فصلنامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال نخست، شمارهٔ نخست، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۳۷-۲۳

تحلیل فلسفی مفهوم «غربت»
در فیلم «تی‌تی» بر اساس نظریه‌های طرح‌وارهٔ مفهومی و باشلار

الیکا اشجعی[۱]
دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
حبیب‌الله عباسی[۲]
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده
فیلم تی‌تی ساختهٔ آیدا پناهنده یکی از آثار سینمایی درخور تأمل است که می‌توان آن را در چند وجه فلسفی، زبان‌شناسی شناختی و تخیل مورد مطالعه و بررسی قرار داد. این فیلم محتوایی غنی از مفهوم غربت و نگاهی فلسفی به این مفهوم دارد. در این جستار درصدد هستیم تا با روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد بینامتنی به بررسی نگاه متضاد و تقابل‌گرایانهٔ مفهوم غربت در میان دو طبقهٔ متفاوت جامعه بپردازیم. برای این منظور غربت را از دو دریچهٔ طرح‌وارهٔ مفهومی که جزیی از استعارهٔ مفهومی است و نیز نظریهٔ گاستون باشلار بررسی کنیم و بکاویم. فیلم، دو قهرمان اصلی دارد که هر دو دچار حس غربت‌اند. یکی از جامعهٔ روستایی و سنتی، و دیگری از جامعهٔ شهری و مدرن. در ابتدا مفهوم غربت را در فیلم با طرح سه نگاشت «غربت سیاه‌چاله است.»، «غربت انسان است.» و «غربت، سرطان است.»، بررسی و تفسیر کردیم، سپس به تحلیل فیلم با توجه به نظریهٔ باشلار پرداختیم. آن‌چه حاصل پژوهش شد نحوهٔ رویارویی دو قهرمان با حس و مفهوم غربت بود. قهرمان جامعهٔ روستایی درمان غربت خویش را در بازگشت به خانه می‌یابد، اما قهرمان مدرن و مدنی فیلم نمی‌تواند درد غربت خویش را تسکین بخشد؛ از این روی دچار حیرانی و سرگشتگی بیشتر می‌شود. با تکیه بر دو بخش تخیل ماده و فضا از هر دو بخش در این مقاله بهره جستیم و نیز طرحوارهٔ مفهومی غربت را بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون مورد تحقیق و مداقه قرار دادیم.

کلیدواژه‌ها: مفهوم غربت، فیلم تی‌تی، طرح‌وارهٔ مفهومی، دیدگاه‌های باشلار، فلسفه.

---

[۱] Elika.ashjaee@yahoo.com
[۲] نویسنده مسئول habibabbasi٤٥@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۷

۱.کلیات پژوهش

۱-۱.طرح مسأله

سینما یکی از هنرهای متعالی مدرنی است که حوزه‌های متفاوتی اعم از ادبیات، شعر، موسیقی، فلسفه و ... را دربردارد و به سبب چنین گسترهٔ میدانی و بهره‌مندی از سرمایه‌های وسیع در حوزه‌های گوناگون بهتر از سایر هنرها می‌تواند با مخاطبان ارتباط برقرار کند و کارکرد پیام‌رسانی خود را با سهولت بهتری انجام دهد. امتیاز آن نسبت به سایر هنرها در این است که متن نوشتاری، متن تصویری و متن صوتی را توأم با یکدیگر درآمیخته و از هر پتانسیل اندیشگانی برای به ثمر رسیدن اهداف و کمال خویش بهره می‌جوید. نکتهٔ مهم دربارهٔ سینما که بر تأثیرگذاری ژرف او می‌افزاید، پرفورمنس بودن آن: هنر اجرایی است. حرکت و سیالیت و خروج از مرحلهٔ نظری نه تنها بر عمق ارتباطی آن تأثیر دارد بلکه آن را در اذهان ماندگارتر می‌کند.

سینما با وجود ذات نوگرا و مدرن خود توانسته بستری فراهم کند تا ریشه‌های هویتی یک ملت که همانا ادبیات، فلسفه، تاریخ و ... است، در میان نسل نورسیده مغفول باقی نماند و یادآور شود که علوم انسانی خصوصاً ادبیات و فلسفه هیچ‌گاه کهنه نمی‌شوند. نمی‌توان ادبیات و فلسفه را از یک جامعه حذف کرد؛ زیرا حذف این دو حذف اندیشه و تفکرات انسان‌هاست؛ از این رو ادبیات و فلسفه با سینما پیوند محکمی دارد.

فیلم تی‌تی ساختهٔ آیدا پناهنده یکی از آثار سینمایی است که ساختی منسجم و چندساحتی را دربردارد. علاوه بر موضوع و محتوای عاشقانهٔ داستان، از شناخت مفهوم غربت نزد انسان‌های پرورش‌یافته در محیط‌های متفاوت زیستی حکایت می‌کند. فیلم‌ساز غربت را منحصر به فرد و یا گروه خاصی نمی‌داند؛ از این‌روی مفهوم غربت را در قاب‌های متفاوت نشان می‌دهد. در این پژوهش به دغدغهٔ ذهنی اکثر انسان‌ها: غربت می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که فیلم‌ساز چگونه نگاه تعارض‌گرایانه با چنین مفهومی را با مخاطب خویش در میان می‌گذارد. مسألهٔ اصلی ما در این پژوهش نوع مواجهه با مفهوم غربت است.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

با توجه به عنوان مقاله، دو دسته منبع دربارهٔ مفهوم غربت در سینما یافت شد:

۱-(۱۴۰۱)، مقالهٔ «تحلیل تطبیقی مضامین «غربت‌آگاهی» اشراقی و «ترس‌آگاهی» هایدگری در فیلم-های فریدون رهنما و میکل آنجلو آنتونیونی» به پژوهندگی نریمان خلیلی، ان شاءاله رحمتی و محمد عارف، نشریهٔ *جامعه‌شناسی سیاسی ایران*. پژوهشگران در این مقاله غربت اشراقی را که طراح آن سهروردی بوده و دلیل آن را هبوط دانسته و نیز مفهوم ترس را که آن را نیز هایدگر به سبب هبوط

دانسته است، از طریق نظریهٔ پدیدارشناسی هانری کربن در فیلم‌های رهنما و آنتونیونی بررسی کرده‌اند و نتیجهٔ آن را بازگشت به خویشتن و من‌بودن یافته‌اند.

۲-مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی سینمای ایران بر اساس مضمون «غربت‌آگاهی» اشراقی موارد مطالعه فیلم‌های «سیاوش در تخت جمشید» و «آتش سبز» از نریمان خلیلی، ان شاءاله رحمتی و محمد عارف که در سال (۱۴۰۰) در نشریهٔ علمی پژوهشی *زبان و ادب فارسی* به چاپ رسیده است. در این مقاله هم غربت اشراقی در دو فیلم سیاوش در تخت جمشید و آتش سبز بررسی شده و نتیجهٔ آن بازگشت به خویشتن یافت شده است. نویسندگان معتقدند دو فیلم از رهگذر رمز و تمثیل دلیل غربت انسان را دوری از خودش بیان کرده‌اند.

دربارهٔ استعارهٔ مفهومی و طرح‌وارهٔ مفهومی در سینما با یک مقاله با عنوان «کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما» مواجه شدیم که در سال (۱۴۰۰) به پژوهش یوسف منظری، علیرضا خرمایی و امیرسعید مولودی در نشریهٔ *رسانه* چاپ شده است. در این مقاله چندین نگاشت طراحی می‌شود: «زندگی/ رابطهٔ عاطفی به مثابه ساختمان است.»، «فیلم فروشنده به مثابه نمایشنامهٔ مرگ فروشنده است.» و «تهران به مثابه نیویورک است». مقالهٔ انجام شده پایهٔ پژوهش خود را لیکاف و جانسون و نیز استعارهٔ چندوجهی فورسویل در نظر گرفته است.

مقاله‌ای که درصدد نگارش آنیم بررسی مفهوم غربت در فیلم تی‌تی بر اساس طرح‌وارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون و نیز دیدگاه گاستون باشلار است، پژوهشی نو و شایستهٔ تأمل برای آشنایی با مصادیق غربت انسان‌ها در دو جامعهٔ سنتی و مدرن است. نیز تا کنون پژوهشی در بارهٔ این فیلم و ادغام دو نظریهٔ مطرح شده در بارهٔ فیلم نگاشته نشده است.

۱-۳.روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی- توصیفی و رویکرد بینامتنی انجام می‌گیرد. مقاله متشکل از چندین بخش است. در مرحلهٔ اول، مفهوم غربت در فیلم تی‌تی با ترسیم و طرح سه نگاشت مفهومی تفسیر می‌شود که بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون است و در مرحلهٔ بعد با توجه به نظریهٔ تخیل مادهٔ باشلار و تمرکز بر کتاب *بوطیقای فضا* به تفسیر نشانه‌های فیلم می‌پردازیم. آن‌چه مهم است و نباید به آن بی‌توجه بود، بررسی و تحلیل نظریه‌های مطرح شده در فیلم از رهگذر نشانه‌های بصری و گفتاری موجود در فیلم است؛ به دیگر سخن نشانه‌ها هستند که نظریه‌های به کار گرفته شده در این پژوهش را تأیید می‌کنند.

۱-۳-۱.خلاصهٔ فیلم تی‌تی ساختهٔ آیدا پناهنده

ابراهیم استاد رشتهٔ فیزیک در دانشگاه گیلان و دچار بیماری سرطان مغز است. او به صورت تصادفی در بیمارستان با یکی از خدمه‌های بیمارستان به نام تی‌تی آشنا می‌شود. تی‌تی دختر روستایی، بی‌سواد و بی‌پناهی است که با مردی از روستایش به نام امیرساسان نامزد شده است. تی‌تی علاوه بر کار در قسمت خدمات بیمارستان، برای امرار معاش مادرجایگزین است. او در دفعات متعدد باردار شده و این‌بار نیز باردار است. تی‌تی دختر ساده‌ایست که به راحتی از او سوءاستفاده می‌شود، نیز به دلیل سادگی و بی‌آلایشی‌اش به عالم غیب و شهود راه پیدا می‌کند و دنیای متافیزیک او را در آغوش می‌کشد.

ابراهیم پروژهٔ تحقیقاتی در دست دارد و به دنبال کشف مسائل مربوط به سیاه‌چاله‌هاست که خود به آن پی برده است. در بیمارستان و در بستر بیماری به یک‌سری نتایج می‌رسد و آن‌ها را در کاغذ ثبت می‌کند، اما به هنگامی که حالش وخیم می‌شود کاغذها توسط همسر سابقش به تی‌تی داده می‌شود تا آن‌ها را دور بیندازد. کاغذهای تحقیقات ابراهیم حادثهٔ عشق ابراهیم به تی‌تی را رقم می‌زند؛ زیرا که او برای یافتن کاغذها به سوی تی‌تی رهسپار می‌شود. انتهای داستان عاشقانهٔ این دو شخصیت روایی جدایی و تنهایی است.

۲.ادبیات نظری پژوهش

۲-۱.مفهوم غربت

به طور کلی غربت عبارت است از «دورماندن و کنده‌شدن اجباری» از هر آن‌چه که مطلوب و مورد پسند انسان است؛ از این روی غربت افراد به سبب تنوع مطلوبات دورمانده و تمایلات آنان به مکان‌ها، انسان‌ها و چیزهایی که از آن‌ها دورشده و از دست‌داده با یکدیگر متفاوت است. زمانی که انسان از آن‌چه که تمایل و اشتیاق اوست دور می‌شود و نمی‌تواند خود را با شرایط و محیط جدید سازگار کند و با آن منطبق شود دچار حس غربت می‌گردد.

نشانه‌هایی مانند سردرگمی و درماندگی، اضطراب، افسردگی، حس تنهایی، نوستالژی و حس حسرت، بروز رفتارهای ناهنجار مانند بی‌خوابی، کم‌اشتهایی و یا پراشتهایی مفرط، دردهای جسمانی مانند سردردهای شدید، حس ترس و ناامنی و ... جملگی عوارض و نتیجهٔ بروز غربت در فرد است. با توجه به میزان دلبستگی و وابستگی فرد به آن‌چه که از آن دور مانده غربت می‌تواند مقطعی و یا همواره و پیوسته ادامه یابد و انسان را در دردی ابدی فرو برد[۱].

۲-۲.نظریهٔ طرح‌واره و نگاشت مفهومی

لیکاف زبان‌شناس و جانسون فیلسوف با طرح استعارهٔ مفهومی دیدی نو از استعاره را در تقابل با استعارهٔ سنتی مطرح کردند. آنان استعاره را به مثابه زندگی روزمره معرفی کردند. دیگر استعاره در انحصار ادبیات نبود و در لایه‌های تفکرات انسان در زندگی عادی‌اش به وضوح قابل لمس و مشاهده بود. چارچوب آنان

در ساختار استعارهٔ مفهومی انطباق دو حوزه با یکدیگر است؛ به سخن دیگر «جوهر استعاره فهم و تجربهٔ یک نوع چیز بر حسب نوع دیگر است»(لیکاف و جانسون،۱۳۹۷:۱۱).

در استعارهٔ مفهومی ذهن، مفهومی انتزاعی را بر مفهومی تجربی و عینی نگاشت و منطبق می‌کند تا آن‌چه که نادیدنی و دریافت آن برای مخاطب سخت است به واسطهٔ چنین فرمولی با سهولت همراه شود. با وجود آن‌که زبان‌شناس معاصر ویلیام لایکن در کتاب خود با نام *فلسفهٔ زبان* (۱۴۰۱) در بخش چهارم کتابش استعاره را با عنوان «نیمهٔ تاریک» معرفی می‌کند و نیز محققی مانند دیویدسن معتقد است که: «هیچ آزمونی برای استعاره وجود ندارد که فراتر از ذوق و سلیقه باشد»(لایکن،۱۴۰۱:۳۵۰)، استعارهٔ مفهومی بر پایهٔ ساختار نظام‌مند شکل می‌گیرد.

هر نگاشت بیان شده از سمت گوینده و نویسنده صورت تصدیقی است از این‌که مفهومی انتزاعی با مفهومی تجربی منطبق شده است و گوینده و نویسنده برای اثبات ادعای خود نیازمند به کارگیری نشانه‌هایی است تا از طریق آن بتواند شناخت و درک مفهوم انتزاعی را برای مخاطب راحت‌تر کند. حوزهٔ انتزاعی، مقصد و حوزهٔ عینی، مبدأ است که با نشانه‌هایی که به مثابه نقشهٔ راهند با هم پیوند می‌یابند. لیکاف و جانسون با طرح چنین نظریه‌ای توانستند به جمع اضداد و اتحاد آن‌ها کمک کنند. طرح‌واره‌های تصویری در ابتدا صورتی فردی و منحصر به فرد دارند که «تصورات ما را از چیزها و حوادث جهان شکل می‌دهند و این به شکل‌گیری یک تفکر گروهی-فرهنگی می‌انجامد که به صورت لایه به لایه از استعاره-های مفهومی ساخته می‌شود. لیکاف و جانسون این لایه‌ها را مدل‌های شناختی ایدئال می-نامند»(دانسی،۱۳۹۸:۱۱۶).

طرح‌واره‌های تصویری دو شاخصه دارند: ۱-قاعدهٔ هم‌نشینی و جانشینی را توأم با یکدیگر دارند. در بخش هم‌نشینی مخاطب مواجه با جمله‌ای گزاره‌دار و تصدیقی از سمت گوینده و نویسنده است. در استعارهٔ مفهومی تنها یک واژه بیان نمی‌شود که بخواهیم روی آن متمرکز شویم، بلکه با یک نظام و ساختار روبه رو می‌شویم که در آن حوزهٔ مقصد، حوزهٔ مبدأ و نشانه‌های تأییدی موجود است.

در بخش جانشینی استعارهٔ مفهومی نیز ما با چندگونه حوزه‌مبدأ عینی و تجربی روبه‌رو هستیم مانند انسان، أشیاء، روییدنی‌ها، جانداران و .... برای نمونه زمانی‌که می‌گوییم «غربت، شی است.» این شی می‌تواند هر چیزی درنظر گرفته شود، می‌تواند قاب عکسی باشد که افراد درون عکس دیگر حضور ندارند و یا ساعتی که یادگاری بوده و از کار افتاده و هر چیزی که موجب نوستالژی شود و از شرایط، اوضاع و چیزهایی روایت کند که دیگر نیستند و یا دورافتاده‌اند. شی جانشین جزییاتی مانند قاب عکس و ساعت شده است.

۲-بسامد و چشمگیری استعارهٔ مفهومی نزد گوینده و نویسنده است. استعارهٔ مفهومی‌ای مُجاز شناخته می‌شود که نزد کاربر آن دارای تکرار و برجستگی مفهومی شود. به نوعی علامت و نشانهٔ شناختی و گزاره برای گوینده و نویسنده تأییدی است که با ایمان و اعتقاد به شناختش از امور انتزاعی، استعارهٔ مفهومی را دارای برجستگی و تکرار می‌کند.

۲-۳.باشلار و نظریه‌های او

گاستون باشلار (۱۸۸۴-۱۹۶۲) فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی است که در دانشگاه سوربن فرانسه فلسفه تدریس می‌کرد. «رولان بارت باشلار را «بنیانگذار نقد نو» نامیده است»(نامور مطلق،۵۹:۱۳۸۶). یکی از دیدگاه‌های فیلسوف فرانسوی مربوط به «تخیل ماده» است. او با مطالعه دریافت که فلسفهٔ علم در بسیاری از موارد پاسخگوی شناخت و درک آدمی از امور پیرامونش نیست و تخیل است که توانایی کارآمدی از شناخت انسان و امور ادراکی‌اش ارائه می‌دهد و گشایشگر پرسش‌ها و مسائل ذهنی اوست. او دریافت که بسیاری از مسائل را نمی‌توان با رابطهٔ علت و معلول توجیه کرد و تخیل است که شناخت انسان را عمق می‌بخشد. بر اساس اندیشهٔ او هر یک از عناصر اربعه: آب، خاک، باد و آتش تأثیری بر زندگی و شناخت انسان از محیط زیستی و پیرامونش دارد، اما یکی از عناصر قوی‌تر از بقیه در زندگی افراد تأثیرگذارتر است. «از نظر باشلار اثر یا آثار، شبکه‌ای از صورت‌های خیالی و مضامین را شکل می‌دهند که بر یک بنای واحد، یعنی روی یکی از عناصر چهاگانه، استوار شده است»(حاج حسنی و محمودی،۴۰:۱۳۹۳). آن‌چه مهم است تخیل جزو لاینفک اندیشهٔ آدمی است؛ از این روی فلسفهٔ تخیل که بر پایه‌های عناصر چهارگانه برقرار شده نقش مهمی در بازنمایی ذهن انسان در زندگی‌اش دارد.

پایه‌های سازندهٔ جهان و خلق بشر همین چهار عنصر اربعه: آب، خاک، باد و آتش است و اهمیت این عناصر به اندازه‌ایست که اساطیر جهانی را شکل داده، در اشعار شاعران کلاسیک و قدمایی وارد شده و نیز طبابت بر محوریت این عناصر شکل گرفته است؛ از این روی چهار عنصر با زندگی و سرنوشت بشری پیوند دارد. نیز اگر در علم نجوم و یا متافیزیک وارد شویم هر انسانی که در ماهی از سال زاده شده مطابق با ماه ولادتش تحت تأثیر یکی از عناصر چهارگانه است؛ به همین سبب باشلار زندگی انسان را خارج از چهارعنصر ندانسته و نظریهٔ تخیل ماده را مطرح می‌کند. در اندیشهٔ او «تخیل خلاق سازندهٔ اتفاقات و پیش‌بینی آنان است به زمان گذشته حال و آینده کاری ندارد»(نامور مطلق،۶۴:۱۳۸۶). او تخیل را دوگونه می‌دانست: تخیل رسمی و تخیل مادی. «تخیل رسمی، مسئول تمام زیبایی‌ها و جلوه‌های غیر ضروری طبیعت مثل گل‌ها است. در حالی‌که تخیل مادی به دنبال ساختن چیزهای بدوی و جاودان است. در جهان ذهن تخیل رسمی مشتاق ساختن جلوه‌های تازه و پدیده‌های متنوع است. حال آن‌که تخیل مادی مجذوب عناصر پایدار چیزهاست»(باشلار،۱۵:۱۳۹۷).

دیدگاه بعدی باشلار که در فیلم نیز می‌توان آن را مشاهده کرد، نگاه او به مفهوم خانه است. باشلار در کتاب *بوطیقای فضا* (۱۳۹۷) به مفهوم خانه و پناهگاه پرداخته است. او معتقد بود: «خانه، مجموع خیالاتی است که به آدمی دلایل یا اوهام موجود در ثبات را ارزانی می‌دارد»(همان،۵۸). هر انسانی در بدو تولد در فضا و مکانی به دنیا می‌آید؛ از این روی انسان با فضا و مکان آشناست و از او دور و جدا نیست؛ به بیان دیگر زاده‌شدن هر انسان روی اصولی مهندسی شده است. او به دنیا می‌آید و در ابتدا خانوادهٔ خویش و خانهٔ خود را می‌بیند؛ به همین سبب خاطرات خانه در تن و ذهن ما حک می‌شود(همان،۵۵).

خانه محل امن و امنیت انسان و هر موجود زنده‌ایست که با پنهان‌شدن و سکنی‌گزیدن درون آن خود را از آسیب‌های دنیای بیرونی که شامل حوادث و بلایای طبیعی و غیر طبیعی است محفوظ می‌دارد. هر خانه مکانی است که فرد می‌تواند درون آن نقاب از چهره بردارد و خودش شود بی‌آن‌که نیازمند ایفای نقش برای بقا و یا مورد پسند دیگران قرار گیرد. خانهٔ هر فرد منحصر اوست که با سلیقه و انتظاراتش از مفهوم آرامش مطابقت دارد. در اصل خانهٔ هر کس فضای زایایی و محمل رویاها و اندیشه‌های اوست و هر خانه از نظم و هندسه‌ای برخوردار است که متعلق به صاحب و مالک آن است. خانهٔ هر فرد ریشه‌هایی است که او را در نقطه‌ای ماندگار و ثابت می‌کند.

۳.تحلیل فیلم تی‌تی

فیلم تی‌تی دارای دو نقش اصلی ابراهیم و تی‌تی و چند نقش فرعی است که از آن میان، نقش امیرساسان مهم‌تر و در فیلم برجسته‌تر نشان داده شده است. هر کدام از این سه نفر دارای خصوصیات و خصلت‌های رفتاری متفاوتی است. با توجه به اینکه اصل مقاله بر پایهٔ دو شخصیت اصلی: ابراهیم و تی‌تی است، در مقالهٔ حاضر نیز محور اصلی سخن این جستار به شمار می‌روند و دربارهٔ امیرساسان خیلی کوتاه سخن خواهیم گفت.

۳-۱.طرح‌وارهٔ مفهوم غربت در فیلم تی‌تی

فیلم‌ساز در فیلم تی‌تی مفهوم غربت را هنرمندانه توسط دو شخصیت قهرمان متضاد با یکدیگر به تصویر کشیده است. همان‌گونه که پیشتر آمد شخصیت ابراهیم، انسانی تحصیل‌کرده، محققی شهرنشین و مدرنی است که به دنبال راه حلی برای نجات بشریت می‌گردد. او با پژوهشی که دربارهٔ سیاه‌چاله‌های فضایی انجام داده معتقد است که می‌تواند زمین را از خطر نابودی نجات دهد. در صحنه‌ای از فیلم که با تی‌تی مشغول صحبت است، تی‌تی از او دربارهٔ کار و پروژه‌اش می‌پرسد و ابراهیم به او پاسخ می‌دهد که در کنار زمین سیاه‌چالهٔ بزرگی است که می‌تواند زمین را درون خودش ببلعد و به حیات بشر و جهان خاتمه دهد.

تی‌تی از شنیدن چنین حرف‌هایی اشک از چشمانش سرازیر می‌شود و با صدای بلند به ابراهیم می‌گوید که دروغ می‌گوید. تی‌تی برای خودش و برای مردم جهان نگران و دلتنگ می‌شود. برای او خاتمهٔ حیات بر روی زمین بسیار دردناک است. گریهٔ تی‌تی و ترسش از نابودی زمین و تنهایی انسان نشانه‌ای است از نوع‌دوستی تی‌تی و علاقهٔ او به زیستن. او درست نقطهٔ مقابل ابراهیم است. دختری روستایی، بیسواد و برخاسته از جامعهٔ دینی و سنتی است. در صحنه‌های مختلف فیلم دربارهٔ پیامبران و برگزیدگان خداوند سخن می‌گوید. هر دو شخصیت در فیلم: ابراهیم و تی‌تی دچار حس غربت و تنهایی هستند. هیچ‌کدام از این دو نفر توسط اطرافیان و آشنایانشان درک نمی‌شوند. نه همسر سابق ابراهیم او را درک می‌کند و نه امیرساسان نامزد دختر روستایی که با او آشنا و مأنوس است.

تی‌تی و ابراهیم هر دو درصدد نجات بشریت‌اند. تی‌تی با شهود و ورود به عالم متافیزیک و انجام کارهایی که شاید از دست همگان برنیاید (مانند جابه‌جا کردن لیوان با نگاه کردن به آن) و ابراهیم با فرمول و دانستن فیزیک. هر دو شخصیت در صحنه‌های مختلفی از فیلم تأکید بر نجات بشریت دارند. بیان بلعیده‌شدن زمین و ساکنان آن درون سیاهچاله‌های آسمانی با توجه به نشانهٔ گریه و بیان دروغ بودن ماجرا توسط تی‌تی ما را با نگاشت «غربت، سیاه‌چاله است.» مواجه می‌کند؛ چه زمانی‌که زمین و ساکنان آن بلعیده شوند، فریادرسی نیست که آنان را نجات دهد.

نگاشت «غربت، انسان است.» نیز با حوزه‌مبدأهای تی‌تی و ابراهیم شناخته می‌شود. امیرساسان نامزد دختر روستایی بارها به ابراهیم می‌گوید که تی‌تی دختر بی‌کس دیوانه‌ایست که کسی او را نمی‌خواهد و تنها امیرساسان است که برای پاداش اخروی می‌خواهد کار نیکی انجام دهد و او را به عقد خویش درآورد. همسر سابق ابراهیم نیز دختر روستایی را دیوانه و خل می‌داند. ابراهیم به مانند تی‌تی تنها و غریب است و همسر سابقش تصریح می‌کند که اگر با وجود طلاق هم‌چنان کنار او مانده به سبب ترحم و دلسوزیست. تی‌تی راه حل جلوگیری از بلعیده‌شدن را در سنت دین و مذهب می‌جوید. او به ابراهیم می‌گوید که تمایل دارد تا مانند نوح نبی کشتی داشته باشد و تمام ساکنان زمین را با خود به جای امنی ببرد، اما ابراهیم مأیوس از نجات انسان‌ها و خود است. در صحنه‌ای دیگر از فیلم ابراهیم غم غربت انسان درون سیاه‌چاله را با نقاشی بر روی کاغذ نشان می‌دهد. او با قلم سیاه دایره‌ای بزرگ بر روی کاغذ ترسیم می‌کند و درون آن را سیاه می‌کند. تی‌تی برای نجات مردم جهان راه حل کشتی نوح را دارد و ابراهیم راه حلی نمی‌داند؛ از این روی نوح جدیدی خلق می‌شود.

ابراهیم بیمار است و تی‌تی برای شفای او دچار شهودی می‌شود که درون دریا می‌رود و او را از بیماری نجات می‌دهد. او مانند یونس نبی، موسی (ع) و یحیای تعمیددهنده پا درون آب می‌گذارد. دختری که چهره‌های متفاوتی از اولیای خداوند را به نمایش می‌گذارد، از سمت مردم دیوانه و خرافاتی تصور می‌شود.

این نشانه‌ها به ما غربت دین خصوصاً پیامبران خدا را نشان می‌دهد، بنا بر این برای استعارهٔ مفهومی غربت ما با حوزه‌مبدأهای ریزتری یعنی یونس، موسی و یحیی نیز رو به رو هستیم.

امید به نجات، درون ذهن تی‌تی به مراتب از ابراهیم بیشتر است. تی‌تی نقاش است و تصاویر خلق شده از او آمیخته با رنگ‌های متفاوتی است؛ با وجود این‌که تی‌تی برخاسته از جامعهٔ سنتی و روستایی است اما در فیلم شاهدیم که نقاشی زن بارداری را می‌کشد که به تنهایی بر روی تخت بیمارستان خوابیده است. نوع نقاشی و ترسیم او از تنهایی که خودنگاریست، بینندهٔ آشنا با هنر را به یاد نقاش زن مکزیکی فریدا کالوا و خودنگاره‌های او می‌اندازد. در این صحنه ما با غربت تطابق یافتهٔ تی‌تی دختری شرقی با زنی آن سوی جهان و غربی آشنا می‌شویم. این نشانه‌ایست از جهان‌دوستی و جهان‌متنی تی‌تی و دریافت او از غربت بشریت؛ از این روی با حوزه‌مبدأ جزیی دیگری یعنی فریدا کالوا برخورد می‌کنیم. ما از دل غربت دختر سنتی روستایی با غربت زنی مدرن و زیسته آن‌سوی جهان آشنا می‌شویم؛ به دیگر سخن مخاطب تصویر غربت جهانی را در فیلم مشاهده می‌کند.

فیلم‌ساز غربت تی‌تی را در روز و شب با تنهابودن او در دل طبیعت به مخاطب خویش نشان می‌دهد و غربت ابراهیم را با تنهایی‌اش روی تخت بیمارستان و نیز عصایی که ابراهیم به دست می‌گیرد تا با آن بتواند قدم بردارد و زمین نخورد. تنهایی انسان مدرن با نیازمندی او به شی: عصا نشان داده می‌شود، در حالی که تنهایی تی‌تی فقط خود اوست، بدون هیچ شی و وابستگی و تعلق خاطر به چیز دیگر. نیز با توجه به نام ابراهیم که نام پیامبری از پیامبران خداست و عصایی که او به سبب بیماری‌اش در دست دارد ناخودآگاه ما را به یاد ابراهیمی مدرن و نو در دنیای کنونی می‌اندازد که انذاردهنده است و انسان زمان خودش را از خطر نابودی آگاه می‌کند. در این‌جا نیز فیلم‌ساز از تضاد و تعارض بهره گرفته است، یعنی از دل ابراهیم مدرن نگاهی سنتی و دینی در چارچوب پیامبر و رسالت انذاردهندگی او زاده می‌شود. این موضوع بیانگر این است که انسان مدرن و نوگرا هر اندازه که بخواهد از سنت‌ها و تفکرات دینی فاصله گیرد و نگاهی سکولار نسبت به دنیای درونی و بیرونی خویش داشته باشد، باز اسیر گذشته و اندیشه‌های پیشینیان است و نیز هر اندازه که سعی در «درانداختن طرحی نو» داشته باشد، ناچار با گذشته پیوند خواهد داشت و بر دوش گذشته نقشی نو ترسیم می‌کند.

دو وجه مشترک عشق و غربت، دو شخصیت اصلی داستان را به یکدیگر نزدیک و متصل می‌کند. تی‌تی ناخودآگاه عاشق ابراهیم می‌شود و برای سلامت جسم و خوشحالی روان او هر کاری که از دستش برمی‌آید انجام می‌دهد و سعی می‌کند تا رنگ زندگی ابراهیم را تغییر دهد، گر چه او عشق خویش را انکار می‌کند و در آخر فیلم نیز بار دیگر به آن مهر تأیید می‌زند که اگر ابراهیم را دوست دارد تنها به دلیل خوب بودن اوست و حال متوجه شده که اشتباه کرده است و او را مانند بقیهٔ انسان‌های اطرافش

می‌بیند. او به زبان چنین می‌گوید اما حکایت دل او چیز دیگریست. ابراهیم نیز به دل عاشق تی‌تی است و سعی دارد تا با او یکی شود اما چنین رخ نمی‌دهد.

ابراهیم در صحنه‌ای از فیلم که برای یافتن کاغذهایش به سراغ تی‌تی می‌رود به او بیان می‌کند: (خوشحالست که حداقل او نسبت به همسر سابقش کاغذ را دوست دارد). کاغذ و نوشته‌های درون آن نشانهٔ تفکر و اندیشهٔ ابراهیم است. تی‌تی از کاغذها برای زیرانداز سبزی و خشک کردن آن‌ها، برای پوشاندن پنجرهٔ شکستهٔ خانه‌اش و برای نقاشی‌هایش استفاده کرده است. بنا بر این تی‌تی با نگه داشتن کاغذها در اصل اندیشهٔ ابراهیم را حفظ کرده است؛ زیرا تفکرات او را پسندیده و غربت مرد داستان را دریافته است. نقاشی‌های تی‌تی بر روی کاغذها نوعی آرامش و امید دادن او به ابراهیم است. نشانه‌ایست از این‌که انسانی فرشته‌خوی بر روی زمین وجود دارد و با تمام پاکی و زلالی‌اش مراقب ابراهیم است؛ به بیان دیگر تی‌تی پاسدار عشق پاکش است، اما با وجود تمام مراقبت‌ها و امیددادن‌های تی‌تی، او خود دچار غربت بوده و به دنبال رهایی از حس غربت خویش است. فیلم‌ساز مخاطب را با اندیشه‌ای نو مواجه می‌کند، با این معنا که در اتحاد و یکرنگی هم‌چنان جدایی و حس غربت وجود دارد. آن دو کنار یکدیگرند اما فردیت تی‌تی پیوسته غربت او را به او یادآور می‌شود.

یکی از نکته‌های فیلم دربارهٔ مفهوم غربت ابراهیم این است که او دچار بیماری سرطان مغز است. مغز جایگاه اندیشه و تفکر است. اندیشه‌های او توسط همسر سابقش و دیگران مانند نامزد جدید همسرش انکار می‌شود. حس غربت مفهومی انتزاعی است که جایگاهش در سر است، بنابراین ما با نگاشت دیگری مواجه هستیم: «غربت، بیماری سرطان است.»؛ زیرا آن‌چنان که سرطان می‌تواند انسان را نابود کند غربت نیز نابودکننده است.

جدول حوزه‌مبدأهای انتزاعی مفهوم غربت

حوزه‌مبدأ عینی غربت	سیاه‌چاله	انسان که مجاز کل از جز است و به صورت ریزتر در افرادی مانند تی‌تی، ابراهیم و پیامبرانی مانند یونس نبی و موسی، یحیای تعمیددهنده، مریم باکره و نیز فریدا کالوا نمایان می‌شود	بیماری سرطان

۳-۲.تفسیر نشانه‌های منطبق با نظریهٔ تخیل مادهٔ باشلار

در فیلم دو عنصر از چهار عنصر اربعه برجسته‌تر است. عنصر مرتبط با تی‌تی آب است و عنصر مرتبط با ابراهیم آتش؛ به دیگر سخن تی‌تی با عنصر آب مأنوس است و ابراهیم با آتش. با دقت در نام دو شخصیت نیز می‌توانیم پی به ارتباط نام‌های هرکدام با عنصر مرتبطشان شویم. تی‌تی به معنای شکوفه که با آب تناسب دارد. شکوفه‌ای که ناپایدار و زودگذر است و ابراهیم نیز یادآور پیامبر خداست که با عنصر آتش تناسب پیدا می‌کند.

تی‌تی برای شفای بیماری ابراهیم درون دریای مواج و هیجانی می‌رود. گویی که دریا او را فرامی‌خواند تا در آغوشش کشد و به او پناه دهد. از نظر باشلار آب جوشان نمادی از شادی و هیجان است(باشلار،۱۴۰۰: ۷-۸). دریا بی‌تاب تی‌تی است تا او را درون خود کشد. نیز دریا نماد عمق (عمق عشق) است و تی‌تی به سبب حیات دوبارهٔ عشقش و دوری او از مرگ پا درون آن می‌گذارد، البته همان دریا در انتهای فیلم شاهد جدایی تی‌تی و ابراهیم از یکدیگر است؛ به دیگر سخن بار دیگر با تعارض مواجه‌ایم، عمق دریا و عشق نشانه‌ای از زودگذری عشق می‌شود و این چنین تضاد میان عمق و ناپایداری و زودگذری ایجاد می‌شود. دریا و آب نماد پاکی و بی‌آلایشی تی‌تی هم می‌تواند باشد. دریا در دو نقش برای تی‌تی ظاهر می‌شود: ۱- عاشقی که او را فرامی‌خواند. در اندیشهٔ باشلار آب خروشان و مواج نمادی از سلطه و نرینگی است (باشلار،۱۴۰۰:۲۷۰). ۲- مادری که دخترش را می‌جوید. آب اولین عنصر حیات و زندگیست؛ به بیان دیگر آب مادر حیات و نمایندهٔ زایش از رحم است. آب در نقش رحم مادر یادآور شروعی دوباره و زدودن ناپاکی‌هاست. در این‌جا نیز شاهد تضاد و تعارض هستیم: آب در دو چهرهٔ مذکر و مؤنث توأمان حاضر می‌شود. تی‌تی به مانند یحیای نبی که درون آب غسل تعمید داده شد درون آب غسل داده می‌شود و روح خود را برای شفای ابراهیم درون آب شست و شو می‌دهد.

در صحنهٔ دیگری از فیلم هنگامی‌که تی‌تی از امیرساسان مابقی کاغذها را می‌خواهد و امیرساسان از پس دادن کاغذها امتناع می‌کند، تی‌تی دستش را به آتش شعله‌ور و سوزاننده می‌سپارد. آتش نارنجی و قرمز رنگ همان عشقی است که تی‌تی به سبب آن که نتوانسته به ابراهیم کمک کند، خود را مستحق آن می‌داند. آتش نشانه‌ای از خشم ابراهیم است، می‌تواند نشانهٔ عشق شعله‌ور باشد، هم‌چنین فروبردن دست تی‌تی درون آتش ناخودآگاه ما را به یاد داستان سیاوش می‌اندازد. آتش سند پاکی تی‌تی است، چه پاکدامنی تی‌تی از سمت امیرساسان و هم‌محلی‌های او مورد تردید و انکار است. همان‌طور که آب پاک‌کننده است، آتش نیز پاک‌کننده است.

عناصر برجسته در فیلم تی‌تی

آب عنصر برجسته از سوی تی‌تی	آتش عنصر برجسته از سوی ابراهیم

۳-۳.فیلم تی‌تی و بوطیقای فضا

در انتهای فیلم، تی‌تی به راه حلی برای پایان دادن به غربت خویش می‌رسد و آن «بازگشت به خانه» است. او در پایان و پس از جدایی از ابراهیم به او می‌گوید که می‌خواهد به خانه‌ای که مدت هفت سال است در تلاش برای ساخت آن است بازگردد. بازگشت به خانه همان نوستالژی تی‌تی است. یکی دیگر از نکات مهم فیلم توجه فیلم‌ساز به مفهوم خانه و امنیت و آرامش است. خانه آن‌جایی است که حس غربت هر انسانی را التیام بخشیده و به او حس تعلق خاطر را هدیه می‌دهد. خانهٔ هر کس چارچوب فرمانروایی اوست که به راحتی می‌تواند بر شرایط و محیط آن تسلط و حاکمیت داشته باشد.

تی‌تی هفت سال است که برای خود خانه‌ای می‌سازد و در جای‌جای فیلم نگران گران شدن بلوک است. بلوک نشانی از تمدن و مدنیت، شهرنشینی و مصنوع بشر است. بلوک نشانه‌ایست از این‌که تی‌تی دختر روستایی و برخاسته از جامعهٔ سنتی رنگ شهر و به نوعی رنگ معشوقش ابراهیم را می‌گیرد. ابراهیم نیز با علاقه‌مندی به کاغذهایش رنگ طبیعت بکر و تی‌تی را به خود می‌گیرد.

امیل میشلهٔ شاعر غم غربت را غمی سنگین می‌دید که نباید آن را پیش پاافتاده دانست(باشلار،۱۳۹۷:۷۵). راه حل تی‌تی نیز برای رفع سنگینی حس غربتش، مسیری طولانی بازگشت به خانه و ساختن آن است. مکانی که متعلق و خاص او بوده و درون آن حس آرامش و امنیت خویش را بازمی‌یابد. باشلار اعتقاد داشت که هر گوشهٔ خانه به مثابه خلوتگاهی است که انسان تمایل به پنهان‌شدن دارد. او گوشه و کنار هر اتاق و خانه را «نطفهٔ یک اتاق یا خانه» می‌دانست(همان،۱۸۱).

در فیلم با مفهوم گوشه و حس انزواطلبی روبه‌رو هستیم. دوربین صحنه‌ای را نشان می‌دهد که تی‌تی به مانند مریم مقدس برای وضع حمل به آغلی پناه می‌برد و گرد او چند بانوی روستایی منتظر آمدن نوزادند. زردی علوفه و یونجه به اندازه‌ای پررنگ و ملموس است که خواه‌ناخواه جلوه‌ای از نورانیت را در صحنهٔ فیلم اجرا می‌کند و معصومیت تی‌تی و نوزاد به دنیاآمده روایتی نو از داستان مذهبی مریم و عیسای او را در ذهن ما تداعی کرده، به نمایش می‌گذارد. نوع فیلم‌برداری به شیوه‌ایست که گوشه‌بودن تی‌تی در آن محسوس می‌شود. او خودخواسته به انزوا می‌رود تا از هر هیاهویی دور شود. او تمایل به دنیای درونی خویش دارد نه اشتیاق به جهان و غوغای آن و این قصه‌ای دیگر از نمایش تعارض و تضاد در متن فیلم است. تی‌تی‌ای که تمایل به نجات بشریت داشت حال از آنان فاصله می‌گیرد. از دید باشلار «گوشه، نفی جهان است»(همان،۱۸۲).

کلبهٔ تی‌تی دور از هیاهوی شهر و در دل طبیعت است. او پنجرهٔ شکستهٔ کلبه‌اش را با کاغذ تحقیق ابراهیم می‌پوشاند. این نشان دیگریست از دوری تی‌تی از هیاهو و عدم علاقهٔ او به دنیای خارج. پوشانده شدن پنجرهٔ شکسته با کاغذ پژوهش ابراهیم نشانی از ایجاد امنیت و آسایش از سمت ابراهیم برای تی‌تی

است. او با عشق‌ورزی به ابراهیم و کاغذهای او خود را غنی می‌بیند، به همین سبب دیگر نیازی به دنیای بیرون ندارد. تی‌تی در کلبهٔ خویش تنهاست و ابراهیم را نیز در آن پناه می‌دهد؛ به بیان دیگر عاشق و معشوق حصار امنیتی، سکونتگاه و مأمن یکدیگرند. یک‌بار ابراهیم به کلبهٔ تی‌تی پناه می‌برد و بار دیگر تی‌تی است که به خانهٔ ابراهیم رهسپار می‌شود. عکس این که ابراهیم مدت طولانی در کلبهٔ تی‌تی می‌ماند، او خیلی زود خانهٔ ابراهیم را ترک می‌کند؛ زیرا خانه‌ها در شهر «فاقد نظام هستی است... خانه‌ها در محیطی طبیعی قرار ندارند و رابطهٔ خانه و فضا رابطه‌ای مصنوعی است»(همان،۶۹)، حال آن که تی‌تی دختر بکر طبیعت است.

برای ابراهیم نیز دنیای بیرون مکان زجر و ناأمنی است. او بر چشمانش به سبب بیماری سرطان چشم‌بند می‌بندد. چشم‌بند شی دیگر محافظتی ابراهیم به مثابه عصا است که ابراهیم به آن تکیه می‌کند و علامت تمایل دوری مرد داستان از دنیای بیرون و بازگشت به درون خود است؛ زیرا دنیای خارج دنیای درد و مشقت است و یادآور این شعر شفیعی کدکنی‌ست:

«چشم برهم می‌نهم، هستی دو سو دارد:/ نیمی از آن در من است و نیم از آن بر من./ نیمهٔ در من، بهارانی پر از باغ است و/ آفاقی پر از باران./ نیمهٔ بر من، زبان چاک‌چاک خاک و/ چشمان کویر کور تبداران»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۴۳۰).

۳-۴.نشانه‌های دیگری از فیلم

امیرساسان نامزد تی‌تی و بنا بر گفتهٔ او هنرمندی است که در زمینهٔ موسیقی فعالیت و برای مجالس و مهمانی‌ها برنامه اجرا می‌کند. او با وجود زندگی در روستا شخصیتی نسبتاً راضی و خوشنود دارد. شرابخواری او فلسفهٔ خوش‌باشی و پیوند به دامان طبیعت است. او نیز همگام تی‌تی برای ساخت خانه به او کمک می‌کند. امیرساسان چهرهٔ خاکستری فیلم است. او مردیست که هم با روستا و طبیعت آشناست و هم با محیط شهر. در پایان داستان و ماجرای جدایی تی‌تی از ابراهیم، بازگشت تی‌تی به سوی امیرساسان رقم می‌خورد.

نکتهٔ دیگر، استفاده از رنگ‌ها در فیلم است. رنگ‌هایی که در لباس تی‌تی استفاده می‌شود و غالب بودن رنگ قرمز آن‌ها و نیز رنگ قرمز لاک دست تی‌تی، جملگی بیان‌گر حس شادی و تعلق او به طبیعت رنگارنگ است، حال آن‌که لباس‌های ابراهیم زمینهٔ قهوه‌ای، خاکستری و دودی است که نمادی از گرفتگی فضای شهری، غم و غصهٔ موجود در زندگی شهری و فضای آلودهٔ آن است و نیز نشان‌دهندهٔ میزان حس غربت ابراهیم است که نسبت به تی‌تی عمیق‌تر و وسیع‌تر تبلور می‌یابد.

۴.نتیجهٔ پژوهش

در فیلم با دو نگاه از مفهوم غربت مواجه هستیم: ۱-نگاه زبانی و تصویری غربت. ۲- نگاه عملی و پراگماتیستی به مفهوم غربت. در نگاه زبانی و تصویری طرح‌واره‌های متفاوتی از مفهوم غربت ارائه شد: «غربت، سیاه‌چاله است.»، «غربت، انسان است.»، «غربت، سرطان است». در نگاه عملی و پراگماتیستی نیز عملکرد تی‌تی برای بازگشت به خانه منطبق با اندیشهٔ باشلار از مفهوم خانه است. هم‌چنین نشانه‌هایی در فیلم مطرح می‌شود که بیانگر نظریهٔ تخیل مادهٔ باشلار است.

فیلم‌ساز در پایان فیلم با نمایش بازگشت تی‌تی به خانه که محل امنیت و آرامش اوست، به مخاطب درون‌گرایی را پیشنهاد می‌کند، اما ابراهیم راه حلی برای رهایی از غربت خود ندارد و در انتهای فیلم با تنهایی خویش روبه‌روی دریا می‌ایستد. او هم‌چنان سردرگم است و مسیر خود را نمی‌یابد و این سردرگمی و حیرت حال بیشتر انسان‌های مدرن شهریست که گرفتار غربت‌اند و مسیر زندگیشان را گم کرده‌اند. از نگاه فیلم‌ساز انسان مدرن نمی‌داند با کلاف سردرگم غربت چه کند و چگونه آن را از راه خویش بردارد. می‌توان چنین برداشت کرد که کارگردان درصدد نشان دادن وزنهٔ سنگین معرفتی جامعهٔ سنتی و روستایی از مفهوم زیستن برابر جامعهٔ شهری و مدرن است. سیاه‌چالهٔ غربت، ابراهیم را می‌بلعد، اما تی‌تی که دختر روستا و نوح جدید است از آن رهایی می‌یابد.

نکتهٔ مهمی که با توجه به ساختار و تحلیل فیلم می‌توان برداشت کرد، غربت هر کدام از دو قهرمان نبودن در محیط و موقعیت مطلوبشان است. تی‌تی با اعتماد و تکیه بر فردیت خویش خانهٔ خود را می‌سازد تا درون آن سکونت کند و به آرامش رسد، اما ابراهیم خارج از خانهٔ مطلوب خود می‌ماند. غربت زمانی رخ می‌دهد که تضاد و تعارضی میان خواسته‌های ما و عدم دسترسی به آن‌ها پیش آید؛ از این رو ما با نگاشت و طرح‌وارهٔ «غربت، فضا است.» برخورد می‌کنیم. هر انسانی که خارج از حدود و چارچوب آزادی، امنیت و مطلوباتش قرار گیرد دچار غربت می‌شود. غربت هر دو نقش تی‌تی و ابراهیم میزان و حدود متفاوتی دارد. آن‌چه مهم است شناخت عمیق و پیداکردن راهکار عملی‌ست که تی‌تی به آن دست می‌یابد، اما ابراهیم هم‌چنان در غم غربت خویش می‌ماند. در اصل ابراهیم در غم غربت خود خانه می‌کند و درون آن می‌ماند.

پی‌نوشت

[۱]. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ غربت رجوع شود به سایت‌های زیر:

www.Simiaroom.com
www.iliadint.com

منابع

باشلار، گاستون(۱۴۰۰). *آب و رویاها جستاری در باب تخیل ماده*. ترجمهٔ مسعود شیربچه و معظم وطن‌خواه، چاپ اول، تهران: نقش جهان.

باشلار، گاستون (۱۳۹۷). *بوطیقای فضا*. ترجمهٔ مریم کمالی و محمد شیربچه، چاپ چهارم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

حاج‌حسنی، اعظم و فتانه محمودی(۱۳۹۳). «تطبیق عنصر خیال، در متن و نگاره‌های خاوران‌نامه، با رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار». ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۰، صص۳۶-۶۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.

خلیلی، نریمان و همکاران(۱۴۰۱). «تحلیل تطبیقی مضامین «غربت‌آگاهی» اشراقی و «ترس‌آگاهی» هایدگری در فیلم‌های فریدون رهنما و میکل آنجلو آنتونیونی». نشریهٔ جامعه‌شناسی سیاسی ایران، شمارهٔ ۲۱، صص ۳۴۳-۳۵۷، مرداد ۱۴۰۱.

خلیلی، نریمان و همکاران(۱۴۰۰). «زیبایی‌شناسی سینمای ایران بر اساس مضمون «غربت‌آگاهی» اشراقی موارد مطالعه فیلم‌های «سیاوش در تخت جمشید» و «آتش سبز». فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، سال سیزدهم، شمارهٔ ۴۶، بهار ۱۴۰۰.

دانسی، مارسل(۱۳۹۸). *جستاری در باب معنا راهنمایی دربارهٔ نظریات و کاربرد نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ ابراهیم رهنما، چاپ اول، تهران: کوله‌پشتی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۶). *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*. تهران: آگاه.

لایکن، ویلیام(۱۴۰۱). *فلسفهٔ زبان مدخلی معاصر*. ترجمهٔ مهدی اخوان و مهدی رزاقی، چاپ دوم، تهران: علمی فرهنگی.

لیکاف، جورج و مارک جانسون(۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

مظفری، یوسف و همکاران(۱۴۰۰). «کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما»، رسانه، شمارهٔ ۱۲۴، صص ۱۴۷-۱۷۴، پاییز ۱۴۰۰.

نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۶). «باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۳، صص ۷۲-۵۷، خرداد و تیر ۱۳۸۶.