



Research Paper

Discursive semiotic analysis of the surrealist cinema of Iran (Case study: *Hamon & A House Built on Water*)

Abolhasan Hoseinzadeh¹, Ebrahim Fayyaz², Ahmad Naderi³

1. Assistant professor, Department of Culture and Media, Shahid Mahalati University of Qom, Iran
2. Associate professor, Department of Anthropology, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran
3. Associate professor, Department of Anthropology, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran



Received: January 2, 2023

Accepted: June 2, 2023

Available online: June 22, 2023

Keywords:

surrealism, intellectual cinema, new wave, black realism, fluid rationality

Abstract

Today cinema examine as thought and action in the context of societal changes. Surrealism is one of the schools of thought that was formed with the beginning of the new wave of cinema and had a significant impact on Iranian cinema. This research examines two films "Hamon" by Dariush Mehrjooi and "House on Water" by Bahman Farman Ara as the prominent films of the surrealist school and analyzes them through discourse semiotics. According to the discourse semiotic method, these works have the characteristics of surrealist cinema, including the following elements: "black realism" and "fluid rationality", (which are the central signs of surrealist thought), confusion and ambiguity, despair and lack of imagination for the future generations of society, extreme criticism of religion and religious strata of society, mechanical determinism, freedom, decline of generations, integration of subject and object, non-commitment, selfishness and wandering (the surrounding signs) in these films have been represented. These principles have been explained in the six semiotic system (image, movement, speech, writing, phonetic and musical) in the analysis of the text of the works and examination of the temporal and spatial context and intertextuality.

Hoseinzadeh, A., Fayyaz, E., & Naderi, A. (2023). Discursive semiotic analysis of the surrealist cinema of Iran (Case study: *Hamon & A House Built on Water*). *Sociology of Culture and Art*, 5(2),1 -20.

Corresponding author: Abolhasan Hoseinzadeh

Address: Assistant Professor, Department of Culture and Media, Shahid Mahalati University of Qom, Iran

Tell: 09127486392

Email: hoseinzadeh3000@yahoo.com

Extended Abstract

1- Introduction

According to Arikhan, cinema is a new phenomenon for the transmission of feelings and thoughts. (Arikhan,2014:20) which in the course of its evolution has been influenced by schools of thought in the context of social developments and has a different semantic and discourse system. One of the developments in the world of cinema is the emergence of sound in this field. With the advent of sound, the basis for the formation of realism and social realism in the cinema of the early 1930s was provided. A movement led by the British John Grierson in the 1930s and 1940s brought attention to realism. Then the neorealism movement and the ideas of André Bazin made France the center of realist cinema (Turner,2016:64-50) Realist cinema underwent rethinking during the transition from modernity to postmodernity and new schools were created, which is one of the reconsidered schools of art, surrealist cinema, which emerged in the countries that own cinema and played a significant role in the growth and appeal of cinema.

Surrealism in Iranian cinema was noticed by prominent filmmakers following the world cinema and the developments of modernization and postmodernity. Knowing Iranian cinema is not possible without knowing surrealist cinema. Therefore, this research tries to analyze surrealist cinema in Iran by examining two important films of Iranian cinema that have won numerous awards in the Fajr Cinema Festival. Using the method of discourse semiotics (which is a combination of holistic and partial) in two films simultaneously in two different decades of 1360 and 1370, which examines the topics of text and intertextuality, is one of the innovative aspects of this research.

2- Method

The authors' method is a hybrid approach that considers the central signifier and the peripheral signifiers from the discourse of Laclau, Mouffe and Dyke and deals with the semiotic analysis of the studied films in the form of the discourse of Fairclough and Van. Considering the strengths and weaknesses of the discourse analysis method (Laclau and Mouffe and Van Dyck and Fairclough method) and semiotic methods, in this article, the discourse semiotic approach is used to analyze the film. This method is inspired by the semiotic method and discourse analysis of Laclau, Mouffe, Fairclough and Van Dyck. This method is shown in the figure below.

3- Findings

Four levels are considered for this method, which will be explained later.

Intellectual principles: This layer is derived from the central and peripheral signifiers of Laclau and Mouffe's discourse

Analysis of time-spatial location: time and space are containers for the realization of social phenomena. Therefore, the positional coordinates of each film are effective in creating its meaning.

Analysis of intertextuality: based on the principle of intertextuality, there is no text without a pretext, and texts are always based on the foundations of past texts. That is, what factors outside the film can help analyze this film, such as the characters of the actors, the title of the film, the names of the actors, and the history of the director and writer.

Text Analysis: The obvious surface of any movie is the movie text. The code that is analyzed at this level is the six semiotic system in the film:

A- Visual semiotics system: The image is the most important part of the text. In visual semiotics, the use of the camera is important for inducing the desired meaning.

B- Motion semiotics system: The system of movement signs is called Kine Sikh. Kine Sikh is a system of movements of lips, muscles, body and especially hands that help convey the meaning of speech. Human gestures, movements, locations of things and people, physical games, facial physiognomy, expressions Unaware, ritual and conventional modes, conventional modes such as codes of politeness, astonishment, love, mimetic, dramatic modes, etc.

C- The system of spoken and written signs: speech signs in a film include dialogues, monologues, external commentary, lyrics, narration, and the most important part of it is dialogues. Written signs include headings with titles of shop names, advertisements, newspapers, billboards, wall slogans, book titles, etc. Many of these writings express the theme and meaning of the film.(Hosseini,2016:37)

D- Phonetic and musical semiotic system: non-linguistic sounds include two phonetic and musical systems. Film music has been likened to wallpaper that has to cover cracks, breaks, holes and ugliness.

4-Discussion & Conclusion



In both films, there is an artistic representation of the dark and chaotic situation of the Iranian society, which is a result of the prevailing conditions in the country. People are victims of mechanical determinism created by ruling policies. A society in which different characters and generations are disappointed and in decline. And selfishness, non-commitment and jealousy are normal. The religious community and religious people are unreasonable and extreme people who are guilty of creating these dark conditions. Or they regret it. Although the representation of problems and issues by the filmmakers in the context of meta-realities is one of the strong points of the films, but the filmmaker depicts the issues without paying attention to the religious sensitivities of the religious society of Iran.

It seems appropriate to examine, criticize and analyze the social context and religious beliefs of a society more delicately in films.

5-Funding

There is no funding support

6-Authors' contribution

Abolhasan Hoseinzaeh, the corresponding author of this article, is assistant Professor of ImamReza university mashhad

7-Conflict of Interest

Authors declared no conflict of interest

مقاله پژوهشی

تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانی سینمای سورئالیستی ایران؛ مورد مطالعه: فیلم‌های هامون و خانه‌ای

روی آب

ابوالحسن حسین‌زاده^۱، ابراهیم فیاض^۲، احمد نادری^۳

- ۱- استادیار گروه فرهنگ و رسانه دانشگاه شهید محلاتی قم، ایران
 ۲- دانشیار گروه مردم‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
 ۳- دانشیار گروه مردم‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران



چکیده

سینما امروزه به‌مثابه اندیشه و کنشی اجتماعی در بستر تحولات جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد. از جمله مکاتب فکری که با آغاز موج نوی سینما شکل گرفت و تاثیر بسزایی در سینمای ایران داشت جریان سورئالیسم است. این پژوهش با بررسی دو فیلم هامون اثر داریوش مهرجویی و خانه‌ای روی آب اثر بهمن فرمان‌آرا از پیشگامان سینمای موج نوی ایران به‌عنوان فیلم‌های شاخص جریان سورئالیستی به تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی آن‌ها می‌پردازد. طبق روش نشانه‌شناسی گفتمانی، این آثار دارای شاخصه‌های سینمای سورئالیستی شامل عناصر ذیل است: رئالیسم سیاه و عقلانیت سیال دال‌های مرکزی تفکر سورئالیستی می‌باشد، شگفتی، آشفتگی و ابهام، ناامیدی و عدم تصور آینده برای نسل‌های جامعه، نقد افراطی مذهب و قشر متدین جامعه، جبرگرایی مکانیکی، آزادی، زوال نسل‌ها، تلفیق سوژه و ابژه و بی‌تعهدی و خودخواهی و سرگردانی از جمله دال‌های پیرامونی جریان سورئالیستی سینمای ایران است که در این فیلم‌ها بازنمایی شده است. این اصول در نظام نشانه‌شناختی شش‌گانه تصویری، حرکتی، گفتاری، نوشتاری، آوایی و موسیقایی در تحلیل متن آثار و بررسی زمینه زمانی و مکانی و بینامتنیت نیز تبیین شده است.

تاریخ دریافت: ۱۲ دی ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۲ خرداد ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۲

واژه‌های کلیدی: سورئالیسم، سینمای

روشنفکری، موج نو، رئالیسم سیاه،

عقلانیت سیال

استناد: حسین‌زاده، ابوالحسن؛ فیاض، ابراهیم و نادری، احمد. (۱۴۰۲). تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانی سینمای سورئالیستی ایران؛ مورد

مطالعه: فیلم‌های هامون و خانه‌ای روی آب. جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۵(۲)، ۱-۲۰.

* نویسنده مسئول: ابوالحسن حسین‌زاده

نشانی: استادیار گروه فرهنگ و رسانه دانشگاه شهید محلاتی قم

تلفن: ۰۹۱۲۷۴۸۶۳۹۲

پست الکترونیکی: hoseinzadeh3000@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

سینما زبانی برای بیان اندیشه‌ها و به تصویر کشیدن آن است. معنا به وسیله چارچوب‌های فرهنگی جامعه تولید می‌شود. فرهنگ حاکم بر جامعه خود موجد معنا و اندیشه است و سینما وسیله انتقال و تثبیت و گاهی بازتولید این اندیشه و معناست (فیاض و بیچرانلو، ۱۳۹۶: ۴۱-۴۳). به تعبیر آریخن، «سینما پدیده نوینی برای انتقال احساسات و اندیشه است» (آریخن، ۱۳۹۳: ۲۰). رسانه‌ای که در سیر تحول خود متأثر از مکاتب فکری و رخدادهای اجتماعی دارای نظام معنایی و گفتمانی متفاوتی شده است. از جمله تحولات در دنیای سینما پیدایش صدا در این عرصه است. با ظهور صدا زمینه شکل‌گیری واقع‌گرایی و رئالیسم اجتماعی در سینما اوایل دهه ۱۹۳۰ فراهم شد. جنبش مستند به رهبری جان گریسون^۱ بریتانیایی در دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ عامل توجه به رئالیسم گردید. سپس جنبش نئورئالیسم و اندیشه‌های آندره بازن بعنوان پایه‌گذار کایه دوسینما، فرانسه را کانون سینمای رئالیستی نمود (ترنر، ۱۳۹۵: ۶۳-۵۰). سینمای رئالیستی در جریان گذار از مدرنیته به پست‌مدرنیته به سمت بازاندیشی سوق می‌یابد و مکاتب جدیدی ایجاد می‌شود که یکی از مکاتب بازاندیشیده شده هنری، سینمای سورئالیستی است که در کشورهای صاحب سینما نمود و بروز می‌یابد و در رشد و جذابیت سینما نقش محسوسی داشت.

سورئالیسم در سینمای ایران هم به تبع سینمای جهان و تحولات مدرنیزاسیون و پست‌مدرنیته مورد اقبال فیلمسازان شاخص قرار می‌گیرد که نقش موثری در رشد و بالندگی سینمای ایران داشته است و شناخت سینمای ایران بدون شناخت سینمای سورئالیستی میسر نیست. لذا این تحقیق تلاش می‌کند با بررسی دو فیلم مهم از دو فیلمساز شاخص سینمای ایران که در جشنواره سینمای فجر برنده جوایز متعددی شده است به تحلیل سینمای سورئالیستی در ایران بپردازد. با استفاده از روش بدیع نشانه‌شناسی گفتمانی که تلفیقی از کل‌نگری و جزءنگری است این دو فیلم بررسی خواهند شد، دو فیلمی که متعلق به دو دهه متفاوت ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ است که خود ناظر بر مباحث متن و بینامتنیت می‌باشد و از جمله جنبه‌های نوآورانه این پژوهش است.

۲- پیشینه پژوهش

۲-۱: پیشینه تجربی

در این قسمت برخی از آثار مرتبط با سینمای سورئالیستی مرور می‌گردد. شاهپور حسینی رابری (۱۳۹۶) در کتاب *زیباشناسی سورئالیسم، سینمای مدرن و پست‌مدرن*، ضمن تبیین تاریخی از شکل‌گیری سینمای سورئالیسم به مهمترین ویژگی‌ها، مضامین، موتیف‌ها و ادبیات سورئالیسم در سینما می‌پردازد و سپس آثار سینمای سورئالیستی لوئیس بونوئل^۲ و دیوید لینچ^۳ را به بحث می‌گذارد. شقایق بوند و راهنمایی سیدنظام‌الدین امامی‌فر (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی مکتب سورئالیسم در پوسترهای سینمایی ایران بین سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۳» نشان می‌دهند پوسترهای سینمایی با شیوه سورئالیستی و تکنیک‌های آن از قبیل طنز، رویا، شگفتی‌آفرینی و ایجاد آزادی و رهایی در مخاطب باعث انتقال مفهوم مدنظر به مخاطب و جذب او می‌شود. پوسترهای سورئالیستی به درونی‌ترین لایه‌های ذهن نفوذ کرده، واقعیت را رها می‌ند و به بالاتر از واقعیت پناه می‌برد و همچون خوابی فراموش‌نشده در ذهن مخاطب ماندگار می‌شود. این نوع پوسترها با نفوذ به ضمیر پنهان هر مخاطب، درون او را بیدار می‌کند و او را با تصاویری فرا واقعی شگفت‌زده می‌کند.

همچنین محمد شهبان و ابوالحسن درخشنده (۱۳۹۸) در مقاله *ویژگی‌های سورئالیسم جدید در سینما با نگاهی به آثار دیوید لینچ*، ابتدا به تبیین سورئالیسم سینمایی از زمان پیدایش آن می‌پردازند و سپس به موج دوم فیلم‌سازان و فیلم‌های سوررئال - که در اینجا "سورئالیسم جدید" نام گرفته است - پرداخته می‌شود. در پایان، آثار دیوید لینچ با رویکرد سورئالیستی و با تأکید بر تحلیل فنی و نظرات برخی منتقدان مطالعه می‌شود و ویژگی‌های سورئالیسم جدید در سینما با سورئالیسم قدیم مقایسه می‌شود. بر همین سیاق، محمود عباسی و آمنه دهقانی (۱۳۹۵) در مقاله *سورئالیسم در رمان رود راوی ابوتراپ خسروی پس از*

^۱ - John Grierson

^۳ - Luis Bunuel

^۳ - David Keith Lynch

نگاهی کوتاه به پیدایش سوررئالیسم در کشور فرانسه، توضیحی مختصر درباره بینش‌ها و برداشت‌های نویسندگان این جنبش و به‌خصوص پس از ذکر شاخص‌های رمان سوررئالیست می‌کوشند تا عناصر و ویژگی‌های سوررئالیسم را در این رمان نشان دهند و اثبات کنند که این رمان یک اثر سوررئالیستی است. به‌طور کلی، پژوهش‌های صورت‌گرفته معطوف به شکل‌گیری سوررئالیسم در سینمای جهان و اصول و ویژگی‌های آن در فیلمسازان شهیر این مکتب و همچنین تحلیل سوررئالیسم در عرصه‌های مختلف هنری اعم از ادبیات و سینما در ایران است و فقدان پژوهشی درباره سینمای سوررئالیسم در ایران که با روش تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی به آن بپردازد مشهود است. لذا در این‌جا تلاش شده است این خلاء مرتفع گردد.

۲-۲: ملاحظات نظری

با ظهور پدیده‌ای به نام مدرنیسم در زندگی بشر، تحولات عمیقی در جوامع اتفاق افتاد. جامعه از تأثیر عناصر زندگی مدرن مصون نماند. قرن بیستم، درون خود شاهد دو جنگ خانمان سوز بود که پیامدهای بی‌شماری به همراه داشت. جریان روشنفکری هم تحت تأثیر مصائب بعد از جنگ به جستارهایی رسید که باعث رنج و آزارش شد. انسان معنا‌باخته وارد ادبیات ابزورد شد و آثاری با محوریت اصالت وجود و اضطراب و همچنین رمان مدرن و هنر مینیمال هم پا به عرصه وجود گذاشتند. سوررئالیسم بعد از جنگ جهانی اول ۱۹۱۸-۱۹۱۴ از دل جریانی تندرو به نام دادائیسم^۱ درآمد و اصولی چون اعتراض، مبارزه و انقلاب را از این جریان ناکامل به میراث گرفت. سوررئالیست‌ها مجذوب انقلاب بودند، آنها به مبارزه مسلحانه علاقه نداشتند، حربه اصلی آنها در مبارزه با جامعه‌ای که از آن نفرت داشتند بر پا کردن غوغا و رسوایی بود^۲ (بونوئل، ۱۳۷۷: ۱۶۴).

سوررئالیسم در زبان فرانسه به معنی «واقعیت برتر» است. این اصطلاح را گیوم آپولینر^۳ شاعر فرانسوی به کار برد. (میرصادقی، ۱۳۹۵) و بیانیه‌های سه‌گانه سوررئالیسم توسط شاعری به نام آندره برتون از سال ۱۹۲۴ منتشر شد (توپچی، ۱۳۸۸: ۱۸). سوررئالیسم نهضتی موثر در ساحت هنر به‌ویژه سینمای آوانگارد است که در دهه ۱۹۲۰ در فرانسه شکل گرفت و سپس در ژانرهای مختلف هنری نمود و بروز یافت. سوررئالیسم همیشه در مورد عزیمت است تا رسیدن، یعنی همیشه به دنبال راه‌های خروج از آن‌چه هست می‌گردد تا یافتن آن‌چه هست (ریچاردسن، ۲۰۰۶: ۵۳). سوررئالیسم بسیاری از ایده‌های خود را در خواب، رویا و شوخی‌ها و حرف‌هایی که از زبان انسان می‌پرد تجلی می‌کند. سوررئالیست‌ها طرفدار بیان صادقانه و آزادانه این قبیل افکار و تصورات و اوهام و آرزوها است. سوررئالیست‌ها فعالیت اصیل انسان را همان فعالیت رویامانندند ندای درونی دنیای ناخودآگاه می‌دانند. از هنرمندان برجسته این مکتب می‌توان به هانس آرپ، ماسون، خوان میرو، سالوادور دالی، مارک شاگال و رنه ماگريت اشاره کرد. دوران شکل‌گیری سوررئالیسم تقریباً با اولین موفقیت‌های سینمای صامت در میان مردم همزمان بود. دادائیسم، کوبیسم^۴، فوتوریسم^۵ (هر دو ۱۹۰۹) کانستراکتیویسم^۵ (۱۹۲۰) و سوررئالیسم از جمله آن بودند. آوانگاردها خواهان گسست از سنت بودند و تلاششان برای این جدایی، آغشته به سیاست بود (هیوارد، ۱۳۹۱: ۳). سوررئالیسم در حوزه‌های مختلف رویکردهای سه‌گانه را اختیار کرده‌است: فلسفه علمی که همان رویکرد فروید به روانکاوی است؛ فلسفه اخلاقی که با هرگونه قرارداد مخالف است و فلسفه اجتماعی که می‌خواهد با ایجاد انقلاب سوررئالیستی بشریت را آزاد کند (ادگار، ۱۳۸۷: ۱۷۴) لذا سوررئالیسم اصول متعددی دارد که مهمترین آنها عبارتند از:

الف: تکیه بر ضمیر ناخودآگاه: کوشش سوررئالیسم بر محور ضمیر ناخودآگاه است و اجازه می‌دهد تا اثرش در مسیری غیر منطقی توسعه یابد. رؤیا، هزل، تخیل، دیوانگی، خلاف اخلاق‌گری جاری، سنت‌های قابل احترام اجتماعی و ادبی و ضمیر پنهان جایگاه ارزشمندی در سوررئالیسم پیدا می‌کند و جای منطق را بی‌منطقی، نظم را بی‌انضباطی، ترتیب و آداب را هرج و مرج، و دینداری را بی‌دینی می‌گیرد.

^۱ -dadaism

^۲ - Guillaume Apollinaire

^۳ - cubism

^۴ - futurism

^۵ - conservatism

ب: **آشفستگی و بی‌نظمی:** هدف سورئالیست‌ها این است که تکان دهنده‌ترین اتفاقات ممکن را به تصویر بکشند و مخاطب را تحت تاثیر و تفکر خود قرار دهند. در واقع سورئالیسم به دنبال ترسیم شرایط تیره ایست که باید تغییر یابد ولی راهکاری برای برون رفت ارائه نمی‌دهد (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۶۴).

ج: **ناامیدی و فقدان آینده:** سورئالیسم حاصل برخوردی تراژیک بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی است. سورئالیسم از نومیادی عظیم در برابر وضعی که انسان بر روی زمین به آن تنزل پیدا کرده است و امید بی‌انتها به دگرذیسی انسانی زاده شده است. می‌توان گفت که نطفه همه سورئالیسم در جمله‌ای از آندره برتون نهفته است: «من که مطلقاً ناتوانم از اینکه سهمی در تعیین سرنوشتی که برایم مقدر شده داشته باشم...» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۷).

د: **عقلانیت سیال و نوشونده:** سورئالیسم جنبشی بود که برخلاف دادائیسیم که هرگونه عقلانیتی را پس می‌زد و در پی نابودی هر نظامی و از جمله دستاوردهای خود بود، از نتایج علمی و همسو با عقلانیت بودند، بهره می‌جست و با به‌کارگیری تفکرات نوی دیگر زمینه‌های علوم، استقبال می‌نمود. سورئالیسم در واقع نوعی همسویی با جریانات زمانه خود داشت و از این رو از پدیده سینما استقبال نموده و علاقه‌مند به کارگیری آن بود. یکی از ریشه‌های سورئالیسم، دادائیسیم است که می‌توان آن را زاییده ناامیدی، اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدمکشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. دادائیسیم زبان حال کسانی است که به پایداری و دوام هیچ امری امید ندارند. در واقع دادائیسیم با همه چیز مخالف است (ادگار، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

ر: **مقابله با نظم موجود:** یکی از اصول سورئالیسم فلسفه اخلاقی است که با هرگونه سنت‌های جامعه به مقابله بر می‌خیزد. تکیه بر کشف و شهود بجای خرد یعنی با هرگونه برتری‌دادن به عقل در برابر تخیل مخالفند. جای منطق را بی منطقی، نظم را بی انضباطی، ترتیب و آداب را هرج و مرج، و جای دینداری را بی دینی می‌گیرد (ثروت، ۱۳۹۵).

س: **آزادی:** یکی از عناصر محوری سورئالیسم آزادی است. برتون می‌گوید: «واقعیت هم همین است، ذهن‌تان را باز می‌کنید و هر تصور غیرواقعی و هر چیزی که در جریان سیال ذهن‌تان جاری شده است را به دیگران منتقل می‌کنید» (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ۵۸۲).

ش: **تلفیق سوژه و ابژه:** سورئالیسم در جستجوی ترکیبی بین ذهن و عین است. علاوه بر باطن‌گرایی با اجتماع بیگانه نیست و به دنبال مواجهه با آن است که ببیند چگونه نهانی‌ترین ذهنیت‌ها و ملموس‌ترین عینیت‌ها می‌توانند با هم رابطه پیدا کنند؟ تضاد عینی مجموعه‌ای است که از هجوم شگفتی‌ها به زندگی روزمره ما حکایت می‌کند (سیدحسینی، ۱۳۹۵: ۸۱۵).

۱-۲-۲: سورئالیسم در سینما

از زمانی که سینما به بخشی از توجه روشنفکرانه بدل شد، سنت نقد فیلم با جهت‌گیری جامعه‌شناختی به وجود آمده است. یعنی تلاش‌هایی به عمل آمده که فیلم‌ها به آنچه از جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی جوامعی که آنها را تولید می‌کنند شناخته شده است، ربط داده شوند (رواداد، ۱۳۹۱، به نقل از جاروی، ۱۳۷۹: ۴۴). در واقع جامعه‌شناسان بر این عقیده هستند که کارکرد سینما بازکاوندن اوضاع و احوال جامعه است، لذا سبک‌های رئالیستی از جمله سورئالیسم ارتباطی تنگاتنگ با واقعیات و ناخودآگاه جامعه پیدا می‌کند. همچنین، کارگردانان علاقه یافتند تا مرزهای نامرئی میان رویا و واقعیت را به یکدیگر نزدیک کنند. سورئالیسم سینمایی از هنر نقاشی و ادبیات ریشه می‌گرفت و به همین دلیل بدیهی بود که تصاویر عجیب، رمزآلود، اتفاقات ناممکن و... به نمایش در آید. چیزی که «آندره برتون» آن را «آزادی افکار» توصیف می‌کرد (پرهام، ۱۳۴۹: ۱۲۸). علت ورود سورئالیسم به سینما، آزادی کامل و بدون مرز این مدیوم برای سازنده باشد که می‌تواند چیزی را فراتر از یک عکس یا نوشته، به صورت بصری و عینی عرضه کند. با ورود سورئالیسم به سینما، بسیاری از چیزها دیگر رویا و فراواقع‌گرایی نبودند، آن‌ها به واقعیت تبدیل شده بودند.

۲-۲-۲: سورئالیسم در ایران

با انتشار رمان بوف کور هدایت، نویسندگان زیادی تحت‌تاثیر این مکتب قرار گرفتند و آثار سورئالیستی پدید آوردند. در سینمای ایران نیز متأثر از موج سینمای سورئالیستی فرانسه بعد از ظهور موج نو در دهه چهل به وجود آمد. هرچند تاثیر ادبیات

و نقاشی سورئالیستی ایران را نباید برسینمای ایران نادیده انگاشت. فراگیری این مکتب آن چنان بود که به شکل نهضتی جهانی درآمد و حتی هنرمندان ایرانی هم از آن استقبال کردند و در این چارچوب دست به خلق آثاری در زمینه نقاشی، رمان و حتی سینما زدند به طور مثال آثار صادق هدایت، گلی ترقی، هوشنگ گلشیری در ادبیات و آیدین آغداشلو و منصور قند ریز در نقاشی شاهد این مدعاست که سرانجام «در سال ۱۳۳۰ و در اردیبهشت این سال، با صدور بیانیه‌ای دوازده ماده‌ای با عنوان «سلاخ بلبل» سورئالیسم وارد ایران شد» (توپچی، ۱۳۸۸: ۱۷). از فیلمسازان موج نو به این جنبش فکری و هنری توجه نمودند افرادی چون داریوش مهرجویی و بهمن فرمان‌آرا از مهمترین فیلمسازان این جریان محسوب می‌شوند. برخی از فیلم‌های مهرجویی مضمون سورئالیستی دارند از جمله آنها می‌توان به *هامون* (۱۳۶۸)، *بانو* (۱۳۶۹)، *سارا* (۱۳۷۱)، *درخت گلابی* (۱۳۷۶) و *شباح* (۱۳۹۲) اشاره کرد. لیکن فیلم *هامون* شاخص‌ترین آنهاست. تفکر غالب در فیلم‌های فرمان‌آرا نیز سورئالیستی است که از جمله آن می‌توان به *شازده احتجاب* (۱۳۵۳)، *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷)، *بوی کافور، عطریاس* (۱۳۷۸)، *خانه‌ای روی آب* (۱۳۸۰)، *یک بوس کوچولو* (۱۳۸۴)، *خاک آشنا* (۱۳۸۶) اشاره نمود که البته *خانه‌ای روی آب* شاخص‌ترین اثر اوست.

۳- روش پژوهش

تحلیل گفتمان از مهمترین روش‌های مرسوم در مطالعات فرهنگی و اجتماعی است و در مباحث هنری نیز کاربرد وسیعی دارد. در واقع تحلیل گفتمان جریان و بستری با زمینه اجتماعی و زمانی- مکانی و موارد استفاده آن است و سوژه‌های استفاده‌کننده هر موضوع، گزاره و قضیه، تعیین‌کننده شکل، گونه و محتوای هر گفتمان به شمار می‌روند (انسون، ۲۰۰۲، ۳۰). در نتیجه در روش تحلیل گفتمان «بررسی نظام‌های اندیشه» بسیار مهم است. در واقع تحلیل گفتمان، روشی است که معنا را در سطح ظاهری رها نمی‌کند در جستجوی معانی مختلف و پنهان متن است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۰). برای فهم ساختار و متن آثار سینمایی و ایجاد رابطه‌ی بین متغیرها نشانه‌شناسی به کار می‌رود. نشانه‌شناسی، مطالعه چگونگی شکل‌گیری و مبادله معنا بر اساس نظام‌های نشانه‌ای است. رهیافت نشانه‌شناسی با چگونگی بازنمایی سروکار دارد و اینکه زبان در قالب چه نظام‌هایی معنا را تولید می‌کند. لذا رمزگشایی از پیام‌ها و نشانه‌های موجود در متن فیلم‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد (آقابزرگی زاده، ۱۴۰۱: ۳۲). متن سینما نیز زمینه روش شناختی به شمار می‌رود. بنابراین شناخت گفتمانی اهمیت فراوانی دارد که متن در آن تولید شده است. این روش برای درک بهتر جامعه شناختی سینما کاربرد دارد (هواکو، ۱۳۶۱: ۲۶).

مهمترین روش‌های تحلیل گفتمان اعم از روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و روش ون دایک و فرکلاف و انتقادی و همچنین روش‌های نشانه‌شناختی در جامعه‌شناسی هنر و مطالعات سینما و فیلم کاربرد زیادی دارد لذا نویسندگان تلاش می‌کنند از رویکردی ترکیبی بهره ببرند. رویکردی که با در نظر گرفتن دال مرکزی و دال‌های پیرامونی از گفتمان لاکلا و موفه در قالب گفتمان فرکلاف و ون دایک به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم‌های مورد مطالعه می‌پردازد. روش‌های ترکیبی کمک می‌کنند تا محقق از دو یا چند سو به یک موضوع واحد نزدیک شود، در نتیجه، ترکیب و مقایسه نتایج دو روش، یک نتیجه و گاهی یک مفهوم جدید ایجاد می‌شود (مجدی‌زاده، ۱۴۰۱: ۵۵). با توجه به وجود نقاط قوت و ضعف در روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و روش ون دایک و فرکلاف و روش‌های نشانه‌شناختی، در این مقاله جهت تحلیل فیلم از رویکرد نشانه‌شناختی گفتمانی استفاده می‌شود. این روش ملهم از روش نشانه‌شناختی و تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و فرکلاف و ون دایک گرفته است. در شکل زیر این روش نشان داده شده است.

چهار سطح برای این روش در نظر گرفته شده است. که در ادامه به توضیح آن پرداخته خواهد شد

اصول فکری: این لایه برگرفته از دال‌های مرکزی و پیرامونی گفتمان لاکلا و موفه است. فیلمساز آگاهانه یا ناخودآگاه. بر اساس یک سری اصول فکری فیلم را تولید می‌کند.

تحلیل موقعیت زمانی مکانی: زمان و مکان ظرف‌های تحقق پدیده‌های اجتماعی هستند. بسیاری از کدهای معنادار فیلم بر اساس زمان و مکان فیلم برگزیده می‌شوند. لذا مختصات موقعیتی هر فیلم در خلق معنای آن اثرگذار است (حیدری، ۱۳۶۶: ۲۵).

تحلیل بینامتنیت: بر پایه اصل بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن‌ها بر پایه‌های متن‌های گذشته بنا می‌شوند. بینامتنیت را ابتدا کریستوا و باختین مطرح کردند (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۷۴). این که چه عواملی در خارج از فیلم می‌تواند به تحلیل این فیلم مورد نظر کمک کند. در ذیل به چند عنصر بینامتنیت در فیلم‌های سینمایی اشاره می‌شود:

تحلیل متن: سطح آشکار هر فیلمی، متن فیلم است. رمزگانی که در این سطح تحلیل می‌شود همان نظام شش‌گانه نشانه‌شناسی در فیلم می‌باشد:

الف- تصویر و نشانه‌های تصویری: تصویر مهمترین بخش متن است. راینر ماریا ریلکه^۱ معتقد است نکته اصلی در اثر هنری دیداری یافتن کادر است. در نشانه‌شناسی تصویر کاربردهای دوربین برای القای معنای مورد نظر، سه دسته است: فاصله دوربین و زاویه دوربین. و نماهای دوربین. (بوردول، تامسون، ۱۳۹۰: ۲۳۰).

ب- نظام نشانه‌شناسی حرکتی: نظام نشانه‌های حرکت را کینه سیک^۲ می‌نامند. کینه سیک نظامی از حرکت لب‌ها، عضله‌ها، بدن و به ویژه دست‌هاست که در رساندن معنای گفتار یاری دهنده‌اند. ژست‌های انسانی، حرکت‌ها، موقعیت‌های مکانی و فضایی چیزها و افراد، بازی‌های بدنی، فیزیونومی^۳ چهره، حالت‌های ناآگاه، حالت‌های آئینی و قراردادی، حالت‌های قراردادی همچون رمزگان ادب، حیرت، عشق، حالت‌های تقلیدی، نمایشی و غیره.

ج- نظام نشانه‌های گفتاری و نوشتاری: نشانه‌های گفتاری در یک فیلم شامل مکالمه‌ها، تک‌گویی‌ها، تفسیر خارجی، متن اشعار، نریشن و... می‌شود. مهمترین بخش این بخش دیالوگ‌هاست. کارل تئودور درایر^۴ فیلمساز دانمارکی، نقش گفتار در سینما را در مواردی مهمتر از نقش تصویر می‌داند (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۶).

نشانه‌های نوشتاری شامل عنوان بندی با تیتراژ نام مغازه‌ها، آگهی‌ها، روزنامه‌ها، تابلوهای تبلیغاتی، شعارهای دیواری، عنوان کتاب‌ها و... می‌شود. بسیاری از این نوشتارها بیانگر مضمون و معنای فیلم است (حسینی، ۱۳۹۵: ۳۷).

- نظام نشانه‌شناختی آوایی و موسیقایی: آواهای غیرزبان شناختی شامل دو نظام آوایی و نظام موسیقایی است. ایگور استرواوینسکی^۵ آهنگساز روسی، موسیقی فیلم را به کاغذ دیواری تشبیه می‌کند، چیزی که باید ترک‌ها، شکستگی‌ها، سوراخ‌ها و زشتی‌ها را بپوشاند. موسیقی در فیلم دو کاربرد اصلی دارد: نخست این که موسیقی بیرون داستان وجود دارد؛ یعنی تماشاگران فیلم قادر به شنیدن آن هستند، اما بنا به منطق روایت، شخصیت‌ها آن را نمی‌شنوند که به این موسیقی، موسیقی متن می‌گویند. نوع دوم موسیقی فیلمنامه‌ای است یعنی بنا به نیاز طرح روایی و داستان شنیده می‌شود؛ هم به گوش تماشاگران فیلم می‌رسد و هم به گوش شخصیت یا شخصیت‌ها در فیلم.

موسیقی می‌تواند به شدت بر واکنش‌های احساسی بیننده اثر بگذارد؛ چنان‌که می‌تواند تداعی‌کننده یک شخصیت، فضا، موقعیت، یا مفهوم خاصی باشد (کیسبی‌یر، ۱۳۸۶: ۷۲).

عناصر روش نشانه‌شناسی گفتمانی	
اصول فکری	دال مرکزی و دال‌های پیرامونی فیلم
تحلیل زمینه	تحلیل موقعیت مکان و زمان تولید فیلم
بینامتنیت	سوابق و شخصیت تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس و کارگردان و بازیگران شاخص
نشانه‌شناسی متن	نظام نشانه‌شناختی شش‌گانه تصویری، حرکتی، گفتاری، نوشتاری، آوایی و موسیقایی

¹ - Rainer Maria Rikle
² - kinetic
³ - physionomy
⁴ - carl theodor dreyer
⁵ - Igor stravinsky

۴- تحلیل یافته‌ها

۱- ۴: فیلم هامون و خانه‌ای روی آب

داستان هامون: حمید که با همسرش، مهشید، دائماً درگیر است زندگی کابوس گونه خود را مرور می‌کند. او که مشغول نوشتن رساله‌اش درباره عشق و ایمان است، در پی دوست قدیمی و مرادش علی عابدینی می‌گردد. خانه و کاشانه را ترک می‌کند و دست به اعمال دیوانه‌واری می‌زند. او در حالتی پریشان، در پی شکایت‌هایش، خود را به امواج دریا می‌سپارد، اما عابدینی او را نجات می‌دهد. همچنین، این فیلم به دغدغه‌های جوانان روشنفکر بعد از انقلاب می‌پردازد؛ میان دنیاخواهی و آرمان‌خواهی. تصویری از آرمان‌خواهی که به دلیل حبّ دنیوی (زیبایی و...) در تلاطم است و درمقابل، علی عابدینی فردی که تکلیفش با خودش مشخص است و دنیا را فدای آرمان‌ها و عقایدش کرده‌است.

داستان خانه‌ای روی آب: دکتر رضا سپیدبخت شبی حین رانندگی فرشته‌ای را زیر می‌گیرد. روز بعد دکتر متوجه می‌شود پسری حافظ قرآن، به بخش درمانی دکتر (زن و زایمان) منتقل شده است. ژاله منشی دکتر از او به دلیل رابطه گذشته شان و عوارض آن گلابه می‌کند. دکتر برای دیدن پدرش به خانه سالمندان می‌رود و بین آنها برخورد تلخی صورت می‌گیرد. دکتر توسط گروهی تعقیب می‌شود. مانی پسر دکتر پس از سالها به کشور می‌آید، اما در فرودگاه بازداشت می‌شود. دکتر موفق می‌شود مانی را خلاص کند ولی برای ترک اعتیاد به کلینیک می‌برد. پسر از کلینیک می‌گریزد. پسر قاری قرآن به دکتر می‌گوید او را با خودش ببرد. تعقیب کنندگان دکتر وارد خانه وی می‌شوند. دکتر با صدای آژیر خطر بیدار می‌شود و می‌فهمد افرادی به خانه او وارد شده‌اند. او پسر حافظ قرآن را در کمد پنهان می‌کند و به طبقه پایین می‌رود، اما مورد حمله مهاجمان قرار می‌گیرد و با ضربه‌های متعدد چاقوی آنها کشته می‌شود.

۲-۴: تحلیل اصول فکری (دال‌های مرکزی و پیرامونی):

دال‌های مرکزی و پیرامونی فیلم‌ها متأثر از تفکر سورئالیستی به شرح ذیل است:

دال مرکزی خانه‌ای روی آب: رئالیسم سیاه

منظور از رئالیسم سیاه شرایط تیره ایست که باید تغییر یابد ولی راهکاری برای برون رفت ارائه نمی‌دهد. که در این فیلم چهره‌ای سیاه از وضعیت کشور نشان داده می‌شود: در خانه سالمندان پدربزرگ به نوه خود می‌گوید: «نمیدونم چه گناهی به درگاه الهی کردم چون تو اولین نوه‌ای هستی که بعد از انقلاب می‌بینم». در واقع فیلم، حکومت را مانعی برای دیدار پدربزرگ‌ها با نوه‌های خود معرفی می‌کند و چه بسا خوشبختی و سعادت را نظام از این افراد گرفته است. دکتر سپیدبخت به دوستش می‌گوید «می‌دونی این روزها مثل یک کشتی بی‌سکانی شدم که ولش کردن توی یک دریای طوفانی» که جواب دوستش نشان دهنده این است که در این کشور همه مردم این احساس را دارند و این مختص به یک فرد نیست. در واقع انسان‌ها (که نماینده آنها در فیلم دکتر سپیدبخت است) گناهکار اصلی نیستند، بلکه مقصران اصلی کسانی هستند که شرایط را در اجتماع به نحوی فراهم می‌کنند که انسانها مرتکب گناه می‌شوند. دکتر و پدرش اقرار می‌کنند که همه انگار در حال غرق شدن هستند. در حقیقت در فیلم این لجن و فساد را متعلق به محیط می‌داند. مردم هر یک به گونه‌ای قربانی مصائبی هستند که ناشی از ناهنجاریها و فقر فرهنگی و اقتصادی جامعه ایران است. مژگان که به دلیل ارتباط نامشروع، بکارت ندارد و حالا می‌خواهد با پسری مقیم آلمان ازدواج کند، اما به دلیل تعصب خانواده پسر، مجبور است جهت ترمیم آن دست به دامن دکتر شود که بتواند با آن جوان ازدواج کند. دختر با اینکه می‌فهمد ایدز دارد تلاش دارد با پسر ازدواج کند و علت این همه بدی را جامعه می‌داند.

دال مرکزی فیلم هامون: عقلانیت سیال

هامون به دنبال اینست که فلسفه زندگی را مورد کنکاش قرار دهد. لذا موضوع رساله دکتری خود را عشق و ایمان قرار می‌دهد تا رابطه آنها را کشف کند. جایگاه خود را در جهان بشناسد و از روزمرگی انسان‌های پیرامون خود خلاصی یابد. عقلانیت سیال در رفت و برگشت برای کشف فلسفه زندگی میان عشق و ایمان است. فیلم با نمایش کتب مختلف فلسفی-عرفانی سعی در القای

متفکرانه جلوه دادن خود دارد: آسیا در برابر غرب، ابراهیم در آتش، ترس و لرز از کی‌یر کگارد، تذکره الاولیاء، فرانی و زویی از جی. دی. سالینجر، ذن و هنر نگهداری از موتور سیلکت، داستان پیامبران در دیوان شمس. لذا دال مرکزی فیلم‌ها مبتنی بر عقلانیت سیال از یک سو (این عقلانیت در نزاع بین عشق و ایمان اتفاق می‌افتند که بستری سورئال دارد) و ترسیم جامعه‌ای سیاه و پر از تباهی (رنالیسم سیاه) است - این تباهی از طریق یک روایا روایت می‌شود که نقطه اتصال رنالیسم با سورنالیسم است.

اما علاوه بر دال مرکزی، دال‌های معنایی دیگر هم در فیلم‌ها بازنمایی می‌شود که عبارتند از:

- شگفتی، آشفتگی و ابهام

هامون نمایش آشفتگی و تشویش ذهنی یک شبه روشنفکر است. این بی‌نظمی با نبود ساختمان در فیلم همراه شده است. «هامون به شدت مغشوش و درهم ریخته است. برخی معتقدند برای نمایش آشفتگی و عدم قطعیت ذهنی یک فرد ساختمان فیلم هم آشفته ترسیم شده است (پورمحمد، ۱۳۶۹: ۵۵). هرچند می‌توان آن را در چارچوب «جریان سیال ذهن» و حرکت در قلمرو سیال زمان نیز تفسیر نمود. هامون با خود در تناقض و نزاع است و این تناقض‌ها او را تبدیل به موجودی سرگشته کرده است. نه می‌تواند به چیزی معتقد باشد و نه می‌تواند از این بی‌اعتقادی لذت ببرد و در آن به ثبات برسد. او شخصیت خود را در پس انبوهی از فلسفه‌های غرب و شرق و عرفان محو کرده و برای رسیدن به آرامش دست و پا می‌زند. آوینی در این باره می‌نویسد: «در عمق فیلم، همان سرگردانی روشنفکران جهان سوم، و بخصوص شرق میانه، که ناشی از دوگانگی غیرقابل حلی است که میان فرهنگ جهان سوم و فرهنگ و تمدن اروپایی وجود دارد نهفته است (آوینی، ۱۳۹۳: ۹۴).

خانه ای روی آب علی‌رغم پرداختن به معضلات اجتماعی، ابهامات زیادی دارد که مخاطب را سردرگم می‌کند. اینکه کلاف‌ها در همه جا هست. اشعار مولوی در یک فضای تیره و تاریک خوانده می‌شود. شروع فیلم در یک فضای مه‌آلود اتفاق می‌افتد و وقتی همسر دکتر به او گوشزد می‌کند که آرام تر رانندگی کن چون دیدند نداری! دکتر جواب می‌دهد که همین که دیدند نداری خوب است. اسم فیلم "خانه ای روی آب" نیز خود بیانگر استعاره ای ابهام‌انگیز در ساختار زندگی اجتماعی نسل هاست. مولفه‌های ماورایی غیر از پسرک حافظ قرآن، پیرزن کلاف باف است که تصویر انتزاعی دترمنیستی که در حال رقم زدن و به نوعی بافته شدن است و به عنوان نمادی فرامتنی و سورئال مطرح می‌شود. دکتر در پلان نهایی فیلم کشته می‌شود اینکته او قبل از مرگ نام خدا را فریاد می‌زند؛ البته می‌تواند به تحول او اشاره کند. تغییر و تحول بی‌جهت و آشفته از جمله اصول فکری سورنالیسم است. طرح موضوعات مختلف در فضایی رفت و برگشت بین واقعیت و فراواقعیت مخاطب را به اعجاب و شگفتی وا می‌دارد. روابط از هم گسیخته دکتر با زنان نیز در همین راستا قابل فهم است (امیری، ۱۳۸۲).

نامیدی و فقدان آینده

در هامون، حمید نسبت به همه چیز بی‌اعتماد و بی‌اعتقاد است و حتی مادر بزرگش به عنوان نسل سنتی با اعتقاد و مذهبی نیز در اواخر عمر بی‌ایمان شده است که مورد شماتت حمید قرار می‌گیرد. تمایل حمید به خودکشی یعنی بن بست و عدم ترسیم آینده ای روشن که بشود در آن حیاتی شادمان داشت. تناقض در شخصیت اصلی فیلم نیز بیانگر نامیدی محض است. در خانه ای روی آب بر این که جوانان در کشور هیچ آینده‌ای ندارند تاکید می‌شود. در صحنه گفتگوی دکتر سپیدبخت با ژاله : «تو می‌خواستی من رو متعهد کنی و بچه بیاری و من نمی‌خوام متعهد به بچه بشم چون بچه یعنی تعهد، یعنی آینده، که وجود نداره» در حقیقت در این دیالوگ دکتر اشاره به این دارد که در این جامعه بهتر است که بچه نداشته باشی چون این بچه آینده‌ای ندارد. در نمایی دیگر، دکتر سپیدبخت بعد از ماجرای تعقیب و شکستن شیشه ماشین، در پاسخ به کسی که می‌گوید شانس آوردی خودت را نکشتند می‌گوید: «بله ما همیشه در حال شانس آوردن هستیم». در حقیقت در این جامعه اگر کشته نشوی شانس آوردی.

نقد افراطی مذهب و مذهبون

با عنایت به اینکه جامعه ایران یک جامعه دینی است مقابله با دین از طریق هجو در این فیلم‌ها مشهود است. در هامون، مادر بزرگ مذهبی و سنتی به عنوان نماد جامعه متدین و مذهبی که خود بی ایمان شده است مورد سرزنش هامون قرار می‌گیرد و به نحوی تمام راه رفته و عمر مذهبی و اعتقادی او را زیر سوال می‌برد. در خانه ای روی آب، دلالت‌های زیادی بر ضد مذهب بودن ایرانی‌ها دیده می‌شود. مذهبی‌ها کج فهمند و دیگران نیز دنبال عیاشی هستند یا درگیر اعتیاد. دکتر سپیدبخت که با منشی خود، پرستار، زن‌های خیابانی و... ارتباط دارد و این ارتباط برای دیگران هم روشن است. چنانچه پدرش نیز فردی عیاش بوده است که جلوی خانواده خود با دیگران ارتباط نامشروع داشته است. ژاله منشی دکتر نیز، قربانی دکتر شده است. مژگان که به دنبال ترمیم پرده بکارت خود است، ارتباط نامشروع داشته است و مادرش هم در جریان این اتفاق می‌باشد. جالب اینجاست که دکتر در بیمارستان این عمل را انجام می‌دهد. سقط جنین یک اتفاق طبیعی در فیلم نمایش داده می‌شود که دکتر سپیدبخت به راحتی به مراجعه کننده خود پیشنهاد سقط می‌دهد. در این فیلم نجابت و حیاء کمرنگ است و فرقی هم میان شخصیت‌های فیلم نیست.

جبرگرایی مکانیکی

طبق جبرگرایی مکانیکی هر رویدادی حلقه‌ای از یک زنجیره ی پیوسته از رویدادهای پیشین است. آدم‌های هامون در مشکلات، سهم خود را نمی‌پذیرند و ریشه مشکلات را در دیگران جستجو می‌کنند. هامون منش زندگی خود را مسئول این بی‌ارادگی نمی‌داند و مشکل خود را در رفتار دیگران جستجو می‌کند. مهشید هم به گونه ای دیگران را مقصر ناکامی‌های خود می‌داند. در خانه ای روی آب جبرگرایی ناشی از یک سری نظم حاکم موجود است که به خاطر شرایط دولت ساخته است و بایستی برای گذر از آن تلاش نمود. در این فیلم پیرزنی را مامور بافتن سرنوشت انسان‌ها کرده‌اند. اطراف این پیرزن را گلوله‌های رنگی کاموا احاطه کرده‌اند. ترکیب بندی متقارن این صحنه دلالتی است بر حالتی مذهبی و آرام، (این مسئله بر گرفته از یک اسطوره قدیمی یونانی است که معتقد است مادر زمان سرنوشت همه را می‌بافد) و این گلوله‌های رنگی کاموا که در چند سکانس از فیلم بر آنها تاکید می‌شود همان نخ‌های سرنوشت آدمیان اند که بافته می‌شوند. مژگان و لاله نیز مثل همه آدم‌های فیلم بدبختی‌هایشان را از چشم دیگری می‌بینند. دکتر از این زندگی خسته شده و در حال تغییر و تحول است. این استحاله موجب ایجاد فضای سورئال می‌شود. کلاف‌های سرخی در فضایی آمیخته از وهم و خیال در صحنه‌ای واقعی و غیر واقعی در فضای خانه دکتر می‌چرخند تا در نهایت چون یک تار عنکبوت بزرگ بر کف سالن خانه نقش می‌بندند.

آزادی

در هامون، صحنه کتک خوردن مهشید توسط هامون قابل تامل است. مهشید زمانی که علی رغم مخالفت هامون، با دوستانش به رستوران می‌رود. دکتر سماواتی در پاسخ مهشید که از آزادی نداشتن خود شکایت می‌کند می‌گوید: «این خاصیت تمام مردای ایرانیه. یه عمر زور گفتن و زور شنفتن. عادت کردن». این به نحوی از نبود آزادی در جامعه مخصوصا برای خانم‌ها که توسط مردان تضییق شده است شکایت می‌کند. هامون با تمام روشنفکر بودنش، همچنان طبق سنت دیرین ایرانی عمل می‌کند. سنتی که از نگاه فیلم مخالف آزادی و موافق زورگویی است. در هنگام درگیری هامون و مهشید، مهشید هامون را طوری توصیف می‌کند که عدم مسموع بودن حرف‌های افراد خانواده از جانب هامون است یعنی عدم آزادی بیان خود و فرزندش! در خانه‌ای روی آب پدر دکتر سپیدبخت در ملاقات با پسرش از نبود آزادی گله می‌کند و الگوی حاکم بر رفتار شخصیت‌های اصلی فیلم) دکتر سپیدبخت، ژاله، پدر، مانی و... در رابطه با آزادی معنا می‌یابد. آزادی در ارتباط با جنس مخالف بدون در نظر گرفتن حق همسر و اینکه مادر دکتر حق انتخاب و آزادی نداشته است. البته آزادی که فیلم آن را ترویج می‌کند آزادی غیرمسئولانه است که در قبال جامعه خود هیچ تعهدی ندارد چرا که جبر روزگار آدم‌ها را در نهایت به سمت مرگ سوق می‌دهد و همین مرگ باعث پاکی او می‌شود. کسی متوجه نمی‌شود که دکتر با این همه خطا و گناه چه جوری یکدفعه پاک می‌شود. کارگردان تلاش دارد که بگوید مرگ، به خودی خود، منجر به پاک شدن انسان‌ها می‌شود و این تفکر را ترویج می‌دهد که هر گونه می‌خواهی زندگی کن.

زوال نسل‌ها

در فیلم هامون با سه نسل متفاوت مواجهیم. مهشید و هامون به عنوان نماینده نسل جوان، وکیل هامون نماینده نسل میانسال، و مادر هامون نماینده نسل قدیم معرفی می‌شوند. نسل جوان و میانسال شخصیتی عصبی بی عاطفه، بددهن و بی عرضه هستند. در صحنه‌های بسیاری این نوع رفتار را از هامون، مهشید و دبیری (وکیل هامون) می‌بینیم. آن‌ها با کوچکترین بهانه‌ای عصبی می‌شوند و چشم خود را بسته و دهان به ناسزا باز می‌کنند. مواجهه سرد حمید با فرزندش و بی تفاوتی نسبت به تعمیر دوچرخه خراب وی نیز نشان دیگری است. همچنین زمانی که هامون درگیر طلاق و بحران‌های روانی است، وکیلش و یا پسرخاله روانشناسش و یا همکاریش هیچ یک، کمکی برای دلداری دادن به او و یا رفع مسأله‌های او نمی‌دهند.

بی‌عرضگی از دیگر خصایص رفتاری شخصیت‌های فیلم است. حمید هامون، در همه عرصه‌های عملیاتی زندگی اعم از رانندگی، در ارتکاب به قتل، روشنفکر بودن، همسر بودن، پدر بودن، شاغل بودن و حتی خودکشی، در همه چیز شکست می‌خورد (فراستی، ۱۳۶۹: ۹۰). مهشید نیز وارد نقاشی، مزون لباس، نوازندگی و عرفان و ... شده و همه را به نوعی رها کرده و در هیچ یک موفقیتی کسب نمی‌کند. تناقض‌های اخلاقی و روانی نسل هامون بیانگر زوال نسل ایشان است و مادر هامون نیز بعد از عمری زندگی سنتی و دین مدارانه به بی‌اعتقادی رسیده است. مادر هامون نماد نسل سنتی است که از مذهب سرخورده شده و به زوال رسیده است. در این فیلم همه شخصیت‌ها به نحوی با بی‌اعتقادی و بی‌هویتی شرایط زوال را دارند.

در فیلم خانه‌ای روی آب با سه نسل روبرو هستیم. نسل اول، پدر دکتر (عزت‌الله انتظامی) است که در خانه‌ی سالمندان زندگی می‌کند و عادات عجیبی هم‌چون سفر از روی اطلس دارد که به زوال تدریجی وی اشاره می‌کند. دکتر لطیفیان (جمشید مشایخی) نیز نماد این نسل است که زوال خود را در قالب داستانی از هجوم کرم‌های خاکی تعریف می‌کند. نماینده‌ی نسل دوم، دکتر سپیدبخت است که زندگی او، برخلاف نامش، سرشار از سیاهی است. زن‌هایی که با دکتر ارتباط دارند هم می‌توانند انسان‌های از دست رفته‌ی نسل او باشند. نمایندگان نسل سوم اولی پسر دکتر که از خارج بازگشته و دچار اعتیاد است و توانایی ترک آن را هم ندارد. و دومی مژگان است که قصد ترک کشور را دارد و به بیماری ایدز مبتلاست. در این فیلم هر سه نسل سعی بر توجیه خود و مقصر گماردن نسل پیش از خود را دارد. هر سه نسل در گردابی فرو رفته‌اند که خود معترض به آنند (زاهدی لنگرودی، ۱۳۸۲: ۱۳).

تلفیق سوپزکتیویسم و ابژکتیویسم (تصادف عینی)

در فیلم هامون برای درک حقیقت باید از «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» تا «ترس و لرز» و «تذکره الولیا» را خواند تا شاید از بحران معرفتی نجات پیدا کرد. سوپزکتیویسم به حقیقت همچون امری مطلق نمی‌نگرد و بنابراین انسان را رها می‌کند تا هرطور که می‌خواهد به جهان بنگرد و این تلاقی سوپزکتیو و ابژکتیو است. نسخه‌ای که فیلم هامون برای مخاطب خویش می‌پيچد، معجونی است از ذن و تصوف هندی و استشراق و راسیونالیسم دکارتی که در ظرف سوپزکتیویته فیلمساز و واقع‌نمایی نمایان می‌شود. (آوینی، ۱۳۹۳: ۲۲۱-۲۲۲). خانه‌ای روی آب پر از ماجرا و شخصیت‌های تخت است که بدون کوچک‌ترین تمرکزی از آنها عبور می‌کند. کارگردان با نگاهی سورئال داستان خود را پیش می‌برد. وی احتمالاً شخصیت خود را در دکتر سپیدبخت، قرار داده است و تمامی حرف‌های خود را از زبان او بیان کرده است. حتی در ظاهر هم دکتر سپیدبخت را شبیه خود قرار داده است نوع راه رفتن، بازبودن دکمه‌ها، شکم جلو و حرکات کند از سلوک و رفتار خود فرمان‌آرا گرفته شده است.

بی‌تعهدی، خودخواهی و سرگردانی

فراقینی مستقر در فیلم هامون به خاطر احساس خودبتریبینی است که در قشر روشنفکرنا وجود دارد. زمانی که هامون می‌خواهد ریشه ضعف اراده خود را دریابد در گفتگو با خود می‌گوید: «چرا اینقدر در برابر ابراز قدرت ضعیفم؟ این ضعف من از کجا می‌آید؟ از پدرم؟ مادرم؟ وطنم؟ از مهشید؟» هامون منش زندگی و اعتقادات خود را مسئول این بی‌ارادگی نمی‌داند و مشکل خود را در رفتار دیگران جستجو می‌کند.

در مهشید نیز نمادهایی از خودخواهی را می‌بینیم مثلاً زمانی که مشتری از لباسی که مهشید برایش آماده کرده است، خوشش نمی‌آید، مهشید عصبانی می‌شود. طبق چارچوب ذهنی مهشید، هر نظری که مخالف با افکار او باشد، متهم به بی‌سلیقگی است و در نهایت به جایی می‌رسد که آنقدر با جامعه خویش متفاوت می‌شود و خودخواه است که نزد دکتر روانکاو خودخواهی اش را اعتراف می‌کند. شخصیت اصلی خانه ای روی آب در پایان در می‌یابد که نه پدر خوبی است، نه پزشک خوب و سرگردان، وامانده و بی‌هویت است که همانند کشتی بی‌سکان در دریای طوفانی است و احساس کسی را دارد که در دریا در حال غرق شدن است. وی بی‌تعهد به زندگی و جامعه است. او نه به زن خود متعهد بوده است و نه به پدر و فرزند. او رابطه عاطفی با پدر و فرزند خود ندارد. همه را برای خود می‌خواهد. حتی ژاله را هم برای خود می‌خواهد به شرطی که تعهدی برای او ایجاد نکند، جلوی خوردن مشروب و سیگار او را نگیرد. به همین دلیل هم وقتی ژاله حامله می‌شود او را مجبور به سقط می‌کند. دکتر تا آنجا که توانسته با زن‌های زیادی ارتباط داشته است از جمله پرستار و منشی خود و زن‌های خیابانی و....

۳-۴: تحلیل موقعیت مکانی و زمانی

الف: موقعیت مکانی

داستان اصلی هامون در تهران رقم می‌خورد. شهری که بستر رویش روشنفکری در ایران است. مکان دیگر شهر کاشان است که محل زندگی علی عابدینی است. شهر کوچک مذهبی و یادآور شاعر سورئال مسلک، سهراب سپهری است. علی عابدینی که همچون او، چشم‌های خود را شسته و از نگاهی دیگر به دنیا می‌نگرد. کتابسرا مکان دیگری است برای بازنمایی شخصیت روشنفکر حمید و مهشید. در واقع یکی از نقطه اتصالات این دو، قبل از ازدواج، کتاب‌هایی است که با یکدیگر رد و بدل می‌کنند. در آن زمان، مطالعه کتاب‌های فلسفی و عرفانی یکی از نمادهای بارز روشنفکری محسوب می‌شد. یکی از معدود صحنه‌های ارتباط هامون و همسرش که خالی از دعوا است در کتابسراست. فیلم دیگر در تهران ساخته شده است و اوضاع تیره و تاری از جامعه ایرانی نمایش می‌دهد. انتخاب پایتخت کشور، می‌تواند مبین این مطلب باشد که وقتی پایتخت این اندازه با فقر و فلاکت و بدبختی روبرو است دیگر شهرها نیز وضعیت بدتری دارند.

ب: موقعیت زمانی

هامون در اواخر دهه شصت، سال‌های اوج روحیه مذهبی که متأثر از فضای جنگ بود ساخته و اکران شد. می‌توان این فیلم را نقطه عطفی در جریان روشنفکری سینمای بعد انقلاب دانست که موج جدیدی را بین عامه مردم به راه انداخت. موجی که قبل از آن با فیلم *جاره‌نشین‌ها* و سینمای افرادی چون امیرنادری و مخملباف و کیارستمی و تقوایی و ... و با هامون اوج گرفت. «هامون یکی از پر سروصدا ترین فیلم‌های بعد از انقلاب بود. هامون با نگاهی به اصطلاح فلسفی، مخاطب دور خودش جمع کرد و یکسری افراد با کلاه‌های چگوارایی، سیبیل نیچه ای و محاسن درویشانه، به سینما کشاند. در این دوره مفهوم سینمای مبهم خاص یا فیلم معناگرا کاشته شد (قدیمی، ۱۳۹۰). هر چند ممکن است این فیلم، متأثر از حال و هوای روشنفکران خسته از جنگ هشت ساله تعبیر شود، مرتضی آوینی درباره آن می‌نویسد: «من فکر می‌کنم در این طرح، آقای مهرجویی متأثر از القائاتی بوده است که آن روزها فضای فرهنگ و هنر این مرز و بوم را اشغال کرده بود: نوعی عرفان غیر دینی و بی‌ضرر که مظاهر آن افرادی چون سهراب سپهری بوده‌اند» (آوینی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). خانه ای روی آب در دوره اصلاحات ساخته می‌شود. در این دوره جریان مدرنیسم در برابر ارزش‌های دینی رشد چشمگیری می‌یابد. تقابل عرف و دین بیش از هر دوره ای خود را نمایان می‌کند. رسانه‌ها بیش از گذشته نسبت به ارزش‌های دینی جامعه مسلمان جبهه‌گیری می‌کنند. در زمانی که حفظ قرآن در میان کودکان و نوجوانان کشور به عنوان یک عمل تحسین برانگیز شناخته می‌شد. محمد حسین طباطبایی به عنوان کودک حافظ قرآن کانون توجه افکار عمومی بود و ظرفیت الگوسازی برای نوجوانان را فراهم آورده بود. ساخت فیلمی که کودک حافظ قرآن را محور قرار داده است و افراط خانواده او را به تصویر کشیده است منجر به ترسی در خانواده‌هایی که به دنبال حافظ قرآن بودند می‌شود. بازنمایی پدر و مادر این کودک به گونه‌ای بود که آنها به دنبال منفعت خود، کودک را مجبور به حفظ قرآن کرده‌اند.

۴-۴: تحلیل بینامتنیت

الف: بازیگران

خسرو شکیبایی پیش از هامون، بازی ماندگار خودش را در یک مونولوگ ۲۵ دقیقه‌ای از شخصیت مدرس بازی کرده بود، وی دارای صدای خاصی است. آن چهره تکیده و اطوارهای منحصر به فرد وی، معصومیت صورت در عین تیرگی پوست او، انتخاب خوبی برای شخصیت متلاطم و البته به روزهامون است. بی‌تا فرهی نیز اولین تجربه درخشان خود را فیلم هامون نشان داد. چهره جوان و زیبا و شیوه رفتار فرهی، می‌تواند بازنمای خوبی برای شخصیت روشنفکری طبقه بالای مهشید باشد.

در *خانه‌ای روی آب* از بازیگران معروف استفاده شده است. عزت ا. انتظامی، رضا کیانیان، هدیه تهرانی جمشید مشایخی و... نشان دهنده اهمیتی است که فرمان‌آرا در انتخاب بازیگران داشته است. رضا کیانیان بازیگر نقش اول فیلم همسر خواهرزاده سهراب سپهری شاعر سورئال ایران است شخصی که در فیلم بوی کافور عطریاس فیلمساز سابقه همکاری داشته است و دارای پیشینه مذهبی است. عزت الله انتظامی که جزء چهره‌های ماندگار در سینمای ایران است و در فیلم‌های جریان روشنفکری در سینمای ایران در قبل و بعد از انقلاب نقش‌های متفاوتی را بازی کرده است. هدیه تهرانی سوپرستار سینمای ایران که با بازی در فیلم‌های جنجال برانگیز شوکران به عنوان زنی اغواگر و فیلم قرمز به عنوان زنی با شخصیت پارانوئید به شهرت رسیده در این فیلم نقش اول زن را به عهده دارد و مرموز بودن خود را به خوبی نمایش می‌دهد. زنی که قربانی بوده و در پی انتقام است.

ب: عناوین

هامون به معنی زمین هموار و دشت و حتی معنی صحرای قیامت می‌باشد. بنابراین انتخاب نام هامون برای وی هم می‌تواند به معنای سرگشتگی و هویت نامشخص داشتن وی باشد و هم به معنای وسعت حضور چنین اندیشه‌ای در بین مردم. انتخاب نام سماواتی برای روانکاو مهشید نیز قابل توجه است. فردی که از دید هامون، اولین ریشه‌های خراب شدن رابطه اش با مهشید به او برمی‌گردد. بنابراین سماواتی به جای حل مشکل، در واقع مشکل را حادتر کرده است. انتخاب نام سماوات که به معنای آسمان‌ها است و نمایانگر متافیزیک است، برای شخصیتی که در واقع نقطه شروع مشکلات بوده است، قابل تأمل است. علی به عنوان بزرگترین شخصیت مذهبی و عرفانی شیعه و از طرفی عابدینی از خانواده عبادت کردن می‌آید و شخصیتی است که می‌تواند مراد معنوی و دینی قهرمان فیلم قرار گیرد. عنوان فیلم «خانه‌ای روی آب» است. تیتراژ فیلم با نوشته‌هایی معلق در آب آغاز می‌شود. و بدین واسطه بر معلق بودن خانه روی آب تأکید شده است. خانه که در این فیلم نمادی است از زندگی متزلزل دکتر سپیدبخت، به واسطه گناهان او، در واقع وضعیتی معلق و نابسامان دارد. دکتر خانه بر آب ساخته است که هر لحظه در حال غرق شدن است. دکتر چندین بار اقرار می‌کند که انگار در حال غرق شدن است. فامیل دکتر سپیدبخت دنبال القای آنست که این فرد آخر فیلم سپیدبخت خواهد شد. نام پدر دکتر، حسین است وی فردی عیاش و بد دهن بوده که به زن و بچه‌های خود ظلم کرده است و به قول پسرش (دکتر سپیدبخت) خانوم باز بوده است اونم علنی و آشکار نزد خانواده خود. نام پیرزنی که کلاف می‌بافد خانم زمانی است. فردی که نماد سرنوشت افراد است. نام این فرد نیز واضح انتخاب شده است که دارد زمان‌ها را کنار هم قرار می‌دهد تا سرنوشت انسان‌ها را مشخص کند. ژاله تیرانداز که چهره‌ای معصوم و قربانی دارد در پی انتقام از دکتر سپیدبخت است. فامیل وی -تیرانداز- با عملکرد وی در انتقام و همکاری با قاتلان دکتر مطابقت دارد.

ج: سابقه کارگردان و نویسنده

مهرجویی همیشه به دنبال به روز کردن موضوع‌های ساده بوده است که با کمک پرداخت حرفه‌ای به فیلم ظاهر اندیشمندانه می‌دهد و آن را از قصه‌گویی ساده فراتر می‌برد. به همین دلیل است که اندیشه در فیلم‌های مهرجویی، در ارتباط با واقعیات جامعه معنا می‌یابد. لذا داستان ساده خود را در هامون از موج روز -عرفان- می‌گیرد. آدم‌های قشر پایین که مهرجویی در فیلم *دایره مینا* به تبعیت از دیدگاه ناتورالیستی ساعدی آن‌ها را درگیر غرایز بشری دیده و در *اجاره‌نشین‌ها* به حکم موج رایج، چنان بی‌رحمانه تحقیرشان کرده بود، همگی در هامون، عارف می‌شوند. علی عابدینی و حتی رفتگر فیلم و بیمارهای روانی بیمارستان

دولتی هم اشعار عارفانه می‌خوانند (امیری، ۱۳۶۹: ۵۲). فیلم از نظر معنا و نه شکل با دیگر آثار این فیلمساز مرتبط است. رابطه مش حسن و گاو رابطه‌ای عرفانی است. در اینجا رابطه علی و حمید نیز این گونه است. در «پستچی»، تقی همسرش را می‌کشد، در اینجا هامون قصد ترور مهشید را دارد ولی موفق نمی‌شود. از این رهگذر می‌توان نتیجه گرفت که هامون شخصیتی نزدیک به مهرجویی دارد و شخصیت‌های اصلی آثار مهرجویی الهام گرفته شده از شخصیت خود اویند، حالا نه از کردار او که از پندارش اینجاست که تلفیق سوژه و آبه خود را نشان می‌دهد. بهمن فرمان‌آرا که نویسنده و کارگردان خانه ای روی آب است قبل و بعد از انقلاب از فیلمسازان روشنفکری است، پس از مدتی، از سال ۱۳۷۸ تولید فیلم را شروع می‌کند و فیلم بوی کافور عطر یاس را و بعد از آن فیلم خانه‌ای روی آب و یک بوس کوچولو را ساخت. این سه فیلم به سه گانه معروف می‌شوند که هر سه با موضوع مرگ است. فرمان‌آرا زندگی خود را بیشتر در خارج ایران گذرانده و در آمریکا مشغول فیلمسازی بوده است. وی متأثر از فیلمسازی چون بیلی وایلد و اینگمار برگمان و همچنین هوشنگ گلشیری نویسنده شهیر سورنال بود (مصاحبه با هفته نامه چلچراغ، ۹۶/۱/۲۲) فیلم شازده احتجاب وی نیز که فضایی سورنال دارد برگرفته از رمان گلشیری است.

۵-۴: تحلیل متن

الف- نظام نشانه‌شناختی تصویری

تصاویر در این فیلم کاملاً معنادار است. حرکت‌های دوربین اغلب حاوی منطق و اجرای آن توأم با سنجیدگی است. شروع و متن و پایان فیلم هامون که سرشار از معانی سورنالیستی است که در قسمت‌های پیشین به آن پرداخته شد. در خانه ای روی آب نیز با اینکه دکتر سپیدبخت شخصیتی گناهکارست ولی غالباً با فاصله متوسط و زاویه هم سطح چشم نشان داده می‌شود که مخاطب با او همذات‌پنداری کند. و دوستش دارد. این گونه زاویه دلالتی هستند بر روزمرگی، زندگی عادی دکتر و همذات‌پنداری مخاطب با سوژه. در این سکانس‌ها دائماً بر روابط دکتر با پرستاران و منشی اش تاکید می‌شود (دکتر با اکثر اینها روابطی ناسالم داشته و یا دارد). اصرار بر نمایش مکرر پیرزنی که مشغول بافتن کلاف‌های رنگی است، پسرچه حافظ قرآن و گفتگوهای او در سکانس‌های پایانی از جمله تمهیداتی است که در فیلم با کارکرد نشانه‌های سورنال و ماورایی قابل ارزیابی است. در دو صحنه آخر فیلم از زاویه سرآزیر استفاده شده است. در یک صحنه که دزدان او را می‌کشند زاویه سرآزیر نشان داده می‌شود که یعنی فردی ماورائی مراقب او است مخصوصاً جایی که نام خدا را می‌برد. در صحنه آخر نیز وقتی وارد جایی بهشت گونه می‌شوند با زاویه سرآزیر، تحت مراقب بودن آنها توسط ماوراء فهمیده می‌شود و از طرفی قدرت و هیبت آن نیروی ماورائی را نشان می‌دهد. کلافی که پیرزن می‌بافد نمادی است از روزگار که سرنوشت انسان را می‌بافد. تار عنکبوت که در سکانس‌های آخر فیلم آمده می‌خواهد با اشاره به آیه قرآن (سست‌ترین خانه‌ها خانه عنکبوت است) سست بودن خانه و زندگی دکتر سپیدبخت را بیان کند که برای خودش ساخته است. نمادهای معنوی فیلم هم بیشتر نگاهی ظاهری و سطحی به دین دارد نه نگاهی عمیق و براساس میانی اصیل دین. در این فیلم در نماد، با سورنال طرف هستیم و در برخورد با شخصیتها با رئال. فرمان‌آرا در فیلمش تلاش کرده است رئالیسم و سورنالیسم را مخلوط کند.

ب- نظام نشانه‌شناختی حرکتی

حرکت‌های رفت و برگشتی هامون و مهشید و نیز تعقیب کردن دکتر توسط عده ای ناشناس و تغییر مسیر دادن دکتر برای فرار از تعقیب آنها از جمله حرکت‌هایی است که ضمن کمک به داستان پردازی بیانگر ابهام و سرگردانی سورنالیستی حاکم بر فیلم هاست. حرکت همگی در دشت (هامون) و خودکشی حمید، تصادف با فرشته و زخمی شدن دست دکتر در اثر لمس فرشته و در سکانس‌هایی خوب شدن زخم دست دکتر با نگاه و خمیازه پسرچه حافظ قرآن، حرکت‌های مدام پیرزن در بافتن کلاف‌ها بیانگر فضای ماورائی حاکم بر فیلم است. با توجه به وجود فضاهای انتزاعی تمهیداتی نظیر بهره‌گیری از دیزالو و نماهای حرکتی در فیلم دیده می‌شود که علاوه بر طراحی صحنه در نوع انتخاب برخی پلان‌ها نیز وجه انتزاعی فیلم رعایت شده است.

ج- نظام نشانه‌شناختی گفتاری

مهمترین قسمت نشانه‌های گفتاری مربوط به دیالوگ‌هاست. دیالوگ‌های این فیلم‌ها سرشار از مفاهیم و پیام‌های معنایی است. یکی از نتایج وضعیت غیرقابل تحمل در جامعه که منجر به عصبانیت افراد می‌شود و بیانگر جامعه ناامید است در فیلم مشهود است. در فیلم هامون همه شخصیت‌ها بخاطر یک جامعه نامتوازن نسبت به یکدیگر بددهنی می‌کنند و عصبی هستند. نمونه‌هایی از این بددهنی عبارتند از این قبیل عبارات: «زکی! تو راه نمی‌تونی بری نغله... تو ممکنه سخته کنی بیفتی تیلی نغله شی، ای به گور پدر مهشید، می‌خواستی یه آنترشو بگیری، زنیکه‌ی احمق عوضی رو. بذار بره گم شه، زنیکه‌ی احمق عوضی رو. بذار بره گم شه، احمق. دیبونه، یه گهی می‌شم. اما هیچ پخی نشدم، هیچ بعید نیست نگاش از نگاه من و تو گه‌تر باشه، توی این مملکت بخل، حسادت، کینه و تنگ نظری شغل دوم همه است از دوست بگیر تا دشمن».

در سکانسی که دختر ایدزی با دکتر دیدار می‌کند دختر اگرچه به سنت‌های مذهبی و همچنین آبروی خانواده خود پای‌بند نیست، اما درصدد وصلت با خانواده‌ای پای‌بند به اصول و سنت است. او با آنکه خود در لجن‌زار اعمال خویش فرو رفته است، می‌خواهد دیگری را نیز آلوده کند. وی در تردیدی دردنک، حالت غریقی را دارد که در تلاطم تصمیمی سرنوشت‌ساز، وامانده است، تصمیمی که می‌تواند منتهی به رستگاری وی و یا منجر به ایجاد گناهی نابخشودنی شود. او که قربانی «خود» شده است آیا می‌تواند از قربانی کردن دیگران حذر نماید؟ آیا او با متلاشی شدن خود، دیگران -را نیز به این سرنوشت خواهد کشاند؟ پاسخ نهایی دکتر این است که هر چه می‌خواهی بکن اما بچه‌دار نشو.

تفکر ضد مذهبی در این آثار مشهود است. اعتقاد یکی از ارکان و ساحت‌های سه‌گانه مذهب و دین است. در هامون گفتگوهای فیلم سرشار از بی‌اعتقادی، پوچی و نهیلیسم است و نوعی ناامیدی از رسیدن به حقیقت و یا حتی وجود حقیقت در آن وجود دارد. هامون در گفتگویی با دکتر روانکاو از بی‌اعتقادی خود می‌گوید: «دارم فرو می‌رم. من دیگه به هیچی اعتماد ندارم. به هیچی اعتقاد ندارم. دارم هدر می‌رم...» نمونه دیگر، بی‌ایمان شدن مادر بزرگ اوست. زمانی که هامون متوجه می‌شود او نیز ایمانش را از دست داده است: هامون: «حالا می‌فهمی مادر که چقدر گول خوردی؟ تو هم مته منی. دیگه به هیچی ایمون نداری». این بی‌ایمانی مادر بزرگ در آخر عمر، با توجه به شخصیت مذهبی او و با توجه به شکل سنتی زندگی او و عدم رابطه با روشنفکران جامعه، بسیار دور از ذهن می‌نماید. اما فیلم ناچار است برای سرایت دادن شک و بی‌ایمانی به جامعه، مادر بزرگ پیر سنتی را نیز درگیر بی‌ایمانی کند. همه افراد مذهبی افراطی هستند و فردی مذهبی متعادل در فیلم وجود ندارد: پدر پسر بچه حافظ قرآن، تلاش دارد به هر طریقی به فرزند خود قرآن آموزش دهد بدون اینکه ظرفیت انسانی و کودکانه او را در نظر بگیرد. او علت بیماری فرزند خود را خستگی می‌داند: «من تمام زندگیم رو وقف این پسر کردم... این بچه خستگی سرش نمی‌شه. یک سال تمام ۵ صبح هر روز از خواب بیدارش کردم تا ۱۰ شب، قرآن براش خوندم و اون حفظ کرده یک بار هم نگفت خسته هستم... شبی که به دنیا آمد... آسمان پر از ستاره‌های دنباله دار شده بود برگشتم توی بیمارستان به خانوم گفتم خانوم این بچه با بچه‌های دیگمون فرق داره» در حقیقت پدر مذهبی این فیلم، درکی درست نه از فرزند و ظرفیت او دارد و نه از حفظ قرآن. در پایان فیلم پسر بچه علت این کار و فشار پدر و مادرش را توضیح می‌دهد: «من وقتی شروع کردم که قرآن حفظ کنم اولش به خاطر تشویق و جلب توجه بود ولی به محض اینکه معنی اون چیزی که می‌خونم رو فهمیدم دیدم به هر چیز و هر جا نگاه می‌کنم خدا رو حس می‌کنم این حس آنقدر به من لذت می‌داد آنقدر کیف داشت آنقدر آرامش داشت که من همه قرآن رو حفظ شدم ولی پدر و مادر من رو یک جاهای می‌بردند که من باید قرآن می‌خوندم وقتی این رو فهمیدم از قهر خدا خیلی ترسیدم و یکدفعه از ترس نبودن خدا حتی برای یک لحظه بیهوش شدم». نمونه دیگر افراط مذهبیون در فیلم وقتی است که مردی با همسرش (خانم محمدی) نزد دکتر می‌آیند و زنش برای بار یازدهم باردار است. در اینجا دکتر ناراحت می‌شود ولی مرد این فرزندان را لطف خدا می‌داند و دیالوگی که رخ می‌دهد نیز چهره نامعقول را از یک مرد مذهبی ارائه می‌دهد.

د- نظام نشانه‌شناختی آوایی و موسیقایی

نظام موسیقایی در فیلم های مهرجویی بسیار سنجیده و حسابگرانه است. هامون با نوای موسیقی، «باخ» - به سبک آثار برگمان - آغاز و سریعاً با رؤیای هامون باز می‌شود (فراستی، ۱۳۶۹: ۷۹). استفاده از این موسیقی وهم آلود به همراه حرکات بی نظم شخصیت‌ها در آغاز فیلم که معلوم نیست به سوی کجا در حال حرکتند، توانسته بحران فکری هامون و سرگشتگی وی را هر چه بهتر به تصویر بکشد و مخاطب را در آغاز با شخصیت فیلم آشنا کند. در صحنه‌ای که هامون برای پیدا کردن مراد خود - علی عابدینی - به کاشان می‌رود، از ساز نی استفاده شده است و نوایی عرفانی را تولید کرده است. همانطور که می‌دانیم ساز نی در فرهنگ عرفانی ما جایگاه ویژه‌ای دارد: بشنو از نی چون حکایت می‌کند* وز جدایی‌ها شکایت می‌کند. نی در مقایسه با سایر سازهای ایرانی، جایگاه بسیار ویژه‌ای در فرهنگ عمومی مردم دارد. در ایران قدیم، تقریباً در هر خانه‌ای می‌شد ردی از ساز نی پیدا کرد. به عبارتی این ساز موقعیتی کم و بیش مثل دیوان شعر حافظ شیرازی داشته است که بیشتر مردم ایران نمونه‌ای از آن را در منزل نگهداری می‌کردند. علت این گرایش توده‌ها به ساز نی را می‌توان در جنس صدای آن که همواره تسکین دهنده دردها و جدایی‌ها بوده است، جست و جو کرد

ساز دیگری که از آن در فیلم استفاده شده است تار است. از این ساز دو شخصیت استفاده کرده‌اند. مهشید و علی عابدینی. نفر اول مهشید است که با لباس مشکی به صورتی ناکوک، اولین تجربه تارزنی خود را برای هامون اجرا می‌کند و مورد تشویق همسرش قرار می‌گیرد. مهشید برای رها شدن از روزمرگی و رسیدن به آن چیزی که در ذهن دارد تجربه‌های متفاوتی می‌کند که یکی از آن‌ها موسیقی و تار زدن است. که البته در این تجربه ناموفق است و آن را ادامه نمی‌دهد. نفر دوم، علی عابدینی است. او بر تار تسلط دارد و به زیبایی آهنگ می‌نوازد. صدای تار برای دومین بار زمانی به گوش می‌رسد که هامون برای پیدا کردن جواب سوال‌های خود نزد علی می‌رود. فیلم به نوعی، آرامش و حقیقت - البته به طور نسبی - را با کمک سازهای سنتی ایرانی بازنمایی می‌کند. کارگردان با نمایش این گونه سازهای سنتی اصیل می‌خواهد به گونه‌ای نگاه عرفانی خود در فیلم را با سنت ایرانی پیوند بزند زیرا عارفان زیاد از ساز استفاده می‌کردند و از طرفی در فرهنگ اصیل ایران نیز رواج داشته است. موسیقی که در تیتراژ خانه ای روی آب آمده است، موسیقی سرد است که ناامیدی و یاس را در مخاطب ایجاد می‌کند. کارگردان موسیقی را مثل محتوای فیلم، غم انگیز و ناامید کننده انتخاب کرده است. در کنار استفاده از این نوع موسیقی، از نی هم استفاده کرده است که جنبه معناگرا و عرفانی فیلم را نشان دهد. در حقیقت مفهوم رئال و سوررئال و تلفیق این دو را که کارگردان در فیلم تلاش کرده نمایش دهد در موسیقی آن نیز دیده می‌شود.

در زمانی که پیرزن دارد کلاف را می‌بافد، موسیقی کاملاً معنوی و عرفانی می‌شود تا نشان دهنده شخصیت معنوی پیرزن باشد ولی در همینجا نیز، غم انگیز بودن و ناامیدی از موسیقی القاء می‌شود. در صحنه دیگر که مرد و زن باردار به مطب دکتر می‌آیند و وقتی دکتر به دلیل اینکه شوهر زن، حرف دکتر برای بچه دار نشدن را قبول نکرده، از معاینه زن صرف نظر می‌کند. وقتی زن باردار می‌خواهد از مطب خارج شود، موسیقی به شدت به کمک این صحنه می‌آید و با تلفیق موسیقی با نی، شدت ظلمی که در جامعه و توسط شوهر به دلیل خواستن بچه زیاد بدون در نظر گرفتن ظرفیت زن انجام می‌شود را نشان می‌دهد. موسیقی در اینجا تمام مظلومیت زن را به تصویر می‌کشد و مخاطب را تحت تاثیر قرار داده و تنفر جدی از شوهر زن که فردی مذهبی است ایجاد می‌کند. در این صحنه وقتی زن باردار هنگام خروج به دکتر نگاه می‌کند، موسیقی نشان می‌دهد که حتی دکتر نیز دارد به این زن ظلم می‌کند چرا که زن باردار که مقصر نیست ولی باید تاوان تفکر شوهرش و دکتر را بدهد که در ادامه فیلم هم به دلیل همین بارداری می‌میرد. مهمترین سکانس که موسیقی کمک شایانی به آن کرده است صحنه است که دکتر سپیدبخت کشته می‌شود و به همراه پسر بچه به دنیای دیگری که احتمالاً بهشت است وارد می‌شوند. زوایه دوربین به بالا می‌رود و موسیقی اگرچه هنوز غم انگیز است ولی حالت خواندن لالایی دارد و می‌خواهد به گونه به آرامش رسیدن دکتر سپیدبخت را نشان دهد و به گونه‌ای بفهماند که افراد به دوران کودکی خود که پاک هستند می‌رسند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

هامون و خانه‌ای روی آب آثاری سورئالیستی‌اند. این فیلم‌ها یکی در پایان دوران جنگ و دیگری در دوران اصلاحات که دولتی حامی جریان روشنفکری محسوب می‌شود ساخته و اکران شد؛ در هر دو فیلم بازنمایی هنرمندانه‌ای از وضعیت سیاه و آشفته از جامعه ایران صورت می‌گیرد که معلول شرایط حاکم بر کشور است. افراد قربانی جبر مکانیکی روزگاری هستند که سیاست‌های حاکم ایجاد کرده است. مردم سرگردان و متحیر، تکلیفشان با خودشان مشخص نیست. جامعه‌ای که شخصیت‌ها و نسل‌های مختلف ناامید و روبه‌زوال هستند خودخواهی و بی‌تعهدی و حسادت امری عادی است. جامعه مذهبی و مذهب‌یون افرادی غیرمعقول و افراطی هستند که در ایجاد این شرایط تیره و تاریک مقصرند یا در پایان کار پشیمان می‌شوند. هر چند بازنمایی مشکلات و مسائل توسط فیلمسازان از نقاط قوت فیلم‌هاست ولی فیلمساز بدون توجه به حساسیت‌های مذهبی جامعه دینی ایران، مسائل را به تصویر می‌کشد که به نظر می‌رسد شایسته است در فیلم‌های اجتماعی بافتار و باورهای مذهبی یک جامعه با ظرافت بیشتری مورد بررسی، نقد و واکاوی قرار گیرد.

این فیلم‌ها تلاش می‌کنند با ترکیب عقلانیت سیال، تخیل، رویا، واقعیت، فراواقعیت، سوژه و آبژه فضایی سورئال در فیلم خلق می‌کند. لذا می‌توان بر اساس تحلیل گفتمان اصول حاکم بر فیلم را چنین برشمرد: رئالیسم سیاه و عقلانیت سیال از واقعیات جامعه؛ دال‌های مرکزی تفکر سورئالیستی می‌باشد، شگفتی، آشفتگی و ابهام ناامیدی و عدم تصور آینده برای نسل‌های جامعه، نقد افراطی مذهب و قشر متدین جامعه، جبرگرایی مکانیکی، آزادی، زوال نسل‌ها، تلفیق سوژه و آبژه و بی‌تعهدی و خودخواهی و سرگردانی از جمله دال‌های پیرامونی جریان سورئالیستی سینمای ایران است که در این آثار بازنمایی شده است. در تحلیل بینامتنیت استفاده از بازیگران شاخص مانند خسرو شکیبایی (شخصیت متلاطم) و بیتا فرهی (بازنمایی شخصیت روشنفکر طبقه بالا) در هامون و رضاکیانیان (شخصیتی ژانوسی با پیشینه مذهبی و نقش‌های غیرمذهبی و نسب خانوادگی سورئال)، عزت‌الله انتظامی (ایفای نقش‌های متعدد در فیلم‌های اجتماعی و روشنفکری ایران قبل و بعد از انقلاب) و هدیه تهرانی (زنی اغواگر در فیلم شوکران و شخصیتی مرموز که در این فیلم قربانی و به دنبال انتقام است) که با انتقال مفاهیم مرتبط و باورپذیری ماجرای فیلم به پیش بردن فیلم کمک می‌کند.

در خصوص فیلمسازان می‌توان گفت که شخصیت هامون شبیه به شخصیت مهرجویی است و شخصیت‌های اصلی آثار مهرجویی در قبل از این فیلم نیز الهام گرفته شده از شخصیت خود اویند، حال آنکه از کردار او که از پندارش اینجاست که تلفیق سوژه و آبژه خود را نشان می‌دهد. بهمن فرمان‌آرا نیز در سه‌گانه آثار خود مرگ و رویا را که سرشار از شگفتی و اضطراب برای مخاطب است به تصویر می‌کشد و فضایی سورئال خلق می‌کند. در تحلیل متن نظام‌های نشانه‌شناختی چهارگانه به خوبی بیانگر ویژگی‌های سورئال در فیلم‌هاست.

نشانه‌شناسی تصویری: زاویه سرازیر دوربین بیانگر تحت‌مراقب بودن توسط نیروئی ماورائی است. کلاف سردرگم پیرزن بیانگر سرنوشت متلاطم و جبری، تار عنکبوت بیانگر سست بودن خانه، تاریک بودن تابلوهای خانه بیانگر فضای ناامیدی و تاریک جامعه و غیره است.

نشانه‌شناسی حرکتی: تعقیب کردن دکتر و تغییر مسیر بیانگر سرگردانی و ابهام، کلاف‌بافی‌های مداوم پیرزن و بهبود زخم با لمس پسر بچه حافظ قرآن بیانگر ماورائی بودن و بهره‌گیری از دیزالو و نمادهای حرکتی در فیلم بیانگر وجه انتزاعی حاکم بر فیلم است. **نشانه‌شناسی گفتاری:** دیالوگ‌های فیلم‌ها که در آن دعوا، بددهنی و بی‌اخلاقی مشهود است بیانگر ناامیدی و وضعیت سیاه جامعه است. افراط‌گرایی اقشار مذهبی و غلبه نگاه ضدمذهبی در دیالوگ‌های این آثار مشهود است.

نشانه‌شناسی آوایی و موسیقایی: استفاده از نوای موسیقی وهم‌آلود باخ به سبک آثار برگمان بحران فکری هامون را به تصویر می‌کشد و استفاده از نر در هر دو فیلم بیانگر وجه ماورایی و عرفانی فیلم است و استفاده از تار بیانگر تلاش برای کسب آرامش از طریق سازهای سنتی ایرانی است. موسیقی سرد در تیتراژ *خانه‌ای روی آب القای ناامیدی است.*

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر اصول حرفه‌ای پژوهش رعایت شده است

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

پژوهش توسط نویسنده مسئول انجام شده و نویسندگان همکار در نقش راهنما و مشاور در این مقاله همکاری داشته‌اند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

- آقابزرگی‌زاده، شیوا؛ سهراب‌زاده، مهران و بابایی‌فرد، اسدالله. (۱۴۰۱). بازنمایی پایگاه اجتماعی زن در سینمای عامه‌پسند ایران در دهه ۷۰، فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۴(۴)، ۲۴-۴۷.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: نشر مرکز.
- اسماعیلی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۶). *بررسی انتقادی جریان‌های فرهنگی سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران*، پایان‌نامه دکتری دانشگاه باقرالعلوم (ع).
- ادگار، اندرو و سج ویک، پیتز. (۱۳۸۷). *مفاهیم بنیادی نظریه‌های فرهنگی*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- امیری، شهاب. (۱۳۸۲). *خانه کاغذی (خانه‌ای روی آب)*، کد خبر ۲۰۱۲۱، قابل دسترسی در <http://article.tebyan.net>
- آوینی، مرتضی. (۱۳۹۳). *آیین جادو*، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: واحه.
- بوردول، دیوید. (۱۳۸۷). *مطالعات سینمایی امروز و فراز و نشیب‌های کلان‌نظریه: پست‌تئوری*، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، در *سینما ۱، گردآوری و ویرایش مازیار اسلامی*، ناشر فرهنگ صبا.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. (۱۳۸۸). *هنر سینما*، ترجمه فتح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- بوند، شقایق. (۱۳۹۴). *تاثیر مکتب سوررئالیسم در طراحی پوسترهای سینمایی در ایران بین سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۳*، تهران: پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شاهد.
- بونوئل، لوئیس. (۱۳۷۷). *شمعون صحرا*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: انتشارات علم و زندگی.
- بیات، حسین. (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *در جستجوی زبان نو*، تهران: انتشارات نگاه.
- پرهام، سیروس. (۱۳۴۹). *رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات*، تهران: آگاه.
- ترنر، گریم. (۱۳۹۵). *سینما: کنش اجتماعی*، ترجمه علی سیاح، تهران: دنیای اقتصاد.
- توپچی، صبرینه. (۱۳۸۸). *بازخوانی رویکرد سوررئالیسم در نقاشی نوگرایی ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه علم و فرهنگ.
- ثروت، منصور. (۱۳۹۵). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: انتشارات سخن.
- جاروی، آی سی. (۱۳۷۹). *ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها*، ترجمه اعظم راودراد، فصلنامه سینمایی فارابی، ۳۸.

جی. باتلر، جرمی. (۱۳۸۸). *تلویزیون؛ کاربرد و شیوه‌های نقد*، ترجمه مهدی رحیمیان، تهران: دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

حسینی، سید مجید. (۱۳۹۵). *تن دال، تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران*، ۱۳۵۷-۱۳۹۰، تهران: نشر از نو.

حسینی‌رابری، شاهپور. (۱۳۹۶). *زیباشناختی سوررئالیسم، سینمای مدرن و پست‌مدرن*، تهران: نشر نظری.

حیدری، غلام. (۱۳۶۶). *زمان در سینمای ایران، ماهنامه فیلم*، ۵۴.

داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

راوودراد، اعظم. (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

زاده‌وش، محمدرضا. (۱۳۹۰). *اصفهان، آشنایی با سبک‌های ادبی و مکتب‌های هنری*، باشگاه ادبیات و کتابخانه مجازی.

زاهدی لنگرودی، احمد. (۱۳۸۲). *نگاهی به فیلم خانه‌ای روی آب*، مجله کلک، ۱۳۸.

سلبی، کیت و کاودری، ران. (۱۳۸۰). *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمه: علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات سروش.

سلطانی، سیدعلی‌اصغر. (۱۳۹۱). *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نشر نی.

سلیمانی، محمد. (۱۳۶۹). *سکویی برای جهش، اطلاعات هفتگی*، ۲۴۸۹.

شهباء، محمد و درخشنده، ابوالحسن. (۱۳۹۸). *ویژگی‌های سوررئالیسم جدید در سینما؛ با نگاهی به آثار دیوید لینچ، پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۲.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۵). *مکتب‌های ادبی*، تهران: انتشارات نگاه.

ضمیران، محمد. (۱۳۸۲). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه.

فراستی، مسعود. (۱۳۶۹). *روشنفکر، پس هستم*، مجله سوره، ۱ (۱۷ و ۱۸).

فیاض، ابراهیم و بیچرانلو، عبدالله. (۱۳۹۶). *سینمای ملی ایران، رویکردی مردم‌شناختی-ارتباطی*، تهران: نشر سوره مهر.

فیسک، جان. (۱۳۸۰). *فرهنگ تلویزیون*، ترجمه مژگان برومند، ارغنون، ۱۹.

قدیمی، مسعود. (۱۳۹۰). *نقدی بر هامون ساخته مهرجویی برگرفته از* <http://www.cinema-for-today.blogfa.com>

کیسبی‌یر، الن. (۱۳۸۶). *درک فیلم*، ترجمه بهمن طاهری، تهران: نشر چشمه.

عباسی، محمود و آمنه دهقانی. (۱۳۹۵). *سوررئالیسم در رمان رود راوی / بوتربا خسروی*، همایش بین‌المللی انجمن ترویج ادبیات و زبان فارسی، دانشگاه گیلان.

مجدی‌زاده، زهرا و حجازی، منصوره و بیچرانلو، عبدالله. (۱۴۰۱). *ظهور شبه‌فمینیسم نئولیبرال در صفحات اینستاگرامی زنان*

ایرانی، فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۴(۴)، ۴۸-۷۲.

مصاحبه با بهمن فرمان‌آرا. (۱۳۹۶). *هفته‌نامه چلچراغ*، ۹۶/۱/۲۲.

میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۹۵). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران: نشر مهناز.

هواکو، جرج. (۱۳۶۱). *جامعه‌شناسی سینما*، ترجمه بهروز تورانی، تهران: نشر آیین.

هیوارد، سوزان. (۱۳۹۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.

References

Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Berg Publication.

Jørgensen, M. W., & Phillips, L. J. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. Sage Publication.