

تحلیل روایی فانتزی در فیلم سینمایی آقای هالو*

احسان آقابابایی**^۱، مهدی ادیبی^۲، جمال محمدی^۳

^۱ دانشجوی دکتری جامعه شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

^۲ استادیار مؤسسه آموزش عالی غیر انتفاعی آباء، آباء، ایران.

^۳ استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۸/۹)

چکیده:

سوژه های انسانی، فانتزی هایی را برای خود می سازند تا موقعیت خیالی خود را در ساختار اجتماعی نشان دهند. این فانتزی ها در روایت فیلم های سینمایی بازتولید می شوند. علاوه بر این آپاراتوس سینما مخاطب را به روایت فیلم می دوزد. هدف مقاله حاضر آن است که فانتزی و ایدئولوژی موجود در روایت فیلم آقای هالو را تفسیر کند. بدین منظور چارچوب مفهومی ای ملهم از نظریه های «ژاک لکان» درباره فانتزی و «ارنست لاکلاو» «شنتال موفه» چارچوب روشی متأثر از نظریه تحلیل روایی «دیوید بوردول»، تحلیل روایی «مایک کورمک» و مفهوم نگاه خیره از «سلاوی ژیتک» منظومه ی روشی این مقاله را تشکیل می دهند. یافته های مقاله نشان می دهد سوژه ی فیلم، یعنی شخصیت آقای هالو، فانتزی ای را در مقابل دیگری بزرگ روستا برمی سازد که این فانتزی، نه دارای خود او بلکه فانتزی دیگری بزرگ روستا است که در پایان منجر به بازگشت سوژه به روستا و پذیرش قوانین آن می شود. ایدئولوژی ضدشهرگرایی فیلم که مقاومتی در مقابل ایدئولوژی شهرگرایی در دهه ی چهل ایران است، جایگاه دیگری بزرگ را در فیلم به جای روستا برای سوژه اشغال می کند و از این طریق فانتزی سوژه که در واقع یک فانتزی ایدئولوژیک است، مخاطب را به روایت فیلم می دوزد.

واژه های کلیدی:

فانتزی، ایدئولوژی، سوژه، دیگری بزرگ، میل.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه ی دکتری نگارنده اول با عنوان «سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه ی موردی: پنج فیلم سینمای ایران در دهه های چهل و پنجاه)» به راهنمایی نگارنده ی دوم و مشاوره ی نگارنده ی سوم است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۲۲۱۸۶۳۹، نمابر: ۰۳۱۱-۷۹۳۳۱۰۳، E-mail: ehsan_aqababae@yahoo.com

مقدمه

بلکه کنشی اجتماعی و مستعد تغییر دادن مختصاتی است که بر تجربه‌ی ما حاکم است (McGowan, 2004). علاوه بر این در رویکرد دوم، دو سنت قرار دارد. یکی آنکه قدرت سینما به عنوان یک ابژه‌ی تعجب آور، خرد و آگاهی سوژه را محسور خود می‌کند. دوم آنکه قدرت سینما به عنوان امری خطرناک و دستکاری کننده در نظر گرفته می‌شود که دستگاه ایدئولوژیک برای مطیع کردن انسان‌ها از آن استفاده می‌کند. دستگاه ایدئولوژیک این کار را با عمل «دوخت آ» انجام می‌دهد (Allen, 2004, 126). هدف مقاله‌ی حاضر آن است که مفهوم فانتزی را در روایت فیلم آقای هالو تحلیل کند و سپس با تحلیل ایدئولوژی فیلم نشان دهد که چگونه ایدئولوژی فیلم، مخاطب را به روایت فیلم می‌دوزد. بدین منظور در بخش مبانی نظری مفهوم فانتزی را در اندیشه‌ی ژاک لکان بررسی می‌کنیم. سپس بعد از بررسی ایدئولوژی شهرنشینی در دوران ساخت فیلم آقای هالو، روش تحقیق خود را معرفی کرده و هدف خود را با تحلیل فیلم دنبال می‌کنیم.

نظریه پردازان از روانکاوای برای تبیین فیلم از این نظر سود جستند که مشابهت بنیادینی میان سینما و امر نامعقول یافته‌اند. این مشابهت دو رویکرد متفاوت را عرضه می‌کند. ۱- ویژگی‌های بصری رسانه‌ها: به این موضوع می‌پردازد که فیلم با رؤیا و تفکر نامعقول چه نسبتی دارد و سینما چگونه به ما اجازه‌ی دیدن می‌دهد و چطور این امر بر خود فهمی ما اثر می‌گذارد؟ ۲- کیفیت روایت‌های فرهنگی توده: از این منظر سینما به وسیله‌ی روایت‌های داستانی از رمانس‌های روزمره امیال تماشاگران را تحریک می‌کند (Allen, 2004, 124-125). یکی از این مفاهیم که در ذیل رویکرد دوم قرار می‌گیرد، مفهوم «فانتزی» است. به عنوان مثال مک گان در مورد فیلم «شهرسیاه» نشان می‌دهد که چگونه در جهانی که به طور کامل به وسیله‌ی بیگانگان ناشناس به نام «غریبه‌ها» کنترل و دستکاری می‌شود، یک شخص تنها، کاراکتر اصلی فیلم، فانتزی‌ای که او را احاطه کرده است، می‌سکند و ایدئولوژی جامعه‌ی غریبه‌ها را تغییر می‌دهد. مک گان در پایان به این نتیجه می‌رسد که تغییر دادن فانتزی تنها یک پاسخ خصوصی در وضعیت معاصر نیست؛

مبانی نظری

۱- فانتزی:

مرز اجتماعی به تله افتاده می‌یابد که توسط دیگری بزرگ تحریک می‌شود و از آن دستور می‌گیرد (Branustein, 2003, 109). پس از این، سوژه کشف می‌کند که در جهانی هست و همیشه در اوضاع و احوال و در زمان و مکان خاصی است که از لحاظ سودمندی روزمره توجیه پذیر نیست و او خود آن را برنگزیده است. اگر بخواهیم از واژگان هایدگر استفاده کنیم، وی این داده‌ی ناخواسته‌ی اوضاع و احوال جهانی را *Geworfenheit* به معنای «سرنوشت کسی که به جای معینی پرتاب شده است» می‌نامد و این یعنی اوضاع و احوال واقعی جایگاه هر موجودی نخست به کلی برای او بیگانه است (هرش، ۱۳۸۳، ۳۹۳). بنابراین سوژه در امر نمادین، یعنی در مواجهه با دیگری بزرگ، به طور اتفاقی و کاملاً تصادفی صاحب یک جایگاه می‌شود. سوژه ممکن است جایگاه معلم، کارمند، کاسب، شاه و ... را اشغال کند. اما این مقام و جایگاه به دلیل آنکه تصادفی است، نمی‌تواند با ارجاع به صفات واقعی و ظرفیت‌های سوژه توصیف و توجیه شود (ژیک، ۱۳۸۴، ۱۷۰). کسی که در امر نمادین جایگاه «شاه» را اشغال کرده است واجد هیچ خصلت شاهانه‌ای نیست. بنابراین سوژه به شکلی خودکار با پرسش «چه می‌خواهی؟» روبرو می‌شود، با پرسشی که از جانب دیگری بزرگ پرسیده می‌شود. یعنی دیگری بزرگ به گونه‌ای او را مورد خطاب قرار می‌دهد که

سوژه در کلی ترین تعریفش عبارت است از «منی» که جهان را تجربه می‌کند و با آن کنش متقابل دارد (Malpas, 2005, 56). سوژه بدین معنا اول بار در اندیشه‌ی دکارت تولد یافت. دکارت تصویری از یک فرد یکپارچه و آگاه ارائه می‌دهد که به وسیله‌ی ظرفیت‌ها و استعداد‌های عقلانی‌ای مشخص می‌شود که به فرد اجازه می‌دهد جهان را برحسب ویژگی‌های واقعی آن تجربه و احساس کند (Barker & Galasinski, 2004, 40). این مفهوم از سوژه که تحت عنوان سوژه‌ی کارتزینی شناخته می‌شود، در قرن بیستم توسط متفکرین بسیاری پروبلماتیک شده است. یکی از این اندیشمندان ژاک لکان است. وی بعد از آن که سوژه را به دو بخش «آگاه» و «ناخودآگاه» تقسیم می‌کند، به نقد سوژه‌ی دکارتی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد «جایی که من فکر می‌کنم "من فکر می‌کنم پس هستم" جایی است که من نیستم» (Weedon, 2004, 12). این نتیجه‌گیری لکان بدان معنا است که بخش ناخودآگاه ساختار وجودی سوژه در سرنوشت او بسیار تعیین کننده است. به زعم وی کودک انسانی وقتی به دنیا می‌آید، از قبل برای او نامی برگزیده شده است و اتاقی برای او در نظر گرفته شده است و «امر نمادین» برای او حضور فعال دارد. کودک وقتی زبان می‌آموزد به سوژه تبدیل می‌شود، سوژه‌ای که خود را در شبکه‌ی زبان، در درون یک گفتمان و یک

دارد. نظریه‌های مارکسیستی و نئومارکسیستی جزء این دسته قرار می‌گیرند و سوم نظریه‌های سرد که بر حسب این رویکرد، ایدئولوژی برای کنشگران اجتماعی انواع اطلاعات را برای تمرین یک «عقلانیت سوژکتیو» فراهم می‌آورد. بدین مفهوم که در یک کنش متقابل اجتماعی ایده آل، کنشگران ایده آل، «دلایل خوبی» برای انتخاب ایدئولوژی دارند (Malrieu, 2002, 13).

لاکلائو و موفه^۱ در کتاب «هژمونی و استراتژی سوسیالیستی» مفهومی از ایدئولوژی ارائه می‌کنند که در این مقاله مورد استفاده قرار می‌دهیم. به زعم این دو، شمار کثیری دال‌های سیال یعنی کثرت عناصر ایدئولوژیک آغازین، از طریق مداخله‌ی نوعی گره گاه یا نقطه‌ی آجیدن درون یک حوزه‌ی یکپارچه سامان می‌یابد؛ نقطه‌ای که دال‌ها را روکش می‌کند و به همین دلیل از سیالیت و سرریز شدن دال‌ها جلوگیری می‌کند و معنای شان را تثبیت می‌کند. فضای ایدئولوژیک از عناصر نامتصل و ناپسته ساخته می‌شود: دال‌های سیال که هویت شان باز است توسط صورتبندی شان با سایر عناصر در یک زنجیره فراتعین می‌شوند؛ یعنی دلالت تحت الفظی آنها متکی بر مازاد دلالت استعاری شان است (ژیژک، ۱۳۸۴، ۱۲۹). به شخص، نماد یا مفهومی که سایر دال‌ها حول محور آن جمع و مفصل بندی می‌شوند، «دال مرکزی» گویند (کسرای و پوزش شیرازی، ۱۳۸۸، ۳۴۴).

۲-۲- ایدئولوژی شهرنشینی در دهه‌ی چهل ایران:

در دهه‌ی ۱۳۴۰ جامعه‌ی ایران در معرض یک برنامه‌ی مدرنیزاسیون دولتی قرار گرفت و روابط اقتصادی، نهادهای اجتماعی و زندگی سیاسی ایران از این برنامه‌ها تأثیر پذیرفتند. در سال ۱۳۴۱ پهلوی اول، «انقلاب سفید» خود را به همه پرس‌پرسی گذاشت و به جز اصلاحات ارضی که از قبل در حال اجرا بود، پنج اصل دیگر شامل «فروش کارخانجات دولتی به منظور تأمین پول لازم برای پرداختن به زمینداران بزرگ، سهیم کردن کارگران در سود کارخانه‌ها، ملی کردن جنگل‌ها، تدوین یک قانون انتخاباتی جدید که شامل حق رأی زنان نیز می‌شد و تشکیل سپاه دانش به منظور گسترش آموزش ابتدایی در مناطق روستایی» (آوری و دیگران، ۱۳۷۲، ۱۲۸) با ۹۹/۹ درصد مورد موافقت اکثریت مردم قرار گرفت. رونق شهری و فروپاشی روابط سنتی تولید در روستا در اثر مدرنیزاسیون دولتی دو عامل تعیین کننده‌ی گسترش روند شهرنشینی در این دوران به حساب می‌آیند. توسعه‌ی شهرهای مستقل از مازاد اقتصادی روستایی و با اتکا به درآمدهای حاصل از صادرات نفت باعث جذب جمعیت زیاد به شهرها شد (حسامیان و دیگران، ۱۳۷۵، ۳۵). مهاجرت عظیم روستاییان به مراکز شهری و تحول در ساختار شهری ایران بر روابط مردم با محیط، هم‌شهری‌ها و اقتدار سیاسی تأثیر گذاشت و شأن آنها را تا حد ناظران خاموش فرایند مدرنیزاسیون کشور فروکاهید. مهاجران روستایی که بخش اعظم جامعه‌ی فقیر شهری را تشکیل می‌دادند برای اداره‌ی زندگی شان، مجبور شدند تا خود را با شیوه‌های جدید و نامأنوس زندگی شهری وفق دهند. اقتصاد پولی، ساعات کار منظم، فقدان

گویی دارای پاسخ این سؤال است که چرا این جایگاه به او اعطا شده است. سوژه نمی‌داند که چرا این جایگاه را در امرنمادین دارا شده است و سئوالاتی از این دست مطرح می‌کند که من برای دیگری بزرگ چه هستم؟ دیگری بزرگ از من چه می‌خواهد؟ و چرا من آن چیزی هستم که قرار است باشم؟ چرا این حکم و مقام را دارم؟ چرا من معلم، استاد، شاه و ... هستم؟ و خلاصه چرا من آن چیزی هستم که تو [دیگری بزرگ] می‌گویی؟ «(همان، ۱۷۰). پاسخ سوژه به این سئوالات و حتی یک از آنها، چیزی است که لکان آن را فانتزی می‌نامد (Fink, 1995, 54). داستان یا سناریوی فانتزی، میل^۲ سوژه را برمی‌سازد و به او یاد می‌دهد که چگونه میل کند. فانتزی یک طرح^۳ فراهم می‌کند که طی آن ابژه‌های ایجابی مشخصی در واقعیت بتوانند کارکردی به عنوان ابژه‌های میل^۴ داشته باشند (Zizek, 2008, 7). اما نکته‌ی با اهمیت اینجاست که فانتزی، سوژه را فریب می‌دهد که تصور کند که میل او به ابژه‌ی میل، میل خود سوژه است. اما در اصل این میل دیگری بزرگ است که به عنوان واسطه‌ای مابین سوژه و ابژه‌ی گم‌شده، حداقل هویت را برای سوژه فراهم می‌کند؛ چراکه دیگری بزرگ خود شکاف خورده و شقاق یافته است و ابژه علت - میل این شکاف را می‌پوشاند (Zizek, 2008, 10).

انواع فانتزی

در اندیشه‌ی لکان و قرائت پسالکانی‌هایی چون اسلاوی ژیژک دو نوع فانتزی قابل شناسایی است. نوع اول را ما «فانتزی فردی» می‌نامیم و علت شکل‌گیری آن این است که چون امر نمادین گشوده و بی پایان است، «امر خیالی»^۵ می‌کوشد از طریق تحمیل منظره‌ی خیالاتی خاص هر فرد این گشودگی را رام کند. به بیان دیگر امر خیالی، امر نمادین را پیرامون خیالات یا فانتزی‌های بنیادین می‌خکوب و متوقف می‌کند (دالی، ۱۳۸۴، ۲۰). نتیجه‌ی این کار یعنی فانتزی سوژه از جهان، یک فانتزی فردی است که همانطور که شرح دادیم، در رابطه با روایت اسطوره‌ی «من واقعاً که هستم» بر ساخته می‌شود. نوع دوم فانتزی، آن فانتزی‌ای است که سوژه در آپاراتوس ایدئولوژیکی از جانب دیگری بزرگ دریافت می‌کند. یعنی ایدئولوژی‌ها در هر جامعه‌ی فانتزی‌های مشخصی را به وجود می‌آورند. این دو دسته فانتزی از هم غیرقابل مجزا شدن هستند و به نظر لکان جهانی خارج از این دو فانتزی وجود دارد که «امر واقع»^۶ نامیده شده و هر دو امر خیالی و امر نمادین خودشان را اطراف استحکام آن شکل می‌دهند (Brown, 2008, 406).

۲- ایدئولوژی

۲-۱ مبنای نظری

در مورد ایدئولوژی سه دسته نظریه قابل تقسیم بندی است. اول نظریه‌های درونی که ایدئولوژی را به مثابه‌ی نظام عقاید ویژه تعریف می‌کند که دارای منطق درونی خویش است. دوم نظریه‌های بیرونی که در آنها بر تأثیر تعینات بیرونی بر ایدئولوژی تأکید وجود

خاصی رخ می‌دهند، تعریف می‌کند و «گفتمان» را انتظام و ارائه‌ی بالفعل داستان فیلم در نظر می‌گیرد (بوردول، ۱۳۷۳، ۱۰۵). به باور وی اصولی که گفتمان را به داستان ارتباط می‌دهند روابط علی، زمان و مکان هستند (همان، ۱۰۹). بوردول عقیده دارد که دو فاکتور در روایت می‌توانند به عنوان علت کارکرد داشته باشند: شخصیت‌ها و رخدادها. شخصیت در این مقاله معادل سوژه است و رخدادها حوادث طبیعی یا کنش‌های اجتماعی هستند (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷، ۷۷). از نظر بوردول فیلم روایت دارد اما راوی ندارد (لوت، ۱۳۸۶، ۴۱). از این رو با توجه به هدف این مقاله برای فیلم یک «مؤلف پنهان» در نظر می‌گیریم که مترادف با نظام ارزش‌های ایدئولوژیکی است که متن به شکل غیر مستقیم و با ترکیب همه‌ی منابع نشان می‌دهد (همان، ۳۱).

«مایک کورمک» در تحلیل ایدئولوژی فیلم‌های روایی چند عنصر را به لحاظ روشی مهم می‌داند.

محتوا: به نظر وی می‌توان در جملات صریح، انتخاب واژگان، بازنمایی شخصیت‌ها و کنش‌هایی که در فیلم رخ می‌دهد، ایدئولوژی را ردیابی کرد. این چهار زیر مقوله، نگاه مشخصی از واقعیت را برای مخاطب تدارک می‌بینند.

ساختار: ساختار فیلم نتیجه‌ی رخدادها و فیلم است. در فیلم‌های روایی رخدادها می‌توانند کنش پیچیده کننده، گره افکنی روایت باشند که این امکان وجود دارد که آنها را جزئی از ایدئولوژی فیلم به حساب آوریم. همین طور نوع گره‌گشایی فیلم نیز گاه متناسب با ایدئولوژی و گاه در مقابل آن قرار خواهد گرفت.

غیاب: عبارتست از آنچه که فیلم نشان نمی‌دهد اما بیننده باید آن رخدادها و دیالوگ‌ها را خود کشف کند (Cormack, 1992, 30-33).

مفهوم دیگری که در تحلیل ایدئولوژی در این مقاله مورد استفاده قرار می‌گیرد اصطلاح «نگاه خیره» است. ژیتک می‌گوید در هر فیلمی باید به دنبال این بود که از چه مرجعی به روایت فیلم نگاه می‌شود. به عنوان مثال در فیلم‌های چاپلین نگرش دیگر آزارانه نسبت به کودکان چیزی نیست مگر نگاه خود کودکان به کودکان و یا در آثار دیکنز مرجع ستایش صمیمیت و شادی جهان فقر، نگاه اشرافیت به آن است (ژیتک، ۱۳۸۴، ۱۶۰).

تحلیل فانتزی

در این مقاله زیبایی‌شناسی فیلم آقای هالو مورد توجه قرار نمی‌گیرد و برای تحلیل، ابتدا فیلم را بر اساس بخش‌هایی مجزا از «متن دیداری» به «متن نوشتاری» تبدیل می‌کنیم. هر بخش مشتمل بر یک یا چند سکانس است. سپس برای توصیف و تحلیل فانتزی، فیلم را به مثابه‌ی متنی در نظر می‌گیریم که هیچ ارتباطی با شرایط فرهنگی، شناختی، پدیدارشناسانه و اجتماعی بیرون از خود ندارد و تنها الگوی نظری خود یعنی مفهوم فانتزی را در آن پی می‌گیریم. سپس این سئوالات را پاسخ می‌دهیم و آنها را مرتب می‌کنیم:

۱- سوژه‌ی فیلم چه کسی است؟ این سوژه در مواجهه با چه دیگری

کانون گرم خانوادگی، افزایش تماس‌های غیر شخصی با انسان‌های دیگر، اشکال جدید سرگرمی و مجموعه‌های فیزیکی کاملاً متفاوت، اغلب صورت‌های جدیدی از مسکن، بهداشت عمومی، ترافیک سنگین و شلوغی را در پی داشت (میرسپاسی، ۱۳۸۴، ۱۴۰). در این میان برنامه‌های دولتی تقریباً هیچ بهبودی‌ای در وضعیت دشوار آنها پدید نیاورد. این وضعیت در میان جامعه‌ی فقیر شهری و دیگر گروه‌های اجتماعی به رویکردهای خصمانه علیه مدرنیزاسیون مجال بروز داد و واکنش‌های منفی‌ای را علیه تحمیل فرهنگ غرب محور برانگیخت که از نظر آنها سرمنشأ گرفتاری‌ها بود و این برنامه‌ها به خاطر عدم تحقق وعده‌هایش در خصوص رفاه اقتصادی، برابری اجتماعی و نیز به خاطر ترویج مصرف‌گرایی بی حد و حصر، در خور سرزنش تلقی شدند (همان، ۱۴۱). حسامیان و همکارانش نیز نتایج مشکلات شهری ناشی از تحولات این دوران را چنین بر شمرده‌اند: فوق‌تمرکز شهری، پیدایش حاشیه‌نشینی در حومه‌ی شهرهای بزرگ، فقدان و کمبود تأسیسات و تجهیزات زیر ساختی در شهرها، وخامت روزافزون ارتباطات و ترافیک شهری، کمبود مسکن و بورس بازی و خرید و فروش زمین (۱۳۷۵، ۶۲). اگر «مدرنیزاسیون دولتی» را به عنوان دال مرکزی در نظر بگیریم و سایر دال‌های سیال را از طریق آن روکش کنیم، همه‌ی آنها در نقطه‌ای دلالتی ثابت به خود می‌گیرند. یکی از این دال‌های سیال «شهرنشینی» یا «شهرگرایی» است که به معنای افزایش رفاه اجتماعی، ترقی و خروج از تحجر و ستامعنی می‌شود و «ایدئولوژی شهرگرایی» را می‌سازد.

روش تحقیق

در این مقاله فیلم آقای هالو ساخته‌ی داریوش مهرجویی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. دلیل این انتخاب آن است که این فیلم، فیلم مهمی در تاریخ سینمای ایران است و دو مفهوم ایدئولوژی و فانتزی را نیز می‌توان به خوبی در آن تحلیل کرد. روش تحقیق مورد استفاده در این مقاله، تحلیل روایت است. تحلیل روایی فیلم، شاخه‌ای از تحقیق نشانه‌شناسی است که در دهه‌ی ۱۹۷۰ رواج یافته است. تحلیل روایت در فیلم‌ها در جستجوی روابط طبیعی و انگیزه مند شده، بین دال‌ها و جهان داستان است تا نظام عمیق‌تر مناسبات فرهنگی را آشکار کند که از طریق شکل روایت بیان می‌شود (Stam & Burgoyne & Flitterman, 2005, 70). در حالی که متفکرینی چون «ولادیمیر پراپ»، «رولان بارت»، «سیمون چتمن» و ... درباره‌ی روایت نظریه پردازی کرده‌اند، چارچوب روشی این مقاله مشتمل بر نظریه‌ی «دیوید بوردول» درباره‌ی روایت، «مایک کورمک» درباره‌ی بررسی روایی ایدئولوژی و مفهوم «نگاه خیره»‌ی اسلاوی ژیتک در قرائت ایدئولوژی است که در ادامه به معرفی آنها می‌پردازیم.

«بوردول» دو عنصر اصلی در تحلیل روایت را «داستان» و «گفتمان» معرفی می‌کند. وی «داستان» را به مثابه‌ی زنجیره‌ی زمانی و علت و معلولی حوادثی که در محدوده‌ی زمانی و مکانی

تحلیل فیلم آقای هالو

بخش بندی فیلم:

بخش یکم: «آقای هالو» در روستای خود در حال خداحافظی کردن از بستگانش است. او قصد دارد برای ازدواج به شهر برود. مادرش گریه می‌کند و به او می‌گوید «می‌دانشتی همین جا یه دختر خوب برات می‌گرفتم» و دوربین چهره‌ی دختری چادر به سری را نشان می‌دهد. او به مادرش می‌گوید که «جنگ اشعار و کلمات قصار» را هم با خود می‌برد. گفتمان فیلم نشان می‌دهد که «آقای هالو» در شهر باید «آقای محمدی پور» را پیدا کند تا به او کمک نماید. بخش دوم: «آقای هالو» با اتوبوس به تهران می‌آید. در لحظه‌ی ورود، چمدان او را کسی با خود می‌برد. او نمی‌فهمد که چمدان دزدیده شده است و آن را از بلیط فروش ترمینال مطالبه می‌کند. اما او را از ترمینال بیرون می‌کنند.

بخش سوم: «آقای هالو» در شهر به دنبال «مسافرخانه‌ی صداقت» می‌گردد. در راه با دیدن ساختمان بلندی می‌گوید «حقیقتاً که صنعت پیشرفت شایانی کرده است.» او گرفتار در شلوغی شهر است، به سختی از خیابان رد می‌شود و عکس‌های زنان در ویتترین مغازه‌ها و پوستر فیلم‌ها توجهش را جلب می‌کند.

بخش چهارم: مسافرخانه‌ی صداقت به هتل توریست تغییر اسم داده است و «آقای محمدی پور» که صاحب آنجا بوده ورشکست شده و رفته است. «آقای هالو» در همین هتل اتاق می‌گیرد تا هتل دار آدرس «محمدی پور» را برای او پیدا کند.

بخش پنجم: «آقای هالو» در بالکن هتل موسیقی گوش می‌دهد و شهر را نگاه می‌کند. وقتی می‌خواهد در رؤیای او زن موبلوندی به سراغ او می‌آید. او که ترسیده و متعجب است دیوان اشعار خود را باز می‌کند و شعری می‌خواند. زن دفترچه را از او می‌قاقد و وی از خواب بیدار می‌شود.

بخش ششم: هتل دار آدرس «آقای محمدی پور» را به او می‌دهد. بخش هفتم: «هالو» سوار بر تاکسی با راننده حرف می‌زند و به او می‌گوید که برای امر خیر به تهران آمده و خوشوقت است که با راننده آشنا شده است. او خط خوبش را در دفترچه به راننده نشان می‌دهد.

بخش هشتم: مغازه‌ی «آقای محمدی پور» (بنگاه معاملات ملکی) بسته است و او از لباس عروس پشت ویتترین مغازه‌ی خوشش می‌آید و داخل مغازه می‌شود.

بخش نهم: مغازه دار او را تحویل می‌گیرد و در اینجاست که «آقای هالو» زنی را می‌بیند که مشغول پرو کردن لباس است. فروشنده از مرغوبیت لباس حرف می‌زند «آخرین مدل جدید. مال پاریسِ داداش» زن لباس را می‌بیند و از آن خوشش می‌آید. وقتی فروشنده اندازه‌ی قامت عروس را از «هالو» می‌پرسد «هالو» به زن اشاره می‌کند و می‌گوید «یحتمل اندازه‌ی ایشون باید باشه.» زن لباس را برای اندازه گرفتن می‌پوشد و دور «هالو» می‌چرخد و

بزرگی در روایت فیلم حضور دارد؟

۲- سوژه دارای چه میلی است؟

۳- چه رخدادها و کنش‌هایی تشکیل دهنده‌ی فانتزی سوژه هستند؟

۴- ابژه - علت میل سوژه چه کسی یا چه چیزی در روایت فیلم است؟ این ابژه چه نقشی در فانتزی سوژه دارد؟

۵- ابژه - علت میل چه ارتباطی با دیگری بزرگ دارد؟

۶- آیا فانتزی سوژه سناریوی خود سوژه است یا به دیگری بزرگ تعلق دارد؟

۷- با پاسخ به سؤال ششم، میل سوژه میل دیگری بزرگ است یا نه؟

تحلیل ایدئولوژی

برای تحلیل ایدئولوژی فیلم آقای هالو، دانش زمینه‌ی از فضای ایدئولوژیک دوران ساخت فیلم به عنوان پیش‌انگاشت در تحلیل حضور دارد و این سئوال‌ات پاسخ داده می‌شوند.

۱- شخصیت‌های فیلم چگونه بازنمایی می‌شوند؟ چه کنش‌ها و دیالوگ‌هایی به کار می‌برند؟

۲- با پاسخگویی به سؤال فوق، چه واقعیتی و به چه شکلی توسط فیلم عرضه می‌شود؟

۳- گره افکنی و گره‌گشایی در ساختار روایت به چه گونه است؟

۴- آیا این گره افکنی و گره‌گشایی به ایدئولوژی خاصی مربوط هستند یا نه؟

۵- مرجع نگاه فیلم چه کسی یا چه چیزی است؟ این نگاه مرتبط با چه ایدئولوژی‌ای است؟

۶- با توجه به دانش زمینه‌ی درباره‌ی شریط اجتماعی - سیاسی حاکم بر دوران ساخت فیلم، ایدئولوژی فیلم با ایدئولوژی شهرگرایی هم‌نوا یا ضد آن است؟

اعتبار روش

بنا به نظر «دونالد پُل کینگورن»^{۱۱} اعتبار یک تحلیل روایی به وسیله‌ی جزئیات غنی و توصیفات آشکارکننده تصدیق می‌شود و در یک تفسیر روایی تحلیل‌گر باید تفاسیرش را برای خواننده توجیه کند (Polkinghorne, 2007, 483). در این تحقیق نیز تلاش می‌شود تا روایت فیلم با ذکر جزئیات و به طور دقیق مورد بررسی قرار گیرد و در هر مرحله توضیحات ریز ارائه گردد و به اصل دیالوگ‌های فیلم ارجاع لازم داده شود. به علاوه ترکیب چند روش در تحلیل، اقدامی برای تضمین اعتبار از طریق «سه سویه سازی نظری» است.

می‌خندد. «آقای هالو» از خود بی خود شده است و در رؤیایش زن عروس او می‌شود.

بخش دهم: زن مغازه را ترک می‌کند. «آقای هالو» مبهوت به خروج زن نگاه می‌کند. زن دوباره بر می‌گردد و از فروشنده می‌خواهد که شاگردش را برای همراهی او در این شلوغی بفرستد. «آقای هالو» به زن می‌گوید «جسارتاً اگر اجازه بفرمایید بنده در این مورد اقدام می‌کنم... صلاح نیست سرکار در این شلوغی خیابان تنها بروید» او زن را تا دم ماشین‌های شمشیران‌های همراهی می‌کند. زن از او می‌خواهد تا به خانه‌ی آنها برود. «هالو» کماکان محو زن است ولی با او نمی‌رود و می‌فهمد که فردا زن دوباره به مغازه‌ی لباس فروشی می‌آید.

بخش یازدهم: در هتل، «هالو» مشغول نوشتن است «دوشیزه خانمی را ملاقات کردم. در هر صورت فردا صبح خدمت جناب آقای محمدی پور می‌رسم تا ایشان در این مورد اقدام نمایند.»

بخش دوازدهم: «آقای هالو» به بنگاه «آقای محمدی پور» می‌رود. «محمدی پور» او را به جا می‌آورد. گفتمان فیلم نشان می‌دهد که آنها همدیگر را در روستا قبلاً ملاقات کرده‌اند. در بنگاه، «محمدی پور» و دوستانش از «هالو» می‌خواهند که برای فروشنده‌ی زمینی وانمود کند که خریدار است و «هالو» می‌پذیرد.

بخش سیزدهم: «هالو» در ماشین «محمدی پور» و دوستانش می‌گوید «قانون طبیعت را بنا به فرمایش ریاست مطبوع نمی‌توان نادیده گرفت» و از «محمدی پور» می‌خواهد که برای ازدواج، یاری‌اش رساند. «آقای محمدی پور» هم می‌پذیرد.

بخش چهاردهم: آنها «هالو» را به بیابان‌های اطراف شهر می‌برند و با مردی ملاقات می‌کنند که «هالو» قرار است زمین او را بخرد. متری را به «هالو» می‌دهند تا او خود اندازه‌ی زمین را بگیرد و وقتی متر از دستش خارج می‌شود، «هالو» به دنبال آن می‌دود. بعد از پسندیدن زمین، «هالو» حاضر نمی‌شود قول‌نامه را امضا کند؛ چراکه از نظر او «امضا مسئولیت داره» و به فروشنده حقیقت را می‌گوید. فروشنده ناراحت شده آنجا را ترک می‌کند و دوستان «محمدی پور» «هالو» را کتک زده و در بیابان رهایش می‌کنند و «هالو» زیر لب با لباس‌های خاک آلود تکرار می‌کند «قوم الظالمین».

بخش پانزدهم: «هالو» شب هنگام شعری را در دیوان‌اش می‌خواند «سحرم دولت بیدار به بالین آمد. گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد.» دوربین دیزالو می‌شود بر روی «هالو» در فردا عصر دم مغازه‌ی خیاطی که او منتظر زن است.

بخش شانزدهم: زن از او می‌خواهد که با هم به بالا (شمیرانات یعنی محل زندگی زن و پدرش) بروند. در راه «هالو» عطر گل رازقی را به زن هدیه می‌دهد. زن عطر را بو می‌کند و می‌گوید که اتفاقاً عطرش تمام شده بود و ادامه می‌دهد «چند وقت پیش یکی از آشناها به ادکلن بهم داد. نمی‌دونی چه بویی داشت. مال کویت بود.»

بخش هفدهم: کافه‌ی «فتح... خان» جایی است که زن و پدرش در آن زندگی می‌کنند. زن به فتح... خان می‌گوید «سلام بابا». «فتح... خان» به زن می‌گوید «اینو کجا تور کردی؟» و به زن می‌گوید که

«حبیب» منتظر اوست. زن به دیدن «حبیب» در اتاق می‌رود و لباسی که تازه خریده را به او نشان می‌دهد. «آقای هالو» در حیاط می‌نشیند و «فتح... خان» برای او غذا می‌آورد.

بخش هجدهم: «هالو» برای «فتح...» توضیح می‌دهد که چون خطش خوب است در روستا کار دفتری می‌کند. عکسش را که به عنوان کارمند جدی در روزنامه چاپ شده است را به فتح... نشان می‌دهد و می‌گوید «خیلی‌ها در ولایت می‌خواهند دخترشان را به من بدهند. ملاک‌های عمده، تجار، اعضای اداره جات» و به «فتح...» می‌گوید که فردا برای امر مهمی باید با او حرف بزند.

بخش نوزدهم: «حبیب» کافه را ترک می‌کند و «فتح...» «هالو» را به اتاق زن راهنمایی می‌کند و می‌گوید «برو خوش باش. برو به عشقت برس».

بخش بیستم: در اتاق، «هالو» در مقابل مهری خجلت زده است و می‌گوید: «بنده اطلاع دارم در تهران تفاوت می‌کند دختر خانم‌ها معاشرتی هستند».

بخش بیست و یکم: زن زودتر از او بیدار می‌شود و به کنار آب روان داخل باغ می‌رود. «هالو» نیز بیدار شده و به دنبال زن می‌رود. «هالو» به زن سلام می‌کند ولی پاسخی نمی‌شنود و می‌گوید «باور کنید از نگاه اول که سرکار را زیارت کردم آن چنان شیفته و گرفتار شدم که تاکنون سابقه نداشته است. تمنا می‌کنم بی مهری نفرمایید. بنده صرفاً به خاطر شما اینجا آمده‌ام.» زن که نام او «مهری» است سبیل‌های «هالو» را مسخره می‌کند. «هالو» به زن می‌گوید که انگشتی را که دوست دارد برای او می‌خرد و «مهری» از خوشحالی او را در آغوش می‌گیرد.

بخش بیست و دوم: «هالو» در آرایشگاه سبیل‌های خود را کوتاه می‌کند و در مغازه‌های گوناگون انگشتر، پارچه، لباس و کفش زنانه می‌خرد. دوربین بر پول دادن او مدام تأکید می‌کند.

بخش بیست و سوم: «هالو» دوباره به کافه‌ی «فتح...» بر می‌گردد. «مهری» به قیافه‌ی جدید «هالو» می‌خندد و «هالو» هدیه‌ها را به «مهری» می‌دهد و زن خوشحال و ذوق زده می‌شود.

بخش بیست و چهارم: «هالو» از «فتح...» «مهری» را خواستگاری می‌کند. «فتح...» که تعجب کرده است می‌گوید «ببین چی داره می‌گه... برادر من... قربونت برم... عوضی فهمیدی مهری که دختر من نیست اون اینجا کار می‌کنه... آره جونم کار می‌کنه... کاسبه... از من می‌شنوی فکرشو از کلت بیرون کن. بشین نیست می‌پره». «هالو» با شنیدن این حرف شوک زده می‌شود و آهنگ حزن آلودی در پس زمینه به گوش می‌رسد.

بخش بیست و پنجم: «هالو» در اتاق به «مهری» از میزان درآمدش حرف می‌زند و می‌گوید که آب توبه بر سرش می‌ریزد ولی زن قبول نمی‌کند. «هالو» می‌گوید «قَسَمِت می‌دم جوایم نکن. مهری جانم قسمت می‌دم» و زن پاسخ می‌دهد «نمی‌تونم دست از سرم بردارم».

بخش بیست و ششم: «حبیب» وارد می‌شود و «مهری» از او به گرمی استقبال می‌کند. «هالو» به «حبیب» می‌گوید که از «مهری»

اینجا یعنی «ازدواج» تعریف شده است. یعنی در این فیلم خواست دیگری بزرگ در کلام مادر نمود پیدا می‌کند که در بخش یکم به هالو می‌گوید «میذاشتی همین جا یه دختر خوب برات می‌گرفتم» و دوربین دختری را نشان می‌دهد که سوژه باید با سرسپردگی به اقتدار نام پدر بر سر میل خود سازش کند و تن به انتخاب از پیش انتخاب شده بدهد. «آقای هالو» سوژه‌ی این روایت در مقابل دیگری بزرگ روستا فانتزی خود را می‌سازد تا «بدتر» را انتخاب کند. تا تنها لحظه‌ای که در آن عملاً آزاد است را فراهم کند. فانتزی «هالو» از این انتخاب بدتر مایه می‌گیرد که چه می‌شود اگر او به شهر می‌رفت و خود، زنی را به همسری انتخاب می‌کرد؟ چه می‌شود که او به گریه‌ی مادر «نه» بگوید و خود میزان فاصله‌اش را از دیگری بزرگ تعیین کند؟ این فاصله را او در فانتزی‌اش در مقابل خواست دیگری بزرگ مطرح می‌کند. در بخش هجدهم که او با «فتح ا. خان» حرف می‌زند، «هالو» گمان می‌کند «فتح ا. خان» پدر «مهری» است. این گمان، همان مواجهه با استعاره‌ی پدری است و آنچه که «هالو» به «فتح ا. خان» می‌گوید را می‌توان پاسخ سوژه به دیگری بزرگ در نظر گرفت. او برای دیگری بزرگ روستا «کارمند جدی» ای است که چون خط خوبی دارد در دفتر مشغول به کار است. حتی برای او مزایای زیادی در نظر گرفته‌اند و اوست که می‌گوید «خیلی‌ها در ولایت می‌خواهند دخترشان را به من بدهند. ملاک‌های عمده، تاجر، اعضای اداره جات».

«هالو» همین جاست که می‌خواهد از دیگری بزرگ فاصله بگیرد و در فانتزی‌اش راهی شهر می‌شود تا میل خود را خود سناریونویسی کند. میلی که از پیش میل به ازدواج است چراکه «قانون طبیعت را بنا به فرمایش ریاست مطبوع نمی‌توان نادیده گرفت».

در فانتزی او شهر جای شلوغ و پر ازدحامی است. در بخش سوم، گفت‌وگو فیلم صدای ممتد بوق ماشین‌ها را برای تأکید بر این امر، در پس زمینه‌ی نماها به گوش می‌رساند. ساختمان‌های بلند نشانه‌ی آن است که «حقیقتاً که صنعت پیشرفت شایانی کرده است» و بی بند و باری در آن جریان دارد. دوربین با تأکید بر عکس زنان نیمه عریان در ویتترین مغازه‌ها و پوستر زنان نیمه برهنه‌ی بر سردر سینماها این بی بند و باری شهری را نشان می‌دهد. علاوه بر مظاهر فضای شهری، روابط میان آدم‌ها نیز با آنچه در روستا جریان دارد متفاوت است. از «هالو» خواسته می‌شود که نقش خریدار قلبی را بازی کند و وقتی او از امضا کردن امتناع می‌کند و می‌گوید «امضا مسئولیت داره» همه چیز لو می‌رود و او بابت التزامش به قانون دیگری بزرگ روستا، در احترام به جایگاه شغلی‌اش، کتک می‌خورد. در شهر دزدان آماده‌اند تا اموال او را بدزدند و هیچ کس هم جواب‌گوی او نیست (بخش دوم). «فتح ا. خان» که به ظاهر پدر مهربان زن است که «هالو» را تحویل می‌گیرد و مهربانانه به او می‌گوید «اگه چیزی می‌خوای نوکرت برات بندگی می‌کنه»، در انتهای روایت صورت حساب ۱۴۵ تومانی (حقوق «هالو» با مزایا در روستا ۴۰۰ تومان است) را در خون آلودگی همراه با سرخوردگی «هالو» جلوی چشم می‌گذارد. گدای علیل شهری که «هفت هشت سر عایله دارد» نیز واقعاً اقلیج نیست و در سکانشی که از گرفتن پول خوشحال است شروع به قر دادن می‌کند و دوربین «هالو» را نشان می‌دهد که به

خواستگاری کرده است ولی «مهری» با ترس می‌گوید «دروغ می‌گه». «حبیب» به شدت «هالو» را کتک می‌زند او را از اتاق «مهری» بیرون کرده و تمام هدیه‌ها را به بیرون پرتاب می‌کند. «فتح ا. خان» هزینه‌ی اقامت «هالو» در کافه‌اش را از او می‌گیرد و از شاگردش می‌خواهد که وسایل «هالو» را جمع کند. «هالو» خون آلود همچنان حیرت زده است. «هالو» وسایلیش را برمی‌دارد و دوربین، کتاب اشعارش را نشان می‌دهد که «هالو» آن را در کافه می‌گذارد و می‌رود.

بخش بیست و هفتم: در راه بازگشت «هالو» «مهری» را با لباس عروس در رؤیاهایش تصور می‌کند و درمانده و بی‌رمق به مرد کنار دستی‌اش می‌گوید «سفر بسیار خوبی است آدم را پخته می‌کنه» و دوربین از نگاه «هالو» خیابان‌های شهر را نشان می‌دهد و فیلم تمام می‌شود.

روایت فیلم

داستان فیلم «آقای هالو» درباره‌ی مردی است که از روستا به شهر می‌آید، نمی‌تواند بازندگی شهری کنار بیاید، در انتها سرخورده شده و به روستا باز می‌گردد. اولین عنصر روایی فیلم «تغییر مکان» یعنی جابجایی از روستا به شهر است که طی آن شخصیت اول فیلم یعنی «هالو» با روابط، کنش‌ها و فضای شهری روبرو می‌شود؛ چیزهایی که در روستا وجود نداشته است. این تغییر مکان به مثابه‌ی علیتی عمل می‌کند که بر سازنده‌ی معنای کلی روایت یعنی روایت سفر و کسب تجربه است. کنش‌ها و رخداد‌های دیگری نیز در این فیلم وجود دارند که روایت فیلم را معنادار می‌کنند. کنش عاشق شدن هالو او را وارد روایت مهری می‌کند؛ زنی که در مهمانسرای با پدری قلبی، کار می‌کند و اسیر پدرسالاری «حبیب»، فاسق خود، است. یکی از رخدادها، عدم کنش ورزشی «هالو» در مناسبات شهری در وانمود کردن دروغین خریدار جعلی است که منجر به کتک خوردن او به دست شهرنشینان می‌شود. رخداد دیگر، آن هنگام است که «حبیب»، «هالو» را به دلیل خواستگاری از زن به شدت کتک می‌زند و وسایلی را که برای زن خریده از اتاق به بیرون می‌اندازد. مجموعه‌ی این عناصر تکمیل‌کننده‌ی تیتراژ ابتدای فیلم هستند، تیتراژی که نما به نما عریان شدن «هالو» را نشان می‌دهد که در انتها کلاه بزرگی بر سر او می‌رود؛ یعنی سفر «هالو» به شهر برای او فریب خوردگی به همراه داشته است.

تحلیل فیلم

دیگری بزرگ در این فیلم «روستا» است. می‌دانیم این دیگری بزرگ سنت‌ها و قوانین سفت و سختی دارد که در آن سوژه به مثابه‌ی «جا نکه داری» است که ما بین دال‌های «انسجام گروهی» و «خویشاوندی» مفقود می‌شود. این دیگری بزرگ از سوژه، یعنی «آقای هالو»، می‌خواهد که میان «بد» و «بدتر» یکی را انتخاب کند. «بد» برای سوژه چیزی است که برای او در امر نمادین و در

که همه به او احترام می‌گذارند و به مثابه‌ی کسی که «هالو» را از سر قدرت تحقیر می‌کند «ناز سبیلک که به طرفش جسته به طرفش نجسته» ظاهر شده و با خشونت زن را از او دریغ می‌کند.

پس می‌توان نتیجه گرفت که فانتزی «هالو»، فانتزی دیگری بزرگ روستا در تصویرکردن مصائب زندگی شهری است و فانتزی‌ای است که به سوژه اجازه می‌دهد خود انتخاب کند اما این انتخاب به فاجعه‌ای تروماتیک تبدیل می‌شود و سرنوشت سوژه شبیه آن مردی می‌شود که دزدی در کوچه‌ای تاریک به روی او اسلحه می‌کشد و می‌گوید یا پول یا جان. «هالو» می‌خواهد جاننش را بدهد اما دست آخر پولش را می‌دهد تا فانتزی او فانتزی‌ای باشد که واقعیت زندگی‌اش را در پذیرش دختری که مادرش برای او در نظر گرفته است، حمایت و تقویت کند. از این رو اگر «هالو» که دیگر پخته شده است «سفر بسیار چیز خوبی است آدم را پخته می‌کند» به روستا بازگردد با چه کسی به جز دختر چادری اول فیلم ازدواج خواهد کرد؟

ابژه‌ای که در این فیلم سوژه درگیر آن است «جنگ اشعار و کلمات قصار» «هالو» است. او در فانتزی‌اش از همان ابتدا این دیوان شعر را همراه خود دارد. او این دیوان را در مقابل وسوسه‌های جنسی شهر قرار می‌دهد تا از او محافظت کند (بخش پنجم). «هالو» وقتی می‌خواهد به دیدار زن شهری برود از این دیوان تفأل می‌کند و شعر «سحرم دولت بیدار به بالین آمد. گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد» بر میل او به مهری صحه می‌گذارد. اما این دیوان اشعار چیست که هرچند هالو آن را ارزشمندتر از پول هایش می‌داند در انتهای روایت آن را رها کرده و به روستا باز می‌گردد؟

این دیوان شعر، اندرزهای دیگری بزرگ روستا و مخزن جملات عاشقانه در ادبیات کهن دیگری بزرگ است. چکیده‌ای از امکان وصال به معشوق و غلبه بر غم هجران است. ابژه‌ای که ممکن بودن انتخاب معشوق را به سوژه وعده می‌دهد. یعنی اگر برای دیگری بزرگ صُلب ازدواج چیزی جز کارکرد اجتماعی ازدواج نیست؛ این ابژه، شکاف فقدان عشق فردی را پوشش می‌دهد تا فانتزی سوژه حول این امر ناممکن شکل بگیرد. اما وقتی فانتزی سوژه به انحصار دیگری بزرگ در می‌آید و «هالو» از زن شهری به اجبار چشم پوشی می‌کند، دیوان اشعار به چیز زائدی تبدیل می‌شود که «هالو» آن را، یعنی وعده‌های عاشقانه‌ی امر نمادین را، رها می‌کند و شبیه انفجاری می‌شود که یک آن نمود پیدا می‌کند و سپس به روستا بازگشته و به اقتدار دیگری بزرگ تن می‌دهد.

ایدئولوژی فیلم

محتوا

شخصیت آقای هالو: نام شخصیت اول فیلم «آقای هالو» است. در هیچ کجای روایت فیلم اسمی خاص برای او از زبان سایر شخصیت‌ها بکار برده نمی‌شود. از این رو انتخاب نام «هالو» به معنای یک انسان ساده دل فریب خور، پیش فرض مخاطب در مواجهه‌ی با او است. چمدان «هالو» در بدو ورودش به تهران دزدیده

این کنش می‌خندد. خنده‌ای که نشان از قضاوت «هالو» (یا قضاوت نگاه خیره‌ای) از شهر را در خود مخفی دارد. پس شهر در فانتزی او جایی است پر از نیرنگ و حیل‌های شهرنشینان که زندگی در آن دشوار و آکنده از سختی است و در این شهر است که او به دنبال «میل خود» آمده است.

در بخش نهم، گفتمان فیلم، یک رؤیا در فانتزی را نشان می‌دهد. «آقای هالو» با دیدن زن شهری در رؤیای خود او را در لباس عروسی می‌بیند که «بحتمل» اندازه‌ی این زن است. میل او که پیشاپیش برای او وجود دارد این زن ناشناخته‌ی شهری را نشان می‌دهد. این زن «مهری» نام دارد. دال «مهری» از مهر و محبت همسر، از مخزن دال‌های امر نمادین مشتق شده است. اعتراف «هالو» به «مهری» در بخش بیست و یکم «باور کنید از نگاه اول که سرکار را زیارت کردم آن چنان شیفته و گرفتار شدم که تا کنون سابقه نداشته است...» نشان می‌دهد که او به میل خود پاسخ گفته است و با داشتن این زن می‌تواند از هستی خود چشم پوشی کرده و به سمت معنایی حرکت کند که آزادی انتخاب در مقابل دیگری بزرگ را به اسم او می‌زند. اما گفتمان فیلم در بخش‌های هفدهم و بیستم به مخاطب نشان می‌دهد که «مهری» زنی ناسالم است و این اطلاعات، پیش از آگاهی «هالو» در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد. سئوالی که می‌توان اینجا پرسید آن است که چرا این زن باید ناسالم از آب درآید و این اطلاعات، این دانش مازاد سوژه‌ای که قرار است بداند، از کجا آمده است؟

این زن که در بخش نهم با مغازه دار لودگی می‌کند، زنی است که به دروغ «فتح...» را پدر خود می‌داند، زنی بدون هویت است که عاشق مادیات است (در بخش شانزدهم او از مردی غریبه عطر دریافت می‌کند و با خوشحالی بچه‌گانه‌ای می‌گوید «چند وقت پیش یکی از آشناها به ادکلن بهم داد. نمی‌دونم چه بویی داشت مال کویت بود»). در بخش بیست و یکم وقتی می‌فهمد که «هالو» برای او یک انگشتر خواهد خرید او را به آغوش می‌گیرد. این زن زنی است که «فتح...» در توصیفش می‌گوید «... از من می‌شنوی فکرشو از کلت بیرون کن بشین نیست. می‌پره...» این «بشین نبودن» در کنار سایر صفات زن که ما به صورت منفی برشمردیم، نشان می‌دهد که آن دانش مازاد از جانب دیگری بزرگ روستا آمده است. یعنی «هالو» در فانتزی خود زنی را قرار می‌دهد که خواست دیگری بزرگ روستا آن را بر ساخته است و به او می‌گوید که اگر «بدتر» را انتخاب کند و دستور ایجابی مادر را نپذیرد، در شهر چیزی به جز یک زن ناسالم نصیب او نخواهد شد. اما «هالو» باز هم مقاومت می‌کند. او که می‌داند «در تهران تفاوت می‌کند دختر خانم‌ها معاشرتی هستند» حتی حاضر می‌شود آب توبه بر سر زن بریزد و به میل خود وفادار بماند اما پاسخ زن به او یک «نه» است: «نمی‌تونم. دست از سرم بردار». «نه»ی زن به هالو به خاطر ترس از «حبیب» است. این «حبیب» چه کسی است؟ برای پاسخ به این سئوال این نظریه‌ی لکان را به خاطر بیاورید که سوژه میان «آگاه» و «ناخودآگاه» شکاف خورده است و ناخودآگاه مملو از میل دیگری است. «هالو» در ناخودآگاه خود اقتدار فراخود روستا را حمل می‌کند. این اقتدار، به شکل سوژه‌بودگی «حبیب» در فانتزی «هالو» نمادین می‌شود. مردی

زمین تقلب کار است و با دوستانش یک غریبه را به خاطر منافع شخصی شان کتک زده و شبیه «قوم الظالمین» در بیابان رهامی کنند. «فتح... خان» نیز که در ابتدا پدر مهربان زن به نظر می‌رسد که ظاهراً داماد آینده را گرامی می‌دارد، در انتهای روایت معلوم می‌شود که تمام کنش‌هایش برای پول بوده و خنده‌ها و مهمان‌داری‌اش کنش‌های ناشی از شغل او به عنوان صاحب مهمانسرا است. «حبیب» دیگر شخصیت این فیلم است. «فتح... خان»، «مهری» و همه‌ی آدم‌های مهمانسرا به او احترام می‌گذارند؛ اما متلک او به «هالو» و خشونت‌های که در بخش هفدهم به «مهری» اعمال می‌کند، نشان می‌دهد که این جماعت برای چه شخصیتی احترام قائل‌اند. یک لمپن خشن زورگو در بین مردم شهر صاحب شأن و منزلت است.

این محتواهای فیلم واقعیت ویژه‌ای را نشان می‌دهد. مرد روستایی هالویی است که در روابط شهری قرار می‌گیرد. مناسباتی که مبتنی بر سود و غریبیگی میان کنشگرانی است که با داشتن روابط رسمی و متری با یکدیگر، ارزش زیادی به پول می‌دهند و در اسارت هم‌گرفتارند.

ساختار

روایت فیلم از تغییر مکان روستا به شهر مایه می‌گیرد و شخصیت فیلم را در یک محیط بیگانه قرار می‌دهد. مخاطب فیلم با ساختار روایی بدین گونه پیش می‌رود که می‌خواهد بداند برای شخصیت اول فیلم در این شهر چه اتفاقی می‌افتد. کنش عشق و رزی «هالو» به زن شهری وقتی به گره روایی مبدل می‌شود که معلوم می‌شود این زن، زنی هرجایی است. این گره‌افکنی ایدئولوژیک است چراکه تصویر ویژه‌ای از زن شهری به دست می‌دهد. وقتی «هالو» تصمیم می‌گیرد که آب توبه بر سر زن بریزد و او را با خود به روستا ببرد، گره‌گشایی می‌توانست با غیاب «حبیب» و رفتن زن به روستا یا ماندن «هالو» و رقابت او با «حبیب» خاتمه یابد. اما این گره‌گشایی با کتک خوردن «هالو» به دست «حبیب» و تحقیر او صورت می‌گیرد و وی را ناکام و سرخورده روانه‌ی روستا می‌کند. این گره‌گشایی نیز ایدئولوژیک است، چراکه هالو را به روستا بازمی‌گرداند و فرصتی برای ماندن او قائل نیست و آشکارا بازگشت به روستا را تجویز می‌کند.

نگاه خیره

در بخش سوم که «هالو» تازه وارد شهر تهران می‌شود، وی به ساختمان بلند و برافراشته‌ای می‌نگرد. دوربین نمایی از پایین ساختمان تا بالای آن را فیلمبرداری می‌کند و لحظه‌ای بر بلندای ساختمان توقف می‌کند. در اینجا است که می‌توان نگاه خیره‌ای که به این فیلم می‌نگرد را پیدا کرد. ساختمان بلند که به ظاهر نشانه‌ی شهر است به هالو نگاه می‌کند؛ چراکه نگاه خیره در جانب ابژه قرار دارد. اما این نگاه از کجا آمده است؟ بعد از اصلاحات ارضی بخشی از مالکان روستاها به شهرهای بزرگ آمدند و دست به سرمایه‌گذاری در ساختمان سازی زدند. بخشی از نیروی کار نیز توسط کشاورزانی تأمین شد که راهی شهرها شده بودند و تبدیل به کارگران روزمزد

می‌شود و این نشان می‌دهد که وی هیچ گونه شناختی نسبت به محیطی که وارد آن شده است، ندارد. مواجهه‌ی او با «مهری» در مغازه‌ی لباس فروشی شخصیت او را مردی بازنمایی می‌کند که با یک نگاه، شیفته‌ی زن شهری می‌شود و در همان موقع در رویای خود با زنی ازدواج می‌کند که درباره‌ی او چیزی نمی‌داند. از این رو وی شخصیتی است که عقلانیت در کنش ورزی‌اش وجود ندارد. اصرار او بر ارتباط با این زن تا جایی پیش می‌رود که مخاطب پیش از او به «ناسالم بودن» زن پی می‌برد و جهالت او در عدم درک نشانه‌های یک زن هرجایی بر هالو بودن وی صحنه می‌گذارد. به همین نسبت کنش‌های او نیز از قبل دستکاری و طراحی شده به نظر می‌رسد. «هالو» که حاضر نیست نقش خریدار قلبی را بازی کند به سادگی فریب بازی نمایشی زن در معرفی «فتح... خان» به عنوان پدرش را می‌خورد و تا آخرین رمقش برای به دست آوردن زنی می‌جنگد که نشانی از علاقه به «هالو» را در کنش‌هایش نمی‌توان یافت. در بخش چهاردهم وقتی «هالو» برای خرید زمین به بیابان‌های اطراف شهر برده می‌شود، سر متر را به او می‌دهند تا زمین را خود اندازه بگیرد در لحظه‌ای که متر از دست «هالو» خارج می‌شود، او عاجزانه به دنبال متر می‌دود. این سکانس تمهیدی سینمایی است که به صورت استعاره‌ی نشان می‌دهد که «هالو» از «اندازه‌گیری» در روابط انسانی متری اطلاعی ندارد. در بخش بیست و دوم «هالو» از مغازه‌های مختلف برای «مهری» کالاهای متفاوتی هدیه می‌خرد. در همه‌ی این نماها دوربین کیف پول «هالو» را نشان می‌دهد که مدام از موجودی آن کم می‌شود و او در روابط پول محورانه با پرداخت پول مثل سایرین بدون مشکل است.

شخصیت مهری: اولین سکانسی که ما به عنوان بیننده با «مهری» آشنا می‌شویم، در بخش نهم در مغازه‌ای است که وی در آن مشغول پروی لباس است. خنده‌های وی نامعمول و رابطه و نوع حرف زدنش با صاحب مغازه نیز عجیب و غریب است. علاقه‌ی وی به کالاهای مصرفی در بخش‌های شانزدهم و بیست و یکم اطلاعاتی درباره‌ی شخصیت زنی را نمایش می‌دهد که به نظر می‌رسد سرمایه‌ی فرهنگی چندانی ندارد و «ناسالم بودن» وی به طورکل بین او و مخاطب فاصله می‌اندازد. اما چرا باید «هالو» در میان این همه زن شهری عاشق یک زن ناسالم شود؟ مگر درصد زنان ناسالم شهر چقدر است که به طور اتفاقی انتخاب او چنین زنی است؟ هر چند «هالو» هالوی روایت است اما از نظر ما انتخاب از پیش موجودی در این میان در کار بوده و به فضای شهری به گونه‌ای جهت‌دار نگریسته است. اینکه «مهری» هیچ محبتی به «هالو» نشان نمی‌دهد نیز او را جزئی از دایره‌ی سرد روابط شهری قرار می‌دهد.

سایر شخصیت‌ها: بازیگری که نقش «آقای محمدی پور» را بازی می‌کند، در نقش «فتح... خان» نیز قرار می‌گیرد و به همین نسبت دوست «آقای محمدی پور» در بنگاه معاملات ملکی نیز نقش‌گدای افلیجی که در واقع افلیج نیست را بازی می‌کند. انتخاب همان بازیگران برای دو دسته نقش نشان می‌دهد که آدم‌ها در شهر همه یک جورند. «آقای محمدی پور» که مسافرخانه‌اش ور شکست شده در بورس

ایدئولوژی شهرگرایی مستتر است. اما توسعه‌ی ناهمگون باعث شد که یکی از دلایل گسترش شهر تهران، حداقل از نظر جمعیتی، ناشی از مهاجرت روستاییان به آن باشد و مسائلی چون افزایش نابرابری اقتصادی و اجتماعی، مصرف‌گرایی، فقدان رفاه اجتماعی، بورس بازی زمین و ... در تهران گسترده‌تر شود. ایدئولوژی این فیلم یک ضد ایدئولوژی در مقابل این مدرنیزاسیون دولتی است. بازنمایی شهر به عنوان مکانی آکنده از روابط رسمی و متری شده در جایی که برهنگی بر سردر سینماها نمایان است و حرف اول و آخر روابط اجتماعی را پول می‌زند، ضد ایدئولوژی رشد شهرنشینی است و مرد روستایی در مقابل این فضا هالویی است که سرکیسه می‌شود و به نفع اوست که زنان ناسالم شهر را فراموش کند، رنج مهاجرین را ببیند و به روستای خود بازگردد.

ساختمانی شدند. این مهاجرت گسترده به شهرها تعداد زیادی از کارگران را در سطح پایینی از درآمد قرار داد و با گسترش حومه نشینی آنان را به فقرای شهر تبدیل کرد؛ چراکه برنامه‌های توسعه‌ای که آنها را روانه‌ی شهر کرده بود، فرصت شغلی و رفاه اجتماعی مناسبی برای آنها پیش بینی نکرده بود. از این رو ساختمان بلند این فیلم نتیجه‌ی تحولات اجتماعی ایران است که رنج گروهی از کارگران روستایی در آن حک شده است و این رنج نگاه خیره‌ای به «هالو» است و به گونه‌ای سلبی از وی می‌خواهد که فریب مظاهر شهری را نخورد و شلوغی و ابتدالی که در پای ساختمان جریان دارد را جدی نگیرد. این نگاه سوگیرانه و از این رو ایدئولوژیک است.

می دانیم که یکی از نتایج مدرنیته رشد شهرنشینی است. در جامعه‌ی ایران نیز مدرنیزاسیون دولتی در دهه ۱۳۴۰ منتج به گسترش شهرها شد. بنابراین در درون این مدرنیزاسیون نوعی

نتیجه

ایدئولوژی به جای دیگری بزرگ در این فیلم عمل دوخت را از طریق «خشونت» به اتمام می‌رساند؛ یعنی جایی که سوژه که به فانتزی خود وفادار است و حاضر است به هر طریقی زن را تصاحب کند به شکل فجیعی توسط «حبیب» کتک می‌خورد. این خشونت عریان، جزای کسی که ترس اختگی را به جان می‌خرد. عملی است که بیننده را به روایت فیلم می‌دوزد. یعنی ایدئولوژی علاوه بر این که صاحب فانتزی سوژه می‌شود، بیننده را نیز از سرگردانی ساختار روایی میل نجات می‌دهد و او را با خود همراه می‌کند.

این جانشینی و عمل دوخت از این نظر اهمیت دارد که سوژه‌های واقعی که در جامعه زندگی می‌کنند؛ خود، فانتزی‌های مشابهی در زندگی اجتماعی می‌سازند و لاجرم وقتی وارد آپاراتوس سینمایی می‌شوند؛ این دستگاه، فانتزی‌های آنها را دوباره سازی می‌کند و متناسب با ایدئولوژی خود به مخاطب عرضه می‌کند. به بیان دیگر فیلم‌های سینمایی در ساختار روایی خود میل تماشاگران را دستکاری کرده و آن را متناسب با ایدئولوژی خود جهت می‌دهند.

در تحلیل فانتزی این فیلم نشان دادیم که سوژه‌ی فیلم فانتزی‌اش را در ارتباط با دیگری بزرگ روستا بر ساخته است. فانتزی او فانتزی دیگری بزرگ روستا است که در پایان منجر به بازگشت سوژه به روستا و پذیرش قوانین روستا می‌شود. تحلیل ایدئولوژی فیلم نیز نشان داد که ایدئولوژی فیلم یک ایدئولوژی ضد شهرنشینی است و لاجرم از روستانشینی حمایت می‌کند. با توجه به این دو دسته تحلیل می‌توانیم چنین جمع بندی کنیم که ایدئولوژی فیلم در جایگاه دیگری بزرگ نشسته است. یعنی سوژه فانتزی خود را در مقابل ایدئولوژی ساخته است و پرسش «چه می‌خواهی؟» نه یک پرسش هستی شناختی در مواجهه با جهان، بلکه پرسشی در برابر ایدئولوژی در روایت فیلم است. از این رو هر چند در فانتزی سوژه، شهر جای پیشرفته‌ای، است اما مناسبات روابط شهری ویرانگر است و سوژه مجبور به ترک این مکان غریب می‌شود. این اجبار کاملاً با ایدئولوژی ضد شهرنشینی فیلم سازگار است و از این رو فانتزی سوژه، فانتزی ایدئولوژیک به حساب می‌آید. جانشینی

پی‌نوشت‌ها:

1 Dark City.

۲ دوخت (Suture): لکان بر این نظر است که انسان به توسط آگو، امر نمادین و امر تصویری‌اش را به هم وصل می‌کند تا شکاف‌هایی که از تداخل این دو حاصل شده‌اند را بدوزد. این عمل «دوخت ۱» نام دارد (هیوار، ۱۳۸۸، ۸۵). پرده‌ی سینما نیز شبیه امر تصویری، مخاطب را به روایت فیلم می‌دوزد. ایدئولوژی فیلم در این رویه دخالت می‌کند.

۳ عبارت مشهور دکارت «من فکر می‌کنم پس هستم» است.

۴ امر نمادین در کلان ترین معنایش عرصه‌ی اجتماع و فرهنگ است. این امر در اندیشه‌ی لکان مرتبط با زبان و استعاره‌ی پدری است که گاه تحت عنوان «دیگری بزرگ» نام گذاری شده است. دیگری بزرگ به عنوان «دیگری زبان» با ایده‌آل‌های قطعی، هنجارها، سنت‌ها و ایدئولوژی‌های یک جامعه یا اجتماع مشخص شناخته می‌شود و یک موقعیت یا نقطه نظر اقتدار، دانش و اعتبار به حساب می‌آید.» (Dashtipour, 2009, 323)

۵ میل جوهره‌ی انسان و مقوله‌ی اجتماعی است و سوژه از نگاه دیگری میل می‌ورزد. (اونز، ۱۳۸۶، ۴۶۳)

6 Schema.

۷ ابژه علت - میل ابژه ای است که ماشه‌ی میل سوژه را می‌چکاند و ابژه ای اساساً مفقود و از ازل گم شده است و در نظریه‌ی لکان، فانتزی مشخص کننده‌ی رابطه‌ی محال سوژه با ابژه علت - میل است. این ابژه شکاف موجود در دیگری بزرگ را می‌پوشاند (ژیژک، ۱۳۸۸، ۱۹؛ بوتبی، ۱۳۸۴، ۳۷۰).
۸ امر خیالی حیطه‌ی اگو است، قلمروی که فرد به طور پیوسته تلاش می‌کند که با ابژه‌های جهان همذات پنداری کند.
۹ در چفت شدگی مناسبات نمادین همیشه مازادی باقی می‌ماند که تن به نمادین شدن نمی‌دهد. این حفره، این مغاک را لکان امر واقع می‌نامد و لذا امر واقع همان جهان است پیش از آنکه توسط زبان تکه تکه شده باشد. این اصطلاح بدین معنی است که امرواقت غیر قابل توصیف و غیرممکن است. امرواقت غیر قابل نمادین شدن و غیر قابل بازنمایی شدن است و آستانه‌ی غیر قابل عبور برای سوژه است. (Bowie, 1991, 109) سوژه با ساختن فانتزی سعی دارد از امر واقع بگریزد.

10 Laclau and Mouffe .

11 Donald Polkinghorne.

فهرست منابع:

- اونز، دیلن (۱۳۸۶). فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکانی، ترجمه‌ی مهدی رفیع پور و مهدی پارسا، چاپ اول، گام نو، تهران.
بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴)، فریود در مقام فیلسوف، ترجمه‌ی سهیل سُمی، چاپ اول، انتشارات ققنوس، تهران.
بوردول، دیوید (۱۳۷۳)، روایت در فیلم داستانی، ترجمه‌ی علاء الدین طباطبائی، چاپ اول، انتشارات بنیاد سینمای فارابی، تهران.
بوردول، دیوید، تامسون کریستین (۱۳۷۷)، هنر سینما، ترجمه‌ی فتاح محمدی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
دالی، گلین (۱۳۸۴)، ژیزک: قمارکردن بر سر محال، ترجمه‌ی مراد فرهاد پور، در اسلاوی ژیزک، گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، چاپ اول، گام نو، تهران.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۴)، اسلاوی ژیزک، گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، چاپ اول، گام نو، تهران.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸)، کژنگریستن، ترجمه‌ی مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ اول، رخداد نو، تهران.
کسرایی، محمدسالار و پوزش شیرازی، علی (۱۳۸۸)، نظریه‌گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی، فصلنامه سیاست، دوره ۳۹، شماره ۳، صص ۶۳-۹۳.
لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه‌ی امید نیک فرجام، چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران.
میرسپاسی، علی (۱۳۸۴)، تأملی در مدرنیته‌ی ایرانی، ترجمه‌ی جلال توکلیان، چاپ اول، طرح نو، تهران.
هرش، ژان (۱۳۸۳)، شگفتی فلسفی (سیری در تاریخ فلسفه)، ترجمه‌ی عباس باقری، چاپ اول، نشر نی، تهران.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه‌ی فتاح محمدی، چاپ سوم، نشر هزاره سوم، زنجان.

Allen , Richard(2004), *Psychoanalytic Film Theory*, In A Companion to Film Theory, Edited by: Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing.

Barker C, Galasinski D(2001), *Cultural Studies and Discourse Analysis*, Thousans Oaks, New Dehli: SAGE, London.

Bowie , Malcom (1991), *Lacan*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Braunstein , Nestor A (2003), *Desire and Jouissance in the Teaching of Lacan*, The Cambridge Companion to Lacan, Ed by: Jean Michel Rabate, Cambridge University Press.

Brown , Tony(2008), Desire and Drive in Research Subjectivity: the Broken Mirror of Lanacan, *Qualitative Inquiry*, Vol.14.PP: 402-423.

Cormack, Mike(1992), *Ideology*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Dashtipour , Parisa(2009), Contested Identities: Using Lacanian Psychoanalysis to Explore and Develop Social Identity Theory, *Annual Review of Critical Psychology*, 7, pp 307-327.

Fink, Bruce(1995), *The Lacanian Subject: Between Language and Juissance*, Princeton, NJ: Prineton University Press.

Malpas, Simon(2005), *The Postmodern (The New Critical Idiom)*, New - York: Routledge.

- Malrieu, Jean Pierre(2002), *Evaluative Semantics(Cognition, Language and Ideology)*, Routledge, London and New York, Second Edition.
- McGowan, Todd(2004), *Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis*, In Lacan and Contemporary Film, Edited by: Todd McGowan and Seila Kunkle, Oliver Press, New York.
- Polkinghorne, Donald(2007), Validity Issues in Narrative Research, *Qualitative Inquiry*, Volum13, Number 4, PP.471-486.
- Stam, R & Burgoyne, R & Flitterman, L(2005), *New Vocabularies in Film Semiotics*, London and New York: Rutledge.
- Weedon, Chris(2004), *Identity and Culture: Narratives of Differences and Belonging*, MPG Books Ltd, Bodmin. Cornwall.
- Zizek, Slavoj (2008), *The Plague of Fantasies*, New York and London: Verso.