

تخیل تهران: مطالعه «منظر ذهنی شهر» در سینمای دههٔ چهل و پنجاه ایران*

اعظم راو دراد^۱

بهارک محمودی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۴/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۱

چکیده

مطالعهٔ این امر که سینمای ایران در دههٔ چهل و پنجاه خورشیدی به چه تخیلی در باب تهران دامن زده است از اهداف اصلی نگارش این مقاله به‌شمار می‌رود. این مطالعه از خلال تفسیر چهار فیلم که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دو دههٔ مورد نظر در دو سر طیف عامه‌پسند (گنج قارون: سیامک یاسمی)، (خاطرخواه: امیر شروان) و نخبه‌گرا (خشت و آینه: ابراهیم گلستان)، (رگبار: بهرام بیضایی) قرار می‌گیرند به انجام رسیده است. نتایج این تحلیل بیانگر این نکته است که هرچند سینمای عامه‌پسند و نخبه‌گرا در ظاهری متفاوت شهر را به تصویر کشیده‌اند، تحلیل این آثار نشان می‌دهد که هر دوی این فیلم‌ها که هرکدام یک جریان فکری غالب در زمانهٔ خود را نمایندگی می‌کرده‌اند، نگاهی منفی به شهر داشته‌اند و تناقضات موجود در بطن آن را در وضعیتی حاد به نمایش می‌گذارند.

کلیدواژه: شهر، تخیل شهر، تهران، سینمای ایران، تخیل، منظر ذهنی، بازنمایی

۱. استاد گروه علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران

۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، (نویسندهٔ مسئول).

ravadrad@ut.ac.ir
baharak.mahmoodi@gmail.com

مقدمه

دو دهه پایانی منتهی به انقلاب اسلامی برای سینمای ایران مقطعی تأثیرگذار به شمار می‌رود، فارغ از مباحث مربوط به عرصه تولید، سینما همگام با رخداد‌های اجتماعی و سیاسی حادث در این مقطع زمانی روایتی قابل توجه و مناقشه‌برانگیز از شهر ارائه کرده است. روایتی که می‌توان ردپای آن را در مواجهه سینمای معاصر ایران با مقوله شهر نیز پی گرفت. درک چگونگی مواجهه سینمای ایران با مقوله شهر در سال‌هایی که سال‌های پا گرفتن تولید حرفه‌ای در این سینما به شمار می‌رود، نه تنها در فهم مسائل شهری آن روز سودمند است، بلکه می‌تواند به ما در فهم «منظر ذهنی شهر تهران» در آن مقطع تاریخی خاص یاری رساند.

از این رو، این مقاله با تأکید بر چهار فیلم «خشت و آینه» (ابراهیم گلستان) و «رگبار» (بهرام بیضایی) به عنوان فیلم‌های شاخص سینمای نخبه‌گرا و همچنین «گنج قارون» (سیامک یاسمی) و «خاطرخواه» (امیر شروان) به عنوان فیلم‌های شاخص عامه‌پسند، سعی در مطالعه تصویری دارد که دو جریان غالب سینمای آن روزگار از شهر تهران؛ «شهری که همواره نماد امری مدرن در تقابل با سنت به تصویر درآمده» (راودراد و محمودی، ۱۳۹۰) ارائه کرده‌اند. چنین مطالعه‌ای می‌تواند با تکیه بر آنچه از منظر فیزیکی شهر در سینمای ایران به یادگار مانده است، به سمت درک مفهومی قدم بردارد که «منظر ذهنی شهر» قلمداد می‌شود. منظری که بیانگر تخیل و تصویری است که تصاویر سینمایی درباره شهر رقم می‌زنند و از آن مهم‌تر روشنگر امیال ناخودآگاه اجتماعی در واکنش به مسائل شهری است. با این توضیحات این مقاله دو هدف را دنبال می‌کند؛ اول اینکه سینمای ایران در این دو دهه مورد نظر به چه تخیلی در باب شهر و شهرنشینی دامن زده و چه منظر ذهنی از آن ارائه داده است؟ و دوم اینکه آیا رویکرد سینمای عامه‌پسند در مقایسه با سینمای نخبه‌گرا متفاوت بوده است یا خیر؟ همچنین تفاوت یا شباهت رویکرد را در این دو جریان غالب سینمایی چگونه می‌توان توضیح داد؟ پاسخ به این دو پرسش روایتگر موضع‌گیری جریان‌های اصلی سینمای ایران در برابر شهر و تخیلی است که به واسطه آن ایجاد می‌شود. فهم این روایت به نوعی نگاهی تاریخی به تصویر شهر به شمار می‌رود که تأثیرات آن در سینمای امروز نیز قابل مشاهده است.

تخیل شهر؛ منظر ذهنی شهر در سینما

شهرها در کنار وجود کالبدی خود، از منظری ذهنی نیز برخوردارند که با کیفیت بصری منسوب به آنها گره خورده است. لینچ^۱ (۱۳۹۲) بر این باور است که شهرها را نباید تنها بر



فصلنامه علمی-پژوهشی

۵۴

دوره هشتم

شماره ۴

زمستان ۱۳۹۴

اساس تصور خود که باید از طریق تصور سایرین بنگریم. او همچنین بر تأثیر رسانه‌های ارتباط جمعی بر شکل‌گیری و توسعه این تصور تأکید کرده است و آن را یکی از راه‌های مشاهده درست این منظر معرفی می‌کند (لینچ، ۱۳۹۲: ۳۰-۲۰). از این روست که می‌توان با یادآوری این نکته که رسانه‌های جمعی امکان بازنمایی شهرها را فراهم می‌کنند، بر این نکته تأکید کرد که ما امروزه بخش عمده‌ای از شناخت خود درباره شهرها را از رسانه‌ها دریافت می‌کنیم:

«شهر در رسانه است که دیده و فهمیده و به موضوعی برای گفت‌وگو تبدیل می‌شود. «شهر رسانه‌ای» با شهری که در آن زندگی می‌کنیم متفاوت است... ما در رسانه می‌توانیم به راحتی ویژگی‌های شهری را دستکاری کنیم و آن را شهری با اخلاق نیکو یا شهری پر از زشتی نشان دهیم. این چنین شهری به مانند یک متن در رسانه ظاهر می‌شود» (فاضلی، ۱۳۹۱: ۳۲۷).

سینما نیز به عنوان یک رسانه ارتباط جمعی و به بیان شیل^۱ و موریس^۲ (۱۳۹۱) «مهم‌ترین شکل فرهنگی معاصر» از این قدرت برخوردار است که شهرها را زشت‌تر و یا زیباتر از آنچه در واقع هستند به نمایش درآورد. «قیمت هر شهر نه با زمین‌های آن که با تصاویر آن است که تعیین می‌شود، محیط‌هایی که زیبا نمایش داده می‌شوند بر ذهنیت مردم تأثیر می‌گذارند... شهر نیاز به تصویر دارد» (همان).

این مسئله در ادبیات بیانچینی^۳ (۱۳۹۳) اینگونه عنوان می‌شود که شهرها در جهان امروز فارغ از منظر فیزیکی، از منظر ذهنی^۴ نیز برخوردارند که عرصه هنر و رسانه نقشی عمده در ساخت آن ایفا خواهد کرد. نکته مفروض در این اندیشه تأثیر تصاویر رسانه‌ای بر شکل‌گیری تخیل و تصورات شهری است. کما اینکه بلومفیلد^۵ نیز معتقد است: «این تصورات امیال ناخودآگاه اجتماعی را برمی‌سازند که بخشی از یک سنت دیرین آرمان شهری را شکل می‌دهد» (بلومفیلد، ۱۳۹۳: ۶۷). اینجاست که می‌توان بر این نکته اذعان کرد که تصاویر متفاوتی که از سیمای شهر به نمایش درمی‌آید می‌تواند به شکل‌گیری بینش‌های متفاوتی درباره آن منجر شود، چراکه در عرصه رسانه است که شهر نه تنها گزارش، که از نو متولد می‌شود. این تولد و در واقع تولید دوباره نیز می‌تواند با تمرکز بر تلخی‌ها و سیاهی‌ها و یا با موشکافی جنبه‌های

1. Shiel
2. Morris
3. Bianchini
4. urban mindscape
5. Bloomfield





زیبا و خیال‌انگیز شهر صورت پذیرد. از این روست که باید توجه داشت، شناخت مخاطبان از شهر تحت تأثیر تصاویر سینمایی می‌تواند تا حدودی خدشه‌دار شده باشد. در واقع نیاز فیلم به تأثیر دراماتیک، تصاویری را به وجود می‌آورد که در شناخت و آگاهی انتخابی ما از شهر و شهرنشینی مؤثر است. فیلم می‌تواند مخاطب خود را به فضاهایی بکشاند که تا آن زمان پا بدان نگذاشته است. این مواجهه با فضاهای ناآشنا، در واقع رویارویی با مسائل و ویژگی‌های این فضای خارج از محدوده است که تا پیش از تماشای فیلم اتفاق نیفتاده بود.

همچنان‌که رابرت بیورگارد^۱ (۲۰۰۳) نیز معتقد است: «بسیاری از مسائل شهری تحت تأثیر تصاویر عمومی از شهر است که دریافت می‌شود». به همین دلیل است که می‌توان بسیاری از این مسائل را تحت تأثیر تصاویر سینمایی طبقه‌بندی کرد. موضوعاتی چون صنعتی شدن، مسکن، همسایگی، نابرابری و انزوا، ترس و جنایت، نژادپرستی و ... (گرین لی^۲ و کنی^۳، ۱۹۹۶) همه‌وهمه شاخص‌هایی هستند که هر یک به‌گونه‌ای در فیلم‌های سینمایی به تصویر درآمده‌اند (همان: ۵۱). این دو که موضوعات شهری را با عناوینی چون شهر و روستا، جنایت و فساد عمومی در شهر، نژاد (جنسیت) و طبقه، نابرابری و انزوا، صنعتی شدن و جامعه‌پسامردن طبقه‌بندی کرده‌اند، معتقدند که جغرافی دانان و برنامه‌ریزان باید این تصاویری ذهنی را بیشتر مورد توجه قرار دهند، چراکه در فرایند پیچیده فرهنگی بخش عمده‌ای از تولید و مصرف معنا در همین تصاویر ذهنی‌ای است که ایجاد می‌شود (همان: ۵۲).

این چنین است که اصطلاح بازنمایی تنها نکته مستتر در مفهوم «منظر ذهنی شهر» به‌شمار نمی‌رود و در واقع این مفهوم «ساختاری برای اندیشیدن به شهر» پیشنهاد می‌کند و به چیزی اشاره دارد که میان چشم‌انداز فیزیکی شهر و ادراک مردم از آن وجود دارد. از این رو، «منظر ذهنی شهر» بیانگر تصاویر شهری است که می‌تواند در اشکالی چون پوشش‌های رسانه‌ای، تصورات قالبی و البته در بازنمایی‌های شهر در موسیقی، ادبیات و سینما ... تجلی پیدا کند (بیانچینی، ۱۳۹۳: ۱۸-۱۷).

همچنان‌که بیانچینی اشاره می‌کند مفهوم «منظر ذهنی شهر» با آرای جیمز دونالد^۴ در کتاب

1. Beauregard
2. Green Leigh
3. Kenny
4. Donald

«تخیل شهر مدرن^۱» پیوندی نزدیک دارد. او در این کتاب به این نکته اشاره می‌کند که شهر بیش از آنکه با فضاهای مادی تصور شود از خلال تصاویر و تخیل است که تجربه می‌شود (دونالد، ۱۹۹۹) و در واقع سینما، ادبیات، تلویزیون و سایر اشکال فرهنگی «بایگانی‌های انگاره‌های شهری» (همان، به نقل از بیانچینی، ۱۳۹۳: ۲۲) به‌شمار می‌روند. به همین دلیل است که می‌توان بر این نکته تأکید کرد که سینما همچون بسیاری از رسانه‌های ارتباط جمعی از جمله عواملی است که بخشی از تخیل ما درباره شهر از طریق آن رقم می‌خورد و می‌تواند به تخیل ما در باب شهر سامان بخشد.

این چارچوب مفهومی که برای شهر جز منظری فیزیکی، منظری ذهنی نیز متصور می‌شود، تکیه‌گاه نظری در این مقاله خواهد بود که قصد دارد منظر ذهنی شهر در سینمای دهه چهل و پنجاه خورشیدی را به تفسیر درآورد. همچنان‌که در مقدمه نیز اشاره شد، سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی یاری رساند. از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در دو طیف سینمای عامه‌پسند و نخبه‌گرا در این مقاله تحلیل و تفسیر می‌شوند، با مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دوره تاریخی خاص پی برد و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاهی یافت.

این مدل تلاش می‌کند که تأثیر این سه عرصه بر یکدیگر را نمایان سازد. سینما به‌عنوان رسانه‌ای که خود از شهر تأثیر می‌پذیرد، تصویری از آن ارائه می‌دهد که شکل‌دهنده منظر ذهنی شهری است که همان منظر در بازتعریف و شناخت دوباره آن شهر تأثیرگذار است:



شکل ۱. نسبت شهر، سینما و منظر ذهنی



مرور ادبیات موضوع

مطالعه اهمیت سینما در شکل‌گیری تخیل شهری بی‌شک مطالعه در حوزه‌ای میان‌رشته‌ای به‌شمار می‌رود. از این روست که مروری اجمالی بر ادبیات موجود در این حوزه که سه عرصه سینما، شهر و تخیل را به هم گره می‌زند، روشن‌کننده تنوع زوایایی است که می‌توان از آنها به این موضوع نگریست. نسبت مفهومی این مقاله با ادبیات موجود در این عرصه نیز نکته‌ای است که در پایان این بخش بدان اشاره خواهد شد.

مروری بر ادبیات خارجی این موضوع نشان از اهمیت روزافزون پیوند شهر و سینما در بسیاری از کشورهای جهان دارد. اندیشمندان و نویسندگان گوناگون هریک از زاویه‌ای این پیوند را توضیح داده و اشکال مختلف آن را در پیوند با معماری، جامعه‌شناسی، تاریخ و حتی روان‌شناسی جوامع خود صورت‌بندی کرده‌اند.

جرج ملنیک^۱ (۲۰۱۳) در کتابی با عنوان «فیلم و شهر؛ تخیل شهری در سینمای کانادا»^۲ تلاش می‌کند تا با مطالعه سه حوزه سینما، شهر و تخیل در کنار یکدیگر به ساختاری هویتی اشاره کند که در فیلم‌های سینمای کانادا به تصویر کشیده شده است و بر ذهنیت مخاطبان خود تأثیر می‌گذارد. او در تلاش است تا با پیوند این سه عرصه، نظریه‌ای درباره هویت معاصر کانادایی‌ها ارائه دهد. او که این تحقیق را با تمرکز بر نظریه مؤلف در سینمای کانادا انجام داده است با تحلیل فیلم‌های کارگردانان کانادایی به احساسی اشاره می‌کند که هم‌زمان «شهر دوست» و «شهر هراس» است. او با اتکا به رسانه سینما این ویژگی را به هویت معاصر کانادایی نسبت می‌دهد که هم هویت ملی آنان را با صحرانشینی تعریف می‌کند و هم با توجه به نقش اقتصادی شهرها در توسعه ملی، نمی‌تواند از اهمیت شهرنشینی چشم‌پوشی کند (نک؛ ملنیک، ۲۰۱۳: ۲۲-۸).

مواجهه شهر و سینما نه تنها در شهرهای توسعه‌یافته غربی مورد توجه بوده، بلکه برای شهرهای در حال توسعه نیز موضوع قابل مطالعه‌ای به‌شمار رفته است. در کتابی با عنوان «سینمای بمبئی؛ آرشیو تصاویر شهری»^۳ که به قلم رانجانی مازومدار^۴ (۲۰۰۷) نوشته شده است، سینمای هند به‌عنوان آرشیوی تصویری برای شناخت شهر بمبئی قلمداد می‌شود. نویسنده در این باره می‌گوید: «بمبئی از دریچه سینماست که در سراسر جهان طنین انداخته است، سرزمینی که در



1. Melnyk
2. film and the city: the urban imaginary in canadian cinema
3. Bombay cinema an archive of the city
4. Mazumdar

آن صدای آوارگان و مهاجران در کنار صدای شهروندان در فیلم‌های رنگارنگ فانتری، ملودرام و کمدی شنیده می‌شود» (مازومدار، ۲۰۰۷: ۱۸). در این کتاب به این نکته اشاره می‌شود که سینمای هند در تعامل شهر با ذهنیت و فیزیک فضای اجتماعی متولد شده است و برای محقق آرشیو ارزشمند و قدرتمندی برای دستیابی به موضوعات شهری فراهم می‌کند (همان).

استفان باربر^۱ (۲۰۰۲) در کتابی با عنوان «سینما و فضای شهری^۲» از تأثیر سالیان سینما بر تصویری شدن تاریخ و بدن انسان گفته‌اند و اینکه سینما چگونه تغییرات و فرازونشیب‌های تاریخی موجود در تحولات شهری را بازنمایی می‌کند. او که در تحقیق خود از بازنمایی اروپا و ژاپن به‌عنوان دو عرصه حیاتی در جهان مدرن که پیشرفت‌هایشان با گسترش تصاویر سینمایی گره خورده است سخن می‌گوید، معتقد است: «تصاویر سینمایی به‌شکل انکارناپذیری با تغییرات و پستی‌وبلندی‌ها در تحولات شهری همراه بوده‌اند؛ به‌گونه‌ای که گویی سینما بیشتر با به تصویر کشیدن مصائب و پیشرفت‌های شهری، به‌نوعی برای خود تاریخی ساخته است» (باربر، ۲۰۰۲: ۷).

جیمز دونالد (۱۹۹۹) در کتاب «تخیل شهر مدرن» از سینما به‌عنوان عنصری مهم در شکل‌گیری تصور عمومی از شهرهای امریکایی و اروپایی یاد کرده است و تأکید می‌کند که سینما مثل بسیاری از رسانه‌های ارتباطی دیگر از این توان برخوردار است که با خصلت تربیتی^۳ خود تخیلی از شهرها پدید آورد که حتی با واقعیت آن شهر تفاوتی قابل توجه داشته باشند، چراکه بسیاری از مسائل شهری همچون بی‌خانمانی بیش از آنچه در واقعیت وجود داشته باشند، بازنمایی شده‌اند (دونالد، ۱۹۹۹: ۹۲-۶۳).

همچنان‌که در چارچوب مفهومی نیز ذکر شد، در مفهوم «منظر ذهنی شهر» تنها امر بازنمایی مستتر نیست، بلکه بخشی از این مفهوم به مسئله دریافت نیز مربوط می‌شود. این نکته‌ای است که در مقاله‌ای با عنوان «شهر سینمایی؛ تفسیر تصاویر شهری در فیلم^۴» به قلم ننسی گرین لی و جودیت کنی (۱۹۹۶) بدان پرداخته شده است. نویسندگان در این مقاله از تأثیر سینما و رسانه‌های مدرن بر شکل‌گیری تصور عمومی از شهر گفته‌اند. آنها که از نادیده گرفته شدن تأثیر رسانه در تصور عمومی از شهر سخن می‌گویند، با تمرکز بر لزوم وجود نگرشی انتقادی درباره سینما، ضمن طراحی و تشکیل کلاسی آموزشی برای افزایش سواد رسانه‌ای و درک انتقادی



1. Barber
2. projected cities: cinema and urban space
3. pedagogic
4. the city of cinema: interpreting urban image on film



از مقوله سینما، طی مجموعه‌ای از گفت‌وگوهای جمعی با دانش‌آموزانی که فیلم‌های شهری برگزیده منتخب را تماشا کرده‌اند، کوشیده‌اند تا درک دانش‌آموزان از مقوله شهر و مسائل آن را مورد مطالعه قرار دهند. در پایان این پژوهش محققان از دستیابی به اهدافی چون ایجاد و افزایش نگرش انتقادی در میان دانش‌آموزان و همچنین کمک به فهم آنان درباره چگونگی پاسخگویی به مسائل شهری خبر داده‌اند.

مارک شیل و تونی فیتز موریس در کتاب «سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی»^۱ (۱۳۹۱) با ذکر این مطلب که سینما مهم‌ترین شکل فرهنگی و شهر نیز مهم‌ترین سازمان اجتماعی است، به چگونگی بازنمایی شهرهایی چون پاریس و لندن در فیلم‌های سینمایی اشاره کرده‌اند. نکته اینجاست که شیل معتقد است که سینما نه تنها به بازنمایی جغرافیا، معماری و بافت شهری پرداخته، بلکه بر جغرافیای فرهنگی، محیط و هویت شهری شهرهای مشخصی چون لس‌آنجلس، پاریس یا بمبئی تأثیر چشم‌گیری داشته است (همان).

همچنین دیوید بس^۲ (۱۳۷۹) که درباره مؤلفه‌های شهر رم در فیلم‌های ایتالیایی مطالعه کرده، به رابطه زندگی روزمره در رم و فضاهای شهری آن از دیدگاه سینما پرداخته است. او شش مؤلفه مهم فضایی از جمله بیگانگان، مضمون شهر، همسایگی، حاشیه‌ها، شهر استعاری و شهر سینمایی در رم را برای تحقق این منظور مد نظر قرار داده است و به این نکته اشاره می‌کند که: «سینمای ایتالیا حاوی شاخص‌ترین ویژگی‌های طبیعی و فرهنگی این شهر با کیفیتی توریستی است؛ به گونه‌ای که گویا گردشگری از کشف مکان‌های معروف این شهر به هیجان آمده باشد» (بس، ۱۳۷۹: ۱۸).

همچنان‌که اشاره شد هرچند تا به امروز بازنمایی شهرهای بسیاری در سراسر دنیا از جمله شهرهای آسیایی، امریکایی و اروپایی در سینما به‌عنوان عرصه‌ای برای بایگانی تصاویر شهری و بازتعریف مسائل گوناگون اجتماعی، سیاسی و اقتصادی موضوع مطالعه قرار گرفته‌اند، تهران همچنان از چنین توجه دقیق تحقیقاتی بی‌نصیب بوده است. تلاش‌هایی که برای درک منظر ذهنی شهر در سینمای ایران صورت گرفته است، تلاش‌های جسته‌گریخته و بیشتر گزارش‌هایی مطبوعاتی بوده‌اند؛ جیرانی (۱۳۷۹)، میراحسان (۱۳۸۵) و طالبی‌نژاد (۱۳۹۱) به‌شکلی توصیفی از چگونگی حضور تهران در سینمای ایران را روایت کرده‌اند. از میان آثاری که به‌شکلی روش‌مند رابطه شهر و سینمای ایران را توضیح داده‌اند می‌توان به تحقیقاتی اشاره کرد که توضیح آنها در پی خواهد آمد:

1. film and urban societies in a global context
2. Bess

پرویز اجلالی (۱۳۸۳) در کتاب «دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران (۱۳۵۷-۱۳۰۹)» بر این نکته تأکید می‌کند که می‌توان «میان دگرگونی‌ها و پیوستگی‌های اجتماعی و مضامین و محتواهای فیلم‌های ایرانی نوعی توازن و همبستگی» (اجلالی، ۱۳۸۳: ۴۰۷) مشاهده کرد. همچنین این اثر از وجهی با مقاله حاضر مرتبط می‌شود که به وجهی از تغییرات اجتماعی توجه می‌کند که با مفهوم نوگرایی (مدرنیته) و تحولات اجتماعی تابع آن معنا می‌شود. تحولات اجتماعی نیز با مضمون شهرنشینی و مهاجرت به شهرهای بزرگ در این تحقیق هم‌نشین می‌شود. از این زاویه داده‌های موجود در کتاب اجلالی به ما در تبیین نتایج این تحقیق یاری خواهند رساند: «سرمایه‌گذاری و رشد اقتصادی متکی بر درآمد نفت، صنعتی‌شدن و گسترش شهرنشینی، فرصت‌های شغلی را افزایش داده و این فرصت‌ها در بخش مدرن اقتصاد و عمدتاً در شهرها به تحرک اجتماعی گروهی از شهرنشینان انجامید. هم‌سویۀ مثبت این تحرک در فیلم‌ها دیده شده و هم‌سویۀ منفی آن که منتج از نابرابری در توزیع درآمدها و افزایش اختلاف سطح زندگی است» (اجلالی، ۱۳۸۳: ۴۰۰).

در این تحقیق به این نکته اشاره شده است که فیلم‌های مورد مطالعه در این مدت‌زمان اشاره‌شده «چندان در خدمت تجددطلبی و توسعه^۱ مورد نظر رژیم پهلوی نبودند. برعکس، این فیلم‌ها به سبک سطحی خودشان بسیار سنت‌گرا بوده و در مقابل فرنگی‌مآبی و حتی تجددطلبی موضع داشتند و این موضع کاملاً با نگرش مخاطبان و هواداران اصلی این فیلم‌ها یعنی طبقه متوسط سنتی سازگاری داشته است» (همان: ۴۰۷).

همچنان‌که از این تحقیق می‌توان برداشت کرد، مواجهه قهرمان شهری با مقوله شهر و در کلامی کلی‌تر آنچه تضاد سنت و مدرن خوانده می‌شود در دوره‌های گوناگون اشکال گوناگون پیدا کرده است. این توصیف در خدمت آگاهی از اوضاع اجتماعی آن دوران تاریخی خاص قرار می‌گیرد.

از کیا و همکاران (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «جامعه روستایی در آینه سینمای ایران؛ بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷» همچون تحقیق اجلالی میان آثار سینمایی و تغییرات اجتماعی ارتباط برقرار کرده‌اند. نویسندگان به این نکته اشاره می‌کنند که چارچوب‌های هنری به واسطه جامعه، مشروط می‌شوند و تعیین می‌یابد. در این مقاله با اشاره به این نکته که واقعیت‌گریزی، تبلیغ برای حکومت و اقناع مردم برای پذیرش فرهنگ جدید از مهم‌ترین کارکردهای سینمای روستایی قبل از انقلاب به‌شمار می‌رود، بیان می‌شود:

۱. در اینجا با توجه به کلیت مضمونی کتاب اجلالی می‌توان شهرنشینی را ویژگی‌ای از توسعه و تجددطلبی دانست.





«شهر، شهرنشینی و مهاجرت به شهر از مضامین عمده موجود در سینمای دهه چهل ایران به‌شمار می‌رود. در اغلب این آثار دختران روستایی که مورد هتک حرمت قرار می‌گرفتند و دیگر جایی در روستا نداشتند به شهر پناه می‌بردند و در آنجا خواننده‌ای محبوب می‌شدند و پس از انتقام‌گیری از مرد متجاوز به دیار خود بازمی‌گشتند. علاوه بر اینها تصویر مثبت بسیاری از مهاجرت مردان و زنان روستایی به شهر با انگیزه پیشرفت یا کنجکاوی در این سینما وجود دارد» (همان: ۴۶).

داده‌های این مقاله نشان می‌دهد که در سه دهه مورد بررسی، سینماگران ایرانی از دو زاویه متفاوت به مقوله شهر و زندگی روستایی می‌نگریستند که یکی در جهت ترویج سیاست‌های دولتی برای مهاجرت به شهرها عمل می‌کرده است و دیگری شهر را محل فساد و انحراف اخلاقی قهرمانان به تصویر کشیده است. از آنجایی که تعداد فیلم‌های ساخته‌شده با این دو مضمون در این مقاله ذکر شده است، اشاره به این نکته ضروری است که فیلم‌های ساخته‌شده در دسته دوم کمترین تعداد را دارند. با این حساب می‌توان این گونه برداشت کرد که درکل سینمای ایران به روستا و زندگی روستایی نگاه مثبتی داشته است، نگاهی که توجه به آن در جمع‌بندی مقاله حاضر از اهمیت بسیاری برخوردار است.

کاظمی و محمودی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «پروپلماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی» بر این نکته تأکید کرده‌اند که «بازنمایی شهر در فیلم‌های سینمایی در واقع تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی نیز به‌شمار می‌رود» (همان: ۸۹). هدف از نگارش این مقاله این گونه عنوان می‌شود که نویسندگان سعی داشته‌اند با مطالعه تصویر شهر در سینمای داستانی قبل از انقلاب اسلامی، تأملی انتقادی از مدرنیته ایرانی ارائه دهند: «مفروضه اساسی ما این است که سینما می‌تواند میانجی فهم تناقضات جاری در زندگی روزمره ایرانی شود، همچنین تلاش می‌کنیم که دریابیم که سینمای پیش از انقلاب ایران تا چه میزان از این توان برخوردار است که شهر تهران را که نماد کلیت مدرنیته ایرانی به‌شمار می‌رود، به‌عنوان امری معضله‌دار بازخوانی کند» (همان: ۹۰). نویسندگان مقاله با تحلیل برخی از فیلم‌های جریان نوگرا در سینمای قبل از انقلاب از جمله «خشت و آینه» (ابراهیم گلستان)، «قیصر» و «رضا موتوری» (مسعود کیمیایی) و همچنین «دایره مینا» (داریوش مهرجویی) و «صبح روز چهارم» (کامران شیردل) به این نتیجه رسیده‌اند که بازخوانی تحولات مدرنیته ایرانی از خلال آثار سینمایی می‌تواند ما را به درک روشنی از تناقضاتی رهنمون سازد که مدرنیته فرمایشی دهه‌های

چهل و پنجاه شمسی در زندگی شهری ایجاد کرده بود. مطالعه این کار به جهت انتخاب فیلم‌های جریان نوگرا در سینمای ایران به مقاله حاضر کمک خواهد کرد. مشابه همین رویکرد چند سال بعد در کتاب حبیبی و همکاران (۱۳۹۴) تکرار شده است.

جمع‌بندی ادبیات موجود در حوزه تصویر تهران در سینمای ایران نشان از رویکرد منتقدانه سینمای ایران به مقوله شهر و شهرنشینی دارد. البته آنچه به نگارش مقاله حاضر ضرورت می‌بخشد نگاه مقایسه‌ای موجود در این نوشته است که تلاش می‌کند میان جریان اصلی سینمای ایران به‌عنوان سینمای عامه‌پسند و جریان نخبه‌گرا (صرفاً درباره مسئله شهر در سینمای ایران) پیوندی برقرار کند. پیوندی که تنها از طریق بازخوانی محتوای موجود در لایه‌های پنهان آثار قابل مشاهده خواهد بود.

شهر و سینمای در آغاز دهه چهل ایران

تحولات اجتماعی و سیاسی در سال‌های دهه چهل همچون اصلاحات ارضی و افزایش قیمت نفت از جمله مهم‌ترین موضوعاتی بود که موجبات توجه سینمای ایران به مقوله شهر را فراهم آورد. از سال ۱۳۴۱ با اجرای سیاست‌های انقلاب سفید تغییرات عمده‌ای در زندگی روستایی و در واقع توجه به شهرهای بزرگ و مخصوصاً تهران صورت گرفت. فارغ از این، در اواخر دهه سی «ورود و نمایش بی‌شمار فیلم‌های ایتالیایی که همه به فارسی در سینماهای ایران به نمایش درمی‌آمدند، منجر به رواج گرایش نئورالیستی در سینمای ایران شد که شهر از موضوعات محوری آن به‌شمار می‌آمد» (جیرانی، ۱۳۷۹: ۷۴).

هرچند موضوعاتی چون مهاجرت از روستا به شهر، رشد طبقه متوسط، اختلاف طبقاتی، تجدد، مسئله کار و مسکن و ... که همگی از پیامدهای اجرای سیاست‌های موسوم به انقلاب سفید دولت به‌شمار می‌رفتند موضوعاتی بودند که در فیلم‌های موسوم به جریان موج نو در سینمای ایران محوریت داشتند، اما این مسائل نکاتی نبودند که سینمای عامه‌پسند به‌عنوان جریان غالب سینمای ایران در آن سال‌ها بتواند از آن غفلت ورزد. از این روست که هرچند در بسیاری از متون سینمایی توجه سینماگران موج نو به مقوله شهر برجسته می‌شود (طوسی، ۱۳۷۹ و طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳)، اما سینمای عامه‌پسند نیز در ظاهری «سنت‌گریز» (جیرانی، ۱۳۷۹) از این توجه بی‌نصیب نمانده است. به‌گونه‌ای که از همان آغاز دهه چهل این اصلاحات در ظاهری متفاوت در فیلم‌های عامه‌پسند تبلیغ می‌شد.



همین ظاهر متفاوت مسئله‌ای است که دغدغه اصلی این مقاله را شکل می‌دهد. نکته اینجاست که هرچند آنچنان که ذکر شد سینمای عامه‌پسند^۱ مسئولیت تبلیغ اصلاحات از بالای شاه را بر عهده داشت و باید با تصویر مثبتی که از سرنوشت قهرمانان خود برجای می‌گذاشت، آینده‌ای مطمئن را نوید می‌داد که در گرو انقلاب سفید شاه و ملت پدید آمده است (جیرانی، ۱۳۷۹: ۱۰۴-۸۳)، تحلیل لایه‌های معنایی پنهان در پس تصاویر ظاهری فیلم‌ها خبر از هماهنگی در ارائه پیامی می‌دهد که در کلیت سینمای ایران به چشم می‌خورد. با انتخاب چهار فیلم از مهم‌ترین فیلم‌های منتصب به دو جریان متفاوت در سینمای ایران به تبیین این یکدستی خواهیم پرداخت.

دلایل انتخاب فیلم‌ها

میزان فروش، نظر منتقدان سینمایی و همچنین شرکت در جشنواره‌های خارجی از جمله عواملی به‌شمار می‌رود که معمولاً برای ارزیابی میزان اهمیت یک اثر سینمایی در نظر گرفته می‌شود. «خشت و آینه» به کارگردانی ابراهیم گلستان و «گنج قارون» ساخته سیامک یاسمی، هر دو در سال ۱۳۴۴ و همچنین «رگبار» به کارگردانی بهرام بیضایی و «خاطر خواه» به کارگردانی امیر شروان هر دو در سال ۱۳۵۱ به نمایش عمومی درآمدند.

«گنج قارون» در همان سال و در اکران اول تهران یک میلیون تومان فروش داشت (مجله فیلم، ۱۳۹۴: ۶۵) و به‌عنوان اولین فیلم میلیونی^۲ سینمای ایران شناخته شد^۳. این در حالی است که هرچند رقم دقیقی از میزان فروش اکران اول «خشت و آینه» در سینماهای ایران اطلاعی در دسترس نیست، مطالعه اسنادی در این باره حکایت از اکران و فروش محدود این فیلم (تنها در یک سینمای تهران) و همچنین نارضایتی مخاطبانی دارد که در نیمه‌های فیلم سالن سینما را ترک کردند و هزینه بلیت خود را پس گرفتند (آزرم، ۱۳۹۴).^۴

اما درباره نگاه منتقدان باید به‌شکلی انضمامی و تاریخی به این دو فیلم توجه کرد. همچنان‌که اشاره شد، مطالعات اسنادی نشان از این نکته دارد که «خشت و آینه» در هنگام نمایش چندان مورد پسند



۱. «فیلم فارسی» با املا پیوسته اصطلاحی است که برای فیلم‌های عامه‌پسند و موسوم به جریان اصلی در سینمای ایران به کار می‌رفته است. اما از آنجایی که ورود به مناقشات مربوط به چرایی و چگونگی کاربرد این اصطلاح برای برخی از تولیدات سینمای ایران در حیطه موضوعی این نوشته نیست، عامدانه از بیان این عنوان پرهیز کرده‌ایم.

۲. این اصطلاح برای فیلم‌هایی به کار می‌رود که فروش گیشه آنها به یک میلیون تومان و بیشتر رسیده باشد.

۳. به نقل از پایگاه خبری تحلیلی سوره سینما <http://www.sourehcinema.com>

۴. محسن آزریم در وبلاگ شمال از شمال غربی؛ <http://azarm.persianblog.ir>، تاریخ مراجعه: ۱۳۹۴/۲/۲۹

عامه مردم قرار نگرفت و این در حالی است که منتقدان سینمایی نیز روی چندان خوشی بدان نشان ندادند: «در یک نظرخواهی از نویسندگان سینمایی دههٔ چهل که در بهمن ۱۳۴۴ در مجلهٔ فردوسی انجام گرفت، تنها یک نفر به این فیلم ستاره داده و سایر منتقدین از جمله هوشنگ بهارلو، پرویز دویبی و بیژن خرسندی آن را بی‌ارزش ارزیابی کردند» (جاهد، ۱۳۸۹: ۶۲).

این در حالی است که در گذر زمان «خشت و آیین» از مهم‌ترین فیلم‌های جریان موسوم به موج نو در سینمای ایران قلمداد شد که در برابر جریان اصلی سینمای ایران که سینمای عامه‌پسند بود حرکت می‌کرد. کریم امامی منتقد و مترجم فقید سینمای ایران آن را «نخستین بارقهٔ درخشان سینمای ایران» نامید که نقطهٔ اوج حیات حرفه‌ای فیلمساز به‌شمار می‌رود (مجله فیلم، ۱۳۹۴: ۳۴). پرویز نوری بر این نکته تأکید می‌کند که «خشت و آیین» در طول زمان اثری «عالی و کمیاب و درخشان» شناخته شده و برخی آن را شاهکار دانسته‌اند (همان: ۳۹). نکتهٔ اینجاست که در همان روزگار منتقدان نام‌آشنای سینمای ایران در مورد «گنج‌قارون» که آن را نمایندهٔ سینمای عامه‌پسند ایران قلمداد می‌کردند نیز نظر چندان مثبتی نداشته و از فروش غیرمنتظره‌اش تعجب کرده‌اند (قلی‌پور، ۱۳۹۴: ۷۸).

اما با گذشت پنجاه سال از زمان اکران عمومی و انتشار چندین کتاب و ویژه‌نامهٔ سینمایی، این دو فیلم به‌نوعی «حقیقت اثبات‌شده» سینمای ایران دانسته شده‌اند که با وجود نظرات ضدونقیض در مورد آنها بحث و گفت‌وگو درباره‌شان همچنان ادامه دارد.

اما دو فیلم «رگبار» به کارگردانی بهرام بیضایی و «خاطر خواه» ساختهٔ امیر شروان هر دو از مهم‌ترین فیلم‌های آغاز دههٔ پنجاه در دو جریان متفاوت سینمای آن روز به‌شمار می‌روند که در سال ۱۳۵۱ به نمایش درآمدند.

«رگبار» پر فروش‌ترین فیلم قبل از انقلاب بهرام بیضایی است که در پنجمین دوره جشنوارهٔ سینمایی سپاس تهران در سه بخش بهترین فیلم، بهترین فیلمنامه و نقش اول مرد برندهٔ پلاک طلایی شد و در اولین دورهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم تهران هم در بخش بهترین فیلم جایزهٔ لوح «بز بالدار» و همچنین جایزهٔ ویژه هیئت داوران را از آن خود کرد (فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران، جمال امید، ۱۳۸۹).

در کنار اینها فیلم «رگبار» از جمله فیلم‌هایی به‌شمار می‌رود که در حافظهٔ منتقدان سینمایی ایران باقی مانده است. بسیاری آن را از گران‌بهاترین گوهرها، بهترین و مهم‌ترین فیلم‌های

۱. به نقل از علیرضا محمودی، ویژه‌نامهٔ مجلهٔ فیلم، ۱۳۹۴.





سینمای ایران ارزیابی کرده‌اند (آزرم، ۱۳۹۲). علاوه بر اینها در تابستان ۱۳۹۲، یک نسخه ۳۵ میلیمتری از این فیلم به‌عنوان «شاهکاری قدیمی» در بنیادی تحت مدیریت مارتین اسکورسیزی^۱ فیلمساز مشهور امریکایی به‌صورت دیجیتال ترمیم شده و به نمایش درآمده است.^۲ او در توصیف این فیلم گفته است: «داستان (رگبار) به زیبایی افسانه است. با دیدن این فیلم می‌توان پس‌زمینه فیلمساز در ادبیات، تئاتر و شعر را درک کرد» (به نقل از آزرم، ۱۳۹۲).^۳ با همه این اوصاف، فیلم بهرام بیضایی به‌عنوان یکی از کارگردانان موج نوی سینمای ایران در برابر جریان اصلی و عامه‌پسند آن دوران قرار می‌گیرد.

فیلم «خاطرخواه» که در همین سال اکران شد از پرفروش‌ترین فیلم‌های آن سال‌ها به‌شمار می‌رود. انتخاب بازیگران این فیلم از جمله فروزان و ناصر ملک‌مطیعی که از پرمخاطب‌ترین و گران‌ترین بازیگران زمان خود بودند، خود دلیل آشکاری برای انتخاب این فیلم در جریان عامه‌پسند سینمای ایران است. بدیهی است که با توجه به خاستگاه این فیلم که آن را در طبقه فیلم‌های عامه‌پسند جای می‌دهد، نباید به دنبال نقد مثبت منتقدان آن روز سینما از این فیلم رفت. اما نکته اینجاست که استقبال عمومی و موفقیت این فیلم در گیشه‌های سینما، به حضور جریانی تازه در دهه پنجاه انجامید که پرویز اجلالی آن را موج «خاطرخواه یا عشق مرد محترم و زن رسوا» نامیده است. او درباره اهمیت این فیلم می‌گوید:

«به دنبال «خاطرخواه» که در سال ۱۳۵۱ به نمایش درآمد، مجموعه‌ای از فیلم‌هایی که حول ماجرای عشق و ازدواج یک مرد محترم و زنی رقاچه یا ولگرد ساخته شده‌اند به بازار سرازیر می‌شود... «موج خاطرخواه» نوعی بازگشت به خویش برای فیلمفارسی بود. زیرا فیلم‌های این موج آپراهای صابونی احساساتی بودند که خانواده‌های تماشاگر فیلمفارسی را به‌خوبی جذب می‌کردند» (اجلالی، ۱۳۸۳: ۱۸۱-۱۷۹).

این توضیحات که دلایل انتخاب این چهار فیلم را مشخص می‌کند برای تأکید بر این نکته صورت گرفت که هر جفت از این فیلم‌ها با ویژگی‌هایی که داشته‌اند از این توان برخوردارند تا طیفی از جریان‌های غالب در سینمای ایران را نمایندگی کنند. از این روست که می‌توان با تحلیل این چهار اثر، واکنش سینمای ایران در دو طیف نخبه‌گرا و عامه‌پسند به پدیده شهر را توضیح داد.

1. Scorsese

۲. به نقل از وبگاه خبری خبرآنلاین: <http://www.khabaronline.ir/detail/302170/culture/4175>، تاریخ مراجعه: ۱۳۹۴/۷/۲۰

۳. وبگاه مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: <http://www.cgje.org.ir/fa/news/5108>، تاریخ مراجعه: ۱۳۹۴/۷/۲۰

روش تحلیل فیلم‌ها

این مقاله در چارچوب روش کیفی انجام شده است و برای تحلیل فیلم‌ها نیز از روش تحلیل تفسیری بهره گرفته شد. «تحلیل تفسیری دربرگیرنده مجموعه وسیعی از روایت‌های نظریه تفسیر است» (راو دراد، ۱۳۹۱: ۱۲۲). در روش شناسی کیفی، تفسیر می‌تواند متضمن این نکته باشد که معنا چگونه خلق و منتقل می‌شود. همچنان‌که گادامر^۱ از معنایی سخن می‌گوید که نه توسط تولیدکننده اثر که توسط خواننده متن ایجاد می‌شود (به نقل از استوری^۲، ۱۳۸۶: ۸۷). او در کتاب «حقیقت و روش»^۳ به این نکته اشاره می‌کند که «بی‌تردید هر متنی دارای ساختاری عینی است، اما معنا در زمره اجزای ذاتی متن قرار نمی‌گیرد، در واقع معنا چیزی است که هرکس با خواندن متن آن را ایجاد می‌کند» (همان: ۸۷).

باید به این نکته توجه داشت که درک در روش‌های تفسیری، مفسر هیچگاه نمی‌تواند مطمئن باشد که منظور خالق اثر را دریافته است، کما اینکه در ادبیات گادامر نیز از مفهوم «ادغام افق‌ها» سخن به میان می‌آید. او میان خواننده و متن گفت‌وگویی متصور است که به تولید معنا منجر می‌شود. چنین فرایندی را او «ادغام افق‌ها» می‌نامد (همان: ۹۰-۸۸).

همچنان‌که در روش‌شناسی ذکر شده مندرج است، کشف قصد و غرض و در واقع منظور اصلی تولیدکننده محتوا که در اینجا اثری سینمایی است از اهداف نگارش این مقاله به‌شمار نمی‌رود؛ بلکه در اینجا اثر سینمایی خود به‌عنوان متنی که مولود بسترهای اجتماعی و تاریخی زمان ساخت خویش است مورد تحلیل و تفسیر قرار خواهد گرفت، تفسیری که استفاده از روش‌های بینامتنی را امری ناگزیر جلوه می‌دهد. همچنان‌که آسابرگر آن را «استفاده آگاهانه یا ناآگاهانه از مطالب متون قبلاً خلق‌شده در متن جدید» (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۴۳) دانسته است که به‌شکلی خلاقانه اتفاق می‌افتد.

فیلم در اینجا همانند یک متن ادبی در نظر گرفته می‌شود که: «الگویی مشخص و شکل گرفته به‌شمار می‌رود که باید بر اساس روابط درونی‌اش تفسیر شود» (لیندلف و تیلور، ۱۳۸۸: ۶۵). داده‌های مورد نظر ما را «پیشینه‌های متنی و دیداری-شنیداری» (همان: ۲۶۷) موجود در فیلم فراهم می‌آورد. تفسیر این داده‌ها به ما در پاسخ دادن به این سؤال یاری می‌رساند که این داده‌ها چه معنایی دارند و در واقع درک ما از آنها چیست؟ بدین منظور در تحلیل فیلم‌ها ساختار روایی

1. Gadamer
2. Storey
3. truth and method





کل فیلم و به بیانی دقیق‌تر داستان و شیوه روایت آن مد نظر قرار گرفته است. برای درکی درست از ساختار روایی کل فیلم تحلیل سکانس به سکانس فیلم‌ها بر اساس سؤال محوری مقاله صورت گرفته است. تنها ذکر این نکته واجب است که انتخاب سکانس در جوهی انجام می‌شود که شهر محل مناقشه فیلم به تصویر کشیده شود. اولویت‌بندی موضوعات نیز بر اساس رویکرد نظری تحقیق انجام می‌شود. بر اساس رویکرد نظری مقولاتی که شهر را در تصویر یادآوری می‌کنند به‌عنوان مقولات اصلی در نظر گرفته می‌شوند: «مقولاتی که مقولات دیگر به واسطه ظهور آنها امکان‌پذیر می‌شوند» (اباذری و پاپلی، ۱۳۹۲: ۲۶). از این رو، همچنان‌که بلومفیلد اشاره می‌کند در روش‌های مطالعه تصورات شهری لازم است صداها، روایت‌ها، نمادها، کارکردهای فضایی، سکونتگاه‌ها و... (بلومفیلد، ۱۳۹۳: ۹۴-۶۹) در کنار یکدیگر مورد توجه قرار گیرد. اینها مجموعه‌ای از امور زمینه‌ای به‌شمار می‌روند که باید در تحلیل فیلم‌ها مورد توجه قرار گیرند. برای مثال، نئون‌های تبلیغاتی در سطح شهر که در سکانس افتتاحیه فیلم «خشت و آینه» خودنمایی می‌کند، امور زمینه‌ای به‌شمار می‌روند که با زمانمند و مکانمند کردن شخصیت‌های فیلم، هم آنها را معرفی می‌کنند و هم کنششان را باورپذیر.

در این شکل از تحلیل، فیلم‌ها در بستر تاریخی زمان ساخت خود و به شیوه‌ای بینامتنی با تأکید بر مفاهیمی چون شهر، خانه، همسایگی، کار در تصاویر و دیالوگ‌ها تحلیل و تفسیر خواهند شد. فیلم‌ها سکانس به سکانس تحلیل می‌شوند، چراکه هدف این تحقیق ورود به فضای مفهومی شهری است که در فیلم‌ها به نمایش درآمده است. در نهایت از طریق برقراری ارتباط بین مضامین به متونی منسجم دست پیدا خواهیم کرد که در بخش تحلیل فیلم‌ها ذکر خواهند شد.

الف: نگاه نخبه‌گرایانه

الف-۱: خشت و آینه (ابراهیم گلستان: ۱۳۴۴)

خلاصه داستان: هاشم (راننده تاکسی) در تهران، شبی پس از پیاده کردن زن مسافری متوجه می‌شود که نوزاد زن در تاکسی جا مانده است. به جست‌وجوی زن در اطراف محلی که او را پیاده کرده است می‌پردازد، اما او را پیدا نمی‌کند. ناچار بچه را به کافه‌ای می‌برد که دوستش تاجی در آنجا به‌عنوان پیشخدمت کار می‌کند. با دوستانش در کافه درباره سرنوشت بچه مشورت می‌کند و در نهایت راهی کلانتری می‌شود. در کلانتری افسر نگهبان از او می‌خواهد که بچه را به پرورشگاه ببرد. هاشم و تاجی با بچه یک شب را در خانه هاشم می‌گذرانند. تاجی شیفته بچه می‌شود و می‌خواهد از او نگهداری کند، اما هاشم تردید دارد و تصمیم می‌گیرد او را به پرورشگاه بسپارد.

در پرورشگاه می‌گویند دستور قاضی برای تحویل بچه لازم است. تاجی بر نگه داشتن بچه اصرار می‌کند و هاشم هم می‌پذیرد. اما در دادگستری مردی که هاشم از او می‌خواهد در برگه‌ای برایش درخواست نگهداری بچه را بنویسد، نظرش را عوض می‌کند. هاشم بچه را به پرورشگاه تحویل می‌دهد و این درحالی است که رابطه‌اش با تاجی نیز به هم می‌خورد.

تحلیل فیلم: قهرمانان یک نمایشنامه رادیویی از قصد خود برای به آتش کشیدن خانه خبر می‌دهند: «شهر را به خاک و خون می‌کشند... بیا اول وسایل را آتش بزنیم و بعد خانه را...». دعوت به آتش زدن خانه از جمله عباراتی است که در هیاهوی شلوغی خیابان و فریاد خودروها «خشت و آینه» را آغاز می‌کند. جمله به پایان نرسیده است که با تعویض موج رادیو، صدای تلخ گوینده‌ای به گوش می‌رسد که از ماندگاری شب با تمام تیرگی‌اش خبر می‌دهد، گویی می‌خواهد تلاش آن لامپ‌های نئون بر سر در مغازه‌ها و بیلبوردهای تبلیغاتی چرخان را که نورشان به چشم می‌زند به سخره بگیرد. با این مقدمه «خشت و آینه» به سمت شهری شلوغ، گره‌خورده در هیاهوی راه‌بندان و عبور عابران آغوش می‌گشاید. شهری آمیخته با مناسبات انسانی بیمار، دروغ و ریا که حاصلش جز تاریکی نیست.

شهر و خانه در «خشت و آینه» که هر نه فصلش کنایه‌ای می‌زند به سردرگمی‌های انسان ایرانی در مواجهه با تغییر، نه در کنار یکدیگر که در برابر هم قرار می‌گیرند. گسترش پهنای شهر به بهانه توسعه و آبادانی خانه‌ها را ویران کرده است و نه آبادی که خرابه‌هایی بر جای گذاشته است که شباهتی به خانه ندارند و تنها سرپناه آوارگان شهری شده‌اند. اینجا، نه شهر محل امن و آسایش است و نه خانه.

تهران به‌عنوان شهری جوان و روبه‌رشد، شهری است که دائماً با ساختن و در عین حال خراب کردن دست و پنجه نرم می‌کند و گویی که ققنوس وار از خاکستر خود سر بر می‌آورد. ساختمان نیمه‌کاره‌ای که هاشم مسافر خود را حوالی آن پیاده می‌کند نشانی «عباس‌آباد» دارد. پیوند لغتی چون «عباس» که ریشه در عبوس دارد و اخم‌زننده با کلمه «آباد» در این مقصد که بیشتر به خرابه می‌ماند پیوندی تناقض‌آمیز است و نشان از ریشخند فیلم به آن گونه از آبادی که برای رسیدن به آن، مسافر عزم سفر کرده است.

عباس‌آباد در آغاز قسمتی خالی مانده از تهران بود که مرزهای معینی نداشت... اما دهه چهل، دهه‌ای بود که در آن به دنبال اصلاحات ارضی، کوچ جمعیتی بزرگی به تهران اتفاق افتاد و در پی آن مرزهای عباس‌آباد نیز تغییر کرد. واگذاری زمین‌های حاشیه عباس‌آباد به افسران



ارتش و کارمندان عالی‌رتبه دولت باعث شد که نهایتاً در پایان دههٔ چهل اراضی عباس‌آباد مرزهای معینی داشته و به اراضی عمومی تبدیل شوند (بلخاری قهی و یوسفی، ۱۳۹۳: ۶۳). در نهایت برای «ایجاد یک مرکز جدید شهری» با دستور محمدرضا شاه در همین اراضی اقدام شد و در خرداد ۱۳۵۰ قانون اجرای نوسازی عباس‌آباد در مجلس به تصویب رسید. آنچه از این قانون پیداست این است که در آن زمان هدف از توسعهٔ اراضی، ساختن شهرک‌های مسکونی بوده است که اتفاقاً نباید به اشخاص یا مؤسسات خصوصی واگذار شوند (همان: ۶۷). حوالی عمارتی نیمه‌تمام در همین محلهٔ عباس‌آباد است که هاشم متوجه جا ماندن نوزادی درون تاکسی می‌شود و همین بهانه‌ای می‌شود برای پرسهٔ شبانه در دل شهری که گویی آن نیز همچون آن طفل بیچاره اصل و نسبش را می‌جوید. این عمارت که نیمه‌کاره مانده و به حال خود رها شده است، نشانه‌ای است از آنچه نوسازی به ارمغان آورده است، چیزی معلق میان عزم گذشته برای تخریب و نیروی آینده برای ساختن.

نه دیواری در کار است و نه در و پنجره‌ای. تنها اسکلتی از کلیت یک ساختمان به چشم می‌خورد که تنها پله‌هایی رو به بالا دارد. درست است که پله‌ها به سمت بالا می‌روند، اما طبقه‌ای در کار نیست که رسیدن را ممکن کند. این پله‌های نیمه‌تمام بیش از آنکه صعود را یادآور شوند، سرگیجه و احتمال سقوطی را به تصویر می‌کشند که هاشم در همان ابتدای پیاده شدن از تاکسی با آن مواجه شد.^۱ اشارهٔ زن آوارهٔ ساکن در این ساختمان نیمه‌کاره نیز بر همین تعلیق صحنه می‌گذارد: «آمدند، خراب کردند، نیمه‌کاره ساختند و رهایش کردند». این بنای نیمه‌کاره همچون همان نوزاد سرراهی، ناخواسته و سرراه‌مانده است و هیچ تعلق خاطری برای ساکنانش به ارمغان نمی‌آورد. هرچند بورجا^۲ و کاستلز^۳ معتقدند که «شهرها تنها با کمک شهروندانشان است که می‌توانند جانی دوباره بگیرند» (بورجا و کستلز به نقل از بلومفیلد، ۱۳۹۳: ۷۲) اما در صدای ناامید و مبهم پیرزن که تنها از مغفول ماندن آن خبر می‌دهد، جانی وجود ندارد که به عمارت جانی دوباره ببخشد. این چنین است که او زمزمه‌کنان در تاریکی محتوم این فضا فرو می‌رود. این ساختمان نیمه‌کاره که حالا دیگر به ویرانه‌ای فراموش شده می‌ماند، دیگر نه شبیه خانه که تنها سقفی است برای حاشیه‌نشینی که از سر استیصال به آنجا پناه برده‌اند.



۱. اشاره به نمایی که دوربین از پایین چندین پله هاشم را نشان می‌دهد که با تماشای شیب آنها دچار سرگیجه می‌شود.

2. Borja

3. Castells

دوستان هاشم که اولین شنوندگان روایت او به‌شمار می‌روند، هریک با مرام و مسلکی متفاوت (یکی روشنفکر تحصیل‌کرده و دیگری لوتی نکته‌سنج) شبانه در کافه‌ای گرد هم آمده‌اند، گویی که ساعت‌هاست بیرون از خانه‌اند و سخن از هر در و هر موضوعی را بهانه این گردهمایی‌های شبانه خود می‌دانند. نماهای درشت زنجیره‌وار از چهره‌های حاضر در این شب‌نشینی که هریک در حال‌وهوایی کاملاً متفاوت سیر می‌کنند شاید بیانگر تنهایی تک‌تک آنهایی باشد که در جمع حضور دارند. این احساس تنهایی همان تنهایی انسان مدرن است که جایگزین همبستگی اجتماعی در جهان سنت شده است.

واگویه‌های متناقض اینان که گاه همدلانه است با مادری نگران که فرزندش را گم کرده و گاه مظنون به تبه‌کاری او که با قصد قبلی و تلاش برای باج‌گیری فرزند خود را سر راه گذاشته است، نشان از سردرگمی و بی‌اعتمادی شهرنشینانی دارد که هجوم این تغییرات، خودآگاهی آنان درباره‌ی فضا، زمان و جامعه‌ی معاصرشان را خدشه‌دار و حتی تکه‌تکه کرده است. چراکه هریک از احتمالاتشان در کسری از ثانیه تغییر می‌کند و سویه‌ای کاملاً متفاوت می‌یابد. اینجا تمامی شهرنشینان بلا‌تکلیف‌اند و منفعل، خواه روشنفکری تحصیل‌کرده و خواه کارگری روزمزد، فرقی نمی‌کند؛ کسی قادر به تصمیم‌گیری نیست. در این میان تنها تاجی است که از همان ابتدا می‌خواهد این کودک را چه سرراه‌مانده باشد و چه طعمه‌ی سودجویان، در آغوش گرم خود نگاه دارد.

پرسه‌ی هاشم و تاجی در خیابان‌های آسفالت‌شده و مدرن شهر، شب‌هنگام آغاز می‌شود، پرسه‌ای که حاصلش سرگیجه و تهوع تاجی است و بی‌قراری او برای رسیدن به خانه. خانه‌ای که در هراس از سیطره‌ی نگاه تیز و سراسربین همسایگان ناآشنا، پنجره‌هایش پوشیده از پرده‌های ضخیم است و دیوارش که مملو است از نقش پهلوانان زیبایی‌اندام‌کار و زنان چارقده‌سر، ناامن، حتی برای نجوای شبانه‌ی دو تن. این خانه هم تنها خوابگاهی ناامن است و زندانی برای فردای تاجی در انتظار بازگشت زندانیان. ترس بی‌حد و حصر هاشم از همسایگان درست در تضاد با شمایل پهلوانی و نترسی است که از خود بر دیوارهای این خانه آویزان کرده است. گویی که تمام آن رگ‌گردن‌ها و زور بازوها که بر دیوار خودنمایی می‌کنند تنها تصویر رؤیایی است که در ناخودآگاه هاشم برای مقابله با همسایگان قدرتمندش که در واقع صاحبان اصلی این خانه‌اند، آویخته شده‌اند.

حال نوبت این شهر «آشفته و گسسته از زمان»^۱ است که از طلوع آفتاب بهره‌گیرد برای رو کردن هر آنچه در چنته دارد. روز با زندانی شدن تاجی در آن چاردیواری که ترس از همسایه،

۱. این مفهوم را شارل بودلر شاعر فرانسوی درباره پاریس قرن نوزدهم به‌کار برده است: «تصویر شهر با حس گسسته و آشفته‌ای از زمان که همانا گوهر مدرنیته است» (به نقل از وارد: ۱۳۸۴، ۱۶۷).



اختیار آن را ربوده است آغاز می‌شود. هم‌زمان در نمایی دیگر، تصویر واماندگان اجتماعی در فصل شیرخوارگاه که نهادی دیگر از یک شهر مدرن به‌شمار می‌رود، هاشم را به دادگستری شهر هدایت می‌کند.

گستره پهنای نگاه دوربین به ساختمان عریض و طویل دادگستری که گویی نمی‌توان پایانی بر راهروها و درهای نیمه‌باز متکثرش متصور شد، تصویرگر تنهایی ناگزیر مراجعانی است که دیوان‌سالاری مدرن دولتی حاصلی جز سردرگمی برای‌شان به ارمغان نداشته است. هاشم که در این تنهایی و سردرگمی تصمیم می‌گیرد کودک را نزد خود نگاه دارد با فردی روبه‌رو می‌شود که با دردرس دانستن کودک و آوردن استدلال‌هایی از این دست او را از تصمیم خود منصرف می‌کند. این فرد ناشناس در پاسخ به هاشم که به بی‌کسی کودک اشاره می‌کند می‌گوید: «کس می‌خواد چی کار؟ امروز روز بی‌کسیه... دستگاه‌ها درست شدن که جای کس رو بگیرن...» شاید که مراد او از اشاره به دستگاهی که قرار است تنهایی آدم‌ها را پر کند همان تلویزیونی باشد که در آن شعار همدلی و تعهد و وظیفه‌شناسی سر می‌دهد. هاشم نیز در برابر قاب متکثرشده این فرد ناشناس که حالا در کسوت یک مصلح اجتماعی سخن می‌گوید، منگ و بی‌اراده خشک می‌شود.

هاشم که کودک را به شیرخوارگاه تحویل داده است به همراه تاجی از کوچه‌هایی عبور می‌کنند که در میانه آن جنازه‌ای را تشییع می‌کنند. تشییع یک جنازه در میانه کوچه‌ای تنگ و باریک که محلات سنتی تهران را یادآور می‌شود، شاید بدرقه امر کهنه‌ای باشد که برای این شهر باید تبدیل به خاطره شود. جالب اینجاست که این مراسم تشییع تنها عمل جمعی است که در طول این فیلم به نمایش درمی‌آید، گویی که برای تولد دوباره شهر، خداحافظی با هر آنچه رنگ گذشته گرفته تنها کاری است که از دست ساکنان آن برمی‌آید.

در خیابانی شلوغ هاشم در انتظار تاجی و پشیمان از رها کردن بچه، مقابل در ورودی شیرخوارگاه ایستاده است. سردرگم و مشوش تنها دل به شلوغی شهر سپرده است. گویی که خود نیز در این شهر گم شده است. همچنان‌که در ابتدای فیلم گوینده رادیو از ابهام جایگاه صید و صیاد می‌گفت، حالا هم هاشم و تاجی، خود گم‌کردگان و گمشدگان این شهر به‌شمار می‌آیند. شهری که هیاهوی خودروها و صدای خیابان‌هایش فضایی برای شنیدن صدای انسانی فراهم نخواهد کرد.

الف-۲: رگبار (بهرام بیضایی: ۱۳۵۱)

خلاصه داستان: آقای حکمتی، معلم جدید مدرسه‌ای در جنوب شهر، در آغاز ورود به کلاس



درس یکی از شاگردانش به نام مصیب را از کلاس اخراج می‌کند. آتیه، خواهر مصیب، به اعتراض نزد آقای حکمتی می‌رود و حکمتی به او ابراز علاقه می‌کند. آقارحیم، قصاب محله، نیز به خواهر مصیب علاقه دارد. از طرف دیگر آقای ناظم و همسرش مایل‌اند دختر خود را به عقد آقای حکمتی درآورند؛ اما حکمتی اعتنایی به دختر ناظم ندارد. حکمتی برای پر کردن اوقات فراغت خود تصمیم می‌گیرد به تنهایی تالار نمایش ویران و متروک مدرسه را مرمت کند. چند بار آقارحیم برای این که آقای حکمتی را از میدان عشق به در کند او را تهدید می‌کند، اما رابطه حکمتی با آتیه عمیق‌تر می‌شود. تالار نمایش مدرسه با یک برنامه نمایشی افتتاح می‌شود، و پس از آن حکم انتقال حکمتی به او ابلاغ می‌شود، و او به‌ناچار مدرسه و محله را ترک می‌کند.

تحلیل فیلم: «رگبار» به اعتبار سخن قهرمانان داستان که به اسباب‌کشی آقای حکمتی واکنش نشان می‌دهند در یکی از محله‌های پایین شهر اتفاق می‌افتد. «رگبار» از جمله فیلم‌هایی است که در آن بالای شهر و پایین شهر، البته در غیاب تصویر بالای شهر، و به لحاظ مفهومی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. فیلم با حضور او که فردی تازه‌وارد به‌شمار می‌رود آغاز می‌شود و با خروج او از همین محله پایان می‌پذیرد. بالای شهر در فیلم نشان داده نمی‌شود و تنها در گفت‌وگوی شخصیت‌هاست که هویت می‌یابد. خیاط محله در هنگام ورود آقای حکمتی به محله می‌گوید:

«شنیدم اجاره دو برج رو از پیش دادین، پس شما هم مثل من از اون بالاها می‌آید، پس شما حرف منو می‌فهمید.»

این دیالوگ نشان از ثروت و مکنت مفروضی دارد که هم‌نشین بالاشهرنشینان می‌شود. این اشاره او در کنار تأکید همیشگی‌اش برای داشتن مشتری‌هایی از «آن بالاها» که به سراغ او می‌آیند، به‌گونه‌ای است که گویی «بالاشهر» نه فقط بخشی جغرافیایی از همین شهر که جهانی دیگر است و ساکنان آن نیز ساکنان جهانی مرموز و دست‌نیافتنی. بدین جهت مرموز و ناشناخته است که هیچ‌کس حرف زن خیاط مبنی بر رجوع «اعیان و اشراف» به خیاط‌خانه او را باور نمی‌کند و هرگاه هم که کسی از آن بالاها شهر به سراغ او می‌آید کسی در کنار او نیست که شاهد ادعایش باشد. درحالی‌که همه اهالی محله در جشن مدرسه حضور یافته‌اند، خانمی که وجه غایب تصویر است به سراغ او می‌آید، او که با دیدن این خانم از جا برمی‌خیزد و با حسرت و تعجب و شگفتی از پایین به بالا می‌نگرد و می‌گوید:

«باورم نمیشه! من سال‌ها منتظر شما بودم. خانوم شما تشریف آوردید؟ شما می‌آید؟ مفتخرم کردید. من سال‌ها به شاگردم می‌گفتم از اعیان و اشراف مشتری داشتم،



ولی اون باور نمی‌کرد، حالا شما امروز اومدید و اون نیست. حالا چه جور می‌باید به چشم خودش می‌دید. این بدبختی نیست؟ حالا تو و همچین روزی اون رفته جشن. این بدبختی نیست؟»

این ماجرا یک بار دیگر نیز برای خیاط محل اتفاق می‌افتد. بار دوم نیز او در کارگاه خود تنهاست و تصویر و صدای خانم مشتری غایب در قاب است. تأکید بر این غیبت است که واقعیتی رؤیایگون به این رویارویی داده است. فیلم که هیچ‌گاه حضور یا عدم حضور این از ما بهتران را تصدیق نمی‌کند این احتمال را رد نمی‌کند که شاید این رویارویی از اساس زادهٔ تخیل خیاط باشد. این مواجهه رؤیایگون طبقات پایین و بالای اجتماع به گونه‌ای موضع‌گیری در برابر عدم امکان ارتباطی این دو طبقه با یکدیگر است؛ به این معنا که این مواجهه آن قدر در واقعیت باور نکردی و غیرممکن است که نه در جهان واقع که شاید تنها در خیال این رویارویی امکان وقوع داشته باشد. اما نکته اینجاست که بالای شهر در این تصویر همیشه غایب است و تنها حضوری مفهومی دارد. گویی که حتی در غیابش نیز پایین شهر هویت و معنای خود را در تعارض با آن شکل می‌دهد.

اشاره خیاط به بدبختی حاصل از عدم حضور شاگردش در آن لحظه حساس قطع می‌شود به جشن و سروری که در مدرسه برپاست. بدبختی او که آرزوی رفتن از این محله را در سر می‌پروراند با شادی سایر اهالی محل هم‌زمان می‌شود. او که از جمله طرفداران ازدواج عاطفه با آقای حکمتی است، این ازدواج را باعث و بانی خروج عاطفه از این محل و رفتن به جایی دیگر تلقی می‌کند. این طور به نظر می‌رسد که مهم از اینجا رفتن است نه به کجا رفتن. چراکه هیچ‌گاه آقای حکمتی به وضوح در مورد از بالای شهر آمدنش یا به کجا رفتنش در انتهای فیلم سخن نگفته است و در واقع نشانی نمی‌دهد، اما می‌توان وجود چیزهایی چون اسباب‌اناثیه او را که پر است از قاب عکس‌های قدیمی و آئینه‌های قدی، شمع‌دانی‌های لاله اصل به یادگار مانده از مادر و تعداد زیاد کتاب‌های باقی‌مانده از پدر، دال‌هایی بر باصل و نسب بودن او در نظر گرفت، اصل و نسبی که می‌تواند به معنای بالاشهری بودن او تلقی شود. با اشاره به برخی تصاویر و گفت‌وگوهای صورت گرفته در فیلم می‌توان این موضع را روشن کرد. در فصل آغازین فیلم که اسباب‌کشی آقای حکمتی به این محله جدید را به تصویر می‌کشد، صاحب‌خانه با دیدن شمعدانی‌های او می‌پرسد:

«چه لاله قشنگی! کار اصله؟» و حکمتی در پاسخ می‌گوید: «یادگار مادرمه،

خیلی دوسشون داشت، مواظبش هستین؟»



در ادامه تأکید بر روی قاب عکس عروسی پدر و مادر آقای حکمتی نیز می‌تواند به دو علت نشان از این اصالت داشته باشد. یکی سبک پوشش مدرن عروس و داماد در عکس و دیگری ذات عکاسی عروسی که در زمان گرفته شدن عکس در ایران هنوز رایج نبوده است.^۱ همچنین یکی از معلمان مدرسه با دیدن کتاب‌های موجود در کتابخانه حکمتی می‌گوید:

«کتاب‌های خیلی خوبی دارین» و حکمتی پاسخ می‌دهد: «چه می‌شه کرد؟ از پدرم مقدار زیادی کتاب برام مونده»

در ادامه گفت‌وگوی حکمتی با همین معلم همکار که دلیل انتقال او را روشن می‌کند نیز می‌تواند این نکته را تأیید کند:

معلم: «چی شد که به اینجا اومدید؟»

حکمتی: «انتخاب خودم نبود، یه مدرسه‌ای بود، خیلی بهم نزدیک بود، نوساز هم بود، اما چون دخترونه بود و منم زن نداشتم، رام ندادن... این شد که اومدم اینجا»

همچنین نوسازی و نزدیکی مدرسه دخترانه‌ای که آقای حکمتی را راه نداده است در کنار شکایت مرد گاریچی که اسباب او را آورده می‌تواند نشان از راه طولانی خانه قدیمی او با محله جدید داشته باشد. چراکه گاریچی به محض رسیدن به مقصد می‌گوید: «عجب راهی کشوندی ما رو... جا قحطی بود؟».

اینجا جایی است که همه اهالی محل یکدیگر را می‌شناسند و حتی از احساسات درونی افراد به یکدیگر اطلاع دارند. آقای حکمتی که ظاهراً از همان آغاز ورود به این محله از عواقب این آشنایی آگاه است پس از معرفی خود به شاگردان کلاس می‌گوید:

«حالا هم من شمارو می‌شناسم و هم شما منو می‌شناسید، پس بهتره احتیاط کنیم»

آشنایی که از قواعد همسایگی در این محله به‌شمار می‌رود، از فال‌گوش ایستادن مداوم خانم صاحب‌خانه گرفته تا بچه‌های آویزان به درخت که نظاره‌گر گفت‌وگوی آقای حکمتی و عاطفه هستند، ماجرای را حادث می‌شود که برای آقای حکمتی خیلی دیرتر از سایر اهالی محل به مرحله خودآگاهی می‌رسد. هرچند او به لزوم احتیاط در آشنایی آگاه است، اما همین

۱. در تحقیقی که کامران (۱۳۹۲) درباره عکس‌های خانوادگی در ایران انجام داده به این نکته اشاره شده است که در دهه پنجاه شمسی اکثر خانواده‌های طبقه متوسط در ایران به دوربین عکاسی دسترسی داشتند و عکس از پدیده‌ای انحصاری و تجملی که در اختیار طبقه‌های خاص اجتماعی بوده در این دهه به تدریج در دسترس همگان قرار گرفته است. با در نظر گرفتن این مقطع تاریخی، عکس موجود در فیلم که متعلق به عروسی پدر و مادر آقای حکمتی است حداقل بیست سال پیش از آن ثبت شده است. سال‌هایی که دوربین عکاسی رایج نبوده و عکس پدیده‌ای انحصاری و تجملاتی به‌شمار می‌رفته است.





آشنایی و نفوذ در حریم خصوصی است که باعث می‌شود اهالی محل پیش از خود آقای حکمتی به عشق او نسبت به عاطفه آگاه باشند. حکمتی که مدام از طعنه‌های همکاران درباره احساس او نسبت به عاطفه اعلام نارضایتی می‌کند و حتی می‌داند که اگر به دختر همسایه سلام کند نیز برایش حرف درمی‌آورند؛ اشاره به فصل مواجهه او با عاطفه در کوچه‌ای خلوت. «راستش من هر وقت شما رو می‌بینم نمی‌دونم سلام بکنم یا نه؟ چون اگر سلام کنم می‌دونم که حرف درمیارن برم»، با پاسخ‌هایی از این دست مواجه می‌شود که:

«آدم از طعنه دستپاچه نمیشه، مگر اینکه چیزی در بین باشه» یا «اگه چیزی در بین نباشه، احتیاج به ثابت کردن نیست».

این نصیحت همکاران که به‌شکلی طعنه‌آمیز اصرار بر وجود حسی در ناخودآگاه آقای حکمتی دارد از عواقب همان آشنایی است. تأکید بر این نکته بدان جهت صورت می‌گیرد که می‌توان آشنایی و همسایگی را از دیگر خصوصیات محله‌ای دانست که هنوز قواعد شهری جدید مبتنی بر «غریبگی و زوال همسایگی» (فاضلی، ۱۳۸۷: ۹۱) بر آن حاکم نیست. می‌توان اینگونه توضیح داد که اهالی محلی که چنین درگیر مناسبات جاری و روزمره خود هستند، همان‌هایی‌اند که هرچند برق دارند و با صلوات حضور او را شکر می‌گویند^۱ و حتی در محل خود سینما دارند و اوقات فراغت خود را با آن سپری می‌کنند^۲، اما همچنان از محله‌های دیگر این شهر چنان بی‌خبرند که گویی آن جهانی دیگر است.

در توضیح این مطلب می‌توان به گفت‌وگوی عاطفه با خیاط اشاره کرد که به او پیشنهاد می‌کند: «اگر دوستش داری باهاش از اینجا برو، من مجبورم اینجا بیوسم، اما تو چی؟ یه کم به فکر خودت باش، حیف نیست؟» و او در پاسخ زمزمه می‌کند: «اون باسواده، با همه فرق داره، درش هیچ عنصر قهرمانی نیست، اما می‌تونه منو از این محله نجات بده». این محله همچون محبسی ساکنان خود را در خود زندانی کرده و تنها دست نجات‌بخشی از بیرون است که می‌تواند رهایی‌بخش باشد.

درحالی‌که مدرسه که ذاتاً مکان آموزش و تحصیل است، محل بازیگوشی بچه‌ها و حرف و

۱. اشاره به فصل قصابخانه که مشتریان خیره به لامپی می‌شوند که آقارحیم قصاب محل روشن می‌کند و آنها به یمن آمدن برق صلوات می‌فرستند.

۲. به‌جز دو نما از سردر سینمای محل که در فیلم به تصویر درمی‌آید خانم خیاط هم در پاسخ به آقارحیم که در پی او به خیاط خانه آمده است می‌گوید: «عاطفه نیست، با برادرش رفته سینما که بخنده.» یا در بخشی دیگر که بچه‌ها مشغول بازی هستند با یکدیگر از فیلم بزبونی می‌گویند که دوستانشان رفته‌اند و برادر عاطفه به گفته خودش هر وقت که می‌رود دو سانس آن را تماشا می‌کند.

حدیث معلمان است و حتی مکانی برای تسویه حساب آقارحیم و آقای حکمتی و البته مکانی برای شکل‌گیری اجتماعات محلی^۱؛ کافه می‌شود مکان گفت‌وگو و رسیدن به توافق بر سر این نکته که تنها راه چاره، رفتن یا مرگ یکی از این دو رقیب است. آقارحیم که کافه‌ای را برای گفت‌وگو با آقای حکمتی قرق کرده است از او می‌خواهد که محله را ترک کند، اما او که تازه با اهالی محل آشنا شده است و می‌داند که می‌تواند مفید واقع شود، قصد ترک آنجا را ندارد:

حکمتی: «تو می‌خواهی من برم بالا، اما من به اون بالاها بر نمی‌گردم»

اما حکم انتقال آقای حکمتی عاطفه را در بزنگاه انتخاب بین رحیم، از کسبه بانفوذ و مکنت همین محل، و آقای حکمتی، معلمی تازه‌وارد، قرار می‌دهد. این انتخاب برای عاطفه نه فقط انتخابی عاشقانه که در واقع انتخاب میان ماندن در جهان ظاهراً باثبات و سنتی محله‌ای و رفتن به مکانی ناشناخته است. عاطفه و آقای حکمتی یک بار با دنبال کردن خطی که از سوی فاعلی ناشناخته آنها را به دنبال کردن خود تشویق می‌کرد با امری مرموز و ناشناخته مواجه شده بودند. خطی که هر چند متن نهایی برای آن به تصویر نمی‌گشود، اما آن قدر جذاب بوده است که آنها را به دنبال خود بکشاند. اما عاطفه میان ماندن در محله‌اش آشنای امروزش و رفتن با معلمی که نه ریشه‌های محلی و خانوادگی، بلکه حکم‌های دولتی مکان زندگی و کار او را مشخص می‌کند، ماندن را انتخاب می‌کند.

در سکانس پایانی فیلم، آقای حکمتی را می‌بینیم که با قامتی کشیده و با افتخار در کنار اسباب‌و اثاثیه‌اش سربالایی حد فاصل این محله با محلات دیگر را طی می‌کند. تأکید بر سربالایی بدان جهت صورت می‌گیرد که مواجهه فیلم با حضور آقای حکمتی در این محل و خروج وی از آنجا، تنها با گذر از این مسیر اتفاق می‌افتد. آمدن در سرایشی است و راه رفتن در سربالایی قرار گرفته است. آقای حکمتی به نوک سربالایی که می‌رسد نگاهی سربلند به محله می‌اندازد و عاطفه نیز با ماندن خود در همین محل جهان ناشناخته بالای شهر را همچنان سربسته و مرموز باقی می‌گذارد.

در «رگبار» هیچ تصویری از آپارتمان، خیابان، خودرو، بزرگراه و سایر نمادهای معرف شهرهای بزرگ وجود ندارد. اما حداقل تأکید بر حضور مدرسه، سینما و کافه، حد فاصل این محله شهری با روستا را مشخص می‌کند. غیاب بالای شهر و اهالی آن در این فیلم وجه مرموزی به اشکال جدید شهرنشینی می‌بخشد که مواجهه با آن هم جذاب می‌نماید و هم ترسناک.

۱. اشاره به سالن اجتماعات مدرسه و اهمیت بازسازی آن و تلاش برای برگزاری مراسم با حضور تمام اهالی محل در آن.



ب: نگاه سینمای عامه‌پسند

ب-۱: گنج قارون (سیامک یاسمی: ۱۳۴۴)

خلاصه داستان: مرد ثروتمندی به نام قارون که بیمار است و پزشکان مرگ قریب‌الوقوع او را پیش‌بینی کرده‌اند، سال‌ها پیش همسر و فرزندش را از خانه رانده است. در سفری کاری به اصفهان، ناامید از ادامه زندگی به قصد خودکشی از روی سی‌وسه پل خود را به زاینده‌رود پرتاب می‌کند. جوانی به نام علی و معروف به علی بی‌غم که مکانیک است به همراه دوستش، حسن جغجغه که فروشنده اسباب‌بازی است، در هنگام عبور متوجه قارون می‌شوند و جلوی خودکشی او را می‌گیرند. این دو قارون را به خانه خود می‌برند و از او پرستاری می‌کنند. از سویی دیگر شیرین زربست از طرف پدر و مادرش برای ازدواج با فرامرز تحت فشار است، اما چون فرامرز به طمع اموال پدر و مادر شیرین قصد ازدواج با او را دارد، شیرین برای گریز از این شرایط به او دروغ می‌گوید که قصد دارد با پسر قارون ازدواج کند. شیرین به‌شکلی اتفاقی با علی بی‌غم روبه‌رو می‌شود و از او می‌خواهد که نقش پسر قارون را برای خانواده‌اش ایفا کند. همه راهی تهران می‌شوند. فرامرز که متوجه این کلک شده است، مادر علی را با کلکی به تهران می‌آورد که نقشه آنها را برملا کند. مادر علی در خانه اسمال بی‌کله، متوجه می‌شود که قارون همسر او و پدر علی است. اما علی نمی‌تواند این نکته را بپذیرد و با مادرش راهی اصفهان می‌شود. شیرین که در این مدت به علی علاقه‌مند شده است راهی خانه آنها در اصفهان می‌شود، قارون نیز سراغ خانواده‌اش می‌آید. علی هر دوی آنها را از خود می‌راند و شبانه از خانه بیرون می‌زند. در همین حال قارون و شیرین را در کافه‌ای می‌یابد که گرفتار فرامرز و آدم‌هایش شده‌اند. علی آنها را نجات می‌دهد، می‌بخشد و هر سه با هم راهی خانه می‌شوند.

تحلیل فیلم: همچنان‌که پیش از این اشاره شد، جامعه ایران در آغاز دهه چهل شرایط جدیدی را تجربه می‌کرد. اجرای اصلاحات ارضی که از سرفصل‌های انقلاب سفید شاه و ملت به‌شمار می‌رفت در کنار بهبود نسبی وضعیت اقتصادی کشور که حاصل افزایش قیمت نفت بود از مهم‌ترین دلایل افزایش مهاجرت روستاییان به شهر قلمداد می‌شد. در میان این شهرها، تهران در کنار ویژگی پایتخت بودنش به‌دلیل موقعیت جغرافیایی خود که در میانه ایران قرار دارد، مهم‌ترین بازار کار ایران به‌شمار می‌رفت. در کنار اینها دهه چهل را دهه رشد طبقه متوسط جدید دانسته‌اند که ریشه در شهرنشینی، رشد نظام اداری، گسترش سوادآموزی و مواردی از این دست داشت.



فصلنامه علمی-پژوهشی

۷۸

دوره هشتم

شماره ۴

زمستان ۱۳۹۴

اما این طبقه جدید که با شیوه زندگی، هنجارها و ارزش‌های غربی سازگار می‌نمود از موقعیت خوبی در میان نخبگان حکومتی آن زمان برخوردار بود «به‌خصوص در دوران سلطنت رضاشاه، که اغلب اعضای این طبقه، آمال و منافع مادی خود را با برنامه‌های مدرنیسم شاه پیوند می‌زدند» (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۷: ۸۹). اما همین رونق اقتصادی، شکاف طبقاتی در لایه‌های گوناگون اجتماعی را پدید آورده بود، شکافی که نتیجه طبیعی عدم تخصیص یکسان منابع اقتصادی به تمامی سطوح جامعه به‌شمار می‌آمد.

دو نمای آغازین «گنج قارون» با تکیه بر عناوین روزنامه‌هایی که گویی خبری مهم‌تر از «بیماری قارون؛ ثروتمند معروف» و اعلام خبر احتمال مرگ قریب‌الوقوع او ندارند شاید نشان از حساسیت جامعه‌ای داشته باشد که بر این تمایز و شکاف آگاه است. تمایزی که حجتش با توقف تصویر بر نمای عمارت مجللی که کمتر شبیه به خانه‌ای معمولی است تمام می‌شود.

«در دوران پهلوی سطح زندگی همه طبقات به دلیل رشد اقتصادی، سرمایه‌گذاری در بخش خدمات عمومی و شبکه‌های ارتباطی، گسترش بهداشت عمومی، آموزش و پرورش، تأمین اجتماعی و... بهبود یافت. باین‌حال بسیاری از تفاوت‌های پایدار در توزیع منابع باقی ماند و رونق اقتصادی موجب نابرابری‌های عمیق‌تر اقتصادی در بین طبقات و مناطق شد... نابرابری در مسکن، آموزش و پرورش، تغذیه و خدمات درمانی» (همان: ۱۰۷).

این عمارت باشکوه که بیشتر به یک بنای تاریخی می‌ماند تا مکانی مسکونی، خانه مردی متمول است در آستانه مرگ که با مقررات پیچیده غذایی و درمانی روزگار می‌گذراند. خانه‌ای خالی از هیاهوی خانواده، اما پر از رفت و آمد کارمندانی عبوس و متحدالشکل که حیاتی مصنوعی و دیوان‌سالار بدان بخشیده‌اند.

در یک تعریف خشک جمعیت‌شناسانه خانه مثل یک «پناهگاه» یا «جان‌پناه»ی برای انسان در مقابل باد و باران و گرما و سرما است. «خانه، محل اقامت دائم یا نسبتاً پایدار خانواده یا خانوار (یک یا چند نفره) است. افراد ممکن است برای کار یا فراغت از خانه خارج شوند، اما حداقل برای «خواب» به خانه برمی‌گردند» (فاضلی، ۱۳۸۷: ۳۳).

این تعریف کاملاً کارکردگرایانه از خانه درست شبیه همان چیزی است که از خانه قارون پیش از حضور علی و حسن جغجغه به تصویر کشیده می‌شود. خانه‌ای سرد و خلوت که تمام جلال و جبروتش کارکردی چون رفع نیازهای اولیه ساکنان خود نخواهد داشت. اما این





عمارت سوت و کور تهرانی، درست در تضاد با خانه‌ای کوچک در شهر اصفهان قرار می‌گیرد که به گفته ساکنانش «یک شب از زندگی فقیرانه خود را به گنج قارون» نمی‌دهند. هر چند سفره حقیرانه‌ای که در این خانه پهن می‌شود تضادی آشکار با میز نهارخوری مجلل خانه قارون دارد، اما صفای دل صاحبانش به هر وعده غذایی شور و نشاط و آهنگی می‌بخشد که آن را از جدیت و سکوت وعده‌های غذایی خانه قارون تمایز می‌بخشد. اینجاست که دیگر آن تعاریف کارکردگرایانه از خانه رنگ می‌بازد و این چار دیواری مفهومی انسانی‌تر می‌یابد. در تعاریف جامعه‌شناسانه، «خانه» نه فقط محل قرار جسمانی که محل آرامش و قرار روح آدمی است. خانه مکان انس و الفت است و گردهمایی. از همین روست که علی در نبود مادر و در هنگام ناراحتی نه خانه، بلکه گاراژ تعمیرگاه ماشین را که محل کار او به‌شمار می‌رود برای خواب برمی‌گزیند. برای او خانه جایگاهی دارد که با الفت، مادر و البته سفره‌ای دست‌جمعی برای خوردن و آشامیدن معنا می‌یابد. همچنان که «شواهد تاریخی نشان می‌دهند، انسان خانه را تنها برای تأمین نیازهای زیستی و پناهگاهی نمی‌خواست و متناسب رشد اندیشه و احساسش در صدد ساختن خانه‌ای در خور خویش بوده است» (همان: ۳۴).

این خانه آرام در بستر شهری به نمایش درمی‌آید که هر چند حضورش چندان تأثیری پیش‌برنده بر منطق روایی داستان ندارد، اما با نمایش زیبایی‌ها و جذابیت‌های گردشگری آن که ریشه در تاریخ و سنت ایرانی دارد، به‌نوعی در تضاد با نمادهای مدرن شهری از جمله هتل هیلتون که در تهران واقع است، قرار می‌گیرد. اولین اشاره به تهران با نام «هتل هیلتون» هم‌زمان می‌شود. آنگاه که قرار است علی در نقش پسر قارون ظاهر شود، قرار خود با هم‌بازی‌هایش را اینگونه هماهنگ می‌کند: «پس قرار ما ... تهران، هتل هیلتون». این قرار قطع می‌شود به‌نمایی از پایین ساختمان چندین طبقه هتل هیلتون در تهران که به آن قدرت و شکوه می‌بخشد. تهران با شکوه و شوکت معرفی می‌شود. اما این شهر به‌ظاهر مدرن مکان ریا و تزویر است. جایی که آدم‌ها قالب عوض می‌کنند و به تناسب موقعیت نام و عنوان می‌یابند. پسر قارون شدن علی در کسوت ثروتمندی هندی نه در اصفهان که در تهران و لابی پرزرق‌وبرق هتل هیلتون است که اتفاق می‌افتد. این هتل که پس از نام تهران بر زبان قهرمان داستان جاری می‌شود به‌نوعی نماد تهران است که تلاش می‌کند به جای سی‌وسه پل و منارجنبان خود را با نمادهای غربی معرفی کند. اما اصفهان شهر زیبایی و سرخوشی است. شهری که از دروغ و ریا در آن خبری نیست و به‌نوعی از خاصیت درمان‌کنندگی برخوردار است، همچنان که دردهای قارون پای سفره خانه علی و در حاشیه سی‌وسه پل درمان می‌شود.

از این روست که هر چند افتتاح کارخانه‌ها، ایجاد مشاغل جدید و حضور چشمگیر زنانی با پوشش مد روز در سطح شهر حکایت از عزم دولت برای نوسازی و اصلاحات به شیوه غربی داشت، اما تصویر سرمایه‌داران زرپرست و طماع که در قفس‌های آهنین کار و پول روزانه گرفتار آمده‌اند، نشان از نگاه بدبینانه جامعه به این موج تناقض‌آمیز تجدد دارد. کما اینکه دختر خوش‌پوش ثروتمند معروف شهر، دل به پسر یک‌لاقبای بی‌نام‌ونشان می‌سپرد که طرز رفتار و پوشش امروزی او را ناپسند قلمداد و او را به کردار و نجابتی سستی دعوت می‌کند. دختر نیز چشم از ثروتی که خود ظرفیتی است برای تحصیل و پیشرفت اجتماعی او چشم می‌پوشد و با حضور در خانه محقر علی تحرک اجتماعی معکوس را تجربه می‌کند.

این گونه است که «گنج قارون» حتی در برابر آمار و ارقام رسمی دولت که حکایت از سیل بی‌حدواندازه مهاجرت به شهر تهران داشت، جبهه می‌گیرد و قهرمانان خود را به خروج از تهران تشویق می‌کند.

اما با وجود اینکه قهرمانان فیلم روی چندان خوشی به مظاهر زندگی سرمایه‌داری از جمله خوابیدن بر تخت‌های گرم و نرم و نشستن بر سفره‌های رنگین نشان نمی‌دهند و خوابیدن بر زمین سخت‌آشنای خود را ترجیح می‌دهند، اما ذات امیدوارانه فیلم چنین کج‌تابی‌هایی را بر نمی‌تابد. مسائلی چون تقسیم کار، مسکن و توزیع ناعادلانه منابع اقتصادی میان اقشار مختلف اجتماعی و ... همه‌وهمه عناوین مستتر در آشتی این پدر و پسر به‌شمار می‌روند. عناوینی که «گنج قارون» ترجیح می‌دهد در برابر آنها سکوت اختیار کند.

اینجاست که تحرک طبقاتی برای علی نه به‌خاطر کار و تلاش مداوم، بلکه از طریق وراثت است که صورت می‌گیرد و در واقع اعطا می‌شود. دیگر قرار نیست رنج و بدبختی مادری که به‌تنهایی و با رختشویی فرزند خود را بزرگ کرده است بهانه‌ای برای تسویه حساب‌های تلخ او با قارون شود. کما اینکه با مشاهده خاطرات منجمدشده خود در کاخ، گذشته و هر چه بر او گذشت را در لحظه‌ای فراموش می‌کند و دل به دنیای جدید می‌سپرد. دنیایی امیدبخش که فواصل طبقاتی در آن رنگ می‌بازد و ثروتمندان در کسوت فقرا تنها اندیشه لذت از امروز را در سر می‌پروراند.

ب-۲: خاطرخواه (امیر شروان: ۱۳۵۱)

خلاصه داستان: مردی به نام سیروس از خانواده‌ای محترم، شیفته زن ولگردی به نام بهجت می‌شود و تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند. هر چند خانواده سیروس با این ازدواج مخالف هستند، اما آنها این کار را انجام می‌دهند. از سویی دیگر معشوق سابق بهجت همچنان مزاحم



اوست تا اینکه روزی او در دفاع از خود مرد مزاحم را به قتل می‌رساند. او به زندان می‌افتد و جزای کارش را می‌بیند، پس از مدتی از زندان آزاد می‌شود و خانواده‌ی سیروس نیز او را به‌عنوان عروس خانواده قبول می‌کنند.

تحلیل فیلم: تضاد میان بالای شهر و پایین شهر به حادترین شکل ممکن در فیلم «خاطرخواه» به تصویر کشیده می‌شود. به‌گونه‌ای که اگر رابطه‌ی معنایی این دو موقعیت شهری را بر روی یک طیف قرار دهیم، جایگاه بالای شهر و پایین شهر دقیقاً در دو لبه‌ی متضاد این طیف قرار می‌گیرد. پایین شهری که حتی در غیبت تصویری بالای شهر، همچنان که در «رگبار» دیدیم تضادی مفهومی با آن یافته بود، این بار در تصاویری از «محله‌ی قلعه» در برابر خیابان‌های منتهی به میدان ونک، با تضادی ساختاری و تشدیدشده به تصویر درمی‌آید:

«در باره‌ی تاریخچه‌ی «محله‌ی قلعه» گفته می‌شود محمدعلی شاه قاجار در بیرون از دو دروازه‌ی قزوین و گمرک شهر تهران (میدان قزوین و رازی فعلی)، محله‌ای را برای سکونت خانواده‌ی شاه می‌سازد و در زمان احمدشاه «محله‌ی قجرها» نام می‌گیرد. در دوران رضاخان سردار سپه، بخش‌هایی از این محله نیمه‌ویران، بازسازی و مرکز تن‌فروشان تهران می‌شود. حکومت هدف خود را از اجرای چنین تصمیمی کنترل تن‌فروشی در ایران اعلام می‌کند. سال ۱۳۳۳ به دستور فضل‌الله زاهدی، نخست‌وزیر وقت، دوباره دیواری به دور محله «شهر نو» کشیده می‌شود و این محله پس از آن به «قلعه‌ی زاهدی» معروف می‌شود. این منطقه را علاوه بر «محله‌ی قجرها»، «شهر نو»، «قلعه‌ی شهر نو»، «قلعه»، «قلعه‌ی خاموشان»، «محله‌ی جمشید» و زنان آن را «ساکنان محله‌ی غم» می‌گفتند (زرین‌پناه، ۱۳۹۱).^۱

تهران «خاطرخواه» دو محله بیشتر ندارد و شهروندان آن نیز تنها در همین دو حالت تعریف می‌شوند. اینجا قهرمانان یا از اهالی محله‌ی قلعه‌اند و در فقر شدید و نکبت روزگار می‌گذرانند و یا اینکه کارخانه‌دارند و فرنگ‌رفته که در موقعیتی مدرن مثل «آسانسور ساختمان دندان‌پزشکی» با عشق زندگی خود مواجه می‌شوند.^۲ دو حالت این شهر از لحاظ بصری در این فیلم آن قدر با یکدیگر متفاوت‌اند که در کنار هم قرار گرفتنشان چیزی شبیه همان رؤیا یا توهم زن خیاط

۱. این مطلب به نقل از کتاب «شهر نو» نوشته‌ی محمود زند مقدم آورده شده است. اما چون اصل کتاب در دسترس نبود، به گزارشی که در معرفی این کتاب تهیه شده است، ارجاع داده شد. آدرس: http://www.bbc.com/persian/arts/2013/01/130106_144_shahreno_book_review.shtml تاریخ مراجعه: ۱۳۹۴/۷/۲۵

۲. اشاره به سکانس آشنایی سیروس و بهجت که در آسانسور ساختمان دندان‌پزشکی اتفاق می‌افتد. هم آسانسور و هم دندانپزشکی را می‌توان نشانه‌هایی از زندگی در بالای شهر تهران نسبت داد.



در فیلم «رگبار» به نظر می‌رسد. از یک طرف تأکید بر ساختمان چندطبقه که برای رسیدن به طبقات گوناگونش از آسانسور استفاده می‌شود و از طرفی دیگر نمای عمومی خانه‌های «محلّه قلعه» که در سطح قرار گرفته است و در هر اتاقش چندین نفر زندگی می‌کنند. در این جهان دوقطبی، نه تنها ساختمان‌ها که آدم‌ها نیز هیچ نسبتی با یکدیگر پیدا نمی‌کنند، مگر به تصادف. سیروس که به تازگی از فرانسه برگشته است دل به دختری می‌بازد که سبک پوشش و آرایشی مدرن دارد. ظاهرش آنچنان که از زبان ابی رفیق سیروس می‌شنویم او را به خانواده‌ای خوب شبیه کرده است:

«دختره از خانواده خویبه، از یه خانواده عالی، از اون کله‌گنده‌ها، سرشناس‌ها، گردن‌کلفت‌ها، بالا بالاها»

ابی که در پاسخ به مادر سیروس^۱ چنین توصیفاتی از بهجت ارائه می‌دهد برای قضاوت، هیچ ادله‌ای جز ظاهر بهجت در دست ندارد و البته این سخن سیروس که:

«همش از مامانش تعریف می‌کنه، به نظرم مامانش از اون زن‌های اشرافی باشه»

این شهر دوقطبی، آدم‌های دوقطبی ایجاد کرده است. تهرانی‌ها یا اشراف‌زاده و متعلق به بالا بالاها هستند و یا بی‌اصل و نصب و بی‌کس و کار. ارتباط میان این دو نیز یا تصادفی و یا به اراده بالایی در بازی گرفتن ساکنان پایین شکل می‌گیرد؛ درست مثل لحظه‌ای که ابی با سرخوشی از دعوت دختران قلعه به ویلای کرج می‌گوید که اسباب خوشی و لُهو و لعب او به شمار می‌روند. اما در ترانه‌ای دوصدایی که گفت‌وگویی است میان ابی و یکی از همین دخترکان مدعو، توصیف ابی از طبقه و مرادات اقتصادی منتسب به آنها نشان از شکافی دارد که هرچند قهرمان داستان از آن آگاه است، اما الزامات ساختاری فیلم‌فارسی آن را در قالبی از رقص و آواز ارائه می‌دهد که با محتوای ترانه بی‌ارتباط است:

مرد: جنس جور هرچی بخوای ارزونه، کیف ما امروز عجب میزونه

زن: غم نخور، چونکه باباش پولداره، با کلک پول روو پولاش می‌ذاره

مرد: ابی خوش کلوم منم منم، هفت خط تموم منم منم

- اون که از گلوش پایین می‌ره پول‌های حروم منم منم

زن: بابا پولش حلاله، سند داره و قباله

- با احتکار کیشمیش، باغ می‌خره توو تجربیش

۱. حضور مهری و دادیان که در «رگبار» آرزوی دیدار زنی از زنان بالای شهر را داشت، حالا در کسوت یکی از همین زنان، تصویری طعنه‌آمیز دارد.





مرد: ویلای کنار دریا، از نزول پوله والا... آگه عمری بود ایشالله می کشم تموم و بالا

زن: تو که تا زنده‌ای تخته خیالت... حرومه این پول، اما حالات

مرد با اشاره به پول‌هایی که بر سر زنان می‌ریزد می‌گوید: این خون مردم فقیره جونم زن: با هم می‌خوریم اون‌ها رو می‌دونم

این ترانه آشکارا به دو قطب از این شهر اشاره می‌کند که یکی از آنها گمان می‌کند که سوی دیگر نه با کار و تولید اقتصادی، که با خوردن مال مردمان قطب دیگر، از امکان خرید باغی در تجریش برخوردار می‌شود. نماینده این طبقه نیز کاملاً با این ادعا موافق است و خود توضیحات بیشتری برای اثبات آن ارائه می‌دهد. نکته اینجاست که اتفاقاً هم ابی و هم سیروس در سکنس‌هایی از این فیلم در کارخانه‌ای مشغول به کار دیده می‌شوند که کارخانه پدر سیروس است. اما آنچنان میان این دو قطب شکاف وجود دارد که اساساً پایین‌نشینان تصویری از امکان کار اقتصادی بالادستان ندارند.

اما خیابان‌ها و کوچه‌های بالای شهر «خاطر خواه» که دخترانش لباس‌های مدرن می‌پوشند و در کافه با معشوق خود قهوه می‌خورند و شب‌ها به دنسینگ^۱ می‌روند، خالی از جمعیت است. بهجت که در مقابل ساختمان دندان‌پزشکی ایستاده با اشارتی کوتاه تاکسی پیدا می‌کند و در کافه‌ای با سیروس قرار می‌گذارد که در آن هیچ مشتری دیگری به چشم نمی‌خورد، حتی وقتی این دو را در پارک که از عمومی‌ترین مکان‌های شهری است می‌بینیم هیچ گردشگر و شهروند دیگری در پارک دیده نمی‌شود که نظاره‌گر آنها باشد.

مکان‌های عمومی اما خالی بالای شهر قطع می‌شود به فضای شلوغ و پررفت‌وآمد محله قلعه. نمای عمومی که معرف این محله به‌شمار می‌رود، تصویر قطب دیگر شهر است که پرجمعیت است و پرهیاهو.

بهجت برای حضور در محله خود چادر به سر می‌کند و ظاهری دیگر می‌یابد. او که پیش از این در بیان خاطرات خود به سیروس از مادری گفته بود که اشراف‌زاده به نظر می‌رسید، از کارکنان زنی به نام اقدس چارچشم است. او در معرفی خود می‌گوید:

«به من می‌گن بهجت تیغی... من مال خونظ اقدس چارچشم^۲... مته ماهی‌های

حوض پر از لجن توو حیاط».

۱. اشاره به سکنس حضور بهجت و سیروس در دیسکوتک که اولین قرار عاشقانه آنها به‌شمار می‌رود.

۲. به نظر می‌رسد این نام برگرفته از شخصیتی واقعی با نام «اشرف چارچشم» باشد که یکی از روسپیان به‌نام محله قلعه بوده است. روزنامه کیهان در تاریخ ۲۱ تیرماه ۱۳۵۸ در صفحه اول اخبار، از تیرباران سه زن و چهار مرد خبر می‌دهد که نام «اشرف چارچشم» نیز در میان این اسامی به‌چشم می‌خورد.

این ماهیان حوض پر از لجن حیاط اسباب تفریح سرمایه‌داران بالای شهری می‌شوند که اوقات فراغت خود را با به بازی گرفتن آنان سپری می‌کنند. ابی، دوست صمیمی سیروس که از خودآگاه‌ترین شخصیت‌های فیلم نسبت به خود و طبقه‌اش به‌شمار می‌رود با شناختی که از اهالی قلعه دارد این گونه به سیروس که ظاهراً چون از فرنگ برگشته است از حساسیت موضوع آگاه نیست، هشدار می‌دهد:

«آگه بفهمی اون مال کجاست، هیچ وقت هوس نمی‌کنی ببینیش... آخه پسر! اون

مال پایینه، مال قلعه است... آگه بفهمی دیگه هوس نمی‌کنی اسمشو بیاری».

همچنان‌که بالا بااصل ونسب و باشرافت تعریف می‌شود، قلعه، معرف پایین است و گنداب خوانده می‌شود. سکانس نجات بهجت توسط سیروس و ابی از خانه اقدس چارچشم با این دیالوگ سیروس همراه می‌شود که خطاب به بهجت می‌گوید: «جای تو، توو این گنداب نیست». سیروس که از فرنگ برگشته است و تحصیل کرده، به محض خروج از محله قلعه، بهجت را به شاه‌عبدالعظیم می‌برد تا در حضور حضرت قسم بخورد.

سیروس با پوشش کت و شلوار که در مقایسه با پوشش کلاه‌مخملی‌های دوران، پوششی مدرن به‌شمار می‌رفته است در صحن اصلی شاه‌عبدالعظیم شمع روشن می‌کند و بعد از آن بهجت را لب رودخانه جاجرود می‌برد.

فضای اطراف رودخانه برخلاف فضای سبز بالای شهر که پیش از این بدان اشاره شد، فضایی است مملو از جمعیت. جمعیتی که در حال شستن فرش‌هایشان به تصویر کشیده می‌شوند. اینجا تنها صحنه‌ای است که در آن شهروندانی خارج از نگاه طبقاتی حاکم بر کلیت فیلم به تصویر درمی‌آیند. البته شکل این تصویر نیز که آنها را تنها در موقعیت منفعلانه مشاهده نشان می‌دهد نقطه عطفی در ساختار روایی کل فیلم به‌شمار نخواهد رفت. چراکه باید برای آشتی این دو طبقه هزینه بیشتری پرداخته شود.

احمد، از کلاه‌مخملی‌های بنام محله قلعه که سابقاً معشوق بهجت شناخته می‌شده است با توسل به زور و اجبار از دوستان بهجت نشانی خانه جدید او را پیدا می‌کند:

«خونش پشت همونجاست که با ماشین، می‌رن سینما»

احمد: «ونک؟ ...»

«آره .. درست پشت سینما»

نشانی دادن آن هم به این شکل آشکار چندان در سینمای ایران مرسوم نبوده است: «تهران تا دهه سی در سینما اسم داشت. از دهه چهل به بعد می‌شود بالای شهر، پایین شهر. کجا





می‌روی؟ شمیران. خانه‌ات کجاست؟ بازار. کار به جایی می‌رسد تهران صاحب دو منطقه می‌شود، پایین و بالا. حتی اسم هم ندارد...» (راستین، ۱۳۹۱: ۷۳).

به همین دلیل است که وقتی «خاطرخواه» این گونه به خانه سیروس نشانی می‌دهد، نشان از جهت‌گیری آشکار فیلم در قبال این فضای دو قطبی دارد.

اما ونک آن روزها در این فیلم بیابانی خالی از سکنه است که تنها خانه و خودروی خانواده سیروس در آن رفت و آمد دارند. احمد در همین خانه بزرگ تک‌افتاده بهجت را به تله می‌اندازد و باعث مرگ خود می‌شود. پلیس که در سکانس نجات بهجت از خانه اقدس چارچشم حضوری بهنگام داشت و در کسری از ثانیه به نجات قهرمانان داستان آمد، اما اینجا در بالای شهر کارکردی ندارد و نجات بهجت به دست سیروس و ابی اتفاق می‌افتد. قتل احمد و زندانی شدن بهجت در ندامتگاه مرکزی شهر که تصویرش سکانس افتتاحیه فیلم را تشکیل می‌دهد بهانه‌ای می‌شود برای آشتی صوری دو قطبی که خود فیلم آن را غیرممکن نشان داده است.

نتیجه‌گیری

تصویری که سینما از شهر ارائه می‌دهد می‌تواند به تخیل‌ورزی درباره آن دامن بزند و به مفهوم شهروندی یاری رساند. دریافت این نکته که سینمای ایران چه نشانی از شهر (تهران) بر جای گذاشته می‌تواند به ما در فهم و در واقع کشف شهر (تهران) دیروز یاری رساند، کشفی که در واقع شکل‌دهنده بخشی از خاطرات فردی و جمعی ما از آن خواهد بود.

شهر در کنار مظاهر فیزیکی از منظری ذهنی برخوردار است که فضاهای روایتی همچون داستان، نقاشی، سینما و سایر هنرها و رسانه‌های جمعی در شکل دادن به آن نقشی مؤثر ایفا می‌کنند. منظر ذهنی شهر بیانگر احساسات، آرزوها، تعلقات و تخیلات ما درباره شهر است. با توجه به این منظر است که می‌توان دریافت که شهروندان یک کلانشهر زندگی خود در بستر آن را چگونه تعریف می‌کنند و چه واکنشی به کاستی‌ها و کمبودهایش نشان می‌دهند.

در این مقاله با مطالعه چهار فیلم «خشت و آینه»، «رگبار» و همچنین «گنج قارون» و «خاطرخواه» تلاش کردیم تا منظر ذهنی شهر تهران در دهه چهل و پنجاه خورشیدی را از دریچه سینما تبیین کنیم. انتخاب این چهار فیلم از آن جهت بود که هر جفت از این فیلم‌ها در دو طیف مضمونی و ساختاری متضاد با یکدیگر در دوره تاریخی مدنظر قرار داشته‌اند، از این روست که مطالعه هم‌زمان آنها با یکدیگر هم نشان‌دهنده واکنش ساختاری سینمای ایران

به مضمون شهر بود و هم نشان داد که تصاویر سینمایی به تصویر درآمده در جریان نخبه‌گرا و عامه‌پسند منظر ذهنی مشابهی از تهران ارائه می‌دهند.

دههٔ چهل به‌واسطهٔ تحولات عمده‌ای که در سیاست‌گذاری‌های دولتی رخ داده است، دوره‌ای تأثیرگذار در تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران به‌شمار می‌رود. در ادبیات مربوط به تاریخ اجتماعی و سیاسی این دوران، این دهه را، دههٔ رشد طبقهٔ متوسط شهری دانسته‌اند که در نتیجهٔ اجرای برنامه‌های نوسازی شاه تحت عنوان انقلاب سفید شاه و ملت و بازیرمجموعه‌هایی چون اصلاحات ارضی توصیف می‌شود: اینگونه بود که اگر در سال ۱۳۳۵ حدود ۷۰ درصد جمعیت کشور را روستاییان تشکیل می‌دادند، در آغاز دههٔ چهل برحسب آهنگ شتابان مهاجرت به شهرها جمعیت شهرها با درصد پرشتابی افزایش یافت (جیرانی به نقل از برزین، ۱۳۷۹: ۳۵). این ارقام که خبر از حرکت جامعهٔ ایرانی به سمت جامعه‌ای شهرنشین می‌دهد، تحولاتی را بیان می‌کند که سینمای ایران به آن واکنش نشان می‌دهد. واکنشی که طبیعتاً در قالب‌های سینمایی-هنری شکل‌هایی متفاوت پیدا می‌کند. اما در سال‌های چهل و پنجاه دو جریان عمده در سینمای ایران وجود داشت که یکی ریشه در سینمای عامه‌پسند داشت و جریان غالب سینما به‌شمار می‌آمد و دیگری که به نام «موج نو» خوانده می‌شد:

«از اهداف این موج ایجاد تحول در سینمای فارسی به‌مثابه یک آرمان و پایه‌گذاری سینمایی متفاوت بود که بنای آن توسط روشنفکران و تحصیل‌کردگان فرنگ‌رفته ریخته شد» (مروتی، ۱۳۹۴: ۲۲). بسیاری از فیلم‌های این موج به غیر از استثنائاتی چون «قیصر» (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) از گیشهٔ موفق برخوردار نبودند. هرچند شهر از آغازین تولیدات سینمای ایران موضوعی جذاب برای سینمای ایران به‌شمار می‌رفته است، اما آنچه از ادبیات این تحقیق برمی‌آید این است که موضوع شهر خیلی بیش از آنکه در سینمای عامه‌پسند مورد توجه قرار گیرد، در سینمای موج نو از ارزش و اهمیت مطالعه برخوردار بوده است. اما داده‌های این مقاله نشان می‌دهد که شهر نه‌فقط در سینمای نخبه‌گرا که در سینمای عامه‌پسند نیز حضوری در خور توجه دارد. حضوری که هرچند در قالب روشنفکرانهٔ سینمای جریان خاص نمی‌گنجد، اما کاملاً منتقدانه به وضعیت موجود واکنش نشان می‌دهد. نگاه انتقادی به گسترش شهر، موضع‌گیری در برابر شکاف طبقاتی و تضاد سبک زندگی در بالای شهر و پایین شهر، چالش‌های همسایگی در شرایط جدید و بی‌خاصیتی نهادهای قانونی، همگی مقولاتی هستند که تصویر شهر را در دو جریان غالب سینمایی نمایندگی می‌کنند.



از سویی «خشت و آینه» که نماینده جریان روشنفکری در سینمای ایران به‌شمار می‌آید، با حضور در تهران و تصویر تضادها و تناقضاتی که نوسازی دولتی به ارمغان آورده است، تهرانی ملتهد به تصویر می‌کشد که نه به دوست آن اعتمادی هست و نه به همسایه آن. همچنین «گنج قارون» از مهم‌ترین آثار سینمای عامه‌پسند با فرار از تهران، این شهر را عامل جدایی، اختلاف طبقاتی و ریا و تزویر به تصویر می‌کشد که راه‌گریزی از آن نیست.

همچنین تضادی که میان بالای شهر و پایین شهر در «رگبار» به‌شکلی تخیلی به تصویر کشیده می‌شود و با خروج قهرمانانه معلم از پایین شهر به سمت بالای شهر در برابر آن موضع‌گیری می‌شود، در «خاطرخواه» به بحرانی‌ترین حالت ممکن به تصویر در می‌آید. شهری دوقطبی که تنها دو محله دارد. دو محله با دو جهان اجتماعی کاملاً متضاد؛ یکی که خلوت است و دارای ثروت و مکنت و دیگری که با خانه‌هایی لانه‌زنبوری و تودرتو اهالی خود را سکنی داده است.

از این‌رو، اگر جدال میان سینمای نخبه‌گرا و عامه‌پسند را جدالی همیشگی در سینمای ایران قلمداد کنیم که علی‌القاعده هر یک از روایت‌هایی مختص به خود برخوردارند، اما اینگونه به نظر می‌رسد که در مقوله شهر این دو جریان به توافقی نانوخته دست یافته‌اند، توافق بر سر تصویر تهران در بستر التهاب و بحران که «صورت‌بندی طبقاتی» (رضایی و همکاران، ۱۳۹۲) یکسانی را به تصویر می‌کشد. توافقی که تأثیرات آن تا به امروز هم در روایت‌های سینمایی به چشم می‌خورد. خلاصه اینکه دستیابی به مفهومی واقع‌گرایانه از تهران امکان‌پذیر نخواهد شد مگر از طریق نقد منصفانه همین تصاویر شهری که سینما بازنمایی بخشی از آن را بر عهده داشته است و خواهد داشت.



منابع

- ابادری، یوسف و پاپلی یزدی، علی (۱۳۹۲). بررسی تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی با تأکید بر الگوهای لات و لوطی در دو فیلم لات جوانمرد و قیصر. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۳۲، ۳۶-۱۱.
- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران. جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند (۱۳۵۷-۱۳۰۹)*. تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.
- ازکیا، مصطفی؛ میرزایی، حسین و جوانمرد، احسان (۱۳۸۶). جامعه روستایی در آینه سینمای ایران؛ بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۷۵. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۰، ۵۶-۳۱.
- استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*. (ترجمه حسین پاینده)، تهران: نشر آگه.
- اشرف، احمد و بنوعزیزی، علی (۱۳۸۷). *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*. (ترجمه سهیلا ترابی فارسانی)، تهران: نشر نیلوفر.
- امید، جمال (۱۳۸۹). *فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران*. جلد دوم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*. (ترجمه پرویز اجلالی)، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- بس، دیوید (۱۳۷۹). آشناها و بیگانه‌ها: مؤلفه‌های شهری فیلم‌های رم جدید، در سینما و معماری. (نوشته فرانسوا پنز و مورین تامپسون، ترجمه شهرام جعفری‌نژاد)، تهران: انتشارات سروش.
- بلخاری قهی، منصوره و یوسفی، سیدمهدی (۱۳۹۳). تصویر تهران و شکل دهی به فضاهاى خالی: نمونه تپه‌های عباس‌آباد. *فصلنامه فرهنگی اجتماعی گفتگو*، ۶۴، ۷۷-۵۷.
- بلومفیلد، جود (۱۳۹۳). بررسی انگاره شهری: مقاومت در برابر تصفیه مکان‌ها. (ترجمه کاوه اکبری)، در *منظر ذهنی شهر: مفاهیم، بازنمایی‌های فرهنگی و کاربست‌های سیاست‌گذارانه*، تهران: انتشارات تیسرا.
- بیانچینی، فرانکو (۱۳۹۳). *منظر ذهنی شهر*. (ترجمه محمد زکریایی)، تهران: انتشارات تیسرا.
- جاهد، پرویز (۱۳۹۰). همچون در یک آینه. ویژه‌نامه ابراهیم گلستان، *مجله ناه*، ۴۵.
- جیرانی، فریدون (۱۳۷۹). دهه چهل؛ رؤیای شیرین شکست، در *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- راستین، شادمهر (۱۳۹۱). تهران در سینمای ایران گم شده است، در *انسان، سینما، شهر*. تهران: انتشارات روزنه و مؤسسه تصویر شهر.
- راودراد، اعظم (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- راودراد، اعظم و محمودی، بهارک (۱۳۹۰). تصویر شهر تهران در سینمای داستانی ایران (پس از انقلاب). *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۴ (۱)، ۲۶-۱.
- رضایی، محمد؛ حسن‌پور، آرش و دانشگر، شیرین (۱۳۹۳). بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران؛ مطالعه موردی «جدایی نادر از سیمین». *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۷ (۲)، ۱۴۸-۱۱۷.





- شکوهی بیدهندی، صالح، پورمحمد رضا، نوید، فرهمندیان، حمیده و حبیبی، سیدمحسن (۱۳۹۴). *خاطره شهر؛ بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی؛ دهه های ۱۳۵۰-۱۳۴۰*. تهران: انتشارات ناهید.
- شیل، مارک و فیتز موریس، تونی (۱۳۹۱). *سینما و شهر: فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی*. (ترجمه میترا علوی و محمود اربابی)، تهران: انتشارات روزنه.
- طالبی نژاد، احمد (۱۳۷۳). *یک اتفاق ساده؛ مروری بر جریان موج نو در سینمای ایران*. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.
- طوسی، جواد (۱۳۷۹). *موج، مرجان، خارا، در تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.
- فاضلی، نعمت الله (۱۳۸۷). *مدرنیته و مسکن (رویکرد مردم‌نگارانه به مفهوم خانه، سبک زندگی روستایی و تحولات امروزی آن)*. *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۱ (۱)، ۶۳-۲۵.
- فاضلی، نعمت الله (۱۳۹۱). *فرهنگ و شهر؛ چرخش فرهنگی در گفتمان های شهری*. تهران: انتشارات تیسرا.
- قلی پور، علی (۱۳۹۴). *آیا می شود برای تماشاگر سلیقه ساخت؟. ویژه نامه ماهنامه سینمایی فیلم: پرونده پنجاه سالگی گنج قارون و خشت و آئینه*. ۴۹۱.
- کاظمی، عباس و محمودی، بهارک (۱۳۸۷). *پروبلما تیک مدرنیته شهری؛ تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی*. *مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۲، ۱۰۴-۸۹.
- لینچ، کوین (۱۳۹۲). *سینمای شهر*. (ترجمه منوچهر مزینی)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- لیندلف، تامس آر. و تیلور، برایان، سی. (۱۳۸۸). *روش های تحقیق در علوم ارتباطات*. (ترجمه عبدالله گیویان)، تهران: انتشارات همشهری.
- مروتی، سعید (۱۳۹۴). *مهمترین فصل تاریخ سینمای ایران، پرونده موج نو در سینمای ایران*. *روزنامه سینما*، ۱ (۵)، ۱۰۸۳.
- میراحسان، احمد (۱۳۸۵). *سینما، تهران؛ دو مدرن*. *ماهنامه سینمایی فیلم*، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران. وارد، گلن (۱۳۸۴). *پست مدرنیسم*. (ترجمه: قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی)، تهران: نشر ماهی
- Barber, E. (2002). *Projected cities: Cinema and urban space*. London: Reaktion books.
- Beauregard, R. (1993). *Voices of decline: The postwar fate of U.S. cities*. Cambridge: Blackwell.
- Donald, J. (1999). *Imagining the modern city*. Minneapolis: University of Minnesota press.
- Green Leigh, N. & Kenny, J. (1996). *The city of cinema: Interpreting urban image on film*. *Journal of Planning Education and Research*, 116, 51-55.
- Mazumdar, R. (2007). *Bombay cinema: An archive of the city*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Melnyk, G. (2014). *The urban imaginary in Canadian cinema*. Athabasca University: AU Press, Edmonton.

Imagination of Tehran: Study of “Mindscape of the City” through 1340s and 1350s Iranian Cinema

Received Date: Jul. 6, 2015

Accepted Date: Jan. 21, 2016

Azam Ravadrad¹

Baharak Mahmoodi²

Abstract

This paper aims to study the imagination of Tehran through 1340s and 1350s Iranian cinema and the main question is that what kind of representation on city was fueled by cinema. This study was conducted based on analysis of four impressive films in these two decades. Two of them are popular movies (Ganje Gharoon and Khater Khah) and the two other (Khesht-o Ayeni and Ragbar) are related to avant-garde cinema. Although they are different in presenting the city in some aspects, the results reveal that both approaches emphasise on the negative aspects of the city and expose latent contradictions in the extreme way.

Keywords: City, Tehran, City Imagination, Iranian Cinema, Mindscape, Representation.



Cultural Research

9

Abstract

1. Professor of Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences, University of Tehran. ravadrad@ut.ac.ir

2. PhD Candidate of Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, (Corresponding Author). baharak.mahmoodi@gmail.com



Bibliography

- Abāzari, Y., & Pāpoli Yazdi, 'A. (1392 [2013 A.D]). Barresi-e taqābol-e sonat va moderniteh dar film hā-ye jāheli bā ta'kid bar olgu hā-ye lāt va luti dar du film-e lāt-e javānmard va qeysar. *Motāle'āt-e Farhangi-e Iran*, 32, 11-36
- Ašraf, A., & Banu Azizi, A. (1387 [2008 A.D]). *Tabaqāt-e ejtemā'i, dulat va enqelāb dar Irān*. (Persian translation of Social classes, state and revolution in Iran (a collection of essays)), translated by: Torābi Fārsāni, S. Tehrān: Našr-e Nilufar.
- Azkiā, M., Mirzāyi, H., & Javānmard, E. (1386 [2007 A.D]). Jāme'eh-ye rustāyi dar āyeneh-ye sinamā-ye Irān; Barresi-e film hā-ye 1311-1375. *Motāle'āt-e Farhangi va Ertebātāt*, 10, 31-56.
- Barber, E. (2002). *Projected cities: Cinema and urban space*. London: Reaktion books.
- Beauregard, R. (1993). *Voices of decline: The postwar fate of U.S. cities*. Cambridge: Blackwell.
- Berger, A. A. (1379 [2000 A.D]). *Raveš hā-ye tahlil-e resāneh hā*. (Persian translation of Media research techniques.), translated by: Ejlāli, P. Tehrān: Markaz-e Motāle'āt va Tahqiqāt-e Resāneh hā.
- Bianchini, F. (1393 [2014 A.D]). *Manzar-e zehni-e šahr*. (Persian translation of Urban mindscapes of Europe), translated by: Zakariāyi, M. 'A. Tehrān: Enteshārāt-e Tisā.
- Bloomfield, J. (1393 [2014 A.D]). Barresi-e engāreh-ye šahri: moqāvemāt dar barābar-e tasfieh-ye makān hā. Translated by: Akbari, K. in *Manzar-e zehni-e šahr: mafāhim, bāznamāyi hā-ye farhangi va kārbast hā-ye siāsat gozārāneh*. (Persian translation of Urban Mindscapes of Europe), edited & translated by: Zakariāyi, M. 'A. Tehrān: Enteshārāt-e Tisā.
- Bolxāri Qahi, M., & Yusofi, S. M. (1393 [2014 A.D]). Tasvir-e Tehrān va šekl dehi beh fazā hā-ye xāli: nemuneh-ye tapeh hā-ye 'Abās Ābād, *Goftogu*, 64, 57-77
- Bess, D. (1379 [2000 A.D]). Āšnā hā va bigāneh hā: mu'alefeh hā-ye šahri-e film hā-ye Rome-e jadid, in *Sinamā va me'māri*. (Persian translation of Insiders and outsiders: latent urban thinking in movies of modern Rome), edited by: Penz, F., & Thompson, M., translated by: Ja'fari Nežād, Š. Tehrān: Enteshārāt-e Soruš.
- Donald, J. (1999). *Imagining the modern city*. Minneapolis: University of Minnesota press
- Ejlāli, P. (1383 [2004 A.D]). *Degarguni-e ejtemā'i va film hā-ye sinamāyi dar Irān; jāme'eh šenāsi-e film hā-ye āmeš pasand (1309-1357)*. Tehrān: Enteshārāt-e Farhang va Andīseh.
- Fāzeli, N. (1387 [2008 A.D]). Moderniteh va maskan (ruykard-e mardom negārāneh beh mafhum-e xāneh, sabk-e zendegi-e rustāyi va tahavolāt-e emruzin-e ān. *Tahqiqāt-e Farhangi-e Irān*, 1(1), 25-63.
- Fāzeli, N. (1391 [2012 A.D]). *Farhang va šahr; čarxeš-e farhangi dar goftemān hā-ye šahri*. Tehrān: Enteshārāt-e Tisā.
- Green Leigh, N. & Kenny, J. (1996). The city of cinema: Interpreting urban image on film. *Journal of Planning Education and Research*, 116, 51-55.
- Jāhed, P. (1390 [2011 A.D]). Hamčun dar yek āyineh, *Nāfeh* (vižeh nāmeš-ye Ebrāhim Golestān), 45.

- Jeyrāni, F. (1379 [2000 A.D]). Daheh-ye čehel; ruyā-ye širin-e šekast, in *Tārix-e tahlili-e sad sāl sinamā-ye Irān*. Tehrān: Daftar-e Pažuheš hā-ye Farhangi.
- Kāzemi, A., & Mahmudi, B. (1387 [2008 A.D]). Prublemātik-e moderniteh-ye šahri; Tehrān dar sinamā-ye qabl az enqelāb-e eslāmi. *Motāle 'āt-e Farhangi va Ertebātāt*, 12, 89-104.
- Lindlof, T.R., & Taylor, B. C. (1388 [2009 A.D]). *Raveš hā-ye tahqiq dar 'olum-e ertebātāt*. (Persian translation of Qualitative communication research methods), translated by: Giviān, A. Tehrān: Enteshārāt-e Hamšahri.
- Lynch, K. (1392 [2013 A.D]). *Simā-ye šahr*. (Persian translation of The image of the city), translated by: Mozayeni, M. Tehrān: Enteshārāt-e Dānešgāh-e Tehrān.
- Mazumdar, R. (2007). *Bombay cinema: An archive of the city*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Melnyk, G. (2014). *The urban imaginary in Canadian cinema*. Athabasca University: AU Press, Edmonton.
- Mir Ehsān, A. (1385 [2006 A.D]). Sinamā, Tehrān, du modern. *Film*, Šānzdahomin (16th) ketāb-e sāl-e sinamā-ye Irān.
- Morovati, S. (1394 [2015 A.D]). Mohemtarin fasl-e tārix-e sinamā-ye Irān, parvandehe-ye muj-e nu dar sinamā-ye Irān, *Sinamā*, 1(5), 1083
- Omid, J. (1389 [2010 A.D]). *Farhang-e film hā-ye sinamā-ye Irān*. (2nd vol.). Tehrān: Mu'aseseh-ye Enteshārāt-e Negāh.
- Qoli Pur, A. (1394 [2015 A.D]). Āyā mišavad barāye tamāšāger saliqeh sāxt? *Film*, (*vižeh nāmehe-ye parvandehe-ye panjāh sālegi-e ganj-e qārūn va xešt va āyineh*, 491.
- Rāstīn, Š. (1391 [2012 A.D]). Tehrān dar sinamā-ye Irān gom šodeh ast. In *Ensān, sinamā, šahr*. Tehrān: Enteshārāt-e Ruzaneh va Mu'aseseh-ye Tasvir-e šahr.
- Rāvād Rād, A. (1391 [2012 A.D]). *Jāme'eh šenāsi-e sinamā va sinamā-ye Irān*. Tehrān: Enteshārāt-e Dānešgāh-e Tehrān.
- Rāvād Rād, A., & Mahmudi, B. (1390 [2011 A.D]). *Tasvir-e šahr-e Tehrān dar sinamā-ye dāstāni-e Irān (pas az Enqelāb)*. *Tahqiqāt-e Farhangi-e Irān*, 4(1), 1-26.
- Rezāyi, M., Hasan Pur, Ā., & Dānešgar, Š. (1393 [2014 A.D]). Bāznamāyi-e tabaqeh va monāsebāt-e tabaqāti dar sinamā-ye Irān; motāle'eh-ye muredi: Jodāti-e Nāder az Simin. *Tahqiqāt-e Farhangi-e Irān*, 7(2), 117-148.
- Sheil, M., & Fitzmaurice, T. (1391 [2012 A.D]). *Sinamā va šahr: film va javāme'-e šahri dar bastar-e jahāni*. (Persian translation of Cinema and the city : film and urban societies in a global context), translated by: Alavi, M., & Arbābi, M. Tehrān: Enteshārāt-e Ruzaneh.
- Šokuhi Bidhendī, S. Pur Mohamad Rezā, N., Farahmandiān, H. & Habibi, S. M.(1394 [2015 A.D]). *Xātereh-ye šahr; bāzxāni-e sinamātugerāfik-e šahr-e Irāni, Daheh hā-ye 1340-1350*. Tehrān: Enteshārāt-e Nāhid
- Storey, J. (1386 [2007 A.D]). *Motāle 'āt-e farhangi darbāreh-ye farhang-e āmeh*. (Persian translation of Cultural studies and the study of popular culture), translated by: Pāyandeh, H. Tehrān: Našr-e Āgah.
- Tālebi Nežād, A. (1373 [1994 A.D]). *Yek Etefāq-e sādeh; moruri bar jaryān-e muj-e nu dar*



sinamā-ye Irān. Tehrān: Mu'aseseh-ye Farhangi- Honari-e Šeydā.

Tusi, J. (1379 [2000 A.D]). *Muj, marjān, xārā*. In *Tārix-e tahlili-e sad sāl sinamā-ye Irān*.
Tehrān: Daftar-e Pažuheš hā-ye Farhangi.

Ward, G. (1384 [2005 A.D]). *Post modernism* (Persian translation of Postmodernism),
translated by: Faxr Ranjbari, Q., & Karami, A. Tehrān: Našr-e Māhi.



Cultural Research

12

Vol.8

No.4

Winter 2016