

یه حبه قند: بازآفرینی دیالکتیک رخداد و روزمرگی در حیات اجتماعی

جمال محمدی^۱

چکیده

یه حبه قند، از منظر جامعه‌شناسی هنر و با نگاهی نئوفرمالیستی، بیانگر نکات بدیعی در مورد حیات اجتماعی فرد ایرانی است. این فیلم، با فرمی مشابه با فرم آثار امپرسیونیستی، تکه‌پاره‌های زندگی روزمره ایرانی را به آشناترین وجه با هم ترکیب می‌کند، اما در عین حال، با برجسته‌سازی عنصر رخداد و نمایش دیالکتیک رخداد و روزمرگی، از این زندگی آشنایی‌زدایی می‌کند. عمل آشنایی‌زدایی در چارچوب یک پس‌زمینه تاریخی-اجتماعی انجام می‌شود: تصویری از بافت سنتی جامعه ایران که در معرض تهدید عناصر مدرن است. تحلیل نئوفرمالیستی اثر (یعنی تحلیل قواعد فرمیک و اصول ساختار روایی اثر به‌منظور ایضاح معانی ارجاعی، آشکار، تلویحی و دلالت‌گر) و نیز تفسیر نتایج این تحلیل در پرتو رویکرد نظری تحقیق نشان می‌دهد رخدادی که امر روزمره را منهدم می‌سازد خود، جزء جدایی‌ناپذیر آن است. رخداد در کنه روزمرگی لانه کرده است و حتی بالا انداختن یک حبه قند می‌تواند کام جمع انبوهی را تلخ کند: زندگی روزمره آستن ضد خویش است و بدهت آن در چشم‌به‌هم‌زدنی به هم می‌ریزد. همه چیز از دل زندگی برمی‌خیزد و ورای آن چیزی وجود ندارد. با وقوع هر رخداد و به هم ریختن سیر طبیعی امور، روزمرگی از نو آغاز می‌شود و خود آن رخداد منهدم‌کننده به تدریج بخشی از امر روزمره جدید می‌گردد.

واژه‌های کلیدی

روزمرگی، رخداد، امپرسیونیسم، مونتاژ، دیالکتیک.

مقدمه

بافرض جامعه‌شناسی هنر این است که بدون لحاظ کردن زمینه‌های اجتماعی و شرایط عینی تاریخی، هرگونه درک و تفسیر تولیدات هنری ناگزیر انتزاعی خواهد بود. این فرض دلالت دیگری نیز دارد و آن اینکه فهم حیات اجتماعی بعضاً نیازمند تمسک به تولیدات هنری است. این نیاز به‌ویژه جایی که موضوع مطالعه «امر روزمره» است ملموس‌تر می‌شود، امری که سرشتی آشفته، متناقض و دشوارفهم دارد و تن به تعقل روشمند نمی‌دهد. استدلال این جستار آن است که یک طریق مناسب فهم این «امر پیچیده» تحلیل انتقادی شیوهٔ برساخت/بازآفرینی هنری آن است، زیرا «اثری هنری که مضمون یا پدیدهٔ خاصی را موضوع خود قرار می‌دهد درواقع می‌تواند به شناخت ما از آن موضوع و از اینکه درک مردم یک جامعه در یک برههٔ تاریخی خاص از آن مضمون یا پدیده چگونه بوده است کمک کند» (مایک هپ‌وُرت، در انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵: ۱۱۵). به بیان دیگر، هم خود آثار هنری و هم واکنش‌های معاصران به آن آثار می‌توانند بصیرت‌ها و شناخت‌هایی ویژه به ما بدهند که دستیابی به آنها جز بدین طریق حقیقتاً دشوار است. در خصوص امر روزمره، شناخت ژرف لزوماً شناختی انتقادی به مدد آفریده‌های هنری است، چراکه این نوع شناخت با رسوخ به کلیت انضمامی این پدیده تناقض‌ها، گسست‌ها، شکاف‌ها و کلاً برساخت پارادوکسیکال و غیرضروری آن را نامستور می‌سازد. البته باید به یاد داشت که خود هنر پدیده‌ای به‌شدت رازآلود است و «رازآلودبودن آن دقیقاً محصول مستور بودن پیوند آن با امر معمولی و ابعاد این جهانی زندگی اجتماعی است. درواقع جهان هنر جهان انکار تمام‌عیار امر اجتماعی است» (بورديو، ۱۹۹۲ [۱۹۷۹]: ۱۱). اما رسالت و درون‌مایهٔ اصلی بخش اعظم، اگر نگوییم کل، جامعه‌شناسی هنر «به زمین آوردن» هنر و برملاکردن پیوند ارگانیک آن با زندگی روزمرهٔ اجتماعی است (انگلیس، ۱۳۹۵: ۱۰۶). جامعه‌شناسی که سعی دارد با تأمل در آفریده‌های هنری بصیرتی ژرف از جهان زندگی کسب کند درواقع «به‌دنبال درکی از زندگی است که در متن آن گسست بین امر باواسطه و بی‌واسطه، امر انضمامی و انتزاعی، و فرهنگ و طبیعت مرتفع می‌شود» (لوفور، ۱۹۹۱: ۷۶).

فیلم یه حبه قند مونتاژی است از جهان زندگی ایرانی، مونتاژی که دیالکتیک روزمرگی و رخداد را به شیوه‌ای هنری بازآفرینی کرده است. اگر بپذیریم که جهان زندگی، یا همان «مخزن کنش‌های غیرتأملی و اندیشه‌های آشفته و نامنظم» (گاردینر، ۱۳۸۱: ۴۶)، همواره به میانجی تخیل بشری در حال ساخته شدن است، باید بر شناخت‌پذیری آن از طریق تولیدات هنری صحنه بگذاریم، زیرا این تولیدات هم در پیوندی ریشه‌ای با آن هستند و هم خود سعی در بازآفرینی آن در قالب فرم‌هایی ناآشنا دارند (دو وینیو، ۱۳۸۸: ۱۱). از این دید، یه حبه قند به چالش کشیدن فرم‌های آشنای زندگی روزمره است و می‌کوشد در قالب فرم‌هایی ناآشنا تصویری دگرگونه از جهان زندگی بیافریند. دیالکتیک رخداد و روزمرگی، که بستر سازنده و زاینده حیات اجتماعی است و استحاله جهان حادث به جهان بامعنا در دل آن اتفاق می‌افتد (گاردینر، ۱۳۸۱: ۴۸)، «تم اصلی» این فیلم است که بیانی هنری می‌یابد. قصد ما نیل به فهمی جامعه‌شناختی از این بیان هنری است، آن‌هم با تکیه بر این فرض که نه بیان هنری چیزی جدا از زندگی واقعی است و نه زندگی واقعی هستی‌ای عریان و خیال‌زدوده دارد. این فیلم نه در قالب یک درام متعارف، بلکه همچون پرتره‌ای امپرسیونیستی امر روزمره را در کلیت انضمامی‌اش، با تمام تناقض‌ها/ترک‌ها/تکه‌پاره‌های آن، همچون تصویری متحرک و زنده بر بوم سینما طراحی می‌کند. به علاوه، درست به‌مانند خود امر روزمره، کلیتی زنده است که هر نوع تلاش برای تفکیک و دسته‌بندی اجزا و کیفیات فنی و محتوایی‌اش حاصلی جز تخریب اثر ندارد. پرسش این است که این اثر چه چیزی درباره زندگی روزمره انسان ایرانی به ما می‌گوید؟ کدام ابعاد و لایه‌ها و سطوح عادی‌شده و بدیهی‌پنداشته‌شده آن را آشنایی‌زدایی می‌کند؟ چگونه ضرب‌آهنگ‌ها، حفره‌ها، رفوشدگی‌ها، سیالیت و محوریت آن را می‌نمایاند؟ انتخاب چنین اثری برای شناخت امر روزمره ایرانی غیرمستقیم در حکم ارائه پاسخی به این پرسش است که اگر عقلانیت سنجشگر قادر به رفتن به اعماق امر روزمره نیست، در آن صورت هنر چگونه این کار را انجام می‌دهد؟ این جستار درصدد است تا نخست با تمسک به رویکرد نئوفرمالیسم تصویر بازنموده از دیالکتیک رخداد و روزمرگی در این فیلم را واکاوی و معرفی کند، و سپس دلالت‌های اجتماعی این تصویر را با زبان فنی جامعه‌شناسی تشریح نماید.

سینما و حیات اجتماعی

حیات اجتماعی نسبت به هیچ نوع فرم هنری، از جمله نسبت به اثر سینمایی، امری بیرونی نیست، بلکه در ساختار آن تنیده شده است. به بیان دیگر، آثار سینمایی همواره در متن شرایط عینی اجتماعی/تاریخی تولید و مصرف می‌شوند. اما همین آثار نشان می‌دهند که خود حیات اجتماعی، درست به‌مانند محصول سینمایی، مفصل‌بندی‌ای است از عناصر حادث و نابه‌هم‌پیوسته، و فقط مونتاژ هنری دوباره این عناصر است که گسستگی‌ها و چندپارگی‌های آن را به ما می‌نمایاند؛ یعنی خود زندگی در اصل شبیه پرتراه‌ای امپرسیونیستی است، فیلمساز فقط آن را در اثر سینمایی‌اش از نو می‌آفریند، البته به‌شکلی ناآشنا. تولید سینمایی در عین اینکه عمیقاً ریشه در دینامیسم حیات اجتماعی دارد، تلاشی است برای ارائه فرمی دگرسان و ناآشنا از تجربه‌ها/معناها/رخدادهای نهفته در متن زندگی؛ بدین‌سان بعضاً علیه شکل‌های عادی‌شده برساخت جهان زندگی شورش می‌کند. اثر سینمایی در واقع شیوه دیگری از ساختن دوباره حیات اجتماعی و زندگی روزمره است. اگر مدرنیته روزمره به مدد فرهنگ عامه‌پسند به بدیهی‌سازی و طبیعی جلوه دادن «سیر امور» گرایش دارد، تولید سینمایی بعضاً در جهت آشنایی‌زدایی از این روزمرگی و نمایاندن بداعت و غرابت چیزها و رخدادها عمل می‌کند. آثار سینمایی با نمایاندن گسست‌ها و تناقض‌های جهان زندگی و افشای خصلت مونتاژگونه آن در واقع غیرطبیعی بودن سیر رویدادها و امور را برملا می‌کنند. به تعبیر بن‌هایمور^۱، «مونتاژ هنری از طریق کنارهم‌گذاری عناصر ناهمگن، پراکنده و نامربوط سبب آشنایی‌زدایی از امر روزمره می‌شود و با جابه‌جایی بسترهای اولیه چیزها امر آشنا را به امری عجیب و ناآشنا بدل می‌سازد. مونتاژ هنری با ارائه تصویری نامتعارف و شگفت‌انگیز سبب می‌شود که ما نگاهی متفاوت به چیزها داشته باشیم. به بیان دیگر، هم عادات ذهنی ما و هم بداهت‌های ظاهری امر روزمره را با شوک مواجه می‌کند» (هایمور، ۲۰۰۲: ۴۶).

فرض درهم‌تیدگی تولید سینمایی و حیات اجتماعی مبتنی بر این ایده عام‌تر است که کل فرایند آفرینش هنری پیوندی ارگانیک با تاریخ، ایدئولوژی، گفتمان، اقتصاد سیاسی و سازوکارهای مادی تمدن دارد و این عوامل همان بسترهای عینی‌اند

که کلیت آثار هنری، اشکال ذائقه و مراجع داوری درخصوص چیستی هنر را مشروط می‌سازند. از همین روست که برخی محققان اعتقاد دارند «هرگونه پافشاری بر تحلیل صرفاً درونی ساختارهای صورتی مستقل یک فرم هنری اشتباه است و باعث می‌شود آن را از زمینه‌اش جدا کنیم و به خیال بررسی آن به مثابه ارگانیک‌سازی مستقل به امری انتزاعی تبدیل‌اش کنیم» (کرمان^۱، ۱۹۸۵: ۷۳). یا مثلاً «موسیقی‌شناسان اعتقاد دارند که درک صحیح موسیقی فقط در صورتی امکان‌پذیر است که آن را در زمینه فرهنگی و تاریخی‌اش مطالعه کنیم» (آلن سوینگوود، در انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵: ۱۴۲). به‌طورکلی، «هنر و زیبایی‌شناسی اموری تاریخی‌اند و حتی طبع زیبایی‌شناختی بی‌غرضانه نیز دارای تاریخ است» (وُلَف: ۱۳۸۹: ۲۷). درست است که فرم‌ها، ژانرها و سبک‌های هنری حیاتی مستقل دارند، لکن در برهم‌کنشی همه‌جانبه با سازوکارهای نهادی، پسندهای ایدئولوژیک و صورت‌بندی منافع پدید می‌آیند. اثر سینمایی نیز از این قاعده مستثنا نیست و اساساً به این دلیل توان بازنمایی کلیت زنده جهان روزمره را دارد که اصلی‌ترین مؤلفه این زندگی، یعنی گدازه رخدادها یا همان منبع لایزال تجربه‌های بلاواسطه و عریان، را از چنگ فرم‌های عادی‌شده نجات می‌دهد و با ریختن آن در فرمی ناآشنا هست‌بودگی آن را به آدمیان گوشزد می‌کند. این کارکرد اثر سینمایی معطوف است به «درک کیفیت ناب رخداد در زندگی، قبل از آنکه مواد گداخته آن به سردی گراید و در قالب تئوری‌ها یا شرح‌هایی از آنچه رخ داده است سخت و منجمد شود» (گاردینر، ۱۳۸۱: ۳۷). نوآوری و آفرینشگری فیلمساز در واقع همان کنارهم‌چیدن دوباره مجموعه‌ای از ایماژها و ایده‌ها و نشانه‌ها در قالب فرمی متفاوت است و این همواره در بافت شرایطی عینی اتفاق می‌افتد و از پویایی‌ها و تحولات اجتماعی تغذیه می‌کند. سینما و حیات اجتماعی اینجاست که در هم بافته می‌شوند. به‌علاوه، این نوآوری منوط به تداوم پویایی تجربه و مبارزه با صلبیت ساختارها و الزام‌های اجتماعی است. باینکه کنش خلاقانه/نوآورانه او در متن ترکیب پیچیده‌ای از روابط و مناسبات ساختاری اتفاق می‌افتد، خود این کنش عملاً در جهت واسازی و برگزشتن از این فرم‌های متصلب انجام می‌پذیرد.

نکته دیگر اینکه مضمون پیوند ارگانیک تولید سینمایی و حیات اجتماعی، و توانایی سینما در بازآفرینی جهان زندگی، مبتنی بر پیش فرض وجود شباهتی قوی بین این دو است: هر دو از تن دادن به منطق همگن ساز و تقلیل دهنده عقلانیت علمی سر باز می‌زنند. اگر بپذیریم که «زندگی روزمره مهیاگر حس و معنایی از غوطه‌ور شدن و از دست رفتن نفس در آئیت تجارب است» (زیمل، ۱۳۸۰: ۲۳۳)، اثر سینمایی که می‌کوشد روزمرگی آشنا را در فرمی ناآشنا بریزد حقیقتاً دارد این مسئله را افشا می‌کند که رخدادهای و مخاطره‌جویی‌ها و آرزوها و رؤیاهای در لابه‌لای شکاف‌های روزمرگی کمین کرده‌اند و همگنی و بداهتش را هر دم تهدید می‌نمایند. بدین ترتیب، اثر سینمایی با گریز از تفکر متدیک قادر است ناهمگنی و مفصل‌بندی عناصر نامتجانس زندگی روزمره را افشا کند. به علاوه، اگر زندگی روزمره ساحتی است که آدمی فقط در متن آن به معنا و تعالی و هویت دست می‌یابد، آفرینش هنری نیز یکی از ژرف‌ترین شیوه‌های ایجاد معنا و جست‌وجوی تعالی در حیات اجتماعی است. بنابراین هنر و امر روزمره دو شیوه متفاوت معناسازی و تعالی‌جویی در حیات آدمی‌اند که عمدتاً نقطه مقابل هم قرار می‌گیرند. از همین‌روست که مناسب‌ترین میانجی تأمل در مفصل‌بندی عناصر برساننده امر روزمره همانا اثر هنری است، چراکه خود مونتاژی ناآشنا از همین عناصر است. لازمه تحلیل جامعه‌شناختی اثر سینمایی اتکا بر این فرض است که «آفرینش هنری فعالیتی خلاقانه در جهت برقراری ارتباط و غلبه بر موانعی است که در حیات اجتماعی روزمره معمولاً ارتباطات انسانی را سد می‌کنند. این آفرینش‌ها تلاش‌هایی نامتعارف برای چیره شدن بر انواع اختلال‌ها در جریان آزاد ارتباط متقابل بشری‌اند. آفرینش هنری و دینامیسم اجتماعی لازم و ملزوم‌اند. شکاف‌ها، گسیختگی‌ها و اختلال‌هایی که در نظم اجتماعی پدید می‌آید زمینه را برای ایجاد امکانات تازه بشری و پویاها و تحولات فراهم می‌آورد. نوآوری‌های هنری معمولاً در زمان تحولات ساختاری نضج می‌گیرد» (دو وینیو، ۱۳۸۸: ۵۹).

مضمون دیالکتیک رخداد و روزمرگی که گویا اثر سینمایی آن را بازآفرینی می‌کند در جهان واقعی حیات اجتماعی ما وجود دارد. فرد در زندگی روزمره به این دیالکتیک عادت می‌کند، اما هرگاه که با رخدادی مواجه می‌شود بداهت روزمرگی در ذهنش

فرو می‌ریزد. در واقع آنچه ناهمگنی امر روزمره را افشا می‌کند و کل بافتار به ظاهر طبیعی آن را در طرفه‌العینی از هم می‌پاشد عنصر رخداد است. به قول باختین، «مشخصه امر روزمره خصوصیت محسوس و ملموس رخداد زنده است، چیزی که تفکر نظری می‌تواند آن را از میان ببرد و شکافی اساسی میان محتوای کنش و فعلیت تاریخی هستی آن پدید آورد» (باختین، ۱۹۹۳: ۲). عنصر رخداد جوشندگی و سیالیت و ناهمگنی و حادث‌بودگی امر روزمره را نمایان می‌سازد و هستی برساختی و مونتاژگونه آن را افشا می‌کند. اما با سپری شدن لحظه رخداد آدمیان دوباره به آهنگ یکنواخت روزمرگی عادت می‌کنند. اثر سینمایی دستمایه‌ای است که بعضاً دیالکتیک رخداد و امر روزمره را پیش چشم ما قرار می‌دهد و آن را به ما گوشزد می‌کند.

تحلیل نئوفرمالیستی فیلم

پژوهش حاضر در حوزه جامعه‌شناسی سینما قرار دارد، یعنی درصدد است به مدد تأمل در اثری سینمایی به شناختی روشمند از یک وضعیت خاص اجتماعی/تاریخی دست یابد. از آنجاکه میانجی دستیابی به این شناخت، اثری هنری است ناگزیر باید از روش‌های تحلیل متن مدد جست. بنابراین، در این مطالعه نخست فیلم یه حبه قند با استفاده از رویکرد نئوفرمالیسم تحلیل می‌شود، سپس حاصل این تحلیل روشمند دستمایه‌ای می‌شود برای ارائه تحلیلی جامعه‌شناختی از موضوع مورد مطالعه. سبب انتخاب نئوفرمالیسم تناسب آن با اهداف و پرسش‌ها و نیز با دغدغه‌های نظری پژوهش است. به علاوه، در میان روش‌های تحلیل متن، نئوفرمالیسم بیشترین قرابت را با شیوه‌های تأمل جامعه‌شناختی در آثار هنری دارد. حامیان این رویکرد با شکستن مرزهای تصنعی میان نظریه و نقد و تاریخ در واقع کوشیده‌اند با فراتر رفتن از تمرکز بر کارکردها و وجوه هنرمندانه متون بر اهمیت قراردادهای اجتماعی در تعیین هنری بودن متون تأکید بگذارند (بوردول، ۱۳۸۵: ۵). آنها معتقدند که هر تحقیقی درباره آثار هنری باید بدو روش روشن سازد که چگونه چارچوب‌های اجتماعی رسانه هنری یا شرایط کار ادبی، شکل و کارکرد اثر را پی می‌نهند (همان: ۶). با اینکه نئوفرمالیست‌ها قائل به تمایز جوهری آثار هنری از سایر مصنوعات فرهنگی هستند و حتی بین ادراک غیرکاربردی هنری و ادراک کاربردی روزمره تفاوت اکید قائل می‌شوند، لیکن صراحتاً

بر درهم‌تنیدگی هنر و زندگی اجتماعی صحنه می‌نهند (تامپسن؛ در اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۵۲۰). کار اصلی هنر، از دید آنها، «آشنایی‌زدایی» است. به‌قول اشکلوفسکی، «فن هنر، ناآشناکردن اشیا است، دشوار کردن فرم‌ها است، افزایش دشواری و مدت عمل ادراک است» (اشکلوفسکی، ۱۹۹۸: ۱۱). اگر زندگی روزمره مشتمل بر ادراک متعارف و عادات و تصورات بدیهی‌انگاشته‌شده و کنش‌های تکراری ما آدمیان است، هنر دقیقاً فن آشنایی‌زدایی از همهٔ اینهاست. آشنایی‌زدایی متضمن برگرفتن مواد و مصالح از خودِ زندگی روزمره و ریختن آنها در فرمی ناآشنا است. نئوفرمالیسم ضمن کنار گذاشتن دوگانهٔ کلاسیک فرم و محتوا، این اصل را مبنا قرار می‌دهد که در اثر هنری همهٔ عناصر وجودی فرمی دارند و نقشی فرمیک ایفا می‌کنند. بنابراین درک معانی یک اثر هنری ممکن نیست مگر به‌میانجی تحلیل فرم. یعنی معانی نیز وجودی فرمی دارند و نمی‌توان کلیت یک اثر را با تمسک به یک معنا یا عنصر برجستهٔ موجود در آن تحلیل کرد. معانی در نئوفرمالیسم در یک دسته‌بندی تحلیلی به چهار گونه تقسیم می‌شوند:



معنای ارجاعی^۱ همان است که مخاطب می‌تواند مصداقش را در جهان واقعی بیابد. آشکارترین و مناقشه‌ناپذیرترین ایده‌های اثر را معنای آشکار^۲ می‌نامند. و هر

1- referential
2- explicit

دوی این معانی در زمره معنای صریح هستند. اما هر اثری معمولاً حاوی مجموعه‌ای از معنای دیگر است که ضمنی‌اند که خود بر دو نوع‌اند: تلویحی^۱ و دلالتگر^۲. نوع نخست همان تفسیری است که تحلیلگر بر مبنای نشان‌ها و قراین از اثر هنری استنتاج می‌کند، و نوع دوم حاصل تلاش تحلیلگر برای قرار دادن اثر در بستر اجتماعی/تاریخی و استنتاج کلی‌ترین ایده‌ها درباره آن است (تامپسن؛ در اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۴). نکته مهم متوالی بودن این معانی چهارگانه است که طی آن هر معنا با تکیه بر معنای استنتاج‌شده قبلی قابل حصول است. تحلیلگری که به شیوه‌ای ناروشمند معانی ارجاعی و آشکار فیلم را بدیهی می‌گیرد امکان ندارد در استنتاج معنای دلالتگر آن، یعنی تفسیر سویه‌های اجتماعی/تاریخی اثر درست عمل کند.

این پژوهش در صدد است به شیوه‌ای نئوفرمالیستی، یعنی با تمرکز بر شگردها^۳ و کارکردها و انگیزه‌های اثر، فیلم یه حبه قند را در مقام فرمی آشنایی‌زدا از زندگی روزمره تحلیل کند. به پیروی از رویکرد نئوفرمالیسم، فرض ما بر این است که درک کارکردها و شگردهای این فیلم فقط در چارچوب پس‌زمینه تاریخی/اجتماعی‌اش امکان‌پذیر است و فهم معانی چهارگانه آن نیز فقط با استناد به سه نوع پس‌زمینه «جهان زندگی روزمره»، «پس‌زمینه هنری» و «پس‌زمینه کاربردی» ممکن می‌شود. به بیان دیگر، کل عملکرد این اثر در آشنایی‌زدایی از زندگی روزمره صرفاً در متن پس‌زمینه تاریخی آن قابل فهم می‌شود. بنابراین سعی این پژوهش به هیچ‌وجه تحلیل مجموعه‌ای از ساختارهای فرمی ثابت در فیلم یه حبه قند نیست، بلکه هدف تحلیل تعامل دیالکتیکی این اثر با خود زندگی روزمره و برساخت فرمیک این زندگی به میانجی این اثر است. خلاصه اینکه این پژوهش از طریق تحلیل قواعد فرمیک (کارکرد، شباهت و تکرار، واریاسیون، گسترش، وحدت/عدم‌وحدت) و اصول ساختار روایی (پیرنگ و داستان، سببیت، شخصیت‌ها، زمان و مکان) یه حبه قند ابتدا تحلیلی نئوفرمالیستی از آن ارائه

1- implicit

2- symptomatic

۳- شگرد (device) هر نوع عنصر یا تمهید واجد کارکرد در اثر سینمایی است، مثل حرکت دوربین، کنش شخصیت‌ها، طرز پوشش، دیالوگی خاص، درون‌مایه، نقش‌مایه و غیره. کارکرد (function) به معنای رابطه متقابل هر عنصر با عناصر دیگر و نیز با کل سیستم اثر است؛ کارکرد همان نقشی است که شگرد در خدمت ایفای آن است. البته کارکرد هر شگرد بسته به زمینه اثر متفاوت است. انگیزه (motivation) نیز دلیلی است که وجود شگرد را توجیه می‌کند؛ به بیان دیگر سرنخی است که در اثر وجود دارد و به ما می‌گوید چرا از فلان شگرد استفاده شده است (همان: ۲۸-۲۹).

می‌دهد، سپس با تکیه بر این تحلیل و به‌مدد مقولات جامعه‌شناختی طرح‌شده در رویکرد نظری تحقیق می‌کوشد فیلم را به شیوه‌ای جامعه‌شناختی تحلیل کند.

به حبه قند

خلاصه داستان

یه حبه قند داستان دور هم جمع شدن یک خانواده سنتی یزدی در خانه قدیمی پدری‌شان به مناسبت عروسی آخرین دختر خانواده، پسند، است. قرار است پسند با پسری به نام کیوان از خانواده همسایه، که حالا مقیم آمریکاست، ازدواج غیابی کند و به آمریکا برود. چهار خواهر بزرگ‌تر خانواده (که برخی ساکن یزد و برخی مقیم شهرهای دیگرند) و همسر و فرزندانشان برای مراسم ازدواج به خانه پدری برگشته‌اند. پدر آنها در قید حیات نیست و مادر مدیر خانواده است. آنها یک دایی دارند که نقشی محوری در این زندگی دارد و گویا به این ازدواج راضی نیست. او دلش می‌خواسته پسند با قاسم برادرزاده همسرش که حالا در خدمت سربازی است و بسیار هم عاشق پسند است، ازدواج کند. البته دایی در نهایت تسلیم تصمیم جمع شده است. فیلم به شکلی واقع‌گرایانه و با جزئیات کامل فرایند تدارک مقدمات عروسی، روابط اعضای خانواده، گفت‌وگوهای زنانه، بازی‌ها و اشتیاق‌های کودکان، روابط باجناب‌ها، مناسک ورود خانواده داماد، فضاهای تودرتوی خانه سنتی، و هر امر جزئی دیگری را بازنمایی می‌کند. مهمانان هرکدام دنیا و دغدغه‌ای دارند و در میان هیاهوی جمع، پسند گاه‌وبی‌گاه با سکوت‌هایش نشان می‌دهد که چندان در تصمیمش راسخ نیست. مراسم عروسی در عادی‌ترین و منظم‌ترین شیوه خود به‌خوبی پیش می‌رود که ناگهان وقوع یک اتفاق همه چیز را بر هم می‌زند: دایی که از بچگی عادت دارد هنگام نوشیدن چای، یک حبه قند را بالا بیندازد و بخورد، این بار موقع انجام این کار حبه قند یک‌راست در گلویش می‌افتد و خفه‌اش می‌کند. این حادثه شادی را به شیون و مراسم عروسی پسند را به عزای دایی تبدیل می‌کند. قاسم هم که ندانسته به مرخصی می‌آید، با دیدن واقعیت تلخ مرگ دایی پی می‌برد که تنها حامی‌اش در رسیدن به پسند را از دست داده است. لذا پس از تعمیر رادیوی کهنه دایی، بی‌خبر خانه را ترک می‌کند و سر خدمت برمی‌گردد. پسند که با مرگ دایی و دیدن دوباره قاسم

تردیدهایش بیشتر شده است، سر سفرهٔ شام در پاسخ به سؤال خواهرش که «حالا چه باید کرد؟»، می‌گوید پس از چهلم دایی جواب خانواده داماد را خواهد داد. برق رفته بود که قاسم رادیو را تعمیر کرد و دوشاخه را به پریز زد. نیمه‌شب که همه در خواب هستند برق وصل می‌شود. پسند برمی‌خیزد تا چراغ اتاق‌ها را خاموش کند که آوای ترانه‌ای را می‌شنود. ردش را می‌گیرد و به اتاق دایی می‌رسد که رادیو اش ترانه «بگو کجایی» کورس سرهنگ‌زاده را پخش می‌کند. او با چراغی در دست نیمه‌شب کوچه‌به‌کوچه دنبال قاسم می‌رود و داستان همین‌جا به پایان می‌رسد.

معانی صریح (معنای ارجاعی و معنای آشکار)

یه حبه قند در نگاه اول فیلمی است راجع به زندگی سنتی، مناسبات خانوادگی، تدارکات و حواشی مراسم عروسی و کل حوادث تلخ و شیرینی که طی یک جشن سنتی بر تمام شرکت‌کنندگان می‌گذرد. آنچه در همان وهلهٔ نخست، و بدون نیاز به تفسیر، پیش چشم مخاطب مجسم می‌شود فضای کنش‌ها و گفتارها و تعامل‌ها در یک مراسم عروسی در محیطی سنتی است. درواقع، معنای ارجاعی این فیلم بسیار روشن و برای اکثر مخاطبان، از هر جنس و نسلی، قابل‌درک است:

آخرین دختر یک خانوادهٔ گستردهٔ سنتی قصد دارد برخلاف میل دایی با پسری از خانوادهٔ همسایه، که اکنون مقیم آمریکا است، ازدواج کند؛ لکن این ازدواج به سبب مرگ ناگهانی دایی به تعویق می‌افتد و بلا تکلیف می‌ماند.

اگر بپذیریم که معنای ارجاعی همان معنایی است که مخاطب می‌تواند مصداقش را در جهان واقعی تشخیص دهد، باید بگوییم که تشخیص واقعیت بیرونی مورد اشارهٔ این فیلم نیز برای مخاطب دشوار نیست: این واقعیت که بعضی اوقات وقوع یک رخداد نامنتظره سیر زندگی فرد یا جمعی از افراد را به هم می‌ریزد و آنها را دستپاچه و سردرگم می‌کند. اما فیلم این واقعیت قابل‌درک را دستمایه قرار می‌دهد تا ایده‌ای روشن و باز هم قابل‌فهم به مخاطب عرضه کند که همان معنای آشکار اثر است:

«در زندگی هیچ چیزی الی‌ابد قطعی و تضمینی نیست، هر اتفاقی ممکن است بیفتد. همواره چیزی به اسم رخداد در کمین سیر طبیعی امور زندگی نشسته است». درک این معنای آشکار نیاز به احاطه بر فنون پیچیدهٔ تفسیر ندارد. این ایده که

وقوع یک رخداد نامنتظره (مرگ دایی وسط مراسم عروسی) سیر طبیعی مناسک شادی را دستخوش استحاله جوهری می‌کند و آن را به مناسک شیون بدل می‌سازد، برای هر مخاطبی قابل درک است. جشن و شادی در فرهنگ و سنت ایرانی ریشه‌دار است و به‌ویژه با مناسبات خانوادگی و خویشاوندی و فضاهاى گرم و صمیمی و آشنا پیوند خورده است. در این گونه فضاها معمولاً کارناوالی از دورهم‌بودن افراد آشنا در قلمروی خصوصی اما گسترده برپا می‌شود. از این منظر مراسم عروسی سنتی همواره بهانه‌ای بوده است برای تجدید دیدارها، گفت‌وگوها، بازی‌های محلی، آشتی‌کردن‌ها، گله‌گذاری، بگومگوهای زنانه، متلک‌گفتن، قایم‌موشک‌بازی و جز آن؛ یعنی نه فضایی فرمال و سرد بلکه شکلی پرنقش‌ونگار از برهم‌کنش‌ها و دیالوگ‌ها بوده است. یه حبه قند دارد این مراسم عروسی را در غنی‌ترین شکل سنتی‌اش بازنمایی می‌کند، اما وقوع یک رخداد نامنتظره و به‌ظاهر بی‌ربط (خفه‌شدن دایی بر اثر یک حبه قند) کل این کارناوال قوی را به هم می‌ریزد و به چیزی کاملاً متضاد تبدیل می‌کند: مراسم شیون و سوگواری. برای هر مخاطبی قابل فهم است که یک رخداد نامنتظره می‌تواند شادی را به شیون تبدیل کند. فیلم در ارائه این معنای آشکار موفق عمل می‌کند. سبب موفقیتش در این کار اساساً این است که فرم یا ساخت آن قرابت بسیاری با آثار امپرسیونیستی دارد. امپرسیونیست‌ها علاقه و آفری به ثبت عینی زندگی واقعی و طبیعت داشتند و می‌کوشیدند جزئیات و لحظات گذرای حیات، صحنه‌های رقص، زنان زیبا و مناظر طبیعی را در تابلوهایشان به نمایش بگذارند (لیتئن، ۱۳۸۶: ۴۸۹). این دقیقاً کاری است که یه حبه قند به‌میانجی بازنمایی یک مراسم عروسی سنتی انجامش می‌دهد. اگر امپرسیونیست‌ها در آثارشان به دنبال به‌تصویر کشیدن روزگار خوش و زیبای گذشته، جمعیت‌های سرخوش شهری، مردان و زنان شیک‌پوش در مراسم جشن و شادی، حالات آدمی در تفریح و استراحت و قدم زدن، فضای زنده کافه‌ها و پیاده‌روها و زندگانی و بازی‌های کودکان داشتند، یه حبه قند نیز دقیقاً همین کار را می‌کند. نفس بازنمایی زندگی، آن‌گونه که واقعاً جریان دارد، در این فیلم حائز اهمیت است. فیلم با رنگ‌های گرم و متنوع، قاصدک‌های ریز یا چیزهایی گیاه‌مانند که در هوا شناورند، خرده‌ریزهای رنگارنگ کاغذ و زورق که در فضا پخش می‌شود و

تاش‌های رنگی با آن شرشره‌هایی که فرو می‌ریزند تصویری امپرسیونیستی از زندگی به نمایش می‌گذارد. فیلم گویی یک تابلوی متحرک نقاشی‌شده از آبرنگ است، آبرنگی ترکیب‌یافته از خاطرات، لحظات تلخ و شیرین، لبخندها و اشک‌ها، صداقت‌ها و حقه‌بازی‌ها، مهربانی‌ها و قهرکردن‌ها، و آوازهای درونی عواطف و هیجان‌ها. ترکیب موزون معماری سنتی (اتاق‌های تودرتو، حیاط و حوض و باغ) با پوشش زنان و تعامل‌ها و اسلوب‌های گفتاری سنتی کیفیت فرمیک و تماتیک آثار امپرسیونیستی را به ذهن تداعی می‌کند. شاید به همین دلیل بود که منتقدان از این اثر با عناوینی همچون «قالی ایرانی»، «والس عشق و مرگ و زندگی»، «نقالی و پرده‌خوانی ایرانی»، «مینیاتور ایرانی» و «درخت زندگی» یاد کردند (گلمکانی، ۱۳۹۰: ۷۰).

یه حبه قند معنای آشکار «قطعی نبودن سیر طبیعی امور» را در متن چنین باز نمود غنی و زیبایی از حیات اجتماعی سنتی ارائه می‌کند. بدین‌سان این فیلم کارکرد نوعی «ایماژ دیالکتیکی» را ایفا می‌کند. اگر بپذیریم که «ایماژ دیالکتیکی منظومه‌ای از عناصر است که در مونتاژ با یکدیگر جرقه‌ای ایجاد می‌کنند که به‌واسطه آن خوانایی، فهم‌پذیری، ارتباط و نقد ممکن می‌گردد» (کاظمی، ۱۳۸۴: ۱۱۰)، این فیلم نیز منظومه‌ای از چند قصه در متن یک زندگی سنتی با آهنگی آرام است: به‌جای تعریف داستانی واحد و خطی، قصه‌های متعدد در فضایی شلوغ و تودرتو پرداخت شده است و مخاطب از لابه‌لای مونولوگ‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها داستان زندگی هریک از آنها را متوجه می‌شود. برخلاف ملودرام‌های رایج که معمولاً دو شخصیت اصلی را در قاب می‌گیرند و کل حوادث، دیالوگ‌ها و کنش‌های داستان را حول و حوش قصه زندگی و سرنوشت آنان سامان می‌دهند، این فیلم سرشار از سکانس‌ها و نماهای شلوغی است که در آنها هیچ شخصیت یا کنش یا دیالوگی محوریت ندارد. نمی‌توان بازیگری را یافت که بهتر از دیگری باشد یا دوربین بیشتر حول محور او بچرخد. هرکدام از شخصیت‌های فیلم حرف‌هایی برای گفتن دارند، طوری که تماشاگر نمی‌تواند هیچ‌یک را به‌حال خود رها کند. از همین رو، جزئیات بازنموده بسیار متنوع و پراکنده می‌نمایند. این جزئیات به‌هیچ‌وجه در خدمت باورپذیرکردن فلان یا بهمان قصه یا تقویت سببیت‌های داستانی نیستند، بلکه به‌مثابه اجزای لاینفک خود جریان سیال

زندگی بازنمایی می‌شوند. به این معنا، یه حبه قند نه درامی متعارف، بلکه برشی از خود زندگی است. جزئیات نمایش یافته‌اند تا خود زندگی را عمق بخشند و آن را ملموس سازند. این جزئیات پیوندی سببی با هم ندارند، اما به شیوه‌ای کاملاً موزون روی بوم زندگی سستی روزگارِ خوش گذشته نقش بسته‌اند. جشن و پایکوبی، آشپزی، خیاطی، غیبت‌کردن‌ها، نیش و کنایه‌های خواهران و دامادها، بازی‌ها و دعوای کودکان، نخ بستن به پای قورباغه، دنبال گنج گشتن، تاب خوردن پسند و چیدن سیب، پرتاب میوه‌ها به داخل حوض، انعکاس سایه ریسه‌های رنگی، رقص ریزپر‌ها در هوا، عزاداری برای دایی فقید، خاموش شدن لامپ‌ها، و گریه و ماتم جملگی در ترکیبی موزون با هم مفصل‌بندی شده‌اند. این جزئیات به‌سان اجزایی موزون کنار هم چیده شده‌اند. گویی زندگی بدون این اجزا اصلاً وجود ندارد. علاوه‌بر رنگ‌آمیزی و نورپردازی عالی همه این اجزا در قالبی امپرسیونیستی، بازنمایی آنها با حرکات اسلوموشنِ دوربین و موسیقی زمینه‌ای اثر، آهنگ آرامبخش زندگی روزمره را به‌خوبی برای مخاطب به نمایش می‌گذارد. حرکات موزون دوربینِ دستی با فاش شدن هر قصه در دل داستان اصلی و هزارتوی فضاهای خانه تطابق دارد. رنگ‌آمیزی، نورپردازی، حرکات دوربین و موسیقی متن در نوعی هارمونی کامل، پرتله‌ای گویا و متحرک از زندگی روزمره‌ای ساخته‌اند که گویی در آن همه چیز آرام است. هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان عجله‌ای ندارند و گویی چیزی ورای زندگی‌شان جست‌وجو نمی‌کنند. کل این حیات اجتماعی بازنمایی شده در فیلم همان چیزی است که فرد آن را طبیعی، قطعی، خدشه‌ناپذیر و ناگسستنی متصور می‌شود، اما فیلم نشان می‌دهد که وقوع یک رخداد می‌تواند کل این زنجیره ناگسستنی را پاره کند و به فضایی متضاد بدل سازد. این آشکارترین معنایی است که هر مخاطبی با دیدن یه حبه قند به آن می‌رسد.

معانی ضمنی (معنای تلویحی و معنای دلالتگر)

اهمیت فیلم فراتر از ارائه این معانی صریح است و به عمقی بودن آن در سطح معانی ضمنی برمی‌گردد که خود دو نوع‌اند: تلویحی و دلالتگر. معنای تلویحی را به‌مدد تفسیر فنی نشانه‌ها و قراین اثر هنری می‌توان دریافت و معنای دلالتگر را با قرار دادن

اثر در بستر تاریخی/اجتماعی آن. در اینجا نخست می‌کوشیم معانی تلویحی اثر را از طریق تحلیل قواعد فرمیک (کارکرد، شباهت و تکرار، واریاسیون، گسترش، وحدت/عدم وحدت) و اصول ساختار روایی (پیرنگ و داستان، سببیت، شخصیت‌ها، زمان و مکان) نشان دهیم و سپس با تحلیل جامعه‌شناختی اثر معانی دلالتگر آن را تشریح کنیم.

همان‌طور که گفته شد معنای تلویحی نیازمند تفسیر است و این تفسیر جز از رهگذر تحلیل قواعد فرمیک و ساختار روایی اثر امکان‌پذیر نیست. در ارتباط با قواعد فرمیک نخستین مقوله‌ای که باید بررسی شود عبارت است از «کارکرد عناصر»؛ هم عناصر روایی و هم عناصر سبکی. از این حیث، یه حبه قند از آنجاکه فیلمی پر از جزئیات است عناصر بسیاری در خود دارد و چون فاقد داستانی خطی است تمام عناصر آن واجد اهمیت همسان‌اند. مشخصاً می‌توان درباره کارکرد «مجالست و گپ‌های زنانه»، «بازی‌های کودکان»، «اختلاف دامادها»، «رنگ‌ها و نورها»، «موسیقی متن»، «حیاط و حوض و درختان» سخن گفت که جملگی در محوری همنشینی تابلوی زندگی را رنگین‌تر می‌کنند. کارکرد اینها غنا بخشیدن به ایماژ جوشش و سیالیت امر روزمره است. دومین مقوله مرتبط با قواعد فرمیک «شباهت» یا «تکرار» است، به معنای آشنا بودن شخصیت‌ها و مکان‌ها و دیالوگ‌ها و رفتارها و غیره. هر عنصر تکرارشونده را موتیف می‌نامند که خود می‌تواند رنگ، شیء، مکان، آدم، صدا، رفتار، شخصیت، الگوی نورپردازی و زاویه دوربین باشد (بوردول و تامپسن، ۱۳۸۴: ۷۵). یه حبه قند به سبب آنکه می‌خواهد روند ریتمیک سیر وقایع در زندگی روزمره را بازنمایی کند به وفور از این شگرد استفاده می‌کند: دیالوگ‌های زنانه مضامین همسانی دارند؛ دعوای باجناب‌ها، بگو مگوی یکی از دامادها با مادرزن، غرولندهای دایی و بازی‌ها و شیطنت‌های کودکان برای ما آشنا هستند و فیلم بر محوریت موتیف‌هایی چون خانواده، خانه، گفت‌وگو، مشاجره، آشتی، شادی، ماتم و مصیبت بنا شده است. اما یه حبه قند در عین آکنده بودن از شباهت‌ها و تکرارها، «واریاسیون» شخصیت‌ها و مکان‌ها و کنش‌ها را نیز برجسته می‌سازد و به مدد همین است که موفق می‌شود درهم تنیدگی/تقابل روزمرگی و رخداد را نمایان سازد. تفاوت شخصیتی سه داماد،

سه خواهر، اختلاف‌نظرهای دایی با بقیه، وجود ابزارهایی مثل گوشی تلفن همراه و لب‌تاپ در یک محیط سراپا سنتی، تقابل عروسی و عزا فقط برخی از مصادیق واریاسیون‌اند. به لحاظ «گسترش فرمی»، این فیلم اصلاً قصه‌ای واحد و خطی را دنبال نمی‌کند و لذا پایان فیلم می‌تواند دقیقاً در حکم آغاز آن باشد: پسند چراغ در دست در کوچه‌های تاریک به دنبال قاسم می‌دود تا زندگی را دوباره از سر بگیرد و دست‌آخر اینکه از حیث «وحدت/عدم‌وحدت»، همه روابط درون فیلم با ایجاز و به‌ضوح در هم تنیده شده‌اند و در روابط فرمی آن خلأیی دیده نمی‌شود: هر عنصری کارکرد مشخصی دارد، شباهت‌ها و تفاوت‌ها را می‌توان تشخیص داد و فرم به‌شکلی منطقی گسترش می‌یابد. می‌توان قواعد فرمیک این فیلم را در جدولی شبیه جدول زیر ترسیم نمود:

جدول ۱: قواعد فرمیک یه حبه قند

قواعد فرمیک	مصادیق
کارکرد عناصر	«مجالست و گپ‌های زنانه»، «بازی‌های کودکان»، «اختلاف دامادها»، «رنگ‌ها و نورها»، «موسیقی متن»، «حیاط و حوض و درختان».
شباهت/تکرار	دیالوگ‌های زنانه مضامین همسانی دارند؛ دعوای باجناب‌ها، بگو مگوی یکی از دامادها با مادرزن، غرولندهای دایی و بازی‌ها و شیطنت‌های کودکان برای ما آشنا هستند؛ و فیلم بر محوریت موتیف‌هایی چون خانواده، خانه، گفت‌وگو، مشاجره، آشتی، شادی، ماتم و مصیبت بنا شده است.
تفاوت/واریاسیون	تفاوت شخصیتی دامادها، خواهران، اختلاف‌نظرهای دایی با بقیه، وجود ابزارهایی مثل گوشی تلفن همراه و لب‌تاپ در یک محیط سراپا سنتی، تقابل عروسی و عزا.
گسترش فرمی	این فیلم قصه‌ای واحد و خطی را دنبال نمی‌کند و لذا پایان فیلم می‌تواند دقیقاً در حکم آغاز آن باشد: پسند چراغ در دست در کوچه‌های تاریک به دنبال قاسم می‌دود تا زندگی را دوباره از سر بگیرد.
وحدت/عدم‌وحدت	روابط درون فیلم با ایجاز و به‌ضوح در هم تنیده شده‌اند و در روابط فرمی آن خلأیی دیده نمی‌شود.

علاوه بر قواعد فرمیک، برای کشف «معانی تلویحی» اثر، تحلیل اصول ساختار روایی بسیار ضروری است. عمده‌ترین اصول ساختار روایی همانا روایت، داستان، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان است. اگر بپذیریم که «روایت» عبارت است از مجموعه‌ای از وقایع متکی بر منطق سببی که در زمان و مکان روی می‌دهند، باید اذعان کرد که شیوه روایت‌پردازی قصه در یه حبه قند اساساً مبتنی بر منطق سببی

نیست؛ رخدادها رابطه‌ای سببی با هم ندارند، بلکه در کنار هم و هم‌تراز هم چیده شده‌اند. به‌علاوه، فیلم فاقد راوی مسلط (اول شخص، سوم شخص یا دانای کل) است؛ مخاطب جزئیات قصه را از زبان همگان و به‌واسطه دیالوگ‌ها و برهم‌کنش‌ها متوجه می‌شود. همه شخصیت‌ها خطاب به یکدیگر حرف می‌زنند و صدای هیچ‌کس بلندتر و برجسته‌تر از بقیه نیست. و سرانجام اینکه از روایت‌پردازی خطی در اینجا خبری نیست. درست به همین دلیل ما با نوع خاصی از «داستان» روبه‌رو هستیم؛ داستان زندگی‌ای که آغاز و پایان مشخصی ندارد؛ از هر نقطه‌ای می‌تواند شروع شود و هر نقطه‌ای را هم می‌توان به‌مثابه پایان (و آغاز دوباره) آن تصور کرد. مجموعه همه وقایع موجود در روایت، چه آنهایی که آشکارا عرضه می‌شوند و چه آنهایی که بیننده وجودشان را استنباط می‌کند، داستان را تشکیل می‌دهند. از این منظر باید گفت که یه حبه قند واجد غنای داستانی خارق‌العاده‌ای است، چراکه هر عنصری از آن، مجموعه وسیع و بی‌پایانی از عناصر شکل‌دهنده جهان زندگی روزمره را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. به‌بیان‌دیگر، چیزهایی که مخاطب به‌واسطه سازوکار تداعی وجودشان را استنتاج می‌کند بسیار بیشتر از چیزهایی است که در «پیرنگ» آمده است. «پیرنگ» یعنی مجموعه‌ای منظم از وقایع سببی که در فیلم می‌بینیم، یعنی شامل آن دسته از وقایع داستان است که مستقیماً عرضه می‌شوند. درست است که پیرنگ این فیلم همچون تابلویی امپرسیونیستی زندگی روزمره را با جزئیاتی بسیار و به‌طرزی واقعی عرضه کرده است، لکن از آنجاکه زندگی روزمره واجد غنا و عمقی بی‌پایان است، مخاطب با دیدن این پیرنگ بسیاری چیزهای دیگر را که در پیرنگ بازنمایی نشده‌اند به خاطر می‌آورد. مثلاً با دیدن شخصیت‌های فیلم بسیاری از افراد واقعی زندگی در ذهنمان تداعی می‌شوند. «شخصیت‌پردازی» به‌شیوه‌ای کاملاً رئالیستی و در متن زندگی‌ای طبیعی انجام گرفته است. رفتارها، مهارت‌ها، سلیقه‌ها، حالات روانی، لباس و قیافه‌های دامادها، خواهران، دایی، کودکان، پسند، مادر پسند و بقیه برای ما آشنا هستند. هیچ شخصیتی محور قصه نیست. جایگاه‌های آنها سلسله‌مراتبی نیست. شادی‌ها و رنج‌ها هر شخصیت را از زبان و از رفتار خود او متوجه می‌شویم. شخصیت‌ها متفاوت‌اند اما در زیست‌جهانی مشترک با دردها و شادی‌های مشترک

مواجه هستند. ما در مقام مخاطب تفسیر تک‌تک آنها از این چیزهای مشترک را می‌شنویم و می‌بینیم. «زمان» قصه طولی نیست، بلکه برشی از زندگی‌ای بی‌آغاز و بی‌پایان است. طول زمانی پیرنگ دو شبانه‌روز است که قصه را به‌شکلی ساده روایت می‌کند و لذا کمتر از شگردهایی مثل فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد استفاده شده است. در این اثر زمان در دل خود زندگی ادغام شده است. «مکان» روایت یک خانه قدیمی سنتی بزرگ در شهری با بافت سنتی است. جنس این مکان تناسب کاملی با ریتم آرام روزمرگی سنتی دارد که شخصیت‌ها در آن غوطه‌ور و آرمیده‌اند. جدول زیر اصول ساختار روایی فیلم را نشان داده است:

جدول ۲: اصول ساختار روایی یه حبه قند

اصول ساختار روایی	نحوه انعکاس در فیلم
روایت	شیوه روایت‌پردازی مبتنی بر منطق غیرسببی، فاقد راوی مسلط (اول شخص، سوم شخص یا دانای کل) و روایت‌پردازی غیرخطی.
داستان	داستانی فاقد آغاز و پایان، غنای داستانی خارق‌العاده و سرشار از جزئیات.
پیرنگ	همچون تابلویی امپرسیونیستی زندگی روزمره را با جزئیاتی بسیار و به‌طرزی واقعی عرضه کرده است.
شخصیت‌پردازی	شخصیت‌پردازی رئالیستی و در متن زندگی طبیعی، نبود شخصیت محوری، جایگاه‌های هم‌تراز، دیالوگ شخصیت‌ها در زیست‌جهانی مشترک.
زمان	زمان غیر طولی.
مکان	مکانی آشنا و نوستالژیک.

بر مبنای تحلیل «قواعد فرمیک» و «اصول ساختار روایی» اثر می‌توان معنای تلویحی یه حبه قند را این‌گونه صورت‌بندی کرد:

«زندگی آدمی منبع جوشان باورها/اندیشه‌ها/کنش‌ها و سرچشمه اصلی وقوع تمام رخدادهای است. این زندگی همواره آبهستن ضد خویش است».

این معنای تلویحی سنگ‌بنای اصلی معنای دال‌تگر آن نیز هست، یعنی این امر که جهان اجتماعی چگونه در اثر انعکاس یافته است. معنای دال‌تگر را فقط به‌مدد مقولات جامعه‌شناختی، و البته با اتکا بر سه معنای قبلی، می‌توان استنتاج کرد. از این منظر، یه حبه قند به‌طورکلی فیلمی است درباره درهم‌تنیدگی/تقابل امر روزمره و رخداد. سیر

وقوع رویدادها و پیشبرد امور در این فیلم، به‌رغم یکنواختی و ریتمیک‌بودن، طوری است که مخاطب دائماً منتظر است همه چیز کن‌فیکون شود. زندگی در ناب‌ترین شکل آن ساری و جاری است، اما همین زندگی حاوی انواع تنش‌ها و تناقض‌ها و چندپارگی‌ها است که دائماً در نوعی مفصل‌بندی موقتاً لاپوشانی می‌شوند. در این فضا آدمیان به‌سبب بی‌خبری از علل و معانی وقوع رخدادها همواره می‌کوشند آنها را متناسب با ذهنیت‌های شکل‌گرفته و عادی‌شده خود تفسیر کنند. تصورات و اوهام و اسطوره‌ها، که خود از جمله خمیرمایه‌های نگه‌دارنده این زندگی بدیهی پنداشته‌شده هستند از همین جا پدید می‌آیند. مرگ دایی به‌مثابه «رخداد»ی نامعلوم به شکل‌گیری تفسیرها و تصوراتی وهم‌آلود می‌انجامد که آخر سر در بازگشت پسند به سوی قاسم تأثیر دارند. نقطه مقابل زندگی همواره دو رخداد «مرگ» و «عشق» نشسته‌اند و جریان سیال اما ریتمیک آن را به فروپاشی تهدید می‌کنند. عشق شکلی از مخاطره‌جویی است که در متن همین روزمرگی جست‌وجو می‌شود. پسند رؤیای رسیدن به عشقش در آمریکا را دارد و حتی بعد از رخداد مرگ دایی این مخاطره‌جویی را رها نمی‌کند بلکه با فانوسی در دست نیمه‌شب در کوچه‌های تاریک دنبال آن (این بار دنبال قاسم) می‌دود. مرگ نیز در کُنه امر روزمره لانه کرده و بخشی از خود زندگی است. اما بعد از وقوع رخداد و انهدام «سیر طبیعی امور»، روزمرگی دوباره آغاز می‌شود و خود آن رخداد به تدریج بخشی از امر روزمره جدید را تشکیل می‌دهد.

نتیجه‌گیری

یه حبه قند فیلمی است درباره درهم‌تنیدگی/تقابل رخداد (در اینجا مرگ) و امر روزمره (زندگی به‌ماهو زندگی). تمام جزئیات قصه در خدمت بازنمایی سرشت متلون امر روزمره و چگونگی وقوع و زایش امر شگفت‌آور یا رخداد از بطن آن است. به جزئیات زیر دقت کنید: «خانواده خواهر اول که سر می‌رسند، علی پسر کوچک‌تر خانواده با شیطنت خودش را به سوراخ بالای در می‌رساند و روی سر پسند نقل می‌ریزد، در که باز می‌شود، حتی اجازه نمی‌دهد پسند رویش را ببوسد، و دوان‌دوان خودش را به حوض می‌رساند و در راه لباس‌هایش را هم درمی‌آورد و به آب می‌پرد. لحظه‌ای پیش از آن، ننه‌جوهر خدمتکار خانه پسرک ناآرام را برحذر می‌دارد که مبادا مثل پارسال

خودش را در معرض خفگی قرار دهد». یا در سکانسی دیگر متوجه می‌شویم که «مسعود، پسر نوجوان هرمز، حاصل ازدواج اول او است و از زبان خواهران می‌شنویم که زن اول او به خاطر اخلاق بد شوهرش دق کرده است». جزئیات دیگری مثل «علاقه مرضیه دختر اعظم به مسعود و بی‌اعتنایی مسعود»، «اینکه مسعود سودای رفتن به خارج دارد»، «قضیه گم شدن تلفن همراه مرضیه که بعد می‌فهمیم برادرش رضا آن را برداشته است»، «بحث بچه‌ها در مورد اینکه کربلا خارج است یا نه»، «بازی بچه‌ها با قورباغه و گوسفند و مرغ و خروس‌ها»، «نیش زدن زنبور به حمید»، «پول دادن اعظم به مادرش به بهانه تعمیر حوض» و بسیاری جزئیات دیگر جملگی فقط در خدمت همین امر هستند. ریتمیک بودن، یکنواختی، سیالیت، زنده بودن و پویایی امر روزمره به‌مثابه خصلت‌های متضاد اما درهم‌تنیده به‌خوبی در این به نمایش درآمده‌اند.

بنا به روایت این فیلم حیات اجتماعی فرد ایرانی، بالاخص در شکل سنتی‌اش، حیاتی پربار، متلون، گشوده و زایا است، اما این حیات اکنون در زمانه تشدید پیامدهای مدرنیته و ورود بی‌رویه مدرنیزاسیون، در معرض تهدید قرار گرفته است. عدم قطعیت، تزلزل، بی‌ریشگی و ازجاکنندگی در متن این حیات سنتی رسوخ کرده است و لذا دیگر نمی‌توان با آرامش و اطمینان قدیم در آغوش آن زیست. خانه قدیمی و سنتی خانواده پسند که در جایی امن و دورافتاده در شهرستان قرار دارد بازهم مصون از نفوذ عناصر تهدیدگر مدرن نیست. جزئیات و ظرایف قدیماً به‌هم پیوسته زندگی روزمره اینک در معرض ازهم‌گسیختگی به‌واسطه رسوخ تلفم همراه و لپ‌تاپ و مهاجرت و خودرو و غیره است. فیلم نشان می‌دهد که حتی دوردست‌ترین اشکال سنتی زندگی دستخوش تناقض و تعارض شده‌اند و از دل خود ضد خویش را تولید می‌کنند. همه چیز از بطن امر روزمره برمی‌خیزد و ورای آن چیزی وجود ندارد. حتی رخدادی مثل مرگ که امر روزمره را منهدم می‌کند خود بخشی لاینفک از آن است و در بطن آن پرورده شده است. امر روزمره در عین حال مأوای شگفتی‌ها و رازآلودگی‌ها است؛ حیات معمولی آکنده از رخدادهای عجیب و نامأنوس است. شگفت‌آور بودن و ناآشنا بودن برخی رخدادهای بدن سبب است که آدمی به سیر ریتمیک روزمرگی خو می‌گیرد. اما در عصر مدرن این سیر ریتمیک دائماً در معرض ازهم‌گسیختن است. به تعبیر بن‌هایمور،

«در عصر مدرن، امر روزمره به صحنه وقوع فرایندی پویا تبدیل می‌شود: فرایند ناآشنا کردن امر آشنا، عادت کردن به تخریب دائمی امور عادی شده، تلاش برای جذب امر جدید و سازگار شدن با شیوه‌های متفاوت زیستن» (هایمور، ۲۰۰۲: ۲). در صحنه امر روزمره، انقلابی‌ترین تحولات پس از چندی به طبیعت ثانوی ما بدل می‌شوند، امر جدید به امری سنتی تبدیل می‌گردد و پس مانده‌های گذشته در معرض بازنگری قرار می‌گیرند. هر امر تکراری‌ای می‌تواند به رخدادی ویرانگر بدل گردد. کنش تکراری بالا انداختن یک حبه قند کل فرایند به هم پیوسته زندگی آدمیان مختلف را از هم می‌گسلد. در واقع، کنش تکراری بالا انداختن قند در حکم نوعی مخاطره‌جویی ظاهر می‌شود که به تعبیر زیمل اساساً با نفس زندگی روزمره در تضاد است، زیرا اگر زندگی روزمره نماد تلاش برای کسب امنیت است، مخاطره‌جویی رها کردن خویش به دست سرنوشت است. «ما در مخاطره‌جویی خود را دامن قدرت‌ها و تصادفات جهان رها می‌کنیم، که می‌توانند ما را خرسند سازند و در همان حال می‌توانند ما را نابود کنند» (زیمل، ۱۹۷۱: ۱۹۳). بر این اساس، روزمرگی مدرن همواره آبستن ضد خویش است: یه حبه قند که از قدیم‌الایام انتظار می‌رفته است کام فرد را شیرین کند در این داستان به طرز پادوکسیکال کام همه را تلخ می‌کند. به علاوه، روزمرگی مدرن، آن گونه که در این فیلم بر ساخت شده است، در آن واحد امری ناآشنا و آشنا است: به‌رغم آنکه قصه یه حبه قند به تکراری‌ترین و یکنواخت‌ترین شیوه پیش می‌رود، مخاطب هر لحظه انتظار دارد اتفاقی بیفتد و کل مناسک شادی به هم بخورد. علت این امر، به‌نظر نظریه‌پردازان زندگی روزمره، آن است که «شاکله این زندگی را سه عنصر «یکنواختی»، «رازالودگی» و «عقل عملی» تشکیل می‌دهند» (هایمور، ۲۰۰۲: ۴). لذا امر روزمره هر قدر هم یکدست و یکنواخت به نظر آید متضمن انواع تناقض‌ها و شکاف‌ها است. روزمرگی مدرن ترکیبی از پویایی و ایستایی است. به تعبیر کروک، «امروزه مفهوم‌پردازی نوین روزمره بر پویایی تجربه تأکید می‌نهد و تعبیری را به چالش می‌کشد که یگانه دینامیسم روزمره را تکرار و یکنواختی می‌داند» (کروک، ۱۹۹۸: ۵۲۹). آدمیان در متن این روزمرگی زندگی می‌کنند و «هرگز قادر نیستند از نقطه‌ای بیرونی و بلند در آن تأمل کنند. علوم مدرن که سودای چنین کاری دارند فقط

آن را تخریب و مستعمره می‌کنند» (گاردینر، ۱۳۸۱). یه حبه قند، برخلاف رویکردهای رمانتیستی و پست‌مدرنیستی که حامی تفکیک‌زدایی، ناهمگنی‌زدایی و غوطه‌ورشدن مجدد در روزمرگی هستند، ما را دعوت می‌کند تا با اخذ بصیرتی نقادانه مفصل‌بندی متناقض امر روزمره را بفهمیم. اگر امر روزمره همان امر یواشکی و بی‌سروصدایی است که اصلاً جلب توجه نمی‌کند، باید بدانیم که رخدادها و امور شگفت‌آور همواره در کُنه آن لانه کرده‌اند. از همین رو، حیات اجتماعی دیگر نمی‌تواند برای مدتی طولانی خانه‌ای امن، مخزنی معنابخش و هویت‌بخش، و فضایی آرام برای فرد فراهم کند، چراکه سیر پرشتاب وقوع رخدادها و تحولات دائماً تناقض‌های آن را رو می‌کنند. فرد ایرانی در جهان کنونی، درست مثل پسند، پس از آنکه برای مدتی سودای پیشرفت و تغییر و رفتن در سر می‌پروراند، آخرسر ناگزیر می‌شود نیمه‌های شب فانوس‌به‌دست در کوچه‌های تاریک دنبال عشق قدیم و سستی و ازپیش‌تعیین‌شده‌اش بگردد و آرامش ازدست‌رفته را نزد او جست‌وجو کند. این ایماژی است از معلق ماندن بین گذشته و حال، از درهم‌بافتگی کهنه و نو، و از دو نوع حس متضاد که حیات اجتماعی ایرانی در زمانه کنونی به فرد القا می‌کند: سودای رفتن و تغییر و تمنای آرامش و ثبات. یه حبه قند نشان می‌دهد که این دو نه فقط قابل جمع نیستند، بلکه دو قطعه ناهمساز آهنگ نادلنشین زندگی در ایران کنونی‌اند.

منابع

- انگلیس، دیوید (۱۳۹۵). «جامعه‌شناسی هنر: بین بدبینی و بازان‌دیشی». در *جامعه‌شناسی هنر*، ویراسته دیوید انگلیس و جان هاگسون، ترجمه جمال محمدی، تهران، نشر نی.
- دو وینیو، ژان (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز.
- زیمل، گئورگ (۱۳۸۰). «تضاد فرهنگ مدرن». ترجمه هاله لاجوردی، *رغنون*، شماره ۱۸، صص ۲۴۶-۲۲۵.
- سوینگوود، آلن (۱۳۹۵). «اپرا، مدرنیته و میدان‌های فرهنگی»، در *جامعه‌شناسی هنر*، ویراسته دیوید انگلیس و جان هاگسون، ترجمه جمال محمدی، تهران، نشر نی.
- گاردینر، مایکل (۱۳۸۱). «تخیل معمولی باختین»، ترجمه یوسف ابازری، *رغنون*، شماره ۲۰، صص ۶۶۳-۶۶۲.
- گلمکانی، هوشنگ (۱۳۹۰). «درخت زندگی»، *ماهنامه فیلم*، شماره ۴۳۳، ص ۱۷۱۶.
- لیتن، نوربرت (۱۳۸۶). *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی.

- نیل قاز، نسیم (۱۳۹۰). «نقاشی رئالیستی معاصر در ایران و شرایط اجتماعی ظهور آن (۱۳۸۱۳۷۶)». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال سوم، شماره اول، صص ۷۱۳۵.
- هپ‌وُرت، مایک (۱۳۹۵). «طراحی سالمندی: دیدگاه‌های جامعه‌شناختی درباره سالمندی در نقاشی عصر ویکتوریا»، در *جامعه‌شناسی هنر*، ویراسته دیوید انگلیس و جان هاگسون، ترجمه جمال محمدی، تهران، نشر نی.
- Bakhtin, M. (1993), *Toward a Philosophy of the Act*, V. Liapunov (Trans), Austin: Texas University Press.
- Bourdieu, P. (1992[1979]) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Landon: Routledge.
- Crook, S. (1998), “Minotaurs and Other Monsters: Everyday Life”, in *Recent Social Theory, Sociology*, 32 (2): 529.
- Gardiner, M. (2000), *Critiques of Everyday Life*, London: Routledge.
- Kerman, J. (1985) *Musicology*, London: Fontana Books.
- Highmore, B. (2002), *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London and New York: Routledge.
- Lefebvre, H. (1971), *Everyday Life in the Modern World*, New York, London: Harper Torch Books.
- Lefebvre, H. (1991), *The Structure of Marx's Worldview*, New jersey, Princeton University Press.
- Shklovsky, V. (1998), “Art as Technique”, in Julie Rivkin and Michael Rayan (eds) (1998) *Literary theory: an Anthology*, Malden, MA, and Oxford: Blackwell (1917).
- Simmel, G. (1971), “The Adventurer”, in D. Levine (ed), *George Simmel on Individuality and Social Forms*. Chicago: Chicago University Press.