

Reductionism as a Late Neoliberal Ideology Based on Byung-chul Han's Views: A Case Study of Hong Sang-soo's in Our Day

Mahdi Khosravi Dinarali¹

Receive Date 05 December 2025, Accept Date 09 June 2026

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079948.1209

Abstract

The present research undertakes a critical analysis to investigate the concept of reductionism as the manifestation of late neoliberal ideology within the cinematic structure of Hong Sang-soo film *In Our Day* through the lens of the contemporary Korean German philosopher Byung-chul Han. The central problem of this study addresses the ontological crisis of the modern subject where fundamental concepts of the lifeworld such as time, narrative and experience are systematically reduced. In the contemporary era which Han describes as the "achievement society" the disciplinary pressures of the past characterized by external prohibitions have given way to an internal compulsion of absolute capability. This paradigm shift has given rise to phenomena such as forced transparency, the fragmentation of narrative time, and the impoverishment of experience. The primary aim of this study is to examine how these philosophical concepts are reproduced in cinema and how the medium portrays the human subject of the achievement society, who is constantly subjected to various forms of reductionism under the guise of freedom. The theoretical framework of this research draws on Byung-chul Han's analysis of the transition from Michel Foucault's "disciplinary society" to the "achievement society." In the disciplinary model, social order is maintained through negative prohibitions, surveillance, and institutions of confinement. By contrast, the contemporary achievement society is characterized by the modal verb "can" and governed by positive forms of reinforcement, self-optimization, and performance. Subjects are no longer obedient bodies but self-optimizing entrepreneurs who voluntarily exploit themselves in the belief that they are realizing their freedom. Closely linked to this is the concept of transparency and the loss of distance. Han argues that modernity has stripped the human gaze of its depth, replacing it with a compulsion for total visibility. The distinction between Eros and

1. Ph.D. Candidate, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: khosravimahdi333@gmail.com

pornography is crucial here. Eros thrives on distance, mystery, and the hidden, whereas pornography demands immediate contact and total exposure. The transparency society reduces the world to accessible data, eliminating the negativity of the other and the mystery required for genuine meaning. Narrative requires a temporal continuity where the past, present, and future are woven into a meaningful whole. This research employs a qualitative descriptive analytical method. The data collection is library-based, involving a close reading of Byung-chul Han's philosophical corpus alongside related texts by Martin Heidegger and Louis Althusser. The analytical procedure involves a parallel examination of the theoretical concepts and the film *In Our Day*. The study decodes specific scenes, dialogues and character behaviors to demonstrate how the philosophical abstractions of reductionism and the achievement society are materialized in cinematic form. The analysis focuses on the relationship between reductionism and ideology specifically interpreting ideology through the Althusserian lens not as false consciousness but as a structural force that interpellates individuals as subjects who misrecognize their subordination as autonomy. The analysis of *In Our Day* reveals two parallel narratives that lack dramatic intersection and traditional development. The characters including an actress named Kim Min-hee and an aging poet are thrown into spaces where they engage in mundane activities without teleological purpose. The film visually and narratively constructs the crisis of narration. The characters do not have a destiny in the Heideggerian sense but live in a state of drift. Their decisions are impulsive and contradictory exemplified by the poet's vacillating attitude toward alcohol and tobacco. At one moment he refuses them for health reasons and the next he indulges in them based on the outcome of a rock-paper-scissors game. This reliance on chance and the immediate pleasure of consumption highlights the disintegration of narrative time. Life is reduced to a series of disjointed episodes where happiness is equated with fleeting moments of satisfaction rather than a sustained state of being. The phenomenon of transparency and the elimination of erotic distance is evident in the dialogues and interactions. The conversation about the actress serves as a pivotal moment where a character brutally links the memory of the pet to a sexual experience with a first boyfriend. This scene illustrates the pornographic nature of communication in the transparency society where nothing remains hidden and even intimate memories are stripped of their aura and reduced to explicit data. The film suggests that in a world where everything is exposed, meaning evaporates and is replaced by a lingering sense of guilt or emptiness. Moreover, the film portrays the poverty of experience through its repetitive structure. The characters go through motions that do not result in transformation. The experience is not a journey but a series of accumulated sensations. The young aspiring actors seek guidance from the poet hoping for profound wisdom. However, the poet advice acts as the ultimate manifestation of reductionism as ideology. He explicitly

tells the student to stop looking for meaning claiming that seeking meaning is cowardly and that one should simply appreciate small things and dive into the water without thinking. This advice is not a spiritual liberation but a capitulation to the logic of the system. It encourages the subject to abandon critical thinking and historical awareness in favor of unreflective consumption of the present. By reducing truth to small accessible pleasures, the poet reproduces the ideological demand of neoliberalism to be happy and productive subjects who do not question the structural void of their existence. Drawing on Louis Althusser concept of interpellation, the research demonstrates how the film depicts characters who have internalized the ideology of the achievement society. They are not coerced by an external dictator but are seduced by the idea of their own potential. They view their lifestyle choices, their consumption habits, and their professional pursuits as expressions of freedom. However, this freedom is illusory. They are acting within a specific ideological framework that frames self-exploitation as self-realization. The ideology calls out to them saying 'You Can' and they respond by constantly working on themselves even in their leisure time. The characters in the film are ostensibly free artists yet they are trapped in a cycle of mundane repetition and consumption unable to formulate a coherent narrative of their lives. Language in the film plays a critical role in this process. Following Heidegger view that language is the house of being and Logos is that which reveals the research argues that the language used by the characters has been reduced. It no longer serves to reveal truth or foster deep understanding but functions as a tool for managing everydayness and justifying the status quo. When the poet dismisses the search for meaning he is using language to close off the possibility of transcendence. The dialogue becomes functional and flattened mirroring the smooth surface of the digital world described by Han. The characters inability to narrate their own lives coherently is a linguistic failure caused by the ideological reduction of their world to a collection of consumable items and data points. The study concludes that *In Our Day* is not merely a minimalist depiction of life but a profound sociological document that mirrors the condition of reductionism as ideology. The findings indicate that the crisis of narration, the imperative of transparency, the rupture of temporality, and the poverty of experience are not merely abstract concepts but constitute the lived reality of the film's characters. The film illustrates the transition from the disciplinary subject to the achievement subject who replaces the negativity of prohibition with the positivity of capability yet ends up in a state of depressive hedonism. Hong Sang-soo approach is characterized by a form of tolerance that does not explicitly critique this ideology but presents it as the inevitable texture of reality. By portraying the emptiness of the characters' lives without dramatic judgment, the film invites the viewer to gaze upon the nakedness of existence in the achievement society. The characters' reduction of meaning to momentary consumption is presented as a coping mechanism. The poet's

philosophy of enjoying small things is exposed as an ideological tool that masks the lack of genuine narrative and historical agency. Ultimately, the study argues that the film demonstrates how late neoliberal ideology operates not through deception but through the reduction of the human subject to a transparent data-generating entity. The elimination of the Other and the removal of distance result in the Hell of the Same, where individuals are trapped in a feedback loop of their desires and anxieties. The film reflects a world where the capacity for deep transformative experience has been atrophied, leaving behind a landscape of atomized time and superficial connections. This cinematic representation confirms Byung-chul Han's diagnosis that in the age of digital psychopolitics, the greatest threat to human freedom is not external oppression but the internal voluntary erosion of the self-capability to narrate a meaningful life. The reductionism analyzed in this film is the defining ideological feature of our time, turning the rich complexity of the lifeworld into a flat, searchable and consumable database where the human subject is reduced to a user and life is reduced to a feed.

Keywords: Achievement Society, Reductionism, Neoliberal Ideology, Byung-chul Han, Hong Sang-soo

فروکاست به مثابه ایدئولوژی نتولیرال متأخر با ابتنا بر آرا بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم در روزگار ما اثر هونگ سانگ سو)

مهدی خسروی دینارعالی^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۳/۱۹

Doi: 10.22034/rpa.2026.2079948.1209

چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی انتقادی و با اتکا به آراء فیلسوف کره‌ای آلمانی معاصر، بیونگ-چول هان، به واکاوی مفهوم «فروکاست» به مثابه تجلی ایدئولوژی نتولیرالیسم متأخر در فیلم «در روزگار ما»، می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش، تبیین چگونگی تقلیل مفاهیم بنیادین زیست‌جهان (نظیر زمان، روایت و تجربه) در عصر دیجیتال و بازنمایی این وضعیت در فرم و محتوای فیلم مورد بررسی است. در «جامعه دستیابی» که هان توصیف می‌کند، فشارهای انضباطی جای خود را به اجبار درونی «توانستن» داده‌اند و این تغییر پارادایم، منجر به ظهور پدیده‌هایی چون «شفافیت اجباری»، «گسست زمان روایی» و «فقر تجربه» شده است. این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، استدلال می‌کند که فیلم «در روزگار ما» نه صرفاً یک اثر هنری مینیمال، بلکه آینه‌ای تمام‌نما از بحران‌های وجودی سوژه مدرن است. یافته‌ها نشان می‌دهند که سانگ سو با حذف روایت کلاسیک و نمایش روزمرگی‌های تکراری و گسسته، «بحران روایت» را عینیت می‌بخشد؛ جایی که شخصیت‌ها نه در یک پیوستار تاریخی، بلکه در لحظات آنی مصرف‌مانند غذا، الکل و حیوان خانگی زیست می‌کنند. تحلیل فیلم نشان می‌دهد که چگونه راز و فاصله به مثابه شروط حصول معنا جای خود را به شفافیت و پورنوگرافی اطلاعات داده‌اند و سوژه‌ها به جای تجربه عمیق، با انباشتی از رویدادهای گذرا مواجه‌اند. این تحقیق با هدف تبیین چگونگی بازتولید این اندیشه‌ها در سینما و نمایش انسان «جامعه دستیابی» که از سوی هان توصیف شده، انجام شده است. نتیجه‌گیری پژوهش نشان می‌دهد که این فیلم نه یک نقد صریح و تقابلی، بلکه آینه‌ای تمام‌نما از عملکرد پنهان و ناخودآگاه «فروکاست به مثابه ایدئولوژی» است. سانگ سو انسانی را تصویر می‌کند که در توهم آزادی «جامعه دستیابی» به سر می‌برد، اما در واقع بی‌آنکه بداند، در زندان یک نظام معنازدا گرفتار شده است؛ نظامی که در آن حتی زبان (در مقام آشکارکننده حقیقت) از کارکرد اصیل خود ساقط شده و به ابزاری تقلیل‌یافته برای تداوم روزمرگی بدل گردیده است. بدین‌سان، اثر هنری به جای ایجاد گسست و رهایی، عملاً به مکانیزمی پنهان برای عادی‌سازی خوداستثماری روان و پذیرش منفعلانه زیست فاقد معنا تبدیل می‌گردد.

واژگان کلیدی: بیونگ چول هان، سینما، زمان‌مندی، بحران روایت، جامعه دستیابی، فقر تجربه

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: khosravimahdi333@gmail.com

مقدمه

فیلم‌های هونگ سانگ سو فیلم‌هایی است که فاقد روایت و قصه از نوع کلاسیک و حتی غیرکلاسیک آن است. او بیشتر راوی تعدادی صحنه است که سروه نظام‌مندی ندارند، صحنه‌هایی که بیشتر راوی بحران روایت^۱ در انسان امروزی است، انسانی که معنا یا به تعبیر هایدگر^۲ از پروای خویش غافل است.

متغیرهای زیادی در شکل‌گیری شرایط مورد بحث دخیل‌اند که بحران روایت یکی از آنها است. فیلم‌های مینیمال او نه دارای قهرمان‌اند، نه کش‌مکش داستانی، بلکه شخصیت‌هایی پرتاب شده در مکان که نه تاریخ‌مندند و نه درکی از زمانمندی دارند، بی هدف و سرگردان در حال مصرف برون داده‌های زندگی در دوران مدرنیته هستند. بی‌یونگ چول هان^۳ فیلسوف کره‌ای آلمانی آثار زیادی تألیف کرده. در کانون اندیشه او تشریح یک بحران وجودی عمیق در انسان معاصر قرار دارد که از طریق چند پدیده به هم پیوسته آشکار می‌شود. یکی از آنها «شفافیت»^۴ است؛ اجباری فراگیر برای عریان‌سازی همه چیز که با حذف هرگونه فاصله، راز و لایه‌های پنهان، جهان را به داده‌های اطلاعات تقلیل می‌دهد.

به موازات این پدیده، گسست «زمان روایی»^۵ رخ می‌دهد. زمان دیگر به مثابه یک جریان پیوسته و معنادار که گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌زند، تجربه نمی‌شود و به مجموعه‌ای از اکنون‌های پراکنده و بی‌ارتباط با یکدیگر فروکاسته می‌شود.

این فروکاست در تجربه نیز رقم می‌خورد. زندگی مدرن سرشار از رویدادهای آنی، محرک‌های لحظه‌ای و اطلاعات زودگذر است، اما این انباشت رویدادها به یک تجربه دگرگون‌کننده و درونی‌شده تبدیل نمی‌شود.

در نهایت، این سه عامل و عوامل دیگر به بحران روایت ختم می‌شوند. وقتی جهان فاقد عمق، زمان فاقد پیوستگی و تجربه فاقد ماندگاری باشد، دیگر امکان ساختن یک روایت منسجم و معنادار از زندگی وجود ندارد. انسان مدرن، در میان انبوهی از اطلاعات و لحظات پراکنده، داستانی برای تعریف کردن از خود ندارد. این مقاله از طریق آراء هان به مطالعه فیلم در روزگار ما اثر هونگ سانگ سو می‌پردازد. بنابراین هدف مقاله پاسخ به این پرسش است که چگونه اندیشه‌های بیونگ چول هان و دیدگاه‌های انتقادی اش در

سینما بازتولید می‌شوند به زبانی دیگر چگونه سینما می‌تواند انسان مورد نظر هان که آن را انسان جامعه دستیابی^۶ می‌نامد از طریق فروکاست‌های گوناگون به تصویر بکشد که در پس آن ایدئولوژی نظام نئولیبرال قرار دارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر ماهیتی توصیفی-تحلیلی دارد و با رویکردی کیفی در بستر مطالعات بینارشته‌ای (سینما و نظریه انتقادی) انجام شده است. روش تحلیل در این مقاله مبتنی بر تحلیل فرمال و تفسیری فیلم صورت گرفته است تا نشان دهد چگونه مفاهیم انتزاعی فلسفی در تاروپود تصویر سینمایی حضور دارند.

معیار انتخاب فیلم «در روزگار ما» اثر هونگ سانگ سو، تطابق بالای سبک مینیمال سانگ سو با مفاهیم اصلی فلسفه بیونگ چول هان است. فیلم‌های این کارگردان و به‌طور خاص اثر یادشده، از هرگونه اوج و فرود کلاسیک، گره‌افکنی دراماتیک و تنش‌های روایی تهی شده‌اند. این فقدان عامدانه، روزمرگی تکرارشونده و تصاویر مستندگونه فیلم، دقیق‌ترین مابه‌ازای بصری برای صورت‌بندی فقر تجربه، گسست زمان‌مندی و شفافیت افراطی در ایدئولوژی نئولیبرال است. به عبارتی، این فیلم انتخاب شد زیرا فروکاست را نه فقط در قالب یک پیام، بلکه در منطق زیبایی‌شناختی تصویر خود نهاده‌اند.

برای تحلیل چگونگی بازنمایی این وضعیت، پژوهش حاضر آرای بیونگ چول هان را با رویکرد لویی آلتوسر به مقوله ایدئولوژی پیوند زده است. ضرورت این تلفیق نظری در آن است که از منظر آلتوسر، ایدئولوژی متعلق به قلمرو آگاهی نیست، بلکه در ساحت ناخودآگاه و از طریق فعالیت‌های بدیهی روزمره عمل می‌کند؛ به‌طوری‌که سوژه توهم استقلال دارد اما در واقع بازتولیدکننده نظام حاکم است. این نگاه دقیقاً با مفهوم استعمار روان و جامعه دستیابی در آرای هان منطبق است. کاربست همزمان این دو نظریه در روش تحلیل فیلم نشان می‌دهد که چرا شخصیت‌های سانگ سو در روان و ناخودآگاه خود دچار انقیاد هستند و چرا این فروکاست هویتی، برای آنها نه یک بحران آگاهانه، بلکه وضعیتی طبیعی و بدیهی جلوه می‌کند.

همچنین لازم‌به‌ذکر است که بهره‌گیری از مفاهیم متفکرانی مانند مارتین هایدگر در این پژوهش در راستای

بوده و اکنون در خطر از بین رفتن این ویژگی خود است. تفاوت آن با مقاله پیش‌رو این است که این مقاله بحران را از منظر تاریخی-فلسفی و تلفیق نیهیلیسم و تکنولوژی تحلیل می‌کند. اما مقاله پیش‌رو یک مطالعه موردی دقیق (فیلم *در روزگار ما*) است که بحران را از منظر «استعمار روان» و «جامعه‌دستیابی» که از مفاهیم اصلی نگرش بیونگ‌چول هان هستند بررسی می‌کند.

مقاله دیگر با عنوان دازاین هایدگری به معنای انسان در سینما (مطالعه موردی: فیلم جاذبه ساخته آلفونسو کوآرون) نوشته شده توسط محمد شکری، بهزاد اسدی و مینو خانی، منتشر شده در بهار ۱۴۰۴ از نشریه مطالعات عالی هنر. این مقاله به تحلیل فیلم «جاذبه» ساخته آلفونسو کوآرون از منظر فلسفه هایدگر می‌پردازد و چگونگی بازنمایی بحران معنا و نیهیلیسم در سینمای معاصر را بررسی می‌کند. محور اصلی بحث، تطبیق مفاهیم کلیدی هایدگری مانند دازاین (وجود انسان)، پرتاب‌شدگی و در-عالم-بودن با سفر شخصیت اصلی فیلم است. مقاله استدلال می‌کند که فضای خلأ و بی‌کران فضا، استعاره‌ای از وضعیت ره‌اشدگی و بی‌معنایی انسان مدرن است. در این تحلیل، سفر شخصیت اصلی از گم‌گشتگی و ناامیدی در فضا تا بازگشت و تولد دوباره بر روی زمین، به مثابه فرایندی هستی‌شناسانه برای گذار از وجودی نااصیل به سوی درک اصالت و یافتن معنا در مواجهه با مرگ و نیستی تفسیر می‌شود. درنهایت، پژوهش نتیجه می‌گیرد که سینما، با وجود چالش‌های مدرن، همچنان بستری قدرتمند برای طرح پرسش‌های عمیق فلسفی و تأمل در معنای وجودی انسان است. تفاوت این مقاله نیز این است که بحران از جنس «پرتاب‌شدگی و بی‌پناهی» است که با تلاش برای بقا و بازگشت به زمین (معنا) همراه است. اما در مقاله پیش‌رو، بحران از جنس فروکاست و ملال است؛ و سوژه در توهم آزادی، تجربه زیسته‌اش به سطحی‌ترین شکل تقلیل یافته. درواقع به اصالت و معنا باز نمی‌گردد بلکه فروکاست و تقلیل معنا یا نبود آن را با تساهل‌گرایی می‌پذیرد.

مقاله «بازنمایی بحران معنا و خانواده در فیلم‌های گونزالس ایناریتو» نوشته سهیلا صادقی فسایی و ایمان عرفان‌منش، منتشر شده از نشریه مجله جهانی رسانه در فروردین ۱۳۹۴. این مقاله با تکیه بر نظریات گیدنز و زیمل، استیصال انسان معاصر را در بستر مدرنیته متأخر و جهان سرمایه‌داری بررسی می‌کند. این پژوهش از طریق تحلیل

آرای بیونگ‌چول هان به عنوان ضرورتی روش‌شناختی برای فهم عمیق نظریات اوست. زیرا شالوده‌فکری هان استوار بر هستی‌شناسی هایدگر است (تا جایی که می‌توان او را امتداد هایدگر در عصر دیجیتال دانست)؛ از این رو، تبیین دقیق پدیدار «فروکاست تجربه و معنا» در فلسفه هان، نیازمند اتکا به پیش‌زمینه‌های هستی‌شناسانه و اگزستانسیال هایدگر است.

پیشینه تحقیق

هونگ‌سانگ سو علی‌رغم آن‌که در میان علاقمندان به سینما شناخته شده و محبوب است، اما کار پژوهشی پیرامون او و فیلم‌هایش صورت نگرفته، طبعاً زمانی که درباره سانگ سو پژوهشی صورت نگرفته، تحلیلی از آراء چول هان درباره سینمای سانگ سو و فیلم مورد بررسی در مقاله یعنی «در روزگار ما» نیز انجام نشده است اما به دلیل تأثیر و هم‌خوانی‌هایی که میان آراء هان و برخی متفکرین دیگر مانند هایدگر، بودریار، لویناس، سیمون وی و بعضی دیگر وجود دارد، می‌توان به تعدادی پژوهش اشاره کرد، همچنین نکته حائز اهمیت، صرفاً به تحلیل فیلم «در روزگار ما» بر نمی‌گردد، مسئله اصلی این پژوهش چگونگی کارکرد نسبت میان فروکاست کردن جنبه‌هایی از زندگی هان درباره آنها نظروریزی کرده و نسبت آن با ایدئولوژی نئولیبرالیسم متأخر؛ این‌که سینما و هرگونه رسانه دیداری می‌تواند نوعی تساهل‌گرایی را درمقابل مسائل فرهنگی حاصل از نئولیبرالیسم نهادینه و درصدد جا اندازی آن باشد. پژوهش‌های زیر به بحران وجودی که بخشی از پژوهش حاضر نیز می‌باشد پرداخته‌اند.

مقاله‌ای با عنوان «نابودی معنای انسان در سینما (بر اساس موج چهارم نیهیلیسم)» نوشته بهزاد اسدی منتشر شده در بهار ۱۴۰۳ از فصلنامه رهپویه هنرهای نمایشی. این مقاله با تکیه بر مبانی نظری نیهیلیسم، به‌ویژه مفاهیم موج چهارم نیهیلیسم از دیدگاه بودریار و تحلیل‌های هایدگر و نیچه از بحران معنای انسانی در عصر مدرن و پسا مدرن، به بررسی چگونگی تأثیر این تحولات فکری بر سینما و تکنولوژی‌های رسانه‌ای می‌پردازد. بحث اصلی پیرامون تبدیل سینما به ابزار مصرف و سرگرمی و عدم انتقال مبانی عمیق است، این مقاله با ذکر فیلم‌سازی چون تارکوفسکی و برگمان معتقد است سینما زمانی قلمرو نمایش معنا و مسائل عمیق انسانی

آن در روان سوژه به تعبیر بیونگ چول هان تثبیت می‌کند. به زبان دیگر حلقه مفقوده و خلأ اساسی اینجاست که تقلیل‌گرایی و معنزدایی حاکم بر جهان امروز، اساساً خود یک ایدئولوژی خودبنیاد است. نظام نئولیبرال این ایدئولوژی را از طریق اجبار بیرونی اعمال نمی‌کند، بلکه آن را مستقیماً در ناخودآگاه انسان امروزی نهادینه می‌سازد؛ پژوهش حاضر در پی تبیین همین خلأ و واکاوی این سازوکار درونی‌شده است.

مبانی نظری پژوهش روایت و مدرنیته

از نظر ابوت روایت‌شناس شهر، روایت بازنمایی یک یا چند رخداد است (ابوت، ۱۳۹۹: ۴۰). تأویل واژه رخداد که آن را سیر وقایع نیز گویند بسیار مهم است، بدون سیر وقایع آن چه وجود دارد توضیح، توصیف، استدلال، ترانه یا چیزی دیگر است (ابوت، ۱۳۹۹: ۴۰). از نظر بردول روایت عمل‌محور عبارت است از عناصر مشخصی که توالی زمانی دارند، شامل رویدادها و وضعیت‌ها اما برخی از نظریه‌پردازان از جمله خود او معتقداند رویدادهایی که صرفاً با یک توالی مشخص به هم پیوند می‌خورند نمی‌توانند کامل باشند زیرا در مواجهه با چنین رشته‌های شفاف و عربانی آن را رویدادنگاری یا وقایع‌نامه می‌توان نام گذاشت (بردول، ۱۴۰۲: ۱۴۴). روایت در فیلم‌های سانگ سو منسجم نیست و به مثابه مجموعه‌ای از رویدادهایی است که وظیفه‌ای توصیفی دارند. فیلم‌ساز قصد داستان‌گویی خاصی ندارد و روایت‌اش در تلاش به نزدیک‌ترین حالت از بازنمایی از واقعیت مادی انسان امروزی است. روزمرگی شخصیت‌ها، گذراندن زمان‌شان به بیهوده‌ترین حالت ممکن. فیلم‌های او از روایت تهی شده‌اند و او درصدد نمایش خام زندگی یا به تعبیر هایدگر زندگی میانه‌حال^۷ است. بی‌یونگ-چول هان معتقد است در خلال قیل و قال‌های قصه‌گویی‌ها و روایت‌ها خلأی وجود دارد که در نبود معنا و جهت‌مند بودن ظهور می‌یابد (هان، ۱۴۰۴: ۷) مراد او بی‌معنایی روایت در دوران مدرنیته است او به روایت‌هایی که بزرگ‌نمایی دارد نیز می‌تازد اما نکته درواقع آن است که او مدرنیته را دوران بحران روایت می‌داند. او معتقد است روایت‌ها زمانی نقطه اتکا و تکیه‌گاه وجود انسان بودند، زمانی زندگی انسان را به جهت‌مندی و معنا مجهز می‌کردند، درست از زمانی که مباحث مربوط

محتوای آثار ایناریتو نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌ها در شرایط فقدان پیوندهای عمیق خانوادگی و تحت سیطره نظام سرمایه‌داری، با پرسش‌های هستی‌شناختی درگیر شده و برای یافتن رابطه عاطفی عمیق و یک نظام اخلاقی تقلا می‌کنند. از تفاوت‌های این تحقیق با مقاله پیش رو این است که بر محتوای آثار ایناریتو به خصوص سه‌گانه مرگ او متمرکز است و از ارائه تحلیلی بر اساس سبک بصری و سینمایی دور است، همچنین این مقاله بحران معنا را با رویکردی جامعه‌شناختی با تأکید بر تلفیق دو نظریه پول زیمل و هویت شخصی‌گیدنز بررسی می‌کند که تفاوت آشکاری با آرای فلسفی هان دارد.

– مقاله «بازنمایی اروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا)» نوشته بهزاد اسدی، مینو خانی و محمد شکری، منتشر شده در بهار و تابستان ۱۴۰۵ از نشریه رهیوۀ حکمت هنر. این مقاله به بررسی زوال مفهوم اروس (عشق و میل به دیگری) در جامعه نئولیبرال متأخر می‌پردازد. این پژوهش با تکیه بر آرای هان، نشان می‌دهد که چگونه منطق سرمایه‌داری، شفافیت اجباری و خودشیفتگی مفرط، منجر به نابودی ارتباط با «دیگری» و بروز انزوا شده است. نویسندگان با تحلیل فیلم مالیخولیا (اثر لارس فون تریه)، واکاوی می‌کنند که چگونه عشق با تعریف مورد نظر هان تهی و خودشیفتگی مفرط باعث غرق شدن سوژه در خود شده و در نهایت توسط منطق خودبهره‌کش بازار از بین می‌رود.

تفاوت بنیادین پژوهش حاضر با مقاله مذکور در این است که آن پژوهش بر مقوله زوال عشق (اروس) و پیامدهای روان‌شناختی آن (افسردگی) تمرکز دارد؛ اما پژوهش پیش‌رو مفهوم «فروکاست» را به مثابه ایدئولوژی پنهان جامعه دستیابی بررسی کرده و مفاهیمی چون فقر تجربه را مستقیماً در بستر فرم سینمایی (نور، قاب‌بندی و تدوین) در سینمای مینیمال هونگ سانگ سو واکاوی می‌کند.

مرور انتقادی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که این مطالعات عمدتاً به توصیف پیامدها و عوارض بحران معنا در عصر مدرن بسنده کرده‌اند. خلأ بنیادین ادبیات موجود این است که فرایند معنزدایی را کمتر به مثابه یک سازوکار ایدئولوژیک خودبنیاد در بستر نئولیبرالیسم مورد توجه قرار داده‌اند؛ ایدئولوژی پنهانی که این تهی‌شدگی را نه به عنوان یک بحران بیرونی، بلکه با رسوخ در ذهن و نهادینه ساختن

جامعه‌کنترلی یا انضباطی بر اساس منفی بودن ممنوعیت و واداشتن تعریف می‌شود به زبان دیگر به اجبار به «نه» وابسته است. اما جامعه‌دستیابی جامعه‌ای قانون‌زدا که در پی بناکردن فعل‌دستوری توانستن بی‌کران است، «ما می‌توانیم» کلید واژه جامعه‌دستیابی است. قانون، ممنوعیت و دستورها با پروژه‌ها، نوآوری‌ها و امید و انگیزه جایگزین می‌شود، اگر جامعه‌کنترلی جنایت‌کار و دیوانه از دلش بیرون می‌آید، جامعه‌دستیابی افسرده و بازنده بازمی‌آفریند (هان، ۱۴۰۱: ۲۲). فیلم تعدادی جوان را تصویر می‌کند که رؤیای هنرمند شدن دارند، یکی بازیگری و دیگری فیلم‌سازی اما آینده هر دو آنها روبه‌روی‌شان است. کیم‌مین‌هی در قسمتی از فیلم با دختری که در پی بازیگر شدن است گفت‌وگو می‌کند و شرح می‌دهد چگونه علی‌رغم آن‌که بازیگر شده، دیگر علاقه‌ای به آن ندارد زیرا نمی‌تواند خودش باشد، مسئله در جامعه‌دستیابی دقیقاً این است که آنچه انسان را به حرکت و دستیابی وامی‌دارد امری اجباری است و پس از آن شخص علاقمند به دستیابی دیگری می‌شود، زیرا در این عصر (اطلاعات) درنگ و فاصله‌مندی^۱ با جهان وجود ندارد.

شفافیت و فاصله‌مندی

بر اساس نظر هان مدرنیته نگاه با طمأنینه، خیره، عمیق و ماندگار را از انسان گرفته است، انسان همواره در بطن دریافت اطلاعات است و این او را به انسانی هوشیار در مواجهه با راستی‌آزمایی و دریافت اطلاعات تبدیل می‌کند نه انسانی عمیق و ژرف‌اندیش. شفافیت مدرن، نه ابزاری برای رسیدن به حقیقت، بلکه خود به یک ایدئولوژی تمامیت‌خواه تبدیل می‌شود که با از بین بردن فاصله و عمق، انسان را از نگاه ژرف و معنایاب محروم می‌کند. از نظر او، جامعه مدرن، به‌ویژه در عصر دیجیتال، یک «جامعه شفافیت» است. اما این شفافیت، نه شفافیت سیاسی و دموکراتیک، که یک اجبار به عریان‌سازی و اطلاعاتی‌شدن همه‌چیز است. او یک تمایز کلیدی میان «اروس»^{۱۱} و «پورنوگرافی» قائل می‌شود. اروس و عشق، بر «فاصله»، «راز»، «کشف تدریجی» و «غیاب» استوار است. انسان نمی‌تواند دیگری را به‌طور کامل تصاحب کند و همین فاصله، نیروی اشتیاق و تخیل رازنده نگه می‌دارد. اما پورنوگرافی، نه بر راز، بلکه بر نمایش فوری، عریان و بدون هیچ‌گونه لایه پنهانی بنا شده است. جامعه شفافیت، جهان را به یک امر پورنوگرافیک تبدیل می‌کند. همه‌چیز باید بلافاصله

به روایت‌شناسی مطرح شد روایت‌ها را زگونگی یا خاصیت هاله^۸ داشتن و معنادهی خود را از دست دادند. از منظر هان وقتی روایت دچار احتمال و عدم قطعیت، جایگزین‌پذیری و اصلاح‌پذیری هستند یا زمانی که انسان به آن این‌گونه می‌نگرد طبعاً نمی‌تواند عنصری وحدت‌بخش و قابل اتکا برای وجود انسان باشند (هان، ۱۴۰۴: ۸).

در فیلم «در روزگار ما» سانگ‌سو دو زندگی را روایت می‌شود که ارتباط داستانی به یکدیگر ندارند و به‌لحاظ تدوینی دو روایت در رفت‌وبرگشت‌اند. سانگ‌سو در روایت اول خود زنی را تصویر می‌کند که همراه با دوست و گربه آن زندگی می‌کند. یکی از ویژگی‌های تکراری در آثار سانگ‌سو سفر است که در این فیلم نیز کیم‌مین‌هی از سفری به منزل دوستش می‌آید که به مثابه انسان پرتاب شده هایدگری است. روزی را که فیلم روایت می‌کند او تا پاسی از روز می‌خوابد، پس از آن شخصی به دیدن او می‌آید که خریدهایی کرده است. کرم، صابون پوست، جای رژیمی و اقلام مصرفی دیگر. نمایش روزمرگی فرد همان روایت یا داستانی است که هان نامش را روایت‌های تهی شده و جایگزین‌پذیر زمان حال می‌داند، روایت‌هایی که بی‌بهره از وهله‌ای حقیقت‌اند (هان، ۱۴۰۴: ۹). هرچند که روایت‌های سانگ‌سو به معنای واقعی برخوردار از حال و هوای زمانه است اما نکته آن است که سعی دارد آن را معنا بخش جلوه دهد. هان پیرامون تفاوت روایت مورد نظرش و قصه‌گویی معتقد است «روایت‌ها اجتماع می‌سازند اما قصه‌گویی فقط اجتماعی ناپایا - فرم کالا شده اجتماع - تولید می‌کند این اجتماعات متشکل از مصرف‌کنندگان است» (هان، ۱۴۰۴: ۱۰). نه فقط این فروکاست روایت به قصه‌های مصرفی که خود مورد بحث است، شخصیت‌ها در فیلم نیز کالاهای مصرفی‌اند، هم و غم‌شان مصرف صابون و شوینده، غذا، سیگار، مشروبات الکلی و گربه خانگی است. هان در تفسیرش از جامعه امروز در مقایسه با تحلیل فوکو از آن معتقد است، «جامعه کنترل»^۹ که دنیای انضباطی است و از طریق بیمارستان‌ها، زندان‌ها، کارخانه‌ها و پادگان‌ها کنترل می‌شود با نظم دیگری جایگزین شده، با استدیوهای عکاسی و زیبایی‌انداز، مراکز عظیم خرید، برج‌های اداری و بانکی، فرودگاه‌ها، مراکز تفریحی که جامعه امروزی است و دیگر کنترلی نیست بلکه «دستیابی» است. درواقع شهروندان دیگر فرمانبردار نیستند که «شهروندان دستیابی» اند (هان، ۱۴۰۱: ۲۱). از نظر او

در دسترس، قابل مشاهده و قابل مصرف باشد. در این جهان، دیگر جایی برای تفسیر و نگاه ژرف باقی نمی‌ماند، زیرا همه چیز از قبل عریان و آشکار است (هان، ۱۴۰۳: ۱۱-۱۰). دختری که به دیدن کیم مین هی می‌آید در میان گفت‌وگویشان، به آنها می‌گوید که با دیدن گربه‌شان به یاد اولین تجربه بد خود افتاده است. مقصودش رابطه جنسی با اولین دوست (پسر) خود است. فیلم‌ساز اگرچه تأکیدی بر آن ندارد اما با زیرکی آن را نشان می‌دهد، یکی از بازیگران از او می‌پرسد بعد اینهمه سال چگونه اسم سگ دوست را به‌خاطر داری که پاسخش هم رابطه جنسی با او است درواقع سانگ سو در اینجا نشان می‌دهد که این عریان‌سازی یا پورنوگرافی کردن همه چیز حتی عشق چگونه همه چیز را تهی و به جای آن احساس گناه به انسان می‌دهد. هرچند ممکن است فیلم‌ساز اشاره‌اش به عدم تساهل‌گرایی باشد اینکه انسان مدرن بایستی راحت و آزادانه این شیوه زندگی را انتخاب کند بدون هیچ احساس گناه یا اضطرابی که مورد بحث نیست. تأکید بر بازنمایی عریان‌بودگی است که فیلم‌ساز آن را نمایش داده است درواقع در جامعه دستیابی باید همه چیز عریان باشد تا به‌توان آن را تصاحب و به‌دست آورد.

زمان‌مندی و روایت

هایدگر در هستی‌وزمان انسان و معنای هستی او را با زمان پیوسته می‌داند از منظر او در جهان بودن^{۱۲} پدیداری زمان‌مند است. «تفسیر زمانی پروا از طریق مبرهن ساختن زمان‌مندی در جهان بودن پردازش‌گرانه محرز» می‌گردد (هایدگر، ۱۴۰۳: ۷۷۳). از منظر هان خوشبختی پیشامدی زودگذر نیست و از تمام چیزهایی که زندگی فرد را ساخته و تحت‌الشعاع قرار داده برمی‌آید. وقتی همه چیز به نزاع میان واقعیت و احتمالات بدل می‌شود خوشبختی وجود ندارد (هان، ۱۴۰۴: ۳۲-۳۱). زمان یک کل پیوسته است. از نظر هایدگر، تنها هستی میان تولد و مرگ است که کل مورد نظر را بیان می‌دارد. در توضیح این به هم پیوستگی زندگی از تعبیری پیش دستی «در زمان» استفاده می‌شود که ندانم کارانه و ناشیانه است، دازاین در جایگاه تمامی افعال زودگذر و موقتی، زیسته‌هایی که سریع تمام می‌شوند و یکی پس از دیگری می‌آیند بی هیچ فرجامی، اگریستانس یا هستی ندارد (هایدگر، ۱۴۰۳: ۷۷۶). در فیلم در روزگار ما، روایت و گفتار شخصیت‌ها خبر از زیستی مبتنی بر

تصمیم‌های آنی و بی‌درنگ می‌دهد در داستان دوم فیلم، شخصیت شاعر که دو جوان با او درحال مصاحبت هستند، مدام تصمیم‌های متناقض می‌گیرد، لحظه‌ای مشتاق مصرف مشروبات الکلی و سیگار است و لحظه‌ای برای سلامتی‌اش آن را رد می‌کند، فیلم‌ساز به‌شکلی گل درشت این مفهوم را نمایش می‌دهد، در قسمتی از فیلم این سه نفر تصمیم می‌گیرند سنگ کاغذ قیچی بازی کنند و هرکه باخت الکلی مصرف کند، زندگی براساس شانس و تصادف، فیلم‌ساز مینیمالیست تأکید دارد این خود دارای معنی است که انسان به دنبال معنی مشخصی نباشد و اصطلاحاً هرچه پیش آید خوش آید. اما براساس نظر هان و یا هایدگر پیرامون زمان‌مندی، انسان تاریخ‌مند است و نباید این‌گونه در جهان زیست کند. «داشتن سرنوشت به‌معنای پذیرفتن مسئولیت خود فرد است. کسی که تسلیم واقعیت‌های زودگذر می‌شود سرنوشتی ندارد و فاقد تاریخ‌مندی اصیل است» (هان، ۱۴۰۱: ۳۵) دازاین به واقعیت‌های زودگذر آزمودن‌های تسلسل‌وار تجزیه نمی‌شود و خود را در کثرت‌های احتمالی که در قالب احتمال عرضه می‌کنند مانند «آسودگی، بی‌قیدی و سهل‌گیری بیرون می‌کشد» (هان، ۱۴۰۱: ۳۵).

فقر تجربه

از منظر هان انسان مدرن دچار فقر تجربه^{۱۳} عمیق است. این به آن معنا نیست که او رویدادهای کمی را از سر می‌گذراند؛ برعکس، زندگی برایش لبریز از رویدادها، اطلاعات و محرک‌هاست. بحران در اینجا است که این انبوه رویدادها، دیگر به یک تجربه منسجم و معنادار تبدیل نمی‌شوند. او استدلال می‌کند تجربه به معنای سفر کردن و پیمودن است. بنابراین، نه یک لحظه آنی، بلکه یک فرایند و یک مسیر است. این نوع تجربه نیازمند زمان، درنگ، تأمل و روایت است. تجربه چیزی است که در انسان نه‌نشین می‌شود و او را دگرگون می‌کند و به بخشی از داستان زندگی‌اش بدل می‌گردد. این تجربه دارای آغاز، میانه و پایان است و نیازمند تداوم و استمرار زمانی است. اما تجربه زیسته در عصر حاضر به یک رویداد لحظه‌ای، آنی و منقطع اشاره دارد، یک محرک، یک شوک، یک احساس زودگذر یا یک رخداد که ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد اما لزوماً دگرگون نمی‌کند. این تجربه‌های زیسته، نه در یک روایت پیوسته، بلکه به صورت نقاطی پراکنده و

دستیابی که آن را اجتماع کار و کنش می‌نامد، آرام آرام به جامعه تخیل شده یا بی‌حس و کرخت بدل شود (هان، ۱۴۰۱: ۶۱) این بی‌حس شدن و کرختی و تخیل، «دستیابی بدون دستیابی را شدنی می‌کند» (هان، ۱۴۰۱: ۶۱). به زبان هان، سراب تمام‌نشدنی دستیابی با عدم دستیابی ادامه پیدا می‌کند زیرا تخیل این امر را شدنی می‌کند؛ به این علت که سوژه برای تحمل اضافه‌بار کاری و روانی جامعه دستیابی مجبور است خود را بی‌حس و تخیل کند تا از فروپاشی روانی خود جلوگیری کند و دقیقاً سانگ‌سو و فیلم در این نقطه می‌گویند اساساً معنایی وجود ندارد، زیرا درصدد هستند با چنین رویکرد تساهل‌گرایی آن را به عنوان راه حل ارائه دهند.

در قسمتی از فیلم کیم مین هی از علاقه‌اش به صحبت با گل پرده برمی‌دارد که به نوعی راز و عدم عریان‌سازی است اما پاسخ شاعر که فصل الخطاب فیلم و فیلم‌ساز است مشخص می‌کند که هیچ رازی وجود ندارد. هرچه هست همین است. او در پاسخ به پرسش مرد جوان‌تری که برای ساخت یک فیلم مستند درباره او به منزلش آمده درباره چیستی معنا این‌گونه پاسخ می‌دهد.

ما بین جواب‌های اشتباه آواره‌ایم و این یعنی حقیقتی وجود ندارد. ما فقط باید قردان چیزهای کوچک باشیم و چیزهایی که در اطراف مان هست. دنبال معنی بودن بزدلانه‌اس. مقصود او از قردانی از چیزهای اطراف، قردانی بابت مصرف آنها است. شاعر به جوان توصیه می‌کند به معنا فکر نکند و فقط داخل آب شیرجه بزند؛ مقصود او این است که باید اجازه بدهد جریان زندگی او را ببرد و نباید به آن فکر کرد. درواقع او سعی می‌کند انسان تهی شده از روایت که با مصرف کردن روزگار می‌گذراند و به صورت آنی و در لحظه تصمیم می‌گیرد را معنابخش جلوه دهد. آن چنان که هان معتقد است معنا در جهان مدرن، دیگر فرایندی عمیق و تأملی نیست بلکه به یک کالای مصرفی تبدیل شده است. معنا در این جهان، نه نتیجه یک فرایند درونی و ارتباط با امر کلان و فراتر از خود، بلکه محصولی است که باید بلافاصله مصرف شود و از بین برود، زندگی شخصیت او پر از لحظه‌های زودگذر و پراکنده است، اما هیچ‌یک از این لحظه‌ها به یک تجربه عمیق و معنادار تبدیل نمی‌شوند. درنهایت امری که در فیلم هم رخ می‌دهد فروکاست معنا به امری لحظه‌ای و مصرفی است.

جدا از هم وجود دارند (هان، ۱۴۰۲: ۲۲). زندگی دیجیتال، نمونه‌ای از تولید بی‌پایان این نوع از تجربه زیسته است. فیلم نه تنها در جزئیات صحنه‌ها و رفت‌وبرگشت‌های خود که در کلیات نیز فاقد روایتی است که یک مسیر مشخص و یک فرایند کلی را طی کند. تعدادی لحظه آنی تصویر می‌شود از رفت‌وآمدها و صحبت‌ها که مصداق هر روزی زندگی در فلسفه هایدگر است. خلق صحنه‌هایی که روزمرگی افراد را نمایش می‌دهد، خوابیدن و خوردن که بخش زیادی از روایت فیلم‌ساز را شامل می‌شود، فیلم آنچه از شخصیت‌ها نمایش می‌دهد به فرایندی که به توان آن را تجربه شخصیت در قلمرو روایت فیلم نامید تبدیل نمی‌شود، به این منظور که آنچه از آنها می‌بینیم نه یک تجربه که مجموعی از لحظه‌های روزمره برای فرار از مسئولیت و انتخاب آگاهانه در قبال خویش است. همچنین برای مخاطب نیز بدل به یک تجربه فیلمیک^{۱۴} نمی‌شود. فیلم‌هایی از این دست برای مخاطب به هاله‌ای میان انسان و جهان به مثابه نوعی راز که اندیشه آدمی را برانگیزد تبدیل نمی‌شود و انسان لذت تجربه یک اثر هنری که در تلاش برای پرده‌گشایی از رازگونگی جهان هستی باشد را نمی‌برد و مخاطب بعد از پایان فیلم چیزی از آن به خاطر نمی‌آورد.

در روایت دوم این واقعه تماماً قابل دریافت است، شاعر از اول روایت تا صحنه پایانی فیلم یا در فکر مصرف الكل است یا الكل مصرف می‌کند. این رویکرد در روایت اول نیز وجود دارد و گریه خانگی جای الكل را می‌گیرد. در بخشی از فیلم گریه گم می‌شود و دوست کیم مین هی خود را روی زمین می‌اندازد و گریه می‌کند او تصمیم می‌گیرد مبلغ هنگفت ده هزار دلار برای پیدا شدن گریه مؤذگانی بدهد. فقر تجربه به معنای عدم درنگ، تأمل، زمان‌مندی و روایت در دو روایت فیلم موج می‌زند.

فروکاست معنا و معنابخشی

معنا از بین موضوعات طرح شده شکل می‌گیرد در وضعیت بیان شده معنایی وجود ندارد. هونگ سانگ سو در این اثر سعی می‌کند با بازنمایی روزمرگی، مخاطب را به این امر ارجاع دهد که زندگی چیزی فراتر از این نیست. باید این را پذیرفت و حال از این معنایی کرد. درواقع در گام نخست معنا تقلیل می‌یابد و معنای تقلیل یافته خود به عنوان معنا عرضه می‌شود و این فرایند به تعبیر هان باعث می‌شود جامعه

تحلیل یافته‌ها

سبک سانگ سو

سانگ سو در فیلم *در روزگار ما*، معانی مورد نظر و بحران‌های سوژه در نتولیرالیسم متأخر را نه تنها در سطح دیالوگ و پیرنگ، بلکه در تاروپود فرم سینمایی خود بازنمایی کرده است. این موارد در سه سطح نورپردازی، فیلم برداری و تدوین. قابل بحث است.

نورپردازی و «شفافیت اجباری»

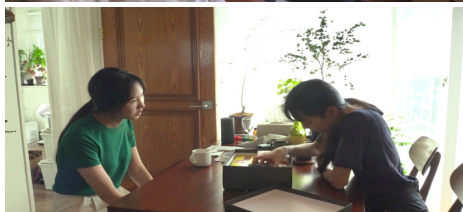
نورپردازی در سینما کارکردی فراتر از رؤیت پذیر کردن صرف اشیاء دارد و از عوامل اصلی تأثیرگذاری تصویر است. نواحی تاریک و روشن قاب با شکل دادن به ترکیب بندی نما، نگاه مخاطب را به سمت سوژه‌ها، ژست‌ها و کنش‌های مهم هدایت می‌کنند. علاوه بر این، نورپردازی با برجسته سازی بافت‌ها و یا پنهان سازی جزئیات در سایه‌ها، در خلق تعلیق و اتمسفر فیلم نقش اساسی ایفا می‌کند (بردول، ۱۳۷۷: ۱۶۴).

اما هیچ کدام از این عناصر در فیلم قابل دریافت نیست. مطابق آنچه بیان شد هان تأکید می‌کند که جامعه مدرن با حذف راز، استعاره و فاصله، به جامعه شفافیت بدل شده است؛ به این صورت که همه چیز عریان و به شکل پورنوگرافیک در دسترس است. در فیلم، این مفهوم از طریق نورپردازی کاملاً مستندگونه، تخت و فاقد هرگونه عنصر دراماتیک عینیت می‌یابد (مطابق عکس ۱). نور در این فیلم،

از هرگونه مداخله زیبایی شناسانه مرسوم دوری می‌کند؛ درواقع نه نورپردازی پرکنتراست (که تنش و عمق دراماتیک ایجاد می‌کنند) وجود دارد، و نه نورپردازی کم کنتراست و ملایم (که اتمسفری شاعرانه، مبهم و رازآلود می‌سازند).

تصویر، قاب بندی و «فروکاست معنا»

«ما فیلم‌ها را به مثابه تصاویر تجربه می‌کنیم» (لیوینگستن و پلنتینگا، ۱۴۰۲: ۱۴۴) به این منظور که سینما اساساً در ساحت تصویر رخ می‌دهد، کیفیت سازمان دهی این تصاویر در قالب فرم و سبک، تجربه‌های ادراکی کاملاً متفاوتی را به مخاطب منتقل می‌سازد. فیلم برای نمایش سکون، روزمرگی و ملال ناشی از جامعه دستیابی، از دوربین ایستا و کم تحرک بهره می‌برد. نماهای طولانی و پرهیز از تقطیع‌های سریع، تکرار و بی‌اوج و فرود بودن زیست سوژه‌ها را برجسته می‌کند. قاب بندی‌های ثابت، مینیمال و خلوت، در کنار طراحی صحنه ساده و عاری از تزئینات پیچیده، تهی شدگی جهان شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهند. در این قاب‌ها، شخصیت‌ها غالباً با فاصله‌ای فیزیکی یا ذهنی از یکدیگر به تصویر کشیده می‌شوند که ناتوانی آنها را در برقراری ارتباط عمیق (دیالوگ به جای ارتباط) نشان می‌دهد؛ وضعیتی که هان آن را تقلیل زبان و ارتباط به تبادل صرف اطلاعات می‌نامد. پرهیز از کلوزآپ‌های اغراق آمیز نیز تأکیدی است بر فقدان دسترسی به عمق درونی سوژه‌ها. برای نمونه به عکس ۲ رجوع شود.



عکس ۲. قاب‌های ساکن و طولانی از روزمرگی شخصیت‌ها (مأخذ: فیلم در روزگار ما).



عکس ۱. نورپردازی در خدمت شفافیت و وضوح (مأخذ: فیلم در روزگار ما).

(عمق میدان کم) یا پرسپکتیوهای خطی، حامل نوعی راز، تمرکز سوژگانی و تمایز هستند، دوربین در سبک سانگ سو با هدف واقع گرایی، با واضح و شفاف نشان دادن همه چیز در عمق، هرگونه سلسله مراتب بصری را از بین می برد. در این قاب های تخت و مستندگونه، اشیاء، انسان ها و محیط پیرامون همگی به عناصر اطلاعاتی هم سطحی فروکاسته می شوند. این شفافیت افراطی در عمق تصویر، دقیقاً همان راززدایی و فروکاست معنا است که هان در نقد ایدئولوژی نتولیرال و جامعه شفاف مطرح می کند.

تدوین و فقر تجربه و گسست زمانی

بازن سینما را به دو نوع قراردادی و واقعی تقسیم می کند که مرز بین آنها با مونتاژ به یکدیگر مرتبط می شود (لوتمن، ۱۳۹۲: ۱۰۱). تدوین و ساختار مونتاژ درواقع در سبک و نوع قراردادی آن دخیل اند. همان طور که ذکر شد ساختار روایی فیلم بر اساس دو زندگی موازی بنا شده که ارتباط علی و معلولی مستقیمی ندارند. این تدوین و مونتاژ گسسته و فقدان پیوستگی کلاسیک که سبک قراردادی سانگ سو در تمامی کارهایش از جمله فیلم یادشده است، به مثابه تجلی فرمال گسست زمان مندی و فقر تجربه است. فیلم به جای ساختن یک کلان روایت منسجم، به نمایش مجموعه ای از لحظات آنی، تصمیمات پراکنده و کنش های مصرف گرایانه (خوردن، نوشیدن، گفت وگوهای گذرا) بسنده می کند. این استراتژی در تدوین نشان می دهد که در غیاب زمان تأمل برانگیز و روایی، زندگی به توالی بی معنایی از رویدادها تقلیل یافته است که هرگز به یک تجربه یکپارچه و معنادار ختم نمی شوند، درواقع این گونه تدوین بسیار در جهت عدم تحقق معنای منسجم گام برداشته است.

فلسفه هان و ایدئولوژی

علم جامعه شناسی قلمرو تلاش برای فهم تفسیری کنش اجتماعی^{۱۶} است تا از این رهگذر به تحلیل علی روش و معلول های آن دست یابد (کرایپ، ۱۴۰۱: ۹۴). آنچه بیونگ چول هان توصیف می کند، نه صرفاً مجموعه ای از پدیده های فرهنگی مجزا، بلکه تجلی کنش دقیق و ملموس انسان در ایدئولوژی سرمایه داری متأخر (نتولیرال) است، به ویژه زمانی که ایدئولوژی به معنای آلتوسری آن تفسیر شود.

آلتوسر مخالف فهم ایدئولوژی به مثابه آگاهی کاذب^{۱۷} بود و تأکید داشت که اساساً ایدئولوژی متعلق به قلمرو

عنصری که مهم تر از همه قابل بحث است و به فیلم برداری فیلم برمی گردد، مربوط است به ترکیب بندی و هندسه تصویر، فیلم رویکردی رادیکال در حذف پرسپکتیو سلسله مراتبی اتخاذ می کند. تصاویر فیلم فاقد عمق بخشی های مرسوم زیبایی شناختی هستند؛ در عوض، مخاطب با نوعی وضوح و شفافیت فراگیر در سراسر عمق میدان مواجه است که در آن، پیش زمینه و پس زمینه به یک اندازه و بدون هیچ گونه فیلتر یا ابهامی در معرض دید قرار می گیرند. (به عکس ۳ رجوع شود)

استفاده این گونه از فیلم برداری را می توان بازتاب همان شفافیت در آرای هان تلقی کرد، جامعه ای است که همه چیز را به سطح می آورد و به داده های عریان و هم ارز تقلیل می دهد. زیرا از کارکردهای عنصر کانون توجه، این است که اساساً روایت از طریق آنها پیش می رود و از منظر بصری، عناصر متعدد با پیوستن به عناصر مسلط صحنه را وحدت و قوام می بخشند (نیرومند، ۱۳۹۹: ۷۲)

بازن برای طرح واقع گرایی خود با تمجید از دوربین اورسن ولز^{۱۵}، میدان دید گسترده در زمان واحد که شفافیت یکسانی را نمایش می دهد به واقع گرایی نزدیک تر می داند، زیرا معتقد است در این صورت این ذهن تماشاگر است که مجبور به انتخاب و تمیز دادن عناصر صحنه است (پامرلو، ۱۳۹۹: ۹۰). برخلاف سینمای کلاسیک که تاری پس زمینه



عکس ۳. فیلم برداری تخت و کاملاً شفاف فیلم (مأخذ: فیلم در روزگار ما).

به آن نیاز دارد سوژه‌ای همواره در دسترس و در حال تولید حتی در اوقات فراغت و همیشه در حال مصرف.

هان نشان می‌دهد که سرمایه‌داری در عصر دیجیتال درونی‌سازی شده. دستگاه ایدئولوژیک امروز، یک نهاد فیزیکی نیست بلکه خودِ روانِ انسان است. اجبار به شفافیت و مثبت‌اندیشی، نه یک انتخاب شخصی، بلکه یک هنجار ناخودآگاه ایدئولوژیک است و سوژه‌ای را می‌سازد که نمی‌تواند نه بگوید و آرام آرام دچار فرسودگی می‌شود. فرسودگی‌ای که حاصل خوداستعماری^{۱۹} ساختاری ایدئولوژی است زیرا نه از اجبار، بلکه با احساس آزادی و خودشکوفایی همراه است جایی که استعمار، دیگر به عنوان استعمار تجربه نمی‌شود، بلکه به عنوان تحقق خویشتن تجربه می‌شود (هان، ۱۴۰۱: ۲۶-۲۵). این وضعیت یکی دیگر از کارکردهایش از میان بردن تفاوت است و نوع جدیدی از باهم بودن را بر ساخت می‌کند، میان شخصیت‌های فیلم، چه میزان تفاوت وجود دارد؟ آثار هنری از این دست حتی مقاومت در برابر تفاوت را به نوعی تساهل‌گرایی در مقابل این سبک زندگی تبدیل می‌کنند.

رانسیر^{۲۰} در *تماشاگر رهایی یافته* معتقد است جنبه سیاسی آثار هنری پدیدار کردن تقسیم‌بندی و احساساتی است که بافتار باهم بودن اجتماعی را شکل می‌دهد؛ او معتقد است که تحول حسی باهم بودن در نمایش گسست‌ها و پیوندها و دیالکتیک آنها از طریق تصویر رنج، مقاومت و فریادها که خود به عنوان یادبود هویت مطرح است، به مثابه ارتعاشی بلند عمل می‌کند (رانسیر، ۱۴۰۰: ۹۴). این همانندساختی اجتماعی که هان از آن با عنوان اخراج دیگری نام می‌برد، بروز نهایی‌اش زبان‌شناختی است، نه فقط در این فیلم که در عموم آثار سانگ سو مشهود است. ریشه این نگرش را می‌توان در پروژه عناصر مقوم ساختار جهان در اندیشه هایدگر بررسی کرد او مخالف جدایی زبان از هستی و جهان است (خاتمی، ۱۴۰۳: ۲۲۲).

وریشه زبان را به لوگوس به معنای «آشکارکننده» یا «به چیزی اجازه دیده شدن دادن» تعبیر می‌کند او معتقد است جهان از قبل توسط لوگوس^{۲۱} سامان یافته است (خاتمی، ۱۴۰۳: ۲۲۴). می‌توان با نگاهی به آنچه از هان بیان شد، تفسیر بدیعی از این سخن هایدگر طرح کرد. جهان فروکاست شده، چه چیزی را از طریق زبان می‌تواند آشکار کند؟ جز بازتولید همان فروکاست، زبان در نهایت چه معلول اجتماع باشد و چه ساخت اجتماعی معلول زبان باشد، در نتیجه تفاوتی وجود ندارد زیرا امر فروکاست را از طریق زبان نشان می‌دهد بنابراین

آگاهی نیست؛ بلکه از اساس ناخودآگاه است (رمان، ۱۴۰۰: ۲۰۶). «بازنمایی‌های ایدئولوژی معمولاً تصاویر و گاهی مفاهیم‌اند، اما ایدئولوژی نه از طریق آگاهی انسان‌ها بلکه پیش از هر چیز همچون ساختار خود را بر اکثریت عظیم انسان‌ها تحمیل می‌کند» (رمان، ۱۴۰۰: ۲۰۶).

ایدئولوژی رابطه خیالی افراد با شرایط واقعی هستی‌شان را بازنمایی می‌کند (رمان، ۱۴۰۰: ۲۱۲). این ساختار از طریق دستگاه‌های ایدئولوژیک افراد را به عنوان سوژه «فراخوانی»^{۱۸} می‌کند و جایگاهشان در ساختار مورد نظر به آنها فرامی‌خواند به طوری که این جایگاه را طبیعی و آزادانه بپذیرند. از منظر آلتوسر سوژه معنایی دوگانه دارد یکی از معانی آن به منظور موجودی است مطیع که تحت سلطه قدرت والتر از خود است، معنی دیگر آن همان سوژه خودبسنده است که مسئولیت خود را به عهده دارد و آزادانه انتخاب و زندگی می‌کند یعنی فاعلی که مسئول کنش‌های خویش است و به خودآیینی خود تکیه دارد، آلتوسر معتقد است کارکرد ایدئولوژی چیزی میان معنای این دو نگاه متفاوت به سوژه است درواقع فرد ارزش‌ها و ساختار والتر را سرلوحه قرار می‌دهد و حین انجام آن خود را انسانی آزاد و مستقل در نظر می‌گیرند (رمان، ۱۴۰۰: ۲۰۷).

آراء بیونگ چول هان شباهت زیادی به نظرات آلتوسر دارد زیرا هان معتقد است در جامعه دستیابی اجبار و کنترل در کار نیست و اساس آن بر «توانستن» است؛ درواقع فرد با اندیشه اینکه در انتخاب آزاد است تبدیل می‌شود به سوژه ایدئولوژی برای فراخواندن، فراخوانی که نه یک فرمان بیرونی برای اطاعت، بلکه یک اغوای درونی است. شعار این ایدئولوژی دیگر «اطاعت کن» نیست، بلکه «تو می‌توانی» است. سیستم ما را نه به عنوان کارگرانی مطیع، بلکه به عنوان کارآفرینان خود فرا می‌خواند. ما فراخوانده می‌شویم تا پروژه زندگی خودمان باشیم، خودمان را مدیریت کنیم، خودمان را برندسازی کنیم و دائماً در حال بهتر کردن خود باشیم زیرا معنا در نظام نتولیرال این است.

این فراخوان بسیار قدرتمند است زیرا ناخودآگاه عمل می‌کند. ما فکر می‌کنیم این‌ها اهداف و امیال خودمان هستند. ما آزادانه انتخاب می‌کنیم که ورزش کنیم، رژیم بگیریم، در شبکه‌های اجتماعی فعال باشیم و خودمان را بهینه‌سازی کنیم. این دقیقاً همان «رابطه خیالی» آلتوسر است ما خیال می‌کنیم آزاد هستیم، در حالی که در حال بازتولید دقیق همان سوژه‌ای هستیم که سرمایه‌داری نتولیرال

روایت، که خود انسان نیز با فروکاست مواجه است و تبدیل به داده اطلاعاتی می‌شود. این فروکاست در سطوح مختلف به مثابه ایدئولوژی عمل می‌کند تا در نهایت به این نقطه برسد.

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر با کاربست آرای بیونگ‌چول هان، به واکاوی «فروکاست» به مثابه تجلی ناخودآگاه ایدئولوژی نئولیبرال در فرم و محتوای فیلم «در روزگار ما» اثر هونگ سانگ‌سو می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این اثر سینمایی، فراتر از یک روایت روزمره و مینیمال، بازنمایی عمیق وضعیت سوژه در جامعه دستیابی است. بر مبنای خوانش آلتوسری از ایدئولوژی که آن را نه در قلمرو آگاهی، بلکه در ساحت «ناخودآگاه» و پراکتیس‌های روزمره تعریف می‌کند، زیست به ظاهر آزادانه شخصیت‌های فیلم، انقیاد پنهان را به تصویر می‌کشد. آنها تصور می‌کنند در انتخاب‌های روزمره خود آزادند، اما در واقع با تن دادن به شفافیت اجباری و زیستن در لحظات بدون امتداد، در حال بازتولید همان سوژه منفعلی هستند که سرمایه‌داری متأخر می‌طلبد.

این ناخودآگاه ایدئولوژیک و فروکاست پنهان، فراتر از محتوا، در تاروپود فرم سینمایی اثر نیز تثبیت شده است. فقدان پرسپکتیو، نورپردازی تخت و مستندگونه، وضوح فراگیر تصویر و ساختار روایی گسسته، همگی ترجمان بصری فروکاست معنا و مسطح‌سازی جهان هستند. در این زیست‌جهان شفاف، هرگونه راز و عمق حذف شده و زندگی انسان‌ها به داده‌هایی عریان تقلیل یافته است. در نهایت، سبک سانگ‌سو بحران تجربه انسان امروز را بازتاب می‌دهد و ثابت می‌کند که ایدئولوژی نئولیبرال با حذف تضادهای آشکار، به طبیعی‌ترین شکل ممکن بر روان سوژه‌ها حاکم شده است. در چنین وضعیتی، سوژه هرگز متوجه تقلیل‌یافتگی جهان خود نمی‌شود؛ چراکه فروکاست به یک امر بدیهی، نامرئی و همان ایدئولوژی ناخودآگاه مسلط بدل شده است.

زبان نیز خود به بخشی از هستی امر فروکاست شده، تبدیل می‌شود. کوروز^{۲۲} در کتاب خود (فلسفه هیلاگر) نام بخشی که به زبان پرداخته را «هستی-تنزل یافته» گذاشته و مدعی می‌شود زبان معنی می‌سازد و معنی پدیداری است که فهمیدن در قلمرو آن صورت می‌گیرد (کوروز، ۱۳۷۹: ۹۲). بنابراین گفتار امری اگزستانسیال است و اگر در اختیار انسان است جهت تفکر پیرامون حقیقت و یادآوری و تذکر درباره آن است (کوروز، ۱۳۷۹: ۹۴). اما گفتار امروزه که در فیلم هم نمایان است در یک جهت‌مندی خلاف آنچه درباره زبان گفته شد حرکت می‌کند تا جایی که شاعر به وضوح می‌گوید از چیزهای کوچک لذت ببر و به حقیقت فکر نکن یا اساساً حقیقت همین چیزهای کوچک است و استفاده کن. مراد آن که زبان خود بخش مهمی از این فروکاست است و آن را بازتولید می‌کند.

همه مواردی که بیان شد به مرور و به شکل فروکاست، نتیجه نهایی را رقم زده، در واقع نگاه فروکاستی به روایت، زمان، حقیقت و زندگی، منجر به چنین کنش‌هایی در جامعه دستیابی می‌شود، روایت به حدی تهی و دچار فروکاست می‌شود که فیلم‌ساز داستان یا روایتی از شاعر تصویر نمی‌کند، نکته جالب توجه عدم روایت شاعر حتی توسط خود او برای دو جوانی است که برای ضبط مستند به خانه‌اش می‌روند، این امر در پیوند فقر تجربه و به طبع تهی‌شدگی روایت است، او به عنوان راوی خود جز پاره‌ای اطلاعات درباره مشکل قلبی‌اش به علت استعمال دخانیات و مصرف الکل به مخاطب نمی‌دهد، همچنین حسرت و علاقه‌اش از اینکه دیگر نمی‌تواند مانند گذشته به مصرف و استفاده‌اش ادامه دهد. جدایی از همسر و داشتن دختری که با مادرش زندگی می‌کند. هیچ چیز دیگری وجود ندارد حتی به علت جدایی از همسرش پرداخته نمی‌شود. کیم مین‌هی به عنوان شخصیت اصلی روایت اول فیلم وضعیت مشابهی دارد، او جز علاقه‌اش به گربه‌ها و بازیگری که دیگر به آن علاقه ندارد داستانی از زندگی خود روایت نمی‌کند. شخصیت‌ها بازنمایی ایدئولوژی‌ای هستند که در آن نه تنها

پی‌نوشت‌ها

1. Crisis of Narration
4. Transparency
7. Average Everydayness
10. Distancing
13. Poverty of Experience
16. Social Action
19. Self. exploitation
22. Maurice Corvez

2. Martin Heidegger
5. Narrative Time
8. Aura
11. Eros
14. Filmic Experience
17. False Consciousness
20. Jacques Rancière

3. Byung. Chul Han
6. Achievement Society
9. Disciplinary Society
12. Being. in. the. world
15. Orson Welles
18. Interpellation
21. Logos

فهرست منابع

- ابوت، اج بورت (۱۳۹۹)، *سواد روایت*، ترجمه رؤیا پورآذر، نیما م. اشرفی، نشر اطراف.
- بردول، دیوید؛ تامپسون، کریستین (۱۳۷۷)، *هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، نشر مرکز. ویرایش اول
- بردول، دیوید (۱۴۰۲)، *برطیقای سینما*، ترجمه علی ظفر قهرمانی، نشر بیدگل.
- پامرلو، ویلیام سی (۱۳۹۹)، *سینمای اکزستانسیالیستی*، ترجمه نصراله مرادیانی، انتشارات بیدگل.
- خاتمی، محمود (۱۴۰۳)، *جهان در اندیشه هیلگر*، انتشارات فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- رانسیر، ژاک (۱۴۰۰)، *تماشاگر رهایی یافته*، ترجمه اشکال صالحی، نشر نی.
- رمان، یان (۱۴۰۰)، *نظریه‌های ایدئولوژی قدرت‌های بیگانگی و انقیاد*، ترجمه مهرداد امامی، نشر چشمه.
- کرایب، یان (۱۴۰۱)، *نظریه اجتماعی کلاسیک*، ترجمه شهناز مسمی پرست، نشر آگه.
- کروز، موریس (۱۳۷۹)، *فلسفه هیلگر*، ترجمه محمود نوالی، انتشارات حکمت.
- لوتمن، یوری (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی و زیباییشناسی سینما*، ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش.
- لیوینگستن، پیزلی؛ پلنتینگا، کارل (۱۴۰۲)، *راهنمای فلسفه و فیلم راتلج؛ مسائل و مفاهیم*، ترجمه ساره امیری، نشر حکمت سینا. جلد ۱
- نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۹)، *مبانی فرم فیلم: ارتباط دید فوآل با مبانی هنرهای بصری*، انتشارات کتابسرای میردشتی.
- هایدگر، مارتین (۱۴۰۲)، *هستی و زمان*، ترجمه سیاوش جمادی، انتشارات ققنوس. ویرایش دوم
- هان، بیونگ چول (۱۴۰۱)، *جامعه از با درآمده*، ترجمه رؤیا منجم، تهران: نشر علم.
- هان، بیونگ چول (۱۴۰۲)، *رایحه زمان: جستاری فلسفی در باب هنر درنگ کردن*، ترجمه فریدا فرنودفر، نشر چشمه.
- هان، بیونگ چول (۱۴۰۳)، *احتضار اروس*، ترجمه فریبرز همائی، نشر نو.
- هان، بیونگ چول (۱۴۰۴)، *بحران روایت*، ترجمه کوروش غنیون، کتابسرای میردشتی.