

پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۵، شماره ۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۴، صص ۷۳-۵۱

معناسازی برای خانه؛ زندگی روزمره تهران در فیلم‌های سینمایی

مریم ارمغان*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۴/۲۱

چکیده

معنا، مدلول و مضمون هر چیز است و تداعی‌ای که در پس آن ذهن ایجاد می‌شود. هدف پژوهش حاضر، یافتن معنای خانه و مؤلفه‌های شکل‌دهنده آن در زندگی روزمره زیست‌کنندگان خانه است. مقاله حاضر سعی دارد بر همین مبنا و با مطالعه خانه‌های بازنمایی‌شده در چهار فیلم سینمایی مربوط به تهران که طی سال‌های ۱۳۸۷-۱۳۹۱ در شبکه سینمای خانگی توزیع شده‌اند، فرآیند معناسازی برای خانه و مؤلفه‌های اصلی آن را استخراج کند. به این منظور، فیلم‌های «سر به مهر»، «حوالی اتوبان»، «سعادت‌آباد» و «اینجا بدون من» انتخاب و با روش گراند تئوری، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج پژوهش، گویای آن است که نظام معناساز برای خانه، در تجربه تهران روایت‌شده در فیلم‌ها متشکل از پنج مؤلفه «ادراک حسی»، «نشانه‌ها و نمادها»، «روابط اجتماعی»، «مالکیت» و نیز «کالبد» است. فضا زمانی معنای خانه را می‌پذیرد که اولاً، واجد ارتباطاتی با مؤلفه‌های مذکور باشد و دوماً این ارتباط، در اشکال مثبت و نه نابهنجار آن تجربه شود. پژوهش همچنین گویای آن است که در نظام ارائه‌شده، روابط اجتماعی و کیفیت آن، بیش از سایر مؤلفه‌ها در فرآیند معناسازی برای خانه ایفای نقش می‌کند. این روابط چه در قالب مناسک و چه در قالب الگوهای زندگی روزمره می‌توانند معنا را برای خانه، ایجاد و در آن انباشت کنند. در مقابل، نقش کالبد معمارانه، کمتر تصویر شده و تأکید به جای فضای ثابت بر فضاهای نیمه‌ثابت است.

کلید واژگان: انسان‌شناسی، تهران، زندگی روزمره، فضای خانگی، فیلم سینمایی، نظام معناساز، معماری.

* استادیار گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران

مقدمه

خانه، در زبان انگلیسی با دو واژه خطاب می‌شود که بیانگر دو وجه اساسی آن است. وجه اول، بعد سرپناهی آن است که متوجه ابعاد کالبدی خانه بوده و با واژه house خطاب می‌شود و وجه دوم که به بعد هویتی و معنایی آن اشاره دارد، بخش غیرکالبدی خانه را نشانه می‌گیرد و با واژه home شناخته می‌شود. از مهم‌ترین مسائلی که ذیل رویکرد انسان‌شناسی فضای خانگی مطرح شده ارتباط خانه با معنا است که پیچیدگی‌های بسیاری دارد. «معنی»، مقصد، مدلول و مضمون یک کلام یا موضوع است؛ «پاسخ‌های درونی هستند که مردم به محرک‌ها می‌دهند» (محسنیان راد، ۱۳۹۱: ۱۶۹). معنی، خود، موضوع رشته‌های مختلفی از دانش بشری است که از آن جمله می‌توان به زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، ارتباط‌شناسی و ... اشاره کرد. در مطالعات انسان‌شناسانه نیز عموماً فهم معنی از خلال رویکردهای پدیدارشناسانه صورت گرفته است که بیش از هر چیز احساسات و تجربیات اصیل افراد را در ارتباط با خانه افشا می‌کنند.

معنی با حرکت در محور زمان و محور مکان، تنوع و تغییراتی را در خود پذیرا می‌شود؛ به عبارت دیگر، خانه نوسنگی ایرانی که در بسیاری از موارد، محل دفن اموات نیز محسوب می‌شد نمی‌تواند همان معنایی را داشته باشد که بسیاری از خانه‌های خوابگاهی امروز خصوصاً در شهرهای بزرگ دارند. تفاوت معنی را نزد اندیشمندان مختلف یک دوره و یک مکان نیز می‌توان بررسی کرد. درحالی‌که باشلار، از نقش خانه‌های سنتی فرانسه در پویایی روح و تخیل بشری صحبت می‌کرد، لوکوربوزیه، همان سبک خانه‌سازی را عامل بیمار کردن روح انسانی دانسته و کنایه «موزه‌های شخصی» را برای تحقیر آن خانه‌های سنتی به کار می‌برد (موران، ۲۰۰۶)؛ بنابراین معنی خانه، مسئله‌ای فرهنگی و متغیر است و با فاصله گرفتن از خانه‌های ساده باستانی و نفوذ پیچیدگی فزاینده جهان جدید به فضای درون خانه‌های این عصر، این فضا بیش از پیش از کارکرد پناهگاهی خود که «مأمن جسم و روح» بود فاصله گرفته و به «محافظ هویت» تبدیل شده است (دوباتن، ۱۳۸۸: ۱۰)؛ به عبارت دیگر، علاوه بر کارکردهای آشکار خود، کارکردهایی پنهان نیز پیدا کرده و بیش از پیش در نقش یک نماد یا نشانه ظاهر شده است.

از جمله پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه معنی می‌توان به مطالعه‌ای اشاره کرد که نشان می‌دهد پاسخ‌های افراد به سؤال درباره خانه، به سادگی، ساختمان‌ها یا اشکال معمارانه مورد انتظار را منعکس نمی‌کنند بلکه اغلب از طریق مؤلفه‌های شخصی یا اجتماعی‌ای قابل شناسایی هستند که در هر ساختار فیزیکی‌ای می‌توانند قرار داشته باشند. افراد گاه از سرزمین و کشور، محله، ناحیه، خانه والدین، خانه دوستان، خانه کودکی، فضاهای اجاره‌ای با جای خواب و صبحانه و حتی از اتاق به عنوان خانه‌هایشان یاد می‌کنند؛ بنابراین، این فرض که هر شخص فقط یک خانه دارد زیر سؤال می‌رود. هر فضا به میزانی که بتواند نیازهای در حال تغییر افراد را برآورده سازد می‌تواند حس خانه را برای او ایجاد کند. همچنین فضایی که یک شخص به آن خانه می‌گوید، الزاماً از نظر دیگری خانه نیست.

کیفیتی که می‌توانند یک فضا را از منظر افراد به خانه تبدیل کنند، حاصل یک شبکه معنایی شخصی و پیچیده از مؤلفه‌هایی چون شادی، تعلق، مسئولیت، امکان بیان خود، بقا و دوام، حریم خصوصی، چشم‌انداز زمانی، دانش، مقصدی برای برگشتن، خویشاوندی، انس و پذیرایی، محیط احساسی، ساختار فیزیکی، خدمات، سبک معمارانه، محیط کاری و... هستند (سیکسمیت، ۱۹۸۶).

مطالعه‌ای بر روی مردم هلند انجام شده که اتمسفر دلپذیر خانه را با ترکیبی از عناصر معمارانه و عوامل اجتماعی - روان‌شناختی در ارتباط قرار می‌دهد. ذیل عناصر معمارانه، مکان و ویژگی‌های آن از حیث سه مؤلفه چیدمان و ارتباط میان فضاها، اندازه و نیز شکل آن‌ها، مورد بررسی قرار گرفته و عوامل اجتماعی - روان‌شناختی نیز ذیل عنوان زمان دلپذیری، با پنج عامل برقراری ارتباط با یکدیگر، در دسترس یکدیگر بودن، آرامش بعد از اتمام کار، آزادی برای انجام کاری که می‌خواهی، مشغول بودن بدون خستگی مرتبط دانسته شده است (پنارتز، ۲۰۰۶). کتاب کوپر مارکوس با عنوان *خانه آینه خویشتن* در جستجوی معنای عمیق خانه در ذهن زیست‌کنندگان خانه‌ها است. این کتاب بر اساس پژوهشی که پیش‌تر با عنوان *خانه نمادی از خویشتن* صورت گرفته بود، نگاشته شده است. او از میانه‌های دهه ۱۹۷۰، با بیش از شصت نفر راجع به خانه‌هایشان صحبت کرده است که اغلب در منطقه خلیج سانفرانسیسکو ساکن بوده‌اند: زن و مرد، جوان و پیر، مالک و مستأجر، عمارت‌های شهری و آپارتمان‌های اجاره‌ای، کلبه‌ها، خانه‌های متحرک و ... افرادی که مصاحبه شده‌اند دارای پیشینه‌های متفاوتی بودند اما چیزهای مشترکی داشتند: همگی احساسات عمیقی راجع به جایی که زندگی می‌کردند و جایی که قادر بودند احساساتشان را با مارکوس به اشتراک بگذارند، داشتند (کوپر مارکوس، ۱۹۹۷).

مقاله حاضر سعی دارد معنی خانه را در تهران امروز مورد بررسی قرار دهد، شهری که تراکم بالای جمعیتی، کمبود زمین، قیمت بالای مسکن و کالایی شدن شدید آن^۱، هر روز بیش از پیش به سوی بلندمرتبه‌سازی و کوچک‌سازی خانه‌ها متمایل می‌شود. این پژوهش، از خلال مشاهده تعدادی از فیلم‌های سینمایی چند سال اخیر که خانه‌های تهران را بازنمایی می‌کنند صورت گرفته و سعی دارد عناصر سازنده معنای خانه را از زندگی روزمره شخصیت‌های این فیلم‌ها استخراج نماید.

چارچوب نظری

مطالعاتی که خانه را از جهت ابعاد غیرکالبدی و ذهنی آن مورد بررسی قرار می‌دهند، رویکردهای متأخری محسوب می‌شوند و در واقع واکنشی به رویکردهای مادی‌ای هستند که صرفاً این فضا را به عنوان یک پدیده فناورانه مورد بررسی قرار می‌دادند. از جمله رویکردهای

^۱ بر اساس سرشماری ۱۳۹۰ مرکز ملی آمار، استان تهران با دارا بودن حدود ۲۰ درصد از فضاهای مسکونی خالی از سکنه کل کشور، رکورددار این شاخص است.

فلسفی منتسب به این جریان، پدیدارشناسی است که در حوزه معنا و مطالعه آن، بسیار به کار گرفته شده است. تأثیر این رویکرد را در ادبیات انسان‌شناسی می‌توان ذیل نظریه‌های مختلفی از جمله انسان‌شناسی شناختی یا شناخت‌شناسی مردمی^۲ پی گرفت که فرهنگ را مجموعه‌ای از ذهنیت‌ها، ارزش‌ها و تصاویر ذهنی نظم‌دهنده به رفتار تعریف کرده و به دنبال درک فرآیندهای این شناخت و نیز شباهت‌ها و تفاوت‌هایش بین افراد مختلف است. تحلیل مؤلفه‌های از جمله روش‌های شناخته‌شده این حوزه نظری است که معتقد است در هر حوزه معنایی، برای درک سازوکارهای شناخت می‌بایست اقدام به شناسایی مؤلفه‌ها یا بلوک‌های معنایی‌ای تشکیل‌دهنده آن حوزه و نیز کشف روابط بین آن‌ها کرد (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۴۳-۲۴۱).

با این حال توجه به ذهن، عموماً به معنای نادیده گرفتن ارتباط با عینیت و کالبد نیست و این موضوعی است که در پدیدارشناسی، هوسرل ذیل مفهوم «نیت‌مندی»، «جهت‌مندی» یا «قصیدت» ذهن یا آگاهی از آن صحبت می‌کند و منظور این است که آگاهی همیشه از چیزی و نسبت به چیزی است؛ بنابراین با یک موضوع آگاهی همراه است. به همین دلیل گفته می‌شود «پدیدارشناسی، بازگشت به چیزهاست، یعنی مخالفت با تجربه‌ها و ساختارهای ذهنی» (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۸: ۱۸). نوربرگ شولتز ذیل بحث «روح مکان» خود به شیوه دیگری این بحث را مطرح کرده و از تأثیر مفهوم «خصلت» صحبت می‌کند. او می‌گوید کنش‌های متفاوت، خواهان مکان‌هایی با خصلت‌های متفاوت هستند. به عنوان مثال، یک باشگاه می‌باید «حفاظت‌کننده»، یک اتاق کار «کاربردی»، یک محل رقص «نشاط‌انگیز» باشد. خصلت، حالتی مرتبط با ساختار مادی و شکل مکان است (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۸). این «خصلت» در نوشته‌های الکساندر، با عنوان «کیفیت بی‌نام» مطرح شده است که مبنای حیات و روح هر بناست (الکساندر، ۱۳۸۱، ۱۷). در همین راستا، آموس راپاپورت از نتایج آزمایشی صحبت می‌کند که بیانگر تأثیر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه محیط بر روی دآوری‌های افراد در مورد یک مجموعه عکس است. در این آزمایش، افراد واقع شده در محیط زشت، نمره‌های کمتری به عکس‌ها داده‌اند. او با استناد به این موضوع، بر تعامل بین هویت و موقعیت تأکید می‌کند (راپاپورت، ۱۳۸۴).

موریس مرلوپونتی، فیلسوف پدیدارشناس، این اتصال عینیت به ذهنیت را به شیوه دیگری در اثر معروف خود با عنوان *پدیدارشناسی ادراک حسی* مورد بررسی قرار داده و به «سوژه محض» که با تقلیل پدیدارشناختی قابل حصول باشد معتقد نیست. او برای «تن» اهمیت خاصی قائل است و «تن آگاه» یا «آگاهی تن‌یافته» از او هستند. مرلوپونتی معتقد است که ادراک، حالتی از اندیشه و زیرمجموعه‌ای از آن نیست بلکه به مراتب اساسی‌تر است، به طوری که یک کودک، حتی پیش از آن که توانایی اندیشیدن پیدا کند امکان ادراک را دارد. در اندیشه مرلوپونتی، محل ادراک، نه ذهن بلکه تن است (کارمن، ۱۳۹۰: پیروانی ونک، ۱۳۸۹).

²ethnoscience

یوهانی پالاسما این بحث مرلوپونتی را بیش‌تر پرورانده و تا بدان جا پیش می‌رود که در خصوص نظام سلسله‌مراتبی موجود بین حواس و توقف حس بینایی و سرکوب سایر حواس، اعتراض کرده و هدف خود را بازگرداندن تعادل به قلمرو ادراکات حسی قرار می‌دهد. او معتقد است درنهایت اثر معماری در مجموعه‌ای از تصاویر بصری مجزا خلاصه نمی‌شود بلکه در مادیت مصالح و حضور معنوی آن درک می‌شود و در هر دو زمینه ساختارهای فیزیکی و معنوی امتزاج یافته و مشارکت دارد. در واقع سطوح و اشکال، به منظور لمس لذت‌بخش چشمان شکل می‌گیرند (پالاسما، ۱۳۸۸: ۵۶).

بنا بر آنچه پیش‌تر اشاره شد می‌توان دریافت که مطالعه ذهن، همواره با ارجاع به جهان عینی امکان‌پذیر است و بدن، واسطه این ارتباط است؛ ارتباطی که در حالتی متعادل می‌بایست از خلال همه حواس پنج‌گانه برقرار گردد. راپاپورت معتقد است سازمان‌دهی یا نظم طراحی‌شده برای محیط نیز می‌تواند در ایجاد و تداعی معنای خاصی برای آن مؤثر باشد. از نظر او نظم‌دهی به محیط، از خلال سازمان‌دهی چهار عامل «فضا»، «زمان»، «روابط» و «معنی» صورت می‌گیرد. در این الگو، معنای محیط، از طریق ارتباطات غیرکلامی و شاخص‌هایی چون شکل، جنس و اجزاء کالبدی محیط قابل درک است و با تغییر هر کدام از سه عنصر دیگر می‌تواند تغییر کند (راپاپورت، ۱۳۸۴). فضا یکی از عناصر الگو چهارگانه راپاپورت است که ادوارد هال انسان‌شناس با تقسیم‌بندی سه‌گانه خود مبنی بر «فضای ثابت»، «فضای نیمه‌ثابت» و «فضای بی‌شکل» درک این مفهوم بسط می‌دهد. فضای ثابت از نظر او جلوه‌های مادی و ساختمان‌ها هستند. فضای بی‌شکل، شامل اشیاء، مبلمان و وسایلی است که درون فضای ثابت چیده می‌شوند و فضای بی‌شکل نیز به ارتباط بین انسان‌ها و فواصلی که نسبت به یکدیگر حفظ می‌کنند اشاره دارد (هال، ۱۳۸۴). راپاپورت در بین این انواع سه‌گانه فضا در نظر هال، دو مورد آخری را معنادارتر می‌داند و می‌گوید که معنای بیش‌تری در آنها کدگذاری شده و از خلال آنها منتقل می‌شوند چرا که در بسیاری موارد، فضاهای ثابت، دقیقاً یکی هستند و تنها فضاهای نیمه‌ثابت و یا بی‌شکل‌اند که ماهیت‌هایی جداگانه به آنها می‌دهند (راپاپورت، ۱۳۸۴).

علاوه بر ادراک حسی ما از جهان عینی و نیز شیوه سازمان‌دهی، الکساندر، راه دیگری را برای معنی یا «هویت بخشیدن» به فضا پیشنهاد می‌کند که شامل تکرار مستمر الگوهای رویدادها است که گاه انسانی و گاه طبیعی‌اند. الگوهای رویدادها با الگوهای صوری خاصی در فضا پیوندی ناگسستنی دارند و البته در کشاکش کالبد و معنی، معنی را بااهمیت‌تر می‌داند: «آن عده از ما که به بنا تعلق‌خاطری دارند مایل‌اند خیلی راحت فراموش کنند که همه حیات و روح هر فضا و همه‌ی ادراک ما در آن فضا، نه صرفاً به محیط کالبدی آن، بلکه به الگوی رویدادهایی بستگی دارد که در آنجا اتفاق می‌افتد» (همان: ۵۲). رویدادهای زندگی روزمره، گاه بسیار ساده و پیش‌پافتاده هستند: «[...] ماهیان می‌میرند، آب جاری می‌شود، عشاق قهر می‌کنند، کیکی می‌سوزد، گربه‌ها دنبال هم می‌کنند، گنجشکی پشت پنجره اناقم می‌نشیند، دوستان به هم می‌رسند، ماشینم خراب می‌شود، عشاق به وصال می‌رسند، بچه‌ها

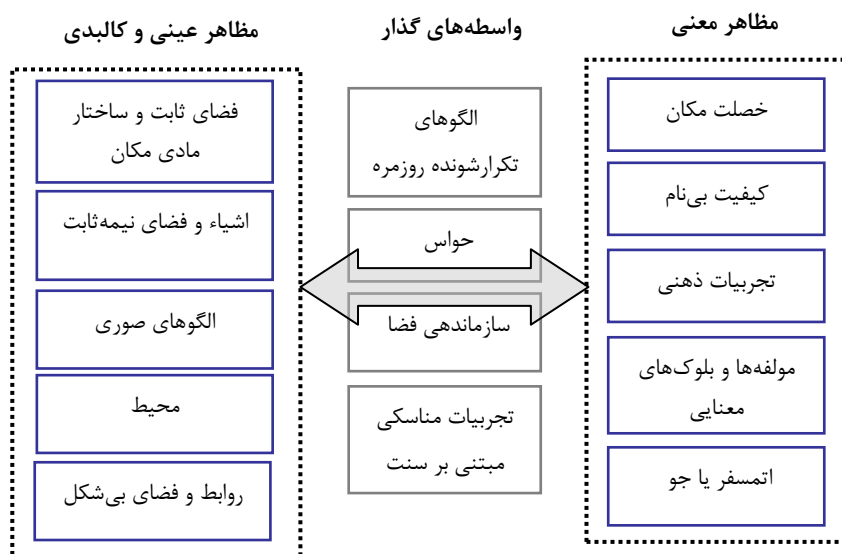
به دنیا می‌آیند، پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها بی‌پول می‌شوند...» (همان). به این ترتیب رویدادهای طبیعی نیز به اندازه رویدادهای انسانی بااهمیت هستند: «آفتابی که بر لب پنجره می‌تابد و بادی که بر سبزه‌ها می‌وزد رویداد است» (همان: ۵۴). علاوه بر الگوهای رویدادها درون هر بنا، می‌توان به الگوهای معینی از نسبت‌های میان عناصر بنا اشاره نمود. این الگوهای صوری، مجموعه نسبت‌هایی را در فضا مقرر می‌کند (همان: ۷۲ و ۷۶). مثلاً درون یک خانه فضای باز ایوان یا حیاط با فضا بسته‌ی خانه، نسبتی دارند.

به همین دلیل است که همواره برای الحاق معنی به خانه، شیوه‌هایی تدارک می‌دیده‌اند که از ابتدای تصمیم‌گیری برای ساخت یک خانه و به شیوه‌هایی آیینی (در قالب قربانی، دعانویسی، دادن نذری و برگزاری جشن، نصب نمادهای خوش‌یمن و...) اجرا می‌شده‌اند و تولید و بازتولید آنها در تمام مدت سکونت درون خانه نیز ادامه داشته است (آنتونیادس، ۱۳۹۱: ۱۵۶-۱۵۱). بخشی از این تلاش، به واسطه تجربه‌های زندگی روزمره و برخی نیز به واسطه برگزاری آیین‌ها یا مناسک مختلفی (چون عروسی، عزا و...) صورت می‌گرفته است. «مناسک، برساخته‌ای فرهنگی از نظام ارتباطات نمادین است. مناسک از تسلسل منظم و الگومند کلمات و اعمال ساخته شده است» (تامبیا^۳ به نقل از بوی، ۱۳۹۲). مناسک هر چند یک مفهوم مذهبی است اما لزوماً محدود به قلمروهای مذهب نیست و در یک تقسیم‌بندی عام می‌توان آنها را به «مناسک گذار» و «مناسک تقویت و تشدید» تقسیم کرد که اولی مربوط به گذر یک فرد از یک موقعیت اجتماعی به موقعیت دیگر بوده و دومی طبیعت یا کل جامعه را در برمی‌گیرد و هدف از برگزاری آن، تحکیم برخی ارزش‌های نگه‌دارنده جامعه است. از آن جمله می‌توان به برخی مراسم عبادی روزانه یا هفتگی، مراسم مربوط به کشاورزی و برداشت محصول و... اشاره کرد (سعیدی مدنی، ۱۳۸۵: ۲۶۹-۲۶۴).

به این ترتیب رویکردهای مختلف، توجه به کالبد معماری را در برانگیختن معنی در ذهن انسان ضروری و معنی را حاصل ترکیب پیچیده‌ای از عناصر کالبدی معمارانه با تجربیات ذهنی ساکنان می‌دانند. همان‌طور که گفته شد، این گذار بین کالبد و معنی، از طریق واسطه‌هایی صورت می‌گیرد که در نمودار ۱ نمایش داده شده است. گذار بین «عینیت و مظاهر کالبدی» و «معنی و مظاهر ذهنی آن» به واسطه برخی فرآیندها و ابزارها صورت می‌گیرد که در اینجا به چهار نمونه ادراکات حسی، سازمان‌دهی فضا، تجربیات مناسکی و نیز الگوهای تکرارشونده روزمره اشاره شده است.

^۳Tambiah

نمودار ۱: رویکرد نظریه‌های مختلف به نقش کالبد و معنی در فضای معماری



منبع: نگارنده

پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های اصلی پژوهش حاضر به شرح زیر است:

۱. در تجربه زندگی روزمره بخشی از مردم تهران و با استناد به فیلم‌های انتخاب‌شده، کدام مؤلفه‌ها در معنابخشی به خانه نقش دارند؟
۲. کالبد معماری چه نقشی را در این معنابخشی ایفا می‌کند؟

روش پژوهش

از آنجایی که معنی خانه از طریق ارائه تفسیرهای مختلف و متعدد از خانه حاصل می‌شود، به منظور نگارش این مقاله، ۴ فیلم سینمایی که طی چند سال اخیر ساخته شده‌اند و به لحاظ زمانی، امروز و به لحاظ مکانی، تهران را بازنمایی می‌کنند و در شبکه سینمای خانگی توزیع شده‌اند انتخاب شده است. در انتخاب این فیلم‌ها علاوه بر مسئله زمان و مکان، به شاخص‌هایی دیگری نیز توجه شده است. از جمله ژانر آنها که اجتماعی است و موضوعی خانوادگی را نمایش می‌دهد. همچنین جریان داشتن روایت داستان یا بخش قابل توجهی از آن در فضای خانه نیز لحاظ شده است. ضمن آنکه تأکید بر آن بوده است تا بازنمایی خانه در بافت طبیعی و معمولی آن مورد بررسی قرار گیرد، به همین رو فیلم‌هایی انتخاب شده‌اند که خانه، نه موضوع مشخص آنها بلکه ظرف فضایی وقوع رویدادها است. همچنین به لحاظ موضوع نیز تأکید بر گونه‌های اسکان رسمی بوده است. در انتخاب فیلم‌ها بر اساس منطق

نمونه‌گیری کیفی عمل کرده‌ایم و به طور مشخص از فن «نمونه‌گیری نظری»^۴ بهره گرفته‌ایم. «نمونه‌گیری نظری، نوعی گردآوری داده است که بر اساس مفاهیم در حال تکوین انجام می‌شود» (استراوس و کرین، ۱۳۹۰: ۲۱۸). به این معنا که در آن «به سراغ جاه‌آدم‌ها و رویدادهایی می‌رویم که امکان کشف گوناگونی‌ها را به حداکثر برساند و مقوله‌ها را از لحاظ ویژگی‌ها و ابعاد غنی کند» (همان). مقوله‌ای که بر اساس آن نمونه‌گیری آغاز شد «شکل خانه» بود که ذیل دو ویژگی «آپارتمانی» و «شخصی» تقسیم‌بندی شد و حین کار با اضافه شدن مقوله «قدمت» با دو ویژگی «قدیمی» و «جدید» تکمیل شد. بر این اساس چهار الگوی «آپارتمانی قدیمی»، «آپارتمانی جدید»، «شخصی قدیمی» و «شخصی جدید» در انتخاب نمونه‌ها لحاظ شده و مجموعاً ده خانه مورد بررسی قرار گرفته است. در خصوص شیوه تحلیل داده‌ها نیز از کدگذاری باز^۵ که از مراحل روش گراند تئوری^۶ (نظریه برخاسته از داده‌ها) است استفاده شده است. این فن فرآیندی تحلیلی است که منجر به شناسایی مقوله‌ها و نیز ویژگی‌ها و ابعادشان از خلال متن می‌شود. «در جریان کدگذاری باز، داده‌ها به پاره‌های مجزا خرد می‌شوند و با دقت مورد بررسی قرار می‌گیرند و از جهت شباهت‌ها و تفاوت‌ها با یکدیگر مقایسه می‌شوند» (همان: ۱۲۴). بر اساس آنچه توضیح داده شد، فیلم‌ها مشاهده و کلیه بخش‌های مربوط به خانه از دل آن استخراج شده است. این بخش‌ها در دو قالب طبقه‌بندی شده‌اند: دیالوگ‌ها و متونی که عیناً و واژه به واژه ثبت شده‌اند و نیز مفاهیم مرتبط با موضوع که از ویژگی‌های بافت زمینه‌ای بوده و از خلال برخی نشانه‌های موجود در بافت و یا برخی رفتارهای غیرکلامی شخصیت‌ها قابل فهم بوده‌اند. در نهایت فرآیند کدگذاری، بر روی هر دوی این داده‌ها صورت گرفته است.

معرفی فیلم‌ها

حوالی اتوبان (۱۳۸۷)، کارگردان: سیاوش اسعدی. موضوع فیلم به زندگی زن جوانی به نام سیما در تهران بازمی‌گردد که با فاش شدن گذشته ناپهنجارش در اثر دیدن اتفاقی یک دوست قدیمی به نام پردیس، زندگی مشترک خود را از دست می‌دهد و ناچار به خانه پدری که قبلاً از آن فرار کرده بود بازمی‌گردد. پردیس، یک روسپی است و سیما نیز زمانی با او زندگی می‌کرده است. در این فیلم، جمعاً ۳ خانه تصویر می‌شود: خانه سیما که یک آپارتمان مدرن در پاسداران تهران است، خانه پردیس که زنی میان‌سال است و در آپارتمانی بالای یک عکاسی قدیمی در خیابان خاقانی (مرکز تهران) به تنهایی زندگی و کار (تن‌فروشی) می‌کند. خانه پدری سیما که مادر زمین‌گیر و پیرش با آبجی طلعت که دختری جوان و در شرف ازدواج است در آن زندگی می‌کنند. این خانه شخصی قدیمی در یکی از بافت‌های

⁴ theoretical sampling

⁵ open coding

⁶ grounded theory

فقیرنشین و فرسوده تهران است. محوریت داستان با این خانه و رویدادهای درون آن است و درواقع سیما با پناه بردن به آن، نوعی تحول درونی و بازگشت به خویشتن را تجربه می‌کند. سعادت‌آباد (۱۳۸۹)، کارگردان: مازیار میری. زندگی سه زوج مرفه را در شمال تهران تصویر می‌کند که به بهانه یک جشن تولد دور هم جمع می‌شوند ولی نابسامانی‌های زندگی شخصی هرکدام اجازه نمی‌دهد این میهمانی علی‌رغم سابقه دوستی قوی‌ای که دارند به خوبی برگزار شود. در این فیلم جمعاً ۳ خانه تصویر می‌شود. خانه یاسی و محسن که میزبانان میهمانی هستند و بیش‌تر زمان فیلم درون آن جریان دارد. به احتمال قوی یک خانه شخصی، با ساختاری مدرن و امروزی در شمال تهران. خانه تهمینه و بهرام که یک خانه شخصی ویلایی بزرگ، با پنجره‌هایی سرتاسری و نیز منظره‌ای به استخر شخصی در شمال تهران است و نهایتاً آپارتمان لاله و علی که به تازگی و با تحمل فشاری اقتصادی خریداری شده و هنوز به آن اثاث نکشیده‌اند.

اینجا بدون من (۱۳۸۹)، کارگردان: بهرام توکلی. زندگی یک زن کارگر سرپرست خانوار با دو فرزند جوانش را تصویر می‌کند. آنها در خانه‌ای اجاره‌ای در بافت قدیمی تهران زندگی می‌کنند و مادر برای خوشبختی فرزندانش که یکی از آنها معلول و دیگری نیز کارگر و از وضعیت خود شدیداً ناراضی است تلاش می‌کند. در این فیلم جمعاً ۲ خانه تصویر می‌شود: یک خانه شخصی و دارای برخی از المان‌های معماری سنتی از جمله طاقچه، تزئینات دیواری و... که اکثریت زمان فیلم، درون آن می‌گذرد و یک خانه خیالی که در دقایق پایانی تصویر می‌شود؛ خانه‌ای سنتی با شیشه‌های رنگی بزرگ و اغراق‌شده، حوض آب، تخت و...

سر به مهر (۱۳۹۱)، کارگردان: هادی مقدم‌دوست. زندگی دختر تحصیل‌کرده‌ای را تصویر می‌کند که به دور از خانواده، با همخانه خود در تهران زندگی می‌کند و با مشکلات اقتصادی و مسائل روانی بسیاری دست‌به‌گریبان است. در این فیلم جمعاً دو خانه تصویر می‌شود. خانه صبا و همخانه‌اش که آپارتمانی قدیمی در تهران است و مالکان، قصد تخریب و نوسازی آن را دارند. بخش قابل توجهی از زمان فیلم در این خانه و روزمرگی‌های صبا و خلوتش می‌گذرد و خانه پدری صبا در یکی از شهرهای نزدیک به تهران که خانه‌ای شخصی با یک زندگی خانوادگی نسبتاً سنتی است.

با توجه به داده‌های دیداری و شنیداری فیلم و گفتگوهای شخصیت‌ها راجع به خانه، می‌توان مؤلفه‌های معناساز برای خانه را ذیل پنج مقوله «حواس پنج‌گانه»، «نمادها»، «روابط انسانی»، «مالکیت» و «کالبد» قرار داد که در ادامه به توضیح هر کدام پرداخته خواهد شد.

نقش معناساز حواس پنج‌گانه

پالاسما در کتاب خود با عنوان *چشمان پوست* به اهمیت نقش ادراکات حسی و نقش محوری بدن به عنوان مکانی برای ادراک، تفکر و آگاهی تأکید کرده است (۱۳۸۸، ۲۰). خانه

پیش از هر چیز، چارچوبی است که بدن را به عنوان یک نظام زیستی در خود جای می‌دهد و از آن حفاظت می‌کند؛ بنابراین، ارتباط حسی بدن با این فضا از اهمیت بسیار زیادی در ایجاد معنای آن برخوردار است. خانه جایی است که با انباشت تصاویر، صداها، بوها، طعم‌ها و تجربه‌های لمسی ویژه و خاص خود همراه است. در فیلم‌ها نیز آن دسته از فضاهای خانگی که بیش‌تر معنای خانه دارند به کرات، ارجاعاتی به این حواس می‌دهند. به عنوان مثال می‌توان از دیالوگ‌های زیر یاد کرد که در خصوص ارتباط حس لامسه و خانه است:

«خوبی خونه کوچیک همیشه، زود گرم می‌شه» (حوالی اتوبان، خانه پردیس، پردیس خطاب به همسر سیما)
 «بزن در رو پاشا، بسته شد. شنیدی؟ بله سرده؟ شکنجه‌ایه» (حوالی اتوبان، خانه پاسداران، دیالوگ‌های سیما و همسرش)
 «سرد که باشه، قدر خونه‌ات رو بیش‌تر می‌دونی. قدر خونمونه که کلیدش جا مونده دست لیلیا» (حوالی اتوبان، خانه پاسداران، سیما خطاب به همسرش)

همان‌طور که دیده می‌شود در جملات قیدشده، تأکید بر گرمای درون خانه در مقابل سرمای بیرون از آن است. این، گذشته از دیالوگ‌ها از ارتباطات غیرکلامی شخصیت‌های فیلم‌ها نیز قابل درک است؛ مثلاً در حوالی اتوبان، وقتی همسر سیما متوجه گذشته او می‌شود و از خانه بیرونش می‌کند و او پس از مدتی سردرگمی و بی‌کسی، پس از دو سال، به خانه پدریش بازمی‌گردد، پتویی دور خود پیچیده و کنار بخاری، کز می‌کند. ذیل حس لامسه و علاوه بر دمای محیط می‌توان از نوازش صحبت کرد که شکل دیگری از گرماست. خانه، محل نوازش است و مثال بارزی از آن را در اینجا بدون من می‌بینیم، زمانی که مادر روی تخت دختر معلولش دراز کشیده و درحالی‌که او را نوازش می‌کند برایش از آینده بهتری می‌گوید که باور به آن، شرط تحمل این روزهای سخت است. یا در همین فیلم، جایی که پسر می‌خواهد از مادرش دلجویی کند، قصد بوسیدن او را دارد. در این فیلم‌ها، فضاهایی که کمتر حس خانه را دارند، گرچه از نظر گرمای هوا، قابل تأیید هستند اما افراد عموماً در آن‌ها تنها تصویر می‌شوند و نوازش و گرمای محبت در فضا دیده نمی‌شود. «خاطره یک اتاق گرم به تدریج اندام یخ‌زده مرا گرم می‌کند، حس خانه و حس رضایت پوست بدل به تجربه‌ای واحد می‌شوند» (پالاسما، ۱۳۸۸، ۷۲). «حس لامسه، مادر تمامی حواس است و موجب تکامل تجربه ما از جهان و نیز هستی وجودی‌مان می‌شود. حتی ادراکات بعدی نیز در زنجیره‌ای مرتبط با حس لامسه تکمیل می‌شوند» (همان، ۲۱). رنگ‌های سرد دیوارهای خانه در «اینجا بدون من» در رویای شیرین احسان به رنگ‌های گرم تغییر می‌یابد و حتی تعدد رنگ‌های اتاق و شیشه‌های رنگی پنجره دیده می‌شود. در اینجا نیز بینایی، الحاقی بر لامسه است. بینایی سهم مهمی در درک فضا دارد که بیش‌تر متوجه کالبد، شکل، عناصر و اشیاء فضا است.

صدا یکی دیگر از عناصری است که می‌تواند به لحاظ حسی، در معنادار کردن فضای خانه مؤثر باشد. در حوالی اتوبان دو بار و در دو مورد از صحنه‌های حساس فیلم، صدای اذان در پس‌زمینه تصویر و از درون خانه شنیده می‌شود و حال و هوای دیگری به فضا می‌دهد؛ یک بار لحظه‌ای که سیما در نیمه‌های شب به خانه پدری بازمی‌گردد و بار دیگر در آخر فیلم، زمانی که عروسی تمام شده و همه رفته‌اند و ماشین نعلش‌کش در نیمه‌های شب برای بردن جسد مادر که ساعتی پیش فوت کرده آمده است. درحالی‌که سیما، تنها و با چشمانی اشک‌بار، رفتن او و تنها ماندن خودش در خانه را نظاره می‌کند و آوای آشنای اذان که دعوت به زندگی بهتری می‌کند: «حی علی خیر العمل». برای کسانی که در چنین فضایی زندگی کرده‌اند، آهنگ اذان، یکی از مؤلفه‌های حسی معنابخش به خانه است. همچنین با تغییر تجربه شنیداری می‌توان، فضای خانه را تغییر داد و صحنه‌پردازی متفاوتی در آن ایجاد کرد. رد این موضوع به شکل پخش کردن موسیقی مورد علاقه، می‌تواند پی گرفته شود:

«طلعت، شلوغش کن خونه رو. یه نوار بذار. عروسیه» (حوالی اتوبان، خانه پدری، سیما خطاب به خواهرش)
 «اون آهنگه که دوست داشتم رو سارا یکی برام زده. نخندیده‌ها، آهنگ قدیمیه دیگه» (اینجا بدون من، مادر خطاب به بچه‌ها)

در سعادت‌آباد نیز می‌بینیم که میزبان، در آستانه آمدن میهمانانش، یک سی‌دی موسیقی درون دستگاه قرار می‌دهد و طی فیلم، به کرات، متناسب با تغییر حال و هوای میهمانی، سی‌دی را عوض می‌کند. در این فیلم‌ها، از فضاهایی که کمتر حس خانه را دارند، صدایی به گوش نمی‌رسد و عموماً ساکت هستند.

بو و مزه را اما باید از مهم‌ترین حواس مرتبط با خانه دانست که در فیلم‌های مورد بررسی، بیش از همه با مقوله غذا در ارتباط قرار می‌گیرند و حضوری به مراتب قوی‌تر و پربسامدتر از سایر عناصر دارند. حضور سیما در خانه پدری و لحظه‌ای که پس از ساعت‌ها سکوت، او و خواهرش با هم وارد گفتگویی نسبتاً دوستانه می‌شوند زمانی است که سر سفره دونفره‌ای نشسته‌اند و غذا می‌خورند. «خوشمزه است» این دیالوگ سیما سر حرف را بین دو خواهر باز می‌کند. حضور این دو حس، در فیلم سعادت‌آباد- که فرآیند پخت غذا در بیش‌تر زمان فیلم، ادامه دارد - پررنگ است. جایی که بحث درباره غذای چینی دست‌پخت یاسی می‌شود و حس لذتی که افراد، از بو کشیدن در آشپزخانه و صحبت درباره طعم غذا دارند. درواقع بخشی از رویدادی که آن دوره‌می و میهمانی را معنی‌دار می‌کند همین فرآیند پختن و خوردن جمعی است. در اینجا بدون من هم غذا محوریت دارد، چه آنجا که مادر سعی می‌کند غذاهای سنتی خوب (کوکوسیزی، فسنجان؛ قورمه‌سبزی) برای میهمانشان بپزد و پخت آن را به دروغ، منتسب به دخترش کند و چه زمانی که یلدا بعد از مدتی بیماری و اعتصاب غذا حالش خوب می‌شود و نیمه‌شب مادرش را بیدار می‌کند: «مامان

گشتمه، بیا بریم با هم یه چیزی بخوریم» یا صحنه‌ای که برادر سعی دارد با گذاشتن غذا در دهان خواهرش به شکلی محبت‌آمیز، او را دعوت به بهبودی کند. یا این دیالوگ در همین فیلم که خطاب مادر با پسر و میهمانشان است: «تا شما برید تو ایوان، من غذا می‌آورم. تو خونه یه کم بوی غذا پیچیده.» در این فیلم‌ها، در فضاهایی که کمتر حس خانه را دارند هیچ شکلی از آشپزی و بو و مزه تصویر نمی‌شود. حضور کنایی این مفهوم را در سر به مهر می‌توان تماس تلفنی صبا برای سفارش صدمین پیتزایش به اغذیه‌فروشی محل دید و یا دیالوگ سیما خطاب به همسرش در حوالی اتوبان: «بریم شام بخوریم، یه کم اضافه بیاد ببریم خونه؟» پالاسما این پرسش را مطرح می‌کند که «چرا خانه‌های متروکه همیشه یک بوی تهی بودن دارند؟ آیا به این علت نیست که از تهی بودن مشاهدات عینی، رایحه‌ای ویژه برانگیخته می‌شود؟ بنابراین تصاویری که با چشم دیده می‌شود می‌تواند به احساسات چشایی و بویایی بدل گردد» (پالاسما، ۱۳۸۸: ۶۸). از این رو، خانه پیش از هر چیز، ظرفی برای زیستن است و معنای خود را از ادراکات حسی محیط پیرامونی می‌گیرد که هر چه قوی‌تر و متراکم‌تر و خاص‌تر باشند، معنای قوی‌تری را تداعی می‌کنند.

نقش معنا ساز نشانه‌ها و نمادها

در کنار تعاریف مختلف از انسان، نشانه‌شناسان او را گونه‌ای معنا ساز^۷ می‌نامند که این معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها به وجود می‌آورد (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۱). راپاپورت تا حدی نزدیک به این اندیشه تا بدان جا پیش می‌رود که می‌گوید حتی عملی کاربردی مانند ساختن، بیش و پیش از هر انگیزه دیگری از جمله ایجاد سرپناه، نوعی تلاش برای مفهوم بخشیدن به جهان است. او معتقد است انسان در حقیقت، الگوی آرمانی از محیط در ذهن خود دارد که آن را به شکلی ناقص و از طریق ساختن، تجسد می‌بخشد تا از خلال آن بتواند با یادآوری مداوم ایده‌ها و آرزوهایش به تقویت و ترغیب شیوه‌های مطلوب رفتاری در خود و دیگران کمک کند (راپاپورت، ۱۳۶۶). معماری مردمی در نظر او «جهان‌بینی ایست که به صورت دیگری بیان شده است» (راپاپورت، ۱۳۸۸)؛ بنابراین، ذات ساختن خانه، نوعی فعالیت نمادین بوده و این فضا، خود یک نماد است که به چیز(های) دیگری دلالت می‌کند؛ اما نمادی برای چه؟ تعبیر روان‌شناسانه از خانه، آن را معادل خود و نمادی برای آن در نظر می‌گیرند که مصادیقی از این، این‌همانی در فیلم‌های مورد بررسی نیز دیده می‌شود:

«از خودشون و خونشون متنفرم!» (سر به مهر، دیالوگ‌های صبا خطاب به مخاطبان وبلاگش)

«اون پردیس، اونم خونش. برو توش بگرد. من چیزی برای پنهان کردن ندارم» (حوالی اتوبان، دیالوگ سیما خطاب به همسرش)

⁷homo significans

با این مقدمه باید گفت خانه، خود یک نماد است و بخشی از معنایی که می‌پذیرد نیز از خلال فرآیندهای نمادین ایجاد می‌شوند. مقاله حاضر بر اساس مشاهده فیلم‌ها، این فرآیندهای نمادین را ذیل سه دسته قرار داده است. دسته‌ی اول، شخصی‌سازی فضا یا «زدن رنگ تعلق» به آن است. در این جریان، کاربران با استفاده از برخی عناصر فیزیکی مانند تزئینات و مبلمان و...، سلیق خود را در فضا مستحکم کرده و در معرض دید دیگران قرار می‌دهند (بنتلی و دیگران، ۱۳۹۰). نمونه آن را در دیالوگ‌های لاله و همسرش در فیلم سعادت‌آباد می‌توان دید، جایی که برای بازدید از خانه جدیدشان می‌روند و لاله با شور تعریف می‌کند که خانه را به چه شیوه مایل است تزئین کند، شیوه‌ای که در واقع خانه را هر چه بیش‌تر به نمادی از درون او تبدیل می‌کند. مثال جالب‌توجهی از این موضوع را در ماجرای کاناپه قدیمی خانه اینجا بدون من نیز می‌توان سراغ گرفت که خانواده، خصوصاً مادر، سعی زیادی برای تعویض سریع آن دارند تا زندگی‌شان، امروزی‌تر به نظر برسد: «این کاناپه قراضه، روی اعصابه. آبروی آدم رو می‌بره. مرده‌شور ریختشون ببرن. من عوض می‌کنم... من که همه خونه رو نمی‌تونم عوض کنم ولی این کاناپه که عوض بشه... من دارم کاناپه رو عوض می‌کنم. نه اینکه خونه بشه کاخ ولی از این زوار دررفتگی در میاد. این پسره هم که بیاد خونه، نمی‌خوره توی ذوقش» (اینجا بدون من، دیالوگ‌های مکرر مادر خطاب به بچه‌ها). همان‌گونه که کوپر مارکوس نیز اشاره کرده است: «ما امروز راجع به خانه، به عنوان ابزاری برای نمایش و ارتباط، بسیار خود- آگاه هستیم. همسایه‌ها، ملاقات‌کننده‌ها و خودمان، گیرنده‌های مقصود شده‌ی این ارتباط هستیم» (۱۹۹۷: ۹). بنابراین نقش مبلمان در نمایش پایگاه اجتماعی به عنوان بُعدی از «خود» بسیار اساسی است.

دومین موردی که ذیل فرآیندهای نمادین می‌توان ذکر کرد تولید و حفاظت از اشیاء خاطره است. مهم‌ترین شیء خاطره در نمونه مورد بررسی ما، قاب عکس است.^۸ قاب عکس، در پس‌زمینه اغلب خانه‌ها حضور دارد و گاه صراحتاً به آن ارجاع داده می‌شود. به عنوان مثال می‌توان به گفتگوهای همسر سیما با پردیس، در فیلم حوالی اتوبان اشاره کرد. پس از زوم روی قاب عکس دختر پردیس، سؤالی در خصوص همسرش مطرح شده و چنین جوابی را از سوی او در پی دارد: «مرد آدم اگه عشق آدم باشه وقتی بمیره یه عکسش می‌شه دو تا روی دیوار!» و یا سیما خطاب به خواهرش که می‌پرسد چرا بعد از آن همه آبروریزی ناشی از فرار، دوباره به خانه برگشته است، می‌گوید: «برگشتم چون این قاب عکس بهم می‌گه خانواده داری، اگه هیچ جات نبود، پیش خانواده‌ات که جات هست؟» همچنین آینه و شمعدان در فرهنگ ایرانی یک شیء خاطره قوی است.^۹ فیلم سعادت‌آباد با تصویر زنی در آینه شکسته شروع می‌شود که نمادی از شکنندگی و آسیب دیدن یک رابطه خانوادگی است. علاوه بر انباشت اشیاء خاطره، تلاش برای تولید آن‌ها در خانه نیز در فیلم‌ها دیده می‌شود. به عنوان مثال می‌توان به عکس دسته‌جمعی‌ای که یاسی در سعادت‌آباد سعی دارد

^۸ که در ادبیات چارلز ساندرز پیرس Charles Sanders Peirce، یک نشانه شمایی Icon محسوب می‌شود.

^۹ که در ادبیات پیرس، یک نشانه نمادین symbol محسوب می‌شود.

تهیه کند و یا ایجاد شیء خاطره از خلال هدیه دادن و چشم‌روشنی برای خانه. «این آباژور رو تازه خریدی؟» «آره» «قشنگه» «مال تو» «نه بابا» «خودم یکی برای خونه جدیدت می‌خرم» (سعادت‌آباد، دیالوگ‌های لاله و یاسی)؛ بنابراین، خانه در یک تعریف، محل انباشت اشیاء خاطره است و به میزانی که این اشیاء را درون خود پذیرا باشد بعد معنایی آن تقویت می‌شود.

سومین مورد در اینجا، انجام برخی رفتارها یا وقوع پاره‌ای رویدادهای نمادین است که به خانه، نوعی تقدس و اعتبار می‌بخشند. به عنوان مثال می‌توان به ریختن آب پشت سر مسافر اشاره کرد که در حوالی اتوبان شاهدش هستیم و زمانی رخ می‌دهد که پس از پایان مراسم عروسی، سیما با آن، آبجی طلعت را بدرقه می‌کند. این حرکت، رفتاری نمادین، جهت تضمین بازگشت آنها به خانه خودشان است و به شیوه‌ای مناسکی، اهمیت خانه و ضرورت بازگشت به آن را مورد تأکید قرار می‌دهد. مثال دیگر در این زمینه، شکل گرفتن نشانه‌هایی از رشد و حیات، درون خانه است که مصادیق آن را در صحنه‌های مربوط به سرزندگی گل‌ها و آب دادن آنها توسط ساکنان (در سعادت‌آباد و اینجا بدون من) و نیز در رویداد خوش‌یمن لانه کردن قمری در خانه (اینجا بدون من) می‌بینیم. بخشی از فرآیندی که به خانه معنا می‌دهد، از خلال انباشت نمادها و اشیاء خاطره و نیز برخی رفتارها و رویدادهای نمادین صورت می‌گیرد. در فیلم‌های مورد بررسی، فضاهایی که قوی‌ترین معنای خانگی را دارند با بیش‌ترین فرآیندهای نمادین نیز درون خود مواجه هستند. به عنوان مثال می‌توان به خانه مجردی صبا در سر به مهر اشاره کرد که فاقد هر شیء خاطره و رفتارهای نمادینی از این دست است.

نقش معنا ساز روابط انسانی

بر اساس آنچه پیش‌تر در این مقاله بررسی شد، می‌توان گفت: فضا زمانی معنای خانه دارد که بتواند از یک سو، ارتباطی قوی و خاص با بدن و حواس پنج‌گانه برقرار کرده و از سوی دیگر، در قالب یک نظام نمادین، امتداد ذهن و مخزنی برای معانی مختلف باشد. روابط اجتماعی، سومین عنصری هستند که با معنای خانه در ارتباط قرار می‌گیرند. فیلم‌ها گویای آن‌اند که میزان حضور داخل خانه و بیرون از آن، می‌بایست متعادل باشد و بیش از حد در خانه ماندن یا بیش از حد، خارج از آن بودن، هر دو تپیی از بی‌معناسازی این فضا است. به عنوان مثال در اینجا بدون من عدم خروج دختر معلول از خانه و به تعبیر مادرش «قنبرک زدن درون آن» باعث شده مهارت‌های ارتباطی‌اش را شدیداً از دست بدهد و از وضعیت تعادل روانی خارج شود. در مقابل، حوالی اتوبان به خروج بلندمدت و دو ساله فرد از خانه اشاره دارد که آن هم باعث از خودبیگانگی او شده است.

گذشته از مسئله تنظیم حضور در درون و بیرون، نوع ارتباط این دو فضا با هم نیز واجد اهمیت است چرا که خانه، ابزاری جهت حفظ حریم خودی/دیگری و یک مرز فضایی است که درون امن را از بیرون ناامن جدا می‌کند. بیرون می‌تواند به طرق مختلف وارد درون

شده و حریم آن را خدشه‌دار کند. نمونه ساده این تجاوز را می‌توان در سعادت‌آباد دید که راه یافتن یک «دیگری» خطرناک در قالب پرستار بچه به فضای درون و روابط پنهانی‌اش با همسر یاسی، در کاهش معنای خانه و الحاق بار معنایی منفی به آن نقش داشته است. بررسی فیلم‌ها نشان می‌دهد که درک پیچیدگی‌های این مرزبندی چندان ساده نیست چرا که به واسطه فناوری و رسانه، بیرون می‌تواند به شیوه‌هایی نرم‌تر، نامحسوس‌تر و قوی‌تر، درون را به محاصره خود درآورد. نمونه‌های این امر را به طوری بسیار اغراق‌شده در نقش پررنگ و مخمل رسانه موبایل در خانه‌های فیلم سعادت‌آباد می‌بینیم. در این فیلم، استفاده‌های نابجا از موبایل و زنگ خوردن‌های وقت و بی‌وقتش زیاد است و در خصوص خود این وسیله نیز صحبت می‌شود و حتی افراد، آن را به یکدیگر هدیه می‌دهند. موبایل، وسیله‌ای است که از خلال آن، دیگری به درون حریم خودی وارد می‌شود، بی‌آنکه مرزهای کالبدی خانه را درنوردد؛ وارد شدنی که خانه را تا مرز بی‌معنایی پیش می‌برد و یا در اینجا بدون من مادر خانواده در خصوص استفاده از تلویزیون، چنین رویکردی دارد. تلویزیون، پشت به میز غذا است و تنها زمانی که گفتگوهای خانواده سر میز، ساکت می‌شود صدای این رسانه در فیلم به گوش می‌رسد. عکس این مورد را در سر به مهر می‌بینیم که خالی از روابط واقعی و انسانی است و تلویزیون، موبایل، تلفن و کامپیوتر و اینترنت، همواره در خانه و گاه به طور همزمان روشن هستند و قرار است تنهایی صبا را پر کنند، پر کردنی که از او بیش از پیش یک شخصیت خجول می‌سازد و مسائل روانی‌اش تنها از خلال وارد شدن به شبکه‌ای از روابط واقعی، قابل حل می‌شود؛ بنابراین، خانه می‌بایست به مثابه دژی مستحکم، درون را از معرض تعارض بیرون، مصون نگه دارد. گذشته از این نقش تنظیم‌کنندگی بین درون و بیرون، این فضا در درون خود نیز به میزانی که بتواند چارچوبی جهت سازمان‌دهی جمع باشد، واجد معنا خواهد شد، جمع شدنی که هنوز عموماً در قالب خانواده تصویر می‌شود:

«وقتی شوهرت رو دیدم، نمی‌دونم چرا حواسم رفت پی با هم بودن، دور هم بودن، خانواده بودن» (حوالی اتوبان، پردیس خطاب به سیما)
 «چه قدر خوبه که آدم تنها نباشه، رسول داشته باشه» (حوالی اتوبان، سیما خطاب به آجی طلعت)
 «من که می‌دونم کسمی، وقتی می‌دونم یعنی تنها نیستم. بمون پای سفره عقدم» (حوالی اتوبان، آجی طلعت خطاب به سیما)

خانه محل با هم بودن صمیمانه و البته اختیاری است چرا که در غیر این صورت، خود این شیوه از زیستن، وضعیتی آزاردهنده را خلق خواهد کرد که نمونه آن را در سر به مهر و در شرح زندگی دو همخانه با هم می‌بینیم: «بی‌ملاحظه‌ان اینا. هی میان اینجا آجیل بخوریم، انار بخوریم، اسمش رو هم بذاریم لطف و صفا» (سر به مهر، صبا خطاب به مخاطبان وبلاگی‌اش) عموماً، عامل اقتصاد است که افراد را در این شیوه زیست، کنار هم در

داخل یک خانه قرار می‌دهد. این موضوع را در صحنه‌ای که صبا برای خانه جدیدش نیاز به همخانه دارد و آگهی‌های آن را در سطح شهر نصب می‌کند نیز می‌توان دید.

باور به مجموعه‌ای از ارزش‌های مشترک مربوط به خانه عامل مهمی در ایجاد و حفظ این دورهمی صمیمانه است. از آن جمله می‌توان به «وفاداری متقابل»، «حفظ حرمت خانه» و نیز «تلاش برای حفاظت از پاکی آن» اشاره کرد. منظور از وفاداری در اینجا یعنی بازگشتن به خانه و ماندن در آن، تحت هر شرایطی؛ کاری که سیما و حتی پدرش در حوالی اتوبان نمی‌کنند؛ «پدری که یک روز از خونه رفت و خودش رو انداخت توی سد کرج.» (حوالی اتوبان، سیما خطاب به همسرش) ولی احسان در فیلم اینجا بدون من به خانه بازمی‌گردد، درحالی‌که پنهانی، بلیت رفتن از کشور و خلاص شدن از وضعیتش را گرفته و در اتوبوس، در حال فرار کردن است با تماس مادرش مبنی بر بد شدن حال خواهرش و نیاز به کمک او، برمی‌گردد. بخشش نیز بخشی از همین وفاداری است. خانه جایی است که افرادش یکدیگر را می‌بخشند. نمونه بارز آن، باز در حوالی اتوبان مشخص است، زمانی که آجی طلعت می‌گوید همه فامیل و همسایه، باور به عفت سیما ندارند و سیما خطاب به او می‌گوید: «تو چی؟ تو باورم کن.» و خواهر، پاکی امروزش را باور می‌کند و می‌بخشد در صورتی که لزوماً قواعد فضای بیرون از خانه چنین نمی‌گویند. همچنین وفاداری را می‌توان در پرستاری‌ای دید که آجی طلعت و پس از آن، سیما از مادر دلیلشان با عشق، انجام می‌دهند. ارزش دیگر در اینجا حفظ حرمت خانه بود که به شیوه‌های مختلفی می‌تواند حفظ یا خدشه‌دار شود که خود، فرهنگی است؛ مثلاً در فیلم حوالی اتوبان پردیس در شماتت سیما می‌گوید: «اون که تو خونه من واستاده، اونم با کفش، تویی!» در صورتی که در فیلم سعادت‌آباد این یک شناسه بی‌حرمتی محسوب نمی‌شود. یا مثال دیگر را می‌توان در همین فیلم دید، آنجایی که دعوا بین لاله و همسرش در وسط میهمانی بالا می‌گیرد و یاسی با گفتن قاطعانه این جمله که «تو این خونه داد نزنید!» ضرورت حفظ حرمت خانه را یادآور می‌شود. آخرین ارزشی که در اینجا مشاهده شده و قابل ذکر است «پاکی» است که بیش‌تر از نظافت، معنای عفت می‌دهد. خانه پردیس، چه توسط خودش و چه توسط دیگران، خانه نیست چون ناپاک است. «اینجا همه چی دم دسته، خیلی شبیه خونه نیست ولی بفرمایید» (حوالی اتوبان، پردیس خطاب به شوهر سیما) و یا «من که هیچیم به آدمیزاد نمی‌نمونه، نه رفتارم، نه رفت‌وآمدهام» (حوالی اتوبان، پردیس خطاب به سیما) و یا «تو با پردیس، توی اون خونه سراپا نکبتش با آن شیشه تراس سنگ‌خورش زندگی می‌کردی؟» (حوالی اتوبان، همسر سیما خطاب به او)

اما صرف دورهمی اختیاری صمیمانه و اعتقاد به یکسری اصول ارزشی مشترک، فضا را تبدیل به خانه نمی‌کند بلکه این اشتراکات می‌بایست با انجام نوعی از فعالیت‌های مشترک، نمایش داده شود. این فعالیت‌ها می‌تواند شامل انجام کارهای خانه، غذا پختن، غذا خوردن، گپ زدن، خوابیدن و... باشد. در اینجا بدون من زمانی که دوست احسان سعی دارد خود را به مادر احسان نزدیک کند، بساط گردو شکنی را از او گرفته و خودش مشغول به

کار می‌شود و این اجازه از سوی مادر نیز به او داده می‌شود و این نوعی از پذیرفتن صمیمیت بین طرفین است. یا در همین فیلم، به کرات صحنه‌های مشارکت دختر در کارهای خانگی (آشپزی، خرید) را می‌بینیم و حتی وقتی احسان، زیر بار فشار زندگی، به مردن فکر می‌کند آن را چنین خانوادگی و داخل خانه و به عنوان یک فعالیت جمعی معطوف به حواس (خوردن و خوابیدن) تصویر می‌کند: «می‌دونی از این همه بدبختی چه طور خلاص می‌شیم مامان؟ یک شب یه شام درست و حسابی بپزی. بعد همه درزهای در و پنجره رو با هم ببندیم. بعد یکی مان شیر گاز رو باز کنه و بریم بخوابیم. صبح نشده همه دردرهامون پریده...» در فیلم سعادت‌آباد نیز بخش مهمی از فرآیند میهمانی، تلاش دسته‌جمعی برای آماده‌سازی غذاست که بخشی از آن در آشپزخانه و توسط زنان و بخشی دیگر در تراس و توسط مردان صورت می‌گیرد. یا در همین فیلم، صحنه‌ای که زنان، شعری مربوط به روزگاران قدیمشان را هم با می‌خوانند، تیبی از همین فعالیت مشترک به منظور افزایش نزدیکی و صمیمیت است. در «حوالی اتوبان» هم این مشارکت، در قالب ازدواج آجی طلعت، نمود پیدا می‌کند و نقشی که سیما با اصلاح کردن صورت مادر زمین‌گیرش در این فرآیند بر عهده می‌گیرد. در خانه‌هایی که کمتر حس خانه بودن را دارند، عموماً از این دوره‌های صمیمانه، پایبندی به ارزش‌های مشترک خانگی و نیز انجام تیبی از فعالیت مشترک، هیچ اثری دیده نمی‌شود و نهایتاً اگر کس دیگری در خانه حضور داشته باشد، به کار انفرادی خودش مشغول است؛ مثلاً در سر به مهر صبا در زمان اسباب‌کشی همخانه‌اش، هیچ مشارکتی در این فرآیند ندارد و گوشه‌ای از آشپزخانه دارد کار خودش را انجام می‌دهد.

همچنین ذیل نقش معناده روابط اجتماعی برای خانه نمی‌توان تأثیر مناسک را نادیده گرفت. مناسک، شرایطی را فراهم می‌آورند که تمام مؤلفه‌های ذکرشده تا اینجا، در ترکیب با هم عمل کرده و در یک واحد زمانی و مکانی مشخص، رویدادی جمعی و نمادین را خلق می‌کنند که با نظام حسی نیز ارتباطاتی قوی دارد. مناسک را چه تیپ قاعده‌مندی از انجام رفتارهای روزمره (مثل آداب غذا خوردن، میهمانی و...) در نظر بگیریم و چه مراسمی خاص که برای مناسبت‌های دوره گذار^{۱۰} برگزار می‌شود از دیرباز، حضوری قوی در فضای خانه داشته‌اند. در فیلم‌های مورد بررسی، خانه پدری سیما در حوالی اتوبان از آن حیث که پذیرای سفره عقد و نیز یک مراسم عروسی درون خود است و نیز از آن جهت که مرگ آرام مادر، داخل آن (و نه مثلاً در فضای بیگانه‌ای چون بیمارستان) صورت می‌گیرد بیش از سایر موارد، حس خانه بودن را تداعی می‌کند. خانه در این مورد، امکان صحنه‌آرایی و تغییر چهره جهت مراسم را دارد. همچنین خانه پدری صبا در سر به مهر شاهد برگزاری یک مراسم خواستگاری است ولی در مقابل، خانه خود صبا فاقد هر رویداد مناسکی است.

^{۱۰} این مفهوم را آرنولد وان جنپ (Arnold Van Genep) انسان‌شناس برای توصیف گذشتن یک فرد از یک موقعیت در زندگی و ورودش به موقعیت دیگری ساخته که در اغلب فرهنگ‌ها با مناسک خاصی همراه است. مهم‌ترین دوران گذار در هر فرهنگ، تولد، بلوغ، ازدواج و مرگ است.

نقش معناساز مالکیت

گذشته از تمام مواردی که ذکر شد حضور گفتمان اقتصادی و حقوقی را در ادبیات شخصیت‌های فیلم‌ها پیرامون خانه نمی‌توان نادیده گرفت. گویی خانه سعی دارد به عنوان یک پدیده اقتصادی و حقوقی نیز اعلام موجودیت کند و ما می‌بینیم چطور این عوامل نیز به سهم خود، واسطه‌ای جهت معنادهی به خانه می‌شوند. گرچه مالکیت خانه در ایران، حداقل تا ۱۳۰۰ هجری شمسی هنوز موضوع چندان جدی‌ای قلمداد نمی‌شد (شهری، ۱۳۷۸: ۲۴۲-۲۴۰) ولی امروزه، به بخش جدایی‌ناپذیری از خوشبختی و امنیت تبدیل شده است. ادوارد رلف در تعریف معنای خانه به حس وابستگی به محیطی خاص اشاره کرده است و خانه را نقطه‌ی آغاز حرکت برای تصاحب دنیا دانسته است (رلف، ۱۳۸۹: ۵۳). برای برخی از شخصیت‌های فیلم‌ها خانه، گذشته از ارتباطی که با سه عنصر پیش‌تر یاد شده دارند، زمانی یک خانه واقعی است که در مالکیت خود فرد باشد. مصادیقی از این اندیشه را در دیالوگ‌های زیر می‌توان یافت:

«یه سالش رو دویدم واسه شانس آوردن که شانس خانوم بودن اومد سراغم:
 خونه، ماشین، شوهر، خونه شوهر، بی‌حسرت» (حوالی اتوبان، سیما خطاب به
 خواهرش طلعت)
 «خونه شما؟ ببخشید کی داره کرایه خونه رو می‌ده؟ من مثل خر دارم کار
 می‌کنم آن وقت اینجا شد خونه شما؟» (اینجا بدون من، احسان خطاب به
 مادرش)
 «سه دانگ خونه رو زده به نامم. فکر می‌کنه یه محبتی کرده باید منم اون
 کاری که خودش دوست داره رو بکنم. برای خونه کلی قرض و قول داشتیم»
 (سعادت‌آباد، دیالوگ لاله خطاب به یاسی)

همان‌طور که دیده می‌شود مالکیت رفته‌رفته و بیش از پیش، در شرف تبدیل شدن به بخشی از نظام معنابخش به خانه است. لزوماً امکان استفاده از سقفی بالای سر را داشتن، برای راضی بودن از یک خانه کفایت نمی‌کند، بلکه همواره نیاز به نوعی از محکم‌کاری حتی درون خود خانواده و بین اعضای آن وجود دارد.

نقش معناساز کالبد

در فیلم‌های مورد بررسی، ارجاعات کمی به کالبد خانه وجود دارد که عموماً نیز فاقد داوری صریح یا بار معنایی مشخصی هستند؛ به عبارت دیگر، یا صرفاً گزاره‌های توصیفی خنثی هستند، مانند: «خوب منم وقتی حالم گرفته است با درودیوار اتاقم حرف می‌زنم. همه این جورین ولی هر کی فکر می‌کنه با بقیه فرق می‌کنه.» (اینجا بدون من، داماد آینده خطاب به یلدا) و یا ابهام دارند: «خوبی خونه کوچیک، همینشه، زود گرم می‌شه.» (حوالی اتوبان، پردیس خطاب به همسر سیما) این گزاره به معنای آن است که تنها مزیت خانه کوچک این

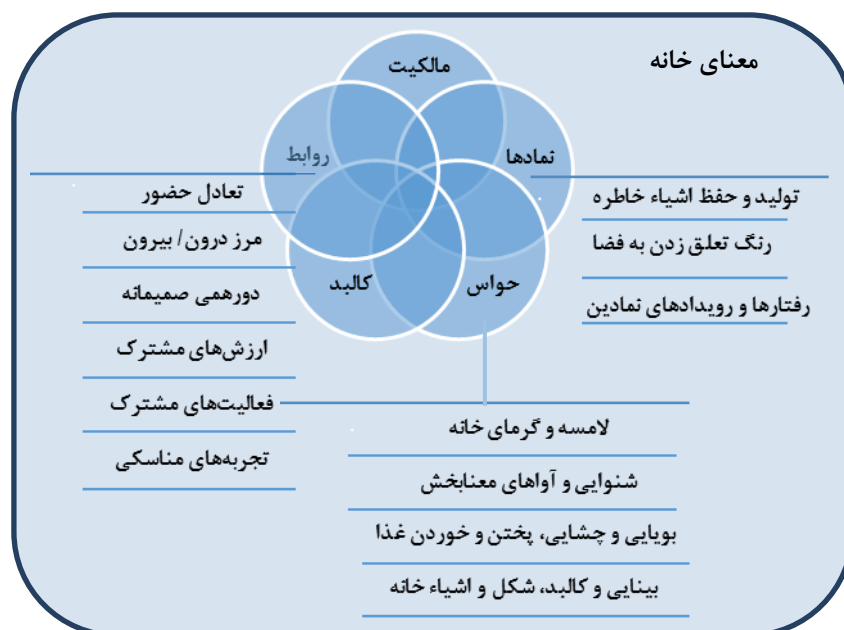
است یا این ویژگی، یکی از مزیت‌های آن است؟ در این گزاره اما هم‌نشینی دو صفت «بزرگ» و «راحت» با هم را می‌توان به معنای بار مثبت مساحت زیاد خانه در نظر گرفت ولی صراحتاً در این باره صحبتی نشده است: «خونه به این گندگی و راحتی رو نمی‌دن که من بی‌کرایه و بی‌هیچی بشینم توش.» (سر به مهر، صبا خطاب به مخاطبان وبلاگش) در سایر موارد، حتی زمانی که مخاطب احساس می‌کند کالبد خانه دارای نواقصی است که می‌تواند موجبات آزار ساکنان را فراهم سازد، نه اعتراضی به آن در دیالوگ شخصیت‌ها دیده می‌شود و نه تلاشی مبنی بر تعمیر خانه و اصلاح آن؛ مثلاً در اینجا بدون من، آشپزخانه به قدری باریک است که هر وقت کسی داخل آن باشد و دیگری بخواهد واردش شود، باید از نفر قبلی بخواهد که کنار رفته و به او راه عبور دهد یا پله‌های این خانه، برای خانواده‌ای که فرزند معلول دارد دشوار است. در مقابل اما بزرگی فضا و مبلمان در رویای احسان به خوبی احساس می‌شود؛ در رویای او میز ناهارخوری کوچک خانه، تبدیل به میز بزرگی شده و به جای ایوان کوچک خانه، حیاط بزرگ و سرسبزی با حوض آب و فواره‌ای جوشان دیده می‌شود. فیلم سر به مهر هم به اثاث‌کشی در آپارتمان، تنها از آن حیث که باعث دعوا با همسایه سر شکستن گلدان می‌شود اشاره دارد و نه دشواری این عمل و نقش ساختار کالبدی در تحمیل این دشواری به ساکنان. فضای نیمه‌باز در خانه، از اهمیت و محبوبیت ویژه‌ای در فیلم‌های اینجا بدون من و سعادت‌آباد برخوردار است و در هر دو مورد، بخشی از فعالیت‌های خانگی نظیر آشپزی یا شکستن گردو، درون آن انجام می‌شود، از میهمانان درون آن پذیرایی می‌شود و یا افراد، با نشستن درون آن با خودشان خلوت می‌کنند. همچنین در سکانس نهایی اینجا بدون من، خانه سنتی تصویرشده، با تأکید بر حیاط و حضور افراد در آن نمایش داده می‌شود. با این حال، بزرگداشت یا تمجیدی از وجود این فضاها و کیفیت آنها در دیالوگ‌ها یا رفتار افراد دیده نشده و یا در مقابل، گله‌ای نسبت به عدم وجودشان در سایر فیلم‌ها وجود ندارد. این در حالی است که پیش‌تر دیدیم در فیلم اینجا بدون من دلخوری از وجود یک کاناپه کهنه، بارها و بارها بیان شده یا در سعادت‌آباد زیبایی یک آباژور، به گفتگو درمی‌آید. در هر چهار فیلم مورد بررسی، افراد ظاهراً به راحتی با درودیوار و فضای ثابت خانه سازگار شده و ویژگی‌ها و نواقصش را می‌پذیرند؛ به طوری که گویی ویژگی‌های این فضا، تأثیر ویژه‌ای بر معنای خانه و کیفیت زیست در آن نداشته و معنا به هر روی، از آنجا که امری ذهنی است، با استفاده از عناصر و فرآیندهایی ذهنی مانند فضای بی‌شکل و نهایتاً عناصر موجود در فضای نیمه‌ثابت ساخته می‌شود. موضوعی که خود راپاپورت نیز به آن اشاره داشته و تأکید می‌کند که در گذشته، فضاهای ثابت نسبت به امروزشان نقش به مراتب بیش‌تری در برقراری ارتباط و انتقال پیام داشتند درحالی‌که امروزه نقش عوامل نیمه‌ثابت به مراتب بیش‌تر است و هنوز هم افراد به محض تعویض یک خانه، شروع به تغییرات اساسی عناصر نیمه‌ثابت آن متناسب با سلیقه و نیاز خود می‌کنند (راپاپورت، ۱۳۸۴).

نتیجه‌گیری

پرسش مقاله حاضر، از چیستی مؤلفه‌های معنابخش به خانه بود و همان‌طور که نشان داده شد، در تفسیر فیلم‌های مورد بررسی، خانه معنای خود را مرهون میزان و کیفیت ارتباطی است که می‌تواند/ نمی‌تواند با «حواس»، «نمادها»، «روابط اجتماعی»، «مالکیت» و نیز «کالبد» برقرار سازد که در نمودار شماره ۲، خلاصه شده‌اند.

نکته‌ای که در اینجا می‌بایست مورد تأمل قرار گیرد، نقش پررنگ روابط اجتماعی در معنادگی به خانه، در مقابل نقش تقریباً انکار شده کالبد آن است. در ظاهر، روایت فیلم‌ها از خانه، بیش از اندازه ایده‌آلیستی به نظر آمده و گویی از این پنداره دفاع می‌کند که خانه بیش از هر چیز، حاصل روابط انسانی اعضای آن با یکدیگر است و به عبارت دیگر، با روابط انسانی خوب می‌توان، هر فضایی با هر کیفیت محیطی را تبدیل به خانه کرد و معماری و ویژگی‌های کالبدی فضا در آن نقش مؤثری ندارد. نکته جالبی که در کتاب کوپر مارکوس بر آن تأکید شده است، اشاره به نمای بیرونی خانه، به صورت برجسته، در فیلم‌ها و توجه اغلب پژوهشگران در حوزه‌های مختلف علمی به آن است (مارکوس کوپر، ۱۹۹۷: ۹). این نمای بیرونی می‌تواند نمایش‌دهنده جایگاه یا موقعیت اجتماعی صاحب‌خانه باشد. درحالی‌که در چهار فیلم بررسی‌شده چنین نمایی دیده نمی‌شود و فضای داخلی خانه و متعلق‌اتش، به عنوان آینه‌ای از خود درونی، مورد توجه قرار گرفته‌اند. برای بسیاری از مردم، مبلمان، تصاویر و دیگر اشیاء متحرک خانه، بیان بسیار قدرتمندی از «خود» هستند تا ساختار خانه به تنهایی. نکته کلیدی در درک این موضوع، شخصی‌سازی فضا است. همان‌گونه که در داستان‌های نقل‌شده از مصاحبه‌شوندگان در کتاب کوپر مارکوس، اشیاء متحرک خانه، بیش از کالبد فیزیکی «نمادهای خویشتن» هستند (مارکوس کوپر، ۱۹۹۷: ۸).

نمودار ۲: مولفه‌های معنا ساز خانه



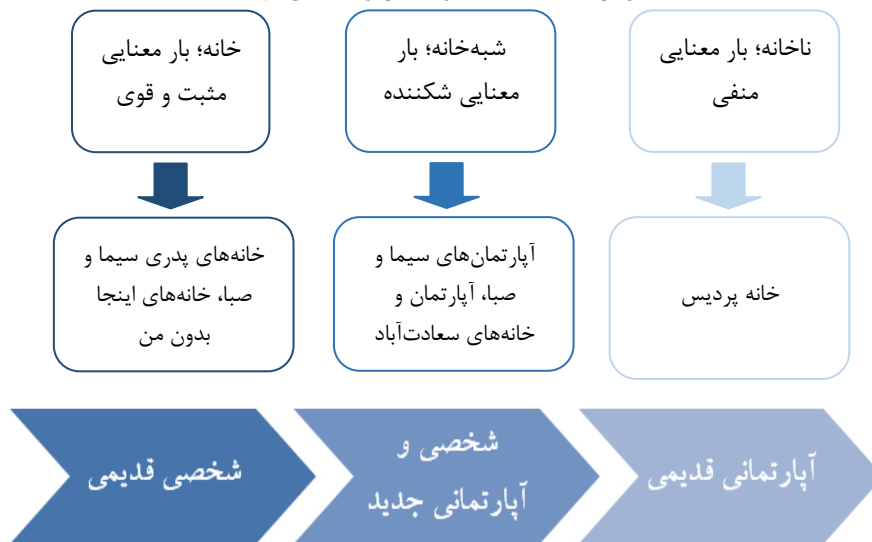
بنابراین در خوانش اولیه، درحالی‌که رویکرد انتقادی به خانواده و روابط انسانی در فیلم‌ها تقریباً قوی است، فقدان رویکردی انتقادی به کالبد یا فضای ثابت به عنوان بستر وقوع این روابط، کاملاً احساس می‌شود. ضمن آنکه در فیلم‌ها توجه به کالبد خانه (فضای ثابت در ادبیات ادوارد هال)، جای خود را به روابط (فضای بی‌شکل) و نهایتاً وسایل (فضای نیمه‌ثابت) داده که می‌تواند گونه‌ای از کاهش تعلق به فضا و فاصله گرفتن از گره خوردن به نقطه‌ای از زمین به عنوان فضای سکونتی پایدار باشد و آن را می‌بایست تحت تأثیر کالایی شدن مسکن در شهری با ویژگی‌های تهران و مسائل دیگری دانست که پرداختن به آن‌ها، از دامنه بحث این مقاله، خارج است. با این حال در خوانشی عمیق‌تر و تحلیل مجموعه فیلم‌ها، موضوع دیگری در خصوص ارتباط معنی و کالبد به چشم می‌خورد. بیش‌تر خانه‌های تصویرشده، از حیث مالکیت و نیز ارتباط با حواس پنج‌گانه وضعیت قابل قبولی را دارند و این دو عنصر را می‌توان شرط لازم برای الصاق معنی به خانه دانست که نمادپردازی و نیز مهم‌تر از آن، سازمان‌دهی درست روابط انسانی درون آن نیز شرط کافی را فراهم می‌آورد. همچنین با استناد به همین بحث، داشتن یک خانه شخصی جدید، لزوماً به معنای خوشبختی و معنای مثبت خانه نیست، همان‌طور که در مورد خانه‌های سعادت‌آباد یا آپارتمان پاسداران می‌بینیم؛ اما آیا این نوع دیگری از بی‌توجهی به کالبد و نفی قدرت آن است؟ مروری بر سایر خانه‌های جدول، نتایج دیگری را به دست می‌دهد. نکته جالب توجه آنکه فضاهای بالاترین معنای خانه، همه در رده «شخصی قدیمی» قرار گرفته‌اند و خانه‌های آپارتمانی، در شکل قدیمی خود، اجاره‌ای و محل زندگی افراد مجرد و تنها یا با روابطی نابهنجار تصویر شده و ذیل شبه‌خانه و ناخانه جای گرفته و در شکل جدید خود، محل زندگی خانواده‌های جوانی که عموماً زندگی‌هایی بحران‌زده و روابطی شکننده دارند. بر این اساس باید گفت طیفی از خانه بر اساس معنا وجود دارد که در نمودار شماره ۳ آمده است.

از این بحث می‌توان چنین نتیجه گرفت که گرچه بین کالبد خانه و معنای آن، رابطه متقن مستقیمی وجود ندارد اما نمی‌توان آن‌ها را کاملاً بی‌ارتباط نیز دانست؛ به عبارت دیگر باید گفت در نمونه مورد بررسی این مقاله، هر خانه شخصی‌ای معنادار نیست اما خانه‌های معنادار، همه شخصی هستند؛ بنابراین، خانه در شرایط فعلی تهران، زمانی که شخصی و خصوصاً قدیمی باشد شانس بیش‌تری برای پذیرفتن معنا درون خود دارد.

قدیمی بودن در اینجا با سابقه سکونت داشتن و نیز تجمیع معنا، در ارتباط قرار می‌گیرد. نکته جالب توجه در اینجا، مغایرت این شیوه از بازنمایی، با گفتمان نوسازی بافت‌های فرسوده است که طی چند سال اخیر، غلبه‌ای نسبی بر فضای مدیریت شهری تهران دارد و چنین فضاهایی را با استدلال‌های ریزدانگی، دسترسی نامناسب، عدم ایمنی در برابر وقوع زلزله و... تقبیح کرده و جهت تخریب و تجمیع آن‌ها و تبدیل کردنشان به واحدهای آپارتمانی تلاش می‌کند. آپارتمان‌هایی که در نمونه مورد بررسی این مقاله، به هر روی، شانس زیادی برای معنادار شدن ندارند. در وضعیت نوساز، یک شبه‌خانه را ایجاد

می‌کند و در وضعیت قدیمی نیز به سمت تبدیل شدن به موقعیت‌های ناخانه حرکت خواهد کرد. اینکه علت چیست خود نیازمند پژوهشی دیگر است اما شاید بتوان در اینجا تا حدودی به آن پاسخ داد. آپارتمان در برخی موارد، محدودیت‌هایی برای تجربه حسی در خانه ایجاد می‌کند که نمونه‌هایی از آن را در قالب پختن کباب روی زغال، (به عنوان یک تجربه بویایی و چشایی مطلوب در فرهنگ ایرانی) در اینجا بدون من و سعادت‌آباد می‌بینیم و یا امکان گوش دادن به موسیقی خصوصاً در حالت‌های مناسکی و با حجم صوتی بالا در آن مقصور نیست. ضمن اینکه آپارتمان عموماً با بسیاری از مناسک، همخوانی ندارد. چه از جهت امکان صحنه‌آرایی خانه برای مناسک (مانند ریسه کشیدن تا سر کوچه در فیلم حوالی اتوبان) و چه از جهت تعداد افرادی که می‌توانند در آن فضا گرد هم آیند و همین‌طور، رفتارهایی که امکان و اجازه بروز در درون آن فضا وجود دارد؛ بنابراین و با استناد به تجربه تهران از خلال فیلم‌های مورد بررسی، آنچه موجب بازنمایی چنین تصویری از آپارتمان می‌شود بیش از آنکه نوعی از مقاومت روانی همیشگی انسان در برابر تغییر و یا نوستالژی برای زیبایی‌شناسی معماری سنتی باشد، به جهت اختلالاتی است که در تجربه زیست روزمره خصوصاً از جهت سازمان‌دهی روابط اجتماعی و برگزاری مناسک ایجاد می‌کند که یک عنصر معناساز مهم برای خانه است. این محدودیت‌ها در واقع، شانس فضای آپارتمان را برای تولید، انباشت و بازتولید معنا درون خود کاهش می‌دهد.

نمودار ۳: طیف خانه‌ها و اشکال و مصادیق آنها



منبع: نگارنده

منابع

- استراوس، انسلم، کربین، جولیت (۱۳۹۰). *مبانی پژوهش کیفی؛ فنون و مراحل تولید نظریه زمین‌های*. تهران: نشر نی.
- الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۱). *معماری و راز جاودانگی: راه بی‌زمان ساختن*. ترجمه مهرداد قیومی بیدهدنی. تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- آنتونیادس، آنتونی سی (۱۳۹۱). *بوطیقای معماری*. ترجمه احمدرضا آی. تهران: انتشارات سروش.
- بنتلی، ای ی و دیگران (۱۳۹۰). *محیط‌های پاسخ‌ده*. ترجمه مصطفی بهزادزاده. تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.
- بوی، فیونا (۱۳۹۲). *مقدمه‌ای بر انسان‌شناسی دین*. ترجمه مهرداد عربستانی. تهران: نشر افکار.
- پالاسما، یوهانی (۱۳۸۸). *چشمان پوست: معماری ادراکات حسی*. ترجمه رامین قدس. تهران: گنج هنر- پرهام نقش.
- پیروای ونک، مرضیه (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی نزد مرلوپوتتی*. آبادان: نشر پرش.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: انتشارات سوره مهر.
- دوبانتن، آلن (۱۳۸۸). *معماری شادمانی*. ترجمه پروین آقایی. تهران: انتشارات ملانک.
- راپاپورت، آموس (۱۳۶۶). *منشأ فرهنگی مجتمع‌های زیستی*. ترجمه راضیه رضازاده. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه علم و صنعت.
- راپاپورت، آموس (۱۳۸۴). *معنی محیط ساخته‌شده: رویکردی در ارتباط غیرکلامی*. ترجمه فرح حبیب. تهران: انتشارات پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
- راپاپورت، آموس (۱۳۸۸). *انسان‌شناسی مسکن*. ترجمه خسرو افضلیان. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
- رلف، ادوارد (۱۳۸۹). *مکان و بی‌مکانی*. ترجمه محمدرضا نقصان محمدی و دیگران. تهران: آرمان‌شهر.
- سعیدی مدنی، محسن (۱۳۸۵). *درآمدی بر مردم‌شناسی اعتقادات دینی*. یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
- شهری، جعفر (۱۳۷۸). *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم (زندگی و کسب‌وکار)*. تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۰). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نشر نی.
- کارمن، تیلور (۱۳۹۰). *مرلوپوتتی*. مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس.
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۹۱). *ارتباط شناسی*. تهران: انتشارات سروش.
- نوربرگ شولتز، کریستیان (۱۳۸۸). *روح مکان؛ به سوی پدیدارشناسی مکان*. محمدرضا شیرازی. تهران: رخداد نو.
- هال، ادوارد (۱۳۸۴). *بعد پنهان*. ترجمه منوچهر طبیبیان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- Cooper Marcus, Clare (1997). *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meanings of Home*, Berkeley, California: Conari Press.
- Moran, J. (2006). *Houses, Habit and Memory. Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture*, 27-42. Chicago
- Pennartz, Paul J. J. (2006). *The Experience of Atmosphere*, in: "At Home: An Anthropology of Domestic Space", New York, Syracuse University press.
- Sixsmith, J. (1986). The meaning of home: An exploratory study of environmental experience. *Journal of environmental psychology*, 6(4), 281-298.
- Smyth, G., & Croft, J. (2006). *Our house: the representation of domestic space in modern culture* (Vol. 2). Rodopi.