

اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز

ساره امیری^۱، محمدرضا مریدی^{۲*}

چکیده

در مقاله حاضر ابتدا به طرح موقعیت فقرا در جامعه مصرفی جدید از دیدگاه زیگمونت باومن، ژان بودریار و جان گالبریت می‌پردازیم و با بررسی جایگاه فقرا در ایران پس از انقلاب اسلامی، رویکردی برای بررسی بازنمایی فقرا در سینمای پس از انقلاب ارائه می‌دهیم؛ سپس به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز (سعید روستایی، ۱۳۹۴) می‌پردازیم؛ این فیلم از جمله آثار سینمایی درباره فقرا و تهی‌دستان است که در دهه‌های هشتاد و نود بر پرده سینما اکران شده‌اند. این مقاله تلاش دارد تا از خلال شناسایی دلالت‌های ضمنی برساخته‌شده از فقرا، اسطوره‌پردازی جامعه مصرفی از فقر را تحلیل کند و به نقد این روایت در سینمای دو دهه اخیر ایران بپردازد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در فیلم ابد و یک روز، تصویری از "فقرای تقدیرگرا"، "فقرای تبعیدی"، "فقرای مقصر" برساخته می‌شود که با بهره‌گیری از سازوکارهای "تاریخ‌زدایی" و "جابه‌جایی رمزگان نابرابری با توانایی‌های ذاتی"، تصویر اسطوره‌ای و تغییرناپذیر از فقر ارائه می‌دهد؛ تصویری که سعی در بازتولید کلیشه‌های فرهنگی از فقر و در نهایت حفظ نظم طبقاتی و طبیعی‌سازی فقر در جامعه دارد.

واژگان کلیدی: اسطوره، فقر، ابد و یک روز، دلالت ضمنی.

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۱۵

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۷

Email: saareh.amiri@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

Email: morid@art.ac.ir

۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر (نویسنده مسئول).

مقدمه

اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند و ایدئولوژی اکنون در ساخت‌های اسطوره‌ای ظهور و بروز می‌یابد. یکی از مهم‌ترین اسطوره‌های برساخته جامعه مصرفی، اسطوره‌های نابرابری است؛ به این معنا که جامعه مصرفی سعی در طبیعی‌سازی این نابرابری‌ها و اختلافات دارد (نک. بارت، ۱۳۸۴). زیگمونت باومن یکی از نتایج ناگوار جامعه مصرفی امروز را شکل‌گیری یک زیرطبقه یا طبقه‌ای فرودست از مصرف‌کنندگان می‌داند که به دلایل مختلف قادر به خرید نیستند. به باور او «در جامعه‌ای که زندگی افراد حول محور انتخاب‌های مصرف ساخته شده است و معیار سنجش یک زندگی کامیاب، مصرف دانسته می‌شود، فقرا با برجسب‌هایی مثل کم‌ارزش، بی‌مقدار و لکه ننگ نام‌گذاری می‌شوند، چراکه در این جامعه تمامی مردم در الگویی برای سودآوری هرچه بیشتر سرمایه‌داران زندگی می‌کنند» (باومن^۱، ۲۰۰۵: ۸۰-۸۱). این اسطوره‌ها «از طریق جابه‌جا کردن اختلاف طبقاتی با احساسات جسمانی و توانایی‌های ذاتی، وضعیت موجود فقرا را نه تغییرپذیر بلکه طبیعی جلوه می‌دهند» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۷).

اسطوره از هر نظامی استفاده می‌کند؛ زبان نوشتاری یا تصویری و دیگر زبان‌ها می‌تواند محمل و ناقل گفتاری ایدئولوژیک باشد (نک. ستاری، ۱۳۷۶). بر این اساس فیلم، عکس، نقاشی و به‌طور کلی هنرها می‌توانند با گره خوردن به معانی ثانویه به شمایی اسطوره‌ای تبدیل شوند. در این میان فیلم یکی از مهم‌ترین ابزارهای ایدئولوژیک و اسطوره‌پرداز است؛ چراکه از مشخصه‌های بارز جامعه مصرفی و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شکل‌دهندگان چارچوب‌های فرهنگی شناخته می‌شود. «از این منظر آنچه سینما انتقال می‌دهد چیزی نیست جز ایدئولوژی جهانی که به‌دلخواه تقطیع شده و در قالب تصاویر قابل خوانش در آمده است» (بودریار، ۱۳۹۰: ۱۸۸).

مقاله حاضر با گذری بر مفهوم اسطوره و با بررسی جایگاه فقرا در ایران، به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز (ساخته سعید روستایی، ۱۳۹۴) می‌پردازد و تلاش دارد تا مفهوم اسطوره‌ای شده، پایدار و مانا از فقرا در این فیلم را تحلیل کند. این فیلم به‌شیوه هدفمند انتخاب شده است؛ زیرا از جمله آثاری است که در دهه نود در مورد فقرا و تهی‌دستان بر پرده سینماها اکران شد و مورد توجه جشنواره‌ها و مخاطبان قرار گرفت. در این مقاله تلاش می‌شود لایه‌های پنهان، و دلالت‌های ضمنی در این اثر سینمایی کندوکاو شود و به این پرسش پاسخ داده شود که در دل رمزگان انتقادگر و ستیزنده این فیلم، چگونه وجوه ایدئولوژیک پنهان بازتولید می‌شود و وجهی اسطوره‌ای به موقعیت فقرا و تهی‌دستان می‌دهد. چراکه بارت می‌نویسد "اسطوره می‌گوید من آنجا که تو فکر می‌کنی نیستی، من آنجا هستم که تو فکر می‌کنی نیستی" (گراهام، ۱۳۹۲: ۷۷).

رویکرد نظری: فقر در جامعه مصرفی

جامعه سنتی، راهکارهای متعددی برای سازگاری میان فقرا و ثروتمندان دارد؛ همچون تأکید بر بی‌نیازی و سرخوشی فقرا و آموزه‌های قناعت و درویشی در زندگی فقیرانه. اما در جامعه مدرن که سازوکارهای سنتی چندان کارا نیستند، راهکارهای نظری و عملی جدیدی برای حل مسئله فقر یا حذف و نادیده گرفتن فقر ارائه شده است. دولت‌ها موظف شده‌اند که با خدمات اجتماعی و حمایت‌های یارانه‌ای درد فقر را در جامعه التیام دهند. اما اغلب این برنامه‌ها ناکافی و ناکارآمد هستند و تنها به فرافکنی، رفع مسئولیت یا فاصله‌گذاری طبقاتی با مسئله فقر منجر می‌شوند. جان کنت گالبرایت^۱ به دیدگاه‌هایی اشاره می‌کند که انسان‌های مرفه می‌توانند با تأکید بر آنها وجدانشان را در مورد فقرا از هرگونه عذابی دور نگه دارند؛ با تغییراتی در دسته‌بندی گالبرایت می‌توان شش دیدگاه درباره فقر و فقرا ارائه داد: (۱) نخست دیدگاه مذهب است که پاداش فقر را در جهان دیگر می‌دهد و فقرا را به پذیرش و صبوری دعوت می‌کند؛ اگرچه فقر در دیدگاه مذهبی معنایی استعلایی دارد، اما در زندگی اجتماعی به درویشی و خرسندی منجر می‌گردد. (۲) دوم دیدگاه اجتماعی جمعیتی که معتقد است اگر فقرا فقیرند، تقصیر خودشان است؛ چراکه مثلاً به طرز مبالغه‌آمیزی تولیدمثل می‌کنند؛ این دیدگاه از طرف مالتوس و ریکاردو و جمعی دیگر طرح شده است و همچنان طرفداران زیادی دارد (گالبرایت، ۱۳۸۴: ۱۲۲-۱۲۸). در اینجا می‌توان از اسکار لویی‌س مثال آورد که «در تحقیق خود با برجسته کردن ذات فرهنگی به‌عنوان اجزای تشکیل‌دهنده فقر که عبارت‌اند از تقدیرگرایی، سنت‌گرایی، بی‌ریشگی، سازگارناپذیری، جنایت‌پذیری، فقدان جاه‌طلبی، ناامیدی و غیره، تصویری از فقیران منفعل را ساخته و پرداخته است؛ این فرهنگ فقر به‌عنوان تیپ فرهنگی برای سال‌ها دیدگاه مسلط بود و بخش اعظم گفتار و سیاست ضدفقر در آمریکا و نیز درک نخبگان جهان سومی از فقر را متأثر کرد» (بیات، ۱۳۹۰: ۶۰). (۳) سوم، دیدگاه داروینیسم اجتماعی است که معتقد است از بین بردن فقرا روندی است که طبیعت برای اصلاح نژاد بشر به کار می‌گیرد؛ با از بین رفتن ضعیف‌ترها و محرومان، کیفیت خانواده انسانی بالاتر خواهد رفت؛ دیدگاهی که از طرف هربرت اسپنسر مطرح شده است و بسیاری ثروتمندان آن را مورد پذیرش و تأکید قرار دادند. (۴) چهارم دیدگاه اخلاق اجتماعی است که هرگونه کمک اجتماعی به فرودستان را به ضرر آنها می‌داند؛ زیرا بیکاران را برای یافتن کار تنبل می‌کند؛ در واقع کمک‌های دولتی به فقرا، دستمزد شاغلان را به طرف خوش‌گذران‌ها و بی‌عاران جامعه سوق می‌دهد، در نتیجه، شاغلان را از تلاش کردن دلسرد و بی‌عاران را به تنبلی تشویق می‌نماید. این دیدگاه حتی مخالف حقوق بیکاری و مالیات منفی به تهی‌دستان است، زیرا در نهایت تنبلی را تشدید می‌کند و اخلاق طبقات پایین را بدتر و ناسازگارتر می‌سازد. (۵) پنجم

1. John K. Galbraith

دیدگاه هنجار اجتماعی است که متعقد است که کمک به فقرا موجب تشدید فقر می‌شود، زیرا بر تعداد آنها می‌افزاید و حتی دسته‌های تبهکاری را به واسطه افزایش فقرا، رشد می‌دهد؛ ۶) ششم دیدگاه روان‌شناسی فردی است که پیشنهاد می‌دهد فکرمان را بر روی افکار خوشایند متمرکز کنیم و از فکر کردن به فقر پرهیز نماییم (گالبریت، ۱۳۸۴: ۱۲۲-۱۲۸)

اینها دیدگاه‌هایی برای نیاندیشیدن به فقر است؛ به‌خصوص در نظام مصرفی کنونی که تصویری منز و مرفه از جامعه ارائه می‌دهد. «در جامعه مصرفی فقر و لذت متضاد به نظر می‌آیند، چراکه فرودستان در جامعه‌ای که خوشبختی در مصرف تعریف شده است، قادر نیستند لذت را تجربه کنند و در نتیجه ناامیدی، وسوسه و همچنین بدنامی ناشی از محروم بودن از لذت را یکدک می‌کشند» (هیل^۱، ۲۰۰۲: ۲۰). پیامد چنین فضایی برای فقرا چیزی نیست به‌جز خطر، آسیب و تضاد اجتماعی (بیکر و ماسون^۲، ۲۰۱۲: ۵۴۳) چراکه در جامعه مصرفی هیچ روایتی وجود ندارد که به فقرا موقعیتی انسانی و بهایی ذاتی ببخشد. برخی جامعه‌شناسان برای تحلیل فقر در جوامع مصرفی عبارت «طرد اجتماعی» را ترجیح می‌دهند. «طرد اجتماعی به معنای گسست فرد از پیوندهای اجتماعی است» (ابرایان^۳ و همکاران، ۲۰۰۹: ۳) و عبارت است از «محرومیتی طولانی‌مدت که به جدایی از جریان اصلی جامعه می‌انجامد؛ فرایندی که به ممانعت از ورود کامل یا جزئی به هرگونه نظام اجتماعی، اقتصادی، سیاسی یا فرهنگی که انسجام اجتماعی شخص در جامعه را تعیین می‌کند، منجر می‌شود» (فیروزآبادی و صادقی، ۱۳۹۷: ۱۴۴). فقرا در این جوامع به حاشیه کشانده شده‌اند، از نظر اقتصادی مورد بهره‌کشی‌اند، از نظر سیاسی سرکوب شده‌اند، از نظر اجتماعی داغ‌نگ بر پیشانی‌شان خورده است و از نظر فرهنگی از نظام اجتماعی کنار گذاشته شده‌اند. باومن وضعیت فقرا در این جامعه را این‌گونه شرح می‌دهد:

در این میان یک بازی در جریان است و این بازی، بازی مصرف بیشتر و سود بیشتر است. بازیگران ناموفق این صحنه خلع سلاح می‌شوند و از میدان به در می‌روند. چراکه آنها کالاهایی هدررفته برای این بازی هستند و میل سرمایه‌داران را برطرف نمی‌کنند. سران این بازی نمی‌توانند این ناموفقان را بیرون بیندازند، مگر با پرتاب آنها به یک ناکجاآباد و تعریف آنها به‌عنوان افرادی بی‌ارزش و لکه‌نگ. این پرتاب‌شدگی برای سران بازی یک نفع مهم دیگر نیز دارد؛ این شرایط، عاقبت و سرانجامی وحشت‌آور برای آنهاست که همچنان در بازی ایستاده‌اند و از همین رو تمامی تلاش خود را خواهند کرد تا هرچقدر هم که سخت باشد تا آخر در بازی باقی بمانند (باومن، ۲۰۰۵: ۸۰-۸۱).

1. Hill
2. Baker & Mason
3. O'Brien

به این ترتیب است که در جامعه مصرفی «احساس دیگر طبقات به فقرا به مخلوطی از ترس، عصبانیت و ناپذیرایی» (باومن، ۲۰۰۵: ۸۲) بدل می‌شود. مسئله فقر از یک موضوع سیاست اجتماعی به یک مشکل برای نظام قضایی تغییر مسیر می‌دهد و فقرا تبدیل به دیگری و دشمن تمام‌عیار برای جامعه می‌شوند.

فقر در ایران نیز مسئله‌ای بغرنج است؛ نه تنها به این دلیل که کشوری با توسعه‌یافتگی ناهمگون است که نابرابری و فقر را در خود رشد داده است، بلکه بدین دلیل که مبانی نظام سیاسی و قدرت اجتماعی خود را محرومان و ستمدیدگان و مستضعفان قرار داده است. «رهبر انقلاب در ابتدای انقلاب، ثروت و نابرابری را به نام طاعوت به ارزش منفی تبدیل کرد و در سخنان خود مشخصاً کوخ‌نشینان را بر کاخ‌نشینان ارجح می‌دانست» (رفیع پور، ۱۳۷۶: ۱۹۹) و مصرف را ابزار تهاجم فرهنگی خطاب می‌کرد؛ از این رو «در دهه اول انقلاب فقر نه تنها چیز بدی نبود و فقرا از فقر خود خجالت نمی‌کشیدند، بلکه فقر باری معنوی داشت. به عبارتی دقیق‌تر، یک نظام ارزشی جدید که ثروت در آن ارزش منفی داشت به هنجار درونی تبدیل شده بود» (رفیع پور، ۱۳۷۶: ۱۳۱). این روند با وقوع جنگ شدت بیشتری به خود گرفت؛ ساده‌زیستی و بی‌چیزی همچون دل بریدن از دنیا بود که در سال‌های شهادت‌طلبی جنگ تکریم می‌شد.

پس از پایان یافتن جنگ لزوم تحقق تحولات بنیادین در عرصه‌های مختلف در کشور مطرح شد. از آغاز دهه هفتاد دولت با اجرای سیاست‌های تعدیل اقتصادی سعی کرد میان نهادهای حکومتی با سیاست‌های اقتصادی جدید، توازن ایجاد کند و مقاومت‌های ایدئولوژیک را به نفع نظام مالی جدید مرتفع سازد. دولت برنامه اصلاح ساختاری را که برنامه‌ای نئولیبرالی-ریاضتی بود در جهت کاهش برنامه‌های اجتماعی-رفاهی به اجرا درآورد. این برنامه به محمل و وسیله‌ای برای اجرای برنامه‌های گسترده خصوصی‌سازی بدل شد. با درگیر شدن نهادهای مذهبی و ایدئولوژیک با مسائل مالی و پیوستگی‌های گسترده‌شان به بودجه‌های دولتی و معاملات بانکی، عملاً خود نهادهایی که مبلغ منزه‌طلبی دنیوی و ایمان دینی بودند با ساختارهای اقتصادی در هم آمیختند و از تمام توان تبلیغی و سرمایه‌های مذهبی و سیاسی خود برای تحکیم ساختار مالی جدید بهره گرفتند (نک. مؤمنی، ۱۳۸۹؛ رفیع پور، ۱۳۷۶؛ بزرگیان، ۱۳۹۷). فلسفه این اقتصاد جدید بر این اصل استوار است که هزینه‌های دولت برای تهیه‌ی دست‌ان و طبقه کارگر به اتلاف سرمایه و ناکارآمدی و در نهایت وابستگی طبقات فرودست به دولت منجر می‌شود.

به تدریج ادبیات مربوط به فقر در سیاست تغییر کرد؛ حالا ثروت به امری مثبت بدل شده و فقر با واژه‌هایی چون معضل و حاشیه‌نشینی پیوند خورده است. «این واژه‌ها گرایش دارند تا با دادن ویژگی‌های خاصی به فقرا، آنان را از جریان اصلی زندگی شهری جدا سازند و به ذاتی ساختن این مفهوم بپردازند» (بیات، ۱۹۹۷: ۵۴). در چنین ادبیاتی فقرا به‌عنوان بیگانگانی دیده

می‌شوند که با زمینه اجتماعی رایج هماهنگ نشده‌اند و در حاشیه آن چیزی که زندگی بهنجار نامیده می‌شود باقی مانده‌اند. روند تغییر سیاست‌های کلان خصوصی‌سازی صنایع، شرکت‌های دولتی، نهادها آموزشی و بهداشتی در دهه هشتاد رشد بیشتری گرفت و پیامدهای آن در قلمرو فرهنگ نمودار شد. گفتمان عدالت‌طلبی در این دهه به شکلی متناقض با روند خصوصی‌سازی‌ها افزایش یافت (نک. مالجو و صادقی، ۱۳۹۸) و در پایان دهه هشتاد که سیاست‌های حمایت از اقشار آسیب‌پذیر دوباره مورد توجه دولت‌مردان قرار گرفت، سیاست‌های نئولیبرالیستی نیز شتاب بیشتری پیدا کرد. در دهه نود وجود بیش از بیست‌میلیون حاشیه‌نشین و نمودار صعودی ضریب جینی^۱ از یک سو وضعیت بفرنج طبقات فرودست را نشان می‌دهد و از سوی دیگر ارزش‌های جامعه مصرفی با برجسب نئولیبرالیسم کماکان در حال گسترش است.

رویکرد روش‌شناسی: ایدئولوژی و اسطوره فقر

نقد ایدئولوژی بر آن است تا با شکافتن ارتباط و اتحاد میان اثر با مخاطب و جامعه، ماهیت ایدئولوژیک آن را آشکار سازد چراکه عقیده دارد زبان نه یک پدیده عینی که پدیده‌ای است همواره آغشته به ایدئولوژی (فرکلاف^۲، ۱۹۹۲: ۷۳). ایدئولوژی نوعی آگاهی جهت‌داده‌شده در راستای منافع و مواضع قدرت است. نوعی آگاهی کاذب که برای مشروعیت‌بخشی طبقه حاکم مسلط می‌شود؛ به عبارتی «باورهایی است که منفعت یک طبقه را به‌عنوان منفعت همه مطرح می‌کند» (مارکس، ۱۳۹۳: ۳۳۳).

به باور متفکرانی نظیر رولان بارت، اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند و ایدئولوژی، اکنون در ساخت‌های اسطوره‌ای ظهور و بروز می‌یابد؛ به این ترتیب که ایدئولوژی‌ها با متصل کردن گفتار به سطح دلالت ضمنی، اساطیری نوین می‌سازند و این اساطیر نیز مواضع و منظرهای ایدئولوژیک خود را طبیعی جلوه می‌دهند. بارت در مجموعه‌مقالات «اسطوره، امروز» به تحلیل مظاهر فرهنگ مصرفی پرداخت و آن را به تعبیر خویش اسطوره‌زدایی کرد. همچنین بودریار^۳ اسطوره و ساختارهای مربوط به مصرف‌گرایی را نقد و سعی کرد نظام مصرفی جامعه مدرن را در راستای منطق نشانگانی حاکم بر وضعیت فراواقعیت دنیای ارتباطات امروزی قرار دهد. اسطوره از منظر این متفکران «نوعی گفتار زدوده از سیاست^۴ و تاریخ است که پیامی

۱. طبق آمار بانک مرکزی ضریب جینی از ۰,۳۷۵ در سال ۱۳۹۰ به ۰,۴۰۴۶ در سال ۱۳۹۵ رسیده است (نک. www.cbi.ir).

2. Fairclough

3. Jean Baudrillard

۴. منظور از سیاست به معنای عمیق کلمه مجموع روابط انسان با ساختار واقعی اجتماعی و برخوردار از سازندگی است (نک. ستاری، ۱۳۷۶)

را منتقل می‌کند... در اسطوره با ماده خالصی مواجهیم که معنای اجتماعی به آن اضافه شده است؛ این معنای اجتماعی توسط گروهی خاص شکل گرفته و حقیقت ضامن آن نیست» (بارت، ۱۳۸۰: ۷۲-۷۶). اسطوره مانند یک شبکه گسترده، تمام تاروپود فهم ما را به خود اختصاص می‌دهد و اجازه نمی‌دهد شکل جدیدی از فهم رخ دهد.

همه چیز می‌تواند به اسطوره مبدل شود. بارت می‌نویسد حتی در مواردی که تصور می‌شود چیزها به سادگی و بدون حضور مفاهیم دریافت می‌شوند، «ابتدا تفسیرهای فرهنگی هستند که به میان می‌آیند و حتی طبیعی‌ترین گفته در خصوص جهان وابسته قراردادهای فرهنگی است. به‌عنوان مثال، نور فی‌نفسه زیباست، اما مفهوم زیبایی نور ایدئولوژی‌ای است که به قراردادهای فرهنگی و طبقاتی آمیخته است» (بارت، ۱۳۸۰: ۹۶). این مفاهیم آن بخش از فرهنگ هستند که تشکیک‌ناپذیر، طبیعی و حتی گاه مقدس محسوب می‌شوند و حاصل سیر طولی فرهنگ‌اند که در عرض بار می‌گذارند و همواره مردم یک دوره را مرعوب خویش می‌سازند. «بارت از این مفاهیم به‌عنوان فریبی یاد می‌کند که باید از پشت پرده‌ای که هر روز با مفاهیم ایدئولوژیک‌شده فرهنگی ضخیم‌تر می‌شود بیرون آید» (کالر، ۱۳۹۰: ۴۶).

«سازوکار اسطوره به این نحو است که به انسان می‌قبولاند در اجتماع با پدیده‌های طبیعی روبه‌روست نه با پدیده‌های مصنوع و تاریخمند و تغییرپذیر» (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۶). یعنی اسطوره به پدیده‌های فرهنگی، نمودی طبیعی می‌دهد. برای مثال، «رمزهای ایدئولوژیک با جابه‌جا کردن اختلاف طبقاتی با احساسات جسمانی و توانایی‌های ذاتی، آنها را نه تغییرپذیر، بلکه طبیعی جلوه داده‌اند» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۷) و از این طریق سلطه اعمال می‌شود و گروه‌های تحت‌سلطه نیز به چپستی آنچه مطلوب آنهاست ناآگاه‌اند و در نتیجه تبلیغات و فریب‌کاری، تصویری از خود و واقعیتشان دارند که با منافعشان هم‌خوانی ندارد. در این میان وظیفه محقق عریان ساختن اسطوره و برملا کردن تحریف ایجادشده به دست آن و کشف معنای پیام است.

بودریار بیان می‌کند که «فقر واقعی یک اسطوره است که در برابر اسطوره رشد قرار می‌گیرد؛ اسطوره رشد، وعده به ریشه‌کن کردن فقر می‌دهد که با هزینه کردن بودجه‌ها و یارانه‌ها به مبارزه با شیخ نامرئی فقر می‌پردازد، اما این هزینه‌ها بیش از آنکه مسئله فقر را حل کنند اسطوره رشد و پیشرفت را تقویت می‌کنند، زیرا با تمجید از خود وانمود می‌کند که سرسختانه در حال مبارزه با فقر است، اما برخلاف میل خود و بر اساس میل پنهانی‌اش آن را احیا می‌کند» (بودریار، ۱۳۹۰: ۶۹). «اسطوره فقر ابزار کنترل اجتماعی فقرا بوده» (بیات، ۱۳۹۰: ۶۰) است و به نظر بودریار اگر فقر و آسیب مهارشدنی نیست، این بدان دلیل است که سراغ آنها را در محلات فقیرنشین یا حلبی‌آبادها نباید گرفت، بلکه آنها در ساختار اجتماعی و اقتصادی لانه کرده‌اند. اما این درست همان چیزی است که باید پنهان کرد، چیزی که نباید

گفته شود؛ برای لاپوشانی آن صرف میلیاردها دلار پول (برای نمایش فقرزدایی) چیزی نیست (نک. بودریار، ۱۳۹۰). آثار سینمایی بخشی از این سازوکار پنهان‌سازی هستند. اگرچه این آثار نمایش صریحی از فقر و دغدغه فقرزدایی را دارند، اما میل پنهانی‌شان در تثبیت وضعیت است و نتیجه نهایی آنها تداوم فقر است. «به باور مونی این مکانیسم پنهان‌سازی در رسانه به‌سوی یک تصویرسازی منفی از فقرا در پس‌زمینه‌ای از وفور و فراوانی گرایش دارد. برای مثال، در فرهنگ رسانه‌ای نمایش‌های تلویزیونی پاپ (پلیس‌ها، اسم من ارل است) و در فیلم‌ها (کشتی‌گیر، ۲۰۰۸ و عزیز میلیون‌دلاری، ۲۰۰۴) زندگی حاشیه‌نشینان به‌عنوان زندگی‌ای غیراستاندارد تصویر شده که جایگاه افرادی است با خصایص اخلاقی نازل. این بازنمایی‌ها اغلب زمینه‌زوده شده‌اند و زیربنای اجتماعی و اقتصادی بازتولیدکننده فقر را پنهان می‌کنند» (مونی^۱، ۲۰۱۱: ۱).

«وجود شکاف میان آنچه سینما ارائه می‌کند و واقعیت تا آن جا پیش می‌رود که ترتیب منطقی و علت و معلولی امر واقعی را معکوس می‌کند» (وارد، ۱۳۸۴: ۹۵) و «تصاویری به‌قصددستکاری شده بر پرده می‌آورد» (بور^۲، ۲۰۰۳: ۵). از این منظر فیلم‌ها در بازنمایی زندگی فقرا، تصاویری منطبق با هنجارهایی پذیرفته‌شده از فقرا خلق می‌کنند که در راستای منافع و مواضع طبقات مسلط است. این دیدگاه نه به‌عنوان پیش‌داوری، بلکه به‌عنوان فرضیه‌ای در مقاله حاضر مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

مقاله حاضر از نظر روش‌شناسی در حوزه تحقیق‌های کیفی و ذیل پارادایم انتقادی^۳ قرار دارد. تحقیق انتقادی در حین انجام تحقیق در عمل ظهور می‌یابد و یک فرایند چرخه‌ای از تعامل و کنش است. «چنین تحقیقی ایدئولوژی را به چالش کشیده و هدف کنش را دستیابی به عدالت اجتماعی می‌داند» (محمدپور، ۱۳۹۰: ۶۱). روش‌های کیفی مشخصاً در دل فرایند تحقیق قرار دارند و آن را باید وابسته به فرایند تحقیق و نیز مسئله تحقیق دید. «در این تحقیقات نظریه و روش در هم تنیده‌اند؛ نظریه‌ها به روش‌ها و روش‌ها نیز به نظریه‌ها ارجاع می‌دهند» (پیرس^۴، ۱۹۹۵). نظریه بارت خود، روشی انتقادی برای پرده برداشتن از اسطوره نیز محسوب می‌شود و در این تحقیق سعی بر آن است که در تحلیل داده‌ها از روش او در افشای اسطوره بهره گرفته شود.

بارت معتقد است که دو سطح دلالت، یعنی دلالت صریح و دلالت ضمنی در تلفیق با یکدیگر اسطوره را تولید می‌کنند. او استدلال می‌کند که در یک نظام نشانه‌شناختی با دو گونه دلالت روبه‌رویم؛ «در گونه نخست و سطحی، نشانه آشکار است و در گونه دوم و عمیق نشانه

1. Mooney
2. Burr
3. critical paradigm
4. Peirce

در خدمت یک اسطوره قرار می‌گیرد» (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۳۹). در نظام دلالت اولیه، دال رابطه‌ای ذاتی یا انگیزشی با مدلول ندارد و رابطه دال و مدلول قراردادی است؛ و در نظام دلالت ثانویه، نشانه حاصل از دال و مدلول اولیه، خود به دالی بدل می‌شود که به مدلول دیگری ارجاع دارد و معنای ضمنی را برمی‌سازد. «در این نظام ثانویه و اسطوره‌ای نشانه خصلت انگیزشی دارد» (بارت، ۱۳۸۰: ۵۲-۵۶). به نظر بارت، تکرار دال‌ها ما را به کشف دلالت ثانویه رهنمون می‌شوند و بر این عقیده است که «تکرار مفهومی در قالب فرم‌های گوناگون رمزگشایی اسطوره را ممکن می‌سازد؛ مانند اصرار در رفتاری خاص است که هدف آن را فاش می‌کند» (بارت، ۱۳۸۰: ۴۴). در این تحقیق روایت به‌منزله رویه و انتقال‌دهنده واقعیت تلقی می‌شود و برای یافتن دال‌های تکرارشونده تمرکز بر نحوه روایت‌پردازی در فیلم گذاشته می‌شود. تحلیل روایت فیلم، روایت را نوعی بازنمایی تلقی می‌کند که مجموعه‌ای است از بازنمایی‌های نوشتاری، بازنمایی‌های دیداری و بازنمایی‌های شنیداری. این بازنمایی‌ها که در مجموع روایت کلی را شکل می‌دهند به‌وسیله عناصر روایت‌پرداز در فیلم به‌منصه ظهور درمی‌آیند. از میان مؤلفه‌های روایت داستانی (رخداد، کنش، راوی، شخصیت، دیالوگ، گفتمان و...) ما تمرکز را بر سه مؤلفه "دیالوگ"، "کنش" و "راوی" که به بهترین شکل کمک‌رسان تحلیل‌ها هستند، می‌گذاریم. در اینجا منظور از راوی نحوه گفتن امور رخ داده در داستان به دست سازندگان فیلم است، چراکه «نظریه‌پردازان روایت بین جهان واقعی و جهان داستانی و به‌تبع آن بین حادثه و حادثه روایت‌شده تفکیک تعیین‌کننده‌ای قائل می‌شوند»^۱ (والش^۲، ۲۰۰۱: ۵۹۲). روند کلی تحلیل بدین صورت است که از دل متن فیلم (۱) دیالوگ‌ها، (۲) کنش‌های افراد و (۳) با توجه به فضای کلی فیلم در پرداخت داستان نقطه‌نظر راوی، به‌عنوان سه دسته دال اصلی، مورد تأکید قرار می‌گیرند و با نظر به تکرار دال‌ها ابتدا دلالت‌های اولیه و سپس با توجه به مبانی نظری تحقیق، دلالت‌های ثانویه که اسطوره را برمی‌سازند، تحلیل می‌شوند.

جامعه‌آماری این پژوهش، فیلم‌های ساخته‌شده در دهه هشتاد و نود هستند که به بازنمایی زندگی فقرا پرداخته‌اند. مهم‌ترین این فیلم‌ها در دهه هشتاد عبارت‌اند از بوتیک (حمید نعمت‌الله، ۱۳۸۲)، سالاد فصل (فریدون جیرانی، ۱۳۸۴)، هیچ (عبدالرضا کاهانی، ۱۳۸۸)، اینجا بدون من (بهرام توکل، ۱۳۸۹) و در دهه نود به فیلم‌هایی نظیر کلاشینکف (سعید سهیلی، ۱۳۹۲)، فروشنده (اصغر فرهادی، ۱۳۹۴)، لانتوری (رضا درمیشیان، ۱۳۹۴)، شعله‌ور (حمید نعمت‌الله، ۱۳۹۵)، ابد و یک روز (سعید روستایی، ۱۳۹۶) و مغزهای کوچک زنگ‌زده (هومن سیدی، ۱۳۹۶) اشاره کرد. البته در اغلب این آثار همچون فیلم فروشنده شخصیت محوری از طبقه تهی‌دستان نبوده، اگرچه به زندگی آنها در حاشیه فیلم پرداخته شده

۱. فرمالیست‌های روسی این دو بخش را فابیولا و سیوژه و ساختارگرایان فرانسوی آن را داستان و گفتمان می‌خوانند.
2. Walsh

است. اما برای تمرکز بیشتر بر زندگی تهی‌دستان، در مقاله حاضر به تحلیل فیلم ابد و یک روز می‌پردازیم، بدین جهت که به‌طور مشخص‌تر به زندگی و موقعیت تهی‌دستان شهری پرداخته است و نماینده مناسبی برای کل جامعه آماری محسوب می‌شود.

تحلیل فیلم ابد و یک روز

ابد و یک روز، برشی از زندگی یک خانواده فقیر است که در محله‌ای پایین شهر زندگی می‌کنند. اعضای این خانواده که شخصیت‌های اصلی فیلم هستند عبارت‌اند از: مادر پیر خانواده، سمیه که قرار است به‌زودی به عقد مردی اهل افغانستان درآید؛ مرتضی برادر سمیه که نقش پدر خانواده را دارد، محسن که معتاد به مواد مخدر است، اعظم که طلاق گرفته است و تنها زندگی می‌کند، شهناز که ازدواج کرده است و یک پسر نوجوان دارد، لیلیا با مشکل روانی و سواس و نوید که کودکی باهوش با معدل بالا در مدرسه است. این فیلم حول محور رفتن و یا نرفتن سمیه از خانه شکل گرفته است.

تقدیر: تصویر فقرای تسلیم

صبر اومد...اون کارو انجام نده...

این دیالوگ آغازین اعظم می‌تواند راهگشای نقطه‌نگاه فیلم به زندگی فقرا باشد و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دال‌ها برای کشف معنا در نظر گرفته شود. اولین گام تحلیل، تمرکز بر کشف معنای پنهان این دال است، چراکه با پیش رفتن داستان، دال‌های مرتبط و تکرارشونده از این دست را می‌توان شناسایی کرد که بر اهمیت این دال نخستین صحنه می‌گذارد. دال‌هایی مانند دیده شدن اعضای خانواده در حال دود کردن اسفند برای دفع بلا حداقل در سه صحنه؛ دیالوگ مادر خانه به مرتضی که علت بی‌رونق بودن مغازه او را دود نکردن اسفند در مغازه می‌داند و یا مرتضی که وجود محسن را دلیل رفتن برکت از کارش می‌خواند.

این دسته از دال‌ها که معنی آشکار مبنی بر "باورهای تقدیرگرایانه" را شکل می‌دهند، در سطح معنای پنهان ویژگی خاص "تسلیم بودن" را برمی‌سازد. این ویژگی خاص از نقطه‌نظر راوی ویژگی‌ای است که شخصیت‌ها را اسیر خود کرده و آنها را به افرادی منفعل و در نهایت پذیرای وضعیت بدل کرده است. آنها در خانه‌ای زندگی می‌کنند که به قول سمیه سال‌هاست شب‌ها تصمیم می‌گیرند که زندگی‌شان را تغییر دهند، اما صبح‌ها دوباره تسلیم وضعیت می‌شوند و تصمیمشان را از یاد می‌برند. این تقدیرگرایی در دیالوگ مادر به‌وضوح دیده می‌شود:

جواب زندگی من شماها یید که خدا بهم داده..

اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی...

آنها تمامی بلاهایی را که به سرشان می‌آید نشانه‌ای از سرنوشت شوم خود می‌دانند و نکته مهم این است که چنین سرنوشتی، روندی منطقی طی سال‌ها بازنمایی می‌شود که از پدر و مادر به فرزندان رسیده است و تغییری در آن نمی‌توان پدید آورد. با اینکه مرتضی در دیالوگی مهم می‌گوید که هرکس از این خانه نرود از سگ کمتر است، اما آنها یا تلاشی برای رهایی نمی‌کنند یا تلاش‌هایشان بی‌ثمر می‌ماند. تنها اقدام محسن برای پول درآوردن به‌جز فروش مواد، ارسال کد قرعه‌کشی اجناس مغازه برای برنده شدن است و سمیه ماندن در خانه تا آخر عمر را تقدیر خود می‌داند و هرگز جرئت خطر کردن و رفتن از خانه را ندارد.

راوی فیلم نیز سرانجام شخصیت‌ها را بدون هیچ تغییری رها می‌کند. انتهای فیلم همانند ابتدایش است و این خانه همچنان گرفتار سرنوشت است. در نتیجه، علاوه‌بر اینکه خود فقرا باورهای تقدیرگرایانه دارند، در منطق روایی فیلم هم این تقدیر است که نقشی دست‌بالا بازی می‌کند. عنوان ابد و یک روز خود گواه این ضروری بودن تقدیر است. در جدول شماره یک دال‌ها، معانی آشکار و پنهان ذکر شده دسته‌بندی شده‌اند.

جدول شماره ۱

نظام نشانه‌های مرتبه دوم		نظام نشانه‌های مرتبه اول	
دالات ضمنی	دالات صریح	دال‌ها (روایت‌پردازی)	
وضعیت اسطوره‌ای فقر: فقر: فقرای تسلیم و تقدیر ضروری	باورهای تقدیرگرایانه فقرا	صبر اومد اون کارو انجام نده	دیالوگ
		دلیل رفتن برکت از مغازه محسنه	
		جواب زندگی من شماها یید	
		دود کردن اسفند در صحنه‌های متعدد	کنش
		فرستادن کد قرعه‌کشی	
		نرفتن سمیه از خانه	
	تقدیر غیرقابل تغییر حاکم بر زندگی فقرا	انتهای فیلم هیچ تغییری نسبت به ابتدای فیلم ندارد	راوی
نام فیلم: ابد و یک روز			

به‌طور کلی می‌توان در این بخش گفت که سازوکار اسطوره‌سازی در اینجا منطق خود را از طریق "ضروری بودن سرنوشت" که در رمزگان فیلم حضور دارد، طبیعی‌سازی می‌کند. در این منطق فقر گریزناپذیر است و تنها راه هم‌زیستی با آن، تقدیرگرایی است. این منطق، مسائل را به فراتر از مقدمات فرامی‌افکند و وضعیت جاری را تنها راه ممکن و طبیعی‌ترین صورت از زیستن تعریف می‌کند. اینجاست که انگاره‌های سنتی و گاه مذهبی تسلی‌بخش فقر بوده‌اند و

فقرا را راضی و تسلیم امور می‌سازند. فقر مقوله‌ای ابدی و همیشگی است که راهی برای اصلاح آن وجود ندارد و باید به آن تن سپرد.

تبعید: یک ناکجا آباد

فقرا در این فیلم نه تنها در کلبه‌ای که در آن "رونق اگر نیست صفا هست" زندگی نمی‌کنند، بلکه خانه آنها (به تعبیر مرتضی) به سگدانی هراس‌آوری شبیه می‌شود که تمام اتاق‌هایش بی‌پدر و بی‌شوهر مانده است (پدر خانه و شوهر اعظم مرده‌اند و اثری از شوهر شهناز نیست)؛ خانه‌ای پر از خشم، نیرنگ، آه و نفرین، افسردگی (لیلا)، گریه‌های علیل (گریه‌های لیلا)، زن عقیم (شهناز) و کالاهای تاریخ مصرف‌گذشته (در مغازه مرتضی) که به باور سمیه مرگ بهتر از زندگی در آن است. آنها سرشار از مشکلات روحی و جسمی‌اند، با گذشته‌هایی که همچنان سرباز و حل‌نشده باقی مانده است (برای مثال گذشته عاشقانه سمیه و گذشته مادر و پدر). مخاطب برای آنها دل می‌سوزاند، چراکه آنها به رنج‌ها و مصائب ممتد خود نام زندگی داده‌اند.

اما مهم‌تر از اینها محل خود خانه است. طبقات پایین در بافت محلات پایین شهر، نظامی حمایتی را در روابط شکل می‌دهند، که در نزاع و اختلاف‌های محلی به‌صورت حمایت‌های همسایگی، خویشاوندی و هم‌محله‌ای خود را نشان می‌دهد. اما در این فیلم، خانه جایی دورتر از محلات امن و همدلانه و همگرایانه طبقات پایین تصویر شده است؛ جایی تبعیدشده و طردشده از شهر؛ جایی که نمی‌دانیم کجاست. در این محله گمنام هیچ یاری‌رسانی وجود ندارد. درکل فیلم هیچ‌کس برای حل‌وفصل دعوای مرتضی و محسن با دوست‌امیر که وسط کوچه و با سروصدایی بلند اتفاق می‌افتد) چراکه آنها گویی در جهانی دیگر زندگی می‌کنند. بیشتر کسانی که در محله دیده می‌شوند نیز یا مشتری مواد هستند یا بی‌توجه به دیگری.

چنین دال‌هایی در فیلم پیوسته حضور دارند و وضعیت فقرا را "ترسناک" باز می‌نمایند می‌کنند و آنها را "دیگری" نام می‌زنند؛ چراکه آنها نه تنها به خود، بلکه به دیگرانی که در فیلم حضور ندارند نیز آزار می‌رسانند (برای مثال با فروش مواد). اینجا جایی است که رفتن از آن حتی به افغانستانی که به قول شهناز پُر است از ناامنی، حکم نجات دارد. در فیلم هیچ چشم‌انداز خوبی برای فقرا نمی‌توان متصور بود. آینده نوید نیز یکی مثل برادرانش خواهد بود و حتی بازگشت سمیه و روشن ماندن نور چراغ در سکانس پایانی نمی‌تواند به مقابله با پایان برود، چراکه چنین بازگشتی به قول مرتضی او را از سگ کمتر می‌کند و بعید است تغییری رخ دهد؛ تا بوده همین بوده و همین خواهد ماند. این ناتمام بودن وضع ترسناک موجود، نکته‌ای است که در تمامی فیلم بر آن تأکید می‌شود. اعظم در جایی از فیلم می‌گوید:

اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی...

تو خونه ما هیچی تمومی نداره.. از ظرف کثیف بگیر تا نیش همه به هم.. اینجا کسی عوض بشو نیست... اینجا همه چی ادامه داره...

در سطح دلالت ضمنی می‌توان نتیجه گرفت که فقرای فیلم نه تنها جزئی از یک هویت بزرگ‌تر نیستند، بلکه مشتی وصله ناجور در ناکجاآباد هستند که راه بازگشتی برایشان وجود ندارد. در جدول شماره دو دلالت‌های صریح و ضمنی ذکر شده، دسته‌بندی شده‌اند.

جدول شماره ۲

نظام نشانه‌های مرتبه اول		نظام نشانه‌های مرتبه دوم	
دلالت‌ها (روایت‌پردازی)		دلالت صریح	دلالت ضمنی
دیالوگ	هر کی از اینجا نره از سگ کمتره	فقر ترسناک، مضر، مجرمانه و بی‌بازگشت	وضعیت اسطوره‌ای فقر: دیگری‌ها و فقرای تبعیدی
	مرگ از این وضعیت بهتره		
تو خونه ما هیچی تمومی نداره. از ظرف کثیف بگیر تا نیش همه به هم. اینجا کسی عوض بشو نیست. اینجا همه چی ادامه داره			
کنش	آسیب رساندن به خود و دیگری	تقدیر غیرقابل تغییر حاکم بر زندگی فقرا	
	کنش‌های بی‌ثمر برای خلاصی		
راوی	یاری‌رسانی وجود ندارد		

منطق اسطوره در اینجا چنین است: فقر، دیگری ترسناک است. نگاه طبقاتی به فقر، فقرا را بیگانگان، مجرمان و ناپاکان می‌داند و برای منزله ساختن جامعه نه تنها فقر را محصول نظام نابرابر طبقاتی نمی‌داند، بلکه محصول خروج از پذیرش نابرابری طبقاتی تصویر می‌کند. فقرا افرادی‌اند که بیش از شایستگی‌شان طلب می‌کنند و با روش‌های مجرمانه به دنبال دور زدن نابرابری هستند. از همین رو است که جامعه آنها را ترسناک‌هایی می‌داند که باید از آنها حذر کرد؛ باید آنها را تبعید کرد، به ناکجاآباد فیلم ابد و یک روز.

تقصیر: نگره‌های اخلاقی

فقرا به‌عنوان ساده‌دل‌های طبقات پایین و به‌عنوان افرادی معصوم، در حاشیه و برکنار از

ناپاکی‌های شهر شلوغ، تصویری پرتکرار در سینما داشته‌اند^۱؛ اما این بار فقر تصویری متفاوت دارد. این بار نه فقرای معصوم یا فقرایی با استغنا درویشی، بلکه فقری سرشار از تباهی و سیاهی به تصویر درمی‌آید. این بار حکایت فقر، حکایت قناعت و بی‌نیازی در عین نیاز نیست، بلکه در فیلم ابد و یک روز، حتی قناعت و صرفه‌جویی به ناززش بدل می‌شود و مادر خانه برای دوختن وسایل کهنه و استفاده چندباره از آن سرزنش و تحقیر می‌شود و فرزندانش در اشاره به دوختن یک پتوی کهنه می‌گویند: گدایی رو از ننه باباش به ارث گرفته... دیگه هم عوض بشو نیست... .

شخصیت‌ها در این خانه نه معصوم، بلکه افرادی منفعت‌طلب، سودجو و در نهایت غیراخلاقی هستند که تنها به خود فکر می‌کنند. این منفعت‌طلبی بیشتر از هر شخص دیگری در مرتضی عیان است. مرتضی با اینکه پاشنه آشیل خانواده است و حکم پدر و رئیس خانه را دارد، برای باز کردن مغازه ساندویچی و سروسامان گرفتن، خواهرش را به بیگانه (از نگاه راوی) می‌فروشد. مرتضی کسی است که همواره با خوشحالی از بدبختی دیگران می‌گوید و در لابه‌لای دیالوگ‌ها، مخاطب متوجه می‌شود که شاید او همچنان مواد می‌فروشد و سر مشتری‌هایش را کلاه می‌گذارد، از نوید بیگاری می‌کشد و همه چیز را تحریف می‌کند (از زبان محسن).

حتی محسن که به نظر دلسوز سمیه است، در حقیقت از سمیه نه برای خود سمیه، بلکه برای سودی شخصی پشتیبانی می‌کند. جنگ او با مرتضی بیشتر به یک تسویه حساب شخصی شبیه است و آنها هریک از این رویارویی نفع خود را می‌برند. آنجاکه مرتضی درست در روز رفتن سمیه محسن را به مأموران کمپ لو می‌دهد و آنجاکه محسن برای وادار کردن برادر کودکش به خرید لوازم مواد و یادآوری اینکه چه کسی در آن خانه رئیس است به نوید سیلی می‌زند، می‌توان دریافت که این تقابل، تقابل بر سر قدرت و تسلط در خانه است نه چیزی دیگر. همچنین در سرتاسر فیلم می‌بینیم که شخصیت‌ها لحظه‌ای نمی‌توانند بدون نیش و کنایه و دعوا با هم صحبت کنند و تصمیمی درست و به نفع کل خانواده بگیرند. آنها در خانواده‌ای بی‌منطق، پرتنش و بحرانی زندگی می‌کنند.

در این خانه حتی مادر، در بی‌اخلاقی‌ها شریک است و از او چهره مادری بی‌مسئولیت و شریکِ خلافکاری‌های پسر ساخته می‌شود. او در این خانه زنده است، اما گویی مرده و تنها مایه دردسر و عذاب است. او مادری است که در ثانیه‌های سخت فرزندانش به فکر فسسجان و اسکناس تانخورده است و حتی دلسوزی‌اش برای محسن نیز نسنجیده و مسخره می‌نماید. این

۱. افرادی تهی‌دست که بی‌مزدومنت در بزنگاه‌ها و گرفتاری‌ها، افرادی از طبقات بالا را از مرگ (فیلم گنج قارون، سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) و تنهایی (فیلم همسفر، مسعود اسداللهی، ۱۳۵۴) نجات می‌دهند؛ تصویر فقرایی که با رضایت قلبی سختی را به جان می‌خرند (فیلم جهیزیه‌ای برای رباب، سیامک شایقی، ۱۳۶۶؛ فیلم نیاز، علیرضا داوودنژاد، ۱۳۷۰) یا فقرای مجرمی که همچنان روانی پاک دارند و در انتها از ناپاکی نجات پیدا می‌کنند (نرگس، رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۰؛ دست‌های آلوده، سیروس الوند، ۱۳۷۸).

دلسوزی توأم با بی‌مسئولیتی را در دیالوگش درباره محسن می‌توان به‌وضوح دید:
چیکارش دارین... بزارین بره تو اناقی خودش مواد بکشه... جلو در و همسایه نکشه آبرومون میره...
هریک از شخصیت‌ها با خیال اینکه راهی برای رهایی پیدا کنند، به معیوب بودن سیستم دامن می‌زنند و مدام تصمیم‌هایی اشتباه برای برون‌رفت از بن‌بست می‌گیرند. مروری بر این تصمیم‌ها (دال‌ها) می‌تواند در فهم بهتر دلالت ضمنی مؤثر باشد. تصمیم محسن، ادامه دادن به فروش مواد مخدر است. تصمیم لیلا با وجود وسواسی بودن، نگهداری از گربه‌های علیل و مریض است (که به‌طرز عامدانه مضحک و مسخره می‌نماید) و تصمیم مادر پنهان کردن مواد مخدر برای پسرش. فیلم بر تصمیم‌های نادرست مادر و پیشینیان او تأکید فراوان دارد. از زبان شخصیت‌های داستان می‌شنویم که اجداد او همه تریاکی بوده‌اند، او فقط تولیدمثل بلد بوده است و نه بزرگ کردن و بچه‌ها همواره از خانواده‌ای خوب محروم بودند. همچنین تصمیم اشتباه دیگری را که به تحمیل شرایط موجود بر سمیه و خوشحال نبودنش با نذیر منجر می‌شود باید در تصمیم محسن برای جدایی او از فرد مورد علاقه‌اش در سالیان گذشته جست‌وجو کرد. و در نهایت تصمیم بزرگ خانواده از همه کوچک‌تر و حقیرتر است؛ او شرم‌آورترین تصمیم را می‌گیرد. اما کنش امیر (پسر شهناز) در خودزنی برای جلب‌توجه در اینجا نقطه نمادین در بساخت اسطوره فقرای مقصر است. این کنش به همراه دیگر دال‌ها گزاره‌ای را می‌سازند با این مضمون که درگیری این خانواده نه معلول مشکلات بیرونی، بلکه معلول مشکلات درون‌خانوادگی است.

فقر ناشی از نابرابری‌ها در ساختار اجتماعی است؛ اما در فیلم ابد و یک روز، فقر را باید در ناشایستگی اخلاقی و منفعت‌طلبی فردی دنبال کرد و این مشکلات داخلی است که بحران می‌آفریند. بحران‌ها یا به گذشته خانواده یا به روابط حال اعضای آن و نیاز به کنترل بر منفعت‌گرایی و میل به برتری‌شان مربوط است. تمامی ندانم‌کاری‌های خانواده است که سمیه را وادار به توبیخ و تهدید آنها می‌کند؛ چراکه تصمیم‌های نابجا، ناآگاهی‌هایشان و افراط در منفعت‌گرایی‌شان، باعث رنج سمیه و دیگر اعضای خانه شده است. با آنکه در ظاهر امر فیلم با فقرا همدردی می‌کند و زندگی سخت آنها را به پرده می‌آورد، در سطح پنهان نگاهی سرزنشگر به آنها دارد. فیلم انگشت اتهام را به سمت خود فقرا نشانه می‌رود و باعث و بانی این زندگانی سخت را خود آنها می‌داند. چنین نگاهی در دیالوگ‌ها کاملاً روشن است:

میخوام اینارو بترسونم... میخوام یه کاری کنم اینام مثل مردم عادی درست زندگی کنن...

اون موقع که نه تا نه تا شکم می‌زاییدی باید فکر این روزارو می‌کردی...

دیگه هیچ وقت تو زندگیت مثل ماها قسم دروغ نخور...

فلج‌ها دارن از هشت صبح تا چهار بعد از ظهر کار می‌کنند اون وقت تو کجایی... یا زیر پتو

یا زیر دوش...

اینجا خواهر پشت خواهر حرف می‌زنه... برادر پشت برادر...
در جدول شماره ۳ دلالت‌های صریح و ضمنی ذکر شده دسته‌بندی شده‌اند.

جدول شماره ۳

نظام نشانه‌های مرتبه اول		نظام نشانه‌های مرتبه دوم	
دال‌ها (روایت‌پردازی)		دلت صریح	دلت ضمنی
دیالوگ	می‌خوام یه کاری کنم اینام مثل مردم عادی درست زندگی کنن	اخلاقیات منفعت‌طلبانه، فرصت‌طلبانه و سودجویانه که منشأ بحران‌های خانوادگی و معضلات اجتماعی فقر است.	وضعیت اسطوره‌ای فقر: مقصر، خودکرده و شایسته فقر
	اون موقع باید فکر این روزا رو می‌کردی		
	هیچ وقت مثل ما نباش		
کنش	فلج‌ها دارن از هشت صبح تا چهار بعدازظهر کار می‌کنند اون وقت تو کجایی... یا زیر پتو یا زیر دوش...		
	کنش‌های منفعت‌طلبانه		
	تصمیم‌های نادرست		
راوی	خودزنی امیر		
	چشم پوشیدن از شرایط سیاسی و اجتماعی		

فقر ناشی از ناشایستگی است و نه نابرابری؛ طبقات بالاتر برای منزه ساختن نظام اخلاقی جامعه، فقرا را فرصت‌طلب، منفعت‌طلب و خودبین می‌دانند. این گونه، فقر ناشی از نابرابری ثروت نیست، بلکه ناشی از سلطه کلیشه‌های اخلاقی (یا بی‌اخلاقی) نسبت به فقر است. اگرچه فقر در دهه‌های گذشته حاکی از والایی معنوی بود، اما گداه‌ها شایسته این مقام معنوی نیستند؛ آنچه ابد و یک روز تصویر می‌کند. اسطوره فقرای مقصر به فقرا گوشزد می‌کند که اگر رنج می‌برید حتماً ناتوان بوده‌اید. در این روایت اسطوره‌ای انگیزه‌های اجتماعی و سیاسی گم شده است، ساختارهای ایجادکننده شرایط به‌عمد نادیده گرفته شده و همه چیز به سطح روان‌شناختی تقلیل یافته است.

نتیجه‌گیری

تحلیل روان‌شناختی، معضلات و مشکلات را به فرد و خصوصیات و ویژگی‌هایش تقلیل می‌دهد و تحلیل تاریخی، بحران‌ها را همیشگی و تکراری و تغییرناپذیر ترسیم می‌کند؛ اما تحلیل جامعه‌شناسانه به دنبال تبیین ساخت‌های اجتماعی است؛ به دنبال سازوکارهایی که صورهای

اجتماعی را طبیعی و کلیشه‌های فرهنگی را حقیقی نشان می‌دهد؛ به‌دنبال اسطوره‌زدایی از باورهای تکرار شده، طبیعی شده و حقیقی‌پنداشته شده است. در مقاله حاضر باور به فقر و تصویر فقرا مورد تحلیل اسطوره‌شناسانه قرار گرفت تا سازوکارهای شکل‌گرفتن تصورات از فقر و کلیشه‌ها درباره فقر روشن شود؛ بدین منظور به تحلیل فیلم ابد و یک روز پرداخته شد.

تحلیل نشانه‌شناسانه از فیلم نشان داد که چگونه اسطوره "فقراى تقدیرگرا"، "فقراى مجرم"، "فقراى مقصر" شکل می‌گیرند. این اسطوره‌ها ساخته جامعه مصرفی هستند که انسان را به موجود اقتصادی و هویت را به توانایی مصرف تقلیل می‌دهند. کارایی افراد با فایده‌مندی‌شان ارزیابی می‌شود، و توانایی افراد با میزان خرید و مصرفشان سنجیده می‌شود. در این آزمون‌های اقتصادی، فقرا و تهی‌دستان افرادی بی‌مقدار، غیرمفید، ناکارآمد ارزیابی می‌شوند و به تدریج از حاشیه شهرها به حاشیه ارزش‌های اجتماعی رانده می‌شوند. بدین ترتیب، حاشیه‌نشینان و فقراى شهری، چهره مجرمانه می‌گیرند و به‌مثابه دیگری‌ها به ناکجاآبادها تبعید می‌شوند.

اسطوره‌پردازی با بهره‌گیری از سازوکارهای «تاریخ‌زدایی»، برای فقر منشأ روانی و درونی قائل می‌شود و فقر را از تاریخ خود محروم و آن را به تعبیر بارت تهی می‌سازد. سرزنش کردن فقرا به جای محکوم کردن نظام‌های به‌وجودآورنده فقر، یکی از سازوکارهای آشنای اسطوره فقر برای جلوگیری از نقد آن محسوب می‌شود که فیلم ابد و یک روز نیز از آن بهره برده و از طریق آن منطق خود را طبیعی جلوه داده است. در این اسطوره نابرابری نوعی فضیلت و به‌مثابه پاداشی برای ثروتمندان تصویر می‌شود و تضمین می‌شود هرکس در جامعه به آنچه مستحق است، می‌رسد چراکه وضع موجود به شایستگان پاداش می‌دهد و ناکارآمدی را تنبیه می‌کند. تنبیه فقرا، تعریف آنها با داغ‌هایی نظیر ترسناک، دیگری و تبعیدی است و با گزاره‌هایی این چنینی، فقرا محکوم به گناه‌کاری اند.

در فیلم ابد و یک روز، در لابه‌لای بازنمایی شرایط سخت زندگی فقرا، باوری تقلیل‌گرایانه از فقر به مخاطب ارائه می‌شود. این تقلیل‌گرایی، پدیده فقر را با ارجاع به خود فقر و فقرا تبیین و تشریح می‌کند و علت‌های اصلی زاینده آن را از نظر پنهان می‌سازد. چنین نگاهی نه واقع‌گرایانه، بلکه نگاهی طبقاتی است. این نگاه با منطقی سروکار دارد که هم‌راستا با منطق سرمایه‌داری مصرفی است و دست‌ناپیدای بازار، فقرا را در یک گروه، همگون می‌سازد و بر آنان نام می‌زند. منطقی که ثروت را به‌عنوان نوعی فضیلت، طبیعی جلوه می‌دهد و تلاش برای خلق جامعه‌ای برابرتر را نفی می‌کند. مخاطب این ایدئولوژی را درونی و بازتولید می‌کند، چراکه فقط در چارچوب رمزگان سینما است که طبیعی شدن چنین ماهرانه صورت می‌گیرد؛ چنانکه گویی شعبده‌ای روی داده و همه چیز برعکس شده است.

فیلم ابد و یک روز نماینده مهمی برای فیلم‌های دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ است. فیلم‌هایی که ابد و یک روز آنها را نمایندگی می‌کند، راوی دنیایی هستند که در آن زندگی برای همه به‌غیراز

ثروتمندان (نادر در فیلم هیچ، شاپور در فیلم بوتیک) رو به زوال و نابودی می‌گذارد و تنها با رؤیایپردازی (در فیلم اینجا بدون من) می‌توان پایانی خوش برایش متصور شد؛ زندگی‌هایی گره‌خورده با مشکلات مادی و درگیر با ناتوانایی‌های جسمانی مثل پاهای لنگ (اینجا بدون من) لکنت زبان، عقب‌افتادگی ذهنی و مشکل ژنتیکی پرخوری (در فیلم هیچ) و پدر علیل (در سالاد فصل) که تصویری از رنج مداوم و مناسبات حاکم بر زندگی فقرا ارائه می‌دهند و هر نیروی نجات‌بخشی را نابود می‌کنند. در اغلب این فیلم‌ها فقر به جنایت پیوند زده می‌شود (فروشنده، لانتوری، کلاشینکف، مغزهای کوچک زنگ‌زده، بوتیک، سالاد فصل و...) و فقرا از نقش قربانی بیرون می‌آیند و خود مسبب ایجاد شرایط خواننده می‌شوند و در نتیجه باید در انتظار بخشش قانون (لانتوری، کلاشینکف) یا بخشش سخاوتمندانۀ طبقات بالاتر (فروشنده، لانتوری) بنشینند. پایان فقرا، مرگ (کلاشینکف، فروشنده، سالاد فصل) زندان و دیوانگی (لانتوری)، خودکشی دسته‌جمعی (اینجا بدون من) یا ماندن در خانه‌ای محکوم به ابد و یک روز است.

منابع

۱. اباذری، یوسف (۱۳۸۰)، رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی، /ارغنون، شماره ۱۸، صص ۱۳۷-۱۵۷.
۲. بارت، رولان (۱۳۸۴)، /اسطوره/امروز، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.
۳. بارت، رولان (۱۳۸۴)، بارت و سینما: گزیده مقالات و گفت‌وگوهای رولان بارت درباره سینما، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: نشر گام نو.
۴. بزرگیان، علی (۱۳۹۷)، جنبش خستگان. استراسبورگ: شخصی.
۵. بودریار، ژان (۱۳۹۰)، جامعه مصرفی، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.
۶. بیات، آصف (۱۳۹۰)، زندگی همچون سیاست، ترجمه فاطمه صادقی، کتابخانه الکترونیکی امین.
۷. بیات، آصف (۱۹۹۷)، سیاست‌های خیابانی، جنبش تهی‌دستان در ایران، ترجمه اسدالله نبوی چاشمی، تهران: مفاهیم علوم اجتماعی.
۸. رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۶)، توسعه و تضاد، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۹. ستاری، جلال (۱۳۷۶)، /اسطوره در جهان/امروز، تهران: نشر مرکز.
۱۰. صادقی، علیرضا (۱۳۹۷)، زندگی روزمره تهی‌دستان شهری، تهران: آگه.
۱۱. فیروزآبادی، احمد و صادقی، علیرضا (۱۳۹۴)، طرد اجتماعی، رویکردی جامعه‌شناختی به محرومیت، تهران: آگه.
۱۲. فیسک، جان (۱۳۸۰)، فرهنگ تلوزیون، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره

۱۹. صص ۱۲۵-۱۴۲.
۱۳. کالر، جانانان (۱۳۹۰)، بارت، ترجمه حسین شیخ‌الاسلامی، تهران: نشر افق.
۱۴. گالبریت، جان کنت (۱۳۸۴)، هنر نادیده گرفتن فقر، ماهنامه سیاحت غرب، سال سوم، شماره ۳۲.
۱۵. گراهام، آلن (۱۳۹۲)، رولان بارت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
۱۶. مارکس، کارل؛ انگلس، فردریش؛ پلخانف، گئورگ. (۱۳۹۳)، ایدئولوژی آلمانی، در لودویک فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی، ترجمه پرویز بابایی، تهران: نشر چشمه.
۱۷. مالجو، محمد (۱۳۹۶)، سیاست اعتدالی در بوتۀ نقد اقتصاد سیاسی، تهران: لاهیتا.
۱۸. محمدپور، احمد (۱۳۹۰)، روش تحقیق کیفی: ضد روش ۱، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
۱۹. مومنی، فرشاد (۱۳۹۸)، اقتصاد ایران در دوران تعدیل ساختاری، تهران: نقش و نگار. وارد، گلن (۱۳۸۴)، پست‌مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذری کرمی، تهران: نشر ماهی.
20. Baker, S. M & Mason, M. (2012), *Toward a Process Theory of Consumer Vulnerability and Resilience: Illuminating its transformative potential*. New York: Routledge.
21. Baudrillard, G. (2001), *Selected Writing*, US: Stanford university press.
22. Baudry, J. L. (1975), *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. *Film Quart*, 28 (2).
23. Bauman, Z (2005), *Work, Consumerism and the New Poor*, London: Open University Press.
24. Burr, V. (2003), *Social Constructionism*. Sussex: Routledge.
25. Fairclough, N. (1995), *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press.
26. Hill, R. P. (2002b), *Consumer Culture and the Culture of Poverty, Implications for marketing theory and practice*, *Marketing Theory*: vol. 2(3). Pp.273-293.
27. Mooney, G. (2011), *Stigmatising Poverty? The 'Broken Society' and reflections on antiwelfare in the UK today*, Oxford: Oxfam.
28. O'Brien, D & Wilkes, J & Haan, A & Maxwell, S. (2009), *Poverty and Social Exclusion in North and South*, Institute of Development Studies and Poverty Research Unit, University of Sussex.
29. Peirce, N. (1995), *The Theory of Methodology in Qualitative Research*, *TESOL Quarterly*, vol. 29 (3). pp. 569-576.
30. Walsh, R. (2001), *Fabula and Fictionality in Narrative Theory*. Pennsylvania: Penn State University Press.