Quarterly Journal of Virtual Space and Social Media
Vol. 1, Series. 4, No. 4, Winter 2025/ 139 - 172
DOI: https://doi.org/10.22083/cssms.2025.496087.1026

The new urban subalterns as narrated by Iranian cinema (Life and A Day, Sheeple)

Jamal Mohamadi, *Professor, Department of Sociology, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran (Corresponding Author). Email: m.jamal8@gmail.com.*

Pooneh Fahraji, *PH. D of Sociology, Email: pfahraji@yahoo.com.*

Somayeh Karimipoor, *M.A. of Sociology, Department of Sociology, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: karimipoor.s.1372@gmail.com.*

Abstract

Introduction: In Iran during the 2010s, the urban poor included social types such as street vendors, peddlers, subsistence motorcyclists, day laborers, the unemployed, rural migrants, unskilled precarious workers, residents of informal settlements, beggars, homeless individuals, addicts, and children. Iranian cinema in this decade, through the production of numerous films in pseudo-documentary, neo-realist styles, and even dark melodramas, gave rise to a genre known as "slum cinema," which provides an opportunity for sociological reflection on the condition of the new urban poor. Therefore, a key question arises: How are the urban poor of the 2010s represented and constructed in the films of this decade? How is their social life narrated, and to what extent do these cinematic narratives act as "narratives from below," and to what extent do they align with the dominant discourses of consumer society?

Objective: This study aims to conduct a neo-formalist analysis of the narrative techniques used to portray the lives of the urban poor in Iranian cinema of the 2010s. The theoretical approach of the research is derived from film studies theories that explore the nature of cinematic representation and its relationship with social realities. The study applies the Bordwell and Thompson neo-formalist model, which examines the four levels of meaning in artistic works. Two films from the "slum cinema" genre of the 2010s-"Life and a Day" (Abad va Yek Rooz) and "Sheeple" (Maghzhaye Koochak Zang Zadeh)-were selected for analysis.

Results: "Life and a Day" portrays the life of the urban poor in lower-class neighborhoods-a life filled with tension, problems, poverty, misery, addiction, unemployment, psychological disorders, and the erosion of joy and vitality. The characters in this distressing environment, despite being engulfed in hardship and despair, continuously anticipate an event that could provide an escape from this dreadful cycle. They make efforts in hopes of finding a way out, but each time, everything reverts to the initial state. These characters are condemned to a fate worse than life imprisonment. In contrast, "Sheeple" takes the audience into the world of individuals unknown to the majority of society, portraying a way of thinking that is alien to much of the population. The film presents a frightening narrative of

living on the margins, in extreme poverty, under the shadow of social harm, and being excluded from education. It shows how blind fanaticism can emerge from this way of life. The audience may not have considered how income is generated in "the kitchen," where synthetic drugs like methamphetamine are produced, or how orphaned children are raised in such environments to eventually participate in drug production and distribution. The film provides a depiction of this way of life, drawing parallels with the image presented in "Life and a Day."

Discussion: The analysis reveals that the narratives of the urban poor in 2010s slum cinema differ significantly from the cinematic portrayals of these groups in previous decades. The urban poor of the 2010s are neither sanctified nor depicted as having the ability to escape their impoverished condition. Instead, they are portrayed as subjects trapped in a vicious cycle of poverty and misery, with no beginning or end to their suffering. The physical and symbolic spaces of the slums are portrayed as fragmented, tense, and conflict-ridden, and the erosion and decay ingrained in these spaces have made the lives of their inhabitants filled with violence, tension, and struggle. Recurrent motifs of constant violence and tension are evident in both films. The fast-paced rhythm of life, along with tense dialogues and anxious monologues, characterizes the symbolic interactions of the characters in these settings. Overall, the emergence of a distinct slum cinema genre in the 2010s indicates a profound transformation in the existential conditions of the urban poor, which can no longer be narrated using the themes and motifs of previous decades' cinema.

Conclusion: This analysis uncovers the shared features of these two films and their belonging to a specific discursive space in both cinema and the socio-political history of Iranian society. The very emergence and growing popularity of the slum cinema genre in the 2010s reflect a process of producing poverty and marginalization in the outskirts of metropolises, which is a product of a particular political economy that also casts its shadow over cultural and social spheres. The alignment of this political economy with the overwhelming flood of consumer culture has led to the emergence and growth of certain representational systems in cinema that, despite claiming to depict the realities of the urban poor in the most documentary-like manner, strive to present a consumable and audience-friendly image of the lower-class poor.

Keywords: Neo-formalism, Urban Poor, Slum Cinema, Cycle of Misery, Violence, Tension.

فصلنامه فضای مجازی و رسانه‌های اجتماعی
سال ۱ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۴ / زمستان ۱۴۰۳/ ۱۷۲ - ۱۳۹
Quarterly Journal of Virtual Space and Social Media
Vol. 1, Series. 4, No. 4, Winter 2025/ 139 - 172
DOI: https://doi.org/10.22083/cssms.2025.496087.1026

فرودستان شهریِ دههٔ نود به روایت سینمای ایران (ابد و یک روز، مغزهای کوچک زنگ‌زده)

جمال محمدی[۱]، پونه فهرجی[۲]، سمیه کریمی‌پور[۳]

چکیده

سینمای ایران، در دههٔ نود، با تولید انبوه فیلم‌هایی به سبک ملودرام‌های سیاه نئورئالیستی ژانر سینمای پایین‌شهر را که روایت‌گر حیات اجتماعی فرودستان شهریِ جدید است بیش‌ازپیش تقویت کرد. هدف پژوهش حاضر تحلیل نئوفرمالیستی این سینما با اتکا به نظریه‌هایی است که سرشت بازنمایی سینمایی و رابطهٔ آن با امر اجتماعی را می‌کاوند. روش مطالعه مدل بوردول و تامپسن در نئوفرمالیسم است که به واکاوی سطوح چهارگانه معانی در آثار هنری می‌پردازد. نمونه‌های موردمطالعه عبارت‌اند از دو فیلم *ابد و یک روز* و *مغزهای کوچک زنگ‌زده*. نتایج نشان می‌دهد که روایت‌پردازی فرودستان در سینمای پایین‌شهرِ دههٔ نود تفاوت‌های اساسی با روایت‌های سینمایی این اقشار در دهه‌های قبلی دارد. فرودستان دههٔ نود سوژه‌هایی گیرافتاده در نوعی چرخهٔ باطل فقر و فلاکت‌اند که آغاز و انجام زندگی‌شان تماماً یکی است. فضاهای زندگی آن‌ها متعارض و فرسوده هستند و این فرسودگی و ویرانگیِ حک‌شده بر این فضاها باعث شده است زندگی کنشگران نیز آکنده از خشونت و تنش و ستیز گردد. خشونت و تنش دائمی موتیف‌های تکرارشونده در هر دو اثرند. ریتم تند زندگی همراه با دیالوگ‌های تنش‌آلود و مونولوگ‌های پرتشویش خصلت لاینفک تعامل‌های نمادین کنشگران این فضاها است.

واژگان کلیدی

نئوفرمالیسم، فرودستان، سینمای پایین‌شهر، چرخهٔ فلاکت، خشونت، تنش.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰

۱. استاد، گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
m.jamal8@gmail.com

۲. دکتری جامعه‌شناسی. pfahraji@yahoo.com

۳. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
karimipoor.s.1372@gmail.com

مقدمه

فهم موقعیت فرودست، مناسبات فرودست‌سازی و ابعاد فرودست‌شدگی، تجربه‌ی فرودستی و جز آن مستلزم شناخت سازوکار ساختارهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و ترسیم روابط قدرت، ازجمله فرآیندهای طرد، حاشیه‌ای‌سازی، ناتوان‌سازی و مسائلی ازاین‌دست است. این پژوهش تلاشی است برای فهم پویایی فرآیند طرد و فرودست‌سازی آن‌گونه که سینما آن را روایت می‌کند. از دید ما، بخشی از سینمای دهۀ نود ایران این امکان را فراهم کرده است تا ما بتوانیم این فرودستان را نه از منظر سیاست‌های هژمونیک بلکه از پایین و از دریچۀ اَشکالی از فرودستی که آن‌ها تجربه می‌کنند بفهمیم. خمیرمایۀ اصلی اصطلاح فرودست را نخستین بار اسپیواک[1] صورت‌بندی کرد. نزد او، فرودست کسی است که به‌انحاء مختلف توسط نظام‌های بازنمایی سرکوب و طرد می‌شود. «نمونۀ بارز این امر در جامعۀ مصرفیِ معاصر فرودستِ جنسی است که نظام‌های مسلطِ بازنمایی با خشونتِ تمام سعی در بی‌خانمان‌کردن و خاموش‌کردن او دارند؛ از جانب او سخن می‌گویند، اما هیچ‌گاه صدای خود او را بازتاب نمی‌دهند. درنتیجه، او به‌کلی از صحنه محو می‌گردد و آنچه از او بر جای می‌ماند صرفاً برساخت رسانه‌ای اوست» (Spivak, 2003: 44). از منظری دیگر، «فرودست صرفاً واسطه‌ای است که گفتمان‌های رقیب، برای بازنمایی ادعاهای خودشان به‌کارمی‌گیرند» (گاندی، ۱۳۹۱: ۱۳۰). به‌بیان دیگر، «فرودستان نمی‌توانند سخن بگویند، اما گفتمان‌های رقیب دائماً به نمایندگی از آن‌ها سخن می‌گویند» (مورتون، ۱۳۹۲: ۱۱۶).

در ایرانِ دهۀ نود، «فرودستان شهری تیپ‌های اجتماعی‌ای مثل فروشندگانِ دوره‌گرد، دست‌فروشان، موتورسوارانِ معیشتی، کارگرانِ روزمزد، بیکاران، مهاجرانِ روستایی، کارگران ناماهرِ بی‌ثبات‌کار، بخش‌هایی از ساکنان سکونت‌گاه‌های غیررسمی، متکدیان، کارتن‌خواب‌ها، معتادان و کودکان را در برمی‌گیرد» (مالجو، ۱۳۹۶). این تیپ‌های اجتماعی معمولاً دسترسی مناسبی به آموزش، بهداشت، مسکن، اجناس مصرفی، فراغت، تفریح، معاشرت، مناسبات عاطفی و جنسی، تغذیۀ مناسب و کالاهای فرهنگی ندارند. عدم‌دسترسی به این امکانات به‌معنای طردشدن از جامعۀ مصرفیِ مبتنی بر بازار و پرتاب‌شدن به حاشیه‌ها است. نظریه‌پردازان بسیاری کوشیده‌اند فرایندهای فرودست‌سازی را در ارتباط با برآمدن جامعۀ مصرفی و سیطرۀ فرهنگ مصرفی بر کل

1. Gayatri Chakravorty Spivak

مناسبات بشری تحلیل کنند. به‌باور آن‌ها، در جامعهٔ مصرفیِ معاصر، «منطق کالاها تعمیم پیدا کرده و نه‌فقط بر فرآیند کار و محصولات مادی، بلکه بر کل فرهنگ و جنسیت و روابط انسانی و حتی بر رؤیاها و غرایز نیز حاکم شده است» (بودریار، ۱۳۸۹: ۳۰۸). درواقع، مصرف‌گفتمانی است که امروزه حکم عقل سلیم جامعهٔ بشری را پیدا کرده است. در چنین شرایطی فرودست کسی است که در میدان رقابت برای دسترسی هرچه‌بیشتر به مصرف کالاها و نشانه‌ها به‌تدریج از صحنه خارج شده و در حاشیه‌های شهر به‌عنوان موجودی بی‌بهره از معنا و ارزش و اعتبار (چراکه هر سه این‌ها در جامعهٔ مصرفی حاصل تولید و مصرف کالاها و نشانه‌ها در بازار مصرفی هستند) در فقر و فلاکت دست‌وپا می‌زنند. درواقع، فرودست کسی است که در نظام بازنمایی جامعهٔ مصرفی هیچ بازنمودی پیدا نمی‌کند، مگر آن‌که بازنمود او به نفع استحکام فزایندهٔ فرهنگ مصرفی باشد.

سینمای ایران، در دههٔ نود، با تولید شمار زیاد فیلم‌هایی که در سبک‌های شبه‌مستند، نئورئالیستی و حتی در قالب ملودرام‌های سیاه، حیات اجتماعی در پایین‌شهر را بازنمایی می‌کنند عملاً ژانری به نام سینمای پایین‌شهر[1] پدید آورد که امکان تأمل جامعه‌شناختی در وضعیت «فرودستان شهریِ جدید» را فراهم می‌سازد. فیلم‌هایی مثل لانتوری (رضا درمیشیان، ۱۳۹۴)، عصبانی نیستم (رضا درمیشیان، ۱۳۹۲)، کلاشینکف (سعید سهیلی، ۱۳۹۲)، بدون تاریخ، بدون امضا (وحید جلیلوند، ۱۳۹۵)، ابد و یک روز (سعید روستایی، ۱۳۹۴)، خفه‌گی (فریدون جیرانی، ۱۳۹۵)، شعله‌ور (حمید نعمت‌الله، ۱۳۹۵)، مغزهای کوچک زنگ‌زده (هومن سیدی، ۱۳۹۶)، متری شش و نیم (سعید روستایی، ۱۳۹۷)، شنای پروانه (محمد کارت، ۱۳۹۸)، خشم و هیاهو (هومن سیدی، ۱۳۹۴) و سرخ‌پوست (نیما جاویدی، ۱۳۹۷) ازجمله مشهورترین و پرفروش‌ترین تولیدات سینمای پایین‌شهر دههٔ نود هستند که فرودستان شهریِ جدید را بازنمایی می‌کنند. فرودستان شهریِ جدید آن دسته از اقشار حاشیه‌ای هستند که مولود سرمایه‌داری مصرفی‌اند و برخلاف کارگرانِ دورانِ سرمایه‌داریِ صنعتی که به‌عنوان نیروی کار و گرداننده چرخ‌های صنعت تعریف می‌شدند کاملاً بی‌هویت، رهاشده و زائد به‌حساب می‌آیند: «آن‌ها نه نیروی کار هستند و نه در انتظار رستگاری مسیحایی، بلکه به‌گونه‌ای‌اند که گویی اصلاً وجود ندارند» (Bauman, 2005: 112). فرودستانِ پایین‌شهر در این فیلم‌ها غالباً در چنبرهٔ مشکلات بنیان‌براندازی مثل فقر، بیکاری،

1. Downtown Cinema

قاچاق، فحشا، سرقت، بزهکاری، خریدوفروش مواد مخدر، اعتیاد و خشونت‌های خانوادگی تصویر شده‌اند و در این وضعیتِ استیصال و بی‌پناهی هرچه قدر دور خود می‌چرخند راهی به بیرون پیدا نمی‌کنند. زندگی در بیغوله‌ها و زاغه‌های جنوب شهر برای آن‌ها، زیستن در دور باطل فقر و فلاکت و تجربه‌کردن وضعیتی سراپا یوتوپیازدوده است که انواع خشونت، لمپنیسم و انحطاط اخلاقی آن را از بطن خود بیرون می‌دهد. در این سینما، خود جامعه و خانواده به‌سان زندان‌هایی‌اند که ساکنان آن‌ها انگار تا به ابد محکوم‌اند در گرداب یأس و چرخهٔ ناامیدی دست و پا بزنند (جاهد، ۱۳۹۹). آن‌ها به‌حاشیه‌رفته‌های جامعه‌ای هستند که در آن سیطرهٔ اصل لذت، اغواشدگی در برابر بازار و جستجوی پیوندهای کوتاه‌مدت و متغیر منطق اصلی است. آن‌ها همان‌هایی‌اند که به بازارِ مصرفی دسترسی ندارند و از گود خارج شده‌اند.

تلاش این پژوهش مطالعهٔ برساخت سینمایی فرودستانِ پایین‌شهر در دههٔ نود در ایران است. پرسش این است که فرودستان شهریِ دههٔ نود چگونه در فیلم‌های سینمایی دههٔ نود بازنمایی و برساخت شده‌اند؟ فرودستان جدید زائده‌های جامعهٔ مصرفی‌اند و در فرهنگ مصرفیِ معاصر غالباً به‌مثابه موجوداتی بی‌اعتبار و گاه تبهکار بازنمایی می‌شوند. آن‌ها زائده‌های به‌حاشیه‌رانده‌شدهٔ شهرهای مصرفی‌اند که به دلیل نداشتن توان مصرف معمولاً بی‌ارزش، فرعی و بی‌هویت به‌حساب می‌آیند. به‌همین دلیل، در سینمای دههٔ نود چهرهٔ این فرودستان، در قیاس با تصویر فرودستان در سینمای دهه‌های قبل، تغییر کرده است و «آن‌ها از افراد پیروز و ارزشمند دههٔ شصت و قربانی آسیب‌های اجتماعی در دههٔ هفتاد و ناتوان‌های دههٔ هشتاد، به تبهکاران و بزهکاران دههٔ نود تغییر چهره داده‌اند» (امیری و آقابابایی، ۱۳۹۸: ۱۰۷). بدین‌ترتیب، همزمان با نفوذ فزایندهٔ سرمایه‌داری مصرفی در جامعهٔ شهریِ ایران شاهد وقوع دو تحول هستیم: یکی استحالهٔ تیپ اجتماعی فرودستانِ شهری در عالَم واقع و دیگری دگردیسی تصویری که سینمای دههٔ نود در واکنش به این تغییرِ عینی از آن‌ها ارائه کرده است. به‌علاوه، ازدیاد فزایندهٔ گروه‌های فرودست به‌موازات گسترش کلان‌شهرها آن‌ها را به یکی از ابژه‌های اصلی بازنمایی‌های رسانه‌ای بدل کرده است. لذا مسئلهٔ اصلی این پژوهش تأمل در روایت یا روایت‌هایی است که سینمای پایین‌شهر از حیات اجتماعی این گروه‌ها ارائه می‌دهد. فرودستان شهریِ تصویر شده در این سینما در چه جنبه‌هایی با فرودستان دهه‌های قبلی تفاوت دارند؟ و روایت‌های سینمایی از فرودستانِ شهریِ جدید در چه جهاتی «روایت‌گری از پایین» است و در چه جهاتی همخوان با گفتارهای مسلط جامعهٔ مصرفی است؟

پیشینهٔ پژوهش

برخی ژانرهای سینمایی همواره هدف خود را تهیهٔ ملودرام‌هایی مستندگونه از زندگی اقشار فرودست در حاشیه‌های شهر، حلبی‌آبادها و بیغوله‌ها تعریف کرده‌اند که اوج آن در سینمای نئورئالیستی است. در ایران، پژوهشگران بسیاری کوشیده‌اند روایت‌های سینمایی طبقهٔ فرودست در دهه‌های مختلف پس از انقلاب را با هم مقایسه کنند و نقش گفتمان‌های فکری متفاوتِ برهه‌های مختلف در برساخت سینمایی فرودستان را تبیین نمایند (امیری و آقابابایی، ۱۳۹۸؛ مریدی و امیری، ۱۳۹۸). برخی دیگر نیز کلاً برآمدن فرودستان شهری را محصول سیطرهٔ نئولیبرالیسم دانسته و برای توضیح این مسئله به تحلیل انواع فیلم‌ها روی آورده‌اند (ماندگاری، ۱۳۹۹). آصفه صادقی اصفهانی در پژوهشی باعنوان تمثیل‌هایی ورای فرودستی: دگردیسی بازنمودهای سینمایی در دههٔ ۱۹۷۰ در فیلم ایرانی (۲۰۲۰) ظهور موج نو سینمای ایران را با محوریت بازنمایی فرودستان مطالعه کرده است. از دید او، تحول سینمای ایران که ناظر به گسست از جریان فیلم‌فارسی و روی‌آوردن به اقشار فرودست بود عمدتاً در دههٔ ۱۹۷۰ و در پی شکست جریان غالب فیلمسازی اتفاق افتاد: «جریان غالب که صرفاً تقلیدی از سینمای هالیوود بود هیچ سنخیتی با جامعهٔ ایرانی نداشت و مسائل اساسی جامعهٔ آن زمان ایران را که منبعث از مواجههٔ ایرانیان با مدرنیته بود بازنمایی نمی‌کرد» (Sadeghi Esfahani, 2020: 1). محقق با اتکا بر مقولهٔ فرودستی آنتونیو گرامشی و تحلیل مصادیق آن در برخی فیلم‌های آن زمان به این نتیجه می‌رسد که «به‌یُمن استفاده از تمهید سینماییِ تمثیل در هر دو سطحِ روایت و تصویر، برای نخستین بار نوعی زبان سینمایی شکل گرفت که مشخصاً زبان فرودستان و بیانگر وضعیت منحصربه‌فرد آن‌ها بود» (همان: ۱۷). در مطالعه‌ای مشابه باعنوان روشنفکران ایرانی و برخورد با غرب (مطالعهٔ موردی: سینمای ایران)[1] (۲۰۰۷)، زید عبدی‌نژاد معتقد است که سرآغاز پرداختن به فرودستان و مردم واقعی در سینمای ایران به دههٔ ۱۳۴۰ و ظهور موج نو برمی‌گردد. این سینما متأثر از گفتمان روشنفکری ضدغربی آن زمان به بازنمایی انتقادی معضلات تاریخیِ منبعث از مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی پرداخت در دوران بعد از انقلاب نیز در قالب‌های دیگری باقوت بیشتر به حیات خود ادامه داد. اوج این سینما در دههٔ شصت فیلم دونده (امیر نادری، ۱۳۶۳)، در دههٔ هفتاد سینمای مسعود کیمیایی و رخشان بنی‌اعتماد و در دههٔ هشتاد فیلم‌هایی مثل بوتیک (حمید نعمت‌الله، ۱۳۸۲) و آثار سینماگرانی مثل عبدالرضا کاهانی است. همچنین، علی میرسپاسی و مهدی فرجی در انقلاب خاموش سینمای ایران

1. Iranian intellectuals and contact with the west: the case of Iranian cinema

۱۹۶۰ ـ ۱۹۷۸ (۲۰۱۷)، استدلال کرده‌اند که فیلم‌های تولیدشده در دو دهۀ آخر سلطنت پهلوی نماد وقوع انقلابی خاموش هستند که با اتکا بر گفتمان غربزدگی به ضدیت با مدرنیزاسیون غربی پرداخت و خویشتن ایرانی را به‌مثابه نوعی خود استعلایی در برابر دیگریِ بیگانه برجسته کرد و در سینما به تصویر کشید.

مشابه این مطالعات درخصوص سینمای کشورهای دیگر نیز انجام شده است. به‌طور مثال، در پژوهشی باعنوان بازنمود روایت‌های فرودستی در سینما، باراتوارج[1] و سوبرامانی[2] به مطالعۀ جنبه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زندگی فرودستی در سینمای هند پرداخته‌اند. استدلال آن‌ها این است که بازنمایی فرودستان در سینمای هند عمدتاً از چشم‌اندازی اشرافی انجام پذیرفته است. به‌همین‌دلیل، روایت‌های این سینما از وضعیت فرودستی غالباً تلاش‌هایی هستند برای بازگویی یک‌سری ایماژهای کلیشه‌ای که اقشار مرفه دربارۀ فرودستان، به‌منظور تداوم سیطرۀ خود بر آن‌ها، برمی‌سازند. لذا، از دید آن‌ها، تأسیس سینمای فرودستان در هند فقط زمانی امکان‌پذیر است که بدیلی قوی برای این نگاه اشرافی شکل بگیرد و به فرودستان امکان بازنمایی و روایت‌پردازی خویش بدهد (Baharatuarj, 2018: 2328). همچنین، در مقاله‌ای باعنوان رانده‌شده‌های موج نو سینمای تامیل: بازنمودهای فرودستی در سه فیلم از بالا، کوماراراجا و میسکین، سریرام گوپالکریشنان[3] به بررسی آخرین تولیدات سینمایی موج نو در تامیل و شیوه‌های روایت‌پردازی فرودستان در این سینما پرداخته‌اند. آن‌ها تأکید می‌کنند که سینمای موج نو در تامیل از بسیاری ایماژها، شخصیت‌پردازی‌ها، قصه‌ها و قهرمانان سینمای قبلی فاصله گرفته و به موضوعات جدی‌ای مثل وضعیت فرودستان، بازنمایی سوژه‌های رانده‌شده و تصویر فلاکت اقشار پایین روی آورده است. بدین‌ترتیب، «بخش اعظم مضامین این سینما مضامینی هستند که در سینمای سرگرم‌کننده و عامه‌پسند تامیل تماماً غایب بوده‌اند» (Gopalkrishnan, 2019: 1).

درکل مطالعات پیشین نشان می‌دهند که سینما به‌عنوان یک ابزار گفتمانی همواره نقشی کلیدی در بازنمایی وضعیت فرودستان ایفا کرده است. این بازنمایی‌ها به‌شدت تحت‌تأثیر گفتمان‌های سیاسی، فرهنگی و طبقاتی هر دوره بوده‌اند. بااین‌حال، بیشتر این مطالعات به تحلیل روایت‌ها و ایماهای فرودستان در سینما پرداخته‌اند، بدون آنکه به نقش تغییرات اجتماعی و تعاملات واقعی فرودستان در زندگی روزمره بپردازند.

1. Sree Govind Bharatvaraj
2. Subramani
3. Sreeram Gopalkrishnan

پژوهش حاضر درصدد است تا با تکیه بر رویکرد نئوفرمالیسم، تجربه زیسته فرودستان و نحوه تغییر تعاملات اجتماعی آنان را در بازنمایی‌های سینمایی بررسی کند و به این خلأ پاسخ دهد.

مبانی نظری پژوهش

به‌باور برخی نظریه‌پردازان، سینما رسانه‌ای است که ثبت و ضبط واقعیت را به شکلی موثق و معتبر ارائه می‌کند و درست به همین دلیل واجد اصالت است. سینما دقیقاً به‌سبب توانایی‌اش در بازنمایی واقعیت این امکان را برای تماشاگر فراهم می‌سازد تا فعالانه در تفسیر فیلم مشارکت کند. به‌بیان‌دیگر، «سینما کمال خود را در هنر واقعیت‌بودن می‌یابد» (بازن، به‌نقل از آندرو، ۱۳۸۹: ۲۳۰). از دید برخی دیگر، سینما از طریق آشنایی‌زدایی نقش عمده‌ای در تقویت درک ما از سیر وقایع و امور دارند (هیل و گیپسن، ۱۳۸۸: ۱۲۴). هدف اثر هنری دگرگون‌کردن شیوهٔ ادراک خودکار و عملی ما به‌شیوه‌ای هنری است و «اثری هنریِ قوی اثری است که به‌شکل قدرتمندانه‌تری از جهان روزمره و از سنت‌های تثبیت‌شدهٔ آثار هنریِ پیشین آشنایی‌زدایی کند» (تامپسن، در اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۴). اینجا، برای این دسته از نظریه‌پردازان، واقعیت بیرونی از سه حیث حائز اهمیت است: نخست، واقعیت روزمره یکی از زمینه‌هایی است که هنر از آن آشنایی‌زدایی می‌کند؛ دوم، فرم‌های واقعیت بخشی از مصالحی است که هنر از آن استفاده می‌کند، یعنی انتخاب موضوع از واقعیت می‌تواند بنا به فرم رایج زمانه حالت آشنایی‌زدایی‌کننده داشته باشد؛ و سوم اینکه واقع‌گرایی در مقام سبک نیز می‌تواند آشنایی‌زدایی بکند (تامپسن، در اسلامی، ۱۳۸۴: ۱۷۲). از این منظر، «صِرف استفاده از دستمایه‌های مستندگونه و واقعی در یک فیلم سینمایی، به‌خودی‌خود، باعث نمی‌شود که آن فیلم واقع‌گرا به‌حساب آید» (هیل و گیپسن، ۱۳۸۸: ۱۲۴). رئالیسم سینمایی، به‌تعبیر فرمالیست‌ها، حاصل مونتاژ است که اصلی‌ترین وسیلهٔ بیان سینمایی است و هدف از کاربست آن تقویت روایت است (موناکو، ۱۳۸۵: ۳۸۰). به‌علاوه، فرمالیست‌ها، از اهمیت محوری قراردادهای اجتماعی در تعیین واقع‌گرابودن آثار سینمایی سخن می‌گویند و قائل به وجود رابطه‌ای دوسویه و متغیر میان زبان هنری و زبان کاربردیِ روزمره هستند. بدین‌سان آثار هنری ارتباطی دیالکتیکی با پس‌زمینه‌های اجتماعی و تاریخی و گفتمانی دارند. رویکرد فرمالیستی درعین‌حال عمدتاً دغدغهٔ

ادبیت[1] و بوطیقا دارد و عمدهٔ تلاش آن «ارائهٔ تعمیم‌های مفید دربارهٔ ادبیت است تا خوانش‌های استادانه از آثار منفرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۳). آن‌ها با کنارگذاشتن دوگانهٔ فرم و محتوا و درون و بیرون، معتقدند که «فرم سیستمی کلی است که بیننده به فیلم نسبت می‌دهد و دیگر داخل و خارجی در کار نیست. هر جزیی در داخل الگوی کلی کارکرد دارد. در نتیجه ما با خیلی از چیزهایی که مردم محتوا می‌نامند همچون عناصر فرمی برخورد می‌کنیم. از دید ما، موضوع فیلم و مفاهیم نظری همه داخل سیستم کلی اثر هنری جای می‌گیرند» (بوردول و تامپسن، در اسلامی، ۱۳۸۴: ۵۹).

در نقد نگرهٔ فرمالیسم، نظریه‌پردازانی هستند که با تأکید بر تلقی دیگری از رئالیسم که به‌اصطلاح به سینمای دیپ‌فوکوس[2] مشهور است، تمام اعتبار و اهمیت سینما در مقام شکلی از هنر را حاصل پیوند وثیق آن با واقعیت‌های روزمره می‌دانند. این نوع نظریه‌پردازی در باب رابطهٔ هنر و واقعیت به زمان ارسطو برمی‌گردد و به تعبیر لیندا ناخلین[3]، «مدت‌ها بود کشف شده بود که تغییرات در سبک‌های زیبایی‌شناختی رابطهٔ مستحکمی با دگرگونی‌های بیرونی و نیز تحولات اندیشه‌ها دارد. علت این‌که سبک نقاشی هنرمندانی مانند گوستاو کوربه[4] و ادوار مانه[5] با پیشینیان‌شان تفاوت پیدا کرد این بود که آن‌ها جهان را طور دیگری می‌دیدند» (Nakhlin, 1980: 4). در رابطه با سینما، رئالیسم دلالت خاصی دارد، زیرا این مدیومِ هنری واجد کیفیتی نمایه‌ای[6] است. دو تلقی غالب از رئالیسم در ارتباط با سینما وجود دارد: رئالیسم بی‌خلل و رئالیسم زیبایی‌شناختی. طبق تلقی اول که به رئالیسم کلاسیک نیز معروف است، رئالیستی‌بودنِ یک فیلم صرفاً محصول کاربست تکنیک‌ها و تمهیداتِ سینمایی است، زیرا این‌ها دستمایه‌هایی‌اند برای نفی و انکار «پندار» و خلق جلوه‌های واقعیت. فیلم‌های سینمایی به‌مدد این تکنیک‌ها و تمهیدات کارکرد اسطوره‌ای و طبیعی‌ساز خود را لاپوشانی می‌کنند و واقعی‌بودن داستان را به بیننده می‌قبولانند. اینجا، رئالیسم جلوه‌ای است که اثر هنری به کمک شگردهای قراردادی آن را می‌آفریند. از دید او، ازآنجاکه واقعیت‌های اجتماعی فقط در قالب «عرف‌های گفتمانی» شکل می‌گیرند، لذا اثر هنری فقط در این

1. literariness

۲. deep focus این اصطلاح به «وضوح ژرف» و «عمق میدان» ترجمه شده است و مقصود از آن نوعی فیلم‌برداری است که در آن تمام اشیاء در اعماق تصویر به‌صورت شفاف و واضح قابل‌رؤیت هستند. صحنه‌هایی که به‌مدد این تمهید فیلم‌برداری می‌شوند در مقایسه با صحنه‌های تدوین‌شده طبیعی‌ترند و به تماشاگر امکان می‌دهند با آزادی عمل بیشتری در جزییات دقیق شود.

3. Linda Nochlin

4. Edouard Manet

5. Gustave Courbet

6. Indexical

معنا رسانه‌ای واقع‌گرا است که معنایی به‌لحاظ‌اجتماعی‌متقاعدکننده از امر واقع ارائه می‌دهد. واقع‌گرابودن یک فیلم ابداً نمی‌تواند بدین‌معنا باشد که این فیلم به‌شیوه‌ای «شفاف» و واقعی زندگی اجتماعیِ عینی را انعکاس می‌دهد. به‌علاوه، واقع‌گراییِ یک متن همواره توسط «سلسله‌مراتبی از گفتمان‌ها» ساخت می‌یابد. آنچه این طیف وسیع سلسله‌مراتب گفتمان‌ها را جهت می‌بخشد و درنهایت تعیین می‌کند که واقعیت اجتماعی چه چیزی است نوعی گفتمانِ نامکتوب یا «فراگفتمان»[1] است. فراگفتمان عملکردهای خود را پنهان می‌کند و دلبخواهی‌بودن و سیاسی‌بودن‌اش را می‌پوشاند تا تصویری واقعی از پدیدهٔ اجتماعی به بیننده ارائه دهد. بر اساس این تلقی، آنچه در سینما و تلویزیون بازنمایی می‌شود نه واقعیت، بلکه واقعیتِ برساختهٔ اجتماعی است. واقعیت، ابژه‌ای جهان‌شمول نیست که مردم آن را در بیرون نظاره کنند، بلکه به‌شیوه‌ای اجتماعی و ازجمله توسط رسانه‌ها، برساخته می‌شود (MacKabe, 1981: 61). کریستین تامپسن نیز در تأیید این تلقی اظهار می‌دارد که واقع‌گرایی به‌هیچ‌رو معادل روابط طبیعی میان اثر هنری و دنیای بیرون نیست؛ همچنین معادل مجموعه‌ای ویژگی‌های ثابت که در میان همه آثار واقع‌گرا مشترک‌اند نیست. واقع‌گرایی خصلتی فرمی است که ما به آثار هنری نسبت می‌دهیم (تامپسن؛ در اسلامی، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

تلقی دوم، یا رئالیسم زیبایی‌شناختی را آندره بازن طرح و صورت‌بندی کرد. او معتقد بود که «عکاسی و سینما اکتشاف‌هایی هستند که دلبستگی ما به واقع‌گرایی را یک بار برای همیشه و به‌طور بنیادی ارضا می‌کنند» (بازن، ۱۳۹۲: ۱۳). اگر اصلی‌ترین ویژگی‌های زیبایی‌شناختیِ عکاسی در توانایی آن در عریان‌ساختن واقعیات نهفته است، سینما این واقع‌گراییِ تجسمی را به بالاترین حد تکامل می‌رساند. لذا «آن اسطورهٔ راهنما که الهام‌بخش اختراع سینما است همان واقع‌گرایی تمام‌عیار است، نوعی بازآفرینی جهان بر صورت خودش» (قبلی: ۱۹). هدف فیلم در اینجا بازنمایی تصویری از واقعیت است که ممکن است از سوی بینندگان به انحاء مختلف تفسیر شود (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۱۹). بدین‌سان، سرچشمهٔ اصلی جذابیت سینما چیزی نیست مگر طرح به‌جا مانده از واقعیتِ خام بر روی سلولوئید فیلم. این طرح که بازتاب واقعیت بیرونی است به‌طور مستقل قابل‌درک و برای تماشاگران قابل‌تفسیر است. از دید بازن، تلاش‌های هنرمندانه‌ترِ تاریخ سینما حکایت از مطابقت دقیقی میان تصویر سینمایی و واقعیت دارد؛ برخی فیلم‌های ژان رنوار، اورسن ولز، ویلیام وایلر و ویتوریو

1. Metadiscourse

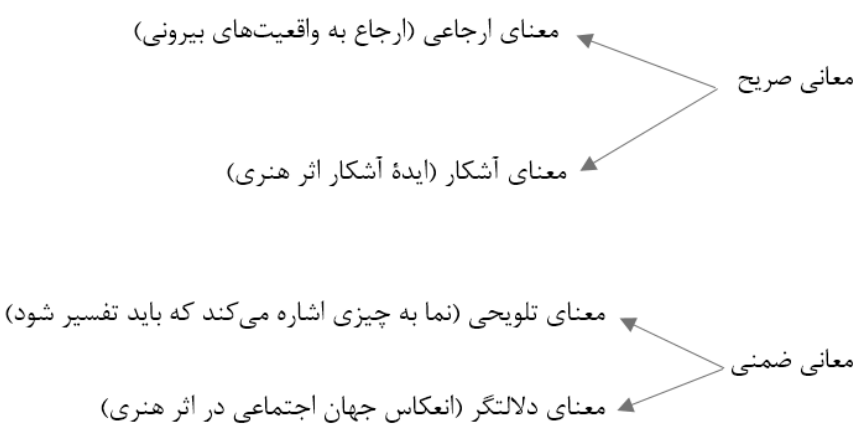
دسیکا مصادیق بارز این قضیه هستند (کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۱۳۰). نگرش رئالیستی بازن درواقع نقدی بود بر نگرهٔ فرمالیست‌هایی مانند آیزنشتاین که بیش از هر چیز بر عنصر «مونتاژ» تأکید می‌کردند. به‌باور بازن، به‌رغم نقش انکارناپذیر مونتاژ و تدوین، هر تک‌نما واجد ارزش و معنای هنری وافری است و این آن چیزی است که فیلم را به روی تفسیرهای متکثر باز می‌کند، درست برعکسِ نگرش آیزنشتاین که با محوریت‌بخشیدن به مونتاژ از تماشاگر موجودی می‌سازد که صرفاً ناظر نشانه‌ها و پیام‌ها و معانی‌ای است که کارگردان به وی عرضه می‌کند. بازن به‌جای عنصر مونتاژ، بر میزانسن، برداشت بلند و وضوح ژرف تأکید می‌کند. از این منظر، فیلم‌برداریِ آهسته و با استفاده از لنزهایی که جزئیات یک مکان یا شئ را به‌وضوح در برابر دیدگان بیننده قرار می‌دهند، بی‌شباهت به نحوهٔ استفاده نویسندگان رئالیست از زاویهٔ دید عینی نیست (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۵). در این رویکرد اعتقاد بر این است که هیچ‌کس چیزی را به‌کلی فارغ از نوعی تجربه زندگی در این دنیای واقعی خلق نمی‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش، در چارچوب روش‌های کیفی و در دو سطح انجام می‌شود. در سطح نخست با اتکا به تحلیل نئوفرمالیستی فیلم‌های سینمایی انتخاب‌شده تحلیل می‌شوند؛ در سطح دوم، نتایج حاصل از تحلیل نئوفرمالیستی فیلم‌ها در چارچوب نظریه‌های جامعه‌شناختیِ هنر تفسیر می‌شوند. نظر به هدف اصلی این پژوهش که همان «تأمل جامعه‌شناختی در وضعیت فرودستی به‌میانجی سینما» است، مسئلهٔ پیوند دیالکتیکی آفریده‌های هنری و حیات اجتماعی باید به عمیق‌ترین وجه مدنظر قرار بگیرد. این بدان معنا است که «معانی فقط نهفته در متن نیست، بلکه در بستر تعامل بین متن و بافتار اجتماعی برساخت می‌شوند. لذا هیچ روایتی بداهت ندارد و هر داستانی برساختی اجتماعی است» (اسین و همکاران، ۲۰۱۴: ۲۰۴). در اینجا، شیوه‌های برساختِ اجتماعیِ داستان و روایت در بافت مناسبات اجتماعی، فرهنگی و بینافردی تحلیل می‌شوند. بخشی از این بافت اجتماعی، روابط قدرت است که شکل رابطهٔ بین راوی، داستان و مخاطب را تعیین می‌کند. لذا اصلی‌ترین سؤال هنگام کاربست این روش آن است که «کدام راوی» (سوم شخص، دانای کل و غیره)، از «چه موضعی» (فرادست، فرودست، هم‌رتبه و غیره)، خطاب به «چه کسی» و در کدام «وضعیت اجتماعی» سخن می‌گوید.

تحلیل نئوفرمالیستی قرابت بسیاری با تحلیل‌های جامعه‌شناختی دارد، چراکه می‌کوشد اثر هنری را در بستر زندگی روزمره، تاریخ، منازعات گفتمانی و مناسبات قدرت مطالعه کند. درواقع، «نئوفرمالیست‌ها با شکستن مرزهای تصنعی میان نظریه و نقد و تاریخ می‌کوشند با فراتر رفتن از کارکردها و وجوه هنرمندانهٔ متون بر اهمیت قراردادهای اجتماعی در تعیین هنری‌بودنِ متون تأکید بگذارند» (بوردول، ۱۳۸۵: ۵). از این منظر، هر پژوهشی دربارهٔ آثار هنری باید قبل از هر چیز این نکته را توضیح دهد که چگونه فُرم و کارکرد اثر هنری به‌واسطهٔ چارچوب‌های اجتماعی و شرایط بیرونی تعیین می‌شوند. این به معنای درهم‌تنیدگی اثر هنری و حیات اجتماعی است و از همین روست که عمده‌ترین کارکرد اثر هنری آشنایی‌زدایی[1] است: «فنِ هنر، ناآشناکردن اشیا است، دشوار کردن فرم‌ها است، افزایش دشواری و مدت عمل ادراک است» (Shek-lofski, 1998: 11). اثر سینمایی این کارکرد خود را فقط در ارتباطی دیالکتیکی با زندگی روزمره می‌تواند به انجام برساند و فقط به‌میانجی این ارتباط است که می‌تواند از ادراک متعارف، عادات و تصورات بدیهی‌انگاشته‌شدهٔ ما آشنایی‌زدایی کند. به‌علاوه، از منظر نئوفرمالیسم، همه چیز یک فیلم سینمایی فُرم آن است؛ تمام دیگر عناصر بخشی از فرم هستند و وجودی فرمیک دارند، یعنی فقط به‌مثابه اجزاء تشکیل‌دهندهٔ فرم وجود و کارکرد دارند. آن‌ها به‌ویژه تأکید می‌کنند که محتوا، پیام‌ها، دلالت‌ها و در یک کلام «معانی» بخشی از فرم‌اند و وجودی بیرون از فرم یا جدا از فرم ندارند. به‌همین‌دلیل، این رویکرد هنگام تحلیل یک فیلم سینمایی اگرچه کار را از تحلیل معانی متن شروع می‌کند، اما این کار را نهایتاً به‌منظور فهم متن به‌مثابه فرمی هنری انجام می‌دهد، فرمی که ارتباطی دیالکتیکی با بافت اجتماعی دارد و میانجی‌ای برای فهم آن است. نئوفرمالیست‌ها معانی متن را در سطوح چندگانه، به ترتیبی که در زیر می‌آید، تحلیل می‌کنند:

1. defamiliarization



شکل ۱. سطوح معانی در تحلیل نئوفرمالیستی

معنای ارجاعی[1] معنایی است که مخاطب قادر است مصداق آن را در جهان واقعی پیدا کند. معنای آشکار[2] اگرچه ارجاع به واقعیتی بیرونی ندارد، اما صراحت و آشکارگی آن چنان است که معمولاً جای مناقشه و مجادله ندارد. هر دو معنای فوق ذیل معانی صریح جای می‌گیرند که در سلسله‌مراتب لایه‌های معنایی اثر مبنایی برای شکل‌گیری و فهم نوعی دیگر از معنا به نام معنای ضمنی است که خود واجد دو قسم است. معنای تلویحی[3] و معنای دلالت‌گر[4]. هنگامی که در یک فیلم سینمایی نما به چیزی یا امری اشاره می‌کند که باید تفسیر شود و تفسیرهای مختلف برمی‌دارد، آن معنا را معنایی تلویحی می‌نامند؛ و هنگامی که نما یا کنش یا دیالوگ یا هر جزئی از یک اثر سینمایی به امری اجتماعی در جامعه و تاریخ و فرهنگ اشاره دارد که لازم است ما در مقام مخاطب آن را کشف و درک کنیم، آن معنا را دلالت‌گر می‌نامیم، یعنی که بر چیزی در جهان اجتماعی بیرون از اثر دلالت می‌کند. در قسم اولِ معنای ضمنی (معنای تلویحی) تحلیل‌گر می‌کوشد بر مبنای نشان‌ها و قراین سینماتیک درون اثر دست به تفسیر بزند؛ اما در قسمِ دوم می‌کوشد کلیت اثر را در بستری تاریخی اجتماعی قرار داده و کلی‌ترین ایده‌ها را دربارهٔ آن صورت‌بندی کند (تامپسن، در اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۴). طبق منطقی که تحلیل نئوفرمالیستی از آن پیروی می‌کند این معانی چهارگانه واجد توالی‌ای هستند که هر یک از دل قبلی بیرون می‌آید. به‌بیان‌دیگر، برای فهم جامعه‌شناختی یک اثر حتماً باید معانی ارجاعی و آشکار و تلویحی

1. Referential
2. Explicit
3. Implicit
4. Symptomatic

به‌طرزی روشمند تحلیل و صورت‌بندی شود و فقط در آن صورت است که معانی دلالت‌گر مکشوف می‌شوند و راه برای فهم ارتباط دیالکتیکی اثر با بسترهای اجتماعی تاریخی آن فراهم می‌گردد.

میدان مطالعهٔ این پژوهش آن دسته از فیلم‌های سینمایی دههٔ نود در ایران است که فرودستان شهری و زندگی در پایین‌شهر تم محوری آن‌ها بوده است و در ترمینولوژی نقد فیلم به «سینمای پایین‌شهر»[1] معروف‌اند. شیوهٔ نمونه‌گیری از میان این فیلم‌ها به سبک هدفمند، از نوع ملاکی، است که مطابق آن فیلم‌ها با لحاظ‌کردن معیارهایی مثل پرفروش‌بودن و نظرات منتقدان و جریان‌سازبودن، انتخاب شده‌اند. حاصل این نمونه‌گیری انتخاب دو فیلم بوده است با عناوین *ابد و یک روز* (سعید روستایی، ۱۳۹۴)، *مغزهای کوچک زنگ‌زده* (هومن سیدی، ۱۳۹۶). این فیلم‌ها در وهلهٔ نخست به روش نتوفرمالیستی نقد و تحلیل خواهند شد و سپس، در وهلهٔ دوم، حاصل این نقد و تحلیل مورد تأمل جامعه‌شناسانه قرار خواهد گرفت.

یافته‌های پژوهش

«تصویرپردازی از فرودستان همواره یکی از محورهای عمدهٔ میدان هنر بوده است و نفس پرداختن به فرودستان اقتصادی یک محور مهم برای داعیه‌های انتقادی در میدان هنر محسوب می‌شود؛ اما مسئلهٔ اصلی، اینجا است که صرفِ گنجاندنِ تهیدستان به‌مثابهٔ یک محتوا در یک اثر هنری نمی‌تواند خصلت‌هایی انتقادی داشته باشد ولو اینکه مؤلف چنین مدعایی داشته باشد» (حیدری، فرهپور و محبی و ۱۴۰۲: ۳). اصلی‌ترین بحث در اینجا بر سر فرم روایت‌پردازی و شیوه‌های بازنمایی است. در همین ارتباط است که باید نقطهٔ محوری توجه را به شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از نظامات گفتمانی و بازنمایی تهیدستی معطوف کرد که وضعیت فرودستان به‌میانجی آن به تصویر کشیده می‌شود. در ایران پس از انقلاب، با گذار از گفتمان‌های انقلابی (که فرودستی در قالب مضامینی چون مستضعف و کوخ‌نشین صورت‌بندی شد)، گفتمانی نوپدید متولد شد که آن را ذیل آنچه «آسیب‌های اجتماعی» نامیده می‌شد فهم می‌کرد. به‌تدریج، فرودستی در گفتمان‌های مسلط به امری پیچیده و رازآلود بدل شد و صرفاً اشاره به آدمیانی داشت که در حاشیهٔ کلان‌شهرها می‌زیستند و در قالب طیف وسیعی از باورهای عامیانهٔ هژمونیک و غیرهژمونیک بازنمایی می‌شدند. بدین‌ترتیب، بخش اعظم

1. Downtown Cinema

تولیدات رسانه‌ای راجع به این اقشار متأثر از همین عرف عام و اسطوره‌های عامیانه‌ای بود که حول‌وحوش این پدیده شکل گرفته بودند. از این حیث، کوشش این پژوهش حائز اهمیت است، چراکه به تحلیل شیوه‌های بازنمایی و روایت‌پردازی فرودستان پایین‌شهر در یکی از قوی‌ترین و عامه‌پسندترین رسانه‌ها، یعنی سینما، می‌پردازد و این مسئلهٔ محوری را پی می‌گیرد که این سینما چگونه در بازنمود و برساخت این پدیده نقش ایفا کرده است.

فیلم ابد و یک روز

معانی ارجاعی

فیلم با اتکا به عناصر بصری و ارائهٔ میزانسنی قوی می‌کوشد مخاطب را عمیقاً و از نزدیک وارد زندگی روزمرهٔ فرودستان شهری کند. در همان سکانس نخست، نمایی از داخل خانه به تصویر کشیده می‌شود که نوع و چیدمان اثاثیهٔ خانه، فقر و مسکنت ساکنان پایین‌شهر را به نمایش می‌گذارد. حتی طرز پوشش شخصیت‌ها بازنماگر زندگی پرمشقت اقشار فقیر است. وفور دیالوگ‌های خشن و دعواهای بی‌پایان اعضای خانواده جنبه‌ای از زندگی پرمعضل فرودستان جنوب‌شهر است و هرچه به پایان داستان نزدیک می‌شویم این معضلات شدیدتر می‌شود. در طول داستان، درگیری‌ها و بگومگوهای اعضای خانه به نقطهٔ اوج خود نزدیک می‌شوند و هیچ‌گاه پایان نمی‌یابند. به‌طور مثال، ایجاد زمینهٔ دلخوری در نوید پیش از صحنه دستگیری محسن، یا صحنه ابراز نارضایتی محسن برای خواستگاری سمیه پیش از لو داده‌شدن توسط برادرش مرتضی و آمدن مأموران کمپ، طی داستان ادامه پیدا کرده و در جایی خاص نقطهٔ اوج آن تجسم می‌یابد.

موتیف اصلی زندگی فرودستان در این فیلم «خانه» است. همه چیز در خانه و در متن آن رقم می‌خورد. آشوب مؤلفهٔ محوری فضای خانه است. در همان ابتدا، با ورود مرتضی و خبر دستگیری فروشندگان مواد همه به اتاق محسن می‌روند و آشوب درمی‌گیرد. در نمایی متعاقب تصویری از فاسد شدن تمام خوراکی‌های درون خانه نشان داده می‌شود. در نماهای دیگر دائماً فرسودگی، محصوربودگی و فروبستگی خانه به نمایش گذاشته می‌شود. اغلب ماجراها در فضاهای بسته مثل اتاق، آشپزخانه، حیاط خانه، داخل اتومبیل، داخل مغازه و در کوچه‌های تنگ و باریک دنبال می‌شود. این فضاهای بسته همگی به رنگ تیره و کدر هستند. شخصیت‌ها در این فضاهای کدر از نزدیک و در نماهای درشت به تصویر درمی‌آیند و فاصلهٔ دوربین از آن‌ها در حد صفر

است. به‌طور مثال، وقتی که در قسمت پایانی فیلم محسن را برای بار دوم دستگیر می‌کنند تا به محل ترک اعتیاد ببرند، دوربین نه شاهد ماجرا بلکه بخشی از آن است. محدودیت رفت‌وآمدها و فروبستگی مکانیِ کنش‌ها گاه چنان است که برخی دیالوگ‌ها حتی تا دم در توالت نیز ادامه می‌یابد. این تنگنا و خفگی همراه با ریتم تند حوادث و خشونت نهفته در دیالوگ‌ها جملگی القاکنندهٔ سراسیمگی، بلاتکلیفی، گیرافتادگی در دور باطل و نداشتن هرگونه آینده در زندگی فرودستان شهری است. دیالوگ‌های خشن و طولانی فضای تعاملی شخصیت‌ها را پر کرده‌اند، چنان‌که گویی افراد گیرافتاده در این چرخهٔ باطل فقر توان حتی یک لحظه سکوت را ندارند. از همین روست که کارکرد تنشی فیلم بسیار قوی است و موفق می‌شود کلیت این تنش را به مخاطبان منتقل کند. زیستن در دور باطل را بالا و پایین رفتن اعضای خانواده از پلکان آهنی وسط خانه به‌خوبی به نمایش می‌گذارد. این همان تنگنایی است که شخصیت‌ها می‌دانند امکان رهایی از آن را ندارند و این بالا و پایین رفتن تغییری در وضعیت‌شان ایجاد نمی‌کند.

معانی آشکار

آشکارترین معنای *ابد و یک روز* عبارت است از بن‌بستی که افراد فرودست پایین‌شهر در آن گرفتارند و به‌رغم تقلای فراوان راه برون‌رفتی از این چرخهٔ باطل پیدا نمی‌کنند. این بن‌بست نه‌فقط ابدی بلکه یک روز بیشتر از آن است. خانه که بستر اصلی تعامل و تقابل سوژه‌ها است به زندانی می‌ماند که زندانیان آن محکومان به حبس ابد هستند. تنش‌ها، رنج‌ها و شکنجه‌های این زندان معلول عواملی است که پیرامون خود آن، یعنی در خود فضای پایین‌شهر، پدید آمده‌اند. کنشگران این فضای فروبسته اگرچه پلکان آهنی درون خانه را به‌کرات بالا و پایین می‌روند اما این تحرک تغییری در وضعیت آن‌ها ایجاد نمی‌کند. ظاهراً آن کس (محسن) که از پلکان بالا می‌رود قدرت و امنیت بیشتری دارد؛ اما همین کنشگر وقتی در حین دستگیری، خود را محکم به میله‌های پلکان می‌چسباند امنیت قلابی‌اش به ناگهان زایل می‌شود. در لحظهٔ دستگیری او، دوربین همهٔ اعضای خانواده را در یک قاب بسته پشت پنجره نشان می‌دهد که دارند بردن او به مرکز اعتیاد را صرفاً نظاره می‌کنند و توان و انگیزه‌ای برای تغییر این وضعیت ندارند. نمای نگاه آن‌ها از درون خانه به بیرون خانه بیانگر انفصال دو فضا است که کنشگران هیچ‌گاه قادر به درنوردیدن مرزهای آن نیستند.

قسمی دیگر از معنای آشکار فیلم نبود قهرمان/ ناجی در چرخهٔ باطل فرودستی است. هیچ‌کس قرار نیست ناجی بقیه باشد. تلاش‌های سوژه‌ها در چرخه‌ای عبث بی‌نتیجه می‌ماند.

سمیه که بیشترین تلاش را برای نجات اعضای خانواده دارد، در انتهای قصه به نقطهٔ اول ماجرا برمی‌گردد. تمرد لحظهٔ پایانی سمیه در برابر ازدواج اگرچه نشان از توان مقاومت او دارد اما درعین‌حال نمایانگر بازگشت او به نقطهٔ عزیمت اولیه است. سرنوشت مرتضی هم جز این نیست. همان لحظه‌ای که سمیه به خانه، یعنی به متن معرکه، برمی‌گردد، مرتضی نیز ناگزیر می‌شود پول‌های نذیر را برگرداند. او نیز دور خود می‌چرخد. نمای زمین‌خوردن او در لحظهٔ گفتگوی تلفنی با نذیر گویای آن است که حاصل تمام تقلاهای او چیزی جز کوبیده‌شدن به متن وضعیت درونیِ فضای فروبستهٔ خانه نمی‌تواند باشد. معانی آشکار این فیلم غالباً به‌واسطهٔ تکنیک قاب‌بندی برساخته می‌شوند که خود نشان از محصوربودگی و فروبستگی روایت‌ها و خرده‌روایت‌ها دارد. بارها شخصیت‌های داستان از درون قاب پنجره نمایش داده می‌شوند. فیلم مخاطب را نیز در موقعیتی قرار می‌دهد تا از قاب پنجره، همراه با شخصیت‌های داستان، داخل حیاط خانه و بیرون را بنگرد. افراد فضای بیرون از خانه را تکه‌تکه و در قاب می‌بینند. تکنیک قاب‌بندی، وضعیت فرودستی این آدمیان را نیز به‌صورت گسسته نمایش می‌دهد و این معنا را القا می‌کند که چرخهٔ باطل فرودستی محصول قرار گرفتن تصادفی یک‌سری رخدادها و عوامل کنار هم است که هیچ نقطهٔ ثقلی ندارند. مخاطب که این وضعیت را از نگاه خود شخصیت‌های داستان می‌نگرد، خود را مثل آن‌ها محکوم می‌داند. خلاصه آن‌که قاب‌بندی ایستاتیک‌بودن همه چیز و گسستگی روایت‌های سرنوشت شخصیت‌ها را به مخاطب القا می‌کند و او را در حسرت آنچه نیست فرومی‌برد، همان حسرتی که تمام کنشگران این فضا دائماً با خود دارند.

معانی‌تلویحی

معانی تلویحی را به‌مدد تحلیل قواعد فرمیک (کارکرد، شباهت و تکرار، واریاسیون، گسترش، وحدت/عدم وحدت) و اصول ساختار روایی (پیرنگ و داستان، سببیت، شخصیت‌ها، زمان و مکان) می‌توان دریافت. در خصوص نخستین قاعدهٔ فرمیک، یعنی «کارکرد عناصر»، باید گفت که این عناصر در اینجا هم عناصر روایی را شامل می‌شوند و هم سبکی را. نظر به این‌که ابد و یک روز داستانی غیرخطی و سرشار از جزییات بصری و روایی دارد عناصر بسیاری برای تحلیل در آن نهفته است: «فضای داخل خانه»، «وسایل اثاثیهٔ کهنه»، «مواد خوراکی فاسد»، «لباس‌های پاره»، «نورپردازی صحنه»، «حیاط خانه»، «پلکان درون حیاط»، «کوچه‌پس کوچه‌های دور و بر خانه»، «مواد مخدر»، «زندان» و «دیالوگ‌های تنش‌آلود» بر محور نوعی روابط همنشینی همدیگر را تقویت می‌کنند. این عناصر در برجسته‌سازی چرخهٔ بی‌پایان

فرودستی بسیار مؤثرند. از همین‌جاست که عنصر «شباهت» یا «تکرار» ایفای نقش می‌کند. مطابق این مقوله، شخصیت‌ها، فضاها، کنش‌ها و دیالوگ‌های ابد و یک روز برای هر مخاطبی که از زندگی فرودستان محلات پایین‌شهر باخبر باشد آشنا هستند. «اعتیاد»، «فقر»، بیکاری»، «فلاکت» و «نگرانی‌های دائمی» دائم تکرار می‌شوند و فضاهای تعاملی میان کنشگران را پر کرده‌اند. این موتیف‌ها که به‌مدد تکنیک‌هایی چون نورپردازی و زاویهٔ دوربین برجسته می‌شوند درخدمت القای این معنای تلویحی هستند که زندگی فرودستان پایین‌شهر در منجلابی فرو رفته است که حتی خود نیز ناگزیر و نادانسته در این سقوط نقش دارند. این منجلاب در یکی از نماهای فیلم که چاه توالت بسته شده و سمیه و یکی از برادارنش سعی دارند با ریختن آب را باز کنند تا «بوی کثافت همه جا را نگیرد» به‌وضوح به نمایش درآمده است.

ابد و یک روز در عین اتکا بر موتیف‌های تکرارشونده، از شگرد «واریاسیون» نیز سود می‌جوید تا تفاوت و تغییر شخصیت‌ها، مکان‌ها، فضاها و کنش‌ها را نیز به نمایش بگذارد. سه برادر از لحاظ منشی و رفتاری هیچ شباهتی بهم ندارند و مدام در تنش هستند. مرتضی که ادعای سرپرست‌بودن خانواده را دارد و مدام منجی‌بودن خود را به رخ می‌کشد، بسیاری از کارهایش در راستای منافع شخصی خود است. در مقابل، محسن که برای جامعه و حتی برای بدن خود هم مخرب است و «خیلی از بچه‌های مردم رو بدبخت کرده»، در باطن آدم سودجویی نیست. خواهران نیز به همین سیاق هم با یکدیگر متفاوت‌اند و هم شخصیت‌هایی چندلایه دارند. داستان نه‌فقط در کاراکترها تنوع دارد، بلکه حضور پررنگ همهٔ آن‌ها نیز طوری است که هیچ‌یک بر دیگری سایه نمی‌اندازد و دغدغه‌ها و کشمکش‌های درونی همهٔ آن به‌یکسان بازنمایی می‌شود.

به‌لحاظ «گسترش فرمی»، ابد و یک روز قصه‌ای واحد و خطی را دنبال نمی‌کند. این قصه از هر جایی می‌تواند شروع شود و پایان آن نیز می‌تواند دقیقاً نقطهٔ آغاز ماجرا باشد. فیلم با کلوزآپی از سمیه در قابی از داخل خانه شروع می‌شود و با لانگ‌شاتی از او در بیرون خانه، در حال بازگشت به خانه، پایان می‌یابد. در این فرم تکرارشونده، کاراکترها دائماً در تقلا برای ادامه دادن هستند، اما درنهایت به سر جای خود برمی‌گردند. در روایت زندگی آن‌ها آغاز و میانه و پایان یکی‌اند. روند گسترش فرم قصه غیرخطی، متقاطع و چندمرکزی است. مخاطب در هر برهه‌ای از روایت می‌تواند با بخشی از قصهٔ سرگذشت و سرنوشت کاراکترها همدلی کرده یا از آن فاصله بگیرد و در لحظه‌ای بعد این امکان برای او هست تا دوباره تغییر نظر داده و برگردد. سرانجام،

در بُعد «وحدت، عدم وحدت» ابد و یک روز به‌لحاظ روابط فرمیک از وحدت کاملی برخوردار است و تمام نوع پوشش شخصیت‌ها و فضای داخل خانه و نوع رفتار شخصیت‌ها درهم تنیده شده‌اند و یک وحدت فرمیک به وجود آورده است. قواعد فرمیک این فیلم در جدول زیر به نمایش درآمده است:

جدول ۱. قواعد فرمیک فیلم ابد و یک روز

قواعد فرمیک	مصادیق
کارکرد عناصر	«فضای داخل خانه»، «وسایل اثاثیهٔ کهنه»، «مواد خوراکی فاسد»، «لباس‌های پاره»، «نورپردازی صحنه»، «حیاط خانه»، «پلکان درون حیاط»، «کوچه‌پس کوچه‌های دوروبر خانه»، «مواد مخدر»، «زندان» و «دیالوگ‌های تنش‌آلود»
شباهت/ تکرار	«اعتیاد»، «فقر»، بیکاری»، «فلاکت» و «نگرانی‌های دائمی»
واریاسیون	تفاوت شخصیتی سه برادر، تنوع منشی خواهران، تضادهای درونی کاراکترها، چندلایه‌بودن آدم‌ها
گسترش فرمی	قصه‌ای واحد و خطی را دنبال نمی‌کند؛ لذا داستان از هر جایی می‌تواند شروع شود و حتی پایان آن نیز می‌تواند دقیقاً نقطهٔ آغاز ماجرا باشد.
وحدت/ عدم وحدت	اجزای فرم درهم‌تنیده هستند و خلایی در روابط فرمی اجزا وجود ندارد.

در بعد اصول ساختار روایی می‌توان گفت که *ابد و یک روز* مبتنی بر منطق سببی نیست؛ رخدادها و کنش‌های درون قصه فاقد رابطهٔ سببی هستند و غالباً هم‌ارز و همراه با هم رخ می‌دهند. به‌علاوه، قصه از زبان راوی مسلط برای ما روایت نمی‌شود، خواه این راوی مسلط اول شخص، سوم شخص یا دانای کل باشد. ما در مقام مخاطب جزییات ماجراها را معمولاً در خلال گفتگوها و تعامل‌ها و تنش‌های میان کاراکترها متوجه می‌شویم. خود کاراکترها نیز هیچ‌یک محوری نیستند و صدا یا روایت هیچ‌یک بر دیگری چیره نیست. هم‌سو با این، نوعی روایت‌پردازی غیرخطی بر اثر غالب است که باعث می‌شود جنس داستان بسیار خاص و متفاوت باشد: *ابد و یک روز* داستان زندگی‌ای است که آغاز و میانه و پایان ندارد؛ حتی فرازوفرودها و نقاط اوج و حضیض ماجراها در فرمتی تسلسلی به دور خود می‌چرخند. مخاطب بخش اعظم وقایع را از شیوه‌های روایت‌پردازی استنباط می‌کند؛ یعنی، حجم وقایع و جزییاتی که مخاطب از روایت استنباط می‌کند بسیار بیشتر از آن‌هایی است که آشکارا در روایت آمده‌اند. نتیجه آن‌که آنچه واقعاً در زندگی فرودستان شهری اتفاق می‌افتد به‌مراتب پیچیده‌تر از آن چیزی است که در فیلم بازنمود یافته‌اند. هر واقعه یا عنصر بازنمودیافته در پیرنگ چندین عنصر یا واقعهٔ دیگر را برای مخاطب تداعی می‌کند. اگر

پیرنگ شامل آن دسته از وقایع داستان است که مستقیماً عرضه می‌شوند، *داستان ابد و یک روز* بسیار پیچیده‌تر و پایان‌ناپذیرتر از پیرنگ آن است. به‌طور مثال، هر یک از شخصیت‌های فیلم نماد و نمایندهٔ طیف وسیعی از آدمیانی هستند که در پایین‌شهر فقر و فلاکت را تجربه می‌کنند. سمیه، مرتضی، محسن و دیگران هر کدام نماد یک تیپ اجتماعی هستند. این افراد با وجود آن‌که در زیست‌جهانی مشترک به سر می‌برند، اجزای متفاوت زندگی‌های آن‌ها در این فیلم به یک مخرج مشترک فروکاسته نمی‌شود یا به معنای مرکزی گره زده نمی‌شود. بی‌جهت نیست که «زمان» نیز در این اثر خطی و طولی نیست، بلکه برشی از یک زندگی بی‌آغاز و بی‌فرجام است. مبدأ و مقصد در اینجا معنایی ندارند. فرودستی چرخه‌ای تکرارشونده و به‌تعبیر نیچه «بازگشت جاودانگی» است. زمان همواره کهنه و فرسوده است. زندگی این فرودستان عید ندارد، نوشدن و تولد دوباره ندارد. «مکان» نیز خانه‌ای است که بوی نمناکی، فرسودگی و ویرانگی بر آن نشسته است، چنان‌که انگار هرگز پاک‌شدنی نیست.

جدول ۲. اصول ساختار روایی فیلم ابد و یک روز

قواعد فرمیک	مصادیق
روایت	روایتی غیرخطی که در آن بیان وقایع از منطق سببی پیروی نمی‌کند و از زبان راوی مسلط نیست.
داستان	نمی‌توان نقاط آغاز و میانه و پایان، یا نقاط اوج و حضیض، برای داستان متصور شد؛ بیشتر غنا و پیچیدگی داستان است که خود را به مخاطب می‌نمایاند.
پیرنگ	پیرنگ فیلم در اینکه به مخاطب القا کند که وضعیت فرودستی در محلات پایین‌شهر بی‌نهایت پیچیده‌تر و دهشتناک‌تر از آن چیزی است که ما معمولاً تصور می‌کنیم موفق عمل می‌کند.
شخصیت‌پردازی	کاراکترهای داستان نمایندهٔ تیپ‌های واقعی‌اند؛ هیچ‌کدام محوری یا قهرمان نیستند؛ هم‌ارز و هم‌ترازند و به زیست‌جهانی واحد تعلق دارند.
زمان	زمان غیرخطی و غیرطولی
مکان	خانه‌ای فرسوده و کوچه‌هایی گرد و غبارگرفته

معانی دلالت‌گر

معانی دلالت‌گر غالباً ناظر به آن‌اند که جهان اجتماعی چگونه در اثر انعکاس یافته است. این معانی به‌سان پل‌هایی هستند که تحلیل‌گر را برای تفسیر جامعه‌شناختی اثر هنری آماده می‌سازند. از این زاویه، ابد و یک روز در کل فیلمی است دربارهٔ وضعیت زندگی فرودستان در محلات پایین‌شهر، زندگی‌ای سرشار از تنش‌ها، معضلات، فقر و

فلاکت، اعتیاد و بیکاری و روان‌پریشی شخصیت‌ها و زوال شادی و آرامش و سرزندگی. کنشگران این فضای پردهشت به‌رغم غوطه‌وربودن در مشقت و بیچارگی دائماً در انتظار وقوع رخدادی‌اند که مفری برای برون‌رفت آن‌ها از این چرخهٔ هولناک باز کند و حتی به امید باز شدن این روزنه دست به تقلاهایی هم می‌زنند، اما هر بار همه چیز سر جای اولیه برمی‌گردد. آن‌ها محکوم به چیزی بیش از حبس ابد هستند. فیلم با وجود تأکید بر تمایزهای فردی، باعث و بانی این وضعیت را به عوامل فردی فرو نمی‌کاهد و از این حیث با گفتمان هژمونیک رسانه‌ای در ایران که عمده‌ترین شگردش روانشناسانه‌کردن امور اجتماعی است تفاوت بنیادین دارد. در ایجاد و بقای این چرخهٔ باطل فرودستی متغیرهای پیچیده‌ای نقش دارند که غالباً ورای تقصیرها، اشتباهات یا تصمیم‌های افراد عمل می‌کنند. ابد و یک روز قصهٔ زندگی پرتلاطم و بحران‌زده یک خانوادهٔ نُه نفره در پایین‌شهر است که به‌ظاهر زیر یک سقف زندگی می‌کنند اما از درون متلاشی و فروپاشیده‌اند. یگانه عنصر مشترک باقی‌مانده از زیست‌جهان آن‌ها «استیصال» است. آن‌ها حتی توان این‌که چند دقیقه به آرامی با هم گفتگو کنند را نیز از دست داده‌اند. این استیصال امری شخصی نیست بلکه به ساختار اجتماعی اقتصادی مسلط بر حیات پایین‌شهری مربوط می‌شود. ریتم تند فیلم که خشونت‌های کلامی و دیالوگ‌های تنش‌آلود آن را همراهی می‌کنند توانسته است آهنگ هراسناک زندگی زیر سیطرهٔ این ساختار اجتماعی اقتصادی را به‌خوبی منعکس کند. آدمیان این قصه دائماً در استرس و اضطراب لحظهٔ بعدی و آیندهٔ نامعلوم و بلاتکلیفی دائمی زمان حال را سپری می‌کنند. برای آن‌ها هم زمان حال رنج است و هم آینده دهشتناک‌تر؛ به هر سو که رو می‌کنند جز محنت و یأس نمی‌بینند. آن‌ها زندگی‌ای منهای امید و شادی را دارند تجربه می‌کنند. با این‌که سمیه هنوز به نمرات درسی خوب برادر کوچک‌ترش امید دارد و دقیقاً به امید کمک‌کردن به او است که از رفتن منصرف می‌شود، اما با بازگشتش همه چیز از نو شروع می‌شد و سایهٔ سیاه فقر و فلاکت دوباره بر زندگی گسترده می‌شود.

فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده

معانی ارجاعی

مغزهای کوچک زنگ‌زده به یک پدیدهٔ بسیار عینی در زیست‌جهان فرودستان پایین‌شهر ارجاع می‌دهد: وجود باندهای تبهکار و مافیایی. باند تبهکار در این داستان به خریدن، بزرگ‌کردن و تربیت بچه‌های بی‌سرپرست و بد سرپرست به‌منظور آماده کردنشان

بـرای ایفـای نقش‌هـای بزهکارانـه در آینـده، مشـغول اسـت. ایـن بانـد تبهـکار مثـل سـایر باندهـای تبهـکار سـاختاری مافیایـی دارد و تمامیت‌خواهـی مشـخصهٔ اصلـی آن و جـزء لاینفـک شـخصیت رئیـس بانـد (شـکور) اسـت. واقعیـت عینـی دیگـری کـه در همیـن ارتبـاط فیلـم بـه آن ارجـاع می‌دهـد وجـود حجـم انبـوه کودکانـی اسـت کـه در اثـر فقـر اقتصـادی و اجتماعـی و تبعیـض، مجبـور بـه زیسـتن در همیـن وضعیـت فلاکت‌بـار هسـتند و معمـولاً به‌آسـانی طعمـهٔ این‌گونـه باندهـا می‌شـوند. یکـی از معنـای ارجاعـی فیلـم همیـن اسـت کـه هرانـدازه میـزان فقـر و فلاکـت بیشـتر، به‌همـان انـدازه افـراد آسـیب‌پذیرترند. معنـای ارجاعـی دیگـر ایـن اسـت کـه ایـن باندهـای مافیایـی به‌رغـم سـاختار بسـته و تمامیت‌خواهانـه هیـچ‌گاه در تربیـت نیروهـای خـود موفقیـت کامـل پیـدا نمی‌کننـد و معمـولاً دسـت‌آخر بـر اثـر طغیـان همیـن نیروهـا از هـم فرومی‌پاشـند. در ایـن فیلـم، شـخصیت اصلـی قصـه، شـاهین، درنهایـت موفـق می‌شـود بانـد تبهـکار کودک‌ربایـی را لـو داده و متلاشـی کنـد. شـاهین کـه در روزهـای نخسـت ورودش بـه ایـن بانـد تصویـری قیم‌مآبانـه از رئیـس بانـد دارد به‌تدریـج متحـول می‌شـود و بـه فهـم عمیـق محیـط دور و بـرش می‌رسـد. فیلـم درواقـع بـه ایـن معنـای عینـی ارجـاع می‌دهـد کـه فـرد هـر انـدازه هـم تحـت سـلطهٔ نظامـی مسـتبد تربیـت شـود بـاز راه‌هایـی بـرای برون‌رفـت از آن پیـدا می‌کنـد. فیلـم ایـن معنـا را بـا اسـتفاده از برخـی تمهیـدات بصـری و روایـی مثـل تصویـر یـک حلبی‌آبـاد کثیـف و سـیاه، دیالوگ‌هـای سـتیزآلود بیـن شـخصیت‌ها و مونولوگ‌هـای خشـن منتقـل می‌کنـد. بدین‌ترتیـب می‌تـوان گفـت معنـای ارجاعـی فیلـم عبـارت اسـت از این‌کـه: کودکـی بی‌پنـاه از یـک خانـوادهٔ فقیـر بـه دام یـک بانـد تبهـکار می‌افتـد، امـا سـیر رخدادهـا طـوری اسـت کـه او نهایتـاً همه‌چیـز را می‌فهمـد، بانـد را لـو می‌دهـد و بـه دامـن زندگـی معمولـی برمی‌گـردد.

معانی آشکار

در سـطح معانـی آشـکار، مغزهـای کوچـک زنـگ‌زده روایت‌گـر زندگـی یـک خانوادهٔ فرودسـت و بحـران‌زده بـا افـکار پوسـیده و مشـوش اسـت کـه بـرای حفـظ وضعیـت خـود دسـت بـه هـر نـوع خشـونت کلامـی و رفتـاری‌ای می‌زننـد. فیلـم درعین‌حـال قصـهٔ شـکل‌گیری و فعالیـت یـک بانـد مـواد مخـدر در حلبی‌آبادهـای تهـران را حکایـت می‌کنـد کـه بقـای او در گـرو ربـودن و کارکشـیدن از کـودکان بی‌سرپرسـت و بدسرپرسـت اسـت. در کنـار ایـن دو حکایـتِ مـوازی، انبوهـی از فضاهـای غیرمعمـول، پرتنـش و بزه‌خیـز نیـز کـه بسـتر دراماتیـک رخدادهـای داسـتان‌اند نمایـش می‌یابنـد. یـک طـرف کاراکتـری مسـئله‌دار بـه نـام شـاهین و طـرف دیگـر دو بـرادر خلافـکار بـه نام‌هـای شـهروز و شـکور. نقطـهٔ تنـش‌زای ارتبـاط ایـن

دو (ماجرای خواهر آن‌ها) برسازندهٔ معناهایی است که در خلال خرده‌روایت‌هایی که سرگذشت کاراکترها و مناسبات میان آن‌ها را منعکس می‌کنند قابل دریافت است. فیلم از همین خرده‌روایت‌ها تشکیل شده و روایت کلیِ مسلط ندارد. به همین دلیل است که ایم اثر نه قصهٔ تکامل و تحول یک کاراکتر محوری و حرکت او از یک مبدأ به‌سوی مقصدی معین بلکه قصه تحولات نسبی و تطابق کاراکترهای فرعی با محیط پیرامون است. محیط پیرامون که حلبی‌آبادهای پایین‌شهر با تمام فقر و فساد و مواد مخدر و قاچاق و کودک‌ربایی است، بستر اصلی رقم‌خوردن سرگذشت و سرنوشت کاراکترها است. می‌توان گفت که یکی از آشکارترین معانی فیلم این است که «در فضای پایین‌شهر رفتار آدم‌ها ناگزیر بر همان اسلوبی خواهد بود که امثال شاهین، شکور یا شهروز رفتار می‌کنند». رفتارهای فضامند[1] این کنشگران حاوی تمام مؤلفه‌هایی است که به‌شکلی تاریخی بر پیکرهٔ فضا حک شده است. مهم‌ترین ویژگی این فضا که در مفصل‌بندی شخصیت این کاراکترها نیز نمودی پررنگ دارد خشونت است، اعم از خشونت نمادین، کلامی و رفتاری. فیلم با روایت‌پردازی هستی اجتماعی کنشگران مختلف در فضایی تکه‌پاره سعی در تثبیت این معنا دارد که چگونه افراد متفاوت در یک فضای تقریباً متجانس با ایفای نقش چوپان و گوسفند به‌صورت متناوب خشونت حک‌شده بر پیکر آن فضا را بازتولید می‌کنند. فیلم آشکار اعلام می‌دارد که «چوپان شدن ربطی به سن و جنسیت ندارد. کافی است سبعیتی داشته باشید تا بقیه به گوسفند تبدیل شوند و از تو حساب ببرند».

معانی تلویحی

مغزهای کوچک زنگ‌زده برساخته از خرده‌روایت‌ها است و لذا تمهیدات بصری و روایی در آن فراوان است: «بنای کهنه خانه‌های پایین‌شهر»، «چیدمان به‌هم‌ریختهٔ اشیاء در فضاهای مات و کدر»، «چهره‌های تکیده و بدن‌های کج‌ومعوج کاراکترها»، «مواد مخدر»، «خشونت‌های کلامی»، «آت‌اشغال‌های اماکن عمومی» و «افکار پوسیدهٔ کنشگران». این عناصر یکدیگر را تداعی و تقویت می‌کنند و تم‌هایی مثل کهنگی، فرسودگی، فلاکت و درحاشیه‌بودگی را برجسته می‌سازند. بدین‌سان، به‌طرزی خودکار قاعدهٔ فرمیک «شباهت یا تکرار» را شکل می‌دهند. همه چیز فضاهای پایین‌شهر به هم شبیه است: گویی کنشگران لباس‌هایی از جنس فضاهای پایین‌شهر بر تن کرده‌اند و آنچه بر پیکره‌های فضایی پایین‌شهر نقش بسته بر چهره‌های آنان نیز حک شده

1. Spatial Behaviors

است. دوربین به هر فضایی که ورود می‌کند نشان کهنگی، فرسودگی، اعتیاد، فقر، بیکاری، بی‌سوادی و ناامیدی را، هم بر پیکرهٔ فضا و هم بر چهرهٔ کاراکترها، به‌وضوح نشان می‌دهد. کاراکترها خود به بخشی از فضا بدل شده و فضا نیز در کنه وجود آن‌ها درونی شده است. قهرمان قصه با این‌که سرانجام موفق به متلاشی‌کردن باند تبهکار می‌شود، اما هیچ نشانه‌ای دال بر این‌که راه برون‌رفت از این منجلاب را یافته است دیده نمی‌شود.

بااین‌حال، مغزهای کوچک زنگ‌زده تفاوت ماهوی کاراکترها و فضاها را برجسته می‌سازد (عنصر واریاسیون) و از این طریق موتیف‌های دیگری شکل می‌دهد: شاهین و شکور دقیقاً نقطه مقابل هم‌اند و به‌سوی دو سرنوشت متفاوت رهسپارند؛ تقابل دوتایی[1] چوپان و گوسفند در سرتاسر اثر جاری است؛ و دوگانه‌های خشونت / نرمش؛ فرادستی / فرودستی و بیدادگر/ قربانی همه‌جا دیده می‌شود. از لابه‌لای همین تعارض‌ها و فضاهای تکه‌پاره است که قهرمان (شاهین) موفق می‌شود گلیم خود را از آب بیرون بکشد. فیلم با اتکا بر همین تعارض فضایی[2]، در بعد گسترش فرمی از یکدستی و خطی‌بودن پرهیز می‌کند و رویه‌ای غیرخطی و متقاطع را در پیش می‌گیرد. از همین روست که زندگی و سرنوشت کاراکترها از منطق فرازوفرود تبعیت می‌کند. همچنین، فیلم پایان خوش ندارد، بلکه ماجرا در پایان فیلم تازه شروع می‌شود، بالأخص برای قهرمان که روبروی این پرسش قرار می‌گیرد که آیا زندگی معمولی‌ای وجود دارد که به آن برگردد و آیا می‌تواند از تکه‌پاره‌ای زندگی تخریب‌شدهٔ گذشته‌اش کلیتی منسجم بسازد؛ این پایان برای او سرآغاز ساختن است، اما نه با افکار زنگ‌زده در فضاهایی مرده. فرم فیلم به‌لحاظ «وحدت، عدم وحدت» به اصل درهم‌تنیده‌کردن ناسازه‌های فرمیک در قالب یک فرم قوی وفادار مانده است و برای بازنمود فلاکت حاکم بر حیات اجتماعی فرودستانِ پایین‌شهر از هر عنصر فرمیکی مدد جسته تا این تعارض فضایی را برجسته سازد، اما در کل واجد وحدتی است که چیره‌دستانه از بطن به‌هم‌پیوستن همین ناسازه‌ها متولد شده است.

1. Binary Opposition
2. Spatial Contradiction

جدول ۳: قواعد فرمیک فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده

قواعد فرمیک	مصادیق
کارکرد عناصر	«بنای کهنه خانه‌های پایین‌شهر»، «چیدمان به‌هم‌ریختهٔ اشیاء در فضاهای مات و کدر»، «چهره‌های تکیده و بدن‌های کج‌ومعوج کاراکترها»، «مواد مخدر»، «خشونت‌های کلامی»، «آت‌اشغال‌های اماکن عمومی» و «افکار پوسیدهٔ کنشگران».
شباهت/ تکرار	کهنگی، فرسودگی، اعتیاد، فقر، بیکاری، بی‌سوادی، ناامیدی
واریاسیون	تفاوت شخصیتی کاراکترها، تقابل دوتایی چوپان/ گوسفند، خشونت/نرمش؛ فرادستی/ فرودستی و بیدادگر/ قربانی.
گسترش فرمی	رویه غیرخطی و متقاطع ضمن پرهیز از یکدست‌شدن
وحدت/ عدم وحدت	درهم‌تنیده‌کردن ناسازه‌های فرمیک در قالب یک فرم قوی

به‌لحاظ شیوهٔ روایت‌پردازی، مغزهای کوچک زنگ‌زده از منطق سببی پیروی نمی‌کند؛ رخدادها و کنش‌های درون داستان لزوماً رابطهٔ سببی با هم ندارند بلکه بیشتر به‌موازات هم رخ می‌دهند. به‌علاوه، قصه اگرچه با محوریت نسبی شخصیت اول (شاهین) ساختار یافته است، اما این خرده‌روایت‌های سرگذشت‌های متفاوت افراد است که شاکلهٔ قصه را برمی‌سازد. این تفاوت‌ها غالباً به‌میانجی تقابل‌های دوتایی شخصیت‌ها برجسته می‌شود که نقطهٔ اوج آن تقابل شاهین با شکور و شاهین با خانواده است. کاربرد خرده‌روایت‌ها در این قصه متناسب است با هدف اصلی آن‌که بازنمایی فضاهای هزارتوی متعارض است. بدین‌ترتیب، فیلم واجد این معنای تلویحی هست که سرگذشت‌های جورواجور افراد در لابه‌لای شکاف‌ها و ترک‌های فضای تعیین می‌شود. از این حیث، به‌رغم تلاش در بازنمود وضعیت فلاکت‌بار فرودستان در پایین‌شهر ابداً به جبرگرایی تن نمی‌دهد. به‌سبب پیروی از این سبک روایت‌پردازی، جنس داستان نیز متفاوت است: نه‌فقط خطی و یک‌سویه و ساده نیست، بلکه آکنده از رخدادها و بن‌مایه‌های به‌ظاهر نامرتبط است. داستان فیلم خیلی فراخ‌تر و فربه‌تر از پیرنگ آن است. به‌طور مثال، نمای درشتی که در پایان پیرنگ از شاهین می‌بینیم بسیاری چیزها را به ما می‌گوید که اصلاً در پیرنگ نیست، اما ما در مقام مخاطب درمی‌یابیم که در داستان وجود دارد. لذا این معنای تلویحی نیز قابل استنتاج است که قصه زندگی فرودستان در پایین‌شهر بسیار پیچیده‌تر و پرشاخ‌وبرگ‌تر از آن چیزی است که بتوان در یک اثر سینمایی انعکاس داد. مثلاً از رخداد کشتن دختر که در پیرنگ به‌طور مستقیم آمده است می‌توان نکات بسیاری پیرامون وضعیت زنان در پایین‌شهر استنباط کرد. بر همین سیاق، در بُعد شخصیت‌پردازی، هر یک از شخصیت‌های دیگر

نیز نمایندهٔ یک تیپ اجتماعی هستند. از تیپ زورگو و شارلاتان گرفته که شکور آن‌ها را نمایندگی می‌کند تا تیپ قربانی، معتاد، فقیر، بیکار و ولگرد. وجه افتراق این فیلم با ابد و یک روز در این است که شخصیت محوری در این فیلم به‌وجه تقدیرگرا نیست و دائم می‌کوشد از خلال تعارض‌های و شکاف‌های اجتماعی روزنه‌ای برای فعالیت و مقاومت پیدا کند و دست‌آخر هم موفق می‌شود ساختار مافیایی بانند تبهکار را متلاشی کند. وجه اشتراک این دو فیلم نیز در این است که این یکی هم ابداً نمی‌کوشد سرگذشت و سرنوشت شخصیت‌ها را به یک به معنای مرکزی یا به مخرج مشترک گره بزند.

زمان در این فیلم درهم و بُرشی است، نه همگن و منسجم؛ این بدان سبب است تا بتواند تعارض‌های فضایی و انشقاق‌های شخصیتی کنشگران را منعکس کند. زمان نه‌فقط در زندگی کاراکترها بلکه برای مخاطبان مشوش و به‌ریخته است. خیلی جاها معلوم نیست رخدادها کی آغاز شده‌اند و کی تمام می‌شوند؛ حتی معلوم نیست که یک خرده‌ماجرا قرار است در چه نقطه‌ای تمام شود و به چه نتیجه‌ای ختم گردد. این ایماژ از زمان همخوانی دارد با تصویری از مکان که در فیلم آمده است: مکان نیز تکه‌پاره و ترک‌خورده است. مکان نمادی از تعارض فضایی پایین‌شهر است که در آن همه‌چیز درهم و مشوش است.

جدول ۴. اصول ساختار روایی *مغزهای کوچک زنگ‌زده*

قواعد فرمیک	مصادیق
روایت	خرده‌روایت‌های سرگذشت‌های متفاوت افراد است که شاکلهٔ قصه را برمی‌سازند.
داستان	داستان نه‌فقط خطی و یک‌سویه نیست، بلکه آکنده از رخدادها و بن‌مایه‌های نامرتبط است.
پیرنگ	داستان فیلم خیلی فراخ‌تر و فربه‌تر از پیرنگ آن است.
شخصیت‌پردازی	هر یک از شخصیت‌های دیگر نیز نمایندهٔ یک تیپ اجتماعی هستند.
زمان	زمان نه‌فقط در زندگی کاراکترها بلکه برای مخاطبان مشوش و به‌ریخته است.
مکان	مکان تکه‌پاره و ترک‌خورده است.

معانی دلالت‌گر

مغزهای کوچک زنگ‌زده مخاطب را به دنیای آدم‌هایی می‌برد که برای زندگی اکثریت جامعه ناشناخته‌اند و شیوه‌ای از فکر کردن در میان آن آدم‌ها را تصویر می‌کند که برای بخش عظیمی از جامعه غریب است. این فیلم روایت خوف‌انگیزی از زیستن در

حاشیه، در منتهای فقر، در سایه آسیب اجتماعی و به دور ماندن از آموزش و چگونگی برآمدن تعصب کور از دل این شیوه زیست است. شاید به ذهن مخاطبان خطور نکرده که کسب درآمد از «آشپزخانه» (جایی که در آن مواد مخدر صنعتی مثل شیشه تولید می‌شود) و در جایی که کودکان بی‌سرپرست نگهداری می‌شوند تا وقتی بزرگ‌تر شدند برای تولید و توزیع مواد مخدر به‌کار گرفته شوند چگونه است؟ فیلم روایتی ازاین‌گونه زیستن است. این فیلم بی‌شباهت نیست به تصویری که ابد و یک روز از حاشیه ارائه می‌کند. به‌طور مثال، در هر دو فیلم زن حاشیه‌ای بر حاشیه است. در بستر این فیلم زنانی را می‌بینیم که حتی در حاشیه هم حاشیه هستند. در بیشتر سکانس‌ها زنان در محاصره خانه هستند و آزادی ندارند، حتی هنگامی که برادران شهره، فکر می‌کنند، شهره کشته شده است، قصد دارند تا جنازهٔ او را در خانه به خاک بسپارند. همچنین در سکانسی دیگر از فیلم شاهین را به همراه دوستش می‌بینیم که بیرون ماندن دختران بالای شهر را موضوعی وحشتناک می‌بینند و به همین دلیل به آن‌ها حمله می‌کنند. زن در این فیلم اسطوره‌ای نشان داده می‌شود که باید کاملاً خطاناپذیر و مطیع باشد، چراکه اگر غیر از این باشد، جزا سنگینی می‌دهند تا جایی که در فیلم می‌بینیم، به خاطر خطای کوچکی که شهره انجام داده است، برادر کوچک‌ترش (شهروز) به خود حق می‌دهد تا خواهر خود را بکشد. به‌طورکلی، این اثر سینمایی روایت نسیان و طغیان آدم‌های فرودستی است که نه از ضعف اخلاقی که از فقر اجتماعی و اقتصادی، به یاغی‌گری تن داده‌اند و هویتی کاذب بر مبنای آن بنا کرده‌اند. هویتی مخدوش و خشن که البته در پس آن می‌توان فطرت‌های پاکی را ردیابی کرد که پشت غبار فلاکت مدفون شده‌اند. شاهین و امیر هر دو محصول این تجربه شکننده‌اند. هرچه به آن‌ها نزدیک‌تر شوید بیش‌تر آشکار می‌شود که پشت چهره خشن و ترسناک آن‌ها ـ که تداعی‌گر تیپولوژی خلافکار و باندهای تبهکاری است ـ می‌توان معصومیت ازدست‌رفته‌ای را بیرون کشید که روزنه‌های رستگاری‌اش مسدود نشده است. شاهین از نادیده گرفتن شدن توسط شکور و امیر از بی‌پدری و فقدان خانواده به طغیانگری رسیده‌اند. فیلم در سطح اجتماعی بر این معنای عمیق دلالت می‌کند که آدمیان به‌فراخور فضای اجتماعی‌ای که در آن زندگی می‌کنند پذیرای هنجارها و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی می‌شوند.

نتیجه‌گیری

ژانـر سـینمای پایین‌شـهر کـه در دهـهٔ نـود در ایـران رونـق گرفـت فرودسـتان شـهری را بـه شـیوه‌هایی متفـاوت از گذشـته روایت‌پـردازی و برسـاخت می‌کنـد. رشـد و رونـق ایـن ژانـر حکایـت از نوعـی فراینـد تولیـد فقـرا و فرودسـتان در حواشـی کلان‌شـهرها دارد کـه خـود محصـول شـکلی از اقتصـاد سیاسـی حاکـم بـر همـه عرصه‌هـای فرهنـگ و اجتمـاع اسـت. پرسـش ایـن اسـت که آیـا تأمـل جامعه‌شـناختی در تولیـدات سـینمایی ایـن ژانـر می‌توانـد مـا را بـه درک و تفسـیر ماهیـت وضعیـت فرودسـتی و علـل و پیامدهـای آن رهنمـون شـود یـا نـه خـود ایـن ژانـر سـینمایی نیـز بخشـی از همـان فرهنـگ مصرفـی‌ای اسـت کـه همدسـت بـا اقتصـاد سیاسـیِ پیش‌گفتـه در تشـدید و بازتولیـد وضعیـت فرودسـتی در پایین‌شـهر نقـش اصلـی را ایفـا می‌کنـد. تحلیـل نئوفرمالیسـتی دو فیلـم ابـد و یـک روز و مغزهـای کوچـک زنـگ‌زده در سـطوح معانـی چهارگانـه بـه مـا می‌گویـد کـه ایـن فیلم‌هـا نه‌فقـط جزئـی از ایـن وضعیـت نیسـتند بلکـه بـه انتقادی‌تریـن شـیوه سرشـت و علـل و پیامدهـای چنیـن وضعیتـی را روایـت می‌کننـد. اولـی، روایت‌گـر چرخـهٔ باطـل فرودسـتی در پایین‌شـهر اسـت و همـه ابعـاد بصـری و روایـی آن در خدمـت بازنمایـی موتیف‌هایـی مثـل سراسـیمگی، بلاتکلیفـی، گیرافتادگـی در دور باطـل و نداشـتن هـر گونـه آینـده در زندگـی فرودسـتان اسـت. خشـونت نمادیـن، تنش‌هـای مـداوم، چرخـهٔ باطـل فقـر و بن‌بسـت ابـدی اجـزاء لاینفـک وضعیتی‌انـد کـه در آن نـه خبـری از قهرمـان و نـه ناجـی اسـت و نـه راه برون‌رفتـی از چرخـهٔ باطـل فرودسـتی تصورپذیـر اسـت. تلاش‌هـای همـهٔ افـراد در فراینـدی فرازوفـرودی محکـوم بـه چرخـش اسـت و راهـی هـم بـرای نفـوذ بـه درون ایـن چرخـهٔ باطـل و واسـازی آن وجـود نـدارد. ابـد و یـک روز داسـتان زندگـی‌ای اسـت کـه آغـاز و میانـه و پایـان نـدارد؛ حتـی فرازوفرودهـا و نقـاط اوج و حضیـض ماجراهـا در فرمتـی تسلسـلی بـه دور خـود می‌چرخنـد. فیلـم دوم، اندکـی متفـاوت اسـت و در سـطح ارجاعـی بـه یـک معنـای متعـارف اشـاره می‌کنـد: کودکـی بی‌پنـاه از یـک خانـوادهٔ فقیـر بـر اثـر فلاکـت وضعیـت بـه دام یـک بانـد تبهـکار می‌افتـد، امـا سـیر رخدادهـا طـوری اسـت کـه او نهایتـاً همـه چیـز را می‌فهمـد و چـون هنـوز روح و روانـش بـه تباهی‌هـای ایـن وضعیـت کامـلاً آلـوده نشـده اسـت بانـد را لـو می‌دهـد و بـه دامـن زندگـی معمولـی برمی‌گـردد. فیلـم امـا در سـطحی دیگـر روایت‌گـر زندگـی یـک خانـوادهٔ فرودسـت بـا افـکار پوسـیده اسـت کـه بـرای بقـای خـود دسـت بـه هـر نـوع خشـونت کلامـی و رفتـاری‌ای می‌زنـد. نیـز روایت‌گـر شـکل‌گیری و فعالیـت یـک بانـد مـواد مخـدر در حلبی‌آبادهـای حاشـیهٔ کلان‌شـهر اسـت کـه تـدام حیاتـش مدیـون ربـودن و کارکشـیدن از

کودکان بی‌سرپرست و بدسرپرست است. فیلم چندین خرده‌داستان و خرده‌روایت را در متن طیفی از فضاهای غیرمعمول، پرتنش و بزه‌خیز به نمایش می‌گذارد که بستر دراماتیک بخش اعظم رخدادهای داستان هستند. در سطح تلویحی، فیلم متضمن این معنا است که سرگذشت‌های جورواجور افراد در لابه‌لای شکاف‌ها و ترک‌های فضاها تعیین می‌شود؛ و در سطح اجتماعی بر این معنای عمیق دلالت می‌کند که آدمیان به‌فراخور فضای اجتماعی‌ای که در آن زندگی می‌کنند پذیرای هنجارها و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی می‌شوند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Jamal Mohamadi https://orcid.org/0000-0002-4426-5153
Pooneh, Fahraji
Somayeh Karimipoor

منابع و مأخذ

آندرو، دادلی (۱۳۸۹). *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه.

اسلامی، مجید (۱۳۸۴). *مفاهیم نقد فیلم*، تهران: نشر نی.

امیری، ساره و آقابابایی، احسان (۱۳۹۸). تحلیل روایت برساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب اسلامی. *فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۵ (۵۵): ۱۰۷ـ۱۲۹.

https://doi.org/10.22034/jcsc.2019.36673

امیری، ساره و مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸). اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*،۱۱ (۱)، ۴۷ـ۶۵. https://doi.org/10.22059/jsal.2019.282348.665757

بازن، آندره (۱۳۹۲). *سینما چیست؟* ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.

بوردول، دیوید (۱۳۸۵). *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید، تامسون، کریستین (۱۳۷۷). *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۸۹). *جامعهٔ مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها*. ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.

پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی*، تهران: انتشارات نیلوفر.

جاهد، پرویز (۱۳۹۹). *جنوب شهر خالی از رئالیسم*. مصاحبه با روزنامه شرق، ۶ مرداد.

حیدری، آرش؛ فرهپور، سارا و محبی، میلاد (۱۴۰۲). تهی‌دست شهری و فقر تجربهٔ فیلم‌ساز ایرانی: تحلیل تصویر زندگی تهی‌دستان شهری در سینمای ایران دههٔ ۱۳۹۰. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۴ (۲)، ۱ـ۲۳.

doi: 10.22059/jsal.2023.92663

صادقی، علیرضا (۱۳۹۷). *زندگی روزمرهٔ تهی‌دستان شهری*. تهران: نشر آگه.

کیسبی‌یر، آلن (۱۳۷۳). *درک فیلم*، ترجمهٔ بهمن طاهری، تهران: نشر چشمه.

گاندی، لیلا (۱۳۹۱). *پسااستعمارگرایی*. ترجمهٔ مریم عالم‌زاده و همایون سلطانی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی.

مالجو، محمد (۱۳۹۶). *تهی‌دستان شهری در ایران در آینهٔ اندیشهٔ اجتماعی*. http://farhangemrooz.com/news/

ماندگاری، محسن (۱۳۹۹). سینما، نئولیبرالیسم و طبقات فرودست: تحلیل اجتماعی فیلم *من، دنیل بلیک* اثر کن لوچ. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*،۱۲ (۱)، ۲۲۲ـ۲۴۵. doi: 10.22059/jsal.2020.78619

مورتون، استفان (۱۳۹۲). *گایاتری چاکراورتی اسپیواک*. ترجمهٔ نجمه قابلی، تهران: نشر بیدگل.

موناکو، جیمز (۱۳۸۵). *چگونگی درک فیلم*، ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

نیکولز، بیل (۱۳۷۸). *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات هرمس.

هیل، جان و گیپسن، چرچ (۱۳۸۸). *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*، ترجمهٔ علی عامری‌مهابادی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

Amiri, S. & Aqababaee, E. (2019). A Narrative analysis of the lower-class construction in post-Islamic Revolution cinema. *Cultual Studies & Communication*, 15(55), 107-129. https://doi.org/10.22034/jcsc.2019.36673. **[In Persian]**

Amiri, S., & Moradi, M. R. (2019). A semiotic analysis of the poverty in the Iranian cinema. *Sociological Journal of Art and Literature*, 11(1), 47-65. https://doi.org/10.22059/jsal.2019.282348.665757 **[In Persian]**

Andrew, D. (1389). *The Major Film Theories.* translated by Masoud Madani, Tehran: Rahrawn Pooyesh. **[In Persian]**

Baudrillard, J. (1389). *Consumer Society*. Translated by Piruz Izadi, Tehran: Sales Publication. **[In Persian]**

Bauman, Z. (2004).*Work, consumerism and the new poor*. McGraw-Hill Education (UK).

Bazin, A. (1392). *What ic Cinema*. Translated by Mohamad Shahba, Tehran: Hermes Publication. **[In Persian]**

Bordwell, D. (1385). *Narration in the Fiction Film*. Translated by Alladin Tabatabaii, Tehran: Bonyad Sinamai Farabi. **[In Persian]**

Bordwell, D. & Thompson, Ch. (1377). *The Film Art*. Translated by Fatah Mohamadi, Tehran: markaz Publication. **[In Persian]**

Burton, Nick, (2001), *Formalism*, in Pearson, R, & Simpson, PH, (ed.) *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, London & New York: Routledge.

Casebier, A. (1373). *Understanding Film*. Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Cheshmeh Publication. **[In Persian]**

Caughie, J, (1995), "*Ideas of Authorship*," *Screen*, Vol. 14, no. 3, pp. 75 - 85.

Esin, C., Fathi, M., & Squire, C. (2014). Narrative analysis: The constructionist approach.*The SAGE handbook of qualitative data analysis*, 203-216.

Eslami, M. (1384). *The Concepts of Film Criticism*. Tehran: Nashre Nay. **[In Persian]**

Gandi, L., (1391). *Postcolonialism*. Translated by Maryam Allemzadeh & Homayun Soltani, Tehran: Institute for Cultural Studies. **[In Persian]**

Gopalkrishnan, S. (2019). Marginalised in the new wave Tamil film: Subaltern aspirations in three films by Bala, Kumararaja and Mysskin.*Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*,*11*(2), 1-9.

Heydari, A., Farahpour, S. and Mohebi, M. (2023). Urban poor and the poverty of experience in Iranian cinema: An investigation of the urban poor representation in Iranian cinema.Sociology of Art and Literature,14(2), 1-23. doi: 10.22059/jsal.2023.92663. **[In Persian]**

Hill, J, (1984), *Sex, Class and Realism*, London: BFI Publishing.

Hill, J., & Gibson, Ch. (1388). *Critical Approaches in Film Studies*. Translated by Ali Ameri Mahabadi, Tehran: Farabi Publication. **[In Persian]**

Jahed, P. (1399). Downtown devoid of realism. *Interview with Shargh Newspaper*, 6 of Mordad. **[In Persian]**

Lyotard, Jean - Francois, (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press.

Malju, M. (1396). Urban subalterns as represented in social thought. http://farhangemrooz.com/news/. **[In Persian]**

Mandegari, M. (2020). The Cinema, Neoliberalism and lower class: Sociological analysis of the movie "I, Daniel Blake".Sociology of Art and Literature,12(1), 222-245. doi: 10.22059/jsal.2020.78619. **[In Persian]**

Mirsepassi, A., & Faraji, M. (2017). Iranian Cinema's 'Quiet Revolution,'1960-1978.*Middle East Critique*,*26*(4), 397-415.

Monaco, J. (1385). *How to Understand Film*. Translated by Hamid Reza Ahmadi Lari, Tehran: Farabi Publication. **[In Persian]**

Morton, S. (1392). *Gayatri Chakravorty Spivak*. Translated by Najmeh Ghabeli, Tehran: Bidgol Publication. (In Persian).

Nichols, b. (1378). *Structuralism, Semiotics, Cinema*. Translated by Allaadin Tabatabaii, Tehran: Hermes Publication. **[In Persian]**

Nochlin, L, (1980), *Realism*, London, Penguin.

Parayil, S. K. (2014). Visual perception and cultural memory: Typecast and typecast (e) ing in Malayalam cinema.*Synoptique*,*3*(1), 67.

Parker, J. D. (2011). An Ethico-politics of subaltern representations in post-9/11 Documentary film.

Payandeh, H. (1389). *Short Stories in Iran*. Tehran: Niloofar Publication. **[In Persian]**

Pearson, I.M(2009) *Toward a Poetics of Neorealism: Tragedy in Italian Cinema 1942-1948*, Department of Italian Studies, NewYork University.

Pedregal, A. (2015).*Film & making other history: counterhegemonic narratives for a cinema of the subaltern*. Aalto University.

Piturro, Vincent, (2008), *The Audience and the Film: A Reader-Response Analysis of Italian Neorealism*, The University of Colorado, the degree of Doctor of Philosophy Department of Comparative Literature.

Sadeghi, A. (1397). *The Everyday Life of Urban Subalterns*. Tehran: Agah Publication. (**[In Persian]**

Sadeghi-Esfahlani, A. (2021). Allegories Beyond Subalternity; The Transformation of Cinematic Expressions during the 1970s in Iranian Films.*Quarterly Review of Film and Video*,*38*(5), 453-472.

Scholes, R. (1383). *Structuralism in Literature*. Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Agah Publication. **[In Persian]**

Spivak, G. C. (2003). Can the subaltern speak?*Die Philosophin*,*14*(27), 42-58.

Tabarraee, B. (2012). Abbas Kiarostami: A cinema of silence.*The Soundtrack*,*5*(1), 5-13.

Wright, W, (1975), *Sixguns and Society*, Berkeley, CA: University of California Press.

Zeydabadi-Nejad, S. (2007). Iranian intellectuals and contact with the West: the case of Iranian cinema.*British Journal of Middle Eastern Studies*,*34*(3), 375-398.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.