بازخوانی افلاطونی سوژه در فیلم سینمایی گاو، ساختهٔ داریوش مهرجویی

وحید ترابی جهرمی،* نازنین ملکیان، سروناز تربتی، *** نوروز هاشم‌زهی *****

(تاریخ دریافت۹۸/۰۱/۱۵، تاریخ پذیرش۹۸/۰۷/۱۵)

چکیده

گذر از تاریکی به‌سوی روشنایی تمثیلی زیبایی است که گذشتگان برای توصیفِ توسعهٔ ظرفیت‌های انسانی به‌کار برده‌اند. ظرفیت‌های بالقوه‌ای که امکان بالفعل شدن نیافته یا این‌که توسط خود آدمی سرکوب شده‌اند. تمثیل غار در اندیشه افلاطون مبتنی بر همین گذار از تاریکی به روشنی بوده است و درواقع این تمثیل توصیفی متعالی‌تر از وضعیت انسان را به نمایش می‌گذارد. فیلم گاو اثر داریوش مهرجویی نیز نوعی از تحولات انسانی را به تصویر می‌کشد. توصیف آدمی که بر مرز روشنی و تاریکی در حال حرکت است و به ناگاه به درون جهان تاریکی‌ها پرتاب می‌شود. هدف از انجام این مقاله خوانش دوباره‌ای بر فیلم گاو بوده و تبیین الگوهای انسان شناسی آن است. روش تحلیل محتوای کیفی تکنیکی بوده که برای کسب این مفاهیم انتخاب شده است. در پایان الگوهای انسان‌شناسی یافته‌شده نشان می‌دهند که گذر به حقیقت متعالی‌تر و جامعه‌پذیری مطلوب مبتنی بر الگوهای فرهنگی بلندمدت و تدریجی است.

مفاهیم اصلی: پیشامدرن، تربیت، سوژه، غار افلاطون، فیلم گاو.

---

*. دانشجوی دکترا گروه علوم ارتباطات، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
torabimvt@yahoo.com

**. استادیار گروه علوم ارتباطات، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
nz.malekian@gmail.com

***. استادیار گروه آموزشی علوم ارتباطات، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
sarvenaz.torbati@gmail.com

****. استادیار گروه آموزشی علوم اجتماعی، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
no_hashemzehi@yahoo.com

مقدمه و بیان مسأله

هر روایتی درواقع متنی است که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد و درواقع قصه از بسط تقابل‌ها و تعامل‌های سوژه یا سوژه‌های داستان با جهان پیرامون خود شکل می‌گیرد، به عبارات دیگر «قصه، رشد و تکامل قهرمان در طول زمان است» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۲). بنابراین با نگریستن به خلأها، دغدغه‌ها یا مشکلات سوژهٔ داستان، تا حدودی می‌توان روند شکل‌گیری داستان را حدس زد. هنگام مطالعهٔ یک متن، تشخیص هدف سوژه به تفسیرهای متفاوت پژوهشگران و حتی گاهی کنار گذاشتن ایده اصلی مؤلف منجر خواهد شد؛ بااین‌حال هر تفسیر از داستان، جهان جدیدی را در پیش رویمان می‌گذارد که عمق نگاه ما را افزایش می‌دهد. فیلم «گاو» اثر ماندگار داریوش مهرجویی در سال ۱۳۴۸ از جمله روایت‌هایی است که سوژهٔ قصه با چالشی بزرگ روبه‌رو و این سوژه در باطن مبدل به گاو می‌شود و درنهایت جان خویش را از دست می‌دهد. کارنامه مهرجویی شامل چندین فیلم کوتاه و بلند، فیلم‌نامه، رمان، تحقیق و ترجمه است اما وی با ساخت فیلم گاو نگاه‌های جهانی را متوجه سینمای ایران کرد و یکی از کارگردان‌های پیشتاز موج نو سینمای ایران لقب گرفت. فیلم‌نامهٔ «گاو» حاصل همکاری مهرجویی و غلامحسین ساعدی بوده و بر اساس مجموعه داستان‌های عزاداران بَیَل نوشته شده است.

اهمیت فیلم گاو بیشتر از همه مرهون دوری از راه و رسم محتوا و تکنیک‌های فیلم‌فارسی بود. تفاوت فیلم ایرانی و فیلم‌فارسی روشن بوده و واضح است، به همین دلیل این فیلم درواقع نسخه دو یا سوم یا حتی چهارم یک فیلم غربی یا واصله چند فیلم غربی نیست بلکه دارای چاشنی‌های ایرانی بوده و تأثیری نیز اگر بوده به شکل الهام است نه به شکل تقلید. به‌عبارتی‌دیگر فیلم «گاو» بر پایه اندیشه شکل گرفته و به همین دلیل مورد اقبال مخاطبان نیز واقع شده است (بنگرید به زراعتی، ۱۳۸۹: ۷۸). این باریک‌بینی و نازک‌اندیشی در فیلم گاو سبب تحسین منقدین و روزنامه‌نگاران زمان خود شد، به گونه‌ای که تام میلن در روزنامه «آبزرور» و راجر ابرت در روزنامه «شیکاگو» به نقد و تمجید از آن پرداختند. دگرگونی تدریجیِ منش انسانیِ سوژهٔ داستان و کسب خلق‌وخوی حیوانی دست‌خوش نقد و بررسی منقدین مختلف شده و هرکسی از ظن خود یار این فیلم شده است. «ازخودبیگانگی»، «مسخ‌شدگی»، «عرفان شرقی»، «تحلیل جامعه‌شناختی» و حتی «تحلیل روان‌شناسانه» همه نظرگاه‌هایی بوده‌اند که سعی کرده‌اند که فیلم گاو مهرجویی را تحلیل کنند و البته از زاویه دید خود نیز موفق بوده‌اند. اما مطالعه فیلم گاو در سطح خردتر و شناخت الگوهای انسان‌شناسی آن می‌تواند الهام‌بخش ما در تبیین مشکلات کلان‌تر اجتماعی نیز باشد، که به این ترتیب این نوشتار کوششی در زمینه جامعه‌شناسی هنر نیز محسوب می‌شود. همچنین در جهانی که به نظر می‌رسد، به‌شدت در حال تصویری‌شدن است و به تعبیری منطق جهان آینده منطق تصویری خواهد بود، فهم جدید از این‌که تصاویر چگونه تولید می‌شود، چگونه آن‌ها جهان را بازتولید

می‌کنند و منطق آن‌ها چیست، بر چگونگی ارتباط ما با جهان مؤثر است و مطالعهٔ الگوهای انسان‌شناسی بیش‌ازپیش مهم قلم‌داد می‌شود.

مطالعه انسان‌شناسی و سوژه یکی از ابزارهای مهمی است که می‌تواند نگاه جدیدی را برای تحلیل فیلم گاو پیش روی ما قرار دهد. «امروزه تأکید هر چه بیشتر بر آن است که استفاده از ابزارها و قابلیت‌های بازنمایی انسان برای درک و تحلیل فرآیندهای شکل‌گیری بازنمودها از لحاظ نظام‌شناختی و پیگیری این فرآیندها در مسیر درک و ساخت بازنمود و سرانجام ترکیب این بازنمود با سایر بازنمودهای ذهنی و مادی انسان‌ها، از مهم‌ترین راه‌های درک و تحلیل فرهنگ‌ها چه به‌صورت انفرادی و چه در شکل چشم‌اندازی انطباقی خواهد بود» (گری، ۱۳۹۶: تحریری از فکوهی، مقدمه ۸). بنابراین تحلیل محتوای سوژه ابزاری برای درک چگونگی به تصویر کشیده شدنِ قهرمان داستان گاو در اختیارمان می‌گذارد، به نوعی تحلیل برخورد قهرمان داستان با اجتماع کوچک روستایی عقب‌افتاده و مردمانی که در بیکاری کامل به سر می‌برند. بالطبع قهرمان داستان نیز که جدا از این روستا نیست با ویژگی‌های غالباً پیشامدرن یافت خواهد شد و اسارت و تنهایی او در طویله گاو یادآورِ غار افلاطونی خواهد بود که مبنای تحلیل این مقاله قرار گرفته است. تبیین و نقد برخوردهای سوژه با محیط اجتماعی‌اش می‌تواند ابهام‌های جدیدی را از پیش روی ما بردارد و راه‌گشای ما در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی باشد. ازاین‌رو در ادامه مقاله به بازخوانی افلاطونیِ قهرمان داستان فیلم سینمایی گاو خواهیم پرداخت و به این پرسش جواب خواهیم داد که این فیلم چگونه انسان گرفتار در غار افلاطونی را به نمایش می‌کشد.

پیشینه تحقیق

تمثیل غار افلاطون بستر مطالعه بسیاری از متون ادبی و سینمایی بوده و کتاب‌های بسیاری مانند «فلسفه سایه: غار افلاطون و سینما[1]» پیرامون این مهم تألیف شده است. همچنین درزمینه آثار سینمایی داریوش مهرجویی کتاب‌ها، پژوهش‌های دانشگاهی و مقالات تألیفی بسیاری وجود دارد. «مهرجویی: کارنامه چهل ساله»، «داریوش مهرجویی: نقد آثار» و «سینمای مهرجویی و یونگ[2]» ازجمله کتاب‌هایی بوده که در این زمینه به نگارش در آمده است. اما کارهای پژوهشی انجام‌شده در این دو زمینه به شرح زیر است:

[1] .Andersen, Nathan (2014), ***Shadow Philosophy: Plato's Cave And Cinema,*** Hoboken: Taylor & Francis.

[2] .باقری، حمید (۱۳۹۵)، ***سینمای مهرجویی و یونگ (فردیت در فیلم‌های هامون، بانو، پری و درخت گلابی)***، چاپ اول، تهران: هرمس.

«تصویر جهان بشر در افسانه غار افلاطون» عنوان مقاله‌ای بوده که توسط س. سینک به رشته تحریر در آمده است (Synek, 2019). غار افلاطون در این مقاله به تصویری اطلاق می‌شود که انسان از بدو تولد از طریق زبان کسب می‌کند. وضعیت زندانیان در غار بازتاب این واقعیت بوده که درک ما از جهان توسط خود جهان شکل نمی‌گیرد و این امر کاملاً فرهنگی و مبتنی بر زبان است. در انتهای مقاله نتیجه‌گیری شده که فلسفه ابزاری بنیادی برای کشف «هستیِ واقعی» و تحول بنیادی فرهنگ هست.

و.و. میرانوف در مقاله‌ای با عنوان «افلاطون و غار مدرن از داده‌های بزرگ» به تأثیر ماهیت تکنولوژی بر جامعه و فرهنگ می‌پردازد (Mironov, 2019). پیامدهای رشد تکنولوژی آن‌قدر متنوع بوده که گاهی تکنولوژی موجودی غیرقابل‌تصور را خلق می‌کند و به‌این‌ترتیب تکنولوژی به عاملی مسلط بر انسان تبدیل می‌شود. در این مقاله از داستان غار افلاطون به‌عنوان تمثیلی برای ارتباط انسان و تکنولوژی بهره گرفته شده است. فضای ارتباطات جهانی می‌تواند شبیه به غار افلاطون باشد: «غار داده‌های بزرگ.» درواقع آگاهی انسان به «شیءِ شبیه‌سازی‌های رایانه[1]» تبدیل می‌شود.

«افسانهٔ غار و تجربه بیماری» عنوان مقاله‌ای بوده که توسط د. میچل به نگارش در آمده است (Mitchell, 2019). وی در این مقاله به بررسی تجربه بیماری و تغییرات ماهیت وجود آدمی می‌پردازد. تجربه بیماری به مثابه غار افلاطون در نظر گرفته شده است. تجربه‌ای که به مانند غار افلاطون محدودیت‌های غیرواقعی‌ای را بر انسان تحمیل می‌کند. این مهم در ادبیات بسیاری از پژوهشگران تحت عنوان «عدم حضور جسممان در خانه[2]» معرفی شده است. در انتهای مقاله به تجربهٔ اضطراب[3] در مواجه با مرگ از نگاه هایدگر اشاره شده است که چگونه این تجربه می‌تواند به «جداسازی ما از دل‌مشغولی‌های این دنیا[4]» (غار افلاطون) بینجامد.

اسدالله غلامعلی و علی شیخ مهدی مقاله‌ای با عنوان «تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران (مورد کاوی فیلم‌های گاو و شازده احتجاب)» به نگارش درآورده‌اند (غلامعلی و شیخ مهدی، ۱۳۹۲). وی تأثیر اقتباسی روایت مدرن در آثار سینمایی ایران را از طریق ادبیات داستانی و به‌ویژه ادبیات مدرن نشان می‌دهد. نتایج تحقیق و مورد کاوی فیلم گاو و شازده احتجاب این تأثیر را نشان می‌دهد.

[1] .Object Of Computer Simulation
[2]. Feeling Of Not-Being-At-Home With Our Bodies
[3] .Experience Of Anxiety
[4] .Separates Us From The World Of Involvements

سرخوش و مرادی مقاله‌ای را با عنوان «تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی» به رشته تحریر در آورده‌اند (سرخوش و مرادی، ۱۳۸۸). آن‌ها معتقدند که کنشگران فیلم‌های این دو سینماگر یا در اسارت کنش‌های نابرابر و ستم‌کارانه هستند یا در غل و زنجیرهای گذشته گرفتار مانده‌اند. همچنین کنشگران مهرجویی برای رهایی از این اسارت‌ها تلاش زیادی نمی‌کنند. برای مثال در فیلم گاو مقوله‌ای مانند ناآگاهی جمعی علت اسارت کنشگران می‌شود.

مبانی و چارچوب نظری

غار افلاطونی

فلسفه افلاطون بر اساس تمیز دادن میان واقعیت و صورت ظاهر، یا بود و نمود استوار است (راسل، ۱۳۸۸: ۱۰۶). در نگاه او انسان موجود فرازمینی در نظر گرفته می‌شود که یک همانند آسمانی دارد و آن‌چه بر روی زمین است سایهٔ فرود آمدهٔ آن انسان محسوب می‌شود. این نوع انسان‌شناسی در یونان باستان در قالب استعاره‌ای به نام «زنجیره بزرگ وجود» بیان می‌شد. یعنی سلسله مراتبی که از جماد آغاز می‌شود و در رأس آن به عقیده یونانیان باستان موجودات فوق بشری در مُثُل افلاطونی وجود دارند (فولادوند، ۱۳۷۸: ۱۰۶). بر همین مبنا درجات شناخت‌شناسی برای افلاطون به چهار دسته «علم یا نوئزیس»، «تعقل یا استدلال عقلانی یا دیانویا»، «عقیده یا پیستیس» و درنهایت «پندار یا خیال یا ایکازیا» تقسیم می‌کند که دو مورد اول را معرفت یا اپیستمه، و دو مورد دوم را گمان یا دوکسا می‌نامد (بنگرید به کاپلستون، ۱۳۸۰: ۱۸۱). برای افلاطون اصالت با معرفت است و این معرفت از لحاظ هستی‌شناسی با مُثُل یکی گرفته می‌شود و گمان نیز متعلق به عالم محسوسات است. وی نظریه شناخت‌شناسی خود را به وسیله تمثیل مشهور غار در کتاب هفتم جمهوری بیان کرده و معتقد است که «انسان‌ها در این جهان همچون زندانیان هستند که از آغاز کودکی در غاری زیرزمینی به زنجیر کشیده شده‌اند و گردن و ران‌هایش چنان بسته شده که نه می‌تواند از جای بجنبد و نه سر به راست و چپ بگرداند بلکه به‌ناچار پیوسته روبه‌روی خود را می‌بینند. در بیرون غار به فاصله‌ای دور، آتشی روشن است که پرتو آن به درون غار می‌تابد. در میان آتش و زندانیان راهی است بر بلندی، در طول راه دیوار کوتاهی است چون پرده‌ای که شعبده‌بازان میان خود و تماشاگران می‌کشند تا از بالای آن هنرهای خود را به معرض نمایش بگذارند. در آن‌سوی دیوار کسانی بسیار اشیا گوناگون از هر دست، از جمله پیکره‌های انسان و حیوان که از سنگ و چوب ساخته شده، به این‌سو و آن‌سو می‌برند و همه آن اشیا از بالای دیوار پیداست. بعضی از آن‌کسان در حال رفت‌وآمد با یکدیگر سخن می‌گویند و بعضی خاموش‌اند. بنابراین این زندانیان از کودکی جز مشاهده سایهٔ اشیا و صدای افرادی که بیرون از غار هستند

چیزی نمی‌شنوند و حتی این صوت‌ها را همچون صدای سایه‌ها تلقی می‌کنند» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۴۵-۳۴۶).

افلاطون در ادامه اشاره دارد که فرض کنید که زنجیر از پای یکی از زندانیان بردارند و مجبورش کنند که یک‌باره بر پای خیزد و روی به عقب برگرداند و به سمت مدخل غار برود و در روشنایی بنگرد. طبیعی است که از این حرکت رنج خواهد برد و چون شدت روشنایی چشمانش را خیره خواهد ساخت، نخواهد توانست عین اشیایی را که تا آن هنگام تنها سایه از آن‌ها دیده بود، درست ببیند. [...] اگر مجبورش کنند در خود روشنایی بنگرد، طبیعی است که خشمگین و چشم‌هایش به دردی طاقت‌فرسا مبتلا خواهد شد و درنهایت از روشنایی خواهد گریخت (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۴۶-۳۴۷). حتی انسان ممکن است به کلی متحیر و سرگردان شود و بگوید که سایه‌هایی که پیش از آن دیده است حقیقی‌تر از اشیا هستند و اگر به حضور آن فرد در مقابل نور آفتاب و خارج از غار بیش از حد پافشاری شود، او خشمگین خواهد شد و خواهد کوشید که خود را از دست آن‌ها برهاند. بنابراین انسان برای خروج از این غار نمادین نیاز به تربیت و آموزش دارد .

هنر تربیت، هنری است که بیاری آن می‌توان روح جوانان را به‌سویی دیگر گرداند، نه هنری که به وسیله آن بتوان در روح نیروی بینایی نشاند، [چرا که ظاهراً بینایی ذاتی روح است.] کسی که تربیت جوانان را به عهده می‌گیرد باید قبول کند که این نیرو از آغاز در روح آنان هست، منتها هنوز به سمتی که باید متوجه شود، نشده است و به سویی که باید بنگرد، نمی‌نگرد و یگانه وظیفه هنرِ تربیت این است که در این کار به آنان یاری رساند (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۵۲). گذر از وضعیت طبیعی و کسب جایگاه متعالی‌تر تأکید افلاطون است و در این مسیر نیروهایی اجتماعی لازم است که به‌نوعی درونی کردن ارزش‌های والا و جامعه‌پذیری را به‌خوبی و تخصصی انجام دهند.

ویژگی‌های سوژه پیشامدرن

الگوی شکل‌گیری سوژه در نگاه افلاطون شامل یک خود ناقص (که درواقع خودش است) و دیگری کامل می‌شود و سوژه پیشامدرن با قیاس خود با دیگری معنای خود را در می‌یابد. معنای انسان در این سنت تلاش برای بازگشت و پیوند با خود اصلی است؛ درواقع وظیفه سوژه پیشامدرن خروج از غار افلاطونی و دنیای سایه‌ها و روبه‌رو شدن با آفتاب و جهان واقعی است. به عبارت دیگر این سوژه دارای وجود فی‌نفسه و سازنده خود نیست و با شناخت یا غبارروبی از خود به وجود پیشینش پی می‌برد و به عبارت دیگری سوژه از قبل بوده و خواهد بود. «درواقع انسان‌ها یا اندیشمندان این دوره بیشتر در پی کشف کردن خود هستند تا خلق هستی خود» (کاپلستون، ۱۳۸۰: ۲۳۶). به همین دلیل اصطلاح سوژه نیز با اقتباس از مفهوم سوژه مدرن شکل می‌گیرد.

ویژگی‌های سوژه پیشامدرن را می‌توان از لحاظ چگونگی شکل‌گیری هویت سوژه، عدم وجود لایه‌های معنایی در فرایند شناختی سوژه، میزان تأثیرپذیری سوژه از جهان اطراف، نگاه او به گذشته، توجه زیاد به بخت و اقبال، و کنشگری او با توجه به کسب پاداش اخروی مورد بررسی قرار داد و این مقولات و زیر مقوله‌ها چنان‌چه دیده می‌شود در جدول (۱) آمده است.

جدول (۱) ویژگی‌های سوژه پیشامدرن

مفهوم	مقوله‌ها	کدها
سوژه پیشامدرن	شکل‌گیری هویت سوژه بر پایه ساختارهای پیشینی	۱. مُثُل[1] (صورت‌های کلی) ۲. بهشت ۳. خدا ۴. جهان ازلی ۵. توسل به اسم مقدس
	عدم وجود لایه‌های معنایی در گفت‌وگوهای سوژه‌ها	۱. شکل‌گیری معنا بر اساس سنت و گزاره‌های از پیش موجود ۲. شکل‌گیری معنا بر اساس نظر دیگری (ریش‌سفید)
	تأثیرپذیری سوژه از جهان خارج	۱. تأثیر فکر دیگری بر سوژه ۲. فرمان‌بری سوژه ۳. پیوند با هستی و طبیعت
	نگاه به گذشته	۱. توجه به خاطرات گذشته و نستالژی‌ها
	توجه به بخت، اقبال و تقدیر	۱. توجه زیاد به شانس ۲. توجه به بلیت بخت‌آزمایی ۳. خدا حل‌کنندهٔ مشکلات ۴. چشم‌زخم ۵. نزول بلا
	توجه کم به بدن مادی انسان	۱. بدن را زندان روح در نظر گرفتن ۲. گذر از بدن برای کسب خود واقعی
	جمع‌گرایی	۱. توجه فرد به اجتماع و ارزش‌های سنتی ۲. توجه اجتماع و عموم مردم به مشکلات فردی
	کسب رستگاری در جهان دیگر	۱. رفتار و کنش سوژه با توجه به کسب پاداش اخروی ۲. انجام رفتار ظاهراً نامعقول برای کسب پاداش اخروی ۳. خود را در محضر خدا دیدن

روش‌شناسی

تحلیل محتوا موضوع اصلی علومی است که درباره انسان بحث می‌کند. استعداد سخن گفتن، برجسته‌ترین ویژگی انسان است و زبان جز جدایی‌ناپذیر تفکر منطقی، احساس و همه مشخصهٔ

[1]. Ideas Or Forms

زندگی درونی اوست (هولستی، ۱۳۹۵: ۱۱). هرچند هیچ‌کس به‌صورت مطلق نمی‌تواند اسرار درون انسان را دریابد اما متخصصانِ انسان‌شناسی، ارتباطات، هنر، جامعه‌شناسی، سیاست و... تحلیل محتوا را ابزاری می‌دانند که می‌تواند از طریق مطالعه متون به سطحی از معنا دست یابد. «بنابراین تحلیل محتوا را می‌توان به‌صورت شهودی روشی در کندوکاو معنای نمادین پیام‌ها توصیف کرد» (کریپندورف، ۱۳۹۱: ۲۶). به‌عبارت‌دیگر «تحلیل محتوا را به عنوان فن پژوهشی برای ربط داده‌ها به مضمون آن به گونه‌ای معتبر و تکرارپذیر تعریف می‌کنند» (دی. ویمر و آر. دومینیک، ۱۳۹۳: ۲۱۷، به نقل از کریپندورف). بنابراین در این مقاله سعی شده که با روش تحلیل محتوا متن تصویری فیلم گاو را به داده‌های خام و سپس با روش کیفی به بازخوانی سوژه افلاطونی در این اثر فاخر بپردازیم. «طرح پژوهش در روش تحلیل محتوا به دو شکل استقرایی مقوله‌بندی (استفاده از تفسیر متن قبلی) و قیاسی (استفاده از نظریه‌ها) انجام می‌گیرد» (محمدپور، ۱۳۹۲: ۱۰۴). در شیوهٔ قیاسی، محقق می‌تواند نظامی از مقوله‌ها پیشین را در نظر گرفته و به دنبال اشباع آن‌ها از طریق واکاوی متن و تعیین محل یافته‌ها باشد (همان، ص ۱۰۹). به همین دلیل این مقاله با رویکردی قیاسی واحدهای معنایی متن را استخراج می‌کند و سپس دست به ساخت مقولاتی می‌زند که در جدول (۲) آمده است و بر مبانی این مقولات به تلخیص داده‌ها و سپس طبقه‌بندی و کدگذاری داده‌ها و درنهایت به تبیین و ساخت‌بندی مقولات می‌پردازیم.

تعریف مفاهیم و عملیاتی کردن مقوله‌ها

تعریف نظریِ شکل‌گیری هویت سوژه بر پایه ساختارهای پیشینی: لاکان «هویت» را برابر با همزادپنداری با چیزی تعریف کرده (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۸۲) و همچنین ساختار نیز حاصل شناخت ترتیب و روابط بین قسمت‌ها یا عناصر یک چیز پیچیده است (Hornby, 1391, p. 1536) که این روابط یا عناصر اگر صورتی ازلی یا پیشینی داشته باشد می‌تواند مبنای همزادپنداری سوژه باشد. پیشینی[1] از جمله اصطلاحات مهم فلسفه کانت بوده «که به معنای معرفت‌هایی است که نسبت به هرگونه تجربه‌ای پیشینی باشد و وجود آن‌ها بدون معرفت به تجربه ممکن باشد» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۲۳۴). بنابراین می‌توان گفت که هویتِ سوژهٔ پیشامدرن برابر است با همزادپنداری سوژه با روابط یک پدیدهٔ از پیش موجود. «این مهم به این معناست که زندگی و هویت شخص بر مبنای نظمی عقلانی (لوگوس)، ازلی و پیشینی که آن را کشف می‌کند، شکل می‌گیرد» (بنگرید به هال، ۱۳۹۵: ۱۷).

[1]. A Priori

تعریف عملیِ شکل‌گیری هویت سوژه بر پایه ساختارهای پیشینی: سوژه‌های داستان می‌تواند شخصیت خویش را بر اساس عناصری مانند مُثُل (صورت‌های کلی)، بهشت، خدا، جهان ازلی، توسل به اسم مقدس دریابند.

تعریف نظریِ عدم وجود لایه‌های معنایی در گفت‌وگوهای سوژه‌ها: مرز واقعیت و بازنمایی واقعیت برای سوژه پیشامدرن غالباً نادیده گرفته می‌شود (کریمی، ۱۳۹۴: ۳۵). به‌گونه‌ای گفت‌وگوها و شخصیت‌های پیشامدرن فاقد امر متکثر اجتماعی بوده و از لایه‌های معنایی خالی است (بنگرید به همان، ۱۳۹۴: ۴۲).

تعریف عملیِ عدم وجود لایه‌های معنایی در گفت‌وگوهای سوژه‌ها: بررسی گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان می‌تواند گزاره‌هایی مانند شکل‌گیری معنا بر اساس سنت و گزاره‌های از پیش موجود یا شکل‌گیری معنا بر اساس نظر دیگری (ریش‌سفید) را به ما نشان دهد و این مهم وجود عدم لایه‌های معنایی را به‌خوبی به تصویر می‌کشد.

تعریف نظریِ تأثیرپذیری سوژه از جهان خارج: تأثیرپذیری سوژه پیشامدرن از جهان خارج تحت تأثیر ساختارهای پیشینی بوده و همین نگاه ساختارگرا نشان می‌دهد که عملاً سوژه دارای عاملیت نیست چراکه «ساختارگرایی ضمن نفی سوژه اندیشنده و آگاه، ذهنیت و آگاهی انسان را تابع ساختارهای نهفته و بیرونی می‌کند» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۹۵). لازم به ذکر بوده که تفاوت سوژه تحت ساختار پیشامدرن و مدرن در مفهوم «پیشینی» ساختار نهفته است. بنابراین سطح تأثیرپذیری سوژه پیشامدرن از جهان اطرافش نسبت به سوژه مدرن بیشتر خواهد بود.

تعریف عملیِ تأثیرپذیری سوژه از جهان خارج: تأثیر فکر دیگری بر سوژه، فرمان‌بری سوژه، پیوند با هستی و طبیعت و ... ازجمله گزاره‌های بوده که در عمل تأثیرپذیری سوژه از جهان خارج را نشان می‌دهد.

تعریف نظریِ نگاه به گذشته: نگاه سوژه پیشامدرن غالباً به گذشته بوده و این‌که حقیقت همیشه چیزی است که از گذشته بوده و اکنون به دست ما رسیده است. این نگاه به عقب یکی از ویژگی‌های بارز سوژه پیشامدرن است (بنگرید به ملپاس، ۱۳۸۹: ۳۸).

تعریف عملیِ نگاه به گذشته: توجه زیاد سوژه به خاطرات گذشته و نُستالژی‌ها و همچنین نگاه‌های بازگشتی ازجمله نشانه‌های عملی شناسایی سوژه پیشامدرن است.

تعریف نظریِ توجه به بخت، اقبال و تقدیر: دنیای پیشامدرن به وسیله نظمی عقلانی (لوگوس) و ازلی شکل می‌گیرد و این نظم از پیش موجود به نوعی سرنوشت انسان را تعیین می‌کند و انسان نیک‌اندیش باید سعی کنند که نقشی را بپذیرند که در روایت سرانجام نیک دارد؛ «به‌این‌ترتیب هر یک از اعضای جامعه در مقام گوینده، شنونده یا قهرمان داستان جایگاهی کسب می‌کنند و از این

طریق هویت و میل‌شان شکل می‌گیرد» (همان، ص ۳۸). لذا بخت و اقبال در این جهان جایگاه خاصی دارد و انسان پیشامدرن با کسب جایگاه مناسب به نوعی خوش‌اقبال نام خواهد گرفت.

تعریف عملیِ توجه به بخت، اقبال و تقدیر: توجه زیاد به گزاره‌هایی مانند شانس، توجه به بلیت بخت‌آزمایی، خدا حل‌کنندهٔ مشکلات، چشم‌زخم، نزول بلا و... که به‌نوعی کاملاً کنشگری را از سوژه می‌گیرد، نشانه‌های عملی تقدیرگرایی سوژه پیشامدرن محسوب می‌شود.

تعریف نظریِ توجه کم به بدن مادی انسان: افلاطون انسان را موجود فرازمینی می‌دید که یک همانند آسمانی دارد و آن‌چه بر روی زمین است سایهٔ فرود آمدهٔ آن انسان محسوب می‌شود. این نوع انسان‌شناسی در یونان باستان در قالب استعاره‌ای به نام «زنجیره بزرگ وجود» بیان می‌شد. یعنی سلسله مراتبی که از جماد آغاز می‌شود و در رأس آن به عقیده یونانیان باستان موجودات فوق بشری در مُثُل افلاطونی وجود دارند (فولادوند، ۱۳۷۸: ۱۰۶). همین نگاه سبب می‌شد که بدن انسان نسبت به دیگر ابعاد وجودی انسان در مرتبه پایین‌تری قرار گیرد.

تعریف عملیِ توجه کم به بدن مادی انسان: بدن را زندان روح در نظر گرفتن یا گذر از بدن برای کسب خود واقعی ازجمله گزاره‌های عملیاتی کشف سوژه پیشامدرن محسوب می‌شود.

تعریف نظریِ جمع‌گرایی: دَن لافی در ترسیم ویژگی‌های دوران مدرن و پیشامدرن اشاره دارد که یکی از ویژگی‌های مهم عصر پیشامدرن جمع‌گرایی است (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۰). به‌طور کل در بررسی نظام‌های عقیدتی پیشامدرن، هیچ‌کس نخواهد گفت که فردیت قبل از رنسانس وجود داشته است (هال، ۱۳۹۵: ۲۵).

تعریف عملیِ جمع‌گرایی: جمع‌گرای ازجمله نشانه‌های بارز یک سوژه پیشامدرن محسوب می‌شود و این مهم در حوزهٔ عمل با گزاره‌هایی مانند توجه فرد به اجتماع و ارزش‌های سنتی، توجه اجتماع و عموم مردم به مشکلات فردی و ... سنجیده می‌شود.

تعریف نظریِ کسب رستگاری در جهان دیگر: افلاطون در کتاب جمهوری یکی از رسالت‌های انسان را عبور از عالم محسوسات و سایه‌ها و ورود به عالم مُثُل تعبیر می‌کند و این مهم را به تعبیرِ گذر از تاریکی و رفتن به سوی روشنایی معرفی کرده و معتقد سعادت انسان در این مهم واقع شده است (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۵۱).

تعریف عملیِ کسب رستگاری در جهان دیگر: گزاره‌های مانند شکل‌گیری رفتار و کنش سوژه با توجه به کسب پاداش اخروی، انجام رفتار ظاهراً نامعقول برای کسب پاداش اخروی و همچنین خود را در محضر خدا دیدن ازجمله مواردی عملیاتی است که غایت‌نگری را در سوژه به تصویر می‌کشد.

یافته‌های تحقیق

داده‌های تحقیق

فیلم گاو (مهرجویی، ۱۳۴۸) با توجه به نسخه‌ای که در دست بوده به ۲۸ سکانس و تیتراژ اولیه تقسیم شده است:

سکانس اول: مردمی که در بیکاری مطلق به سر می‌برند و شاهد اذیت و آزار موسوخه (مرد دیوانهٔ روستا) توسط کودکان و پسر مشد صفر هستند.

سکانس دوم: رابطه مشد حسن با گاوش به نمایش در می‌آید و به جایگاه یکتای گاو اشاره می‌شود.

سکانس سوم: مشد حسن از صحرا برمی‌گردد و به قهوه‌خانه روستا می‌رود و او به حضور پوروسی‌ها در بالای تپه‌های صحرا اشاره می‌کند و برخی اهالی روستا در حال مشورت برای مقابله با آن‌ها هستند.

سکانس چهارم: مشد حسن گاوش را به داخل طویله می‌برد و طویله را به‌طور کامل وارسی می‌کند که موجود خطرناکی برای آسیب زدن به گاوش وجود نداشته باشد و او از ترس پوروسی‌ها آن شب را در طویله می‌خوابد.

سکانس پنجم: صبح زود مشد حسن پس از خواندن نماز و غذا دادن به گاوش برای کار به صحرا می‌رود و هنگام اذان ظهر صدای شیون زن مشد حسن کل روستا را پر می‌کند و همه اهالی روستا به سمتش می‌آیند او به مردن گاو اشاره می‌کند.

سکانس ششم: اهالی روستا به داخل طویله خانه مشد حسن می‌روند و گاو را از نزدیک می‌بینند و هر کس در مورد علت حادثه چیز می‌گوید.

سکانس هفتم: مردم در وسط روستا جمع می‌شوند و در مورد نحوه برخورد با گاو مشد حسن و خود او به مشورت می‌پردازند. درنهایت تصمیم می‌گیرند که به مشد حسن بگویند که گاوش فرار کرده و اسماعیل به دنبالش رفته است.

سکانس هشتم: اهالی روستا تصمیم می‌گیرند گاو را در چاهِ وسط روستا خاک کنند و گاو را کشان‌کشان به سمت چاه می‌آورند و آن را در چاه می‌اندازند.

سکانس نهم: اهالی روستا تصمیم می‌گیرند که هیچ‌کس به مشد حسن نگوید که گاوش مرده است و بگویند که گاو فرار کرده و اسماعیل به دنبالش رفته است.

سکانس دهم: اهالی روستا و ننه خانم برای رفع مشکل مشد حسن به دعا و نیایش در مکانی مقدس روی می‌آورند.

سکانس یازدهم: اهالی روستا به کمک پسر مشد صفر از ترس این‌که موسوخه موضوع مردن گاو را به مشد حسن نگوید، آن را در اتاق آسیاب ده محبوس می‌کنند.

سکانس دوازدهم: جبار تصمیم دارد که به بلور برود و انتقام گوسفندانش که توسط پوروسی‌ها دزدیده‌شده بگیرد و اسلام نیز مشد عباس را مأمور کرده که مراقب باشد که زمان بازگشت مشد حسن را به او بگوید.

سکانس سیزدهم: اهالی روستا پس از نیایش در مکان مقدس به خانه مشد حسن می‌آیند و ننه خانم، آب دعاخوانده را در حیاط خانه آن‌ها می‌پاشد که خداوند این مشکل را به نوعی حل کند و مردم درحال دعا و نیایش هستند.

سکانس چهاردهم: مشد حسن به روستا برمی‌گردد و او که تصور می‌کند که زنش به گاو آب نداده است، سطل آب را برمی‌دارد و به سمت استخر روستا می‌رود اما مشد اسلام به او اشاره می‌کند که مگر زنت نگفته که گاو فرار کرده است؟ مشد حسن با شنیدن این خبر شوکه می‌شود و به سمت طویله می‌رود اما پس از مشاهده طویله می‌گوید که گاو من که درنرفته است مشد اسلام!

سکانس پانزدهم: اسماعیل در خانه عباس پنهان شده است که مشد حسن متوجه حضورش نشود و دختر مشد عباس (همسر آینده‌اش) به خانه می‌آید و از حال مشد حسن می‌گوید و اسماعیل که کمی معذب است از خانه خارج می‌شود.

سکانس شانزدهم: موسوخه طناب خود را پاره کرده است و از آسیاب بیرون می‌آید و در مرکز روستا بچه‌ها در حال اذیت کردن او هستند.

سکانس هفدهم: مشد اسلام، کدخدا، عباس و چند نفر دیگر به عیادت مشد حسن می‌روند که متوجه می‌شوند بر بالای پشت‌بام خانه‌اش است و می‌گوید که گاو من گم نشده است و مشد اسلام و بقیه می‌روند که او را متقاعد کنند که گاوش فرار کرده است ولی ناموفق بازمی‌گردند.

سکانس هجدهم: یکی از اهالی روستا که نیمه‌شب از بلور دزدی کرده است به روستا بازمی‌گردد و در همین لحظه هم مشد حسن فریادکنان در روستا می‌چرخد و اهالی روستا فکر می‌کنند که پوروسی‌ها آمده‌اند.

سکانس نوزدهم: اسلام، عباس و... به دیدن مشد حسن می‌روند و متوجه می‌شوند که دیشب از خانه بیرون رفته و خونین برگشته است و آن‌ها از پشت پنجره طویله به مشد حسن می‌گویند که گاوش پیدا شده است ولی مشد حسن در حال علف خوردن است که همگی تعجب می‌کنند. اسلام وارد طویله می‌شود و به مشد حسن می‌گوید که گاوت مرده است و خاکش کرده‌ایم. درنهایت مشد حسن گرفتار جنون آنی می‌شود و فریاد می‌زند که من مشد حسن نیستم و گاو مشد حسن هستم!

سکانس بیستم: اسماعیل به خانه عباس برمی‌گردد اما صدای مشد حسن باز او را منقلب می‌کند که به خانه خودشان برود ولی به خواهر عباس می‌گوید بعد از این ماجراها خواهرم را برای خواستگاری می‌فرستم.

سکانس بیست و یکم: اسلام برای مشد حسن غذا می‌برد و مشد حسن به کمک او واکنش نشان می‌دهد.

سکانس بیست و دوم: پوروسی‌ها برای دزدیدن گاو مشد حسن به روستا می‌آیند و متوجه می‌شوند به‌جای گاو، خود مشد حسن در طویله است اما مردم متوجه حضور آن‌ها می‌شوند و آن‌ها را فراری می‌دهند.

سکانس بیست و سوم: صبح اسلام و اهالی روستا به عیادت مشد حسن می‌آیند و ننه خانم آب دعاخوانده بر روی مشد حسن می‌ریزد ولی مشد حسن از جلو مردم در حال نیایش بلند می‌شود و پشت به آن‌ها می‌نشیند.

سکانس بیست و چهارم: تمام اهالی روستا و حتی موسوخه برای دیدن مشد حسن به طویله می‌آیند و مشد حسن در حال انجام رفتارهای گاو است.

سکانس بیست و پنجم: اهل ده بر سر مزار رفتگان خود رفته‌اند و اسلام، عباس، اسماعیل، کدخدا و جبار در حال مشورت در مورد مشد حسن هستند و درنهایت تصمیم می‌گیرند او را به مریض‌خانه در شهر ببرند.

سکانس بیست و ششم: صبح زود اسلام، کدخدا و عباس به دنبال مشد حسن می‌آیند اما او از خارج شدن از طویله امتناع می‌کند و درنهایت به‌زور و کشان‌کشان او را می‌برند.

سکانس بیست و هفتم: مشد حسن در مسیر رفتن بسیار مقاومت می‌کنند و همین باعث عصبانیت مشد اسلام می‌شود و به او ضربه می‌زند و می‌گوید برو حیوان! درنهایت مشد عباس به او تذکر می‌دهد اما مشد حسن به ناگاه به‌سوی دره روبه‌رو حرکت و خود را به پایین پرتاب و فوت می‌کند.

سکانس بیست و هشتم: مشد اسلام به روستا برمی‌گردد تا گاری‌اش را برای بازگرداندن جنازه ببرد و اهالی ده نیز آماده عروسیِ خواهر عباس و اسماعیل می‌شوند.

تلخیص داده‌ها

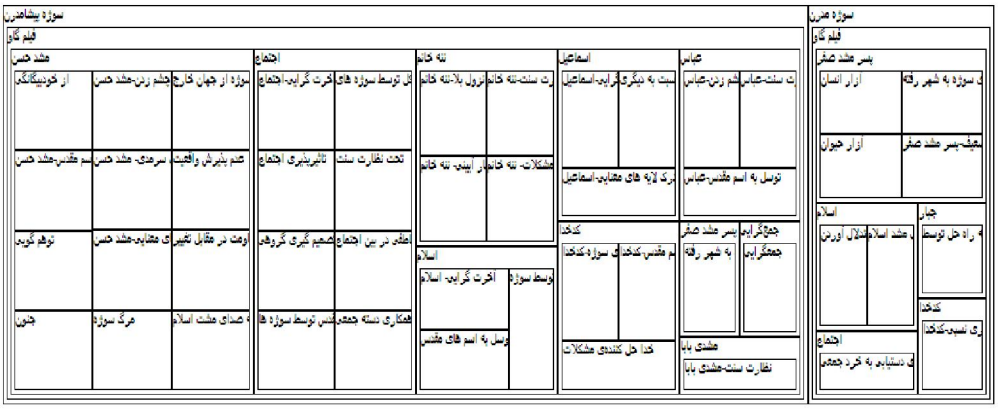
فیلم گاو به کارگردانی داریوش مهرجویی و نویسندگی مهرجویی و غلامحسین ساعدی در یکی از روستاهای قزوین فیلم‌برداری و ساخته شده که مدت‌زمان این فیلم ۱۰۴ دقیقه بوده است. بازیگران سرشناسی مانند عزت‌الله انتظامی، علی نصیریان، جمشید مشایخی، جعفر والی، مهین

شهابی و... در این فیلم ایفای نقش کرده‌اند. این فیلم از نگاه منقدین وقت دارای پیام‌های سیاسی و اجتماعی بسیاری بوده اما خودِ مهرجویی معتقد است که «در ساخت فیلم گاو سعی شده است که فیلم بستری برای بروز هیچ‌گونه ایدئولوژی یا «ایسم»ها نباشد. وی اشاره می‌کند که اگرچه ممکن است در کار هنری بخشی از این ایدئولوژی‌ها مستتر باشد اما هنر اصیل جهت خاص و واضحی به سمت هیچ کدام نمی‌گیرد و در عین حال آگاهی سیاسی و اجتماعی را تقویت می‌کند» (بنگرید به حقیقی، ۱۳۹۲: ۲۸-۲۹).

فیلم گاو، داستانِ ده‌ای قدیمی با خانه‌های گلی و کوچه‌های درهم است. برکه‌ای در مرکز آبادی بوده که مرکز تلاقی این کوچه‌های درهم است و پای برکه، سکویی است... که درواقع قهوه‌خانهٔ ده محسوب می‌شود و این برکه و قهوه‌خانه مهم‌ترین محل تجمع مردم ده به حساب می‌آید. فیلم با معرفی شخصیت‌ها و فرهنگ روستایی مردم ده آغاز می‌شود و در ادامه مهرجویی به معرفی شخصیتِ اصلی داستان یعنی مشد حسن می‌پردازد. رابطه عمیق و نسبتاً عاشقانه او با گاوش به‌خوبی در پارهٔ آغازین داستان به تصویر کشیده می‌شود و پس از آن نیروی تخریب‌کننده‌ای داستان را وارد مرحله جدیدی می‌کند؛ جایی که زن مشد حسن شیون‌کنان در مرکز آبادی به مرگ گاو اشاره می‌کند. پاره میانی داستان به دو قسمت تقسیم می‌شود؛ ابتدا تلاش مردم روستا برای تصمیم‌گیری دربارهٔ چگونگی برخورد با مشد حسن و گاو مرده‌اش و چال کردن گاو در چاهی در مرکز روستا و در قسمت دوم شامل تغییر تدریجی خلق‌وخوی مشد حسن و کسب صفات گاو می‌شود.

درنهایت اهالی روستا تصمیم می‌گیرند که مشد حسن را که در باطن به گاو تبدیل شده است برای درمان به شهر ببرند. نیروی سامان‌بخش داستان و انتقال به پاره پایانی داستان درواقع پیشنهاد اسلام برای بردن مشد حسن به شهر است که جنون آنی او در مسیر رفتن به شهر باعث می‌شود، او به سمت دره‌ای بدود و به پایین دره پرتاب شود و جان خود را از دست دهد و در سکانس نهایی وضعیت به سامان شده روستا و مراسم ازدواج به تصویر کشیده می‌شود.

کدگذاری فیلم گاو و نمودار درختی کدها نسبت پراکندگی آن‌ها را به خوبی نشان می‌دهد و همان‌گونه که در شکل (۱) کاملاً مشخص است نسبت پراکندگی کدهای پیشامدرن نسبت به کدهای مدرن به لحاظ مساحت نمودار چیزی بیش از دو برابر است. به همین دلیل علاوه بر انگاره‌های ظاهری محیط زندگی مردمِ فیلم گاو (روستا)، پراکندگی کدها مشخص می‌کند که ما با فضای اجتماعی بیشتر پیشامدرن سروکار داریم.



نمودار (۱) نمودار درختیِ پراکندگی کدگذاری فیلم گاو

کدگذاری و طبقه‌بندی داده‌ها

کدگذاری متن فیلم گاو توسط نرم‌افزار اِن‌ویوُ[1] صورت گرفته و فیلم با توجه به نسخه‌ای کـه در دست بوده، سکانس‌بندی شده است. کدگذاری فیلم بر روی این سکانس‌ها صورت گرفته که چیـزی بیش از ۵۰ کدگذاری و بیش از ۱۰۰ ارجاع به این کدگذاری‌ها انجام گرفته است و فرایند کدگـذاری با توجه به مقوله‌ها و کدهایی که آن مقوله‌ها را توصیف می‌کند، انجام شده است. جدول (۲) حاصـل بازیابی ماترسی کدگذاری‌های فیلم گاو بوده که توسط نرم‌افزار کسب شده است.

[1] NVIVO

جدول (۲) ویژگی‌های سوژه پیشامدرن

مقوله	زیر مقوله‌ها	کدها یا رمزها	شخصیت‌ها								
			اصلی	فرعی							
			مشد حسن	اسلام	کدخدا	پسر مشد صفر	اسماعیل	مشدی بابا	عباس	ننه خانم	اجتماع
سوژه پیشامدرن	شکل‌گیری هویت سوژه بر پایه ساختارهای پیشینی	۱. مُثُل[1] (صورت‌های کلی)	۱	-	-	-	-	-	-	-	-
		۲. بهشت	-	-	-	-	-	-	-	-	
		۳. خدا	-	-	-	-	-	-	۱	-	۲
		۴. جهان ازلی	-	-	-	-	-	-	-	-	
		۵. توسل به اسم مقدس	۲	۶	۲	-	-	-	۱	۲	۳
	عدم وجود لایه‌های معنایی در گفت‌وگوهای سوژه‌ها	۱. شکل‌گیری معنا بر اساس سنت و گزاره‌های از پیش موجود	۱	-	-	-	۲	-	-	-	-
		۲. شکل‌گیری معنا بر اساس نظر دیگری (ریش‌سفید)	-	-	-	-	-	-	-	-	۴
	تأثیرپذیری سوژه از جهان خارج	۱. تأثیر فکر دیگری بر سوژه	۳	۱	۱	-	-	-	-	-	۱
		۲. فرمان‌بری سوژه	-	-	-	-	-	-	-	-	-

[1] Ideas Or Forms

مقوله	زیر مقوله‌ها	کدها یا رمزها	شخصیت‌ها							
			اصلی	فرعی						
			مشد حسن	اسلام	کدخدا	پسر مشد صفر	اسماعیل	مشدی بابا	عباس	ننه خانم	اجتماع
		۳. پیوند با هستی و طبیعت	۳	-	-	-	-	-	-	-	-
		۴. انفعال نسبت به محیط خارج	۵	-	-	-	-	-	-	-	-
	نگاه به گذشته	۱. توجه به خاطرات گذشته و نستالژی‌ها	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	توجه به بخت، اقبال و تقدیر	۱. توجه زیاد به شانس	-	۱	-	-	-	-	-	-	-
		۲. توجه به بلیت بخت‌آزمایی	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		۳. خدا حل‌کنندهٔ مشکلات	-	-	۱	-	-	-	-	۱	-
		۴. چشم‌زخم	۱	-	-	-	-	-	۱	-	-
		۵. نزول بلا	-	-	-	-	-	-	-	۱	-
	توجه کم به بدن مادی انسان	۱. بدن را زندان روح در نظر گرفتن	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		۲. گذر از بدن برای کسب خود واقعی	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	جمع‌گرایی	۱. توجه فرد به اجتماع و ارزش‌های سنتی	۱	۳	۱	۱	۱	۳	۲	۲	-
		۲. توجه اجتماع و عموم مردم به مشکلات فردی	-	-	-	-	-	-	-	-	۳
		۳. همبستگی عاطفی بین مردم	-	-	-	-	-	-	-	-	۷

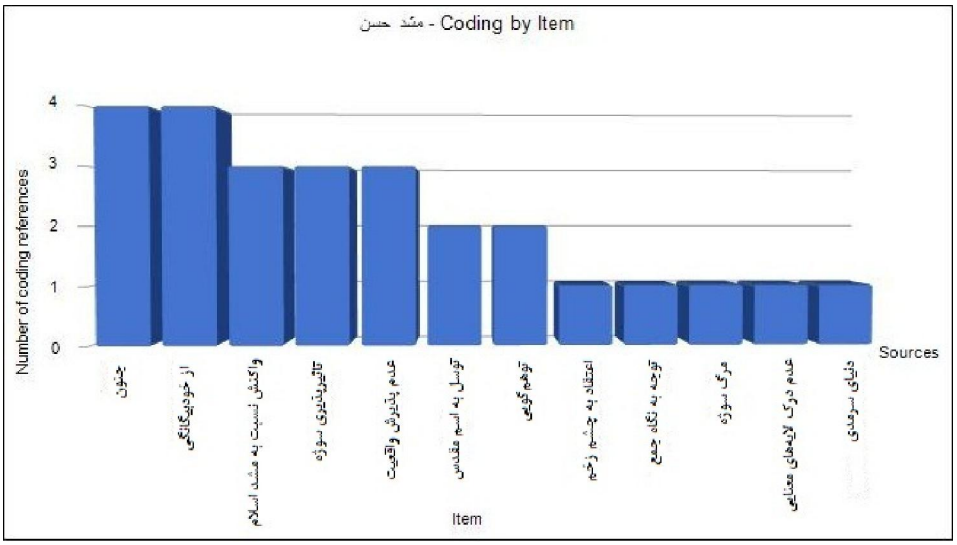
مقوله	زیر مقوله‌ها	کدها یا رمزها	شخصیت‌ها							
			اصلی	فرعی						
			مشد حسن	اسلام	کدخدا	پسر مشد صفر	اسماعیل	مشدی بابا	عباس	ننه خانم	اجتماع
	کسب رستگاری در جهان دیگر	۱. رفتار و کنش سوژه با توجه به کسب پاداش اخروی	-	۱	-	-	۱	-	-	-	۱
		۲. انجام رفتار ظاهراً نامعقول برای کسب پاداش اخروی	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		۳. خود را در محضر خدا دیدن	-	-	-	-	-	-	-	-	-

کدگذاری‌های فیلم گاو پیرامون شخصیت اصلی، شخصیت‌های فرعی و رفتارهای اجتماعی اهالی ده انجام شده است. مشد حسن به‌عنوان سوژه اصلی داستان از بین زیر مقوله‌های پیشامدرن، زیرمقوله‌های «شکل‌گیری هویت سوژه بر پایه ساختارهای پیشینی»، «عدم وجود لایه‌های معنایی در گفت‌وگوهای سوژه‌ها»، «تأثیرپذیری سوژه از جهان خارج»، «توجه به بخت، اقبال و تقدیر» و «جمع‌گرایی» را به خود اختصاص داده، همچنین برخی از کدگذاری‌ها و تعداد آن پیرامون شخصیت مشد حسن در نمودار (۲) آمده است.

مشد حسن در قهوه‌خانه شهر در حال خوردن چای است که در این هنگام و در واکنش به حرف جبار که می‌گوید «احتمالاً پس از گوسفندهای من، نوبت گاو مشد حسن است که طعمه پوروسی‌ها شود!» به‌سرعت و باحالتی هراسان می‌گوید: «گاو من؟» کدخدا نیز فوراً می‌گوید «مثلاً گاو تو!» بنابراین در این مثال مشاهده می‌شود که لایه‌های معنایی و کنایه‌ها به اندازهٔ بسیار کم در بین گفت‌وگوی مشد حسن با دیگران یافت می‌شود و البته این کد در شخصیتی مانند اسماعیل نیز تکرار می‌شود. مشد حسن در ادامه پس از ترک شهر و بازگشت به خانه از همسر خود می‌پرسد به گاو آب داده‌ای؟ و او پس از سکوت همسرش، فریاد می‌زند «استغفرالله ربی و اتوب الیه.» همان‌گونه که از مفهوم این جمله بر می‌آید سوژه اصلی به نوعی هویت خود را بر پایه تصویر ازلی و خدایی می‌پندارد و همچنین توسل به لفظ «یا علی» ازجمله نشانه‌های دیگر این کد است. این خلوص و سادگی در کلام مشد حسن در رفتار او نیز جلوه‌گر می‌شود و مشد حسن پیش از مرگ گاوش و در ارتباط با او، پیوندی احساسی و خالصانه را دنبال می‌کند و رفته‌رفته شخصیت او بر پایه رفتارهای گاوش شکل می‌گیرد یا به نوعی برساخته می‌شود و این مهم تأثیرپذیری شخصیت او از جهان اطرافش نیز به خوبی نشان می‌دهد. همچنین در رابطه احساسی مشد حسن و گاوش مشاهده می‌شود که او در بازگشت به ده با خود یک نظر قربانی آورده که نشانه‌ای است بر این‌که او و بسیاری از افراد روستا مانند عباس به چشم‌زخم و نیروهای بیرونی جهان که سرنوشت جهان را رقم می‌زنند، اعتقاد دارند. ضمناً رابطه تنگاتنگ مشد حسن و اجتماع پیرامون خود بیش‌ازپیش شخصیت پیشامدرن او را نشان می‌دهد.

مشد اسلام در بین اهالی روستا به عنوان فردی آگاه، عمیق، محور گفت‌وگوها و ارائه‌کنندهٔ راه‌حل مشکلات شناخته می‌شود. وی در کنار پسر مشد صفر بیشترین کنشگری‌ها را در روستا دارند و شخصیت او یکی از مهم‌ترین نکات در فهم ویژگی‌های پیشامدرنِ فیلم گاو محسوب می‌شود. گفت‌وگوهای افراد ده، یک نکته اساسی دارد و آن این‌که مشد اسلام آخرین حلقه گفت‌وگو بوده و این مهم به آن معناست که گفت‌وگوهای آن‌ها به هیچ‌گونه سنتز دوطرفه‌ای ختم نمی‌شود و کمترین لایه‌های معنایی در آن وجود دارد. وی یک انسان پیشامدرن اما آگاه به اوضاع زمانهٔ خود

است که به همین دلیل بیشترین کنشگری را در کنار پسر مشد صفر در میان اهالی روستا دارند. پسر مشد صفر تنها فردی در روستا بوده که برای مدتی در شهر زندگی کرده است و بی‌پرده سخن گفتنش، نماد فردیست که تعلقاتش به آیین‌های ده کم شده است و همین آگاهی سطحی و نسبی او باعث می‌شود که کنشگری نسبی در بین اهالی روستا داشته باشد.



نمودار (۲) نمودار میله‌ای پراکندگی کدهای شخصیتی مشد حسن

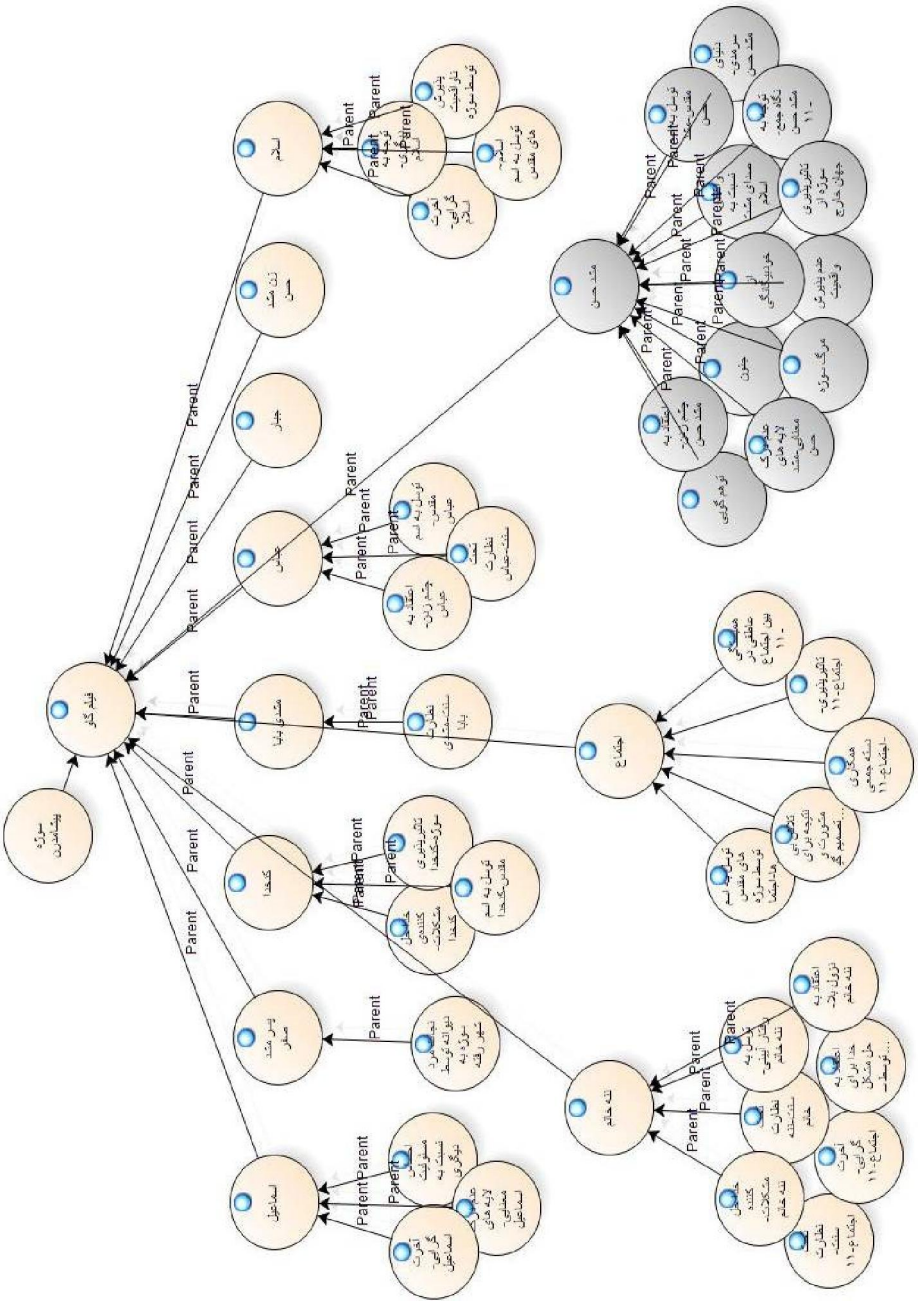
کدخدا، مشد عباس و مشدی بابا شخصیت‌های دیگری هستند که با ویژگی‌های پیشامدرن به ایفای نقش خود در داستان می‌پردازند. کدخدا به دلیل جایگاه اجتماعیِ خود و ریش‌سفید بودن در روستا میزانی کنشگری دارد که البته این کنشگری از جایگاه و ساختار که در آن واقع است، نشأت می‌گیرد نه این‌که مبتنی بر من درونی باشد و پرسش‌های پیاپی او از مشد اسلام این موضوع را به خوبی نشان می‌دهد. اسماعیل نیز ازجمله شخصیت‌های دیگری بوده که ویژگی‌های یک فرد روستایی را ارائه می‌دهد اما او و مشد اسلام تنها کسانی هستند که در داستان بیان می‌کنند که «نمی‌دانم آخر و عاقبت مشد حسن چه می‌شود؟» این جمله درکنار بر سر مزار رفتگان رفتن اهل روستا به‌نوعی بیان‌کنندهٔ آخرت‌گرایی در فرهنگ این ده است و می‌بینم که سوژه‌های فرعیِ داستان این‌گونه مفهوم آخرت‌گرایی را به نمایش می‌گذارند.

ننه خانم نیز در میان شخصیت‌های زن داستان نقش کلیدی در ماجرا دارد و معمولاً با نشستن بر فراز پشت‌بام خانه‌اش نقش نظارت بر جامعه را ایفا می‌کند که این ویژگی در دیگر شخصیت‌های داستان مانند عباس و مشدی بابا نیز مشاهده می‌شود. البته ننه خانم بسیاری از رفتارهای آیینی

دیگر را نیز بر دوش گرفته است برای مثال دخیل بستن یا آب دعا خوانده را بر روی دیگران پاشیدن ازجمله رفتارهایی است که ننه خانم به‌خوبی آن را انجام می‌دهد. او علاوه بر نقش نظارت بر فرهنگ جامعه، نقش انتقال آیین‌ها و فرهنگ‌های جامعه از نسل‌های گذشته به نسل کنونی را بر دوش می‌گیرد؛ به گونه‌ای که او در سکانس پایانی، به‌خوبی نقش انتقال فرهنگ را به نمایش می‌گذارد. او با آماده کردن عروس برای مراسم جشن عروسی نقش خود را به بهترین شکل ارائه می‌کند. مردم و اجتماع روستا نیز بیشترین ویژگی‌های پیشامدرن را در فیلم به تصویر می‌کشند که از این بین می‌توان به نظارت شدید سنت، همبستگی شدید عاطفی، شناخت عمیق از یکدیگر و دیگر نشانه‌های یک اجتماع پیشامدرن اشاره کرد.

تبیین و ساخت‌بندی

خانه مشد حسن و مرکز روستا دو مکانی هستند که بیشترین سکانس‌های فیلم را به خود اختصاص داده‌اند. این دو مکان هسته اصلی شکل‌گیری دو نوع نظام مقوله‌ای در این روستا هستند که کدگذاری‌های متفاوت متن به آن‌ها ارجاع پیدا می‌کند. ابتدا مرکز روستا را می‌توانیم مشاهده کنیم که اجتماعی سنتی و نظارت شدید اهالی روستا بر یکدیگر نشان می‌دهد. خدا هسته بسیاری از فعالیت‌های سنتی و پیشامدرن افراد روستا بوده و کدهای بسیاری مانند توسل به اسم‌های مقدس، رفتارهای آیینی، تأثیرپذیری از جهان خارج، آخرت‌گرایی، احساس مسئولیت نسبت به دیگری را توجیه می‌کند. روح سنتی روستا گزاره‌های دیگری مانند چشم‌زخم، عدم درک لایه‌های معنایی و نظارت شدید افراد بر یکدیگر را نیز بازتولید می‌کند. همان‌گونه که از نمودار درختی (۳) مشخص بوده منطق پیشامدرن به صورت گسترده بر روی زندگی افراد جامعه حاکم بوده و فرهنگ روستا را بازآفرینی می‌کند.



نمودار (۳) نمودار درختیِ پراکندگی کدگذاری فیلم گاو

هسته دوم شکل‌گیری گزاره‌های فیلم، خانه مشد حسن یا به عبارتی گاو او می‌باشد که به نظر می‌آید این گاو به نوعی جایگزین خدا در نظام مقوله‌ایِ زندگی مشد حسن می‌شود و تمام محور زندگی مشد حسن را تغییر می‌دهد. با توجه به این‌که این نظام مقوله‌ای از طویله خانه مشد حسن شروع به رشد می‌کند، به نوعی ارزش‌گذاری منفی نیز با خود به همراه می‌آورد. به هر روی گزاره‌هایی مانند توهم‌گویی، جنون، مرگ، ازخودبیگانگی، عدم پذیرش واقعیت و... گزاره‌هایی هستند که غالباً ریشه در نظام مقوله‌ای خانه مشد حسن دارند. به‌این‌ترتیب به مانند نظریه افلاطون دو جهان متفاوت ایجاد می‌شود که یکی طویلهٔ خانه مشد حسن است که غار افلاطونی را تداعی می‌کند و دیگری اجتماع ده بوده که مظهر خروج از غار و مواجه با حقیقت است. همان‌گونه که از نمودار (۳) مشخص بوده، این دو حوزه با دو رنگ مختلف به نمایش در آمده است.

تصویر مشد حسن در ابتدای فیلم و تا حدود دقیقه ۵۰ فیلم به‌گونه‌ای وصف می‌شود که نماد انسانی کوشا و اهل کار است. او حاصل سال‌ها کار و کوشش خود را در گاوی می‌بیند که اکنون باردار بوده و در آینده‌ای نزدیک نیز گوساله‌ای به دنیا می‌آورد. او مانند تمام مردم روستا فردی سنتی و دارای منطق پیشامدرن است. اما نقطه عطف داستان جایی بوده که وی برای انجام کار به خارج از روستا می‌رود و در غیاب او، گاوش به شکل مشکوکی می‌میرد. گاو نه‌تنها قسمت عظیمی از سرمایه مشد حسن بوده بلکه محل ارتباط اهالی روستا با او است و به همین دلیل رابطه او و گاوش بسیار عمیق و احساسی می‌شود. او گاوش را دوست دارد و این مهم از هیچ یک از اهالی روستا پنهان نیست. بنابراین مرگ گاو به معنای ایجاد حفره‌ای بزرگ بین مشد حسن با قسمت اعظمی از سرمایه، احساس و روابط اجتماعی خود است. حفره‌ای که مشد حسن را شوکه می‌کند و او را که مدت‌هاست، بر مرز جهانِ روستا و طویله خود راه می‌رود، به درون نظام مقوله‌ای طویله پرتاب می‌کند. مشد حسن پس از شنیدن خبر جعلی فرار کردن گاوش و مشاهده طویلهٔ آن، رو به مشد اسلام می‌کند و می‌گوید: «گاو من که در نرفته مشد اسلام! ...گاو من که در نمی‌ره!» و این آغاز شکل‌گیری توهمی در ذهن مشد حسن است که همانند سایه‌های اشیاء در غار افلاطون است که اندیشه‌اش را به زنجیر می‌کشند. افلاطون معتقد است که «چشم در دو مورد و به دو علت از دیدن ناتوان می‌شود: یکی وقتی است که آدمی از روشنی وارد تاریکی شود. دیگر، هنگامی‌که از جایی تاریک یک‌باره به محیطی روشن درآید» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۵۱). بنا بر گفته افلاطون هر فردی می‌تواند از تاریک به روشنی و از روشنی به تاریکی حرکت کند و این روند اگر به تدریجی باشد، آنگاه او جهانی را که وارد آن شده است را می‌بیند و اگر بهٔک‌باره وارد این جهان شود چشمانش از دیدن ناتوان می‌شود. مشد حسن نیز سال‌ها بود که با گاو خود زندگی عاطفی داشت و تأثیر تدریجی آن را درک نمی‌کرد تا این‌که گاوش می‌میرد و همین خلأ باعث پرتاب شدن او به دنیایی می‌شود که پیش‌ازاین به‌تدریج به‌سوی آن گام برداشته است.

انسانی که در منطق خود به‌جای خدا و حقیقت مطلق، گاوی نشانده، هم‌اکنون شاهد مرگ گاو خود است و تنها راه دست‌یابی به آن فقط همزادپنداری با توهم (یا سایهٔ) آن خواهد بود. بنابراین او وارد جهانی سرمدی می‌شود که ریشه در خاک دارد و نشانه این جهان سرمدی و به نوعی پیشامدرن در دیالوگ ماندگار او در مقابل اسلام، کدخدا و مشد عباس مشاهده می‌شود که می‌گوید: «وقتی ماه در آمد، برای گاو [تشنه‌ام] آب می‌برم»؛ مشد حسن در جواب مشد عباس که می‌گوید: «اگر ماه در نیامد چی؟» پاسخ می‌دهد که «هر وقت گاو من تشنه‌اش بشه، ماه هم در می‌آید!» (بنگرید به ساعدی، ۱۳۵۴: ۶۸) مشد حسن از این پس به‌طور کامل وارد طویله می‌شود و شروع به تغییر خلق‌وخو می‌کند و به‌عبارتی‌دیگر او برای ادامه حیاط نظام مقوله‌ایِ طویله‌اش، خود را جای گاوش می‌گذارد و این مهم در سکانس تکان‌دهندهٔ فیلم درجایی که اهالی ده تلاش می‌کنند به او بگویند که تو مشد حسن هستی، بروز می‌کند و او بهٔک‌باره دچار جنون آنی می‌شود و سر خود را به دیوار می‌کوبد و بلند می‌شود و فریاد می‌زند: «مشد حسن! مشد حسن! پوروسی‌ها ریخته‌ن اینجا، می‌خوان منو بدزدن! می‌خوان منو بیندازن توی چاه! می‌خوان سر منو ببرن! مشد حسن به داد گاوت برس!» (همان: ۸۰) در این سکانس تکان‌دهنده به نوعی مشد حسن و گاو به یگانگی می‌رسند.

یگانگی مشد حسن و گاوش به گونه است که دیگر حتی استدلال‌های مشد اسلام نیز در گوش مشد حسن نمی‌رود. مردم روستا که به عمق مشکل مشد حسن پی می‌برند و برای بهبود وضعیتش روی به اسم‌های مقدس و رفتارهای آیینی می‌آورند اما واکنش مشد حسن به جمعی که در طویله نشسته، بسیار جالب است و او از جلو جمع بر می‌خیزد و پشت به جمع می‌نشیند و به‌صورت نمادین به نور و حقیقت پشت می‌کند. به تعبیر افلاطون گویی مشد حسن تبدیل به زندانی‌ای می‌شود که در غاری زیرزمینی به زنجیر کشیده شده و گردن و ران‌هایش چنان بسته شده است که دیگر، نه می‌تواند از جای بجنبد و نه، سر به راست و چپ بگرداند بلکه پیوسته روبه‌روی خود می‌نگرد.

بحث و نتیجه‌گیری

اهل روستا که از بهبود مشد حسن قطع امید کرده‌اند تصمیم می‌گیرند که او را برای درمان به شهر ببرند. مهم‌ترین قسمت داستان که چارچوب نظری تحقیق را تبیین می‌کند؛ لحظه‌ای است که مَش اسلام، کدخدا و مشد عباس به خانه مشد حسن می‌روند که او را به شهر ببرند. این لحظه‌ای است که به‌زعم افلاطون فردی را می‌خواهند از غار افلاطونی خارج کنند و به‌نوعی فرد می‌خواهد با پدیده یا جهان جدید روبه‌رو شود که درواقع آن پدیده می‌تواند، حقیقت، ارزش‌های اجتماعی، جامعه‌پذیری و... باشد که این پدیده یا جهان جدید در حقیقت عبور از وضعیت طبیعی و موجود به‌سوی وضعیت مطلوب‌تر است و یعنی همان لحظه‌ای که مشد حسن را بلند می‌کنند تا از طویله خارج شود. همان‌گونه که از نمودار (۲) و (۳) مشخص است، مشد حسن هنوز به برخی پیام‌ها از

جهان خارج پاسخ می‌گوید. مشد اسلام که نماد آگاه‌ترین فرد در روستا بوده، تنها کسی است که مشد حسن هنوز گاهی به او واکنش نشان می‌دهد. مشد اسلام دست مشد حسن را می‌گیرد و او را بلند می‌کند تا از طویله خارج شود و او نیز تا نزدیکی درِ طویله همکاری می‌کند اما لحظه‌ای که او می‌خواهد با روشنی و دنیای خارج آشنا شود، بۀک‌باره می‌ایستد و به نور خارج و حیاط منزلش خیره می‌شود. این لحظه‌ای بوده که افلاطون معتقد است که انسان باید با این‌گونه افراد به نرمی برخورد کند و از ایجادِ هرگونه اجبار در دیدن حقیقت پرهیز شود. گذشت زمان بهترین درمان برای مشد حسن بود که مشد اسلام دچار اشتباه می‌شود و سعی می‌کند مشد حسن را به‌زور از طویله خارج کند. بنابراین پس از جنون آنی مشد حسن، مشد اسلام و عباس دست‌های مشد حسن را می‌بندند و او را کشان‌کشان از طویله خارج می‌کنند و به‌زور او را از روستا خارج و به‌سوی شهر می‌برند. مشد حسن در خارج روستا و در مسیر شهر درحالی‌که مشد اسلام، مشد عباس و کدخدا همچنان او را کشان‌کشان می‌برند، بۀک‌باره از حرکت بازمی‌ایستد و مشد اسلام با خشونت به او ضربه می‌زند و می‌گوید برو حیوان! در این هنگام است که مشد حسن باز دچار جنون آنی می‌شود و به‌سوی دره‌ای روبه‌روی آن‌ها حرکت می‌کند و درون دره پرتاب می‌شود و به‌این‌ترتیب سوژه اصلی داستان دچار مرگ می‌شود.

نتیجه‌گیری اصلی از تحلیل محتوای فیلم گاو و بر پایه چارچوب نظری تحقیق، ایدۀ تربیت یا به‌عبارتی‌دیگر جامعه‌پذیر کردن افراد است. مفهوم جامعه‌پذیر کردن به تمایز بین طبیعت و تربیت (فرهنگ) مربوط می‌شود و از لحظه‌ای که انسان درونی کردن ارزش‌های اجتماعی را فرا می‌گیرد، این مهم آغاز می‌شود. درواقع از طریق این ارتباطات و تعاملات است که انسان‌ها می‌آموزند با یکدیگر رابطه برقرار کنند، با یکدیگر حرف بزنند و عواطف و احساسات خود را بروز دهند، بنابراین جامعه‌پذیری فرایندی ضروری برای حیات و بقاء انسان محسوب می‌شود که متأسفانه در مسیر داستان این مهم به‌درستی اتفاق نیفتاد و سوژه داستان به‌جای بقاء، مرگ را تجربه کرد. افلاطون نیز اشاره می‌کند که نیرویی در جامعه باید حضور داشته باشد که به تربیت افراد مشغول شود و به‌این‌ترتیب نیروی بینایی و ذاتی افراد را متوجه حقیقت مطلق کند. بنابراین هنر تربیت هنری است که به یاری آن می‌توان روح جوانان را به سویی دیگر گرداند، نه هنری که به‌وسیله آن بتوان در روح نیروی بینایی نشاند چراکه بینایی در نهان هر انسانی وجود دارد و کسی که تربیت جوانان را به عهده می‌گیرد باید فقط نگاه جوانان را سویی که باید بنگرد، سوق دهد و یگانه وظیفه هنر تربیت این است که در این کار به آنان یاری رساند. بنابراین مرگ دل‌خراش مشد حسن در پایان فیلم نشانه واکنش اشتباه اهالی روستا به مسئله موجود است. افلاطون معتقد است که در گام اول می‌بایست چشم به‌تدریج به نور خورشید (حقیقت) خو گیرد و در ابتدا کسی که از غار خارج می‌شود سایه‌ها و تصاویر اشخاص و اشیا که در آب می‌افتند را بهتر از چیزهای دیگر تمیز خواهد

داد و پس از آن آسمان و نور ستارگان را در شب بهتر خواهد یافت و رفته‌رفته چشمانش به نور خورشید عادت می‌کند. این مهم برای مشد حسن نیز صادق است چراکه او هنوز به صحبت‌های افرادی مثل مشد اسلام واکنش نشان می‌دهد و این به معنی وجود مسیر بازگشت او به اجتماع است. بنابراین مهم‌ترین نکته در این مسیر رها کردن مشد حسن به حال خودش است و این‌که به او این امکان را می‌دادند که در فرآیندی بلندمدت خود را باز یابد. این مهم نه‌تنها به مشد حسن باز می‌گردد، بلکه به نسبت خرده فرهنگ‌ها با فرهنگ والا و همچنین نسبت فرهنگ والا با وضعیت‌های متعالی‌تر نیز اطلاق می‌شود و فشار برای جامعه‌پذیر کردنِ خرده فرهنگ‌ها ممکن است به بسته شدن روزنه‌های بازگشت آن‌ها ختم شود و وظیفه اصحاب تربیت جامعه تنها نشان دادن وضعیت متعالی فرهنگ والا نسبت به وضع موجودشان است و این مهم بهترین مسیر برای جذب این گروه‌های حاشیه‌ای خواهد بود. همچنین همان‌گونه که در فیلم مشاهده شد، پافشاری بیش از اندازه نه‌تنها باعث بازگشت این گروه انسانی که ذاتاً به حقیقت پاسخ می‌دهند، نمی‌شود بلکه موجب دور شدن آن‌ها از این مسیر خواهد شد و در گام بعد سبب گرفتاری آن‌ها در غار افلاطونی‌شان می‌شود و درنهایت موجب پذیرش دنیای نازل‌تر یا سایه حقیقت به‌جای خود حقیقت خواهد شد.

در انتها از بررسی نتایج پژوهش حاضر با مقاله «تصویر جهان بشر در افسانه غار افلاطون» که توسط س. سینک به نگارش در آمده است، می‌توان نتیجه گرفت که درک ما مانند مشد حسن گاهی بر پایهٔ واقعیت شکل نمی‌گیرد و بسیاری از پدیده‌های فیزیکی و غیر فیزیکی هستند که ذهنیت ما را شی‌وار می‌کنند. این اشیا می‌توانند همانند آن‌چه و.و. میرانوف می‌گوید داده‌های بزرگ اطلاعاتی یا شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای باشد یا همان‌گونه د.میچل اشاره می‌کند، تجربه یک بیماری باشد. تجربه بیماری، داده‌های بزرگ، زبان یا هر پدیدهٔ فیزیکی یا غیرفیزیکی می‌توانند «گاو زندگی هر انسانی» باشد. فلسفه یکی از راهکارهایی است که س.سینک برای گریز از غار افلاطونی بیان می‌کند و این مهم نیز با واکنش‌های نصفه و نیمه مشد حسن گرفتارشده در غار افلاطونی به مشد اسلام به‌عنوان آگاه‌ترین شخصیت داستان پیوستگی کامل دارد و این پیوستگی با مفهوم آگاهی جمعی و رهایی در پژوهش سرخوش و مرادی نیز کاملاً انطباق دارد و آگاهی را می‌توان به‌عنوان ابزار برون‌رفت از غل و زنجیرهای و یک جامعه‌پذیری مطلوب تبیین کرد. درنهایت اقتباس خودآگاه یا ناخودآگاه داستان فیلم گاو از نظریه افلاطون با نتایج مقاله اسدالله غلامعلی و علی شیخ مهدی هم‌خوانی دارد که به تأثیر اقتباسی روایت و ادبیات مدرن بر موج نوی سینمای ایران پرداخته‌اند.

منابع

افلاطون (۱۳۵۳)، ***جمهوری افلاطون***، ترجمهٔ: رضا کاویانی و محمدحسن لطفی، تهران: چاپخانه خوشه.

براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه نویسی، تهران: البرز.

حقیقی، مانی (۱۳۹۲)، ***مهرجویی: کارنامهٔ چهل ساله***، تهران: مرکز.
دی. ویمر، راجر؛ و آر. دومینیک، جوزف (۱۳۹۳)، ***تحقیق در رسانه‌های جمعی***، ترجمهٔ: کاووس سیدامامی، تهران: سروش و مرکز تحقیقات صداوسیما.
راسل، برتراند (۱۳۸۸)، ***تاریخ فلسفه غرب: فلسفه قدیم***، ترجمهٔ: نجف دریابندری، الکترونیکی، تهران: شرکت سهامی کتاب جیبی. (نشر اثر اصلی ۱۳۴۰).
زراعتی، ناصر (۱۳۸۹)، ***داریوش مهرجویی، نقد آثار: از الماس ۳۳ تا هامون***، تهران: هرمس.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۴)، ***گاو: داستانی برای فیلم***، تهران: آگاه.
سرخوش، سوسن؛ و مرادی، زهرا (۱۳۸۸)، «تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی»، ***نشریه پژوهش اجتماعی***، ۲(۲)، ۱۳۵-۱۶۳.
غلامعلی، اسدالله؛ و شیخ مهدی، علی (۱۳۹۲)، «تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران (مورد کاوی: فیلم های گاو و شازده احتجاب)»، ***هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی***، ۱۷(۲)، ۲۵-۳۴.
فولادوند، عزت‌الله (۱۳۷۸)، «سیر انسان‌شناسی در فلسفه غرب از یونان تاکنون»، نگاه حوزه، (۵۳ و ۵۴)، ۱۰۴-۱۱۱.
کاپلستون، فردریک (۱۳۸۷)، ***تاریخ فلسفه: از ولف تا کانت***، ترجمهٔ: اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، ج ششم، تهران: سروش و انتشارات علمی و فرهنگی.
کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰)، ***تاریخ فلسفه: یونان و روم***، ترجمهٔ: جلال الدین مجتبوی، ج اول، تهران: سروش و انتشارات علمی و فرهنگی.
کریپندورف، کلوس (۱۳۹۱)، ***تحلیل محتوا: مبانی روش‌شناسی***، ترجمهٔ: هوشنگ نایبی، تهران: نی.
کریمی، فرزاد (۱۳۹۴)، تحلیل «سوژه» در ادبیات داستانی پسامدرن ایران (پایان‌نامه دکتری)، دانشگاه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز، شیراز.
گری، گوردون (۱۳۹۶)، ***سینما: انسان‌شناسی تصویر***، ترجمهٔ: مازیار عطاریه، تهران: شورآفرین.
محمدپور، احمد (۱۳۹۲)، ***روش تحقیق کیفی ضد روش۲: مراحل و رویه‌های علمی در روش‌شناسی کیفی***، ج دوم، تهران: جامعه‌شناسان.
ملپاس، سایمن (۱۳۸۹)، ***ژان فرانسوا لیوتار***، ترجمهٔ: قمرالدین بادیردست، تهران: نی.
مهدی‌زاده، سید مهدی (۱۳۹۱)، ن***ظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی***، تهران: همشهری.
مهرجویی، داریوش؛ و ساعدی، غلامحسین (نویسندگان)، مهرجویی، داریوش، (کارگردان) (۱۳۴۸)، ***گاو***، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
هال، دونالد یوجین (۱۳۹۵)، ***سوبژکتیویته در ادبیات و فلسفه***، ترجمهٔ: بختیار سجادی و دیاکو ابراهیمی، تهران: دنیای اقتصاد.

هولستی، اُل رادولف (۱۳۹۵)، ***تحلیل محتوی در علوم اجتماعی و انسانی***، ترجمهٔ: نادر سالارزاده امیری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

یورگنسن، ماریان؛ و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۵)، ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمهٔ: هادی جلیلی، تهران: نی.

Hornby, Albert Sidney (1391), *Oxford Advanced learner's Dictionary*, (J. Turnbull, ed.), Tehran: Hadafnovin.

Mironov, V.V (2019), Plato and the modern cave of big data, *Saint Petersburg State University*, 35(1), 4-24.

Mitchell, D (2019), The Myth of the Cave and the experience of illness, *Blackwell Publishing Ltd,* 25(6), 1003-1009.

Synek, s (2019), The picture of the human world in plato's myth of the cave, *Filosoficky Ustav AV CR*, 67(1), 3-20.