Golestan University

Journal of Literary and Social Research

Volume 4(2), Summer 2025

Socio-Historical Reading of Dariush Mehrjui's Movies with Emphasis on the Manifestation of Religion and Tablecloth in Them

Issa Soleimani[1]

[1] Assistant Professor of French Language and Literature, University of Velayat– Maragheh, Iran, Email: seepantilaa@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Full Paper

Article history:
Received: 2025-5-7
Accepted: 2025-7-21

Keywords:
Social Critique
ranian Cinema
Dariush Mehrjui

ABSTRACT

How do the themes that artists explore change in relation to the dominant (political) space? How do dominant statements influence the artists? These are the two main questions in this article. The artists consciously or unconsciously present their desired themes either in line with or in opposition to prevalent discourses and themes in their times. Sometimes, they reflect the same themes in another way, and sometimes critique them, and at times showcase other themes from an alternative perspective. One can classify Dariush Mehrjui's movies according to this formula. Before the Islamic Revolution, his films were both the indicator and the critique of the period. His works, *The Cow, Mr Naïve, and The Cycle*, have different ideas; however, they contain no noticeable traces of religion and tablecloth. Their absence stems from the dominant discourses, inculcating this kind of artistic creation in movies, and Mehrjui was a critic of this (culturally oppressive) space. After the Islamic Revolution, the intellectual atmosphere and its dominant statements changed. As a director, Mehrjui is interested in Iranian history and society; thus, in his films, not only does Iranian intellectual space emerge, but also solutions to its shortcomings. Religion, tablecloths, and votive offerings are motifs that are consciously or unconsciously presented in his movies, and one can understand the transformation in Iranian history by examining them.

Cite this article: Soleimani, I. (2025). The Socio-Historical Reading of Dariush Mehrjui's Movies with Emphasis on the Manifestation of Religion and Tablecloth in Them. *Journal of Literary and Social Research*, 4 (2), 83-98.

©The author(s)

Publisher: Goletsan University
Doi: 10.30488/SIPL.2025.528781.1096

فصلنامه علمی پژوهش‌های ادبی و اجتماعی
سال چهارم/ شماره مسلسل یازدهم/ تابستان ۱۴۰۴ / صفحات: ۹۸-۸۳

خوانشی تاریخی – اجتماعی از فیلم‌های داریوش مهرجویی با تأکید بر نمود مذهب و سفره در آن‌ها

عیسی سلیمانی

[۱] استادیار زبان و ادبیات فرانسهٔ دانشگاه ولایت، دانشگاه مراغه، مراغه، ایران، رایانامه: seepantilaa@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله کامل علمی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۴/۳۱

واژه‌های کلیدی:
نقد اجتماعی
سینمای ایران
داریوش مهرجویی

چکیده

اینکه مضامین مورد بررسی هنرمندان چطور و چگونه با زمان و فضای حاکم بر زمانه عوض می‌شود و سخن‌های حاکم چگونه بر سخن هنرمندان تأثیر می‌گذارند از سؤالات اصلی این نوشته است. هنرمند خودآگاه یا ناخودآگاه مضامین مورد علاقه‌اش را در تقابل یا در همسویی با گفتمان‌ها یا مضامین رایج دوران خویش مطرح می‌کند؛ گاهی همان مضامین را به گونه‌ای دیگر بازتاب می‌دهد و گاهی همان‌ها را نقد می‌کند و مضامینی دیگر را با چشم‌اندازی دیگر مطرح می‌کند. کارهای داریوش مهرجویی نیز خارج از این تفسیم‌بندی نیستند. او قبل از انقلاب در فضایی فیلم تولید کرده که نشانگر آن فضا و در عین حال منتقد آن فضاست. می‌توان *گاو* و *آقای هالو* و *دایرهٔ مینا* را نام برد که هر کدام حرف و فکر متفاوتی دارند ولی چندان اثری از مذهب و سفره در آن‌ها نیست. چون سخن یا سخن‌های حاکم بر جامعه این نوع آفرینش را تلقین می‌کرده‌اند و مهرجویی هم منتقد آن دوران بوده است. ولی بعد از انقلاب فضای فکری کشور و سخن‌های حاکم بر آن عوض می‌شود و ازآنجاکه مهرجویی کارگردانی علاقه‌مند به تاریخ و جامعهٔ ایرانی است، در فیلم‌هایش هم فضای فکری ایران را پدیدار می‌کند و هم راه حل نشان می‌دهد. مذهب و سفره و نذری موضوعاتی هستند که هم خودآگاه، هم ناخودآگاه با اهداف و کارکردهای متفاوتی در کارهای مهرجویی ارائه داده می‌شوند و می‌توان از طریق بررسی آن‌ها به تحول و تغییرات روی داده در تاریخ ایران نیز پی برد.

استناد: سلیمانی، عیسی. (۱۴۰۴). خوانشی تاریخی - اجتماعی از فیلم‌های داریوش مهرجویی با تأکید بر نمود مذهب و سفره در آن‌ها. *فصلنامه علمی پژوهش‌های ادبی و اجتماعی*، ۴ (۲)، ۹۸-۸۳.

ناشر: دانشگاه گلستان
© نویسندگان.
Doi: 10.30488/SIPL.2025.528781.1096

مقدمه

آثار مهرجویی سرشار از عناصر اجتماعی است ولی در این میان ما به عنصر مذهب و سفره بسنده می‌کنیم. دوران فیلم‌سازی او به دو دورهٔ متفاوت قبل و بعد از انقلاب اسلامی تقسیم می‌شود. در آثار بعد از انقلاب او مذهب به ویژه سفره نقش پررنگی دارند ولی هر بار کارکرد و معنای متفاوتی ایفا می‌کنند. کارکرد و معنای متفاوت عنصر واحد ابعاد گستردهٔ هنری را بیان می‌کند که در برخی مواقع به قدری دور از ذهن هنرمند هستند که حتی خود او هم از اعماق و لایه‌های اثرش آگاه نیست و گاهی اوقات شبیه معمّا می‌شود و با خوانش‌هایی متفاوت لایه‌هایی جدید متجلّی می‌شوند. حتی هنرمندانی که خیلی اهل تخیّل باشند، باز پایی در واقعیّت دارند، مخصوصاً هنرمندان آسیایی[۱] که بالاجبار دارای تعهّد اجتماعی هم هستند. با این پیش‌فرض با تأملی در سیر خلاّقیت داریوش مهرجویی به خوانشی تاریخی- اجتماعی از کشورمان و شاخص‌های اجتماعی آن خواهیم رسید. می‌خواهیم نشان بدهیم که مسیر کاری و خلاقیت این هنرمند، که از *الماس ۳۳* (فیلمی تجاری و هالیوودی) شروع شد و به *لامینور* (فیلمی اجتماعی و سیاسی) ختم شد، چگونه طیّ شده و چه اموری نشان داده است.

با جملاتی از خود کارگردان شروع می‌کنیم تا تفاوت خوانش‌ها را مدنظر قرار داده باشیم. وقتی مانی حقیقی از داریوش مهرجویی می‌پرسد «آیا تا به حال پیش آمده که نقدی بر آثار شما نوشته شود که به واسطهٔ آن به نکته‌ای در کارتان پی ببرید؟ نقدی که موجب شود به خودتان و به کارتان نگاه تازه‌ای بیندازید؟» مهرجویی در جواب می‌گوید : «نه، تا به حال که چنین اتفاقی نیفتاده» (حقیقی، ۱۳۹۲: ۲۸۱). یعنی واقعاً نقدی سازنده و نکته‌بین راجع به فضا، دیالوگ و فکر شخصیّت فیلم‌های او و مضامین تکراری و... نوشته نشده است؟ ما فرض را بر این می‌گذاریم که نوشته شده و احتمالاً کارگردان ندیده است.

باز از خود کارگردان می‌خوانیم : «هنر از آن مقوله‌هایی است که دشوار تعریف می‌شود. و به همین علّت است که هیچ وقت چیزی واضح و مبرهن نیست. آدم همیشه باید به دنبالش باشد تا به کشفی جدید یا تعریفی جامع‌تر از قبل برسد. مسئله نقش میانجی هنر در جامعه است که در همان حال که نفی می‌کند، فرامی‌گذرد و اثبات می‌کند؛ یعنی در پس انتقادش، بدبینی‌اش، لحن نقّادش، نوعی خوش‌بینی را همیشه می‌توان دید» (مهرجویی، ۲۷۹:۱۳۸۹). این حرف کارگردان خودآگاه یا ناخودآگاه متأثر از فلسفهٔ آلمان، مخصوصاً هگل است که تز و آنتی‌تز و سنتز هم به نوعی همین را بیان می‌کنند و روند تحول و تکامل و صیرورت و تفاوت دیدگاه‌ها را توضیح می‌دهند. نگاه این مقاله نیز بر اساس خوانشی متفاوت است.

از آنجاکه منتقدان از رویکردهای متفاوت به آثار ادبی و هنری می‌پردازند، محدود کردن رویکردِ نقد به منظور تدقیق موضوع و تخصصی کردن آن، تنها راه خلاصی از هزارتوی هرمنوتیک و تفسیر است. به عنوان مثال رویکردی مانند ساختارگرایی با متفکران بزرگی چون رولان بارت و تزوتان تودوروف و کلود لوی استروس و ژرار ژنت اصول و شاکله‌های مشترکی دارد ولی در واقع ساختارگرایی مدنظر کلود لوی استروس با ساختارگرایی رولان بارت بسیار متفاوت است. و یا در رویکرد تاریخ‌گرایی که خود به تاریخ‌گرایی نوین و کهن تقسیم می‌شود باز می‌توانیم بپرسیم چرا فلان منتقد از فلان رویکرد استفاده می‌کند؟ آیا هدفش بیشتر شناخت آن دوران و روح حاکم بر آن زمانه است یا انتقاد از آن و یا صرفاً روایت آن دوران است، و یا روایت آن روزگار به منظور گوشزد کردن خطاهای آن است، و یا پیدا کردن مسیرِ تاریخیِ فلان جامعه یا مسیرِ جهشیِ جامعه‌ای دیگر و یا دلایل دیگر. البته منظور ما اینجا از خوانش تاریخی، درنگ روی مسائل اجتماعی و بیشتر روی روند تغییر جامعه است تا بازسازی صرف تاریخ فلان دوره.

چون می‌خواهیم راجع به نمود مذهب و کارکرد سفره در آثار داریوش مهرجویی حرف بزنیم، باید نکته‌ای راجع به دین نیز بگوییم. به طور کلی «شعائر و آداب، رویهٔ بیرونی دین‌اند و در جامعه نقشی اغلب مهم‌تر از اصول و عقاید که درونمایهٔ ادیان‌اند، بازی می‌کنند. شعائر شامل رفتارهای آیین‌مندِ انسان‌هاست که اغلب توأم با حرکات بدنی بوده و از

---

[۱] تمام هنرمندان جهان تعهد هنری دارند، ولی هنرمندان آسیایی علاوه بر آن تعهد اجتماعی هم دارند.

اندیشهٔ ارتباط با عالم ملکوت مایه می‌گیرند. این رفتارها به دیانت تجسم خارجی می‌بخشند و برای دینداران یک هویت مشخص، و مهم‌تر، احساس همبستگی و همدلی فراهم می‌سازند» (کاظمی موسوی، احمد ۱۳۹۷: ۱۷۷). نمونهٔ اعلای این نگرش و شخصیت به وفور در آثار مهرجویی یافت می‌شود؛ به عنوان مثال، بانو در فیلم *بانو* برای خود کنج عبادت و راز و نیاز دارد ؛ اتاقی که مخصوص اوست و آنجا ذکر می‌گوید. و یا لیلای فیلم *لیلا* که بیننده مدام صدای ذکرش را می‌شنود. و یا مادر علی سنتوری که مراسم مفصل مرثیه، ذکر و سفره دارد. و یا فیلم *پری* که زمانی برادر پری اهل عرفان و ذکر بوده و حالا خود پری اهل عرفان است و مدام ذکر می‌گوید، ولی در نهایت برادر پری مسیر عرفان و ذکرگویی او را به مسیری دیگر تغییر می‌دهد. و جالب اینکه «اسلام از نظر شعائر و آداب یکی از غنی‌ترین ادیان، چه بسا غنی‌ترین آنان است.» (همان). قصد ما در این پژوهش، تقلیل کلّ آثار مهرجویی به یکی دو مفهوم یا استعاره نیست، بلکه می‌خواهیم بنا به روند کارهای او، خوانشی تاریخی - اجتماعی از جامعهٔ ایران به دست بدهیم و از آن مهم‌تر اینکه نشان بدهیم که این جامعه چگونه جامعه‌ای است.

مسئله و سؤالات تحقیق

در این تحقیق ابتدا تمام فیلم‌های مهرجویی را به طور خلاصه توضیح می‌دهیم و نشان می‌دهیم که چطور او از ساختن فیلم‌هایی شبیه *الماس ۳۳* دست برداشت و عمیقاً در فرهنگ ایرانی و مسائل تاریخی و اجتماعی‌اش غوطه خورد و فیلم‌هایی چون *گاو* و *آقای **هالو*** و *دایرهٔ مینا* را ساخت. سؤال بعدی ما این است که بعد از پیروزی انقلاب اسلامی چطور و چگونه و بنا به فضای حاکم مسیر فیلم‌سازیش را عوض کرده است؛ با ساختن *اجاره‌نشین‌ها* در فضای جنگ‌زدهٔ آن زمان توانایی خودش را نشان داده و نظرش را با پهن کردن سفره گفته است. سوال سوّم ما این است که او باز چطور و چرا به ساخت فیلم‌هایی چون *بانو*، *پری*، *لیلا* و *سنتوری* روی آورده است؛ اینها سه دورهٔ کاری متفاوت و در عین حال شبیه هم هستند.

ضرورت و اهداف تحقیق

مهرجویی کارگردان پرآوازه‌ای در ایران است و کارهای تحقیقاتی بسیاری راجع به آثارش انجام گرفته است ولی پژوهشی که از منظر تاریخی و عناصر فرهنگی به فیلم‌های او بپردازد تاکنون انجام نگرفته است. در ضمن نگاه تاریخی و تاریخ‌گرایی و نمود عناصر فرهنگی در آثار هنری اساساً مورد نیاز جوامعی چون جامعهٔ اسلامی ماست. به همین دلیل بر آن شدیم تا مقاله‌ای از این منظر راجع به آثار این هنرمند بنویسیم به آن امید که گشایشی برای مقالات بعدی راجع به خوانش تاریخی باشد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، تحلیلی- توصیفی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای و دیداری خواهد بود. بدین صورت که تمام فیلم‌های مهرجویی را چند بار از چند منظر متفاوت دیدیم و در نهایت با تجربیات علمی به دست آمده خود را به خوانشی تاریخی - اجتماعی محدود کرده و شاخصه‌های این خوانش را در این آثار بررسی کردیم و به این نتیجه دست یافتیم که مسیر خلاقیت او در دورهٔ کاری‌اش عوض شده و در هر دوره‌ای فضای تاریخی ایران و تغییرات سخن‌های حاکم بر آن را به تصویر کشیده و گاهی، شاید ناخودآگاه، راه حل هم ارائه داده است.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقالهٔ علمی پژوهشی راجع به این موضوع نگاشته نشده است ولی مقالات بسیاری دربارهٔ آثار مهرجویی نوشته شده است که به چند مورد از آنان اشاره می‌شود ۱. تحلیل روابط بینامتنی در برخی از آثار داریوش مهرجویی

که در سال ۱۴۰۱ در مجلهٔ مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۷ چاپ شده است. نویسندگان این مقاله، زهره صفوی‌زاده و منا خدابخش بیشتر به روابط اقتباس و نوع آن در سینما می‌پردازند و نحوهٔ اقتباس و حذف و آفرینش را بررسی می‌کنند. و به موارد نادری که کارگردانان ایرانی همچون مهرجویی از این هنر اقتباس و حذف و آفرینش بهره گرفته‌اند اشاره کرده‌اند. ۲. بازخوانی افلاطونی سوژه در فیلم سینمایی *گاو*، ساخته داریوش مهرجویی که در مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران سال ۲۱، پاییز۱۳۹۹، شمارهٔ ۳ انتشار یافته است. نویسندگان این مقاله، نوروز هاشم‌زهی، سروناز تربتی، نازنین ملکیان، وحید ترابی جهرمی روی فیلم *گاو* تمرکز کرده و از طریق نمودارها از منظر تمثیل غار افلاطون و در روشنایی و در تاریکی ماندن انسان فیلم *گاو* را بررسی کرده‌اند. ۳. تحلیل بصری آثار سینمایی بر اساس مبانی هنرهای تجسمی (مطالعهٔ موردی: *هامون* و *پری* اثر داریوش مهرجویی) که در مجلهٔ مطالعات هنر اسلامی سال هجدهم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ۴۷ منتشر یافته است. نویسندگان این مقاله، پرنا کاظمیان، محمدرضا پاکدل‌فرد، حسن ستاری ساربانقلی، فردوس حاجیان پاشاکلایی به مکان و نور و فضا و طریقهٔ چیدمان فضاها در آثار مهرجویی پرداخته‌اند. همین نویسندگان در مقاله‌ای دیگر با عنوان تجسم مکان در سینمای داریوش مهرجویی (مطالعهٔ موردی: «خانه» در فیلم‌های *اجاره‌نشین‌ها* و *مهمان مامان*) که در مجلهٔ رسانه‌های دیداری و شنیداری دورهٔ ۱۵، پاییز ۱۴۰۰، شمارهٔ ۳۹ چاپ شده، به موضوع مکان در فیلم‌های مهرجویی پرداخته‌اند. اما مفصل‌ترین اثر راجع به آثار داریوش مهرجویی در ایران، مجموعه مقالاتی است دو جلدی چاپ نشر هرمس که گردآوری مقالات معتبر و برخی گفتگوهای کارگردان است که در این مقاله به آن ارجاع خواهیم داد.[۱]

بحث

چون آثار مهرجویی اجتماعی و حاصل برآیند زمانه و چندلایه هستند، نگاه‌ها و رویکردهای متفاوتی به آن‌ها متصوّر است.به گونه‌ای که حتی آثار او را از منظر عرفانی[۲] فمینیستی نیز بررسی کرده‌اند؛ نگاهی که شاید دور از تصور تماشاگران حرفه‌ای باشد. خانم معصومه اسماعیلی می‌نویسد: «مهرجویی در تصویر زنان در فیلم‌های خود، فضایی مجازی آفریده و جهانی فراروشنفکر و دور از واقعیت ترسیم می‌کند. زنان در فیلم‌های این کارگردان بیشتر از آنکه مثالی از عرفان و روح بلند ماورایی باشند موجوداتی خودآزار و روان‌پریش هستند که در عرفان بدون طی طریق و در فرایندی نامعلوم به مرحلهٔ طلب و حتی شهود رسیده‌اند و همچون پری[۳] در این راه نیامده به مقصد رسیده و سردرگم مانده‌اند. موجوداتی مستقل، مردگریز و زاییدهٔ فضایی روشنفکر و آزاد بوده که در بستر عرفانی سکولار رها شده‌اند.» (شماره ۳۲ حوراء). هر چند که دیگر منتقدان نظری متفاوت دارند. برای بررسی دقیق این کارگردان، کارهای او را تحلیل می‌کنیم.

مهرجویی قبل از انقلاب اسلامی

ابتدا طرحی کلی از سیر فیلم‌سازی داریوش مهرجویی به دست می‌دهیم تا به لحاظ تاریخی مسیر خلاّقیّت او را نشان داده باشیم و مضامین مقاله یعنی نگاه تاریخی – اجتماعی آثار او را با تأکید بر نقش سفره و مذهب در این مسیر بررسی کنیم. اولین فیلم او *الماس۳۳* ساخته شده در سال ۱۳۴۶بود که فیلمی جنایی - اکشن محسوب می‌شود. این فیلم در زمان خودش پرهزینه بوده و شکستی تجاری محسوب می‌شود. به قول بهمن فرمان‌آرا «هیچ نشانی از مهرجوییِ سال‌های بعد را نمی‌شود در آن دید.» (آزرم، ۲۱۵:۱۴۰۰). ولی معلوم نیست بعد از این فیلم چه اتّفاقی در نگاه و فکر مهرجویی افتاد که به‌طورکلی از آن فضا جدا شده و به فضایی دیگر روی آورده است؛ اگر از منظر نقد

---

[۱] داریوش مهرجویی، نقد آثار از الماس ۳۳ تا هامون (۱۳۸۹)، تهران : هرمس.

[۲] منتقد از اصطلاح عرفان فمینیستی استفاده کرده است که عجیب است.

[۳] منظور شخصیت پری در فیلم پری است.

مضمونی حرف بزنیم باید بگوییم مهرجویی چه ارتباط هستی‌شناختی با دنیای محسوس داشته که نتیجه‌اش چنین دگرگونی شگفت‌انگیزی بوده است. فیلم دومش، *گاو*، (۱۳۴۸) اقتباسی است از مجموعه داستان *عزاداران بیل* اثر غلامحسین ساعدی، این فیلم هم نظر منتقدان را به خود جلب کرد و هم خوانندگان معمولی از تماشایش لذت بردند. هنوز هم می‌توان تفسیرهای متفاوت جامعه‌شناختی، تاریخی و روان‌شناختی از این فیلم داشت. اگر فیلم را از منظر تاریخی بررسی کنیم، می‌توانیم روستای فیلم را ایران آن زمان بدانیم، که اقتصادش تنها به یک چیز وابسته بوده است. گاو می‌تواند استعاره از نفت باشد و اینکه به لحاظ جامعه‌شناختی مردم ایران دهاتی‌منش و علّاف بوده‌اند[۱]. زنان فیلم *گاو* زنانی معمولی، خانه‌نشین و منفعل هستند؛ هیچ کدام از آن‌ها انتخابی ندارند و فضای فیلم در روستاست، ولی در فیلم *لامینور* دختری داریم که موسیقی می‌زند، نت می‌نویسد و رهبر گروه موسیقی است. جامعه بسیار تغییر کرده است. مهرجویی در این دو فیلم خوانشی اصیل از جامعه و تاریخ ایران به دست داده است که جزء به جزء تغییرات زنان و جامعه را می‌توان در آن‌ها مشاهده کرد. فیلم *گاو* امروزه به دلیل پیشرفت‌های هیجان‌آور صنعت سینما به لحاظ تکنولوژی بدیع به نظر نمی‌آید، ولی به لحاظ مضمون هم در زمان خودش و حتی امروز فیلمی تأمل برانگیز محسوب می‌شود. مهرجویی علت جذب شدن خودش به این اثر را این گونه توضیح می‌دهد : «نکتهٔ جذاب *گاو* برای من همین دگرگونی و مسخ این باباست که رگه‌هایی از جهان کافکایی درش می‌دیدم و به همان مقدار هم مایه‌های جفنگ و ابسورد داشت. گرگور سامسا در ***مسخ*** تبدیل به حشره و خرچسونه می‌شود. و این جا مش حسن تبدیل به گاو می‌شود. یک جور مفهوم به هم پیوستن عاشق و معشوق و تداخلِ آن‌ها و بیرون زدن گاو از وجود مش حسن در داستان هست که توجه مرا به خودش جلب کرد. به خصوص همین جنبهٔ فراواقعی که کار را شبیه خوابی وهم‌آلود می‌کرد» (حقیقی، ۱۳۹۲: ۲۷). بعید می‌دانیم که مهرجویی واقعاً به دنبال دید سیاسی و تبلیغ فلان ایسم سیاسی نبوده است و اینکه می‌گوید هدف اصلی ساعدی هم سیاست نبوده و «سعی می‌کرد روابط عمیق انسانی بین این آدم‌ها و روستا را کشف کند» (همان)، محل شکّ است.

مهرجویی سال بعد (۱۳۴۹) *آقای هالو* را از روی نمایش‌نامهٔ علی نصیریان ساخت. این فیلم هنوز به لحاظ فضا و شخصیت جای تأمل دارد؛ می‌توان هم شخصیت فیلم را تحلیل کرد و هم اینکه ایرانی‌ها چگونه با شهرنشینی آشنا شدند و چگونه آن اوایل در شهر سرگردان می‌شدند؛ البته این سرگردانی از نوع سرگردانی انسان مدرن، از منظر مثلاً شارل بودلر[۲]، نیست. *آقای هالو* را می‌توان فیلمی شبیه *سوته‌دلان* علی حاتمی دانست که هر دو شخصیت هالوی فیلم عاشق زنی بدکاره می‌شوند.

مهرجویی دو سال بعد (۱۳۵۱) از روی *نمایش‌نامهٔ ویتسک*[۳] از گئورگ بوشنر[۴] فیلم پستچی را ساخت که فیلمی آزاردهنده است. باغبان فیلم بچه‌دار نمی‌شود و برادرزادهٔ صاحب باغ که می‌خواهد سر و سامانی به باغ بدهد، با زن زیبای باغبان ارتباطی ناشروع برقرار می‌کند. در نهایت، باغبان زنش را می‌کشد. این فیلم یکی از سیاه‌ترین آثار مهرجویی است. البته در این فیلم شاید به اغماز بتوان ناتوانی مردهای جهان در قبال زنان را مطرح کرد، نمونهٔ دیگرش *سنتوری* است که به جدایی می‌انجامد.

یکی از محورهای اصلی مقالهٔ ما که سفره انداختن در آثار مهرجویی است با همین پستچی آغاز می‌شود. البته نوع این سفره انداختن (پارتی) با دیگر آثار مهرجویی فرق می‌کند، علتش هم تاریخ ایران و زمان اکران فیلم یعنی قبل از انقلاب است. صاحب مزرعه پارتی مفصلی می‌گیرد و گوسفندی را درسته می‌پزد و مهمانان می‌خورند. بعد انقلاب این‌چنین میهمانیی را در دیگر آثار مهرجویی نمی‌بینیم. این فیلم برگرفته از *ویتسک* بوشنر است، جورج استاینر[۵] آن را

---

[۱] صحنه بازجویی فیلم کمیته مجازات گویای این دوره از تاریخ ایران است.

[2] Charles Baudelaire
[3] Woyzeck
[4] Georg Buchner
[5] Georges Steiner

شاهکار می‌داند (جهانبگلو،۱۳۷۸: ۲۰).[۱] در این فیلم تاریخ و اجتماع ایران را می‌بینیم که خدایگان و اربابان چه روابطی با بردگان و رعیّت‌ها داشته‌اند. و ذکرگویی و دعاخواندن زنان نشانه‌های مذهب هستند.

این کارگردان ایرانی دوباره سراغ یکی از داستان‌های غلامحسین ساعدی *آشغالدانی* رفت و در سال ۱۳۵۳ *دایرهٔ مینا* را ساخت که فیلمی است بسیار اجتماعی و حتی امروزه حرف‌هایی متفکرانه برای گفتن دارد؛ دور باطل تاریخ ایرانی را نشان می‌دهد و برای کسانی که طرفدار رژیم پهلوی و منتقد رژیم فعلی هستند سخنی دارد. این فیلم به لحاظ تاریخی - اجتماعی یکی از بهترین فیلم‌های جامعه‌شناختی ایران از منظر تبارشناسی تاریخی جامعهٔ ایرانی است. دوران فیلم‌سازی مهرجویی در زمان قبل از انقلاب به این فیلم ختم می‌شود و تا ۱۳۵۹ فیلم نمی‌سازد.

مهرجویی بعد از انقلاب اسلامی

این کارگردان ایرانی در مسیر فیلم‌سازی‌اش دنبال چه بود که این قدر خودآگاه یا ناخودآگاه به سفره (مهمانی و نذر) می‌پرداخت. براساس نتایج یک نظرسنجی که مجلهٔ فیلم در سال ۱۳۸۳ انجام داده است، مهرجویی با آفریدن هفت شخصیت، بیشترین شخصیت سینمایی ماندگار را در سینمای ایران خلق کرده است. همچنین، شخصیت هامون درفیلمی به همین نام، ماندگارترین شخصیت در تاریخ سینمای ایران دانسته شده است، هر چند که به نظر ما این نظرسنجی‌ها خیلی مهم و قطعی نیستند و اگر الان تحقیق میدانی شود، احتمالاً شخصیت‌های دیگری هم مطرح می‌شوند. مهرجویی حتی چهار بار عنوان برترین فیلم‌ساز تاریخ سینمای ایران را از آن خود کرده است. در نخستین رأی‌گیری مجلهٔ فیلم به سال ۱۳۶۷، در رأی‌گیری سال ۱۳۷۸ مجلهٔ دنیای تصویر، در نظرسنجی سال ۱۳۸۱ مجلهٔ نقد سینما و در رأی‌گیری ۱۳۹۸ مجلهٔ فیلم، مهرجویی به عنوان بهترین کارگردان تاریخ سینمای ایران انتخاب شده است. در ضمن، منتقدان دیگری چون بهمن مقصودلو، دلیل داشتن طرفدار زیاد مهرجویی را در این می‌بینند که «او طبقهٔ متوسط را تصویر می‌کند». (مقصودلو، ۱۳۷۸: ۳۱۴). البته اگر هیچ کدام از این نظرسنجی‌ها را هم قبول نکنیم، باز نمی‌توانیم فیلم‌های بزرگ و تأثیرگذار او همچون *اجاره‌نشین‌ها*، *گاو*، *هامون* و *سنتوری* را نادیده بگیریم که هم به خوانش تاریخ‌گرایی سنّتی و نوین تحلیل می‌شوند و هم به خوانش جامعه‌شناختی و هم برخی از نشانه‌های فرهنگی و ذهنیّتی ایرانی‌ها را در خود دارند.

او بعد انقلاب به کشور فرانسه مهاجرت کرد و در آنجا فیلمی ساخت راجع به یک شاعر فرانسوی که در میهنش، هم به لحاظ زندگی و هم به لحاظ اشعار و دورهٔ شعری‌اش تقریباً اسطوره است. اسم فیلم *سفر به سرزمین رمبو* (۱۳۶۲) است. او این فیلم را برای تلویزیون فرانسه بر اساس زندگی آرتور رمبو ساخته است. این فیلم ربطی به مقالهٔ ما ندارد و از پرداختن به آن صرف نظر می‌کنیم.

او در سال ۱۳۵۹ *مدرسه‌ای که می‌رفتیم* را ساخت که فیلمی اجتماعی است ولی فاقد عناصر مورد جستجوی مقاله است. فیلم‌سازی او بعد از انقلاب با *اجاره‌نشین‌ها* (در سال ۱۳۶۵) شروع می‌شود. این فیلم در بحبوحهٔ جنگ ساخته شده، که آن زمان معلوم نبود جنگ کی تمام می‌شود. لوکیشن فیلم خارج از شهر است که شاید اشاره‌ای ناخودآگاه به منزوی بودن ایران زمان جنگ باشد که غرب و شرق آن را تحریم کرده بودند و هیچ کس کمکی نمی‌رساند و حتی دوستان فعلی ایران، آن زمان با صدام همراه بودند و با اعزام نیرو و تجهیزات به عراق کمک می‌کردند و در مقابل هیچ کشوری مستقیم به ایران اسلحه و مهمات نمی‌فروخت. در آن خانهٔ نیمه ویران که صاحبش به خارج رفته بود، چندین خانواده با قومیت‌های متفاوت می‌خواستند با هم زندگی کنند ولی یک نفر می‌خواست کل خانه را تصاحب کند و به بقیه زور می‌گفت. هر کسی هم می‌خواست خانه (استعاره از میهن صدمه دیده از جنگ) را تعمیر کند همان شخص مانع می‌شد. کارگردان تنها راه تعمیر خانه را هم‌دستی و صلح و هم‌بستگی تمام خانواده می‌بیند. در این فیلم سفره یا

[۱] وجدان زندگی (۱۳۷۸)، گفتگو با جورج استاینر، ترجمهٔ پروین ذوالقدری، نشر نی: تهران.

برگزاری ضیافت به این منظور انجام می‌شود که تمامی ساکنان خانواده[۱]، استعاره از شهروندان یک کشور، دور هم جمع شوند. از این فیلم به بعد، دور هم جمع شدن، سفره انداختن و برگزاری ضیافت یکی از مضامین اصلی فیلم‌های مهرجویی است که بدان خواهیم پرداخت. البته خود کارگردان راجع به این فیلم نظر دیگری دارد : « تمام کوشش من بر این بوده که به کارم از دیدگاه هنر، از دیدگاه شعر، نگاه شود و کوشیده‌ام که واقعاً با واقعیّت، رابطه‌ای ورای مقولات اجتماعی یا سیاسی یا ذهنیِ انباشته از بار ایدئولوژیک برقرار کنم ...» (زراعتی، ۲۰۳:۱۳۸۹). ولی نشانه‌های دیگری در متن برای تفسیر منتقد وجود دارند و از همه مهم‌تر همان سفره است که صلح و آشتی را بین اعضای ساختمان، استعاره از کل کشور و شهروندان، برقرار می‌کند. این نوع جمع‌شدن در نهایت در *لامینور* به پارتی ختم می‌شود نه سفره انداختن. چون جامعه عوض شده است و در جامعهٔ ایرانی پارتی جای سفره را گرفته است.

مهرجویی سال بعد *شیرک* را ساخت که راجع به بالغ شدن و بزرگ شدن یک بچهٔ یتیم است که در نهایت به قهرمان تبدیل می‌شود. او فیلم *هامون* را دو سال بعد ساخت. در آخر فیلم سفره‌ای زیبا و بزرگ پهن می‌کنند ولی این بار اهالی دور هم جمع نمی‌شوند. سفره را باد می‌برد. عنصر تخیّل در فیلم‌های مهرجویی جایگاه قابل توجهی ندارد، جز در مواردی اندک مانند فیلم *هامون*. در این صحنهٔ فیلم، در خیالِ هامون سفره پهن شده ولی در واقعیت هامون غرق شده است. این صحنه استعاره از غرق شدن در جهان مادی با ساکنانی است که به شدت گرایش مادی دارند و خود واقعی هامون را نمی‌خواهند. هامون ناتوان از قانع‌کردن زن و اطرافیانش است و هیچ دوستی او را از غرق شدن نجات نمی‌دهد. او را از دریا بیرون می‌کشند و سعی می‌کنند احیایش کنند. لحظه‌ای که هامون را با تور ماهیگیری بیرون می‌آورند، شاهد تصویری بسیار تأمل برانگیز هستیم. هامون به صورت نوزادی در زهدان مادر یا یک آدم دستگیر شده در کیسه، یا چون یک نوزاد مرده است؛ همچون یک شیء است؛ نه تکان می‌خورد، نه شور و هیجانی دارد. او که آن‌قدر عاشق زنش بود، حالا زنش از او متنفّر است و از او دوری می‌کند[۲]. در *هامون* سفره پهن کردن مربوط به میل و آرزویی تحقق نیافته است. می‌توان از منظر روانکاوانی چون زیگموند فروید و ژاک لاکان که راجع به میل حرف می‌زنند، این صحنه را تفسیر کرد؛ میل هامون برآورده نشده، او در زندگی زناشویی شکست خورده و خلایی[۳] بزرگ در زندگی‌اش دارد؛ هم مشکل مادی‌اش برآورده نشده و هم از دو طرف مشکل عاطفی شدیدی دارد؛ هم به مرادش علی عابدینی نرسیده و هم زنش را از دست داده است. در این فیلم کارکرد سفره، جمع کردن اطرافیان دور هم و جلوگیری از فروپاشی خانواده است، همان کارکردی که نذری شله‌زردپزی در فیلم *لیلا* ایفا خواهد کرد. مخصوصاً اینکه هامون دنبال فهم قربانی کردن اسماعیل از طرف ابراهیم است، دنبال عشق و ایمان مذهبی است، و از همه مهم‌تر اینکه دنبال معجزه است، حتی معجزه‌ای خیلی کوچک، و چون خیلی خسته و ناتوان شده مدام با خودش در حین رانندگی حرف می‌زند و از خداوند طلب معجزه می‌کند که در نهایت دعایش مستجاب نمی‌شود. انسان امروزی ایمان و عشق ابراهیم پیامبر را ندارد. چیزی که برای ما مهم است، نمود پررنگ مذهب در فیلم است. از این فیلم به بعد، مادّیات در فیلم‌های مهرجویی نقشی پررنگ دارند که اشاره به مادّی‌گرایی انسان معاصر دارد.

البته مهرجویی خودش *هامون* را متأثر از *بوف کور* می‌داند. ولی *بوف کور* آن‌قدر به لحاظ استعاری و داشتن انواع جنبه‌های تفسیری مربوط به تاریخ و اجتماع ایران، غنی و پربار شده که کمتر اثر ادبی معاصر ایرانی آن‌قدر مورد استقبال عامّه و خاصّه قرار گرفته و آن‌قدر در لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه ذهن ایرانی‌ها مورد قبول و کنکاش قرار گرفته است.

---

[۱] سیالیت نشانه‌ها و دال‌ّها در آثار مهرجویی زیاد است.

[۲] مراجعه شود به ***سنتوری***، که زن علی سنتوری ترکش می‌کند و با موسیقی‌دانی خیلی پایین‌تر از شوهرش، به خارج می‌رود و شوهرش را ترک می‌کند. این انزوا و تنهایی در *درخت گلابی* هم هست. نویسنده‌ای عقیم شده و ناتوان از نوشتن و برقراری ارتباط است.

[۳] La lacune فقدان و خلأ در دیدگاه لاکان

این کارگردان خلاّق دو سال بعد (۱۳۷۰) فیلم *بانو* را می‌سازد. این فیلم اقتباسی از *ویریدیانای* لوئیس بونوئل[1] است ولی او فیلم‌اش را استعاری ساخته است. فیلم در زمان پخش، بسیار حرف و حدیث به دنبال داشت. در این فیلم در شب یلدا سفره پهن می‌شود و ضیافتی بزرگ برپاست. خود کارگردان نظرش بر این است که *بانو* ادامهٔ *هامون* است؛ دو شخصیتی شکست خورده. در ضمن، بانو شخصیتی بسیار مذهبی دارد و مدام در اتاقی از آن خود ذکر می‌گوید، طوری که شوهرش او را ترک می‌کند و دنبال یکی دیگر می‌رود هر چند که به شکست و جدایی می‌انجامد. اهمیّت بیشتر این فیلم، به لحاظ مردم‌شناسی و تاریخی است. ولی نمود مذهب و سفره عوض شده است. خانهٔ بانو را تاراج می‌کنند، همان‌طور که زندگی خانوادگی هامون تاراج می‌شود. ولی فرقی که سفرهٔ این دو فیلم دارد، در واقعی بودن و خیالی بودن آن‌هاست. در *بانو*، در شب مخصوص ایرانی‌ها یعنی شب یلدا سفره‌ای پهن می‌شود. همه دور هم شاد هستند، ولی این شادی دوام ندارد.

مهرجویی بعد از ساخت *بانو*، یک تریلوژی ساخت. عنوان هر سه قسمت هم اسم زن بود؛ *سارا* (۱۳۷۱) اقتباس از *خانهٔ عروسک* هنریک ایبسن[2]، فیلمی اجتماعی - فمینیستی است که راجع به استقلال خانم‌ها و کارکردن آنان در بیرون از خانه است؛ این نمایش‌نامه در روزگار تألیف (قرن نوزده) انقلابی محسوب می‌شده است، اما امروز دنیا عوض شده و برابری و کار کردن زنان چنان عادی شده که این فیلم دیگر جذابیت موضوعی را ندارد. مذهب و سفره در این فیلم نمودی ندارند.

اقتباس بعدی مهرجویی باز از اثری خارجی است. *پری* (۱۳۷۳) اقتباس از *فرنی و زویی*، و *یک روز خوش برای موز ماهی* و نیز اشاراتی به *بالا بلندتر از هر بلندبالایی* از جروم دیوید سالینجر[3] است. این فیلم هم ربطی به مضمون سفره ندارد. او در این فیلم داستان *یک روز خوش برای موز ماهی* و *بالابلندتر از هر بلندبالایی* را درهم آمیخته و فیلم خودش را ساخته است و عرفان و فرهنگ ایرانی را به جای عرفانِ موجود در اثر سالینجر گنجانده است.

فیلم بعدی مهرجویی *لیلا* است که بر اساس داستانی از مهناز انصاریان در ۱۳۷۵ ساخته شده است. از این فیلم به بعد، در فیلم‌های مهرجویی عناصر مذهبی خیلی بیشتر از قبل رخ می‌نمایند. فیلم *لیلا* با مراسم شله‌زردپزی (نذر و سفره انداختن) شروع می‌شود و با همان مراسم تمام می‌شود. کارکرد سفره در این فیلم با دیگر فیلم‌های او فرق می‌کند. در واقع نذری به شدت بار مذهبی دارد همانند سفره انداختن و نذری دادن در *سنتوری* است. از این فیلم به بعد در فیلم‌های مهرجویی هم تأثیر مذهب را می‌بینیم، هم حضور عناصر مذهبی را، هم حضور اشخاص مذهبی و حتی مضمون متافیزیکی را؛ باز اینجا از نقد مضمونی کمک می‌گیریم و می‌گوییم روابط هستی‌شناختی مهرجویی با جهان محسوس عوض می‌شود و این تغییرات در مضمون فیلم‌های او قابل مشاهده‌اند؛ هر چند که همهٔ آن‌ها را به نوعی مضمون خوانش تاریخی – اجتماعی به هم پیوند می‌دهد..

روابط هستی‌شناختی مهرجویی با جهان محسوس و پیرامونش بعد از ساختن *لیلا* عوض می‌شود؛ آگاهی و ذهنیّتش عوض می‌شود. فیلم *درخت گلابی* (۱۳۷۶) را از روی داستانی به همین نام از گلی ترقی می‌سازد. اساس داستان بر عقیم بودن است. عقیم بودن نویسنده‌ای معروف، و بار نیاوردن درختی کهنسال. درخت کهنسال می‌تواند استعاره از سنت و تاریخ کهن آسیا، و مخصوصاً ایران کهنسال باشد. ایرانی که شاعران و عارفان بزرگی چون حافظ، خیام، سعدی، فردوسی و مولوی را به جهان و تاریخ شعر و تفکر عرضه کرده و حالا محصول خاصی نمی‌دهد. در جایی از فیلم (دقیقهٔ ۶۰) نویسنده می‌گوید : «بروید درخت بی‌خاصیت را از ریشه در بیاورید و قال قضیه را بکنید.» ولی باغبان‌ها می‌گویند «آن درخت قهر کرده، آقا.» ولی نویسنده به حرف آن‌ها گوش نمی‌دهد و می‌گوید: «غلط کرده.» و در اتاقش را بر روی دو باغبان پیر، کد خدا و مش حسین، می‌بندد.

---

[1] Luis Buñuel
[2] Henrik Ibsen
[3] Jerome David Salinger

درخت گلابی از منظر سفره حرفی برای گفتن ندارد، ولی از منظر جامعه‌شناختی و تاریخی حرف دارد. مخصوصاً وقتی نویسنده در دقیقهٔ هفتاد و یک حرف مارکس را به میان می‌کشد و دم از آزادی کارگر و پیدا شدن اوقات فراغت می‌زند. راوی می‌گوید:

«رفقای دیروز با من غریبه شده‌اند، درهایشان را به رویم می‌بندند، دنیایی از حباب ساخته بودند، با تلنگری از هم پاشید، چه خیال‌های خام، تارهای شومی بود.»

مهرجویی در سال ۱۳۷۷ در ساخت مجموعهٔ *داستان‌های جزیره* شرکت کرد و قسمت *دخترداییِ گمشده* را ساخت که به موضوعات این مقاله چندان ربطی ندارد و ما می‌توانیم از آن صرف نظر کنیم. این کارگردان، بعد از *دختر دایی گمشده* فیلم *میکس* را در سال ۱۳۷۸ساخت که به اعتقاد برخی از منتقدان[۱] فیلمی پست‌مدرن است؛ فیلم با هزاران دلهره به جشنواره می‌رسد؛ پایانی خوش. این فیلم روایت تنش‌ها و درگیری‌های کارگردان با بازیگران و تهیه‌کننده‌ها و سرمایه‌گذاران است. در نهایت، همین سرمایه‌گذار است که چندین بار حین خرابکاری کارگردان، کارگردان را محکم می‌گیرد و می‌گوید ببندینش، ببندینش. منتقدانی امثال دکتر فؤاد روحانی به کارگردان می‌گویند : کارگردانان ایرانی مدیریت بلد نیستند، مغزشان درست کار نمی‌کند. البته در *میکس* هم مثل دیگر فیلم‌های مهرجویی حضور مذهب قوی است؛ موسیقی‌ساز فیلم، ناصر چشم‌آذر، خواب حضرت علی(ع) را دیده است و جایی چندین شمع روشن کرده و از کارگردان می‌خواهد به سوال او جواب بدهد: «چرا من باید خواب مولا علی را ببینم، خسرو، چرا من» (دقیقهٔ ۲۴ فیلم) این صحنه گویای عناصری ناخودآگاه در ذهن ایرانی‌هاست که هنرمندانش هم جوابی برای آن ندارند و یا جواب قاطعی نمی‌دهند و جواب این سوال را همیشه در ایهام و ابهام نگه می‌دارند.

کارگردان به جایِ جواب دادن به سوالِ موسیقی‌ساز جواب منتقدان را می‌دهد : «هنرمندان بیمارند و هنر بیماری آن‌ها را منعکس می‌کند و منتقدان بیمار آن‌ها را بررسی می‌کنند و به آن‌ها نمره می‌دهند. چون خودشان از همه بیمارترند.» این حرف کارگردان، شاید نتیجهٔ مطالعات او در آثار فروید و یونگ است. فروید هنرمندان را انسان‌هایی هیستریک (بیمار) می‌پنداشت و هنر آن‌ها را انعکاس بیماری آن‌ها می‌دانست. مهرجویی کتابی راجع به یونگ[۲] ترجمه کرده است و مطالعاتی راجع به روان‌شناسی از منظر فروید و یونگ نیز داشته است.

در این فیلم به کارگردان فشار می‌آید و او همه چیز را به هم می‌ریزد. سرمایه‌گذار برای همه کباب سنتی می‌گیرد و باز سفره می‌اندازند. اما کارکرد سفره در اینجا نیرو گرفتن برای ادامهٔ کاراست؛ نه از نذری خبری است، نه از جشن. از نظر مردم معمولی هنرمندان دیوانه‌اند. نمونه زیاد است: دیوانه خطاب کردن هامون در کنار دریا از طرف شهروندی معمولی، دیوانه پنداشتن کارگردان در *میکس* از طرف سرمایه‌گذار. طنز قضیه اینجاست که سرمایه‌گذار سرمایه‌اش را دست کسی داده که او را دیوانه می‌داند. به لحاظ جامعه‌شناختی، این نکته حائز بررسی است.

در نهایت *میکس* ادامهٔ *دختر دایی گمشده* است. خود مهرجویی می‌گوید «*درخت گلابی* اصلاً نقطهٔ پایان یک سیستم بود. بعد سیستم دیگری در ساخت فیلم پیاده کردم که شروعش با *دختر دایی گمشده* بود. با این فیلم به نگاه تازه‌ای رسیدم که ناخودآگاه روی شیوهٔ کار من مسلط شد و با من به جلو آمد» (حقیقی، ۱۳۹۲: ۲۸۸). مهرجویی پس از این فیلم به همراه همسرش وحیده محمدی‌فر *بمانی* را ساخت که فیلمی اجتماعی و راجع به خودسوزی و خودکشی زنان ایلامی است. فیلم در مایهٔ فیلم‌های مستند است که در آن وضعیت اجتماعی منطقه‌ای از ایران را می‌ببینیم. این فیلم به لحاظ تاریخی – اجتماعی اهمیت دارد ولی سفره و مذهب نقشی در آن ندارند.

یکی دیگر از فیلم‌هایی که این مقاله به آن خواهد پرداخت، *مهمان مامان* است که مهرجویی آن را در سال ۱۳۸۲ با اقتباس از داستانی به همین نام از هوشنگ مرادی کرمانی ساخته است. ولی مهرجویی زاویهٔ دید بسیار تلخی را برای *مهمان مامان* انتخاب کرده است. مضمون اصلی فیلم باید سفره باشد، چون یک زوج جوان و تازه ازدواج کرده

---

[۱] دکتر حسین پاینده در این مورد مقاله و کتاب نوشت.

[۲] یونگ، خدایان وانسان مدرن، نشر مرکز

می‌خواهند به دیدن خاله‌شان بیایند ولی این دیدن و احوالپرسی به دلیل تعارفات ایرانی به شام و بستری شدن خاله و... می‌انجامد. مامان فیلم آن قدر اضطراب و دلهره دارد که در نهایت راهی بیمارستان می‌شود و به دنبال او همه راهی عیادت مامان می‌شوند. در این فیلم کارکرد سفره با کارکرد آن در *هامون* و *اجاره‌نشین‌ها* فرق می‌کند؛ در آغاز فیلم که خواهرزادهٔ مامان با همسرش به مهمانی خاله می‌آید، خاله از فرط فقر نمی‌داند چکار کند. مجبور است از هر همسایه‌ای چیزی قرض کند و به دردسر بیفتد.

در واقع می‌توان *مهمان مامان* را واریاسیونی دیگر از *اجاره‌نشین‌ها* دانست که در یک مجتمع با هم زندگی می‌کنند. لوکیشن و فضای *اجاره‌نشین‌ها* خانه‌ای چند طبقه در بیابان است، ولی لوکیشن و فضای *مهمان مامان* خانه‌ای ویران در محلات در پایین شهر تهران است. مهرجویی این بار به دل جامعه زده است. جامعه‌ای از نوع جامعه‌ای که نیکلای گوگول[1] و فیودور داستایفسکی[2] در قرن نوزدهم توصیفش می‌کردند. طنز سیاه این فیلم در *سنتوری* اوج می‌گیرد.

ولی فرق اساسی این دو فیلم این است که در *مهمان مامان*، فشار و اضطراب اصلی فیلم روی مامان است، ولی در ***سنتوری*** فشار اصلی فیلم روی شخصیت زن فیلم نیست، هر چند که شخصیت زن فیلم هم، فشار بسیاری تحمل می‌کند، ولی آن قدر شور زندگی و فکر ادامهٔ زندگی در جایی بهتر را دارد که با کسی دیگر زندگی فقیرانه‌ای را که با علی سنتوری داشته، ترک می‌کند و به جایی نامعلوم به دنبال سرنوشتی نامعلوم می‌گریزد. البته *سنتوری* فیلم به دنبال اتفاقاتی که بر او عارض می‌شود، زندگی‌اش ویران می‌شود و مدتی با معتادان همنشین و هم‌خانه می‌شود. تصاویری که مهرجویی از این فیلم برای تماشاگر نشان می‌دهد خیلی ناهمگن‌تر از دیگر فیلم‌های مهرجویی است.

اگر *هامون* یا *گاو* را دو فیلم از شاخص‌ترین فیلم‌های مهرجویی بدانیم، تفاوت زندگی مردم خیلی فرق نمی‌کند؛ مخصوصاً فضای روستایی *گاو* نشانگر فضایی ساده، کسالت‌آور و فقیر است، و یا فضای فیلم *هامون* نشانگر جامعه‌ای مشوش و سنتی است که می‌خواهد به جامعه‌ای مدرن بدل شود. ولی آشنایی عاشقانهٔ هامون با همسرش، میل همسرش به نقاش شدن و... شبیه آشنایی عاشقانهٔ *سنتوری* با همسرش است. هر چند که در سنتوری جامعه خیلی جلوتر از *هامون* است؛ چند سالی است جنگ تمام شده و مردم به سینما و جشن و اجراهای موسیقی می‌روند و جوان‌ها می‌توانند با هم موسیقی تمرین کنند، بدونِ مراسمِ مفصلِ عروسی ازدواج کنند و حتی بچه نداشته باشند. یادمان باشد در *هامون* بچه داریم؛ ولی در *سنتوری* و *لامینور* زوج‌های جوان و مدرن دنبال بچه‌دار شدن نیستند و حتی در *لامینور* دختر خانواده با چند نفر در بیرون در جایی مخفی، قطعه‌ای از آنِ خودش را اجرا می‌کنند. چیزی که قبلاً ندیده بودیم.

در *سنتوری* همسر علی سنتوری موسیقی اجرا می‌کند ولی به آن حد نرسیده که قطعه‌ای برای اجرا بنویسد و یا رهبر اجرا باشد؛ در حالی که در *سنتوری*، همسر علی سنتوری را مردی دیگر رهبری می‌کند و با خود به خارج می‌برد اما در *لامینور*، دختر خانواده پسر عمویش را برای ازدواج قبول ندارد. هر چند که او مهمانی‌اش را خراب می‌کند؛ جشن تولد پدر بزرگش را به عنوان پارتی مختلط به نیروی انتظامی گزارش می‌دهد ولی دختر کوتاه نمی‌آید. هر چند دختر روایت می‌کند که به رغم میل خودش به ازدواج اجباری، به کار اجباری تن می‌دهد ولی در خیال در پارک به همراه دوستانش موسیقی می‌نوازد و مردم برای تماشا و شنیدن موسیقی او و دوستانش دورشان جمع شده‌اند که پدر بزرگ و پسرعمویش هم بین آن‌ها هستند.

برای تفسیر این قسمت از فیلم که امر خیال بر امر واقعی پیروز شده، می‌توان باز از آرای فروید و لاکان بهره جست و تقابل امر خیال با امر واقعیت، یا تقابل اگو با سوپراگو را توضیح داد و نشان داد که در سپهر خیال هنرمند و انسان خلاق، چطور امر خیالی در خواب و حتی در واقعیت می‌تواند بر امر واقعی پیروز باشد و انسان خیال‌باف یا هنرمند را به ادامهٔ حیات بهتر و یا حداقل برای تحمل بار هستی تواناتر و قوی‌تر می‌سازد. می‌توان اینجا به گزینه‌گویی از فریدریش

[1] Nikolay Gogol
[2] Fiodor Dostoïevski

ویلهلم نیچه[۱] نیز اشاره کرد و گفت : «هر آنچه مرا نمی‌کشد، قوی‌تر می‌سازد.»[۲] از این منظر «زن حقیقت است». (نیچه، فریدریش، ۱۳۷۵: ۲۵)

از منظر دختر این فیلم، نه شوهری هست، نه پدرشوهری، نه کسی که حامی‌اش باشد. او غرق هاویه نشده است. درست برعکس شوهرش که به قدری در آشوب و هاویه غرق شده که توان خلاصی از آن را ندارد. پایان فیلم بسیار یأس‌برانگیز است. تماشاگر به ظاهر با پایانی خوش راضی می‌شود، ولی هیچ معلوم نیست اگر این هنرمند، علی سنتوری، از باتلاق اعتیاد بیرون بیاید، در چه باتلاق دیگری فروخواهد رفت. اینکه هنرمندی بزرگ در آن محل برای اعتلای روح چنان آدم‌هایی موسیقی بنوازد، عالی است ولی آیا ایده‌آل علی سنتوری چنان جایی است؟ بدون پدر، مادر، همسر، همنشین و کسی که روح هنرمند را اعتلا ببخشد و... این چند خط بالا سیرِ تحولِ تاریخِ اجتماعیِ زن ایرانی را نشان می‌دهد که مهرجویی از طریق هنر به آن پرداخته است.

مهرجویی بعد از *مهمان مامان* باز سراغ اثری خارجی رفت. این بار اثری برگزید که به آلمان دوران بعد از جنگ می‌پرداخت. ولی این اقتباس به قدری هنرمندانه ساخته شده است که اگر کسی *عقاید یک دلقک* هاینریش بل[۳] را نخوانده باشد، به هیچ وجه نخواهد فهمید که این اثر اقتباس است[۴]. در ابتدا قرار بود اسم فیلم *تولدت مبارک* باشد، ولی بعد اسمش را به *سنتوری* تغییر دادند. این دو اثر بسیار متفاوت هستند، *عقاید یک دلقک* با وجود سیاه بودن، کمیک هم هست، تراژی – کمیک از نوع آثار اوژن یونسکو[۵] و ساموئل بکت[۶]، ولی *سنتوری* سیاه است، هر چند اوایل آشنایی سنتورنواز با زنش، شور و هیجان زندگی در فیلم بسیار بالاست، ولی به تدریج که سنتورنواز بیکار می‌شود و زنش با نوازنده‌ای دیگر به خارج می‌رود، فیلم سیاه و تلخ می‌شود. در *سنتوری* هم سفره انداختن را داریم و هم پدر و مادر مذهبی را. مادر علی سنتوری هر سال نذری دارد، سفره می‌اندازد، روحانی دعوت می‌کند ولی از پسرش خبری ندارد، شاید به این علت که پسرش دنبال ساز و مطربی رفته است. باز اینجا سفره انداختن نقش و کارکرد متفاوتی دارد.

مهرجویی در سال ۱۳۸۷ با ساختن *طهران تهران* سراغ گذشته می‌رود. ولی سال بعد (۱۳۸۸) فیلمی بسیار متفاوت می‌سازد *آسمان محبوب*. در آثار مهرجویی همان طور که مذهب پررنگ است، متافیزیک هم هست؛ اکثر زنان فیلم‌های مهرجویی مذهبی هستند. در *پری* و *لیلا* شاهد نشانه‌ها و علایقی متافیزیکی هستیم، در *هامون* هم علایق متافیزیکی هست.

آسمان محبوب ستایش طبیعت و مردمانش است، ستایشی است از طب سنتی و گیاهی. این فیلم متافیزیکی است. اگر فیلم *گاو* را استعاری تحلیل نکنیم، فیلم دربارهٔ مردمان روستاست، ولی مردم روستا فقیرند و روستا به سامان نیست. ولی در *آسمان محبوب*، مردمان روستا فقیر نیستند، فقط مدام گریه می‌کنند و از چشمانشان اشک می‌آید تا اینکه در نهایت یک شب دکتر محبوب، به خواب ماه منظر خانم می‌آید و می‌گوید دیگر گریه بس است و از آن پس، دیگر اشک از چشمان کسی نمی‌آید. مردمان روستا که برای دکتر خیلی ارزش و احترام قائل‌اند، بعد از مرگ دکتر برایش آرامگاه درست می‌کنند. یکی دیگر از جنبه‌های متافیزیکی این فیلم این است که بعد از آمدن زلزله، کل ده خراب می‌شود، جز مقبرهٔ دکتر عماد محبوب. اسم روستا گل کبود است؛ گل کبود گلی است که دکتر محبوب و عمو غریب تمام عمر دنبالش بوده‌اند تا آن را به دست آورند. ولی دکتر محبوب در سیل از دنیا می‌رود؛ یک نفر از اهالی روستا را نجات می‌دهد و خودش به تخته سنگی برمی‌خورد و می‌میرد. دقیقاً در جایی که جنازه‌اش پیدا می‌شود مردم

---

[1] Friedrich Wilhelm Nietzsche

[۲] نیچه آن قدر چند بعدی است که تمامی هنرمندان بزرگ در حوزهٔ فلسفه و روان‌شناسی و اخلاق و نقد ادبی و نویسندگی و جامعه‌شناسی و... به او ارجاع می‌کنند. جالب این‌که از منظر خیال هم به فلسفهٔ او می‌توان نگریست.

[3] Heinrich Bol

[۴] در ضمن این اثر در ایران بسیار خوانده شده است. طرفداران زیادی دارد و خیلی هم فروش می‌رود. در کل خوانندگان ایرانی، از نویسندگان آلمانی استقبال زیادی می‌کنند.

[5] Eugène Ionesco

[6] Samuel Beckett

روستا برایش مقبره می‌سازند. در این فیلم باز نذر زنان روستا را می‌بینیم. زنان روستا نذر کرده بودند که در ساخت مقبرهٔ دکتر محبوب کمک کنند؛ هر کدام آجری برای بالا بردن مقبره می‌آورند. در *هامون* به انتظار معجزه نشسته‌ایم ولی در این فیلم معجزه محقق می‌شود.

دو صحنه در این فیلم عجیب است: ۱. کره خر سفیدی که با ریتمی مخصوص روی سنگفرش می‌دود و ضرب‌آهنگ مخصوصی دارد. ۲. عمو غریب که داروهای گیاهی بسیار شفابخشی از روی نسخه‌ای منسوب به بقراط می‌سازد. چشمان عمو غریب رنگ به رنگ می‌شوند و گویا این تغییر را فقط دکتر شایان می‌بیند. در نهایت، در شب مراسم سالگرد دکتر محبوب، دکتر شایان مریض می‌شود و عمو غریب تلاش می‌کند او را زنده نگه دارد. در این میان ماه منظر که حالش بهتر شده، به مراسم می‌آید و می‌گوید دکتر محبوب در خواب به او گفته گل کبود که درمان تمام دردهاست، پشت کوه‌هاست. مسیر رسیدن به آنجا هم غار محزون است. عمو غریب می‌رود و با هزار زحمت به گل کبود دست پیدا می‌کند. گل کبود را می‌آورد، به مشام دکتر شایان نزدیک می‌کند و دکتر بهتر می‌شود. این صحنه به صحنهٔ از خواب بیدار شدن دکتر شایان در بیمارستان وصل می‌شود. همان موقع عکس مغز دکتر شایان را می‌آورند و می‌بینند که هیچ توموری در مغز او نیست. دکتر شایان با رفیق دکترش به روستا می‌روند. حالا روستا پیدا نیست و دکتر شایان از یک بچه مدرسه‌ای آدرس می‌پرسد، بچه آدرس می‌دهد و می‌گوید آن روستا پنجاه سال پیش در زلزله نابود شده و فقط یک آرامگاه مانده است. دو دکتر به محل می‌روند و می‌بینند مقبرهٔ دکتر محبوب مانده است. داستان فیلم بیشتر شبیه داستان‌های بورخس است. بسیار رازآلود و متافیزیکی. این فیلم نمونهٔ عالی تجلّی مذهب و متافیزیک و محقق شدن معجزه در آثار مهرجویی است.

او بعد از آن به سراغ موضوع اجتماعی، تمیزی، می‌رود و در سال ۱۳۹۰ *نارنجی‌پوش* را می‌سازد. سال بعد (۱۳۹۱) به همراه همسرش *چه خوبه که برگشتی* را ساخته که برگرفته از داستانی از نیکلای گوگول است، فقط در اوایل فیلم شاهد برگزاری جشن کباب‌پزی و پختن غذاهای دیگربه مناسبت برگشتن دکتر از خارج هستیم و در ادامه هیچ نشانه‌ای از نذر و سفره و مذهب نیست. مهرجویی که کارگردانی بسیار اجتماعی و فعّال بود سال بعد باز سراغ اقتباسی از هنریک ایبسن، نمایش‌نامه نویس عمیق و چندلایه و مورد علاقه‌اش می‌رود و *اشباح* را در سال ۱۳۹۲ می‌سازد.

آخرین فیلمی که او در سال ۱۳۹۸ ساخت، *لامینور* بود که فیلمی بسیار اجتماعی است. او در این فیلم باز به موسیقی و جامعهٔ ایرانی، زن مدرن ایرانی ، جدال با سنّت، گسست نسل‌ها یا گفتگوی نسل‌ها، مفهوم پدر و قدرت در جامعهٔ ایرانی و... برمی‌گردد. داستان اصلی فیلم از جایی آغاز می‌شود که دختر جوان فیلم از سطل آشغال یک گیتار پیدا می‌کند. ولی در این فیلم کارکرد سفره عوض می‌شود. سفره انداختن این فیلم عبارت است از برگزاری جشن تولد برای پدربزرگی که همراه و یاور نوه است، ولی کاری از دستش برنمی‌آید. او هیچ قدرتی ندارد و پارتی گرفتن نوه برای قدردانی و خوشحال کردن اوست تا او را از غم و عزا در بیاورد. چون پدربزرگ در تصادف دوستانش را از دست داده و خودش را مقصر می‌داند. ولی پسرعمو به نیروی انتظامی گزارش می‌دهد و دوستان جوان دختر خانم به پارتی نمی‌آیند و تمام سفره نصیب نیروی انتظامی می‌شود که آن‌ها هم به هنگام صرف شام، اجباراً سفره را ترک می‌کنند. چون طوفانی از آسمان نازل می‌شود و همه فرار می‌کنند و حتی کیک پدر بزرگ را آب خراب می‌کند. این صحنه را می‌توان هم به لحاظ استعاری تفسیر کرد و هم به لحاظ نشانه‌شناسی، خوانشی زیبایی‌شناسانه ارائه داد؛ اینکه این نشانه‌ها ناخودآگاه کارگردان هستند یا از ناخودآگاه سیاسی ما نشأت می‌گیرند، بحثی جداگانه می‌طلبد. سفره را آب می‌برد، نصیب کسی نمی‌شود، همان طور که در *هامون* سفره پهن نشد که نصیب کسی شود. این فیلم بسیار استعاری است.

کارکرد مذهب و سفره در آثار مهرجویی

ما در طول مقاله سعی کردیم به سؤالات زیر جواب بدهیم. هدف و نیّت و کارکرد سفره چیست؟ اعضای سفره و نصیب برندگان آن چه کسانی هستند؟ صاحب سفره کیست؟ آیا سفره امری سیاسی و اجتماعی است؟

نشان دادیم که کارکرد سفره از هر فیلمی به فیلم دیگر فرق می‌کند. در *اجاره‌نشین‌ها* برای آشتی و دور هم جمع شدن است ولی در *مهمان مامان* به منظور کمک کردن به هم و هوای هم را داشتن و... است. در خیالِ هامونِ غرق شده، سفره‌ای در کنار دریا پهن می‌شود و همه دور سفره جمع می‌شوند و ضیافتی برگزار می‌شود، ولی باد سفره را می‌برد. در ***اجاره‌نشین‌ها*** سفره در داخل خانه پهن می‌شود، نصیب برندگان از این سفره، بزرگسالان هستند. آن‌ها دور هم جمع شده‌اند و می‌توانند به آشتی برسند، ولی در سفره‌ای که قرار است در فیلم *لامینور* برای جشن تولد پدر بزرگ پهن بشود، نوجوانان هیچ نصیبی ندارند. سفره نصیب کسی نمی‌شود، از آسمان بارانی شدید می‌آید و کل جشن را به هم می‌ریزد؛ کیک هم که عنصر اصلی جشن تولد است، زیر باران به مایع تبدیل می‌شود.

یکی از دلایل اصلی وجود سفره و نذری در آثار مهرجویی، نشان دادن تسلّط سنّت دیرینهٔ ایران اسلامی و تسلیم شدن شخصیت‌هاست. در *هامون*، در نهایت هامون تسلیم جامعه می‌شود و کاری از پیش نمی‌برد حتی نمی‌تواند زن خودش را نگه دارد چه رسد به اینکه در راه عقاید و افکارش بجنگد. در *لیلا* هم در نهایت رضا تسلیم می‌شود و زن دیگری می‌گیرد تا شاید بچه‌دار شود آن هم بچهٔ پسر، هر چند که خواهرها و پدرش مخالف تجدید فراش او هستند. یعنی چهار خواهر و یک پدر و یک زوج توان مقابله با یک مادر را ندارند. و در نهایت همان طور که رضا و لیلا در روز شله زرد پزان با هم آشنا شده بودند، در آخر فیلم هم قرار است در همان روز شله زرد پزان دوباره با هم آشتی کنند و دوباره با هم زندگی کنند. آیا این پایان‌بندی سیکل معیوب یا دور باطل زندگی ایرانی‌هاست. مثل زندگی شخصیت *لامینور*، مثل زندگی علی سنتوری، مثل زندگی زن علی سنتوری، مثل زندگی بانو و محمود فیلم بانو که هر دو در پایان فیلم آدم‌هایی شکست خورده‌اند، مثل زندگی لیلا و رضا. شخصیت پری هم همین است. در نهایت برادرش مجابش می‌کند؛ سخن حاکم و ساختار سنتی به قدری قوی و گسترده است که شخصیت فیلم به تنهایی از عهدهٔ آن برنمی‌آید. همین مورد را در تقریباً تمام جوامع جهان می‌بینیم. نمونهٔ اعلایش هولدن کالفیلد سالینجر[1] است؛ شخصیتی شخصیتی که به او ضداجتماع می‌گویند و از همان اول، شخصی محکوم است. انگار این محکومیت در تاریخ جهان، ریشه‌ای دیرینه دارد و فیلسوفان بزرگی چون فریدریش هگل مهر تأیید بر آن می‌زنند. دو نمونهٔ شاخص قربانی چنین مواردی سقراط و آنتیگونه هستند که هر دو می‌خواستند نظم و حاکمیت و منطق حاکم بر جامعه را برهم زنند و برای همین محکوم به نابودی شدند و هیچ کس از آن‌ها دفاع نکرد.

در *سنتوری* هم پدر و مادری مذهبی را می‌بینیم، در *لامینور* پدری سنتی و مذهبی را می‌بینیم، *آسمان محبوب* فیلمی کاملاً متافیزیکی و مذهبی است. خود لیلا به شدت مذهبی است، پدر و مادر شوهرش هم مذهبی هستند. پدر رضا در همین فیلم به قدری مذهبی است که عبا روی دوشش می‌اندازد و آدم بسیار روشن و خوبی است. دایی لیلا آدمی مذهبی و محاسن‌دار است و بسیار اهل درک و گفتگوست.

به رغم اینکه مهرجویی را کارگردانی مذهبی نمی‌شناسند، ولی در اکثر فیلم‌های او مذهب نقشی پررنگ دارد. ما نمی‌دانیم غلبهٔ عنصر مذهب خودآگاه است یا ناخودآگاه، و دلیل حضور مذهب در فیلم‌های او تأثیر ذاتی جامعه در نگرش او است و یا عوامل دیگر در نگاه و کارگردانی او تأثیر گذاشته‌اند. هر چه هست، او دنبال ارائهٔ راه حل به تماشاگر و در مقیاسی بزرگتر به جامعه است. از همان فیلم اول جدی او، ***گاو***، ما دو پیرزن را می‌بینیم که مدام دعا می‌کنند. و یا در فیلمی مثل ***لیلا*** مذهب اهمیت دارد و تأثیرگذار است؛ همان طور که بالا هم گفتیم در ۲۸ صفر، روز شله‌زرد پزی رضا و لیلا، زوج اصلی فیلم، با هم آشنا می‌شوند و قرار است در همان روز شله‌زرد پزی دوباره با هم آشتی کنند و سر خانه و زندگیشان برگردند. البته ناگفته نماند که لیلا تقریباً شب‌ها همیشه یا نماز می‌خواند یا دعا گوش می‌کند. و صدای راز و نیاز از خانه به گوش می‌رسد.

در فیلم *بانو*، یک اتاقِ خانه مخصوص راز و نیاز بانو است. و جالب این که آخرین مسیر یا مکانی هم که بانو بعد تمام اتفاقات ناگوار برای رفتن انتخاب می‌کند، مشهد مقدّس است. انگار می‌خواهد به مرقد مطهّر امام رضا(ع) دخیل شود،

[1] Jerome David Salinger

آنجا خدمت کند و... و در آخر نامه‌اش خطاب به همسرش محمود نوشته است که از آدم‌ها خسته شده است. این بانو مگر در زندگی‌اش چقدر آدم دیده، با چند آدم درگیر شده و زیسته که خسته است. جز شمسی خانم، خدمتکار خانه و سه چهار نفر دیگر که آن‌ها را دوست داشت و می‌خواست در خانه‌اش به آنان خدمت کند؛ می‌خواست اطراف او شلوغ باشد تا احساس تنهایی نکند. این بانو، بیشتر از سارای فیلم *خانهٔ عروسک*، عروسکی است که وارد جامعه و تنش‌ها و چالش‌های آن نشده تا زنی مدرن و اجتماعی شود؛ کسی که در اجتماع زیستن را تاب نیاورد، با تنش‌های اجتماع کلنجار نرود، اعتماد چندانی به او نیست، مگر آنکه آن آدم تنهایی را برای تفکّر و نوشتن انتخاب کرده باشد.

نتیجه‌گیری

ما در این مقاله بنا به مفاهیم و تصاویر و نشانه‌های تکرار شده در آثار مهرجویی به این نتیجه رسیدیم که خیلی از وجوه آثار هنری هنرمندان، حاصل بازتاب اجتماع است، حتی اگر خودشان این نظر را قبول نکنند. این بازتاب هم خودآگاه است و هم ناخودآگاه. به عنوان مثال، نمود مذهب در اکثر آثار مهرجویی و پهن شدن سفره به عنوان ابزاری برای متّحد کردن اهالی خانواده و یا مهمانان شاید عناصری ناخودآگاه باشند. ولی یکی از مهم‌ترین خصیصه‌های مهرجویی در تغییر مسیر است؛ او از فیلم *الماس ۳۳* شروع می‌کند ولی وقتی می‌بیند این فیلم به لحاظ تاریخ سیاسی و موقعیت اقتصادی مناسب جامعه‌ای مثل ایران نیست، *گاو* را می‌سازد که متناسب با شرایط تاریخی و اقتصاد ایران است. بعد *آقای هالو* را می‌فرستد شهر، و تجربه‌های تلخ آدمی روستایی در شهر و تناقضات جامعهٔ روستایی و شهری را متجلّی می‌کند. ولی وقتی *دایرهٔ مینا* را می‌سازد همچنان با مسائل جامعهٔ ایرانی در سطح ایمنی سر و کار دارد. به تدریج که جلوتر می‌رود خیلی با مسائل نخستین بشر، یعنی مسائل مادّی درگیر نیست، به مسائل سیاسی و آزادی و مخصوصاً هنر می‌پردازد؛ *سنتوری* و *لامینور* جزو معدود فیلم‌های معروف ایرانی هستند که به موسیقی و معضلات آن در جامعهٔ ایرانی پرداخته‌اند. البته مهرجویی ساز را بهانه قرار داد تا از آن طریق به تاریخ ایران و مسائل اجتماعی‌اش بپردازد، هر چند که در دو فیلم مذکور دو شخصیت اصلی از خانواده‌ای فقیر و متوسط نیستند؛ از خانواده‌هایی هستند که می‌توانند سفره بیندازند، جشن برگزار کنند؛ مهرجویی از خاک و خل روستا (*گاو* و *شیرک*) به بالای شهر (*سنتوری* و *لامینور*) رسید؛ دیگر به روستانشین‌ها نپرداخت، به طبقات بالای شهر پرداخت و این به نظر ما از هوشمندی او بود. حتی سفره هم در دوره‌های مختلف کاری مهرجویی، دلالت و پیام متفاوتی دارد. در *اجاره‌نشین‌ها* و *مهمانی مامان* برای اتّحاد و دوستی است؛ نگاهی جامعه‌شناختی بر این دو فیلم حاکم است و می‌گوید کاش مردم ایران دست به دست هم بدهند و هوای هم را داشته باشند. سفره در *بانو* برای چپاول است، در *هامون* به منظور نشان دادن خلاء زندگی شخصیّت اصلی فیلم، نشان دادن فقدان و تحقّق نیافتن آرزوهای هامون است.

منابع

- آزرم، محسن (۱۴۰۰). ***هفتاد و پنج سال اول به روایت بهمن فرمان آرا***، تهران: چشمه.
- اسماعیلی، معصومه ()، حورا شماره ۳۲، تهران.
- جاهد، پرویز (۱۳۷۸)، *این سوی ذهن، آن سوی مردمک*، یازده گفت‌وگو با سینماگران جهان، تهران: نشر نیلا.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۷۸). ***وجدان زندگی، گفتگو با جورج استاینر***، ترجمهٔ پروین ذوالقدری، تهران: نشر نی.
- حقیقی، مانی (۱۳۹۲). ***کارنامهٔ چهل ساله***، تهران: نشر مرکز.
- صفوی‌زاده، زهره؛ خدابخش، منا (۱۴۰۱). «تحلیل روابط بینامتنی در برخی از آثار داریوش مهرجویی»، *مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۷. صص ۳۲- ۵.
- کاظمی موسوی، احمد (۱۳۹۷)، نگاهی به نهادهای سنتی و آیین‌های بومی ایران، تهران: نشر آگاه.

- کاظمیان،پرنا؛ پاکدل‌فرد، محمدرضا؛ ستاری ساربانقلی،حسن؛ حاجیان پاشاکلایی، فردوس (۱۴۰۱). «تحلیل بصری آثار سینمایی بر اساس مبانی هنرهای تجسمی (مطالعه موردی: *هامون* و *پری* اثر داریوش مهرجویی)»، ***مطالعات هنر اسلامی***، سال هجدهم، شمارهٔ ۴۷. صص ۴۶۷ – ۴۵۷.
- کاظمیان،پرنا؛ پاکدل‌فرد، محمدرضا؛ ستاری ساربانقلی، حسن؛ حاجیان پاشاکلایی، فردوس (۱۴۰۰). «تجسم مکان در سینمای داریوش مهرجویی (مطالعهٔ موردی: «خانه» در فیلم‌های *اجاره‌نشین‌ها* و *مهمان مامان*)»، ***رسانه‌های دیداری و شنیداری*** دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۳۹. صص ۸۹ – ۶۹.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۸۸). ***آسمان محبوب***، شرکت تولید: مرکز سیما فیلم.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۶۵). ***اجاره‌نشین‌ها***، شرکت تولید: پخشیران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۹۲). ***اشباح***، شرکت تولید: محصول سازمان سینمایی بارانک.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۴۷). ***الماس ۳۳***، شرکت تولید: استودیو پلازا.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۰). ***بانو***، شرکت تولید: کادر فیلم.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۸۰). ***بمانی***، شرکت تولید: بنیاد سینمایی فیلم.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۳). ***پری***، شرکت تولید: ایران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۶). ***فیلم‌نامه پری***، تهران : نشر آمه.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۵۱). ***پستچی***، شرکت تولید: استودیو میثاقیه.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۹۱). ***چه خوبه که برگشتی***، شرکت تولید: فیلمیران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۵۳). ***دایرهٔ مینا***، شرکت تولید: تل فیلم.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۶). ***درخت گلابی***، بنیاد سینمایی فارابی.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۱). ***سارا***، شرکت تولید: پخشیران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۸۵). ***سنتوری***، توزیع کننده: هدایت فیلم.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۷). ***قصه‌های جزیره***، ایران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۸۷). ***طهران، تهران***، ایران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۴۸). ***گاو***، توزیع کننده: استودیو میثاقیه.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۹۸). ***لامینور*** ، توزیع کننده: فیلمیران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۵). ***لیلا***، توزیع کننده: پیمان فیلم.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۴۹). ***هالو***، توزیع کننده: سازمان سینمایی پیام.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۶۸). ***هامون***، شرکت تولید: پخشیران.
- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۳) .***فیلم‌نامه هامون***، تهران: نشر زمانه.
- نقد آثار، از الماس ۳۳ تا هامون (۱۳۸۹). گردآورنده : ناصر زراعتی، تهران: نشر هرمس.
- نقد آثار، از بانو تا مهمان مامان (۱۳۸۵). گردآورندگان : قره‌شیخلو، علیرضا؛ وفایی، مهدی، تهران: هرمس.
- نیچه، فریدریش (۱۳۷۵)، *فراسوی نیک و بد*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: نشر خوارزمی.
- هاشم‌زهی، نوروز؛ تربتی، سروناز؛ ملکیان، نازنین؛ ترابی جهرمی، وحید(۱۳۹۹). «بازخوانی افلاطونی سوژه در فیلم سینمایی گاو، ساخته داریوش مهرجویی»، ***جامعه‌شناسی ایران***، سال ۲۱، پاییز، شمارهٔ ۳. صص ۵۱-۳۸.