The Role of Socio-Cultural Conditions in Writing Short Screenplays in 2010s Iran

Mohammad Reza Shahbani Nouri[1]

Receive Date: 09 August 2025, Accept Date: 19 October 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

Abstract

This study aims to explore how the socio-cultural conditions of the 2010s—the 1390s in the Iranian calendar—shaped the thematic, narrative, and symbolic structures of contemporary Iranian short screenplays. The research is founded on the assumption that the short screenplay, as an autonomous yet understudied narrative form, reflects the hidden layers of cultural experience and the creative consciousness of a new generation of Iranian filmmakers. Rather than merely recording reality, these short scripts function as interpretive constructs through which social anxieties, generational disillusionment, and transformations in everyday life are encoded into symbolic cinematic language. The significance of the study stems from the short screenplay's position as both a cultural product and a vehicle of critical expression. During the 2010s, Iranian society witnessed a period of intensified economic strain, digital expansion, and ideological fragmentation following the political unrest of the previous decade. These rapid changes fostered new sensibilities among young artists who grappled with constraints of censorship, unemployment, and shifting values. In this context, the short screenplay evolved into a hybrid arena where aesthetic experimentation collided with socio-political awareness. Its concise form, reliance on visual signifiers, and openness to metaphor made it an ideal site to capture the tensions between hope and despair, conformity and dissent, silence and expression. While much scholarship on Iranian cinema has concentrated on feature films or auteur figures, the short screenplay offers distinct insights into the micro-politics of culture. Its production is typically independent, low-budget, and festival-oriented; yet precisely such marginality enables writers to articulate new voices outside institutional structures. These works reveal how a generation trained in digital literacy and social media platforms reimagines storytelling through condensed and elliptical narratives. They translate collective unease into brief but resonant vignettes that mirror the fragmentation of social space and the dispersal of meaning in urban life. The short screenplay, therefore, becomes a unique archive of contemporary cultural

1. MA in Radio Playwriting, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran. Email: zanjir.asman@gmail.com

imagination. Methodologically, the research follows a qualitative content analysis approach within an interpretive constructivist paradigm. A purposive sample of five notable short fiction screenplays from the 2010s—Hayvan (The Animal), Sorahi (The Ewer), Ghomarbaz (The Gambler), Retouch, and Korsoo—was selected. These works were chosen based on their festival recognition, critical reception, and thematic diversity, representing varied artistic reactions to similar socio-cultural contexts. Data gathering relied on documentary and library-based sources, complemented by textual analysis. The collected data were coded and classified into analytical tables focusing on narrative structure, characterization, symbolism, and ideological subtext. The theoretical framework integrates three complementary perspectives: 1- Saussure's structuralism, emphasizing the relational nature of signifiers and the system of meaning; 2- Bourdieu's post-structural sociology, particularly his notions of field and cultural capital; and 3- Marcuse's theory of critical individualism, which positions imagination as a force of resistance against one-dimensional rationality. This interdisciplinary model enables the study to read short screenplays not as isolated artistic artifacts but as nodes within a network of cultural production and negotiation. The findings highlight recurring thematic patterns: family disintegration, migration, moral decay, routine monotony, and identity crisis. However, it is not only the content but also the form that embodies these conditions. Narrative brevity, fragmented chronology, detached tone, and open endings represent a symbolic mode through which uncertainty and constraint are dramatized. Characters are often trapped between external authority and internal paralysis, revealing a consciousness shaped by conflicting values. Everyday objects—a pair of glasses, an animal mask, an empty room, or a wilting plant—function as visual motifs through which authors communicate silence, loss, and aspiration. The "economy of metaphor" that governs such scripts allows meaning to circulate through gestures, colors, and pauses rather than dialogue, producing an aesthetics of suggestion and ambiguity. The research also demonstrates that these screenwriters employ indirect discourse and elliptical storytelling as strategies of survival under institutional surveillance. Their use of minimal dialogue, spatial limitation, and symbolic framing transforms restriction into creativity. The visual landscapes—urban apartments, small shops, rooftops, border zones—echo the characters' psychological confinement and the fragmented geography of modern Iran. In line with Bourdieu's field theory, the short screenplay exists in a semi-autonomous space between state-regulated production and global festival circulation, reflecting both dependency and subversion. The act of writing itself becomes a negotiation of power where young authors struggle to maintain authenticity while achieving visibility. From the lens of critical individualism, the study interprets these works as expressions of both alienation and agency. Although despair, fatigue, and resignation permeate their atmosphere, moments of ethical choice or aesthetic clarity mark possibilities of emancipation. For instance, the portrayal of a quiet moral gesture—the return of an object, an

unspoken refusal, a hesitant act of compassion—operates as a counter-narrative to social cynicism. Here imagination acquires a redemptive function: it challenges the status quo not through overt confrontation but through subtle re-humanization of experience. The symbolic register of these screenplays thus serves as an implicit social critique, proposing sensibility and empathy as forms of cultural resistance. Furthermore, the analysis reveals the intricate relation between form, ideology, and audience. The open-ended structures invite viewers to participate in meaning-making, transforming spectators into co-interpreters rather than passive consumers. This dialogic quality, reinforced by the frequent use of silence and visual understatement, aligns with post-structural principles that emphasize plurality and interpretive freedom. The ambiguity sustained throughout these narratives does not signal confusion but an intentional strategy to reflect the instability of truth in a society where official discourse often suppresses complexity. In discussing the socio-historical impact, the research observes how the aftermath of economic sanctions, the rise of informal labor markets, and the digital reconfiguration of public space all find symbolic resonance in character portrayals. The weary workers, disoriented youth, religious novices, and aging loners populate these scripts as embodiments of a collective psychosocial fatigue. Yet, rather than surrendering to despair, the short form's imaginative condensation turns limitation into lucidity—the capacity to distill large realities into small, precise moments of significance. This artistic minimalism resonates with Marcuse's belief that true freedom emerges in moments when art detaches from functionality and reclaims its utopian tension. The study concludes that the Iranian short screenplay of the 2010s occupies a crucial intersection between cultural determinism and creative autonomy. It encapsulates the dialectic of adaptation and resistance: how young writers internalize social crisis yet transform it into reflective art. By mobilizing symbolic language and structural experimentation, their works reveal both the wounds and the wisdom of a generation navigating uncertainty. The short screenplay, though brief in duration, operates as a microcosm of collective memory—a mirror that refracts despair into imagination and critique. Ultimately, the research underscores that the short screenplay's artistic and cultural potential exceeds its scale. Through its economy of form and depth of emotion, it articulates the shifting moral landscapes of Iranian society and offers renewed possibilities for social reflection. Structuralism elucidates the pattern of signs, post-structuralism exposes the play of power within meaning, and critical individualism retrieves the emancipatory energy of imagination. Together they illustrate how cultural conditions inform the syntax of storytelling and how storytelling, in turn, reimagines culture itself. In sum, the decade of the 2010s should not be read merely as a period of socio-economic fatigue but as a moment of creative re-awakening within the margins of art.

Keywords: Short Screenplay, Iranian Cinema, 2010s (1390s), Society and Culture, Structuralism, Post-Structuralism, Critical Individualism

بررسی نقش شرایط فرهنگی- اجتماعی بر نگارش فیلم‌نامه‌های کوتاه دههٔ ۹۰ در ایران

محمدرضا شهبانی نوری[۱]

تاریخ دریافت: ۱۸/ ۰۵/ ۱۴۰۴، تاریخ پذیرش: ۲۷/ ۰۹/ ۱۴۰۴

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

چکیده

این پژوهش با هدف شناخت آثار شرایط فرهنگی و اجتماعی دههٔ ۱۳۹۰ بر شکل‌گیری محتوای فیلم‌نامه‌های کوتاه ایرانی انجام شده است. ضرورت این پژوهش ازآن‌رو مورد توجه است که به نظر می‌رسد فیلم‌نامهٔ کوتاه، به‌عنوان قالبی مستقل و کمتر پژوهش‌شده، ظرفیتی بالقوه دارد تا بازتابی از لایه‌های پنهان زیست فرهنگی، تجربهٔ زیسته نسل جوان و ذهن خلاق فیلم‌سازان نوگرای ایرانی باشد. دههٔ ۱۳۹۰ در تاریخ فرهنگی ایران با دگرگونی‌های اجتماعی، اقتصادی و ارتباطی گسترده‌ای همراه بود؛ از گسترش شبکه‌های اجتماعی و فشارهای اقتصادی تا شکاف‌های نسلی پس از تحولات سیاسی اواخر دههٔ ۱۳۸۰. این شرایط نه‌تنها بر سلیقهٔ هنری و شیوه‌های تولید تأثیرگذار بوده، بلکه زبان روایت و فرم فیلم‌نامه را نیز دگرگون ساخته است. ازاین‌رو، مطالعهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه در این دهه فرصتی برای درک نحوهٔ بازنمایی بحران‌ها و تکوین گفتمان‌های فرهنگی جدید فراهم می‌آورد.

در این پژوهش، پنج فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی از تولیدات دههٔ ۱۳۹۰ با روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد تفسیری ـ انتقادی بررسی شده‌اند. داده‌ها با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری، سپس بر اساس چارچوب نظری ساخته‌شده از سه دیدگاه اصلی تحلیل شده‌اند: ساختارگرایی سوسور (رابطهٔ دال و مدلول و نظام‌های نشانه‌ای)، پساساختارگرایی بوردیو (میدان فرهنگی و سرمایه نمادین) و فردگرایی انتقادی مارکوزه (نقد عقلانیت یک‌بعدی و نقش رهایی‌بخش تخیل). این پیوند میان نظریه و تحلیل متن، امکان تبیین رابطهٔ میان ساختار اجتماعی و سبک‌های بیانی نویسندگان جوان را فراهم کرده است.

یافته‌ها نشان می‌دهد مضامینی چون فروپاشی خانواده، مهاجرت، روزمرگی، بحران اخلاقی و سقوط ارزش‌ها در آثار مورد مطالعه برجسته‌اند. عناصر فرمی مانند ایجاز، گسست روایت، لحن سرد، پایان‌های تعلیقی و شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، واکنشی هنری به شرایط متزلزل اجتماعی‌اند. این فیلم‌نامه‌ها با استفاده از نشانه‌پردازی، حذف و ایهام، به‌جای بازنمایی مستقیم واقعیت، آن را در قالب نماد و سکوت بازآفرینی

۱. کارشناس ارشد رشتهٔ نویسندگی رادیو، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
Email: zanjir.asman@gmail.com

می‌کنند. نویسندگان در مواجهه با فشارهای اقتصادی و نظام رسمی تولید فرهنگی، زبان استعاری، روایت غیرخطی و تصویرپردازی نمادین را برگزیده‌اند تا ضمن بیان نقد اجتماعی، از مرزهای ممیزی نیز عبور کنند.

نتایج تحقیق نشان می‌دهد که اگرچه مضمون غالب این آثار، انفعال و ناامیدی است، اما فیلم‌نامهٔ کوتاه ظرفیت فرا رفتن از بازتاب بحران و ایفای نقشی کنشگرانه در ارتقای آگاهی جمعی را دارد. تخیل انتقادی نویسنده می‌تواند به بازتولید امید، گفت‌وگوی نسلی و گشودگی افق‌های تازه در بیان فرهنگی منجر شود.

واژگان کلیدی: فیلم‌نامهٔ کوتاه، دههٔ ۱۳۹۰، جامعه و فرهنگ، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، فردگرایی انتقادی

مقدمه

برای تحلیل روند شکل‌گیری محتوای فیلم‌نامه‌های کوتاه ایران در دههٔ ۱۳۹۰، ضروریست شرایط اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر آن بررسی شود. نظریهٔ میدان بوردیو[1] (۱۹۸۶) چارچوب مناسبی برای این تحلیل ارائه می‌دهد. به‌زعم بوردیو، جامعه از میدان‌هایی متشکل است که هر یک قواعد و منطق خاص خود را دارند. میدان رسانه‌ای از جمله این عرصه‌هاست که کنش‌گران از نویسندگان و کارگردانان تا مخاطبان و سیاست‌گذاران فرهنگی با تکیه بر سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین، در تعامل و رقابت قرار می‌گیرند. ارزش و مشروعیت آثار هنری در این میدان، اغلب از طریق سرمایهٔ فرهنگی و نمادین مانند جشنواره‌ها، نقد هنری و اعتبار دانشگاهی تعیین می‌شود.

از دیدگاه کلاسیک، هنر بازتاب ساختارهای اجتماعی است؛ اما در رویکردهای معاصر، این رابطه دوسویه تلقی می‌شود: هنرمند تحت تأثیر بستر اجتماعی است؛ اما هم زمان در بازتعریف ارزش‌ها نیز نقش دارد. مخاطب هم دیگر صرفاً دریافت‌کننده منفعل نیست؛ همان‌طور که گریم ترنر[2] (۱۹۸۸) اشاره می‌کند، مخاطب در تأویل و معناسازی از متن مشارکت می‌کند. نویسندهٔ معاصر با آگاهی از این افق انتظار، محتوای خود را انتخاب می‌کند.

در ایران، از مشروطه تا کنون، روایت‌های داستانی همواره تحت تأثیر تحولات تاریخی و فرهنگی شکل گرفته‌اند. پس از مشروطه، نویسندگی بیشتر بر افشای تضادهای اجتماعی متمرکز شد و گاه از زبان توده فاصله گرفت و در محدودهٔ طبقهٔ متوسط شهری قرار گرفت. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا اواخر دههٔ ۱۳۴۰، داستان‌نویسی ایرانی با موجی از معناباختگی روبه‌رو شد (پاینده، ۱۳۹۹: ۶۶۳). این روند تاریخی با تغییرات سیاسی و فرهنگیِ دهه‌های بعد، به‌تدریج به شکل‌گیری نوعی جهان‌بینی خاص در نویسندگان انجامید؛ جهان‌بینی‌ای که در آثار امروز به‌ویژه در فیلم‌نامه‌های کوتاه دههٔ ۱۳۹۰ همچنان رد پای آن دیده می‌شود. دههٔ ۱۳۹۰ در ایران دهه‌ای استثنایی از حیث تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. این دهه هم‌زمان با رخدادهایی چون بحران‌های اقتصادی ناشی از تحریم، گسترش شبکه‌های اجتماعی و شکل‌گیری زیست رسانه‌ای، افزایش مهاجرت و بروز شکاف‌های نسلی و طبقاتی در زندگی شهری است. در این بستر، احساس بی‌ثباتی اجتماعی و فروپاشی اعتماد جمعی، همراه با تجربهٔ ناکامی‌های سیاسی متأخر (از جمله اعتراضات اجتماعی سال‌های پایانی دههٔ ۸۰)، سبب شکل‌گیری ذهنیتی انتقادی، بدبینانه و درعین‌حال خلاق در میان نسل جوان شد. فیلم‌نامه‌های کوتاه این دوره که بیشتر در قالب‌های جشنواره‌ای و مستقل تولید می‌شوند، بازتاب همین وضعیت‌اند؛ به نظر می‌رسد تجربهٔ نسل پسا۸۸ در برخی از این آثار در قالب جست‌وجوی هویت، بیان‌های نمادینِ اعتراض خاموش و تلاش برای بازآفرینی فردی بازتاب یافته باشد. در این برههٔ معاصر، نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه با شبکه‌ای از فشارها مواجه است: از یک سو سیاست‌گذاری فرهنگی و نظارت رسمی و از سوی دیگر انتظارهای جشنواره‌ای، خواست مخاطب نخبه و میل به متفاوت‌نویسی. به نظر می‌رسد، در واکنش به این فشارهاست که بسیاری از نویسندگان به تمهیداتی چون سکوت، نشانه‌گرایی و حذف روایت خطی روی می‌آورند. این عطف توجه از جهان بیرونی به دنیای تاریک و مبهم ذهن از نشانه‌های داستان کوتاه مدرن است (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۲). افزون بر این، تحولات جهانی و هژمونی فرهنگ رسانه‌ای مدرن، به ظهور انسانی انجامیده که هربرت مارکوزه (۱۹۶۴) آن را «تک‌ساحتی» می‌نامد: فردی مصرف‌گرا، روزمره‌نگر و تهی از تخیل انتقادی. در چنین فضایی، مضامین رایج در فیلم‌نامه‌های کوتاه حول مفاهیمی چون پوچی، اخلاق فردی، تعارض سکوت و حقیقت و بحران هویت شکل می‌گیرند.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

در مجموع، نویسندگی فیلم‌نامه‌های کوتاه دههٔ ۱۳۹۰ در ایران بازتاب‌دهندهٔ شرایط زیستی و اجتماعی-فرهنگی خاص این دوره است؛ شرایطی که با رشد تولیدات جشنواره‌ای، تغییر الگوهای روایت به سمت فرم‌های گسسته و تجربی و تشدید فشارهای اقتصادی، فرهنگی و نظارتی همراه بوده است. این ویژگی‌ها، در کنار بروز تعارض‌های نسلی و گسترش رسانه‌های اجتماعی، این دهه را به عرصه‌ای متمایز برای مطالعه تبدیل کرده است.

در این پژوهش پنج فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانیِ شاخص از این دهه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند: «حیوان» بهمن و بهرام ارک، «صُراحی» علی توکلی و سعید نجاتی، «قمارباز» کریم لک‌زاده، «روتوش» کاوه مظاهری و «کورسو» امید عبداللهی. انتخاب این آثار بر مبنای معیارهایی چون شهرت و بازخورد جشنواره‌ای، برجستگی مضمون اجتماعی و انطباق با چارچوب نظری پژوهش صورت گرفته است. یافته‌های این پژوهش محدود به همین مجموعه بوده و به‌طور مستقیم قابل تعمیم به دیگر آثار دهه نیست؛ بااین‌حال، این نمونه‌ها چشم‌اندازی معنادار از نحوهٔ بازنمایی شرایط فرهنگی-اجتماعی در تولیدات نسل نویسندگان و فیلم‌سازان جوان فراهم می‌سازند.

این فیلم‌نامه‌ها به دلیل رویکرد انتقادی نسبت به واقعیت اجتماعی، بهره‌گیری از زبان نمادین و حضور فعال در گفتمان جشنواره‌ای دههٔ ۱۳۹۰، بستر مناسبی برای تحلیل تطبیقی مضمون، ساختار روایی و نشانه‌شناسی به شمار می‌آیند.

پرسش محوری تحقیق بدین‌صورت است:

«شرایط فرهنگی-اجتماعی دههٔ ۱۳۹۰ چگونه در نگارش فیلم‌نامه‌های کوتاه داستانی منتخب بازتاب یافته است؟»

شرایط اجتماعی

دوران سرمایه‌داری معاصر همواره نگرانی بسیاری از متفکران را برانگیخته است؛ به‌گونه‌ای که جامعه‌شناسی همچون پیر بوردیو، سلطهٔ منطق اقتصادی بر تمامی حوزه‌های زندگی انسان‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد (مدیری؛ موسوی؛ آفتاب؛ باقری کشکولی، ۱۳۹۵: ۲۲۷). بوردیو نظریهٔ «میدان» را در قالب بخشی از ساختار اجتماعی مطرح می‌سازد. وی بر این باور است که در هر جامعه، میدان‌های مستقلی نظیر حقوق، اقتصاد، هنر، ادبیات و... وجود دارند که هر یک مرزهای خاص خود را دارند و در سطح ساختاری از قواعد و الگوهای معینی پیروی می‌کنند. میدان، عرصه‌ای اجتماعی است که در آن رقابت برای کسب منابع و سرمایه‌های خاص در جریان است؛ از این رو می‌توان آن را نوعی بازار رقابتی دانست. بوردیو چهار نوع سرمایه را در این میدان‌ها معرفی می‌کند: سرمایهٔ اقتصادی (ثروت)، اجتماعی (روابط و ارتباطات انسانی)، فرهنگی (دانش، تحصیلات، تجربه و...) و نمادین. به عقیدهٔ او، رسانه‌ها در این میدان‌ها قادرند جایگاه اجتماعی افراد را تغییر دهند و سرمایه‌ها را به یکدیگر تبدیل کنند (اخگری، ۱۳۹۷: ۶۳). بنابراین رقابت بر سر تبدیل‌پذیری سرمایه‌ها در میدان‌های مختلف، بستری برای کشمکش‌های اجتماعی فراهم می‌سازد.

هدف اصلی جامعه‌شناسی هنر، تبیین مناسبات بین هنر و جامعه است. این رشته تلاش دارد عوامل اجتماعی مؤثر بر تولید هنری، هنرمند و نیز تغییرات هنر در طول زمان را بررسی کند. سیاست، فرهنگ و اقتصاد از ابعاد اصلی سازندهٔ جامعه هستند؛ و این ابعاد در سطح هویت انسانی نیز بازتاب دارند: روح، فکر و جسم. صنعتی‌نجار سیاست را پایگاه همبستگی تمایلات اجتماعی می‌داند و بر این نکته تأکید دارد که جامعه زمانی شکل می‌گیرد که میل اجتماعی حول یک محور مرکزی سازمان یابد (صنعتی‌نجار، ۱۳۹۴: ۷۶). از این‌رو موضوعاتی که نویسندگان برای آثار خود برمی‌گزینند، نمی‌توانند از بستر اجتماعی‌شان جدا باشند. سینما نیز به عنوان رسانه‌ای هنری ناگزیر است به ذائقهٔ مخاطبان خود توجه کند و همین امر سبب می‌شود که شرایط اجتماعی و فرهنگی در انتخاب سوژه‌های فیلم‌نامه‌نویسان تأثیرگذار باشد.

گریم ترنر در تحلیل بازار فیلم، به جمله‌ای از تهیه‌کنندگان اشاره می‌کند: «فیلم مخاطبانش را پیدا می‌کند.» به‌زعم او، بازار سینما به‌شدت بخش‌بخش شده و تضمین مخاطب دشوار شده است. این تفکیک بازار از یک سو به تولید آثاری با هدف جذب بازار انبوه دامن زده، و از سوی دیگر نیاز به شناخت دقیق مخاطب را برجسته کرده است. (ترنر، ۱۳۹۶: ۱۶۲) اگرچه پرداختن به مخاطب‌شناسی از حوصلهٔ این پژوهش خارج است، اما نقش مخاطب در شکل‌گیری دغدغه‌های ذهنی و فکری فیلم‌نامه‌نویسان انکارناپذیر است.

بررسی تاریخ ادبیات و فیلم‌نامه‌نویسی در ایران نشان می‌دهد که به موازات تحولات سیاسی و اجتماعی، موضوعات مورد توجه نویسندگان دستخوش تغییر شده‌اند. در بازهٔ مشروطه تا سال ۱۳۲۰ شمسی، کارمندان به عنوان تیپ غالب در داستان‌ها مطرح‌اند؛ زیرا نظام اداری اهمیت یافته و قشر تحصیل‌کرده کانون توجه قرار گرفته‌اند. یا پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰، مضامینی چون یأس، شکست و تنهایی نمود پررنگی در آثار دارند (پاینده، ۱۳۹۹: ۶۶۳). ترجمهٔ آثار آلبر کامو، ژان‌پل سارتر و کافکا در این دوره، بر گسترش نگاه یأس‌گرایانه اثرگذار بود. این جریان در دهه‌های بعدی نیز استمرار یافت و در نهایت در دههٔ ۱۳۹۰، مضامین با ترکیبی تازه از فشارهای اقتصادی، مهاجرت، بحران اخلاقی و روزمرگی برجسته شدند.

آفرینش هنری، به‌طور کلی، فرایندی جمعی و فردی است که تجربهٔ بشری را شکل داده و به انسان امکان می‌دهد تا در مواجهه با جهان، تعریفی از خویش بیابد (دو وینیو، ۱۳۹۴: ۴۹). از این منظر، تأثیر محیط پیرامونی بر انتخاب مضامین هنری انکارناپذیر است. در چنین بستری، مفهوم «جهان‌بینی هنرمند» نیز اهمیت می‌یابد. جهان‌بینی به‌معنای تصویری ذهنی است که فرد از جهان هستی و موقعیت خود در آن دارد. شریعتی آن را کیفیت تلقی انسان از عالم بر اساس مکتب اعتقادی‌اش می‌داند (شریعتی، ۱۳۴۵: ۱۳۴). شمیسا نیز عامل اصلی تحول سبک‌های ادبی را تغییرات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی می‌داند (شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۲). بدین‌ترتیب، خلق اثر هنری پیوندی ناگسستنی با بستر تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی دارد و فیلم‌نامه‌های کوتاه دههٔ ۱۳۹۰ را می‌توان بازتاب همین شبکهٔ پیچیدهٔ عوامل دانست.

گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی

ساختارگرایی بر این باور است که پدیده‌های فرهنگی همچون زبان، اسطوره و ادبیات، تابع ساختارهای منظم و قابل تحلیل‌اند. در این رویکرد، معنا نه به‌طور مستقل، بلکه در نسبت با دیگر نشانه‌ها شکل می‌گیرد. فردینان دو سوسور[۳] (۱۹۱۶)، تمایز میان دال (صورت لفظی یا شنیداری یک واژه) و مدلول (مفهوم ذهنی آن) را بنیان تحلیل ساختار زبان دانست. او بر آن بود که رابطهٔ میان دال و مدلول قراردادی و اجتماعی است و نه طبیعی. از این‌رو، معنا امری نسبی و تابع موقعیت ساختاری واژگان در یک نظام زبانی تلقی شد (پاینده، ۱۳۹۹: ۸۴). با این‌که ساختارگرایی در نیمهٔ قرن بیستم بر مطالعات زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، اسطوره‌شناسی و نقد ادبی سلطه داشت، اما در ادامه با انتقادهایی از سوی اندیشمندان پساساختارگرا مواجه شد. ژاک دریدا[۴]، رولان بارت[۵] و میشل فوکو[۶] از جمله متفکرانی بودند که امکان دستیابی به معنا را زیر سؤال بردند. آنان معتقد بودند معنا هرگز قطعی و تثبیت‌شده نیست و همواره در فرایندی از تفاوت‌ها و ارجاعات به تعویق می‌افتد. (Der-rida,1976) دریدا با معرفی مفهوم پراکندگی معنا[۷]، نشان داد که معنا نه‌تنها از دل تفاوت میان نشانه‌ها شکل می‌گیرد، بلکه هیچگاه در یک دال خاص مستقر نمی‌شود. در نقد ادبی، بارت (۱۹۶۷) با اعلام مرگ مؤلف، مرجعیت معنایی متن را از خالق آن گرفت و به خواننده منتقل کرد. بدین ترتیب، تفسیر متن به یک فرایند چندگانه و باز بستگی یافت و نه به نیت مؤلف. (احمدی، ۱۳۹۵: ۴۳) فوکو (۱۹۶۶) نیز با تحلیل گفتمان‌های قدرت، نشان داد که معنا همواره درون شبکه‌ای از مناسبات اجتماعی و گفتمانی تولید می‌شود و نه در یک ساختار بسته و خودبسنده. (پاینده، ۱۳۹۹: ۵۲۷)

پساساختارگرایی با تأکید بر ناپایداری نشانه‌ها، امکان خوانش‌های چندلایه و انتقادی را فراهم کرد؛ چنانکه ترنر بر رهایی تحلیل فرهنگی از سیطره مؤلف تأکید دارد. (Turn-er, 1990: 8) همچنین بِری نشان می دهد که زمینه‌های اجتماعی، ایدئولوژیک و تاریخی نقش فعالی در تولید معنا دارند. (Berry, 2017) این رویکرد، در تحلیل فیلم‌نامه‌های کوتاه دههٔ ۱۳۹۰، به ما اجازه می‌دهد روایت‌های گسسته، پایان‌های باز و نشانه‌گرایی تصویری را نه صرفاً به عنوان تکنیک‌های روایی، بلکه به عنوان ساختارهای معناساز متغیر و چندلایه در بستر اجتماعی و فرهنگی ایران بخوانیم. به بیان دیگر، عدم قطعیت معنا که پساساختارگرایان بر آن تأکید دارند، در این آثار دقیقاً همان جایی رخ می‌دهد که لحن سرد، حذف روایت خطی و نقش فعال مخاطب، فضای چندگانه‌ای برای تفسیر ایجاد می‌کند؛ فضایی که یافته‌های این پژوهش بر وجود آن صحه می‌گذارد.

فردگرایی انتقادی

یکی از رویکردهای مهم در تحلیل فیلم‌نامه‌های دههٔ ۱۳۹۰، «فردگرایی انتقادی» است که ریشه در مکتب فرانکفورت

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

و اندیشه‌های هربرت مارکوزه دارد. مارکوزه در آثارش به نقد «عقلانیت تکنولوژیک» می‌پردازد و آن را ابزاری برای کنترل انسان‌ها توسط نظام سرمایه‌داری می‌داند. به‌زعم او، این نظام با یکسان‌سازی و بی‌تمایز کردن انسان‌ها، قدرت تفکر انتقادی را از آنها گرفته و آنها را به مصرف‌کنندگانی منفعل تبدیل کرده است. (مارکوزه، ۱۳۹۴: ۱۹۰) مارکوزه در کتاب *انسان تک‌ساحتی*، هشدار می‌دهد که عقلانیت مسلط، انسان‌ها را از قدرت تفکر انتقادی تهی کرده و آنها را به موجوداتی تک‌ساحتی و همگن بدل ساخته است. (Marcuse,1964) راه‌حل مارکوزه برای مقابله با این وضعیت، پناه بردن به تخیل، هنر و خلاقیت فردی است. او معتقد است هنر، به‌ویژه هنر مدرن، می‌تواند به عنوان شکلی از مقاومت در برابر نظم موجود عمل کند. در کتاب *انسان تک‌ساحتی*، او هشدار می‌دهد که جامعهٔ مدرن، انسان‌ها را از چندساحتی‌بودن و اندیشیدن مستقل محروم کرده است.

بر این اساس، فیلم‌نامه‌هایی که به تجربه‌های شخصی، نگاه‌های متفاوت به زندگی روزمره و جزئی‌نگری توجه می‌کنند، نوعی کنش انتقادی محسوب می‌شوند. این آثار، بازتاب مقاومتی پنهان در برابر کلیشه‌ها، گفتمان‌های رسمی و هژمونی فرهنگی غالب هستند. ذکر این نکته اهمیت دارد که هنرمند به تأسی از قوه تخیل خویش می‌تواند جهان جدیدی بسازد. این است که شریعتی، وجوه مشترک عرفان، مذهب و هنر را دردی می‌داند که بر اساس آگاهی شکل گرفته است، اما معتقد است هنر قابلیت آن را دارد که حسابش را از عرفان و مذهب جدا کند. به‌ویژه او هنرمند را به پرنده‌ای در قفس تشبیه می‌کند که در آرزوی پرواز است؛ هنرمند می‌تواند جهانی را بسازد که باید باشد و نیست. این ظرفیت، همان نیروی خلاقیت و تخیل است که می‌تواند امید را به مخاطب بازگرداند. بااین‌حال، یافته‌ها نشان می‌دهند بسیاری از فیلم‌نامه‌نویسان دههٔ ۱۳۹۰ از این توان استفاده نکرده‌اند؛ و آثارشان بیشتر بازتاب زندگی سرد، ناامید و بی‌رحمانه است تا تصویری از افق‌های امید. (شریعتی، ۱۳۵۰: ۱۱۲) نباید از نظر دور بماند، وظیفه هنر تغییر دادن جهان نیست؛ ولی می‌تواند در تغییر دادن آگاهی و انگیزه مردان و زنانی که قادرند جهان را تغییر دهند، سهمی داشته باشد. (مارکوزه، ۱۳۹۴: ۸۷) بنابراین برآورده شدن آرزوهای مردمی که توسط هنرمند اصیل ساخته می‌شود و جامعه را به سمت امید و آگاهی سوق می‌دهد، امری خطیر و ارزشمند است.

پیشینه تحقیق

رفیع‌الدین اسماعیلی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ خود با روش کیفی ویژگی‌های شخصیت مرد در سینما را، با الگوی شخصیتی مرد در فرهنگ اسلامی- ایرانی تطبیق داده و چنین نتیجه می‌گیرد که بیشتر فیلم‌های سینمایی با معیارهای فرهنگ اسلامی‌ایرانی مطابقت ندارند؛ و الگوهای غیر خودی در آنها بسیار تأثیرگذار بوده‌اند.

شمس‌الدین رستمی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌اش با روش کیفی و کمی به نقش سینما در فرهنگ‌سازی و ضرورت آن در شهرستان ایلام پرداخته و نتیجهٔ پژوهش او نشان داده سینما اگرچه نمی‌تواند تعیین کند جامعه چگونه بیندیشد، اما می‌تواند به صورت غیرمستقیم در ساخت فرهنگی و آداب جامعه سهیم باشد.

همچنین فائزه زارع‌زاده‌فرد (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ خود با روش کیفی به انتقال فرهنگ به سایر ملت‌ها از طریق سینما پرداخته است. نتیجهٔ پژوهش او نشان داده که فرهنگ بیش از هر بخش دیگری با جهانی شدن در ارتباط است. بنابراین نباید آن را سنتی ثابت و تغییرناپذیر تقدیس کرد؛ بلکه می‌بایست آن را فرایندی شکل‌پذیر دانست که در عین انعطاف‌پذیری می‌تواند انسجام خود را در عصر جهانی شدن حفظ نماید.

بررسی مطالعات پیشین نشان می‌دهد که اگرچه در گذشته در ذیل مبحث رسانه به‌خصوص سینما، به اقتصاد، فرهنگ، جامعه و اهمیت آن اشاره شده، اما تحقیق مستقلی که به شناخت پیامدهای شرایط فرهنگی- اجتماعی بر نگارش فیلم‌نامه‌های کوتاه دهه ۹۰ در ایران منجر شود، انجام نشده است.

روش تحقیق

این تحقیق با روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. در این نوع تحقیق پژوهشگر کارش را با مجموعه‌ای از اصول آغاز کرده و در صدد استخراج معنا از متن با قواعد ویژه است. (محمدپور، ۱۳۹۸: ۴۱۹) جامعهٔ مورد بررسی در این پژوهش، فیلم‌نامه‌های کوتاه هستند. از این‌رو محقق به مطالعهٔ ۵ نمونه فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی پرداخته که همگی توسط نویسندگان جوان ایرانی نوشته شده‌اند. انتخاب نمونه در این پژوهش هدفمند بوده و بر اساس هدف تحقیق انجام شده است. برای دستیابی به هدف تحقیق هر واحدی در

تحلیل باید کدبندی شود. در واقع واحد تحلیل کوچک‌ترین اجزای متن است که در آن رویدادها و مفاهیم بررسی می‌شوند. از این‌رو واحد تحلیل این پژوهش، صحنه در نظر گرفته شده است. گام بعدی مشخص شدن مقوله‌هاست. مقوله به تعریف کمابیش عملیاتی شدهٔ عناصر متن اطلاق می‌شود. (محمدپور، ۱۳۹۸: ۴۲۳) به منظور سازمان‌دهی تحلیل‌ها، مجموعه‌ای از مقوله‌های اصلی و زیرمقوله‌های فرعی با الهام از چارچوب نظری پژوهش (ساختارگرایی، پساساختارگرایی، فردگرایی و بحران عاطفی در زیست‌جهان مدرن) طراحی و استخراج شده‌اند.

برخی از این مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها دارای کاربرد عام بوده و در تحلیل تمامی فیلم‌نامه‌های مورد بررسی حاضر می‌شوند (مقوله‌های ثابت). در مقابل، یکی از زیرمقوله‌ها تنها در یک مورد خاص از فیلم‌نامه‌ها معنا و کاربرد یافته است. (مقوله‌های متغیر یا شناور). این تمایز به پژوهشگر امکان داده است تا ضمن حفظ انسجام مفهومی، به ویژگی‌های خاص هر اثر نیز توجه کند. بنابراین به‌طور خلاصه این تحقیق با روش تحلیل محتوای کیفی با پارادایم تفسیری انجام شده و با استفاده از ابزار اسنادی- کتابخانه‌ای به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته است.

«جدول ۱» ساختار مقوله‌ها و زیرمقوله‌های به‌کاررفته در این پژوهش را نشان می دهد.

جدول ۱. فهرست مقوله و زیرمقوله‌ها.

مقوله	زیرمقوله	مقوله	زیرمقوله
جامعه	جایگاه اجتماعی	شخصیت	موقعیت شخصیت
	ضرورت‌های اجتماعی		کنش شخصیت
پِی‌رنگ	ایجاز	زبان/ نشانه‌ها	نشانه‌های دیداری (Visual Signs)
	آغاز از میانه		دال و مدلول (Signifier & Signified)
	زنجیره علی و معلولی		نظام نشانه‌ای قدرت (Power as Sign)
	فرجام		
مضمون	سقوط ارزشها		
	عبث‌گرایی		
فضاسازی	صحنه‌پردازی		
	لحن		

بدین ترتیب، ابتدا خلاصه‌ای از فیلم‌نامه‌های کوتاه دههٔ ۹۰[۸] که توسط نویسندگان جوان ایرانی نوشته شده‌اند، ارائه و سپس نمود عینی مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها هر یک جداگانه در جدول مخصوص خود بررسی می‌شود. در بررسی این آثار، می‌توان روندی را مشاهده کرد که با تحولات اجتماعی، فرهنگی و حتی اقتصادی این دهه پیوند خورده است. فیلم‌نامه‌های کوتاه این دوره عمدتاً در فضای جشنواره‌ای رشد کرده‌اند و یکی از ویژگی‌های قابل توجه آنها، چرخش از ساختارهای کلاسیک روایت به سمت روایت‌های ابتر، گسسته یا تجربی است؛ به‌ویژه در پایان‌بندی‌ها که به‌جای فرجام قاطع، با تعلیق یا گشودگی همراه هستند، رعایت ایجاز و پرهیز از اطناب، اهمیت ویژه‌ای در این آثار دارد. (رصافی، ۱۳۸۸: ۱۲۶) از این‌رو، به منظور خلق زمان دراماتیک، آغاز اغلب فیلم‌نامه‌ها از میانه بوده و هر رویداد، مقدمه‌ای برای رویداد بعدی می‌شود؛ روندی که موجب وضوح روابط علی و معلولی پِی‌رنگ می‌گردد. (باتلر، ۱۳۸۸: ۲۱)

چنین ساختاری از منظر داستان‌پردازی، مشخص و کارآمد است. (توبیاس، ۱۴۰۰: ۲۳) از سوی دیگر، بحران معنا و سقوط ارزش‌های سنتی در روایت‌های کوتاه این دهه، نشانه‌ای از زیست‌جهان پراضطراب جامعه مدرن ایران است. به گفته ترنر (۲۰۰۶) قهرمانان اغلب خنثی یا گرفتار کنش‌های بی‌حاصل‌اند و فضاها بیشتر تهی از حضور مؤثر نهادهای اجتماعی تصویر می‌شوند. حتی گاهی خواسته‌ها و نیازهای اصلی شخصیت‌ها، آشکار بیان نشده و مسکوت می‌مانند. (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۹) این روندها را می‌توان با تحلیل مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها که در ادامه ارائه می‌شوند، به صورت مصداقی در هر فیلم‌نامه مشاهده کرد.

خلاصهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی *حیوان* نوشتهٔ بهمن و بهرام ارک

مردی قصد دارد از مرز عبور کند؛ اما نورهای دایره‌وار نگهبانان متوجه او می‌شوند و مرد از آنجا فرار می‌کند. او با تماشای فیلم‌های مستند حیات وحش یاد می‌گیرد چطور خودش را شبیه حیوانات کند. از این‌رو، با پوست و کلهٔ قوچ در قالب حیوان درآمده و موفق می‌شود از مرز بگریزد. اما در جنگل توسط شکارچی تیر خورده و می‌میرد.

«جدول ۲» ساختار مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و نمودهای آنها را در فیلم‌نامه کوتاه *حیوان* نشان می‌دهد.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

جدول ۲ مقوله و زیرمقوله‌های فیلم‌نامه کوتاه داستانی *حیوان*.

مقوله	زیرمقوله	نمود در فیلم‌نامه
جامعه	جایگاه اجتماعی	شخصیت اصلی ناشناخته، بی‌هویت و بیرون از ساختار رسمی جامعه است. مرزبانان و نظام امنیتی در برابر او قرار دارند.
	ضرورت‌های اجتماعی	مهاجرت به عنوان یک نیاز برای فرار از فشارها یا دستیابی به آینده بهتر، که فرد را وادار به رفتن از مسیرهای غیرانسانی می‌کند.
شخصیت	موقعیت شخصیت	مرد در موقعیتی بحرانی و پرخطر است. او نه به عنوان یک انسان بلکه به شکل یک حیوان باید حرکت کند تا دیده نشود.
	کنش شخصیت	تقلید از حیوان برای عبور از مرز. کنشی غریزی اما با تأمل و آموزش از فیلمها.
پِی‌رنگ	ایجاز	داستان در چند صحنه فشرده روایت می‌شود، بدون دیالوگ یا توصیف اضافه.
	آغاز از میانه	فیلم با تلاش شخصیت برای عبور از مرز آغاز می‌شود؛ بدون پیش‌زمینه‌ای از زندگی او.
	زنجیره علی و معلولی	هر گام در داستان نتیجه‌ای دارد: دیدن فیلم ← تقلید از حیوان ← عبور از مرز ← مرگ.
	فرجام	پایان تلخ؛ انسان برای نجات، هویت انسانی‌اش را کنار می‌گذارد اما باز هم قربانی می‌شود.
مضمون	سقوط ارزشها	انسان برای بقا، به حیوان تقلیل می‌یابد؛ نه جامعه‌پذیری، نه کرامت انسانی.
	عبث‌گرایی	تقلای شخصیت در نهایت بی‌ثمر است؛ مرگ به عنوان نقطه پایان زندگی بدون معنا.
فضاسازی	صحنه‌پردازی	مرز، جنگل، خانه و مکان‌های بی‌هویت. استفاده از نور، سایه و فضای وحشت.
	لحن	سرد، خشن، بی‌رحمانه؛ بدون حتی لحظه‌ای آسایش.
زبان/ نشانه‌ها	نشانه‌های دیداری	لباس حیوان، دیوارهای خاکستری پناهگاه، نگاه‌های مأموران، بدن نیمه‌برهنهٔ مرد در لباس حیوان، همه نشانه‌هایی تصویری‌اند که جهان خشن، کنترل‌شده و غریزه‌محور فیلم را بازتاب می‌دهند.
	دال و مدلول	دالِ «لباس حیوان» مدلول‌های متعددی دارد: ابتدا به «استتار» و «بقا» دلالت دارد، اما در سطحی عمیق‌تر به «فقدان هویت انسانی»، «سرکوب»، و حتی «تمایل به آزادی» اشاره می‌کند. خودِ «حیوان» به عنوان نشانه، در تقابل با «انسان» قرار می‌گیرد، اما جایگاه معنایی‌اش سیال است.
	نظام نشانه‌ای قدرت	مأموران، دیوارها، تلویزیون به عنوان رسانه و حتی خود لباس حیوان، همگی نشانه‌های قدرت سرکوبگرند. قدرتی که فرد را تا حد حیوان فرومی‌کاهد. نظام گزینش نیز خود بازنمایی ساختار قدرت است.

خلاصهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی *صُراحی* نوشتهٔ علی توکلی و سعید نجاتی

هادی، طلبهٔ جوانی است که به تازگی در خانه‌ای خالی از وسایل مستقر شده و قرار است همسرش به زودی بیاید و زندگی‌شان را در خانهٔ جدید آغاز کنند. صاحبخانه سه میلیون تومان پول طلب دارد. او از هادی می‌خواهد زیر استشهادنامه‌ای مبنی بر خلافکار بودن همسایه‌ای را که در همان آپارتمان سکونت دارد، امضا کند. اما هادی معتقد است چیزی را که ندیده نمی‌تواند شهادت دهد. پس از رفتن صاحبخانه پلیس در پی ورود به منزل همسایه به ساختمان می‌آید و زن همسایه با دستپاچگی بطری مشروبی را به هادی می‌سپارد و از او می‌خواهد آبرویش را حفظ کند. در نتیجه با کمک هادی پلیس دست خالی می‌رود. هادی به سختی بطری را در خانهٔ بی اثاث جایی می‌گذارد. اما حاج آقا تجویدی که برای کمک مالی و پرداخت سه میلیون بدهی هادی به دیدارش آمده هنگامی که می‌خواهد نماز بخواند بطری را لای قالیچه تاشده‌ای می‌بیند و با ناراحتی خانهٔ هادی را ترک می‌کند. هادی ناگزیر از صاحبخانه برای صاف کردن بدهی‌اش مهلت می‌خواهد؛ و صاحبخانه نیز از او تقاضا می‌کند زیر استشهاد را امضا کند. در پایان هادی روی پشت بام دیده می‌شود. برای تحلیل دقیق‌تر عناصر ساختاری، نشانه‌شناختی و مضمون‌محور فیلم‌نامه *صراحی*، دسته‌بندی مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها در «جدول ۳» تنظیم شده است.

خلاصهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی *قمارباز* نوشتهٔ کریم لک‌زاده

دو مرد یکی قد بلند و دیگری کوتاه در روستا، پیرمردی قمارباز را ربوده و او را در زمین محل سکونتش دفن می‌کنند. سپس پول‌هایش را از داخل تخته نرد برمی‌دارند. آنها در خانهٔ پیرمرد بساط تریاک و عرق‌خوری برپا می‌کنند. مرد کوچک مدعی می‌شود پیرمرد نمرده و مرد بلند برخلاف او فکر می‌کند. این است که با یکدیگر شرط می‌بندند و پس از بیرون آمدن پیرمرد از قبر مشخص می‌شود نمرده است. مرد کوچک که شرط را برده پول‌ها را برمی‌دارد؛ اما مرد بزرگ از او می‌خواهد باز هم شرط ببندند. اما مرد کوچک امتناع می‌ورزد. پیرمرد که شاهد ماجراست درخواست می‌کند با او شرط ببندند. شرط اینکه او را دو ساعت در خاک دفن کنند؛ اگر اینبار هم زنده بیرون آمد ماشین مرد بلند و پول‌ها برای او و اگر مرده بود دندان‌های طلایش برای آنها. پس

جدول ۳. مقوله و زیرمقوله‌های فیلم‌نامه کوتاه داستانی *صُراحی*.

مقوله	زیرمقوله	نمود در فیلم‌نامه
جامعه	جایگاه اجتماعی	شخصیت اصلی، یک طلبه جوان است که جایگاه اجتماعی خاصی دارد، اما در متن جامعه‌ای پرآشوب و آلوده به فساد قرار گرفته است.
	ضرورت‌های اجتماعی	فشارهای مالی، بدهی، توقعات صاحبخانه و دخالت‌های بیرونی (پلیس، همسایه، حاج‌آقا) او را درگیر تصمیم‌گیری اخلاقی می‌کنند.
شخصیت	موقعیت شخصیت	هادی در موقعیتی قرار دارد که باید میان حقیقت و منافع شخصی انتخاب کند؛ شخصیتی در مرز دوگانگی میان اعتقاد و بقا.
	کنش شخصیت	کنش نهایی او (پناه دادن بطری مشروب، امتناع از شهادت دروغ) برآمده از کشمکش‌های اخلاقی درونی است؛ او از مسیر انتزاعی به واقعیت پیچیده قدم می‌گذارد.
پِی‌رنگ	ایجاز	فیلم درست از بحران آغاز می‌شود (طلب پول، امضای استشهاد)، بدون مقدمه‌چینی طولانی.
	آغاز از میانه	بدهی ← فشار برای امضا ← دخالت پلیس ← ورود زن همسایه ← بطری ← حاج‌آقا ← تنهایی نهایی؛ زنجیره کاملاً علی و منسجم است.
	زنجیره علی و معلولی	پایان‌بندی باز و تلخ؛ هادی در تنهایی روی پشت‌بام است. نه سقوط می‌کند و نه صعود؛ در بلاتکلیفی رها می‌شود.
	فرجام	نهادهای اجتماعی از جمله مالک، دین، و حتی کمک مالی، در نهایت به ابزار کنترل و تحمیل بدل شده‌اند.
مضمون	سقوط ارزش‌ها	تلاشی که در نهایت به شکست منجر می‌شود؛ کنش‌های اخلاقی شخصیت راه به رهایی نمی‌برند و همه‌چیز در چرخه‌ای بی‌فرجام فرو می‌رود.
	عبث‌گرایی	خانه خالی، بطری، پشت‌بام، فرش، و موقعیت‌های فیزیکی همگی به تم فقر، فشار اجتماعی و دروغ سازمان‌یافته اشاره دارند.
فضاسازی	صحنه‌پردازی	لحن کلی فیلم تلخ، تیره و همراه با ناامیدی است؛ فضا به‌شدت واقع‌گرایانه و عبوس است.
	لحن	صراحی (بطری مشروب) مهم‌ترین نشانهٔ دیداری فیلم است؛ نه‌تنها شیئی ممنوعه، بلکه حامل بار معنایی فرهنگی و دینی. همچنین خانهٔ خالی، قالیچهٔ تا شده، استشهادنامه و ظاهر سنتی شخصیت‌ها، همگی بار معنایی دارند.
زبان/ نشانه‌ها	نشانه‌های دیداری	بطری به عنوان دال، معمولاً در فرهنگ دینی ایرانی مدلولی چون «گناه»، «ناپاکی» و «رسوایی» دارد. اما در این فیلم، همان بطری به‌واسطهٔ رازداری و نوع تعامل هادی، معناهایی مثل «اعتماد»، «حفظ آبرو» یا حتی «فداکاری» را هم برمی‌سازد.
	دال و مدلول	استشهادنامه، لباس حاج‌آقا، هیبت پلیس، و حتی ساختار خانه (بی‌وسیلگی در برابر صاحبخانه) همه نشانگانِ قدرت‌های نهادینه (دین، قانون، مالکیت) هستند که در برابر فرد مقاومت ایجاد می‌کنند.
	نظام نشانه‌ای قدرت	

از شرط‌بندی و هنگامی که پیرمرد را به خاک می‌سپارند، مرد بلند جا می‌زند و ماشینش را برداشته و می‌رود. اما مرد کوچک می‌ماند. او در اتاق پیرمرد به سمت کمد رفته و از داخل جعبه‌ای آهنی دندان‌های طلا را پیدا می‌کند. در همین حین دستی گِل‌آلود از پشت سر با سرعت مقابل دهان مرد آمده و او را به عقب می‌کشد. مقوله‌ها و زیرمقوله‌های فیلم‌نامه کوتاه *قمارباز* در «جدول ۴» ارائه شده‌اند.

خلاصهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی *روتوش* نوشتهٔ کاوه مظاهری

مریم که برای رفتن به سر کار آماده می‌شود، صدای همسرش، سیاوش را می‌شنود که از او درخواست کمک می‌کند. او با دیدن سیاوش که در حین ورزش وزنهٔ ۱۱۰ کیلویی روی گردنش افتاده، دستپاچه برای نجات او کمی تقلا می‌کند. اما به‌تدریج از کمک کردن منصرف شده و فرزند خردسالش را بغل کرده و از خانه می‌رود. در ادامه پس از اینکه فرزندش را به مهدکودک می‌رساند، به محل کارش در دفتر روزنامه می‌رود. آنجا عکس یک هنرپیشهٔ هالیوودی را برای چاپ در روزنامه روتوش می‌کند؛ و پس از کمی گپ و گفت با همکاران، تلفنش زنگ می‌خورد. از پشت خط تلفن به او اطلاع می‌دهند همسرش سر کار نرفته است. خودش را به اطلاعی زده و نقش همسری نگران را بازی می‌کند. ناگزیر محل کارش را ترک کرده و به منزل می‌رود. پس از اینکه از مرگ شوهرش یقین پیدا می‌کند جلوی آینه رفته و ترس و بهت و هیجان ناشی از مرگ سیاوش را وانمود (بازی) می‌کند. او از عملکردش راضی نیست. در نهایت دوباره جنازهٔ شوهرش را می‌بیند و کم کم گریه‌اش سرازیر می‌شود. اما مشخص نیست گریهٔ او واقعی است یا نقش بازی می‌کند. به‌تدریج گریهٔ او در راهروی آپارتمان به فغان و شیون می‌رسد. همان‌گونه که در «جدول ۵» آمده است، مقوله‌ها و زیرمقوله‌های مربوط به فیلم‌نامه کوتاه «روتوش» بر اساس چارچوب نظری پژوهش دسته‌بندی شده‌اند.

خلاصهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی *کورسو* نوشتهٔ امید عبداللهی

پیرمردی که مغازهٔ عینک فروشی دارد، هر روز به گلدان شمعدانی داخل مغازه‌اش آب می‌دهد. او دیگر کار نمی‌کند و با مراجعه به پزشک درمی‌یابد، چشم‌هایش به جراحی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

جدول ۴ مقوله و زیرمقوله‌های فیلم‌نامه کوتاه داستانی *قمارباز* .

مقوله	زیرمقوله	نمود در فیلم‌نامه
جامعه	جایگاه اجتماعی	روستایی کوچک با فضاهای محدود و آدم‌هایی ساده، اما در عین حال پر از دروغ و فریب. پیرمرد قمارباز به نوعی مرکز توجه است.
	ضرورت‌های اجتماعی	تأکید بر مناسبات نابرابر و بحران اعتماد؛ نیاز به پول و وسوسهٔ ثروت باعث رفتارهای غیراخلاقی شده است.
شخصیت	موقعیت شخصیت	سه شخصیت اصلی (پیرمرد، مرد قد بلند، مرد کوتاه) درگیر بازی قدرت و فریبند؛ هرکدام هدف و انگیزه‌ای متفاوت دارند.
	کنش شخصیت	کنش‌ها عمدتاً بر اساس طمع و بقا شکل گرفته‌اند؛ شرط‌بندی‌ها و دزدی‌ها و حتی شرط گذاشتن خود پیرمرد، همه نشان‌دهنده کشمکش‌های حیاتی هستند.
پِی‌رنگ	ایجاز	پی‌رنگ فشرده، بدون حشو و همراه با تعلیق؛ رویدادها یکی پس از دیگری به سرعت رخ می‌دهند.
	آغاز از میانه	داستان از زمان ربوده شدن پیرمرد شروع می‌شود، بدون مقدمه‌چینی طولانی.
	زنجیره علی و معلولی	ربودن ← شرط بندی ← زنده ماندن پیرمرد ← خیانت مرد بلند ← کشف دندان‌های طلا ← حادثهٔ تعلیقی؛ همه رویدادها پیوسته و علت و معلول‌مند است.
	فرجام	ظاهراً پایان بسته و مشخص است؛ اما دست گل‌آلودی که مرد کوچک را می کشد دست کیست؟ پرسش دیگر این است که با وجود فرار مرد بلند، چه بر سر مرد کوچک خواهد آمد؟ بنابراین همچنان پرسش‌هایی باقی می ماند.
مضمون	سقوط ارزش‌ها	اعتماد از بین رفته، طمع و فریب بر مناسبات اجتماعی سایه انداخته‌اند؛ ارزش‌های اخلاقی به شدت تضعیف شده‌اند.
	عبث‌گرایی	تلاش شخصیت‌ها در نهایت به کشمکش و بی‌نتیجه می‌انجامد؛ زندگی در این محیط رو به تباهی و بی‌معنایی دارد.
فضاسازی	صحنه‌پردازی	محیط روستایی، قبر، خانه پیرمرد با جزئیات ملموس و تنگاتنگ نشان‌دهنده محدودیت و فشردگی موقعیت‌هاست.
	لحن	لحن داستان، تلخ و پرتنش با لحظات تعلیق بالا و حس ناامیدی و بی‌اعتمادی به آینده است.
زبان/ نشانه‌ها	نشانه‌های دیداری	تخته‌نرد (به‌عنوان عنصر مرکزی)، بطری عرق، تریاک، بیل و خاک، جعبهٔ فلزی، دندان‌های طلا و فضای روستایی همگی نشانه‌هایی هستند که فضایی نیمه‌واقعی، وهم‌آلود و در عین حال آیینی خلق می‌کنند. این عناصر به سنت و بخت و مرگ دلالت دارند.
	دال و مدلول	«تخته‌نرد» دالی است با مدلول‌هایی چون «بازی سرنوشت»، «شانس»، «دوئل»، و «میدان رقابت». دفن شدن در خاک از دالی با مدلول «مرگ» به دالی برای «شرط‌بندی» تبدیل می‌شود. این واژگونی در مدلول‌سازی، فضای تماتیک فیلم را شکل می‌دهد.
	نظام نشانه‌ای قدرت	قدرت در این فیلم در «پول» و «برد-باخت» نهفته است؛ تخته‌نرد و شرط‌بندی، ابزارهای اعمال قدرت‌اند. پیرمردی که ابتدا قربانی است، در پایان بدل به بازی‌گردان می‌شود. ماشین، پول و حتی طلا دلالت‌های قدرت در این چرخهٔ بسته هستند.

جدول ۵. مقوله و زیرمقوله‌های فیلم‌نامهٔ کوتاه داستانی *روتوش* .

مقوله	زیرمقوله	نمود در فیلم‌نامه
جامعه	جایگاه اجتماعی	زندگی شهری مدرن با فشارهای اقتصادی و روانی؛ زن شاغل و مادری تنها در شرایط سخت و پیچیده.
	ضرورت‌های اجتماعی	تضاد نقش‌های زنانه؛ بین مسئولیت‌های خانوادگی و شغلی، فشار جامعه بر زن برای ساختن و پرداختن چهره‌های متعدد.
شخصیت	موقعیت شخصیت	مریم، زنی که بین عشق ترس و انکار کشمکش دارد؛ در مقابل وضعیت شوهرش و مرگ او واکنش پیچیده‌ای نشان می‌دهد.
	کنش شخصیت	رفتارهای دوگانه؛ کمک نکردن اولیه به شوهر و سپس مواجهه با مرگ و بازیگری برای نشان دادن درد.
پِی‌رنگ	ایجاز	داستان فشرده، بدون وقفه زمانی طولانی؛ رویدادها پشت سر هم و با شدت هیجانی بالا رخ می‌دهند.
	آغاز از میانه	داستان از لحظه بحران شروع می‌شود؛ کمک نکردن به شوهر و ادامه زندگی روزمره.
	زنجیره علی و معلولی	بحران وزنه روی گردن ← انکار کمک ← رفتن به محل کار ← دریافت خبر مرگ ← واکنش در برابر مرگ ← گریه و شیون؛ علت و معلول واضح است.
	فرجام	پایان مبهم و باز؛ واقعی یا نمایشی بودن گریه مشخص نیست و حس سردرگمی و عدم قطعیت باقی می‌ماند.
مضمون	سقوط ارزش‌ها	از بین رفتن ارزش خانواده
	عبث‌گرایی	تلاش زن و اقدامی که برای مردن شوهرش می‌کند در نهایت به پوچی ختم می‌شود.
فضاسازی	صحنه‌پردازی	فضاهای بسته و محدود خانه و محل کار با تأکید بر زندگی روزمره و بحران‌های فردی
	لحن	لحن ملتهب، پرتنش و گاهی سرد و بی‌روح؛ فضایی که تضاد بین احساس و رفتار را نشان می‌دهد.
زبان/ نشانه‌ها	نشانه‌های دیداری	وزنهٔ بزرگ روی گردن سیاوش، آینه، اشک‌ها، لباس رسمی مریم، عکس روی مانیتور، گوشی موبایل، دفتر روزنامه، همگی نشانه‌های تصویری‌اند که بی‌کلام دلالت‌هایی را منتقل می‌کنند؛ به‌ویژه آینه به‌مثابه نشانه‌ای از «بازنمایی» و «دروغ».
	دال و مدلول	دال «اشک» معمولاً با مدلول «اندوه» همراه است؛ اما در اینجا بیننده شک می‌کند که اشک مریم واقعی است یا ساختگی. دال «آینه» نیز می‌تواند به مدلول‌هایی چون «خودکاوی» یا «نقاب» دلالت کند. دالِ «ترک کردن خانه با بچه» مدلول‌های پیچیده‌ای چون رهایی، نجات از فشار روانی، یا بی‌تفاوتی را می‌سازد.
	نظام نشانه‌ای قدرت	ساختارهای قدرت در این فیلم ضمنی‌اند: قدرت نان‌آور بودن شوهر، ساختار مردسالارانه‌ای که نقش «همسر خوب» را تحمیل می‌کند، و حتی نهاد رسانه (روزنامه) که در آن مریم کار می‌کند و عکس‌ها را روتوش می‌کند همگی بازنمایی قدرت‌اند.

نیاز دارند. از طرفی به وسیلهٔ شماره تلفن نوشته شده روی قبض با صاحب یک عینک قهوه‌ای زنانه که در مغازه‌اش است تماس می‌گیرد؛ اما تلفن جواب نمی‌دهد. از این‌رو، به منزل صاحب عینک مراجعه می‌کند. اما متوجه می‌شود آن شخص آنجا محل سکونتش را عوض کرده است. به منظور پیدا کردن صاحب عینک نشانی او را از پزشک گرفته و درمی‌یابد برای پیدا کردن او باید به خانه سالمندان برود. پس از مراجعه به آنجا عینک را به صاحب عینک می‌رساند. در پایان گلدان شمعدانی داخل مغازه را به پشت بام منزلش برده و کنار دیگر گلدان‌ها می‌گذارد؛ و به چشم‌انداز روبه‌رو خیره می‌شود. مقوله‌ها و زیرمقوله‌های فیلم‌نامه کوتاه *کورسو* در «جدول ۶» ارائه شده‌اند.

نتایج حاصل از مطالعهٔ حجم نمونه

۱. فردیت دورهٔ معاصر در فیلم‌نامه‌ها نقش مهمی دارد.
۲. مسائل روز و یا روزمرگی در فیلم‌نامه‌های اجتماعی قالب تکرار شونده محسوب می‌شوند.
۳. مضمون اساسی فیلم‌نامه‌ها، سرگشتگی و استیصال بشر در پی فروپاشی ارزش‌های اخلاقی و فشارهای اجتماعی است.
۴. آغاز فیلم‌نامه‌ها از میانهٔ ماجرا بوده و زمینه‌چینی نمی‌شوند. در نتیجه رخدادها سیر صعودی خود را از پیش طی کرده‌اند.
۵. فیلم‌نامه‌های کوتاه فرازی از زندگی هستند؛ برخلاف فیلم‌نامه‌های بلند و یا سریال‌ها که زندگی را در فراز ارائه می‌دهند.
۶. ذهنیت شخصیت‌ها بر اساس دنیای مادی ترسیم شده و اگر عواطف انسانی هم لحاظ شود در نهایت به پوچی و بن‌بست ختم می‌شود.
۷. ایجاز و پرهیز از حشو و زوائد رعایت می‌شود.
۸. مکان و صحنه‌پردازی، یا ذهنیت شخصیت اصلی را آشکار می‌سازد، یا شخصیت‌پردازی را تقویت می‌کند.
۹. مسکوت گذاشتن امر بیان نشده تمهیدی است که برای تعامل با مخاطب به کار گرفته می‌شود.
۱۰. سقوط ارزش‌ها، عبث‌گرایی و عصیان در رفتار شخصیت‌ها مشهود است.
۱۱. معمولاً فرجام فیلم‌نامه‌ها باز بوده و حتی در صورتی که پایان ماجرا مشخص شود، اما همچنان پرسش‌هایی برای مخاطب باقی می‌ماند.

جدول ۶. مقوله و زیرمقوله‌های فیلم‌نامه کوتاه داستانی *کورسو*.

مقوله	زیرمقوله	نمود در فیلم‌نامه
جامعه	جایگاه اجتماعی	مغازه عینک فروشی حاکی از معرفی جایگاه پیرمرد در جامعه است.
	ضرورت‌های اجتماعی	درمان چشمانش نیازمند جراحی است؛ نهاد خانواده و حمایت اجتماعی تقریباً غایب است.
شخصیت	موقعیت شخصیت	پیر، تنها، در آستانهٔ ناتوانی و انزوا.
	کنش شخصیت	اقدام برای یافتن صاحب عینک زنانه، سفری اخلاقی و انسانی.
پی‌رنگ	ایجاز	تعداد کم شخصیت، مکان، صحنه‌ها و... همگی حاکی از ایجاز است.
	آغاز از میانه	داستان از روزمرگی پیرمرد در مغازه آغاز می‌شود.
	زنجیره علی و معلولی	عینک ← تماس تلفنی ← پزشک ← خانه سالمندان ← تحویل عینک
	فرجام	پایان تأمل‌برانگیز و باز: انتقال گل به پشت‌بام، خیره به دوردست.
مضمون	سقوط ارزشها	وجود ندارد؛ برعکس، این اثر از پایداری ارزش‌های انسانی سخن می‌گوید.
	پایداری ارزش‌ها (مقوله مکمل)	کنش اخلاقی پیرمرد، حفظ احترام و پیوند انسانی، حتی در جامعه‌ای سرد و بی روح و خشک همچنان وجود دارد.
	عبث‌گرایی	پیرمرد پس از انجام یک کار انسانی و رساندن عینک به صاحبش، به جایی خیره می‌شود و برش به تاریکی پوچی و ناامیدی را القا می‌کند.
فضاسازی	صحنه‌پردازی	صحنه‌ها عمدتاً در فضای محدود و درون مغازه عینک‌فروشی و کوچه‌های شهر و... شکل می‌گیرند. محیط ساده، روزمره و ملموس است که حس تنهایی و سکون را تقویت می‌کند. حرکت داستانی با تغییر مکان‌ها (مغازه ← مطب پزشک ← خانه سالمندان ← پشت‌بام) همراه است که فضای درونی شخصیت را بازتاب می‌دهد.
	لحن	لحن فیلم آرام، ملایم و متأملانه است؛ بدون هیجان‌های پرتنش و بیشتر در جهت ایجاد حس تأمل درباره تنهایی، گذر زمان و انسانیت است. فضای کلی حزن‌آلود ولی امیدوارانه است که با حرکت آرام پیرمرد و توجه‌اش به گل‌ها و عینک نشان داده می‌شود.
زبان/ نشانه‌ها	نشانه‌های دیداری	عینک فروشی جایی است که هویت پیرمرد را تجلی بخشیده و گلدان‌های شمعدانی عناصری هستند که برای عاطفی سازی به کار رفته و همچنین ساختمان آپارتمان‌ها فضای شهری را تصویر کرده‌اند.
	دال و مدلول	عنوان فیلم یعنی «کورسو» به عنوان دال، مدلولی چون «روشنایی لرزان»، «امید اندک»، یا «زندگی در آستانهٔ خاموشی» را تداعی می‌کند. همچنین، عینک دالی است که در دل نظام پزشکی، مدلولی چون «نظارت» و «زیست مصنوعی» را شکل می دهد.
	نظام نشانه‌ای قدرت	پزشک در جایگاه قدرت تصمیم‌گیری قرار دارد؛ و بیماری که پیرمرد در جستجویش است را از طریق پزشک پیدا می‌کند.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068296.1179

بحث و نتیجه‌گیری

اصولاً فیلم‌نامهٔ کوتاه که در گام نخست به داستان نیاز دارد، مادهٔ اولیه را از رخدادهای اجتماعی یا به تعبیری از عالم واقع می‌گیرد؛ و نویسنده طی فرایندی موضوع را به مضمون تبدیل می‌کند. امروزه بنا به شرایط زیستی که عقل‌گرایی و تکنولوژی و ساختار قدرت در دنیا حاکم است، فردیت نقش پررنگی ایفا می‌کند. وقتی از فردیت صحبت می‌کنیم ورود به دنیای درونی و ذهنی شخصیت اهمیت می‌یابد. نویسندهٔ این دوره موضوعاتی نظیر روزمرگی، فروپاشی خانواده، مهاجرت، قمار، محرمات دینی و... را برای فیلم‌نامه انتخاب می‌کند. شخصیت‌ها در موقعیت‌هایی قرار گرفته‌اند که شرایط یا ضرورت‌های اجتماعی برایشان رقم زده است. ارزش‌ها و موارد اخلاقی و انسانی نیز جایی در مضامین ندارند؛ در نتیجه استیصال و یأس و پوچی و ناامیدی کاملاً مشهود است. اگر موضوعی هم اخلاقی و انسانی باشد در نهایت همانند فیلم‌نامهٔ *کورسو* به تنهایی قهرمانش ختم می‌شود. بنابراین فضاسازی فیلم‌نامه‌ها غم‌انگیز بوده و لحن آنها سرد، بی‌رحمانه، غم‌انگیز، ملتهب و... است. ایجاز به معنای پرهیز از حشو و زوائد نکته بسیار مهمی است که با ماهیت و ذات فیلم‌نامه‌های کوتاه همخوانی داشته و در تمامی آثار از آن استفاده شده است. این است که مکان‌ها جمع و جور بوده تا از اطناب جلوگیری شود. فیلم‌نامه‌ها متأثر از روند کلاسیک از پی‌رنگ سه پرده‌ای تشکیل شده‌اند. اما این سه پرده به شکلی در هم تنیده شده‌اند که به دو پرده تغییر یافته‌اند. به‌عبارت دیگر فیلم‌نامه بلند از شروع، میان و فرجام تشکیل می‌شود؛ اما در فیلم‌نامه کوتاه سه پرده‌ای، ماجرا از جایی شروع می‌شود که داستان شروع شده است. در این چهارچوب، شروع همان میان و میان همان شروع است. بنابراین آغاز همه آثار از میانه بوده و این مهم به رعایت ایجاز کمک کرده است. در چنین شرایطی زمانی برای معرفی شخصیت‌ها به شکلی که در فیلم‌نامه‌های بلند به چشم می‌خورد وجود ندارد؛ در نتیجه نویسنده مجبور است تمهیداتی بیندیشد که مخاطب با شخصیت همراه شود. مسکوت گذاشتن امر بیان نشده شیوه‌ای است که نویسنده در پیش گرفته است. برای مثال هویت شخصیت فیلم‌نامهٔ *حیوان* مشخص نیست و حتی دلایلی که حاضر است به حیوان شدن تنزل یابد تا بتواند از مرز خارج شود نیز مبهم است. بااین‌حال به دلیل ملموس بودن مهاجرت برای همگان، شخصیت فیلم‌نامه باورپذیر شده است. دادن صورتی معقول و قابل فهم به پی‌رنگ فیلم‌نامه‌ها باعث شکل‌گیری روایتی شده که در داستان به‌طور کامل گفته نشده است. به‌عبارتی نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ کوتاه با بیان غیرمستقیم امر بیان نشده، اثرش را خلق کرده است. برای مثال پیرمرد فیلم‌نامهٔ *کورسو* هر روز به گلدان شمعدانی آب می‌دهد، و در پایان پس از مأموریت خویش و انجام کار انسانی، همان گلدان را روی پشت بام کنار گلدان‌های دیگر قرار می‌دهد. در نتیجه نویسنده سعی کرده بدون نشان دادن کارهای قبلی او، آنها را به وسیلهٔ گلدان‌های دیگر، در ذهن مخاطب نمایان سازد. چه، هر گلدان می‌تواند انجام کار انسانی از جانب پیرمرد باشد. در فیلم‌نامه‌ها زنجیره‌ای از حوادث وجود دارند که هر یک زمینه‌ساز حادثه بعدی است؛ و در طول زمان واقع شده‌اند. بدین‌ترتیب روابط علی و معلولی که به‌طور پیوسته الگوی رفتار و ماجرای واحدی را خلق کرده پی‌رنگ فیلم‌نامه‌ها را شکل داده است. فرجام فیلم‌نامه‌ها نیز باز و تأمل‌برانگیز بوده و مخاطب با عدم قطعیت مواجه است. حتی چنانچه به ظاهر، پایان مشخص باشد، اما همچنان پرسش‌هایی برای مخاطب باقی می‌ماند.

پیشنهادها

۱. استفاده از یافته‌های این پژوهش در دوره‌های آموزشی فیلم‌نامه‌نویسی، به‌ویژه در کارگاه‌های جشنواره‌ای، برای ارتقای آگاهی نویسندگان از تأثیر شرایط اجتماعی بر ساخت روایت و مضمون.

۲. تشویق فیلم‌سازان و نویسندگان به بهره‌گیری از روایت‌های غیرخطی و نشانه‌گرایی برای بازنمایی پیچیدگی‌های اجتماعی، با حفظ ارتباط عاطفی و فکری با مخاطب.

۳. انجام پژوهش‌های تکمیلی بر روی آثار تولیدشده در خارج از فضای جشنواره، به‌منظور مقایسه و تحلیل تفاوت‌های سبکی و مضمونی.

۴. پیشنهاد به نهادهای فرهنگی برای حمایت از تولید فیلم‌نامه‌های کوتاه با مضامین اجتماعی، بدون اعمال محدودیت‌های غیرضروری، به‌منظور افزایش تنوع روایی و نقد اجتماعی در آثار.

۵. بررسی اثرات مواجهه مخاطب با فیلم‌نامه‌های کوتاه بر نگرش اجتماعی و فرهنگی او، به عنوان شاخه‌ای از مطالعات رسانه‌ای.

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Felix Bourdieu
2. Graeme Turner
3. Ferdinand de Saussure
4. Jacques Derrida
5. Roland Barthes
6. Mishel Foucault
7. différance

۸. کلیه فیلمنامه‌ها از وبسایت تخصصی فیلم کوتاه فیدان جمع‌آوری شده‌اند.

فهرست منابع

احمدی، سعید (۱۳۹۵)، *سبک و ژانر در تئاتر و سینما*، تهران: انتشارات آیندگان.
اخگری، محمد (۱۳۹۷)، *رادیو در عصر دوم*، تهران: انتشارات دانشگاه صدا و سیما.
اسماعیلی، رفیع الدین (۱۳۹۱)، بازنمایی الگوی شخصیتی مرد در سینمای پس از انقلاب و تطبیق آن با معیارهای فرهنگ اسلامی- ایرانی، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد* رشتهٔ تبلیغ و ارتباطات فرهنگی، دانشگاه باقرالعلوم(ع)، تهران.
پاینده، حسین (۱۳۸۸)، *داستان کوتاه مدرن در ایران*، تهران: انتشارات نیلوفر.
پاینده، حسین (۱۳۹۹)، *داستان کوتاه پسامدرن در ایران*، تهران: انتشارات نیلوفر (کتاب اصلی در سال ۱۳۹۰ چاپ شده است.)
ترنر، گریم (۱۳۹۶)، *فیلم به منزله کردار اجتماعی*، ترجمهٔ گودرز میرانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
توبیاس، رونالدبی (۱۴۰۱)، *بیست کهن الگوی پیرنگ*، ترجمهٔ ابراهیم راه نشین، تهران: انتشارات ساقی.
جرمی جی، باتلر (۱۳۸۸)، *تلویزیون، کاربرد و شیوه‌های نقد*، ترجمهٔ مهدی رحیمیان، تهران: انتشارات دانشگاه صدا و سیما.
دو وینیو، ژان (۱۳۹۴)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
رستمی، شمس الدین (۱۳۹۳)، نقش سینما در جامعهٔ نوین استان ایلام در فرهنگ‌سازی و ضرورت آن، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد* رشتهٔ مدیریت رسانه، دانشگاه پیام نور تهران- مرکز غرب.
رصافی، آرش (۱۳۸۶)، *رباعی سینما*، تهران: انجمن سینمای جوانان ایران؛ بنیاد سینمایی فارابی.
زارع زاده فرد، فائزه (۱۳۹۶)، تحلیل محتوای جایگاه اجتماعی سینمای بر ارتباطات بین فرهنگی در بستر جهانی ۲۰۱۲، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد* رشتهٔ علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
شریعتی، علی (۱۳۹۴)، *تاریخ تمدن (جلد اول)*، تهران: انتشارات قلم (این کتاب از مجموعه سخنرانی‌های دکتر شریعتی در دانشکده ادبیات و علوم و انسانی در سالهای ۴۵ تا ۱۳۵۰ منتشر شده است.)
شریعتی، علی (۱۳۵۰)، *تاریخ و شناخت ادیان*، تهران: انتشارات البرز (این کتاب از مجموعه سخنرانی‌های دکتر شریعتی در حسینیه ارشاد منتشر شده است.)
شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، *سبک شناسی شعر*، تهران: انتشارت میترا (کتاب اصلی در سال ۱۳۹۱ چاپ شده است.)
صنعتی نجار، محمدعلی؛ موسوی پناه، زهرا السادات (۱۳۹۴)، *مدیریت مراکز و سازمانهای هنری*، تهران: نشر آها.
مارکوزه، هربرت (۱۴۰۱)، *انسان تک ساحتی*، ترجمهٔ محسن مؤیدی، تهران: نشر امیرکبیر.
مارکوزه، هربرت (۱۳۹۴)، *بعد زیباشناختی*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: انتشارت هرمس (کتاب اصلی در سال ۱۳۶۸ چاپ شده است.)
محمدپور، احمد (۱۳۹۸)، *ضد روش، زمینه‌های فلسفی و رویه‌های علمی در روش‌شناسی کیفی*، قم: نشر لوگوس.
مدیری، مهدی؛ موسوی، میرنجف؛ آفتاب، احمد؛ باقری کشکولی، علی (۱۳۹۵)، *جغرافیای فرهنگی*، تهران: سازمان جغرافیای نیروهای مسلح.
وبسایت تخصصی فیلم کوتاه فیدان، (۱۴۰۴، ۱۸ تیر)، از: https://www.fidanfilm.ir/%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85%e2%80%8c

Barry, Peter. Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester University Press, 2017.
Derrida, Jacques. Of Grammatology. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, 1976.
Marcuse, Herbert. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Boston: Beacon Press, 1964.
Turner, Graeme. A Genealogy of Modern Cultural Criticism. Routledge, 1990.
Turner, Graeme. Film as Social Practice. Routledge, 2006.