فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره چهارم، شماره ۱، بهار ۱۳۹۰، ص‌ص ۲۶-۱

تصویر شهر تهران در سینمای داستانی ایران (پس از انقلاب)

اعظم راودراد[1]
دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران
بهارک محمودی[2]
دانشجوی دکتری ارتباطات دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۵/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۹/۰۸

چکیده

هدف از نگارش این مقاله توصیف شهر و تجربه مدرنیته در ایران پس از انقلاب از دریچه سینماست. در واقع قصد داریم با میانجی‌گری سینما و تصویری که از شهر ارائه کرده، تأملی انتقادی داشته باشیم بر تجربه مدرنیته در ایران بعد از انقلاب، چراکه شهر تهران در آثار سینمایی همواره نماد امری مدرن و در تقابل با سنت قرار گرفته است. آرای تنی چند از اندیشمندان انتقادی همچون تضاد و تناقض درونی مدرنیسم در اندیشه برمن، تراژدی فرهنگ مدرن، فرهنگ عینی و فرهنگ ذهنی در اندیشه زیمل، چارچوب نظری این مقاله را تشکیل داده است. علاوه بر آن مفاهیمی همچون ازخودبیگانگی و بت‌وارگی در آرای مارکس برای تحلیل فیلم‌ها به کار گرفته شده است. هدف این است که با کمک گرفتن از این چارچوب نظری و مفاهیم مرتبط با آن در قاب سینما به درکی انتقادی از مدرنیته شهری در ایران پس از انقلاب دست یابیم. بدین منظور فیلم‌هایی را مطالعه کردیم که شهر در کانون آن قرار داشتند. در هر دهه چند فیلم نمایا انتخاب شدند و سپس با کمک روش تفسیر انتقادی به نقد و تحلیل تصویر شهر تهران در سینمای بعد از انقلاب پرداختیم.

واژه‌های کلیدی: ازخودبیگانگی، فردیّت، سینمای ایران، مدرنیته و شهر، مدرنیسم.

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

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه و طرح مسئله

در ادبیات مرتبط با مدرنیته، بررسی تناقض‌ها و تنش‌های دوران مدرن، درون‌مایه‌ای اساسی به‌شمار می‌رود. آنانی که مدرنیته را گرامی می‌دارند، این تناقضات و تنش‌ها را به مثابه ذات مدرنیته می‌دانند و سعی در نقد و فهم آن دارند و برای گروهی دیگر این تناقضات، سرچشمه نفی مدرنیته و گاه لزوم گذار به دورانی دیگر است. در اواخر قرن نوزدهم موضوع مدرنیته جایگاه بسیار مهمی در نظریه‌های اجتماعی یافت و توجه اندیشمندان انتقادی به‌ویژه به شهر، معطوف و بدین ترتیب شهر به جایگاه مؤثری برای نقد مدرنیته تبدیل شد.

پرداختن به موضوع پیامدهای مدرنیته ـ یعنی طرح مسائلی که از عوارض آن محسوب می‌شوند ـ کم‌وبیش با طرح مدرنیته در هر جامعه‌ای رخ می‌نماید. مدرنیته در مسیر رشد خود عوارض و پیامدهای مشخصی بر جای نهاده و صاحب ویژگی‌های منحصربه‌فردی شده که شهر به طور صریح و پنهان جایگاه بروز این پیامدها بوده است؛ پیامدهایی که هرکدام مهر و نشان خاص خود را بر چهرهٔ آن زده‌اند. در واقع همین پیامدها بوده‌اند که به صورت غیرمستقیم، روایت جدیدی از شهر را در پیوند با معضله‌هایی آمیخته بدان شکل بخشیدند.

رابطهٔ میان شهر و مدرنیته رابطه‌ای تنگاتنگ است. شهر هم خاستگاه اصلی مدرنیته است و هم قهرمانش، هم دستورالعمل پنهان مدرنیته و هم آیینه تمام‌نمای آن (احمدی، ۱۳۷۲: ۳٤). در شهر است که مدرنیته به بالندگی می‌رسد و در عین حال مدرنیته است که شهر را جلوه‌گاه خود می‌سازد. «دود شدن و به هوا رفتن و تخریب‌های پی‌درپی و تغییر ارزش‌ها، ویژگی ذاتی همزاد مدرنیته یعنی اقتصاد مدرن و نظام سرمایه‌داری است. در چرخه‌ای که از این همراهی نشئت می‌گیرد، هر آنچه را که خود خلق می‌کند، اعم از کالبد شهر یا نهادهای اجتماعی شهری و حتی ارزش‌های اخلاقی، همه و همه را نابود می‌کند، آن هم به منظور خلق بیشتر و ادامهٔ فرایند بی‌پایان نقش‌آفرینی مدرنیته در خلق مجدد شهر» (جابری مقدم، ۱۳۸٤: ۱۵). از زمانی که مفهوم مدرنیته به صورتی گسترده‌تر از اواسط قرن ۱۹ مطرح شد، کلان‌شهر مدرن یکی از جایگاه‌های مهم بررسی آن بوده، به گونه‌ای که بسیاری از نظریه‌پردازان اجتماعی، شهر را به مثابه عرصه تجلی ابعاد گوناگون جهان مدرن برگرفته‌اند (فریزبی، ۱۳۸٦: ٤). از خلال تأمل انتقادی است که نظریه اجتماعی به معضلات امر مدرن در مدرنیته شهری پرداخته و از تناقض‌های جامعه مدرن پرده برداشته است. به طور عام، در ادبیات شهری و بررسی سیر تحول آن رسم بر آن است که با شرح پیامدهای فرایند مدرنیزاسیون و نقد گستردهٔ آن، به بیان دیدگاه‌های متفکران اصلاح‌طلب پرداخته شود (تاجبخش، ۱۳۸٤: ٥٤).

فصلنامه علمی ـ پژوهشی
۲
دوره چهارم
شماره ۱
بهار ۱۳۹۰

Archive of SID
www.SID.ir

واکنش این گروه را در برابر رشد روزافزون شهرنشینی، آلودگی و تراکم، حرکت و ازدحام، اختلاف طبقاتی گسترده، فقر، و مصرف بی‌رویه، اگر نگوییم یکسان اما دست‌کم می‌توان واجد مضامینی مشابه قلمداد کرد. با وجود تمامی این مخالفت‌ها همچنان می‌توان رگه‌هایی از تلاش برای شناسایی امر نو و نیاز انسان عصر جدید را در اندیشه متفکران انتقادی دریافت. واقعیت این است که اندیشهٔ انتقادی با ژرف‌اندیشی کم‌نظیری به این مباحث پرداخته و درصدد شناسایی سرچشمه‌ها، تحلیل، تفسیر و نقد مدرنیته برآمده است.

ما در اینجا در بستر آرای نظریه‌پردازان انتقادی، با میانجی‌گری سینما به بررسی تناقض‌های شهر مدرن می‌پردازیم؛ تناقض‌هایی که سینما به دلیل دارا بودن ویژگی‌های منحصربه‌فرد در تصویر واقعیت‌های اجتماعی، آنها را به تصویر می‌کشد و از خلال این تصاویر ما را در فهم آنها یاری می‌رساند.

برمن، مارکس و زیمل

مارشال برمن در کتاب تجربه مدرنیته (۱۳۸۳) با تکیه بر آرای مارکس و تفسیر انتقادی ادبیات شهری اروپا، به خوانش جدیدی از انواع مدرنیسم دست می‌زند و از این رهگذر ویژگی‌های هریک از مدرنیسم‌ها را به تناسب جامعه مورد نظر برمی‌شمارد. در این مقاله تلاش بر این است که با به‌کارگیری چارچوب نظری مارشال برمن و نیز استفاده از مفاهیم مرتبط سایر اندیشمندان همچون مارکس و زیمل، تفسیری انتقادی از سینمای شهری ایران ارائه دهیم.

برمن پیش از تأمل انتقادی بر ادبیات مدرن در رابطه با کلان‌شهرها، ابتدا ویژگی‌های مدرنیسم را بیان می‌کند و برای این کار از اندیشه‌های مارکس کمک می‌گیرد. اگرچه شاید از نظر بسیاری از اندیشمندان، مارکسیسم و مدرنیسم دو مقوله کاملاً جدا و از جهان‌هایی متفاوت هستند، اما از نظر برمن این تفاوت با ارجاع به گفته‌های خود مارکس بی‌معنی می‌نماید. تکیه اصلی بحث برمن در بحث ویژگی اصلی مدرنیسم از نظر او، یعنی تناقض ذاتی، این جمله مارکس است که آن را در مانیفست کمونیست و در توصیف جامعه بورژوایی مدرن گفته است: «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود». از نظر برمن، مانیفست مبیّن برخی از بصیرت‌های عمیق فرهنگ مدرنیستی و در عین حال نشانگر برخی از ژرف‌ترین تضادهای درونی آن است.

محور اصلی بحث تناقض ذاتی نیز همان دیالکتیک معروف مارکس است که نشان‌دهنده

Archive of SID
www.SID.ir

نوعی پویایی اســت. مدرنیته مورد نظر برمن به وسیله تناقض‌های درونی‌اش حرکت می‌کند، متحول می‌شــود و از عصری به عصــری دیگر، و نیز از جامعه‌ای بــه جامعه‌ای دیگر، متمایز می‌شود. به همین دلیل هم هست که در تأملات انتقادی خود بر ادبیات مرتبط با کلان‌شهرهایی چون پاریس، پترزبورگ و نیویورک، از مدرنیسم‌ها سخن می‌گوید و نه از یک مدرنیسم واحد.

اما آنچه ویژگی‌های این مدرنیسم را تشکیل می‌دهد توسط برمن در پنج محور شناسایی شده است: اول دیالکتیکی است که خیال دود شدن و به هوا رفتن را ممکن می‌سازد (برمن، ۱۳۸۳: ۱۱۲). در این دیالکتیک از یک طرف تمامی دستاوردهای صنعتی بورژوازی شناسایی و تجلیل می‌شوند و از طرف دیگر همان‌ها مسئول آگاهی‌بخشی انقلابی به طبقه کارگر تلقی می‌شوند که خود به مبارزه و نابودی بورژوازی منجر می‌شود. از ویژگی‌های مهم جامعه بورژوایی نسبت به تمامی جوامع قبل از خود، انقلاب مستمر در تولید و آشوب مداوم در روابط اجتماعی است و به همین دلیل است که در این جامعه تمام روابط ثابت و منجمد و عقایدِ مرتبط با آنها به کناری می‌روند و نیز تمامی روابط تازه‌شکل‌گرفته پیش از استوار شدن به فراموشی سپرده می‌شوند؛ و این است معنای دیالکتیکیِ دود شدن و به هوا رفتن هر آنچه استوار و ثابت است. ویژگی اول و مهم مدرنیسم همان پویایی حاصل از تناقض‌های درونی است.

محور دوم مدرنیسم در این خوانش برمنی از مارکس، خودتخریبی ابداعی است (برمن، ۱۳۸۳: ۱۲۱). این مفهوم نیز به طور مستقیم با محور اول در رابطه است. از نظر مارکس جامعه بورژوایی هرچه را ساخته تخریب می‌کند تا بتواند آنها را از نو بسازد و کل جریان بارها و بارها تکرار می‌شود و این منشأ سود آن است. نیروهای تحول سرمایه‌داری که آفرینندهٔ ساخته‌های عظیم بورژوازی و نمایش‌دهنده شکوه آن هستند، خود، آنها را دود می‌کنند و به هوا می‌فرستند.

محور سوم مدرنیسم، برهنگی و عریانی یا به عبارت دیگر خودآگاهی انسانِ بی‌خانه و کاشانه اســت (برمــن، ۱۳۸۳: ۱۳۰). برمن می‌گوید: «مارکس در زمانی می‌نوشــت که انقلاب‌ها و ضد انقلاب‌های بورژوایی یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوستند (برمن، ۱۳۸۳: ۱۳٤).» این انقلاب‌ها پرده از سبعیت نظام سرمایه‌داری برداشته و فلاکت را عریان می‌ساختند. مارکس امیدوار بود این آگاهی‌های تولیدشده، اعضای طبقهٔ کارگر بی‌خانه و کاشانه را گرد هم جمع کند و راه خروج از سرمایی که آنها را از هم جدا کرده بود، نشان داده و به اتحاد و عزم تغییر آنها بیانجامد.

محور چهارم، دگردیســی ارزش‌هاست (برمن، ۱۳۸۳: ۱۳۵). برمن از مارکس نقل می‌کند «بورژوازی تمامی وقار و شــرف شــخصی را به ارزش مبادله مبدل ساخت و به جای تمامی

Archive of SID
www.SID.ir

آزادی‌هایی که آدمیان برایش جنگیده‌اند، یک آزادی فاقد اســاس گذاشــت: تجارت آزاد». به نظر برمن هنگامی که مارکس می‌گوید سایر ارزش‌ها در ارزش مبادله حل می‌شوند، منظورش این اســت که شــرف و وقار از میان نمی‌رود بلکه در بازار ادغام می‌شــوند و برچسب قیمت بر رویشــان چسبانده می‌شــود. همین‌طور دگردیسی ارزش‌ها به این دلیل اتفاق می‌افتد که در تجــارت آزاد هر چیز که فروش خوبی را تضمین کنــد اجازهٔ ورود دارد حتی اگر ارزش‌های مخالف باشد. این چیزی است که مارکس آن را رقابت آزاد در حیطهٔ معرفت می‌نامد.

بالاخره پنجمین محور مدرنیسم، از دست رفتن هالهٔ تقدس است (برمن، ۱۳۸۳: ۱۴۰)؛ همان کــه برخی آدم‌ها را در جامعه در برابر برخی دیگر محترم‌تر می‌دارد و اطاعت و تســلیم در برابر آنها را موجب می‌شود. پزشکان، وکلا، روحانیان، شعرا و دانشمندان همگی در زمرهٔ این افرادند. سرمایه‌داری همه اینها را به کارگران مزدبگیر خود تبدیل می‌کند. برمن تأکید می‌کند این روشنفکران به این دلیل از نظر مارکس مزدبگیران سرمایه‌داری هستند که زندگیشان اساساً از راه کار کردن برای این نظام تأمین می‌شود. آنها فقط زمانی می‌توانند کار کنند که سرمایه‌داری پول آن را بپردازد. اما این پول پرداخته نخواهد شد مگر اینکه آن کار به افزایش سرمایه بیانجامد. مزد گرفتن ضد هاله تقدس به سر داشتن است ولی در جامعه بورژوایی هیچ‌کس نمی‌تواند پاک و ایمن باشد.

البته لازم به توضیح است مارشال برمن این ایده‌های مارکس را بدون تأمل و نقد نمی‌پذیرد و هریک را به نحوی مورد جرح و تعدیل قرار می‌دهد، اما محورهای اصلی را می‌پذیرد. در این مقاله نیز همین پنج محور برای شناسایی مدرنیسم در سینمای شهری ایران و چگونگی مواجهه با آن در فیلم‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. ضمن اینکه این استفاده همچون برمن استفاده‌ای انتقادی و نه منفعلانه خواهد بود.

تحلیل برمنی مســتلزم فهم رویکرد زیمل و مارکس به مدرنیته است. زیمل سهم عمده‌ای در روشن ساختن مفهوم مدرنیته در بستر طرح تنش‌ها و تناقضات آن ایفا کرده است. وی که کلان‌شهر را مکان نمایش مدرنیته می‌داند معتقد است ما در بستر آن شاهد هجوم فرهنگ عینی و روابط مادی‌شده هستیم. کلان‌شهر جایگاه بیشترین تقسیم کار و تخصص‌سازی فزاینده است که رشــد یک‌جانبه فرد را در پی دارد، جایگاه اقتصاد پولی اســت که عامل بیگانگی و جدایی اســت؛ عرصه تصاویر متغیر، تأثرات غیرمنتظره و عدم پیوستگی ادراک است، جایگاه افزایش حیات عصبی است که نگرش دلزده را به همراه دارد، همانی که قوه ممیزه و پذیرندگی عصبی را کند می‌کند، عرصه مد و تعدد سبکی است که توده‌ای مصرف‌کننده خلق می‌کنند، جایگاهی

Archive of SID
www.SID.ir

است که به سرگرمی و اوقات فراغت بعدی مصرفی می‌بخشد و در آن عقلانیت، وقت‌شناسی، دقت و حســاب‌گری به الزاماتی در گذران زندگی بدل می‌شوند. کلان‌شهر مکان بی‌تفاوتی و اجتماع‌زدایی، احتیاط و بیگانگی و بیزاری از هر آن چیزی است که در فاصله‌ای نزدیک قرار دارد و علاقه به آنی است که در دور دست‌ها قرار دارد (فریز بی و فدرستون، ۱۹۹۷).

کلان‌شــهر جایگاه گردش، مبادله و مصرف است که در آن اقتصاد پولی، شی‌انگاری را در روابط میان آدمیان، انسان‌ها و چیزها حاکم می‌کند. همه‌چیز را کالایی می‌کند و با نوعی نوشدن مستمر تجربه همراه است، حالت‌های تجربه‌ای که در جامعه مدرن جدید است و این ناپیوستگی و شکل گسیختگی تجربه و سیلان مداوم تأثرات و کنش‌های متقابل را به همراه دارد.

در مقاله «تضاد فرهنگ مدرن»[1] (۱۹۱۸) تضاد بین فرهنگ ذهنی و عینی به تضاد میان زندگی و شــکل کشانده می‌شود که در آن زندگی اشــکالی را خلق می‌کند که به صورت روزافزونی معنای خود را برای سوژه انسانی از دست می‌دهند. برای زیمل به محض آنکه زندگی به ورای سطح زیستی صرف پیش می‌رود و به سطح ذهن می‌رسد و ذهن خود پیش می‌رود و به سطح فرهنگ می‌رســد، تضادی درونی هویدا می‌شود. کل تحول و تکامل فرهنگ متشکل است از رشد و رفع و ظهور مجدد این تضاد (تاجبخش، ۱۳۸٤: ۹۲، به نقل از زیمل).

اما برای ســویه مارکسی نگاه برمن باید به مفاهیمی همچون بیگانگی و بت‌وارگی کالای مارکس اشاره کرد. مفهوم بیگانگی در آثار مارکس برای تشریح فرایند غیرانسانی شدن کار در اثر توسعه سرمایه‌داری به کار رفته است (مارکس، ۱۳۸۲). او در دست‌نوشته‌های ۱۸٤٤–۱۸٤۳ بارها مفهوم بیگانگی را تکرار می‌کند و بر خصلت یگانه‌ساز شهر و مدرنیتهٔ سرمایه‌دارانه تأکید می‌کند. می‌توان این مفهوم را برای تشریح ناتوانی انسان مدرن در مواجهه با تناقض‌های موجود در شهر و همچنین کسالتی که در جریان این مواجهه به وجود می‌آید، به کار برد.

اما در ادبیات مارکس مفهوم بت‌وارگی کالا نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ مفهومی کــه آن را نیز می‌توان در لابه‌لای متن فیلم‌هــا بازخوانی کرد. او در این باره با توصیف مفهوم قیمــت کالا، قیمت را بازتاب تقریبی ـ نه ضرورتاً دقیق ـ ارزش یک کالا می‌دانســت و میان ارزش استفاده و ارزش مبادله فرق می‌گذاشت. در دیدگاه او ارزش استفاده کاملاً ذهنی است و این در حالی است که ارزش مبادله به معنای ارزش یک کالا بر مبنای کالایی دگر است. در بت‌وارگی کالا نکته اصلی آن است که مقدار کاری که صرف تولید کالاهای مختلف می‌شود

1. The conflict of modern culture

Archive of SID
www.SID.ir

و ارزش مبادلهٔ آنها را با یکدیگر تعیین می‌کند، بخشی از یک مناسبات اجتماعی پیچیده است. تقسیم کار در جامعه، یعنی شیوه‌ای که جامعه نیروی کار خود را به انجام دادن وظایف مختلف تخصیص می‌دهد، شبکه‌ای از مناسبات میان مردم است که نظام بازار سرمایه‌داری این شبکه را به شبکه‌ای از مناسبات مبادله‌ای میان چیزها تبدیل می‌کند و ارزش‌های مقایسه‌ای کالاهای مختلف بازتاب شبکه‌ای از مناسبات میان مردم است (کرایب، ۱۳۸۱: ۲٦٤).

در این نوشتار با استفاده از نظریه انتقادی و دیدگاه برخی از نظریه‌پردازان آن همچون مارکس و زیمل و با رویکردی نو به این نظریه که متأثر از دیدگاه مارشال برمن است، سعی شده که مفاهیم مرتبط که در بالا بدان‌ها اشاره شد در جای‌جای تفسیر فیلم‌ها مورد استفاده قرار گیرد. در رویکرد این مقاله، شهر بستر تراژدی فرهنگ مدرن و سینما تصویرگر آن به‌شمار می‌رود. تلاش ما درک چگونگی به تصویر کشیده شدن این پروبلماتیزه‌های مدرنیته شهری در سینمای ایران و درک این نکته است که مطالعه سینمای ایران چگونه می‌تواند ما را در درک انتقادی مدرنیته شهری ایرانی یاری رساند. پاسخگویی به این سؤال مبتنی بر بررسی آثاری است که می‌توانند تصویر شناخته‌شده‌ای از تهران ارائه دهند؛ آثاری که شهر نه‌تنها به‌عنوان لوکیشن بلکه به‌عنوان یکی از قهرمانان اصلی آن به‌شمار رفته است.

روش‌شناسی

روش تحقیق در این مقاله نوعی روش تحلیل متن یعنی روش تفسیر انتقادی است. تفسیر انتقادی یعنی بازنمایی همان تضادها و ابهام‌هایی که چون لایه‌ای آگاهی انسان‌ها را از خود، دیگران و جامعه‌شان مستور کرده است. این بازنمایی تصویری است از کلیّت جهان اجتماعی که دربردارندهٔ ابعاد مثبت و منفی این جهان است، یعنی هم روابط و آگاهی‌های مخدوش را باز می‌نمایاند و هم توان‌ها و قابلیت‌های بالقوه را. این بازنمایی نه‌تنها خود روشنگر تضادها و ابهام‌هاست و جهان را آنگونه که هست باز می‌نمایاند، بلکه با تفسیر نقادانه تکمیل می‌شود و نمایی از جهان را آن‌گونه که باید باشد، ارائه می‌دهد (لاجوردی، ۱۳۸۲: ۸۱).

نقد بیشتر بر دو گونه است: نقد بیرونی و نقد درونی. در نقد بیرونی، برای نقد و تفسیر متن از عاملی بیرون از متن استفاده می‌شود، اما در نقد درونی ملاک‌ها و ادعاهای خود متن برای سنجش آن مورد استفاده قرار می‌گیرد. این شیوه از انتقاد، تجربه‌ای دربارهٔ اثر هنری است که موجب می‌شود بازتاب اثر بیدار شود، نسبت به خودآگاهی یابد و از خود شناخت حاصل

Archive of SID
www.SID.ir

کند و در این توصیف است که می‌توانیم به سهولتِ مفهوم نقد در اندیشه *بنیامین* دست یابیم؛ بنابراین مفهوم نقد درونی این اجبار و تعهد را برای منتقد به وجود نمی‌آورد که خود را تسلیم متن کند یا به آن گردن نهد، بلکه نقد درونی شرطی است برای متن تا خود را تسلیم نقد کند. بـــه این ترتیب منتقد نگاه خود را به اجزای خُرد اثـــر می‌دوزد چراکه در هر لحظه قطعه‌ای از اجزای متلاشـــی، زائد و حتی حاشیه‌نشین اثر نیز می‌تواند اعتبار و اهمیت آن را آشکار کند و چون بیداری ناپایداری در زمان برخورد با اثر بشکفد (لاجوردی، ۱۳۸۲: ۸٤).

در روش انتقادی طبق ســـنت روش‌شناسی مارکسیستی ـ هگلی چنانکه در روش‌شناسی *لوکاچ*، *گلدمن*، *بنیامین* و سایرین نیز مندرج است، انتخاب هر بخش از کلیّت جامعه می‌تواند آن کلیت را بازنمایی کند، چنانکه گلدمن می‌گوید تنها یک بیت از یک غزل نیز می‌تواند نمونه‌ای نمایا برای کلیت یک جامعه باشـــد و آن را توضیح دهد. در چنین معنایی هر واحد کوچکی می‌تواند مینیاتوری از یک کل تلقی شود. در این مقاله، فیلم‌ها همان واحدهای کوچکی هستند که می‌توانند تصویری از کلیت شهر را نمایندگی کنند.

قصد ما در اینجا مطالعهٔ بازنمایی شهر تهران است که به میانجی سینما به نمایش گذاشته شـــده اســـت. با توجه به بحث اصلی برمن که عبارت اســـت از کشف تناقض‌ها و تضادهای مدرنیته در هر وضعیت خاص، ما نیز در این مقاله به دنبال کشف و بیان پروبلماتیزه‌های مدرنیته شهری با میانجی‌گری سینما هستیم.

در انتخـــاب فیلم‌ها بـــه روش نمونه‌گیری نظری و هدفمند عمـــل کردیم. بدین ترتیب از دوره‌های گوناگون، فیلم‌هایی برگزیده شد که به گمان ما با تصویری که از تناقض‌های مدرنیتهٔ شـــهری ارائه می‌دادند، به نسبت ســـایر فیلم‌ها جرقه‌های تأثیرگذارتر پدید می‌آوردند. انتخاب فیلم‌ها را تا بدان جا ادامه دادیم که ما را به اشباع نظری برساند. اکنون می‌توانیم ادعا کنیم در یک نگاه کلی و پس از بررسی فیلم‌های مختلف به‌عنوان نمونه‌های تحلیل این نتیجه حاصل آمد که بیش از این، میزان مورد بحث هر تعداد فیلم دیگری که در نظر گرفته می‌شد نیز نتیجه‌ای به غیر از نتیجهٔ پیش رو به دست نمی‌آمد.

پس از اشـــاره‌ای کوتاه به زمینه‌های اجتماعی تصویر شـــهر در سینمای ایران از آغاز تولد تا ســـال‌های پیش از انقلاب با انتخاب چند فیلم شـــهری از سه دهه بعد از انقلاب اسلامی که معتقدیم از شهری‌ترین آثار سینمایی این دوره به‌شمار می‌روند، تلاش کردیم تا فارغ از قصد تعمیم، با روش انتقادی درباره کلیّت جامعه و شهری در گذار از مدرنیته سخن بگوییم.

Archive of SID
www.SID.ir

تهران در سینمای ایران

تهران در سینمای ایران از آغاز دهه چهل و با حضور فیلم‌سازان موج نو تصویری جدی و قابل توجه می‌یابد (طوسی، ۱۳۷۹: ۱۲۵)؛ کما اینکه سینمای ایران تا پیش از آغاز این دهه که سال‌های آغازین تولد خود را تجربه می‌کرد چه از لحاظ تکنیکی و چه از لحاظ محتوایی به چنان جایگاهی نرسیده بود که حضور شهر در آن هویت یابد. در واقع پدیدهٔ سینما تا پیش از این دهه به خودی خود از استحکام و چارچوبی برخوردار نبود که مسئله شهر بخواهد در آن بروز و نمودی قابل توجه بیابد. در یک نگاه کلی می‌توان عدم حمایت دولت‌های وقت از این رسانه، نبود بودجه مناسب، مسئله سانسور و همچنین نبود امکانات لازم و کافی را می‌توان عمده‌ترین دلایل این نابالغی برشمرد. اما دهه چهل، دههٔ پی‌ریزی زمینه‌های اجتماعی برای شکل‌گیری تصویر شهر در سینمای ایران بود، چراکه این دهه، دهه تولد طبقه متوسط به‌شمار می‌رفت؛ طبقه‌ای که ریشه در شهرنشینی داشت و شهرنشینی همزاد مدرنیته. منظور از طبقه متوسط طبقه‌ای است که نه از طبقه حاکم است و نه از طبقه کارگر. نطفه طبقه متوسط ایران آن طور که ما امروز می‌شناسیم در زمان رضاشاه بسته شد. تعداد شاغلان اداره‌های جدید دولتی، به‌ویژه سازمان‌های ارتشی رو به رشد گذاشت و طبقه جدیدی از افسران ارتش، پزشکان، وکلا، معلمان، مهندسان، روزنامه‌نگاران، نویسندگان و صاحبان سرمایه به وجود آمد. این طبقه در دوره رضاشاه تحت تأثیر آموزش‌ها و ارزش‌های تازهٔ اروپایی قرار گرفت (برزین، ۱۳۷۳: ۸۳).

روشنفکران طبقه متوسط نیز در آثار خود نه‌تنها از پیشرفت و ترقی و مدرنیزه کردن کشور دفاع نکردند بلکه به انعکاس تناقض‌های جامعه در مقالات، قصه‌ها، نمایش‌ها، تحقیقات و از جمله تصاویر سینمایی خود پرداختند. به همین دلیل هرچند در دوران پهلوی اول شهر نه به‌عنوان زیستگاه مدرن انسانی بلکه بستری برای استقرار جلوه‌های مدرنیته همچون افتتاح بانک و خط راه آهن به تصویر کشیده می‌شد اما پس از سال‌های چهل، در دروان پهلوی دوم شهر بر محور پلیدی‌ها می‌گذشت و به نوعی کانون شرارت در برابر روستا بود. اینها از جمله مفاهیم عمده‌ای بودند که در آثار فیلم‌سازانی چون *کیمیایی*، *مهرجویی* و *بیضایی* در سال‌های پیش از انقلاب تصویرگر شهر به‌شمار می‌رفت (ر.ک. کاظمی و محمودی، ۱۳۸۸: ۸۹). اما حکایت سال‌های پس از انقلاب حکایتی دیگر است که در ادامهٔ مقاله با تفکیک به دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد بدان می‌پردازیم.

Archive of SID
www.SID.ir

سال‌های دهۀ شصت: شهر در گذر انقلاب

شهر تهران در آستانه دهه شصت، انقلابی‌ترین شهر جهان بود. این دهه در واقع از اواخر دهه پنجاه یعنی با واقعه انقلاب آغاز می‌شود. انقلاب اتفاق بسیار بزرگی بود که همه ارکان زندگی ایرانی و حتی شهر آن را دگرگون ساخت و این دگرگونی به طور طبیعی در سینما نیز به تصویر کشیده شد.

تهران نماد انقلاب ایران بودکه در اساس انقلابی شهری نام گرفته است، در این دهه تهران یعنی میدان انقلاب و آزادی، با سیل جمعیت روانی که در طول آن، مشت‌گره‌کرده مشغول شعار دادن هستند. تهران در این سال‌ها نه با بلوار و بزرگراه‌ها، نه با سینما و کافه و آسمان‌خراش‌ها بلکه در میدان و سنگربندی مساجدش به تصویر می‌آید.

قهرمان سینمای آن نیز باید خود را در بطن این انقلابی‌ترین شهر ایران جست‌وجو و پیدا می‌کرد. از این‌روست که بعد از سال ۱۳۵۷، تهران در تصاویر سینمایی حیات تازه‌ای را تجربه می‌کند. تهران این سال‌ها تهرانی است که می‌خواهد به اختناق فضای عمومی پایان دهد و شهری را که خویشتن خویش را گم کرده بود، دوباره پیدا کند.

«دایره مینا» (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۷) که به‌درستی تصویرگر این سرگشتگی است، سیمایی بی‌ریشه و بحرانی از تهران به تصویر می‌کشد که فسادِ سرتاپای آن، مردمانش را وادار می‌کند تا از سر استیصال با فروش خون خود، روزگار بگذرانند و از آدم‌های ساده و معمولی به جوانانی سیاهکار و بدکردار بدل شوند. در تمام این فیلم تهران حضور خود را به‌عنوان پایتخت ایران و جایگاه تظاهر فرهنگ اخلاق‌ستیز نسلی بی‌ریشه به رخ می‌کشد. تهران نه‌تنها خویشتن خویش را گم کرده که گهواره هویت‌های گم‌شدۀ این دوره تاریخی در حال گذار شده است. هویت مه‌آلودی که «کلاغ» (بهرام بیضایی، ۱۳۵۷) آن را در شهر پُر رمز و راز به تصویر می‌کشد؛ شهری که میان واقعیت و رویا به خواب رفته و رها شده و اکنون نیازمند بیداری است و شاید ارمغان انقلاب همین امید به بیداری باشد.

این گم‌گشتگی‌ها و جست‌وجوها نویدبخش سرآغاز دورانی تازه بود. دورانی تازه که انقلاب پیام‌آور آن بود؛ ازآنجاکه انقلاب خود بزنگاهی مهم در تبدیل تهرانِ دست به گریبانِ مدرنیزاسیون غرب‌گرای پهلوی، به تهران جمهوری اسلامی به‌شمار می‌رود، بی‌تردید به خودی خود نقش تأثیرگذاری بر چگونگی تصویر سینمایی این دگرگونی ایفا کرده است. انقلاب، سبب ظهور و جلوه شهر در تصاویر بحرانیِ بی‌پرده‌ای شد. مسائل اجتماعی و سیاسی تهران

Archive of SID
www.SID.ir

تصاویر خود را بر پرده سینما باز یافتند و در پی آن حاشیه‌نشینان، کودکان و مردمان معمولی شهر، خانه‌های محقر و قدیمی بر پرده سینما ظاهر شدند (صدر، ۱۳۸۰: ۱۴۳).[۱]

تضاد اقشار فرودست و مرفه که از سال‌های پیش نیز به شکل‌های مختلف مورد بررسی قرار گرفته بود پس از انقلاب نیز با تصویر برج‌ها و خانه‌های کاخ‌گونه که در شمال شهر ساخته می‌شد و در تقابل با کوخ‌هایی قرار می‌گرفت که پای آنها شکل می‌گرفت، به تصویر کشیده می‌شد. این تصویر که در دوران جنگ به اوج خود رسید تضاد مهاجران فقیر و جنگ‌زده و اغنیای نوکیسه را بر بستر بحران مسکن و تقابل نیروهای تازه به دوران رسیده و بورژوازی دلالان تهرانی نشان می‌داد که آرمان‌های انقلاب و جنگ را به باد می‌دهند و همهٔ اینها تهران شلوغ و بی‌در و پیکری را به تصویر می‌کشید که در پُرجوش و خروش‌ترین دوران حیات خود در معرض چالش‌های تازه‌ای قرار گرفته است؛ از این روست که شاید آژیر خطری که وضعیت قرمز دوران جنگ را یادآور می‌شد، نه‌تنها یادآور لزوم هجوم شهرنشینان به پناهگاه‌ها بود که در واقع نشان از وضعیت قرمز و بحرانی شهر داشت که در هیاهوی انقلاب و جنگ پنهان شده و از یادها رفته بود؛ بحرانی که در «اجاره‌نشین‌ها» (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵) به شکلی نمادین به تصویر درآمده است.

نمای افتتاحیه «اجاره‌نشین‌ها» که از میان خیابان‌ها، آسمان‌خراش‌ها و گذرگاه‌های تازه‌ساز عبور می‌کند، درصدد است تا شمایل تهران را به‌عنوان سازه‌ای مدرن در روابط معاصر به تصویر در بیاورد اما این شمایل مدرن با دور شدن از مرکز شهر به‌تدریج رنگ می‌بازد و جای خود را به بیابان‌های اطراف شهر می‌دهد که هرچند به نظر بیابانی بی‌مصرف به نظر می‌رسد اما میزبان خانه‌ای چهار طبقه و در اصل میزبان چهار سبک زندگی متفاوت اما در آستانه تغییر است. این شاید همان بیابانی باشد که در «دایره مینا» عرصه کار و فعالیت خون‌فروشان و کاسبان مرگ بود اما اکنون مجال زندگی است، زندگی در حال گذار.

ساختمان‌های باشکوه و مدرن ابتدای فیلم که بیانگر شهری مدرن است، خود دعوت‌کنندهٔ انسان‌های بی‌خانه و کاشانه‌ای است که روستاهای خود را به امید یافتن کار و زندگی بهتر در تهران ترک کرده‌اند ولی آنچه در تهران نصیبشان شده چیزی جز ساختمانی به‌ظاهر مدرن اما از درون متزلزل و در حال فروپاشی نیست. این همان تناقضی است که برمن بر آن انگشت می‌گذارد. شهر جز با هجوم کارگران ارزان‌قیمت که نیروی انسانی، ساخت‌وسازهای مدرن آن را فراهم آورند، به مدرنیزاسیون نخواهد رسید، اما همین کارگران، ناتوان از پاسخگویی به

۱. «کودک، استثمار، کوره‌پزخانه» (محمدرضا اصلانی)، «ساکنان خاک سفید» (محمدرضا مقدسیان)، محصول این دوران یعنی سال‌های اول انقلاب است.

Archive of SID
www.SID.ir

نیازهای زندگی در یک شهر بزرگ به حاشیه‌نشینی روی می‌آورند؛ بنابراین شهر مدرن، آنتی‌تز خود را که حاشیه‌نشینی است، در خود به وجود می‌آورد.

«اجاره‌نشین‌ها» به گروهی از این حاشیه‌نشینان توجه دارد که در دل یک ساختمان چهار طبقه به تلاش و زندگی مشغول هستند. این شاید ساختمان نیمه‌کاره‌ای باشد که صاحبش آن را رها کرده و اکنون «عباس آقای سوپرگوشت» به‌عنوان نمایندهٔ قشر تازه به دوران رسیدهٔ خُرده‌بورژوا آن را تصاحب کرده و کاملاً غیرقانونی و بدون در نظر گرفتن استانداردهای ساخت‌وساز در ضرب‌الاجلی به سرانجام رسانده است. این ساختمان که تجلی کم‌رنگی از انحطاط و دایره بسته زندگی مدرن در شهرهای معاصر به‌شمار می‌رود انگار که سرخود و بی‌هیچ تناسبی با شهر خود متولد شده است. ساکنان این خانه نیز که هریک نماینده قشری از اقشار شهرنشین هستند از سر ندانم‌کاری در کار ویرانی این خانه‌اند، اما در این میان حضور دلال‌ها (واسطه‌های اقتصادی) نیز پُررنگ‌تر از هر کنش دیگری در این ویرانی نقش بازی می‌کند.

در این فیلم شهر آمیخته با مناسبات اقتصادی بیمار است که پول ـ چنانکه زیمل برای جامعه مدرن پیش‌بینی می‌کند ـ بر عین و ذهن تأثیر غیر قابل انکاری دارد. در دیدگاه او اقتصاد پولی در کلان‌شهر، وابستگی‌های شخصی و روابط مادی پایاپای را از میان می‌برد و در عوض به صورتی کاملاً عینی و فاقد کیفیت، میان فرد و شی، ارزش پولی ایجاد می‌کند؛ میان شخص و دارایی او و میان عناصر شخصی و محلی فاصله می‌اندازد و در مجموع به عاملی پیونددهنده و از سویی جداکننده میان ملک و مالک بدل می‌شود (زیمل، ۱۳۷۷: ۳۲۷)؛ ازاین‌رو هرچند برای آنان که چشم به این ساختمان دوخته‌اند این پول است که حرف اول را می‌زند، زیرا تمامی آنان درصددند تا راهی بیابند که به قول خودشان بتوانند پول بیشتری به جیب بزنند و به‌رغم ظاهر رفتارشان نه با اعضای این ساختمان بلکه تنها با پول است که پیوندی عمیق برقرار کرده‌اند. پول برای مالکان این خانه، به شیوه‌ای متناقض از سویی منافعشان را وحدت می‌بخشد و از سوی دیگر موجب جدایی آنها می‌شود و در پی دگردیسی ارزش‌ها در جامعه جدید، ارزش هر چیز ـ و در اینجا همسایگی و پیوندهای انسانی ـ با پول اندازه‌گیری می‌شود.

در فرهنگ پولی، سرشت کیفی اشیا کم‌رنگ می‌شود و ارزش‌های کمّی بر نوع کیفی تقدم می‌یابند؛ از این روست که در ساخت این خانه نه کیفیت و مقاومت بلکه تنها کمیّت طبقات آن است که اصل به‌شمار می‌رود. اشاره‌های چندین‌بارهٔ مهندس این ساختمان به عجله و بی‌برنامگی حاکم بر ساخت این آپارتمان نشان از همین نکته دارد. ساختمانی که هرچند برای

Archive of SID
www.SID.ir

خانه‌ای یک‌طبقه پی‌ریزی شده بوده اما اکنون چهار طبقه را بر خود حمل می‌کند. طبقاتی که زود و ارزان ساخته شده‌اند و باید به‌سرعت پاسخگوی کمبود مسکن در شهری می‌شدند که پایتخت ایران اســت و پذیرای مهاجرانی بی‌شــمار و البته فرصتی مناسب برای فرصت‌طلبان اقتصادی؛ مهاجرانی که با ســکونت در چنین مســکن‌هایی جان خود را به خطر می‌انداختند و مهندســانی که با ساخت‌وسازهای یک‌شبه برای همین مهاجران، منافع کلان مادی به جیب می‌زدند و در مناطق شــمال شــهر برای خود ساختمان‌های باشکوه و مدرن تدارک می‌دیدند. تراژدی این مدرنیســم، در نیاز به این مهاجران به‌عنوان نیــروی کار ارزان صنعتی، و هم‌زمان ناتوانی در ارضای نیازهای حیاتی همان‌هاست.

زیمل همچون مارکس معتقد است در جامعه مدرن پول معادل همه‌چیز می‌شود و در نتیجه همهٔ ارزش‌ها به ارزش پول کاســته می‌شود، اما نظام پولی پیامد دیگری هم دارد: پول خود به سبب رشد معادل‌های آن، سُست می‌شود و در نتیجه همانی که ابزاری برای کسب دیگر کالاها می‌شــود، خود کالا می‌شــود؛ درست مثل اینجا که ساختمان معادل پول است. کسب مقداری از این کالا هدف نهایی آدمیان می‌شــود و بدین‌ســان از ابزاری صرف به هدف غایی و چیزی بی‌مصرف بدل می‌شــود. پول امری است برای رسیدن به ارزش‌های معین، و آدمی نمی‌تواند روی پل زندگی کند (زیمل، ۱۳۷۷: ۳۳۳). درســت مثل این ساختمان که پُلی فرتوت است و تاب زندگی این چند تن را بر روی خود نمی‌آورد.

نااســتواری این ساختمان سرانجام تلاش ســاکنان آن را برای حفظش بی‌نتیجه گذارده و نابودی‌اش را منجر می‌شود، اما پول برای ساکنان این ساختمان تا آن درجه حائز اهمیت است که حتی در آستانهٔ نابودی ساختمان هم در پی پول حتی مرگ را جدی نمی‌گیرند؛ کما اینکه می‌دانند دقایقی بیشتر برای ترک ساختمان در اختیار ندارند اما یک نفس به دنبال جمع‌آوری پول و اشیای قیمتی خود می‌گردند.

اجاره‌نشــین‌های این ساختمان اجاره‌نشین‌های شهر در حال گذاری هستند که در آرزوی ثبات به سر می‌برد. از این‌روست که صحنهٔ پایانی فیلم، نوید پیشرفت و توسعه شهر و بیداری دوران را می‌دهد؛ دورانی برای تحقق آنچه تاکنون تحقق نیافته؛ دورانی که ممکن نخواهد شد مگر با ساخت بزرگراه‌های پهناور و مجتمع‌های مسکونی انبوه که چهرهٔ شهر را عوض می‌کند، به حاشیه‌نشــینان و تهیدستانی که پس از انقلاب شــهر را تصرف کرده‌اند امید خانه‌دار شدن می‌بخشد و ساکنان این خرابه را نیز به آرزویشان می‌رساند.

Archive of SID
www.SID.ir

دهه هفتاد: شهر حسرت

دههٔ هفتاد، دهه سازندگی و ساخت‌وسازهای زیربنایی و شهری است. پُل‌های هوایی، تونل‌ها، بزرگراه‌ها، برج‌های سر به فلک کشیده، مراکز تجاری زنجیره‌ای و بالاخره پارک‌ها و بوستان‌های کوچک و بزرگ در جای‌جای شهر، چهره آن را به کلی دگرگون ساخته است. برای یک ناظر بیرونی، این شهری توسعه‌یافته و محل زندگی مردمانی خوش و آسوده به نظر می‌رسد، اما در لایهٔ زیرین این مظاهر مدرن، آدم‌های معمولی و سطح پایین جامعه زیر انواع فشارهای اقتصادی به سر می‌برند و به‌سختی روزگار می‌گذرانند. برای آنها این ظواهر مدرنیته حکم بارهای بزرگی را دارد که بر دوششان سنگینی می‌کند. قهرمان شهری سینمای ایران که از میان همین مردم معمولی برخاسته، در سال‌های هفتاد به سوی سرگشتگی و بی‌هدفی در حرکت است؛ گویی بنیان تمام امیدهای دهه شصت که نوید پیشرفت و آرامش می‌دادند با ساختن خانه‌ها و آزادراه‌ها و پارک‌ها، اکنون نقش بر آب شده‌اند؛ از این روست که باید شهر دهه هفتاد را شهر حسرت دانست؛ شهری که بر رؤیاها، خاطره‌ها و معصومیت‌های ازدست‌رفته‌اش مرثیه‌سرایی می‌کند و این همان حسرت از دست رفتن رؤیایی است که در سکانس پایانی «اجاره‌نشین‌ها» نوید آن داده می‌شد؛ نوید استقلال و دستیابی به اشکال نوینی از آزادی که تنها حاصلی پست و پلشت بر جای نهاد.

شکلی از این حسرت در نگاه متفاوت حسرت *سلطان* بر از دست رفتن خانه مادری و جایگزینی آزادراه‌های پهناور به جای آن است؛ آنجا که در میانه آزادراه که پیش از این خانه مادری‌اش بوده است ایستاده و بغض‌آلود می‌گوید:

«خونمون اینجا بود، اینجا پنج تا اتاق، دو تا باغچه و یک حوض بود، بزرگ نبود، قد خونه شما نبود اما بود...».

دو قدم با راهنمایی درخت مجنون به راست می‌رود و پا به زمین می‌کوبد می‌گوید: «اینجا اتاق من بود، مجنون وسط حیاط رضا بود، خیلی وقته رضا رو ندیدیم، دیگه بی‌خونه شده. مادرم، اتاقش اینجا بود، سماورشم اینجا روشن بود، همیشه روشن بود. اینجا اتاق من بود. قدرت اینجا می‌نشست، برا ساخت این اتوبانا خونه‌های ما رو خریدن، مام دیگه صاحب‌خونه نشدیم».

او خطاب به *مریم* می‌گوید: «از خونت مواظبت کن، خونه‌ها خراب می‌شن، جاش بهتر ساخته می‌شه، اما با پول بیشتر، کِی پول بیشتر پیش ما بوده؟ دنیا اینجوری بزرگ می‌شه، شهر عین بهشت شده، اما... اما...».

Archive of SID
www.SID.ir

سلطان که بهترین سال‌های عمر خود را در خانه‌ای کوچک، کنار مادری که همیشه آمادهٔ پذیرایی از او و رفیق سالیان اوست سپری کرده، اکنون بر این چهرهٔ تازه شهر که تحت عنوان سازندگی، کمر به قتل خاطرات و آشیانه او بسته است برمی‌آشوبد. در واقع مخالفت او با این شکل تازهٔ شهر نه از سر عناد با سازندگی و ترقی که از سر حسرت است بر آنچه روی خاطرات او بنا شده و با سرعت عبور می‌کنند؛ از این‌روست که برخلاف قهرمانان *نیچه* که شادباشانه به آغوش خطر می‌روند، بهشت را در آنچه از دست رفته است، می‌جوید. او می‌داند که امر مدرن هر آنچه گذشتهٔ اوست، از او خواهد ستاند و در قبالش پدیده‌ای نو برای عرضه کردن نخواهد داشت. زندگی شاید همین باشد که به قول *زرتشتِ* نیچه؛ چیزی از ما می‌ستاند اما چیزی عطا نمی‌کند.

تهران امروز دیگر برای سلطان خوشایند نیست، تهران امروز که «پسران باهری» با اندیشه ساختمان‌سازی به جان آن افتاده‌اند، دیگر امن نخواهد بود، آخر اینها آبا و اجداد برایشان مهم نیست، فقط می‌خواهند بفروشند و بروند و ناامنی و بی‌خانمانی را بر جای بگذارند. خانواده باهری همان خانواده‌ای است که به قول *مارکس*، بورژوازی پرده احساسات را از روی آنها کنار زده و روابط خانوادگی‌شان را به روابط پولی صرف بدل کرده است (زیمل، ۱۳۷۷: ۳۳۰).

شهر امروز چنان در مجموعه‌ای از روابط آشفته و درهم برهم و نامفهوم اجتماعی ـ فرهنگی گرفتار می‌آید که نه خود و نه شهروند را از آن خلاصی نیست، سلطان نیز خود را در رویارویی با این چهرهٔ جدید و نقابی که پس آن را گرفته است، ناآشنا بازمی‌یابد؛ ناآشنا با شهری که به‌شدت در حال طراحی‌شدن است و انعطاف‌ناپذیر به نظر می‌رسد. او از این تحول جا مانده است.

اما این شهر حسرت‌زده که *عباس* را در هیاهوی خود گم می‌کند کماکان در آستانه تغییر است؛ تغییری که در «زیر پوست شهر» با تصویر انتخابات نوید داده می‌شود؛ شهری که در حال تجربهٔ انتخابی دیگر است حتی اگر به امیدهای پیشینش دست نیافته باشد باز هم دوست دارد شانس خود را امتحان کند. مادری که خانه و خانواده‌اش را از دست داده، باز هم به پای صندوق‌های رأی می‌رود، گلایه می‌کند اما باز دست از انتخاب نمی‌کشد. او در نقطه مقابل سلطان جای دارد، چراکه سعی دارد با این تغییر کنار بیاید و هویتی جدید دست‌وپا کند، خانهٔ کلنگی ویران‌شده نمادی از نفس اوست که در حال ویرانی و بازسازی است و چه چیزی بهتر از این می‌تواند فرایند مدرن‌شدن یا سیالیّت و پویایی ادغام گذشته و حال را به تصویر درآورد.

اما نگاه سلطان نگاهی متفاوت است، او یک انقلابی است که دیگر امیدش را به اصلاح

Archive of SID
www.SID.ir

از دســت داده اســت. همان‌طور که از قول برمن در مورد نظر مارکس گفته شد، جامعه مدرن همواره مملو از تناقض‌هایی درونی است و بدین ترتیب همواره در حال شدن و تغییر است. در برداشت زیمل نیز مدرنیته نوعی فرایند خطی، قاطع و مشخص نیست بلکه کاملاً برعکس، کنش متقابل میان ابعاد متناقضی است که تناقضشان رفع‌شدنی نیست (فریزبی، ۱۳۸٦: ۳۱) و سلطان نیز که می‌داند با این تناقض رفع‌نشدنی کنار نمی‌آید، برمی‌آشوبد و این برآشفتگی مرگ او را به ارمغان می‌آورد.

مرگ سلطان، هشدار حضور متداوم این تناقض‌ها و یادآور این است از میان رفتنی نیستند و بخشــی از زندگی جدید خواهند شــد؛ تناقضی که ســلطان تاب آن را نخواهد داشت... اما جامعه راه خود را به ســوی مدرنیزاســیون ادامه می‌دهد و بنابراین تضادها را نیز در دل خود حفظ خواهد کرد.

دهۀ هشتاد؛ شهر سقوط

مدرنیتۀ نابالغ و کج‌وکوله با همه شکست‌ها و کامیابی‌هایش با شهر تهران آمیخته شد. در آغاز هشتادمین دهه از سده چهاردهم شمسی چه بزرگراه‌هایی که از میان خانه‌های پدری عبور کرده بودند و چه پل‌هایی که آشتی مبدأ و مقصد را در کوتاه‌ترین زمان، ممکن می‌کردند.

همه اینها این امکان را برای قهرمان شــهری سینمای ایران به وجود آورد که پا به خیابان‌ها بگذارد، در دل جمعیت گم شــود، در پارک‌ها و پیاده‌روها پرسه زند، ساعت‌ها در مراکز خرید بچرخد و همراه با سیل جمعیت در خیابان‌ها و مکان‌های عمومی از این سو به آن سو کشیده شود. برای او که مکانِ نمادین کوچک، کم‌رنگ و بی‌اهمیتی را در شهر اشغال کرده، بدیهی است امکان تبدیل به ذره‌های نامحسوس اجتماعی و گرفتار آمدن در فردیّت ناگزیر آن نیز بیشتر باشد؛ از همین رو می‌توان حضور فردیّت بی‌حد و حصری را که میراث اواخر دهه چهل بود و طی گذشت چهار دهه به بلوغ رسیده بود، مهم‌ترین خاصیت شهر در دهه هشتاد دانست؛ فردیّتی که هرچند پیش از آن نیز تجربه شده بود اما در این دهه به نوعی دگردیسی رسیده بود.

زیمل دلیل این دگردیســی را این‌گونه ارزیابی می‌کند: «آنچه مردم را از یکدیگر بیگانه، و آنها را وادار می‌سازد فقط به خود متکی باشند، جدایی و انزوای از دیگران نیست، بلکه گمنامی دیگران و بی‌اعتنایی به فردیّت آنهاست، یعنی داشتن رابطه‌ای با مردم بدون توجه به اینکه در هر مورد چه کسانی هستند. مدرنیته میان فعالیت اقتصادی عینی شخص و سلیقه فردی او خط

Archive of SID
www.SID.ir

روشـــنی کشیده اســـت، یعنی خود واقعی او که کاملاً از روابط خارجی کنار می‌کشد و به این شیوه بیش از همیشه متوجه درون می‌شود» (زیمل، ۱۳۷۷: ۳۲۹).

به بیان زیملی می‌توان دهه هشتاد را اوج تقابل هستی فرد و ساختار عینی کلان‌شهر دانست. در این دهه است که فرد با اتخاذ تاکتیک خویشتن‌داری، کنترل نفس و حفظ فاصله با دیگران و اکثر محرک‌های بیرونی، سعی می‌کند در برابر تهدید فروپاشی نفس مقاومت کند. او در برابر انبوه محرک‌های بی‌شـــمار و فوران روابط متغیر و ســـیال پیرامون خویش مجبور است سپری دفاعی اختیار کند (فریزبی، ۱۳۸٦: ۲۲٤) و این ســـپر برای قهرمان این دهه چیزی نیســـت جز فرو رفتن در لاک فردیّت.

آنجا که *آیدای* «نفس عمیق» (پرویز شهبازی، ۱۳۸۱) می‌گوید: «من قوی هستم، هر صبح قبل از اینکه خورشـــید بیرون بیاید و با نورش داد بزند من قوی هستم، از جایم بلند می‌شوم، اشـــک‌های دیشـــبم را پاک می‌کنم، تمام کســـانی را که دوســـت دارم برای صرف صبحانه به آشـــپزخانه می‌برم، در را رویشـــان قفل می‌کنم و همه می‌فهمند که گول خورده‌اند، آنجا حمام است، حمام آب سرد. سرم را می‌تراشم، داد می‌زنم من قوی هستم، خورشید می‌ترسد و دیگر بیرون نمی‌آید...» نشان از همین تلاش برای فرو رفتن در لاک فردیّت دارد.

«نفس عمیق» داســـتان چند روز آخر زندگی ســـه جوان است که در شهر سپری می‌شود. جوانانی عصیان‌زده، خسته و بی‌تفاوت به کاروان در گذار شهری که نه‌تنها حاضر به پذیرش هیچ قاعده‌ای از این شـــهر نیســـتند که تمامی قواعـــد آن را زیر پا گذاشـــته و کینه‌جویانه در جست‌وجوی تلافی‌اند و گویی شـــهر عرصه کین‌خواهی آنهاست. گوشی موبایل غریبه‌ها را می‌دزدند چون دزدی دیگر، گوشی آنها را ربوده است. شیشه باجهٔ تلفن را شکسته و آن را مال مردم‌خور می‌دانند چون سکه آنها را خورده است...

شـــاید اینها تمامی استراتژی آنها باشد برای دفاع در برابر فرهنگ عینی که مدرنیته در این شهر برایشـــان به ارمغان آورده است. طبیعتاً در شهری چنین، استراتژی هرکس برای دفاع در برابر فرهنگ عینی بســـته به شرایط، کاملاً متفاوت است. چنانکه زیمل می‌گوید: «عمیق‌ترین مســـائل زندگی مدرن از این دعوی فرد ناشـــی می‌شـــود که او بتواند در مواجهه با نیروهای اجتماعی مقاومت‌ناپذیر و نفس‌گیر، خودآیینی و فردیّت هستی یا وجودش را حفظ کند... فرد باید مقاومت کند تا با یک مکانیسم اجتماعی ـ تکنولوژیکی همچون کلان‌شهر هم‌سطح نشود و از پا نیفتد» (فریزبی، ۱۳۸٦: ۲٤٤).

Archive of SID
www.SID.ir

چنانکه اگر اســتراتژی *منصور* و *کامران* در مواجهه با ایــن نیرو نوعی هرج‌ومرج‌طلبی و بی‌تفاوتی عمیق است که با سیگار کشیدن در اتوبوس به‌عنوان یک مکان عمومی یا شکستن آیینه بغل ماشــین‌های پارک‌شده در خیابان بروز داده می‌شــود، استراتژی آیدا راهپیمایی‌های طولانی‌مدت است بی‌توجه به صدای ناخوشایند شهر و متمرکز بر صدای خوش موسیقی که در گوش خود فرو کرده است.

اینها که در پی گمنامی و گمشــدن در تکاپو و شلوغی‌های شهرند هرچند می‌دانند اسم و رسمشــان برای کســی اهمیت ندارد و حتی کسی از مرگ آنها ناراحتی به دل راه نمی‌دهد اما می‌خواهند از این گمنامی برای اعتراض و نابودی هرآنچه به قول مارکس ســخت و اســتوار است، بهره ببرند. برای آنها ترک تحصیل، فرار از خانه، دزدی، سیگار کشیدن در مکان عمومی، اتلاف وقت، روی ماشــین خط کشــیدن، قطع برق خانه‌هایی که مردم در آن در حال تماشای تلویزیون هستند و... نه‌تنها عیب محسوب نمی‌شود که لذت‌بخش است. لذتی که بیش از هر چیز رنگ و بوی انتقام دارد.

این شهرِ بی‌تفاوت با این آدم‌های بی‌خانه و کاشانه‌ای که دیگر حتی نیروی چندانی برای ابــراز وجود خود ندارند، شــرایطی را فراهم می‌کند که ممکن اســت واکنش‌هایی را در آنها برانگیزد و تحریک کند که در قالب عجیب و غریب‌ترین اشــکال رفتاری بروز خواهد کرد؛ عجیب‌ترین رفتارهایی که تصمیم به خودکشــی اوج تراژیک آن به‌شمار می‌رود؛ ازاین‌روست که در دهه هشــتاد بحرانی‌ترین تصویر شهر ارائه می‌شود؛ دهه‌ای که نه‌تنها هیچ راه‌حلی برای گمشدگان در شهر ارائه نداده بلکه آنها را گمگشته‌تر می‌کند. در این سال‌ها هیچ کس به دنبال چیزی نمی‌گردد و حتی هویت گمشده خود را نیز سراغ نمی‌گیرد. کسی حتی شهرگریزی را برنمی‌گزیند که تنهایی و بی‌انگیزگی غریبی بر قهرمانان شهری این سال‌ها حاکم شده است.

همان‌طور که حتی استاد دانشگاه «شب‌های روشن» (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱) دلیل پرسه‌زنی‌های شــبانهٔ خود را غربتش با این شهر و این مجســمه‌ها می‌داند. شهر از دید استاد که در اتومبیل نشســته، دودگرفته، شلوغ و پُرسروصداست. او که ناشناسی این شهر و مردمانش را تنها دلیل حضورش در آن معرفی می‌کند، در توصیف رابطهٔ خود با شــهر می‌گوید: «من از مردم همین شهرم، همه آدم‌های این شهر را هم دوست دارم چون تقریباً هیچ کدام‌شان را نمی‌شناسم». او حتی برای پرسه‌زنی‌هایش نیز شب‌ها را برگزیده است، از این‌روست که خود را آدم خیالبافی می‌داند که مناسباتش را با شهر گم کرده است. این تضاد میان دوست داشتن و نشناختن و نیز

Archive of SID
www.SID.ir

خیالبافی شبانه در برابر زندگی رسمی و منظم روزانه در واقع نمایندهٔ تضادی است که به قول زیمل میان فرهنگ عینی و فرهنگی ذهنی در کلان‌شهر وجود دارد.

زیمل معتقد است در کلان‌شهر، نفس[1] به دو شکل وجود دارد: یک نفس بیانی[2] و دیگری نفس دفاعی[3]. در دیدگاه او کلیّت زندگی کلان‌شهری، نخست از جنبه دفاعی نگریسته می‌شود و سپس از جنبه نفس بیانی (گنجی، ۱۳۸٦: ۸۱). کلیّت زندگی کلان‌شهری، نخست از جنبه نفس دفاعی و سپس از جنبه نفس بیانی. البته هیچ‌یک از این دو بر یکدیگر برتری ندارند، این دو مسئله بر یکدیگر گره خورده‌اند و پاسخ‌های مختلف اما درهم‌تنیده‌ای به افراد حاضر در کلان‌شهر ارائه می‌دهند. دیالکتیک میان این دو جنبه منعکس‌کنندهٔ تنش بارز میان فرهنگ عینی و فرهنگ ذهنی و درونی شدن این تنش درونی فرد است. فرهنگ عینی روز به روز فربه‌تر و عظیم‌تر می‌شود و به شکاف میان خود و فرهنگ ذهنی دامن می‌زند. در واقع ذهنی‌شدن زندگی آدمیان محصول غول‌آسا و پیچیده‌تر شدن فرهنگ عینی است؛ ازاین‌رو با توجه به جنبه نخست نفس در کلان‌شهر، افراد با تسلط جستن به سازوکارهای دفاعی گوناگون که غالباً اشکالی ذهنی می‌یابد، می‌کوشند در برابر حجم انبوه محرک‌ها و ساختار شبکه‌ای کلان‌شهرها مقاومت کنند. اما نکته اینجاست که این جنبه از زندگی فرد به شکلی معماوار با همان جنبهٔ بیانی نفس گره خورده است، ازاین‌رو گرچه فرد می‌کوشد با اتخاذ انواع راهکارهای ذهنی و عینی، فردیّت و هستی خود را در آشوب متحرک شهر حفظ کند، ولی ناگزیر برای ایجاد تمایز و ابراز وجود خویش به محتوای همان فرهنگ عینی و کلان‌شهر توسل می‌جوید و آنها را بیان می‌کند، یعنی فرد از طریق تصدیق و بیان بخشی از محتوای کلان‌شهر می‌کوشد برای خود نوعی آزادی عمل مهیا سازد و زندگی‌اش را بنا به سرشت درونی خود تعیین کند (گنجی، ۱۳۸٦: ۸۱) و این دقیقاً همان کاری است که استاد «شب‌های روشن» قصد انجامش را دارد.

شهر در دهه هشتاد بنا به استعاره مارشال برمن «آشوبی متحرک» است؛ آشوبی که منشأ آن نه خود آدمیان در حال حرکت بلکه تعامل میان آنان و تمامیت حرکات آنان در فضایی مشترک است و همین امر می‌تواند شهر را به نمادی کامل برای تناقضات درونی سرمایه‌داری بدل کند، یعنی همان «عقلانیت موجود در هر واحد منفرد کاپیتالیستی که به عقل‌ستیزی آشوب‌زده در آن نظام اجتماعی پیچیده‌ای منجر می‌شود که عامل گرد هم آوردن این واحدهاست (برمن، ۱۳۸۳: ۱۹۳). چنین آشوبی به‌درستی در «بوتیک» (حمید نعمت‌الله، ۱۳۸۲) نمایان است.

1. Self
2. Expressive
3. Defensive

Archive of SID
www.SID.ir

آشـــوبی که در «بوتیک» به تصویر می‌آید، آشـــوبی چندلایه است. آشوب جوانانِ از خانه گریزان، آشـــوب آدم‌های تنهایی که همگی نه از ســـر رفاقت که از ســـر ناچاری گرد یکدیگر جمع شده‌اند؛ آدم‌هایی که شهرشان نه برای پزشک‌اش جایگاهی دارد و نه برای مهندس‌اش. پزشـــک‌اش جوجه‌فروشی می‌کند و مهندس‌اش دچار اختلال روانی شدید است. آن کس که برای خود کار و باری دارد نیز ناچار به ورطه تاریکی و سقوط می‌افتد.

او نشـــان می‌دهد که زیستن در کلان‌شهرها پاره‌ای عادات را بر شهروندان تحمیل می‌کند؛ تحمیلی که می‌توان آن را نوعی جبر فرهنگ عینی دانست و از سویی دیگر، امکان رشد، حرکت، تفکیک و پیچیدگی زندگی فردی و جمعی را مهیا می‌سازد (برمن، ۱۳۸۳: ۱۹۳–۲۰۰).

در نمای پایانی «نفس عمیق» دو قهرمان داســـتان را می‌بینیم که در نهایتِ یک سرخوشـــی بیهوده، دست به خودکشی خودخواسته می‌زنند، شاید از آن دست خودکشی که *بنیامین* (۱۳۷۷) آن را حاصل تناقضی می‌داند که نوگرایی با روح آفریننده آدمی دارد و بیرون از توان و تحمل اوست. او خود این چنین می‌گوید:

«نوگرایی را باید نشـــانه خودکشی دانست، نشـــانی بر کنشی قهرمانی. خودکشی، دستامد نوگرایی در قلمرو احساس است» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۳۰) و این خودکشی که به تعبیری از «قیصر» تا «سلطان» و امیرعلی «اعتراض» و حتی مشرقی‌های جیرانی و... همراه قهرمان شهری سینمای ایران است، ناشی از همان استحاله یا دگرگونی تجربه است که از دیدگاه زیمل برای مدرنیته امری برســـازنده محسوب می‌شـــود؛ یعنی دگرگونی تجربه تاریخی به تجربه درونی و زیسته؛ فرایندی که انحلال تجربه‌اش می‌داند و به تکه پاره شدن آن می‌انجامد (فریز بی، ۱۳۸٦: ۳۰).

نتیجه‌گیری

در این مقاله شـــهر را به‌عنوان بســـتری برای درک تجربه مدرنیته و تناقض‌های آن در ایران و سینما را به واسطه قابلیت‌های ذاتی‌اش در تصویر واقعیت‌های میانجی این شناخت برگزیده و انقلاب ایران به‌عنوان مقطعی تأثیرگذار در تاریخ سیاسی این کشور که همه ارکان اجتماعی و هنری آن را تحت تأثیر خود قرار داده است، به‌عنوان مقطع تحلیلی مورد نظر برای بررسی این موضوع مد نظر قرار دادیم.

ازآنجاکـــه هر متنی در تار و پود تحولات سیاســـی، اجتماعـــی و حتی فکری و ادبی زمان خویش شـــکل می‌گیرد، باور ما این بود که ســـینما می‌تواند به نسبت سایر هنرها میانجی قابل

Archive of SID
www.SID.ir

قبول‌تری در درک مدرنیته شـــهری به‌شمار رود؛ موضوعی که تاکنون در مطالعات سینمایی و حتی شهری در ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

تصویر شهر در سینمای ایران در دوره‌های متفاوت، تصاویری با زوایا، تناقض‌ها و معضلات در هم گره‌خورده اســـت که به‌سختی می‌توان با اختصاص دوره‌های مجزا، به دسته‌بندی‌های مشخصی از مفاهیم و تناقض‌های به تصویر درآمده در هر دوران پرداخت.

ادعای ما در این نوشتار این بود که تهران، مدرنیته در ایران را نمایندگی می‌کند و شاید به همین دلیل باشد که همه بضاعت محدود سینمای ایران به دور از استودیوهای مجلل و جلوه‌های ویژه کامپیوتری تنها در نسبت‌اش با همین شهر معنا می‌شود. ازاین‌رو تلاش کردیم تا با روایت چگونگی تصویر شهر در سینمای ایران در واقع به روایتی از تجربه مدرنیته در ایران دست یابیم.

نکته اینجاســـت که ســـینما با زایش یک اثر درباره شهر، آن را از حد یک مکان و موقعیت انتزاعی بیرون آورده و بیانگر و تصریح‌کنندهٔ منظر اجتماعی است. مدرنیته برای سینمای ایران بســـتر ناخرسندی‌ها و تعارض‌هایی است که در دایرهٔ تکرارشونده‌ای از تناقض‌های موقعیتی، بحرانی و بحرانی‌تر می‌شود و شهر را به ورطه سقوط می‌کشاند.

متأســـفانه سینمای ایران هیچ‌گاه از سیستمی فراگیر و نظام‌مند برخوردار نبوده که بتوان از خلال بررســـی آثار به صورت‌بندی شهر و معضلات مدرنیته در بستر آن پرداخت. سهم شهر در سینمای ایران ـ شاید مثل هر مفهوم دیگری ـ اشاراتی جسته و گریخته و گزاره‌هایی منفرد اســـت که هریک از آنها تنها بخشـــی از تناقض‌های مدرنیته در ایران را به نمایش می‌گذارند. در واقع فقدان سیســـتمی منســـجم در این عرصه موجب شده تک‌فیلم‌هایی به شکلی گذرا و نه مســـتمر، بی‌آنکه ضرورتی در ادامه مسیر دیده باشند، هریک پرتوی بر تناقض‌های مدرنیته انداخته و از آن گذر کرده باشند. نتیجهٔ این تلاش‌های گسسته نیز تفاسیری هستند حکایت‌گر آن آیینه شکسته‌ای که در اندیشه مولانا حقیقت تکه‌تکه شده را موجب شده است. اما آنچه از خلال این فیلم‌ها می‌توان خوانش کرد معضلاتی است که خاص مدرنیته جهان سومی یا به قول برمن مدرنیته توســـعه‌نیافتگی، است و از بعدی دیگر برآمده از دل شرایط سیاسی ـ اجتماعی جامعه بعد از انقلاب ایران است. ادامهٔ روند نوسازی بعد از جنگ منجر به تداوم مسائلی شده که پیش از انقلاب نیز سینما از آن پرده برداشته بود. تناقض‌های ناشی از بیگانگی و بی‌معنایی زندگی مدرن البته مسئله عام مدرنیته شناخته شده اما در ایران با شرایط فرهنگی خاص خود گره خورده اســـت. در دهه شصت، اجاره‌نشین‌ها به‌خوبی مسائل جدید برآمده از پایان جنگ

Archive of SID
www.SID.ir

و آغاز مجدد نوسازی را نشان می‌دهد. مهاجرت روزافزون به شهرها و مشکل بیکاری و مسکن، سلطه ارزش‌های کمّی و پولی بر ارزش‌های معنوی دوران جنگ و بی‌اعتمادی و افول ارزش‌های عصر طلایی جنگ، از نمونه‌هایی است که این فیلم به بازنمایی آن پرداخته است.

در دهه هفتاد، تهران به‌کلی از پوستهٔ کهنهٔ خود به در آمده بود و برنامه‌های مدرنیزاسیون از آن شهری متفاوت ساخته بود. ساختمان‌ها و برج‌های عظیم، جای خانه‌های قدیمی را گرفته بودند و بزرگراه‌های بی‌شماری از دل محله‌های سنتی عبور کرده‌اند. فیلم سلطان بازنمایی چنین واقعیتی را برعهده گرفته و به مسائل ناشی از چنین برنامه‌هایی می‌پردازد. ساختمان‌سازی‌های انبوه، نماد نوسازی در چنین فیلمی است. می‌دانیم که هر ساختنی در ایران از دل ویران کردن بناهای گذشته ممکن شده است. چنین ویران‌کردنی با از دست رفتن معصومیت‌هایی که از گذشته به ارث رسیده، همراه بوده است. چنانچه سینما بازنمایی کرده، محصول برنامه‌های نوسازی در دهه هشتاد، بحران فرهنگی و معنوی بوده که «نفس عمیق» به‌خوبی از عهده آن برآمده است. بی‌معنایی زندگی برای نسل جدید همراه با بیماری‌های اجتماعی چون خودکشی، وندالیسم و اعتیاد، بخشی از پیامدهای نوسازی بوده است. تهران دهه هشتاد شهر آشفته‌ای است که برنامه‌ریزان سیاسی و فرهنگی سراسیمه به وضع قواعد قوانینی برای سامان دادن اخلاقی آن برآمده‌اند. تنها یک نمونه برای سامان‌بخشی اخلاقی شهر را می‌توان در طرح امنیت اجتماعی دید. طرح امنیت اجتماعی بر آشفتگی‌های تأکید دارد که «نفس عمیق» به حادترین شکل، آن را به تصویر کشیده است.

آنچه در اینجا تأکید می‌کنم این است که به‌هیچ‌وجه معتقد نیستم نوسازی و مدرنیته ایرانی صرفاً ویرانی و تخریب به همراه داشته است. همین‌طور نمی‌خواهیم به تفسیر تقلیل‌گرایانه‌ای دست یازیم که سینما را در کار نشان دادن سیاهی‌های جامعه جدید ایران قرار می‌دهد بلکه این نوشتار صرفا تأکیدی است صرف بر وجهی از پیامدهای مدرن‌سازی در ایران. به یقین سینما به همان اندازه نیز بر جنبه‌های رهایی‌بخشی چون مسائل زنان و جوانان تأکید داشته و می‌توان چنین موضوعاتی را نیز در فیلم‌ها جست‌وجو کرد؛ اما در نگاهی انتقادی می‌توان نشان داد سینما به نمایش پارگی‌ها و گسست‌های ناشی از نوسازی بیش از انسجام آن علاقه‌مند بوده است.

در مقایسه با طرح برمن دربارهٔ مدرنیسم و ویژگی‌های آن که از آرای مارکس برگرفته است، تفسیر انتقادی فیلم‌ها نکات چندی را نشان داد. اول اینکه تضاد و تناقضی که در اندیشه برمن از ویژگی‌های یک جامعه مدرن و ذاتی آن است، در فیلم‌های شهری ایرانی به شکلی

Archive of SID
www.SID.ir

یک‌طرفه و با تأکید بر سویهٔ منفی مدرنیسم به نمایش گذاشته شده است؛ به عبارت دیگر ما در «اجاره‌نشین‌ها» با حاشیه‌نشینی، و نه پیشرفت‌های ساخت‌وساز، در «سلطان» با از دست رفتن رؤیاها و نه با تصویر توسعه‌یافته‌تری از شهر، در «زیر پوست شهر» با معضلات اخلاقی فقر و نیز تردید نسبت به توسعه سیاسی و نه نمایش رشد اقتصادی و خوش‌بینی سیاسی که شاید در آن زمان جایگاهی داشت، مواجه هستیم. همین‌طور در «شب‌های روشن»، «نفس عمیق» و «بوتیک» با سویه‌های منفی فردگرایی شامل گم‌گشتگی و سرگردانی و سقوط بیشتر مواجه‌ایم تا با مظاهر مثبت زندگی مدرن.

همان‌طور که برمن در تفسیر انتقادی «فاوست گوته» و با تکیه بر مرحله سوم یعنی فاوست توسعه‌گر خاطرنشان می‌سازد، این داستان دو بُعد دارد. بُعد نخست، فروش روح فاوست به شیطان است که طبیعتاً سویه‌ای منفی است، اما بُعد دوم، تلاش وی برای بهره‌برداری از نیرویی است که به واسطه فروش روحش برای توسعه جامعه و بهبود زندگی مردمان به دست آورده که سویه مثبت مدرنیسم را به نمایش می‌گذارد. اما در سینمای ایران تنها به بُعد نخست پرداخته شده است؛ روحی که فروخته شده و حاصل این فروش چیزی جز فساد و تباهی نیست. سینمای ایران گویی با تمامی قوای خود سعی در دفاع از سنت در برابر مدرنیته دارد. به تمامی مظاهر سنتی با حسرتی نوستالوژیک نگاه می‌کند؛ حسرتی که در این جملهٔ سلطان نهفته که می‌گوید: خونه‌ها خراب می‌شن، جاش بهتر ساخته می‌شه، اما با پول بیشتر، کِی پول بیشتر پیش ما بوده؟»

با وجود این، برخی از ویژگی‌های طرح‌شده توسط برمن، به‌عنوان ویژگی‌های مدرنیسم در سینمای شهری ایران قابل مشاهده است که مهم‌ترین آنها دگردیسی ارزش‌هاست که با بحث فرهنگ پولی زیمل نیز مشابهت دارد. برخی ویژگی‌ها اصولاً طرح نشده، مانند از بین رفتن هاله تقدس که به دلیل تکیهٔ این فیلم‌ها بر آدم‌های معمولی جامعه جایی برای این ویژگی باقی نمانده است. اما ویژگی مهمی که در سینمای شهری ایران به تصویر کشیده شده و مدرنیسم ایرانی را از انواع دیگر مدرنیسم متمایز می‌کند، دوگانگی فرهنگی در حوزهٔ ارزش‌هاست. آدم‌های این فیلم‌ها سرنوشتی تراژیک دارند. آنها می‌خواهند آدم‌های خوبی باشند، اما خودشان هم مطمئن نیستند که چه چیزی خوب است. آنها بدی می‌کنند بدون اینکه قصد آن را داشته باشند. آنها در موقعیتی قرار گرفته‌اند که توان تشخیص خوب و بد را از دست داده‌اند. این جامعه از دوگانگی میان ظاهر و باطن رنج می‌برد. به همین دلیل هم مدرنیسم آن بیشتر چیزی ظاهری است تا واقعی و دلیل نگاه بدبینانهٔ سینما به آن نیز، همین است.

Archive of SID
www.SID.ir

منابع

احمدی، ب. (۱۳۷۳) *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: نشر مرکز.

امید، ج. (۱۳۸۱) *تاریخ سینمای ایران*، جلد دوم، از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹، تهران: انتشارات روزنه.

ـــــــ (۱۳۸۱) *تاریخ سینمای ایران*، دوره اول، از ۱۲۵۷ تا ۱۳۵۷، تهران: انتشارات روزنه.

برزین، س. (۱۳۷۳) «ساختار سیاسی، طبقاتی و جمعیتی در ایران»، *اطلاعات سیاسی*، شماره ۸۲-۸۱.

برمن، م. (۱۳۸۳) *تجربه مدرنیته*، مترجم: مراد فرهادپور، تهران: انتشارات طرح نو.

بس، د. (۱۳۷۹) «آشناها و بیگانه‌ها: مؤلفه‌های شهری فیلم‌های دم جدید»، از کتاب *سینما و معماری*، نوشته: فرانسوا پتز، مورین تامپسون، مترجم شهرام جعفری‌نژاد، تهران: انتشارات سروش.

بودن، ر.؛ فرانسوا بوریکو (۱۳۸۵) *فرهنگ جامعه‌شناسی انتقادی*، مترجم: عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

تاج‌بخش، گ. (۱۳۸٤) *مدرنیته و کلان‌شهر در اندیشه آلمانی*، پایان‌نامه دکترا، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا.

جابری مقدم، م. (۱۳۸٤): *شهر و مدرنیته*، انتشارات فرهنگستان هنر.

زیمل، گ. (۱۳۷۷) «کلان‌شهر و حیات ذهنی»، مترجم: یوسف اباذری، *نامه علوم اجتماعی*، دوره جدید، جلد دوم، شماره ۳.

صدر، ح. (۱۳۸۰) *تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نشر نی.

طوسی، ج. (۱۳۷۹) «موج، مرجان، خارا» از کتاب *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

فریز بی، د. (۱۳۸۵) *گئورگ زیمل*، مترجم: جواد گنجی، تهران: انتشارات گام نو.

کرایب، ی. (۱۳۸۱) *نظریه اجتماعی مدرن؛ از پارسونز تا هابرماس*، مترجم: عباس مخبر، تهران: نشر آگه.

کاظمی، ع.؛ محمودی، ب. (۱۳۸۸) «پروبلماتیک مدرنیته شهری در سینمای ایران»، *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، سال چهارم، شماره ۱۲، پاییز ۱۳۸۷.

کروت، پاتریشیا (۱۳۸۱) «رنگ نیویورک، فضا و مکان در فیلم‌های اسکورسیزی» از کتاب *سینما و معماری*، نوشته: فرانسوا پتز، مورین تامپسون، مترجم: شهرام جعفری‌نژاد، تهران: انتشارات سروش.

گنجی، ج. (۱۳۸۵) «کلان‌شهر در ادبیات زیمل»، *فصلنامه سینما و ادبیات*، شماره چهاردهم، سال چهارم.

لاجوردی، ه. (۱۳۸۲) *بازنمایی زندگی روزمره در سینما*؛ پایان‌نامهٔ دکترا: دانشگاه تهران، دانشکده علوم اجتماعی.

مارکس، ک. (۱۳۸٤) *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸٤٤*، مترجم: حسن مرتضوی، تهران: آگه.

هیوارد، س. (۱۳۸۱) *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، مترجم: فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.

Archive of SID

www.SID.ir

واتــر زویر، م. (۱۳۸۰) «کنکاشــی در معنا و مفهوم مدرنیته»، مترجــم: منصور اصفاری، *فصلنامه برگ فرهنگ*، دانشگاه تهران، سال سوم، شماره یک.
Frisby, D. (1992) "Simmel and since", *Essay on Georg Simmels Social Theory*, New York: Rutledge.
Frisby, D. & Featherstone, M. (1997) *Simmel on Culture*, London: sage.

Archive of SID
www.SID.ir