# پروبلماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی

عباس کاظمی[*] بهارک محمودی[**]

تاریخ دریافت: ۸۷/۸/۵، تاریخ پذیرش:۸۸/۳/۳)

**چکیده**

تهران به‌عنوان نماد مدرنیته شهری در بسیاری از فیلمهای سینمایی مورد توجه قرار گرفته است. بازنمایی تهران در فیلمها درواقع تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی نیز هست. ازاین‌رو، این امکان وجود خواهد داشت که به‌مدد بازنمایی شهر تهران، تأملی انتقادی از مدرنیته ایرانی ارائه دهیم. در این مقاله، سینمای داستانی قبل از انقلاب اسلامی بررسی شده است. هدف نویسندگان این مقاله به‌تبعیت از نظریه‌پردازانی چون زیمل و بهره‌جستن از رویکرد انتقادی والتر بنیامین آن است که تخیل و بینش غالب در فرهنگ ایرانی را به‌مدد بازنمایی شهر در رسانه سینما کشف کنند. برانگیختن تضاد روستا و شهر، ارائه تصاویری دوگانه از امر مدرن، بازنمایی سیاسی شهر، به‌هم‌ریختگی نظم کیهانی سنتی در شهر مدرن، شکل‌گیری عقلانیتی نامنسجم در زندگی روزمره شهری و انواع گسستها و شکافهای اجتماعی اقتصادی موجود در زندگی از جمله مسائلی است که سینمای پیش از انقلاب به بازنمایی آن پرداخته است.

**واژگان کلیدی**: بازنمایی تهران، سینمای قبل از انقلاب ایران، زندگی روزمره، مدرنیته شهری، فردیت.

[*] عباس کاظمی: استادیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران. akazemi@ut.ac.ir

** بهارک محمودی: کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی رسانه‌ای دانشگاه تهران. baharak.mahmoodi@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

کلیت متناقض و پیچیده زندگی روزمره شهری تاکنون موضوع مطالعه محققان بسیاری بوده‌است. در انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و به‌طورکلی در مطالعات شهری به انحاء مختلف در باب مسائل روزمره شهری بحث شده‌است. علی‌رغم وجود مباحثاتی در زمینه مسائل شهری در ایران، تأمل در باب چنین موضوعاتی هنوز از بداهت و تازگی برخوردار است. خصوصاً تأمل انتقادی در باب تهران به‌مثابه شهر مدرن چندان مورد توجه نبوده‌است. دراین‌میان، بازنمایی این کلیت پیچیده از تناقضات و مسائل به‌مدد سینما نیز می‌تواند یکی از راههای فهم انتقادی مدرنیته روزمره شهری تهران باشد.

در این مقاله، مفروضه اساسی ما این است که سینما می‌تواند میانجی فهم تناقضات جاری در زندگی روزمره ایرانی شود. اما درعین‌حال، مسئله مهم این خواهد بود که دریابیم تا چه اندازه سینمای پیش از انقلاب ایران، از این توان برخوردار است. همین‌طور در باب تصویر معضله‌دار تهران باتوجه به فیلمها تأمل خواهیم کرد. درحالی‌که شهرهای بزرگی چون پاریس، برلین، نیویورک و سن پطرزبورگ منبعی عظیم برای شکل‌گیری تخیل و ظهور آثار بزرگ هنری بوده‌اند، شهر تهران که همواره نماد مدرنیته شهری در ایران بوده است چگونه به‌مثابه امری معضله‌دار بازخوانی شده است؟ امری معضله‌دار که درحقیقت نماد کلیت مدرنیته ایرانی محسوب می‌شود. در مقاله حاضر برحسب دوره‌بندیهای انجام شده در پیش از انقلاب و تحلیل چند فیلم در هر دوره، به صورت‌بندی زندگی ایران پیش از انقلاب پرداخته خواهد شد.[۱]

## بازنمایی، شهر و نظریه اجتماعی

شهر در ادبیات علوم اجتماعی موضوع سخنهای بسیاری بوده‌است. در اینجا به بخشی از نظریه‌ها اشاره می‌شود که به بازنمایی شهر در سینما مدد می‌رساند. دراین‌میان، نظریه انتقادی می‌تواند بسیاری از تأملات جامعه‌شناسان را در باب شهر به‌نمایش گذارد. از خلال تأملات انتقادی، نظریه اجتماعی به معضله‌های امر مدرن در مدرنیته شهری می‌پردازد و ضمن شرح جزئیات و دقایق زندگی شهری از تناقضات جامعه مدرن پرده برمی‌دارد. تصور ما این است که این تناقضات صرفاً مسئله جوامع غربی نیست، بلکه جوامع پیرامونی چون ایران نیز می‌توانند موضوع چنین تأملی قرار گیرند. چنانچه مارشال برمن (۱۳۷۹) درمورد جوامع در حال توسعه شرقی گفته‌است تفاوت می‌تواند تنها در محتوای این تناقضات باشد.

مارکس از پیشکسوتان کشف تناقضاهای برآمده از زندگی مدرن بوده‌است. شهر مدرن در تعبیر مارکس سرشار از تصاویری جادویی است که نماد مدرنیته‌اند. تصاویر جادویی مدرنیته با کالایی‌شدن مشخص می‌شود. فرایندی که به‌واسطه آن مناسبات اجتماعی انسان به اشکال موهوم مناسبات بین اشیاء

۱. فیلمها ابتدا از کتاب تاریخ سینمای ایران (جمال امید، ۱۳۶۱ و ۱۳۸۴) انتخاب و سپس با رجوع به اصل فیلمها مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

www.SID.ir

تقلیل می‌یابد (مارکس،۱۳۸۳). در شهر روابط انسانی جای خود را به روابط مبادله‌ای می‌دهد و همه چیز در مقیاس کالای تبادل‌پذیر تنزل می‌یابد. بنابراین یکی از مهم‌ترین تناقضات موجود در مدرنیته شهری تضاد میان امر انسانی و امر کالایی است. این موضوع را مارکس در *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی* (۱۳۸۲) با مفهوم بیگانگی توضیح داد و در *سرمایه* (۱۳۸۳) با مفهوم بت‌وارگی آن را بسط داد. سپس لوکاچ (۱۳۷۸) به‌مدد نظریات مارکس، وبر و زیمل با خلق مفهوم شیءوارگی به‌خوبی از عهده تشریح مسائل جامعه مدرن برآمده است. در شهر شیءواره شده همه چیز به جهان کالایی تقلیل یافته و تبدیل به شیءای شده است که فراتر از اراده بشری اعمال قدرت می‌کند. لوکاچ کالایی‌شدن را مهم‌ترین پدیده مدرنیته می‌دانست که قابلیت توضیح غالب مسائل مدرن را داراست.

پروبلماتیک زندگی شهری که سینما می تواند به بازنمایی آن بپردازد همین خصلت بیگانه‌کننده زندگی شهری است که در فیلمهای نیمه اول قرن بیست هویدا بوده‌است. مصیبتهای زندگی شهری که بنا داریم در این مقاله در باب آن تأمل کنیم در مفهوم جامعه شناختی زیملی آن نیز قابل توضیح است. اثر درخشان زیمل که به بازنمایی جامعه‌شناختی و فلسفی از شهر می‌پردازد مناقشاتی را برانگیخت که تا امروز ادامه دارد. مقاله کلان‌شهر و حیات ذهنی (۱۳۷۲) با یک معضله مهم یعنی تضاد میان ادعای فرد به استقلال و نیروهای فرافردی که با آن مواجه می‌شود آغاز می‌شود. دو پدیده مهم دل‌زدگی (که پاسخی است در برابر سرعت و تعارضات تحریکی اعصاب) و توداری مشخصه انسان شهری و حیات روانی اوست. این‌گونه زیمل به ما نشان می‌دهد که چگونه دنیای بیرونی کلان‌شهر بر حیات ذهنی انسانهای مدرن تأثیر می‌گذارد. در بیان زیمل (۱۳۷۲) «فرهنگ عینی» و آنچه از آن تحت عنوان تراژدی فرهنگ یاد می‌کند می‌تواند تشریح کننده مسائل زندگی شهری باشد. در اینجا زیمل می‌خواهد کلان‌شهر را به عنوان جایگاه مفهومی شکاف بین فرهنگ عینی و فرهنگ ذهنی درک کند که به واسطه اقتصاد پولی و تقسیم کار ایجاد می‌شود. مصیبت آنجاست که فرهنگ عینی همه عرصه‌های زندگی را تصاحب کرده و بر روحیه خلاق فرد مدرن فائق آمده‌است. درعین‌حال، کلان‌شهر و حیات ذهنی زیمل، تبیینی است از تأثیرات و تأثرات امر روزمره مدرن برخودآگاهی افراد؛ بنابراین از نظر زیمل (۱۳۷۲) فرد در برابر نیروهای سهمگین فرهنگ عینی دست به مقاومت می‌زند. مقاومتی که می‌توان آن را در لایه‌های پنهان متن فیلمها بازخوانی کرد. بنابراین کلان‌شهر به عنوان جایگاه تجلی مدرنیته، مکان نمایش همین تراژدی فرهنگی است. تناقضات فرهنگ مدرن (۱۹۹۷) که زیمل در مقاله‌ای دیگر از آن پرده برمی‌دارد در واقع در شهر به وقوع می‌پیوندد. پروژه انتقادی زیمل از شهر و تناقضات امر مدرن به واسطه بنیامین به‌خوبی دنبال شد. هایمور ( ۲۰۰۲) وی را از آن رو ادامه‌دهنده پروژه زیمل دانسته است که در آشکارسازی این تناقضات و شکافها به نحوی روشمندتر کوشش کرده است. یکی از مهم‌ترین تکنیکهایی که بنیامین از آن بهره برد تکنیک ایماژ دیالکتیکی بوده‌است. ما با اشاره به چنین تکنیکی خیال داریم تا نشان دهیم که سینما با مونتاژ عناصر ناهمگن در زندگی شهری می‌تواند از تناقضات زندگی روزمره شهری پرده بردارد.

Archive of SID

www.SID.ir

عمل مونتاژ به نظر بنیامین (۲۰۰۳) از طریق کنار هم گذاری عناصر ناهمگن، پراکنده و نامربوط موجب آشنازدایی از امر روزمره می‌شود. مونتاژ با جابه‌جایی بسترهای اولیه موارد، سبب می‌شود که امر آشنا به امری عجیب و ناآشنا بدل شود (هایمور، ۲۰۰۲: ۴۶). سینما به کمک مونتاژ و ایماژ دیالکتیکی می‌تواند شهر را برای ما موضوع تأمل انتقادی سازد. هنگامی‌که تصاویر متفاوت و گاه متناقض در کنار یکدیگر جای می‌گیرند به خوانشی امکان می‌دهند که نتیجه آن برملاکردن تناقضات زندگی روزمره است.

مسئله این نیست که فیلمها به طور مصنوعی مونتاژی از چیزهای ناهمساز گردند؛ بلکه فیلمها به مثابه متن اساساً همواره از چنین ترکیبی پدید می‌آیند و این قابلیت را دارند که تناقضات متن را به تعبیر دریدایی‌اش در خود نگاه دارند. سینما می‌تواند عرصه نمایش چنین تناقضاتی باشد. هر متنی اساساً مونتاژی از عناصر مختلف همساز و ناهمساز است. می‌توان از طریق خوانش انتقادی فیلم، تفاوتهای اجتماعی را شکل‌بندی کرد. می‌توان تناقضات را درون امر روزمره دید و عرصه‌هایی از زندگی روزمره را که در چارچوبی کلی با یکدیگر جوش نخورده‌اند برملا ساخت. روایت یکدست فیلم که شوق تماشاگر را برای تماشا برمی‌انگیزاند در همان حال این قابلیت را دارد که از گسستها، شکافها و تناقضات موجود در زندگی مدرن سخن بگوید. این روایت یکدست به مدد نحیف‌کردن روایتهای درحاشیه پدید آمده است. روایتهایی که به کمک نظم گفتمانی موجود در مدرنیته اگرچه نحیف شده‌اند، اما کاملاً از بین نرفته و هر از چند گاه می‌توانند بر ذهن مخاطب حمله‌ور شوند و معانی متفاوت را گوشزد کنند.

به این معنا، نوشته‌های بنیامین درباره شهر نشان‌دهنده کشمکشها و تقابلها درون زندگی روزمره است. در این روایت، شهر جهانِ پر زرق و برقی است که نمایان‌گر پدیده‌ای منحط و تهی از هرگونه عنصر معنوی است. این جهان متعارض به کمک تولیدات هنری می‌تواند بازنمایانده شود. بودلر (۱۳۸۱) از طریق آثار هنریش بود که تأملاتی دقیق از زندگی روزمره شهری آفرید. پروژهٔ بودلر نیز درپی آن بوده است « چگونه است که فرایند مدرنیزاسیون شهر، فرایند مدرنیزاسیون روح و جان شهروندان را هم‌زمان تشویق و تحمیل می‌کند» (برمن، ۱۳۷۹). نوشته‌های بودلر پیش از بنیامین از روشی استفاده کردند که وی برای نشان‌دادن تعارضات موجود در متن زندگی شهری استفاده کرده است. بلوارها که نماد مدرنیزاسیون شهری هستند همان جایی‌اند که این تعارضات به نمایش گذاشته می‌شوند. آنچه بیش از همه در کار بودلر مهم است از دست‌رفتن معصومیت و قداست انسان در زندگی مدرن شهری است.

بودلر، بنیامین و زیمل از خلال بازخوانی شهرها بود که توانستند به توصیف تجارب مدرنیته بپردازند. هر سه به توصیف دقایق و لحظه‌های ناب زندگی روزمره در شهر پرداختند. هر سه به مسئله جمعیت شهری توجه کردند؛ جمعیتی که در معابر جدید شهری چون پارکها، شهربازیها و مراکز خرید پرسه می‌زنند. این جهانهای رؤیایی شهر مصرفی همان چیزی بود که مارکس و لوکاچ به مدد مفهوم بیگانگی در باب آن سخن گفتند. حرکات جمعیت، زرق و برقهای شهری، بلوارها و مراکز خرید، جریان دائما متغیر کالاها، تنها و ایماژها از یک سو و رؤیاگونگی فریبنده شهری از سوی دیگر موضوع تأمل متفکران بوده است. حال سؤال این است که این شئ‌وارگی و آن بیگانگی تا چه اندازه مسئله مدرنیته شهری ما بوده

www.SID.ir

است؟ تجربه مدرنیته تهران چگونه در سینمای ایران توصیف می‌شود؟ آیا اساساً سینما که ناخواسته همواره تهران را نماد امر مدرن قرار داده و در تقابل با نماد سنت آن را به نمایش کشیده، بازنمایی خصلت بیگانه‌ساز و شئ‌گون‌کننده زندگی مدرن را برعهده گرفته است؟ ذکر این نکته هم مهم است که نتایج این مقاله کار بازنمایی تک‌تک فیلمهای پیش از انقلاب را چنانچه در روش کمی مطرح می‌شود برعهده ندارد. ادعای ما در این مقاله نه نمایندگی یک کل بلکه بررسی کلیت مسئله شهر و مدرنیته در جامعه ایرانی است که با میانجی‌گری فیلمهای سینمایی فارغ از قصد تعمیم آنها امکان‌پذیر می‌شود.[۱]

در انتخاب فیلمها با بررسی فیلمهای مختلف از دوره‌های گوناگون نمونه‌هایی برگزیده شدند که تصویر پررنگ‌تری از تناقضات مدرنیته شهری ارائه می‌دادند، از این رو ضمن مرور فیلمهای داستانی سینمای پیش از انقلاب، به طور خاص بر دهۀ ۴۰ و ۵۰ تأکید شده است. در دهۀ ۴۰ فیلم «خشت و آیینه» مورد توجه ما بوده و درعین‌حال فیلمهای دیگری چون «قیصر»، «خیابانهای پایین شهر»،«کندو» و «خداحافظ رفیق» مورد بحث ما قرار گرفته‌اند و در دهۀ ۵۰ «صبح روز چهارم» در کانون بحث ما قرار داشته است و فیلمهایی چون «زیر پوست شب» نیز به بحث گذاشته شده‌اند.

## تهران در آثار اولیه سینمای ایران

شهر یک نوشتار و متن اجتماعی قابل خوانش است (لفور۱۳۸۶:۵۱)، به عبارتی مجموعه‌ای متنوع از یک جامعه و میراث نسلهای پیشین که هرکدام صفحه‌ای بدان افزوده‌اند و سینما ابزاری است که امکان خوانش بخشهایی از این نوشتار را فراهم می‌کند، خوانشی که به واسطه تصویر صورت می‌گیرد. در این میان است که می‌توان با خوانش شهر در آثار اولیه سینمای ایران نه تنها به دریافت آن میراث نائل شد بلکه با دریافت شاخص تاریخی آن ایماژها می‌توان به زمان خواناییشان نیز پی‌برد.[۲]

برای شروع بررسی تصویر تهران در فیلم‌های سینمایی، «حاجی‌آقا ـ آکتور سینما» نقطه عزیمتی مناسب به نظر می‌رسد. در این فیلم برای نخستین بار تصاویری از جای‌جای شهر تهران همچون باغ‌ملی در خیابان سپه، کافه‌پارسِ میدان توپخانه و چند میدان و خیابان دیگر به چشم می‌خورد، مکانهایی که در دوران گذار از سنت به مدرنیته در دوران سلطنت رضاشاه بنا شدند وگرایش به نو شدن را تصویر می‌کردند. حاجی‌آقا در خیابانهای تهران می‌دود تا با قلب جوان و تپنده سینما خون تازه‌ای در

۱. نمونه در روش انتقادی اگرچه قابل تعمیم نیست؛ اما از نمایایی لازم برخوردار است، همچنان‌که طبق سنت روش‌شناسی مارکسیستی ـ هگلی انتخاب هر بخش از جامعه می‌تواند کلیت آن را بازنمایی کند، در چنین معنایی هر واحد کوچکی می‌تواند مینیاتوری از یک کل تلقی شود.

۲. بنیامین در پروژه پاساژها (۲۰۰۳) می‌نویسد: آنچه ایماژها را به لحاظ جوهر پدیدارشناختی متفاوت می‌کند شاخص تاریخیشان است... در بحث شاخص تاریخی ایماژها صرفاً نمی‌گوییم که ایماژها به زمان خاصی تعلق دارند. بلکه می‌گوییم که آنها تنها در زمان خاصی وارد خوانایی (legibility) می‌شوند. درحقیقت، این «ورود درون خوانایی» موضع انتقادی خاصی را در کنار آنها شکل می‌دهد. هر عصری به واسطه ایماژهایی که با آن هم‌زمان است مشخص می‌شود: هر عصری، چیزهای شناخت‌پذیر خود را به همراه دارد...

www.SID.ir

رگهای فیلم جاری سازد. ازاین‌روست که «حاجی‌آقا...» در تصویر تهران فیلمی آغازگر به شمار می‌رود که در آن هم تصویری از سینمایی در تهران (لوناپارک) و همچنین تصویری از شهر تهران و پدیده‌های ناشی از دوران مدرن و توسعه جدید شهری مانند پارک، کافه و خیابانهای اتومبیل‌رو، ثبت شده است. خیابان پهلوی و خیابان تخت‌جمشید که آن زمان تازه درخت‌کاری شده بود و خیابان نادری و لاله‌زار لوکیشن فیلم اوگانیانس به شمار می‌روند.

موضوع این فیلم به حال و هوای زندگی مردم در دوران سلطنت رضاشاه بسیار نزدیک بود. یک رژیسور (کارگردان سینما) در جستجوی داستان برای فیلم خود با این پیشنهاد رو به رو می‌شود که از حاجی‌آقا که شخصی متمکن است و با اصول سینما و نمایش و ثبت‌نام دخترش در مدرسه آرتیستی مخالف است، به طور مخفیانه فیلم بگیرد. داماد و نوکر و دختر حاجی‌آقا اسباب این سوژه کمدی را فراهم می‌آورند. حاجی‌آقا به دنبال مفقود شدن ساعت بغلی خود به نوکرش مظنون می‌شود و در خیابانهای شهر همراه دامادش به تعقیب او می‌پردازد. در این تعقیب و گریز ماجراهایی پیش می‌آید که حلقه پایانی آن رو به رو کردن حاجی‌آقا با مرتاضی است که خود اوگانیانس نقش او را بازی می‌کند. مرتاض ادعا می‌کند که می‌تواند ساعت او را پیدا کند و عملیاتی در حضور حاجی انجام می‌دهد، مثل ظاهرکردن روح دختر و دامادش. رژیسور که ظاهراً از همه این ماجراها فیلم‌برداری کرده، فیلم را برای مردم و حاجی که حیرت زده‌اند به نمایش می‌گذارد. خانمی که کنار حاجی نشسته او را می‌شناسد و به دیگران نشان می‌دهد. مردم نیز که به هیجان آمده‌اند برای حاجی کف می‌زنند و بدین‌ترتیب او به سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وسایل تربیت اخلاقی اعتقاد می‌آورد. «حاجی‌آقا آکتور سینما» برای اولین بار فرصت تماشای تهران از نگاه سینما را فراهم کرد. در این فیلم چهره‌ای جوان از شهری در آغاز تجدد به نمایش گذاشته می‌شود. این فیلم دقیقاً تصویری از شهر است که دارای سیمای نو و انرژی تجدد است و سینما نیز به عنوان پدیده ناشی از تمدن جدید این چهره از مدنیت تازه شهر را به تصویر می‌کشد. کافه مشهور تهران، خیابانهای جدید و مراکزی چون لاله‌زار و نادری که همگی مظاهر این مدنیت جدید به شمار می‌روند در این فیلم رخ می‌نمایند.

«دختر لر» عنوان اولین فیلم ناطق ایرانی است که تهران به عنوان سوژه‌ای غایب، تماشاگر را معطوف به ستایش از قدرت خود می‌کند. در واقع صدا در این فیلم که با لحنی تبلیغی از پیشرفتهای ایران و پایتختش ـ تهران جدید ـ حرف می‌زند، ارجاعی واقعی به شهری است که با کلام ثبت شده است (میراحسان، ۱۳۸۵: ۸۸). ازاین‌رو، تهران به تصویر درآمده در این فیلم در واقع یک شگرد است، شگردی که با حضوری صرفاً کلامی و بدون هیچ تصویری درصدد بیان چنین مقاصدی است. از واژه شگرد استفاده کردیم چون تهران در «دختر لر» نه تنها از هیچ‌گونه بازنمایی تصویری برخوردار نیست؛ بلکه فیلمی به تمامی ساخته شده در یک استودیوی هندی است؛ اما جالب اینجاست که ضرورتهای گوناگون لزوم اشاره به شهر تهران، پایتخت و کانون نوسازی، پیشرفت طبقاتی قهرمانان و... را پیش رو می‌گذارد. راه نجات همان ایده رفتن به تهران است، تهران امن، منجی و متجدد؛ اما غایب در تصویر. در

www.SID.ir

«دختر لر» همه‌جا تهران است و هیچ‌جا تهران نیست. حرف تهران در میان است: «تهرون جای قشنگیه، اما مردمش بدن».[۱] تهران در این فیلم، نشان عصر جدید است که برای تار و مار کردن راه‌زنان دور از پایتخت، قهرمان نظامی دلیرش را که می‌تواند نمادی از رضاشاه باشد گسیل می‌دارد تا گلنار به عنوان نماد وطن در اسارت اشرار و عقب‌ماندگی را نجات دهد. فیلم ما را به پایتخت باز می‌گرداند بی‌آنکه پایتخت واقعاً تصویری در آن داشته باشد.

«*طوفان زندگی*» (دریابیکی، ۱۳۲۷) نشان از حضور رویکردهای تازه در به تصویر کشیدن تهران داشت. «*طوفان زندگی*» یک داستان تهرانی است، نه یک فیلم شهری از تهران و سیمای واقعی شهر، بلکه اثری است که در آن زمان تنها در تهران و فضای متجدد آن می‌توانست اتفاق بیفتد. این فیلم که تصویرگر مفاهیم اخلاقی، پایبندی و عدم پایبندی به آن، بحران اجتماعی و طبقاتی بعد از جنگ دوم جهانی و معضلات سرمایه‌داری ایران شده است بر بستر فضاهایی چون ارکستر فیلارمونیک تهران، انجمن موسیقی و همچنین رشد پدیده نوکیسگی و روابط تجاری منبعث از دلالی در تهران بنا می‌شود؛ اما جدا از ارزش فیلم و فقدان سندیت آن، «*طوفان زندگی*» به سبب دارا بودن نشانه‌های خاصی از تهران و تصویر طبقات مرفه هر چندسطحی و ساده‌انگارانه می‌نماید، اما جالب توجه است. «*واریته بهار*» که سیمایی از طبقه‌های سوم و چهارم ساختمان سینما متروپل، باغی در سرچشمه، میدان توپخانه و خیابان استانبول تهران را به تصویر می‌کشد، از الگویی استفاده می‌کند که پس از آن در بسیاری از آثار پی‌گیری شد، همان الگوی دختر روستایی پاک و فریب خورده از پسری شهری که بیش از هر چیز نوستالژی جامعه‌ای در حال گذار از زندگی ماقبل مدرن به زندگی مدرن را هرچند با سبک و سیاقی عامیانه تصویر می‌کشد (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۰: ۸۱).

اما در تمامی این آثار تلاش برای تثبیت وضعیت موجود و حتی فراتر از آن شکل دادن به ایده‌آلی که تا آن زمان وجود نداشته و همچنین احقاق هویتی برتر برای شهری که از اختلافات طبقاتی و تناقضهای فرهنگی گوناگون رنج می‌برده به چشم می‌خورد، به گونه‌ای که هنوز چهره عریان شهر تهران ناآشناترین تصویر سینمایی برای مخاطب آن روز به شمار می‌آمد.

تقابل میان سنت و مدرنیته از همان آغاز یکی از اصلی‌ترین گفتمانهای غالب در آثار سینمایی ایران به شمار می‌رفته است، گفتمانی که از تصویر روستا به عنوان نمادی از پاکی و صداقت در برابر تصویر شهر به عنوان بستر پلیدی آغار شده و با نمایش تضاد سنت و مدرنیته بر بستر شهر تهران امروز ادامه یافته است.

روستا با مظاهر اجتماعی، خصلتهای بومی، سادگی ذاتی و آدمهای بی‌پیرایه‌اش از اولین سالهای تولد سینمای ایران برای فیلم‌سازان نیروی مجذوب کننده‌ای داشته‌است. بدویت رام نشده طبیعت روستا و

۳. این جمله یادآور بحث انشقاق ارزشی وبری در عصر مدرن است. انشقاق میان خیر، زیباشناسی و علم. از این رو تهران اگرچه زیباست اما مردمانی بد دارد. شاید همین انشقاق توضیح دهنده تناقضات درونی موجود در شهر مدرن باشد.

www.SID.ir

خوی آرام و مسالمت‌جوی آدمهای آن نمایه مناسبی برای تصویر تقابل این فضا با فضای شهری بـه شـمار می‌رفته است. ازاین‌رو سینمای ایران از دههٔ دوم شکل‌گیری خود تاکنون پیوسته به روستا به عنوان مکانی با جذابیتهای فریبنده و روستایی به‌مثابه مزه و چاشنی عنایت داشته است. مگـر در مـواردی نـادر، چهـره واقعی روستا و روستایی در سینمای ایران در غباری از بلاهت پنهان مانده است.

سینمای روستایی در این سالها با تکیه بر آثاری چـون «*بازگـشت*» (سـاموئل خاچیکیـان، ۱۳۳۲) تـا «*دختر چوپان*» (معزالدین فکری، ۱۳۳۲)، «*پرستوها به لانـه بـاز مـی‌گردنـد*» (مجیـد محـسنی، ۱۳۴۲) یکسره سرگذشت روستایی ساده‌دلی را به تصویر می‌کشد که به قصد دستیابی به رفاه و خوشبختی راهـی تهران می‌شود غافل از آنکه شهر جز نیرنگ و فساد چیزی نیست، فسادی که روستایی ساده‌دل را در خـود می‌کشد و او در اوج آلودگی جلای وطن می‌کند تا تتمه شرافت خود را از گزنـد شـهر مـصون دارد و ایـن همان تناقضی است که تهران خوب و بد را مقابل یکدیگر قرار می‌داد. در واقع این پیام اخلاقـی نهفتـه در این‌گونه آثار از آن جهت قابل توجه است که زندگی توأم با فقر و فاقه روستا را بـه دلیـل سـلامت اخـلاق انسانهایش بر زندگی پر زرق‌وبرق اما فسادآمیز شهر برتر می‌داند (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۰: ۴۳).

چنین نگرشی در فیلم «*پرستوها به لانه باز می‌گردند*» به نوعی پررنگ‌تر از سایر فیلمها بـه شـمار می‌رود.[۱] علی، کشاورزی است که دومین فرزند خود را بر اثر کمبود امکانات درمانی از دست می‌دهد. او با فروش خانه و زمین و نیروی بازوی خود و مهاجرت به تهران موجبات تحصیل تنها فرزندش جـلال را فراهم می‌کند. علی روزها عملگی می‌کند و شبها در لباس حاجی فیروز درمی‌آیـد تـا مخـارج تحـصیل جلال را تأمین کند. جلال پس از پایان دوره دانشگاهی برای ادامه تحصیل در رشته پزشکی بـه خـارج می‌رود و علی با همسرش (آذر شیوا) به روستا باز می‌گردند. موقعی که چهار مـاه بـه پایـان تحـصیل و بازگشت جلال مانده است علی با مشارکت مردم روستا به احداث درمانگاهی اقدام می‌کنند، اما پسر بـا ارسال نامه‌ای خبر می‌دهد که قصد ازدواج دارد و بازنخواهدگشت. علی چاره را در این مـی‌بینـد کـه بـا ارسال صندوقچه‌ای محتوی خاک وطن و نامه مفصلی که جلال در حضور دوستانش مـتن کامـل آن را قرائت می‌کند، تصمیم فرزند را عوض کند. جلال در موقع جشن و پایکوبی اهالی به روستا باز می‌گردد.

این گفتمانی بود که تا سالها در سینمای ایران ادامه یافت و در «*فـیلم گـاو*» (داریـوش مهرجـویی) رنگ‌وبویی دیگر گرفت. در واقع این فیلم نخستین گام سینمای ایران در نمایش واقعیت روستا به شمار می‌رود. فضای حاکم بر این فیلم نشان از جدی بودن نگاه فیلم‌ساز بـه روابـط و مناسـبتهای حـاکم بـر روستا داشت. این فیلم به دلیل سویه نمادین آن بیش از آنکه به روستا و زندگی روستایی بپردازد بیانگر وضعیت جامعه‌ای بحران زده است که به علت فقدان عامل بقا ناگزیر باید به چنین وضعیتی تن دهد.[۲]

---

۱. مجید محسنی کارگردان این فیلم، مرد با استعدادی که با کوششهای فردی خود به آرزوهایش نزدیـک مـی‌شـد (نماینـده دوره بیست و یکم مجلس شورای ملی) در آستانه اصلاحات ارضی با مایه گرفتن از یک داستان واقع‌گرایانه در جهت مـصالح ممیـزی از پیشتازان سینمای رویاپرداز ایران به‌شمار می‌رود (تهامی‌نژاد، ۱۱:۱۳۸۵).

۲. ادامه این رویکرد سمبلیک در اجاره‌نشینها (۱۳۶۴) قابل پیگیری است. ساکنان یک آپارتمـان نابـسامان بـا وجـود تمـام خلأها و کمبودها باید در حفظ آن کوشا باشند. می‌توان این را مدلی کوچک از شهروندان تهرانی دانـست کـه بـا وجـود

www.SID.ir

پس از آن بود که شخصیت تیپیکال «*صمد*» به عنوان یک سوپرمن روستایی به نمادی از جوان روستایی بدل شد که با ویژگیهای افشاگرانه خود در واقع تندیس آرزوهای فروخورده محرومان شده است. سال ۵۱ بود که این موجود ساده‌دل و زبر و زرنگ سر از فیلمی شبه روشنفکرانه درآورد که در آن شهرنشینی به باد انتقاد گرفته شده بود. در واقع «*صمد و دیو فولاد زره*» (جلال مقدم) با بهره‌گیری از برخی ویژگیهای این تیپ تلاش کرده تا حدقابل‌توجهی به هجو مظاهر تمدن شهری بپردازد؛ اما در این میان «*صمد دربه‌در می‌شود*» به لحاظ نگاه انتقادی‌اش به زندگی شهری جایگاه ویژه‌ای دارد. صمد که به قصد پولدار شدن به شهر آمده است در دام گروهی زمین‌خوار افتاده و به گونه‌ای اسیر زندگی شهری می‌شود و داستان تا جایی ادامه می‌یابد که در فصل نهایی فیلم او را می‌بینیم که سطل در دست در انبوهی از آسمان‌خراشها محاصره شده و فریاد «*آب حوض خالی می‌کنیم*» سر داده است، اما صدایی به او یادآور می‌شود که دوره آب حوض خالی‌کردن گذشته و تصویر سرگردان صمد در احاطه آسمان‌خراشها ثابت می‌ماند، تصویری که می‌تواند نقطه اوج بازنمایی تضاد روستا و شهر و در بیانی کلی‌تر تضاد سنت و مدرنیته تلقی شود؛ اما نگاه فیلم‌سازان موج نو فراتر از نگاه تضاد شهر و روستا متوجه فرهنگ سنتی، پندارها و خرافاتی بود که در فرهنگ روستاهای ایران جریان داشت. نگاهی که سعی داشت با روایت استحاله روستاییان در دنیای مدرن و مصرفی، از شرایط اجتماعی ایران در دو دهه آخر حکومت سلطنتی انتقاد کند. نگاهی که می‌توان آن را در فیلمهایی چون «*مغولها*» (پرویز کیمیاوی، ۱۳۵۲)، «*غریبه و مه*» (بهرام بیضایی، ۱۳۵۴) و «*سفرسنگ*» (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۷)، «*مادیان*» (علی ژکان، ۱۳۶۴) و «*ساوالان*» (یدالله صمدی، ۱۳۶۹) جستجو کرد. جالب اینکه از ابتدای دهۀ ۷۰ بدین‌سو دیگر اثری از سینمای روستایی یا به تعبیری سینمای دهقانی در سینمای ایران به چشم نمی‌خورد تا جایی‌که به‌جرأت می‌توان گفت سینمای ایران از آغاز این دهه به بعد سینمایی سراسر شهری و بازنماینده زندگی شهری است.

**دهۀ چهل: سمفونی شهر غمگین**

دهۀ چهل، دهه رشد طبقه متوسط بود، طبقه‌ای که ریشه در شهرنشینی داشت.[1] اصلاحات ارضی، برنامه‌ای که «حسن ارسنجانی» در دولت امینی آغاز کرد و شاه در دولت علم آن را جزء اصول شش‌گانه انقلابش قرار داد، سیر مهاجرت روستاییان را به شهرها افزایش داد. از آغاز دهۀ ۴۰ هجوم روستاییان به شهرها برای کار در کارخانه‌ها و ساختمان‌سازی به‌شدت افزایش یافت و تمام فعالیتهای

گوناگونی اجتماعی و رفتاری‌شان هریک به طریقی نسبت خود را با آپارتمان به عنوان یکی از مظاهر شهری حفظ می‌کنند.

۱. نطفه طبقه متوسط آن طور که ما امروز می‌شناسیم در زمان رضاشاه بسته شد. تعداد شاغلان ادارات جدید دولتی، به خصوص 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 تحت‌تأثیر آموزشها و ارزشهای تازه اروپایی قرار گرفت (ساختار سیاسی، طبقاتی و جمعیتی در ایران نوشته سعید برزین ـ اطلاعات سیاسی، شماره ۸۳ ـ۸۴، سال ۱۳۷۳).

www.SID.ir

اداری، سیاسی، تجاری، صنعتی، تعلیماتی و تفریحی در تهران متمرکز شد. جمعیت تهران در سال ۱۳۴۵ به دو میلیون و هفتصدودوازده هزار و نهصدوچهل نفر رسید. در این سال هفتصد هزار نفر از ساکنان تهران متولدان خارج از تهران بودند. با این مهاجرتها و توسعه شهر شمار کارگران شهری نیز افزایش یافت (جیرانی، به نقل از کاتوزیان، ۱۳۷۹:۸۰).

ظهور دوگانگی شهری، تجزیه کامل جامعه‌شناختی جمعیت شهری تهران محصول این دوره بود. بافت سنتی شهر دستخوش تغییر شد به گونه‌ای که ثروت جدید در مورد تهران به حرکتی کاملاً نسنجیده و برنامه‌ریزی نشده برای ساختن خانه‌هایی با معماری مدرن به سوی بخشهای شمال شهر سوق داده شد. با سکونت گزیدن مهاجران فقیر در مناطق رو به زوال و خروج ثروتمندان از آن مکانها، مقامات مسئول بازسازی محلات قدیمی شهر را به دست فراموشی سپردند (*همان: ۸۰*).

طبقات متوسط و حاکم که به شمال شهر نقل مکان کردند به‌سرعت به سوی تجدد گام برداشتند. در عوض کارگران شهری که در جنوب شهر مستقر شدند با درآمد کم فرهنگ سنتی خود را حفظ کردند و اعتقادات مذهبی خود را از دست ندادند. روند شکل‌گیری دو فرهنگ متفاوت به پیدایش عناوین پایین شهری و بالا شهری انجامید (برزین، ۱۳۷۳)، عناوینی که گفتمان غالب در تصویر شهری سینمای ایران را تا سالها پس از آن موجب شدند.

در چنین جوی بود که تفاوت فرهنگی این دو منطقه ملاک اصلی در اغلب تولیدات سینمای ایران قرار گرفت، به گونه‌ای که طرز رفتار، منش و نوع زندگی ظاهری شمال شهریها که متأثر از فرهنگ غربی بود نکوهیده تلقی شد و این درست زمانی بود که «*انقلاب سفید*» زیر لوای رشد و ترقی سیاستهای شبه مدرنیستی شاه دنبال می‌شد. شاه در قسمتی از پیام نوروزی خود در سال ۱۳۴۳گفته بود: «دورانی که اکنون پیش روی ماست، دوران امید، اعتماد توأم با کار و خلاقیت در راه سازندگی ایران آباد و سعادتمند فرداست» (جیرانی، ۱۳۷۹:۱۱۰).

بنابراین تجددآمرانه، یعنی اصلاحات از بالا و بدون مشارکت عوام و با الهام از تمایلات اجتماعی و فرهنگی طبقه متوسط آغاز شد، هرچند این اصلاحات تا اواخر دهه ۳۰ به‌کندی جلو می‌رفت با آغاز دهه ۴۰ با تغییر در ساختار سیاسی و طبقاتی جمعیت ایران شتاب بیشتری می‌گرفت.[۱]

در ایران نیز درست زمانی‌که رژیم پهلوی با تصور ساختن افکار عمومی احساس قدرت می‌کرد و شاه اجرای سیاستهای شبه مدرنیستی و شبه ناسیونالیستی خود را توأم با موفقیت می‌دید، بدون اینکه در سیستم اجتماعی دگرگونی خاصی حاصل شود، تغییراتی در برخی قسمتهای سیستم در حال رخ دادن بود. درواقع اجرای برنامه‌های نوسازی و پیشرفت باعث رشد قابل توجه طبقه متوسط شد. این گروه در دهه ۴۰ به‌خاطر عوامل گوناگون از جمله صنعتی شدن، شهرنشینی، گسترش سواد و پیشرفت عمومی به‌سرعت رشد کرد و به یک طبقه مشخص و نیرومند تبدیل شد (برزین، ۱۳۷۳).

۱. برای مطالعه بیشتر ر.ک.: « نامه فرنگستان و مسئله تجددآمرانه در ایران» نوشته نادر انتخابی مندرج در مجله *نگاه نو*، مرداد و شهریورماه ۱۳۷۳، شماره ۲۱).

www.SID.ir

اما رشد این طبقه هم‌زمان با ازدیاد سریع جمعیت شهرها و مهاجرت مردم روستاها به شهر و مخصوصاً شهر تهران شد. نکته‌ای که به‌دلیل ناآشنایی آنان با محیط شهر احساس تنهایی و غربت ناشی از کوچک‌شدن ابعاد خانواده و درنتیجه کاهش محبت خانوادگی، زندگی ماشینی، کار یکنواخت، فقر و نومیدی و بیماریهای روانی منجر به ایجاد ناهنجاریهایی بی‌شمار اجتماعی و ازجمله افزایش خودکشی شد.[۱] ازکیا با اشاره به پیدایی طبقه متوسط شهری گفته‌است: «پیدایی و نضج طبقه جدیدی به نام طبقه متوسط، جامعه کنونی شهر تهران را در معرض تحرک اجتماعی شدیدی قرار داده است و افراد این طبقه به‌شدت با گروههای ممتاز اجتماعی رقابت می‌کنند و اینجاست که خواستها ولی در مقابل نتوانستها به علت فقر و بیکاری پیش می‌آید».

ازاین‌رو بود که برخلاف تصور رژیم، روشنگران طبقه متوسط از پیشرفت و ترقی و مدرنیزه‌کردن کشور دفاع نکردند و برعکس در مقالات، قصه‌ها، نمایشها، تحقیقات و از جمله تصاویر سینمایی تناقضات جامعه را منعکس کردند.

برای نمونه فیلم «*جنوب شهر*» (۱۳۳۷) رویکردی جسورانه از فیلمی شهری در تصویر فضای شهر تهران به شمار می‌رود که محصول نگاه یک انسان مدرن شهر دیده بود (میر احسان، ۱۳۸۵:۹۰). فرخ غفاری شاهد زندگی شهری در فیلمهای رئالیستی و همچنین موج نوی فرانسه بود و آموخته بود که حتی اگر قرار نیست درباره شهر فیلمی ساخته شود، رشد فردیت سبب پیدایش قهرمان شهری می‌شود، قهرمانی که در شهر است و در لایه‌های تودرتوی آن زندگی می‌کند.

«*جنوب شهر*» که درصد بسیاری از آن در محل و ساختمانهای واقعی تهران آن روز فیلم‌برداری شده اولین فیلم داستانی بود که در میان مردم فیلم‌برداری شد و همین نکته، عریانی انسداد فضای اجتماعی، عدم تحمل فیلمهای شهری، ممانعت از رشد سینمای واقع‌گرا در محیط تهران و زندگی شهری و همچنین واکنش قدرت حاکم که خود را صاحب شهر می‌پنداشت و تحمل تصویر عریان آن را نداشت، سبب ساخت و مقدمه‌ای بر حضور جریانی نو در سینما شد که تحلیل‌گران آن را موج نوی سینمای ایران دانسته‌اند. در واقع به دلیل محدودیتهای فنی و محتوایی و شکل تولید حاکم در آن سالها «*جنوب شهر*» و «*خشت و آیینه*» از تصویر شهر تهران آشنایی‌زدایی کردند تا جایی که تهران به تصویر درآمده در این آثار با تهرانی که تا آن روز در معرض دید مخاطب قرار گرفته بود تهرانی یک سر متفاوت بود. با پیدایش این جریان در سینمای ایران که عمده گرایشش ارائه تصویری واقع‌گرایانه از شرایط اجتماع آن زمان بود، تصویر سیمای تهران نیز تنوع بیشتری یافت. در این‌گونه آثار اصل شهر همچون محیط ظهور فردیت و با شهر و در شهر زیستن نیست؛ بلکه شهر چون اثری جدا از سوژه همچون موضوع و شئ مورد شناسایی قرار می‌گیرد (میراحسان، ۱۳۸۵: ۸۷). همچنان‌که در «*تهران، پایتخت ایران است*» (کامران شیردل، ۱۳۴۵) که از آثار مهم مستند درباره شهر تهران به شمار می‌رود،

۲. ر.ک.: تحقیق مصطفی ازکیا پیرامون مسئله «خودکشی در تهران» که در فاصله سالها ۳۵ـ ۴۵ نگاشته شده است.

www.SID.ir

سیمای ویران و نکبت‌زده‌ای از زندگی در تهران در برابر تبلیغ رژیم و دروازه‌های تمدن دوهزاروپانصدساله پادشاهی به نمایش درمی‌آید. در این فیلم به‌خوبی تضاد بین مدرنیزاسیون افسارگسیخته و بی‌پشتوانه‌ای که از سوی حکومت تحمیل می‌شود و زندگی دشوار مردمان بر بستر این مدرنیزاسیون نشان داده شده است؛ اما نخستین‌بار در «*خشت و آیینه*» (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) شهر تهران به عنوان یک لوکیشن شخصیت‌دار جلب توجه می‌کند، شهری آکنده از تضاد و تعارض که سرنوشت قهرمانان فیلم با آن پیوند خورده‌است. این فیلم که در نه فصل به ظاهر مجزا اما پیوسته به یکدیگر تشکیل شده، نقش مهمی در شکل‌گیری تصویر شهر در سینمای ایران نیز ایفا کرده است، به نوعی که می‌توان آن را از آغازین فیلمهای سینمای ایران دانست که شهر تهران در آن از هویتی مستقل برخوردار شده و به گونه‌ای بستری مناسب برای رویدادهایی که در طول فیلم اتفاق می‌افتد به شمار می‌رود.

با آنکه «*خشت و آیینه*» روایتگر یک داستان سرراست به نظر می‌رسد؛ اما درعین‌حال در این روایت به طرز عمیقی زندگی شهری و شرایط اجتماعی معاصر خود را مورد تأمل قرار می‌دهد. در این فیلم تهران آن روزگار به عنوان شهری روبه‌رشد اما فاقد یک ساختار منسجم از خانه‌های قدیمی وکوچه‌های تنگ و باریک گرفته تا خیابانهای عریض و طویل و پر رفت‌وآمد تجلی پیدا کرده است.

این فیلم با قرار دادن ملزومات مختلف شهری همچون کوچه، خیابان و کافه در کنار ساختمان دادگستری، اداره پلیس و شیرخوارگاه در کنار یکدیگر به نوعی ناهماهنگی نوع جای‌گیری این نهادها و ملزومات در کنار یکدیگر اشاره دارد به گونه‌ای که انگار هنوز که هنوزه هریک از آنها مکان تعلق خود در عرصه این شهر بزرگ را پی می‌جوید. این فیلم حاصل یک ایماژ دیالکتیکی است.

«*خشت وآیینه*» شب هنگام در راه‌بندان خیابانی شلوغ و پر ازدحام آغاز می‌شود و بعد هم درحالی‌که شب آغاز می‌شود به‌پایان می‌رسد. فیلم براساس درگیریهای درونی قهرمان مصمم داستان و اهداف و امیال مشخص او، اجازه داده که چرخه شب و روز و زندگی شهری به داستان شکل دهد. «*خشت و آیینه*» دریچه خود را به شهر مدرن، گذشت زمان و فرا رسیدن شبی که نویددهنده روز به شمار نمی‌رود می‌گشاید.

این فیلم از همان زاویه‌ای به شهر نگریسته که چزاره زاواتینی، فیلم‌ساز نئورئالیست ایتالیایی در دهه ۵۰ میلادی به شهر نگریست، زاویه‌ای که در آن یک روز از زندگی مردی به تصویر کشیده می‌شد که در آن هیچ اتفاق به خصوصی نمی‌افتاد؛ ولی نکته قابل‌توجه پیش از معمولی بودن حوادث این است‌که این حوادث چگونه اتفاق می‌افتند. جوهره فیلم‌سازی نئورئالیستی که «*خشت و آیینه*» نیز با این جنبش پیوند می‌خورد در این نهفته است که از داستان در واقع برای گشتن و کاویدن شهر استفاده می‌شود و از شهر برای گشتن و کاویدن داستان. مهم‌ترین فیلم زاواتینی یعنی «*دزد دوچرخه*» به جای واقع‌نگاری یک بی‌حادثگی از یک تمهید داستان‌گویی اساسی استفاده می‌کند: جستجو برای یافتن یک شیئ گمشده؛ ولی این فیلم از این جستجو بیشتر برای جستجو در شهر بهره می‌گیرد تا

Archive of SID

www.SID.ir

درحالی‌که مرد و پسرش در جستجوهایشان به محله‌های مختلف سرک می‌کشند، آنها را دنبال کنیم. هرچند برای مرد از دست دادن دوچرخه‌اش مسئله مرگ و زندگی است؛ اما این نکته تنها زمانی به معنای واقعی خود دست می‌یابد که قدم زدن آنها در کوچه و خیابان، گشتن در بازار کهنه‌فروشان، جستجو در محله‌های گوناگون شهر و گریختن آنها از باران و پناه بردنشان به سقفی در دل شهر نیز به نمایش گذاشته شود.

هرچند «*خشت و آیینه*» داستانی، عکس داستان «*دزد دوچرخه*» دارد؛ اما به همان شیوه روایت می‌شود. به جای یک شیئ گمشده، این داستان با چیزی یافت شده آن هم نه یک چیز بلکه یک نوزاد سر راهی سر و کار دارد که یک مسافر او را در یک تاکسی جا گذاشته است. صدایی روی تصاویر افتتاحیه فیلم، شهر را به جنگلی تشبیه می‌کند که در آن تشخیص شکارچی و طعمه از یکدیگر دشوار است؛ ولی این فیلم پیش‌گویی «*راننده تاکسی*» اسکورسیزی از تهران نیست؛ چون تشخیص خشونت و تهدید در این خیابانها خیلی دشوارتر است، خشونت در خیابانهای تهران پراکنده و بدون ساماندهی مشخص است. راننده تاکسی مسافران را با حداقل بده بستان کلامی سوار و پیاده می‌کند؛ بنابراین وقتی مسافر چادری‌اش را پیاده می‌کند و صدای بچه شیرخواره‌ای را از صندلی عقب تاکسی‌اش می‌شنود، همان بده بستان کلامی موجز و کوتاه شده و در واقع به گونه‌ای مناسب، کامل می‌شود و به نوعی اختلال، نابهنجاری و آشفتگی و تهدید تبدیل می‌شود؛ ولی بچه بیش از هرچیز یک وبال‌گردن، یک حادثه ناخواسته و غافل‌گیرکننده است.

ماجراهای یک بچه سرراهی که در حقیقت حکایتی است کهنه و تکراری در بسیاری از آثار ملودرام و حتی کمدی‌سینمایی، شاید این بار حکایت از مدرنیته سرراهی باشد برای ما که با غافل‌گیری، تنش، نابهنجاری و سردرگمی در یافتن بستر مناسبش همراه بوده است. در واقع کشف این بچه گرسنه و به حال خود رها شده که نیازمند توجه و مراقبت است، دریچه‌ای به شهر مدرن می‌گشاید که با صوت و تصویر به نمایش گذاشته می‌شود.

این فیلم پرسه‌ای شبانه‌روزی در دل شهر به شمار می‌رود، درحالی‌که یک راننده تاکسی و نامزدش، بچه‌ای را حمل می‌کنند که یکی دوستش دارد و دیگری می‌خواهد از شرّش خلاص شود، به طور هم‌زمان مثل یک مستند به کشف شهر می‌پردازد و ما را در سفری استعاری با خود همراه می‌کند. راننده تاکسی ابتدا در حومه شهر و در عمارتی نیمه تمام به دنبال مادر بچه می‌گردد. این عمارت که نیمه کاره مانده و به حال خود رها شده است، نشانه‌ای است از آنچه نوسازی به ارمغان آورده است، نشانه‌ای است از گذشته و آینده.

از پله‌ها اسکلتی برجاست، دیواری در کار نیست، در و پنجره‌ای وجود ندارد؛ اما پله‌هایی که به طبقات بالا می‌روند به چشم می‌خورد، هرچند طبقه‌ای درکار نیست؛ اما راه رفتن به سویش پیش‌روست. این فضای خالی و تیره یادآور همان ناکجاآباد بین مرگ و زندگی در «اورفه» ژان کوکتو است، یکی از همان خرابه‌هایی که مطرودان جامعه در آن گرد می‌آیند، فضایی که در آن سکوت حاکم است، فضایی که

www.SID.ir

صدای آدمها در آن پژواک دارد و صدای پارس سگها از دور به گوش می‌رسد. این ویرانه نیز همچون آن نوزاد، سرراهی است. همچنان‌که زن آواره ساکن در آن می‌گوید: «آمدند، خراب کردند، نیمه‌کاره ساختند و رهایش کردند» این ویرانه که خود نیز نوزاد سرراهی و ناخواسته مدرنیته است به بیان زیمل نوعی تراژدی کیهانی تلقی می‌شود. او که میان تخریب اثر هنری و تخریب بنا تفاوت قائل می‌شود، تخریب نوع اول اثر را به چیزی فاقد وحدت هنری و ناقص مبدل می‌سازد و در نوع دوم از عمل نیروهای طبیعت در ترکیب با آنچه از بنا باقی‌مانده است کل و وحدتی جدید پدیدار می‌شود، فرق می‌گذارد و نوع اخیر را واجد جذابیت ویرانه تلقی می‌کند؛ اما گاه آدمی با بی‌اعتنایی و انفعال خود را «هم‌دست طبیعت و یکی از گرایشهای ذاتی آن می‌سازد» که مخالف علائق درونی اوست (نظیر آنچه در ویرانه‌های شهری و فرسودگی ابنیه مشاهده می‌کنیم) مکانهایی که از زندگی دور می‌شوند؛ ولی هنوز ما را به یاد زندگی می‌اندازند و برای زیمل جذابیت ویرانه در این است که کار آدمی کاملاً همچون طبیعت ظاهر می‌شود. در این ویرانه سلسله‌مراتب طبیعت به مثابه زیربنا و روح به عنوان روبنا و شکل‌دهنده باژگون می‌شود، مصالح با زنگار نشسته بر آن شکل مابعدالطبیعی به خود می‌گیرند و به چیزی نو که غالباً زیباتر و خود بسنده‌تر مبدل می‌شوند. ازسویی‌دیگر نیز، واژگونی نظم معمول چون بازگشت به «*آغوش مادر خوب*» تلقی می‌شود و طبیعت حق خود را طلب می‌کند و این کودک سر راه مانده نیز درپی آغوش مادر و دستیابی به نظم مألوف خود سرگردان است (زیمل، ۱۳۶۸).

شکل دیگری از این ویرانه را می‌توان در سکانس پایانی «قیصر» جستجو کرد، آنجا که او در قبرستان لوکوموتیوهای از کارافتاده به دنبال آخرین طعمه خود می‌گردد. در این مکان بوی زندگی نمی‌آید، هر آنچه هست مرگ است و لاشه ماشینهای از کارافتاده، ماشینهایی که روزی موتور حرکت مدرنیته به شمار می‌آمدند و اینجا وسیله‌ای برای انتقال او از سرزمینهای دیگر و اقامتش در این مرزوبوم. این ماشینهای از کارافتاده هم بیانگر ناکارآمدی موتورهای مدرنیته در این شهرند و هم نشانه‌ای از فراموش شدگی آنها. گویی اینها نیز سر راه مانده‌اند، یا به مقصد نرسیده‌اند یا در مقصد خود از کار افتاده‌اند. در اینجاست که سینما بی‌ارتباط بودن و گسست میان تکنولوژی و فرهنگ را به نمایش می‌گذارد.

اما این ویرانه غم‌انگیزکه در «قیصر» پایان ماجراست، در« *خشت و آیینه*» بلافاصله جای خود را به مکانی درست نقطه مقابل خود می‌دهد، رستورانی روشن و نورانی مملو از هم‌همه مشتریها و دست به دست شدن بشقابهای غذا، موسیقی و دود سیگار. مردانی که پشت میزها نشسته صحبت می‌کنند به نظر، روشنفکران وامانده‌ای می‌مانند که در حال مستی از فلسفه و هنر می‌گویند، آسمان و ریسمان می‌بافند و دنیا را با نگاهی تنگ‌نظرانه تعبیر می‌کنند و در همان حال حکایتهایی در باب بچه سرراهی سر هم می‌کنند. در نگاه آنان که تا پایان نیز به نتیجه مشخصی منتهی نمی‌شود مادر یا موجودی رقت‌انگیز یا شیاد است؛ راننده تاکسی یا نباید از زیر بار مسئولیتش فرار کند یا اینکه نباید زیر بار هیچ مسئولیتی برود و بهتر است بچه را در یک تاکسی دیگر رها کند، یا شاید هم موجود بدجنس و دروغگویی است که کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه دارد. درست مثل جدول کلمات متقاطعی که توسط

www.SID.ir

روشنفکری تعبیر می‌شود، دنیا اینجا از احتمالات بی‌پایانی تشکیل شده است. برخی صرفاً می‌نشینند و در بحر خود فرو می‌روند و برخی دیگر مثل راننده تاکسی مجبور می‌شوند با همه چیز سر و کله بزنند و پاسخی بیابند.

ساختمان نوساز دادگستری نیز که مهملی برای رویارویی با گرفتاران زمانه به شمار می‌رسد، اوج تضاد درونی خود را وقتی نشان می‌دهد که یک وکیل‌نمای پرحرف تلخ‌اندیش هرچند مأیوسانه مراجعش را راهنمایی می‌کند و او را به رها کردن بچه تشویق می‌کند؛ اما شب هنگام در یک برنامه تلویزیونی، درباره امید، رستگاری و فواید کمک به هم‌نوعان سخن می‌گوید.

ویترین مغازه پر از اشیاء و ابزارآلات زندگی مدرن است. هاشم قهرمان اصلی فیلم هنگام عبور از پیاده‌رو، مقابل مغازه‌ای می‌ایستد که چندین دستگاه تلویزیونی در ویترینش دیده می‌شود و از سر اتفاق همان وکیل مأیوس در نقش کارشناس مسائل اخلاقی، از طریق تلویزیون، مردم را به حس نوع‌دوستی و مهربانی نصیحت می‌کند، نکته اینجاست که پدیده تلویزیون در آن سالها یکی از ابزارآلات و نشانه‌های نوکیسگی به شمار می‌رفت. تلویزیون در کنار سینما ابزاری نمایشی تلقی می‌شوند، نمایشی که این بار در تضاد با واقعیت به شمار می‌رود و «*رضا موتوری*» نیز سعی در آشکارکردن این تضاد دارد. رضا موتوری که در صدد است تا تک افتاده‌گی‌اش را در یک جایگزینی طبقاتی عیان سازد، به شکلی عریان در گذر از بستر سنت در طول آزادراهی که سالها بعد «*سلطان*» نیز از آن عبور می‌کند، به شهر دیگرگون شده و ناشناخته معاصرش قدم می‌گذارد. او در این رفت و برگشت ناگزیر طبقاتی، تاریخی و اجتماعی در دل شهر است که تمامی نقاط ضعف و قوت خود را بروز می‌دهد. رضای فیلم بر در این دوره پرشتاب فقط فرصت می‌یابد که در برابر همان پرده سفیدی که روزمره‌اش را از طریق آن می‌گذراند، زانو بزند و آخرین بازیگر این نمایش دروغین باشد. آدمی از جنس رضا موتوری در مواجهه با شهر دگرگون شده و در مناسباتش کم می‌آورد. شهر بی‌ترحم تا آنجایی پذیرای اوست که بتواند عقده دل بگشاید و خودش را با آن رولزرویس و موتور و کاپشن و عینک غلط‌اندازش به دل بازارچه تحمیل کند؛ اما رضا جلوتر از تقدیر محتومش به این خودباوری رسیده که برای قالب عوض کردن و نقش‌بازی کردن ساخته نشده است. شاید پاشیده شدن بخار اتوشویی قدیمی بازارچه روی موتور سیکلت رضا، همچون خنده بر این شمایل دروغین باشد. شهر خالی از عاطفه و کنار آمده با خشونت تصویر واقعی این ضد قهرمان را در آن پل زدن نهایی و جان‌کندنش روی آسفالت داغ خیابان و مکث کوتاه روی سوراخ کف پوتینش نشان دهد.

پرسه تاجی و هاشم زیر بازارچه که یکی از مهم‌ترین لحظات «*خشت و آیینه*» به شمار می‌رود، پرسه‌ای در طول پل گذار از سنت به مدرنیته است و شاید آن مرده‌ای که بر دست می‌رود نعش سنتهایی باشد که بر شانه مردمان امروز تشییع می‌شود و همین پرسه است که در طول سالیان تصویر شهر را در سینمای ایران غنا می‌بخشد. قهرمان شهری ما برای شناخت خود و محیط خود ناچار از پرسه‌زنی است؛ اما هاشم و تاجی نه از جنس پرسه‌زنان شعرهای بودلر و بنیامین بلکه بیشتر به

www.SID.ir

غریبه‌های زیمل می‌مانند که سرگردان بالقوه‌اند (زیمل، ۱۹۵۰: ۴۰۲). سرگردان میان جمعیت در حال گذار و نگاه داشتن و نداشتن بچه. این همان بازارچه‌ای است که «قیصر» نیز در طول آن پرسه می‌زد و در جستجوی گرفتن انتقام بود، در این فیلم نیز تأکید بر دیواره‌های کهنه و قدیمی زیر بازارچه می‌تواند یادآور لزوم گذری پرشتاب به تجربه خام مدرنیته باشد. بازارچه محل گذار از سنت به مدرنیته و در واقع بخشی از شناسنامه قهرمانان این فیلم است. در شرایطی که جامعه ناکارآمد و بی‌ریشه در معرض جدا شدن از سنت و تجربه شتاب‌زده مدرنیته است، انسانهای جدامانده از این قافله به صحنه آمده‌اند تا موقعیت آسیب‌پذیر معاصرشان را عیان سازند (کیمیایی، ۱۳۸۵: ۸۷). هاشم و قیصر هر دو از بازارچه به خیابان می‌رسند که آغاز مدرن شدن است؛ اما شهر مدرن شده در اینجا به صحنه نمایشی بدل شده که با زرق‌وبرق خود که همه را از غرب عاریت گرفته است چشم مردمان را خیره ساخته و در عوض سردرگمی به بار می‌آورد.

نکته اینجاست که هرچند ماجرای قیصر در تهران رخ داده است؛ اما تهران برای آن موضوعیتی چندانی ندارد. این سیطره سنت است که علی‌رغم گسترش مدرنیزاسیون رضاخانی بازنمایی می‌شود و در سایر آثار پس از خود نیز تکرار می‌شود. در این فیلم شهر نمایی ندارد، چیزهای زیادی از شهر دیده نمی‌شود اگرچه رخدادها در متن شهر به‌وقوع می‌پیوندند. شهر جز خیابانها، مغازه‌ها و ماشین رنگ و بوی دیگری ندارد. شهر فاقد جنب و جوش و پویایی و حرکت است. فیلم قیصر از ظواهر شهری تهی است و همین امر ممکن است یادآور تهی بودن و بی‌بنیاد بودن امر مدرن شهری باشد.

امر مدرن در شهر صرفاً لایه‌ای سطحی است که با زندگی روزمره مردم بی‌ارتباط است. روابط اجتماعی در شهر کاملاً سنتی است و مهم‌تر از همه فرهنگ کمتر دچار دگردیسی شده است. شخصیتهای داستان با امر فرهنگی مدرن بیگانه‌اند اگرچه مدرنیزاسیون برخی از ظواهر را تغییر داده است؛[1] اما قیصر به عنوان جوانی پرخاشگر و ناسازگار این نظم دروغین اجتماعی را به ریشخند می‌گیرد و بی‌اعتنا به قانون مدون عدالت را به شیوه خودش اجرا می‌کند. او اعتراضش را با تحمیل انسان آنارشیست و کنش‌مند به متن شهر بروز می‌دهد. شیوه دادخواهی او و نگاه دردمندانه و حسرت‌خوارانه‌اش به آسیب‌پذیری اصول و ارزشهای سنتی در جامعه‌ای تغییریافته به گونه‌ای است که ابعاد فاجعه فراتر از یک هتک حیثیت فردی و در واقع هتک نظمهای پیشین به شمار می‌رود. مهم‌ترین مسائل محوری تهران در دهه ۴۰ شاید تعارض میان نماد امرمدرن (قانون) و امر سنت باشد. قانون اگرچه وجود دارد (که پلیس نماد آن است) اما قانون جایی در زندگی روزمره مردم ندارد.

تراژدی موجود اساساً تراژدی سنت است. قتل بر سر مسائل ناموسی و بی‌آبرو شدن فرد جز با مرگ خاطی فیصله نمی‌یابد. تنها با مجازات خاطی است که وجدان جمعی تسکین می‌یابد. درحالی‌که قانون نوعی مجازات ترمیمی را دنبال می‌کند، مجازات در جامعه سنتی بر زجرآور بودن مجازات علیه خاطی

۱. مسایلی چون مهاجرت بر سر کار در آبادان و احتمالاً پالایشگاه که نماد مدرنیته وابسته پهلوی است از این دست به شمار می‌رود.

www.SID.ir

تأکید می‌کند. در اینجاست که فرمان و قیصر بدون آنکه به پلیس خبر دهند دست به کار می‌شوند، مفهوم جوانمردی هنوز ایده غالب این جامعه است. اگرچه رئیس پلیس می‌گوید: «دیگه دوره این حرفها گذشته است» اما حضور نمایشی پلیس باطل بودن این حرف را نشان می‌دهد.

پیش از این، در خشت و آیینه، هاشم نیز با تردید و از سر اجبار سراغ پلیس رفت؛ اما حتی از در جریان گذاشتن آنان نیز چیزی عایدش نشد و سرگردان‌تر از پیش از راهی که آمده بود بازگشت، اینجاست که ناکارآمدی دستگاه عریض و طویل قانون از جمله پلیس و دادگستری بیش از هر زمان دیگر به چشم می‌خورد. در خیابان شلوغ هاشم پشیمان از رها کردن بچه و در انتظار تاجی مقابل در ورودی شیرخوارگاه ایستاده است. سردرگم و مشوش در جستجوی چیزی که گم کرده و در انتظار یافتن دوباره‌اش تنها می‌تواند دل به صدای شهر بسپرد. هر فضایی در شهر به واسطه صدایی که تولید می‌کند، صدای محیطی که گرداگرد شخصیتها را گرفته، هویتی بیگانه به خود می‌گیرد. صدا می‌تواند به شهر غنا ببخشد و شور و حال به‌پا کند، مثل آن وراجیهای بی‌وقفه در راه‌روهای دادگستری یا صدای قیل‌وقال فروشندگان و چانه‌زنی مشتریان در بازار و گذرگاههای پر از مغازه و کارگاه. اینها همه صدای شهر است که در این فیلم حس خلأ و پوچی ایجاد می‌کند. خیابان در شبی که هاشم و تاجی در آن قدم می‌زنند پر از صدای سکوت است که پژواک صدای پای آنها و جوی آب بر آن تأکید کرده است. «*خشت و آیینه*» از صدای همهمه ترافیک تا بی‌صداترین هق‌هق آدمها یک سمفونی تمام عیار از صداهای شهر خلق کرده است و تبدیل به یگانه‌ترین فیلمی شده که به کشف و خلق فضاهای مدرن شهری پرداخته است.

**دهۀ ۵۰ و بیگانگی پیش از انقلاب**

حاصل دهه ۴۰ ارمغان مناسبی برای سینمای سالهای بعد خود در تصویر شهر فراهم آورد، به گونه‌ای که در این دهه با فیلمهایی چون «*صبح روز چهارم*» (کامران شیردل)، «*زیر پوست شب*» و «*کندو*» (فریدون گله) ،«*رضا موتوری*» (مسعود کیمیایی) و همچنین «*تنگنا*» و «*خداحافظ رفیق*» (امیر نادری) با مجموعه‌ای از آثار شهری در سینمای ایران مواجه‌ایم که نه تنها تا پیش و حتی پس از آن نیز سابقه نداشته است چرا که برای اولین‌بار ذهنیتی از مفهوم شهر در سینمای ایران ارائه کرده‌اند که حیات شهری در دهه ۵۰ را به تصویر می‌کشد.

همان‌طور که می‌دانیم ایران در دهه ۵۰ به دلیل بالا رفتن قیمت نفت، کشور پر درآمدی محسوب می‌شد؛ اما این درآمد، صرف کاستن از فاصله طبقاتی و رسیدن به تعادل نشد. گروهی نوکیسه و وابسته به حکومت در کار برج‌سازی و کاخ‌سازی بودند و فارغ از این، میلیاردها تومان از این سرمایه برای برگزاری جشنهای مختلف حکومتی و شاهنشاهی هزینه می‌شد؛ همچنان‌که خالد «*همسایه‌ها*»[1] می‌گوید: «خیابان حکومتی را تازه آسفالت کرده‌اند. هنوز نصف بیشترش سنگ‌چین است. همۀ

۱. رمان *همسایه‌ها* نوشته احمد محمود، ۱۳۵۷.

www.SID.ir

چراغهای خیابان حکومتی روشن است. با خیابانِ خانه ما خیلی فرق دارد. خاک تا زانو. باران کـه بزنـد، لجن تا زانو و هیچوقت ندیده‌ام که همهٔ چراغها روشن باشد».

این درحالی‌است‌که اسدالله علم وزیر دربار شاه در یادداشتهای خود به سال ۱۳۵۱ موقعیت کشور را این‌گونه ارزیابی می‌کند: «واقعاً کارهای بزرگی به دست این شاه برای این کـشور شـده اسـت. بـه ایـن جهت است که او را می‌پرستم؛ یعنی اگر یک قدرت مطلق می‌باشد، این قدرت مطلـق، مطلقـاً محـو در ترقی و پیشرفت کشور است و اعتلای ایران. حال اگر دموکراسی نـداریم، بـه جهـنم کـه نـداریم، مگـر دموکراسیهای غربی چه می‌کنند و چه گلی به سر مـردم خـود زده‌انـد؟ جـز آنکـه یـک عـده معتـاد و بلاتکلیف و بی‌علاقه و بی‌تفاوت دارد در کشورهای غربی بار می‌آید...» (علم، ۱۳۸۷: ۵۷).

این ادعای متناقض در «*زیر پوست شب*» ساخته فریدون گله به سال ۱۳۵۳ که یکـی از گویـاترین تصاویر را از تهران در این زمان مورد بحث رقم می‌زند به تصویر کشیده می‌شود. شخصیت اصـلی فـیلم یک جوان ولگرد و خیابان‌خواب تهرانی است که از قضا با یک دختر آمریکایی جهان‌گرد آشنا مـی‌شـود. جوان تلاش می‌کند برای خلوت کردن با او مأمنی بیابد؛ اما همه درها به رویش بسته است. اغلب فصول این فیلم نیز در شب می‌گذرد. درحـالی‌کـه خیابانهـای شـهر بـه مناسـبت جـشنی دولتـی چراغـانی و آذین‌بندی شده‌اند، از طریق پرسه این دو آدم آواره و تنها، فیلم فضای خوفنـاکی از شـهر تهـران ارائـه می‌دهد که در تضاد کامل با تصویری است که رسانه‌های رسمی از ایران آن روزگار ارائه می‌دهند. تهران در این فیلم شهری بی‌رحم و تیره‌وتار جلوه می‌کند.[۱] سیاستهای سلطه شاه بر بخـش اعظـم کـشور بـه ویژه روشنفکران و طبقه متوسط که از اواخر دهه ۳۰ آغـاز شـده بـود در ایـن دهـه بـه تثبیـت رسـید (آبراهامیان، ۱۳۸۲: ۳۸۳). سیاستهای رشد و توسعه اقتصادی هرچند منجر به گسترش طبقه متوسـط جدید و طبقه کارگر صنعتی شد؛ اما نتوانست در سطح اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دست به نوسـازی زند و این ناتوانی ناگزیر به پیوندهای حکومت و ساختارهای اجتماعی لطمه زد و شکاف بـین نیروهـای اجتماعی را عمیق‌تر کرد. کوتاه سخن اینکه در سال۱۳۵۶ فاصله بین نظام اقتصادی توسعه‌یافته و نظام اجتماعی و سیاسی توسعه‌نیافته به اندازه‌ای بود که بحرانی هرچنـد کوچـک مـی‌توانـست کـل رژیـم را متلاشی کند، بالطبع این بحرانهای اجتماعی در بسیاری از آثار سـینمایی بـه تـصویر کـشیده مـی‌شـد. شکاف بین نیروهای اجتماعی تا اندازه‌ای بود؛ به‌عنوان‌مثـال یکـی از اسـاتید دانـشگاه پـس از تماشـای «*تنگنا*» فضای تلخ و تیره به تصویر کشیده شده در آن را دروغ می‌داند و با بیان این مطلب که ایران در آستانه رسیدن به تمدنی بزرگ است ادعا می‌کند که شهر تهران از چنین ویژگیهایی برخـوردار نیـست (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۸).

---

۲. و این نکته بیانگر این مطلب است که سینما بدون محافظه‌کاری سعی در به تـصویر کـشیدن واقعیتهـای شـهری داشـته است. به قول قهرمان «*خیالبافها*» (برناردو برتولوچی) سینما مثل سوراخ «*کلید در*» اتاق خواب والدین اسـت کـه حقـایق را هرچند تلخ آشکار می‌کند.

www.SID.ir

توسعه اقتصادی عمدتاً درنتیجه درآمدهای فزاینده نفتی میسر گشت، به گونه‌ای که بین سالهای ۴۲ـ۱۳۴۳ که افزایش درآمدهای نفتی به ۱۳ میلیارد دلار رسیده بود، در فاصله سالهای ۵۳ـ۱۳۵۶ به ۳۸ میلیارد دلار بالغ شد (*همان*:۳۹۰). برنامه‌های توسعه در افزایش جمعیت شهری بیشتر اثر گذاشت. از آنجا که مدارس جدید، تسهیلات بهداشتی و تأسیسات صنعتی غالباً در شهرها قرار داشت، دوره ۱۳۴۲ و ۱۳۵۶ تأثیر ژرفی در جمعیت شهری گذاشت.

به طور کلی در این دوره شاهد گسترش سریع جمعیت شهرنشین هستیم و مهم‌تر آنکه در این دوره شاهد گسترش سریع بخشهای خاص از جمله کارمندان حقوق‌بگیر، کارگران کارخانجات و کارگران غیرماهر در جمعیت شهری هستیم. در نیمه دهه ۵۰ شهرهای ایران از چهار طبقه اعیان، متوسط متمول، متوسط حقوق‌بگیر و کارگر تشکیل می‌شد که هریک از آنها به نحوی در آثار سینمایی مورد توجه قرار گرفتند.

در برنامه‌های دوم و سوم توسعه ، بیش از ۲/۵ میلیارد دلار به صنعت اختصاص یاقت. این آمار و ارقام بیانگر حضور عظیم نیروی کار در شهرهای جنوبی کشور بود، حضوری که سینمای ایران از آن غافل نماند و از دریچه‌های مختلف بدان پرداخت. ازاین‌رو بی‌دلیل نبود که کارگران شرکت نفت آبادان به عنوان نماد پیشرفت و مدرنیته رضاخانی از اوایل دهه ۴۰ در بسیاری از آثار هنری از جمله ادبیات و سینما مورد توجه قرار می‌گرفتند، همان‌طور که کارگران خسته و در قهوه‌خانه نشسته «همسایه‌ها» پس از شنیدن نطق رئیس دولت از رادیو مبنی بر تأثیرات اقتصاد نفتی بر کشور و نظر کارگران شرکت نفت می‌گوید: «لابد کارگران نفت، بهتر از دیگران سر از این حرفها درمی‌آورند، هرچه نباشد دستشان توی کار است؛ ولی نخست وزیر هم کم آدمی نیست». چنین اشاراتی که نشان دهنده ارزش و اعتبار این طبقه اجتماعی و تأثیرگذاریشان بر جریانات سیاسی و اقتصادی به شمار می‌رود در سینما نیز از فیلمی چون«پرستوها به لانه باز می‌گردند» و «*قیصر*» تا اواسط دهه ۵۰ به عنوان پس‌زمینه در آثار سینمایی بسیاری همچون «*صبح روز چهارم*» (کامران شیردل، ۱۳۵۱) مورد توجه قرار گرفته‌اند.

حکایت «*صبح روز چهارم*» حکایت از خودبیگانگی و تنهایی قهرمانان شهری در حال توسعه است که در لایه‌های تو در توی پیشرفت و توسعه خود را می‌جوید. ریشه‌های این از خود بیگانگی را می‌توان در همان توسعه ناموزن شهری و صنعتی شدن بی‌رویه و خام جستجو کرد.

شاید این حکایت همان بیگانگی‌های مورسو باشد در «*بیگانه*» آلبر کامو (۱۳۸۵: ۱۴) آنجا که می‌گوید:

«من نه این کار را کرده ام و نه آن کار را که می‌توانست زیبا باشد، بیشتر اوقات هم بازیچه تقدیر بوده ام. اما حتی ساعاتی از نور و گرما که به ویرانی رسیده ام خود را در این شهر خالی بزرگی که مرا در میان گرفته مثل تکه پاره ای از آن دیده ام: انگار این شهر باید زیر آفتاب، ضربه مرگ می‌خورد تا نهایت عمق زندگی اش را احساس می‌کرد. می‌شد له شوم ، اما له شدنم را حس کردم و پذیرفتم....»

Archive of SID

www.SID.ir

«*صبح روز چهارم*» پرسه سه روزه امیر در دل شهر به امید رهایی است. او که خود خواسته عزم سفر به تهران می‌کند، با قتلی که ناخواسته در میانه راه و بیرون از شهر مرتکب می‌شود، تهران را مأمنی موقت برای گریز می‌یابد که می‌تواند او را چند روزی ناشناخته در کوچه و خیابانهای خود بپذیرد. امیر جوانی است که از راه ماشین دزدی زندگی می‌کند. او در یکی از شهرهای جنوبی ماشینی می‌دزدد و به سوی تهران رهسپار می‌شود تا معشوقه‌اش زری را ملاقات کند. او که زیر آفتاب تند بیابانهای جنوبی به سمت تهران در حرکت است ناخواسته مرتکب قتلی می‌شود که ناگزیر از گریزش می‌سازد. او همچون مورسو[1] به نظر شخصیتی بی‌انگیزه می‌رسد که روز به روز روزگار می‌گذراند و رضایتش را در لذتهای ساده می‌جوید، چاره‌ای جز پذیرش شهر برای پنهان ساختن کشمکشهای درونی خود نمی‌یابد. آغوش شهر امروز تنها برای انسانی گشوده است که با خودش، هم‌نوعان و طبیعتش بیگانه شده است (فروم، ۱۳۵۳: ۱۱۸).

«*صبح روز چهارم*» از آن جهت در تصویر شهر اثری یگانه به شمار می‌آید که بدون تلاش برای پررنگ جلوه دادن تناقضات موجود در شهر، به واسطه امیر که در بستر آن پرسه می‌زند، موجودیت شهر را به تصویر می‌کشد. برای یافتن شهر در این فیلم نیازی به جستجو نیست که ساختار تکرار شونده آن در بستر شهر خود تصویرگر کولاژی متناقض از آن است. شهری پر از التهاب که ساکنان و رهگذرانش بیش از آنچه شهری باشند، شهر گریزند. شهر برای امثال امیر و مورسو قصه‌ای نخواهد داشت شهر در قبال آنها و آنها در قبال شهر کاملاً بی‌تفاوت‌اند. آنها که خود را درگیر هیچ امر اخلاقی نمی‌کنند از همه‌چیز تنها گذر می‌کنند، همان گذری که خاصیت شهر و زندگی مدرن است.

همچنان‌که قهرمانان «کندو» که شهر را به مثابه تهدید و زندان را مکان امن و آسایش قلمداد می‌کنند. آنها نیز قصد ندارند زمانی طولانی را در تهران سپری کنند، آمده‌اند تا مقدمات سفر خود را به شهری دیگر (خرمشهر) فراهم کنند. هشدار پیرمرد قهوه‌چی به « ابی» که تازه از زندان آزاد شده نیز بیانگر همین نکته است که شهر دلش به حال او نخواهد سوخت. در ادبیات او که زندان «تو» و شهر «بیرون» خوانده می‌شود، تو و مکان امن و آسایش و گرماست؛ اما بیرون مکان تنهایی و گرسنگی و سرما. قهوه‌چی خطاب به ابی می‌گوید:« امسال از هر سال سردتره... سر زمستونی اومدی بیرون که چی؟ الان کسی بیرون نیست. تک و تنها قوتم گیرت نمیاد... هرچی بدهی داری جور کن برو تو... بیرون حروم می‌شی...».

شهر برای او مکان تلف شدن است، به همین خاطر امیدوار بود که کاش ابی کاری می‌کرد تا در زندان می‌ماند؛ زیرا که شهر نه مأمنی برای اوست که حتی زندان دهشتناک‌تری است. شهر در اینجا آزمون بسیار سخت بقاست. در این میانه امیر نیز همچون مورسو داستان خودش را به گونه‌ای تعریف می‌کندکه انگار هیچ ربطی به او ندارد، انگار که او تسلیم چیزی می‌شود که واقع می‌شود چه امروز و

۱. نام شخصیت اصلی رمان «بیگانه» اثر جاودانه آلبر کامو

www.SID.ir

چه فردا (پنگو، ۱۳۸۵: ۲۰). در واقع حضور مرگ است که آینده را در دود محـو کـرده و زنـدگی‌اش را بی‌فردا می‌کند. در این نگاه «*صبح روز چهارم*» درست مثل «*بیگانه*» عرصه‌ای است برای نمایش پوچی قطع رابطه، جابه‌جا شدن و تغییر مکان بر بستر شهر. گویا که هیچ‌چیز در این شهر قرار نیست به حـال آنها فرقی داشته باشد. ما نیز هم گام با آنها به دور اتفاقها می‌چـرخیم و انگـار فقـط مـی‌تـوانیم آنهـا و شکست‌شان را نظاره کنیم که شکست قهرمان نشان جهانی نفرین شده است که هر نـوع ارزشـی از آن رخت بربسته است.

نوعی بیگانگی غریب میان شهر و امیر، به چشم می‌خورد، انگار که برای او تمام شهر با آن قبرستان ماشینهای اوراق تفاوتی ندارد. اینجا هم پس‌مانده‌های مدرنیته برجای‌مانده کـه در « قیـصر» نیـز نـوع دیگرش به چشم می‌خورد؛ اما این قبرستان نه مکان مرگ امیر بلکه قرار است محـل کـسب درآمـدش باشد، اگر قیصر بیگانگی‌اش را با زمان خود تاب نیاورد و در قطاری خاموش به زندگی خـود پایـان داد، امیر حتی نسبت به این بیگانگی بی‌تفاوتی پیشه کرده است.

در این باره رولان بارت (۱۳۸۵: ۳۸) که رمان « بیگانه» را یک رمان کلاسیک ارزیابی مـی‌کنـد، آن را از آن جهت کلاسیک می‌داند که تمام مضامینی را که فاجعه این قـرن را شـکل داده‌انـد بـا ترکیبـی ماهرانه گرد هم آورده است، همبستگی انسان با دنیایی که درک نمی‌کند. «*صـبح روز چهـارم*» نیـز در صدد تصویر تمام آن چیزهایی است که فاجعه این قرن را سبب شده‌اند. فاجعه این قرن در نگاه فیلم از خودبیگانگی امیر و همبستگی‌اش با شهری است که از قدرت درک آن عاجز است. فاجعه‌ای که به بیان انگلس در توصیفی که از شهر ارائه می‌دهد به بیانی دیگر به چشم می‌خورد:

«این لندنیها برای خلق همه عجایب تمدن که در سراسر شـهر آنهـا مـشهود اسـت، مجبـور شـدند بهترین عناصر سرشت بشری را فدا کنند و اینکه صدها قوه خلاق که در وجود ایشان به صـورت بـالقوه نهفته بود، منفعل باقی‌مانده و سرکوب شده‌اند... نفس جوش و خروش خیابانها واجد کیفیتی نفرت‌انگیز است. صدها هزار انسان از تمامی طبقات و اقشار جامعه به هم تنه می‌زنند و از کنار هم عبور می‌کنند... چنان به‌سرعت از کنار هم می‌گذرند که گویی هیچ‌وجه اشتراکی ندارند» (انگلس،۱۸۴۴ به نقل از والتر بنیامین: ۱۳۷۷).

امیر شهر را تا زمانی تاب می‌آورد که نا شناخته‌اش بگذارد و برایش امکان اتلاف وقت بیافریند. یـک بی‌تفاوتی و بیگانگی عمیقی در او به چشم می‌خورد، بیگانه با کسانی که دوره‌اش کرده‌اند، با رفتاری که می‌کند و با این چیزی که نامش را زنـدگی گذاشـته اسـت. حتـی زمـانی کـه بـه سـراغ زری محبـوب زندگی‌اش می‌رود نیز از این بیگانگی جدا نمی‌شود زیرا که حتی در عشق خود نیز بی‌تفاوت اسـت؛ امـا زری هم بهانه حضور امیر در شهر و هم حلقه اتصال او به شهر است. زری پرستار است و به‌تازگی شغلی در یک بیمارستان پیدا کرده است. بیمارستان به عنوان یک نهاد شهری معتبر می‌تواند زری را از گریـز از تهران مصون نگه دارد، همان‌گونه که روزنامه‌فروشی برای پاتریـشیای «*از نفـس افتـاده*»[1] مـی‌کنـد.

۱. «*صبح روز چهارم*» را اقتباسی سینمایی از فیلم «*از نفس افتاده*» ژان لوک گدار به شـمار مـی‌آیـد. ایـن فـیلم بـه گفتـه کارگردان کامران شیردل و فیلم‌نامه نویس محمدرضا اصلانی به نوعی ایرانیزه شده فیلم گدار تلقی می‌شود.

www.SID.ir

پاتریشیا محبوب میشل قهرمان اصلی داستان تنها کسی است که در مجموع شخصیتهای این فیلم با شهر مرتبط است، او که در خیابان شانزه‌لیزه مشغول به روزنامه فروشی‌ست، پرسه‌زنی فعال است که به شهر به مثابه یک کل علاقه‌مند است. و این دقیقاً در تضاد با رویکرد میشل یا امیر در قبال شهر است. این دو پرسه‌زنانی غریبه در شهرند که خیابانها را تصادفی و تنهایی می‌پیمایند[۱] و این همان معنایی است که بارت از هم‌بسته بودن اما همدست نشدن با جهان پیرامونی در نظر دارد. شاید همین تفاوت است که تصمیم ناگهانی پاتریشیا و زری را در معرفی میشل و امیر به پلیس موجب می‌شود. آنها که قصد گریز از شهر را ندارند، می‌مانند و برای ماندن خود حاضر به پرداخت هزینه‌اند. شاید این دو همانهایی هستند که ایمنی خود را در نزدیکی به جمع و همرنگ شدن با آن مبتنی می‌سازند. ازاین‌روست که هرچند در تلاش بودند تا سر حد امکان به دیگران نزدیک شوند؛ اما باز هم هریک کاملاً تنها و مجزا از یکدیگر باقی مانند و احساسی از ناایمنی، اضطراب و گناه که نتیجه ناتوانی شان در غلبه بر تنهایی بود، آنها را فرا گرفت و منجر به فاش کردن مخفی‌گاه معشوقشان شد. اقدامی که نه تنها از انجامش اطمینان نداشتند که حتی پشیمانی از آن را پیش‌بینی می‌کردند.

بدین‌گونه آنگاه که مورسو چهار بار به تنی بی‌حرکت شلیک کرد و آنها را مثال چهار تقه کوتاه دانست که بر در بدبختی‌اش نواخته شد... صبح چهارمین روز از پرسه امیر فرا رسید، صبحی که با صدای چهارمین گلوله ناپیدا بر تن امیر به سرانجام می‌رسد.

## نتیجه‌گیری

نمی‌توان سینما را بدون پس‌زمینه واقعی‌اش متصور شد. فیلمها باید جایی به تصویر کشیده شوند و در واقع با همین فضای به تصویر آمده هویت پیدا کنند و در یادها بمانند. ما سینما را با شهرهایش به یاد می‌آوریم، ازاین‌روست که فیلم نیویورکی معنی مشخصی پیدا می‌کند و فیلم پاریسی، فرهنگ، فضا و پیش‌زمینه مخصوص به خود می‌آورد. سینما می‌تواند شهری را زشت و یا زیباتر از آنچه هست نشان دهد. رابطه سینمای ایران و تهران نیز از همین روزنه قابل بررسی است که همه بضاعت محدود سینمای ایران در نسبتش با شهر و مخصوصاً پایتختش *تهران*، معنا می‌یابد. واقعیت این است که معدود فیلمهایی در تاریخ سینمای ایران پیدا می‌شود که جایی دور از این مرکزیت ساخته و ماندگار شده باشند. فیلمها یا راوی حضور شهروندان و دیگریها در این شهرند و یا از سوداها و دل سپردنها و دل کندنهای اینان می‌گویند. مسئله این است که تاریخ سینمای ایران بدون تهران کوچک و بی‌مقدار می‌شود، به گونه‌ای که درصد فیلمهایی که از ابتدای شکل‌گیری این سینما تا به امروز در جایی به غیر از پایتخت ساخته شده‌اند خیلی کم است. شاید هیچ جامعه‌ای تا این حد سینمایش را صرف پایتخت،

۲. نگاه کنید به صحنه‌های مربوط به پرسه زنی امیر در خیابان‌ها و پاساژهای تهران، زمانی که در انتظار پیدا کردن آقای بیات برای دریافت طلب خود است.

www.SID.ir

مسائل، مشکلات، رویاها و حسرتهای آن نکرده باشد و جالب اینجاست که هیچ کشوری نیز تا این اندازه به هویت شهری این پایتخت بی‌توجه نبوده است (حسنی نسب، ۱۳۸۵: ۸۱).

اما در همین توجه محدود نیز می‌توان تضاد میان سنت و مدرنیته که روند رو به رشد مدرنیزاسیون پدیدآورنده آن بوده را به عنوان گفتمان غالب در بیشتر آثار شهری سینمای ایران دانست. نکته اینجاست که سینما تلاش نمی‌کند تا این تعارض را بپوشاند و کلیتی همگون از زندگی شهری نمایش دهد؛ بلکه کوشش می‌کند با باز کردن زخمهای کهنه، ما را به کاستیها و تناقضات زندگی مدرن آگاه سازد و با زایش یک اثر درباره شهر ، آن را از حد یک مکان و موقعیت انتزاعی بیرون آورده و بیانگر و تصریح کننده منظر اجتماعی آن باشد.

همان‌طور که ملاحظه شد، شهر تهران به مثابه نماد مدرنیته ایرانی در فیلمهای پیش از انقلاب بازنمایی شده است. تهران به لحاظ موقعیت و ویژگیهایش توانایی این بازنمایی را دارد.

تهران تمدن خاصی را پایه‌ریزی نکرده است جز آنکه ظهور تهران نماد گسست از تمدنهای گذشته ایرانی بوده است. به این معنا که از زمان قاجار که تهران پایتخت ایران شده است دیگر عصر تجلی تمدنهای بزرگ در ایران به پایان خود رسیده بود. پس تهران آغاز یک پایان بود؛ اما درعین‌حال نقطه شروعی برای ورود به عصر مدرن در نظر گرفته شده است. نقطه شروع برای گسست از گذشته و نماد عصیان علیه گذشته (حیدری، ۱۳۷۹: ۴۵) یعنی شهر آشوب، نهضت مشروطیت،کودتای رضاخانی، نهضت ملی و شهر انقلاب سیاسی اجتماعی و سایر رخدادهای پیش رو. تهران شهر بی‌تاریخ است جز آنکه گذشته روستایی خویش را به خاطر آورد. روستایی که پایتخت شد و به‌سرعت با دنیای جدید مواجه شد.

در واقع تراژدی روستا ـ شهر و دیالکتیک نفرت و عشق از ابتدا درون شهر تهران بوده است. تهران شهر بی‌تاریخ است و همین بی‌تاریخ بودنش قابلیت اسطوره شدن و فراتاریخی شدنش را فراهم می‌کند. اسطوره از تاریخی شدن می‌گریزد و درعین‌حال تمایل دارد به نوعی دیگر برای خود تاریخی دست و پا کند.[1] ازاین‌روست که تهران در فیلمها و خاطره نوشتها و سایر تولیدات هنری نماد مدرنیته ایرانی یا مدرنیزاسیون ایرانی گشته است. تهران نماد امر مدرن است، امر مدرنی که با گسست از سنت خود را معنا کرده است.

در چنین نگاهی است که تهران می‌تواند موضوع تأمل انتقادی قرار گیرد. شهری که صرفاً معرف یک شهر با تاریخ و جغرافیای معین نیست، شهری که نه تنها نماد هرگونه شهر مدرن ایرانی است بلکه نماد

۱. بنیامین ( به نقل از باک مورس، ۱۹۹۰) بین اسطوره و تاریخ فرق می گذارد. زمان اسطوره ای به گفتمانی خاص و دوره‌ای خاص محدود نیست. اسطوره میل دارد خود را فراتاریخی و از این طریق برجایی فراتر از اراده انسانی بنشاند. اسطوره تهران نیز با غیرتاریخی خواندن خود، در واقع محدودیتهای زمانی را از خود دور می‌سازد و از این طریق خود را استعلاً می‌بخشد. درعین‌حال متفکرانی چون رولان بارت (۱۳۸۰) نیز بر معانی ایدئولوژیک اسطوره و ساختگی بودن آن در جوامع مدرن اشاره کرده‌اند. تهران از این بعد به عنوان تصویری از پیشرفت و ترقی مدرنیته غربی یا خلاف آن ممکن است، ارائه شود.

Archive of SID

www.SID.ir

هر شکل از مدرنیزاسیون است در برابر هرآنچه که می‌توان سنت نام نهاد. در اینجا تهران کلیتی از مدرنیته ایرانی است که در برابر مظاهر سنتی چون سادگی، پاکی و قداست دنیای گذشته سر برافراشته و مظاهر پلید دنیای مدرن را آشکار می‌سازد. تهران اگرچه به ظاهر منسجم و یکپارچه است و پروژه‌های نوسازی در دورهٔ صدساله از آن شهری ساخته است که نمادهای مدرن در آن غالب شده است و عقلانیت شهری مدرن در اشکالی از آن پدید آمده است؛ اما شهر از ابعادی دیگر پاره‌پاره و گسسته است. مناسبات عنصر عاطفی فرد شهری در کنار عنصر عقلانی نتوانسته است به شکلی متجانس شکل بگیرد. شهر چونان فرهنگ عینی زیملی و روح شیئ‌واره لوکاچی در کلیت خود بر فرد جدید غلبه کرده است و فرد جدید نتوانسته است هنوز بر مصیبت هجمهٔ عقلانیت شهری در زندگی روزمره خود فائق آید. ناسازه‌های گفتمانی موجود بین فرد جدیدی که هنوز از تعلقات سنتی خود دست برنداشته و نهادها و فضاهای مدرنی که فرد را مستمراً به دنیای جدید سوق می‌دهند، موجب بروز مسائلی در شهر می‌شود که پیش از این سابقه نداشته است. مدرنیتهٔ تهران در هر دو سویهٔ خود آشکار شده است، سویه‌ای پست و مبتذل که نشانگر عناصر پلید در روح مدرنیته است و سویه‌ای پاک و مثبت که ابعاد پیش‌رونده و سازنده مدرنیته را نشان می‌دهد.

ازاین‌روست که می‌توان پاردوکس «*تهران خوب*» و «*تهران بد*» را در سینمای ایران دید، تهرانی که از یک سو اسطوره‌ای جذاب و ایده‌آل برای زیستن یک شهرستانی است و از سویی دیگر از بین برنده هرگونه پاکی وجود انسانی که پا به آن می‌گذارد. تضاد میان شهرستان و تهران که در کلیت بسیاری از فیلمها مشاهده می‌شود در واقع تضاد میان امر سنت و امر مدرن است.

این‌چنین است که می‌گوییم، فیلمهای بررسی‌شده به نحوی تضادهای نهفته در بطن زندگی در حال مدرن ایرانی را بازنمایی کرده‌اند. همین تضادهای پنهان بود که چند سال بعد، انقلابی عظیم را موجب شده‌اند. انقلابی که در وقفه‌ای از تاریخ، امر مکنون و امر آشکار جامعه خویش را در تلاقی قرار داد و برای لحظه‌ای ویرانه‌های نهفته بدل به ویرانیهای آشکاری شدند و به تعبیری ظاهر و باطن جامعه یکدست شد؛ اما این تنها لحظه ای از تاریخ است و این تنها انقلاب است که به طور مقطعی تضادها را برای عموم خوانش پذیر می‌سازد. سینما همانند سایر اشکال هنری بسی پیش‌تر به پیش‌بینی چنین رویداد عظیمی پرداخته بود. فقدان رشد عقلانیت یکپارچه، ناهمسازیهای دنیای مدرن و سنت، بیگانگی و بی‌معنایی از زندگی، بی‌ثباتی در نهادهای مستحکم سنتی... از جمله مسائلی بودند که سینمای پیش از انقلاب به تصویرگری آن پرداخت. این تصاویر هنوز به معنی بیداری شهر و رابطه فردیت انسانی با فضای شهر و مورد توجه قرار گرفتن موضوع تهران نبود؛ ولی از ویژگی بازنمایی تضادهای موجود برخوردار بود، این تضادها به ویژه بعد از انقلاب تشدید می‌شود و در ساختار معماری شهر و همچنین تصویر سینمایی آن اثر می‌گذارد؛ به‌طورمثال لوکیشنهای بسیاری از فیلمهای کیمیایی همچون «*سلطان*»، «*ضیافت*» و یا «*زیر پوست شهر*» رخشان بنی‌اعتماد مبین تضاد میان برجهای شمال تهران و کوخهای جنوب شهر است که پس از انقلاب شکل گرفت. در واقع اعتراض «*سلطان*» به بزرگراههایی

www.SID.ir

است که با تخریب خانه فقرا ساخته شد یا تلاش مادر «*زیر پوست شهر*» برای ممانعت از فروش خانه به بساز بفروش نمونه‌های پنهانی تأثیر منفی مدرنیزاسیون سطحی به شمار می‌رود.

## منابع و مآخذ


آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۲)، *ایران بین دو انقلاب* ، تهران: نشر مرکز.

امید، جمال (۱۳۶۱)، « تاریخ سینمای ایران»، دوره اول، *از سال ۱۲۵۷ تا۱۳۵۷*، تهران: انتشارات روزنه.

ـــــــــ (۱۳۸۴)، « تاریخ سینمای ایران»، دوره دوم، *از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۹*، تهران: انتشارات روزنه.

بارت، رولان (۱۳۸۰)، «اسطوره در زمانهٔ حاضر»، *فصلنامهٔ ارغنون*، ترجمهٔ یوسف اباذری، شمارهٔ ۱۸.

ـــــــــ (۱۳۸۶)، *در نقد رمان بیگانه*، ترجمهٔ گلی امامی، تهران: انتشارات نیلوفر.

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

برمن، مارشال (۱۳۷۹)، *تجربه مدرنیته، هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

بنیامین، والتر (۱۳۷۷)، « درباره برخی مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر»، *فصلنامه ارغنون*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، شماره ۱۴.

پنگو، برنار (۱۳۸۶)، *در نقد رمان بیگانه*، ترجمهٔ گلی امامی، تهران: انتشارات نیلوفر.

حیدری، غلام (۱۳۷۹)، *صد سال سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

حسنی‌نسب، نیما (۱۳۸۵)، «تهران در سینمای ایران»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران.

جیرانی، فریدون (۱۳۷۹)، *«دهه چهل، رویای شیرین شکست»*، در کتاب تاریخ تحلیل صد سال سینمای ایران، ویراسته عباس بهارلو، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بودلر، شارل (۱۳۸۱)، «نقاش زندگی مدرن»، ترجمهٔ مهتاب بلوکی، متن برگزیده از *مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، نشر نی.

زیمل، گئورگ (۱۳۷۲)، « کلانشهر و حیات ذهنی»، ترجمه یوسف اباذری، *نامه علوم اجتماعی*، دوره جدید، جلد دوم ، شماره ۳.

ـــــــــ (۱۳۶۸)،« ویرانه»، *فصلنامه علوم اجتماعی*، ترجمه یوسف اباذری، شمارهٔ ۳.

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

طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۰ )، «سینمای روستایی در ایران»، *فصلنامه فارابی*، شماره مسلسل ۱۶.

ـــــــــ (۱۳۸۶)، «تهران در سینمای ایران » ، *فصلنامه سینما و ادبیات*، پاییز ،شماره چهاردهم، سال چهارم.

علم، اسداله (۱۳۸۷)، *یادداشتهای علم*، جلد دوم، *از سال ۱۳۴۹ تا۱۳۵۱*،تهران: انتشارات مازیار.

فروم، اریک (۱۳۵۳)، *هنر عشق ورزیدن*، ترجمهٔ پوری سلطانی، تهران: انتشارات مروارید.


Archive of SID

www.SID.ir

لفور، هانری (۱۳۸۶)،« شهر به مثابه نوشتار»، *فصلنامه سینما و ادبیات*، ترجمهٔ امیر افتخاری‌راد، پاییز، شماره چهاردهم، سال چهارم.

کامو، آلبر (۱۳۸۵)، *بیگانه*، ترجمهٔ گلی امامی، تهران: انتشارات نیلوفر.

کیمیایی، مسعود (۱۳۸۵)، «سوگنامه‌ای برای شهری هویت باخته»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران.

لوکاچ، جورج (۱۳۷۸)، *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: نشر تجربه.

مارکس، کارل (۱۳۸۲)، *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴*، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: انتشارات آگاه.

مارکس، کارل (۱۳۸۳)، *سرمایه*، ترجمهٔ ایرج اسکندری، تهران: انتشارات فردوس.

میراحسان، احمد (۱۳۸۵)، «سینما، تهران؛ دومدرن»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران.

Benjamin, Walter (۲۰۰۳), *The Arcades Project*, Translated by Howard Tiland and Kevin McLaughlin, The Belknap Press of Harvard University Press.

Buck-Morss, Susan (۱۹۹۰), *the Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, M A: MIT Press.

Highmore, Ben (۲۰۰۲), *Everyday Life and Cultural theory, An Introduction*, London and New York: Routledge

Simmel, G (۱۹۹۷), Simmel on Culture, (ed) David Frisby and Mike Featherstone, London: Sage Publiction.

Simmel, G (۱۹۹۵) The Stranger in The Sociology of Geory simmel, Kart wolft (Trans), Newyork, free Press, pp.۴۰۲.

Archive of SID

www.SID.ir