نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا*

اعظم راودراد**

چکیده

در این مقاله، فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا با اتخاذ رویکردی جامعه‌شناختی تحلیل شده‌اند. هدف از این تحلیل فهمیدن دو مطلب است: اول این‌که معانی تولید شده در فیلم‌ها چیست و دوم اینکه این معانی چگونه با جامعه معاصر فیلم‌ها و نیز گروهی اجتماعی که حاتمی‌کیا آن را نمایندگی می‌کند ارتباط پیدا می‌کنند. چارچوب نظری این مقاله متاثر از رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی سینماست که مشخصاً با استفاده از نظریه لوسین گلدمن درباره اثر هنری بزرگ و فرد استثنایی، که در حوزه ادبیات طرح شده است، و با تسری آن به حوزه سینما تدقیق شده است. روش تحلیل فیلم‌ها از حیث درک معانی مستتر در آنها تحلیل نشانه‌شناختی و از حیث امکان ارتباط دادن معانی با جامعه معاصرشان نقد برون‌نگر بوده است. در این مقاله فیلم‌های *از کرخه تا راین*، *برج مینو*، *آژانس شیشه‌ای*، *روبان قرمز*، *موج مرده*، *ارتفاع پست* و *به نام پدر* تحلیل شده‌اند. مسیر حرکت قهرمان فیلم‌های مذکور، که گویی یک نفر است که مراحل متفاوت زندگی خود و جامعه-اش را طی می‌کند، به شکلی منطقی در لابه‌لای فیلم‌ها دنبال شده است. این تحلیل‌ها نشان دهنده نگرش یکی از گروه‌های جامعه ایران، یعنی گروه‌های بسیجی جبهه رفته زمان جنگ و خانواده‌هایشان است که در جامعه کنونی مورد فراموشی و بی‌مهری قرار گرفته‌اند. هنرمندی که خود مانند این گروه فکر می‌کند، این نگرش را به شکل اثر هنری درآورده است.

واژگان اصلی: جامعه شناسی، حاتمی‌کیا، سینما، فیلم، نشانه شناسی.

دریافت: ۸۷/۹/۴ پذیرش: ۸۸/۳/۲۰

* مقاله ارائه شده برای دومین نشست تخصصی جامعه شناسی هنر اسفند ۱۳۸۵ فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

** دانشیار گروه ارتباطات دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران ravadrad@ut.ac.ir

مقدمه

در این مقاله، فیلم‌های سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا با رویکردی جامعه‌شناختی تحلیل خواهند شد. تحلیل فیلم‌ها با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی به‌منظور روشن کردن معانی آشکار و پنهان فیلم صورت گرفته است. در این مقاله از نظریه لوسین گلدمن استفاده شده و بنا به آن حاتمی‌کیا فیلمسازی مولف و نماینده گروه اجتماعی خاصی تلقی می‌شود البته این نتیجه‌گیری از پس تحلیل فیلم‌ها حاصل شده است. بنابراین، در این بررسی دو محور اصلی وجود دارد. محور اول چارچوب نظری جامعه‌شناسی هنر با تاکید بر نظریه گلدمن و محور دوم معرفی و به‌کارگیری تکنیک نشانه‌شناسی، اعم از فنی و تصویری، برای درک معانی فیلم است.

یکی از فرض‌های اساسی جامعه شناسی هنر این است که مسایل، مشکلات و تحولات اجتماعی با گذر از صافی ذهن و شخصیت هنرمند در آثار او بازتاب می‌شود (الکساندر، ۲۰۰۳ :۲۲) درباره رابطه میان هنر و جامعه در حوزه جامعه شناسی هنر بحث‌های متنوع و فراوانی وجود دارد (راودراد: ۱۳۷۸، ولف:۱۳۶۸، الکساندر، ۲۰۰۳). مسئله محل توجه درباره هنرمند عبارت است از این که اگر چه هنرمند به واسطه آثار هنری بر جامعه تاثیر می‌گذارد، اما جامعه و عناصر اجتماعی نیز به نوبه خود در هدایت فرد به سمت تولید هنری، سبک و مضمون آثار او نقش دارند.

اما آثار همه هنرمندان از نظر ارزش‌های هنری و اجتماعی یکسان نیستند. برخی از هنرمندان در حوزه‌های متفاوت به‌منزلهٔ هنرمندان بزرگ و برجسته آن حوزه ها و آثارشان به‌منزله آثار هنری بزرگ یا شاهکارهای هنری مطرح می‌شوند. در میان نظریه پردازان جامعه شناسی هنر، لوسین گلدمن (۱۳۷۶) بیش از همه به توضیح و تبیین هنرمندان و آثار هنری بزرگ با نگاهی جامعه‌شناختی پرداخته است. در ادامهٔ بحث، پس از توضیح نظریه گلدمن که برای تحلیل آثار سینمایی حاتمی‌کیا، در مقام آثار هنری بزرگ، به‌کار گرفته شده است، به تحلیل فیلم‌ها خواهیم پرداخت. سوال اساسی، که در این مقاله قصد پاسخ‌گویی بدان را داریم،

این است که فیلم‌های حاتمی‌کیا از منظر کدام قشر اجتماعی به جامعه ایران می‌پردازند و این قشر چه شناختی از جامعه دارد.

نظریه لوسین گلدمن

به نظر گلدمن افرادی استثنایی در جامعه هستند که علاوه بر توانایی و خلاقیت ذاتی هنری، آگاهی‌هایشان نسبت به آمال، آرزوها، اهداف، خواسته‌ها، ارزش‌ها و هنجارهای گروه اجتماعی خود به حداکثر میزان ممکن است. این افراد استثنایی پا را از آگاهی روزمره، که چندان نظام‌مند هم نیست، فراتر می‌نهند و به چنان توانی دست می‌یابند که برفراز آگاهی طبقه خویش قرارگیرند و مسایل و مقوله‌های طبقاتی را به گونه‌ای ویژه و با شکلی خاص بیان دارند (راودراد، ۱۳۸۲: ۹۴).

«گلدمن این ساختار آرمانی را جهان‌بینی می‌نامد، یعنی سازمان ویژه‌ای از مقولات ذهنی که خاموشانه هنر و اندیشه گروه اجتماعی را شکل می‌بخشد و فرآورده آگاهی جمعی آن است» (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۱۷۶). گلدمن اثر هنری را بیان گونه‌ای جهان‌بینی می‌داند که به واسطه حضور در گروه اجتماعی خاصی در هنرمند درونی شده است.

اما سوال این است که تجربه و نگرش گروه یا طبقه، چگونه به شیوه نگریستن و احساس فرد تبدیل می‌شود و در آثار هنری نمود می‌یابد. از نظر گلدمن، دست یافتن به چنین آگاهی فقط در توان کسانی است که او آنها را افراد استثنایی و هنرمندان بزرگ می‌نامد. فرد استثنایی کسی است که به علت جایگاه ویژه‌ای که در ساختار اجتماعی دارد (مانند روشنفکر)، به حداکثر آگاهی ممکن گروه دست یافته و چون در عین حال استعداد آفرینش هنری هم دارد، این آگاهی را به صورتی بسیار منسجم در جهان خیالی اثر خود به نمایش می‌گذارد. این همان جهان‌بینی قابل شناسایی در اثر است. گلدمن می‌گوید: «به نظر ما، مهم‌ترین کارکرد آفرینش

ادبی و هنری در این است که همان انسجامی را در عرصه تخیلی عرضه می‌کند که انسان‌ها در زندگی واقعی از آن محروم‌اند» (به نقل از ژاک لنار، ۱۳۸۰: ۱۲۳).

بنابراین، با شناخت اثر بزرگ هنری می‌توان به شناختی از جهان بینی و تحولات گروهی آن گروه اجتماعی رسید که در اثر بازتاب شده است. در اینجا مسئله چگونگی دست یافتن به معنای آثار فرهنگی مطرح می‌شود. از نظر گلدمن، معنای اثر را در دو سطح می‌توان دریافت: درک و تبیین. در حالی که درک به‌معنای روشن کردن ساختار معنادار درونی موضوع بررسی، و در مورد مشخص آثار ادبی، دریافت به معنای روشن کردن ساختار معنادار درونی است. تبیین، گنجاندن این ساختاز معنادار در یک ساختار بی‌واسطه فراگیر است که همان ساختار اجتماعی است (گلدمن، ۱۳۷۶: ۳۵۱).

اثر یا ساختار همواره کوششی جمعی است. در این حالت، هنر هنرمند این است که آنچه را درون گروه اجتماعی به صورتی مبهم و نامشخص وجود دارد آشکار ساخته و به شکلی منسجم بیان کند. به همین سبب است که گلدمن هنرمند بزرگ را فردی استثنایی می‌نامد که هم به بالاترین میزان آگاهی ممکن گروه دست یافته، و هم توانایی به ظهور رساندن این آگاهی را در یک اثر جاودان هنری دارد.

با توجه به توضیحات بالا و با کاربرد نظریه لوسین گلدمن، برای شناخت رابطه متقابل اثر و جامعه لازم است از یک طرف با رمزگشایی و شناخت معنای اثر هنری از طریق تحلیل نشانه-شناختی به درک اثر نائل آییم و از طرف دیگر، با شناخت جهان بینی کلیت اثر هنری به واسطه تحلیل جامعه‌شناختی به تبیین اثر بپردازیم و بدینگونه، اثر را در چارچوب تاریخی و اجتماعی آفرینش آن قرار دهیم. بدین ترتیب، خواهیم توانست یکی از اصول کلی جامعه شناسی هنر، یعنی رابطه متقابل میان هنر و جامعه، را به خوبی توضیح دهیم؛ امری که در ادامه به آن می‌پردازیم.

تحلیل نشانه شناختی

روش تحقیق در این مقاله تحلیل متن با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی است. چنان‌که آسابرگر می‌گوید، (۱۳۷۹) تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سویسی، فردینان دو سوسور (۱۸۵۷- ۱۹۱۳)، و فیلسوف امریکایی، چارلز ساندرز پیرس (۱۸۳۹- ۱۹۱۴)، آغاز می‌شود. «کتاب سوسور با عنوان درس‌هایی در زبان‌شناسی همگانی که نخستین بار پس از مرگش در ۱۹۱۵ منتشر شد از امکان تحلیل نشانه‌شناختی سخن گفته بود. این کتاب حاوی بسیاری از مفاهیمی است که می‌توان در مورد نشانه‌ها به کار برد ... تقسیم نشانه به دو عنصر دال یا آوا- تصویر و مدلول یا مفهوم و پیشنهادهای او دایر بر این که رابطه میان دال و مدلول اختیاری است در تکامل نشانه‌شناسی اهمیتی اساسی داشت. از سوی دیگر پیرس نیز توجه خود را بر سه بعد نشانه‌ها متمرکز کرد، یعنی ابعاد سه گانه تصویری، اشاره‌ای و نمادین و از این رو نهضتی آغاز شد و تحلیل نشانه‌شناختی در سراسر جهان گسترش یافت. مهم‌ترین کار در پراگ و روسیه در آغاز قرن بیستم انجام شد. در این هنگام، نشانه‌شناسی در فرانسه و ایتالیا، در نتیجه کارهای با اهمیت نظری و کاربردی رولان بارت و امبرتو اکو و بسیاری دیگر کاملا تثبیت شده بود» (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۱۶).

توجه ما در نشانه‌شناسی به این نکته خواهد بود که «چگونه معنا خلق و منتقل می‌شود». «گام اساسی برای پیشرفت نشانه‌شناسی تلقی زبان‌شناسی همچون الگو و تعمیم مفاهیم این علم به پدیده‌های دیگر غیر از زبان (متن) است. در واقع، ما با متن همچون زبان برخورد می‌کنیم که در آن، روابط میان چیزها از خود آن چیز مهم‌تر است» (همان: ۱۹). نشانه‌ها و روابط دو مفهوم کلیدی تحلیل نشانه‌شناختی هستند (همان:۲۰).

«متن‌ها (مثل فیلم، برنامه‌های تلویزیونی، فیلم‌های تبلیغاتی و غیره) مثل زبان‌اند و قوانین زبان‌شناسی را می‌توان بر آنها هم اعمال کرد. زبان ما را قادر می‌سازد که اطلاعات، احساسات، افکار و چیزهای مشابه دیگر را با هم مبادله کنیم و این کار را با ایجاد نظام‌ها و قواعدی که مردم به یادگیری آنها می‌پردازند انجام می‌دهیم. چنان‌که برای نگارش و سخن گفتن دستور

زبان وجود دارد، برای انواع مفقط و همچنین انواع رسانه‌ها هم دستور زبانی موجود است» (همان: ۲۸). علم نشانه‌شناسی می‌خواهد نشان دهد که چگونه معنی با به‌کارگیری نشانه‌ها به پدید می‌آید و منتقل می‌شود.

ابعاد متفاوت نشانه‌شناسی تصویر

در نشانه‌شناسی تصویر سینمایی به شیوه‌های متفاوت می‌توان تصویر را بررسی کرد. این شیوه‌ها را می‌توان در سه دسته کلی خلاصه کرد. دسته اول تحلیل رمزهای فنی سینمایی و درک معانی نشانه‌شناختی آنهاست. این تحلیل شامل بررسی رموز فنی مثل اندازه نما، نوع عدسی، زاویه دوربین، سطح دوربین، ترکیب‌بندی تصویر و امثال آن است. دسته دوم شامل رمزگان فرم است که عمدتا نشانه‌های موجود در تصویر را در بر می‌گیرد. رمزگان فرم شامل صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، ارتباطات غیر کلامی، رمزهای لباس و مانند آن است. همه این رمزها به دو وظیفه طبیعی‌سازی و آشنایی‌زدایی عمل کرده و متن را برای مخاطب معنا دار می‌سازند. دسته سوم تحلیل‌های محتوایی است که از رابطه میان نشانه‌ها استفاده می‌کند. این دسته شامل تحلیل‌های همنشینی و جانشینی، بینامتنی و بررسی استعاره‌ها و کنایه‌های موجود در تصویر است. هرکدام از تحلیل‌های ذکر شده برای درک معنای پیام دارای اهمیت است، اما به‌کارگیری همه آنها در این مقاله به علت محدودیت صفحات میسر نیست. بنابراین، تاکید این مقاله بر دو دسته اول از تحلیل هاست و سعی می‌شود با مطالعه آثار حاتمی‌کیا به ترتیب زمانی ساخت، تصویری کلی از جامعه متحول مورد اشاره او در این آثار به‌دست آید.

هر نشانه آشکار سینمایی (دیداری، شنیداری، گفتاری و ...) همانند دالی است که مدلول آن مفهوم ویژه‌ای را در یک سطح یا بیش از آن به‌دست می‌دهد. عناصر و مواردی که درباره بیان تصویری اثر به آنها پرداخته‌ایم عبارتند از رمزگان فنی و رمزگان فرم (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۸۵-۲۳).

رمزهای فنی سینمایی

این دسته از رمزها ویژه سینما و تصویر سینمایی است، اگرچه برخی از آنها درباره دوربین عکاسی هم صادق است. در جدول زیر رمزها به‌منزلهٔ دال و معانی نشانه‌شناختی آنها به‌مثابه مدلول معرفی می‌شوند:

	دال	مدلول
اندازه نما	نمای بسیاردرشت نمای درشت نمای میانه نمای کامل نمای دور	عاطفه، احساس، لحظه حیاتی،کنکاش نزدیکی، صمیمیت، فضای خودمانی، تأکید، جلب توجه. رابطه شخصی با سوژه روابط اجتماعی اهمیت زمینه، فاصله عمومی
زاویه دوربین	رو به پایین روبه بالا هم سطح چشم	چیرگی، قدرت، حاکمیت ناتوانی، ضعف، کودکی برابری، هم کنشی، همذات پنداری
نوع عدسی	زاویه باز عادی تله فتو	دراماتیک روزمرگی، زندگی عادی سرک کشیدن، کنجکاوی
ترکیب‌بندی	متقارن نامتقارن ایستا پویا	دارای آرامش، حالت مذهبی زندگی روزمره آشتی، نبود تضاد آشفتگی، سردرگمی
نورپردازی	مایه روشن مایه تیره پرتضاد کم تضاد	خوش بختی، نیک انجامی غم، اندوه، ناامیدی تئاتری، دراماتیک واقع‌گرایانه، مستند
رنگ	گرم سرد سیاه و سفید	خوش بینی، شور، انگیزه، عشق بدبینی، آرامش، صلح، خرد واقع‌گرایی، خبر، گذشته

حرکت دوربین	زوم به جلو زوم به عقب چرخش	توجه، بررسی، اهمیت، کنش دوری، وداع، سفر مرور، پی گیری

برگرفته از سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۸۱

نشانه‌های تصویری یا رمزگان فرم

این نشانه‌ها عبارت‌اند از:

- **صحنه پردازی**: محل فیلمبرداری، پس زمینه و نظایر آن
- **صحنه آرایی**: وسایل و آرایش صحنه، رنگ و تأثیر عاطفی آن
- **ارتباطات غیرکلامی**: حالات چهره بازیگران، نوع حرکات آنان
- **لباس**: رنگ لباس، روستایی و شهری بودن آن، رابطه با جایگاه اجتماعی فرد

در ادامه مقاله با به کارگیری تحلیل نشانه‌شناختی مبتنی بر رمزهای سینمایی و نشانه‌های تصویری یا رمزگان فرم، به درک معانی درونی متون، در اینجا فیلم‌های حاتمی‌کیا، پرداخته و پس از آن در مرحله تبیین و تشریح، رابطه این معانی را با گروه یا قشری اجتماعی که حاتمی کیا نماینده آن است توضیح می‌دهیم. لازم به توضیح است که در نظریه گلدمن فقط آثار بزرگ هنری و هنرمندان بزرگ شایستگی مطالعه جامعه‌شناختی را دارند. از آنجا که حاتمی‌کیا فیلمسازی برجسته که در موضوع جنگ و دفاع مقدس فیلم می‌سازد و آثارش دارای نوعی پیوستگی منطقی بوده و به او نقش هنرمند مولف داده است (ک: روحانی، ۱۳۷۷) در این مقاله به آثار این فیلمساز پرداخته‌ایم.

تحلیل فیلم‌ها

در این قسمت به تحلیل فیلم‌های *از کرخه تا راین* (۱۳۷۱)، *برج مینو*(۱۳۷۴)، *آژانس شیشه‌ای*(۱۳۷۶)، *روبان قرمز*(۱۳۷۷)، *موج مرده* (۱۳۷۹)، *ارتفاع پست* (۱۳۸۰) و *به نام پدر*

(۱۳۸۴)، می‌پردازیم. این‌ها فیلم‌هایی است که مشخصا جنبه نقد اجتماعی دارد و به همین سبب نشان‌دهنده دیدگاه‌های اجتماعی حاتمی‌کیا و گروه اجتماعی خاستگاه اوست. در این بررسی سعی شده است مسیر حرکت قهرمان فیلم‌های مذکور، که گویی یک نفر است که مراحل متفاوت زندگی خود و جامعه‌اش را می‌گذراند، به شکلی منطقی از لابلای فیلم‌ها دنبال شود. تاکید ما در این تحلیل‌ها بر روش نشانه‌شناسی است و بنا به آن، فیلم‌ها به لحاظ زیباشناسی ارزیابی نمی‌شوند، بلکه هدف نشان دادن چگونگی آفرینش معنا در فیلم با استفاده از نشانه‌هاست. لازم به توضیح است که به سبب کمبود فضای مقاله فقط اولین فیلم به صورتی مشروح تحلیل شده و تحلیل سایر فیلم‌ها به‌صورت خلاصه آمده است.

از کرخه تا راین

سعید جانباز جنگ برای معالجه چشمان خود که در جنگ نابینا شده است به همراه تعدادی دیگر از مجروحان شیمیایی به آلمان اعزام می‌شود. در آلمان، با خواهر جلای وطن کرده خود که شوهری آلمانی و فرزند پسری شش ساله دارد در ارتباط قرار می‌گیرد و خواهر به کمک برادر می‌شتابد. پس از عمل جراحی و بهبودی چشم‌های سعید، پزشکان به خواهرش اطلاع می‌دهند که او مبتلا به سرطان خون است و باید مجددا مورد معالجه قرار گیرد. از آنجا که خواهر یارای گفتن این خبر را به برادر ندارد، سعید حین صحبت تلفنی با همسرش در ایران که برای زایمان در بیمارستان به سر می‌برد متوجه بیماری خود می‌شود.

سکانس مطلع شدن سعید از بیماری‌اش و به بعد از آن، در این قسمت تحلیل نشانه‌شناختی شده است. علت این انتخاب و همچنین انتخاب سکانس‌های خاص فیلم‌های دیگر نیز غلبه تصویر بر کلام در این سکانس‌هاست.

هنگامی که سعید در حال ادای نماز است، خواهرزاده شش ساله‌اش در کنار او مشغول بازی با ریل قطار اسباب بازی خود است و ریل را به صورت بیضی دور تا دور سعید می‌چیند،

به‌طوری که فضایی که سعید در آن قرا گرفته کاملا از سایر قسمت‌ها جدا می‌شود. در این هنگام که سعید نماز اول را تمام کرده است، خواهرش گوشی تلفن را به او می‌دهد تا با همسرش در ایران گفتگو کند، و خود به اتاق دیگر رفته آیفون تلفن را می‌زند تا بتواند مکالمه آن دو را گوش دهد. در حین گفتگو سعید به نام بیماری خود که معنای آن را نمی‌داند اشاره می‌کند و همسرش نیز بی خبر می‌گوید که اشتباه می‌کند چون این نام به‌معنای سرطان خون است. شوکی که از شنیدن این خبر به سعید دست می‌دهد، در تصویر به این ترتیب نشانه-گذاری شده است که همزمان با گفتگوی او با همسرش، یونس، خواهر زاده سعید، قطار اسباب بازی خود را روشن کرده و آن را روی ریلی که در اطراف وی چیده بود به حرکت در می‌آورد. اندکی بعد جانماز سعید را بر می‌دارد و روی قطار پر سر و صدا قرار می‌دهد. سعید بلافاصله پس از شنیدن خبر بیماری خود دست دراز کرده و پلاکش را از بیرون ریل برمی‌دارد که روی پیشانی قطار گیرکرده و با آن حرکت می‌کند.

در این سکانس، نماهای درشت قطار، جانماز، پلاک و همچنین صورت پریشان سعید نشانه‌های اهمیت موضوع و لحظه حیاتی فیلم‌اند. زاویه سرازیر دوربین روی سعید به هنگام دریافت خبر نشان از ضعف سوژه و پریشانی او دارد. همچنین، حالت روحی سعید که در این لحظه گویی پایان کار خود و جدایی‌اش از تعلقات مادی را می‌بیند، با نقشی که ریل قطار در جدا کردن تصویری وی از محیط دارد تکمیل می‌شود.

در سکانس بعدی قرار است نتیجه و اثر دریافت خبر را روی سعید مشاهده کنیم. این امر خود تعلیقی ایجاد می‌کند. آیا سعید ناامید شده و به بیراهه می‌رود یا کماکان ایمان خود را حفظ می‌کند. این تعلیق را فیلم به خوبی با به تصویر کشیدن صحنه‌های بعدی پدید می‌آورد. در سکانس بعد، سعید را می‌بینیم که بر سر میز میلی به خوردن غذا ندارد، لباسش را برمی‌دارد و برای قدم زدن به بیرون از خانه می‌رود، پیشنهاد همراهی یونس را نمی‌پذیرد و می‌خواهد فقط باشد. خواهر سعید همسرش را برای مراقبت دورادور به‌دنبال سعید روانه می‌کند. سعید در

حال قدم زدن در تاریکی شب بارانی، پایش به شیشه ای خورده و در نمای نزدیک می‌بینیم که شیشه می‌شکند و سپس با زاویه سرازیر دوربین از چشم سعید شاهد پیرمرد بی‌خانمانی هستیم که در فقطیی خود مشغول نواختن نی است و معلوم است که شیشه خالی مشروب متعلق به او بوده است. نگاه سعید و پیرمرد در هم گره می‌خورد، اما سعید به راهش ادامه می‌دهد. با خروج سعید از قاب تصویر که روی پیرمرد ثابت مانده است، شوهر خواهر سعید وارد شده، او هم نگاهی به پیرمرد می‌اندازد و سپس سعید را دنبال می‌کند.

همه این تصاویر به درک حالت روحی سعید کمک می‌کنند و همچنین، موجب دلواپسی مخاطب به‌سبب سرنوشت او می‌شوند. مگر نه اینکه آن مرد خانه بدوش نیز زمانی همچون یکی از آدم‌های معمولی این جامعه بوده است مگر نه اینکه یکی از کارکردهای شراب فراموشی است و مگر نه اینکه نوای نی همراه همیشگی غم‌ها و غصه‌ها بوده است؟ گره خوردن نگاه این دو نفر با هم نشان دهنده مشابهتی در داشتن غم و اندوه است. غمی که یکی را به حال و روز بی-خانمانی و فراموشی دچار کرده و دیگری را که هنوز در تکاپوی زندگی است تهدید می‌کند.

اما زاویه دوربین رو به پایینی که از چشم سعید به پیرمرد نگاه می‌کند، از آنجا که ضعف سوژه را می‌رساند، ممکن است به مخاطبی که با متاثر شدن از سایر نشانه‌ها نگران عاقبت سعید شده است، امید بدهد که او به این سرنوشت دچار نخواهد شد. نگاه نگران شوهر خواهر سعید به پیرمرد و سعید خود نشانه‌ای از نگرانی مخاطب فیلم است که به او نگاه می‌کند. نقشی که شیشه و شکستن آن به لحاظ معنایی در این سکانس دارد با نگاهی دیگر هشداری است که مخاطب را برای پذیرش شهادت سعید در پایان فیلم آماده می‌سازد. گویی این شیشه عمر اوست که با ضربه‌ای شکسته می‌شود.

در سکانس بعد، سعید سوار بر قطار می‌شود که ممکن است نشانه‌ای برای قطار زندگی و به مقصد رسیدن یا به عبارتی به پایان راه رسیدن باشد؛ هشداری دیگر برای ایجاد آمادگی مخاطب. شوهر خواهر وی نیز به‌دنبال او سوار بر قطار می‌شود و در جایی که تصور می‌کند

سعید قصد پیاده شدن دارد پیاده می‌شود، ولی سعید به سبب سرفه‌های بی‌امانش موفق به پیاده شدن نمی‌شود. از اینجا به بعد سعید فقطست. او می‌خواهد به نزد خدای خود برای شکایت برود و گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش.

در سکانس بعد، سعید روی نیمکتی رو به روی رود راین نشسته است. در مرکز این تصویر که با لنز واید گرفته شده و حالتی دراماتیک به صحنه داده است، سعید در وسط نیمکت نشسته است. روبروی او، با فاصله کمی، فقط آب دیده می‌شود که هراز گاهی یک کشتی از راست به چپ در آن حرکت می‌کند. ترکیب بندی تصویر کاملا متقارن است. ترکیب بندی متقارن نشانه تداوم، ثبات و حس مذهبی است که با ناله‌های نجواگونه سعید که کم‌کم اوج می‌گیرد تا تبدیل به اعتراضی با صدای بلند شود، تضادی را ایجاد می‌کند که تعلیق فیلم را به نقطه اوج خود می‌رساند.

سعید در حین اوج گرفتن صدایش از روی نیمکت بلند شده و به سمت رود، که با نرده‌ای از خشکی جدا شده، حرکت می‌کند، در این حال زاویه دوربین سربالا می‌شود و به نظر می‌رسد که آب بالا می‌آید و تبدیل به آسمان می‌شود. خروش سعید به آسمان بلند است. او در دل آسمان است و گویی به معراج می‌رود. در این حالت، مستی که از آنجا گذر می‌کرده است با دیدن سعید به تقلید رفتار او می‌پردازد. شیشه مشروب خود را به درون رود پرتاب کرده به حالت دعا زانو می‌زند و چیزهایی می‌گوید که برای مخاطب مفهوم نیست. صدای این دو در هم آمیخته می‌شود. این نقطه اوج تعلیق و صحنه‌ای دیگر از مقایسه سعید است با فردی که عاقبت را از دست داده. مخاطب نگران است که چه خواهد شد. سعید که اینگونه خشمگین با خدا سخن می‌گوید، چه شباهتی با آن مرد مست دارد؟ نگرانی مخاطب در این صحنه به اوج خودش می‌رسد. از سوی دیگر، نشانه‌ای مذهبی که با عمل پرخاشگرانه سعید تضاد ایجاد می‌کند و به تداوم تعلیق کمک می‌کند مقایسه دو جور مستی است. سعید مست می‌الهی و آن مرد مست می‌دنیایی است. این دو مثل هم نیستند. پس امیدی در مخاطب جوانه می‌زند،

امیدی که ناشی از تفاوت آثار این دو نوع می‌و دو نوع مستی است کـه یکـی نـابود مـی‌سـازد و دیگری را متحول می‌کند.

در سکانس بعد، صحنه کلیساست که مومنین به همراه کشیش مـشغول خوانـدن دعاینـد. صدای سرفه‌هایی آنها را متوجه خود می‌کند. در گوشه‌ای دنج از کلیسا سعید را مـی‌بینـیم کـه تعداد زیادی شمع روشن کرده، در کنار آنها نشسته، به دیوار تکیه داده و با حالتی حزین زمزمه می‌کند و گهگاه نیز سرفه‌ها امانش نمی‌دهند. این عاقبت سعید اسـت. خـروج از تعلیـق یعنـی خروج از بحران و پایان نگرانی مخاطب از عاقبت قهرمان. سعید از معراج بازگشته و به خانه خدا پناه آورده است. او به آرامش رسیده و موقعیت خود را پذیرفته است. پس از این سکانس اسـت که با ایمان و اعتقاد راسخ به دیدار هم‌رزم خود که قصد پناهنده شدن به آلمان را دارد مـی‌رود تا او را از این کار باز دارد.

این سومین مقایسه سعید با یک شکست خورده است. بار سوم مخاطب مطمئن اسـت کـه سعید راه خود را یافته و تاثیر خود را بر دیگران خواهد گذاشت. به همین سبب، در پایان فـیلم مشاهده می‌شود که پس از به شهادت رسیدن سعید، پیکر او در همان هواپیمایی به ایران آورده می‌شود که حامل همسر و فرزند تازه به‌دنیا آمده‌اش، خـواهر و خـانواده‌اش و سـایر هـم‌رزمـان اوست. اینها نشانه‌هایی از همین تاثیر است. پلاک سعید در دستان یونس که در صـندلی کنـار شیشه نشسته و آن را در میان نوری که از شیشه به درون می‌آیـد تـاب مـی‌دهـد، نـشانه‌ای از تداوم راه سعید توسط نسل بعدی است.

در این فیلم، حاتمی‌کیا قهرمان زمان جنگ را در دوره پس از جنگ به تـصویر مـی‌کـشد و نشان می‌دهد که چگونه در برابر تمامی مصائب و مـشکلات قـد علـم کـرده و سـعی در حفـظ ارزش‌های مقدس تثبیت شده زمان جنگ دارد. ضد قهرمان کمرنـگ فـیلم کـه قـصد پناهنـده شدن به آلمان را دارد، اشاره‌ای گذرا به آغاز دوران فراموشی و عـصیان اسـت. عـصیانی کـه در فیلم‌های بعدی حاتمی‌کیا روز به روز پررنگ‌تر می‌شود.

برج مینو

برج مینو داستان یکی از رزمندگان سابق جبهه‌هاست که پس از پایان جنگ به ارزش‌های معنوی زمان جنگ پشت کرده و به دنیا و متعلقات آن وابسته شده است به قسمی که زندگی تجملی و بی دغدغه‌ای را برای خود ترتیب داده و با ازدواج قصد دارد که به سمت قله زندگی مادی حرکت کند و از زندگی خود لذت ببرد. اما در شب اثاث‌کشی به منزل تازه با پیکی از جانب هم‌رزمان سابق خود، یک همسر شهید، روبرو می‌شود که عهد قدیم او را یادآور شده و او را به وفای به عهد فرا می‌خواند که عبارت است از پایین آوردن دکل ققنوس توسط برپاکنندگان آن. این کار مستلزم بازگشت به فضای ارزشی و تعهدآور زمان جنگ است. فضایی که قهرمان داستان به تازگی خود را از بند آن رها کرده است او سعی می‌کند آن را نادیده بگیرد و به زندگی جدید خود ادامه دهد، اما سرنوشت تصمیم خودش را گرفته و ناخواسته او را به سوی انجام عهد و در نتیجه، بازگشت به ارزش‌های فراموش شده هدایت می‌کند.

سکانس آغازین فیلم برای تحلیل نشانه‌شناختی انتخاب شده است، زیرا مسائل ذکر شده و سایر معانی فیلم در آن به خوبی و از طریق تصویر بیان شده است. آغاز زندگی جدید قهرمان داستان با نقل مکان وی به منزل جدید نمایش داده می‌شود. در این سکانس، با مشاهده وسایل تجملی که کارگرها به داخل حمل می‌کنند، تلفن موبایل و کیف سامسونت در دستان موسی (قهرمان داستان)، و گفتگوی او با همکارش به شیوه‌ای معامله‌گرانه مبنی بر مفت خریدن خانه، نگاه عروس از بالکن خانه به پایین جایی که کامیون اثاث در محوطه گلکاری شده زیبایی با زاویه رو به پایین دوربین نمایش داده می‌شود و ورود و خروج همسر شهید با آسانسور از جمله نشانه‌هایی هستند که بیانگر یک آپارتمان شیک و گرانقیمت، در یکی از برج‌های منطقه‌ای در بالای شهر است.

در هنگامه نقل و انتقال وسایل، زنگ آپارتمان به صدا در می‌آید و پس از آنکه عروس (مینو) در را باز می‌کند، در یک ترکیب بندی متقارن، دوربین تصویر تمام قدزنی با چادر

مشکی به سر و بسیار جدی را در میان چارچوب در به نمایش می‌گذارد که سراغ موسی را می‌گیرد. در زمانی که مینو برای صداکردن موسی به درون خانه می‌رود و در همچنان باز است، نگاه متعجب زن به درون خانه نشانی از وجود مسئله‌ای غیرعادی دارد. در این نما، زن در قاب تصویر متقارن، گویی از درون روشنایی و نور، به داخل خانه که تاریک است نگاه می‌کند. پس از آمدن موسی زن نامه‌ای به او می‌دهد و یادآور عهدی می‌شود که پیمان نامه آن را به موسی می‌دهد. پیمان نامه‌ای که در نمای درشت به تصویر کشیده می‌شود و بدون اینکه متن داخل آن برای بیننده قابل رویت باشد، نشان از اهمیت و تاکید ویژه فیلم بر آن است. این اهمیت با پنهان کردن آن در داخل لباس موسی، به همراه نوای موسیقی اضطراب‌آور خاصی مورد تاکید قرار می‌گیرد.

در سکانس آغاز سفر، پس از خداحافظی و حرکت ماشین به سمت اصفهان، دوربین با نمایش نماهای غیرطبیعی و ناآشنا با عادت چشم ما حداکثر میزان آشنایی‌زدایی را به‌عمل می‌آورد. بدنه کناری ماشین از در عقب به بعد در نمایی درشت به موازات دیواره کنار خیابان دیده می‌شود و در پس زمینه، خانواده این زوج در حال بدرقه دیده می‌شوند. سطح دوربین در این نما پایین‌تر از چشم است. این آشنایی‌زدایی و جلب توجه مخاطب با همراه شدن نماها با موسیقی اضطراب‌آور خاصی تکمیل می‌شود.

در ادامه، دوربین ماشین را با زاویه سرازیر و از پشت سر به نمایش می‌گذارد که خود حس ضعف سوژه و احساس این را که اختیاری در حرکت خود ندارد از یک طرف، تحت نظر بودن آن را القاء می‌کند. به همین سبب، هنگامی که عقربه‌های سرعت شمار ماشین در نمای درشت از حرکت باز می‌ایستند و دوربین در حالت زوم به عقب ماشین و سرنشینان آن را درمانده و متوقف در وسط جاده نشان می‌دهد، این احساس که بازی سرنوشت آغاز شده است شدت می‌گیرد.

در سکانس بعد، ماشین امداد و راننده مرموز آن ماشین زوج جوان را به تعمیرگاه می‌برند. تعمیرگاه در نمایی کاملا متقارن، که حالتی مذهبی ایجاد می‌کند، نمایش داده می‌شود که در

بین دو مغازه دیگر قرار دارد: در سمت راست گل‌فروشی و در سمت چپ حجازی سنگ قبر کنی، یکی نماد زندگی و دیگری نماد مرگ و تعمیرگاه و ماشین در میانه این دو نمادی از میانه زندگی و مرگ، یعنی عالم برزخ، است. پس از تعمیر ماشین و حرکت دوباره آن و باز هم با زاویه سرازیر دوربین در نمایش ماشین از پشت سر، دیگر تماشاگر مطمئن است این ماشین به سمت اصفهان نخواهد رفت. آنها به سمت خرمشهر در حرکت‌اند و وقتی آهسته آهسته چراغ‌های کنار جاده تبدیل به شعله‌های آتش می‌شوند و مینو ماشین را نگه می‌دارد و برای اشتباه خود در شناخت جاده عذر خواهی می‌کند، موسی با عصبانیت از ماشین پیاده شده، به طرف آتش‌ها می‌رود و با فریاد از افراد نامعلومی می‌خواهد که او را به حال خودش بگذارند.

در این جاست که مینو از راز نامه می‌پرسد و موسی این راز را آشکار می‌کند که او با هم-رزمانش در زمان جنگ، از جمله منصور برادر مینو، دکلی را با نام ققنوس برای دیده‌بانی برپا کرده و با یکدیگر عهد کردند که برچیدن آن دکل را نیز خودشان صورت دهند و حتی اگر همه شهید شده بودند و یک نفر زنده بود آن یک نفر این کار را به انجام رساند. این عهد نامه همان بود که همسر شهید در ابتدای فیلم به موسی می‌دهد.

در پایان فیلم هنگامی که موسی همه چیز را برای مینو گفته است، خودش دوباره همان موسای زمان جنگ می‌شود، با همان ارزش‌ها و آرمان‌ها و استحاله مجددی را آغاز می‌کند. این بار از ارزش‌های مادی و این دنیایی به بازگشت به ارزش‌های معنوی و الهی زمان جنگ.

در این فیلم شاهد فراموشکاری قهرمانی بودیم که در *از کرخه تا راین* برای حفظ ارزش هایش تا پای جان ایستاد، اما در *برج مینو* آنها را به فراموشی موقتی سپرد تا آن رشادت‌های گذشته و روح شهدای هم‌رزمش به کمکش آمده و او را به دنیای ارزش‌های الهی بازگرداندند. قهرمان حاتمی‌کیا در این فیلم دیگر سمبل استقامت و پایداری نیست. او در جامعه‌ای که خود در حال فراموشی حماسه‌های زمان جنگ است گرفتار شده و به تاسی از این جامعه امکان لغزش و خطا را دارد و بدان نیز دچار می‌شود. این قهرمان، که به سمت ارزش‌های راستین خود

بازگشت کرده، به سبب همنوا نبودن با تغییرات جامعه از آن فاصله گرفته، به حدی که در *آژانس شیشه‌ای* در برابر آن قد علم می‌کند و جامعه فراموشکار را به سوال می‌گیرد.

آژانس شیشه‌ای

آژانس شیشه‌ای داستان بسیجی جبهه رفته‌ای به نام حاج کاظم است که در دوران پس از جنگ از طریق رانندگی تاکسی امرار معاش می‌کند. حاج کاظم اتفاقی هم‌رزم سابق خود را به نام عباس در تهران ملاقات می‌کند و متوجه می‌شود او که در اطراف مشهد به کار کشاورزی مشغول است، برای درمان و جراحی ترکشی که در گردن دارد به تهران آمده است. حاجی دوستی و میهمان نوازی را تمام کرده با رها کردن کار خود به‌دنبال پی‌گیری کار عباس می‌رود. در این پی‌گیری متوجه می‌شود که بنیاد شهید، که باید به کار امثال عباس رسیدگی کند، در کار تعمیر و رنگ آمیزی ساختمان خود است و به همین سبب همه کارهایش برای مدتی تعطیل است. به ناچار تصمیم می‌گیرند عباس را به هزینه شخصی به خارج بفرستند. به آژانس هواپیمایی رفته و در آنجا با مشاهده عدم همکاری مسئولان آژانس در تهیه فوری بلیط و توجه بیشتر آنها به زوج مرفهی که آنها هم بلیط فوری می‌خواهند و برایشان تهیه می‌شود، دعوا بالا می‌گیرد. با مداخله نگهبان آژانس و ربودن اسلحه او در یک لحظه توسط حاجی، ماجرا شکل گروگان‌گیری را پیدا می‌کند که خواسته آن فرستادن بدون قید و شرط عباس به خارج برای معالجه است.

سکانس‌های پایانی فیلم به سبب غلبه تصویر و دارا بودن پیام اصلی فیلم، برای تحلیل انتخاب شده‌اند. آنجا که همسر عباس پس از با خبر شدن از غوغایی که بر پا شده برای منصرف کردن عباس به محل می‌آید و پیغام فاطمه، همسر حاج کاظم، را نیز با خود می‌آورد. در نماهای درشتی از نرگس، حضور پررنگ میله‌های کرکره‌ای که نرگس از پشت آنها صحبت می‌کند، نماد جدایی این دو دیدگاه و عدم درک نرگس از این عمل است. همچنین، اگر چه

حاجی و همراهان گویی در آژانس زندانی شده‌اند، ولی نرگس در بیرون آژانس از پشت میله‌ها نمایش داده می‌شود، گویی زندان واقعی آن طرف است.

در این میان، عباس از نرگس می‌خواهد که پیغام فاطمه همسر حاج کاظم را به او بدهد. نمایی درشت از کیف نرگس آن طرف میله‌ها دیده می‌شود که وی زیپ آن را می‌گشاید، پاکتی را در آورده و در همین نمای درشت از لای میله‌ها به دست عباس می‌دهد. حاج کاظم پاکت را گرفته به سمت پیشخوان می‌رود و آن را می‌گشاید. یک چفیه درون پاکت است، آن را باز می‌کند و پلاکش از لای چفیه به زمین می‌افتد.

پیغام فاطمه که در نماد چفیه و پلاک خلاصه شده این است که تو در جبهه حق در حال جنگی و من نیز همانند سال‌های گذشته از تو حمایت می‌کنم. فاطمه در این سکانس با دیده نشدنش نماد همه همسران رزمندگانی است که در پشت جبهه‌ها با شکیبایی ایستادند و زمینه آسایش فکری همسرانشان را برای حماسه آفرینی‌های زمان جنگ فراهم کردند. همسرانی که خود دیده نشدند اما تاثیر عملشان غیر قابل انکار است. فاطمه به همراه آن پاکت از لای میله‌های در آژانس وارد شد و به حاج کاظم پیوست. فیلم این همسویی و همفکری فاطمه با قهرمان داستان را با نمادهای فوق به تصویر کشیده است.

پس از اطمینان قلبی حاج کاظم تحت تاثیر پیغام فاطمه، که در سکانسی سوررئالیستی، که مرز زمان و مکان در آن نامعلوم است، دست نوشته‌های حاج کاظم را می‌بینیم که روی زمین پراکنده شده و به همراه صدای اذان، صدای او را می‌شنویم که گویی در حال وصیت کردن است. در نمای بعد او را دوزانو نشسته می‌بینیم که به حرفهایش ادامه می‌دهد. در این نما، ابتدا وضوح تصویر کم می‌شود، سپس دوباره واضح می‌شود و ما او را در حال ادامه صحبت، گویی همزمان با خودش، با خدای خودش و با فاطمه می‌بینیم. در این نمای طولانی که حاجی با گفتن تشهد و سپس اعلام اینکه هیچ شکایتی از کسانی که تا لحظاتی دیگر وی را تیرباران خواهند کرد ندارد، به توضیح فلسفه عمل خود می‌پردازد.

نقش نمادین نور و بازی آن در این نما بسیار حساس است. در حین اوج گرفتن صحبت حاجی نور روی صورت او دایم در حال بیشتر شدن است، به‌قسمی که در اواخر صحبت تصویر وی تبدیل به شبحی از نور سفید می‌شود که دیگر اجزای آن قابل تشخیص نیست. سقف آژانس در این نما با استفاده از وضوح ملایم تبدیل به آسمانی آبی و ابری می‌شود که فضایی کاملا سورالیستی را شکل می‌دهد. در پایان این نما و در نمای معمولی دوباره به آژانس بر می‌گردیم و حاجی را می‌بینیم که به سجده می‌رود. اینجاست که متوجه می‌شویم او در حال نماز بوده است. نمازی که معراج مومن است. پس از دریافت پیغام فاطمه و بازگشت حاجی از معراج، همانند سعید *از کرخه تا راین* در ادامه راهش استوارتر شده و به حقانیت آن ایمان می‌آورد.

در سکانس تاثیرگذار دیگری که پس از مذاکرات و پذیرش درخواست حاج کاظم از سوی مامور پلیس مسئول پی‌گیری و تمام کردن این جریان به نمایش در می‌آید، حاج کاظم در حالی که عباس را روی دوش خود حمل می‌کند به منظور سوارشدن در ماشینی که قرار است آنها را به باند فرودگاه برای سوار شدن بر هواپیما هدایت کند، از آژانس بیرون می‌آید. تعلیق فیلم در اینجا شکل می‌گیرد. حاج کاظم با سوءظن به اطراف نگاه می‌کند. صدای منظم و اضطراب آوری شنیده می‌شود که در نمای بعد، از زاویه دید حاج کاظم، با تصویر ماشینی که در حال خط‌کشی خیابان است گره می‌خورد. کارگران در دو طرف ماشین زرد رنگ، با لباس-های کار زرد رنگ در حرکت‌اند. حاج کاظم با نگاهی به ماشین سیاه‌رنگی که با درهای باز انتظار آنها را می‌کشد، سرانجام بر تردیدهای خود غلبه کرده و پای در خیابان می‌گذارد. حرکت او که همچنان عباس را بر دوش دارد از روی خط‌های چهار طرفه محل عبور عابر پیاده که هنوز خشک نشده است، باعث به هم ریخته شدن نظم این خطوط می‌شود و همچنین، با آغشته به رنگ شدن کفش‌های حاجی در ادامه حرکت جای پای سفید او روی آسفالت سیاه خیابان خودنمایی می‌کند. در این نما نیز به صورتی کاملا نمادین زیرپاگذاشتن نظم رایج در جامعه توسط حاج کاظم به تصویر کشیده می‌شود.

در این فیلم، قهرمان در برابر جامعه‌ای می‌ایستد که زمانی با ارزش‌های آن احساس یگانگی می‌کرد و برایش جنگیده بود. اما این جامعه تغییر کرده و ارزش‌های مادی در حال جایگزینی ارزش‌های معنویس است، اما قهرمان همان است که بود. پس او باز هم برای ارزش‌های معنوی گذشته می‌جنگد اما نه برای جامعهٔ مادی. فیلم این گروگان‌گیری را به روشنی با همان جنگ ارزشی قبلی همانندسازی کرده و با این کار به آن قداست می‌بخشد. نمادهای فراوانی در سکانس‌هایی که توضیح داده شدند به مقایسه شرایط فعلی با شرایط جنگی گذشته می‌پردازند. اسلحه، اورکت، موتور، چفیه و پلاک، تصویر بزرگ مناطق کویری که بر دیواره آژانس خودنمایی می‌کند و تاکید به‌واسطه نمایش مکرر آن می‌کند یادآور دشت‌های مناطق جنگی است و بالاخره، آرایش نظامی که ماشین خط کشی خیابان را به تانک و سربازانی که در پناه آن حرکت می‌کردند شبیه می‌سازد، همه اینها نشان از این مقایسه‌ها دارند. پس قهرمان ارزشی حق دارد که در برابر جامعه‌ای که از آرمان‌هایش دور شده بایستد.

قهرمان *آژانس شیشه‌ای* در فیلم بعدی حاتمی‌کیا یعنی *روبان قرمز*، کسی است که گویی دیگر امید خود را از جامعه بریده است. برای حفظ آرمان‌ها و ارزش‌هایش جامعه را ترک کرده و گوشه عزلت می‌گزیند. او به مناطق جنگی سابق پناه می‌برد و در آنجا خود را به خنثی ساختن مین‌های باقی مانده از جنگ مشغول می‌کند. او با خنثی کردن مین‌ها در حقیقت وسوسه زندگی را در خود خنثی می‌کند. وسوسه‌ای که یکبار در *برج مینو* او را از ارزش‌ها و آرمان‌هایش دور کرده بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روبان قرمز

روبان قرمز یکی از نمادین ترین فیلم‌های حاتمی‌کیاست که فقط با سه شخصیت محوری شکل گرفته است. محبوبه زنی از آوارگان جنگی که سال‌ها پیش تمام شده است برای آباد کردن خانه و مزرعه پدری خود که به مناطق جنگی تبدیل شده به‌آنجا بر می‌گردد. او در این

بازگشت با مردی مواجه می‌شود با نام داود که او را از ماندن در آن محل به سبب وجود میدان مین و خطرناک بودن منع می‌کند. داود خود در این مکان مشغول پاکسازی مین‌هاست و هر منطقه‌ای را که پاکسازی می‌کند با کشیدن روبان قرمزی به دور آن مشخص می‌سازد. روبان‌ها همانند علایم راهنمای کنار جاده، راهی پدید می‌آورند که فقط عبور از آن امن و بقیه راه‌ها ناامن است. مرد دیگری با نام جمعه، که افغانی است، در این محل با تعمیر تانک‌های به جا مانده از جنگ و فروش آنها برای خود درآمد کسب می‌کند. در جریان فیلم، این هر دو مرد به محبوبه دل می‌بندند و محبوبه در موقعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند بین این دو انتخاب به‌عمل آورد.

سکانسی که برای تحلیل از این فیلم انتخاب شده، سکانس تاثیر گذار مباهله است که عملا مقایسه‌ای است میان داود و جمعه تا بر حق بودن یکی را نشان دهد. محبوبه برای شکایت از داود که مانع از اقامت او در سرزمین مادری می‌شود، و همچنین برای سرزنش جمعه به خاطر دادن هدیه محبوبه به داوود، نزد جمعه می‌رودکه خانه‌اش در حقیقت بار یک کامیون جنگی اسقاطی است.

جمعه مردی است میانسال با لباس‌ها و ظاهری نسبتا آراسته، عینک شیشه گردی به چشم و سری تراشیده و تاری دارد که با وسایل ابتدایی آن را ساخته و می‌نوازد. محبوبه به همراه جمعه به نزد داود می‌روند. داود مردی است با موهای بلند بر سر و صورت که لباس جنگی به تن دارد و تفنگی که آن را از خود جدا نمی‌کند. جمعه از دادگاهی سخن می‌گوید که در آن می‌توان حقانیت هر یک از آن دو را ثابت کرد. او با همراهی سازش از روبان قرمز عبور می‌کند و پای به درون منطقه مین‌گذاری شده می‌گذارد و داود را هم به درون این منطقه فرا می‌خواند. منطق جمعه این است که هر یک برحق باشد پایش روی مین نخواهد رفت. در سکانس تعلیقی اضطراب آوری، دوربین که در سطحی پایین‌تر از سطح چشم قرار گرفته است با نماهایی بسیار درشت پاهای جمعه را به تصویر می‌کشد که با هر ضربه ساز در کنار یک مین به زمین کوفته می‌شود و نماهای درشت پا با نماهای درشت صورت جمعه پیوند می‌خورد که در آن عزم جزم و اطمینان او

از عملش نمایش داده می‌شود. جمعه مجددا داود را به داخل میدان فرا می‌خواند و داود هم تفنگ را به کناری انداخته از روبان قرمز عبور می‌کند و پای به میدان مـی‌نهـد. همـان نماهـای درشـت پاهای داود این‌بار با نماهای درشتی از صورت او پیوند می‌خورد کـه در آن تردیـد و دودلـی هنـوز سلطه دارد. کوفتن پاهای جمعه و داود یکی پس از دیگری به همراه صدای ساز و نماهای درشـت از صورت‌های هریک با خصوصیات گفته شده به تصویر کشیده می‌شود و فریادهـای محبوبـه نیـز برای منصرف کردن دو مرد از این جدال خطرناک راه به جایی نمی‌برد. سرانجام، با صـدای انفجـار مهیبی قائله ختم می‌شود. چشمان هـر یـک از دو مـرد در نماهـایی بـسیار درشـت نمـایش داده می‌شود که به خیال منفجرشدن مین در زیر پای دیگری محکم بسته شده وسپس بـا تردیـد بـاز می‌شود. هر دو سالم‌اند. در دادگاه فیلم، هیچیک متهم و محکوم نمی‌شوند، ولـی در پایـان همـین سکانس وقتی محبوبه اعلام می‌کند که جمعه را انتخاب کرده چون عاقل است، در نمایی درشت و از پشت سر داود را می‌بینیم که با تماشای رفتن آن دو با خود می‌گوید: «آقا داود، کیش، مات».

آری! داوود در این سکانس شکست می‌خورد و انتخاب نمی‌شـود، امـا در سـکانس پایـانی، هنگامی که تانکی که به‌چونان مرکب عروسی محبوبه و جمعـه آذیـن شـده بـود بـا کلبـه داود برخورد می‌کند، و هر چیز قابل انفجار در آن کلبه به همراه همه مین‌هایی کـه بـا نخهـایی بـه همدیگر مربوط بودند منفجر می‌شوند و خطر به کلی رفع می‌گردد، از زیـر کلبـه منهـدم شـده داود چشمه آبی جوشیدن می‌گیرد که در آن بیابان غیرمنتظره است. این چشمه نماد حقیقـت است، حقیقتی که از دل کلبه داود جوشیده است. محبوبه به چشمه و به داوود که ابتدا به نظـر می‌رسد به سوی او در حال دویدن است و در این حالت کتش را از تنش خـارج مـی‌سـازد و بـا نزدیک‌تر شدن معلوم می‌شود که به سمت چـشمه در حرکـت اسـت خیـره مـی‌شـود. پـس از رسیدن داوود به چشمه، برای لحظه‌ای پرده تاریک می‌شود و صـدای پریـدن در آب بـه گـوش می‌رسد. پس از روشن شدن مجدد پرده لاک‌پشت را می‌بینیم که در زیر آب پایین می‌رود تا به تصویر محبوبه که قبلا داود در زیرزمین حکاکی کرده بود می‌رسد و فیلم پایان می‌یابد.

لاک‌پشت که از همان ابتدای فیلم نمادی دیگر برای معرفی شخصیت داود بود، در پایان با خود او یکی می‌شود. لاک‌پشت با لاک سختی که بر پشت خود دارد و شکم نرمی در در زیر آن لاک سخت پنهان است، به نوعی ظاهر خشن و روح لطیف و حساس داود را معرفی می‌کند. لاک‌پشت همچنین نماد گذشته است، عمری طولانی دارد و به آهستگی حرکت می‌کند. تغییر در زندگی او چندان مفهومی ندارد.

داود و جمعه هر یک نماد یکی از تفکرات موجود در جامعه است و محبوبه، چنان که از نامش پیداست، محبوب و خواسته این دوست. او زن است، نماینده مادر، مام وطن و مردم این سرزمین که در میان این دو فکر ناچار به انتخاب‌اند. محبوبه جمعه را بر می‌گزیند که نماد حرکت به جلو و تغییر است. اما فیلم داود را بر می‌گزیند که نماینده ارزش هایی است که از گذشته به او رسیده، ارزش‌های اسلامی که در طول جنگ تثبیت شده است. داود رفتنی است و جمعه ماندنی. این حقیقتی است که فیلم ناچار به اعتراف بدان است، اگر چه از آن تقدیر نمی‌کند.

قهرمان حاتمی‌کیا در این فیلم به درک تلخی از واقعیت وجودی خودش در جامعه متحول شده می‌رسد. او دیگر این جامعه را نمی‌شناسد. او تغییر نکرده، ولی جامعه آری. با این درک است که در فیلم بعدی یعنی در *موج مرده* از انزوای اجتماعی خارج شده و به درون جامعه باز می‌گردد، اما این‌بار انزوایی عمیق‌تر و درونی او را در هاله‌ای که اطراف خود تنیده نگه می‌دارد. او دیگر هیچ گونه همنوایی بین این جامعه با خود و ارزش‌هایش احساس نمی‌کند. داستان *موج مرده* از همین نقطه آغاز می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موج مرده

موج مرده داستان یک سردار نیروی دریایی است که حمله ناو هواپیمابر امریکایی به هواپیمای حامل مسافران ایرانی، انفجار و سقوط این هواپیما را در آبهای خلیج فارس به چشم دیده و به‌رغم گذشت چندین سال از آن واقعه و تمام شدن جنگ، کینه خود را از این ناو که

نماینده امریکاست حفظ کرده است. سروان راشد که هم اکنون در نیروی دریایی خدمت می‌کند و فرمانده است، با همسر و یگانه فرزندش که پسری جوان است در یکی از شهرهای حاشیه خلیج فارس زندگی می‌کند. کابوس هواپیمای منهدم شده و اجساد مردان، زنان و کودکان شناور بر آب دست از سرش برنمی‌دارد. گویی یگانه راه رهایی از این کابوس گرفتن انتقام است.

سروان راشد با فکر انتقام زندگی می‌کند، تنها فرزند او که در کودکی پدر را ندیده و فقط در آغوش مهربان مادر بزرگ شده است، با او همنوایی نمی‌کند. او با ارزش‌ها و آرمان‌های پدر بیگانه است و به‌دنبال دنیاهای جدید و نوع زندگی جدید است. همچنین است همسر سروان راشد که از غیبت پدر در حضور و به حساب نیاوردن فرزند و نیازهای خاصش در رنج است و برخلاف فاطمه در *آژانس شیشه‌ای* دیگر با او احساس همنوایی و همدردی نمی‌کند. در جایی از فیلم حتی ناو آمریکایی همسر و فرزند را از غرق شدن در دریا نجات می‌دهد. قهرمان این بار هم بار بیگانگی با جامعه و هم بیگانگی با همسر و فرزند و نزدیکان خود را به دوش می‌کشد. او فقطی فقطست و دیگر حتی به خانواده خود نیز متکی نیست. هاله‌ای که اطراف خود کشیده است او را با بغض فرو خورده و آرزوی انتقامش تنها گذاشته است.

بغض فروخورده و اوج ناتوانی و فقطیی قهرمان داستان در نمای گرفته شده از زیر آب در کنار بدنه ناو به نمایش درآمده است. در این نما سروان راشد و همکارانش با پوشیدن لباس غواصی و رفتن به زیر آب به بدنه کشتی مشت می‌کوبند، در حالی که خود می‌دانند این مشت‌ها شاید توسط این غول دریایی حتی احساس هم نشود. اما کار دیگری از دست آنها بر نمی‌آید. فیلم این عملیات توسط یکی از همکاران سروان راشد که در این باره احساس مسئولیت می‌کرده لو می‌رود و سروان راشد به خاطر آن از جانب مامورینی که از مرکز می‌آیند سرزنش و توبیخ می‌شود.

در نهایت، وقتی از همه راه‌ها برای گرفتن انتقام موثری از این ناو، به مثابه امریکا ناامید می‌شود، ترجیح می‌دهد یکه و فقط خود را با قایق موتوری‌اش به آن بکوبد و معلوم است که سرنوشت قهرمان چه خواهد شد: نابودی. سکانس خداحافظی سردار راشد با همسرش در پایان فیلم که از راه دور در حالی که بر قایق موتوری سواراست، لباس تمام نظامی خود را پوشیده و ملتمسانه به همسرش نگاه می‌کند، شاید نگاهی که در آن برای آخرین بار تمنای درک شدن و فهمیده شدن نهفته است، پیش درآمد حرکت او به سمت ناو است که با آهنگی حماسی که احساس پیروزی را منتقل می‌کند همراه می‌شود. این بار هم یگانه کسی که با قهرمان همدلی و همدردی می‌کند، خود فیلم است.

ارتفاع پست

قهرمانی که در *موج مرده* نهایتا در اوج ناامیدی تن به نابودی می‌دهد، در *ارتفاع پست* در قالب ضد قهرمان به صحنه می‌آید. دیگر نه ارزشی برای پاسداری باقی مانده است و نه چیزی که امید فردایی بهتر را نوید دهد. ضد قهرمان *ارتفاع پست* مرد فقیر خرمشهری است که پس از تحمل نه سال جنگ و دوام آوردن زیر بمباران‌های هوایی، از سر ناچاری برای تامین معاش خود و خانواده‌اش به راه‌های غیرقانونی متوسل شده و در نهایت تصمیم می‌گیرد برای کار بهتر و کسب درآمد بیشتر به خارج برود. اما چون هزینه تهیه ویزا و بلیط هواپیما را ندارد، تصمیم می‌گیرد با هواپیماربایی به مقصد برسد. او برای جلوگیری از مورد تهدید قرار گرفتن توسط مسافران هواپیما، برای تعداد زیادی از اقوام و همشهری‌های خود نیز بلیط تهیه می‌کند و به اسم پیدا کردن کار بهتر در بندر دیگری آنها را نیز وارد هواپیما می‌کند.

پس از ربودن هواپیما و مطلع شدن اقوام او از منظور قاسم، ابتدا همه با او و کارش مخالفت می‌کنند. اما پس از اینکه متوجه می‌شوند هواپیما واقعا در مسیر دیگری افتاده و آنها می‌توانند به خارج بروند، یکی پس از دیگری با قاسم همراه می‌شوند تا جایی که شروع به اظهار

شادمانی با نواختن آهنگ بندری، دست زدن و رقصیدن می‌کنند. این نمادی است از دورویی و دورنگی مردمی که بر اثر شرایط به این صفت متصف شده‌اند. در جامعه ناچارند جوری رفتار کنند که واقعا نیستند، و وقتی فشار قیودات اجتماعی را برداشته می‌بینند خود واقعی‌شان را به نمایش می‌گذارند.

در طول فیلم، کنترل هواپیما متناوباً در دست ضد قهرمان داستان محافظان هواپیما جابه جا شده تا سوخت هواپیما تمام می‌شود و در دریا سقوط می‌کند. آنها نه به خارج می‌رسند و نه به ایران باز می‌گردند.

پس از سقوط هواپیما، که به صورت نشستنی با تکان‌های شدید به تصویر کشیده می‌شود، بدون اینکه سقوط به صورت عینی نشان داده شود، از حرف‌های متناقض مسافران که از پنجره هواپیما به بیرون نگاه می‌کنند و هر یک بیرون را به‌صورتی می‌بینند، متوجه غیرطبیعی بودن موقعیت می‌شویم و می‌فهمیم که اینجا نیز عالم برزخ است. آدم‌های فیلم به تناسب نیت‌ها و اهدافشان از سفر و نوع عقیده‌شان بیرون را یک جور تشریح می‌کنند. برخی آنجا را بیابان برهوت می‌بیند، برخی جنگلی پر از درختان سبز، برخی همانند قعر جهنم و برخی همچون منظره‌ای با صفا. اما مخاطب از دید همسر ضدقهرمان فیلم، همان که در این بحبوحه نوزادی به‌دنیا آورده، منظره بیرون را آسمانی پر از مرغان دریایی می‌بیند که در پروازند. فیلم با لبخند این زن بر اثر دیدن این منظره زیبا پایان می‌یابد.

فیلم *ارتفاع پست* نمایش انحطاط و نابودی جامعه است. جامعه‌ای که حتی اعضایش زندگی در آن را برنمی‌تابند و هر یک چنانچه فرصتی به‌دست آورند از آن می‌گریزند و اگر این فرصت پیش نیاید همچون معتقدینی سرسخت بدان می‌چسبند و ظاهرا از آن دفاع می‌کنند. جامعه‌ای که دورویی و ریاکاری در آن به اعلا درجه رسیده و دیگر راه نجاتی ندارد.

بی‌مناسبت نیست که پس از این فیلم برای اولین بار در جشنواره فیلم فجر حاتمی‌کیا بدون فیلم ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسید داستان قهرمان بسیجی جبهه رفته او به همراه

داستان جامعه انقلابی و جنگ زده معاصرش با همه فراز و نشیب‌هایش به پایان راه رسیده و او نیز دیگر در این زمینه حرفی برای گفتن نداشته باشد. اما با اکران فیلم *به نام پدر* در سال بعد، حاتمی‌کیا نشان داد که اگر چه همچون قهرمان این فیلم سعی در جدا شدن از موضوع جنگ، سر در لاک خود فرو بردن و زندگی بهتری برای فرزندان خود فراهم آوردن دارد، اما کماکان ناچار به پاسخگویی به نسل پس از جنگ درباره جنگ است.

به نام پدر

در این فیلم، قهرمانی که صحنه مبارزه را ترک کرده و سر در لاک خود فرو برده ناچار می‌شود برای حفظ نسل آینده مجددا وارد میدان شود. در ابتدای فیلم، ناصر را می‌بینیم که در کار کشف معدن است. او برای ثبت معادنی که کشف کرده دچار مشکل می‌شود، زیرا متولیان سازمان میراث فرهنگی با ظاهری مذهبی و انقلابی، به بهانه اینکه ناصر برای آنها کار می‌کند، قصد ثبت معدن به نام خودشان را دارند. از اینجاست که تعقیب و گریزی آغاز می‌شود. از طرف دیگر، دختر ناصر را در میان جمع دانشجویان باستان‌شناسی می‌بینیم که برای حفاری به محلی رفته‌اند که بعدا معلوم می‌شود از مناطق جنگی سابق بوده است. انفجار مین زیر پای دختر موضوع فیلم را به گفتگوی میان پدر و دختر درباره جنگ و پیامدهای آن می‌کشاند.

در این فیلم، جنگ به همه زندگی تعمیم داده شده است. جنگی که در میدان جنگ بوده هنوز تمام نشده و تبعات آن ادامه دارد، در حالی که امکان بروز جنگ در میدان هنوز هم منتفی نیست. اما جنگ دوم در زندگی اجتماعی و بر سر پاسداشت از ارزش‌هاست. ارزش‌هایی مانند حق‌خواهی و عدالت‌طلبی که در زمان جنگ در میدان شکل گرفت و اکنون، رزمندگان سابق در جامعه پاسداران آنها معرفی شده‌اند. پاسدارانی که بر خلاف انتظار، در همین جامعه هنوز هم باید برای حفظ ارزش‌ها بجنگند.

از نظر نشانه‌شناسی، مستنداتی در فیلم وجود دارد که نشان می‌دهد این حق‌طلبی و عدالت‌خواهی در راستای همان ارزش‌هایی است که در میدان جنگ شکل گرفته‌اند. مثالاً سرنیزه جنگی‌ای که پس از کندن زمین، دختر ناصر کشف می‌کند، خود نماد گذشته و جنگ است. هواپیماها و صحنه جنگی مین‌روبی در پایان فیلم نماد آینده و ادامه جنگ و بالاخره، جنگ قهرمان داستان با مسئولان میراث فرهنگی بر سر حق، نماد زمان حال و جنگ تعمیم داده شده به زندگی است. میان دو جنگ در میدان و زندگی مشابهتی تصویری نیز ایجاد شده است که ذکر آن در اینجا لازم است. اگر چه در فیلم جنگ در میدان به صورت یادآوری بیان می‌شود و مستقیما به تصویر کشیده نمی‌شود، ولی نمادهای آن در جنگ در میدان زندگی اجتماعی آشکارا حضور دارند. لباس‌های ناصر، استفاده از مواد منفجره برای معدن، موتور هزار (که در زمان جنگ برای عملیات شناسایی استفاده می‌شد)، مین و سرنیزه، هواپیما (جنگی و مسافربری)، نیروهای نظامی و تپه ماهور (اگر چه سبز و نه به رنگ خاک، جبهه‌ها)، همه نمادهایی‌اند که در کلیت فیلم مخاطب را به یاد جنگ گذشته در جبهه می‌اندازند.

از طرف دیگر، غلبه شدید سرسبزی و آبادانی، تپه‌ها و دشتهای پر سبزه و گل در تصویر نماد ظاهر جامعه است که ادعا می‌شود در آن همه چیز روبراه است و مردم شادند. در زیر همین سرسبزی، روی تپه مینی است که منفجر شده و پای دختر را قطع می‌کند. در همین سرسبزی است که قهرمان داستان با موتور به شکل خطرناکی از روی تپه‌ها و بلندی‌ها فرار می‌کند و به زمین می‌خورد. در پایان فیلم هم قهرمان داستان برای پاک‌سازی نهایی همین زمین‌هاست که مجددا لباس رزم می‌پوشد تا باطن آنها را نیز همچون ظاهرشان پاک سازد.

نتیجه گیری

در این مقاله، مسیر حرکت قهرمان فیلم‌های مذکور، به شکلی منطقی از لابلای فیلم‌ها دنبال شد. به طور خلاصه می‌توان گفت در مقایسه مضامین طرح شده در فیلم‌های مذکور به

ترتیب زمانی مشاهده می‌شود که سیری از شکل‌گیری ارزش‌های خاص مذهبی، در معرض خطر قرار گرفتن آنها، مبارزه قهرمان برای حفظ خود در محدوده این ارزش‌ها، شک قهرمان نسبت به جامعه، جدایی او از جامعه، بازگشت و تلاش مجدد برای حفظ ارزش‌ها به فقطیی و بالاخره ناتوانی فرد و جامعه در حفظ آنها و سقوط نهایی جامعه به نمایش گذاشته شده است. سقوطی که حضور آن در تصور فیلم‌ساز به مدت یک‌سال او را به سکوت فراخواند، اگر چه ضرورت زمانه و نیاز گروه اجتماعی‌اش بار دیگر او را به حضور در عرصه اجتماعی، این بار در مقام منتقد جامعه و جنگ به معنای عام آن، وادار کرد.

نکته نشانه شناختی جالبی که درباره ارزش‌ها و تلاش برای حفظ آنها با نقد جامعه در فیلم وجود دارد این است که نوار قرمز روی کف راهروی بیمارستان، که شباهت زیادی با روبان در فیلم *روبان قرمز* دارد، در این فیلم زیر پاهای قهرمان داستان قرار می‌گیرد، در حالی که در *روبان قرمز*، این روبان مرزی را تعیین می‌کرد که کسی حق عبور از آن را نداشت. فیلم با این تغییر اعلام می‌کند که فقط افرادی مثل ناصر و هم‌رزمان او هستند که می‌توانند بر روی خط قرمز حرکت کنند و اشکالات جامعه را به آن گوشزد کنند. زیرا اینها کسانی‌اند که در پی‌ریزی جامعه به شکل کنونی آن نقش داشته، از همه زندگی خود برای حفظ ارزش‌ها مایه گذاشته و طبیعتا نگهبان آن‌اند. حاتمی‌کیا با این کار راه خود و قشر اجتماعی بسیجیان جبهه رفته منتقد را از کسانی که به دلایل دیگر منتقد جامعه فعلی‌اند جدا می‌کند. او نشان می‌دهد کسانی حق نقد جامعه را دارند که برای استقرار آن تمامی تلاش خود را کرده‌اند، نه آنهایی که به‌دنبال بهانه برای نابودی آن می‌گردند.

مسائل طرح شده در این فیلم‌ها نشان‌دهندهٔ نگرش یکی از گروه‌های مهم جامعه ایران، یعنی گروه بسیجی‌های جبهه رفته زمان جنگ و خانواده هایشان است، که در جامعهٔ کنونی مورد فراموشی و بی‌مهری قرار گرفته‌اند. هنرمندی که خود مانند این گروه فکر می‌کند به شکل اثر هنری درآورده است. هنرمندی که با جبهه و جنگ شروع کرد، رزمنده بسیجی بود، در ادامه

مسیر فیلم جنگی ساخت، پس از جنگ پیامدهای آن را در جامعه به تصویر کشید، از مشکلات گفت، آن‌هم از زاویه دید بسیجی‌های جبهه رفته، برای اکران برخی از فیلم هایش (مانند به *رنگ ارغوان*) دچار محدودیت شد، و بالاخره با شناختی که از وضعیت جامعه حاصل کرده بود تصمیم به سکوت گرفت.

می توان با استفاده از نظریه گلدمن گفت که حاتمی‌کیا با توجه به تحصیل این شناخت که حاصل تعلق او به این گروه اجتماعی بود و با توجه به توان هنری بالایی که در تبدیل آن به یک دیدگاه منسجم در آثارش داشت، تبدیل به یک فرد استثنایی شد. فردی که آگاهانه یا ناخودآگاه در آثار هنری خود یکی از گروه‌های مهم اجتماعی در جامعه ایران را نمایندگی کرد. بدین ترتیب، می‌توان گفت شناخت معانی فیلم‌های حاتمی‌کیا می‌تواند ما را به شناخت کامل‌تری از این گروه اجتماعی و دیدگاه آن درباره جامعه در دوره‌های گوناگون حیات تاریخی‌اش برساند. این همان کمکی است که جامعه شناسی هنر می‌تواند در جهت شناخت بهتر جامعه به جامعه-شناسی عرضه کند. شناختی که شاید از طریق هیچ یک از متون رسمی نوشته شده یا حتی اسناد و مدارک موجود و مورد استفاده جامعه‌شناسی برای شناخت واقعیت قابل دریافت نباشد.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹) *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، ترجمه پرویز اجلالی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها

ایگلتون، تری (۱۳۸۱) *در آمدی بر ایدئولوژی*، معصوم بیگی، نشر آگه.

راودراد، اعظم(۱۳۸۲) نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، انتشارات دانشگاه تهران

روحانی، محمد رضا (۱۳۷۷) *ابراهیم حاتمی کیا فیلمساز مولف*، انتشارات تکاپو.

سلبی، کیت و کاودری، ران(۱۳۸۰) *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمه علی عامری مهابادی، سروش.

لنار، ژاک(۱۳۷۶) نگاهی به واپسین کتاب گلدمن، لوسین گلدمن (*جامعه، فرهنگ، ادبیات مجموعه مقالات*)، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه

گلدمن، لوسین(۱۳۸۰) جامعه شناسی ادبیات؛ جایگاه و مسائل روش، لوسین گلدمن (*جامعه، فرهنگ، ادبیات مجموعه مقالات*)، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه.

Alexander, Victoria(2003) *Sociology of the Arts*, Blackwell Publishing: