Sociology of Culture and Art

Volume 5. Issue 2. Summer 2023. Pages 1 to 18

Research Paper

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

Abolhasan Hoseinzadeh[1], Ebrahim Fayyaz[2], Ahmad Naderi[3]

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 (Lacla 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 Lacla, 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره پنجم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۲، صفحات ۱ –۱۸

مقاله پژوهشی

تحلیل نشانه‌شناختیِ 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

تاریخ دریافت: ۱۲ دی ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۲ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۲

چکیده

سینما امروزه به‌مثابه اندیشه و کنشی اجتماعی در بستر تحولات جامعه مورد بررسی قرار می گیرد. 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 بی تعهدی 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 موسیقیایی در تحلیل متن آثار و بررسی زمینه زمانی و مکانی و بینامتنیت نیز تبیین شده است.

واژه‌های کلیدی: سورئالیسم، سینمای روشنفکری، موج نو، رئالیسم سیاه، عقلانیت سیال

استناد: حسین‌زاده، ابوالحسن؛ فیاض، ابراهیم و نادری، احمد. (۱۴۰۲). تحلیل نشانه‌شناختیِ 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 به‌وسیله 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) . به‌تعبیر آریخن، «سینما پدیده نوینی برای انتقال احساسات و اندیشه است» (آریخن، ۱۳۹۳: ۲۰)، رسانه‌ای که در سیر تحول خود متاثر 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 گریرسون[1] 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 بازاندیشیده‌شده 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 نشانه‌شناسیِ 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 جنبه های نوآورانه این پژوهش است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

در این قسمت برخی از آثار مرتبط با سینمای سورئالیستی مرور می گردد. شاهپور حسینی رابری (۱۳۹۶) در کتاب *زیباشناسی سوررئالیسم، 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[2] و دیوید لینچ[3] را به بحث می‌گذارد. شقایق بوند و راهنمایی سیدنظام‌الدین امامی‌فر(۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود باعنوان «بررسی مکتب سورئالیسم در پوسترهای سینمایی ایران بین سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۳» نشان می‌دهند پوسترهای سینمایی با شیوه سورئالبستی و تکنیک‌های آن از قبیل طنز، رویا، شگفتی‌آفرینی و ایجاد آزادی و رهایی در مخاطب باعث انتقال مفهوم مدنظر به مخاطب و جذب او وی می‌شود. پوسترهای سورئالیستی به درونی‌ترین لایه‌های ذهن نفوذ کرده، واقعیت را رها می‌ند و به بالاتر از واقعیت پناه می‌برد و همچون خوابی فراموش‌نشدنی 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 شهبا و ابوالحسن درخشنده (۱۳۹۸) در مقاله *ویژگی‌های سورئالیسم جدید در سینما* با نگاهی به آثار دیوید لینچ، ابتدا به تبیین سوررئالیسم سینمایی از زمان پیدایش آن می‌پردازند و سپس به موج دوم فیلم‌سازان و فیلم‌های سوررئال –که در اینجا "سوررئالیسم جدید" نام گرفته است- پرداخته می‌شود. در پایان، آثار دیوید لینچ با رویکرد سوررئالیستی و با تأکید بر تحلیل فنی و نظرات برخی منتقدان مطالعه می‌شود و ویژگی‌های سوررئالیسم جدید در سینما با سوررئالیسم قدیم مقایسه می‌شود. بر همین سیاق، محمود عباسی و آمنه دهقانی (۱۳۹۵) در مقاله سورئالیسم در رمان *رود راوی* ابوتراب خسروی پس از

[1] - John Grierson
[3] - Luis Bunuel
[3] - 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 سورئالیسم در سینمای جهان و اصول و ویژگی‌های آن در فیلمسازان شهیر این مکتب و همچنین تحلیل سورئالیسم در عرصه‌های مختلف هنری اعم از ادبیات و سینما در ایران است و فقدان پژوهشی درباره سینمای سورئالیسم 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 بی شماری 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. سورئالیسم بعد از جنگ جهانی اول ۱۹۱۸-۱۹۱۴ از دل جریانی تندرو به نام دادائسیم[1] درآمد و اصولی چون اعتراض، مبارزه و انقلاب را از این جریان ناکامل به میراث گرفت . سورئالیست ها مجذوب انقلاب بودند، آنها به مبارزه مسلحانه علاقه نداشتند، حربه اصلی آنها در مبارزه با جامعه ایی که از آن نفرت داشتند بر پا کردن غوغا و رسوایی بود» (بونوئل، ۱۳۷۷: ۱۶۴).

سورئالیسم در زبان فرانسه به معنی «واقعیت برتر» است. این اصطلاح را گیوم آپولینر[2] شاعر فرانسوی به کار برد. (میرصادقی، ۱۳۹۵) و بیانیه‌های سه-گانه سورئالیسم توسط شاعری به نام آندره برتون از سال ۱۹۲۴ منتشر شد (توپچی، ۱۳۸۸: ۱۸). سورئالیسم 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. سورئالیسم همیشه در مورد عزیمت است تا رسیدن، یعنی همیشه به دنبال راه‌های خروج از آن‌چه هست می‌گردد تا یافتن آن‌چه هست (ریچاردسن، ۲۰۰۶: ۵۳). سورئالیسم بسیاری از ایده‌های خود را در خواب، رویا و شوخی‌ها و حرف‌هایی که از زبان انسان می‌پرد تجلی می‌کند. سورئالیستم طرفدار بیان صادقانه و آزادانه این قبیل افکار و تصورات و اوهام و آرزوها است. سورئالیست‌ها فعالیت اصیل انسان را همان فعالیت رویامانندِ ندای درونی دنیای ناخودآگاه می‌دانند.

از هنرمندان برجسته این مکتب می‌توان به هانس آرپ، ماسون، خوان میرو، سالوادور دالی، مارک شاگال و رنه ماگریت اشاره کرد. دوران شکل‌گیری سورئالیسم تقریباً با اولین موفقیت‌های سینمای صامت در میان مردم همزمان بود. دادائیسم، کوبیسم[3]، فوتوریسم[4] (هر دو ۱۹۰۹) کانستراکتیویسم[5] (۱۹۲۰) و سورئالیسم از جمله آن بودند. آوانگاردها خواهان گسست از سنت بودند و تلاششان برای این جدایی، آغشته به سیاست بود (هیوارد، ۱۳۹۱: ۳). سورئالیسم 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 سورئالیسم 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.

[1] -dadaism
[2] - Guillaume Apollinaire
[3] - cubism
[4] - futurism
[5] - conservatism

ب: آشفتگی 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 نمی دهد (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۶۴).

ج: ناامیدی و فقدان آینده: سورئالیسم حاصل برخوردی تراژیک بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی است. سورئالیسم از نومیدی عظیم در برابر وضعی که انسان بر روی زمین به آن تنزل پیدا کرده است و امید بی‌انتها به دگردیسی 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 دادائیسم که هرگونه عقلانیتی را پس می‌زد و در پی نابودی هر نظامی و ازجمله دستاوردهای خود بود، از نتایج علمی و همسو با عقلانیت بودند، بهره می‌جست و با به‌کارگیری تفکرات نوی دیگر زمینه‌های علوم، استقبال می‌نمود. سورئالیسم درواقع نوعی همسویی با جریانات زمانه خود داشت و از این رو از پدیده سینما استقبال نموده و علاقه‌مند به‌کارگیری آن بود. یکی از ریشه‌های سورئالیسم، دادائیسم است که می‌توان آن را زاییده ناامیدی، اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدمکشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. دادائیسم زبان حال کسانی است که به پایداری و دوام هیچ امری امید ندارند. در واقع دادائیسم 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،ص۵۸۲).

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؟ تصادف 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 روان شناسی اجتماعی جوامعی که آنها را تولید می‌کنند شناخته شده است، ربط داده شوند (روادراد، ۱۳۹۱، به نقل از جاروی،۱۳۷۹: ۴۴). در واقع جامعه شناسان بر این عقیده هستند که کارکرد سینما بازکاواندن اوضاع و احوال جامعه است، لذا سبک های رئالیستی از جمله سورئالیسم ارتباطی تنگاتنگ با واقعیات و ناخودآگاه جامعه پیدا می کند. همچنین، کارگردانان علاقه یافتند تا مرزهای نامرئی میان رویا و واقعیت را به یکدیگر نزدیک کنند. سورئالیسمِ 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 سوررئالیستی پدید آوردند. در سینمای ایران نیز متاثر 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 وآیدین آغداشلو و منصور قند ریز در نقاشی شاهد این مدعاست که سرانجام «در سال ۱۳۳۰ و در اردیبهشت این سال، با صدور بیانیه ای دوازده ماده ای 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 فرمان آرا از مهمترین فیلمسازان این جریان محسوب می شوند. برخی از فیلم های مهرجویی مضمون سورئالیستی دارند از جمله آنها می توان به *هامون* (۱۳۶۸)، *بانو* (۱۳۶۹)، *سارا* (۱۳۷۱)، *درخت گلابی* (۱۳۷۶) و *اشباح* (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 روش های مرسوم در مطالعات فرهنگی و اجتماعی است و در مباحث هنری نیز کاربرد وسیعی دارد. در واقع تحلیل گفتمان جریان و بستری با زمینهٔ اجتماعی و زمانی- مکانی و موارد استفادهٔ آن است وسوژه های استفاده کنندهٔ هر موضوع، گزاره و قضیه، تعیین کنندهٔ شکل، گونه و محتوای هر گفتمان به شمار می روند(انسون، ۲۰۰۲، ۳۰) درنتیجه در روش تحلیل گفتمان « بررسی نظام های اندیشه » بسیار مهم است. در واقع تحلیل گفتمان، روشی است که معنا را در سطح ظاهری رها نمی کند در جستجوی معانی مختلف و پنهان متن است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۰). برای فهم ساختار و متن آثار سینمایی و ایجاد رابطه‌ی بین متغیرها نشانه‌شناسی به‌کار 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 فیلم ها اهمیت ویژه ای دارد (آقابزرگی زاده، ۱۴۰۱: ۳۲). متن سینما نیز زمینهٔ روش شناختی به شمار می رود. 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 روش های تحلیل گفتمان اعم از روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و روش ون دایک و فرکلاف و انتقادی و همچنین روش های نشانه‌شناختی در جامعه شناسی هنر و مطالعات سینما و فیلم کاربرد زیادی دارد لذا نویسندگان تلاش می کنند از رویکردی ترکیبی بهره ببرند. رویکردی که با در نظر گرفتن دال مرکزی و دال های پیرامونی از گفتمان لاکلا و موفه در قالب گفتمان فرکلاف و ون دایک به تحلیل نشانه شناختی فیلم های مورد مطالعه می پردازد. روش های ترکیبی کمک می کنند تا محقق از دو یا چند سو به یک موضوع واحد نزدیک شود، درنتیجه، ترکیب و مقایسهٔ نتایج دو روش، یک نتیجه و گاهی یک مفهوم جدید ایجاد می شود (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 روش های نشانه‌شناختی، در این مقاله جهت تحلیل فیلم از رویکرد نشانه شناختی گفتمانی استفاده می‌شود. این روش ملهم از روش نشانه‌شناختی و تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و فرکلاف و وین 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 دال های 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 پایهٔ اصل بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن ها بر پایه‌های متن های گذشته بنا می‌شوند. بینامتنیت را ابتدا کریستوا و باختین مطرح کردند (ضیمران، 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 شش گانه نشانه شناسی در فیلم می باشد:

الف- تصویر و نشانه‌های تصویری: تصویر مهمترین بخش متن است. راینر ماریا ریلکه[1] معتقد است نکته ی اصلی در اثر هنری دیداری یافتن کادر است. در نشانه شناسی تصویر کاربردهای دوربین برای القای معنای مورد نظر، سه دسته است: فاصلهٔ دوربین و زاویهٔدوربین. و نماهای دوربین. (بوردول، تامسون، ۱۳۹۰: ۲۳۰).

ب- نظام نشانه‌شناسی حرکتی: نظام نشانه های حرکت را کینه سیک[2] می نامند. کینه سیک نظامی از حرکت لب ها، عضله ها، بدن و به ویژه دست هاست که در رساندن معنای گفتار یاری دهنده اند.. ژست های انسانی، حرکت ها، موقعیت های مکانی و فضایی چیزها و افراد، بازی های بدنی، فیزیونومی[3] چهره، حالت های ناآگاه، حالت های آئینی و قراردادی، حالت های قراردادی همچون رمزگان ادب، حیرت، عشق، حالت های تقلیدی، نمایشی و غیره.

ج- نظام نشانه‌های گفتاری و نوشتاری: نشانه های گفتاری در یک فیلم شامل مکامله ها، تک گویی ها، تفسیر خارجی، متن اشعار، نریشن و.. می شود. مهمترین بخش این بخش دیالوگ هاست . کارل تئودور درایر[4] فیلمساز دانمارکی، نقش گفتار در سینما را در مواردی مهمتر از نقش تصویر می داند (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۶).

نشانه های نوشتاری شامل عنوان بندی با تیتراژ نام مغازه ها، آگهی‌ها، روزنامه‌ها، تابلوهای تبلیغاتی، شعارهای دیواری ، عنوان کتاب ها و .. می شود. بسیاری از این نوشتارها بیانگر مضمون و معنای فیلم است (حسینی، ۱۳۹۵: ۳۷).

- نظام نشانه‌شناختی آوایی و موسیقیایی: آواهای غیرزبان شناختی شامل دو نظام آوایی و نظام موسیقیایی است. ایگور استرواوینسکی[5] 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، شخصیت ها آن را نمی شنوند که به این موسیقی، موسیقی متن می گویند. نوع دوم موسیقی فیلمنامه ای است یعنی بنا به نیاز طرح روایی و داستان شنیده می شود؛ هم به گوش تماشاگران فیلم می رسد و هم به گوش شخصیت یا شخصیت ها در فیلم.

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

عناصر روش نشانه شناسی گفتمانی	
اصول فکری	دال مرکزی و دال های پیرامونی فیلم
تحلیل زمینه	تحلیل موقعیت مکان و زمان تولید فیلم
بینامتنیت	سوابق و شخصیت تهیه کننده، فیلمنامه نویس و کارگردان و بازیگران شاخص
نشانه شناسی متن	نظام نشانه شناختی شش گانه تصویری، حرکتی، گفتاری، نوشتاری، آوائی و موسیقیایی

[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، دائما 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 به‌دلیل 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 فرشته ای را زیر می گیرد. روز بعد دکتر متوجه می شود پسری حافظ قرآن، به بخش درمانی دکتر (زنان و زایمان) منتقل شده است. ژاله منشی دکتر از او به دلیل رابطه گذشته شان و عوارض آن گلایه می کند. دکتر برای دیدن پدرش به خانه سالمندان می رود و بین آنها برخورد تلخی صورت می گیرد. دکتر توسط گروهی تعقیب می شود. مانی پسر دکتر پس از سالها به کشور می آید، اما در فرودگاه بازداشت می شود. دکتر موفق می شود مانی را خلاص کند ولی برای ترک اعتیاد به کلینیک می برد. پسر از کلینیک می گریزد. پسر قاری قرآن به دکتر می گوید او را با خودش ببرد. تعقیب کنندگان دکتر وارد خانه وی می شوند. دکتر با صدای آژیر خطر بیدار می شود و می فهمد افرادی به خانه او وارد شده‌اند. او پسر حافظ قرآن را در کمد پنهان می کند و به طبقه پایین می رود، اما مورد حمله مهاجمان قرار می گیرد و با ضربه‌های متعدد چاقوی آنها کشته می شود.

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

دال های مرکزی و پیرامونی فیلم ها متاثر 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 نمی دهد. که در این فیلم چهره ای سیاه از وضعیت کشور نشان داده می شود: 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 می‌کنند و چه بسا خوشبختی و سعادت را نظام از این افراد گرفته است. دکتر سپیدبخت به دوستش می‌گوید«می‌دونی این روزها مثل یک کشتی بی سکانی 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 انسان ها (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 می دهد 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 عضق 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، تذکرة 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 برعقلانیت سیال از یک سو (این عقلانیت در نزاع بین عشق و ایمان اتفاق می افتند که بستری سورئال دارد) و ترسیم جامعه‌ای سیاه و پر ازتباهی (رئالیسم سیاه) است - این تباهی از طریق یک رویا روایت می شود که نقطه اتصال رئالیسم با سورئالیسم 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 بی نظمی 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 می توان 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 بی اعتقادی 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 دراین 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 تار خوانده می شود. شروع فیلم در یک فضای مه آلود اتفاق می افتد و وقتی همسر دکتر به او گوشزد می کند که آرام تر رانندگی کن چون دید نداری! دکتر جواب می دهد که همین که دید نداری خوب است. اسم فیلم " خانه ای روی آب" نیز خود بیانگر استعاره ای ابهام انگیز در ساختار زندگی اجتماعی نسل هاست. مولفه های 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 می شود. دکتر در پلان نهایی فیلم کشته می‌شود اینکه او قبل از مرگ نام خدا را فریاد می‌زند؛ البته می‌تواند به تحول او اشاره کند. تغییر و تحول بی جهت و آشفته از جمله اصول فکری سورئالیسم است . طرح موضوعات مختلف در فضایی رفت و برگشت بین واقعیت و فراواقعیت مخاطب را به اعجاب و شگفتی وا می دارد. روابط از هم گسیخته دکتر با زنان نیز در همین راستا قابل فهم است (امیری، ۱۳۸۲).

ناامیدی و فقدان آینده

در هامون، حمید نسبت به همه چیز بی اعتماد و بی اعتقاد است و حتی مادربزرگش به عنوان نسل سنتی با اعتقاد و مذهبی نیز در اواخر عمر بی ایمان شده است که مورد شماتت حمید قرار می گیرد. 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 ناامیدی 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 می گوید 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 مذهبیون

با عنایت به اینکه جامعه ایران یک جامعه دینی است مقابله با دین از طریق هجو در این فیلم ها مشهود است. در هامون، مادربزرگ مذهبی و سنتی به عنوان نماد جامعه متدین و مذهبی که خود بی ایمان شده است مورد سرزنش هامون قرار می گیرد و به نحوی تمام راه رفته و عمر مذهبی و اعتقادی او را زیر سوال می برد. در خانه ای روی آب، دلالت‌های زیادی بر ضد مذهب بودن ایرانی ها دیده می‌شود. مذهبی ها 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 نا مشروع 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 شخصیت های فیلم نیست.

جبرگراییِ مکانیکی

طبق جبرگراییِ 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 ناکامی های خود می داند.
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 می رود. دکتر سماواتی در پاسخ مهشید که از آزادی نداشتن خود شکایت می کند می گوید: «این خاصیت تمام مردای ایرونیه. یه عمر زور گفتن و زور شنفتن. عادت کردن». این به نحوی از نبود آزادی در جامعه مخصوصا برای خانم ها که توسط مردان تضییق شده است شکایت می کند. 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 می‌کندکه عدم مسموع بودن حرف های 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 می کند و الگوی حاکم بر رفتار شخصیت های اصلی فیلم(دکتر سپیدبخت، ژاله، پدر، مانی و..) در رابطه با آزادی معنا می یابد. 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 می کند آزادی غیرمسئولانه است که در قبال جامعه خود هیچ تعهدی ندارد چرا که جبر روزگار آدم ها را در نهایت به سمت مرگ سوق می دهد 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 می دهد که هر گونه می خواهی 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 می شوند. 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. مواجه سرد حمید با فرزندش و بی تفاوت نسبت به تعمیر دوچرخه خراب وی نیز نشان دیگری است. همچنین زمانی که هامون درگیر طلاق و بحران های روانی است، وکیلش و یا پسرخاله روانشناسش و یا همکارش هیچ یک، کمکی برای دلداری دادن به او و یا رفع مسالمت آمیز مشکل انجام نمی دهند.

بی عرضگی 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 بیانگیر زوال نسل ایشان است و مادر هامون نیز بعد از عمری زندگی سنتی و دین مدارانه به بی اعتقادی رسیده است. مادر هامون نماد نسل سنتی است که از مذهب سرخورده شده و به زوال رسیده است. در این فیلم همه شخصیت ها به نحوی با بی اعتقادی و بی هویتی شرایط زوال را دارند.

در فیلم خانه‌ای روی آب با سه نسل روبرو هستیم.. نسل اول،پدر دکتر (عزت الله 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 سوبژکتیویسم 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. سوبژکتیویسم به حقیقت همچون امری مطلق نمی‌نگرد و بنابراین انسان را رها می‌کند تا هرطور که می‌خواهد به جهان بنگرد و این تلاقی سوبژکتیو و آبژکتیو است. نسخه‌ای که فیلم هامون برای مخاطب خویش می‌پیچد، معجونی است از ذن و تصوف هندی و استشراق و راسیونالیسم دکارتی که در ظرف سوبژکتیویته فیلمساز و واقع نمایی نمایان می شود. (آوینی، ۱۳۹۳: ۲۲۱-۲۲۲). خانه ای 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 می برد. وی احتمالا 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

فرافکنی مستقر در فیلم هامون به خاطر احساس خودبرتربینی است که در قشر روشنفکرنما 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 میاد؟ 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 می بینیم مثلا 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 می کند. 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 بی تعهد 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 می خواهد. 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 می شد. 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 متاثر 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 *اجاره‌نشین‌ها* 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، متاثر 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 بی ضرر که مظاهر آن افرادی چون سهراب سپهری بوده‌اند » (آوینی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). خانه ای روی آب در دوره اصلاحات ساخته می شود. در این دوره جریان مدرنیسم در برابر ارزش های دینی رشد چشمگیری می یابد. تقابل عرف و دین بیش از هر دوره ای خود را نمایان می کند.رسانه ها بیش از گذشته نسبت به ارزش های دینی جامعه مسلمان جبهه گیری می کنند. در زمانی که حفظ قرآن در میان کودکان و نوجوانان کشور به عنوان یک عمل تحسین برانگیز شناخته می شد. 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 روزِهامون است. بیتا فرهی نیز اولین تجربه درخشان خود را فیلم‌هامون 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 چهره های ماندگار در سینمای ایران است و در فیلم های جریان روشنفکری در سینمای ایران در قبل و بعد از انقلاب نقش های متفاوتی را بازی کرده است. هدیه تهرانی سوپراستار سینمای ایران که با بازی در فیلم های 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 می دهد. زنی که قربانی بوده و در پی انتقام است.

ب: عناوین

هامون به معنی زمین هموار و دشت و حتی معنی صحرای قیامت می باشد. 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 تامل است. علی به عنوان بزرگترین شخصیت مذهبی و عرفانی شیعه و از طرفی عابدینی از خانواده عبادت کردن می آید و شخصیتی است که می تواند مراد معنوی و دینی قهرمان فیلم قرار گیرد. عنوان فیلم«خانه‌ای روی آب» است. تیتراژ فیلم با نوشته‌هایی معلق درآب آغاز می‌شود. و بدین واسطه برمعلق بودن خانه روی آب تاکید شده است. خانه که دراین 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 سرنوست انسان‌ها را مشخص کند . ژاله تیرانداز که چهره ای 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 قصه گویی ساده فراتر می‌برد. به همین دلیل است که اندیشه در فیلم‌های مهرجویی، در ارتباط با واقعیات جامعه معنا می یابد. لذا داستان ساده خود را در هامون از موج روز –عرفان- می گیرد. 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 بی رحمانه تحقیرشان کرده بود، همگی در هامون، عارف می شوند. 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 آبژه 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 متاثر از فیلمسازانی چون بیلی وایلدر و اینگمار برگمان و همچنین هوشنگ گلشیری نویسنده شهیرسورئال بود(مصاحبه با هفته نامه چلچراغ، ۹۶/۱/۲۲) فیلم شازده احتجاب وی نیز که فضایی سورئال دارد برگرفته از رمان گلشیری است..

۵ – ۴: تحلیل متن

الف- نظام نشانه‌شناختی تصویری

تصاویر در این فیلم کاملا معنادار است. حرکتهای دوربین اغلب حاوی منطق و اجرای آن توأم با سنجیدگی‌ست. شروع و متن و پایان فیلم هامون که سرشار از معانی سورئالیستی است که در قسمت های پیشین به آن پرداخته شد. در خانه ای روی آب نیز با اینکه دکتر سپیدبخت شخصیتی گناهکارست ولی غالبا با فاصله متوسط و زاویه هم سطح چشم نشان داده می‌شود که مخاطب با او همذات پنداری کند. و دوستش دارد. این گونه زاویه دلالتی هستند بر روزمرگی، زندگی عادی دکتر وهمذات‌پنداری مخاطب با سوژه. دراین سکانس‌ها دائما 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 کلاف های رنگی است، پسربچه حافظ قرآن و گفتگوهای او در سکانس های پایانی از جمله تمهیداتی است که در فیلم با کارکرد نشانه های سورئال و ماورایی قابل ارزیابی است. در دو صحنه آخر فیلم از زاویه سرازیر استفاده شده است. در یک صحنه که دزدان او را می‌کشند زاویه سرازیر نشان داده می‌شود که یعنی فردی ماورائی مراقب او است مخصوصا جایی که نام خدا را می برد. در صحنه آخر نیز وقتی وارد جایی بهشت گونه می‌شوند با زاویه سرازیر، تحت مراقب بودن آنها توسط ماوراء فهمیده می‌شود و از طرفی قدرت و هیبت آن نیروی ماورائی را نشان می دهد. 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 مبانی اصیل دین. در این فیلم در نماد، با سورئال طرف هستیم و در برخورد با شخصیتها با رئال. فرمان‌آرا در فیلمش تلاش کرده است رئالیسم و سورئالیسم را مخلوط کند.

ب- نظام نشانه‌شناختی حرکتی

حرکت های 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 حرکت هایی است که ضمن کمک به داستان پردازی بیانگر ابهام و سرگردانی سورئالیستی 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 سکانس نهایی خوب شدن زخم دست دکتر با نگاه و خمیازه پسربچه حافظ قرآن، حرکت های مدام پیرزن در بافتن کلاف ها بیانگر فضای ماورائی حاکم بر فیلم است. با توجه به وجود فضاهای انتزاعی تمهیداتی نظیر بهره گیری از دیزالو و نماهای حرکتی در فیلم دیده می شود که علاوه بر طراحی صحنه در نوع انتخاب برخی پلان ها 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 می شود 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: «زِکی! تو راه نمی‌تونی بری نفله.... تو ممکنه سکته کنی بیفتی تِلپی نفله شی، ای به گور پدر مهشید، می‌خواستی یه اَنتَرشو بگیری، زنیکه‌ی احمق عوضی رو. بذار بره گم شه، زنیکه‌ی احمق عوضی رو. بذار بره گم شه، احمق. دیوونه ، 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 می کند دختراگرچه به سنتهای مذهبی و همچنین آبروی خانوادهء 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 دردناک، حالت غریقی را دارد که در تلاطم تصمیمی سرنوشت‌ساز، وامانده است، تصمیمی که می‌تواند منتهی به رستگاری وی و یا منجر با 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 ساحت های سه‌گانه مذهب و دین است. در هامون گفتگوهای فیلم سرشار از بی اعتقادی، 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 مادربزرگ اوست. زمانی که هامون متوجه می‌شود او نیز ایمانش را از دست داده است: هامون: «حالا می‌فهمی مادر که چقدر گول خوردی؟ تو هم مثه منی. دیگه به هیچی ایمون نداری». این بی‌ایمانی مادربزرگ 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، مادربزرگ 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 نمی شه. 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 مادرم 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 می دهد نیز چهره نامعقول را از یک مرد مذهبی ارائه می دهد.

د- نظام نشانه‌شناختی آوایی و موسیقیایی

نظام موسیقیایی در فیلم های مهرجویی بسیار سنجیده و حسابگرانه است. هامون با نوای موسیقی، «باخ» ـ به سبک آثار برگمان_ آغاز و سریعا 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 نِی 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 کاملا 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 نِی، 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 پسربچه به دنیای دیگری که احتمالا 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 می شود ساخته و اکران شد ؛ در هر دو فیلم بازنمایی هنرمندانه ای از وضعیت سیاه و آشفته از جامعه ایران صورت می گیرد که معلول شرایط حاکم بر کشور است. افراد قربانی جبر مکانیکی روزگاری هستند که سیاست های حاکم ایجاد کرده است. مردم سرگردان و متحیر، تکلیفشان با خودشان مشخص نیست. جامعه ای که شخصیت ها و نسل های مختلف ناامید و روبه زوال هستند خودخواهی و بی تعهدی و حسادت امری عادی است. جامعه مذهبی و مذهبیون افرادی غیرمعقول و افراطی هستندکه در ایجاد این شرایط تیره و تار مقصرند یا در پایان کار پشیمان می شوند. هر چند بازنمایی مشکلات و مسائل توسط فیلمسازان از نقاط قوت فیلم هاست ولی فیلمساز بدون توجه به حساسیت های مذهبی جامعه دینی ایران، مسائل را به تصویر می کشد که به نظر می رسد شایسته است در فیلم های 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 می کند. لذا می توان بر اساس تحلیل گفتمان اصول حاکم بر فیلم را چنین برشمرد: رئالیسم سیاه و عقلانیت سیال از واقعیات جامعه؛ دال های مرکزی تفکر سورئالیستی می باشد، شگفتی، آشفتگی و ابهام ناامیدی و عدم تصور آینده برای نسل های جامعه، نقد افراطی مذهب و قشر متدین جامعه، جبرگرایی مکانیکی، آزادی ، زوال نسل ها، تلفیق سوژه و آبژه و بی تعهدی و خودخواهی و سرگردانی از جمله دال های 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 نقش های غیرمذهبی و نسب خانوادگی سورئال) ،عزت الله انتظامی(ایفای نقش های متعدد در فیلم های 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 می کند.

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، حالا نه از کردار او که از پندارش اینجاست که تلفیق سوژه و آبژه خود را نشان می‌دهد. بهمن فرمان آرا نیز در سه گانه آثار خود مرگ و رویا را که سرشار از شگفتی و اضطراب برای مخاطب است به تصویر می کشد و فضایی سورئال خلق می‌کند. در تحلیل متن نظام های نشانه شناختی چهارگانه به خوبی بیانگر ویژگی های سورئال در فیلم هاست.

نشانه‌شناسی تصویری: زاویه سرازیر دوربین بیانگر تحت مراقب 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: تعقیب‌کردن دکتر و تغییر مسیر بیانگر سرگردانی و ابهام، کلاف‌بافی‌های مداوم پیرزن و بهبود زخم با لمس پسربچه 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 موسیقیایی: استفاده از نوای موسیقی وهم آلود باخ به سبک آثار برگمان بحران فکری هامون را به تصویر می کشد و استفاده از نی 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 داشته اند.

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، به‌سوی 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، پیتر. (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). *آیینه 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 فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

بوند، شقایق. (۱۳۹۴). *تاثیر مکتب سورئالیسم در طراحی پوسترهای سینمایی در ایران بین سال های 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 سورئالیسم در نقاشی نوگرای 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.

راودراد، 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.

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

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

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

فراستی، مسعود. (۱۳۶۹). *روشنفکرم، 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). *سورئالیسم در رمان رود راوی ابوتراب 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 آیینه.

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.