

گذار از سیاست‌رهایی به سیاست‌زندگی در ایران؛ تفسیری از دو فیلم شهر موش‌های یک و دو

حسین منصوری مطلق^۱، وحید سینایی^۲، روح‌الله اسلامی^۳

تاریخ دریافت: ۱۶/۸/۰۱، تاریخ تایید: ۲۸/۱۰/۰۱

DOI: 10.22034/JCSC.2023.563015.2616

چکیده

این مقاله کوششی برای فهم 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 سیاست‌رهایی به سیاست‌زندگی یاد کرد. با مرور، توسعه، حصر و تحدید آرای آنتونی گیدنز و آلن تورن به تدقیق مفهومی سیاست‌رهایی و سیاست‌زندگی 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 نشان دهنده این امر است که «شهر موش‌های یک» در دهه ۶۰ شمسی در قالب سیاست‌رهایی و «شهر موش‌های دو» در دهه ۹۰ شمسی در قالب سیاست‌زندگی 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 مشهد ho.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 ادراکی جامعه هر عصری را می‌توان به میانجی نمودهای مختلف فرهنگی، از جمله سینما، بررسی کرد. سینما صرفاً صنعتی برای سرگرمی، فراغت و نمایش هنر نیست بلکه با بستر اجتماعی و تنازع گفتمانی مستتر در آن و همچنین با سیر تحولات اندیشگانی و دگردیسی ارزشی هر دوره‌ای درهم آمیخته است. به عبارت دیگر سینما مجال و محملی برای تولید فرهنگ و برساخت هویت در جهان معاصر است و هر فیلم سینمایی، محصولی گفتمانی به حساب می‌آید (کومولی و نابربونی، ۱۹۹۲: مست ۱۹۹۲). از این رو 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 -κίνημα, -ατος^۱ - به معنای حرکت است، در اصطلاح به عنوان فنی تعریف می‌شود که به کمک مجموعه‌ای از تصاویر متحرک، معنایی را به مخاطب منتقل می‌کند. سینما به تعبیر رابرت کالکر^۲ نوعی تخیل بصری و جریان روایی در مقیاسی بزرگ به فرهنگ جامعه عرضه می‌کند (کالکر، ۱۳۸۴: ۴۱).

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 به عنوان گذار از سیاست‌رهایی به سیاست‌زندگی نام برد. سیاست‌رهایی مفهومی موسع است و اندیشمندان مختلف، مضمون آن را در ذیل قالب‌های متنوعی آورده‌اند. در مواردی مفهوم‌رهایی در قالب اصلی به کار نرفته و صرفاً مضمون آن شرح و بسط داده شده است. برای اشاره به مضامین مشترک‌رهایی می‌توان به ایدئولوژی‌های فراگیر مارکسیستی، جنبش‌های توده‌ای، سیاست‌های کلان، تعبیری آنتاگونیستی از امر سیاسی، آرمانگرایی و قهرمانگرایی اشاره کرد. برخلاف سیاست‌رهایی، سیاست‌زندگی متأثر از عواملی مانند جهانی شدن، فردگرایی، فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، عرفی شدن آگاهی‌الاهیاتی، نسبی‌گرایی، سبک زندگی رواقی و رواج اندیشه‌های تساهل‌گرایانه بوده و به سیاست‌اندیشی‌ای معطوف است که در آن شاهد گسست در مقولات محوری گذشته و تن دادن به سبک و سیاقی جدید از اندیشه‌هاییم (لمکه، ۱۳۹۶: ۵۸).

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

^۱ κίνημα, -ατος

^۲ Robert kolker

فضای سیاست‌ورزی ایران 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 فیلم‌سینمایی دیگری با عنوان شهر موشهای دو به کارگردانی مرضیه برومند ساخته شد که برای فهم دگرذیسی ذکر شده شایان تامل است. بر هر دو فیلم، داستانی خطی 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 زیبایی نهفته در ضرب‌آهنگ فیلم است که پراپ^۱ آن را لذت متن می‌داند (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳).

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^۲ که الگویی منعطف و قابل تطبیق با ژانرهای ادبی و غیر ادبی هست برای تحلیل درون‌نگری استفاده خواهیم نمود. همچنین از تحلیل جامعه‌شناختی برون‌نگر بهره می‌بریم تا به ارتباط درون‌مایه اثر با فضای سیاسی پیرامون بپردازیم (راودراد، ۱۳۹۰: ۹۸). تحلیل جامعه‌شناختی برون‌نگر، در واقع تلاشی است برای فهم جهان اجتماعی که به مثابه یک برساخت است. جهان اجتماعی که سینما خود در رابطه دیالکتیکی با آن قرار دارد و از یک سو محصول آن جهان اجتماعی است و از سوی دیگر بازسازی آن جهان نقش دارد (جمالی، ۱۳۹۰: ۳). بر این اساس پژوهش به دگرذیسی فضای ادراکی جامعه نسبت به ارزش‌ها، سبک‌ها و بخصوص سیاست-اندیشی 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

سیاست‌رهایی عموماً در غالب اندیشه‌چپ تفسیر شده است، ولی برای تعریفی موسع می‌توان سیاست‌رهایی 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 بنیادین دگرگون‌ساز برای آینده (کسل، ۱۳۸۳: ۴۶۶). سیاست‌رهایی از روزهای آغازین پیدایش خود، یعنی با شروع مدرنیته، برانگیزاننده انسان بوده است. سپس با قرار گرفتن در قالب اندیشه‌های

^۱. Vladimir Propp

^۲. Algirdas Julius Greimas

سوسیالیستی و مارکسیستی و با سر دادن آرمان‌رهای طبقاتی، این سیاست دنبال شد. همچنین محافظه‌کاری به منزله واکنشی در مقابل «جا برکنی مدرنیته» رهای بشر را در دستور کار خود قرار داد. سیاست‌رهای در قرن بیستم توده‌های عظیمی را با وعده‌ی دستیابی به آرمانها به صحنه سیاست کشاند و در انواع انقلابات توده‌ای درگیرشان کرد. در پایان قرن بیستم مطالبات جوامع از ریخت‌رهای جمعی بیرون، و در شکلی فردی‌تر خردتر پیگیری شد که در ادبیات غربی به آن «سیاست زندگی یا بازگشت به خویشتن» گویند. این سیاست با پیامدهای مدرنیته‌ی متاخر همچون «شکوفایی خود فردی» در نزد گیدنز^۱ یا «بازیابی خویشتن» در نزد آلن تورن^۲ مرتبط است (گیدنز، ۱۳۷۸؛ تورن، ۱۳۹۸). مدرنیته متاخر بستری است که در آن شاهد چرخش جدی در رابطه با بازنمایی امر سیاسی هستیم. در چنین چرخشی مسایلی چون نقد چارچوب‌های مدرن کنش سیاسی، تفسیر فرهنگ‌محور از سیاست و امر شخصی به مثابه سیاست مطرح هستند. اگرچه در نام‌گذاری این عصر مناقشه وجود دارد و برخی از آن به دوره مدرنیته متاخر (گیدنز)، برخی به دوران پست مدرن (لیوتار، بودریار) و برخی به عصر کنش سوژه (تورن) یاد می‌کنند ولی عملاً در مولفه‌های این پارادایم جدید و اثرات آن بر ساحت‌های اجتماع و سیاست اشتراک مضمونی وجود دارد. به عنوان مثال، بحث شکست فراروایت‌های مدرنیته متقدم در نزد ایشان است. در مدرنیته متاخر روایت‌های خرد متعددی به طور فشرده و تنگاتنگ در کنار هم قرار گرفته و باعث شده تا کارناوال عظیم نیروها جایگزین یکپارچگی فراروایت‌های مدرنیته متقدم (که بستری برای سیاست رهای بود) شوند. از طرفی آن قطعیت و گستاخی ایدئولوژی‌های برنامه‌ریز مدرنیته متقدم با ضربات شک‌گرایی و سیالیت فضای ادراکی جدید از بین رفته و به خاطر محوریت عدم تعیین امور، افق تازه‌ای پدیدار گشته است (Lash, 1990:4). پس درک خصلت سیاسی مدرنیته متاخر که سیاست زندگی در کانون آن قرار دارد مهم است.

در مدرنیته متاخر شاهد تغییر مفهوم سیاست به شکل جدیدی هستیم که در آن کنش‌های سیاسی در حوزه‌های نظیر جنسیت، محیط زیست، امر شخصی و حقوق بشر مورد توجه قرار می‌گیرد. با ضعف هویت حزبی کانون توجه سیاسی به چیزی بلاواسطه‌تر و خصوصی‌تر معطوف می‌گردد. سیاست در مدرنیته متاخر در سه سطح کنشگران، ارزشها و رفتارها شناسه خود را

^۱ . Anthony Giddens

^۲ . Alain Touraine

دارد. در سطح کنشگران جهت‌گیری‌ها معطوف به خودبیینگری است، در سطح ارزش‌ها کثرتی 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 رسمی خارج از مبارزات حزبی است (گیبینز، ۱۳۸۱: ۸۷).

در نزد گیدنز اگرچه سیاست‌زندگی به اندکی تحقق سیاست‌رهایی نیازمند است ولی تفاوت آنها در نقطه‌ی عزیمت از امر سیاسی است؛ سیاست‌رهایی از آزادسازی جمعی می‌آغازد ولی سیاست‌زندگی از تحقق خویشتن (گیدنز، ۱۳۷۸: ۲۹۹). اگر سیاست‌رهایی به آزادسازی زندگی جمعی از بندهای انعطاف‌ناپذیر دوران سنت و براندازی استثمار توجه دارد، سیاست‌زندگی حول پاسخ به پرسش «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؛ به گونه‌ای که از چشم‌انداز شخصی به امر سیاسی نگریسته، و ایدئولوژی‌ها و بازنمایی کلاسیک از آن به کنار گذاشته می‌شود. مصداق گذار به سیاست‌زندگی و بازآفرینی در امر سیاسی، نسل جدید کنشگرانی هستند که با سبک‌های جدیدی به سپهر سیاست وارد می‌شوند: نخست به دلیل شکسته شدن ساختار سلسله‌مراتبی خانواده روابط دوستی را بر رابطه‌ی تبعیت ترجیح می‌دهند، با بازنمایی ایدئولوژیک سیاسی مخالف هستند و رابطه‌ی واسطه‌تری با سیاست برقرار می‌کنند، در فعالیت‌های سیاسی بدون رهبری و حزب اقدام می‌کنند و دستیابی به شادمانی زندگی را اولویت امر سیاسی می‌دانند (صادقی‌زاده، ۱۳۹۹).

خلق مفهوم سیاست‌زندگی توسط گیدنز بود ولی پروبلماتیک «زندگی به مثابه سیاست-ورزی» که طلوعه‌بخش نوعی دیگر از سیاست است در آرای مستقلی وجود دارد. تورن از سیر تشدید مدرنیته در عصر ما سخن می‌گوید. به زعم وی مدرنیته ابتدا به خودآفرینی «جامعه» و رهایی آن در برابر قیود سنتی «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 زندگی شخصی است (تورن، ۱۳۹۶: ۱۲۶). ایده مدرنیته در اندیشه تورن بر هیچ اصل ماورایی استوار نیست و هیچ بنیادی را پیش فرض نمی‌گیرد و صرفاً آزادی پویای 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^۱ یعنی بکارگیری رویکرد شخصی در کنترل زندگی خودشان؛ سوزها می‌خواهند خویش به کنترل پول، فضا، تجربه و بدن خود بپردازند (بک، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

روش‌شناسی

هرچند ریشه کلمه روایت به ادبیات یونان باستان و کاربرد آن به ارسطو در بوطیقا می‌رسد ولی استفاده جدید آن به دهه ۱۹۲۰ میلادی در «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» (۱۹۲۸) اثر ولادیمیر پراب برمی‌گردد (کادون، ۱۳۸۰: ۲۵۹). پراب نخستین کسی بود که با بررسی انواع مختلف روایت، سعی در ارائه طرحی همه‌جانبه داشت. در واقع، «پراب با تحلیل محتوای حدود صد قصه عامیانه روسی به بن‌مایه‌های تکرارشونده 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 تغییر وضعیت پی در پی به «حادثه» اصلی-ترین عنصر روایت، یاد می‌کند (پراب، ۱۳۶۸: ۵۳). روایت با ساختارگرایی اروپایی در هم تنیده 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 (برتس، ۱۳۸۴: ۹۲). روش پراب 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، ۱۳۹۳: ۴). 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 تکیه بر زبان‌شناسی فردینان دوسوسور 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 مقابله قرار می‌دهد تا بتواند مفهوم آن را درک کند؛ بنابراین تقابل جنبه بنیادین دارد و

^۱ . Olrich Beck

ابتدا به زبان او و سپس به تجربه و 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، ۱۳۸۷: ۳۶۴). براین اساس گریماس با پالایش نظریات پراب به الگوی خود سر و سامان می‌دهد و به سه جفتِ دوتایی که در مجموع شش نقش/شخصیت است به عنوان پیش-برنده 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 ارزش‌غایی رهبری می‌کند. هدف، علت‌غایی است که کنشگران را فرا می‌خواند. 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 نقطه‌ی قوت الگوی گریماس در قرار گرفتن مفاهیم انتزاعی همچون آزادی، قانون، رهایی و... در این جایگاه هستند (تولان، ۱۳۸۳: ۸۳). ما در این مقاله برای ارتباط درون‌مایه اثر با فضای سیاسی-اجتماعی جامعه مورد مطالعه از شیوه تحلیل جامعه‌شناختی 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 در عین حال نمی‌تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند. مثل آینه که آن چه 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، ۱۳۹۲: ۸۷). براین اساس برای هر کدام از فیلم‌های شهر موش‌ها ابتدا تحلیل روایتی گریماس براساس سه محور اصلی‌اش ارائه می‌شود و سپس با بررسی زمینه‌های سیاسی اجتماعی اثر به تحلیلی جامعه‌شناختی فیلم می‌پردازیم.

شهر موش‌های یک؛ خلاصه داستان

فیلم سینمایی شهر موش‌های یک اثر مرضیه برومند، محصول سال ۱۳۶۴، با مدت زمان یک ساعت و سی و دو 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 ادامه‌ی فیلم روایت حرکت این گروه، مصائب و در نهایت رسیدن به اتوپیاست. بعد از طی مسیری پر خطر و شکست دشمن، فرزندان به رهبری معلم وارد شهر می‌شوند و برای همیشه به آرامش می‌رسند.

تحلیل روایت فیلم شهر موش‌های یک براساس الگوی گریماس

نخستین سکانس فیلم قبل از تیتراژ نشان داده می‌شود؛ مدرسه‌ای سنتی و دانش‌آموزانی که پای درس معلم نشسته‌اند. در همان ابتدای کلاس، شیپورچی شهر با میدیدن در شیپور و اعلام خطر 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) راهی مسیری پر فراز و نشیب برای رسیدن به اتوپیایی در پشت کوه‌ها شوند (مفعول یا هدف). در این میان تنها خودشان یاری‌دهنده خویش هستند و هیچ (یاری-دهنده) غیر آنها وجود ندارد. رسیدن به منزل مقصود نیز فقط برای آنها نفع دارد (ذینفع). دشمن نیز فقط «گربه‌سیا یا اسمشونبر» است که باید بر آن فائق آیند (بازدارنده).

در میدان شهر، تنها کسی که با اقتدار به ارزش «رهایی یکبار برای همیشه» اشاره می‌کند و مسئولیت نگهداری نقشه قدیمی مسیر 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 بچه‌هاست، خود راهی سفر از مسیری دیگر می‌شوند و دیگر از آنها در فیلم تا سکانس پایانی نمایش داده نمی‌شود. قرار گرفتن آقا معلم در کسوت رهبری گروه همراه با وظایفی است که هر چه بیشتر ارج جایگاه رهبری در کار جمعی را به مخاطب گوشزد می‌کند. از طرفی وابستگی

عاطفی بچه‌موش‌ها به آقامعلم نشان دهنده شخصیتِ 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 نگهداری دادن می‌شوند. بچه‌موش‌ها بدور از هر اختلافی به مانند سربازان تحت امر گوش به فرمان آقامعلم هستند؛ شیوه‌ای یکدست برای اداره امور شخصی. معلم هر شب، تا دیر وقت مشغول نگهداری و مشورت با آشپزباشی که در جایگاه مشاور با تجربه وی هست، می‌شود. در سکانسی از شب دوم معلم از دلیل نخابیدنش می‌گوید: «تا وقتی این بچه‌ها را صحیح و سالم به مقصد نرسانم خواب به چشمان من نمی‌آید... اسمشو نبر شاید ردپای ما را بگیرد و بیاید و من باید مراقب باشم». روز سوم، عرشِ اعلائی معلم به بیشترین آشکارگی خود می‌رسد؛ وقتی که کُپل-موش تپل- بر اثر سقوط زخمی و برای ادامه‌ی مسیر بناچار بر شانه‌های معلم قرار می‌گیرد، صحنه‌ای از ایثار توسط رهبر کاریمای گروه نمایش داده می‌شود. صحنه‌ای با موسیقیِ بغض‌آلود و حماسی متن که همگان را با خطر‌رهایی 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 همه چیز برای شما هست... به جایی که خبری از اسمشونبرها نیست... به شهر رویاییمان فکر کنید... به مدرسه-هایی 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 رسیدن خبری دلپره-آور سر برمی‌آورد؛ خبری که از رنجِ نهفته در حافظه جمعی شهر نشان دارد، شبیه زخمی کهنه که با رسیدن قاصدکِ شیپورزن سر باز می‌کند و یادآور تجربیات تلخیست که دشمن همیشه برایشان به ارث گذاشته است. همسو شدن موسیقی‌ای دلگیر در متن با فضای مستضعفانه‌ی خانواده‌ها در ابتدای فیلم داستان را سرشار از مولفه‌های 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 موش‌های در فکر فرو رفته تکیه زده بر دیوار کوچک‌ها جملگی به زایش حسی رومانتیک که مقدمه جستجوی جهانی عاری از ظلم و رفتن به پشت لحظه‌های 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 آغازیدن مطلق همراه است و نیازمند خلق 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 پیش‌برنده‌ی روایت فیلم معطوف می‌کند. رهایی نیرویی است که غایت غصوایش سکنا گزیدن در اتوپیا بیست که خبری از شر نیست، رهایی به ایمان نیاز دارد، به چنگ زدن بر ریسمان متافیزیکی که گام‌ها را قرص کند، به یک ایدئولوژی یکدست‌کننده، به یک زندگی چریکی و بدور از تجملات که جز با ریاضت نفس نمی‌توان به آن نائل آمد. بدین خاطر در روز اول دارایی اندکی خود را رها می‌کنند و با آذوقه‌ای ناچیز راهی کوهستان می‌شوند. این رهایی با خطر درهم آمیخته، و به خوبی در سرود حماسی سکانس پایانی فیلم - زمانی که بچه موش‌ها با شکست گربه و سوار شدن بر قایق به آرمان شهرشان می‌رسند - نمایان است و شباهت عجیبی به ضرب آهنگ 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 لباسی‌های نو و چهره‌هایی که ارغنون آرامش خاطر هستند. نمایی از اتوپیا که دیگر در آن خبری از رنجبران محبوس در تنگدستی نیست؛ و مملو از آذوقه که پیر و جوان، و مسکین و غنی در آن گرد هم آمده‌اند.

از نکات برجسته شهر موش‌های یک، صلبیت نشان داده شده از «دشمن/گربه‌سیاه» یا همان اسمشو نبر (بازدارنده) است. نکته مهم چرایی جایگزینی واژه «اسمشونبر» به جای 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 لفظ گربه‌سیاه را به زبان می‌آورد موش - ها بانگ برمی‌آورند که دیگر اسمشونبر. از این زمان ما دیگر هیچگاه نام گربه‌سیاه را نمی‌شنویم و به جای آن می‌گویند «اسمشونبر». اسمشونبری که نه می‌شود با آن گفتگو کرد و نه می‌شود

مدارا. دشمنی که با ردیابی دائمی 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 جامعه‌ی انقلابی و در اوج جنگ ایران و عراق است. آرمان‌گرایی، میل به تغییر بنیادین خود و جهان، تقدم مصالح جمعی بر فردی، شوری جمعی، موعودگرایی، مسلک قهرمانی و فرهنگ شهادت‌تار و پودفکری جامعه ایران است. از طرفی انقلاب تازه به ثمر رسیده و نیازمند مراقبت از آرمانهایش، و از طرفی عراق به عنوان 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 برساننده آن؛ هم نتیجه آن و هم نگهبان آن است. عنصر محوری در روایت شهر موشها نقش «رهبر» در طلایع‌بخشی به هدف است. به عبارتی آقامعلم لنگرگاهی است که در تلاطم آشوب‌ها، تسکین درد و مولود پیروزی‌ای حتمی است؛ پناهگاهیست 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 اسکاچیول انقلاب ایران به وجود نیامد بلکه با رهبری کاریزما ساخته شد (اسکاچیول، ۱۳۷۹: ۱۹۰). سه نسل اول نظریه‌پردازان انقلاب که با رویکردی ساختاری به انقلابات جهان نظر می‌کردند از عنصر رهبری و ایدئولوژی غافل بودند (Eisenstadt, 1978: 86; Paige, 1975; Goldston, 1980: 435). آیت‌الله خمینی در قبل انقلاب به گونه‌ای بود که حتی گروه‌های غیرمذهبی، یعنی سکولارها نیز نقش مثبت ایشان را مد نظر و قبول داشتند (اسکاچیول، ۱۳۷۹: ۱۳۶). از همه مهمتر به واسطه 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 موعودگرایی شیعه و سوسیالیستی عموماً توسط گفتمان چپ اسلامی در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۸ رواج ضد سرمایه‌دارانه پیدا کرد و مولفه‌های رهایی-

بخش مستتر در این دو، بازتاب گسترده‌ای در نمودهای فرهنگی جامعه ایران، من جمله سینما داشت (لاجوردی، ۱۳۸۸). اما برای درک رهایی‌بازنمایی شده در سینما ابتدا باید از انقیاد سخن به میان آورد؛ قبل از اتوپیا باید از دستوپیا^۱ گفت. انقیاد و محبوس‌شدگی در دستوپیای دهه‌های چهل و پنجاه شمسی با مضامینی همچون الیناسیون، استحمار سنی فرهنگی، غرب زدگی، استثمار سرمایه‌داری، شکاف طبقاتی و از دست رفتن اصالت شرح و بسط داده می‌شد. این گناهان بنا به خصلتِ روسانتیمان^۲ روشنفکری ایران بر گردن امپریالیسم غربی نهاده شده بود و برای دفع 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 انتولوژیک فلسفی در قالب کنش‌ورزی سیاسی ریخته شود تا زیست اجتماعی را از آفت دستوپیا بزدايد نیاز به فرصتی بود که پیروزی انقلاب اسلامی این زمینه را فراهم نمود (آقاجانزاده و رضایی، ۱۳۹۶: ۱۱). بازنمایی «دستوپیا» توسط روشنفکران چپ و مذهبیون گویای دو امر است؛ نخست اینکه چیرگی حاکمیت مطلق دستوپیا 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 دستوپیای رژیم سابق به «اتوپیای در حال شدن» است (الستی، ۱۳۹۸: ۷). سینمای دهه شصت آینه تمام نمای آمل جامعه انقلابی است که در ضدیت با محورهای انقیاد گذشته به ترسیم رهایی با بازنمایی مضامینی همچون یک‌رنگی، مذهب، بومی‌گرایی، ضدغرب‌گرایی 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 دستوپیای سابق) و عقیده راسخ به خطرناکی دشمن همگی نشان از اصالتی است که برای عدم هبوط از آن به دستوپیا 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: موسیقی‌متن شورانگیزی که در وضعیت‌های درماندگی گروه به خوبی مخاطب را غرق در حال و هوای موش‌ها می‌کند، سکانس باریدن بارانی تند در کوهستان به هنگامه‌ی مریض-

^۱ . dystopian

^۲ . Ressentiment

احوالی 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 بچه موش‌ها 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 رهایی» معلم در لحظاتی که به نزدیکی رودخانه رسیدند.

شهر موش‌ها در برهه‌ای از تاریخ سیاسی ایران ساخته 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 هر گونه مدارا با آن طرد می‌شد. دشمن یا دگر که بنا به تعریف کارل اشمیت^۱ در امر سیاسی «هویت‌ساز و هویت‌سوز» «خود» شناخته می‌شود برساننده‌ی فضای سیاسی هر جامعه‌ای است. در دوگانه دوست-دشمن اشمیتی، نگاهی آنتاگونیستی^۲ به دشمن حکفرماست. از تبعات این نگاه این است که دشمن همواره مشمول حذف قرار می‌گیرد، و وفای و سازش مطرح نیست (اشمیت، ۱۳۸۷). در تعبیر آنتاگونیستی از سیاست، تخاصم عنصر پویای هویت سیاسی است (موفه، ۱۱:۱۳۹۱). در چنین تعبیری، دشمن خود را «اسمشونبری» می‌نماید که از فرطِ کره‌المنظر بودن در مخیله نیز نمی‌گنجد و حتی لحظه‌ای نباید به هویت‌اش 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^۳، 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 حقیقی آن بر زبان منتفی است: نباید گفت «گربه‌سیا» بلکه باید گفت «اسمشونبر» (به خاطر شناخت تاریخی)، بچه موش‌ها در هنگام دیدن اسمشونبر در خواب بعد از بیداری زبان‌شان بند می‌آید و از شدتِ زشتی دشمن گریه می‌کنند نه آنکه سخن بگویند. در ابتدای فیلم نیز قاصدک چند دقیقه‌ای به توصیف زشتی اسمشونبر می‌پردازد. وضعیت بعد انقلاب پنجاه و هفت لحظه خلق اسمشونبرهایی بود که به موجب تاریخ سیاه دشمن حتی اسم

^۱ . Carl Schmitt

^۲ . Antagonist

^۳ . در صد و سی دقیقه، تنها دو دقیقه و پنجاه ثانیه از اسمشونبر قبل از مبارزه نهایی نشان داده می‌شود

واقعی‌شان را هم نمی‌بردند: «رژیم طاغوت به جای نظام شاهنشاهی»، «رژیم صهیونیستی به جای دولت اسرائیل»، «شیطان بزرگ به جای ایالات متحده امریکا». همچنین فضای آنتاگونیستی دوست-دشمن مبین یک جامعه امنیتی-اطلاعاتی شده نیز هست؛ از سکانس ابتدایی تا به آخر فیلم، «بچه‌موش‌گوش‌دراز» وظیفه‌ای جز استراق سمع و گزارش به آقامعلم ندارد.

شهر موش‌های دو؛ خلاصه داستان

«شهر موش‌های دو» در سال ۱۳۹۳ اثر مرضیه برومند و با مدت زمان یک ساعت و سی و هشت دقیقه ساخته شد. سه دهه از سکنی‌گزیدن موش‌ها در اتویپایی که در فیلم قبلی به آن رسیدند، می‌گذرد. آن‌ها آماده برگزاری مراسم قدردانی از آقامعلم پیرشان و معرفی معلم جوانی برای بچه‌موش‌ها هستند. والدین بچه‌ها همان بچه‌موش‌های سابق هستند که اکنون تشکیل خانواده داده و صاحب بچه شده‌اند. بچه‌ها با سخنان معلم جدید درباره دنیای بیرون 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 درخواست عطف از هرکسی که بچه‌اش را پیدا می‌کند، یافت می‌شود. بچه‌موش‌ها بچه‌گربه را به غاری که در آن یک موش کور 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 چندگربه شرور را شکست دهند تا بچه‌گربه را سالم به مادرش برسانند. با حمایت 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 معلم جوان» (فاعل)، که دیگر از امر و نهی والدین مبنی بر بیرون رفتن از شهر و یا تکرار مکررات آنها در باب خطرات «اسمشونبر» خسته شده‌اند، در جستجوی «زندگی 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. براین اساس با دو نیروی بازدارنده یعنی گربه خبیث و تعصب شهر 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 صحن مدرسه‌ی 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 محدودیت تاریخی خوش می‌آید. نگاه معلم به جهان بیرون و زیبایی‌هایش بارقه‌ایست برای عملی کردن آرزوی بچه‌موش‌ها؛ جرقه‌ایست تا تعدادی از بچه‌ها به رهبری «مومشکی» دل به دریا زده و قواعد شهر را زیر پا بگذارند، با سرودن ترانه‌ی اینچنین ساختارشکنانه: «باید گشت و گشت و دید.. باید و نباید.. خسته شدیم از این همه باید و نباید.. آخه دیوار هم شد چاره!..».

با تشویق معلم برای زندگی کردن، بار کنشگری از این سکانس به بعد بر دوش مومشکی - جوان منتقد شهر والته از خانواده‌ای تنگدست - قرار می‌گیرد. با پیدا شدن بچه‌گربه (نماد تکه - ایی از وجود 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 برمیگرداند. مومشکی برخلاف دوستانش از طبقه پایین جامعه و اولین پرسش‌کننده از بحث ممنوعه (سوال از ماهیت اسمشونبر) از بزرگان شهر است که البته فوراً بر آن می‌شورند. از نکات فیلم اشاره به مساله‌ی تامل‌برانگیز 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 قهرمان کاریزمای گذشته که هاله‌ی مسحورکننده‌اش دیگران را به مانند پروانه دور آن گرد می‌آورد در اینجا قهرمانی مرکزی با

هاله‌ای مقدس وجود ندارد. مومشکی به جز دوسه نفر از دوستانش (حداقل تا اواخر فیلم) یاریگری ندارد و مورد شماتت برخی خانواده‌ها قرار می‌گیرد. در چنین هنگامه‌ای، این موش-جوان با استعداد که پدرش از نعمات رهایی گذشته و اتوپیا بهره‌ای نبرده دنبال ارتباط با جهان بیرون برای شروع فصلی جدید در شهر است. بدین‌سان سعی در شکستن صلبیت انگاره‌ی رزم جوی دشمن در اذهان موش‌ها دارد تا از آن برساخته‌ی تاریخی هیبوط کنند و دگرخواهی فراهم شود. این خلاف آمد مانند پُتکی بر پیکره شهری که آبستن اختلاف عقیدتی است، وارد می‌آید و خیل کثیری را از خواب بیدار می‌کند: پزشک شهر، دبیر مسن مدرسه، نامزد معلم شهر و سپس باقی مانده دانش‌آموزها روزها رفته رفته به طرفداری مومشکی برمی‌آیند. «بچه‌گره»^۱ 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 بچه‌گره هستند با سرودن ترانه‌ای به انگاره‌ی غلط شهر خرده می‌گیرند: «سرنوشت او را به اینجا کشانده. ای مردم شهر بیاموزید هم‌زبانی را، زبان عشق و دوستی را، نه زبان قهر. بچه‌گره باشیم چه موش خواهان مهریم و آغوش».

اگر در شهر موش‌های یک انواع نماها، شگردهای فنی و موسیقی دلگیر متن در خدمت پرداختن به مضمون «رهایی» بودند؛ در اینجا مولفه‌های دیداری و شنیداری به صیقل دادن دغدغه «زندگی‌روزمره» می‌پردازد. اولین سکانس با منظره‌ای فرح‌بخش از طبیعت بکر اطراف شهر و موسیقی متنی شاد مخاطب را به درون شهری مدرن مملو از اماکن جدید تفریحی، تیپ‌های جدید و جریان زندگی روزمره می‌برد. این نشانگان جملگی مولفه‌هایی 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 گوناگون زندگی که از طرفی نشان‌دهنده پذیرا بودن شهر برای تجربه‌های جدید است و از سویی به روتین شدن وضعیت استثنا^۱ اشاره دارد؛ نشانه‌ی گذار از وضعیت استثنای چندین ساله‌ی حاکم بر شهر توسط دانش‌آموزان.

نصب تابلوی «ما دنیا را دوست داریم» در مدرسه، دعا خواندن برای «دیگری» در سرودهایشان و همدلی موش‌مادران شهر با «گربه‌مادر» به خوبی فضای ادراکی موش‌ها مبنی بر

^۱ . state of exception

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 سکansı در ابتدای فیلم که دانش‌آموزان را به مناسبت جشن سالگرد پیروزی و تاسیس اتوپیا به صف کرده‌اند تا سرود انقلابی زمانه‌ی رهایی را - که چند دهه پیش آقامعلم کاریزما سراییده بود - تعلیم دهند، بقیه سرودها از دو حالت خارج نیست: یا ترانه‌ای عاشقانه بین مومشکی و دختر گپل (پولداری شهر) و یا مضمونی از پذیرش دیگری و تساهل به مانند دو سرود پایانی.

نیروی بازدارنده در شهرموش‌های دو که مانع زندگی و تجربه نو هستند، برخلاف نیروی بازدارنده‌ی فیلم قبلی صرفاً اسمشونبر یا دشمن خارجی نیست بلکه مشمول 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 چریک‌های جان برکف جستجوگر گذشته بوده‌اند و اینک به مگاک روزمرگی و مصرف‌گرایی در غلطیده‌اند نه تنها معصومیت گذشته را فراموش کرده، بلکه عاجز از درک رویای نسل جدید هستند: رویایی از جنس کشف دنیای بیرون و یا رویایی از جنس عشق مومشکی به دختر پولداری شهر که خانواده‌ی دختر طردش می‌کند. این امر به شکل یک تناقض در فیلم نشان داده می‌شود که خود باعث برساختگی بودن افسانه‌هایی چون دشمن در ذهن بچه‌ها می‌شود. بدین خاطر، اهمیت دشمن خارجی فرع 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 تکیه بر قدرت نجات بخش خاطره سعی در تذکار موش‌ها در قبال یک‌رنگی اعصار گذشته دارد. تذکار به گونه‌ای غیرمستقیم و به میانجی شکستن هاله‌ی دشمن و کمک به گربه‌ای از جنس همان گربه‌هایی که زمانی اسمشونمی‌بردند، صورت می‌گیرد. رفته رفته لفظ واژه‌های غیر خصمانه‌ای چون پیشی روتین می‌شود به حدی که در انتهای فیلم گربه سفید و مادرش در جشن شهر به واسطه ارتباط تصویری حضور دارند. نکته تامل‌برانگیز چگونگی ختم «دشمن» در دو فیلم است: در شهرموش‌های 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 گربه سفید در جشن شهر حضور دارند و خود گویای جایگزینی نسل جدید گربه‌ها/دشمن است. نسل جدیدی که می‌تواند ارغنون دوستی و لحظه مرگ وضعیت استثنا باشد.

تحلیل جامعه شناختی شهر موش‌های دو

بیش از سه دهه از انقلاب گذشته است؛ چرخشی فرهنگی به سوی زندگی روزمره اتفاق افتاده، خصوصیات وضعیت انقلابی دستخوش نوعی استحاله شده، و به واسطه عوامل متعددی همچون تکثر منابع جامع‌پذیری، رشد تکنولوژی، جهانی شدن، 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 به وضوح قابل بیان است ولی آنچه به تعبیر اینگلههارت از اهمیت بسزایی برخوردار است سرایت تدریجی این فضای فکری به سیاست و سیاست‌گذاری حکومت‌هاست که به الزامات گسترده‌ایی همچون فضای باز سیاسی منجر خواهد شد (Inglehart, 1992: 183).

در این اثنا آنچه به ارتباط بین فضای ادراکی جدید و سیاست در هر جامعه‌ای منجمله ایران استحکام نظری می‌بخشد توجه به بحث و فحش 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 بخشی‌عللی از عوامل متعدد، به جامعه‌ی جدید ایران نظر بیندازیم باید گفت این جامعه جدید فارغ از جناح بندی‌های سیاسی در جستجوی کیفیت زندگی، بهره‌وری هر چه بیشتر از آن و ترجیحات فرهنگی نو است. نوعی پی‌جویی حقوق انسانی از طریق آفرینش خویشتن به عنوان موجوداتی آزاد و مسئول؛ بدین سبب سعی 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 اتوپیاگرایی دهه شصت، رفته رفته به ساحت «روزمرگی و واقعیات جدیدش» هبوط می‌کند (الستی، ۱۳۹۸؛ قلی‌پور، ۱۳۹۷). اگر در فضای انقلابی، زندگی روزمره به عنوان ساحتی است که باید با ایدئولوژی انقلابی تماماً سیاسی و تصرف شود؛ در مقابل با دگرذیسی جامعه، سینما نیز مقهور زندگی روزمره و نمایش مصائب دیستوپایی آن می‌شود. اگر سینمای انقلابی 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، سینمای دهه نود بازتاب جامعه‌ایست که دنبال رهایش 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؛ به گونه‌ای که حتی «سبک زندگی دهه‌ی شصت»

هم‌اکنون به سوژه‌ای جهت تولید طنز توسط سینمای دهه‌ی 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 به عنوان دهه‌ای پایان یافته (مقدم‌فر، ۱۳۹۷: ۱۷). شهرموش‌های دو در چنین بستری به ترسیم بایسته‌های زیست‌نویی می‌پردازد که دیگر در خرقه‌ی تنگ بازگشت به خویشتن ایدئولوژیک نمی‌گنجد و «بازگشت به خویشتن» دیگری را می‌طلبد که جز اشتراک در لفظ هیچ پیوندی با آن ندارد. بازگشت به خویشتن اولی در بستر تفکرات سیاست‌رهایی‌بخش، بومی‌گرایی و دغدغه‌ی اصالت است، ولی دومی در بستر تفکرات سیاست‌زندگی و سبک‌های جهانی قرار می‌گیرد. اولی در قالب سیاست‌های کلان، ایدئولوژی‌های فراگیر و تحریک توده‌ها معنا دارد ولی دومی نهایتاً در سطح خرد، جنبش‌های جدید تخصصی کوچک، تجهیز زندگی، شکوفایی خود فردی و بیشینه-سازی شادی عمل می‌کند. این بازگشت به خویشتن نتولیرالی همراه می‌شود با نگاهی انتقادی به سیاست خارجه که مسئول ارتباط‌گیری با دنیای بیرون در جهت افزایش کیفیت زندگی داخل است.

در پیجویی «سیاست‌زندگی»، روشنفکری جدید ایران نیز طلیعه‌بخش تفسیرهای جدیدی از امر سیاسی و ملزومات بهتر زیستن شده است. به عبارتی روشنفکری روسانتیمان‌نگر قبل و اوایل انقلاب به تدریج جای خویش را به روشنفکران واقع‌بینی می‌دهد که خدمت به زندگی اولویت اصلی آنهاست. اگر روشنفکری چپ اسلامی دهه‌های پیش بنا به خصلت روسانتیمانی-اش مشغول به دیگری‌سازی، روانه کردن انگشت اتهام به سمت امپریالیسم غرب و طرد بنیادی غرب بود، هم اینک نسل جدید روشنفکران پساسیاست سعی در دوری از دوگانه‌سازی‌های صلب شرق و غرب، بومی و غیربومی و یا طرد مدرنیته دارند. به عبارتی جنبه فلسفی و خصلت‌گفتگویی میان‌فرهنگی 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 شرایط پسانقلابی که نسل جدید مداوم سعی در نشانه‌گذاری راه ناهموار دموکراسی به انحاء مختلف داشته، دولتی با گفتمان اعتدال نیز زمام حکومت را در سال ۱۳۹۲ با پشتیبانی گروه‌های میانی جامعه بدست 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 جهان‌گرایی مشترک بین حکومت و جامعه در دولت یازدهم تبلور پیدا کرد و برای نخستین بار پس از دهه‌ها رابطه‌ی تیره و هم‌اوردجویی خطرناک با بیگانگان، پای گفتگوی مستقیم به میان آمد. اگر در یک دهه‌ی اول انقلاب و با تفوقِ گفتمان چپ اسلامی (۱۳۶۰-۱۳۶۸) امر سیاسی با تعبیری آنتاگونیستی همراه بود که در آن دشمن در یک تخصم 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 تعریف گشوده‌ای از امر سیاسی که سیاست تا حدی شانیت اتصاف انسانی به خود می‌گیرد پیشنهاد کنترل و رام کردن این منازعه داده می‌شود. به طوریکه که دشمن به سطح یک رقیب تنزل پیدا کرده، وجوهی از آن به عنوان یک دیگری متفاوت پذیرفته شده و فضایی برای مدیریت عقلانی اختلافها ترسیم می‌شود (موفه، ۱۳۹۱). تعریف مشترک گفتمان‌های سازندگی و اصلاحات از «دگر» یا «دشمن» مبین این امر بود که روابط خارجی مبتنی بر رواداری، توجه به قواعد بین‌المللی، دگرسازی ملایم‌تر و اعتمادسازی با غرب در دستور کار قرار گرفته است (عطار، ۱۳۹۵: ۳). در دهه هفتاد از یک سو با توجه به تثبیت نظام و از سویی دیگر تغییر تدریجی بافت فرهنگی و اجتماعی جامعه برخی جناح‌ها همچون جریان چپ به یک شیفت گفتمانی جدیدی دست یازیدند و برخی از دال‌های خود را به کل تغییر دادند. برای مثال استکبارستیزی به استبدادستیزی 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 به تدریج با نام گفتمان اصلاح‌طلبی شناخته شد (پورزکی، ۱۳۹۸: ۱۳). تکرار این نگاه در دولت اعتدال‌گرای روحانی نیز مشهود بود؛ سیاست خارجی این دولت مبتنی بر نقد اصولی سیاست خارجی هشت ساله پیش از خود و تغییر رویارویی احتمالی به سمت تعامل سازنده بر مبنای آرمان‌گرایی واقع‌بینانه است (فیروزآبادی، ۱۳۹۳: ۳).

نتیجه‌گیری

فضای ادراکی قرن بیستم بستر ساز 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 آنتاگونیستی از امر سیاسی محقق نمی‌شدند. جامعه به مثابه

شخصیتی واحد دیده می‌شد که می‌توان آنرا هدایت و تمام مصائب آنرا 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 جمعی سخت به همراه قبضه کردن قدرت دولتی، تعیین‌بخش آزادی شخص است شکست خوردند. تحولات مترتب 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 کنش‌ورزی آن. پیامد این فضا گسلیدگی جنبش‌ها از کنش انقلابی، عدم مستحیل شدن افراد در یک پیش‌روی توده‌ای، تاکید بیشتر بر امر شخصی و فرهنگی بود. فضای ادراکی جدید مدلی از سیاست‌ورزی را می‌طلبد که آن را سیاست‌زندگی نامیده‌اند. جامعه ایران نیز در قرن بیستم درگیر رهایی بود؛ از فضای ادراکی چپ تا اسلامی هر کدام انگاره‌ای بودند برای تحریک توده‌ها جهت رهایی از انقیاد. با قدم گذاشتن جامعه به قرن جدید، فضای ادراکی‌اش باید محل پرسش قرار گیرد تا روشن شود فضای ادراکی جدید چه سیاست‌ورزی را پیشه می‌کند. اگر دغدغه‌ای چون «بازگشت به خویشتن» دهه چهل و پنجاه، به نوعی 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 تاثیرش بر سیاست نیز هدف پژوهش قرار گیرد. بازگشت به خویشتن اولی در بستر تفکرات سیاست‌رہایی‌بخش است، ولی دومی در بستر تفکرات سیاست‌زندگی قرار می‌گیرد. اولی در قالب ایدئولوژی‌های فراگیر و تحریک توده‌ها معنا دارد ولی دومی در سطح خرد، جنبش‌های جدید تخصصی کوچک و تجهیز زندگی فرد عمل می‌کند. در این هنگامه‌ی عسرت ایران، باید به میانجی‌کنش فرهنگی جامعه منجمله 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 اتوپییای خیالی تا دستوپییای 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 مسایل اجتماعی ایران*. تهران نشر آگه.
- اقاچری، هاشم. (۱۳۸۲). *انقطاع نسلیها و انسداد نسلیها، مجموعه مقالات گسست نسلیها*. پژوهشکده علوم انسانی جهاد دانشگاهی.
- آقاجانزاده و رضایی. (۱۳۹۶). «مساله غرب و ایده فرهنگ و زندگی روزمره پس از انقلاب»، *ایران نامگ*، سال ۲، پاییز ۱۳۹۶.
- بک، الیش. (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 با هم زندگی کنیم*. ترجمه سلمان صادقی‌زاده، نشر ثالث.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۳). *شکاف نسلی یا گسست نسلی در ایران امروز*. تهران: مرکز مطالعات تحقیقات استراتژیک.
- تایسن، لیسن. (۱۳۸۷). *نظریه های نقد ادبی*. ترجمه مازیار حسین زاده، نشر نگاه امروز.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی بر روایت*. ترجمه ابولفضل حری، تهران فارابی.
- پورزکی، گیتی. (۱۳۹۸). «تحول در مواجهه گفتمانی جمهوری اسلامی مواجهه آنتگونیستی یا آگونیستی»، *دوفصلنامه جامعه شناسی سیاسی جهان اسلام*، دوره ۷، شماره ۱۵، پاییز ۱۳۹۸، صص ۲۵۴-۲۳۱.

- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت شناسی قصه*. ترجمه مدیا کاشی‌گر، تهران: نشر روز.
- جهانگل، 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.
- صادقی‌زاده، سلمان. (۱۳۹۹). «جامعه‌شناسی گذار به سیاست‌سوژه در عصر جهانی شدن»، *جامعه‌پژوهی 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). *فیلم‌فرم و فرهنگ*. ترجمه بابک تیزاب، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- کسل، فیلیپ. (۱۳۸۳). *چکیده آثار گیدنز*. ترجمه حسن چاوشیان، نشر ققنوس.
- کادون، جی‌ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۸). *تجدد تشخیص و هویت در عصر جدید*. ترجمه ناصر موفقیان، نشر نی.
- گیبینز، جان‌آر. (۱۳۸۱). *سیاست پست‌مدرنیته*. ترجمه منصور انصاری. تهران: گام‌نو.
- گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
- لمکه، توماس. (۱۳۹۶). *درآمدی بر زیست‌سیاست*. ترجمه بهراد رحمانی، نشر مرکز.

- لاجوردی، هاله. (۱۳۸۸). *امر روزمره در سینمای ایران*. نشر ثالث.
- مقدم فر، عطالله. (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.
- 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). *Structral Semantics: An Attempt at a Method*.
- Jarvie, Ian. (1970). *Towards a Sociology of the Cinema*, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Lash. Scott. (1990). *SOCIOLOGY OF POSTMDERNISM*. LONDON: ROUTLEDGE.
- Paige, JM. (1975). *Agrarian Revolution*. New York: Free.
- Ronald, inglehart. (1992). *Generational Replacement and value change in Eigh west European societies*, *British journal of political science*, 22: 183- 228.