جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، شماره دوم پاییز و زمستان ۱۳۹۵
صفحه ۲۵ تا ۵۱

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

ساره امیری[۱] ، احسان آقابابایی[۲] ، مجید فدایی[۳]

چکیده

مقالۀ حاضر درصدد است تا نحوۀ بازنمایی روشنفکر را در سینمای دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۷۰ توصیف کند و به تفسیر مناسبات اجتماعی این بازنمود بپردازد. ازاین‌رو، با مبنا قرار دادن نظریۀ «روشنفکران» «گرامشی» و نظریۀ «بازنمایی»، چهار فیلم با اتخاذ روش «تحلیل روایت»، بررسی شده است تا رابطۀ هریک از روشنفکران بازنمایی‌شده با بافت اجتماعی خویش مشخص گردد. درنهایت این نتایج حاصل شد که روشنفکران نه به‌صورت 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 دهۀ منتهی به انقلاب و دهۀ اول پس از انقلاب، روشنفکر در رابطه با «امر سیاسی» مطرح شده است اما با سپری شدن دهۀ اول انقلاب و پایان یافتن جنگ، روشنفکر دهۀ 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«مطالعۀ تطبیقی بازنمایی شخصیت روشنفکر در سینمای ایران (دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۷۰)» است.

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان saareh.amiri@gmail.com
۲. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه اصفهان ehsan_aqababaee@yahoo.com
۳. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان fadaei51@gmail.com

طرح مسئله

سنت روشنفکری معاصر در ایران، نه حاصل روند تاریخی چندصدساله‌ای که غرب طی کرده، بلکه تنها نتیجهٔ برخورد یکباره با مدرنیته و با مغرب زمین است. تاریخ معاصر ایران پیوندی ناگسستنی با این رویارویی و بالطبع با سنت روشنفکری زاده‌شده 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.

علاوه‌بر این، یکی از راه‌های شناخت هر جامعه، شناخت هنر آن جامعه است. متفکران حوزهٔ جامعه‌شناسی بر این عقیده‌اند که هنر به‌طورکلی و سینما به‌طور خاص، با زمینهٔ اجتماعی‌اش رابطهٔ تنگاتنگی دارد و ازاین‌رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی قلمداد شود؛ سینما این قابلیت را دارد که واسطهٔ درک ما از جامعه باشد و ما را در فهم لایه‌های عمیق‌تری از حیات اجتماعی یاری رساند.

مقالهٔ پیش‌رو بر آن است تا چهره‌ای را که فیلم‌های[1] دههٔ 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 ازلحاظ محتوا پشت سر گذاشته است، تفسیر نماید. بروز رخدادهای عمدهٔ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و تحولات ملموس فضای روشنفکری در این دهه‌ها و مبنا قرار دادن یک تحول عظیم همچون انقلاب، به‌عنوان نقطهٔ 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 دههٔ ۴۰ تا ۷۰ ایران چگونه بازنمایی شده است؟

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

از مقایسهٔ نحوهٔ بازنمایی روشنفکر در فیلم‌های دههٔ ۴۰ تا ۷۰ چه نتایجی حاصل می‌شود؟

۱. به‌مثابه متنی فرهنگی

چارچوب مفهومی

چارچوب مفهومی مقاله حاضر از دو دسته نظریه تشکیل شده است: نظریهٔ روشنفکران آنتونیو گرامشی[1] در حوزهٔ جامعه‌شناسی و نظریهٔ بازنمایی[2] در حوزهٔ رسانه که در ادامه به تشریح آنها پرداخته می‌شود.

نظریهٔ روشنفکران گرامشی

گرامشی، فیلسوف انقلابی، نظریه‌پرداز مارکسیست و از رهبران حزب کمونیست ایتالیا و متأثر از متفکرانی چون هگل[3] و مارکس[4] است. او نظریهٔ مهمی پیرامون روشنفکران ارائه داده است که ریشه در مفهوم «هژمونی [5]» در تفکر او دارد. «پیش از گرامشی واژهٔ 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[6]، 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 به‌طورکلی تعادلی بین جامعهٔ مدنی و جامعهٔ سیاسی و درنتیجه 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 دامنهٔ 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 درنهایت حاصل کار روشنفکران در جامعه تعریف می‌شود.

گرامشی مقالهٔ خود دربارهٔ 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 به‌گونه‌ای اندام‌وار، یک یا بیش از یک قشر روشنفکر را به وجود می‌آورد که به او انسجام می‌دهد و او را از نقش خود، نه‌تنها درزمینهٔ اقتصادی بلکه در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی آگاه می‌سازد (هالوب، ۱۳۷۴: ۲۶۷–۲۶۸). درنتیجه روشنفکران نمی‌توانند یک گروه مستقل را تشکیل دهند، چراکه همواره محدود به طبقات[1] 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 حوزهٔ جامعهٔ مدنی فعالیت می‌کنند و رابطهٔ غیر مستقیمی با مسائل اقتصادی دارند؛ اما روشنفکران ارگانیک آن دسته از روشنفکرانی هستند که در حوزهٔ جامعهٔ 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 درنهایت هر دوی این روشنفکران در راستای هدف یکسان اعمال هژمونی طبقهٔ حاکم گام برمی‌دارند و «اگرچه روشنفکران سنتی از ابتدا داعیهٔ هدایت و جهت‌دهی جامعه را داشته‌اند، بدعت‌های آنان اغلب به‌وسیلهٔ احکام تحمیل‌شده از جانب قدرت‌های خارجی، دستگاه‌های سیاسی و سنت محدود می‌شود» (جانسون [2]، ۲۰۰۹: ۷). به‌طورکلی 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

اشـتباهاً خـود را مسـتقل از روابـط اجتماعـی و اقتصـادی می‌داننـد، بـه وجـود آمده‌اند.

روشـنفکران دو نوع کار روشـنفکری انجام می‌دهند: کارهای روزمره و عادی روشنفکری توسـط روشـنفکران ارگانیک و کارهای خالص روشـنفکری توسـط روشـنفکران سـنتی. اما هـر دوی آنهـا درنهایـت بـا منافـع به‌خصوصـی از اشـکال تولیـد اقتصـادی گـروه خویـش پیونـد دارنـد. روشـنفکران گـروه اجتماعـی حاکم، روبنایی متناسـب بـا گروه می‌سـازند که درنهایـت تبدیـل بـه روبنایـی بـرای تمـام جامعـه می‌شـود. دو بخش اصلـی آن روبنـا با دو وظیفـهٔ اصلـی روشـنفکران برای پیاده کردن تسـلط گـروه حاکم مطابقـت دارد: جامعهٔ مدنی و جامعهٔ سیاسـی (کینـگ [1]، ۱۹۷۸: ۲۳-۳۹).

بـا توجـه بـه این تعریـف گرامشـی، در مقالهٔ حاضـر از مفهـوم روشـنفکر در چارچوب معنای نخبه‌سـالارانهٔ آن اسـتفاده نشـده اسـت، بلکه در معنی حرفه‌ای برای اشـاره به کسـانی کـه بـا تولیـد و توزیـع عقایـد و دانـش به‌طورکلـی سـروکار دارند، تعریف شـده اسـت. در ایـن معنـا روشـنفکر همـواره ایدئولـوژی گروه‌هـای اجتماعی ویـژه‌ای را تئوریـزه می‌کند.

بازنمایی

یکـی از علایـق نگره‌پردازان سـینما، همواره رابطـهٔ تصویر روی پرده با واقعیت بوده اسـت. جسـتار آنهـا بدین مسـئله انجامیده اسـت کـه پرسـش‌هایی از قبیل اینکـه آیا فیلـم می‌تواند صادقانـه آنچـه را کـه واقعی اسـت بازنمایـی کند؟ (کیسـبی یـر، ۱۳۶۸: ۱۰۰) مطـرح کنند. در چنیـن فضایـی اسـت کـه واقعیـت، نقطهٔ شـروع هم آیزنشـتاین [2] و هـم بازن [3] بـود. لیکن آیزنشـتاین از واقعیـت و رابطـهٔ سـینما بـا آن فراتر رفـت اما بـازن چنین نکرد (هندرسـون [4] ، ۱۹۷۱: ۳۳-۴۲). ایـن رابطـه از آن زمـان تاکنـون بـا قوت بر نظریه‌پردازی در سـینما سـایه انداختـه اسـت. نظریه‌هـای متأخـر در حـوزهٔ فیلـم بـر ایـن عقیـده اسـت کـه الگوبـرداری سـینما از زندگـی، به‌نـدرت طبیعـی اسـت و سـینما تنها بخش‌هـای قابل‌شناسـایی از جهان را به‌وسـیلهٔ تمهیداتـی، در روش‌هـای قابل‌قبـول بازسـازی می‌کند(انـدرو [5] ، ۱۹۸۴: ۷۴).

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

نئومارکسیست‌ها با الهام از اندیشه‌های آلتوسر[1]، 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 (بِن- شائول[2]، 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، انتظارها، 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[3]، ۲۰۰۸: ۱۹۹) و «اساساً تماشاگر فیلم، با باور به اینکه آنچه می‌بیند یک واقعیت است، فریب می‌خورد» (آلن[4]، 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 رابطهٔ 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 عدهٔ خاصی گره خورده است. درنتیجه رسانه‌ها، بازنمایی‌ای از واقعیت را نشان می‌دهند و نه خود واقعیت را و مردم به‌عنوان مخاطب، نقطه‌نظراتشان دربارهٔ 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

مسـائل سیاسـی و ایدئولوژیـک مـورد ارزیابـی قـرار بگیرد.

مقالـهٔ حاضـر مبتنـی بر رهیافت برسـاخت‌گرایی در بازنمایی اسـت. مطابـق این رهیافت آنچـه معنـا را حمـل می‌کنـد جهـان مادی نیسـت، بلکه نظـام زبانـی حمل‌کنندهٔ معناسـت و ازایـن‌رو رسـانه‌های جمعـی همچـون فیلم‌هـا نیز واقعیـت اجتماعـی را منعکـس نمی‌کنند، بلکـه واقعیت‌هـای اجتماعـی در قالـب سـاختارهای روایـی آنهـا برسـاخته و در مراحـل مختلـف رمزگذاری می‌شـود.

روش‌شناسی

روش به‌کارگرفته‌شـده در ایـن مقالـه، تحلیـل روایـت[1] اسـت. تعاریـف متعـددی از روایت وجـود دارد، امـا به‌طورکلـی می‌تـوان روایـت را «زنجیـره‌ای از رویدادهـای علی‌واقـع در زمـان و فضـا دانسـت کـه بـا یـک موقعیـت آغاز می‌شـود، بر اسـاس یـک الگـوی علت و معلولـی پیـش می‌رود و بـه موقعیت جدیدی منتهی می‌گـردد» (بوردول و تامپسـون، ۱۳۸۵: ۷۳). درنتیجـه «آنچـه متن‌هـای متفـاوت را تبدیل به روایـت می‌کند، توالی و تعاقب اسـت» (رایزمـن[2]، ۲۰۰۵: ۱).

نظریه‌پـردازان، «روایـت را اولیـن شـکل ساخته‌شـده معنـادار تجربـه انسـانی» (پالکینگهـورن[3]، ۱۹۸۸: ۱) و درنتیجـه راهـی بـرای بیـان معانـی‌ای می‌داننـد کـه نیـاز بـه تفسـیر و بازتفسـیر دارد؛ و «مسـتلزم آشـکار کـردن زوایـا و پرسـپکتیوهای معنابخـش و روش‌هـای به‌کارگرفته‌شـده توسـط روایت‌گرایـان اسـت» (بامبـرگ[4]، ۲۰۱۰: ۹). تحلیـل روایـت درصـدد کنـدوکاو معانـی اسـت و«ارتبـاط بیـن دلالت‌کننـده و دنیـای داسـتان را به‌منظـور آشـکار کردن سیسـتم عمیق‌تـری از ارتباطـات و پیوندهای فرهنگی کـه از راه فرم روایـی بیـان می‌شـوند را جسـت‌وجو می‌کنـد» (اسـتَم[5] و همـکاران، ۱۹۹۲: ۷۰)

تحلیـل روایـت فیلـم، روایـت را نوعـی بازنمایـی تلقـی می‌کنـد کـه مجموعه‌ای اسـت از بازنمایی‌هـای نوشـتاری، بازنمایی‌هـای دیـداری و بازنمایـی شـنیداری. ایـن بازنمایی‌هـا کـه در مجمـوع روایـت کلـی را شـکل می‌دهنـد، به‌وسـیلهٔ عناصـر روایت‌پـرداز در فیلم به

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

منصـهٔ ظهـور درمی‌آینـد. پژوهـش حاضـر از میان چنیـن عناصـری، تأکید خـود را بر چهار عنصـر اصلـی شـخصیت، رخـداد، کنـش و راوی قرار داده اسـت.

شـخصیت، رشـتهٔ حـوادث را بـه وجـود مـی‌آورد و فـردی اسـت کـه کیفیـت روانـی او در کنـش او و آنچـه می‌گویـد و انجـام می‌دهـد، وجـود دارد. «رخـداد، واقعـه‌ای اسـت قابل‌تمییـز و تشـخیص و الگـو و تمـی دارد کـه آن را از دیگر وقایع جدا می‌سـازد و شـامل تغییراتـی می‌شـود کـه در محدودهٔ زمانـی به‌خصوصی روی داده اسـت» (گریفیـن[1]، ۱۹۹۳: ۱۰۹۶). کنـش بـه کـردار، عمـل و حـالات کنشـگران، خـواه فیزیکـی باشـد خـواه روانـی، اطـلاق می‌گـردد؛ و راوی، مجموعه‌تمهیداتـی اسـت کـه توسـط دسـت‌اندرکاران سـاخت فیلـم بـرای تبییـن ایدئولـوژی و نقطـهٔ نـگاه نهایـی انجام می‌شـود.

حجم نمونه و شیوهٔ نمونه‌گیری

جامعـهٔ آمـاری ایـن پژوهـش شـامل تمامـی فیلم‌هـای ساخته‌شـده بیـن دهه‌هـای ۴۰ تا ۷۰ در ایـران اسـت کـه فـرد روشـنفکر در آن بـه تصویر کشـیده شـده اسـت. این برهـهٔ زمانی بـه سـه دورهٔ ۱۳۴۰–۱۳۵۷، ۱۳۵۷–۱۳۷۰ و ۱۳۷۰–۱۳۸۰ تقسـیم‌بندی[2] و چهـار فیلـم بـا اسـتفاده از نمونه‌گیـری هدفمنـد (انتخـاب فیلم‌هایـی کـه واجـد قابلیـت لازم بـرای نیـل به هـدف محـوری تحقیـق) انتخاب شـد. نحـوهٔ انتخاب فیلم‌هـا از این قـرار اسـت: فیلم‌هایی بـا محوریت شـخصیت روشـنفکر گزینش اولیه شـدند، سـپس با تماشـای فیلم‌هـا و مطالعهٔ نقدهـا و تحلیل‌هـای مربـوط بـه ایـن آثـار، چهـار فیلـم کـه بیشـترین ارتبـاط مضمونـی با ایده‌هـای روشـنفکری هـر دوره را دارا بودنـد، انتخـاب نهایـی گردیـد. بـا توجـه بـه وجود طیف‌های مختلف روشـنفکری در دورهٔ اول، دو فیلم مرتبط با دو گروه از این روشـنفکران؛ و به‌دلیـل وجـود یـک طیـف روشـنفکری اکثریـت در دوره‌هـای دوم و سـوم، یـک فیلم از هرکـدام انتخـاب شـد. ذکـر ایـن نکتـه ضـروری اسـت کـه فیلم‌هـای دیگـری نظیـر فیلـم هامـون (۱۳۶۸) نیـز مدنظـر محققـان قرار گرفـت، امـا از آن جهت که مقـالات و کتاب‌های متعـدد در ارتبـاط بـا تحلیـل ایـن فیلم‌ها بـا رویکردهـای گوناگـون (ازجمله مفهـوم مدنظر

1. Griffin

۲. دلیـل ایـن تقسـیم بنـدی تغییـرات اساسـی رخ داده در ایـده هـای روشـنفکری در ایـران شـامل روشـنفکری دهـه چهـل و پنجاه، روشـنفکری دهـه اول انقـلاب و روشـنفکری دوران اصلاحات میباشـد.

روشنفکری این تحقیق)[1] 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 صباغ زاده	۱۳۷۰
٤	آب‌وآتش	فریدون جیرانی	۱۳۷۹

یافته‌ها

در این بخش سعی بر این است که فیلم‌ها ابتدا با نظر به مؤلفه‌های درون‌متنی بررسی‌شده، 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 نظریهٔ گرامشی تفسیر شوند.

پستچی

داستان فیلم

تقی، پستچی شهر بی‌نامی است که در املاک ارباب خود با همسرش (منیر) زندگی می‌کند و به‌دلیل ناتوانی جنسی خویش تحت درمان پزشکی است که او را با داروهای متعدد مورد آزمایش قرار می‌دهد. برادرزادهٔ ارباب از فرنگ بازمی‌گردد و قصد دارد مزرعه را به کمک عموی خود به خوک‌دانی مدرنی بدل سازد. او شیفتهٔ منیر می‌شود و با او رابطهٔ 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 طبقهٔ متوسط شهری در سینمای پایان دههٔ ۱۳۶۰ ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون» (آقابابایی و دیگران، ۱۳۸۸).

تحلیل درون‌متنی

در این فیلم بر دو شخصیت مهندس و دامپزشک تاکید شده است. مهندس فردی با پوشش مدرن است که اندیشه‌هایی پیشرو و ترقی‌خواهانه دارد[1] 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؛ خوکدانی 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 خوک‌دانی دست به دامانش می‌شود. رخدادهای «تأسیس خوک‌دانی» و «بیماری» تقی و کنش‌های «جلب رضایت ارباب» و «تجویز دارو» در این تحلیل‌ها مورد تأکید قرارگرفته‌اند. 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[2] 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

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

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 علف های تجویزی اوست.

جدول ۳. مؤلفه‌های متن در رابطه با شخصیت دامپزشک

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

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 رخ‌داده 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 عزیزی، 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 دهۀ ۴۰ ایدۀ گروه اعظمی از محافل روشنفکری در ایران مسئلۀ 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 جامعۀ خویش هستند و مفاهیم و تفکرات غربی را نیز در زمینه‌ای بومی خوانش می‌کنند.

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

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

مهندس، روشنفکر ارگانیک قشر غالب و وابسته به سیستمی است که دست‌نشاندهٔ غرب و شمشیربستهٔ 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 حوزهٔ هژمونی سیاسی فعالیت می‌کند و نیروی سرکوب‌گر او در این حوزه، ارث اوست (نیمی از مزرعه) که به گفتهٔ ارباب، پدرش با دوزوکلک آن را به دست آورده است. درنتیجه ارباب مجبور است به خواستهٔ او تن دهد. او همچنان که رو به مرگ می‌رود، کم‌کم جای خود را به طبقهٔ جدید می‌دهد.

دامپزشک نیز نمایندهٔ روشنفکر سنتی طبقهٔ متوسط سنتی است. سنتی است چراکه با مسائل اقتصادی ارتباط مستقیمی ندارد و به زبان گرامشی تمام‌وقت مشغول انجام کارهای ناب روشنفکری است؛ و نمایندهٔ طبقهٔ 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 طبقهٔ خاص خود، ارائه شده است).

جدول ۴. طبقهٔ اجتماعی روشنفکران در فیلم پستچی

روشنفکر	ویژگی ظاهری	رابطه با قدرت	تفکر	طبقهٔ اجتماعی
مهندس	مرفه	صاحب قدرت است	مدرن سازی بازور	طبقهٔ حاکم
دامپزشک	ساده	صاحب قدرت نیست	پیشا مدرن	طبقهٔ 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 بدنهٔ خویش کنند و به‌عبارتی، به روشنفکر ارگانیک سیستم خود بدل سازند. بااینکه به نظر می‌رسد او در راستای ایده‌های طبقهٔ متوسط سنتی گام برمی‌دارد، اما درنهایت مهره‌ای در دستان طبقات بالا محسوب می‌شود و بااینکه از سنت و از گذشته سخن می‌گوید، کاری برای از بین رفتن آن (گوسفند) انجام نمی‌دهد و هیچ توانایی‌ای

بـرای بهبـود بخشـیدن بـه بیماری‌هـا و گرفتاری‌هـای طبقـات پاییـن جامعـه (عقیـم بودن) نـدارد. او دسـت نمادینـی بـا اربـاب می‌دهـد و در مجلـس میهمانـی او سـخنرانی می‌کنـد، درنتیجـه صاحـب سـهم خویش از سـر سـفرهٔ ارباب اسـت.

به‌طورکلـی فیلـم در بازنمایـی روشـنفکر در نقـش مهنـدس از زبـان گروهـی سـخن می‌گویـد کـه روشـنفکران خواهـان اندیشـه‌های غربـی را خائـن می‌داننـد، امـا در بازنمایی روشـنفکر در نقـش دامپزشـک پـا را از آن نیـز فراتر می‌گذارد و روشـنفکران مدعی داشـتن اندیشـه‌های بومـی و تجلیل‌گرایـان سـنت را نیـز ناکارآمـد و بی‌حاصـل قلمـداد می‌کند. در جـدول زیـر نوع، طبقـه، ایدئولوژی و دیـدگاه راوی در مورد روشـنفکران بازنمایی‌شـده در ایـن فیلـم، دیده می‌شـود.

جدول ۵. جمع‌بندی روشنفکران فیلم پستچی

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

رگبار

داستان فیلم

معلـم جوانـی بـه نـام آقای حکمتـی، به محلـه‌ای در جنوب شـهر منتقل شـده اسـت. فیلم، روابـط او بـا عاطفه (که عاشـقش شـده اسـت)، دانش‌آموزان، معلمـان، مدیـر و رحیم را که او نیـز عاشـق عاطفـه اسـت، روایـت می‌کنـد و تأثیرگـذاری او در محیـط و موقعیت جدید مـورد توجـه قـرار می‌گیـرد. حکمتی تـالار نمایش مدرسـه را بازسـازی می‌کند و سـرانجام حکـم انتقالـی اجباری‌اش ابلاغ می‌شـود. او به‌ناچار مدرسـه، محلـه و عاطفه را تـرک می‌کند.

تحلیل درون‌متنی

حکمتـی، جوانـی خوش‌پـوش و تحصیل‌کـرده اسـت کـه در شـغل معلمی سـابقه‌دار اسـت و وضعیـت مالـی نسـبتاً مناسـبی دارد. او سـرمایهٔ فرهنگی بالایـی دارد و فـردی تأثیرگذار و اصلاح‌گر در مدرسـه و محله اسـت. رخدادهای «عاشـق شـدن» و «بازسـازی سالن نمایش»، کنـش «رقابـت» و کنش‌هایـی کـه ناظـم و دانش‌آمـوزان در برابـر خواسـت اصلاح‌طلبـی حکمتـی انجـام می‌دهنـد، در تحلیل‌هـا مورد تأکید قرارگرفته اسـت. همچنین راوی با نشـان

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 معناهای اولیهٔ هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی گردآوری شده است.

جدول ۶. مؤلفه‌های متن فیلم رگبار

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

تحلیل فرامتنی

در دوران پهلوی، نیاز روزافزون به تکنسین‌ها و مدیران در همهٔ 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 همهٔ عرصه‌ها موردتوجه دولت‌مردان قرار گرفت، در کنار طبقهٔ متوسط سنتی بیرون از دولت، طبقهٔ متوسط جدیدی شکل گرفت که فارغ از مناسبات سنتی قدرت، دارای جایگاه ویژه‌ای بود» (ادیبی، ۱۳۵۸: ۱۲۲).

طبقهٔ متوسط جدید به‌طورکلی دارای خواست‌ها و گرایش‌های ویژه‌ای است. در تعریف از این طبقه، صرفاً میزان درآمد و نقش و جایگاه اقتصادی آن موردنظر نیست؛ بلکه تحصیل گرایی، عقل‌گرایی، نوگرایی، دموکراسی‌خواهی، عدم تعلق نسبی به سطوح و طبقات عالی و دانی جامعه از خصوصیات بارز این طبقه به‌حساب می‌آید. اما در این میان دموکراسی‌خواهی مهم‌ترین مطالبهٔ طبقهٔ 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، تکثرگرایی 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 طبقهٔ متوسط جدید بودند، علاوه‌بر خواست مدرن شدن و گسست از سنت که خواستی در راستای طبقهٔ 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 ازآنجاکه 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، طبقهٔ حاکم را به نمایش می‌گذارد، رحیم قصاب و جوانمرد، طرح ملایمی است از لات‌ها و لمپن‌ها و دانش‌آموزان که به تودهٔ مردم می‌مانند. در این میان نیز حکمتی را می‌توان روشنفکر سنتی طبقهٔ متوسط جدید در دهه‌های چهل و پنجاه دانست.

در فیلم، وضعیت ظاهری حکمتی (درآمد، شغل، پوشش) و تفکراتش او را فردی متعلق به طبقهٔ 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 نمایندهٔ 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 طبقهٔ متوسط جدید ارائه شده است.

جدول ۷. طبقهٔ اجتماعی روشنفکر در فیلم رگبار

ویژگی ظاهری	ساده و خوش‌پوش، تحصیل‌کرده و باسابقه، درآمد متوسط رو به بالا	طبقهٔ 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 برنمی‌تابد، او دست رد به سینهٔ طبقهٔ بالا (ناظم) می‌زند و ازآنجاکه مناسبات سیاسی حاکم بر جامعه راهی به‌جز جذب در طبقات بالا و یا شکست پیش پای روشنفکر قرار نمی‌دهد، او محکوم به نبودن می‌شود.

در نگاه کلی راوی، نیروی اصلاح‌طلب پیشرو تنها مادامی‌که نظمی را بر هم نزده و قدرت را نگران نکرده است محل اعتناست؛ چراکه حاصل زحمت او می‌تواند برای طبقهٔ حاکم سرمایهٔ 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 تشییع‌جنازه اصلاح‌گری (صحنهٔ پایانی فیلم که به تشییع‌جنازه می‌ماند) می‌شود. در جدول زیر نوع، طبقه، ایدئولوژی و دیدگاه راوی در مورد روشنفکر بازنمایی‌شده در فیلم مشاهده می‌شود.

جدول ۸. جمع‌بندی روشنفکر فیلم رگبار

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

خانهٔ خلوت

داستان فیلم

جلال‌الدین، پاورقی‌نویس قدیمی مطبوعات، حاضر نیست دست از نوشتن بردارد و همچنین حاضر نیست خود را با شیوهٔ نوشتاری مطبوعات جاری همساز کند. فیلم، جدال او را با خودش، با شیوهٔ 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 به‌هیچ‌وجه حاضر نیست از دل‌بستگی‌هایش (کتاب‌ها، عتیقه‌ها و شیوهٔ نوشتن، وطن و...) دست بردارد و به

گفتۀ 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 شیوۀ نوشتن، طرز برخورد با فرزندان، خواسته‌های همسایه‌ها) سرگردان است. در مقابل گلشنی شخصیتی آگاه و کمک‌رسان است و سعی دارد جلال‌الدین را از شیوۀ صحیح نوشتن آگاه سازد و شوهر در جنگ اسیرشدۀ نرگس را (دختری که با جلال‌الدین و همسرش زندگی می‌کند) نیز به او بازمی‌گرداند.

در این فیلم رخدادهای «خانه‌نشینی و در حاشیه ماندن[1] » و «تحت‌فشار قرار گرفتن» مورد تأکید است (دزد به خانۀ 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 قرارگرفته است. جلال‌الدین پس از پشت سر گذاشتن فشارهای فراوان و رسیدن به مرز هذیان‌گویی درنهایت 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 هنگامی‌که کتاب‌های او نابود می‌شود بازهم 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 شسته‌شده 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. به‌طورکلی راوی در نگاه به روشنفکران برخوردی دوگانه دارد و به روشنفکران با طبقه‌بندی خودی و غیرخودی می‌نگرد و به غیرخودی پند و اندرز می‌دهد و توصیه می‌کند از چه راهی

۱. جلال الدین 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 جای‌جای 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 همسایه ها، گیر انداختن موش‌های زیرزمین و ... دیده می‌شود

پیـروی کنـد. در جـدول ۹ معناهـای اولیـه هریـک از مؤلفه‌ها و نـگاه کلـی راوی گردآوری شـده است.

جدول ۹. مؤلفه‌های متن فیلم خانه خلوت

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

تحلیل فرامتن

«گفتمـان انقـلاب اسـلامی نفـی گفتمـان مدرنیـت در ایـران بـود» (وحـدت، ۱۳۸۳: ۱۹۶) و از طرفـی نیـز روشـنفکران نمـاد تفکـر غربـی و گفتمـان مدرنیـت محسـوب می‌شـوند، درنتیجـه پـس از انقـلاب به‌خصـوص دهـهٔ اول آن، همـواره سـنگینی نگاهـی پـر از تردیـد بـه روشـنفکران احسـاس می‌شـد. در ایـن سـال‌ها و در جهـت خوانـش ویـژه از احـکام و قوانیـن اسـلام بسـیاری از افراد، اشـیا و اماکن با برچسـب تعلـق به زمان پیـش از انقلاب و یـا اسـلامی نبـودن قضاوت می‌شـدند و همه سـعی در اثبات وفـاداری به ایدئولـوژی جدید را داشتند.

«به‌طورکلـی جـو فشـار بـر گروه‌هـای روشـنفکری خصیصـهٔ اصلـی دهـهٔ اول بعـد از انقـلاب در ایـران اسـت و ایـن سـال‌ها بـرای روشـنفکران فعالیـت و زندگـی در فضایـی اسـت کـه قانونـش عبـارت اسـت از سـنگینی نوعی سـوءظن و پیگـرد سیاسـی و فرهنگی دائـم» (ثقفـی، ۱۳۸۰: ۳۵۸). پـس از پایـان جنـگ نیـز فضای امنیتی بر کشـور حاکم اسـت و توسـعهٔ سیاسـی بـه بهای رونـق اقتصـادی همچنان محدود می‌شـود. تمامی ایـن 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 سنتی طبقهٔ متوسط و گلشنی را روشنفکر ارگانیک طبقهٔ حاکم در دههٔ شصت در نظر گرفت. جلال‌الدین، نمایندهٔ روشنفکر بودن و تلاش برای روشنفکر ماندن در فیلمی با نگاهی روشنفکرستیز و در هنگامه‌ای است که روشنفکرستیزی رواج دارد. او نمایندهٔ روشنفکرانی است که در بحبوحهٔ انقلاب و جنگ و درگیری‌های سیاسی، گویی از کاروان جامانده است. او رفته‌رفته به‌جای کار روشنفکری درگیر مسائل اقتصادی، کوپن، وام و کارهای حاشیه‌ای می‌شود. او ترک وطن را برنمی‌تابد و تقلا می‌کند تا از به حاشیه رانده شدن نجات یابد. در جدول زیر دلایل تعلق هریک از روشنفکران به طبقهٔ خاص خود ارائه‌شده است.

جدول ۱۰. طبقه اجتماعی روشنفکران فیلم خانه خلوت

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

جلال‌الدین تحت پیگرد و نظارت دائم است و روشنفکران طبقهٔ 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 طبقهٔ 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 می‌بینند و کتاب‌هایی که آب آنها را نابود می‌کند (با اینکه او کتابخانهٔ خود و محل کار روشنفکری‌اش را به زیرزمین برده و گویی آن را از انظار پنهان کرده است، بازهم راه به نابودی 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 شیوهٔ جدید نوشتن ندارد و پیشنهاد چاپ نوشته‌هایش را می‌دهد، چون او می‌داند که جلال‌الدین ازاین‌پس قرار است چیزهایی بنویسد که با واقعیت جور درآید (واقعیتی که طبقهٔ حاکم سعی در توجیه آن دارد).

به نظر می‌رسد راوی در این فیلم از منظر ایدئولوژی حکومت وقت به مسئلهٔ روشنفکری می‌نگرد؛ ایدئولوژی‌ای که شرایط اکنون و شیوهٔ نوشتن در این شرایط را تنها واقعیت حقیقی می‌خواند (تیپ و چهرهٔ 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 این‌چنین 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 بازنمایی‌شده 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 خانهٔ 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 درون‌متن

علی مشرقی، فردی است که در زندگی تنها می‌خواهد بخواند و بنویسد. او دغدغه‌های مذهبی و خداپرستانه دارد، چراکه به گفتهٔ خودش به دنیای دیگر معتقد است، از سرنوشت سخن می‌گوید، سعی دارد مریم را از تفکرات نیهیلیستی‌اش نجات دهد و همچنین کتابی دربارهٔ جنگ نوشته است (توجه کنید به نام علی مشرقی که با چنین شخصیتی قرابت دارد). بااین‌حال، او انسانی غیرمنعطف نیست و همهٔ افراد را با یک خط‌کش خوب‌بد 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 قرارگرفته 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 معناهای اولیه هریک از مؤلفه‌ها و نگاه کلی راوی گردآوری شده است.

جدول ۱۲. مؤلفه‌های متن فیلم آب‌وآتش

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

تحلیل فرامتن

در دههٔ هفتاد با رشد اقتصادی و اصلاحات پس از جنگ و با فزونی تغییرات در چهرهٔ کشور و افزایش جمعیت افراد تحصیل‌کرده، طبقهٔ متوسط جدید رشد چشمگیری داشت. «طبقهٔ متوسط جدید به لحاظ دینی جزم‌اندیش نیست و درعین‌حال که مخالف

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

همچنین این سال‌ها، سال‌های تسلط تفکرات اطلاح‌طلبانه در عرصۀ سیاست و نیز در حوزۀ روشنفکری است. به‌طوری‌که 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 حوزۀ 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 به‌هیچ‌وجه مقدس و مطلق نیست و نیز هیچ‌کس یا هیچ گروه خاصی نمی‌تواند دعوی انحصاری بودن تفسیر دین را داشته باشد (سروش، ۱۳۷۳). این دوره، دورۀ مخالفت با ارائۀ قرائت رسمی از دین و تسلط گفتمان تکثرگرایی دینی است. دین به‌منزلۀ 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 نمایندۀ روشنفکر سنتی طبقۀ متوسط جدید نیمۀ دوم دهۀ هفتاد در نظر گرفت. او فردی با دغدغه‌های مذهبی است، اما پیش‌فرض‌های مذهبی او در قضاوتش در مورد دیگران تأثیر چندان پررنگی ندارد و همۀ 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 طبقۀ متوسط جدید ارائه شده است.

جدول ۱۳. طبقۀ اجتماعی روشنفکر فیلم آب‌وآتش

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

چنین فیلمی خود می‌تواند به‌منزلهٔ 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 دههٔ شصت می‌توانستند تصویری مطلق داشته باشند در اینجا خاکستری[1] می‌شوند. و درنهایت 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 بازنمایی‌شده در این فیلم، دیده می‌شود.

جدول ۱۴. جمع‌بندی فیلم آب‌وآتش

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

بحث و نتیجه‌گیری

در این بخش تلاش خواهد شد از طریق جمع‌بندی نحوهٔ 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 دههٔ چهل و پنجاه با تحلیل سه چهرهٔ بازنمایی‌شده از روشنفکران در دو فیلم، سه معنای نسبت داده‌شده به فرد روشنفکر آشکار شد که عبارت‌اند از: روشنفکر متجاوز متعلق به طبقهٔ حاکم، روشنفکر دست‌نشانده و بی‌حاصل متعلق به طبقهٔ متوسط و متوسط پایین سنتی و روشنفکر اصلاح‌گر ناکام متعلق به طبقهٔ متوسط جدید. نگاه راوی در یک فیلم، روشنفکر را عامل حقارت طبقهٔ پایین می‌داند و چنین نگاهی را می‌توان در دیدگاه روشنفکران بومی‌گرای دههٔ چهل و پنجاه نظیر جلال آل‌احمد[2] مشاهده کرد (روشنفکرانی که از خیانت و از دست‌نشاندگی 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) نوشتهٔ جلال آل‌احمد.

نوگـرای دهـهٔ چهـل و پنجـاه در خصـوص جایـگاه خویـش داشـتند و خـود را از طرفـی گرفتـار سـنت در جامعـه می‌دیدنـد و از طرفـی دیگـر نیـز خـود را در عرصـهٔ آزادی‌هـای سیاسـی دست‌وپابسـته می‌یافتنـد.

در دههٔ شـصت با تحلیل دو چهرهٔ بازنمایی‌شـده از روشـنفکران در یک فیلم، دو معنای نسـبت داده‌شـده بـه فـرد روشـنفکر آشـکار گردیـد کـه عبارت‌انـد از: روشـنفکر ناخـودی نـاآگاه متعلـق بـه طبقـهٔ متوسـط و روشـنفکر خـودی آگاه متعلـق به طبقـهٔ حاکـم. راوی در ایـن دوره دو نـگاه متفـاوت بـه دو گـروه از روشـنفکران دارد کـه چنیـن نگاهـی را می‌توان در ایدئولـوژی طبقـهٔ حاکـم دهـهٔ شـصت مشـاهده کـرد. ایـن نـگاه، نگاهی اسـت کـه همهٔ افـراد، اماکـن و اشـخاص را بـا برچسـب‌هایی ماننـد خـودی و غیرخودی قضـاوت می‌کند.

در دهـهٔ هفتـاد بـا تحلیـل یک چهرهٔ بازنمایی‌شـده از روشـنفکر معنای نسـبت داده‌شـده بـه فـرد روشـنفکر آشـکار شـد کـه عبـارت اسـت از: روشـنفکر نوگـرا و پذیـرا متعلـق به طبقـهٔ متوسـط جدیـد. نـگاه کلـی راوی در تصویر کردن خاکسـتری شـخصیت‌ها و تقسـیم نکـردن آنهـا بـه خـودی و ناخـودی، همـان نـگاه روشـنفکران دههٔ هفتـاد مبنی بـر پذیرش عقایـد و تکثرگرایـی اسـت. در جـدول زیـر نـگاه کلـی راوی در هـر فیلـم و رابطـه آن بـا ایدئولوژی‌هـای هـر دوره ارائه‌شـده اسـت.

جدول ۱۵ . رابطهٔ نگاه راوی با ایدئولوژی‌های دوران خود

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

در روند مقایسهٔ فیلم‌ها با یکدیگر آشکار شد که آزادی عمل روشنفکران بازنمایی‌شده در دورهٔ اول و دوم، در رابطه با ایدئولوژی قدرت در فیلم‌ها تعریف شده و سایهٔ سنگین نیروهای حاکم بر سر روشنفکران سایه گسترانیده است و این در حالی است که روشنفکر بازنمایی‌شده در دورهٔ 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. رابطهٔ 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 به ایدئولوژی قدرت، جو فشار بر روشنفکر دور از ایدئولوژی قدرت
	دست‌نشانده و بی‌حاصل	نزدیک به ایدئولوژی قدرت است	آزادی عمل دارد	
	اصلاح‌گر ناکام	نزدیک به ایدئولوژی قدرت نیست	آزادی عمل ندارد	
۱۳۵۷-۱۳۷۰	نا خودی و ناآگاه	نزدیک به ایدئولوژی قدرت نیست	آزادی عمل ندارد	
	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 دورهٔ 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 دههٔ اول انقلاب و پایان یافتن جنگ ، روشنفکر که اکنون از زیر سایهٔ نیروی عظیم انقلاب خارج شده است، در رابطه با امر اجتماعی تعریف و فردی سازنده در این عرصه بازنمایی می‌شود.

منابع

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

- بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین (۱۳۸۵). **هنر سینما**، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- بیتهام، دیوید و بویل، کوین (۱۳۸۸). **دموکراسی چیست**، ترجمهٔ شهرام نقش تبریزی، تهران: انتشارات ققنوس.
- تاجیک، احسان (۱۳۸۸). «طبقهٔ متوسط جدید در ایران سال های ۵۷ - ۱۳۳۲»، **چشم‌انداز ایران**، شماره ۵۴، ص ۱۳۲.
- ثقفی، مراد (۱۳۸۰). «گذر از کویر: روشنفکران ایران پس از انقلاب اسلامی»، **فصلنامهٔ بازتاب اندیشه**، شمارهٔ ۱۷.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۳). **قبض و بسط تئوریک شریعت، نقدها و بحث‌ها**، تهران: انتشارات صراط
- کیسبی یر، آلن (۱۳۶۸). **درک فیلم**، ترجمهٔ بهمن طاهری، تهران: انتشارات فیلم.
- وحدت، فرزین (۱۳۸۳). **رویارویی فکری ایران با مدرنیت**، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه، تهران: انتشارات ققنوس.
- هالوب، رناته (۱۳۷۴). **آنتونیو گرامشی فراسوی مارکسیسم و پسامدرنیسم**، ترجمهٔ 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 Notbooks*, 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی