

پیوند سینمای ایران با واقعیت (بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینما بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴)

تقی آزاد ارمکی^۱ و آرمین امیر^{۲*} و سحر فائق^۳

چکیده

در بازه زمانی‌ای که دوران اصلاحات نام گرفته اتفاقات بسیاری در جامعه و سینمای ایران رخ داد. این مقاله بر دو مورد تمرکز کرده است: نخست، اتفاقی که در عرصه انتخابات‌های سیاسی افتاد و می‌توان شروع آن را پیروزی خاتمی با دو شعار هم‌زمان دموکراسی‌خواهی و عدالت‌طلبی دانست و پایان آن را در انتخابات ۱۳۸۶ با پیروزی احمدی‌نژاد با شعار عدالت‌طلبی دید، یعنی کمرنگ‌شدن دموکراسی‌خواهی به‌عنوان مطالبه جامعه. دوم، آزادترشدن سینما. سینمای بعد از دوم خرداد کمتر از قبل دچار سانسور و توقیف فیلم شد و بنابراین فیلم‌سازان فرصت یافتند بیش از پیش دغدغه‌های خویش را به تصویر بکشند. پرسش اصلی این نوشته، محل تلاقی این دو اتفاق است: اینکه آزادشدن سینما تأثیری در بازنمایی مطالبات سیاسی جامعه در سینما داشته است یا نه؟ در بررسی مطالبات سیاسی، از روش تحلیل ثانویه، و در بررسی بازنمایی فیلم‌ها از مطالبات سیاسی، از روش تحلیل مضمون استفاده شده است. نهایتاً، این نتیجه حاصل شده است که آزادی سینما تأثیری مثبت بر بازنمایی خواسته‌های جامعه در سینما داشته است.

واژه‌های کلیدی: تحلیل ثانویه، تحلیل مضمون جامعه‌شناسی سینما، دموکراسی‌خواهی، رویکرد بازتاب، سینمای ایران، عدالت‌طلبی.

پذیرش: ۱۳۹۱/۹/۵

دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۳۰

۱. استاد جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران tazad@ut.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی نظری و فرهنگی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
amir.sociologist@yahoo.com

۳. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی نظری و فرهنگی، دانشگاه علوم و تحقیقات تهران
s.faeghi@gmail.com

مقدمه

گفتنی است سینما بیش از همه هنرهای دیگر در معرض پرسش رابطه هنر و جامعه قرار گرفته است و از این لحاظ می‌توان آن را با ادبیات مقایسه کرد. و با آنکه رویکردهای متنوعی در مطالعات جامعه‌شناسی سینما مطرح شده‌اند، رویکرد بازتاب همچنان اهمیت خود را حفظ کرده است؛ رویکردی که معتقد است سینما از جامعه تأثیر می‌پذیرد. هنوز هم پژوهشگران مختلفی در سینما به دنبال نحوه بازنمایی، میزان نزدیکی و دوری سینما، واقعیت، و مسائل نظیر این‌ها بوده و هستند.

پرسش اصلی این مقاله، پرسش از نحوه بازنمایی مطالبات سیاسی جامعه ایران در سینما بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴ است. دلیل انتخاب این دوره زمانی، اتفاقات چشمگیری است که در انتخابات‌های سیاسی ایرانیان افتاد. خرداد ۱۳۷۶ شخصیت سیاسی نسبتاً گمنامی برنده قاطع انتخابات ریاست جمهوری شد و دورانی به نام دوران اصلاحات آغاز شد. بلافاصله، همفکران آن فرد، که اصلاح طلب نام گرفتند، در انتخابات شورای شهر و مجلس شورای اسلامی به موفقیت‌های چشمگیری دست یافتند تا خرداد ۱۳۸۰ که دوباره همان فرد به ریاست جمهوری برگزیده شد، اما پس از سال ۱۳۸۰ اصلاح‌طلبان در انتخابات شورای شهر و مجلس شکست خوردند تا در نهایت با واگذار کردن کرسی ریاست جمهوری به فرد نسبتاً گمنام دیگری در سال ۱۳۸۴ تقریباً به کلی از صحنه سیاست کنار رفتند.

این مقاله، این تغییر در انتخاب‌ها را در قالب دو خواسته دموکراسی‌خواهی و عدالت‌طلبی مطرح کرده، که به‌زعم نویسندگان، مهم‌ترین مطالبات جامعه ایران از نهادهای قدرت سیاسی به‌شمار می‌رود. پس از ترسیم فراز و نشیب‌های جامعه درباره این مطالبات، به این پرسش می‌رسیم که آیا این تغییر مطالبات و انتخاب‌ها در سینما بازتاب داشته است یا نه. در این بررسی، آزادی سینما را به‌عنوان شرط لازم بازتاب واقعیت، به‌ویژه در مورد موضوع خاص ما، یعنی مطالبات سیاسی، مطرح کرده‌ایم.

چهارچوب مفهومی

در مقاله‌ای دیگر (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸) بیان کردیم که رویکرد بازتاب می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای بررسی پیوند جامعه و هنر باشد. رویکرد بازتاب^۱ مبتنی بر این فرضیه است که هنر آئینه جامعه است. به گفته ویکتوریا الکساندر «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه گسترده‌ای از تحقیقات مبتنی بر این عقیده مشترک است که هنر آئینه جامعه است؛ یا هنر به‌واسطه جامعه مشروط شده و تعیین می‌یابد» (الکساندر، ۲۰۰۳: ۲۱). این رویکرد پیشینه طولانی و ستوده‌ای در جامعه‌شناسی دارد و با تمرکز بر نگاه جامعه‌شناختی به هنر، به مطالعه و آموختن درباره جامعه می‌پردازد.

استفاده از استعاره آئینه در توصیف رویکرد بازتاب همیشه این انتقاد را برانگیخته است که

1. Reflection Approaches

هنر نمی‌تواند آیینۀ جامعه باشد، چون قادر نیست واقعیت را بی‌کم و کاست و بی‌دخل و تصرف بازتاب دهد. به‌نظر می‌رسد این انتقاد نه متوجه رویکرد بازتاب که متوجه استفاده از استعارۀ آیینۀ باشد. بنابراین، قسمت دوم تعریف الکساندر بیشتر مقبول ماست: «هنر به‌واسطۀ جامعه مشروط شده و تعیین می‌یابد.» به دیگر زبان، هنر حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه است. می‌توان گفت بیشتر پژوهش‌های جامعه‌شناسی هنر مبتنی بر این فرضیه‌اند که آثار هنری اطلاعاتی دربارهٔ جامعه‌ای که آن آثار هنری را آفریده است به ما ارائه می‌دهند. با این حال، رابطۀ هنر و جامعه چیزی بیشتر از یک عکس‌برداری ساده از جامعه توسط هنر است. بنابراین، رابطۀ هنر و جامعه رابطه‌ای است پیچیده که با وساطت عوامل مختلفی بازنمایانده می‌شود.

رویکرد بازتاب برای بررسی میزان انطباق محتوای پیام‌های رسانه‌ای (فیلم، تلویزیون، ...) با آنچه در واقعیت می‌گذرد رویکردی مناسب به‌نظر می‌رسد، زیرا معتقد است آنچه هنر و دیگر رسانه‌ها نمایش می‌دهند، بازتابی از شرایط اجتماعی است. اما خصیصۀ رویکرد بازتاب این است که آن قدر گسترده تعریف شده که مشخص نمی‌کند کدام جنبه‌های جامعه در هنر بازتاب می‌یابد و کدام نمی‌یابد. بنابراین، اینکه چه چیزهایی و چگونه بازتاب می‌شوند، باید در هر تحقیقی که از رویکرد بازتاب استفاده می‌کند به‌طور اخص تعیین شود.

در این نوشته، قلمرو بازتاب هنر از جامعه را بازتاب مطالبات سیاسی در سینما در نظر گرفته‌ایم. جامعه ایران در فاصلۀ سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴ شاهد تغییرات مهمی در انتخاب‌های مردمی بوده است، که خود نشانه‌ای از مطالبات سیاسی‌اند. پیروزی‌های پیاپی اصلاح‌طلبان در انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۷۶، شوراهای شهر ۱۳۷۷، مجلس شورای اسلامی ۱۳۷۸، و ریاست جمهوری ۱۳۸۰، به شکست‌های پیاپی در انتخابات شوراهای شهر ۱۳۸۱، مجلس ۱۳۸۲، و ریاست جمهوری ۱۳۸۴ تبدیل شد؛ که ما آن را حاصل تغییر موازنۀ مطالبات سیاسی می‌دانیم و برآنیم بازتاب آن را در همین دورۀ زمانی در سینما دنبال کنیم.

در مقالۀ دیگری که پیش‌تر هم ذکر آن شد (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸) از مفروض زمینۀ آزادی صحبت کرده‌ایم و با بررسی شرایط سینما در اواخر دوران ریاست جمهوری هاشمی و دوران ریاست جمهوری خاتمی نشان داده‌ایم جست‌وجوی پیوند جامعه و سینما در دورۀ دوم به نتایج رضایت‌بخش‌تری می‌انجامد. در این نوشته هم خاطر نشان می‌کنیم که سینما برای بازتاب واقعیت، و اکنون بالاخص در موضوع خاص مطالبات سیاسی، نیازمند آزادی در به‌تصور درآوردن اندیشه‌های گوناگون و بعضاً مخالف اندیشه‌های حکومتی است.

روش بررسی

همان‌طور که رویکرد بازتاب، موضوع بازتاب را از پیش مشخص نمی‌کند، روش خاصی را نیز به محقق تحمیل نمی‌کند. الکساندر مهم‌ترین روش‌های استفاده‌شده از سوی پژوهشگران در ذیل رویکرد بازتاب را تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری، تحلیل مناسک آیینی، و روش‌های ترکیبی می‌داند و این رویکرد را نظریه‌ای کلان در جامعه‌شناسی هنر می‌شمارد که

استفاده از آن الزامات روشی قطعی به همراه ندارد (الکساندر، ۲۰۰۳). برعکس، هر محقق با توجه به مسئله‌ای که ذهن او را مشغول کرده است، روش خاصی را برای حل مسئله‌اش انتخاب می‌کند و عمده چیزی که اتخاذ رویکرد بازتاب برایش فراهم می‌کند، چهارچوبی کلی است که مشخص می‌کند هنر به‌نوعی برخاسته از جامعه است؛ اما نمی‌گوید به چه طریق. از مجموع این سخنان چنین برمی‌آید که انتخاب روش بر عهده محقق است و همان‌طور که بلیکی خاطر نشان می‌کند (بلیکی، ۱۳۸۹) بیش از هر چیز به ماهیت موضوع مورد بررسی بستگی دارد.

این پژوهش را می‌توان به دو بخش به‌هم‌وابسته تقسیم کرد: بررسی چيستی مطالبات سیاسی و روند تغییر آن در جامعه ایران بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴؛ و پیگیری بازتاب آن در سینما. براساس همین تقسیم‌بندی در هر مرحله از روشی متناسب استفاده شده است که به‌ترتیب عبارت‌اند از: تحلیل ثانویه و تحلیل مضمون.

تحلیل ثانویه به پژوهشگر امکان می‌دهد از داده‌هایی استفاده کند که خود لزوماً در جمع‌آوری آن‌ها سهمی نداشته است. بکر تحلیل ثانویه را چنین تعریف می‌کند: «استفاده مجدد از داده‌های علوم اجتماعی پس از آنکه پژوهشگر گردآورنده آن‌ها را کنار گذاشته است. پژوهشگر اصلی یا شخص دیگری که به هیچ طریقی در طرح تحقیقاتی اولیه شرکت نداشته است می‌تواند از داده‌ها استفاده مجدد کند.» (بکر، ۱۹۸۱: ۲۴۰)

مهم‌ترین مزیت تحلیل ثانویه را می‌توان بی‌نیاز کردن محقق از جمع‌آوری داده دانست. بنابراین، معمولاً توصیه می‌شود در صورتی که شخصاً قادر به گردآوری داده‌ها نیستید از تحلیل ثانویه استفاده کنید (بیابانگرد، ۱۳۸۶: ۲۸)، زیرا فرایند جمع‌آوری داده غالباً فرایند دشواری است که با موانع و محدودیت‌هایی روبه‌روست. یکی از این محدودیت‌ها داشتن مهارت‌های لازم در گردآوری داده است که در همه پژوهشگران وجود ندارد. یافتن داده‌های معتبر و روایی مقبول، به‌خصوص در مورد مسائل کلان، ساده‌تر از گردآوری آن‌هاست. محدودیت دیگر، تأمین منابع مالی برای گردآوری داده‌هاست که باز هم در اختیار همه پژوهشگران قرار نمی‌گیرد. از این رو، می‌توان تحلیل ثانویه را روشی باصرفه و مطمئن برای استفاده از داده‌ها دانست.

در مقابل، محقق موظف است بیشترین حساسیت را در انتخاب داده‌ها به خرج بدهد، زیرا اساس تحلیل ثانویه بر داده‌هایی است که دیگران جمع‌آوری کرده‌اند و چنانچه اعتبار و روایی لازم را نداشته باشند، استفاده از آن‌ها تحقیق را دچار خدشه‌های جبران‌ناپذیر می‌کند. ویمر و دومینیک (۱۳۸۴: ۴۱) با برشمردن مزیت‌ها و نقاط ضعف این روش نهایتاً این روش را روش تحقیقی مقبول می‌دانند که استفاده از آن دیگر نیازمند توجیه نیست.

در بخش نخست این نوشته، که به چيستی و روند تغییر توازن مطالبات سیاسی می‌پردازد، سخنان و نوشته‌های صاحب‌نظران و فعالان سیاسی بررسی شده است. در بخش دوم، فیلم‌های سینمایی دوره مورد بررسی با استفاده از روش تحلیل مضمون بررسی شده‌اند تا وضعیت آن‌ها از جهت بازتاب‌دادن مطالبات سیاسی مشخص شود.

برای بررسی بازنمایی مطالبات سیاسی از روش تحلیل مضمون^۱ استفاده شده است. این روش از متعارف‌ترین و پرکاربردترین روش‌های تحلیل داده‌های کیفی، به‌ویژه مردم‌نگاری، است که در سایر رهیافت‌های تحلیلی نیز استفاده قرار می‌شود (امرسون و همکاران، ۱۹۹۵: ۱۴۴). تحلیل مضمون، ضمن اینکه خود یک روش مستقل تحلیلی است، در روش‌های تحلیلی دیگر نیز به‌کار می‌رود. داده‌های تحلیل‌شده در این روش شامل داده‌های متنی، مصاحبه‌ها، و داده‌های مشاهده‌ای متنی شده‌اند.

تحلیل مضمون عبارت است از تحلیل مبتنی بر استقرای تحلیلی که در آن محقق از طریق طبقه‌بندی داده‌ها و الگویابی درون داده‌ای و برون داده‌ای به نوعی سنخ‌شناسی تحلیلی دست می‌یابد (محمدپور، ۱۳۹۰). در تعریفی دیگر، تحلیل مضمون عبارت است از عمل کدگذاری و تحلیل داده‌ها با هدف اینکه دریابیم داده‌ها چه می‌گویند. این نوع تحلیل در وهله اول به دنبال الگویابی در داده‌هاست. زمانی که الگویابی از داده‌ها به‌دست آمد، باید حمایت مضمونی از آن صورت بگیرد (فیلدینگ و فیلدینگ، ۱۹۸۶؛ گابریوم، ۱۹۹۸).

محمدپور (۱۳۹۰) از پنج شیوه برای به‌کارگیری روش تحلیل مضمون نام برده که عبارت‌اند از: نسخه طبیعت‌گرایی دپوی و گیلتین (۲۰۰۵)، شیوه ولکات (۲۰۰۵ و ۲۰۰۸)، شیوه استربرگ (۲۰۰۲)، شیوه کمی‌تر میلز و هابرم (۱۹۹۴)، و مدلی مشهور به مدل تحلیل میدان اجتماعی لوفلند و لوفلند (لوفلند و دیگران، ۲۰۰۵). یکی از نقاط تمایز شیوه‌های مختلف در زمان شکل‌گیری مضمون است. در برخی شیوه‌ها مضمون‌ها از دل داده‌ها استخراج می‌شوند و در دیگران مضمون از پیش ساخته‌شده در درون داده‌ها جست‌وجو می‌شود.

از آنجا که ما به دنبال یافتن مضمون مطالبات سیاسی در داده‌های متنی به شکل فیلم‌های سینمایی هستیم باید از شیوه‌های دسته دوم استفاده کنیم و از میان این شیوه‌ها و مدل‌ها، شیوه ولکات را برای تحقیق خود برگزیدیم. ولکات طرح مضمونی ساده‌ای ارائه داده است. او فرایند تحلیل داده‌ها را دارای سه مرحله عمومی توصیف، تحلیل، و تفسیر می‌داند. پس از طی این مراحل می‌توان مضامین متن را استخراج کرد یا از بازتاب مضمون از پیش تعیین‌شده‌ای آگاهی یافت.

در مرحله توصیف، داده‌ها در نظم و پیوستار زمانی قرار می‌گیرند. نظم مذکور می‌تواند براساس نظر محقق یا فرد مشارکت‌کننده در تحقیق باشد. در مرحله تحلیل، داده‌ها سازماندهی و تنظیم و مقوله‌بندی می‌شوند. در مرحله تفسیر نیز تفسیرهای اصلی صورت می‌گیرند.

جامعه آماری و نمونه‌گیری

جامعه آماری این مطالعه عبارت است از تمام فیلم‌های بلند داستانی اکران عمومی شده بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵. فضای اجتماعی مورد نظر برای بیان مطالبات سیاسی فضای سال‌های ۱۳۷۳ (دو سال انتهای ریاست جمهوری هاشمی) تا ۱۳۸۳ (آخرین سال ریاست

1. Thematic Analysis

جمهوری خاتمی) بوده است که به سبب فاصله معمولاً یک‌ساله بین تولید و اکران فیلم، بازه انتخاب فیلم‌های اکران شده یک سال بعد از بازه فضای اجتماعی است، یعنی از سال ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴ که مجموعاً یازده سال خواهد بود.

نمونه‌گیری در این تحقیق کیفی از نوع نمونه‌گیری هدفمند بوده است، یعنی فیلم‌هایی انتخاب شده‌اند که واجد قابلیت لازم برای نیل به هدف محوری تحقیق بوده‌اند. برای انتخاب فیلم‌هایی که بتوان آن‌ها را بازتاب جامعه دانست، معیار پرفروش بودن فیلم در نظر گرفته شد. برای آنکه بتوان در دوره‌ای یازده‌ساله ارزیابی‌ای از سینما براساس بازتاب مطالبات جامعه در آن انجام داد باید فیلم‌هایی انتخاب می‌شد که از اقبال عمومی برخوردار بوده‌اند. در این مطالعه، مجموعاً ۱۱۰ فیلم شامل ده فیلم پرفروش هر سال از یازده سال دوره مورد بررسی به‌منزله نمونه تحقیق انتخاب شده‌اند که همگی در دسترس بوده و تحلیل مضمون شده‌اند تا ببینیم مضمون اصلی کدام فیلم‌ها عدالت‌طلبی و دموکراسی خواهی بوده است.

فروش بالای فیلم نیز معیاری است از داشتن مؤلفه‌های مطلوب برای مردم، یعنی تطبیق فیلم با فضای اجتماعی زمان خود. این معیار اگرچه در مورد تک‌تک فیلم‌ها مناقشه‌پذیر است، با افزودن بر تعداد فیلم‌ها می‌توان ادعا کرد که در مجموع، فیلم‌های پرفروش بازتاب انتظارات جامعه از سینما هستند. چنانچه فیلم‌های پرفروش هر دوره حاوی بازتاب مناسبی از مطالبات سیاسی آن دوره باشند، می‌توان گفت سینما پیوند مناسبی با جامعه‌اش داشته است.

بخش اول: مطالبات سیاسی از ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴

بحث تقدم و تأخر توسعه سیاسی و اقتصادی بر یکدیگر، از منازعات همیشگی کشورهای در حال توسعه بوده است. آنچه در پی می‌آید، نشان می‌دهد در دوره یازده‌ساله مورد بررسی، برای مردم جامعه ایران خواست توسعه سیاسی و اقتصادی همواره در کنار هم مطرح بوده، اما در عرصه قدرت سیاسی، شاهد دوره‌های متوالی تقدم آن‌ها بر یکدیگر هستیم: دوره هاشمی تقدم توسعه اقتصادی، دوره خاتمی تقدم توسعه سیاسی، و پیروزی احمدی‌نژاد تقدم توسعه اقتصادی.

البته اصطلاحات توسعه سیاسی و اقتصادی از دسته اصطلاحات فنی‌اند که عموم مردم آشنایی کافی با آن ندارند. به همین دلیل، برای نشان دادن خواست جامعه، این اصطلاحات فنی را به ترتیب به دموکراسی خواهی و عدالت خواهی تبدیل کرده‌ایم. حال می‌توان نتیجه را این‌طور مطرح کرد که دموکراسی خواهی و خواست عدالت اجتماعی دو مطالبه عمده جامعه ایران از نهادهای سیاسی در دوره یازده‌ساله مورد بررسی بوده‌اند.

دوره هاشمی

پس از پایان جنگ تحمیلی هشت‌ساله، مجموعه مدیریت سیاسی کشور بازسازی اقتصاد و توسعه اجتماعی را در دستور کار خود قرار داد. اولویت‌های امنیتی و تخصیص منابع به‌گونه‌ای

تغییر یافت تا ضمن حفظ آمادگی دفاعی، رشد اقتصادی سرعت بگیرد و سطح تولیدات کشور در بخش‌های اقتصادی ارتقا بیابد. منابع بیشتری به آموزش نیروهای انسانی و گسترش تحصیلات تکمیلی اختصاص یافت و تلاش شد با اتخاذ سیاست‌های موسوم به تعدیل اقتصادی، سهم بخش خصوصی در اقتصاد کشور افزایش یابد و موانع اداری و غیراقتصادی موجود در راه سرمایه‌گذاری محدودتر شود.

بخش بزرگی از منابع سرمایه‌ای کشور در خدمت توسعه تأسیسات زیربنایی اقتصادی قرار گرفت و به این ترتیب سطوح اشتغال به میزان زیادی بالا رفت. در حوزه بازرگانی و سیاست‌های پولی نیز تسهیلات جدیدی در اختیار بازرگانان و دارندگان موافقت‌های اصولی صنعتی قرار گرفت. بخش ساختمان و ساخت‌وسازهای شهری به واسطه فعالیت گسترده شهرداری‌ها رونق گرفت و چهره شهرهای کشور به گونه‌ای ملموس دگرگون شد. رشد مستمر بخش کشاورزی در سال‌های پس از انقلاب، و نیز سیاست‌های ترجیحی عمران روستایی به خصوص در حوزه تأسیسات زیربنایی و آموزش، چهره روستاهای کشور را نیز دگرگون کرد. از طرفی، گسترش کشت تجاری محصولات قابل عرضه در بازارهای شهری و منطقه‌ای به ارتقای سطح زندگی جمعیت روستایی و گسترش مبادلات شهر و روستا و کاهش شکاف این دو کمک کرد.

در بخش فرهنگ، با گشایشی که در دوره پس از جنگ در سیاست‌های فرهنگی کشور پدید آمد، مطبوعات جدید پا به عرصه حیات گذاشتند، تعداد عناوین کتب منتشره افزایش چشمگیر یافت، و سینمای ایران نیز محصولات ارزشمندی ارائه داد.

با اینکه در سال‌های اول پس از جنگ اقدامات امیدوارکننده‌ای صورت گرفت، اما اوضاع امیدوارکننده نماند. رشد تقاضای مؤثر برای کالاها و خدمات، اختصاص بخش چشمگیری از منابع ارزی و سرمایه‌ای کشور به طرح‌های عمرانی زیربنایی، رشد بی‌رویه واردات، و اتخاذ سیاست‌های ارزی نه‌چندان سنجیده در سال‌های ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰، همراه با کاهش واقعی درآمدهای ارزی کشور و رخ‌نمودن بحران بدهی‌های خارجی وضعیتی را پدید آورد که کاستی‌های سیاست تعدیل برجسته و به تدریج از نیروی حرکت آن کاسته شد (جدی‌نیا، ۱۳۷۹).

در بخش فرهنگی نیز فشارها بر مطبوعات افزایش یافت که نهایتاً به استعفای وزیر ارشاد منجر شد. هنر، به‌طور اعم، و فیلم، به‌طور اخص، آماج حمله کسانی شد که خود را متولی امر اخلاق در جامعه می‌دانستند. متعصبان مذهبی که به سالن‌های سینما حمله می‌کردند اغلب از حمایت حکومت بهره‌مند بودند که در نتیجه چند سینما تعطیل و چند سینما به آتش کشیده شد (همان).

انتخاب خاتمی

در هفتمین دوره انتخابات ریاست جمهوری، سید محمد خاتمی با مجموع ۶۹٫۰۵ درصد کل آرا پنجمین رئیس‌جمهور ایران شد. بدین ترتیب، دوران هشت‌ساله‌ای آغاز شد که آن را «دوران

اصلاحات» نام نهادند. بیشتر طرفداران اصلاحات (حجاریان و پیران، ۱۳۷۷، به نقل از رضایی و عبدی، ۱۳۷۷ و جلایی-پور، ۱۳۷۸) معتقد بودند پیروزی خاتمی همانا پیروزی دموکراسی خواهی و توسعه سیاسی است. در ادامه سعی داریم نشان بدهیم هر دو مطالبه دموکراسی خواهی و عدالت خواهی موجب انتخاب خاتمی شد، اما غفلت اصلاح طلبان از عدالت و پرداختن بیش از حد به دیگری باعث شد در سال‌های بعد رقابت‌های انتخاباتی مکرر را به اصولگرایان واگذار کنند. نتیجه‌گیری نخست از تحلیل محتوای برنامه‌ها و سخنان انتخاباتی خاتمی حاصل شده است.

الف) **برنامه سیاسی و اقتصادی خاتمی**^۱ (جلیل‌نژاد ممقانی و محمدپور، ۱۳۷۸): این برنامه نسبتاً مفصل قبل از انتخابات در ۱۲ بند تنظیم شده بود که از میان آن‌ها ۲ بند شامل موارد ۲ (عدالت‌گستری و تبعیض‌زدایی) و ۸ (سازندگی و توسعه پایدار و همه‌جانبه) مصداق مقوله عدالت و ۳ بند شامل موارد ۴ (حرمت انسان و حقوق و آزادی‌های مدنی) و ۶ (حاکمیت قانون و امنیت اجتماعی) و ۹ (مشارکت و رقابت) مصداق مقوله دموکراسی بودند.

ب) **سخنان انتخاباتی و بعد از انتخاباتی خاتمی**: در این تحلیل جملات شامل عبارات ذیل مصداق مقوله دموکراسی در نظر گرفته شدند: مشارکت، رقابت، نظام مردمی، مردم‌سالاری، حکومت قانون، تساهل، تسامح، مدارا، تحمل، بردباری، تحمل عقیده مخالف، نفی تفکر جزمی، تنوع سیاسی، تشکل‌های صنفی و کارگری، جامعه مدنی، آزادی، آزادانه رأی دادن، پرهیز از خودکامگی. و جمله‌های حاوی عبارات تالی مصداق مقوله عدالت: عدالت اجتماعی، توسعه متوازن، رشوه‌خواری، فساد اداری، ایجاد اشتغال برای همه، مبارزه با بیکاری، قسط، تقسیم مسئولیت‌ها براساس شایستگی، حقوق زنان، تأمین معیشت و نیازها. گفتنی است در شمارش، جملات دارای بار معنایی مثبت نسبت به هریک از مقوله‌ها شمرده شده‌اند نه تعداد کلمات مربوط به هر کدام. نتیجه در جدولی که می‌آید مشاهده می‌شود:

| سخنرانی | بسامد مقوله دموکراسی | بسامد مقوله عدالت |
|--|----------------------|-------------------|
| سخنان انتخاباتی ^۲ | ۷۰ | ۶۳ |
| پیام به ملت مؤمن و باصفای ایران ^۳ | ۳ | ۲ |
| مراسم تنفیذ ^۴ | ۲ | ۰ |
| مراسم تحلیف در مجلس ^۵ | ۱۸ | ۱۴ |
| جمع | ۹۳ | ۷۹ |

۱. متن برنامه از کتاب دوم خرداد حماسه به یادماندنی، ص ۲۶۲-۲۶۸.

۲. خلاصه ۵۱ سخنرانی خاتمی (از ۱۳۷۵/۱۲/۸ تا ۱۳۷۶/۲/۳۰) چاپ‌شده در کتاب دوم خرداد حماسه به یادماندنی (جلیل‌نژاد ممقانی و محمدپور، ۱۳۷۸).

۳. روزنامه سلام، ۱۳۷۶/۳/۵.

۴. روزنامه سلام، ۱۳۷۶/۵/۱۳.

۵. روزنامه اطلاعات، ۱۳۷۶/۵/۱۳.

مشاهده می‌شود که اختلاف بین کاربرد دو مقوله مورد بحث در ادبیات خاتمی چشمگیر نیست و این در حالی است که قسمت اعظم سخنرانی‌ها در گرماگرم رقابت انتخاباتی ایراد شده‌اند و صحبت درباره رأی آزاد، دموکراسی، مشارکت، و مواردی از این قبیل ذاتی این دوران به‌شمار می‌روند. با در نظر گرفتن این توضیح، پربیراه نرفته‌ایم اگر بگوییم در ادبیات دوم خرداد خاتمی می‌توان سهم تقریباً مساوی به دموکراسی خواهی و عدالت‌طلبی داد. نسبتی که در دوران ریاست جمهوری او و تصدی همفکران اصلاح‌طلبش بر کرسی‌های مجلس و شوراهای شهر، در برنامه‌های عملی رعایت نشد، بلکه به سمت نادیده گرفتن مقوله عدالت سیر کرد.

عملکرد اصلاح‌طلبان در دو عرصه دموکراسی خواهی و عدالت‌طلبی

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، اصلاح‌طلبان پس از فتح ریاست جمهوری در خرداد ۱۳۷۶، به پیروزی‌های پیاپی در انتخابات شوراهای شهر ۱۳۷۷، مجلس شورای اسلامی ۱۳۷۸، و ریاست جمهوری ۱۳۸۰ نیز دست یافتند، اما در سال‌های بعد، انتخابات شوراهای شهر ۱۳۸۱، مجلس شورای اسلامی ۱۳۸۲، و ریاست جمهوری ۱۳۸۴ را به اصولگرایان واگذار کردند. در ادامه، این شکست اصلاح‌طلبان به توفیق نیافتن در برآوردن وعده‌های دموکراسی خواهانه و غفلت از مطالبات عدالت‌طلبانه نسبت داده شده است.

به لحاظ سیاسی: به عقیده بسیاری از طرفداران اصلاحات، ظرفیت‌های نظام برای اصلاحات بیشتر مسدود بود و طریق دولت اصلاح‌طلب بیش از این راه به جایی نمی‌برد. بشیریه در مقاله‌ای با عنوان «پایان یک پروژه» رسیدن دموکراسی به حد نهایی خود را در ایران بیان می‌کند و اظهار می‌دارد که نظام جمهوری اسلامی در ایران از حیث ساختار حقوقی، نوع طبقه حاکمه، و ساختار قدرت واقعی، بیش از دوم خرداد و در قالب مفهومی چون شبه‌دموکراسی پتانسیل ندارد و به نهایت ظرفیت دموکراتیک خود رسیده است. (ستوده، ۱۳۷۹: ۴۳)

به لحاظ اقتصادی: توصیه اندیشمندان به لزوم اهتمام به‌خصوص در مجلس اصلاح‌طلبی به ضرورت‌های تأمین اجتماعی متناسب با خواسته‌های مردم و پرداختن بیشتر به این دست مسائل به جای توسعه سیاسی (اطهاری و پژویان و پیمان و سیف، ۱۳۸۰، به نقل از مدنی، ۱۳۸۰ و حاج قاسمی، ۱۳۸۴) در مجلسیان اصلاح‌طلب کارگر نیفتاد و ایشان عملکرد چشمگیری در زمینه تأمین اجتماعی همگانی یا همان عدالت اجتماعی مصطلح در جامعه نداشتند. تا جایی که حمایت مردمی خود را نیز از دست دادند و پس از آنکه نتوانستند حمایت‌های مردمی را در اعتراض به رد صلاحیت‌ها برانگیزند، انتخابات مجلس هفتم را به اصولگرایان واگذار کردند.

انتخاب احمدی‌نژاد

دور دوم انتخابات ریاست جمهوری دوره نهم با پیروزی محمود احمدی‌نژاد بر اکبر هاشمی

رفسنجانی همراه بود. این پیروزی نماد همان چیزی است که سعی کرده‌ایم از ابتدای این بحث بر آن تأکید کنیم: پیروزی خواست عدالت بر غیر آن. به خصوص که شاید هیچ سیاستمداری در ایران به اندازه هاشمی تصویر ضد عدالت اجتماعی نداشته باشد؛ از رانت‌خواری گرفته تا فامیل‌بازی و فساد اداری و اختلاس، و... همه برجسب‌هایی است که هاشمی با خود حمل می‌کند.

یکی از تفاوت‌های دوره نهم با دو دوره قبل در این بود که در دو دوره قبل خاتمی با رأی بالای شهر و روستا به ریاست جمهوری رسید او همین دلیل دیگری است بر ادعای ما که انتخاب خاتمی را در دموکراسی خواهی خلاصه نمی‌دانیم، بلکه به نظرمان هم دموکراسی خواهان و هم عدالت‌طلبان در سخنان خاتمی تصویر مطلوب خود را یافتند. اما با اینکه رأی احمدی‌نژاد در شهرهای بزرگ و کوچک نیز از هاشمی بیشتر بود، در مجموع رأی بالایی از شهرهای بزرگ کسب نکرد و بیشتر آرای او متعلق به روستاها و شهرهای کوچک بود. شهبازی، کولایی، و دیگران نشان می‌دهند چگونه تصویر احمدی‌نژاد، به‌عنوان فردی ساده‌زیست و طرفدار عدالت، به پیروزی او در انتخابات منجر شد (اثنی‌عشری، ۱۳۸۶).

بخش دوم: سینما، دموکراسی، و عدالت

هدف ما در این بخش، جست‌وجو در کمیت و کیفیت بازنمایی مفاهیم مشتق از دموکراسی و عدالت در سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴ و پاسخگویی به این سؤال است که بازنمایی مفاهیم دموکراسی و عدالت در سینما چه مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی با توصیفاتی که در بخش اول ارائه شد دارد. پاسخ مثبت این سؤال ارزش سینما را به‌عنوان یک متن قابل مطالعه نمایان می‌کند. نمونه آماری تحقیق، ده فیلم پرفروش هر سال هستند. برای این منظور، بازه زمانی تحقیق به سه دوره تقسیم می‌شود: دوره اول، از ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵ که فیلم‌های اکران ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۶ محصول این دوره و مطابق است با سه سال آخر دولت هاشمی؛ دوره دوم، از ۱۳۷۶ تا ۱۳۷۹ که فیلم‌های اکران ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۰ محصول این دوره و مصادف است با دوره اول ریاست جمهوری خاتمی؛ دوره سوم از ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ که فیلم‌های اکران ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴ محصول این دوره و مصادف است با دوره دوم ریاست جمهوری خاتمی و انتخاب احمدی‌نژاد به ریاست جمهوری، که دیدیم مصادف بود با افول مطالبات دموکراسی خواهی و رشد مطالبات عدالت اجتماعی.

دوره اول: سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۶

طبق بررسی آزاد ارمکی و امیر (۱۳۸۸) نشان دادیم سینمای ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۶ در ایفای کارکردهای چهارگانه^۱ حد تعادل را رعایت کرده است و بنابراین به لحاظ کمی سینمای متعارفی به‌شمار می‌رود. منظور از سینمای متعارف سینمایی است که تصویری متعارف از

۱. گریزخواهی، نشان دادن واقعیت، ایجاد نگرش‌های جدید، و جامعه‌پذیری.

جامعه‌اش ارائه می‌دهد، یعنی جامعه‌ای که در شرایط بحرانی یا نقطه عطف خاصی به سر نمی‌برد. بنابراین، در نگاه کلی، سینمای این دوره نشانی از نقطه عطفی به نام دوم خرداد ندارد. این آمار برای مطالعه کمی بسنده است، اما برای بررسی کیفی این مطلب باید به محتوای فیلم‌ها رجوع کرد.

در بین فیلم‌های پر فروش این سه سال، فیلمی که مضمون اصلی آن سعی در طرح مفهوم دموکراسی - به‌طور خاص آزادی و قانونمندی - به‌عنوان خواسته‌ای راهگشا، مؤثر، و مطلوب داشته باشد دیده نمی‌شود، اما مضمون اصلی ۳ فیلم (ضیافت، سلطان، بچه‌های آسمان) به عدالت اجتماعی مربوط است. مسئله نبود آزادی‌های فردی فقط در یک سکانس از فیلم آدم برفی مطرح شده است. در این سکانس، درنا در پاسخ به سؤال دنیا، که از او علت تمایل به مهاجرت به آمریکا را می‌پرسد، به مسئله نبود برخی آزادی‌ها - مثل کتک خوردن به‌علت بی‌حجابی - اشاره می‌کند و دنیا در جواب حرف او می‌گوید: «یک کمی روسری‌ات را بکشی جلو بهتر از این است که گرفتار غربت و... بشوی» و پاسخ‌دادن درنا نشان‌دهنده پذیرفتن نظر دنیا است؛ نکته‌ای که با کارکرد جامعه‌پذیری فیلم همخوانی دارد.

بنابراین، بررسی کیفی فیلم‌ها نیز نشان از عدم بازنمایی دموکراسی‌خواهی در سینمای قبل از دوم خرداد دارد. دلیل این عدم بازنمایی را نمی‌توان درک نادرست سینما از جامعه دانست، زیرا مفاهیم مربوط به دموکراسی‌خواهی به‌شدت سیاسی‌اند و همان‌طور که قبلاً گفتیم، در نبود آزادی بیان، امکان طرحشان در رسانه سینما، که تحت نظارت و سانسور شدید بود، وجود نداشت. برای نمونه، فیلم آدم برفی اگرچه کارکرد جامعه‌پذیری داشت، به‌دلیل مسائلی که در آن مطرح شده بود - با اینکه نهایتاً همه آن‌ها به نفع وضع موجود پاسخ داده شدند - و استفاده از ترانه‌های غیرمجاز و نظایر این تا قبل از دوران اصلاحات اجازه اکران نیافت. برای جمع‌بندی باید بگوییم سینمای این دوره بازتاب مناسبی از مطالبات جامعه ارائه نمی‌دهد. در این مرحله، ما آزادنبودن سینما در بازنمایی واقعیت‌ها و مطلوب‌ها را دلیل این عدم بازنمایی می‌دانیم. در ادامه می‌بینیم که وجود آزادی در سینما موجب فراهم‌آوردن زمینه این بازنمایی می‌شود.

دوره دوم: سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۰

به‌دلیل کاهش چشمگیر سانسور، فیلم‌های این دوره سرشار از مؤلفه‌هایی است که در فیلم‌های دوره قبل دیده نمی‌شد؛ از عوض شدن نوع پوشش بازیگران و نشان‌دادن روابط دختر و پسر و پخش موسیقی‌های مجاز و غیرمجاز تا آزادی در بیان دیالوگ‌های تند و انتقادی. ورود این مؤلفه‌ها را می‌توان نشان‌دهنده افزایش آزادی سینما در نمایش و بیان چیزهایی دانست که قبل از این مجاز به گفته شدن نبودند. این افزایش آزادی قسمتی از افزایش آزادی عمومی در جامعه بود، اما نمی‌توان آن را پیشرفتی در نشان‌دادن خواست آزادی موجود در جامعه تلقی کرد. در بسیاری از فیلم‌های این دوره و دوره بعد به‌کرات به مفاهیم مشتق از دموکراسی - چه به‌صورت

مثبت و چه منفی - اشاره شده، اما معیار فیلم‌هایی است که با این مضمون ساخته شده‌اند نه سکانس‌های پراکنده فیلم‌های مختلف.

مضمون اصلی ۴ فیلم از فیلم‌های پر فروش این دوره، دموکراسی و عدالت است با سهم مساوی ۲ فیلم برای هر مضمون (دموکراسی: پارتی ۱۳۸۰، آواز قو ۱۳۸۰. عدالت: سگ‌کشی ۱۳۸۰، زیر پوست شهر ۱۳۷۹).

پارتی (سامان مقدم، ۱۳۸۰)

تیتراژ فیلم پارتی با جمله‌ای آغاز می‌شود که بسیاری از دغدغه‌های آن را بیان می‌کند: «تقدیم به آن‌هایی که سنگ را برای بنای آزادی به دوش می‌کشند نه برای مقبره.» همین جمله نشان می‌دهد فیلم بیانگر تلخی‌ها و مرارت‌های راه رسیدن به آزادی است. سکانس آغازین فیلم، صحنه بازجویی غیرقانونی یک متهم معتقد به قانون است به دست بازجویی که با زبان تهدید و کتک حرف می‌زند نه قانون. وقتی متهم سؤال بازجو را با جمله «من جایی حرف می‌زنم که قانون باشه» جواب می‌دهد، بازجو می‌گوید: «قانون تو همین جاست. دادگاه تو همین جاست. قاضی و وکیل و دادستانم منم.» و همین‌طور درباره آزادی بیان می‌گوید: «برای شما آزادی بعد از بیان نیست... البته آزادی بیان هست ولی شکلش فرق می‌کنه.»

شخصیت نقش اول فیلم، امین حقی، برادر شهید حسین حقی، است که متهم به چاپ جعلیاتی می‌شود که خودش آن‌ها را دست‌نوشته‌های واقعی برادرش راجع به جنگ معرفی می‌کند. نام و نام فامیل او، خود گویای این مطلب است که مطالب چاپ‌شده جعلی نبوده‌اند و نام و نام خانوادگی برادرش هم شخصیت او را می‌نمایاند (حسین حقی کسی که مثل امام حسین در طلب حق است و برای حق جنگیده است). امین روزنامه‌نگاری است سرسخت و در جست‌وجوی حقیقت که به سبب نداشتن وثیقه آزادی‌اش از زندان مجبور به تحمل حبس می‌شود، اما از رفقای مطبوعاتی وابسته به جناح‌های سیاسی‌اش پول قرض نمی‌کند. این روزنامه‌نگار آزادمنش به تمام ارزش‌های مرسوم جامعه پایبند است و وقتی متوجه می‌شود پسردهانی‌اش برای تهیه وثیقه آزادی او خانه را برای پارتی گرفتن اجاره می‌داده خشمگین می‌شود و برخوردی می‌کند که نشان می‌دهد حاضر نیست ارزش‌هایش را به پای هیچ مصلحتی قربانی کند. عاقبت کار این روزنامه‌نگار که با هیچ گروه و دسته‌ای، چه موافق و مخالف و چه ایرانی و خارجی، مصالحه نمی‌کند جز شکست در رسیدن به آزادی و اجبار به اعتراف به گناه نکرده نیست. او با سرسختی بیش از حد خود، هم ارزش‌هایش را از دست می‌دهد هم آزادی را. عمومی امین سیاستمداری است اهل مصالحه که امین پیشنهاد او را برای چاپ‌نکردن حرف حق رد می‌کند. نهایتاً معلوم می‌شود شکایت از امین به دستور خود او و از سوی کارگران کارخانه او انجام شده است، زیرا دست‌نوشته‌های برادر امین، هویت جعلی‌ای را که او برای خود ساخته بود افشا می‌کرد. عمو قبل از دادگاه دست‌نوشته‌ها را با ترفندی از پسردهانی امین می‌گیرد و امین مجبور می‌شود در دادگاه به جعلی بودن نوشته‌ها اعتراف کند. اما حتی این

عمومی‌سازی سیاست نیز از نهادهای فراتر از قانون سیاست در امان نیست. همه نقشه‌های او برای نماینده‌شدن با رد صلاحیتش توسط شورای نگهبان نقش بر آب می‌شود. عمو نیز، که از تمام طرف‌های سیاست‌بازی استفاده می‌کند تا شاید به مقامی برسد که از آنجا بهتر بتوان به آزادی خدمت کرد، در چنگال نهادهای سیاسی فراقانونی شکست می‌خورد.

آزاد، پسردایی امین، جوانی است در آستانه کنکور، که برای تأمین وثیقه آزادی امین از زندان، پیشنهاد اجاره‌دادن خانه برای برگزاری عروسی و ختم و پارتی را می‌دهد. امین بعد از پی‌بردن به این مسئله، آزاد را از خانه بیرون می‌کند و آزاد - که از جفای پدر و مادرش به امین پناه آورده بود - مانده از همه جا خود را می‌کشد. او نامه‌ای برای امین به جا می‌گذارد که «اجاره خانه لجبازی من با سیستمی بود که تو رو زندونی کرد»، یعنی انجام کار غیرقانونی برای مقابله با سیستمی که اساساً قانونمند نیست. آزاد از آن دسته آدم‌هایی است که معتقد است در نظام مبتنی بر نهادهای فراقانونی، قانونمندی کاری از پیش نمی‌برد و باید با این نظام و آدم‌هایش مثل خودشان رفتار کرد تا به آزادی رسید. به قول همسر امین، «آزاد نمونه کامل آدم آزادی بود که مرزبندی‌های [جامعه] امروز را نمی‌شناخت». اما سرنوشت آزاد نیز چیزی جز شکست نیست و اساساً انسان آزادی چون او سهمی از زندگی در این جامعه ندارد.

پارتی نشان می‌دهد که در شرایط کنونی، هر تلاشی برای رسیدن به آزادی به شکست می‌انجامد. این فیلم در سومین سال ریاست جمهوری خاتمی ساخته شده است و می‌تواند نشانه‌ای باشد از سقف دموکراسی در جامعه آن روز ایران؛ چیزی که در همین مقاله از بشیریه نقل قول شد.

آواز قو (سعید اسدی، ۱۳۸۰)

دختر و پسری به خاطر رفتن به کوه به صورت مختلط در ساعات غیردانشگاهی، از دانشگاه اخراج می‌شوند، ولی حاضر نمی‌شوند قبول کنند کار اشتباهی کرده‌اند. چند دقیقه بعد، نیروی انتظامی آن دو را - که قصد ازدواج داشتند و خانواده‌هایشان نیز در جریان بودند - دستگیر می‌کند تا به قید تعهد آزاد شوند. پسر که به نظر خودش خلاقی انجام نداده، از دادن تعهد سر باز می‌زند و در حین درگیری با یکی از مأموران کلانتری، او را مضروب می‌کند. پیمان سپس از نگرانی عاقبت کارش، از اولین جلسه دادگاه فرار می‌کند و به گردابی می‌افتد که رهایی از آن جز با مرگ میسر نیست. مضمون اصلی فیلم، فقدان آزادی‌های فردی و نگاه نامناسب متولیان امنیت و فرهنگ به روابط دختر و پسر است.

سگ‌کشی (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۸۰)

اگرچه داستان سگ‌کشی در سال آخر جنگ و در بحبوحه دستگیری کسانی می‌گذرد که از رهگذار انقلاب و جنگ ثروت‌های کلانی اندوخته‌اند، با این حال، به شرایط امروزی ما نزدیک است: واسطه‌ها و دلال‌هایی که با یک تلفن ثروت کلانی را جابه‌جا می‌کنند و به هر طرفندی

برای رسیدن به ثروت و کلاهبرداری متوسل می‌شوند. این‌ها را باید مثل سگ کشت. هر چند سگ‌کشی تقابل فقیر و غنی را مفصل به تصویر نمی‌کشد، در نمایش پستی‌های واسطه‌ها به ایده‌آل نزدیک می‌شود. البته سگ‌کشی دو اشاره مؤثر به تفاوت فقیر و غنی دارد. در یکی از سکانس‌های پایانی وقتی گلرخ به سراغ آخرین طلبکار می‌رود، فرد مزبور می‌گوید: «یا روی خوش نشون بده یا التماس کن. یه دلخوشی بهم بده» و گلرخ ادامه می‌دهد: «دلخوشی می‌خواهی؟ پدر من ۳۰ ساله فرهنگیه ولی تو همه چیز زندگیش مونده اون وقت تو...» و در پایان همین سکانس نمایی از بدبختی و احتیاج کارگران ساختمانی یک برج بزرگ به تصویر کشیده می‌شود.

زیر پوست شهر (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)

زیر پوست شهر نمایش مسائل زندگی خانوادگی یک زن کارگر در گرماگرم رقابت‌های انتخاباتی مجلس ششم است. سکانس آغازین فیلم مصاحبه خبرنگار با طوبی درباره نقش زنان کارگر در انتخابات است. طوبی که هول شده است اول سعی می‌کند حرف‌های دهن‌پرکن بزند، اما بعد که آرامش خود را بازمی‌یابد خواسته‌های خود را مطرح می‌کند: «اهمیت نقش زنان... مشاغلایی که زنان دارن باید به اونا توجه بشه... از نمایندگان انتظار داریم با خدا باشن و مسکن و بیمه رو بدونن... بازنشستگی باشه»، اما خبرنگار حرف او را در اینجا قطع می‌کند. صدای بقیه زنان کارگر بلند می‌شود که: «پسر جانباز داریم. آسم داریم. آرتروز داریم...»

دو سکانس بعدی تقابل بین دموکراسی خواهی و خواست عدالت اجتماعی را بیشتر نشان می‌دهد: در یکی طوبی، خسته از کار روزانه و در فکر مشکلات خود، در سر راه بازگشت به خانه، از جلو دانشگاه تهران می‌گذرد که خاتمی در آنجا مشغول سخنرانی درباره دموکراسی است. در دیگری، عباس، پسر بزرگ او، برادر کوچکش، علی، را که در درگیری‌های جلوی دانشگاه در همان روز سخنرانی خاتمی دستگیر شده، آزاد می‌کند و در راه او را نصیحت می‌کند: «چه فایده این همه تابستون [ماجرای کوی دانشگاه] کتک خوردین و زدین؟ کی برد؟ فقط مرنده دلاره‌های ۸۰۰ تومنی‌اش رو تو بازار فروخت ۱۰۰۰ تومن.» علی درمی‌آید که: «یعنی چیزایی که مردم می‌خوان نباید بگیریم؟» و عباس جواب می‌دهد: «یعنی شما چار تا بچه می‌دونین مردم چی می‌خوان؟ مردم دنبال بدبختیشون. دنبال یه لقمه نون...»

فیلم سپس به قلب خانواده طوبی می‌رود تا نشان بدهد مردم چه می‌خواهند و آنچه خواست مردم نشان داده می‌شود گویی با آنچه سیاستمداران می‌پندارند فاصله بسیار دارد. طوبی و عباس هر دو کارگر و نان‌آور خانواده‌ای‌اند که بقیه اعضای آن را پدری از کارافتاده و معتاد، علی دانش‌آموز دنبال سیاست، معصومه دانش‌آموز، و حمیده - که به خانه شوهر رفته اما هرازگاهی به علت کتک خوردن به خانه مادر برمی‌گردد - تشکیل می‌دهند.

عباس جوانی است با آرزوهایی معقول و قاعدتاً دست‌یافتنی: ازدواج با دختر مورد علاقه‌اش و سر و سامان دادن به وضع زندگی خانواده‌اش. فیلم نشان می‌دهد که عباس آرزوهای طول و

درازی ندارد. آرزوهای او آرزوهای معقول و بحق هر جوانی است، اما همین آرزوها به‌هیچ‌وجه با شرایط او امکان تحقق ندارد و برای او راهی نمی‌ماند جز مهاجرت یا خلاف.

سکانس پایانی فیلم (مصاحبه دیگری از طوبی در روز رأی‌گیری انتخابات مجلس):
چکیده‌ای از نظر طوبی در جایگاه زنی کارگر و نان‌آور خانواده:

پیام؟ چه پیامی آقا؟ همین قدر می‌دونم که یه وقت از هرچی نالیدیم گفتین الان جنگه، وقتش نیست. ما هم دیدیم راست می‌گین، گفتیم چشم. بعد هم که جنگ تموم شد گفتین کلی خرابی بار اومده، باز دندون رو جیگر گذاشتیم. بعد هم که یکی پیدا شد گفت می‌خواد به داد ما برسه، من هم اومدم پای صندوق که [خبرنگار می‌گوید: مادر ضبط ما اشکال پیدا کرد، از اول بگو] ولم کن آقا، خونم رفت. بچم آواره شد. این روزا هم که هر جا می‌ری یکی فرت و فرت داره عکس [منظورش فیلم است] می‌گیره. کاش یکی پیدا می‌شد از این تو [آلبش را نشان می‌دهد] عکس بگیره، از این تو، از این تو. اصلاً این فیلم‌ها رو به کی نشون می‌دین؟»
این دیالوگ ساده به‌خوبی نشان می‌دهد که طوبی و امثال طوبی‌ها برای گسترش مردم‌سالاری و نظایر آن‌ها به پای صندوق‌های رأی نمی‌روند، بلکه به امید تغییر وضعیت زندگی مشقت‌بارشان در انتخابات شرکت می‌کنند؛ نکته‌ای که آن‌قدر ملموس است که از چشم سیاستمداران و روشنفکران پوشیده مانده است.

در مجموع، برآورد ما از سینمای این دوره، سینمایی است که بازتابی مناسب از جامعه‌اش ارائه می‌دهد. این سینما از آنچه سینمای متعارف خواندیم فاصله می‌گیرد و نشان می‌دهد که جامعه مبدئش در نقطه بحرانی انباشتگی مطالبات دموکراسی‌خواهی و عدالت‌طلبی قرار دارد. حضور ۴ فیلم نامبرده در این دوره در میان فیلم‌های بسیار پرفروش (سگ‌کشی و پارتی و آواز قو، پرفروش‌ترین سه فیلم سال ۱۳۸۰ و زیر پوست شهر سومین فیلم پرفروش سال ۱۳۷۹) نشان‌دهنده درک صحیح سینما از جامعه و خواست‌های آن است.

تفاوت بسیار فیلم‌های این دوره با فیلم‌های دوره قبل - چه به لحاظ کمی و چه کیفی - می‌تواند نشانه‌ای باشد از تأثیر آزادی بر توان هنر در بازنمایی جامعه. چه بسا اگر این آزادی در دوره قبل وجود می‌داشت، فیلم‌هایی ساخته می‌شدند که نشان می‌دادند گروهی از مردم تا چه حد از کمبود آزادی‌های فردی و مدنی رنج می‌برند و گروهی دیگر تا چه حد به لحاظ اقتصادی در مضیقه‌اند. و این اتفاق اگر هم‌زمان در حوزه‌های دیگری چون نشر کتاب و روزنامه و غیره رخ دهد، از تجمع خواسته‌ها و ناگهان انفجار آن‌ها در رویدادهایی مثل دوم خرداد جلوگیری، و کمک می‌کند جامعه سیری متعادل داشته باشد نه دوره‌های پی در پی امید و ناامیدی افراطی.

دوره سوم: سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴

در این دوره جز فیلم مهم مکس، فیلم دیگری که مضمون اصلی آن به دموکراسی‌خواهی و مفاهیم وابسته به آن پرداخته باشد ساخته نشده است. در مقابل، مضمون اصلی ۴ فیلم (ارتفاع پست ۱۳۸۱، دیوانه‌ای از قفس پرید ۱۳۸۲، دوئل ۱۳۸۳، بوتیک ۱۳۸۳) عدالت و مفاهیم

وابسته به آن بوده است. علاوه بر این، در بسیاری از فیلم‌ها، که مضمون اصلی آن‌ها عدالت نبوده است، این مسئله به‌عنوان مضمون فرعی اما مهم بارها مطرح شده است (من ترانه پانزده سال دارم ۱۳۸۱، رز زرد ۱۳۸۱، خانه‌ای روی آب ۱۳۸۲). یکی از شکل‌های مطرح‌کردن این مسئله، روی آوردن دوباره فیلمسازان به تقابل فقیر و غنی به شکل‌های متفاوت بوده است که هم در فیلم‌های گیشه‌ای (نان و عشق و موتور هزار ۱۳۸۱، شارلاتان ۱۳۸۳) و هم در سایر فیلم‌ها دیده می‌شود. شکل دیگر، نشان دادن آرزوی ثروتمندشدن است (توکیو بدون توقف ۱۳۸۲، عروس خوش‌قدم ۱۳۸۲) و دیگر، تقدیس فقر (کما ۱۳۸۳، مهمان مامان ۱۳۸۳).

مکس (سامان مقدم، ۱۳۸۴)

سامان مقدم، که فیلم پارتی‌اش به‌نوعی مهم‌ترین فیلم نشان‌دهنده واقعیت دشواری‌های حرکت اصلاح‌طلبی در ایران به‌شمار می‌رود، این بار سوء تفاهم‌های شکل‌گرفته درباره مفاهیم اصلاح‌طلبانه را دستمایه اثری طنز قرار داده که حاصل آن پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۸۴ سینمای ایران شده است. خود فیلم هم با یک سوء تفاهم آغاز می‌شود: شاخه هنری انجمن جذب مغزها در رقابت با سایر شاخه‌ها برای دعوت مغزهای ایرانی مقیم خارج، به اشتباه دعوت‌نامه‌ای را به جای استاد مجید کسرای، نابغه موسیقی، به آدرس مجید کسرای، ملقب به مکس، خواننده دست‌چندم یکی از کافه‌های لس‌آنجلس، پست می‌کند. ورود اشتباهی مکس به ایران و بی‌خبری او از اوضاع سیاسی ایران و همین‌طور ادبیات سیاسی رایج، همه را دچار دردسرهایی می‌کند که نهایتاً با دخالت وزارت اطلاعات، به حفظ صورت قضیه و خروج اجباری مکس از ایران ختم می‌شود.

به‌نظر می‌رسد مضمون اصلی فیلم مکس فرار مغزها به‌دلیل وضعیت بد حاکم در عرصه سیاست باشد، اما در کنار این مضمون اصلی، به موارد بسیار دیگر نیز پرداخته شده است. شاید استقبال از فیلم مکس را بتوان به افول خواست‌ها و ادبیات اصلاح‌طلبی به معنی ایرانی آن نسبت داد. در واقع، لازمه اینکه چنین فیلمی بتواند با شوخی کردن با مفاهیم آزادی، مردم‌سالاری، غوغاسالاری، سازوکار، و غیره به پرفروش‌ترین فیلم سال تبدیل شود این است که خود این مفاهیم در جامعه به صورت شوخی دربیایند. البته جنبه موزیکال فیلم و ادبیات خاص مکس در فروش فیلم مؤثر بوده‌اند، اما احتمالاً اگر این فیلم بین سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۰ اکران می‌شد، به چنین توفیقی دست نمی‌یافت. افول مطالبات دموکراسی‌خواهانه و قطع امید مردم از اصلاحات، راه را برای شوخی با اصلاحات هموار کرد و سامان مقدم از این راه بهترین استفاده را برد.

ارتفاع پست (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۱)

«این قصه‌ی مردیه که می‌خواد با زن و بچه‌ش کوچ کنه، یه کوچ اجباری! درست مثل اجدادمون، عین پدربزرگامون. ولی خوش به حال اونا که هر جا دلشون می‌خواست می‌رفتن. ولی

الان همه جا رو دیوار کشیدن، پول می‌خوان، ویزا می‌خوان! اما این مرد بدبخت فقط یه سرمایه داره، اونم جونشه...»/رتفاع پست داستان مردی خوزستانی است که بعد از جنگ هرچه تلاش کرده نتوانسته معاش و امنیت برای خانواده‌اش تأمین کند و تنها راه باقیمانده را در کوچ دیده، اما به علت نداشتن امکان مالی برای مهاجرت از راه‌های قانونی، تصمیم به هواپیمارمایی و اقدام به پناهندگی می‌گیرد. فیلم، مشکلات خوزستانی‌ها بعد از اتمام جنگ را نمایش می‌دهد و این را با زبانی بسیار ساده در قالب دیالوگ‌ها انجام می‌دهد نه در قالب نمادگرایی‌های پیچیده، مثل رویان قرمز.

دیوانه‌ای از قفس پرید (احمد رضا معتمدی، ۱۳۸۲)

مضمون اصلی این فیلم مبارزه با فساد است، که یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های تحقق عدالت اجتماعی به‌شمار می‌رود. روزبه ایرانی، جانباز جنگ و کارمند اداره املاک، رد مافیای قاچاق گمرک و برج‌سازی تهران را می‌گیرد تا به عموی ناتنی همسرش، مستوفی، می‌رسد که علاوه بر دست‌داشتن در هر دو مورد مذکور، دارد سه چیز را از روزبه ایرانی - یعنی از هر ایرانی - می‌گیرد. اولی عمارت صولت‌الدوله که عمارتی تاریخی است متعلق به پدرزن روزبه که مستوفی آن را از چنگ او درآورده و بارها معامله کرده است؛ این عمارت تاریخی نماد میراث تاریخی و فرهنگی ایران است که راحت به دست مستوفی‌ها معامله می‌شود. دومی شییره جان پدرشوهر روزبه است که نماد فرهنگ و هنر ایران در فیلم به‌شمار می‌رود و وابسته‌کردن او به افیون، یعنی سعی مستوفی‌ها در ازبین‌بردن فرهنگ ایران و جانشین کردن افیون به جای آن. سومی یلدا، همسر روزبه ایرانی، یعنی ناموس هر ایرانی، که مستوفی سعی در گرفتن آن از روزبه و معامله بر سر آن را دارد.

مستوفی، هم اهل معامله است، هم زد و بند، هم رشوه، و هم خیلی چیزهای دیگر، اما باز هم به اصولی پایبند است: آدم نمی‌کشد و ناکار نمی‌کند، فقط می‌ترساند. اما کسی هست که از هیچ کاری پروا ندارد و او کسی نیست جز مرد سیاست، سمبل سیاست در فیلم، استاد سابق قرآن و مثنوی، که امروز برای حفظ و ارتقای مقامش به آدمکشی نیز متوسل می‌شود؛ استاد قرآن و مثنوی دیروز روزبه و رئیس امروز او در اداره: فراست. اما فیلم دلیل رواج این همه فساد را نه در وجود فراست‌ها و مستوفی‌ها - که همیشه هستند - بلکه در غیبت روزبه‌ها می‌داند: «روزبه اگه زنده بود این جور صدای شغال تو شهر نمی‌پیچید.»

بوتیک (حمید نعمت‌زاده، ۱۳۸۳)

بوتیک داستان آرزوهای یک دختر فقیر است؛ داستانی که روایت آن برای تماشاگر با آرزوی داشتن یک شلوار آغاز می‌شود. ایتی (احترام) خودش دختری از طبقه پایین شهری است که پدر و برادرش در قبرستان شمع و گلاب می‌فروشند، ولی آرزوهایش آرزوهای یک دختر از طبقه

متوسطِ رو به پایین است؛ آرزوهایی که شاید خیلی بزرگ نباشند، اما برای شرایطی که او در آن به دنیا آمده و بزرگ شده دست‌یافتنی نیستند. «آرزو خیلی چیز خوبیه. من آرزو هام رو خیلی دوست دارم. شاید بزرگ‌تر شدم اسمم رو گذاشتم آرزو.»

اتی آرزوهای نامربوطی ندارد. در روزگاری که بنز و بی‌امو و ماکسیما و غیره را همه می‌بینند و می‌شناسند، اتی آرزو دارد سوار پراید شود و نوار گوش بدهد. شوق زایدالوصف اتی در سکانسی که جهان پراید دوستش را قرض می‌گیرد و با اتی به گردش و نوار گوش کردن می‌روند، نشان می‌دهد که اتی چیز زیادی از زندگی نمی‌خواهد. جامعه‌ای که این حداقل آرزو را برای اتی برآورده نمی‌کند او را به سفری می‌فرستد که عاقبتش معلوم نیست.

دوئل (احمد رضا درویش، ۱۳۸۳)

دوئل داستان رودررویی زینال و اسکندر در سه برههٔ زمانی است: جنگ، قبل از جنگ، و بعد از جنگ؛ حال، گذشته، و آینده؛ در واقع یک زمان بیشتر نیست... همیشه. و این رویارویی همیشگی بر سر عدالت و ناموس بوده است. اسکندر که قبل از جنگ، زمین‌خوار و مال‌خوار گمرک بود، وقت جنگ دور از جبهه و در حال رد کردن طلا از گمرک بود و پس از جنگ هم صاحب ملک و املاک، وارث افتخارات مادی و معنوی جنگ، شد. زینال که قبل از جنگ با اسکندر بر سر عدالت می‌جنگید، هنگام جنگ با دست خالی برای دفاع از ناموس مملکت تلاش کرد؛ برای دفاع از ناموس مملکت - که نماد زمان جنگ آن گاو صندوق است - جان خود و هم‌زمانش را به خطر انداخت. و برای اینکه حاضر نشد ناموس مملکت را به دست اسکندر بدهد، هم اسیر شد و هم انگ خیانت خورد و هنگامی که از اسارت برگشت، طرد شد. همان‌طور که در جنگ، گاو صندوقی که نماد ناموس مملکت نمایانده شده بود چیزی بیش از کالایی برای معامله نبود، پس از جنگ نیز فیروزه، به‌عنوان سمبل ارزش‌های حین و ناموس مملکت، کالایی بود که معامله می‌شد. قدرت اقتصادی و اجتماعی در دست همان‌هایی است که قبل از جنگ بود و با شروع جنگ، اولین کسانی بودند که جل و پلاسشان را جمع کردند و از حین رفتند، ولی دست آخر همهٔ منافع جنگ را به نفع خود مصادره کردند.

زینال پاپتی تنها کسی است که همیشه روبه‌روی اسکندر ایستاده؛ او نماد عدالت‌خواهی است: «خُب عامو این همون اسکندره، زمین‌خوار، پسر امیرسالار، مال‌خوار گمرک... ما تو دهنش زدُم واسهٔ عدالت، حالا او شده واسهٔ ما مدعی ناموس مملکت؟» زینال و همهٔ آن‌ها که شبیه او هستند - کسانی که حاضر به مصالحه با امثال اسکندر نشده‌اند - بعد از جنگ منزوی شده‌اند. در فیلم، بلبل جهان‌آرا هم از این دسته است که پس از جنگ خفه‌اش کرده‌اند و سلیمه و پسرش، اسماعیل، که به‌سبب سرنهادن به سروری اسکندر از حین تبعید شده‌اند.

اگرچه سینمای این دوره، به‌طور افراطی، به فیلم‌های گریزخواه پرداخته است، دیدیم که اندک فیلم‌های نشان‌دهندهٔ واقعیت آن به‌خوبی خواست عدالتی را، که در بخش اول این نوشته از آن به‌عنوان ویژگی این دوره یاد کردیم، نشان می‌دهد و از سوی تماشاگر هم استقبال

می‌شود. همین‌طور کمرنگ‌شدن دموکراسی‌خواهی در فیلم‌ها - همان‌طور که در جامعه - در این دوره مشهود است.

جمع‌بندی

در بخش اول این نوشته گفتیم در انتخاب‌شدن محمد خاتمی به ریاست جمهوری در سال ۱۳۷۶، تصویری که او از خود به‌عنوان حامی دو گروه دموکراسی‌خواه و عدالت‌طلب ترسیم کرده بود سهم مهمی داشت. در کنار هم قرار داشتن این دو مفهوم در سخنرانی‌های انتخاباتی خاتمی در سال ۱۳۷۶ نمایان است. اما او و اصلاح‌طلبانی که پس از او در دولت، شورای شهر، و مجلس به کار سیاسی پرداختند، در جلب توجه کسانی که با خواسته عدالت اجتماعی به آن‌ها رأی داده بودند موفق نبودند. این غفلت و توفیق‌نیافتن آن‌ها در گسترش پایدار مؤلفه‌های دموکراسی‌خواهی، حمایت هر دو گروه موافق این خواسته‌ها را از آن‌ها دریغ کرد. اصول‌گرایان، جناح رقیب اصلاح‌طلبان، از این فرصت استفاده مناسب کردند و به ترتیب کرسی‌های شورای شهر، مجلس، و ریاست جمهوری را تسخیر نمودند.

در بخش دوم، به نحوه بازنمایی مطالبات سیاسی ذکرشده در سینما پرداختیم. برای جمع‌بندی مطالب این بخش یک بار دیگر به سؤالی که مطرح کردیم بازمی‌گردیم: «آیا آزادی بیشتر سینما و رفع سانسورهایی که پس از دوم خرداد اتفاق افتاد تأثیری بر بازنمایی مطالبات مردم از سیاسیون در سینما داشت؟» پاسخ این سؤال مثبت است. دیدیم که سینمای دوره ریاست جمهوری خاتمی (دوره دوم و سوم در این تحقیق) در مقایسه با سینمای نظارتی و سانسوری‌تر قبل از آن بازنمایی بهتری از خواست‌های جامعه میدنش ارائه کرده است.

به‌طور خلاصه، این نوشته بازتاب مطالبات سیاسی در سینما را طی سه دوره بررسی کرده است: دوره اول سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۶ که سینما آزاد نیست و مطالبه دموکراسی‌خواهی هم در آن دیده نمی‌شود. دوره دوم سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۰ که سینما آزاد است، و هر دو خواسته دموکراسی و عدالت‌خواهی را در کنار هم نشان می‌دهد - آنچه از تحلیل محتوای سخنان خاتمی هم نتیجه گرفتیم - اما فعالان سیاسی اصلاح‌طلب غالباً به روی اول این سکه توجه کردند و اصول‌گرایان غالباً به روی دوم آن. دوره سوم سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴ که سینما آزاد است، افول دموکراسی‌خواهی و رشد عدالت‌خواهی را نشان می‌دهد، اما فعالان سیاسی اصلاح‌طلب همچنان گسترش دموکراسی را هدف اصلی خود قرار دادند تا جایی که بر اثر این غفلت کم‌کم تمام کرسی‌های قدرت را به رقیب خود واگذار کردند.

منابع

۱. اثنی‌عشری، شهرزاد (۱۳۸۶). از دولت اصلاحی تا دولت اسلامی: تحلیلی بر آسیب‌شناسی علل گذار از دولت خاتمی به دولت احمدی‌نژاد، تهران: نشر عطایی.
۲. آزاد ارمکی، تقی؛ امیر، آرمین (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران: ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردی فیلم‌ها»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره اول، ش دوم، ص ۹۹-۱۳۰.

۳. بلیکی، نورمن (۱۳۸۹). *طراحی پژوهش‌های اجتماعی*، ترجمه حسن چاوشیان، چ سوم، تهران: نشر نی.
۴. جدی‌نیا، مهدی (۱۳۷۹). *چهره جدید ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری نقش جهان هنر.
۵. جلایی‌پور، حمیدرضا (۱۳۷۸). *پس از دوم خرداد: نگاهی جامعه‌شناسانه به جنبش مدنی ایران* (۱۳۷۶-۱۳۷۸)، تهران: انتشارات کویر.
۶. جلیل‌نژاد ممقانی، کریم؛ محمدپور، علی (۱۳۷۸). *دوم خرداد حماسه به یادماندنی*، تهران: نشر رسلش.
۷. حاج قاسمی، علی (۱۳۸۴). *اصلاحات: روندی برای تمام فصول*، تهران: انتشارات قلم.
۸. رضایی، عبدالعلی؛ عبدی، عباس (۱۳۷۷). *انتخاب نو* (مجموعه مقالات)، تهران: طرح نو.
۹. ستوده، امیررضا (۱۳۷۹). *عبور از خاتمی* (مجموعه مقالات)، تهران: انتشارات ذکر.
۱۰. محمدپور، احمد (۱۳۹۰). *روش تحقیق کیفی ضد روش: مراحل و روش‌های عملی در روش تحقیق کیفی*، ج دوم، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
۱۱. مدنی، سعید (۱۳۸۰). *مجلس ششم: بیم‌ها و امیدها*، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
۱۲. ویمر، راجر دی؛ دومینیک، جوزف آر (۱۳۸۴). *تحقیق در رسانه‌های جمعی*، ترجمه کاووس سید امامی، تهران: انتشارات سروش و مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه‌های سازمان صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
13. Alexander, Victoria D. (2003). *Sociology of the Arts*. London: Blackwell Publishing.
14. Becker, L. B. (1981). *Secondary Analysis*. In G. H. Stempel & B. H. Westley (eds.). *Research Methods in mass communications*. Englewood Cliffs. NJ: Prentice-Hall.
15. Depoy, E. and L. Giltin (2005). *Introduction to Research: Understanding and Applying Multiple Strategies*. Third Edition. Mosby Press.
16. Emerson, R., R. Fretz, and L. Shaw (1995). *Writing Ethnographic Fieldnote*. Chicago: University of Chicago Press.
17. Esterberg, K. G. (2002). *Qualitative Research: Methods and Process*. Second Edition. London: Open University Press.
18. Fielding, Nigel and Jane Fielding (1986). *Linking Data*. London: Sage Publications Ltd.
19. Gubrium, J. F. (1998). *Analyzing Field Reality*. London: Sage Publications Ltd.
20. Lofland, J. and et al (2005). *Analyzing Social Settings: A Guide to Qualitative Observations and Analysis*. Belmont: CA Wadsworth.
21. Mills, M. B. and M. Huberman (1994). *Qualitative Data Analysis: Sourcebook of New Methods*. London: Sage Publications Ltd.
22. Wolcott, H. F. (2005). *The art of Fieldwork*. Second Edition. NY: Altamira Press.
23. Wolcott, H. F. (2008). *Writing Up Qualitative Research*. Third Edition. London: Sage Publications Ltd.