



Urban poor and the poverty of experience in Iranian cinema: An investigation of the urban poor representation in Iranian cinema

Arash Heydari¹ | Sara Farahpoor² | Milad Mohebbi³

1. Corresponding Author, Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities, University of Science and Culture, Iran.
Email: arash.heydari@usc.ac.ir

2. Department of Urban Design, Faculty of Architecture and Urbanism, Shahid Rajai University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: sarah.farahpoor.1993@gmail.com

3. Department of Urban Design, Faculty of Architecture and Urbanism, Shahid Rajai University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: milaadmhb.urbandesigner@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

22 January , 2023

Received in revised form: 28 April 2023

Accepted: 29 April 2023

Published online: 13 June 2023

Keywords:

A margin on the text,
Condemnation-crminalize,
Dramatizing,
Poverty of experience,
Sanctification.

ABSTRACT

The present study was conducted with the aim of analyzing the narrative mechanisms of the so-called "Social Genre" in Iranian cinema. For this purpose, by focusing on a range of popular Iranian movies, an attempt was made to present a categorization of these imaging systems. This classification goes beyond description and its eventuality has been investigated through a conceptual order centered on the notion of "poverty of experience" in Walter Benjamin's works. Utilizing the method of Semiotics 19 Iranian films between 2011 and 2021 were studied. Based on the narrative cores of these films, it was depicted that this narrative order serves a conceptual purpose which we call "dramatizing the life of the urban poor". In close relation to the journalism focused on social harms, which was examined through discourse analysis, the process of dramatizing demonstrates itself in three main strategies: the sanctification, marginalization and condemnation-crimination of the urban poor. This is how the Iranian "Social genre" confronts the daily life of the urban poor in cinema and journalism and it eventuates as something that serves the desire of the consumer society. In other words, in the articulation of the existing situation, a transformation and a distortion occurs, which indicates the filmmaker's deliberate effort to represent a flawed construction of reality or a dramatized image of everyday life of the urban poor. Therefore, the film loses the social and critical features that claims to reflect and in the final instance it becomes a kind of mere consumer good.

Cite this article: Heydari, A., Farahpoor, S., & Mohebbi, M. (2023). Urban Poor and the poverty of experience ... , *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 14 (2), 1-23. DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92663>



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92663>

تهی دست شهری و فقر تجربه فیلم‌ساز ایرانی:

تحلیل تصویر زندگی تهی‌دستان شهری در سینمای ایران دهه ۱۳۹۰

آرش حیدری^۱ | سارا فرهپور^۲ | میلاد محبی^۳

۱. نویسنده مسئول، گروه مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران. رایانامه: arash.heydari@usc.ac.ir

۲. گروه طراحی شهری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید رجایی، تهران، ایران. رایانامه: sarahfarahpoor1993@gmail.com

۳. گروه طراحی شهری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید رجایی، تهران، ایران. رایانامه: milaadmhb.urbandesigner@gmail.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۲/۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۳/۲۳

کلیدواژه‌ها:

تماشایی کردن، تقدیس، حاشیه‌ای

بر متن، تقبیح-مجرم‌سازی، فقر

تجربه

پژوهش حاضر با هدف تحلیل سازوکار روایی سینمای موسوم به «اجتماعی» دهه ۱۳۹۰ صورت گرفته است. بدین منظور با تمرکز بر طیفی از آثار پر مخاطب این دهه و مطالعه تحلیلی ساختارهای روایی این آثار تلاش شده است تا یک دسته‌بندی از این نظامات تصویرپردازی ارائه شود. این دسته‌بندی از سطح توصیف فراتر رفته و شرایط امکان آن با تأکید بر نظمی مفهومی با محوریت مفهوم «فقر تجربه» از والتر بنیامین مورد بررسی قرار گرفته است. با مروری بر سازوکارهای روایت‌پردازی ۱۹ فیلم از آثار سینمایی دهه ۹۰، هسته‌های روایی این آثار از خلال روش نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار گرفت و نشان داده شد که چگونه این نظم روایی در خدمت چیزی است که آن را تماشایی کردن زندگی تهی‌دستان شهری می‌نامیم. در امتداد ژورنالیسم متمرکز بر آسیب‌های اجتماعی که از طریق تحلیل گفتمان مورد بررسی قرار گرفت، فرایند تماشایی کردن با سه استراتژی تقدیس، حاشیه‌ای کردن و تقبیح-مجرم‌سازی با زیست روزمره فرودستان اقتصادی مواجه می‌شود و در وهله نهایی به صورت چیزی در خدمت میل جامعه مصرفی و جامعه تماشا در می‌آید. به بیان دیگر در تبیین وضعیت موجود یک دگرگونی و اعوجاج رخ می‌دهد که حاصل تلاش عامدانه فیلم‌ساز برای ارائه برساختی معیوب از واقعیت یا تصویری تماشایی از زیست تهی‌دستان است. از این رو خصلت‌های اجتماعی و انتقادی ادعا شده در آثار را از دست می‌دهد و در وهله نهایی به نوعی کالای مصرفی صرف تبدیل می‌شود.

استناد: حیدری، آرش؛ فرهپور، سارا؛ و محبی، میلاد (۱۴۰۱). تهی‌دست شهری و فقر تجربه فیلم‌ساز ایرانی: تحلیل تصویر زندگی تهی‌دستان شهری در سینمای ایران

DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92663>

دهه ۱۳۹۰. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۲ (۴)، ۱-۲۳.



ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92663>

۱. مقدمه و بیان مسئله

تصویرپردازی از فرودستان همواره یکی از محورهای عمده میدان هنر بوده است و نفس پرداختن به فرودستان اقتصادی یک محور مهم برای داعیه‌های انتقادی در میدان هنر محسوب می‌شود. اما مسئله اصلی، اینجا است که صرف گنجاندن تهی‌دستان به‌مثابه یک محتوا در یک اثر هنری نمی‌تواند خصلت‌هایی انتقادی داشته باشد ولو اینکه مؤلف چنین مدعایی داشته باشد. مسئله بر سر فرمی است که تهی‌دستی در قالب آن تصویر می‌شود و خصلت‌های انتقادی یک اثر را باید در فرم‌های تصویرگری یا روایت‌گری آن جست‌وجو کرد و نه لزوماً در محتوای بازنمایی شده. به‌عبارت‌دیگر، مسئله بر سر فرم بازنمایی است و نه محتوای آن. از این حیث اگر به نظامات بازنمایی تهی‌دستی در میدان هنر به معنای عام و سینما به معنای خاص بنگریم می‌توانیم از الگوها یا فرم‌هایی سخن بگوییم که نسبت‌های متفاوتی با زیست تهی‌دستان برقرار می‌کنند. دقیقاً در همین نقطه است که شبکه درهم‌تنیده‌ای از نظامات گفتمانی و بازنمایی تهی‌دستی را در مرکز خود قرار می‌دهند و در فرم‌های متفاوتی آن را به بیان در می‌آورند. این فرایند را می‌توان به لحاظ تاریخی مورد مذاقه قرار داد و الگوهای بیان تهی‌دستی را به تحلیلی تاریخی سپرد. از دیگر سو، می‌توان خود این فرم‌های بازنمایی را مورد ارزیابی درونی قرار داد و با نشان دادن خاستگاه‌های برآمدن آن‌ها نسبت آن‌ها با وضعیت را آشکار کرد؛ نسبتی که فارغ از نیات و آمال مؤلفان این فرم‌ها قابل بررسی است.

در ایران معاصر، با گذار از گفتمان‌های پسا انقلاب (که تهی‌دستی ذیل مضامینی همچون مستضعف و کوخ‌نشینان در گفتمان رسمی واجد یک ارزش بود)، گفتمانی نوپدید متولد شد که تهی‌دستی را ذیل آنچه «آسیب‌های اجتماعی» نامیده می‌شد فهم می‌کرد. در این سال‌ها مجموعه‌ای متراکم از تهی‌دستان شهری در حال تولید و بازتولید بود که آمارها نیز مؤید آن هستند. زندگی ۲۰ میلیون نفر در بافت‌های ناکارآمد (خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۹۷/۰۵/۱۱، کد خبر: ۸۲۹۸۹۳۵۸)، اخراج سیستماتیک فقرا از محلات بهره‌مندتر به‌خاطر بالا رفتن قیمت ملک و مسکن به‌طوری‌که شاخص دستیابی به مسکن در تهران به بیش از ۶۴ سال رسید (همشهری آنلاین، ۱۴۰۰/۱۲/۰۴، کد خبر: ۶۵۹۳۶۹). در همین دوره حدود ۵۰ درصد از درآمد مستأجران صرف هزینه اجاره می‌شد (اقتصاد آنلاین، ۱۳۹۸/۰۴/۱۵، کد خبر: ۳۶۴۷۰۳). آمارها نشان می‌دهند که اگر در حفاصل سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۹۹ جمعیت ایران به دو بخش مساوی تقسیم شود، مشاهده خواهد شد که در سال ۱۳۵۸، ۱۱ درصد سهم درآمد، از آن یک‌نیمه و ۸۹ درصد هم سهم نیمه دیگر در این تقسیم‌بندی بود؛ اما بعد از گذشت همه این سال‌ها، (یعنی تا سال ۱۳۹۹) با وجود تمامی وعده‌هایی که داده شد این نسبت در همین سطح باقی ماند، به‌طوری‌که در سال ۱۳۹۹ این نسبت با تغییر ناچیز به ۱۳ درصد و ۸۷ درصد رسید (سیف، ۱۴۰۱: ۰۷).

در این بین، خود زندگی تهی‌دستان شهری بدل به یک عرصه رازآلود و سرشار از آسیب‌های اجتماعی شد که تصویرپردازی از آن جذابیت‌های بصری و روایی فراوانی داشت. طبقه تهی‌دست در نظامات بازنمایی و گفتمانی غالب به چیزی مرموز تبدیل شدند که در حاشیه کلان‌شهرها می‌زیستند و موضوع مجموعه بزرگی از اسطوره‌پردازی‌ها و قصه‌های تماشایی بودند. حال حاشیه شهرهای بزرگ به‌عنوان مأمن زیست اقشار تهی‌دست که به لحاظ عینی و استعلایی شکاف بزرگی با محدوده سکونت اقشار متوسط و فرادست داشت، به چیزی شبیه سرزمین عجایب تبدیل شد که طبقات نوکیسه در توریسم اخلاقی خود گاهی به آنجا سر می‌زدند و فیلم و عکسی تهیه کرده و صدقه‌ای هم به آن‌ها می‌دادند. در این سال‌ها مجموعه بزرگی از گزارش‌های روزنامه‌ای تولید شد که از قصه‌های عجیب‌وغریب در زندگی تهی‌دستان شهری پرده برمی‌داشت و چشمان مخاطب را خیره می‌کرد. به نظر می‌رسد که نظامات بازنمایی ژورنالیستی تنها بر وجوهی تماشایی از زندگی تهی‌دستان شهری تمرکز داشت: نزاع و چاقوکشی، قتل، بچه فروشی، زن و دخترکشی و به‌طور کلی حوادثی که احتمالاً در نسبت زندگی روزمره لحظه‌ای غیرعادی، جذاب و تماشایی محسوب می‌شوند. در این بین بخش

بزرگی از زیستِ تهی‌دستانِ شهری که لزوماً مجرم نبودند و ذیل فشارهای مختلف در حال له‌شدن بودند (و اتفاقاً اکثریتِ تهی‌دستان را نیز تشکیل می‌دهند) چندان جذابیتهای برای تولید خبرهای تماشایی نداشتند. به سکوت واداشته شدن تجربه زندگی روزمره تهی‌دستان ذیل کالای جدیدی که همانا خبری تماشایی است در نوع خود پدیده‌ای درخور توجه است. ژورنالیسم واکنش‌گرا به‌جای سعی در فهم موضوع و ارائه تصویری در نسبت با تجربه زیسته تهی‌دستان، با فاصله‌گرفتن از حقیقت موجود در زندگی تهی‌دستان به بازنمایی کردن زیست آنان بر مبنای «موزه‌ای کردن و تماشایی کردن» پیش می‌رود. تصویر بازنمایی‌شده که عمدتاً برای جذب مخاطب و خواننده طبقه متوسطی و فرادست جامعه عرضه می‌شد تنها به دنبال کلیک بیشتر در فضای رسانه و اینترنت بود (که متعاقب آن بتواند فالوور بیشتری جذب کند و در نتیجه بتواند سفارش‌های تبلیغاتی بیشتری بگیرد). در واقع در زمانه ما بااهمیت پیدا کردن مخاطب و رقابت تنگاتنگ رسانه‌ها برای جذب مخاطب، هر واقعه‌ای باید به نمایی باشکوه تبدیل شود تا واقعی به نظر برسد؛ مردم رؤیای تبدیل شدن به تصویر را در سر می‌پروراندند و اینجا است که واقعیت کناره‌گیری می‌کند و جایش را تنها بازنمایی پر می‌کند (بنگرید به سونتگ، ۱۴۰۰).

البته که این نگاه و تصویرپردازی از زندگی فرودستان به ژورنالیسم ختم نشد و گفتمان شکل‌گرفته در دهه‌های پیشین در فضای ژورنالیسم ایرانی به سرعت در عرصه‌های دیگری همچون سینما رخنه کرد. سینمای دهه ۱۳۹۰ به صورتی پر حجم و پر دامنه ذیل ژانری قرار گرفت که به نام «سینمای اجتماعی» معروف شد و در پیوندی عمیق با ژورنالیسم جاگرفته در صفحات اجتماعی مجلات، روزنامه‌ها و خبرگزاری‌ها قابل تحلیل است. سینمای دهه ۱۳۹۰ مجموعه‌ای از قصه‌ها و نظامات بازنمایی را تولید کرد که به نظر می‌رسد در نسبت با ژورنالیسم متمرکز بر «آسیب‌های اجتماعی» قابل خوانش است. حال مسئله اصلی پژوهش حاضر اینجا است که خط روایت و گفتمان مرجع شده‌ای که سینمای اصطلاحاً اجتماعی پی گرفته است، چه نسبتی با نظامات طبقاتی دارد، و چگونه از خلال روایت‌پردازی‌های ژورنالیسم متمرکز بر آسیب‌های اجتماعی قابل تحلیل است.

با این مقدمه اگر به آثار سینمایی دهه ۹۰ به‌عنوان انتهای زنجیره بازنمایی تهی‌دستان بازگردیم چگونه می‌توانیم پیوند درونی میان ژورنالیسم مخاطب‌گرا و فرایندهای قصه‌پردازی در سینمای دهه ۹۰ را توضیح‌پذیر کنیم؟ به‌عبارت‌دیگر، اگر تلاش کنیم قصه‌هایی که درباره تهی‌دستان شهری ساخته‌وپرداخته شده‌اند را تحلیل کنیم با چه هندسه روایی مواجهیم؟ این هندسه روایی در خدمت چه منطق میلی عمل می‌کند و چه نسبتی میان نظامات قصه‌پردازی ژورنالیستی و قصه‌پردازی سینمایی وجود دارد؟ این نظامات قصه‌پردازی چرا دچار فقر تجربه هستند و در چه نقطه‌ای و چرا می‌توان با آن‌ها همچون نوعی شر برخورد کرد که در وهله نهایی علیه حیات اخلاقی جامعه عمل می‌کنند؟

۱-۱. تصویر بازنمایی‌شده از تهی‌دست شهری از دریچه فقر تجربه

والتر بنیامین در مفهوم‌پردازی مضمون «فقر تجربه» جایگاهی ویژه دارد. او معتقد است که فقر تجربه نهایتاً به دست شستن از میراثی اخلاقی خواهد رسید که دست آخر زندگی ایده‌رهایی همچون امری جمعی را ممتنع خواهد کرد. قصه‌گویی یکی از فرایندهای انتقال تجربه و تجربه‌کردن است. از نظر بنیامین، زیست مدرن که همراه است با توسعه سرسام‌آور تکنولوژی و آوار اطلاعات و ایده‌ها به قسمی قطع ارتباط با تجربه کردن میل می‌کند (بنیامین، ۱۳۷۵: ۲). منطقی که در تداوم ایده بنیادین کارل مارکس درباره تجربه مدرنیته قابل تحلیل است و مارشال برمن آن را قسمی تجربه دود شدن و به هوا رفتن هر آنچه سخت و استوار است می‌داند (بنگرید به برمن، ۱۴۰۱). حلقه واسطه مبادله تجربه، قصه‌گویی است و با زیستن در چنین شرایطی پر تنش و ناپایدار گویی هر روز از شمار کسانی که می‌توانند قصه‌ای را به‌درستی روایت کنند، کاسته می‌شود (بنیامین، ۱۳۷۵: ۲). خود سینما را شاید بتوان در این بستر مورد

تحلیل قرار داد. برآمدن میانجی سینما را می‌توان در نسبت با همین زوال تجربه نیز فهم کرد، به طوری که برآمدن سینما در نسبت با ازبین رفتن «هاله» قابل تحلیل است (بنگرید به، Elsaesser, 2009: 293,294. و همچنین Hansen, 1987: 181, 187). به بیان دیگر برای تجربه کردن یک پدیده می‌بایست به واسطه تأثیر نگاه متقابل با آن مواجه شد. گفتمان بنیامین بر شباهت و تکثری تأکید می‌گذارد که در سطحی گسترده‌تر به ویژگی‌های منحصربه‌فرد بازنمایی سینمایی و رابطه آیکونیک فیلم و آنچه بدان ارجاع می‌دهد، وابسته است (Hansen, 1987: 181, 187).

مسیر فقر تجربه را می‌توان با ایده‌های سونتگ ادامه داد. سونتگ، میل به تفسیر و تفسیر مفرط چیزها را در نسبت با تجربه مدرنیته مورد خوانش قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که تفسیر کردن عملی است در مقابل تجربه کردن. از نظر سونتگ در زمانه ما «تفسیر نقشی ارتجاعی و سرکوبگر ایفا می‌کند. در فرهنگی که معضل کلاسیک آن رشد بیمارگون عقلانیت به قیمت ازدست رفتن قابلیت حسانی است، تفسیر در واقع در حکم انتقام عقل از هنر است» (سونتگ، ۱۴۰۰، ۵). نظامات تفسیری به جای مواجهه با خود چیز، تجربه کردن خود وضعیت و مداخله‌ای بدن‌مند در جهان، آن را به شبکه‌ای از تفاسیر و بازنمایی‌ها فرو می‌کاهد تا آن را به قسمی کالا برای مصرف کردن (و کشتن) تبدیل کنند و نه نوعی مواجهه. از این رو رنج دیگری نه همچون قسمی تجربه بشری است بلکه خود می‌تواند کالایی تماشایی باشد برای مصرف کردن. منطبق برآمدن سادیسیم سیستماتیک دقیقاً چنین چیزی است و پورنوگرافیک شدن را دقیقاً در همین معنا به کار می‌گیریم. جایی که رنج دیگری در خدمت میلی منحرفانه و چشم‌چران قرار می‌گیرد و می‌تواند مصرف شود. و در این میان رنج آنچه ابژه شده است توان به روایت درآمدن نخواهد داشت. باید توجه کرد که در این فرایند اساساً مسئله بر سر نفی فرم‌های هنری به معنای عام نیست، بلکه نوع این فرم و قالبی است که چیزی را بازنمایی می‌کند. اینکه این نظم بازنمایی در وهله نهایی در نسبتی با روایت امر بازنمایی شده قرار می‌گیرد یا رابطه‌ای سرکوبگر با آن دارد. دقیقاً در همین نقطه است که میان هنری وفادار به قصه‌ای که در میانه فاجعه می‌گذرد با سانتیماتالیسم کور بیرون از صحنه تفاوتی فاحش وجود دارد و بیرون یا درون صحنه بودن را نباید به حضور فیزیکی تصویرپرداز در میدان فروکاست.

لحظه نظری سوم را می‌توان از ایده‌های پیر بوردیو در اثری که درباره تلوزیون نوشت جستجو کرد. از نظر بوردیو حوادث، ماده خام مورد علاقه مطبوعات زرد را می‌سازد. خون‌ریزی‌ها و روابط جنسی و درام‌ها و جنایت‌هایی که امکان می‌دهند فروش روزنامه‌ها افزایش یافته و بر مخاطب رسانه‌های تصویری افزوده شود؛ به خصوص اگر آن‌ها در رأس اخبار قرار داد. به بیان بوردیو محصولات ژورنالیسم بسیار همگن‌تر از آن چیزی است که گمان می‌شود؛ بنابراین هراندازه روزنامه‌ها بخواهند بر تعداد مخاطبان‌شان بیفزایند، باید از موضوعات عام‌تری صحبت کنند. دقیقاً همین فرایند سیاست زدایی است که امکان مداخله مؤثر در وضعیت را از جانب تماشاگر منقاد (و نه تماشاگر‌رهایی یافته به تعبیر رانسیر) ناممکن می‌کند. این موضوع می‌تواند قربانی مجازات بازار یعنی سلیقه عموم شود و این ترجیح دادن امر تجاری بر امر اصیل است که در بسیاری از میدان‌ها نظیر سینما و تئاتر با آن مواجهیم (بوردیو، ۱۳۸۷).

برآمدن این میل ویرانگر مصرفی را در دل مسئله فقر تجربه و پدیدآیی سوژه فقیر و توأمان منحرف و خودشیفته‌ای می‌توان توضیح داد که در سطور قبل پیگیری کردیم. سوژه فقیر شده از تجربه که برای تحمل‌پذیر کردن جهان پر تنش به مصرف روی می‌آورد تنها در موضع یک چشم‌چران خنثی جای می‌گیرد که با مصرف قصه‌ها و تصاویری که از فجایعی که بر دیگران رفته است لذتی منحرفانه می‌برد و البته ژستی نارسیسیستی و خیره‌گرایانه نیز می‌تواند بگیرد که غایتش تنها دیده‌شدن است (بنگرید به Kang & Lakshmanan, 2018 & همچنین Elliott & Story, 2019).

در نسبت با این زنجیره مفهومی-نظری که از بنیامین آغاز کردیم و به بورديو ختم کردیم مجموعه‌ای از پژوهش‌ها انجام شده‌اند. برای مثال مارلیه (۲۰۰۰) نشان می‌دهد که رسانه با تولید «اثر واقعیت^۱» به واسطه خلق «توهمی رسانه‌ای از واقعیت^۲»، واقعیتی را که مدعی آنست برمی‌سازد. این پژوهش نشان می‌دهد که قصه‌پردازی درباره محلات حاشیه‌ای چگونه در جهت اهداف و منافع خاص مطبوعاتی ساخته و برساخته می‌شوند (Marliere, 2000: 200). فینگان (۲۰۰۳) در زبان تصویری عکاسی در به تصویر کشیدن فرودستان مبتلا به افسردگی را مورد مطالعه قرار می‌دهد و محتوای پیچیده و متناقضی را که مجلات عکاسی از فقر ارائه می‌دهند، به چالش می‌کشد. هم‌چنین گندال (۲۰۰۷) به مطالعه بازنمایی‌های هنری از فقر و طبقه در دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۹۰ میلادی می‌پردازد. مطالعاتی که در زمینه سینما به انجام رسیده است نیز دارای فراوانی قابل توجهی است؛ از جمله این مطالعات، می‌توان به مطالعه گوپتا و گوپتا (۲۰۱۳) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی معضلات اجتماعی در سینما با ارجاع مستقیم به سینمای هند: مطالعه موردی؛ فیلم میلیونر زاغه‌نشین» اشاره کرد. بروس (۲۰۱۶) نیز به هجو مستندهایی با محوریت فقر در آفریقا می‌پردازد. هم‌چنین باراتواراج و سابرامانی (۲۰۱۸) در پژوهش دیگری به نقش غیرقابل انکار و پر اهمیت سینما در کشور هند پرداخته و بر قدرت آن در بازنمایی نظام کاستی این کشور و کلیت فضای اجتماعی-فرهنگی حاکم بر جامعه شهری این کشور تأکید می‌ورزند. در ایران نیز، اجلالی (۱۳۸۳) در مطالعه‌ای جامعه‌شناختی درباره سینمای ایران، در کتابی با عنوان «دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران؛ جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی ۱۳۵۷-۱۳۰۹» به ارتباط مضامین سینمایی و دگرگونی‌های اجتماعی و طبقاتی در بطن جامعه ایرانی می‌پردازد. جعفری و مظفری (۱۳۹۲) تحلیلی طبقاتی از فیلم «جدایی» فرهادی ارائه می‌دهند و رضایی و دیگران (۱۳۹۳) فیلم جدایی نادر از سیمین را به مثابه یک متن مورد تحلیل قرار داده و سعی کرده‌اند با بهره‌گیری از روش «نشانه‌شناسی» تصویر بازنمایی شده از طبقه متوسط ایرانی تحلیل و بررسی کنند. طالبی و شجاعی‌باغینی (۱۳۹۳) در پژوهش دیگری با بهره‌گیری از نوعی تبارشناسی فوکویی و تحلیل گفتمان به بررسی ۶ فیلم مسعود کیمیایی پیش از انقلاب پرداخته و سه گفتمان معترض، تراژیک و حماسی را به‌عنوان گفتمان‌های غالب این فیلم‌ها معرفی می‌کنند. در سال (۱۳۹۷) آمیری و آقابابایی به تفسیر رابطه برساخت طبقه با بافت اجتماعی سیاسی زاینده آن پرداخته‌اند. هم‌چنین آمیری به‌همراه مریدی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای دیگر به طرح موقعیت فقرا در جامعه مصرفی جدید می‌پردازد. محمودی و ده‌صوفیانی (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای به تصویر ارائه‌شده از زنان بی‌خانمان بهبودیافته در بستر اینستاگرام می‌پردازند. هم‌چنین محمودی (۱۳۹۹) در پژوهش دیگری با عنوان «نمایش رنج در سینمای ایران» ذهنیت سه نسل از فیلمسازان ایرانی در به تصویر کشیدن تهران را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

پیرامون زندگی تهی‌دستان ایرانی صادقی (۱۳۹۹) در کتاب زندگی روزمره تهی‌دستان شهری سعی کرده است داستان زندگی تهی‌دستان شهری را در پیوند با ساخت‌های کلان و جریانات اجتماعی و اقتصادی زمانه‌شان بنگرد. هرچند (محمودی و وریج‌کاظمی، ۱۴۰۰) معتقدند این کتاب از نمونه اصلی خود، یعنی سیاست‌های خیابانی^۳، پا فراتر نگذاشته است. در نهایت نیز گودرزی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای که تا حدی مشابه نوشتار حاضر است، به نحوه بازنمایی طبقه فرودست در سینمای ایران با تمرکز بر فیلم سینمایی لاک قرمز با استفاده از روش نشانه‌شناسی می‌پردازند.

به‌طور کلی به نظر می‌رسد عمده پژوهش‌ها بررسی شده با استفاده از روش‌های مختلف سعی کرده‌اند به مطالعه پیرامون بازنمایی طبقه فرودست در سینما و سایر رسانه‌ها بپردازند. اما نکته‌ای که در جریان غالب پژوهش‌ها و قابل‌رديابی است، عدم توجه عمده آنان

1 reality effects
2 media vision' of reality

به شرایط چگونگی پدید آمدن این تصویر و این نوع از بازنمایی است. اندک اشاره‌های موجود نیز به نظر به مباحث کلی نظیر تغییرات ساختار اقتصادی و تغییرات نگاه ایدئولوژیک حاکمیت به فرودستان خلاصه می‌شود و پژوهشگران مختلف بیشتر سعی کرده‌اند وضعیت فعلی را با ارائه مقولات معنایی، توضیح و تفسیر کنند. این در حالی است که پژوهش حاضر با بررسی توأمان وضعیت ژورنالیسم در ایران و تصویر ارائه‌شده از فرودستان در بین خبرگزاری و مطبوعات سعی کرده است تا نشان دهد این نوع تصویرپردازی‌ها تا چه اندازه یکدست و همپوشان بوده و گفتمان غالب موجود در سینمای اجتماعی دهه ۱۳۹۰ تا چه حد وام‌دار گفتمان ژورنالیسم ایرانی است.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر در یک سنت کیفی و با استفاده از یک روش‌شناسی ترکیبی تدوین شده است. به‌طور کلی روش‌های مورد استفاده در پژوهش حاضر برای تحلیل خبرگزاری‌ها و مطبوعات روش تحلیل گفتمان و برای تحلیل فیلم‌ها نشانه‌شناسی خواهد بود. تحلیل گفتمان هنگامی به کار گرفته می‌شود که پژوهشگران به دنبال فهم چگونگی ساخته شدن واقعیت اجتماعی در قالب گفتمان مربوط به فرایند یا موضوعات خاص هستند و در این بین طیفی از داده‌ها نظیر مقالات، اخبار و گزارش‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند (بنگرید به فلیک، ۱۳۹۷: ۳۶۳). از این رو پژوهشگران به دنبال داده‌هایی در رسانه‌های خبری هستند که تصویری سوژه‌زدایی شده و تماشایی از فرودست ارائه شده است. همچنین هدف نشانه‌شناسی این است که پوسته به‌ظاهر توجیه‌شده و طبیعی بین دال و جهان داستان را کنار بزند و نظام عمیق‌تر تداعی‌ها و روابط نمادینی را آشکار کند که از خلال فرم روایی بیان می‌شوند (مهدی‌زاده و اسماعیلی، ۱۳۹۱: ۸۹). سوسور دو نوع ساختار را برای درک این نظام معنایی از هم متمایز می‌کند: ساختار جانشین و ساختار هم‌نشین. ساختار هم‌نشین (تحلیل هم‌زمان-انگاره‌ای) به دنبال جفت‌های متضاد نهفته در متن است، اما تحلیل جانشین (در زمان-زنجیره‌ای) بر تسلسل پیشامدها که روایت را می‌سازند تأکید دارد (اجلالی و گوهری‌پور، ۱۳۹۴: ۲۳۹). ذکر این نکته ضروری است که در این بخش پژوهشگران با بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی قصد داشتند نشان دهند که گفتمان‌های شکل گرفته در ژورنالیسم ایرانی از طریق چه نشانه‌هایی در قالب دیالوگ، خط روایی داستان و تصاویر بازنمایی شده از فرودست و فرودستی بدل به تصویر مرجح شده در سینمای اجتماعی دهه ۱۳۹۰ ایران شده‌اند. بدین ترتیب سه تصویر (جریان) و گفتمان اصلی در ژورنالیسم و سینمای ایران در مواجهه با طبقه تهی دست ایرانی قابل ردیابی است: تقدس بخشیدن، حاشیه‌ای بر متن، -تقبیح- مجرم‌سازی.

برای تحلیل گفتمان ژورنالیسم ایرانی در مواجهه با تهی دست در آرشیو روزنامه‌های منتخب شامل (دنیای اقتصاد، ایران، کیهان، آفتاب یزد، جام‌جم، رسالت، شرق، وطن امروز و...) و سایر پایگاه‌های مربوط به مطبوعات و همچنین جستجو در بین خبرگزاری‌های کلیدی مین جمله (فارس، تسنیم، مهر، ایسنا، اعتماد آنلاین و...) با یک مواجهه هدفمند، جست‌وجو صورت گرفت. در این بخش و در بین اسناد ذکر شده، کلیدواژه‌هایی از قبیل فقر، حاشیه‌نشینی، کارگر روزمزد، دست‌فروش، کارتن‌خواب، زباله‌گرد و آسیب اجتماعی و... را جستجو خواهیم کرد و با گردآوری مجموعه‌ای از گزارش‌ها در دهه ۱۳۹۰-۱۴۰۰ به تحلیل آن‌ها با منطق تحلیل گفتمان و الگوهای نقد بازنمایی پرداخته شد. گفتنی است که اساساً منطق جست‌وجو و کلیدواژه‌های این جستجو در پژوهش حاضر مبتنی بر فرودست اقتصادی شهری بوده و فرودستانی نظیر سوخت‌بر و کول‌بر که در دهه ۱۳۹۰ هم ظهور پیدا کرده و بحرانی شدند، مورد بررسی

پژوهش نیست^۱. جست‌وجو در مطبوعات و خبرگزاری‌های ایرانی در گام نخست تا اشیاع نظری ادامه یافته و ۸۰۰ گزارش خبری که محتوای بازنمایی‌کننده‌ای از فرودست اقتصادی داشتند، انتخاب و مورد بررسی قرار گرفتند. سپس تصویر ارائه‌شده در این گزارش‌ها با فیلم‌های منتخب مقایسه و در نهایت ۶۲ گزارش خبری که به‌صورت کامل و در مقایسه با تصویر ارائه‌شده در سینما بررسی شدند^۲. در بررسی و تحلیل آثار سینمایی دهه ۱۳۹۰ نیز ابتدا ۴۸ فیلم پرمخاطب اجتماعی در سینمای دهه ۱۳۹۰ ایران انتخاب و مشاهده گردید. سپس از بین این ۴۸ فیلم با منطق نمونه‌گیری هدفمند ۱۹ فیلم با محوریت بیشتر تهی‌دستی و سوژه تهی‌دست انتخاب شد. در مرحله بعد بر اساس دال‌های معنایی موجود، تصویرها از هم تفکیک شده و سپس در فرایند تحلیل و استخراج ساختار اثر، مدل‌ها کشف شدند. پس از استخراج ساختار تصویرها (جریان‌ها) آن‌ها را در شرایط تاریخی معینی که در آن پدیدار شده‌اند قرار دادیم. به بیان دیگر ساختار تصویرها با گفتمان موجود در خبرگزاری‌ها در آن بازه زمانی تطبیق داده شدند. لازم به ذکر است فرایند استنتاج جریان‌ها و گفتمان‌های غالب در سینما و ژورنالیسم ایرانی به‌صورت رفت و برگشتی بوده و پژوهشگران بعضاً مراجعه‌ای چندباره به فیلم‌ها و مطبوعات داشتند.

۳. یافته‌ها

۳-۱. جریان اول - تقدس بخشیدن

اولین تصویر، یعنی تقدس‌بخشیدن به فقر، تصویری است که در طی سال‌های پس از انقلاب تصویر غالب رسانه‌ها است، اما این تصویر در رسانه‌ها و سینمای دهه ۱۳۹۰ رو به اضمحلال است. به نظر می‌رسد در این دهه فقرا دیگر وارثان حقیقی زمین نیستند و بدین ترتیب در رسانه و سینما با قلت این نوع بازنمایی‌ها مواجهیم. در واقع در این دوره رسانه با گذار از گفتمان تقدس بخشیدن به گفتمان حاشیه‌ای کردن و تقبیح-مجرم‌سازی حرکت می‌کند و از معدود تصاویر ارائه شده می‌توان به آثاری از مجیدی، برادران محمودی و حاتمی اشاره کرد. جدول‌های شماره ۱ و شماره ۲ تحلیل نشانه‌شناسی هم‌نشین و جانشین را در این جریان نشان می‌دهد.

نشانه‌شناسی هم‌نشین (زنجیره‌ای) جریان اول جدول شماره ۱:

ویژگی‌های مشترک (مدلول‌ها)	ترتیب رویدادها (دال‌ها)
محیط نامناسب رشد کودک، فقر اقتصادی خانواده، مسکن نامناسب، کار کودکان	رؤیایی کودک فرودست با مشکلات و موانع
سوق دادن کودک یا نوجوان به کار خلاف یا سو استفاده از او	تلاش عوامل بیرونی (معمولاً بزرگسال خلاف‌کار) برای به دردرس انداختن کودک
ناچاری کودک در ورود زود هنگام به دنیای بزرگسالی (با موفقیت وی در عبور از مشکلات همراه است و یا با نامالیقات بیشتر)	عبور از دنیای کودکی و پذیرفتن مسئولیت‌های زندگی

نشانه‌شناسی جانشین (انگاره‌ای) جریان اول جدول شماره ۲:

- این بیرون‌گذاری از دایره‌ی واژگان پژوهش نه به علت کم‌اهمیت بودن آن‌ها بلکه به دلیل جغرافیای عمل آن‌ها است که در محیط غیرشهری واقع شده است.
- طبیعتاً به دلیل ساخت مقاله امکان ارائه تمامی این ۶۲ گزارش خبری در پژوهش حاضر وجود ندارد و پژوهشگران مرتب‌ترین اخبار و گزارش‌ها رو انتخاب و در مقاله استفاده کرده‌اند.

فیلم	دال	مدلول	گفتمان ناظر بر این تصویر
چند مترمکعب عشق	نماز خواندن، حجب و حیا میانجی‌گری بین کارگران و کارفرما	معصومیت	
لاک قرمز بیست و یک روز بعد	دانستن قیمت گوشت و مرغ در سن کودکی کسب درآمد از راه‌هایی چون اجرای نمایش برای هم‌مدرسه‌ای‌ها و فروش عروسک‌های دست‌ساز مراقبت از خواهر و برادر کوچک‌تر	عاقل‌تر بودن نسبت به هم‌سن و سالان خود آمادگی برای پذیرش مسئولیت‌های زندگی	تقدس سوژه تهیدست
	دست‌فروشی در لباس عروس نگه‌داشتن قطار	شمایل قهرمان‌گونه کودک تهی‌دست	

کارگردان سرنمون برای «تقدس‌بخشی» به سوژه تهی‌دست یقیناً مجید مجیدی است که در این راه عموماً از بر ساخت «معصومیت کودکان» بهره می‌جوید. اگرچه در سینمای دهه ۱۳۹۰ چنین سوژه آشکاری دیده نمی‌شود، اما هم‌چنان می‌توان مؤلفه‌های سینمای مجیدی را در آثار برخی فیلم‌سازان از جمله برادران محمودی و به‌طور خاص در چند مترمکعب عشق و چند اثر دیگر از فیلم‌سازان نوپا، مانند لاک قرمز و بیست و یک روز بعد پیگیری نمود. به تاسی از فیلم *باران* (۱۳۷۹) ساخته مجید مجیدی، چند متر مکعب عشق ساخته نوید محمودی، فیلمی است که در حاشیه ماجرای عاشقانه یک پسر کارگر ایرانی و یک دختر افغان به نام‌های صابر و مرونا، به‌وضیعت نابه‌سامان اردوگاه‌های غیرقانونی اسکان مردم افغان در ایران و سوء استفاده کارفرمایان (عموماً در کارهای ساختمانی) از کارگران افغان می‌پردازد. عشق کودکانه این دو که در پس‌زمینه‌ای از فقر و مشکلات معیشتی مربوط به مهاجران افغان تصویر می‌شود، مهم‌ترین ویژگی این فیلم و سایر ساخته‌های برادران محمودی است که سینمای آن‌ها را به سینمای مجیدی نزدیک می‌کند. سوژه تقدس‌بخشی و تأثیربرانگیز فیلم‌ساز نه تنها در نمایش عشق معصومانه صابر و مرونا که در نمایش درستکاری افغان‌ها و سکناس‌های متعددی از نماز خواندن مرونا و پدرش، مشهود است.

لاک قرمز، اثر جمال سید حاتمی، روایت دختر نوجوانی با نام *اکرم* از طبقه تهی‌دست است که پس از درگذشت پدر معتاد و بستری شدن مادرش در آسایشگاه روانی، در تلاش است به دادگاه ثابت کند صلاحیت نگهداری از خواهر و برادر کوچک‌ترش را دارد. در سکناس پایانی فیلم، دوربین پشت سر *اکرم* حرکت می‌کند و او را در حال دست‌فروشی (فروش عروسک‌های چوبی) به تصویر می‌کشد؛ سپس از *اکرم* فاصله می‌گیرد و دختری با یونیفرم مدرسه را دنبال می‌کند که شمایی همانند *اکرم* دارد. این نما به‌نوعی تلخیص وقایع فیلم است و تبدیل شدن *اکرم* از یک دختر دبیرستانی به یک مادر یا سرپرست خانواده را به تصویر می‌کشد. بیست و یک روز بعد، اثر محمدرضا خردمندان نیز، قصه پسری نوجوان با نام مرتضی را روایت می‌کند که در حاشیه تهران زندگی می‌کند، پدرش را از دست داده، مادرش مبتلا به سرطان است و سودای فیلم‌سازی در سر دارد. سکناس پایانی مرتضی را در حالی به تصویر می‌کشد که زیر بارش باران و روی ریل قطار ایستاده، دست‌هایش را به حالتی که گویی می‌خواهد قطار را متوقف کند، به جلو دراز کرده است و قطار درست در حد تماس با دست‌های او متوقف می‌شود. در هر دوی این فیلم‌ها نیز فیلم‌ساز تلاش می‌کند به تاسی از سینمای مجیدی (بچه‌های آسمان)، فضایی معصومانه و کودکانه خلق کند تا در آن، با ترسیم شمایی قهرمان‌گونه از کودکان طبقه تهی‌دست و ناچاری آنان از پذیرفتن مسئولیت‌های بزرگ در سنین کودکی، میزان اثرگذاری قصه بر مخاطب را دوچندان سازد.

۳-۲. جریان دوم - حاشیه‌ای بر متن

جریان دوم متعلق به فیلم‌سازی است که آثارشان کمابیش وابسته و وامدار سینمای فرهادی است. این ویژگی به طور خاص در دو اثر وحید جلیلود، چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت و بدون تاریخ، بدون امضا دیده می‌شود. در این بخش نیز ابتدا دو جدول نشانه‌شناسی مطابق جدول‌های شماره ۳ و ۴ بررسی و سپس به تحلیل روایی فیلم‌ها پرداخته می‌شود.

نشانه‌شناسی هم‌نشین (زنجیره‌ای) تصویر دوم 3 جدول شماره

ترتیب رویدادها (دال‌ها)	ویژگی‌های مشترک (مدلول‌ها)
آغاز فیلم با سکansı از کاراکتر تهی‌دست	مواجهه کاراکتر تهی‌دست با یک اتفاق ناخوشایند (بیماری و هزینه‌های سنگین درمان، بدهی، دیه و غیره)، زندگی در یک آلونک در جنوب شهر یا نداشتن جای خواب (بی‌خانمانی)، ناتوانی در تأمین هزینه‌های زندگی و خوردوخوراک، محکومیت کاراکتر تهیدست به قتل غیرعمد.
ورود کاراکتر طبقه متوسطی (کاراکتر پول‌دار)	درگیری کاراکتر طبقه متوسطی با مشکلات خانوادگی (معمولاً داشتن اختلاف با همسر یا تصمیم به جدایی از او) نقش خیرخواهانه و نجات‌بخش کاراکتر طبقه متوسطی در زندگی تهی‌دست علی‌رغم مشکلات شخصی
قرارگرفتن روایت زندگی کاراکتر فرودست در حاشیه قصه کاراکترهای طبقه متوسطی	پرتنگ‌تر شدن تدریجی قصه کاراکتر طبقه متوسطی و اقدام او برای نجات‌دادن کاراکتر فرودست

نشانه‌شناسی جانشین (انگاره‌ای) تصویر دوم 4 جدول شماره

فیلم	دال	مدلول	گفتمان ناظر بر این تصویر
فروشنده	معلم روشنفکر / کارگر بی‌آبرو	طبقه متوسطی آگاه و دلسوز / تهیدست بی‌اختیار و آخته (سلب سوژگی از کاراکتر فرودست)	به حاشیه راندن سوژه تهیدست
چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت	طبقه متوسطی خیر / زن درمانده		
بدون تاریخ بدون امضا مجبوریم	پزشک فداکار / پدر بی‌مسئولیت پزشک فداکار-وکیل دغدغه‌مند / زن کارتن‌خواب		

سیر تطور سینمای فرهادی به‌خودی‌خود، نکات قابل‌ملاحظه‌ای را در خصوص ویژگی‌ها و مختصات این جریان، در بردارد. تجربیات اولیه فیلم‌سازی فرهادی شامل رقص در غبار و شهر زیبا علاوه بر این که باز نمود بی‌واسطه زیست طبقه تهی‌دست‌اند، سعی در آشنادایی از مفهوم «مجرم» دارند. بدین معنا که در هر دو مورد فرهادی سعی دارد بر امکان رستگاری مجرم تهی‌دست، تأکید کند. اما در نیمه دهه هشتاد و به طور خاص از لحظه خلق چهارشنبه‌سوری، سینمای فرهادی وارد مناسبات طبقه متوسطی می‌شود و سوژه تهی‌دست در آثار او استقلال خود را از دست می‌دهد. بدین معنا که در سه اثر بعدی او درباره‌الی، جدایی نادر از سیمین و فروشنده، سوژه تهی‌دست در حاشیه قرار گرفته و تحت لوای سوژه طبقه متوسطی روایت می‌شود. نکته حائز اهمیت اینجاست که در دو اثر ساخته و پرداخته میانه دهه هشتاد، یعنی چهارشنبه‌سوری و درباره‌الی، سوژه تهی‌دست، علی‌رغم مواجه شدن با چالش‌های اخلاقی، همچنان از معصومیت و مصونیت اخلاقی نسبی، نسبت به سوژه طبقه متوسطی برخوردار است. به‌عکس طبقه متوسط در این دهه عموماً به‌مثابه سوژه‌ای دروغگو، حيله‌گر و گرفتار در مشکلات خانوادگی و زناشویی تصویر می‌شود. با ساخت فیلم جدایی نادر از سیمین است که تقابل‌های دودویی طبقات متوسط و طبقات فرودست در سینمای ایران برجسته شده و درعین حال سوژگی تهی‌دست نیز از او سلب می‌شود. به بیان دیگر، سوژه تهی‌دست دیگر شخصیت اصلی فیلم نیست و در نسبت با شخصیت‌های طبقه متوسطی تعریف می‌شود و هویت می‌یابد. نهایتاً در فروشنده فیگور تهی‌دست به شمایل پیرمردی بی‌آبرو و یا حتی متجاوز درمی‌آید. موقعیتی که

می توان آن را اصلی ترین نقطه گسست جریان اول و دوم و حلقه واسط جریان دوم و سوم دانست. در اینجا فیگور تهی دست نه درستکار است و نه شایسته ستایش، او ترجم برانگیز است.

در نیمه اول دهه ۱۳۹۰ خبرهایی مبنی بر خیریه گرایی تیم غالب گزارش ها و اخبار ژورنالیسم ایرانی را شکل می دهند. برای مثال در گزارشی موسسه ای خیریه با حضور در بین فرودستان به آن ها غذا داده و در ازای آن، فرودستان نیز برای موفقیت تیم ملی فوتبال دعا می کنند.

«این مؤسسه که درصدد جمع آوری و حمایت از کارتن خواب ها و افراد معناد در سطح شهر است، سه شنبه شب طبق سنت همیشگی خود با پوشاندن لباس تیم ملی فوتبال کشور به افرادی که زمانی کارتن خواب این شهر بودند، هزار و ۴۰۰ پرس غذا در بین کارتن خواب های شهر توزیع کرد. این مؤسسه برای شاد کردن دل کارتن خواب ها و طلب دعا برای موفقیت تیم ملی در جام جهانی، دست به این حرکت نمادین زد. کارتن خواب های سطح شهر نیز دست به دعا برداشتند تا در موفقیت تیم ملی فوتبال کشور سهمی داشته باشند» (روزنامه ایران، ۱۳۹۳/۰۳/۲۲، کد خبر: ۲۹۶۷۱۹۸).

در خبری دیگر فرودستان تماشاگر، بخت این را می یابد که به زیارت برج میلاد رفته و بتواند لحظه ای از نزدیک این برج را مشاهده کنند. در این خبر که تحت عنوان «۱۰۰۰ کودک کار به برج میلاد می روند» به چاپ رسیده است، یک مسئول با اشاره به بازدید حدود هزار کودک از برج میلاد می گوید:

«قرار است در ۲۸ بهمن حدود هزار کودک کار و خیابان در برج میلاد حضور پیدا کنند و ضمن بازدید از یادمان ملی ایرانیان از امکانات فرهنگی بهره مند شوند. بر این اساس هر ساله به منظور بازگشت این کودکان به چرخه طبیعی زندگی از سوی سازمان و گروه های مردم نهاد، مجموعه برنامه هایی انجام می شود» (روزنامه جام جم، ۱۳۹۴/۱۱/۲۷، کد خبر: ۳۳۱۶۶۸۳).

وحید جلیلود که به نظر می رسد حتی در تکنیک و فرم نیز تا حد زیادی دنباله روی سینمای فرهادی است، از مؤلفه ها و عناصر مشابهی برای بازنمایی فیگور تهی دست استفاده می کند. چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت، اولین ساخته بلند سینمایی جلیلود، روایت آگهی وام ۳۰ میلیونی بلاعوض است که جلال آشتیانی، فردی از طبقه متوسط در روزنامه چاپ کرده و موجب مراجعه تعداد زیادی از نیازمندان به دفتر کار وی می شود. دیالوگی که در سکانسی از فیلم و از سوی پلیس خطاب به جلال عنوان می شود، به تمامی گویای موقعیتی است که فیلم ساز سعی در خلق آن دارد:

«مردم صد برابر این می بخشن، نمایارن کسی بفهمه، ۳۰ میلیون می خوای خیرات کنی عالم و آدمو جمع کردی که بگی چی؟ من خیلی آدم خیریم؟ من فردینم؟»

به بیان دقیق تر علاوه بر اینکه هر دو شخصیت متعلق به طبقه متوسط، در دو اثر جلیلود مطابق روال معمول سینمای فرهادی بر سر دوراهی انتخاب قرار می گیرند، سوبه دیگری که در آثار جلیلود رخ می نماید گرایش این شخصیت ها به خیریه گرایی یا رساندن کمک بلاعوض به فرودستان است. این ویژگی سینمای جلیلود را به جریانی در مطبوعات دهه ۱۳۹۰ پیوند می زند که یا به فعالیت نهادهای خیریه مرتبط می شود و یا در برگزاری رویدادهایی با حضور خیرین و سلبریتی ها در بین تهی دستان بازتاب می یابد. مثال هایی از این دست در خبرگزاری ها فراوان به چشم می خورد. در یک مورد به طور مثال خبرگزاری مهر در تاریخ ۹ آبان ماه ۱۳۹۲ از یک جشنواره تحت عنوان «جشنواره شاپرک ها» و با حضور بازیگران و عوامل سینما و تلویزیون و کودکان کار خبر می دهد. در مورد دیگری فوتبالیست مشهور از لزوم کمک به افشار تهی دست و نیز داشتن نگاه متفاوت به این افشار صحبت می کند:

«به نظر من تنها کمک مالی به این افراد نتیجه مثبتی ندارد، باید در ابتدا به این افراد ارزش بدهیم و بدانیم آن ها هم مانند همه انسان ها حق زندگی دارند، این که سه شنبه شب ها در مرکز خیریه بی نشان ها با پخت غذا و تقسیم آن بین کارتن خواب ها به آن ها توجه می کنند حرکت بسیار خوبی است که باید این گونه حرکت ها از سوی دولت و شهرداری حمایت شود. با شناسایی افراد هنرمند و

موفق در میان کارتن‌خواب‌ها می‌توانیم از آن‌ها برای کمک به دیگر افراد استفاده کنیم (روزنامه ایران، ۱۳۹۲/۱۰/۱۶، کد خبر: ۲۸۷۸۵۵۹)».

در بدون تاریخ بدون امضا دومین ساخته وحید جلیوند، موسی، پدری است که به‌واسطه خرید گوشت مرغ فاسد خود را مسئول مرگ فرزندش می‌بندارد. این فیلم نمونه‌ای تام از اثری است که کاراکتر تهی‌دست در آن نمی‌تواند به‌عنوان یک سوژه، محور اصلی روایت فیلم باشد. درواقع روایت این فیلم می‌توانست در سناریویی دیگر، درگیری و تلاطم موسی با خود برای پذیرش این گناه باشد. اما روایت کاراکتر فرودست با قلاب شدن به کاراکتر طبقه متوسطی معنا می‌گیرد و به‌نوعی روایت فرودست با کشمکش‌های درونی خود به محاق می‌رود و در نهایت این کاوه نریمان پزشکی از طبقه متوسط است که در دوراهی قهرمان شدن و یا سکوت، سرافراز شده و تصمیم می‌گیرد برای کاستن از عذاب وجدان موسی قدم پیش گذاشته و ضربه به سر در اثر تصادف را عامل مرگ فرزند وی گزارش کند.

در بدون تاریخ بدون امضا در واقع فیلم موسی را در وضعیتی از اختگی قرار می‌دهد که حتی نمی‌تواند برای فاجعه‌ای که بر خانواده او وارد شده است قهرمانانه عمل کند. در سکانسی از بگو مگوی موسی با کارگر مرغداری که مرغ‌های ذبح نشده را به قیمتی بسیار پایین، به موسی می‌فروخته است مشهود است:

«کارگر مرغداری: این مرغایی که می‌مونه زیر بار تلف میشه، اینارو دونه‌دونه که نمی‌ریزیم، می‌ریزیم تو به ظرف، بعد به سریشو می‌ریزیم دور، به سریشو می‌ریزیم جلو در برا سگ.

موسی: سگ؟ سگ هفت جد و آبادته... سگ بچه من بود، سگ منم... سگ منم که این آشغالارو کردم تو خلق زن و بچم... سگ منم که الان زنده‌ام بی‌ناموس.»

چنانچه مشهود است، در هر دو فیلم، فیلم‌ساز گونه‌ای از حس ترحم را نسبت به طبقات تهی‌دست برانگیخته و سوژگی را از آن‌ها سلب می‌کند که این فرایند تا حد زیادی مشابه مواجهه مطبوعات بوده و با تحقیر سوژه تهی‌دست ارتباط می‌یابد. موقعیتی که سونتاک به‌خوبی آن را شرح می‌دهد. در نظر سونتاک قصور ما به‌عنوان بیننده غرق‌شدن در تخیل و همدردی است و ما نتوانسته‌ایم واقعیت را در ذهن پیورانیم.

بنابراین، در هر دوی آثار فرهادی و جلیوند در دهه ۱۳۹۰ علاوه بر قراردادن تهی‌دست در حاشیه روایت زندگی سوژه طبقه متوسطی را شاهد هستیم. قصه تهی‌دستان در این آثار فی‌نفسه قابلیت روایت‌کردن ندارد و باید به قصه طبقات بالاتر و افراد بهره‌مندتر وصل شود تا امکان روایت‌کردن بیابد.

با بهره‌گیری از این سوژه خبری، مجبوریم با سکانسی از هجوم مأموران انتظامی و فرار کارتن‌خوابان آغاز و تماشاگر را با نوجوان کارتن‌خوابی به نام گلیهار آشنا می‌کند که در حقیقت به‌منظور فرزندکشی از او سوءاستفاده می‌شود و به مرد میان‌سالی فروخته شده است، اما از او باردار نمی‌شود. گلیهار با مراجعه به بیمارستان از این واقعیت مطلع می‌شود که احتمالاً در جریان زایمان قبلی‌اش توسط پزشک زنان بیمارستان، عقیم شده است. در ادامه رئیس مؤسسه خیریه «خانه خورشید» او را با وکیلی آشنا می‌کند تا حقوق از دست رفته‌اش، از جمله حق داشتن هویت (شناسنامه) و فرزند را برای وی بازستاند. روایت فیلم در همین نقطه به‌تمامی از گلیهار به‌عنوان کاراکتر اصلی فیلم جدا می‌شود و در ادامه به شکلی اپیزودیک با وکیل و پزشک زنان همراه می‌گردد. اپیزود اول عملاً به گشت‌وگذار در محلات پایین‌شهر و شکار لحظه‌های فقر و فلاکت از دید ناظر (خانم وکیل) اختصاص دارد و اپیزود دوم لحظاتی از زندگی پزشک خیر و دلسوزی را روایت می‌کند که معتقد است با تصمیم‌گرفتن در خصوص خیر و صلاح تهی‌دستان در جایگاه خود، به جامعه خدمت می‌کند. قصه زندگی یک فرودست واجد ارزش نیست و می‌بایست استثنایی باشد که واجد ارزش روایت باشد، درست مانند این قصه:

«ثریا می‌گوید: چند وقت پیش بعد از دو روز گرسنگی مجبور شدم تن به خواسته سه مرد بدهم. شده که دو روز چیزی نخورده باشی و خودت را با آب سیر کنی؟ هیچ وقت فکر نمی‌کردم برای یک ساندویچ فلافل شب تاریک داخل قبر تن به خواسته مردها بدهم. ثریا دنبال کار است و تأکید می‌کند: اگر کار ظرف‌شویی هم پیدا کنم، می‌روم اما مردم وقتی می‌فهمند ما اینجا زندگی می‌کنیم، به ما کار نمی‌دهند.» (همشهری آنلاین، ۱۳۹۸/۰۹/۲۶، کد خبر: ۴۷۰۹۴۰).

شعارزدگی یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های ساخته‌های درمیشیان است، اما در برخی سکانس‌های مجبوریم به طور خاص روایت طوری بیان می‌شود که تو گویی بازیگران فیلم متن گزارش‌های مربوط به خیرین یا مؤسسه‌های خیریه در خبرگزاری‌ها را بازخوانی می‌کنند. برای مثال یکی از نهادهای خیریه در سال‌های ابتدایی دهه ۱۳۹۰ نقش ثابتی در رسانه‌ها و اخبار دارد. در یکی از گزارش‌هایی که به موضوع خیریه‌گرایی می‌پردازد، خبرگزاری ایسنا به تمجید از عملکرد یک مؤسسه خیریه در موضوع ازدواج دو کارتن‌خواب می‌پردازد (خبرگزاری ایسنا، ۱۳۹۸/۰۲/۲۰، کد خبر: ۹۸۰۲۲۰۱۰۴۸۹). همچنین در گزارش دیگری آمده است:

«سه‌شنبه شب، جمعیت این خیریه با مراجعه به ۲۴ گرم‌خانه، سامان سرا و همراه سرای محل اسکان افراد بی‌خانمان و همچنین برای کارتن‌خواب‌های سطح شهر، سبزی‌پلو با ماهی و بسته‌های بهداشتی حامل دستکش یک‌بارمصرف، محلول ضد عفونی، صابون و ماسک توزیع کردند. در این برنامه، چند انجمن غیردولتی هم مؤسسه را همراهی می‌کردند. مشاهدات «اعتماد» حاکی از آن بود که بسیاری از خیرین که از اقشار مرفه و بسیار مرفه جامعه بودند، در ابتدای همراهی با این مؤسسه خیریه و پیش از آنکه به مناطق جنوبی شهر و محل زندگی کارتن‌خواب‌ها برسند، روحیه و حال بسیار سرخوشانه‌ای داشتند؛ اما بعد از مواجهه با حجم درد و فقری که زنان و مردان کارتن‌خواب را محاصره کرده بود، دگرگون شده و سکوت را به تمام رفتارهای سرخوشانه ترجیح داده بودند (روزنامه اعتماد، ۱۳۹۸/۱۲/۲۵، کد خبر: ۴۰۲۴۶۸۱).

این گزارش، روایتی از یک سفر توریستی طبقات فرادست به پایین شهر است و نشان از آن دارد که شناخت قشر فرادست از قشر فرودست تا چه میزانی با حقیقت فاصله دارد، به طوری که مواجهه با این اقشار در جنوب شهر قشر فرادست را منقلب و شوکه کرده است.

در مجبوریم هم شاهد رویارویی چند کاراکتر از طبقات فرادست به ویژه پزشکان و وکلا با زندگی گلبهار و تبدیل شدن او به سوژه‌ای برای بازنمایی و یا بازیچه‌ای در دست اهداف خیرخواهانه این افراد هستیم. این حقیقت که در نهایت گلبهار عاملیتی در تعیین یا تغییر سرنوشت خود ندارد و تمایل چندانی هم نسبت به این موضوع نشان نمی‌دهد، ویژگی اصلی سوژه تهی دست در ساخته‌های درمیشیان است که با رجوع به کاراکترهای نوید و پاشا در *عصبانی نیستم* و *لاتتوری*، شاید بتوان عنوان «بازنده» را به همه آنان اطلاق کرد.

در این سال‌ها ژورنالیسم ایرانی نیز، فرودست با گزارش‌ها و خبرهایی تماشایی در حال سوژه‌زایی و سلب حق حیات است. یکی از مسئولان در گفتگو با خبرنگار مهر با اشاره به طرح پیشنهادهای در خصوص عقیم‌سازی زنان کارتن‌خواب، بیان می‌کند:

«مادامی که بی‌خانمانی یک اورژانس اجتماعی شناخته نشود، کسی خود را مسئول پردازش قطعی و مستقیم و واجب به آن نمی‌داند. چنانچه نیازهای کاهش آسیب و داروی جایگزین هم برای این افراد فراهم باشد، مطمئناً تبعات بعدی کمتری متوجه جامعه خواهد بود و نیازی به عقیم‌سازی نخواهد بود (خبرگزاری مهر، ۱۳۹۵/۱۲/۰۱، کد خبر: ۳۹۱۱۳۷۱).

۳-۳. جریان سوم-تقیح-مجرم‌سازی

این جریان تصویری از فرودست ارائه می‌دهد که طیفی است از تقیح اخلاقی زیست روزمره او تا مجرم‌سازی او ذیل روایت‌های آسیب اجتماعی. جریان تقیح اخلاقی در حادثه‌ترین شکلش به تصویرپردازی از زیست گانگستری طبقات پایین می‌رسد که به‌نوعی جذاب‌ترین فیلم‌های این دهه نیز در این چارچوب تولید شده‌اند و از اساطیر زیادی نیز تغذیه می‌کنند.

الف) تقیح

اطلاق عنوان «بازنده» به سوژه تهیدست، در حقیقت نخ‌تسبیحی است که مهره‌های اصلی تمامی فیلم‌های طبقه‌بندی شده ذیل این جریان را به یکدیگر متصل می‌کند. چنان‌که پیش‌تر و در تبیین کارنامه فیلم‌سازی فرهادی اشاره شد، گویی مناسبات سینمای ایران در دهه ۱۳۹۰ به شکلی رقم می‌خورد که رویکردها و رویه‌های معمول کارگردانان در خلق شخصیت‌ها را دچار تحول می‌سازد. تحلیل نشانه‌شناسی هم‌نشین و جانشین این تصویر نیز مطابق جدول‌های شماره ۵ و ۶ قابل مشاهده است:

نشانه‌شناسی هم‌نشین (زنجیره‌ای) جریان سوم (تقیح) 5 جدول شماره

ترتیب رویدادها (دال‌ها)	ویژگی‌های مشترک (مدلول‌ها)
قرارگرفتن تهیدست (تهی‌دستان) در یک محمه	درگیری با اعتیاد، داشتن بدهی، پیدا کردن پول یا وسیله ارزشمند، گذشته سیاه، گیرافتادن در دوراهی دست و غلط (نگه‌داشتن پول‌ها یا بازگرداندن آن‌ها به صاحب اصلی)
تلاش تهیدست برای بیرون رفتن از محمه با حيله‌گری و تزویر	پنهان کردن موضوع پول‌ها از خانواده، همدست کردن دیگری (ساخت‌وپاخت با یک شخص) برای دورزدن خانواده و اطرافیان
بی‌نتیجه بودن تلاش‌های تهیدست و محکومیت ابدی او به فقر و فلاکت	لورفتن نقشه و شرمساری کاراکتر اصلی، تداوم وضعیت فقر و اعتیاد، تباهی و افق تاریک پیش روی خانواده تهی‌دست

نشانه‌شناسی جانشین (انگاره‌ای) جریان سوم (تقیح) 6 جدول شماره

فیلم	دال	مدلول	گفتمان ناظر بر این تصویر
قهرمان شعله‌ور عصبانی نیستم لانتوری	بی‌عرضگی و داشتن روحیه بازنده حسادت و تنگ‌نظری داشتن خشم از جامعه	تهی‌دست مسبب اصلی وضعیت خویش	تقیح کردن و مجرم‌سازی سوژه تهیدست
ابد و یک روز سد معبر بی‌همه‌چیز	درگیری فرودستان با اعتیاد به مواد مخدر یا الکل خانه حیاطدار قدیمی اسباب و اثاثیه کهنه و ادوات مصرف مواد مخدر پنهان کردن مواد مخدر و مشروبات الکلی در خانه	همدستی خانواده و اطرافیان در تداوم وضعیت تهی‌دستی با سکوت و لاپوشانی	

اگرچه هسته اصلی سینمای فرهادی همواره بر پایه تردید و قرارگرفتن کاراکترها بر سر دوراهی بنا شده است، اما اینکه کدام کاراکتر وظیفه خطیر تصمیم‌گیری را بر عهده دارد، تعیین‌کننده شخصیت اصلی داستان است. قهرمان تازه‌ترین و آخرین اثر فرهادی به‌نوعی متأخرترین اثر سینمایی دهه ۱۳۹۰ است که در این پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرد و به‌واسطه حاشیه‌های متعددی که بر سر حق مالکیت ایده آن به وجود می‌آید به اثری جنجالی و ویژه تبدیل می‌شود. در این فیلم فرهادی قدمی به‌سوی گذشته خود برداشته و به‌مانند آثار اولیه خود فیگور تهی‌دست را شخصیت اصلی داستان معرفی می‌کند. قهرمان، قصه یک زندانی جرائم مالی به

نام رحیم را روایت می‌کند که با برگرداندن کیف زنانه‌ای حاوی مبلغ قابل‌توجهی سکه به صاحب اصلی‌اش در شهر شیراز به شهرت می‌رسد. در ادامه سیر وقایع فیلم خلل و فرج بسیاری در داستان رحیم ایجاد شده و برای سایرین روشن می‌شود که نه تنها کیف توسط نامزد رحیم پیدا شده، بلکه هیچ نشانی از صاحب کیف در دست نیست. به‌واقع رحیم قهرمانی پوشالی است که هیچ چیز از خود ندارد و همه اعتباری که توسط رسانه‌ها و خیریه‌ها به وی بخشیده شده است، می‌تواند به‌سادگی از او بازستانده شود. در اینجا است که او می‌بایست تصمیم بگیرد، قهرمان خودش باشد یا قهرمان مردم. در حقیقت قهرمان بیش از هر چیز نمایش مرگ قهرمان است. شخصیت تهی دست در اینجا، فیگور آخته‌ای است که توانایی ایجاد هیچ‌گونه تغییری در وضعیت و جایگاه ساختاری خود ندارد. سکانس انتهایی فیلم رحیم را در حالی به تصویر می‌کشد که خود را برای بازگشت به زندان معرفی می‌کند. پس از فراز و نشیب‌های فراوان و گشایش راهی برای آزادی، همه چیز به نقطه صفر بازمی‌گردد؛ درحالی که رحیم نه به‌عنوان قهرمان بلکه به‌عنوان یک شیاد شناخته می‌شود. در این بین حضور متفاوت مؤسسات خیریه که خبرگزاری‌ها از بازتاب پرنرنگ اخبار مربوط به آن‌ها در نیمه اول دهه ۱۳۹۰ فاصله گرفته‌اند، امری قابل‌توجه است. مؤسسه خیریه در قهرمان عملکردی شبیه نهادهای تجاری دارد و مدیر مجموعه بیش از روشن شدن حقیقت، نگران شهرت و اعتبار خود نزد خیرین است.

حمید نعمت‌الله نیز از دیگر فیلم‌سازانی است که در دهه ۱۳۹۰ از فضای حاکم بر ساخته‌های پیشین خود فاصله می‌گیرد. مقایسه بوتیک و شعله‌ور دو ساخته نعمت‌الله در دهه هشتاد و در دهه ۱۳۹۰، به‌خوبی روشن می‌کند که چطور کاراکترهای متعلق به طبقه تهی دست در آثار او، با تحول و تغییر در مؤلفه‌های رفتاری خود مواجه می‌شوند. برای مثال کاراکتر *آتی*، تهی دست معصوم و بلندپرواز بوتیک، در دهه ۱۳۹۰ جای خود را به فرید، شخصیت سرکوب‌شده و فروخورده *شعله‌ور* می‌دهد که به‌نوعی در امتداد شخصیت مسعود در *آرایش غلیظ* قرار می‌گیرد. در حقیقت علی‌رغم این که *شعله‌ور* قدم در فضای محروم و حاشیه‌ای سیستان و بلوچستان می‌گذارد، به کلی خود را از این فضا جدا کرده و عمده روایت خود را در لوکیشنی ساختگی، شامل چند کانتینر که روی هم سوار شده‌اند، پیش می‌برد. این فیلم را در کنار *سبی* که ماه کامل شد ساخته نرگس آبیاری می‌توان در دسته معدود فیلم‌هایی قرار داد که به‌یک‌باره سر از سیستان و بلوچستان درمی‌آورند و درعین حال از ارائه تصویری هویت‌مند از این استان نیز عاجزند.

هرچند که ارائه تصویری توریستی از این استان‌ها، در لانگ‌شات‌های نعمت‌الله هم‌زمان با افزایش سفر به مناطقی نظیر چابهار و سواحل مکران نیز در این نوع از تصویرپردازی‌ها بی‌تأثیر نیست. عمده ارتباط مخاطب با کاراکتر فرید در *شعله‌ور* به‌واسطه شنیدن افکار او صورت می‌گیرد. افکار فرید جنبه‌های مختلف فروخورده‌گی و کمبودهای درونی‌اش را نشان می‌دهد. بدین ترتیب فیلم‌ساز از شخصیت فرید، تهی دست بی‌عرضه‌ای می‌سازد که از همه افراد موفق متنفر است و عمده رفتارهایش را حسادت بیمارگونه به این افراد شکل می‌دهد. این وجه از شخصیت فرید به طور ویژه در ارتباط با کاراکتر *مصطفی غواصی* که جنازه ماهیگیران غرق شده را از آب بیرون می‌کشد، نمود پیدا می‌کند. شخصیتی که مردم محلی به‌عنوان قهرمان خود می‌ستایند و بزرگ‌مردی و مناعت طبع او به شکل اغراق‌آمیزی در تقابل با شخصیت ترجم‌برانگیز فرید قرار می‌گیرد. فرید بی‌آنکه به طور مستقیم از سوی افرادی که قصد انتقام از آن‌ها را دارد مورد ظلم واقع شده یا طرد شده باشد، تلاش می‌کند به آن‌ها آسیب برساند. تکامل فیگور تهی دست به‌واسطه خلق شخصیت فرید، در حقیقت نقطه آغازین حذف فرایند «هیولا شدن» در ساخته‌های نیمه دوم دهه ۱۳۹۰ است. فرید، تهی دستی است که نه عوامل بیرونی (قرارگرفتن در جایگاه تهی دست در ساختار قدرت و طی فرایندی تدریجی)، بلکه کمبودهای شخصی و عقده‌های درونی‌اش، او را به یک «هیولا» بدل نموده است.

ابد و *یک روز ساخته سعید روستایی* را نیز می‌توان به‌نوعی از مهم‌ترین ساخته‌های سینمای ایران در دهه ۱۳۹۰ ارزیابی کرد. اهمیت *ابد* و *یک روز* از دو حیث قابل‌بررسی است. اول شهرت و محبوبیتی که فیلمی از یک فیلم‌ساز فیلم اولی به دست می‌آورد و

دوم دیالوگ‌ها و سکانس‌هایی از فیلم که به عناصری آیکونیک در سینمای دهه ۱۳۹۰ ایران تبدیل می‌شوند. *ابد و یک روز* موزه‌ای می‌سازد تا اعضای یک خانواده تهری دست شهری را در آن به نمایش بگذارد. نمایشی سرشار از تنش و اضطراب، بازی‌های کلامی و متلک‌های طنزآمیز که نه تنها هیچ نسبتی با ژانر فیلم برقرار نمی‌کنند، بلکه کارکرد آن‌ها در متن فیلم و در یک روایت به اصطلاح اجتماعی نیز، هرگز روشن نمی‌شود. اگرچه مختصاتی که *ابد و یک روز* به تصویر می‌کشد و گره‌خوردگی فقر با مسائل دیگری چون اعتیاد، در سینمای ایران مؤلفه جدیدی نیست، اما نوع مواجهه روستایی با چنین مسائلی در این فیلم، به نحوی رقم می‌خورد که اختگی و تمایل ذاتی تهی‌دستان به زندگی در فقر و فلاکت را عامل اصلی وضعیت کنونی‌شان معرفی می‌کند. در یکی از اصلی‌ترین درگیری‌های لفظی اعضای خانواده باهم، دیالوگی از سوی مرتضی، پسر بزرگ خانواده با این مضمون بیان می‌شود که یکی از بارزترین نمودهای تلاش فیلم‌ساز برای تقبیح وضعیت تهی‌دستان و تحمیل کردن بار این گناه بر گردن خود آنان است:

«هرکی از این خونه نره از سگ کم‌تره، هرکی از این خونه بره و برگرده، ازون از سگ کم‌تره هم کم‌تره».

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، گزاره‌هایی از جنس تقبیح کردن فقر و یا نقش فردی تهی‌دستان در تداوم وضعیت خویش، در مطبوعات و خبرگزاری‌ها فراوان دیده می‌شود. شاید بتوان ادعا کرد که عمده رویکرد علمی و سوژه‌محور به فقر را روزنامه دنیای اقتصاد نمایندگی می‌کند. یکی از این گزارش‌ها که ترجمه‌ای از یک مقاله لاتین در حوزه رفتارشناسی اقتصادی است، به خوبی نمایش‌دهنده رویکرد روزنامه اقتصاد است:

«در حقیقت کمبود زمان، توجه و پول می‌تواند به تصمیم‌گیری‌ها و رفتارهایی منجر شود که فقر را تداوم می‌بخشد، به عبارت دیگر فقر

منابع ذهنی فرد را مصرف و بار شناختی را به فرد تحمیل می‌کند (دنیای اقتصاد، ۱۳۹۶/۰۴/۱۰، کد خبر: ۱۱۰۶۴۳۲)».

در گزارش دیگری که از سوی خبرگزاری مهر منتشر شده است، یکی از مسئولین علاوه بر اشاره به نقش تهی‌دستان در تداوم وضعیت خود به توسعه گداپروری و تشویق تنبلی در بین تهی‌دستان نیز اشاره می‌کند:

«همه تصورات یافتن خود ما و معنابخشی به زندگی و وجود خودمان است. بدا به حال کسانی که داستان و سرگذشت خودشان را به

بدترین حالت بنویسند. این مسئول با اشاره به اینکه کمک به محرومین هم یک جهاد بزرگ است و هم یک عبادت والایی به شمار

می‌رود، گفت: محرومیت‌زدایی نباید توسعه فقر و گداپروری باشد و به تشویق تنبلی و راحت‌طلبی منجر شود (خبرگزاری مهر،

۱۳۹۸/۸/۲۲، کد خبر: ۴۷۷۱۳۱۹)».

سد معبر اولین ساخته بلند محسن قرایی که فیلمنامه آن را سعید روستایی به نگارش درآورده است نیز، بی‌شک قرابت‌های فراوانی با آثار روستایی دارد. تنش‌ها و جروب‌های خانوادگی و نیز ساختار فشل و کارکرد نادرست نقش افراد در خانواده از جمله مولفه‌های مشترک میان *سد معبر و ابد و یک روز* است. در حقیقت حتی می‌توان قرابت‌هایی نیز میان کاراکتر *قاسم* در این فیلم و کاراکتر مرتضی در *ابد و یک روز* یافت. هر دوی این شخصیت‌ها در تلاش هستند تا مشکلات اقتصادی خود را با فریب‌دادن اعضای خانواده و از طریق سرمایه‌ای بادآورده، رفع‌ورجوع کنند. در این خانواده نیز همانند آنچه در *ابد و یک روز* می‌بینیم، مشکلات مالی خانواده ریشه‌ای عمیق در ذات ناتوان اعضای آن دارد. قرایی در سال ۱۳۹۹ و در دومین تجربه فیلمسازی خود به سراغ یک فیلمنامه اقتباسی رفته و به نحوی همان مناسبات خانوادگی را که پیش‌تر در *سد معبر* شاهد آن بودیم، در قالب یک روستا و مردمانش به تصویر می‌کشد. بی‌همه‌چیز تصویری از تهیدستانی آخته، گناهکار و کینه‌توز را به نمایش می‌گذارد که پیش‌تر در بی‌آبرو کردن و آواره کردن دختر جوانی همدست پسر خان شده‌اند و امروز که پس از سال‌ها همان دختر به ده بازگشته است، به طمع مال و قدرت او، شریک انتقام و همدست قتل پسر خان می‌شوند. به بیان بهتر بی‌همه‌چیز در انتهای دهه ۱۳۹۰، غلو در تقبیح و تحقیر تهیدستان را به حد اعلائی خود می‌رساند و آنان را به واسطه بدطینتی مسبب اصلی وضعیت خود تصویر می‌کند.

عصبانی نیستم که تولید سال ۱۳۹۲ است، به موجب اشاراتی که به وقایع سال ۱۳۸۸ دارد، پس از چهار سال توقیف سرانجام در سال ۱۳۹۷ و همانند سایر ساخته‌های درمیشیان با حواشی فراوان و اعمال سانسور و حذف سکانس آخر در سینماهای کشور اکران می‌شود. عصبانی نیستم روایت زندگی دانشجوی شهرستانی دانشگاه تهران به نام نوید است که به دلیل فعالیت‌های سیاسی از دانشگاه اخراج شده و نامزدی به نام ستاره دارد. نوید از سوی پدر ستاره تحت فشار است، اما به هر دری می‌زند، قادر نیست توقعات مالی وی را برای ازدواج با ستاره برآورده کند. شکست‌های پی‌درپی نوید در زندگی و مشکلاتی که در کنترل خشم خود دارد، نهایتاً او را به سوی قتل پدر ستاره سوق می‌دهد. کلوز شات‌های مکرر به منظور نمایش دغدغه‌های ذهنی نوید، درحالی که افکار خشونت‌آمیز او و تکرار مداوم جمله «عصبانی نیستم» در پس‌زمینه به گوش می‌رسد، وجه اصلی بازنمایی فیگور تهی دست عصبانی در این فیلم است. در مجموع می‌توان گفت دوربین پر تنش درمیشیان، در موقعیت‌های مختلف و در مواجهه با هر کسی که نسبت به نوید در جایگاه فرادست قرار می‌گیرد، حس تحقیری که نوید را به جنون می‌کشاند تصویر می‌کند. لانتوری دیگر ساخته رضا درمیشیان نیز قصه پسر جوانی به نام پاشا را روایت می‌کند که سردسته باند تبهکارانه لانتوری است. اعضای این باند که به واسطه بی‌عدالتی در اجتماع گرد هم آمده‌اند، سعی دارند تا با دزدی از ثروتمندان، حق خود را از طبقه فرادست بازستانند. در این بین پاشا به دختری که یک فعال اجتماعی است و در زمینه‌های مختلف از جمله رضایت گرفتن از خانواده مقتول برای زندانیان محکوم به اعدام فعالیت می‌کند، علاقه‌مند می‌شود و در پی بی‌توجهی آن دختر اقدام به اسیدپاشی روی صورت وی می‌کند.

همه آثار مذکور به تبعیت از عمده ساخته‌های میانه دهه ۱۳۹۰، از سازوکار «تقییح کردن» در دراماتیک کردن زیست روزمره تهی‌دستان شهری استفاده می‌کنند، اما هم‌زمان یک گام را هم فراتر می‌نهند و مقدمات ظهور سازوکار «جرم‌سازی» فیگور تهی‌دست را فراهم می‌آورند. سازوکاری که در آثار نیمه دوم دهه ۱۳۹۰ به روشنی، پررنگ‌ترین نقش را در فرایند تماشایی کردن زیست تهی‌دستان، ایفا می‌کند و نمایش اغراق‌آمیز یا اگزوتیک زیست تهی‌دستی در سینمای ایران را بنیان می‌نهد.

ب) مجرم‌سازی آسیب‌شناسانه

سرنوشت بسیاری از متکدیان بیانگر آن است که این افراد احتمال سقوط در بزهکاری‌های اجتماعی را دارند. هرچند خود تکدی‌گری نیز به نوعی یک بزهکاری محسوب می‌شود اما این احتمال قوی وجود دارد که متکدیان که غالباً نیز سن و سال کمی دارند وارد حوزه‌های جرم شوند و به تدریج به یک سارق، آدم‌ربا و حتی قاتل تبدیل شوند. بزهکاری نوعی از کج‌روی است که به هنجارشکنی بیش از ارزش‌شکنی گرایش دارد؛ و به همین دلیل نسبت به جرم گسترش معنایی بیشتری دارد (روزنامه رسالت، ۱۳۹۰/۰۸/۲۳).

گزاره‌هایی از این دست بخش اعظمی از بازنمایی‌های فرودستان را به خود اختصاص داده است. بازنمایی فرودست به عنوان بزهکار عمدتاً برای مردان کاربرد دارد. هرچند به‌طور کلی بزهکاری صفتی است که در این دهه با احتیاط به این گروه‌ها اطلاق می‌شود و معمولاً از خطر بالقوه این گروه برای بدل شدن به فرودست بزهکار صحبت می‌شود. برای مثال در این دوره دست‌فروشی به‌مثابه تکدی‌گری بازنمایی می‌شود و دست‌فروشی به‌واقع دست‌کمی از گدایی ندارد پس باید جرم‌انگاری شود.

«بر خلاف نظر یک عده که می‌پندارند دست‌فروشان از قشر ضعیف جامعه هستند این‌گونه نیست، هر چند دست‌فروشی تکدی‌گری نیست؛ ولی کم از گدایی ندارد چرا که کسب درآمد در هر دو مورد از طریق مظلوم‌نمایی بوده و طبق اظهارات رئیس کمیسیون اجتماعی شورای اسلامی شهر تهران ۹۰ درصد از متکدیان میانگین درآمدشان از درآمدهای کارمندان بیشتر است و به‌صورت سازمان‌یافته به فعالیت می‌پردازند. دست‌فروشان نیز این‌گونه‌اند، این قشر خود را محروم و فقیر نشان داده و از این طریق و با

ایده اولیه مغزهای کوچک زنگ‌زده که شاید کمی تحقیرآمیز و توهین‌آمیز هم به نظر برسد، حاکی از تلقی جامعه به‌عنوان گوسفندانی است که چوپانی باید آن‌ها را هدایت کند. دیالوگ ابتدایی فیلم از زبان کاراکتر شاهین، ایده اصلی فیلم را به‌خوبی معرفی می‌کند:

«میگن اگه چوپون نباشه، گوسفندا تلف میشن یا گم میشن یا از گرسنگی می‌میرن، این چوپونه... ما همه گوسفندا شیم!»

مغزهای کوچک زنگ‌زده را می‌توان نسخه ایرانی‌شده «شهر خدا» ۲۰۰۲ ساخته فرناندو میرلس دانست. همین مسئله مبنایی است برای این قضاوت که مغزهای کوچک زنگ‌زده بیش از آن که معطوف به بازنمایی مضامین اجتماعی ناشی از فقر باشد، در پی ارائه برساختی از واقعیت است که شاید بتوان آن‌را «رتالیسم ملتهب» نامید. این وضعیت در مورد متری شیش و نیم و شنای پروانه نیز صادق است و به گفتمانی منجر می‌شود که از فیگور تهی‌دست هیولایی رام‌نشده بر می‌سازد؛ خواه این هیولا یک توزیع‌کننده عمده مواد مخدر باشد یا یک لات جنوب‌شهری. در میان همه آثار دهه ۱۳۹۰ به‌جرت می‌توان گفت متری شیش و نیم که نمایش دوئل یک مأمور پلیس با یکی از اصلی‌ترین تولیدکنندگان مواد مخدر در تهران است، بیشترین تعداد نماهای تماشایی از فقر و فلاکت جنوب شهر را در خود جای داده است.

گفتمان نیمه دوم دهه ۱۳۹۰ در بازنمایی طبقه تهی‌دست، چنان پرقدرت عمل می‌کند که حتی مجید مجیدی هم چاره‌ای جز سرسپردن به مختصات و ملزومات این دهه ندارد. به نظر می‌رسد مجیدی به شکلی عامدانه از اسامی علی و زهرا (کاراکترهای بچه‌های آسمان) برای نامیدن کاراکترهای خورشید استفاده می‌کند تا این فیلم را به‌عنوان تداوم «بچه‌های آسمان» معرفی کند. از این‌رو حتی او نیز از سازوکار «تقدس‌بخشی» که چیزی نزدیک به دو دهه پیش، ویژگی شاخص سینمای او بود، دست می‌شوید و از کاراکتر یک کودک کار، فیگوری دزد و خلاف‌کار می‌سازد. مجیدی در پی ارائه تصویری از گروه کودکان کار است که بیشتر به یک باند گانگستری حرفه‌ای شباهت دارند؛ پس به سبک فیلم‌های تجاری «دزدی از بانک» آنان را به حفر تونلی زیرزمینی می‌گمارد تا بنا به وعده رئیس باند خلاف‌کاران به گنجی مدفون در زیر آرامگاه دست یابند. گنجی که در پایان داستان مشخص می‌شود یک بسته هروئین است.

مجیدی تصویری تماشایی از دل زیست کودکان کار تهران ارائه می‌کند که با تمامی اجزای تشکیل‌دهنده‌اش، از میزانشن صحنه گرفته تا زوایای دوربین، سعی دارد از متن زندگی جاری در موزه جنوب شهر، ماجرای هیجان‌انگیز و سرگرم‌کننده بسازد.

۴. نتیجه‌گیری

به‌طور کلی به نظر می‌رسد، امروزه و به‌طور خاص از نیمه دوم دهه ۱۳۹۰، خطمشی فیلم‌های سینمایی در ترسیم زیست روزمره تهیدستان شهری یا به بیان دیگر شیوه دراماتیزه شدن (تماشایی شدن) زیست فرودست اقتصادی در سینمای دهه ۱۳۹۰ از رویکردهای اولیه که بیشتر سوپیه «تقدس‌بخشی» به فیگور تهیدست داشتند، به‌سوی «تقبیح‌کردن» زیست تهیدستان و در نهایت از نیمه دوم دهه، به‌سوی «مجرم‌سازی» از تهیدستان می‌گراید. به بیان دیگر در تبیین وضعیت موجود یک دگرگونی و اعوجاج رخ می‌دهد که حاصل تلاش عامدانه فیلم‌ساز برای ارائه برساختی معیوب از واقعیت یا تصویری تماشایی از زیست تهی‌دستان است. آنچه ماحصل ساخته‌شدن آثاری از این دست است، تثبیت گفتمان «مجرم‌سازی» از تهی‌دستان و به حاشیه راندن هرچه بیشتر آن‌هاست. سوپیه دیگر این دگرگونی به شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها برمی‌گردد. شخصیت‌هایی که بدریختی نه‌تنها در قامت بیان، بلکه در فرم بدن و نوع گریم آن‌ها نیز ظهور می‌یابد. این وضعیت به‌طور خاص در بدن کاراکترهای تصویرشده توسط نوید محمدزاده قابل ملاحظه است.

در این صورت‌بندی‌های روایی، و این نظام‌های بازنمایی، زیست‌روزمرة تهی‌دست شهری قابل روایت نیست مگر اینکه به چیزی تماشایی در قالب‌هایی همچون: حاشیه‌ای بر متن اصلی داستان، امری قبیح و یا امری آسیب‌شناسانه و مجرمانه درآید. از این حیث آن جریان از قصه زندگی روزمره تهی‌دستان که در آثار سینماگرانی همچون سهراب شهید ثالث، کن لوچ، برادران داردن و سایر سینماگرانی که زیست‌تهی‌دستان شهری را نه همچون اموری تماشایی که همچون قسمی قصه و روایت پیش می‌کشند در این ژانر سینمایی ناممکن شده است. در وهله نهایی این آثار نه برای همدردی و نه برای اصطلاحاً حقیقت‌گویی یا امر زیبا بلکه داستان‌هایی تماشایی‌اند که به قالب کالاهایی باب میل نوعی نوکیسگی و ذائقه مبتنی بر مصرف نمایشی قابل دیدن هستند بی‌آنکه هیچ مداخله مؤثر زیبایی‌شناختی یا اجتماعی در وضعیت داشته باشند یا چیزی را پیش روی ما بگذارند که حاصل نوعی آشنایی‌زدایی از امر هر روزهای است که پیش روی ما است. این آثار همان قصه‌های هر روزه و کلیشه‌ای را می‌گویند که ژورنالیسم آن را تولید و توزیع کرده است. این آثار قصه‌هایی درباره زندگی تهی‌دستان شهری نیستند و بر خلاف مدعیانشان به هیچ رو رئالیستی هم نیستند. در بهترین حالت این آثار نوعی محصول برداشت شده از رنج طبقات فرودست هستند که به قالبی تماشایی درآمده‌اند و در خدمت نوعی چشم‌چرانی سیستماتیک و خنثی درآمده‌اند.

۵. منابع

- اجلالی، پرویز. (۱۳۹۴). دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران. تهران، نشر آگه.
- اجلالی، پرویز. و گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۴). تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی: ۱۳۹۰-۱۳۰۹. فصلنامه علوم اجتماعی، (۶۸)، ۲۳۰-۲۷۸.
- امیری، ساره. و آقابابایی، احسان. (۱۳۹۷). تحلیل بر ساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب. فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، (۲)۱۲، ۱۰۷-۱۲۹.
- امیری، ساره. و مریدی، م. (۱۳۹۸). اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، (۱)۱۱، ۴۷-۶۵.
- برمن، مارشال. (۱۴۰۱). تجربه مدرنیته، مترجم: مراد فرهادپور، انتشارات طرح نقد.
- بنیامین، والتر (۱۹۳۶). قصه‌گو: تأملی در آثار نیکلای لسکوف، مترجم: مراد فرهادپور و فضل‌الله پاکزاد (۱۳۷۵)، /رغنون (۱۰)۳، ۱-۲۶.
- بورديو، پیر. (۱۳۸۷). درباره تلویزیون و سلطه ژورنالیسم، مترجم: ناصر فکوهی، انتشارات آشتیان.
- جعفری، علی. و مظفری، افسانه. (۱۳۹۲). بازنمایی زندگی طبقه متوسط در سینمای ایران (نشانه‌شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین). فصلنامه رادیو تلویزیون، (۲)۹، ۱۲۷-۱۴۹.
- ده صوفیانی، اعظم و محمودی حنارود، بهارک. (۱۳۹۹). تصویر زندگی فرودستان در اینستاگرام؛ مطالعه موردی زنان بی‌خانمان بهبودیافته. مطالعات رسانه‌های نوین، ۶ (۲۳).
- رضایی، محمد. و حسن‌پور، آرش. و دانشگر، شیرین. (۱۳۹۳). بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران مطالعه موردی فیلم «جدایی نادر از سیمین». فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، (۲)۷، ۱۱۷-۱۴۸.
- سونتاگ، سوزان. (۱۴۰۰). علیه تفسیر، مترجم: مجید اخگر، نشر بیدگل.
- سونتاگ، سوزان. (۱۴۰۰). تماشای رنج دیگران، مترجم: زهرا درویشیان، نشر چشمه.
- صادقی، علیرضا. (۱۳۹۹). زندگی روزمره تهی‌دستان شهری. آگاه.

طالبی، ابوتراب و شجاعی باغینی، نیما. (۱۳۹۳). قدرت، مقاومت و سینما: بازنمایی طبقه فرودست در سینمای مسعود کیمیایی. فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۰(۳۵)، ۹۵-۱۲۴.

فلیک، ا. (۱۳۹۷). درآمدی بر تحقیق کیفی (ترجمه ه. جلیلی)، (ویراست سوم). نشر نی.

گودرزی، فرشاد، تاجبخش، غلامرضا و کاوند، رضا. (۱۴۰۱). نحوه بازنمایی زنان طبقه فرودست در سینمای دهه نود ایران (مطالعه موردی: فیلم سینمایی لاک قرمز). مطالعات هنر و رسانه، ۴(۸)، ۴۳-۶۸.

محمودی، بهارک. (۱۳۹۹). نمایش رنج در سینمای ایران. اندیشه احسان.

محمودی، بهارک، و وریج کاظمی، عباس. (۱۴۰۱). نقدی بر کتاب زندگی روزمره تهی دستان شهری تطهیر تهی دستی. پژوهش نامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی، ۲۲(۱)، ۳۶۱-۳۷۸.

مهدی زاده، سید محمد، و اسماعیلی، معصومه. (۱۳۹۱). نشانه شناختی تصویر زن در سینمای ابراهیم حاتمی کیا. زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، ۴(۱)، ۸۵-۱۰۵.

- Amiri, S., & Aqababae, E. (2019). A Narrative Analysis of the Lower Class Construction in Post-Islamic Revolution Cinema. *Cultural Studies & Communication*, 15(55), 107-129. [in Persian]
- Amiri, S., & Moridi, M. (2020). A semiotic analysis of the poverty in the Iranian cinema. *Sociology of Art and Literature*, 11(1), 47-65. [in Persian]
- Benjamin, W. (1996) *The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov*. (Translated by M. Fahadpour & F. Pakzad). *Arghanoon*, 3(10), 1-26. [in Persian]
- Berman, M. (2022). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. (Translated by M. Fahadpour). Tehran: Tarhe Naghd. [in Persian]
- Bharatvaraj, S. S. G., & Subramani, R. (2018). Manifestation of Subaltern Narratives in Cinema, *American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences*, 25(1), 5-8.
- Bourdieu, P. (2008). *On television*. (Translated by N. Fakouhi). Tehran: Ashtian. [in Persian]
- Bruce, C. F. (2016). Episode III : Enjoy Poverty : An Aesthetic Virus of Political Discomfort. *Communication, Culture & Critique*, (9), 284-302.
- Deh Soufiyan, A., & Mahmoodi, B. (2021). The Life of subaltern group on Instagram. *Rasanehaye Novin*, 6(23), 189-226. [in Persian]
- Ejlali, P. (2015). *Social transformation and movies in Iran: Sociology of Iranian popular movies*. Tehran: Agah. [in Persian]
- Ejlali, P., & Goharipour, H. (2016). A review of urban images of Tehran in the Iranian post-revolution cinema. *Faslnameh Olum Ejtemaie*, 1(68), 230-278. [in Persian]
- Elliott, C., & Story, P. (2016). Motivational Situations of Choice. *Kennesaw Journal of Undergraduate Research*. 4(1), 1-8.
- Elsaesser, T. (2009). Between Erlebnis and Erfahrung : Cinema Experience with Benjamin. *Paragraph*, 32(3), 293-312.
- Finnegan, C. (2003) *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*. Washington: Smithsonian.
- Flick, U. (2007). *Designing qualitative research*. (Translated by H. Jalali). Tehran: Nashre Ney. [in Persian]
- Gandal, K. (2007) *Class Representation in Modern Fiction and Film*. Basingstoke: Palgrave.
- Gupta, shashwat B., & Gupta, S. (2013). Representation of social issues in cinema with specific reference to Indian cinema: case study of Slumdog Millionaire. *The Marketing Review*, 13(3), 271-282.
- Hansen, M. (1987). Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology." *New German Critique*, 40 (2), 179-244.
- Jafari, A., & Mozafari, A. (2013). Representation of middle-class life in Iranian cinema (The typology of "A separation"). *Rasanehaye Didari va Shenidari*, 9(21), 127-149. [in Persian]
- Kang, E., & Lakshmanan, A. (2018). Narcissism and Self- Versus Recipient-Oriented Imagery in Charitable Giving. *Personality and Social Psychology Bulletin*. 44(8), 1214-1227.

- Marliere, P. (2000). The impact of market journalism : Pierre Bourdieu on the media. *The Sociological Review*, 49(1), 199–211.
- Mahmoodi, B. (2020). Namayeshe ranj dar cinemaye Iran. Tehran: Andishe Ehsan. [in Persian]
- Mahmoodi, B., & Kazemi, A. (2022). A Critique on the Book Everyday Life of the Urban Precariat. *Pajouheshname Enteghadi Motoon va Barnamehaye Olum Ensani*, 22(1), 361-378. [in Persian]
- Mehdi Zadeh, M., & Esmaili, M. (2012). Semiology of Woman's Image in Ibrahim Hatami Kia's Cinema. *Zan Dar Farhang va Honar*, 4(2), 85-105. [in Persian]
- Rezai, M., Hasabpour, A., & Daneshgar, S. (2013). Bznamayi tabaghe va monasebate tabaghati dar cinemaye Iran. *Tahghighate Farhangî e Iran*, 7(2), 117-148. [in Persian]
- Sadeghi, A. (2020). Zendeghi roozmare tohidastane shahri. Tehran: Agah. [in Persian]
- Sontag, S. (2021). Against Interpretation. (Translated by M. Akhgar). Tehran: Bidgol. [in Persian]
- Sontag, S. (2021). Regarding the Pain of Others. (Translated by Z. Darvishian). Tehran: Cheshmeh. [in Persian]
- Talebi, A., Shojaie Baghini, N (2014). Power, Resistance and Cinema: The Representation of Subalterns in the Masoud Kimiaee's Cinema. *Cultural Studies & Communication*, 10(35), 95-124. [in Persian]

آیا فقرزایی در ایران از فقرزدایی پیشی گرفته است؟ (۱۳۹۸، ۲۵ دی). برگرفته از

<https://fararu.com/fa/news/422330>

برای دخترهای این محله خواستگار نمی‌آید. (۱۳۹۴، ۷ آذر). برگرفته از

isna.ir/xbNB9L

بی‌خانمانی یک اورژانس اجتماعی است. (۱۳۹۵، ۱ اسفند). برگرفته از

mehrnews.com/xHg4V

تعبیرنگرش به مقوله کارتن خوابی. (۱۳۹۲، ۱۶ دی). برگرفته از

<https://www.magiran.com/article/2878559>

تفاوت‌های رفتاری فقرا و اغنیا. (۱۳۹۶، ۱۰ تیر). برگرفته از

<https://donya-e-eqtasad.com>

دعای کارتن خواب‌ها برای پیروزی تیم ملی. (۱۳۹۳، ۲۲ خرداد). برگرفته از

<https://www.magiran.com/article/2967898>

شاخص دسترسی تهرانی‌ها به مسکن به ۶۴ سال رسید. (۱۴۰۰، ۴ اسفند). برگرفته از

hamshahrionline.ir/x7CDx

شهر زیرزمینی مترو در اشغال متکدیان دستفروش. (۱۳۹۰، ۱۷ آبان). برگرفته از

magiran.com/n2394068

فرودستان و فرادستان (بخش چهارم: ایران). (۱۴۰۱). برگرفته از

<https://pecritique.com>

کودکان کار به برج میلاد می‌روند. (۱۳۹۴، ۲۶ بهمن). برگرفته

<https://jamejamonline.ir/003hRg>

ماجرای تلخ تن‌فروشی داخل قبر. (۱۳۹۸، ۲۶ آذر). برگرفته از

hamshahrionline.ir/x6293

محرومیت‌زدایی نباید توسعه فقر و گداپروزی باشد. (۱۳۹۸، ۲۲ آبان). برگرفته از

mehrnews.com/xQzdS

مرزهای باریک تکدی‌گری و بزهکاری. (۱۳۹۰، ۲۳ آبان). برگرفته از

<https://www.magiran.com/article/2398057>

مراسم عقد یک زوج بهبودیافته. (۱۳۹۸، ۲۰ اردیبهشت). برگرفته از

isna.ir/xd4PNM

همراهی نیکوکاران برای کمک به بی خانمان های شهر. (۱۳۹۸، ۲۵ اسفند). برگرفته از

<https://www.magiran.com/article/4024681>

۲۰ میلیون جمعیت شهری در بافت های ناکارآمد زندگی می کنند. (۱۳۹۷، ۱۱ مرداد). برگرفته از

<https://irna.ir/xjqqwp>

۵۰ درصد درآمد مستاجران صرف کرایه خانه می شود. (۱۳۹۸، ۱۵ تیر). برگرفته از

<https://www.eghtesadonline.com/n/1oNv>

پی نوشت:

ⁱ City of God

ⁱⁱ Fernando Meirelles

ⁱⁱⁱ Bank job