

# تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی» بر اساس الگوهای سبک زندگی و نظام‌های معنایی لاندوفسکی

بی‌نا قوچانی<sup>۱</sup>

## چکیده

پس از گذشت پنج دهه از ظهور علم نشانه‌شناسی، این علم اکنون تصویر تازه‌ای از خود به نمایش گذاشته و به تدریج به دورنمایی از پدیدار شناختی گرایش یافته است. از این زمان به بعد ارتباط میان سوژه و جهان حسی، خود به عنوان حوزه‌ای جدید برای مطالعه معنا در نظر گرفته شد. لاندوفسکی، نشانه‌شناس فرانسوی در همین ارتباط با انتخاب زاویه دید گروه «دیگری غیر و مغلوب» و چگونگی تعامل او با «گروه مرکزی مرجع» چهار سبک زندگی متفاوت را معرفی می‌کند که در پژوهش‌های بعدی دو سبک دیگر نیز به آن می‌افزاید؛ همچنین از منظری دیگر، چهار نظام معنایی و تعاملی خود، به نام‌های برنامه‌مداری، مجاب‌سازی، تضاد و تطبیق را تعریف می‌نماید. این مقاله، با پیاده‌سازی الگوی سبک زندگی در داستان فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی» ساخته امیرحسین یوسفی، محصول سال ۱۳۹۱، در ابتدا سبک زندگی شخصیت‌های حاضر در آن را تحلیل و در ادامه چگونگی شکل‌گیری روایت داستان و تعامل میان شخصیت‌ها را بر اساس نظام الگوهای معنایی و تعاملی لاندوفسکی بررسی می‌کند.<sup>۲</sup>

**واژه‌های کلیدی:** آشغال‌های دوست‌داشتنی، سبک زندگی، لاندوفسکی، نشانه‌شناسی اجتماعی، نظام‌های معنایی و تعاملی.

## ۱- مقدمه

نشانه‌شناسی اجتماعی<sup>۳</sup> یکی از رویکردهای نشانه‌شناسی است که به جنبه ذهنی فردی و جنبه‌های اجتماعی و متنی نظر دارد. در حقیقت نشانه‌شناسی اجتماعی یعنی بررسی هر متن در موقعیت اجتماعی و فرهنگی خاص. بر همین اساس نشانه‌شناسان اجتماعی بر این باورند که نمی‌توان معنا را جدا از گوینده، شنونده و بافت بررسی کرد (ساسانی، ۱۳۸۹).

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ghouchani.bita@gmail.com  
<sup>۲</sup> از استاد عزیزم جناب آقای دکتر احمد پاکتچی برای راهنمایی‌های ارزشمندشان در نگارش این مقاله سپاسگزارم.

<sup>۳</sup> Social Semiotics

به باور هاج<sup>۱</sup> و کرس<sup>۲</sup> (۱۹۸۸)، نشانه‌شناسی اجتماعی دربردارنده این است که افراد چگونه معانی را طراحی و تفسیر می‌کنند و نیز ایدئولوژی‌ها و علایق اجتماعی، چگونه نظام‌های نشانه‌شناختی را شکل می‌دهند، و چگونه این نظام‌ها به مثابه تغییرات اجتماعی پذیرفته می‌شوند.

نشانه‌شناسی فرانسه پس از دهه ۶۰ میلادی، تصویری محدود و ساختارگرا داشت. تمرکز این نوع نشانه‌شناسی بر متونی بود که به کلی از بافت تاریخی خود جدا افتاده‌اند. به بیانی دیگر، نشانه‌شناسی ساختارگرای آن زمان تنها بر داده‌های جدا از زندگی و واقعیت‌های تجربه‌های زیسته مبتنی بود و متن را از واقعیت جهان زیسته جدا می‌دانست (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۱۹).

در دهه ۱۹۸۰ علم نشانه‌شناسی به تغییر در روش‌شناسی گرایش می‌یابد. خواستگاه این تغییر، فلسفه غالب قرن بیستم یعنی پدیدارشناسی<sup>۳</sup> است. در واقع در همین زمان است که نشانه‌شناسی با تأکید بر موضوعاتی چون «تن»<sup>۴</sup>، «ادراک»<sup>۵</sup>، «امر حسی»<sup>۶</sup> و «حضور»<sup>۷</sup> خود را احیا می‌کند. نشانه‌شناسانی که از زبان‌شناسی و فلسفه پدیدارشناسی الهام گرفتند، نقش بنیادی برای سوژه ادراک‌کننده قائل‌اند و همین امر باعث می‌شود مسئله ادراک و احساس در این حوزه با تغییر و تحولی عظیم روبرو شود. از این رو نشانه‌شناسان با تکیه بر یافته‌های پدیدارشناسی مرلوپوتنی<sup>۸</sup> و نظریات بنونیست درباره گفته‌پردازی، نقش سوژه را در گفتمان و کارکرد تن را در امر حسی و ادراکی تعریف و مشخص نمودند. از همین زمان به بعد ارتباط میان سوژه و جهان حسی خود به مثابه حوزه جدیدی برای مطالعه معنا در نظر گرفته شد (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۲۰). به گفته مرلوپوتنی (۱۹۴۵)، نشانه‌شناسی نوین بین «آنچه توسط چشم ادراک می‌شود» و «آنچه توسط حس‌ها درک می‌شود» ارتباط برقرار می‌نماید. در حقیقت این برداشت مرلوپوتنی را می‌توان مبتنی بر نظریه غیر مادی‌گرایی برکلی<sup>۹</sup> دانست، با این مضمون که چیز را نمی‌توان از کسی که آن را ادراک می‌کند جدا دانست (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۲۰).

از جمله نشانه‌شناسانی که تحت تأثیر پدیدارشناسی قرار گرفتند اریک لاندوفسکی<sup>۱</sup>؛ نشانه‌شناس اجتماعی فرانسه است. نقدی که لاندوفسکی (۲۰۰۴) به نشانه‌شناسی سال‌های دهه ۱۹۶۰ فرانسه داشت این بود که متون را از بافت و زندگی و سوژه‌ها جدا می‌کرد و آنها را سوژه‌هایی بی‌تن می‌دید و در بررسی معنا از وجود مسئله «حضور» غافل می‌شد. وی در اثری به نام *حضورهای دیگری*؛ اولین گام خود را

<sup>1</sup> Hodge, R.

<sup>2</sup> Kress, G.

<sup>3</sup> Phenomenology

<sup>4</sup> le Corps

<sup>5</sup> la Perception

<sup>6</sup> le Semsible

<sup>7</sup> Présence

<sup>8</sup> Merloeuau- ponty

<sup>9</sup> Berkeley

<sup>1</sup> Landowski, E. 0

<sup>1</sup> *présences de l'autre* 1

در راستای آن نوع نشانه‌شناسی برمی‌دارد که در جستجوی تحلیل شرایط ظهور و تولید معنا در قالب تعامل‌هایی مشخص و در بافت‌های اجتماعی متفاوت است، زیرا از این منظر معنا دیگر در متن بسته و بریده از بافت و ساحت گفته‌پردازی خود مورد نظر قرار نمی‌گیرد، بلکه نتیجه و حاصل برخورد و تعامل بین سوژه‌ها در شرایط متفاوت گفتمانی است (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۲۷).

سوژه برای آن که به هویتی مشخص دست یابد باید تصویری از یک «دیگری» در ذهن ترسیم کند، در واقع احساس هویت در نخستین مرحله مبتنی بر آن است که اساساً «من» از «دیگری» متفاوت باشد (بابک‌معین، ۱۳۹۸). لاندوفسکی در همین ارتباط با انتخاب زاویه دید گروه «دیگری غیر و مغلوب» و چگونگی تعامل او با «گروه مرکزی مرجع» چهار سبک زندگی متفاوت را معرفی می‌کند. همچنین از منظری دیگر، چهار نظام معنایی و تعاملی خود، یعنی برنامه‌مداری<sup>۱</sup>، مجاب‌سازی<sup>۲</sup>، تصادف<sup>۳</sup> و تطبیق<sup>۴</sup> را به ترتیب بر اساس اصول قاعده‌مندی<sup>۵</sup>، نیت‌مندی<sup>۶</sup>، شانس و امر احساسی<sup>۷</sup> تعریف می‌نماید.

در مقاله حاضر ضمن معرفی دو الگوی معرفی شده توسط لاندوفسکی یعنی الگوی نظام‌های معنایی و تعاملی و نیز سبک زندگی، ابتدا الگوی سبک زندگی در شخصیت‌های فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی»، ساخته امیرحسین یوسفی، تحلیل و سپس چستی نظام‌های معنایی و تعاملی غالب بر گفتمان آنها طبق الگوی لاندوفسکی مشخص خواهد شد.

## ۲- پیشینه تحقیق

اریک لاندوفسکی در کتاب خود به نام *حضورهای دیگری* (۱۹۹۷) برای اولین بار به شرح و توصیف چهار سبک زندگی پرداخت. وی در اثر بعدی خود یعنی *احساسات بی‌نام*<sup>۱</sup> (۲۰۱۴)، ضمن تقسیم نظام میل و سلیقه به دو مقوله عمده، یعنی نظام سلیقه «مورد خوشایند واقع شدن به» و «لذت بردن از»، به شکلی موشکافانه، سبک‌های زندگی که در کتاب قبلی خود مختصراً معرفی نموده بود را تحلیل کرد. وی در اثر دیگرش با عنوان *برای نشانه‌شناسی میل و سلیقه*<sup>۲</sup> (۲۰۱۲)، به تکمیل مباحث خود پرداخت و سبک‌های دیگر زندگی را به سبک‌های قبلی اضافه کرد.

در ایران نیز پژوهش‌هایی در این موضوع صورت گرفته است که از میان آنها می‌توان به دو اثر مرتضی بابک معین به نام‌های *معنا به مثابه تجربه زیسته* (۱۳۹۴) و *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی*

<sup>1</sup> Programmation

<sup>2</sup> Manipulation

<sup>3</sup> Accident

<sup>4</sup> Adjustment

<sup>5</sup> Régularité

<sup>6</sup> Intentionnalité

<sup>7</sup> Sensibilité

<sup>8</sup> Passions sans nom

<sup>9</sup> Pour une Sémiotique du goût

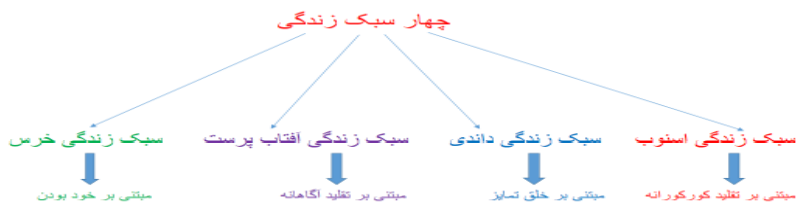
روایی کلاسیک، نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل (۱۳۹۶) اشاره کرد. بابک معین (۲۰۱۵) چهار سبک زندگی مطرح شده توسط لاندوفسکی را با مسئله امنیت و عدم امنیت نشانه‌های تلفیق کرد و به تحلیل مسئله عدم امنیت نشانه‌ای در هر یک از این سبک‌های زندگی پرداخت. بابک معین (۱۳۹۷) کارآیی نظام‌های معنایی و تعاملی لاندوفسکی را در گفت‌مان‌های آموزشی سنجد و آنها را تحلیل کرد. بابک معین (۱۳۹۸) با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی لاندوفسکی، چهار نظام زبانی فضایی را در ارتباط با آنها معرفی و تحلیل کرد. بابک معین و پاک‌نژاد (۱۳۹۴) نیز در قالب این چهار نظام معنایی، تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی ارائه دادند. همچنین بابک‌معین در پژوهشی سبک زندگی مارسل، قهرمان رمان در جستجوی زمان از دست رفته را تحلیل کرد و تغییرات سبک زندگی وی در طول داستان را نشان داد (در دست انتشار).  
شعیری و دیگران (۱۳۹۸) بر پایه الگوی اریک لاندوفسکی سبک زندگی نیما یوشیج را در نامه‌های او تحلیل کردند.

### ۳- چارچوب نظری

#### ۳-۱- چهار سبک زندگی

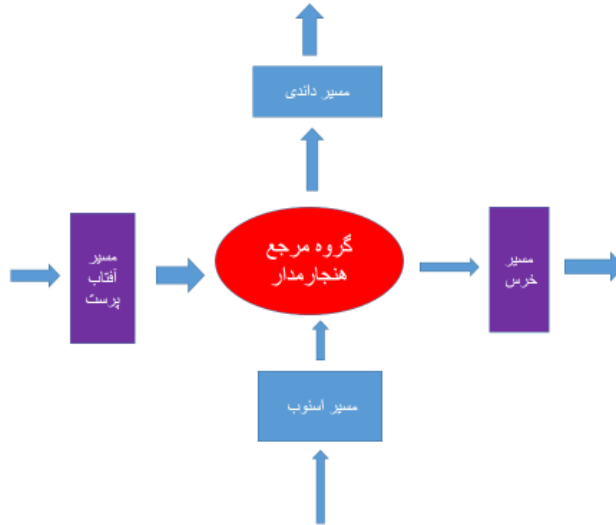
فردی که به گروه مرکزی مرجع تعلق دارد، فردی است که به نحو احسن تجسم مفهوم «تطبیق» و «هماهنگی» ما است. یعنی فردی که هر لحظه می‌تواند نشانه‌ها و علائم تطبیق و هماهنگی با هنجارهای گروهی که به آن تعلق دارد را آشکار کند. در واقع او تجسم مفهوم «نرمال بودن» و «هنجارمندی» است.

در ارتباط با وضعیت مرکزی گروه مرجع هنجارمند، می‌توان چهار سبک زندگی متفاوت را به شکل بیناتعریفی از هم تشخیص داد (لاندوفسکی، ۱۹۹۷: ۵۵). سبک زندگی اسنوب، سبک زندگی داندی، سبک زندگی خرس و سبک زندگی آفتاب‌پرست. هریک از این سبک‌های متفاوت به واسطه یک ویژگی متمایزکننده قابل تشخیص‌اند.



شکل ۱- چهار سبک زندگی در تعامل با گروه مرکزی مرجع (برگرفته از بابک‌معین ۱۳۹۸)

نکته قابل توجه در این بخش این است که تعیین یک نوع سبک زندگی برای یک سوژه تا پایان ثابت و ایستا نمی‌ماند. این مرزبندی همواره در نوسان است، به این معنا که سوژه‌های اجتماعی در طول زمان همواره خود را در تعاریف تازه‌ای به نمایش می‌گذارند (شعبیری و دیگران، ۱۳۹۸).



شکل ۲- مسیر حرکت سبک‌های زندگی به نسبت گروه مرکزی (برگرفته از بابک‌معین ۱۳۹۴)

### ۳-۱-۱- سبک زندگی اسنوب

همان‌گونه که در نمودار بالا مشاهده می‌شود، حرکت اسنوب از پایین به بالا است. اسنوب سعی می‌کند خود را به گروه مرکز مرجع نزدیک کند و «شبیبه» به آن شود. برای اسنوب، چهره عضو گروه مرجع، یک مدل ایده‌آل است که او فقط هم و غم رسیدن به آن را دارد. به بیانی روشن‌تر او تازه به دوران رسیده‌ای است که با فراموش کردن اصل خود آرزوی رسیدن به گروه مرجع ایده‌آل را دارد. سبک زندگی او مبتنی بر تقلید و چشم و هم چشمی بوده و «نظام سلیقه‌ای» او کاملاً «تقلیدی» است.

### ۳-۱-۲- سبک زندگی داندی

بر عکس اسنوب، داندی همه کار می‌کند تا خود را از گروه مرکز مرجع جدا کند و از آن «متمایز» شود. او بی آنکه الزاماً فردی استثنایی باشد، رفتار و نشانه‌هایی از خود بروز می‌دهد که او را از آن گروه مرجع مرکزی جدا می‌کند. او آگاهانه تلاش می‌کند با ایجاد غافلگیری، متفاوت و متمایز جلوه دهد. نگاه او به هنجارها نگاهی از روی تحقیر و از منظری بالاست.

### ۳-۱-۳- سبک زندگی خرس

این گروه به شکلی «لجام گسیخته» و غالباً «تاآگاهانه» هنجارهای گروه مرکزی که به آن تعلق دارد را نادیده می‌گیرد و سبک زندگی ویژه‌ای برای خود تعریف می‌کند. موجودی است که هیچ کس جز خودش

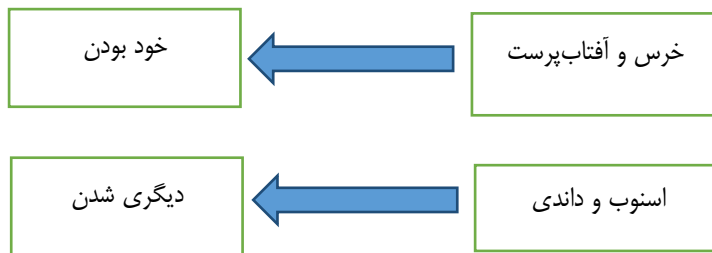
نمی‌تواند راه را به او نشان دهد. همه ارتباطات خود با گروهی که به آن تعلق دارد را می‌گسلد. کارهایش به دیوانگی یا به نبوغ تعبیر می‌شود.

### ۳-۱-۴- سبک زندگی آفتاب پرست

این فرد از روی نیاز و اجبار قادر است با «مهارت» تمام نشانه‌های بیرونی گروهی که خود را «ناچار» می‌بیند تا به آن نزدیک شود را «تقلید» کند و سبک زندگی آن را پیش گیرد. او با مهارت، مکاری و هوشیاری که سعی در پنهان کردن آن دارد، خود را به جای اعضای آن گروه مرکزی جا می‌زند و نشانه‌های بیرونی آن گروه را به خود می‌گیرد.

نکته قابل توجه در این چهار سبک این است که نمی‌توان آنها را به شکل ثابت تعریف کرد؛ به این معنی که در یک بافت اجتماعی مشخص، این گروه‌ها می‌توانند با تغییر مسیر خود از یک جایگاه به جایگاه دیگر حرکت کنند و سبک زندگی خود را تغییر دهند.

با نگاهی اجمالی به این چهار سبک زندگی می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها را از یکدیگر مشخص کرد. دو سبک آفتاب پرست و خرس، با محوریت «خود» زندگی می‌کنند. گرچه آفتاب پرست بر این خود نقاب می‌زند، برای این دو، «بودن» اهمیت دارد. در حالی که اسنوب و داندی به «شدن» یا «نمود» اهمیت می‌دهند. در زندگی آنها ارتباط و تعامل با دیگری ارجحیت دارد. اسنوب به «مانند بودن» و داندی به «مانند نبودن» متمایل است. به طور خلاصه می‌توان این‌گونه بیان کرد که اسنوب، غیریت خود را «نکار» می‌کند، داندی، غیریت خود را «تمهید» می‌کند، خرس غیریت خود را «تقبل می‌کند» و آفتاب پرست غیریت خود را «نقاب می‌زند» (بابک‌معین، ۱۳۹۶).



شکل ۳- شباهت‌ها و تفاوت‌های مقایسه‌ای سبک‌های زندگی

### ۳-۲- نظام‌های معنایی و تعاملی

لاندوفسکی، الگوی نظام‌های معنایی و تعاملی خود، یعنی برنامه‌مداری، مجاب‌سازی، تصادف و تطبیق را به ترتیب بر اساس اصول قاعده‌مندی، نیت‌مندی، شانس و امر احساسی تعریف می‌کند. وی با تأثیرپذیری از فلسفه پدیدارشناسی به ویژه اندیشه مرلوپونتی و همچنین اندیشمندانی مانند بابر<sup>۱</sup>، زیمل<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> Buber

<sup>۲</sup> Simmel

و دیگران، نظام تعاملی معنایی خود یعنی تطبیق را مطرح می‌کند که بر پایه اصل امر حسی یا اصل جریان ادراکی حسی تعریف می‌شود (بابک‌معین، ۱۳۹۷). در واقع وی با اضافه کردن این نظام تعاملی به نظام‌های تعاملی و معنایی برنامه‌مداری و مجاب‌سازی و همچنین با مطرح کردن نظام تصادف، به غنای الگوهای کلاسیک روایی گرماسی<sup>۱</sup> می‌افزاید که به اعتقاد او تنها دو نظام برنامه‌مداری و مجاب‌سازی در آن مطرح بودند (بابک‌معین، ۱۳۹۷).

بر اساس نظام تعاملی و معنایی «برنامه‌مداری» که همه‌چیز در آن از قبل برنامه‌مدار و تثبیت شده است، سوژه‌ها بر اساس «نقش‌های مضمونی»<sup>۲</sup> از قبل معلوم، تنها بر اساس چرخش ابژه‌ها در میان خودشان تعریف می‌شوند. در این نظام، سوژه نوعی امنیت ناب را در نتیجه این کنش تجربه می‌کند. این کنش در سطح اجتماعی منجر به وضع قوانینی سخت و غیرقابل انعطاف یا به تعبیر لاندوفسکی «الزاماتی اجتماعی»<sup>۳</sup> در ارتباطات بین انسانی می‌شود (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۱۰۹).

نظام تعاملی «مجاب‌سازی» بر اصل «نیت مندی» استوار است. در این نظام معنایی، سوژه بر اساس افکار و اهداف از قبل تعریف‌شده‌ای که در ذهن دارد، دیگری را به کنش وادار می‌سازد. کورتز<sup>۴</sup> (۱۹۹۱) به چهار روش و استراتژی در نظام تعاملی مجاب‌سازی اشاره می‌کند که عبارتند از وسوسه<sup>۵</sup> اغواگری<sup>۶</sup>، تحریک<sup>۷</sup> و تهدید<sup>۸</sup>. این نظام تعاملی بیشتر در شرایطی روی می‌دهد که تنش وجود دارد. به همین منظور هر یک از سوژه‌ها، در هم‌راستا کردن سوژه‌های دیگر با اهداف خود تلاش می‌کنند (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۱۱۰).

لاندوفسکی (۲۰۰۴)، نظام معنایی «تطبیق» را مبتنی بر اصل «امر احساسی» یا «جریان ادراکی حسی» می‌داند. این نظام تعاملی مبتنی بر «هم‌حضور»<sup>۹</sup> دو طرف تعامل و نیز تعامل رودرو بین سوژه‌ها و ابژه‌های جهان بیرونی است. در این نظام با نوعی «با هم بودن» و «کنش جمعی»<sup>۱۰</sup> تطبیقی و حسی مواجه می‌شویم (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۱۷۴).

در نظام «تصادف»، هیچ برنامه از پیش معلومی وجود ندارد. اصل حاکم بر این نظام، اصل «شانس و اقبال» است و سوژه ناخواسته در شرایطی قرار می‌گیرد و در برابر هر چه پیش آید راضی و تسلیم است (لاندوفسکی، ۲۰۰۵: ۶۲).

<sup>1</sup> Algirdas Julien Greimas

<sup>2</sup> Role Thematique

<sup>3</sup> Contraintes Sociales

<sup>4</sup> Courtés J

<sup>5</sup> Tentation

<sup>6</sup> Séduction

<sup>7</sup> Provocation

<sup>8</sup> Menace

### فعال بودن

نظام معنایی  
برنامه‌مداری

### منفعل بودن

نظام معنایی تضادف

نظام معنایی  
مجاب‌سازی

نظام معنایی تطبیق

### شکل ۴- الگوی نظام‌های معنایی و تعاملی لاندوفسکی

#### ۴- روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش در این مقاله تحلیلی- توصیفی است. در ابتدا سبک زندگی شخصیت‌های فیلم با استناد به دیالوگ‌های هر شخصیت بر مبنای الگوی سبک زندگی مطرح شده توسط لاندوفسکی واکاوی می‌شوند و سپس بر اساس الگوهای نظام‌های معنایی و تعاملی وی، نظام‌های تعاملی موجود در سیر داستانی فیلم استخراج می‌شود.

#### ۴-۱- معرفی فیلم

فیلم آشنال‌های دوست داشتنی به کارگردانی امیرحسین یوسفی، محصول سال ۱۳۹۱ قصه خاطرات مادری به نام منیر است که به واسطه حجمه‌های تشویش و اضطراب مسلط بر ذهن و روانش باید دور ریخته شوند.

منیر، مادر خانه، پیرزنی است که همسر، پسر و برادرش را از دست داده و پسر کوچکش هم، خارج از ایران مشغول ادامه تحصیل است. زمان واقعی فیلم، سال ۸۸ و حوالی شلوغی‌های بعد از انتخابات ریاست جمهوری است. به علت ورود اجباری تعدادی از تظاهرات‌کنندگان حین فرار، توسط سیما دختر خاله منیر به خانه، او دچار پریشانی و نگرانی ناشی از عواقب این عمل می‌شود. دلیل اصلی این فکر باطل، ترسی است که از وقتی در شکم مادرش بود و زنگ در را برای تفتیش خانه زدند، تا همین حالا که ناخواسته عده‌ای معترض وارد خانه‌اش می‌شوند و خانه‌اش را نشان‌دار می‌کنند، در وجودش ریشه دارد. او برای حل این مشکل به فکر می‌افتد تا هر آنچه از خود و خانواده‌اش در خانه وجود دارد و جرم محسوب می‌شود را جمع کند، و برای این کار از آدم‌های درون قاب عکس که هر کدام در چارچوب تفکرات خود محصورند، کمک می‌گیرد. بدین ترتیب مخاطب با جهان درون عکس‌ها ارتباط می‌یابد و عکس، که خود دارای جهانی است که در لحظه‌ای از زمان که در آن ثبت شده جاودانه شده، واسطه‌ای می‌شود تا فیلم‌ساز، مرز زمان و مکان را در هم بیامیزد و ما را با توهّمات ذهنی پیرزنی که ضمیر ناخودآگاهش پر از ترس از مخالفت‌های سیاسی است روبرو کند.



در این حین، میان شخصیت‌های درون عکس‌ها که هرکدام نماینده تیپ خاصی از مردم هستند و صاحب تفکر، تعصب و باورهای مخصوص به خود، گفتگوهای شکل می‌گیرد.

#### ۴-۲- بررسی شخصیت‌های فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی»

در این فیلم با شش شخصیت اصلی و کلیدی روبه‌رو هستیم که از میان آنها سه شخصیت فوت شده‌اند: منیرخانم با بازی شیرین یزدان بخش: نماد کشورمان ایران، مادر خانواده، محمدعلی (پدر متوفی خانواده) با بازی اکبر عبدی: نماینده فردی سلطنت طلب که در آخر عمر توبه می‌کند، منصور (برادر متوفی منیرخانم) با بازی شهاب حسینی: نماینده چریک‌های دوره انقلاب ۵۷ و متمایل به جریان چپ، امیر (برادر شهید منیرخانم) با بازی صابر ابر: نماینده بچه حزب اللهی‌های دوره جنگ تحمیلی، رامین (پسر کوچک خانواده) با بازی حبیب رضایی: نماینده فردی غرب‌زده، سیما (نامزد سابق منصور)، با بازی هدیه تهرانی، زن فعال امروزی با هیجانات سیاسی.

### ۵- تحلیل داده‌ها

#### ۵-۱- تحلیل سبک زندگی شخصیت‌های فیلم

##### ۵-۱-۱- محمدعلی (آفتاب‌پرست)

محمدعلی بنا به نوع شخصیت خود سریع هم‌رنگ جماعت می‌شود. او به دلیل نیاز و از روی اجبار یا احساس خطر، با مهارت و مکاری که البته سعی در پنهان کردن آن دارد، مدام سعی دارد خود را به جای اعضای گروه مرکزی و هنجار جا بزند. درست است که رفتار او نوعی دورویی است اما این کار را آگاهانه انجام می‌دهد، در واقع به «خود بودن» خود واقف است. رفتار چندرنگ او از خلال دیالوگ‌هایش روشن و واضح است:

- سلام‌علیکم، منیر خانم، ان‌شاءالله قسمت شما هم بشود. اگر بدونید چه صفایی داره اینجا (دیالوگ محمدعلی در عکسی که او را با لباس احرام در مکه نشان می‌داد).

- الان ساعت چنده؟ نمازم قضا شد.

- یک بغلی هم داشتم، بگرد، خطرناکه، بگرد پیداش کن.

او از ترس فاش شدن اعتقادات و خواسته‌هایش سعی می‌کند این‌گونه نشان دهد که شریک امیال و خواسته‌های اطرافیانش است و به طور مداوم برای خوشایندی آنها رفتارشان را تغییر می‌دهد:

- قربونت برم بابا تو که هیچی برای مخفی کردن نداری. تو نیازی نیست خودت رو ثابت کنی، از اون اولش پاک بودی (به امیر)

- منصور خان تو هم عضو این خانواده هستی.

- شما هیچی نگو امیرخان که دلم خیلی از دستت خونه، تا موقعی که بودی بیست و چهار ساعت تو این خیابونا به عنوان بسیجی کشیک می‌دادی تا صبح، بعدش هم که جنگ شروع شد ناغافل پاشدی رفتی جبهه. (سرزنش کردن امیر برای خوشایند منصور)

- همشون سروته یک کرباسن، اول همه سوسالیستن بعد که به قدرت می‌رسن می‌شن کمونیست (به امیر برای طرفداری از او در مقابل منصور)

- منیر جان اگه این اسلحه پیدا نشه میوفتی تو دردسر، اینا که رحم ندارن.

- امیر: کیا بابا رحم ندارن؟

- هیچی بابا جان عراقی‌ها رو می‌گم.

او ضمن شبیه شدن به دیگران و سازش با آنها، پیوسته تمایلات و امیال خود را هم دنبال می‌کند:

- از همون اول هر بدبختی کشیدیم به خاطر این دختره (سیمما) بود. (به دیگران)

- منیر خانم پاشو سیمما خانوم رو ببر تو اتاق استراحت کنن. سیمما مثل اولاد منه.

او حتی سعی دارد بقیه اعضای خانواده را هم به رنگ عوض کردن ترغیب کند:

- برو این لباس ژیکولوتو درآر. مأمورا اومدن نگن غرب‌زدست. (به رامین)

- شما هم برو چادرتو سرکن. (به منیر)

#### ۵-۱-۲- رامین (گربه‌ای که یک اسنوب تمام‌عیار است)

برای او «شکل و ظاهر» بر «بودن» مقدم است و این را از عکس درون قاب با لباس فارغ‌التحصیلی می‌توان فهمید. او برای وارد شدن به گروهی که خودش آن را گروه مرجع و هنجار می‌داند تعجیل دارد، به همین دلیل هم بلافاصله پس از مراسم چهلم برادر شهیدش از وطنش خارج می‌شود. تمام رفتارها و کنش‌های او تقلید محض و کورکورانه است. او فقط به تقلید فکر می‌کند و هیچ نوع فعالیت خودبنیادی را در او شاهد نیستیم:

- من بی‌غیرت نیستم، فقط از جنگ و خونریزی گریزانم. نه از جنگ و شعار خوشم می‌آد نه از عملیات چریکی و فلسفه‌بافی.

او در هر شرایطی که باشد یک «دیگری» برای خود تعریف می‌کند تا بتواند از آن تقلید کند فرقی هم نمی‌کند در کجای این کره خاکی ایستاده باشد:

- این بچه هم تا زمانی که ایران بود، پول منو خرج گیتار می‌کرد، حالا تو اون خراب‌شده، خرج سه‌تار می‌کنه (دیالوگ محمدعلی).

در عین حال سبک زندگی گربه را هم در رفتار رامین مشاهده می‌کنیم. لاندوفسکی علاوه بر سبک‌های زندگی مطرح شده، بعدها با نگاهی موشکافانه‌تر دو سبک زندگی دیگر را نیز به سبک‌های قبلی اضافه کرد. یکی از آن دو سبک گربه خیال‌پرداز، گستاخ و لذت‌طلب است. او به خواسته‌های اطرافیان تن نمی‌دهد و فکر می‌کند خارج از خانه نظام دیگری است، نظام برتری که او را به خود جلب می‌کند:

- تو خودت کم آوردی و رفتی و خودتو انداختی تو بغل دنیای به اصطلاح آزاد غرب (منصور به رامین).  
او همیشه در آرزوی بودن در مرکز توجه دیگران به سر می‌برد و دیگران او را با الفاظی مانند جوجه غرب‌زده و بچه خرخون خانواده صدا می‌زنند.

- هیچ وقت مرکز توجه نبودم. همیشه هر جا هستم مهم اوم یکیه. همیشه شهروند درجه دو بودم.

-دایی که اصلا من و آدم حساب نمی‌کرد (به منیر)

رامین خودش هم نمی‌داند کجای زندگی قرار دارد، برای او فقط تقلید مهم است. عکس خواننده‌های غربی را نگه می‌دارد، تفکرات نویسندگان غربی را دنبال می‌کند، مجلات اطلاعات بانوان می‌خواند، فیلم‌های هنری با صحنه‌های خاص می‌بیند! و شخصیتش هم درست مانند سبک گفتارش مغلطه‌ای است که هنوز با «خود بودن» فرسنگ‌ها فاصله دارد.

-دایی که اصلا من و آدم حساب نمی‌کرد چون همیشه با تفکرات چپ ایشون مشکل داشتم، چون من یک لیبرال اومانیست ناسیونالیستم با گرایش‌های ذهنی اگزیستانسیالیسم البته با نمود قلبی مارکسیست ضد استالینی (به منیر).

### ۵-۱-۳- منیر (سگ باوفا و همیشه نگران)

سبک زندگی دیگری که لاندوفسکی بعدها به آن چهار سبک دیگر اضافه کرد، سبک زندگی سگ است. سگ حیوانی صادق، آرام، تربیت‌پذیر، تسلیم و راضی است. به عقیده منیر آنچه در حال حاضر از زندگی دارد همان است که باید باشد و او کاملاً سرخوشانه آن را زندگی می‌کند و خود را با شرایط تطبیق می‌دهد. به معنای واقعی تسلیم شرایط است. او شخصیتی میانجی دارد و در دعوای اعضای خانواده‌اش تمام تلاشش برقرار کردن صلح و آرامش است (میانجی‌گری‌هایش بین منصور و امیر). مانند مادری مهربان، نگران احساسات سرکوب‌شده پسر شهیدش است (اشک ریختن او هنگام خواندن نامه عاشقانه پسرش). خانواده برای او در درجه اول اهمیت قرار دارد و به هیچ غریبه‌ای اجازه دخالت در مسائل خانوادگی را نمی‌دهد:

-این مسئله خانوادگیه. من و تو هیچ شباهتی با هم نداریم. (منیر به دختر غریبه)

حتی از سلام کردن همسایه هم می‌ترسد. او آدمی غیرسیاسی است:

-آقای توسلی، من هیچ موقع به او بالا بالاها کاری نداشتم.

- من کار به کار هیچکی ندارم، دلم نمی‌خواد کسی کار به کار من داشته باشه.

چیزی که همیشه برای او مهم بوده، آرامش و روبه راه بودن محیط خانه و اعضای خانواده‌اش است:

-منصور جان من کاری نمی‌کنم، فقط دارم خونه را مرتب می‌کنم (به منصور)

-امیر تو نباید با داییت اینطور حرف بزنی، اون از تو بزرگتره، کلی زحمتتو کشیده (به امیر)

اما با این حال هر که از راه می‌رسد سنگی بر این سگ باوفا می‌زند (در مقاطع مهم سیاسی کشور به بهانه‌های مختلف از سوی دولت به دنبال افراد خانواده‌اش می‌آمدند). شخصیتی بسیار منفعل دارد:

- سلام بر مادر پست جبهه (امیر به منیر)

او کاملاً به منافع جمع می‌اندیشد و دوست دارد همه را از خود راضی نگه دارد.

- فقط این طفلکی اضافه بود؟ (به محمد علی اشاره به برادرش منصور)

سگ حیوانی است که دوست دارد صاحبش را از گزند آسیب‌ها حفاظت کند:

- هیچ موقع یادم نمی‌ره اون روزها برادر جوونمو می‌کشوندی تو خیابونا (به سیما).

شاید بتوان منیر را تا درجه‌ای به آنچه لاندوفسکی از آن با عنوان «انسان این جهانی» نام می‌برد، شبیه دانست. این انسان به تعبیر لاندوفسکی در جای خود می‌ماند و حرکت نمی‌کند. او بدون هیچ‌گونه تغییر وضعیتی، خود را در جایی که هست خوشبخت می‌بیند.

#### ۵-۱-۴- منصور (داندی رهبر)

حضور و بودن او بر اساس حضور دیگری تعریف شده. او می‌خواهد تا جای ممکن خودش را از دیگران متمایز نماید، خواسته‌اش این است از آن کل یکنواخت برنامه‌مدار متمایز شود:

- برای من هم خوشایند نیست لب این طاقچه کسل‌کننده، کنار این خانواده عجیب و غریب باشم.

نگاه او به دیگران نگاهی تحقیرآمیز و همواره از بالا به پایین است:

- بیچاره من که باید هم با ارتجاع سیاه بجنگم و هم یک بچه حزب‌اللهی مرتجع را تا آخر عمر کنار خودم تحمل کنم (به منیر).

منصور همواره سعی دارد میل و خواسته خود را ورای خواسته‌های تعریف شده جمع تعریف کند و به همین دلیل این خواسته‌ها از نظر دیگران غیرعادی، اغراق‌آمیز و حتی مایع‌ننگ و رسوایی است. منصور از مرزها و هنجارهای خانواده فراتر رفته، از این رو باید طرد شود. او این تمایز را با میل و رضایت قلبی خود انتخاب کرده:

- منصور تو راهی که خودش می‌خواست رفت (امیر به منیر)

- من نتونستم شما را عوض کنم ولی شما هم نمی‌تونید من و عوض کنید.

منصور علاوه بر آنکه راه خود را از بقیه جدا کرده، دیگران را هم ترغیب می‌کند و سعی دارد بر بقیه هم تأثیر بگذارد:

- اون موقع هم منصور لیدر بود (سیما به منیر)

- ببین منیر، مأمورا حتی از عکس من هم می‌ترسن و این مسئولیت تو رو سنگین‌تر می‌کنه (به منیر)

او آدم همیشه معترضی است که به اجرا نشدن عدالت همیشه اعتراض دارد:

- با رفتن قاب عکس من توی او کیسه زباله، خونه‌ات مرتب می‌شه؟ چرا اول از قاب عکس بچه‌ها شروع نمی‌کنی؟ (به منیر).

کسی که از گروه مرجع هنجار جدا شده در اقلیت است و به همین دلیل نفوذ لازم را برای تأثیر بر دیگران ندارد لذا به اکثریت غبطه می‌خورد:

- همیشه بهت غبطه می‌خوردم. مواظب منیر و سیما باش (به امیر).

- من فقط یک قاب لب طاقچه.

- ولی باز هستی، این منم که دیگه نیستم، حتی لب طاقچه.

علی‌رغم داشتن شخصیتی مقتدر در خلوت خود، منصور در اجتماع، فقط یک قربانی است. او در مقایسه با همه افراد خانواده چیزی نیست جز یک «دیگری مغلوب».

- خوب واسه منم یک قاب خوشگل مثل قاب این بچه حزب‌اللهیت می‌خریدی (منصور به منیر)

#### ۵-۱-۵- امیر (خرس بی‌آزار خانواده)

امیر شخصیتی است که بعد از آنکه راهش را در زندگی انتخاب کرد، دیگر هیچ‌کس نتوانست منحرفش کند.

- شما هیچی نگو امیرخان که دلم خیلی از دستت خونه، تا موقعی که بودی بیست و چهارساعت تو این خیابونا به عنوان بسیجی کشیکی می‌دادی تا صبح، بعدش هم که جنگ شروع شد ناغافل پاشدی رفتی جبهه (محمد علی به امیر).

او همه ارتباطات خود با خانواده‌ای که به آن تعلق دارد را می‌گسلد.

- می‌گم امیر تو نمی‌گی اینجا یه پدر و مادری داری قبل از هر عملیات یه زنگ بزنی (محمد علی به امیر)

خرس بی‌آنکه از هنجارها آگاه باشد یا آن‌ها را بشناسد، راه خود را می‌رود (بابک معین، ۱۳۹۶ : ۲۰۹).

- واقعاً خیلی متأسفم، تو بچه خوبی بودی امیر، جوون و پرانرژی بودی، باید درس می‌خوندی، عاشق می‌شدی، پدر می‌شدی، هوای زندگی رو استنشاق می‌کردی (منصور به امیر).

امیر خودش است و زندگی‌اش بر اساس ارتباطی ادراکی - حسی با جهان پیرامونش می‌گذرد. او نه به دنبال «مانند بودن» به دیگری (رامین) است و نه به دنبال «مانند نبودن» به دیگری (منصور). اساساً ماهیت زندگی او با وجود دیگری تعریف نمی‌شود. می‌توان گفت نسبت به سه شخصیت دیگر، خرس سبک زندگی آشکارتری دارد. به اعتقاد لاندوفسکی خرس و داندی، هر دو سبک زندگی عراق شده‌ای دارند. خرس در انجام عملی که مجاز شمرده می‌شود عراق می‌کند (نحوه چیدمان وسایل اتاق امیر و برجستگی واضح نشان‌هایی که نمود عقاید و باورهایش هستند). امیر در قلمرویی به سر می‌برد که لاندوفسکی آن را قلمرو «انسان این‌جهانی» می‌نامد. این قلمرو در قالب داستان این فیلم همان قلمرو گروه مرکزی و هنجار فعلی است. این امیر است که از سوی دیگران تحسین می‌شود، هم او که پس از شهادت نیز، نامش زینت‌بخش کوچه می‌شود و مادر برای احساسات سرکوب‌شده او اشک می‌ریزد. حتی دیگران به جایگاه و اختیارات او غبطه می‌خورند. از این پس اوست که به واسطه همین اختیارات مسئول آرامش و امنیت افراد آن خانه است.

- مواظب منیر و سیما باش. (منصور به امیر)

#### ۵-۱-۶- سیما (داندی همیشه‌یاغی)

شخصیت سیما که نقش پررنگی در فیلم ندارد، مانند منصور همان داندی است که سعی دارد خود را متمایز از جمع نشان دهد. طبیعی است که جامعه این شخصیت را نیز به دلیل ویژگی‌های متمایز غیرمجاز از خود طرد کند. البته به دلیل رابطه احساسی میان او و منصور، از همان ابتدا از باورها و رفتار و سبک زندگی او تقلید می‌کرده است:

- او موقع هم منصور لیدر بود و همه رو پشت سر خودش می‌کشوند (سیما به منبر). او در هر دوره و مقطع سیاسی کشور همواره قربانی بوده است؛ چه در زمان قبل از انقلاب که فعالیت‌های ضدحکومتی داشته، چه در دوران پس از انقلاب که به همین دلیل از محل کار خود پاکسازی شده و چه در مقطع حساس کشور در این زمان که مورد هجوم باتوم‌ها قرار می‌گیرد، در مجموع او شخصیتی یاغی است که آرام نمی‌نشیند و حتی ضربه‌های باتوم را هم نوش جان می‌کند. در سراسر دیالوگ‌های فیلم بیش از همه شاهد تنش و بحث و جدل منصور و امیر هستیم. هر دو به طرز اغراق‌آمیزی به دنبال باورهای خود رفته‌اند. طبق الگوی لاندوفسکی نیز داندی و خرس هر کدام به گونه‌ای اغراق‌آمیز اما در خلاف جهت یکدیگر به راه خود می‌روند.

### ۵-۲- تغییر در سبک زندگی (منصور: تغییر از داندی به انسان نابغه)

در بخش‌های پایانی فیلم مشاهده می‌کنیم که منصور علی‌رغم ایستادگی و پافشاری بر عقاید و باورهای متمایزش، در نهایت برای نفع دیگران خود را فدا می‌کند. او زندگی‌اش را تماماً وقف به انجام رساندن «رسالتی» کرده که «نظام چیزها» بر او تحمیل می‌کند. به همین دلیل لاندوفسکی (۲۰۰۴) انسان نابغه را «استحاله متعالی خرس» می‌نامد. یعنی چهره استعلا یافته انسانی که فراتر از لذت برآمده از ارتباطی مستقیم و حسی با جهان بیرون، به دنبال لذتی فراتر و متعالی‌تر است که با آفرینش و خلق اثری ماندگار فراهم می‌شود:

- من در راه اعتقاد و خلق فدا شدم و به این افتخار می‌کنم (تبدیل شدن به انسان نابغه).

او هرگز چیزی که بقیه دوست دارند را دوست ندارد. هر چه به انتهای فیلم نزدیک‌تر می‌شویم این تحول بیشتر محسوس است. منصور به یک انسان عاشق تبدیل شده که لذت بردن برای او چیزی نیست مگر سبب تحقق «دیگری» شدن. او فداکارانه (به خاطر امنیت سیما) هم حاضر است جای کُلت را بگوید و هم برای نجات باقی اعضای خانواده حاضر است خودش را حذف کند چرا که معنای زندگی برای او در وجود دیگری خلاصه می‌شود. شاید دلیلی که به خرس (امیر) غبطه می‌خورد هم همین باشد. او که می‌داند قرار است فدای دیگران شود، به دیگران وصیت می‌کند، به امیر می‌گوید مراقب منبر و سیما باشد، از خاطرات یاد دادن نقاشی به رامین می‌گوید و از منبر می‌خواهد قاب عکسش را از مسیر در خانه تا سطل آشغال سر کوچه که قرار است قربانگاهش باشد، رو به جلو بگیرد تا شاید بتواند این لحظات را در ذهن خود ثبت کند.

### ۵-۳- نظام‌های معنایی و تعاملی حاکم بر فضای فیلم

در این بخش فضای حاکم بر فیلم طبق نظام‌های معنایی و تعاملی لاندوفسکی به تصویر کشیده می‌شود.

لاندوفسکی نظام برنامه‌مداری را دوگونه می‌داند؛ گونه‌ای که در دستور زبان روایی به آن نقش مضمونی گفته می‌شود و منظور از آن همان نقش و کارکردی است که جزء ذاتی چیزی یا کسی است، در این الگو همه چیز از قبل مشخص و برنامه‌ریزی شده است آنگونه که می‌توان از قبل رفتار طرف

مقابل یا رقیب خود را تشخیص داد یا عکس‌العمل ابژه‌ای را که بر آن عمل می‌کنیم پیشاپیش معلوم کرد. به غیر از این نوع نظم و ترتیب، لاندوفسکی از گونه دومی یاد می‌کند که تقریباً با همان میزان دقت اصل علی عمل می‌نماید و او آن را اصل الزاماتی اجتماعی می‌نامد.

شخصیت مرکزی داستان (منیر) در خانه خود به دور از تنش‌های اطراف، زندگی قاعده‌مند خود را دارد، طبق عادت روزانه غبارروبی می‌کند و با خاطرات گذشته‌اش سرگرم است. روال زندگی‌اش کاملاً بر اساس برنامه‌مداری و البته نوع دوم پیش می‌رود (حتی به پیشنهاد پسر کوچکش رامین برای جلوگیری از آله‌هایم صدای خودش را هنگام صحبت کردن ضبط می‌کند).

او پس از پشت سر گذاشتن خاطرات تلخ و شیرین گذشته، اکنون به آرامشی نسبی دست یافته. در چنین کنش «برنامه‌مداری»، بر چیزها تأثیر می‌گذاریم و آنها را در راستای اهداف خود دگرگون می‌کنیم (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۱۳۶) (عادت‌های گردگیری کردن خانه و استفاده از رایانه برای صحبت کردن تصویری با پسر کوچکش رامین).

وی ناخواسته در شرایط تنش‌زایی قرار می‌گیرد. این شرایط بر خلاف میل باطنی او به وجود آمده؛ کنترل این شرایط و اوضاع از توان و اراده او خارج است (پناه آوردن گروهی از معترضان به انتخابات سال ۸۸ به خانه‌اش). در این مرحله با نظام «تصادف» در الگوی تعاملی لاندوفسکی روبرو هستیم، برخلاف نظام برنامه‌مداری که بر اصل نظم و قاعده استوار است، اصل اقبال و شانس بر پایه نظام مستقل تصادف است. به اعتقاد لاندوفسکی (۱۹۹۷) این نظام معنایی با زندگی ما عجین شده و آن را به خوبی می‌شناسیم (معین، ۱۳۹۴: ۱۰۸). این بدین معنا است که حادثه‌های تصادفی جزئی از احتمالات زندگی هر روزه ما به شمار می‌روند و همیشه تهدیدی برای نظام‌های امنیتی فیزیکی، اجتماعی و اخلاقی جامعه به حساب می‌آیند (بابک‌معین، ۱۳۹۶: ۴۸).

برای رهایی از این موقعیت ناخواسته باید چاره‌ای اندیشیده شود. این است که با شخصیت‌های درون قاب عکس به شور و مشورت می‌نشیند تا راه‌حلی برای این مشکل پیدا کند. در این مرحله هر پنج نفر به این نتیجه می‌رسند که طبق تصمیمی که اکثریت بر آن توافق دارند، وسیله‌ها و مواردی که ممکن است منع قانونی داشته باشد و کشف آنها در تفتیش خانه ایجاد مشکل نماید، از خانه جمع‌آوری شود و به اصطلاح خانه پاک‌سازی شود. این توافق به راحتی صورت نمی‌گیرد. از این مرحله به بعد وارد نظام «مجاب‌سازی» می‌شویم که بر اساس نیت هر یک از شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. سه نفر از آنها به راحتی مجاب شده‌اند و جای وسایل شخصی خود را که ممکن است مشکل‌ساز باشد به منیر می‌گویند، اما اصل کاری منصور، برادر منیر زیر بار نمی‌رود:

– چطور همیشه ما باید خفه خون بگیریم؟

او همچنان بر عقاید و باورهای خود پافشاری می‌کند و حاضر نیست جای کُلتِ دسته استخوانی که سال‌ها پیش در خانه مخفی کرده بود را لو دهد:

– مذاکره می‌کنیم / بجی خانم، مذاکره می‌کنیم.

در این میان شاهد گفتگوهای متعددی هستیم که هر یک از شخصیت‌ها از جمله منیر با منصور انجام می‌دهند تا او را مجاب کنند. طبق تعریف لاندوفسکی (۲۰۰۵) مجاب‌سازی یعنی تا اندازه‌ای دخالت در «زندگی درونی» دیگری، یعنی به دنبال آن باشیم تا انگیزه‌های سوژه دیگر را در راستای هدفی مشخص فعال کنیم (لاندوفسکی، ۲۰۰۵: ۱۷). کورتز (۱۹۹۱)، چهار مورد کنش مجاب‌سازی را برمی‌شمرد:

۱- «ایجاد وسوسه کردن»، این عمل زمانی روی می‌دهد که دیگری را با دادن یک ابژه ارزشی به عمل واداریم مانند خواهش و التماس‌های منیر به منصور برای لو دادن جای اسلحه:

- تو رو خدا بگو تا صبح نشده وگرنه مأمورا می‌ریزن و هممون بدبخت می‌شیم، ببین وسایل بقیه رو هم جمع کردم.

- هر کدام از ما بالاخره یه چیز موردداری داریم (محمدعلی به منصور)

۲- «تهدید» و آن زمانی است که دیگری را تهدید می‌کنیم که اگر کنش مربوطه که در راستای اراده ماست را انجام ندهد، چیزی را از او می‌گیریم، مانند تهدید به بیرون کردن سیما در صورتی که منصور جای اسلحه را نگوید:

- مامان بیرونش کن، مأمورا میان برامون شر می‌شه (امیر به منیر)

- از همون اول هر چی کشیدیم به خاطر این دختر بود (محمدعلی به منیر)

۳- «اغواگری»، یعنی زمانی که توانش مثبت طرف مقابل را به رخ می‌کشیم و او را وادار به انجام عمل می‌کنیم، مانند صحنه‌ای که دیگر افراد خانواده سرود بهاران خجسته باد را یک‌صدا برای منصور می‌خوانند و او را به همصدایی با خودشان وادار می‌کنند:

- دایی جون، این همون سرودیه که دوستای تو شعرش رو گفتن، خوشت اومد؟ (رامین به منصور)

- آره، هر سال هم تلویزیون پخشش می‌کنه، خوشت اومد؟ (امیر به منصور)

- حقا که یک چریک حقیقی هستی (رامین به منصور)

- درسته گوشت تلخی اما عضو خانواده‌ای (محمدعلی به منصور)

- ما همیشه شما رو دوست داشتیم و داریم، عکس تو همیشه کنار عکس خونوادست (محمدعلی به منصور)

۴- «تحریک» و آن زمانی است که برعکس مورد قبل، توانش منفی طرف مقابل را به رخ می‌کشیم مانند سکانس‌های انتقاد و سرزنش‌های اعضای خانواده:

- با آدم منافق باید مثل خودش بود. کمونیست چیی ذوب شده در سازمان (امیر به منصور)

- فکر نمی‌کردم اینقدر نامرد باشی که تو خونه خواهرت کُلت قایم کرده باشی (منیر به منصور)

- خدای همه ما یکیه، حالا بگیریم واسه ساختن تو و رفقات زیاد وقت نداشته (امیر به منصور)

- پشت سر امام حرف نزن، جوجه کمونیست نوکر آمریکا (امیر به منصور)

- التماس این نکن مادر، خواهر داشتن برای اینا یک اتفاقه که سازمان هیچ اساسنامه‌ای برایش نداشته

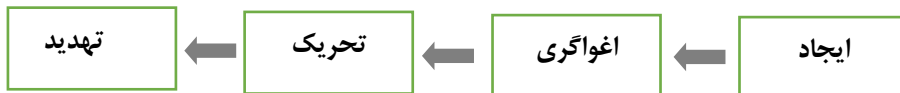
(امیر به منیر)

- آخه پدر من اینا حرف حالیشون نیست، رئیس بهشون بگه بمیر، می‌میرن (امیر به محمد علی)



-کارمند شاهنشاهی بودن سگش می‌ارزه به اینکه نوکر شوروی و استالین باشی، جوجه چیپی (محمد علی به منصور)

در شکل زیر می‌توان روند تغییر راهبردهای اعضای خانواده را در فرآیند مجاب‌سازی منصور دید:



### شکل ۵- روند مجاب‌سازی منصور

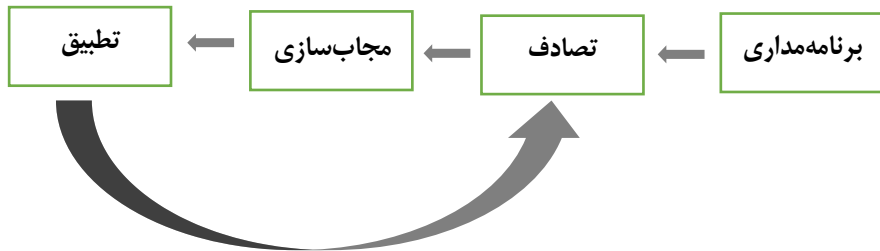
در انتها منصور تنها به دلیل نقطه ضعف احساسی که دارد یعنی نامزد سابقش سیما (یعنی همان امر احساسی) مجاب می‌شود جای اسلحه را بگوید. بقیه افراد نیز به نوعی خود را با شخصیت هنجار و مورد قبول حکومت تطبیق می‌دهند (رامین لباسش را تعویض می‌کند و یقه پیراهنش را می‌بندد، منیر چادر سر می‌کند، محمدعلی از منیر می‌خواهد تا عکسش را عوض کند و عکسی که در مکه با لباس احرام انداخته را به جای آن بگذارد). اما منصور باز هم حاضر نیست از عقاید خود دست بردارد و دیگران را به خاطر همین رنگ‌عوض کردن‌ها و منافق بودن‌ها که منصور را به آن متهم می‌کردند سرزنش می‌کند:

-بابا شماها همه دست هر چی مناققه از پشت بستید (منصور به دیگران)

در میان این شخصیت‌ها تنها کسی که بیشتر از بقیه نسبت به وضعیت هنجار، «دیگری» محسوب می‌شود همین منصور است. باقی شخصیت‌ها، اگر چه هنجار نیستند اما توانایی تطبیق دارند. لاندوفسکی نظام تطبیق را نظام پارادوکسال ثبات ناپایدار می‌داند. تصمیم گرفته شده. منصور با این طرز فکر یا باید مثل بقیه شود یا طرد شود چرا که تهدیدی خطرناک به حساب می‌آید. به ناچار و به نفع اکثریت، منصور هم تن به طرد شدن می‌دهد. اما در لحظات آخر، در وضعیتی کاملاً فعال خودش تسلیم می‌شود و اسلحه را بر زمین می‌گذارد (صحنه‌ای که منیر قاب عکس او را خالی از حضورش می‌یابد). در حقیقت در انتهای داستان با یک نظام تطبیق صرف روبرو نیستیم چرا که در نظام تطبیق با وضعیتی کاملاً منفعلانه سر و کار داریم اما منصور مانند بقیه تن به تطبیق نداد بلکه فعالانه و از روی آگاهی خودش را حذف کرد و برای ثبات و پایداری وضعیت دیگران، خود را فدا کرد.

در سکانس نهایی فیلم مشاهده می‌کنیم که منیر با دیدن علامت ضربدر بر روی در همه خانه‌ها احساس می‌کند به نوعی رودست خورده و سعی دارد عنصر طرد شده، همان خاطره دوست‌داشتنی و عزیز یعنی برادرش را به خانه برگرداند. دوست‌داشتنی که آشغال نمی‌شود. می‌توان گفت در پایان، منیر مجدداً با یک شوک و تصادف روبرو شده و خود را در شرایطی غیر قابل پیش‌بینی می‌بیند.

سیر اتفاقات این فیلم به وضوح، آغاز از نظام برنامه‌مدار، به تصادف، مجاب‌سازی، تطبیق را نشان می‌دهد؛ نکته در خور توجه این است که همانطور که نظام تصادف سرآغاز شکل‌گیری موضوع اصلی قصه شد، در پایان باز هم نظام تصادف معادلات را برهم زد، در حقیقت نوعی بازگشت به تصادف را شاهد بودیم. می‌توان سیر حرکت رویدادها را در داستان طبق الگوی معنایی و تعاملی لاندوفسکی به صورت زیر نشان داد:



شکل ۶- سیر نظام معنایی شکل گرفته در فیلم

## ۶- نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا سعی شد الگوهای سبک زندگی مطرح شده توسط لاندوفسکی، نشانه‌شناس فرانسوی در شخصیت‌های فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی» تحلیل شود. علی‌رغم آنکه هر کدام از شخصیت‌ها با یکی از سبک‌های زندگی شناخته می‌شدند اما طبق گفته خود لاندوفسکی، این الگوها ثابت و پایدار نیستند و بسته به شرایط و بافت محیط زندگی دائماً تغییر می‌کنند. الگوهایی که به هر یک از شخصیت‌های فیلم نسبت داده شد عبارتند بودند از منیر (سبک زندگی سگ)، رامین (سبک زندگی گربه و اسنوب)، محمد علی (سبک زندگی آفتاب‌پرست)، امیر (سبک زندگی خرس)، سیما (سبک زندگی داندی) و منصور (سبک زندگی داندی و تغییر به انسان نابغه). همان‌گونه که در بخش تحلیل نیز ذکر شد رگه‌هایی از سبک‌های زندگی دیگر در هر یک از شخصیت‌ها به چشم می‌خورد برای مثال منیر (مادر خانواده) سبک زندگی سگ را داشت اما همواره دوست داشت مانند خرس عمل کند و کسی کاری به کارش نداشته باشد. رامین که زندگی دیگری در جای دیگری را ترجیح داد به هنگام احساس خطر به آفتاب‌پرستی تبدیل می‌شد که سعی دارد موقعیت اجتماعی خود را حفظ کند. منصور در پایان فیلم به انسان عاشق و از خود گذشته‌ای تبدیل شد که به دیگران غبطه می‌خورد. سیما که زندگی داندی‌واری را برای خود انتخاب کرده، در دوران جوانی همانند یک اسنوب تمام عیار دنباله‌رو عقیده و باور منصور بود. می‌توان گفت تنها شخصیت ثابت و خودآگاه فیلم «امیر» است که تفاوت محسوس و قابل‌ذکری تا انتها در او مشاهده نمی‌شود. در پایان شخصیت‌های خاکستری (منیر، رامین و محمدعلی)، همگی سبک زندگی آفتاب‌پرست را انتخاب می‌کنند تا از بحران فعلی نجات یابند. البته در این مقاله مجال برای نقد محتوایی فیلم و واکاوی رفتاری شخصیت‌های آن نبود، اما گویی پایان‌بندی فیلم این پیام را به مخاطب می‌رساند که برای مصون ماندن از خطرات دنیای واقعی باید آفتاب‌پرست بود. حتی برخی از دوستان امیر هم به این سبک زندگی روی آورده بودند:

– رضا پسر حاج موسی؛ اون افتاده تو کار برج سازی، شمال شهر می‌شینه، سالی یک بار میاد اینجا به ندری می‌ده و می‌ره (منیر به امیر)

در ادامه نیز نظام الگوهای معنایی و تعاملی لاندوفسکی در روند روایت فیلم تحلیل شد، به این صورت که در ابتدا با یک زندگی برنامه‌مدار روبرو هستیم اما با قرار گرفتن منبر در شرایطی تصادفی و غیر قابل پیش‌بینی، لحظه شروع روایت داستان شکل می‌گیرد، سپس برای حل این مشکل، شخصیت‌های فیلم با بهره‌گیری از راه‌کارهای موجود در نظام مجاب‌سازی برای حل این مشکل تلاش می‌کنند و در نهایت با پیاده شدن نظام تطبیق و توافق بین اعضای خانواده، تصمیم نهایی شکل می‌گیرد. لحظه قابل توجه فیلم، سکانس پایانی آن یعنی بازگشت به نظام تصادف و روبرو شدن با موقعیت پیش‌بینی ناپذیر دیگری است که نشان از پررنگ بودن نقش نظام تصادف در آغاز و پایان فیلم دارد.

## منابع

- بابک معین، مرتضی (۱۳۹۴). معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی. تهران: انتشارات سخن.
- بابک معین، مرتضی و کمران پاک‌نژاد راسخی (۱۳۹۴). «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی». *جامعه‌شناسی ایران*، ۱۶(۱): ۱۲۹-۱۴۷.
- بابک معین مرتضی (۱۳۹۶). *ابعد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک: نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- بابک معین، مرتضی (۱۳۹۷). «کارآیی نظام‌های معنایی و تعاملی لاندوفسکی در تحلیل گفتمان آموزشی». *جستارهای زبانی*، ۳: ۲۹۱-۳۱۷.
- بابک معین، مرتضی (۱۳۹۸). «تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی». *جستارهای زبانی*، ۵: ۴۹-۷۲.
- بابک معین، مرتضی (در دست انتشار). «تجزیه و تحلیل تحول سبک زندگی مارسل، قهرمان در جستجوی زمان از دست رفته بر اساس الگوی سبک زندگی اریک لاندوفسکی». *ادبیات معاصر جهان*، دانشگاه تهران.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی، به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا و دیگران (۱۳۹۸). «بررسی سبک زندگی نیما یوشیج در نامه‌های او بر پایه الگوی اریک لاندوفسکی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۴(۱): ۱۱۹-۱۴۷.
- Babak Moin, M. (2015). «De l'hésychasme au samâ». *in Actes Sémiotiques*, No.118.
- Courtés, J. (1991) *Analyse Sémiotique du Discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: hachette,.
- Hodge, R. and K. Gunther (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity
- Landowski, E. (1997). *Présences de l'autre*. Paris, PUF.

Landowski, E. (2004). *Passions Without Names*. Paris: P.U.F. [In French].

Landowski, E.(2005). *Risky Interactions*. Limoges: PULIM. [In French].

Merleau-Ponty, M.(1945). *Phénoménologie de la perception* .Paris, Gallimard.

سلسله

---