تصویرهـــای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی:

۱۳۰۹-۱۳۹۰

پرویز اجلالی *

حامد گوهری پور **

تاریخ دریافت: ۹۳/۷/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹٤/۲/۱۵

چکیده

این مقاله بر آن است تا تصویرهای گوناگون عمده‌ای را که از شهر در طـول تاریخ سینمای ایران در فیلم‌های ایرانی بـر پـرده رفتـه اسـت، در مرحلـه اول شناسایی وطبقـه بنـدی و در مرحلـه دوم تبیـین کنـد یعنـی ارتبـاط آن‌هـا را باتحولاتی که درکالبد و حیات اجتماعی شهرها پدیدار شده‌اند، توضیح دهـد. در فیلم‌هایی که روایت فیلم در شهر روی می‌دهد، دوربین به اجبار بافت یک شهر را در زمان ساخت آن فیلم (همان‌گونه که هست) به نمایش درمـی‌آورد،

---

* جامعه‌شناس و عضو هیأت علمی مؤسسه عالی آموزش وپژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی (مکاتبه کننده).

pejlali@gmail.com

** کارشناس ارشد برنامه ریزی شهری و منطقه‌ای دانشگاه علامه طباطبائی.

اما در عین حال فیلمساز، همچون هنرمند می‌تواند با انتخاب زاویهٔ دوربین، فاصله از سوژه، حرکت دوربین، رنگ، ریتم، صدا، تدوین و سایر عناصر سازندهٔ هنر ترکیبی سینما، شهر را آن گونه که او می‌بیند به مخاطب نشان دهد. پس تصویر شهر فقط عکسی از واقعیت شهر نیست، بلکه مثل هر تصویر هنری دیگر شهری است که هنرمند دریافته است. افزون بر این، همان طور که از جامعه شناسی هنر دریافته‌ایم، این تصویر یک محصول فردی و برداشتی انتزاعی از شهر نیست، بلکه فیلمساز، خودآگاه یا ناخودآگاه، بخشی از روح و معنای زمانه و جامعه خود را باز می‌تاباند و به همین جهت دریافت او از شهر جزیی از میراث شناخت جامعه شناسانهٔ شهر است.

روش ما در این پژوهش ساختارگرایی نکوینی مبتنی بر دیدگاه لوسین گلدمن است. در این روش ابتدا کوشیده شده تا ساختار مشترک فیلم‌های دربرگیرنده هریک از تصاویری که از شهر در فیلم‌های ایرانی درطول تاریخ این سینما، دیده شده است استخراج شود. روش ما برای این کار نشانه شناسی بوده است. در مرحله بعد این ساختارها با ساختار اجتماعی وتحولات آن مقایسه شده‌اند، تا معانی اجتماعی تصویرها کشف شوند، و از آنجا که از دیدگاه گلدمن، آفریننده اصلی آثارهنری نه مولف، بلکه گروه اجتماعی است که این جهان بینی درون آن شکل گرفته است؛ کوشیده‌ایم تا میان تصویرهایی که از شهر ارائه شده و نقش و جهان بینی طبقات واقشاراجتماعی پلی زده شود و روشن شود که این تصویرها محصول نگاه کدام گروه‌ها و طبقات اجتماعی به جامعه است؟

بر اساس آن چه دربالا آمد، کاوشی در فیلم‌های سینمایی ایرانی در طول تاریخ نزدیک به یک قرن آن، نشان می‌دهد که به طورکلی درهرکدام از دوره‌های پیش وپس از انقلاب چهار تصویر مشخص و متمایز از شهر در فیلم‌ها مشاهده شده‌اند (جمعاً هشت تصویر). اما نکته بدیع این است که آنچه از بررسی تصویرهای شهر در تاریخ سینمای ایران روشن می‌شود، غلبهٔ تأمل برانگیز فیلم‌هایی است که در آن‌ها شهر، نه به عنوان فضایی زیبا و دل‌نشین،

شاد و امیدبخش، روان و با هویت، زنده و با اصالت؛ بلکه به مثابه مکانی خطرناک، فریبنده، مرگبار، سراب‌گونه، وحشت‌انگیز و حسرت‌بار بازنمایی شده است. به نظر می‌رسد این دید منفی، ارتباط زیادی با جابه‌جایی‌های وسیع جمعیتی، گسترش سریع شهرها، انقلاب، موج مهاجرت‌ها و... دارد که منجر به بی ثباتی زندگی در شهرها شده است. به بیان دیگر می‌توان گفت که در این سال‌ها شهرنشینان با شهر به تفاهم نرسیده‌اند.

واژه‌های کلیدی: *ساختار گرایی تکوینی، موضوع بازنمایی، فاعل بازنمایی، تصویر شهر، ساختار همنشین، ساختار جانشین*

مقدمه

این مقاله بر آن است تا تصویرهای گوناگون عمده‌ای را که درطول تاریخ سینمای ایران در فیلم‌های ایرانی بر پرده رفته است، در مرحله اول شناسایی وطبقه بندی و در مرحله دوم تبیین کند یعنی ارتباط آن‌ها را با تحولاتی که در کالبد و حیات اجتماعی شهرها پدیدار شده‌اند، توضیح دهد. بدین منظور، ابتدا به بحث مختصری درباره رابطه سینما وشهر می‌پردازیم، سپس تعریف مختصری از تصویر شهر ارائه می‌کنیم وسرانجام با دقت بیشتر به مفهومی‌که در این مقاله از تصویر به طورکلی و تصویر شهربه طور خاص درنظر داریم، خواهیم پرداخت.

سینما خود محصول جامعهٔ مدرن است؛ از این رو سینما از آغاز با کلان شهرهای مدرن پیوند خورد و تصویر تقریباً تمام پایتخت‌های مشهور جهان بسیار زود در این رسانه ثبت شد. در واقع، سینما نیز مانند دیگر هنرها و البته با قابلیت‌هایی به مراتب وسیع تر، با پشت سر نهادن تجارب اولیه به سرعت متوجه شهر و شهرنشینان جامعهٔ مدرن، نه فقط به عنوان زمینهٔ داستان، بلکه به مثابهٔ «موضوع» هنر سینما شد. «*لیکن سینما فراتر و عمیق‌تر از سایر هنرها امکان رسوخ در اعماق لایه‌های پنهان زندگی شهری را به دست آورد*» (مسعودی، ۱۳۸۵: ۷۷).

از نخستین تصاویر شهر در سینما (صد سال پیش) تا امروز رابطه‌ای مداوم بین سینما و شهر وجود داشته است. هرچند که شاید بتوان گفت سینما در پاریس به منصهٔ ظهور رسید، اما پاریس، تنها شهر مهم در توسعهٔ سینما در ابتدای قرن بیستم نبود. دگرگونی‌های تکنولوژیک و هنری بین شهرهای لندن، برلین، مسکو و نیویورک نیز اتفاق می‌افتاد و همهٔ آن‌ها اولین پیشرفت‌های صنعت فیلم‌سازی را میزبانی کردند. بنابراین، به عقیدهٔ "باربارا منل،"[1] رشد سینما به طور معناداری با رشد شهرها آمیخته بود؛ ضمن این که سرمایه برای تولید فیلم در شهرها یافت می‌شد و سود بیشتر در گروِ ایجاد استودیوها در آن‌ها بود؛ چرا که جمعیت شهری درآمد و [شاید] اوقات فراغت بیشتری داشتند" (Mennel, 2008: 200).

مفهوم تصویرشهر

در فیلم‌هایی که روایت فیلم در شهر روی می‌دهد، دوربین به اجبار بافت یک شهر را در زمان ساخت آن فیلم (همان‌گونه که هست) به نمایش درمی‌آورد، اما در عین حال فیلمساز، همچون هنرمند می‌تواند با انتخاب زاویهٔ دوربین، فاصله از سوژه، حرکت دوربین، رنگ، ریتم، صدا و سایر عناصر سازندهٔ هنر ترکیبی سینما (یا همان میزانسن)[2] شهر را آن گونه که او می‌بیند به مخاطب نشان دهد. پس تصویر شهر فقط عکسی از واقعیت شهر نیست، بلکه مثل هر تصویر هنری دیگر شهری است که هنرمند دریافته است. اما همان طور که از جامعه شناسی هنر دریافته‌ایم، این تصویر یک محصول فردی و برداشتی انتزاعی از شهر نیست، بلکه فیلمساز، خودآگاه یا ناخودآگاه، بخشی از روح و

۱- خانم باربارا منل (Barbara Mennel)، دانشیار دپارتمان «زبان، ادبیات و فرهنگ» کالج «هنرهای آزاد و علوم» دانشگاه فلوریدای آمریکا.

۲- واژه میزانسن (mise en scene) در معنای تحت الفظی یعنی هر آنچه کارگردان در صحنه (در اینجا پرده) گذاشته و تماشاگر می‌بیند.

معنای زمانه و جامعه خود را باز می‌تاباند و به همین جهت دریافت او از شـهر جزیـی از میراث شناخت جامعه شناسانهٔ شهر است.

هر تحلیل از فیلم شهری می‌تواند این گونه آغاز شود که فضـاهای شـهری چگونـه در فیلم تصویر شده‌اند؟ چگونه هر فضا با فضـاهای دیگـر شـهر ارتبـاط دارد؟ فضـاهای داخلی و خارجی، خصوصی و عمومی، چگونه تعریف مـی‌شـوند؟ چگونـه ایـن فضـاها واقعیت‌های اجتماعی طبقات و نسل‌هـا را بازتـاب مـی‌دهنـد؟ یـک پـژوهش آکادمیـک می‌تواند سؤال‌های برانگیخته شده توسط فیلم را دنبال کند و یا خود با نقـاط کـور فـیلم مواجه شود. چنان که پالاسما نیز عقیده دارد: «*راز بزرگ تأثیر هنر نیز در همین است کـه یک جزء می‌تواند کلیت را تداعی کند. یک نشانهٔ کوچک می‌تواند داسـتانی بسـازد و بـر اساس منطق ما پیش برود. خواننده با اشارات نویسنده بنـای سـاختمان یـا شـهری را در ذهن می‌سازد و به همین ترتیب بیننـدهٔ یـک فـیلم از تصـاویر مجـزا و تکـه تکـه‌ای کـه کارگردان فراهم آورده، یک شهررا به طور کامـل در ذهـن شـکل مـی‌دهـد*» (پالاسـما[1]، ۱۳۸۸: ۵۰). در این تحلیل باید هر دو بُعد عینی و ذهنی شهر دیده شود؛ هم کالبد و هـم روح آن. باید به انسان شهری نگاه کرد، به تیپ‌ها، رفتارها، شغل‌ها؛ همـان طـور کـه بـه بناها، خیابان‌ها و فضاها نگریسته می‌شود.

با توجه به توضیحات بالا حال می‌توانیم تعریفی از مفهوم تصویر شهر ارائه کنیم: *در اینجا مراد ما از تصویر، رویکردی است که در فیلم‌ها ی ایرانی به شهر دیده می‌شود. اگر بخواهیم به زبان نشانه شناسی سخن بگوییم، مراد از تصویر شهر دالی است که در فیلم‌های ایرانی در طول زمان مدلول‌های متفاوتی را به مخاطبان القا کرده است*، هر چند که میان مدلول‌ها مشترکاتی هست به طوری که می‌توان یک مدلول کلی برای تصویر شهر در فیلم‌های ایرانی تعریف کرد.

1. Palasma

کالبدشکافی مفهوم تصویر شهر

هر تصویر متشکل از دو عنصر است؛ یکی «فاعل بازنمایی » یعنی آن که به تصویر می‌نگرد و احیاناً آن را از منظرهٔ کل طبیعت تفکیک می‌کند واز فیلتر ذهن خود می‌گذراند و به شما نشان می‌دهد. دوم آن‌چه به آن نگاه می‌شود یا «موضوع بازنمایی». از این دیدگاه، دوربین که فیلم ساز (و مشخصاً کارگردان به عنوان آفرینندهٔ فیلم) پشت سر آن قرار دارد را می‌توان فاعل بازنمایی دانست و متن شهر را موضوع بازنمایی.

فاعل بازنمایی: فاعل بازنمایی در تصویر شهر همان زاویهٔ دید بصری فیلم‌ساز به شهر است که به دو بحث جهان‌بینی و نگاه فیلمساز به شهر و سلیقه‌ها و انتخاب‌های شکلی (فن‌شناختی و فُرمی) تقسیم می‌شود که به نوعی ابزار دست فیلم‌ساز برای ارائهٔ تصویر مورد نظر او از شهر می‌باشند. انتخاب لوکیشن، اندازهٔ نماها، نحوهٔ حمل دوربین فیلم‌برداری و زاویهٔ آن نسبت به سوژه، فاصلهٔ دوربین با شهر و پدیده‌های شهری و... مقوله‌هایی هستند که در واکاوی ابعاد عینی *تصویر شهر می‌توانند مورد نظر قرار گیرند.*

موضوع بازنمایی: در یک تقسیم‌بندی کلی «موضوع بازنمایی » در اینجا شهر را می‌توان ترکیبی از دو مؤلفه دانست: «کالبد شهر» و «تعامل‌های میان انسان‌ها و میان انسان و شهر». در واقع با استفاده از این دو مولفه می‌توان تصویرهای گوناگون از شهر را از هم تمیز داد. از آن‌جا که مؤلفه اول بر کیفیت حضور و نمایش فیزیک شهر و مؤلفه دوم بر درک فیلم‌ساز از معنای شهر تأکید دارد، تلاش نگارندگان بر آن بوده است تا با در نظر گرفتن هر دو عامل یاد شده، تصویرهای شهر را در آثار سینمایی ایرانی شناسایی و تحلیل نمایند.

هر دو عنصر «فاعل بازنمایی و «موضوع باز نمایی» را می‌توان از یک نگاه دیگر تجزیه کرد. بدیهی است که موضوع بازنمایی ترکیبی است از: ۱) عناصر بی‌جان طبیعی و مصنوع که مثلاً می‌تواند ساختمان‌ها، خیابان‌ها و یا دیگر عناصر کالبدی مصنوع و یا احیاناً درختان، دریاچه‌ها، باران، رعد و برق و یا سایر عناصر طبیعی باشد. و

۲) موجودات زنده (مهم‌تر از همه انسان‌ها) به طور فردی و در گروه و کنش‌ها و تعامل‌های[۱] آن‌ها. این تعامل‌ها در چارچوب نهادها، ارزش‌ها و هنجارها انجام می‌شوند که در مجموع حیات اجتماعی (و در کار ما حیات اجتماعی شهر) را تشکیل می‌دهند. همه این‌ها می‌توانند به پیروی از سوسور به نشانه یا نماد تبدیل شوند و معناهایی را به ذهن متبادرکنند.

در مورد فاعل بازنمایی هم کاربست چنین تفکیکی رواست. از یک سو رویکرد و نگرش فاعل بازنمایی (فیلم‌ساز یا نقاش...) را داریم که در واقع با نگاه خود به تصویری که از طبیعت جدا و ثبت کرده، معنا می‌بخشد و از سوی دیگر ابزارهای او را داریم که در شکل‌گیری تصویر و انتقال موضوع تماشا به مصرف کنندهٔ تصویر، نقش مهمی دارند. برای نقاش این ابزارها رنگ و قلم‌مو، و برای فیلم‌ساز دوربین و نور و سایر وسایلی هستند که در اطاق تدوین و یا خارج از آن به کار می‌آیند. فاعل بازنمایی از این ابزارها برای ساختن تصویر استفاده می‌کند. کاربرد یا عدم کاربرد ابزارها و یا شیوه و سبک کاربرد آن‌ها نیز تصویر را شکل می‌دهد، یعنی دال‌هایی به آن می‌افزاید که مدلول‌های معینی دارند. مثلاً آسمان ابری یا رگبار تند و رعد وبرق و تاریکی که با ابزارهای صوتی و تصویری معین تولید می‌شوند، احتمال دارد اضطراب و ترس شخصیت سینمایی را القا کنند یا از سوانح نگرانی آور بعدی خبر بیاورند. نتیجه این که فاعل بازنمایی (فیلم ساز) با استفاده از ابزارهایش(تکنیک‌ها) موضوع بازنمایی را رمزگذاری می‌کند.

چارچوب نظری و روش شناسی

۱- کنش اجتماعی معادل social action ، تعامل اجتماعی معادلsocial interaction هردو به معنای وبری آن.

رویکرد نظری و روش تحقیق ما در این مطالعه مبتنی بوده است بر آراء لوسین گلدمن. روش گلدمن در نقد ادبی ساخت گرایی تکوینی است. مبانی این روش را چنین می‌توان خلاصه کرد:

الف- ساخت گرایی یعنی پذیرش این نکته که پدیده اجتماعی (یا اثرهنری) را نمی‌توان با تجزیه آن به اجزاء (آن طور که درپوزیتیویسم عمل می‌شود) و با مشاهده و محاسبه نشانه‌های ظاهری پدیده، آن طور که در امپریسیسم (تجربه گرایی) و روش‌های کمی (درموردآثارهنری تحلیل محتوای برلسونی) رایج است، فهمید بلکه برای فهم پدیده (اجتماعی یا هنری) می‌بایست ساختارکلان یاکلیت آن را درک کرد. ساختاری که پنهان است و تنها راه دستیابی به آن، توجه به نشانه‌هایش است.

ب- ساختارگرایی از زبان شناسی پدیدارشده و در همهٔ علوم اجتماعی نفوذ کرده است و انواع گوناگون یافته است. به طور مشخص در موضوع شناخت آثار هنری و رسانه‌ای می‌توان از سه نوع ساختگرایی سخن گفت: ساخت گرایی صوری (یا شکلی) که ساختار اثر را پس از استخراج با خود اثر یا قواعد و زبان آن مدیوم هنری (در اینجا سینما) توضیح می‌دهد. ساختگرایی روانشناختی که ساختار اثر را با ویژگی‌های روانشناختی خالق اثر توضیح می‌دهد و ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن که آفرینش اثر را با توجه به ساختار اجتماعی توضیح می‌دهد و هم ارزی‌های ساختار اثر (جهان فیلم) و ساختار اجتماعی را نشان می‌دهد. روش ما ساخت گرایی تکوینی است.

ج- به نظر گلدمن از آنجا که: "... آفریننده اصلی اثر گروهی است که این جهان بینی اندرون آن تدارک یافته است، نه نویسنده که کارگزار است، بدین ترتیب برای بررسی یک اثر دو مرحله باید طی شود: نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید. این مرحله رافرایند درک می‌نامند. درمرحله دوم باید این ساختار را در ساختار اقتصادی- اجتماعی جای داد. این مرحله فرایند تبیین نام گرفته است " (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۱). مرحله نخست به زبانی دیگر استخراج ساختار جهان فیلم است. طبیعی است که منظور ما از جهان فیلم ساختاریک فیلم معین یا الگوی ساختاری (ساختار اصلی مشترک)

مجموعه‌ای از فیلم‌ها می‌تواند باشد. در اینجا ما جهان مشترک فیلم‌های دربردارنده هر تصویر شهر را بررسی می‌کنیم. نویسنده مقاله در کتاب دگرگونی‌های اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران یک بار همین روش را گسترش داده و در مورد فیلم‌های ایرانی به کاربرده است (نک اجلالی، ۱۳۸۳: ۲۱۵-۱۹۵)..

د- مرحله اول کار یعنی فهم اثر در ساختار آن به معنای استخراج وتحلیل محتوای فیلم‌هاست. تحلیل محتوا از دیدگاه ساخت‌گرایی، کشف و استخراج ساختار اثر است نه شمارش تک تک نشانه‌ها. گلدمن بیان می‌کند که «ساختار یعنی نظام. در هر نظام همه اجزا به هم ربط دارند، به نحوی که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است و کل نظام بر کاکل اجزا می‌چرخد. در هر نظام هیچ جزئی نمی‌تواند بیرون از کارکرد اجزا باشد. به همین جهت کل نظام بدون درک کارکرد اجزا قابل درک نیست. پس ساخت‌گرایی یک نظام فلسفی نیست، بلکه یک شیوهٔ درک و تبیین است» (گلدمن، ۱۳۶۹: ۹). تفاوت‌های میان تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه و تحلیل محتوا در معنای مرسوم آن از دیدگاه مک-کوایل به شرح زیر است:

«نخست این که، ساخت‌گرایی نه تنها کمی نیست، بلکه حتی با شمارش به عنوان راه رسیدن به معنا مخالف است؛ زیرا بر این باور است که معنا از روابط، تقابل‌ها و شرایط متن حاصل می‌شود و نه از کمیت ارجاعات. دوم این که، در این‌جا توجه اصلی به محتوای پنهان اثر است و نه معنای ظاهری آن. یعنی معنای پنهان اساسی‌تر و مهم‌تر به شمار می‌آید؛ زیرا معنای ظاهری می‌تواند مورد تفسیرهای گوناگون قرار گیرد چرا که از ساختار متن دورتر است و مشتمل بر اجزای تصادفی بیشتری است. سوم این که، نظام‌مند بودن ساخت‌گرایی با نظام‌مندی تحلیل محتوا متفاوت است. سرانجام این که، ساخت‌گرایی این فرض را نمی‌پذیرد که جهان واقعیات اجتماعی متشکل از دنیاهایی کم و بیش مجزا از معانی است که نفوذ هر کدام شیوه خاص خود را طلب می‌کند» (همان، ۱۹۹).

هـ- روش کار ما در تحلیل جهان فیلم، نشانه شناسی بوده است. به طور خلاصه، پس از آن که تصویرها براساس دال‌های موجود در آن‌ها معین شدند، برای استخراج ساختار هر تصویر به دو نوع تحلیل همنشین و جانشین دست زده‌ایم. اما این نوع تحلیل را برای مضمون‌های اصلی ومکرر فیلم‌های دهه به کار برده‌ایم نه تک تک فیلم‌ها. برای این کار شاخ و برگ‌های فیلم‌های هر مضمون را زده‌ایم تا ساختار اصلی و تیپیک فیلم‌های مضمون به دست آید. آنگاه این ساختار را نشانه شناسی کرده‌ایم.

برای درک صحیح‌تر منطق استفاده از نشانه‌ها در یک اثر، جدا از استخراج نشانه‌ها از متن (در این‌جا فیلم) روابط بین نشانه‌ها نیز باید مورد نظر قرار گیرد. در واقع، نظامی که این نشانه‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد معانی را به‌وجود می‌آورد و پژوهشگر بایستی این ساختار را از متن استخراج کند. سوسور، دو روش را برای درک این ساختار از هم متمایز می‌نماید: ساختار جانشین و ساختار هم‌نشین. این دو نوع ساختار به تمایزی بر می‌گردد که میان دو مفهوم «هم‌زمان» و «در زمان» وجود دارد. «سوسور *هم‌زمان* را به معنی تحلیلی و *در زمان* را به معنای تاریخی به‌کار می‌برد. بنابراین مطالعه *هم‌زمانِ* یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد توجه نشان می‌دهد و مطالعه *در زمان*، نحوه تکامل روایت را می‌نگرد. به سخن دیگر، تحلیل همزمانِ متن به دنبال جفت‌های متضاد نهفته در متن است (ساختار انگاره‌ای)، اما تحلیل «در زمان» بر تسلسل پیشامدها که روایت را می‌سازد تأکید دارد (ساختار زنجیره‌ای)» (آسابرگر، ۱۳۸۳: ۱۳).

در تحلیل «همنشینی یا زنجیره ای»[1] کافی است شخصیت‌های اصلی شناسایی شده و عملکردهای (اقدامات) این شخصیت‌ها به ترتیب توالی داستان استخراج شوند تا منطق تطور وشکل گیری روایت آشکار گردد. بهترین کاربرد تحلیل زنجیره‌ای مورد نظر سوسور کاری است که ولادیمیر پروپ برای درک ساختار مثل‌ها در کتاب معروفش

1. Syntagmatic

«ریخت شناسی مثل‌ها» به کار برد و از آن موقع به بعـد بهتـرین راهنمـای پژوهشـگران بوده است (نک به پروپ، ۱۹٦۸).

در اینجا اشاره به این نکته اهمیت دارد، که در این مطالعه در آغاز کوشیده شد که تنها براساس علائم عینی (دال‌ها) تصویرها از هم تفکیک شوند. در مرحله بعد که به تحلیل و استخراج ساختار اثر می‌رسیدیم شروع به کشف مدلول‌ها کرده و ساختار هر تصویر را بیرون آوردیم والبته در این پویه گاه رفت و برگشت لازم آمد، بدین معنا که پس از استخراج محتوای فرضی تصویر از ترکیب مدلول‌ها به دال‌ها برگشته و تصویرها را مجدداً تعریف می‌کردیم.

و- بعد از استخراج ساختار تصویرها، آن‌ها را درشرایط تاریخی معینی که در آن پدیدار شده‌اند، قرار داده‌ایم. یعنی کوشیده‌ایم رابطه و نسبتی میان آنچه در جهان اجتماعی (شهرهای ایرانی) در آن لحظه تاریخی در حال بروز و ظهور بوده و جهان فیلم‌ها برقرار کنیم؛ یعنی عناصر معادل جهان فیلم را در جهان اجتماعی پیدا می‌کنیم و با توجه به فاکت‌های تاریخی تبیین‌هایی برای آن‌ها پیدا می‌کنیم. با مقایسه جهان فیلم و جهان اجتماعی هم شیوه بازنمایی جهان اجتماعی در جهان فیلم روشن می‌شود و هم نشانه‌ها در رابطه با یکدیگر معنا شده و معنا و کارکرد اجتماعی فیلم به دست می‌آید. البته اگر آراء استوارت‌هال را بپذیریم معنای فیلم برای مخاطبان گوناگون می‌تواند متفاوت باشد. اما آنچه ما معنای اجتماعی می‌گوییم درواقع معنایی است که با توجه به اطلاعاتی که از مخاطبان و شرایط زیست آنان در یک مقطع تاریخی معین داریم فکر می‌کنیم موضوع گفتگوی میان بیشتر مخاطبان و فیلمساز بوده است. از دید هال احتمالاً این همان خوانش مرجح فیلم است

ز- درمرحله آخر به صورتی بسیار ابتدایی کوشیده‌ایم تا به گروه یا طبقه اجتماعی که احتمالاً در این تصویرها از زاویه دید آن‌ها به شهر نگاه شده اشاره‌ای داشته باشیم.

در واقع در این بخش کوشیده شده تا فرایند تکوین محتوا باتوجه به جایگاه و جهان بینی فاعل بازنمایی درک شود. اما از آنجا که این مرحله ازکار نیازمند تدقیق و

مطالعه بیشتر است و درحد یک مقاله نمی‌گنجد، این بخش‌ها باید صرفاً فرضیات اولیه‌ای برای مطالعات بعدی تلقی شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مدل مفهومی پژوهش:

در نمودار زیر فرایندی که باید برای رسیدن به محتوا و معنای اجتماعی فیلم‌ها طی شود آمده است :

جامعه آماری و نمونه مورد مطالعه

برخلاف متخصصان مطالعات سینمایی، جامعه‌شناسان با داده‌های وسیع کار می‌کنند و به رابطه جامعه و فیلم علاقه مندند به همین دلیل این یک مطالعه ماکروسکوپیک است با داده‌های وسیع. روش گردآوری اطلاعات ما چنین بوده است که در ابتدا لیست همه فیلم‌های با فروش بالا و متوسطی را که در آن‌ها مسائل شهری بارز بوده‌اند را از کل فیلم‌ها استخراج کردیم که تعداد ۸۵ فیلم به این ترتیب شناسایی شد. که لیست آن‌ها در پیوست مقاله آمده است. منظور ما از مسائل شهری موضوعاتی مثل تضاد شهر و ده، تضاد شخصیت‌های شهری و روستایی، مسئله مسکن، مسئله حاشیه‌نشینی، مسئله تضاد طبقاتی در شهرهای بزرگ بویژه با تاکید بر نابرابری فضایی میان محله‌ها، مسائل و حوادثی که در محله‌های شهرمی‌گذرد، مسائل آپارتمان نشینی، همسایگی، گم شدن در شهر، تصادفات رانندگی، جاهل‌های محله و... بوده است. در مرحله بعد با بررسی این فیلم‌ها آن‌ها را برحسب تصویری که از شهر ارائه می‌داده‌اند تقسیم کردیم. از این بررسی ۸ تصویر و ۸ طبقه از فیلم‌ها حاصل شد. در مرحله بعد از هر طبقه فیلم‌هایی را که به نحو روشن تری ویژگی‌های تصویر مورد بحث را در خود داشتند به عنوان نمونه انتخاب کردیم. نتیجه کار ٤٧ فیلم شد که نمونه ما را تشکیل می‌داد. لیست این فیلم‌ها در جدول زیر آمده است. و سرانجام در مرحله آخر کار، با تحلیل و تبیین این فیلم‌ها و استخراج مشترکات آن‌ها و نشانه شناسی تصویر کار پژوهش را انجام دادیم.

تصویر اول: شهر فریب / شهر ناپیدا	«شرمسار»، «گلنسا»، «بی‌پناه»، «مراد»، «دسیسه»، «گرگ صحرا»، «صفرعلی» و «ترانه‌های روستایی»
تصویر دوم: شهر هم‌گرایی طبقاتی/ شهر خلوت	گنج قارون، عروس فرنگی، آقای قرن بیستم، قهرمان قهرمانان، موطلایی شهر ما، جهان پهلوان، سلطان قلب‌ها
تصویر سوم: شهر عصیان‌گری فردی / شهر پیدای سنت گرا	قیصر، طوقی، حیدر
تصویر چهارم: کلان‌شهر نابودگر / کلان-شهر پیدا	خشت و آیینه، گوزن‌ها، کندو، رضا موتوری، خداحافظ رفیق، تنگنا، زیر پوست شب
تصویر پنجم: شهر جنگ‌زده	وصل نیکان، روز سوم، کودک و فرشته
تصویر ششم: شهر غول‌آسا	زرد قناری، اجاره نشین‌ها، سلطان، زیر پوست شهر، شهر زیبا، روسری آبی
تصویر هفتم: شهر سراب	دختری با کفش‌های کتانی، کیفر، شب‌های تهران، سنتوری، خون بازی
تصویر هشتم: شهر تضادهای طبقاتی	مرهم، طهران تهران، کافه ستاره، مهمان مامان، دایره زنگی، سعادت آباد

لیست فیلم‌های نمونه برحسب نوع تصویر بازنمایی شده از شهرشهر

تصویر شهر در سینمای پیش از انقلاب

بررسی فیلم‌های داستانی ایرانی نشان می‌دهد که به طور کلی پیش از انقلاب، چهار تصویر مشخص و متمایز از شهر در سینمای ایران قابل شناسایی است:

شهر فریب/ شهر ناپیدا

بحث حضور فیزیکی شهر در فیلم‌ها و صرفِ به تصویر کشیده شدن کالبد شهر، جدا از چگونگیِ آن، اولین موضوعی است که باید در خصوص تصویر شهر در سینما مورد توجه قرار گیرد، این است که قریب به اتفاق تیپ آدم‌ها، شغل‌ها، فضاهای داخلی و مضمون فیلم‌ها شهری است و تنها در شهر می‌تواند وجود داشته باشد و این در حالی است که خود شهر، به جز در نماهایی انگشت‌شمار، به ندرت به تصویر کشیده می‌شود و حوادث به ندرت در فضاهای عمومی شهری و با حضور شهروندان اتفاق می‌افتد. در واقع، هرچند که مخاطب شهریِ آثار سینمایی در فیلم‌ها با انسان‌ها، روابط و مسائل به ظاهر شهری روبرو می‌شود؛ اما غالباً چیزی از کالبد شهر نمی‌بیند و می‌توان گفت که بیننده در تصویر اول با شهر ناپیدا در فیلم‌ها مواجه است.

معدود نماهای شهری در فیلم‌های این دوره عموماً به صورت مستندوار و بدون حضور بازیگران فیلم و شاید تنها برای یادآوری بستر داستان به تماشاگر و یا ایجاد تنوّع بصری تصویر شوند. این موضوع سبب می‌شود تا با وجود آن‌که شخصیت‌ها، برخوردها، رویدادها و داستان‌ها شهری هستند، اما نتوان با نگاهی به آثار سینمایی آن دوران، دریافت روشنی از کالبد شهر پیدا کرد. پس با عنایت به عدم حضور بصری شهر در بسیاری از فیلم‌های حاوی تصویر اول، بررسی سایر مقولات فُرمی از قبیل زاویهٔ فیلمبرداری، فاصله آن از سوژه و سایر تکنیک‌ها نیز بی معنا می‌نماید.

در نخستین فیلم ناطق ایرانی که «دختر لُر» نام دارد، با آن که به دلیل ساخته شدن فیلم در استودیویی در هند، تصویری از ایران وجود ندارد، اما تهران به عنوان «شهر ناپیدا» در کلام و فرجام فیلم جایگاهی ویژه داشته و به طور مشخص در این فیلم نسبت به تهران آگاهی وجود دارد، بی آن که تصویری از آن مشاهده شود. هرچند که در «دختر لُر»، روستا تجلی پاکی و شهر نماد تباهی نیست؛ اما در این فیلم دیالوگی از زبان گلنار شنیده می‌شود که شاید بتوان آن را بیت الغزل ذهنیت غیرشهری‌ها نسبت به شهر و اساساً محور تصوّرات بسیاری از فیلم‌سازان ایرانی دربارهٔ شهر (کلانشهر) حتی تا امروز تلقی نمود:

– گلنار: تهرون؟! تهرون که میگن جای قشنگیه، اما مردمش بَدَن.. .

بررسی فیلم‌های سینمای بعد در سال‌های پس از وقفه (۱۳۲۷–۱۳۱۶) نیز حاکی از روایت داستان‌های شهری اما بدون نمایش کالبد شهر در بسیاری از آثار سینمایی است. در بسیاری از این فیلم‌ها به جز فضای خانه‌ها، معدود فضاهایی نیز که به عنوان لوکیشن داخلی مورد استفاده قرار می‌گیرند مربوط به کافه‌هاست. حتی بسیاری از فضاها همچون اتاق خواب، کافه و... نیز در برخی از مواقع در استودیوها فیلمبرداری شده و در واقع وجود خارجی ندارند و می‌توان گفت که گاه بیننده با کاریکاتوری از فضاها مواجه است. به هر حال، این فیلم‌ها بیش از شهری بودن، حاوی تیپ‌ها و رویدادهایی بودند که تنها در شهر می‌توانستند شکل بگیرند. برای نمونه، فیلم «فردا روشن است» با سکانسی در خانه آغاز شده، به فضای کاباره کات می‌شود و دوباره به درون خانه بازمی‌گردد. این فیلم شاید تنها سه سکانس خارجی داشته باشد که دوتا از آن‌ها شهری‌اند و شهری بی‌معنا را تصویر می‌کنند. این موضوع تنها محدود به تهران نبوده و در شهرهای دیگر نیز صادق است. مثلاً در فیلم «چشمه آب حیات» که شخصیت اول داستان به شیراز سفر می‌کند نیز همین فرار از به تصویر کشیدن شهر به چشم می‌خورد. کافه، کاباره، و... نیز که می‌توان گفت در تقابل با خانه‌های محقر و کاخ‌های اعیانی، تنها فضاهای شهری در این فیلم‌ها، آن هم از نوع داخلی را شکل می‌دهند، در راستای تصویر ذهنی شهر در این آثار به کار گرفته می‌شوند.

بررسی اغلب فیلم‌هایی که حاوی تصویر اول از شهر هستند نشان می‌دهد که نمایش «شهر فریب» و پلیدی در قامت تیپ‌ها و رفتارهای شهری از وجوه مشترک این فیلم‌هاست. دو مضمون «فریب خوردن دختر روستایی از پسر شهری» و «جوان گمراه شده» (نک: اجلالی، ۱۳۸۳) در قالب تصویر «شهر فریب» قابل بررسی است. این موضوع در دومین سال آغاز مجدد سینما و با فیلم «واریتهٔ بهاری» عینیت می‌یابد و عملاً با فیلم «شرمسار» جاپای خود را در سینمای فارسی مستحکم کرده و با «گلنسا»، «بی‌پناه»، «مراد»، «دسیسه»، «گرگ صحرا»، «صفرعلی» و «ترانه‌های روستایی» ادامه می‌یابد. «در

تمام این آثار و اساساً اکثریت قریب به اتفاق فیلم‌های سینمای ایران حتی تا امروز، به جز معدود استثنائات، تصویر روستایی به عنوان انسان پاک و ساده و صادق و تصویر انسان شهری به عنوان نماد پلیدی‌ها و زشتی‌ها، آگاهانه یا ناآگاهانه، تصویر شده است» (اجلالی، ۱۳۸۳: ۱۶۲). *«پیام اخلاقی در این‌گونه آثار از آن جهت قابل توجه است که زندگی توأم با فقر و فاقهٔ روستا را به دلیل سلامت اخلاق انسان‌هایش بر زندگی پرزرق و برق اما فسادآمیز شهر برتر می‌داند»* (طالبی نژاد، ۱۳۷۰: ٤۳).

اولین و مهم‌ترین ویژگی این فیلم‌ها نمایش تضادها و تفاوت‌های شخصیت‌های شهری و روستایی است که معمولاً از طریق محیط زندگی آن‌ها، نحوهٔ لباس پوشیدن و صحبت کردن، شیوهٔ برخورد با جنس مخالف، چگونگی تعامل با دیگران، و ویژگی‌های اخلاقی نظیر سادگی، صداقت و... متجلی می‌شود. معمولاً شخصیت روستایی، لباس محلی بر تن دارد، با لهجه صحبت می‌کند، گاه خروس یا الاغ خود را به همراه دارد، زندگی ساده‌ای دارد، پیاده حرکت می‌کند، از مواجهه با عناصر شهری تعجب می‌کند و در نهایت به روستای خود بازمی‌گردد. در مقابل، شخصیت شهری اگر مرد باشد کت و شلوار بر تن دارد و اگر زن باشد دامن می‌پوشد، یا مالک است یا تاجر، همواره به دنبال سوء استفاده است و در نهایت نیز به خواست خود نمی‌رسد. هم‌چنین فیلم سازان تلاش می‌کنند تا بیشتر از عناصری در شهر استفاده کنند که در روستا وجود ندارد. کافه، کاباره، خانه‌های اعیانی، اسباب منزل، اتومبیل، و حتی شغل‌هایی نظیر تجارت و رقاصگی از این جمله است. هرچند که این نوع نگاه به شهر حتی تا به امروز هیچ‌گاه از سینمای ایران رخت برنبسته است، اما با پیشرفت تکنیک‌های فیلمسازی و هم‌چنین راحت‌تر شدن حضور گروه‌های فیلمسازی در فضاهای واقعی شهر و در نتیجه تحول در تصویرهای بصری شهر، تصویر ذهنی آن نیز تا حدودی دستخوش تحول گردیده است. جدول ۱ نشانه‌شناسی «همنشین» تصویر اول شهر در سینمای ایران را نشان می‌دهد:

جدول ۱- نشانه‌شناسی همنشین (زنجیره‌ای) تصویر اول شهر در سینمای ایران

ترتیب رویدادها (دال‌ها)	ویژگی‌های مشترک (مدلول‌ها)

۱. آشنایی با شخصیت روستایی	محیط زندگی، شیوهٔ زندگی، نحوهٔ لباس پوشیدن، تعامل با دیگران و...
۲. حضور روستایی در شهر	معرفی محیط شهر
۳. نمایان شدن تضادها	برخورد با فضاها و مکان‌هایی که در روستا نیست
٤. آشنایی با شخصیت شهری	محیط زندگی، شیوهٔ زندگی، نحوهٔ لباس پوشیدن و...
۵. سوءاستفاده شهری از روستایی	کلاهبرداری، سوءاستفاده جنسی و...
٦. بازگشت روستایی به روستا	پشیمانی و زده شدن از محیط شهر

این ترتیب رویدادها را تا به امروز نیز می‌توان در بسیاری از فیلم‌هایی که به برخوردهای شهری و روستایی (یا شهری و شهرستانی) می‌پردازند مشاهده نمود که به جهت تفاوت‌هایی در بخش مربوط به سینمای پس از انقلاب در قالب تصویری جداگانه به آن پرداخته شده است. البته این نوع نگاه به شهری‌ها و روستایی‌ها استثناهایی نیز دارد. «در همهٔ فیلم‌های روستایی، شهر به عنوان مرکز فساد و سقوط یا محل جولان تبهکاران و کلاهبرداران تصویر نشده و در گروهی از فیلم‌ها مهاجرت به شهر موفقیت آمیز بوده و راه ترقی را به روی جوان روستایی می‌گشاید» (اجلالی، ۱۳۸۳:۱٦۲)؛ از این دست فیلم‌ها می‌توان به «بازگشت»، »آهنگ دهکده» و «ظفر» اشاره کرد. اما با صرف نظر از این معدود آثار، این نوع نگاه خصمانه به شهر و انسان شهری که در دههٔ ۵۰ در مجموعه فیلم‌های «صمد»[1] و تعداد بسیاری از فیلم‌ها به چشم می‌خورد، در نوع خود درخور بررسی است. نگاهی که به نظر می‌رسد همراه با اغراق و تا حدودی دور از واقعیت

۱- کاراکتر روستایی معروف فیلم‌های دههٔ ۵۰ که پرویز صیاد نقش آن را بازی می‌کرد.

باشد. جدول زیر نشانه‌شناسی جانشین این تصویر از شهر در سینمای ایران را کـه بیشـتر به تقابل تضادها می‌پردازد با تأکید بر فیلم «صفرعلی» نشان می‌دهد:

جدول ۲- نشانه‌شناسی جانشین(انگاره ای) تصویر اول شهر در سینمای ایران

دال	مدلول
گیوه، بقچه، خروس/ کت و شلوار و کروات	تقابل تأثیرات فرهنگی و اجتماعی دو سبک زندگی
دامن چین‌دار بلند و لباس محلی/ پیراهن، کت دامن	
میدان دِه/ رستوران، کاباره، باشگاه بوکس	فضاهای سنتی/ فضاهای جدید
خانه کاهگلی/ خانه آپارتمانی	زندگی سنتی روستایی/ زندگی مدرن شهری
زیرانداز، کوزه و... / میز ناهارخوری، مبل، تلفن و...	
حرکت پیاده/ اتوبوس دوطبقه، اتومبیل	مقیاس انسانی/ مقیاس فراانسانی

حال اگر از زاویه فاعل بازنمایی به تصویر شماره یک نگاه کنیم، بسیار واضح است که این تصویر از دید طبقه متوسط شهری ایران نگاشـته شـده اسـت. گذشـته از آن کـه قهرمانان شهری فیلم اغلب از طبقه متوسط هستند، نگاه به روستاییان دقیقاً نگـاهی اسـت از دیدگاه طبقه متوسط شهری. دراین تصویر روستاییان مردمـانی سـاده دل و کودکسـان هستند که از هرچیز کوچکی در شهر به وجد می‌آیند و شگفت زده می‌شـوند. شـهریانی که با روستاییان ارتباط نداشته‌اند همواره روستاییان را چنیتن توصیف کرده‌اند. امـا حتـی در آن سال‌ها هم طبقاتی که با روستاییان سروکار داشتند برداشت‌های واقـع بینانـه تـر از روستاییان داشتند (مثلاً اربابان).

شهر هم‌گرایی طبقاتی/ شهر خلوت

اندک اندک برخی فیلم‌سازان کوشیدند تا با اضافه کردن نماهایی مستندوار در ابتدا و یا میانهٔ فیلم و با استفاده از صدای روی تصویر، خلأ ناشی از عدم حضور شهر را پر کرده و پیرنگ شهری قصهٔ خود را نمایان‌تر سازند. در واقع، ضرورت حضور فیزیکی شهر، جدا از موضوع داستان، مقوله‌ای بود که برخی از فیلم‌سازان را بر آن داشت تا با بهره‌گیری از ابزارهای گوناگون، نماهای شهری را نیز با قصهٔ خود ترکیب نمایند. شاید بتوان این نوع استفاده از نماهای شهری را به عنوان رابط بین تصویر اول و دوم از شهر در سینما تلقی نمود. این توجه، منجر به حضور محتاطانهٔ کالبد شهر در برخی از فیلم‌ها شد که می‌توان با توجه به تغییراتی که در مضامین و داستان‌های شهری به جود آمد، تصویر دوم از شهر در سینما را به عنوان تصویری متفاوت از شهر ناپیدا تفکیک نمود.

در فیلم‌هایی که در زمرهٔ ارائه‌کنندگان تصویر دوم از شهر، با عنوان «شهر خلوت» قرار می‌گیرند، حضور گروه فیلم‌سازی در لوکیشن‌های خارجی محسوس بوده ولی بنا به دلایلی، شهر خالی از انسان‌هاست. در بسیاری از این فیلم‌ها، صحنه‌هایی که بعضاً در مشهورترین فضاهای شهری هم فیلمبرداری شده‌اند، تنها حاوی دو یا سه بازیگر اصلی فیلم بوده و بیننده با «شهر خلوت» روبروست. می‌توان گفت که «شهر ناپیدا»ی تصویر قبل، جای خود را به «شهر خلوت» در این دوره می‌دهد و شهروندانی که روح آن را می‌سازند حضور چندانی در فیلم‌ها ندارند. شاید سکانسی از فیلم «گنج قارون» برای درک تصویر مورد نظر نگارندگان مناسب باشد:

در ابتدای این فیلم، سکانسی وجود دارد که در آن قهرمان قصه می‌بایست مرد ثروتمندی را از غرق شدن در زاینده‌رود نجات دهد. این عملِ وی منجر به آشنایی این دو کاراکتر و شروع کنش‌ها می‌گردد. مشخص است که فیلمساز می‌توانست بستر این آشنایی را در یک مهمانی یا مراجعهٔ مرد ثروتند به تعمیرگاه (محل کار جوان) و یا فضاهای متعدد و سربستهٔ دیگر در نظر گیرد؛ اما محل این آشنایی در فیلم، سی و سه پل است؛ یکی از شلوغ‌ترین فضاهای شهری در اصفهان. همین انتخاب لوکیشن می‌تواند به عنوان محور تفاوت تصویر اول و دوم قلمداد شود. اما نکته‌ای که در تصویر دوم از شهر

اهمیت دارد، خالی بودن فضاها و مصنوعی بودن آن‌هاست. در این سکانس و همچنین صحنهٔ دیگری در همین فضا، قهرمان اصلی به همراه دوستش در حال قدم زدن در کنار زاینده‌رود و آواز خواندن است؛ فعالیتی که هنوز هم در این فضا رواج دارد. اما به طرز عجیبی به غیر از این دو کاراکتر، شخص دیگری در سی‌وسه پل دیده نمی‌شود. در سکانسی دیگر، یکی از کاراکترها در حال فروش فرفره و جغجغه در میدان نقش جهانی دیده می‌شود که شاید هیچ فرد اصفهانی آن را به این خلوتی ندیده باشد! بنابراین، هرچند که می‌توان حضور کالبدی شهر در فیلم‌ها را به عنوان نکته‌ای مثبت تلقی نمود، اما فضای ضدرئالیستی این شهر در آثار حاوی تصویر دوم در نوع خود منحصربفرد است.

به طور کلی در این فیلم‌ها، استفاده از دو راهکار برای کاهش آثار سوء خلوت بودن بیش از حد فضاهای شهری به چشم می‌خورد: اول، استفاده از فضاها و بناهای معروف به ویژه شهرهای بزرگ مثل تهران و اصفهان است که هم به عنوان معرف زمینهٔ داستان و هم به عنوان نشانه‌ای در به وجود آمدن فضای ذهنی مورد نظر کارگردان نسبت به شهر به کمک فیلم‌ساز می‌آید. راهکار دوم نیز استفاده از اتومبیل و به طور مشخص‌تر تاکسی، و فیلم‌برداری در شهر از داخل آن است. به نظر می‌رسد فیلم‌برداری از درون تاکسی صرفاً با هدف استفاده از لوکیشن‌های شهری است و حتی کیفیت این فضاها نیز مشخص نمی‌باشد، چرا که تعیین خیابان‌ها و معابری که اتومبیل از آن‌ها عبور می‌کند و اساساً آن چه پیرامون سرنشینان رخ می‌دهد بسیار دشوار است.

از آن جا که به جز فضاهای خلوت، تنها به نماهایی از بناهای شاخص در این فیلم‌ها اکتفا می‌شود، نمی‌توان در خصوص موضوع‌هایی چون حد و مرز شهر، وسعت آن و... اظهار نظر نمود. اما نکته‌ای که در تصویرهای شهری هویداست و می‌توان از آن برای بررسی نشانه‌ها کمک گرفت، نمایش تضادهای متعدد در قالب فضاها، خانه‌ها، تیپ‌ها، پوشش‌ها و... است که نگارندگان را به درک روشن‌تری از «روح شهر» در این فیلم‌ها رهنمون می‌سازد.

نمایش خانهٔ محقر تهیدستان و جنوب شهرنشینان در برابر کاخ‌های اعیانی ثروتمندان و بالای شهرنشینان بارزترین نشانه‌هایی است که در این فیلم‌ها دیده می‌شود. نشان دادن تضادها از طریق نمایش مشاغلی چون کارگری، دوره‌گردی، دستفروشی، تعمیرکاری و... در مقابل مهمانی‌های ثروتمندان شهر و شغل‌هایی نظیر تجارت و کارخانه‌داری ادامه می‌یابد. جنوب شهرنشینان معمولاً به صورت پیاده در خیابان‌ها و کوچه پس کوچه‌ها حرکت می‌کنند، حال آن‌که اتومبیل‌های مدل بالا عضو جدانشدنی طبقهٔ مرفه است. گاه کافه‌های جنوب شهر نیز که معمولاً محل دعواست در برابر کاباره‌های رقص و رستوران‌های شمال شهر به تصویر کشیده می‌شود. پوشیدن کت و شلوار در برابر پیژامه و هم‌چنین تفاوت در غذاها و حتی شیوهٔ خوردن آن‌ها از دیگر نشانه‌هایی است که بیننده را در نیل به مفهوم مورد نظر فیلم‌ساز کمک می‌کند. در واقع، فیلم‌سازان تلاش می‌کنند تا با ارائهٔ کُدهای بصری، تلقی خود را از شهری که محل تضادهای طبقاتی است چه در قالب موضوع داستان و چه در پس‌زمینهٔ آن به بیننده انتقال دهند.

اگر در تصویر اول از شهر در سینما، تقابل شهری و روستایی یکی از مضامین رایج بود، تصویر دوم حامل موجی است که سردمدار نمایش تضادهای طبقاتی درون جامعهٔ شهری می‌شود. اگر تا پیش از این فقیر و غنی کمابیش در کنار هم و در محله‌هایی که هنوز بافت سنتی خود را دارا بودند زندگی می‌کردند، در این مقطع، طبقات بالا به شمال شهر نقل مکان کرده و به سرعت به سوی تجدّدی سطحی گام برداشتند و با باقی ماندن قشر ضعیف‌تر در محلات جنوبی‌تر و هم‌چنین مهاجرت افراد از مناطق غیرشهری به تبع اصلاحات ارضی، پیکربندی فرهنگی و اجتماعی شهرهای بزرگ سست شده و به عناوین پایین‌شهری و بالاشهری دامن زده می‌شود. جدول۳، نشانه‌شناسی همنشین تصویر دوم شهر در سینما را نشان می‌دهد:

همین تغییر تصویر شهر در فیلم‌های سینمایی از «شهر فریب» به «شهر هم‌گرایی طبقاتی» منجر به تغییر در عملکرد برخی از عناصر و فضاهای شهری نیز گردید. در

واقع، جدا از بحث تضادها که بسیاری از عناصر در راستای آن نمایش داده می‌شوند، کارکرد و جایگاه آن‌ها نیز در مقایسه با تصویر اول دچار تحول شد. برای نمونه یکی از فضاهای شهری منحصربفرد سینمای پیش از انقلاب، کافه و کاباره است. هرچند که شاید یکی از علل اصلی نمایش آن، استفاده از صحنه‌های رقص و آواز برای جلب مخاطب بیشتر باشد، اما به هر حال در برخی از مضامین سینمایی در خدمت داستان است. در تصویر اول از شهر، همان‌طور که پیش از این بحث شد، دختر روستایی که در شهر اغفال می‌شود کارش به خوانندگی و رقاصگی در کاباره‌ها می‌انجامد؛ اما در تصویر دوم این تم کم‌رنگ‌تر شده و کاباره‌ها بیشتر به عنوان فضاهای انتقالی، محل ملاقات شخصیت‌های داستان و مکان بروز جوانمردی‌ها و زد و خوردهای قهرمان داستان جلوه‌گر می‌شود. در برخی از فیلم‌ها نیز برای نمایش تضادهای طبقات شهری، از کاباره‌ها و دانسینگ‌های شمال شهر در مقابل کافه‌های جنوب شهر استفاده شده است.

حال اگر از زاویه فاعل بازنمایی به تصویر دوم نگاه کنیم، موضع طبقاتی این تصویر مشخص می‌شود. این تصویر از موضع طبقه بالا به روابط اجتماعی درون شهر نگاه می‌کند. دیدگاهی که دم از آشتی طبقاتی می‌زند. در گنج قارون پدر ثروتمند (نماد طبقه بالای حکومتگر) که زن و فرزند را درجوانی از روی غفلت و هوسبازی رهاکرده بوده حالا که از قضای روزگار زن وفرزند را بازیافته می‌کوشد آن‌ها را دوباره به خود جلب کند و در ثروت خود شریکشان کند، که پسر در ابتدا حاضر به پذیرش پدر نمی‌شود اما سرانجام با پدر آشتی می‌کند و با ازدواج با دختر ثروتمند دیگری، به طبقه بالا ارتقا می‌یابد. به نظر می‌رسد در نیمه اول دهۀ چهل که رژیم سیاسی تثبیت شده، و اقتصاد با نرخ بالایی در حال رشد مستمر است، طبقه بالای حکومتگر که دست به اصلاحات زده می‌خواهد به طبقه پایین بگوید که زمان آن رسیده که قهر طبقاتی را کنار گذاشته و با کمک یکدیگر به سوی آینده‌ای که این طبقه تصویر می‌کند (تمدن بزرگ) بشتابند. در واقع این تصویر یک دهه پس از سرکوب مخالفان سیاسی مروج آشتی طبقاتی است.

جدول ۳- نشانه‌شناسی هم نشین تصویر دوم شهر در سینمای ایران

دال	مدلول
خانهٔ ساده و محقر/ کاخ اعیانی	طبقه پایین/ طبقه بالا (سرمایه‌دار یا مالک)
تعمیرکار، دست‌فروش/ تجارت	
حیاط ساده، حوض و... / باغ، استخر و...	سبک زندگی سنتی / سبک زندگی جدید
پشتی، زیرانداز، سفره روی زمین/ مبل، میز ناهارخوری، لوستر	سطح زندگی پایین و مصرف کم/ مصرف‌انبوه
حرکت پیاده/ اتومبیل و هواپیمای شخصی	
آبگوشت/ خوراک بره، مرغ و...	صمیمیت/ تکلف
پیژامه، پیراهن و شلوار/ کت و شلوار و کروات	
زندگی ساده/ پیش‌خدمت، راننده، پزشک مخصوص	متکی به خود/ متکی به زحمات دیگران
آرامش روحی/ بیماری‌های گوناگون (زخم معده، اوره، چربی)	آرامش روحی/ استرس و اضطراب دائمی
الکی خوش/ دغدغه و حرص پول	قناعت/ جاه طلبی
زندگی با خانواده/ زندگی تنها	خانواده باثبات/ خانواده ناپایدار
راستی و صداقت/ دروغگویی	روابط طبیعی/روابط پیش‌اندیشیده و نفع‌طلبانه

شهر عصیان‌گری فردی/ شهر پیدای سنت‌گرا

با پا به عرصه گذاشتن فیلم‌سازان جوان‌تر و بنابر یک نظر، ظهور موج نوی سینمای ایران، رفته رفته تمایل به نمایش واقعی‌تر شهر در میان سینماگران بیشتر شد و تصویر «شهر پیدا» فراتر از فیلم‌های معدود پیش از آن، راه خود را به مضامین و موج‌های غالب سینمایی این دوران باز کرد. در واقع، می‌توان گفت که تفاوت در دغدغه‌ها و مسائل جدید این نسل از فیلم‌سازان نسبت به کارگردانان پیشین، به طور طبیعی آن‌ها را به

فضاهای شهری زنده‌تر و واقعی‌تر کشاند. بسیاری از داستان‌هایی که این فیلم‌سازان به آن‌ها می‌پرداختند، دیگر در پلاتوها، مکان‌های بسته و حتی فضاهای شهری خالی و بی روح جایی نداشت. داستان‌های جدید، فُرم فیلمسازی خاص خود را می‌طلبید که این فرم در قالب حضور جدی در شهر تعریف می‌شد.

با نگاهی دقیق‌تر به فیلم‌های این دسته می‌توان به ویژگی‌ها و عناصری در شهرها پی برد که این نوع تصویر را از آخرین تصویر از شهر در سینمای پیش از انقلاب ایران (که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد) جدا می‌کند. اولین نکته، محدود بودن غالب این تصویرها به محله‌های جنوبی شهر و بافت قدیمی‌آن است که این موضوع نیز برآمده از داستان‌هایی است که صرفاً در فضای این محله‌ها تعریف می‌شود. حتی گاه برخی از فیلم‌سازان به طور کلی از کلان‌شهرها جدا شده و به سراغ شهرهای قدیمی و کوچک مثل کاشان می‌روند که هنوز در بطن شهرهای بزرگ بلعیده نشده‌اند. «شهر پیدای سنت‌گرا» نامی است که نگارندگان بر این تصویر از شهر می‌نهند.

به تصویر کشیده شدن این محله‌های جنوبی و بافت‌های قدیمی‌شهری طبیعتاً منجر به نمایش عناصری می‌شود که در این مناطق بیشتر به چشم می‌خورد. خیابان‌ها و کوچه‌های تنگ که اتومبیل در آن‌ها دیده نمی‌شود در برابر خیابان‌های شلوغ شهر گسترش‌یافته، دال بر مقیاس‌هایی انسانی است که در معرض نابودی قرار گرفته‌اند. جایی که هنوز در آن انسان نقش اول را ایفا می‌کند، نه ماشین. خانه‌های یک طبقهٔ قدیمی و غالباً حیاط‌دار و پشت‌بام‌ها نیز در برابر آپارتمان‌های بافت‌های جدیدتر شهر حاکی از پیوندها و سبک زندگی سنتی است که رفته‌رفته از رونق می‌افتد.، فضاهای شهری تاریک در شب، بازارچهٔ شلوغ، حمام عمومی، قهوه خانه، کسب و کار خدماتی و خرده فروشی نیز فضاها، مشاغل و سرگرمی‌هایی را تداعی می‌کنند که در پیوند با آن‌ها روحیات و سبک زندگی ساکنین این محله‌های جنوبی جلوه می‌یابد. حضور تیپ‌هایی چون کلاه مخملی‌ها و مواردی از این دست، در واقع نشانه‌هایی هستند که همگی در راستای جلوه دادن به فقر، باورها و ارزش‌های سنتی، در هم تنیدگی زندگی طبقات پایین، مواجهه با

رشد سریع شهرنشینی و... به نمایش در می‌آیند. در واقع، تصویر اجتماعی شهر در این فیلم‌ها به کمک نشانه‌هایی که به آن‌ها اشاره شد، تصویری از زندگی طبقات متوسط و پایین جامعه شهری و ساکنان محله‌های سنتی و بافت‌های قدیمی‌است که در درام داستان، با چالش‌هایی مواجه شده و غالباً دست به عصیان‌گری می‌زنند.

در این تصویر، شهر فیلم‌ساز، شهری است که در آن هنوز دوره ارزش‌های قدیمی نگذشته و برای اثبات آن دست به دوربین شده و با حضور در بافت قدیمی شهر خویش، تصویرگر «شهر سنت گرا» می‌شود. تفاوت قانون شهرِ به ظاهر مدرن و انتقام عصیان‌گرانهٔ فردِ جنوب شهری و سنتی آشکار می‌شود و این زخمِ سرباز کرده جای خود را در آثار سینمایی محکم می‌کند. اگر تضاد بین بالاشهر و پایین‌شهر در دورهٔ قبل در قالب زندگی ساده و سرخوش قهرمان جنوب شهری تعریف می‌شد؛ این بار دیگر تقابل‌ها جدی شده و مخاطب در قالب داستانی که در جنوب شهر می‌گذرد، مواجهه سنتی با هتک حرمت ناموس و انتقام‌جویی قشر پایین شهرنشین از جامعه را نظاره می‌کند. می‌توان گفت که تقابل شهری و روستایی در تصویر اول که به تقابل پایین شهری و بالاشهری در تصویر دوم تبدیل شد، در این دوره به تقابل انسان سنتی با جامعه شهرنشین می‌انجامد. جامعه‌ای که شهر درنده‌خو اصلی‌ترین بستر آن است. این تصویر از شهر در سینمای ایران را می‌توان با مضمون «انتقام جویی عصیان‌گرانه فردی» (نک به: اجلالی، ۱۳۸۳) موازی دانست که به طور مشخص با فیلم «قیصر» آغاز می‌شود. قصه‌ای که عصارهٔ آن، قیام مردی از جنوب شهر علیه اجتماع بی‌رحم و دشمنکام است و بی شک «شهر» عینی‌ترین جلوهٔ این اجتماع برای فیلم‌ساز است. جدول ٤ نشانه‌شناسی جانشین (انگاره‌ای) تصویر سوم شهر در سینمای ایران را ارائه می‌دهد.

از دیدگاه فاعل بازنمایی می‌توان مدعی شد که این تصویر از موضع طبقه متوسط شهری جدید و تحصیل کرده ترسیم شده است و جهان بینی او را بازتاب می‌دهد هرچند در فیلم‌ها زندگی طبقات پایین نشان داده می‌شود. دلایل چنین ادعایی به شرح زیر است:

۱- در فیلم‌های این تصویر، شهر محل عصیان فردی قهرمان علیه ظلم و تلاش اغلب مرگبارش برای زیرو رو کردن کلیه مناسبات جاری است. این دیدگاه بازتابنده رمانتیسم انقلابی جوانان تحصیل کرده طبقه متوسط جدید شهری است که درعین حال که از تحصیلات و رفاه بیشتری نسبت به نسل قبل برخوردار شده، با دیکتاتوری شاه رو به روست که اتفاقاً در اواخر دهۀ ۱۳٤۰ شکل کامل خود را یافته است. این جوانان که دراثر تحصیلات متمایل به مشارکت در امور سیاسی هستند توسط حکومت از این امر منع می‌شوند و از سوی دیگر فضای سیاسی جهان که تحت تاثیر حوادثی مثل شورش‌های ۱۹٦۸ پاریس و جنگ ویتنام رادیکال شده این جوانان را تحت تاثیر قرار می‌دهد. این جوانان روش‌های مسالمت جویانه سازمان‌های سیاسی سلف خود راقبول ندارند و خواهان اعلام خشونت هستند. این گرایش در مبارزات چریکی که دقیقاً از اواخر دهۀ ۱۳٤۰ شروع می‌شود، به وضوح دیده می‌شود و در فیلم‌های این تصویر نیز به وضوح قابل مشاهده است (نک به: اجلالی، ۱۳۸۳: ۳۱۹-۳۱۱).

۲- یکی دیگر از ویژگی‌های دهۀ ۱۳٤۰ گسترش سبک زندگی مدرن غربی در شهرها و بویژه درمیان طبقه متوسط جدید وطبقه بالا بود. وسایل ارتباط جمعی این سبک زندگی را به مردم شناسانده بودند. اما این نوع تجدد طلبی سطحی که حکوکت مدافعش بود، منجر به تضاد میان فرهنگ سنتی و مدرن شده بود. بویژه گاهی که جوانان طبقات پایین تر که می‌خواستند از "سبک زندگی جوانان آمریکایی" که در فیلم‌ها دیده بودند تقلید کنند، گرفتار مشکلاتی مثل درگیری‌های ناموسی، اعتیاد و یا طرد از خانواده و تن دادن به فحشا می‌شدند. همه این عوامل منجر به نوعی گریز جوانان روشنفکر از تجدد و نوعی نوستالژی برای زندگی سنتی بود. برای همین بود که در فیلم‌های این تصویر، بیشتر محلات سنتی قدیمی و تیپ‌های سنتی مثل لوطی‌ها و پهلوانان محل را می‌بینیم.

جدول ٤- نشانه‌شناسی جانشین تصویر سوم شهر در سینمای ایران

دال	مدلول
قهوه‌خانه/ کاباره، مهمانی اعیانی	سبک زندگی سنتی/ سبک زندگی مدرن
لباس جاهلی، لباس محلی/ کت و شلوار و کراوات	
خانهٔ قدیمی‌یک‌طبقه حیاط‌دار/ آپارتمان سه‌طبقه؛ خانهٔ دوطبقه اعیانی	
کهنه‌ساز/ نوساز	
حوض، زیرانداز، پشتی، سماور زغالی/ مبلمان، لوستر، تخت‌خواب	
حمام عمومی/ حمام شخصی	
محله / شهر	شهر قدیم، مقیاس انسانی/ کلان‌شهر وسیع، مقیاس فرا انسانی
بازارچه/ خیابان	
حرکت پیاده/ اتومبیل	
چادر، باحیا/ مینی‌ژوپ، زن سیگاری و مشروب‌خور	ارزش‌های سنتی/ ارزش‌های جدید
ارتباط با اهالی محل/ عدم ارتباط با افراد در شهر	ارتباطات سنتی/ بی‌اعتمادی، گم‌نامی
لوطی‌گری و ناموس‌پرستی/ نامردی و پرده‌دری	پایبندی به اصول/ دور شدن از اخلاقیات
زور بازو، چاقو/ اسلحه گرم	

تصویر چهارم: کلان‌شهر نابودگر/ کلان‌شهر پیدا

آخرین تصویری که از شهر در سینمای پیش از انقلاب ایران، بر پایهٔ نمایش کالبدی آن و هم چنین برداشت‌ها از روح شهر می‌توان تشخیص داد، تصویر «کلان‌شهر پیدا» است. شاید بتوان گفت «حاجی آقا آکتور سینما» اولین فیلمی‌بود که به طور جدی تصویرهایی را از خیابان‌ها و فضاهای گوناگون شهر (تهران) بر پردهٔ سینما ظاهر نمود. در واقع «حاجی آقا آکتور سینما» را می‌توان اولین فیلمی‌دانست که در آن گسترهٔ شهر به شکلی «پیدا» و «واقعی» بازنمایی می‌شود. هم‌چنین در همان سال‌هایی که بسیاری از

فیلم‌سازان تمایلی به حضور در شهر نشان نمی‌دادند و «شهر ناپیدا» رایج‌ترین تصویر از شهر بود، ساموئل خاچیکیان در فیلم «طوفان در شهر ما» نماهایی قابل اعتنا و تا آن زمان بدیع از تهران و خیابان لاله زار را به تصویر کشید. در همین راستا، در دوره‌ای که غالب فیلم‌ها دربرگیرندهٔ تصویری از «شهر خلوت» و بی‌روح بود و در اوج سلطه مضمون «تحرک اجتماعی» (نک به: اجلالی، ۱۳۸۳) و آشتی‌های مسرورکننده بین طبقاتی در سینمای ایران (موج «گنج قارون»)، ابراهیم گلستان با فیلم «خشت و آینه»، یکی از کم‌نظیرترین و رئالیستی‌ترین تصویرها را از شهر به نمایش درآورد.

اما همان‌طور که در بحث مربوط به تصویر سوم از شهر در سینمای پیش از انقلاب ایران ذکر گردید، اتفاقاتی که از آن با عنوان «موج نوی سینمای ایران» نام برده می‌شود، به علت ورود فیلم‌سازان جوان‌تر به عرصهٔ سینما و مسائل و دغدغه‌های متفاوت‌تر این نسل، به طور طبیعی زمینه ساز حضور جدی‌تر شهر در فیلم‌ها گردید؛ به طوری که در برخی از این آثار، شهر در حد یک کاراکتر مطرح می‌شود. می‌توان گفت که با وجود معدود فیلم‌هایی که در دو دههٔ قبل تصویرگر زوایای گوناگون شهر شدند، اما در واقع از این دوره است که دو تصویر نهایی از شهر در سینمای پیش از انقلاب ایران شکل می‌گیرد که ملموس‌ترین، واقعی‌ترین و جدی‌ترین تصویرها را از شهر جلوه‌گر می‌شوند.

در این میان، شاید مهم‌ترین نکته‌ای که آخرین تصویر از شهر را از سایر تصویرها جدا می‌کند، بحث حضور «کلان‌شهر» در فیلم‌ها باشد. جدی‌ترین تفاوت میان تصویرهای سوم و چهارم از شهر در سینما که می‌توان گفت به جز معدود فیلم‌هایی در دوره‌های قبل، هر دو تقریباً به طور هم‌زمان شکل می‌گیرند، بحث گسترش مقیاس کالبدی فیلمبرداری از محله‌ها و بافت‌های قدیمی در تصویر سوم به حضور گروه فیلم‌سازی در بستر کلان‌شهر می‌باشد که «شهر پیدای سنت‌گرا» را از «کلان‌شهر پیدا» جدا می‌سازد. طبیعت برخی از داستان‌هایی که فیلم‌سازان جوان تر به آن‌ها می‌پرداختند، گریزی جز فیلم‌برداری در لوکیشن‌های شلوغ شهری، آن هم در دل کلان‌شهر برای آنان باقی نمی‌گذاشت. سکانس‌های طولانی در خیابان‌های کلان‌شهر که اغلب به بستر حرکت

پیادهٔ کاراکترهای اصلی داستان تبدیل می‌شوند، مهم‌ترین ویژگی فُرمی این تصویر است. همانند تصویر سوم، این فیلم‌ها نیز با اجتناب از اکستریم لانگ‌شات‌های بی‌معنای ابتدای فیلم‌ها، جلوه‌گر عناصر و رویدادهای شهری از فاصله‌ای نزدیک و اکثراً در قالب کلوزآپ و مدیوم‌شات و گاه لانگ‌شات می‌شوند. تفاوت جدی‌تر این فیلم‌ها با آثار حاوی تصویر سوم، استفادهٔ بسیار بیشتر از تکنیک دوربین روی دست در فضاهای شهری است که حس واقعی از حضور در کلانشهر را همگام با شخصیت‌های داستان برای بیننده ایجاد می‌کند.

از لحاظ نمایش فضاهای کالبدی نیز تفاوت‌هایی میان این آثار و سایر فیلم‌ها وجود دارد که بررسی جداگانهٔ آن‌ها را می‌طلبد. به جهت حضور فیلم‌سازان در کلان‌شهر، به طور طبیعی فضاهای شهری فیلم‌ها نیز از معابر و کوچه‌های تنگ به خیابان‌های عریض و حتی بولوارها تبدیل می‌شود. گاه خانه‌های کاخ گونهٔ اعیان‌نشین نیز همانند تصویر «شهر خلوت» اما این بار به طور جدی‌تر، واقعی‌تر و در راستای داستان فیلم در کنار خانه‌های قدیمی به نمایش درمی‌آیند تا جلوه‌گر تضاد مورد نظر فیلمساز شوند. رفت و آمد اتومبیل‌ها نیز بیشتر به تصویر کشیده می‌شود تا حرکت پیادهٔ کاراکترهای داستان در میان آن‌ها، تصویری واقعی‌تر از نقش و حضور کلان‌شهر، رشد سریع شهرنشینی، سرعت و ازدحام را به بیننده القا کند. برخی از عناصر شهری نیز که در این پژوهش از آن‌ها به عنوان «نشانه» یاد شده است، در تصویر «کلان‌شهر پیدا» برای اولین بار در فیلم‌ها ظاهر می‌شوند. فضاهایی چون پاساژها و مراکز اداری- تجاری، دبیرستان، خرابه‌های شهری، باشگاه بیلیارد، هتل، سالن‌های سینما و تئاتر از جملهٔ این فضاها و عناصر شهری هستند که در مقابله با فضاهایی چون قهوه‌خانه، حمام عمومی و... تضادهایی معنادار می‌سازند. نشانه‌هایی که دال بر تغییر جدی پوستهٔ شهراند و در کنار ازدحام و رفت و آمد اتومبیل‌ها و آدم‌ها، دگرگونی بافت شهرهای بزرگ، ایجاد مکان‌ها و فضاهای مدرن، فعالیت‌های نوین شهری، برخوردها و اساساً کنش‌های جدیدی را جلوه‌گر می‌شوند که به ندرت در تصویرهای پیشین قابل مشاهده‌اند.

از منظر ذهنی نیز «شکست ضد قهرمان‌های شهری» وجه مشترک مضمون بسیاری از فیلم‌های تصویگر «کلان‌شهر پیدا»ست. شاید بتوان «رضا موتوری» را آغازگر چنین تصویری از شهر در سینمای ایران تلقی نمود. در «رضا موتوری» پول بالاترین ارزش را دارد. رفاقت‌ها هم دیگر رنگ خود را در جنوب شهر باخته‌اند و ضدقهرمانان شهریِ این سینما یا دزدند، یا معتاد و یا قاتل. اگر در «قیصر» مرد جنوب شهری برای دفاع از ناموسش غوغا به پا می‌کرد؛ در «رضا موتوری» مظاهر دنیای مدرن در قامت اتومبیل رولزرویس به محلهٔ قدیمی‌رسوخ کرده، دزدی دارای توجیه و ارزش گشته و هیچ چیز به‌اندازهٔ پول مهم نیست:

– *رضا: من که فهمیدم زندگی یه جور دیگه‌اش هم هست که بهتر و راحت‌تره؛ دیگه چرا باید بگم ما نون و کشکمونو می‌خوریم و عشق دنیا رو می‌کنیم؟ نه ننه، اینا چاخانه...*

هرچند که هم‌چنان تضادهای «کهنه و نو» به شدت خود را نشان می‌دهد و ارزش‌هایی مثل غیرت و ناموس‌پرستی در رضا موتوریِ جنوب شهری وجود دارد که او را از اعیان نشینان جدا می‌کند؛ اما به هر حال تغییرات فرهنگی جامعهٔ شهرنشین ایران در این فیلم خود را نشان می‌دهد. محلات قدیمی دستخوش تغییر شده‌اند و به قول رضا:

''دیگه تو اون بازارچه از بچه‌های قدیمی‌هیچکی نیست. همه پرت و پلا شدن یا رفتن حبس یا زمین گیر شدن''

سرنوشتی که به سراغ رضا هم می‌آید و در نهایت شهر بزرگ او را در گمنامی به کام مرگ می‌کشد. نمایش ضدقهرمان‌های شهری در «خداحافظ رفیق» نیز ادامه می‌یابد؛ اما این بار فیلم‌ساز در اولین اثرش به طرزی بدیع قصهٔ خود را بیش از گذشته در خیابان‌های شهر پرداخته و با استفاده از دوربین روی دست، تصویرهایی از پیوند انسان و کلان‌شهر ارائه می‌دهد. در حالی که در همان سال‌ها، فردین در «*کوچه مردها*»[1] سعی

- ادامهٔ موج علی بی غم (تصویر دوم شهر در سینمای ایران)

دارد رفاقت‌های جنوب شهرنشینان را به حد اعلای خود برساند؛ در «خداحافظ رفیق»، امیر نادری چهرهٔ دیگر انسان شهری را به تصویر کشیده و برای این کار تلاش می‌کند تا حد امکان بیشترین رنگ شهری را بر قصه‌اش بزند. به هم رسیدن سه رفیق، نهایی کردن نقشهٔ سرقت، آماده کردن مقدمات و جمع‌آوری وسایل مورد نیاز و حتی خیانت‌ها و انتقام‌جویی‌های پس از سرقت، همگی در دل شهر بزرگ تهران روی می‌دهد و به جای حمام عمومی و پشت‌بام خانه‌های محله، این بارخیابان‌ها، تعمیرگاه، ایستگاه راه‌آهن، اغذیه فروشی، هتل و حتی خرابه، فضاهایی شهری هستند که امیر نادری با استفاده منحصربفرد خود از دوربین، آن‌ها را به بستر داستان خود تبدیل می‌کند. انسان شهری، دیگر نه تنها به روستاییان و نه بالاشهرنشینان، بلکه این بار حتی به رفقای خود نیز رحم نمی‌کند و انسان‌ها گرگ یکدیگر می‌شوند. فیلمساز نیز سعی دارد به عریان‌ترین شیوه چهرهٔ کلان‌شهر و انسان شهری را به تصویر کشد.

«تنگنا»، «کندو»، «گوزنها» و «زیر پوست شب» نمونه‌های دیگری از به انحطاط کشیده شدن ضدقهرمان‌های شهری در کلانشهر نابودگر هستند. در تصویر چهارم از شهر در سینما، مضمون مورد نظر فیلم‌سازان را می‌توان مدلول تقابل نشانه‌های شهری بسیاری دانست؛ موتورسیکلت با اتومبیل رولزرویس مقایسه می‌شود؛ کوچه‌های تنگ جنوب شهر و عابران پیاده، تضادی معنادار با خیابان‌های پهن کلان‌شهر و رفت‌وآمد اتومبیل‌ها می‌سازد؛ رفاقت و مردانگی جای خود را به فریب‌کاری و نامردی می‌دهد؛ دزدی در مقابل کسب حلال به ظاهر دارای ارزش شده است؛ زنان و دختران به جای حضور در فضاهای خصوصی، نیمه‌خصوصی و نیمه‌عمومی محله‌ها به پارک و سینما می‌روند؛ خرابه‌های کلان‌شهر علاوه بر ویرانی کالبدی و گسترش اراضی شهر، خُردشدگی روحی ساکنین آن را نجوا می‌کنند؛ بیکاری و ولگردی در برابر کاسبی به امری عادی تبدیل شده است؛ عشق و عاشقی‌ها از سطح محله‌ها فراتر رفته و کلان‌شهر را بستر خود می‌بینند؛ آشنایی و هم‌بستگی محله‌ای جای خود را به تضاد میان مهاجرین داده؛ و همهٔ این‌ها کلان شهر را به بستری نابودگر برای انسان شهرنشین مبدل نموده است. جدول ۵، با استفاده از

روش نشانه‌شناسی همنشین چگونگی ایجاد تضادهای ایجادکنندهٔ تصویر چهارم شهر در سینمای ایران را با تأکید بر فیلم «رضا موتوری» نشان می‌دهد.

جدول ۵- نشانه‌شناسی هم‌نشین تصویر چهارم شهر در سینمای ایران

دال	مدلول
محله/ کلان‌شهر	گسترش شهری
کوچه‌های تنگ/ خیابان‌های وسیع اتومبیل‌رو و درخت‌کاری شده	
آشنایی و هم‌بستگی در محله/ گم‌نامی‌در کلان‌شهر	
خانه قدیمی‌حیاط‌دار/ کاخ اعیانی	تغییر سبک زندگی
لحاف و تشک، چراغ گردسوز/ مبلمان، لوستر، آینه‌کاری، باغ	
نانوایی، کفاشی، بقالی/ دزدی	بی‌توجهی به ارزش‌ها و کسب نان حلال
فضای قدیمی‌محله/ کارخانه، تیمارستان، کلوپ رقص، سینما	تغییر فضاهای شهری
موتورسیکلت/ رولزرویس	هجوم مظاهر مدرنیته
لباس معمولی، کاپشن/ کت و شلوار و کراوات	
دعوا، حرف زدن لاتی/ صحبت کردن لفظ قلم	وجود تفاوت‌های بنیادی، باوجود تلاش برای تغییر شیوه زندگی
غیرت، ناموس‌پرستی/ روشن‌فکری	
پهلوانی/ اعتیاد	قهرمان‌پروری/ ضدقهرمان‌پروری
مردانگی و رفاقت/ فریب‌کاری و نامردی	
حضور بیشتر زنان در فضاهای خصوصی و نیمه-عمومی/ حضور فعال زنان و دختران در فضاهای نوین کلان‌شهر	تغییر نگاه به زنان

از نگاه فاعل بازنمایی این تصویر دقیقاً دربرگیرنده همان جهان بینی طبقاتی است که در تصویرقبلی دیدیم با این تفاوت که در اینجا رمانتیسم انقلابی جای خود را به ترکیبی ازواقع بینی و نومیدی وسیاه بینی داده است.

تصویر شهر در سینمای پس از انقلاب

پیروزی انقلاب اسلامی‌تأثیرات غیر قابل انکاری بر وضعیت شهر، سینما و به تبع آن‌ها تصویر شهر در سینما گذاشت. انقلاب سال ۵۷ مردم ایران، بدون شک یک انقلاب شهری بود؛ اما تبعات آن شهر و روستا را تحت تأثیر قرار داد. سیل مهاجرت‌ها به شهر که از پیش‌تر آغاز شده بود فروکش نکرد و وقوع جنگ تحمیلی نیز مزیدی بر علت شد تا شهرهای بزرگ میزبان اصلی موج جمعیتی مهاجر شوند.

قانون‌های زمین شهری، طرح‌های آماده‌سازی، برنامه‌ریزی برای احداث شهرهای جدید، اعطای تراکم بیش از حد، گسترش بیشتر شهرها در حاشیه نسبت به مرکز، طرح‌های ساماندهی بافت‌های فرسوده، تدوین طرح‌های جدید از جمله طرح مجموعه شهری تهران، برنامه‌های تأمین مسکن هم‌چون انبوه سازی و... حکایت از آشفتگی‌های بسیار در نظام شهری کشور دارد که در هر دوره‌ای مسئولین و برنامه‌ریزان را به فکر اجرای راهکاری جدید برای ساماندهی آن وا داشته است. با وجود تأثیرات مثبت انقلاب در ابعاد گوناگون زندگی بسیاری از شهرنشینان و غیر شهرنشینان، افزایش جمعیت شهری به جز مسائل کالبدی، مشکلات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی تازه‌ای را نیز با خود به همراه آورد.

پدیده‌هایی نظیر فقر، اعتیاد، دختران فراری، تقابل بالای شهر و پایین شهر، زندگی آپارتمانی، ساخت و سازهای بی‌ضابطه و تبعات روحی آن، قتل و وحشت و بسیاری از مسائل و معضلات دیگر، هر یک در دوره‌ای خاص به وجود آمده و یا شدت گرفتند. در این میان، بررسی فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب نشان می‌دهد، فیلم‌هایی که بازتابندهٔ

وضعیت شهر هستند به ٤ دستهٔ کلّی قابل تقسیم‌بندی می‌باشند. همان‌طور که اشاره شد، از اواخر دههٔ ٤٠ به بعد، حضور فیزیکی شهر در فیلم‌ها رایج می‌شود؛ در نامگذاری تصویرهای شهر در سینمای پس از انقلاب، صرفاً ابعاد ذهنی تصویرها مورد نظر بوده است.

تصویر پنجم: شهر جنگ‌زده

دستهٔ اول از سینمای پس از انقلاب، فیلم‌هایی هستند که به مقولهٔ جنگ به عنوان مهم‌ترین رویداد سیاسی- اجتماعی کشور پس از انقلاب و وضعیت شهر در آن دوره می‌پردازند. جنگی که علاوه بر ویرانی‌ها، باعث به وجود آمدن وضعیت بحرانی در مقاطع زمانی خاص در برخی از شهرها و گاه تخلیهٔ آن‌ها می‌شد. پس می‌توان «شهر جنگ‌زده» را به عنوان اولین تصویر از وضعیت شهر در سینمای پس از انقلاب ایران تشخیص داد. «وصل نیکان» یکی از این تصویرها را ارائه می‌کند.

تصویری که بارها از شهر در این فیلم ارائه می‌شود، شهری آرام و ساکت است که ناگهان آسمان آن به محل نبرد موشک‌ها و ضدهوایی‌ها تبدیل می‌شود. شهری که تا لحظاتی قبل در سکوت به سر می‌برد، حالا مملو از صدای آژیر ماشین‌های آتش نشانی و آمبولانس است. لانگ‌شات‌های وسیع متعدد از شهر که در آن نورهای ضدهوایی به سمت آسمان حرکت می‌کنند و در ادامه، نمایی دور از انفجارهایی که در شهر روی می‌دهد، حس وحشت و ناامنی را به اوج خود می‌رساند. در خیابان‌های شهر نیز چیزی جز تاریکی نیست. گاه ماشین‌های آتش نشانی و آمبولانس از آن‌ها می‌گذرند؛ و گاه بحران به حدی می‌رسد که رزمندگانی که گویا برای مرخصی به شهر آمده‌اند، آن جا را با میدان جنگ یکی فرض می‌کنند. از فیلم‌هایی که این تصویر از شهر در آن‌ها قابل رویت است می‌توان به وصل نیکان روز سوم و کودک وفرشته اشاره کرد.

تصویر ششم: شهر غول آسا

دسته بعد آثاری می‌باشند که به گسترش‌های جمعیتی و کالبدی شهرهای بزرگ پرداخته و یا این گسترش‌ها در آن‌ها بازتاب داده شده است. در این میان، برخی از فیلم‌ها مثل «زرد قناری» کاملاً منطبق بر زمان پس از جنگ (اواخر دهۀ ٦٠) ساخته شدند و بسیاری از فیلم‌های دیگر که مضمون مهاجرت را دربرداشتند در طول سالیان گوناگون تهیه شده و نمایش داده شدند. موج مهاجرتی که به سوی شهرهای بزرگ شکل گرفت، منجر به درهم‌نوردیده شدن مرزهای بسیاری از آن‌ها و همین‌طور رشد عمودی شهرها شد که به موجب آن، مناطق حاشیه‌ای شهر و ساکنین غیررسمی نیز به سوژه‌های برخی از فیلم‌ها تبدیل شدند. پس فیلم‌هایی که به مقوله‌هایی نظیر ورود مهاجرین به شهرهای بزرگ و رشد افقی و عمودی شهرها و همین‌طور وضعیت مناطق حاشیه‌ای پرداخته‌اند در یک دسته بررسی می‌شوند. «شهرِ غول‌آسا» نامی است که نگارندگان بر این شهر نهاده‌اند.

موج مهاجرت‌ها به شهرهای بزرگ منجر به بروز مسائلی شد که گسترش‌های بی‌ضابطه شهری را دامن زد. در واقع، بسیاری از مشکلات و نارسایی‌های شهرهای موجود نیز ناشی از همین افزایش سریع جمعیت و ضعف در خدمات‌رسانی به آنان است. این رشد جمعیت شهرنشین در سال‌های متمادی منجر به برور مسائلی نظیر حاشیه نشینی، اقتصاد غیررسمی ، اعتیاد و بسیاری معضلات دیگر گردید. اما بی تردید، سرپناه، اولین دغدغۀ هر شهرنشین است. رشد بیش از حد و یکبارۀ جمعیت باعث بروز نابسامانی‌های زیادی در حوزۀ مسکن شهری شد؛ تا جایی که مسألۀ مسکن فقط مربوط به مهاجرین نمی‌شد. ساخت و سازهای بی‌ضابطه، گسترش بی‌رویۀ شهر، کمبود خدمات و زیرساخت‌ها، مشکلات روانی ناشی از دغدغۀ مسکن و... موضوعاتی بودند که در برخی از آثار سینمایی به آن‌ها پرداخته شد. شاید «اجاره‌نشین‌ها» از بهترین نمونه‌هایی

باشد که بحران مسکن را در آن سال‌ها به تصویر می‌کشد. جدول زیر نشانه‌شناسی همنشین این تصویر را با تأکید بر «اجاره‌نشین‌ها» ارائه می‌کند.

جدول ٦- نشانه‌شناسی هم نشین تصویر ششم شهر در سینمای ایران

ترتیب رویدادها	نشانه (دال)	مفهوم (مدلول)
۱	کوهپایه‌های تهران	درنوردیده شدن آخرین مرزهای شهر
۲	پلاک شدن ساختمان توسط مأمور شهرداری	تکه‌پاره شدن اراضی بکر شهر
۳	چکه کردن سقف، ویران شدن بنا در اثر نشستن کبوتر روی منبع	ناپایداری بناهای یک‌شبهٔ حاشیهٔ شهر
٤	دعوای بنگاه‌داران	رقابت سوداگران زمین و ملک
٥	جر و بحث همسایه‌ها	عدم تجانس فرهنگی ساکنان شهر
٦	جاده‌های خاکی اطراف ساختمان	عدم آماده‌سازی اراضی جدید
۷	نقشه‌ها و پلان‌های شهرداری	آیندهٔ ایده‌آل (!) حاشیهٔ شهر

اما نمایش مشکلات ناشی از ساخت و سازهای بی‌رویه به همین فیلم خلاصه نمی‌شود. «سلطان» (کیمیایی، ۱۳۷۵) ده سال پس از «اجاره‌نشین‌ها» از برج‌سازی‌ها و احداث بزرگراه‌هایی گله می‌کند که تهران را بدل به شهری غریبه برای ساکنان آن کرده است. بسازبفروش‌ها به جان شهر افتاده‌اند و به قول خودشان می‌خواهند شهری مدرن و صنعتی بسازند. دیالوگ‌هایی نظیر «برج و آپارتمان یعنی شهر» که از بساز بفروش‌ها شنیده می‌شود حاکی از تصوّراتی است که در آن زمان دربارهٔ شهر مدرن مطرح بوده

است. حتی یکی از دلالان این بحث‌ها را درس‌های شهرسازی دهۀ ۷۰ (زمان فیلم) می‌داند:

– *الآن همه چی رو میشه ساخت؛ حتی گذشته رو*

– *شهری که صدای مترو رو شنید دیگه باید خودشو آماده و جمع و جور کنه واسه صنعتی شدن*

– *تهرون یه شهر بزرگ و صنعتی و پراستعداده. ۱۵ میلیون جمعیت تو روز یعنی جوشش کار و زندگی. یه باغ بزرگ و دوتا پیرزن و پیرمرد، یه نوه و دوتا سگ، خونۀ یه شهر صنعتی بزرگ نیست.*

مرد بسازبفروش شهر موفق را اجتماعی از خانواده‌های متوسط می‌داند و می‌خواهد به صاحبان خانۀ قدیمی بفهماند که آنان محل زندگی آیندۀ ۲۰۰ خانوادۀ متوسط را اشغال کرده‌اند! سلطان، قهرمان داستان نیز که خود از بسازبفروش‌ها زخم خورده، در حالی که در وسط یکی از بزرگراه‌های شهر ایستاده از خاطراتش می‌گوید. فیلم‌ساز نیز تلاش می‌کند با اضافه کردن صدای آزاردهندۀ حرکت اتومبیل‌ها و نور چراغ‌های آنها، حس تنفّر مخاطب از این ساخت و سازها و خراب کردن خانه‌های قدیمی‌را برانگیزاند:

– *اینجا خونۀ ما بود (اشاره به بخشی از بزرگراه). ۲۰۰ متر حیاط با ۵ تا اتاق بود؛ دوتا باغچه و یه دونه هم حوض وسطش.*

– *اینجا اتاق من بود. اونجام اتاق مادرم که توش همیشه سماورش روشن بود؛ همیشه.. .*

– *این اتوبان رو وقتی می‌خواستن بسازن همۀ اون خونه‌ها رو خریدن. ما هم دیگه نتونستیم صاحب خونه شیم. از خونه‌ات خوب محافظت کن؛ اگر حریفشون شدی. خونه‌ها خراب میشن؛ جاش خونه‌های بهتر، خوشگل‌تر ساخته میشن. اما من از این اتوبان‌ها، از این برج‌ها، نمی‌دونم چرا وحشتم میگیره. دنیا اینجوری گنده‌تر میشه. شهر شده عین بهشت؛ اما...*

از فیلم‌های دیگری که در آن‌ها با این تصویر از شهر روبه رو هستیم می‌توان از، زیر پوست شهر، شهر زیبا، روسری آبی نام برد.

تصویر هفتم: شهر سراب

سومین دسته از تصویرها در آثار پس از انقلاب، فیلم‌هایی هستند که جلوه‌گر معضلات اجتماعی شهر گسترش‌یافته می‌شوند. مشکلات ناشی از افزایش جمعیت شهری، صرفاً به گسترش‌های افقی و عمودی و دامن زدن به حاشیه نشینی خلاصه نمی‌شود. معضلات جدی اجتماعی، پدیده‌ای است که به‌ویژه از دهۀ ۷۰، جلوۀ بیشتری در سینمای شهری ایران می‌یابد. در این میان، «شهر دختران فراری»، «شهر وحشت» و «شهر اعتیاد» از مبتلابه‌ترین دغدغه‌هایی بودند که در فیلم‌های ایرانی انعکاس یافتند و در این پژوهش ذیل تصویر سوم از شهر در سینمای پس از انقلاب ایران با نام «شهر سراب» قرار می‌گیرند.

«دختری با کفش‌های کتانی» روایتگر زندگی دختر نوجوانی است که از فشارهای خانواده به ستوه آمده و برای رهایی از این شرایط، تنها شهر را پناهگاه خود می‌بیند. ماجرای فیلم، داستان «۴۰۰ ضربه»[1] را به یاد می‌آورد. در آن جا نیز *آنتوان* برای فرار از امر و نهی‌های خانواده به شهر پناه می‌برد. *تداعی* نیز مانند *آنتوان* در راه مدرسه به شهر می‌گریزد؛ اما بر خلاف او نمی‌تواند از زیبایی‌ها و سرگرمی‌های شهر لذت ببرد و کلان‌شهر لحظات ناامیدکننده‌ای را برایش رقم می‌زند. «بوتیک» دیگر فیلمی است که در آن به موضوع دختران فراری و سرگردان در شهر پرداخته می‌شود. پرسه زنی دختر تنها در شهر یکی از تم‌های اصلی داستان است. پرسه‌زنی‌هایی که نه «فلانوریستی»، بلکه از سر ناچاری و سرگردانی است. از شمال تا جنوب شهر، از مرکز خرید در شهرک غرب، تا میدان حسن آباد، برج قرمز رنگ میدان آرژانتین، ایستگاه‌های مترو و خیابان‌های

- فیلم فرانسوی به کارگردانی فرانسوا تروفو، از سردمداران موج نو سینمای فرانسه (۱۹۵۹)

گوناگون شهر از جمله بناها و فضاهایی هستند که یا بستر کالبدی قصه را تشکیل می‌دهند و یا دربارهٔ آن‌ها صحبت می‌شود. تضاد طبقاتی در این شهر سر باز کرده است. دختر تنها و سرگردان آرزو دارد که لباس‌های گوناگون بپوشد، ماشین سوار شود و صدای موزیک آن را بلند کند. این‌ها کارهایی است که قشر بالاشهرنشین انجام می‌دهند. به جز قهرمان داستان، بیشتر آدم‌های شهری غیرقابل اعتمادند؛ یا سرگردانند، یا به فکر پول‌اند، یا به دنبال مواد و به دست آوردن زنان و دختران.

اما شهر سراب، گاه در برخی از فیلم‌ها بدل به «شهر وحشت» می‌گردد. شهری که نه تنها نمی‌تواند پناهگاهی برای دختران فراری و جوانان سرگردان باشد، بلکه حتی دختران و پسرانی که در آن مشغول به درس و یا کارند را نیز تهدید کرده و بعضاً به کام مرگ می‌کشاند. فقر، آسیب‌های روحی و بسیاری از معضلات زندگی امروز باعث ظهور شهری‌هایی می‌شوند که شهر را به قتلگاه انسان‌های بی‌گناه تبدیل می‌کنند. شهری با فضاها و انسان‌هایی مرموز که اغلب شهرنشینان از آن بی‌خبرند. «شبهای تهران» چنین شهری را تصویر می‌کند. تهران در این فیلم مملو است از انسان‌هایی وحشی؛ شهری که گاه و بی‌گاه، در شب و روز، آفتابی و بارانی، میزبان جنایت‌هایی هولناک است که از جنوب تا شمال آن را در بر می‌گیرد. شهری که آشناترین افراد نیز ممکن است جانی از آب درآیند. شهر خشونت و ناامنی که حتی پلیسی که قرار است امنیت را در آن برقرار کند به راحتی رشوه می‌گیرد. شهری که نمی‌توان به آن و آدم‌هایش اطمینان کرد.

در معدودی از فیلم‌ها نیز می‌توان تلاش فیلم‌ساز برای آفریدن شهر سیاه را مشاهده کرد. «کیفر» روایت‌گر سرنوشت افرادی است که در اوایل دههٔ ۶۰ برای کار به ژاپن رفته و کارشان به قاچاق و پخش مواد مخدر کشیده می‌شود، به هم خیانت کرده و در صدد انتقام از یکدیگر برمی‌آیند. بعضی از لوکیشن‌های فیلم فضاهایی هستند که فیلم‌ساز، بیننده را از وجود آن‌ها در شهر باخبر می‌کند. باشگاه بوکس زیرزمینی در حاشیهٔ تهران فضایی عجیب است، آن هم از نوع شهری است که در سینمای ایران ظاهر می‌شود.

مکانی برای شرط‌بندی‌های میلیونی؛ جایی شبیه به فضایی که در فیلم «باشگاه مشت‌زنی»[1] به نمایش در می‌آید و عقده‌ها، سیاهی‌ها و خشونت‌های یک شهر در آن بازتاب می‌یابد. فیلم‌ساز شهری را به مخاطب ارائه می‌کند که در گوشه و کنار آن فضاها و آدم‌هایی وجود دارند که فریب، خشونت، قتل و پول‌پرستی مهم‌ترین ویژگی‌شان است.

یکی از رایج‌ترین مسائلی که در فیلم‌های سینمایی برای نشان دادن تباهی و جنایت در شهر به نمایش در می‌آید، معضل مواد مخدر است. گاه فیلم‌سازان قهرمان داستان را اسیر این تباهی می‌کنند تا جلوهٔ تأثیرگذارتری به تبعات این مسأله داده و شهر اعتیاد را بهتر تصویر کنند. سکانسی از فیلم «سنتوری»، علی را در حالی نشان می‌دهد که در میان معتادها ملتمسانه به دنبال ذره‌ای مواد است. این سکانس در نهایت به نمایی از شهر کات می‌شود؛ نمایی که در آن علی ناظر بر شهری است که همه چیزش را از او گرفته است. صدای رادیو در دستان علی که اخبار ترافیک روزانه را می‌گوید، خبر از هیاهوی شهری دارد که هنرمند خود را فراموش کرده و از او یک ضدقهرمان می‌سازد؛ گویی علی به نجوا با شهر پرداخته است. حتی بعد از این که او در کلینیک اعتیادش را ترک می‌کند، تمایل به بازگشت به شهر ندارد:

– *دکتر نمیشه یه کاری بکنید من اینجا بمونم؟... اینجا می‌تونم یه کاری بکنم؛ مثلاً به بچه‌ها موسیقی درس بدم... تو رو خدا نذارید دوباره برگردم تو اون شهر خراب و وحشی. دوباره همون میشه‌ها. من تازه دارم جون می‌گیرم.*

جدول ۷، نشانه‌شناسی جانشین تصویر هفتم از شهر را با تأکید بر فیلم‌هایی که بیان شد نشان می‌دهد.

- فیلمی به کارگردانی دیوید فینچر (۱۹۹۹)

جدول ۷ - نشانه‌شناسی جانشین تصویر هفتم شهر در سینمای ایران

دال	مدلول
پیاده‌روی آزادانه در پارک‌ها و سطح شهر/ پرسه‌زنی، آوارگی و بی‌مکانی	شهر آرزوها/ شهر سراب
خوردن بستنی و رفتن به سینما/ گذراندن شب در دخمه و دکه	
دل‌سوزی و محبت شهرنشینان/ سوءاستفاده جنسی	
گستردگی و زرق و برق شهر/ عدم وجود فضای مناسب برای زنان و دختران	
امنیت در خانه/ ناامنی در شهر	
محبوبیت و شهرت/ اعتیاد و التماس	
مهمانی و خوش‌گذرانی/ فقر و آوارگی در خرابه‌ها	
برج‌های سربه‌فلک کشیده و بزرگراه‌ها/ زاغه‌نشینان و حاشیه‌نشینان	

از دیگر فیلم‌هایی که چنین تصویری از شهر به دست می‌دهند می‌توان از دختری با کفش‌های کتانی، شب‌های تهران، و خون بازی نام برد.

تصویر هشتم: شهر تضادهای طبقاتی

دستهٔ چهارم از تصویرهای شهر در سینمای پس از انقلاب، به گسستی کالبدی اشاره دارد که با پیدایش آسیب‌های اجتماعی ملازمه دارد. «تضاد طبقاتی» در جامعه شهری و مسائل مربوط به زندگی «جنوب‌شهری‌ها» و «بالاشهری‌ها» از جمله موضوع‌هایی است که به مانند سینمای قبل از انقلاب اما این‌بار به شکلی واقع‌بینانه‌تر در

فیلم‌های سینمایی بازتاب می‌یابد. در برخی از فیلم‌ها تضادهای بین شمال و جنوب شهر که گاه به تقابل میان طهران قدیم و تهران جدید تبدیل می‌شود، مقوله‌ای است که فیلم‌ساز با ارائهٔ کُدهایی به آن جلوهٔ بصری می‌دهد. بازارچهٔ قدیمی، کوچه‌های تنگ شلوغ که بدنهٔ آن پر از مغازه است، سقاخانه، جوی آب وسط کوچه پس کوچه‌ها، خانهٔ قدیمی، امامزاده و... عناصری هستند که در تقابل با برج‌ها، خواننده‌های رَپ در پارک‌ها، ورزشکاران پارکور، نقاشی دیواری، پارک‌های شمال شهرو مراکز تجاری قرار می‌گیرند.

«طهران، تهران» فیلمی‌دو اپیزودی است که در آن دو فیلم‌ساز پیر و جوان با دو نگاه متفاوت، تصویری کالبدی- اجتماعی از تهران (طهران) ارائه می‌کنند. در اپیزود اول که «طهران: روزهای آشنایی» نام دارد، عشق به شهر و آدم‌های آن موج می‌زند. هرچند که فیلم با واقعه‌ای بسیار تلخ آغاز می‌شود و طی آن سقف خانهٔ فرسودهٔ یک خانوادهٔ چهارنفرهٔ جنوب شهری، درست در لحظهٔ تحویل سال فرو می‌ریزد؛ اما به دنبال این اتفاق، بیننده با انسان‌هایی شهری روبرو می‌شود که عشق و معرفت بارزترین ویژگی آن‌هاست. گویی فیلم‌ساز می‌خواهد در اوج فلاکت و در بدترین اتفاقی که ممکن است در بهترین لحظهٔ سال برای اهالی یک خانه بیفتد، شهر زیبایش و آدم‌های آن را معرفی کند. اپیزود دوم را می‌توان درست نقطهٔ مقابل نیمهٔ اول فیلم دانست. «تهران: سیم آخر» صحنهٔ ترکیدن بغض جوانان تهران امروز است. جوانانی که خواهان اجرای کنسرت راک و کورس گذاشتن با اتومبیل در بزرگراه‌های شمال شهر هستند.

در «کافه ستاره» فیلم‌ساز تلاش می‌کند تا روح زندگی در یک محله قدیمی را با کالبد آن پیوند بزند: خانه‌های قدیمی‌که پنجره‌های آن‌ها رو به یکدیگر باز می‌شوند، کوچه پس کوچه‌هایی که گاه در شب زمستانی و همراه با صدای سگ‌ها و رعد و برق آسمان به نمایش در می‌آیند. به سبک فیلم‌های نوآر، یک کافه محل دیدارها و برخوردهای قصه است. کافه‌ای که این بار به وسیلهٔ یک زن اداره می‌شود. کافه به همراه تعمیرگاه، امامزاده، خانه‌های قدیمی‌و البته آدم‌های محله، فضای داستان را می‌سازند.

دستفروش، لبوفروش و گاه معتادها هم دیده می‌شوند. اهالی محل همدیگر را می‌شناسند و درد و دل می‌کنند:

– دوست داشتم تو جشنم همهٔ محل باشند؛ مخصوصاً قدیمی‌هاشون. روزها که با پتک می‌افتن به جون دیوارها و شب‌ها هم با لودر دیوارهاشو تیکه تیکه می‌کنن. همش صدای لودر تو گوشمونه. دیگه حتی صدای اذون امامزاده رو هم نمی‌شنویم. دوست داشتم یه قدرتی داشتم این محل رو برمی‌داشتم میذاشتم یه جایی که دست کسی بهش نرسه.

جدول زیر، نشانه‌شناسی جانشین هشتمین تصویر از شهر در سینمای ایران را نشان می‌دهد.

جدول ۸– نشانه‌شناسی جانشین تصویر هشتم شهر در سینمای ایران

دال	مدلول
بازارچه قدیمی، کوچه‌های تنگ، سقاخانه، امامزاده، زورخانه/ برج‌ها، بزرگراه‌ها، مراکز تجاری،	عناصر شهری قدیمی، مقیاس انسانی، تبلور ارزش‌ها در کالبد/ عناصر شهری جدید، مقیاس فرا انسانی
نمایش خانواده/ نمایش جوانان و افراد مجرد	پایبندی به خانواده/ فرد محوری
صبر و استقامت مادر خانواده/ طلاق و جدایی‌گزینی	
هم‌دلی و نگرانی همسایه‌ها/ عدم ارتباطات محلی و همسایگی	تغییر سبک زندگی
حرکت پیاده، تماشای زیبایی‌ها و فضاهای تاریخی شهر/ کورس گذاشتن با اتومبیل، سرعت، تشویش و اضطراب	
عشق و انتظار بین دختر و پسر جوان/ استفاده از پول برای جلب‌نظر دختر	تبدیل روابط انسانی به روابط پولی
اعتیاد، فقر و بیکاری/ اعتیاد، افسردگی و زندگی	مسائل فراگیر کلان‌شهری

بی‌هدف	

پایان سخن

در این مقاله تلاش شد تا پس از شناختن و جداکردن آن دسته از فیلم‌ها که جدی‌ترین و تأثیرگذارترین تصویرها از شهر را ارائه کرده؛ و گاه جریان‌ساز شده‌اند؛ مهم‌ترین، دامنه‌دارترین و مشخص‌ترین تصویرهای شهر در سینمای ایران با تأکید بر مهم‌ترین فیلم‌های هر تصویر معرفی شده و مورد تحلیل قرار گیرند؛ هرچند که از تصویرهای دیگری نیز می‌توان از شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی سخن گفت، اما به نظر می‌رسد که هیچ کدام از آن‌ها آن‌قدر فراوانی ندارند که بتوان آن‌ها را در لیست تصویرهای رایج فیلم‌های ایرانی از شهر جای داد.

آن‌چه که از بررسی تصویرهای شهر در تاریخ سینمای ایران روشن می‌شود، غلبهٔ تأمل برانگیز فیلم‌هایی است که در آن‌ها شهر، نه به عنوان فضایی زیبا و دل‌نشین، شاد و امیدبخش، روان و با هویت، زنده و با اصالت؛ بلکه به مثابه مکانی خطرناک، فریبنده، مرگبار، سراب‌گونه، وحشت‌انگیز و حسرت‌بار بازنمایی شده است. به نظر می‌رسد این دید منفی، ارتباط زیادی با جابه‌جایی‌های وسیع جمعیتی، گسترش سریع شهرها، انقلاب، موج مهاجرت‌ها و... دارد که منجر به عدم ثبات در زندگی شهری می‌شود. به بیان دیگر می‌توان گفت که در این سال‌ها شهرنشینان با شهر به تفاهم نرسیده‌اند. با توجه به این که در ٦٠ سال اخیر، نسبت جمعیت شهری به روستایی معکوس شده و اینک حدود ۷۰ درصد از جمعیت کشور در شهرها زندگی می‌کنند؛ اگر تصویر شهر در فیلم‌ها را بازتاب نگاه مردم نسبت به شهر بدانیم، شاید بتوان با احتیاط نتیجه گرفت که باوجود این که ممکن است زندگی در شهر مزیت‌های بسیاری برای شهرنشینان داشته باشد، اما مردم شهرها از احساس بیگانگی در شهرها رنج می‌برند و تعلق خاطرشان به شهرهای‌شان خیلی زیاد نیست.

منابع

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۳)، ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمه: پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- اجلالی، پرویز. (۱۳۸۳)، ***دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران؛ جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه پسند ایرانی***. (۱۳۵۷-۱۳۰۹)، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.
- اجلالی، پرویز؛ حامد گوهری‌پور. (۱۳۹۳)، "بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نوِ ایران و فرانسه"، ***دو فصلنامه علمی پژوهشی نامهٔ معماری و شهرسازی***، سال ششم، شماره ۱۲.
- پالاسما، یوهانی. (۱۳۸۸)، ***"تجربهٔ فضایی در معماری و سینما"***، ترجمه: کتایون یوسفی، احسان خوشبخت *معماری سلولوئید*، تهران: حرفه هنرمند.
- ساروخانی، باقر. (۱۳۸۵)، ***روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- طالبی‌نژاد، احمد. (۱۳۷۰)، "سینمای روستایی در ایران"، ***فصلنامهٔ فارابی***، شماره مسلسل ۱۶.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹)، ***نقد تکوینی***، ترجمه: محمدتقی غیاثی، تهران: انتشارات بزرگمهر.
- گوهری‌پور، حامد. (۱۳۹۱)، ***تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی و تحول آن***.
- ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد*** برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای، استاد راهنما: دکتر پرویز اجلالی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی تهران.

- مسعودی، انوشیروان. (۱۳۸۵) "شهر در زیبایی‌شناسی سینما"، ***جُستارهای شهرسازی***، شمارهٔ هفدهم و هجدهم.
- مک‌کوایل، دنیس. (۱۳۸۸) ***درآمدی بر نظریهٔ ارتباطات جمعی***، ترجمه: پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- نیکولز، بیل(۱۳۷۸)، ***ساختگرایی، نشانه شناسی***، *سینما*، ترجمه: علاءالدین طباطبائی، نهران: هرمس.

- Jensen, Klaus B., Nicholas Jankowki. (1991). ***A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research***, London, Routledge.
- Mennel, B. (2008). ***Cities and Cinema***, New York, Routledge
- Propp, Vladímir. (1968). ***Morphology of the Folk Tale***, The American Folklore Society and Indiana University.
- Saussure, F. (1959). ***Courses in General Linguistics***, New York , Philosophical Library
- Silverman, David. (2011). ***Interpreting Qualitative Data: A Guide to Principles of Qualitative Research***, Los Angeles, Sage Publications (edition).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیوست

نمونه از فیلم‌های ایرانی (پیش از انقلاب)

۱.آقای قرن بیستم (۱۳٤۳)
۲.آقای‌هالو (۱۳٤۹)
۳.آهنگ دهکده (۱۳٤۰)
٤.افسونگر (۱۳۳۲)
۵.انسان‌ها (۱۳٤۳)
٦.بازگشت (۱۳۳۲)
۷.برهنهٔ خوشحال (۱۳۳٦)
۸.بلوچ (۱۳۵۱)
۹.بوسهٔ مادر (۱۳۳۵)
۱۰.بی‌پناه (۱۳۳۲)
۱۱.ترانه‌های روستایی (۱۳٤۳)
۱۲.تنگنا (۱۳۵۲)
۱۳.جنوب شهر (۱۳۳۷)
۱٤.جهان پهلوان (۱۳٤۵)
۱۵.چشمه آب حیات (۱۳۳۸)
۱٦.حاجی آقا آکتور سینما (۱۳۱۲)
۱۷.حیدر (۱۳۵۰)
۱۸.خداحافظ رفیق (۱۳۵۰)
۱۹.خشت و آینه (۱۳٤٤)
۲۰.دختر لُر (۱۳۰۹)
۲۱.دسیسه (۱۳۳۳)
۲۲.دلهره (۱۳٤۱)
۲۳.رضا موتوری (۱۳٤۹)
۲٤.زن‌ها فرشته‌اند (۱۳٤۲)
۲۵.زیر پوست شب (۱۳۵۳)
۲٦.سلطان قلب‌ها (۱۳٤۷)
۲۷.شرمسار (۱۳۲۹)
۲۸.صفرعلی (۱۳۳۹)
۲۹.طوفان در شهر ما (۱۳۳۷)
۳۰.ظفر (۱۳۵۱)
۳۱.عروس فرنگی (۱۳٤۳)
۳۲.غفلت (۱۳۳۳)
۳۳.. تنگسیر (۱۳۵۲)
۳٤.کاکو(۱۳۵۰)
۳۵.فردا روشن است (۱۳۳۹)
۳٦.قهرمان قهرمانان (۱۳٤٤)
۳۷.قیصر (۱۳٤۸)
۳۸.کندو (۱۳۵٤)
۳۹.کوچه مردها (۱۳٤۹)
٤۰.گاو (۱۳٤۸)
٤۱.گرداب (۱۳۳۲)
٤۲.گرگ صحرا (۱۳٤۰)
٤۳.گلنسا (۱۳۳۲)

٤٤.گم‌گشته (۱۳۳۲)
٤٥.گنج قارون (۱۳٤٤)
٤٦.گوزنها (۱۳٥٤)
٤٧.مراد (۱۳۳۳)
٤٨.مو طلایی شهر ما (۱۳٤٤)
٤٩.واریتهٔ بهاری (۱۳۲۷)
٥٠.ورپریده (۱۳٤۱)
٥١.یاران (۱۳٥۳)

نمونه از فیلم‌های ایرانی (پس از انقلاب)

٥٢. اجاره نشین‌ها (مهرجویی، ۱۳٦٥)
٥٣. بالای شهر، پایین شهر (خامین، ۱۳۸۰)
٥٤. بوتیک (نعمت الله، ۱۳۸۲)
٥٥. تقاطع (داوودی، ۱۳۸٥)
٥٦. تکیه بر باد (فرهنگ، ۱۳۷۹)
٥٧. تهران ۱٥۰۰ (عظیمی، ۱۳۹۰)
٥٨. چک (راست گفتار، ۱۳۹۰)
٥٩. خون بازی (بنی اعتماد، ۱۳۸٥)
٦۰. دایره زنگی (بخت آور، ۱۳۸۷)
٦۱. دختری با کفش‌های کتانی (صدرعاملی، ۱۳۷۷)
٦۲. روز سوم (لطیفی، ۱۳۸٥)
٦۳. روسری آبی (بنی اعتماد، ۱۳۷۳)
٦٤. زرد قناری (بنی اعتماد، ۱۳٦۷)
٦٥. زیر پوست شهر (بنی اعتماد، ۱۳۷۹)
٦٦. زیر نور ماه (میرکریمی، ۱۳۷۹)
٦۷. سالاد فصل (جیرانی، ۱۳۸٤)
٦۸. سراب (تمجیدی، ۱۳٦٥)
٦۹. سلطان (کیمیایی، ۱۳۷٥)
۷۰. سنتوری (مهرجویی، ۱۳۸٥)
۷۱. شاید وقتی دیگر (بیضایی، ۱۳٦٦)
۷۲. شب‌های تهران (فرهنگ، ۱۳۷۹)
۷۳. شب‌های روشن (مؤتمن، ۱۳۸۱)
۷٤. شبی در تهران (کاظمی، ۱۳۸۷)
۷٥. شهر زیبا (فرهادی، ۱۳۸۲)
۷٦. طهران، تهران (مهرجویی و کرم پور، ۱۳۸۸)
۷۷. طهران، روزگار نو (حاتمی، ۱۳۷۹)
۷۸. کافه ستاره (سامان مقدم، ۱۳۸٤)
۷۹. کیفر (فتحی، ۱۳۸۹)
۸۰. مجنون لیلی (جعفری، ۱۳۸٦)
۸۱. مرسدس (کیمیایی، ۱۳۷٥)
۸۲. مرهم (داودنژاد، ۱۳۸۹)
۸۳. مسافران مهتاب (فخیم زاده، ۱۳٦٦)
۸٤. مهمان مامان (مهرجویی، ۱۳۸۲)
۸٥. وصل نیکان (حاتمی‌کیا، ۱۳٦۹)