فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۷۶، دوره ۲۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

منصوری مطلق، حسین، سینایی، وحید، اسلامی، روح الله؛ گذر از سیاستِ رهایی به سیاستِ زندگی در ایران؛... ؛ مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، ۲۰ (۳)، ۱۲۵-۱۴۹.

doi: 10.22034/jcsc.2023.563015.2616

شاپا: ۲۷۱۷-۲۲۸۷ DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/10.22034/jcsc.2023.563015.2616https://www.jcsc.ir/article_705611 .html

©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

# گذار از سیاستِ رهایی به سیاستِ زندگی در ایران؛ تفسیری از دو فیلم شهر موش‌های یک و دو

حسین منصوری مطلق[۱]،وحید سینایی[۲]،روح الله اسلامی[۳]

تاریخ دریافت:۰۱/۰۸/۱۶، تاریخ تایید:۰۱/۱۱/۰۱

## چکیده

این مقاله کوششی برای فهمِ دگردیسی فضای ادراکی جامعه ایران به میانجی سینما (مطالعه موردی فیلم شهر موش‌های یک و دو) است. فضای ادراکی جامعه ایران در چند دهه بعد انقلاب دستخوش دگردیسی‌هایی در عرصه‌ی سیاست‌اندیشی و سیاست‌ورزی شده است. دگردیسی‌ای که می‌توان از آن به گذار از سیاستِ رهایی به سیاستِ زندگی یاد کرد. با مرور، توسعه، حصر و تحدید آرای آنتونی گیدنز و آلن تورن به تدقیق مفهومیِ سیاست رهایی و سیاست زندگی در ادبیات سیاسی می‌پردازیم و سپس در دو سطح، نخست بررسی درون‌مایه دو فیلم شهر موش‌های یک و دو با روش تحلیل روایت گریماس و دوم تحلیل برون‌نگر فیلم، به ارتباط فیلم با فضای سیاسی اجتماعی زمانه خود خواهیم پرداخت. نتایج بررسی‌ها نشان‌دهنده این امر است که «شهر موش‌های یک در دهه ۶۰ شمسی» در قالب سیاست رهایی و «شهر موش‌های دو در دهه ۹۰ شمسی» در قالب سیاست زندگی به بازسازی جهان اجتماعی زمانه خود همت گماشته‌اند.

**واژگان کلیدی**: رهایی، زندگی، شهر موش‌ها، دهه شصت، دهه نود.

[۱] دانشجوی دکتری علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهدho.mansoorimotlagh@mail.um.ac.ir

[۲] دانشیار گروه علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد(نویسنده مسئول)sinaee@um.ac.ir

[۳] استادیار گروه علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد eslami.r@um.ac.ir

## مقدمه

فضای ادراکیِ جامعه هر عصری را می‌توان به میانجیِ نمودهای مختلفِ فرهنگی، ازجمله سینما، بررسی کرد. سینما صرفاً صناعتی برای سرگرمی، فراغت و نمایش هنر نیست بلکه با بستر اجتماعی و تنازع گفتمانیِ مستتر در آن و همچنین با سیر تحولاتِ اندیشگانی و دگردیسیِ ارزشیِ هر دوره‌ای درهم‌آمیخته است. به‌عبارت‌دیگر سینما مجال و محملی برای تولید فرهنگ و برساخت هویت در جهان معاصر است و هر فیلم سینمایی، محصولی گفتمانی به‌حساب می‌آید (کومولی و نابربونی، ۱۹۹۲: مست ۱۹۹۲). از این‌رو تحلیل فیلم برای نفوذ به لایه‌های درونی جامعه در کنار تحقیقات میدانی یکی از بهترین شیوه‌ها محسوب می‌شود (Jarvie,1970:103). سینما که در اصل واژه‌ای یونانی-κινῆμα, -ατος[1]- به معنای حرکت است، در اصطلاح به‌عنوان فنی تعریف می‌شود که به کمک مجموعه‌ای از تصاویر متحرک، معنایی را به مخاطب منتقل می‌کند. سینما به تعبیر رابرت کالکر[2] نوعی تخیل بصری و جریان روایی در مقیاسی بزرگ به فرهنگِ جامه عرضه می‌کند (کالکر، ۴۱:۱۳۸۴).

فرضیه مقاله حاضر آن است که فضای ادراکی جامعه ایران از اولین دهه‌ی بعد از انقلاب تا اکنون دستخوش دگردیسی‌هایی در عرصه‌ی سیاست‌اندیشی شده است که می‌توان از آن به‌عنوان گذار از سیاستِ رهایی به سیاستِ زندگی نام برد. سیاست رهایی مفهومی موسع است و اندیشمندان مختلف، مضمون آن را در ذیل قالب‌های متنوعی آورده‌اند. در مواردی مفهومِ رهایی در قالب اصلی به کار نرفته و صرفاً مضمون آن شرح و بسط داده شده است. برای اشاره به مضامین مشترک رهایی می‌توان به ایدئولوژی‌های فراگیر مارکسیستی، جنبش‌های توده‌ای، سیاست‌های کلان، تعبیری آنتاگونیتسی از امر سیاسی، آرمان‌گرایی و قهرمان گرایی اشاره کرد. برخلاف سیاست رهایی، سیاست زندگی متأثر از عواملی مانند جهانی‌شدن، فردگرایی، فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، عرفی شدن آگاهی الاهیاتی، نسبی‌گرایی، سبک زندگی رواقی و رواج اندیشه‌های تساهل‌گرایانه بوده و به سیاست‌اندیشی‌ای معطوف است که در آن شاهد گسست در مقولات محوریِ گذشته و تن دادن به سبک و سیاقی جدید از اندیشه‌هاییم (لمکه، ۵۸:۱۳۹۶).

هدف پژوهش حاضر نشان دادن دگردیسی یاد شده از طریق تحلیل روایتی از فیلم شهر موش‌ها می‌باشد. شهر موش‌های یک به کارگردانی مرضیه برومند در دهه ۱۳۶۰، نموداری از

[1] κινῆμα, -ατος
[2] Robert kolker

فضای سیاست‌ورزی ایرانِ انقلابی است؛ فیلمی متناسب با نیازمندی‌ها، آرمان‌ها، آمال و آرزوهای یک جامعه انقلابی که در پی جامعه‌پذیری کودکان خویش است. پس از گذشت سه دهه فیلمِ سینمایی دیگری با عنوان شهر موش‌های دو به کارگردانی مرضیه برومند ساخته شد که برای فهم دگردیسی ذکر شده شایان تأمل است. بر هر دو فیلم، داستانی خطیِ واحد حاکم هست. هر دو از وضعیتی متعادل شروع شده، به وضعیتی نامتعادل هبوط کرده و در نهایت دوباره به وضعیتی متعادل‌تر از حالت اول می‌رسند. این همان زیباییِ نهفته در ضرب‌آهنگ فیلم است که پراپ[1] آن را لذت متن می‌داند (پراپ، ۵۳:۱۳۶۸).

برای مطالعه آثار سینمایی، عموماً دو شیوه تحلیل را همزمان به کار می‌برند. نخست تحلیل درون‌نگر؛ سپس تحلیل برون‌نگر. در این پژوهش از الگوی روایتی ژولیوس گریماس[2] که الگویی منعطف و قابل تطبیق با ژانرهای ادبی و غیر ادبی هست برای تحلیل درون‌نگری استفاده خواهیم نمود. همچنین از تحلیل جامعه‌شناختیِ برون‌نگر بهره می‌بریم تا به ارتباط درون‌مایه اثر با فضای سیاسیِ پیرامون بپردازیم (راودراد، ۹۸:۱۳۹۰). تحلیل جامعه‌شناختیِ برونگر، در واقع تلاشی است برای فهم جهان اجتماعی که به‌مثابه یک برساخت است. جهان اجتماعی که سینما خود در رابطه دیالکتیکی با آن قرار دارد و از یک‌سو محصول آن جهان اجتماعی است و از سویی در بازسازی آن جهان نقش دارد (جمالی،۳:۱۳۹۰). بر این اساس پژوهش به دگردیسی فضای ادراکی جامعه نسبت به ارزش‌ها، سبک‌ها و بخصوص سیاست‌اندیشی جامعه ایران به میانجی فیلم «شهر موش‌های یک و دو» می‌پردازد و در پی یافتن پاسخی برای این پرسش است که گفتمان حاکم بر شهر موش‌های یک و دو چیست؟ و چه نسبتی با شرایط سیاسی و اجتماعی دهه خود دارند؟

## مبانی نظری

سیاست رهایی عموماً در غالب اندیشه چپ تفسیر شده است، ولی برای تعریفی موسع می‌توان سیاست رهایی را مبارزه‌ای رادیکال برای رهایی از نابرابری یا بندگی دانست که دو عنصر اساسی دارد: نخست؛ تلاش برای پاره کردن زنجیرهای گذشته و دوم، ایجاد برنامه‌ای بنیادینِ دگرگون-ساز برای آینده (کسل،۴۶۶:۱۳۸۳). سیاستِ رهایی از روزهای آغازین پیدایش خود، یعنی با شروع مدرنیته، برانگیزاننده انسان بوده است. سپس با قرار گرفتن در قالب اندیشه‌های

[1] Vladimir Propp
[2] Algirdas Julius Greimas

سوسیالیستی و مارکسیستی و با سر دادنِ آرمان رهاییِ طبقاتی، این سیاست دنبال شد. همچنین محافظه‌کاری به‌منزله واکنشی در مقابل «جا برکّنیِ مدرنیته» رهاییِ بشر را در دستور کار خود قرار داد. سیاست‌رهایی در قرن بیستم توده‌های عظیمی را با وعده‌یِ دستیابی به آرمان‌ها به صحنه سیاست کشاند و در انواع انقلاباتِ توده‌ای درگیرشان کرد. در پایان قرن بیستم مطالبات جوامع از ریختِ رهاییِ جمعی بیرون و در شکلی فردی‌تر-خُردتر پیگیری شد که در ادبیات غربی به آن «سیاستِ زندگی یا بازگشت به خویشتن» گویند. این سیاست با پیامدهای مدرنیته‌یِ متأخر همچون «شکوفاییِ خودِ فردی» در نزد گیدنز[1] یا «بازیابی خویشتن» در نزد آلن تورن[2] مرتبط است (گیدنز،۱۳۷۸؛ تورن،۱۳۹۸). مدرنیته متأخر بستری است که در آن شاهد چرخش جدی در رابطه با بازنمایی امر سیاسی هستیم. در چنین چرخشی مسائلی چون نقد چارچوب‌های مدرن کنش سیاسی، تفسیر فرهنگ‌محور از سیاست و امر شخصی به‌مثابه سیاست مطرح هستند. اگرچه در نام‌گذاری این عصر مناقشه وجود دارد و برخی از آن به دوره مدرنیته متأخر (گیدنز)، برخی به دوران پست‌مدرن (لیوتار، بودریار) و برخی به عصر کنشِ سوژه (تورن) یاد می‌کنند ولی عملاً در مؤلفه‌های این پارادایم جدید و اثرات آن بر ساحت‌های اجتماع و سیاست اشتراک مضمونی وجود دارد. به‌عنوان‌مثال، بحثِ شکست فرا روایت‌های مدرنیته‌متقدم در نزد ایشان است. در مدرنیته متأخر روایت‌های خُرد متعددی به‌طور فشرده و تنگاتنگ در کنار هم قرار گرفته و باعث شده تا کارناوالِ عظیم نیروها جایگزین یکپارچگی فراروایت‌های مدرنیته متقدم (که بستری برای سیاست رهایی بود) شوند. از طرفی آن قطعیت و گستاخی ایدئولوژی-های برنامه‌ریزِ مدرنیته‌متقدم با ضربات شک‌گرایی و سیالیت فضایِ ادراکی جدید از بین رفته و به خاطر محوریتِ عدم تعینِ امور، افق تازه‌ای پدیدار گشته است (Lash,1990:4). پس درک خصلت سیاسی مدرنیته متأخر که سیاست زندگی در کانون آن قرار دارد مهم است.

در مدرنیته متأخر شاهد تغیر مفهوم سیاست به شکل جدیدی هستیم که در آن کنش‌های سیاسی در حوزه‌های نظیر جنسیت، محیط‌زیست، امر شخصی و حقوق بشر مورد توجه قرار می گیرد. با ضعف هویت حزبی کانون توجه سیاسی به چیزی بلاواسطه‌تر و خصوصی‌تر معطوف می-گردد. سیاست در مدرنتیه متأخر در سه سطحِ کنشگران، ارزش‌ها و رفتارها شناسه خود را دارد. در سطح کنشگران جهت‌گیری‌ها معطوف به خودبیانگری است، در سطح ارزش‌ها کثرتی

[1] Anthony Giddens
[2] Alain Touraine

ناهمگون از ارزش‌های فرهنگی تأکید می‌شود و در سطح رفتارها یک برنامه کاری اغلب فرار در دستور کار دارند و این به معنای سازگار کردن خود با موقعیت‌ها و داشتن رفتاری غیر رسمیِ خارج از مبارزات حزبی است (گیبینز،۱۳۸۱:۸۷).

در نزد گیدنز اگرچه سیاست زندگی به اندکی تحقق سیاست رهایی نیازمند است ولی تفاوت آن‌ها در نقطه‌ی عزیمت از امر سیاسی است؛ سیاست رهایی از آزادسازی جمعی می‌آغازد ولی سیاست زندگی از تحقق خویشتن (گیدنز،۱۳۷۸:۲۹۹). اگر سیاست رهایی به آزادسازی زندگی جمعی از بندهای انعطاف‌ناپذیر دوران سنت و براندازی استثمار توجه دارد، سیاست زندگی حول پاسخ به پرسشِ «چگونه باید زندگی کنیم» می‌چرخد و با تصمیم‌گیری‌های شخصی مرتبط است (گیدنز،۱۳۷۸:۳۰). این چرخش سیاست‌ورزی با درکی جدید از امر سیاسی همراه است؛ به‌گونه‌ای که از چشم‌انداز شخصی به امر سیاسی نگریسته و ایدئولوژی‌ها و بازنمایی کلاسیک از آن به کنار گذاشته می‌شود. مصداق گذار به سیاست زندگی و بازآفرینی در امر سیاسی، نسل جدیدِ کنشگرانی هستند که با سبک‌های جدیدی به سپهر سیاست وارد می‌شوند: نخست به دلیل شکسته شدن ساختار سلسله مراتبی خانواده روابط دوستی را بر رابطه‌ی تبعیت ترجیح می‌دهند، با بازنمایی ایدئولوژیک سیاسی مخالف هستند و رابطه بی‌واسطه‌تری با سیاست برقرار می‌کنند، در فعالیت‌های سیاسی بدون رهبری و حزب اقدام می‌کنند و دستیابی به شادمانیِ زندگی را اولویتِ امر سیاسی می‌دانند (صادقی‌زاده،۱۳۹۹).

خلق مفهوم سیاست زندگی توسط گیدنز بود ولی پروبلماتیکِ «زندگی به‌مثابه سیاست‌گذاری» که طلیعه‌بخشِ نوعی دیگر از سیاست است در آرای مستقلی وجود دارد. تورن از سیرِ تشدید مدرنیته در عصر ما سخن می‌گوید. به‌زعم وی مدرنیته ابتدا به خودآفرینیِ «جامعه» و رهایی آن در برابر قیود سنتیِ «جماعت» منجر شد، سپس در دوران جدید با عبور از خود جامعه به خودآفرینی فردی توجه می‌کند که هدفش تجهیز و عمق بخشیدن بیشتر به رهایی یا همان کیفیت زندگیِ شخصی است (تورن،۱۳۹۶:۱۲۶). ایده مدرنیته در اندیشه تورن بر هیچ اصل ماورایی استوار نیست و هیچ بنیادی را پیش‌فرض نمی‌گیرد و صرفاً آزادی پویایِ هر فرد بالاترین ارزش محسوب می‌شود. مدرنیته را نمی‌توان در ایدئولوژی خاصی درک کرد، مدرنیته با رهایی جامعه از جماعت تقویت شد و با گذار از «جامعه و ایدئولوژی‌های آن» به بیداری سوژه‌های متکثر انسانی، مستحکم‌تر می‌شود (تورن،۱۳۹۶:۱۲۷). بیداری سوژه‌های انسانی به

تعبیر اولریش بک[1] یعنی به‌کارگیری رویکرد شخصی در کنترل زندگی خودشان؛ سوژه‌ها می‌خواهند خویش به کنترل پول، فضا، تجربه و بدن خود بپردازند (بک،۱۳۹۷:۱۸۰).

## روش‌شناسی

هرچند ریشه کلمه روایت به ادبیات یونانِ باستان و کاربرد آن به ارسطو در بوطیقا می‌رسد ولی استفاده جدید آن به دهه ۱۹۲۰ میلادی در «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» (۱۹۲۸) اثر ولادیمیر پراپ برمی‌گردد (کادون، ۲۵۹:۱۳۸۰). پراپ نخستین کسی بود که با بررسی انواع مختلف روایت، سعی در ارائه طرحی همه‌جانبه داشت. در واقع، «پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصهٔ عامیانهٔ روسی به بن‌مایه‌های تکرارشوندهٔ آن‌ها دست یافت» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۰۹). او معتقد بود با وجود شخصیت‌های مختلف در قصه‌ها، کارکردهای آن‌ها ثابت و محدود است. وی روایت را متنی می‌داند که شامل تغییر وضعیت از حالتی متعادل به حالتی نامتعادل و سپس برگشتی دوباره به وضعیتی متعادل است. او از این تغیر وضعیتِ پی‌درپی به «حادثه»، اصلی‌ترین عنصر روایت، یاد می‌کند (پراپ، ۵۳:۱۳۶۸). روایت با ساختارگرایی اروپایی درهم‌تنیده شد و رهیافتی دقیق‌تر به نام ساختارگرایی شکل گرفت که کوشید تنوعات بی‌پایان شخصیت‌هایی را که در داستان‌ها می‌بینیم، به تعداد محدودی «نقش» که معمولاً با رابطه‌ای ثابت در کنار هم قرار می‌گیرند، تقلیل دهد (برتنس، ۱۳۸۴: ۹۲). روش پراپ که از ۳۱ نقش اصلی و ۷ نقش روایی گسترده تشکیل شده است، الگوی بسیاری از ساختارگرایان همچون آلژیر ژولین گریماس قرار گرفت (اکبری،۱۳۹۸:۱). گریماس با انتشار کتاب خود «معناشناسی ساختاری»(۱۹۶۶) جامع‌ترین قاعده روایت‌شناسی را ارائه داد. وی با نقد رویکردهای گذشته، به الگویی جامع، انعطاف‌پذیر و قابل اطلاق به ژانرهای ادبی و غیر ادبی دست یافت (مشهدی و ثواب، ۴:۱۳۹۳). در واقع گریماس که در پی یافتن دستوری بنیادین و سازنده‌ی روایت است، سعی دارد الگویی ارائه دهد تا بتوان بر هر داستان و ژانری منطبق کرد. گریماس با تکیه‌بر زبان‌شناسی فردینان‌دوسوسور و رومن یاکوبسن در پی تقابل‌های دوتایی بود که به معناسازی در داستان منجر شود. از نظر وی «بنیادی‌ترین چارچوبی که ذهن انسان در قالب آن به جهان ساختار می‌بخشد و سپس مفهوم آن را درک می‌کند تقابل است. ذهن انسان هر چیزی را در نقطه مقابلش قرار می‌دهد تا بتواند مفهوم آن را درک کند؛ بنابراین تقابل جنبه بنیادین دارد و ابتدا به زبان او و سپس به تجربه و

[1] Olrich Beck

در نهایت به روایت او راه می‌یابد. به همین دلیل تقابل‌ها ساختار بنیادین متن هستند و برای درک ساختار متن باید تقابل‌ها را درک کرد (تایسن، ۳۶۴:۱۳۸۷)». بر این اساس گریماس با پالایش نظریات پراپ به الگوی خودسر و سامان می‌دهد و به سه جفتِ دوتایی که در مجموع شش نقش/شخصیت است به‌عنوان پیش‌برنده روایت اشاره می‌کند:

- نخست، محور طلب: فاعل + مفعول یا هدف

-دوم، محور انتقال: فرستنده + دریافت‌کننده یا ذینفع

-سوم، محور قدرت: یاری‌دهنده + بازدارنده

فاعل، مهم‌ترین شخصیت داستان است که مردم را به سمت ارزشِ غایی رهبری می‌کند. هدف، علت غایی است که کنشگران را فرامی‌خواند. فرستنده، نیرویی است که فاعل را به سمت هدف می‌فرستد. دریافت‌کننده یا ذینفع، گروهی هست که منتفع می‌شود و تلاش‌ها برای بهره‌مند کردن آن صورت می‌گیرد. یاری‌دهنده، عوامل کمک‌کننده مسیر هستند. بازدارنده، عاملی است که مانع ایجاد می‌کند و باید از آن گذشت (gerimas,1986:83). در الگوی ذکر شده، نقش/شخصیت لزوماً اشخاص نیستند و نقطه‌یِ قوت الگوی گریماس در قرار گرفتن مفاهیم انتزاعی همچون آزادی، قانون، رهایی و...در این جایگاه هستند (تولان، ۸۳:۱۳۸۳). ما در این مقاله برای ارتباط درون‌مایه اثر با فضای سیاسی-اجتماعی جامعه مورد مطالعه از شیوه تحلیل جامعه‌شناختیِ فیلم نیز استفاده خواهیم نمود. جامعه‌شناسی فیلم حوزه‌ای تخصصی از جامعه‌شناسی است که به بررسی و تحلیل جامعه‌شناسانه پدیده فیلم و سینما می‌پردازد و بر این فرض استوار است که: «فیلم واقعیت نیست، اما درعین‌حال نمی‌تواند خود را به‌طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند. مثل آینه که آنچه را پیش‌رو دارد، با این‌که ممکن است تحریف کند، محدود سازد و در چارچوب قرار دهد، اما سرانجام در خود منعکس می‌کند، فیلم نیز جنبه‌هایی از جامعه‌ای را که در آن ساخته شده است، نمایش می‌دهد»(راودراد، ۸۷:۱۳۹۲). بر این اساس برای هرکدام از فیلم‌های شهر موش‌ها ابتدا تحلیل روایتی گریماس بر اساس سه محور اصلی‌اش ارائه می‌شود و سپس با بررسی زمینه‌های سیاسی اجتماعی اثر به تحلیلی جامعه‌شناختیِ فیلم می‌پردازیم.

## شهر موش‌های یک؛ خلاصه داستان

فیلم سینمایی شهر موش‌هایِ یک اثر مرضیه برومند، محصول سال ۱۳۶۴، با مدت‌زمان یک ساعت و سی‌ودو دقیقه در رده سنی کودکان ساخته شد. با آمدن خبری از نزدیکی دشمن، با نام

«اسمشونبر»، موش‌ها احساس تهدید می‌کنند. بزرگان شهر تصمیم می‌گیرند که به سمت شهری دوردست در پشت کوه‌ها بروند. شهری که همگان در آن خوشبختند و خبری از دشمن (اسمشونبر) نیست. بچه‌موش‌ها به همراه معلم و یکی دیگر از بزرگان (آشپزباشی) راهی شهر آرمانی شده و ادامه‌یِ فیلم روایت حرکت این گروه، مصائب و در نهایت رسیدن به اتوپیاست. بعد از طی مسیری پرخطر و شکست دشمن، فرزندان به رهبری معلم وارد شهر می‌شوند و برای همیشه به آرامش می‌رسند.

**تحلیل روایت فیلم شهر موش‌هایِ یک بر اساس الگوی گریماس**

نخستین سکانس فیلم قبل از تیتراژ نشان داده می‌شود؛ مدرسه‌ای سنتی و دانش‌آموزانی که پای درس معلم نشسته‌اند. در همان ابتدای کلاس، شیپورچیِ شهر با دمیدن در شیپور و اعلام‌خطر از موش‌ها می‌خواهد برای شنیدن خبری مهم در میدان شهر تجمع کنند. با حضور موش‌ها و گردآمدن بزرگان، خبری مبنی بر نزدیک شدن دشمن (اسمشونبر یا همان گربه‌سیاه) به گوش همگان رسانده می‌شود. معلم و بزرگان (فاعل) تصمیم می‌گیرند برای رهایی از شر بدبختی‌ها (فرستنده) راهیِ مسیری پرفرازونشیب برای رسیدن به اتوپیایی در پشت کوه‌ها شوند (مفعول یا هدف). در این میان تنها خودشان یاری‌دهنده خویش هستند و هیچ (یاری‌دهنده) غیر آن‌ها وجود ندارد. رسیدن به منزل مقصود نیز فقط برای آن‌ها نفع دارد (ذینفع). دشمن نیز فقط «گربه‌سیاه یا اسمشونبر» است که باید بر آن فائق آیند (بازدارنده).

در میدان شهر، تنها کسی که با اقتدار به ارزشِ «رهایی یکبار برای همیشه» اشاره می‌کند و مسئولیتِ نگهداری نقشه قدیمیِ مسیرِ اتوپیا و خواندن آن را بر عهده می‌گیرد «آقا معلم» است. والدین با سپردن بچه‌موش‌ها به او که شخصی کاریزماتیک و چهره‌ای محبوب در میان بچه-هاست، خود راهی سفر از مسیری دیگر می‌شوند و دیگر از آن‌ها در فیلم تا سکانس پایانی نمایش داده نمی‌شود. قرار گرفتن آقامعلم در کسوت رهبری گروه همراه با وظایفی است که هر چه بیشتر ارجِ جایگاه رهبری در کار جمعی را به مخاطب گوشزد می‌کند. از طرفی وابستگی عاطفی بچه‌موش‌ها به آقامعلم نشان‌دهنده شخصیت ِنافذ معلم است که منش و گفتارش ملاک عملِ اعضاست.

در سکانسِ راهی شدن به مسیر جنگل (روز اول)، معلم با سرودن شعری و تشویق موش‌ها به تکرار آن سعی در انسجام بخشیدن به گروه در آغاز سفر دارد: «می‌رویم به شهر موش‌ها...به شهر

شادی...به شهر نوربارون...به شهر گردو...به شهری که مثل یک خوابه». معلم که به همراه آشپزباشی تنها موش‌های بزرگسال گروه هستند با نگاهی پدرانه مشغول کنترل آذوقه، آموزش نظامی و نگهبانی دادن می‌شوند. بچه‌موش‌ها به دور از هر اختلافی به‌مانند سربازان تحت امر گوش‌به‌فرمان آقامعلم هستند؛ شیوه‌ای یکدست برای اداره امور شخصی. معلم هر شب، تا دیروقت مشغول نگهبانی و مشورت با آشپزباشی که در جایگاه مشاورِ با تجربه وی هست، می‌شود. در سکانسِی از شب دوم معلم از دلیل نخابیدنش می‌گوید: «تا وقتی این بچه‌ها را صحیح و سالم به مقصد نرسانم خواب به چشمان من نمی‌آید. اسمشونبر شاید ردپای ما را بگیرد و بیاید و من باید مراقب باشم». روز سوم، عرشِ اعلای معلم به بیشترین آشکارگی خود می‌رسد؛ وقتی‌که کُپل-موش تپل- بر اثر سقوط زخمی و برای ادامه‌ی مسیر به‌ناچار بر شانه‌های معلم قرار می‌گیرد، صحنه‌ای از ایثار توسط رهبر کاریزمای گروه نمایش داده می‌شود. صحنه‌ای با موسیقیِ بغض‌آلود و حماسیِ متن که همگان را با خطر رهایی و البته قداست آن پیوند می‌زند. در شب سوم (پایانی) که گروه به خاطر زخم‌های کُپل در حالتی پریشان سخت‌ترین لحظات سفر را تجربه می‌کند، معلم به وصفِ دلنشین اتوپیا می‌پردازد: «بچه‌های عزیز من گوش کنید، یادتون باشه ما داریم میریم به شهر بزرگ و قشنگی که پدرانتان برایتان می‌سازند و همه‌چیز برای شما هست. به‌جایی که خبری از اسمشونبرها نیست. به شهر رؤیایی‌مان فکر کنید. به مدرسه‌هایی که ساخته شده...به خانه‌های نرم و گرم فکر کنید که منتظر ما هستند...به جشن پیروزی فردا فکر کنید». روز بعد با شکست گربه، معلم با ساختن قایقی و به دست گرفتن سکان آن، گروه را به آرمان‌شهر می‌رساند.

اندیشه‌ی رهایی (فرستنده) در همان سکانس نخستین فیلم از خلال رسیدنِ خبری دلهره‌آور سر برمی‌آورد؛ خبری که از رنجِ نهفته در حافظه جمعیِ شهر نشان دارد، شبیه زخمی کهنه که با رسیدن قاصدکِ شیپورزَن سر باز می‌کند و یادآور تجربیات تلخی است که دشمن همیشه برایشان به ارث گذاشته است. همسو شدن موسیقی‌ای دلگیر در متن با فضای مستضعفانه‌یِ خانواده‌ها در ابتدای فیلم داستان را سرشار از مؤلفه‌های نمادینی می‌کند که به تقابلِ ظلم و رهایی؛ به ترسیم دهشتبار می‌پردازد: خانه‌های کاه‌گلی کوچک، شب بلند زمستانی، نیایش مادران دل‌نگران در شب، سایه سکوتی سنگین بر شهر و موش‌هایِ در فکر فرو رفته تکیه زده بر دیوارِکوچه‌ها جملگی به زایش حسی رومانتیک که مقدمه جستجویِ جهانی عاری از ظلم و رفتن به پشت لحظه‌هایِ بی‌هراس بوده، منجر می‌شود. رهایی از رنجی تاریخی جز با روبرو شدن با آن و تن دادن به مسیری رادیکال میسر نمی‌شود؛ رهایی با اراده آغازیدنِ مطلقی همراه است و

نیازمند خلقِ فضایی بغض‌آلود برای ایجاد شوری در اعضا. در همان سکانس ابتدایی، خبررسان با گفتن اینکه «پدران ما آرزو داشته‌اند روزی در امنیت زندگی کنیم. و حالا بعد سال‌ها چنین روزی برای انتخاب فرا رسیده» ذهن مخاطب را به نیروی پیش‌برنده‌یِ روایت فیلم معطوف می‌کند. رهایی نیرویی است که غایت غصوایش سکنا گزیدن در اتوپیاییست که خبری از شر نیست، رهایی به ایمان نیاز دارد، به چنگ زدن بر ریسمانِ متافیزیکی که گام‌ها را قرص کند، به یک ایدئولوژی یکدست‌کننده، به یک زندگی چریکی و به دور از تجملات که جز با ریاضت نفس نمی‌توان به آن نائل آمد. بدین خاطر در روز اول داراییِ اندکی خود را رها می‌کنند و با آذوقه‌ای ناچیز راهی کوهستان می‌شوند. این رهایی با خطر درهم‌آمیخته و به‌خوبی در سرودِ حماسیِ سکانس پایانی فیلم- زمانی که بچه‌موش‌ها با شکست گربه و سوار شدن بر قایق به آرمان‌شهرشان می‌رسند- نمایان است و شباهت عجیبی به ضرب‌آهنگ موسیقی‌های انقلابی دارد: «دویدیم و دویدیم، به شهرمون رسیدیم. از تپه و کوه و دشت، از رودخونه و از جنگل، گذشتیم از هر گذر، نترسیدیم از هر خطر». تصویر شهر جدید در پایان فیلم متفاوت از شهر قبلی است؛ چراغانی شده، نورانی، امارت‌هایی نو، والدینی با لباس‌های نو و چهره‌هایی که ارغنونِ آرامش خاطر هستند. نمایی از اتوپیا که دیگر در آن خبری از رنجبرانِ محبوس در تنگدستی نیست؛ و مملو از آذوقه که پیر و جوان و مسکین و غنی در آن گردِ هم آمده‌اند.

از نکات برجسته شهر موش‌های یک، صُلبیتِ نشان داده شده از «دشمن/گربه‌سیاه» یا همان اسمشونبر (بازدارنده) است. نکته مهم چرایی جایگزینی واژه «اسمشونبر» به‌جای واژه «گربه‌سیاه» است. از آنجا که موش‌ها و اجدادشان شناخت تاریخی از گربه‌سیاه دارند در اولین سکانس و در نخستین و آخرین باری که قاصدک لفظِ گربه‌سیاه را به زبان می‌آورد موش‌ها بانگ برمی‌آورند که دیگر اسمشونبر. از این زمان ما دیگر هیچ‌گاه نام گربه‌سیاه را نمی‌شنویم و به‌جای آن می‌گویند «اسمشونبر». اسمشونبری که نه می‌شود با آن گفتگو کرد و نه می‌شود مدارا. دشمنی که با ردیابیِ دائمیِ بچه‌موش‌ها در آستانه ایستاده و فقط با حذف آن و رساندن خود به آرمانشهر است که شر آن برای همیشه کنده می‌شود.

## تحلیل جامعه‌شناختی شهر موش‌های یک

هنگامه‌ای که در آن فیلم شهر موش‌های یک ساخته شد، حال و هوای یک جامعه‌یِ انقلابی و در اوج جنگ ایران و عراق است. آرمان‌گرایی، میل به تغیر بنیادین خود و جهان، تقدم مصالح

جمعی بر فردی، شوری جمعی، موعودگرایی، مسلک قهرمانی و فرهنگ شهادت تار و پود فکری جامعه ایران است. از طرفی انقلاب تازه به ثمر رسیده و نیازمند مراقبت از آرمان‌هایش و از طرفی عراق به‌عنوان دشمنی خارجی قصد از بین بردن خانه‌مان را دارد. در چنین شرایطی شهر موش‌ها بازنماگر فضایی اجتماعی است که هم برآمده از آن و هم برسازنده آن؛ هم نتیجه آن و هم نگهبان آن است. عنصر محوری در روایت شهر موش‌ها نقش «رهبر» در طلیعه‌بخشی به هدف است. به عبارتی آقامعلم لنگرگاهی است که در تلاطمِ آشوب‌ها، تسکین درد و مولودِ پیروزی‌ای حتمی است؛ پناهگاهی است برای موش‌های تنها، تا در دنیایی که خصومتی بی‌امان با آن‌ها می‌ورزد آرام بگیرند. انقلاب ایران نیز با رهبری کاریزماتیک به سرانجام مقصود رسید و به عبارتی به تعبیر اسکاچپول انقلاب ایران به وجود نیامد بلکه با رهبری کاریزما ساخته شد (اسکاچپول، ۱۹۰:۱۳۷۹). سه نسل اولِ نظریه‌پردازان انقلاب که با رویکردی ساختاری به انقلابات جهان نظر می‌کردند از عنصر رهبری و ایدئولوژی غافل بودند (Eisenstadt,1978:86; Goldston,1980:435; Paige,1975). آیت‌الله خمینی در قبل انقلاب به‌گونه‌ای بود که حتی گروه‌های غیرمذهبی، یعنی سکولارها نیز نقش مثبت ایشان را مدنظر و قبول داشتند (اسکاچپول، ۱۳۶:۱۳۷۹). از همه مهم‌تر به‌واسطه جنگ و دشمنان داخلی و خارجی هنوز آینده کشور و انقلاب نامعلوم بود، همگان نیازمند به مرجعیتی داشتند تا بتوان در چنین وضعیتی به آن چنگ زد و در باب مشکلات از ایشان چاره‌جویی کرد. اگرچه فیلم برای رده سنی کودکان ساخته شد ولی سازندگان و کسانی که به تفسیر آن می‌پرداختند معمار جامعه انقلابی بوده‌اند، طرفه آنکه نسل کودک نیز باید در فضایی پرورش پیدا کند که بزرگ‌ترها به عناصر آن فضا عشق می‌ورزیده‌اند.

در انقلاب ایران تعامل دو اندیشه موعودگراییِ شیعه و سوسیالیستی عموماً توسط گفتمان چپ اسلامی در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۸ رواج ضد سرمایه‌دارانه پیدا کرد و مؤلفه‌های رهایی‌بخشِ مستتر در این دو، بازتاب گسترده‌ای در نمودهای فرهنگی جامعه ایران، من‌جمله سینما داشت (لاجوردی، ۱۳۸۸). اما برای درک رهاییِ بازنمایی شده در سینما ابتدا باید از انقیاد سخن به میان آورد؛ قبل از اتوپیا باید از دستوپیا[1] گفت. انقیاد و محبوس‌شدگی در دستوپیایِ دهه‌های چهل و پنجاه شمسی با مضامینی همچون الیناسیون، استحمار سنن فرهنگی، غرب‌زدگی، استثمار سرمایه‌داری، شکاف طبقاتی و از دست رفتن اصالت شرح و بسط داده می‌شد. این

[1] dystopian

گناهان بنا به خصلتِ روسانتیمانِ[1] روشنفکری ایران بر گردن امپریالیسم غربی نهاده شده بود و برای دفعِ شر آن‌ها باید از غرب رهایی جست و به خویشتن بازگردیم (آشوری،۱۳۹۱). مبحث مواجهه شرق و غرب در میان روشنفکران و لایه‌های اجتماع، سنتی برجسته در دهه‌های چهل و پنجاه بود و سرچشمه آن به فردید می‌رسید ولی برای آنکه این صورت‌بندی انتولوژیکِ فلسفی در قالب کنش‌ورزی سیاسی ریخته شود تا زیست اجتماعی را از آفتِ دستوپیا بزداید نیاز به فرصتی بود که پیروزی انقلاب اسلامی این زمینه را فراهم نمود (آقاجانزاده و رضایی، ۱۱:۱۳۹۶). بازنماییِ «دیستوپیا» توسط روشنفکرانِ چپ و مذهبیون گویای دو امر است؛ نخست اینکه چیرگیِ حاکمیتِ مطلق دیستوپیا در آستانه ایستاده و سپس اینکه هنوز معصومیت ما آنقدری هست که اندیشه‌ی رهایی را بطلبد. بدین سبب سینمای دهه شصت سینمای گذار یا استعلا جستن از میراث دیستوپیایِ رژیم سابق به «اتوپیای در حال شدن» است (الستی، ۷:۱۳۹۸). سینمای دهه شصت آیینه تمام نمای آمال جامعه انقلابی است که در ضدیت با محورهای انقیادِ گذشته به ترسیمِ رهایی با بازنمایی مضامینی همچون یک‌رنگی، مذهب، بومی‌گرایی، ضدغرب-گرایی و مقاومت در فیلم‌ها می‌پردازد. شهر کوچک و ساده موش‌ها، فضای سنتی‌اش، مردمان ساده‌پوشش، همبستگی شدیدشان، گردآمدن در کنار زورخانه (نماد قهرمانی و دینی) برای مشورت، نیایش مادران شهر در هنگام خواب (تصویری مذهبی از زنان برخلاف دیستوپیای سابق) و عقیده راسخ به خطرناکیِ دشمن همگی نشان از اصالتی است که برای عدم هبوط از آن به دیستوپیا باید به شکلی بنیادین وضعیت را تغییر داد. از طرفی این تغییر نیاز به عشق، شور، عدم غفلت و شهامتی دارد که به زیبایی در فیلم نمادپردازی شده است: موسیقیِ‌متنِ شورانگیزی که در وضعیت‌های درماندگیِ گروه به‌خوبی مخاطب را غرق در حال و هوای موش‌ها می‌کند، سکانس باریدن بارانیِ تند در کوهستان به هنگامه‌یِ مریض‌احوالی کُپل که نمایشی از درد و در عین حال مصمم بودن گروه است، لالایی دختران گروه که بغض‌آلود است، فضای مه‌آلود جنگل، غفلت از دشمن و دوری از گروه در صحنه‌ای که همگان مشغول ساختن قایق هستند ولی «موشِ خوش‌خواب» از گروه دوری جسته و دشمن به آن می‌رسد، متقاعد کردن بچه‌موش‌ها توسط معلم مبنی بر قدرت ذاتی موش در حفر تونل، مبارزه با دستان خویش و منتظر نماندن برای کسی دیگر غیر ما، سر دادن شعارِ «یا مردن یا رهاییِ» معلم در لحظاتی که به نزدیکی رودخانه رسیدند.

[1] Resssentiment

شهر موش‌ها در برهه‌ای از تاریخ سیاسی ایران ساخه شد که تعریفی نسبتاً روشن از دشمن توسط حاکمیت ارائه می‌شد؛ هر آنچه مغایر با امت اسلامی و آرمان‌هایش شناخته می‌شد در کسوت «دشمن» یا «دگر» قرار می‌گرفت و هرگونه مدارا با آن طرد می‌شد. دشمن یا دگر که بنا به تعریف کارل اشمیت[1] در امر سیاسی «هویت‌ساز و هویت‌سوزِ» «خود» شناخته می‌شود برسازنده‌ی فضای سیاسی هر جامعه‌ای است. در دوگانه دوست-دشمن اشمیتی، نگاهی آنتاگونیستی[2] به دشمن حکفرماست. از تبعات این نگاه این است که دشمن همواره مشمول حذف قرار می‌گیرد و وفاق و سازش مطرح نیست (اشمیت،۱۳۸۷). در تعبیر آنتاگونیستی از سیاست، تخاصم عنصر پویای هویتِ سیاسی است (موفه،۱۳۹۱:۱۱). در چنین تعبیری، دشمن خود را «اسمشونبری» می‌نماید که از فرطِ کریهُ‌المنظر بودن در مخیله نیز نمی‌گنجد و حتی لحظه‌ای نباید به هویتش اندیشد. این تصویرسازیِ صلب از دوست-دشمن در شهر موش‌ها به شکل و شمایل گربه‌ایست که نه حرف میزند، نه دوربین به طور دقیق نمایشش می‌دهد تا عادی و روتین شود[3]، نه دست از تعقیبِ نفس‌گیر برمی‌دارد، نه اعضای شهر به توصیف و تشریح ماهیتش می‌پردازند و فقط با انکار وجودی آن «ما» بقا پیدا می‌کند. البته این انکار صرفاً انکار فیزیکی نیست؛ بلکه امکان هرگونه بیانی که شأنیتِ اتصافِ «انسانی/موشی» به «دشمن/گربه» دهد یا بردن نام حقیقیِ آن بر زبان منتفی است: نباید گفت «گربه‌سیاه» بلکه باید گفت «اسمشونبر» (به خاطر شناخت تاریخی)، بچه‌موش‌ها در هنگام دیدن اسمشونبر در خواب بعد از بیداری زبانشان بند می‌آید و از شدتِ زشتیِ دشمن گریه می‌کنند نه آنکه سخن بگویند. در ابتدای فیلم نیز قاصدک چنددقیقه‌ای به توصیف زشتی اسمشونبر می‌پردازد. وضعیت بعدِ انقلاب پنجاه‌وهفت لحظه خلقِ اسمشونبرهایی بود که به‌موجب تاریخِ سیاهِ دشمن حتی اسم واقعی‌شان را هم نمی‌بردند: «رژیم طاغوت به‌جای نظام شاهنشاهی»، «رژیم صهیونیستی به‌جای دولت اسراییل»، «شیطان بزرگ به‌جای ایالات‌متحده امریکا». همچنین فضای آنتاگونیستیِ دوست-دشمن مبین یک جامعه امنیتیِ-اطلاعاتی شده نیز هست؛ از سکانس ابتدایی تا به آخر فیلم، «بچه‌موشِ‌گوش‌دراز» وظیفه‌ای جز استراق سمع و گزارش به آقامعلم ندارد.



[1] Carl Schmitt
[2] Antagonist
[3] در صد و سی دقیقه، تنها دو دقیقه و پنجاه ثانیه از اسمشونبر قبل از مبارزه نهایی نشان داده می‌شود

## شهر موش‌های دو؛ خلاصه داستان

«شهر موش‌های دو» در سال ۱۳۹۳ اثر مرضیه برومند و با مدت‌زمان یک ساعت و سی‌وهشت دقیقه ساخته شد. سه دهه از سکنی‌گزیدن موش‌ها در اتوپیایی که در فیلم قبلی به آن رسیدند، می‌گذرد. آن‌ها آماده برگزاری مراسم قدردانی از آقامعلمِ پیرشان و معرفی معلم جوانی برای بچه-موش‌ها هستند. والدین بچه‌ها همان بچه‌موش‌های سابق هستند که اکنون تشکیل خانواده داده و صاحب بچه شده‌اند. بچه‌ها با سخنان معلم جدید درباره دنیای بیرونِ شهر کنجکاو می‌شوند و به پیشنهاد «مومشکی» برای اولین بار به بیرون شهر قدم می‌گذارند. بچه‌ها در کنار رودخانه با جعبه‌ای که در آن یک بچه‌گربه زیبا قرار داده شده روبرو می‌شوند. در داخل جعبه، نامه‌ای از طرف مادرش مبنی بر درخواستِ عطوفت از هرکسی که بچه‌اش را پیدا می‌کند، یافت می‌شود. بچه‌موش‌ها بچه‌گربه را به غاری که در آن یک موشِ کورِ پیر زندگی می‌کند می‌برند تا از او محافظت کند. همچنین چند گربه برای کشتن این بچه‌گربه از سوی گربه‌ای خبیث اجیر شده‌اند. ادامه داستان منازعه دو سویه بچه‌موش‌ها است: از سویی بچه‌موش‌ها با جامعه خود که با هر «اسمشونبری» مخالفند روبرو می‌شوند و سعی در اقناع آن‌ها برای مراقبت از بچه‌گربه دارند و از سویی باید آن چند گربه شرور را شکست دهند تا بچه‌گربه را سالم به مادرش برسانند. با حمایتِ برخی اعضای شهر از تصمیم بچه‌موش‌ها، گربه به مادرش می‌رسد و نگاهی تازه به زندگی در بین شهروندان شکل می‌گیرد.

## تحلیل روایت شهر موش‌های دو بر مبنای الگوی گریماس

نسل جدید بچه‌موش‌ها با محوریت «مومشکی و معلمِ جوان» (فاعل)، که دیگر از امر و نهی والدین مبنی بر بیرون نرفتن از شهر و یا تکرار مکرراتِ آن‌ها در باب خطرات «اسمشونبر» خسته شده‌اند، در جستجوی «زندگیِ فارغ از محدودیت و تجربه‌های نو» هستند (فرستنده). برای این منظور پس از یافتن بچه‌گربه سعی در نجات وی می‌کنند (هدف) که محرک تجربه‌ای نو برای همگان است. بر این اساس با دو نیروی بازدارنده یعنی گربه خبیث و تعصب شهرِ موش‌ها مواجه می‌شوند (بازدارنده). تا لحظات پایانی فیلم، تنها چند دانش‌آموز به یاری مومشکی برمی‌آیند (یاریگران). آن‌ها جدای از منتفع کردن موش‌ها از وضعیت نو، به بچه‌گربه و مادرش نیز عشق می‌ورزند و برخلاف رسم گذشتگان نوعی دگردوستی را جایگزین دگرستیزی می‌کنند (ذینفع).

سکانس ابتدایی فیلم در صحنِ مدرسه‌یِ جدید است، همگان شاد و با لباس‌های رنگارنگ منتظر معرفی معلم جوانی هستند که بعد سال‌ها تحصیل بیرون از شهر موش‌ها با عقایدی نو برگشته تا به تدریس بپردازد. سکانس بعدی که تعامل بچه‌موش‌ها با معلم جدید در کلاس را نمایش می‌دهد نشان از عقیده متفاوت معلم با ساکنین شهر دارد: «نه دانش‌آموزان عزیزم اسمشونبری در کار نیست، سال‌هاست که بیرون خبری نیست. لازم به ترسیدن نیست جانم». باوری متفاوت که به کام بچه‌موش‌های عاصی از محدودیتِ تاریخی خوش می‌آید. نگاه معلم به جهان بیرون و زیبایی‌هایش بارقه‌ایست برای عملی‌کردن آرزوی بچه‌موش‌ها؛ جرقه‌ایست تا تعدادی از بچه‌ها به رهبری «مومشکی» دل به دریا زده و قواعد شهر را زیر پا بگذارند، با سرودن ترانه‌یِ اینچنین ساختارشکنانه: «باید گشت و گشت و دید. باید و نباید. خسته شدیم از این‌همه باید و نباید. آخه دیوار هم شد چاره!.».

با تشویق معلم برای زندگی‌کردن، بارِ کنشگری از این سکانس به بعد بر دوش مومشکی- جوان منتقد شهر و البته از خانواده‌ای تنگدست- قرار می‌گیرد. با پیدا شدن بچه‌گربه (نماد تکه-ای از وجودِ دشمن/ اسمشونبر) و خواندن نامه، مومشکی که از زیبایی بچه‌گربه متعجب شده (چون در حافظه آن‌ها اسمشونبرها واجد زیبایی و مهربانی نبودند) او را مخفی و به شهر برمی‌گردند. مومشکی برخلاف دوستانش از طبقه پایین جامعه و اولین پرسش‌کننده از بحثِ ممنوعه (سؤال از ماهیت اسمشونبر) از بزرگان شهر است که البته فوراً بر آن می‌شورند. از نکات فیلم اشاره به مسأله‌یِ تأمل‌برانگیز روزمرگی شهرموش‌های دو در تقابل با قهرمانگرایی شهرموش‌های یک است. دگردیسی‌ای که در بی‌توجهی به یکدیگر و هبوط قهرمان نشان داده می‌شود: شهری نابرابر که فرزندان طبقه بالا حضور چشم‌گیری در اوایل فیلم بابت پرسشگری ندارند، برخلاف گذشته موش‌ها سر در امر شخصی فرو برده‌اند، ساختمان‌ها برخلاف ظاهر زیبایشان همبستگی گذشته را ندارد، برخلاف قهرمانِ کاریزمای گذشته که هاله‌یِ مسحورکننده-اش دیگران را به‌مانند پروانه دور آن گرد می‌آورد در اینجا قهرمانی مرکزی با هاله‌ای مقدس وجود ندارد. مومشکی به‌جز دو سه نفر از دوستانش (حداقل تا اواخر فیلم) یاریگری ندارد و مورد شماتت برخی خانواده‌ها قرار می‌گیرد. در چنین هنگامه‌ای، این موش‌جوانِ با استعداد که پدرش از نعمات رهاییِ گذشته و اتوپیا بهره‌ای نبرده دنبال ارتباط با جهان بیرون برای شروع فصلی جدید در شهر است. بدین‌سان سعی در شکستن صُلبیتِ انگاره‌یِ رزم‌جوی دشمن در اذهان موش‌ها دارد تا از آن برساخته‌ی تاریخی هبوط کنند و دگرخواهی فراهم شود. این خلافِ آمد

مانند پُتکی بر پیکره شهری که آبستن اختلافِ عقیدتی است، وارد می‌آید و خیل کثیری را از خواب بیدار می‌کند: پزشک شهر، دبیر مسنِ مدرسه، نامزدِ معلم شهر و سپس باقی‌مانده دانش-آموزها رفته‌رفته به طرفداری مومشکی برمی‌آیند. «بچه‌گربه»یِ درمانده که از ترس گربه‌های شرور از طریق تونل به شهر موش‌ها رسانده و باعث تشنج در شهر شده مورد حمایت یاران مومشکی قرار می‌گیرد. این نسل جوان در جواب مردم که خواهان اخراج بچه‌گربه هستند با سرودن ترانه‌ای به انگاره‌یِ غلط شهر خرده می‌گیرند: «سرنوشت او را به اینجا کشانده. ای مردم شهر بیاموزید هم‌زبانی را، زبان عشق و دوستی را، نه زبان قهر. چه بچه‌گربه باشیم چه موش خواهان مهریم و آغوش».

اگر در شهر موش‌هایِ یک انواع نماها، شگردهای فنی و موسیقیِ دلگیرِ متن در خدمت پرداختن به مضمونِ «رهایی» بودند؛ در اینجا مؤلفه‌های دیداری و شنیداری به صیقل دادن دغدغه «زندگی‌روزمره» می‌پردازد. اولین سکانس با منظره‌ای فرح‌بخش از طبیعت بکر اطراف شهر و موسیقیِ متنیِ شاد مخاطب را به درون‌شهری مدرنِ مملو از اماکن جدیدِ تفریحی، تیپ-های جدید و جریان زندگی روزمره می‌برد. این نشانگان جملگی مؤلفه‌هایی نمادینی هستند که از تغییر سبک زندگی موش‌ها، میل به زندگی، ارتباط با دنیای بیرون و شکستن ترس‌های ساختگی از دشمن که مسبب کشیدن دیوار بر دور شهر بوده خبر می‌دهد. اگر در فیلم اولی یک ایده مرکزی-یعنی رهایی و اتوپیا- به انسجام اعضا شکل می‌دهد، در اینجا ایده‌ی مرکزی چیزی جز «سبک‌ها» نیستند. سبک‌های گوناگونِ زندگی که از طرفی نشان‌دهنده پذیرا بودن شهر برای تجربه‌های جدید است و از سویی به روتین شدنِ وضعیت استثنا[1] اشاره دارد؛ نشانه‌ی گذار از وضعیت استثنایِ چندین ساله‌یِ حاکمِ بر شهر توسط دانش‌آموزان.

نصب تابلوی «ما دنیا را دوست داریم» در مدرسه، دعا خواندن برای «دیگری» در سرودهایشان و همدلی موش‌مادرانِ شهر با «گربه‌مادر» به‌خوبی فضای ادراکی موش‌ها مبنی بر دگردوستی را (گیرندگان: غیرموش‌ها هم باید نفع ببرند) بازتاب می‌دهد. جدای از نشانه‌های بصری، محتوای موسیقی نیز در افشای مضامین فیلم نقش دارد. غیر از سکانسی در ابتدای فیلم که دانش‌آموزان را به مناسبت جشنِ سالگرد پیروزی و تأسیس اتوپیا به صف کرده‌اند تا سرود انقلابی زمانه‌یِ رهایی را-که چند دهه پیش آقامعلمِ کاریزما سراییده بود- تعلیم دهند، بقیه



[1] state of exception

سرودها از دو حالت خارج نیست: یا ترانه‌ای عاشقانه بین مومشکی و دخترِ کُپل (پولدار شهر) و یا مضمونی از پذیرش دیگری و تساهل به‌مانند دو سرودِ پایانی.

نیروی بازدارنده در شهرموش‌های دو که مانع زندگی و تجربه نو هستند، برخلاف نیروی بازدارنده‌یِ فیلم قبلی صرفاً اسمشونبر یا دشمنِ خارجی نیست بلکه مشمولِ منازعات درون-شهری نیز هست. منازعاتی که به سبب تکثر ارزشی جامعه در این چند دهه، شکاف طبقاتی و شکاف نسلی به وجود آمده است. والدین فعلی که چریک‌هایِ جان برکفِ جستجوگرِ گذشته بوده‌اند و اینک به مغاکِ روزمرگی و مصرف‌گرایی درغلطیده‌اند نه‌تنها معصومیت گذشته را فراموش کرده، بلکه عاجز از درک رؤیای نسل جدید هستند: رؤیایی از جنسِ کشفِ دنیای بیرون و یا رؤیایی از جنس عشقِ مومشکی به دختر پولدار شهر که خانواده‌یِ دختر طردش می‌کند. این امر به شکل یک تناقض در فیلم نشان داده می‌شود که خود باعث برساختگیِ بودن افسانه‌هایی چون دشمن در ذهن بچه‌ها می‌شود. بدین خاطر، اهمیت دشمن خارجی فرعِ بر نزاع داخلی نمایش داده می‌شود؛ دشمن خارجی‌ای که آنقدر اذهان را مشغول کرده که از دشمن داخلی (نابودی آرمان‌هایی که اتوپیا با آن معنا پیدا می‌کرد) غافل شده‌اند. گویی فیلم با تکیه‌بر قدرتِ نجات‌بخش خاطره سعی در تذکارِ موش‌ها در قِبَلِ یک‌رنگی اعصار گذشته دارد. تذکار به‌گونه‌ای غیرمستقیم و به میانجیِ شکستن هاله‌یِ دشمن و کمک به گربه‌ای از جنس همان گربه‌هایی که زمانی اسمشونمی‌بردند، صورت می‌گیرد. رفته‌رفته لفظِ واژه‌هایِ غیرخصمانه‌ای چون پیشی روتین می‌شود به حدی که در انتهای فیلم گربه‌سفید و مادرش در جشنِ شهر به‌واسطه ارتباط تصویری حضور دارند. نکته تأمل‌برانگیز چگونگی ختمِ «دشمن» در دو فیلم است: در شهرموش-های یک اسمشونبر را رودخانه با خود می‌برد ولی نمی‌کشد که می‌تواند نشانی از تداوم وضعیت استثنا و پیامدهای این تداوم برای شهر داشته باشد، اما در شهرموش‌های دو گربه‌های شرور کشته می‌شوند و بلافاصله مادر و گربه‌سفید در جشنِ شهر حضور دارند و خود گویای جایگزینیِ نسل جدیدِ گربه‌ها/دشمن است. نسل جدیدی که می‌تواند ارغنونِ دوستی و لحظه مرگِ وضعیت استثنا باشد.

## تحلیل جامعه‌شناختی شهر موش‌های دو

بیش از سه دهه از انقلاب گذشته است؛ چرخشی فرهنگی به‌سوی زندگی روزمره اتفاق افتاده، خصوصیات وضعیت انقلابی دستخوش نوعی استحاله شده و به‌واسطه عوامل متعددی همچون

تکثر منابع جامع‌پذیری، رشد فنّاوری، جهانی‌شدن، شهری شدن، رشد طبقه متوسط جدید و شکاف نسلی فضای ادراکی جدیدی سیطره پیدا کرده است (تاجیک،۱۳۸۳؛ آقاجری،۱۳۸۲؛ منوری،۱۳۹۱؛ ارامکی،۱۳۸۳). بازتاب این فضای ادراکی در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی به‌وضوح قابل‌بیان است ولی آنچه به تعبیر اینگلهارت از اهمیت بسزایی برخوردار است سرایت تدریجی این فضای فکری به سیاست و سیاست‌گذاری حکومت‌هاست که به الزامات گسترده‌ای همچون فضای باز سیاسی منجر خواهد شد (Inglehart,1992:183).

در این اثنا آنچه به ارتباط بین فضای ادراکیِ جدید و سیاست در هر جامعه‌ای من‌جمله ایران استحکام نظری می‌بخشد توجه به بحث و فحثِ رفته از مدرنیته و بازتابندگی در نزد گیدنز و تورن است. اگر با حصر و تحدید و نه با تطبیق کامل این نظریات و صرفاً برای روشن بخشیِ عللی از عواملِ متعدد، به جامعه‌ی جدید ایران نظر بیندازیم باید گفت این جامعه جدید فارغ از جناح‌بندی‌های سیاسی در جستجوی کیفیت زندگی، بهره‌وری هر چه بیشتر از آن و ترجیحات فرهنگیِ نو است. نوعی پی‌جویی حقوق انسانی از طریق آفرینشِ خویشتن به‌عنوان موجوداتی آزاد و مسئول؛ بدین سبب سعیِ انسان جدید ایرانی مقاومت در برابر مستحیل شدن خویش در برابر نیروهایی هستند که بر جامعه سایه افکنده‌اند و آن‌ها را مانع زندگی بهتر می‌دانند (صفوی، ۱۳۹۰؛ دارابی ۱۳۹۴؛ محمدی، ۱۳۹۰).

در چنین هنگامه‌ای سینمای ایران از اتوپیاگراییِ دهه شصت، رفته‌رفته به ساحت «روزمرگی و واقعیات جدیدش» هبوط می‌کند (الستی، ۱۳۹۸؛ قلی‌پور، ۱۳۹۷). اگر در فضای انقلابی، زندگی روزمره به‌عنوان ساحتی است که باید با ایدئولوژی انقلابی تماماً سیاسی و تصرف شود؛ در مقابل با دگردیسی جامعه، سینما نیز مقهور زندگی روزمره و نمایش مصائبِ دیستوپیایی آن می‌شود. اگر سینمای انقلابیِ دهه شصت زندگی را تصرف می‌کرد تا آن را از شر روزمرگی، مصرف، توجه به نعمات جهان خارج، سبک‌های جدید زندگی و رفاه‌طلبی درامان نگه دارد، سینمایِ دهه نود بازتاب جامعه‌ای است که دنبال رهایشِ زندگی خود از سیطره هر ایدئولوژی و محدودیتی و تجهیز آن به انواع و اقسام سبک‌های جهانی برای بهتر شدن کیفیت زندگی است که از آن محروم شده است؛ به‌گونه‌ای که حتی «سبک زندگی دهه‌یِ شصت» هم‌اکنون به سوژه‌ای جهت تولید طنز توسط سینمای دهه‌یِ نود برای تصرف گیشه‌ها تبدیل شده است. به عبارتی سینمای دهه نود از کوچک‌ترین فرصتی جهت خدمت کردن به زندگی شاد مضایقه نمی‌کند حتی با بازنمایی طنزآلود و تمسخرآمیز از دهه شصت به‌عنوان دهه‌ای پایان‌یافته (مقدم‌فر، ۱۷:۱۳۹۷).

شهرموش‌های دو در چنین بستری به ترسیم بایسته‌هایِ زیست نویی می‌پردازد که دیگر در خرقه‌یِ تنگِ بازگشت به خویشتنِ ایدئولوژیک نمی‌گنجد و «بازگشت به خویشتن» دیگری را می‌طلبد که جز اشتراک در لفظ هیچ پیوندی با آن ندارد. بازگشت به خویشتنِ اولی در بستر تفکراتِ سیاستِ رهایی‌بخش، بومی‌گرایی و دغدغه‌یِ اصالت است، ولی دومی در بستر تفکراتِ سیاستِ زندگی و سبک‌های جهانی قرار می‌گیرد. اولی در قالب سیاست‌های کلان، ایدئولوژی‌های فراگیر و تحریک توده‌ها معنا دارد ولی دومی نهایتاً در سطح خُرد، جنبش‌های جدیدِ تخصصیِ کوچک، تجهیز زندگی، شکوفاییِ خودِ فردی و بیشینه‌سازی شادی عمل می‌کند. این بازگشت به خویشتنِ نئولیبرالی همراه می‌شود با نگاهی انتقادی به سیاست خارجه که مسئول ارتباط‌گیری با دنیای بیرون در جهت افزایش کیفیت زندگیِ داخل است.

در پیجوییِ «سیاست زندگی»، روشنفکریِ جدید ایران نیز طلیعه‌بخشِ تفسیرهای جدیدی از امر سیاسی و ملزومات بهتر زیستن شده است. به عبارتی روشنفکریِ روسانتیمان‌نگر قبل و اوایل انقلاب به‌تدریج جای خویش را به روشنفکران واقع‌بینی می‌دهد که خدمت به زندگی اولویت اصلی آن‌هاست. اگر روشنفکریِ چپ اسلامیِ دهه‌های پیش بنا به خصلت روسانتیمانی‌اش مشغول به دیگری‌سازی، روانه کردن انگشت اتهام به سمت امپریالیسمِ غرب و طرد بنیادی غرب بود، هم اینک نسل جدید روشنفکرانِ پساسیاست سعی در دوری از دوگانه‌سازی‌های صُلبِ شرق و غرب، بومی و غیربومی و یا طرد مدرنیته دارند. به عبارتی جنبه فلسفی و خصلتِ گفتگوییِ میان‌فرهنگیِ این نسل به آنان این توانایی را داده تا از قربانی کردن ذهن پرسشگر خویش در قربانگاه هر ایدئولوژی بپرهیزند و با رویی گشوده و البته محتاط با مدرنیته و غرب تعامل داشته باشند (جهانبگلو، ۱۳۸۶:۱۷۰).

در چنین شرایطِ پساانقلابی که نسل جدید مداوم سعی در نشانه‌گذاریِ راه ناهموار دموکراسی به انحا مختلف داشته، دولتی با گفتمانِ اعتدال نیز زمام حکومت را در سال ۱۳۹۲ با پشتیبانی گروه‌های میانیِ جامعه به دست می‌گیرد و بنا به دلایلی نظیر تحریم‌ها، موانع اقتصاد آزاد و فشارهای اجتماعی حاکمیت را به ارتباط‌گیری و تعامل سازنده با جهان تشویق نمود و حرکت داد. این جهان‌گراییِ مشترک بین حکومت و جامعه در دولت یازدهم تبلور پیدا کرد و برای نخستین بار پس از دهه‌ها رابطه‌یِ تیره و هماوردجویی خطرناک با بیگانگان، پای گفتگوی مستقیم به میان آمد. اگر در یک دهه‌یِ اول انقلاب و با تفوقِ گفتمان چپ اسلامی (۱۳۶۰-۱۳۶۸) امر سیاسی با تعبیری آنتاگونیستی همراه بود که در آن دشمن در یک تخاصم بی‌امان

وجودش مشروع نبوده و باید منهدم شود؛ در گفتمان‌های دولت سازندگی (۱۳۶۸-۱۳۷۶)، اصلاحات (۱۳۷۶-۱۳۸۴) و بخصوص گفتمان دولت اعتدال‌گرا (۱۳۹۲-۱۴۰۰) تعبیری آگونیستی از دشمن جایگزین تعبیر اولی می‌شود (پورزکی، ۱۳۹۸؛ جمالی،۱۳۹۲). در چنین تعریفِ گشوده‌ای از امر سیاسی که سیاست تا حدی شأنیت اتصاف انسانی به خود می‌گیرد پیشنهاد کنترل و رام کردن این منازعه داده می‌شود. به‌طوری‌که دشمن به سطح یک رقیب تنزل پیدا کرده، وجوهی از آن به‌عنوان یک دیگریِ متفاوت پذیرفته شده و فضایی برای مدیریت عقلانیِ اختلاف‌ها ترسیم می‌شود (موفه، ۱۳۹۱). تعریف مشترک گفتمان‌های سازندگی و اصلاحات از «دگر» یا «دشمن» مبین این امر بود که روابط خارجیِ مبتنی بر رواداری، توجه به قواعد بین‌المللی، دگرسازی ملایم‌تر و اعتمادسازی با غرب در دستور کار قرار گرفته است (عطار، ۳:۱۳۹۵). در دهه هفتاد از یک‌سو با توجه به تثبیت نظام و از سویی دیگر تغییر تدریجی بافت فرهنگی و اجتماعیِ جامعه برخی جناح‌ها همچون جریان چپ به یک شیفت گفتمانی جدیدی دست یازیدند و برخی از دال‌های خود را به‌کل تغییر دادند. برای مثال استکبارستیزی به استبداد ستیزی و خواست آزادی، مبارزه با امپریالیسم به گفتگوی تمدن‌ها و همچنین صدور انقلاب، طاغوت‌ستیزی یا عدالت جهانی به تساهل، جامعه مدنی، مردم و انتخابات شیفت پیدا کرد و به‌تدریج با نام گفتمان اصلاح‌طلبی شناخته شد (پورزکی، ۱۳:۱۳۹۸). تکرار این نگاه در دولت اعتدال‌گرای روحانی نیز مشهود بود؛ سیاست خارجی این دولت مبتنی بر نقد اصولی سیاست خارجی هشت‌ساله پیش از خود و تغییر رویارویی احتمالی به سمت تعامل سازنده بر مبنای آرمان‌گرایی واقع‌بینانه است (فیروزآبادی، ۳:۱۳۹۳).

## نتیجه‌گیری

فضای ادراکی قرن بیستم بسترساز نوعی از سیاست‌اندیشی و سیاست‌ورزی شد که در پی یک کاسه کردن تمام اختلافات ارزشی در ایدئولوژی‌هایی واحد بود. این ایده‌ها عموماً جز از طریق قبضه کردن سیاست و تعبیری آنتاگونیسیتی از امر سیاسی محقق نمی‌شدند. جامعه به‌مثابه شخصیتی واحد دیده می‌شد که می‌توان آن را هدایت و تمام مصائب آن را در حول این ایده‌ها پاسخ داد. اما از اواخر قرن بیستم هیچ بازنمایی مسلطی از زندگی اجتماعی وجود نداشت، یعنی شرایط عینی اجازه یک کاسه کردن جامعه را به هیچ ایدئولوژی نمی‌داد. ایدئولوژی‌هایی که ادعا می‌کردند کنش جمعیِ سخت به همراه قبضه کردن قدرت دولتی، تعین‌بخش آزادی شخص است

شکست خوردند. تحولات مترتبِ بر جوامع و اندیشه‌ها به سمت این ایده سوق پیدا نمود که با وضعیتی بی‌سابقه‌ای از فضای ادراکی روبرو هستیم و نیازمند بازنمایی نویی از جامعه و کنش-ورزی آن. پیامد این فضا گسیلدگیِ جنبش‌ها از کنش انقلابی، عدم مستحیل شدن افراد در یک پیش‌روی توده‌ای، تأکید بیشتر بر امر شخصی و فرهنگی بود. فضای ادراکی جدید مدلی از سیاست‌ورزی را می‌طلبد که آن را سیاست زندگی نامیده‌اند. جامعه ایران نیز در قرن بیستم درگیر رهایی بود؛ از فضایِ ادراکیِ چپ تا اسلامی هرکدام انگاره‌ای بودند برای تحریک توده‌ها جهت رهایی از انقیاد. با قدم گذاشتن جامعه به قرن جدید، فضایِ ادراکی‌اش باید محل پرسش قرار گیرد تا روشن شود فضای ادراکی جدید چه سیاست‌ورزی را پیشه می‌کند. اگر دغدغه‌ای چون «بازگشت به خویشتنِ» دهه چهل و پنجاه، به‌نوعی دیگر از «بازگشت به خویشتن» در زمانه ما رسیده است که جز اشتراک در لفظ هیچ پیوندی با آن ندارد پس باید چگونگی این دگردیسی، ماهیت و تأثیرش بر سیاست نیز هدف پژوهش قرار گیرد. بازگشت به خویشتنِ اولی در بستر تفکراتِ سیاستِ رهایی‌بخش است، ولی دومی در بستر تفکراتِ سیاستِ زندگی قرار می-گیرد. اولی در قالب ایدئولوژی‌های فراگیر و تحریک توده‌ها معنا دارد ولی دومی در سطح خُرد، جنبش‌های جدیدِ تخصصیِ کوچک و تجهیز زندگیِ فرد عمل می‌کند. در این هنگامه‌یِ عسرتِ ایران، باید به میانجیِ کنش فرهنگی جامعه منجله سینما بفهمیم چقدر این دگردیسی در جامعه ما ملموس است.



## منابع

آشوری، داریوش.(۱۳۹۱). «مفهوم کین‌توزی و بحران ذهنی روشنفکری ایران»، **فصلنامه نگاه نو**، پیاپی ۱۱۷، بهار ۱۳۹۷، ص ۵۱.

الستی، احمد و زین‌العابدینی، پیام.(۱۳۹۸). «از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران»، **نشریه باغ نظر**، شماره ۱۶، دی ۱۳۹۸، صص ۶۰-۵۱.

اشمیت، کارل.(۱۳۸۷). ***امر سیاسی***. ترجمه یاشار جیرانی، نشر ققنوس.

اسکاچپول، تدا.(۱۳۷۹). «دولت رانتیر و اسلام شیعی در ایران»، ترجمه محمدتقی دلفروز، **فصلنامه مطالعات راهبردی**، سال ششم، شماره ۱۹، بهار ۱۳۸۲، صص ۱۴۰-۱۲۱.

اکبری، مریم و دزفولیان، کاظم.(۱۳۹۸). «تحلیل الگویی کنشی و روایی گریماس در روایت مرگ رستم»، **متن پژوهی ادبی**، سال ۲۳، شماره ۸۰، تابستان ۱۳۹۸، صص ۳۱-۸.

ارمکی، تقی.(۱۳۸۳). ***رابطه بین نسلی در خانواده ایرانی، مجموعه مقالات مسائل اجتماعی ایران***. تهران نشر آگه.

آقاجری، هاشم.(۱۳۸۲). ***انقطاع نسل‌ها و انسداد نسل‌ها، مجموعه مقالات گسست نسل‌ها***. پژوهشکده علوم انسانی جهاد دانشگاهی.

آقاجانزاده و رضایی.(۱۳۹۶). «مسأله غرب و ایده فرهنگ و زندگی روزمره پس از انقلاب»، **ایران نامگ**، سال ۲، پاییز ۱۳۹۶.

بک، الریش.(۱۳۹۷). ***جامعه خطر***. ترجمه رضا فاضل، تهران نشر ثالث.

برتنس، هان.(۱۳۸۴). ***مبانی نظری ادبی***. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

تورن، آلن.(۱۳۹۶). ***پارادایم جدید***. ترجمه سلمان صادقی زاده، نشر مطالعات فرهنگی.

تورن، آلن.(۱۳۹۸). ***برابری و تفاوت؛ آیا می‌توانیم باهم زندگی کنیم***. ترجمه سلمان صادقی زاده، نشر ثالث.

تاجیک، محمدرضا.(۱۳۸۳). ***شکاف نسلی یا گسست نسلی در ایران امروز***. تهران: مرکز مطالعات تحقیقات استراتژیک.

تایسن، لیسن.(۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی***. ترجمه مازیار حسین زاده، نشر نگاه امروز.

تولان، مایکل.(۱۳۸۳). ***درآمدی بر روایت***. ترجمه ابوالفضل حری، تهران فارابی.

پورزکی، گیتی.(۱۳۹۸). «تحول در مواجهه گفتمانی جمهوری اسلامی مواجهه آنتگونیستی یا آگونیستی»، **دوفصلنامه جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام**، دوره ۷، شماره ۱۵، پاییز ۱۳۹۸، صص ۲۵۴-۲۳۱.

پراپ، ولادیمیر.(۱۳۶۸). ***ریخت‌شناسی قصه***. ترجمه مدیا کاشی گر، تهران نشر روز.

جهانبگلو، رامین.(۱۳۸۶). ***موج چهارم***. نشر نی.

جمالی، جواد و خرمشاد، محمدباقر.(۱۳۹۲). «امر سیاسی و گفتمان‌های سیاسی در ایران بعد از انقلاب اسلامی»، **فصلنامه مطالعات انقلاب اسلامی**، سال پانزدهم، شماره ۵۴، پاییز ۱۳۹۷، صص ۱۸۴-۱۶۵.

محمدی، جمال و یعقوبی، پارسا.(۱۳۹۰). «روایت دگردیسی زندگی روزمره در سینمای ایران (مسعود کیمیایی)»، ***فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، سال هفتم، شماره ۲۵، زمستان ۱۳۹۰، صص ۱۷۲-۱۵۰.

دارابی، علی.(۱۳۹۴). «طبقه متوسط جدید و توسعه سیاسی بعد انقلاب اسلامی»، **مجله مطالعات توسعه اجتماعی ایران**، سال هشتم، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۴، صص ۲۰-۷.

راودراد، اعظم و محمودی، بهارک.(۱۳۹۰). «تصویر تهران در سینمای داستانی ایران (بعد از انقلاب)»، **فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران**، دوره ۱۳، شماره ۴، بهار ۱۳۹۰، صص ۲۵-۱.

صفوی، سلمان.(۱۳۹۰). «طبقه متوسط ایران کانون توسعه همه‌جانبه، سایت تحلیلی خبری تابناک»، کد خبر:۱۹۴۴۷۰، تاریخ ۱۱ مهر.

صادقی زاده، سلمان.(۱۳۹۹). «جامعه‌شناسی گذار به سیاست سوژه در عصر جهانی‌شدن»، **جامعه پژوهی فرهنگی**، سال یازدهم، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹، صص ۱۱۲-۹۳.

عطار، سعید و محمدی، آذرعلی.(۱۳۹۵). «راهبرد تنش‌زدایی در سیاست خارجی ایران (۱۳۶۸-۱۳۸۴) درس‌هایی برای آینده»، **فصلنامه سیاست خارجی**، سال سی‌ام، شماره ۳، مهر ۱۳۹۵، صص ۱۹۱-۱۶۳.

فیروزآبادی، جلال‌الدین.(۱۳۹۳). «گفتمان اعتدال‌گرایی در سیاست خارجی ایران»، **فصلنامه سیاست خارجی**، دوره ۲۸ شماره ۱، خرداد ۱۳۹۳، صص ۳۹-۱.

کالکر، رابرت.(۱۳۸۴). ***فیلم فرم و فرهنگ***. ترجمه بابک تیزاب، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

کسل، فیلیپ.(۱۳۸۳). ***چکیده آثار گیدنز***. ترجمه حسن چاوشیان، نشر ققنوس.

کادون، جی ای.(۱۳۸۰). ***فرهنگ ادبیات و نقد***. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

گیدنز، آنتونی.(۱۳۷۸). ***تجدد تشخص و هویت در عصر جدید***. ترجمه ناصر موفقیان، نشر نی.

گیبینز، جان‌آر.(۱۳۸۱). ***سیاست پست‌مدرنیته***. ترجمه منصور انصاری. تهران: گام نو.

گیرو، پی‌یر.(۱۳۸۳). ***نشانه‌شناسی***. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.

لمکه، توماس.(۱۳۹۶). ***درآمدی بر زیست سیاست***. ترجمه بهراد رحمانی، نشر مرکز.

لاجوردی، هاله.(۱۳۸۸). ***امر روزمره در سینمای ایران***. نشر ثالث.

مقدم فر، عطاالله.(۱۳۹۷). «فرایند بانمایی دهه شصت در سینمای دهه نود»، **فصلنامه مطالعات راهبردی**، شماره ۸۲، زمستان ۱۳۹۷، صص ۱۵۲-۱۲۱.

موفه، شانتال.(۱۳۹۱). ***امر سیاسی***. ترجمه منصور انصاری، تهران: انتشارات رخداد نو.

مشهدی، محمد امیر و ثواب، فاطمه.(۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی بهرام و گل اندام بر پایه الگوی گریماس»، **متن پژوهی ادبی**، دوره ۱۸، شماره ۶۱، پاییز ۱۳۹۳، صص ۱۰۵-۸۳.

Aghajanzadeh and Rezaei. (2016). "The issue of the West and the idea of culture and daily life after the revolution", Iran Nameg, year 2, fall 2016. (In Persian)

Aghajiri, Hashem. (2012). Interruption of generations and interruption of generations, a collection of essays on the interruption of generations. Jihad University Humanities Research Institute. (In Persian)

Akbari, Maryam and Dezfulian, Kazem. (2018). "Analysis of Grimas's action and narrative pattern in the narrative of Rostam's death", Literary Research Text, 23, No. 80, Summer 2018, pp. 8-31. (In Persian)

Armaki, Taqi. (2004). Intergenerational relationship in Iranian family, collection of essays on Iran's social issues. Tehran Nash Agh. (In Persian)

Ashouri, Dariush. (2012). "The concept of cynicism and the mental crisis of Iran's intellectuals", Negh No Quarterly, 117, Spring 2017, p. 51. (In Persian)

Attar, Saeed and Mohammadi, Azarali. (2015). "Detente strategy in Iran's foreign policy (1368-1384) Lessons for the future", Foreign Policy Quarterly, year 30, number 3, September 2015, pp. 163-191. - Firouzabadi, Jalaluddin. (2013). "The discourse of moderation in Iran's foreign policy", Foreign Policy Quarterly, Volume 28, Number 1, June 2013, pp. 1-39. (In Persian)

Beck, Elrich. (2017). Risk society. Translated by Reza Fazel, Tehran, third edition. (In Persian)

Bertens, Han. (2004). Literary theoretical foundations. Translated by Mohammad Reza Abul Qasimi, Tehran: Mahi. (In Persian)

Calker, Robert. (2004). Form and culture film. Translated by Babak Tizab, Tehran: Far Abi Cinema Foundation(In Persian)

Darabi, Ali. (2014). "The new middle class and political development after the Islamic revolution", Iranian Journal of Social Development Studies, Year 8, Number 1, Winter 2014, pp. 7-20. (In Persian)

Elesti, Ahmad and Zain-al Abdini, Payam. (2018). "From imaginary utopia to real dystopia of Iranian cinema", Bagh Nazar magazine, No. 16, December 2018, pp. 51-60. (In Persian)

Gibbins, John R. (1381). The politics of postmodernity. Translated by Mansour Ansari. Tehran: New step. - Giraud, Pierre. (2004). Semiotics. Translated by Mohammad Nabawi. Tehran: Ad. (In Persian)

Giddens, Anthony. (1378). Modernity of identification and identity in the new era. Translated by Naser Mofafaqian, Ni publication. (In Persian)

Jamali, Javad and Khorramshad, Mohammad Bagher. (2012). "Political matters and political discourses in Iran after the Islamic Revolution", Islamic Revolution Studies Quarterly, 15th year, number 54, fall 2017, pp. 165-184. (In Persian)

Kadon, J.E. (2008). Literary culture and criticism. Translated by Kazem Firouzmand, Tehran: Shadgan. (In Persian)

Lemke, Thomas. (2016). An introduction to biopolitics. Translated by Behrad Rahmani, publishing center. - Lajordi, Halle. (2008). Everyday thing in Iranian cinema. Third publication. (In Persian)

Mofe, Chantal. (2011). political matter Translated by Mansour Ansari, Tehran: Rokhdad Nou Publications. - Mashhadhi, Mohammad Amir and Thawab, Fatemeh. (2013). "Analysis of the narrative structure of Bahram and Gol Andam based on the model of Grimas", Literary Research Text, Volume 18, Number 61, Fall 2013, pp. 83-105. (In Persian)

Moghadamfar, Atallah. (2017). "The process of filming the sixties in the cinema of the nineties", Strategic Studies Quarterly, No. 82, Winter 2017, pp. 121-152. (In Persian)

Mohammadi, Jamal and Yaqoubi, Parsa. (2013). "Narrative of the transformation of everyday life in Iranian cinema (Masoud Kimiaei)", Quarterly Journal of the Iranian Association for Cultural and Communication Studies, 7th year, number 25, winter 2013, pp. 150-172. (In Persian)

Porzaki, Gitti. (2018). "Changes in the discursive confrontation of the Islamic Republic, antagonistic or agonistic confrontation", Bi-Quarter Journal of Political Sociology of the Islamic World, Volume 7, Number 15, Fall 2018, pp. 231-254. (In Persian)

Propp, Vladimir. (1368). The morphology of the story. Translated by Kashigar Media, Tehran, NEshar Rooz. - Jahanbaglou, Ramin. (2016). The fourth wave. Ni publication. (In Persian)

Ravodrad, Azam and Mahmoudi, Bahark. (2013). "The image of Tehran in Iranian fictional cinema (after the revolution)", Iranian Cultural Research Quarterly, Volume 13, Number 4, Spring 2013, pp. 1-25. (In Persian)

Sadeghizadeh, Salman. (2019). "Sociology of transition to subject politics in the era of globalization", Society for Cultural Studies, Year 11, Number 4, Winter 2019, pp. 112-93. (In Persian)

Safavi, Salman. (2018). "Middle class of Iran, the center of all-round development, tabnak news analysis site", news code: 194470, date 11th of October. (In Persian)

Schmidt, Karl. (2007). political matter Translated by Yashar Jirani, Ghoqnos Publishing. (In Persian)

Skachepol, Teda. (1379). "The Rentier State and Shia Islam in Iran", translated by Mohammad Taghi Delfrooz, Strategic Studies Quarterly, Year 6, Number 19, Spring 1382, pp. 121-140. (In Persian)

Tajik, Mohammad Reza. (2004). Generation gap or generational break in Iran today. Tehran: Center for Strategic Research Studies. (In Persian)

Tolan, Michael. (2004). An introduction to narration. Translated by Abolfazl Hari, Tehran Farabi. (In Persian)

Torn, Alan. (2016). New paradigm. Translated by Salman Sadeghizadeh, Cultural Studies Publication. (In Persian)

Torn, Alan. (2018). equality and difference; Can we live together? Translated by Salman Sadeghizadeh, third edition. (In Persian)

Tysen, Leesen. (2007). Theories of literary criticism. Translated by Maziar Hosseinzadeh, published by Negah Moroz. (In Persian)

Kessel, Philip. (2004). Summary of Giddens' works. Translated by Hasan Chavoshian, published by Ghoqnos. (In Persian)

Lash. Scott.(1990). SOCIOLOGY OF POSTMDERNISM. LONDON: ROUTLEDGE.

Eisenstadt, SN .(1978). Revolution and the Transformation of Societies. New York: Free.

Goldstone, JA .(1980). "Theories of revolution: the third generation". *World Polit.* Vol. 32. Pp. 425–53.

Greimas, A. J .(1983). Stractral Semantics: An Attempt at a Method.

Jarvie, Ian .(1970). Towards a Sociology of the Cinema,Routledge & Kegan Paul, 1970.

Paige, JM .(1975). *Agrarian Revolution*. New York: Free.

Ronald, inglehart .(1992). Generational Replacementand value change in Eigh west European societies, British journal of political science, 22: 183- 228.