فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی۶۶ دوره ۱۸، شماره ۶۶، بهار ۱۴۰۱
حسن پور، آرش، محمودی، بهارک (۱۴۰۱)، در باب «در» ، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۸ (۱)، ۱۵۱-۱۸۰.
doi: 10.22034/JCSC.2020.122556.2107
شاپا: ۲۷۱۷-۲۲۸۷ URL/ http:// http://www.jcsc.ir/article_44429.html DOI: http/dx.doi.org/: 10.22034/JCSC.2020.122556.2107
©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4.0 CC آزاد است(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

تفسیر زیملی «درْ» در فیلم‌های «خانۀ پدری» و «آشغال‌های دوست‌داشتنی»

آرش حسن‌پور[۱]، بهارک محمودی[۲]

تاریخ دریافت:۹۸/۱۲/۱۳، تاریخ تایید:۹۹/۲/۹

چکیده

حیات فرهنگی اشیاء یکی از حوزه‌های مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی فرهنگی و بینارشته‌ای است که در پژوهش‌های ایرانی، محدود و کم‌بضاعت است. ما در این مقاله با عنایت به این کاستی پژوهشی تلاش خواهیم کرد تا به موجودیت اجتماعی و فرهنگی «در» به‌مثابه یک شیء و پدیدار نظر کنیم. شیئی که حضورش می‌تواند به‌عنوان واسطه‌ای برای بازاندیشی پیرامون مفاهیمی چون: امر تاریخی، جنسیت، فردیت، سلطه و رازداری عمل کند. این امر از خلال مطالعۀ تفسیری دو فیلم «خانۀ پدری» (کیانوش عیاری) و «آشغال‌های دوست‌داشتنی» (محسن امیر یوسفی) محقق خواهد شد. رویکرد نظری و روش‌شناختی ما در این مقاله، مبتنی بر آراء و نظریات زیمل است. نتایج این مطالعه با پذیرش این پیش‌فرض که «انسان موجودی است مرزآفرین و دارای قوه وصل و فصل» نشان می‌دهد که پدیده «در» در این آثار، نه‌تنها عاملی برای نمایش دیالکتیک درون و بیرون و همچنین امر شخصی و غیر شخصی می‌شود که با همنشینی با عناصری دیگر همچون دیوار، قاب، پنجره و قفل، چونان یک موتیف و منظومه‌ای معنایی عمل می‌کنند که باب تفسیر اجتماعی درباره تکرار تاریخ، تسلسل حوادث و نسبت آنها با جنسیت و سُلطه را باز می‌گشایند.

واژگان کلیدی: تاریخ اجتماعی اشیاء، در جوانی، ماجرا، مرز، جنسیت، رهیافت دیالکتیکی، گئورگ زیمل.

۱ دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان؛ Arash.hasanpour@gmail.com
۲ عضو هیئت‌علمی گروه روزنامه‌نگاری دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول)؛
Baharak.mahmoodi@atu.ac.ir

مقدمه و طرح موضوع

همه کارهایِ جهان را دَر است
مگر مرگ کان را دَری دیگر است.[1]

به باور بلومر[2]، عین یا شیء، هر پدیده‌ای است که برای گروهی از آدمیان با معنا باشد، بتوان به آن اشاره کرد و به معنای آن رجوع کرد. به بیان دیگر اعیان آن جهانی است که انسان به‌واسطهٔ معانی در رابطه متقابل با آن است و به جهان آدمیان وارد می‌شود (تنهایی، ۱۳۸۶). «در»، از جمله اعیان فیزیکی تلقی می‌شود. کالینز[3] (۱۳۷۹) معتقد بود تجربه، همواره با اتکاء به برخی اشیاء خاص رخ می‌دهد. ما به محض این که به اشیاء توجه نشان می‌دهیم، آنها را به موضوعات نشانه‌مند بدل می‌کنیم. از منظر گارفینکل[4] نیز جامعه‌شناسی صرفاً با «اشیاء نشانه‌مند» سَروکار دارد.

آسمن[5] (۲۰۰۸: ۱۱۸-۱۰۹ به نقل از ذکایی،۱۳۹۰) معتقد است اشیای بیرونی به‌مثابهٔ حاملان حافظه، نقشی را ایفا می‌کنند که پیش از این تنها در حافظهٔ فردی ذخیره شده بود. از نظر او، حافظه نه تنها در تعامل دائم با دیگر حافظه‌های انسانی پدید می‌آید، بلکه در ارتباط با نمادهای بیرونی متجسد نیز قرار دارد. در سطح اجتماع و گروه‌ها نقش نمادهای بیرونی حتی مهم‌تر جلوه می‌کند؛ زیرا گروه‌ها و اجتماعات نیز از طریق اشیایی که یادآوری‌کننده تلقی می‌شوند (بناها، موزه‌ها، آرشیوها و موارد مشابه) برای خود حافظه‌ای دست‌وپا می‌کنند. آسمن معتقد است «حافظهٔ فرهنگی» برخلاف «حافظهٔ ارتباطی» (نامی که او به حافظهٔ اجتماعی می‌دهد)، برای اینکه امکان متجسد شدن مجدد در توالی نسل‌ها را داشته باشد، در صورت از کالبد خارج شدهٔ خویش نیز حیات داشته و مستلزم نهادهایی برای حفظ و کالبدبخشی مجدد به آن است.

مطالعات فرهنگ اشیاء به‌تدریج از دهه ۱۹۲۰ به این‌سو نه‌فقط در جامعه‌شناسی که در فلسفه قوت می‌گیرد و متفکران راجع به اشیاء و زندگی آنها صحبت می‌کنند. کاظمی (۱۳۹۷) در معرفی یک رویکرد جدید به مطالعهٔ ابژه‌ها معتقد است پارادایم فرهنگ مادی اعتقاد دارد که «اشیاء» فرهنگ و زندگی خود را دارند و مناسبات خودشان را با دنیای انسان‌ها برقرار

---

۱ فردوسی: شاهنامه.

2 Herbert Blumer
3 Randall Collins
4 Harold Garfinkel
5 Assmann

می‌کنند. ایشان معتقد است مطالعه فرهنگ عینی[1] و زندگی اشیاء[2] در مطالعات زندگی روزمره باید لحاظ شوند. همچنین زندگی اشیاء مورد مطالعه انسان‌شناسان قرار می‌گیرد. در این مباحث بر این نکته تأکید می‌شود که نباید اشیاء پیرامون را اموری ساکن، منفعل، بی‌اراده و غیرتأثیرگذار فرض کنیم. آنها بخشی از زندگی ما هستند و تأثیرگذارند و وقتی بهتر فهمیده می‌شوند که در شبکه روابط اجتماعی زندگی شهری ما درک شوند. در این فهم، اشیاء نه‌تنها در زندگی ما حضور دارند و ما به آنها معنا و شکل می‌دهیم، بلکه این ابژه‌ها معنا تولید می‌کنند. انسان‌شناسان فرهنگی به معانی فرهنگی که اشیاء در زندگی روزمره تولید می‌کنند، توجه دارند. در فهم مطالعات فرهنگی و انسان‌شناختی، اشیاء حامل معانی فرهنگی هستند و دنیای معانی زندگی روزمره ما را گسترش می‌دهند.

زیمل[3] شاید نخستین کسی است که در جامعه‌شناسی معتقد است که اشیاء در جامعه مدرن و سرمایه‌داری یک حضور مستقل دارند و شبکه روابط مستقلی هم با انسان‌ها و هم با خودشان دارند و در نهایت زندگی را شکل می‌دهند. او نسبت به این شبکه روابط اشیاء، هم رویکرد مثبت و هم رویکرد منفی دارد. مثلاً وقتی راجع به پل‌ها و درها صحبت می‌کند، به نقش مثبتی که اشیاء در برقراری ارتباط ایفا می‌کنند، اشاره دارد؛ بنابراین زیمل راجع به پدیده‌هایی چون «پول»، «دستگیره»، «پل‌ها» و «درها»، ویرانه می‌نویسد و از زوایای مختلف می‌کوشد زندگی فرهنگی اشیاء را توضیح دهد (کاظمی، ۱۳۹۴ و لاجوردی، ۱۳۸۴). به نظر زیمل، اشیاء فی‌نفسه چیزی برای گفتن ندارند. هر جزئی به جزء دیگر ارجاع می‌دهد و هر پدیده، حامل پدیدهٔ دیگری است. پدیدهٔ مطلقی که با بقیه ارتباط نداشته باشد و در خود و برای خود اعتبار داشته باشد، وجود ندارد. این‌گونه است که زیمل جزئیات را به جوهر زندگی وصل می‌کند. برای او این کار مانند خلق یک اثر هنری است. زیمل به ما می‌گوید ویژگی اصلی رویکرد زیبایی‌شناسانه چیزی نیست جز نشان دادن نوع امر جزئی یا قانون امر تصادفی و در یک‌کلام نشان دادن جوهر و معنای چیزهای جزئی. در نظر او کار فیلسوف یا جامعه‌شناس یا موارد مشابه چیزی متفاوت از کار هنرمند نیست؛ هنرمند هم واقعیت را صرفاً بازتاب نمی‌دهد، بلکه آن را بازسازی می‌کند (غفاریان، ۱۳۸۶).

بر این اساس است که می‌توان تک‌تک اشیای به تصویر درآمده در آثار سینمایی را به‌عنوان جزء «معنادار و بازسازی‌شده‌ای» از یک کلیت معنادار به تفسیر درآورد (کاظمی و محمودی:

1 Objective Culture
2 Thing ’S Life
3 Georg Simmel

۱۳۸۷). اشیایی که حضورشان در قاب سینمایی، نه‌فقط به شکلی مستقل که در ترکیب و ارتباط با سایر اجزای موجود در همان قاب تفسیرپذیر می‌شوند؛ تفسیری که می‌تواند میانجی فهم مسئله و پاسخی برای پرسشی دیگر به شمار رود. این درست همان امکانی ست که وجود «در» در دو فیلم «خانه پدری» و «آشغال‌های دوست‌داشتنی» برای ما فراهم کرده است. پدیده‌ای که هرچند ممکن است، حضوری طبیعی و قابل چشم‌پوشی داشته باشد، اما در این دو فیلم، معنادار و قابل‌توجه است و به ما در فهم مسائلی دیگر همچون تصویر زن، سُلطهٔ مردانه و خانواده نسبت آنها با تاریخ، یاری می‌رساند. دو فیلمی که این پدید در آنها نه‌فقط ابزاری برای پر کردن قاب تصویر که موجودیتی پیش‌برنده به شمار می‌رود.

تأملی نظری

جامعه در نظریهٔ زیمل یک هزارتوی پیچیده، چندلایه و تودرتو است. در بین جامعه‌شناسان کلاسیک، زیمل اوّلین جامعه‌شناسی بود که به «کنش متقابل» توجه کرد. زیمل معتقد بود، جامعه، شبکه‌ای نامحدود از روابط دوجانبهٔ میان عناصر نامحدود و نامی است برای تعدادی از افراد که از طریق کنش متقابل به یکدیگر پیوسته شده‌اند. به‌عبارتی‌دیگر، جامعه، بافتی پیچیده از کنش‌های متقابل است. وی بر آن بود که جامعه به میانجی کنش و کنش متقابل و رابطهٔ اجتماعی امکان‌پذیر می‌شود. وی به داشتن رویکرد خردگرایانه مشهور است و اساساً خصیصه جامعه‌شناسی زیمل «جزءنگری» است (کاظمی، ۱۳۸۴).

به تعبیر زیمل فضا به‌سان بومی است که در آن برهم‌کنش‌های اجتماعی افراد، چون ابژه‌هایی است که با هم‌نشینی هنرمندانه به خلق اثر هنری منجر می‌شود؛ در نتیجه می‌توان به جامعه به‌مثابه کلی زیبایی‌شناختی نگریست که محتوای تعاملات اجتماعی است (فریزبی،۱۳۸۶). اهمیت کوچک‌ترین و به‌ظاهر بی‌ارزش واکاوی کنش‌ها در مطالعات جامعه‌شناختی را می‌توان در قسمتی از گفتار او یافت که می‌گوید: «از نظر ما ذات مشاهده و تفسیر زیبایی‌شناختی در این واقعیت است که امر عادی را می‌توان در آنچه بی‌همتاست یافت، امر قاعده‌مند را در آنچه تصادفی است و ذات و اهمیت چیزها را در آنچه ظاهری و موقت است. از نظر چشم کاملاً تربیت‌یافته، تمام معنای جهان به‌مثابهٔ یک کل از هر نقطهٔ منفردی به بیرون می‌تابد» (فریزبی،۱۳۸۶).

زیمل در صورت‌بندی‌اش از وجوه اجتماعی فضا، پنج بُعد برای آن برمی‌شمرد. این ابعاد عبارتند از «یکتایی»، «مرز»، «ثبات صوری اجتماعی»، «مجاورت یا فاصله» و «سیالیت»

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۱۵۴
سال ۱۸، شماره ۱
بهار ۱۴۰۱
پیاپی ۶۶

(ژلنیتس، ۱۳۹۶: ۵۴.) به باور زیمل هر فضایی یکتاست؛ یعنی هیچ دو ابژه، دولت، شهرداری یا خانه‌ای نمی‌توانند هم‌زمان فضای واحدی را اشغال کنند. زیمل می‌نویسد یکتایی فضا خود را با ابژه‌ها مرتبط می‌سازد (Simmel: 1997, 138). ویژگی دوم هر فضایی، مرز است. این مرزها دلالت مهمی برای فهم فضامندی صورت‌های جامعهٔ زیستی دارد. مرز صرفاً واقعیتی فیزیکی یا مادی نیست، بلکه ساختی اجتماعی است که روابط بین افراد و بین گروه‌ها را می‌سازد (فروزنده و منصوری، ۱۳۹۸). ویژگی سوم فضا، همانا ظرفیت آن در تثبیت صور اجتماعی است. ویژگی چهارم فضا در نگاه زیمل، احساس نزدیکی و دوری فضایی است. ویژگی پنجم فضا تحرک یا سیالیت است که با ویژگی تثبیت‌کنندگی فضا در ارتباط است (زیمل، ۱۹۰۳ به نقل از توفیق و خراسانی، ۱۳۹۳: ۱۴). در واقع کنشگرها فضا را در موقعیت‌های گوناگون از منظر یکتایی، مرز، ظرفیت تثبیت، دوری- نزدیکی و سیالیت تجربه می‌کنند.

زیمل در مقالهٔ «پل‌ها و دَرها»، این دو پدیدهٔ انسان‌ساز را که تا پیش از او وجه عملکردی‌شان مورد توجه بود، تحلیلی معنا می‌کند و امکاناتی را که ساختِ چنین کالبدهایی برای برهم‌کنش‌های اجتماعی فراهم می‌آورند، می‌کاود. او در رابطه با اینکه انسان موجودی است مرزآفرین، معتقد است؛ موجود بشری، از قوهٔ وصل و فصل برخوردار است؛ به‌طوری‌که وجود هر انسان همواره پیش‌فرض وجود دیگری است. انسان، چیزها را نخست از هم سوا می‌کند تا بتواند آنها را به هم مرتبط کند. از منظر او پل، ضامن پدید آمدن نوعی درک تازه از فاصله و مجاورت است. بدون پل کرانه‌های جدا مانده فی‌نفسه معنایی ندارند، اما با طریق متقن و مسلمی که پل بین آنها معلوم می‌کند، این مفاهیم واجد معنا می‌شوند. این عمل در ساختن پل است که به اوج خود می‌رسد. در اینجا به‌نظر می‌رسد ارادهٔ انسان به ایجاد پیوند، نه‌فقط با مقاومت منفعل ناشی از جدایی مکان، بلکه ضمناً با مقاومت فعال یک شکل‌بندی خاص نیز روبه‌روست. پل با غلبه بر این موانع، گسترش قلمرو ارادهٔ ما را بر مکان، نمادین می‌کند. فقط از نظر ماست که سواحل رودخانه نه‌تنها در مکان‌های مختلفی واقع شده‌اند، بلکه ضمناً از هم جدا هستند. اگر ما آنها را نخست مطابق اهدافمان، نیازهایمان و تخیلمان به هم مرتبط نکنیم، تصور ما از جدایی میان آنها معنایی نخواهد داشت (simmel: 1997).

به اعتقاد او استعارهٔ پل و در به‌مثابه جدایی و پیوند دو روی یک سکه هستند (Houtum,Struver: 2002,142). در به‌منظور منع و گشودگی روابط با جهان بیرون است (همان: ۱۴۳). در نشان می‌دهد که انسان چگونه وحدت یکدست و مستمر این هستی را تقسیم می‌کند.

زیمل بر این باور است که نخستین انسانی که راه را ساخت، نخستین کسی که در را ساخت؛ بر قدرت آدمی در مقابل قدرت طبیعت افزود؛ او از فضایی که پیوسته نامتناهی است، بخشی را جدا کرد و آن را در واحدی خاص در انطباق با یک معنا شکل داد. به این طریق، قطعه‌ای از مکان وحدت یافت و از بقیه جهان جدا شد. در بر جدایی میان درون و برون غلبه می‌کند. دقیقاً به خاطر آنکه در را می‌توان باز کرد، بستنش حس حتی قوی‌تری از جدایی از همه فضای بیرون ایجاد می‌کند در مقایسه با وقتی‌که انسان دیواری صرفاً ساده را بنا می‌کند. در تصویری از یک نقطه مرزی است که انسان بر آن تکیه می‌کند یا می‌تواند تکیه کند و واحدی متناهی است که ما از طریق آن قطعه‌ای از فضای نامتناهی که ثبات بخشیده‌ایم، دوباره به همین فضای نامتناهی پیوند می‌دهیم. از طریق این واحد متناهی محدود و نامحدود به هم پیوند می‌خورند، اما نه به‌صورت هندسی مُرده آن‌گونه که در یک دیوار صرف شاهدیم؛ بلکه بیشتر به‌صورت امکان یک مبادله مستمر و دوسویه - برخلاف پل که فقط امر محدود را به امر محدود وصل می‌کند؛ بنابراین در، ما را از این نقاط تثبیت‌شده آزاد می‌کند، درحالی‌که فرقی نمی‌کند که فرد از کدام جهت از روی پل بگذرد، تفاوتی کلی میان قصد به درون آمدن و قصد بیرون رفتن در مقایسه با در وجود دارد. از طریق در زندگی از هستی در خودش به‌سوی جهان و از جهان به‌سوی هستی در خودش حرکت می‌کند (Simmel، 1997: ۱۲۳- ۱۱۷).

در، عملاً نقطه‌ای تماماً مرزی است که انسان نه بر دو سوی آن، بلکه دقیقاً روی آن ایستاده است. در ضامن عاملیت بشر است. محدوده‌ای که ما خود را در آن می‌یابیم، همیشه مرزی است بر نامتناهی وجود فیزیکی یا وجود متافیزیکی؛ بنابراین، در تصویری از یک نقطهٔ مرزی است که انسان همیشه عملاً روی آن ایستاده است یا می‌تواند بایستد. در واحدی متناهی است که ما از طریق آن، قطعه‌ای از فضای نامتناهی را که به آن ثبات بخشیده‌ایم، دوباره به همین فضای نامتناهی پیوند می‌دهیم. از طریق این واحد متناهی، محدود و نامحدود به هم پیوند می‌خورند (زیمل، ۱۹۹۴) (**تمام منابعی که تاریخ میلادی دارند، به صورت انگلیسی نوشته شوند**).

این رویکرد به ساخته‌های بشری، ما را به این نتیجه می‌رساند که مفهوم مرز در روابط اجتماعی، مفهومی است که هم بر آن تأثیر می‌گذارد و هم از آن تأثیر می‌پذیرد. به بیانی دیگر مرز، واقعیتی مکانی با نتایج جامعه‌شناختی نیست، بلکه واقعیتی اجتماعی است که به لحاظ مکانی شکل می‌گیرد (فریزبی، ۱۳۸۶: ۵۷).

ملاحظات روش‌شناسانه

جامعه‌شناسی زیمل پیوسته با یک رهیافت دیالکتیکی همراه است؛ رهیافتی که ارتباط متقابل و پویا و نیز درگیری‌های واحدهای اجتماعی مورد تحلیل او را نشان می‌دهد. او در سراسر مطالعاتش بر تنش‌های میان فرد و جامعه تأکید می‌ورزد. به نظر زیمل، فرد اجتماعی شده پیوسته در ارتباط دوگانه با جامعه باقی می‌ماند؛ یعنی اینکه از یک‌سو در جامعه عجین شده است و از سوی دیگر در برابر آن می‌ایستد. تأکید زیمل بر رابطهٔ دیالکتیکی همه‌جایی میان فرد و جامعه، تمامی اندیشهٔ جامعه‌شناختی او را تحت تأثیر خود دارد. از نظر زیمل، اجتماع همیشه با هماهنگی و کشمکش، جذب و دفع، عشق و نفرت همراه است (کوزر، ۱۳۸۵: ۲۵۵). وی کوشیده است با توجه به‌صورت کنش‌های اجتماعی متداول بین انسان‌ها به محتوا و چگونگی شکل‌گیری بروز چنین کنش‌هایی پی ببرد. به عقیده زیمل، حیات فردی در یک دیالکتیک مداوم با صورت‌های اجتماعی درگیر است و جامعه صورتی است بااهمیت روزافزون که حیات انسان‌ها را سازمان می‌دهد (کرایب، ۱۳۸۲: ۱۱۹).

روش زیمل مبتنی است بر تفسیر امر کلی به میانجی امر جزئی؛ به‌نحوی‌که کلیت ساختاری زندگی مدرن از طریق رجوع به یک جزء، عنصر، تصویر، کنش، تحلیل و عیان می‌شود. این امر، یعنی عطف توجه به کنش‌های متقابل چهره به چهره، میکروارگانیسم‌ها و خلاصه هر یک از اجزای ظاهراً بی‌اهمیت زندگی مدرن. وی معتقد است، کلیت معنای حیات را می‌توان در هر یک از جزئیات آن یافت. زیمل فلسفه و جامعه‌شناسی را به حوزهٔ انضمامی‌ترین امور می‌کشاند و راجع به جهان روزمره و تکه‌تکه اندیشه‌ورزی می‌کند. به این دلیل زیمل را یک امپرسیونیست می‌خوانند. تفکر زیمل، پویا و ضدسیستمی است و این اندیشمند، سبک شخصی در تحلیل امور دارد و راجع به همه‌چیز، از چشم‌اندازهای متعدد گفتگو می‌کند. از نظر متدولوژی زیمل در بررسی مقولات اجتماعی تقلیل‌گرا، جزئی‌نگر و علاقه‌مند به مطالعهٔ روابط جامعه‌شناختی روزمره افراد است. آغاز پژوهش و تفکر در نظریه زیمل با پرداختن به جزئیات ظاهراً بی‌اهمیت، تصادفی، گذرا و حادث آغاز می‌شود که در نهایت، همین جزئیات به کلید فهم واقعیت اجتماعی به‌منزله کلیت آن بدل می‌شوند. به باور زیمل، واقعیت همواره خود را در هیأتی قطعه‌وار و تکه‌پاره[1] نشان می‌دهد؛ به همین دلیل، هیچ نقطه عزیمت ممتازی برای تفکر وجود ندارد و هر پدیده‌ای را می‌توان ابژهٔ تأمل قرارداد.

1 Fragmentary

روش مطالعه

زیمل معتقد است انسانِ اجتماعی، چنان نیست که بخشی از او اجتماعی و بخشی دیگر فردی باشد، بلکه وجود او با یک وحدت بنیادین شکل می‌گیرد که نمی‌توان آن را، جُز با روشی دیالکتیکی دریافت. او معتقد است انسان هم محصول جامعه است و هم زندگی‌اش از یک کانون مستقل و خودمختار سرچشمه می‌گیرد. تأکید زیمل بر رابطه دیالکتیکی میان فرد و جامعه، تمامی اندیشهٔ جامعه‌شناختی او را تحت تأثیر خود دارد. او عجین شدن در شبکهٔ روابط اجتماعی را سرنوشت گریزناپذیر بشر می‌داند و می‌گوید جامعه هم پیدایش فردیت و خودمختاری انسان را روا می‌دارد و هم از آن جلوگیری می‌کند (کوزر،۱۳۸۲: ۲۵۶).

صورت و محتوا در جامعه‌شناسی صوری: جامعه‌شناسی در نگاه اوّل برای زیمل یک روش و چارچوبی تفسیری، تفهمی و تأویلی است. روشی که تلاش دارد از پدیده‌ها عنصر جامعهٔ زیستی را بیرون بکشد که به‌صورت استقرایی و روان‌شناختی از محتوا و هدف‌هایشان جدا افتاده‌اند (واندنبرگ، ۱۳۸۶: ۴۹). زیمل معتقد است که جامعه‌شناسی هم اگر می‌خواهد یک علم تخصصی و مستقل بشود، باید با روش استقرایی به‌طور منظم به انتزاع و استخراج صورت‌های جامعهٔ زیستی از محتواهایشان بپردازد. از دیدگاه وی افراد به‌جای برخورد با مجموعه‌ای سردرگم‌کننده از رویدادهای خاص، با شمار محدودی از صورت‌ها سروکار دارند، پس جامعه‌شناس نیز باید همان کاری را انجام دهد که افراد عادی می‌کنند؛ یعنی تعیین شمار محدودی از صورت‌ها برای واقعیت‌های اجتماعی به‌ویژه برای کنش‌های متقابل اجتماعی به شکلی که بهتر قابل تحلیل باشند. در نگاه زیمل، صورت‌های جامعهٔ زیستی، ترکیبی شکننده از گرایش‌های متضاد و ترکیبات دوگانه است. روش زیمل را می‌توان همچنین روش‌شناسی کنش متقابل‌گرایانه نامید؛ روشی که وقایع اجتماعی را نه به واکنش‌های فردی، بلکه کنش‌های متقابل میان افراد برگرداند (همان: ۵۸).

در این رویکرد، «محتواها» مجموعه‌ای از تمام انگیزه‌ها، منافع و مقاصد پدیده‌های موجود در افرادند که درک اوّلیه از صورت‌ها را تشکیل داده‌اند و افراد در کنش متقابل با دیگران از آنها بهره می‌برند. منظور از محتوای جامعه‌شناسی آن جنبه‌هایی از زندگی انسانی است که افراد را به‌سمت معاشرت با دیگران می‌کشاند؛ نظیر سوائق، اهداف و نیات کنشگران (کرایب، ۱۳۸۲: ۱۱۴). در تجریدی‌ترین سطح فلسفی، «محتوا» مفهومی است که آن جنبه‌هایی از واقعیت را بیان می‌کند که تعیینی قائم‌به‌ذات دارند، ولی درعین‌حال، هیچ ساخت قابل شناختی را به نمایش نمی‌گذارند.

«صورت‌های اجتماعی» بازتاب الگوها و روال‌های عام رفتارند که افراد در خلال کنش‌های متقابل اجتماعی‌شان از میان آنها دست به انتخاب می‌زنند. به دیگر سخن به تعبیر زیمل؛ «صورت‌ها نشان‌دهندهٔ روش سازمان‌دهی امکانات نامحدود زندگی هستند تا از ثبات ساختاری برخوردار شوند. صورت‌ها اصول ترکیب‌کننده‌ای هستند که فاعلان انسانی با انتخاب عناصری با انتخاب عناصری از میان تودهٔ بی‌شکل تجربه و تبدیل آنها به واحدهای معنی‌دار، فراهم می‌آورند» (لوین،۱۳۸۱، ۸۳).

تفسیر «در» در این دو اثر سینمایی که به لحاظ معناشناختی اعتنایی ویژه به یک شیء به ظاهر معمولی داشته‌اند، بر همین اساس صورت می‌گیرد. تفسیر محتوایِ صورتی که موجودیت آن در قاب تصویر نه به‌عنوان یک شیء مهجور که بیان‌کنندهٔ جنبه‌ای از واقعیات انسانی است که پنهان مانده است. نکته اینکه هرچند ادعای سرشماری فیلم‌های موجود در تاریخ سینمای ایران برای چنین مواجهه‌ای ادعایی گزاف به شمار می‌رود، اما این ادعا که موجودیت معنادار «در» در این دو فیلم و پیوند آنها با معانی مذکور، نویسندگان را به این خلاء مطالعاتی متوجه کرد، بیراه نیست.

لازم به توضیح است که در این مقاله تحلیل‌ها با توجه به جامعه‌شناسی صورت و محتوا، در دو بخش توصیف و تفسیر فیلم صورت گرفته و نتایج آن در بخش نهایی ذکر شده است. توصیف با محوریت حضور تصویری «در» به مثابه یک شیء در قاب و تفسیر بر اساس معنای این «در» انجام شده‌است؛ اما در بخش تفسیر، ما با دو معنا از «در» روبه‌رو خواهیم بود که یکی از آنها حضور فیزیکی آن و دیگری معنای استعاری آن را در نظر دارند. در این معنای استعاری اشیای دیگری نیز به مثابه «در» به تفسیر درآمده‌اند. «خانهٔ پدری» (۱۳۹۱) اثری از کیانوش عیاری است که ساخت و نمایش آن مانند فیلم «آشغال‌های دوست‌داشتنی» (۱۳۹۱) ساخته محسن امیر یوسفی حواشی فراوان و دامنه‌داری داشت.

خانهٔ پدری

خلاصه داستان فیلم: پدری همراه پسر نوجوانش محتشم دختر جوانش را کشته و در خانه دفن می‌کند. فیلم روایت ظلم خانواده در طول سال‌ها و مقاطع مختلف به دختران و زنان است که باعث خودکشی یکی از دختران، مرگ مادر خانواده و بدبختی یکی از دختران می‌شود. در تمام این سال‌ها همهٔ اعضای خانواده از محل دفن دختر در عمارت قدیمی مطلع هستند، اما سکوت می‌کنند. در نهایت پس از گذشت بیش از پنجاه سال از ماجرا استخوان‌های دختر درحالی‌که عمارت در آستانه فروپاشی است، پیدا می‌شود.

توصیف فیلم

یک: فیلم با تصویری بسته از دری ناگشوده آغاز می‌شود. لکه‌هایی روی در نشان از دردی نهان و مستور دارند. طرح در قدیمی چوبی در ادامهٔ تیتراژ فیلم به‌اضافه شدن و قفل و اجزای آن تکمیل می‌شود. نمای نقطه‌نظر از درون خانه و گویی در بطن امن فضایی قدیمی است. ما از بیرون سراسر بی‌خبریم. گویی خانه عالمی اسرارآمیز دارد.

دو: این سکون سنگین و بی‌خبری و مسدود بودگی با به صدا درآمدن در به ما می‌رسد. دختری جوان (ملوک) وارد می‌شود. پسر خانواده یعنی شخصیت محتشم در را به روی او باز می‌کند. او در را می‌بندد، اما قبلش به امر پاییدن جهان بیرون و بستن اقدام می‌کند. گویی بیرون یا درون خبری است که باید از جهان مخالف آن بی‌خبر بماند و امری مخفی گردد. دختر با زور و فریبی رندانه به درون زیرزمین فرستاده می‌شود. او از گذرگاه‌ها و آستانه‌ها (درهای تودرتوی زیرزمین) عبور می‌کند و هراس، دختر مؤید رخدادی ناگوار درگذشته یا حالِ نزدیک است. دختر از خلال دری باز در زیرزمین، شاهد کندن گودالی دهشتناک می‌شود. نگاه‌های هراسناک از خلال درها به مغاک به ما اطلاعی دردآور می‌دهد. دختر به اصلاح فرش و تاروپود آن می‌پردازد، اما بین دیوارهای بلند زیرزمین که رفته‌رفته برایش به زندانی بی‌دَر بدل می‌شود محصور می‌گردد. دختر چند باری تلاش می‌کند بگریزد، اما همین‌که از یک در عبور می‌کند، موانعی دیگر پیش او هویدا می‌شود. این موانع انسانی هستند. پدری (حسن رحمتی) خشن و برادری همدست و دست‌نشانده. آنها قرار است بر رسوایی‌ای نامعلوم سرپوش بگذارند و راه‌حل را در قربانی کردن می‌بینند. دختر تلاش می‌کند تا درها را مسدود کند، اما از توانش خارج است. درواقع امر در اینجا در عامل نجات است، اما مستحکم نیست و نیاز به تقویت دارد؛ بنابراین با محوریت در، دو صف‌آرایی تشکیل می‌شود. پدر در را می‌شکند و وارد می‌شود. آنها دختر را چونان صیدی به دام می‌اندازند و کمین تکمیل می‌شود. دختر تلاشی مذبوحانه به فرار می‌کند. او در آستانه خروجی زیرزمین و پله‌ها گیر می‌کند و متوقف می‌شود. در نهایت مرگ در زیرزمین به ددمنشانه‌ترین شکل ممکن حادث می‌شود.

سه: صدای در می‌آید. عموی ملوک وارد خانه می‌شود. سؤالِ وی این است: «چرا در را باز نمی‌کنی»؟ از مرگ مطلع شده و اظهار خرسندی می‌کند. پدر می‌گوید: «شما صندوقچهٔ سِرین اگرنه دودمان ما دود شده رفته». او در را می‌بندد.

چهار: صدای درمی‌آید. ما نیز با دوربین به راهرو می‌رویم. غریبه‌ای وارد می‌شود. شخصیت حاج علی می‌خواهد فرش را پس بگیرد. پسر قبر را با فرش پنهان می‌کند. سفارش‌دهنده است که به هر نحو ممکن از همان دری که آمده زود برمی‌گردد.

پنج: صدای درمی‌آید. مادر مقتول وارد می‌شود. مادر از شوهر می‌خواهد بلایی سر دختر نیاورد و التماس و لابه می‌کند. خواهر ملوک به ماجرا مشکوک می‌شود. النگو را پیدا می‌کند. پدر در زیرزمین است و از همان دریچه‌هایی که قرار است به عالم بیرون راهی به نور و روشنی باشد، به سرنوشت شوم دختران دیگر و نوه‌هایش نظر می‌کند؛ دختر در حال تاب‌سواری است.

شش: صدای درمی‌آید. ریحانه، خواهر ملوک وارد می‌شود. او با مادر و خواهرانش در مورد آزار دیدن در خانهٔ شوهر صحبت و گلایه می‌کند. شوهر مانع از کار و فعالیت در خانهٔ پدری در ارتباط با فرش شده است.

هفت: صدای درمی‌آید. علیرضا زغال می‌آورد. او شوهر ریحانه است. در زیرزمین دعوایی بین او و شوهر قلدر شکل می‌گیرد. ریحانه کتک می‌خورد. شوهر به همسرش (ریحانه) به خاطر کار و آمدن به خانهٔ پدر ظلم می‌کند. مأوا و محل همه این تعدی‌ها همین زیرزمین است. علیرضا می‌گوید «نمی‌خوام زنم بیاد رفو». سپس اضافه می‌کند «اگه یه بار دیگه بیایی توی این قبرستون...». مادر رفته‌رفته با حقیقت امر آگاه می‌شود. برادر وارد می‌شود؛ دیگر نه صدایی دری می‌آید، نه ما شاهد باز شدن در هستیم. ناگهان برادر را وسط حیاط و دوان‌دوان به سمت زیرزمین می‌بینیم. پس از بگومگو با علیرضا، محتشم بر آستانه در می‌ایستد، به قبر مخفی خواهرش نگاه می‌کند و سپس فاتحه می‌خواند. مادر مطلع می‌شود. پدر نیز بدون صدای در وارد می‌شود. مادر (معصومه) از شدت غصه و گریه در همان محل دفن شخصیت ملوک فوت می‌کند. پدر در درگاه می‌ایستد و نظاره‌گر خبر مرگ همسرش می‌شود. حال این محل مرموز، محل مرگ دو نفر از یک خانوادهٔ سنتی شده است.

هشت: صدای درمی‌آید. دختر محتشم (سکینه) وارد می‌شود. با عمه (فرخنده) گفتگو می‌کند. موضوع خواستگاری است. شخصیت سکینه به دلیل امتناع از این وصلت از پدرش محتشم کتک می‌خورد. در گشوده می‌شود و پدربزرگ وارد زیرزمین می‌شود. این تعدی هم در زیرزمین حادث می‌شود. در پستوی نهایی زیرزمین؛ همان محل وقوع فاجعه صدا می‌کند. این امر صدای پدربزرگ را که اکنون به‌زحمت سخن می‌گوید، در می‌آورد. سکینه به‌رغم تهدیدهای پدر و همراهی دیگر اعضای هم‌نوای خانواده، به مجلس وصلت نمی‌رود. دختری پشت درمانده و

فال‌گوش ایستاده است. دری توسط بچه بسته می‌شود تا بتواند پنهانی به سکینه تریاک برساند تا خود را از پای درآورد و به دست خودش قربانی شود. خانواده از این امر مطلع شده و او را راهی بیمارستان می‌کنند. شخصیت فرخنده در جستجوی قبر خواهر پس از بیست سال است. او زیرزمین را در جستجوی قبر خواهر خالی می‌کند. زمین را می‌کند. طاهره؛ دختر کوچک محتشم بر درگاه در نظاره‌گر است و به پدربزرگ می‌گوید «همه می‌دانند». محتشم و پدربزرگ که از این امر مطلع شده آنجا را تخلیه کرده و در را با قفل می‌بینند. چراغ زیرزمین نیز برداشته می‌شود تا راز مکتوم و سربه‌مُهر بماند.

نُه: در باز می‌شود. جماعتی عزادار وارد خانه می‌شوند. پدر بزرگ فوت کرده است. زیرزمین کارگاه قالی‌بافی و کلاس درس نوه‌های خانواده و فرزند محتشم شده است. گویی روی ویرانه و قتلگاه، ساختن جریان یافته است و از دل مرگ، زندگی زاییده شده. ربابه خواهر سکینه می‌پرسد «چرا اینجا خالیه؛ چرا قفله»؟ حال دختران و نسل‌های جدید جستجوگر شده و حقیقت را می‌کاوند و وارسی می‌کنند. آنها سرک می‌کشند و در جستجوی عبور و گشودن این در بسته هستند. ربابه از مادرش می‌خواهد خودتون در اینجا را باز کنین. یکی از دخترهای حریصانه به فضای بسته و محصورشده پستو نگاه می‌کند و می‌گوید «من فکر می‌کنم اون پشت یه چیزی هست». مادر می‌گوید «نمی‌خوام درِ اون زیرزمین باز بشه». در نهایت درتوسط دختر محتشم باز می‌شود و قفل کنده می‌شود. دری که باذوق و شوق بازشده سپس با تهدید و کتک خوردن ربابه بسته می‌شود. آنها «گند» زده‌اند. محتشم می‌گوید «فردا یکی بیاد اینجا را تیغه بکشه». دیوار. «از فردا حق نداره کسی پاشو اینجا بزاره». وسایل که به‌زحمت به داخل پستو برده شده بود با زور و سختی خارج می‌شود. ربابه از فرط ترس و تهدید، خودش را خیس می‌کند و برادر (ناصر) با لحنی خشن به او می‌گوید «اینجا جای این کثافتکاریاست؟» ربابه می‌گوید «چرا هیشکی به من نمی‌گه جریان اونجا چیه». راز هنوز مخفی است و فقط عمه از آن خبردار است. ربابه، سکینه و دوستانش ماتم‌زده‌اند و به نشانه اعتراض، وسایل آموزشگاه خیاطی را از زیرزمین جمع می‌کنند. ربابه به پدرش می‌گوید: «نمی‌خوام توی این قبرستون بمونم». او نیز در حین جمع‌کردن وسایل از این محیط خوفناک آسیب می‌بیند و میله پرده، روی سرش می‌اُفتد.

دَه: در باز می‌شود. شخصیت ناصر و پدرش محتشم بی‌شوکت و درداغان به خونهٔ کلنگی می‌آیند. خانه به ویرانه بیشتر شباهت دارد. البته قرار است «تخریب» شود. خانه‌ای که زمانی آکنده از حیات و مرگ بود، حال با زوال، به‌مثابه تقدیری ابدی و اصل خود عجین و یکپارچه‌شده

و بروبیایی ندارد. بی‌دروپیکر به نظر می‌رسد. گویا ساختمان حتی دیگر برای میراث فرهنگی هم جذابیتی ندارد[1]. درهای خانه نیمه‌باز است و فضا بیشتر متروکه به نظر می‌رسد. ناصر تیغه را تخریب می‌کند و مخفیانه تلاش دارد بقایای جسد شخصیت ملوک را به دستور پدرش از خانه به‌جایی نامعلوم منتقل کند. محتشم با دیدن استخوان‌های خواهر سکته می‌کند.

یازده: صدای درمی‌آید. ورود مریم (همسر ناصر) را شاهد هستیم. وی به‌عنوان زنی تحصیل‌کرده و مترقی به معاینه محتشم پرداخته و سپس رد خون محتشم را تا زیرزمین دنبال کرده و از ماجرای وحشتناک خبردار می‌شود و راز برملا می‌شود. وی با وحشت پا به فرار می‌گذارد. مریم همسر ناصر در همین اپیزود فیلم از او می‌پرسد: «اونجا چیه؟ چرا تیغه شده است؟» ناصر در ادامه می‌گوید: «چهل پنجاه سال قبل اینجا یه اتفاقی افتاده که منو و بابام توش بی‌تقصیر بودیم». وی ناصر را بابت این مسئله مورد سؤال و جواب و نوعی بازجویی اخلاقی قرار می‌دهد. مریم در ادامه می‌گوید: «تو خودتو درگیر یه جنایت کردی. چرا دارید پنهان‌کاری می‌کنید». ناصر پاسخ می‌دهد: «قرار نیست کسی خبر داشته باشه». مریم پاسخ می‌دهد: «من که خبر دارم. من توی خونه‌ای نمی‌آم که زیرش یه جنازه خوابیده». فیلم با خروج پیکر آسیب دیدهٔ محتشم از خانه توسط آمبولانس به اتمام می‌رسد.

تفسیر فیلم

درهای جدایی: در فیلم خانهٔ پدری، در بیشتر از آنکه متصل کند؛ فراق می‌اندازد و بدل به دیوار می‌شود. در مرزهایی قطعی و مستحکم به نظر می‌رسد، اما این ثبات، دولت مستعجل است. در و در بستن هراسی است از جهان بیرون که ممکن است عرصهٔ شخصی را به تلاطم بیندازد از همین روست که محتشم دو مرتبه از همسرش می‌خواهد: «درو ببند، دور ببند».

درست است که به باور زیمل در مقابل پل، پدیدآورندهٔ نوعی محصوریت خودخواسته است و جهان نامتناهی را متناهی می‌کند، اما در «خانهٔ پدری» این عنصر معناشناختی، دیالکتیکی از رهایی و در بند بودن را نشان می‌دهد. دختر درها را می‌بندد تا نجات یابد و در گشوده و شکسته می‌شود تا به معما پاسخ داده شود. در، هم نجات‌بخش است و هم اسیر می‌کند. در برای زنان یک مانع است، اما درعین‌حال امکانی برای ترسیم مَرز و سنگر ساختن است. در عامل ایستایی و توقف و انسداد و فروبستگی‌هاست. آنها برای ورود به جهان خانه، همواره باید منتظر بمانند یا

۱ مرد غریبه پس از ورود به خانه در اپیزود پایانی می‌گوید: «عجیبه‌ها میراث دست روی این خونه نذاشته».

آنکه درحقیقت برای آنان مسدود می‌شود. دسترسی به واقعیت ماجرا و راز سربه‌تو همواره با ایجاد دیوار، مانع، قفل و در ناممکن می‌شود. برای مردان اما در، عامل کنترل و نظارت‌پذیری زنان و اعمال سلطه و تربیت سوژه‌های رام است. اگر به جریان روایی فیلم دقت کنیم، هرگاه قرار است مردان از جهان بیرون، به هزارتوی ترسناک خانه وارد شوند، ما صدای در را نمی‌شنویم، بلکه به ناگاه آنها در آستانه اتاق یا میانهٔ حیاط می‌بینیم. آنها نیازی به در زدن و توقف پشت در ندارند، بلکه ساختار اجتماعی مردسالار و پدرتبار، همواره درها را برای آنان گشوده می‌دارد. آنها همیشه حضور دارند و حضورشان بر فضا مستولی است و سنگینی می‌کند. اجازه و دق‌الباب برای آنان محلی از اعراب ندارد. مردان در می‌سازند. دیوار و تیغه می‌کشند، اما حاضر به اجازه گرفتن و درنگ نیستند. همان‌طور که در فیلم، شاهد هستیم؛ آن‌طرفِ دری‌ها مهاجم‌اند و این‌سوی در، مدافعی ترسان و لرزان از موجودیت خود در واپسین دَم‌های زندگی دفاع می‌کند. مردان در اینجا مرزشکن و تخریب‌گرند. این مردان هستند که مرزها را ترسیم می‌کنند و حقیقت را دفن می‌کنند و این زنان هستند که پشت مرزها متوقف‌شده و درمی‌مانند. این روند البته با تضعیف ساختار سنت‌گرا و رشد عقلانیت فردگرا و تحولات جامعهٔ معاصر ایرانی رنگ می‌بازد و این زنان هستند که مرزها را به بازی می‌گیرند. شخصیت فرخنده پس از هشت سال اقامت در زیرزمین؛ یعنی همان محل دفن خواهرش در جستجوی قبر او است و تیشه بر خاک سرد می‌زند. قفل و دیوار را می‌شکنند و پَرده از بکارت حقیقت و ماوقع برمی‌دارد.

در فیلم، به‌واسطهٔ عنصرِ در شاهد دیالکتیک درون و بیرون هستیم. فیلم از درون شروع می‌کند و چشمش به بیرون است اما از درگاه در نمی‌تواند آن‌طرف‌تر برود و به فضای غیرشخصی جهان بیرون وصل نمی‌شود. در زیرزمین که با وجود درهای نیمه‌باز، بیشتر به دیوارهای تودرتو و فضای لابیرنتی شباهت دارد، تنها مفر به جهان بیرون، دالان‌های بصری و دریچه‌های حک‌شده روی دیوار زیرزمین است. پنجره به باور زیمل تلاشی است برای نگاه؛ دیدنی از درون به بیرون. بی‌جهت نیست که کاراکتر مردسالارِ پدر، هر بار می‌خواهد به سابقه و لاحقه بپردازد، از دریچهٔ پنجره‌های مشبکی زیرزمین به بیرون می‌نگرد و چشمش به نسلی جدید از دختران در حال رشد و قد کشیدن می‌افتد. نگاهی که تقدیری محتوم در خود دارد. این تقدیر، اما جایی گسسته می‌شود؛ همان‌جا که در پلان آخر فیلم نمای نقطه‌نظر (از چشم محتشم سالخورده) مشابهی از پنجره زیرزمین می‌بینیم، اما دیگر دختری روی طناب چرخ و تاب نمی‌خورد.

در فیلم شاهد دیالکتیک امر شخصی و امر غیرشخصی هستیم. جهان درون و فضای خانه می‌بلعد و قربانی می‌گیرد. ملوک، مادر و خود شخصیت محتشم همه در سیاهچالهٔ زیرزمین جان می‌دهند یا ناقص می‌شوند. مقتل زنان و میعاد مرگ مادر، زیرزمین است. تن بی‌جان ملوک همان‌جایی دفن می‌شود که به قتل رسیده است. خانه، محبس است و نعش از در بیرون نمی‌رود. ما زندانی جهان درون هستیم و این جهان برای ما منادی از عالمِ بیرون است. ریحانه و ربابه و سکینه نیز همین‌جا مورد تعدی و خشونت مردانه قرار می‌گیرند. بیرون نیز ظاهراً زندانی بزرگ‌تر از درون و خانه قدیمی است که هرگز فیلم به ساحت آن قدم نمی‌گذارد. جهان بیرون، کوچه، محله، خیابان و شهر قدیمی همه غریبه‌اند و جهان فیلم را با آن کاری نیست؛ اما نسل‌های جدید، همواره از بیرون می‌آیند. آنها ماجراجویند. زیمل می‌گفت: «ماجراجو مثال بارز یک آدم بدون تاریخ است» (۱۳۹۵: ۹۴). از همین‌روست که ماجرا را نسل‌های مختلفی از دختران و زنان رقم می‌زنند. زنان هر کدام به نوعی زندگی را با ماجرا و مخاطرات آن گره می‌زنند. به باور زیمل ماجراجو مخالف جریان گام برداشته و این همان آویختن با شانس، سرنوشت و خطر است؛ گام نهادن میان مه. گویی راه است که ما را هدایت می‌کند. به باور زیمل، ماجراجو به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی ابهامی وجود ندارد و پشتگرم به امنیت و «حتماً نتیجه خواهد داد» هستند (همان: ۹۹). زنان پویا هستند. آنها از جهان خارج می‌آیند و عالم سکون‌مند درون خانه را با التهاب، تنش و تغییر و حرکت مواجه می‌سازند؛ به عبارت دیگر، آنان که از بیرون و به میانجی در وارد می‌شوند با خود تغییر و دگرگونی را می‌آورند.

در «خانهٔ پدری»، نقش پدر و از منظری زنانه، مترادف «آقا» است[1]. در این فیلم راز و تلاش برای آشکارسازی و نهان کردن مجدانهٔ آن یک مضمون اساسی است. راز نباید از در بیرون برود؛ چون «دودمان همه دود می‌شود و به هوا می‌رود». از همین رو بایستی مخفی شود. «کربلایی حسن» می‌گوید: «هرچه دیدی چال می‌کنی توی این باغچه». به باور زیمل رازداری، به مثابه توانایی پنهان کردن واقعیت‌ها «یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای آدمی است». زیمل معتقد است مادام که تمدن گسترش می‌یابد، آنچه زمانی آشکار بود، پنهان می‌گردد و آنچه زمانی پنهان بود، آشکار می‌گردد، امور عام آشکار می‌شود و زندگی‌های فردی خصوصی می‌گردد. نهان کردن و آشکارسازی راز، علاوه بر ارادهٔ جمعی و سنت تام به‌واسطهٔ برخی اشیاء و اعیان رقم می‌خورد. پدر قبر را با خشت و گِل پنهان می‌کند. در را قفل می‌کند. چراغ را برمی‌دارد. محتشم در را تیغه

۱ ملوک در بدو ورود از برادرش می‌پرسد: «آقا خونه است؟».

می‌کند. ناصر به‌قصد مخفی‌سازی ثانویه، در را تخریب می‌کند. دخترها قفل را می‌شکنند و در را می‌گشایند. همه این مساعی‌ها برای پرده‌برداشتن از رازی دیرینه و تاریخی است. به لحاظ دیالکتیکی تلاش برای پنهان‌کاریِ بیشترِ مردانه به عیان شدن بیشترِ فاجعه می‌انجامد. زیمل معتقد است رازداری، جذابیت خاصی دارد: داشتن راز، فرد را متمایز نموده و احساس تملک خاصی به او می‌دهد. فرد رازدار با رازداری خود، نزدیکی‌اش را با صاحب راز حفظ کرده و از منافع این کارش بهره‌مند می‌گردد.

مسئله آن است که در فیلم خانهٔ پدر هرچقدر نسل‌ها و فرزندان زاده می‌شوند میل به حفظ راز کمتر می‌شود. برای نمونه شخصیت فرخنده، علیرضا و همسر محتشم دیگر تلاشی برای پنهان‌کاری ندارند و از افشای سِر هراسی ندارند. زیمل بر این عقیده است که راز تنشی را به وجود می‌آورد که به‌محض افشای آن، از میان می‌رود. خطر بیرونی مبنی بر پی بردن دیگران به راز، با خطر درونی بر لو دادن خود درآمیخته است. از یاد نبریم این زنان و دختران مترقی بودند که راز را واکاوی کردند و به جستجوی حقیقت پنهان‌شده برآمدند. بیراه نیست که شخصیت پدر از اینکه در غژغژ می‌کند، ناراحت و شاکی است. زنان تحصیلکرده و معاصر در فیلم سرک می‌کشند و در خفایای زیرزمین این عبارت را می‌گویند: «اون پُشت یه چیزی هست». گویی قرار است پرده‌ها برافتند و راز برمَلا شود. این وضعیت، یادآور بیتی از شاعر نامدار، سعدی است:

گر بگویم که مرا با تو سروکاری نیست
در و دیوار گواهی بدهد؛ کاری هست.

زیمل معتقد است استفاده از مفهوم هندسه اجتماعی در مورد پنهان‌کاری آسان است. در مورد عنصر «فاصله»، از افراد غریبه انتظار داریم اطلاعاتی را از ما پنهان نگه دارند، اما اگر دوستی امری را از ما نهان کند، احساسات ما جریحه‌دار می‌شود و رنجیده‌خاطر می‌شویم. از همین رو، دروغ‌گویی و پنهان‌کاری افرادی که از ما دورترند، راحت‌تر برایمان پذیرفتنی است. بر این سیاق می‌توان گفت پنهان‌کاری پدر و پسر در این فیلم، نقطه اوج غریبگی در یک پیوستار خانوادگی است. پدر و پسر برای ما غریبه و دورند. البته ارتباط متقابل و کنش متقابل بین مردان و پسران و پدر و فرزندان، یکسره مبتنی بر سرسپردگی محض نیست و شکلی از تضاد در خود دارد. شاهد مثال این امر کشاکش درونی شخصیت محتشم با این ماجرا تا واپسین دم‌های حیات است. «علیرضا» نیز گویی با این رخداد تکلیفش یکسره نیست و با نام بردن از «قبرستون» به‌نوعی اعتراض زیرپوستی خود را به این واقعه و تداومش تا یک دهه بعد اعلام می‌دارد. این تضاد

متفاوت از تضاد جهان زنانه و جهان مردانه است که در انتهای فیلم می‌بینیم و به اوج خود می‌رسد. زیمل معتقد بود روابط یا فرآیندهای تعامل، مانند رابطه فرمان‌بری و فرماندهی و کشمکش و همکاری مبتنی فرآیند تضاد است. از دید زیمل حتی ظالمانه‌ترین سلطه شکلی از کنش متقابل است. این صاحب‌نظر اجتماعی بر این عقیده است که: «تضاد، باید شکلی از جامعه زیستی باشد؛ زیرا حداقل دو نفر را به هم مرتبط می‌کند» (کرایب، ۱۳۸۲: ۲۷۵).

سلطه‌ای که در فیلم توسط پدر و پسر شکل می‌گیرد و تداوم می‌یابد توسط دیگر اعضای خانواده نیز مصداق پیدا می‌کند و همه در جنایت باواسطه یا بی‌واسطه سهیم می‌شوند. در فیلم، مردان که البته در اقلیت‌اند، به یکدیگر وفادارند. به باور زیمل وفاداری را می‌توان «سکون روح» خواند. وفاداری در حقیقت، وضعیت روحی است و نه یک احساس. ما به رابطه‌ای عادت می‌کنیم و صرف وجود آن در طول زمان، وفاداری را موجب می‌گردد (کرایب، ۱۳۸۲: ۲۹۲). وفاداری در اینجا مترادف با تداوم جنایت و پنهان‌کاری و ظلم است. هرچقدر زنان، همدلی برانگیزند؛ مردان، بی‌رحم و بیگانه‌اند. زنان در فیلم همسو با نوعی فردیت و عدم همنوایی هستند و هرچقدر با تاریخ معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، این میل به فردیت نیز تقویت می‌شود. به اعتقاد زیمل: «وقتی سوژه فردیت دارد، به‌عنوان موجوداتی خودبسنده و یکپارچه صاحب جهانی برای خود و در خود متمرکزشده است» (زیمل، ۱۳۹۵: ۱۳۸) فردیت آن شکلی است که در آن می‌کوشیم کل و جز و کامل و ناقص را در وجود انسانی‌مان به وحدت برسانیم. در فیلم، شاهدیم که به مرور زمان و تدریج تاریخ، زنان، تحصیل‌مند شده و شغل پیدا می‌کنند و به استیفای حقوق ناموجود و پایمال‌شدهٔ خود برمی‌آیند. زنان در برابر خواستگاری اجباری می‌ایستند. همچنین این شخصیت مریم است که تاریخ این خانهٔ مخوف را به چالش و پرسش می‌کشد و بی‌پروا از جنایت و همدستی مردان و کلیهٔ خانواده در کتمان حقیقت می‌گوید. شخصیت فرخنده به راز زُدایی و افشای جنایت می‌پردازد و نسل‌ها پیشرو می‌شوند.

به‌لحاظ ایدئولوژی سنی نیز می‌توان گفت در فیلم، کهن‌سالان مقومِ سُنت و جوانان استقلال‌گرا و عصیانگرند. به بیان دیگر، ماجرا در فیلم با مقولهٔ جوانی پیوند خورده است. ماجرا نمی‌تواند به سبک زندگی سالخوردگان تعلق داشته باشد (زیمل،۱۳۹۵:۱۰۳). ماجرا برای پیر، بیگانه است و

ماجراجویی برای سالخوردگان نامناسب است[1] (همان:۱۰۵). هرچقدر شخصیت عمه (به عنوان فردی که هم‌نسل محتشم است) در مرز محافظه‌کاری و جسارت حرکت می‌کند، دختران و زنان جوان نسل‌های بعد هستند که تهوّری مثال‌زدنی و ماجراجویانه دارند. آنها هستند که بر ویرانه‌های مرگ‌آلودِ زیرزمین، امکان زندگی و کلاس درس برپا می‌کنند و میل به سازندگی و حقیقت‌جویی دارند. زیمل معتقد است: «عموماً جوانان تغییرات تاریخی انقلابی را چه خارجی باشد چه داخلی به بار آورده‌اند و این امر، به‌ویژه در مورد تغییرات کنونی با ماهیت خاص آن صادق است. کهنسالان با نیروی حیاتی روبه‌زوال هرچه بیشتر و بیشتر متوجه محتوای عینی زندگی هستند. ولی جوانان بدواً متوجه جریان زندگی هستند، فقط بی‌تاب آن هستند که توان‌ها و نیروی حیاتی زیاده خود را تا حد نهایت گسترش دهند» (زیمل،۱۳۸۰). در فیلم، زنان مورد ستمی سیستماتیک‌اند، اما پای از حقیقت‌جویی نمی‌کشند. آنها در گفتمانی مردسالار اقلیت‌اند، اما همین تمنای پیشروی است که وضعیت را به لحاظ تاریخی برای آنان متفاوت با اسلاف خود می‌کند.

آشغال‌های دوست‌داشتنی

خلاصه داستان فیلم

مادری که یک فرزند خود را در جنگ و برادر خود را اوایل انقلاب از دست داده است، در هیاهوی اعتراضات خیابانی سال ۱۳۸۸، از ترس حضور مأموران اطلاعات در منزلش اقدام به جمع‌آوری وسایلی می‌کند که به نظرش غیرقانونی می‌آیند. در این میان، او از وجود اسلحه کمری برادر خود در این خانه خبردار می‌شود و تا صبح روز بعد در جستجوی آن با خاطرات اعضای خانواده‌اش کلنجار می‌رود. صبح که می‌رسد تمام آن آشغال‌هایی که برایش دوست‌داشتنی بودند را در کیسه‌ای سیاه گذاشته و داخل سطل سیاه زباله سر کوچه می‌اندازد.

توصیف فیلم

یک: کسی به در می‌کوبد. دو دست زنی را می‌بینیم که برای باز کردن در به سمت آن حرکت می‌کنند. در باز می‌شود. بیرون از قابِ در، دو رزمنده را می‌بینیم که به ما از تاریخی خبر می‌دهند که متعلق به زمان حضور آنها در روایت به شمار می‌رود: «تعجب نکنید! الآن سال هزار

---

۱ سکانس آخر فیلم از همین دریچه قابل خوانش است؛ زمانی‌که شخصیت محتشم، تابِ نبشِ قبرِ خواهرش را ندارد و از فشار روحی افشایِ سِر، حمله مغزی را تجربه کرده و بیهوش می‌شود. زیمل (۱۳۹۵) به درستی می‌گفت «شخص سالمند قادر نیست که با نیروی زندگی مقابله کند».

و سیصد و شصت و شیشه، شما بیست‌ودو سال اومدید عقب، ما الآن تو هفتمین سال جنگ ایران و عراق هستیم...». زنی که دست‌هایش به سمت در کشیده شده بود، با شنیدن خبر شهادت پسرش همان‌جا از حال می‌رود. فیلم با نماهایی کوتاه و قطعه‌قطعه از جارو زدن خانه توسط مادر ادامه می‌یابد. داستان به زمان حال بازگشته است. مادر مشغول نظافت خانه و گفتگوی تصویری با یکی از پسرانش است که خارج از ایران زندگی می‌کند و قصد دارد برای مسافرتی کوتاه به تهران بازگردد.

دو: کسی به در می‌کوید. منیر (مادر) پُشتیِ در را انداخته[1] و همین باعث شده که سیما محکم به در بکوید: سیما به منیر می‌گوید «چرا پُشت در و انداختی؟». جمله تمام نشده که عده‌ای ناشناس، سراسیمه و با عجله از لای در، وارد خانه می‌شوند. در به‌سرعت بسته می‌شود. منیر از حال می‌رود و وقتی به هوش می‌آید، سیما را می‌بیند که قصد خارج شدن از خانه دارد. سیما به منیر نهیب می‌زند که تا شب، در را روی کسی باز نکند: «پشت در رو نندار. شب من کلید دارم». منیر در را باز می‌کند و تلاش می‌کند تا ضربدر سفید نقش بسته بر آن را پاک کند. موفق نمی‌شود. با شنیدن صدای سروصدای خیابان با ترس به داخل بازگشته و محکم در را می‌بندد.

سه: کسی به در می‌کوبد. منیر دست‌هایش را از درد به هم می‌مالد. زمان به عقب بازمی‌گردد. دستی جوان‌تر از دستی که در ابتدای فیلم دیده‌ایم، در را باز می‌کند. مردانی پشت در ایستاده‌اند که می‌گویند: «منیر خانوم! الان سال هزار و سیصد و سی و دوئه ... دولت به‌اصطلاح ملی مصدق سقوط کرده... یعنی دولت موردعلاقه شوهرتون... سقوط کرده. حالا منزلن ممدلی‌خان؟». منیر که تلاش می‌کند در را به رویشان ببندد، شکست‌خورده و بر زمین می‌افتد. فیلم کات می‌خورد به تصویری از منیر که پشت در حیاط خانه به خواب فرورفته است. فیلم به زمان حال بازگشته است. در این فاصله منیر را می‌بینیم که از ترس یورش مأموران به خانه‌اش، تصمیم به جمع‌کردن اشیایی می‌گیرد که می‌توانند در نگاه حاکم جزء اشیای ممنوعه[2] قلمداد شوند. ازاین‌رو او همچنان که با اعضای خانوادهٔ خود در قاب عکس‌هایشان سخن می‌گوید، کیسه‌ای بزرگ به دست می‌گیرد و ممنوعه‌ها را درون آن می‌ریزد، اما ماجرا با احتمال حضور یک کلت

۱ اشاره به اهرمی فلزی که انداختن آن باعث می‌شود حتی با کلید هم نتوان از بیرون در را باز کرد. در فیلم چندین بار به اینکه منیر پشتیِ در را انداخته اشاره می‌شود.

۲ اشاره به اشیایی مثل آلبوم عکس خواننده‌های پیش از انقلاب، نوارهای کاست، کتاب‌هایی با گرایشات چپ، فیلم‌های وی‌اچ‌اس و... که هر کدام در زمان‌هایی خاص از عصر پسا انقلاب در ایران از نظر حاکمیت ممنوع به شمار می‌رفته‌اند.

دسته استخوانی در خانه بالا می‌گیرد. منصور (برادر منیر) که از نیروهای چریک و چپ پیش از انقلاب بوده است، وقتی متوجه می‌شود که منیر قصد دارد قاب عکس او را نیز به‌عنوان شئ ممنوعه به داخل کیسه سیاه بفرستد، به او از وجود این کلت در خانه خبر می‌دهد؛ اما جای آن را مشخص نمی‌کند. پیدا کردن جای این اسلحه کمری دلیل ادامه گفتگوهای خیالی منیر با قاب عکس اعضای خانواده‌اش می‌شود. منصور از درون قاب، مذاکره با منیر را پیشنهاد می‌دهد.

چهار: کسی به در می‌کوبد. دست‌های زن جوانی با ناخن‌های لاک‌زده به‌سمت در می‌روند. مرد پشت در می‌گوید: «الان سال پنجاه و پنجه منیر خانوم. دو سال مونده به انقلاب... ما برادر کمونیستتون منصور رو می‌خواییم که ببریمش ساواک برای یه گفتگوی ساده». بازهم تلاش منیر برای بستن در بی‌نتیجه مانده و دو مرد به‌زور بازو وارد خانه شده و یک سیلی محکم به گوش او می‌زنند. تصویر کات می‌خورد به قاب پدر و پسر کوچک خانواده که از دایی منصور می‌خواهند که محل اختفای هفت‌تیر را بدان‌ها نشان دهد. منیر اما سرگشته میان این گفتگوها، مشغول پاک کردن قاب عکس‌های سخن‌گوست.

پنج: کسی به در می‌کوبد. منیر با وحشت از جا کنده می‌شود. دوست سیما پشت در است. منیر با ناراحتی می‌گوید: «بازهم تو؟ تو خجالت نمی‌کشی این‌قدر از دیوار مردم میری بالا؟». دختر در را پشت سر خود می‌بندد و با کفش وارد اتاق می‌شود: «سیما گفت بیام کامپیوترتون رو خالی کنم. گفت برو تو پاکسازیه خونه به منیر کمک کن.» دختر جوان در پاسخ به غرولندهای منیر درباره نحوه ورود او به خانه می‌گوید: «به خدا سیما خودش گفت بیام، حتی گفت از دیوار بیام. گفت منیر ترسیده در رو باز نمی‌کنه!». جروبحث شخصیت‌های درون قاب با یکدیگر بر سر دختر تازه‌وارد بالا می‌گیرد که منیر فریاد می‌زند: «ساکت باشید» و دختر با تعجب به او می‌نگرد. دختر برای پیدا کردن اجناس ممنوعه، وارد اتاق‌خواب می‌شود و منیر نیز به دنبال او وارد این اتاق می‌شود و در، پشت سر او باز می‌ماند. گفتگوی دختر جوان و منیر بر سر هویت افراد درون قاب نیمه‌کاره می‌ماند. منیر دختر را از اتاق بیرون کرده و محکم در را پشت سرش می‌بندد. منصور در قاب روبه‌روی دری نیمه‌باز ایستاده است. او را در تاریکی و پشت به روشنایی ورودی از در مشاهده می‌کنیم. منصور که با آگاهی از سرنوشت خود غمگین می‌شود، از منیر می‌خواهد که قاب او را برگرداند.

شش: کسی به در می‌کوبد. دست زن جوانی به سمت در می‌رود. در چوبی باز می‌شود. مأموری در هیئت یک آژان رضاخانی زنی چادری و پوشیه به‌صورت را با خشونت به داخل منزل

پرت می‌کند و در این حال، رو به دوربین می‌گوید: «الان سال ۱۳۱۶ است مامان منیر کوچولو. من دستور دارم حجاب و از سر مادرت بردارم. من مأمورم و معذور». زن به داخل خانه پرت می‌شود و صدای بسته شدن در به گوش می‌آید. منیر اما با چراغی در دست، برای پیدا کردن هفت‌تیر منصور به زیرزمین تاریک خانه وارد می‌شود.

هفت: کسی به در می‌کوبد. منیر مشغول گفتگو با شخصیت‌های درون قاب است که صدای در شنیده می‌شود. از درون قاب‌ها یکی نهیب می‌زند که در را باز نکن و دیگری از لزوم به کار بردن استراتژی در چنین مواقعی می‌گوید. منیر اما گردسوز به دست به‌سمت در می‌رود. در باز می‌شود. زنی حامله پشت به در ایستاده است. آژان می‌گوید: «الان سال ۱۳۱۰ است خانم جان! ما با پدر منیر خانم کار داریم. شما منیر خانومی؟». زن که چادر بر صورت خود می‌کشد، می‌گوید: «نه! من مادر منیر خانم هستم. منیر خانم هنوز به دنیا نیومده. اتفاقی افتاده؟». مأمور دیگری که در قاب در ایستاده می‌گوید: «ایشون مطلبی در روزنامه اختر تابان نوشته‌اند که موجب تکدی خاطر یکی از امرا شده، دستور جلب، مشت‌ومال، ایضاً چوب و فلک ایشون ... مرحمت کنید برید کنار!». تصویر به قابی کات می‌خورد که در آن سیما را می‌بینیم که لنگان و زخمی، بر شانه‌های منیر تکیه کرده و وارد خانه می‌شود. این صحنه با گفتگوی امیر و منصور در قاب‌هایشان به پایان می‌رسد.

هشت: در باز می‌شود. هوا گرگ‌ومیش صبح زود را دارد. منیر با کیسهٔ مشکی رنگی از آشغال‌های دوست‌داشتنی‌اش بیرون می‌آید. قاب منصور را رو به خیابان در بغل گرفته و پس از محو شدنش در قاب عکس تا سر کوچه می‌آید و کیسه را داخل سطل آشغال سوزان پرت می‌کند. در راه بازگشت توجهش به تمام درهای بسته‌ای جلب می‌شود که آنها هم با یک علامت ضربدر سفید نشان‌دار شده‌اند. منیر با دیدن این درها گویی پشیمان شده و به سمت ماشین جمع‌آوری زباله بازگشته و می‌دود. او از قاب خارج‌شده و فیلم به پایان می‌رسد.

تفسیر فیلم

درهای تاریخ: باز و بسته شدن در امکانی برای عبور در پهنه تاریخ است. ازاین‌روست که در «آشغال‌های دوست‌داشتنی»، «در» میانجی تاریخ به شمار می‌رود. ابزاری برای نمایش زمان و تحکم تاریخ. «در» مداوم و در طول تاریخ کوبیده می‌شود، با ترس و امتناع باز می‌شود و باز به هم کوبیده می‌شود. نه تمایلی به باز شدن دارد و نه اصراری به بازماندن؛ و این منیر است که حتی در دوران جنینی خود نیز پشت این در مانده است. «در» برای منیر همچنان که زیمل

اشاره می‌کند؛ نه‌تنها حیاتی مستقل دارد، بلکه عنصری پیونددهنده و هم‌زمان جداکننده است؛ چراکه در یک‌زمان، او را به تاریخ پیوند می‌زند و از زمان حال و اجتماع بیرونی منفصل می‌کند. صدای کوبیده شدن در لحظه اتصال او با تاریخ است. باز شدن در آغاز «فرایند یادآوری» است (ذکایی، ۱۳۹۰) یادآوری آنچه او را به حاشیه رانده و بسته شدن در بازگشت منیر به امروز و انفصالش از اهالی اجتماع. منیر همچنان که بارها سیما بدان اشاره می‌کند، نه‌تنها به بستن در، بلکه به انداختن پشتیِ در تمایل بسیاری دارد. او با اصرارش به انداختن پشتی در به‌گونه‌ای با آن مواجه می‌شود که امکان هرگونه ارتباط با اجتماع بیرون را حذف کرده باشد؛ چراکه تنها این‌سویِ در برای او فضای سخن و معاشرت است. رویکردی که نه‌تنها یادآور تنشی می‌شود که زیمل از آن به‌عنوان تنش میان فرد و جامعه یاد می‌کند، بلکه از به یادآوردن رویدادهایی حکایت دارد که کنش‌های امروز او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد: «نحوهٔ به خاطرسپاری رویدادهای گذشته، تأثیر عمیقی بر نحوه زندگی ما دارد ... حیات فعلی ما هم به‌عنوان افرادی مستقل، هم به‌عنوان اعضای گروه‌های مختلف... بر اساس یادآوری گذشته شکل گرفته است» (همان، ۱۳۹۰: ۷۴).

همچنان که از کاروبار روزمره منیر پیداست، او به‌غیر از نظافت منزل و تماشای تلویزیون و گفتگوی تصویری با پسری که در فرسنگ‌ها دورتر از او و در سرزمینی دیگر زندگی می‌کند، زندگی اجتماعی دیگری ندارد. هر بار که با غریبه‌ای در خانه روبه‌رو می‌شود، یا جیغ می‌زند و یا از ترس از حال می‌رود. علاوه بر اینها مدام در ارتباط با زندگی اجتماعی سیما از او خورده می‌گیرد. ازاین‌روست که می‌توان این رفتار منیر را تلاش برای یکتا نگاه داشتن فضای درونی خانه‌اش دانست که توسط اشیاء و در واقع آشغال‌های دوست‌داشتنی‌اش، اشغال شده است. آشغال‌هایی که یک‌به‌یک پیدا و به زباله‌دانی سپرده می‌شوند.

وقتی نمایی از این آت و آشغال‌ها به نمایی از دری که کوبیده می‌شود قطع می‌شود، درواقع فرایند «جابجایی و انتقال حافظه» (همان: ۷۵) است که رخ می‌دهد. در واقع این آشغال‌ها محصولاتی هستند که برای انتقال حافظه در پستوی خانه تا به امروز نگاه داشته شده‌اند. بدین جهت است که اگر «در» میانجی تاریخ به شمار می‌رود، این آشغال‌ها میانجی حافظه‌اند.

حافظه‌ای که قرار است در لحظهٔ اکنون (یعنی سال ۱۳۸۸) گذشته‌ای هشتاد ساله[۱] را به میانجی یک در و اشیای باقی مانده از آن دوران را باز روایت کند.

میزانسن موجود در فیلم، این امکان را در اختیار می‌گذارد که بتوان فضای خانه منیر را درست بر اساس صورت‌بندی فضایی در اندیشه زیمل بازخوانی کرد. به‌این‌ترتیب که نه‌تنها یکتایی خانه با نمایش انحصاری فضای داخلی و همچنین مرزبندی آن با تأکید بر حضور «در» آشکار می‌شود، بلکه این «در» بن‌مایه‌ای وحدت‌بخش در روایت به شمار می‌رود که سایر اجزای آن را به هم پیوند می‌زند. همچنین است که «در» هم‌زمان یادآور مجاورت‌های تاریخی و فاصله‌های زمانی و جغرافیایی و درواقع، برقراری حرکتی سیال میان اینهاست. «در»، ایجادکنندهٔ شکافی در زمان و جغرافیا در فضای فیلم است. عنصری که روایت را وصل به تاریخ و فصل از اکنون می‌کند. این «در» است که باز و بسته شدنش مناسبات جدیدی در زندگی منیر ایجاد می‌کند. در برای منیر حادثه‌ساز است. با هر کوبش آن، یا عزیزی به مرگ تهدید می‌شود و یا خبر از دست رفتن عزیز دیگری به زبان می‌آید. این درها هستند که در طول تاریخ با انواع مختلف چوبی و فلزی[۲] برای منیر روایت ساخته و ایجاد ماجرا می‌کنند. تنها توجه به تغییر جنس این «در» در نماهای مختلف فیلم، نشان‌دهندهٔ سفر تاریخی آن در لایه‌های زمان است و همین‌هاست که برای آن عاملیت و حیاتی مستقل ایجاد می‌کند؛ همچنان که آپادورای از عاملیتی برای اشیاء سخن می‌گوید که به آنها فارغ از بُعد کالایی‌شان ارزش و اهمیت می‌بخشد. اشیایی که هرچند بی‌جان به نظر می‌رسند، اما از قدرت شکل دادن به زندگی روزمره ما برخوردارند (کاظمی: ۱۳۹۵؛ ۴۴-۴۰).

همچنان که این در برای منیر، نه‌تنها خانه را به مکان امنی برای نظم روزمره‌اش تبدیل می‌کند[۳]، بلکه درعین‌حال با هر کوبه بر آن، تاریخ برایش ورق می‌خورد. تاریخی که از دوره رضاخانی تا مشروطه و انقلاب و جنگ و خرداد ۱۳۸۸، درهایش بر یک پاشنه چرخیده است. کاراکترهای دیگر نیز نه در بیرون خانه، بلکه با عبور از این در و دیوار خانه است که امکان روبه‌رویی با منیر را پیدا می‌کنند. به غیراز مرد همسایه که موجودیت او در هاله‌ای از خیال و شک باقی

۱ قدیمی‌ترین تاریخی که در خانه منیر بدان باز می‌شود سال ۱۳۱۰ است.

۲ اشاره به درهای موجود در فیلم که وقتی به گذشته‌های دور اشاره داشت، چوبی و در زمان معاصر فلزی بودند.

۳ اشاره به وسواس و حساسیت منیر در گردگیری و جارو کشیدن خانه و همچنین تشرهای او به سیما بابت به هم ریختن نظم باغچه.

می‌ماند، سایر شخصیت‌ها همگی با از عبور از این «در» است که موجودیت می‌یابند. بیرون در هیاهوست؛ اما منیر در را محکم به روی آن کوبیده و به زندگی فردی خویش، خارج از جهان اجتماعی، ثبات می‌بخشد، اما جهان اجتماعی او نه در جهان واقعی بیرون از خانه که در گفتگو با شخصیت‌های خیالی درون قاب‌هاست که تحقق می‌پذیرد. قاب تلویزیون و یا قاب عکس. قاب‌هایی که برای منیر، خود به‌مثابه درهایی برای ورود به جهان اجتماعی به شمار می‌روند. این قاب‌ها نیز شکاف‌دهنده‌اند و وصل‌کننده. قاب‌هایی که فقط تماشا نمی‌شوند، بلکه خود نظاره‌گرند. نظاره از دریچه قاب عکس به زمان حال و دور و نزدیک. شخصیت‌های درون قاب نه‌تنها به منیر خیره می‌شوند که لب به سخن گشوده و در لایه‌های زمانی مختلف با یکدیگر گفتگو می‌کنند و این چیزی نیست جز به چالش کشیدن هر مرز و هر دری. به چالش کشیدن «نامتناهی وجود فیزیکی یا متافیزیکی» (زیمل، ۱۳۹۵:۱۲۰). این قاب‌ها درست مثل درهایی عمل می‌کنند که قطعه‌ای از فضای نامتناهی گذشته را به واحد متناهی امروز پیوند می‌زنند. از این روست که از طریق همین واحد متناهی (اشاره به قاب)، محدود و نامحدود به هم پیوند می‌خورند. این قاب‌ها همچون اشیایی سخنگو، روایت‌گر تاریخ خویشند. همچنان‌که برادر از روحیه چریکی خود در آزادی خلق می‌گوید و پسر بزرگ‌تر آرمان‌های انقلاب اسلامی را مرور می‌کند و پسر کوچک‌تر از آزادی‌های فردی و آینده‌ای که برایش بر باد رفته است سخن می‌گوید. هر یک از این قاب‌ها نماینده تاریخ و مکانی برای حافظه بخش از تاریخ خویش به‌شمار می‌روند.

زیمل وقتی از تفاوت پل‌ها و درها می‌گوید، بر این نکته تأکید می‌کند که درباره در قصد برون رفتن در برابر قصد درون آمدن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود و آن را واجد معنایی ویژه می‌کند و این در حالی است که منیر، اصولاً قصد ندارد از این در بیرون برود. او تمایلی وسواس‌گونه به بستن در دارد و گوش کردن صدای خیابان از پشت در. تنها در یک لحظه است که او قصد خروج می‌کند. زمانی که به خیال خودش آشغال‌های دوست‌داشتنی، اما مثلاً غیرقانونی و مشکل‌دارش را در کیسه‌ای سیاه ریخته و به سطل زباله سر کوچه می‌برد. خروجی که برای او «تأسف‌آور و ناگزیر» (همان، ۱۲۱) است. خروج منیر از در، مساوی می‌شود با مشاهده درهای بسته‌ای که هیچ‌یک نه راهی به ورود دارند و نه قصدی برای خروج. این درهای بسته با نشان ضربدر سفیدی که بر آنها حک‌شده است، سیالیت حرکت درون و بیرون را نفی می‌کنند؛ چراکه این علامت سفید، نشان از سکونی دارد که این درها بر مرزهای جغرافیایی خانه‌ها تحمیل کرده‌اند.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در نگاه زیمل، صورت‌ها آن الگوهایی هستند که محتویات اجتماعی در قالب آنها بروز می‌یابند. «صورت» از تجزیه محتواهای اجتماعی نمود یافته است. صورت‌های جامعهٔ زیستی که ترکیب شکننده‌ای از گرایش‌های متضاد به شمار می‌روند. با توجه به این ترکیب دوگانه و معانی مذکور در بخش تفسیر فیلم‌ها، «در» می‌تواند میانجی فهم محتوای تاریخی و همچنین صورت‌های کنش مفاهیمی چون زن یا نهاد خانواده باشد که به یکی از این مفاهیم در این جدول اشاره شده است:

صورت‌های کنش	محتوای تاریخی	
	نهاد خانواده	
	آشغال‌های دوست‌داشتنی	خانهٔ پدری
همکاری و همزیستی	تلاش منیر، محمدعلی، امیر و رامین برای اختفای راز	تلاش ریحانه، فرخنده، سکینه، ربابه و مریم برای افشای راز
تضاد و رقابت	حضور منیر و اعضای خانواده‌اش در زمانه کشف حجاب، کودتای ۲۸ مرداد، انقلاب، جنگ تحمیلی، شورش‌های خیابانی ۸۸	درگیری و تخاصم ملوک – پدر ملوک – محتشم ملوک – عمو ریحانه- پدر و علیرضا. سکینه و ربابه – محتشم ربابه - ناصر مریم - ناصر
فرمان‌بری و فرماندهی	---	همنوایی محتشم، علیرضا و ناصر با حکم پدر (حاج حسن)
قرابت و نزدیکی	اشتراکات انقلابی سیما و منصور و محمد علی	اشتراکات فرهنگی و ذهنی محتشم با برادر، علیرضا، محتشم و ناصر با حاج حسن
جدایی و دوری	افتراق‌های ذهنی منیر با سیما، محمدعلی، منصور، امیر و رامین	افتراق‌های فرهنگی و ذهنی ملوک، ریحانه، فرخنده با پدر، محتشم، شخصیت عمو، علیرضا

همچنان‌که واندنبرگ[1] اشاره می‌کند به بیان زیمل روابط جامعه‌شناختی، اساساً ترکیبی از چنین دوگانگی‌هایی‌اند؛ فرآیندهای اتحاد، هماهنگی و همکاری به‌منزله نیروهای جامعه‌پذیری هستند که باید در معرض جدایی، رقابت و انزجار قرار گیرند تا پیکربندی واقعی جامعه شکل بگیرد؛ صورت‌های بزرگ سازمان که جامعه را می‌سازند یا به‌نظر می‌رسند می‌سازند، باید دائماً از سوی نیروهای فردگرایانه و بی‌نظم متحمل آشفتگی، ناپایداری و فرسایش شوند تا با عقب‌نشینی و با ایستادگی، نیروی حیاتی لازم برای واکنش و رشد را کسب کنند (واندنبرگ، ۱۳۸۶؛ ۳۹).

با چنین رویکردی مواجهه «خانه پدری» با موجودیتی همچون «در» مواجهه‌ای برای نمایش انکار و دروغ است. مواجههٔ مردان با واقعیت که به سَر به نیست کردن آن، حبس کردن، سرپوش گذاشتن و انکار یا در بهترین حالت، چال کردن آن در جای دیگری منجر می‌شود، اما برای گذر از تاریخ و حصول به حقیقت، دیوارها فرومی‌ریزند و به نبش قبر فرهنگ جنسیتی می‌پردازند. درواقع زنان پرده‌دری می‌کنند و مردان پرده‌پوشی. مردان می‌بینند و زنان می‌گشایند. زیمل برآن بود که هجوم هرچه بیشتر زنان برای ترک کردن حلقه تنگ زندگی خانوادگی و همسایگی به‌منظور مدرن شدن به قیمت دیگر زنان کمتر مترقی در همان جامعه به دست خواهد آمد (هله، ۱۳۹۴: ۱۲۴) یک گروه از زنان چه‌بسا مجبور شوند فداکاری کنند تا گروه دیگر زنان بتوانند مدرن شوند. در آستانهٔ مدرن شدن، فرد، دیگر نمی‌توانست درون خانوادهٔ پدرسالار محصور شود و درنتیجه، گروه اجتماعی نخستین می‌ترکد و از درون فرومی‌ریزد، اعضا شروع به ترک آن می‌کنند. این زنان معاصر هستند که فردیت یافته‌اند و موانع را بدل به فرصت ساخته و از در، پُلِ پیوند زنانه و اتحاد علیه مردان می‌سازند تا از موقعیت تاریخی مخدوش خود اعادهٔ حیثیت نمایند. درست است که در هر دو فیلم، زنان تاب قدرت فیزیکی مردانه را ندارند و نمی‌توانند از در، سد مستحکم بسازند، اما این بدان معنا نیست که نمی‌توانند در برابر سلطهٔ مردانه مقاومت کنند. زنان بر ویرانه زندگی رقم می‌زنند و بر گور مخوف طرحی نو درانداخته و منتظر درهای بسته نمی‌مانند. زنان نسل‌اندرنسل با رد و انکار پنهان‌کاری سازمان‌مند مردانه به نزاعی تاریخی با مردسالاری و سنت‌گرایی پرداخته و بعضاً بهای کاوش راز و اجتناب از پنهان‌کاری را نیز دادند. زنان به تعبیر زیملی ماجراجویان عرصهٔ زندگی هستند؛ همان کسانی که یقین و شک را در هم می‌آمیزند و به حقیقت نائل می‌شوند. آنها تداوم زندگی روزمره و بداهت فاجعه را درهم می‌شکنند.

1 Vandenberghe

درست است که از یک نمای بیرونی، درون وحدت دارد و همگن است (آن‌طور که در نگاهِ مشتری رفوی فرش می‌بینیم)، اما وقتی از درون به این کلیت می‌نگریم، جُز شکاف و کشمکش در این جغرافیای محصور نمی‌بینیم. همگنی، میل به سرکوب و یکدست‌سازی موقتی است. دیری نمی‌پاید که به مَدد در و امکان عبور و مرور و وارسی این پیوستار منقطع و حقیقت آشکار می‌شود.

سلطه فیلم «خانهٔ پدری» سلطهٔ جمع است که روند آن در تقاطع تاریخ و جنسیت و خودآگاهی قیچی می‌شود. وقتی تضاد در این بستر خانوادگی به اوج می‌رسد، می‌تواند در بطن خود آبستن نوعی آشتی تاریخی و برابری باشد و از درون جهنم، سپیده روشنی و حل اختلاف و همکاری بردمد. در تفکر دیالکتیکی واگرایی که فزونی گیرد، همگرایی امکان خلق پیدا می‌کند. از همین روست که در زمان حال، شخصیت ناصر به شکوائیه‌های مریم اعتنا دارد و آن را سرکوب نمی‌کند. زنان حال صدا و سخن پیداکرده‌اند و لازم نیست به پستوها و مدفن‌ها فرستاده شوند.

هرچند «در» برای منیر در «آشغال‌های دوست‌داشتنی» هم دری برای پنهان کردن است؛ اما جنس این پنهان‌کاری با آن دیگری بسیار متفاوت است. درِ خانه منیر برای او حصار امن خاطراتی است که به‌ظاهر در تاریخ معاصر ممنوع شده است. تاریخی که به‌واسطه همین در، آشکار می‌شود که در دوره‌های گوناگون زخم‌ها و ممنوعیات گوناگونی به همراه داشته است. در «آشغال‌های دوست‌داشتنی»، «در» به‌واقع وسیله‌ای برای نمایش «وحدت یکدست و مستمر این هستی» (زیمل، ۱۳۹۵) است؛ یکدستی در بلا و استمرار در مصیبت. ازاین‌روست که منیر نه‌تنها علاقه‌ای به باز کردن این در نشان نمی‌دهد، بلکه در جای‌جای آن با شدت و اضطراب، در را می‌بندد و از بسته شدن آن اطمینان حاصل می‌کند. این تفاوت منیر است با زنان «خانه پدری» که به آشکار کردن، اصرار می‌ورزند، چراکه این در، پناهگاه منیر است نه قتلگاه او.

در این مقاله، در به مثابه یک متن، میانجی گذر به ساختار اجتماعی و سرک کشیدن به مناسبات پیچیده و تاریخی ـ فرهنگی انسانی بود. معتقدیم می‌توان از خلال اشیاء و چیزها به تحقیق پیرامون مناسبات اجتماعی پرداخت و اشیاء را به سخن درآورد تا از موضوعات و مقولات کلان‌تری سخن به میان آورد.

به لحاظ منظومهٔ اشیاء می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که در فیلم خانهٔ پدری، فرش، دیوار و قفل، کارکرد پنهان‌سازی و نهان‌گری دارند. قفل و دیوار عامل مسدود سازی‌اند، اما از سویی دیگر چراغ، تیشه و در، کارکرد آشکارکنندگی و نجات‌بخشی دارند. دیوار و قفل در واقع ناظر به نوعی انسداد تاریخی و روایتی دستکاری شده و کژدیسه بودند. دیوار و قفل همان تصلبی را

داشتند که فرهنگ پدرتبار و مردسالار ایرانی و همان خشونتی را تحمیل می‌کردند که خشونت خانوادگی و نابرابری جنسیتی. در، خبر از گشودگی و امکان مداخله در واقعیت سخت می‌داد. چراغ مؤید نوعی آگاهی تاریخی بود که بر واقعیت می‌تابید و سویه‌های ظلمانی آن را آشکار می‌کرد. تیشه نیز به‌مثابه نوعی برش عمل می‌کرد که نسل‌های متأخر بر عقل سلیم رایج وارد کرده و پیوستار پنهانکاری و دروغ را می‌گسست و به تفحص روایت اصیل برمی‌آمد. خانه نیز در کلیت خود چونان یک موزه است که با حفره‌ها و دالان‌هایش ما را به فراخوانی حافظهٔ تاریخی فرامی‌خواند. جستجوی خاطراتی که اکنون نوستالژی‌زَده نیست، بلکه آمیزه‌ای از دَرد، تحسر و حیرت است.

منابع

تنهایی، ابوالحسن (۱۳۸۶) ساختارشناسی کنش پیوسته در نظریهٔ کنش متقابل نمادی هربرت بلومر، فصلنامه تخصصی جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی، دوره ۳، شماره ۴.

توفیق، ابراهیم، خراسانی، امیر (۱۳۹۳) دوسودایی فضا در زیمل. فصلنامه مطالعات جامعه شناختی، دوره ۲۱، شماره دو، صص ۳۰ – ۹.

ذکایی، محمد سعید (۱۳۹۰) مطالعات فرهنگی و مطالعات حافظه، مجله مطالعات اجتماعی ایران، پاییز دوره ۵، شماره ۳، صص ۹۶ – ۷۲.

زیمل، گئورگ (۱۳۹۵) گئورگ زیمل: گزیده مقالات، با مقدمه زیگفرید کراکوئر، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران: انتشارات دنیای اقتصاد.

ژلنیتس، آندری (۱۳۹۶) فضا و نظریه اجتماعی، ترجمهٔ آیدین ترکمه. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

غفاریان، متین (۱۳۸۶) این پدر آخر: جورج زیمل: یک زندگی فکری، خردنامه همشهری آبان ۱۳۸۶ شماره ۲۰، صص ۷۷-۷۶.

فروزنده، محمدرضا. منصوری، سید امیر (۱۳۹۸) تأملی بر مکان‌مندی صورت‌بندی اجتماعی در فضای شهری بر مبنای جامعه شناسی فضای گئورگ زیمِل، نشریه علمی باغ نظر، ۱۶ (۷۳): صص ۷۶ – ۶۵.

فریزبی، دیوید (۱۳۸۶) گئورگ زیمل. ترجمهٔ شهناز مسمی پرست. تهران: انتشارات ققنوس.

کاظمی، عباس (۱۳۸۴) پروبلماتیک زندگی روزمره در مطالعات فرهنگی و نسبت آن با جامعه ایران، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پاییز و زمستان، شماره ۴، از ص ۹۷ تا ۱۲۲.

کاظمی، عباس (۱۳۹۴). سخنرانی درباره گئورگ زیمل و زندگی روزمره؛ زیمل پرسه زن خوابگرد زندگی روزمره، گزارشی از محسن آزموده، روزنامه اعتماد، پنج‌شنبه ۲۹ بهمن ۱۳۹۴، شماره ۳۴۶۹

کاظمی، عباس (۱۳۹۵). امر روزمره در جامعه پسا انقلابی. تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.

کاظمی، عباس (۱۳۹۷). زیبایی‌شناسی زباله، گزارش سخنرانی در گالری فرمانفرما، روزنامه ایران، صفحه (۱۰) اندیشه، شنبه ۲۲ دی ۱۳۹۷، شماره ۶۹۷۲.

کاظمی، عباس و محمودی، بهارک (۱۳۸۷) پروبلماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پاییز، شماره ۱۲، از ص ۸۹ تا ۱۱۴

کالینز، رندل (۱۳۷۹) هوسرل، شوتس، گارفینگل، ترجمهٔ شهرام پرستش، فصلنامه فلسفی- ارغنون، شماره ۱۷.

کرایب، یان (۱۳۸۲) نظریهٔ اجتماعی کلاسیک، ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست، تهران: نشر آگه، چاپ اوّل.

کوزر، لیوئیس (۱۳۸۵) زندگی و اندیشهٔ بزرگان جامعه‌شناسی، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی، ۱۳۷۹، چاپ هشتم.

لاجوردی، هاله (۱۳۸۴) فکت، دهشت و سکوت: تأملی بر چهارشنبه سوری، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پاییز و زمستان، شماره ۴، از ص ۱۵۱ تا ۱۶۲.

لوین، دونالد ان (۱۳۸۱) آینده بنیانگذاران جامعه‌شناسی، ترجمهٔ غلامعباس توسلی، تهران: نشر قومس.

واندنبرگ، فردریک (۱۳۸۶). جامعه‌شناسی جرج زیمل، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: نشر توتیا.

هوله، هرست (۱۳۹۴). اندیشه اجتماعی گئورگ زیمل، ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست، تهران: نشر گل‌آذین، چاپ اوّل.

Houtum, Henk Van and Struver Anke (2002) Borders, Strangers, Doors and Bridges, Space & Polity, Vol. 6, No. 2, 141–146.

Simmel, G. (1997) Simmel on culture. London: SAGE .