

تحلیل جامعه‌شناختی مفهوم مرگ در موج نو سینمای ایران*

نادیا معقولی**

علی شیخ مهدی***

حسینعلی قبادی****

چکیده

تحرك اجتماعی یکی از مضامین مورد توجه فیلم‌سازان موج نو سینمای ایران در سال‌های پیش از انقلاب بوده است. در این سال‌ها به دلیل تحولات اقتصادی و اجتماعی و تلاش دولت برای مدرنیزاسیون ساختار سنتی اجتماع، تحرك اجتماعی نوینی در جامعه رخ داده که در فیلم‌های فیلم‌سازان معترض آن دوره مورد انتقاد قرار می‌گیرد. در این مقاله سه فیلم، که با مرگ ضد قهرمان به پایان رسیده، از منظر تحرك اجتماعی بررسی می‌شوند. بنابراین زاویه دید کارگردان فیلم‌های مورد بررسی را در نمایش مرگ این قهرمانان و ارتباط مرگ این افراد با تحرك اجتماعی در جامعه ایرانی آن زمان مورد تحلیل قرار می‌دهیم. در تحلیل فیلم‌ها از نظریات گلدمن و دو شیوه نقد برون‌نگر و درون‌نگر استفاده شده است.

واژگان اصلی: مرگ، تحرك اجتماعی، موج نو سینمای ایران.

پذیرش: ۱۳۹۰/۰۸/۱۷

دریافت: ۱۳۹۰/۰۳/۲۹

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری تحت عنوان "بازنمایی مرگ در موج نو سینمای ایران" است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر

*** نویسنده مسئول، استادیار دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر

**** دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی

n.maghuly@gmail.com

ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

hghobadi@modares.ac.ir

مقدمه

در این مقاله بازنمایی مرگ در سه فیلم موج نو سینمای ایران از دو دیدگاه نشانه‌شناختی و جامعه‌شناختی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. از آنجا که این فیلم‌ها متعلق به دوره زمانی مشخص و متفاوتی در تاریخ سیاسی ایران است، زاویه دید فیلم‌سازان در ارتباط با مرگ در جامعه معاصرشان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مقاله حاضر در تلاش است که با اتکا به نظریه‌های جامعه‌شناسی بتواند به شناخت تفکر گروه خاصی از فیلم‌سازان در رابطه با جامعه سرگردان بین سنت و مدرنیته دست یابد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که فیلم‌سازان بین آثار خود و تحرک اجتماعی در جامعه‌شان چه ارتباطی برقرار کرده‌اند و حرکت جامعه به سمت مدرنیزاسیون به چه شکل در مرگ قهرمانان این فیلم‌ها نمایش داده شده است.

چارچوب نظری

لوسین گلدمن و اثر هنری

لوسین گلدمن را می‌توان متفکری در امتداد اندیشه هگل، مارکس و لوکاچ دانست. گلدمن نظریه خود را با عنوان «تأثیر عوامل اقتصادی و اجتماعی بر آفرینش ادبی» در دفاع از جامعه‌شناسی ادبیات خود بنا نهاده است که در این پژوهش نظریات وی به سینما تسری داده شده است.

گلدمن در جست‌وجوی فرضیه‌ای بوده است که بتواند پیوندی معنادار بین فرم ادبی رمان و مهم‌ترین جنبه‌های زندگی اجتماعی، که این فرم ادبی بیانگر آن است، برقرار سازد. او عقیده دارد که «رمان، سرگذشت جست‌وجوی تباه^۱ است - که لوکاچ آن را اهریمنی می‌نامد - جست‌وجوی ارزش‌های راستین^۲ در جهانی که آن نیز در سطحی بسیار گسترده‌تر و به گونه‌ای متفاوت، تباه است» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۰). قهرمان رمان، قهرمانی اهریمنی است که گلدمن آن را قهرمان «مسئله‌دار» یا «پروبلماتیک^۳» می‌نامد، که تعریفی است از ساخته‌های لوکاچ. گلدمن در تعریف

^۱. Recherche de grade
^۲. Authentique
^۳. Heros problematique

این واژه چنین می‌گوید:

«اصطلاح "شخصیت پروبلماتیک" را نه به معنای "فرد مسئله‌ساز" بلکه به معنای شخصیتی به کار می‌بریم که زندگانی و ارزش‌هایش، او را در برابر مسائلی حل‌نشده‌ی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آنها به دست آورد، قرار می‌دهند و این ویژگی است که قهرمان رمان را از قهرمان تراژیک جدا می‌کند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۶۰).

تعریفی که به نظر می‌رسد قابل تطبیق بر قهرمان بسیاری از فیلم‌های موج نو سینمای ایران نیز باشد. قهرمان موج نو به مانند انسان پروبلماتیک، انسان مسئله‌دار، بی‌آینده، معترض و پُر مشکلی است که در جهانی تباه، جویای ارزش‌های کیفی و اصیل انسانی است و به همین دلیل منتقد و مخالف جامعه است و در حاشیه آن جای می‌گیرد.

از سوی دیگر «به عقیده گلدمن، جهان بینی، مجموعه باور داشت‌هایی درباره زندگی، مرگ و ماورا است که از منظر گروه‌های اجتماعی خاصی که روند تبدیل شدن به طبقه را می‌پیمایند در تلاش برای متمایز شدن از گروه‌های اجتماعی دیگر شکل می‌گیرد» (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷: ۳۴). بدین ترتیب در این دیدگاه گلدمن، «نویسنده به واسطه‌ای برای انتقال جهان‌نگری یک طبقه و گروه اجتماعی به متن ادبی تبدیل می‌شود» (عسگری، ۱۳۸۷: ۵۷-۵۶).

تحلیل فیلم‌های انتخابی در این مقاله با ارجاع به نظریه گلدمن و آرای او در این رابطه انجام می‌شود که هنرمند فردی است با حداکثر آگاهی ممکن از وضعیت یک قشر و هنر وی جلوه‌ای از این آگاهی و حاصل دسترنج فردی وی است که با خلاقیتی ویژه اثری خلق می‌کند، اثری که نمایه کاملی از یک دوره یا وضعیت یک طبقه یا قشر خاص است.

روش‌شناسی

از نظر گلدمن معنای اثر را در دو سطح می‌توان دریافت: «درک» و «تبیین». در مرحله درک به معنای اثر پی برده و در مرحله تبیین به جایگاه این معنا در ساخت اجتماعی معاصرش، که در حقیقت موجد آن معنا بوده است، اشاره می‌شود: «در مورد مشخص آثار ادبی دریافت به معنای روشن کردن ساختار معنادار درونی این آثار است. تشریح (تبیین) چیزی نیست مگر گنجاندن این ساختار معنادار درونی، به عنوان عنصر سازنده و کارکردی در ساختار بی‌واسطه فراگیری که البته پژوهشگر به بررسی مفصل و مشروح آن نمی‌پردازد و فقط تا حدی آن را بررسی می‌کند که برای

روشن کردن تکوین اثر مورد تحلیل لازم است» (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷: ۳۷).
دو شیوه رسیدن به معنای اثر (درک) و نیز قرار دادن آن در ساختار بزرگ‌تر اجتماعی (تبیین) را می‌توان با وام‌گیری از اصطلاحات جینکز (۱۳۶۴: ۱۷۰) به ترتیب شیوه‌های «نقد درون‌نگر» و «نقد برون‌نگر» نامید.

نقد درون‌نگر و نقد برون‌نگر:

در نقد درون‌نگر توجه منتقد فیلم بیشتر به اصول فنی زیباشناختی فیلم در جهت «درک» فیلم معطوف است. وی می‌خواهد بداند فیلم در به‌کارگیری زبان هنری نمادها و اصول فنی تا چه حد موفق بوده و سازنده اثر تا چه اندازه از این فنون بهره گرفته است تا معنی مورد نظر خود را به مخاطب براند. بنابراین «در واقع در این نوع نقد توجه تحلیل‌گر به ساخت درونی فیلم ابداعات بصری و زیباشناختی در فیلم است تا از این طریق به معنای آشکار و پنهان اثر پی ببرد.» (جینکز، ۱۳۸۱: ۱۷۰).
در این پژوهش نیز با مدد گرفتن از این روش که در واقع نقدی زیباشناختی است، به فهم و درک معنایی که فیلم‌ساز سعی کرده آن را در قالب انواع رمزهای سینمایی در فیلم بگنجاند، نظر داشته و با تحلیل «نشانه‌شناختی» رمزگان سینما، معنای مورد نظر هنرمند را دریافته و از این طریق معنای خاصی را که او از مرگ ارائه داده است، کشف خواهیم نمود.
اما در دیدگاه برون‌نگر که همان دیدگاه «جامعه‌شناختی» است، رابطه فیلم با جامعه، اثرگیری آن از جامعه، اثرگذاری آن بر جامعه و به طور کلی رابطه متقابل فیلم و جامعه مورد «تبیین» منتقد قرار می‌گیرد. بدین ترتیب «نقد برون‌نگر از این نظر به جامعه‌شناسی کمک می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان فیلم را به عنوان مجموعه اطلاعاتی در نظر گرفت که با رمزگشایی در زبان آن می‌توان به آن‌ها دست یافت و از این طریق به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعه معاصر فیلم و به خصوص گروه اجتماعی بازنمایی شده در آن پی برد» (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷: ۳۸).

تحلیل نشانه‌شناسی در نقد درون‌نگر:

نشانه‌شناسی به منزله راهی برای تحلیل متون رسانه‌ای از دهه ۶۰ تا کنون تأثیر فزاینده‌ای داشته است و «یکی از دلایل اصلی این امر قابلیت به‌کارگیری نشانه‌شناسی در انواع متون

است.» (آسایرگر، ۱۳۷۹: ۵۵). می‌توان گفت امبرتو اکو جامع‌ترین تعریف خود از علم نشانه‌شناسی را این طور بیان می‌کند: «نشانه‌شناسی با هر آنچه بتوان آن را نشانه^۱ نامید، سروکار دارد. نشانه‌شناسی تنها به مطالعه آنچه نشانه‌ها به آن‌ها ارجاع دارند، نمی‌پردازد بلکه هر چیزی را که در جای چیز دیگری بنشیند، در حوزه مطالعات خود قرار می‌دهد. در مفهوم نشانه‌شناختی، نشانه می‌تواند واژگان، تصاویر، صداها، حرکات یا اشیا باشد. در نشانه‌شناسی معاصر نشانه‌ها به تنهایی و مجزا مطالعه نمی‌شوند بلکه به عنوان جزیی از دستگاه نشانه‌ی درون آن دستگاه و در ارتباط با نشانه‌های دیگر مورد مطالعه قرار می‌گیرند.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۹).

در هر متن سینمایی تعداد زیادی از رموزها با نورپردازی، ترکیب‌بندی و... مرتبط هستند و به کار می‌روند. پس باید برای به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی در بررسی فیلم به هر یک از رموزهای فنی که عبارتند از اندازه‌نما، زاویه دوربین، حرکت دوربین، نوع عدسی، ترکیب‌بندی، وضوح، نورپردازی، رموزهای رنگ سیاه و سفید درون فیلم، توجه کرد.

به لحاظ نشانه‌شناسی سینما، هر فیلمی دو وجه دارد که هر دو را باید در تحلیل‌های نشانه‌شناختی در نظر گرفته شود:

۱. میزانشن (رمزگان فرم)

۲. رمزگان فنی سازه

در این رابطه باید گفت که «تحلیل میزانشن صرفاً مشتمل بر ابعادی است که با تئاتر (صحنه پردازی، وسایل صحنه، رفتار بازیگران یا شخصیت‌ها، لباس و چهره‌آرایی) تداخل می‌یابد.»

رموزهای فنی ترکیب‌بندی شامل زاویه دوربین، نورپردازی و ... هستند. برای کنترل این عناصر کارگردان فیلم با رویداد را مقابل دوربین شکل می‌دهد (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۲۸).

رموزهای شکل‌گرایانه فیلم که به آن رمزگان فرم نیز گفته می‌شود، به شرح زیر می‌باشند: صحنه‌پردازی، وسایل صحنه (صحنه‌آرایی)، رموزهای ارتباط غیر کلامی، رموزهای لباس؛

رموزهای فنی در فیلم به شرح زیر می‌باشند: اندازه نما، زاویه دوربین، نوع عدسی، ترکیب‌بندی، وضوح، رموزهای نورپردازی، رموزهای رنگ و فیلم خام، رموزهای سینمایی (ر.ک. سلبی، کاودری، ۱۳۸۰: ۸۲-۸۳).

^۱. Sign

به همین دلیل در بخش تحلیل درون‌نگر با رویکردی نشانه‌شناختی به مرگ قهرمان نگریسته می‌شود و برای دال‌های تصویری، گزینه‌هایی یافته و سپس مدلول آن‌ها را تحلیل و استخراج کرده و در جداول رمزگان فرم و رمزگان فنی قرار داده می‌شوند.

تحرك اجتماعی^۱:

تحرك در کلی‌ترین مفهوم آن دلالت بر حرکت یا قابلیت حرکت کردن دارد؛ به طور خاص «در علوم اجتماعی، این اصطلاح بر حرکت از مکان فیزیکی (که تحرك فیزیکی یا تحرك جغرافیایی نامیده می‌شود)، یا حرکت در درون نظام قشربندی (که تحرك اجتماعی نامیده می‌شود) اشاره دارد» (کولب و گولد، ۱۳۷۶: ۲۲۱). تحرك اجتماعی عبارت است از «جابجایی افراد یا واحدهای خانوادگی در نظام گروه‌های اجتماعی، شغلی یا نظام طبقات اجتماعی.» (بودن^۲، ۱۹۸۹: ۱۲). علت وجودی تحرك اجتماعی در جوامع این است که «همیشه در جامعه فرصت‌هایی می‌باشد که این فرصت‌ها برای عده‌ای وجود دارد که همان فرصت‌ها برای دیگران مهیا نمی‌باشد و چون افراد فاقد آن فرصت‌ها در پی کسب موقعیتی هستند که فاقد آنند، بنابراین تحرك اجتماعی وجود دارد» (پین^۳، ۱۹۸۷: ۳۶). ساندرز^۴ معتقد است که تحرك اجتماعی با تغییر ساختار سیاسی، اجتماعی، فرهنگی جامعه هم ارتباط دارد «چرا که در اثر انقلاب‌ها و تغییرات حکومتی یا پیروزی یک حزب سیاسی یا ائتلاف گروه‌های خاصی در انتخابات ریاست جمهوری یا پارلمانی یک کشور زمینه تغییر پایگاه اجتماعی را ایجاد می‌کند» (ساندرز، ۱۹۹۰: ۴۱) و «مقصود از پایگاه طبقه‌ای پایگاهی است که شخص به سبب عضویت در یکی از طبقات اجتماعی احراز می‌کند» (باجلان، ۱۳۸۷). به عبارت دیگر «تحرك اجتماعی ساختاری، جابه‌جایی موقعیت اجتماعی بسیاری از مردم است که ثمره تغییرات اجتماعی است نه اینکه ثمره تلاش خود افراد باشد» (عضدانلو، ۱۳۸۴: ۱۷۶). ایجاد احساس ناامنی در جامعه، از جمله پیامدهای تحرك اجتماعی ساختاری است. به این ترتیب «در جوامعی که همواره امکان تحرك نزولی وجود دارد، افراد معمولاً، احساس ناامنی می‌کنند (هرچند که زودگذر باشد)؛ زیرا بیم آن دارند که پایگاه اجتماعی‌شان را از دست بدهند» (کوئن، ۱۳۷۲: ۲۷۸).

^۱. Social Mobility

^۲. Boudon

^۳. Payne

^۴. Saunders

تحرك اجتماعى در ايران

توسعه و نوگرایی از زمان رضاشاه در ایران آغاز گشت و در بطن آن بیشتر از هر چیز «ملت‌سازی» از طریق اعمال مقررات مختلف، یکدست‌سازی پوشش، اصلاح زبان و غیره به اجرا درآمد (رک کاتوزیان، ۱۳۸۵: ۵۳). در ایران، عوامل سیاسی در امر تحرك اجتماعى نقش اساسی داشته است، برای مثال «بعد از اصلاحات ارضی با بخشیدن مقداری از زمین‌ها به زارعین که بیشتر با اهداف سیاسی همراه بود. زارعین با دریافت زمین به طبقه خرده مالک ارتقاء یافتند» (ادیبی، ۱۳۵۴: ۱۸). برنامه اصلاحات ارضی در اوایل دهه ۱۳۴۰ آغاز شد. به دنبال آن افزایش قیمت نفت و صادرات آن فرایند سریع نوگرایی را رقم زد. بنابراین شهرها به مغناطیسی برای جذب روستاییان و عشایر مبدل شدند. از آنجا که این مهاجران توان پرداخت اجاره‌بهای مسکن در شهرها را نداشتند، لذا آلودگی‌نشین، کپرنشین و حاشیه‌نشین را در حومه شهرهای بزرگ به وجود آوردند. تغییر تحول از نظام روستایی به نظام شهری موجب گسترش طبقات شهری و بوروکراسی در ایران شد که تا آن زمان امری بی‌سابقه بود (فرخ‌نیا و رضایور، ۱۳۸۸: ۵۹).

تحرك اجتماعى در سینمای موج نو:

جریان اصلی حاکم بر فیلم‌های دهه سی تا اواخر دهه چهل شمسی سینمای ایران در جهت تثبیت نظم اجتماعى موجود شکل گرفت. ملودرام‌های عامه‌پسند بازتاب شرایط روانی پس از کودتا بودند، اما «از اواخر دهه چهل، قهرمانان بدبین، مأیوس و عاصی که متأثر از قهرمانان معترض دهه ۶۰ میلادی بودند، غالباً در پایان فیلم کشته یا دچار زخمی مرگ‌آسا می‌گشتند، جانسین قهرمانان خوش‌بین و اخلاق‌گرای دوره پیشین شدند. قهرمانانی که امیدی به مراجع قانونی نداشته و دست به انتقام‌گیری‌های شخصی می‌زدند» (شیخ مهدی، ۱۳۸۵: ۴۱).

بنابراین فیلم‌سازان جوان این دوره به هنرمندان «موج نو» معروف شدند، عنوانی که متأثر از فیلم‌سازان جوان اروپای غربی بود. فیلم‌های آنان تحت تأثیر سانسور به نمادگرایی واقع‌گرایانه^۱ و در پاره‌ای از فیلم‌ها، به ناتورالیسم نزدیک شد. در این دوره شیوه اعتراض فردی این قهرمانان که غالباً با مرگ آنان نیز پایان می‌یابد، دوره هنری ارزشمندی را برای سینمای ایران

^۱. Symbolic Realism

ایجاد کرد که «تنهایی و شکست ضد قهرمان» و «تضاد طبقاتی شدید» یکی از ویژگی‌های بارز آن بود. قهرمانان سینمای موج نو ایران همگی متعلق به جوامع حاشیه‌نشین تهران بزرگ هستند. عموماً مهاجرانی هستند که از شهری کوچک و یا روستایی دور آمده‌اند و به دلیل تغییرات اقتصادی-اجتماعی مجبور به مهاجرت شده، ولی امکان پذیرفته‌شدن در طبقه اجتماعی متوسط را پیدا نکرده‌اند. خروج از جامعه روستایی باعث ورود آنان به جامعه شهری نشده است، اما آرزوی تمامی آن‌ها این تغییر اجتماعی می‌باشد.

معرفی فیلم‌های انتخابی:

در پی یافتن همگونی‌ها در بازنمایی مرگ در فیلم‌های موج نو سینمای ایران، سه فیلم خداحافظ رفیق (امیر نادری، ۱۳۵۰)، صبح روز چهارم (کامران شیردل، ۱۳۵۱) و کافر (فریدون گله، ۱۳۵۱) انتخاب شده‌اند.

این فیلم‌ها در فاصله زمانی سال‌های ۵۰ تا ۵۱ توسط کارگردانانی جوان ساخته شده‌اند. علت انتخاب این سه فیلم همگونی‌های زیر است چرا که هر پنج فیلم در ژانر اجتماعی قرار می‌گیرند:

- قهرمان آن‌ها متعلق به طبقات فرودست اجتماع می‌باشند؛
- تمامی قهرمانان شغل مشخصی ندارند و اکنون با دزدی روزگار می‌گذرانند؛
- در هر پنج فیلم قهرمانان به دنبال پول (در اشکال مختلف آن) هستند و در مسیر به دست آوردن آن است که ماجراهای فیلم‌نامه شکل می‌گیرد؛
- تمامی قهرمانان قصد دارند که با بدست آوردن پول خود را از وضعیت موجود نجات دهند و به مرحله بالاتری برسانند؛
- درگیری‌های به وجود آمده با محوریت پول، منجر به مرگ قهرمان یا قهرمانان در تمامی فیلم‌ها می‌شود.

خداحافظ رفیق (۱۳۵۰) امیر نادری

سه دوست عمل دزدی را آغاز می‌کنند که با خیانت همگی به هم ادامه پیدا می‌کند و با قتل‌شان به دست یکدیگر پایان می‌پذیرد.

تحلیل درون نگر فیلم خداحافظ رفیق: مرگ رفاقت

نام فیلم و تیتراژ آغازین حاوی اطلاعات زیادی درباره مضمون فیلم است. در همان ابتدای فیلم «مرگِ رفاقت» در فیلم از طریق عکس‌های سیاه‌وسفید دوستان در کنار یکدیگر توسط موسیقی آگاهی داده می‌شود. ترانه «جمعه» نیز خبر از «بارش خون» در روزهای «جمعه» می‌دهد.

در همان اوایل قهرمان با جنازه‌ای روبه‌رو می‌شود که پارچه سفیدی بر روی آن کشیده شده و سوار آمبولانس می‌شود. نشانه مرگ از همان آغاز خود را نشان می‌دهد، امری که در بسیاری از فیلم‌های موج نو به تدریج به صورت یک سنت مشاهده می‌شود.

نشانه‌های ارزشمندی پول در همه جا دیده می‌شود. در اولین درگیری بین ناصر و خسرو و جلال، کیف باز می‌شود و مقادیری طلا و جواهر بر زمین ریخته می‌شود، در هنگامه دعوا خسرو خود را روی زمین می‌کشد تا به آن‌ها برسد. زمانی که جلال به تنهایی کیف را می‌دزدد و ناصر به دنبال اوست، کتک‌کاری آنان طولانی و دردناک است. تصاویر به صورت سیاه‌وسفید فیلم‌برداری شده و دوربین روی دست است. این تصاویر به خوبی این معنا را منتقل می‌کنند که آنان به هیچ صورت قصد جداشدن از پول را ندارند. درگیری در ویرانه‌ها و آشغال‌دانی رخ می‌دهد که باز هم حاوی این معنا است که درگیری به خاطر «پول کثیف» باید در جای متناسب با آن صورت بگیرد. ناصر با سنگ ضرباتی بر سر جلال وارد آورده، وی را به قتل می‌رساند. نمایش خشونت با این شدت، بر ارزشمندی این جواهرات برای ضد قهرمانان تأکید بیشتری دارد. کلمات شعر «جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه»، خونین بودن دست و بدن ناصر زخمی را تشدید می‌کند.

ترکیب‌بندی‌های فیلم کاملاً نشانه‌گذاری شده‌اند تا تنش و خشونت را افزایش دهند. خیابان‌ها و کوچه‌های تو در تو، دوربینی که هراسان به این همه نگاه می‌کند. سروصدای محیط اطراف و حضور فراوان آدم‌هایی که فقط نگاه می‌کنند، همه نشان از جامعه طوفان‌زده‌ای دارد که قانون جنگل بر آن حکم فرماست.

در درگیری پایانی بین دو دوست، همان دو دوستی که در ابتدای فیلم آنچنان رفیقانه همدیگر را در آغوش گرفته بودند، دستِ خسرو، بازوی ناصر را می‌فشرد، دوربین بر روی دست خسرو مکت می‌کند؛ بر روی انگشتری که ناصر به او هدیه داده است، همان دوستی که اکنون

به او خنجر مرگش را می‌زند. این دست و انگشتر آن نشانه از دنیایی است که در آن پول، رفاقت را تغییر شکل می‌دهد.

ناصر فرار می‌کند و پلیس به پای او شلیک می‌کند و او بر ریل قطار می‌افتد، دخالت پلیس در این فیلم در مقایسه با رضا موتوری بیشتر شده است. جسد خسرو را روی سکو می‌گذارند و دختر بر سر جنازه زاری می‌کند، ناصر نفس‌های آخر را می‌کشد. نمای پایانی کودک نوزادی است که چشمانش به کیف بالای قفسه واگن خیره شده است. نشان از نسل آینده‌ای دارد که همچنان به دنبال پول است.

در پایان فیلم عکس‌های سیاه‌وسفید ابتدای فیلم به صورت نکاتیو نشان داده می‌شود با همان موسیقی «جمعه». «چه سیاهه بر تنش رخت عزا» و «خنجر از پشت می زنه اونکه همراه منه» به معنای دوستی که تغییر شکل داده و سیاه شده است و چهره‌ها دگرگون و مسخ شده است.

جدول (۱): رمزگان فرم مرگ در فیلم خداحافظ رفیق

مدلول	گزینه	دال
مرگ در زندگی در حال گذر، فراموش می‌شود. تاریکی و اسارت در بین چرخ‌هایی که می‌گذرند.	ایستگاه قطار	صحنه‌پردازی
دوستی‌های فراموش شده و پیمان‌های شکسته. دشمنی که به جای دوستی نشست است.	انگشتر چاقو	صحنه‌آرایی
مرثیه بر ارزش‌های فراموش شده	موسیقی	ارتباطات غیر کلامی
تأکید بر سیاهی سرنوشت هر دو قهرمان	لباس سیاه	پوشش

جدول (۲): رمزگان فنی مرگ در فیلم خداحافظ رفیق

مدلول	گزینه	دال
همدردی با مرگ بهترین شخص قصه بی‌اهمیتی مرگ قهرمان در زمینه اجتماعی	بسته در نمایش مرگ ناصر باز در نمایش مرگ خسرو	اندازه نما
تنهایی و حقارت قهرمان	سربالا	زاویه دوربین
اعوجاج زندگی و مرگ قهرمان	(زاویه باز) واید	نوع عدسی
سقوط و تنهایی قهرمان	نامتقارن	ترکیب‌بندی
تأکید بر سیاهی قتل دوستان به دست یکدیگر	پرتضاد با کم‌نور	نورپردازی
تأکید بر سیاهی زندگی قهرمانان	سیاه‌وسفید با غلبه سیاهی	رنگ

تحلیل برون‌نگر فیلم خداحافظ رفیق: مرگ اجتماع کهن

سه مرد تصمیم به دزدی از یک جواهرفروشی می‌گیرند. تعلق این سه نفر به سطوح فقیر اجتماع کاملاً مشهود است. در واقع تنها راه ورود آنان به زندگی اجتماعی طبقه متوسط، پول است. وگرنه آن‌ها سال‌هاست که در این دایره بسته گرفتار آمده‌اند و بین زندان و خیابان در رفت و آمدند. تغییر اجتماع و از بین رفتن دنیای قدیم در این فیلم نیز مشاهده می‌شود، عتیقه‌فروشی که ناصر را برای دزدی از جواهرفروشی خبر کرده است اکنون «جنس قلابی به توریست‌ها» می‌اندازد. خود او می‌گوید که دیگر «کار بزرگی» انجام نمی‌شود و دزدان فعلی بزرگ‌ترین کاری که انجام می‌دهند: «کیف خانم‌ها را می‌زنن». در این دنیای به هم ریخته، پول ارزش بیشتری پیدا کرده است و به دلیل همین ارزشمندی پول است که هر سه آنان اصول اخلاقی و رفاقت را زیر پا گذاشته و به یکدیگر خیانت می‌کنند.

ناصر به نزد شیرین می‌رود تا زخمش را درمان کند و دلیل خیانتش به رفقا را «احتیاج به آن پول» عنوان می‌کند. این قهرمانان به هیچ صورت فقر خود را بر نمی‌تابند و تمامی تلاششان را برای رسیدن به ثروت انجام می‌دهند. به همین دلیل است که خسرو همچنان به دنبال ناصر است و در پایان بین دو دوست نیز جنگ تا پای جان رخ می‌دهد و خسرو کشته شده و جلال در حال کشیدن نفس‌های آخر است. تنها چیزی که در پایان باقی می‌ماند، کیف بدون صاحب است.

فیلم صبح روز چهارم (۱۳۵۱) کامران شیردل:

امیر به صورت اتفاقی در یک درگیری باعث مرگ یک راننده می‌شود. او روزهایش را در تهران با دزدی و جست‌وجوی پول و تلاش برای یافتن یک دوست قدیمی (علی بیاتی) می‌گذراند. معشوق امیر او را به پلیس لو می‌دهد و پلیس و دوست نجات‌دهنده با هم سر می‌رسند اما امیر ماندن را انتخاب می‌کند و با شلیک پلیس کشته می‌شود.

تحلیل درون‌نگر فیلم صبح روز چهارم: در جست‌وجوی مرگ

در سکانس تعقیب ماشین‌ها که در پایان آن راننده به دست امیر به قتل می‌رسد، موسیقی فیلم، حکایت از امری تکراری و همیشگی دارد. زمانی که ماشین دزدی امیر خاموش می‌شود او به ماشین می‌گوید «مُرده»، صفتی که در پایان توصیف خود او خواهد بود. هنگامی که سر مرد

راننده به لبه بشکه می‌خورد و می‌میرد، دوربین از امیر وحشت‌زده که در حال بالا آوردن است دور می‌شود و او را در میان بشکه‌های سیاه روغن تنها می‌گذارد و مانند چشم بی‌رحم خداوندی قاهر، از بالا به بیچارگی انسان‌ها نگاه می‌کند. امیر جسد را در چاله تعویض روغن می‌اندازد اما زاویه دوربین به بیننده اعلام می‌کند که رهایی او ممکن نخواهد بود.

در فیلم به تنهایی قهرمان اشاره‌های تصویری فراوانی می‌شود. به عنوان مثال تصویر مرد تنها بر روی در دست‌شویی مردانه‌ای که در آن امیر پسر جوانی را زده و جیش را خالی کرده است. مرگ امیر در خیابان رخ می‌دهد. علی با ماشین به دنبال او آمده اما امیر نمی‌تواند سوار شود، نیرویی مانع فرار او می‌شود، آیا میل به مردن است و یا امید به اینکه زری را بتواند راضی کند با او بیاید. علی می‌رود و امیر به دنبال ماشین می‌دود. پلیس به او شلیک می‌کند و امیر به بالا می‌پرد و تصویر او در هوا ثابت می‌شود. این تصویر دلالت به این امر دارد که فیلم‌ساز مرگ او را مانند پروازی می‌داند، رهایی از دایره بسته‌ای که در آن گرفتار آمده بود.

جدول (۳): رمزگان فرم مرگ در فیلم صبح روز چهارم

مدلول	گزینه	دال
مرگ در میان مردم	خیابان	صحنه‌پردازی
-----	-----	صحنه‌آرایی
سوگواری	موسیقی	ارتباطات غیر کلامی
تأکید بر بی‌گناهی قهرمان	لباس سفید	پوشش

جدول (۴): رمزگان فنی مرگ در فیلم صبح روز چهارم

مدلول	گزینه	دال
رهایی قهرمان	باز	اندازه نما
ایجاد حسی از پرواز	رو به بالا	زاویه دوربین
عدم توانایی قهرمان در فرار	زاویه بسته (تله)	نوع عدسی
محوریت قهرمان در بین انبوه تعقیب‌کنندگان	متقارن	ترکیب‌بندی
روزمره بودن مرگ	بدون سایه و روشن	نورپردازی
تأکید بر رهایی قهرمان توسط مرگ	سیاه‌وسفید با غلبه سفیدی	رنگ

تحلیل برون‌نگر فیلم صبح روز چهارم: مرگ به مثابه رهایی از قفس اجتماع سطح طبقاتی قهرمان فیلم در همان ابتدای فیلم مشخص می‌شود. «امیر آزاد بخت» یک

ماشین می‌دزدد و به راه می‌افتد اما همین ماشین باعث یک قتل تصادفی به دست او می‌شود. او پس از قتل فراری را آغاز می‌کند که در صبح روز چهارم به پایان خواهد رسید. در سراسر فیلم او بارها دست به دزدی می‌زند. مدام پول است که دست به دست می‌شود، همه جا چشمانش و دستانش به دنبال پول است. در سراسر فیلم مدام از دیگران سراغ علی بیاتی را می‌گیرد چون امیر از او پول طلب دارد و تنها راه نجات او پول است. در این فیلم، پلیس رودرروی قهرمان قرار گرفته است و او در سراسر فیلم از دست پلیس می‌گریزد زیرا می‌داند که در صورت دستگیری «مثل یه چوب» از طناب آویزان می‌کنند. علی نیز از این دایره بسته‌ای که در آن گرفتار شده خسته است. زمانی که متوجه می‌شود زری جای او را لو داده است، بدون خشم می‌گوید: «حق داری، راستش منم دیگه خسته‌ام، از این همه سال در بدری، هی بزن، هی برو، هی بخور». این خستگی در قهرمان آنقدر شدید است که وقتی سرانجام امید و پول به همراه علی بیاتی از راه می‌رسند، امیر خود خواسته سوار ماشین او نمی‌شود و با شلیک تیر پلیس از پا در می‌آید.

فیلم کافر (۱۳۵۱) فریدون گله:

مهدی از زندان آزاد شده است و می‌خواهد آخرین دزدی زندگی خود را انجام دهد تا با دختر مورد علاقه‌اش ازدواج کند. اما توسط گروه رقیب به پلیس لو داده می‌شود و با شلیک آنان کشته می‌شود.

تحلیل درون‌نگر فیلم کافر: مرگ یک دن‌کیشوت

در همان اوایل فیلم زمانی که یکی از دوستان مهدی نوازنده‌ای را می‌آورد تا برای آنان ساز بزند، مهدی جسد مادر را به یاد می‌آورد که بر زمین افتاده است. تصاویر کوچه‌های خالی و خلوت در سکوت مرگ نیز در ادامه آورده می‌شود. این کوچه‌ها می‌تواند نشانه‌ای باشد از جامعه‌ای که مرگ مادر برایش اهمیتی ندارد.

در روز تعزیه امام حسین در حالی که همه مشکی پوشیده‌اند و در و دیوار سیاه‌پوش است، مهدی و گروهش به مقابله با حسن طلا و دسته‌اش می‌آیند. به نظر می‌رسد که کارگردان قصد دارد تطبیقی بین خیر و شر در گذشته و حال نشان دهد اما مردم با بی‌تفاوت تمام با درگیری برخورد می‌کنند.

زمانی که مهدی قصد دارد آخرین دزدی‌اش را آغاز کند، پرنده‌های قفس پدرش را پرواز می‌دهد اما کیبوترهای خودش را نه. کیبوترها سرنوشتی مانند خود او دارند. نشانه‌های از پیش‌آگاهی از مرگ در رفتار مهدی نیز دیده می‌شود. او زمانی که از خانه خارج می‌شود، طوری به حیاط و ساختمان نگاه می‌کند گویی این آخرین بار است که آنجا را می‌بیند. نشانه دیگر مرگ دوستش است که مدام تکرار می‌کند «نگهبانا تو رو می‌کشن». همه نشانه‌ها بیننده را برای مرگ پایانی آماده می‌کند.

به مرگ او هم توجهی نمی‌شود جز دستپاچگی پلیس مسلسل به دست که مهدی جلوی پایش بر زمین کوبیده می‌شود. مهدی آخرین ریشه‌های مرگ را تجربه می‌کند. تصاویر خالی کوچه و بازار که فیلم با آن آغاز شده بود، در تاریکی به فیلم پایان می‌دهند. نجات‌دهنده‌ای در کار نیست.

جدول (۵): رمزگان فرم مرگ فیلم کافر

مدلول	گزینه	دال
قهرمان از بالا به پایین سقوط می‌کند. بازگشت به اولین سطحی که قصد بالا رفتن از آن را داشت.	ساختمان بلند	صحنه‌پردازی
امیدهای محال	حلقه انگشتری در گردن‌بند	صحنه‌آرایی
سوگواری بر مرگی که در راه است	موسیقی	ارتباطات غیر کلامی
تأکید بر سیاهی سرنوشت	لباس سیاه	پوشش

جدول (۶): رمزگان فنی مرگ در فیلم کافر

مدلول	گزینه	دال
تمرکز بر چهره خونین قهرمان	بسته	اندازه نما
ایجاد اندکی از احساس رهایی	رو به بالا	زاویه دوربین
طولانی شدن سقوط قهرمان	(زاویه بسته) تله	نوع عدسی
نیروهای کشنده بر بالای سر قهرمان کشته شده ایستاده‌اند. آنان بعد از مرگ نیز بر او مسلطند.	نامتقارن	ترکیب‌بندی
تأکید بر سیاهی و تاریکی محیط	پُر تضاد	نورپردازی
تأکید بر فقدان روشنی	سیاه‌وسفید و غلبه سیاسی	رنگ

تحلیل برون‌نگر فیلم کافر: مدرنیته کشنده

مهدی کافر از زندان آزاد شده است. در یک محله قدیمی جنوب شهری زندگی می‌کند و شغل اصلی‌اش دزدی است. در همان ابتدای فیلم در گفت‌وگوی یک‌طرفه‌ای که با پدرش دارد،

از دیروزی‌هایی نام می‌برد که چشم دیدن امروزی‌ها را ندارند. او با اصول اخلاقی پدر که اعتقاد دارد «بد، بده» مخالفت می‌کند. او نمی‌خواهد مانند پدرش در فقر زندگی کند. تلاش او برای تغییر وضعیت خود علاوه بر دزدی‌هایش در کلماتش نیز بیان می‌شود. او نمی‌داند چه می‌خواهد اما می‌داند که نمی‌خواهد به زندان برود. او کاملاً معترض و خشمگین است. ناراضی‌تی او در تمامی رفتارها و گفتارهایش عیان است.

تحولات جامعه و از بین رفتن شغل‌های سنتی خود را در گفت‌وگوی مهدی و دوستش بیان می‌دارد که زمانی چاه‌کن بوده و حالا با گسترش لوله‌کشی به تمام شهر، شغلش را از دست داده است.

مهدی نیز مانند قهرمانان مشابه، تصمیم دارد که دست به آخرین دزدی زندگی‌اش بزند تا زن مورد علاقه‌اش را از فقر نجات دهد و با یکدیگر زندگی متوسطی را آغاز کنند. مهدی نیز می‌داند برای بالا رفتن از این نردبان هیچ راهی به جز دزدی ندارد. او می‌داند که «همه با هم و هیچ‌کس با هیچ‌کس نیست» و «همه هیچ‌چی نمی‌دونن» به همین علت است که خودش تصمیم می‌گیرد که با کمک «پول» خود و دختر را نجات دهد. اما باز هم این پلیس است که به او شلیک می‌کند و از ارتفاعی که تلاش داشت به آن برسد بر کف زمین سقوط می‌کند. او سرانجام به همان جا باز می‌گردد که تلاش داشت از آن بالاتر برود: کف خیابان.

نتیجه‌گیری^۱

همان‌طور که در ابتدای مقاله گفته شد محتوای یک اثر هنری می‌تواند بازنمایی جامعه معاصر هنرمند فیلم‌ساز باشد. علاوه بر این ارتباط دو سو دارد، اثر هنری علاوه بر اینکه تصویری از جامعه خود را نمایش می‌دهد، نشان‌دهنده نوع نگاه فیلم‌ساز به این جامعه نیز هست. این سه فیلم‌ساز علاوه بر اینکه بر اساس اجماع منتقدین دارای توانایی‌های بالا در سطح فیلم‌سازی هستند و گذشت زمان این امر را اثبات کرده است، ماحصل نقدهای درون‌نگر و نشانه‌شناسی مقاله هم نشان می‌دهد که این افراد به ابزار مقتضی برای نمایش نماد و نشانه‌های فراوان مورد

^۱ . برای دست‌یابی به یک الگوی پژوهشی مناسب از مقاله مرگ و جامعه: بررسی آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما نویسنده‌گان: اعظم راودراد، ساحل فرشایف، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره ۱۲، پاییز ۱۳۸۷ استفاده شده است.

استفاده در بازنمایی مرگ ناشی از تلاش برای تحرک طبقاتی مسلط هستند. رمزگان فنی و رمزگان فرم در این فیلم‌ها در جهت «درک» بازنمایی مرگ به عنوان امری روزمره و بی‌اهمیت از دید جامعه بوده است. نشانه‌های مرگ در فیلم همه دلالت بر تنهایی قهرمان و سیاهی محیط زندگی او دارند. بی‌اعتنایی اجتماع به همراه عدم همراهی نیروهای حاکم با قهرمان همه در نشانه‌شناسی فیلم‌ها مشاهده می‌گردد.

نکته مشترک این سه فیلم نگاه ناامیدانه آنان به مرگ است. هیچ امیدی در این نگاه وجود ندارد، نه در سطح فردی و نه در سطح اجتماعی. در سطح فردی مرگ این افراد پیامد یک زندگی شاد و متعادل نیست. مرگ جوانانی است که در زندگی کوتاه خود جز درد و رنج و فقر و سرگردانی چیز دیگری را تجربه نکرده‌اند. در سطح طبقاتی نیز این افراد نتوانستند خود را به سطح بالاتری ارتقا دهند و تلاش‌های آنان در این راستا به مرگشان منجر شد. عدم امکان فرار و به دام افتادن در یک دایره بسته، تنهایی، ناامیدی و شکست معانی است که از رمزگشایی صحنه مرگ در این فیلم‌ها به دست می‌آید.

در بخش نقد برون نگر این امر «تبیین» گردید؛ بدین صورت که، جامعه بازنمایی شده در این آثار، جامعه بسته‌ای است که امکان تحرک اجتماعی واقعی و رشد به طریق مشروع و طبیعی را از قهرمانان فیلم سلب کرده است. از سوی دیگر تحرک اجتماعی کاذب باعث افزایش فاصله طبقاتی در این اجتماع شده است و غیرممکن بودن تحرک طبقاتی حقیقی باعث شده که قهرمان برای طی کردن نردبان ترقی از راه‌های غیر مشروع استفاده کند. آنچه این قهرمانان از تحرک طبقاتی می‌خواهند تنها رسیدن به نوعی از امکانات حداقلی برای خود و خانواده‌شان است.

دلیل بی‌توجهی این قهرمانان به مرگ و گاه بی‌اعتنایی نسبت به آن و حتی جست‌وجوی مرگ، ناشی از فقدان هر گونه تکیه‌گاهی در اجتماع بدون ترحم است. در جامعه‌ای که این فیلم‌سازان توصیف می‌کنند هیچ نیروی حمایتگری برای کمک به این افراد فاقد طبقه وجود ندارد. در تحلیل فیلم‌ها به لحاظ زمان ساخت، مشاهده شد که نقش نیروی پلیس از موقعیت دستگیرکننده دزدها در اولین فیلم، به قاتل قهرمان در فیلم آخر-کافر- تبدیل می‌شود. بدین معنی که موضع طبقه حاکم در قبال قهرمانان به تدریج از موضع حامی به موضع بی‌تفاوت و سرانجام به موضع نیروی مخالف تغییر شکل می‌دهد.

همچنین در پایان مشخص گردید که این فیلم‌سازان در نگرش به جامعه اطراف خویش دارای جهان‌بینی خاص خود هستند که از این طریق می‌توان به تبیین رابطه بین فیلم و جامعه پرداخت. آنان مرگ و دیدگاه قهرمانانشان را نسبت به مرگ ناشی از فضای جامعه‌ای می‌دانند که در آن زندگی می‌کنند. جامعه‌ای به شدت سیاه و پُر از فقر و فلاکت و بی‌اخلاقی. این فیلم‌سازان همگی به این مطلب اشاره دارند که روند مدرنیزاسیون و ازبین‌رفتن سنت و ایجاد طبقات جدید باعث ایجاد چنین سرگردانی‌هایی در قهرمانانشان شده است. دیدگاه انتقادی آنان با نمایش مرگ این قهرمانان چهره‌ای اعتراضی نیز به خود می‌گیرد. مرگ در چنین جامعه‌ای نتیجه منطقی عدم توانایی قهرمان در تحرک اجتماعی به دلیل تضادهای طبقاتی غیرقابل حل می‌باشد. جامعه‌ای که در آن انسان فاقد پول به انسان فاقد خانواده، فاقد هویت اجتماعی و در پایان فاقد امکان حیات تبدیل می‌شود.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹) *روش‌های تحلیل رسانه‌های، ترجمه پرویز اجلائی، تهران: مرکز مطالعات رسانه‌ها.*
- احمدی، بابک (۱۳۷۱) *از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.*
- ادیبی، حسین (۱۳۵۴) *جامعه‌شناسی طبقات اجتماعی، تهران: انتشارات دانشکده علوم اجتماعی و تعاون.*
- باجلان، محمدعلی (۱۳۸۷) *تحرک اجتماعی، جامعه‌شناسی و مطالعات اجتماعی، قابل دسترس در سایت: <http://www.motaleatsocial.blogfa.com/post-6.aspx>.*
- بالدوکی، پیر (۱۳۸۱) *سنگ قیصر، جست‌وجوی خط مبارزه در آثار مسعود کیمیایی، ۵۶-۱۳۴۵، جمشید ارجمند، بهرام شیروازن، تهران: نشر ورجاوند.*
- جینکز ویلیام (۱۳۸۱) *ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی، ترجمه محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: انتشارات سروش.*
- راودراد، اعظم و ساحل فرشلاف (۱۳۸۷) *«مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره پیاپی ۱۲، صص ۵۶-۳۳.*
- سخی، زهرا (۱۳۸۸) *نشانه‌شناسی در سینما، مرکز مطالعات رسانه، قابل دسترس در سایت: http://www.aftabir.com/articles/view/art_culture/cinema/c5c1259143919_cinema_p1.php.*
- سلبی، کیت و ران کاودری (۱۳۸۰) *راهنمای بررسی تلویزیون، ترجمه: علی عامری، تهران: انتشارات سروش.*
- شیخ مهدی، علی (۱۳۸۵) *«تحرک اجتماعی ضد قهرمان‌های فیلم ایرانی (۱۳۵۷-۱۳۴۷ ه.ش)»، کتاب ماه هنر، شماره ۹۳، صص ۱۴۶-۱۳۸.*

- عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷) «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات»، ادب پژوهی، شماره چهارم، صص ۴۳-۶۴.
- فرخ‌نیا، رحیم و آرش رضایور (۱۳۸۵) «بازنمایی شهر از دیدگاه انسان‌شناختی»، نامه علوم اجتماعی، بهار، صص ۵۷-۸۵.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۵) هشت مقاله در تاریخ و ادب معاصر، تهران: نشر مرکز.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱) جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: انتشارات هوش و ابتکار.
- کولب، ویلیام و جولیس گولد (۱۳۷۶) فرهنگ علوم اجتماعی، ترجمه محمدجواد زاهدی، تهران: مازیار.
- عضدانلو، حمید (۱۳۸۴) آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی، تهران: نی.
- کوئن، بروس (۱۳۷۲) مبانی جامعه‌شناسی، ترجمه غلام‌عباس توسلی و رضا فاضل، چاپ چهاردهم، تهران: سمت.
- ریمون، بودون و بوریکو فرانسوا (۱۳۸۵) فرهنگ انتقادی جامعه‌شناسی، عبدالحسین نیک‌گهر، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.

Boudon, R. and Bourricaud, F. (1989) *A critical dictionary of sociology*, selected and translated to English by Hamilton P. London, Routledge, first.

Payne, Geoff, (1987) *Social class and stratification*, first, London.

Saunders, Peter, (1990) *Social class and stratification*, First, London.