جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷

# بازنمایی شهر در سینمای ایران در دهه‌های ۸۰–۱۳۶۰

سیاوش قلی پور[۱]، جلیل کریمی[۲]، حسین قاسمی[۳]

## چکیده

این مقاله به بازنمایی شهر در سینمای ایران در دهه‌های ۸۰–۱۳۶۰ می‌پردازد. رویکرد نظری آن آرای راب شیلدز در باب «فضاسازی اجتماعی» و روش آن تحلیل محتوای کیفی است. یافته‌های بررسی‌شده و تحلیل هجده فیلم انتخاب‌شده، نشان می‌دهد که در دهۀ ۶۰، بیشتر زمان فیلم‌ها به درون خانه محدود بوده و بخش بیرونی به ابعاد فیزیکی، جمعیتی، مهاجرت، حاشیه‌نشینی و مناطق فقیرنشین تقلیل داده شده است. تصویر حیات شهری در این دوره، اسطوره–مکان «جامعۀ بدون شهر» را شکل می‌دهد. در دهۀ ۷۰، ساخت‌وسازهای انبوه، تغییرات گسترده و گسترش نامکان‌ها در میان آثار سینمایی برجسته است. سویه‌های تاریک این تغییرات مانند قطبی‌شدن فضای شهر (فقیر/غنی) و آسیب‌های اجتماعی منتهی‌شده به احساس یأس و سرخوردگی ساکنان، اسطوره–مکان «سازندگی منفی و شهر سراب» را برساختند؛ در دهۀ ۸۰، شهری به بن‌بست‌رسیده بازنمایی می‌شود که با ساختارهای عینی و متصلب، ساکنانش را به‌سوی انفعال پیش می‌برد. مفهوم مرکزی بازنمایی شهر در این دهه «شهر متصلب و سوژۀ ناتوان» است. در همۀ این سال‌ها، کلیت شهر در سینما نشان داده نشده است.

***واژگان کلیدی:*** *اسطوره–مکان، بازنمایی، سینما، شهر، فضاسازی اجتماعی، هویت، نامکان*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۱۰

۱. استادیار گروه جامعه شناسی دانشگاه رازی (نویسنده مسئول)، gholipoor.sia@gmail.com
۲. استادیار گروه جامعه شناسی دانشگاه رازی، jkarimi79@gmail.com
۳. کارشناس ارشد جامعه شناسی دانشگاه رازی، hossein.ghasemi88@gmail.com

## مقدمه

سینما از آغاز با کلان‌شهرهای مدرن پیوند خورد و تصویر تقریباً تمام پایتخت‌های مشهور جهان بسیار زود در این رسانه ثبت شد. سینما برای رشد خود، نیازمند شهر و امکانات شهر بود. از نظر مضمون «سینما به بازنمایی مکان‌های متمایز، شیوه‌های زندگی و بافت انسانی شهرها علاقه‌مند بوده است. به‌طور طبیعی سینما در اخذ و بیان پیچیدگی مکانی، گوناگونی و پویایی اجتماعی شهر، از طریق میزانسن، لوکیشن سینمایی، نورپردازی، فیلم‌برداری و تدوین، ید طولانی دارد» (شیل و فیتزموریس، ۲۲:۱۳۹۱). به‌دلیل اهمیت و نقش سینما به‌خصوص نمایش تحرک و بازنمایی «تصویری روشن از شهر، فیلم‌ها می‌توانند همچون منبع مهمی برای شناخت بهتر فضاهای شهری مورد استفاده قرار گیرند» (هال،۳۱:۱۳۹۳). نمایش فیلم‌های با زمینهٔ شهری می‌تواند به معرفی و آشنایی با برخوردها و تعاملات پیچیدهٔ شهری و زندگی اجتماعی و تصویر کالبدی شهر کمک کند. همچنین محتوای فیلم می‌تواند به مخاطب اطلاعات مفیدی از شهر و زندگی و فرهنگ شهری ارائه کند.

در چارچوب مرزهای ملی می‌توان از طریق سینما، داشته‌های فرهنگی یک نسل را به نسل دیگر منتقل و فرایند جامعه‌پذیری را تسهیل کرد. در ارتباطات بین‌فرهنگی نیز، ملت‌ها از این دریچه می‌توانند نظاره‌گر آداب و رسوم، ارزش‌ها، افکار و... جوامع دیگر باشند. اسناد مصور و متحرک ارائه‌شده از سوی سینما، اگر مورد مطالعه قرار گیرد و به نقش و تأثیر محیط در تربیت و عملکرد بشر در هر دوران دقت شود، شاید سرنخ‌های مورد علاقهٔ شهرسازان در مورد انواع علایق بشر در محیط‌های شهری کشف گردد.

ما سینما را با شهرهایش به یاد می‌آوریم و ازاین‌رو است که فیلم «نیویورکی» یا «پاریسی» دلالت‌های متمایزی دارند. سینما در مقایسه با سایر جلوه‌های رسانه، نزدیکی بیشتری به متن و جریان زندگی دارد و از طرفی یک ابزار تداعی و دنیای مجازی برای بازنمایی فضاها، محیط‌ها، رویدادها، نمادها و نشانه‌ها است که به‌صورت مستمر در حال آموزش، یادآوری و یا تجسم محیط‌های واقعی و مجازی برای مخاطبان خود است. به همین خاطر، به‌رغم تغییر نوع تعامل ما با شهر، نمی‌توان نقش بنیادین فضا و مکان را در کمک به سوبژکتیویته، هویت و دریافت هر فرد نسبت به جایگاهش در جهان دست‌کم گرفت.

در سینمای سایر کشورها، ازجمله در جوامع اروپایی و امریکا، بازنمایی شهرها نقش مهمی در معرفی شهرها و آشنایی مخاطب با آن سرزمین‌ها دارد که نمونه‌های بسیاری از آن را می‌توان در فیلم‌های ساخته‌شده در شهرهایی مانند نیویورک، لندن و پاریس ملاحظه کرد. بازنمایی شهر، اسطوره‌های شهری و مناظر شهری یکی از دغدغه‌های هنرمندان در عرصه‌های سینما، ادبیات و نقاشی بوده است. در این عرصه، فیلم‌هایی با رویکردهای بدبینانه (آثار دیوید لینچ، اسکورسیزی و ...)، رویکردهای خوش‌بینانه (نظیر آثار وودی آلن) و رویکردهای واقع‌بینانه‌ای (نظیر سینمای مستند) وجود دارد. نکتهٔ قابل‌توجه اینکه در بیشتر این آثار، جدا از تصورات مثبت یا منفی، این فضاها، حکایت‌ها و اسطوره‌های شهری هستند که بازنمایی می‌شوند. مخاطب از طریق این فیلم‌ها، با شهری که داستان در آن روایت می‌شود، ارتباط برقرار می‌کند. در ایران، از اوایل قرن حاضر سینما پا گرفت و فیلم‌های زیادی تاکنون ساخته شده است. تعداد قابل‌توجهی از آنها یا موضوعات شهری دارند و یا به روایتی می‌پردازند که در درون شهر جریان دارد. این مقاله تلاشی است برای

بررسی این پرسش که سینمای ایران در دهه‌های ٦٠، ٧٠ و ٨٠ شهر را چگونه بازنمایی کرده است؟

## پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ اجلالی و همکاران (١٣٩٤) به بررسی تصاویر شهر در سینمای ایران بین سال‌های ١٣٠٩ تا ١٣٩٠ پرداخته است. روش آنها در این مقاله روش ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که در این بازهٔ زمانی طولانی، هشت تصویر از شهر در سینمای ایران نمایش داده شده است که مجموعهٔ آنها دربردارندهٔ غلبهٔ تأمل‌برانگیز فیلم‌هایی است که در آن شهر نه به‌عنوان فضایی زیبا، دلنشین، شاد، امیدبخش و با هویت و اصالت، بلکه به‌عنوان مکانی خطرناک، فریبنده، مرگبار، سراب‌گونه، وحشت‌انگیز و حسرت‌بار نمایش داده شده است.

حبیبی و دیگران (١٣٩٤) در کتابی، به بررسی بازنمایی شهر و زندگی شهری در سینمای ایران در دهه‌های ٤٠ و ٥٠ پرداخته‌اند. روش آنها اسنادی و مشاهدهٔ فیلم‌ها است. نتایج نشان می‌دهند که ویژگی شهر در سینمای ایران در آستانهٔ ایستادن (نه این و نه آن بودن)، تخریب و نوسازی دائمی، جذابیت و اغواگری، سوداگری و تازه‌به‌دوران‌رسیدگی، ازخودبیگانگی، بی‌نام‌ونشانی، پرسه‌زنی، خیابان‌گردی و بازگشت به اصل است. برخورد سینمای نوگرای ایران با گفتمان بازگشت به خویشتن، خلاقانه و پویا بوده است. در این مسیر، آنان با یادآوری گذشته و تمنای اصول انسانی می‌کوشند برای لحظاتی خود را از فشار خردکنندهٔ زمان خطی مدرن رها سازند و با غرق شدن در زمان چرخه‌ای، ارزش‌های انسانی را یادآوری کنند و پاس دارند.

اجلالی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله‌ای دیگر، به بررسی تطبیقی تصویرهایی که از شهر در فیلم‌های سینمایی در دو مقطع مهم تاریخی-سینمایی ایران و فرانسه (موج نو) پرداخته‌اند. روش آنها در این پژوهش تحلیل محتوای ساختارگرایانه است. یافته‌های مقالهٔ آنها حاکی از آن است که نوع نگاه به شهر و شهرنشینی و در نتیجه، تصویری که از شهر در سینمای دو کشور به نمایش درآمده است، بسیار متفاوت و گاه متضاد بوده است. شهر در فرانسه بستری برای پرسه‌زنی، احساس رهایی و آزادی، گردش و شادی، امنیت و مکانی برای تعاملات اجتماعی است، اما در سینمای ایران شهر عرصهٔ انتقام‌گیری و یا شکست قهرمانان شهری فیلم‌هاست؛ شهری افسارگسیخته، نامتجانس و سرشار از تضادهای متعدد کالبدی و اجتماعی.

راودراد و محمودی (۱۳۸۹) در مطالعه‌ای تلاش کرده‌اند تا از دریچهٔ سینما نگاهی انتقادی به تجربهٔ مدرنیته در ایران داشته باشند. چارچوب نظری مقاله، نظریات مارشال برمن و گئورگ زیمل و روش آن «تحلیل تصویر» است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که به‌سختی می‌توان با اختصاص دوره‌های مجزا به دسته‌بندی‌های مشخصی از مفاهیم و تناقض‌های به‌تصویردرآمده در هر دوران پرداخت. به نظر آنها، سینمای ایران هیچگاه از سیستمی فراگیر و نظام‌مند برخوردار نبوده است که بتوان از خلال بررسی آثار، به صورت‌بندی شهر و معضلات مدرنیته در بستر آن پرداخت. سهم شهر در سینمای ایران- مثل هر مفهوم دیگری- اشاراتی جسته‌وگریخته و گزاره‌هایی منفرد است که هریک از آنها تنها بخشی از تناقض‌های مدرنیته در ایران را به نمایش می‌گذارد.

رضازاده و فرهمندیان (۱۳۸۹) با استفاده از روش تحلیل محتوا و تکنیک‌های دلفی به چگونگی انعکاس فضای شهری در سینمای نوین ایران پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که در سینمای ایران کمتر از فضای شهری استفاده شده و این استفاده بیشتر محدود

به فضاهای تاریخی و یا فرهنگی بوده است. به نظر آنها، فیلم‌های ساخته‌شده در کشور اساساً دارای ضعف‌های زیادی در بهره‌گیری از فضاهای شهری هستند و ترجیح آنها این بوده است که فضاهای شهری در فیلم‌ها محدودتر شود. در واقع، اگرچه فضاهای متنوع شهری با ویژگی‌های متنوعی وجود دارد، سینماگران فقط به بخش محدودی از این فضاها در فیلم‌ها توجه و آنها را بازنمایی کرده‌اند.

مطالعهٔ کاظمی و محمودی (۱۳۸۸) به بازنمایی شهر تهران در فیلم‌های قبل از انقلاب در بطن تاریخ تحولات مدرنیتهٔ ایرانی پرداخته است. هدف نویسندگان این مقاله به پیروی از نظریه‌پردازانی چون زیمل و بهره جستن از رویکرد انتقادی والتر بنیامین آن است که تخیل و بینش غالب در فرهنگ ایرانی را به مدد بازنمایی شهر در رسانهٔ سینما کشف کنند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد 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 دل‌کندن‌های اینان می‌گویند. در حقیقت درصد فیلم‌هایی که از ابتدای شکل‌گیری این سینما تا به امروز در جایی به غیر از پایتخت ساخته شده‌اند، خیلی کم است.

نیل الکساندر[1] (۱۳۹۳) در مقاله‌ای، به روند بازنمایی تصویرسازی‌های گوتیک و دوزخی در نمونه‌های غیرداستانی پرداخته است. بر اساس این بازنمایی شهر بلفاست شهری صنعتی، بی‌دین و غیرایرلندی معرفی شده است. این وجه دوزخی بلفاست با توصیف آن به‌عنوان "شهر سیاه" هماهنگی دارد. این تصویر تیره و غبارآلود صنعتی مشابه "شهر زغالی" دیکنز است؛ شهر سیاهی که در تقابل با "شهر موفقیت" قرار می‌گیرد. در مجموع

1. Alexander, N

در این قبیل بازنمایی‌ها، بلفاست شهری سیاه، دوزخی، آزاردهنده و بی‌خدا توصیف می‌شود که فرم گوتیک به بهترین شکل توانایی بازنمایی آن را دارد.

کیت ویلیامز[1] (۱۳۹۳) در مقالهٔ خود، به بررسی ارتباط میان داستان‌های آینده‌نگر هربرت جرج ولز[2] و فیلم «کلان‌شهر» ساختهٔ فریتز لانگ[3] (۱۹۲۶) پرداخته است و به تأثیر آنها بر منظر ذهنی شهرهای اروپایی اشاره می‌کند. در این آثار فضاهای عمومی و خصوصی شهر با سامانه‌های پیشرفته و فناورانهٔ بازاریابی و کنترل سراسربین آمیخته شده است. «انسان‌های مصرف‌کننده» و «حضور مقتدرانهٔ فناوری» در آثار هر دو به‌وضوح دیده می‌شود. در این فیلم و دیگر فیلم‌های شهری این دوره، به‌وضوح این نگرانی دربارهٔ نیروهای خارج از کنترل انسان به تصویر کشیده می‌شوند. فیلم «کلان‌شهر» هم با پلکان‌ها، میله‌ها و از همه مهم‌تر مسیر ماشین بر روی حمل‌ونقل کارگران بسیار گیج‌کننده می‌نماید. به‌طورکلی فیلم‌های لانگ یک چشم‌انداز جدید از فضا و زمان را که با ارتباطات و ابزارهای فناورانه بیان و تفسیر می‌شود، به تصویر می‌کشند.

مقاله‌ای از بری لانگفورد[4] (۱۳۹۳) به روند بازنمایی فضاهای شهری در سه فیلم اروپاییِ وقت‌ناشناسی[5]، در شهر سفید[6] و بر فراز آسمان برلین[7] می‌پردازد. بر اساس یافته‌های این مقاله، فیلم‌های اروپایی از نمایش محیط شهری کالایی‌شده، کهنه، مهلک و بزرگ‌مقیاس خودداری می‌کنند و به جای آن تصاویر کوچک‌مقیاس، نمادین و روان‌شناسانه را نشان می‌دهند که در آن انسان با فشار حاصل از تاریخ و نیز هویت فردی دست‌وپنجه نرم

1.Williams, K
2.Herbert George Wells
3.Fritz Lang
4.Longford, B
5.Bad Timing
6.In The White City
7.Der Himmel über Berlin

می‌کند. در دهۀ ۱۹۸۰ فیلم‌های اروپایی به تصویر کردن شهر، گسترش و تشدید مشغله‌های مدرن، تکه‌تکه‌شدن احساسات شهری و دشواری در ارائۀ روایت‌های منسجم از تجربیات معاصر اشاره می‌کردند. در این مقاله نویسنده در تلاش است تا با بررسی سه فیلم ساخته‌شده در دهۀ ۱۹۸۰ اروپا، به این تحرک فرهنگی پیچیده بپردازد. فیلم‌هایی که با تجسم شهرهای اروپایی و منظر ذهنی ساکنانشان، بحران روایت و روایت‌پذیری را آشکار می‌سازند. در هر سه فیلم شکل‌گیری دوبارۀ شهرهای اروپایی معاصر به شیوه‌ای داستانی و مهیج به تصویر کشیده می‌شود.

در مجموع می‌توان گفت که پژوهش‌های داخلی اکثراً به فضایِ معماری و طراحی شهری پرداخته‌اند و با فضای شهری نه همچون یک پدیدۀ اجتماعی که در کلیت با جنبه‌های دیگر قرار دارد، بلکه بیشتر به‌عنوان پدیده‌ای با ابعاد ظاهری و بصری برخورد شده است. این وضعیت در مطالعات خارجی متفاوت است و به تأثیر شهر و حضور آن در سینما تأکید شده است.

## مبانی نظری

وقتی سخن از جامعه‌شناسی سینما می‌رود به مجموعه‌تعاملات بین دو مقوله یا ساحت جامعه و هنر و نیز ویژگی‌هایی اشاره می‌شود که خصلت جمعی یا اجتماعی دارند. اگر بخواهیم از منظر کلی‌تر جامعه‌شناسی هنر یا حوزۀ جامعه‌شناسی سینما روبه‌رو شویم، باید به رویکردهای کلی‌تری که در حوزۀ هنر و زیبایی‌شناسی وجود دارند، بپردازیم؛ رویکردهایی مانند بازتاب، تقلید، و ... یا به‌قول هینیک (شیل و فیتزموریس، ۱۳۹۱) رویکردهای هنر و جامعه، هنر در جامعه و هنر به مثابه جامعه. یا مثلاً به‌قول جاروی به متغیرهایی مانند اینکه چه کسی، برای چه کسی فیلم می‌سازد؛ چطور دیده می‌شود و

ارزیابی می‌شوند. در همهٔ این رویکردها نوعی کلی‌نگری وجود دارد (راودراد در شیل و فیتزموریس، ۱۳۹۱: ١٤). اما در دهه‌های اخیر میدان جامعه‌شناسی هنر و سینما مجال بیشتری برای جزئی‌نگری ایجاد کرده است.

یکی از این مقولات جدید، شهر و ویژگی‌ها، تاریخ و توسعهٔ آن است. در این رویکرد متأخر دو وجه وجود دارد؛ از یک سو چگونگی بازنمایی شهر در آثار سینمایی است. در این مورد مثلاً می‌توان به آثار وودی آلن اشاره کرد که در آنها نیویورک به‌شکلی اسطوره‌ای به نمایش درآمده است. فیلم‌های آلن سال‌هاست که یک پیام ساده را تکرار می‌کنند: *منهتن* جایی است که در آن رؤیاها می‌توانند محقق شوند. او قصهٔ پریانی را تعریف می‌کند که در میان چشمه‌های منهتن، باغ‌های روی سقف، آپارتمان‌های زیبا، آسمان‌خراش‌هایی با معماری مدرن و بارهای جاز حکایت می‌شود. این تصویر، به گل‌های *میدان واشنگتن*، تماشاچیان ثروتمند، ویترین‌های خیابان مدیسون، آدم‌های محزون خوش‌پوش در پاییز *سنترال پارک*، میدان روبه‌روی اُپرای متروپلیتن و *پل بروکلین* چراغانی‌شده در هنگام شب متوسل می‌شود. فیلم‌های *وودی آلن* همیشه تورهایی تفریحی از منهتن به تصویر می‌کشند که در آن، زیبایی ازمدافتادهٔ شهر در نور مناسب و در بهترین چشم‌انداز ممکن دوربین نشان داده می‌شود؛ این کار با صراحت بیشتری در *هانا و خواهرانش* و نمای آغازین *منهتن* که اکنون به چیزی کلاسیک بدل شده است، انجام می‌شود (اشتاینرت[1]، ۲۰۰۳: ۳-۱۷۲).

سویهٔ دوم رویکردهای متأخر، تأثیری است که این نوع سینما بر خود تحول و توسعهٔ شهر می‌گذارد. در اینجا هم می‌توانیم به وودی آلن ارجاع دهیم. فیلم‌هایی که توصیف آنها رفت، دست‌کم برای گردشگران، رئالیستی می‌نماید. برخلاف دادائیست‌ها در آغاز قرن بیستم، اروپایی‌های فرهیخته دیگر به نیویورک نمی‌روند که شوک هیجان‌انگیزِ بودن در

1. Steinert

جامعه‌ای را تجربه کنند که در قلهٔ موفقیت فناورانه و پیشرفت قرار دارد. اکنون واضح است که قلهٔ پیشرفت باید در جایی دیگر جست‌وجو شود؛ یا اینکه پیشرفت در واقع به معنای این است که همه چیز در حال از بین رفتن است. آنچه مردم در نیویورک به‌دنبال آن هستند، در واقع چیزی کاملاً متفاوت است: آنها نه در پی شوک مدرنیته، بلکه در جست‌وجوی افسون مدرنیتهٔ گذشته هستند. نیویورک شهری ازمدافتاده است و همین راز جذابیت آن است. مَنهَتن و به‌ویژه «دهکده»[1]، مملو از گردشگرانی از سرتاسر جهان است. دیدنِ نیویورک قطعاً نوعی مُد است و برای افراد «بافرهنگ» و ثروتمند، تقریباً اجباری است (اشتاینرت: ٦-۱۷۵).

به هر روی، اکنون نسبت بین سینما و جامعه از مقولات کلاسیک هنر و جامعه‌شناسی، و به‌عبارتی از مرز رشته‌های متعارف فراتر رفته و شکلی بین‌رشته‌ای به خود گرفته است. آنچه در این جستار، همچون مبنایی نظری اتخاذ شده است در چارچوب این تحولات قابل ارزیابی است؛ زیرا ممکن است اندکی از محورهای متعارف جامعه‌شناسی هنر منحرف شده باشد. در این نوشتار سینما بیشتر به‌عنوان یک متن در نظر گرفته شده است که قرار است ابژه‌ای را بازنمایی کند. در اینجا چندان به تفسیر، تحلیل، دریافت، مخاطب و نظایر آنها توجه نشده است. در حقیقت مقاله در حدفاصل بین جامعه‌شناسی هنر/شهر قرار دارد. ازاین‌رو، در بخش نظری بیشتر به مبانی نظری متغیر شهر و در بخش‌های روش‌شناختی بیشتر به مقولهٔ هنر نزدیک شده است.

1.Greenwich Village

یا دهکده، محله‌ای مسکونی در منهتن نیویورک است که بیشتر ساکنان آن را طبقهٔ متوسط روبه‌بالا تشکیل می‌دهند. از اواخر قرن ۱۹ تا اواسط قرن ۲۰ دهکده، میعادگاه هنرمندان و... بود.

نظریه‌های مختلفی دربارهٔ بازنمایی شهر وجود دارد (بیانچینی ۱۳۹۳؛ لوفور ۱۹۹۱؛ پالاسما ۱۳۸۸). آنها هرکدام به جنبه‌های خاصی دربارهٔ بازنمایی مکان می‌پردازند. نظریهٔ «فضاسازی اجتماعی[1]» راب شیلدز[2] (۱۹۹۱) سازوکار بازنمایی مکان (شهر) را به شیوهٔ مستدلی توضیح می‌دهد که برای تمام رسانه‌ها قابل اعمال است. او از واژهٔ «فضاسازی اجتماعی» برای مشخص‌کردن برساخت‌های اجتماعی مکان استفاده می‌کند که همواره در فضا در حال پیشروی و گسترش هستند. این برساخت‌ها در سطح ذهنی و تخیل افراد جامعه به اسطوره‌ها و پیش‌دریافت‌ها برمی‌گردد. او اصطلاح فضاسازی را به‌منظور اثبات رابطهٔ متقابل و هماهنگی بین مکان‌های مختلف وضع کرد. روندهای مهمی در بازنمایی فضا نقش دارند؛ برای مثال در مورد شمال کانادا به‌عنوان «شمال راستین و نیرومند»، سیاحان اولیه از طریق بازنمایی در گزارش‌هایشان و توسعه‌گران از طریق بازنمایی آن در متون و گزارش‌های علمی، فضایی ذهنی را برای این منطقه از جهان برساخت کردند که گویی بکر، وحشی و استوار است.

تصاویر فضایی، برساخت‌شده، مهم و تقویت می‌شوند و به‌شکل یک اسطوره[3] درمی‌آیند. اسطوره–مکانی[4] که تصورات انسان‌ها در فضا را تحت تأثیر قرار می‌دهند. فضاسازی اجتماعی از طریق برچسب زدن، مکان‌ها و نواحی خاصی را با عناوین خوب، بد، مکان‌های امن و ناامن و ... تعریف می‌کنند. «در حقیقت در نظریهٔ شیلدز، مکان‌ها از طریق فضاسازی اجتماعی به‌شکل معناداری ساخته می‌شوند» (ساوج و وارد،۱۳۸٤: ۱۳۸). با به وجود آمدن اسطوره–مکان، مردم بر اساس آن ویژگی‌هایی را به مکانی نسبت می‌دهند

1. social spatialization
2. Shields, R
3. myth
4. myth-place

و بر اساس آن در فضا اقدام به فعالیت می‌کنند. سازوکار این بازنمایی این گونه است که پس از برچسب زدن به یک مکان و شکل‌گیری اسطوره–مکان، دیگران نیز معانی مشابه با آن را بدان نسبت می‌دهند و فضایی ذهنی شکل می‌گیرد. این فضا به‌مرور زمان به امری بدیهی تبدیل می‌شود و گویی از اول این ویژگی‌ها در آن مکان بوده‌اند. نشانه‌های این تصویر–مکان‌ها در درون چیزهایی که فرهنگ تاریخی عامه را به نمایش می‌گذارند، وجود دارد مانند کارت‌پستال‌ها، تصاویر تبلیغاتی، سینما، داستان‌ها و همچنین دیگر رسانه‌ها.

در نظریهٔ شیلدز فضاسازی به‌عنوان یک فرایند فرهنگی و زمان‌دار توضیح داده شده‌است و راهی که فضاسازی در آن به وقوع می‌پیوندد، یک راه تجربی است. رسانه‌های مختلف هرکدام به طریقی در شکل‌گیری این معنا نقش دارند. معنای ساخته‌شده، معانی دیگر را از ساحت آن مکان می‌زداید.

چنانچه فضای شهری در ایران را به‌مثابه مکان تلقی کنیم، سینما به‌عنوان یک رسانه در برساخت معنای ذهنی آن نقش دارد و فضای شهری را به گونه‌ای برساخت می‌کند که گویی شهر ایرانی چیزی غیر از این نیست. در این فرایند مفهومی مرکزی برای شهر شکل می‌گیرد که به‌مثابه اسطوره–مکان است و مابقی کنشگران این ایده را تقویت می‌کنند. این تصاویر هسته‌ای دارای پایداری زیادی هستند و مدل مکان یا اسطوره– فضا[1] را به وجود می‌آورند که هستهٔ اصلی تصاویر را شکل می‌دهند و در طی زمان به‌آرامی تغییر می‌کنند. تغییرات این مفاهیم بنیادین آرام و بطئی است.

1.Myth-Space

## روش‌شناسی

روش تحقیق، تحلیل محتوای کیفی است. جامعهٔ آماری شامل فیلم‌های دههٔ ٦٠، ٧٠ و ٨٠ است. برای انتخاب فیلم‌ها از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. معیار اصلی در انتخاب فیلم‌ها میزان حضور و موفقیت آنها در جشنوارهٔ فجر و جشنواره‌های خارجی بوده است. فیلم‌هایی که در هر دهه انتخاب شده‌اند در جدول زیر آمده‌اند.

**جدول شمارهٔ ۱: فیلم‌های مورد بررسی**

| فیلم‌های انتخاب‌شده از دههٔ ٦٠ | فیلم‌های انتخاب‌شده از دههٔ ٧٠ | فیلم‌های انتخاب‌شده از دههٔ ٨٠ |
|---|---|---|
| گل‌های داوودی (رسول صدرعاملی، ١٣٦٣) | بودن یا نبودن (کیانوش عیاری، ١٣٧٧) | نفس عمیق (پرویز شهبازی، ١٣٨١) |
| بایکوت (محسن مخملباف، ١٣٦٤) | دختری با کفش‌های کتانی (رسول صدرعاملی، ١٣٧٧) | شب‌های روشن (فرزاد موتمن، ١٣٨١) |
| اجاره‌نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ١٣٦٥)، | متولد ماه مهر (احمدرضا درویش، ١٣٧٨) | گاوخونی (بهروز افخمی، ١٣٨١) |
| آپارتمان شمارهٔ ١٣ (یدا... صمدی، ١٣٦٩) | من ترانه ١٥ سال دارم (رسول صدرعاملی، ١٣٨٠) | مهمان مامان (دارویش مهرجویی، ١٣٨٣) |
| یک بار برای همیشه (سیروس الوند، ١٣٧٠) | سگ‌کشی (بهرام بیضایی، ١٣٨٠) | به همین سادگی (رضا میرکریمی، ١٣٨٦) |
| | نامه‌های باد (علیرضا امینی، ١٣٨٠) | جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی، ١٣٨٩) |
| | ده (عباس کیارستمی، ١٣٨٠) | |

بعد از انتخاب فیلم‌ها، مؤلفه‌هایی نظیر عناصر شهری (خیابان، بیمارستان، میدان، فضای سبز، کلانتری، بولوار، تقاطع غیرهم‌سطح، کافی‌شاپ، مراکز اداری و تجاری، مراکز تفریحی، زندان، مراکز فرهنگی و هنری، پیاده‌رو، بازار، سینما، هتل) و نمادهای شهری (آب‌نماها، مجسمه‌ها و تندیس‌ها، اماکن تاریخی، بیلبوردها و تابلوهای تبلیغاتی، دروازه‌های شهری، اماکن مقدس) در فیلم‌ها بررسی شدند. سپس روندهای شکل‌گیری معنا، بر اساس دلالت‌های برآمده از این عناصر توضیح داده شده است.

در تجزیه‌وتحلیل داده‌ها مراحل زیر انجام طی شده است:

۱. سازمان‌دهی داده‌ها

۲. طبقه‌بندی داده‌ها، موضوع‌های اصلی و الگوها

۳. ۳آزمون پرسش‌ها با توجه به داده‌ها

٤. جست‌وجو برای توجیه‌های مختلف این داده‌ها

۵. نوشتن و تهیهٔ گزارش (مارشال، راسمن ۱۳۸۱: ۱۵۷)

## دههٔ ۶۰: جامعهٔ بدون شهر

طبق جدول شمارهٔ ۲ محیط خانه بخش زیادی از زمان فیلم‌های دههٔ ٦۰ را به خود اختصاص داده است (٤۸ سکانس، صحنه یا نما) که به‌خصوص در فیلم "اجاره‌نشین‌ها"، "آپارتمان شمارهٔ ۱۳" و "گل‌های داوودی" نمود بیشتری پیدا می‌کند. پس از خانه، بیشتر با صحنه یا نمای خیابان روبه‌رو هستیم (حدود ۳٤ مورد). صحنهٔ خیابان در تمام فیلم‌های این دهه دیده می‌شود، اما این صحنه‌ها و گاهی نماها اغلب بسته و نیز کوتاه و گذرا هستند. نماهایی از خیابان‌هایی که اغلب خلوت و در مواردی پر از ماشین هستند، کارکردی جز نقش رفت‌وآمد را با خود ندارند. پس از خیابان با سکانس‌ها، صحنه‌ها و نماهای پیاده‌رو مواجه هستیم که حدود هفده بار نمایش داده شده است. پیاده‌رو نیز مانند خیابان بسیار کوتاه و گذرا و به‌عنوان محلی برای عبورومرور شخصیت‌ها به تصویر کشیده شده است. هم خیابان‌ها و هم پیاده‌روها بی‌اثر هستند.

نمای زندان، نوزده بار با مدت‌زمانی قابل‌توجه ازجمله در فیلم‌های "گل‌های داوودی" و"بایکوت" به تصویر کشیده شده است. فضای سبز نُه بار، اغلب با نماهایی کوتاه و گذرا، و بدون کارکرد ویژه نمایش داده شده است (در فیلم‌های آپارتمان شمارهٔ ۱۳، بایکوت و

یک بار برای همیشه) و یا بسیار خلوت و خالی از جمعیت هستند (مانند فیلم گل‌های داوودی). به این ترتیب می‌توان گفت که در فیلم‌های این دوره، بیشتر شاهد نمایش مکان‌هایی همچون خانه و محوریت یافتن آنها در داستان فیلم هستیم.

**جدول شمارهٔ ۲: فراوانی عناصر و نمادهای شهری در فیلم‌های دههٔ ۶۰**

| عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| خیابان | ۳٤ | تقاطع غیرهم‌سطح | - | مرکز خرید و پاساژ | - | اماکن مقدس | ۳ |
| خانه | ٤۸ | کافی‌شاپ | - | رستوران | - | دروازه‌های شهری | ۱ |
| بیمارستان | ۷ | مراکز اداری و تجاری | ۵ | دانشگاه | - | نمادهای شهری | - |
| میدان | ۳ | مراکز تفریحی | ۲ | دادگاه | - | مجسمه‌ها و تندیس‌ها | - |
| فضای سبز و پارک | ۹ | زندان | ۱۹ | سینما | ۱ | اماکن تاریخی | ۲ |
| کلانتری | ۱ | مراکز فرهنگی و هنری | - | تقاطع | ۱ | بازار | ۳ |
| بلوار | - | پیاده‌رو | ۱۷ | هتل | - | بیلبوردها و تبلیغات | - |

ویژگی غالب شهر ایرانی در دههٔ ٦۰ گسترش ابعاد جمعیتی و جغرافیایی است (نک. بیات ۱۳۷۷؛ مدنی‌پور ۱۳۸۱)، موضوعی که در فیلم‌های «اجاره‌نشین‌ها»، «آپارتمان شمارهٔ ۱۳» و «یک بار برای همیشه» قابل مشاهده است. نماهای آغازین فیلم «اجاره‌نشین‌ها» مناطق مختلف شهر تهران و آپارتمان‌های روبه‌رشد اطراف تهران، سیل مهاجرت و گوناگونی جمعیت در شهر را نشان می‌دهد. «اجاره‌نشین‌ها» و «آپارتمان شمارهٔ ۱۳» مشاغل مرتبط را نشان می‌دهند. در سینمای این دهه، حاشیه‌نشینی و فقر در مناطق پایین شهر، در نتیجهٔ مهاجرت، و فضای جنگ نیز بازنمایی می‌شوند. یافتن فیلمی که مستقیماً به مدنیت و

شهرنشینی بپردازد و تعاملات و حیات شهری را منعکس کند، دشوار است. در این فیلم‌ها شهر به درهم‌ریختگی، حاشیه‌ها، مهاجرت و انسان‌های هراسان تقلیل داده شده است و ایماژ «جامعهٔ بدون شهر» را شکل داده‌اند. شهر در سینمای این دهه، ناپیدا و تنها و بستر اتفاقات فیلم است. این عدم حضور دو صورت دارد: ۱- شهری که بر داستان فیلم تأثیر می‌گذارد و کارگردان با ارائهٔ کدهای اغلب کلامی به آن اشاره می‌کند. مانند فیلم‌های «اجاره‌نشین‌ها» و «آپارتمان شمارهٔ ۱۳» و «یک بار برای همیشه». ۲- آگاهی به شهر وجود دارد، اما صرفاً بستری برای وقایع فیلم است و تأثیری بر فضای داستان ندارد که مثال‌های بارز آن فیلم‌های «بایکوت» و «گل‌های داوودی» هستند.

در کنار فقرِ نمایش فضاهای شهری در سینمای این دوره، باید به مضمون «شهر خلوت» نیز اشاره کرد. خالی بودن فضاهای اندک نمایش داده‌شده، باعث هرچه بیشتر خلوت شدن فضای شهر می‌شود و در برخی اوقات کارگردان برای جبران آن به راهکار استفاده از خودروها برای پر کردن صحنه روی می‌آورد. بنابراین در شهر «ناپیدا» و «خلوتِ» سینمای دههٔ ٦٠ بیشتر با کارکرد «سکنی‌گزینی در خانه» مواجه هستیم. فیلم‌های این دهه در مکان‌هایی همچون خانه و مسافرخانه سپری می‌شوند و در مواردی مسئله مسکن و سرپناه به مضمون اصلی فیلم تبدیل می‌شود.

شهری که در سینمای این دهه نمایش داده می‌شود، مانند شهرهای سنتی است که عناصر اصلی آن محلات مسکونی و گذرهاست. حتی بازار و میدان شهر نیز در آن نیست. شهری که هنوز مسخر مناسبات مادی و سرمایه‌دارانه نشده است. بیشتر شاهد بازنمایی فضاهای تاریخی و سنتی هستیم. برای مثال، فیلم «آپارتمان شمارهٔ ۱۳» نماهای زیادی از بافت قدیمی و تاریخی شهر کرمان را به تصویر می‌کشد، اما از شهر تهران تقریباً هیچ چیزی را

به تصویر نمی‌کشد. یا در فیلم «اجاره‌نشین‌ها» شاهد بازنمایی فضاهایی سنتی همچون قهوه‌خانه هستیم.

## دهۀ ۷۰: سازندگی منفی و شهر سراب

طبق داده‌های جدول شمارۀ ۳، در دهۀ ۷۰ بیش از هر چیزی خیابان نشان داده شده است (حدود ٦۰ مورد، شامل سکانس، صحنه و نما) و نمایش خانه به میزان قابل‌توجهی کاهش یافته است (از ٤۸ مورد در دهۀ ٦۰ به هفده مورد در دهۀ ۷۰) که نشان‌دهندۀ این نکته است که فیلم‌های این دوره کمتر در پس روابط خانوادگی و در محیط خانه جریان دارند و مدت‌زمان بیشتری از فیلم‌ها بیرون از محیط خانه فیلم‌برداری شده است. سکانس‌های خیابان و پیاده‌رو در این دهه شامل نماهای بسته تا متوسط و باز هستند که در بیشتر موارد حس ترس و ناامنی را القا کرده‌اند. نمونه‌هایی از این نماها را می‌توان در فیلم‌های "دختری با کفش‌های کتانی"، "سگ‌کشی"، "متولد ماه مهر"، "ده" و "نامه‌های باد" دید. از دیگر عناصر نمایش داده‌شده، کلانتری (حدود شش صحنه)، دادگاه (حدود چهار صحنه) و زندان (حدود پانزده صحنه) است که جملگی شهری ناامن، خطرناک و آلوده را بازنمایی می‌کنند.

**جدول شمارۀ ۳: فراوانی عناصر و نمادهای شهری در فیلم‌های دهۀ ۷۰**

| عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| خیابان | ٦۰ | تقاطع غیرهم‌سطح | ۵ | مرکز خرید و پاساژ | - | اماکن مقدس | ۵ |
| خانه | ۱۷ | کافی‌شاپ | ۳ | رستوران | ٤ | دروازه‌های شهری | - |
| بیمارستان | ۸ | مراکز اداری و تجاری | ۹ | دانشگاه | ۳ | نمادهای شهری | ۱۰ |
| میدان | ۲ | مراکز تفریحی | ۱ | دادگاه | ٤ | مجسمه‌ها و تندیس‌ها | - |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| فضای سبز و پارک | ۹ | زندان | ۱۵ | سینما | ۱ | اماکن تاریخی | - |
| کلانتری | ٦ | مراکز فرهنگی و هنری | ۱ | تقاطع | ۸ | بازار | ۱ |
| بلوار | - | پیاده‌رو | ۱۸ | هتل | ۱۱ | بیلبوردها و تبلیغات | - |

در این دهه، زمان بیشتری از فیلم‌ها در محیط شهر فیلم‌برداری شده است، اما باز هم شاهد این هستیم که عناصر شهری گوناگون به‌خوبی نمایش داده نمی‌شوند و بر عناصر ضدشهری تأکید دارند. همچنین تأکید بر بازنمایی شهر به‌عنوان مکانی زشت، ناامن، خطرناک و فاسد بوده است. سینمای این دهه با ظهور کارگردان نسل نو کم‌کم وارد موضوعات اجتماعی می‌شود. این دهه، زمان ورود سینمای ایران به موضوعات تابو و خط قرمز دهۀ ٦۰ است. مضامین سنت و مدرنیته، طلاق، اعتیاد، دختران فراری، فقر، فساد و ... بیانگر تفاوت بارز سینمای این دهه است. سینما در این دهه، بیشتر به‌سمت واقع‌گرایی و در نتیجه انتقاد از وضع موجود میل می‌کند. دوربین فیلم‌سازان به درون فضای شهر می‌رود تا از نزدیک موضوعات اجتماعی و فرهنگی را واکاوی کنند. شهر در این دهه در آستانه تغییر قرار دارد. رشد و گسترش شهر که در فیلم‌های دهۀ قبل همچون «اجاره‌نشین‌ها» و «آپارتمان شمارۀ ۱۳» نوید آن داده شده بود، در این دهه در ظاهر به بار می‌نشیند و سرعت می‌یابد. گویی تغییرات ذهنی سینمای دهۀ ٦۰ به سطح عینی رسیده‌اند. ساخت‌وسازهای گسترده و پروژه‌های عمرانی چهرۀ شهر را تغییر می‌دهند و این تغییرات، یک بار دیگر به خود سینما برمی‌گردند. در فیلم «سگ‌کشی» *گلرخ کمالی* که پس از یک سال دوری به وطن بازمی‌گردد، شاهد بروز تغییرات فراوان در چهرۀ شهر است. در یکی از سکانس‌های فیلم، از *گلرخ* سؤال می‌شود که آیا تهران تغییر کرده است و دوربین سکوت *گلرخ* را نشانۀ تأیید این تغییرات جلوه می‌دهد. مسئلۀ تغییر و ساخت‌وساز در فیلم «نامه‌های باد» نیز قابل

مشاهده است. وقتی *محمدتقی* وارد تهران می‌شود، بی‌درنگ متوجه تغییرات چشمگیر در کالبد شهر می‌شود. ساختمان‌های بلند، مجتمع‌های بزرگ مسکونی و ... در همه جای فیلم حضور خود را بر *محمدتقی* تحمیل می‌کنند. در فیلم «ده» هرچند از فضای عینی شهر چیز چندانی نمایش داده نمی‌شود، اما وسعت و بزرگی شهر و تغییراتی که در ساختار شهر ایجاد شده است در بطن داستان فیلم کاملاً مشهود است. مسئله‌ای که در فیلم «دختری با کفش‌های کتانی» نیز، از زاویهٔ دید *تداعی* که در حال پرسه‌زنی در شهر است دیده می‌شود.

علاوه‌بر این، قطبی‌شدن شهر، به‌مثابه پیامد این تغییرات شتابان، در فیلم‌های این دهه قابل توجه است. در این فیلم‌ها، تقابل مناطق شمال و جنوب، فقیر و غنی یا حاشیه و مرکز مشهود است. موضوعی که در فیلم «ده»، با حرکت ماشین *مانیا* به شمال شهر، در اپیزود سوار کردن روسپی و جنوب آن، در اپیزود سوار کردن پیرزن، نمایش مناطق فقیرنشین و حاشیه‌ای در کنار منطق مرفه‌نشین به‌شکل برخورد دو خانواده از دو طبقهٔ متفاوت به چشم می‌آید. نمایش محلهٔ زاغه‌نشین‌ها در فیلم «دختری با کفش‌های کتانی» در تقابل با نماهای مربوط به برج‌ها، هتل‌ها و مناطق مرفه‌نشین شهر قرار دارد. موضوعی که در فیلم «نامه‌های باد» با حرکت پیادهٔ *محمدتقی* به مناطق شمالی و جنوبی شهر قابل مشاهده است. در فیلم «سگ‌کشی» نیز دوربین علاوه‌بر نمایش مناطق ثروتمند شمال شهر و خانه‌های ویلایی آن به بخش‌های فرسوده و فقیرنشین حاشیهٔ شهر حرکت می‌کند. در واقع می‌توان گفت که نمایش محلات در این دهه بیشتر مربوط به محلات فقیرنشین جنوب شهر است.

فیلم‌های این دوره، اسطوره–مکانِ «شهر سراب» و «سازندگی منفی» را برساخته‌اند. در این فضای ذهنی برساخته‌شده، شهر ایرانی سویهٔ مثبت و امیدبخشی ندارند. پیشرفت توأم با تخریب و نفی گذشته، به بهبود زندگی مردم کمکی نکرده است. رشد «نامکان‌ها»[1] یکی

۱. نامکان به فضایی گفته می‌شود که تاریخ، هویت و خاطره در آن شکل نمی‌گیرد (اوژه،۱۳۷۸).

دیگر از تغییراتی است که در شهرهای این دوره اتفاق می‌افتد که با احداث پروژه‌های بزرگ عمرانی، احداث بزرگراه‌ها، خیابان‌های عریض و تقاطع‌های غیرهم‌سطح همراه می‌شود. نامکان‌هایی که یکی از عوامل اصلی نابودی محله‌های قدیمی و از بین رفتن حس تعلق به مکان هستند.

در فیلم «سگ‌کشی» تغییرات گستردهٔ شهری فضایی تیره و تار را به وجود آورده‌اند که باعث حسرت *گلرخ* و از بین رفتن حس تعلق مکان در او شده‌اند. در فیلم «نامه‌های باد» رشد ابعاد غول‌آسای شهر، *محمدتقی* را حیران و از خود دور می‌کند و باعث دوری جستن او از شهر می‌شود. در فیلم «ده» بعد منفی این تغییرات باعث به وجود آمدن فشار زندگی بر مردم، به‌ویژه زنان و پیدایش آسیب‌های اجتماعی ازجمله روسپی‌گری شده است. در «بودن یا نبودن» دوربین مناطق حاشیه‌نشین جنوب شهر، یک زندگی روستاگون در دل یک کلان شهر را به تصویر می‌کشد. در «دختری با کفش‌های کتانی» محلهٔ زندگی زاغه‌نشینان و کولی‌ها و زندگی اسف‌بار ساکنان آن به تصویر کشیده می‌شود. آنها برای گذران زندگی قصد خرید و فروش *تداعی* را دارند.

نتیجهٔ این سازندگی‌ها و تغییرات علاوه‌بر دوگانگی شهری، شکاف و تضاد طبقاتی و حاشیه‌نشینی باعث بروز مشکلات و معضلات اجتماعی نیز شده است. شهر در این دوره شهر بن‌بست است. امیدها و آرزوهای گذشته که در دههٔ قبل انتظار آنها می‌رفت در این دهه بدل به سراب می‌شود. فقط جنبهٔ بیرونی و پوستهٔ شهر تغییر کرده است؛ شهر از درون شروع به ویران شدن و از بین رفتن کرده است. رفتار مردم درون این جامعه به‌ظاهر متمدن همان رفتار سنتی و روستایی‌واری است که با فضای یک جامعهٔ جدید را سازگاری ندارد. جدایی *ترانه* و تباه شدن زندگی در شروع جوانی آرزوهای شیرین جوانی را برای او خیلی زود به سراب تبدیل می‌کند. شهری که *ترانه* در آن زندگی می‌کند شهری آلوده و فاسد

است. در «دختری با کفش‌های کتانی» *تداعی* با فرار از خانه نه‌تنها به آزادی نمی‌رسد، بلکه در فیلم او را اسیر در ساختارهای یک شهر خشن و بی‌رحم می‌بینیم که امیدهای او را به یأس تبدیل می‌کند. اتفاقاتی که برای تداعی می‌افتد (اغفال و ...) حکایت از این فضای تیره و تار دارند.

شهر مکان شخصیت‌های فریبکار است، برخلاف دهۀ پیش که روابط، سنتی و صمیمانه و عاری از فریب بود. بدین ترتیب، اعتماد از بین می‌رود. فضایی که در فیلم «سگ‌کشی» به اوج سیاهی و تیرگی خود می‌رسد. شهری آلوده و بی‌رحم که *گلرخ کمالی* به‌عنوان نمایندۀ طبقۀ روشنفکر باید به‌تنهایی در برابر آن بایستد. در نماهای مختلف فیلم شاهد فضاهایی در حال ساخت (خیابان، آپارتمان و ...) هستیم که القاکنندۀ ترس و نگرانی هستند.

در فیلم‌های این دهه، شهر جای خوبی نیست، دشمنِ زندگی انسان‌هاست و آنها را به انحطاط و نابودی می‌کشاند و باید از آن فاصله گرفت و دور شد. شهری که مأمن افراد بد و خیانتکار است که مدام به‌دنبال فریب و اغفال دیگران هستند. شخصیت‌های این دهه حس خوبی از بودن در شهر ندارند و در آن احساس اسارت می‌کنند و خود را در آن بیگانه می‌یابند. بااین‌حال، شخصیت‌های فیلم‌ها (ترانه، گلرخ، مانیا و ...) در این دهه فعال‌تر هستند و به جنگ با مسائل و مشکلات اطراف خود می‌روند. شهر در مقایسه با دهۀ پیش، بیشتر به تصویر کشیده می‌شود. سینمای این دهه را می‌توان یک سینمای واقع‌گرا نامید که دوربین خود را وارد خیابان‌ها و فضای شهر می‌کند و از نزدیک آنها را زیر نظر می‌گیرد (در فیلم‌های این دهه از تکنیک دوربین روی دست برای نزدیکی به پدیده‌ها زیاد استفاده می‌شود).

بااین‌حال، شهر تنها بستر وقایع فیلم نیست، بلکه دارای یک نقش فعال و تأثیرگذار بر داستان فیلم است، به‌طوری‌که می‌توان برای آن شخصیت جداگانه‌ای قائل شد که جدا از

داستان فیلم و اتفاقات فیلم نیست. اما، شهر در سینمای این دوره بیشتر نیروی دافعه دارد تا جاذبه؛ مکانی تیره و تار و آلوده به انواع نابسامانی‌ها و سرشار از تناقض که با دید منفی و انتقادی به آن نگریسته می‌شود. فضاهای شهری نمایش داده‌شده، نه یک فضای زیبا و دلنشین شهری، بلکه به‌عنوان فضاهایی تیره و تلخ معرفی می‌شوند که باید از آن دور شد تا از خطرات آن مصون ماند.

## دهۀ ۸۰: شهر متصلب و سوژۀ ناتوان

طبق جدول شمارۀ ٤، در سینمای این دهه صحنه‌های مربوط به خانه با یک جهش از حدود هفده مورد در دهۀ ۷۰ به حدود ۳۵ مورد افزایش پیدا می‌کند و نسبت به دهۀ پیش، صحنه‌های بیشتری در محیط خانه فیلم‌برداری می‌شود. فیلم‌های «مهمان مامان»، «به همین سادگی» و نیز «جدایی نادر از سیمین» فیلم‌هایی هستند که بیشتر مدت‌زمان آنها در خانه فیلم‌برداری شده است که می‌توان آن را نوعی بازگشت به خانه دانست.

بروز ویژگی‌هایی مانند مقاومت منفی، کناره‌گیری و انزوا در بین شخصیت‌ها و نیز عواملی همچون دور شدن سینما از موضوعات سیاسی و اجتماعی در مقایسه با دهۀ پیش موجب می‌شوند که در سینمای این دهه، عناصر شهری در قیاس با دهۀ پیش کمتر نمایش داده شود. شهر به‌تدریج و در مقایسه با دهۀ قبل حضور کمتری دارد و تأثیر آن نیز کمتر شده است. هرچند که تعداد صحنه‌ها و نماهای خیابان در قیاس با دهۀ پیش تغییر چندانی نکرده است، اما میزان نمایش سایر عناصر (پارک و ...) کاهش پیدا می‌کند.

**جدول شمارهٔ ۴: فراوانی عناصر و نمادهای شهری در فیلم‌های دههٔ ۷۰**

| عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد | عناصر شهری | تعداد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| خیابان | ٦٩ | تقاطع غیرهم‌سطح | ٤ | مرکز خرید و پاساژ | ١ | اماکن مقدس | - |
| خانه | ٣٥ | کافی‌شاپ | ٤ | رستوران | ١ | دروازه‌های شهری | - |
| بیمارستان | ٣ | مراکز اداری و تجاری | ١ | دانشگاه | ٦ | نمادهای شهری | ٤ |
| میدان | ١ | مراکز تفریحی | - | دادگاه | ٥ | مجسمه‌ها و تندیس‌ها | - |
| فضای سبز و پارک | ٢ | زندان | - | سینما | ١ | اماکن تاریخی | ٧ |
| کلانتری | - | مراکز فرهنگی و هنری | ١ | تقاطع | ٦ | بازار | - |
| بلوار | - | پیاده‌رو | ٢٣ | هتل | ١ | بیلبوردها و تبلیغات | ٤ |

دههٔ ۸۰ را می‌توان دورهٔ تصدی دولت بر سینما دانست. در این دهه با روی کار آمدن دولت اصولگرای نهم، سینما هرچه‌بیشتر به‌سمت دولتی شدن حرکت می‌کند و از پرداختن به موضوعات اجتماعی در فیلم‌ها دوری می‌شود. برخی ویژگی‌های شهر در سینمای دههٔ قبل همچنان وجود دارند که ادامهٔ همان نگاه منفی به شهر به‌عنوان مکانی خطرناک است؛ ازجملهٔ آنها می‌توان به نمایش محلات فقیرنشینِ جنوب شهر در فیلم‌هایی همچون «مهمان مامان»، «نفس عمیق» و «جدایی نادر از سیمین» و نیز شکاف طبقاتی در فیلم‌های ذکرشده اشاره کرد؛ اما از نمایش تغییرات و ساخت‌وسازهای دههٔ قبل خبری نیست. رشد شهر و افزایش جمعیت و اشاره به مهاجرت‌ها محوریت ندارد و تمام تغییرات به اتمام رسیده و شهر چهرهٔ واقعی خود را یافته است.

در این دهه شاهد از بین رفتن محلات قدیمی و حس تعلق به مکان هستیم. پدیده‌ای که با گسترش نامکان‌ها (بزرگراه‌ها، مترو و ...) همراه است. در فیلم «گاوخونی» شخصیت اول فیلم هیچ تمایلی به ماندن در شهر و زندگی در محلی که در آنجا بزرگ شده است ندارد. ما شاهد از بین رفتن حس تعلق شخصیت فیلم به مکان و رنجش و سرخوردگی او از این اتفاق هستیم. در فیلم «نفس عمیق» محلهٔ پایین‌شهر کارکرد خود را از دست داده است. همچنین در فیلم «به همین سادگی» *طاهره* با آمدن به شهر تهران، تمام گذشتهٔ خود را در شهرستان بر جای گذاشته است و در یک کلان‌شهر مدام برای از دست دادن مکانی که سال‌های خوش زندگیِ خود را در آن تجربه کرده است، اندوه می‌خورد. در جای‌جای فیلم شاهد عدم تعلق *طاهره* به زندگی در شهر تهران و دلتنگی برای بازگشت به زندگیِ با صفای گذشته در شهرستان هستیم؛ مسئله‌ای که در فیلم «مهمان مامان» در قالب تأکید بر زندگی در یک محلهٔ قدیمی و احساس تعلق به آن در مقابل بخش جدید و مدرن شهر بیان می‌شود. به‌نوعی می‌توان فیلم «مهمان مامان» را بازگشت به زندگی سنتی و صمیمانهٔ گذشته، در یک محلهٔ قدیمی پایین‌شهر که تمام اهالی در آن همدیگر را می‌شناسند و به آن احساس تعلق دارند و در قبال آن احساس مسئولیت می‌کنند، به‌عنوان یک سازوکار دفاعی در مقابل هجوم ویرانگر یک کلان‌شهر دانست. در فیلم «جدایی نادر از سیمین» این عدم حس تعلق به مکان در قالب شخصیت *سیمین* تبلور می‌یابد که با بی‌علاقگی به ماندن، بر مهاجرت به خارج از کشور اصرار می‌کند. شخصیت «*استادِ*» فیلم «شب‌های روشن» نیز در این احساس شریک است جایی که می‌گوید: "من مردم این شهر را دوست دارم چون تقریباً هیچ کدامشان را نمی‌شناسم". بنابراین از بین رفتن محلات و عدم حس تعلق به مکان به موضوعی تکرارشونده در سینمای این دهه بدل می‌شود.

دیگر خصیصهٔ این دهه، کنش و واکنش فرد و ساختار عینی شهر (نک. زیمل ۱۳۸٤) در مقابل یکدیگر است که باعث به وجود آمدن فردیت و تنهایی می‌شود. در فیلم «گاوخونی» شخصیت اول فیلم با فضاهای عینی شهر روبه‌رو می‌شود. بخش‌های تاریخی شهر اصفهان که با فضای سرد و دل‌مرده و خالی از جمعیت بر سر شخصیت فیلم سنگینی می‌کنند و باعث افسردگی و رنجش او می‌شوند و شخصیت فیلم تنها راه مبارزه در این برخورد را دور شدن از آن می‌داند. در شهر تهران نیز شاهد تنهایی و انزوای او هستیم و همهٔ اینها در نهایت باعث تنهایی و انزوای شخصیت فیلم و عقب‌نشینی او در مقابل این ساختارها می‌شود. این تقابل و رویارویی در «مهمان مامان» به‌صورت تقابل خانواده‌ای سنتی با ساختار عینی یک کلان‌شهر دیده می‌شود. در فیلم «به همین سادگی» شاهد نبرد زنی شهرستانی (طاهره) در فضای یک شهر بزرگ و بیگانه‌کننده هستیم. شهری که گذشتهٔ *طاهره* را از او گرفته است، اما در مقابل چیزی به او نداده است؛ مسئله‌ای که *طاهره* را هرچه بیشتر تنها و افسرده کرده است. این تقابل فرد و ساختار در فیلم «شب‌های روشن» نیز ادامه می‌یابد. شخصیت *استاد* که فردی تنها و گوشه‌گیر است در ساعت‌های مختلف روز به پیاده‌روی و قدم‌زنی در شهر می‌پردازد و فردیت و اسارت خود را در تقابل با ساختمان‌ها و فضاهای اسیرکنندهٔ شهر می‌بیند. اما اوج این تقابل در فیلم «نفس عمیق» دیده می‌شود. رویارویی و برخورد *کامران* و *منصور* با فضای تیره و تلخ شهر در نهایت به بزهکاری و خودویرانگری می‌انجامد. در فیلم «جدایی نادر از سیمین» نیز به‌نوعی این تقابل وجود دارد؛ تقابلی که میان خانوادهٔ فقیر پرستار در مقابل شهری است که جایی برای او، حتی برای گرفتن حق خود ندارد.

نمایش تقابل فرد و ساختار و تنهایی و اسارت فرد در برابر این ساختارها در سینمای این دهه، باعث رویارویی تک‌نفرهٔ افراد با هجوم شهر می‌شود. اما نه نبرد قهرمانانهٔ

شخصیت‌ها، بلکه انفعال و مقاومت منفی آنها در برابر عوامل تخریب‌کنندهٔ شهر رخ می‌دهد که به انزوا و ذره‌ای‌شدن منجر می‌شود. چنانچه زیمل می‌گوید: «عمیق‌ترین مسائل زندگی مدرن از این دعوی فرد ناشی می‌شود که او بتواند در مواجهه با نیروهای اجتماعی مقاومت‌ناپذیر و نفس‌گیر، خودآیینی، فردیت هستی یا وجود خودش را حفظ کند... فرد باید مقاومت کند تا با یک مکانیسم اجتماعی‌ـتکنولوژیکی همچون کلان‌شهر هم‌سطح نشود و از پا نیفتد» (به نقل از فریزبی،۱۳۸٦: ۲٤٤)؛ شهری بی‌تفاوت که ساکنان خود را تنها به حال خود رها کرده است و به سرنوشت آنها اهمیتی نمی‌دهد. فیلم‌های این دوره، اسطوره–مکان "شهر متصلب و سوژهٔ ناتوان" را برساخته‌اند. در مقایسه با دههٔ قبل، در شهر دههٔ ۸۰ از تغییر و سازندگی، چه خوب و چه بد، خبری نیست؛ آنچه هست تمامیت شهری است که به بن‌بست رسیده است و ساکنانش را در تنهایی خود رها کرده است و واکنشی به سرنوشت آنها نشان نمی‌دهد.

## نتیجه‌گیری

فیلم‌ها فضای فرهنگی و شهری را از جای می‌کَنند و در جای دیگری بازجای‌گذاری می‌کنند. در این فرایند می‌توان فضاهای شهری را به دلخواه بازنمایی کرد. این امر پیامدهای متعددی دارد؛ ازجمله جذب گردشگر و برساخت هویت. در ایران از اوایل قرن حاضر، سینما عرصهٔ مناسبی برای بازنمایی شهر بوده است و کارگزاران این عرصه می‌توانستند تصویری متناسب با پتانسیل فضاهای شهری و سرزندگی آن ارائه دهند تا مخاطبان در اقصی نقاط ایران به میزان شهرنشینی و پویایی‌های حیات شهری در آن پی ببرند. اما یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که فیلم‌ها در شهرهای انتزاعی روایت می‌شوند؛ شهرهایی بی‌نام‌ونشان که می‌تواند هر جایی باشد. دلیل این امر نماهای بسته و در بهترین

حالت متوسطی است که اجازه دیدن کلیت را از مخاطب می‌گیرد. گاهی ما از طریق کلام متوجه می‌شویم که این شهر چه شهری است و نه از طریق کالبد، یادمان یا نمادهای شهری. در هیچ‌کدام از فیلم‌های این دوره دوربین از بالا به شهر نمی‌نگرد تا از این طریق مکان‌یابی آن مشخص و معین شود.

علاوه‌بر این کارگردانان ایرانی در انتخاب بافت شهری گزینشی عمل می‌کنند و بازنمایی خاصی از شهر ارائه می‌دهند. در دهۀ ٦٠ عناصر شهری در فیلم‌ها مغفول بودند و مهاجرت، فقر و حاشیه‌نشینی بازنمایی شد و اسطوره–مکان «جامعه بودن شهر» را برساختند. در دهۀ ۷۰ بزرگراه‌ها و انبوه‌سازی بازنمایی شد و سویۀ منفی مدرنیزاسیون شهری اسطوره–مکان «سازندگی منفی و شهر سراب» را برساختند. در دهۀ ۸۰ شهر موجودی ناشناخته، ناامیدکننده و غیرقابل‌تغییر می‌نماید و مفهوم مرکزی آن «شهر متصلب و سوژۀ ناتوان» است. در تمام این آثار فضاهای عمومی که مشخصۀ بارز حیات شهری هستند، کمتر دیده می‌شوند. این امر به دو دلیل صورت می‌گیرد. نخست، فقر فضای شهری اجازۀ چنین کاری به هنرمند نمی‌دهد. به نظر می‌رسد در بسیاری از شهرهای ایرانی این فضاها وجود دارند. برای مثال، بلوار تاق‌بستان در کرمانشاه، میدان نقش جهان در اصفهان و ابنیۀ تاریخی خرم‌آباد، تبریز و شیراز چنین هستند و می‌توانند در بازنمایی شهر ایرانی نقش‌آفرینی کنند. از این نظر، یافته‌های پژوهش ما با مطالعۀ رضازاده و فرهمندیان (۱۳۸۹) و کاظمی و محمودی (۱۳۸۸) شباهت دارد. در این دو پژوهش آمده است که فقط بخش محدودی از این فضاها در فیلم‌ها ارائه شده و مورد توجه و بازنمایی سینماگران قرار گرفته است و درصد فیلم‌هایی که از ابتدای شکل‌گیری این سینما تا به امروز در جایی به غیر از پایتخت ساخته شده‌اند بسیار کم است. دوم، نادیده گرفتن فضاهای عمومی در ساختن فیلم‌ها. آثار سینمایی این سه دهه علاقۀ وافری به محیط‌های بسته، جرم‌خیز، محروم، بافت‌های فرسوده،

حاشیه‌ها، بیغوله‌ها یا فضاهای بی‌روح ازقبیل نامکان‌ها دارند. نمایش شهر بیشتر در راستای غلبهٔ تصاویر منفی است. درحالی که در سینمای دیگر کشورها، ازجمله در اروپا و ایالات متحدهٔ امریکا، بازنمایی شهرها نقش مهمی در معرفی شهرها و آشنایی مخاطب با شهر و فضای شهری دارد. سینماگران ایرانی حتی در درون شهر نیز توجه زیادی به خانه دارند و فضای داخلی ساختمان‌ها را بیشتر بازنمایی می‌کنند و شهر به روابط خانوادگی و نقش‌های آن فروکاسته شده است. گویی فرد ایرانی در خارج از خانه هیچ هویتی ندارد و بیرون از خانه جهانی وحشت‌زاست. بخشی از این یافته‌ها نیز به نتایج پژوهش اجلالی و همکاران (۱۳۹۲) نزدیک است که معتقدند برخلاف تصویر شهر در سینمای فرانسه به‌مثابه بستری برای پرسه‌زنی، احساس رهایی و آزادی، گردش و شادی، امنیت و مکانی برای تعاملات اجتماعی، در سینمای ایران شهر عرصهٔ انتقام‌گیری یا شکست قهرمانان شهری فیلم‌هاست؛ شهری افسارگسیخته، نامتجانس و سرشار از تضادهای متعدد کالبدی و اجتماعی.

شهر دارای پویایی، سرزندگی، تاریخ، هزارتوی معنا، حکایت‌های فضایی، تنوع کارکردی، تنوع فعالیت، تنوع سبک‌های زندگی، فضاهای فراغت متعدد و فضاهای فرهنگی بی‌شماری است که امکان پرورش استعدادهای افراد را فراهم می‌آورد. شهر مکانی است که تاریخ از طریق یادمان‌ها در آن تجلی می‌یابد. شهر ملازم با مدنیت است و امکان رشد و توسعهٔ فرهنگی را ممکن می‌سازد. ظاهراً فیلم‌های مورد بررسی ما تلاشی برای بازنمایی این ظرفیت‌ها و امکانات را ندارند و تلاش می‌کنند شهر را مکانی عاری از مدنیت نشان دهند. در اینجا نیز، نزدیکی مشهودی بین یافته‌های پژوهش ما و مطالعهٔ اجلالی و همکاران (۱۳۹٤) وجود دارد؛ آنها نیز با بررسی ۸۱ سال سینمای ایران، به این نتیجه رسیده‌اند که در مجموع، در تصاویر کلی‌ای که از شهر ایرانی ارائه شده است، شهر نه به‌عنوان فضایی زیبا،

دلنشین، شاد، امیدبخش و با هویت و اصالت، بلکه به‌عنوان مکانی خطرناک، فریبنده، مرگبار، سراب‌گونه، وحشت‌انگیز و حسرت‌بار نمایش داده شده است.

همان‌طورکه در بالا ملاحظه شد، شباهت‌هایی مضمونی بین نتایج این پژوهش با برخی یافته‌های سایر مطالعات انجام‌شده در مورد نسبت بین شهر و سینما دیده می‌شود. این نکته، با توجه به اینکه پژوهش ما و سایر پژوهش‌ها از جهاتی مانند نمونه‌فیلم‌های انتخابی، چارچوب نظری و در مواردی روش‌شناسی، با هم متفاوت بودند، از یک سو دلالتی ضمنی دارد بر اعتبار یافته‌های آن و از سوی دیگر، نشانه‌ای از خصلت انباشتی دانش است. این ویژگی اخیر، به‌ویژه در علوم انسانی و اجتماعی، به‌دلیل دشواری نیل به آن در بیشتر مطالعات، می‌تواند یکی از نقاط قوت این مطالعه قلمداد شود.

در پایان، چنانچه بپذیریم سینما رسانه‌ای جهانی برای بازنمایی و برساخت هویت است، سینمای ایران در این زمینه عملکرد مناسبی نداشته است و سویه‌های منفی فرایند مدرنیزاسیون مانند مهاجرت، حاشیه‌نشینی، قطبی‌شدن و تسلط فرهنگ عینی بر فرهنگ ذهنی و ناتوانی سوژه در برابر ساختارهای متصلب را نشان داده است و به ظرفیت‌های توانمندساز و عرصه‌های خلاقانه کمتر پرداخته است. در نهایت فرد با دیدن این فیلم‌ها تصوری متناسب با واقعیت از شهر ایرانی نخواهد داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


- اجلالی، پرویز و گوهری‌پور، حامد (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه»، ***نامهٔ معماری و شهرسازی***، دورهٔ ٦، شماره ۱۲، ص ص ۲۲-۵.
- اجلالی، پرویز و گوهری‌پور، حامد (۱۳۹٤)، «تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمای ایران: ۱۳۹۰-۱۳۰۹»، ***فصلنامهٔ علوم اجتماعی***، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ٦۸، ۲۷۸-۲۲۹.
- الکساندر، نیل (۱۳۹۳)، «شهر غریب: بلفاستِ گوتیک»، ترجمهٔ الهام گلپوش، در ***منظر ذهنیِ شهر***، تهران: تیسا.
- اوژه، مارک (۱۳۸۷)، ***نامکان‌ها***، ترجمهٔ منوچهر فرهومند، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بیات، آصف (۱۳۷۷)، ***سیاست‌های خیابانی: جنبش تهیدستان در ایران***، ترجمهٔ اسدالله نبوی چاشمی، تهران: شیرازه.
- پالاسما، یوهانی (۱۳۸۸)، ***تجربهٔ فضایی در معماری و سینما***، ترجمهٔ کتایون یوسفی و احسان خوشبخت، تهران، انتشارات حرفه هنرمند.
- بیانچینی، فرانکو (۱۳۹۳)، ***منظر ذهنی شهر***، ترجمهٔ محمدعلی ذکریایی، تهران: تیسا.
- حبیبی و همکاران (۱۳۹٤)، خاطرهٔ شهر: بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه‌های ۱۳۵۰-۱۳٤۰، تهران: انتشارات ناهید.
- راودراد، اعظم و محمودی، بهارک (۱۳۹۰)، «تصویر شهر تهران در سینمای داستانی ایران (پس از انقلاب)»، ***فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران***، *دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ٤، ص ص ۲٦-۱.*
- رضازاده، راضیه و فرهمندیان، حمیده (۱۳۸۹)، «انعکاس فضای شهری در سینمای نوین ایران»، ***نشریهٔ هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ٤۲، ص ص ۲٤-۱۳.
- ساوج، مایکل و وارد، آلن (۱۳۸۷)، ***جامعه‌شناسی شهر***، ترجمهٔ رضا ابوالقاسم‌پور، تهران: انتشارات سمت.
- شیل، مارک و فیتزموریس، تونی (۱۳۹۱)، ***سینما و شهر فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی***، ترجمهٔ میترا علوی‌طلب و محمود اربابی، تهران: انتشارات روزنه.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۰)، ***تاریخ سیاسی سینمای ایران***، تهران: نشر نی.

- فریزبی، دیوید (۱۳۸٦)، ***گئورگ زیمل***، ترجمهٔ جواد گنجی، تهران: انتشارات گام نو.
- کاظمی، عباس و محمودی، بهارک (۱۳۸۸)، «پروبلماتیک مدرنیتهٔ شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب»، ***فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، سال ٤، شمارهٔ ۱۲، ۸۹-۱۱٤.
- لانگفورد، بری (۱۳۹۳)، ازخودبیگانه‌ها: منظرهای ذهنی شهرهای اروپا در سینمای دههٔ ۱۹۸۰ اروپا، ترجمهٔ مینا خراسانی‌فرد، در ***منظر ذهنی شهر***، تهران: تیسا.
- ویلیامز، کیت (۱۳۹۳)، «دیدن آینده: رویکرد ضدآرمان‌شهری در آثار ولز و لانگ»، ترجمهٔ جیران جلایر، در ***منظر ذهنی شهر***، تهران: تیسا.
- هال، استوارت (۱۳۹۳)، ***فرهنگ، معنا و زندگی روزمره***، ترجمهٔ مجتبی گل‌محمدی، تهران: نی.
- مارشال، کاترین و راسمن، کرچمن (۱۳۸۱)، ***روش‌های تحقیق کیفی***، ترجمهٔ علی پارسائیان، سیدمحمد اعرابی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مدنی‌پور، علی (۱۳۸۱)، ***تهران: ظهور یک کلانشهر***، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

- Frisby, D. & Featherstone, M. (1997), *Simmel on Culture*, London: Sage Publication.
- Lefebvre, H. (1991), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
- Shields, R (1988), *Images of Space and Place: A Comparative Study*, a Thesis for Degree of Doctor of Philosophy: University of Sussex.
- Shields, R. (1991), Place on The Margins, Alternative Geography of Modernity, London: Routledge.
- Steinert. H. (2003), *Culture Industry*, Cambridge: Polity Press.