نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۰(۱۲۲)، ۵-۱۶ / مرداد ۱۴۰۲
DOI:10.22034/BAGH.2023.370802.5292

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Representation of Urban Ruins in Films of Iranian New Wave Cinema
Case Studies: The Brick and the Mirror (1964), Strait (1973), and The Cycle (1978)
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بازنمایی ویرانهٔ شهری در سینمای موج نوی ایران
مطالعهٔ موردی فیلم‌های خشت و آینه (۱۳۴۳)، تنگنا (۱۳۵۲)، دایره مینا (۱۳۵۷)*

نسترن باقری[۱**]، علیرضا صیّاد[۲]
۱. کارشناس ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۲. دانشیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۵ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱

چکیده
بیان مسئله: ویرانهٔ شهری به عنوان محصولی از فرایند مدرنیزاسیون و تغییرات شهری، علاوه بر پیوندی که با گذشته دارد نمایانگر تضادهای ذاتی مدرنیته است و از دیالکتیک تخریب/تولیدی سخن می‌گوید که جامعهٔ در حال توسعه در بطن خود پرورش می‌دهد؛ جامعه‌ای که همچنان که خواهان پیشرفت و جلوه‌گری است، به زیست شهری و زندگی مردم بی‌توجهی می‌کند. ویرانه‌ها با سر بر آوردن از متن شهر مدرن، همچون روایتگرانی به‌جامانده از گذشته‌ای نه چندان دور و گواهی بر تاریخ معاصر و وضعیت پرتلاطم اقتصادی، اجتماعی و سیاسی آن ظاهر می‌شوند. پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی چگونگی بازنمایی ویرانه‌های شهری در آثار سینمای موج نوی ایران، به نقش و ماهیت این عنصر در مدرنیزاسیونِ پیش از انقلاب اسلامی ایران بپردازد. مقاله در ابتدا مدرنیزاسیونِ شهری تهران در دورهٔ پهلوی را در ارتباط با پروژهٔ هاسمانیزاسیون پاریس و نیز اهمیت زوال و تولید ویرانه در هر دو پروژه مورد مطالعه قرار می‌دهد و سپس با در نظر داشتن این نکته که شهر تهران به مثابهٔ بستر روایت در بسیاری از آثار سینمای موج نو عمل می‌کند، سه اثر شاخص سینمای موج نو به عنوان نمونهٔ موردی مباحث مورد بررسی قرار می‌گیرند: خشت و آینه (۱۳۴۳) ساختهٔ ابراهیم گلستان، تنگنا (۱۳۵۲) ساختهٔ امیر نادری و دایرهٔ مینا (۱۳۵۷) به کارگردانی داریوش مهرجویی.
هدف پژوهش: این مقاله بر آن است تا با بررسی ویرانه‌های شهری در این آثار، نه‌تنها نقشی که در متبلورساختن تناقض‌ها و تضادهای مستتر در بطن مدرنیزاسیون پهلوی دارند را برجسته کند که می‌کوشد چگونگی قدرت آنها در عیان‌کردن سوی دیگرِ پیشرفت ظاهریِ جامعه را شرح دهد.
روش پژوهش: مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.
نتیجه‌گیری: مدیوم سینما علاوه بر رویکردی مستند در بازنمایی امر ویرانه، قادر است همگام با این عنصر، با نگاهی خلاقانه و از طریق شخصیت‌ها و هم‌زیستی‌شان با چنین مکان‌هایی، فانتاسماگوریای شهر مدرن را به چالش کشد و از گسست‌ها و معضلاتی بگوید که مدرنیته برای بقای خود آنها را حاصل می‌کند.
واژگان کلیدی: *سینمای موج نوی ایران، سینمای ویرانه، ویرانه‌های شهری، مدرنیزاسیون شهری، کلانشهر تهران.*

مقدمه
اصطلاح «ویرانه» در معنای کلی خود، به ساختاری متروکه اشاره دارد که حامل درجاتی از آسیب و غفلت است و دیگر به منظوری که برایش تعیین شده بود مورد استفاده قرار نمی‌گیرد (Whitehouse, 2018, 12). تمامی ویرانه‌ها، چه آنهایی که به سبب شرایط طبیعی و جغرافیایی پدید آمده‌اند و چه آنهایی که محصول جنگ یا تحولات اجتماعی و شهرسازی‌اند، واجد نوعی اضمحلال در فرم و رسیدن به مبدأ ترکیباتِ کالبد خود هستند. با از بین رفتن کارکرد اولیه‌ای که پیش از زوال در بنا وجود داشت، فرم از قید قواعد معماری رها می‌شود و از این منظر می‌توان بیان داشت که «ویرانه تطهیرکنندهٔ فرم است» (Ginsberg, 2004, 15).

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «نسترن باقری» با عنوان «بازنمایی ویرانه شهری و زوال مدرن در آثار سینمایی ایران» است که به راهنمایی دکتر «علیرضا صیّاد» در سال ۱۴۰۱ در دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۳۹۷۳۹۰۰۶۴، bagherinas967@gmail.com

به عقیدهٔ والتر بنیامین، ویرانه در قلمرو اشیا معادل با تمثیل در قلمرو افکار است (Hell & Schönle, 2010, 7 &)، چرا که ویرانه و تمثیل هر دو به زوال در ارتباط میان فرم و معنا (کالبد و محتوا) دلالت دارند و بر حسی گذرا و ناپایدار از این جهان تأکید می‌کنند. ویرانه‌ها به مثابهٔ استعاره‌ای بر خودآگاهی مدرنیته عمل می‌کنند و تهی‌بودن و فقدان را به عنوان مؤلفه‌ای اساسی از هویت مدرن بیان می‌کنند (ibid.,6). ویرانه‌ها و بناهای زوال‌یافته می‌توانند به «ادراکی نقادانه و آلترناتیو از مدرنیته» اشاره کنند که در مقابل «اعتقاد ساده‌انگارانه به پیشرفت» قرار می‌گیرد (Huyssen, 2006, 14).

پرداختن به زیبایی‌شناسی ویرانه‌ها از ادوار گذشته مورد توجه هنرمندان و نویسندگان بوده است. در سال‌های اخیر نیز با در نظر داشتن توجه و گرایشی که در مطالعات فلسفی و فرهنگی معاصر به مفهوم ویرانه انجام شده است، نحوهٔ بازنمود ویرانه‌ها در آثار سینمایی مورد توجه بیشتر پژوهشگران و نظریه‌پردازان سینمایی قرارگرفته است. نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که «سینما» و «ویرانه» از بستر معرفت‌شناختی مشترکی برخوردارند: هر دو مسیرهایی برای فهم گذشته و ارتباط آن با آینده فراهم می‌کنند و به تجسمی از «زمان و تاریخ در مدرنیته» بدل می‌شوند (Von Moltke, 2010, 396). از این مدخل، از اصطلاح «سینمای ویرانه» در توصیف فیلم‌هایی که به بازنمایی ویرانه‌ها می‌پردازند، بهره گرفته می‌شود. موضوع آثار سینمای ویرانه منحصر به یک نمود مشخص از زوال و ویرانگی نیست و طیف گوناگونی از نمایش ویرانه‌ها را شامل می‌شود. یکی از موضوعات مورد توجه در فیلم‌هایی که در دسته‌بندی سینمای ویرانه قرار می‌گیرند ویرانیِ حاصل از مدرنیزاسیون شهری است. این دسته از آثار سینمای ویرانه تخریب و مهجوریتی را نمایش می‌دهند که به سبب ایدهٔ پیشرفت و میل به ترقی حاصل شده است. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است، می‌کوشد بازنمایی ویرانه‌های شهری را در آثار سینمای موج نوی ایران مورد بررسی قرار دهد. در برخی از آثار سینمای موج نو، به خصوص در میان فیلم‌هایی که می‌توان با اصطلاح «سینمای خیابانی» موج نو از آنها یاد کرد -آثاری که هستهٔ درام آن‌ها در بطن شهر و خیابان‌ها رخ می‌دهد (جاهد و کارخانیَ، ۱۳۹۶، ۱۰)- در کنار بازنمایی مظاهر پیشرفت و ساخت‌وسازهای شهری، می‌توان شاهد بازنمایی ویرانه‌های شهری بود. مقاله در ابتدا روند مدرنیزاسیون شهری در تهرانِ دورهٔ پهلوی را در ارتباط با پروژهٔ هاسمانیزاسیون پاریس مورد مطالعه قرار می‌دهد و از این مدخل اهمیت زوال و ویرانه‌های ظهوریافته در نتیجهٔ فرایند نوسازی شهری در هر دو پروژه را مورد توجه قرار می‌دهد. سپس با در نظر داشتن این نکته که شهر تهران به مثابهٔ بستر روایت در بسیاری از آثار سینمای موج نو عمل می‌کند، سه اثر شاخص سینمای موج نو به عنوان نمونهٔ موردی مباحث مورد بررسی قرار می‌گیرند. نمونه‌ها عبارت‌اند از فیلم خشت و آینه (۱۳۴) ساختهٔ ابراهیم گلستان، تنگنا (۱۳۵۲) ساختهٔ امیر نادری و دایرهٔ مینا (۱۳۵۷) به کارگردانی داریوش مهرجویی. مقاله در پی اثبات این نکته است که بازنمایی ویرانه‌های شهری در این آثار نه‌تنها تناقض‌ها و تضادهای مستتر در بطن مدرنیزاسیون پهلوی را تبلور می‌بخشد، که عیان‌کنندهٔ سوی دیگر پیشرفت ظاهری در جامعه خواهد بود و آن را از طریق شخصیت‌ها و هم‌زیستی‌شان با این مکان‌ها به چالش می‌کشد.

پیشینهٔ تحقیق

نزدیک‌ترین پژوهش‌های داخلی انجام‌شده به مقالهٔ حاضر مربوط به نقش و هویت کلانشهر و تأثیر مدرنیزاسیون شهری در آثار سینمایی ایران است که هرچند با این موضوع همپوشانی‌هایی دارند ولی به مقولهٔ ویرانه نمی‌پردازند. به طور کلی، هرچند که پژوهش‌هایی در خصوص «ویرانه» (منحصراً شهری) در ایران انجام شده است، کاوشی در سینمای ایران به منظور بررسی این عنصر انجام نشده است. با این حال مطالعات بسیاری دربارهٔ نقش ویرانه در آثار سینمایی و ویرانه‌نگری (ruin-gazing) در خارج ایران انجام شده است؛ مانند فصل «سینمای ویرانه» نوشتهٔ (Von Moltke, 2010) از کتاب «ویرانه‌های مدرنیته» که از منابع این مقاله است. از دیگر پژوهش‌های خارجی انجام‌شده می‌توان به فصلی از کتاب «سینمای آهسته» نوشته نونو باراداس یورگه (۲۰۱۶) اشاره کرد که از زیبایی‌شناسی ویرانه در فیلم در اتاق واندا و سیاحت صبورانهٔ دوربین در فضای حلبی‌آباد فونتینهاس، اجزای ساختمان‌ها و زندگی روزمرهٔ اهالی می‌گوید. کوری نلسون شولتز (۲۰۱۶) نیز در بررسی ویرانه‌های آثار جیا ژانگکه بیان می‌کند که این ویرانه‌ها تنها معلولی از پیشروی سریع مدرنیزاسیون در چین امروزه نیستند، بلکه همچون نمادی از «تخریب» آرمان‌های گذشته در جامعهٔ پسا-مائوئیستی نیز ظاهر می‌شوند.

مبانی نظری

• دیالکتیک تخریب و سازندگی در فرایند مدرنیزاسیون شهری دورهٔ پهلوی و بازنمود آن در سینمای موج نو

هرچند که شکل‌گیری مدرنیته اغلب با دوران روشنگری و مشخصاً اواخر قرن هجدهم مرتبط است، ملغمهٔ پیچیده‌ای از ایده‌هایی که ما مدرنیته را به آن مربوط می‌دانیم در بازه‌ای طولانی و حداقل در دو قرن اخیر به ثمر نشسته است (Parfitt, 2002, 13). این دوران، با کشفیات بزرگ در

علوم، صنعتی‌شدن تولید، پیشرفت‌های تکنولوژی و ظهور محیط‌های بشری جدید توأمان بوده است. چنین تغییراتی مردم هر سرزمین را به درون اشکال نوینی از زندگی پرتاب می‌کند که علاوه بر ریشه‌کن کردنشان از شیوهٔ زیست و سکونت پیشین، دغدغه‌های اجتماعی تازه‌ای ایجاد می‌کند. این تحولات و فرایندهای اجتماعی پویا که به واسطهٔ تضادها و خروش‌ها در بطن جامعه، در حالتِ شدن یا صیرورت دائمی نگه داشته می‌شود «مدرنیزاسیون» نامیده می‌شود (برمن، ۱۴۰۰، ۱۵). بدیهی است به سبب ماهیت اجتماعی این تحولات، «شهر» یکی از بهترین نمودهای این تغییرات خواهد بود. یکی از اولین نمونه‌های آغاز مدرنیزاسیون در بستر شهر، پروژهٔ بازسازی پاریس در دوران ناپلئون سوم و به سرپرستی بارون هاسمان است، پروژه‌ای که پاریس را به نماد مدرنیته بدل کرد. هاسمان در میانهٔ قرن نوزدهم، پاریس را از شکل ارگانیکش خارج و به کلانشهری کاملاً طراحی‌شده با بلوارهایی بزرگ تبدیل کرد (منل، ۱۳۹۴، ۱۸). طراحی این بلوارهای وسیع و عریض نه‌تنها به عنوان پیاده‌رویی مناسب پرسه‌زنی (فلانری) بود که راهی هموار برای عبور ماشین‌آلات نظامی حکومت ایجاد می‌کردند و نیز بناهایی را که همچون سنگری برای معترضان عمل می‌کردند از میان برمی‌داشت (Leslie, 2006, 92). پروژهٔ هاسمان، اهداف سیاسی مبتنی بر کنترل، سرکوب و جلوگیری از نزاع طبقاتی را نیز شامل می‌شد. هاسمان این شکاف بنیادین با گذشته را همچون خلق لوح سفیدی می‌پنداشت که بی‌نیاز از ارجاع به گذشته، امر جدید را در خود ثبت می‌کند و اگر مانعی در سر راهش قرار گیرد در صورت لزوم نابود می‌شود (Harvey, 2003, 1)، فرایندی که دیوید هاروی از آن با اصطلاح «تخریب خلاقانه» یاد می‌کند (ibid., 1). پس از هاسمانیزاسیون پاریس، پاساژهای پاریسی که پیش از این مکان نمایش کالاها و مبادلات تجاری محسوب می‌شدند توسط بلوارها بلعیده شدند و دور از دید و دسترسی اصلی بلوارهای مدرن و مجلل (که حالا نمایانگر سرمایه هستند) قرار گرفتند. به زعم والتر بنیامین، اکنون پاساژها تجسم‌بخش ایده مطرود و رانده‌شدن شدند؛ طردشدن به‌واسطهٔ کهنه و قدیمی به نظر رسیدن در نتیجهٔ ظهور امری جدیدتر. پاساژها علاوه بر آنکه به طور فیزیکی گذشته را در حال ابراز می‌کردند، حاوی پیکربندی‌ای از روابط حال-گذشته نیز بودند (Fraser, 2012, 61). بنا بر همین رابطهٔ زمانی و تجلی گذشته در حال، بنیامین متأثر از مارکس، ایدهٔ فانتاسماگوریا را نیز مطرح می‌کند. برای بنیامین، وجود شهر، از خلال شبح‌زدگیِ خودِ شهر نشأت می‌گیرد؛ گویی که شهر همیشه در وضعیتی نا-معاصرانه با حالِ خود قرار دارد و در تسخیر اشباحی [از گذشته] است (Andreotti & Lahiji, 2016, XIII). می‌توان بحث کرد که هاسمانیزاسیون، که اولین نمونهٔ مدرنیزاسیون شهری حکومتی است، دوگانه‌های کهنه/ نو، حال/گذشته و تخریب/ سازندگی را به شکلی اجتناب‌ناپذیر در بطن خود می‌پروراند.

در ایران و در دوران حکومت پهلوی اول، به دنبال تثبیت قدرت مرکزی و زدودن نشانه‌های قدرت قاجاریان، فرایند مدرنیزاسیونی همراه با سیاستی سرکوبگر پیش گرفته شد. در این دوره و در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۰۰، براساس الگویی مشابه اقدامات بارون هاسمان هنگام بازسازی پاریس، اولین قدم‌های جدی در راستای مدرن و صنعتی‌شدن پایتخت برداشته شد، از جمله تخریب محله‌های قدیمی و تغییر بافت ارگانیک شهر به شکلی هندسی، احداث خیابان‌ها و میدان‌هایی با عرض و وسعت سواره‌رو و نیز استفاده از مصالح ساختمانی جدید مانند بتن که محصول کارخانه‌جات نوپای ایران بود. از مشخصه‌های دیگر تغییرات شهر تهران در این دوران گسترش شهر به سمت شمال و در واقع نوعی تقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب بود (حقیر و کامل‌نیا، ۱۴۰۰، ۳۱۵) که در سال‌های بعدتر نیز چارچوب تهران را محوریت می‌داد. این شیوه، شکل طبقاتی شهر را تشدید کرد و منجر به حومه‌نشینی و خرابه‌نشینی در مرکز شهر و در بافت قدیم شهر شد (همان، ۳۱۸). اقدامات انجام‌شده در پهلوی دوم متمرکز بر بهبود زیرساخت‌های شهری و زیستگاه ساکنین بود، از جمله اجرای طرح‌های لوله‌کشی و تصفیهٔ آب آشامیدنی، ایجاد مراکز تولید برق، احداث و تعریض خیابان‌های اصلی و آسفالت خیابان‌ها. البته این در حالی است که از اوایل دههٔ ۱۳۳۰ و به سبب روند اقتصادی، مهاجرت از روستا به شهر سرعت بیشتری گرفت و باعث بروز مشکلات متعددی در بخش مسکن تهران و سایر شهرهای بزرگ شد. گسترش آلونک‌ها و زاغه‌ها درون و در حاشیه‌ها، افزایش تراکم جمعیت به ویژه در محله‌های فقیرنشین و ظهور محیط‌های ناسالم و بزهکارانه از جمله مهم‌ترین مسائل و مشکلات بودند. در دههٔ ۱۳۴۰ با مطرح‌شدن مشکل مسکن، ساخت مسکن توسط بخش خصوصی رونق گرفت هرچند که بخش اعظم ساختمان‌سازی بخش خصوصی برای طبقات متوسط بود. در آغاز دههٔ ۱۳۵۰ نیز افزایش بی‌سابقهٔ قیمت نفت منجر به رشد سریع صنایع وابسته و رشد سریع بخش خدمات شد و این عامل، مجدداً باعث رشد مهاجرت به شهر نیز گردید (صرافی و رضازاده، ۱۳۹۶). به مرور زمان وضعیتی دوقطبی در پخش‌شدن اقشار گوناگون مردم در تهران به وجود می‌آید. مراکز خرید مدرن به همراه حومه‌هایی از شهر که جمعیت متمول‌تر در آن زندگی می‌کنند، به جهت شمال شهر پیشرفت می‌کند، در حالی که حومه‌های فقیرتر رو به جنوب شهر و به سمت مناطق خشک کویری پیش‌روی دارند (Pacione, 2013, 157). این تقابل

شمال–جنوبی یکی از مضامین جغرافیای اجتماعی تهران است که نه‌تنها بازنمایانگر تمایزی است که میان ثروت و دسترسی به قدرتِ یک طبقه و طبقهٔ دیگر وجود دارد، بلکه حاکی از گسستی بزرگتر در جامعهٔ ایرانی، میان یک طبقه مرفه غربی‌شده و تکنولوژیک و جمعیت سنت‌گرای غالب است (ibid., 157). ساخت شهرک‌هایی همچون آپادانا و اکباتان و ساختمان‌های بلندمرتبه‌ای همچون مجتمع آس‌پ را نیز می‌توان نمونه‌هایی ازاین‌رونق سرمایه در عرصهٔ ساختمان و شهرسازی نوگرای پهلوی دوم دانست. با این حال، حقیقت کلی‌ای که در مورد این گونه سازندگی‌ها صادق است، بر جای ماندن و بازتولید همان ساختار نابرابری و ظلم پیشین در متن زرق‌وبرق ساختمان‌ها و محله‌های جدید شهری است (عمادیان، ۱۳۹۸، ۷۴). ازاین‌رو می‌توان بحث کرد که در پس برج‌هایی که هر روز در گوشه و کنار این شهر بنا می‌شوند و به ظاهر سمبل پیشرفت‌اند، شبح ویرانی پرسه می‌زند (همان، ۷۲). در چنین وضعیتی، ویرانه‌های شهری به روایتگران وجوهِ «ناخودآگاه و تصحیح‌نشده و رسمیت‌نیافته‌ای از شهر» (اخوت، ۱۳۹۶، ۱۴-۱۰) تبدیل می‌شوند و از توسعه‌ای سخن می‌گویند که در جامعه متناقض می‌نماید؛ توسعه‌ای که همچنان که خواهان پیشرفت و جلوه‌گری است به زیست شهری، روزمرگی و زندگی مردم بی‌توجهی می‌کند. این ویرانه‌ها به تمثیلی از فرایند خود–بلعندهٔ مدرنیته در نوسازی و خود–تخریبیِ دائمی‌اش (Enjuto-Rangel, 2007, 140-157) مبدل می‌شوند و تضادهای ذاتی مدرنیزاسیون را آشکار می‌سازند (Huyssen, 2006, 11).

سینمای ایران نیز از بدو پیدایش نسبت به قابلیت‌های رئالیستی و مستندنگارانه سینما بی‌اعتنا نبود و از همان اولین تجربه‌ها نسبت به این مظاهر نوظهور زندگی شهری از خود کنجکاوی نشان می‌داد، بدون آنکه لزوماً مقاصد سیاسی یا اجتماعی خاصی را دنبال کند (حبیبی، فرهمندیان، پورمحمدرضا و شکوهی بیدهندی، ۱۳۹۴، ۲۱). با گذشت زمان تهران به مکانی برای انباشت سرمایهٔ حاصل از درآمد نفت تبدیل شد. اجرای برنامه‌های عمرانی و بهبود زیرساخت‌های شهری و سرمایه‌گذاری صنعتی نیز تهران را به کلان‌شهری مدرن بدل ساخت که جذب‌کنندهٔ نیروی کار مهاجر متخصص و غیرمتخصص بود و بنابراین شهرنشینی نیز دچار تحولاتی بنیادین گردید (حقیر و کامل‌نیا، ۱۴۰۰، ۴۴۵). ازاین‌رو تهران در هیئت یک شهر بزرگ و هیجان‌انگیز و پرحادثه، بستر داستان‌پردازی فیلم‌های بسیاری شد که البته هدف اصلی اکثر آنها سرگرم‌کردن تودهٔ مخاطب بود. هرچند که فیلمسازی در دههٔ سی و تحت‌الشعاع تشنجات سیاسی و اوضاع وخیم اقتصادی ایران، در دو وجه خبری و مستند از شهر تهران و سینمای داستانی، نمایشگر وقایع می‌شود (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۴، ۲۷) ولی بیشتر نمایش زندگی مصرف‌گرایانه مورد توجه فیلمسازان بود و بازنمایی فضاهای مدرن، غالباً جنبه‌ای تزئینی و تبلیغی داشتند (همان، ۳۲). از جمله چنین فیلم‌هایی می‌توان به فیلم جنوب شهر ساختهٔ فرخ غفاری اشاره کرد که علاوه بر آنکه اولین فیلم در تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شود که خارج از محیط استودیو و از مکان‌های واقعی برای فیلمبرداری بهره برده است، از خرابه‌ها و نواحی در حال ساخت راه آهن تهران به عنوان لوکیشنی برای صحنهٔ تعقیب و گریز انتهای فیلم استفاده شده است. با بازتر شدن فضای سیاسی از اوایل دههٔ ۴۰ و در خلال سینمای عامه‌پسند یا به عبارتی «فیلم فارسی»، امکانی نیز برای روشنفکران و هنرمندان فراهم شد تا رویه‌ای خلاف این جریان غالب داشته باشند و دغدغه‌ها و حساسیت خود نسبت به جامعهٔ ایران و تناقضات مدرنیزاسیون را با بیانی واقع‌گرا به تصویر بکشند. غالب این فیلم‌ها به پیروی از سینمای نئورئالیسم ایتالیا و موج نوی فرانسه دوربین را از فضای استودیویی بیرون و به درون خیابان‌ها آوردند. تحولات تهران در گذار به مدرنیسم، شکل‌گیری‌اش در قالب یک کلان‌شهر، وضعیتی که افراد از آن تأثیر می‌پذیرند یا در آن گرفتار می‌شوند، سوژهٔ بسیاری از فیلم‌های این دوره، موسوم به «سینمای موج نوی ایران» تا پیش از انقلاب اسلامی بوده است. بازنمایی امر ویرانه و مهجوریت به عنوان نمودهایی از مدرنیسم توسعه‌نیافتگی در این آثار، نشان می‌دهد چنین جامعه‌ای در حالی که رو به سوی آینده و شهر مدرن دارد، تا چه حد در تسخیر اشباحی از گذشته و وضعیت‌هایی نادیده‌گرفته‌شده است و چگونه این فرایند وهم‌انگیز و در حقیقت فانتاسماگوریک، وجوه ناپسند و معضلات را کنار می‌زند تا بتواند راهی برای بقای چرخهٔ سازندگی‌اش بیابد. در ادامه با بررسی سه فیلم خشت و آینه (۱۳۴۳)، تنگنا (۱۳۵۲) و دایرهٔ مینا (۱۳۵۷) از سینمای موج نو، تحلیل می‌شود که چگونه ویرانه با ماهیت خود از این فراموشی امتناع می‌کند و به بازنمایی این وجوه پس‌زده شده می‌پردازد.

بازنمایی ویرانه و زوال مدرن در آثار سینمایی موج نو

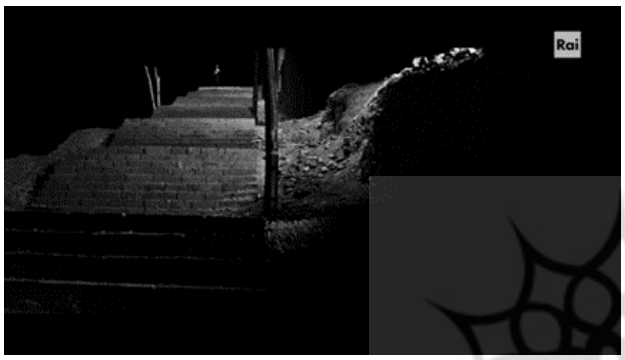
• خشت و آینه

در تاریخ سینمای ایران از خشت و آینه در کنار فیلم‌های جنوب شهر و شب قوزی (هر دو ساختهٔ فرخ غفاری) به عنوان آغازی بر موج نوی سینمای ایران یاد می‌کنند. ابراهیم گلستان که پیش از این سابقهٔ ساخت مستندهایی دربارهٔ صنعت و مدرنیزاسیون ایران داشت برای اولین بار سراغ موضوعی داستانی برای ساخت یک فیلم بلند می‌رود. عنوان فیلم برگرفته از ضرب‌المثل «آنچه در آینه جوان بیند پیر در خشت خام آن بیند» است که اشاره به بینش فردی باتجربه

(پیر) در مقایسه با ناپختگی و بی‌تجربگی دیگری (جوان) دارد. عنوان گویای وضوح و شفافیتی است که آینه در تقابل با ماهیت کدر و آشفتهٔ خشت دارد که در متن داستان نیز با توجه به دوگانگی‌هایی که از فضای مدرن/ سنتی تهران ارائه می‌شود، از ابعاد دیگری قابل بررسی است. خشت و آینه را می‌توان به سبب متن واقع‌گرا و بردن دوربین به فضاهای درون شهری متأثر از سینمای نئورئالیستی ایتالیا و موج نوی فرانسه دانست، هرچند که جنبه‌های استعاری و سینمایی آن و به خصوص فضاسازی کافکاوارش گویای رویکردی اکسپرسونیستی نیز هست.

فیلم با نماهایی از تهران مدرن در شب آغاز می‌شود. هاشم در حین گشت و گذار در شهر به رادیوی ماشین گوش می‌دهد. صدای گویندهٔ رادیو (گلستان) بر تصاویر نورانی و نئونی شب قرار دارد و عباراتی چون «جنگل پر از جرقهٔ هول و هراس بود» و «در تیرگی شب کسی نبود که بفهمد که صید کیست، که صیاد کیست»، بیانگر ترس و اضطراب ضمنیِ حضور در شهر و توصیف‌کنندهٔ جوی است که برای فرد ناشناخته و آشفته به‌نظر می‌رسد. هاشم در قالب یک راننده تاکسی را می‌توان تبلوری نوین از شخصیت فلانور دانست؛ پرسه‌زنی که شهر را می‌پیماید اما به آن دل نمی‌بندد و منفعل است. ازاین‌رو «صید کیست، صیاد کیست» را می‌توان پشت و روی یک وضعیت دید: هرچند که تهران با این همه شگفتی و جذابیت زیر پای هاشم است، گویی اوست که در حقیقت مغلوب فانتاسماگوریای تهران مدرن شده است (تصویر ۱). کمی بعد زنی سوار تاکسی می‌شود و مقصدش را عباس‌آباد ذکر می‌کند. شایان ذکر است که موقعیت تپه‌های عباس‌آباد از اوایل دههٔ ۴۰ شمسی واجد اهمیتی در بافت شهر تهران شده بود و ضرورت‌هایی در ساماندهی، خرید و نوسازی آن صورت گرفت و به تدریج و در دههٔ ۵۰ نیز، مقدماتی برای ساخت شهستان پهلوی در آنجا فراهم شد که البته با وقوع انقلاب رخ نداد. ازاین‌رو اراضی به تصویر کشیده شده در فیلم، نشانگر اولین قدم‌هایِ ساخت‌وسازهای گستردهٔ سال‌های آتی است و فضایی عمدتاً بایر و ویران در تضاد با تصاویر پیشین تهران قرار می‌گیرد (تصویر ۲). هاشم پس از پیاده‌کردن زن و دیدن بچه در ماشین به دنبال او می‌رود. در اطراف می‌دود، پلکانی بزرگ به سمت پایین و ناکجا می‌بیند اما می‌ترسد و از آن می‌گریزد. به یک ساختمان نیمه‌کارهٔ متروکه می‌رسد و زنی پا به سن گذاشته می‌بیند. از او سراغ زن را می‌گیرد و هربار پیرزن با گفتن جوابی همچون «اینجا خرابه است، کسی نمی‌آد» هاشم را سردرگم‌تر می‌کند. مشخص می‌شود که همراه پیرزن در این ویرانه یک مرد معلول و زنی آبستن که شوهرش رهایش کرده نیز پناه جسته‌اند. هاشم به جستجو درخرابه ادامه می‌دهد. صدای پیرزن بر روی تصویر و توصیفش از متروکه و انتظار

تصویر ۱. نمایی از تهران مدرن در شب، زاویه دید هاشم هنگام رانندگی.
مأخذ: نماگرفت فیلم خشت و آینه – ۲:۳۳"



تصویر ۲. نمایی از هاشم سرگردان میان ویرانه‌های عباس‌آباد.
مأخذ: نماگرفت فیلم خشت و آینه – ۵:۵۸"

بیهودهٔ دختر آبستن گویای امیدی از دست رفته و زوالی پیش از موعد است و زدوده شدن وجههٔ سکونتگاهی از این املاک و نبودِ جریان زندگی و رکود در امر توسعه و عمران را تداعی می‌کند: «اینجا زمین زراعتی بود. یه روز اومدن همه‌شو فروختن. گندم و جوها دونه بسته بودن، اما یه روز آهن آوردن، پی کندن، دیوار کشیدن، دیوار کشیدن، همه‌جا دیوار کشیدن ... اینم که به فکر ساختن افتاد یه مرتبه گفت تعطیل ... چندین سال آزگار ... نه حوض، نه اتاق، نه مطبخ ... نه یونجه، نه جو، نه گندم ...». جملات پیرزن علاوه بر آنکه اشاره به ساخت‌وساز شتابان شهرسازیِ پهلوی در دههٔ ۴۰ دارد، گویای دیالکتیکی است که در ازایِ دستیابی به توسعه میان تخریب/ سازندگی وجود دارد. با این تفاوت که در نهایت پتانسیل رشد هم از زندگی پیشین سلب شده است و هم در امر پیشرفت به نتیجه‌ای نرسیده است. چنین بازنمودی از این ویرانه یادآور گفتهٔ بنیامین دربارهٔ پاساژها و «مرده‌زاد» بودنشان است؛ پسماندهایی از یک جهان رویایی که ویرانه‌هایشان حتی پیش از فروپاشی‌شان قابل شناسایی است (الیوت، ۱۳۹۹، ۱۴۷). جستجوی هاشم در متروکه با نماهایی تاریک و روشن، اُریب و تنگ از فضای داخلی خرابه و نیز «دیوارکشیدن» گفتن‌های زن، گردش او را همچون گرفتارشدن در لابیرنتی معمارانه می‌نمایاند

(Sotoudeh, Sayyad & Sotoudeh, 2022). این تصویرسازی گلستان از مرده‌زاد بودن و عقیم‌شدن آرزوها و سردرگمی لابیرنتی در ادامهٔ فیلم، به لحاظ مضمون و فرم، در قرابت با دو صحنهٔ حضور هاشم در شیرخوارگاه و سپس دادگستری قرار می‌گیرد. هاشم در شیرخوارگاه با سرپرستاری روبه‌رو می‌شود که به گفتهٔ خودش مسئول نگه‌داری از بچه‌هاست اما در نمایی گروتسک و تکان‌دهنده، در پشت سرش کلکسیونی از جنین‌هایی در شیشه (و نیز عکسی از شاه و همسرش ثریا) دیده می‌شود. حضور زنی نازا که بچه‌هایش سقط می‌شوند و مستاصل از سرپرستار برای به سرپرستی گرفتن بچه‌ای کمک می‌خواهد نیز بر مرگ و نابودی‌ای تأکید می‌کند که در خشت و آینه سوژه‌ای عمیق و ریشه‌دار و قابل بسط به سیستم حکومت پهلوی و توسعهٔ عقیم و ناقص آن است (ibid.).

شخصیت‌های خشت و آینه در نوعی انفعال و بی‌مسئولیتی به سر می‌برند که حاصل زندگیِ کلانشهری است. در دو صحنهٔ کافه و کلانتری، واکنش افرادَ نسبت به دلهره و مشکل هاشم یا با ابراز نظرهایی ضد و نقیض و بی‌ثمر و همدلی‌ای متظاهرانه همراه است و یا بر ناتوانی آنها در تغییر وضعیت شهر و لاجرم‌بودن شرایط حتی به عنوان عضوی از سیستم تأکید می‌کند، گویی همه مغلوب «نیروهایی بزرگتر و قدرتمندتر از آنها ولی ناپیدا» (موسوی، پوررضائیان، شهبا و روحانی، ۱۳۹۸، ۸۳-۹۹) هستند و خود را در مقابل مقیاس غول‌آسای این کلانشهر و سیستم، ناچیز و ناگزیر می‌بینند. با پیداشدن کودک، هاشم کماکان تلاش می‌کند تا دوباره خود را با وضعیت محافظه‌کارانه وفق دهد و در نهایت نیز با حرف‌های مرد سخنران در دادگستری و «تو فقط یه رهگذری»، تصمیم می‌گیرد که به شخصیت منفعل و آزاد و بی‌دغدغهٔ خود بازگردد. در این بین تنها شخصیت تاجی است که پذیرندهٔ این «تاریکی» نیست و پیداشدن کودک را همچون هدیه‌ای برای تغییر و شکوفایی رابطه‌اش با هاشم می‌داند، اما در نهایت او هم پس از مواجه‌شدن با جمعیت کودکان شیرخوارگاه خود را مغلوب این وضعیت می‌بیند. صحنهٔ شیرخوارگاه با نماهای مستند از کودکان یتیم بدون هیچ دیالوگی پیش می‌رود و با یک نمای دالی‌بکِ طولانی از تاجیِ ناامید به پایان می‌رسد. آرامش و سکوت و نوری که سالن شیرخوارگاه دارد و تاجی را تنها در آن نشان می‌دهد در تضاد با محیط آشفته و اکسپرسیونیستی خرابهٔ آغاز فیلم است، اما این مفهوم القاء می‌شود که تاجی هم مانند هاشم در هزارتویی نامرئی گرفتار شده است. تأکید گلستان بر فرسودگی بافت قدیمی شهر در صحنه‌های انتهایی فیلم که رخدادمحور هم نیستند را می‌توان به تعابیر دلوز از زمان-تصویر و «وضعیت‌های بصری ناب» (Moya Pellietro, 2007, 202) نزدیک دانست: در صحنهٔ مشاجرهٔ تاجی و هاشم و گذر از محله‌های قدیمی تهران بیش از آنکه حرکت دراماتیکی از دوربین سرزند، تمرکز بر دیالوگ و فضایی قرار می‌گیرد که آنها را در خود محصور ساخته است. لایه‌های رو به زوال ساختمان‌ها یادآور این امر هستند که پیشرفت‌های کنونی نیز در نهایت از هم فرومی‌پاشند و به ویرانه بدل می‌شوند. تشییع جنازهٔ ناگهانی یک فرد، عبور تابوت از میان آن‌ها و سکوتی که صحنه را دربرمی‌گیرد نیز این مرگ و میرایی شهری و نیستی را برجسته‌تر می‌کند. این صحنه از سوی دیگر، پرده از لایهٔ ظاهری شهرِ به نمایش درآمده در صحنهٔ آغازین کنار می‌زند و ویرانه‌هَا، کوچه‌ها و مخروبه‌های نهفته در بطن این شهر مدرن را به نمایش می‌گذارد (Sotoudeh et al., 2022).

درنهایت، با توجه به توضیحات ارائه‌شده از زوال مدرن و مدرنیزاسیون به تصویر درآمده در فیلم، از جنبه‌هایی می‌توان عنوان «خشت و آینه» را به صورتی تازه نیز تعبیر کرد: خشت به عنوان متریال کلاسیک معماری ایرانی در برابر آینه و قدرت انعکاسی آن قرار دارد. ماهیت کدر و آشفتهٔ خشت در برابر وضوح و شفافیت آینه (و شیشه که هر دو از متریال‌های مدرن در معماری‌اند) بر دوگانگی کهنه/ نو، پیر/ جوان و پیچیده/ واضح تأکید می‌کند و در ماهیت این دو تجلی می‌یابد. در یکی از صحنه‌های فیلم تاجی که از تاریکی می‌ترسد چراغ قوه‌ای را روشن می‌کند و کنار دیوار قرار می‌دهد. در اینجا به سیاق سینمای آهسته دوربین به آرامی به دیوار نزدیک می‌شود و علاوه بر دربرگرفتن کودک در نما، بر جنس خشتی و کهنهٔ دیوار و لکهٔ روشن چراغ تمرکز می‌کند، گویی قرار است از درون آن چیزی جسته شود و یا پیش‌آگاهی‌ای باشد برای صحنه‌های مشاجره میان تاجی و هاشم در خرابه‌ها و نیز نمای دالی‌بک از تاجی در شیرخوارگاه که برعکس از روشنی به تاریکی عقب‌نشینی می‌کند. بنابراین امر ویرانه در خشت و آینه به دو صورت به طور عینی نمایش داده می‌شود: کوچه‌های تنگ محله‌های قدیمی تهران (در تضاد با فضای مدرن ابتدای فیلم) و ویرانگی خرابهٔ ابتدای فیلم. فضای شهری گویای نوعی اضمحلال در فرم ویرانگی است که عبور تابوتی از میان کوچه‌هایش مرگ را ملموس می‌نماید، حال آنکه دیگری ویرانگی محتوم مدرنیزاسیون را نشان می‌دهد. ویرانگیِ این صحنه و آنچه بعدتر در صحنهٔ جنین‌های شیرخوارگاهَ رؤیت می‌شود صحه بر فرایند خود-بلعندهٔ مدرنیته و وضعیت ایرانی می‌گذارد که با گام‌هایی بلند مسیر به سوی ترقی را طی می‌کند اما افراد، مکان‌ها و امیدها را پشت سر خود جا می‌گذارد؛ همان کاری که هاشم با کودک ازدست‌رفته کرد (تصاویر ۳ و ۴).

- **تنگنا**

«دیوار تنگنا را دست بلند حادثه می‌سازد و حادثه، چیزی

تصویر ۳. سرپرستار شیرخوارگاه و جنین‌هایی در پشت او.
مأخذ: نماگرفت فیلم خشت و آینه – ۰۱:۲۸؛۰۱“

تصویر ۴. عبور تابوت از میان کوچه‌های فرسودهٔ تهران.
مأخذ: نماگرفت فیلم خشت و آینه – ۰۱:۳۹؛۴۸“

جز ارادهٔ انسان نیست. انسان، که مسئول دیوارهای زندان تنگ خویش است»؛ پدیدارشدن متن نوشتاریِ آغاز تنگنا، کات به نمایی بلند و دوردست از یک بیابان (یک منطقهٔ ساخت‌وسازنشده) و سپس پن دوربین و در قاب گرفتن دورنمایی از شهر، این مفهوم را متبادر می‌سازد که شهر عنصری حادثه‌آفرین است و همچون بستریِ برای آزموده‌شدن انسان خواهد بود. شهر در تنگنا صرفاً بستری برای یک داستان دراماتیک نیست بلکه زندگی شهری و مناسبات آن خود مانند شخصیتی با آدم‌های حاشیه‌ایش، زوایای درام علی را پر می‌کند (دوایی، ۱۳۷۰، ۲۲۴). می‌توان گفت اگر خشت و آینه القاگر اضطراب مدرن و کلاستروفوبیای زندگی شهری است (Naficy, 2011, 360)، تنگنا این اضطراب و ترس را معلولی از عوامل بیرونی می‌کند و متن آغازین همچون پیش‌درآمدی است بر تنش و هیاهوی پیش رو. پس از پن به شهر، دوربین در سیری کل به جزء از محله‌های خلوت و مدرن تهران با خیابان‌هایی فراخ و ساختمان‌های نوساز به محله‌های فرسودهٔ پایین‌تر می‌رود و در این بین نمایی از چراغ راهنمایی چشمک‌زن متناوباً تکرار می‌شود، گویی خطری را به بیننده هشدار می‌دهد. چنانچه گفته شد، در توسعهٔ شهری دههٔ ۵۰ شمسی حومه‌های فقیرتر تهران رو به جنوب و به سمت مناطق خشک کویری پیش‌روی داشتند. نادری این تقابل شمال-جنوبی در جغرافیای اجتماعی تهران را از همان ابتدای فیلم، با نشان‌دادن فضایی بیابانی که هنوز غرق در جریان توسعه و ساخت‌وساز نشده است به مخاطب یادآور می‌شود. آمدن نماهایی از تهران مدرن در پی نمای مذکور بازنمای گسست و تمایزی است که در توزیع ثروت و دسترسی، میان یک بافت مرفه و یک فضای دور از وجوه آبادِ تکنولوژیک وجود دارد. در ادامه دوربین نادری به کوچه‌های باریک و قدیمی تهران سرک می‌کشد و در یکی از آنها و بر پنجرهٔ سالن بیلیارد قدیمی زوم‌این می‌کند. چنین سیر آرامی که در تقابل با جو ملتهب فیلم قرار می‌گیرد همچون پیمایشی است در لایه‌های مختلف شهر و رسیدن به بطن و محله‌های نادیدهٔ آن؛ محله‌هایی فرسوده که به محیطی مهجور و بزهکارانه تبدیل شده‌اند. زیستگاه علی حاکی از فرمِ محله‌ای نیست و قماربازان این ساختار اجتماعی حل‌شدهَ در کلان‌شهر قاپ‌باز نیستند که بیلیاردبازند (پاپلی یزدی، ۱۳۹۹، ۵۳۶) و شخصیت‌هایی متولدشده از این هویت مطرود کلانشهری هستند. پس از رخ‌دادن قتل، علی از کوچه‌های خیس و تنگ می‌گریزد و از میان خرابه‌ها و زباله‌دانی‌ها راهی برای فرار می‌جوید. رفت و برگشت مداوم علی در این مکان‌ها و لیز خوردنش بر عدم جایگاه شخصیت‌اش در شهر و ترس و زوال درونی او تأکید می‌کند و در ادامه نیز لنگیدنش (به سبب تیری که می‌خورد) و کشیدن پایش بر روی زمین همچون موتیفی تنهایی و ناتوانی او را پررنگ می‌کند (تصاویر ۵ و ۶).
شایان ذکر است که یکی از مشخصه‌های فیلم‌های موج نو در بازنمایی دوران تکوین کلانشهر، نمایش شخصیت‌هایی سرگردان و به ستوه آمده در دل فضاهای شهری است؛ فضاهایی در دگرگونی دائمی که از شکل‌یابی خاطره‌های شهری جلوگیری می‌کنند و به اندازه‌ای پایدار نمی‌مانند که خاطرات نسلی و بین‌نسلی مهر و نشان خود را بر آن بزنند (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۳، ۱۴۴). در ادامه نیز هنگامی که علی در تاکسی به سمت خانهٔ دوستش می‌رود نماهایی از تهران مدرن با افکار و خاطرات خانوادگی علی در گذشته دیزالو می‌شود و بر «جهانی از دست‌رفته» دلالت می‌کند (پاپلی یزدی، ۱۳۹۹، ۵۳۶). علی آسیب‌پذیر و مطرود ناچار به مقابله در برابر تهاجم جامعه است، گویی که همهٔ شهر از ساختمان‌ها و ماشین‌ها و ترافیک گرفته تا پلیس و برادران مقتول از بطن شهر و شرارت نهفته در آن تراوش می‌کند و فریاد در گلوماندهٔ علی در حجم وسیع و تند این شهر تب‌آلود گم می‌شود (طوسی، ۱۳۷۹، ۱۳۵). خرابه‌های شهر و گوشه و کنار کوچه‌های تنگ برای علی و پروانه به تنها جای امنی تبدیل می‌شود که می‌توانند موقتاً به آن پناه ببرند. در نمایی از صحنهٔ فرار علی و پروانه دوربین پشت دیواری با یک درگاه پنجره آن دو را در قاب می‌گیرد و خرابه به

تصویر ۵. نمایی از تهران مدرن در صحنه آغازین تنگنا.
مأخذ: نماگرفت فیلم تنگنا – ۰۴:۰۱"

تصویر ۶. فرار علی از میان زباله‌دانی‌های محله.
مأخذ: نماگرفت فیلم تنگنا – ۳۳:۰۹"

مثابهٔ خانه‌ای ویران‌شده جلوه می‌کند. گویی که مفهوم خانه از ابتدا با عقیم‌بودن آرزوها پیوند خورده است و خوشبختی در قالب «خانواده» و «سرپناه» را برای آنها ناممکن کرده است. باردار‌بودن پروانه نیز معنایی تلخ و اضطراب‌آلود به این آوارگی اضافه می‌کند. در تضاد با این ویرانگی و فرسودگی، زوج داستان بارها در فضای شهری تهران می‌چرخند و برای فرار دست و پا می‌زنند. همجواری این بی‌پناهی و آوارگی با ساختمان‌های مدرنی همچون برج‌های مسکونی سامان، بی‌تفاوتی شهر نسبت به آنها را تأکید می‌بخشد و برعکس، هنگامی که به محله‌های پایین بازمی‌گردیم همسایه‌ها و افراد واضحاً علی و پروانه را مورد قضاوت و شماتت قرار می‌دهند. بنابراین جامعه به طرق مختلف این زوج را پس می‌زند اما کماکان نظاره‌گر آن‌هاست؛ چه در یک بافت مدرن و از فراز تهران باشد و چه در کوچه‌های تنگ با دیوارهایی بلند و بافتی قدیمی و متراکم و حتی صرفاً برای تماشای هیاهوی فرار مجرمی از بام خانه‌ها.

بی‌جا و مکانیَ و رانده‌شدگی شخصیت علی نه فقط در بستر شهر که در مناسبات او با افراد مختلف نیز بسط می‌یابد. صحنهٔ نمایشگاه اتومبیل به خوبی جداماندگی علی از افراد حاضر و حل‌نشدنش در این سیستم مالی و تمدن شهری را نشان می‌دهد. سوی دیگر این طیفِ حل‌نشدگی و جداماندگی در صحنهٔ قبرستان و ضایعات ماشین‌ها در حاشیهٔ شهر رخ می‌دهد که اتمسفری بدوی و به دور از تمدن دارد. نادری در این صحنه‌ها جلوه‌هایی از شهر تهران را به نمایش می‌گذارد که دیدگاه‌های خوشبینانه مبتنی بر پیشرفت، چشم خود را بر این جنبه‌ها بسته‌اند. قبرستان ماشین‌ها نمونه‌ای از انباشتگی مخروبه و پسماندهای شهری‌ای است که در چرخهٔ مدرنیته و صنعت تولید شده‌اند ولی جایی برایشان وجود ندارد.

چنین مکانی که در تقابلی کنایی با نمایشگاه مجلل ماشین قرار می‌گیرد، بازنمای وجه پنهانی است که در پشت تفکر سرمایه‌مدارانه وجود دارد و ناچار است برای بقای خود، آثار رخدادهای پیشین را از گوشه و کنار زندگی مدرن بروبد.

شخصیت علی نیز دقیقاً مانند همان ویرانهٔ شهری است که بارها به آن پناه می‌برد؛ خرابه‌ای که بخشی از شهر و حاصل تغییرات آن است اما در عین حال یک «مکان» تعریف نمی‌شود و هویتی ندارد. تنگنا تلاشی عامدانه برای تعقیب آدم‌ها در حیطهٔ مأنوس و واقعی زندگی‌شان و بازنمودی از زندگی این آدم‌های خیابانی است؛ آدم‌هایی که از خانه‌ها به کوچه‌ها رانده شده‌اند، آدم‌های حاشیه‌ای رهاشده در یک زندگی آشفتهٔ نکبت‌زده بی‌دروپیکر (دوایی، ۱۳۷۰، ۲۲۸). در آخرین لحظات فیلم مردم دور علی جمع شده‌اند و او را به حال مرگ تماشا می‌کنند. تصویر به نمایی از علی و پدرش محو می‌شود که روی صورتشان ضربدر خورده است و سپس عکس بزرگتری را نشان می‌دهد که مادر و خواهر و برادرش در آن حضور دارند گویی که به زودی یک نفر دیگر هم از میان آنها حذف خواهد شد. با به نمایش درآمدن نمایی پن از تهران مسیر کل به جزء ابتدای فیلم برعکس می‌شود و این بار از جزء به کل شهر بازمی‌شود. انبوه ساختمان‌ها، خیابان‌ها و صدای ماشین‌ها در تقابل با برهوت و سپس نماهایی از تهرانِ خفته در ابتدای فیلم، بر قدرت بلعنده و حادثه‌خیزی که شَهر برای ساکنانش دارد تأکید می‌کند. کلانشهری که توهم پیشرفت را در جای‌جای خود به رخ می‌کشد اما همچون ویرانه‌ها در قلمرو معماری و تمدن، مطرودینی در قلمرو انسان‌های شهری بر جای می‌گذارد. علی خوشدست تنها یکی از هزاران آواره‌ای است که تلاش می‌کند از خفقان شهر و تنگنای آن رها شود؛ یکی از هزاران رانده‌شده‌ای که

خانواده‌اش را نیز به فروپاشی می‌رساند و مانند ویرانه‌های محله‌اش، ناکامی را دربرمی‌گیرد (تصاویر ۷ و ۸).

• دایرهٔ مینا

داریوش مهرجویی که از سردمداران سینمای موج نوی ایران است در سال ۱۳۵۳، چهارمین فیلم بلند خود را بر اساس داستانی کوتاه از غلامحسین ساعدی به نام «آشغالدونی» می‌سازد، اما فیلم به دلیل نمایش بی‌پرده و جسورانه‌اش از جامعهٔ پزشکی ایران و زندگیِ حاشیه‌نشینان به مدت چند سال توقیف می‌شود و نهایتاً در ۱۳۵۷ به اکران عمومی درمی‌آید. دایرهٔ مینا با نگاهی تلخ و انتقادی به بررسی تبعات مدرنیزاسیونِ کنترل‌نشده در ایران می‌پردازد (Naficy, 2011, 355) و علاوه بر رویکردی مستند و واقعگرا، با نشان‌دادن تحول شخصیت علی پس از دخیل‌شدنش در جریان فاسد بانک خون به بازنمایی جنبهٔ تاریکِ دورهٔ گذار ایرانِ پیشامدرن به مدرن می‌پردازد (ibid., 355). امر ویرانه در دایرهٔ مینا بیش از هر چیز در چشم‌اندازهای برهوت و حواشی تهران و تضادی که با محیط مدرن شهر دارد نمود می‌یابد. نمای آغازین فیلم علی و پدرش را نشان می‌دهد که از جاده‌ای آسفالت نشده و با دورنمایی از دودکش‌های کارخانه در پشت سر، راهی مناطق مرکزی تهران‌اند. در مسیر خود از آلونک‌های صنعتی و کارگری می‌گذرند و کمی بعد به محوطهٔ در حال ساخت مجتمع مسکونی آس‌پ می‌رسند. غروب خورشید رنگ و درخشش خاصی به برج‌ها بخشیده است و علی سرگرم تماشای قطعهٔ شیشه‌ای می‌شود که با جرثقیل به بالا می‌رود و مانند یک آینه نور و بدنهٔ برج‌های نیمه‌کاره را بازتاب می‌کند. چهرهٔ بی‌اعتنای علی، واکنش کلی او نسبت به مقولهٔ پیشرفت را نشان می‌دهد. ماهیت آینه در این نما را می‌توان استعاره‌ای از قدرت مجذوب‌کننده ولی ظاهری مدرنیزاسیون و توهم پیشرفت و شکنندگی آن و نمودی که در تکرار و بازتولید خود می‌یابد دانست.

پس از آشنایی علی و پدرش با سامری، روز بعد همراه با عده‌ای از معتادان راهی آزمایشگاهی می‌شوند که سامری در آن خونگیری می‌کند. تهران در سحرگاه خلوت خود و با ساختمان‌های در حال ساخت و اسکلتی‌اش شهری شبحوار می‌نماید. مضمون ویرانی موجود در این اتمسفر، «حقیقت نهفته در مفاهیمی چون پیشرفت و توسعه را بر ملا می‌سازد» (عمادیان، ۱۳۹۸، ۱۳) و با محیط شلوغِ متروکه‌ای که افراد برای اهدای خون جمع شده‌اند کنتراستی صوتی و بصری ایجاد می‌کند. در دوران مدرن، ویرانه‌ها گویای دوران پرشکوهی از گذشته نیستند بلکه تخریبی را به رخ می‌کشند که در زهدان ایدهٔ پیشرفت و ترقی جای دارد (همان، ۴۴). ویرانهٔ متروکی که معتادان در آن جمع شده‌اند نیز ساختمانی در حال فروپاشی با دیوارهای پوسیده و راهروهایی تنگ است

تصویر ۷. برج مسکونی سامان؛ نظاره‌گر زوج آواره‌ی داستان.
مأخذ: نماگرفت فیلم تنگنا – ۱:۱۸:۵۳“

تصویر ۸. علی در قبرستان ماشین‌ها. مأخذ: نماگرفت فیلم تنگنا – ۱:۲۱:۵۴“

و از آنجایی که کامیون حامل افراد برای رسیدن به آن باید از درون شهر بگذرد (میدان ولیعصر کنونی)، ویرانه در اینجا هم به شکلی استعاری و هم عینی در بطن شهر و به عنوان عضوی از آن قرار می‌گیرد. عبور علی و سایرین، یادآور عملکرد بلوارها در شهرسازی هاسمان است که همچون حفره‌هایی عظیم با عبور از خلال فقیرترین و ویران‌شده‌ترین محلات، عملاً برای مستمندان امکان حضور در دیگر بخش‌های شهر و مواجهه با زندگی طبقات مرفه را فراهم کردند (برمن، ۱۴۰۰، ۲۲۷). این بازنمایی از مضامین ویرانی و مدرنیسم شهری، ویرانگی موجود در بطنِ شهری روبه‌پیشرفت را به پارادوکس بنیادی فیلم تبدیل می‌کند (تصاویر ۹ و ۱۰).

وجود روابطی کالایی و دلالانه بر سر بدن و عرصهٔ درمان در چنین متروکهٔ کثیف و غیربهداشتی نیز ویرانیِ متروکه را با زوال تن‌هایی که در آن‌اند و زوال اخلاقیِ کاری که سامری

تصویر ۹. عبور علی و کامیون حامل معتادان از میانهٔ کلانشهر مدرن.
مأخذ: نماگرفت فیلم دایره مینا – ۱:۱۱:۲۱“

تصویر ۱۰. متروکه‌ای فرسوده و در بطن شهر که به عنوان آزمایشگاه خون استفاده می‌شود. مأخذ: نماگرفت فیلم دایره مینا - ۱۶:۲۰“

می‌کند پیوند می‌دهد و واقعی‌بودن سوژه‌های مقابلِ دوربین نیز بازنمایی مهرجویی از معضلات موجود را فراتر از حدی داستانی می‌برد. در برابر محیط ناسالم ویرانه، فضای سفید و طویل بیمارستانی که علی و پدرش به آن می‌روند خودنمایی می‌کند که با جلوتر رفتن فیلم ظواهر این مکان مدرن نیز کنار زده می‌شود و مشکلات سیستماتیکِ بهداشت و درمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در صحنه‌های بیمارستان می‌توان مشخصه‌هایی کافکایی نیز یافت؛ یک سیستم درمانی بروکراتیک که پیچیده و گنگ می‌نماید و حتی اشخاصی که داخل آن کار می‌کنند، ایدهٔ دقیقی از سازوکار کلی و آنچه در بطن سیستم می‌گذرد ندارند و سیستم نیز به افرادی که با آن سر و کار دارند اهمیت نمی‌دهد. اما در تضاد با اتاق‌ها و راهروهای نورانی، سایر بخش‌های بیمارستان تاریک و سیاه و مملو از زائدات و زباله است و بدین ترتیب بیمارستان به تمثیلی از شهر بدل می‌شود که در پشت ظاهر سیستماتیک و مبتنی بر نظمش، چهرهٔ تاریکی دارد. به طور کلی می‌توان گفت با آنکه دایره مینا واقع‌گراترین اثر مهرجویی تا آن سال محسوب می‌شود، رویکرد نمادین خود را در جنبه‌های گوناگون فیلم پیاده کرده است. در اولین صحنهٔ حضور علی و پدرش پشت میله‌های بیمارستان، بیمارهایی در تاریکی شبانه در حیاط جنگل‌گون بیمارستان دیده می‌شوند؛ بیمارهایی که به اشباحی سرگردان می‌مانند و متعلق به ساختمان بیمارستانی‌اند که خودش هم جلوه‌ای شبح‌زده و دور از دسترس دارد. علی با تکه‌ای چوب، با خشمی خفته مدام بر میله‌های بیمارستان می‌کوبد، گویی می‌خواهد این اشباح را از مقابل خود بزداید و آشوبی در این وهم و سکوت ایجاد کند. این کنش را می‌توان در راستای بی‌اعتنایی علی هنگام تماشای آینه، واکنشی نسبت به جلوه‌های مقهور و سردرگم‌کنندهٔ شهر و تسلطی که بعدتر در مناسبات شهری و روابط فاسد آن پیدا خواهد کرد دانست. در صحنهٔ دیگری نیز، پس از نشان‌دادن کشتارِ جوجه‌های مازادی که مرغدار از پس هزینه‌یشان برنمی‌آید، زهرا و علی جسد بیماری که بی‌بضاعت بوده است را به زیرزمین بیمارستان می‌برند؛ این زیرزمین به زباله‌دانی برای تلمبار شدن مرده‌هایی تبدیل شده است که حتی راهی سردخانه نمی‌شوند. بدن آنها باید همانند جوجه‌های اضافی زنده به گور و حذف شوند و همانند ماهیت قبرستان ماشین‌ها در فیلم تنگنا، مکانی برای راندن پسماندها و زوائد زندگی مدرن در یک گوشه و فراموش کردن رخدادهایی که بقای سیستم را به چالش می‌کشد است. دایرهٔ مینا رفت‌وبرگشتی به چشم‌اندازهای ویران حاشیهٔ تهران دارد. علی همراه یکی از رانندگان بیمارستان به نام اسماعیل برای فروش غیرمجازِ غذای بیمارستان راهی زاغه‌های برهوت حوالی تهران می‌شود و در راه نیز مانند نماهای ابتدای فیلم، باز هم ساختمان‌های نیمه‌کاره و اسکلتی عظیم خودنمایی می‌کنند، در حالی که محیط زاغه مهجور و تأثربرانگیز است. تحول شخصیت علی نیز از همین صحنه بروز پیدا می‌کند که از روحیهٔ بازیگوشش برای فروش غذا و چانه‌زنی استفاده می‌کند و یکباره به ذهنش می‌رسد این جمعیت گرسنه و فقیر را برای خونگیری نزد سامری ببرد. نقطهٔ آغاز و پایان «دایره» در اینجا به هم می‌رسند و این چرخهٔ فاسد و غیرانسانی خود را تکرار می‌کند. علی نیز مانند دلال‌های ابتدای فیلم معتادان را پشت وانت سوار می‌کند و در سحرگاه سوی آزمایشگاه می‌روند. در نمایی از بالا، گذر کامیون و موتوری که جلوتر از آن در خیابان‌های مدرن تهران پیش می‌رود، حضور اجزایی از جامعه را نشان می‌دهد که ناشناخته و از دیده پنهان مانده‌اند اما کماکان با مدرنیسم جاری و روابط کالایی کلانشهری همراه هستند. مهرجویی این سویهٔ تاریک و ناشناخته در دگردیسی علی از نوجوانی معصوم به انسانی زیرک و پیچیده را با رخدادن وقایع هنگام شب یا حین طلوع و غروب به تصویر کشیده است (Naficy, 2011, 355). نمود دیگر تحول شخصیت علی را می‌توان در تقارنی که بین دو صحنهٔ حضور او در ماشین وجود دارد دریافت: هنگامی که علی برای اولین بار سوار ماشین اسماعیل است، رانندگی

پرسرعت اسماعیل و عبور و سبقتش از میان ماشین‌ها او را بسیار مضطرب می‌کند در حالی که در اواخر فیلم او را می‌بینیم که نه‌تنها بر این سرعت و شتاب کلانشهری فائق آمده است که می‌تواند درون ماشین نیز روابط کالایی‌اش را بسط دهد و مدیریت کند، فوری از دو نفر خون بگیرد و بدون اتلاف وقت به بیمارستان برساند.

متن ناتورالیستی دایرهٔ مینا ویرانه را در دیالکتیکی خاموش با کلیت شهر مدرن به تصویر می‌کشد و برخلاف دو فیلم قبلی، جلوهٔ فانتاسماگوریکی از شهر ارائه نمی‌دهد و حتی ساختمان‌های در حال ساخت نیز برای این حاشیه‌نشینان مورد توجه و شگفتی نیست (در همان ابتدای فیلم پدر علی پای سنگ‌های عظیم ساختمان ادرار می‌کند). این شخصیت‌ها نه برای بقا در شهر مدرن دست و پایی مستأصلانه می‌زنند و نه درگیر اضطرابی اخلاقی‌اند و تلخی کوبندهٔ فیلم را می‌توان در همین بی‌تفاوتی دریافت؛ بی‌تفاوتی‌ای که از بطن عقیم‌بودگی و توسعه‌نیافتگی، جوششی بی‌رحم و سیری‌ناپذیر را به دنبال می‌آورد و آماده است تا مناسبات فاسد شهر مدرن را به مثابهٔ قلمروی دیگری از ویرانگی در دست گیرد (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

نتیجه‌گیری

آثار موج نوی سینمای ایران که سوژهٔ خود را در خیابان و زندگی ملموس افراد می‌یافتند، ماهیت ویرانه را به شیوه‌های مختلف بازنمایی می‌کردند تا به شرح معضلات شهر، و هم‌زیستی آنها با چنین مکان‌هایی بپردازند: در خشت و آینه با تمرکز بر جلوه‌های فانتاسماگوریک تهران دههٔ ۴۰، در تنگنا با سرپناه‌شدن برای افراد مطرود و مهجور و در دایرهٔ مینا با نمایش بطن تاریک و آشفتهٔ شهر و مدرنیسم دههٔ ۵۰. ویرانه در این فیلم‌ها تناقض‌های مستتر در مدرنیزاسیون شهری پهلوی را آشکار و از تصویر آرمانی جامعه‌ای رو به پیشرفت افسون‌زدایی می‌کند. این ویرانه‌ها به عنوان نمودهایی از مدرنیسم توسعه‌نیافتگی، نشان می‌دهند که چنین جامعه‌ای، تا چه حد در تسخیر اشباحی از گذشته و وضعیت‌هایی نادیده‌گرفته‌شده است و چگونه این فرایند فانتاسماگوریک در مدرنیزاسیون، ضمن تشدید گسست‌های طبقاتی، وجوه ناپسند و معضلات را کنار می‌زند تا بتواند راهی برای بقای چرخهٔ سازندگی‌اش بیابد. بنابراین ویرانه با ماهیت خود از این فراموشی امتناع می‌کند و به بازنمایی این وجوه پس‌زده شده می‌پردازد. مدیوم سینما نیز با قدرت داستان‌گویانه‌اش در کنار وجهی مستندنگارانه، بستر نمایش این بازنمایی است و همراه با ویرانه‌ها، وضعیت‌هایی را روایت خواهند کرد که با تمام آرزوها و رنج‌ها، در نوید آینده‌ای موهوم گم می‌شوند.

تصویر ۱۱. علی و پدرش بی‌تفاوت به ساختوسازهای مدرن و چشمگیر حاشیهٔ تهران، به سوی مرکز شهر می‌روند مأخذ: نماگرفت فیلم دایره مینا – ۵۶:۳“

تصویر ۱۲. زاغه‌ها و ویرانه‌های برهوت حاشیهٔ تهران مدرن.
مأخذ: نماگرفت فیلم دایرهٔ مینا – ۱۱:۰۲:۱“

فهرست منابع

• اخوت، آرش. (۱۳۹۶). نارسمیتِ شهری. *جستارهای شهرسازی*، (۴۷)، ۱۰-۱۴.

• الیوت، برایان. (۱۳۹۹). *بنیامین برای معماران* (ترجمهٔ احسان حنیف). تهران: فکر نو.

• برمن، مارشال. (۱۴۰۰). *تجربهٔ مدرنیته* (ترجمهٔ مراد فرهادپور) تهران: طرح نقد.

• پاپلی یزدی، علی. (۱۳۹۹). تنگنا، *راهنمای فیلم سینمای ایران: ج. ۱ (۱۳۶۱-۱۳۰۹)* (ویراستار: حسن حسینی). تهران: روزنه کار.

• جاهد، پرویز و کارخانی، مهرشاد. (۱۳۹۶). از سینمای وسترن تا سینمای موج نو و خیابانی. *روزنامهٔ شرق*، شنبه ۴شهریور ۱۳۹۶، (۲۹۴۶).

• حبیبی، محسن؛ فرهمندیان، حمیده؛ پورمحمدرضا، نوید و شکوهی بیدهندی، صالح. (۱۳۹۴). *خاطرهٔ شهر-بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه های ۱۳۴۰-۱۳۵۰*. تهران: ناهید.

• حقیر، سعید و کامل‌نیا، حامد. (۱۴۰۰). *نظریهٔ مدرنیته در معماری ایران*. تهران: فکر نو.

• دوایی، پرویز. (۱۳۷۰). *معرفی و نقد فیلم‌های امیر نادری* (ویراستار: غلام حیدری). تهران: سهیل.

• صرافی، مظفر و رضازاده، سیدمحمد. (۱۳۹۶). مروری بر قواعد و سیاست‌هایِ برنامه‌ریزیِ توسعهٔ زمین و مسکن شهری (با تأکید بر

نواحی نابسامان و بافت‌های فرسودهٔ شهری). *جستارهای شهرسازی*، (۴۷)، ۱۳۰-۱۶۷.
• طوسی، جواد. (۱۳۷۹). *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران* (زیر نظر عباس بهارلو). تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
• عمادیان، بارانه. (۱۳۹۸). *تاریخ طبیعی زوال، تأملاتی دربارهٔ سوژهٔ ویران*. تهران: بیدگل.
• منل، باربارا. (۱۳۹۴). *شهرها و سینما* (ترجمهٔ نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی‌پور). تهران: بیدگل
• موسوی، وحیدالله؛ پوررضائیان، مهدی؛ شهبا، محمد و روحانی، علی. (۱۳۹۸). سبک و ژانر در سینمای هنری ایران (موردکاوی فیلم‌های خشت و آینه، سیاوش در تخت جمشید، طبیعت بی‌جان و مرثیه). *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، (۱۹)، ۸۳-۹۹.
• Andreotti, L. & Lahiji, N. (2016). *The Architecture of Phantasmagoria: Specters of the City*. London and New York: Routledge
• Enjuto-Rangel, C. (2007). Broken Presents: The Modern City in Ruins in Baudelaire, Cernuda, and Paz. *Comparative Literature*, 59 (2), 140-157.
• Fraser, E. (2012). *Interrupting Progress: Ruins, rubble and catastrophe in Walter Benjamin's History* (Unpublished M.A. Thesis in Humanities and Social Sciences). University of Technology, Sydney.
• Ginsberg, R. (2004). *The Aesthetics of Ruins*. Amesterdam – New York: Rodopi.
• Harvey, D. (2003). *Paris Capital of Modernity*. New York & London: Routledge.
• Hell, J. & Schönle, A. (2010). *Ruins of Modernity*. Durham & London: Duke University Press.
• Huyssen, A. (2006). Nostalgia for the Ruins. *Grey Room*, (23), 6-21.
• Leslie, E. (2006). *Ruin and Rubbles in the Arcades, 5th chapter of Walter Benjamin and the Arcades Project*. London & New York: Continuum International Publishing Group.
• Moya Pellitero, A. M. (2007). The image of the urban landscape: the re-discovery of the city through different spaces of perception, PhD thesis published online: 01/01/2007, Eindhoven University of Technology. Retrieved May 5, 2021, from https://doi.org/10.6100/IR625254
• Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema.* V. 2 (The Industrial Years, 1941-1978). Durham and London: Duke University Press
• Pacione, M. (2013). *Problems and Planning in Third World Cities*. Oxford, USA & Canada: Routledge.
• Parfitt, T. (2002). *The End of Development? Modernity, Post-Modernity and Development*. London: Pluto Press.
• Sotoudeh, S., Sayyad, A. & Sotoudeh, M. (2022). Phantasmagoric Manifestations of the Modern City During the Pahlavi Era and Its Representation in Brick and Mirror. *Quarterly Review of Film and Video*, published online. Retrieved May 6, 2022, from https://doi.org/10.1080/10509208.2022.2064185
• Von Moltke, J. (2010). Ruin Cinema. In J. Hell & A. Schönle, (Eds.), *Ruins of Modernity*. Durham & London: Duke University Press.
• Whitehouse, T. (2018). *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*. Switzerland: Palgrave Macmillan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
باقری، نسترن و صیّاد، علیرضا. (۱۴۰۲). بازنمایی ویرانهٔ شهری در سینمای موج نوی ایران مطالعهٔ موردی فیلم‌های خشت و آینه (۱۳۴۳)، تنگنا (۱۳۵۲)، دایره مینا (۱۳۵۷). *باغ نظر*، ۲۰(۱۲۲)، ۵-۱۶.

DOI:10.22034/BAGH.2023.370802.5292
URL: https://www.bagh-sj.com/article_171945.html