

تحلیل روایت بر ساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب

ساره امیری^۱، احسان آقابابایی^۲

تاریخ دریافت: ۹۷/۳/۱، تاریخ تایید: ۹۷/۸/۲۳

چکیده

هدف پژوهش حاضر، مطالعه نحوه بر ساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب و تفسیر رابطه این بر ساخت با بافت اجتماعی - سیاسی زاینده آن است. بدین منظور، با مطالعه موقعیت طبقه فرودست پس از انقلاب و بهره‌گیری از نظریه «فقرای جدید» «زیگمونت باومن» ۱۶ فیلم ساخته شده بین سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۹۵ «تحلیل روایت» شدند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که فقرا در سینمای دهه شصت افرادی پیروز و ارزشمند بازنمایی شده‌اند. پس از آن اما در سیری نزولی از بار ارزشی چهره بازنمایی شده از فقرا کاسته شد و در دهه هفتاد قربانی آسیب‌های اجتماعی، در دهه هشتاد افرادی ناتوان و در نهایت به افرادی گناهکار در دهه نود بدل شدند. بر ساخت سینمایی این تصاویر به نوعی بازتولید گفتمان‌های مسلط فرهنگی ایران در هر دهه است و در نمایی کلی تر می‌توان روند این بازنمایی‌ها را در راستای همسوس شدن با نگاه گفتمان سرمایه‌داری مصرفی به فقرا دانست.

واژگان کلیدی: طبقه فرودست، فقر، جامعه مصرفی، تحلیل روایت، سینمای ایران.

^۱ کارشناس ارشد رشته پژوهش هنر از دانشگاه هنر اصفهان (saareh.amiri@gmail.com).

^۲ نویسنده مسئول: دکتری رشته جامعه‌شناسی، هیئت علمی و استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان (ehsan_aqababae@yahoo.com).

مقدمه

طبقه فرودست در ایران از طبقات تأثیرگذار در تاریخ معاصر محسوب می‌شود. این طبقه در وقوع انقلاب اسلامی نقش مؤثری ایفا کرد؛ چنانچه عده‌ای انقلاب اسلامی را انقلاب محرومان و مستضعفان لقب دادند. پس از انقلاب نیز این طبقه همواره حامی گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک بود و در راستای حمایت از آن اقدام کرد. با پایان یافتن جنگ و افتادن ایران در روند نوسازی، جایگاه و منزلت اجتماعی این طبقه، تحت تأثیر فرار گرفت و تلقی از فقر بسیار دگرگون شد. تحولاتی مثل رشد شهرنشینی، رشد سرمایه‌داری محدود وطنی، تحولات ارزش بازار و فرهنگ مصرف، رشد رسانه‌ها و فضای مجازی و به‌طور کلی تغییراتی که منتج به شکل‌گیری سبک زندگی جدید ایرانی شد در این دگرگونی اثرگذار بودند. این تحولات، موجب شدند که بر ساخت طبقات فرودست در مجلات، تلویزیون، کتاب‌ها و به‌طور کلی در رسانه‌ها، در بطن شبکه‌ای از نام‌گذاری‌ها، دسته‌بندی‌ها و حتی مجادلات سیاسی دچار تغییر شود. یکی از این رسانه‌ها سینماست.

از سویی می‌دانیم که سینما همواره با استفاده از تمهیدات بازنمایی و بر ساخت کلیشه‌هایی جهت‌دار، در ترویج انگاره‌های غالب برای شناخت گروه‌های اجتماعی و تبدیل همین انگاره‌ها به مرجعی برای نحوه تفکر و رفتار مخاطبان عمل کرده است؛ چراکه «سینما دستگاهی هژمونیک و ایدئولوژیک است» (Artz, 2003: 17 & Bensaun, 2007: 9) و از سویی دیگر فقرا و زیست جهان آنان از همان سال‌های اولیه انقلاب مورد توجه سینماگران قرار گرفت و این طبقه، در روایت فیلم‌های سینمایی در تقابل با طبقه اشراف به شیوه‌ی منحصربه‌فرد بر ساخته شد. از این‌رو می‌توان نحوه بر ساخته شدن این طبقه در سینمای ایران در چهار دهه پس از انقلاب اسلامی را مبنا قرار داد و روند تغییر آن را بررسی کرد.

مقاله حاضر درصدد است به مطالعه نحوه بر ساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب و تفسیر رابطه این بر ساخت با بافت اجتماعی - سیاسی زاینده آن بپردازد. سؤالاتی که در این تحقیق به آنها پرداخته می‌شود عبارت‌اند از:

- طبقه فرودست در فیلم‌های سال‌های پس از انقلاب چگونه بر ساخته شده است؟
- رابطه بر ساخت طبقه فرودست و شرایط اجتماعی سیاسی هر دوره چگونه است؟
- از مقایسه نحوه بر ساخت طبقه فرودست در فیلم‌های پس از انقلاب چه نتایجی حاصل می‌گردد؟

پیشینه تحقیق

رضایی و دیگران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای تحت عنوان «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران» به تحلیل نشانه‌شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین پرداخته و به این نتیجه رسیدند که طبقه فرودست به‌مثابه طبقه‌ای در مضیقه، بازنمایی شده که رویکرد غیرعرفی و مذهبی به مسائل دارد و به لحاظ زیست‌جهان در ساحت سنت سیر می‌کند. همچنین کاشانی (۱۳۹۳) در مقاله «طبقه متوسط و سینمای ایران» با تمرکز بر تفسیر نحوه بازنمایی طبقه متوسط جدید در ایران، به این نتیجه رسید که طبقه پایین معمولاً در فیلم‌های سینمای ایران در قالب تیپ «زحمت‌کش و ساده‌دل» بازنمایی می‌شود و نمایش این تیپ‌ها عموماً با تأکید بر معصومیت و مظلومیت آنها و نیز با بار ارزشی مثبت همراه است. همچنین طالبی و باغینی (۱۳۹۳) در مقاله «قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقه فرودست در سینمای مسعود کیمیایی» با اتخاذ روش تحلیل انتقادی، شش فیلم از مسعود کیمیایی را تحلیل و به این نتیجه رسید که سیر تحول تدریجی طبقه فرودست سه گفتمان معترض، تراژیک و حماسی-انقلابی در ارتباط با فضای اجتماعی سوژه مقاومتی‌ای را شکل می‌دهند که درنهایت به انقلاب منتهی می‌شود.

خوری و وارگا در کتاب خود با نام «کار بر پرده: بازنمایی طبقه کارگر در سینمای کانادا» با تحلیل فیلم‌های سال‌های ۱۹۶۰ تا ۲۰۰۵ سعی در پاسخ به این پرسش دارد که چگونه شرایط سیاسی اجتماعی کانادا در بازنمایی طبقه کارگر در سینما مؤثرند (Khouri & Varga, 2006). همچنین چاوهران و فاستر در تحقیقی با عنوان «بازنمایی فقر در رسانه‌های بریتانیا» به این نتیجه رسید که رسانه در بریتانیا از فقرا تنها برای به تصویر کشیدن فاجعه‌ها استفاده می‌کند؛ و به‌طور کلی شکافی بین جامعه و فقرا ایجاد و فقر را مشکل دیگری معرفی می‌کند (Chauhan & Foster, 2013). فریمن و والنیه در مقاله‌ای با عنوان «تصاویر کارگران اجتماعی در فیلم» به بررسی تصویر بازنمایی شده از کارگران در فیلم‌های هالیوودی پرداخت و درنهایت به این نتیجه رسید که کارگران در فیلم‌ها به‌مثابه انسان‌هایی تبهکار و شرور بازنمایی شده‌اند (رضایی و دیگران، ۱۳۹۳). همچنین استراب^۱ و دیگران در تحقیقی به نام «نابرابری بی‌خطر: چارچوب‌های فقر و نابرابری طبقه اجتماعی در فیلم‌های کودکان» در ۳۶ فیلم پرفروش شرکت دیزنی، تغییرات طبقه‌های شخصیت‌ها را دنبال کردند. آنها دریافتند که تنها ۴ درصد از شخصیت‌های فیلم را می‌توان در گروه فقیر جا داد. همچنین در فیلم‌ها پشتکار و مناعت طبع، شاخص‌های اصلی تحرک اجتماعی نشان داده می‌شوند و تنها یکی از

^۱ Streib

شخصیت‌های طبقه کارگر به پول فکر می‌کرد. آنها نتیجه گرفتند که درون‌مایه اصلی فیلم‌ها این است که نابرابری خطری ندارد، فقر مسئله بغرنجی نیست، طبقه کارگر شادند و هر کس بخواهد پیشرفت کند و بلندپرواز باشد و آدم خوبی باشد، حتماً می‌تواند. درنهایت اینکه این فیلم‌ها بسیاری از عقاید امریکایی را درباره طبقات اجتماعی درونی کرده‌اند؛ مثل اینکه فقرا تنبل‌اند و ثروتمندان باهوش و سخت‌کوش (بارنز، ۱۳۹۵).

به‌طور کلی پژوهش‌های صورت‌گرفته در ایران در حوزه مطالعه طبقات اجتماعی در سینما کم و متمرکز بر طبقه متوسط است. تحقیق پیش رو، سعی خود را بر آن گذاشته تا نحوه بازنمایی طبقه فرودست در سینما را پی بگیرد تا بر وجوه کمتر توجه‌شده این حوزه تأکید شود.

مبانی نظری

مبانی نظری این تحقیق از سه بخش تشکیل شده است که بخش اول به مفهوم طبقه و طبقات فرودست، بخش دوم شرح نظریه «فقرای جدید» زیگموند باومن^۱ است و بخش سوم به وضعیت طبقات محروم در ایران پس از انقلاب می‌پردازد.

طبقه و طبقات فرودست

به‌لحاظ مفهومی طبقه، تبار خود را از مارکس^۲ می‌گیرد و بعدها کسان بسیاری چون آلتوسر^۳، پوانزانس^۴ و... درباره آن دست به نظریه‌پردازی زده‌اند. طبقه فرودست نیز مردمی هستند که واقعیت زندگی روزمره‌شان را فقر مستمر رقم‌زده و با مسائلی چون ضعف سلامت، مسکن نامناسب، تحصیلات کم و بیگانگی سیاسی مرتبط هستند (مشونیس، ۱۳۹۵: ۹۶-۹۱).

به‌لحاظ نظری طبقات، در تئوری مارکسیستی مجموعه‌هایی از عاملین اجتماعی هستند که اساساً و نه انحصاراً، توسط موقعیتشان در فرایند تولید تعریف می‌شوند. به‌بیان‌دیگر طبقه اجتماعی، پایگاه مشترک افراد در سازمان اجتماعی تولید و روابط مالکیت است (Poulantzas, 1973: 8). از نظر مارکس طبقه پرولتاریا با رسیدن به آگاهی برای خود در جهت ویرانی نظام سرمایه‌داری و رسیدن به جامعه سوسیالیستی اهمیت تاریخی دارد. بعد از مارکس، ماکس وبر^۵ بین طبقات و وضعیت طبقاتی تفاوت قائل شد. بر اساس نظریه او، طبقات برحسب رابطه‌شان با تولید و تحصیل کالا قشربندی می‌شود و قشربندی «گروه‌های منزلتی» بر اساس اصول حاکم بر مصرف کالا به‌شکلی که سبک زندگی گروه‌شان تعیین می‌کند، قرار دارد (وبر، ۱۳۸۲: ۲۲۱).

^۱ Zygmunt Bauman

^۲ Karl Marx

^۳ Louis Pierre Althusser

^۴ Nicos Poulantzas

^۵ Max Weber

از این قرار طبقات فرودست منزلت پایینی در نردبان اجتماعی دارند. در میانه قرن بیستم اهالی مکتب فرانکفورت بر آن شدند که طبقات کارگر در سرمایه‌داری جدید تطمیع شده و توان انقلابی خود را به نفع سایر گروه‌ها مثل رنگین‌پوستان، دانشجویان و زنان از دست داده‌اند. با این حال، وضعیت این طبقه، همچنان مورد توجه است تا جایی که آدورنو^۱ دربارهٔ قضاوت طبقات فرودست می‌گوید: «تمجید از ستم‌دیدگان شکوهمند، چیزی نیست جز تمجید از نظام شکوهمندی که آنان را به آن روز انداخته است» (آدورنو، ۱۳۸۴: ۳۸). در ادامه، نیکولاس پولانزاس که یک مارکسیست ساختارگرا بود، طبقهٔ اجتماعی را نه یک جامعیتی یکپارچه، بلکه متشکل از چندین خرده‌واحد دانست که متأثر از مجموعه عوامل اجتماعی است که موقعیت‌های ساختاری را می‌سازند (پولانزاس، ۱۳۶۰: ۲۴). وارنر^۲ نیز که مطالعات خود دربارهٔ طبقات را با یک تفسیر عمومی اقتصادی از رفتار انسان آغاز کرد، طبقه را یک واقعیت اجتماعی می‌داند که افراد درون یک اجتماع آن را درک می‌کنند و معتقد است عوامل اقتصادی در قشر بندی، تأثیر یک‌جانبه‌ای ندارند، بلکه بر عامل حیثیت و احترام به‌عنوان زمینه‌های اصلی قشر بندی تأکید می‌ورزد و از این رو به عوامل ذهنی توجه دارد (تامین، ۱۳۷۳: ۱۳) و در نهایت بوردیو^۳ به کمک مفهوم «شغل» مبادرت به تشکیل «طبقهٔ عینی» در اندیشه‌های خود کرد و با ترکیب سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی، «طبقهٔ برساخته»^۴ را مفهوم‌بندی نمود. در نظر بوردیو، تلاقی سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی پایین، طبقات فرودست را وضعیت رنج‌آوری قرار داده است (جنکینز، ۱۳۸۵: ۲۱۵).

زیگمونت باومن و نظریهٔ فقرای جدید

زیگمونت باومن، فیلسوف و جامعه‌شناس لهستانی، به‌عنوان یکی از پرنفوذترین اندیشمندان اجتماعی زمان حاضر شناخته می‌شود. باومن متأثر از آرای آنتونیو گرامشی^۵، یک متفکر با گرایش چپ بود که به‌ویژه در رابطه با موضوع‌هایی چون سیال بودن هویت در جهان مدرن، هولوکاست، مصرف‌گرایی و جهانی شدن دست به پژوهش زد. شهرت او به‌دلیل آمیختن اندیشهٔ جامعه‌شناسی با فلسفه است و یکی از قدرتمندترین متفکران در زمینهٔ اخلاقی و دفاع از مردم فقیر و انسان‌هایی که در فرایند جهانی شدن زیر فشار و ظلم قرار گرفته‌اند به‌شمار می‌آید (Campain, 2008: 143). مهم‌ترین اثر او در زمینهٔ فقر، کتاب «کار، مصرف‌گرایی و فقرای

^۱ Theodor Adorno

^۲ W. Lloyd Warner

^۳ Pierre Bourdieu

^۴ Constructed Class

^۵ Antonio Gramsci

جدید^۱ است که در آن نظریه فقرای جدید خود را تشریح و به دلایل رشد زندان‌های دولتی آمریکا و مجرمانه شدن روزافزون فقر می‌پردازد که در ادامه، به شرح شکل‌گیری این طبقه در تفکر او پرداخته می‌شود.

باومن، فقرا و نقش آنها را در سه دوره تاریخی مسیحیت، سرمایه‌داری صنعتی و سرمایه‌داری مصرفی پی می‌گیرد (Hogan, 2002: 88). او شرح می‌دهد که در قرون وسطی، فقرا نقش اساسی در رستگاری ایفا می‌کردند؛ بدین معنا که رنج آنها در بهشت جبران می‌شد، آنها فرزندان خداوند بودند و این نشانه‌ای از لطف و عدالت او بود (Buman, 2005: 108). در ادامه، وقوع جنبش پروتستانی و برآمدن سرمایه‌داری، انباشتگی ثروت از راه صرفه‌جویی و کار فراوان را به نشانه‌ای خوب بدل کرد و در این میان، فقرا به عنوان نیروی کار و پیش‌برنده چرخ اقتصاد پنداشته شدند. تبدیل فقرا به کارگران فردا، عملکردی اقتصادی و سیاسی به آنها بخشید و آنان به عنوان سازندگان چرخ‌های صنعت در مسیر یکپارچگی اجتماعی نگریسته شدند (Buman, 2005: 110-112). باومن ادامه می‌دهد که پس از این دوره، فقرا برای اولین بار در تاریخ، کاملاً بدون عملکرد ظاهر شدند. آنها نه کارگر هستند و نه ارزشی ذاتی و فطری در یک الگوی بزرگ‌تر همانند زمان مسیحیت دارند. از نظر باومن آنها در زمان حاضر باید آنچنان باشند که گویی وجود ندارند (Buman, 2005: 112-117).

علل این دگرگونی ریشه در تفکرات باومن در زمینه جامعه مصرفی و مدرنیته سیال دارد. او با بررسی پیوند جامعه غربی و مصرف‌گرایی به این نتیجه رسید که در نیمه دوم قرن بیستم تغییر پارادایمی از جامعه تولیدی به جامعه مصرفی اتفاق افتاده است. او بر این عقیده است که نظام سرمایه‌داری، امروز با به سلطنت رساندن اصل لذت و آزادی مصرف، فشار ناشی از مبارزه بر سر قدرت را به مجراهای دور از ساختار مرکزی قدرت هدایت کرده (باومن، ۱۳۹۰: ۱۱۵) و به جای دیکتاتوری بر نیازها، آزادی انتخاب و اغواشدگی در برابر بازار مالمال از تنوع فرهنگی را حمایت و تقویت می‌کند (باومن، ۱۳۹۰: ۱۱۶). او این تغییر پارادایم را تغییر از «مدرنیته صلب»^۲ به «مدرنیته سیال»^۳ تعریف کرد. به عقیده باومن، دوتایی خلق و نابودی (تولید و جنگ) در اثر اخلاق مصرف‌گرایی از میان رفته و اشخاص به جست‌وجوی راه‌های تازه‌ای برای سازمان‌دهی زندگی خود برآمده و به دنبال ائتلاف‌ها و پیوندهای کوتاه‌مدت‌تر، انعطاف‌پذیرتر و متغیرتر برمی‌آیند. یکی از نتایج ناگوار این وضعیت جدید شکل‌گیری یک زیرطبقه یا طبقه‌ای فرودست از مصرف‌کنندگان است که به دلایل مختلف قادر به خرید نیستند. از منظر باومن فقیربودن جامعه‌ای

^۱ work, consumerism and the new poor

^۲ Solid modernity

^۳ Liquid modernity

که زندگی افراد حول محور انتخاب‌های مصرف ساخته شده است، از فقیربودن در یک جامعه مولد، متفاوت است؛ چراکه در جامعه مولد، فقیربودن به نداشتن شغل مرتبط است، اما در جامعه مصرفی، فقر معنی خود را با نقص و کمبود در مصرف تعریف می‌کند (Buman, 2005: 2). در چنین جامعه‌ای که مصرف، معیار یک زندگی کامیاب و موفق است و افراد جامعه برای نزدیک شدن به استانداردهای این زندگی تمام تلاش خود را می‌کنند (Buman, 2007: 52-82)، مردمان بیکار یا کسانی که درآمد پایین دارند، در خطر قضاوت شدن با برجسب‌هایی مثل کم‌ارزش و بی‌مقدار هستند؛ چراکه تمامی مردم در الگویی طرح‌ریزی شده در جهت سودآوری هر چه بیشتر سرمایه‌داران زندگی می‌کنند (Hogan, 2002: 79) و در این میان، فقرا هیچ کارت اعتباری ندارند، هیچ سپرده‌ای در بانک‌ها ندارند و کالاهایی موردنیازشان که کالاهایی است اساسی و نه کالاهای لوکس، کمترین سود را برای سرمایه‌داران به ارمغان می‌آورد (Carlisle & Hanlon, 2011). باومن از این طرح‌ریزی با نام «بازی» یاد می‌کند و می‌نویسد:

«در این میان، یک بازی در جریان است و این بازی، بازی مصرف بیشتر و سود بیشتر است. بازیگران ناموفق این صحنه، خلع سلاح و از میدان به در می‌شوند؛ چراکه آنها کالاهایی هدررفته برای این بازی‌اند و میل سرمایه‌داران را برطرف نمی‌کنند. سران این بازی نمی‌توانند این بازیگران را به بیرون بیندازد، مگر با پرتاب آنها به یک ناکجاآباد و تعریف آنها به‌عنوان افرادی بی‌ارزش و لکه‌ننگ. این پرتاب‌شدگی برای سران بازی یک نفع مهم دیگر نیز دارد؛ این شرایط، عاقبت و سرانجامی وحشت‌آور برای آنهاست که همچنان در بازی ایستاده‌اند و از همین رو، تمامی تلاش خود را خواهند کرد تا هرچقدر هم که سخت باشد تا آخر در بازی باقی بمانند» (Buman, 2005: 80-81).

به‌طور کلی سودنرساندن فقرا به سرمایه‌داران، باعث می‌شود ثروتمندان، آنها را به زباله‌دان اجتماع پرتاب کنند و این چنین می‌شود که «احساس دیگر طبقات به فقرا به مخلوطی از ترس، عصبانیت و ناپذیرایی» (Buman, 2005: 82) بدل می‌گردد. مسئله فقر از یک موضوع سیاست اجتماعی به یک مشکل برای سیستم قضایی تغییر مسیر می‌دهد و فقرا تبدیل به دیگری و دشمن تمام‌عیار برای جامعه می‌شوند؛ «چراکه در جامعه مصرفی، هیچ روایتی نیست که به آنها موقعیتی انسانی و بهایی ذاتی ببخشد» (Hogan, 2002: 88).

موقعیت طبقات فرودست در ایران پس از انقلاب

در دهه اول انقلاب با تغییر ارزش‌ها و «نفی گفتمان مدرنیت» (وحدت، ۱۳۸۳: ۱۹۶)، تقاضا برای برخی کالاها کاهش و برای برخی دیگر افزایش یافت. کمتر کسی اتومبیل بنز می‌خرد و بازار نمایشگاه‌های اتومبیل همچنین بوتیک‌ها و لوکس‌فروش‌ها و مدارس و... کساد گشت و

اکثریت مردم از مصرف‌گرایی روی گرداندند (رفیع‌پور، ۱۳۷۶: ۱۳۰-۱۳۱)؛ چراکه رهبر انقلاب در هنگام و ابتدای انقلاب ثروت و نابرابری را به نام طاغوت به ارزش منفی تبدیل کرده بود و در بیانات خود، مشخصاً کوخ‌نشینان را بر کاخ‌نشینان ارجح می‌دانست (رفیع‌پور، ۱۳۷۶: ۱۹۹) و مصرف را ابزار تهاجم فرهنگی خطاب می‌کرد که مردم را از ارزش‌های اصیل دور و درگیر در جهان ناچیز می‌کند (کاظمی، ۱۳۹۵). ایشان دفاع از محرومین را برای مسئولان، معیار اصلی و در مسیر پیامبران و حتی مبارزه با انواع باطل و موفقیت در بیان حق را به ساده‌زیستی مرتبط می‌ساخت (دادگر، ۱۳۷۷). از این رو در دههٔ اول انقلاب، فقر چیز بدی نبود، فقرا از فقر خود خجالت نمی‌کشیدند و آبروی آنها به جهت فقرشان به خطر نمی‌افتاد. به عبارتی دقیق‌تر، یک نظام ارزشی جدید - که ثروت در آن ارزش منفی گرفته بود - توسط ارزش‌گذاران به هنجار درونی تبدیل شده بود (رفیع‌پور، ۱۳۷۶: ۱۳۱).

این روند ادامه پیدا کرد و با وقوع جنگ تحمیلی شدت بیشتری به خود گرفت؛ چراکه فضای جنگ و شهادت از نظر ارزشی، نوعی آماده‌سازی اخلاقی را فراهم می‌کند و اقتضای رفاه‌طلبی را به‌طور وسیع کاهش می‌دهد (دادگر، ۱۳۷۷). سبک زندگی در آن زمان به این صورت بود که برپایی مجلس عروسی در مساجد و حسینیه‌ها امری عجیب نبود و حتی ارزش نیز شمرده می‌شد. در خانهٔ افراد حتی داشتن مبلمان مظهري از تجمل محسوب می‌شد، لذا خانواده‌ها خانه‌های خود را با چند فرش ساده و پشتی چیدمان می‌کردند.

پس از پایان یافتن جنگ و درگذشت امام خمینی(ره)، لزوم تحقق پذیرفتن تحولات بنیادین در عرصه‌های مختلف در کشور مطرح گردید. گفتمان سازندگی دهه هفتاد هم‌زمان شد با ظهور نسلی جدید با دیدگاه‌های نوین نسبت به غرب و دین. نگرش کلی این نسل از جامعه به‌طور روزافزایی چهره‌ای مادی به خود می‌گرفت. فرامرز رفیع‌پور در تحقیق خود در ارتباط با این دگرگونی مجدد ارزش‌های جامعه، از آن به‌عنوان انقلاب آرام و بی‌سروصدای یاد می‌کند و بر این عقیده است در ایران با نیت توسعهٔ اقتصادی اقداماتی انجام شد که در نتیجهٔ آن فقر، باعنوان پدیده‌ای تهدیدآمیز برای نظام اجتماعی قلمداد شد. بدین معنی که این اقدامات ثروت را به یک‌چیز خوب؛ یعنی به یک ارزش مثبت، و فقر را به یک ارزش منفی تبدیل نمود، یعنی «دارندگی و برآزندگی» (رفیع‌پور، ۱۳۷۶: ۱۹۸-۱۹۹). او نتایج خود در یک نظرسنجی را این‌چنین شرح می‌دهد:

«۴ درصد از پاسخ‌دهندگان می‌گفتند که در سال ۶۵ ثروتمندان وسایل خود را خیلی کم به نمایش می‌گذاشتند و به رخ می‌کشیدند. در مقابل ۸۵/۳ درصد از پاسخ‌گویان اظهار داشتند

¹ The Silent Revolution

که در سال ۷۱ ثروتمندان اشیا و وسایل قیمتی خود را خیلی زیاد به نمایش می‌گذارند» (رفیع‌پور، ۱۳۷۶: ۲۰۰).

در چنین روندی، به تدریج لذت بردن از زندگی تبدیل به یک حق گشت و نکته درخور توجه آنکه چنین لذتی بدون برخورداری از وسایل و اسباب مصرفی تقریباً غیرممکن بود. این روند در دهه هشتاد، رشد بیشتری گرفت و نمایش ثروت و برتری در همه ابعاد ممکن در جامعه رواج یافت. هرچند گفتمان عدالت از دل نابرابری‌های اجتماعی سر برآورد و «هدفمندی یارانه‌ها» پاسخی به آن بود، اما میل به مصرف در بین تمامی طبقات ریشه دوانید و به تدریج «بودن» در «داشتن» تعریف شد. رشد فضای مجازی و به‌ویژه تبلیغات، باعث شکل‌گیری هویت مصرفی، عطش منزلتی، چشم و هم‌چشمی طبقاتی و نظایر هم شد، جامعه ایران بیش‌از‌پیش به سمت مصرفی‌شدن حرکت کرد و نوکیسگی به ارزش بدل شد (فکوهی، ۱۳۹۶). در دهه نود، با پشت سر گذاشتن تحریم‌های هسته‌ای و کاهش تورم، وجود بیش از ده میلیون حاشیه‌نشین و ضریب جینی^۱ نه‌چندان مقبول از یک‌سو وضعیت بغرنج طبقات فرودست را نشان می‌دهد و از سوی دیگر ارزش‌های جامعه مصرفی با برجسب نئولیبرالیسم کماکان در حال گسترش است.

چارچوب مفهومی

چارچوب نظری این مقاله، به‌لحاظ هستی‌شناسی از بر ساخت‌گرایی^۲ حمایت می‌کند؛ به این معنا که وضعیت طبقه فرودست در فیلم‌های سینمایی متناسب با کاربست گفتمانی و تغییرات فرهنگی و سیاسی بر ساخته می‌شود. به‌لحاظ نظری نیز دو مفهوم از ماکس وبر و زیگمونت باومن مدنظر است. در این تحقیق، به تأسی از وبر مراد از طبقه و گروه اجتماعی؛ گروهی است متشکل از افرادی دارای توانایی‌های مشابه در به‌دست آوردن موقعیت‌های اجتماعی، کالاها و خدمات و التذاذ از آنها از طریق شیوه و سبک زندگی که با منزلت اجتماعی، رابطه تنگاتنگ دارد و منزلت، به‌عنوان برآوردی مثبت یا منفی از احترام پذیرفته‌شده از سوی افراد یا موقعیت‌ها تعریف می‌شود. علاوه بر این، با نظر به نظریه فقرای جدید باومن، تلقی از فقر در دوران مختلف دگرگون می‌شود. در دوره‌ای با نداشتن کار، گره می‌خورد و در دوره دیگر شرایطی اجتماعی و روانی است که ناتوانی داشتن یک زندگی نرمال در جامعه و عمل به آنچه

^۱ به طور کلی آمارها نشان می‌دهند که پیروزی انقلاب اسلامی کاهش چشمگیری در فاصله طبقاتی میان اقشار جامعه را به دنبال داشته است. پس از پیروزی انقلاب ضریب جینی از ۰/۴۳۶۰ در سال ۱۳۵۷ به ۰/۳۷۴۰ در سال ۱۳۹۰ رسید که نشان‌دهنده کاهش ۰/۰۶۲۰ واحدی این شاخص و بهبود عدالت اجتماعی - اقتصادی است (واعظی، ۱۳۹۳: ۱۲۵). با این حال در بسیاری از پیمایش‌ها، رضایت عمومی از وضعیت اقتصاد چندان مطلوب نیست و فقر شهری، فقر حاشیه نشینی و بیکاری نگرانی‌های بسیاری ایجاد کرده است.

^۲ Constructionism

این جامعه پیشنهاد می‌کند، تعریف می‌گردد. در نتیجه، مفهوم فقر در این تحقیق طیف وسیعی را در برمی‌گیرد که از فقر مطلق^۱ و ناتوانی در برآوردن نیازهای اولیه، تا نقص و کمبود مصرف در جامعه مصرفی گسترش می‌یابد.

روش تحقیق

روش مورد استفاده در این تحقیق تحلیل روایت^۲ است. «روایت»، از «narrare»^۳ لاتینی به معنای «شناختن»، «تصدیق کردن» و «اذعان کردن» ریشه گرفته است و دورادور با «دانستن»^۴ خویشاوندی دارد (آیتو، ۱۳۸۶: ۸۰۵) و معنی چیزی را آشکار کردن و اطلاعاتی فهماندن را می‌رساند (لوت، ۱۳۸۸: ۹-۱۰). به گفته بارت^۵ «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملت بی‌روایتی وجود نداشته است» (Barthes, 1977: 79). به طور کلی روایت، توالی ادراک شده‌ای از وقایع تعریف می‌شود که به صورت غیراتفاقی باهم مرتبطاند و چنین روایتی، محدود به قصه و داستان و رمان نیست، بلکه گستره‌ای از حوزه‌هایی از قبیل اسطوره، فیلم، رؤیا، نمایش و... را نیز در برمی‌گیرد.

تحلیل روایت به مثابه ابزار پژوهش، روشی است که در آن روایت به منزله رویه و انتقال‌دهنده واقعیت تلقی می‌شود. از این منظر، روایت راهی برای بیان معانی انسانی است که نیاز به تفسیر و بازتفسیر دارد و مستلزم بازکردن زوایا و پرسپکتیوهای معنابخش و روش‌های به کار گرفته شده توسط راویان برای رسیدن به داستان‌هاست. «روایت‌ها در هر رسانه‌ای یا در هر ژانری، راهی است برای ساختن و بازنمایی تجربه زیسته، و داستان چنین تجربه‌ای به شکل خود تجربه نیست، بلکه این رسانه است که همیشه پیام را به میان می‌آورد و حتی می‌توان گفت که درک و فهم ما از خود تجربه نیز به وسیله داستان‌هایی که می‌شناسیم T ساخته شده است» (Huisman, 2005: 16). به این منظور، نظریه پردازان روایت، بین جهان واقعی و جهان داستانی و به تبع آن بین حادثه و حادثه روایت شده، تفکیک قائل می‌شوند. فرمالیست‌های روس این دو بخش را «فابولا»^۶ و «سیوزه»^۷ و ساختارگرایان فرانسوی آن را «داستان»^۸ و «گفتمان»^۹ می‌خوانند. «تمایز بین داستان و گفتمان، بر طبق تعاریف مستدل رایج، تمایزی است بین آنچه

¹ Absolute poverty

² Narrative Analysis

³ narrare

⁴ know

⁵ Roland Barthes

⁶ syuzhet

⁷ fabula

⁸ Story

⁹ Discourse

در روایت روی داده است^۱ و نحوه گفتن آن^۲ (Walsh, 2001: 592). در واقع، داستان، همان ماده خام روایت و گفتمان، همان روایت بازگوشده و پی‌رنگ است. در تحلیل روایت فیلم، داستان را می‌توان شامل رخدادها، کنش‌ها، شخصیت‌ها و.. دانست که روایت کلی را بازگو می‌کنند و گفتمان را ساختار انتقال روایت و زبان سینمایی (Chatman, 1980: 19). از همین رو، در این تحقیق، تمرکز اصلی بر این دو مفهوم است که در جدول ۱ سامان داده شده است.

جدول شماره ۱: داستان و گفتمان

<p>شخصیت: آدم‌های حاضر در داستان که به کنش‌هایی دست می‌زنند، تا منجر به حل قطعی داستان شود. رخداد: چیزی که باعث تغییر در وضعیت پیش‌فرض می‌شود که در نهایت به داستان سر و شکل می‌دهد کنش: به کردار، عمل و حالات کنشگران، خواه فیزیکی باشد خواه روانی، اطلاق می‌گردد^۳</p>	<p>داستان</p>	
<p>زبان سینمایی: فیلم روایی یک گفتار مشترک است که در آن کارگردان، تهیه‌کننده، متصدیان تنظیم دوربین و صدا، طراحان موقعیت و صحنه، فیلم‌نامه‌نویسان، بازیگران و همه‌چیز تدوین‌گر حضور دارند و همه به‌طور مستقیم در تعیین اینکه چه باید گفته شود و چگونه، نقشی آگاهانه دارند.</p>	<p>گفتمان</p>	<p>روایت فیلم</p>

جامعه آماری و شیوه نمونه‌گیری

جامعه آماری این پژوهش شامل تمامی فیلم‌های ساخته شده بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۵ در ایران است که طبقات محروم در آن تصویر شده است. از میان این فیلم‌ها ۱۶ فیلم با استفاده از نمونه‌گیری همگون^۴ (پایین آوردن تنوع نمونه‌ها و انتخاب نمونه‌هایی مشابه باهدف تعمیم‌پذیری در گروه‌هایی وسیع‌تر (Quinn Patton, 2015: 236) انتخاب گردید. روش انتخاب نمونه‌ها از این‌قرار است: فیلم‌هایی که در آن طبقات محروم بازنمایی شده‌اند؛ از جمله فیلم‌های بانو، بی‌پولی، زیر نور ماه، عروس، عاشقانه، خانه آقای حق‌دوست، دایره‌زنگی، شهر زیبا، راه‌وبیراه، بالای شهر پایین‌شهر، بیست، بچه‌های آسمان، جیب‌برها به بهشت نمی‌روند، زرد قناری و...

¹ What happens in a narrative

² How it is told

^۳ کنش‌ها یا یک زمانه و پویا هستند یا عادت‌ها و پایدار. کنش‌های یک زمانه اغلب در نقطه‌ی عطف روایت نقشی برعهده می‌گیرند و جنبه‌ی پویای شخصیت را آشکار می‌کنند. کنش‌های عادت‌ها یا پایدار هم عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبه‌ی پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و اغلب تأثیری مضحک یا کنایی برجای می‌گذارند (کنان، ۱۳۸۷: ۸۶)

⁴ Homogeneous Sampling

انتخاب و پس از مطالعه دقیق متن فیلم‌ها و نقدهای نوشته شده درباره آنها، از هر دهه، چهار فیلم که به نظر نمونه‌هایی مناسب برای نمایندگی طیف وسیع‌تری از فیلم‌های هر دهه هستند و بیشترین قرابت را با مفهوم مدنظر این تحقیق از مقوله فقر دارند، انتخاب نهایی گردید که در جدول شماره ۲ سامان یافته‌اند.

جدول شماره ۲: مشخصات موردهای مطالعه

سال نمایش	کارگردان	نام فیلم	شماره	سال نمایش	کارگردان	نام فیلم	شماره
۱۳۸۲	حمید نعمت‌الله	بوتیک	۹	۱۳۶۳	امیر نادری	دونده	۱
۱۳۸۴	فریدون جیرانی	سالاد فصل	۱۰	۱۳۶۶	سیامک شایقی	جهیزیه‌ای برای رباب	۲
۱۳۸۸	عبدالرضا کاهانی	هیچ	۱۱	۱۳۶۹	رجب محمدین	به خاطر همه چیز	۳
۱۳۸۹	بهرام توکل	اینجا بدون من	۱۲	۱۳۷۰	علیرضا داود نژاد	نیاز	۴
۱۳۹۲	سعید سهیلی	کلاشینکف	۱۳	۱۳۷۱	رخشان بنی اعتماد	نرگس	۵
۱۳۹۴	سعید روستایی	ابد و یک روز	۱۴	۱۳۷۵	مسعود کیمیایی	سلطان	۶
۱۳۹۴	رضا درمیشیان	لانتوری	۱۵	۱۳۷۸	سیروس الوند	دست‌های آلوده	۷
۱۳۹۵	اصغر فرهادی	فروشنده	۱۶	۱۳۷۹	رخشان بنی اعتماد	زیرپوست شهر	۸

اعتبار یافته‌ها

اعتبار یافته‌های این مقاله، به سه طریق «بی‌طرفی»، «ثبات» و «انسجام» (وبستر و مرتوا، ۱۳۹۵: ۱۶۲) تضمین شده است؛ بدین معنا که تلاش شده است که محققان تا حد ممکن، از هیچ گروه سیاسی جانب‌داری نکنند. کشف الگوی کلی در نتایج، ثبات تحقیق را نشان می‌دهد و در نهایت مفصل‌بندی مفاهیم و جملات نشانی از وجود انسجام در این مقاله است.

یافته‌های تحقیق

دهه شصت

شخصیت فداکار

شخصیت فقیر در فیلم‌های دهه شصت شخصیتی فداکار، از خودگذشته و حق طلب است. او برای دیگری از آسایش خود صرف نظر می‌کند (جهیزیه‌ای برای رباب) از پولی که به شدت به آن نیاز دارد، می‌گذرد. (به خاطر همه چیز) از درآمد خوب و شغل خوب چشم می‌پوشد، برای نجات دیگری زیر آوار جان خود را از دست می‌دهد (نیاز) و در هنگام پیروزی، رقیب را از یاد نمی‌برد (دونده). همچنین او فردی است که از حق خود یا دیگران تمام‌قد دفاع می‌کند. چنانچه در فیلم «نیاز» مدام از پایمال نکردن حق دیگری سخن می‌گوید و عقیده دارد انسان آزاده هیچ‌گاه زیر بار حرف زور نمی‌رود. در فیلم «دونده» برای گرفتن یک ریال از حشش راهی طولانی را زیر آفتاب می‌دود و تا آنجا که می‌تواند جواب تهمت دزدی را می‌دهد و در فیلم «به خاطر همه چیز» به علت تلاش برای گرفتن حقوق خود به زندان می‌افتد.

رخداد بهبوددهنده - کنش تلاشگری

رخداد مؤثر در تمامی فیلم‌های دهه شصت رخدادی در جهت بهبود اوضاع است. در فیلم «دونده» رخدادها یکی پس از دیگری در جهت پیش‌بردن امیرو به سمت آینده‌ای بهتر و رفتن به سوی آگاهی بیشتر روی می‌دهند. امیرو در اواسط فیلم متوجه می‌شود که نداشتن سواد، مانع از پیشرفت اوست و به هر قیمتی باید بتواند بنویسد و بخواند. این رخداد روند زندگی او را تغییر می‌دهد. در فیلم «جهیزیه‌ای برای رباب»، رخداد «یافتن مروارید» در پایان فیلم مورد تأکید قرار گرفته است که با پشت سر گذاشتن همه سختی‌ها، آینده‌ای خوب را نوید می‌دهد. همچنین در فیلم «به خاطر همه چیز» رخداد «همکاری برای کمک» مورد نظر است که در آن تمامی کارگران، وارد یک همکاری می‌شوند که به حل مشکل «صنوبر» و تهیه پول برای عمل مادر بزرگش منجر می‌شود و در فیلم «نیاز» تأکید بر رخداد «دوستی و شناخت» است؛ در این رخداد علی با رضا - که رقیب اوست - دست دوستی می‌دهد و این دوستی، زمینه را برای شناخت موقعیت و وضعیت رضا، از خودگذشتگی علی و در نهایت پایان خوش کاری برای هر دو فراهم می‌کند.

کنش‌های پایدار تمامی فقرا در دهه شصت «کنش تلاشگری» است. یعنی کنشی که کنشگر تمام تلاش خود را به کار می‌برد. امیرو پس از آگاهی از ناآگاهی‌اش، تمام تلاش خود را می‌کند تا علاوه بر پول درآوردن سواد یاد بگیرد. او روزها کار می‌کند و شب‌ها به مدرسه می‌رود و در همه جا و همه وقت دست از تکرار حروف الفبا بر نمی‌دارد. او حتی زمانی که می‌داند

مسابقه را دیگری برنده شده، تا آخر مسیر را می‌دود. در فیلم «به خاطر همه‌چیز» نیز تمامی زنان، زانی تلاشگر هستند. طیبیه تمام‌وقت علاوه بر کار درس می‌خواند تا به‌گفته خودش، از وضعیت اسفناک خود رهایی یابد. نسرين، گلی، صنوبر و دیگر زنان نیز تمام تلاش خود را می‌کنند تا خرج خانواده خود را درآورند. در فیلم «نیاز» نیز علی برخلاف میل مادر، اصرار بر کارکردن و درس خواندن هم‌زمان دارد و در فیلم «جهیزیه‌ای برای رباب»، خانواده رباب از هیچ کوششی برای حفظ آبروی دختر خود فروگذار نمی‌کنند.

گفت‌وگوهای دهه شصت

به‌طور کلی فیلم‌های دهه شصت روایت رنج و سختی فقرا در زندگی است که از ارزش بالایی برخوردار است و آنان با رضایت قلبی به این سختی تن می‌دهند؛ چراکه در نهایت آنها پیروز میدان هستند. راوی در دهه شصت فقرا را افرادی ارزشمند تصویر می‌کند که ارزش‌های غیرمادی را بر پول و ثروت ترجیح می‌دانند. ارزش‌هایی مثل سوادآموزی (دونده، به‌خاطر همه‌چیز) کمک به دیگران (نیاز، به‌خاطر همه‌چیز، جهیزیه‌ای برای رباب) و رعایت اصول اخلاقی و حقانیت (نیاز) آنها را از منظر راوی بدل به افرادی خوشحال می‌کند. در اینجا است که راوی، سوئیه تراژیک فقیربودن را کم‌رنگ، و بر جنبه‌های مثبت فقر تأکید می‌کند. او فقرا را افرادی می‌خواند که برای دیگران و جامعه سودمند هستند و زندگی آنها به‌دلیل فقیربودن تهی از لذت و ارزش نیست. راوی برای ساختن این فضا، امید را چاشنی روایت فیلم می‌کند؛ امیدی که گاهی در به‌دست آوردن شغلی مذهبی در پایان (نیاز)، گاهی در تصویرشدن پرواز و هواپیما در جای‌جای داستان و بردن آخرین مسابقه در پایان (دونده)، گاهی در حاملگی و نوید ازدواج (به‌خاطر همه‌چیز) و گاهی در اتفاقی معجزه‌گون (جهیزیه‌ای برای رباب) خود را نشان می‌دهد. در تمامی این فیلم‌ها گویی آدم‌ها ولو ناخواسته و در سیکلی غیرقابل‌پیش‌بینی هم که شده به یاری یکدیگر می‌شتابند و دست به گره‌گشایی امور می‌زنند.

در نهایت، راوی با تصویرکردن پایان خوش از فقرا، چهره‌ای پیروز می‌سازد و رخدادهای پایانی هر فیلم را رخدادی شگفت در نتیجه تلاش و کار آنها معرفی می‌کند. چنانچه امیرو در فیلم «دونده» بدل به فردی نیمه‌قهرمان می‌شود که در صحنه پایانی فیلم، بر طبل شادمانه‌اش می‌کوبد. همچنین در فیلم «نیاز»، علی فردی جوانمرد قلمداد می‌شود که به‌خاطر از خودگذشتگی‌اش تحسین شده و سر از ساختن وسایل مراسم مذهبی درمی‌آورد. در فیلم «به خاطر همه‌چیز» زنان کارگر، با اینکه ممکن است فردا صبح اخراج شوند، اما بر ادامه کار اصرار می‌ورزند و در صحنه آخر، گویی راوی با دسته‌گلی بزرگ از آنها تمجید می‌کند و در فیلم «جهیزیه‌ای برای رباب» آنان با رخ‌دادن معجزه‌ای پاداش خود را می‌گیرند.

دهه هفتاد

شخصیت قربانی

فقرای فیلم‌های دهه هفتاد، افرادی هستند پایبند به ارزش‌ها که هر یک به‌نحوی قربانی اجتماع شده‌اند. آنها به ارزش‌هایی مثل خانواده (نرگس، زیرپوست شهر، دست‌های آلوده) دوستی (سلطان، دست‌های آلوده) فداکاری (سلطان، زیرپوست شهر) پیمان و آرمان (سلطان) معتقدند، اما از آنجایی که در جامعه، پول محوریت اصلی را دارد، برای آسایش دیگران مجبورند تن به اعمالی خلاف میل باطنی دهند. چنین دغدغه‌ای به‌خوبی در دیالوگی از عباس فیلم «زیرپوست شهر» مشهود است: «اگه می‌خواستم پول داشته باشم، واسه این بود که عاقبت تو نشه من، عاقبت محبوب شود حمیده...». آنها قربانی نداشتن خانواده و نبودن قانونی حمایتگر (نرگس) یا قربانی پول‌پرستان اطراف خود هستند (سلطان، دست‌های آلوده، زیرپوست شهر).

کنش مجرمانه قابل‌بخشش - رخداد نجات‌بخش

کنش مهم پویا در تمام فیلم‌های دهه هفتاد، کنشی مجرمانه است. فقرای فیلم‌های «نرگس»، «دست‌های آلوده» و «سلطان» دزدی می‌کنند و عباس در فیلم «زیرپوست شهر» به قاچاق روی می‌آورد، اما این کنش‌ها، کنش‌هایی قابل‌بخشش و چشم‌پوشی‌اند؛ چراکه منشأ آنها نه کسب پول برای نفس پول بیشتر، بلکه کسب پول برای اهدافی ارزشمند مثل خانواده، عشق (زیرپوست شهر، دست‌های آلوده، نرگس)، دوست و تحصیل (سلطان) است. این کنش‌ها، کنش‌هایی نه از سر رضایت، بلکه از سر اجبارند و در نهایت، چیزی جز پشیمانی برای آنها به بار نمی‌آورد؛ چنانچه عادل در تمامی طول فیلم «نرگس» بر سر دوراهی دزدی‌کردن و دزدی‌نکردن قرار می‌گیرد، سلطان پس از دزدی خود را لایق آویزان کردن عکس مذهبی در خانه‌اش نمی‌داند، عباس پس از قاچاق، خود را دربه‌در و آواره می‌یابد و فقیران «دست‌های آلوده»، مادام فکر راه نجات هستند. رؤیا در جایی از فیلم «دست‌های آلوده» این وضعیت را این‌گونه به زبان می‌آورد: «من هنوز آب از سرم نگذشته... می‌تونم دست‌وپا بزنم... یکیو می‌خوام دستمو بگیره».

رخدادی که پس از کنش‌های مجرمانه فقرا در داستان رخ می‌دهد، رخدادی است نجات‌بخش که منجر به ترک عمل مجرمانه و بازگشت به زندگی سالم می‌شود. این رخداد در فیلم‌های «نرگس»، «سلطان» و «دست‌های آلوده» رخداد «عشق» است و در فیلم «زیرپوست شهر» رخداد «یاری برادر». در فیلم «نرگس»، نرگس با ورود به زندگی عادل از او می‌خواهد دست از دزدی بردارد و تمام تلاشش را برای یافتن کاری مناسب انجام دهد و در پایان، عادل بین دوراهی عشق و پول، عشق را انتخاب می‌کند. همچنین در فیلم «سلطان»، سلطان عاشق

می‌شود، پول‌ها را بازمی‌گرداند و انتقام خود را می‌گیرد. در فیلم «دست‌های آلوده»، سیامک با مرگ نادر و پس از اظهار خستگی، از معشوقش می‌خواهد که برای شروع زندگی جدید، منتظرش بماند و در نهایت در فیلم «زیر پوست شهر» برادر عباس با ریختن مواد به خیابان، او را از زیر بار جرمی سنگین رها می‌کند.

گفتمان فیلم‌های دهه هفتاد

به‌طور کلی، فیلم‌های دهه هفتاد، روایت دغدغه‌های فکری و اقتصادی زندگی فقیران و شکاف طبقاتی موجود در جامعه است. راوی در این دهه، بر سویه‌های تراژیک زندگی فقرا انگشت می‌گذارد و فقرا را افرادی درگیر با آسیب‌های اجتماعی در جامعه تصویر می‌کند. راوی، فقر را با جرم پیوند می‌دهد، اما در مقابل از این فقرای مجرم، افرادی محترم خلق می‌کند که حتی در عمل غیرانسانی خود صادقانه عمل می‌کنند. آنها همگی زخمی واقعی بر بدن دارند، اما این زخم، سبب نشده است تا تهی از ارزش باشند؛ چراکه ارزش واقعی آنها به قلب و آرمان‌هایشان است. چنین نگاهی به خوبی در دیالوگ دیبا در فیلم «دست‌های آلوده» مشهود است: «اونا آلوده نیستند... اونا قلبشون پاکه».

همچنین راوی پایان کار آنها را خوش‌بینانه تصویر می‌کند. پایان کار فقرای «ترگس» و «دست‌های آلوده»، زندگی جدید توأمان با عشق است، پایان زندگی فقرای «زیر پوست شهر» رهایی از جرم است و در سکانس آخر طوبی رو به دوربین از امید حرف می‌زند و در فیلم «سلطان»، سلطان اعتراض و خشم فروخورده‌اش را عیان می‌کند و راوی او را به‌عنوان کنشگری اجتماعی و سیاسی به مخاطب می‌نمایاند.

دهه هشتاد

شخصیت بازنده

شخصیت‌های دهه هشتاد، شخصیت‌هایی شکست‌خورده و بازنده‌اند که هیچ نقطه‌امیدی در زندگی ندارند و در دنیای بی‌رحم اطراف خود غرق شده‌اند. فقیران فیلم «بوتیک» فقیرانی سرخورده‌اند که تحقیر می‌شوند، فقیران فیلم «سالاد فصل» اسیر دسیسه دیگران شده و در انتها همه چیز را فریب می‌یابند و در فیلم‌های «هیچ» و «اینجا بدون من» زندگی و خانواده‌ای از هم پاشیده دارند. آنها درگیر جامعه‌ای هستند که نقطه روشن آن داشتن پول است، در نتیجه زندگی و لذت و آرامش را از دست می‌دهند. آنها نه در جستجوی اجرای عدالت هستند و نه در جستجوی رضایت درونی، در اینجا فقط داشتن پول مطرح است. اینجا جایی است که آدم‌های

فقیر، فقیر می‌مانند و یا اگر به ثروت می‌رسند، به‌جای آنکه به کسانی که در وقتِ نداری به دادشان رسیدند کمک کنند، تنها به فکر رسیدن به آرزوها و رفاه خود هستند (فیلم هیچ).

کنش تلاش بی‌حاصل - رخداد تلخ

شخصیت‌های فیلم‌های دهه هشتاد برای نجات از وضعیت اسفناک خود دست به هر کاری می‌زنند. اتی (بوتیک) از خانه فرار می‌کند و برای پیدا کردن پول، به هر راهی می‌رود و در نهایت به او تجاوز می‌شود. لیلا (سالاد فصل) برای تغییر طبقه اجتماعی خود دست به دزدی و اغفال دیگری می‌زند و در انتها خود، فریب می‌خورد. اعضای یک خانواده در فیلم «هیچ» تمامی تلاش خود را برای جلب رضایت نادر ثروتمند می‌کنند، اما هرروز روزگار سیاه‌تری از دیروزشان دارند و اعضای خانواده‌ای دیگر در فیلم «اینجا بدون من»، برای بهتر کردن اوضاع، طرح ازدواج دخترشان را می‌ریزند، اما همه نقشه‌هاشان به باد می‌رود و تا آنجا پیش می‌روند که از خودکشی دسته‌جمعی می‌گویند. تمامی تلاش‌های این شخصیت‌ها شبیه به دست‌وپا زدن در باتلاقی است که آنها را بیشتر به پایین می‌کشد.

در پایان، شخصیت‌ها با رخدادهایی بسیار تلخ مواجه می‌شوند. رخدادهایی که تمام درچه‌های امید را بر آنان می‌بندد. عاقبت فقرای «بوتیک»، تن‌فروشی و قتل است، عاقبت فقرای «سالاد فصل» مرگ است، در فیلم «هیچ»، لیلا اسیر خیابان‌ها می‌شود، یکتا به دلیل نداشتن آینده روشن برای خودش و فرزندش که در شکم دارد، خودکشی می‌کند و محترم از خانه می‌رود. در فیلم «اینجا بدون من» نیز ماجرا به اخراج از کار، مریضی و فکر خودکشی می‌رسد.

گفتمان فیلم‌های دهه هشتاد

به‌طور کلی، راوی در فیلم‌های دهه هشتاد، با خلق زندگی‌هایی پر از مشکلات مادی و حتی ناتوانایی‌های جسمی مثل پاهای لنگ (اینجا بدون من)، لکنت زبان، عقب‌افتادگی ذهنی، مشکل ژنتیکی پر خوری (هیچ)، پدر علیل (سالاد فصل) و... انسان‌هایی را به تصویر می‌کشد که دست‌به‌گریبان رنجی مداوم هستند و مناسبات حاکم بر زندگی‌شان، هر نیروی نجات‌بخشی را نابود می‌کند. نگاه راوی در دهه هشتاد، از نگاه دهه‌های پیش بسیار فاصله گرفته است. دنیای آرمانی فقرا در دهه شصت و دنیایی با ارزش‌های غیرمادی در دهه هفتاد جای خود را به دنیایی سیاه و تلخ داده است و معصومیت زندگی فقرا دوام چندانی ندارد و به‌یک‌باره نابود می‌شود. در این فیلم‌ها فقر به عامل بدبختی بدل شده است که می‌تواند پایه‌های زندگی اجتماعی یک خانواده را تا مرحله انهدام پیش برد. زندگی برای همه به‌غیر از ثروتمندان (نادر/هیچ،

شاپور/بوتیک) روبه‌زوال و نابودی است و تنها با رؤیایپردازی (اینجا بدون من) می‌توان پایانی خوب برایش متصور شد.

دهه نود

شخصیت ضد اجتماع

شخصیت‌های فیلم‌های دهه نود، همگی شخصیت‌هایی ضد اجتماع و مسبب ایجاد تنش و درگیری هستند. تنگدستی باعث شده به گوشه‌ای پرتاب شوند و اکنون نوبت آنهاست که انتقام خود را بگیرند. آنها یا افرادی معتاد و منفعل (ابد و یک روز) اند، یا افرادی متجاوز (فروشنده) و قاتل (کلاشینکف) یا جانی‌هایی اسیدپاش و بیمار روانی که قابل‌ترحم هم نیستند (لانتوری). تمامی آنان وصله‌ای ناجور برای جامعه‌اند و هیچ‌چیز نمی‌تواند آنان را از این موقعیت برهاند. اینجاست که حتی از شخصیت مادر، تقدس‌زدایی می‌شود و مادر فقیر نیز مادری گناهکار است (ابد و یک روز).

کنش غیرانسانی

تمامی شخصیت‌های فیلم‌های دهه نود، در مقابل اعضای خانواده خود یا در برابر اعضای جامعه، دست به کنشی غیرانسانی می‌زنند. در انجام این کنش‌ها (چه با هدف شخصی، چه با هدف به‌ظاهر غیرشخصی) نه ارزشی وجود دارد، نه ضد ارزشی و نه خطوط قرمزی که شخصیت بخواهد برای حفظشان خطر کند.

فقراي «کلاشینکف» قاتل، دزد و اسیدپاش‌اند. مرتضی در «ابد و یک روز» برادر معتادش را لو می‌دهد و خواهر خود را به بیگانه می‌فروشد تا مغازه ساندویچی بزند. فقراي «لانتوری» دست به دزدی، چاقوکشی و اسیدپاشی می‌زنند و شخصیت پیرمرد فیلم «فروشنده» باوجود داشتن خانواده‌ای به‌ظاهر خوب و مؤمن، به یک زن دست‌درازی می‌کند. این کنش‌ها، کنش‌هایی هستند که یا سود و منفعت شخصی دارد (فروشنده، ابد و یک روز، لانتوری) یا اگر کنش‌هایی اعتراضی است از آگاهی ناشی نمی‌شود. چنانچه در فیلم «کلاشینکف» اگر عادل اسلحه در دست دارد، به این دلیل است که فرصت تحویل دادنش را پیدا نکرده و شلیک‌کردنش برحسب تصادف و شلوغی ناخواسته‌ای است که درمی‌گیرد، نه اینکه برای یک خواست و یا یک احقاق حق بخواهد آگاهانه اسلحه به‌دست بگیرد؛ چراکه او حتی کوچک‌تر از آن است که بخواهد مسئله‌ای فردی داشته باشد.

گفتمان فیلم‌های دهه نود

به‌طور کلی راوی در دهه نود، دنیایی سیاه و تلخ در فیلم‌ها خلق کرده است که فقرای آن محکوم به گناهکار بودن هستند. دنیایی که یا یک قاچاقچی و یک آقازاده صاحب قدرت‌اند و عدالت اجتماعی وجود ندارد (کلاشینکف، لانتوری)، یا دنیایی که پر است از آدم‌های هرزه (فروشنده) و برادرانی که به خواهر خود رحم نمی‌کنند (ابد و یک روز). راوی برای خلق این فضا، خشم و سرکوب را چاشنی روایت فیلم‌ها کرده است؛ خشم و عصبانیتی که در جای‌جای سه فیلم اول و میل سرکوب‌شده‌ای که در فیلم «فروشنده» حضوری جدی دارند. اینجاست که فقر به جنایت پیوند می‌خورد. اگر در دهه هفتاد، برای اولین بار فقر با جرم مرتبط گشت و فقرا قربانی فقر بودند، در دهه نود آنها از نقش قربانی بیرون آمده‌اند و خود مسبب ایجاد شرایط بد و تنش و درگیری هستند. در نتیجه، باید در انتظار بخشش قانون (لانتوری، کلاشینکف، ابد و یک روز) یا بخشش سخاوتمندانه طبقات بالاتر (فروشنده، لانتوری) بنشینند. در این وضعیت است که همانند دهه هشتاد، نمی‌توان هیچ پایان خوبی برای آنان انتظار داشت. پایان فقرا مرگ (کلاشینکف، فروشنده)، زندان و دیوانگی (لانتوری) و یا ماندن در خانه‌ای محکوم به ابد و یک روز است. در جدول ۳ روند تغییر روایت فقرای فیلم‌های پس از انقلاب سامان‌یافته است.

جدول شماره ۳: روایت فقرا در فیلم‌های پس از انقلاب

روایت کلی	گفتمان فیلم	داستان			دهه
		رخداد	کنش	شخصیت	
فقرا به‌مثابه افرادی ارزشمند و پیروز	فقر، عنصر ارزشمند	بهبود اوضاع	تلاش ثمربخش	فداکار	دهه شصت
فقرا به‌مثابه افرادی قربانی و گرفتار اما همچنان ارزشمند	فقر، عنصر مشکل‌ساز	رهایی‌بخش	مجرمانه	قربانی	دهه هفتاد
فقرا به‌مثابه افرادی سیه‌روز و ناتوان	فقر، عامل بدبختی	تلخ	تلاش بی‌حاصل	بازنده	دهه هشتاد
فقرا به‌مثابه افرادی گناهکار	فقر، عنصر شر	—	غیرانسانی	ضد اجتماع	دهه نود

بحث و نتیجه‌گیری

به‌طور کلی یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که نحوه روایت‌پردازی سینمای دهه شصت، موجب ساخته‌شدن چهره‌ای پیروز از فقرا شده است. پس از سپری‌شدن دهه اول انقلاب، در سیری نزولی از بار ارزشی چهره بازنمایی‌شده از فقرا کاسته شده و فقرا در دهه هفتاد قربانی

آسیب‌های اجتماعی ناشی از فقر می‌شوند. در واقع، از دهه هفتاد به بعد است که از فضیلت فقر کم می‌شود و زندگی طبقات فرودست به آسیب‌های اجتماعی گره می‌خورد. در دهه هشتاد، طبقات فرودست، افرادی ناتوان نمایش داده می‌شوند. آنان با رخدادهای تلخی مواجه می‌شوند که تلاششان برای حل معضلات بی‌نتیجه است. در نهایت در دهه نود، طبقات فرودست به افرادی ضد اجتماع گناهکار بدل می‌شوند.

همچنین، گفتمان فیلم‌ها در هر دوره، در راستای بازتولید گفتمان‌های مسلط فرهنگی-سیاسی در ایران عمل می‌کنند. راوی فیلم با ارزشمند شمردن فقر و ستایش فقرا در فیلم‌های دهه شصت، ارزش‌های ضد مدرن و ضد مصرف‌گرایی سال‌های اولیه پس از انقلاب را بازتولید می‌کند. از دهه هفتاد با ازسگیری روند مدرنیزاسیون و بدل شدن ثروت به امری مثبت، گفتمان فیلم‌ها به سمت تبدیل شدن فقر به عنصری منفی پیش می‌رود. در جدول زیر تناظر وضعیت گفتمانی فقر در ایران و روایت فیلم‌ها سامان یافته است.

جدول شماره ۴: تناظر وضعیت گفتمانی فقر در ایران و روایت فیلم‌ها

دهه	روایت فیلم	وضعیت گفتمانی فقر در ایران
دهه شصت	فقرا به‌مثابه افرادی ارزشمند و پیروز	فقر، عنصر ارزشمند در جامعه انقلابی
دهه هفتاد	فقرا به‌مثابه افرادی قربانی اما همچنان ارزشمند	تغییر ارزش: از ارزش غیرمادی به مادی
دهه هشتاد	فقرا به‌مثابه افرادی سیه‌روز و ناتوان	ثروت، عنصر ارزشمند در جامعه مصرفی
دهه نود	فقرا به‌مثابه افرادی گناهکار	

از نقطه‌نگاه باومن، گروه‌های اجتماعی قدرتمند، همواره از طریق تسری دادن فرهنگ موردنظر خود در سطح جامعه (که آن را صیقل می‌دهند تا با تجربه روزمره طبقات مختلف سازگار افتند)، نوعی اجماع فرهنگی را به‌وجود می‌آورند و دست به کنترل اجتماعی می‌زنند. با چنین پیش‌فرضی، می‌توان نتیجه گرفت که فرهنگ هژمونیک در دهه شصت، ملهم از ارزش‌های انقلابی است که فقر را فضیلت شمرده و در نقطه مقابل اشرافی‌گری و طاغوت قرار می‌دهد، اما با ورود به جامعه پساانقلابی، گفتمان فیلم‌های سینمایی مطالعه‌شده در این تحقیق، جدا از ارزش‌های سرمایه‌داری مصرفی نیست و بر ساخت طبقات فرودست در این فیلم‌ها به‌وسیله احکام تحمیل‌شده از جانب دستگاه‌های سرمایه‌داری محدود و در نهایت، همسو با آن حرکت می‌کند. در این راستا داغ ننگ‌های «بازنده» و «ضد اجتماع» که سینما بر پیشانی فقرا زده است را می‌توان حاصل زمان‌های دانست که بالاترین هدف در آن رسیدن به رفاه اقتصادی و مصرف بیشتر تعریف شده است. با این حال، ذکر این نکته ضروری است که نمی‌توان

چنین نتیجه‌گیری را مطلق انگاشت. چنانچه در جامعه پسانقلابی، فیلم‌هایی مثل آواز گنجشک‌ها، شهر زیبا و غیره ساخته شده‌اند که تن به این کلی‌گویی نمی‌دهند، اما نتیجه نهایی این مقاله، آن است که نشان دهد روند جدیدی در بازنمایی از طبقات فرودست در سینمای ایران به وجود آمده است و به نظر می‌رسد در حال تبدیل شدن به یک جریان مسلط است.

منابع

- آدورنو، تئودور (۱۳۸۴) اخلاق صغیر، ترجمه حمید فرازنده، اصفهان: نقش خورشید.
- آیتو، جان (۱۳۸۵) فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی، ترجمه حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشر نو.
- بارنز، هنری (۱۳۹۵) در دیزنی فقرا شادند، ترجمه نجمه رضائی، وبسایت ترجمان علوم انسانی به نشانی [www. http://tarjomaan.com](http://www.tarjomaan.com)
- باومن، زیگموند (۱۳۹۰) جامعه‌شناسی کاربردی در زندگی روزمره، ترجمه: راضیه خزاعی، تهران: نشر لوح فکر.
- پولانزاس، نیکولاس (۱۳۶۰) فاشیسم و دیکتاتوری، ترجمه م احسان، تهران: انتشارات آگاه.
- تاملین، ملوین (۱۳۷۳) جامعه‌شناسی قشربندی و نابرابری اجتماعی، ترجمه عبدالحسین نیک گهر، تهران: نشر توتیا.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵) پی یر بوردیو، ترجمه لیلا جو افشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
- دادگر، یدالله (۱۳۷۷) «تحلیلی کلی بر اقتصاد ایران پس از انقلاب و دور نمای آن»، نامه مفید، شماره ۱۵.
- رضایی، محمد و دیگران (۱۳۹۳) «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران. شماره ۲.
- رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۶) توسعه و تضاد، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.
- طالبی، ابوتراب؛ شجاعی باغینی، نیما (۱۳۹۳) «قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقه فرودست در سینمای مسعود کیمیایی»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات. شماره ۳۵.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۶) «نوکیسگی، آفتی برای جامعه ایران»، روزنامه اطلاعات، ۲۸ آبان.
- کاشانی، سالار (۱۳۹۳). طبقه متوسط و سینمای ایران، وبسایت انسان‌شناسی و فرهنگ به نشانی <http://anthropology.ir>
- کاظمی، عباس (۱۳۹۵) امر روزمره در جامعه پساانقلابی، تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸) مقدمه بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- مشونیس، جان (۱۳۹۵) مسائل اجتماعی، ترجمه هوشنگ نابیی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- واعظی، حسن (۱۳۹۳) کامیابی‌ها و ناکامیابی‌های توسعه در ایران، تهران: هرمس.
- وبر، ماکس (۱۳۸۲) دین، قدرت، جامعه، ترجمه احمد تدین، تهران: نشر هرمس.
- وبستر، لئونارد؛ مراتو، پاتریشا (۱۳۹۵) کاربرد تحلیل روایت به مثابه روش تحلیل کیفی، ترجمه احسان آقابابایی و داوود زهرانی. اصفهان: جهاد دانشگاهی.

- وحدت، فرزین (۱۳۸۳) رویارویی فکری ایران با مدرنیت، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: انتشارات ققنوس.
- Artz, I; Kamalipour, Y (2003) *The Globalization of Corporate Media Hegemony*, New York: State university of New York press.
 - Barthes, R (1977) *Image music_text*, London: Fontana.
 - Bauman, Z (2005) *Work, Consumerism and the New Poor*, Open University Press.
 - Bauman, Z (2007) *Consuming Life*, UK: Polity Press.
 - Benshaun, N (2007) *Film: The Key Concepts*, London: Berg Publisher.
 - Campain, R (2008), «Tony Blackshaw, Zygmunt Bauman», *Thesis eleven: Sage Journals*, 92(1)
 - Carlisle, S; Hanlon, P (2011) *Wellbeing, consumer culture and the new poor*, Oxfam Discussion Paper.
 - Chatman, S (1980) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press.
 - Chauhan, A; Foster, J. (2013) «Representations of Poverty in British newspapers», *Journal of Community and Applied Social Psychology*, 24.
 - Hogan, T (2002) «The Space of Poverty: Zygmunt Bauman 'after' Jeremy Seabook», London: Sage Publication.
 - Huisman, R (2005) *Narrative concepts, Narrative and Media*, Cambridge: Cambridge University Press.
 - Khouri, M; Varga, D (2006) *Working on Screen: Representations of the Working Class in Canadian Cinema*, Toronto: University of Toronto Press.
 - Poulantzas, N (1973) «On Social Class, In Giddens & Held (eds) *Class*», Power and Conflict, California: University of California Press.
 - Quinn Patton, M (2015) *Qualitative Research & Evaluation Methods*, London: sage publication.
 - Streib, J; Ayala, M., Wixted, C (2017) «Benign Inequality: Frames of Poverty and Social Class Inequality in Children's Movie», *Journal of Poverty*, 21.
 - Walsh, R (2001) *Fabula and Fictionality in Narrative Theory*, Pennsylvania: Penn State University Press.