

بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری در سینمای پایان دهه ۱۳۶۰ ایران* با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون

احسان آقابابایی^۱، رضا صمیم^۲، پیمان کی فرخی^۳

^۱ دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
^۲ دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان و مدیر گروه مطالعات فرهنگی، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران، ایران.
^۳ کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۰/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۲/۱)

چکیده:

فیلم‌ها در هر دوره تاریخی تا حدود زیادی تحت تاثیر شرایط اجتماعی حاکم، به بازنمایی ایدئولوژی طبقه مسلط پرداخته و هر یک به نحوی به استیضاح مخاطبان و برساخت سوژه می‌پردازند. فیلم هامون که در پایان دهه ۱۳۶۰ شمسی ساخته شد و با استقبال بسیاری نیز مواجه گردید، از جمله این فیلم‌هاست که متأثر از بافت تاریخی و اجتماعی عصری که در آن قرار گرفته با بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری با مناسبات حاکم بر خود زندگی در جهت استیضاح مخاطبان موفق عمل کرده است. در این مقاله هدف اصلی واکاوی رمزگان فیلم هامون، در جهت فهم چگونگی بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری در سینمای پایان دهه ۱۳۶۰ ایران است. در این راه، به نشانه‌شناسی دو سکانس ابتدایی و انتهایی این فیلم پرداخته‌ایم و رمزگان این سکانس‌ها را در جهت پاسخ به این سؤال کلیدی که چرا شخصیت اول فیلم که نمونه روشنفکر طبقه متوسط شهری است، در انتهای حیات پرچالش‌اش به این نتیجه می‌رسد که باید خود را نابود کند، به کار گرفته‌ایم. با استفاده از مفاهیم ایدئولوژی از لویی آلتوسر، دلالت‌های ثانویه اسطوره‌زمان حاضر از رولن بارت و روشنفکر از آنتونیو گرامشی و چارچوب روش‌شناختی متأثر از نشانه‌شناسی جان فیسک به این نتیجه می‌رسیم که روشنفکر طبقه متوسط شهری در مواجهه با طبقه بالا به سوژه بودن خود پی برده است و حاضر به توضیح وضع موجود نیست، بنابراین در صدد بر می‌آید با خودکشی، خود را از مناسبات حاکم بر حیات اجتماعی برهاند.

واژه‌های کلیدی:

ایدئولوژی، روشنفکر، طبقه متوسط شهری، دلالت ثانویه، هامون.

* این مقاله را تقدیم می‌کنیم به روح بزرگوار هنرمند فقید، خسرو شکیبایی.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۲۲۱۸۶۳۹، نمابر ۰۳۱۱-۷۹۳۳۱۶۸، E-mail: ehsan_aqababae@yahoo.com

مقدمه

که ما را صورت بسته‌است و به این دلیل همه را یگانه و یکدست بازنمایی می‌کنند... فیلم‌ها همچون رؤیاهای یک دوره را به واقعیت می‌کشند. رؤیاهایی که می‌تواند در مخالفت با ایدئولوژی غالب باشد و با شیوه‌ای آگاهانه به ساختار شکنی آن اقدام نماید (Mai & Winter, 2006, 9). بر این اساس و با توجه به اهمیت فیلم هامون در انتهای دهه ۱۳۶۰ و همذات‌پنداری طیف وسیعی از طبقه متوسط شهری با شخصیت اول این فیلم، واکاوی رمزگان این اثر در جهت فهم چگونگی بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری در سینمای پایان دهه ۱۳۶۰ ایران، از اهداف اصلی این تحقیق به شمار می‌رود. در این تحقیق با استناد به نظریه بازنمایی استیوارت هال، این پیش‌فرض کلی را ملاک خود قرار داده‌ایم که معنا از طریق فرهنگ و توسط زبان برساخته می‌شود و فیلم‌ها نیز شیوه‌هایی از تولید معنا هستند که به عنوان یک نظام بازنمایی مانند زبان عمل می‌کنند (Hall, 2003, 5). در این راه با بهره‌گیری از نظریات لویی آلتوسر^۴ در باب ایدئولوژی، رولن بارت^۵ در مورد دلالت‌های ثانویه‌ی اسطوره‌های زمان حاضر و آنتونیو گرامشی^۶ پیرامون روشنفکران و چهارچوب روش شناختی‌ای متأثر از دیدگاه‌های جان فیسک^۷، به این سوال اصلی پژوهش که چرا شخصیت اول فیلم باید نابود شود، پاسخ خواهیم گفت.

در کتاب هنر مردن^۱ می‌خوانیم: "تنها در موقع غرق شدن است که آدمیزاد به یاد گذشته‌اش می‌افتد" (Sangle, 1910, 14). دو سکانس ابتدایی و انتهایی فیلم هامون، ساخته سال ۱۳۶۸ داریوش مهرجویی، متأثر از این جمله، صحنه غرق شدن شخصیت اول فیلم (حمید هامون)، آغاز فرآیند مرور گذشته فردی است، که نتیجه حیات پرچالش روشنفکر مآبانه‌اش، چیزی جز خودکشی نمی‌باشد^۲. سؤال کلی پژوهش حاضر، برآمده از این پایان تراژیک و کم‌سابقه در سینمای ایران، این است که چرا حمید، در فیلم هامون باید نابود شود؟ نابودی یا به عبارت صحیح‌تر رستگاری هامون در نتیجه خودکشی‌اش در انتهای فیلم، در نقدهای نوشته‌شده به صور گوناگون و با مفاهیمی چون تقابل سنت و مدرنیته (عشقی، ۱۳۷۹)، روشنفکر نسل شکست (اسلامی، ۱۳۷۸)، خودافشاگری کارگردان از مقوله‌ی روشنفکری (فراستی، ۱۳۷۰) و... مورد تبیین قرار گرفته است. آنچه تا به امروز و در تحلیل‌های منتقدین، کمتر بدان پرداخته شده و مسئله اصلی مقاله پیش‌رو به حساب می‌آید این است که چرا نتیجه حیات پرچالش هامون، نمی‌تواند چیزی جز خودکشی باشد. اینکه هامون باید خودکشی کند، تا حس‌رهای و رستگاری در مخاطب بازتولید گردد، ما را به معنای مفهوم ایدئولوژی در خوانش فیلم نزدیک می‌کند. باربارا دمینگ^۳ در پژوهش‌هایش نشان می‌دهد، تمامی فیلم‌ها به بیان ایدئولوژی غالبی می‌پردازند

۱) مبانی نظری و مفهومی

همخوانی ندارد، چیزی که بطور سنتی به آن "آگاهی کاذب" می‌گویند (ون دایک، ۱۳۸۲، ۱۲۶)؛ چیزی که در اندیشه‌ی مارکس و انگلس به چشم می‌خورد. اما در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ آلتوسر، فیلسوف مارکسیست فرانسوی، تلاش کرد که از جبرگرایی اقتصادی مدل مارکسیستی شبیه اعضای مکتب فرانکفورت، اجتناب ورزد. بدین منظور، وی برای ایدئولوژی و فرهنگ به عنوان قسمت‌هایی از ساختار، "استقلالی نسبی" قائل شد (Barth, 1976, 85). از سوی دیگر، آلتوسر مارکسیست ساختارگرایی است که سوژه‌های انسانی را همچون عروسک‌های خیمه شب بازی ساختارهای اجتماعی می‌بیند (کرایب، ۱۳۸۱، ۱۹۰). در این میان، ایدئولوژی بیشترین نقش را ایفا می‌کند. آلتوسر می‌گوید عقلانیت ایدئولوژی آن است که بازتولید شرایط تولید به کمک دستگاه‌های ایدئولوژیک صورت می‌گیرد. بیشتر شهروندان به طور مستقیم و غیر مستقیم فرهنگی را جذب

تمامی مفاهیم اصلی مورد استفاده در این مقاله، براساس دیدگاه‌ها و نظریات لویی آلتوسر، رولن بارت و آنتونیو گرامشی مفهوم‌پردازی شده است. در سه بخش، به معرفی نظریات این سه اندیشمند در ارتباط با مفاهیم مورد استفاده، می‌پردازیم.

۱-۱) آلتوسر و مفهوم ایدئولوژی

پاسخ کلاسیک به چیستی و چگونگی ایدئولوژی این است که ایدئولوژی را گروه‌های حاکم طراحی می‌کنند تا به سلطه‌ی آنها مشروعیت ببخشند. راه‌های رسیدن به این مشروعیت، معرفی سلطه به مثابه‌ی امری الهی، طبیعی، مطبوع و اجتناب‌ناپذیر یا امتناع گروه‌های تحت سلطه به قبول روابط اجتماعی موجود و استفاده‌ی بهینه از آنهاست. یعنی گروه‌های تحت سلطه به چیستی آنچه که مطلوب آنهاست، ناآگاهند و در نتیجه‌ی تبلیغات و فریبکاری، تصویری از خود و موقعیت‌شان دارند که با منافع‌شان

توجیه طبیعی به نیت تاریخی و نیز ابدی جلوه دادن آن است (بارکر، ۱۳۸۷، ۱۷۲). به عنوان مثال روی جلد یک مجله، عکس سرباز سیاهپوستی است که در لباس یونیفورم ارتش فرانسه به پرچم سه رنگ، سلام نظامی می دهد؛ دال: یک سرباز سلام نظامی می دهد (بارت این را صورت می نامد)؛ مدلول: ترکیب عمدی فرانسوی بودن و نظامی بودن (مفهوم)؛ ترکیب دال و مدلول: شکوه فرانسوی بودن (معنا). با ارائه ی مثال دیگری مفهوم دلالت ثانویه را بهتر متوجه می شویم. در دلالت اولیه ی سوسور، دال گربه، باعث ایجاد مدلول گربه در ذهن خواننده یا شنونده می شود. نشانه ی گربه که از دلالت اولیه به دست آمده است، می تواند به دال گربه در سطح دومی از دلالت تبدیل شود. به این ترتیب، مدلول گربه در سطح دوم، در زبان استعاری انگلیسی زبانان، زنی است که مغرضانه درباره ی دیگران غیبت می کند (استروی، ۱۳۸۶، ۲۱۱).

۱-۳) آنتونیو گرامشی و مفهوم روشنفکر

از دیدگاه گرامشی، "روشنفکران همان نمایندگان گروه حاکم هستند که همچون افسران زیردست برای هژمونی اجتماعی و دولت سیاسی ایفای نقش می کنند" آنها فی نفسه طبقه ی اجتماعی مستقل و خودمختاری نیستند، بلکه کارمندان و خادمان روبنا هستند. گرامشی بین دو دسته از روشنفکران تفکیک قائل است: "نخست، روشنفکران ارگانیک یا آن گروه از روشنفکران که هر یک از طبقات اجتماعی عمده، برای خودشان خلق می کنند تا به مدد آنها به تجانس برسند و از نقش اصلی شان آگاه شوند" (میلز و براویت، ۱۳۸۵، ۱۰۲)؛ دوم روشنفکران سنتی یا گروهی از روشنفکران... که مظهر و نماینده ی تداوم تاریخ اند. روشنفکران دسته دوم وانمود می کنند که تاحدودی از طبقات اجتماعی حاکم مستقل هستند، اما استقلال آنها اساساً توهمی بیش نیست... (همان، ۱۰۲).

۲) چارچوب روش شناختی پژوهش

هدف نویسندگان در این مقاله، واکاوی رمزگان فیلم هامون در جهت فهم چگونگی بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقه متوسط شهری در سینمای پایان دهه ۱۳۶۰ ایران است. برای نیل به هدف پیش گفته پاسخ به این سؤال که چرا شخصیت اول فیلم باید در انتها، نابود شود، ضروری است. برای پاسخ به این سؤال و نیل به هدف اصلی مقاله، از چارچوب تحلیل کیفی استفاده کرده ایم. در بین تحلیل محتوای کیفی رسانه‌ها، پنج روش عام را می توان برشمرد: تحلیل ساختاری- نشانه شناختی، تحلیل گفتمان، تحلیل ادبی، تحلیل روایی و تحلیل تفسیری (Gunter, 2000, 83).

تحقیق پیش رو مشخصاً از تحلیل نشانه شناختی سود می برد. روش نشان شناسی به معانی عمیق پیام‌ها توجه دارد. در واقع به محتوای آشکار پیام‌ها توجه نمی کند بلکه تمرکزش بر

می‌کنند که از طرف طبقه ی حاکم حکایت می شود. مدارس از طریق کاشت آداب و رسوم اجتماعی به خلق یا استیضاح^۱ سوژه هایی کمک می کنند که نقش های متفاوتشان را به عنوان کارگر می پذیرند. وی با انکار احتمال وجود یک آگاهی دیالکتیکی، مدعی است که افراد به وسیله ی پاکدامنی ارتباطات خانوادگی، کلیسایی و حکومتی به سوژه های تثبیت شده تبدیل می شوند و شناخت سوژکتیویته ی هرکس به وسیله ی ایدئولوژی پیش دستی می شود (Decker, 2004, 64). ایدئولوژی "مظهر" روابط خیالی افراد با شرایط واقعی موجودیتشان است که افراد را صدا می زند، تغییر شکلشان می دهد و آنها را استیضاح می کند (استریناتی، ۱۳۸۴، ۲۰۸). افراد در واقع سوژه هایی هستند که به لحاظ فرهنگی تولید شده اند و در روابط سلطه ی از پیش موجود قرار داده شده اند (استم، ۱۳۸۲، ۱۵۰). آنچه آلتوسر استیضاح می نامد، در سینما نیز به کارگرفته شده است. هدف مطالعه ی استیضاح یا تأثیر سوژه در فیلم، توضیح این نکته است که چگونه مخاطبان فیلم‌ها به صورت سوژه درمی آیند و چگونه ابزاروالات و مؤلفه های سینما در راستای ایجاد سوژه های ایدئولوژیک حرکت می کنند (ماین، ۱۳۸۲)؛ چراکه فیلم/فیلم‌های سینمایی، دستگاه ایدئولوژی از پیش ساخته شده ای هستند که مخاطبان را صدامی زند؛ تا آنها خود را در آینه ی تصویر، سوژه ای تعریف کنند که از پیش بر ساخته شده است. به دلیل آنکه ایدئولوژی در سطح دلالت ثانویه عمل کرده و در واقع معانی مورد نظر خود را بازنمایی می کند، در اینجا برای رسیدن به سطح واقعیت یا سطح اولیه از نظریه ی بارت در بازنمایی تصویری اسطوره های امروزی بهره می بریم.

۱-۲) رولان بارت و مفهوم دلالت‌های ثانویه ی اسطوره های زمان حاضر

بارت یکی از مهمترین چهره های معرف ساختارگرایی فرانسه است که آثار بسیاری در نقد ادبی، جامعه شناسی، نشانه شناسی، ساختارگرایی و نقد پساساختارگرایانه نگاشته است. وی نشانه شناسی سوسور را به عاریت می گیرد و با اضافه کردن مفاهیم جدید، دست به نظریه پردازی می زند. وی دال و مدلول سوسور را یکجا "دلالت اولیه"^۲ می نامد و "دلالت ثانویه ای"^۱ که وی معرفی می کند آن است که نشانه ی سوسور به مقام دال مدلول دیگری بدل می شود. به نظر وی در سطح دلالت ثانویه است که اسطوره به وجود می آید. در دیدگاه بارت، ساز و کار اسطوره عبارت است از طبیعی جلوه دادن امور تاریخی، که به دست زبان ایدئولوژیک بورژوازی عرضه شده است. بورژوازی، با اسطوره سازی تلاش می کند تا پدیده های تاریخی ای را که ساخته ی اوست، طبیعی جلوه دهد (اباذری، ۱۳۸۰، ۱۳۹)؛ یعنی از نظر بارت، اسطوره و ایدئولوژی با طبیعی جلوه دادن تفسیر محتمل شخصیت های ویژه ی تاریخی عمل می کنند. اسطوره، جهان بینی خاصی را می سازد که غیرقابل تغییر به نظرمی رسد، زیرا طبیعی یا خداخواسته است. وظیفه ی اسطوره، اعطای نوعی

۳-۱) سکانس آشنایی

هامون و مهشید همدیگر را پیش از این ملاقات کرده اند؛ اما فیلم این سکانس را به عنوان آشنایی آنها نشان می دهد. سکانس که مهشید و هامون در یک کتابفروشی قرارملاقات دارند و تعدادی کتاب رد و بدل می کنند و دو دقیقه و نوزده ثانیه به طول می انجامد.

الف: رمزهای اجتماعی: هامون در این سکانس، در حالی که کیف کولی سیاه رنگی که پر از کتاب است بر شانه دارد، پیراهن سفید، کفش سفید و شلوار لی آبی به تن کرده است. "شلوار لی" نشان دهنده‌ی شکستن لایه بندی اجتماعی است که اعضای متعلق به طبقات گوناگون آن را به تن می کنند (Ahmad, 1992, 25) و به همراه سایر لباس ها، هامون را مردی به تصویر می کشد که تعلق طبقاتی مشخصی ندارد. در سرتاسر این سکانس هامون برخوردی صمیمانه و کنش عجولانه‌ای از خود نشان می دهد و گفتار وی به دلیل خواندن شعر شاملو (در نمای ۱۷) و کتاب هایی که معرفی می کند (در نماهای ۱۲ تا ۱۵) از روشنفکری وی حکایت دارد. در نقطه‌ی مقابل، مهشید مانتوی سیاه بلند، روسری سفید و کفش سفید به تن دارد. لباس های مهشید در تقابل با هامون رسمی است و کنش های وی نیز صبورانه است. آرایش زنان پیش از ازدواج، در فرهنگ ایرانی پدیده‌ی مذمومی بوده است (برای اطلاع بیشتر ر.ک به محبوب، ۱۳۸۲) و از میانه‌ی دهه‌ی هفتاد بود که دختران فرصت اجتماعی آرایش را پیدا کردند. اما مهشید در دهه‌ی شصت آرایش کرده است و ادای اسم کوچک "حمید" به جای به کاربرد نام خانوادگی "هامون"، به جز آنکه از صمیمیت رابطه‌ی آنها خبر می دهد، نشانی از تعلق مهشید به طبقات بالا است. به طور کلی در شش نمای ابتدایی این سکانس، ما به ترتیب در سه نما مهشید و در سه نما هامون را مشاهده می کنیم که هر دو عینک آفتابی بر چشم دارند. اما در اولین مواجهه‌ی آنها در نمای هشتم، مهشید عینک آفتابی ندارد، ولی هامون این عینک را برچهره زده است و به نظر می رسد که هامون با چشمانی بسته به دیدار مهشید می آید و مهشید از این آمدن مطلع است.

ب: رمزهای فنی: سطح بازنمایی: در شش نمای اول این سکانس، حرکت دوربین به گونه‌ای است که هامون از امتداد پایین خیابان به طرف بالا و مهشید از بالا به پایین، مسیرشان را می پیمایند. از پایین به بالا آمدن هامون، نزدیک شدن فردی از طبقه‌ی پایین به سمت طبقه‌ی بالا را بازنمایی می کند و در اولین مواجهه‌ی آنها در کتاب فروشی، مهشید در بالا ایستاده و دوربین تسلط وی بر هامون را نشان می دهد. در این نما دو لامپ به کاررفته در معماری ساختمان، شبیه دیده بان مشرف بر حیات (برای اطلاع بیشتر ر.ک به حقیقی، ۱۳۸۳، ۱۹۵) این تسلط را همراهی می کنند. مکان ملاقات، کتاب فروشی نسبتاً مجلی است (به خاطر داشته باشیم که زمان ساخت فیلم دهه‌ی شصت است). جایی که به نظر می رسد هامون وارد مرحله‌ی جدیدی از زندگی اش شده است و با لبخندش

روابط ساختاری بازنمایی در متون است. فرهنگ عامه به وسیله‌ی متن برساخته نمی شود، بلکه از طریق معنایی که مردم در درون متن تولید می کنند، خلق می گردد (Barker & Galasinski, 2004, 7). معنا نیز در زمینه عرفی، رمزا و توافقات فرهنگی تولید می شود. رمزگان، توافق و قراردادی هستند تا یک نشانه را با معنای آن مرتبط کنند. رمز حلقه واسط میان پدید آورنده، متن و مخاطب است و حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی بوجود آورنده دنیای فرهنگی ما، با یکدیگر پیوند می یابند (فیسک، ۱۳۸۶، ۱۲۷).

در مقاله حاضر برای کشف رمزگان مورد نظر از چارچوب نشانه شناختی فیسک بهره برده ایم. به نظر فیسک واقعه‌ای که قرار است در یک رسانه (فیلم یا برنامه تلویزیونی) پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. برخی از این رمزا عبارت است از:

سطح نخست:

واقعیت

ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سرودست، صدا و غیره. این رمزهای اجتماعی را رمزهای فنی به کمک دستگاه های الکترونیکی رمزگذاری می کنند. برخی از رمزهای فنی عبارت اند از:

سطح دوم:

بازنمایی

دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدا برداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می دهند، از قبیل روایت؛ کشمکش؛ شخصیت؛ گفتگو؛ زمان و مکان؛ انتخاب نقش آفرینان و غیره.

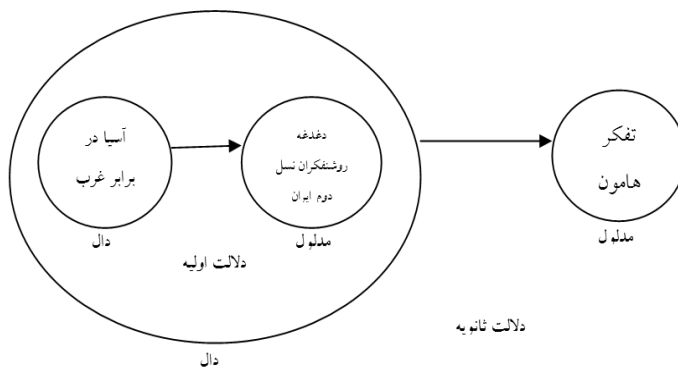
سطح سوم:

ایدئولوژی

رمزهای ایدئولوژی، عناصر فوق را در مقوله‌های "انسجام" و "مقبولیت اجتماعی" قرار می دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارت اند از: فردگرایی؛ پدرسالاری؛ نژاد؛ طبقه‌ی اجتماعی؛ مادی گرایی؛ سرمایه داری و غیره.

۳) یافته‌ها: نشانه‌شناسی دو سکانس از فیلم

برای واکاوی رمزگان فیلم در جهت پاسخ به سؤال تحقیق و نیل به هدف اصلی آن، دو سکانس ابتدایی و انتهایی فیلم را برگزیده ایم. همانگونه که آسابرگر (۱۳۷۹، ۴۸) اذعان می دارد "همواره ابتدا و انتهای یک روایت، مهمترین بخش های آن روایت هستند". برای ما نیز سکانس ابتدایی و انتهایی فیلم، حامل معنای کلی مورد نظر فیلمساز است.



تصویر ۱- روابط نشانه‌ای دال و مدلول.
(ماخذ: نگارندگان)

خانه‌ای است که تازه به آن نقل مکان کرده‌اند و نمای آخر هامون بعد از مشاجره با مهشید، مبهوت، رفتن وی را تماشایی کند.

الف: رمزهای اجتماعی: ظاهر: هامون پیراهن کرمی چهارخانه، شلوار لی کمرنگ کتان و عینک طبی با شیشه‌های بی رنگ به چهره زده است (بر خلاف سکانس آشنایی که عینک دودی بر چشم داشت به نظرمی رسد چیزهایی که نسبت به آن ناآگاه بوده، اینک آشکار شده است). مهشید لباس مشکی، روپوش سفید و روسری سفید که پشت سرش گره زده به تن دارد. تیپ یک زن خانه دار - که مشغول چیدمان وسایل خانه است - از خصوصیات ظاهری اوست. محیط: آنها به خانه‌ی جدیدی اسباب‌کشی کرده‌اند که بی نظم و به هم ریخته است. این سکانس در یکی از اطاق‌های این خانه می‌گذرد - خانه‌ای که پیش از آن هامون گفته است عظیمی، بسازبنداز معروف، آن را به آنها قالب کرده است. در این اطاق نقاشی‌های مهشید - نماد هنر بورژوازی یا به تعبیر آدورنو، هنر صنعت فرهنگ (برای اطلاع بیشتر ر.ک به آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴) در گوشه‌ی اطاق پروپخش و به دیوار تکیه داده شده است و هامون پشت به آنها، جوراب‌هایش را در نمای اول می‌پوشد و گویی دیگر علاقه‌ای به این نوع هنر ندارد.

گفتار و حرکات بدنی آنها از خستگی و بی حوصلگی شان خبر می‌دهد. مهشید در کل این سکانس، با تحکم حرف می‌زند و نگاه غضبناکی دارد و گویا در پی فکری اساسی است که مسأله‌ی آنها را حل کند. در این سکانس مهشید سؤال می‌کند و هامون پاسخ می‌دهد و هنگام پاسخ‌ها، دیالوگ هامون را قطع می‌کند و به حرف‌های او پوزخند می‌زند و به گونه‌ای هامون را تحقیر^{۱۱} می‌کند. هامون همچنان امیدوار و بی خبر است و پرتاب کفش از طرف وی به سوی مهشید، عادت و آواره‌ی هامون را در کسوت عصبیت پایینی بودنش نمایان می‌سازد، ولی مهشید هیچ عکس‌العملی به این کنش نشان نمی‌دهد و ترسی ندارد، چه پشت او در این سکانس به راهرو باز است و این هامون است که در گوشه‌ی اطاق گیر افتاده است.

ب: رمزهای فنی: دوربین: از کل ۲۴ نما، در ۱۳ نما هامون و در ۱۱ نما مهشید را می‌بینیم. در نمای سوم هامون هنوز نشسته

در نمای نهم، شادمانیش را از این ورود نشان می‌دهد. باید اضافه کرد کشمکش این دو شخصیت در این سکانس قابل توجه است که آن را در چند نکته پی می‌گیریم. ۱- در نمای یازدهم، در حالیکه هر دو شخصیت به طرف قفسه‌ی کتاب‌ها می‌روند، هامون کتاب Energy for Man را در دست مهشید می‌شناسد و مهشید می‌گوید: "درباره‌ی انرژی و این حرفا". گفتن جمله‌ی "انرژی و این حرفا" درباره‌ی کتابی که در عنوانش کلمه‌ی انرژی نیز وجود دارد چه چیزی را نشان می‌دهد؟ ۲- در نمای دوازدهم وقتی هامون می‌گوید "منم یه چیزی برات آوردم" مهشید پاسخ می‌دهد: "بده ببینم چیه؟" و این جمله را با وجه پرسشی و به حالت شگفت‌آمیزی ادامی کند. ۳- معرفی ممتد کتاب‌ها از سوی هامون به مهشید در این نماها ادامه می‌یابد تا در نمای هجدهم، هامون کتابی که خود تألیف کرده است را به مهشید معرفی می‌کند.

سه نکته‌ی فوق در بردارنده‌ی این موضوع اند که مهشید نسبت به محتوای این کتاب‌ها ناآگاه است و هامون وسیله و ابزار خوبی است که این آگاهی را در اختیار مهشید بگذارد. چرا که هامون به جز تسلط بر کتاب‌ها، خود مؤلف است.

ج: رمزهای ایدئولوژی: ترکیب دو سطح فوق نشان دهنده‌ی آن است که هامون مردی متعلق به لایه‌های پایین اجتماع، جذب جذابیت‌های آشکار و پنهان بورژوازی می‌شود، طبقه‌ای که مهشید نماد آن است. اگر این ادعای مارکس را بپذیریم که طبقه‌ی بالا و سرمایه‌داری تنها در جستجوی سود است؛ گرمشی به ما خاطر نشان می‌کند که این طبقه برای آنکه به آگاهی و تجانس برسد، نیازمند روشنفکرانی است که اندام وار این مهم را به جای آورند و چه کسی بهتر از یک نویسنده-روشنفکر عاشق پیشه با چشمانی بسته که جذب آنها شود.

نکته‌ی جالب توجه آن است که این ایدئولوژی بورژوازی در سطح دلالت ثانویه عمل می‌کند. به عنوان مثال کتاب "آسیا در برابر غرب"، دالی است که مدلول آن به دغدغه‌ی فکری روشنفکران نسل دوم ایران ارجاع دارد، اما این نشانه به مثابه‌ی دالی عمل می‌کند که مدلول آن تفکر هامون و تفکر یک روشنفکر است (به شکل توجه کنید) که طی این سکانس به عنوان "وظیفه‌ی روشنفکری در جهت آگاهی بخشی به دیگران" در اختیار دیگران قرار می‌گیرد، اما این دیگران نه توده‌ی انسانی، بلکه اعضای طبقاتی اند که از این آگاهی استفاده‌ی استراتژیک می‌کنند و در جهت خدمت به عقلانیت ابزاری خویش از آن بهره خواهند برد. معنایی که ادغام این سه سطح تولید می‌کند در ظاهر آشنایی عاشقانه‌ی یک زن و مرد و خدمت روشنفکران به سایرین است، اما در واقع تمایل بهره‌کشانه‌ی بورژوازی از روشنفکران را برملا می‌سازد.

۳-۲) سکانس وداع

این سکانس یک دقیقه و پنجاه و شش ثانیه طول می‌کشد که در نمای اول حمید مشغول پوشیدن جوراب خود در یکی از اطاق‌های

یک رابطه‌ی زناشویی، اگر مرد، نقش خانوادگی خود را به خوبی انجام ندهد، اندیشه‌ی عامه^{۱۲} از مهشید حمایت می‌کند. از سوی دیگر "من" نمادی از فردگرایی است که از سوی هامون پی گرفته می‌شود چراکه هامون دیگر تن به ابزارشده‌گی نمی‌دهد و بدین جهت از سوی مهشید به عنوان بزِ عزازیل و عامل بدبختی‌های خود بازنمایی می‌شود، در حالی که به واقع گویا هامون در راه رسیدن به معبود؛ یعنی معادل مذهبی من «self» است (Yung, 1938)، از قول جلال ستاری (۱۳۸۸) آدمی در غیاب شیطان ... سپربلا و بز عزازیل می‌تراشد (در تفکر اسطوره‌ای زمانی که شخص از تبیین مسایل باز می‌ماند، با دلیلی از سر عاطفه‌ی همدلانه‌ی اسطوره‌ای، شخصی را در دای شیطان غایب جستجو می‌کند که ستاری چنین فرآیندی را در دوران معاصر نیز می‌بیند).

اما در واقع، ایدئولوژی بورژوازی، وظیفه‌ی انجام نشده‌ی هامون شوهر را مستمسکی قرار می‌دهد که فردیت وی را تخریب کند و دال کتاب که پیش از این به تفکر هامون بازمی‌گشت و نشانی بود که می‌توانست به همگنی طبقاتی طبقه‌ی بالا کمک کند (همان گونه که مهشید میل مزمی به کتاب در سکانس آشنایی نشان می‌داد) در این سکانس و در سطح دلالت ثانویه به عامل تباهی خانوادگی ارجاع داده می‌شود. پس همان گونه که بارت به ما نشان می‌دهد ایدئولوژی بورژوازی اسطوره‌ی مرد خانواده را برجسته می‌کند تا از آن طریق بی‌کفایتی هامون را ثابت و مخاطب را اقناع کند، اما این فرایند طبیعی سازی اسطوره‌ی مرد خانواده، در خدمت کنارزدگی روشنفکر سنتی ای عمل می‌کند که شیطانی است که تفکرات و عقایدش باعث مطرودشدن وی از درگاه طبقاتی می‌شود، چرا که وی قوانین این طبقه را نپذیرفته و خدمتی به آنان نکرده است.

است و با آمدن مهشید، بلندشدن وی از روی کاناپه آنها را در یک تعادل تصویری نگه می‌دارد و وقتی آنها مشغول ردوبدل کردن دیالوگ هستند، هنگامی که هامون گوینده است دوربین مهشید را نشان می‌دهد، ولی در برخی از نماها وقتی مهشید حرف می‌زند، دوربین خود مهشید را نشان می‌دهد؛ مثل اینکه دوربین از نگاه مهشید با هامون سخن می‌گوید، اما این گونه تصویربرداری برای مهشید هم وجود دارد.

گفتگو: محور دیالوگ این دو، اثبات بی‌لیاقتی و عدم وجود حس پدری و شوهری هامون از سوی مهشید است. در گفتگوی این دو، مهشید مواد اصلی تفکرات هامون (نمای دوازده: من دیگه به این شرّ و ورّای تو گوش نمی‌کنم؛ در باب وصل و یگانگی و استحاله‌ی در دیگری و بامعبودیکی شدن و این مزخرفات) و غرق شدن هامون در مطالعه‌ی کتاب‌های لعنتی را دلیل خود در عدم علاقه به هامون می‌داند. از این رو برآیند این تفکرات، خودخواهی و من‌من کردن هامون است. در نقطه‌ی مقابل این وضعیت، استدلال‌های زمانی و مکانی هامون در این مورد است که مهشید دچار بحران روحی است و کسالتش به خاطر همین موضوع است. هامون بر این نظر است که اگر مهشید بخواهد که او آن کسی باشد که مهشید می‌خواهد، دیگر من وجود ندارد (و این نشان می‌دهد که برای هامون من خودش اهمیت یافته است). پروبلماتیک شدن سوژه در اینجا مسأله‌ای کلیدی است.

ج: رمزهای ایدئولوژیک: شروع سکانس، حکایت از عدم تجانس نهفته در تفکر روشنفکری و تفکر بورژوازی دارد، چه اکنون دیگر هامون به موقعیت اجتماعی خود به مثابه‌ی یک روشنفکر سنتی پی برده است. در این سکانس مهشید به عنوان یک زن خانه دار، مرز ایدئولوژیکی ترسیم می‌کند که با آن خود و بچاهش را در مقابل شوهر بی‌کفایت قرار می‌دهد. بدین معنا که در

نتیجه

اندیشه‌ی عامه در اقناع مخاطب اقامه می‌کند، اما علت اصلی این انفکاک روشنفکر و طبقه‌ی بالا، سرباززنی روشنفکری است که به سوژه بودن خود پی برده است و حاضر به پذیرش قواعد طبقاتی و لاجرم توجیه وضع موجود نیست.

این تحلیل ما را آماده می‌کند تا به سؤال اصلی پژوهش خود پاسخ دهیم: چرا حمید در فیلم هامون باید نابود شود؟ هامون به دلیل پروبلماتیک شدن سوژه مندی، تن به سرسپردگی طبقه‌ی بالا نمی‌دهد و چون مهره‌ای انداموار به ماشین طبقاتی نمی‌چسبد و به همین دلیل همچون زیباله‌ای به گوشه‌ای پرتاب می‌شود. اما ضرورت این پرتاب شدگی هنوز موجه نشده است و اینجاست که می‌توانیم به آلتوسر رجوع کنیم. وی در مثال مشهوری می‌گوید: سوژه همان

در سکانس آشنایی هامون و مهشید، ما با روشنفکر سنتی ای مواجه می‌شویم که قصد دارد جذب طبقه‌ی بالا شود. این جذب‌شدگی در ظاهر به خاطر عشق نوددرصدی هامون به مهشید و تعهد روشنفکر به آگاهی بخشی توده‌ها است، اما تحلیل ما نشان می‌دهد که بورژوازی آکنده از عقلانیت ابزاری، به دنبال وسیله‌ای برای تجانس طبقاتی خوداست و به همین دلیل هامون را می‌پذیرد، لیکن در سکانس وداع به دلیل آنچه در طول فیلم بر هامون گذشته است، وی با برچسب فساد بر این طبقه، بر فردیت خویش صحنه می‌گذارد، به مکان خود در فضای اجتماعی پی می‌برد و به تمام مظاهر این طبقه و از جمله هنر آن پشت می‌کند و ابزارشده‌گی را نمی‌پذیرد. بورژوازی با متهم کردن هامون به عنوان مرد لاقید، دلیلی همونا با

هامون که عمده ترین آنها روشنفکران متوسط شهری بودند، انتخاب فیلم هامون به عنوان بهترین فیلم بعد از انقلاب در شماره ۱۰۰ و ۲۰۰ مجله ی فیلم، انتخاب هامون به عنوان شخصیت برگزیده ی کل تاریخ سینمای ایران در شماره ۳۱۲ مجله فیلم و طیف گسترده ی مقالاتی که در طول ۲۰ سال گذشته از هامون اسطوره ی روشنفکر آویخته به شب های تاریکش را ساختند، از جمله دلایلی هستند که نشان می دهند ایدئولوژی های پنهان در فیلم، در جهت استیضاح مخاطبان موفق عمل کرده اند و با تعریف روشنفکر درگیر با مناسبات حاکم بر خود زندگی، نابودی وی را طبیعی و مشروع جلوه داده اند.

مردی است که در کوچه ای در حال گذراست و پلیس از پشت او را صدامی زند: "هی تو که اونجایی!" و درست لحظه ای که مرد برمی گردد تا پلیس را نگاه کند، استیضاح سوژه صورت گرفته است. دستگاه ایدئولوژیک وقتی می خواهد با گره مقولات خود در سینما عمل کند به همین نحو مخاطب سینما را هدفگیری می کند و در گردش دال ها معنایی از پیش ساخته را در درون سکانس ها در جهت بلورشدگی این گردش بارگذاری می کند. در فیلم هامون، این دستگاه ایدئولوژیک در توالی از هم گسیخته ی سکانس ها این معنای بلورین شده را نیز به همین نحو در نماها و سکانس ها رمزگذاری کرده است. پیدایش پدیده ی هامونیسیم و همذات پندار گسترده ی طیفی از مخاطبان با شخصیت حمید

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ L'Art de Mourir.
- ۲ صرف نظر از نجات پایانی به دست علی عابدینی که حضور وی بر روی قایق نجات، به دلیل فاصله زمانی و مکانی ای که دارد عقلانی به نظر نمی رسد، باید بپذیریم شخصیت اول فیلم هامون، خودکشی کرده است.
- ۳ Deming, B.
- ۴ Althusser, L.
- ۵ Barthes, R.
- ۶ Gramsci, A.
- ۷ Fiske, J.
- ۸ Interpellation.
- ۹ Denotation.
- ۱۰ Connotation.
- ۱۱ ژان لوک گدار در فیلم تحقیر (LE MEPRIS) که تراژیک بودن زندگی زن و مردی را به تصویر می کشد از گفتن این امر طفره نمی رود که در زندگی زناشویی از یک مرحله به بعد، زن مرد را تحقیر می کند.
- ۱۲ Common-sense.

فهرست منابع:

- آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۴)، دیالکتیک روشنگری، ترجمه ی مراد فرهادپور، طرح نو، تهران.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹)، روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا سیراوی، انتشارات سروش، تهران.
- اباذری، یوسف (۱۳۸۰)، رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگ، فصلنامه فلسفی-ادبی -فرهنگی ارغنون، شماره ۱۸، صص ۶۳-۷۸.
- استریناتی، دومینک (۱۳۸۴)، مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ عامه، ترجمه ی ثریا پاک نظر، گام نو، تهران.
- استم، رابرت (۱۳۸۳)، مقدمه ای بر نظریه ی فیلم، به کوشش احسان نوروزی، انتشارات سوره ی مهر، تهران.
- استوری، جان (۱۳۸۶)، مطالعات فرهنگی در باره ی فرهنگ عامه، ترجمه ی حسین پاینده، نشر آگه، تهران.
- اسلامی، مجید (۱۳۷۸)، تو هیچ گاه پیش نرفتی، تو فرو رفتی، مجله فیلم، شماره ۲۴۵، آذرماه، سال هفدهم، صص ۲۴-۲۹.
- بارکر کریس (۱۳۸۷)، مطالعات فرهنگی، ترجمه ی مهدی فرجی و نفیسه ی حمیدی، پژوهشکده ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.
- حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۳)، گذار از مدرنیته، نشر آگه، تهران.

ستاری، جلال (۱۳۸۸) اسطوره و فرهنگ، نشر مرکز، تهران.
 فراستی، مسعود (۱۳۷۰)، ده فیلم، ده نقد، انتشارات برگ، تهران.
 فیسک، جان (۱۳۸۶)، فرهنگ تلویزیون، ترجمه مژگان برومند در فرهنگ و زندگی روزمره (۱) مجموعه مقالات، ترجمه حسین پاینده و همکاران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
 عشقی، بهزاد (۱۳۷۵)، سیمای مثالی نسل سوخته، مجله فیلم، شماره ۲۶۱، آبان ماه، سال هیجدهم، صص ۵۲-۵۶.
 کرایب، یان (۱۳۸۱)، نظریه های اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس، ترجمه ی عباس مخبر، نشر آگه، تهران.
 ماین، جودیت (۱۳۸۲)، سوژه ی تماشاگری، ترجمه ابوالفضل حری، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۵۰ صص ۱۰۱ تا ۱۱۴.
 محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۲)، ادبیات عامیانه ایران، مجموعه مقالات درباره ی افسانه ها و آداب و رسوم مردم ایران، نشر چشمه، تهران.
 میلز، آندرو و براویت، جف (۱۳۸۵)، درآمدی بر نظریه ی فرهنگی معاصر، ترجمه ی جمال محمدی، ققنوس، تهران.
 ون دایک، تئون (۱۳۸۲)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمه پیروز ایزدی و دیگران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه، تهران.

Ahmad, Akbar (1992), *Postmodernist and Islam: Predicament and Promise*, Rutledge, London.
 Barker C, Galasinski D. (2001), *Cultural Studies and Discourse Analysis*, London, Thousans Oaks, Sage, New Delhi.
 Barth, Hans (1976), *Truth and Ideology*, Trans. By Frederic Lilje, Univrsity of California Press, Berkeley.
 Decker, James (2004), *Ideology*, first published by Palgrave Macmillan.
 Gunter, Barrie (2000), *Media Research Methods*, Sage, London.
 Hall, Stewart (2003), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Sage, London.
 Mai, Manfred & Winter, Rainer (2006), *Das Kino der Gesellschaft die Gesellschaft des Kinos*, Herbert von Halem Velag, Koln.
 Sangle, C. Bines (1910), *L' Art de Mourir: Defense et Technique de suicide*, Albin Michel, Paris.
 Yung, C. Gustav (1938), *Psychology and Religion*, Yale University Press.