سال سیزدهم/ پاییز ۱۴۰۳

تحلیل گفتمان روشنفکری در سینمای ایران
(مطالعه موردی فیلم بانو)

• **فاطمه آشوبی[۱]، وحید عقیلی[۲]، محمودرضا محمد طاهری[۳]**

تاریخ دریافت:۰۲/۱۲/۱۶،تاریخ تایید:۰۳/۲/۳
DOI: 10.22034/SCM.2025.440285.1724

چکیده

هدف اصلی پژوهش حاضر مطالعه ساختارهایی است که روشنفکر در آن دست به تفکر می‌زند و تأثیر و تأثر آن بر شاکله‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه را می‌سنجد. در این راستا پژوهش حاضر به تحلیل گفتمان روشنفکری در سینمای ایران با مطالعه و بررسی «فیلم بانو» پرداخته است. داده‌های این پژوهش به صورت کیفی جمع‌آوری شده‌اند و با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی بر مبنای نظریه گفتمان لاکلاو و موفه مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در چارچوب نظری تحقیق از رویکرد کارل مانهایم تحت عنوان جامعه‌شناسی شناخت استفاده نموده‌ایم. نتایج پژوهش نشان داد ساختارهای مطرح شده در فیلم بانو حول دو محور کلی: ۱- تقدس‌زدایی ۲- واقع-گرایی اگزیستانسالیسم قرار می‌گیرد. مهمترین تقدس‌زدایی که در فیلم بانو دیده می‌شود را می‌توان در چارچوب‌های نقد مذهبی، قطعیت‌زدایی؛ ناممکن بودن رستگاری دنیوی، شک‌گرایی، ارزش‌زدایی از رنج؛ جریان ضد رمانتیسیسم، آنتی‌تز اجتماعی؛ نقد نظام اخلاقی مبتنی بر فریب و نادانی و نقد قداست خانوادگی یافت. فکت‌های بدست آمده که ذیل واقع‌گرایی اگزیستانسالیستی قرار می‌گیرد نیز شامل: آگاهی طبقاتی، آزادی انسانی، بحران شخصیت و تاکید به ظهور عناصر نوگرایی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، گفتمان انتقادی، روشنفکری، بانو، سینمای ایران.

---

[۱] دانشجوی دکتری ارتباطات، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
fatemeh.ashoobi@gmail.com

[۲] دانشیار دانشکده علوم اجتماعی ارتباطات و رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول) seyed_vahid_aqili@yahoo.com

[۳] استادیار دانشکده علوم اجتماعی ارتباطات و رسانه،واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران
mtpeace2004@yahoo.com

مقدمه

در اغلب پژوهش‌ها روشنفکری پدیده‌ای تقلیدی وارداتی انگاشته می‌شود. گویی روشنفکران عصر بیداری در ایران، در فضایی خالی از هر گونه مجادله نظریه و بدون هیچ نسبتی با ذهنیت و جهان فکری ما پرتاب شده‌اند. در این روایت تاریخی، روشنفکران عصر قاجار، تحصیلکردگان در غرب و آورندگان تفکر و آگاهی نوین به ایران توصیف می‌گردند. آنها با زبانی جدید و با ابزارهای تازه مانند روزنامه، از دنیای دیگر سخن به میان آورده‌اند. دنیایی که به کلی در افق دنیای قدیم ما شناخته شده نبود. روشنفکران خود را مروج انسان‌مداری، عقلانیت، دنیوی‌گرایی، طبیعت‌گرایی و کاستن از بار امور قدسی در حوزه عمومی بخصوص عرصه سیاسی می‌انگارند. بر اساس همین شاخصه‌ها، دنیای سنت را تعریف می‌کنند. تنازعات میان روشنفکران و مدافعان سنت در یکصد و پنجاه سال گذشته بر مدار فرض دانستن این دوگانه سنت و مدرنیته صورت پذیرفته است. اما مخالفان تجدد نیز از چنان روایتی از پدیدار شدن روشنفکری استقبال کرده‌اند. از نظر این منتقدان، تعامل تفکر روشنفکری با میراث تفکر غربی به معنای بیگانگی و بی‌نسبتی آنها با تفکر بومی است. بنابراین دو گفتمان در حمایت و تقابل با تجدد شکل گرفته بود. با بررسی این گفتمان‌های دوگانه که مناسبات آن گاه به تخاصم و دشمنی نیز کشیده شده، می‌توان اظهار داشت که چیرگی گفتمانی در فضای روشنفکری نه با گفتمان تجددگرا بل با گفتمان تجددستیز یا بومی‌گرایی بوده است. بر اساس این گفتمان جریان غالب روشنفکری در تلاش بود که تا بر خلاف جریان حاکمیت سیاسی که تجدد و نوسازی را سرلوحه‌ی خود قرار داده بود، ضد مدرنیزایسیون غیر بومی صف‌آرایی کند.

یکی از منافذ ورود روشنفکری، عجین شدن آن در مقوله‌ی فرهنگ و هنر است که در هر جامعه‌ای نقش کلیدی را بازی می‌کند. یعنی فرد یا اجتماع خاص، نقطه‌ی عطف تفکر آرمان‌گرا و روبه رشد یک کشور است و نبض اندیشه‌ی جامعه را در دست می‌گیرد. اصولاً می‌توان گفت، منطق یک فرهنگ با مقوله‌ی روشنفکری است که روبه جلو گام بر می‌دارد و روز به روز سئوالات جدید و چالش‌های نوین را در دل اجتماع مطرح می‌سازد. روشنفکری، حاصل ورود به عصر مدرن و تحول در بنیان‌های اندیشه‌ی بشری در دنیای غرب است. در این راستا آثار بسیاری در زمینه تجدد و تأثیرات آن بر اقتصاد، اجتماع، سیاست و فرهنگ ایران نگاشته شده، بسیاری از این آثار توسط اندیشمندان بنام و دسته اول به رشته تحریر درآمده است. این آثار را می‌توان بر محورهای موضوع، روش‌شناسی و یا معرفت‌شناسی طبقه‌بندی نمود. از لحاظ

موضوعی می‌توان این آثار را حول موضوعاتی نظیر بررسی ریشه‌های شکل‌گیری تجدد، ارائه تعریف و تفکیک پدیده تجدد از سایر پدیده‌ها، نقد تجدد، تحولات اجتماعی و تجدد، تجدد و سنت، آسیب‌شناسی تجدد، روشنفکران و تجدد، تجدد و سیاست دسته‌بندی نمود. از لحاظ روش‌شناسی نیز شاهد گرایش‌های تاریخی، کارکردی و فرهنگی در میان این آثار هستیم. از لحاظ معرفت‌شناسی هم می‌توان آثاری با موضوع تجدد را به آثاری با رویکردهای روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، مردم‌شناختی و ... تقسیم نمود؛ هریک از این نگاه‌ها به مسئله‌ی تجدد دارای مزایا و از طرفی محدودیت‌های شناختی است، و می‌توان درباره‌ی اهمیت مطالعاتی آنها در هریک از موضوعات یاد شده سخن گفت. بنابراین با وجود ادبیاتی وسیع و غنی در این زمینه توضیحاتی درباره‌ی اهمیت پرداختن به رویکرد روشنفکران در سینما به عنوان حلقه مفقوده در مطالعات روشنفکری که بیشترین تأثیر را بر مخاطبان خود دارد، انگشت گذاشت. لذا محقق با توجه به شکاف نظری موجود در مطالعات روشنفکری سعی برآن دارد که به بررسی انعکاس ساختارهای اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در سینما که روشنفکر در آن دست تفکر و عمل می‌زند، بپردازیم.

فیلم به مثابه یک اثر هنری از دو بُعد قابل بررسی و مطالعه است: ابتدا می‌توان فیلم را از منظر زیبایی‌شناختی که خود شاخه‌ای از فلسفه است که برآمد تأملات متفکرانی همچون افلاطون، ارسطو و ... است و دوم مطالعه و بررسی فیلم از منظر جامعه‌شناسی است. در بررسی جامعه‌شناختی فیلم سعی بر آن است که ارتباط بین ساختار و محتوای اثر با ساختارهای عینی و واقعیات اجتماعی محیطی که اثر در آن بوجود آمده است، بررسی گردد. جامعه‌شناسی فیلم نیز بسط این مباحث به حوزه سینما به شمار می‌آید. جامعه‌شناس فیلم، جورج.ا. هواکو[1] در این راستا می‌نویسد: «در بیشتر جوامع تاریخی منابع عمده تغییرات اجتماعی عبارت است از تنش یا عدم مناسبت مابین منابع اجتماعی و کیفیت ویژه تشکیلات اجتماع» (هواکو، ۱۳۶۱). از آنجائیکه فیلم بخشی از مقوله سمبل‌های بیانی است، بنابراین می‌توان گفت روشنفکری می‌بایستی شرایط لازم برای ظهور و تداوم در سینما را در میان منابع اجتماعی مشخص تاریخی، چگونگی تشکیلات اجتماعی، معیارهای سیاسی و حقوقی و سنت‌های هنری جامعه مورد نظر پیدا کند، تا بتواند به بازتولید خود در اجتماع بپردازد. ایده‌ی اساسی‌ای که ما را به بررسی موضوع رویکرد روشنفکری در فیلم بانو می‌کشاند، ساختارهایی است که روشنفکر در آن

1 George A. Huaco

دست به تفکر می‌زند و تأثیر و تأثر آن بر شاکله‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه می‌باشد.

لذا هدف پژوهش حاضر، توجه به سینما به عنوان یکی از مهمترین و مقبول‌ترین دستاوردهای پروژه‌ی تجدد در جهان غرب، در انعکاس نمادهای روشنفکری می‌باشد. ردپای این گفتمان‌های روشنفکری را علاوه بر سینمای هنری دهه‌های سی، چهل و پنجاه شمسی، می‌توان در سینمای حاضر نیز باز شناخت. در این راستا پژوهش بر آن است که مولفه‌های روشنفکری را که در فیلم بانو به عنوان فیلم منتخب از سینمای ایران بعد انقلاب اسلامی به نمایش گذاشته شده است را تحلیل گفتمانی نماید. بنابراین با توجه به این مقدمات، سوالات پژوهش را می‌توان به صورت ذیل بیان کرد:

۱) نمادهای روشنفکری در فیلم بانو کدام موارد هستند؟

۲) ساختارهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی که روشنفکر در آن دست به عمل می‌زند به چه صورت هستند؟

مبانی نظری و مروری بر مطالعات گذشته

از آنجائیکه فضای روشنفکری در ایران با دیگر کشورهای دنیا متفاوت است و در واقع در تقابل بین سنت و مدرنیته بیشتر جریان‌های روشنفکری در ایران شکل می‌گیرد، لذا در این بخش به دیدگاه‌های روشنفکران خارجی و داخلی به صورت مجزا اشاره شده است:

اندیشمندان خارجی روشنفکری

ماکس شلر[1] معتقد است که دو نوع واقعیت وجود دارد یکی واقعیت فکری که این وظیفه روشنفکر است که به آن جامه عمل بپوشاند و دیگری واقعیت مادی که قابلیت ساختار در اجرای واقعیات فکری است. در واقع روشنفکران افکار، معنویات و ارزش‌ها را میان توده‌ها رواج می‌دهند تا عوامل فکری و واقعی به وحدت ساختاری و کارکردی خود برسند (علیزاده و دیگران، ۱۳۸۳؛ همیلتون[2]، ۱۳۸۰). یکی از کانال‌هایی که در دنیای امروز این مهم را تسهیل می‌کند، سینما است. لذا در دوران معاصر در تمامی کشورها فیلم‌هایی با مضامین روشنفکری ساخته شده است که بازخورد زیادی در بین توده مردم داشته است.

---

1 Max Scheler
2 Hamilton

کارل مانهایم[1] مساله روشنفکران را در چارچوب جامعه‌شناسی شناخت مورد بررسی قرار می‌دهد. مانهایم در قالب جامعه‌شناسی شناخت، شناخت از امور مختلف را وابسته به موقعیت و شرایط و اوضاع اجتماعی و تاریخی می‌داند (مانهایم، ۱۳۸۰)، لذا هر موقعیتی دارای سرشت خاص خود است و شناختی که از این موقعیت بدست می‌آید مختص همان شرایط است، که به فرد آگاهی خاصی می‌دهد (نوذری، ۱۳۷۸). مانهایم معتقد است که کل از مجموعه تمام دیدگاه‌ها بدست می‌آید، و ترکیب دیدگاه‌های مخالف بر عهده روشنفکران آزاد و متکی به خود، گروهی عاری از هر گونه وابستگی به منافع اجتماعی خاص و طبعاً به لحاظ فکری مستقل است (همیلتون، ۱۳۸۰).

کارل مارکس[2] روشنفکران را راویان منافع طبقه حاکم و سرمایه‌داری می‌داند، که به صورت کارگران مزدبگیر به انعکاس ایدئولوژی طبقه حاکم می‌پردازند. اما مارکس از بین این روشنفکران برخی از آنان را که از طبقه خود بیگانه شدند را به عنوان رهبر پرولتاریا[3] می‌داند که به یاری طبقه کارگر می‌شتابند و از منافع آنان حمایت می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۴). بنابراین می‌توان گفت که مارکس اندیشه روشنفکران را بی‌طرف نمی‌دانست، و معتقد بود که آنان به جریان تولید آگاهی دروغین و وانمودسازی دروغ به جای حقیقت یاری می‌رسانند.

جورج لوکاچ[4] (۱۳۷۸) روشنفکری حقیقی را خاص طبقه کارگر می‌داند و معتقد است که تنها این دسته از روشنفکران توانایی دستیابی به آگاهی طبقاتی راستین و عملی را دارند و می توانند جامعه را به مثابه یک کل منسجم بر اساس محور آن یعنی مبارزه طبقاتی بررسی کنند و سپس با عمل اساسی خود، آن را دگرگون سازند. وی معتقد است که در جریان تکامل سرمایه داری ساختار شیءوارگی در آگاهی انسان‌ها نیز رسوخ کرده است. این آگاهی شیءواره و جداسازی عرصه‌های خاص زندگی اجتماعی با منافع بورژوازی هماهنگی کامل دارد (عنایت، ۱۳۷۲)، لذا آگاهی طبقاتی پرولتاریایی کلید وحدت تئوری و عمل است و نقشی فعال در تحولات اجتماعی در گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم ایفا می‌کند (همیلتون، ۱۳۸۰).

آنتونیو گرامشی[5] (۱۳۵۸) در نگاه اول همه مردم را روشنفکر می‌دانست هر چند که متذکر می‌شد که همگی آنها نقش روشنفکر را در جامعه بر عهده ندارند. در سطح دیگر روشنفکر را

---

1 Karl Mannheim
2 Karl Marx
3 Proletaria
4 Georg Lukacs
5 Antonio Gramsci

کسی می‌داند که نقش اصلی در نظم دادن به دستاوردهای فرهنگی جامعه را دارند. اما در معنای تخصصی گرامشی از دو نوع روشنفکر سنتی و ارگانیک نام می‌برد. روشنفکران سنتی در واقع همان گروه‌هایی از قبیل اساتید، روحانیون، کارگزاران دولتی هستند که در طول تاریخ به شیوه‌های مختلف تولید فرهنگی کرده‌اند. اما روشنفکران ارگانیک وابستگان به طبقات یا موسسه‌های تأمین منافع وکسب قدرت می‌باشند (احمدی، ۱۳۸۴). در کل او معتقد است که نمی‌توان تعریف یگانه‌ای برای کل روشنفکران و فعالیت‌های روشنفکری ارائه داد.

یورگن هابرماس[1] معتقد است که سه نوع الگوی متفاوت از روشنفکر شامل: الگوی نویسنده غیر سیاسی، الگوی سیاستمداران حرفه ای و الگوی روشنفکر حزبی وجود دارد، که او به نظر او این سه الگو ناقص است، لذا از نوع دیگری از روشنفکر تحت عنوان روشنفکر حوزه (سپهر) عمومی[2] نام می‌برد. هابرماس وظیفه روشنفکر را استفاده از وسایل حرفه‌ای برای شرکت در مسائل مورد علاقه همگان می‌داند (حقیقی، ۱۳۷۹)، لذا بر توافق عام که می‌تواند اصول عام ایجاد کند، تاکید دارد.

تأکید میشل فوکو[3] (۱۳۷۴) در روشنفکری بر روی مفهوم روشنفکر خاص است، که فردی متخصص نه به صورت جزء نگر بلکه یک حرفه‌گرای اجتماعی است. همچنین از منظر فوکو روشنفکر کسی است که دانش خود را در زمینه پیکار سیاسی بکار می‌گیرد. فوکو معتقد است که وظیفه روشنفکر شکل دادن به اراده سیاسی دیگران نیست، کار روشنفکر این است که از خلال تحلیل هایی که در عرصه‌های خاص خود انجام می‌دهد، امور بدیهی را مجدد مورد سوال قرار دهد و در خصوص آن دست به مطالعه بزند تا بتواند به نوعی در شکل‌گیری اراده سیاسی دخیل باشد (حقیقی، ۱۳۷۹). در کل فوکو بر این باور است که روشنفکر وظیفه دارد که نظام‌های اجتماعی حاکم را دگرگون کند و منش سرکوب‌گرانه آنها را نمایان سازد. در جدول (۱) منابع روشنفکری، خلاصه تفاوت‌های هستی‌شناسی بین اندیشمندان مختلف و سطوح تحلیل آنها آمده است.

---

1 Jurgen Habermas
2 Public Sphere
3 Michel Foucault

جدول (۱): خلاصه نظریه‌های خارجی روشنفکری

نظریه‌پرداز	منابع روشنفکری	ویژگی هستی‌شناختی	سطح تحلیل
ماکس شلر (۱۸۷۴-۱۹۲۸)	عوامل آرمانی به عنوان روبنا و عوامل واقعی، زیربنا	یکپارچگی امور	ساختار/عامل
کارل مانهایم (۱۸۹۳-۱۹۴۷)	شرایط و اوضاع اجتماعی و تاریخی	پیوستار زمانی تک خطی، منحصر به فرد بودن	ساختار/عامل
کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳)	سرمایه‌داری و نظام طبقاتی	آگاهی طبقاتی، از خودبیگانگی، بت‌وارگی	ساختار
جورج لوکاچ (۱۸۸۵-۱۹۷۱)	زیر بنای مادی-روابط اجتماعی- و روبنای ذهنی- شناخت اجتماعات	شی‌وارگی	ساختار
آنتونیو گرامشی (۱۸۹۱-۱۹۳۷)	طبقات و موسسه‌های تامین منافع و کسب قدرت	هژمونی فرهنگی	ساختار
یورگن هابرماس (۱۹۲۹)	حوزه عمومی، کنش ارتباطی و زبان	عقلانیت ارتباطی و خرد جمعی	ساختار/عامل
میشل فوکو (۱۹۱۶-۱۹۶۲)	موقعیت طبقاتی، شرایط زندگی و کاری و حقیقت در جامعه	برهم‌زدن نظام‌های مستقر اجتماعی: کیفری، آموزشی، پزشکی و ...	ساختار/عامل

اندیشمندان داخلی روشنفکری

یکی از اولین متفکران این حوزه سیدفخرالدین شادمان می‌باشد. شادمان (۱۳۸۲) معتقد بود که علت برتری تمدن غربی به بینش علمی آنان بر می‌گردد، و معتقد بود که دانشجویان ایرانی که برای فراگیری علم به غرب می‌روند، تنها می‌بایست دستاوردهای علمی غرب را بیاموزند و لزومی ندارد که معیارهای اخلاقی آنها را نیز بپذیرند. او معتقد بود که برای انطباق پروژه تجدد با سنت می‌بایست فاصله مابین دانشگاه و مراکز مذهبی را برداشت.

فردید از جمله دیگر اندیشمندان است تحت تأثیر مارتین هایدگر[1] به نقد مظاهر غربی می‌پردازد، و بر خودآگاهی نسبت به غربزدگی و ضرورت اجتناب از آن تأکید دارد اما از ارائه جایگزینی برای آن جهت حرکت به سمت توسعه را ناتوان است (معارف، ۱۳۸۰). در نظر او مابعدالطبیه در سراسر تاریخ مبتلا به غفلت، از وجود و خلط میان وجود و موجود بوده است.

1 Martin Heidegger

همه نظام‌های فلسفی شرق و غرب به دلیل غفلت از علم حضوری و محدود ماندن در تنگنای علم حصولی، از شرق حقیقت دور و گرفتار غربزدگی شده‌اند. محورهای اندیشه‌ی احمد فردید، اتیمولوژی[1] و ترمینولوژی[2] و اندیشه‌های هایدگر هستند (فردید، ۱۳۸۱؛ معارف، ۱۳۸۰).

جلال آل‌احمد از دیگر اندیشمندان حوزه جدال سنت و مدرنیسم است، که به شدت به نقد آن می‌پردازد. آل‌احمد چهار منبع اصلی را برای پروراندن اندیشه‌های روشنفکری در ایران را اشرافیت، روحانیت، مالکان و رؤسای ایل و طبقه متوسط شهری می‌داند. او روشنفکران غیرمذهبی را به دلیل جدایی این قشر از توده مردم مورد انتقاد شدید قرار داد. آل‌احمد معتقد بود که اتحاد مابین روشنفکران غیرمذهبی و روحانیون می‌تواند موجب قیام اجتماعی و سیاسی بر ضد حکومت گردد. او با در آمیختن گفتمان بومی‌گرایی با گرایشات سیاسی دست به ایجاد یک گفتمان مدرن سیاسی زد که نوک پیکان انتقاداتش حکومت وقت بر ایران را نشانه می‌گرفت. آل‌احمد روحانیت را پاسدار اصلی آداب و رسوم سنت بومی در ایران می‌دانست، لذا نظر مثبتی به فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی آنها داشت (آل‌احمد، ۱۳۴۱).

شریعتی همچون شادمان و آل‌احمد هویت اصیل ایرانیان را مذهب تشیع می‌دانست. در این راه شریعتی بین دو شیعه علّوی و صفوی تفاوت قائل بود. او معتقد بود که شیعه صفوی با حکومت عجین شده و در واقع در پی مشروع جلوه دادن حکومت است. مسأله اصلی که شریعتی مطرح می‌کند مسأله بازگشت به خویشتن است، که برای پی‌ریزی این مفهوم از دو آبشخور فکری یعنی ایده‌آلیسم تاریخ باورانه هگل و پراکسیس اجتماعی را از مارکس استفاده می‌کند، تا از این طریق بتواند خوانشی ایدئولوژیک از مذهب شیعه ارائه نماید (شریعتی ۱۳۶۱ الف: ب).

سیدحسین نصر همه مسائل فکری را جزء جزء نمی‌نگرد بلکه او آنها را در یک ساختار و یک ساحت مدنظر قرار می‌دهد. نصر تفسیری عرفانی از اسلام ارائه می‌دهد و تصوف را محور اصلی تفکر و ایدئولوژی خود قرار داده است. او انسان باوری رنسانس را آغاز بیگانگی فلسفی تمدن‌های غربی و شرقی می‌داند (جهانبگلو، ۱۳۸۵). نصر با محوریت قرار دادن الهیات و دوری‌گزینی از اومانیسم از جنبه‌های مختلف به نقد مدرنیسم پرداخته است، اما او در معرفی جایگزین مناسب برای مدرنیسم ناتوان مانده است، و تنها به پیشنهاد جایگزین نمودن سنت‌گرایی در مقابل مدرنیسم بسنده می‌کند (بروجردی، ۱۳۷۷).

---

1 Etymology
2 Terminology

داریوش شایگان (۱۳۷۱) در کنار توجه به فلسفه غربی، به فلسفه آسیایی نیز توجه ویژه‌ای نموده است. او معتقد بود که فلسفه غربی بر اساس تفکر خردباورانه قرار دارد، اما فلسفه شرقی بر پایه مکاشفه و ایمان استوار است. بنابراین از این منظر آنچه که آسیا را در برابر غرب قرار می-دهد، ماهیت دینی تمدن‌های آسیایی است. اما علامت سوال بزرگی که در خصوص اندیشه شایگان به ذهن مخاطب خطور می‌کند این است که تشابه بین دو دین اسلام و مسیحیت به مراتب بیشتر از تشابه آن با بودیسم است، پس نمی‌توان این دوگانه را زیاد قابل دفاع دانست. شایگان برای برون رفت از مسأله غربزدگی مسأله بازگشت به معنویت فرهنگی را مطرح می‌کند.

مجتهد شبستری (۱۳۸۳؛ ۱۳۸۴) در بررسی‌های خود بر دین اسلام و علم فقه تأکید اساسی داشت و معتقد بود که با این دو می‌توان در تمام اعصار، جامعه را مدیریت نمود. البته شبستری بر لزوم بکارگیری عقلانیت انتقادی در اداره امور زندگی در دنیای مدرن تأکید داشت. شبستری با جدا نمودن دو جهان مادی و معنوی و تقسیم سعادت بشر به سعادت دنیوی و سعادت اخروی ابزار رسیدن به خوشبختی را نیز به ابزار مادی یعنی علم، و ابزار معنوی یعنی وحی، تقسیم نمود. در این راستا شبستری شناختی را از دین ارائه می‌دهد که مبتنی بر معرفت دینی‌ست، که همراه خود ویژگی‌های عقل مدرن را به همراه دارد، و در واقع پروژه‌ی دین دنیوی، یعنی دینی که برای زندگی روزمره‌ی انسان مفید باشد، را دنبال می‌کند. از نظر وی، دین یک کل است که برای شناختن آن باید تمامی ابعاد آن را بازشناسی کرد و نه فقط یک رکن آن را.

ملکیان (۱۳۸۸) از عقلانیت انتقادی و انسان‌گرایی مدرن به عنوان بنیان تجدد نگاه می‌کند و آزادی را مهمترین پیش زمینه دموکراسی می‌داند. او معتقد است که وظیفه دولت‌ها برآوردن نیازهای اولیه شهروندان است و آنها حق دخالت در معنویات مردم را ندارند. از نظر ملکیان قدرت سیاسی دین در جامعه سبب می‌گردد که در برخی موارد خواست عامه‌ی مردم بدلیل تناقض با مسائل دینی بی‌اعتبار گردد، و سبب تحقق نیافتن دموکراسی که استقرار بی‌چون و چرای خواست عمومی آحاد مردم است، می‌گردد. در مقام جمع‌بندی خلاصه‌ای از اندیشه متفکران داخلی در این حوزه، در جدول (۲) ذکر شده است.

جدول (۲): خلاصه نظریه‌های داخلی روشنفکری

نظریه‌پرداز	منابع روشنفکری	ویژگی هستی‌شناختی	سطح تحلیل	پیام
سید فخرالدین شادمان (۱۲۸۲-۱۳۴۲)	سنت، تمدن غرب	بینش علمی	ساختار/عامل	برداشتن فاصله مابین دانشگاه و مراکز مذهبی کشور
احمد فردید (۱۲۸۹-۱۳۷۳)	رسوخ در معانی حقیقی کلمات	نیست انگاری حق و غفلت از وجود	ساختار/عامل	علم و صنعت برآمده از متافیزیک و از اباطیل نفس اماره می‌باشد که فاقد خیر و برکت است.
جلال آل‌احمد (۱۳۰۲-۱۳۴۸)	اشرافیت، روحانیت، مالکان و روسای ایل و طبقه متوسط شهری	شرق‌شناسی وارونه	ساختار	اتحاد بین روشنفکران غیرمذهبی با روحانیون - نقد ماشینیسم
علی شریعتی (۱۳۱۲-۱۳۵۵)	تشیع	اسلام انقلابی، پروتستانیسم اسلامی	ساختار	پروتستانیسم اسلامی
سید حسین نصر (۱۳۱۲)	تصوف و رنسانس	محوریت قرار دادن الهیات و دوری گزینی از اومانیسم	کل‌نگر	خیر مدرنیسم عرضی و شرّ آن ذاتی است. – سنّت- گرایی جایگزین مدرنیسم گردد
داریوش شایگان (۱۳۱۳-۱۳۹۷)	فلسفه غربی و فلسفه آسیایی	ماهیت دینی تمدن‌های آسیایی	ساختار	بازگشت به معنویت فرهنگی
محمد مجتهد شبستری (۱۳۱۵)	فقه اسلامی	قرائت پدیدارشناسانه از ظهور اسلام	ساختار/عامل	دین یک کل است که باید تمامی ابعاد آن را بازشناسی کرد و نه فقط یک رکن آن را
مصطفی ملکیان (۱۳۳۵)	عقلانیت انتقادی و انسان‌گرایی مدرن	عقلانیت انتقادی خودبنیاد	ساختار/عامل	جدایی از پروژه‌ی دین دنیوی و تأکید بر دین معنوی

مطالعات پیشین

جابری‌فر (۱۳۹۶)، مطالعه‌ای تحت عنوان «نقش تفکر در سینمای عباس کیارستمی» به انجام رسانید. روش تحقیق در این مطالعه از نوع توصیفی – تحلیلی می‌باشد. مطالعه نشان داد بازتاب طبیعت و واقع‌گرایی از مهمترین عناصری است که در آثار کیارستمی مشهود است، و به نوعی

حاکی از دیدگاه عارفانه حاکم بر تفکر کیارستمی است، که ریشه در فلسفه شرقی دارد. فلسفه شرقی بدین معنی که دارای کمی ویژگی مهم و آن روح ایرانی است که در کالبد این سینما جاری است. در طول تاریخ فرهنگ ایرانی چهار گونه هنر (معماری، نقاشی، موسیقی و شعر) مصداق هنر بزرگ ایرانی بوده است که روح ایرانی هویت خویش را در آن چهار هنر می‌جسته و در قالب آنها ظهور کرده و به خود تعین بخشیده است. کیارستمی در آثار سینمایی خود یک فلسفه شرقی را دنبال می‌کند، فلسفه‌ای که در زندگی انسان مدرن شرقی سخن می‌گوید و سراسر مشغول ستایش زندگی است. وی در آثارش به کرات از عناصر طبیعت استفاده کرده و در کنار آن دید واقع‌گرایانه خود را به آن می‌افزاید، همچنین از دیگر عنصرهای مهم آثار کیارستمی استفاده از تأثیر از هنر سنتی می‌باشد تا در پس ظاهر لخت و ساده آثارش، به دنبال حقیقتی دست یابد که در اعمال روزمره آدم‌ها پنهان شده است. علت توفیق کیارستمی در نزدیک شدن به هنر سنتی ایران وام‌گیری عمیق او از سینمای روشنفکری ایران است که پایه‌های آن در دهه ۴۰ گذاشته شد، و همچنین ناشی از برخورد مستقیم و بی‌واسطه او از زندگی در کشوری شرقی مانند ایران و به تصویر کشیدن صادقانه چیزی است که از جهان و دنیای پیرامونش به عنوان یک انسان شرقی درک نموده است.

جلالی (۱۳۹۵) هم مطالعه‌ای تحت عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی بازنمای مفهوم الیناسیون روشنفکر در سینمای پس از انقلاب ایران» را به انجام رسانید. روش تحقیق در این پژوهش نشانه‌شناسی می‌باشد، که به این منظور از الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت استفاده نموده است. در این پژوهش محقق به زاویه مدیوم الیناسیون روشنفکر پرداخته است. قشری که به گفته گرامشی، در تحول فرهنگی و نظم دادن به دستاوردهای فرهنگی جامعه (تولید، توزیع و انتظام دانایی) نقش مهمی دارند و سینما به عنوان یک رسانه می‌تواند ابزاری برای شناخت این صنف به آحاد مردم باشد، زیرا سینما هم واقعیت‌های جامعه را به عنوان موضوع انتخاب، سپس آنرا بازنمایی و هم خود اقدام به ساخت واقعیت‌ها می‌کند. در این تحقیق محقق به مطالعه نظریه‌های بازنمایی (با تأکید بر آرای استورات هال) پرداخته است. سپس مفهوم الیناسیون و از خودبیگانگی از منظر متفکرین غربی همچون هگل[1]، باخ[2]، هابرماس، مرتون[3]، مارکس و مکاتب کارکردگرایی و مکتب فرانکفورت و اندیشمندان مسلمانی همچون حمید عنایت، جلال آل‌احمد و شریعتی مورد بررسی

1 Hegel
2 Bach
3 Merton

قرار گرفته است. محقق در تحلیل سه مرحله‌ای جان فیسک[1] در واکاوی رمزگان نشانه‌شناختی سه فیلم شاخص سینمای روشنفکری (طعم گیلاس، هامون و کاغذ بی‌خط) از سه کارگردان مولف سینمای ایران یعنی عباس کیارستمی، داریوش مهرجویی و ناصر تقوایی استفاده شده است. فیلمسازان مولف با برجسته کردن زوایای پنهانی که درون هر مخاطبی ممکن است وجود داشته باشد، مخاطب را در جایگاه سوژه‌گی قرار می‌دهند، مثلاً در فیلم کاغذ بی‌خط برای شخصیت رویا (با بازیگری هدیه تهرانی) اتفاق می‌افتد که می‌تواند داستان هر یک از اعضای خانواده ما (مادر، خواهر، همسر یا دخترمان) باشد و یا آنچه در فیلم طعم گیلاس برای شخصیت بدیعی (با بازیگری همایون ارشادی) و یا در فیلم هامون (با بازیگری خسرو شکیبایی) برای روشنفکران داستان اتفاق افتاد. در مسأله الیناسیون[2] و از خود بیگانگی روشنفکران در این فیلم‌هایی که مورد بررسی قرار گرفت یک نکته مشترک است و آن این است که این روشنفکران در فیلم‌های مورد بررسی توسط کارشان (روشنفکر بودن) دچار از خودبیگانگی شده‌اند.

امیری، آقابابایی و فدایی (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی روشنفکر در سینمای ایران» به تحلیل روایت چهار فیلم در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ پرداختند. در این پژوهش محققین با مبنا قرار داددن نظریه روشنفکران آنتونی گرامشی و نظریه بازنمایی چهار فیلم (پستچی، رگبار، خانه خلوت و آب و آتش) با اتخاذ روش تحلیل روایت بررسی نمودند. نتایج این پژوهش نشان داد که روشنفکران نه به صورت مستقل بلکه در پیوند با طبقات اجتماعی ویژه‌ای عمل می‌کند و نگاه ایدئولوژیک به آنان در هر فیلم نیز به ایدئولوژی‌های خاص هر دوره گره خورده است. همچنین از مقایسه روند این بازنمایی آشکار شد که در دهه منتهی به انقلاب و دهه اول پس از انقلاب و پایان یافتن جنگ، روشنفکر دهه هفتاد در جستجوی نقش تازه‌ای برآمده است و در رابطه با امر اجتماعی مطرح شده است.

روشنایی‌فرد جهرمی (۱۳۹۴)، در مطالعه‌ای تحت عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی زن زیادی اثر تهمینه میلانی» به بررسی موضوع پرداخت. روش تحقیق در این پژوهش از نوع تحلیل گفتمان براساس نظریه گفتمانی لاکلاو و موفه[3] می‌باشد. پژوهشگر در این پژوهش به این سوالات می‌پردازد: ۱) در فیلم «زن زیادی» چگونه شیوه بیان گفتار شخصیت‌های فیلم در بافت‌ها و در سطوح گوناگون اجتماعی و مقعیتی، نقش تثبیت کننده جایگاه قدرت را ایفا

1 John Fiske
2 Alienation
3 Laclau and Mouffe's Discourse Theory

می‌کند؟ ۲) چگونه سنت به صورت شبکه‌های هژمونی شده در گفتمان فیلم‌نامه «زن زیادی» بروز می‌نماید؟ ۳) گفتمان‌های طبیعی شده در فیلم‌نامه «زن زیادی» چگونه شکل گرفته‌اند؟ در این پژوهش چگونگی شکل‌گیری سنت به عنوان شبکه‌های هژمونی شده در گفتمان مورد بررسی قرار گرفته است، و همچنین می‌خواهد با بررسی گفتمان‌های رقیب و مبارزه بین آنها در جایگاه ساختارشکنی این گفتمان‌ها برآید. نتایج این پژوهش نشان داد که گفتمان تجددگرا توانسته با طرد و به حاشیه راندن گفتمان سنت‌گرا نظام معنایی خود را تثبیت کند.

سلمانی سیاه‌بلاش (۱۳۹۳)، مطالعه‌ای تحت عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی فیلم جدایی نادر از سیمین» را به انجام رسانید. هدف این پژوهش بررسی تأثیر قدرت، دروغ، ترس از قانون بر باورها و رفتارهای افراد است، که در این راستا انواع مختلف گفتمان شخصیت اصلی فیلم یعنی "نادر" مدنظر بوده است. روش تحقیق در این پژوهش تحلیل گفتمان بوده است، که به شیوه تحلیل گفتمان انتقادی با رویکرد فرکلاف انجام شده است. محقق در این پژوهش سعی نموده است که چگونه ایدئولوژی و قدرت بر گفتمان افراد تأثیر می‌گذارد و گفتمان‌های رقیب چگونه از طریق غیریت‌سازی، برجسته‌سازی نقاط قوت خود و نقاط ضعف رقیب تلاش می‌کنند که گفتمان رقیب را به حاشیه رانده، بر آن پیروز شوند. نتایج این تحلیل‌ها حاکی از آن است که گفتمان افراد در موقعیت‌های مختلف شرایط جامعه، قانون و ایدئولوژی شخصیت‌های فیلم را به چالش کشانده و آن‌ها را وادار به رفتارهای زبانی بر خلاف میل و اصولشان می‌کند.

مهدی‌زاده طالشی (۱۳۷۵)، در پژوهشی با عنوان «اندیشه‌های سنت و تجدد در مطبوعات ایران» به بررسی موضوع پرداخت. محقق در این پژوهش با بررسی تحولات ذهنی و عینی در دنیای غرب و نحوه ورود و برخورد شرق با این تحولات به تعریف مهمترین مقوله‌های سنتی و مدرنی پرداخته است که با ورودشان در جامعه ایران، متفکران و مصلحان را به چالش واداشت. با استفاده از روش تحلیل محتوا، متن‌های موجود در *48* شماره از مجلات کیان، نامه فرهنگ و فرهنگ و توسعه را پیرامون مفاهیم سنت، تجدد، علم، عقل، دموکراسی، ایدئولوژی، دین، دنیا و نسبت مؤلفه‌های سنت و تجدد، کدگذاری و استخراج کرده است و با جمع‌بندی نتایج به این نکته اشاره کرده است که سه رهیافت مختلف در مواجهه با تجدد از سوی متفکران ایرانی در محتوای این سه نشریه تبیین و ارائه شده است که عبارتند از: رهیافت علمی و معرفت‌شناسانه، رهیافت فلسفی و ماهیت کاو و هستی‌شناسانه و رهیافت جامعه‌شناسانه. پیشنهاد وی در پایان لزوم انجام تحقیقی جداگانه با استفاده از روش تحلیل گفتمان درباره هر یک از مقوله‌های به دست آمده در پژوهش برای بهره‌گیری دقیق‌تر از نتایج پژوهش است. در این پژوهش بر مقوله

روشنفکری در سینمای ایران توجه شده است.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر نمونه مورد بررسی تمامی سکانس‌های فیلم "بانو" می‌باشد. جهت تبیین رویکرد نحله‌های روشنفکری در فیلم بانو از روش تحلیل گفتمان استفاده شده است. دلایل استفاده از روش گفتمان مشخص نمودن مولفه‌های گفتمانی مربوط به روشنفکری در فیلم بانو است که به مسائل روشنفکری و تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در بین این قشر از جامعه پرداخته شده است. تحلیل گفتمان به کار گرفته در این پژوهش براساس نظریه گفتمانی لاکلاو و موفه می‌باشد، که در آن به تحلیل کلام پرداخته شده است. در تحلیل کلام محقق پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی و ریشه‌های این پدیده‌ها به عنوان عناصر تشکیل‌دهنده گفتمان مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. لاکلاو و موفه از آن روی مبنای بررسی در این پژوهش قرار گرفته‌اند که نه تنها به زبان بلکه به تمامی پدیده‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی اشاره می‌کنند. در تحلیل گفتمان از پرسشنامه معکوس[1] استفاده خواهد شد. پرسشنامه معکوس پرسشنامه‌ای است که در این تحقیق (تحلیل گفتمان) برخلاف پژوهش‌های دیگر، کل داده‌ها آماده است و صرفاً باید تحلیل شوند (رسولی، ۱۳۸۲). برای دست‌یابی یا تهیه پرسشنامه معکوس باید فیلم مورد بررسی را کدگذاری کرد. در ذیل به صورت خلاصه نتایج حاصل از سه کدگذاری باز، محوری و انتخابی بحث و بررسی می‌شود:

کدگذاری باز

در این پژوهش تمامی سکانس‌های فیلم مورد بررسی، بر اساس منطق کدگذاری به هر یک از جمله‌هایی که در فیلم گفته می‌شود، کدی اختصاص گرفت سپس با ترکیب و پیوند دادن کدها به هم مفاهیم اولیه شکل گرفت.

کدگذاری محوری

در این مرحله مقایسه دائمی و نظری میان مفاهیم و مقوله‌ها انجام خواهد گرفت تا روابط بین مفاهیم و مقوله‌ها توسعه داده شود. هم زمان با انجام کدگذاری باز و محوری، الگویی ساخته می‌شود که حاکی از ارتباط بین مفاهیم و مقوله‌ها است.

---

1 Inverse Questionnaire

کدگذاری انتخابی

کدگذاری انتخابی را می‌توان فرآیند یکپارچه‌سازی و بهبود مفاهیم و مقوله‌ها دانست. در این مرحله براساس نتایجی که از دو مرحله قبلی به دست آمده است، مدل طراحی می‌گردد. بدین ترتیب که مقوله محوری به شکلی نظامند به دیگر مقوله‌ها پیوند داده شده است و آن روابط در قالب یک مدل طراحی شده است. در این مرحله سعی شده است که با کنار هم نهادن مقوله‌ها حول مقوله محوری یک مضمون اصلی، یک روایت بر اساس نظریه برای پدیده مورد بررسی (روشنفکری در سینما) ارائه شود و بین مقوله‌ها، ارتباطی نظامند ایجاد شود.

یافته‌های پژوهش

بدنه اصلی فیلم

سنت روشنفکری در ایران تنها نتیجه برخورد دوران کلاسیک و فرهنگ کلاسیک با دوران مدرن غرب است. بنابراین بازنمایی روشنفکری در ایران به مانند غرب امری غیر ممکن است همچنان که باید پذیرفت روشنفکری جریانی در دوران تاریخی اروپا قلمداد می‌شد که سعی در ساخت سازه‌های نوینی نسبت به گذشته فرهنگی این قاره داشت. از این‌رو نمی‌توان روشنفکری را به معنای تام پذیرفته شده در اروپا را با ایران قرین دانست. بنا بر آنچه بیان شد روشنفکری را همواره جریان‌های پیچیده‌ای از گرایش‌های فکری و فلسفی و هنری شکل می‌دهند که سعی در شکستن سازه‌های سنتی دارد. در این میان سهم هنر در شکستن ساختارهای کهن و ره-گیری روندهای نوین نه تنها کم نبوده بلکه در برخی از مواقع می‌توان آن را بهترین وسیله برای چنین گرایشاتی عنوان کرد. در ایران نیز تاریخ روشنفکری را می‌توان با ورود عناصر جدید از میانه عصر قاجار به ایران پی‌گیری کرد. صنعت فیلم و سینما هم در این میان علاوه بر اینکه یک صنعت سرگرمی محسوب می‌شد، توانست در پاره‌ای مواقع از پس حکومت‌های سطه‌گر نقد اجتماعی سیاسی را مطرح نماید. اگرچه روند مذکر با ورود ایران به عرصه انقلاب و الزامات انقلابی آن زمان رو به افول می‌نهد اما با شروع عصر اصلاحات به ویژه از دهه ۷۰ دوباره فیلم‌هایی با مضامین نقد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی وارد عرصه سینمای ایران می‌شود. در واقع نگاه مجدد به سازه‌های سیاسی ایجاب می‌کرد که روشنفکری با اصول پایه‌ای خود یعنی در هم شکستن بسیاری از ساختارهای سنتی وارد عمل شود. در این دوران شاهد ظهور فیلم‌های پرقدرتی با این مضامین می‌باشیم. در این میان فیلم بانو به کارگردانی داریوش

مهرجویی، و با بازی بیتا فرهی و خسرو شکیبایی به‌عنوان بازیگران اصلی با الگوبردارای آزاد از فیلم ویریدیانا[1] به کارگردانی لوئیس بنوئل[2] به سال ۱۹۶۰ ساخته شد که نماد بزرگی برای سینمای انتقادی ایران بود. در واقع فیلم در جستجوی نقش تازه برای باز ساخت معنا در زندگی اجتماعی ایران دهه ۷۰ است. داستان اصلی فیلم اشاره به شخصیت منفعل زنی دارد که در پی رهایی از تنهایی و دست‌یابی به آرامش است. در واقع فیلم با شوک بزرگی برای بازیگر زن این فیلم به نام مریم آغاز می‌شود. زنی که شاهد خیانت همسرش است و از این لحظه سعی می‌کند با پناه بردن به مبانی اعتقادی و باورهای خود و کمک خواستن از ظرفیت اجتماعی مردم اطرافش بر تنهایی و درد ناشی از نداشتن شخصیت مستقل و فعال خود کنار بیاید. در نهایت نتیجه تمام تلاش‌های مریم محکوم به شکست بود و چاره‌ای جز پذیرش خویشتن خود و پذیرش واقعیت در وی باقی نماند. کارگردان فیلم با به تصویر کشیدن انتقادی بخش‌هایی از فرهنگ ناکارآمد دهه ۷۰ جامعه ایران سعی در ارسال این پیام دارد که در تحولات ایجاد شده دوران معاصر که همگام با ورود به عصر پست مدرنیستی خود را به ظهور می‌رساند، رویارویی با واقعیت بیرونی با پذیرش ساختارهای کهن و تا حدی انتزاعی و بدون از واقعیت جامعه امکان پذیر نیست. الزام به ایجاد تحولات عمیق ساختاری و تسری آن به جامعه پیامی است که فیلم درصدد بیان آن می‌باشد. ساختارهای بنیادینی که کارگردان فیلم در صدد بیان انتقادی آن بر می‌آید را می‌توان در قالب اصولی چون تقدس‌زدایی، ارزش‌زدایی از رنج، نقد اخلاقیات مبتنی بر فقر، نقد هژمونی خانواده، نقد مذهب، واقع‌گرایی اگزیستانسیالیستی، آگاهی طبقاتی، آزادی انسان، نقد بت‌وارگی، بحران شخصیت، قطعیت زدایی و شک‌گرایی دانست.

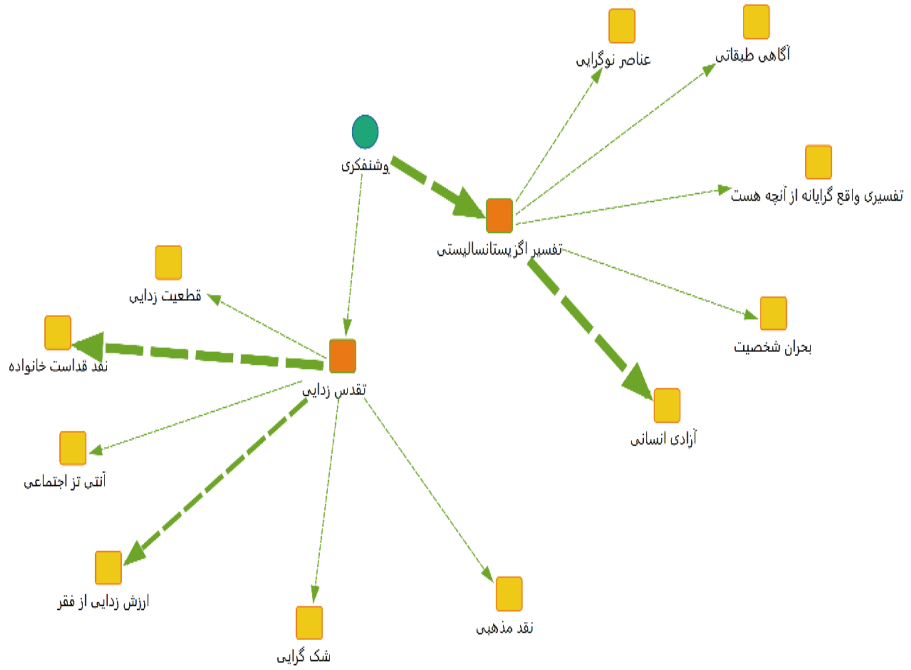
ساختارهای مطرح شده در فیلم بانو

در بحث بر سر تحلیل گفتمان فیلم باید در نظر داشت که گفتمان تنها دیالوگ‌های زبانی را شامل نمی‌شود بلکه بخش بزرگی از عناصر بصری و حسی که فیلم درصدد انتقال آن می‌باشد را نیز بازگو می‌کند. در این میان سعی می‌شود تمامی انچه در فیلم اشاره به ساختارهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فردی دارد، بازشناسی و بحث گردد. لازم به ذکر است که مبتنی بر کدگذاری‌های تفسیری و گفتمانی دو محور کلی را می‌توان در فیلم از هم باز شناخت:

---

1 Viridiana
2 Luis Bonuel

۱- تقدس‌زدایی ۲- واقع‌گرایی اگزیستانسالیسم. نمودار (۱) به بررسی فکت‌های فیلم بانو در مورد روشنفکری می‌پردازد.



نمودار (۱): مدل فکت‌های فیلم بانو در مورد روشنفکری

۱- تقدس‌زدایی

پیام اصلی فیلم بر محوریت تقدس‌زدایی می‌باشد. نقد چارچوب‌های خانواده سنتی، نقد مذهب (افراط)، نظامات اخلاقی جمع‌گرا، بت‌وارگی شخصیتی ارزش‌زدایی از رنج و قطعیت‌زدایی است. در واقع شک محور اصلی تمامی این جریان‌هاست. در سکانسی که مریم خسته از تمام باورهای خود و خسته از تمام آنچه تصور می‌کرد که می‌تواند الگوی یک انسان وارسته باشد بعد از اینکه دزدی قربانعلی را می‌بیند با شک به اطراف خود می‌نگرد. در این بخش دوربین با نشان دادن مجدد عناصر مذهبی که بارها این روند در فیلم تکرار می‌شود به نوعی به شک و کم اثر بودن باورهای سنتی مریم اشاره می‌کند. فیلم بانو ببیننده را به این امر می‌کشاند که به این دنیا تعلق دارد و هر از چند گاهی باید به باورها و نظامات فکری خود بازگردد و با مرور مجدد به آنها نگاه کند. مهمترین تقدس‌زدایی که در فیلم می‌شود را می‌توان در چارچوب‌های زیر یافت:

- **نقد مذهبی**

فیلم بانو را می‌توان از معدود فیلم‌های سینمای ایران دانست که توانایی نقد چارچوب‌های رایج ایدئولوژیکی جامعه را داشته است. در اولین گفتمان فیلم شاهد نقد باورهای سنتی به مذهب هستیم:

- مریم: وا این همه لباس می‌بری؟ اگه می‌دانستم سفرت طول می‌کشه منم باهات می‌اومدم. والا کاریت نداشتم. یک گوشه می‌اوفتادم برای خودم.
- محمود: من که یک جا بند نیستم که از بندرعباس به شارجه، از شارجه به دبی بعد به سنگاپور، مرتب از این فرودگاه به اون فرودگاه از این هتل به اون هتل، جای شما که نیستش که.
- مریم: چرا باید من همیشه تنها باشم؟ من دلم می‌خواد با تو زندگی کنم. تو تو همین شهر باشی. نه اینکه نیومده بری.
- محمود: آخه باباجون وقتی من اینجام مگه تو با من زندگی می‌کنی؟ تو که ماشالا هزار ماشالله خوب با این چیز میزهای کنار اومدی (نگاه دوربین به سمت عناصر مذهبی نصب شده به دیوار جلب می‌شود). درو روی خودت بستی مشغول راز و نیازی.
- مریم: چه رازو نیازی؟ اگه عرضه شو داشتم که وضعم خوب بود.

این سکانس نشان می‌دهد که بازیگر اصلی زن فیلم در واقعیت به جای زیستن با مفهوم واقعی زندگی پناه افراط گونه ایدئولوژی‌های سنتی مذهبی می‌برد. گویا دارای خلاهای زیاد روان‌شناختی است که بهترین مسیر جبران در این زمینه را مذهب دانسته و با ترک واقعیت می‌خواهد از فروپاشی زندگی خالی خود جلوگیری کند. غلبه این گفتمان در سراتاسر فیلم به بهترین شکلی نشان می‌دهد که افراد در پاره‌ای از مواقع نه از روی خلوص ایمانی به سوی مذهب رو می‌آورند بلکه به سبب نبود یک بینش درونی و واقعی معطوف به خود است که به منظور پر کردن خلاهای آن دست به گریبان انتزاع‌های افراطی می‌شوند. در دیالوگی دیگر اینچنین می‌بینیم:

- محمود: و واقعیت اینکه تو این دو سه سال گذشته من همش فکر می‌کردم مزاحم توام زیادیم. حضور و غیابم هیچی فرقی نمی‌کنه تویی تو و این کتابا و انگار من دارم با یک روح زندگی می‌کنم با یک راهبه تو دیر. نه نه نه اصلا اینا نیست تو مقصر نیستی منم منم که مقصرم منم یک یک‌هو خر شدم و عاشق و دیونه این دختر شدم.

دیالوگ مطرح شده اشاره به تاریک دنیا شدن و جدایی و انزوای مریم از دنیای اجتماعی و انزوای فردی و اجتماعی او دارد. دین و ایدئولوژی‌های متفاوتی که مریم بدان‌ها پناه می‌برد در واقع نوعی از خود فریبی است که در جای جای فیلم بدان اشاره می‌رود. در دیالوگ زیر چنین می‌بینیم:

- شمسی خانوم: ببیند چه کارا می‌کنید خانوم بخدا. اینا رو چرا آوردین؟
- مریم: شمسی خانوم اینا بدبخت بیچاره هستند. تمام در و پیکر خونه‌شونو زدن شکستن.

در دیالگو فوق مریم به منظور پاسخ به پیش‌خدمت در واقع آنها را افراد فقیر و مستحق کمک‌رسانی معرفی می‌کند. در حالی‌که هدف غایی فیلم بر این امر اشاره دارد که مریم نه از روی شفقت و رافت انسانی بلکه به منظور پر کردن خلاهای درونی خود و نجات از تنهایی این کار را می‌کند. در واقع مریم عملکرد نامناسب خود را با رنگ و لعاب مذهبی پوشش میدهد. از سویی گویی او به نوعی دچار سرخوردگی درونی و خود تخریبی درونی ناشی از خیانت همسرش است و با این روند به نوعی خود را مجازات می‌کند. بدین سان از رنج و عذاب واقعی که وی را به سوی تغییر در بینش اساسی وی از زندگی می‌برد رهایی می‌یابد. در واقع باورهای افراطی مذهبی امکان جدایی افراد را از دنیای واقعی را فراهم می‌کند. چرا که گاهی بسیاری از مباحث ایدئولوژیکی نیازمند بازنگری هستند و در تطابق با واقعیت مطرح شده در دنیای متغیر اجتماعی افراد نیستند. در واقع شخصیت مریم خود را ناجی می‌داند و این مفهوم برای او نوعی رضایت درونی می‌سازد. به چنین روندی می‌توان فریب درونی افراد گفت. که سنتزی است از بهشت تفکرات بدون اندیشه مذهبی. شاید همین خود فریبی وی باشد که در گفتمان مریم با پزشک خود را نشان می‌دهد زمانی که مریم با ناباوری به پزشک و دوستش می‌گوید چگونه ممکن است محمود خیانت کرده باشد در حالی‌که او همیشه با من است. در واقع مریم دنیا را از دریچه تصورات خود می‌بیند. تصوراتی که بخش بزرگی از آن غیر واقعی و در نتیجه جامعه مبتنی بر فریب و دروغ است. جامعه‌ای مبتنی بر پایه‌های رمانیتستیمی است و برآیند آن در انقلابات پی‌درپی خود را به نمایش می‌گذارد. در واقع نگاه به مریم در این سکانس‌ها نگاه به جامعه‌ای است که در برهه‌های تاریخی خود به دنبال ترجیح خیال به جای واقعیت هستند. ارزش‌های ساختگی مریم نمادی از ارزش‌های جامعه‌ای که در آن زیست کرده است و تولید کنندگان فیلم درصدد هستند که با به چالش کشیدن این روند ذهن ببیننده را با واقعیت آشتی دهند.

- **قطعیت‌زدایی: ناممکن بودن رستگاری دنیوی**

مارکس در این باره می‌گوید هرآنچه به نظر قطعی است زمانی دود می‌شود و به هوا می‌رود و در نهایت آدمیان ناچار می‌شوند با واقعیت درونی خود روبرو گردند. نگاه مارکس به زندگی دینوی بر مبنای ناکارآمدی بخش بزرگی از ارزش‌های جامعه انسانی بود. چنین بیانی را فیلم در بخش بزرگی از خود منعکس می‌کند. سکانس پایانی فیلم با رفتن مریم از خانه محمود به اتمام می‌رسد که خود بیانگر این نکته است که زمانی بهبود حاصل می‌شود که حقایق را به عریانی تمام بپذیریم.

- **شک‌گرایی**

کلیت و محتوای فیلم بر مبنای شک به تمامی ساختارهای پذیرفته شده جامعه عمل می‌کند. نوعی شک دکارتی به تمامیت هر آنچه به وقوع می‌نشیند. شک به خویشتن خود، شک به ماهیت ایدئولوژیکی و شک به واقعیت بیرونی ... شاید بارزترین سکانس مربوط به این معیار را بتوان در برخوردی که مریم با دزدی قربانعلی داشت پیدا کرد. واقعه دزدی در سکانسی اتفاق افتاد که مریم برای نماز صبح بیدار شده بود. بعد از دیدن صحنه مریم به اتاق خود بر می‌گردد و با نگاه شکاک به عناصر مذهبی آویزان شده اتاق خود نظر می‌کند. گویی شک عمیقی به درونش رخنه پیدا کرده بود. نسبیت‌گرایی مهمترین فلسفه فکری است که این فیلم آن را به نمایش می‌گذارد و این نسبیت‌گرایی پایه خود را از شک‌هایی که بازیگر فیلم با آن دچار است نمایان می‌سازد. سرانجام تمام این شک‌گرایی در دید مریم اتمام و رها کردن تمامی چیزی‌هایی بود که برای آن جنگیده بود. فیلم بانو نوعی بی‌اعتمادی به عرفان را به همراه دارد، مبحثی که بی‌اعتمادی به همه شهود فرامادی منجر می‌شود.

- **ارزش‌زدایی از رنج؛ جریان ضد رمانتیسیسم**

مهمترین چالش فرهنگی و فکری جوامع بشری در مواجهه با محدودیت‌های جغرافیایی پذیرش این محدودیت‌هاست. زمانی که به تاریخ زندگی بشر در تمدن‌ها و بسترهای جغرافیایی متفاوت نظر می‌کنیم شاهد محدودیت‌ها و محرومیت‌های بزرگ بشری در تلاش برای غلبه بر زندگی هستیم. چنین تاریخچه‌ای و تمایل به پذیرش، جوامع انسانی خصوصاً جوامع خاورمیانه‌ای را که همواره با نظامات جنگ و خون‌ریزی هم بیگانه نبوده‌اند به افرادی تقدیرگرا و رنج‌پرست تبدیل کرده است. در سکانسی که شیرین دوست مریم برای او شال می‌خرد مریم

شروع به گریه می‌کند. چرا که یاد زندگی پر از تنهایی خود می‌افتد گویا برای این فرهنگ لحظات شادی تعریف نشده است. چرا که در همان حین نیز پرده گذشته و زندگی پر مشقت مانعی برای شادی است.

- مریم: پارچه‌ای که می‌خواستی پیدا کردی؟
- شیرین: نه بابا هرچی گشتم اون چیزی که می‌خواستم پیدا نکردم. راستی هاجرجون قرص‌هایی که گفتی برات گرفتم.
- هاجر: قربون دستات
- شیرین: والا قابلی نداره (هدیه‌ای به مریم می‌دهد). دلم می‌خواست یک چیز بهتری برات بگیرم. اما خوب پیدا نکردم.
- مریم: دستت درد نکنه خیلی ممنونم شرین جون. چقدر قشنگه (مریم شروع به گریه میکند).
- شیرین: چی شد؟
- هاجر: انگار خوشش نیومد؟ دلخور شد؟
- شیرین: نمیدونم. اینو بگیر(بچه رو بگیر).
- شیرین: چی شده مریم بانو؟از کادوی من بدت اومد؟
- مریم: نه چیزی نیست؟ یاد بچگی‌هام افتادم. تو شبانه‌روزی. روزای یکشنبه پدر و مادرها میومدن دیدن بچه‌هاشون براشون سوقاتی و خوراکی میوردن. منو یک دختر الجزیره‌ای که هیچکس رو نداشتیم می‌رفتیم تو حیاط که اونا رو نبینیم. ولی گاهی از پشت پنجره نگاشون می‌کردیم. تو با این کارت....(ادامه گریه کردن).
- هاجر: بمیرم ... بخدا خانوم درسته که شما تو خارجه از تنهایی خیلی زجر کشیدن. اما به-خدا به پای بدبختی‌ها و کتک‌هایی که من تو خونه حسام‌الدوله می‌خوردم نمی‌رسید. از همون حسام‌الدوله بگیرین تا پسرهاش و دختراشو نوه‌هاشو و نمیدونم صیغه‌ای‌هاش در بره. دوازده سالوم خانوم که بود بخدا خانوم. منو می‌کردن تو حوض، حوضی که این‌قدر یخ داشت. می‌شکوندن می‌گفتن برو توش قاشق چنگال نقرمونو در بیار. اگرم من حرفی می‌زدم می‌کردن از شب تا صبح تو ذغال دونی که پر از مار و عقرب بود.

در واقع سکانس مطرح شده به نوعی نشان دهنده فرهنگ رنج‌پرست ایرانی است. در سکانس‌های بعدی شاهد ارائه تصویر دیگری از رنج و فقر هستیم. اگر رجوع به فرهنگ دینی و

بومی ایرانی بکنیم شاهد آن هستیم که در بخش بزرگی از فرهنگ جامعه به نوعی به ارائه چهره مطلوب و پذیرفته شده از فقر پرداخته می‌شود. همواره فقرا افرادی شریفی معرفی می-شوند که به سبب بی‌عدالتی در جامعه دچار محدودیت‌های اقتصادی و اجتماعی فراوان می‌باشند. مهرجویی در فیلم بانو به درستی خط بطلان بر این باورها می‌کشد. برای فقر هیچ مزیتی را قائل نمی‌شود و آن را باعث بزرگ فروپاشی‌های اخلاقی بر می‌شمارد. شرافت‌زدایی از فقر پیام بنیادی هست که فیلم بر پایه آن قرار گرفته است.

- **آنتی‌تز اجتماعی: نقد نظام اخلاقی مبتنی بر فریب و نادانی**

درون‌مایه فیلم بانو به سمت نقد پایه‌های اصلی نظام اخلاقی مطرح شده در جامعه حرکت می‌کند. زمانی که مریم با توجه به خیانت همسر خود پناهی جز سر سپردن به عرفان و ایدئولوژی‌های ذهنی خود ندارد و تصور می‌کند با کمک کردن به افراد بیگانه فقیر می‌تواند خلاهای درونی خود را پرکند. فیلم نشان می‌دهد که این برداشت‌های سطحی از نظامات اخلاقی و مطلق‌نگری بدان‌ها در زمانه فعلی تا چه اندازه می‌تواند دردسر ساز باشد. از سویی فیلم در اغلب گفتمان خود سعی در نقد پاره بزرگی از فرهنگ جامعه دارد زمانی که مریم در گفت‌وگوی خود با دوست پزشکش مصرانه می‌گوید که افرادی که به او پناه آوردن افراد خوبی هستند و این دیگران هستند که او را فریب می‌دهند، شاهد نقد بزرگ فیلم بانو به فرهنگ خود فریبی و دیگر فریبی در جامعه ایران هستیم .... از سویی خیراندیشی که در این فیلم تبدیل به خیانت و دورویی می‌شود نشانگر این نکته هستند که هر چیزی قابلیت تبدیل شدن به مخالف خود را دارد. و این مهمترین درس انتقادی فیلم می‌باشد. سرانجام تقابل تز و آنتی‌تز داستان به سنتزی از خودباوری و انتخاب آگاهانه می‌انجامد که مریم در انتهای فیلم بدان دست می‌یابد. صحنه‌پردازی انتهای فیلم که درست مقابل تمام قسمت‌های فیلم می‌باشد و در حالی‌که که فیلم در بستری از فصل سرد زمستان برداشت شده است در انتهای فیلم با لطافت باران همراه می‌گردد که این نشان از شهود و آگاهی انتهای فیلم است.

- **نقد نهاد خانوادگی**

دو تحول بزرگ در فیلم برای شخصیت اصلی فیلم بازسازی می‌شود در اولین نقطه عطف زندگی او پایه‌های زندگی مشترک از هم پاشیده می‌شود. در واقع شروع تحولات مریم از این زمان آغاز می‌شود. ابتدا مریم با روی‌آوری به زهد و تفکرات عرفان مذهبی سعی در جبران بحران‌های مطرح

شده می‌کند. اما در واقعه دوم که با دزدی و ناسپاسی افرادی که بدان‌ها مکان داده بود مواجهه می‌شود، تحول دوم وی آغاز می‌شود. در توضیح گفتمان مطرح شده باید گفته شود که خیانت و از هم پاشیدگی بنیان خانوادگی مبحثی است که فیلم بر مبنای آن آغاز می‌شود. برخورد مریم با این پدیده در نوع خود خاص و تازه بود. وی ابتدا سعی در انکار این پدیده می‌کند اما سرانجام با پذیرش آن می‌پذیرد که جایگاهی برای وی در زندگی مشترکش نبوده و نیست. در واقع فیلم نگاه فمینستی خود را از همان صحنه ابتدایی آغاز می‌کند. تصویربرداری از اتاق خواب آغاز می‌شود مکانی که شاید زنانه‌ترین ساختارهای خانه را با خود به همراه می‌کشد. و در ادامه با تکیه بر شخصیت اصلی داستان که به صورت موضوع اصلی در فیلم مطرح است نگاه سنتی به زن را وا می‌نهد. ارائه تصویر منفعل از زن در نگاه سنتی خانواده‌های ایرانی در ابتدای فیلم شاید گوشه چشمی به دلایل خیانت محمود باشد. مریم زنی منفعل، جدا، بدور از نقش فعال اجتماعی است که گویا به تمامی گوش به فرمان و مطیع شوهرش است. آنچنان که در گفتگوی او و شوهرش می‌گوید که "ای کاش می‌گذاشتی من هم با تو بیایم یک گوشه برای خودم می‌نشستم". یا در بخش‌های دیگر فیلم زمزمه‌های شعرگونه با خود دارد گویا تنها در دنیای درون و انتزاعات غیر واقعی است که می‌تواند حقیقت را بیابد .... در سکانسی دیگر از فیلم مریم صراحتاً اشاره می‌کند که مباحث مربوط به آزادی زنان برای او آنقدر جالب بوده است که هیچ وقت به فکر بچه‌دار شدن نیفتاده بود و زمانی که بچه‌دار می‌شود، فرزند خود را سقط می‌کند.

- هاجر: وای والا خانوم چرا بهش میگی کرمعلی‌خان. این کجاش خانه؟ همون بهش کرمعلی که بگین هان بسشه.
- مریم: هرچی باشه شوهرته. پدر بچته.
- هاجر: وای خانوم بقرآن مجید دلمون می‌خواد سر به تنش نباشه. اصلاً من بچه می‌خوام چیکار. انشالله به حق پنج تن این سقط بشه من راحت بشم.
- مریم: یک وقت منم مثل تو بودم. دلم می‌خواست بچمو بندازم.
- هاجر:ها خوب انداختی؟
- مریم: (با سر علامت مثبت می‌دهد).
- هاجر: حالا راحت شدین؟
- مریم: نه راست‌شو بخوای پشیمون شدم. بعدم هرچی کردم خدا بهم بچه بده. بچه‌دار نشدم.
- هاجر: بمیرم الهی. ببینم خانوم شوهرت بچه می‌خواست.

- مریم: اونکه آره ... چه می‌دونم افتادم تو خط آزادی زنان. استقلال و ...
- هاجر: آزادی زنان خانوم چه ربطی به بچه انداختنت داره. اون دوره ایجوری بود؟

در سکانس دیگر وقتی زن کرمعلی شروع می‌کند از زنانگی خود صحبت کردن می‌گوید من گیسوانی داشتم تا به کمر و چشمانی گاو مانند. در این سکانس کنایه‌ای به فرهنگ سنتی ایرانی است که زنان را نه در فهم و شعور و جایگاه انسانی که در جلوه بیرونی و زیبایی ظاهری قضاوت می‌کنند.

۲- واقع‌گرایی اگزیستانسالیستی

اگزیستانسالیسم جنبش اصالت وجود انسان است که به دنبال فلسفه پدیده‌دارشناسی پا به عرصه تفسیر زندگی واقعی افراد گذاشت. شاید این نحله فکری را جنبشی بر علیه رمانتیتیسم و دنیای فراواقعی دانست. بدین‌سان شناخت آنچه واقعی است اساس و بن‌مایه تفکری اگزیستانسالیسم واقع می‌گردد. بنابراین منبع شناخت یعنی انسان به‌عنوان کانون اصلی مطرح می‌شود. فیلم بانو بیش از هر چیزی به بررسی جایگاه یک زن (فرد در جامعه) در بستر جامعه انسان می‌پردازد. زنی با تمام محدودیت‌هایش احاطه شده در محدوده وسیع بافت فرهنگی - اجتماعی که هویت او را با نوعی مجهول بودن و آشفتگی همراه می‌سازد. آنچه فیلم بدان پای می‌فشرد این است که معنای زندگی برای هر کس چه می‌تواند باشد. در واقع زندگی خالی از معنا است که منجر به پنهان شدن سایر اشکال زندگی می‌گردد. تلاش برای دست‌یابی به معنا که از ابتدای فیلم در شخصیت اصلی داستان خود را نشان می‌دهد، مهمترین رسالت فیلم را به نمایش می‌گذارد.

ساخت معنا بخشی از واقع‌گرایی در فیلم بانو محسوب می‌شود. تلاشی برای به حداکثر رساندن استفاده از ظاهر اشیا و گفتمان مابین اشخاص برای ارسال معنای بیشتر. تاکید بر معماری بناهای نیمه کاره در فیلم، ویرانی بافت‌های هویت‌دار شهری بدون توجه به اهمیتی که می‌تواند برای ساکنانش داشته باشند، بافت‌های منفرد ساختمانی، ساختمان‌های حجیم و مردسالانه همه و همه نماهای بصری هستند که در فیلم بانو به تمامی به منظور نشان دادن نبود معنا در بافت و زمینه محیطی به نمایش گذاشته می‌شود. در سکانسی می‌بینیم که به‌سازو بفروش‌ها چگونه به خانه کرمعلی حمله می‌کنند و بخاطر اینکه او را وارد به ترک باغی کنند که وی در آن سرایدار است، بشدت او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند. عدم حمایت قانونی، نبود

حس شهروندی و روابط مبتنی بر شرایط اقتصادی صرف، داستانی است که در این سکانس به خوبی خود را به نمایش می‌گذارد. در سکانس‌های پی‌درپی می‌بینیم که فضای زندگی مریم در تاریکی به تصویر کشیده می‌شود آن هم فضایی با سرستون‌های بلند که نشانه مردانه بر خود دارد گویا به بیننده این مبحث را متذکر می‌شود که زن برای عبور از محدودیت‌هایش حصار قوی پیش‌رو دارد. حصاری که چاره‌ای ندارد جز شکستن آنچه پیش از این بدان پای بند بوده. عبور از معنای ظاهری در زندگی اجتماعی و دست‌یابی به کنه وجود حقایق مبحثی است که بارها در سکانس‌های متعدد بدان اشاره می‌شود. زمانی که مریم برای دستیابی به سازه‌های روانی آرام‌بخش با سماجت هرچه تمام‌تر سعی می‌کند بیگانگانی را در محدوده زندگی خود شریک نماید نوعی جستجو معنا محسوب می‌گردد. در سکانسی مریم شروع می‌کند به ساختن معنای غیرواقعی از رفتارهایش. دیالوگ زیر نمونه‌ای از رفتارهای وی می‌باشد:

- شمسی خانوم: صبح اومدم می‌بینم به به چه بساطی. همه جا ریخته کثیف یک کوه ظرف نشسته من نمی‌دونم خانوم جون من دارم به شما خدمت می‌کنم یا به این آدم‌های عوضی؟
- مریم: این حرفا چیه شمسی خانوم. اتفاقاً چه آدم‌های باصفا و مهربونین. حالا هم طوری نشده یک خورده کارت سنگین‌تر شده. او بیچاره‌ها هم که کمکت می‌کنند. من خودمم کمکت می‌کنم.
- شمسی خانوم: من که نمی‌گم نبایست کمک کرد. ولی به کسانی که واقعاً مستحق هستند. من از آدم‌های گدا صفت هیچ خوشم نمی‌آید. همشون روی گرده دیگران زندگی می‌کنند.

در واقع این گفتمان نوعی تلاش مریم است برای ساخت معنایی غیر واقعی و با توجه به نتیجه نهایی نوعی نقد به این گریز از واقعیت را فیلم نشان می‌دهد. اهمیت دادن به سوژه انسانی بخش دیگر تفسیر واقع‌گرایانه فیلم می‌باشد. افراد واقعیت وجودی خود را به عریانی هرچه تمام‌تر نشان می‌دهند. در سکانسی از فیلم زمانی که زن کرمعلی با پزشک ملاقات می‌کند با سادگی تمام‌تر شروع می‌کند بدون هیچ تشریفاتی از زندگی خود سخن گفتن. این سادگی و عریانی در تمامی فیلم به خوبی خود را نشان می‌دهد. حذف منابع سنتی و گرایش به نوگرایی از بخش‌های دیگر تفکر اگزیستانسالیستی فیلم می‌باشد. در واقع فیلم گام‌های بزرگی برای شکست تابوهای فرهنگی بر می‌دارد در سکانسی که مریم پی به خیانت محمود می‌برد و نامه زن مورد علاقه محمود را با صدای بلند می‌خواند ..."در این گرمای ۴۱ درجه روی علف‌ها دراز کشیدم ..." در سکانس دیگر پزشک و دوست مریم مستقیماً به او که زن متاهلی است بار

دیگر ابراز علاقه می‌کند و چنین می‌گوید که "زمانی که خبر ازدواج تو را شنیدم دلم تولوپی افتاد پایین" ... گفتمان مطرح شده در فیلم نشان دهنده نوعی تابو شکنی در ساختار اجتماعی ایران است.

- **آگاهی طبقاتی**

آگاهی طبقاتی در فیلم نمادی است که برای تمایز فقرای واقعی و فقرای غیر واقعی استفاده می‌شود. در واقعه ریاضت مذهبی تشویق بسیاری به زندگی ساده و بی‌پیرایه می‌کند. و به نوعی برتری دادن به طبقه فقیر جامعه را مطرح می‌کند. در این میان ثروت و ثرومند همیشه مورد نکوهش بوده است. پس از ظهور مارکس مبحث طبقات اجتماعی مطرح شد. مارکس بر این عقیده است که در تقسیم کار همواره طبقه پرولتاریا کار و تلاش فراوان می‌کند و طبقه ثرومند جامعه یا سرمایه‌داران از این تلاش استفاده می‌کند. وجه تمایز مارکس از نظام فکری مذهبی در این است که مارکس هیچ ارزشی برای فقیر بودن قائل نیست و از سویی طبقه لمپن گدا صفت را از طبقه کارگر جدا می‌کند. در فیلم بانو گویا کارگردان در تمام سکانس‌های فیلم سعی به نمایش گذاشتن این ویژگی دارد. در سکانسی که پزشک به مریم می‌گوید اینا کی هستند دزد نباشن. مریم می‌گوید اینها آدم‌های خوبی هستند همه کارهای منو انجام میدن. پزشک می‌گوید به جای این‌ها برو چند تا بچه رو از پرورشگاه بگیر و بیار بزرگشون کن.

- **آزادی انسانی**

شخصیت مریم ابتدای فیلم در پی یافتن آرامش و آزادی و استقلال می‌باشد. اگرچه فیلم به طعنه نمایی از وابستگی مفرط او به افراد و روابط اجتماعی را باز خوانی می‌کند، اما گویا این وابستگی از میل شدید وی به آزادی نشات می‌گیرد. همچنان که در سکانس پایانی مریم تنها با یک چمدان تمام رابطه و زندگی خود را با محمود می‌گذارد و می‌رود. مبدا قرار دادن یک زن در فیلم و موضوع اصلی و به چالش کشیدن مباحث مربوط به وی خود نمادی از میل به آزادی است. آگاهی متغیر مهمی است که فیلم بدان تاکید فراوان داد. در سکانس‌های مختلف فیلم بر این امر اشاره دارد که نبود آگاهی و شناخت از وضع موجود آنگونه که هست منجر به شکل‌گیری شخصیت منفعل و انزوای اجتماعی می‌شود. در سکانسی که زن کرمعلی به بیمارستان می‌رود، ببیننده مواجهه با صحنه‌ای می‌شود که در آن با زنی غیر اجتماعی و بدور از شناخت واقعی روبرو می‌شود. زن با ترس بسیار زیاد با پزشک شروع به صحبت می-کند. چنین

شخصیتی تا حد زیادی به سبب دوری از فعالیت‌های سازنده اجتماعی مانند تحصیلات مناسب، درآمد بالا، دارای ارتباطات ضعیف اجتماعی است. نقد انزوای اجتماعی فاکتور دیگر آزادی انسانی است. فیلم بانو دارای سکانس‌های متعددی است که نمایشگر انزوای اجتماعی شخصیت اصلی داستان است. در سکانسی کرمعلی از مریم برای مشکلات همسرش کمک می‌خواهد. در اینجا با کوبیدن برف به شیشه اتاق مریم و صدا کردن او اینکار را می‌کند. در واقع استفاده کردن از وسایل ارتباطی ضعیف اینچنین خود نشان می‌دهد که ارتباط مریم با دنیای واقعی اجتماعی ضعیف است و اگر افراد را به محدوده زندگی خود می‌پذیرد، بیشتر ترس و گریز از خویشتن خویش است نه جنبه اجتماعی بودن او. در سکانسی که مریم مصرانه از محمود می‌خواهد به مسافرت‌های طولانی نرود محمود به او می‌گوید آخه وقتی من اینجا هستم مگه تو با من زندگی می‌کنی؟ و با اشاره به عناصر مذهبی می‌گوید همه وقت تو با این‌ها گذشته... در واقع این سکانس نقدی است به وابستگی در مقابل عشق، همبستگی و دلبستگی، فیلم تفاوت فاحشی مابین وابستگی به تعلقات دنیوی می‌گذارد.

- **بحران شخصیت**

بحران در واقع نوعی واکنش به موقعیت واکنش‌زا است. در واقع بحران‌ها باعث بزرگ در هم شکستن آنچه به‌عنوان سازه متعارف معرفی می‌شود، می‌گردد. فیلم بانو با دو بحران بزرگ مواجهه است؛ حس تنهایی و منازعه برای شکستن آن و انتزاع مذهبی... در سکانسی که مریم شاهد دزدی قربان‌سالار از خانه خود است از درون دچار تناقضات شدید می‌شود. دلایل چنین امری را می‌توان در شک و تردید نسبت به تمام آرمان خود دانست. در سکانس دیگر که قربان-سالار تلاش می‌کند تمام اجناس قیمتی خانه را بدزد، مریم دچار از هم گسیختگی بیشتر روانی می‌شود. در واقع وی به این نتیجه رسیده بود که افراد، حتی نظام ایدئولوژیکی و باورهای او نمی‌توانند راهکاری برای تنهایی اون محسوب شوند بلکه این خود اوست که باید بتواند با خویشتن خود همراه شود.

نتیجه‌گیری

تاثیر سینما بر نظام اجتماعی در این است که نظام اجتماعی منبعی برای ساخت فیلم می‌باشد. از سویی فیلم و صنعت سینما بعنوان الگوواره‌ای برای تدوین فیلم در نظر گرفته می‌شود. بنابراین می-توان فیلم را به‌عنوان یک چارچوبی برای تفسیر اجتماع و ساخت الگوهای اجتماعی در نظر گرفت.

جامعه‌شناسی فیلم بانو نشانگر تحلیل دو عنصر اصلی یعنی تقدس‌زدایی و تاکید بر روند اگزیستانسالیسم و واقع‌گرایی اجتماعی است. این در حالی است که واقع‌گرایی اجتماعی هرگز به معنای شناخت آنچه به وقوع می‌پیوندد، نیست بلکه تفسیر واقعیتی است که در ذهن شکل می‌گیرد و راهکار چنین روندی از شکل‌گیری نقاد اجتماعی مطرح می‌شود. در تحلیل دو گانه این فیلم و شناساندن نمادهای روشنفکری مجزا، می‌توان بانو را نماد باوری نقاد به ایدئولوژی‌های روبنای اجتماعی ایران دانست. بنابراین بانو را می‌توان آلترناتیوی پویا در صنعت سینمای دهه ۷۰ بر شمرد. آلترناتیویی با نگاه برساخت‌گرای اجتماعی که در جایگاه گفتمان لیبرال دینی به نظام اجتماعی ایران نظر می‌اندازد. بنابراین مهمترین دست‌مایه فیلم بانو را باید در مفهوم آزادی جستجو کرد.

نمادهای روشنفکری به لحاظ اقتصادی در فیلم‌های ایرانی نمی‌توان چارچوب مناسبی را ارائه نماید. به سبب تقدس ایدئولوژی و تقدس فقر همواره بخش عمده‌ای از فیلم‌ها در وصف فقر ساخته شده‌اند. در حالی‌که زمانی می‌توان تحول اجتماعی را پیگیری کرد که نظامات اقتصادی به‌عنوان پایه‌ای‌ترین تحولات یک جامعه کانون گفتمان آن محسوب گردد. خلا این بعد در صنعت سینمای ایران می‌تواند زمینه را برای تفاسیر ناقص اجتماعی مطرح کند. در این میان باز هم در تحلیل فیلم بانو می‌توان فیلم را مجموعه‌ای برخواسته از طبقه اجتماعی متوسط دانست. اما در تحلیل مجزا باز هم می‌بینم که بانو با حمله به ریشه‌های ایدئولوژیکی و تقبیه فقر و ارزش‌زدایی از فقر در صدد اصلاح اقتصادی گام بر می‌دارد. همچنان که بر آن تاکید شد مارکس هیچ مزیتی برای فقر قائل نبود اگرچه تمام تلاشش برای هدایت ساختار اجتماعی به سمت بهره‌گیری طبقه پرولتاریا می‌باشد. اما طبقه پرولتاریا مدنظر مارکس هرگز به معنای فقرای اجتماعی نبوده. بنابراین با در نظر داشتن رگه‌های بنادین نقد لاکاو و موفه می‌توان گفت فیلم بانو به لحاظ روشنفکری اقتصادی موضعی قوی دارد.

مهمترین ره‌گیری روشنفکری در جریان‌های سیاسی گرایش به پلورالیسم سیاسی است. در واقع حکومت‌های متمرکز با الگووارهای غیرمنعطف قادر به تدوین جوامع مناسب برای زندگی نخواهند بود. در این میان در تفسیر سیاسی فیلم‌های فارسی خاص، فیلم بانو شاهد شکل‌گیری امر سیاسی به‌عنوان یک مختصه رسانه‌ای می‌باشیم. در بیان واضح‌تر، فیلم و صنعت سینمایی در این فیلم مهمترین بستر بازنمایی و منازعه معناست. معنای دو وجهی بر سر گفتمان ملی و فراملی. در واقع بازنمایی سیاسی در این فیلم از خصلت ملی خود که هدف اغلب فیلم‌های فارسی زبان است، فاصله می‌گیرد. اگر گفتمان عام (ملی) فیلم در ایران را طبیعی جلوه دادن معناهای

شگل گرفته در نظام باورها و ایدئولوژی ایران دانست و ایدئولوژی غالب را دو وجه ملی‌گرایی و دین‌گرایی دانست، در این فیلم ما شاهد ظهور معنایی فراتر از این چرخه می‌باشیم. فیلم بانو با برشمردن خلاهای ایدئولوژیکی اولین ضربه را به ساختار معنای هژمونی یافته در ایران می‌زند. بستر چنین ساختاری را می‌توان فاصله از دهه‌های اولیه انقلاب و شروع عصر اصلاحات سیاسی ایران دانست. به صورت موجزتر باید بیان داشت این فیلم با تلفیق معانی ترکیبی و نمایش مظاهر فراملی هویت دو وجهی شکل گرفته در ساختار سیاسی ایران را مورد نقد قرار می‌دهد.

درون‌مایه فیلم بانو مملو از مفاهیم اگزیستانسالیستی است. اصالت به فرد در جامعه نقد بزرگی است که در مقابل جوامع جمع‌گرای مطرح می‌شود. در بازنمایی فیلم بانو شاهد حضور مجموعه‌ای از تجارب، احساسات و باورها برای شناخت فردی هستیم. بانو نمایی از اضطراب فرهنگی ملتی است که به زمانه‌ای رهنمون شده است که قادر به تسلی خود با باورهای گذشته خود نیست. نیاز به شکل‌گیری زمینه‌ای دیگر گونه است. نقد نظام اخلاقی متکی بر نادانی، القای تفکر ترکیبی و گرایش به پورالیسم فرهنگی از مهمترین وجه ممیزه فیلم بانو است. زنان در جامعه ایران بعنوان مفاهیم درجه دوم در نظر گرفته می‌شوند. چنین روندی در صنعت سینمای ایران نیز قابل طرح شدن می‌باشد. فیلم بانو جایگاه زنان را نه برابر با مردان که بعنوان عناصر حاشیه‌ای در نظر می‌گیرد. نکته تحلیل روشنفکری در فیلم بانو تاکید بر زنان به عنوان عناصر حاشیه‌ای می‌باشد. بانو زن را نماد تمسک به عناصر ظاهری و خالی از محتوای مذهبی جلوه می‌دهد که برای پر از کردن بخش‌های خالی وجودش چاره‌ای جز انتزاع مذهبی نمی‌یابد. اگرچه تلاش برای دست یابی به قدرت فلسفی و ظهور خویشتن و جستجوی معنا محتوایی است که فیلم درصدد تاکید آن است. اما در نهایت زن عنصر پنهان و درجه چندم در فیلم معرفی می‌شود. فیلم بانو بعنوان نماد تحلیل روشنفکر در جامعه عمل می‌کند.

در تحلیل نهایی باید گفته شود که فیلم بانو بعنوان نماد روشنفکری جامعه ایران با الگووارهٔ نقد اجتماعی عمل می‌کند. بانو را متعلق به جنبش‌های اولین دوره بعد از انقلاب در نقد ساختارهای اجتماعی می‌توان ارزیابی کرد. در واقع بعد از ظهور دهه اصلاحات در ایران شاهد حضور فیلم‌های پر رنگی با مضامین نقد و ارائه ساختارهای روشنفکری هستیم. که بانو بعنوان فیلم قدرتمند این دوره ظاهر می‌شود. در واقع اگر در دوره‌های پیشین، سینمای ایران بعنوان سینمای ارزشی ارزیابی می‌گردد، در این دوران سینمای روشنفکری به ظهور می‌رسد که فارق از جریانات انقلابی و دوران جنگ سعی در بازسازی اجتماعی دارد. بانو را در نقد

چارچوب دینی، ایدئولوژیکی، نادانی جمعی، آگاهی طبقاتی، و ظهور نوگرایی و گرایش به عدم قطعیت دارای ساختاری روشنفکرانه ارزیابی می‌توان کرد. گزاره‌هایی که امکان حضور در فرهنگ جمع‌گرای ایران را ندارند. بنابراین بانو از این رو یک فیلم پیشرو است، چرا که علاوه بر تصویرسازی اجتماع خود به ارائه سازکار و اصلاح اجتماعی می‌پردازد. نتیجه‌گیری نهایی در فیلم بانو را می‌توان در عبور از ساختار بیمار اجتماعی و بازگشت به خویشتن خود باز یافت. اما در مجموع فیلم به سبب داشتن درون‌مایه نقادی به پیش فرض‌های پذیرفته شده و غیرقابل تغییر فرهنگ ایرانی، دارای بن‌مایه روشنفکری می‌باشد.

منابع

- آل احمد، جلال (۱۳۴۱)، غربزدگی، تهران، انتشارات فردوس.
- احمدی، بابک (۱۳۸۴)، کار روشنفکری، تهران، نشر مرکز.
- امیری، ساره، آقابابایی، احسان، و فدایی، مجید (۱۳۹۵)، بازنمایی روشنفکر در سینمای ایران (تحلیل روایت چهار فیلم در دهه¬های چهل تا هفتاد)، **جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره هشتم**، شماره ۲، زمستان ۹۵، صص ۵۱-۲۵.
- بروجردی، مهرزاد (۱۳۷۷)، روشنفکران ایرانی و غرب، ترجمه جمشید شیرازی، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.
- جلالی، حسین (۱۳۹۵)، تحلیل نشانه شناختی بازنمای مفهوم الیناسیون روشنفکر در سینمای پس از انقلاب ایران، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۵)، در جست و جوی امر قدسی: گفتگوی رامین جهانبگلو با نصر، ترجمه سید مصطفی شهر آیینی، تهران: نشر نی.
- رسولی، سیدابوالفضل (۱۳۸۲)، چگونگی بازنمایی زنان در سینمای ایران، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده علوم اجتماعی و علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی.
- روشنایی فرد جهرمی، اعظم (۱۳۹۴)، تحلیل گفتمان انتقادی زن زیادی اثر تهمینه میلانی، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده زبانهای خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- سلمانی سیاه بلاش، امینه (۱۳۹۳)، تحلیل گفتمان انتقادی فیلم جدایی نادر از سیمین، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده زبانهای خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
- شادمان، سیدفخرالدین (۱۳۸۲)، تسخیر تمدن فرنگی، تهران، نشر گام نو.

- شایگان، داریوش (۱۳۷۱)، آسیا در برابر غرب، تهران، باغ آینه.
- شریعتی، علی (۱۳۶۱ الف)، بازگشت به خویشتن، تهران، دفتر تنظیم و نشر آثار علی شریعتی.
- شریعتی، علی (۱۳۶۱ ب)، جهت گیری طبقاتی اسلامی، مجموعه آثار، جلد ۲۷، تهران، انتشارات الهام.
- علیزاده، عبدالرضا، اژدری زاده، حسین، توکل کوثری، محمدعلی (۱۳۸۳)، جامعه شناسی معرفت؛ جستاری در تبیین رابطه ساخت و کنش اجتماعی و معرفت‌های بشری، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- عنایت، حمید (۱۳۷۲)، اندیشه سیاسی در اسلام معاصر، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران، انتشارات خوارزمی.
- فردید، احمد (۱۳۸۱)، دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان، تهران، موسسه فرهنگی و پژوهشی نظر.
- گرامشی، آنتونیو (۱۳۵۸)، گزیده‌ای از آثار گرامشی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- لوکاچ، جورج (۱۳۷۸)، تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نشر تجربه.
- مانهایم، کارل (۱۳۸۰)، ایدئولوژی و اتوپیا، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران، انتشارات سمت.
- مجتهد شبستری، محمد (۱۳۸۳)، تأملاتی در قرائت انسانی از دین، تهران، انتشارات طرح نو.
- مجتهد شبستری، محمد (۱۳۸۴)، نقدی بر قرائت رسمی از دین؛ بحران ها، چالش ها، راه حل ها، تهران، انتشارات طرح نو.
- معارف، سیدعباس (۱۳۸۰)، نگاهی دوباره به مبادی حکمت انسی، تهران، نشر رایزن.
- ملکیان، مصطفی (۱۳۸۸)، راهی به رهایی: جستارهایی در عقلانیت و معنویت، تهران، نگاه معاصر.
- مهدی زاده طالشی، مهدی (۱۳۷۵)، اندیشه‌های سنت و تجدد در مطبوعات ایران، **پایان نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده علوم اجتماعی و علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی.
- هواکو، جورج (۱۳۶۱)، جامعه شناسی سینما، بهروز تورانی، تهران، نشر آینه.
- Al Ahmad, Jalal (1962), Westoxification, Tehran, Ferdows Publications. (In Persian)
- Ahmadi, Babak (2005), The Work of Intellectualism, Tehran, Markaz Publishing. (In Persian)
- Amiri, Sara, Aghababayi, Ehsan, and Fadaei, Majid (2016), Representation of Intellectuals in Iranian Cinema (Analysis of the Narratives of Four Films from the 1960s to the 1990s), Sociology of Art and Literature, Volume 8, Issue 2, Winter 2017, pp. 25-51. (In Persian)
- Boroujerdi, Mehrzad (1998), Iranian Intellectuals and the West, Translated by Jamshid Shirazi, Tehran, Farzan Rooz Publishing and Research. (In pe Persian)
- Jalali, Hossein (2016), A Semiotic Analysis of the Representation of the Concept of Alienation of Intellectuals in Post-Revolutionary Iranian Cinema, Master's Thesis, Faculty of Social Sciences, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. (In Persian)

- Jahanguiri, Ramin (2006), In Search of the Sacred: A Conversation between Ramin Jahanguiri and Nasr, Translated by Seyed Mostafa Shahr Aini, Tehran: Ney Publishing. (In pers Persian ion)
- Rasouli, Seyed Abolfazl (2003), How Women are Represented in Iranian Cinema, Master's Thesis, Faculty of Social Sciences and Communication Sciences, Allameh Tabatabai University. (In Persian)
- Roshanai Fard Jahromi, Azam (2015), Critical Discourse Analysis of the Film "The Last Days of the World" by Tahmineh Milani, Master's Thesis, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. (In Persian)
- Salmany Siyah Balash, Amina (2014), Critical Discourse Analysis of the Film "A Separation" by Asghar Farhadi, Master's Thesis, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. (In Persian)
- Shadman, Seyed Fakhr al-Din (2003), The Conquest of Western Civilization, Tehran, Gam-e No Publishing. (In Persian)
- Shayegan, Daryush (1992), Asia Against the West, Tehran, Bagh-e Ayneh. (In Persian)
- Shariati, Ali (1982), Return to the Self, Tehran, Office for the Organization and Publication of Ali Shariati's Works. (In Persian)
- Shariati, Ali (1982), Islamic Class Orientation, Collected Works, Volume 27, Tehran, Elham Publications. (In Persian)
- Alizadeh, Abdolreza, Ezhderi Zadeh, Hossein, Tavakkol Kothari, Mohammad Ali (2004), Sociology of Knowledge; An Inquiry into the Relationship Between Structure, Social Action, and Human Knowledge, Qom, Research Institute of the Seminary and University. (In Persian)
- Inayat, Hamid (1993), Political Thought in Contemporary Islam, Translated by Bahā' al-Din Khorramshahi, Tehran, Khwarazmi Publications. (In Persian)
- Fardid, Ahmad (2003), Meeting Farahi and the Conquests of the End Times, Tehran, Nazar Cultural and Research Institute. (In Persian)
- Gramsci, Antonio (1979), Selections from the Works of Gramsci, Tehran, Joint Stock Company of Pocket Books. (In Persian)
- Lukács, Georg (1999), History and Class Consciousness, Translated by Mohammad Jafar Pouyandeh, Tehran, Tajrobeh Publishin. (In Persian)
- Mannheim, Karl (2001), Ideology and Utopia, Translated by Fariborz Majidi, Tehran, Samt Publications. (In Persian)
- Mojtahed Shabestari, Mohammad (2004), Reflections on a Human Reading of Religion, Tehran, Tarh-e No Publishing. (In Persian)
- Mojtahed Shabestari, Mohammad (2005), A Critique of the Official Reading of Religion; Crises, Challenges, Solutions, Tehran, Tarh-e No Publishing. (In Persian)
- Maaref, Seyed Abbas (2001), A New Look at the Foundations of Human Wisdom, Tehran, Rayzan Publishing. (In Persian)
- Malekian, Mostafa (2009), A Path to Liberation: Essays on Rationality and Spirituality, Tehran, Negah-e Moaser. (In Persian)
- Mehdi Zadeh Talashi, Mehdi (1996), Thoughts on Tradition and Modernity in Iranian Press, Master's Thesis, Faculty of Social Sciences and Communication Sciences, Allameh Tabatabai University. (In Persian)
- Havako, George (1982), Sociology of Cinema, Behrouz Tourani, Tehran, Ayneh Publishing. (In Persian)