Society Culture Media

Vol 14. Summer 2025

Research Paper

Representation of Social Issues in Iranian Cinema Over the Past Four Decades (1981-2021)

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

Received:Mar,15.2025 ;Accepeted:Mar,24.2025

DOI: 10.22034/scm.2025.512649.1864

Abstract

Throughout history, societies have faced challenges that deviate from established standards, norms, and values, leading to social issues. Therefore, continuous understanding and analysis of these issues from different perspectives are crucial for maintaining the dynamism and cohesion of society. In this regard, cinema, with its unique capacity to represent social realities, can depict and present various social and civil issues in new and dynamic forms. This study aims to investigate how social issues have been represented and shaped in Iranian cinema over the past four decades, focusing on selected and popular films from this period. The research method is qualitative, based on thematic analysis of five popular films selected from different presidential terms: "Kani Manga," "Viper," "The Snowman," "The Exiles 2," and "Centipede". The research findings indicate the presence of 25 core themes and five prominent recurring categories, namely "war," "enemy," "homeland," "solidarity," and "hypocrisy" across the five selected films.

Additionally, the main categories reflect a consistent and recurring perspective on "war" in the films "Viper," "Kani Manga" and "The Exiles 2," "enemy" in "Viper" and "The Exiles 2;" "homeland" in "Kani Manga" and "The Snowman;" "solidarity and unity" in "Kani Manga" and "The Exiles 2;" and "hypocrisy" in "Centipede" and "The

[1] Ph.D student of 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

CC BY

Exiles 2". This representation and shaping of reality also occur under four discourses: "the sanctity of war," "femininity," "sanctity avoidance," and "socially critical discourse," which have emerged over the past four decades, respectively. In sum, filmmakers' efforts to maintain balance in society have ranged from neglecting social issues to giving them special attention through various genres.
Keywords: Social issues, Iranian cinema, representation and shaping, popular films

Introduction

From a sociological standpoint, every society evolves according to its inherent norms, values, and structural logic. When behavioral or institutional changes disrupt this natural progression, they constitute social problems, which are widely recognized as undesirable and demanding collective attention and action. As Apollo Romeyer asserts, a social problem is an intolerable condition that necessitates collective intervention for reform.

Addressing such issues requires a critical understanding of their underlying causes and systemic foundations. Within this analytical framework, cinema emerges as a powerful medium for both representing and interpreting social realities. It functions simultaneously as a mirror of cultural conditions and a tool of social reflection, articulating the tensions, values, and transformations of its time (often revealing, consciously or unconsciously, the ethos of the social classes it depicts).

Given this dual function, the systematic study of cinematic works is essential for tracing the dynamics of social change. Through close examination of films, researchers can identify how shifts in collective consciousness and social structures are manifested across historical periods.

This study focuses on the interrelationship between Iranian cinema and social problems, adopting an event-based analytical framework aligned with presidential eras. It seeks to uncover how social issues have been portrayed and problematized in Iranian cinema over the past four decades, and how representational patterns vary among popular and influential films. By mapping thematic and social motifs across different political and cultural contexts, the research aims to reveal the evolving contours of social transformation in contemporary Iran.

Purpose

The primary aim of this study is to explore and understand the social and cultural issues of Iranian society through the lens of cinema. As one of the most influential media for representing social realities, cinema reflects the prevailing attitudes,

values, and cultural challenges of each era. Accordingly, this research seeks to identify and examine the central themes and motifs of the most popular Iranian films over the past four decades, analyzing how these works portray social and cultural concerns and societal transformations. In essence, analyzing popular film themes serves as a means to understand public perceptions and cultural preferences within a historical context following the Islamic Revolution. These films, shaped by the political, social, and cultural structures of their time, provide valuable indicators of societal change and evolving discourses within Iranian society.

Methodology

This study employs thematic analysis, a widely used qualitative method in which semantic patterns are identified, coded, analyzed, and interpreted (Zakaei, 2023). The method transforms diverse data into rich insights, with themes ranging from broad overarching patterns to specific, nuanced elements (Sheikhzadeh & Bani-Asadi, 2023).

Theme selection followed three criteria: alignment with research questions, recurrence in the data, and distinctiveness to avoid overlap (Zakaei, 2023). An inductive coding approach was applied in three stages—initial, intermediate, and theoretical—tracing indicators, concepts, and categories. The analysis proceeded through description, focusing on screenplays and visual elements; analysis, identifying central themes; and cross-comparison, examining intra- and inter-textual similarities to generate final interpretations (Esterberg, 2002).

Temporal divisions were based on presidential terms, reflecting dominant socio-political discourses. Films were selected according to audience numbers as an indicator of popularity and societal resonance (Alexander, 2011)

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 1980s Hollywood films. 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 lower-class migrants' struggles and impulsive decisions, 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 the female character Elham, 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

Cinema in Iran, particularly popular films, plays a dual role in legitimizing and challenging social norms, serving as a lens to examine societal issues. Across five key films from 1981 to 2021, recurring themes such as war, homeland, enemy, hypocrisy, and solidarity emerge, reflecting the interplay between historical values and contemporary social tensions. Early films like *Kani-Manga* and *Viper* emphasize wartime heroism and male-centered narratives, while later productions such as *The Snowman*, *The Exiles 2*, and *Centipede* foreground social critique, including migration, deceit, and moral hypocrisy.

The portrayal of women evolves from near invisibility to more prominent yet vulnerable roles, illustrating shifting societal attitudes. Humor is strategically used to convey critique indirectly and engage audiences. In general, these films reveal a negotiation between tradition and modernity, individualism and collective responsibility. By integrating narrative creativity, symbolism, and social commentary, Iranian cinema functions as both a mirror and a mediator of cultural

anxieties, offering insight into moral, gendered, and socio-political dynamics while fostering reflective discourse among diverse viewers.

Novelty

This study is grounded in the potential of cinema as a dynamic andinfluential medium. Its distinguishing features, compared to prior research, lie in both the scope of the sample and the depth of analysis. Previous studies on Iranian cinema have typically been limited either to a short period of one or two decades or to a focus on a specific social issue.

In contrast, the present research adopts a broader temporal and analytical framework. Notably, in selecting films as the study sample, this research introduces, for the first time, a distinction between box office revenue and audience size, determining the sample based on the number of viewers rather than commercial performance.

Moreover, the study offers a dual-layered reading of political-cinematic discourses across different presidential terms over forty years. By examining both the commonalities and divergences among the five selected films, this approach substantially enriches the conceptual structure and methodological framework of the research.

Bibliography

Abdollahi, M., et al. (2006). Study of social issues in Iran. Tehran: Payame Noor University. (In Persian)

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.

Alexander, V. (2012). Sociology of the arts (A. Rawdarad, Trans.). Tehran: Academy of Arts. (In Persian)

Allah Moghimi, Habib(2020). "Exploring Iranian Daily Life by Analysing Iranian Cinema". A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Faculty of Arts and Social Sciences The University of Sydney. September.

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, 3(10), 29–50. (In Persian)

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

Clarke, V. and Braun, V. (2013) Teaching thematic analysis: Over-

Cohen, Stanley. (1972). "Folk Devils and Moral Panics", New York City: St. Martins Press.

coming challenges and developing strategies for effective learning.

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.

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

Foucault, M. (2022). Order of things (Y. Emami, Trans.). Tehran: Research Institute for Cultural and Social Studies. (In Persian)

Fromm, Erich. (1972). "Escape from Freedom", New York City: AVON.

Gardfaramerzi, M. (2014). Crime and criminology in Iranian cinema. Cultural and Communication Studies Quarterly, 34. (In Persian)

Givian, A., & Sarvi Zargar, M. (2009). Representation of Iran in Hollywood cinema. Journal of Cultural Studies, 8, 147–177. (In Persian)

Hadavi, M. (2012). Analysis of the story "Haji Agha-Sadegh Hedayat" based on the reflection theory. Quarterly of Sociology of Art and Literature, 4(1). (In Persian)

Hall, Stuart(1997). "The Work of Representation", In Cultural

Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

Kaveh, M. (2012). Social pathology (Vol. 1). Tehran: Sociologists. (In Persian)

Lidchi, Henrietta(1997). The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culturers, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

Makinajad, K. (2014). Base-superstructure model in sociology: Marx, Durkheim, Weber. Tehran: Naqd Afkar. (In Persian)

Mashounis, J. (2016). Social issues (H. Naeibi, Trans.). Tehran: Research Institute of Culture, Art, and Communication. (In Persian)

Monadi, M. (2007). A sociological introduction to socialization. Tehran: Jeyhoon Publications. (In Persian)

Mortazavi-Qohi, F., & Monadi, M. (2011). Sacred defense in the passage of Iranian cinema. Quarterly of Iranian Association for Cultural and Communication Studies, 7(25), 127–148. (In Persian)

Neumann, Franz. (2009). "Behemoth", Chicago: Ivan R. Dee. 18

Rastegar, Y., Aghababai, E., & Raskhi, Z. (2019). Representation of social issues in post-Islamic Revolution Iranian cinema. Strategic Research on Social Issues in Iran, 8(4), 57–74. (In Persian)

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

Rojek, chris(2007). Cultural Studies, Polity Press.

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

Sheikhzadeh, M., & Bani-Asadi, R. (2020). Content analysis: Concepts, approaches, and applications. Tehran: Logos. (In Persian)

Shiani, M., & Mohammadi, M. A. (2007). Youth issues in Iran: A sociological analysis of economic anomie among young people. Journal of Social Welfare, 25. (In Persian)

Sourlen, P. (2000). Cinema of European countries (H. Ahmadi Lari, Trans.). Tehran: Soroush. (In Persian)

Stam, R. (2014). Introduction to film theory (E. Norouzi, Trans.). Tehran: Sooreh Mehr. (In Persian)

Taleban, M. R., Mobasheri, M., & Mehrayin, M. (2010). Examining the process of value transformation in Iran, 1974–2009. Encyclopedia of Social Sciences, 2(3), 23–63. (In Persian)

Technology and Cinema Studies Development Office. (n.d.). Statistical yearbook of film sales and Iranian cinema. Tehran: Iranian Cinema Organization, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

The Psychologist, 26 (2).

Vosoughi, M., & Nik-Khalgh, A. A. (2004). Fundamentals of sociology. Tehran: Behineh. (In Persian)

Watson, James and Hill, Anne(2006). Dictionary of Media and

Communication Studies, 7th Edition, Hodder Arnold Publication.

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

Yousefi, A. (2011). A sociological reflection on identification and prioritization of social issues in Iran. Quarterly of Social Issues in Iran, 2(1). (In Persian)

Zakaei, M. S. (2023). The art of conducting qualitative research: From problem identification to writing. Tehran: Agah. (In Persian)Taleban, M. R., Mobasheri, M., & Mehrayin, M. (2010). Examining the process of value transformation in Iran, 1974–2009. Encyclopedia of Social Sciences, 2(3), 23–63. (In Persian)

Technology and Cinema Studies Development Office. (n.d.). Statistical yearbook of film sales and Iranian cinema. Tehran: Iranian Cinema Organization, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

Vosoughi, M., & Nik-Khalgh, A. A. (2004). Fundamentals of sociology. Tehran: Behineh. (In Persian)

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

Yousefi, A. (2011). A sociological reflection on identification and prioritization of social issues in Iran. Quarterly of Social Issues in Iran, 2(1). (In Persian)

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

سال چهاردهم/ تابستان ۱۴۰۴

مقاله پژوهشی

مطالعه مسائل اجتماعی بازنمایی شده در سینمای ایران در چهار دهه اخیر (۱۳۶۰-۱۴۰۰)

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

تاریخ دریافت:۰۳/۱۲/۲۵، تاریخ تایید:۰۴/۱/۳
DOI: 10.22034/scm.2025.512649.1864

چکیده

جوامع مختلف در طول زمان همواره با چالش‌هایی روبه‌رو بوده‌اند که از معیارها، موازین و ارزش‌های تعریف شده فاصله گرفته و مسائل اجتماعی را شکل می‌دهند. ازاین‌رو، شناخت و تحلیل مستمر این مسائل از زوایای مختلف به‌منظور حفظ پویایی و انسجام جامعه اهمیت بالایی دارد. در این میان، سینما با ظرفیت‌های منحصربه‌فرد در بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی می‌تواند مضامین و مسائل مختلف اجتماعی و مدنی را به اشکال نو و پویا نمایش دهد و بازنمایی کند. هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در چهار دهه اخیر سینمای ایران و در بین فیلم‌های پر مخاطب چهار دهه اخیر سینمای ایران است. روش پژوهش، کیفی و متکی بر تحلیل مضمون است. نمونه انتخاب شده شامل پنج فیلم پربیننده به تفکیک ادوار ریاست‌جمهوری یعنی «کانی‌مانگا»، «افعی»، «آدم‌برفی»، «اخراجی‌ها۲» و «هزارپا» است. یافته‌های پژوهش، نشانگر حضور ۲۵ مضمون محوری و ۵ مقوله تکرارشونده پررنگ «جنگ»، «دشمن»، «وطن» «همبستگی» و «ریاکاری» در این پنج فیلم است. همچنین مقولات اصلی نشانگر یک نگاه ثابت و تکرارشونده درباره «جنگ» در افعی، کانی‌مانگا و اخراجی‌ها۲؛ «دشمن» در افعی و اخراجی‌ها۲؛ «وطن» در کانی‌مانگا و آدم‌برفی؛ «همبستگی و اتحاد» در کانی‌مانگا و اخراجی‌ها۲ و «ریاکاری» در هزارپا و اخراجی‌ها۲ بوده است.این بازنمایی و شکل دهندگی به واقعیت نیز ذیل چهار گفتمان «تقدس‌مآبی جنگ‌محور»، گفتمان «زنانگی»، گفتمان «تقدس‌گریزی» و گفتمان «نقادی اجتماعی مسئله‌محور» به ترتیب در این چهار دهه رخ‌داده و تلاش سینماگران برای حفظ تعادل در جامعه با موجی از نادیده‌گیری مسائل اجتماعی تا توجه ویژه به آن را با ژانرهای مختلف پوشش داده است.

واژه‌های کلیدی: مسائل اجتماعی، سینمای ایران، بازنمایی و شکل‌دهی، فیلم‌های پربیننده.

---

[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

طرح مسئله

از نظر جامعه‌شناسان، هر اجتماعی بر اساس معیارها، موازین و ارزش‌های خود دارای حرکتی طبیعی است. اگر شیوه رفتاری جامعه تغییر یابد به‌گونه‌ای که در حرکت طبیعی جامعه اختلالی ایجاد کند، آن موضوع یک مسئله اجتماعی است. در مقام تعریف و از دیدگاه انضمامی مسائل اجتماعی به‌عنوان پدیده‌هایی نامطلوب، اذهان نخبگان و افکار عمومی مردم را به خود مشغول داشته به‌گونه‌ای که نوعی وفاق و آمادگی جمعی برای مهار آن‌ها پدید می‌آید (عبداللهی، ۱۳۸۵: ۱). در تعاریف نظری نیز به عنوان نمونه آپولو رومایر[1] معتقد است که مسئله اجتماعی پدیده‌ای نامطلوب تلقی شده که تعداد زیادی از اعضای جامعه آن را تحمل‌ناپذیر دانسته وکنش‌جمعی برای اصلاح آن ضروری است (Rwomire, 2001). جان مشونیس[2] نیز بر ویژگی فراگیر بودن و انتقال ماندگار آن به بحث در حوزه عمومی تأکید دارد (مشونیس، ۱۳۹۵: ۲۰). حل مسائل اجتماعی وابسته به توجه جدی به زیربناهاست؛ بنابراین راه‌حل مسائل اجتماعی این است که آسیب‌شناسی دقیق در مورد علل و ریشه‌های آن‌ها انجام شود (ملکی، ۱۳۸۷: ۷۰).

آسیب‌شناسان اجتماعی بر این باور هستند که فیلم‌های سینمایی منبع مهمی برای درک ماهیت و علل مسائل اجتماعی است (گردفرامرزی، ۱۳۹۳: ۲۳). سینما یکی از پتانسیل‌های طرح مسائل اجتماعی و فرهنگی و نیز بازتاب‌دهنده شرایط فرهنگی جامعه است (ابراهیمی، ۱۳۹۳: ۱۰) و این امکان را برای محققان فراهم می‌کند تا از این طریق با ویژگی‌ها، مسائل و شرایط فرهنگی و اجتماعی دوره‌ها و جوامع مختلف آشنا شوند. به‌خاطر همین ویژگی، سینما می‌تواند بیانگر روح طبقات اجتماعی دوره تولید خویش باشد. از چنین زاویه‌ای فیلم، ابزاری برای بیان مسائل اجتماعی است و فیلمساز به طور خودآگاه یا ناخودآگاه با ابزار سینما آن‌ها را به نمایش می‌گذارد.

از همین رو، کاوش علمی آثار سینمایی جهت مطالعه مسائل اجتماعی حائز اهمیت است و بررسی آثار سینمایی می‌تواند بازنمایی نحوه بروز و ظهور تحولات اجتماعی در ادوار مختلف زمانی باشد.

تمرکز پژوهشگران در این مقاله، مسائل اجتماعی و مسئله‌مندی سینماست و بناست این مسائل به‌صورت رویدادمدار (ادوار ریاست‌جمهوری) ردیابی شوند. براین‌اساس، این پژوهش در

---

[1] Apollo Rwomire
[2] John Macionis

پی آن است تا نشان دهد «مسائل اجتماعی در سینمای ایران در چهار دهه اخیر چگونه به تصویر کشیده شده است و تفاوت‌های بازنمایی به تفکیک فیلم‌های پرمخاطب چیست». 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

رسانه‌ها مجرا و میانجی ما با جهان حقیقی هستند و تصویری از جهان به ما ارائه می‌دهند که در اصطلاح به آن بازنمایی گفته می‌شود. به‌عنوان نمونه، آنچه ما به‌عنوان یک مخاطب از امریکایی‌ها، عرب‌ها، سیاه‌پوست‌ها، مسلمانان و... می‌دانیم ناشی از تجربه مواجهه با تصاویری است که رسانه‌ها به ما ارائه کرده‌اند (Watson and Hill, 2006: 248). امروزه دیگر سینما بازتولید واقعیت و بازسازی مکانیکی یا مقلدگرای زندگی روزمره نیست و نظریه‌های نوین در این زمینه گویای نقش‌های فراتری برای سینما در تعریف جایگاه خود با کنش‌ها در زندگی است.

یکی از این نظریه‌ها، «نظریه بازنمایی»[1] است. بر اساس این نظریه ابتدا واقعیت رخ می‌دهد و سپس در سینما به اشکال مختلفی نمایش داده می‌شود. به‌طوری‌که واقعیت خارج از فرایند بازنمایی نیست و ضمن پذیرش وجود جهان مادی واقعی، اهمیت برای معنایی است که به جهان مادی داده شده و همچنین بازنمایی تولید معنا به کمک چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی صورت می‌گیرد که زندگی اجتماعی را از لنز محتوا و مضامین دیده و مقوله‌های کلیدی را درون بافت خود می‌سنجد و امکان تفسیر را فراهم می‌آورد.

در این دیدگاه، فیلم‌های سینمایی متأثر از شرایط اجتماعی در هر جامعه هستند. به‌عنوان نمونه، ریچارد دایر[2] در این زمینه بازنمایی را ساختی می‌داند که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت همانند افراد، مکان‌ها، اشیا و دیگر مفاهیم مجرد می‌سازد که می‌تواند به شکل نوشتاری، گفتاری و تصویری باشد (Dyer, 2005). همچنین در سینما شیوه‌ای از تولید معنا در نظر گرفته می‌شود و بازنمایی ابزاری واسط برای انتقال معنا است.

1 Representation Theory
2 Richard Dyer

امروزه مفهوم بازنمایی به‌شدت وامدار آثار «استوارت هال»[1] است. هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ[2] می‌داند. او در ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد (Hall, 1997:15) سپس در ادامه به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی می‌پردازد.

هال برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دسته کلی قرار می‌گیرند (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸: ۳):

۱- نظریه‌های بازتابی[3]

۲- نظریه‌های تعمدی[4]

۳- نظریه‌های برساختی[5]

در نگاه بازتابی، ادعا بر این است که زبان به شکل ساده‌ای بازتابی از معنایی است که از قبل در جهان خارجی وجود دارد. در نگاه تعمدی یا ارجاعی گفته می‌شود زبان صرفاً بیانگر چیزی است که هنرمند قصد دارد بگوید. نگاه برساختی نیز مدعی است معنا «در» و «به‌وسیله» زبان ساخته می‌شود.

هال رویکرد سوم را منطبق با ویژگی عمومی و اجتماعی زبان می‌داند. بر مبنای این رویکرد، ما معانی را می‌سازیم و این عمل را به واسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساخت‌گرایی معتقد است نظام زبانی معنا را حمل می‌کند و این کنشگران اجتماعی هستند که نظام مفهومی فرهنگ خود و سایر نظام‌های بازنمایی را برای ساخت معنا مورد استفاده قرار می‌دهند تا جهانی معنادار را بسازند. بر اساس دیدگاه برساختی معنا به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد.

هال، «عرف عام» را از «گرامشی»[6] اخذ می‌کند و آن را به یکی از محوری‌ترین مباحث مطالعات فرهنگی بدل می‌سازد. در جامعه‌شناسی گرامشی، عرف عام به دانش مورد توافق بین یک گروه یا طبقه خاصی از افراد اطلاق می‌شود که دیدگاهی مشترک در بین آنان ایجاد

---

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

می‌کند و ازآنجایی‌که این دانش شکل کج و معوجی از واقعیت است و به‌وسیله نهادهای مبتنی بر قدرت شکل می‌گیرد، مترادف با عقل جمعی[1] نیست (Rojek, 2003:113).

از منظر گرامشی، عرف عام به امر روزمره گره‌خورده و امری تکه‌پاره و غیرمنسجم است که مدام تغییر یافته و تحول می‌یابد. اما نکته مهم این است که شکل‌گیری عرف عام به واسطه برخی نهادها و طبقات حاکم محقق می‌شود که مبتنی بر دوگانه دانش - قدرت به تغییر شکل و تحمیل خواسته‌های خود در قالب عرف عام می‌پردازند.

هال بدین ترتیب بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به این نتیجه می‌رسد که در عمل بازنمایی سعی می‌شود پای معانی بالقوه متفاوتی به یک متن کشیده شود و به یکی از معانی ارجحیت داده شود (Hall, 1997: 228). هال این معنای حاصل از بازنمایی را معنای مرجح می‌نامد. او با به‌کارگیری ایده فوکویی[2] به ایده رژیم بازنمایی می‌رسد. یعنی هر تصویری معنای خاص خود را به همراه دارد؛ اما در سطحی گسترده‌تر وقتی به بررسی چگونگی بازنمایی در هر دوره زمانی بپردازیم می‌توانیم تصاویر تکراری را تشخیص دهیم که از متنی به متن دیگر و از بازنمایی به بازنمایی دیگر متفاوت است. بر این مبنا، می‌توان تمام تصاویر و تأثیرات بصری از آنچه در یک دوره تاریخی بازنمایی می‌شود را با عنوان کلی رژیم بازنمایی مطرح کرد.

فوکو متفکر دیگری در این حوزه است. او باور دارد معنا و اشکال معنایی درون گفتمان ساخته می‌شوند؛ بنابراین فوکو نیز دارای رویکرد برساخت‌گرایی است و توجه خود را به تولید دانش و معنی از خلال گفتمان معطوف می‌کند.

فوکو معتقد است هیچ‌چیزی خارج از حیطه گفتمان معنادار نیست. هال این ایده فوکویی را که اشیا و کنش‌ها صرفاً در درون گفتمان معنا می‌یابند و موضوعات دانش می‌شوند در بطن نظریه برساختی معنا و بازنمایی می‌داند.

به‌طورکلی فوکو نیز نقش مهم و محوری برای بازنمایی قائل است؛ اما سعی می‌کند تمام عناصر و مؤلفه‌هایی که در بازنمایی نقش دارند را تحت «گفتمان» مورد کنکاش قرار دهد. او تعریفی بسیار گسترده‌تر از زبان برای گفتمان قائل است و آن را در بافتی تاریخی بررسی می‌کند. فوکو دیدگاه گفتمانی خود را درباره سوژه نیز به کار می‌بندد و معتقد است سوژه در درون یک گفتمان ساخته می‌شود و موضوع گفتمان است.

---

[1] Collective wisdom
[2] Paul Michel Foucault

نظریه مخالف دیگر «نظریه شکل‌دهی»[1] است. در این دیدگاه، سینما نقش منفعل نداشته و به‌جای بازنمایی، پیش‌گام واقعیت و بلکه مولد واقعیت است. «والتر بنیامین»[2] را می‌توان یکی از پیش‌گامان در این زمینه برشمرد. وی سینمایی را قابل‌ستایش می‌داند که قدرت بسیج توده‌ها را داشته باشد (بنیامین، ۱۹۳۵). از متفکران متأخرتر در این زمینه می توان به «ژان بودریار»[3] فیلسوف و «مایک فدرستون»[4] جامعه‌شناس استناد کرد. بودریار بر تقدم تصاویر و رسانه‌ها به رخدادها تأکید دارد (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۲۶۱) و فدرستون نیز هنرمندان و سینماگران را واسطه های فرهنگی جهت پرورش ذوق‌های عامه می‌داند (Featherstone, 1991:4). ریشه‌های این نوع نگاه به سینما را می‌توان در مکتب فرانکورت و با ادبیاتی مشابه دنبال کرد (مرتضوی قهی و منادی، ۱۳۹۰)، به طوری که سینما ابزاری نیرومند برای شکل‌دهی به فرهنگ توده‌وار بوده و فیلم‌ها بسته‌هایی از پیش تعریف‌شده برای مصرف توده مردم هستند (ازکیا و همکاران، ۱۳۸۶). استفاده از کلیشه‌های پذیرفته شده نیز یکی از ابزارهای مرسوم سینما در جهت تقویت جامعه‌پذیری (منادی، ۱۳۸۶) و پذیرش ارزش‌های همسو با قدرت است. در همین راستا، متفکران دیگری همانند آدورنو[5]، جاروی[6] و سورلن[7] نیز بر اجتماعی بودن نهاد سینما تأکید داشته و از قابلیت‌های بالای اثرگذاری پنهان و آشکار سینما بر واقعیت و متن زندگی تأکید داشته‌اند (رستگار، آقابابایی، راسخ، ۱۳۹۸: ۶۱).

مطالعات پیشین

بررسی پژوهش‌های انجام شده بیانگر آن است که محققان به موضوع جامعه‌شناسی هنر اهمیت نشان داده‌اند. در اینجا به‌اختصار به برخی از این پژوهش‌ها با تمرکز بر سینمای ایران در سطح داخلی و خارجی پرداخته 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 این تحقیق نشان می‌دهد فیلم‌های این دوره معمولاً طبقات متوسط و

[1] Shaping Theory
[2] Walter Benjamin
[3] Jean Baudrillard
[4] Mike Featherstone
[5] Adorno
[6] Jarvie
[7] Surreelen

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 بر خلاف شعارهای اصلاح‌طلبانه، نرمال‌سازی ارزش‌های طبقه متوسط و بالا با نگرش‌های فرهنگی مدرن در فیلم‌ها مورد تأکید بوده است.

یاسر رستگار و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی» به مطالعه سه دهه سینمای ایران پرداخته‌اند. نویسندگان، با تأکید بر تأثیرپذیری سینمایی از شرایط اجتماعی به مطالعه چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پرمخاطب پس از انقلاب پرداخته‌اند. طبق نتایج در هر چهار دهه مورد بررسی یک مسئله اجتماعی مورد توجه 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. فراز و نشیب‌های بازنمایی مسائل اجتماعی نشان داده است سینمای ایران دامنه‌ای از نادیده‌انگاری مسائل اجتماعی در دهه ۶۰ را با تعدد و پراکندگی مسائل اجتماعی دهه ۹۰ جابه‌جا کرده که نشانگر میزان تغییرات زندگی روزمره ایرانی‌هاست.

حبیب‌اله مقیمی (۲۰۲۰) در پایان‌نامه دکتری خود با عنوان «بررسی زندگی روزمره ایرانیان با تحلیل سینمای ایران» بر اهمیت شناسایی تعامل بین سینما و تجربیات واقعی جامعه تأکید کرده است. هدف محقق پر کردن شکاف بین جامعه‌شناسی و مطالعات سینما به‌ویژه از زاویه زندگی روزمره و رفع کمبود تحلیل‌های جامعه‌شناختی از زندگی روزمره در مطالعات سینمای ایران است. پژوهشگر از روش تحلیل گفتمان بهره گرفته است. در بخش یافته‌ها به موضوعات کلیدی در زندگی روزمره ایران از جمله تروما، عدم قطعیت، فرهنگ قربانی، نارضایتی و خستگی پرداخته شده است. محقق معتقد است مسائل اجتماعی توسط ادوار سیاسی شکل می‌گیرند. در مجموع، پژوهشگر نتیجه می‌گیرد سینمای ایران به‌عنوان یک لنز انتقادی عمل کرده و می‌توان با آن پیچیدگی‌های زندگی روزمره را درک کرد.

جنبه نوآورانه این پژوهش نسبت به سایر پژوهش‌های پیشین، قلمروی زمانی بزرگ‌تر، انتخاب معیار متفاوتی برای گزینش فیلم‌ها، تحلیل‌های جزئی‌تر به‌جای نگاه‌های کلان قبلی و نیز نگاه چندضلعی تطبیق‌نگر با درنظرداشتن کلیه مسائل اجتماعی بازنمایی شده در فیلم‌های سینمایی ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی و در چهار دهه اخیر است.

روش پژوهش

پژوهش کیفی در دنیای امروز برای فهم پیچیدگی‌های رفتاری انسان، فهم و شناخت ابعاد مختلف زندگی او و محیط اجتماعی بر روش‌های کمی برتری دارد. روش‌های مختلفی برای اجرای پژوهش‌های کیفی وجود دارد. روشی که در این تحقیق مورداستفاده قرار گرفته است، تحلیل مضمون است.

تحلیل تم یا تحلیل مضمون، روشی متداول در پژوهش‌های کیفی است که در آن الگوهای معنایی موجود در داده‌های کیفی شناسایی، کدگذاری، تحلیل و تفسیر می‌شوند (ذکایی، ۱۴۰۲: ۸۴ و ۸۵). در این روش، داده‌های پراکنده و متنوع به داده‌های غنی و تفصیلی تبدیل می‌شوند. برخی مضامین کلان هستند و طیف وسیعی از داده‌ها را در بر می‌گیرند و برخی از مضامین جزئی‌تر هستند و نوع خاصی از داده‌ها را شامل می‌شوند (شیخ‌زاده و بنی‌اسدی، ۱۴۰۲: ۶۸).

براون و کلارک[1] امتیاز روش تحلیل مضمون را در «انعطاف‌پذیری آن به لحاظ نظری و بر حسب سؤال‌های تحقیق، اندازه و طراحی نمونه، روش جمع‌آوری اطلاعات و رویکردهای تولید معنا» می‌دانند (کلارک و براون، ۲۰۱۶: ۱). تحلیل مضمون پایه انجام سایر روش‌های کیفی است؛ زیرا نسبت به سایر روش‌های رایج، وابستگی خاصی به رویکرد نظری ندارد و دامنه متنوعی از داده‌ها را در بر می‌گیرد (ذکایی، ۱۴۰۲: ۸۵). به همین دلیل، کلارک و براون (۲۰۱۶) معتقد هستند از این روش می‌توان در طیف وسیعی از رویکردهای نظری و معرفت‌شناختی، از جمله رویکرد رئالیستی که بیشتر به دنبال عینیت و بازتاب دقیق واقعیت بیرونی هستند و رویکرد سازه‌گرایی که واقعیت را شامل تفسیر ما از پدیده‌ها می‌دانند، استفاده کرد.

پیش از آغاز فرایند تحلیل مضامین، باید به این سؤال مهم پاسخ داد که «انتخاب مضامین باید بر چه اساس و معیاری انجام شود؟» پاسخ به این پرسش گام مهمی در اجرای پژوهش است و فرایند انجام آن را تسهیل می‌کند.

محمد سعید ذکایی (۱۴۰۲) در کتاب *هنر انجام پژوهش کیفی* در این زمینه به سه عامل پرسش‌ها و اهداف تحقیق، تکرار و تمایز اشاره کرده است. استخراج مضامین از متن باید با توجه به سؤال‌ها و اهداف تحقیق باشد. همچنین انتخاب مضامین نیازمند میزانی از تکرار است. یعنی آن مضمون باید دو یا چندمرتبه در متن مشاهده شود تا شایسته انتخاب‌شدن باشد. تکرار مضامین به محقق اطمینان بیشتری در شناسایی و انتخاب آن‌ها می‌دهد.

---

[1] Braun & Clarke

از سوی دیگر، مضامین باید متمایز از یکدیگر باشند. یعنی باید تلاش شود همپوشانی پیدا نکنند و مرز مشخصی میان آن‌ها وجود داشته باشد. براین‌اساس در این تحقیق تلاش شده تا جایی که امکان دارد مضامین با محتوای مشترک در ذیل مضمون فراگیرتری قرار گیرد.

در این تحقیق برای کدگذاری از گرایش استقرایی استفاده شده است. کدگذاری در سه مرحله ابتدایی، میانی و انتهایی به‌منظور شناخت چگونگی بازنمایی و شکل‌دهی به واقعیت از طریق ردیابی جزئی مضامین دخیل در آن یعنی نشانگر[۱]- مفهوم[۲]- مقوله[۳] با دو کدگذاری باز[۴]، محوری[۵] ادامه داشته و در کدگذاری نظری[۶] با ترکیب عناصر سه‌گانه یادشده از ظرفیت‌های نظری دو نظریه بازنمایی و شکل‌دهی در تفسیرهای نهایی فیلم‌ها استفاده شده است. همچنین فرایند تحلیل در سه مرحله توصیف، تحلیل و مقایسهٔ درون‌مایه‌ها (تم‌های مرکزی) با یکدیگر صورت‌گرفته است (Esterberge,2002).

در بخش توصیف، تمرکز بر فیلم‌نامه و برخی عناصر تصویری است. در مرحله تحلیل نیز درون‌مایه یا درون‌مایه‌های مرکزی متن برجسته شده و در گام آخر مجموعه این درون‌مایه‌ها در تمامی فیلم‌ها با یکدیگر مقایسه شده و با تأمل در مشابهت‌ها و تفاوت‌های درون و بین متنی، تفسیر نهایی مبتنی بر مبانی نظری منتخب به‌دست‌آمده است.

ازآنجایی‌که تقسیم‌بندی ادوار زمانی بر اساس دهه نمی‌تواند به طور کامل دربرگیرنده وقایع و رویدادهای اجتماعی و فرهنگی باشد و با توجه به آنچه در مبانی نظری درباره طبقه و گفتمان بیان شد، محقق بر این باور است که در ایران در هر دوره ریاست‌جمهوری گفتمان خاصی حاکم است و بنابراین ادوار زمانی در این تحقیق بر اساس دوره‌های ریاست‌جمهوری تقسیم شده است.

از سوی دیگر، به عقیده رایت[۷] «سوددهی فیلم‌ها، نشانگر مردم‌پسند بودن و پژواک جامعه است» (الکساندر،۱۳۹۰: ۵۸ و ۵۹). براین‌اساس، در این پژوهش انتخاب فیلم‌ها بر اساس تعداد تماشاگران با مراجعه به جداول فروش سالنامه فیلم‌ها انجام شده است.

---

[1] Indicator
[2] Concept
[3] Category
4 Open coding
5 Axial coding
6 Theoretical coding
[7] Wright

جدول شماره ۱: فهرست نهایی پربیننده‌ترین فیلم‌های سینمایی در هر دوره ریاست جمهوری

دوره ریاست‌جمهوری	تعداد تماشاگر (نفر)	نام فیلم	سال
آیت‌الله خامنه‌ای	۳,۵۰۳,۹۰۸	کانی مانگا	۱۳۶۷
آیت‌الله هاشمی	۴,۵۱۷,۶۴۳	افعی	۱۳۷۲
حجت‌الاسلام خاتمی	۴,۴۷۳,۲۷۷	آدم‌برفی	۱۳۷۶
محمود احمدی‌نژاد	۵,۳۲۸,۲۹۷	اخراجی‌ها۲	۱۳۸۸
حسن روحانی	۴,۲۱۸,۷۹۳	هزارپا	۱۳۹۷

یافته‌های پژوهش

بر اساس توضیحی که داده شد پربیننده‌ترین فیلم‌های سینمای ایران از سال ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ یعنی فیلم‌های کانی‌مانگا، افعی، آدم‌برفی، اخراجی‌ها۲ و هزارپا به تفکیک ادوار ریاست‌جمهوری مورد بررسی قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است به خاطر محدودیت فضای مقاله در این بخش از ذکر توصیف فیلم‌ها که داده‌های اولیه ما را تشکیل داده و با مشاهده چندباره فیلم‌ها، دیالوگ‌ها و صحنه‌ها یادداشت‌برداری حین تماشا، داده‌های تحقیق را تشکیل داده صرف نظر شده و تمرکز اصلی بر تحلیل مضمون محور و تفسیرهای مبتنی بر مسائل اجتماعی و بازنمایی واقعیت و شکل دهی به آن از سطوح معنایی آشکار و پنهان است.

خلاصه فیلم کانی‌مانگا

کانی مانگا، روایت خلبانی عراقی است که هواپیمایش در منطقه کانی مانگا در حمله پدافند ایرانی سقوط کرده و جان سالم به در برده است. گروهی تکاور به فرماندهی سروان یاوری مأمور می‌شوند تا خلبان را به اسارت درآورند؛ اما با نیروهای پیش‌مرگه مواجه و درگیر می‌شوند و سرانجام نیروهای ایرانی پیروز می‌شوند.

جدول شماره ۲: توصیف مقوله‌های فیلم کانی مانگا

ردیف	کدگذاری		
	گزیده‌ای از مصادیق مهم (کدگذاری باز) [۱]	محورهای مهم (کدگذاری محوری)	مقوله
۱	دیالوگ: تکاورن که تکاورن، ما هم پیش‌مرگه‌ایم. دیالوگ: به نظر ضد انقلابن... دموکراتن، شایدم کومله... سقوط هلی‌کوپتر عراقی و مأموریت دستگیری خلبان آن در ابتدای فیلم	پیش‌مرگه تکاور ارتش ضدانقلاب خلبان عراقی	جنگ
۲	پس خلبان چی؟ اگه از دستش بدیم، پس جواب سردار رو چی بدیم؟ دیالوگ اسد به پدرش: ولی اون یک کبری بود... گذاشته بودی کارشو ساخته بودم مثل اون یکی... نمایش ارتفاعات زیبا و نقاط صخره‌ای کانی‌مانگا از داخل کابین خلبان	خلبان هلی‌کوپتر کبری کانی مانگا و دستیابی به قله‌های آن از ارتفاعات بالا	پدافند هوایی
۳	دیالوگ طلایی سروان یاوری با ستوان فراهانی: برات پیش نیومده کسی که هم برات برادر بوده هم پدر، هم معلم بوده هم رفیق، کسی که تو رو بزرگت کرده، تو رو به همه‌جا رسونده، کسی که توی زندگیت به هر چیزی که نگاه کنی جای پای اونو ببینی یهو گم بشه. سکانس قتل اسد و دیالوگ کاک هوشنگ با سروان یاوری در مورد کشته‌شدن برادرش توسط وی	گم شده برادر پدر پسر قتل برادر توسط کاک هوشنگ و کشته‌شدن اسد پسر کاک هوشنگ (ازدست‌رفته)	وطن
۴	سکانس‌های نمایش کشته‌شدن یکی از اعضای نیروی هوایی و یکی از خلبان‌ها صحنه درگیری مستقیم بین پیشمرگه‌ها و تفنگ‌کشی به روی هم دیالوگ یاوری و فراهانی: طرف شدن با اون‌ها کار یه نفر نیست. مثل‌اینکه هیچ جنگی رو نمیشه دست‌تنها بُرد.	شهیدشدن یک خلبان و چند نیروی هوایی در فیلم اختلاف بین کردهای پیشمرگه و وحدت بین سروان یاوری و ستوان فراهانی. همکاری و اتحاد همه تکاورها با مهارت‌های نسبی بالا و پایین، جمع‌گرایی ثانویه سروان یاوری بعد از تک‌روی اولیه وی	همبستگی و اتحاد

[۱]. این مصادیق از دیالوگ‌ها و صحنه‌های فیلم استخراج شده‌اند.

تحلیل فیلم

اکران کانی‌مانگا تقریباً مصادف با پذیرش قطعنامه ۵۹۸ بود. ۱۱خرداد ۱۳۶۷ کانی‌مانگا اکران عمومی شد و ۲۷تیر همان سال، ایران رسماً قطعنامه ۵۹۸ را پذیرفت. درحالی‌که انتظار می‌رفت پایان‌یافتن جنگ، میزان استقبال از این فیلم را کاهش دهد، بالعکس به پرمخاطب‌ترین فیلم دوره خود تبدیل شد.

داستان این فیلم کاملاً مردانه و متمرکز بر دودسته بازیگر مرد نقش اول یعنی سروان یاوری و ضدقهرمان یعنی کاک هوشنگ است که در یک عملیات نظامی برای به‌دست‌آوردن خلبان عراقی با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند.

حضور پنهان نقش برادر در متن فیلم، نمادی از وطن بوده و گم شده یا برادر ناپدید شده اشاره به بخش‌هایی از وطن است که مورد تجاوز رژیم عراق قرار گرفته و از خاک ایران جدا شده است. ارتفاعات زیبای کانی‌مانگا نیز به‌عنوان محل فیلم‌برداری گویای زیبایی‌ها و طبیعت بکر منطقه کردستان ایران و منطقه کردستان عراق است. همچنین این فیلم نشانگر مهارت‌های بالا در تعقیب‌وگریز و رشادت‌های انفرادی تکاورهای ارتش جمهوری اسلامی ایران و نیز نمایش قدرت بالای نیروی هوایی در دوران حساس دفاع مقدس است. زمان اکران فیلم و هم‌زمانی این سال با دو واقعه بزرگ در جنگ ایران و عراق یعنی عملیات والفجر ۱۰ و بمباران شیمیایی حلبچه در روزهای آخر اسفند همان سال نیز دقیقاً گویای اهمیت «پدافند هوایی» و برتری در هوا بر دشمن در جنگ است. یعنی جایی که دشمن (بعثی‌ها) فکر می‌کند برتری دارد؛ ولی از همان نقطه شکست می‌خورد.

فیلم، تک‌روی در عملیات نظامی را تا جایی مورد تحسین قرار داده و از جایی به بعد خطر جانی و زخمی‌شدن را گوشزد می‌کند. حمایت‌های فراهانی از یاوری و رهانکردن او در بزنگاه‌ها، گویای همین نکته و اتحاد با هم و لزوم عدم فراموشی آن در جنگ و حتی جنگ‌های تن‌به‌تن است.

خلاصه فیلم افعی

اعضای یک گروه شبه‌نظامی به نام افعی به سرپرستی فردی به نام بکتاش شش نفر را که قصد دارند به شکل غیرقانونی از مرز کشور خارج شوند گرفتار و به گروه خود ملحق می‌سازند. شاهین اسدی و برادرش به‌عنوان نفوذی از سوی دولت ایران در این گروه حضور دارند. شاهین با هنرهای رزمی خود موفق می‌شود بکتاش را که قصد ارسال بمب و مواد مخدر به داخل کشور

را دارد از بین ببرد و گروه افعی را متلاشی کند. شاهین نهایتاً موفق می‌شود عده‌ای از اعضای گروه خود را به همراه مامک از مهلکه نجات دهد.

جدول شماره ۳: توصیف مقوله‌های فیلم افعی[1]

ردیف	کدگذاری		
	گزیده‌ای از مصادیق مهم (کدگذاری باز)	محورهای مهم (کدگذاری محوری)	مقوله
۱	خروج از مرز از کوه‌های اطراف منطقه نمایش نیروهای نظامی مسلح و در حال تمرین در کمپ در حین ورود اولیه تازه‌واردها و در ادامه تصویرسازی فیلم دیالوگ بکتاش به تازه‌واردان درباره فعالیت کمپ علیه دولت ایران سکانس مخابره با بی‌سیم از درون دیواره غار به ایران توسط اسدی	مرز ایران و عراق کمپ نظامی مخالف مبارزه مسلحانه با رژیم سیاسی ایران نفوذ به پایگاه ضدانقلاب	جنگ
۲	دیالوگ بکتاش به تازه‌واردان با مضمون فعالیت کمپ علیه دولت ایران سکانس نمایش حمل مواد مخدر به درون پایگاه ساخت بمب در درون پایگاه و انتقادات مامک به پدرش	مبارزه با حکومت سیاسی ایران تخریب بنیادهای جمعی جامعه تهدید و تخریب فیزیکی جامعه	دشمن
۳	دیالوگ اسدی و مامک: تو نمی‌تونی از خودت فرار کنی... دیالوگ مامک به اسدی ما برای وطن و آزادی هم‌وطن‌هامون مبارزه می‌کنیم... سکانس دور هم جمع‌شدن خصوصی افراد تازه‌وارد پنهان‌کاری فعالیت‌های مرموز پایگاه از سربازان و افشای آن در سکانس محکومیت اسدی توسط مامک	فرار از خود برای نجات جان میهن جلسات خصوصی پنهان‌کاری	عقیده
۴	دیالوگ‌های معرفی اسدی و نمایش مهارت‌های رزمی وی حضور در جنگل و هنرنمایی رزمی، زنده‌ماندن و مقاومت انفرادی تمرکز متن بر دو نقش اسدی و بکتاش به‌عنوان محورهای مبارزه	تکاور تک‌نفره ارتش بامهارت بسیار بالا الگوگیری از فیلم رمبو۱ به‌ویژه در صحنه‌های جنگل نبرد خیر (اسدی) و شر (بکتاش)	قهرمان و ضدقهرمان

[1] . به دلیل محدودیت فضا در نگارش مقاله، این جدول و جدول قبل به عنوان نمونه و به منظور تشریح نحوه کدگذاری و دستیابی به مقوله‌ها آمده است. گفتنی است این روند در تحلیل سایر فیلم‌ها نیز انجام شده است.

تحلیل فیلم

افعی در سال ۱۳۷۲ اکران شده است. ساخت فیلم در سال ۱۳۷۱ با حذف حمایت‌های دولت از سینما هم‌زمان بوده است. خداحافظی با سینمای حمایتی دهه ۶۰، حرکت به سوی سینمای تجاری را گریزناپذیر کرد. حادثه‌پردازی این فیلم از جنس فیلم‌های هالیوودی هیجانی یا اکشن دهه ۱۹۸۰ میلادی همچون *رمبو۱* است و تا آن زمان در سینمای ایران بعد از انقلاب سابقه نداشته است.

با آنکه در زمان اکران، ۵ سال از جنگ تحمیلی گذشته، جامعه همچنان نسبت به مفاهیم فضای جنگ و قهرمان البته با تفاوت و تغییراتی (اقبال به قهرمانانی از جنس رمبو و به سبک هالیوود) اقبال دارد.

حضور قهرمان در جنگل و استفاده از ادوات جنگی طبیعت‌محور از جمله چوب‌های بسیار تیز و تله‌گذاری و نظایر آن فیلم را به آثار مشابه خارجی نظیر *رمبو* نزدیک می‌کند. صحنه مرگ یکی از اعضای گروه افعی که به جرم فرار از کمپ کشته می‌شود مصادف با ورود افراد تازه‌وارد به کمپ است تا حساب کار دستشان بیاید و برای قدیمی‌ها نیز درس عبرتی شود.

از منظر نشانه‌شناسی استفاده از شنل بلند و رنگ‌های متضاد آبی و قرمز بکتاش به‌عنوان نمادی از دو چهره مهربان فرمانده در صورت نوکری و اطاعت و چهره خشن، خشمناک و بی‌رحم در صورت عدم اطاعت است. بازشدن پرده و نمایان‌شدن ماکت افعی به‌عنوان صحنه مرگ هشداری برای مجرمین آینده پایگاه است. نگاه شاهین به آسمان نمادی از استمداد از خدا و دست‌های بالاگرفته بکتاش رو به افعی نمادی از استمداد از شیطان است.

نام افعی در این فیلم همچنین اولین بازی «ایلوش خوشابه» در فیلم دندان افعی در دهه ۴۰ را یادآور می‌شود. ابهت قهرمانانه و توسل به نماد افعی که همسو با نام پایگاه نظامی نیز است به‌عنوان نماد ماندگاری و زنده‌ماندن پایگاه به‌وضوح از این سکانس قابل‌برداشت است. افعی به‌نوعی فلسفه وجودی پایگاه و نماد پایداری و پیروزی در این کمپ است. عکس‌العمل بکتاش در سکانسی که شاهین با تیروکمان ماکت افعی را هدف قرار می‌دهد و جایگاه و افعی منفجر می‌شود به نحوی است که گویا قلب او را هدف قرار داده و میان او و افعی پیوندی این‌همانی است.

خلاصه فیلم آدم‌برفی

عباس خاکپور برای گرفتن ویزای امریکا به ترکیه می‌رود؛ اما موفق به دریافت آن نمی‌شود. عباس به پیشنهاد اسی تصمیم می‌گیرد با پوشیدن لباس زنانه به شکل یک زن درآید و با ازدواج صوری با یک مرد امریکایی ویزای امریکا بگیرد. اما با دیدن زنی به نام دنیا به او دلبسته می‌شود و تصمیم می‌گیرد با هم به ایران برگردند.

تحلیل فیلم

فیلم آدم‌برفی به طور مستقیم به بدی‌های جوامع غربی و رؤیای کاذب مهاجرت می‌پردازد و ماندن در وطن را علی‌رغم محدودیت‌های اشاره شده مثل عدم‌آزادی و حجاب، تمجید و مدح می‌کند. این فیلم در سال ۱۳۷۳ ساخته شد و به دلیل عبور از خط قرمزها و نمایش مرد زن‌پوش به دستور معاونت سینمایی وقت (عزت‌الله ضرغامی) به مدت سه سال اجازه اکران نیافت. در آذر ماه سال ۱۳۷۶یعنی چند ماه پس از آغاز دوره ریاست جمهوری سیدمحمد خاتمی، فیلم اکران عمومی شد و برای نخستین‌بار در دوران تصدی ضرغامی در صدا و سیما اجازه پخش از تلویزیون یافت.

فیلم برای نخستین‌بار به پدیده مهاجرت طبقه پایین جامعه و غربت آن‌ها می‌پردازد و آغازگر سری فیلم‌هایی با همین مضمون (مانند فیلم‌های بغض در سال۱۳۹۰، فیلم لاتاری در سال ۱۳۹۶ و فیلم چهارراه استانبول در سال ۱۳۹۶) در سال‌های بعد است.

صحنه‌های کتک‌کاری در فیلم، تیپ‌ها و گویش‌هایی چون لات جوانمرد و نوچه رند، مرد چشم‌چران و زن قربانی، فیلم را در فضای فیلم‌فارسی قرار داده است.

غربت در این فیلم دو لبه خطرناک مرگ و زندگی و تلخی و شیرینی دارد که هر لحظه می‌توانند جایگزین هم شوند. زندگی در غربت برای طبقه فرودست اتفاقات سنگین و سهمگین را به وجود می‌آورد و به‌تدریج آن را سرخورده و شکننده می‌کند و باعث بروز دامنه‌ای از رفتارهای احساسی یا عقل احساسی، تصمیمات آنی و شاید از روی ناچاری می‌شود. در این مجال، فرد بیش‌ازپیش فرصت تفکر و رجوع به خود را می‌یابد. تصمیمات در اینجا همگی از روی درماندگی، در لحظه و سریع مثل آب‌شدن آدم‌برفی است و عواقب آن دنباله‌دار است.

غربت در آدم‌برفی دارای دو گانه‌ای است که می‌تواند برف‌های روی عباس داستان یا جواد لوطی‌گر را آب کند و خود حقیقی آن‌ها را نشان دهد. هویت درنا علاوه بر اینکه همانند آدم‌برفی است، مثل پرنده درنا رها و مهاجر است و سریع عاشق می‌شود.

عباس نمونه و نماینده‌ای از ایرانیان مهاجر و غربت‌زده است که در رؤیای زندگی در آمریکا آرام و قرار ندارد. اسی و جواد معرف یک دوگانه هستند. آن‌ها ایرانیان مهاجر دودوزه‌باز و کیسه دوز وطنی هستند که اگر پایش بیفتد سر هم‌وطن خود کلاه می‌گذارند؛ اما وقتی پای غیرت، شرافت و ناموس ایرانی به میان می‌آید، ایرانی وطن‌پرست می‌شوند. همچنین فیلم، ترک‌های سوءاستفاده‌گر از غربت ایرانیان مهاجر را تصویر می‌کند.

دنیا دختری معتقد به اصول مذهبی اما شکست‌خورده از ازدواج با مردی است که برای رفتن به امریکا او را در دیار غربت رها کرده و از درون خردکرده است و منفعلانه مانده است تا کسی او را نجات دهد. درنا با برخورد زنانه و هم‌کلامی با او، دلگرمی و محبتی را که دنیا شدیداً به آن نیازمند است ابراز می‌کند. دنیا بارها از خلأ و کمبود محبت در غربت پیش درنا سخن می‌گوید. کمبودهایی که همگی در یک‌جا و در یک صحنه غیرمشترک در ابتدا می‌ترکد (نمایش صوری فوت درنا) و در ادامه با جست‌وجوی عشق گم شده و قدم‌زدن‌های مشترک عباس و دنیا با هم پیوند می‌خورد.

فشار و هجمه نگاه‌های جنسی به دنیا از جمله نگاه‌های چرچیل و انتظارات کارفرمایان او را در تنگنا و فشار روحی قرار می‌دهد. این فشارها او را از درون خرد می‌کند و از بیرون بسیار شکننده به نظر می‌رسد، قرص اعصاب می‌خورد و اقدام به خودکشی می‌کند. این کشاکش و تنگنا را عباس نیز طی کرده است. با این تفاوت که عباس در یک چرخش ناخواسته به زن‌پوش شدن تن می‌دهد.

انگشت اشاره اسی به صاحب هتل یا چرچیل در سکانس مضحک بودن اینکه عباس پذیرفته برای گرفتن ویزا هویت زنانه بیابد، اشاره‌ای است به هر مخاطبی که قصد دارد مهاجرت کند و در نتیجه در این گرداب و سراب گرفتار شود. عباس در ترکیه ابتدا جان و مال خود را در تجربه‌ای تلخ می‌بازد و در ادامه با همان سادگی ذاتی؛ هویت خود را با زن‌پوش شدن و خالی‌شدن از اصالت خود از دست می‌دهد.

فیلم، در وطن ماندن را به مردانگی مربوط می‌کند و مهاجرت از سر ناآگاهی را به زبونی و از دست‌دادن مرام و مسلک مردانه ربط می‌دهد. در پایان، عباس به‌سادگی از ظاهر زنانه بیرون

می‌آید تا به شیوه ممل امریکایی عشق را به امریکا که شهر آرزوهای پوشالی است ترجیح دهد و باقوت مردانه زنی بی‌پناه و سرگردان را نجات دهد و هویت گم‌شده‌اش را در قالب اقتدار مردانه بازیابد. اسی‌خان هم با مردی و مردانگی، عباس و دنیا را از گرفتاری نجات می‌دهد.

خلاصه فیلم اخراجی‌ها۲

بایرام و دوستان بی‌قیدوبندش همراه روحانی محل و سایر رزمندگان به دست عراقی‌ها اسیر می‌شوند. دو هواپیماربا نیز هواپیمایی را در عراق فرود می‌آورند. رژیم بعث قصد دارد در یک مراسم جشن با حضور سرنشینان هواپیمای ربوده شده در اردوگاه از آن‌ها فیلم‌برداری و بهره‌برداری سیاسی کند؛ اما اسرا و سرنشینان هواپیما با خواندن سرود «ای ایران» توطئه آن‌ها را خنثی می‌کنند.

تحلیل فیلم

این فیلم در اکران نوروزی سال ۱۳۸۸ و در حال و هوای انتخابات ریاست‌جمهوری اکران شد. اخراجی‌ها برای نخستین‌بار، ارزش‌ها و مفاهیم فرهنگ رسمی کشور را به شوخی گرفت. مفاهیم و ارزش‌هایی که مقدس دانسته می‌شد. فیلم می‌خواهد با شالوده‌شکنی از حوزه‌های مقدسی همچون جنگ به زندگی روزمره مردم عادی نزدیک شود و نگاه کاملاً معنوی به جنگ را کنار بزند.

فیلم از یک سو در حال‌وهوای جبهه و جنگ و از سوی دیگر در داخل هواپیما و فرودگاه روایت می‌شود و از لحاظ زمانی نیز بیشتر نمایانگر حال‌وهوای زمان جنگ است. سکانس‌های خاکی و مایل به قهوه‌ای و سکانس‌های در شب و صورت‌های عمدتاً زخمی به‌منظور القای مضمون زمان جنگ و نیز به‌منظور بیان رنج‌های دوران اسارت انجام شده است. فیلم در سکانس‌های هواپیماربایی و اردوگاه تلاش می‌کند تا مجموعه‌ای از پیام‌ها و نقدها را به جامعه کنونی با چاشنی طنز منتقل کند.

پنج دسته در این فیلم نمایش داده می‌شوند. دسته اول همان اخراجی‌ها هستند که در جبهه و اسارت تغییری نیافتند. دسته دوم افراد متظاهر و فرصت‌طلبی چون عباس و صالح که قشر دو رو، ریاکار و ترسو در جامعه را نمایندگی می‌کنند. مهم‌ترین بخشی از فیلم که تأکید بر دوری گزیدن از متظاهرین و متعصبین دو رو را می‌بینیم آنجاست که صالح به تیم خود می‌گوید مصلحت این است که به تیم عراق گل نزنند و گل بخورند.

دسته سوم خائنین به وطن هستند. دسته چهارم عراقی‌ها و منافقین که به اسرائیل پیوند می‌خورند. دسته پنجم نیز خودی‌ها هستند که شامل سیدمرتضی، حاجی، کمالی، میرزا و رسول تحول‌یافته هستند و در مقابل سایر دسته‌ها قرار دارند.

پاسخ رزمنده مسیحی به خبرنگار که اگر مسلمان نیستم ایرانی که هستم، انگیزه و هدف از جنگیدن را فراتر از دین و مذهب و امری وطنی مطرح می‌سازد. این ویژگی یعنی تأکید بر وطن‌پرستی در سایر دیالوگ‌های فیلم از جمله: غیرت، آدم‌فروشی، ناموس، خاک و... در سراسر فیلم نمایش‌داده‌شده است. در این فیلم بر صبر و مقاومت در دوران اسارت توجه شده که لازمه آن غیرت و وطن‌پرستی است. دوره اسارت نمادی از دوران پایانی جنگ است که شوروشوق جنگ فروکش می‌کند. دیالوگ رسول که «جنگ مال جبهه بود اینجا باید زندگی کرد» گویای این نکته است. فیلم می‌گوید در این دوره باید با صبر و بردباری ایران را ساخت و این کار نیازمند وحدت و همدلی است تا بتوان سختی‌های آن را تاب آورد.

فیلم تأکید دارد که در جنگ همه جور شخصیتی وجود داشته است و حضور دشمن نیز تنها به جبهه محدود نمی‌شود. سکانس‌های مربوط به هواپیماربایی ناظر بر همین نکته است.

موسیقی و اشعار به‌کاررفته در فیلم هم کارکرد اتحاد (مثل سکانس پایانی) و هم کارکرد تفرقه (مانند سکانس درخواست از اسرا برای اجرای سرود و ایجاد تفرقه بین آن‌ها) را دارد. همچنین موسیقی می‌تواند وسیله‌ای برای آزاردادن باشد (مثل پخش آهنگ مطربانه از بلندگو به‌منظور آزاردادن افرادی که آن را نمی‌پسندند).

فیلم در دوران ارتباط دوستانه کشور ایران و عراق ساخته شده است و با تأکید بر واژه بعثی و معرفی آنها توسط دکترعلی و رسول می‌خواهد میان مردم عراق و نیروهایی که با ایران جنگیدند فاصله‌گذاری کند.

زن در این فیلم با ارجاع به گذشته زن ایرانی، موجودی ضعیف، احساسی و نادان است که کاری جز منتظر نشستن برای ازدواج ندارد و مورد سوءاستفاده و فریب قرار می‌گیرد. نامزد بایرام و نامزد مجید در طول فیلم هیچ حرفی جز نامزدشان ندارند و از دور، قربان‌صدقه همسرشان می‌روند. هواپیماربای زن نیز از مسائل سیاسی درکی ندارد و موقعیت‌شناس نیست و مدام مردهواپیماربا را به وعده‌اش درباره ازدواج ارجاع می‌دهد. برای مرد هواپیماربا ایدئولوژی و مبارزه است که اهمیت دارد و برای رسیدن به همین آرمان زن را فریب داده و با خود همراه

کرده است. یعنی زن نقش کلیشگی همیشگی را داشته و همان چیزی است که «هال» به ما در «برساخت شدگی» و انتقال «معنا» می‌آموزد.

در سکانس پایانی زمانی که فرم‌های درخواست پناهندگی توسط صلیب سرخ میان مسافران هواپیمای ربوده‌شده توزیع می‌شود و همه آن‌ها فرم‌ها را پاره می‌کنند، شاهد شکل‌گیری وحدتی نمادین هستیم. همچنین خواندن سرود *ای ایران* مجدد بر همین مفهوم تأکید دارد. یعنی بعد از همه درگیری‌ها بین خودی‌ها و سایر گروه‌ها اتحادی شکل می‌گیرد که به‌خاطر وطن است.

خلاصه فیلم هزارپا

رضا و منصور دو کیف‌قاپ هستند. رضا متوجه می‌شود دختر صاحب‌کار مادرش که او را خانم دکتر هم صدا می‌زنند نذر کرده با جانباز ازدواج کند. رضا برای جلب‌توجه دختر تقدس‌نمایی می‌کند؛ اما در آخر دست او رو می‌شود. الهام که با سادگی دلش به رضا علاقمند شده باوجود مشخص‌شدن حقیقت، رضا را برای ازدواج انتخاب می‌کند.

تحلیل فیلم

فیلم هزارپا دوران جنگ را روایت می‌کند. ماشین جوانان، موتور ترل، ژیان و شورلت به همراه اسکناس‌های ۲۰ تومانی و ۵۰ تومانی و برخی دیالوگ‌ها گویای این دوره زمانی است.

این در حالی است که فیلم در دیالوگ روحانی با راننده از اعزام نیروهای همراهش به جبهه سخن می‌گوید، در دیالوگ‌های ابتدایی فیلم منصور به رضا می‌گوید: «تو ۸ سال جنگ بود جبهه نرفتی» و دیالوگ مجید و حمید نیز درباره فراموش‌شدن جانبازان و رزمندگان نشان از پایان جنگ دارد. از این گذشته به‌جز برخی مدل‌های ماشین و اسکناس و اشعار جبهه که از بلندگوی آسایشگاه پخش می‌شود، سایر اِلمان‌ها زمان حال را نشان می‌دهد. این نحوه روایت آنقدر پررنگ است که تا دیالوگ‌ها به کمک نیایند تصور مخاطب از فیلم، دوره کنونی است. این تضاد و عدم توجه به المان‌های دوره جنگ در واقع تأکیدی است بر اینکه هر چند در ظاهر از گذشته گفته می‌شود؛ اما اتفاقاً منظور اکنون است. فیلم تلنگری به جنگ رفته‌ها و جنگ نرفته‌ها است که با ارزش‌های آن زمان فاصله گرفته‌اند.

فیلم با صراحت به مقدس‌مآبی می‌پردازد و به ما گوشزد می‌کند مراقب قشر مذهبی باشیم چرا که ممکن است به‌خاطر منافعشان در این پوسته قرار گرفته باشند.

گروه جانبازان انگار فقط جان و عضو خود را از دست نداده‌اند؛ بلکه همه زندگی، هدف، امید و باور خود را باخته‌اند. تبدیل‌شدن جوانان جانباز به افراد دله‌دزد و نیمچه دروغگو که مرتب با یک زن کل‌کل می‌کنند، همه‌جا را بهم می‌ریزند، ترانه غیرمجاز گوش می‌دهند و در حالت عادی یا خواب هستند، یا اذیت می‌کنند، یا سیگار می‌کشند و یا به‌صورت تیمی بازی می‌کنند و همچنین دیالوگ حمید به مجید که «اون بیرون دیگه جایی برای ما نیست»، مصادیقی از این موضوع است. دعاخواندن و معنویت که در دوره‌ای جزء جدانشدنی از رزمندگان در فیلم‌ها بود در این فیلم تنها مربوط به لحظاتی می‌شود که بخواهند به‌دروغ خود را سربه‌راه نشان دهند و بر خراب‌کاری‌هایشان سرپوش بگذارند.

شغل رضا و منصور یعنی دزدی و ریاکاری بر مضمون ایثارگری جانبازان می‌چربد. هر چند دغل‌کاری و هرج‌ومرج جانبازان و رضا هر دو در یک راستا قرار دارند؛ اما هر کدام به شکلی متفاوت.

فیلم به‌نوعی تضاد بین بازیگران و چهره‌های مختلف انسان‌ها را نشان داده و در نهایت نیز روایت داستان به‌گونه‌ای هدایت می‌شود که عاقبت کار بد (طمع رضا برای به‌دست‌آوردن ثروت پدر الهام و رفتارهای منصور با دایی رضا و حبس او) برای مخاطب هویدا می‌شود.

رضا و منصور فقیر نیستند؛ اما مادی‌گرا هستند و هم‌زمان به قربانیان خود می‌گویند چه‌قدر مردم مادی‌گرا شده‌اند و در دزدی مقاومت می‌کنند. زندگی آن‌ها متوسط و ساده است؛ بنابراین فقر آن‌ها را ناچار به کیف‌قاپی و مشروب‌سازی نکرده است. آن‌ها به دنبال کاری با پول زیاد در زمان کم و بادآورده هستند. برای همین رضا تصمیم می‌گیرد از همان کیف‌قاپی هم به دنبال کار کم‌ریسک‌تری برود که ازدواج با دختر پول‌دار است و منصور نیز به او کمک می‌کند. پس از روشدن چهره واقعی رضا و وقف اموال پدر الهام به خیریه، رضا سعی می‌کند از ازدواج طفره برود، اما الهام ازدواج را به او تحکم می‌کند. همراه‌شدن خبر وقف همه اموال به خیریه با موسیقی فیلم وسترن ما را به یاد یک دوئل بین الهام و رضا می‌اندازد که در آن الهام پیروز می‌شود.

علاوه بر این، رضا قبلاً تاوان داده و آن هم کوبانده‌شدن صندلی روی پای سالمش است که به گفته پزشک این صدمه از تیری که به دست او خورده جدی‌تر است. فریاد بلند رضا هنگام ضربه صندلی به پای سالمش گویای دادن آن تاوان است. به واسطه همین تلافی‌کردن و اعتراف رضا به اشتباهاتش گویی دیگر از گناهانش پاک می‌شود و الهام نیز از خطایش می‌گذرد. رضا در این صحنه بین میله‌های نردبان گیر افتاده و رضای واقعی است. نه می‌تواند نقش بازی کند و نه

راه فرار دارد. «رضا هزارپا» بعد از تبدیل‌شدن به «رضا بی‌پا» به موجودی بی‌آزار و البته حرف‌گوش‌کن تبدیل می‌شود.

الهام به‌عنوان زن که از ابتدای فیلم به‌ظاهر زنی مستقل، شجاع و عاقل نشان‌داده‌شده، هرجا که محبت رضا و جملات احساسی او را می‌شنود به‌سرعت تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد. زن در اینجا البته از نوع پول‌دار و آبرومند در این فیلم موجودی است که مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد. پسرعموی الهام می‌خواهد با ازدواج با او بدهی‌هایش را به طلبکارها بپردازد و رضا هم می‌خواهد با ازدواج با الهام بدون کارکردن تا آخر عمر راحت زندگی کند. به همین دلیل وقتی جواب مثبت الهام را در شرایطی که دیگر خبری از آن ثروت نیست می‌شنود، پا پس می‌کشد و می‌گوید باید خیلی فکر کند.

نتیجه‌گیری

سینما و به‌ویژه فیلم‌های محبوب و پرفروش در میان قشرهای مختلف اجتماعی نقشی غیرقابل‌انکار در برساخت هنجارهای زندگی و بازتولید آن‌ها داشته و ازاین‌حیث قابلیت دوگانه مشروعیت‌بخشی و مشروعیت‌زدایی دارد. ازاین‌حیث، سینما را می‌توان یک منبع فرهنگی غنی برای درک ماهیت و علل انحرافات و مسائل اجتماعی دانست. سینما دارای ظرفیت‌های وسیعی جهت شناخت واقعیت‌های جامعه و تفسیر آن‌ها و درک روابط دوسویه بین واقعیت‌های زندگی با نمایش هنری آن واقعیت‌ها است. اگر از منظر اجتماعی به سینما بنگریم؛ سینما شرایط اجتماعی عصر خود را منعکس می‌کند و جوهره واقعیت را بازتاب می‌دهد. در سینما، لزوماً واقعیت با مرزهای زمان و مکان پیش نرفته و هنرمندان و سینماگران دست بازی در این انعکاس به کمک دنیای شگفت‌انگیز هنر دارند. ازاین‌حیث، سینما مجموعه‌ای از پیام‌های پنهان و آشکار را تولید می‌کند که نیازمند تفسیر و بازخوانی برای درک هر چه بیشتر معانی آن است.

مسائل اجتماعی یکی از دغدغه‌های مهم برای هر جامعه‌ای قلمداد می‌شود تا بتوان در کنار شناخت آن امکان مهار و یا کنترل آن را در طول زمان به طور کامل و یا به طور نسبی به دست آورد. از این نظر متفکران حوزه‌های مختلف از جمله اندیشمندان علوم ارتباطات و هنرمندان بر نقش سینما و قابلیت‌های چندگانه آن برای بازنمایی واقعیت و آشنایی‌زدایی از ضمیر پنهان ناخودآگاه جامعه تأکید دارند. بر این مبنا، در این پژوهش مضامین پنج فیلم پربیننده چهار دهه اخیر سینمایی ایران به تفکیک ادوار ریاست‌جمهوری طی سال‌های ۱۳۶۰-۱۴۰۰ مورد مطالعه قرار گرفته است.

این پنج فیلم همگی از دل زیست‌بوم فرهنگی و اجتماعی ایران برآمده و از این نظر اصالت دارند. نتایج بیانگر حضور تعدادی از مضامین تکرارشونده و غیر تکرارشونده در بین بیست و دو مقوله اصلی شناسایی شده است که هر کدام دارای مجموعه‌ای از زیر مقولات نیز هستند. جدول زیر، نگاهی تجمیعی بر مقولات محوری این پنج فیلم دارد.

جدول شماره ۴: مقولات بیست و دو گانه شناسایی شده در فیلم های منتخب پژوهش

فیلم	مقولات اصلی	ژانر
کانی مانگا	جنگ - وطن – همبستگی- پدافند هوایی	جنگی
افعی	جنگ- دشمن - ایدئولوژی - قهرمان و ضدقهرمان	جنگی
آدم‌برفی	مهاجرت - عقل احساسی - غربت – وطن- زن	اجتماعی
اخراجی‌های ۲	جنگ- دشمن - همبستگی – اسارت- ریا	جنگی
هزارپا	دزدی و دروغ - ریا - تاوان – ایثار	اجتماعی

همان‌گونه که مشاهده می‌شود پنج مضمون تکرارشونده فیلم‌های منتخب؛ جنگ، دشمن، وطن، ریاکاری و همبستگی هستند. در این میان، مقولات اصلی سه فیلم کانی مانگا، افعی و اخراجی‌ها۲ بسیار به همدیگر نزدیک هستند و بیشتر نگاه تجویزی به هنجارهای زمان جنگ دارند. دو فیلم کانی‌مانگا و افعی فیلم‌های دوره سازندگی و پیش از آن هستند که مطابق با پژوهش رستگار (۲۰۲۰) سینمای جنگ و مضامین برگرفته از آن بر دیگر ژانرها برتری دارد. اخراجی‌ها۲ اما از این مقوله کلیدی برای یادآورهای روزهای سخت مردم ایران و لزوم اتحاد جامعه استفاده کرده و باوجود آن که در دوره احمدی‌نژاد و سال ۱۳۸۸ تولید شده با مضامین اجتماعی نیز همجوشی دارد.

فیلم هزارپا همچون اخراجی‌ها۲ به مضمون دروغ و نیرنگ متظاهرین به دین‌داری می‌پردازد. با این تفاوت که در فیلم هزارپا برعکس اخراجی‌ها۲ حتی گروه مخلصین هم از تداوم تفکرات و اصول زمان جنگ و اوایل انقلاب پشیمان هستند و به‌جای افتخار به جانبازی، احساس باختن می‌کنند. این جای‌گشت به دلیل سینمای پس از جنگ و رویکرد انتقادی آن و فرصت بازنمایی عناصر مغفول شده پیشینی (سورلن، ۱۳۷۹) در قالب گفتمان‌های نو است. جایی که «بازنمایی» جای خود را به «شکل‌دهی» داده و فرصت بازتولید معانی را در کنار بازنمایی آن‌ها فراهم آورده است.

زن در فیلم «کانی‌مانگا» جایی ندارد؛ اما در چهار فیلم دیگر بیشتر دیده می‌شود. نخستین نشانه حضور زن در فیلم «افعی» است که به‌تدریج از سینمای جنگ مردمحور فاصله می‌گیرد. زن، شخصی متکی به شوهر و گول‌خورده و مورد سوءاستفاده قرار گرفته است که باید توسط یک مرد قهرمان نجات یابد. بزرگ‌ترین دستاورد زن در هر چهار فیلم ازدواج است و صحنه گفت‌وگوهای زنانه در هواپیما در اخراجی‌ها۲ به‌وضوح این مهم را نشان می‌دهد. طوری که زن در هزارپا برای ازدواج نذر و دعا می‌کند و در آدم‌برفی تعیین‌کننده سرنوشت او به بدبختی (ازدواج اول دنیا) یا خوشبختی (ازدواج با عباس) است. در فیلم افعی، آدم‌برفی، اخراجی‌ها۲ و هزارپا به‌وضوح به آسیب‌پذیری قشر زنان و مورد ظلم و فریب واقع‌شدن آنان اشاره شده است؛ بنابراین این مسئله یک مسئله ثابت در این ۴ دوره است.

نوع انعکاس و پرداخت به ارزش‌های اجتماعی در این ۵ فیلم تفاوت‌هایی با همدیگر دارد. در فیلم کانی‌مانگا با دیالوگ محاوره ای سروان یاوری که می‌گوید: «جنگ نذاشت من و همسرم باهم چندان باشیم که حالا بخوایم ببینیم اصلاً باهم مشکل داریم یا نه» و دیالوگ سرباز ایرانی هنگام شهادت که وصیت می‌کند: «به مریم بگو حق با اون بود» و به خطاهای خود در رابطه با همسرش اعتراف می‌کند به طور غیرمستقیم و در لفافه با اثری ضدجنگ مواجه هستیم که به فاصله عاطفی رزمندگان و همسر و بروز مشکل میان آن‌ها اشاره دارد. عدم حضور پر رنگ زن در این فیلم خود نشانگر عدم موضوعیت زنان در بطن جنگ است.

در دوره سازندگی، در فیلم افعی، حضور مامک به‌عنوان یک دختر گول‌خورده اما کماندو در گروهک معاند نظامی، فضایی جدید از نگاه به زن و عبور از خط‌قرمزهای قبلی سینمای جنگ به شکل ضمنی نشان می‌دهد و نیم‌نگاهی هم به جذب زنان در گروه‌های مخالف نظام همانند کمپ اشرف دارد. البته کماندویی مامک ابتدا فقط در حد پوشیدن این لباس و حضور در پایگاه افعی است؛ اما در میانه فیلم ناجی شاهین و جرقه‌ای برای نجات کل کمپ می‌شود و در انتهای فیلم نیز وقتی پدر و محل زندگیش را از دست می‌دهد با چهره‌ای مستأصل از شاهین می‌پرسد: «حالا من کجا برم؟» و شاهین به‌عنوان قدرت برتر و ناجی زندگی مامک به او پیشنهاد می‌کند با وی همراه شود. جدا ایستادن مامک از سایر اعضا که همگی مرد هستند و رعایت پوشش نشانگر عدم خواست فیلم به عبور آشکار از خط‌قرمزهای اجتماعی و ارزشی جامعه و پر رنگ بودن رعایت این هنجارها در جامعه است.

اکران فیلم آدم‌برفی در سال ۱۳۷۶ و در دوره استقرار گفتمان دوم خرداد با نمایش مرد زن‌نما اولین عبور واضح و آشکار از خط قرمزها و ارزش‌های جامعه است. از این نظر، این دیدگاه همسو با نظر (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸) است که با تمرکز بر مسائل جامانده از دوره جنگ در سینما؛ تابوشکنی نمایش مسائل زنان روی می‌دهد. در سال ۱۳۸۸ و در دوره استقرار گفتمان دوره احمدی‌نژاد باز هم عبور از خط قرمزها را شاهد هستیم. با این تفاوت که عملاً در این زمان با ارزش‌های مقدس جامعه شوخی می‌شود، جامعه نیز با آن می‌خندد و این امر در سه‌گانه اخراجی‌ها تکرار می‌شود. در واقع، هم در اخراجی‌ها۲ و هم در هزارپا به وجود و حضور طبقه‌ای در جامعه اشاره می‌شود که هرچه ظاهرشان مذهبی‌تر است ریاکارتر هستند. این استنتاج مبتنی بر دگرگونی‌های ارزشی نیز به طور جزئی‌تر در پژوهش‌های عام (طالبان و همکاران، ۱۳۸۹) و پژوهش‌های خاص متمرکز بر قشر روحانیت (خرمی‌شاد و حیدری، ۱۴۰۱) قابل ردیابی بوده و تأکید شده است.

مقوله دیگر مهاجرت است. در فیلم آدم‌برفی بیشتر نگاه انتقادی به مهاجرت ایرانیان به خارج کشور حاکم است و با یک نگرش ارزشی وطن دوستی به ایرانیان توصیه می‌شود که در کشور بمانند. اما نگاه فیلم هزارپا و اخراجی‌ها۲ به ایرانیان داخل کشور آن هم طبقه مذهبی است. به همین جهت است که «مهاجرت و غربت» در فیلم آدم‌برفی و «دزدی و دروغ و ریا» در فیلم هزارپا و اخراجی‌ها۲ مقولات جدیدتری به نسبت سایر مقولات هستند.

نگاهی تطبیقی و تقاطعی بر مقوله‌های اساسی شناسایی شده نشان می‌دهد جامعه ایرانی با ورود گفتمان روشنفکری و مدرن‌گرایی در وضعیتی دوگانه و متضاد قرار گرفته است که از یک‌سو با ارزش‌هایی مواجه است که ریشه تاریخی - هویتی برای او دارد و میل و کشش به‌سوی همبستگی، اتحاد و ملزم‌بودن به هنجارها در آن متبلور است. در این میان، مقوله «جنگ» و «همبستگی» بسیار نقش حیاتی دارد و در مقابل نیز دچار نوعی واگرایی و میل به فاصله‌گرفتن از ارزش‌ها و هنجارهای مقوم خود بوده است. به همین دلیل مقولاتی چون دزدی، دروغ و ریا به‌عنوان زنگ هشدار عمل کرده است.

مقولاتی متضاد که گویای سطح معینی از بحران‌های اجتماعی ناشی از تشتت مسائل اجتماعی در جامعه برای هر دو قشر مرد و زن و در میان همه قشرهای مذهبی و غیرمذهبی است که عموماً ویژگی تکرر، مهارنشدن سریع و رسوخ بیشتر در طول زمان را داشته است. به همین دلیل است که مضامین جدیدی مانند ریاکاری با چاشنی مذهب یا همان مسئله اجتماعی

«تقدس‌گرایی» در مقابل آینه متضاد و مضمون قدیمی خود یعنی «همبستگی جمعی» بین همه قشرهای مذهبی و غیرمذهبی به ترتیب در دو فیلم هزارپا و اخراجی‌ها۲ مقابل هم قرار گرفته است و این تقاطع ژرف را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد. به‌عبارت‌دیگر با ترکیبی استنتاجی و نظری می‌توان برداشت کرد سینمای برساخت دوره سازندگی و پیش از آن با گفتمان «تقدس‌مآبی جنگ محور» جای خود را به سینمای بازتولید دوره روحانی با گفتمان «نقادی اجتماعی مسئله‌محور» می‌دهد و از گفتمان «تقدس گریزی» سینمای دوره احمدی‌نژاد نیز به‌عنوان پُل استفاده می‌کند و همچنان گفتمان «زنانگی» فیلم‌های دوره سازندگی و دوم خرداد را در ساختار نقد و شکل‌دهی نو به واقعیت حفظ می‌کند چرا که ساختارها و مسائل اجتماعی در واقعیت برای هر دو قشر اکنون به حساسیت لازم برای پرداخت توأمان رسیده است.

در این میان استفاده از ژانر طنز نیز ترفندی برای جذب بیشتر مخاطب و بیان حرف حساب تلخ با جامعه به طور غیرمستقیم است. بی‌دلیل هم نیست که این مضمون در فیلم‌ها و حتی سریال‌های طنز اخیر در سینما و تلویزیون ایران پررنگ‌تر بوده و همه قشرهای اجتماعی را هدف قرار داده است. یکی از دلایل این نحوه پرداخت، افزایش ارزش‌های مادی به‌موازات کاهش ارزش‌های فرامادی در کنار انباشت مسائل اجتماعی است. نوعی کشاکش «ارزش» و «ضدارزش» که از این نظر بسیاری از وقایع اجتماعی پس از اکران این فیلم‌ها به‌ویژه در چند سال اخیر را می‌توان در امتداد همین وضعیت دوگانه تفسیر کرد و می‌توان با این حساسیت و ظرافت برای برون‌رفت بحران‌ها و مسائل اجتماعی اندیشید و جامعه را همانند سینماگران به تعادل دعوت کرد. سینمایی که برای حفظ پویایی نیازمند مضامین جدید، خلاقیت بیشتر در بازنمایی مسائل اجتماعی و عدم تمرکز صرف بر مشکل و به‌واقع گفتمان‌های نو است. همانند آن چیزی که «سینمای موج نو» در جهان در معنای اصیل آن بدان عمل کرد.

منابع

ازکیا، مصطفی، میرزایی؛ حسین، جوانمرد، احسان (۱۳۸۶).جامعه روستایی در آینه سینمای ایران بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷، **مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، ۳ (۱۰): ۲۹-۵۰.

الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۱). «**جامعه‌شناسی هنرها**»، ترجمه اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان هنر.

استم، رابرت. (۱۳۹۳). «**مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**»، ترجمه احسان نوروزی، تهران: سوره مهر

ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۷). «**نقد ادبی در سده بیستم**»، ترجمه محمدرحیم احمدی، تهران: سوره.

ترکاشوند، نازبانو. (۱۳۸۸). «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر»، **نشریه هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی**، شماره ۴۰.

خرمی‌شاد، زینب؛ حیدری، ریحانه. (۱۴۰۱). «اجتماعی‌شدن تصویر روحانیون در فیلم‌های دهه‌های ۸۰ و ۹۰ سینمای ایران». **فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه**، سال یازدهم، شماره ۴۲.

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

رستگار، یاسر؛ آقابابایی، احسان؛ راسخی، زهرا.(۱۳۹۸). بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران، **پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران**، ۸ (۴): ۵۷-۷۴.

سورلن، پیر. (۱۳۷۹). **سینمای کشورهای اروپایی**، ترجمه حمید احمدی لاری، تهران: سروش.

شیانی، ملیحه؛ محمدی، محمدعلی. (۱۳۸۶). «مسائل و مشکلات جوانان در ایران: تحلیل جامعه‌شناختی احساس آنومی اقتصادی در میان جوانان»، **مجله رفاه اجتماعی**، شماره ۲۵.

شیخ‌زاده، محمد؛ بنی‌اسدی، رضا. (۱۳۹۹). «**تحلیل مضمون؛ مفاهیم، رویکردها و کاربردها**»، تهران: لوگوس.

طالبان، محمدرضا؛ مبشری، محمد؛ مهرآیین، مصطفی.(۱۳۸۹). «بررسی روند دگرگونی ارزشی در ایران ۱۳۵۳- ۱۳۸۸»، **دانشنامه علوم اجتماعی**، ۲ (۳): ۲۳-۶۳.

عبداللهی، محمد و همکاران. (۱۳۸۵). «**بررسی مسائل اجتماعی ایران**»، تهران: دانشگاه پیام نور.

فدرستون، مایک. (۱۹۹۱). «زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره»، ترجمه مهسا کرم‌پور، **فصلنامه ارغنون**، شماره ۱۹، صص ۱۸۷-۲۲۲.

فوکو، میشل. (۱۴۰۱). «**نظم اشیا**»، ترجمه یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

کاوه، محمد. (۱۳۹۱). «**آسیب‌شناسی بیماری‌های اجتماعی**»، جلد اول، تهران: جامعه‌شناسان.

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

گیویان، عبداله؛ سروی زرگر، محمد. (۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، **فصلنامه تحقیقات فرهنگی**، شماره ۸، ۱۴۷-۱۷۷.

مرتضوی قهی، فاطمه؛ منادی، مرتضی. (۱۳۹۰). «دفاع مقدس در گذر سینمای ایران»، **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، ۷ (۲۵): ۱۲۷-۱۴۸.

مشونیس، جان. (۱۳۹۵). «**مسائل اجتماعی**»، ترجمه هوشنگ نایبی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

مکی‌نژاد، کیومرث. (۱۳۹۳). ***«مدل زیربنا-روبنا در جامعه‌شناسی: مارکس، دورکیم، وبر»***، *تهران: نقد افکار.*

معاونت توسعه فناوری و مطالعات سینمایی، بی‌تا، **«سالنامه آماری فروش فیلم و سینمای ایران»**، تهران: سازمان سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

منادی، مرتضی (۱۳۸۶). درآمدی جامعه شناسی بر جامعه پذیری، تهران: انتشارات جیحون.

وثوقی، منصور؛ نیک‌خلق، علی‌اکبر. (۱۳۸۳). **«مبانی جامعه‌شناسی»**، تهران: بهینه.

هادوی، محدثه. (۱۳۹۱). «تحلیل داستان حاجی‌آقای صادق هدایت بر اساس نظریه بازتاب واقعیت»، **فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، دوره چهارم، شماره ۱.

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

یوسفی، علی. (۱۳۹۰). «تأملی جامعه‌شناختی در تشخیص و تعیین اولویت مسائل اجتماعی ایران»، **فصلنامه مسائل اجتماعی ایران**، دوره دوم، شماره۱.

Abdollahi, M., et al. (2006). *Study of social issues in Iran.* Tehran: Payame Noor University. (In Persian)

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.

Alexander, V. (2012). *Sociology of the arts* (A. Rawdarad, Trans.). Tehran: Academy of Arts. (In Persian)

Allah Moghimi, Habib(2020). "Exploring Iranian Daily Life by Analysing Iranian Cinema". A thesis for **the degree of Doctor of Philosophy**. Faculty of Arts and Social Sciences The University of Sydney. September.

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, 3*(10), 29–50. (In Persian)

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

Clarke, V. and Braun, V. (2013) Teaching thematic analysis: Over-

Cohen, Stanley. (1972). "**Folk Devils and Moral Panics**", New York City: St. Martins Press.

coming challenges and developing strategies for effective learning.

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.

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

Foucault, M. (2022). *Order of things* (Y. Emami, Trans.). Tehran: Research Institute for Cultural and Social Studies. (In Persian)

Fromm, Erich. (1972). "**Escape from Freedom**", New York City: AVON.

Gardfaramerzi, M. (2014). Crime and criminology in Iranian cinema. *Cultural and Communication Studies Quarterly, 34.* (In Persian)

Givian, A., & Sarvi Zargar, M. (2009). Representation of Iran in Hollywood cinema. *Journal of Cultural Studies, 8*, 147–177. (In Persian)

Hadavi, M. (2012). Analysis of the story "Haji Agha-Sadegh Hedayat" based on the reflection theory. *Quarterly of Sociology of Art and Literature, 4*(1). (In Persian)

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

Kaveh, M. (2012). *Social pathology* (Vol. 1). Tehran: Sociologists. (In Persian)

Lidchi, Henrietta(1997). **The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culturers**, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

Makinajad, K. (2014). *Base-superstructure model in sociology: Marx, Durkheim, Weber.* Tehran: Naqd Afkar. (In Persian)

Mashounis, J. (2016). *Social issues* (H. Naeibi, Trans.). Tehran: Research Institute of Culture, Art, and Communication. (In Persian)

Monadi, M. (2007). *A sociological introduction to socialization.* Tehran: Jeyhoon Publications. (In Persian)

Mortazavi-Qohi, F., & Monadi, M. (2011). Sacred defense in the passage of Iranian cinema. *Quarterly of Iranian Association for Cultural and Communication Studies, 7*(25), 127–148. (In Persian)

Neumann, Franz. (2009). "**Behemoth**", Chicago: Ivan R. Dee. 18

Rastegar, Y., Aghababai, E., & Raskhi, Z. (2019). Representation of social issues in post-Islamic Revolution Iranian cinema. *Strategic Research on Social Issues in Iran, 8*(4), 57–74. (In Persian)

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

Rojek, chris(2007**). Cultural Studies**, Polity Press.

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

Sheikhzadeh, M., & Bani-Asadi, R. (2020). *Content analysis: Concepts, approaches, and applications.* Tehran: Logos. (In Persian)

Shiani, M., & Mohammadi, M. A. (2007). Youth issues in Iran: A sociological analysis of economic anomie among young people. *Journal of Social Welfare, 25.* (In Persian)

Sourlen, P. (2000). *Cinema of European countries* (H. Ahmadi Lari, Trans.). Tehran: Soroush. (In Persian)

Stam, R. (2014). *Introduction to film theory* (E. Norouzi, Trans.). Tehran: Sooreh Mehr. (In Persian)

Taleban, M. R., Mobasheri, M., & Mehrayin, M. (2010). Examining the process of value transformation in Iran, 1974–2009. *Encyclopedia of Social Sciences, 2*(3), 23–63. (In Persian)

Technology and Cinema Studies Development Office. (n.d.). *Statistical yearbook of film sales and Iranian cinema.* Tehran: Iranian Cinema Organization, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

The Psychologist, 26 (2).

Vosoughi, M., & Nik-Khalgh, A. A. (2004). *Fundamentals of sociology*. Tehran: Behineh. (In Persian)

Watson, James and Hill, Anne(2006). **Dictionary of Media and Communication Studies**, 7th Edition, Hodder Arnold Publication.

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

Yousefi, A. (2011). A sociological reflection on identification and prioritization of social issues in Iran. *Quarterly of Social Issues in Iran, 2*(1). (In Persian)

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