Journal of Cultural Studies and Communication

Journal of Cultural Studies and Communication, Serial 80, Volume 21, Issue 3, Autumn 2025
Hosseinnazar,Faezeh; Kavousi, Lida; Mehdizadeh Talesh, Seyed Mohammad; An Analysis of Selected Banned Films in Iranian Cinema …; *Cultural Studies & Communication*, 21(3), 11-46.
doi: 10.22034/jcsc.2025.2069778.2852

DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/10.22034/jcsc.2025.2069778.2852 **https://www.jcsc.ir/article_731066.html ISSN: 2287-2717**
© Authors / Access to the full text of the article is free under the Creative Commons BY 4.0 CC license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

An Analysis of Selected Banned Films in Iranian Cinema (1981–2021) from the Perspective of Social Issues

Faezeh Hosseinnazar[1], Lida Kavousi[2],Seyed Mohammad Mahdizadeh Taleshi[3]

Received: Augu. 23,2025; Accepted:Oct. 26,2025

Abstract

Cinema and social issues have long shared a deep and intertwined relationship that has attracted the attention of interdisciplinary researchers and artists alike. The purpose of this study is to explore the social dimensions of five selected banned films from the past four decades of Iranian cinema through the lens of the sociology of art. This research adopts a qualitative approach, employing thematic analysis of the films "Barzakhiha" (The Ones in Limbo), "Banoo" (The Lady), "Marmoolak" (The Lizard), "Santoori" (The Santoor Player), and "Asabani Nistam" (I'm Not Angry)—films that have been banned and relatively underexplored in previous studies. The study examines the interrelation between social issues and their reflection in the cultural-cinematic discourse of these works by theories of representation and shaping. Findings indicate that, collectively, the films encompass twenty-two key thematic categories related to major social, familial, economic, cultural, political, and urban issues. Among them, Barzakhiha and Marmoolak exhibit distinct thematic structures compared with the other three films. The identified themes display a higher degree of diversity, and the articulation of social problems tends to be more explicit and critical, a feature not unrelated to the temporary or permanent bans imposed on these films. From a sociological perspective, the findings suggest that Iranian cinema is not merely a reflection of reality but also an active constructor and re-creator of meaning within the frameworks of power and discourse. This process demonstrates that, in every period, Iranian cinema—while influenced by dominant discourses—has provided a

[1] Ph.D candidate of the Faculty of Communication Sciences, Allameh Tabataba'i University: f_hosseinnazar@atu.ac.ir
[2] Associate Professor, Sciences Department of Journalism, Faculty of Communication Sciences Allameh Tabataba'i University (Corresponding Author): lida.kavousi@atu.ac.ir
[3] Professor of Communication Sciences Department of social relations, Faculty of Communication Sciences Allameh Tabataba'i University: m.mahdizadeh@atu.ac.ir

space for cultural objectification and the redefinition of meaning. Accordingly, cinematic transformations can be viewed as the outcome of the interaction between power, culture, and society within the regimes of representation and Shaping.
Keywords: Iranian Cinema, Social Issues, Banned Films, Representation–Shaping Theory.

Introduction

Apollo Rwomire defines a social problem as an undesirable phenomenon that a large number of members of a society perceive as intolerable and for which there is collective action aimed at reforming it. Social problems are among the fundamental issues and concerns of societies; their levels and roots are not purely social, and their emergence or continuation depends on a set of concrete conditions and contributing factors. To identify social problems and gain a deep understanding of their underlying causes, they must be studied from multiple perspectives.

Cinema, as one of the manifestations of the modern era, moved beyond its traditional functions in its early formative period and transcended a purely artistic dimension. By becoming intertwined with various aspects of social life, cinema, as a modern medium, has turned into one of the most important tools for representing social problems. Therefore, both explicit and implicit levels of interconnectedness can be traced and examined within cinematic works.

Social pathologists believe that films constitute an important source for understanding the nature and causes of social problems. Cinema is one of the most potent instruments for raising social and cultural issues and for representing a society. From this perspective, there is consensus among researchers on the potential overlap between cinema and society, as well as cinema's high capacity for artistic and creative representation of social problems through a wide range of cinematic and artistic tools. Accordingly, films serve as an exceptional medium for critiquing social issues.

Studies of Iranian cinema and social problems indicate that researchers have mainly focused on popular, high-audience films, specific thematic issues within films, particular case-study films, or specific directors. However, relatively little attention has been paid to groups of banned films—those later screened or never released—and such films have rarely been studied collectively in a clustered manner. From this perspective, there exists a gap in interdisciplinary cinema–society studies that requires careful and systematic scholarly examination.

The films analyzed in this research include *Barzakhiha*, *Banoo*, *The Lizard*, *Santouri*, and *I am Not Angry*. These films were selected after reviewing periodical press sources

from different eras, based on their controversial nature and their significant impact on public discourse.

The focus of this article is on social problems and the problematization of cinema, with these issues traced across different presidential periods. Accordingly, this study seeks to answer the question: How have social problems been represented in banned Iranian films over the past four decades? To this end, by identifying and explaining the social and subsidiary themes of these films in both separate and comparative ways, the study aims to trace and analyze social transformations in Iran over the past forty years from this particular perspective.

Purpose

The main objective of this study is to examine the social and cultural issues of Iranian society as reflected in cinema. As one of the most influential media for portraying social realities, cinema mirrors the dominant values, attitudes, and cultural challenges of each historical period. Accordingly, this research analyzes the key themes and motifs present in widely viewed Iranian films over the past four decades, focusing on how these films depict social concerns and broader societal transformations. Ultimately, the thematic analysis of popular cinema offers insight into public perceptions and cultural orientations in the post–Islamic Revolution era. Shaped by the political, social, and cultural contexts of their time, these films function as meaningful indicators of social change and evolving discourses within Iranian society.

Methodology

The primary goal of this study is to investigate the social and cultural issues within Iranian society as depicted in cinema. As a powerful medium for representing social realities, cinema reflects the prevailing values, attitudes, and cultural challenges of its respective era. This research thus analyzes the central themes and motifs in prominent Iranian films over the past four decades, focusing on how these films address social issues and reflect broader societal transformations. By examining the recurring themes in popular cinema, the study aims to provide insights into public perceptions and cultural preferences in the post-Islamic Revolution period. These films, shaped by their political, social, and cultural contexts, serve as valuable indicators of social change and the evolving discourses within Iranian society.

Findings

Iranian cinema has explored the impact of war, social change, and cultural values through diverse narrative strategies. "Kani-Manga" (1988) premiered alongside the

acceptance of UN Resolution 598, depicting the heroism of special forces and the air force. Through symbolic elements such as the lost brother and the mountainous terrain, the film emphasizes sacrifice, unity, and masculinity.

"Viper" (1993), emerging after the decline of state-supported cinema, shifted Iranian film toward commercial, action-oriented narratives akin to those of 1980s Hollywood. By depicting a forest-based hero and survival tactics, and employing symbolic objects like the model viper, it reflects perseverance and strategic resistance.

"The Snowman" (1994) critiques migration and the illusory allure of the West, celebrating the choice to remain in one's homeland despite restrictions. The film portrays the struggles and impulsive decisions of lower-class migrants, ultimately highlighting patriotism, moral integrity, and the reclamation of personal identity.

"The Exiles 2" (2009) blends humor with war narratives, subverting sacred national symbols to connect wartime experiences to everyday life. Characters range from loyal soldiers to opportunists and traitors, underscoring patience, unity, and devotion to the nation. The climax, featuring the destruction of refugee forms and the national anthem, reinforces communal solidarity.

"Centipede" (2009) juxtaposes the war era with contemporary society, highlighting veterans' disconnection from past values and the consequences of materialism and superficial religiosity. Characters like Reza and Mansour evolve through moral reckoning, guided by the influence of Elham, a female character, illustrating redemption, accountability, and ethical restoration.

Collectively, these films employ heroism, symbolism, humor, and contemporary settings to interrogate war, migration, and social transformation. They examine the interplay between masculinity, patriotism, moral responsibility, and personal identity, offering audiences critical reflections on Iran's historical and contemporary sociocultural landscape.

Conclusion

These works have primarily faced restrictions due to five main factors: political issues and social sensitivities; associations with pre-revolutionary cinema figures and elements; social, religious, and media pressures; cultural and religious conflicts; and legal and licensing issues. These factors are not confined to a single period or political discourse and have recurred across different presidential eras. Adopting approaches based on dialogue, transparency, expert consultation, and legal coordination can help prevent many of these restrictions.

According to Stuart Hall's theory of representation, each presidential period has shaped a specific form of representation, in which particular meanings are highlighted while others are marginalized.

During the presidency of Ayatollah Khamenei, the official discourse of the revolution and the Sacred Defense positioned cinema to depict heroism, sacrifice, repentance, and solidarity, with films such as *Barzakhiha* reinforcing collective revolutionary identity. During the presidency of Ayatollah Hashemi Rafsanjani, with a shift in discourse from resistance to reconstruction and development, cinema began to represent social, class, and cultural issues, with the film *Banoo* exemplifying this transition.

Under the presidency of Seyyed Mohammad Khatami, the reformist and dialogue-oriented discourse created a space for critiquing religious authority, rethinking faith, and promoting religious tolerance, and films such as *The Lizard* became discursive acts of critique against religious hypocrisy. During Mahmoud Ahmadinejad's presidency, with the return of a justice-seeking discourse and opposition to modern values, cinema reflected social crises, family breakdown, and class conflict, with *Santouri* symbolizing this semiotic condition. Finally, under Hassan Rouhani, cinema reached a clear level of protest and comprehensive critique of political discourses, with *I am Not Angry* reflecting social dissatisfaction, despair, and criticism of power structures.

Novelty

This study presents a unique approach to examining Iranian cinema, offering a broader temporal scope and a deeper analysis compared to previous research. While prior studies have typically focused on shorter periods or specific social issues, this research spans over forty years and examines explicitly censored films. Moreover, the study provides a dual-layered analysis of political-cinematic discourses across different presidential terms and, by investigating the commonalities and differences among five selected films, substantially enriches the conceptual and methodological framework of the research.

Bibliography

Azkia, M., Mirzaei, H., & Javanmard, E. (2007). Rural society in the mirror of Iranian cinema: A study of films from 1932 to 1978. *Cultural and Communication Studies*, (10), 29–50. (In Persian)

Biyabani, M., Behzadpour, M., Kalantari, M., & Jalali, M. (2023). Theoretical investigation of the concept of place and spatial management in the new approach to environmental criminology. *Bagh-e Nazar Journal*, (122), 81–96. (In Persian)
https://doi.org/10.22034/bagh.2023.350104.5223

Benjamin, W. (2004). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (M. Farhadpour, Trans.). Tehran: Agah. (In Persian)

Ejlali, P., & Goharipour, H. (2015). Images of the city in Iranian cinematic films, 1930–2011. *Quarterly Journal of Social Sciences*, (68), 229–278. (In Persian)
https://doi.org/10.22054/qjss.2015.1285

Federstone, M. (1991). Aestheticizing everyday life (M. Karampoor, Trans.). *Arghanoon Quarterly*, (19), 187–222. (In Persian)

Gholipour, S., Karimi, J., & Ghasemi, H. (2018). Representation of the city in Iranian cinema, 1981–2001. *Sociology of Art and Literature*, (10), 95–125. (In Persian)
https://doi.org/10.22059/jsal.2019.259267.665627

Givian, A., & Sarvi Zargar, M. (2009). Representation of Iran in Hollywood cinema. *Cultural Research Quarterly*, (4), 147–177. (In Persian)

Hosseinnazar, F., Kavusi, L., & Mahdizadeh Talashi, S. M. (2025). Study of social issues represented in Iranian cinema over the past four decades, 1981–2021. *Quarterly Journal of Society, Culture, and Media*, (55). (In Persian)
https://doi.org/10.22034/scm.2025.512649.1864

Hejazi, A., & Dadkhah, P. (2024). Semiotics of the film *The Dragon Enters*. *Interdisciplinary Arts Research*, (1), 121–138. (In Persian)

Monadi, M. (2007). *An introduction to sociology of socialization*. Tehran: Jeyhoon. (In Persian)

Mortazavi-Qohi, F., & Monadi, M. (2011). Sacred defense in the course of Iranian cinema. *Quarterly Journal of Iranian Association for Cultural and Communication Studies*, (25), 127–148. (In Persian)

Ravadrad, A., & Mahmoudi Hanaroud, B. (2015). Tehran imagination: The mental landscape of the city in Iranian cinema of the 1960s and 1970s. *Iranian Cultural Research Quarterly*, (4), 53–90. (In Persian)
https://doi.org/10.7508/ijcr.2015.32.003

Ravadrad, A., & Mirzadeh Toraghi, E. (2017). Semiotics of the image of women in Asghar Farhadi's cinema: A semiotic analysis of *Dancing in the Dust*, *About Elly*, and *The Past*. *Sociology of Art and Literature*, (1), 53–77. (In Persian)
https://doi.org/10.22059/jsal.2017.213864.665425

Sheikhzadeh, M., & Bani-Asadi, R. (2023). *Content analysis: Concepts, approaches, and applications*. Tehran: Logos. (In Persian)

Soltani Gordfaramarzi, M. (2014). Crime and criminology in Iranian cinema. *Cultural and Communication Studies*, (34), 115–142. (In Persian)

Yazdanjoo, P. (2004). *Screening of thought: Chapters in the philosophy of cinema.* Tehran: Nashr Markaz. (In Persian)

Zokaei, M. S. (2023). *The art of qualitative research: From problem identification to writing.* Tehran: Agah. (In Persian)

Zamani, S., Nikkhah Qamsari, N., & Basirian Jahromi, H. (2018). Gender semiotics in the film *Banoo*. *Quarterly Journal of Communications and Media*, (2), 89–106. (In Persian) https://doi.org/10.22034/jiscm.2018.81874

Agababaee, Ehsan; Rieck, Katja(2023). "The Representation of Social Classes in Iranian Cinema During the Reformist Era 2001–2005". Contemporary Review of the Middle East. Volume 10, Issue 2. https://doi.org/10.1177/23477989231162255.

Benjamin, W(1935). "The Work of art in age of mechanical reproduction, Source: http//pixels.filmtv.vcla. du/gallery/web/julian-scoff/Benjamin.

Dyer, Richard(2005). "White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies", London: Routledge.

Esterberg, Kristin G(2002). "Qualitative methods in social research.", University of Massachusetts-Lowell: MC Graw Hill, Boston Burr Ridge.

Hall, Stuart(1997) "The Work of Representation", In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

Rojek, Chris(2003). Stuart Hall, Polity Publications.

Rwomire, A(2001). "Social Problems in Africa: New Visions, Westport", Conn: Praeger.

فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۸۰، دوره ۲۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴
حسین نظر، فائزه؛ کاوسی، لیدا؛ مهدی زاده طالشی، سیدمحمد. تحلیلی بر فیلم‌های منتخب توقیفی سینمای ایران... ؛ مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، ۲۱ (۳)، ۱۱-۴۶.
doi: 10.22034/jcsc.2025.2069778.2852
شاپا: ۲۷۱۷-۲۲۸۷ https://www.jcsc.ir/article_731066.html DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/10.22034/jcsc.2025.2069778.2852.
©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

مقاله پژوهشی

تحلیلی بر فیلم‌های منتخب توقیفی سینمای ایران در چهار دهه اخیر (۱۳۶۰–۱۴۰۰) از منظر مسائل اجتماعی

فائزه حسین‌نظر[۱]، لیدا کاوسی[۲]،سید محمد مهدی‌زاده طالشی[۳]

تاریخ دریافت:۰۴/۶/۱، تاریخ تایید:۰۴/۷/۲۹

چکیده

ارتباطات تنگاتنگ سینما و مسائل اجتماعی همواره موردتوجه محققان میان‌رشته‌ای و هنرمندان بوده است. هدف از این پژوهش، واکاوی مختصات اجتماعی پنج فیلم منتخب توقیفی چهار دهه اخیر سینمای ایران از منظر مسائل اجتماعی و فرهنگی از دریچه جامعه‌شناسی هنر است. رویکرد این پژوهش کیفی توأم با تحلیل مضامین سازنده فیلم‌ها بوده است. «برزخی‌ها»، «بانو»، «مارمولک»، «سنتوری» و «عصبانی نیستم» پنج فیلم منتخب موردبررسی در این پژوهش به‌عنوان فیلم‌های توقیفی و کمتر مطالعه شده در تحقیقات پیشین هستند. این پژوهش با تکیه‌بر نظریه‌های بازنمایی و شکل‌دهی به بررسی نسبت میان مسائل اجتماعی و بازتاب گفتمان‌های فرهنگی ـ سینمایی آن‌ها پرداخته است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد درمجموع، این فیلم‌ها ۲۲ مقوله کلیدی با مضامین مشابه عمده آسیب‌های اجتماعی، خانوادگی، اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و شهر مدرن را دارا هستند. دراین‌بین دو فیلم برزخی‌ها و مارمولک مقولات غیر هم‌جنس با سه فیلم دیگر داشته‌اند. همچنین، نوع مضامین شناسایی‌شده دارای تنوع بالاتری بوده و از سوی دیگر شکل بیانی مسائل اجتماعی در گفتمان‌های مسئله‌محور صریح‌تر و عریان‌تر است و بی‌ارتباط با دلایل توقیف موقت یا دائمی این فیلم‌ها نیست. از دریچه جامعه‌شناختی هنر نیز یافته‌ها بیانگر آن هستند که سینمای ایران نه صرفاً بازتابی از واقعیت، بلکه سازنده و بازآفرین معنا در بستر قدرت و گفتمان است. این روند نشان می‌دهد سینمای ایران در هر دوره، ضمن تأثیرپذیری از گفتمان‌های مسلط، فضایی برای عینیت‌سازی فرهنگی و بازتعریف معنا فراهم کرده است. براین‌اساس، تحولات سینمایی را می‌توان محصول برهم‌کنش میان قدرت، فرهنگ و جامعه در چارچوب رژیم‌های بازنمایی و شکل‌دهی دانست.

واژه‌های کلیدی: سینمای ایران، مسائل اجتماعی، فیلم‌های توقیفی، بازنمایی- شکل‌دهی

۱ دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی. f_hosseinnazar@atu.ac.ir
۲ استادیار دانشکده ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول). lida.kavousi@gmail.com
۳ استاد گروه علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی. m.mahdizadeh@atu.ac.ir

مقدمه

آپولو رومایر[1]، مسئله اجتماعی را زمانی پدیده‌ای نامطلوب دانسته که تعداد زیادی از اعضای جامعه آن را تحمل‌ناپذیر می‌دانند و کنش جمعی برای اصلاح آن وجود دارد (Rwomire, 2001). مسائل اجتماعی یکی از موضوعات و دغدغه‌های اساسی است که سطوح و ریشه‌های آن صرفاً اجتماعی نبوده و شکل‌گیری و یا امتداد آن وابسته به مجموعه‌ای از دلایل و شرایط انضمامی است. برای شناخت مسائل اجتماعی و درک عمیق دلایل زیربناییِ مقوم آن، باید آن را از زوایای گوناگون مطالعه کرد.

سینما یکی از مظاهر عصر مدرن، با پشت سر گذاشتن کارکردهای سنتی خود در دوره ازلی سینما، از بعد هنری صرف خارج شد و با ابعاد مختلف زندگی اجتماعی پیوند یافت و به‌عنوان یک رسانه مدرن توانست به یکی از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی مسائل اجتماعی تبدیل شود؛ بنابراین سطوح هم‌پیوندی محسوس و نامحسوسی را می‌توان در فیلم‌های سینمایی ردیابی و مطالعه کرد.

آسیب‌شناسان اجتماعی بر این باور هستند که فیلم‌های سینمایی منبع مهمی برای درک ماهیت و علل مسائل اجتماعی است (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۹۳: ۲۳). سینما یکی از قوی‌ترین ابزارها در جهت طرح مسائل اجتماعی و فرهنگی و نیز بازنمایی یک جامعه است. از این نظر، عقیده عمومی پژوهشگران ناظر بر اشتراکات بالقوه سینما و جامعه و پتانسیل بالای سینما در بازنمایی هنرمندانه و خلاقانه مسائل اجتماعی به کمک مجموعه‌ای از ابزارهای هنری و سینمایی بوده و از چنین زاویه‌ای فیلم‌های سینمایی، ابزاری فوق‌العاده برای نقد مسائل اجتماعی هستند.

پژوهش‌های انجام‌شده درباره سینمای ایران و مسائل اجتماعی نشان می‌دهد عمده تمرکز پژوهشگران بر مجموعه‌ای از فیلم‌های پرمخاطب (راودراد و محمودی حنارود، ۱۳۹۴) (محمودی حنارود، ۱۳۹۵) (حسین‌نظر، کاووسی، مهدی‌زاده، ۱۴۰۴)، مضامین ویژه در فیلم‌ها (اجلالی و گوهری‌پور، ۱۳۹۴) (قلی‌پور، کریمی، قاسمی، ۱۳۹۷) فیلم‌های خاص و موردی (زمانی، نیکخواه قمصری، بصیریان جهرمی، ۱۳۹۷) (حجازی و دادخواه، ۱۴۰۳) و یا کارگردانان خاص (راودراد و میرزاده طرقی، ۱۳۹۶) (بیابانی، بهزاد پور، کلانتری، جلالی، ۱۴۰۳) بوده و کمتر مجموعه‌ای از فیلم‌های توقیفی، بعداً اکران شده و هرگز اکران نشده موردتوجه قرارگرفته و به شکل خوشه‌ای موردمطالعه قرار نگرفته‌اند. از این نظر نوعی خلأ در بین متون بین‌رشته‌ای سینما و جامعه وجود

[1] Apollo Rwomimire

دارد که نیازمند تدقیق و وارسی علمی است. فیلم‌های موردبررسی در این پژوهش شامل فیلم‌های «برزخی‌ها»، «بانو»، «مارمولک»، «سنتوری» و «من عصبانی نیستم» است و این انتخاب پس از مطالعه مطبوعات ادوار مختلف برمبنای پر حاشیه‌ترین آن‌ها و ایجاد موج در جامعه بوده است.

تمرکز پژوهشگران در این مقاله، مسائل اجتماعی و مسئله مندی سینماست و بناست این مسائل بر اساس ادوار ریاست‌جمهوری ردیابی شوند. براین‌اساس، این پژوهش در پی آن است تا نشان دهد «مسائل اجتماعی در فیلم‌های توقیفی سینمای ایران در چهار دهه اخیر چگونه به تصویر کشیده شده است». در این راستا تلاش شده تا با شناخت مضامین فرعی و اجتماعی فیلم‌های سینمایی و تبیین آن‌ها، به شکل مجزا و تطبیقی، دگرگونی‌های اجتماعی چهار دهه اخیر از این زاویه شناسایی و رصد شود.

مبانی نظری و مروری بر مطالعات گذشته

متن این پژوهش عمدتاً بر نظریه بازنمایی متمرکز است. این پژوهش بر «نظریه بازنمایی[1]» تمرکز دارد؛ نظریه‌ای که در فهم چگونگی انعکاس واقعیت‌ها و جان‌بخشی به آن‌ها نقشی اساسی ایفا می‌کند. رسانه‌ها واسطه ارتباط انسان با جهان واقعی هستند و تصویری از آن به دست می‌دهند که در ادبیات علمی از آن با عنوان بازنمایی یاد می‌شود. برای نمونه، دانسته‌های ما به‌عنوان مخاطب از گروه‌هایی چون آمریکایی‌ها، عرب‌ها، سیاه‌پوستان یا مسلمانان، حاصل تصاویری است که رسانه‌ها در اختیار ما گذاشته‌اند (Watson & Hill, 2006: 248).

امروزه سینما را نمی‌توان صرفاً بازتولید مکانیکی واقعیت یا تقلیدی از زندگی روزمره دانست. بر پایه نظریه‌های جدید، سینما در تعامل با جامعه، نقشی فراتر از بازسازی واقعیت ایفا می‌کند. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌ها بازنمایی است. بر اساس این دیدگاه، ابتدا واقعیت در جهان بیرونی رخ می‌دهد و سپس در قالب‌های مختلف در سینما عرضه می‌شود. بنابراین، هرچند جهان مادی وجود دارد، آنچه اهمیت می‌یابد، معنایی است که به این جهان نسبت داده می‌شود. بازنمایی با تکیه‌بر چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی معنا تولید می‌کند، زندگی اجتماعی را از زاویه‌ای خاص می‌نگرد، مقوله‌های کلیدی را تحلیل کرده و امکان تفسیر فراهم می‌سازد.

[1] Representation Theory

از این منظر، فیلم‌های سینمایی به‌شدت متأثر از شرایط اجتماعی جوامع هستند. ریچارد دایر[1]، بازنمایی را فرایندی می‌داند که طی آن رسانه‌ها از ابعاد گوناگون واقعیت – اعم از افراد، مکان‌ها، اشیا یا مفاهیم انتزاعی – تصاویری خلق می‌کنند؛ تصاویری که می‌توانند نوشتاری، گفتاری یا تصویری باشند (Dyer, 2005). در سینما نیز بازنمایی، هم شیوه‌ای برای تولید معنا و هم ابزاری برای انتقال آن است.

مفهوم بازنمایی در دوران معاصر به‌شدت وامدار اندیشه‌های «استوارت هال»[2] است. هال بازنمایی را همراه با تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از «چرخه فرهنگ[3]» می‌داند. او نخست تأکید می‌کند که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌زند (Hall, 1997:15) و سپس ابعاد مختلف این ایده را بسط می‌دهد. هال سه برداشت اصلی از بازنمایی را معرفی می‌کند (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸: ۳).

۱. نظریه‌های بازتابی[4]
۲. نظریه‌های تعمدی[5]
۳. نظریه‌های برساختی[6]

در نظریه بازتابی، زبان آینه‌ای برای معنای موجود در جهان خارج است. در نظریه تعمدی، زبان بیانگر قصد و نیت هنرمند است. اما نظریه برساختی تأکید می‌کند که معنا «درون» و از طریق «زبان» ساخته می‌شود. هال رویکرد سوم را با ماهیت اجتماعی زبان سازگارتر می‌داند؛ زیرا در این رویکرد انسان‌ها از رهگذر نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها، معانی را می‌سازند. بدین ترتیب، زبان حامل معناست و کنشگران اجتماعی با بهره‌گیری از نظام مفهومی فرهنگ خود و دیگر نظام‌های بازنمایی، جهانی معنادار خلق می‌کنند.

هال همچنین مفهوم «عرف عام» را از گرامشی[7] وام می‌گیرد و آن را به محور مطالعات فرهنگی بدل می‌سازد. در جامعه‌شناسی گرامشی، عرف عام دانشی مشترک در میان گروه یا طبقه‌ای اجتماعی است که دیدگاهی مشترک را شکل می‌دهد. بااین‌حال، این دانش شکلی تحریف‌شده از واقعیت دارد و تحت نفوذ نهادهای قدرت ساخته می‌شود؛ ازاین‌رو معادل «عقل

[1] Richard Dyer
[2] Stuart Hall
[3] The Circuate of Culture
[4] The Reflective Theories
[5] The Intentional Theories
[6] The Constructive Theories
[7] Antonio Gramsci

جمعی[1]» نیست (Rojek, 2003:113).گرامشی معتقد بود عرف عام با زندگی روزمره پیوند خورده و ماهیتی پراکنده و متغیر دارد، اما شکل‌گیری آن از طریق نهادهای حاکم و در چارچوب رابطه «دانش-قدرت» صورت می‌گیرد.

بر همین اساس، هال بازنمایی را با عرف عام مرتبط می‌سازد و نتیجه می‌گیرد که در این فرایند، از میان معانی بالقوه مختلف، یک معنا برجسته و برتر می‌شود؛ معنایی که او آن را «معنای مرجح» می‌نامد(Hall, 1997: 228). وی با الهام از اندیشه فوکو[2]، به مفهوم «رژیم بازنمایی» می‌رسد؛ یعنی اگرچه هر تصویر معنای خاص خود را دارد، اما در سطح کلان، الگوهای تکرارشونده‌ای در هر دوره تاریخی شکل می‌گیرد که به‌صورت کلی رژیم بازنمایی آن دوره را می‌سازد.

فوکو بر آن بود که معنا و صورت‌های معنایی در درون گفتمان ساخته می‌شوند و هیچ‌چیز خارج از آن معنایی ندارد. او گفتمان را گسترده‌تر از زبان می‌دید و آن را در بستر تاریخی تحلیل می‌کرد. به باور او، حتی سوژه نیز درون گفتمان شکل می‌گیرد. هال نیز همین ایده را در نظریه برساختی معنا و بازنمایی به کار می‌گیرد.

در برابر این نگاه، نظریه «شکل‌دهی[3]» مطرح است که معتقد است سینما نه‌تنها بازنمایی واقعیت نیست، بلکه خود مولد و پیش برنده آن است. والتر بنیامین[4] از نخستین نظریه‌پردازانی بود که سینمایی را ستود که توانایی بسیج توده‌ها را داشته باشد (بنیامین، ۱۹۳۵). در میان متفکران متأخر، ژان بودریار[5] تقدم تصویر و رسانه بر رخدادها را بیان می‌کند (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۲۶۱) و مایک فدرستون[6]، هنرمندان و فیلم‌سازان را واسطه‌هایی فرهنگی می‌داند که در شکل‌دهی به ذوق عمومی نقش دارند (Featherstone, 1991:4).

ریشه این دیدگاه را باید در مکتب فرانکفورت جست‌وجو کرد (مرتضوی قهی و منادی، ۱۳۹۰). از منظر این مکتب، سینما ابزاری قدرتمند برای شکل‌دهی به فرهنگ توده‌ای است و فیلم‌ها به‌منزله بسته‌هایی آماده برای مصرف عمومی عمل می‌کنند (ازکیا و همکاران، ۱۳۸۶). در این میان، استفاده از کلیشه‌های پذیرفته‌شده ابزاری رایج برای جامعه‌پذیری و تثبیت ارزش‌های همسو باقدرت است (منادی، ۱۳۸۶). متفکرانی چون آدورنو[7]، جاروی[1] و سورلن[2] نیز بر ماهیت

[1] Collective wisdom
[2] Paul Michel Foucault
[3] Shaping Theory
[4] Walter Benjamin
[5] Jean Baudrillard
[6] Mike Featherstone
[7] Adorno

اجتماعی سینما و توانایی اثرگذاری آشکار و پنهان آن بر واقعیت و متن زندگی تأکید ورزیده‌اند (رستگار، آقابابایی، راسخ، ۱۳۹۸: ۶۱).

مطالعات پیشین

بررسی‌های انجام‌شده بیانگر آن است که پژوهشگران در سطوح و مقیاس متفاوتی به موضوع سینما و مسائل اجتماعی جامعه ایرانی پرداخته‌اند. در ادامه به نمونه‌هایی از این پژوهش‌ها استناد می‌شود.

احسان آقابابایی و همکاران (۲۰۲۳) در مقاله خود با عنوان «بازنمایی طبقات اجتماعی در سینمای ایران در دوران ۲۰۰۱- ۲۰۰۵» به مطالعه سینمای دوران ریاست‌جمهوری آقای خاتمی پرداخته‌اند. نتایج آن تحقیق نشان می‌دهد فیلم‌های این دوره معمولاً طبقات متوسط و بالا را به‌صورت مثبت نمایش می‌دهند. همچنین ارزش‌های طبقات سنتی به چالش کشیده شده که نشان‌گر تغییر در هنجارهای اجتماعی است. از منظر طبقات اجتماعی، طبقه پایین معمولاً به‌عنوان قربانی مشکلات اجتماعی به تصویر کشیده شده و برخلاف شعارهای اصلاح‌طلبانه، نرمال‌سازی ارزش‌های طبقه متوسط و بالا با نگرش‌های فرهنگی مدرن در فیلم‌ها مورد تأکیدِ بوده است.

یاسر رستگار و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی» سه دهه از سینمای ایران را با لنز مسائل اجتماعی موردبررسی قرار داده‌اند. پژوهشگران، با تأکید بر تأثیرپذیری سینما از شرایط اجتماعی به مطالعه چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پرمخاطب پس از انقلاب پرداخته‌اند و عملاً واقعیت‌ها و مسائل اجتماعی را جریان‌ساز سینمای ایران معرفی کرده‌اند. طبق نتایج در هر چهار دهه موردبررسی یک مسئله اجتماعی ذیل یک گفتمان موردتوجه سینماگران بوده است. در دهه ۶۰، جنگ؛ در دهه ۷۰، زنان؛ در دهه ۸۰، خانواده طبقه متوسط و در دهه ۹۰، مسائل اجتماعی خشونت‌بار بازنمایی شده‌اند. نتایج پژوهش همچنین دلالت بر صحه‌گذاری بر وجود، تعدد و پراکندگی مسائل اجتماعی دهه ۹۰ به نسبت دهه ۶۰ و نادیده انگاری مسائل اجتماعی آن دوره است.

فائزه حسین‌نظر و همکاران (۱۴۰۴) در مقاله‌ای با عنوان « مطالعه مسائل اجتماعی بازنمایی شده در سینمای ایران در چهار دهه اخیر (۱۳۶۰-۱۴۰۰)» به بررسی مسائل اجتماعی از زاویه سینما پرداخته‌اند. نمونه‌های مطالعاتی در آن پژوهش شامل فیلم‌های پرمخاطب چهار دهه اخیر

[1] Jarvie
[2] Surreelen

سینمای ایران بوده و به روش تحلیل مضمون مورد تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته‌اند. یافته‌های پژوهش مذکور، نشانگر حضور ۲۵ مضمون محوری و ۵ مقوله تکرارشونده پررنگ با مضامین«جنگ»، «دشمن»، «وطن» «همبستگی» و «ریاکاری» بوده که در بازنمایی مسائل اجتماعی نقش‌آفرینی برتر داشته‌اند.

روش پژوهش

روش این پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل مضمون به‌عنوان یکی از ابزارهای تحلیل کیفی اسناد و متون است. پژوهش کیفی در مقایسه با روش‌های کمی توان بیشتری برای درک پیچیدگی‌های رفتار انسان و ابعاد زندگی اجتماعی دارد. در تحلیل مضمون، داده‌های متنوع گردآوری، کدگذاری، تحلیل و تفسیر می‌شوند (ذکایی، ۱۴۰۲: ۸۴ و ۸۵) و داده‌های پراکنده به داده‌های غنی و تفصیلی بدل می‌گردند (شیخ‌زاده و بنی‌اسدی، ۱۴۰۲: ۶۸).

در این تحقیق کدگذاری با رویکرد استقرایی و در سه مرحله ابتدایی، میانی و انتهایی انجام‌شده است. در این فرایند، بازنمایی مسائل از طریق ردیابی مضامین و پیوند نشانگر-مفهوم-مقوله بررسی گردیده و با بهره‌گیری از کدگذاری باز و محوری ادامه یافته است. در مرحله کدگذاری نظری نیز، عناصر سه‌گانه یادشده با ظرفیت‌های نظریه بازنمایی ترکیب‌شده و مبنای تفسیر نهایی فیلم‌ها قرارگرفته است.

واحد جمع‌آوری داده‌ها، پنج فیلم توقیف‌شده سینمای ایران از ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ («برزخی‌ها»، «بانو»، «مارمولک»، «سنتوری» و «عصبانی نیستم») و واحد تحلیل، مضامین پنهان این آثار به‌عنوان عناصر پیام‌رسان در بستر سینمای ایران است. خروجی نهایی در قالب تحلیل و تفسیر نظام‌مند فیلم‌ها بیان‌شده است. بدین گونه که ابتدا درون‌مایه‌های مرکزی هر فیلم برجسته گردیده و سپس این درون‌مایه‌ها در مقایسه‌ای میان‌متنی با یکدیگر سنجیده شده‌اند تا مشابهت‌ها و تفاوت‌ها روشن شود (Esterberge,2002).

در نهایت، تفسیر کلی مبتنی بر مبانی نظری منتخب ارائه‌شده است. الگوی استدلالی پژوهش نیز قیاسی-استقرایی و متکی برخوانش تجمیعی مضامین شناسایی‌شده و نظریات محوری پژوهش در قالبی واحد و منسجم است.

یافته‌های پژوهش

فیلم اول: برزخی‌ها

خلاصه فیلم

برزخی‌ها، شرح ماجرای هفت زندانی از زندان در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ با جرائم گوناگون است که به دنبال فرار از کشور هستند. آن‌ها در دهی مرزی اُتراق می‌کنند. با حمله دشمن خارجی به ده؛ آن‌ها در کنار مردم روستا می‌جنگند و در این راه کشته می‌شوند.

دلایل توقیف فیلم

به علت نگاه عمومی جامعه به بازیگران قبل از انقلاب و تحت سیاست «به‌کارگیری مثبت هنرپیشگان که آن‌ها نیز به نحوی قربانی رژیم پهلوی بودند» (اطلاعات، ۱۳۶۱/۴/۱۸) ایرج قادری و سعید مطلبی برزخی‌ها را ساختند. فیلم طی دو هفته اکران به فروش ۸ میلیون تومانی رسید (معادیخواه ۱۳۹۰/۳/۲)؛ اما وقتی در تهران اکران شد موجی از حمله‌ها و انتقادها علیه آن شکل گرفت و در نماز جمعه تهران طوماری ۱۸ متری علیه فیلم و خطاب به معادیخواه (وزیر ارشاد وقت) امضا شد (افشار، ۱۴۰۰).

به گفته کلهر (معاون سینمایی وقت) فیلم *برزخی‌ها* با موافقت و تأیید وزیر ارشاد، رئیس‌جمهور وقت (آیت‌الله خامنه‌ای)، آیت‌الله بهشتی و آیت‌الله حائری شیرازی ساخته شد (افشار، ۱۴۰۰). بااین‌حال برخی به سینماها حمله کردند و پوستر فیلم را پاره کردند. با موج‌آفرینی مخملباف و گروهش، وزارت ارشاد در ۳۰ تیر ۱۳۶۱ نمایش فیلم را متوقف کرد، وزیر ارشاد استعفا داد و کلهر نیز برکنار شد. به گفته کلهر مخالفت با برزخی‌ها تنها به دلیل حضور بازیگران قبل از انقلاب نبود، بلکه علت اصلی، پیام فیلم بود که اولین و آخرین بیعت هنرمندان قبل از انقلاب روی پرده سینما با نظام اسلامی به‌حساب می‌آمد (افشار، ۱۴۰۰).

تحلیل تماتیک فیلم

جدول شماره ۱: کدگذاری فیلم برزخی‌ها[1]

ردیف	کدگذاری		
	گزیده‌ای از مصادیق مهم (کدگذاری باز)[2]	محورهای مهم (کدگذاری محوری)	مقوله
۱	صحنه همسو: نمایش مداوم و دست‌به‌دست شدن تفنگ بین تبهکاران و بومی‌های ده به‌ویژه درصحنه خودکشی یونس به دلیل خبرچینی علیه برادرش به خارج از مرزها. دیالوگ: کدخدا این پسرعموی من اون ور مرز... اون‌ها تعدادشون خیلیه... ۱۰ تا ماشین هم بیشترن... سکانس همسو: نمایش کامیون‌های پر از اسلحه و مواد منفجره جنگی دشمن خارج از مرز	تفنگ‌های شکاری و اسب مهاجمان خارج از مرز سلاح‌های جنگی و مواد منفجره	جنگ
۲	دیالوگ عاشقانه کدخدا با خدا در سوگواری پسرانش و اوج آن در بیان اصطلاح «سگ آستانتم...» سکانس نمازخواندن کدخدا در عمق مبارزه با دشمن سکانس روبه‌رو شدن محمدعلی با نجواهای سوزناک کدخدا با خداوند... دیالوگ معنای «فی سبیل الله» و تعابیر ردوبدل شده بین معلم و دانش‌آموزان کودک ده.	خداباوری و رازونیاز با خدا مواجهه پرسشگرانه با دین و امر دینی	تجربه دینی و روحانی
۳	دیالوگ سر مرز: کی نمی‌دونه که معنی غیرت چیه... مگه ماها می‌دونیم... اما دلمون شور می‌زنه... من کی می‌دونستم معنی دین و ایمون چیه... ادامه: اینجا خاکه... پشت اون سیم‌ها خاکه... هردوتا یه جورن... یه جنسن... اما واسه اون کدخدا و دهش نه... اونجا واسشون نشونه حقه... نشونه ایمونه...	غیرت آمیخته با دین خاک	وطن

[1]. به دلیل محدودیت فضا در نگارش مقاله، این جدول به‌عنوان نمونه و به‌منظور تشریح نحوه کدگذاری و دستیابی به مقوله‌ها آمده است. گفتنی است این روند در تحلیل سایر فیلم‌ها نیز انجام‌شده است.

[2]. این مصادیق از دیالوگ‌ها و صحنه‌های فیلم استخراج‌شده‌اند.

ردیف	کدگذاری		
	گزیده‌ای از مصادیق مهم (کدگذاری باز)[۲]	محورهای مهم (کدگذاری محوری)	مقوله
	وجب به وجبش... اما اونجا نه... اونجا واسشون سرتاپا کفره... واسه همینه که وامیستن و با کفر می‌جنگن... ما چی رو می‌خوایم نجات بدیم... ادامه: من از مرز رد نمی‌شم... من بر می‌گردم. ما هم بر می‌گردیم...		
۴	سکانس‌های نمایش کشته شدن هر چهار قهرمان فیلم و نیمه‌تمام ماندن حرف‌های آنان حین مرگ دیالوگ: تخم پدرش نباشه اگه پسر من از صدای تفنگ بترسه... پسر من زنده‌ماندن یاد داره... باید بمونه مردن رو هم یاد بگیره... سکانسی که لب مرز چهار فراری تصمیم می‌گیرند برای کمک به اهالی به ده برگردند.	«شهید شدن» چهار تن از فراری‌ها در انتهای فیلم همکاری و «اتحاد» اهالی همکاری و اتحاد اهالی و فراری‌ها	همبستگی و اتحاد

تحلیل فیلم

فیلم در سال ۱۳۵۸ کلید خورد ولی اکران آن در سال ۱۳۶۱ به دلیل شرایط جنگی کشور و برخی مسائل فنی محقق شد. به همین دلیل است که لباس نظامیان متجاوز، شباهتی به لباس ارتش عراق ندارد، چون عملاً در زمان ساخت فیلم، جنگ اتفاق نیفتاده بود.

برزخی‌ها اولین فیلم توقیفی سینمای ایران بعد از پیروزی انقلاب با بازیگران شاخصی از سینمای قبل از انقلاب ازجمله فردین، ناصر ملک‌مطیعی، ایرج قادری، محمدعلی کشاورز و سعید راد است.

فیلم تلاش می‌کند پدیده انقلاب و بی‌دینی تبهکاران را با مضمون تحول و دفاع از میهن پیوند بزند. در این فیلم تمامی اقشار، گروه‌ها و نهادهای اجتماعی جامعه ایرانی در قالب ده، کدخدا، خانواده، زن، کودک، فرزند، دزد، معلم و... به تصویر کشیده شده و درواقع کل جامعه ایران مخاطب فیلم است.

کدخدا در دیالوگ بدرقه جوانان ده که عازم حرکت به آن‌سوی مرز و بازپس‌گیری گوسفندان هستند، مهاجمان به روستا را معرفی می‌کند: «اونا نه دزدای گوسفندن بلکه دشمنای انقلابن. چرا که ما یک ظالم را بیرون کردیم و روی پای خودمون وایستادیم. انقلاب دشمن دارد. دشمنای انقلاب بیکار نمی‌شینن. اما اونا نمی دانن که دنیا با یزید باقی نمی‌ماند. باید بدانند حسینی هم هست». به‌این‌ترتیب علاوه بر آشکار ساختن وجه نمادین دزدان گوسفند، به‌وسیله واژه‌های «حسین» و «یزید» بین حق و باطل مرز گذاری می‌شود.

بعد از زیست هر مجرم در ده، دچار تعارض درونی شده و با تأثیرپذیری از اهالی دچار تحول و دگرگونی می‌شود. ازآنجایی‌که باورهای قدیمی مجرمان در وجود آن‌ها رسوخ کرده این تحول و دگرگونی با تأخیر رخ می‌دهد. در این میان احمد قالپاق استثناست. او تنها بازمانده زنده و معنادار از بین هفت فراری داستان است که زودتر از بقیه راه خودش را از دیگران جدا می‌کند. کلمه برزخ به معنی حائل و جداکننده میان دو چیز است. در فیلم برزخی‌ها مشاهده می‌شود که فراری‌ها در لبه مرز در برزخ دفاع از وطن و یا رفتن گرفتار می‌شوند و آنجا با حرف‌های محمدعلی که او نیز از مناجات و راز و نیازهای کدخدا تأثیر پذیرفته، یک‌باره از ترک کشور و حتی پول‌های تاجر ورشکسته فراری چشم‌پوشی می‌کنند و ترجیح می‌دهند در کنار مردم بمانند. در این سکانس، دوربین از نمای بسته درختچه‌ای را با شکوفه‌های سفید به همراه فراری‌ها در یک قاب می‌گنجاند و پس‌ازآن بلافاصله نیروهای متجاوز با ادوات نظامی را می‌بینیم که در حال لشکرکشی به‌سوی مردم روستا هستند. این درختچه نمادی از انقلاب نوپایی است که می‌خواهد بارور شود و باید از آن پاسداری کرد تا ثمر بدهد.

فیلم درمجموع نمادی از لزوم باهم بودن، راهگشا بودن دین، لزوم گذشت و پایداری در زندگی جمعی به‌واسطه پذیرش امر اجتماعی یا مسائل اجتماعی بعضاً متضاد و امکان تبدیل فضای تهدید بالقوه به یک فرصت زیست جمعی به‌واسطه اتکا به ارزش‌های مقدس دینی و سرزمینی همانند غیرت، خاک و سرزمین از طریق همبستگی جمعی نقش‌های تعریف‌شده نهادهای اجتماعی است. اگرچه در واقعیت نمی‌توان به‌طور مطلق سراغی از این ایده‌آل‌ها در سطح جامعه ایرانی گرفت؛ اما بازنمایی این امر جمعی و اتحاد پنهان در آن می‌تواند خود در فضای انقلابی دهه ۶۰ محرکی برای تولید آن در واقعیت و آینده جامعه نیز باشد.

فیلم دوم: بانو

خلاصه فیلم

بانو متوجه می‌شود همسر او با زن دیگری در ارتباط است و قصد ازدواج با او را دارد. همسرش برای ازدواج با زن دوم خانه را ترک می‌کند. بانو در این آشفتگی روحی با خانواده‌ای فقیر و بی‌سرپناه مواجه می‌شود و از روی دلسوزی آن‌ها را به خانه‌اش راه می‌دهد؛ آن‌ها به‌تدریج بستگان دیگرشان را از شهرهای دیگر به این خانه فرامی‌خوانند. بانو همه آن‌ها را می‌پذیرد؛ اما بعداً متوجه می‌شود آن‌ها هر شب مخفیانه از خانه او سرقت می‌کنند. همسر بانو که توسط زن دوم تلکه و متواری شده پشیمان نزد بانو بازمی‌گردد؛ اما بانو دیگر حاضر نیست با او زندگی کند. برای او یادداشتی می‌گذارد و از آن خانه و آن شهر می‌رود.

دلایل عدم اکران فیلم

فیلم بانو در دهمین جشنواره فیلم فجر در بخش مسابقه شرکت کرد. اما توسط شورای نظارت و بازبینی جشنواره حذف شد. در اکران عمومی نیز با دستور مستقیم فخرالدین انوار (معاون سینمایی وقت) و با این دلیل که فیلم، توهین به انسان و مردم است اجازه نمایش نیافت. مهرجویی در آذر سال ۱۳۷۷ در مصاحبه‌ای با ماهنامه فیلم گفت چون سال قبل، نمایش فیلم نوبت عاشقی (محسن مخملباف) باعث شده بود مهدی نصیری به جان وزارت ارشاد بیفتد، ارشاد قدری احتیاط کرد، زیرا بانو هم ممکن بود چنین واکنش‌هایی را برانگیزد. به‌هرحال، ترس از دست دادن موقعیت و مقام و وضعیت خاص ارشاد در آن هنگام که زیر تیغ نقد بود، دست‌به‌دست هم داد تا فیلم اجازه نمایش پیدا نکند (مهرجویی، ۱۳۷۷). درنهایت فیلم بانو در خرداد ۱۳۷۶ رفع توقیف و از ۲۲ مهر ۱۳۷۷ در تهران اکران شد.

تحلیل فیلم

فیلم با نمایی از گربه‌ای سفید و صدای آن آغاز می‌شود؛ گربه‌ای که در فرهنگ نمادین، بر خیانت، دزدی و بی‌وفایی دلالت دارد. در همان آغاز، مریم در حال بستن چمدان محمود با گلایه از تنهایی‌اش می‌گوید. پاسخ محمود، همراه با اشاره به تابلوهای یی‌چینگ بر دیوار خانه است. این تابلوها بر فردیت، عقلانیت مدرن و زندگی خصوصی در جامعه بورژوایی تأکیددارند.

در سکانسی بعدی، مریم در جست‌وجوی بلیت سفر محمود وارد اتاق او می‌شود و نامه

عاشقانه همسر دوم را در کشوی میز پیدا می‌کند. محمود با اعترافی تلخ می‌گوید: «از این می‌ترسیدم که تنهام بذاری». این ترس محمود، ناشی از وابستگی او به دارایی‌ها و خانه‌ای است که ارثیه مریم است. خانه محل زندگی، تجارت و هر چه محمود دارد، همگی متعلق به مریم است. محمود با این جمله: «من از دنیای خریدوفروش بیزارم... عشق می‌خوام»، به‌نوعی از پوچی و بی‌معنایی جامعه سرمایه‌داری سخن می‌گوید.

در سکانسی که محمود خانه را ترک می‌کند، حیاط پوشیده از برف است که نمادی از سردی و فروپاشی رابطه است، درحالی‌که او به دنبال رابطه‌ای گرم در امارات و فرار از سرمای عاطفی است.

نقش‌های جنسیتی و نگاه سنتی در این فیلم نیز به چالش کشیده شده است. محمود می‌گوید: «تو چیزی به من ندادی... تویی، خودتی و اون کتاب‌ها و انگار من دارم با یه روح زندگی می‌کنم» این جمله، تصویری از زن قربانی در جامعه مردسالار را نشان می‌دهد. در چنین نظامی از زنان انتظار می‌رود بیشتر زمان خود را صرف خدمت به اهالی خانه کنند، زن همواره متهم است و مرد از تعهد شانه خالی می‌کند.

بانو و هاجر، دو زن از طبقات مختلف جامعه هستند. هاجر به‌عنوان زنی از طبقه پایین، از نقش‌های کلیشه‌ای جنسیتی و اهمیت فرزندآوری سخن می‌گوید.

هاجر: «خواستم بچه‌دار بشم که شوهرم فکر نکنه اجاقم کوره و بره زن دیگه بگیره»

درحالی‌که بانو بازنمایی زنی از طبقه بالا و در پی شکستن این کلیشه‌هاست. در سکانس‌های متعددی از فیلم، دیوار نیمه‌ویران، مسیری برای ورود کرمعلی، هاجر، حیدر و... به خانه بانو است. این شکاف ایجادشده میان خانه اشرافی و خانه فقیرانه، مرز خصوصی-عمومی را مخدوش کرده و نفوذ به خلوت بانو را نشانه رفته است. همچنین این شکاف اشاره‌ای به فاصله طبقاتی دو قشر مرفه و فقیر جامعه دارد.

فیلم به وجود دو فقر اساسی فرهنگی و اقتصادی در جامعه ایران اشاره دارد. محمود با آن که ثروتمند است به دلیل فقر فرهنگی به بانو خیانت می‌کند. هاجر و قربان‌سالار با ناسپاسی و خیانت به اعتماد و محبت بانو هم دچار فقر فرهنگی هستند و هم از فقر اقتصادی رنج می‌برند. اما وضعیت شیرین متفاوت است. او باوجود داشتن دو فرزند کوچک و زندگی سخت و فقیرانه، غنای فرهنگی دارد و نه‌تنها همواره قدردان محبت‌های بانو است؛ بلکه در انتها نیز باوجود نیاز مبرم به پول، تنها کسی است که از خانواده کرمعلی بدون قبول هدیه محمود که مبلغ قابل‌توجهی است، خانه اعیانی آن‌ها را ترک می‌کند.

فیلم در لایه فقر اقتصادی، برعکس تصویری که از ابتدای انقلاب به فقرا و مستضعفین ارزش داده بود تلاش دارد این نگاه همراه با تقدس را به چالش بکشد و از آن تقدس زدایی کند. چراکه معتقد است این عده اگر در موقعیت مناسبی قرار بگیرند ناعادلانه آنچه را که حق آن‌ها و متعلق به آن‌ها نیست چپاول می‌کنند و منفک کردن آن‌ها از آن موقعیت امری دشوار است. آن‌ها در ظاهر اخلاقیات را رعایت می‌کنند؛ اما پنهانی ضد آن عمل می‌کنند. تقید ظاهری خانواده کرمعلی به ارزش‌ها و درعین‌حال دزدی شبانه و پنهانی قربان سالار و دروغ‌گویی و قسم خوردن برای انکار دزدی و مقامت و چنگ زدن قربان‌سالار به اثاثیه خانه برای اینکه از آن محیط بیرون نرود در سکانسی که اورژانس می‌خواهد او را با برانکارد به بیمارستان منتقل کند گویای این مدعاست.

در جامعه مورداشاره فیلم، نه طبقه فقیر اقتصادی و نه غنی اقتصادی هیچ‌یک راضی نیستند و انتظاراتشان برآورده نمی‌شود. آلونک محقر کرمعلی و هاجر تخریب می‌شود و صاحب‌خانه اعیانی نیز در سکانس انتهایی نقاش و بنا را برای مرمت خانه آورده است. فیلم متعلق به دوره ظهور سینمای روشنفکری است که فارغ از جریانات انقلابی و دوران جنگ سعی در بازسازی اجتماعی دارد. درون‌مایه فیلم مملو از اضطراب فرهنگی در جامعه‌ای است که دیگر نمی‌تواند با باورهای گذشته خود تسلی یابد.

سکانس پایانی با سفر بانو به‌وسیله قطار، بارانی که بر شیشه می‌زند و مقصد که مشهد است به اتمام می‌رسد. قطار، باران و مشهد پایانی نمادین بر سفر درونی بانو است و حرکت، تحول، پالایش و تولدی دوباره را نشان می‌دهد. هرچند بانو در اینجا نیز تنها می‌شود؛ ولی جنس این تنهایی با تنهایی ابتدای فیلم کاملاً متفاوت است. تنهایی پایانی او دیگر رنج‌آور نیست و همراه با روشن‌بینی، استقلال و آزادی از همه وابستگی‌ها و انتظاراتش از محیط اطراف است. هرچند او در چنین شرایطی به آرامش دست می‌یابد؛ ولی این آرامش همراه با انزوای اجتماعی است. در این نقطه بانو به آن خواسته‌ای که در سکانس نخستین طلب کرده بود می‌رسد:

از ظلمت خود رهاییم ده با نور خود آشناییم ده

فیلم بانو با نقد اجتماعی و اقتصادی تصویری از جامعه در حال گذار ایران را به تصویر کشیده است و پیام نهایی آن، بازگشت به خویشتن فردی و عبور از ساختارهای بیمار اجتماعی است.

فیلم سوم: مارمولک

خلاصه فیلم

رضا مثقالی معروف به رضا مارمولک دزد سابقه‌داری است که در آخرین دستگیری به زندانی تحویل می‌شود که رئیس آن (آقای مجاور) است. رضا در حادثه‌ای مجروح می‌شود و به بیمارستان خارج از زندان منتقل می‌شود. در آنجا با لباس روحانیت موفق به فرار می‌شود و امامت جماعت محله‌ای را بر عهده می‌گیرد. او با شیوه‌های خودش مردم را موعظه و راهنمایی می‌کند و در روستا مریدان زیادی پیدا می‌کند و خود او نیز تحت تأثیر لباس و موقعیت جدید متحول می‌شود.

دلایل توقیف فیلم

به گفته منوچهر محمدی در مصاحبه‌ای با روزنامه شرق: «فیلم برای سران قوه قضائیه، وزارت اطلاعات، حراست کل کشور و وزارت کشور پخش شد و هیچ‌کس نگفت غیرقابل‌نمایش است» (شرق، ۱۳۹۲/۱/۲۰: ۱۰). با اکران عمومی فیلم، موجی از اعتراض‌ها آغاز شد. روزنامه جمهوری در ۱۷ اردیبهشت ۱۳۸۳ فیلم را توهین به قشر روحانیت دانست. این روزنامه معتقد بود *مارمولک* باعث شده نگاه مردم به روحانیت با متلک و خنده همراه شود (جمهوری، ۱۳۸۳/۲/۱۷: ۱۱).

کم‌کم برخی علما نیز به فیلم اعتراض کردند. درنهایت پس از ۲۱ روز نمایش، فیلم توقیف شد. بعدها تهیه‌کننده فیلم در یادداشتی گفت: «رهبری نسبت به فیلم *مارمولک* نظر مثبتی داشت و درباره اصلاحاتی که وزارت ارشاد به فیلم وارد کرده بود هم فرمودند که نیازی نیست. حتی در باب تغییر اسم اثر، ایشان فرموده بودند لزومی ندارد» (فرهیختگان، ۱۳۹۹/۱۰/۷: ۱۳). منوچهر محمدی همچنین گفت در آن زمان، بدگویی‌های عده‌ای باعث ایجاد آن عکس‌العمل‌ها علیه فیلم شد (خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۳/۲/۲۶) و وزارت ارشاد را مجبور به توقیف فیلم کرد (شرق، ۱۳۹۰/۱/۲۰: ۱۰).

تحلیل فیلم

از منظر دوره زمانی، ساخت و پخش فیلم در دوره سید محمد خاتمی بوده است و با تولید فیلم‌های سینمایی ادوار قبل فاصله عمیقی داشته است؛ به‌گونه‌ای که عملاً فضای تقدس‌مآبی پیشینی در مقابل فضای تقدس زدایی پسینی قرارگرفته است.

عدم شوخی با روحانیت پس از پیروزی انقلاب اسلامی به‌ویژه در سه دهه نخست عمر ۴۰ساله آن غیرقابل‌اغماض بود. فیلم مارمولک یکی از سخت‌ترین و استوارترین نهادهای سنتی را که تا آن زمان در برابر شوخی و نقد مقاومت می‌کرد به‌نقد کشید.

رضا مارمولک با پوشیدن لباس روحانیت، اعتباری تازه و نوعی حفاظ برای خود می‌یابد؛ کنایه نخست فیلم همین است که این لباس هیچ شکی برنمی‌انگیزد. کبوتر سفید نشانه فطرت نیکوی رضاست که باوجود ناامیدی و دل‌بستگی به گذشته، در موقعیت‌های مختلف به دیگران کمک می‌کند و هنگام دستگیری گریه کرده و از زبان کودک درونش می‌گوید: «خوب است آدم‌ها اهلی باشند و لباس آخوندی باید انسان را اهلی کند».

حاج رضا، هم‌اتاقی رضا در بیمارستان، با او همانندی اسمی دارد و کتاب *شازده کوچولو* را که داستانی درباره رذایل انسانی و راه رهایی از آن‌ها از طریق عشق است می‌خواند و پیام وارستگی و پیوند با مردم را به روحانیت منتقل می‌کند. صحنه گذاشتن لباس روحانیت، رفتن به حمام و خواندن دعای الهی اعظم البلاء نشان می‌دهد که او غیرمستقیم زمینه آزادی رضا را فراهم کرده است. این دعا به‌زعم کارگردان، کنایه‌ای اجتماعی به ناهنجاری‌ها و بی‌عدالتی‌هاست. در این دعا اشاره می‌شود که امیدهای انسان از همه‌جا قطع‌شده و انسان درمانده و مستأصل به خدا پناه می‌برد و از او یاری می‌جوید؛ حاج رضا نیز با قرائت این دعا از خداوند برای رضا مارمولک طلب رهایی می‌کند.

جمله کلیدی حاج رضا «آخوندها هم خوب و بد دارند و به عدد آدم‌های دنیا، برای رسیدن به خدا راه هست» محوری‌ترین پیام فیلم است که در طول داستان، سبب تحول افراد می‌شود. سکانس حضور دائمی روحانیون در رسانه‌ها کنایه‌ای به گستره کانال قدرت آن‌هاست که به همین نسبت نیز از مردم فاصله گرفته‌اند. همچنین طعنه جوانان در ایستگاه قطار و پر شدن مسجد پس از مشاهده رفتار متفاوت رضا، بر این نکته تأکید دارد که اگر روحانیت از مردم جدا شود با بی‌اعتمادی مردم روبرو خواهد شد و مساجد خالی خواهد ماند. فیلم با نشان دادن نمونه آرمانی روحانیت از آن‌ها می‌خواهد به همان شیرینی کتاب شازده کوچولو که میلیون‌ها انسان را جذب می‌کند سخن بگویند و قدرت‌طلبی و دنیاخواهی را از خود برانند. طنز فیلم بر تضاد موقعیت‌های الهی و شیطانی استوار است و ساختار آن یادآور *بینوایان* است. رضا در جایگاه همان ژان والژان با فطرت پاک، آقای مجاور (مأمور دستگیری) همان ژاور سخت‌گیر و حاج رضا همان پدر روحانی است که امید دارد بخشش، مسیر مجرم را دگرگون سازد.

همچنین فیلم به ابعادی از مسائل جامعه مثل نماز نخواندن اکثریت مسافران قطار، خشونت‌های زوجین، طرد اجتماعی قشر روحانیت از جامعه، دروغ‌گویی، فقر و مؤثر بودن فقر در انجام رفتارهای مجرمانه، شرایط سخت زندگی مردم و عدم واکنش و اعتراض به مسئولین آنجا که مهندس شجاعی از نجابت مردم سخن می‌گوید، ریاکاری و دغل‌کاری مهندس شجاعی برای نمایندگی مجلس و کلاه سر هم گذاشتن مردم (از رضا مارمولک تا راننده پژوه ۲۰۶) اشاره دارد. از این نظر این فیلم در بطن خود از سویی مایل به جهت‌دهی به مسائل از منظر دینی و سیاسی است و از سوی دیگر برش‌هایی از جامعه ایران در این دوره زمانی را بازنمایی می‌کند. این فیلم درهرصورت اثری است که یکی از خطوط قرمز تمام ادوار گذشته یعنی نقد روحانیت را شکسته است.

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۳۴
سال ۲۱، شماره ۳
پاییز ۱۴۰۴
پیاپی ۸۰

فیلم چهارم: سنتوری

خلاصه فیلم

علی سنتوری به خاطر نوازندگی و خوانندگی در محافل جوانان مشهور است. خانواده علی مذهبی هستند و نوازندگی او را حرام می‌دانند و او را از خانه طرد می‌کنند. آلبوم‌های علی به فروش نمی‌رسد و مجوز کنسرت‌هایش لغو می‌شود و به همین دلیل شرایط اقتصادی او بد می‌شود. او به‌ناچار در مجالس عروسی می‌نوازد و می‌خواند و به او علاوه بر پول مواد مخدر نیز می‌دهند. هانیه از اعتیاد علی مطلع می‌شود و او را ترک می‌کند. علی کارتن‌خواب می‌شود و پدرش او را به بیمارستان اعصاب و روان می‌برد. علی پس از درمان تصمیم می‌گیرد برای همیشه در آنجا بماند.

دلایل عدم اکران فیلم سنتوری

سنتوری یکی از فیلم‌های پرحاشیه جشنواره فیلم فجر در سال ۱۳۸۵بود که درنهایت با ذکر این دلیل که خواننده و اثر او فاقد مجوز هستند و نیز هم‌زمانی جشنواره با ماه محرم کنار گذاشته شد (قدس، ۱۳۸۵/۱۱/۱۴: ۷). پس از جشنواره نیز سه روز مانده به اکران عمومی از نمایش آن جلوگیری شد. جعفری جلوه در مصاحبه‌ای اعلام کرد فیلم *سنتوری* مطابق فیلم‌نامه نبوده و قابلیت نمایش ندارد (ایران، ۱۳۸۶/۵/۱۳: ۲۴). صفارهرندی (وزیر ارشاد وقت) اعلام کرد: «فیلم *سنتوری* به احترام سینما، هنرمندان، اعتقادات مردم و فرهنگ عمومی ما هرگز نمایش داده نمی‌شود» (اعتماد، ۱۳۸۶/۱۲/۱۶: ۱۶).

فرج‌الله سلحشور در روزنامه رسالت نوشت: «*سنتوری* فیلمی است که همه ارزش‌های این انقلاب و باورهای مردم را زیر سؤال برده... توهین به اعتقادات مردم این مرزوبوم و اهانت به روحانیت، مجالس عزاداری و هیئت‌های مذهبی و درنهایت به جمهوری اسلامی و انقلاب شکوهمند اسلامی را به‌صورت یکجا در خود نهفته دارد» (رسالت، ۱۳۸۶/۱۲/۲۵: ۲۴).

درنهایت در سال ۱۳۸۹ *سنتوری* به‌طور رسمی و با مجوز وزارت ارشاد وارد نمایش خانگی شد.

تحلیل فیلم

این فیلم از خط قرمز موسیقی و نمایش آلات موسیقی، مواد مخدر و مشروبات الکلی عبور کرده است. فیلم برخورد نهاد قدرت از طریق اعمال سیاست‌های لغو کنسرت‌ها را مخرب می‌داند.

علی کبوتر دارد و در شرایط حاشیه‌نشینی هم آن‌ها را حفظ می‌کند. کبوتر نمادی از پاکی و روشنی ذات، صلح و آزادی است. والدین علی نیز نمادی از ارکان قدرت در جامعه هستند که در یکدست اقتصاد و در دست دیگر ارزش‌ها و مذهب را نمایندگی می‌کنند. پدر علی رئیس صنف بلورفروشان است. این را از مصاحبه او با یکی از مطبوعات که در اتومبیل در حال خواندن آن است می‌فهمیم. بلور نمادی از ثروت و تجمل است. مادر هم فردی مذهبی است و خط قرمزی را بین خودش و موسیقی تعریف کرده است.

پیوند اقتصاد و مذهب در والدین، به آن‌ها در برابر فرزندان احساس قدرت می‌دهد و به‌این‌ترتیب حوزه فرهنگی بالادستی و پایین‌دستی از هم جدا می‌افتد. بازتاب فاصله والدین و فرزندان در حضور علی در مجالس پارتی و حضور مادر در مجالس مذهبی و مناسک مشاهده می‌شود. فیلم نشان می‌دهد که جامعه هنوز والدینی است.

علی چند سال است که به دلیل تمایل به نوازندگی از طرف والدینش طردشده؛ اما برادرش نیز باوجود تبعیت و زیست در کنار پدر و مادر، ناراضی است. علی از ضروریاتی که جزئی جداناپذیر از یک زندگی مدرن و شهری است محروم شده و برادرش نیز از انتخاب‌گری و تصمیم‌گیری و استقلال محروم است. درنهایت نتیجه این تبعیت و آن سرکشی، هر دو تحقیر شخصیت است.

داشتن شغل یکی از مضامین مهم دیگر در این فیلم است. علی به دلیل نداشتن حمایت هرم قدرت، ناچار است هنرش را به‌صورت یک کالا بفروشد. بنابراین هنر ارزش مصرفی پیدا می‌کند. نهایتاً علی سرپناه خود را از دست می‌دهد. خانه در دنیای مدرن و شهری اهمیت حیاتی دارد و

از دست دادن آن باعث پیوستن علی به جامعه حاشیه‌نشینان معتاد می‌شود.

مونولوگ علی در ابتدای فیلم و سخنان هانیه درباره وضعیت اجتماعی و ناکامی علی در اخذ مجوز کنسرت‌ها، ریشه اعتیاد را نشان می‌دهد. هانیه برای رهایی به کانادا می‌رود، و علی در بیمارستان اعصاب و روان می‌ماند و به بیماران سنتور آموزش می‌دهد. فیلم هنر و موسیقی را راه نجات افراد و پرهیز از بازگشت به متن جامعه معرفی می‌کند.

فیلم همچنین گزاره‌های خانواده سنتی را به چالش می‌کشد. ازدواج علی و هانیه بدون ثبت رسمی و بدون حضور خانواده‌هایشان است. درنهایت طلاقی هم رخ نمی‌دهد و هانیه تصمیم می‌گیرد دیگر همسر علی نباشد. فیلم به تضاد طبقاتی در لایه‌ای مجاور و در بطن طبقه ثروتمند نیز اشاره دارد. وجود حاشیه‌نشینان در پارک کاشانک کنایه‌ای به همین موضوع است.

فیلم پنجم: عصبانی نیستم

خلاصه فیلم

نوید دانشجوی ممتاز دانشگاه تهران در جریان ۸۸ در تظاهرات دانشجویی شرکت می‌کند و ستاره‌دار می‌شود. همکلاسی او ستاره چهار سال است که نامزد اوست و پدرش اصرار دارد هرچه زودتر تکلیف زندگی مشترکشان مشخص شود. پدر ستاره پسر جوان و ثروتمندی به نام شهرام را برای دخترش در نظر گرفته است. نوید از پدر ستاره مهلت یک‌ماهه‌ای می‌خواهد تا شغلی دست‌وپا کند و با ستاره ازدواج کند؛ اما تلاش او در این یک‌ماه سبب تشدید روان‌پریشی و درماندگی وی می‌شود و درنهایت در گفتگوی نهایی با پدر ستاره کنترل خود را از دست می‌دهد و او را به قتل می‌رساند.

دلایل توقیف فیلم

مهم‌ترین چالش در صدور جواز اکران فیلم، محتوای سیاسی آن بود. فیلم به ستاره‌دار شدن دانشجویان **و** حوادث پس از انتخابات ۱۳۸۸ اشاره می‌کرد و واکنش نمایندگان مجلس را به همراه داشت. باآنکه مرکز پژوهش‌های مجلس و به‌تبع آن وزیر ارشاد اکران فیلم را منوط به اعمال برخی تغییرات دانسته و عوامل فیلم در حال انجام اصلاحات مدنظر مجلس بودند، حمید رسایی در رسانه‌ها اعلام کرد: «فیلم عصبانی نیستم در صورت اصلاحیه هم نمی‌تواند به نمایش درآید» (اعتماد، ۱۳۹۳/۸/۲۴: ۱۶). سرانجام فیلم عصبانی نیستم پس از پنج سال توقیف **و**

اعمال برخی اصلاحات از روز چهارشنبه ۵ اردیبهشت ۱۳۹۷ به اکران عمومی درآمد (دنیای اقتصاد، ۱۳۹۷/۲/۱۶: ۳۲) و پس از اکران نیز همچنان بازتاب‌های اجتماعی و رسانه‌ای داشت.

تحلیل فیلم

طبق آنچه در تیتراژ ابتدای فیلم بیان می‌شود فیلم برداشتی آزاد از ایران اردیبهشت ۱۳۹۲ است. فیلم، شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی دوره ریاست‌جمهوری محمود احمدی‌نژاد را ترسیم می‌کند و رئیس‌جمهور وقت را عامل تمام پریشانی‌ها و مشکلات می‌داند. زمانی که نوید روی دیوار، آگهی‌های متعدد فروش کلیه را می‌بیند چیزی که میان کاغذها خودنمایی می‌کند تصویر احمدی‌نژاد است که با اسپری رنگ روی دیوار نقش بسته است.

آشفتگی نوید با حرکات ممتد دوربین، کات‌های پی‌درپی و نماهای بسته و بسیار نزدیک با او و صدای درونش که مرتب تکرار می‌کند «عصبانی نیستم»، قابل‌لمس است. در بسیاری از صحنه‌ها نوید در مواجهه با بی‌عدالتی‌ها کنترل خود را از دست می‌دهد و در خیال خود با افراد درگیری فیزیکی دارد. نهایتاً عصبانیت نوید در انتها نمود بیرونی یافته و از شدت عصبانیت پدر ستاره را به قتل می‌رساند. فیلم نشان می‌دهد که نارضایتی سرانجام بر هر شخصی غلبه خواهد کرد و مرز بین واقعیت و خیال، صبر و ناشکیبی از بین می‌رود.

در اوج مشکلات اقتصادی و یافتن شغل، صدای محمود احمدی‌نژاد دو بار در پس‌زمینه شنیده می‌شود. فیلم نشان می‌دهد در ساختار معیوب اقتصادی، اخلاق و ارزش‌های انسانی نیز دچار چالش می‌شود، نسل جوان درمانده می‌ماند، امکان ازدواج برای جوانان طبقه پایین یا متوسط جامعه کمتر فراهم می‌شود و هر امیدی به ناامیدی بدل می‌گردد. در چنین شرایطی تنها راه رهایی، عبور از هنجارها و یا ترک کشور است. عبور از هنجارها نیز مجازات بی‌بازگشتی دارد، همانند سکانس اعدام نوید درملأعام.

صدای روان‌پزشک نوید با صدای خسته و بی‌روح و چهره‌ای که هرگز بیننده آن را نمی‌بیند نشان‌دهنده خشکی و یک‌سویه‌ای روابط انسانی در جامعه حتی در موضع همدردی است. فیلم همچنین به آرمان‌هایی که جوانان به خاطر آن خود را قربانی می‌کنند و این را نشانه شجاعت می‌دانند اشاره دارد و آن را بی‌خردی می‌داند. صحبت یکی از هم‌کلاسی‌های نوید که می‌گوید: «اونایی که براشون خودتو به این وضعیت انداختی الآن کجان؟ میان بگن تو داری چی کار می‌کنی؟ براشون مهمه که توی چه وضعیتی افتادی» اشاره به همین مطلب دارد. نوید پیش از

آنکه از تحصیل معلق شود نیز باآنکه چهار سال با دختری نامزد است هیچ اقدامی برای یافتن شغل و سامان دادن زندگی آینده نمی‌کند. درواقع صرف‌نظر از شرایط نابسامان آن مقطع زمانی، نوید نیز پذیرفته که در آن چرخه معیوب به‌عنوان شخصی منفعل و شعار دهنده تنها نقش قربانی را بازی کند.

نتیجه‌گیری

در زمینه دلایل توقیف فیلم‌ها، بررسی مطبوعات هر دوره نشان می‌دهد فیلم‌های توقیفی، بعداً اکران‌شده و اکران‌نشده در این ادوار به یکی از دلایل ذیل دچار چنین سرنوشتی شده‌اند. جدول شماره ۲، نگاهی تجمیعی و استنتاجی از این دلایل دارد.

جدول شماره ۲: دلایل و راهکارهای توقیف فیلم‌ها و راهکارهای پیشنهادی

ردیف	دسته‌بندی دلایل توقیف	نمونه فیلم‌ها / توضیح	نمونه راهکار پیشنهادی
۱	مسائل سیاسی و حساسیت اجتماعی	برزخی‌ها: برداشت سیاسی از محتوای نمادین عصبانی نیستم: محتوای مرتبط با ستاره‌دار شدن دانشجویان	مشورت با مشاوران سیاسی و فرهنگی قبل از اکران اعمال اصلاحات جزئی برای کاهش حساسیت‌های سیاسی وگروه‌های فشار ارائه مستندات و توضیحات شفاف به نهادهای نظارتی
۲	حضور یا ارتباط با افراد، گروه‌های مرجع یا عناصر پیشین سینمای قبل از انقلاب	برزخی‌ها: بازیگران مشهور پیش از انقلاب مارمولک: طنز و انتقاد به روحانیت	بررسی ترکیب بازیگران و ارائه توضیح نقش هنری آنان مشاوره با کارشناسان فرهنگی برای پیش‌بینی واکنش ها
۳	واکنش‌ها و فشارهای اجتماعی، مذهبی یا رسانه‌ای	برزخی‌ها و مارمولک: اعتراض گروه‌های مذهبی و رسانه‌ها بانو: نگرانی وزارت ارشاد از بحران رسانه‌ای	پیش‌نمایش برای گروه‌های انتخابی و گفتگو با رسانه‌های موافق و مخالف اطلاع‌رسانی شفاف و توضیح دیدگاه هنری فیلم تعامل با مراجع دینی یا فرهنگی برای پیشگیری از واکنش‌های منفی
۴	مسائل فرهنگی و دینی	سنتوری: مغایرت با فیلم‌نامه و حساسیت‌های مذهبی بانو: توهین به انسان و مردم ازنظر مسئولان	بررسی و بازبینی محتوای فیلم با مشاوران دینی و فرهنگی انتخاب زمان مناسب برای اکران اعمال اصلاحات جزئی در دیالوگ یا صحنه‌های حساس
۵	مشکلات قانونی و مجوزها	سنتوری: مجوز نداشتن برای خواننده و اثر بانو: حذف از جشنواره به تصمیم شورای نظارت	بررسی کامل مجوزها و دریافت تأییدیه‌های لازم پیش از تولید و اکران هماهنگی با نهادهای نظارتی صدور مجوز و پیگیری قانونی اسناد

بر اساس جدول شماره۲، دلایل توقیف فیلم‌های منتخب را می‌توان در پنج محور اصلی شناسایی کرد. این پنج محور محدود به یک دوره یا یک گفتمان سیاسی غالب نبوده و امکان تکرار در ادوار مختلف ریاست‌جمهوری را داشته‌اند. محدودیت نخست، مسائل سیاسی و حساسیت های اجتماعی است. در این حوزه؛ فیلم‌هایی مانند «برزخی‌ها» و «عصبانی نیستم» به دلیل برداشت‌های سیاسی اوایل انقلاب یا اشاره به موضوعات حساس مانند حوادث پس از انتخابات و دانشجویان ستاره‌دار با محدودیت روبه‌رو شدند. راهکار مناسب در این زمینه، مشورت با مشاوران سیاسی و فرهنگی پیش از اکران، اصلاح جزئی محتوا برای کاهش حساسیت‌ها و ارائه توضیحات شفاف به نهادهای نظارتی قبل از تصمیم‌گیری‌های کلیدی در این زمینه است. محدودیت دوم، ارتباط با چهره‌ها و گروه‌های مرجع یا عناصر سینمای پیش از انقلاب بوده است. در نمونه‌هایی مانند «برزخی‌ها» یا «مارمولک»، حضور بازیگران پیش از انقلاب یا نگاه طنز به روحانیت حساسیت برانگیز شده است.

در این موارد ارزیابی ترکیب بازیگران، توضیح نقش هنری آنان و استفاده ازنظر کارشناسان فرهنگی پیش از نمایش عمومی می‌تواند مؤثر باشد. محدودیت سوم، فشارهای اجتماعی، مذهبی یا رسانه‌ای است که در آثار مشهوری چون «مارمولک» و «بانو» نمود داشته است. تعامل سازنده با رسانه‌ها، برگزاری پیش‌نمایش برای گروه‌های منتخب و گفت‌وگو با مراجع فرهنگی و مذهبی از راهکارهای پیشنهادی در این زمینه است. محدودیت چهارم، مسائل فرهنگی و دینی است که در فیلم‌هایی مانند «سنتوری» و «بانو» به علت مغایرت باارزش‌های دینی یا برداشت منفی از محتوای فیلم منجر به توقیف فیلم‌ها شده است. در این موارد، استفاده از مشاوران دینی و فرهنگی، انتخاب زمان مناسب برای اکران و بازبینی صحنه‌های حساس توصیه می‌شود. محدودیت پنجم، مشکلات قانونی و مجوزهاست که در آثاری نظیر «سنتوری» مشاهده‌شده و مربوط به نداشتن مجوز رسمی یا اختلاف با شورای نظارت است. دریافت تأییدیه‌های قانونی در مراحل اولیه تولید فیلم‌ها، هماهنگی مداوم با نهادهای صدور مجوز و پیگیری حقوقی مستمر از مهم‌ترین راهکارها در این زمینه است. در جمع‌بندی می‌توان گفت دلایل توقیف فیلم‌ها در ایران عمدتاً در پنج دسته سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و قانونی خلاصه می‌شود. با اتخاذ رویکردی مبتنی بر گفت‌وگو، شفافیت و مشاوره تخصصی میان فیلم‌سازان و نهادهای فرهنگی می‌توان از بروز بسیاری از این موارد جلوگیری کرد و به تقویت سینمای اجتماعی و منتقد، یاری رساند. در این راستا، روی‌آوری به ایده‌هایی همانند «الماس فرهنگی» نیز ازلحاظ نظری راهگشاست.

اما درزمینه مضامین فیلم‌های توقیفی موردبررسی بر اساس ادوار ریاست‌جمهوری، جدول ذیل نگاهی تجمیعی بر این ادوار دارد.

جدول شماره ۳: کدینگ نهایی و تطبیقی فیلم‌های توقیفی، بعداً اکران‌شده و اکران‌نشده پژوهش برحسب ادوار ریاست‌جمهوری

فیلم	مقولات اصلی	دوره ساخت: سال/ دوره ریاست جمهوری	دوره نمایش: سال/ دوره ریاست جمهوری	وضعیت نمایش
برزخی‌ها	جنگ - وطن – همبستگی- تجربه دینی و روحانی	/۱۳۶۱ آیت‌الله خامنه‌ای	/۱۳۶۱ آیت‌الله خامنه‌ای	توقیف
بانو	مسائل اجتماعی (طلاق عاطفی- چندهمسری- مردسالاری- تضاد طبقاتی)- آسیب‌های شهر مدرن (تفکر محاسبه‌گری و سرمایه‌داری- بی‌اعتمادی- اصالت فرد)- مسائل اقتصادی (فقر- دزدی)- مسائل فرهنگی (فقر فرهنگی)	/۱۳۷۰ آیت‌الله هاشمی رفسنجانی	/۱۳۷۷ خاتمی	بعداً اکران شد
مارمولک	تساهل مذهبی- تجارب دینی و قلبی صادقانه- طرد عمومی روحانیت- دروغ‌گویی و ریاکاری	/۱۳۸۳ خاتمی	/۱۳۸۳ خاتمی	توقیف
سنتوری	تضاد دولت با طبقه هنرمندان- مسائل اجتماعی (اعتیاد- تضاد طبقاتی- فروپاشی خانواده- طلاق- اختلاف نسلی)- آسیب‌های شهر مدرن (شهر گریزی- بحران‌زدگی-- حیاتی بودن مسکن و شغل)	۱۳۸۵ احمدی‌نژاد	----- احمدی‌نژاد	عدم اکران
عصبانی نیستم	مسائل سیاسی (سوءاستفاده سیاسیون از هیجانات جوانان- برخورد سلیقه‌ای دولت‌ها با هنر)- مسائل اجتماعی (رخوت و انفعال اجتماعی- فاصله طبقاتی- قتل- خودکشی- بی‌پناهی اجتماعی- خشونت فیزیکی- بی‌اعتمادی اجتماعی- مشاغل غیر مرتبط با تخصص افراد و عدم عدالت شغلی)- مسائل اقتصادی (گرانی و تورم- هزینه‌های بالای زندگی و ازدواج- سوء مدیریت و فساد دولتی و تحریم‌ها)- مسائل فرهنگی (سخت‌گیری در ازدواج- فرهنگ بالادستی و خودبرتربینی- فقر فرهنگی)- آسیب‌های شهر مدرن (انسان روان‌پریش شهرنشین- حیاتی بودن مسکن و شغل- بالاشهر پایین‌شهر- انسان تنها- مرگ اخلاقیات و رشد جرائم)	/۱۳۹۲ روحانی	/۱۳۹۷ روحانی	بعداً اکران شد

یافته‌های این پژوهش در این راستا نشان داد سینمای ایران در دوره‌های مختلف ریاست‌جمهوری نه صرفاً بازتاب واقعیت‌های اجتماعی، بلکه بخشی از سازوکار تولید و برساخت معنا در بستر گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی دولت‌ها بوده است. بر اساس نظریه بازنمایی استوارت هال، معنا درون گفتمان ساخته می‌شود و هر دوره سیاسی، رژیم خاصی از بازنمایی را شکل می‌دهد که در آن برخی معناها برجسته و برخی دیگر حذف یا حاشیه‌نشین می‌شوند. در چنین چارچوبی، سینمای ایران را می‌توان به‌مثابه متنی گفتمانی در نظر گرفت که میان نهاد قدرت و جامعه در رفت‌وآمد است و در هر دوره، بازتابی از نسبت میان قدرت، فرهنگ و زندگی روزمره را به نمایش می‌گذارد. از سوی دیگر، مطابق نظریه شکل‌دهی نیز خلق معانی به‌منظور تأثیرگذاری بر مخاطب و خلق سوژگی بر این هم کنش سینما و جامعه اثرگذاری دارد.

بر این مبنا، در دوره ریاست‌جمهوری آیت‌الله خامنه‌ای، گفتمان رسمی انقلاب و دفاع مقدس، رژیم بازنمایی مبتنی بر حماسه، فداکاری و وحدت را شکل داد. فیلم‌هایی مانند *برزخی‌ها*، بازتابی از عرف عامی بودند که از طریق نهادهای قدرت بازتولید می‌شدند. عرفی که در آن توبه، ایثار و همبستگی در برابر دشمن متجاوز، معنای مرجح بود. در این دوره سینما نقش تقویت‌کننده گفتمان رسمی را بر عهده داشت و در خدمت تثبیت هویت جمعی انقلابی عمل می‌کرد. مضمون قوی همبستگی و قدسیت‌مآبی در این فیلم‌ها همسوترین عنصر شکل‌دهنده در این دوره با ضریب پذیرش عمومی بالا بوده است.

در دوره بعدی یعنی ریاست‌جمهوری آیت‌الله هاشمی رفسنجانی، با تغییر گفتمان کلان از مقاومت به بازسازی و توسعه، بازنمایی‌ها نیز از الگوی حماسی به اجتماعی تغییر جهت دادند و به‌تدریج گذار از حماسه‌گرایی به دغدغه‌های اجتماعی و طبقاتی پدیدار شد. فیلم *بانو* به‌مثابه متنی برساخته، گذار از «رژیم بازنمایی جنگ» به «رژیم بازنمایی جامعه» را آشکار می‌سازد. مضامینی چون شکاف طبقاتی، فقر فرهنگی و بحران هویت و خانواده در آن بازتاب دغدغه‌های جامعه پس از جنگ است؛ جامعه‌ای که در فرآیند مدرن‌سازی اقتصادی با چالش‌های فرهنگی و اخلاقی روبه‌رو می‌شود. مضمون قوی بازاندیشی به فرهنگ و غرق نشدن در اقتصاد لیبرال شهرمحور، به‌وضوح عنصری شکل‌دهنده در این فیلم است. در این مرحله، سینما نه‌تنها بازتاب‌دهنده بلکه منتقد گفتمان توسعه‌گرای دولت می‌شود و از درون همان گفتمان، تضادهای آن را عیان می‌سازد.

دوره ریاست‌جمهوری سید محمد خاتمی که با گفتمان اصلاحات، گفت‌وگو و بازاندیشی در ارزش‌ها همراه بود، سینما به قلمروی نقد اجتماعی و بازنمایی ریاکاری دینی وارد شد. *مارمولک* در این چارچوب، نه به‌عنوان بازتاب صرف واقعیت، بلکه به‌منزله کنشی گفتمانی فهم می‌شود که معنای مرجع دوران اصلاحات را می‌سازد. معنایی که در آن نقد قدرت دینی، بازتعریف ایمان و امکان گفت‌وگوی اجتماعی معنا می‌یابد. اکران *بانو* در این دوره نیز نشانه‌ای از چرخش رژیم بازنمایی از تقدس گرایی به تساهل فرهنگی است. تساهل دینی و مذهبی و عبور از کلیشه‌های مذهبی نیز قوی‌ترین عنصر شکل‌دهنده سینما در راستای گفتمان غالب سیاسی وقت یعنی نقد ساختار دینی و ریاکاری اجتماعی است. در این معنا، سینمای این دوره به بستری برای مقاومت نمادین و برساخت سوژه‌های منتقد تبدیل‌شده است.

در دوره ریاست‌جمهوری محمود احمدی‌نژاد، با بازگشت گفتمان عدالت‌خواهی و تقابل با ارزش‌های مدرن، سینما بار دیگر به بازنمایی جامعه‌ای بحران‌زده روی آورد و بحران خانواده و تضاد طبقاتی در محوریت قرار گرفت. فیلم سنتوری، باوجود عدم اکران، بازتاب نظامی از معنا بود که در آن تضاد طبقاتی، فروپاشی خانواده و بی‌ثباتی عاطفی، نشانگر فروپاشی نظم اخلاقی و اجتماعی در سایه سیاست‌های دولت بود. این بازنمایی، رژیم جدیدی از معنا را پی‌ریزی کرد که در آن تقدس‌زدایی و ناامیدی جایگزین ایدئالیسم و وحدت پیشین شد. به تعبیر هال، معنای مرجع این دوره، نه در همبستگی بلکه در گسست و بحران شکل گرفت. تضاد بین آرمان‌های دینی و ملی با واقعیت روز جامعه و شهر به‌وضوح عنصری شکل‌دهنده در این فیلم است که به‌تدریج در جستجوی تغییر در زمینه چرخش‌های سیاسی و مذهبی وقت است.

در دوره ریاست‌جمهوری حسن روحانی، گفتمان اعتدال و امید با چالش واقعیت‌های تلخ اجتماعی و سیاسی مواجه شد و در نتیجه، بازنمایی‌ها بیشتر شکل اعتراضی و انتقادی یافت، به‌طوری‌که سینما به سطحی بالا از انتقاد و اعتراض نسبت به هر دو قطب سیاسی رسید. *عصبانی نیستم* به‌عنوان محصول این فضا، نه‌تنها نقدی بر گفتمان عدالت‌محور دولت پیشین است، بلکه بازتاب نارضایتی از همه گفتمان‌های سیاسی موجود و ماقبل این دوره محسوب می‌شود. در این فیلم، سینما به سطحی از خودآگاهی رسیده که نه صرفاً بازتاب‌دهنده قدرت، بلکه منتقد و حتی بازآفرین آن به معنای شکل‌دهی یا لزوم شکل‌دهی مجدد به ساختارها، قواعد، کلیشه‌ها، آرمان و... طبق هر دو نظریه بازنمایی و شکل‌دهی به‌منظور عبور از بن‌بست‌های پیش‌بینی‌شده پیش رو است. معناهای مرجع در این دوره شامل دروغ، فساد، نفاق، ناامیدی و

جست‌وجوی عدالت از پایین‌ترین سطوح جامعه است و با زبان کنایه و استعاره، ساختارهای رسمی را به چالش می‌کشد. مضمون شکل‌دهی یا لزوم شکل‌دهی مجدد نیز در فیلم‌های مشابه دیگر همانند *هزارپا* (حسین‌نظر و همکاران، ۱۴۰۴) در همین دوره قویاً دنبال شده و قابلیت ردیابی دارد.

به‌طورکلی، سیر مضامین فیلم‌ها بر اساس ادوار ریاست‌جمهوری نشان می‌دهد سینمای ایران از بازنمایی و شکل‌دهندگی تقدس‌گرای جنگ‌محور در دهه شصت به نقادی اجتماعی مسئله‌محور در دهه نود رسیده است. این سیر، به‌خوبی گواه تحول رژیم‌های بازنمایی- شکل‌دهی در بستر تغییر گفتمان‌های سیاسی است. به‌بیان‌دیگر، هر دولت با سیاست‌های فرهنگی خود، نوعی نظام معنایی را تثبیت کرده؛ اما سینما در مقام نهادی فرهنگی در کنار این امر؛ فضایی برای شکل‌دهی و بازتعریف دوباره فراهم آورده است.

بدین‌سان، سینمای ایران، گفتمان‌های دولتی، عرف عام و نظام‌های معنایی خاص خود را به‌واسطه سازوکارهای فرهنگی، ازجمله نظارت، مجوز و حمایت مالی بازتولید کرده‌اند؛ اما درعین‌حال سینما هم‌زمان نیز توانسته است از درون این ساختارها معناهای آلترناتیو بیافریند.

بنابراین، تفاوت‌های موضوعی و محتوایی در ادوار مختلف نه صرفاً نتیجه تغییر سیاست‌های دولتی، بلکه حاصل دگرگونی در «رژیم‌های بازنمایی- شکل‌دهی» است. رژیم‌هایی که از درون گفتمان‌های متکثر، معناهای تازه‌ای از هویت، دین، عدالت، فقر و حقیقت را برملا می‌سازند. در پایان، می‌توان این‌گونه استدلال کرد سینمای ایران از خلال این تحولات، به آینه‌ای برای شناخت وجوه متکثر جامعه ایرانی بدل شده است؛ جامعه‌ای که میان تداوم ارزش‌های سنتی و میل به مدرنیته، میان آرمان و واقعیت و میان تقدس و نقد، در حال گفت‌وگو و بازسازی خویشتن است.

منابع

اجلالی، پرویز؛ گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۴). «تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی ۱۳۰۹ تا ۱۳۹۰». **فصلنامه علوم اجتماعی**. شماره۶۸. صص ۲۲۹-۲۷۸. https://doi.org/10.22054/qjss.2015.1285

ازکیا، مصطفی؛ میرزایی، حسین؛ جوانمرد، احسان. (۱۳۸۶). «جامعه روستایی در آینه سینمای ایران؛ بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷». **فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. شماره۱۰. صص۲۹-۵۰.

بیابانی، مرتضی؛ بهزاد پور، محمد؛ کلانتری، میترا؛ جلالی، محمدرضا. (۱۴۰۲). «واکاوی نظری مفهوم مکان و مدیریت مکان در رهیافت نوین جرم‌شناسی مکانی». **مجله باغ نظر**. شماره۱۲۲. صص ۸۱-۹۶. https://doi.org/10.22034/bagh.2023.350104.5223

بنیامین، والتر. (۱۳۸۳). «**اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی**»، ترجمه مراد فرهادپور. تهران: آگاه.

حجازی، امیرحسین؛ دادخواه، پژمان. (۱۴۰۳). «نشانه‌شناسی فیلم اژدها وارد می‌شود». **دوفصلنامه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر**. شماره۱. صص ۱۲۱-۱۳۸. بهار و تابستان.

حسین‌نظر، فائزه؛ کاوسی، لیدا؛ مهدی‌زاده طالشی، سید محمد. (۱۴۰۴). «مطالعه مسائل اجتماعی بازنمایی شده در سینمای ایران در چهار دهه اخیر ۱۳۶۰-۱۴۰۰». **فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه**. شماره ۵۵.https://doi.org/10.22034/scm.2025.512649.1864

ذکایی، محمدسعید. (۱۴۰۲). «**هنر انجام پژوهش کیفی از مسئله یابی تا نگارش**». تهران: آگاه.

راودراد، اعظم؛ محمودی حنارود، بهارک. (۱۳۹۴). «تخیل تهران: منظر ذهنی شهر در سینمای دهه چهل و پنجاه ایران». **فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران**. شماره۴. صص ۵۳-۹۰. https://doi.org/10.7508/ijcr.2015.32.003

راودراد، اعظم؛ میرزاده طرقی، احسان. (۱۳۹۶). «نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی؛ تحلیل نشانه شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته». **دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. شماره۱. صص ۵۳-۷۷. بهار و تابستان.
https://doi.org/10.22059/jsal.2017.213864.665425

رستگار، یاسر؛ آقابابایی، احسان؛ راسخی، زهرا. (۱۳۹۸). «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران». **پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران**. شماره۴. صص ۵۷-۷۴.

زمانی، سیمین؛ نیک‌خواه قمصری، نرگس؛ بصیریان جهرمی، حسین. (۱۳۹۷). «نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی بانو». **فصلنامه ارتباطات و رسانه**. شماره۲. صص ۸۹-۱۰۶.
https://doi.org/10.22034/jiscm.2018.81874

سلطانی گردفرامرزی، مهدی. (۱۳۹۳). «جرم و جرم‌شناسی در سینمای ایران». **فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. شماره ۳۴. صص ۱۱۵-۱۴۲.

شیخ‌زاده، محمد؛ بنی‌اسدی، رضا. (۱۴۰۲). «**تحلیل مضمون؛ مفاهیم، رویکردها و کاربردها**». تهران: لوگوس.

فدرستون، مایک. (۱۹۹۱). «زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره». ترجمه مهسا کرم‌پور. **فصلنامه ارغنون**. شماره ۱۹. صص۱۸۷-۲۲۲.

قلی‌پور، سیاوش؛ کریمی، جلیل؛ قاسمی، حسین. (۱۳۹۷). «بازنمایی شهر در سینمای ایران در دهه‌های ۱۳۶۰-۱۳۸۰. **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، شماره۱۰. صص ۹۵-۱۲۵.

https://doi.org/10.22059/jsal.2019.259267.665627

گیویان، عبداله؛ سروی زرگر، محمد(۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود». **فصلنامه تحقیقات فرهنگی**. شماره۴. صص ۱۴۷-۱۷۷.

منادی، مرتضی. (۱۳۸۶). «**درآمدی جامعه‌شناسی بر جامعه‌پذیری**». تهران: انتشارات جیحون.

مرتضوی قهی، فاطمه؛ منادی، مرتضی. (۱۳۹۰). «دفاع‌مقدس در گذر سینمای ایران». **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، شماره۲۵. صص ۱۲۷-۱۴۸.

یزدانجو، پیام. (۱۳۸۳). «**اکران اندیشه فصل‌هایی در فلسفه سینما**»، تهران: نشر مرکز.

Azkia, M., Mirzaei, H., & Javanmard, E. (2007). Rural society in the mirror of Iranian cinema: A study of films from 1932 to 1978. *Cultural and Communication Studies*, (10), 29–50. (In Persian)

Biyabani, M., Behzadpour, M., Kalantari, M., & Jalali, M. (2023). Theoretical investigation of the concept of place and spatial management in the new approach to environmental criminology. *Bagh-e Nazar Journal*, (122), 81–96. (In Persian)

https://doi.org/10.22034/bagh.2023.350104.5223

Benjamin, W. (2004). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (M. Farhadpour, Trans.). Tehran: Agah. (In Persian)

Ejlali, P., & Goharipour, H. (2015). Images of the city in Iranian cinematic films, 1930–2011. *Quarterly Journal of Social Sciences*, (68), 229–278. (In Persian)

https://doi.org/10.22054/qjss.2015.1285

Federstone, M. (1991). Aestheticizing everyday life (M. Karampoor, Trans.). *Arghanoon Quarterly*, (19), 187–222. (In Persian)

Gholipour, S., Karimi, J., & Ghasemi, H. (2018). Representation of the city in Iranian cinema, 1981–2001. *Sociology of Art and Literature*, (10), 95–125. (In Persian)

https://doi.org/10.22059/jsal.2019.259267.665627

Givian, A., & Sarvi Zargar, M. (2009). Representation of Iran in Hollywood cinema. *Cultural Research Quarterly*, (4), 147–177. (In Persian)

Hosseinnazar, F., Kavusi, L., & Mahdizadeh Talashi, S. M. (2025). Study of social issues represented in Iranian cinema over the past four decades, 1981–2021. *Quarterly Journal of Society, Culture, and Media*, (55). (In Persian)

https://doi.org/10.22034/scm.2025.512649.1864

Hejazi, A., & Dadkhah, P. (2024). Semiotics of the film *The Dragon Enters*. *Interdisciplinary Arts Research*, (1), 121–138. (In Persian)

Monadi, M. (2007). *An introduction to sociology of socialization*. Tehran: Jeyhoon. (In Persian)

Mortazavi-Qohi, F., & Monadi, M. (2011). Sacred defense in the course of Iranian cinema. *Quarterly Journal of Iranian Association for Cultural and Communication Studies*, (25), 127–148. (In Persian)

Ravadrad, A., & Mahmoudi Hanaroud, B. (2015). Tehran imagination: The mental landscape of the city in Iranian cinema of the 1960s and 1970s. *Iranian Cultural Research Quarterly*, (4), 53–90. (In Persian)

https://doi.org/10.7508/ijcr.2015.32.003

Ravadrad, A., & Mirzadeh Toraghi, E. (2017). Semiotics of the image of women in Asghar Farhadi's cinema: A semiotic analysis of *Dancing in the Dust*, *About Elly*, and *The Past*. *Sociology of Art and Literature*, (1), 53–77. (In Persian)

https://doi.org/10.22059/jsal.2017.213864.665425

Sheikhzadeh, M., & Bani-Asadi, R. (2023). *Content analysis: Concepts, approaches, and applications*. Tehran: Logos. (In Persian)

Soltani Gordfaramarzi, M. (2014). Crime and criminology in Iranian cinema. *Cultural and Communication Studies*, (34), 115–142. (In Persian)

Yazdanjoo, P. (2004). *Screening of thought: Chapters in the philosophy of cinema*. Tehran: Nashr Markaz. (In Persian)

Zokaei, M. S. (2023). *The art of qualitative research: From problem identification to writing*. Tehran: Agah. (In Persian)

Zamani, S., Nikkhah Qamsari, N., & Basirian Jahromi, H. (2018). Gender semiotics in the film *Banoo*. *Quarterly Journal of Communications and Media*, (2), 89–106. (In Persian)

https://doi.org/10.22034/jiscm.2018.81874

Agababaee, Ehsan; Rieck, Katja(2023). "The Representation of Social Classes in Iranian Cinema During the Reformist Era 2001–2005". **Contemporary Review of the Middle East**. Volume 10, Issue 2. https://doi.org/10.1177/23477989231162255.

Benjamin, W(1935). "**The Work of art in age of mechanical reproduction**, Source: http//pixels.filmtv.vcla. du/gallery/web/julian-scoff/Benjamin.

Dyer, Richard(2005). "**White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies**", London: Routledge.

Esterberg, Kristin G(2002). "**Qualitative methods in social research**.", University of Massachusetts-Lowell: MC Graw Hill, Boston Burr Ridge.

Hall, Stuart(1997) "**The Work of Representation**", In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

Rojek, Chris(2003**). Stuart Hall**, Polity Publications.

Rwomire, A(2001). **"Social Problems in Africa: New Visions, Westport"**, Conn: Praeger.