Arshive of SID

Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ دوم – شمارهٔ اول (پیاپی ۳)– تابستان ۱۳۹۷ (صفحات ۷۴–۸۷)

بازنمایی اجتماعی شهر در فیلم فروشنده[۱]

سید ابوالحسن ریاضی[۱]، آنیتا صالح بلوردی[۲*]

۱. دانشیار جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی
۲. استادیار نشانه‌شناسی، پژوهشکدهٔ نظر

دریافت: **۱۳۹۷/۰۴/۲۵** پذیرش: **۱۳۹۷/۰۶/۱۷**

Social Representation of City in the Seller Film

Seyed Abolhassan Riazi[1], Anita Saleh Bolourdi[*2]
1. Associate Professor of Geography and Urban Planning, Institute of Cultural and Social Studies
2. Assistant Professor of Semiotics, Research Center of Nazar

Received: **2018/07/06** Accepted: **2018/09/08**

چکیده

فضاهای شهری و فرهنگ‌های موجود در آنها بستر و مکان بروز کنش‌های شخصیت‌ها در داستان‌ها هستند و خود نیز به‌عنوان شخصیت نقش ایفا می‌کنند. ازاین‌رو، فیلم با رویکردهای نقدمحور، تعامل انسان با محیط پیرامونش را به تصویر می‌کشد. لایه‌های پنهان فضایی که از لابه‌لای سطور شاهکارهای ادبی می‌توان دید، ازجمله راه‌های شناخت فرهنگ‌ها هستند. با این رویکرد، تهران در دوره‌ها و شرایط خاص قابل ارزیابی و توجه است. حال پرسش این است که ابزار ما در برابر بازنمایی فضایی به‌مثابه متن و تصویر چیست و بازنمایی تهران و جامعهٔ معاصر شهری در فیلم فروشنده، اثر اصغر فرهادی، چگونه است؟ هدف از این تحقیق شناسایی عناصر تحلیل فضایی به کمک رویکردی بینارشته‌ای از جغرافیای انسانی، بوطیقای فضا و نشانه‌شناسی کدهای فضا است. بدین شکل، قادر خواهیم بود ایدئولوژی فیلم‌ساز و گفتار مقاومتی و اجتماعی او را در چارچوب کدهای مذکور شناسایی کنیم. نتایج حاصله حاکی از آن است که فضای تخیل‌شناسی، کدهای عام تصویری، کدهای سینمایی و فضای شعری به ترتیب بر خوی حیوانی، نزول، تردید و گسستگی و درنهایت به از میان رفتن روح خانه در جامعهٔ امروزی دلالت دارند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی اجتماعی، زبان فضایی، تصویر سینمایی، فیلم فروشنده، اصغر فرهادی.

Abstract

From ancient times, cities have been the location and place of appearance of paper characters actions in novels and stories. Urban story / film as a literary genre pictures man's cinematic encounter with critically oriented approaches, the birth of a modern urban man and the contradictions and changes in his performance in interacting with his environment. Urban spaces and existing cultures make up a large part of the daily lives of citizens. Now, the first question is what is our tool against the spatial representation as a text and an image? Undoubtedly, the metropolis faces the difficulty of presenting and representing its audience due to its complex nature. This theme naturally shows itself when creating an artwork in its various fields. Reading cross-levels, diverse facets and hidden layers of space from the lines of literary masterpieces, including ways to recognize cities, have been in different historical periods. Now, the question is that in the Asghar Farhadi movie of the seller, how is the representation of Tehran and the contemporary urban community depicted. In recent years, studies on space-time issues have been discussed and were fulfilled in various aspects. Examining such spaces requires a multidisciplinary tool and approach

Keywords: Social representation, Spatial language, Cinematic image, Seller movie, Asghar Farhadi.

۱. این پروژه با حمایت مالی مرکز مطالعات و همکاری‌های علمی بین‌المللی انجام شده است.

*** نویسندهٔ مسئول:** آنیتا صالح بلوردی

***Corresponding Author:** Anita Saleh Bolourdi
Email: a.saleh@nazar.ac.ir

www.SID.ir

Arshive of SID

مقدمه

شهر در قالب فضای داستان می‌تواند نقش یک شخصیت را ایفا کند، شهرنشینی و ارزش‌های آن را بازتاب داده و تصور ما را نسبت به مردم، تاریخ و فرهنگ شکل دهد. محیطی که از اطرافمان متصور می‌شویم شامل گفتمان‌ها، نمادها، استعاره‌ها و تخیلاتی است که با آنها تجربهٔ مدرن ما از زندگی در شهر معنا می‌یابد. زیرا تصورات شهری و تلقینات فرهنگی ما از رسانه‌ها و بازنمایی فرهنگی از معناها و خاطره‌ها تشکیل‌شده است و نقطهٔ اشتراک آنها این است که همه سازه‌هایی ذهنی از تمدن شهری هستند.

رویکردهای فرهنگی در فضای عمومی (تئاتر، سینما، دکور خیابان و...) با روشن‌سازی کدها، ارجاعات آنها و معنی‌هایی قابل تفسیر هستند که از طریق کنشگران اجتماعی (سینماگران، هنرمندان و...) بازنمایی می‌شوند. این افراد به اشکال زیبایی‌شناختی و سمبولیک فرهنگ در بازنمایی‌ها معنا می‌دهند. این بازنمایی‌ها میان سطح واقعی و سطح سمبولیک نوعی دوگانگی را نمایان می‌کنند؛ سطح واقعی به‌واسطهٔ ثبات و پایداری در استفاده از دال‌ها به وجود آمده و سطح سمبولیک بازنمایی در ارجاع‌ها و موقعیت‌های واقعی که در آنها راهبرد فرهنگی ترتیب داده می‌شود. فرهنگ از دیرباز شکل ساده‌ای از حقیقت بوده است و رویکردهای فرهنگی همچون کتاب‌خوانی و رفتن به سینما نیز، همچون سایر رویکردها، به‌منظور اجتماعی شدن اتخاذ می‌شوند. اما نسبت میان شهر و رسانه در نشانه‌شناسی، ادبیات و جغرافیای انسانی چیست و چگونه می‌توان چارچوب کاملی از فضای واقعی و فضای بازنمایی‌شده ارائه کرد؟ آیا تحلیل شهر در متن ممکن است؟ سوژه و مکان در فضای حقیقی و مجازی چه نسبتی با یکدیگر دارند و فیلم‌ساز چگونه دست به بازنمایی معضلات اجتماعی در فیلم می‌زند؟

به عقیدهٔ میتران[1]، فضا نه‌تنها ظرف است، بلکه محصول تعاملات و روابط کنشگران است (۱۹۸۰: ۱۹۰). بنابراین، یک اثر در ارتباطش با نویسنده، خواننده و عناصر دیگر سازندهٔ داستان شناخته می‌شود. این تعریف، مبنای چارچوب نظری این تحقیق است. بنابراین، در این چارچوب، هدف از این مقاله بررسی زبان فضایی با توجه به آرای باشلار[2]، (۱۹۵۷) رومر[3] (۱۹۷۷) و متز[4] (۱۹۶۹) و بازتاب فضای شعری، فضای عکاسی، فضای فیلمی و فضای معماری در فیلم *فروشنده*، اثر اصغر فرهادی (۱۳۹۴)، است. راهبرد رسانه‌ای- فرهنگی[5] به منظور انتقال دیدگاه‌های خالق اثر به مخاطب، نه‌تنها از منظر بازنمایی تصویری بررسی می‌شود، بلکه مجموع موقعیت‌ها، کیفیت‌ها، رفتارها، و به عبارت دیگر، زیبایی‌شناسی مشاهدهٔ فیلم مورد بحث قرار خواهد گرفت.

با چنین رویکردی، انتخاب *فروشنده* اثر اصغر فرهادی دارای این ویژگی است که هم از سوی مخاطب عام و هم تماشاگران خاص مورد توجه قرار گرفته است. فروشِ فیلم، شاهدِ دیده شدن از سوی میلیون‌ها ایرانی و خارجی است؛ ۱۶ میلیارد تومان فروش در ایران، ۱۰ میلیون دلارفروش در خارج از ایران، چهارمین فیلم پرفروش ایرانی در تاریخ سینمای ایران. امتیاز فیلم در روتن توماتوز[6] ۹۷ از ۱۰۰ است و جوایز خارجی متعددی، ازجمله اسکار و نخل طلای کن را، اخذ کرده است. بیش از ده‌ها نقد در حوزه‌های تخصصی مختلف، از سینما تا جامعه‌شناسی، شاهدی است بر این مدعا که مخاطبین خاص فیلم را واجد لایه‌های متعدد و مناظر ذهنی متنوعی دانسته‌اند. در نقدهای فروشنده از سوی منتقدان خارجی، مشابهت درون‌مایه‌ها و مضامین مشترک میان تهران و نیویورک و لس‌آنجلس مورد توجه قرار گرفته است. فرض بر این است که کلان‌شهرها خصوصیات مشترکی دارند و شناخت شهر ارتباط نزدیکی با شناخت هویت اجتماعی شهروندان دارد.

پیشینهٔ تحقیق فضایی در رسانه

شهر در مفهوم مدرن، خود یک رسانه است. و در یک دیالکتیک به‌شدت فعال، بر رسانه‌ها تأثیر می‌گذارد و از آنها تأثیر می‌پذیرد. تکنولوژی‌های رسانه‌ای و ارتباطی از ظرفیت پیکربندی دوبارهٔ پارامترهای زمانی و فضایی ادراک و تجربه برخوردار هستند و ما را قادر می‌سازند از فاصله‌ای دور ببینم و بشنویم. رسانه‌ها نه‌تنها درزمینهٔ عملی شدن تصورات آرمانی مدرن معجزه می کنند، بلکه روابط اقتصادی و اجتماعی مدرنیته را نیز از بنیان شکل می‌دهند (مک کوایر، ۱۳۹۱: ۲۹).

لوفور[7] (۱۳۹۳) در ضرباهنگ‌کاوی[8] شهرهای مدیترانه‌ای، تفاوت ضرباهنگ برخی از آن شهرها را با یکدیگر و شهر را در

1. Mitterand
2. Bachelard
3. Rohmer
4. Metz

5. médiatisation
6. Rotten Tomatoes روتن توماتوز یک وب سایت در خصوص اطلاعات فیلم‌ها و نقد آنها است.
7. Lefebvre
8. rythmanalyse

www.SID.ir

Arshive of SID

زمان‌های متفاوت با خودش تحلیل کرده است. از این منظر، مکان های مختلف شهر مانند خیابان، میدان و یا بازار نیز ضرباهنگ‌های متفاوتی دارند، که بخش مهمی از شکل‌گیری و فهم ضرباهنگ‌ها در گرو شناخت و تحلیل رابطهٔ رسانه با زمان و مکان است. لوفور در موضوع رسانه، با رویکردی انتقادی به وضع موجود، معتقد است رسانه روزها را اشغال می‌کند، روزها را می‌سازد و انگار شب را دربرنمی‌گیرد، چراکه شب بخشی از روز شده است. رسانه شهر را شبانه‌روز به اشغال درآورده است (لوفور، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

شیل و موریس در کتاب *سینما و شهر، فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی* (۱۳۹۱) با ارائهٔ تحلیل‌های متعددی از بازنمایی شهر در سینما، دورنمایِ اصلی این بازنمایی را در مکانمندی سینما می داند. سینما از میان اشکال مختلف بیان فرهنگی جزء معدود شکل‌هایی است که در چارچوب سازمان‌دهی مکان عمل می‌کند. رابطهٔ متقابل مکان و فیلم، یعنی هم مکان در فیلم و هم فیلم در مکان، ترسیم محیط زنده و روابط پیچیده و متداخل آن است (شیل و موریس، ۱۳۹۱: ۲۶). سینما این امکان را فراهم می سازد تا به توصیفی تاریخی از توسعه، پیشرفت مدرنیته، جهانی‌سازی، صنعت‌گرایی و... یا همانندی‌ها و تفاوت‌ها دست‌یابیم.

بازنمایی مدنیت در آیینهٔ هنر و ادبیات عنوان سخنرانی مهندس سید محمد بهشتی (۱۳۹۱) در افتتاحیهٔ یک سمینار است. در نظر، مدنیت منجر به ایجاد شهر و کیفیت زندگی شهری می‌شود، اما باور عموم در عمل به خلاف آن اعتقاد دارد و کالبد شهر را دلیل سامان یافتن زندگی شهری می‌داند. هنگامی که هنرمندان به بازنمایی فضاهای شهری می‌پردازند، نخست احوال مدنی هنرمندان نشان داده می‌شود و هنگامی‌که شهر را منعکس نمی‌کنند نشان از بیگانگی از محل زندگی دارد. در این صورت مدنیت نیز در شهر وجود ندارد. گویی وارد خانه‌ای می‌شویم که خانهٔ غریبه است و با نظم آن آشنا نیستیم. در شهر نیز برای کسانی که اهل آن نیستند، شهر «ناکجا» است و اهل شهر «ناکس» هستند. او (بهشتی، ۱۳۹۱) کتاب *تهران مخوف* (مشفق کاظمی، ۱۳۰۵) را نمونهٔ بحران مدنی تهران در سال‌های اخیر دانسته و در سینما نیز صحبت از «تهران خودش خوبه، اما مردمانش بد» به میان می‌آورد. در چنین شهری احساس گم‌شدگی و ناامنی می‌کنیم و سعی داریم سریع‌تر به مقصد یا خانه برسیم. در چنین شهری، شهروندان احساس صاحب‌خانه بودن نمی‌کنند بلکه مسئولان خود را صاحب‌خانه می‌دانند. صاحب‌خانه خود با شهر غریبه است و این به آشفتگی بیشتر می‌انجامد (بهشتی، ۱۳۹۱).

تخیل تهران، مطالعهٔ منظر ذهنی شهر در سینمای دههٔ چهل و پنجاه ایران عنوان مقاله‌ای از اعظم راود راد و بهارک محمودی (۱۳۹۴) است. در این مقاله، نویسندگان با بررسی سینمای دو دههٔ منتهی به پیروزی انقلاب اسلامی از منظر ذهنی سازندگان چهار فیلم، که در دو گروه سینمای عامه‌پسند و نخبه‌گرا جای می‌گیرند، شهر تهران را مورد کنکاش قرار داده‌اند. تهران در این چهار فیلم شهری مدرن است که همواره در تقابل با سنت به تصویر کشیده شده است. نکتهٔ حائز اهمیت در تحلیل نظری این دو گونه فیلم کاملاً متفاوت، نگاه منفی سازندگان به تهران است. به عبارت دیگر، در دو فیلم *رگبار* (بیضایی، ۱۳۵۱) و *خشت و آینه* (گلستان، ۱۳۴۳) از گروه سینمایی نخبه‌گرا، و دو فیلم *گنج قارون* (یاسمی، ۱۳۴۴) و *خاطرخواه* (شروان، ۱۳۵۱) از گروه عامه‌پسند، رشد طبقهٔ متوسط شهری و چالش با برنامه‌های نوسازی شاه قابل‌مشاهده است. نگاه نقادانه به گسترش شهر، موضع‌گیری پیرامون شکاف طبقاتی، تضاد میان سبک‌های زندگی اقشار مختلف شهری و چالش همسایگی از مضامین مشترک هر دو جریان غالب سینمایی دهه‌های چهل و پنجاه به شمار می‌روند. این مقاله ضمن اشاره به تعارض‌های مختلف این دو جریان با یکدیگر بر سر مسائل مختلف، ادعا می‌کند که در مقولهٔ شهر این دو جریان توافقی نانوشته بر سر تهران دارند (راود راد و محمودی، ۱۳۹۴).

چارچوب نظری

ابتدا رویکرد ذهنی پدیدآورنده از خلال بوطیقای آن قابل‌درک است. اما از طرف دیگر، مخاطب می‌تواند یک شهروند باشد و ذهنیت او مرتبط با شناختی است که از شهر حقیقی دارد. لذا، نخست منظر ذهنی مخاطب بر اساس نظریهٔ کاشی (۱۳۸۸) و رویکرد جغرافیای انسانی موردبحث قرار می‌گیرد. سپس، با تمرکز بر فضای درونی اثر، مؤلفه‌های فضای بازسازی‌شده را شناسایی خواهیم کرد. درنتیجه، فضای فیلم با وام‌گیری از نظریهٔ رومر (۱۹۷۷) به فضای عکاسی، فضای فیلمی و فضای معماری تقسیم می‌شود و به پیروی از متز (۱۹۶۹) نیز فضاهای عکاسی– فیلمی کدبندی می‌شود. سه عنصر سوژه، محیط و کنش، مؤلفه‌های اصلی این تحقیق هستند.

www.SID.ir

Arshive of SID

منظر ذهنی

ابتدا لازم است در مورد فضای شعرگونه، که بازگوکنندهٔ منظر ذهنی نویسنده است، هرچند به‌اجمال سخن بگوییم. *بوطیقای فضا* از منظر گاستون باشلار (۱۹۵۷)، بازنمایی فضا، مشاهدهٔ آن و آن معنای روان‌شناختی را که نویسنده در آن درج کرده است، موردمطالعه قرار می‌دهد.

به عقیدهٔ بیانچینی (۱۳۹۳)، باشلار (۱۹۶۰) در *دیوان شعر فضا*، شعر را تعهدی روحانی تعریف کرده است. به‌زعم او نیروهایی در شعر بروز می‌کنند که در قلمرو دانش راه نمی‌یابند و شعر فضا از طریق ایجاد طنین و پژواک هستی، ما را به تعمیق در وجود خویش و ایجاد تغییر در جهان و محیط پیرامون فرامی‌خواند؛ بنابراین، کیفیت شاعرانهٔ بسیاری از منظرهای ذهنی نیز می‌تواند بینش موجود و پیش‌دادهٔ مردم را ارتقا دهد و جایگزینی برای وضع کنونی قرار دهد (بیانچینی، ۱۳۹۳: ۲۲).

هر چهاردیواری مسقفی که آدمی بنا می‌کند، جایی برای سکنی گزیدن و استقرار یافتن است. تاریخ انسان، تاریخ سکنی گزیدن است؛ همچنان که آیندهٔ آدمی تصویری جز این نیست. به عبارت دیگر، خانه (بنا) عینیت گذشته و آینده‌ای است که حال را قابل‌فهم می‌سازد؛ فهمی انسانی، فهمی برای ساکنان و ناظران، اشتراکی از شناخت اجزا و کلیت بنا، تشخیص تمایزات و اشتراکات. در مطالعات پدیدارشناسی ارزش‌ها، خانه جایگاه برجسته‌ای دارد؛ وحدانیت و درعین‌حال پیچیدگی دارد زیرا ارزش‌های خاص دیگری را در این ارزش پایه‌ای جای می‌دهد. خانه، با وجود آنکه تصاویر پراکنده‌ای به نمایش می‌گذارد، در حقیقت دارای یک کالبد از مجموع تصاویر است و ارزش‌های حقیقت را منعکس می‌کند (باشلار، ۱۹۵۷: ۲۳). منظر ذهنی به عنوان چشم‌اندازی از افکار، تخیلات، خاطرات، احساسات، ایده‌ها، ترس یا هر چیز دیگری که در ذهن شکل می‌گیرد، تعریف‌شده است. این واژه با فضا پیوند عمیقی دارد، زیرا برای درک یک فضا همان اندازه که منظرهٔ فیزیکی آن اهمیت دارد، منظر ذهنی یا، به عبارتی، چشم‌انداز روح و فرهنگ آن نیز مهم است.

اما در خصوص شهر، تصاویر سینمایی «گذارهای نمادین»[1] از چهرهٔ شهر هستند؛ متنی زنده از بشریت که معنای آن با «حالات زیسته»[2]، هوشیاری فردی و جمعی و حقیقت اجتماعی انطباق دارد. بنابراین، زیبایی‌شناسی یکی از ابعاد شناخت جامعه است (تاکوسل[3]، ۱۹۹۵: ۳۱).

به گفتهٔ فیجالکوو[4] شهر شکلی اجتماعی است زیرا «تقسیم فعالیت‌ها و مکان‌های قدرت، فواصل بین فضاهای مسکونی و اقتصادی، اشکال سکونت و اسکان جمعیت، برونهٔ[5] اجتماع، هنجارها، ارزش‌ها و عادات هستند» (فیجالکوو، ۲۰۰۲: ۲۰). روند ارتباط از تعامل معنی‌ها بین سازندگان شهر و ساکنان آن امکان‌پذیر است و این ارتباط هویت‌ساز است.

روش‌شناسی تحلیل فضاهای واقعی شهر

به عقیدهٔ کوون[6] (۱۹۹۹: ۵)، فاکتورهایی که سوژه را به محیط مرتبط می‌کنند شامل موارد زیر هستند:

- «خصوصیات خانوادگی و فردی مانند سن، جنسیت، وضعیت تأهل، تعداد فرزندان، غیره،
- ویژگی‌های مرتبط با بافت اجتماعی–اقتصادی یا بافت فرهنگی که شامل خصوصیاتی همچون تحصیل، شغل یا گروه اجتماعی هستند،
- خصوصیات شخصیتی.»

اما فضای شهری برآیند سه عنصر ۱) کالبد شهر، ۲) ساکنین یا، به عبارتی، شهروندان و ۳) روابط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است؛ بنابراین، پیش‌بینی ذهنیت مخاطب از این طریق امکان‌پذیر است. باید توجه داشت که در تحلیل فضا نباید یک ساختار کالبدی صرف را مدنظر قرارداد، بلکه باید تعاملات پیچیده‌ای را در نظر گرفت که میان کالبد، ارتباطات اجتماعی و قواعد، ارزش‌ها و نگرش‌های منتشر در مکان و نیز موقعیت و جایگاه سوژهٔ کنشگر وجود دارند و درمجموع فضا را به وجود می‌آورند. بر این اساس، به عقیدهٔ کاشی (۱۳۸۸)، مهم‌ترین متغیرها، مفاهیم و شاخص‌هایی که در تحلیل فضا مؤثرند، به‌طور خلاصه، به قرار زیر هستند:

«۱) سبک مکان: گاه مکان یک مکان پیوسته است و گاه گسیخته...

۲) مفصل‌بندی فضا: ضروری است مکان پیرامون کارکردهای گوناگون و کاربری‌های متنوع مفصل‌بندی شود...

۳) روح فضا: ...مقصود از روح فضا، همان معنای کانونی

1. transitions symbolisatrices
2. etats vécus
3. Tacussel
4. Fijalkow
5. expression
6. Cauvin

www.SID.ir

Arshive of SID

است که جوانب و ساختارهای متنوع مکان را حول‌وحوش آن می‌توان موضوع مطالعه و بررسی قرارداد...
۴) خاطرات مندرج در فضا: خاطرات نوعی زمان تجسد یافته در فضا [ا]ست ... بعضی مکان‌ها فاقد خاطره‌اند. ...هر ساختار تازهٔ معنایی را می‌پذیرند. ...رفتار و مناسبات بازیگران در فضا را سامان می‌بخشد...
۵) آرزوها: وجهی دیگر از زمان تجسد یافته در مکان است. آرزو به بُعدی از مکان راجع است که به آینده نظر دارد [تا گذشته]...
۶) توازن زمانی در یک فضا: ...فضا با چه توازنی میان خاطره‌ها و آرزوها قرارگرفته است.
۷) تداعی‌های فضا: فضا اصولاً چند منبعی است؛ به این معنا که حاوی تداخل فضاهای گوناگون در یکدیگر است...
۸) مرزهای فضا: هر فضا در یک محیط گسترده قرارگرفته است. اینکه برحسب چه مرزهایی از دیگر فضاها جدا می‌شود حائز اهمیت بسیار است. بدیهی است که این مرزها با بررسی باورها و گرایش‌ها و احساسات بازیگران موردبررسی قرار می‌گیرند...
۹) سازمان قدرت در فضا: ...فضا تا چه حد اصولاً فضایی اقتدارگرا و تا چه حد فضایی گشوده بر سوژه‌های متنوع است؟»

(کاشی، ۱۳۸۸)

دربارهٔ فاکتورهای مرتبط با کنش، باید گفت این فاکتورها با مشاهدهٔ فرد در ارتباط هستند. انگیزش‌های ما به استفاده از مکان‌ها منجر می‌شوند و درنتیجهٔ این استفاده، بازنمایی از فضاها رخ می‌دهد. انگیزش‌ها و استفاده‌ها از یکدیگر متمایزند (کوون، ۱۹۹۹: ۶).

روش‌شناسی نشانه‌شناسی و کدبندی فضای بازنمایی

زبان فضایی توانایی «تولید فرازبانی را که قادر به پرداختن به هر چیز دیگری جز فضا باشد»، دارد (گرمس[1]، ۱۹۷۶: ۱۳۰). هنر فیلم تا حد زیادی به فضا وابسته است. از نظر الی فور[2] «سینما از زمان، بعدی از فضا می‌آفریند» (۱۹۳۴: ۸۵–۸۶). موریس شرر[3] سینما را همچون *هنر بینایی* می‌داند؛ هنری که از خلال آن فضا به‌عنوان شکل عام احساس‌مندی[4] بروز می‌کند (شرر، ۱۹۴۸).

نمی‌توان به این فضا گفت فضای فیلم، اما می‌توان آن را فضای «درون» فیلم خواند، زیرا صفحهٔ اکران و کادر مجازی هستند و کنش در آنها اتفاق می‌افتد. با وجود این، فضای بازنمایی‌شدهٔ فیلم همچون فضای حقیقی به نظر می‌رسد، زیرا فضای فیلمی در فضای حقیقی سپری می‌شود.

اریک رومر چندین نوع فضای فیلمی متصور است که هریک خصوصیات منحصربه‌فردی دارند:

- فضای عکاسی: تصویر سینمایی همچون بازنمایی یک مکان واقعی یا یک منظره می‌نمایاند،
- فضای فیلمی: این فضا تئاترگونه است و باعث می‌شود سناریو پیش برود،
- فضای معماری: فضای مجازی‌شده از جهان واقعی، طبیعی یا مصنوعی (دکور) است که امکان درج نگاه زیبایی‌شناختی در آن وجود دارد. (رومر، ۱۹۷۷: ۱۱)

این سه فضا با سه سبک مشاهدهٔ فیلمی انطباق دارند و سه مرحله‌ای هستند که سینماگر در نظر می‌گیرد. بدین ترتیب، تکنیک‌های عکاسی، تکنیک‌های صحنه‌پردازی و مونتاژ و تکنیک‌های دکوراسیون ، همه، در نظر گرفته می‌شوند. با وجود این، جداسازی آنها دشوار است.

فضای عکاسی– فیلمی را کریستیان متز کدبندی کرده است. وی در این فضاها، کدها را به کدهای عام تصویری (رنگ، نور، موقعیت، جهت، حافظهٔ بصری، کدهای کلامی و کدهای مردم‌شناسی و فرهنگی) و کدهای خاص سینمایی (پلان، زاویهٔ دید، عمق، مونتاژها، حرکات دوربین، گذارها و ارتباطات آنها) تقسیم می‌کند (متز، ۱۹۶۹).

دربارهٔ فضای معماری–زیبایی‌شناختی در سینما، می‌توان از مشاهدهٔ سینمایی از منظر ژیل دلوز[5] (۱۹۸۳ و ۱۹۸۵) صحبت به میان آورد. از نظر او، خصوصیت سینما در تولید تصاویری نهفته است که نمی‌توان آنها را به شکل مدلی از مشاهدهٔ فردی تقلیل داد. می‌توان گفت تصاویر سینمایی گونه‌ای از تصویر فکر هستند. ارتباط سینما– فکر در انواع متفاوت تصاویر فیلمی مورد کنکاش قرار گرفته است: تصویر– حرکت[6] و تصویر– زمان[7]. دلوز (۱۹۸۳ و ۱۹۸۵) با الهام از تئوری برگسون[8] (۱۹۰۷) نگاهی فلسفی به سینما می‌اندازد و نشان می‌دهد چگونه سینما همچون مکانیسمی از

1. Greimas
2. Faure
3. Schérer
4. sensibilité
5. Deleuze
6. image-mouvement
7. image-temps
8. Bergson

www.SID.ir

Arshive of SID

فکر بوده و با نشانه‌های تصویر- حرکت پویایی می‌یابد. برگسون خود در اثری به نام *تحول خلاق‌گونه* (۱۹۰۷) ادعا می‌کند که مکانیسم شناخت عادی ماهیتی سینمایی دارد. بدین شکل، می‌توان سینما را همچون روشی برای درک و شناخت یا مستندی از دنیای اجتماعی دانست که نمایانگر فرهنگ است.

درنتیجه، لازم است مانند کریستیان متز، سینما را همچون زبان دانست و مجموع سازمان‌دهی‌های معنادار مشاهده، ذهنیت[1] و ارتباط با تصویر را ترسیم کرد. بنابراین، عمق تصویر فیلمی همانا مشاهدهٔ عمق جامعه است و هوشیاری اجتماعی را خاطرنشان می‌سازد (لاروکا[2]، ۲۰۰۵: ۲).

سینما ابزاری است که ما را به سمت تفسیر بصری جهان اجتماعی و شهری رهنمون می‌شود؛ واسطی[3] است که در آن، به گفتهٔ مک لوهان[4] (۱۹۶۷: ۳۴)، بر طبق تکنولوژی بصری، زمان و فضا در هم می‌آمیزند و بدین شکل، عناصر معنادار را، خواه در سطح نظری و خواه احساسی-ذهنی، می‌توان بازشناخت. به تصویر کشیدن ورود ترن به ایستگاه سیوتا[5] توسط برادران لومیر[6] را می‌توان استعاره‌وار بدین شکل شناخت: حرکتی نفوذی در فضای شهری، که ظهور سینما را خاطرنشان می‌کند. صحبت از حضور شهر در سینما و صحنه‌پردازی شهر بازتولیدی تاریخی را عرضه کرد: پیدایش شهر مدرن، رفتار اجتماعی، تحول معماری، دنیای پساشهری و... سینما همچون فرهنگ شهری است که منظرهٔ شهری را در افق تصاویر عریان می‌کند. از خلال تصاویر سینمایی، شهر در «پازلی ذهنی» بازسازی می‌شود. شاید همان‌گونه که کاول[7] (۱۹۷۱: ۴۵) خاطرنشان می‌کند، *بازنمایی* لفظی نامناسب بوده و *نسخه‌برداری از واقعیت*[8] یا *معرفی* عبارات مناسب‌تری باشند. رئالیسم فضایی فیلم اجازه می‌دهد تا بیننده بتواند در فضایی دراماتیک و در کنش رسوخ کند.

تحلیل فیلم فروشنده

فیلم فروشنده به کارگردانی اصغر فرهادی و بازی ترانه علیدوستی و شهاب حسینی محصول سال ۱۳۹۴ است جوایز متعددی، از جمله جایزهٔ اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان و جایزهٔ بهترین فیلم‌نامه و بهترین بازیگر مرد از جشنواره بین‌المللی فیلم کن را، از آن خود کرده است. در تحلیل پیش رو سکانس‌هایی که بیشتر کارکرد روایی داشته و در پیشبرد موضوع تحقیق نقشی ندارند، حذف شده‌اند. به منظور سهولت در مطالعه، پس از عناوین سکانس‌ها، مدت زمان و همچنین زمان آغاز و پایان هر سکانس در درون پرانتزهای جداگانه درج شده‌اند.

ژنریک و پیش‌درآمد (۲ دقیقه و ۲ دقیقه) (تا ۰۰:۰۴:۵۸)

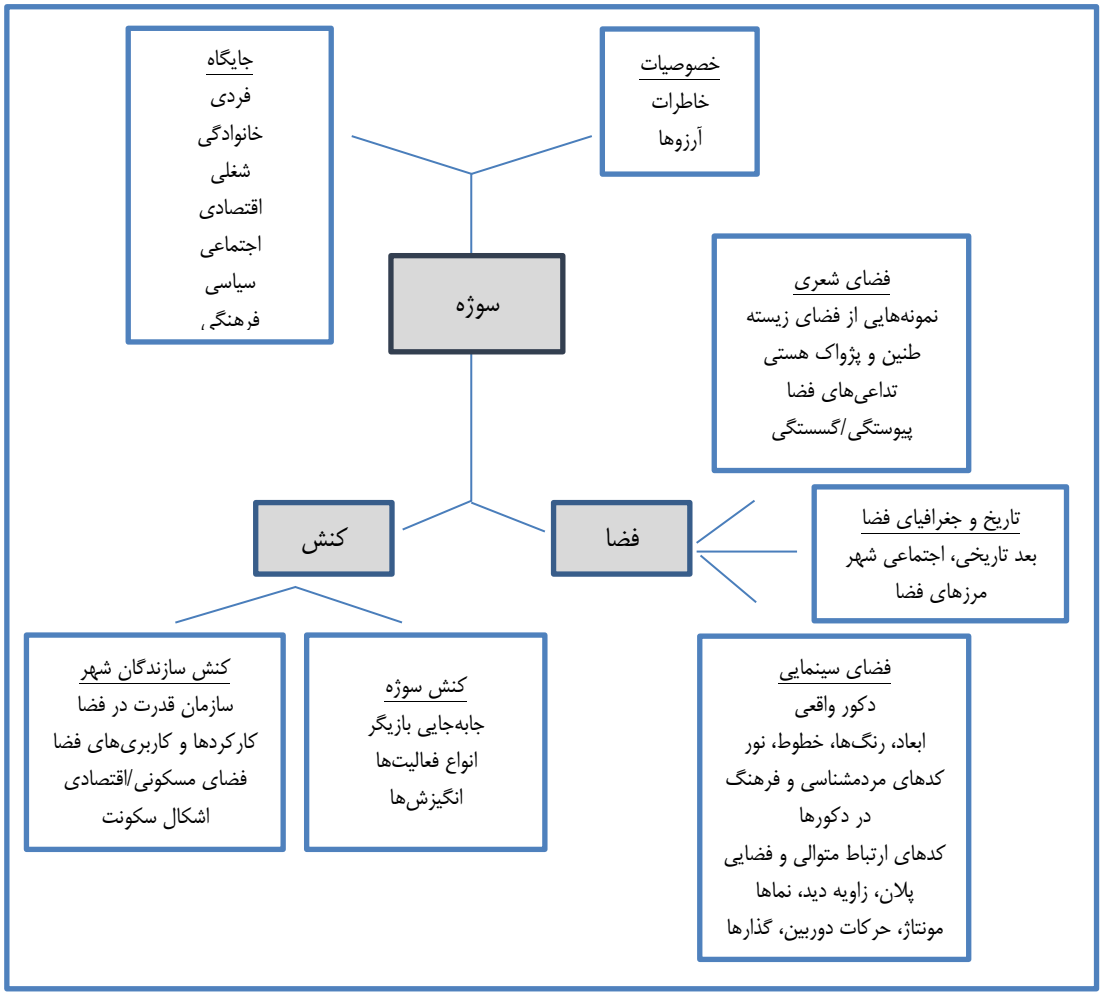
این دو بخش توسط عناصر متفاوتی به یکدیگر تشبیه می‌شوند یا تضادهایی در آنها نشان داده می‌شود. صنعت تشابه در موارد زیر دیده می‌شود: دری که نور در دل تاریکی از آن پرتوافکن است در هر دو بخش وجود دارد؛ علاوه بر این، هر دو بخش مدت‌زمان مشابهی دارند. دو مونتاژ متفاوت، بر اساس اصل اشتراک زمانی و تاریکی محیط در توالی یکدیگر به وقوع می‌پیوندند. باوجود این، در ژنریک بافت فیلم حروفِ نوشتاری دارد و دیگری ندارد؛ فضای دکور یکی تئاتر و دیگری آپارتمان است. ژنریک نمایش است و پیش‌درآمد واقعیت (حقیقت‌نمایی) است؛ دریکی بر نورپرداز (عامل صحنه‌گردان) تأکید شده است و در دیگری بر شخصیت‌ها؛ در یکی فضا در حال برپایی و دیگری در حال فروپاشی است؛ یکی سکون و دیگری تحرک دارد. در انتها، عنوان فیلم و نام کارگردان نقش می‌بندد و هر دو بخش را به یکدیگر پیوند می‌زند.

آنچه در پیش‌درآمد اتفاق می‌افتد آشفتگی است و در این میان دوربین همانند کودکی سرگردان و پناه‌جو به دنبال هنرپیشگان اصلی مرد و زن روان است و پیوندی عاطفی با آنها می‌بندد: تراولینگ همراه با مرد بدون برش است و پس از آنکه بیننده بر صدای خارج از صحنهٔ «رعنا» حساس می‌شود، نقطهٔ دید درونی نسبتاً نزدیکی از او داده می‌شود. اما «حسین» در این میان چه نقشی دارد؟ چرا معلول است و در این آشفته‌بازار عینک نیز می‌خواهد؟ عامل صحنه‌گردان کارفرمای جرثقیل معرفی می‌شود و نقطهٔ دید روبه‌پایین ساکن آپارتمان با ترک برداشتن شیشه همراه می‌شود. گویی تسلطی که برج نشینان بر شهر تصور می‌کنند به سخره گرفته می‌شود. زیربنا در حال نابود شدن است. بنابراین، گره پیرنگ بلافاصله در پیش‌درآمد به نمایش درآمده است.

1. imaginaire
2. La Rocca
3. medium
4. McLuhan
5. Ciotat
6. Lumière
7. Cavell
8. Transcription de la réalité

www.SID.ir

Arshive of SID



شکل ۱. شناخت فضای شهری ـ سینمایی اثر

سکانس ۱: وجود مرزهای فضایی (یک دقیقه و سی ثانیه) (از ۰۰:۰۴:۵۸ تا ۰۰:۰۶:۳۵)

توالی مکانی حفظ شده است اما زمان گسستگی دارد. شب گذشته و روز نمایان شده است. شیشه دگرباره حائلی است که نمود پیدا می‌کند، اما این بار از ورای آن نه نمای یک دشمن، بلکه یک دوست نشان داده می‌شود. دوست از در منزل وارد می‌شود. شیشه و در منزل هر دو در معماری خانه نقش‌های کلیدی دارند. شیشه شیئی شکننده و شفاف است که مانع عبور گردوغبار و گرما و سرما به داخل منزل شده و، در عین حال، در دید صاحب‌خانه و نگاه او بر شهر، کوچه و برزن اختلالی به وجود نمی‌آورد. اما درِ منزل، حدفاصل بین فضای عمومی یا نیمه‌عمومی با فضای خصوصی، حدفاصل پناهگاه، امنیت، حمایت مادرانه از ساکنین خانه با حادثه، ناامنی، بلاهای طبیعی و تهاجمات حیوانی است.

سکانس ۲: فضای تخیل‌شناسی (حدود ۲ دقیقه و سی ثانیه) (از ۰۰:۰۶:۳۵ تا ۰۰:۰۹:۰۰)

در این سکانس، برخلاف سکانس‌های پیشین، کلام نقش مهمی ایفا می‌کند. بینامتنیت[1] از تئاتر *مرگ فروشنده* (میلر[2]، ۱۹۴۹) به شکلی صریح و آشکار معرفی می‌شود. این همان تئاتری است که پیش از این دکورِ آن را دیده بودیم، زیرا معلم دوشغله است و در این تئاتر نقش فروشنده را ایفا می‌کند. اما در خصوص فیلم گاو، در حقیقت یک سرمتنیت[3] شکل می‌گیرد، زیرا تا پایان فیلم تلویحی[4] بوده و ارتباط شکلی و مضمونی آن با فیلم در انتها دریافت می‌شود

1. intertextualité
2. Miller
3. architextualité
4. implicite

www.SID.ir

Arshive of SID

(زن‌های داستان هردو گریان می‌شوند و مردها دچار استحالهٔ فیزیکی یا فرهنگی می‌شوند).

با توجه به ارتباط بینامتنی که ژرارد ژنت[1] (۱۹۸۲) آن را تعریف می‌کند، ارتباط حقیقی یک متن در متنی دیگر به شکل تلمیحی[2] به‌وضوح دیده می‌شود. چنین روندی باعث تحریک روند استقرایی[3] در بیننده می‌شود. اما از آنجا که بینامتنیت نوعی نقل‌قول ضمنی به وجود می‌آورد و از آنجا که با فرامتنیت[4] نیز ارتباط تنگاتنگی دارد، ارتباط تفسیری به‌صورت قوی‌تری شکل می‌گیرد (مانی[5]، ۱۹۸۶: ۸۳).

سکانس ۵: ارتباط عناصر در بازنمایی تغییرات اجتماعی (۳ دقیقه و سی ثانیه) (از ۰۰:۱۳:۰۰ تا ۰۰:۱۶:۳۰)

اگر بخشی از دیالوگ به پیشرفت روایی کمک می‌کند، بخشی دیگر نگاهی ایدئولوژیک به شهر تهران دارد. سروصداهایی شنیده می‌شود که مبدأ، اهداف و نیات آنها مشخص نیست. به گفتهٔ شخصیت داستان، شهر می‌بایست خراب شده و از نو ساخته شود، اما مگر این شهر پیش از این یک بار خراب شده و از نوساخته نشده است؟ در نگاه اول، خرابی و ساخت‌وسازها امری آشنا و رایج به نظرمی‌رسند، اما استفاده از قید *یه بار* در «همهٔ اینارو یه بار خراب کردن ساختن»، حافظهٔ تاریخی را فرامی‌خواند. تحولی چنین عظیم چه زمانی به وقوع پیوسته است؟ اگر فعالیت‌های ساخت‌وساز را برونه در نظر گرفته و درونهٔ آن نیز تغییر اجتماع، نرم‌ها و ارزش‌ها باشد، دیالوگ فیلم تأکید می‌ورزد که نیاز به تغییر تمامی ارزش‌ها وجود دارد، اما پیش‌ازاین یک بار همهٔ آن تغییر یافته و نتیجهٔ مطلوبی حاصل نشده است.

سکانس ۹: کدهای ارتباط نحوی و مونتاژ فضای فیلمی (۱۵ دقیقه و بیست ثانیه) (از ۰۰:۲۵:۲۰ تا ۰۰:۴۰:۰۰)

اجرای تئاتر با آغاز زندگی عادی در خانهٔ مستأجری هم‌زمانی می‌یابد، دو نمای متفاوت از صحنهٔ تئاتر (زنی که در رختخواب خوابیده است و مردی که از سفر می‌رسد) و صحنهٔ زندگی روزمره اشتراکات تصویری ندارند، اما مستأجر زنِ سابق نشانه‌های خود را از میکرو حادثه در این سکانس می‌نمایاند، گویی روح خانه تغییرنیافته است.

حذف و دکوپاژهای زمان مرده به پیشرفت داستان کمک می‌کنند، اما مکثی که ۱۰ ثانیه بر روی در خانه به درازا می‌کشد باعث تعلیق شده و به دنبال خود حذفی عینی[6] و مقصود دار به همراه دارد. خون و صدای گربه نشانه‌های وقوع یک حادثه‌اند؛ سمبل‌های رژیم شبانه که به عقیدهٔ ژیلبرت دوران[7] (۱۹۹۲) از نوع تریومورف و کاتامورف[8] بوده و نمایانگر خشونت، ظلم و زوال آدمی هستند.

داستان پلیسی می‌شود، بدین شکل که نوعی بازی با دانسته‌ها و ندانسته‌های شخصیت‌ها و بیننده شکل می‌گیرد. نوعی تشابه با داستان‌های شرلوک هلمز و هرکول پوارو. دریکی دوربین عناصری کلیدی را به بیننده نشان می‌دهد ولی تنها به همین بسنده می‌کند و در دیگری تنها قهرمان داستان است که دیگران را با تفاسیر خود شگفت‌زده کرده و پیش از آن عناصر کلیدی را به بیننده نمی‌نمایاند.

نکتهٔ حائز اهمیت در شناخت شهرهای مدرن، هم‌زمانیِ به وجود آمدن ژانری داستانی با شکل‌گیری گسترش شهر مدرن است. ژانری پلیسی که با داستان شرلوک هلمز در ادبیات داستانی شناخته می‌شود، با لندن در اواخر قرن نوزدهم هم‌پیوند است. بزرگ شدن شهر و افزایش جمعیت‌های مهاجر، تخصصی شدن مشاغل و پیچیده‌تر شدن روابط میان افراد در کنار رشد سرمایه‌داری و، به‌طور طبیعی، حاکمیت پول و تمرکز ثروت و قدرت در کلان‌شهرها به شکل‌گیری جرائم و جنایات جدیدی منجر می‌گردد که، برخلاف جامعهٔ سنتی، کشف انگیزه‌ها و یافتن مجرم به‌سادگی ممکن نیست. از این مرحله است که کارآگاهان شهری به‌عنوان متخصصین کشف جنایات اهمیت می‌یابند. آنان با استفاده از ابزار علمی و تجزیه و تحلیل شخصیت مجرمان و بازبینی دقیق صحنه‌های جرم، وظیفهٔ یافتن قاتلان و افراد ناهنجار شهری را بر عهده دارند. به عبارتی دیگر، شهر مکان وقوع جرائم پیچیده، صحنهٔ جنایات دل‌خراش و تعرض‌های بزرگ و کوچکی است که دیگر به‌سادگی قابل‌کنترل نیست.

سکانس ۱۰: هم‌زمانی عناصر سینمایی و تأکید بر مرزبندی فضا (۴ دقیقه) (از ۰۰:۴۰:۰۰ تا ۰۰:۴۳:۵۰)

صدای سمساری، صدای محیطی خیابان و صدای بوق همراه با نگاه مرد به بیرون از خانه (نمای رو به پایین از ورای شیشه) است. شیشه مانعی سست و شکننده است و از ورای

1. Genette
2. allusion
3. induction
4. métatextualité
5. Magne
6. ellipse objective
7. Durand
8. Symboles thériomorphes, symboles catamorphes

www.SID.ir

Arshive of SID

آن عاملان تخریب هویدا هستند. اگر در سکانس اول یک جرثقیل عامل تخریب است، این بار یک شهروند دست به تخریب زده است. دریکی مشخص و در دیگری رازآلود باقی مانده است. پس‌ازآنکه «ندانستن» شکل گرفت،«نتوانستن» هستهٔ اصلی می‌گردد. سروصداها، رنگ‌ها، نشانه‌های ممکن در خارج از خانه گنگ هستند و «عماد» تمایل دارد در بیرون از خانه به جستجو بپردازد. فشار روانی و اجتماعی بر هر دو شخصیت واضح و آشکار می‌گردد: سروصداهای بیرون از منزل نشان از نفوذ عناصر بیرونی و قوت گرفتن درام خانه دارد. به عبارتی، میان هرج‌ومرج روانی داخل خانه و آشوب و ابهام شهر (بیرون خانه) رابطه‌ای عمیق و غیرقابل‌صرف‌نظر کردن رخ داده است که بدون حل یکی، آن دیگری غیرقابل‌حل خواهد بود، هرچند ممکن است به‌واسطهٔ ناتوانی فرد در مقابل جامعه، شناخت منجر به حل مشکل نگردد.

سکانس ۱۱: دیدگاه دیگری همچون سازمان قدرت در فضا (۵ دقیقه) (از ۰۰:۴۳:۵۰ تا ۰۰:۴۹:۰۰)

داستان معماگونه پیش می‌رود. گره اصلی داستان بروز کرده است و به نظر می‌رسد زمان آن رسیده است تا حلقه‌های مفقودشده پیدا شوند، اما شخصیت‌پردازی و روان‌شناسی بیش‌ازپیش شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، کلمهٔ *خیابان* در این سکانس و نگاه عماد به خیابان در سکانس قبلی، دو شخصیت ویلی و عماد را به هم گره می‌زند. به نظر می‌رسد در اینجا ارتباطی با جملهٔ «من هیچی نیستم» وجود دارد و از سوی دیگر ارتباطی میان عماد و فروشنده از حیث اختیار نسبت به وضعیتی که گرفتار شده‌اند وجود ندارد. شاید بتوان ادعا کرد که فروشندهٔ میلر و عماد هر دو دچار استیصال ناشی از شرایطی هستند که به آنان تحمیل می‌شود.

پلان بعدی آشکارا قداست و کفر، رابطهٔ مشروع و نامشروع، پایداری و ناپایداری را به قیاس سنجیده و در یک کلام روح خانه را به چالش می‌طلبد. روحی که ویرانی روابط شهری آن را دچار آسیب کرده است.

سکانس ۱۵: کد عام مردم‌شناسی فرهنگ‌ها: پول (۱۳ دقیقه) (از ۰۰:۵۷:۰۰ تا ۰۱:۱۰:۴۰)

با ادغام ژانرهای دراماتیک و پلیسی، ردپای تصاویر قبلی (پول در کشو) و تأثیر آن بر درام برجسته می‌شود. بیننده کم‌وبیش متوجه می‌شود که باید به جزئیات مهمی دقت کند.

پول توتم[1] است. توتمیسم[2] تقسیمات فرعی قبیله را مشخص می‌سازد و توتم ازنظر دینی و اعتقادی دارای نوعی تقدس است و برای معتقدانِ به آن حرمت دارد. بنابراین، توتم نخست در گروه‌بندی روابط اجتماعی شرکت کرده و سپس نظامی دینی شامل باورها و کردارهای وابسته به آن را می‌سازد (فریزر[3]، ۱۸۸۷، به نقل از روزا[4]، ۱۹۹۸: ۱۶۷ و ۱۶۹). ازاین‌رو، پولی که برای زنِ تن‌فروش گذاشته شده است، به باور عامه و عاملان فیلم حلال نیست و خوردن ندارد. اما مهم‌تر از آن، گروه‌بندی روابط اجتماعی است. مارسل موس[5]، دو روش در تشخیص روابط جمعی متصور است: روابط بین موجودات و جایگاه آنها؛ و تقسیم‌بندی نقش‌های کنشگران (فونتنی، ۲۰۱۷) ازاین‌رو، پول روابط انسان‌ها را به تقدس/کفر، درستکار/خطاکار و، از طرف دیگر، خریدار/فروشنده و سوژه/ابژه تقسیم می‌کند. در اینجا است که زن و زمین به یکدیگر تشبیه می‌شوند. هر دو بستر آرامشند، اما هر دو خریدوفروش شده و خراب می‌شوند. این خرابی نه‌تنها دامن خودشان، بلکه فراتر از آن، موجب نابودی اطرافیانشان (آوارگی کودکِ زن تن‌فروش و آوارگی ساکنان آپارتمان در ابتدای فیلم) می‌شود.

توتم (پول) با مسائل عملی زندگی و با نیازهای معنوی جامعه مربوط است. در کنار این نگرش اساطیری در مورد پول، نگرش زیمل[6] (۱۹۸۷) نیز به‌درستی این تحلیل اشاره دارد. از دیدگاه زیمل، پول مهم‌ترین ارزش جامعهٔ مدرن است. پول معیار تعیین سایر ارزش‌ها، حتی ارزش‌های اخلاقی است (زیمل، ۱۹۸۷: ۲۵۴) ازاین‌رو، رفتار مرد متجاوز در گذاشتن پول، توجیه‌کنندهٔ درستی عمل وی از نظر خود او است. او مرتکب هیچ جنایتی نشده، زیرا به‌زعم خود، هزینهٔ تجاوزش را پرداخته و مستوجب هیچ مجازات یا سرزنشی نیست. این نگاه دردناک که همه‌چیز قابل‌خریدوفروش است، به‌نوعی، بر انتخاب عنوان فروشنده از سوی کارگردان تأکید دارد.

سکانس ۱۶: کد پلاستیکی نور: تاریکی/روشنایی (۲ دقیقه) (از ۰۱:۱۰:۴۰ تا ۰۱:۱۲:۳۰)

تصمیم عماد برای پیدا کردن متجاوز با آشفتگی، دَوَران،

1. totem
2. totémisme
3. Frazer
4. Frederico Rosa
5. Mauss
6. Simmel

www.SID.ir

Arshive of SID

سرگردانی و فحش شنیدن در شهر همراه است؛ شهری که علامت دست او به نشانهٔ عذرخواهی به چشمش نمی‌آید و کلمهٔ *ببخشید* به گوشش نمی‌رسد. تاریکی خانه‌خراب عماد را در پلان آخر محاصره می‌کند و بدین شکل در سکانس‌های پس‌ازاین توالی کردارهای ناشایست از عماد دیده می‌شود.

سکانس ۱۸: امر درونی مقدسانهٔ کنشگر در ارتباط با نظام اخلاقی (۱ دقیقه و بیست ثانیه) (از ۰۱:۱۳:۳۰ تا ۰۱:۱۴:۵۰)

بیننده اگر عناصر کلیدی دیداری و شنیداری را همانند یک کارآگاه دنبال کند، دلیل عصبانیت عماد را درک می‌کند، زیرا «بابک» صاحب‌خانه و آگاه به بار ارزشی مکان بوده است. از منظر پدیدارشناسی، خانهٔ او خانه نه، بلکه هتلی بیش نبوده است. خانه در مقابل هتل قرار می‌گیرد، تضادی میان تقدس و کفر.

هتل از واژهٔ لاتین *hospitale* ریشه گرفته است و در گذشته محل سکونت شاه و افراد خدمت‌گذار او بوده است (مرکز ملی منابع متنی و واژگانی فرانسه)[1]. هتل جایی است که افراد برای کنشی غریزی و کوتاه‌مدت به آنجا می‌آیند، کار خود را می‌کنند و می‌روند. حال این کنش ممکن است خوابیدن، خوردن یا هر عمل دیگری باشد. مشتریان بیشتر گردشگرند؛ مسافران، غریبه‌ها، مهاجرین موقت، کسانی که درجایی دیگر خانه‌دارند. خانه و هتل، هر دو ابژه‌هایی شبیه هم دارند (تخت، کمد، چند تابلو، دستشویی و...)، اما پذیرش هتل تنظیم می‌کند به کدام اتاق بروی، چقدر بمانی، چقدر هزینه بدهی و... و غیر از این چیز بیشتری به مشتری موقت خود نمی‌دهد.

شهر مدرن به‌واسطهٔ تنوع کارکردی و عملکردی خود، بسیاری از مفاهیم و ارزش‌های جامعهٔ ماقبل خود را دگرگون کرده است، ازجمله خانه را. در این ساختار جدید، خانه صرفاً مکان استقرار خانواده نیست، می‌تواند خلوت‌گاه، فاحشه‌خانهٔ شخصی یا دفتر کار باشد؛ جایی که نقش‌های متنوع انسان شهری در آن آشکار می‌شود. به عبارت دیگر، خانه می‌تواند صحنهٔ نمایش‌های متنوعی باشد.

سکانس ۲۱: فضای زیسته و کدهای سینمایی: فقدان روح خانه و نزول (۱۵ دقیقه) (از ۰۱:۱۹:۳۲ تا ۰۱:۳۴:۰۰)

شیشهٔ شکسته صعود را مشکل می‌سازد. نگاه روبه‌پایین از پشت شیشه برای سومین بار تکرار می‌شود: نخست در نشان دادن عامل تخریبگر خانه، دوم در نشان دادن شهر و سوم در نشان دادن مرد متجاوز. ساخت‌وساز، شهر و مرد به عنوان سه عامل ویرانی نشان داده می‌شوند.

دوگانهٔ بیرون/درون، خارج شدن/وارد شدن و گسست/پیوست[2] بروز پیدا می‌کند. دوربین در درگاه باقی‌مانده و برای خوش‌آمد گویی از پیرمرد به همراه عماد خارج نمی‌شود. این دریچهٔ نگاه در سکانس اول و زمان فرار ساکنین آپارتمان نیز دیده شده بود. اما خانه مأمن و پناهگاه آدمی است و در سکانس اول ترک آن مصادف با ناامنی است. حس ناامنی این بار در خانه و در مصاف با غریبه‌ای که قصد ورود دارد القا می‌شود.

دکور خانه، محله و شغل افراد نمایانگر وضعیت فرهنگی–اجتماعی آنها است و سبک واقع‌گرایانه دارند. علاوه بر آن، این عناصر نمایانگر اخلاق جمعی[3] نیز بوده و با پول مرتبط هستند. ارتباط توتمیکی میان کنشگران، سبک ابژه‌ها، نوع محله و... وجود دارد.

شیشه‌های آشپزخانهٔ خانه عماد شکسته است و یک عامل خارجی باعث آن شده است. این خانهٔ اصلی است، اما عامل خارجی ساکنان آن را مجبور به انتقال کرده و دکور خالی شده است. این بدان معنا است که دیگر چیزی در خانه وجود ندارد تا با بار هویتی[4] خود به فاصله دامن بزنند. دکور کنشگر می‌شود. فضای خالی موجب ایجاد پیوست، یا به عبارت دیگر، باعث قرار گرفتن دو مرد در محیط مستقیم و آنی می‌گردد. در حقیقت، دو روش وجودی[5] متفاوت در ابتدا و انتهای فیلم معرفی می‌شوند. در انتها زندگی متوقف می‌شود، گویی زمان بازایستاده است. محیطِ تهی روابط افراد را از نوع مستقیم می‌کند.

آشپزخانه مرکز و کانون گرمای خانواده محسوب می‌شود، اما تهی، فاقد اسباب و راحتی، فاقد استحکام، گرما و آتش گشته است، اما با وجود این، پذیرای تشنه‌لبی خسته و فرسوده می‌گردد. همان‌طور که باشلار معتقد است، «هر تصویر بزرگ ساده‌ای، وضعیت روحی را آشکار می‌کند. خانه حتی بیش از یک منظره بیانگر یک وضعیت روحی است» (باشلار، ۲۰۰۵: ۷۷). در سکانس آخر شاهد خواهیم بود چگونه دگرباره خانه و رعنا به یکدیگر تشبیه شده و انعکاس وضعیت روحی او در خانه پیش‌بینی می‌شود. هر دو متزلزلند،

1. http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%B4tel

2. dysphorie/euphorie
3. éthos collectif
4. altérité des objets
5. modes d’existence

www.SID.ir

Arshive of SID

اما دیگری را پذیرفته و حمایت خود را دریغ نمی‌کنند.

در این سکانس دوگانهٔ دیگری به شکل روز/شب، کار/استراحت بروز می‌کند، اما این موازنه نزد پیرمرد به هم ریخته است. او شب‌ها کار می‌کند و از منزل خود فاصله می‌گیرد، دلیل آن نیز قلبی بیمار است. قلب در اینجا کارکردی دوگانه دارد. نه‌تنها زندگی را در بدن به جریان درمی‌آورد، بلکه نماد عشق و محبت است. درنتیجه، قلب بیمار عشقی بیمارگونه را نیز تداعی می‌کند.

نگاه بالا به پایین عماد بر مرد سرانجام او را به تاریکی می‌افکند اما تاریکی او را نمی‌ترساند، بلکه قرار گرفتن در جای بسته است که او را می‌ترساند. روشنایی/تاریکی را معادل آگاهی/جهل و همچنین دوگانهٔ باز/بسته را می‌توان مترادف آزادی/بند و سرانجام پیوست/گسست در نظر گرفت. مرد آزادی را طلبیده، اما ازنظر عماد در جهل به سر برده و لایق روشنایی نیست.

در اینجا تقریباً تمامی نشانه‌های شهر که در سرتاسر فیلم به نمایش درآمده، در فضای بستهٔ خانه بازسازی می‌شود. ساکنین بیمار، ویرانی، تنهایی، تاریکی، گسست، اسارت و...، همگی چالش‌هایی هستند که شهر و ساکنینش از حل آنها عاجزند.

سکانس ۲۳: نتیجه: زوال فضای شهری و ارتباطات اجتماعی (۱۹ دقیقه) (از ۰۱:۳۶:۰۰تا ۰۱:۵۵:۰۰)

عناصر تصویری سینمایی نقش مهمی در این سکانس ایفا می‌کنند. نماهای نزدیک بر هنرپیشه‌ها، دکادره‌ها، تراولینگ همراه با رعنا، نماهای رو به پایین بر پیرمرد، همگی از بار عاطفی و روان‌شناختی بالایی حکایت دارند. زمان بار دیگر به مدت تقریبی بیست دقیقه و بدون هیچ زمان مرده‌ای بر سنگینی این فضا افزوده است.

تئاتر و زندگی حقیقی پیرمرد و همسرش در حالت بینامتنیت واضح و آشکار می‌گردد. از طرف دیگر، سرمتنیت بین فیلم گاو و زندگی عماد و رعنا نیز خود را نمایان می‌کند. اگر پیش از این نقش مردان پررنگ‌تر به نظر می‌رسید، سکانس‌های پایانی محوریت زنانهٔ بیشتری پیدا می‌کنند. پیرمرد و ویلی (مردانی که از یک طرف دست‌فروش و از طرف دیگر خریدار محبت هستند) به کام مرگ می‌روند و زنان آنها بر بالینشان اشک ریخته و فقر را دلیل این مصیبت می‌دانند. هر دو صحنه در خاموشی مطلق به پایان می‌رسند. حرکات رو به بالا در پله‌ها نیز سرانجام با سقوط پایان می‌پذیرد. با فیلم گاو نیز، هم از لحاظ شکلی (زنان گریانی که از خانه خارج می‌شوند) و هم مضمونی (استحالهٔ مردان)، رابطهٔ هم‌حضوری[1] دیده می‌شود.

اما آنچه در این سکانس تأمل‌برانگیز است، گذشت رعنا و عدم‌گذشت عماد است. افکار عمومی بر این حادثه سایه نیفکنده است و در اینجا است که تفاوت ارزش‌ها بین عماد و رعنا بروز می‌کند. یکی انتقام و دیگری گذشت را پیش می‌گیرد و، همان‌طور که در سکانس دوم پیش‌بینی شده بود، مردان در هر دو داستان به مرور زمان دچار استحاله شده‌اند و زن گریان از این حادثه، دیگر خانه را پناهگاه نپنداشته و دوربین دیگر در خارج شدن از خانه بعد از یک مکث کوتاه تردید به خود راه نداده، به همراه رعنا از خانه خارج می‌شود. در این خیابان کماکان ساخت‌وساز سازه‌هایی نو در جریان است. ساخت‌هایی که در شهر ناپایداری و ویرانی و درعین‌حال بناهایی نو به همراه دارند.

پایان‌بندی فیلم، مانند آغاز فیلم با شهر است. شهری که خانواده را از خانه رانده بود، این بار از طریق اودیسه‌ای پر از درد و رنج و جدایی، مسیری جدید از فراموشی و گذشت و پناهگاهی جدید ناشی از درکی متفاوت از روابط انسانی و شهری پیش پای زن می‌گشاید. مسیری که در تاریک‌روشنی شب آغاز می‌شود تا به صبح ختم شود. مسیری که از تفرد انسان‌ها آغاز می‌شود. خودآگاهی رعنا کنشی کاملاً فردی و ناشی از درکی جدید از جامعه است.

به‌طور خلاصه، در فیلم فروشنده، با تمرکز بر عناصر سوژه، کنش و فضا، به نتایج زیر رسیدیم: (نک. شکل شمارهٔ ۱)

سوژه: فضای شهری با لرزش‌های یک مجتمع آپارتمانی و آشوب ناشی از احتمال ریزش، اضطراب و ترس از ویرانی و مرگ را بازتاب می‌دهد. سوژه‌ها، به‌عنوان انسان‌های شهری در کلان‌شهرها، دست‌مایهٔ داستان قرار گرفته‌اند و به دنبال رسیدن به تعادلی در وضعیت ناپایدار خود هستند. عدم تعادلی که عامل آن کنش و فضایِ پیرامون بوده است. فضای شهری که در حال تخریب و نوسازی است، صورتی از تخریب روابط انسانی را در کنار تخریب سازه‌های شهر نشان می‌دهد. صدای خیابان و ترمز اتومبیل پیوند میان بی‌نظمی و آشوب درون و بیرون خانه است.

کنش: پیرنگ حول مضامین اصلی *آزادی* و *عشق* می‌چرخد. آزادی بیان و آزادی عمل مصادیق آن هستند.

1. coprésence

www.SID.ir

Arshive of SID

دوگانگی و پیچیدگی آنها اگر مبهم به نظر می‌رسد ناشی از جستجوهای اخلاقی نیست، بلکه به دلیل بحران‌های وجودی و آسیب‌های اجتماعی است. تمایلات آنها که نخست سلطه‌گر/سلطه‌پذیر است، بحرانی روان‌شناختی است که از جستجوی هویت جدید در دنیای مدرن برخاسته است.

فضا: در این فیلم با پدیدهٔ شهر مدرن و عناصر آن روبرو هستیم که مهم‌ترین وجه آن فقدان خانه است. استحالهٔ خانه و درنتیجه آسیبِ وارد شده به خانواده به شکلی نمادین‌گونه در آزادی گربه و توانایی جابه‌جایی او در فضاهای شهری مشاهده می‌شود. خشونت، ظلم و زوال سه عنصر ثابت این شهر در لابه‌لای تصاویر است. کلان‌شهر، همچنان که زیمل (۱۹۸۹: ۲۴۹) می‌گوید، با خود دل‌زدگی و تحریکات عصبی از محرک‌های بیرونی به همراه می‌آورد.

نتیجه

هنگامی که تهران را همچون پرسوناژ سینمایی متصور شویم، رویکردی پدیدارشناسانه بر تصاویر، ارتباط با فضا یا، بهتر بگوییم، «جغرافیای خصوصی»[1] شهر از خلال بصیرت سینمایی آشکار می‌گردد. زیبایی‌شناسی تهران در سینما نوعی تجربه‌مندی[2] بصری نیز هست؛ رابطه‌ای دیالوگ گونه است که به مشاهدهٔ دنیای شهری از خلال تصویر کمک می‌کند.

شهر ارتباط تنگاتنگی با هویت جمعی شهروندان دارد؛ ارتباطی است که بین ساکنان شهر و تصاویر فضاهای خصوصی و عمومی وجود دارد. در این تحقیق انواع کدها مورد ارزیابی قرار گرفتند. فضای شهری در سینما با تکیه بر سه عنصر سوژه، فضا و کنش شناسایی شدند. شناخت فضایی از یک طرف در تجربهٔ زیسته‌ای که فرد (با خصوصیات شخصی–اجتماعی) از مشاهدهٔ فضای واقعی دارد، نهفته است، و از طرف دیگر، با انواع ترفندها به مشاهدهٔ فضای بازنمایی‌شده در فیلم دعوت می‌شود. این فضا لایه‌های متفاوتی دارد و شامل ابعاد شعری، تاریخی و سینمایی است. در چنین فضایی، درحالی‌که تحت تأثیر سازمان قدرت در فضا قرار دارد، کنش پرسوناژ، فعالیت‌ها و انگیزش‌های او شکل می‌گیرد.

ارزش اثر فرهادی به دلیل ایجاد حالات حسی خاص از طریق وابستگی به علایق اجتماعی–فرهنگی این کارگردان برجسته است. فروشنده روایت فروریختن خانواده و فهم متعارف از آن در جامعه‌ای در حال پوست‌اندازی است؛ روایتی که هیچ نسخه‌ای برای آنچه باید جایگزین شود ندارد. این روایتی سرراست از یک حادثهٔ خطی است اما، به شکلی مهیب، خیره شدن به تاریکی است، با علم به آنکه تاریکی ممکن است تو را در خود ببلعد.

در این جامعه، «بایستن‌های» اجتماعی بر «خواست» فردی سایه افکنده و فضای تخیل‌شناسی، فضایی طبیعی و دور از فرهنگ را می‌نمایاند. شهر و مرد هر دو دست به تخریب ماده و روح می‌زنند. تهاجمات به خانه از نوع تهاجم موجود زنده است؛ حیوانیتی که در عمل تهاجمی پیرمرد و در فریاد بر خواسته از خشم و نفرت عماد در سکانس آخر همراه است. زوال معنایی به اشکال کلی نشان داده می‌شود:

- تصاحب مستقیم دیگری: تجاوز،
- تصاحب ناپیدا یا غیرمستقیم دیگری: از میان بردن ارزش دیگری و خواست او (زن)،
- یکدست شدن هویت اقشار متفاوت، فرهنگی و غیرفرهنگی (هنرپیشهٔ فروشنده و فروشندهٔ واقعی فیلم).

اما روابط بینا فردی با عناصر فضایی–مکانی ارتباط مستقیمی دارند:

- رابطهٔ موازی مابین مکان (شهر و خانه) و شخصیت‌های اصلی: رابطهٔ سازمان قدرت و تخریب زندگی زناشویی،
- قطع روابط اجتماعی و رویارویی افراد به شکل تدوین‌های موازی، نمای دور، تراولینگ همراه با شخصیت زن،
- توالی زوال تدریجی به شکل عناصر شکلی شیشهٔ شکسته و میزانسن خانه؛ ظهور تدریجی نماهای رو به پایین،
- ایجاد تداوم حسی و زیبایی‌شناختی به شکلی پویا و پایدار در پلان‌های متوالی به شکل عرضهٔ معماگونهٔ ابژه‌ها نزد بیننده و عماد، در یافتن متجاوز،
- تأکید بر مرزهای فضایی میان داخل و خارج خانه، محرم و نامحرم، خانه و هتل،
- تمامیتی که تصویر ذهنی تهرانی‌ها آن را تأیید کرده و درعین‌حال پایدار است و از ابتدا تا انتهای فیلم در حال ساخت‌وساز است.

1. géographie intime
2. empirisme

www.SID.ir

Arshive of SID

منابع

بهشتی، سید محمد (۱۳۹۱). بازنمایی مدنیت در آیینهٔ هنر و ادبیات. *مجموعه مقالات سمینار بازنمایی‌های فضاهای شهری در هنر و ادبیات*، (صص ۹۶-۹۱). تهران: معاونت برنامه‌ریزی و توسعهٔ سازمان زیباسازی شهر تهران.

بیانچینی، فرانکو (۱۳۹۳). *منظر ذهنی شهر: مفاهیم، بازنمایی‌های فرهنگی و کاربست‌های سیاست‌گذارانه*. مترجمان: کاوه اکبری و دیگران. تهران: نشر تیسا.

راود راد، اعظم و بهارک محمودی (۱۳۹۴). تخیل تهران: مطالعهٔ منظر ذهنی شهر در سینمای دههٔ چهل و پنجاه ایران. *فصل‌نامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران*، دوره هشتم، شمارهٔ ۲، ۵۳-۹۰.

شروان، امیر (کارگردان) (۱۳۵۱). *خاطرخواه*. ایران.

شیل، مارک و تونی فیتز موریس (۱۳۹۱). *سینما و شهر: فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی*. مترجمان: میترا علوی طلب و محمود اربابی. تهران: انتشارات روزنه.

طاهری، باربد (تهیه‌کننده)؛ بهرام بیضایی (کارگردان) (۱۳۵۱). *رگبار*. ایران.

کاشی، محمد جواد (۱۳۸۸). *تحلیل فضا*، سخنرانی در میزگرد روش‌شناسی مطالعات فرهنگی. برگرفته از سایت انجمن جامعه‌شناسی ایران: http://www.isa.org.ir/گزارش-نشست-ها/۳۷۵-گزارش-نشست-گروه-روش‌شناسی-و-روش‌های-تحقیق/۱۲۹۵-تحلیل-فضا

گلستان، ابراهیم (تهیه‌کننده)؛ ابراهیم گلستان (کارگردان) (۱۳۴۳). *خشت و آینه*. ایران: کارگاه فیلم گلستان.

لوفور، هانری (۱۳۹۳). *ضرب آهنگ کاوی: فضا، زمان و زندگی روزمره*. مترجمان: آیدین تراکمه و آتوسا مدیری. تهران: انتشارات رخ‌داد نو.

ماله‌گی، الکساندر و اصغر فرهادی (تهیه‌کنندگان)؛ اصغر فرهادی (کارگردان) (۱۳۹۴). *فروشنده*. ایران و فرانسه: ممنتو فیلمز.

مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۰۵). *تهران مخوف*. تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.

مک کوایر، اسکات (۱۳۹۱). *شهر رسانه: رسانه، معماری و فضای شهری*. مترجم: علی بختیاری زاده. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها، وزارت ارشاد اسلامی.

یاسمی، سیامک (تهیه‌کننده)؛ سیامک یاسمی (کارگردان) (۱۳۴۴). *گنج قارون*. ایران.

Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bachelard, G. (1960). *La Poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bachelard, G. (2005). *La poétique de l'espace,* 9e édition. Paris: Presses Universitaires de France.

Bergson, H. (1907). *L'Évolution Créatrice*. Paris: Félix Alcan, coll.

Cauvin, C. (1999). Pour une Approche de la Cognition Spatiale intra-Urbaine. *Cybergeo: European Journal of Geography* [En ligne], Politique, Culture, Représentations, document 72, mis en ligne le 27 janvier 1999, http://journals.openedition.org/cybergeo/5043; DOI: 10.4000/cybergeo.5043

Cavell, S. (1971). *La Projection du Monde*. Paris: Belin.

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1, L'mage-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit.

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2, L'mage-temps*. Paris: Les Editions de Minuit.

Durand, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire* (11e édition). Paris: Dunod.

Faure, É. (1934). Introduction à la Mystique du Cinéma. In: É. Faure, *Cinéma*, (pp. 71-95). Houilles: Éditions Manucius.

Fijalkow, Y. (2002). *Sociologie de la Ville*. Paris: La Découverte.

Fontanille, J. (2017), *Faire société avec les objets : de la vie à la mort, et retour*. Séminaire pendant le colloguqe sémiotique de l'Université Shahid Béhéshti.

Frazer J. G. (1887). Totemism. London: Percy Lund Humphries & co. Ltd.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, coll.

Greimas, A. J. (1976). Pour une sémiotique topologique. In: A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, (pp. 129-157). Paris: Seuil.

La Rocca, F. (2005). L'esthétique de la Ville au Cinéma. Artículo del Grupo de

www.SID.ir

Arshive of SID

Investigación GRIS (Groupe de Recherche sur l'Image en Sociologie) del Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien de la Sorbona. Consultado el, 19(02), 2014.

Magné, B. (1986). Métatextuel et Lisibilité. *Protée, Chicoutimi*, 14(1-2), 77.

McLuhan, M. (1967). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books.

Metz, C. (1969). Essais sur la Signification au Cinéma. Paris: Klincksieck.

Miller, A. (1949). *Death of a Salesman*. New York: Viking Press.

Mitterand, H. (1980). *Le Discours du Roman*. Paris: Presses Universitaires de France.

Rohmer, E. (1977). *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Ramsay.

Rosa, F. (1998). L'âge d'or du totémisme. *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 15, 169-201.

Schérer, M. (1948). Le Cinéma, Art de l'espace. *La Revue du cinéma*, 14, 33-45.

Simmel Georg (1987). *Philosohpie de l'argent*. Trad. S. Cornille et P. Ivernel. Paris : Presses Universitaires de France.

Simmel, G. (1989). *Philosophie de la Modernité*. Trad. de J. L. Vieillard-Baron. Paris: Payot.

Tacussel, P. (1995). *Mythologies des Formes Sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck..

www.SID.ir