

تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی جریان سینمای روشن فکری (مطالعه موردی فیلم سینمایی خانه‌ای روی آب)

رفیع‌الدین اسماعیلی^۱

تاریخ پذیرش نهایی: مرداد ۱۴۰۰

تاریخ دریافت مقاله: آذر ۱۳۹۹

چکیده

در سده اخیر کما بیش بین ایران و غرب چالشی فرهنگی وجود داشته است و پس از انقلاب اسلامی این مسأله در قالب نوعی غیریت‌سازی، به وضوح، زمینه‌ساز نوعی «تنش گفتمانی» بوده است؛ به نحوی که در امتداد این چالش، در درون ایران نیز «گفتمان سکولار» در برابر «گفتمان اسلامی»، قرار گرفته است. متأثر از این تقابل، عرصه هنر و به ویژه سینما نیز شاهد صفا‌آرایی دو گفتمان فوق بوده است. تفکر تک‌خطی رویکرد سکولار به جهان، زمینه‌ساز شکل‌گیری گفتمان روشن فکری در امتداد جریان فیلم فارسی می‌شود. این گفتمان با توجه به مبانی جهان سکولار، تلاش دارد تعریف و عناصر جدیدی را ارائه کند. در این مقاله تلاش می‌شود عناصر مرکزی و پیرامونی سینمای روشن فکری، تبیین شود. سپس با روش جدید «نشانه‌شناسی گفتمانی» که تلفیقی از روش تحلیل گفتمان فرکلاف و روش نشانه‌شناسی است، به تحلیل فیلم سینمایی خانه‌ای روی آب که نماینده‌ای مناسب برای گفتمان سینمای روشن فکری است پرداخته شود. طبق یافته‌های این تحقیق، عنصر مرکزی این گفتمان، اصالت دادن به غرب است و عناصر پیرامونی آن، شامل اصالت فرم، سیاه‌نمایی و ناامیدی، سوژکتویسم، عدم توجه به احساسات فطری مخاطب، نگاه کارکردی به دین، عدم توجه به مذهب و نسبی‌گرایی می‌باشد.

واژگان کلیدی: سینمای روشن فکری، نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی گفتمانی، عناصر فیلم، خانه‌ای روی آب.

مقدمه

تحلیل گفتمان سینمای روشن فکری با توجه به تنوع و نسبیته که در تعریف روشن فکری وجود دارد، دشوار است. از این گفتمان در سینمای ایران تعبیرهای مختلفی انجام می‌شود که هیچ کدام حد و مرز مشخصی ندارند و هر منتقد تعریف خاص خود را دارد. تعبیرهایی مثل سینمای متفکر، سینمای روشن فکری، سینمای شبه روشن فکری، سینمای جشنواره‌ای، سینمای مدرن، سینمای هنری و بنابراین لازم است قبل از تحلیل و بررسی عناصر گفتمان روشن فکری سینمای ایران به بررسی مفهوم و گفتمان‌های روشن فکری در غرب و ایران پرداخته شود. مفهومی که کاملاً هویتی سکولار دارد و در نتیجه جهانی که برای مخاطب می‌سازد جهانی سکولار است. بروز و ظهور این جهان اجتماعی در گفتمان روشن فکری سینمای ایران مشخص است، چنانچه پارسانیا بر این اعتقاد است «روشن فکری، مهمترین خصلت معرفت‌شناختی مدرنیته است. مدرنیته در طول چهارصد سال تاریخ خود با تغییرات و تحولات فراوانی قرین بوده و به رغم این تحولات و تأکیدی که بر اصل تغییر و تحول دارد، در عمیق‌ترین لایه‌های وجودی خود از مبادی و اصول ثابتی بهره‌مند است. از جمله اصول ثابت آن در بعد هستی‌شناسی، سکولاریسم یا دنیوی و این جهانی دیدن عالم است، در بعد انسان شناختی امانیسم و اصالت بخشیدن به انسان دنیوی و این جهانی است و در بخش معرفت شناختی، روشنگری است (پارسانیا، ۱۳۹۳: ۲۴).

در جریان‌های اجتماعی معاصر در غرب و ایران، دو مفهوم منورالفکری و روشن فکری وجود دارد که بحث‌های زیادی درباره اختلافات این دو مفهوم وجود دارد. منورالفکری به نوعی اندیشه و یا حتی به یک جریان اجتماعی و معرفتی دلالت می‌کند، که از چهار سده قبل در تاریخ مدرن غرب پدید آمده بود و از مشروطه بازتاب‌های اجتماعی و فرهنگی خود را در ایران به دنبال آورده بود، ولی روشن فکری به نوعی دیگر از اندیشه و یا حتی جریان اجتماعی دلالت می‌کند که در مقطعی دیگر یعنی از نیمه دوم قرن نوزدهم در تاریخ اجتماعی غرب شکل گرفته بود و در آغاز قرن بیستم عنوان ویژه خود را پیدا کرد، و اینک از دهه بیست شمسی، یعنی بعد از جنگ جهانی دوم، پیامدهای تاریخی آن در ایران بروز و ظهور یافته بود (همان: ۲۰).

آنچه روشن است روشنگری و روشن فکری دو جریان معرفتی و اجتماعی هستند که یکی از آن دو یعنی اولی، محیط بر دیگری بوده و دیگری یعنی روشن فکری در مقطعی از جریان معرفتی نخست، فرصت بروز و ظهور یافته است. این دو جریان در دنیای غرب ضمن تعامل و ارتباط وثیقی که با یکدیگر دارند، در تعامل طبیعی با تاریخ و فرهنگ اجتماعی خود می‌باشند (همان: ۳۹).

شهید آوینی به تفاوت مفهوم روشن فکری در غرب و در ایران اینگونه می‌پردازد: «آنچه در ایران روشن فکری گفته می‌شود متفاوت است با آنچه در غرب به معنای روشن فکری بوده است. روشن فکر ترجمه کلمه Intellectual فرانسه است که در اوایل مشروطه به منورالفکر ترجمه شد و بعد کم کم به روشن فکر بدل شد. روشن فکری یک جریان تاریخی است و هویت خاص غربی دارد. شروع جریان در قرن هفده و هجده میلادی است و در قرن نوزدهم به اوج خود می‌رسد و با پایان عصر مدرنیسم و شروع پست مدرنیسم قضیه پایان می‌یابد و در واقع غرب از معنای روشن فکری هم عبور کرده است. اما در ایران اصلاً مسأله شکل نگرفت و آن مفهوم خاص اصلاً در ایران قابل تشکیل نبود، چه برسد به هویت و مفهوم روشن فکری که بحث درباره‌اش زائد است. ما در واقع یک معنای عام از خودمان اختراع کردیم که اختراع جهان سومی است» (آوینی، ج، ۱۳۹۳: ۱۴۶).

به دلیل همین تفاوت، اگر به جای مفهوم روشن فکری از تعبیر «شبه روشن فکری» استفاده شود منطقی تر می‌باشد، اما با توجه به استعمال مفهوم روشن فکری در فضای علمی و ژورنالیستی، در این تحقیق نیز از همین مفهوم استفاده می‌شود.

اختلاف مفهوم روشن فکری به هنر و سینما نیز کشیده شده است و گذشت زمان بر متفاوت شدن تعاریف سینمای روشن فکری اثر داشت، زیرا سینمای روشن فکری به مرور زمان بر اثر تحولات جهانی و ایران تغییراتی داشت.

بیان مسأله

با توجه به تعاریف متفاوتی که از روشن فکری وجود دارد، بیان عناصر سینمای روشن فکری ایران سخت و پیچیده است. بنابراین برای تبیین عناصر سینمای روشن فکری ابتدا لازم است نگاهی به تاریخ معنایی این مفهوم در سینمای ایران داشته باشیم. در دهه ۶۰ که سینمای روشن فکری متأثر از آثار اروپایی و به خصوص فرانسه بود، سینمای روشن فکری مساوی بود با یک سری آثاری که عموماً اروپایی هستند، بی‌مخاطبند، جشنواره‌ای‌اند و عموماً بی‌قصه هستند، چیزی که این روزها بیشتر در گروه "هنر و تجربه" گفتمان دارد، آثاری که در دهه شصت تا اوایل دهه هفتاد شاید مهم‌ترین نشان فیلم‌های داریوش مهرجویی، عباس کیارستمی و بهرام بیضایی بود. اما در اواسط دهه ۷۰ به خصوص از سال ۱۳۷۶ در دوران اصلاحات روشن فکران به ساخت آثار سیاسی - به خصوص کمدی‌های سیاسی - و فیلم‌های دختر/پسری و امثالهم روی آوردند که این‌ها هم در ادبیات سینمایی با عنوان «سینمای روشن فکری» شناخته شدند، اما با سری آثار قبلی فرق داشتند و مشکل‌شان بیشتر محتوایی بود نه فرمی. اما امروزه وقتی رسانه‌ها از عنوان «سینمای

کرده و فیلم‌هایی نظیر «بوی کافور عطر یاس»، «خانه‌ای روی آب»، «یک بوس کوچولو» که به «سه گانه‌ی مرگ» معروف شدند را می‌سازد. سپس در سال ۱۳۸۸ فیلم «خاک آشنا» را که دو سال توقیف بود تولید می‌کند و در دی ماه سال ۱۳۹۲ موفق به دریافت پروانه ساخت **دلم می‌خواد** به تهیه‌کنندگی علی تقی‌پور می‌شود. نمایش «مردی برای تمام فصول» که فرمان‌آرا سال‌ها قصد ساختن آن را داشت سرانجام در تاریخ ۱۷ آبان ۹۳ به مدت ۹۰ شب در تالار وحدت بر روی صحنه رفت. وی پیش از این در یک مصاحبه بیان کرده بود: تا مردی برای تمام فصول را به نمایش در نیارم قصد مردن ندارم (بیوگرافی بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۹۵، <http://iranadib.ir>).

در ادامه تلاش می‌شود با استقرای منابع اصلی و نیز مصاحبه با اهل رسانه، عنصر مرکزی و عناصر پیرامونی گفتمان روشن فکری در سینمای ایران تبیین شود. این عناصر، اعم از همه دوران‌های سینمای ایران پس از انقلاب است. باید تأکید کرد که عناصر ذیل، تماماً قابل انطباق بر همه فیلم‌های روشن فکری نیست و هر فیلمی از گفتمان روشن فکری می‌تواند تعدادی از این عناصر را دارا باشد. این مقاله سعی دارد به این سؤال پاسخ دهد: عنصر مرکزی و عناصر پیرامونی گفتمان سینمای روشن فکری چیست و این عناصر چگونه در فیلم خانه‌ای روی آب که از مهم‌ترین آثار روشن فکری بهمن فرمان‌آرا و نماینده‌ای مناسب برای گفتمان سینمای روشن فکری است، تحلیل و تبیین می‌شوند؟

مبانی مفهومی: عناصر مرکزی و پیرامونی سینمای روشن فکری

عنصر مرکزی: اصالت غرب: عنصر مرکزی گفتمان روشن فکری تقلید از غرب و چه بسا زاینده غرب بودن است، به همین جهت برخی گفته‌اند روشن فکری به جماعتی اطلاق می‌شود که باید‌ها و یا به عبارتی ارزش‌های عملی زندگی خویش را از نظام بینشی و ارزشی غربی کسب می‌کنند. شروع سینمای روشن فکری در دهه ۱۳۴۰، تحت تأثیر سینمای فرانسه و ایتالیا بوده است و حتی بسیاری از سینماگران روشن فکری این دوره تحصیل کرده غرب بودند. شاپور عظیمی در مقاله‌ای تبیین جامعی از این موضوع دارد «چه از این حرف خوشمان بیاید و چه نیاید؛ باید بپذیریم که فضای روشن فکری در کشورمان تحت تأثیر گفتمان‌های روشن فکری و به هر حال با اصالت غرب است. بنابراین دغدغه‌های وجودی یک روشن فکر فرانسوی تا چه حد می‌تواند از جنس دل‌مشغولی‌های یک روشن فکر چینی، هندی یا ایرانی باشد. اگر بگوییم هم‌جنس است، پس شرایط اجتماعی، زیستی، فرهنگی و

روشن فکری» استفاده می‌کنند، مقصودشان آن دیگری است که در مقابل سینمای انقلاب و آثار فعلی گفتمان انقلاب قرار دارد، یعنی هر آن چیزی که محصول گفتمان روشن فکری به معنای گفتمان مقابل انقلاب است. به این معنا شاید خیلی فرق نکند شما فیلم کم‌دی این روزهای مانی حقیقی را ببینید یا یک فیلم از عباس کیارستمی، چون همه این‌ها ذیل عنوان «سینمای روشن فکری» طبقه‌بندی می‌شوند. تفاوت روشن فکری امروز این است که از بیان روایت‌های کلان فرود آمده و به روایت‌های خرد و تحلیل زندگی روزمره می‌پردازد، تقریباً همان اتفاقی که در غرب از مدرنیته به پست مدرن انجامید. از این حیث سینمای اصغر فرهادی تازه‌ترین روایت از سینمای روشن فکری است. او سینمایی را جلوی چشم ما می‌گذارد که محصول آن تبیین و تبلیغ یک نوع زیست روشن فکرا نه و آسیب‌شناسی آن در بطن زندگی روزمره است و این با گفتمان روشن فکری در جهان فکری معاصر همخوانی نزدیکی دارد.

بهمن فرمان‌آرا یکی از مهم‌ترین کارگردانانی است که آثار قابل توجهی در سینمای روشن فکری تولید کرده است. وی پس از فیلم کوتاه «نوروز» و «خاویار» و «تهران کهنه و نو» در سال ۱۳۵۱ نخستین فیلم بلند خود به نام **خانه قمر خانم** بر اساس سریالی به همین نام را می‌سازد. در سال ۱۳۵۳ دومین فیلم بلند خود به نام «**سازده احتجاب**» را بر اساس داستانی از هوشنگ گلشیری می‌سازد که به در آن سال‌ها با استقبال منتقدین رو برو شد و جایزه بهترین فیلم را در جشنواره جهانی فیلم تهران از آن خود کرد. در سال ۱۳۵۶ سومین فیلم بلند خود با نام «**سایه‌های بلند باد**» را بر اساس داستان معصوم اول نوشته‌ی هوشنگ گلشیری را تولید می‌کند.

وی در سال ۱۳۵۹ به کانادا مهاجرت و سپس به لس‌آنجلس آمریکا می‌رود و در تولید فیلم‌های فیلم‌سازان بزرگی همکاری می‌کند، همچون: **باغ وحش شیشه‌ای** (پل نیومن)، **مادام سوزاتسکا** (جان شله زینگر)، **رادبو حرف** (الیور استون)، **سقوط امپراتوری آمریکا** (دنی آرکاند)، **آخرین وسوسه مسیح** (مارتین اسکورسیزی)، **خانم و آقای بریج** (جیمز آیوری)، **تردستان** (استیون فریزر)، **لیولو** (ژان کلودلوزان) وی در طول کار تهیه‌کنندگی و مدیرعاملی شرکت گسترش با فیلم‌سازان به نامی چون ارسن ولز در آخرین ساخته‌ی او یعنی «**آن سوی ورزش باد**» و همچنین در فیلم «**برخورد نزدیک**» اثر استیون اسپیلبرگ همکاری کرده است.

سرانجام در پایان دهه‌ی ۱۳۶۰ به ایران بازمی‌گردد و پس از دوره طولانی فیلم‌نامه نویسی در سال ۱۳۷۸ فیلم‌سازی را دوباره شروع

کارگردان‌های سینمای روشن فکری است می‌گوید: «فرمالیسم بیماری مزمن تئاتر مدرن است، اما در کارهای بیضایی - اعم از تئاتر و سینما - فرمالیسم تا حد تقدیس عظمت یافته است. بیضایی فرم و تکنیک را می‌پرستد و همه چیز را از مضمون قصه، شخصیت‌ها و وقایع گرفت تا دکوپاژ و میزانشن. و حتی مونتاژ، فدای آن می‌کند» (آوینی، ب، ۱۳۹۳: ۲۳۵-۲۴۲).

شهید آوینی مثالی برای این فرزندگی می‌آورد: «بارزترین شاهد فرمالیستی بودن در آثار روشن فکران، شیء‌زدگی است. این تکنیک‌زدگی در دکوپاژ و میزانشن نیز وجود دارد، اما بارزترین شاهد آن شیء‌گرایی مفرطی است که در آثار برخی روشن فکران است. این شیء‌زدگی که در صورت عتیقه‌پرستی و گردآوری اشیای کهنه نیز ظاهر می‌شود، بیماری عام روشن فکران سراسر کره زمین است. این بیماری اگرچه به صورت حاد خویش در فیلم‌های بیضایی بروز کرده، اما بیش‌تر بیماری سینمای ایران است و به مراتب در بسیاری از فیلم‌ها از جمله در فیلم‌های علی حاتمی، مهر جویی، ابراهیم‌فر، پارس‌پور و ... آشکار خود را به رخ می‌کشد» (همان).

۲- سیاه‌نمایی و ناامیدی در جامعه دینی: دیگر عنصر پیرامونی گفتمان روشن فکری، سیاه‌نمایی است. وقتی مرجع اصلی سینمای شبه روشن فکری، فرهنگ و جامعه غرب باشد هر چه رنگ و بوی خودی دارد را پس می‌زنند و در بهترین حالت به روشی تحقیرآمیز از آن یاد می‌کنند و همین مسأله یکی از عناصر اساسی این گفتمان، یعنی سیاه‌نمایی، را برمی‌سازد. سیاه‌نمایی به وفور در فیلم‌های سینمای روشن فکری یافتنی است، اینان با خلق یک سری کلیشه شخصیتی مثل ریا کاری، دروغ‌گویی، چاپلوسی، هوس‌بازی و تیپ‌های شخصیتی از این قبیل و نسبت دادن آن‌ها به شخصیت مردمان ساکن در جامعه خود، به تحقیر و سیاه‌نمایی از وضع فرهنگ در جامعه خود می‌پردازند و با دستکاری ذهن مخاطبین، غرب را به عنوان حد نهایی سعادت معرفی می‌کنند (انصاری، گفتگو با ضیاء الدین دری، ۱۳۹۵).

البته میان سیاه‌نمایی و فیلم تلخ تفاوت‌هایی است. محمدتقی فهیم اعتقاد دارد «تلخ اساساً جزو مزه‌های زندگی است، مثل شیرینی و شوری. سینمای هند خیلی جاها سینمای تلخی است. بحث سیاه‌نمایی چیز دیگری است، یعنی اینکه شما یک موضوع بسیار نادر را بزرگنمایی کرده و تبدیل به درام کنید. بله در سینما باید موضوعات شگفت‌آور باشد. ولی اینکه یک نقطه‌ای باشد در برابر هزاران سفیدی و آن یک نقطه را خیلی سیاه و برجسته کنیم، آن می‌شود سیاه‌نمایی» (اسماعیلی، مصاحبه با فهیم، ۱۳۹۵).

۳- سوپژکتیویسم (خودبنیادی): دیگر عنصر سینمای روشن فکری، «سوپژکتیویسم» است. سوپژکتیویسم انسان را رها می‌کند

سیاسی آن کشور را نادیده گرفته‌ایم. حال تصور کنید روشن فکری را که جامعه‌اش درگیر نظامی از نشانه‌های پیشاسرمایه‌داری است و او خود دل‌نگران دغدغه‌های وجودی است. روشن فکری که این‌چنین از جامعه‌اش دور افتاده است، اگر هم فیلمی بسازد؛ اثری شخصی آفریده است؛ و این پرسش همواره در ذهن هست که چرا مخاطب یک اثر سینمایی باید به تماشای فیلمی برود که مشکل شخصی یک فرد را مطرح می‌کند. متأسفانه گفتمان روشن فکری در دیار ما، همواره از مدهای روز پیروی کرده است. در این‌جا یک روز سارتر مطرح می‌شود، یک روز فالوچی و رژی دبره، چند صباحی دیگر اوژن یونسکو و ساموئل بکت و چند وقت دیگر فرد دیگری» (عظیمی، ۱۳۷۹: ۶۱).

در حقیقت سینمای روشن فکری از نگاه دیگران، مسائل جامعه خود را می‌بیند. محمدتقی فهیم به درستی به این مطلب اشاره دارد: «سینمای روشن فکری که اساساً در بحث تحلیلی سینمایی با دین، ملیت، ایرانیت، نگاهی همسو با غرب دارد. یعنی از درون غرب به ایران نگاه می‌کند، از آمریکا به ایران نگاه می‌کند. روشن فکر یعنی کسی که از بیرون به ایران نگاه می‌کند. مثلاً همان تحلیلی از مذهب را دارد که بی‌بی‌سی یا من و تو دارند» (اسماعیلی، مصاحبه با فهیم، ۱۳۹۵).

این قشر روشن فکر مآب در واقع مغلوبین فرهنگ غرب بودند و کارگزاران بی مزد و مواجب امپریالیسم فرهنگی در جوامع تحت استعماری همچون ایران بودند تا با درونی‌سازی ارزش‌های فرهنگی غرب، مردمان این جوامع را نسبت به داشته‌های خود مأیوس نموده و به آنان بقبولاند که تنها راه متجدد شدن چنگ زدن به ریسمان فرسوده فرهنگ غرب است. اشتباه کارگزاران سینمای روشن فکری این بود که در سودای یافتن مرهمی برای دردهای مردمان استعمار زده خود، باز به سراغ فرهنگ استعماری رفتند و از آن استمداد طلبیدند (انصاری، گفتگو با ضیاء الدین دری، ۱۳۹۵).

عناصر پیرامونی

۱- اصالت فرم: یکی از عناصر پیرامونی گفتمان روشن فکری، اصالت دادن به فرم است. روشن فکری یکسری عناصر فرمی دارد. این آثار از روایت‌های کلاسیک استفاده نمی‌کنند، قصه‌های قرص و محکمی ندارند، ریتم تندی ندارند، استعاره و نمادین هستند، پایان باز دارند. ستاره و بازیگر مشهور ندارند. این‌ها در واقع مشخصه‌هایی است که عمدتاً برگرفته از تعاریف سینمای هنری اروپا در دهه شصت و هفتاد میلادی است (اسماعیلی، مصاحبه با اسفندیاری، ۱۳۹۵).

اگرچه توجه و اهمیت به فرم، یک ویژگی بسیار مهم در سینماست؛ ولی این گفتمان مضمون و محتوا را فدای فرم می‌کند. شهید آوینی در تحلیل فیلم‌های بهرام بیضایی که یکی از مهم‌ترین

زیرا روشن فکری سعی می‌کند که این فاصله خودبینانه را با همه جریان‌های مردمی و وقایع بشری حفظ کند و همین امر همواره او را خارج از جریان واقعی حیات نگاه می‌دارد (همان: ۱۵۵-۱۵۷).

۵- نگاه به مخاطب؛ از مخاطب خاص تا مخاطب عام:

ارتباط سینمای روشن فکری با مخاطب یک روند خاص به عام را طی کرده است. این گفتمان به خصوص در دهه ۵۰ و ۶۰ به دنبال جذب مخاطبین مشخص و به اصطلاح روشن فکر در سینما بودند. فیلم‌های کارگردان‌هایی مثل مهرجویی با فیلم **هامون**، بیضایی با **شاید وقتی دیگر** و **مسافران**، کیارستمی با **طعم گیلان** و ... از جمله این فیلم‌هاست. سینمای روشن فکری ایران متشکل از افرادی بود که هرکدام دغدغه‌ی فردی مشخص در نگاه به هنر و جامعه‌ی زمان خود داشتند و تنها بخاطر ناهمسویی آثارشان با گفتمان‌های سینمای بدنه یا عمدتاً فیلمفارسی ذیل عنوان واحد «موج نو» قرار گرفته‌اند. هدف این گفتمان در ابتدا، تلاش جهت داشتن مخاطب خاص یا به عبارتی مخاطب نخبه بوده است و به همین دلیل به این گفتمان، گاهی سینمای نخبگانی یا سینمای فلسفی گفته می‌شد چنانچه فراستی اعتقاد دارد که فیلم‌های روشن فکری نیت و قصدی برای تولید فیلم‌های مردمی ندارد (فراستی، ۱۳۷۹: ۲۰۰).

البته این عنصر با گذشت زمان کمرنگ‌تر شد و مخاطب عام، برای گفتمان روشن فکری اهمیت زیادی پیدا کرد مثل «سینمای فرهادی که نه سینمای روشن فکری به معنای متعارفش است نه سینمای تجاری و سرگرم‌کننده صرف، بلکه چیزی میان این دو است. قصه‌ها و شخصیت‌های او به دلیل چند لایه بودن، هم قابلیت تاویل روشن فکراانه از سوی مخاطب خاص دارد و هم برای مخاطب عام قابل فهم بوده و قابلیت همذات پنداری دارد (صائمی، ۱۳۹۲: روزنامه جام جم).

۶- نگاهی کارکردی به دین: یکی از عناصر مهم گفتمان

روشن فکری این است که نگاهی متفاوت به دین دارد و بر این اعتقاد است که دین اگر خوب باشد، نباید در امور اجتماعی و هنری دخالتی داشته باشد. در حقیقت «آن‌ها دارای جهانی هستند که یک نگاه سکولار دارد؛ دین محترم است، ولی دین کار خودش را می‌کند و ما هم کار خودمان را می‌کنیم و با هم همزیستی مسالمت‌آمیز داریم. گفتمان روشن فکری، این تلقی از تفکر اسلامی که دین در تمام عرصه‌های زندگی نفوذ دارد، را ندارد. بنابراین دین را درون پراتز می‌گذارد، و یا به حاشیه می‌برد و نگاهی کارکردی به دین دارد؛ مثلاً ممکن است بگوید که این جنبه از دین چقدر جالب است، اما توصیف و راه حل مشکلات را طوری مطرح می‌کنند که اصلاً انگار نه انگار در این جامعه ارزش‌های دینی وجود دارد (اسماعیلی، مصاحبه با میرخندان، ۱۳۹۶).

تا آنگونه می‌خواهد به جهان بنگرد و عمل کند، حال آنکه عالم واقعیتی ثابتی دارد و آن کس که به این واقعیت معرفت پیدا نمی‌کند و تسلیم آن نمی‌شود، در نظر و عمل گرفتار اعوجاج است. «سینمای هنری را باید در کنار تعریف هنر مدرن دریافت. سینمای هنری به صورت نوعی سینمایی اشاره دارد که کارگردان در خدمت بیان تخیلات و درون نهفته‌های خویش می‌آفریند. یعنی همان‌گونه که در هنر مدرن - نقاشی، مجسمه‌سازی یا رمان مدرن - هنرمند اثر خویش را با رجوع به درون خود و با ماهیتی سوپژکتیو می‌سازد، سینمای هنری نیز سینمایی است که در آن کارگردان در جایگاه هنرمند مدرن قرار دارد» (آوینی، ج، ۱۳۹۳: ۵۴).

هنرمند مدرن دل‌باخته خویشتن است و همه عالم را از دریچه این دل‌باختگی خودبینانه می‌بیند و اصلاً اعتنایی به واقعیت نفس الامر ندارد. من مرکز جهانم، جهان آن گونه من می‌خواهم وجود دارد، واقعیتی جز آنچه من در درون خود می‌یابم وجود ندارد. این جملات احکامی هستند که هنر مدرن آن‌ها را یقینی و بدیهی می‌پندارد و هرگز در حقیقت آن‌ها شک نمی‌کند (آوینی، ب، ۱۳۹۳: ۲۲۱-۲۴۲). در گفتمان سینمای روشن فکری، خواه‌ناخواه اصالت با هنرمند و تخیلات اوست. اگرچه به هر تقدیر، فیلم حتی مستند از این امکان برخوردار نیست که بتواند خود را به طور کامل از سوپژکتیو رها کند. حتی فیلم‌هایی که علی‌الظاهر صیغه عرفانی دارند نیز بیانیه‌های شخصی درباره دین و عرفان ارائه می‌دهند. نسخه‌ای که فیلم **هامون** (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۸) برای مخاطبان خویش می‌پیچد، معجونی از ذن و تصوف هندی و استشراق و راسیونالیسم دکارتی است که در ظرف سوپژکتیویسم آقای مهرجویی فراهم آمده است و همچنین فیلم‌های بیضایی که فیلم **مسافران** او خود خود بیضایی است (همان: ۲۲۱-۲۲۲).

۴- عدم توجه به احساسات فطری مخاطب: روشن

فکران مصطلح (ارزش‌های عملی زندگی خویش را از تفکر غربی کسب می‌کنند) از تعامل احساسی با مردم پرهیز می‌کنند و همواره خود را بیرون از هر ماجرای نگاه می‌دارند. هنر روشن فکری هنر موزه‌ها و گالری‌هاست نه هنر مردم. بنابراین، همیشه جماعتی از منتقدین نیز در کنار هنرمندان می‌بلکنند که نقش واسطه دارند، میان هنرمندان و دیگران. آثار هنری روشن فکری برای ایجاد رابطه با مردم نیاز به ترجمه دارد و منتقدین نقش مترجم را بازی می‌کنند (آوینی، ب، ۱۳۹۳: ۱۵۳).

البته وقتی سخن از مردم در میان می‌آید، نباید آن را با عوام فریبی اشتباه گرفت. شکی نیست که با سینما بسیار خوب می‌توان مردم را فریفت. این که سینما بخواهد مردم را از احساس دور کند و به ادراک عقلی نزدیک کند، ناشی از تلقی راسیونالیستی روشن فکری است،

تبیین رابطه‌ی بین تعامل و بافت اجتماعی» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۶۸). روش فرکلاف کمی ابهام دارد و فرکلاف مشخص نمی‌کند که یک فرد چگونه باید از این روش و بر چه اساسی استفاده کند. گفتن فرکلاف اگرچه به متن توجهی دارد، اما هیچ روند مشخصی را جهت تحلیل متن ارائه نمی‌دهد. در این پژوهش براساس اهداف تحقیق، از چند لایه بودن این روش الهام گرفته شده، اما از سوی دیگر تلاش شده نقطه ضعف آن (عدم ابزار لازم جهت تحلیل متن) با استفاده از روش تحلیل رمزگان جان فیسک که روشی نشانه‌شناسانه است، پوشیده شود. طبق دیدگاه فیسک رمزها دارای سه سطح می‌باشند. واقعیت، بازنمایی، ایدئولوژی (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

به عبارت دیگر واقعه‌ای که قرار است به فیلم سینمایی تبدیل شود قبلاً با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است یعنی سطح واقعیت و برای اینکه به لحاظ فنی، قابل پخش باشد از فیلتر رمزهای فنی می‌گذرد و به وسیله رمزگان ایدئولوژیک در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌گیرد. فیسک می‌گوید: طبقه‌بندی این رمزها بر اساس مقوله‌هایی دلخواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته است (همان: ۱۲۷).

مطابق شکل، چهار لایه برای این روش در نظر گرفته شده است. هر کدام از لایه‌ها، دارای رمزگانی است که برای تحلیل هر لایه، باید به تحلیل آن‌ها پرداخت. (شکل ۲)

دراومه به نقد و بررسی فیلم سینمای خانه‌ای روی آب با این روش پرداخته می‌شود.

نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم خانه‌ای روی آب (جدول ۱)

تحلیل متن: رفتار بازیگران

الف) دکتر سپیدبخت: دکتر در سیر نهایی خود در می‌یابد که نه پدر خوبی است، نه پزشک خوب و آنچنان رها، وامانده و بی‌هویت است که همانند کشتی بی‌سکان در دریای طوفانی است. از مهمترین ویژگی‌های دکتر سپیدبخت عدم تعهد او به زندگی و جامعه است. او حاضر نیست هیچ تعهدی را قبول کند. چنانچه در فیلم مشاهده می‌شود او نه به زن خود متعهد بوده است و نه به پدر و فرزند و هیچ رابطه عاطفی مناسبی با پدر و فرزند خود ندارد. همه چیز را برای خود می‌خواهد ولی تا جایی که نیاز او را برآورده کنند. حتی ژاله را هم برای خود می‌خواهد به شرطی که تعهدی برای او ایجاد نکند، یعنی بچه‌ای از او به دنیا نیآورد و جلوی مصرف مشروب و سیگار او را نگیرد. به همین دلیل هم وقتی ژاله حامله می‌شود او را مجبور به سقط می‌کند. او در دیالوگی به ژاله می‌گوید: «ژاله چون تو می‌خواستی من رو ضبط کنی و من رو متعهد کنی و ... من که از اول گفته بودم از تعهد خوشم نیامد» دکتر تا آنجا که توانسته، گناه کرده است و با زن‌های زیادی ارتباط داشته است از جمله پرستار و منشی خود و زن‌های خیابانی.

۷- عدم توجه به مذهب: دیگر عنصر پیرامونی گفتمان روشنی فکری در سینما، عدم توجه به مذهب و چه بسا مذهب ستیزی است. با توجه به اینکه روشنی فکری در ایران هنگامی وارد شد که منورالفکری بر اریکه قدرت تکیه زده و مبارزه با نهادهای دینی را به انجام رسانیده بود، در چنین شرایطی روشنی فکری ایرانی نیز دلیلی برای پوشش گرفتن از نهادهای دینی نمی‌دیدند. خصلت عریان دین‌ستیزانه روشنی فکری موجب شد در برقراری ارتباط با جامعه و مردم ناتوان باشد (پارسانیا، ۱۳۹۳: ۵۳).

گفتمان روشنی فکری از دهه ۱۳۶۰ به بعد تلاش کرد با عنوان ایدئولوژی‌زدایی از دین، در حقیقت به دنبال به خدمت درآوردن دین برای ایدئولوژی لیبرالیستی حاکم بر جهان مدرن باشد. مفهوم روشنی فکر حامل ارزش‌های خاصی است که به هیچ وجه قربانی با فرهنگ دینی ندارد. ارزش‌هایی چون اومانیسیم، لیبرالیسم، سکولاریسم و لائیسیتته. سینماگران نخستین ایرانی نیز با تبعیت از موج‌های سینمای روشنی فکری در غرب، این آموزه‌ها را در سینمای جامعه خود بازتولید می‌کردند (انصاری، گفتگو با ضیاءالدین دری، ۱۳۹۵).

۸- نسبی‌گرایی: یکی از عناصر مهم گفتمان روشنی فکری، نسبی‌گرایی است. نسبی‌گرایی به عنوان یک گرایش بر آن است که در حوزه معرفت و شناخت، رسیدن به واقع، به نحو مطلق، میسر نیست، بلکه بنا به فرض اگر اساساً رسیدن ممکن باشد، این امر، فقط به نحو نسبی و مضاف خواهد بود؛ بدین معنا که جویای معرفت نمی‌تواند بگوید من چیزی را به نحو مطلق می‌شناسم و یا چیزی واقعاً چنان است که من می‌دانم، بلکه فقط می‌تواند بگوید: من با توجه به تمام شرایط و مناسبات فردی و اجتماعی که دارم، چیزی را چنان می‌شناسم، اما تضمینی ندارم که آن چیز واقعاً همان است که من درک می‌کنم (عارفی، ۱۳۸۳: ۴۲).

روشنی فکری با اعتقاد به بنیادهای مدرنیته چون نسبی‌گرایی، عقل‌گرایی، اومانیسیم و اصالت تجربه به نقد سنت، دین و دینداری می‌پردازد (رهبری، ۱۳۸۸: ۱۱۷).

در شکل ۱، عناصر مرکزی و پیرامونی گفتمان سینمای روشنی فکری مشخص شده است. (شکل ۱)

روش پژوهش

تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی: در این پژوهش از روش «نشانه‌شناسی گفتمانی» استفاده می‌شود که ملهم از نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان است. فرکلاف برای تحلیل انتقادی گفتمان، الگویی سه‌لایه‌ای متشکل از تحلیل متن، تحلیل گفتمانی و تحلیل اجتماعی ارائه داده است و معتقد است جهت تحلیل انتقادی گفتمان، باید سه مرحله را انجام داد: «توصیف متن»، «تفسیر رابطه بین متن و تعامل»،

(و) پسر دکتر سپیدبخت: پسر دکتر نیز بعد از جدایی پدر و مادرش به همراه مادرش به آلمان می‌رود و ۱۵ سال از کشور دور است. مادر او که با مردی آلمانی ازدواج می‌کند، او را آزار می‌دهد. در این ۱۵ سال، پدرش فقط برای او پول ارسال می‌کند و حتی یک بار به دیدن او نمی‌آید و از این جهت ناراحت است. او معتاد به هروئین شده است و رابطه خوبی با پدرش ندارد.

نمادها

در این فیلم تلاش می‌شود که نمادهای زیادی استفاده شود. مثلاً کلافی که پیرزن می‌بافد نمادی است از روزگار که سرنوشت انسان را می‌بافد. تار عنکبوت که در سکانس‌های آخر فیلم آمده می‌خواهد با اشاره به آیه قرآن (سست‌ترین خانه‌ها خانه عنکبوت است) سست بودن خانه و زندگی دکتر سپیدبخت را بیان کند.

پسر بچه حافظ قرآن هم می‌تواند نماد باشد ولی داستان فیلم در این مورد کمی مبهم است. ولی اگر نماد بودن آن را قبول کنیم می‌تواند نماد فردی ماورائی و مذهبی باشد که قرار است دکتر را نجات دهد. اگرچه این معنی و این بازنمایی از چنین فردی در این فیلم غلط است که در مبانی فکری تحلیل خواهد شد. در منزل و محل کار دکتر سپیدبخت تابلوهای زیادی دیده می‌شود. این تابلوها غالباً تیره و تاریک است و نماد ناامیدی دکتر سپیدبخت است.

آنچه که در این فیلم می‌توان گفت این است که نمادهای این فیلم مبهم است. نمادهای معنوی فیلم بیشتر نگاهی سطحی به دین دارد، نه نگاهی عمیق و براساس مبانی. در این فیلم در نماد، با سوررئال طرف هستیم و در برخورد با شخصیت‌ها با رئال. فرمان‌آرا در فیلمش رئالیسم و سوررئالیسم را خلط کرده است، بنابراین در اینجا نماد هم معنی خودش را نمی‌یابد، مگر اینکه فیلم‌ساز آن را توضیح دهد.

دیالوگ

(الف) سیاه‌نمایی و ناامیدی: در سکانسی که دکتر سپیدبخت به دیدن پدر خود می‌رود دیالوگی بین این دو رد و بدل می‌شود که نسخه‌ای توهین‌آمیز برای همه مردم ایران است:

«سپیدبخت: حالت چگونه بابا؟»

پدر: خوبم و تحمل می‌کنم. به کوری چشم حاسدان و ناقدان حالم خوبه.

سپیدبخت: این حاسدان و ناقدان کیان؟

پدر: توی این مملکت بخل، حسادت، کینه و تنگ‌نظری شغل دوم همه است از دوست بگیر تا دشمن. برای همین هر کسی از من بپرسه حالت چگونه من همین رو میگم.»

گفتگوی بین سپیدبخت و بیمارش نیز قابل توجه است. دختری مبتلا به ایدز که به دلیل ارتباط نامشروع، به دنبال ترمیم پرده بکارت خود است تا بتواند با پسری که اقامت آلمان دارد ازدواج کند و از ایران برود:

(ب) پسر حافظ قرآن: مظهر پاکی و به تعبیر مذهبی وجه الهی انسان است. او در آغاز برای جلب توجه و تشویق دیگران رو به قرآن می‌آورد، اما از سوی پدر مورد سوءاستفاده قرار گرفته و بیش از ظرفیت جسمی و روحی‌اش به کار کشیده می‌شود. او تنها موجودی است که واقف و آگاه از موجودیت خویش و عملکرد خویش یا دیگران است. وی اعتراف می‌کند که پس از مدتی که پی به معنای آیه‌های قرآن می‌برد و از عشق الهی سرشار می‌گردد، درمی‌یابد که به خاطر این عملش، (سوءاستفاده از کتاب خدا) دچار قهر خداوند شده است. بنابراین دچار اغما می‌شود. این کودک در فیلم، تنها فرد مثبت است که آن هم مشخص نیست واقعی است یا نه. چون فردی است که از همه چیز اطلاع دارد و معجزه هم انجام می‌دهد.

(ج) ژاله: پدرش در ۱۸ سالگی او را به دکتر سپیدبخت سپرده که در مطب او کار کند، ولی با دکتر ارتباط برقرار کرده که منجر به بارداری‌اش می‌شود. ژاله دختری فقیر است که تلاش داشته از دکتر بچه‌دار شود تا بتواند برای همیشه با دکتر بماند ولی دکتر نه تنها ارتباط خود را با او قطع می‌کند، بلکه جنین را سقط می‌کند و باعث می‌شود ژاله دیگر بچه‌دار نشود. ژاله دنبال انتقام‌گیری است. او دختری است که ارتباطش را با خانواده‌اش قطع کرده و دوست ندارد با خانواده فقیر خود زندگی کند. این فرد هم حاصل جامعه‌ای است که فقر در آن موج می‌زند.

(د) پیرزن: ما در همان ابتدا با پیرزنی مواجه هستیم که در حال بافتن است. شاید اگر به عنوان مخاطب بخواهیم این تصویر را در ذهن خود تحلیل کنیم، به این نتیجه برسیم که پیرزن نماد روزگار و نخ نماد عمر و بافته‌ها هم نمادی از سرنوشت انسان باشند. پیرزن بافتنی به دست قرار است نمادی باشد تا تماشاگر چیزی از آن درک کند که نمی‌کند. شخصیت پیرزن فقط به ابهام و آشفتگی فیلم کمک کرده است و احتمالاً مقصود کارگردان این بوده که سرنوشت دکتر سپیدبخت با همین کاموا بافته می‌شود که کارگردان، این شخصیت یا بهتر بگوییم این نماد را خوب بیان نکرده و مخاطب را سردرگم کرده است.

(ه) پدر دکتر سپیدبخت: پدر دکتر سپیدبخت نیز فردی است که از پدر خود خیری ندیده و در سن کم از خانه بیرون رفته که مستقل باشد. او پنج پسر دارد که علی‌رغم رسیدگی‌های فراوان مالی به آن‌ها، در خانه سالمندان گذاشته شده است و فرزندانش حتی به او زنگ هم نمی‌زنند. او فردی بددهن، عیاش و به قول پسرش خانوم‌باز بوده است. فرزندش (دکتر سپیدبخت) را در سن یازده سالگی به خاطر حمایت از مادرش، از فحش و ناسزا سیراب می‌کند و همین نقطه آغاز نفرت دکتر سپیدبخت از پدر و انگیزه انتقام از وی می‌شود.

دکتر: این (اشاره به زن) طفلک از ۱۵ سالگی داره یک سال در میان داره می‌زاد، تو باز هم داری بچه‌دار میشی، این بچه یازدهم است. ماهی چند حقوق می‌گیری؟

مرد: با اضافه کاری و مزایا ۷۰ هزار تومان. ولی آقای دکتر روزی رو خدا می‌رسونه.

دکتر: این طفلک از کمبود کلسیم تمام استخوان‌هاش پوک شده. بازم بچه‌دار داری میشی. مسئول کنترل جمعیت ملت جنابعالی هستید. بفرمائید من دیگه به وضع حمل هیچ کس کمک نمی‌کنم. سقط جنین خواستید برگردید.

شوهر زن: سقط جنین که جنایت است

دکتر: بچه درست کردن بدون در نظر گرفتن آیندش جنایت نیست؟
ج) نگاه شخصی به دین: «پسر بچه: می‌خواهی بگم چی شد رفتی توی اغما؟»

دکتر: بگو شاید من هم به چیزی فهمیدم.

پسر بچه: من وقتی شروع کردم که قرآن حفظ کنم اولش به خاطر تشویق و جلب توجه بود ولی به محض اینکه معنی اون چیزی که می‌خونم رو فهمیدم دیدم به هر چیز و هر جا نگاه می‌کنم خدا رو حس می‌کنم. این حس انقدر به من لذت می‌داد انقدر کیف داشت انقدر آرامش داشت که من همه قرآن رو حفظ شدم. ولی پدر و مادرم من رو یک جاهای می‌بردند که من باید قرآن می‌خوندم. وقتی این رو فهمیدم از قهر خدا خیلی ترسیدم و یکدفعه از ترس نبودن خدا حتی برای یک لحظه بیهوش شدم.»

فیلم به ظرافت، دین را امری درونی معرفی می‌کند که اظهار آن در بیرون و به عبارت دقیق‌تر ورود دین در جامعه را، عامل فساد دین می‌داند. بنابراین حفظ قرآن به صورت فردی اشکالی ندارد و حتی باعث لذت معنوی نیز می‌شود. اما اجتماعی شدن این امر باعث تزویر و ریا و دور شدن از خداوند می‌گردد.

موسیقی

موسیقی تیتراژ، سرد و یاس‌آور است. در کنار این موسیقی در فیلم، از نی هم استفاده شده است که جنبه معناگرا و عرفانی فیلم را نشان دهد. در حقیقت مفهوم رئال و سوررئال و تلفیق این دو را که کارگردان در فیلم تلاش کرده نمایش دهد در موسیقی نیز دیده می‌شود. زمانی که پیرزن دارد کلاف را می‌بافد، موسیقی کاملاً معنوی و عرفانی می‌شود تا نشان‌دهنده شخصیت معنوی پیرزن باشد ولی در همینجا نیز، غم و یاس در موسیقی وجود دارد.

در صحنه‌ای که سپیدبخت از معاینه زن باردار صرف نظر می‌کند، موسیقی غم‌انگیز با تلفیق نی، شدت ظلمی که در جامعه و نیز توسط شوهر به زن می‌شود را نشان می‌دهد. موسیقی مخاطب را تحت تأثیر قرار داده و تنفر جدی از شوهر زن که فردی مذهبی است

«سپیدبخت: تو ایدز داری ببین این موارد رو میشه ترمیم کرد و به کسی نگفت، ولی ایدز رو باید بگی.

دختر: اونوقت باهام ازدواج نمی‌کنه.

سپیدبخت: می‌فهمم می‌فهمم ولی باید بهش بگی.

دختر: دکتر اون بلیط رفتن منه. می‌گن دوره پنجهان این مرض ۸ ساله. می‌گم خودش الواطی کرده و من ازش گرفتم. من نمی‌خوام این شانس رو از دست بدم.

سپیدبخت: من فکر می‌کردم نسل ما بی اعتقاده ولی شما دست ما رو هم از پشت بستید.

دختر: دکتر جون شما وقتی به سن ما بودید آینده داشتید. ما نه آینده داریم نه امید. مثل اینکه خونه‌ت رو روی آب ساختی. ما فقط بلدیم شناگرهای خوبی باشیم.

سپیدبخت: نه همه‌تون. من الان دارم از جایی می‌آم که ۷ تا ۸ جوان غرق شده دیدم.

دختر: پیش میاد دکتر جون. جنگه.»

از دیالوگ بالا روشن است که دختر، حالت غریبی را دارد که در تلاطم تصمیمی سرنوشت‌ساز، دست و پا می‌زند. او که اینک قربانی «خود» شده است، ابایی از قربانی کردن دیگران ندارد. دختر با متلاشی شدن خود، دیگری - و یا دیگران - را نیز به این سرنوشت خواهد کشاند. پاسخ نهایی دکتر نیز این است که هر چه می‌خواهی بکن اما بچه‌دار نشو. نکته یاس‌آور دیگری که در این دیالوگ نسبت به انقلاب به کار رفت این بود که دختر به امیدوار بودن امثال دکتر در زمان جوانی‌شان اشاره می‌کند. قطعاً زمان جوانی دکتر، زمان شاه بوده است، نه زمان انقلاب. بنابراین کارگردان دوباره نگاهی منفی از انقلاب را القا می‌کند.

ب) افراط‌گرایی قشر مذهبی: افراط‌گرایی و یک بعدی بودن شخصیت‌های مذهبی در این فیلم مشهود است. جالب اینجاست که همه افراد مذهبی افراطی هستند و فرد مذهبی متعادل باشد در فیلم وجود ندارد. یکی از این افراطی‌ها پدر پسر بچه حافظ قرآن است که تلاش دارد به فرزند خود قرآن آموزش دهد بدون توجه به ظرفیت انسانی و کودکانه او. پدر به دکتر سپیدبخت که علت بیماری فرزندش را خستگی می‌داند می‌گوید:

«آقای دکتر این بچه خستگی سرش نمی‌شه. یک سال تمام ۵ صبح هر روز از خواب بیدارش کردم تا ۱۰ شب، قرآن برایش خوندم و اون حفظ کرده یک بار هم نگفت خسته هستم.»

نمونه دیگر گفتگوی دکتر با مردی است که بدون توجه به ضعف همسرش و با وجود فقر، به خاطر عقاید مذهبی یازده بچه به دنیا می‌آورد:

«مرد: آقای دکتر خدا دوباره به ما لطف کرد

پدر دکتر «معلوم نیست چی می‌بافه و برای کی می‌بافه».

سابقه کارگردان

بهمن فرمان‌آرا که قبل و بعد از انقلاب از کارگران‌های روشن فکری محسوب می‌شود، پس از وقفه‌ای طولانی، از سال ۱۳۷۸ تولید فیلم را شروع می‌کند و فیلم «بوی کافور عطر یاس» و بعد از آن فیلم «خانه‌ای روی آب» و «یک بوس کوچولو» را تولید می‌کند. این سه فیلم به سه‌گانه معروف می‌شوند که هر سه با موضوع مرگ است. فرمان‌آرا نگاهی درست به ایران ندارد، زیرا بسیاری از زندگی خود را در خارج از ایران گذرانده است و در آمریکا مشغول فیلم‌سازی بوده است.

تحلیل اجتماعی

مکان: فیلم در مکان‌های مختلف فیلم‌برداری شده است. از بیمارستان و مطب دکتر تا منزل دکتر و آسایشگاه و کلینیک ترک اعتیاد، از محله‌های بالاشهر تا محله‌های پایین شهر و ... همگی نشان‌دهنده سرایت بدبختی در سرتاسر تهران است. شاید دیالوگی که پدر دکتر می‌گوید که همه مردم ایران حسود و کینه‌ورز و تنگ‌نظر هستند، این نوع انتخاب مکان را تأیید کند. فیلم در تهران ساخته شده است. با توجه به سیاه‌نمایی که فیلم از جامعه و انقلاب ارائه می‌دهد - در مبانی فکری توضیح داده می‌شود - انتخاب پایتخت کشور، می‌تواند دال بر این باشد که وقتی پایتخت این اندازه با فقر و فلاکت روبرو است دیگر شهرها تکلیفش روشن است.

زمان: فیلم مربوط به دوران اصلاحات است. در این دوره ارزش‌های دینی، بسیار مورد حمله قرار گرفت و روزنامه‌ها و فیلم‌های سینمایی؛ سردمداران ایجاد شبهه علیه دین و مذهب و مذهب‌یون شدند. این فیلم نیز با نمایش افراد خشک مقدس مثل پدر پسرپنجه حافظ قرآن و شوهر زن باردار و ... به این شبهات دامن زد که این افراد بدون تفکر از دین پیروی می‌کنند یا به دنبال منافع خود هستند.

بطور خاص باید گفت فیلم در زمانی ساخته شده است که حفظ قرآن در میان کودکان و نوجوانان کشور به عنوان یک عمل مثبت ایجاد شده بود و محمدحسین طباطبایی به عنوان یک الگو در این امر مورد تمجید همه قرار داشت و الگوی بسیاری از جوانان قرار گرفت. ساخت فیلمی که کودک حافظ قرآن را محور قرار داده است و افراط خانواده او را به تصویر کشیده است، منجر به ترس در خانواده‌هایی که به دنبال حافظ قرآن بودند می‌شود. بازنمایی پدر و مادر این کودک به گونه‌ای بود که آن‌ها به دنبال منفعت خود، کودک را مجبور به حفظ قرآن کرده‌اند.

لایه‌های بنیادین: مبانی فکری - فرهنگی

تصویری منفی از انقلاب اسلامی: متأسفانه در این فیلم علاوه بر سیاه نشان دادن مردم ایران و جامعه، کنایه‌هایی به انقلاب

ایجاد می‌کند. در ادامه، زن به دلیل همین بارداری می‌میرد. مهمترین سکانس که موسیقی کمک شایانی به آن کرده است صحنه آخر فیلم است. جایی که سپیدبخت کشته می‌شود و به همراه پسرپنجه به دنیای دیگری که احتمالاً بهشت است وارد می‌شود. زوایه دوربین به بالا می‌رود و موسیقی اگرچه هنوز غم‌انگیز است ولی حالت خواندن لالایی دارد و به آرامش رسیدن دکتر سپیدبخت را نشان می‌دهد و به گونه‌ای می‌خواهد بگوید که افراد به دوران پاک کودکی خود برمی‌گردند.

تحلیل بینامتنیت

انتخاب بازیگران: درباره انتخاب بازیگران بحث و جدل‌هایی قبل از ساخت فیلم بوده است. برخی از نهادها از بازیگران خواسته‌اند که در این فیلم بازی نکنند و به همین دلیل هم نیکی کریمی بازی در این فیلم را قبول نمی‌کند و به جای او هدیه تهرانی بازی می‌کند. در این فیلم تلاش شده است از بازیگران معروف استفاده شود. عزت‌اله انتظامی، رضا کیانیان، هدیه تهرانی جمشید مشایخی و ... نشان‌دهنده اهمیتی است که فرمان‌آرا در انتخاب بازیگران داشته است. بازیگران نیز خوب نقش خود را ایفا می‌کنند. اما در ارتباط با سه بازیگر یعنی حضور حسین کسببیان، ولی‌اله شیراندازی، جمشید مشایخی در این فیلم ادای دینی است که کارگردان به فیلم «شازده احتجاب» دارد که نخستین بار با بردن جایزه جشنواره فیلم تهران کارگردان را به شهرت رساند.

عناوین

عنوان فیلم «خانه‌ای روی آب» است. تیتراژ فیلم با نوشته‌هایی معلق در آب آغاز می‌شود. خانه که در این فیلم نمادی است از زندگی متزلزل دکتر سپیدبخت، به واسطه گناهان او، وضعیتی معلق و نابسامان دارد. دکتر چندین بار اقرار می‌کند که انگار در حال غرق شدن است و پدرش نیز می‌گوید «منم همینطورم بعضی وقت‌ها خواب می‌بینم که توی خونه‌ای که نشستم آرام آرام توی لجن فرو می‌ره». همه این‌ها نشان‌دهنده انتخاب این عنوان است. فامیل دکتر، «سپیدبخت» است. مخاطب از ابتدا می‌فهمد که این فرد در انتها سپیدبخت خواهد شد.

نام پدر دکتر حسین است. او فردی عیاش و بددهن بوده است که به خانواده خود ظلم بسیار کرده است. فردی که نامش حسین است، قطعاً در خانواده مذهبی بوده است. بنابراین کارگردان می‌گوید این افراد برخاسته از خانواده‌های مذهبی‌اند و این جامعه‌ی فاسد همه را فاسد می‌کند.

نام پیرزنی که کلاف می‌بافد، «زمانی» است. فردی که نماد سرنوشت افراد است. نام این فرد نیز واضح است: فردی که دارد زمان‌ها را کنار هم قرار می‌دهد تا سرنوشت انسان‌ها را مشخص کند. البته به قول

مثال دیگر، صحنه‌ای است که سپیدبخت در مناطقی نامناسب و پر از معتاد، به دنبال پسرش می‌گردد. یکی از معتادها، سپیدبخت را با پدرش اشتباه می‌گیرد و می‌گوید «اومدی بابا برام کار گیر آوردی». در حقیقت فیلم، علت این همه نابسامانی را سیستم فشل جامعه می‌داند و نقش خود فرد را نادیده می‌گیرد.

در حقیقت با سه نسل رو به زوال روبرویم. نسل اول، پدر دکتر سپیدبخت است که در خانه‌ی سالمندان زندگی می‌کند و عادات عجیبی هم‌چون سفر از روی اطلس دارد که به زوال تربیتی وی اشاره می‌کند. پس از آن شخصیت دیگری از این نسل به نام دکتر لطیفیان می‌بینیم که زوال خود را در قالب داستانی از هجوم کرم‌های خاکی تعریف می‌کند.

نمایندگی نسل دوم، به طور خاص، دکتر سپیدبخت است که زندگی او، برخلاف نامش، سرشار از تباهی است. همین‌طور زن‌هایی که با دکتر ارتباط دارند هم می‌توانند انسان‌های از دست رفته‌ی نسل او باشند.

نسل سوم هم با دو قربانی در فیلم معرفی می‌شود: پسر دکتر که از خارج بازگشته و دچار اعتیاد است و توانایی ترک آن را ندارد. نفر بعدی این نسل مژگان است که قصد ترک کشور را دارد و به بیماری ایدز مبتلاست. گویی میراث پدران آن‌ها برای‌شان جز بیماری و مرگ چیزی نبوده است.

در فیلم تماشاگر زندگی سه نسلی هستیم که هر یک، سعی بر توجیه خود و مقصر شمردن نسل پیش از خود دارد و چون همواره چنین است، هر سه نسل در گردابی فرو رفته‌اند که خود معترض به آنند. این سه نسل، قربانیانی زاینده‌ی ناهنجاری‌ها و عقده‌ها و باورهای دوران کودکی خویشند. دورانی که براساس روابط، سنن و قوانین حاکم بر خانواده شکل گرفته است. بی‌شک وقتی خانواده که اساس جامعه است، فرو ریخت، جامعه نیز فرو ریخته و رو به اضمحلال می‌نهد (زاهدی لنگرودی، ۱۳۸۲: ۱۳).

این فضای تیره در فرم فیلم نیز مشاهده می‌شود. در ابتدای فیلم که سپیدبخت با فرشته تصادف می‌کند هوا مه‌گرفته است و سپیدبخت به خاطر این فضای مه‌گرفته نتوانست فرشته را از انسان تشخیص دهد. یعنی جامعه آنقدر غبارآلود است که نمی‌توان درست را از نادرست تشخیص داد و در نتیجه انسان‌ها آلوده می‌شوند و راهی هم جهت پاک شدن وجود ندارد، مگر معجزه که در فیلم فقط برای سپیدبخت، معجزه رخ می‌دهد و کودکی فرشته‌گونه در نهایت او را با خود به بهشت می‌برد. در جامعه‌ای که مانند خانه‌ای روی آب است، گریزگاهی وجود ندارد. بی‌ایمانی به خویشتن و دیگران، سرنوشت‌ها را رقم می‌زند و در نتیجه، ایستگاه آرامشی در این مسیر به چشم نمی‌خورد.

ضد مذهبی بودن: افراد مذهبی در فیلم، افرادی کج‌فهمند و افراد دیگر نیز فاسد و یا اسیر دام اعتیادند. افراد زیادی ارتباط

اسلامی زده می‌شود. در دیداری که پسر دکتر با پدر بزرگ خود در خانه سالمندان دارد پدر بزرگ به نوه خود می‌گوید: «نمیدونم چه گناهی به درگاه الهی کردم چون تو اولین نوه‌ای هستی که بعد از انقلاب می‌بینم». در حقیقت فیلم، انقلاب را مانعی برای ارتباط نسل‌ها معرفی می‌کند و چه بسا خوشبختی را از افراد گرفته است. در صحنه‌ای دیگر، نیروهای انقلاب به کرم‌هایی تشبیه می‌شوند که جامعه را تحت سیطره خود گرفته‌اند. در صحنه‌ای، سپیدبخت به دوست خود می‌گوید مانند کشتی بی‌سکانی است که در دریایی طوفانی رها شده است و دوستش در پاسخ می‌گوید تو در این احساس تنها نیستی. و بدین‌وسیله، ناامنی و بی‌ثباتی را به کل مردم نسبت می‌دهد. سپس خاطره‌ای برای سپیدبخت تعریف می‌کند که در آن دوستش برای پیدا کردن طعمه برای ماهی‌گیری، المنتی قدیمی را به برق متصل کرد و سر دیگرش در زمین فرو برد و کمتر از دو دقیقه هزاران کرم از زمین بیرون آمد و در ادامه گفت «چند شب پیش بعد از ۴۰ سال که از او روز می‌گذره خواب دیدم روی چمن خونه لخت زیر آفتاب دراز کشیدم. یک باره از زیر زمین هزاران کرم بیرون اومدن و تمام بدنم را پوشوندن. وقتی یکی از اونا رفت توی چشمم فریاد زدم و از خواب پریدم». در اینجا سپیدبخت می‌گوید: «اره دکتر جون کرم‌ها اومدن».

حال باید از کارگردان پرسید منظورش از کرم‌هایی که قبلاً نبودند و اگر بوده‌اند، پنهان بودند و الان آشکار شده‌اند و چشم مردم را کور کرده‌اند چیست؟ فیلم به روشنی به انقلاب اسلامی کنایه می‌زند و جایزه بهترین فیلم جشنواره فجر را نیز در دوران اصلاحات می‌گیرد. **جامعه‌ای سیاه و ناامید:** فیلم، تصویری سیاه از ایران بازنمایی کرده است. همه مردم، بدبخت و به قول سپیدبخت هر لحظه در حال غرق شدن هستند. فیلم این لجن و فساد را متعلق به محیط می‌داند. در این فیلم با کسانی روبرو هستیم که هر یک به گونه‌ای قربانی مصائبی هستند که ناشی از ناهنجاریها و فقر فرهنگی و اقتصادی جامعه ایران است. انسان‌هایی که برداشت و تلقی درستی از سنت، مذهب و باورهای اجتماعی ندارند و آنچنان در گرداب ناآگاهی‌ها، کج‌فهمی‌ها، و فساد غوطه‌ورند که هیچ راه نجاتی فرارویشان نمی‌ماند. همین کج‌فهمی‌ها هم منجر به مرگ برخی مثل خانم محمدی می‌شود.

بی‌آینده بودن از دیگر مؤلفه‌هایی است که فیلم بر آن تأکید می‌کند. در صحنه‌ای دکتر سپیدبخت که با ژاله صحبت می‌کند به او می‌گوید «تو می‌خواستی من رو متعهد کنی و بچه بیاری و من نمی‌خوام متعهد به بچه بشم چون بچه یعنی تعهد، یعنی آینده، که وجود نداره» در حقیقت در این دیالوگ دکتر اشاره به این دارد که در این جامعه بهتر است که بچه نداشته باشی چون این بچه آینده‌ای ندارد.

نتیجه‌گیری

جریان روشن فکری از جریان‌های فعال پس از انقلاب اسلامی است که سابقه آن به قبل از انقلاب و به دهه ۴۰ بر می‌گردد که متأثر از جریان‌های مدرنیته غربی بود. این جریان پس از انقلاب نیز اگرچه فراز و فرودهایی داشت ولی به صورت فعال عمل کرده است و تولیدات بسیاری داشته و حتی در بسیاری از دوره‌های پس از انقلاب، مدیریت و بدنه سینما را در دست داشته است. از این جریان، تعبیرهای متفاوتی شده است؛ سینمای «موج نو»، سینمای متفکر، سینمای روشن فکری، سینمای شبه روشن فکری، سینمای جشنواره‌ای، سینمای مدرن، سینمای هنری و ... اختلاف درباره مفهوم و مصادیق این جریان زیاد است و علل این اختلافات، متفاوت است. برخی از این دیدگاه‌ها و اختلافات‌های یاد شده، درباره معنا و یا مصادیق روشن فکری، تمایزهایی است که براساس تفاسیر و تبیین‌های گوناگون نسبت به معنای فکر و تفکر می‌تواند وجود داشته است. برخی دیگر براساس کاربردها و استعمالات مختلف لفظ روشن فکری پدید آمده است، زیرا به لحاظ تاریخی کاربرد و استعمال یک لفظ در محدوده معنا و یا معانی لغوی آن باقی نمی‌ماند.

اگرچه ویژگی‌های زیادی برای جریان روشن فکری در جامعه معاصر ایران مطرح شده است ولی این ویژگی‌ها را نمی‌توان به سینما تعمیم داد، زیرا از طرفی ماهیت سینما، باعث تغییراتی در این ویژگی‌ها می‌شود و از طرف دیگر، ماهیت و نفس هر کدام از این جریان‌ها در سینما، مؤلفه‌هایی را با خود به همراه آورده است که بسیار مهم و حیاتی است. آنچه کار این پژوهش را سخت کرده به دست آوردن عناصری است که ویژه جریان سینمایی روشن فکری است. با توجه به اینکه این کلان جریان، مفاهیمی عام و گسترده دارد و عناصر زیادی را می‌توان برای آن در نظر گرفت، تلاش شده است تا عناصر جریان روشن فکری براساس مصاحبه با متفکرین سینمایی و دیدگاه‌های شهید آوینی و مددپور به دست آید، که عبارتند از: اصالت فرم، سیاه‌نمایی و ناامیدی در جامعه دینی، سوژکتویسم، عدم توجه به احساسات فطری مخاطب، انتخاب سوژه‌های روشن فکری، جشنواره پسند بودن، نگاه کارکردی به دین، بیان درد بدون راهکار، عدم توجه به مذهب و نسبی‌گرایی. در ادامه با تبیین روش نشانه‌شناسی گفتمانی به تحلیل فیلم سینمایی بهمن فرمان‌آرا که نماینده‌ای مناسب گفتمان روشن فکری است پرداخته شده است. در پایان مشخص شده است که مؤلفه‌ها و نشانه‌های این فیلم تطبیق زیادی با گفتمان روشن فکری دارد.

نامشروع دارند. پدر سپیدبخت، سپیدبخت، ژاله، مژگان دختری که برای ترمیم پرده بکارت به دکتر مراجعه کرده و ... متأسفانه در این فیلم بویی از نجابت وجود ندارد. فقط یک نفر در این فیلم نجیب معرفی می‌شود که آن هم دلیل مشخصی دارد. پدر سپیدبخت به پسرش می‌گوید «مادرت خانوم نجیبی بود» و سپیدبخت در پاسخ می‌گوید «نجابت وقتی معنا داره که انتخاب دیگه‌ای هم باشه». درحقیقت او با وقاحت تمام علت نجابت مادرش را اجبار محیط می‌داند.

یکی دیگر از مصداق‌های ضد مذهب بودن فیلم، تمسخر معجزه است. متأسفانه معجزه دست‌آویزی برای فرمان‌آرا شده تا تلفیق رئال و سوررئال خود را بهتر نمایش دهد. گویا در این زمانه، همه مردم برای ایمان به خدا، نیاز به معجزه دارند و بدون معجزه نمی‌توان به خدا ایمان آورد. متأسفانه نگاهی که کارگردان به مذهب دارد، نگاهی سطحی و بدون میناست. او فهم درستی از معجزه، مرگ و آخرت نداشته و نگاهی جبرگونه به عالم دارد.

معنای اشتباه مرگ: مرگ باعث پاکی دکتر می‌شود. متأسفانه نگاه فیلم به مقوله مرگ نیز درست نیست. کسی متوجه نمی‌شود که دکتر با این همه گناه چطور یکدفعه پاک می‌شود. اگر گریه او که در یک صحنه اتفاق افتاد را دلیل بر توبه او بدانیم باز هم دلیل بر پاک شدن او نیست، زیرا بعد از این گریه نیز به کارهای ناشایست خود ادامه می‌دهد و توبه واقعی باید در عمل اتفاق بیفتد. در این فیلم هیچ تحولی در دکتر اتفاق نمی‌افتد و در حقیقت به نظر می‌آید کارگردان تلاش دارد که بگوید مرگ، به خودی خود، منجر به پاک شدن انسان‌ها می‌شود.

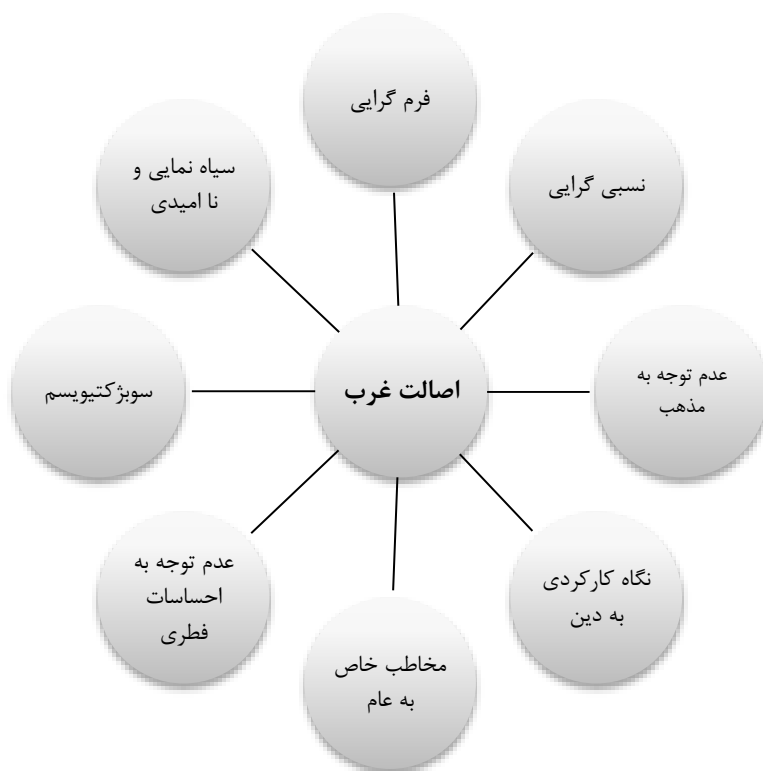
سوژکتویسم: به نظر می‌رسد فرمان‌آرا قصد داشته در عرض کمتر از دو ساعت تمام حرف‌هایی را که در دل دارد یک جا بگوید، در نتیجه مجبور است با توجه به حجم بالای حوادث فرعی از هر قصه‌ای خیلی سریع بگذرد. لذا ما با فیلمی پر از ماجرا و با انبوه شخصیت‌های تخت روبرو هستیم که فیلم بدون کوچک‌ترین تمرکزی از آن‌ها عبور می‌کند. کارگردان با نگاهی کاملاً شخصی و از روی غرض‌ورزی که به انقلاب اسلامی و مردم ایران دارد، دیدگاه خود را بیان کرده و نگاهی واقع‌بینانه به کشور نداشته است. فرمان‌آرا احتمالاً شخصیت خود را در دکتر سپیدبخت، قرار داده است و تمامی حرف‌های خود را از زبان او بیان کرده است. حتی در ظاهر هم دکتر سپیدبخت را شبیه خود قرار داده است نوع راه رفتن، بازبودن دکمه‌ها، شکم جلو و حرکات کند از سلوک و رفتار خود فرمان‌آرا گرفته شده است. (جدول ۲)

جدول ۱- خلاصه فیلم خانه‌ای روی آب

خانه‌ای روی آب		
گفتمان: روشن فکری	کارگردان: بهمن فرمان‌آرا	سال تولید: ۱۳۸۰
<p>دکتر سپیدبخت در هنگام رانندگی فرشته‌ای را زیر می‌گیرد و دستش با لمس فرشته، زخمی عمیق برمی‌دارد. فردا پس‌برج‌های حافظ قرآن را، اشتباهاً به بخش درمانی دکتر سپیدبخت (زنان و زایمان) منتقل می‌کنند. مانی پسر دکتر سپیدبخت پس از پانزده سال به کشور می‌آید، اما در فرودگاه به جرم حمل موادمخدر بازداشت می‌شود. دکتر موفق می‌شود مانی را خلاص کند، اما نیمه‌شب می‌فهمد پسرش در حال تزریق موادمخدر است و او را برای ترک اعتیاد به کلینیک می‌برد. دکتر در بیمارستان کاموایی رنگی می‌بیند و رد آن را می‌گیرد و به اتاقی که پسر حافظ قرآن در آن خوابیده می‌رسد. پسر از خواب بیدار می‌شود و به دکتر می‌گوید او را با خودش ببرد. دکتر با صدای آژیر خطر بیدار می‌شود و می‌فهمد چند مرد سیاه‌پوش به خانه او وارد شده‌اند. او پسر حافظ قرآن را در کمد پنهان می‌کند و به طبقه پایین می‌رود، اما مورد حمله مهاجمان سیاه‌پوش قرار می‌گیرد و با ضربه‌های متعدد چاقوی آن‌ها کشته می‌شود و پا در بهشت می‌گذارد.</p>		

جدول ۲- تطبیق فیلم خانه‌ای روی آب با عناصر گفتمان سینمای روشن فکری

ردیف	ویژگی‌های فیلم خانه‌ای روی آب	عناصر گفتمان روشن فکری
۱	رفتار بازیگران: عدم تعهد، لاپالی‌گری، فقیر، آشفتنگی، عیاش	سیاه‌نمایی جامعه دینی - عدم توجه به ارزش‌های اسلامی - اصالت غرب
۲	نماد: ظاهرگرایی و سطحی به دین	نگاهی کارکردی به دین
۳	دیالوگ: سیاه‌نمایی، ناامیدی	سیاه‌نمایی و ناامیدی جامعه دینی - اصالت غرب - سوژکتیویسم
۴	دیالوگ: افراط‌گرایی قشر مذهبی، شبهات علیه دین	نگاهی التقاطی و کارکردی به دین - عدم توجه به مذهب
۵	موسیقی: ناامیدی و یاس	سیاه‌نمایی جامعه دینی
۶	عنوان فیلم: آشفتنگی	سوژکتیویسم
۷	مکان: بسیاری از مکان‌ها	سیاه‌نمایی جامعه دینی
۸	مکان: کتاب‌سرا، آپارتمان، تهران	توجه به مخاطب خاص
۹	زمان: اصلاحات	جشنواره پسند - نگاهی التقاطی و کارکردی به دین - عدم توجه به مذهب
۱۰	لایه‌های بنیادین: تصویر منفی از انقلاب اسلامی	سیاه‌نمایی جامعه دینی - عدم توجه به مسائل انقلاب اسلامی
۱۱	لایه‌های بنیادین: جامعه سیاه و ناامید و آشفته	جشنواره پسند - سیاه‌نمایی جامعه دینی
۱۲	لایه‌های بنیادین: ضد مذهبی بودن، تمسخر معجزه	سوژکتیویسم - نگاهی التقاطی و کارکردی به دین - عدم توجه به نمایش حقیقت
۱۳	لایه‌های بنیادین: تقدیرگرایی و جبر، معنای اشتباه مرگ	نگاهی التقاطی و کارکردی به دین
۱۴	لایه‌های بنیادین: نسل‌های سیاه بخت، آشفتنگی و ابهام	جشنواره پسند - سیاه‌نمایی جامعه دینی - سوژکتیویسم



شکل ۱- عنصر مرکزی و عناصر پیرامونی گفتمان سینمای روشن فکری



شکل ۲- روش نشانه‌شناسی گفتمانی

فهرست منابع

- اسماعیلی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۵). مصاحبه با شهاب اسفندیاری. اسماعیلی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۵). مصاحبه با محمدتقی فهیم. اسماعیلی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۶). مصاحبه با سیدحمید میرخندان. اصلانی، لیلا. و سلامی، کامبیز (۱۳۷۹). "گفتگو با مسعود فراستی: نقد روی فیلم‌ساز اثر ندارد"، مجله فارابی، شماره ۳۷، صص. ۱۹۹-۲۰۲. آوینی، مرتضی. (۱۳۹۳). "آئینه جادو"، ج ۲، چاپ سوم، تهران: واحه.
- آوینی، مرتضی. (۱۳۹۳). "آئینه جادو"، ج ۳، چاپ سوم، تهران: واحه.
- پارسانیا، حمید. (۱۳۹۳). "انواع و ادور روشن فکری"، چاپ دوم، قم: کتاب فردا.
- رهبری، مهدی. (۱۳۸۸). "انقلاب مشروطه، تجدد و زایش نوگرایی دینی در ایران"، پژوهش‌نامه علوم سیاسی، شماره ۱، صص. ۱۰۵-۱۳۴. زاهدی‌لنگرودی، احمد. (۱۳۸۲). "نگاهی به فیلم خانه‌ای روی آب ساخته‌ی بهمن فرمان‌آرا"، مجله کلک، شماره ۱۳۸، ص. ۱۳. سیف‌زاد، یوسف. (۱۳۹۳). "تبارشناسی سینمای طبقه حساس"، مجله سینما رسانه، شماره ۴۵۵، صص. ۷-۱۰. عارفی، عباس. (۱۳۸۳). "تاریخچه نسبی‌گرایی در فلسفه علم"، مجله ذهن، شماره ۱۹، صص. ۴۱-۶۲. عظیمی، شاپور. (۱۳۷۹). "مخاطب و فیلم‌سازی در سینمای ایران"، فصلنامه فارابی، شماره ۳۷، صص. ۵۷-۹۴.
- Fairclough, N. (2010). "Critical Discourse Analysis (The Critical Study of Language)", Britain: Routledge.
- Fiske, J. (1987). "Television Culture", London: Methuen & Co. ISBN 0-415-03934-7.

سایت

- انصاری، سهیلا. (۱۳۹۵). "گفتمان شبه روشن فکری حاکم بر سینما، آسیب‌رسان به گفتمان فرهنگی انقلاب در گفتگو با ضیاء‌الدین دری"، قدس آنلاین، دسترسی در <http://qudsonline.ir/news>.
- صائمی، سیدرضا، روزنامه جام جم، بخش فرهنگ و هنر، دسترسی در: <http://press.jamejamonline.ir/Newspreview>.
- بیوگرافی بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۹۵، دسترسی در: <http://iranadib.ir>.

Discourse Semiotic Analysis of the Flow of Intellectual Cinema (Case Study of the Movie House on Water)

Rafioddin Esmaeili

Abstract

In the last century, there has been a cultural challenge between Iran and the West, and after the Islamic Revolution, this issue has been in the form of a kind of alienation, clearly, laying the groundwork and creating a kind of "discourse tension"; in a way, along this challenge, "secular discourse" is opposed to "Islamic discourse" inside Iran. Influenced by this confrontation, the field of art and especially cinema has also witnessed the alignment of the above two discourses. The one-line thinking of the secular approach to the world paves the way for the formation of intellectual discourse along the stream of Persian film. Given the principles of the secular world, this discourse seeks to provide new definitions and elements. This article tries to explain the central and peripheral elements of intellectual cinema. Then, with the new method of "discourse semiotics", the analysis of the movie House on Water, which is a suitable representative for the discourse of intellectual cinema, will be analyzed. According to the findings of this study, the central element of this discourse is giving originality to the West and the surrounding elements of this discourse are: originality of form, Denigration and Disappoint, subjectivism, disregard for the innate feelings of the audience, functional view of religion, lack of attention to religion and relativism.

Keywords: Intellectual cinema, semiotics, discourse semiotics, film elements, a house on water.