

تحلیل رابطه سیاست‌های فرهنگی - سینمایی ایران با فیلم‌های معرفی شده به عنوان نمایندگان سینمای ایران به آکادمی اسکار

اعظم راودراد^۱

امیرحسین تمنایی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۴/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۱/۲۷

چکیده

در این مقاله با مقایسه سیاست‌های فرهنگی - سینمایی دولت‌های اصلاحات و اصول‌گرایی و تأثیر آنها بر معرفی فیلم ایرانی معرفی شده به اسکار در هر دوره، به مطالعه رابطه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی با سینما در ایران می‌پردازیم. چارچوب نظری مقاله مبتنی بر حوزه کلی جامعه‌شناسی سینماست و به‌طور خاص از نظریه تونی بنت درباره تأثیر سیاست و دولت بر فرم و محتوای محصولات فرهنگی استفاده شده است. روش تحقیق مقاله اسنادی است و تکنیک مورد استفاده در آن، تحلیل متن با تأکید بر تحلیل کیفی محتوای فیلم‌هاست.

تحلیل سیاست‌گذاری‌های فرهنگی سینما به‌عنوان یکی از محورهای جامعه‌شناسی سینما، نشان می‌دهد که اگرچه فرم و محتوای فیلم‌های سینمایی متأثر از شرایط اجتماعی است، اما در انتخاب فیلم‌ها برای معرفی به آکادمی اسکار، فرم اهمیت بیشتری از محتوا داشته است. به‌عبارت‌دیگر، این سیاست کلی که با معرفی فیلمی برای شرکت در جشنواره سینمایی اسکار نشان دهیم ایران هم به حدی از رشد سینمایی رسیده است که می‌تواند با سایر کشورهای دارای سینما به رقابت برخیزد، موجب شده است انتخاب فیلم‌هایی که از نظر فرم سینمایی برتر هستند، در اولویت قرار گیرد. بنابراین، اگرچه بر اساس سیاست‌گذاری‌های مقطعی هریک از دولت‌های روی کارآمده در دوره‌های مختلف، انتظار می‌رود فیلم‌های انتخاب شده از محتوایی خاص برخوردار باشند، اهمیت کلی فرم منجر به معرفی فیلم‌هایی شده است که در عمل از نظر محتوایی هماهنگی خاصی با سیاست‌های داخلی معاصر خود نداشته‌اند. از این یافته جالب می‌توان به این نتیجه نظری رسید که تأثیر سیاست‌های فرهنگی بر سینما بیشتر از منظر محتوا قابل توجه است و از نظر فرم سینما تا حد زیادی از قید سیاست‌های فرهنگی آزاد است.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی سینما، سیاست‌گذاری فرهنگی، جشنواره اسکار، فرم، محتوا

۱. استاد ارتباطات دانشگاه تهران (نویسنده مسئول).
ravadrad@ut.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباطات دانشگاه تهران.

مقدمه و طرح مسئله

در این مقاله با نگاهی جامعه‌شناختی به حضور سینمای ایران در جشنواره سینمایی اسکار، به مطالعه این موضوع می‌پردازیم که آیا سیاست‌های فرهنگی دولت‌های اصلاحات و اصول‌گرایی در معرفی نماینده سینمای ایران به آکادمی اسکار، متناسب با ارزش‌گذاری محتوایی فیلم‌ها در هر دولت بوده است؟ به عبارت دیگر، آیا سیاست‌گذاران سینمای ایران در این دو دولت سعی داشته‌اند تصویری متفاوت از ایران به سایر ملل عرضه و معرفی کنند؟ برای پاسخ به این سؤال، ابتدا سیاست‌های فرهنگی و به تبع آن سیاست‌های سینمایی دولت اصلاحات و اصول‌گرایی را از طریق رجوع به آیین‌نامه‌ها و دستورالعمل‌های مدون هر دوره، معرفی و مقایسه می‌کنیم. در مرحله بعد، به تحلیل محتوای کیفی دو فیلم *بچه‌های آسمان* (۱۳۷۷) و *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹) می‌پردازیم که به ترتیب توسط دولت اصلاحات و دولت اصول‌گرایی به‌عنوان نماینده سینمای ایران به اسکار معرفی شدند و به مرحله نهایی نیز راه یافتند. در نهایت نیز نتایج تحلیل محتوای این دو فیلم را با سیاست‌های سینمایی دوره ساخت خودشان تطبیق می‌دهیم تا نشان دهیم آیا تفاوت سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در معرفی فیلم‌ها به اسکار اثرگذار بوده است یا خیر.

سینما می‌تواند ابزاری برای روایت تصویری یک تمدن و به تبع آن یک نظام فکری و اندیشه‌ای برای سایر ملل باشد. بنابراین، سیاست‌مداران و متولیان حکومت با فرض اینکه فیلم‌ها بر مخاطبان تأثیر می‌گذارند و عقاید آنها را شکل می‌دهند، در مقوله تولید فیلم دخالت می‌کنند (سورلن، ۱۳۷۹: ۱۹) و آن را وسیله‌ای برای القای ایدئولوژی‌ها و پیشبرد اهداف سیاسی خود می‌دانند. شاید بر این اساس، *لویی آلتوسر*، فیلسوف مارکسیست فرانسوی، رسانه‌ها (نظیر سینما) را دستگاه ایدئولوژیک دولت توصیف کرده است (مککویل، ۱۳۸۰: ۱۳۶). بنابراین، عاقلانه خواهد بود اگر تصور کنیم که محتوای رسانه‌ها (از جمله سینما) آکنده از نیات، نگرش‌ها و فرضیات سیاست‌گذاران یا تولیدکنندگان درباره مخاطبان رسانه‌ها است (مککویل، ۱۳۸۲: ۲). بر اساس تئوری‌ها و نظریات موجود می‌توان حکم کرد که فیلم، بخشی از نظام ایدئولوژیک است و سینما در هیئت گفتمان، حامل رابطه‌ای نمادین با ایدئولوژی و محملی مؤثر برای القای آن است (پرینس، ۱۳۷۹: ۱۴۹). اگرچه این عبارات در مورد محتوای فیلم‌ها صادق است، اما فرم سینمایی با ویژگی‌ها و قواعد هنری خود در تلاش است تا از این رابطه فراتر برود و به فیلم وجودی مستقل اعطا کند. این وجود مستقل به فیلم امکان می‌دهد که علی‌رغم تفاوت با سیاست‌های فرهنگی معاصر خود، همچنان به‌عنوان هنر به نقش خود در جامعه ادامه دهد.

در ادامه، با استفاده از نظریه تونی بنت، به‌عنوان چارچوب نظری به تشریح نقش



سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در جهت‌دهی به فرم و محتوای آثار فرهنگی می‌پردازیم؛ سپس ضمن توضیح روش، فیلم‌های مورد نظر را در رابطه با این سیاست‌گذاری‌ها تحلیل خواهیم کرد.

چارچوب نظری

این مقاله در حوزه کلی جامعه‌شناسی سینما و با تأکید بر بحث رابطه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و سینما نوشته شده است. سیاست‌های فرهنگی، دستورات و الزاماتی هستند که جنبه قانونی و ضمانت اجرایی دارند و به دو گروه سلبی و ایجابی قابل طبقه‌بندی هستند. سیاست‌های سلبی، آنهایی هستند که نوع خاصی از فیلم یا موضوعات ویژه و یا تصاویر معین را نفی می‌کنند و برای جلوگیری از ظهور آنها در عرصه هنر در قالب قانون و مقررات اجتماعی عرضه می‌شوند. از آنجاکه هنر تا وقتی به دست مخاطب خود نرسیده و توسط وی ادراک نشده است در حقیقت ناتمام است، سیاست‌های سلبی در تغییر ساختار هنری جامعه مؤثر واقع می‌شوند. این سیاست‌ها حتی می‌توانند موجب حذف برخی شکل‌های هنری از عرصه اجتماع شوند و راه را برای گسترش هرچه بیشتر برخی دیگر بگشایند. از همین جنبه است که سیاست‌های ایجابی مطرح می‌شوند. در سیاست‌های ایجابی، عمدتاً برخی انواع فیلم، موضوعات خاص و حتی تصاویر معین تشویق و ترویج می‌شوند و فیلم‌های مورد قبول از جهات مختلف مورد حمایت قرار می‌گیرند (راوودراد، ۱۳۸۷: ۱۱۹). در نتیجه سیاست‌های سلبی و ایجابی، نهاد سینما از دو لایه آشکار و پنهان برخوردار می‌شود. در لایه زیرین و پنهان می‌توانیم فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌های توقیف‌شده، کارگردانان و بازیگران ممنوع را ببینیم. بین دو لایه آشکار و پنهان، دائماً دادوستد و جابه‌جایی وجود دارد؛ بدین معنا که با تغییر سیاست‌های فرهنگی (سلبی و ایجابی)، این لایه‌ها نیز جابه‌جا می‌شوند. مصداق این موضوع (جابه‌جایی دو لایه به واسطه تغییر سیاست‌های فرهنگی) در ایران را می‌توان دوران خرداد ۷۶ به بعد و روی کار آمدن دولت اصلاحات دانست.

هواکو^۱ نیز که با رهیافت جامعه‌شناسی به تحلیل سینما و جامعه پرداخته است، نشان می‌دهد که تحولات سیاسی و اجتماعی در پس‌زمینه ساخت اقتصادی به‌عنوان زمینه اجتماعی بر سینما و فیلم تأثیر اساسی می‌گذارند (هواکو، ۱۳۶۱). بنابراین، در جامعه‌شناسی سینمای ایران ضمن بررسی گفتمان سیاسی حاکم بر سینمای کشور، از فیلم به‌عنوان سندی برای تجلی تصویری سیاست‌های فرهنگی هر دولت استفاده می‌کنیم. در هر دولت با توجه به سیاست‌های





فرهنگی آن، انواعی از فیلم‌ها و موضوعات تشویق و گونه‌های خاصی نیز محدود و حتی توقیف شده‌اند.

تأکید مقاله بر استفاده از نظریه سیاست فرهنگی تونی بنت است که در آن، بر رابطه میان فرم و محتوای محصولات فرهنگی با سیاست و دولت تأکید شده است. از نظر تونی بنت، سیاست فرهنگی بر فرمول‌بندی و قانونگذاری سیاست در نهادهایی تمرکز دارد که فرم و محتوای محصولات فرهنگی را تولید و مدیریت می‌کنند. بحث‌های بنت بر تصور خاصی از فرهنگ و دولتی بودن تکیه دارند. مفهوم دولتی بودن بر آن دسته از فرایندهای قاعده‌مندی اجتماعی تأکید دارد که چندان در مقابل و علیه افراد نیست و از شیوه‌های خودبازاندیشانه اجرا، قابلیت‌های اجتماعی و جنبش‌های اجتماعی تشکیل شده است. در این قرائت، فرهنگ از طریق دولتی بودن قابل درک است، زیرا روابط فرهنگ و قدرت که نشان‌دهنده خصایص نمونه‌ای جوامع مدرن است، به بهترین شکل در پرتو جنبه‌هایی فهمیده می‌شود که در حال حاضر در حوزه فرهنگ به‌طور روزافزونی به صورت دولتی سازمان یافته و برساخته می‌شوند (بنت، ۱۹۹۸: ۶۱، به نقل از بارکر، ۱۳۸۷: ۷۶۱). در این مقاله با استفاده از نظریه بنت می‌خواهیم نشان دهیم دولت‌های مختلف در ایران از جمله دولت اصلاحات و دولت اصول‌گرایی، چگونه به سیاست‌گذاری‌هایی متفاوت در حوزه سینما مبادرت ورزیده‌اند و اینکه تأثیر این سیاست‌گذاری‌ها بر فرم و محتوای فیلم‌ها چه بوده است. همچنین با استفاده از پاسخ به این سؤال، توضیح خواهیم داد که چرا فیلم‌های معرفی شده به اسکار توسط هریک از دولت‌های اصلاحات و اصول‌گرایی، چنان‌که خواهد آمد، با سیاست‌های کلی این دولت‌ها همخوانی و تناسب نداشته است.

در ادامه مقاله، پس از توضیح روش‌شناسی تحقیق، ضمن مروری بر سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، به عنوان خطوط قرمز همه دولت‌ها، به معرفی سیاست‌های خاص فرهنگی و سینمایی دو دولت اصلاحات و اصول‌گرایی می‌پردازیم. سپس، با تحلیل دو فیلم مورد نظر رابطه میان این سیاست‌ها و فیلم‌های معرفی شده به اسکار را توصیف و تبیین خواهیم کرد.

روش‌شناسی

در تحقیق حاضر، از روش اسنادی، برای مطالعه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و از روش تحلیل متن برای مطالعه دو فیلم مورد نظر استفاده شده است. در تحلیل فیلم‌ها از تکنیک تحلیل کیفی محتوا استفاده شده است. در این روش، هر فیلم به عنوان یک متن در نظر گرفته می‌شود و سپس، متن تصویری به متن نوشتاری تبدیل می‌شود (احمدی، ۱۳۷۵، صص ۱۹۰-۲۱۴). هر متن فیلم،

ثبت سخن در یک نظام دیداری است. خواندن این متن، به معنای ادراک حسی و دریافت متن از سوی مخاطب در کلیترین شکل آن است که از معنای محدود خواندن یک نوشتار فراتر می‌رود. هر متن فیلمی نظامی متشکل از رمزگان است. به این اعتبار، بررسی متن، بررسی معناشناختی رمزگان و بررسی ساختاری نسبت درونی رمزگان است. هر متن فیلمی سازنده جهان خود است و افق دلالت‌های معنایی خود را می‌آفریند (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۹۱-۱۹۷).

در هر فیلم با سه نظام نحوی، نشانه‌ای و عملی روبرو هستیم که در تحلیل کیفی محتوا باید به هر سه این موارد توجه کنیم. بنابراین، هنگامی که یک متن فیلمی را تحلیل می‌کنیم، ضمن ثبت نوشتاری آن، در پی کشف معناهای موجود در فیلم و دلالت‌های آن و ربط دادن آن معانی به زمینه اجتماعی‌شان هستیم. مهم‌ترین سؤال ما در مشاهده هر متن فیلمی این است که این فیلم چه تصویری از ایران نمایش می‌دهد. مقوله‌های مورد نظر در این تحلیل عبارت‌اند از: مضمون اصلی فیلم، شخصیت یا شخصیت‌های اصلی، پیام نهایی فیلم، ارزش‌های مثبت تبلیغ شده و ضدارزش‌های نقدشده در فیلم.



سیاست‌های سینمایی اصلاح‌طلبان

در بخش اسنادی این مقاله و به منظور شناخت سیاست‌های سینمایی اصلاح‌طلبان، از یافته‌های پایان‌نامه جامعه‌شناسی سیاسی سینمای ایران در دهه هفتاد نوشته مصطفی اسدزاده (۱۳۸۳) استفاده شده است. این یافته‌ها با انجام یک تحلیل کمی محتوا بر روی اسناد موجود اعم از آیین‌نامه‌ها، مصاحبه‌ها و بیانات دولتمردان در هر دوره به دست آمده است.

دولتمردان و سیاست‌گذاران نیمه دوم دهه ۷۰ بر ارزش‌ها و مطالباتی تأکید می‌کردند که در دوم خرداد ۱۳۷۶ مورد اقبال مردم قرار گرفته بود. این ارزش‌ها و مطالبات عبارت‌اند از: توسعه سیاسی، آزادی بیان و عقیده، مدارا و گفت‌وگو، تساهل و تسامح، انتقادپذیری و تحمل مخالف، پرهیز از خشونت، احترام به رأی مردم، جمهوریت، دموکراسی، شایسته‌سالاری، خردورزی، رعایت حقوق فردی و اجتماعی، دفاع از حقوق زنان و توجه به جوانان. فرهنگ سیاسی غالب در دوره جدید، فرهنگ سیاسی اصلاح‌طلبی و دموکراتیک بود و سیاست‌گذاران و مدیران سینمایی کشور در این دوره متأثر از این فرهنگ، به سیاست‌گذاری و اعمال مدیریت در حوزه فیلم و سینما اقدام می‌کردند.

سیاست‌های ایجابی و بایدهای سیاست‌گذاران سینمایی در نیمه دوم دهه ۷۰ شمسی و پس از تشکیل دولت دوم خرداد، متضمن تأکید بر مضامین زیر بود: توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی،



تأکید بر نقش و رسالت اجتماعی و سیاسی سینما، پرداختن به خواسته‌های مردم در فیلمها، نمایش موضوعات و مشکلات حقیقی ملت ایران، جسارت در بیان سینمایی، دفاع از آزادی بیان و عقیده، اتکای سینما به مردم، حمایت از فضایی باز و آزاد، شکستن دایره موضوعات مکرر، کاهش دخالت‌های سلیقه‌ای، عدم تقسیم سینماگران به خودی و غیرخودی، حذف سلیقه‌های مدیران و معاونت سینمایی، نمایش فیلم‌های توقیف‌شده، کاهش دخالت دولت، حذف نظارت‌های مزاحم، عدم اعمال نظر فرهنگی، پذیرش خطای فیلم‌سازان، پرهیز از سیاست‌زدگی، جلوگیری از جهت‌گیری‌های جناحی و قانونمند کردن فعالیت‌های هنری (اسدزاده، ۱۳۸۳).

تأکید سیاست‌گذاران بر توجه ویژه سینمای ملی نسبت به مسائل اجتماعی و سیاسی و قائل شدن رسالت سیاسی - اجتماعی برای سینما، تشویق هنرمندان به همراهی با ملت، کاهش و حذف برخی موانع و محدودیت‌های فیلم‌سازی در کشور به‌ویژه حذف شرایط تصویب فیلم‌نامه قبل از ساخت موجب شکل‌گیری فضایی باز در سینمای ایران شد؛ به‌گونه‌ای که فیلم‌سازان توانستند در گزینش مضمون فیلم‌ها آزادانه‌تر عمل کنند، عرصه‌های تازه‌تری را برای بیان گفته‌های خود بیازمایند و به طرح مسائل و معضلاتی بپردازند که تا پیش از آن امکان طرح آنها در سینما نبود. در دوره جدید، همچنین رویکرد فیلم‌سازان به خط قرمزها و نبایدها بیشتر شد و موضوعاتی تصویر شدند که به آنها موضوعات «دوم خردادی» و «جسورانه» اطلاق می‌شد: عشق زمینی، روابط دختر و پسر، مثلث عشقی، اشاره به تقابل‌های سیاسی و جناحی، بازنگری در احکام حقوقی، وقایع سیاسی روز، تغییر آرمان‌ها و ارزش‌ها، نقد جنگ هشت‌ساله، خشونت و فساد و ناهنجاری‌های جامعه و مانند اینها، مضامینی بودند که در فیلم‌های دوره جدید امکان بروز پیدا کردند.

در دفترچه سیاست‌های سینمایی دولت اصلاحات به سینمای مصلحانه اشاره شده بود. از این‌منظر، سینمای مصلحانه سینمایی تعریف می‌شود که درونمایه آن در راستای دیدگاه مصلحان بزرگ دینی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... معاصر باشد. نظرات شخصیت‌هایی چون امام خمینی^(ره)، آیت‌الله خامنه‌ای^(مدظله‌العالی)، دکتر خاتمی، جلال آل احمد، شهید مطهری، دکتر شریعتی و بسیاری شخصیت‌های معاصر که نه تنها به استقلال، آزادی و حاکمیت جمهوری اسلامی می‌اندیشند که راه دستیابی به سرفرازی جامعه ایرانی را نیز ترسیم می‌کنند (دفترچه سیاست‌های سینمایی، ۱۳۷۹: ۵). سینماگران سعی کردند با استفاده از آزادی‌های به‌وجودآمده، به واقعیت‌های جامعه نزدیک شوند. در این دوره، سینما به ابزاری برای انتقاد اجتماعی تبدیل شد و جنبه‌های سرپوشیده زندگی اجتماعی را مطرح کرد.

سیاست‌های سینمایی اصول‌گرایان

برای شناسایی سیاست‌های سینمایی اصول‌گرایان از تحلیل محتوای اسناد دولتی و بیانات دولتمردان در این دوره استفاده شده است. دفترچه سیاست‌های سینمایی دولت اصول‌گرای آقای احمدی نژاد با این نقل قول از رهبر انقلاب ایران آغاز می‌شود: «من می‌گویم الان کلید دست شماست. من شأن سینما را این می‌دانم. من می‌گویم امروز کلید پیشرفت این کشور به میزان زیادی دست شماست. شما می‌توانید این نسل را یک نسل پیش‌رونده، امیدوار، پرشوق، معتقد به خود و معتقد به ارزش‌های اسلامی و ملی خود بار بیاورید و همین‌طور می‌توانید این نسل را شرم‌منده، پیشیمان، زیرسؤال‌برنده افتخار انقلاب و دفاع مقدس بار بیاورید».

در ادامه آمده است: «حاکم بودن بینش توحیدی بر تمامی شئون و عرصه‌های حیات فردی و اجتماعی و نقش و تأثیر بنیادین اعتقاد به اصول و فروع دین مبین اسلام، کرامت ذاتی و شرافت انسان، همانندی و برابری انسان‌ها، خیرخواهی، کمال‌جویی، آرمان‌خواهی، اصالت ارزش‌های معنوی، حریت، تربیت‌پذیری آدمی و... فضایل اخلاقی و معارف والایی هستند که در اصول سیاست‌های فرهنگی کشور و نیز قانون اهداف و وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بدانها اشارت رفته است که در این متن از آنها به مبانی یاد می‌کنیم».

همچنین در این دفترچه به «پیام مورد نظر دولت در فیلمها» اشاره شده است که دین‌خواهی، اخلاق‌گرایی، آگاهی‌بخشی و امیدآفرینی را در بر می‌گیرد. همچنین در اعلام اولویت‌های موضوعی در تولیدات فرهنگی و هنری، بر اساس سیاست‌های فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، بر موضوعاتی مانند مفاهیم دینی و قرآنی، عترت و اهل بیت (علیهم‌السلام)، مهدویت، تحکیم خانواده، کودک و نوجوان، فرهنگ و تمدن ایران اسلامی، انقلاب اسلامی، تاریخ اسلام و تاریخ معاصر، رویارویی استکبار با ایران و مقاومت اسلامی، جنگ نرم، دفاع مقدس، موضوعات سیاسی، مفاخر و مشاهیر و سرانجام دستاوردهای علمی و فناوری تأکید شده است.

در سیاست‌ها و برنامه‌های معاونت امور سینمایی و سمعی و بصری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به موضوع جشنواره‌های خارجی نیز در حد یک عنوان، توجه شده است: «تقویت جایگاه بین‌المللی سینمای ایران و سامان‌دهی حضور فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های خارجی». سیاست‌گذاران، متولیان و مدیران فرهنگی دولت اصول‌گرا ضمن مخالفت با سیاست‌های فرهنگی دولت اصلاحات (که به آن اشاره شد)، مهم‌ترین مأموریت نظام اسلامی را مأموریت فرهنگی می‌دانند و بر این باورند که لازمه اجرای این مأموریت آن است که همه امور از زاویه فرهنگ برنامه‌ریزی شود. سیاست‌گذاران فرهنگی این دوره آشکارا اعلام می‌کنند که «ما متعهد





نیستیم سینما رشد کند، بلکه متعهدیم سینمای مطلوب رشد کند. در بقیه حوزه‌های فرهنگ و هنر هم همین‌طور است. چون اگر دنبال کیفیت نباشیم، زیان خواهیم کرد» (صفاهرندی، ۱۳۸۷/۱/۲۴). آنان خواهان مطرح کردن فرهنگ ایرانی و اسلامی‌اند و نقطه اوج خواسته خود را تحقق جامعه امام زمانی می‌دانند. به گفته صفاهرندی، «ما مأمور هستیم تا به سمت جامعه امام زمانی حرکت کنیم و فعالیت‌هایی که انجام می‌دهیم در سمت و سویی باشد که در آن انسان صالح پرورش یابد» (همان).

در مقابل بیان این تأکیدات و خواسته‌ها، گروهی از سینماگران و طرف‌داران گفتمان اصلاح‌طلبی، سینما را منتظر مأموریت‌های بزرگ می‌بینند و آن را بیش از هر چیز نیازمند اعتنا و اعتماد می‌دانند. آنها مهم‌ترین مشکل سینمای ایران را در حال حاضر بحران مشروعیت می‌دانند. به نظر آنها سینما هنوز نزد بزرگانی که به مسائل کلان کشور می‌پردازند، مشروعیت ندارد و تا این موضوع عملی نشود، مشکل حل نخواهد شد. آنان سیاست‌های سینمایی دولت اصول‌گرا را تحدید سینمای فرهنگی ایران می‌دانند و از مدیران و سیاست‌گذاران فرهنگی کشور می‌خواهند با نگاهی دوباره سینمای اندیشمند ایران را بررسی کنند. آنها معتقدند که با نگاه دوباره به سینمایی که به معضلات اجتماعی می‌پردازد، سینمایی خواهیم داشت که فیلم‌هایش حتی در مواضع انتقادی نیز در خدمت توسعه فرهنگی کشور خواهند بود (اسدزاده، ۱۳۸۳). در یک جمع‌بندی کوتاه می‌توانیم بگوییم سیاست‌های فرهنگی دولت اصلاحات برای سینما رسالتی سیاسی - اجتماعی قائل است، درحالی‌که دولت اصول‌گرا، سینما را دارای مأموریتی دینی می‌داند.

در ادامه مقاله، به تحلیل محتوای کیفی دو فیلم *بچه‌های آسمان* و *جدایی نادر از سیمین* می‌پردازیم تا به این پرسش پاسخ دهیم که آیا این دو فیلم بر اساس مطابقت با سیاست‌های سینمایی دولت زمان خود به‌عنوان نماینده سینمای ایران به آکادمی اسکار معرفی شده‌اند یا خیر.

بچه‌های آسمان

بچه‌های آسمان چهارمین فیلم بلند مجید مجیدی است. این فیلم در پانزدهمین جشنواره فیلم فجر (۱۳۷۵) به نمایش درآمد و از سوی متولیان وقت سینمای ایران به‌عنوان بهترین فیلم جشنواره معرفی شد. فیلم بر اساس داستانی واقعی ساخته شده است؛ داستان خواهر و برادری ساکن یکی از محله‌های جنوب شهر تهران که به‌نوبت از یک جفت کفش کتانی استفاده می‌کرده‌اند. *مجیدی* در باره داستان واقعی فیلم می‌گوید: «این موضوع به قدری مرا تحت تأثیر قرار داد که هیچ‌وقت نتوانستم فراموش کنم. مدام به این موضوع فکر می‌کردم. احساس می‌کردم به این خواهر و برادر با اینکه هرگز آنها را ندیده‌ام، باید ادای دین کنم و احساس پاک و معرفت آنها را به تصویر بکشم» (مجیدی، ۱۳۷۶/۱: ۱۰۰).

فیلم نامه اولیه *بچه های آسمان* در اوایل سال ۱۳۷۳ نوشته شد و اولین بار در کارگاه فیلم نامه نویسی حوزه هنری مطرح شد، اما مقبول مسئولان حوزه واقع نشد، همان طور که *سیمافیلم* و *بنیاد فارابی* نیز از پذیرش آن امتناع کردند، چون معتقد بودند به تصویر کشیدن چنین فقری در جامعه ما درست نیست. نهایتاً *کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان*، مسئولیت ساخت فیلم نامه *بچه های آسمان* را، پس از برخی تغییرات، بر عهده گرفت (مجیدی، ۱۳۷۶: ۲۳).

مضمون اصلی

مضمون اصلی فیلم *بچه های آسمان*، از خودگذشتگی و ایثار است. فیلم درباره فداکاری خواهر و برادری است که فقر و نداری خود را از دیگران، حتی خانواده خود، مخفی نگه می دارند و سرافرازانه با آن برخورد می کنند. *مجیدی*، درباره این مضمون می گوید: «اساساً حرفم در *بچه های آسمان*، فقر سربلند است؛ اینکه انسان در هر شرایطی، در فقر یا ثروت به معرفت انسانی خود رجوع کند» (مجیدی، ۱۳۷۶: ۲۳).

خلاصه فیلم

علی نوجوان، پس از آنکه کفش های زهرا، خواهر کوچکش را از کفاشی می گیرد، آنها را بیرون میوه فروشی می گذارد اما پیرمرد نمکی، کفش ها را با خود می برد. علی، زهرا را وادار می کند در برابر پدرشان، که توانایی خرید کفش تازه ندارد، سکوت کند. از فردا خواهر و برادر، صبح و بعد از ظهر با کفش کتانی فرسوده علی به مدرسه می روند. علی هر روز ظهر باید منتظر خواهرش بماند، تا کفش ها را تحویل بگیرد. این مسئله سبب می شود او هر بار دیر به مدرسه برسد. با این همه، نمره های خوب علی و وساطت یکی از معلمان باعث می شود کار او به اخراج از مدرسه نکشد. پدر علی یک روز جمعه با او به شمال شهر می رود تا به عنوان باغبان درآمدی کسب کند، اما پس از کار در باغ یک خانه، هنگام بازگشت با علی، سوار بر دو چرخه با درختی برخورد می کنند و هردو زخمی می شوند. زهرا در مدرسه، کفش های خود را پای دختر بچه ای به نام رویا می بیند، اما بعد از ظهر که با علی به خانه رویا می روند، پدر رویا را فروشنده ای دوره گرد و نابینا می یابند و او را مستحقتر داشتن کفش ها می دانند. چند روز بعد، پدر رویا کفشی تازه برای دخترش می خرد و کفش کهنه به پیرمرد نمکی بخشیده می شود. در مدرسه، علی با اصرار فراوان در یک مسابقه دو بین مدارس شرکت می کند. به نفر سوم مسابقه، کفش جایزه داده می شود و علی در حالی که قصد دارد سوم شود، در رقابت تنگاتنگ پایانی، به



مقام اول می‌رسد. علی، غمگین و با پاهای تاولزده به خانه می‌آید تا این خبر بد را به خواهرش بدهد، درحالی‌که پدر علی دو جفت کفش برای فرزندانش خریده و در راه است.

شخصیت‌های اصلی

شخصیت‌های اصلی این فیلم، علی و زهرا، خواهر و برادر نوجوانی هستند که در خانواده‌ای فقیر در یکی از مناطق جنوب شهر تهران زندگی می‌کنند؛ خانواده‌ای سنتی با ریشه‌های عمیق مذهبی. علی و زهرا هر دو دانش‌آموز هستند و در مقطع ابتدایی تحصیل می‌کنند. علی بزرگتر از زهراست و در کلاس سوم درس می‌خواند. زهرا نیز دانش‌آموز اول ابتدایی است. آنها همراه پدر و مادر زحمت‌کش و خواهر شیرخوارشان در یک خانه قدیمی مستأجرند.

جدول شماره ۱: مضمون اصلی، شخصیت اصلی و پیام نهایی فیلم

ایثار	مضمون اصلی
پسر نوجوانی از یک خانواده فقیر	شخصیت اصلی
انسان در هر شرایطی (فقر یا ثروت) باید به معرفت انسانی خود رجوع کند.	پیام نهایی



ارزش‌ها و ضدارزش‌های بازنمایی شده در فیلم

بچه‌های آسمان گام بلند مجید مجیدی در به تصویر کشیدن اوضاع طبقه فرودست اجتماع است؛ طبقه‌ای که اسلام همواره توجه به آن را تأکید کرده است. او از یک سو به پریشانی اجتماعی می‌پردازد و از سوی دیگر آدم‌های داستان را در موقعیت‌های مختلف با تصویری از امتحان الهی روی پرده قرار می‌دهد. علی و زهرا با گذر از این وادی‌ها همچون قدیسینی کوچک از آزمون‌های الهی سربلند بیرون می‌آیند. فصل ایثار این دو در برخورد با دختر و پدر نابینایش، موقعیت مسجد که علی را در برابر انبوهی از کفش‌ها، پاک و منزّه بیرون می‌آورد و... همگی در خدمت القای حس کلی فیلم است.

علی و زهرا، بچه‌هایی آرمانی تصویر می‌شوند. علی پسری آرمانی است: مهربان و زحمت‌کش، رازدار و ایثارگر. زهرا نیز دختری آرمانی است: رازدار و آبرودار، باگذشت و ایثارگر. زهرا همچون یک مادر کوچک است؛ دختری است فعال که از او ان کودکی در جریان مستقیم زندگی قرار گرفته است و گوشه‌ای از بار زندگی را بر دوش می‌کشد. زهرا در خانه به مادر خود کمک می‌کند؛ او در حال بچه‌داری و ظرف‌شستن در فیلم دیده می‌شود. در واقع، فیلم سعی می‌کند تا جوهر وجودی مادر را در شخصیت زهرا تجلی دهد.



رابطه میان علی و زهرا نیز رابطه‌ای آرمانی است؛ آرمانی شکل گرفته بر اساس اعتقادات و باورهای دینی و مذهبی آنان. در صحنه‌ای از فیلم که زهرا و علی مشغول نوشتن مشق‌های خود در خانه هستند، زهرا با مداد کوچکی که در دست دارد، با نوشتن در دفتر مشق خود با علی درباره گم شدن کفش‌هایش صحبت می‌کند:

زهرا: علی! حالا من چه کار کنم، فردا بدون کفش چه طوری باید برم مدرسه؟

علی: خب، با دمپایی هم می‌شود به مدرسه رفت.

زهرا: علی، خیلی پررو هستی، کفش‌های مرا گم کرده‌ای، حالا می‌گویی با دمپایی برو. حالا که این طوری هست به بابا می‌گویم.

علی: زهرا! اگر به بابا بگویی هم مرا کتک می‌زند و هم تو را. چون بابا تا سر برج که حقوق بگیرد، پول ندارد که برای تو کفش بخرد.

زهرا: پس من چه کار کنم؟

علی: کفش‌های مرا بپوش، از مدرسه که آمدی، من می‌پوشم به مدرسه می‌روم.

زهرا: نمی‌خواهم [درشت می‌نویسد]

علی: تو رو خدا! [درشت می‌نویسد]

زهرا، وقتی برادرش او را به خدا قسم می‌دهد، کوتاه می‌آید و درخواست برادرش را می‌پذیرد. زهرا در برابر علی گذشت می‌کند، آن هم بر اساس باور و اعتقاد دینی که از خود نشان می‌دهد: «به خاطر خدا». باور و اعتقاد زهرا را با توجه به سن اندکش باید نتیجه اعتقاد و تربیت دینی خانواده او دانست که در فیلم به آن اشاره می‌شود. در صحنه‌ای که زهرا برای پدرش که در حال شکستن قندهای مسجد محله است، چایی می‌آورد، پدر می‌گوید:

پدر: زهرا خانوم! قندان رو نیاوردی؟

زهرا متعجب با اشاره به انبوه قندهای شکسته مقابل پدر می‌گوید:

زهرا: این همه قند!

پدر: اینا مال مسجده! مال مردمه که پیش ما امانته.

حتی اگر قند خانه تمام شده باشد، پدر به قند امانتی دست نمی‌زند. قندهای امانتی، در صحنه‌ای دیگر، توسط علی در مسجد به عزاداران مجلس ذکر مصیبت حضرت زهرا^(س) تعارف می‌شود. این نتیجه اخلاقی و دینی کار پدر و مادر علی و زهرا است که به فرزندان درس امانت‌داری، دین‌داری، فداکاری، احترام به دیگران، ایثار و گذشت می‌دهد. در این فیلم، پدر و مادر هر دو وجه آرمانی بچه‌ها را از بعد شخصیتی و عاطفی تقویت می‌کنند. به عنوان مثال مادر هرگاه بچه‌ها را صدا می‌کند، می‌گوید: «علی جان، مادرا!» یا «زهرا جان، مادرجون!».

فیلم، ریشه رفتارهای علی و زهرا را در کسب حلال پدر می‌داند. فصل شکستن قند به وسیله پدر و تفکیک قند مسجد از قندان شخصی و تذکر به علی از جمله اشاره‌های صریح فیلم محسوب می‌شوند. علی و زهرا تربیت شده چنین خانواده‌ای هستند که می‌توانند درس گذشت و ایثار را مشق کنند. زهرا برای جلوگیری از کتک خوردن برادرش رازدار او می‌شود و تحمل حقارت کفش‌های فرسوده را بر دوش می‌کشد و هر دو آنها در مقابل مرد نابینا و دخترش از حق خود می‌گذرند. آنها هنگامی که می‌فهمند کفش‌های کهنه زهرا پای چه کسی است، احساس آرامش و رضایت می‌کنند.

جدول شماره ۲: ارزش‌های تبلیغ شده در فیلم

ارزش‌های تبلیغ شده	نمود در فیلم
رازداری	زهرا رازدار گم شدن کفش‌های خود توسط علی می‌شود.
ایثار و از خودگذشتگی	علی کفش‌های کهنه خود را به زهرا می‌دهد و زهرا با از خودگذشتگی آن را می‌پذیرد.
نوع دوستی	زهرا، دختر همسایه نابینای خود را به کفش‌های خود نیازمندتر می‌یابد و از آنها می‌گذرد.
امانت‌داری	پدر علی قند مسجد را به دلیل امانت بودن، نمی‌خورد.
احترام به یکدیگر	رفتار پدر و مادر با علی و زهرا همواره همراه با احترام است.
توحید	وقتی علی، زهرا را به خدا قسم می‌دهد، زهرا به خاطر خدا از علی می‌گذرد.
بزرگداشت اهل بیت ^(ع)	صحنه روضه‌خوانی در مسجد در ایام فاطمیه ^(س)
کمک به والدین	زهرا به مادر و علی به پدر کمک می‌کند (بیچه‌داری، شستن ظروف، باغبانی).
قناعت	پدر علی مزد باغبانی خود را زیاد می‌پندارد و به کمتر از آن قانع است.
نیکوکاری (توجه به همسایه)	علی برای همسایه بیمار خود، غذا می‌برد.
پاسخ احسان را با احسان دادن	همسایه بیمار در مقابل کاسه سوپ علی، یک مشت نخودچی کشمش به او می‌دهد.
اجر آسمانی و الهی اعمال	صحنه نمایش بوسه ماهی‌های قرمز حوض به پاهای تاول‌زده علی
وفاداری به رهبر	دانش‌آموزان در صحنه مدرسه شعار می‌دهند: «من گل این کشورم، فرمانبر رهبرم».
توسل (نذر)	زهرا ظرف آتش نذری کبری خانوم را برای او می‌برد.



بچه‌های آسمان، ضمن نشان‌دادن ارزش‌های انسانی ایثار و از خودگذشتگی و نیز باورهای فرهنگی و مذهبی جامعه نظیر احترام، قناعت، تاسی به اهل بیت^(ع)، امانت‌داری، فداکاری و نوع‌دوستی، به نابرابری اجتماعی و وجود بی‌عدالتی در جامعه نیز اشاره می‌کند. در صحنه‌ای که علی و پدرش تصمیم می‌گیرند برای تأمین مخارج زندگی و اضافه‌کاری به شمال شهر بروند و باغبانی کنند، تصاویری از برج‌های سربه‌فلک‌کشیده و تبلیغات رنگارنگ شمال شهر، نمایش داده می‌شود. نشان‌دادن این صحنه‌ها در مقابل نگاه حیرت‌زده و مبهوت علی و پدرش که سوار بر دوچرخه‌شان به ساختمان‌ها و برج‌های بلند می‌نگرند و نیز خانه‌های کوچک و محقر جنوب شهر، تأکیدی بر وجود اختلاف طبقاتی در جامعه و تقابل فقر و غنا است. همچنان‌که مجیدی خود گفته است: «به جامعه فعلی خودمان نگاه کنیم. اساسی‌ترین مسئله روز جامعه ما چیست؟ جامعه‌ای که بیست سال است انقلاب کرده و دارای ارزش‌ها و هویت‌های خاص خودش است، همچنان درگیر مسئله اقتصاد و عدالت اجتماعی است» (مجیدی، ۱۳۷۶: ۲۴).



جدول شماره ۳: ضدا ارزش‌های نقدشده در فیلم

نمود در فیلم	ضد ارزش‌های نقدشده در فیلم
نشان‌دادن صحنه شمال شهر با ساختمان‌ها و برج‌های سربه‌فلک‌کشیده و مجلل در مقابل نگاه متعجب علی و پدرش نمایش خانواده‌های مرفهی که پیش از مسابقه از بچه‌هایشان فیلم و عکس می‌گیرند، در مقابل تنهایی و فقر علی	نابرابری اجتماعی و اختلاف طبقاتی
صحنه مشاجره لفظی صاحب‌خانه با مادر علی	رفتار نامناسب صاحب‌خانه با مستأجر

بچه‌های آسمان در نگاه جامعه‌شناختی خود، بیعدالتی و نابرابری را در ساختار اجتماع می‌بیند، نه لزوماً در رابطه افراد جامعه با یکدیگر. در سراسر فیلم همه با همدیگر ارتباطی معقول و منصفانه دارند (شکویی، ۱۳۷۶: ۳۳). دوربین مجیدی خود را به محرومان و فقرای دردمند نشان می‌دهد. او شاید تصویرگر «اسلام پابرهنگان و اسلام تازیانه‌خوردگان، تاریخ تلخ و شرم‌آور محرومیت‌هاست» (امام خمینی، به نقل از کشانی، ۱۳۸۳). هیچ‌یک از اشخاص داستان با دیگری ناعادلانه رفتار نمی‌کنند. حتی ساکنان قصر بالای شهر نیز با علی و پدرش رفتاری انسانی و عادلانه دارند. در صحنه باغبانی علی و پدرش در یکی از خانه‌های مجلل شمال شهر، پسر کوچک خانواده، خیلی زود با علی دوست می‌شود و از او می‌خواهد که با



او همبازی شود. صاحب‌خانه نیز رفتاری عادلانه و انسانی و نه از سر تفاخر و تکبر با علی و پدرش دارد و درکل رابطه‌ای محترمانه و عاطفی میان شخصیت‌های فیلم نمایش داده می‌شود. این رابطه‌ای است که بر اساس باورهای فرهنگی جامعه ایجاد می‌شود و شکل می‌گیرد. نمونه این روابط، رابطه میان علی و پیرمرد همسایه است؛ پیرمرد در مقابل کاسه سوپی که علی آورده است، یک مشت نخودچی کشمش به او می‌دهد و بدین ترتیب محبت با محبت پاسخ داده می‌شود. *بچه‌های آسمان* به دنبال نشان‌دادن این وجه باورهای فرهنگی و انسانی است. این موضوعی است که مقبول سیاست‌گذاران وقت سینمای ایران نیز قرار گرفت و مورد تشویق و حمایت آنان واقع شد و عنوان بهترین فیلم جشنواره پانزدهم (۱۳۷۵) به فیلم *بچه‌های آسمان* تعلق گرفت و این فیلم به‌عنوان نماینده سینمای ایران به آکادمی اسکار معرفی شد. از دیدگاه متولیان وقت سینمای ایران، *بچه‌های آسمان* فیلمی بود که در عمق باورهای فرهنگی و ملی جامعه گام برداشته و به حلقه‌های مفقوده سینمای دینی پرداخته بود. معرفی این فیلم به‌عنوان فیلم برتر، رسماً بر شعار سینما به‌عنوان سرگرمی که از سوی کارگزاران فرهنگی و سینمایی کشور در آن دوره تبلیغ می‌شد، خط بطلان کشید.

جدایی نادر از سیمین

جدایی نادر از سیمین، پنجمین فیلم بلند/صغر فرهادی است. این فیلم مجموعاً بیش از ۵۰ جایزه جهانی (از جمله گلدن گلوب، برلیناله، سنز و...) به دست آورده است که در مهم‌ترین آنها، برای اولین بار سینمای ایران را برنده جایزه اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان کرد. اگرچه نقدهای مخالفی نیز بر فیلم وارد شده است، اما اقبال مثبت منتقدان به *جدایی نادر از سیمین* تا جایی بوده است که برخی آن را جزو ۱۰ فیلم برتر سال ۲۰۱۱ خوانده‌اند. *صغر فرهادی* درباره ایده اولیه این فیلم می‌گوید: «من یک تصویری در ذهن خودم داشتم که بعدها متوجه شدم از ماجرای شکل گرفته که زمانی برادرم برایم تعریف کرده بود؛ مرد میان‌سالی که پدر پیر و مبتلا به آلزایمر خود را تنهایی حمام می‌کند. این تصویر مانند دکمه‌ای بود که من را وادار کرد برایش کت بدوزم!» (صغر فرهادی، ۱۳۹۰/۱۲/۹).

جدایی نادر از سیمین، تنها در ۱۵ روز نخست اکران خود توانست تنها با دراختیارداشتن ۲۴ سینما در تهران فروشی معادل ۱ میلیارد و ۲۵۰ میلیون تومان داشته باشد. این فیلم با فروش ۳ میلیارد و ۱۰۰ میلیون تومان در ایران، سومین فیلم پرفروش سال ۱۳۹۰ پس از



فیلم‌های *اخراجی‌های ۳* و *ورود آقایان ممنوع* بود. در حالی که موفقیت این فیلم موجی از شادی در جامعه ایرانیان به راه انداخته بود، صداوسیما تنها در ساعات کم‌بیننده و بسیار کوتاه به آن اشاره کرد. نمایش فیلم، واکنش‌هایی مختلف از سوی جامعه هنرمندان، سیاست‌مداران و شخصیت‌های جامعه ورزش در پی داشت. هم‌زمان با این موفقیت‌ها، *جدایی نادر از سیمین* مخالفان سیاسی سرسختی نیز داشت. *فرج‌الله سلحشور* کارگردان مجموعه تلویزیونی یوسف پیامبر، در واکنشی اظهار داشت: «*جدایی نادر از سیمین* یک فیلم در ضدیت اعتقادات مردم و توهین به فرهنگ و خانواده در ایران است و برای همین نمی‌توان گفت این فیلم برای ایران و ما افتخار آورده است» (سلحشور، ۱۳۹۰/۱۰/۲۷).

در واکنشی دیگر، *جمال شورجه* کارگردان سینما این فیلم را همسو با اهداف کشورهای غربی، آمریکا و اسرائیل دانست (شورجه، ۱۳۹۰/۱۰/۲۸). *علیرضا سجادیپور*، مدیر کل اداره نظارت و ارزشیابی معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز گفت: «خود مردم به دلیل سیاسی‌بودن جوایز خارجی، اعتماد چندانی به این جایزه‌ها ندارند و باید دلیل کم‌بودن بازتاب را از خود مردم سؤال کنید» (سجادیپور، ۱۳۹۰/۱۰/۲۹).

وزارت ارشاد که خود معرفی‌کننده فیلم به آکادمی اسکار بود و در جشنواره فجر نیز جایزه بهترین فیلم سال را به *فرهادی* داده بود، مانع برگزاری مراسم تقدیر (دوشنبه ۲۲ اسفند) اعضای کانون کارگردانان سینمای ایران و شورای عالی تهیه‌کنندگان سینمای ایران از *صغر فرهادی* شد. این در حالی بود که وزیر ارشاد درباره این فیلم چنین گفته بود: «این موفقیت ابتدا در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و با صدور مجوز برای این فیلم، کلید خورد و در جشنواره فیلم فجر هم به‌عنوان یکی از فیلم‌های برتر انتخاب شد و توانست ۵ سیم‌رغ را دریافت کند. خوشحالیم که در طول تاریخ سینمای ایران برای اولین بار شاهد این هستیم که یک فیلم از ایران توانسته این جایزه را به خودش اختصاص دهد. غربی‌ها تلاش می‌کنند چهره نادرستی از مردم ایران معرفی کنند و قطعاً سینما، موسیقی، تئاتر و همه هنرهای ما می‌توانند در ارائه چهره فرهیخته مردم ما در سراسر دنیا مؤثر باشند» (حسینی، ۱۳۹۰/۱۲/۱۱).

صغر فرهادی در پاسخ به این مواضع متناقض و انتقادی چنین می‌گوید: «تلخی و رنج میوه آگاهی است. این داستان تلخ است، چون صادق است. جعل نمی‌کند. شعار نمی‌دهد. وعده‌های توخالی و بی‌پشتوانه امیدبخش نمی‌دهد. اما عبوس نیست. سرد نیست. حتی رنگ فیلم هم به عمد رنگ گرمی است با وجود اینکه می‌طلبید به دلیل تلخی داستان رنگ‌ها سرد و تیره باشند... در این میان نکته بزرگی هست. ما تصور می‌کنیم آدم‌ها در فرهنگ‌های مختلف بی‌نهایت با هم

فاصله دارند و متفاوت‌اند، اما در عمق آن‌قدر به هم نزدیک‌اند و مشترکات آن‌قدر گسترده‌تر است که می‌شود اختلافات را پررنگ نکرد و در بوق اختلافات ندید. معتقد اهل سیاست این مرزها را پررنگ کرده‌اند» (فرهادی، ۱۳۹۰/۱/۳۰).

مضمون اصلی

مضمون اصلی فیلم *جدایی نادر از سیمین*، فراگیر شدن دروغ، فروپاشی خانواده و به تبع آن فروپاشی جامعه است. جامعه‌ای که فیلم به تصویر می‌کشد، جامعه‌ای است که همچنان دروغ را امری زشت و ناپسند می‌داند اما مسئله اینجا است که تقریباً تمام شخصیت‌های فیلم به هم دروغ می‌گویند. همچنین علاوه بر دروغ‌گویی، ناتوانی افراد در گفتگو با یکدیگر منجر به بروز خشونت کلامی، فحاشی، سوء تفاهم و حتی خشونت فیزیکی (کتک‌کاری) می‌شود. در چنین جامعه‌ای همه چیز به «جدایی» ختم می‌شود.

خلاصه فیلم

سیمین، با بازی *لیلا حاتمی*، می‌خواهد همراه همسرش نادر و دخترش ترمه از ایران برود و همه مقدمات این کار را فراهم کرده است. اما نادر، با بازی *پیمان معادی*، نمی‌خواهد پدرش را که از بیماری آلزایمر رنج می‌برد، تنها رها کند. این اختلافات باعث می‌شود سیمین از دادگاه درخواست طلاق کند اما دادگاه درخواستش را رد می‌کند و او مجبور می‌شود به خانه پدرش برگردد. ترمه تصمیم می‌گیرد پیش پدرش نادر بماند به امید اینکه مادرش سیمین پیش آنها برگردد. نادر نمی‌تواند از عهده مراقبت از پدرش برآید. بنابراین، برای این کار یک مستخدم به نام راضیه، با بازی *ساره بیات*، استخدام می‌کند. این زن جوان که باردار است این کار را بدون اطلاع همسرش حجت، با بازی *شهاب حسینی*، قبول کرده است. یک روز وقتی نادر به خانه برمی‌گردد، پدرش را می‌بیند که طناب پیچ شده و تنها رها شده است. پس از بازگشت راضیه به خانه، دعوی شدیدی درمی‌گیرد که عواقب تراژیک آن، سقط شدن جنین راضیه، نه تنها زندگی نادر را زیرورو می‌کند، بلکه تصویر دخترش از او را دستخوش تغییر می‌کند (قادری، ۱۳۸۹).

شخصیت‌های اصلی فیلم

نادر: مردی منضبط و قانون‌مدار است که در هر حال از حق خود دفاع می‌کند. ویژگی اصلی شخصیت نادر مقاومت است. بنا بر این روحیه، نادر مخالف ترک ایران است و معتقد است باید در ایران ماند، مقاومت کرد و از مشکلات فرار نکرد.



سیمین: زنی جوان از طبقه روشنفکر است که احتیاط و ترس بودن از ویژگی‌های شخصیتی اوست. سیمین شرایط زندگی در ایران را برای رشد و پیشرفت دخترش مناسب نمی‌بیند و قصد دارد ایران را ترک کند.

راضیه: زنی از طبقه فرودست و پایین جامعه است. ویژگی اصلی شخصیت راضیه، پایبندی به اصول مذهبی و شرعیات است، به گونه‌ای که حتی برای کوچکترین امور زندگی هم از طریق تلفن با مراکز پاسخ‌گویی به مسائل شرعی تماس می‌گیرد. حجت: یک کفاش ساده است که درآمد پایینی دارد، به حدی که همسرش راضیه مجبور شده است برای کمک‌خرجی، پنهان از او، کار کند. حجت نیز آدمی معتقد است. عصبی بودن و اصطلاحاً زود از کوره در رفتن خصوصیت اصلی اوست.

جدول شماره ۴: مضمون و شخصیت اصلی و پیام نهایی فیلم

مضمون اصلی	دروغ و فروپاشی خانواده
شخصیت اصلی	نادر و سیمین به عنوان زوج طبقه متوسط
پیام نهایی	فراگیری دروغ در ایران، فقدان گفت‌وگو، فروپاشی جامعه و در نتیجه مهاجرت به دلیل شرایط نامساعد کشور

جدول شماره ۵: ارزش‌های تبلیغ شده در فیلم

ارزش‌های تبلیغ شده در فیلم	نمود در فیلم
تکریم پدر و احترام به کهن سالان	نادر از پدر پیر خود که آرزایمر دارد، عاشقانه نگهداری می‌کند، به او رسیدگی می‌کند و با همه سختی‌ها حاضر نیست او را به خانه سالمندان بفرستد.
حرمت قسم خوردن به قرآن	شخصیت‌های فیلم از جمله راضیه و معلم ترمه برای قسم خوردن به قرآن حرمت قائل‌اند و حاضر نمی‌شوند قسم دروغ بخورند.
حق خواهی	نادر فرزندش را طوری تربیت می‌کند که در جامعه حقش را بگیرد، مثلاً در پمپ بنزین او را وادار می‌کند بقیه پولش را پس بگیرد.
حقیقت‌طلبی	نادر در بحث با دخترش درباره کاربرد کلمه‌های بیگانه می‌گوید: چیزی که غلطه، غلطه! هرکی می‌خواد بگه، هرجایی هم می‌خواد نوشته شده باشه.

جدایی نادر از سیمین بیش از آنکه روایتگر زیبایی‌های زندگی مثل روایت دلبستگی یک مرد به پدر پیر خویش، روایت قانون‌مداری قاضی، روایت دوستی دو دختر بچه در فوتبال دستی و روایت حق خواهی و حق طلبی باشد، روایتگر داستان جدایی یک زوج و فروپاشی خانواده، روایت زندگی دشوار شهری، نمایشگر دادگاه‌های شلوغ ایران و روایت تلخ دروغ‌های متوالی



و مکرر است؛ دروغ به قرآن و کلام خداوندی، دروغ یک مرد به قاضی، دروغ یک زن به همسرش و از همه مهم‌تر دروغ انسان به خودش. به همین دلیل است که جدول مربوط به ضدارزش‌های نقدشده در فیلم فهرستی طویل‌تر و مفصل‌تر از ارزش‌های تبلیغ شده است.

جدول شماره ۶: ضدارزش‌های نقدشده در فیلم

ضدارزش‌های نقدشده در فیلم	نمود در فیلم
دروغ گفتن	تمام شخصیت‌های فیلم حتی راضیه که زنی معتقد است و ترمه که خود به دروغ‌گویی پدرش اعتراض می‌کند، به نوعی دروغ می‌گویند. راضیه ماجرای تصادف و سقط جنین را پنهان می‌کند. ترمه آگاهی پدرش از حامله‌بودن راضیه را کتمان می‌کند. نادر دروغ می‌گوید که از حامله‌بودن راضیه بی‌خبر بوده است. حجت از راضیه می‌خواهد قسم دروغ بخورد.
تشویق به مهاجرت	سیمین شرایط جامعه ایران را برای رشد و تربیت فرزندش نامساعد می‌داند و به همین دلیل قصد ترک کشور را دارد.
طلاق و اختلاف (فروپاشی خانواده)	شروع فیلم در حدود چند دقیقه شاهد تعداد زیادی از شناسنامه‌های زنان و مردانی هستیم که در دادگاه درخواست طلاق داده‌اند.
فحاشی	نادر و حجت در طول فیلم فحاشی می‌کنند و فضایی پرتنش و نامساعد به وجود می‌آورند.
فقدان صمیمیت در خانواده	در دو خانواده نادر و حجت، صمیمیت و شادابی تقریباً وجود ندارد و فضایی سرد و تیره بر آنها حکم فرماست.
عدم پایبندی به قول	نادر و سیمین به قول‌هایی که به ترمه می‌دهند، عمل نمی‌کنند.
عدم رعایت حرمت والدین	ترمه در طول فیلم، پدر و مادر خود را با ضمیر «تو» خطاب می‌کند.
شرایط نامساعد ایران برای رشد نسل آینده	ترمه و سمیه که نماینده نسل آینده هستند، دائماً در بین مجرمان و متهمان تصویر می‌شوند. در یک صحنه سمیه به زنجیر پای یک متهم خیره می‌شود و متهم خبیثانه به او لبخند می‌زند. در صحنه‌ای دیگر، ترمه در دادگاه و در میان متهمان و فضای آشفته دادگاه مشغول درس خواندن است.
فضای پرتنش جامعه ایران	کارگردان برای نمایش فضای پرتنش و استرس‌زای جامعه ایران، در طول فیلم از دوربین روی دست استفاده می‌کند.
بیکاری	راضیه: «شوهرم از وقتی بیکار شده افسردگی گرفته. این هفته را یک‌درمیان به دلیل بدهکاریش زندان بوده.»

فیلم *جدایی نادر از سیمین*، ساختار جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن، فعلاً و ظاهراً، امکانی برای راستگویی و صداقت وجود ندارد. در چنین جامعه‌ای ابتدا خانواده‌ها و سپس





کل جامعه در آستانه فروپاشی قرار می‌گیرند. *جدایی نادر از سیمین* حکایت مادری است که نگران از آینده فرزندش تصمیم به مهاجرت و ترک کشوری می‌گیرد که در فضای پرتنش، استرس‌زا و نامساعد آن امکانی برای راستگویی و پرورش صحیح و اخلاقی نسل نوجوان و جوان وجود ندارد. این در حالی است که پدر خانواده، راه سازگارشدن با جامعه و نیز مقابله با آن را ترجیح می‌دهد. شدت گرفتن این تقابل، به جدایی نادر از سیمین منجر می‌شود. روند دروغ‌گویی در سه‌گانه اصغر فرهادی، *چهارشنبه سوری*، *درباره الی*، *جدایی نادر از سیمین*، از دروغ در یک خانواده شروع می‌شود، بعد یک گروه کوچک را در بر می‌گیرد و اکنون تمام جامعه را درمی‌نوردد؛ جامعه‌ای که مردمش به یکدیگر و حتی به خود دروغ می‌گویند. بنابراین، دوربین فرهادی نه سیاه‌نما که نمایش‌دهنده و افشاکننده است.

منظور از نمایش، توجه‌دادن جامعه به چیزهایی است که چشم‌ها بنا بر هر دلیل از دیدن آنها ناتوان شده‌اند. هنگامی که از افشا سخن می‌گوییم، منظور توجه‌دادن به سویه مخالف آن چیزی است که نهاد قدرت مدعی آن است. به این معنا، کار فیلم *جدایی نادر از سیمین* نشان‌دادن و افشاگری است. فیلم فقط نشان می‌دهد. اهمیت نشان‌دادن این است که بروز یک وضعیت را کمی زودتر از آنچه قرار است اتفاق بیفتد، برملا می‌کند (کاظمی، ۱۳۹۰). در واقع، فرهادی با دوربینش دست به افشاگری می‌زند و به همه هشدار می‌دهد که دروغ نه تنها خانواده، که جامعه را به مسلخ نابودی کشانده است.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، دولتمردان و سیاست‌گذاران نیمه دوم دهه ۷۰ بر ارزش‌ها و مطالباتی که در دوم خرداد ۱۳۷۶ مورد اقبال مردم قرار گرفته بود، یعنی توسعه سیاسی، آزادی بیان و عقیده، مدارا و گفت‌وگو، تساهل و تسامح، انتقادپذیری و تحمل مخالف، پرهیز از خشونت، احترام به رأی مردم، جمهوریت، دموکراسی، شایسته‌سالاری، خردورزی، رعایت حقوق فردی و اجتماعی، دفاع از حقوق زنان و توجه به جوانان تأکید کرده بودند. با وجود این، فیلم *بچه‌های آسمان*، به‌عنوان نماینده سینمای ایران در دوره اصلاحات، نشان‌دهندهٔ ایثار، از خودگذشتگی و نوع دوستی کودکان معصوم ایرانی بود و دغدغهٔ جامعه‌ای دموکراتیک و دارای آزادی بیان و عقیده نداشت. آنچه سینمای مجیدی قصد به تصویر کشیدن آن را دارد، نزدیکی به مؤلفه‌های انسانی با توجه به نگرش‌های دینی است. با نگاهی خوشبینانه می‌توان تنها

تناسب فیلم *بچه‌های آسمان* با سیاست‌های سینمایی اصلاح‌طلبان را نقد اجتماعی فیلم دانست؛ به تصویر کشیدن ضعف‌ها و ستم‌دیدگان در جامعه اسلامی که اختلاف طبقاتی فاحشی در آن وجود دارد، تصویر سنجیده‌ای است که مجیدی در ارائه هرچه بهتر آن می‌کوشد و با نگرشی عدالت‌خواهانه به مقوله فقر می‌نگرد. *بچه‌های آسمان* گام بلند مجیدی در به تصویر کشیدن اوضاع طبقه فرودست اجتماع از طریق سینما، در مقام ابزاری برای نقد و اصلاح اجتماعی، است. بنابراین، فیلم *بچه‌های آسمان*، تجلی تصویر تمام‌عیار سیاست‌های سینمایی اصلاح‌طلبان نیست اما می‌توان آن را مطابق با رسالتی دانست که سیاست‌گذاران دولت اصلاحات برای سینما قائل هستند. مطابق این نگرش، سینما ابزاری برای انتقاد اجتماعی و نمایش جنبه‌های سرپوشیده زندگی اجتماعی است.

در مورد فیلم *جدایی نادر از سیمین* و میزان تطابق آن با سیاست‌های سینمایی اصول‌گرایان می‌توان از تضاد سخن گفت. درحالی‌که دولت دهم پیام مورد نظر خود در فیلم‌ها را دین‌خواهی، اخلاق‌گرایی، آگاهی بخشی و امیدآفرینی اعلام کرده است، *جدایی نادر از سیمین*، نمایش واقعیت‌های تلخ جامعه ایران است و فراگیری دروغ و تنش‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشد. دولت اصول‌گرا به صراحت مهم‌ترین محورهای مد نظر خود در فیلم‌ها را موضوع تحکیم خانواده، انقلاب اسلامی، رویارویی با استکبار و... معرفی کرده است اما *جدایی نادر از سیمین*، نه تنها روایتگر فروپاشی خانواده که روایتگر فروپاشی جامعه است. *جدایی نادر از سیمین*، داستان خانواده‌ای را روایت می‌کند که به دلیل اوضاع نامناسب جامعه ایران برای رشد و تعالی فرزندشان، در کشاکش مهاجرت به خارج از کشور هستند. تحلیل کیفی محتوای این فیلم، فهرستی بلندبالا از ضدارزش‌های جامعه ایران را نشان می‌دهد. این در حالی است که دوربین *فرهادی* سیاه‌نمایی نمی‌کند بلکه واقع‌بینانه سیاهی‌ها را به نمایش می‌گذارد. اصول‌گرایان خواهان مطرح کردن فرهنگ ایرانی و اسلامی شده، جامعه امام‌زمانی را نقطه اوج و کمال خواسته خود می‌دانند. این درحالی است که *جدایی نادر از سیمین*، تصویری واقعی از تلخی‌ها، زشتی‌ها و پلشتی‌های جامعه ایران به نمایش می‌گذارد. درپیش گرفتن این رویکرد، به معنای نادیده گرفتن موفقیت‌ها و زیبایی‌ها نیست، بلکه نشان‌دهنده این است که موضوع فیلم چیز دیگری است و اولویتش انداختن نگاهی انتقادی به وضعیت اجتماعی، اخلاقی و سیاسی جامعه و حکومت ایران است. البته نمایش و روایت عاشقانه تکریم پدر سالمند خانواده، تجلی برخی مفاهیم دینی و قرآنی مانند «و بِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا» آیه ۲۳ سوره الاسراء است که کمتر





درباره آن صحبت شده است. افشاگری دوربین فرهادی از زلزله فروپاشی خانواده در ایران به قدری موشکافانه، هشداردهنده و تلخ است که عده‌ای از سینماگران و سیاسیون اصول‌گرا، فیلم را در ضدیت با فرهنگ ایرانی و توهین به جامعه و خانواده ایرانی دانسته‌اند. بدین ترتیب، درحالی‌که وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، وزارتخانه تحت فرمان خود را شریک موفقیت فیلم در اسکار می‌دانست، مانع از برگزاری جشن موفقیت این فیلم شد و حتی کارگردان آن را پس از بازگشت از مراسم اسکار، ممنوع‌المصاحبه کرد. انتخاب این فیلم به‌عنوان نماینده سینمای ایران توسط دولت اصول‌گرا، مجموعه‌ای گیج‌کننده از تضادها و تناقض‌ها بود.

بنابراین، تطبیق تحلیل کیفی محتوای دو فیلم *بچه‌های آسمان* و *جدایی نادر از سیمین* با سیاست‌های سینمایی دوران هرکدام نشان می‌دهد که این دو فیلم، که به‌عنوان نماینده سینمای ایران توسط دو دولت اصلاحات و اصول‌گرایی به آکادمی اسکار معرفی شده‌اند، کمتر نشانی از تصویر مد نظر سیاست‌گذاران دوران ساخت خود دارند. با این همه، شاید بتوان گفت که *بچه‌های آسمان* در مقایسه با *جدایی نادر از سیمین*، تطابقی نسبی با سیاست‌های سینمایی زمان ساخت خود نشان می‌دهد. با توجه به آنکه طبق نظریه بنت مبنی بر تأثیر سیاست و دولت بر فرم و محتوای محصولات فرهنگی، که سینما نیز یکی از مصداق‌های مهم آن است، نشان دادیم هر دولت، سیاست‌های سینمایی خاص خود را دنبال می‌کند و نقش و رسالتی متفاوت برای سینما قائل است، این عدم تطبیق، نتیجه‌ای غیرقابل انتظار است که در زیر به تبیین آن می‌پردازیم.

درحالی‌که در داخل ایران و برای تولید و اکران فیلم‌های سینمایی، همواره آیین‌نامه‌ها، قوانین و مقرراتی وجود دارد که متناسب با نوع دولت حاکم گاه بسیار سخت‌گیرانه و گاه سهل‌گیرانه‌اند، برای معرفی فیلم‌ها به جشنواره‌های خارجی، یا به‌عبارت‌دیگر در ارتباط با خارج از ایران، سیاست‌گذاری معینی وجود ندارد. این امر موجب تفاوت واکنش نسبت به موفقیت فیلم‌هایی می‌شود که خود دولت‌ها به جشنواره‌ها معرفی کرده‌اند. راهیابی فیلم *بچه‌های آسمان* به مرحله نهایی و نامزدی آن برای کسب اسکار بهترین فیلم خارجی‌زبان، همواره مورد تحسین سیاست‌مداران و مسئولان فرهنگی کشور بوده است و از آن به‌عنوان بزرگترین افتخار سینمایی ایران یاد می‌شود. با این همه، تکرار این افتخار توسط فیلم *جدایی نادر از سیمین* موجی از مخالفت و اعتراض از سوی همین افراد برانگیخته است. این گروه، انتخاب این فیلم توسط اسکار را یک انتخاب سیاسی و در راستای سیاه‌نمایی جامعه ایران می‌دانند. این برخورد دوگانه با یک اتفاق سینمایی مشابه (یعنی نامزدی یک فیلم در آکادمی اسکار) نشان



از عدم تعیین نسبت جمهوری اسلامی ایران با چنین جشنواره‌هایی دارد. به عبارت دیگر، نظام جمهوری اسلامی ایران تا کنون تکلیف و موضع خود را نسبت به جشنواره‌های بین‌المللی و به‌ویژه جایزه اسکار، به‌عنوان آمریکایی‌ترین رویداد سینمایی جهان، مشخص نکرده است. این عدم تعیین نسبت، منشأ برخوردها و واکنش‌های متضاد با رویدادهای سینمایی مشابه است. جستجوها نشان می‌دهند نه تنها برای جشنواره اسکار، بلکه برای هیچ جشنواره بین‌المللی، آییننامه و دستورالعمل مشخصی وجود ندارد.

نکته مشترک این انتخاب‌ها، خود انتخاب است. جمهوری اسلامی ایران، از سال ۱۳۷۳ تا کنون (جز سال ۷۵) هر ساله نماینده‌ای برای معرفی به اسکار انتخاب کرده است. این موضوع نشان‌دهنده اهمیت شرکت در مسابقات بین‌المللی سینمایی برای ایران است. از طرف دیگر، شرکت در این مسابقات بدون کسب حداقل معیارهای هنری مورد نظر، که معمولاً در قالب فرم فیلم مشخص می‌شود و نه محتوای آن، ممکن نیست. بدین ترتیب، اولویت اول در چنین انتخابی فرم فیلم است که زمینه ورود را فراهم می‌کند. تنها در مرحله بعد است که محتوا اهمیت پیدا می‌کند. این در حالی است که سیاست‌گذاری‌های فرهنگی بیش از فرم، بر محتوا متمرکزند. این توضیحات نشان می‌دهد سیاست کلان جمهوری اسلامی، حضور در جشنواره‌های خارجی است. سیاست‌های خرد دولت‌های مختلف، در برابر این سیاست کلان تسلیم‌اند. بدین ترتیب، ممکن است فیلمی برای شرکت در جشنواره فرستاده شود که مطابق سیاست‌های کلان کشور، ولی مخالف سیاست‌های مقطعی دولت وقت باشد.

نتیجه نظری یافته‌های این تحقیق، در ارتباط با نقش سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در تولید و دریافت آثار سینمایی، تعدیل نظریه بنت است. مطابق این تعدیل، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، بیش از فرم بر محتوای فیلم‌ها اثر می‌گذارند. این در حالی است که در مورد آثار هنری، این فرم است که مسئول ارزش زیبایی‌شناختی آنهاست. بنابراین، علی‌رغم اثرگذاری سیاست‌های فرهنگی بر آثار سینمایی و تعیین محتوای آنها، نشان داده می‌شود که بخشی از آزادی هنری که بیشتر با فرم در ارتباط است، از بند این سیاست‌گذاری‌ها محفوظ می‌ماند. دلیل تفاوت محتوایی فیلم‌های معرفی شده به اسکار توسط جمهوری اسلامی، از نظر محتوا نیز اولویت ناگزیر فرم برای شرکت سینمای ایران در اسکار است. بدین ترتیب، همواره فیلم‌هایی به اسکار معرفی شده‌اند که از نظر قواعد سینمایی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در نظر انتخاب‌کنندگان برتری داشته‌اند، حتی اگر محتوای این فیلم‌ها با سیاست‌های مقطعی دولت وقت همخوانی نداشته است.

کتابنامه

- احمدی، بابک (۱۳۷۵) از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- اسدزاده، مصطفی (۱۳۸۳) جامعه‌شناسی سیاسی سینمای ایران در دهه ۷۰ شمسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد علوم سیاسی، راهنما دکتر اعظم راودراد، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).
- بارکر، کریس (۱۳۸۷) مطالعات فرهنگی: نظریه و عملکرد، ترجمه مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- پرینس، استیفن (۱۳۸۰) «گفتمان تصویرها، شمایل‌گویی و مطالعات فیلم»، ترجمه فتاح محمدی، فصلنامه فارابی، شماره ۴.
- حسین نژاد، محمدعلی (۱۳۸۶) پژوهشنامه سینما، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حسینی، سیدمحمد (۱۳۹۰/۱۲/۱۱) وب‌گاه سینمای ما، www.cinemaema.com
- راودراد، اعظم (۱۳۸۷) «جامعه‌شناسی و سینما: تبیین فیلم و جامعه»، فارابی، شماره ۳۴، صص ۱۲۳-۱۰۴.
- سجادپور، علیرضا (۱۳۹۰/۱۰/۲۸) وب‌گاه خبری - تحلیلی کافه سینما، www.caffecinema.com
- سلحشور، فرج‌الله (۱۳۹۰/۱۰/۲۷) وب‌گاه سینمانگار، www.cinemanegar.com
- سورلن، پیر (۱۳۷۹) سینمای کشورهای اروپایی ۱۹۹۰-۱۹۳۹، ترجمه حمید احمدی لاری، تهران: سروش.
- شکیبی، محمد (۱۳۷۵) «انجام یک وظیفه تاریخی: نقد فیلم پدر»، مجله فیلم، شماره ۱۹۲.
- شورجه، جمال (۱۳۹۰/۱۰/۲۸) وب‌گاه رجانیوز، www.rajanews.com
- سفارهرندی، محمدحسین (۱۳۸۷/۱/۲۴) وب‌گاه آیین روشن، www.bfnews.org
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۰/۱/۳۰) وب‌گاه خبری - تحلیلی کافه سینما، www.caffecinema.com
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۰/۱۲/۹) وب‌گاه همشهری آنلاین، www.hamshahrionline.ir
- کاظمی، عباس (۱۳۹۰/۱۱/۲) پایان نمایش، منتشره در وب‌گاه www.akazemi.ir
- کشانی، علی اصغر (۱۳۸۳) سینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- مجیدی، مجید (۱۳۷۶/۱) فیلم‌نامه بچه‌های آسمان، تهران: انتشارات کانون فرهنگی هنری ایثارگران.
- مجیدی، مجید (۱۳۷۶/۲) «ماهی‌های قرمز کوچولو: گفتگو با مجید مجیدی درباره بچه‌های آسمان»، مجله فیلم، شماره ۲۱۲.
- مک کوایل، دنیس (۱۳۸۰) مخاطب‌شناسی، ترجمه مهدی منتظر قائم، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- مک کوایل، دنیس (۱۳۸۲) درآمدی بر نظریه ارتباطات جمعی، ترجمه پرویز اجلائی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- نعیمی، مهرداد (۱۳۹۰/۶/۲۷) خبرگزاری ایسنا، www.isna.ir
- هواکو، جورج (۱۳۶۱) جامعه‌شناسی سینما، ترجمه بهروز تورانی، تهران: نشر آینه.

