

بازنمایی روشنفکر در سینمای ایران (تحلیل روایت چهار فیلم در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰)

ساره امیری^۱، احسان آقابابایی^۲، مجید فدایی^۳

چکیده

مقاله حاضر درصدد است تا نحوه بازنمایی روشنفکر را در سینمای دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۷۰ توصیف کند و به تفسیر مناسبات اجتماعی این بازنمود بپردازد. از این رو، با مبنا قرار دادن نظریه «روشنفکران» گرامشی^۱ و نظریه «بازنمایی»، چهار فیلم با اتخاذ روش «تحلیل روایت»، بررسی شده است تا رابطه هریک از روشنفکران بازنمایی شده با بافت اجتماعی خویش مشخص گردد. در نهایت این نتایج حاصل شد که روشنفکران نه به صورت مستقل، بلکه در پیوند با طبقات اجتماعی ویژه‌ای عمل می‌کنند و نگاه ایدئولوژیک به آنان در هر فیلم نیز به ایدئولوژی‌های خاص هر دوره گره خورده است. همچنین از مقایسه روند این بازنمایی آشکار شد که در دهه منتهی به انقلاب و دهه اول پس از انقلاب، روشنفکر در رابطه با «امر سیاسی» مطرح شده است اما با سپری شدن دهه اول انقلاب و پایان یافتن جنگ، روشنفکر دهه هفتاد در جست‌وجوی نقش تازه‌ای برآمده است و، در رابطه با «امر اجتماعی» مطرح شده است.

واژه‌های کلیدی

روشنفکر، بازنمایی، تحلیل روایت، جامعه‌شناسی فیلم، آنتونیو گرامشی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۱

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه نویسنده اول با عنوان «مطالعه تطبیقی بازنمایی شخصیت روشنفکر در سینمای ایران (دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۷۰)» است.

saareh.amiri@gmail.com

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان

ehsan_aqababae@yahoo.com

۲. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه اصفهان

fadaei51@gmail.com

۳. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان

طرح مسئله

سنت روشنفکری معاصر در ایران، نه حاصل روند تاریخی چندصدساله‌ای که غرب طی کرده، بلکه تنها نتیجه برخورد یکباره با مدرنیته و با مغرب زمین است. تاریخ معاصر ایران پیوندی ناگسستنی با این رویارویی و بالطبع با سنت روشنفکری زاده شده در این برخورد دارد؛ سنتی که از ابتدای پیدایش تا به امروز با ایفای نقش‌های متفاوتی، متناسب با جایگاه اجتماعی خود و با رویدادهای جهانی تحولات زیادی را موجب شده است؛ نتیجه آنکه می‌توان در پرتو شناخت این روشنفکران، به درکی از مناسبات اجتماعی و سیاسی زاینده آنها دست یافت.

علاوه بر این، یکی از راه‌های شناخت هر جامعه، شناخت هنر آن جامعه است. متفکران حوزه جامعه‌شناسی بر این عقیده‌اند که هنر به‌طور کلی و سینما به‌طور خاص، با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد و از این رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی قلمداد شود؛ سینما این قابلیت را دارد که واسطه درک ما از جامعه باشد و ما را در فهم لایه‌های عمیق‌تری از حیات اجتماعی یاری رساند. مقاله پیش‌رو بر آن است تا چهره‌ای را که فیلم‌های دهه ۴۰ تا ۷۰ سینمای ایران از قشر روشنفکر نمایش داده‌اند بررسی کند و تأثیر دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی را بر چگونگی این بازنمایی مشخص سازد و تحولاتی که از لحاظ محتوا پشت سر گذاشته است، تفسیر نماید. بروز رخدادهای عمده سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و تحولات ملموس فضای روشنفکری در این دهه‌ها و مبنای قرار دادن یک تحول عظیم همچون انقلاب، به‌عنوان نقطه عطف، علت برگزیدن این برش تاریخی است؛ لذا برای بررسی تأثیرات این تحول عظیم، دو دهه پیش و دو دهه پس از انقلاب برای تحلیل انتخاب شد. سؤالاتی که در این پژوهش به آنها پرداخته می‌شود، عبارت‌اند از: روشنفکر در سینمای دهه ۴۰ تا ۷۰ ایران چگونه بازنمایی شده است؟

زمینه‌های اجتماعی سیاسی که به ایجاد مفاهیم ویژه‌ای از روشنفکر در سینمای دهه ۴۰ تا ۷۰ ایران منجر شده است، کدام‌اند؟

از مقایسه نحوه بازنمایی روشنفکر در فیلم‌های دهه ۴۰ تا ۷۰ چه نتایجی حاصل می‌شود؟

چارچوب مفهومی

چارچوب مفهومی مقاله حاضر از دو دسته نظریه تشکیل شده است: نظریه روشنفکران آنتونیو گرامشی^۱ در حوزه جامعه‌شناسی و نظریه بازنمایی^۲ در حوزه رسانه که در ادامه به تشریح آنها پرداخته می‌شود.

نظریه روشنفکران گرامشی

گرامشی، فیلسوف انقلابی، نظریه‌پرداز مارکسیست و از رهبران حزب کمونیست ایتالیا و متأثر از متفکرانی چون هگل^۳ و مارکس^۴ است. او نظریه مهمی پیرامون روشنفکران ارائه داده است که ریشه در مفهوم «هژمونی»^۵ در تفکر او دارد. «پیش از گرامشی واژه هژمونی به تسلط یک ملت بر ملتی دیگر محدود بود، اما با نوشته‌های او این واژه برای تشریح پیچیدگی‌های روابط قدرت در زمینه‌های متفاوتی از ادبیات، آموزش، فیلم و مطالعات فرهنگی گرفته تا علوم سیاسی، تاریخ و روابط بین‌الملل به کار گرفته می‌شود.» او تعریف تازه‌ای از هژمونی در معنای شکل‌دهی و سازمان‌دهی رضایت به دست داد (ایویس^۶، ۲۰۰۴: ۲) و آن را به دو بخش «هژمونی سیاسی» و «هژمونی مدنی» تقسیم کرد. وی از قوای مجریه، مقننه و قضائیه به‌عنوان «نهادهای هژمونی سیاسی» و از کلیساها، خانواده، مدارس، دانشگاه‌ها، روزنامه‌ها و نهادهای فرهنگی به‌عنوان «نهادهای هژمونی مدنی» یاد می‌کند و هژمونی را به‌طور کلی تعادلی بین جامعه مدنی و جامعه سیاسی و در نتیجه تعادلی بین ارشاد بر اساس رضایت و تسلط بر اساس اجبار تعریف می‌کند. از منظر او وقتی تعادلی این‌چنین در کار باشد، یک بلوک تاریخی شکل می‌گیرد و آن هنگامی است که طبقه‌ای هم از طریق ارشاد و هم از طریق اجبار، هژمونی خود را بر جامعه اعمال کند. وقتی ارشاد ضعیف می‌شود و برد ایدئولوژیکی بر توده‌ها کم‌دامنه می‌گردد، دولت دچار بحران می‌شود و سایر طبقه‌ها از این ضعف دامنه برد ایدئولوژیکی برای نفوذ بهره‌گیری می‌کنند و برای کسب موضع هژمونیک به

1. Antonio Gramsci
2. Representation
3. Wilhelm Friedrich Hegel
4. Karl Heinrich Marx
5. Hegemony
6. Ives

فعالیت می‌پردازند (اسپریانو، ۱۳۶۲: ۱۵). این هژمونی در نهایت حاصل کار روشنفکران در جامعه تعریف می‌شود.

گرامشی مقاله خود درباره روشنفکران را با این سؤال آغاز می‌کند: «آیا روشنفکران یک گروه خودمختار و مستقل اجتماعی هستند، یا هر گروه اجتماعی، طبقه‌ای از روشنفکران ویژه به خود دارد؟» (گرامشی، ۱۹۷۱: ۱۳۴) او با تحلیل تاریخ ایتالیا شرح می‌دهد که هر گروه اجتماعی در دنیای تولید اقتصادی، به همراه خود و به گونه‌ای اندام‌وار، یک یا بیش از یک قشر روشنفکر را به وجود می‌آورد که به او انسجام می‌دهد و او را از نقش خود، نه تنها در زمینه اقتصادی بلکه در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی آگاه می‌سازد (هالوب، ۱۳۷۴: ۲۶۷-۲۶۸). در نتیجه روشنفکران نمی‌توانند یک گروه مستقل را تشکیل دهند، چراکه همواره محدود به طبقات^۱ اجتماعی دیگر عمل می‌کنند.

روشنفکران از این منظر به دو دسته تقسیم می‌شوند: روشنفکران سنتی و ارگانیک (گرامشی، ۱۹۷۱: ۱۴۸-۱۳۴). روشنفکران سنتی افرادی نظیر دانشگاهیان، ناشران و روحانیان هستند که کارشان از نسلی به نسل دیگر تداوم می‌یابد. آنها در حوزه جامعه مدنی فعالیت می‌کنند و رابطه غیر مستقیمی با مسائل اقتصادی دارند؛ اما روشنفکران ارگانیک آن دسته از روشنفکرانی هستند که در حوزه جامعه سیاسی عمل می‌کنند و در پیوند مستقیم با مسائل اقتصادی و طبقات یا تشکیلاتی هستند که آنها را برای سازمان دادن خواست‌ها و کسب قدرت به کار گرفته‌اند. در تفکر گرامشی در نهایت هر دوی این روشنفکران در راستای هدف یکسان اعمال هژمونی طبقه حاکم گام برمی‌دارند و «اگرچه روشنفکران سنتی از ابتدا داعیه هدایت و جهت‌دهی جامعه را داشته‌اند، بدعت‌های آنان اغلب به وسیله احکام تحمیل‌شده از جانب قدرت‌های خارجی، دستگاه‌های سیاسی و سنت محدود می‌شود» (جانسون^۲، ۲۰۰۹: ۷). به‌طور کلی نکات کلیدی این نظریه را می‌توان چنین برشمرد:

گروه روشنفکران، یک گروه اجتماعی مجزا نیست، بلکه بخشی از دیگر گروه‌های اجتماعی اصلی است که از ترکیب روشنفکران ارگانیک با روشنفکران سنتی‌ای که

1. Class-Bound
2. Johnson

اشتباهاً خود را مستقل از روابط اجتماعی و اقتصادی می‌دانند، به وجود آمده‌اند. روشنفکران دو نوع کار روشنفکری انجام می‌دهند: کارهای روزمره و عادی روشنفکری توسط روشنفکران ارگانیک و کارهای خالص روشنفکری توسط روشنفکران سنتی. اما هر دوی آنها در نهایت با منافع به‌خصوصی از اشکال تولید اقتصادی گروه خویش پیوند دارند. روشنفکران گروه اجتماعی حاکم، روبنایی متناسب با گروه می‌سازند که در نهایت تبدیل به روبنایی برای تمام جامعه می‌شود. دو بخش اصلی آن روبنا با دو وظیفه اصلی روشنفکران برای پیاده کردن تسلط گروه حاکم مطابقت دارد: جامعه مدنی و جامعه سیاسی (کینگ^۱، ۱۹۷۸: ۲۳-۳۹).

با توجه به این تعریف گرامشی، در مقاله حاضر از مفهوم روشنفکر در چارچوب معنای نخبه‌سالارانه آن استفاده نشده است، بلکه در معنی حرفه‌ای برای اشاره به کسانی که با تولید و توزیع عقاید و دانش به‌طور کلی سروکار دارند، تعریف شده است. در این معنا روشنفکر همواره ایدئولوژی گروه‌های اجتماعی ویژه‌ای را تئوریزه می‌کند.

بازنمایی

یکی از علایق نگره‌پردازان سینما، همواره رابطه تصویر روی پرده با واقعیت بوده است. جستار آنها بدین مسئله انجامیده است که پرسش‌هایی از قبیل اینکه آیا فیلم می‌تواند صادقانه آنچه را که واقعی است بازنمایی کند؟ (کیسی یو، ۱۳۶۸: ۱۰۰) مطرح کنند. در چنین فضایی است که واقعیت، نقطه شروع هم آیزنشتاین^۲ و هم بازن^۳ بود. لیکن آیزنشتاین از واقعیت و رابطه سینما با آن فراتر رفت اما بازن چنین نکرد (هندرسون^۴، ۱۹۷۱: ۳۳-۴۲). این رابطه از آن زمان تاکنون با قوت بر نظریه‌پردازی در سینما سایه انداخته است. نظریه‌های متأخر در حوزه فیلم بر این عقیده است که الگوبرداری سینما از زندگی، به‌ندرت طبیعی است و سینما تنها بخش‌های قابل‌شناسایی از جهان را به‌وسیله تمهیداتی، در روش‌های قابل‌قبول بازسازی می‌کند (اندرو^۵، ۱۹۸۴: ۷۴).

1. king
2. Sergei Eisenstein
3. André Bazin
4. Henderson
5. Andrew

نئومارکسیست‌ها با الهام از اندیشه‌های آلتوسر^۱، فیلم را همچون دستگاهی ایدئولوژیک می‌دیدند که توانایی دستکاری باورهای بیننده و باور او به آنچه فیلم‌ساز آن را واقعیت می‌داند، دارد. برای نمونه بودری در یک قیاس افلاطونی و با اشاره به تمثیل غار افلاطون، فیلم دیدن را توهمی ایدئالیستی و استعلایی می‌داند که در برابر ارتباط مستقیم با واقعیت قرار می‌گیرد. این دستگاه ایدئولوژیک به بیننده مفهومی فراواقع‌گرایانه از واقعیت می‌دهد که این خود جریانی سرمایه‌دارانه است (بن-شاول^۲، ۲۰۰۷: ۹۱). از این منظر، فیلم نه واقعیت جهان را، بلکه واقعیت خویش را به تماشاگر عرضه می‌دارد و این کار را بدین منوال انجام می‌دهد که در تماشاگران باورداشت‌ها، انتظاراتها، یا واکنش‌های درونی پدید می‌آورد. تعبیر تماشاگران از حادثه یا کنش فیلم در حکم واقعی یا ناواقعی بودن متکی بر ارتباط میان عنصرهای بصری و صداست و گاهی هم مبتنی است بر واکنش آنها در قبال آنچه می‌بینند یا می‌شنوند (کیسبی یر، ۱۳۶۸: ۱۴۶).

در مطالعات رسانه این فرض مورد قبول است که «بازنمایی، میانجی نسخه‌ای از واقعیت است» (رید^۳، ۲۰۰۸: ۱۹۹) و «اساساً تماشاگر فیلم، با باور به اینکه آنچه می‌بیند یک واقعیت است، فریب می‌خورد» (آلن^۴، ۱۹۹۳: ۳۰). نظریه‌پردازان این حوزه این سؤال مهم را مطرح می‌کنند که چه کسی، کدام گروه را، به چه شیوه‌ای بازنمایی می‌کند. به‌دنبال چنین رویکردی است که موضوع رابطه میان بازنمایی، قدرت و ایدئولوژی پدیدار می‌شود. در این معنا که بازنمایی فرایند نمایش شفاف واقعیت از طریق رسانه‌ها نیست، بلکه اساساً فرایندی است که طی آن برخی امور نمایانده می‌شوند، درحالی‌که بسیاری از امور مسکوت می‌مانند؛ و درواقع آنچه بازنمایی می‌شود، احتمالاً با منافع عده خاصی گره خورده است. در نتیجه رسانه‌ها، بازنمایی‌ای از واقعیت را نشان می‌دهند و نه خود واقعیت را و مردم به‌عنوان مخاطب، نقطه‌نظراتشان درباره واقعیت اجتماعی و جایگاهشان در آن واقعیت را در تعامل با ساخت‌های نمادین رسانه‌ای شکل می‌دهند و این بازنمایی هرگز نمی‌تواند مستقل از

1. Louis Pierre Althusser
2. Ben-Shaul
3. Reid
4. Allen

مسائل سیاسی و ایدئولوژیک مورد ارزیابی قرار بگیرد. مقاله حاضر مبتنی بر رهیافت برساخت‌گرایی در بازنمایی است. مطابق این رهیافت آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست، بلکه نظام زبانی حمل‌کننده معناست و از این رو رسانه‌های جمعی همچون فیلم‌ها نیز واقعیت اجتماعی را منعکس نمی‌کنند، بلکه واقعیت‌های اجتماعی در قالب ساختارهای روایی آنها برساخته و در مراحل مختلف رمزگذاری می‌شود.

روش‌شناسی

روش به کار گرفته شده در این مقاله، تحلیل روایت^۱ است. تعاریف متعددی از روایت وجود دارد، اما به طور کلی می‌توان روایت را «زنجیره‌ای از رویدادهای علی‌واقع در زمان و فضا دانست که با یک موقعیت آغاز می‌شود، بر اساس یک الگوی علت و معلولی پیش می‌رود و به موقعیت جدیدی منتهی می‌گردد» (بورردول و تامپسون، ۱۳۸۵: ۷۳). در نتیجه «آنچه متن‌های متفاوت را تبدیل به روایت می‌کند، توالی و تعاقب است» (رایزمن^۲، ۲۰۰۵: ۱).

نظریه پردازان، «روایت را اولین شکل ساخته شده معنادار تجربه انسانی» (پالکینگهورن^۳، ۱۹۸۸: ۱) و در نتیجه راهی برای بیان معانی‌ای می‌دانند که نیاز به تفسیر و بازتفسیر دارد؛ و «مستلزم آشکار کردن زوایا و پرسپکتیوهای معنابخش و روش‌های به کار گرفته شده توسط روایت‌گرایان است» (بامبرگ^۴، ۲۰۱۰: ۹). تحلیل روایت در صدد کند وکاو معانی است و «ارتباط بین دلالت‌کننده و دنیای داستان را به منظور آشکار کردن سیستم عمیق‌تری از ارتباطات و پیوندهای فرهنگی که از راه فرم روایی بیان می‌شوند را جست‌وجو می‌کند» (استم^۵ و همکاران، ۱۹۹۲: ۷۰).

تحلیل روایت فیلم، روایت را نوعی بازنمایی تلقی می‌کند که مجموعه‌ای است از بازنمایی‌های نوشتاری، بازنمایی‌های دیداری و بازنمایی شنیداری. این بازنمایی‌ها که در مجموع روایت کلی را شکل می‌دهند، به وسیله عناصر روایت‌پرداز در فیلم به

-
1. Narrative Analysis
 2. Riessman
 3. Polkinghorne
 4. Bamberg
 5. Stam

منصه ظهور درمی‌آیند. پژوهش حاضر از میان چنین عناصری، تأکید خود را بر چهار عنصر اصلی شخصیت، رخداد، کنش و راوی قرار داده است. شخصیت، رشته حوادث را به وجود می‌آورد و فردی است که کیفیت روانی او در کنش او و آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد، وجود دارد. «رخداد، واقعه‌ای است قابل تمییز و تشخیص و الگو و تمی دارد که آن را از دیگر وقایع جدا می‌سازد و شامل تغییراتی می‌شود که در محدوده زمانی به خصوصی روی داده است» (گریفین^۱، ۱۹۹۳: ۱۰۹۶). کنش به کردار، عمل و حالات کنشگران، خواه فیزیکی باشد خواه روانی، اطلاق می‌گردد؛ و راوی، مجموعه تمهیداتی است که توسط دست‌اندرکاران ساخت فیلم برای تبیین ایدئولوژی و نقطه نگاه نهایی انجام می‌شود.

حجم نمونه و شیوه نمونه‌گیری

جامعه آماری این پژوهش شامل تمامی فیلم‌های ساخته شده بین دهه‌های ۴۰ تا ۷۰ در ایران است که فرد روشنفکر در آن به تصویر کشیده شده است. این برهه زمانی به سه دوره ۱۳۴۰-۱۳۵۷، ۱۳۵۷-۱۳۷۰ و ۱۳۷۰-۱۳۸۰ تقسیم‌بندی^۲ و چهار فیلم با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند (انتخاب فیلم‌هایی که واجد قابلیت لازم برای نیل به هدف محوری تحقیق) انتخاب شد. نحوه انتخاب فیلم‌ها از این قرار است: فیلم‌هایی با محوریت شخصیت روشنفکر گزینش اولیه شدند، سپس با تماشای فیلم‌ها و مطالعه نقدها و تحلیل‌های مربوط به این آثار، چهار فیلم که بیشترین ارتباط مضمونی با ایده‌های روشنفکری هر دوره را دارا بودند، انتخاب نهایی گردید. با توجه به وجود طیف‌های مختلف روشنفکری در دوره اول، دو فیلم مرتبط با دو گروه از این روشنفکران؛ و به دلیل وجود یک طیف روشنفکری اکثریت در دوره‌های دوم و سوم، یک فیلم از هر کدام انتخاب شد. ذکر این نکته ضروری است که فیلم‌های دیگری نظیر فیلم هامون (۱۳۶۸) نیز مدنظر محققان قرار گرفت، اما از آن جهت که مقالات و کتاب‌های متعدد در ارتباط با تحلیل این فیلم‌ها با رویکردهای گوناگون (از جمله مفهوم مدنظر

1. Griffin

۲. دلیل این تقسیم‌بندی تغییرات اساسی رخ داده در ایده‌های روشنفکری در ایران شامل روشنفکری دهه چهل و پنجاه، روشنفکری دهه اول انقلاب و روشنفکری دوران اصلاحات می‌باشد.

روشنفکری این تحقیق^۱ به چاپ رسیده است. ترجیح داده شد فیلم‌های دیگری انتخاب گردد تا از تکرار مکررات جلوگیری شود.

جدول ۱. مشخصات موردهای مطالعه

شماره	نام فیلم	کارگردان	سال ساخت
۱	پستچی	داریوش مهرجویی	۱۳۵۱
۲	رگبار	بهرام بیضایی	۱۳۵۱
۳	خانه خلوت	مهدی صبایغ زاده	۱۳۷۰
۴	آب و آتش	فریدون جیرانی	۱۳۷۹

یافته‌ها

در این بخش سعی بر این است که فیلم‌ها ابتدا با نظر به مؤلفه‌های درون‌متنی بررسی شده، معنای اولیه هر مؤلفه و نگاه کلی راوی آشکار شود و سپس در تحلیل فرامتن مؤلفه‌های درون‌متنی با در نظر داشتن اوضاع اجتماعی و سیاسی روشنفکران هر دوره، از منظر نظریه گرامشی تفسیر شوند.

پستچی

داستان فیلم

تقی، پستچی شهر بی‌نامی است که در املاک ارباب خود با همسرش (منیر) زندگی می‌کند و به دلیل ناتوانی جنسی خویش تحت درمان پزشکی است که او را با داروهای متعدد مورد آزمایش قرار می‌دهد. برادرزاده ارباب از فرنگ بازمی‌گردد و قصد دارد مزرعه را به کمک عموی خود به خوک‌دانی مدرنی بدل سازد. او شیفته منیر می‌شود و با او رابطه جنسی برقرار می‌کند. پس از آن تقی خشمگین می‌شود و در پی انتقام برمی‌آید و تفنگ به روی ارباب و برادرزاده‌اش می‌کشد، اما تفنگ او خالی است. تقی به جنگل پناه می‌برد و با چاقویی منیر را که به دنبالش آمده است به قتل می‌رساند و توسط پلیس دستگیر می‌شود.

۱. برای نمونه رجوع کنید به مقاله «بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری در سینمای پایان دهه ۱۳۶۰ ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون» (آقابابایی و دیگران، ۱۳۸۸).

تحلیل درون‌متنی

در این فیلم بر دو شخصیت مهندس و دامپزشک تأکید شده است. مهندس فردی با پوشش مدرن است که اندیشه‌هایی پیشرو و ترقی‌خواهانه دارد^۱ و اصول اخلاقی را رعایت نمی‌کند. شخصیت‌پردازی او در رابطه با منیر و ارباب مستقیماً و در رابطه با تقی به‌طور غیرمستقیم شکل می‌گیرد؛ در این ارتباطات او هر آنچه می‌خواهد به دست می‌آورد؛ خوكدانی و منیر را. دامپزشک فردی با ظاهری ژولیده است که به زندگی تجملی شهری خود پشت کرده و برای مداوای مردم به آنجا آمده است. او اعتقاد به درمان حقیقی، داروی حقیقی و الهام از طبیعت دارد و ابوعلی سینا می‌خواند. همچنین شخصیتی تأثیرگذار است، چراکه مردم به حرفش گوش می‌دهند و ارباب برای منصرف کردن مهندس از ساختن خوكدانی دست به دامانش می‌شود. رخدادهای «تأسیس خوكدانی» و «بیماری» تقی و کنش‌های «جلب رضایت ارباب» و «تجویز دارو» در این تحلیل‌ها مورد تأکید قرار گرفته‌اند. راوی نیز روشنفکران را یکی از عوامل مهم در حقارت طبقات پایین می‌داند؛ او مهندس را فردی نشان می‌دهد که آمده و به هر آنچه وجود دارد دست‌درازی می‌کند و به‌طور غیرمستقیم مسبب قتل منیر می‌شود. همچنین راوی دامپزشک را فردی تصویر می‌کند که غیرمستقیم باعث مرگ گوسفندان و هم‌خوابگی مهندس با منیر^۲ شده است. در جدول ۲ معناهای اولیه هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی استخراج و گردآوری شده است.

جدول ۲. مؤلفه‌های متن در رابطه با شخصیت مهندس

نگاه کلی راوی	کد اولیه	مؤلفه‌های متن	
روشنفکر غرب‌گرا به‌منابه فردی صاحب قدرت و متجاوز	روشنفکر غرب‌گرا	مدرن، بی‌اخلاق	شخصیت مهندس
	داشتن نیروی تحصیل رضایت	تخریب باغ و مزرعه	رخداد
		کسب رضایت ارباب	کنش
	روشنفکر، عامل حقارت و درماندگی مردم		راوی

۱. مهندس سعی در خراب کردن خانه و باغ قدیمی و ساختن تاسیسات جدید طبق آخرین متدهای غرب را دارد. او در جایی از فیلم می‌گوید: باید همه رو فروخت.. باید همه رو خراب کرد.. باید راه جدیدی رو انتخاب کرد.. اون درختای پوسیده، اون گلای زوار در رفته به چه دردی می‌خوره.

۲. داروهای دامپزشک جلوی مرگ گوسفندان را نگرفته است؛ همچنین زمان هم‌خوابگی اول مهندس با منیر همان زمانی است که تقی در حال جمع کردن علف‌های تجویزی اوست.

جدول ۳. مؤلفه‌های متن در رابطه با شخصیت دامپزشک

نگاه کلی راوی	کد اولیه	مؤلفه‌های متن	
روشنفکر بومی گرا به‌مثابه فردی دست‌نشانده و بی‌ثمر	روشنفکر بومی گرا	سنت‌گرا، تأثیرگذار	شخصیت دامپزشک
	روشنفکر بی‌حاصل	بیماری	رخداد
		تجویز داروهای ناکارآمد	کنش
	روشنفکر حيله‌گر و بی‌ثمر		راوی

تحلیل فرامتنی

در دوران پهلوی قشری غالب متشکل از متخصصان غرب‌گرا، دیوان‌سالاران و بورژوازی جدید روبه‌رشد که محمدرضاشاه اغلب قادر به کنترل و در اختیار گرفتن آنها بود، وجود داشت. تغییرات رخ داده در این قشر شامل جایگزینی برگزیدگان دیوان‌سالار و متخصص جدید با سیاست‌مداران، محافظه‌کاران سنتی و خان‌های ایلات در پی اصلاحات ارضی است. (اشرف و بنو عزیز، ۱۳۷۲: ۱۰۲-۱۰۳). همچنین گفتمان مسلط وابسته به نظام حاکم و بالطبع گفتمان قشر غالب دوران پهلوی، گفتمان مدرنیسم مطلقه است.

علاوه‌بر این، از اواسط دهه ۴۰ ایده‌گروه اعظمی از محافل روشنفکری در ایران مسئله بومی‌گرایی است که خواهان رویگردانی از غرب و توجه به فرهنگ بومی بودند. روشنفکران با به چالش کشیدن مدرنیته از یک سو و نگاه مثبت به جوامع واپس‌مانده و اهمیت فرهنگ توده‌ها از سویی دیگر، نوع نگاه خویش را به مدرنیته و پیشرفت تغییر دادند و تلاش کردند تا تصویر خود را از گروهی که تنها خواهان وارد ساختن مفاهیم غربی بود به گروهی بدل کنند که اکنون علاقه‌مند به جامعه خویش هستند و مفاهیم و تفکرات غربی را نیز در زمینه‌ای بومی خوانش می‌کنند.

در این فیلم می‌توان تقی را نماینده طبقات پایین جامعه دانست. زندگی او تحت شعاع چند نفر قرار گرفته است: عین‌الله‌خان ارباب که طبقه زمین‌دار در حال سقوط را بازمی‌نمایاند. مهندس که گویی به‌جای ارباب می‌نشیند و نماینده عنصر متخصص و

دیوان‌سالار است و روشنفکر ارگانیک اقشار غالب محسوب می‌شود؛ و دامپزشکی که روشنفکر سنتی طبقه متوسط سنتی را نمایندگی می‌کند.

مهندس، روشنفکر ارگانیک قشر غالب و وابسته به سیستمی است که دست‌نشانده غرب و شمشیربسته وطن (از منظر ایدئولوژی روشنفکران بومی‌گرا) پنداشته می‌شود. ارگانیک است چراکه ارتباط نزدیکی با مسائل اقتصادی دارد و وابسته به قشر غالب است از آن جهت که ایده‌های آنان را رواج می‌دهد؛ ایده‌ای که از منظر راوی ایده‌ایست خانمان‌سوز. مهندس در حوزه هژمونی سیاسی فعالیت می‌کند و نیروی سرکوب‌گر او در این حوزه، ارث اوست (نیمی از مزرعه) که به گفته ارباب، پدرش با دوزوکلک آن را به دست آورده است. در نتیجه ارباب مجبور است به خواسته او تن دهد. او همچنان که رو به مرگ می‌رود، کم‌کم جای خود را به طبقه جدید می‌دهد.

دامپزشک نیز نماینده روشنفکر سنتی طبقه متوسط سنتی است. سنتی است چراکه با مسائل اقتصادی ارتباط مستقیمی ندارد و به زبان گرامشی تمام‌وقت مشغول انجام کارهای ناب روشنفکری است؛ و نماینده طبقه متوسط سنتی است، چراکه ایده‌هایی در راستای تجلیل از سنت، تشویق زندگانی پیشامدرن و ضدیت با غرب‌گرایی را در سر می‌پروراند. (در جدول زیر دلایل تعلق هر روشنفکر به طبقه خاص خود، ارائه شده است).

جدول ۴. طبقه اجتماعی روشنفکران در فیلم پستیچی

روشنفکر	ویژگی ظاهری	رابطه با قدرت	تفکر	طبقه اجتماعی
مهندس	مرفه	صاحب قدرت است	مدرن سازی بازور	طبقه حاکم
دامپزشک	ساده	صاحب قدرت نیست	پیشا مدرن	طبقه متوسط سنتی

اما در رابطه با دامپزشک این سؤال مطرح است که چرا داروهای او دردی از کسی دوا نکرده است؟ با نظر به گرامشی پاسخ این است که طبقات بالا توانسته‌اند او را جذب بدنه خویش کنند و به عبارتی، به روشنفکر ارگانیک سیستم خود بدل سازند. با اینکه به نظر می‌رسد او در راستای ایده‌های طبقه متوسط سنتی گام برمی‌دارد، اما در نهایت مهره‌ای در دستان طبقات بالا محسوب می‌شود و با اینکه از سنت و از گذشته سخن می‌گوید، کاری برای از بین رفتن آن (گوسفند) انجام نمی‌دهد و هیچ توانایی‌ای

برای بهبود بخشیدن به بیماری‌ها و گرفتاری‌های طبقات پایین جامعه (عقیم بودن) ندارد. او دست نمادینی با ارباب می‌دهد و در مجلس میهمانی او سخنرانی می‌کند، در نتیجه صاحب سهم خویش از سر سفره ارباب است.

به‌طور کلی فیلم در بازنمایی روشنفکر در نقش مهندس از زبان گروهی سخن می‌گوید که روشنفکران خواهان اندیشه‌های غربی را خائن می‌دانند، اما در بازنمایی روشنفکر در نقش دامپزشک پا را از آن نیز فراتر می‌گذارد و روشنفکران مدعی داشتن اندیشه‌های بومی و تجلیل‌گرایان سنت را نیز ناکارآمد و بی‌حاصل قلمداد می‌کند. در جدول زیر نوع، طبقه، ایدئولوژی و دیدگاه راوی در مورد روشنفکران بازنمایی شده در این فیلم، دیده می‌شود.

جدول ۵. جمع‌بندی روشنفکران فیلم پستیچی

روشنفکر	نوع	طبقه	ایدئولوژی	دیدگاه راوی
مهندس	ارگانیک	حاکم	مدرنیسم مطلقه	متجاوز
دامپزشک	سستی	متوسط و متوسط پایین سستی	ضد مدرنیسم	دست‌نشانده و بی‌حاصل

رگبار

داستان فیلم

معلم جوانی به نام آقای حکمتی، به محله‌ای در جنوب شهر منتقل شده است. فیلم، روابط او با عاطفه (که عاشقش شده است)، دانش‌آموزان، معلمان، مدیر و رحیم را که او نیز عاشق عاطفه است، روایت می‌کند و تأثیرگذاری او در محیط و موقعیت جدید مورد توجه قرار می‌گیرد. حکمتی تالار نمایش مدرسه را بازسازی می‌کند و سرانجام حکم انتقالی اجباری‌اش ابلاغ می‌شود. او به‌ناچار مدرسه، محله و عاطفه را ترک می‌کند.

تحلیل درون‌متنی

حکمتی، جوانی خوش‌پوش و تحصیل‌کرده است که در شغل معلمی سابقه‌دار است و وضعیت مالی نسبتاً مناسبی دارد. او سرمایه فرهنگی بالایی دارد و فردی تأثیرگذار و اصلاح‌گر در مدرسه و محله است. رخدادهای «عاشق شدن» و «بازسازی سالن نمایش»، کنش «رقابت» و کنش‌هایی که ناظم و دانش‌آموزان در برابر خواست اصلاح‌طلبی حکمتی انجام می‌دهند، در تحلیل‌ها مورد تأکید قرار گرفته است. همچنین راوی با نشان

دادن محله‌ای با شب‌های سرد، دیوارهای مخروب، کوچه‌های باریک، فقیران کور و اهالی‌ای که هریک دچار درد و رنجی هستند، محله‌ای را به تصویر کشیده است که دست به گریبان رنج مداومی است و مناسبات درونی و همچنین سیاست حاکم بر آن هر نیروی اصلاح‌گر و هر صدای متفاوتی (حکمتی) را محو می‌کند. در جدول ۶ معنای اولیه هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی گردآوری شده است.

جدول ۶. مؤلفه‌های متن فیلم رگبار

دیدگاه کلی راوی	کد اولیه	مؤلفه‌های متن	
		شخصیت	رخداد
روشنفکر نوگرا به‌مثابه فردی اصلاح‌طلب، اما گرفتار در مناسبات سرکوبگر و در نتیجه ناکام	روشنفکر اصلاح‌طلب	سرمایه فرهنگی بالا، اصلاح‌گر	عاشق شدن بازسازی سالن نمایش
		درگیری با جوانمرد محله حق‌طلبی دانش‌آموزان	
	گلاویز شدن با مناسبات سنتی جامعه و با سیستم	شکایت ناظم	
	مناسبات سرکوبگر اصلاحات		راوی

تحلیل فرامتنی

در دوران پهلوی، نیاز روزافزون به تکنسین‌ها و مدیران در همه سطوح، چه در بخش دولتی و چه در بخش خصوصی، نیاز به معلمان و اساتید دانشگاهی و... گسترش یافت. «از زمانی که دولت مدرن در ایران تشکیل و نهادهای سیاسی، فرهنگی و اداری متحول شد و نوسازی در همه عرصه‌ها مورد توجه دولت‌مردان قرار گرفت، در کنار طبقه متوسط سنتی بیرون از دولت، طبقه متوسط جدیدی شکل گرفت که فارغ از مناسبات سنتی قدرت، دارای جایگاه ویژه‌ای بود» (ادیبی، ۱۳۵۸: ۱۲۲).

طبقه متوسط جدید به‌طورکلی دارای خواست‌ها و گرایش‌های ویژه‌ای است. در تعریف از این طبقه، صرفاً میزان درآمد و نقش و جایگاه اقتصادی آن مورد نظر نیست؛ بلکه تحصیل‌گرایی، عقل‌گرایی، نوگرایی، دموکراسی‌خواهی، عدم تعلق نسبی به سطوح و طبقات عالی و دانی جامعه از خصوصیات بارز این طبقه به حساب می‌آید. اما در این میان دموکراسی‌خواهی مهم‌ترین مطالبه طبقه متوسط جدید محسوب

می‌شود؛ زیرا از منظر افراد این طبقه، دموکراسی نظامی است که در آن بهتر می‌توان به مواردی چون برابری در حقوق شهروندی، برآوردن نیازهای مردم، تکرگرایی و مصالحه، تضمین آزادی‌های اولیه و درنهایت نوسازی اجتماعی یا همان گردش قدرت بدون اغتشاش یا فروپاشی دست یافت (بیتهام و بویل، ۱۳۸۸، ۱۹-۲۱)، در همین راستا در دوران پهلوی دوم گروهی از روشنفکران که وابسته به طبقه متوسط جدید بودند، علاوه بر خواست مدرن شدن و گسست از سنت که خواستی در راستای طبقه حاکم بود (چراکه آنها کنشگران اصلی در ایجاد و نوسازی حکومت در دوران پهلوی بودند) خواستار دموکراسی، آزادی و درنهایت مشارکت سیاسی معنادار بودند و از آنجاکه این اجازه به او داده نمی‌شد، او به عنصری معترض بدل گردید.

مکان وقایع فیلم رگبار محله‌ای است در پایین شهر با آدم‌هایی که تیپ‌های اجتماعی ویژه‌ای را نمایندگی می‌کنند. ناظم و خانواده‌اش، طبقه حاکم را به نمایش می‌گذارد، رحیم قصاب و جوانمرد، طرح ملایمی است از لات‌ها و لمپن‌ها و دانش‌آموزان که به توده مردم می‌مانند. در این میان نیز حکمتی را می‌توان روشنفکر سنتی طبقه متوسط جدید در دهه‌های چهل و پنجاه دانست.

در فیلم، وضعیت ظاهری حکمتی (درآمد، شغل، پوشش) و تفکراتش او را فردی متعلق به طبقه متوسط جدید نشان می‌دهد. درست است که او قاب عکس‌های خانوادگی خود را به دیوار آویزان کرده است و یادگار مادر را بسیار عزیز می‌داند، اما او آمده است تا مناسبات سنتی محله (گلاویز شدن با جوانمرد محله که نماینده نیروی قدرت سنت در جامعه است) را بر هم زند و سودای اصلاح‌گری و پیشرفت در سر دارد؛ و درست است که با ناظم و معلم‌ان (اقشار بالا) در نوع شغل و محل کار همسان است، اما او نمی‌خواهد تنها در چارچوب قواعد حاکم بر مدرسه عمل کند. در جدول زیر دلایل تعلق حکمتی به طبقه متوسط جدید ارائه شده است.

جدول ۷. طبقه اجتماعی روشنفکر در فیلم رگبار

ویژگی ظاهری	ساده و خوش‌پوش، تحصیل‌کرده و باسابقه، درآمد متوسط رو به بالا	طبقه متوسط جدید
رابطه با قدرت	صاحب قدرت نیست	
تفکر	اصلاح‌طلبی مدرن	

اما چرا حکمتی درنهایت باید محله را ترک گوید؟ حکمتی جذب شدن توسط قدرت را بر نمی‌تابد، او دست رد به سینه طبقه بالا (ناظم) می‌زند و از آنجاکه مناسبات سیاسی حاکم بر جامعه راهی به جز جذب در طبقات بالا و یا شکست پیش پای روشنفکر قرار نمی‌دهد، او محکوم به نبودن می‌شود.

در نگاه کلی راوی، نیروی اصلاح طلب پیشرو تنها مادامی که نظمی را بر هم نرزد و قدرت را نگران نکرده است محل اعتناست؛ چراکه حاصل زحمت او می‌تواند برای طبقه حاکم سرمایه تبلیغاتی شود؛ اما آنگاه که در محدوده خواست قدرت عمل نمی‌کند و جامعه نیز نشان می‌دهد که از عمل او تأثیر پذیرفته است، سیستم او را سرکوب و حذف می‌سازد و چنین شرایطی است که درنهایت موجب مرگ و تشییع جنازه اصلاح‌گری (صحنه پایانی فیلم که به تشییع جنازه می‌ماند) می‌شود. در جدول زیر نوع، طبقه، ایدئولوژی و دیدگاه راوی در مورد روشنفکر بازنمایی شده در فیلم مشاهده می‌شود.

جدول ۸. جمع‌بندی روشنفکر فیلم رگبار

نوع	طبقه	ایدئولوژی	دیدگاه راوی
ستی	متوسط جدید	نوگرایی و آزادی	اصلاح‌گر ناکام

خانه خلوت

داستان فیلم

جلال‌الدین، پاورقی‌نویس قدیمی مطبوعات، حاضر نیست دست از نوشتن بردارد و همچنین حاضر نیست خود را با شیوه نوشتاری مطبوعات جاری همساز کند. فیلم، جدال او را با خودش، با شیوه جدید و با افرادی که قصد دارند خانه و عتیقه‌ها و کتاب‌های او را از چنگش درآورند، به تصویر می‌کشد.

تحلیل درون‌متن

در این فیلم تأکید بر دو شخصیت جلال‌الدین و گلشنی است. جلال‌الدین شخصیتی لجباز است که سر ناسازگاری با همه‌کس و همه‌چیز دارد، او به هیچ وجه حاضر نیست از دل بستگی‌هایش (کتاب‌ها، عتیقه‌ها و شیوه نوشتن، وطن و...) دست بردارد و به

گفته گلشنی در سی سال پیش زندگی می‌کند و درکی از اکنون ندارد. زندگی او بین آنچه دیگران از او می‌خواهند و آنچه خود به آن باور دارد (در رابطه با شیوه نوشتن، طرز برخورد با فرزندان، خواسته‌های همسایه‌ها) سرگردان است. در مقابل گلشنی شخصیتی آگاه و کمک‌رسان است و سعی دارد جلال‌الدین را از شیوه صحیح نوشتن آگاه سازد و شوهر در جنگ اسپر شده نرگس را (دختری که با جلال‌الدین و همسرش زندگی می‌کند) نیز به او بازمی‌گرداند.

در این فیلم رخدادهای «خانه‌نشینی و در حاشیه ماندن»^۱ و «تحت فشار قرار گرفتن» مورد تأکید است (دزد به خانه جلال‌الدین حمله و آب تمام کتاب‌های او را نابود می‌کند). همچنین کنش‌های «تلاش برای ماندن» در برابر رخداد اول و کنش «تغییر» در برابر رخداد دوم در تحلیل‌ها مدنظر قرار گرفته است. جلال‌الدین پس از پشت سر گذاشتن فشارهای فراوان و رسیدن به مرز هذیان‌گویی در نهایت تصمیم می‌گیرد عتیقه‌های خود را بفروشد و به پیدا کردن شوهر نرگس و بازگرداندن آن دو به یکدیگر کمک رساند؛ و در همین احوال است که سردبیر به او «پیشنهاد» چاپ کردن آثارش را می‌دهد.

راوی جلال‌الدین را دُگم و سرسخت در برابر تغییر و شرایط اکنون نشان می‌دهد و حتی هنگامی که کتاب‌های او نابود می‌شود باز هم تقصیرها به گردن خود اوست، چراکه در برابر تغییر مقاومت کرده است. همچنین پس از این رخداد، راوی تمام خاطرات و دارایی‌های جلال‌الدین را از زبان خود او بربادرفته و شسته شده می‌داند. در اینجا نگاهی روشنفکرستیز حاکم است که تنها دارایی این روشنفکر را کاغذپاره‌هایی می‌داند که روزی از بین می‌روند و نه واقعیت جامعه که امری پایدار است. در مقابل راوی با نظری مثبت به اهالی مطبوعات که اکنون بر سرکار هستند، می‌نگرد. راوی آنها را دارای حسن نیت می‌داند، چراکه در حال نوشتن واقعیت‌اند. به‌طور کلی راوی در نگاه به روشنفکران برخورداردی دوگانه دارد و به روشنفکران با طبقه‌بندی خودی و غیر خودی می‌نگرد و به غیر خودی پند و اندرز می‌دهد و توصیه می‌کند از چه راهی

۱. جلال‌الدین که نوشته‌هایش چاپ نمی‌شود رفته‌رفته در حال از یاد رفتن و محو شدن از این عرصه است و حتی گلشنی به او پیشنهاد می‌دهد که نوشتن را رها کند و در خانه تنها به ترجمه مشغول شود. با اینکه او همچنان می‌نویسد، اما در جای جای فیلم او را مشغول به کارهایی غیر ضروری که از کارهای روشنفکری به دور است می‌بینیم. او در حال آب حوض کشیدن، سروکله زدن با همسایه‌ها، گیر انداختن موش‌های زیرزمین و ... دیده می‌شود

پیروی کند. در جدول ۹ معناهای اولیه هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی گردآوری شده است.

جدول ۹. مؤلفه‌های متن فیلم خانه خلوت

نگاه کلی راوی	معنای اولیه	مؤلفه‌های متن	
روشنفکر غیرخودی به‌مثابه فردی ناآگاه از زمان، روشنفکر خودی به‌مثابه فردی آگاه از زمان	روشنفکر ناآگاه	جلال‌الدین: وابسته، سرگردان، عدم درک از واقعیت امروز	شخصیت
	روشنفکر آگاه	گلشنی: یاری‌رسان، درک از واقعیت امروز	
درگیری روشنفکر ناآگاه با سیستم موجود	موجود	در حاشیه ماندن	رخداد
		فشار و تهدید	
		تلاش برای بودن	کشش
		تصمیم برای تغییر پیشنهاد چاپ نوشته‌ها	
روشنفکر خودی و غیرخودی، نگاه روشنفکر ستیز به غیرخودی		دو نگاه خاص به دو گروه از روشنفکران	راوی

تحلیل فرامتن

«گفتمان انقلاب اسلامی نفی گفتمان مدرنیت در ایران بود» (وحدت، ۱۳۸۳: ۱۹۶) و از طرفی نیز روشنفکران نماد تفکر غربی و گفتمان مدرنیت محسوب می‌شوند، در نتیجه پس از انقلاب به‌خصوص دهه اول آن، همواره سنگینی نگاهی پر از تردید به روشنفکران احساس می‌شد. در این سال‌ها و در جهت خوانش ویژه از احکام و قوانین اسلام بسیاری از افراد، اشیا و اماکن با برجسب تعلق به زمان پیش از انقلاب و یا اسلامی نبودن قضاوت می‌شدند و همه سعی در اثبات وفاداری به ایدئولوژی جدید را داشتند.

«به‌طورکلی جو فشار بر گروه‌های روشنفکری خصیصه اصلی دهه اول بعد از انقلاب در ایران است و این سال‌ها برای روشنفکران فعالیت و زندگی در فضایی است که قانونش عبارت است از سنگینی نوعی سوءظن و پیگرد سیاسی و فرهنگی دائم» (ثقفی، ۱۳۸۰: ۳۵۸). پس از پایان جنگ نیز فضای امنیتی بر کشور حاکم است و توسعه سیاسی به بهای رونق اقتصادی همچنان محدود می‌شود. تمامی این چالش‌ها

باعث شد که روشنفکران ایرانی برای مدتی طولانی دچار بحران شوند. بخشی از آنان کشور را ترک گفتند و عده‌ای هم که ماندند تا پایان جنگ و بازگشایی فضای مطبوعاتی دست از کار کشیدند و کمتر در مجامع حاضر شدند.

در این فیلم جلال‌الدین را می‌توان روشنفکر سستی طبقه متوسط و گلشنی را روشنفکر ارگانیک طبقه حاکم در دهه شصت در نظر گرفت. جلال‌الدین، نماینده روشنفکر بودن و تلاش برای روشنفکر ماندن در فیلمی با نگاهی روشنفکرستیز و در هنگامه‌ای است که روشنفکرستیزی رواج دارد. او نماینده روشنفکرانی است که در ببحوجه انقلاب و جنگ و درگیری‌های سیاسی، گویی از کاروان جامانده است. او رفته‌رفته به جای کار روشنفکری درگیر مسائل اقتصادی، کوپن، وام و کارهای حاشیه‌ای می‌شود. او ترک وطن را بر نمی‌تابد و تقلا می‌کند تا از به حاشیه رانده شدن نجات یابد. در جدول زیر دلایل تعلق هریک از روشنفکران به طبقه خاص خود ارائه شده است.

جدول ۱۰. طبقه اجتماعی روشنفکران فیلم خانه خلوت

روشنفکر	ویژگی ظاهری	رابطه با قدرت	تفکر	طبقه اجتماعی
جلال‌الدین	ساده، عصابه‌دست	صاحب قدرت نیست	سرگردان	طبقه متوسط
گلشنی	بلندقند، شغل مناسب	صاحب قدرت است	حفظ شیوه و وضعیت موجود	طبقه حاکم

جلال‌الدین تحت پیگرد و نظارت دائم است و روشنفکران طبقه حاکم (گلشنی) سعی در جذب او دارند. او که راضی به توجیه وضعیت موجود نیست، زیر فشار تهدیدهای پیاپی قرار می‌گیرد که می‌توان از آنها به‌عنوان نیروهای سرکوبگر طبقه حاکم تعبیر کرد. همسرش او را باور ندارد و مدام به او یادآوری می‌کند که قلمش خشکیده است، سه همسایه او در پی غصب دارایی‌هایش هستند، دزدی که شبانه به خانه‌اش حمله می‌کند، پس‌اندازی که آن را تمام‌شده می‌بیند و کتاب‌هایی که آب آنها را نابود می‌کند (با اینکه او کتابخانه خود و محل کار روشنفکری‌اش را به زیرزمین برده و گویی آن را از انظار پنهان کرده است، بازهم راه به نابدی آن باز است؛ چراکه او

تحت کنترل مداوم قرار دارد). پس از تمامی فشارها و تهدیدها اکنون است که سردبیر می‌داند او چاره‌ای جز پذیرش شیوه جدید نوشتن ندارد و پیشنهاد چاپ نوشته‌هایش را می‌دهد، چون او می‌داند که جلال‌الدین از این‌پس قرار است چیزهایی بنویسد که با واقعیت جور درآید (واقعیتی که طبقه حاکم سعی در توجیه آن دارد).

به نظر می‌رسد راوی در این فیلم از منظر ایدئولوژی حکومت وقت به مسئله روشنفکری می‌نگرد؛ ایدئولوژی‌ای که شرایط اکنون و شیوه نوشتن در این شرایط را تنها واقعیت حقیقی می‌خواند (تیپ و چهره سردبیر با تیپ طرفداران ایدئولوژی سنتی اسلامی در آن دوره همخوان است). به‌طورکلی چنین فیلمی خود می‌تواند سند فشارها و تهدیدها بر روشنفکران این برهه قلمداد شود. در اینجا با روشنفکری روبه‌رو هستیم که این چنین بازنمایی شده است: ناخودی، دُگم و ناآگاه به اوضاع که باید در مسیری قدم بردارد که برایش تعریف شده است. در جدول زیر نوع، طبقه، ایدئولوژی و دیدگاه راوی در مورد روشنفکران بازنمایی شده در این فیلم، دیده می‌شود.

جدول ۱۱. جمع‌بندی روشنفکران فیلم خانه خلوت

روشنفکر	نوع	طبقه	ایدئولوژی	دیدگاه راوی
جلال‌الدین	سنتی	متوسط	بدون ایدئولوژی	ناخودی، ناآگاه
گلشنی	ارگانیک	حاکم	تثبیت وضع حاکم	خودی، آگاه

آب‌و‌آتش

داستان

علی مشرقی، نویسنده و روشنفکر، پس از جروبحث با همسرش مهرانگیز، از خانه بیرون می‌زند، با زنی خیابانی به نام مریم آشنا می‌شود و شب را در خانه او به صبح می‌رساند. فردای آن روز با جسم بی‌جان همسرش که به قتل رسیده است روبه‌رو می‌شود. او برای اثبات بی‌گناهی خود چندین بار به دیدار مریم می‌رود و از او می‌خواهد برایش در دادگاه شهادت بدهد، اما مریم شناسنامه ندارد و ادعا می‌کند که نمی‌تواند در دادگاه شهادت دهد. پس از ماجراهای زیادی مریم تصمیم می‌گیرد به دادگاه بیاید و مسیر زندگی خود را نیز تغییر دهد و آن‌گونه که علی می‌گوید زندگی کند، اما درنهایت به دست مجید، عاشق مجنون خود، به قتل می‌رسد.

تحلیل درون متن

علی مشرفی، فردی است که در زندگی تنها می‌خواهد بخواند و بنویسد. او دغدغه‌های مذهبی و خداپرستانه دارد، چراکه به گفته خودش به دنیای دیگر معتقد است، از سرنوشت سخن می‌گوید، سعی دارد مریم را از تفکرات نیهیلیستی‌اش نجات دهد و همچنین کتابی درباره جنگ نوشته است (توجه کنید به نام علی مشرفی که با چنین شخصیتی قرابت دارد). باین حال، او انسانی غیرمنعطف نیست و همه افراد را با یک خط‌کش خوب‌بید نمی‌سنجد. چنانچه در نظر او یک زن خیابانی نیز دارای شعور و فهم بسیار است. رخدادهای «آشنایی» علی با مریم و «قتل» مهرانگیز در تحلیل‌ها مورد توجه قرار گرفته است. همچنین بر کنش‌هایی که در برابر این آشنایی از علی سر می‌زند تأکید شده است؛ کنش‌هایی که آن را «تلاش برای شناخت» نامیده‌ایم. راوی نیز تصویری مطلقاً سیاه از هیچ شخصیتی ارائه نداده است و آنها را تنها قربانی شرایط و اجتماع می‌داند، از مریم و مادرش که قربانی پدر بوده‌اند تا سیما که قربانی مجید بوده و حتی مجید که قربانی سیاست است. در جدول ۱۲ معنای اولیه هر یک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی گردآوری شده است.

جدول ۱۲. مؤلفه‌های متن فیلم آب‌و‌آتش

نگاه کلی راوی	معنای اولیه	مؤلفه‌های متن	
روشنفکر به‌مثابه فردی نوگرا و پذیرای دیگران	روشنفکر نوگرا	تفکرات مذهبی غیرستی، تساهل‌گر	شخصیت
		آشنایی علی با مریم	رخداد
	قتل مهرانگیز		
	تلاش برای شناخت و کمک به دیگری	تلاش برای شناخت و کمک به مریم	کنش
		ارائه تصویری خاکستری از شخصیت‌ها	راوی

تحلیل فرامتن

در دهه هفتاد با رشد اقتصادی و اصلاحات پس از جنگ و با فزونی تغییرات در چهره کشور و افزایش جمعیت افراد تحصیل کرده، طبقه متوسط جدید رشد چشمگیری داشت. «طبقه متوسط جدید به لحاظ دینی جزم‌اندیش نیست و در عین حال که مخالف

غرب‌زدگی است، دل‌بستگی شدیدی به برخی از ارزش‌های مثبت غربی دارد» (تاجیک، ۱۳۸۸: ۱۳۲). این طبقه در دهه هفتاد به دنبال فهم عمیق‌تری از مسائل مهمی مانند مدرنیته، عقل، مذهب و... بود.

همچنین این سال‌ها، سال‌های تسلط تفکرات اطلاع‌طلبانه در عرصه سیاست و نیز در حوزه روشنفکری است. به طوری که گروهی از روشنفکران، در این دوره تلاش کردند چهره‌ای پذیرای عقاید گوناگون از خود به نمایش بگذارند. در این بافت فرهنگی و با باز شدن نسبی فضای سیاسی و برنامه‌های اصلاحاتی دولت، روشنفکران تازه‌ای به نقد بعضی از آموزه‌های غالب در حوزه دین و نگرش اصلاح‌طلبانه به مسائل جامعه روی آوردند و در راستای تعامل و گفت‌وگو با دیگری برآمدند. این روشنفکران معتقد بودند که معرفت دینی با تحول بشری تغییر می‌یابد. آنچه خداوند فرموده ثابت است، ولی معرفت دینی متغیر است، هیچ فهمی از دین به هیچ وجه مقدس و مطلق نیست و نیز هیچ کس یا هیچ گروه خاصی نمی‌تواند دعوی انحصاری بودن تفسیر دین را داشته باشد (سروش، ۱۳۷۳). این دوره، دوره مخالفت با ارائه قرائت رسمی از دین و تسلط گفتمان تکثرگرایی دینی است. دین به منزله امری خصوصی و حداقلی در نظر گرفته می‌شود و نباید وارد مناسبات اجتماعی و سیاسی شود و ملاک عمل قرار بگیرد. در این فیلم می‌توان علی مشرقی را نماینده روشنفکر سنتی طبقه متوسط جدید نیمه دوم دهه هفتاد در نظر گرفت. او فردی با دغدغه‌های مذهبی است، اما پیش‌فرض‌های مذهبی او در قضاوتش در مورد دیگران تأثیر چندانی ندارد و همه افراد را با یک خط‌کش خوب و بد و سیاه و سفید نمی‌سنجد؛ در خصوص یک زن خیابانی جزم‌اندیش نیست و او را صاحب شعور و مستحق داشتن زندگی و افکار بهتری می‌داند. در جدول زیر دلایل تعلق علی مشرقی به طبقه متوسط جدید ارائه شده است.

جدول ۱۳. طبقه اجتماعی روشنفکر فیلم آب‌و‌آتش

طبقه متوسط جدید	سرمایه فرهنگی بالا، ساده	ویژگی ظاهری
	مشخص نیست	رابطه با قدرت
	مذهبی غیر سنتی	تفکر

چنین فیلمی خود می‌تواند به منزله‌ی بازنمایی گفتمان‌های روشنفکری این دوره باشد و به نظر می‌رسد راوی از منظر ایدئولوژی این روشنفکران به مسئله نگریسته است. در این فیلم تمامی افرادی که شاید در دهه‌ی شصت می‌توانستند تصویری مطلق داشته باشند در اینجا خاکستری^۱ می‌شوند. و در نهایت هیچ تصویری از معنویت و خوبی مطلق ارائه نمی‌شود، دیگران به خودی و غیرخودی تقسیم نمی‌گردند و به هرکس در جایگاه خودش اندک حقی داده می‌شود. در جدول زیر نوع، طبقه، ایدئولوژی و دیدگاه راوی در مورد روشنفکر بازنمایی شده در این فیلم، دیده می‌شود.

جدول ۱۴. جمع‌بندی فیلم آب‌و‌آتش

نوع	طبقه	ایدئولوژی	دیدگاه راوی
سستی	متوسط جدید	تکثرگرایی	روشنفکر نوگرا و پذیرا

بحث و نتیجه‌گیری

در این بخش تلاش خواهد شد از طریق جمع‌بندی نحوه‌ی بازنمایی روشنفکران و رابطه‌ای که روشنفکران و راوی در هر فیلم با بافت اجتماعی خود برقرار می‌کند، شمایی از آنچه در بخش تحلیل‌ها حاصل شد، ارائه شود و سپس مقایسه‌ای بین مفاهیم استخراج‌شده انجام و نتایج کلی حاصل گردد.

در دهه‌ی چهل و پنجاه با تحلیل سه چهره‌ی بازنمایی شده از روشنفکران در دو فیلم، سه معنای نسبت داده‌شده به فرد روشنفکر آشکار شد که عبارت‌اند از: روشنفکر متجاوز متعلق به طبقه‌ی حاکم، روشنفکر دست‌نشانده و بی‌حاصل متعلق به طبقه‌ی متوسط و متوسط پایین سنتی و روشنفکر اصلاح‌گر ناکام متعلق به طبقه‌ی متوسط جدید. نگاه راوی در یک فیلم، روشنفکر را عامل حقارت طبقه‌ی پایین می‌داند و چنین نگاهی را می‌توان در دیدگاه روشنفکران بومی‌گرای دهه‌ی چهل و پنجاه نظیر جلال آل‌احمد^۲ مشاهده کرد (روشنفکرانی که از خیانت و از دست‌نشانده‌گی روشنفکران سخن می‌گفتند) و راوی در یک فیلم به روشنفکر مدرن به‌مثابه فردی گرفتار در مناسبات سنتی و مناسبات سیستم حکومتی می‌نگرد و این همان نگاهی است که روشنفکران

۱. برای مثال شخصیت زن خیابانی کتابخوان و شاعر

۲. رجوع کنید به کتاب غرب‌زدگی (۱۳۴۱) و در خدمت و خیانت روشنفکران (۱۳۵۷) نوشته‌ی جلال آل‌احمد.

نوگرای دههٔ چهل و پنجاه در خصوص جایگاه خویش داشتند و خود را از طرفی گرفتار سنت در جامعه می‌دیدند و از طرفی دیگر نیز خود را در عرصهٔ آزادی‌های سیاسی دست‌وپایسته می‌یافتند.

در دههٔ شصت با تحلیل دو چهرهٔ بازنمایی‌شده از روشنفکران در یک فیلم، دو معنای نسبت داده‌شده به فرد روشنفکر آشکار گردید که عبارت‌اند از: روشنفکر ناخودی ناآگاه متعلق به طبقهٔ متوسط و روشنفکر خودی آگاه متعلق به طبقهٔ حاکم. راوی در این دوره دو نگاه متفاوت به دو گروه از روشنفکران دارد که چنین نگاهی را می‌توان در ایدئولوژی طبقهٔ حاکم دههٔ شصت مشاهده کرد. این نگاه، نگاهی است که همهٔ افراد، اماکن و اشخاص را با برچسب‌هایی مانند خودی و غیرخودی قضاوت می‌کند. در دههٔ هفتاد با تحلیل یک چهرهٔ بازنمایی‌شده از روشنفکر معنای نسبت داده‌شده به فرد روشنفکر آشکار شد که عبارت است از: روشنفکر نوگرا و پذیرا متعلق به طبقهٔ متوسط جدید. نگاه کلی راوی در تصویر کردن خاکستری شخصیت‌ها و تقسیم نکردن آنها به خودی و ناخودی، همان نگاه روشنفکران دههٔ هفتاد مبنی بر پذیرش عقاید و تکثرگرایی است. در جدول زیر نگاه کلی راوی در هر فیلم و رابطه آن با ایدئولوژی‌های هر دوره ارائه‌شده است.

جدول ۱۵. رابطهٔ نگاه راوی با ایدئولوژی‌های دوران خود

ایدئولوژی	نگاه راوی	فیلم
نزدیک به گروهی از روشنفکران دههٔ چهل و پنجاه و نقد به ایدئولوژی حکومت وقت	نگاه بدبینانه به روشنفکر ارگانیک طبقهٔ حاکم، نگاه بدبینانه به روشنفکر سنتی جذب‌شده توسط روشنفکر ارگانیک	پستیچی
طرفدار ایدئولوژی روشنفکران مدرن دههٔ چهل و پنجاه و نقد ایدئولوژی حکومت وقت	نگاه خوش‌بینانه به روشنفکر سنتی نوگرا، نگاه بدبینانه به حاصل کار روشنفکر سنتی به دلیل نیروی سرکوبگر طبقهٔ حاکم	رگبار
طرفدار ایدئولوژی طبقهٔ حاکم دههٔ شصت	نگاه خوش‌بینانه به روشنفکر ارگانیک طبقهٔ حاکم، نگاه بدبینانه به روشنفکر سنتی	خانه خلوت
طرفدار ایدئولوژی روشنفکران تکثرگرای دههٔ هفتاد و حکومت وقت	نگاه خوش‌بینانه به روشنفکر سنتی نوگرا	آب‌و‌آتش

در روند مقایسه فیلم‌ها با یکدیگر آشکار شد که آزادی عمل روشنفکران بازنمایی شده در دوره اول و دوم، در رابطه با ایدئولوژی قدرت در فیلم‌ها تعریف شده و سایه سنگین نیروهای حاکم بر سر روشنفکران سایه گسترانیده است و این در حالی است که روشنفکر بازنمایی شده در دوره سوم در ارتباط با قدرت در فیلم مطرح نشده است. در جدول زیر رابطه هریک از روشنفکران با قدرت در هر فیلم گنجانده شده است.

جدول ۱۶. رابطه روشنفکران بازنمایی شده با قدرت

دوره	روشنفکر	رابطه با ایدئولوژی قدرت	قدرت مانور	معنا
۱۳۴۰-۱۳۵۷	متجاوز	نزدیک به ایدئولوژی قدرت است	آزادی عمل دارد	آزادی عمل روشنفکر نزدیک
	دست‌نشانده و بی‌حاصل	نزدیک به ایدئولوژی قدرت است	آزادی عمل دارد	به ایدئولوژی قدرت، جو فشار بر روشنفکر دور از
	اصلاح‌گر ناکام	نزدیک به ایدئولوژی قدرت نیست	آزادی عمل ندارد	ایدئولوژی قدرت
۱۳۵۷-۱۳۷۰	نا خودی و ناآگاه	نزدیک به ایدئولوژی قدرت نیست	آزادی عمل ندارد	ایدئولوژی قدرت
	خودی و آگاه	نزدیک به ایدئولوژی قدرت است	آزادی عمل دارد	
۱۳۷۰-۱۳۸۰	پذیرا	در رابطه با قدرت در فیلم تعریف نشده است		

از این مقایسه می‌توان این نتیجه کلی را حاصل کرد که روشنفکران دوره اول و دوم، در رابطه با امر سیاسی بازنمایی شده‌اند (تنها تفاوت در اینجا موضع قدرت است (پهلوی و اسلامی))، اما به نظر می‌رسد با سپری شدن دهه اول انقلاب و پایان یافتن جنگ، روشنفکر که اکنون از زیر سایه نیروی عظیم انقلاب خارج شده است، در رابطه با امر اجتماعی تعریف و فردی سازنده در این عرصه بازنمایی می‌شود.

منابع

- ادیبی، حسین (۱۳۵۸). طبقه متوسط جدید در ایران، تهران: انتشارات جامعه.
- اسپریانو، پائولو (۱۳۶۲). مقدمه نامه‌های زندان. ترجمه مریم علوی‌نیا. تهران: نشر آگاه.
- اشرف، احمد و بنو عزیز، علی (۱۳۸۸). طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران، ترجمه سهیلا ترابی فارسانی، تهران: انتشارات نیلوفر.

- بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین (۱۳۸۵). *هنر سینما*، ترجمه فتح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- بیتنام، دیوید و بویل، کوین (۱۳۸۸). *دموکراسی چیست*، ترجمه شهرام نقش تبریزی، تهران: انتشارات ققنوس.
- تاجیک، احسان (۱۳۸۸). «طبقه متوسط جدید در ایران سال های ۵۷ - ۱۳۳۲»، *چشم انداز ایران*، شماره ۵۴، ص ۱۳۲.
- ثقفی، مراد (۱۳۸۰). «گذر از کویر: روشنفکران ایران پس از انقلاب اسلامی»، *فصلنامه بازتاب اندیشه*، شماره ۱۷.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۳). *قبض و بسط تئوریک شریعت، نقدها و بحث‌ها*، تهران: انتشارات صراط
- کیسی بی، آلن (۱۳۶۸). *درک فیلم*، ترجمه بهمن طاهری، تهران: انتشارات فیلم.
- وحدت، فرزین (۱۳۸۳). *رویارویی فکری ایران با مدرنیست*، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: انتشارات ققنوس.
- هالوب، رناته (۱۳۷۴). *آنتونیو گرامشی فراسوی مارکسیسم و پسامدرنیسم*، ترجمه محسن حکیمی، تهران: نشر چشمه.
- Allen, Richard (1993) Representation, Illusion and Cinema, *Cinema Journal*, 32(1), pp. 21-48.
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*, New York: oxford university press.
- Ben-Shaun, Nitzan (2007) *Film: The Key Concepts*, London: Berg Publisher.
- Gramsci, Antonio (1971) *Selections From the Prison Notebooks*, edited and translated by Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, London: Lawrence & Wishart.
- Griffi, Larry J (1993) Narrative, Event-Structure Analysis, and Causal Interpretation in Historical Sociolog, *The American Journal of Sociology*, 98(5).
- Henderson, Brian (۱۹۷۱) Two Types of Film Theory, *Film Quarterly*, 24(3), pp. 33-42.
- Ives, Peter (2004) *Language and Hegemony in Gramsci*, London: Fernwood Publishing
- Johnson, P (2009) *Intellectuals: From Marx and Tolstoy to Sartre and Chomsky*, New York: HarperCollins Publishers.
- King, M. (1978) The social role of intellectuals: Antonio Gramsci and the Italian renaissance, *An Interdisciplinary Journal*, Vol 61.

- Polkinghorne, Donald (1988) *Narrative Knowing and the Human Sciences*, US: University of New York Press.
- Reid, Julie & Others (2008) *Media Studies: Policy, Management and Representation*, South Africa: Juta Academic Publisher.
- Riessman, Catherine Kohler (2003) *Narrative Analysis*, LoNDON: Sage Publication.
- stam, robert & others (1992) *New vocabularies in film semiotics*, New York and London: taylor and francis group.