نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.14.28.45

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۱
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۴

مقایسهٔ نحوهٔ شکست طرح زندگی دو شخصیت محوری فیلم «هامون» اثر داریوش مهرجویی

نادر شایگان‌فر*

چکیده

«هامون» اثر کارگردان ایرانی، داریوش مهرجویی است. او از جمله هنرمندان مؤلف در سینمای ایران و از چهره‌های موج نوی این سینما به شمار می‌رود. مهرجویی دانش‌آموختهٔ رشتهٔ فلسفه و همچنین دل‌مشغول تصویر بود. فیلم «هامون» که از جمله آثار قابل‌توجه او است، می‌تواند از وجوه مختلفی مورد تأمل و مداقه قرار گیرد. این اثر که به‌صورت فیلمی رئالیستی و در بخش‌هایی، سوررئالیستی به نمایش درمی‌آید، روایت اندیشه‌های خاص زوجی است که علی‌رغم بلندپروازی‌های اندیشمندانه و هنرمندانه، به‌دلیل سختی و صلبی جهان پیش‌رویشان با شکست و ناکامی دردناکی در طرح زندگی مواجه می‌شوند. هامون درگیر جهان توسعهٔ تکنیکی و تبلیغی می‌شود و علی‌رغم باور خویش، به ماشین تبلیغ جهان مبتنی بر توسعه یا مدرنیزاسیون تبدیل می‌شود. مهشید هم با وجود دلبستگی به هنر و فرهنگ، در دام جهان مصرف‌گرایی می‌افتد. در این اثر، همچنین شاهد شخصیت‌های دیگری چون روان‌شناس، دوستان، همکاران، اقوام و وابستگان هامون و مهشید هستیم که در تبدیل شخصیت مطلوب موردنظرشان به آنچه دوست نداشتند، مؤثر هستند. هدف این پژوهش آن است که با تکیه بر روش نشانه‌شناسی، در دو محور هم‌نشینی و جانشینی، ضمن مقایسهٔ دو طرح متفاوت زندگی هامون و مهشید، نحوهٔ شکست هامونِ اندیشه‌مدار و مهشیدِ هنرگرا را نشان دهد و تبیین نماید که علی‌رغم تفاوت دو افق متفاوت، آن دو چگونه با ناکامی مواجه می‌شوند. این نوشتار به این نتیجه منتج می‌شود که در جامعه‌ای توسعه‌گرا، تکنیک‌مدار و مصرفی، هامون و مهشید، به‌منزلهٔ سوژه‌هایی به انقیاد درمی‌آیند و در هژمونی مسلط گرفتار می‌شوند و طرح و نحوهٔ سلوک فکری و هنری‌شان در هم شکسته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: داریوش مهرجویی، فیلم هامون، نشانه‌شناسی، محور جانشینی، محور هم‌نشینی، انقیاد

* دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. n.shayganfar@aui.ac.ir.

مقدمه

نوئل کارول، فیلسوف هنر معاصر، کتابش با نام "دربارهٔ نقد" را با این جمله به پایان می‌رساند: «یک منتقد خوب ... باید منتقد فرهنگی نیز باشد، زیرا هنرها فعالیت‌هایی محصور و دربسته در قلمرو خاص خود نیستند ... منتقد تمام‌عیار هنر نمی‌تواند یکسره از مسئولیت و مخاطرات نقد فرهنگی شانه خالی کند» (کارول، ۱۳۹۵: ۲۱۲). او تأکید دارد که فلسفهٔ هنر و نقد بدون آنکه متکفل مفهوم فرهنگ و دیدن از این چشم‌انداز باشد، نمی‌تواند فعالیتی تمام‌عیار و اهتمام‌گر به مفهوم جامعه و حیات پیرامونی باشد.

فیلم «هامون» اثر داریوش مهرجویی (۱۴۰۲-۱۳۱۸) داستان زندگی حمید هامون، دانشجوی دکتری فلسفه، روشنفکر و منتقد مدرنیزاسیون مبتنی بر تکنیک و مدافع ایمان و عشق ازدست‌رفته در جهان معاصر است. مهشید امیرسلیمانی، نقاش، طراح لباس و هنرمندی دلبستهٔ هنر است که بسیار تلاش دارد تا به‌مانند دیگران نباشد و از حدود ارزش‌های ازپیش‌موجود و پیش‌رویش بگذرد و جهان خود را بسازد و بیابد، اما او و هامون در رسیدن به اهداف خود ناکام می‌مانند. این پژوهش سعی دارد به مقایسهٔ دو طرح زندگی هامون و مهشید اهتمام ورزد و این پرسش را طرح کند که چرا دو افق متفاوت که می‌خواستند طرح زندگی اندیشمندانه و هنرمندانه‌ای داشته باشند، دچار شکست می‌شوند. برای این منظور، ضمن طرح دو مفهوم هم‌نشینی و جانشینی و همچنین با توجه به مفاهیمی چون انقیاد و هژمونی مسلط سعی خواهد شد پرسش مطروحه، یعنی دلیل ناکامی زوج موردنظر را به تأمل درآورد.

پیشینهٔ پژوهش

فیلم «هامون» فیلمی تأثیرگذار در تاریخ سینمای ایران است و درخصوص این اثر پژوهش‌هایی صورت گرفته است. این پژوهش‌ها بر مبنای شباهت‌های رویکردی گروه‌بندی می‌شوند. پژوهش‌هایی که این اثر را صرفاً از منظر روان‌شناسانه بررسی کرده‌اند، ازاین‌قرارند: مقالهٔ "مطالعهٔ تطبیقی چگونگی مواجههٔ پری و هامون (در آثار مهرجویی) با امر نمادین لاکانی" (علی‌پناهلو و سید احمدی زاویه، ۱۳۹۵) و آخرین بخش از کتاب "گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی" (پاینده، ۱۴۰۰). در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بصری آثار سینمایی براساس مبانی هنرهای تجسمی (مطالعهٔ موردی: هامون و پری اثر داریوش مهرجویی)"، به عناصر فرمی و تکنیکی دو اثر پرداخته شده است (کاظمیان و همکاران، ۱۴۰۱). مقالهٔ «بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری در سینمای پایان دههٔ ۱۳۶۰ ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون» با تمرکز بر نشانه‌شناسی سعی دارد تا ضمن توصیف طبقهٔ متوسط شهری و با تأکید بر مفاهیمی چون ایدئولوژی آلتوسری از خلال فیلم «هامون» و با تمرکز بر دو سکانس از این فیلم، به تبیین موقعیت روشنفکر بپردازد (آقابابایی و همکاران، ۱۳۹۰).

این آثار ارزشمند، از حیث روش و رویکرد و همچنین هدف که به تبیین تفاوت‌های دو طرح زندگی و همچنین دلایل متفاوت شکست هامون و مهشید می‌پردازد، به این مقاله شباهت ندارند.

مبانی نظری پژوهش

نشانه‌شناسی[1] «را نخستین بار جان لاک[2] در رساله‌ای [با عنوان] "در باب فهم بشری" به کار برد» (استوت، ۱۳۸۴: ۳۲۶). او به‌عنوان متفکری که «نخستین رشتهٔ تحصیلی‌اش زبان‌های کلاسیک اروپایی و نیز زبان عربی بود» (خراسانی، ۱۳۷۶: ۱۱۷) در پی‌جویی علاقه‌اش به زبان، در فصلی از کتاب مذکور با نام «درباب معنی کلمات» می‌نویسد: «مردم غالباً تصور می‌کنند کلماتی که به کار می‌برند، تعبیری باشد از واقعیت اشیاء ... به‌طوری که گویی خود اعیان خارجی می‌شوند» (لاک، ۱۳۸۰: ۲۹۲). به زعم او مردم گمان دارند که «کلمات خود اعیان خارجی» هستند و منطبق بر جهان اشیاءاند، ولی «کلمات یک انسان در وهلهٔ نخست و بلافاصله به تصورات ذهن خودش دلالت دارند ... کلمه جز صدایی بی‌معنی[3] (بی‌مدلول) نیست ... کلمات علائم قراردادی هستند: دلالت آن‌ها به گزینش و قرارداد[4] معین می‌گردد» (کاپلستون، ۱۳۶۲: ۱۱۸).

هرچند لاک با توضیح هستی‌شناسانهٔ زبان بر آن است که زبان صرف قرارداد میان کاربران آن است، آنگاه که این قرارداد صورت اجتماع و فرهنگ به خود می‌گیرد، چنان‌که در ادامه نشان داده خواهد شد، به هستی صلب و پایداری تبدیل می‌شود که عبور از آن بدون رنج و درد میسر نیست. لاک از پیش‌قراولان نهضت آزادی اراده است که عقایدش در سه نامهٔ منتشرشده و یک نامهٔ ناتمام به نام «درباب تساهل»[5] به‌جا مانده است. در این نامه‌ها بر روح آزادی‌خواهی و آزادی اراده تأکید داشته، لکن به نزد او زبان صرفاً موضوعی شایستهٔ تأمل و تفکر است که اگر به آن نیندیشیم، از خطاهایی معرفت‌شناسانه مصون نخواهیم بود. او گمان نمی‌کرد که زبان می‌تواند عامل انقیاد اراده و آزادی شود. زبان‌شناسی معاصر پا در راهی دیگر گذاشت و به‌جای فهم زبان به‌مثابهٔ دریچه‌ای برای پیرایش قوهٔ فاهمه بر آن شد که موضوعش

نه قوۀ فاهمه، بلکه قوۀ ناطقه است. از همین رو، همّ خود را مصروف آن کرد که مسئلۀ زبان را به کانون اندیشۀ خود آورد. او تأکید کرد که «مسئلۀ زبان، هرطور که در تفکر گرفته شود [نزد پیشینیان] باز هرگز در ردیف مسائل دیگر نبوده است؛ این مسئله هرگز به اندازۀ امروز و دقیقاً به‌منزلۀ یک مسئله، افق جهانی متنوع‌ترین پژوهش‌ها و ناهمگون‌ترین گفتمان‌ها را از حیث نیت، روش و ایدئولوژی‌شان تسخیر نکرده است» (دریدا، ۱۳۸۲: ۱۱۸). دریدا آنچه پیشینیانی نظیر لاک از آن غافل بودند را به ما متذکر می‌شود و می‌کوشد نشان دهد که این زبان است که گستره‌های زیستی، گفتمان، نیت‌ها، روش‌های اندیشیدن، ایدئولوژی‌ها و درنتیجه آزادی ما را شکل می‌دهد. در فاصلۀ میان لاک و آنچه متفکرانی چون دریدا و فوکو[۶] بیان کرده‌اند، سوسور[۷]، زبان‌شناس، بود که با تأکید بر آموزۀ تفاوت و تمایز و نسبت کلمات با هم و نه با جهان خارج، نوشت که «در زبان آنچه یک نشانه را از بقیه متمایز می‌کند، آن نشانه را تشکیل می‌دهد» (سوسور، ۱۳۸۶: ۱۸۶). به زعم او زبان هیچ‌گونه ماهیت جوهری ندارد و قادر نیست تا صرف‌نظر از معنای نشانه‌ای عناصر خود به بیرون خود، یعنی به معنای مستقل از آن نشانه‌ها ارجاع کند «چنین دیدگاهی را می‌توان به این شکل خلاصه کرد و بیان داشت که چون زبان صورت است و نه جوهر، عناصرش صرفاً از مختصات تباینی و ترکیبی برخوردارند و در هریک از سطوح ساخت زبان، می‌توان واحدها یا عناصر یک زبان را برحسب ظرفیتشان برای متمایز کردن واحدهای سطح بلافاصله بالای آن‌ها تشخیص داد» (کالر، ۱۳۷۹: ۵۵-۵۴). در گسترۀ زبان «مسئلۀ افتراق‌هاست که مهم است» (سوسور، ۱۳۸۶: ۳۴) و نه چیز دیگر. «زبان دستگاهی است که تنها نظام ویژۀ خود را می‌شناسد ... هرآنچه نظام را به‌گونه‌ای تغییر می‌دهد درونی است» (همان). این تلقی معاصر صرفاً دل‌مشغول زبان و مشخصاً چیزی است که سوسور آن را لانگ[۸] می‌نامد. لانگ در مقابل وجه عملی و فردی زبان، یعنی پارول[۹] قرار دارد. «مقصود واقعی مطالعات زبانی گفتار فردی (پارول) نیست، بلکه بررسی آن نظامی است که شالودۀ کلیۀ اعمال دلالی خاص انسان را تشکیل می‌دهد» (سلدون، ۱۳۹۲: ۱۳۵).

در اینجا باید خاطرنشان کرد که هرچند سوسور برخلاف لاک صرفاً به مسئلۀ زبان معطوف است و زبان را به‌مثابۀ مسئله‌ای بالاستقلال از قوۀ فاهمه مورد تأمل قرار می‌دهد، اما او نیز با ایجاد دوگانه‌ای میان لانگ و پارول و تأکید بر آنکه او صرفاً به لانگ اهتمام دارد، بنیان اندیشۀ خود را بر گستره‌ای اجتماع‌گریز و غیرانضمامی استوار می‌کند؛ مسئله‌ای که بعدها نزد فوکو که در این نوشتار شرح آن خواهد رفت، به چالش کشیده می‌شود. به زعم فوکو به‌راحتی نمی‌توان صورت زبان وجه کاربردی آن را از هم جدا کرد. دشوار است که این دو را واجد درهم‌کنشی[۱۰] ندانیم و بر آن باشیم که لانگ می‌تواند به‌طور کامل منفک و منعزل از جهان واقع شود و چون بودریار، رابطۀ زبان و امر واقع را نفی کنیم و آن را صرفاً مبادله و ارتباطی نمادین بدانیم و مدعی شویم که «منظور این نیست که گاه برحسب اتفاق آن‌ها [نشانه‌ها] در مقابل یکدیگر مبادله می‌شوند، بلکه فقط به شرطی که دیگر در مقابل امر واقعی مبادله نشوند، با هم مبادله می‌شوند» (بودریار، ۱۳۸۲: ۴۵۸).

روش پژوهش

سوسور در مباحث زبان‌شناسانۀ خود بر دو مفهوم اساسی هم‌نشینی[۱۱] و جانشینی[۱۲] تأکید و تمرکز می‌کند که توضیح آن‌ها بدین قرار است که «عنصر هم‌نشین ترکیبی از نشانه‌ها است که در یک محور خطی نظم و ترتیب می‌یابند» (آدامز، ۱۳۹۲: ۶۸). به‌عنوان‌مثال، در دستور زبان فارسی یک جملۀ لازم همیشه نیازمند فعل و فاعل و یک جملۀ متعدی نیازمند فعل، فاعل و مفعول است که درواقع به صورت زبان مربوط است. محور جانشین «عبارت است از مناسبت‌هایی که برحسب نقش ویژه‌شان در یک منظومه قرار دارند» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۸۰). به‌عنوان‌مثال، «انقلابیون توانستند سرکوبگران را شکست دهند» می‌تواند جای خود را به «سرکوبگران توانستند انقلابیون را شکست دهند» بدهد. درواقع، انقلابیون و سرکوبگران در یک محور عمودی، جانشین هم می‌شوند. بنا بر شرح استوت، در محور جانشینی «روابط مبتنی بر غیاب» شکل می‌یابند؛ یعنی پیروزی انقلابیون بر مبنای شکست و غیاب یا حذف سرکوبگران و برعکس است؛ حال آنکه در محور هم‌نشینی «روابط مبتنی بر حضور» (استوت، ۱۳۸۴: ۲۲۸) است که نظام نشانه‌ها را شکل می‌دهد. این نوشته می‌کوشد با تکیه بر دو محور مذکور، نحوۀ به انقیاد درآمدن سوژه‌های متفاوت هامون و مهشید را با هم مقایسه نماید.

مقایسۀ زندگی دو شخصیت هامون و مهشید در محور هم‌نشینی

فیلم «هامون» با محوریت و روایت شخص هامون در فضایی سوررئالیستی و اجتماعی با بیرون آمدن هامون از آب یا از سوی دریا به ساحل آغاز می‌شود و شخصیت‌هایی که بعداً بر ما منکشف می‌شوند، گرداگرد او را می‌گیرند. مؤلفه‌هایی چون کتاب کی‌یرکگارد[۱۳] با نام "ترس و لرز" که تصویرش بر جلد کتاب نمایان است، ظاهر می‌شوند. در این

صحنهٔ آغازین، البته شخصیت‌هایی را در قالب مردان کوتاه‌قد شاهدیم که در ضمن فیلم از آن‌ها خبری نیست (با توجه به اینکه این نوشتار سویه‌ای روان‌کاوانه ندارد، این مردان کوتاه‌قد در این مقام مورد تأمل قرار نمی‌گیرند)[۱۴]. در کنار ساحل، مهشید درحالی‌که لباس عروس به تن دارد، دامنش به دست آن مردان کوتاه‌قد گرفته شده و به نحو معناداری بالا برده می‌شود (تصویر ۱). این مردان کوتاه‌قد به‌همراه عظیمی که در شمایلی شیطان‌گونه ظاهر می‌شود، مهشید را به پشت تپه می‌برند. پس از رفتن مهشید به پشت تپه، هامون با انگشت ملامت و شماتتِ دیگر شخصیت‌های فیلم مواجه می‌شود و زمانی که یکی از شخصیت‌ها با چوب‌گرزی و سپس تخته‌سنگی می‌خواهد او را بکشد، هامون از کابوس خیانت، ملامت و خطر کشته شدن برمی‌خیزد.

بنا بر محور هم‌نشینی، با یک آرایش صوری از این قرار مواجه می‌شویم که هامون در حال تحریر رسالهٔ دکتری خود درخصوص رابطهٔ عشق و ایمان با تکیه بر اندیشه‌های کی‌یرکگارد حول قربانی شدن فرزندی توسط پدرش (ابراهیم پیامبر) است. هامون با تکیه بر سنت کلمه‌محوری به نمایندگی از فلسفه یا عقلانیت فلسفی در کنار خود کتاب‌ها، فرهنگ عرفانی شرق، مراد خویش، علی عابدینی، خاطرات کودکی و عزاداری عاشورایی را دارد. او منتقد عقلانیت ابزاری، مدرنیته و به‌طور خاص مدرنیزاسیون شرقی است. در یک کلمه، یکی از مسائلی[۱۵] که رفته‌رفته به بحران[۱۶] زندگی او تبدیل می‌شود، رویارویی آسیا با غرب است. به نحوی استعاری در یک صحنهٔ عاشقانه، کتاب نام‌آشنای "آسیا در برابر غرب" اثر داریوش شایگان را به مهشید هدیه یا امانت می‌دهد تا بخواند. هامون درواقع در اختلال[۱۷] میان گفتمان توسعه و رشد جهان سوم در مقابل ایمان و عشق سعی دارد با نگرشی خاص از زمانهٔ عسرت و لزوم بازگشت به خویشتن خویش سخن بگوید و در مقابل رویکرد مادی و تجمل‌گرایانهٔ مصرفی در دههٔ شصت شمسی بایستد؛ روحیهٔ مصرف‌گرایانه‌ای که نمایندهٔ فرهنگ غرب است و در مقابل فرهنگ شرق ایستاده است. هامون به‌عنوان راوی و شخصیت محوری فیلم متأمل در منش مراد خویش است که در فیلم به‌عنوان هم‌محله و دوست دوران کودکی‌اش به تصویر کشیده می‌شود. علی عابدینی، مراد هامون، به‌مثابهٔ استعاره و نمایندهٔ فرهنگ اصیل و فراموش‌شده و ضدمصرف‌گرایانهٔ شرقی است که «کار را برای کار می‌خواهد» (مهرجویی، ۱۳۷۳: ۷۶). او مهندسی متبحر و حاذق است که قوت و زیستش ساده و بی‌آلایش است. شکل و شمایل درویشانه‌اش، او را در فیلم شخصیتی نابهنگام در زمانهٔ مصرف‌گرایی نمایش می‌دهد.

در محور هم‌نشینی در تقابل و مقایسه با هامون، مهشید قرار دارد که از یک طبقهٔ متوسط رو به بالا است؛ چنان‌که مادرش توضیح می‌دهد، علی‌رغم مخالفت خانواده، به این دلیل که «گول سواد و معلومات» (همان: ۹۴) هامون را می‌خورد، با او ازدواج می‌کند. حاصل زندگی مشترک آن‌ها فرزندی به نام علی است. هامون در جایی از فیلم اذعان دارد که نود درصد علاقهٔ او به مهشید «از فرط عشق» (همان: ۶۸) بوده و تلویحاً بیان می‌کند که ده درصد مابقی به‌خاطر موقعیت طبقاتی و احیاناً خوش‌سیمایی یا زیبایی مهشید بوده که درنهایت به ازدواج منجر می‌شود.

مهشید در صحنه‌ای در اتاق روان‌شناسش، دکتر سماواتی که درست در مقابل علی عابدینی، نمایندهٔ انسان مدرن غربی با قدی بلند و کرواتی آویزان و دراز که ابلهانه می‌نمایاندش، به این مهم معترف است که دچار نوعی پوچ‌انگاری نسبت‌به کارهایی که می‌کند شده است؛ درعین‌حال بر این باور است که شخصی جاه‌طلب است که اکنون به هیچ‌یک از کارهای قبلی‌اش باور ندارد. روان‌شناس به‌مثابهٔ دانشمند بی‌علاقه و بافاصله از سوژهٔ کارش که مورد نقد نگاه شاعرانهٔ شرقی هامون است، در حالت چرت زدن و درحالی‌که سیگار می‌کشد، تظاهر می‌کند که به حرف‌های او گوش می‌دهد. در اینجا درحالی‌که ظاهراً این فرصت مهیا است تا مهشید از رنج‌ها، غم‌ها و ناکامی‌هایش سخن بگوید، هامون به‌عنوان راوی ناگهان این فرصت را منقطع می‌سازد و برای متمایز کردن افق و طرح زندگی خود از مهشید، به روایتی کمیک و شکست‌خورده از مهشید می‌پردازد و سعی دارد تا شخصیت او را به‌مثابهٔ نماد و نمایندهٔ امر تصویری و در مقابل کلمه (خودِ راوی، یعنی هامون)، شخصیتی دمدمی‌مزاج، سطحی‌نگر و بدون هرگونه رابطهٔ عمیق وجودی با خودش، دیگران و کارهایی که به آن‌ها مشتغل است، توصیف کند.

تصویر ۱. مهشید در لباس عروس در کنار ساحل (مهرجویی، ۱۳۷۳: ۹)

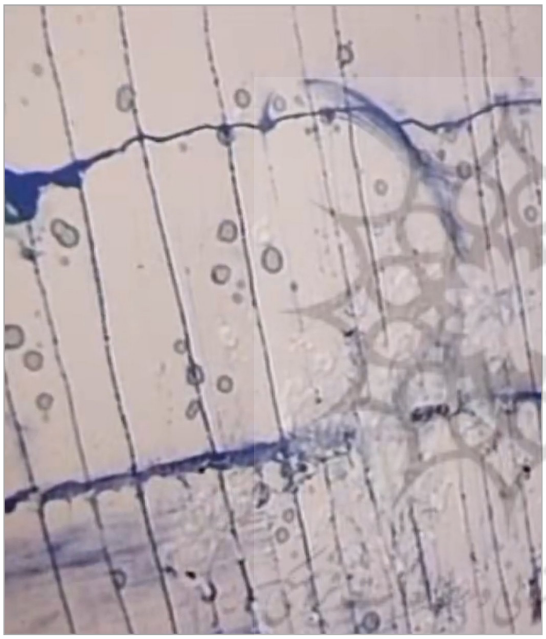
مهشید مصرف‌گراست. گرایش به نقاشی مدرن از نوع اکسپرسیونیسم انتزاعی و همچنین طراحی لباس را به نمایش می‌گذارد. هامون برای نشان دادن پوچ بودن هرآنچه مهشید بدان مشتغل است، صحنه‌ای را در بحبوحهٔ جابه‌جایی منزل روایت می‌کند. هامون پس از اینکه می‌رود تا کیسهٔ زبالهٔ پاره‌شدهٔ درب منزل را تعویض کند، هنگامی‌که از پله‌ها بالا می‌آید، با مستخدم خانه برخورد می‌کند و سطل ماست روی تابلوی نقاشی مهشید که در پاگرد است می‌پاشد. مهشید با بیان اینکه «چه‌کار کردی؟ اونجا رو ببین، تابلومو چه‌کار کردی؟ ... زندگیمو خراب کردی ... احمق ... دیوونه» (همان: ۲۱) به هامون تندی می‌کند و هامون به علامت استهزاءِ آنچه مهشید به آن مشتغل است که مشخصاً رنگ‌وبویی غربی دارد، می‌گوید: «مگه چه فرقی کرده؟» (همان) (تصویر ۲)؛ بدین معنا که آن اثر هنری در سبک غربی چنان بی‌بنیاد است که با پاشیدن سطل ماست، حتی شاید بهتر هم شده باشد.

در صحنه‌ای دیگر، هامون به‌مثابهٔ راوی به قصد استهزاء، مهشید را درحالی‌که با آفتابه روی بوم رنگ می‌پاشد (تصویر ۳) روایت می‌کند و سپس نمایشگاهی را که در آن همان اثر آفتابه‌پاشی‌شده، مورد توجه، تمجید و تحسین قرار می‌گیرد توصیف می‌کند. در این نمایشگاه با آقای عظیمی مواجه می‌شویم؛ همان فردی که در ابتدای فیلم در خواب هامون در شمایل شیطان، مهشید را به پشت تپه می‌برد و پسرخالهٔ هامون متذکر می‌شود که او با مهشید رابطه‌ای غیرافلاطونی دارد. در این نمایشگاه، مادر مهشید عشوه‌گرایانه ابرویش را بالا می‌اندازد و به مبلغ چک صادره از سوی عظیمی نگاه می‌کند.

در صحنه‌ای دیگر، درحالی‌که مهشید صاحب یا مدیر یک کارگاه نسبتاً بزرگ طراحی لباس است، هامون تلویحاً در مقایسهٔ با خود، به قصد استهزاء او، دو شتر مزین‌شده به آرایه‌ها و زنگوله را در کارگاه روایت می‌کند که زمان/مکان‌پریشی مهشید و بی‌معنایی زندگی‌اش را نشان می‌دهد. مهشید در تقابل با هامون به این دلیل که فاقد عقلانیت انتقادی است، هنگامی‌که به‌عنوان طراح لباس از طرف مشتری که از لباس عروسی‌اش ناراضی است، مورد انتقاد قرار می‌گیرد و می‌گوید که لباس «خیلی اُمُلی شده» (همان: ۳۹) به‌ناگاه مهشید لباس را پاره می‌کند و از فرط خودمحوری، گفت‌وگو را به مشاجره تبدیل می‌کند. در این روایت مهشید به‌مثابهٔ نماد مصرف‌گرایی، گرفتار در فتیشیسم اشیاء (در فیلم نمونه‌هایی از آن، مثل خرید تندیس‌های کوچک وجود دارد) و غوطه‌وری در فرهنگ تجسمی نمایش داده می‌شود.

در محور هم‌نشینی، همچنان شاهدیم که مهشید خانهٔ مشترکشان را به نام خود کرده و هامون نیز خانه را ترک کرده یا مجبور به ترک خانه شده است (در فیلم معلوم نیست). مهشید دادخواست طلاق داده و هامون مطابق با قوانین جاری حق دارد که او را طلاق ندهد، چراکه در ترمینولوژی تخصصیِ علم حقوق، طلاق تصمیمی یک‌طرفه (ایقاع) است که صرفاً با اراده و تشخیص مرد و در شرایط خاص که بار اثبات آن بر عهدهٔ زوجه است، با تصمیم مرجع ذی‌صلاح صورت می‌گیرد.[۱۸] از همین رو است که هامون حاضر به پذیرش مبلغ پیشنهادی مادر مهشید برای طلاق نیست؛ چیزی که مادر مهشید آن را بهای آزادی دخترش می‌خواند.

در این محور، ما همچنین با یک سوءقصد نافرجام و دو صحنهٔ کتک خوردن مهشید به دست هامون مواجه هستیم



تصویر ۲. پاشیده شدن سطل ماست روی تابلوی نقاشی مهشید (برگرفته از فیلم هامون)

تصویر ۳. مهشید درحالی‌که با آفتابه روی بوم رنگ می‌پاشد (برگرفته از فیلم هامون)

که عبارت‌اند از: زمانی که دیرهنگام به خانه می‌آید و به هر دلیلی نمی‌تواند تلفن هامون را به‌خوبی جواب دهد و زمانی که پسرخالهٔ هامون به مهشید منتسب می‌کند که با عظیمیِ بسازبفروش رابطه‌ای غیرافلاطونی دارد.

مقایسهٔ نحوهٔ شکست دو طرح زندگی هامون و مهشید در محور جانشینی

در محور هم‌نشینی در فیلم «هامون» ما با تقابل مفاهیمی ازقبیل: مرد/زن؛ کلمه/تصویر؛ عقلانیت انتقادی منتقد مصرف‌گرایی/عقلانیت غیرانتقادیِ غوطه‌ور در مصرف‌گرایی؛ عشق و ایمان شرقی/توسعه و رشد مدرنیزاسیونی؛ مراد برآمده از دل شهودی عرفانی/روان‌شناس برآمده از دل سنت سوبژکتیو روان‌شناسانه؛ نگرش عمیق به مفهوم زندگی/دمدمی‌مزاجی و سطحی‌نگری ... و مواردی ازاین‌دست مواجه هستیم که همگی در ذیل همان تقابل اولیهٔ مرد و زن قرار دارند که در فیلم «هامون» به تقابل کلمه و تصویر، برگردان بصری شده‌اند. میچل به‌عنوان یکی از پژوهشگران در حوزهٔ نسبت میان کلمه و تصویر[۱۹] بر آن است که لسینگ[۲۰] ازجمله کسانی است که این مفهوم را صورت‌بندی کرده و بر آن شده که «در حالت آرمانی نقاشی هم مانند زن مخلوقی صامت و زیباست که برای چشم ساخته شده است [مهشید]، برعکس سخنوریِ والا که مناسب هنر مردانهٔ شعر است [هامون]. نقاشی محدود می‌شود به عرصهٔ محدود نمایش بیرونی جسم‌ها و فضاهایی که آراسته می‌کنند، درحالی‌که شعر آزاد است تا در عرصهٔ گسترهٔ بی‌انتهایی از کنش و بیان بالقوه پرسه زند؛ قلمرو زمان، گفتمان و تاریخ» (میچل، ۱۳۹۸: ۲۰). او توضیح می‌دهد که به زعم لسینگ «زناکاری، هیولاها» از آنِ امر تجسمی و نقاشی و «صداقت و جسم‌های زیبا» از آنِ شعر و کلمه است و درنهایت نقاشی عملی مربوط به «مادران» و شعر و کلمه مربوط به «پدران» (همان) است.

در زوج مرد/زن، کلمه/تصویر به‌نمایش‌درآمده در فیلم در محور هم‌نشینی شاهد آنیم که زوج موردنظر، به زعم خود بر آن‌اند تا از محور هم‌نشینی مألوف فاصله بگیرند، اما این فاصله‌گیری خود را با آنچه گرامشی[۲۱] هژمونی یا سلطه می‌نامد، مواجه می‌بینند. برتنز در شرح مفهوم هژمونی نزد گرامشی توضیح می‌دهد که «مراد او از سلطه یا هژمونی، تسلط مجموعه‌ای از باورها و ارزش‌های حاکم ازطریق جلب رضایت است» (برتنز، ۱۳۸۲: ۱۱۹). درواقع، رضایت مفهومی است که عدم کسب آن موجب احساس نوعی از «جاماندگی» و «تمایز نامطلوب» می‌شود. به زعم گرامشی، «رضایت خودانگیختهٔ توده‌های عظیم مردم با جهت‌گیری کلی‌ای که گروه مسلط به زندگی اجتماعی تحمیل می‌کنند» (به نقل از همان) هژمونی نامیده می‌شود. هژمونی در ذات خود واجد دوگانهٔ میلِ خودانگیخته/تحمیل است، چراکه توده‌ها از سویی با میلِ خودانگیخته به قالب هژمونی درمی‌آیند و از سوی دیگر، به‌دلیل تمایل و گریز از «تمایز نامطلوب» که گروه مسلط آن را مشخص کرده، آن تشخیص و «تحمیل» را می‌پذیرد. از همین رو است که اندرسون در کتاب "هـ مثل هژمونی" تأکید دارد که «هژمونی ذاتاً امری مداخله‌جوی[۲۲]» (اندرسون، ۱۳۹۹: ۱۷) است. درواقع، هژمونی نیروی مداخله‌جوی متلونی است که به اسباب مختلفی خود را نمایان می‌سازد و ازطریق انواع سطوح ذهنی و عینی سعی دارد به هدایت یا به زبان بهتر، مداخله به‌مثابهٔ هدایت کردن مبادرت ورزد. این مهم به ریشهٔ یونانی آن بازمی‌گردد که «مشتق از فعلی است که معنای هدایت کردن[۲۳] یا رهبری کردن[۲۴]» (همان: ۱۳) را می‌رساند و «نخستین‌بار در کتاب هرودوت به کار رفت» (همان). درواقع، هژمونی نیروی مداخله‌جو، هدایت‌کننده و رهبری‌گری است که پاسدار نظم موجود یا محور هم‌نشینی است و می‌کوشد تا از آن به‌عنوان گفتمانی مسلط و تحمیلی صیانت کند وجودش را تثبیت سازد.

فوکو در کتاب "مراقبت و تنبیه: تولد زندان" مفهوم بنتامی[۲۵] سراسربینی را یکی از شیوه‌های عملی اصل مداخله‌جویانهٔ هژمونی می‌داند و می‌نویسد: «سازوکار سراسربین واحدهای مکانی را سامان می‌دهد که مشاهدهٔ بی‌وقفه و شناسایی بی‌درنگ را امکان‌پذیر می‌کند» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۴۹). درواقع، سراسربینی به وجه هدایت‌گرایانهٔ مکان‌مندمحور اشاره دارد که بی‌آنکه دیده‌شوندگان آن را ببینند، خود را مطابق الگوی میل یا رضایت او درمی‌آورند. سراسربین آن چشمی است که همه را می‌بیند و خود از دیده‌ها پنهان است. تصور آنکه او آنجاست، کافی است که دیده شوند، به‌صورت میل و رضایتش درآیند. سراسربینی یک از مکانیسم‌های هژمونی است که در کنار سایر عناصر گفتمانی چون تعلیم‌وتربیت و انضباط، متکفل مراقبت همیشگی از الگوی هم‌نشینی و حذف امکان گریز از این ساختار آرایش‌یافتهٔ ازپیش‌مهیا شده است. انقیاد آن چیزی است که هژمونی در سر دارد تا ایجاد کند. هژمونی در پی انقیاد به‌مثابهٔ «فعل خودانگیخته‌ای» است که موجب «رضایت» می‌شود؛ لذا «دیگر نه میله‌هایی در کار بود، نه زنجیری و نه قفل‌های سنگین» (همان: ۲۵۲). کریگان در شرح نحوهٔ عملکرد سیستم سراسربین که مدافع محور هم‌نشینی، نظم مستقر و برسازندهٔ انقیاد است می‌نویسد: «تنها نیروی محرک پنهان در سراسربین تشخیص یا درمان نیست: سراسربین ذهن‌مندی تعلیم را وارد می‌کند که خود فراتر از زندان است. این جلوه‌های قدرت در طیفی از عرصه‌ها گسترش می‌یابد»

(کریگان، ۱۳۹۶: ۱۰۸). هژمونی در طیف وسیعی از عرصه‌ها به سامان‌بندی هویت‌ها و نقش‌ها التفات دارد و ما را در نظم و قواعد خودش فرو می‌برد. «به نوشتهٔ فوکو، انسان مدرن در گردبادی از قواعد و قراردادها به دنیا می‌آید» (مرکیور، ۱۳۸۹: ۱۳۱). وجه تراژیک فیلم «هامون» این است که ازآنجاکه قواعد و قراردادها در قالب محور هم‌نشینی از پیش مستقر شده‌اند، تلاش هر دو شخصیت محوری فیلم علی‌رغم تقابل و تضادی که با هم دارند، برای ساختن جهانی مبتنی بر خودآفرینی[۲۶] و خودتوسعه‌بخشی[۲۷] در محور جانشینی به نتیجه‌ای منتج نمی‌شود. آن‌ها می‌کوشند به نحوی اندیشمندانه و هنرمندانه این پرسش فوکو را به نحو مثبت پاسخ دهند که «چگونه است که زیست یا حیات آدمی قادر نیست که اثر هنری باشد؟ چراغی یا خانه‌ای اثری هنری می‌شود، اما حیات ما نه؟» (Foucault, 1983: 350) و البته این تلاش شکست می‌خورد.

در سکانسی سوررئالیستی مدیر مافوق هامون سعی دارد تا به او بفهماند که توسعه و پیشرفت مادی مهم‌ترین بحث در جهان امروز است و بیان می‌کند که انباشت پول و توسعهٔ هدف انسان معاصر است و به هامون یادآور می‌شود که «ببین کُره، اندونزی و تایوان کجا رفتند و ما کجا هستیم». برمن در کتاب "تجربهٔ مدرنیته" فصل «فاوست گوته: تراژدی توسعه و رشد» می‌نویسد: «پول به‌مثابهٔ یکی از میانجی‌ها واسطه‌های حیاتی عمل خواهد کرد: به قول لوکاچ[۲۸] پول به‌مثابهٔ بخش امتدادیافته‌ای از وجود آدمی، به‌مثابهٔ قدرت تسلط او بر اوضاع و احوال مردم» (برمن، ۱۳۷۹: ۵۹) است. درواقع، مدیر مافوق هامون در آن شرکت تبلیغاتی یا سازندهٔ لوازم پزشکی بر آن است که «گسترش جادویی شعاع آدمی به‌وسیلهٔ پول [توسعه و رشد]» (همان) محقق می‌شود و می‌کوشد ایدهٔ فاوستی قدرت علم و دانش توسعه‌بخش را نمایندگی کند. آدورنو[۲۹] و هورکهایمر[۳۰] درکتاب "دیالکتیک روشنگری" درخصوص جوهر اندیشهٔ توسعه و رشد فرانسیس بیکن[۳۱] یعنی ضرورت استیلای بر طبیعت توضیح می‌دهند که «تکنولوژی جوهر و ماهیت این معرفت است. هدف تکنولوژی، تولید مفاهیم و تصاویر یا بصیرت‌های فرخنده نیست، بلکه غایت آن عبارت است از روش استثمار کار دیگران و سرمایه» (آدورنو و همکاران، ۱۳۸۴: ۳۱-۳۰). به زبان بهتر، باید گفت که تکنولوژی و آرمان بیکنی همان مفهومی است که مدیر مافوق هامون به او متذکر می‌شود و بر آن است که کره و ژاپن نماد و نمایندهٔ شرقی آن هستند. او به‌هیچ‌وجه دل‌مشغول «بصیرت‌های فرخنده» نیست، درعوض به‌مانند بیکن «مبلغان سنت را خوار می‌شمرد؛ همان کسانی که ایمان را جانشین معرفت ساختند» (همان).

هامون در تقابل با مدیرش، فردی است که می‌خواهد از این پارادایم توسعهٔ مبتنی بر رشد تکنولوژیک و پول عبور کند و ایمان و عشق را جانشین کند. وقتی که «بهره‌گیری از دستمزد ارزان کارگر در کشورهای جهان سوم، یعنی تحمیل صنایع مصرفی و بنجل که دیگه تولیدش برای خودشونم سودآور نیست» (مهرجویی، ۱۳۷۳: ۹۴) را به مدیرش متذکر می‌شود، در جواب می‌شنود که «دست از این بدویت تاریخی کپک‌زده‌ات بردار. بدبخت ببین کره کجا داره میره؟ اندونزی کجا میره؟ تایوان کجا میره؟» (همان: ۶۱) و هامون در جواب می‌گوید: «کجا داره میره؟ آخه به چی رسیده؟ آه، عین یه مشت سوسک و مورچه دارن تو مرداب تکنیک دست‌وپا می‌زنن. همه‌ش به‌خاطر این شیکم صاب‌مرده است. راحت لم دادن ... معنویت چی شد بدبخت؟ به سر عشق چی اومد؟» (همان). هامون سعی دارد با نقد تکنیک استثمارگر، سلوک زیستی علی عابدینی را جایگزین کند که هامون خطاب به او می‌گوید: «تو دهات چاه زدی/ حرف از کار زدی/ کار برای کار/ نه برای غایت و نهایتش» (همان: ۲۴). هامون در وضعیت موجودش که به‌هیچ‌وجه مطلوبش نیست، به نقد تکنیک و کار برای غایتی معین می‌پردازد و در مقابل عشق، ایمان و کار برای کار را می‌جوید. او می‌خواهد آن‌گونه که می‌اندیشد باشد و زندگی و اندیشه‌اش چون دوگانه‌ای متضاد نباشد، اما در عمل چنین مطلوبی میسر نیست. در یکی از مشاجره‌هایش با مهشید، مهشید به او می‌گوید: «صدوهشتاد درجه حرف و عملت با هم فرق می‌کنه» (همان).

در نتیجهٔ این تضاد اندیشه و عمل، پس از مباحثه با مدیرش درخصوص تقابل عشق و تکنیک به نحو پارادوکسیکالی در مقام یک بازاریاب به شرکت یا درمانگاه دکتر سروش می‌رود تا یک دستگاه پزشکی تست خون را به او نشان دهد و درنهایت بفروشد، اما چون نمی‌تواند به‌خوبی دکتر سروش را متقاعد کند که دستگاه خیلی خوب کار می‌کند و لذا قیمتش متناسب با عملکردش است، ابتدا سعی می‌کند از افرادی خواهش کند تا با خون دادن عملکرد دستگاه را بررسی کند و سپس نشان دهد، اما چون هیچ فردی حاضر نمی‌شود که ابژهٔ کار یا عملکرد دستگاه شود، خودش به یکی از اتاق‌های مجموعه می‌رود و از خودش خون می‌گیرد و چنان‌که بیان شد، علی‌رغم انتقاد شدید او به جهان تکنیکی، اولاً اقدام به بازاریابی برای آن می‌کند و ثانیاً، از آن غم‌انگیزتر برخلاف آنچه باور دارد، خودش توأمان هم سوژه و هم ابژهٔ جهان تکنیکی می‌شود. تو گویی در یک واگویهٔ درونی بدون اینکه خودش صدای عشق و ایمان را بشنود و معنای آن را دریابد، به‌تمامه در مقابل آن می‌ایستد و در مناسبات هم‌نشینی مستقر در

هژمونی موجود نقش بازی می‌کند و درنهایت با گرفتن خون خود، درواقع بخشی از دستگاه و کارکرد آن می‌شود.

هامون به‌مثابهٔ روشنفکر مستقر در حوزهٔ معنا و کلمه، درحالی‌که منتقد توسعهٔ مبتنی بر تبلیغ، شیءباوری و تکنولوژی است، به‌لحاظ ذهنی و جسمی پذیرفته است که «تبلیغات کار انتخاب کالا را آسان‌تر» (همان: ۲۲۷) می‌کند. او با این کار فاعل و مفعول اندیشهٔ تکنیکی جهان بیکنی می‌گردد و به‌مثابهٔ عرضه‌کنندهٔ تکنیک، گسترهٔ کلمات و عشق را از یاد می‌برد. با از دست دادن سوژهٔ خود یا به عبارت بهتر، غرق شدن سوژه‌اش در سپهری تکنیک/تبلیغ‌محور در اتاقی خالی به حالت نیم‌بسمل و نیم‌محتضر (تصویر ۴) می‌افتد و به نحوی صریح و بی‌پیرایه در «قفس انقیاد» گرفتار می‌شود. او بخشی از ماشین انضباطی جامعهٔ مصرفی مدرن می‌شود. آن چیزی می‌شود که پیش از آن بر زبان آورده بود: «قسط، قسط، قسط، قسط ماشین، قسط فرش، قسط خونه، قسط مبلمان، قسط! این قسط، کمر منو خرد کرده» (همان: ۳۶). ماشین، قسط و میل به «بریزوبپاشیِ» مهشید، هامون را در خود می‌بلعد و او را به هیولای برعلیه‌خود مبدل می‌سازد.

در سوی دیگر، داستان مهشید است که تلاش می‌کند از نقش‌های تثبیت‌شده و ازپیش‌موجود برای یک زن طبقهٔ متوسط روبه‌بالا که پدرش دوست داشت اجرایشان کند و به عقد یک «پولدار عوضی» (همان: ۳۰) درآید، راهی متمایز در پیش می‌گیرد و می‌کوشد در یک فرایند خودپروری «پوست بیندازد» (همان) و به‌دنبال دل‌مشغولی، پروا، همّ یا دغدغهٔ[۳۲] خود باشد و در درون امکانات پیش‌رویش طرح[۳۳] خود را دراندازد. «دل‌مشغولی متضمن یورش روبه‌جلو موجود به‌سوی امکان‌هایش[۳۴] در تنش با شرایط و محدودیت‌های واقعیتی است که از قبل با آن‌ها بار آمده است» (کواری، ۱۳۷۷: ۱۶۹). درواقع، او می‌خواهد از قواعد مرسوم یا آنچه فوکو انقیاد می‌نامد، بیرون رود و خود را بر آنچه باید باشد، برای زیستی یکه، متمایز و متفاوت فرافکند. به تعبیر هایدگر، او می‌خواهد پروای هستی خود را داشته باشد و «از گم شدن در عمومیت آن‌ها/دیگران/کسان» (Heidegger, 1988: 220) رهایی یابد. لکن علی‌رغم اینکه می‌خواست از «کلیشه‌های معروف» (مهرجویی، ۱۳۷۳: ۲۹) بگذرد، بعد از ازدواج با هامون «آن‌ها/دیگران/کسان»ی که در ابتدای فیلم گردتاگرد هامون را گرفته‌اند و انگشت سبابهٔ خویش را به قصد ملامت و شماتت به‌سوی او می‌گیرند، دست از سرش برنمی‌دارند. به زبان بهتر، باید بیان کرد که از همان ابتدای فیلم و در قالب خوابی که هامون می‌بیند، مهشید شخصیتی ازدست‌رفته، شکست‌خورده و عروس شیطان است و سپس به‌آرامی چه با اقرار خودش که دچار پوچی نسبت‌به ارزش‌هایش شده و اینکه اساساً فردی مصرف‌گراست که دوست داشته «بریزد و بپاشد» (همان: ۳۶) و چه با توضیحاتی که هامون درمورد او می‌دهد که در مقطعی حتی حافظه‌اش را از دست می‌دهد و فراموش می‌کند که ماشینش را کجا پارک کرده و مواردی ازاین‌دست، آن خواب اولیه تعبیر و تفسیر می‌شود. چنان‌که پیش‌تر توضیح داده شد، او دو بار از هامون کتک می‌خورد که یک بار آن مشخصاً از طرف پسرخالهٔ هامون مورد اتهام قرار می‌گیرد که با عظیمی روابطی غیرافلاطونی دارد. او به‌صورت شخصیتی سقوط‌یافته نشان داده می‌شود که به‌جای آنکه در محور جانشینی و خودشکوفایی شخصی پیش برود، در هاویهٔ انواع کلیشه‌ها گرفتار می‌شود و از همه مهم‌تر، هرگونه سوژهٔ مرکزی ذهنی را از دست می‌دهد. او انسانی واگرا، پوچ‌گرا و دچار ضعف اخلاقی نشان داده می‌شود و از همین رو، هامون سعی دارد او را مورد سوءقصد قرار دهد، چراکه در مغاکی تاریک افتاده و نیمه‌جان شده است. همچنان‌که هامون قبل از آنکه خود را به دریا بیندازد یا خودکشی نماید، فردی نیم‌جان، نیم‌بسمل و نیمه‌محتضر شده بود و جهان جدید آرزوها و اندیشه‌هایش را از پا انداخته بود، به نحوی که می‌توان گفت که در آب رفتن او صرفاً نتیجهٔ منطقی مردن قبل از مردن او قلمداد می‌شود. او پیش از این شکست‌خورده بود و خودکشی نافرجام او به‌مثابهٔ نمایش آن شکست به تصویر کشیده شد (تصویر ۵).

براساس آنچه توضیح داده شد، هامون فردی متأمل در حوزهٔ ایمان و عشق است. او می‌کوشد طرح زندگی و اندیشهٔ خود را مصروف و معطوف به معنا و معنویت ـدر جهان عقلانیت ابزاری و تکنیکی که منتقد آن است ـ نماید. بااین‌حال، با وجود شرایط زندگی تکنیکی و به‌هم‌ریختگی رابطه‌اش با مهشید، نه‌تنها به آن اندیشه‌ها و وضعیت اندیشه‌گون مطلوبش نائل نمی‌شود، بلکه نگاه انتقادی خود را به وضع موجود از دست می‌دهد و بخشی از ماشین تکنیک و توسعه‌محور جهانِ

تصویر ۴. حمید هامون نیم‌بسمل‌شده (برگرفته از فیلم هامون)

تبلیغی می‌شود. هامون دچار انحطاط ذهنی می‌شود و علی‌رغم آن‌همه اندیشه درخصوص عشق و حیات عاشقانه، به همسرش سوءقصد می‌کند و درنهایت در یک وضعیت تراژیک در جهان تکنیک و مصرف‌گرایی، خود را گرفتار می‌یابد. او ایمان خود را به زندگی از دست می‌دهد و اقدام به خودکشی می‌کند.

در دیگر سو، در مقایسه با هامون، مهشید قرار دارد که در طرح زندگی مطلوبش می‌خواهد معطوف به هنر، آفرینش و خودآفرینی باشد. او می‌کوشد در مقابل ارزش‌های طبقاتی مسلط بایستد، منتقد آن باشد، از آن عبور کند و تسلیم عوامل منقادکننده نشود. مهشید سعی دارد زندگی عاشقانهٔ مبتنی بر فرهنگ و هنر را با هامون انتخاب کند، اما بعد از مدتی درگیر مصرف‌گرایی جهان جدید می‌شود و آنچه را که در سر دارد، کنار می‌گذارد و آن فردی می‌شود که طبقه‌اش از او می‌خواهد. او بیان می‌کند که بسیار دوست دارد در جهان مصرفی غوطه‌ور باشد، بریزد و بپاشد؛ لذا این انحطاط ذهنی و پشت کردن به آنچه پیش از آن می‌خواست، او را دمدمی‌مزاج می‌سازد. آن‌همه شوروشوق هنرمندانه و عاشقانه در وضعیتی تراژیک، دود و نابود می‌شود و درنهایت کانون عاشقانهٔ خانواده‌اش به مخاطره می‌افتد. در ادامه، در قالب جدول ذیل سعی خواهد شد مباحث مطروحه درخصوص هامون و مهشید، در مؤلفه‌های چهارگانه صورت‌بندی شود.

تصویر ۵. خودکشی نافرجام حمید هامون (برگرفته از فیلم هامون)

جدول ۱. مقایسهٔ شخصیت‌های محوری فیلم هامون

شخصیت	طرح زندگی مطلوب	نگاه انتقادی به وضعیت موجود	انحطاط ذهنی	وضعیت تراژیک نهایی و شکست
هامون	مسحور ایمان و عشق ابراهیمی و اندیشه‌مند حوزهٔ فلسفه و عرفان.	عقلانیت انتقادی نسبت‌به امر تکنیکی معطوف به مصرف‌گرایی مدرن و ایدهٔ رشد و توسعهٔ مبتنی بر پول.	دوری هرچه‌بیشتر از مفهوم ایمان و عشق و تبدیل شدن آن به نفرت، تا جایی که منجر به کتک زدن و اتهام به همسرش و درنهایت سوءقصد به او می‌شود.	علی‌رغم تلاشش، خود به بخشی از کارکرد تکنیک بدل می‌شود و توأمان سوژه و ابژهٔ جهان تبلیغاتی مبتنی بر رشد و توسعه می‌گردد. درنهایت شکستی تمام‌عیار در آنچه عشق و ایمان می‌نامید و درنتیجه اقدام به خودکشی می‌کند.
مهشید	مسحور آفرینش، هنر و امر تصویری و خودآفرینی و خودشکوفایی.	ایستادگی در برابر ارزش‌های مسلط و کلیشه‌های پول‌محور خانواده و انتخاب موضعی انتقادی نسبت‌به نقش‌های مشخصی که جامعه برایش به‌عنوان یک زن در نظر دارد.	انتقادناپذیری و انتخاب آگاهانهٔ مصرف‌گرایی، پول و تصاحب خانهٔ مشترکشان.	علی‌رغم تلاش برای تحقق آرزوهایش، در جهان مصرف‌گرایی و بریزوبپاش و شهرت‌طلبی و دمدمی‌مزاجی غرق شود؛ درنهایت، ازهم‌پاشیدگی کانون خانواده که بر مبنای عشق مبتنی بر فرهنگ و هنر شکل گرفته بود.

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر کوشید تا به نحوی مقایسه‌ای نشان دهد چگونه و به چه دلایلی شخصیت‌های محوری در فیلم «هامون» در محور جانشینی در طرح زندگی خود دچار شکست شدند. یعنی حمید هامون علی‌رغم آن‌همه میل و اشتیاق به خودشکوفایی، خودتوسعه‌بخشی و بیرون آمدن از نظم موجود و جهان مبتنی بر تکنیک و تبلیغ و مهشید با وجود تلاش برای گریز از ارزش‌های طبقاتی به‌دلیل وجود عناصر بازدارنده در طرح زندگی‌شان شکست خوردند و دچار ناکامی شدند؛ شکست و ناکامی‌ای که تحت عنوان انقیاد و تلبس به وضع موجود ظاهر می‌شود. هامون و مهشید، علی‌رغم تفاوت و تمایزشان در طرح زندگی مطلوب خود می‌خواستند از نقش‌های برساخته‌شده بیرون بیایند و در محور جانشینی آن‌گونه که می‌اندیشند، طرح تازه‌ای برای خود داشته باشند، با هژمونی مسلط، منتقدانه روبه‌رو شوند و ارزش‌های خود را جایگزین کنند. آن‌ها می‌خواستند روی نمایشنامهٔ خودنوشته‌شان بازی کرده و ارزش‌های شخصی خود را جایگزین کنند، اما درنهایت یکی از آن‌ها نیم‌بسمل و نیم‌محتضر از دریا گرفته شد و دیگری نیز در گسترهٔ مصرف‌گرایی گرفتار شد و جامعهٔ پیرامونی به او اتهام زد که به کانون خانواده وفادار نیست و لذا مورد سوءقصد قرار گرفت. این نوشتار نشان داد که جهان پیچیدهٔ تکنیکی و مصرف‌گرا، چگونه اراده‌ها را در سیستم پیچیدهٔ هاضمهٔ خود هضم می‌کند و طرح‌های زندگی افراد را به شکست و ناامیدی منجر می‌سازد. مصرف‌گرایی به‌مثابهٔ امری محتوم و به‌عنوان هژمونی مسلط در مقابل هرگونه تغییر و تمایزی می‌ایستد و می‌کوشد ازطریق فرایند انقیاد به یکدست‌سازی و از بین بردن طرح‌های افراد مبادرت ورزد.

پی‌نوشت

1. Semiotics / Sémiologie
2. John Locke (1632-1704)
3. Non-Significant
4. Convention
5. Letter on Toleration
6. Michel Foucault
7. Ferdinand de Saussure (1867-1913)
8. Lange
9. Parole
10. Interact
11. Syntagmatic axis
12. Paradigmatic axis
13. Soren Kierkegaard (1813-1855)

۱۴. برای تدقیق درخصوص وجه روانکاوانهٔ فیلم به (پاینده، ۱۴۰۰) مراجعه شود.

15. Problems
16. Crisis
17. Dislocation

۱۸. به قانون مدنی، مادهٔ ۱۱۳۳ و شرح و توضیح آن مراجعه شود.

19. Word and Image
20. Gotthold Ephraim Lessing (1722-1781)
21. Antonio Gramsci (1891-1937)
22. Interventionist
23. To Guide
24. To Lead
25. Jermy Bentham (1748-1832)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

26. Seif Flourishing
27. Self-Developing
28. The Gyorgy Lukacs (1885-1971)
29. Theodor W. Adorno (1930 - 1969)
30. Max Horkheimer (1895 - 1973)
31. Francis Bacon (1581 - 1820)
32. Sorge/Care
33. Project
34. Possibilities

منابع و مآخذ

- آدامز، لوری. (۱۳۹۲). **روش‌شناسی هنر**. ترجمهٔ علی معصومی، تهران: چاپ نشر و نظر.
- آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۴). **دیالکتیک روشنفکری**. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
- آقابابایی، احسان، صمیم، رضا و کی‌فرخی، پیمان. (۱۳۹۰). بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری در سینمای پایان دههٔ ۱۳۶۰ ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون. *هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی*. دورهٔ ۲ (۳۹)، ۱۲-۵.
- استوت، جان. (۱۳۸۴). نشانه‌شناسی. **دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر**. گردآوری و تدوین مک‌کاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- اندرسون، پری. (۱۳۹۹). **هــ مثل هژمونی**. ترجمهٔ شاپور اعتماد، تهران: نیلوفر.
- برتنز، یوهان ویلم. (۱۳۸۲). **نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- برمن، مارشال. (۱۳۷۹). **تجربهٔ مدرنیته**. ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.
- بودریار، ژان. (۱۳۸۲). مبادلهٔ نمادین و مرگ. **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**. گردآوری و تدوین لارنس کهون، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- پاینده، حسین. (۱۴۰۰). **گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی**. تهران: مروارید.
- خراسانی، شرف‌الدین. (۱۳۷۶). **از برونو تا کانت**. تهران: علمی و فرهنگی.
- دریدا، ژاک. (۱۳۸۲). پایان کتاب و آغاز نوشتار. **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**. گردآوری و تدوین لارنس کهون، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- سوسور، فردینان دو. (۱۳۸۲). دورهٔ زبان شناسی عمومی. **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**. گردآوری و تدوین لارنس کهون، ترجمهٔ مهتاب بلوکی، تهران: نی.
- سوسور، فردینان دو. (۱۳۸۶). **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**. ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.
- سلدون، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۹۲). **راهنمای نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۲). **نشانه‌شناسی هنر**. تهران: قصه.
- علی‌پناهلو، ماهرخ و سید احمدی زاویه، سید سعید. (۱۳۹۵). مطالعهٔ تطبیقی چگونگی مواجههٔ پری و هامون (در آثار مهرجویی) با امر نمادین لاکانی. *مطالعات تطبیقی هنر*. دورهٔ ۶ (۱۲). ۹۶-۸۷.
- فوکو، میشل. (۱۳۷۸). **مراقبت و تنبیه، تولد زندان**. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- کاپلستون، فردریک. (۱۳۶۲). **تاریخ فلسفه**. ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: علمی و فرهنگی.
- کارول، نوئل. (۱۳۹۵). **دربارهٔ نقد، گذری بر فلسفهٔ نقد**. ترجمهٔ صالح طباطبائی، تهران: نی.
- کاظمیان، پرنا؛ پاکدل فرد، محمدرضا؛ ستاری ساربانقلی، حسن و حاجیان پاشاکلایی، فردوس. (۱۴۰۱). تحلیل بصری آثار سینمایی براساس مبانی هنرهای تجسمی (مطالعهٔ موردی: هامون و پری اثر داریوش مهرجویی). *مطالعات هنر اسلامی*. دورهٔ ۱۸ (۴۷). ۴۶۷-۴۵۷.
- کالر، جاناتان. (۱۳۷۹). **فردینان دو سوسور**. ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.
- کریگان، کیت. (۱۳۹۶). **جامعه‌شناسی بدن**. ترجمهٔ محسن ناصری راد، تهران: نقش و نگاره.

- لاک، جان. (۱۳۸۰). **جستاری در فهم بشر**. ترجمهٔ صادق رضازاده شفق، تهران: شفیعی.
- مرکیور، ژوزه گیلیرمه. (۱۳۸۹). **میشل فوکو**. ترجمهٔ نازی عظیما، تهران: کارنامه.
- مک‌کواری، جان. (۱۳۷۷). **فلسفهٔ وجودی**. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- مهرجویی، داریوش. (۱۳۷۳). **هامون (فیلمنامه)**. تهران: زمانه.
- میچل، ویلیام جی. تی. (۱۳۹۸). زمان و فضا: لائوکون لسینگ و سیاست ژانر، ترجمهٔ کتایون یوسفی، *حرفه: هنرمند*، (۷۴)، ۲۴-۹.

- Heidegger, Martin. (1988). **Being and Time**. trans. J. Macquarie and E. Robinson. New York: Happer & Row.
- Foucault, M. on the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress. In Paul Rabinow (Ed.). **The Foucault Reader** (1983). New York: Pantheon Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/01/11
Accepted: 2024/03/12

Comparison of the Failure of Two Main Characters' Life Plans in Hamoon by Dariush Mehrjui

Nader Shayganfar*

Abstract

Hamoon is the work of Iranian director, Dariush Mehrjui. He is one of the author artists in Iranian cinema and one of the faces of Iranian new wave of cinema. Mehrjui studied philosophy and was also interested in image. *Hamoon*, which is one of his notable works, can be considered from different aspects. This work is shown as a realistic film and in some parts surreal. It is the narration of the special thoughts of a couple who, despite their thoughtful and artistic ambitions, face a painful failure in the life plan due to the hardness and rigidity of the world in front of them. Hamoon gets involved in the world of technical development, and despite his belief, he becomes the advertiser machine of the world based on development or modernization. Even though Mahshid is attached to art and culture, she falls into the trap of the world of consumerism. In this work, we also see other characters such as psychologists, friends, colleagues, relatives and relatives of Hamoon and Mahshid, who are effective in transforming their dreams into what they did not like. This research tries to compare the two different life plans of Hamoon and Mahshid, to show how Hamoon, the logistic person and Mahshid, the artistic charater fail and to explain how they fail despite the difference of two different horizons. Emphasizing on the two axes of syntagmatic and paradigmatic, and the subjects' subjugation and being caught in the dominant hegemony, this research tries to explain the reason for breaking two horizons, plans and intellectual and artistic methods in a society whose values are based on development, technique and consumption.

Keywords: Dariush Mehrjui, The Hamoon movie, Semiology, Syntagmatic axis, Paradigmatic axis, Subjection

* Associate Professor, Art University of Isfahan, Iran. *n.shayganfar@aui.ac.ir*