دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال چهارم، شمارهٔ هشتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صص ۶۹-۹۶

نقد گفتمان دولت سازندگی در سینمای دههٔ هفتاد بر اساس تحلیل نشانه‌شناختی فیلم آژانس شیشه‌ای

10.52547/ami.2022.1576.1144

میلاد نوریان رامشه / کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه، دانشکده ارتباطات و مطالعات رسانه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.* miladnourian@gmail.com
حامد نوریان رامشه / دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی، دانشکده علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
حوریه دهقان‌شاد / استادیار گروه مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۶ - **پذیرش:** ۱۴۰۱/۵/۲۹

چکیده

هدف پژوهش حاضر، بررسی فیلم آژانس شیشه‌ای به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا به جهت نقد گفتمان دولت حاکم در زمان ساخت این فیلم، یعنی دولت سازندگی در سال‌های دههٔ هفتاد است. نویسندگان با بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی و روش نشانه‌شناسی، ضمن شناسایی مؤلفه‌های گفتمان دولت حاکم، زمینه‌های نقد سیاسی در سینمای دههٔ هفتاد را واکاوی می‌کنند. فیلم آژانس شیشه‌ای نیز با درون‌مایه‌های قدرتمند سیاسی یکی از فیلم‌های شاخص در این زمینه در سال‌های دههٔ هفتاد محسوب می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد نقد گفتمان سیاسی در فیلم حاتمی‌کیا با زبانی صریح علیه سیاست‌های کشور در سال‌های پس از جنگ صورت گرفته و زمینهٔ تضادها و قطب‌بندی‌های سیاسی و اجتماعی در کشور مورد کندوکاو قرار می‌گیرد. در این تحقیق، ضمن توجه به چارچوب مفهومی تحلیل گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی و بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی، برای تحلیل داده‌ها از روش نشانه‌شناسی ساختارگرا استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، تحلیل محتوای کیفی، فیلم آژانس شیشه‌ای، نقد سیاسی.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.4, No.8, Autumn and Winter 2022-2023
pp.69-96

A Criticism of the Hashemi Rafsanjani Government Discourse in the Cinema of the Seventies Based on the Semiotic Analysis of the Film Glass Agency

10.52547/ami.2022.1576.1144

Milad Nourian Ramsheh / Master of Cultural and Media Studies, Faculty of Communication and Media Studies, Islamic Azad University. Central Tehran Branch, Tehran, Iran.* miladnourian@gmail.com
Hamed Nourian Ramsheh / Ph.D. Student Political Sociology, Faculty of Political Science, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
Hourieh Dehghanshad / Assistant Professor Department of Cultural Studies, Faculty of Communication Sciences and Media Studies, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Received: 2022/5/16 - **Accepted:** 2022/8/20

Abstract

The purpose of this study is to examine the Glass Agency movie directed by Ebrahim Hatamikia in order to critique the discourse of the government at the time of making this film, in the seventies. The authors used the method of qualitative analysis of content and, by identifying the components of governmental discourse, explore the contexts of political criticism in cinema in the 1970s. The Glass Agency is also one of the most important films in this area in the 1970s with strong political themes. In the post-war years between Iran and Iraq, he ruled the country with an economic development vision. In the film The Glass Agency, Ebrahim Hatamikia uses this question as a starting point and criticizes the performance of the government. This study shows that the critique of political discourse in Hatamikia's film is explicitly used against the policies of the country in the post-war years and examines the context of political and social conflicts in the country.

Keywords: semiotics, qualitative content analysis, Glass Agency movie, political criticism.

مقدمه

امروزه سینما به‌عنوان یکی از جذاب‌ترین رسانه‌ها برای انتقال پیام است که به‌دلیل جذابیت‌های ذاتی خود، مورد اقبال عموم جامعه قرار گرفته است. به‌همین سبب دولت‌ها و گفتمان‌های مختلف نیز هر یک به طریقی به‌دنبال بهره‌گیری از این رسانه فراگیر در سطح جامعه هستند و این‌چنین است که شاهد آن هستیم گاهی هنرمندان هم‌سو با یک اندیشه و گفتمان هستند و گاهی نیز به تقابل با آن‌ها بر می‌خیزند. به‌همین سبب، در سال‌های ابتدایی پایان جنگ نیز دیدگاه‌های متفاوتی در حوزه فیلم‌سازی وجود داشت. از آن‌جایی که این دوران با پایان جنگ و شروع سازندگی آغاز شده بود، این دوره را می‌توان دوران غلبۀ آرمان بر واقعیت دانست. با وقوع جنگ و انقلابی که هنوز مستقر نبود، جامعه به‌سمت یک آرمان‌خواهی خالص حرکت کرد. همۀ جامعه بسیج شده بودند تا در محقق کردن این آرمان مقدس نقش ایفا کنند. فضای سینمای ایران به‌ویژه در ژانر دفاع مقدس هم در این دوران دو هدف عمده را دنبال می‌کرد؛ ابتدا بسط آرمان مقدس این جنگ و دیگری نشان دادن چهرۀ قهرمانانه از رزمندگان اسلام. هر چند در همین دهه هم فیلم‌های متفاوتی بودند که سعی می‌کردند به پیامدهای جنگ بپردازند، اما نگاه غالب متعلق به همان دو جریان بود. مهم‌ترین فیلمی که در این سال‌ها دربارۀ جنگ ساخته شد و مورد استقبال زیادی قرار گرفت، *عقاب‌ها* ساختۀ ساموئل خاچیکیان بود. خاچیکیان سعی کرد با افزودن اکشن و هیجان فیلمی جنگی بسازد که جدا از صحبت دربارۀ آرمان‌ها برای بینندۀ عام هم جذاب باشد. هر چند خاچیکیان بیش‌تر به وجه دوم پرداخت، اما همین نگاه او بود که باعث استقبال بسیار زیاد مردم از فیلم عقاب‌ها شد. اما معتدل‌ترین فیلم این دوران که توانسته بود نسبت متعادلی میان آرمان‌گرایی و اکشن و تحرک و پویایی برقرار کند، *پرواز در شب* رسول ملاقلی‌پور بود؛ فیلمی که به نسبتی مساوی آرمان و اکشن را درخود داشت و توانسته بود به جنگ وجهی حماسی ببخشد. سایر فیلم‌های این دوره، منهای *باشو غریبه کوچک* و *دندان مار* که حامل نگاه‌های متفاوتی بودند، فیلم‌های مهم یا تأثیرگذاری نبودند. فیلم‌هایی که یا درگیر آرمان‌گرایی صرف بودند

و یا فقط اکشن را مورد توجه قرار دادند؛ *پلاک*، *جدال در تاسوکی*، *حماسه دره شیلر*، *اتاق یک*، *رهایی* و *حریم مهرورزی* از نمونه‌های اصلی این فیلم‌ها بودند.

دههٔ هفتاد حامل دو نگاه متفاوت در سیاست ایران بود. سال‌های ۶۸ تا ۷۶ که دولت سازندگی سکان‌دار اداره ایران بود، گفتمان اصلی این دولت توسعه اقتصادی، انجام سیاست‌های تعدیل اقتصادی و پیوستن ایران به اقتصاد جهانی بود. در این دولت بود که تکنوکرات‌ها در مصدر حکومت جای گرفتند. در این دهه، نگاه‌ها به جز میدان رزم به خارج از این میادین هم معطوف شد و فیلم‌سازان تلاش کردند پیامدهای جنگ را هم نشان دهند. مهم‌ترین فیلم نیمهٔ اول دهه هفتاد، *از کرخه تا راین* حاتمی‌کیا بود که سعی می‌کرد نگاهی رئالیستی به وضعیت یک رزمنده در دوران پس از جنگ داشته باشد. در این دهه نیز هم فیلم‌های شعاری و هم فیلم‌های واقع‌گرا دیده می‌شد. نگاه فیلم‌سازانی مانند محسن مخلباف شعاری به‌نظر می‌رسید، اما در مقابل نگاه حاتمی‌کیا و تا حدودی کیمیایی در *گروهبان*، واقعی می‌نمود و فیلم‌سازان آرمان‌گرا مثل حاتمی‌کیا با تغییری که در جامعه می‌دیدند، سعی کردند نگاهی معطوف به واقعیت به جنگ داشته باشند. حتی در همین دوره بود که فیلم ضد جنگ *آبادانی‌ها* ساخته و اکران شد. در این دوره هم همچنان فیلم‌های اکشن جنگی فراوانی ساخته شد، اما نگاه غالب در نیمهٔ اول دههٔ هفتاد خبر از تغییراتی تدریجی و اساسی در سینمای ایران داشت.

در حوزه نقد سیاسی به دولت‌ها، نام ابراهیم حاتمی‌کیا بیش از دیگران به چشم می‌خورد و از این‌رو، او به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلم‌سازان این عرصه شناخته می‌شود. در آثار او، همواره نقبی به سیاست‌های دولت مستقر نیز زده می‌شود و همیشه رگه‌هایی از نقدهای اجتماعی و سیاسی در آثار او به چشم می‌خورد. در این تحقیق بر اساس نظریه‌های تحلیل گفتمان و تحلیل محتوا تلاش کردیم ابتدا گفتمان سیاسی مورد نظر را شناسایی و مؤلفه‌های آن را استخراج کنیم. این مؤلفه‌ها به‌عنوان متغیر و معیار سنجش، تبیین و توصیف داده‌ها که آثار سینمایی مربوط به این دوره بودند، در نظر گرفته شد. سپس از میان فیلم‌هایی که درون‌مایهٔ سیاسی یا نقد سیاسی

داشتند، فیلم *آژانس شیشه‌ای* اثر ابراهیم حاتمی‌کیا به‌عنوان یکی از کارگردانانی که به مسئله نقد سیاسی در آثار خود علاقه نشان می‌دهد، مورد توجه قرار گرفت و در نهایت، سکانس‌های این فیلم جهت بررسی نقد گفتمان دولت سازندگی در دهۀ هفتاد مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند.

پیشینۀ پژوهش

اگرچه در حوزۀ نشانه‌شناسی فیلم‌های سینمایی، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته، اما از جمله آثار مرتبط با این مقاله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

راودراد (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا»، با اتخاذ رویکردی جامعه‌شناختی به بررسی آثار او می‌پردازد. در این مقاله، اشاره شده که هدف از این تحلیل، فهمیدن دو مطلب است: اول، این‌که معانی تولید شده در فیلم‌ها چیست و دوم، این‌که این معانی چگونه با جامعۀ معاصر فیلم‌ها و نیز گروهی اجتماعی که حاتمی‌کیا آن را نمایندگی می‌کند، ارتباط پیدا می‌کنند. چارچوب نظری این مقاله، متأثر از رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی سینما است که مشخصاً با استفاده از نظریۀ لوسین گلدمن دربارۀ اثر هنری بزرگ و فرد استثنایی، که در حوزۀ ادبیات طرح شده است و با تسری آن به حوزۀ سینما تدقیق شده است. در این پژوهش، روش تحلیل فیلم‌ها از حیث درک معانی مستتر در آن‌ها تحلیل نشانه‌شناختی و از حیث امکان ارتباط دادن معانی با جامعۀ معاصرشان نقد برون‌نگر بوده است.

بحرینی در پژوهشی دیگر با عنوان «تحلیل آثار سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا؛ با تأکید بر بازنمایی جنبه‌های آسیب‌زا و تروماتیک تجربه جنگ» (۱۳۸۹)، تلاش کرده تا با تحلیل نشانه‌شناختی بخشی از آثار حاتمی‌کیا که مربوط به بازنمایی وی از دوران پس از جنگ است و از منظر رویکرد برساخت‌گرایانه به بازنمایی، به بررسی تجربیات آسیب‌زا و تروماتیک پدید آمده در افراد در اثر جنگ و نیز کیفیت به تصویر کشیده شدن تجربیات مذکور در آثار این کارگردان بپردازد.

چارچوب مفهومی

مؤلفه‌های گفتمان دولت سازندگی در دههٔ هفتاد

پس از پایان جنگ، یکی از اولویت‌های کشور، بازسازی کشور و ترمیم زیرساخت‌ها و خسارت‌های ناشی از جنگ تحمیلی بود، بر این اساس، دولت، بازسازی‌های ویرانی‌های جنگ و توسعه اقتصادی را در اولویت کاری خود قرار داد و برنامه‌های داخلی خود را بر پایهٔ سیاست تعدیل و توسعه صادرات (در مقابل جایگزینی واردات)، خصوصی‌سازی و جذب سرمایه‌های خارجی بنیان نهاد و سیاست خارجی‌اش را بر تنش‌زدایی استوار ساخت.

گرایش راست مدرن پیرامون شخصیت هاشمی رفسنجانی شکل گرفت و بعداً در جریان انتخابات مجلس پنجم به جریان کارگزاران سازندگی موسوم شد (مصلی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۱۰-۲۱۱). نشانهٔ مرکزی این گفتمان را باید گرد مسایل اقتصادی جست. هاشمی رفسنجانی بارها بر این امر تأکید داشته است که کانون دولتش را بحث سازندگی و تعدیل، آن هم به‌گونه‌ای عام و نه صرفاً اقتصادی می‌سازد (زیباکلام و اتفاق‌فر، ۱۳۸۷: ۱۳۰). غلام‌عباس توسلی نیز در نقد عملکرد دوران سازندگی به تمرکز سیاسی در دورهٔ سازندگی و تلاش دولت برای افزایش خصوصی‌سازی در آن دوره اشاره کرده و آن را عامل ایجاد فاصلهٔ طبقاتی می‌داند. او با اشاره به متزلزل شدن ارزش‌ها در جامعه می‌گوید:

> «در دوران سازندگی، با افزایش فاصله میان فقیر و غنی، تقابل سنت و مدرنیسم و کمرنگ شدن ارزش‌های سنتی در برابر ارزش‌های مدرن مواجه هستیم» (توسلی و میرزایی، ۱۳۷۸).

در هنگام چیرگی این گفتمان، تلاش برای تبدیل شهروندی «میهن‌پرستانهٔ ایدئولوژیک و انقلابی» به شهروند «اجتماعی و رفاهی» بود (امانیان، ۱۳۸۴: ۱۶۱-۱۶۲). در این مقطع، عواملی چون پایان یافتن جنگ، ضرورت ناشی از بازسازی خرابی‌های ناشی از جنگ، محاصرهٔ اقتصادی و تنگناهای سیاست داخلی، نیاز به استفاده از امکانات و سرمایه‌گذاری خارجی و... باعث گردید تا مسئولان جمهوری

اسلامی بر لزوم اتخاذ جهت‌گیری‌های جدید در سیاست خارجی و تلاش برای خروج ایران از انزوای بین‌المللی تلاش کنند. به‌همین دلیل، مقامات ایران متعاقب پذیرش قطعنامه، آشکارا اعلام داشتند که جمهوری اسلامی درصدد نزدیکی با جهان خارج در دهۀ دوم انقلاب خواهد بود و در این راستا، آقای هاشمی رفسنجانی تلاش نمود تا شرایط لازم را برای عادی‌سازی روابط با بازیگران منطقه‌ای و بین‌المللی فراهم آورد (فوزی تویسرکانی، ۱۳۸۴: ۲۸۵).

لایۀ کارگزاران سازندگی با عنوان راست‌های مدرن از راست سنتی جدا شد و بعد از مدتی به‌صورت حزبی سیاسی در جامعه ظهور کردند. آن‌ها تکنوکرات‌های مرتبط با چپ و راست برخی مدیران دستگاه‌های دولتی، صاحبان شرکت‌های خدماتی، ساختمانی و تجاری مدرن و صاحبان صنایع جدید بودند که برای تأثیرگذاری برجسته‌تر به‌صورتی متشکل‌تر به هم وصل شدند. سیاست‌های اقتصادی آن‌ها عموماً متأثر از اقتصاد لیبرالی و سرمایه‌داری، بر خصوصی‌سازی، آزادسازی و حداقلی کردن دخالت دولت تأکید داشت. از نظر خارجی، دیدگاه‌های آنان و رفتارهای نهادهای مالی و اقتصادی بین‌المللی هماهنگی داشت. در عرصۀ عمل سیاسی و اجتماعی، کارگزاران بر راهبردهایی همچون مصلحت‌اندیشی، عمل‌گرایی و پراگماتیسم تأکید می‌کردند (دارابی، ۱۳۸۱: ۵۸-۵۹).

بازنمایی و نشانه‌شناسی

می‌توان بازنمایی را این‌گونه تعریف کرد که «بازنمایی تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهمومی و گفتمانی است» (ربیعی و احمدزاده نامور، ۱۳۸۷: ۴۴). رسانه‌ها نیز بر اساس همین اصول به بازنمایی مشغولند. در بازنمایی رسانه‌ای، در واقع، تفسیری از واقعیت و نه خود واقعیت به‌گونه‌ای گزینشی به مخاطب عرضه می‌شود (راودراد و سلیمانی، ۱۳۸۹). امروزه رسانه‌ها در شکل‌گیری باورها و دانش افراد دربارۀ یک پدیدۀ اجتماعی، بیش‌ترین تأثیر را دارند و هر کدام بنا بر پتانسیل‌های خود به بازنمایی واقعیت‌های جهان بیرون می‌پردازند. اما این بازنمایی جهان بیرون بر اساس

رویکردهای بازنمایی صورت می‌گیرد. هال یک دسته‌بندی سه گانه از رویکردهای بازنمایی ارایه داده است و برای بازنمایی رویکردهای بازتابی، تعمدی (ارادی) و برساخت‌گرا (برساخت‌گرایانه) درنظر گرفته‌است. در رویکرد بازتابی، زبان، معنی حقیقی یک ایده یا رویداد را به‌همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد. در رویکرد تعمدی، مؤلف و تولیدکنندهٔ یک متن، معنی مدنظر خود را از طریق زبان به جهان تحمیل می‌کند و در نهایت، در رویکرد برساخت‌گرا، تولیدکنندگان معانی، با استفاده از نظام‌های بازنمایی (شامل نشانه‌ها و مفاهیم) معنا را برمی‌سازند و این امر را بر اساس کارکرد نمادین نشانه‌ها انجام می‌دهند (کوبلی، ۱۳۹۱: ۳۵۸). بر اساس این رویکرد آخر است که رسانه‌ها، با استفاده از معناهای نهفته و ضمنی نشانه‌ها، پیام‌های آغشته به ایدئولوژی خود را در جامعه ترویج می‌دهند و سعی می‌کنند گفتمان مد نظر خود را بر جامعه حاکم سازند. در واقع، با توجه به اهمیت بازنمایی‌های رسانه‌ای در شکل دادن به باور و شناخت عمومی باید به این نکته نیز اشاره کرد که بازنمایی‌های رسانه‌ها، امری خنثی و بی‌طرف نیست، بلکه ریشه در گفتمانی دارد که از منظر آن گفتمان بازنمایی صورت می‌گیرد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷).

در تحلیل فیلم، نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیلی است که با درک سیاسی موقعیت‌های خوانشی ممکن می‌شود و به این موضوع توجه می‌کند که چگونه یک فیلم، بیننده را در موقعیت قرار می‌دهد و امکان ارزشیابی ارزش‌های ترجیح داده شده در فیلم را می‌دهد (فرقانی و اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۲۹). متون رسانه‌ای حامل نشانه‌ها هستند. با ظهور تلویزیون، این پیوند میان ساخت‌های نشانه‌ای با ساخت تصویری و دیداری نشانه‌ها به‌وضوح قابل تشخیص است. نشانه‌ها در تلویزیون تنها به‌صورت دیداری اشیاء بازنمی‌گردد، حتی زاویه دوربین و دیگر عناصر روایتی تلویزیون نیز نشانه محسوب می‌شوند (کوثری، ۱۳۸۳).

ما به وسیلهٔ نشانه‌ها معنای مد نظر تولیدکنندهٔ متن رسانه‌ای را کشف می‌کنیم؛ چراکه

«نشانه‌شناسی در پی کشف معنی یک اثر است. نشانه‌شناسی در پی

کشف معنای آشکار نیست؛ بلکه درپی کشف معانی پنهان و ضمنی است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹).

معانی ضمنی، کمک می‌کنند تا مخاطبان از منظور و اهداف تولیدکنندگان متن برای القای گفتمان و مفهوم مدنظرشان بی‌خبر باشند و در نهایت، با شکل‌گیری باور و عقاید یکسان، شرایط را برای اعمال قدرت فراهم سازند. به این ترتیب معانی ضمنی از اهمیت بسیاری برای تولیدکنندگان متن برخوردار است.

«معنای ضمنی به تداعی‌های اجتماعی و فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی و...) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه، سن، جنسیت و تعلق قومی و نژادی مخاطب و مشابه آن در شکل‌گیری معنای ضمنی دخالت دارند» (سجودی، ۱۳۹۳: ۷۲).

رسانه‌ها بر اساس ایدئولوژی خود و در راستای تولید محتوا، از نشانه‌های ایدئولوژیک استفاده می‌کنند تا هم گفتمان خود را ترویج کنند و هم به مقابله با سایر گفتمان‌هایی که توسط رسانه‌های مقابل و دیگری ترویج می‌شود ایستادگی کنند. به هر حال، تولیدات رسانه‌ای، نه در لایۀ آشکار برنامه‌هایشان، بلکه در لایۀ پنهان تولیداتشان قصد ترویج گفتمان خود را دارند. برای فهم ساختار پنهان این فراورده‌های فرهنگی و رسانه‌ای، نحوۀ عملکرد متون رسانه‌ای و کشف نشانه‌های آشکار متن که به معانی پنهان و ایدئولوژی‌ها دلالت دارند، این علم و روش نشانه‌شناسی است که کارایی دارد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۹۶).

روش‌شناسی

از نظر هیژمن، پنج عنوان کلی در تحلیل محتوای کیفی رسانه‌ای وجود دارد که عبارتند از: تحلیل ساختاری-نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان، تحلیل ادبی، تحلیل روایی و تحلیل تفسیری (هیژمن، ۱۹۹۶ به نقل از گونتر، ۱۳۸۴). روش تحقیق در این پژوهش، نشانه‌شناسی ساختارگرا است و تلاش شده تا از طریق تفسیر معنای ظاهری متن به ساختار بازنمایی و معنای پنهان آن پی ببریم. در همین راستا، فیلم *آژانس*

شیشه‌ای به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا که دارای مضامین آشکار و معانی پنهان در جهت نقد دولت سازندگی در دههٔ هفتاد بود، انتخاب شد.

بر همین اساس، در نگاه فیسک، رخدادهای زبانی (نظام نشانه‌ای به‌گونه‌ای عام‌تر) به‌عنوان روایت ساده پذیرفتنی نیست و واسازی آن ضروری است و هر چند سعی می‌شود تا برخی امور طبیعی جلوه داده شود، ولی این امر طبیعی نیست، بلکه عامدانه و غیرطبیعی و رمزگذاری شده است که طی فرایند تولید آن، مخاطب با مؤلف همدل می‌شود و تمام روایت‌های داستان را می‌پذیرد. این کار عموماً با کمک رمزهای اجتماعی و ایدئولوژیکی انجام می‌گیرد که از طریق آن فاعل‌های اجتماعی ساخته می‌شوند (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۱۹).

فیسک مدل خود را در سه سطح عرضه می‌دارد:

۱. رمزهای اجتماعی: از آن‌جایی که انسان‌ها در جامعه زندگی می‌کنند، پیشاپیش در درون برخی آیین‌ها، هویت‌ها، رسوم و قواعد اجتماعی هستند که دلالت‌های نیرومندی دارند. این رمزگان را کلام، ژست‌های بدنی و رفتار عینیت می‌دهند. عمدتاً این فرآیند دلالت‌گری توسط عقل سلیم صورت می‌گیرد. برای مثال شخصیتی که کلاه کابویی بر سر دارد، تداعی‌کنندهٔ یک کابوی یا گانگستر را در ذهن مخاطب می‌کند یا پوشیدن زره و کلاه خود نشان‌گر لباس سربازان دوره‌ای از تاریخ یک کشور است.

۲. رمزهای واقعیت (رمز فنی): این رمزها کمتر اجتماعی‌اند و بیش‌تر به قدرت خلاقیت سازندهٔ فیلم بستگی دارد. این رمزها بیش‌تر خصلتی زیبایی‌شناختی دارند. از جمله این رمزها می‌توان ظاهر، لباس، چهره، نورپردازی، فاصله، دوربین، تدوین و موسیقی را نام برد. رمزهای نام برده بازنمایی عناصر دیگری را شکل می‌دهند از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان، مکان، انتخاب نقش‌آفرینان. در واقع پس از نشانه‌گذاری در سطح واقعیت، دست‌اندرکاران یک مجموعهٔ تلویزیونی، باید تکنیک‌های مختلف فنی برای انتقال نشانه‌ها را به‌کار گیرند. برای مثال در رمز دوربین، زاویهٔ دوربین، نمای به‌کار گرفته شده و حرکت یا ساکن بودن آن؛ بیان‌گر نشانه‌های

مختلفی است.

۳. رمزهای ایدئولوژیک: رمزهای ایدئولوژی عناصر فوق را در مقولۀ انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند. برخی از این رمزها عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقۀ اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و... رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به‌گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معانی سازگار و منسجم به‌وجود آیند و این معانی نیز به نوبۀ خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند. همچنین معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به‌نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به‌وحدت برسند. بر اساس رمزگان ایدئولوژیک مشخص می‌شود که تولید کنندۀ اثر، دو رمز واقعیت و بازنمایی را در راستای انتقال چه مفهومی و تولید چه معنایی به‌کار گرفته است تا ماهیت ایدئولوژیک به آن ببخشد (همان: ۱۳۰).

تحلیل

در تحلیل فیلم، تلاش شده است که بر اساس مدل فیسک، در سه سطح به تجزیه‌وتحلیل رمزها و نشانه‌های موجود در این فیلم پرداخته شود که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

الف. رمزهای اجتماعی

تمام شخصیت‌های فیلم *آژانس شیشه‌ای*، لباس‌هایی متناسب با ویژگی‌های درونی‌شان دارند و اکثر تیپ‌های ظاهری علاوه بر این‌که معرف جایگاه عقیدتی و اجتماعی افراد است، متناسب با حال و هوای آن زمان یعنی میانۀ دهۀ هفتاد است. لباس‌ها در عین سادگی، معرف شخصیت‌ها هستند و جایگاه اجتماعی و عقیدتی آن‌ها را بازتاب می‌دهد. این مسئله دربارۀ سیاهی لشگرها هم صدق می‌کند و تیپ‌های شخصیتی داخل آژانس هر کدام لباسی متناسب با شخصیت و جایگاه اجتماعی خود به تن دارند. گریم شخصیت‌ها در این فیلم سینمایی معرف پایگاه اجتماعی آن‌ها است.

گریم‌ها اکثراً متعادل است و چون داستان فیلم فقط ظرف چند ساعت اتفاق می‌افتد، ظاهر بازیگران چندان تغییری نمی‌کند. در این‌جا گریم چهار شخصیت اصلی فیلم یعنی حاج کاظم، عباس، سلحشور و احمد کوهی را بررسی می‌کنیم. حاج کاظم در این فیلم با ریش‌هایی بلند و جوگندمی و موهایی کم پشت که وسط آن‌ها تا حدی ریخته نشان داده می‌شود. او ابروهایی پرپشت دارد و همین ابروها به او هیبتی پرخاش‌گر می‌دهد. عباس ظاهری شبیه بسیجی‌های جوان زمان جنگ دارد. ریش مرتب سیاه و موهای کم پشت به همراه ابروهای نسبتاً نازک که به‌صورت او حالتی معصومانه بخشیده است. سلحشور موهایی جوگندمی دارد و ریش‌هایش تراشیده شده، ابروانش از هم فاصله دارند و کمی نازک‌تر از ابروهای حاج کاظم هستند. این نوع چهره‌پردازی رندی خاصی به سلحشور بخشیده است. احمد کوهی هم موهایی کوتاه، ته ریش سیاه و ابروهایی نسبتاً نازک دارد که وجه بارز چهره‌پردازی او اضطرابی است که به خاطر وضعیت حاج کاظم دارد. رفتار شخصیت‌ها در این فیلم با یکدیگر متفاوت است. رفتار حاج کاظم به‌عنوان شخصیت اصلی این فیلم، رفتاری مقتدرانه همراه با عصبانیت است. او که احساس می‌کند باید حق عباس را برای رفتن به لندن بگیرد محکم، قاطع و مقتدر رفتار می‌کند. سلحشور رفتاری آرام، با حوصله و هوشمندانه دارد. او برخلاف حاج کاظم تلاش می‌کند عصبانی نشود و با حفظ آرامش و حوصله خود، از طریق مسالمت‌آمیز با حاج کاظم به توافق برسد. اما گاهی رفتارهای طعنه‌آمیزی از خود بروز می‌دهد که حاج کاظم را عصبانی می‌کند. مشخصهٔ اصلی رفتاری احمد کوهی نیز اضطراب است. او در یک منگنه قرار دارد که باعث می‌شود رفتاری همراه با اضطراب از خود بروز دهد. از یک طرف نگران وضعیت حاج کاظم و عباس است و از طرف دیگر چون یک مأمور امنیتی است، باید بتواند بحرانی را که به‌واسطهٔ رفتار حاج کاظم ایجاد شده است را حل و فصل نماید. عباس در این فیلم عموماً رفتاری منفعلانه دارد و تلاش می‌کند با رفتار خود وضعیت را بحرانی نکند. لحن گفتار حاج کاظم محکم و دردمند است. سلحشور آرام با حوصله و با طمأنینه صحبت می‌کند. احمد کوهی مضطرب و دلواپس است و عباس هم لهجه‌ای مشهدی غلیظی دارد و لحن او هنگام صحبت با

حاج کاظم همراه با شیفتگی است.

ب. رمزهای فنی

از آن‌جایی که فیلم *آژانس شیشه‌ای* یک فیلم دیالوگ‌محور است، بیش‌تر از نماهای متوسط (مدیوم شات)، متوسط بسته (مدیوم کلوزآپ) و دونفره (تو شات) استفاده شده است تا توجه مخاطب بیش از هر چیز بر روی شخصیت‌هایی که دیالوگ‌ها را خطاب به یکدیگر بیان می‌کنند، جلب شود.

در این فیلم، روایت و کشمکش اصلی پیرامون ماجرای اعزام عباس به لندن و همچنین تضاد و اختلاف دیدگاه دو شخصیت اصلی فیلم، یعنی حاج کاظم و سلحشور است. روایتی که مربوط به تضاد سیاسی حاج کاظم و سلحشور است که یکی خود را اهل گفت‌وگو و مذاکره معرفی می‌کند و دیگری مرد عمل و مبارزه. در این فیلم، در فواصل مختلف، برای ایجاد حس تعلیق موسیقی زمینه متن پخش می‌شود. به جز دقایق کوتاهی در ابتدا و انتهای فیلم، اکثر سکانس‌ها در محیط مسقف یک آژانس مسافرتی اتفاق می‌افتد. در رابطه با نقش‌آفرینان اصلی فیلم *آژانس شیشه‌ای* نیز نقش حاج کاظم را پرویز پرستویی، عباس را حبیب رضایی، سلحشور را رضا کیانیان و احمد کوهی را قاسم زارع ایفا می‌کنند.

پرویز پرستویی قدی متوسط، هیکلی ورزیده، چهره‌ای قدرتمند و چشمانی نافذ دارد. صدای او رسا، محکم و دردمند است. حبیب رضایی در این فیلم قدی متوسط و هیکلی تکیده و اندامی لاغر دارد که نشان‌گر ضعف و بیماری اوست. صدایش لرزان و تا حدی محجوب است که بیان‌گر خجالتی بودن و سربه‌زیر بودن عباس است. رضا کیانیان قدی متوسط، هیکلی متناسب و چهره‌ای مکار و نگاه رندی دارد که نشان‌گر شغلی است که او در فیلم دارد. صدای او آرام، اما مناسب است و هنگام گفتن دیالوگ‌ها شیرینی و طنازی خاص خودش را دارد. قاسم زارع بازیگر نقش احمد کوهی لاغر اندام و تکیده است. چهره‌ای مضطرب و صدایی بم دارد. نگاهش پُر از تشویش و حرکاتش بیان‌گر اضطراب درونی اوست.

ج. رمزهای ایدئولوژیک

سکانس آغازین فیلم با نمای درشت از دست حاج کاظم که در حال نگارش نامه‌ای است از اتفاقاتی که داخل آژانس افتاده است. در واقع، فیلم با یک فلاش فوروارد آغاز می‌شود. حاج کاظم نامه‌اش را با عبارت «بسم‌رب‌الشهدا» که عبارت متداولی برای رزمندگان دوران جنگ است آغاز می‌کند. نوشتن این عبارت در همان بالای نامه هم اشاره به وضعیت حاج کاظم دارد که در زمان جنگ شهید نشده و هم‌چنان در حال و هوای دوران جنگ و شهادت است و هم اشاره به وضعیت عباس دیگر شخصیت فیلم (که او هم از رزمندگان دوران جنگ و جانباز است دارد) و اکنون از جراحت‌های آن دوران رنج می‌برد. حاج کاظم در ادامهٔ نگارش نامه چند عبارت را روی کاغذ می‌نویسد که تمامی آن‌ها را خط می‌زند. عبارت‌هایی مثل «خانم‌ها و آقایان»، «خواهران و برادران»، «عزیزانی که این نامه به دستشان...»، «من متهم هستم». حاج کاظم تمام این عبارت را خط می‌زند و نامه را خطاب به همسرش فاطمه آغاز می‌کند. کارگردان قصد دارد با این آغاز لطافت درونی و رابطهٔ عاشقانهٔ حاج کاظم با همسرش را نشان دهد که ممکن است به خاطر نوع واکنش‌ها و مواجههٔ حاج کاظم با دیگر شخصیت‌ها از نظر بیننده مغفول بماند. هم زمان با نوشتن نام فاطمه، گفتار درونی حاج کاظم با خود که به‌صورت نریشن پخش می‌شود، روی تصویر آغاز می‌گردد. حاج کاظم همسرش را خطاب قرار می‌دهد و سعی می‌کند برایش توضیح دهد که چرا به چنین اقدامی دست زده است. هم زمان دوربین با حرکت چرخشی خود تمام شخصیت‌های حاضر در آژانس را که از تیپ‌های مختلف اجتماعی هستند را در قاب می‌گیرد. دوربین به عباس که می‌رسد اندکی مکث می‌کند، تصویر او را با دقت بیش‌تری در قاب می‌گیرد و خلاصه‌ای از وضعیت او (که پروتزی به گردن بسته است) به ما نشان می‌دهد. دوربین در انتها، به خود حاج کاظم می‌رسد که سعی دارد دلیل اقدامش را بیان کند. در این سکانس علاوه بر معرفی شخصیت حاج کاظم به‌عنوان یک بسیجی معتقد، موفق می‌شود شمای کوچکی از آژانس و افراد داخل آن (که از تیپ‌های مختلف اجتماعی هستند) را نشان دهد.

پس از آغاز حوادث درون آژانس، شاهد حضور مأموران امنیتی هستیم. سکانسی که در واقع ادامۀ سکانس گفت‌وگوی حاج کاظم با مدیر آژانس است که عصبانیت حاج کاظم را درپی داشته و همین عصبانیت منجر به این شده که تفنگ سرباز نیروی انتظامی را طی یک درگیری به چنگ بیاورد. همین مسئله در نهایت، ختم به گروگان گرفتن مسافران داخل آژانس دارد. گروگان‌هایی که حاج کاظم تأکید دارد «شاهدان» او هستند. اطلاق این عنوان به گروگان‌ها توسط حاج کاظم به‌دلیل آن است که حاج کاظم دوست دارد این افراد بینندۀ اتفاقات در آژانس باشند تا این اتفاق را بدون دروغ‌پردازی رسانه‌های برای دیگران هم تعریف کنند. کما این‌که بعدها حاج کاظم در پاسخ به یکی از زنان داخل آژانس که در خلال گفت‌وگوها متوجه می‌شویم فردی ایرانی‌تبار است که سال‌ها در خارج از کشور زندگی کرده و نزد او می‌آید می‌گوید: «نمی‌دونم بعداً از من چه افسانه‌ای می‌سازی». کارگردان تلاش دارد از حاج کاظم یک چهره‌ای اسطوره‌ای بسازد. شمایل این نگاه در همین سکانس بسته شکل گرفته می‌شود و اولین اشاره‌ها به ریشه‌های فکری حاج کاظم و عباس (که دو تیپ از یک ریشۀ فکری هستند) صورت می‌گیرد. عبارت «من و هم سنگرم» به‌خوبی نشان می‌دهد که حاج کاظم و عباس متعلق به چه تفکری هستند. هر چند حاج کاظم بعدها و بعد از گفت‌وگو با سرگرد سعی می‌کند بسیجی بودن خود و عباس را تکذیب کند، چون به‌خوبی به این امر واقف است که اتفاقات درون آژانس رسانه‌ای خواهد شد و اگر این اتفاقات به پای بسیج نوشته شود تصویر نامطلوبی از این واژه در افکار عمومی شکل خواهد گرفت. با اظهار نظر مسافران داخل آژانس به‌عنوان شاهد/گروگان‌های حاج کاظم، نگاه آن‌ها به اتفاقات درون آژانس و پدیدۀ حاج کاظم روشن می‌شود. تیپ‌های مختلف اجتماعی به‌خوبی معرفی می‌شوند و در میان آن‌ها هم حاجی بازاری سنتی را می‌بینیم، هم تاجر نوکیسه را، هم جوانک سیاه باز معتاد ساکن جنوب شهر و هم چهرۀ مرموز و فرهنگی. در زمان اکران فیلم برخی‌ها معتقد بودند که به‌نظر می‌رسد با توجه به نشانه‌های استفاده شده در این شخصیت فیلم (مانند تیپ، عینک سیاه و نوع لباس پوشیدن) در واقع، او باید عباس کیارستمی باشد. این سکانس با آزادی برخی گروگان/

شاهدها به پایان می‌رسد. آزاد کردن این افراد نشان می‌دهد کارگردان صرفاً به‌دنبال یک گروگان‌گیری کلاسیک برای رسیدن به مقصود فردی (اعزام عباس به لندن) نیست، بلکه با به راه انداختن این معرکه، قصد دارد مشکلات و تضادهای اجتماعی خود را با مسایل دیگری پیوند بزند و وضعیت بچه‌های جبهه و جنگ را در دورانی که موسوم به سازندگی است و گفتمان غالب آن توسعهٔ اقتصادی است، بررسی کند. به‌همین خاطر است که کل افراد آژانس در این سکانس، مقابل حاج کاظم و عباس قرار می‌گیرند. این افراد اکثراً برساخته‌های به عینیت درآمده سیاست‌های اقتصادی هاشمی رفسنجانی در دوران سازندگی هستند که منافعشان در تضاد کامل با حاج کاظم و عباس قرار دارد و به‌همین خاطر (از نگاه کارگردان) نه تنها آرمان‌های حاج کاظم و عباس را درک نمی‌کنند، بلکه اساساً امکان گفت‌وگو میان آن‌ها وجود ندارد.

در ادامه، حاج کاظم برای تیپ/کاراکترهای مختلف، متنوع و بعضاً متناقض درون آژانس داستانی نمادین تعریف می‌کند که کارکردی دوگانه دارد و از یک طرف مانیفست حاج کاظم است که هم نگاه او به جامعه را ترسیم می‌کند و هم خواسته‌ها و انتظارات او از جامعه را در قبال هم‌رزم خودش بیان می‌نماید و هم بیان فشرده و موجزی است از اتفاقاتی که در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی و ایام جنگ افتاد. جنگی که با خود فرهنگ ویژه‌ای مبتنی بر ایثار، شهادت، تعاون و همکاری را به همراه آورد و حالا حاج کاظم این ارزش‌ها را در حال از دست رفتن می‌بیند و تلاش می‌کند با کمک گرفتن از حضور گروگان/شاهدها این ارزش‌ها و خطر از دست رفتن‌شان را تذکر دهد. *آژانس شیشه‌ای* در سال‌هایی ساخته شد که دولت هاشمی رفسنجانی به انتهای خط رسیده بود و جامعه برای تحولی بزرگ آماده می‌شد. کل سیاست‌های هاشمی رفسنجانی بر محور دو کلید واژهٔ توسعه اقتصادی و سازندگی شکل گرفته بود. قرار بود بعد از اتمام جنگ کشور ساخته شود و این ساختن مستلزم این بود که تمام اِلمان‌هایی که مردم کوچه و بازار را به یاد جنگ می‌انداخت از سطح کشور جمع شود. به‌همین خاطر، جوانان بسیجی معتقدی که در ایام جنگ با جانفشانی خود ایران را یکپارچه و متحد نگه داشته بودند، حالا احساس کردند جایی

در مناسبات سیاسی/ اقتصادی جدید ندارند و آرمان آن‌ها نادیده گرفته شده است. حاج کاظم در این سکانس اشارۀ واضحی به این وضعیت دارد: «بعضی‌ها این جوونا رو یه طوری نگاه می‌کردن که انگار غریبه می‌بینن.» در واقع، حاتمی‌کیا در این سکانس قصد دارد با بیان این داستان تک‌افتادگی یادگاران دوران جنگ و خطر از دست رفتن ارزش‌های آن دوران را بیان کند. حاتمی‌کیا که در سراسر دوران فیلم‌سازی‌اش درگیر اُبژه دوران از دست رفته جنگ بوده، هیچ‌گاه محلی بهتر از این سکانس برای بیان دغدغه‌های خود پیدا نکرده است. این سکانس هم بار نمادین دارد (که از هم کنار گرفتن نشانه‌های نمادین معنای واحدی استخراج می‌شود)، هم کمک می‌کند شکاف میان مردم-بسیجی در آن نشان داده شود و هم وضعیت جامعه‌ای را که به‌خاطر سیاست‌های اقتصادی دولت سازندگی دچار اختلاف طبقاتی شده است، ترسیم کند. داستان حاج کاظم در این سکانس با توصیف یک شهر آغاز می‌شود: «یکی بود، یکی نبود. یه شهری بود خوش قدوبالا. مردمی داشت محکم و قرص». مشخص است که منظور از این شهر ایران و مردم آن هستند. حاج کاظم داستان خود را این‌گونه ادامه می‌دهد: «ایام، ایام جشن بود. جشن غیرت». جشن اشاره دارد به پیروزی انقلاب اسلامی که حاتمی‌کیا آن را محصول غیرت می‌داند. غیرت تعاریف مختلفی دارد. یکی از مشهورترین تعریف‌ها از واژۀ غیرت چنین است: «غیرت و حمیّت؛ یعنی تلاش در نگهداری آن‌چه حفظش ضروری است». با توجه به این تعریف، حاتمی‌کیا انقلاب اسلامی را جشنی می‌داند که در آن، هم چیزی که ضروری است (ایران) حفظ شده است و هم مردم به سمت یک دولت/حکومت اسلامی حرکت کرده‌اند تا حریم‌ها و نوامیس آن‌ها به واسطه تشکیل یک دولت/حکومت اسلامی حفظ شود. حاج کاظم در ادامۀ داستانش می‌گوید: «همه تو اوج شادی بودن که یهو یه غول حمله کرد به این شهر. اون غول، غول گشنه‌ای بود که می‌خواست کلی از این شهر رو ببلعه». تعبیر غول برای کشور عراق آن زمان تعبیر جالبی است که از سوی حاتمی‌کیا مطرح می‌شود. برای تحلیل بهتر این تعبیر بهتر است ابتدا با واژه غول یا هیولا آشنا شویم. در عرف مردم، هر موجود وحشتناک؛ مانند غول یا موجود عظیم‌الجثه را هیولا می‌نامند، شاید

از این جهت باشد که هیولا در فلسفه یک امر مبهم، نامعلوم و غیر متعین است و چنین موجودی، مرموز و وحشتناک به‌نظر می‌آید. بر این اساس، مردم به هر موجود فرضی و تخیلی وحشتناکی که شکل و شمایل آن مشخص نبود «هیولا» می‌گفتند. بنابراین با تعریف از غول در فلسفه، می‌توان تفسیر و خوانش دیگری در استفاده از واژه «غول» در مونولوگ حاج کاظم داشت. حاج کاظم غول را چنین توصیف می‌کند: «غول، غول عجیبی بود. یه پاش رو میزدی دو تا پا اضافه می‌کرد. دستاش رو قطع می‌کردی چند تا سر اضافه می‌شد». این توصیف از واژه «غول» با توجه به شرحی که در بالا از این واژه رفت هم می‌تواند به تغییر ایدئولوژی‌های صدام حسین اشاره کند که زمانی عراق را با کمک امریکا اداره می‌کرد و هم به کمک‌های جهانی به صدام در هنگام جنگ اشاره می‌کند. تفسیر حسرت‌بار حاج کاظم از ایام جنگ، به‌خوبی بیان‌گر دیدگاه کارگردان نسبت به سیاست‌های سازندگی و توسعهٔ اقتصادی دولت هاشمی رفسنجانی است: «بالاخره دست و پای آقا غول رو قطع کردن و خسته و زخمی برگشتن به شهرشون که دیدن پیرشون سفر کرده؛ یکی از پیرجوون‌های زخم چشیده جاش رو گرفت. اما یه اتفاق افتاده بود. بعضی‌ها این جوون‌ها رو یه طوری نگاه می‌کردن که انگار غریبه می‌بینن؛ شایدم حق داشتن؛ آخه این جوون‌ها مدت‌ها دور از این شهر با غول جنگیده بودن. جنگیدن با غول آدابی داشت که اونا بهش خو کرده بودن. دست‌وپنجه نرم کردن با غول، زلالشون کرده بود. شده بودن عین اصحاب کهف، دیگه پولشون قیمت نداشت. اونایی که تونستن خزیدن تو غار دلشون و اونایی هم که نتونستن مجبور به معامله شدن... من شما رو نمی‌شناسم. اما اگر مثل ما فارسی حرف می‌زنید، پس معنی این غیرت رو می‌فهمید. این غیرت داره خشک می‌شه. شاهرگ این غیرت... کمک کنید نذاریم این اتفاق بیافته. من برای صبرتون یه یاعلی می‌خوام همین!». مونولوگ طولانی حاج کاظم به‌خوبی به مسئلهٔ پایان جنگ و آغاز دوران پس از آن اشاره می‌کند و به‌صورت نمادین به تغییر روش‌ها و نگاه‌ها نسبت به آرمان‌ها و رزمندگان دوران جنگ می‌پردازد. دوران سازندگی دورانی بود که قرار بود با رهایی از گفتمان حاکم بر دوران جنگ، کشور ساخته شود. اولویت با توسعه اقتصادی بود.

قرار بود کشور با سرعت زیادی از اقتصاد سوسیالیستی و مبتنی بر تعاون و دخالت دولت فاصله بگیرد و به اقتصادی باز مبتنی بر بازار آزاد روی بیاورد. این به آن معنا بود که کشور باید از تنش‌ها فاصله می‌گرفت. مصرف‌گرایی جای تعاون، ارزش‌های فردی به جای ایثار و ثبات جای جنگ را گرفته بود. پس در این دوران جدید، کسانی که نماد دوران جنگ به حساب می‌آمدند، دیگر جایی در این دوران نداشتند. حاج کاظم آن‌ها را در دو دسته طبقه‌بندی می‌کند. یکی آن‌هایی که به درون غار تنهایی خودشان خزیده‌اند و نتوانسته‌اند با مسئلۀ به حاشیه راندن آرمان‌ها کنار بیایند و منزوی شده‌اند و عده‌ای دیگر کسانی که برای این‌که از جریان توسعه عقب نمانند شکل دولت و سیاست‌گذاری‌هایش شدند و ردای پاک جنگ را درآوردند و لباس یقه سفید تکنوکرات‌ها را پوشیدند. نکته غم‌انگیز برای حاج کاظم/کارگردان این است که تقریباً هیچ‌کدام از افراد حاضر در آژانس حرف او را نمی‌فهمند و به او پیشنهاد پول می‌دهند. حتی آن حاجی بازاری با آن ظاهر سنتی (که می‌تواند نماد بازار به‌شکل سنتی‌اش باشد) پولش را به رخ حاج کاظم می‌کشد و به او می‌گوید با پول امثال او بوده که رفته‌اند به جنگ غول.

در ادامه، مأموران امنیتی برای مذاکره با حاج کاظم وارد آژانس می‌شوند. از رمزهای ظاهری این سکانس مثل دوربین، تدوین دیالوگ‌ها و چهره بازیگران متوجه موقعیت ملتهبی که حاج کاظم و عباس درگیر آن هستند، می‌شویم. دیالوگ‌های بین حاج کاظم و سلحشور نشان‌گر تفاوت دیدگاه این دو شخصیت در تحلیل مسایل اجتماعی است. دو دیدگاهی که در زمان ساخت این فیلم به تازگی از همدیگر انشعاب کرده بودند. موسیقی که در طول این سکانس به‌گوش می‌رسد برای تشریح وضعیت و روابط بین شخصیت‌ها است. رابطۀ مرید و مرادی عباس و حاج کاظم و باقی ماندن عباس کنار حاج کاظم نشان دهنده جایگاه والای حاج کاظم نزد عباس است که موسیقی بر وجود این رابطۀ بسیار محترمانه و محبت‌آمیز تأکید می‌کند و هم‌چنین تلاش می‌کند با اعتراض‌های گاه‌وبی‌گاه گروگان/شاهدها وضعیت پیچیدۀ حاج کاظم را نشان دهد. از خلال دیالوگ‌های این سکانس متوجه وجود دو دیدگاه قایل به مذاکره و طرف‌دار

مقاومت در فیلم می‌شویم. دیدگاه‌هایی که در سطح کلان سیاسی آن دوران و حتی امروز جامعه ایران وجود دارد. با انتخاب حاج کاظم به‌عنوان شخصیت اصلی و موضع او که موضع یک مظلوم است و کارگردان با قرار دادن او در وضعیتی پیچیده و تأکیدش بر تنهایی و تک افتادگی و مظلومیت حاج کاظم که هم زمان باید هم بر رندی سلحشور غلبه کند و هم از طعنه‌های مردم عصبانی نشود، نشان می‌دهد که هوادار و طرف‌دار نگاه حاج کاظم به وضعیت سیاسی/اجتماعی آن دوران است. در این سکانس، کارگردان تلاش کرده تا دو دیدگاه حاکم بر دوران سازندگی را مقابل هم قرار دهد و آن‌ها را به چالش بکشد. یکی دیدگاه حاج کاظم است که تأکید دارد برای احقاق حق و حل بحران‌ها باید عمل‌گرا بود و دست به عمل زد و دیگری سلحشور است که قایل به مذاکره است و تلاش می‌کند مشکل به‌وجود آمده با حاج کاظم را هم از طریق گفت‌وگو حل کند. کارگردان در این سکانس بیش‌تر به تفاوت و تمایز این دو دیدگاه اشاره دارد و تلاش می‌کند از طریق بر حق نشان دادن حاج کاظم، سیاست‌های کلی آن زمان دولت سازندگی را به چالش بکشد و عنوان کند که تکیه بر مشی و مشرب سلحشور باعث از دست رفتن تمام آرمان‌هایی می‌شود که انقلاب اسلامی بر مبنای آن شکل گرفته است.

پس از این، شاهد شکست مذاکرات بین حاج کاظم و مأموران امنیتی هستیم که در ادامه، یکی دیگر از همرزمان قدیمی حاج کاظم و عباس به نام اصغر به آن‌ها می‌پیوندد. سکانسی که پس از شکست مذاکرات حاج کاظم و افراد امنیتی است و با قطعی شدن حضور مسافران در داخل آژانس آن‌ها نیز کلافه و عصبانی شده و لب به اعتراض می‌گشایند و گفتن دیالوگ‌های طعنه‌آمیز نارضایتی خود نسبت به این اقدام را آشکار می‌کنند. کشمکش‌ها حاکی از تضاد فکری و عدم درک متقابل میان آن‌هاست که همین موجب ناراحتی بیش‌تر عباس و حاج کاظم می‌شود. استفاده از موسیقی نیز در فواصل مختلف وجود دارد که در جهت ایجاد حس تعلیق در مخاطب و تأکیدی بر بحرانی بودن شرایط و نامعلوم بودن آینده است. در این سکانس، کارگردان باز هم نقبی به فضای اجتماعی آن دوران می‌زند و با باز کردن پای موتوری‌ها و لباس شخصی‌ها

به فیلم، یکی دیگر از شکاف‌های عقیدتی میان گروه‌ها در جامعه را نشان می‌دهد. اما برخورد تند حاج کاظم و نپذیرفتن کمک آن‌ها از جانب او، نشان از عدم تمایل کارگردان به تفکرات این گروه تندرو و جدا دانستن آن‌ها از راه‌ورسم رزمندگان دوران دفاع مقدس است. این سکانس نیز یکی از سکانس‌هایی است که در آن به فضای سیاسی و اجتماعی دوران خود اشاره می‌کند. در ابتدای سکانس، شاهد دیالوگ‌های طعنه‌آمیز مسافران آژانس در خطاب به حاج کاظم هستیم که در آن نشانه‌هایی از دیدگاه‌های متفاوتی که در جامعه جریان داشته وجود دارد. به‌عنوان مثال مسئول آژانس می‌گوید: «یکی نیست بپرسه شما چرا رفتید جنگ؟ این همه مالیات دادیم که اگه لازم شد ارتش بره بجنگه!». در واقع، کارگردان می‌خواهد به جریانی که به انکار نقش نیروهای داوطلب مردمی موسوم به بسیج می‌پرداختند و در دوران جدید، پس از جنگ در حال تقویت شدن بود، واکنش نشان دهد. او در ادامه، با وارد کردن نیروهای لباس شخصی که برای کمک به حاج کاظم آمده‌اند به یکی از گروه‌های مؤثر در آن دوران اشاره می‌کند که در مطبوعات به گروه‌های فشار معروف شده‌اند و آن‌ها را به رزمندگان دوران دفاع مقدس نسبت می‌دادند. اما کارگردان هوشمندانه با رد کردن و نپذیرفتن کمک آن‌ها توسط حاج کاظم راه خود و دیگر دوستانش را از آن‌ها جدا می‌داند. حاج کاظم با گفتن دیالوگ «اون موتورا جاده می‌خوان؛ من اصلا از این نمایش‌ها خوشم نمیاد!» و « دود اون موتوری‌ها امثال من و عباس رو خفه می‌کنه!» تفاوت عمیق نگاه خود با این گروه‌ها را گوشزد می‌کند و در ادمه با گفتن عبارت «من خیبری هستم» به حضور خود در عملیات خیبر که در آن دو تن از فرماندهان ارشد دفاع مقدس یعنی ابراهیم همت و حمید باکری به شهادت می‌رسند، اشاره می‌کند. در ادامه نیز کشمکشی که میان عباس و یکی از مسافران آژانس اتفاق می‌افتد بار دیگر فضای سنگینی که علیه دوران جنگ در میان برخی گروه‌ها شکل گرفته بود را ترسیم می‌کند. در این‌جا یکی از مسافران، عباس و سایر رزمندگان را به دریافت حقوق و مزایا و غنائم فراوان از دوران جنگ متهم می‌کند و مقاصد عباس و حاج کاظم را سیاسی می‌داند که با واکنش تند و عصبی عباس روبه‌رو می‌شود. در واقع واکنش عباس به

سخنان طعنه‌آمیز مسافر آژانس، دیدگاه کارگردان در رابطه با این موضوع است و بیان آن است که رزمندگان نه تنها غنیمتی به‌دست نیاورده‌اند، بلکه خود هزینه‌های بسیاری نیز برای جنگ پرداخته‌اند و تنها اعتقاداتشان آن‌ها را به این مسیر سوق داده است. این موضوع با دیالوگ عباس که می‌گوید: «من توقعی نداشتم، من سر زمین کار می‌کردم با تراکتور، جنگ هم که تموم شد برگشتم سر همون زمین بی تراکتورا!» مشخص می‌شود.

در ادامه، یکی از مأموران امنیتی برای ادامه دادن مذاکرات با حاج کاظم دوباره وارد آژانس می‌شود. این سکانس با درخواست سلحشور برای صحبت و مذاکره آغاز می‌شود، اما حاج کاظم او را به میان شاهد/گروگان‌ها می‌برد. به‌نظر می‌رسد سلحشور به‌دلیل شرایط شغلی و جایگاه امنیتی خود، دوست دارد در جایی خصوصی صحبت کند، اما حاج کاظم که تنهایی و تک‌افتادن خود و عباس او را مجبور به چنین اقدامی کرده، دوست دارد دیگران هم شاهد اتفاقات باشند. در این‌جا افراد داخل آژانس نیز عموماً هم‌سو و هم‌نظر با سلحشور هستند که این مسئله نشان می‌دهد جامعه با نظرات سلحشور همراهی بیش‌تری دارند. در دوران پس از جنگ و روی کار آمدن دولت سازندگی، تلاش‌هایی برای فراموشی نشانه‌های جنگ و بازسازی خرابی‌های حاصل از آن وجود داشت و این مسئله به تقابلی در سطح جامعه و دیدگاه‌های درون حاکمیت منجر شده بود. این دیدگاه‌ها عموماً در رسانه‌های دو جریان منعکس می‌شد و هر کدام از این طیف‌ها دیدگاه مقابل خود را به ضرر رساندن به منافع عمومی و مصلحت کشور متهم می‌کرد. این مباحث به درون جامعه نیز انتقال یافته بود و در محافل مختلف از آن‌ها صحبت می‌شد. جامعه پس از دوران دفاع مقدس به سمت یک دو قطبی می‌رفت که در یک سر طیف آن افراد به پایان دادن به صحبت از جنگ و دوری از همهٔ آثار آن توجه می‌کردند و در مقابل عده‌ای نیز به حفظ و تقویت دستاوردهای این دوران اصرار داشتند. در واقع، این سکانس را باید سکانس اصلی فیلم در بیان نقد اجتماعی کارگردان و تقابل دو دیدگاه متفاوت و متضاد سیاسی دانست؛ چراکه در این سکانس با بازگشت مأموران امنیتی به داخل آژانس برای از سر گرفتن مذاکرات مسایل

و دیدگاه‌های دو جریان به‌وضوح به تصویر کشیده می‌شود. در ابتدای بحث میان حاج کاظم و سلحشور، هر کدام از زاویۀ خود به موضوع نگاه می‌کند. سلحشور با پیش کشیدن وضعیت اقتصادی حاج کاظم مانند مسافرکش بودن او، داشتن خانۀ زیر وام و پسری که در آستانۀ ورود به دانشگاه است، اقدام او را در راستای منافع اقتصادی توجیه می‌کند. اما حاج کاظم نیز این مسئله را بر نمی‌تابد و با طعنه به دوران جدید اجتماعی، سیاسی و اقتصادی که حاصل سیاست‌های دولت پس از جنگ است، اشاره می‌کند. او در جواب سلحشور به وضعیت اقتصادی خود، عنوان می‌کند که امثال او از برج‌هایی که در حال ساخت هستند خرج بیش‌تری ندارند. در واقع، سیاست‌های دوران سازندگی مبنی بر بازسازی آثار جنگ و فراموش کردن دوران دفاع مقدس در این دیالوگ اعتراضی، نمود پیدا می‌کند. اما این تضاد فکری تنها در این مرحله باقی نمی‌ماند و در ادامه سلحشور که نمایندۀ دیدگاه حاکم است موضوع دیگری طرح می‌کند. سلحشور با اشاره به برخی تندروی‌ها در دهۀ شصت، معتقد است دوران جدیدی آغاز شده که دیگر برای امثال حاج کاظم جایی وجود ندارد. او به حاج کاظم می‌گوید دهۀ او گذشته است و اگر اسلحه دست او نباشد دیگر کسی به حرف‌های او گوش نمی‌کند و معتقد است که امثال حاج کاظم یک دهه حرف زدند و بگیر و ببند کردند و دیگران آن‌ها را نگاه کردند، اما حالا امثال سلحشور می‌خواهند حرف بزنند. او دهۀ خودش را دهۀ امنیت و ثبات می‌نامد که در تقابل با دهۀ گذشته که دوران آرمان‌گرایی بود قرار می‌دهد. او حتی پسر جوان حاج کاظم و وضعیت او را پیش می‌کشد و معتقد است با افکار امثال حاج کاظم حتی پسرش نیز نمی‌تواند آینده‌ای برای خود تصورکند و رفتارهای افرادی مثل حاج کاظم را تهدیدکنندۀ امنیت ملی می‌داند. سلحشور حتی معتقد است که رفتار حاج کاظم آبروی بسیج و بسیجی را برده. در ادامه این صحبت‌ها موجب درگیری فیزیکی میان حاج کاظم و سلحشور می‌شود. اصغر که برای یاری کردن فرماندۀ سابق خود در جبهه به آژانس آمده این صحبت‌ها را بر نمی‌تابد و با فریاد می‌گوید این امنیتی که سلحشور از آن دم می‌زند نیز حاصل رشادت‌های امثال حاج کاظم و عباس است. در واقع، در اینجا شاهد آن هستیم که کارگردان در نقد دیدگاه

حاکم معتقد است در این دوران جدید که قرار است کشور به امنیت و ثبات دست پیدا کند، افرادی که برای رسیدن به این دوران امنیت و ثبات تلاش کرده و در این راه فداکاری کرده‌اند به حاشیه رانده شده و به کلی فراموش شده‌اند و حالا در دوران صلح و به ثمر رسیدن فداکاری‌ها این حق نادیده گرفته شده و در حال پایمال شدن است. گفت‌وگوی صریح میان حاج کاظم و سلحشور این تضاد فکری در اواسط دههٔ هفتاد و جامعه‌ای که به‌سمت دو قطبی شدن بود را به‌خوبی نمایان می‌سازد.

سکانس مهم دیگر، مربوط به وصیت خواندن مونولوگ‌گونهٔ حاج کاظم خطاب به همسرش است. این سکانس مونولوگ حاج کاظم رو به دوربین و در خطاب به همسرش فاطمه است. نمای آغازین این سکانس نشان می‌دهد کاغذهایی روی زمین است که ظاهراً حاوی وصیت‌نامهٔ حاج کاظم خطاب به همسرش است. در این مونولوگ کوتاه، با دیگر دیدگاه‌های کارگردان دربارهٔ آن دوران در قالب جملات حاج کاظم خطاب به همسرش مشخص می‌شود. در ابتدای این مونولوگ، حاج کاظم می‌گوید: «شهادت می‌دهم به ولایت شیعه هر کس در این نظام وظیفه و تکلیفی به گردن دارد و من هم تکلیفی به گردن داشتم. من هیچ اعتراض و شکایتی نسبت به افرادی که ممکن است تا چند لحظهٔ دیگر من را مورد هدف قرار دهند ندارم. آن‌ها به وظیفهٔ خود عمل کردند و من هم». در واقع، بیان این جملات از سوی حاج کاظم نشان می‌دهد او عمل خود را یک تکلیف شرعی بر گردن خود می‌داند که در یک نظام مبتنی بر دین باید توسط او انجام پذیرد؛ چراکه دیگر بخش‌های این نظام فاقد توانایی در انجام آن هستند و در ادامه معتقد است حتی ممکن است این وظایف گاهی با هم در تضاد باشند، پس گلایه‌ای نیز از کسانی که در مقابل او قرار گرفته‌اند ندارد. حاج کاظم در ادامه می‌گوید: «می‌دانم دورهٔ کاظم‌ها سر آمده اما نمی‌توانم عباس را نادیده بگیرم». کارگردان در این‌جا تلویحاً به تغییرات در جامعه اشاره می‌کند و منظور از «کاظم‌ها» افراد آرمان‌گرا و متعهد هستند که به‌نظر می‌رسد در دوران جدید جایی برای آن‌ها وجود ندارد، اما در عین حال آن‌ها نیز به هر ترتیب نمی‌توانند دست از آرمان خود بردارند. در ادامه حاج کاظم می‌گوید: «اگر عباس از آرمانی فرمان می‌گیرد که فراتر از قواعد جنگ است،

چرا من در چنین شرایطی او را تنها بگذارم و به‌دست کسانی بسپارم که فراموشش کرده‌اند». در این‌جا نیز کارگردان اشاره می‌کند که آرمان عباس و حاج کاظم تنها محدود به یک دوره و زمان خاص نیست و تعهد آن‌ها به این آرمان نیز محدود نخواهد شد. او معتقد است فراموش شدن این آرمان توسط دیگران (احتمالاً دولت حاکم)، دلیلی برای فراموش کردن آن به‌صورت کلی نیست و امثال حاج کاظم در هر صورت به آن پایبند خواهند بود، حتی اگر به قیمت جانشان تمام شود.

در سکانس پایانی، شاهد آن هستیم که پس از کش‌وقوس‌های فراوان عباس و حاج کاظم موفق به سوار شدن بر هواپیما می‌شوند و احمد کوهی یکی از مأموران امنیتی که هم‌رزم سابق عباس و حاج کاظم بوده نیز آن‌ها را همراهی می‌کند. در خلال گفت‌وگوها احمد کوهی به حاج کاظم دربارۀ نگرانی خود از حواشی رسانه‌های پس از ورود به فرودگاه لندن می‌گوید. اما حاج کاظم می‌گوید مطمئناً جواب‌های او به ضرر ما نخواهد بود. در این سکانس شاهد آن هستیم که مأمور امنیتی نزدیک به دولت نگران حرف رسانه‌هاست و در مقابل حاج کاظم نیز معتقد است دیدگاه او هیچ وقت به ضرر کشورش نخواهد بود. در واقع در این‌جا نیز کارگردان تفاوت دو نگاه در آن دوران را نشان می‌دهد و معتقد است دیدگاه آرمانی عباس و حاج کاظم نمی‌تواند به‌ضرر امنیت ملی و کشور تمام شود، چون آن‌ها خود را خارج از این مجموعه نمی‌دانند و آرمان آن‌ها به نفع کشور خواهد بود و این بر خلاف آن چیزی است که در رسانه‌های آن دوران علیه دیدگاه آرمانی رزمندگان دفاع مقدس منعکس می‌شده است.

نتیجه

در این پژوهش، با بررسی مؤلفه‌های گفتمان سیاسی در دوره دولت سازندگی و انتخاب فیلم *آژانس شیشه‌ای* به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا و تحلیل این فیلم تلاش شد به شیوۀ بازنمایی و نقد گفتمان سیاسی حاکم در ساخت این فیلم پرداخته شود. براساس آن‌چه در این پژوهش مطرح شد، دولت سازندگی به ریاست آقای هاشمی رفسنجانی در سال‌های پس از جنگ میان ایران و عراق با دیدگاه مبنی بر توسعه

اقتصادی، سکان‌دار هدایت کشور شد. دورانی که تلاش برای خصوصی‌سازی و باز کردن درهای کشور به‌روی سرمایه‌گذاران خارجی افزایش پیدا کرده بود و همچنین دولت درصدد بود تا شرایط لازم برای عادی‌سازی روابط با بازیگران بین‌المللی و منطقه‌ای را فراهم آورد. فیلم *آژانس شیشه‌ای* نیز فیلمی در نقد دولت سازندگی است که در سال پایانی این دولت ساخته می‌شود. ابراهیم حاتمی‌کیا در این فیلم آشکارا با سیاست‌های دولت و فاصله از ارزش‌های سال‌های جنگ و دفاع مقدس مخالفت می‌کند و به انتقاد از عملکرد دولت سازندگی می‌پردازد. او در این فیلم، با طراحی یک مدل کوچک از جامعه در درون محیط یک آژانس هواپیمایی و حضور افرادی از قشرهای متفاوت جامعه به طیف‌های متفاوت و حرکت جامعه به سمت فاصله گرفتن از ارزش‌ها و آرمان‌ها اشاره می‌کند. حضور دو رزمنده که در این جامعهٔ کوچک کسی با آن‌ها همراهی نمی‌کند و دچار تک‌افتادگی هستند، نمادی از همین وضعیت است و دیالوگ‌ها با مأموران امنیتی که به‌نوعی نمایندهٔ تفکرات گفتمان حاکم هستند، اشارهٔ مستقیمی به‌همین تفاوت‌هاست. گفتمانی که در آن منافع اقتصادی در اولویت قرار گرفته و امنیت و پیشرفت را در گروی نزدیکی به کشورهای خارجی می‌داند و در دیالوگ‌های این فیلم به‌صورت واضح به این نگاه انتقاد وارد می‌شود. بررسی‌ها نشان داد، دولت سازندگی که در دوران پس از جنگ کار خود را آغاز کرده بود، بیش‌تر اهتمام خود را در حوزهٔ مسایل اقتصادی قرار داد و در جهت توسعه اقتصادی کشور گام برمی‌داشت. این مسئله اگر چه در آن دوران به‌دلیل آسیب جدی به زیرساخت‌ها و تأسیسات کشور ضروری می‌نمود، اما از طرفی باعث غفلت در حوزهٔ دیگر؛ یعنی ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب اسلامی شده بود که طیفی از جامعه را از خود دور می‌کرد. چنان‌چه هشت سال جنگ فرسایشی در کشور نیز طبقهٔ متوسط شهری را دچار نارضایتی کرده بود و هزینه‌های جنگ باعث می‌شد فرصت کم‌تری برای عمران و گسترش زیرساخت‌ها و رفاه جامعه فراهم باشد. این دوگانگی در وظایف و عملکرد دولت نیز بر فضای در حال دو قطبی شدن جامعه سرعت می‌بخشید. در فیلم *آژانس شیشه‌ای* ابراهیم حاتمی‌کیا همین موضوع را دستمایهٔ کار خود قرار داده و این

عملکرد دوگانه را مورد ارزیابی و نقد قرار می‌دهد؛ چراکه هنوز مدت زیادی از جنگ نگذشته بود و نسل حاضر در جنگ که مدت‌ها دور از چنین فضای سیاست‌زده‌ای زیست کرده بود، این سرعت شتاب‌ناک برای فاصله گرفتن از آن دوران را برنمی‌تابید. از همین روی، حاتمی‌کیا که خودش یک فیلم‌ساز رزمنده حاضر در جبهه‌های جنگ بوده به‌شکلی انتقادی این ماجرا را نقد می‌کند. او در روایت خود جانب رزمندگان بازگشته از جنگ که فداکاری آن‌ها در جامعه در حال فراموش شدن بود را می‌گیرد و به سیاست‌های توسعه‌ای دولت حاکم که این روند را تسریع می‌کرد به شدت انتقاد می‌کند. شخصیت‌ها در فیلم او هر کدام نمایندگی یکی قشر یا طیف خاص فکری و اجتماعی را برعهده دارند که نقش‌آفرینی هنرمندانۀ آن‌ها نیز در تأثیرگذاری فیلم او حایز اهمیت هستند. در نهایت با توجه به نشانه‌های موجود در فیلم می‌توان گفت *آژانس شیشه‌ای* درصدد نقد دولت حاکم بر اساس معیارها و آرمان‌های انقلاب اسلامی است و با کدگذاری‌های متعدد و ارجاع‌های فراوان به وضعیت سیاسی و اجتماعی حاکم، روندهای جاری در کشور را به چالش کشیده و آن‌ها را مغایر با آرمان‌ها و ارزش‌های انقلاب می‌داند.

منابع

امانیان، حسین. (۱۳۸۴). *درآمدی بر عقلانیت سیاسی در ایران*. تهران: پرسمان.

بحرینی، مریم. (۱۳۸۹). *تحلیل آثار سینمایی ابراهیم حاتمی کیا (با تأکید بر بازنمایی جنبه‌های آسیب‌زا و تروماتیک تجربۀ جنگ)*. پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی. استاد راهنما: نعمت الله فاضلی و مسعود کوثری.

توسلی، غلامعباس و میرزایی، حجت‌اله. (۱۳۷۸). «نقد عملکرد دوران سازندگی». *فتح*. مورخ ۱۳۷۸/۱۰/۱۶.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمۀ مهدی پارسا. تهران: سورۀ مهر.

دارابی، علی. (۱۳۸۱). *کارگزاران سازندگی از فراز تا فرود*. تهران: سیاست.

راودراد، اعظم. (۱۳۸۸). «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی کیا». *جامعه‌شناسی هنر*

و ادبیات. ۱(۱). ۹۷-۱۲۶.
راودراد، اعظم و سلیمانی، مجید. (۱۳۸۹). «بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه». *جهانی رسانه*. ۵(۲). ۱-۱۶.
ربیعی، علی و احمدزاده نامور، فرناز. (۱۳۸۷). «نظریهٔ بازنمایی رسانه‌ای و تحلیل افکار عمومی متقابل آمریکایی‌ها و ایرانی‌ها». *دانش سیاسی*. ۴(۸). ۲۷-۶۲.
زیباکلام، صادق و اتفاق‌فر، فرشته سادات. (۱۳۷۸). *هاشمی بدون روتوش*. تهران: روزنه.
سجودی، فرزان (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
فرقانی، محمدمهدی و اکبرزاده جهرمی، سید جمال‌الدین. (۱۳۹۰). «ارایهٔ مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم». *مطالعات فرهنگ ارتباطات*. ۱۲(۱۶). ۱۲۹-۱۵۸.
فوزی تویسرکانی. یحیی. (۱۳۸۴). *تحولات سیاسی اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی در ایران*. تهران: عروج.
فیسک، جان. (۱۳۸۱). «فرهنگ و ایدئولوژی». ترجمهٔ مژگان برومند. *ارغنون*. ۲۰. ۱۱۷-۱۲۶.
کوبلی، پل. (۱۳۹۱). *نظریه‌های ارتباطات*. ترجمهٔ احسان شاه‌قاسمی. ج۳. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
کوثری، مسعود. (۱۳۸۳). «سرایت زبانی در ارتباطات سیاسی (از تلویزیون به اینترنت)». *علوم اجتماعی دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. ۱(۴). ۶۳-۷۸.
گونتر، بری. (۱۳۸۴). *روش‌های تحقیق رسانه‌ای*. ترجمهٔ مینو نیکو. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
مصلی‌نژاد، عباس. (۱۳۹۵). *دولت و توسعه اقتصادی در ایران*. تهران: نی.
مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۹۱). *نظریه‌های رسانه اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*. تهران: همشهری.