تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۹/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۱۶

یاسر بیات[۱]، علی شیخ مهدی[۲]

جستاری بر هستی‌شناسی مفهوم نمادین خانه در فیلم‌های داریوش مهرجویی[۳]

چکیده

خانه در اندیشه‌های هستی‌شناسانه، مکان احراز هویت و نماد خویشتن انسان است. این مفهوم به مثابه‌ی بنیانی وجودی بر زمینه‌ای از تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های داریوش مهرجویی، حضوری پرمعنا و مرتبط با شخصیت‌های فیلم‌ها دارد؛ این ارتباط تا جایی است که از شیوه‌ی بازنمایی خانه می‌توان به شناخت و تحلیلی از شخصیت‌ها دست یافت. در این پژوهش کوشش شده است مفهوم خانه در برخی از فیلم‌های مهرجویی برای تبیین شخصیت‌های در حال گذار از سنت به مدرنیته بررسی شود. از آن‌جایی که به باور داریوش شایگان، انسان شرقی (ایرانی) در برخورد با مدرنیته‌ی غربی دچار «گسست شخصیتی» و روان‌پریشی شده است، چهره‌ی زنان و مردان در تعدادی از فیلم‌های مورد بررسی ساخته‌ی مهرجویی نیز مرتبط با مفهوم هستی‌شناسانه‌ی خانه به نمایش درآمده است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و مشاهده‌ی فیلم‌ها گردآوری شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهند که شیوه‌ی نمایش خانه در فیلم‌های مورد بررسی، بازنمایی هویت شخصیت‌های دچار روان‌پریشی بوده است.

کلیدواژه‌ها: داریوش مهرجویی، داریوش شایگان، خانه، سنت، مدرنیته.

[۱] کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
E-mail: babak.kafka@gmail.com

[۲] نویسنده‌ی مسئول و دانشیار دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران
E-mail: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

[۳] این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نویسنده‌ی اول با عنوان «بنیان هستی‌شناختی خانه در سینمای مهرجویی»، به راهنمایی نویسنده‌ی دوم در دانشگاه تربیت مدرس استخراج شده است.

۱- مقدمه

توضیح این نکته ضروری است که در پژوهش حاضر، منظور از خانه جنبه‌های معمارانه و کاربردی[۱] آن نیست، بلکه به هستی خانه، یعنی آن جنبه‌هایی از خانه که از انسان به عنوان موجودی معناساز و مفهوم‌پرداز سرچشمه می‌گیرد و از جنبه‌های ابزاری و فنی جداست، توجه شده است. بنابراین باید اشاره کرد که انسان و مکان سکونتش پیوندی معنادار با یکدیگر دارند. به عبارت دیگر، خانه‌ای که انسان در آن زندگی می‌کند، تنها چند متر زمین و سقفی بالای سر نیست، بلکه مکان آرامش، سکون و استقرار وجودی اوست. خانه به انسان امکان رؤیاپردازی می‌دهد، انسان از طریق بنا کردن خانه به نمادپردازی منویات درونی و آفرینش معنا اقدام می کند. بنابراین در اندیشه‌های هستی‌شناسانه، خانه نمادی از خویشتن، خلق و خو، هویت و درون آدمی دانسته می‌شود.

به نظر می‌رسد که حضور خانه در آثار مهرجویی متأثر از آراء داریوش شایگان در زمینه‌ی رویارویی سنت و مدرنیته و وضعیت جامعه‌ی ایرانی در حال گذار باشد. اساس اندیشه‌ی شایگان، تحلیل نسبت انسان شرقی با مغرب‌زمین است؛ او این نسبت را در متن عقب‌افتادگی یا فاصله‌ی تاریخی ما با غرب مطرح می‌کند. در فیلم‌های داریوش مهرجویی نیز این چالش وجود دارد که تکلیف انسان سنتی ایرانی در مواجهه با اقتضائات جامعه‌ی مدرن چیست؟ بنابراین این پژوهش با تمرکز بر مفهوم نمادین خانه در آثار مهرجویی به عنوان متغیری وابسته به بنیادی هستی‌شناختی و با رویکردی روان‌شناختی به تحول جامعه‌ی ایرانی از سنت به مدرنیته، با رجوع به آراء شایگان، انجام شده است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی چند و چون سینمای داریوش مهرجویی، در پنج دهه‌ای که از فعالیت فیلمسازی او می‌گذرد، مقاله‌ها و پژوهش‌های بسیاری به زبان فارسی و برخی زبان‌های دیگر نگاشته‌شده‌اند، که در این قسمت به برخی از پژوهش‌های فارسی اشاره می‌کنیم: قصه یا فیلم[۲] از اصغر عبداللهی درباره‌ی ساختار روایی و چگونگی اقتباس در آثار مهرجویی، مقاله‌ی فراتر از دو راهی سیاست و جامعه[۳] از نامیرا ق. دانشکاو، پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد سعید دانشگر با عنوان بررسی مردم‌شناختی آیین‌های سوگ، مورد مطالعه (فیلم گاو و فیلم بیست)[۴]، مجموعه مقالات در معرفی و نقد آثار داریوش مهرجویی (۱۳۷۵) به اهتمام ناصر زراعتی، کتاب داریوش مهرجویی، نقد آثار: از بانو تا مهمان مامان (۱۳۸۵) از علیرضا قره‌شیخلو و مهدی وفایی، و کتاب مهرجویی: کارنامه‌ی چهل‌ساله (۱۳۹۲)، گفتگوی مانی حقیقی با داریوش مهرجویی اشاره کرد. اما جنبه‌ی نوآورانه‌ی پژوهش حاضر، تقابل سنت و مدرنیته با رویکرد هستی‌شناختی نسبت به بازنمایی خانه در آثار داریوش مهرجویی مطابق با اندیشه‌های داریوش شایگان بوده است.

۳- چارچوب نظری

همان‌طور که از مسئله‌ی اساسی این پژوهش برمی‌آید، چارچوب نظری بر دو بنیان استوار گشته است؛ بنیان نخست، کاوش هستی‌شناختی خانه در آثار برخی اندیشمندان حوزه‌ی روان‌شناسی فضای معماری همچون کریستیان نوربرگ-شولتز[۵]، آموس راپوپورت[۶]، کلر کوپر مارکوس[۷] و کارل گوستاو یونگ[۸] است، و بنیان دوم، آرای داریوش شایگان را در بررسی وضعیت و موقعیت انسان ایرانی در رویارویی یا گذار از سنت به مدرنیته شامل می‌شود. این اندیشگر ایرانی با رویکردی هستی‌شناسانه و با توجه به روان‌شناسی اجتماعی، معتقد است که هویت ایرانیان دچار «گسست شخصیتی»[۹] شده است. وجه اشتراک

مهم نظریه‌های این اندیشمندان این است که شیوه‌ی بیان درونیات انسان به عنوان موجودی فرهنگی را غالباً نمادین، و به همین سبب درک آن را نیازمند تفسیر می‌دانند.

واژه‌ی نماد، «به معنای نشانه، دال، نمودگار، نمون، رمز است» (محسنیان راد، ۱۳۸۵: ۲۰۲). در دانش ارتباطات، واژه‌ی تفسیر را برای جست‌وجوی معنای نمادها به‌کار می‌برند (همان). این اصطلاح، در حوزه‌ی زبان‌شناسی، هنر و ادبیات، و نیز در نشانه‌شناسی اساطیر جهان باستان نیز مطرح است. برای نمونه بر اساس یک تحلیل اسطوره‌شناختی، می‌توان چنین ادعایی را که گذشتگان همواره در ادبیات خود منابعی غنی از نمادها داشته و نمادها از ارکان اساطیر بوده‌اند و زبان اساطیر اساساً نمادین و در نتیجه خوانش آن‌ها نیازمند تفسیر است، پذیرفت (پیرحیاتی، ۱۳۸۵: ۳۵۵).

بررسی ریشه‌ی واژگانی نماد گویای نکته‌ای بدیع است؛ نماد ترجمه‌ی واژه‌ی انگلیسی symbol است، این واژه از واژه‌ی یونانیsymbolon به معنی تکه سنگ گرفته شده، اما معنای دیگر آن «تطبیق کردن» است (همان). بنابراین، «نماد چیزی است که با تطبیق کردن، چیز دیگری را بیان می‌کند و به معنای وسیع‌تر، خود زبان نمادین است» (چودوری، ۱۹۸۴: ۳۷). بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که نماد به چیزی ورای خود ارجاع می‌دهد و این مستلزم خوانش تفسیری است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت نماد، نشانه‌ای است که موضوع یا ایده‌ای دیگر را بیان می‌کند.

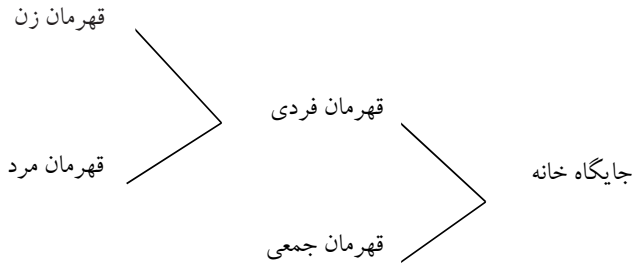
۳-۱- تعریف مفهوم هستی‌شناختی خانه

انسان با ساختن خانه به مثابه‌ی یک اثر، به گردآوری جهان و آشکارکردن آن دست می‌زند؛ زیرا از نظر هایدگر[۱۰]، جهان «تنها از طریق اثر [هنری] آشکارمی‌شود» (هایدگر، ۲۰۰۱: ۶۸)[۱۱]. او همچنین بر «مکان‌مندی»[۱۲] هستی آدمی تأکید دارد و می‌گوید «دازاین» در مکان بودن[۱۳] مخصوص به خود را دارد که به طور کلی و به نوبه‌ی خود تنها بر بنیان باشیدن یا در جهان بودن[۱۴] ممکن می‌شود (هایدگر، ۱۳۸۹، ۷۶). به این ترتیب، هستی آدمی از طریق یگانگی جدایی‌ناپذیر زندگی و مکان برای او مهیا شده است تا به واسطه‌ی این سکنی‌گزیدن، آرام گیرد و از سرگردانی رهایی یابد (نوربرگ‌ـشولتز، ۱۳۹۲: ۱۸).

بسیاری از ساخته‌های بشری از جمله اشکال خانه و مسکن «با وجود از میان رفتن فرهنگ زاینده‌ی آن‌ها همچنان معنای خود را حفظ کرده‌اند و از آن‌ها استفاده می‌شود، اگرچه ممکن است معنای وابسته به آن اشکال تا حد زیادی تغییر کرده باشد» (راپوپورت، ۱۹۸۹: ۷۸). در این پژوهش، ویژگی کهن‌الگوها در ناخودآگاه جمعی افراد در داخل یک فرهنگ به عنوان پیش فرض در نظر گرفته شده است. این ویژگی به واسطه‌ی نشانه‌های نمادین (مانند اشکال مختلف خانه) حضور خود را آشکار می‌کند. در واقع، به اعتقاد راپوپورت «انسان پیش از آن‌که حیوانی ابزار–ساز باشد حیوانی نماد–ساز بوده است و پیش از جنبه‌های مادی فرهنگ، به اسطوره، مذهب و مناسک آیینی نائل شده و پیش از ساختن، در برگزاری آیین‌ها به کمال رسیده است» (همان، ۴۲). همچنین، به تعبیر شولتز جریان درونی معماری، فرایند جستجوی آدمی برای یافتن پایگاه وجودی و آشکار کردن معناهاست. آنچنان که آدمی بدون مکان، سرگشته و از خود بیگانه خواهد شد. به باور شولتز، انسان با سکنی گزیدن در خانه هویت خویش را فراهم آورده است و موقعیتش را در جهان تعیین می‌کند (نوربرگ–شولتز، ۱۳۹۲: ۱۰). بر این اساس و با تمسک به آرای یونگ، می‌توان خانه را به مثابه‌ی نمادی از خویشتن آدمی در نظر گرفت، چرا که «انسان با انتخاب، فرا آوردن و بنا نهادن خانه‌ی خود، که حافظ و حامی اساسی فضای درون اوست، به نمادپردازی امیال، نیات و اسراری درونی دست می‌زند که بازنمایی آن‌ها به آسانی [به شکل دیگر] ممکن نیست» (کوپر، ۱۹۷۹: ۱۶۸).

۳-۲- الگوی مفهومی خانه در فیلم‌های مهرجویی

خانه در سینمای مهرجویی پیوندی معنادار با شخصیت‌های فیلم‌ها دارد، آنچنان که از شکل و حال و هوای خانه می‌توان به شناخت و تحلیلی از شخصیت‌ها دست یافت. خانه، روح و جان دارد و حتی گاهی در این آثار همچون یک شخصیت حضور پیدا می‌کند. در این مقاله، چگونگی حضور خانه در تعدادی از فیلم‌های مهرجویی، بر اساس تقسیم‌بندی شخصیت‌های فیلم‌ها با توجه به حضور یا غیاب خانه (جنبه‌ی سلبی یا ایجابی)، بررسی شده و فیلم‌ها به دو گروه با شخصیت فردی و با شخصیت جمعی تقسیم شده‌اند (نمودار ۱). گروه نخست شامل فیلم‌هایی است که یک قهرمان فردی دارند. مهرجویی در این فیلم‌ها فیلمسازی هویت‌اندیش است؛ بنابراین، شخصیت‌ها بیشتر نماینده‌ی یک گروه یا طبقه‌ی اجتماعی‌اند. در برخی از فیلم‌های این گروه، مانند گاو (۱۳۴۸)، شیرک (۱۳۶۶)، هامون (۱۳۶۸) و درخت گلابی (۱۳۷۶)، یک مرد، و در برخی دیگر مانند بانو (۱۳۷۰)، سارا (۱۳۷۱)، پری (۱۳۷۳)، لیلا (۱۳۷۵) و فرش و فرشته (۱۳۸۵) یک زن شخصیت اصلی است. در پژوهش حاضر، این فیلم‌ها برای بررسی انتخاب شده‌اند. فیلم‌های این گروه، با روش تفسیری و با خوانشی فرامتنی به گستره‌ی اجتماع و تاریخ ایران معاصر پیوند می‌خورند. از این‌رو، خانه داشتن یا نداشتن شخصیت‌های مرد و زن در این فیلم‌ها، نمادهایی اجتماعی و تاریخی‌اند؛ به این معنا که نماد خانه ورای شخصیت درام و داستان است و موقعیت انسان ایرانی را بازنمایی می‌کند.



نمودار ۱. الگوی مفهومی خانه در ارتباط با قهرمانان فیلم‌های مورد بررسی، منبع: نگارندگان

گروه دوم شامل فیلم‌هایی است که در آن‌ها مردان و زنان همگی قهرمان جمعی‌اند، فیلم‌هایی مانند مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹)، اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶)، مهمان مامان (۱۳۸۲) و طهران، تهران (۱۳۸۷). در این فیلم‌ها داشتن یا نداشتن خانه، نمادی از وضعیت جاری زندگی و هستی اجتماعی قهرمان‌هاست و خانه نماد همه‌ی شخصیت‌ها و به مثابه‌ی نوعی هستی جمعی است. محتوای کلی فیلم‌های این گروه نشان‌دهنده‌ی تمایل مهرجویی به نمایش «گسست شخصیتی» جامعه‌ی ایرانی است. در واقع، در این فیلم‌ها مهرجویی به بازنمایی انسان‌هایی که علاوه بر وابستگی‌شان به فردیت، به جمع نیز وابسته‌اند، پرداخته است؛ انسان‌هایی که فردیت خود را در پیوستی اجتماعی با دیگران می‌دانند.

۳-۳- فیلم‌های دارای شخصیت فردی مرد

از میان فیلم‌های این گروه، گاو (۱۳۴۸)، شیرک (۱۳۶۷)، هامون (۱۳۶۸) و درخت گلابی (۱۳۷۶) برای موردکاوی انتخاب شده‌اند.

فیلم گاو با تمسک به واقعیت‌گرایی نمادپردازانه، به شکلی تلویحی از شرایط مدرنیزاسیون آمرانه‌ی حکومتی در دهه‌ی ۴۰ خورشیدی، که زندگی سرشار از رخوت و انفعالی را برای روستاییان رقم زده بود، انتقاد می‌کند، اگرچه «روی این موضوع چندان پافشاری نمی‌شود و رئالیسم از طریق نوعی سمبولیسم پنهانی، خود را می‌نمایاند» (ولمان، ۱۳۷۵: ۱۸۰). مفهوم اصلی فیلم گاو منحصر به «ازخودبیگانگی»[۱۵] نیست، بلکه در این فیلم خانه به معنای متعارف آن نیز دیده نمی‌شود و خانه که جایگاه نگهداری گاو مورد علاقه‌ی مش‌حسن، شخصیت اصلی فیلم است، سرنوشت مش‌حسن را رقم می‌زند. در واقع، تنها در محل نگهداری گاو است که مش‌حسن در یک فضای مسقف دیده می‌شود و هرگز در خانه‌ی خودش به تصویر درنمی‌آید. این حضور نمادین را می‌توان چنین تفسیر کرد که برای مش‌حسن بیش از آن که سرنوشت زن و زندگی اهمیت داشته باشد، مؤانست با گاو اهمیت دارد؛ او حتی شب‌ها در طویله بیتوته می‌کند و پیش گاو می‌خوابد. در واقع، طویله خانه‌ی او نیز هست. طویله پیش از مرگ گاو، مکان سرگرمی و درد دل او با گاو است و پس از مرگ گاو، مکان خلق واقعیت از دست رفته‌ی گاو و پر کردن خلأهای وجودی اوست. به دیگر سخن، با مرگ گاو تمامیت مش‌حسن دچار نقصان می‌شود، زیرا او و گاو، در کنار یکدیگر، یک کل بودند. بنابراین، مش‌حسن به طویله پناه می‌برد. «طویله در این‌جا علاوه بر یک زندان یا گور، حکم جایگاه اولیه را هم دارد، یعنی «رحم مادر». او در آن‌جا می‌تواند فارغ از روشنایی و قیل و قال بیرون، به‌تدریج حفره‌های درونی خود را پر کند» (قلی‌زاده، ۱۳۷۵: ۷۱). در صحنه‌ای که در آن مش‌حسن میان طویله‌ی خالی‌اش، میان فضای بسته و نیمه تاریک، زیر ستونی از نور که از سوراخ سقف طویله بر او تابیده است، نمایش داده می‌شود، به زهدان و جایگاه نخستین به مثابه‌ی مکان استحاله در گاو عینیت بخشیده می‌شود. بنابراین در اینجا برای مش‌حسن طویله به مثابه‌ی خانه است، زیرا همه‌ی وابستگی‌ها، دلبستگی‌ها و پیوندش با جهان در این طویله سکونت داشته است.

در فیلم شیرک، نوجوانی ماجراجو که شیرک، یعنی شیر کوچک، نام دارد، پیش‌تر پدرش را در جنگ با گراز از دست داده است و رفته‌رفته در طول فیلم با تجربه کردن شرایط پر خطر و سرانجام فائق آمدن بر آن (کشتن گراز)، به هویت فردی خویش دست می‌یابد و به بلوغ و پختگی می‌رسد. در واقع، شیرک با پیمودن فرآیند فردیت یا تفرد که فرایندی پیوسته است، از فضای آستانه‌ای[۱۶] کودکی عبور می‌کند و به دورانی از رشد و پختگی وارد می‌شود. به عبارت دیگر، در فیلم شیرک، گراز نماد هیولایی اساطیری است. «یک سایه‌ی شوم درونی. [که] شیرک با فائق آمدن بر گراز، درواقع بر اهریمن وجود فائق می‌شود و با کلنجار رفتن با غول درون، به آگاهی می‌رسد و رشد می‌کند» (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۵: ۴۹۵). هنگام بازگشت به خانه، مادر و مادربزرگ با او رفتار دیگری دارند، او حالا دیگر مرد خانه شده است. بنابراین، هویت او در خانه است که تثبیت می‌شود. به باور شولتز، ما پس از آن‌که نقش و وظیفه‌ی اجتماعی خود را به انجام رساندیم «به خانه عقب‌نشینی می‌کنیم تا هویت فردی خود را بازیابیم» (نوربرگ‌ـشولتز، ۱۳۹۲: ۱۴۱).

فیلم هامون داستان مردی است که قصد دارد رساله‌ی دکتری خود را درباره‌ی تضاد ایمان و عقل، در قالب داستان قربانی کردن فرزند توسط ابراهیم و به نقل از فیلسوف اگزیستانسیالیست کی‌یرکگور (۱۸۵۵–۱۸۱۳ م) بنویسد. از سوی دیگر، او در میانه‌ی سنت و تجدد گرفتار شده است، به عبارت دیگر، داستان ایمان ابراهیم همان جهان سنت متعلق به دیروز است که عقل حساب‌گر یعنی دنیای متجدد امروز، از درک آن عاجز است. مهرجویی به تأسی از شایگان، حمید هامون (قهرمان این فیلم) را جلوه‌ای از ناخودآگاه جمعی در حال گذار می‌داند (مهرجویی، ۱۳۷۵: ۵۴۳). به تعبیری، می‌توان هامون را شایگانی‌ترین فیلم مهرجویی دانست. در این فیلم ما با سه خانه‌ی اصلی در ارتباط با قهرمان مرد روبه‌روییم: خانه‌ی جدید هامون و مهشید (همسرش)؛ خانه‌ی قبلی که مکانی خالی از وسایل زندگی است

و در آغاز فیلم هامون در آن حضور دارد تا رساله‌اش را بنویسد؛ و خانه‌ی دوران کودکی هامون. مالکیت خانه‌ی جدید مهشید و هامون به گونه‌ای است که در نهایت هامون ناگزیر باید آن را ترک کند زیرا به نام مهشید خریده شده است. این خانه آپارتمانی مدرن و سراسر به‌هم‌ریختگی، بی‌نظمی و التقاط است؛ خانه‌ای پوشیده از رنگ و تابلوهایی تجریدی، انتزاعی و مدرن، و البته در کنار آن‌ها تابلوهای سنتی، مجسمه‌ها و آثار حجمی سنتی نیز بر دیوارهای خانه دیده می‌شوند. این شلوغی، بی‌نظمی و به‌هم‌ریختگی که سراسر خانه را دربرگرفته، به‌خوبی نمایانگر گسست شخصیتی هامون و مهشید است و از دوگانگی درونی آن‌ها خبر می‌دهد. هامون شخصیتی گرفتار در میان دو فرهنگ شرق و غرب، و معلق است. او، نویسنده‌ای است برخاسته از فرهنگ طبقه‌ی متوسط، با گرایش‌های متافیزیکی و مجذوب عرفان، گریزان از ارزش‌های فرهنگ غربی و خواهان حفظ سلامت و ثبات ارزش‌های سنتی و فرهنگ شرق. برخوردار از شخصیتی نه چندان منسجم و دِماغی بیش و کم پریشان، که در مقابله با نیروی مهاجم غرب، در هم می‌شکند (علایی، ۱۳۷۵: ۶۳۵).

از این رو، خانه‌ی او، خانه‌ای به‌هم‌ریخته و پریشان، ملغمه‌ای از معماری مدرن با اشیای تزیینی عتیقه، تابلوهای تجریدی، و انباشته از خرت و پرت‌های پراکنده است. از سوی دیگر، خانه‌ی قبلی که هامون پس از دعوا و جدایی از مهشید در آن بیتوته کرده است، خانه‌ای باز هم مدرن اما خاک گرفته، خالی و سرد است؛ خانه‌ای که نماد احساس، حال و هوای باشیدن و ماندن و سکنی گزیدن هامون است. در مقابل این دو خانه، خانه‌ی قدیمی دوران کودکی هامون که روزگاری با مادر، مادربزرگ، خواهر و خانواده در آن زندگی و گرمای درونی و زندگی سنتی را تجربه می‌کرده است، به نمایش درمی‌آید. اما اکنون و در بزرگ‌سالی هامون، این خانه مکان تنهایی، بی‌کسی و درماندگی مادربزرگ زمین‌گیر و زباله‌دانِ خاطرات شده است. زمانی که هامون وارد زیرزمین این خانه می‌شود با دیدن قاب عکس‌های خاک‌آلود، خاطرات کودکی‌اش را مرور می‌کند. در واقع، زیرزمین به مثابه‌ی بخشی از ناخودآگاه هامون، محل قرارگرفتن خاطرات خاک‌گرفته است، اما همچنان حضور دارد و تخریب نشده است. بنابراین در این فیلم، خانه‌های سه‌گانه به خوبی نمایانگر شخصیت گسیخته و فضای درونی متلاطم قهرمان مردند.

در فیلم درخت گلابی، محمود، فیلسوف، شاعر و نویسنده‌ای سرخورده و آشفته است که سال‌ها کتاب نوشته و به آفرینش ادبی پرداخته است. اکنون، او در آستانه‌ی گذر از میانسالی، پس از آن‌که سال‌ها میان مکاتب گوناگون سیاسی و فلسفی، مذهب و عرفان سرگردان بوده است، قصد دارد آخرین کتابش را بنویسد، اما دیگر دستش به قلم نمی‌رود، چشمه‌ی ذوقش خشکیده و تنها و پریشان تنها یک پناهگاه برایش باقی مانده است: خانه، باغ پدری که دوران شاد و سرخوشانه‌ی کودکی و نوجوانی‌اش را در آن گذرانده و طعم نخستین عشق را چشیده است. خانه‌ی پدری برای او محل یادآوری خاطرات شیرین گذشته و ملجأ عشقی قدیم است. او حالا به آنجا پناه آورده است تا قریحه‌ی ازدست‌رفته‌اش را بازیابد. با مرور خاطرات پنهان در خانه که پناه عشقی صمیمی بوده است، محمود جایگاه و هستی خویش را در جهان بازمی‌شناسد. او باورهای سیاسی دوران جوانی‌اش را بیهوده می‌انگارد و در آنچه تاکنون در کتاب‌هایش نگاشته است تردید می‌کند. خانه‌ی کودکی اکنون متروک، خاک گرفته و تاریک شده، و همچون روان خود محمود، نشانه‌های سترونی بر در و دیوار و دار و درختش هویدا شده است. آن درخت گلابی قدیمی نیز حالا که دیگر عشقی وجود ندارد، لب به سکوت بسته است و میوه‌ای ندارد. همین درخت در روزگاری که خانه سرشار از نور و روشنایی و سرسبزی و خنده بود، جایگاه نخستین تجربه‌ی عشق نوجوانی او بود. بنابراین، خانه برای او در جایگاه مرور خاطرات، رؤیاپردازی، آگاهی بر خویشتن، و در نهایت، رسیدن به آرامش زهدانی و پناهگاه نخستین، به صورت نمادین مفهومی هستی‌شناسانه یافته است.

۳-۴- فیلم‌های دارای شخصیت فردی زن

از میان فیلم‌هایی که قهرمان اصلی آن‌ها یک زن است، بانو (۱۳۷۰)، سارا (۱۳۷۱)، پری (۱۳۷۳)، لیلا (۱۳۷۵) و فرش و فرشته (۱۳۸۵) برای این پژوهش انتخاب شده‌اند.

در فیلم بانو، خانه نماد شخصیت اصلی زن است. برای نمونه در آغاز فیلم، بانو خود را در غیاب همسر بی‌وفایش که به خاطر زن دیگری او را ترک کرده است، همچون راهبه‌ای تارک دنیا که خانه برایش همچون صومعه‌ای با دیوارهای بلند است و از بیرون فضای برفی زمستانی سرد او را احاطه کرده است، توصیف می‌کند. در ادامه و پس از ورود مهمانانی با پایگاه اجتماعی نازل، زمانی که بانو شادمانی نسبی را به دست می‌آورد، خانه نیز با فضایی پر از نور و شادی به تصویر درمی‌آید، اما پس از خیانت یکی از مهمانان و به یغما بردن اسباب و اثاثیه‌ی خانه، بانو دگرباره به روان‌پریشی دچار می‌شود. اسباب و اثاثیه‌ی پراکنده در هر گوشه‌ی خانه، نمایشی نمادین از درهم‌ریختگی روانی اوست؛ حتی لوله‌های آب خانه می‌ترکد و سقف چکه می‌کند و در نهایت پس از آن که همسر بانو در پایان فیلم با سرشکستگی به خانه بازمی‌گردد، بانو خانه و همسرش را ترک می‌کند. در این فیلم، خانه نماد روان گسسته‌ی قهرمان زن است.

در فیلم سارا، موقعیت زنی ساده و برخاسته از جامعه‌ی سنتی در برابر روابط پیچیده‌ی اقتصاد سرمایه‌داری به نمایش در می‌آید. همچنین، جامعه‌ای متأثر از غرب یا غرب‌زدگی که در شکل متجدد خود در برابر جامعه‌ی سنتی است، به تصویر کشیده می‌شود. خانه‌ی این فیلم در بافت سنتی شهر قرار دارد و معماری آن قدیمی است. شخصیت فیلم زنی خانه‌دار، شکننده، جوان، عمیقاً سنتی و مهربان، مادری خوب و زنی کدبانو است. سارا برای فراهم ساختن هزینه‌ی سفر درمانی همسرش به خارج از کشور، سه سال به دور از چشم دیگران، در زیرزمین خانه خیاطی می‌کند و در نتیجه‌ی این ازخودگذشتگی بینایی چشمانش را فدای سلامتی همسرش می‌کند. در واقع، این هستی‌شناسی خانه‌ی سنتی است که به زن امکان چنین ایثاری را می‌دهد. اگر او در آپارتمانی مدرن زندگی می‌کرد، چگونه می‌توانست این فداکاری را از چشم دیگران پنهان کند؟ به دیگر سخن، زیرزمین خانه که مکان زندگی شبانه‌ی پنهانی ساراست، همچون گنجینه‌ی اسرار سارا هستی می‌یابد. به تعبیر دیگر، سارا رازی نهفته در سینه دارد و زیرزمین خانه به مثابه‌ی قلبی در سینه‌ی آن، محل پنهان کردن آن راز می‌شود. بنابراین، در این فیلم خانه با زن پیوندی وجودی می‌یابد و می‌توان آن را به مثابه‌ی هستی خود زن تفسیر کرد.

در فیلم پری، دختر دانشجوی جوانی به بحران روحی دچار می‌شود. او در میان روابط خود با دنیای واقعی، نامزدش و دیگران و دنیای وهم‌گون درون‌اش در گیر و دار است. از سوی دیگر، خانواده‌ی او نیز همین‌گونه‌اند و از هم جدا افتاده‌اند؛ یکی خودسوزی کرده، آن یکی تارک دنیا شده و دیگری میانه‌ی بازیگری و عرفان‌گری گرفتار شده است. پدر خانواده ساکت و افسرده به تنهایی خویش گریخته، و در این خانه‌ی روان‌پریشان، تنها مادر است که تلاش می‌کند اعضای خانواده را دوباره دور هم جمع کند. در این آشفته‌بازار، خانه به‌هم‌ریخته، پریشان و شلوغ است، تعمیرکاران در حال مرمت آن‌اند، باد بی‌امان در جغرافیای آن می‌وزد، از شیر آبش جز هوا چیزی بیرون نمی‌آید و همه‌ی تأسیساتش خراب است. اینجا و آنجا وسایل خانه به شکلی درهم و برهم پراکنده افتاده‌اند. این خانه به جای آنکه مکان آرام‌گرفتن باشد، هم‌چون ساکنانش، درونی آشفته دارد و به قول یکی از شخصیت‌های فیلم (داداشی)، گویی جایگاه ارواح نیمه‌مرده است. در دست تعمیر بودن خانه، گسستگی روانی و موقعیت شخصیت‌های فیلم را که ذهنی مغشوش دارند، به وجهی نمادین نشان می‌دهد. به عبارتی، شخصیت‌ها، همچون خانه، در حال گذار و دگرگونی‌اند. در این فیلم، خانه به عنوان نمادی از خویشتن آدم‌ها هستی یافته است.

در فیلم لیلا، شخصیت لیلا، قهرمان محوری فیلم، به دلیل نازایی نقطه‌ی تعارض سنت و مدرنیسم شده

است. او همه‌ی ظواهر مدرنیسم مانند پوشش و رفتار و شیوه‌ی حرف‌زدن مناسبات را دارد، اما مهم‌ترین ویژگی مدرنیسم را، که شجاعت انتقاد کردن از جزمیت‌گرایی مادرشوهر سنتی است، ندارد. در واقع او متجددی سطحی است که به خاطر عشق به شوهرش تابع سنت است و به فرمان مادرشوهر گردن می‌نهد. در زمینه‌ی سنت‌پذیری لیلا، می‌توان به نقش زن سنتی برای فرزند زاییدن و از همه مهم‌تر فرزندِ پسر به دنیا آوردن اشاره کرد. هر سه خانه‌ای که در این فیلم به تصویر کشیده می‌شوند (خانه‌ی پدری لیلا، خانه‌ی مشترک لیلا و رضا، و خانه‌ی مادر رضا) به نوعی در سیطره‌ی قدرت، تسلط و نفوذ زنان‌اند و چگونگی بازنمایی خانه‌ها نیز پیوندی مستحکم با نقش زنان در آن خانه‌ها دارد. خانه‌ی مادری رضا به دلیل ظاهر تجملاتی و سنگی‌اش نشان از استبداد مادر و نقش او به عنوان تصمیم‌گیرنده دارد. در خانه‌ی پدری لیلا نیز مادر بر امور مسلط است و در غیاب شوهر که ظاهراً مرده است، او تصمیم‌گیرنده و مدیر خانواده است. ظاهر صمیمی خانه با صمیمیت و لطافت طبع او هماهنگی دارد. خانه‌ی مشترک لیلا و رضا، در عین حال نماد اختصاصی تردیدها و اضطراب‌های لیلا نیز هست، زیرا در فیلم، اوضاع پریشان و آشفته‌ی خانه‌ای که او کدبانوی نازای آن است به‌خوبی به تصویر در آمده است. در واقع، در هرسه خانه، زنان بر امور قلمروی خویش مسلط‌اند و رضا در پایان فیلم به خواست هر سه زن، سنتی و مدرن، می‌پذیرد که همسر دومی اختیار کند که با فرزند آوردن همه را خوشحال کند.

خانه‌ی فیلم فرش و فرشته، خانه‌ای مدرن است که در و دیوارش برهنه است و هیچ‌گونه تزیینی بر آن نیست. شخصیت اصلی فیلم زنی جوان با ویژگی‌های زن امروزی است. او فرشی را با خود به آن خانه آورده است و آن را در گوشه‌ای پهن می‌کند. پس از گستردن فرش، نقش «درخت زندگی»[۱۷] آن آشکار می‌شود. زن بر روی آن چای می‌نوشد، غذا می‌خورد و دراز می‌کشد و استراحت می‌کند. غذای او غذای سنتی ایرانی است، اما در خانه طبخ نشده و از بیرون (رستوران) و در ظرف یک‌بار مصرف آورده شده است. زن پس از خوردن غذا بر روی فرش می‌آرامد. رفته رفته فرش جان می‌گیرد و در نهایت گویی زن جزیی از فرش می‌شود. در این فیلم برهنگی و خلوتی خانه، نشان از خلأ درون زن، که ظاهراً همه‌ی بستگانش را در زلزله‌ی بم از دست داده است، دارد. زن با گستردن فرش و آراستن خانه با آن و سپس لمس کردن آن همچون موجودی صاحب جان و احساس، به‌راستی درون خویش را می‌آراید. در این فیلم خانه انگار خود زن است و بر اساس باوری عامیانه، خانه‌ی بدون فرش، برهنه و فاقد روح است. اگرچه این زن امروزی و مدرن است، اما هنوز پیوندش با گذشته گسسته نشده است. فرش «درخت زندگی» با آن همه گلبوته، مرغ و پرنده، نقش و رنگ و خیال، به جریان پیوسته‌ی روح زندگی می‌ماند که درون جسم‌خانه، همچون نمادی از وطن و خاک، جریان دارد.

۳-۵- فیلم‌های با شخصیت جمعی

فیلم‌هایی که برای پژوهش در این بخش در نظر گرفته شده‌اند و نماد هویت جمعی ساکنانشان می‌باشند عبارتند از مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹)، اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶)، مهمان مامان (۱۳۸۲)، طهران، تهران (۱۳۸۷).

در فیلم مدرسه‌ای که می‌رفتیم، مدرسه یکی از مفاهیم سه‌گانه‌ی سکونت از منظر شولتز و شکلی از سکونت عمومی است. سکونت عمومی در قالب مجموعه‌ای از مؤسسه‌ها و نهادها، به توضیح جهان و تجلی ارزش‌های مشاع ساکنین می‌پردازد. در واقع، «نهاد (مؤسسه یا بنای عمومی) تصویری است از جهان اما همواره «در قالب چیزی»، یعنی به شکل «کلیسایی»، «تالار شهری»، «تماشاخانه‌ای»، «موزه‌ای»، یا «مدرسه‌ای»» (نوربرگ-شولتز، ۱۳۹۲:۱۱۱). به عبارت دیگر، مدرسه در این فیلم جایی برای توافق و پذیرش ارزش‌های مشترک است که به وحدت و در نهایت رسیدن به اهداف مشترک می‌انجامد. مدرسه

جهانی است که به عرصه‌ی عمل و کنش برای مطالبه‌ی خواسته‌ها تبدیل می‌شود. همچنین از منظری دیگر و بر اساس نظریه‌های کارل گوستاو یونگ، بنای مدرسه را می‌توان نمادی از روان جمعی به‌شمار آورد. حیاط پشتی که مکانی برای بحث و جدل، شعرخوانی و جنب‌وجوش است، به مثابه‌ی ناخودآگاه جمعی و دربردارنده‌ی عناصر و نیروهای روانی است که بعدها سبب تحرک می‌شوند و در حرکت اعتراضی دانش‌آموزان نمود می‌یابند (یونگ، ۱۳۹۲: ۱۳۵). از سوی دیگر، کتابخانه با آن کتاب‌های کهنه و کتابدار پیرش، نمادی از عمیق‌ترین و کهن‌ترین لایه‌ی ناخودآگاهی است که در واقع، تحرکات اولیه‌ی اعتراض نیز از آنجا آغاز می‌شود. در نهایت، گروه دانش‌آموزان پس از حرکت‌های اعتراضی، نوعی تفرد و بلوغ جمعی را از سر می‌گذرانند. بنابراین در این فیلم، مدرسه /خانه نماد خویشتن و روان جمعی است.

در فیلم اجاره‌نشین‌ها، خانه حضوری پر رنگ دارد و مناقشه‌ی اصلی بر سر تصاحب خانه‌ای است که مالک واقعی آن پس از انقلاب در خارج از کشور متواری است. از این رو، خانه شخصیت جمعی ساکنانش شده است که به گونه‌ای طبقاتی، همانند یک ساختار اجتماعی فرضی در آن استقرار یافته‌اند. داشتن نشانه‌های نمادین (واقعی یا خیالی) آنچنان به این فیلم نسبت داده شده که همواره از سوی نیروهای سیاسی مورد اتهام قرار گرفته است. این موضوع، قابلیت خوانش تفسیری نمادها را در فیلم‌های مهرجویی، علی‌رغم ظاهر واقع‌گرایانه‌ی این فیلم‌ها، نشان می‌دهد.

خانه در اجاره‌نشین‌ها نماد کاملی از تقابل سنت و تجدد است، زیرا التقاط و ترکیبی بی‌قواره از سنت و تجدد را به نمایش می‌گذارد و افشاکننده‌ی روحیه‌ی برتری‌جویی سنت‌گرایان و تجددطلبان در سال‌های پس از انقلاب اسلامی در دهه‌ی ۶۰ خورشیدی است. خانه همچنین ترکیبی ناموزون و آشفته است که با شخصیت ساکنان پیوندی مستقیم دارد. همه‌جای این خانه که به سوی خرابی و اضمحلال می‌رود، در حال فروریختن و چکه کردن است. از در و دیوارش آب نشت می‌کند و به مکان جنگ و جدل و دعوای همیشگی ساکنان تبدیل شده است. شیوه‌ی ساخته شدن این خانه شتاب‌زده و به دور از هرگونه اصولی بوده است، آنچنان‌که همواره در و دیوارش ترک برمی‌دارد و همه‌جایش خراب می‌شود و ظاهرش با کم‌طاقتی و بی‌حوصلگی ساکناناش ارتباطی هماهنگ دارد. در نهایت ماجرا، خانه به ویرانه‌ای بدل می‌شود و سیلاب همه چیز را نابود می‌کند. با این وجود، برای آنکه این خانه‌ی ویران قابلیت زیستن بیابد و گرمای زندگی دوباره بدان بازگردد، باید تعمیر یا به تعبیری ساخته و از نو بنا شود. همان‌طور که پیش از این گفته شد، ساختن با باشیدن و احراز هویت پیوند دارد. پیش از توافق بر سر دوباره ساختن خانه، همه چیز به‌هم‌ریخته و رو به زوال است و ساکنان مدام در حال بحث و دعوا هستند؛ اما زمانی که تصمیم می‌گیرند خانه را بسازند، همه‌ی مسائل حل و فصل می‌شوند و در واقع، ساکنان خانه به نوعی با هم باشیدن و هویت جمعی دست می‌یابند و همه صاحب خانه می‌شوند؛ از این رو، حتی می‌توان این خانه را استعاره‌ای برای وطن دانست.

در فیلم مهمان مامان، خانه شخصیت اصلی و اساسی است. در شهری با آن همه آسمان‌خراش مدرن، خانه با آن ظاهر فقیرانه‌اش، همچون مادری، ساکنینش را در آغوش گرفته است. این خانه هم‌چون وطنی است که مأمنی فراهم آورده است تا مردمان در شرایط بحران و نیاز به کمک یکدیگر بشتابند و دست یکدیگر را بگیرند. خانه، خانه‌ای سنتی است، حیاط خانه، حوض و باغچه و گل و درخت دارد و همسایگان دایره‌وار در بخشی از آن زندگی می‌گذرانند. به تعبیری، این شکل سنتی خانه است که امکان هم‌زیستی و همسایگی را آنچنان‌که در فیلم نمایش داده می‌شود، فراهم می‌آورد. این‌گونه هم‌زیستی است که اجازه می‌دهد همسایگان بتوانند در رنج و غم و شادی و نشاط یکدیگر شریک و سهیم باشند. خانه‌ی فیلم مهمان مامان، همچون آرمان‌شهری است که انسان‌ها در آن، غم‌خوار و یار یکدیگرند و هر چه را

که دارند با یکدیگر تقسیم می‌کنند. جایی که در آن کم‌ارزش‌ترین چیزها پول است. از سوی دیگر، در این فیلم زنان گردانندگان اصلی ماجرا هستند. مادری (عفت خانم) که دلواپس مهیا کردن لوازم پذیرایی از مهمانانش است و زنانی که در عالم همسایگی به او یاری می‌رسانند، یا پیرزنی تنها که در موقعیتی غم‌انگیز، مرغ‌هایش را هم‌چون فرزندانش می‌پرستد. در این فیلم، زن و خانه در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند. زنان در این فیلم با کمک مردان سفره‌ی آبرومند مادر را می‌گسترانند و مهمانی مادر را به سرانجام می‌رسانند. مادر (عفت خانم) که زن بودنش اساس گرد هم آمدن همه چیز را تشکیل می‌دهد، مادرانه مراقب همه کس است، از شوهر و فرزندان تا در و همسایه. بنابراین، در این فیلم می‌توان خانه را نماد زن-مادر-وطن قلمداد کرد. چنین سرپناه‌هایی را می‌توان با آن‌چه که راپوپورت درباره‌ی یکی بودن مکان کار و استراحت در جوامع پیشامدرن می‌گوید، مقایسه کرد، زیرا به عقیده‌ی او در جوامع سنتی یا پیشامدرن بیگانه با مناسبات عقل‌گرایانه، تمایزی میان محل کار و زندگی وجود نداشت (راپوپورت، ۱۹۶۹: ۸) و خانه هم مکان کار بود، هم مکان زندگی و هم مکان برگزاری مناسک مذهبی.

مهرجویی در فیلم طهران، تهران به شهر و مسائل شهروندی از جمله ترافیک، آلودگی‌های زیست‌محیطی، آلودگی هوا و آلودگی صوتی، که نتیجه‌ی مدرن‌سازی نامتوازن جامعه‌ی ایرانی در حال گذار از سنت به مدرنیته‌اند، روی می‌آورد. مهرجویی در فیلم طهران، تهران به بهانه‌ی ویرانی و فروریختن سقف خانه‌ی سنتی و قدیمی یک خانواده در لحظه‌ی تحویل سال، آن خانواده را به تور تهران‌گردی می‌برد. البته در اینجا سخنی از ترافیک و دود و آلودگی در میان نیست و هر چه هست زیبایی، صمیمیت، و جذابیت‌های چشم‌نواز کلان‌شهری به نام تهران است. به نظر می‌رسد علی‌رغم ظاهر مستندگونه‌ی فیلم، مهرجویی با نگاهی نوستالژیک به گذشته در دل تهران پر دود و آلوده و خشن، در پی ترسیم آرمان‌شهری است که روزگاری وجود داشته است. در این آرمان‌شهر، آدم‌ها در خانه‌هایی پر از صمیمیت، در کنار یکدیگر، زندگی جمعی و دورهمی باصفا و سرشار از آداب زیبای انسانی را تجربه می‌کرده‌اند. همان‌طور که شولتز شهر را مکان دیدار با دیگران برای داد و ستد تولیدات، اندیشه‌ها و احساسات، یعنی آزمودن زندگی به عنوان عرصه‌ی امکانات گوناگون می‌داند (نوربرگ-شولتز، ۱۳۹۲: ۹)، برای مهرجویی نیز شهر مکان آشنایی انسان‌ها و زندگی جمعی است، خانه‌ای است که با اعطای یک هویت جمعی، سرنوشت ساکنینش را به یکدیگر گره می‌زند. بنابراین در پایان آن سفر تهران‌گردی، همه به خانه‌ی نیمه‌ویران آن خانواده می‌روند و آن را ترمیم می‌کنند؛ چراکه از این منظر نباید گذشته را به دست فراموشی سپرد، بلکه باید در نگاهداشت آن و حفظ ارزش‌ها و آداب انسانی‌اش کوشید. بنا بر آنچه که گفته شد، در فیلم طهران، تهران خانه با ناخودآگاه جمعی و در امتداد آن با سنت، پیوند خورده است. پیش از این اشاره شد که به باور یونگ خانه نماد خویشتن انسان و لایه‌های گوناگون ناخودآگاه اوست. در واقع، خانه تصویری از روان و حالت خودآگاهی همراه با ضمائمی از ناخودآگاه آدمی است (یونگ، ۱۳۷۰: ۱۶۹). همچنین به اعتقادِ کوپر انسان با انتخاب، فرا آوردن و بنا نهادن خانه‌اش، به نمادپردازی امیال، نیات و اسرار درونی خود می‌پردازد (کوپر، ۱۹۷۴، ۱۷۹).

۴- نتیجه‌گیری

موضوع این پژوهش، بررسی چگونگی حضور خانه در آثار مهرجویی بر زمینه‌ای از تقابل سنت و مدرنیته و بر اساس آراء داریوش شایگان بوده است. بنابراین پرسش اصلی در این پژوهش چنین مطرح شده است که سطوح معنایی خانه در اندیشه‌های هستی‌شناختی کدام‌اند و این سطوح در فیلم‌های مهرجویی

برای بازنمایی روان شخصیت‌ها چگونه ظهور می‌یابند؟ فرضیه‌ی اصلی این بود که به نظر می‌رسد در فیلم‌های داریوش مهرجویی، خانه به گونه‌ای ایجابی یا سلبی، نماد هویت، موقعیت، حال و هوا و حتی روان‌شناسی شخصیت‌های فیلم‌هاست. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده، پاسخ پرسش پژوهش این است که در اندیشه‌های هستی‌شناختی، خانه معانی گوناگون و پیوندی وجودی با انسان دارد. با بنا کردن و ساختن، انسان در پی یافتن رد پایی از خود در جهان است. در واقع، انسان با ساختن خانه به مثابه‌ی خلق یک اثر، به گردآوری جهان و افشای آن دست می‌زند. به تعبیر دیگر، انسان که خود بخشی از جهان است، برای دست‌یابی به باشیدن، یعنی تجربه‌ی احساس در خانه بودن و به آسایش رسیدن، باید به این وابستگی عینیت بخشد و آن را قابل لمس سازد، بنابراین به تبدیل کردن جهان به اثر در قالب خانه می‌پردازد. انسان با ساختن، به نیاز بنیادین خود یعنی دست‌یابی به معنا پاسخ می‌دهد و پایگاهی وجودی برای خود فراهم می‌سازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که خانه با خلق و خو، با احراز هویت و تعیین موقعیت، با وقوف بر جهان و خویشتن و با حال و هوای درونی انسان در ارتباط است. از این رو، خانه نماد فهم انسان از جهان و بازنمای روان اوست.

خانه در سینمای مهرجویی بر زمینه‌ای از تقابل سنت و مدرنیته، حضوری پر معنا دارد. هستی‌شناسی خانه در سینمای مهرجویی در دو سطح معنایی ظهور می‌یابد. سطح نخست، تقسیم‌بندی شخصیت‌های فیلم‌های او بر پایه‌ی ظهور یا غیاب خانه یا جنبه‌ی سلبی یا ایجابی آن است. این فیلم‌ها به دو دسته‌ی فیلم‌های با شخصیت فردی و فیلم‌های با شخصیت جمعی تقسیم می‌شوند. در فیلم‌های دسته‌ی اول، خانه داشتن یا نداشتن شخصیت‌ها، نمادی اجتماعی و تاریخی است و نماد خانه فراتر از شخصیت درام و داستان است. اما پیچیدگی‌های شخصیتی مردان و زنان فیلم‌های گروه اول در فیلم‌های گروه دوم مشاهده نمی‌شود و خانه داشتن یا بی‌خانمانی، نمادی از وضعیت زندگی جاری و حاضر شخصیت‌هاست.

جدول ۱. انواع شخصیت‌ها در فیلم‌های مورد بررسی

شخصیت‌های اصلی	قهرمان فردی مرد	قهرمان فردی زن	قهرمان جمعی
فیلم‌ها	گاو (۱۳۴۸) شیرک (۱۳۶۶) هامون (۱۳۶۸) درخت گلابی (۱۳۷۶)	بانو (۱۳۷۰) سارا (۱۳۷۱) پری (۱۳۷۳) لیلا (۱۳۷۵) فرش و فرشته (۱۳۸۵)	مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹) اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵) مهمان مامان (۱۳۸۲) طهران، تهران (۱۳۸۷)

منبع: نگارندگان

اما در سطح دوم معنایی، خانه مفهومی درونی‌تر دارد؛ آنچنان‌که گاهی به مثابه‌ی جایگاه نخستین و زهدانی است که شخصیت با پناه بردن به آن و دوری کردن از جهان بیرون، سعی در پر کردن خلاء درونی خود دارد، و گاهی نماد خویشتن شخصیت‌هاست و حالات، روحیات و تناقض‌هایی را که آنها در میانه‌ی سنت و مدرنیته گرفتار آن هستند و در آن دست و پا می‌زنند، بازنمایی می‌کند. زمانی همچون یک زن و به مثابه‌ی یک مادر حضور پیدا می‌کند و نقشی مادرانه/زنانه بر عهده می‌گیرد و حتی نمادی از وطن و خاک می‌شود، و زمانی دیگر، مکانی برای تثبیت هویت شخصیت داستان و به معنای رسیدن به فردیت و گذر از مرحله‌ای از زندگی به مرحله‌ی بالاتر است.

جدول ۲. سطوح معنایی خانه در فیلم‌های مورد بررسی

معنای نمادین خانه	جایگاه نخستین (زهدان، گهواره)	زن/مادر	نمادی از خویشتن	فضای گذرگاهی	بی‌خانمانی
فیلم‌های مورد بررسی	گاو (۱۳۴۸) درخت گلابی (۱۳۷۶)	سارا (۱۳۷۱) پری (۱۳۷۳) لیلا (۱۳۷۵) مهمان مامان (۱۳۸۲) فرش و فرشته (۱۳۸۵)	مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹) اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵) هامون (۱۳۶۸) بانو (۱۳۷۰) پری (۱۳۷۳) لیلا (۱۳۷۵)	مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹) شیرک (۱۳۶۶)	اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵) طهران، تهران (۱۳۸۷)

منبع: نگارندگان

پی‌نوشت‌ها

1. Functional

۲. ر.ک. نقد سینما، بهمن ۱۳۸۱، شماره‌ی ۳۶، صص ۳۳-۳۲.

۳. ر.ک. نقد سینما، اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۲، شماره‌ی ۳۸، صص ۲۱-۱۸.

۴. این پایان‌نامه در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، پژوهشکده‌ی علوم اجتماعی، کارشناسی ارشد ۱۳۹۲ نوشته شده است.

5. Christian Norberg-Schulz
6. Amos Rapoport
7. Clare Cooper-Marcus
8. Carl Gustav Jung
9. بیماری شیزوفرنی (Schizophrenia)
10. Martin Heidegger.

۱۱. به فارسی ترجمه شده است: هیدگر، مارتین (۱۳۷۹)، سرآغاز کار هنری، ترجمه‌ی پرویز ضیاء شهابی، تهران: هرمس.

12. Spatiality
13. Being-in-Space
14. Being-in-World
15. Alienation
16. Liminal space

۱۷. فرشی که زن پهن می‌کند، منقش به «درخت زندگی» است. «درخت زندگی رمز «محور جهان» و درختی همیشه سبز است که میوه‌هایش ابدیت و بی‌مرگی را همراه دارند و هستی همه‌ی درختان است» (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۲۳).

اسامی فیلم‌ها به ترتیب بررسی

(در این پژوهش، داریوش مهرجویی به عنوان یک فیلم‌ساز مؤلف، علاوه بر کارگردانی، به جز موارد استثناییِ ذکر شده غالبا نویسنده‌ی فیلم‌نامه‌هایش نیز بوده است)

۱. گاو (۱۳۴۸)، فیلم‌نامه با همکاری غلامحسین ساعدی
۲. شیرک (۱۳۶۶)، فیلم‌نامه با همکاری کامبوزیا پرتوی
۳. هامون (۱۳۶۸)
۴. درخت گلابی (۱۳۶۷)
۵. بانو (۱۳۷۰)
۶. سارا (۱۳۷۱)

۷. پری (۱۳۷۳)
۸. لیلا (۱۳۷۵)
۹. فرش و فرشته (۱۳۸۵)
۱۰. مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹)، فیلم‌نامه با همکاری فریدون دوستدار
۱۱. اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵)
۱۲. مهمان مامان (۱۳۸۲)، فیلم‌نامه با همکاری وحیده محمدی‌فر و هوشنگ مرادی کرمانی
۱۳. طهران، تهران (۱۳۸۷)

منابع

- پیرحیاتی، محمد (۱۳۸۵) *مقدمه‌ای بر اساطیر*، دفتر نشر و پژوهش سهروردی، تهران.
- زراعتی، ناصر (۱۳۷۵) *مجموعه مقالات در معرفی و نقد آثار مهرجویی*، ناهید، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۱) *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران.
- ـــــــــــ (۱۳۷۸) *آسیا در برابر غرب*، امیرکبیر، تهران.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱) *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل‌تکه و تفکر سیار*، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، فرزان‌فر، تهران.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۵) «درباره‌ی شیرک» در *مجموعه‌ی مقالات در معرفی و نقد آثار داریوش مهرجویی*، ویراستار ناصر زراعتی، انتشارات ناهید، تهران، صص ۵۱۰-۴۹۲.
- عابد دوست، حسین؛ کاظم پور، زیبا (۱۳۸۸) «صورت‌های متنوع درختِ زندگی بر روی فرش‌های ایرانی»، فصل‌نامه‌ی *گلجام*، شماره‌ی ۱۲، صص ۱۳۹-۱۲۳.
- علایی، مشیت (۱۳۷۵) «یادداشتی بر فیلم هامون» در *مجموعه‌ی مقالات در معرفی و نقدِ آثارِ داریوشِ مهرجویی*، ویراستار ناصر زراعتی، انتشارات ناهید، تهران، صص ۶۳۷-۶۳۳.
- قلی‌زاده، حسن (۱۳۷۵) «گاو، هالو، پستچی و سینمای مؤلف»، در *مجموعه‌ی مقالات در معرفی و نقدِ آثارِ داریوشِ مهرجویی*، ویراستار ناصر زراعتی، انتشارات ناهید، تهران، صص ۸۳-۶۸.
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۵) *ارتباط‌شناسی*، سروش، چاپ هفتم، تهران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۵) «هامون: از زبانِ داریوشِ مهرجویی» در *مجموعه‌ی مقالات در معرفی و نقدِ آثارِ داریوشِ مهرجویی*، ویراستار ناصر زراعتی، انتشارات ناهید، تهران، صص ۵۴۳- ۵۴۰.
- نوربرگ-شولتز، کریستیان (۱۳۹۲) *مفهوم سکونت: به سوی معماری تمثیلی*، ترجمه‌ی محمود امیر یاراحمدی، آگه، چاپ پنجم، تهران.
- ولمان، راو (۱۳۷۵) «گاو» در *مجموعه‌ی مقالات در معرفی و نقدِ آثارِ داریوشِ مهرجویی*، ویراستار ناصر زراعتی، انتشارات ناهید، تهران، صص ۱۸۰-۱۷۹.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، *هستی و زمان*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۲) *انسان وسمبول‌هایش*، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، انتشارات جامی، چاپ نهم، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۰) *خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها*، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.

- Chaudhury, R. (1984) *Philosophy and Language: a Collection of Papers,* Capital Publishing House, Delhi.
- Cooper, C. (1974) "The house as a symbol of self", reprinted in *The People, Place, and Space Reader* (2014) edited by Jen Jack Gieseking, William Mangold, Cindi Katz, Setha Low, Susan Saegert, New York, pp. 168–172.
- Heidegger, M. (2001) "The Origin of the Work of Art" in *Poetry, Language,* Tran. by Albert Hofstadter Harper ollins, New York, pp. 15–86.
- Rapoport, A. (1969) *House, Form and Culture. Foundations of Cultural Geography Series.* Englewood Cliffs, NJ.

Received: 28 Nov 2015
Accepted: 6 Nov 2016

An Essay on Ontology of Symbolic Concept of Home in Mehrjoui's Movies

Ali Sheikhmehdi, Associate Professor, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran.
Yasser Bayat, MA in Cinema, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran.

Abstract

Human has a meaningful connection with his dwelling place. By upbuilding and constructing, he is seeking to find his foothold in the world. In other words, the home in which a man lives, is not just a few square meters of the land and a roof over his head, but it is a place of peace, rest and establishment of his being. Home gives to the man possibility of daydreaming and so, the man symbolizes his inner intentions and creates meaning through building home and making it in the form of artwork. Actually, human being appertains to the world and by building a home, he makes his affiliation palpable. On the other hand, first intention of home is meaning association. So, in the ontological thoughts, Home is the place of identification, authentication and symbol of the human self. It is worth noting, that the purpose of the home in this research is not its architectural and functional aspects, but here is concerned to meaning and concept of home; this refers to those aspects of home that originate of man as a meaning conceptualizer and differ from its instrumental and technical aspects. Therefore, Home as an ontological foundation has a meaningful presence in Dariush Mehrjui's movies. On context of the conflict between tradition and modernity, this concept in his works is under influence of Dariush Shayegan's thoughts. In this paper, the authors have attempted to describe and explain the concept of Home in Mehrjui's movies and orientation of his movies characters in transition between tradition and modernity; the basis of Shayegan's argument is the analysis of oriental / Iranian man in relation to the occident. He brings up this relation in context of our retardation or historical distance with west part of world. Also, the question in Dariush Mehrjui's films is what the obligation of Iranian human is in confrontation whit demands of modern society. According to Darius Shayegan's idea, eastern (Iranian) human has been suffered schizophrenia and psychosis in confronting with Western modernity that has shown in women and men faces and conditions of Mehrjui's movies in related to privative or affirmative presence of Home. He settles in the group of filmmakers that created a critical stream in filmmaking known as the new wave of Iranian cinema in 1960 and 1970. Concepts such as "alienation", "Schizophrenia", "conflict between tradition and modernity", and also "cultural conflict" are exposed in Mehrjui's movies, concepts that we can find and study them in the works of Darius Shayegan. Theoretical framework in this study has two bases. The first is based on ontological search of the Home in works of thinkers such as Christian Norberg – Schulz, Amos Rappaport and Carl Gustav Jung and second base includes Dariush Shayegan's ideas at study of condition and positioning of Iranian human in confronting or transition from tradition to modernity. Data analysis method in this study is adaptive – analysis and information gathering have been conducted by referring to the written sources and watching the Movies. The result of this study is that the how home in Mehrjui's movies represents the orientation, identity, mood and mental condition of characters.

Keywords: Dariush Mehrjui, Dariush Shayegan, Home, Traditions, Modernity