فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه/ دوره هشتم/ شماره ۲ / پیاپی ۲۸/ تابستان ۱٤۰٤/ ۲۰٦_۱٦۹
Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in Communication & Media, Summer 2025, 169_206

مدرنیزاسیون نمایشی پهلوی در فیلم گدایان تهران (۱۳۴۵)[۱]

جواد نعمت‌اللهی[۲]؛ علی‌اصغر فهیمی‌فر[۳]؛ علیرضا صیاد[۴]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۱۰/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰

چکیده

این پژوهش به تحلیل فیلم گدایان تهران (۱۳۴۵) به کارگردانی محمدعلی فردین می‌پردازد و نشان می‌دهد که این اثر با به‌تصویرکشیدن تلاش گروهی از افراد فقیر برای معرفی خود به عنوان اشراف و ثروتمندان، می‌تواند استعاره‌ای انتقادی علیه سیاست‌های پهلوی تلقی شود. درواقع، می‌توان مضمون فیلم را نقدی بر مدرنیزاسیون ظاهرسازانهٔ پهلوی درنظر گرفت؛ پروژه‌ای که بیشتر به ایجاد یک تصویر زیبا از ایران مدرن برای مصرف مخاطبان غربی می‌پرداخت تا حل مسائل بنیادی جامعه. این فیلم با نمایش گسست میان تصویر پیشرفت و واقعیت فقر و فلاکت قشری از شهروندان تهرانی و سطحی بودن تغییرات، تمایز میان تصویر تبلیغاتی مدرنیزاسیون و واقعیت زندگی روزمرهٔ بسیاری از مردم کلان‌شهرها را برجسته می‌کند. همچنین به ماهیت آمرانه و از بالا تحمیل‌شدهٔ مدرنیزاسیون پهلوی می‌پردازد و تمام این مضامین را در قالبی ضمنی و عامه‌پسند ارائه می‌دهد. در این بستر، گدایان تهران به مثابه اثری ظاهر می‌شود که خوش‌بینی‌های کاذب را به چالش می‌کشد و حتی می‌توان آن را اثری خودانتقادی دربرابر فیلم‌های موج «علی بی‌غم» هم‌دوره‌اش نیز تلقی کرد. در نهایت، به ضرورت بررسی دقیق‌تر فیلم‌فارسی‌ها و پتانسیل پژوهشی‌شان- به دلیل ارتباط عمیق با دغدغه‌های اقشار طبقهٔ پایین شهری که مخاطبان اصلی این فیلم‌ها بودند- تأکید می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

گدایان تهران، فیلم‌فارسی، مدرنیزاسیون پهلوی، محمدرضا پهلوی.

---

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی رشتهٔ پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
nematollahi.j@modares.ac.ir

۳. دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
fahimifar@modares.ac.ir

۴. دانشیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
a.sayyad@art.ac.ir

مقدمه

پیشینه تجددخواهی در ایران را می‌توان به شکست‌های نظامی ایران در جنگ‌های چهارم (۱۱۸۳-۱۱۹۲ ه.ش.) و پنجم (۱۲۰۵-۱۲۰۶ ه.ش.) با روسیه ردیابی کرد؛ در این دوره، احساس عقب‌ماندگی، جریحه‌دار شدن غرور ملی و نفوذ استعماری فزاینده روسیه و بریتانیا، ایده مدرنیزاسیون و «پیشرفت» را به یک خواستهٔ ضروری در میان روشنفکران، نخبگان و اصلاح‌طلبان ایرانی بدل کرد (Ansari, 2007: 9-10). این تمایل فزاینده به اصلاحات در نهایت منجر به انقلاب مشروطه (۱۲۸۴-۱۲۸۵) شد. با وجود پیروزی نظامی نیروهای مشروطه‌خواه در مقابل محمدعلی‌شاه در تیر ۱۲۸۸، دههٔ بعد به دلیل عواملی نظیر مداخلات خارجی، نبود اقتدار مرکزی و اجرایی، اختلافات داخلی جنبش اصلاح‌طلبی و غیره، با سرخوردگی و ناامیدی عمیق از مشروطه‌خواهی همراه بود (Najmabadi, 1991: 51-52). از این رو، در دهه ۱۳۰۰، اصلاح‌طلبان ایرانی به حمایت از ایدهٔ یک «دیکتاتور انقلابی» روی آوردند که بتواند با «مشت آهنین»، کشور را در مسیر مدرن‌سازی هدایت کند (Boroujerdi, 2003: 158). این گرایش‌ها به تأسیس سلسله پهلوی توسط رضا شاه در سال ۱۳۰۴ منجر شد. با حکمرانی استبدادی رضا شاه و پسرش محمدرضا، ایران طی بیش از نیم قرن دستخوش تحولات سریع و عمده‌ای شد که عمدتاً بر جنبه‌های اثبات‌گرایانهٔ مدرنیته غربی متمرکز بودند و شامل صنعتی‌سازی، مدرن‌سازی اقتصاد، سیستم‌های بهداشتی و آموزشی، ایجاد نهادهای بوروکراتیک مدرن و غیره می‌شدند (وحدت، ۱۴۰۲: ۵۵).

با این حال، با وجود صرف هزینه‌های کلان و برنامه‌ها و شعارهای پرطمطراق، مدرنیزاسیون پهلوی جز در موارد معدودی موفق به ایجاد تغییرات بنیادین مثبت در زندگی روزمرهٔ ساکنان شهرهای بزرگ نشد و وعده‌های زندگی مرفه و «پیشرفته» مدرن در این کلان‌شهرها محقق نشد (کاتوزیان، ۱۳۷۴). پژوهش‌های بسیاری نشان می‌دهند که برنامه‌ها و رؤیاهای توسعهٔ پهلوی تقریباً در تمامی حوزه‌ها ناقص و تنها در حد شعار و وعده‌های عملی نشده باقی ماندند. اکثر تغییرات زیرساختی- به‌ویژه آنهایی که به مدرنیزاسیون شهرهای بزرگ معطوف بودند-

جـز ایجـاد تغییـرات ظاهـری و ارائـه «تصویـری» از ایـران مـدرن، فایـده‌ای نداشـتند.[۱] از ایـن رو، بسـیاری از پژوهشـگران پـروژه مدرنیزاسـیون پهلـوی را عمدتـاً به‌عنـوان تبلیغاتـی سیاسـی و تلاشـی اقتدارگرایانـه بـرای خلـق «ظاهـر جـذاب تـا (ایجـاد تغییـرات) بنیادیـن»[۲] در ایـران بـر مبنـای مـدل اروپایـی و آمریکایـی مـدرن تعبیـر می‌کننـد (Najmabadi, 1991: 49-50). چنیـن برنامه‌هـای پروپاگاندایـی بـا بودجه‌هـای کلان بـرای ایجـاد و القـای تصویـر ایـران مـدرن بـه ایرانیـان و غربیـان- به‌ویـژه پـس از ۱۳۴۲ و برنامه‌هـای شهرسـازی محمدرضـا پهلـوی- اصلاحـات ارضـی، انقـلاب سـفید، جشـن‌های ۲۵۰۰ سـاله و غیـره شـدت گرفـت (Keddie, 2006; Ansari, 2007). از ایـن دهـه، کلان‌شـهرهایی همچـون تهـران بـه نمـادی فریبنـده از توسـعه عمرانـی و شـهری در مسـیر پیشـرفت، مجهـز بـه امکانـات مصرفـی و مملـو از طبقـات جدیـد مـدرن بـا عـادات، پوشـش و رفتـار مـدرن تبدیـل شـدند و وعده‌هـای کاذب از یـک آرمان‌شـهر مـدرن- کـه افـراد را بـه زندگـی مرفـه دعـوت می‌کـرد- ارائـه دادنـد؛ به‌ویـژه بـرای روسـتاییان زیـادی کـه در پـی اختـلال در نظـام اقتصـادی و سیاسـی روسـتاها، ناامیـد از زادگاه‌هـای خـود، بـه ایـن شـهرهای فریبنـده مهاجـرت می‌کردنـد. امـا در پـس ایـن تصویـر تبلیغاتـی، واقعیتـی سـخت و تلـخ نهفتـه بـود (Paidar, 1997: 150-151). عمـده امکانـات مصرفـی و رفاهـی شـهر بـه اقلیتـی از شـهروندان، یعنـی اعضـای طبقـات بـالای سـنتی (اشـراف، مالـکان و نظامیـان) و جدیـد (تکنوکرات‌هـا و تاجـران) و برخـی اعضـای طبقـهٔ متوسـط جدیـد (کارمنـدان یقـه سـفید) تعلـق داشـت و سـایر شـهروندان، یعنـی اکثریـت، عـلاوه بـر زیرسـاخت‌های ناکافـی (ماننـد حمـل و نقـل، بـرق و آب)، در شـهرهایی پرهـرج و مـرج، آلـوده، مملـو از ترافیـک و جمعیـت، بـا مشـکلات اساسـی در زمینـهٔ تامیـن پوشـاک، خـوراک و مسـکن مواجـه بودنـد (آبراهامیـان، ۱۴۰۰: ۵۴۹-۵۵۳). فقـر و محرومیـت، واقعیتـی بـرای گروه‌هـای عمـده‌ای بـود کـه در پـس ظاهـر پـرزرق و بـرق شـهرهایی چـون تهـران در دهه‌هـای ۴۰ و ۵۰ شمسـی نفـس می‌کشـید.

سـینمای ایـران در دهه‌هـای ۳۰، ۴۰ و ۵۰ شمسـی، همانـند سـینمای دیگـر جوامـع کـه به‌عنـوان برسـاخت‌های اجتماعـی و فرهنگـی، بازنمایـی زیباشـناختی و بازتـاب بسـتری

۱. همایـون کاتوزیـان، گـزارش مفصلـی از ناتمامـی و شکسـت پروژه‌هـای مدرنیزاسـیون پهلـوی ارائـه می‌دهـد. نـگاه کنیـد بـه: کاتوزیـان، ۱۳۷۴.

2. cosmetic than substantive.

کـه از آن برآمده‌انـد می‌شـوند، رسـانه‌ای شـد کـه مدرنیزاسـیون پهلـوی و شـکاف‌های آن را در قالـب و بیانـی خـاص نمایـش مـی‌داد. در ایـن میـان، مطالعـات اجتماعـی و فرهنگـی سـینمای ایـران، به‌ویـژه در فضـای فارسـی‌زبان، عمدتـاً بـر سـینمای نخبه‌گـرای موسـوم بـه مـوج نـو متمرکـز بـوده اسـت؛ آثـاری کـه آگاهانـه و متأثـر از سـینمای هنـری، بیانـی انتقـادی اتخـاذ می‌کننـد. در مقابـل، آثـار موسـوم بـه فیلم‌فارسـی به‌عنـوان آثـاری «فاقـد ارزش‌هـای هنـری» و تمامـاً تجـاری کـه بـا ذائقـه عمومـی سـازگارند، کنـار گذاشـته می‌شـوند. بـا ایـن حـال، ایـن آثـار گاه بهتـر از آثـار روشـنفکرانه کـه مملـو از دغدغه‌هـا و مضامیـن نخبه‌گرایانه‌انـد و «کوشـیده‌اند از فیلم‌هـای فارسـی معمـول روشـنفکرانه‌تر باشـند و شـاید بـه همیـن جهـت بیشـتر از فیلم‌هـای اروپایـی-آمریکایـی تقلیـد کـرده و از واقعیـات جامعـه دور شـده‌اند» (اجلالـی، ۱۳۹۵، ۲۲۳)، بازتاب‌دهنـده تجربیـات، ذهنیـت و مسـائل اکثریـت جمعیـت کلان‌شـهری ایـران بوده‌انـد (420-Naficy, 2012: 419). ایـن امـر بـه ایـن دلیـل اسـت کـه فیلم‌فارسی‌سـازان بـا هـدف جلـب توجـه عمومـی، بـه موضوعاتـی نزدیـک می‌شـوند کـه بـرای عمـوم ایرانیـان کلان‌شـهری، محقـق نشـده‌اند و بـه تجربیـات روزمـره، علایـق، امیـال، عـادات، ترجیحـات و هراس‌هـای عامـه مـردم نزدیک‌ترنـد. بـا اینکـه غالبـاً از آثـار فیلـم فارسـی بـا صفاتـی همچـون «تقلیـدی»، «بیهـوده»، «انحطـاط‌آور» یـاد می‌شـود، گلبـرگ رکاب‌طلایـی معتقـد اسـت کـه ایـن آثـار «سـینمایی را شـکل دادنـد کـه «افـق زیبایی‌شـناختی» بـرای تغییـرات اجتماعـی آن زمـان فراهـم می‌کـرد، هرچنـد در قالب‌هـای سـرگرم‌کننده سـینمایی...، ایـن فیلم‌هـای تجـاری در ثبـت، تأمـل و مذاکـره درمـورد سیاسـت‌های مدرنیزاسـیون در جامعـه‌ای کـه بـه سـرعت در حـال تغییـر بـود،... اهمیـت داشـتند. نمایـش تعامـلات و تلاقی‌هـای فرهنـگ عامـه/ فرهنـگ نخبه‌گـرا، مـدرن/ سـنتی، شـهری/ روسـتایی و مسـائل اجتماعـی روزمـره، «اثـرات تروماتیـک مدرنیتـه» در ایـن آثـار بصـری «منعکـس، رد یـا انـکار شـده، دگرگـون یـا مذاکـره» شـده بودنـد» (2019, p. 20). جـدا از بازنمایـی عامدانـه و خـودآگاه، حساسـیت‌ها و تمایـلات عمومـی، هنجارهـا، باورهـا و ارزش‌هـای عمومـی هـم بـه شـکل طبیعـی و ناخـودآگاه (بـرای فیلم‌سـاز) بـه ایـن فیلم‌هـا راه می‌یابنـد و در پـس داسـتان‌های بی‌سـروته و کیفیـت تولیـدی نـازل، نـکات فرهنگـی و اجتماعـی برجسـته‌ای از زمـان تولیـد فیلـم، بـرای پژوهشـگر علاقه‌منـد عیـان می‌شـوند.

ایـن پژوهـش بـه فیلـم گدایـان تهـران، ساخته‌شـده در سـال ۱۳۴۵ بـه کارگردانـی

و بازیگری محمدعلی فردین- ستارۀ مشهور سینمای ایران در آن سال‌ها- می‌پردازد؛ هنرپیشه‌ای که اگرچه تخصصی در کارگردانی نداشت، «اتفاقاً محصول کارش بدتر از بقیه از آب درنمی‌آمد» (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۲۴)؛ این فیلم که با حضور ستارگان آن زمان همچون فردین، بیک ایمان‌وردی، شهلا ریاحی، پوران، تقی ظهوری و دیگران و به شکل بازآفرینی ایرانی فیلم جیبی پر از معجزه[1] (فرانک کاپرا[2]، ۱۹۶۱) تولید شد، سریعاً از لحاظ تجاری موفق ظاهر شد و در سینماهای متعدد پایتخت به نمایش درآمد (حسینی، ۱۳۹۸: ۲۴۴-۲۴۵). اگرچه چهارچوب روایی و داستان عیناً از فیلم کاپرا تقلید شده‌اند، اما جزئیات رفتاری شخصیت‌ها و گفتمانی که فیلم بازتاب می‌دهد، کاملاً بازنمایانگر بستر ایرانی می‌باشد که فیلم در آن تولید شده است.

در این فیلم، زن گل‌فروش فقیری به نام ننه‌گلی (ریاحی) که از کودکی دخترش نسیم (فائقه آتشین) را برای تحصیل به غرب فرستاده است، در نامه‌هایش همواره وانمود می‌کند که زنی اشرافی به نام آفاق‌الدوله است و در هتل هیلتون تهران اقامت دارد. اما وقتی نسیم که در آلمان تحصیل می‌کند، تصمیم می‌گیرد به همراه نامزدش هانس (نرسی) و پدر او کنت (مانوئل ماروتیان) به ایران سفر کرده و در تهران با هانس ازدواج کند، ترس از افشای واقعیت، ننه‌گلی را مضطرب می‌سازد. اما گروهی از فقیران و طردشدگان که با ننه‌گلی در خرابه‌ای به نام هتل افلاس زندگی می‌کنند، تصمیم می‌گیرند در طول اقامت نسیم و خانواده‌اش در تهران، ظاهر و رفتار خود را تغییر داده و خود را دوستان مرفه، مدرن و اشرافی جلوه دهند. حسین (فردین)- جوانی زرنگ و زیرک- به همراه پریسا (پوران)- دختری از خانواده‌ای کاباره‌دار- مدیریت این نمایش و ظاهرسازی را به عهده می‌گیرند. شخصیت‌های فقیری چون دکتر (ظهوری)، مهندس (بیک ایمان‌وردی)، رضا سوتی (حسن گروسی)، پروفسور (هوشنگ بهشتی) و دیگران با همکاری یکدیگر و با تغییر ظاهر، رفتار و گفتار خود، ننه‌گلی را نزد دختر و خانواده غربی‌اش «سربلند» نگه می‌دارند و پس از بازگشت مسافران به آلمان، به هیأت واقعی خود به عنوان گدایان، دوره‌گردان، مفلسان و مطرودان جامعه بازمی‌گردند.

هدف این پژوهش، تحلیل فیلم گدایان تهران (۱۳۴۵) به‌منزله متنی فرهنگی

1. Pocketful of Miracles.

2. Frank Capra.

است که می‌تواند فرایند مدرنیزاسیون پهلوی را آن گونه که قشر وسیعی از ساکنان کلان‌شهرها تجربه می‌کردند، بازنمایی کند. پرسش اصلی این است که این فیلم چگونه پروژه مدرنیزاسیون پهلوی را به‌صورت امری نمایشی و سطحی بازتاب می‌دهد و چگونه شکاف موجود میان تصویر رسمی «ایران مدرن» و تجربه زیسته طبقات فرودست شهری (یعنی عمدهٔ مخاطبان فیلم‌فارسی) را به تصویر می‌کشد؟

برای پاسخ به این پرسش، روایت طنزآمیز فیلم به‌عنوان استعاره‌ای برای سیاست‌های ظاهرسازانه حکومت تحلیل می‌شود تا نشان داده شود چگونه عناصر بصری و داستانی اثر، بازنمایانگر تضاد میان ظاهر مدرن و واقعیت زیسته فقر برای سوژه‌های فیلمی (هم شخصیت‌های فیلم و هم مخاطبان) می‌شود. همچنین، پژوهش بررسی می‌کند که چه عواملی باعث تمایز این فیلم از دیگر آثار پرفروش فردین می‌شود و چگونه می‌توان آن را نوعی بازاندیشی و خودارجاعی در الگوهای رایج فیلم‌فارسی دانست.

به این‌ترتیب، این مطالعه با تمرکز بر نمونه‌ای از فرهنگ عامه، به فهمی دقیق‌تر از تجربه مدرنیته توسط قشر عامه در ایران دهه ۱۳۴۰ کمک می‌کند و نشان می‌دهد که حتی متون عامه‌پسند نیز ظرفیت نقد اجتماعی و فرهنگی دارند.

پیشینه پژوهش

در مطالعات سینمای ایران، فیلم‌فارسی‌ها عموماً به عنوان آثار «مبتذل»، «غیرواقع‌گرا» و «سَبُک» طرد شده‌اند و در مواردی که موردتوجه قرار گرفته‌اند، بحث‌ها عمدتاً حول مضامین کلی و گرایش‌های عام این فیلم‌ها بوده است. برخی از منابع مهم که در اختیار پژوهشگران بوده‌اند و رویکرد تحلیلی‌شان به فیلم‌فارسی و دادن شأن تحلیل اجتماعی- فرهنگی به این فیلم‌های عامه‌پسند، الهام‌بخش بوده است، عبارت‌اند از: کتاب‌های تاریخ سیاسی سینمای ایران از حمیدرضا صدر (۱۳۸۱)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران از پرویز اجلالی (۱۳۹۵)، جلد دوم تاریخ اجتماعی سینمای ایران[1] اثر حمید نفیسی (۲۰۱۲)، کتاب جهان‌وطنی

1. A Social History of Iranian Cinema: Volume 2.

ایرانـی: تاریـخ سـینمایی[1] از رکاب‌طلائـی (۲۰۱۹). بـرای نمونـه، نفیسـی در پژوهش‌هـای خـود پیرامـون تاریـخ اجتماعـی سـینمای ایـران اشـاره می‌کنـد کـه سـینمای عامه‌پسـند دهه‌هـای ۱۳۴۰-۱۳۵۰ بازتابـی از تناقض‌هـای مدرنیزاسـیون شـتاب‌زده در جامعـه ایـران بـوده اسـت (۲۰۱۲: ۱۵۱-۱۵۴). ایـن دیـدگاه نشـان می‌دهـد کـه مطالعـه فیلمـی ماننـد گدایـان تهـران می‌توانـد در ادامـه همـان بحـث، نحـوه بازنمایـی آن تناقض‌هـا (مدرنیتـه ظاهـری در برابـر واقعیـت فقـر) را روشـن کنـد. همچنیـن رکاب‌طلایـی در کتـاب خـود دربـاره تاریـخ سـینمای قبـل از انقـلاب، تعامـل پیچیـده سـینمای ایـران بـا مدرنیتـه و سـنت را بررسـی کـرده اسـت. یافته‌هـای او حاکـی از آن اسـت کـه فیلم‌هـای ایرانـی آن دوران اغلـب بـه شـکل تمثیلـی بـه مباحـث مدرنیزاسـیون می‌پرداختنـد و جامعـه شـهری مـدرن را بـه چالـش می‌کشـیدند (۲۰۱۹: ۲۰-۲۱). ایـن پژوهـش بـا تکیـه بـر ایـن پیشـینه، قصـد دارد مشـخصاً فیلـم گدایـان تهـران را بـه عنـوان نمونـه‌ای کاوش کنـد کـه چگونـه یـک فیلم‌فارسـی کمـدی می‌توانـد نقـدی اجتماعـی بـر مدرنیزاسـیون پهلـوی را درون گفتمـان عامه‌پسـندی کـه بـه آن تعلـق دارد، ارائـه دهـد.

لازم بـه ذکـر اسـت کـه آثـار مذکـور عمدتـاً در پـی ترسـیم تاریـخ یـا تاریخچـه‌ای خـاص از سـینمای ایـران بـوده و بیشـتر بـه کلیـات آثـار، گرایش‌هـا، موج‌هـا و غیـره توجـه کرده‌انـد. جـز در مـوارد محـدودی ماننـد بررسـی یـک فیلـم به‌عنـوان نماینـده یـک گرایـش یـا مـوج، مطالعـات به‌صـورت تحلیـل متنـی و خوانـش دقیـق[2] تـک آثـار نبوده‌انـد. در چنیـن مطالعـات کلـی کـه بـه دنبـال کشـف گرایش‌هـای تاریخـی هسـتند، شـباهت‌ها درنظـر گرفتـه می‌شـوند و از تمایـز و سـخن خـاص هـر فیلـم صرف‌نظـر می‌شـود؛ مثـلاً اجلالـی، گدایـان تهـران را ذیـل فیلم‌هایـی کـه محتوایشـان، «تقابـل خصوصیـات انسـانی و ثـروت وترجیـح دادن انسـان فقیـر ولـی برخـوردار از ویژگی‌هـای خـوب شـخصیتی، فضایـل اخلاقـی و لیاقـت بـر فـرد ثروتمنـد اسـت»، قـرار می‌دهـد (۱۳۹۵: ۳۷۹). گرچـه در فیلـم، مناعـت طبـع، مـرام و معرفـت مهم‌تریـن ویژگی‌هـای انسـان معرفـی می‌شـوند، امـا تقلیـل فیلـم بـه ایـن محتـوا ناکافـی اسـت و از لحـن فیلـم، جزئیـات غیرمرتبـط بـا خـط داسـتانی، رویکـرد انتقـادی نسـبت بـه ظاهرسـازی و اشـارات طنزآمیـز و کنایـی فیلـم، صـرف نظـر می‌کنـد. یـا مثـلاً گدایـان تهـران، تمایـزات

1. Iranian Cosmopolitanism: A Cinematic History.

2. Close-reading.

مهمی نسبت به فیلم‌های موسوم به «موج فردینی» یا «موج علی بی‌غم» دارد، هرچند فیلم در اوج محبوبیت فیلم‌های این موج تولید شده و عوامل دخیل در آن نیز با فیلم‌های متعلق به این موج مشترک هستند.گرچه انجام چنین پژوهش‌های کلی‌نگر روشنگر هستند، اما محدود شدن بررسی فیلم‌فارسی به چنین کلی‌نگری‌هایی، منجر به پنهان و محجور ماندن پتانسیل فیلم‌های بسیاری به عنوان شاخص‌های فرهنگی شده است. امید است پژوهش حاضر با خوانش دقیق و معطوف به یک فیلم، در اصلاح این نگرش، سهمی داشته باشد.

پژوهش‌های متعدد مهمی به ماهیت پروپاگاندایی مدرنیزاسیون پهلوی و سطحی بودن تغییرات آن پرداخته‌اند. در میان این آثار، نوشته‌های همایون کاتوزیان (۱۳۷۴)، افسانه نجم‌آبادی (۱۹۹۱)، پروین پایدار (۱۹۹۷)، علی انصاری (۲۰۰۷) و ژانت آفاری (۲۰۰۹) پایه‌های نظری این پژوهش را شکل داده‌اند. تحلیلات این منابع روشنگر این نکته است که چگونه سیاست‌های مدرنیزاسیون پهلوی بیشتر به‌عنوان یک نمایش سیاسی برای جلب نظر خارجیان و ارائه تصویری از پیشرفت و ترقی، به جای ایجاد تغییرات واقعی و بنیادین در جامعه، عمل کرده‌اند و ماهیت تصویری و عملکرد سطحی داشته‌اند.

چهارچوب نظری

تغییرات سطحی، ظاهرسازی و سرابِ رؤیاها

مدرنیزاسیون پهلوی را می‌توان براساس تحولات جامع اقتصادی- سیاسی به پنج مرحله تقسیم کرد: مرحلهٔ نخست، استقرار حکومت پهلوی و آغاز مدرنیزاسیون نظام‌مند ایران (۱۳۰۴-۱۳۱۰)؛ مرحلهٔ دوم، تبدیل رضا شاه به مستبد مطلق با حذف رقبا و مخالفین (۱۳۱۱-۱۳۱۹)؛ مرحلهٔ سوم، آغاز پادشاهی محمدرضا پهلوی همزمان با اشغال ایران توسط نیروهای متفقین (۱۳۲۰-۱۳۳۲)؛ مرحلهٔ چهارم، شتاب‌گیری مدرنیزاسیون و ظهور تکنوکرات‌هایی که برخی از آنها با حمایت قوای خارجی، به رقیبان قدرت محمدرضا تبدیل شدند (۱۳۳۳-۱۳۴۱)؛ و مرحلهٔ پنجم، تثبیت قدرت مطلقهٔ استبدادی محمدرضا و شهرزدگی افراطی[1] (۱۳۴۲-۱۳۵۷) (Katouzian, ۱۹۹۸؛ اجلالی، ۱۳۹۵، ۴۱). با این حال، وجه مشترک تمامی این مراحل، ماهیت نمایشی

1 . Urbanism.

اصلاحات، محدود بودن آنها به ظواهر و جنبه‌های پروپاگاندایی آنها است؛ هدف اصلی ایجاد «تصویری از رفاه، منطبق با تمدن‌های غربی» بود (Paidar, 1997: 148). این میل به ایجاد چنین تصویری، از احساس حقارت و عقب‌ماندگی روشنفکران و مدرنیست‌های ایرانی ناشی شده و حکومت پهلوی نیز مسئولیت اجرای تمام و کمال چنین نمایشی را پذیرا شد.

حتی اقدامات صنعتی‌سازی ایران، به‌روزرسانی نظام حمل و نقل و ارتباطات و دیگر پروژه‌ها، از مثال‌های بارزی مانند پروژهٔ جاه‌طلبانهٔ احداث راه‌آهن شمال به جنوب در زمان رضا شاه گرفته تا انبوه پروژه‌های صنعتی در دوران محمدرضا که همگی بر روی کاغذ خوب به نظر می‌رسیدند، عمدتاً با اهداف نمایش قدرت و پیشرفت و جلب توجه و حمایت خارجیان و نه با هدف بهبود واقعی شرایط داخلی، طراحی و اجرا شدند (کاتوزیان، ۱۳۷۴، ۱۵۹-۱۶۱؛ ۳۲۳-۳۲۵؛ ۳۵۴-۳۵۶). این پروژه‌ها، اگرچه به ظاهر نمادی از توسعه و صنعتی‌سازی بودند، در عمل نتایجی جز افزایش تورم، تشدید اختلاف طبقاتی، نابودی اقتصاد سنتی با جایگزین کردن اقتصاد مدرنی که ناکارآمد از آب درآمد و ایجاد مشکلات جدید، بدون حل مشکلات قدیمی، نداشتند. همین وضعیت در بخش آموزش و پرورش نیز حاکم بود. در حالی که اقدامات آموزشی، از موفق‌ترین جنبه‌های مدرنیزاسیون پهلوی به شمار می‌رفتند، نتایج آنها نسبت به بودجه و تبلیغاتی که برایشان تدارک دیده شده بود، چندان رضایت‌بخش نبود؛ برای مثال، در سرشماری سال ۱۳۳۵، ۱۵/۲ درصد جمعیت با سواد بودند که این رقم در سال ۱۳۴۵ به ۲۹/۴ درصد و در سال ۱۳۵۵ به ۴۷/۱ درصد رسید. اگرچه این ارقام نشانگر پیشرفتی قابل توجه بودند، اما با دقت به جزئیات آماری، بازدهی پایین این برنامه‌ها، به‌ویژه در مقایسه با بودجه‌های کلان و تبلیغات گسترده، آشکار می‌شود. تنها ۳۵ درصد از زنان ایرانی در سال ۱۳۵۵ باسواد بودند و تقریباً نیمی از زنان شهری همچنان بی‌سواد بودند، در حالی که تنها ۱۶/۵ درصد زنان روستایی در همان سال باسواد بودند. بیشتر افراد باسواد نیز تنها تحصیلات ابتدایی داشتند (حدود ۷۱ درصد در سال ۱۳۵۱) و تنها ۲/۵ درصد از کل مردان و زنان باسواد، تحصیلات دانشگاهی داشتند که از این تعداد، تنها ۱/۴ درصد را زنان تشکیل می‌دادند. این نتایج نشان‌دهندهٔ عملکرد ضعیف پهلوی در بزرگ‌ترین نقطه قوتش، یعنی آموزش و پرورش، در مقایسه با

سایر کشورهای در حال توسعه که با بودجه و امکانات کمتری فعالیت می‌کردند، نظیر کشورهای امریکای جنوبی است (اجلالی، ۱۳۹۵: ۲۶۶-۲۶۷). این نتایج آماری، فارغ از ناکارآمدی آموزش و پرورش در تربیت نیروهای متخصص و ابعاد ایدئولوژیک و غیر استاندارد آن هستند (Amanat, 2017: 595).

معضلات و ناکارآمدی‌های مشابهی نیز در بخش بهداشت و درمان مدرن وجود داشتند. کمبود شدید مراکز درمانی و بیمارستانی و همچنین نیروهای متخصص درمانی و پزشکی، همواره از مشکلات اساسی بود و ظرفیت محدود موجود نیز عمدتاً در کلان‌شهرها متمرکز شده و از سوءمدیریت‌های شدید رنج می‌بردند. برای مثال، در سال ۱۳۵۵، تنها یک پزشک به ازای هر ۳۰۰۰ نفر، یک دندانپزشک برای هر ۱۹۰۰۰ نفر و فقط یک تخت بیمارستان به ازای هر ۷۱۱ نفر وجود داشت؛ این آمار میانگین کل کشور را نشان می‌دهد و حدود نیمی از این امکانات و خدمات تنها در شهر تهران متمرکز بود. اقدامات بهداشتی دیگر مانند واکسیناسیون، پایش بیماری‌ها، اعمال قوانین بهداشتی مدرن در شهرها و روستاها و پروژه‌های فاضلاب‌سازی نیز همواره با مشکلات اجرایی و مدیریتی مواجه بودند، به‌ویژه با توجه به لوایح، تصمیمات و بحث‌های متعدد در سطوح بالای حکومتی و بودجه‌های قابل‌توجه (کاتوزیان، ۱۳۷۴: ۳۳۸-۳۴۱؛ Ansari, 2007: ۶۵-۶۶). همین هزینه‌های سرسام‌آور و تبلیغات و پروپاگاندای گسترده، در مورد ارتش شاهنشاهی نیز صدق می‌کرد. هر دو شاه پهلوی، در تلاش برای اثبات قدرت و ایجاد تصویری پرشکوه و پرقدرت از خود، به شکلی جنون‌آمیز هزینه‌های ملی را صرف گسترش و تجهیز ارتش و خرید تجهیزات نظامی کردند، به‌طوری‌که حتی گاهی اعتراض تکنوکرات‌های حامی حکومت نیز برانگیخته می‌شد. اما این ارتش مدرن نیز کارآمدی چندانی نداشت و در مواقعی که نیاز به دفاع از کشور و تمامیت ارضی بود، مانند اشغال ایران توسط متفقین یا تهدیدات خارجی، به‌سرعت کنار می‌کشید و در واقع، کاربردی جز ارائه تصویری از ایران قوی و احیاناً سرکوب مسلحانه شورش‌ها و قیام‌های قومی و عشایری نداشت (آبراهامیان، ۱۴۰۰؛ Katouzian, 1998: 195-197).

اما هیچ اقدامی همچون «اصلاحات در پوشش و تبیین رفتار مدرن» متناسب با ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی پوششی، رفتاری و گفتاری بورژوازی غرب، نمایانگر ماهیت ظاهرسازانهٔ مدرنیزاسیون پهلوی نیست (Afary, 2009: 142 & p. 157).

تلاش‌های پهلوی برای مدرن کردن ایران از طریق وارد کردن ایدئولوژی غربی، نه تنها شامل پروژه‌های عظیم مانند تغییر چهرهٔ شهرهای بزرگ و زیرساخت‌های کشور بود، بلکه شامل اصلاح رفتار، ظاهر و پوشش زنان و مردان ایرانی نیز می‌شد. این اصلاحات، با اعمال زور و فشار از بالا و اقدامات کنترلی و نظارتی، مانند کشف حجاب اجباری و اعمال کلاه پهلوی برای مردان در زمان رضا شاه و کدهای پوشش ادارات و نهادهای رسمی در زمان محمدرضا، یا تبلیغات گسترده با نشریات و ژورنال‌هایی مانند زن روز، اجرا می‌شد (Afary, 2009; Moallem, Esfandiary, 2023). محمد توکلی طرقی می‌نویسد: «با تسلط جهانی دیدگاه‌های اروپایی، سبک لباس ایرانی با پیشامدرنیت مرتبط شد. مسافران ایرانی [در غرب] که به کاربرد لباس به‌عنوان ابزاری برای پر کردن فاصله زمانی با ذهن اروپایی آگاه بودند، با کنار گذاشتن لباس‌های ایرانی و انتخاب سبک اروپایی خود را به روز کردند» (۲۰۰۱: ۷۶). در زمان پهلوی، تغییر نظام‌مند پوشش، گفتار و رفتار ایرانیان به نماد مدرنیزاسیون فرهنگی تبدیل شد. هدف از این تغییرات، پر کردن فاصله زمانی ایران و غرب و «عقب‌ماندگی» ایران با تغییر ظواهر بود. با تغییر پوشش و استفاده از زبان و رفتارهای مدرن در ارتباطات انسانی، ایرانیان به‌طور ناگهانی «مدرن» و به‌روز می‌شدند. همچنین، تغییر ظاهر ایرانیان هم‌راستا با مرکزگرایی دولت-ملت پهلوی بود و باور بر این بود که با مشابه‌سازی ظاهر، گفتار و رفتار، گسست‌ها و تکثرهای زبانی، قومی و دینی در ایران کمرنگ می‌شوند (Ansari, 2007: 58). ظاهرسازی و به‌اصطلاح «بزک» کردن، در بطن هر دوی این اهداف مشخص است (Najmabadi, 1997: 49-50).

تبلیغ و اشاعه ظواهر و سبک زندگی غربی میان ایرانیان، اصلی بود که به‌مرور زمان تشدید شد و از دههٔ چهل، به تصویر و الگوی مسلط ایده‌آل در کلان‌شهرها تبدیل شد. به گفتهٔ پرویز اجلالی «یکی از ویژگی‌های دههٔ ۱۳۴۰، گسترش شیوه زندگی مدرن غربی در شهرها، به‌ویژه در میان طبقات متوسط و بالا بود. وسایل ارتباط جمعی این شیوه را به مردم معرفی کرده بود. نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ شاهد تبلیغ «شیوه زندگی جوانانهٔ آمریکایی» در میان جوانان بود... اساس کار بر تجددطلبی سطحی و تقلید از ظواهر زندگی غربی بود» (۱۳۹۵: ۳۱۹). به این ترتیب، نوع پوشش، ظاهر و رفتار جدید، در میان گروه‌های اجتماعی به‌عنوان

نماد مدرن/غربی بودن جا افتاد و گروه‌های طبقهٔ بالای اجتماعی و اقتصادی که این تغییرات را پذیرفتند، گروه‌های دیگر را که در برابر تغییرات مقاومت می‌کردند، نمی‌پذیرفتند یا به اکراه به آنها تن می‌دادند، «عقب‌مانده» می‌خواندند (Amin, 2002: 48; Moallem, 2005: 72). در مقابل، طبقات پایین و سنتی اقتصادی و اجتماعی، با دادن القابی همچون «ژیگولو» یا «فکلی» به مردان مدرن (نفیسی، ۱۳۹۴: ۳۸۷-۳۸۹)؛ و «عروسک‌های بزک شدهٔ پهلوی» به زنان مدرن، ایشان را تقبیح می‌کردند. در نهایت، در گفتمان اسلام‌گرایان مدرن، این افراد نماد «غرب‌زدگی» به شمار می‌آمدند (Najmabadi, 1997: 65).

لازم است در این نقطه، به منحصربه‌فرد بودن مرحلهٔ آخر از مراحل پنج‌گانهٔ مدرنیزاسیون پهلوی که در اول این بخش آمد و فیلم مدنظر این پژوهش هم در همین مرحله تولید شده است، صحبت شود. در هیچ دورانی مانند مرحلهٔ پنجم، خرج و مخارج و تبلیغات برای ایجاد تصویر ایران مدرن و ظواهر، صرف نشده است. نقل دیپلمات بریتانیایی، آرتور کلاس[1]، از اظهارات اسدالله علم در مورد برنامه‌های «انقلابی» جدید حکومت در این مرحله، روشنگر ماهیت نمایشی آن است:

> «اسدالله توضیح داد که به نظر او مشکل بقای رژیم بیشتر از نظر روان‌شناسی و روابط عمومی است تا اقتصاد... کلید موفقیت، محبوبیتی است که براساس میزان مشخصی از شور و شوق ملی‌گرایانه بنا شده است که به نوبه خود باید بر یک آرمان میهن‌پرستانه، مانند بازپس‌گیری بحرین یا مبارزه با توسعه‌طلبی عرب‌ها استوار باشد. اسدالله افزود که باید به توده‌ها نشان داد که در برنامه توسعه سازمان برنامه و بودجه چیزی برای دهقانان و مردم عادی وجود دارد. محبوب‌ترین فرد روزگار م. مومن، شهردار تهران بود که خیابان‌ها را تمیز کرده و باغ‌هایی کاشته بود که هرکس می‌توانست ببیند و از آنها لذت ببرد. پیشینیان او، م. منتصر، یک کشتارگاه بهداشتی ساخته بود که اگرچه یک پیشرفت بسیار مهم‌تر و بنیادی‌تر بود، اما چه کسی به کشتارگاه‌ها اهمیت می‌دهد؟» (Quoted in Ansari, 2007: 189-190).

1. Arthur Kellas.

در ایـن دوران کـه محمدرضـا بـا حـذف رقبـا خـود را به‌عنـوان قـدرت مطلقـهٔ مسـتبد کشـور و پذیرفته‌شـدهٔ غـرب تثبیـت کـرده بـود، بـه کمـک حمایت‌هـای غربـی، تحت‌نفـوذ گرفتـن تمامـی گروه‌هـای قدرتمنـد، حـذف گروه‌هـای مسـتقل و مخالـف و ایجـاد طبقـات متوسـط و بـالای وابسـته بـه حکومـت و مهم‌تـر از همـه، اسـتقلال مالـی بـا ثـروت روزافـزون نفتـی، قصـد خلـق تصویـری از ایـران مـدرن را داشـت؛ کشـوری صنعتـی کـه شـکوه پیشااسـلامی خـود را بازیافتـه و به‌عنـوان تمدنـی سرمشـق و الگـو بـرای دیگـر کشـورها بـه لحـاظ صنعتـی، اخلاقـی، مـادی و معنـوی شـناخته می‌شـد، رؤیایـی بـود کـه در سـال‌های دهـهٔ پنجـاه، رسـماً «تمـدن بـزرگ»[۱] نامیـده شـد و پی‌ریـزی ایـن رؤیـا و اقـدام در جهـت آن، از همـان سـال‌های اصلاحـات ارضـی و انقـلاب سـفید بـه مدیریـت محمدرضـا شـروع شـده بـود. گرچـه خـود ایـن مرحلـه را می‌تـوان بـه دو بخـش تقسـیم کـرد: ۱۳۴۲ تـا ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲ تـا ۱۳۵۷، امـا تغییـری در سیاسـت‌ها و رؤیاهـا واقـع نشـد و صرفـاً در فـاز دوم ایـن مرحلـه، شـاهد انفجـار قیمـت جهانـی نفـت و چنـد برابـر شـدن ابعـاد پروژه‌هـای جاه‌طلبانـه هسـتیم (اجلالـی، ۱۳۹۵: ۶۴-۶۵). در ایـن دوران، محمدرضـا بـرای نشـان دادن خـود به‌عنـوان مصلح‌تریـن انقلابـی و انقلابی‌تریـن مصلـح کشـور، دسـت بـه نمایش‌هایـی بزرگ‌تـر از همیشـه بـرای نشـان دادن «پیشـرفت» کشـور و افزایـش رفـاه آن زد؛ از مراسـم و جشـن‌های بـزرگ بـرای نمایـش قـدرت (رژه‌هـا و روز ارتـش، تاج‌گـذاری، جشـن‌های ۲۵۰۰ سـاله، جشـن‌های هنـر)، تـا پروژه‌هـای عمرانـی و صنعتـی جدیـد کـه باعـث ورشکسـته کـردن اقتصـاد روسـتایی بـه نفـع شـهرها شـد. همچنیـن، سیاسـت‌های او باعـث نابـودی صـادرات غیرنفتـی، واردات ماشـین‌آلات و صنایـع سـنگین و غیرضـروری و گسـترش شـهرزدگی و نـه شهرسـازی واقعـی شـد. بـه عبـارت دیگـر، وابسـتگی افراطـی محمدرضـا پهلـوی بـه گسـترش جلوه‌هـای شـهری، بـدون فراهـم کـردن زیرسـاخت‌ها (در انـرژی، حمـل و نقـل، اشـتغال و...) و معرفـی و تبلیـغ بیش از پیـشِ مصرف‌گرایـی و سـبک زندگـی مصرفـی مـدرن و تفریحـات جدیـد، متناسـب بـا اوج‌گیـری و ثروتمنـد شـدن گـروه معـدودی تکنوکـرات و منفعت‌بـران مدرنیزاسـیون بـود. بـرای اکثریـت، تنهـا فریـب ایـن تصاویـر و نمایش‌هـا باقـی می‌مانـد و تماشـای پشـت

۱. انصاری در فصل هفتم کتابش باعنوان "Towards the Great Civilisation"، توضیحات جامع و مفصل درمورد رؤیای تمدن بزرگ که پیشران ایدئولوژیک مدرنیزاسیون پهلوی طی دههٔ چهل و پنجاه بود، ارائه می‌دهد. نگاه کنید به: Ansari, 2007, Chap. 7.

ویترین و حسرت خوردن.[۱] آنان چاره‌ای جز اشتغال کاذب یا کارگری غیرتخصصی در پروژه‌های عمرانی، تاکسی‌رانی، خرده‌فروشی و... نداشتند و به حاشیه‌ها و نواحی متمرکز، آلوده، خرابه، جرم و فقرزده طرد می‌شدند و برای بقا در این نواحی شلوغ تلاش می‌کردند (Sharifi, 2018: 37؛ کاتوزیان، ۱۳۷۴: ۳۰۰-۳۰۵). سهم اکثریت کلان‌شهری از شهرزدگی محمدرضا پهلوی، آرزو و تماشا بود و سراب شدن رؤیاها.

نکته مهم این است که اقدامات جاه‌طلبانه و تصویرسازی گسترده در مرحلهٔ پنجم، هدف فراملی مهمی نیز داشت و آن هم اقناع غرب بود که ایران دیگر آن کشور «عقب‌مانده» و «غیر مدرن» سابق نیست. این هدف، از یک سو، احساس عقب‌ماندگی ملی میان نخبگان و روشنفکران را بیش از هر زمانی ارضا می‌کرد، زیرا آنها بالاخره می‌توانستند خود را به‌عنوان کشوری که صاحب صنایع، آموزش، بهداشت، حمل و نقل، ارتباطات، ارتش و مردمان مدرن است، نشان دهند. از سوی دیگر، محمدرضا پهلوی می‌توانست خود را به‌عنوان رهبر شایستهٔ ایران که با ارائه رفاه و پیشرفت، قادر به پیشگیری از انقلاب کمونیستی در ایران و حتی منطقه است، نشان دهد. این کار به محمدرضا پهلوی کمک می‌کرد تا موقعیت خود را در برابر نگاه‌های غربی مشکوک به مشروعیت و توانایی‌اش تضمین کند و همچنین کمک‌های مالی و نظامی دریافت کند (Ansari, 2007: 196; Katouzian, 2004: 190-191).

حمید نفیسی می‌نویسد: «رژیم پهلوی که همواره هوشیار و مدافع تصویر عمومی خود در خارج بود، در تلاش بود تا با آغاز یک کارزار دیپلماسی عمومی و روابط عمومی گسترده در غرب، به ویژه در ایالات متحده... تصویر مثبتی از شاه و کشور ارائه دهد. شاه و دولت ایران نیاز داشتند خود را مشروعیت بخشند، بر نهادهای قانون‌گذاری آمریکا و افکار عمومی تأثیر بگذارند، سرمایه‌گذاری‌ها در ایران را تحریک کنند، تسلیحات و تجهیزات نظامی تهیه کنند، تصویر شاه را بهبود بخشند و به اتهامات نقض حقوق بشر و فساد در داخل کشور پاسخ دهند» (Naficy, 2012: 143). جیمز بیل گزارش می‌کند که شاه و دولت‌هایش، متقبل هزینه‌های بسیاری

۱. بخش چهارم کتاب اقتصاد سیاسی ایرانِ کاتوزیان با عنوان «استبداد نفتی، توسعهٔ اقتصادی و انقلاب مردم ۱۳۴۰-۱۳۵۷»، گزارش مفصلی از ماهیت مدرنیزانسیون محمدرضا پهلوی در این دوران و عواقب آن است. نگاه کنید به: کاتوزیان، ۱۳۷۴، بخش ۴.

برای «ارتقای تصویر ایران در آمریکا» شده بودند؛ او، مثلاً به حق مشاورهٔ سالانه ۶۷۵۰۰ دلاری برای تبلیغ ایران و حکومتش، به سناتور جیکوب جاویتس و همسرش ماریون، یک قرارداد بزرگ‌تر ۵۰۰۰۰۰ دلاری با یک آژانس تبلیغاتی در نیویورک (366-Bill, 1988: 365)، رسانه‌های جمعی آمریکایی که روابط نزدیکی با شاه و سفارت ایران در واشنگتن داشتند (371-Ibid: 370) و... اشاره می‌کند. به گفتهٔ نفیسی، «سخاوت دولت فراتر از این شخصیت‌ها و سازمان‌های خبری ملی و فراملی رفت و هزینه‌های سفر و مخارج تولیدکنندگان و خبرنگاران برنامه‌های سفرنامه‌ای، مستندها و برنامه‌های ویژه تلویزیون‌های محلی و سندیکایی را نیز تأمین کرد» (Naficy, 2012: 144). دولت پهلوی حتی از نفوذ دانشگاه و اعضای آکادمیا نیز غافل نبود و «کمک‌های مالی و قراردادهای سخاوتمندانه‌ای را به دانشگاه‌های بزرگ، از جمله هاروارد، ام‌آی‌تی، پرینستون، کالیفرنیای جنوبی، کنت استیت، جورج‌تاون و ... اعطا کرد» (145-Ibid: 144).

جالب آن‌که تأثیر تصویر ایران مدرن چنان نیرومند و قوی شده بود که در موارد متعددی، نشریات و طرف خارجی فریب این برنامه‌ها و شعارها را می‌خوردند و بدون آگاهی از زمینهٔ اجتماعی و تاریخی ایران، به امکان فعلیت برنامه‌های صنعتی‌سازی، اصلاحات ارضی و... باور داشتند و با دیدن تصاویری که حکومت برای مخاطب غربی تدارک دیده بود، از پروژه‌های عمرانی مانند برج شهیاد و سد کرج، جشن‌های هنری بین‌المللی مانند جشنواره فیلم تهران و جشن هنر شیراز و جشن‌های ۲۵۰۰ ساله، تا مستندهای ایدئولوژیک و گزارش‌هایی که برای مصرف خارجی تهیه می‌شدند، در بسیاری از موارد به تمجید محمدرضا پهلوی پرداخته و به مشروعیت و محبوبیت او و پیشرفت ایران اذعان می‌کردند (145-Ansari, 2007; Naficy, 2012: 136). میزان این تصاویر ظاهرسازانه و موفقیت‌شان در غرب چنان بود که منجر به «سردرگمی و شگفتی گسترده، به ویژه در میان رسانه‌های غربی، از عمق احساسات ضد شاه و سرعت انقلابی» شد که در سال‌های ۱۹۷۸–۷۹ «پادشاه مترقی» بسیار محبوب در غرب را، سرنگون کرد. غافل از اینکه «محبوبیت او در داخل کشور به‌اندازه فیلم‌های سلولوئیدی که روی آنها ثبت شده بود، عمق نداشت» (Naficy, 2012: 145).

همین تلاش‌های مضاعف برای قبولاندن شایستگی محمدرضا پهلوی و پیشرفت ایران به غربیان، دلیلی مضاعف برای تشدید انتقادات از شاه شد که اقدامات او را به‌عنوان غربی‌سازی ایران تأویل می‌کردند و او و حکومتش را مأموران غربی می‌شمردند که اهمیتی به ایران و مردمش نمی‌دهند (Najmabadi, 1991). در انتها، نقل‌قول زیر از پروین پایدار در مورد نمایش «تمدن بزرگ»، مرحلهٔ پنجم مدرنیزاسیون پهلوی را جمع‌بندی می‌کند. گرچه پایدار در مورد دههٔ هفتاد میلادی (حدوداً دههٔ پنجاه شمسی) صحبت می‌کند، اما همان‌طور که گفته شد، برنامه‌های دههٔ هفتاد، همان امتداد دههٔ شصت (حدوداً دههٔ چهل شمسی) هستند که صرفاً به کمک انفجار عواید نفتی، ابعاد بزرگ‌تری یافته‌اند.

> «ایدئولوژی «تمدن بزرگ» در ایران توسط اکثریت دولت‌های غربی و رسانه‌های جمعی آنها حمایت و تحسین می‌شد. تصاویر یک پادشاه مدرن که علیرغم موانع عظیم اقتصادی و اجتماعی به پیشرفت‌های چشمگیری دست می‌یافت، در دهه ۱۹۷۰ مطبوعات غرب را پر کرده بود. اما عصر طلایی تمدن در ایران توسط دسته‌های مختلفی از ایرانیان به گونه‌ای کاملاً متفاوت درک می‌شد. تلاش بی‌رحمانهٔ دولت ایران در دههٔ ۱۹۷۰ برای ساختن تصویری از عظمت و اعتبار بین‌المللی به این معنی بود که علیرغم درآمدهای عظیم نفتی، تجربه واقعی بسیاری از ایرانیان شهری شامل یک مبارزه روزانه با تورم شدید، کمبود مواد غذایی اساسی، کمبود شدید مسکن و بیکاری بالای شهری و روستایی بود. سیاست‌های کشاورزی دولت موجب شد که جمعیت زیادی از کارگران مهاجر روستایی به کارهای ناپایدار در سایت‌های ساختمانی در مراکز شهری بپردازند و در حلبی‌آبادهایی که به سرعت در حاشیه شهرها شکل گرفتند، زندگی کنند. فروپاشی رونق ساخت و ساز در اواخر دهه ۱۹۷۰ باعث بیکاری ساکنان حلبی‌آبادها شد و نرخ بالای تورم، استاندارد زندگی آنها را گاهی تا حد گرسنگی کاهش داد. حلبی‌آبادهای اطراف پایتخت به‌مثابه زخمی باز و زشت بودند که وجدان طبقه متوسط ملی‌گرا و روشنفکران را به درد می‌آوردند» (۱۹۹۷: ۱۵۰-۱۵۱).

بازنمایی فرهنگی

از منظر مطالعات فرهنگی که به عنوان رشته‌ای دانشگاهی عمدتاً با کارهای افرادی همچون استوارت هال و همکارانش در مکتب بیرمنگام شکل گرفته است، فرهنگ عرصه‌ای فعال از زندگی اجتماعی است. فرهنگ را نمی‌توان به بازتاب صرف اقتصاد یا سیاست تقلیل داد؛ بلکه فرهنگ پویایی‌ها و اهمیت خاص خود را دارد. استوارت هال تأکید دارد که فرهنگ (و رسانه‌ها) می‌توانند محل مبارزه ایدئولوژیک گفتمان‌ها باشند، جایی که ایده‌های مختلف درباره «زندگی خوب» یا «هنجار» برای کسب سلطه با هم رقابت می‌کنند. به زعم هال، فرهنگ نه صرفاً پس‌زمینه‌ای منفعل برای زندگی اجتماعی، بلکه نیرویی فعال است که افکار، هویت‌ها و رفتارهای افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد (Hall, ۱۹۹۷: ۱۵-۱۶). نکته مهم از این منظر این است که فرهنگ اغلب چیزهایی را بیان می‌کند که تاریخ‌های رسمی آنها را نادیده می‌گیرند. فرهنگ می‌تواند بیان‌گر دیدگاه‌های فرودستان یا اضطراب‌های اجتماعی نهفته باشد. برای مثال، ممکن است یک گزارش رسمی دولتی سیاست مدرنیزاسیون را موفقیت‌آمیز جلوه دهد، اما رمان یا فیلمی، همزمان، هزینه‌های انسانی یا چالش‌های اخلاقی آن سیاست، یا تعبیر و واکنش به آن را متناسب با گفتمان و گروهی که سوژهٔ گفتمان قرار می‌گیرد- مثلاً گروه نخبگانی در موج نو و گروه عامهٔ طبقات پایین و متوسط مهاجر به شهر درمورد فیلم‌فارسی- به نمایش بگذارد. به این ترتیب، آثار فرهنگی به ما اجازه می‌دهند فضای بین سیاست رسمی و تجربه واقعی را ترسیم کنیم، یعنی بین آنچه توسط مدرنیزه‌کنندگان قصد شده و آنچه مردم واقعاً تجربه، برداشت یا تعبیر کرده‌اند.

پس می‌توان در پس روایت و دلالت‌های صریح یک اثر فرهنگی، مانند فیلم و فارغ از قضاوت‌های ارزش‌شناختی فرمال و هنری، تشخیص داد که فیلم با این بازنمایی خاص در این موقعیت، چه چیزی را واقعیت، امر طبیعی، بدیهی، ارزش، «درست» یا «غلط» مفروض گرفته است و به شکل ناخودآگاهی، همچون امری بدیهی، آن موقعیت را بازنمایی می‌کند یا به شکل خودآگاهی، قصد نیش و کنایه زدن، انتقاد، یا مخالفت با آنچه به زعم این گفتمان، غیرطبیعی، نادرست، غیرواقع و... محسوب می‌شود، مخالفت می‌کند.

در این نقطه می‌توانیم با نظریهٔ میریم براتو هانسن[1]، پژوهشگر سینما و مفهوم مدرنیسم منطقه‌ای[2] او، یک گام پیشتر برویم. او توضیح می‌دهد چگونه سینماهای جهان، تجربیات متنوع مدرنیته‌های بومی را تجسم می‌بخشند. هانسن استدلال می‌کند که مدرنیسم محدود به جنبش‌های هنری نخبه‌گرا نیست؛ بلکه «طیف گسترده‌ای از کنش‌های فرهنگی و هنری را دربرمی‌گیرد که فرایندهای نوسازی و تجربهٔ مدرنیته را ثبت می‌کنند، به آنها پاسخ می‌دهند و درباره‌شان تأمل می‌نمایند» و این قطعاً شامل سینمای جریان اصلی و عامه‌پسند سینما نیز می‌شود (Hansen, ۱۹۹۹: ۵۹-۶۰). بنابراین، مدرنیسم منطقه‌ای در سینما به نحوه‌ای اشاره دارد که فیلم‌ها، به عنوان محصولات فرهنگی انبوه‌پسند، بافتارها و گفتمان‌های بومی یک جامعهٔ مدرن و در حال مدرنیزاسیون را بازنمایی می‌کنند. او عمداً از اصطلاح «منطقه‌ای» که مفهومی ادبی هست، استفاده می‌کند تا به شکل استعاری، به وجود لهجه‌ها و درواقع، گرایش‌ها و گفتمان‌های مختلف در سینمای ملی اشاره کند که به این زبان بومی و آشنا، با مردمان مخاطب فیلم سخن می‌گوید. هر سینمای ملی یا منطقه‌ای، غالباً آنچه را که آن فرهنگ در موقعیت خاصی در زندگی مدرن «واقعی» یا «عادی» می‌پندارد، آشکار می‌سازد. همزمان، فیلم‌ها می‌توانند آگاهانه عناصری را که غیرطبیعی یا تحمیلی احساس می‌شوند را نقد کنند یا در برابرشان مقاومت کنند.

برای مثال، در سینمای دوران پهلوی ایران می‌توان چنین مدرنیسم بومیِ فعالی را مشاهده کرد: ملودرام‌ها و کمدی‌های دهه‌های ۱۳۳۰، ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی اغلب ظواهر سبک زندگی «مدرن» (اتومبیل‌ها، سینماها، مد، نقش‌های جنسیتی جدید) را در کنار ارزش‌های فرهنگی قدیمی تر، درهم‌نشینیِ مسالمت‌آمیز یا پرتنش می‌نشانند، گاه چیزهای نو را جذاب و طبیعی تصویر می‌کنند و گاه آنها را بیگانه یا از نظر اخلاقی مشکل‌دار جلوه می‌دهند. با تحلیل این فیلم‌ها، یک منتقد فرهنگی می‌تواند بینش ارزشمندی از مدرنیتهٔ ایرانی به دست آورد؛ اینکه ایرانیان آن دوره چگونه در موقعیت‌های مختلف، تغییرات جامعه را پردازش می‌کردند، چه چیز را اصیل یا ساختگی می‌پنداشتند و ذهنیت مدرن در عمل چگونه شکل می‌گرفت.

1. Miriam Bratu Hansen.

2. Vernacular modernism.

البتــه بــرای کشــف دلالت‌هــای ضمنــیِ ایدئولوژیــک و مفرضــات بدیهــی، طبیعــی، اخلاقــی و... در چنیــن فیلم‌هایــی، بایــد از مشــاهدهٔ ســطحی فراتــر رفــت و خوانشــی دقیــق از دلالت‌هــی ضمنــی انجــام داد. چهارچــوب رولان بــارت در اینجــا بســیار راهگشاســت؛ بــارت میــان ســطوح دلالتــی صریــح[1] و ضمنــی[2] معنــا در هــر نشــانه تمایــز قائــل می‌شــد. دلالــت صریــح یــک نشــانه، محتــوای تحت‌اللفظــی آن اســت، آنچــه مســتقیماً می‌بینیــم یــا می‌شــنویم، بــه معنــای تعریــفِ فرهنگ‌لغتــی. در مقابــل، دلالــت ضمنــی معنــای افــزوده یــا ارزشــی اســت کــه نشــانه حمــل می‌کنــد و اغلــب فرهنگــی یــا ایدئولوژیــک اســت. درواقــع، گویــی دال صریــح، عــلاوه بــر مدلــول بلافصلــش، مدلــول ایدئولوژیــک و مفــروض و یــا مغــروض دیگــری دارد کــه آن را مدلــول یــا دال ضمنــی می‌نامــد. حتــی یــک تصویــر بــه ظاهــر ســاده می‌توانــد بــه شــکلی ظریــف معنــای ایدئولوژیــک یــا ضمنــی را منتقــل کنــد کــه ارزش‌هــای مســلط جامعــه را تــداوم می‌بخشــد. مثــلاً، تصویــری از یــک مــرد جــوان سیاهپوســت، مزیــن بــه لبــاس نظامــی، روی جلــد نشــریه، معنایــی فراتــر از دلالــت صریحــش دارد کــه درواقــع، غــرض بهره‌گیــری از ایــن دال‌هــای مشــخص اســت و چیــزی اســت کــه قــرار اســت ایــن دال‌هــا در ذهــن متبــادر کننــد؛ اینکــه فرانســهٔ درگیــر در جنگ‌هــای اســتعماری، کشــور انبوهــی اســت بــا فرزندانــی از نژادهــای مختلــف کــه بــرای کشورشــان می‌جنگنــد. ایــن دلالــت، بــه وضــوح ایدئولوژیــک اســت چراکــه واقعیــت اســتعماری و نژادپرســتانه را پنهــان می‌کنــد (Hall, ۱۹۹۷: ۳۵-۴۱).

بــا الهــام از ایــن رویکــرد، می‌تــوان صحنــه‌ای از یــک فیلــم ایرانــی دهــهٔ ۱۳۴۰ را در نظــر گرفــت کــه زنــی غیرمحجبــه در فضــای عمومــی را نشــان می‌دهــد کــه بــا دیــدن و نزدیــک شــدن معشــوقش در محیــط ســنتی بــازار، چــادر بــه عقــب ســریده‌اش را بــه ســر می‌کشــد و نگاهــش را از مــرد مــی‌دزدد. مــا اینجــا بــا دلالت‌هــای خاصــی همچــون عفــت و پاکدامنــی زن در برابــر معشــوقش و غیــرت مــرد بــر زنــی کــه قــرار اســت همســرش شــود، روبــرو هســتیم. ایــن نشــانه‌ها گــرد هــم آمده‌انــد تــا ایــن معنــای مفــروض، مطلــوب و طبیعی‌انگاشــته را منتقــل کننــد.

بــر ایــن مبنــا، گدایــان تهــران نــه فقــط روایت/ســرگرمی کــه متنــی فرهنگــی اســت کــه واکنشــی را نســبت بــه سیاســت‌های رســمی مدرنیزاســیون بازنمایــی می‌کنــد. در

1. denotative.
2. connotative.

این پژوهش، به خوانش دلالت‌های ضمنی‌ای که بازنمایانگر این واکنش هستند، پرداخته می‌شود. ادعا می‌شود که روایت و طرح داستانی، دیالوگ‌ها و کنش‌های گفتاری، تیپ‌پردازی و کنش شخصیت‌ها و فضا/مکان اثر را می‌توان همچون انتقادی عامیانه به مدرنیزاسیون پهلوی و شکاف‌های آن- چنان که طبقهٔ خاص شخصیت‌های فیلم و احیاناً مخاطبان آن تجربه می‌کردند- در نظر گرفت.

روش پژوهش

این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است، ابتدا به معرفی مدرنیزاسیون پهلوی و ماهیت پروپاگاندایی آن در جهت ایجاد تصویری از ایران مدرن برای ایرانیان و جهانیان- به‌ویژه حامیان غربی- می‌پردازد. در این بخش، توضیح داده می‌شود که چگونه وعده‌های حکومت برای فراهم‌سازی زندگی مرفه و مدرن عملی نمی‌شدند، تغییرات عمدتاً در سطح ظواهر باقی می‌ماندند و در پشت این تصویر تبلیغاتی، واقعیتی از فقر و محرومیت وجود داشت. به این ترتیب، بخشی از طبقات پایین جامعه در کلان‌شهرهایی مانند تهران، حتی در تأمین نیازهای اولیه زندگی خود با چالش‌های جدی مواجه بودند و رؤیاهای آنان که از تبلیغات و تصاویر حکومتی نشأت می‌گرفت، با واقعیت کلان‌شهری در تضاد قرار می‌گرفت و به سراب تبدیل می‌شد. سپس، مختصری درمورد نظریه بازنمایی استوارت هال و الهام گرفتن از آن در خوانش گدایان تهران گفته می‌شود. این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده کرده است. واحد تحلیل در این مطالعه، صحنه‌ها و توالی‌های روایی کلیدی فیلم است؛ به‌ویژه آن دسته از صحنه‌هایی که به‌طور مستقیم یا ضمنی به نمایش شکاف میان تصویر مدرن و واقعیت فقر می‌پردازند.

فرایند تحلیل در سه مرحله انجام شده است:

کدگذاری اولیه: مشاهده و پیاده‌سازی صحنه‌ها، دیالوگ‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها و استخراج نشانه‌های دال بر مضامین ظاهرسازی، مدرن‌سازی سطحی و تضاد میان تصویر/ واقعیت.

مقایسه و دسته‌بندی کدها: گروه‌بندی کدهای مشابه در مقوله‌های مفهومی مانند «ظاهرسازی و بزک»، «مدرنیزاسیون آمرانه»، «شکاف تصویر و واقعیت» و

«خودانتقادی سینما».

استخراج مضامین کلان: پیوند دادن مقوله‌ها به مضامین اصلی پژوهش همچون بازنمایی مسائل نظری و تاریخی مربوط به مدرنیزاسیون پهلوی.

در سطح تکنیک تحلیلی، این مطالعه از ترکیبی از نشانه‌شناسی (برای بررسی دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها) و تحلیل گفتمان فرهنگی (برای فهم موقعیت ایدئولوژیک فیلم در متن اجتماعی پهلوی) استفاده کرده است.

این تحلیل و تفسیر در سه بخش انجام می‌گیرد؛ در بخش اول، بررسی می‌شود که داستان و وقایع فیلم چگونه به‌مثابه طعنه و نیشخندی تلخ به این سه جنبه از مدرنیزاسیون پهلوی عمل می‌کند: ۱) ظاهرسازی پهلوی و ایجاد تصویری جذاب از ایران و ایرانیان، به‌ویژه برای کشورهای غربی؛ ۲) سطحی‌بودن تغییرات و عدم رسیدگی به مشکلات عمیق و عمق مشکلات؛ و ۳) شکاف میان تصویر تبلیغاتی و واقعیت موجود. در بخش دوم، اشارات فیلم به آمرانه بودن مورد بررسی قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که چگونه این روند تحولات، تحمیلی و از طریق قدرت‌های مرکزی بوده و به مشارکت و نیازهای واقعی مردم توجهی نداشته است؛ نیز اینکه چگونه شخصیت‌های حسین و پریسا، همچون استعاره‌ای از شخصیت‌های محمدرضا و فرح پهلوی عمل می‌کنند. در بخش سوم، فیلم به‌عنوان انتقادی از جانب فردین به نقش سینمای ایران، از جمله فیلم‌هایی که خود در آنها به‌عنوان ستاره حضور داشته است، در ایجاد رؤیاها و وعده‌های ثروت و خوشبختی تعبیر می‌شود. در پایان، نتایج حاصل از یافته‌ها خلاصه شده و پیشنهاد برای پژوهش‌های آینده ارائه می‌گردد.

یافته‌های پژوهش

از تصویر تا واقعیت

در گدایان تهران، گروهی از مطرودین، فقرا و حاشیه‌نشینان کلان‌شهر مدرن، برای آماده‌سازی خود جهت ارائه به سه شخصیت فرنگی، به تغییر پوشش، ظاهر و رفتار خود می‌پردازند. مهمانان غربی، جهت بازدید از تهران و ازدواج در این شهر، قرار است مدتی در هتلی لوکس در تهران ساکن شوند و لازم است این شهروندان

تهـران، ظاهـری مناسـب جهـت ارائـه بـه ایشـان داشـته باشـند. ایـن تحـول، فراینـدی مشـابه بـزک کـردن و زیباسـازی ظاهـری، جهـت غربـی بـه نظـر رسـیدن اسـت و هیـچ تفاوتـی در واقعیـت زندگـی شـخصیت‌ها ایجـاد نمی‌کنـد.

فیلـم بـا نماهـای لانـگ شـات از شـهر تهـران مـدرن آغـاز می‌شـود و شـهری باشـکوه، در فراینـد مدرنیزاسـیون نمایـش داده می‌شـود. اسـامی عوامـل فیلـم نیـز بـر روی ایـن تصاویـر کارت پسـتالی از شـهر تهـران و سـاختمان‌ها و فضاهـای شـهری مـدرن کـه بسـیار مشـابه تصاویـر کلان‌شـهرهای مـدرن غربـی، ماننـد نیویـورک اسـت، بـه نمایـش در می‌آیـد. ایـن نماهـای آغازیـن، پانارومیـک هسـتند و گسـتره‌ای از کلیـت شـهر ارائـه می‌دهنـد. سـپس، دوربیـن انـدک انـدک بـه پاییـن و سـطح واقعیـت نفـوذ کـرده و بـه رهگـذران و خیابان‌هـای شـلوغ می‌رسـد. درواقـع دوربیـن فیلـم، بـه تدریـج از سـاحت تصویـر جـذاب و فریبنـدۀ تهـران، بـه دل واقعیـت و جزئیـات آن نفـود می‌کنـد (تصویـر ۱ و ۲). ادامـۀ ایـن سـکانس معرفـی، بـه گدایـان تهـران، شـخصیت‌های اصلـی فیلـم منتهـی می‌شـود. در بطـن تصاویـر شـکوه و پیشـرفت، سـوژه‌هایی بـه عنـوان بدنـۀ انسـانی کلان‌شـهر قـرار دارنـد کـه شـبکه‌ای از افـراد فقیـر را تشـکیل می‌دهنـد کـه بـا گدایـی و شـغل‌های غیررسـمی و کاذب، روزگار خـود را می‌گذراننـد. زندگـی فلاکت‌بـار ایـن افـراد در میـان دود و کثیفـی شـهر، هیـچ تناسـبی بـا تصاویـر آغازیـن نـدارد.

تصویر ۱ و ۲- نماهای آغازین، تصویری کلی از شهری مدرن و «پیشرفته» ارائه می‌دهند و سپس به تصویر جزئی از فقر و فلاکت می‌رسند.

در ادامـه، مشـخص می‌شـود ننه‌گلـی، خـود را بـه دختـرش- کـه بیشـتر عمـرش را در آلمـان گذرانـده و همان‌جـا ازدواج کـرده اسـت- زنـی اشـرافی و سـاکن هتـل هیلتـون

معرفی کرده است. اما در واقعیت، ننه‌گلی با دیگر دوستان گدا و مطرود خود، در محوطه‌ای مخروبه قرار می‌گذرانند و معاشرت می‌کنند که بین یکدیگر، نامش را هتل افلاس گذاشته‌اند. اینجا تضاد طنزآمیزی میان هتل هیلتون و فضای واقعی زندگی ننه‌گلی یعنی هتل افلاس ترسیم می‌شود. هتل هیلتون، نماد فضای تصویریِ ناواقع برای عمده مردم و هتل افلاس نماد فضای واقعی زیست ایشان است. همچنین، این تضاد یادآور اظهارات محمدرضا پهلوی به خبرنگاران خارجی است که همواره به «رضایت مردم ایران»، پیشرفت و وضعیت مناسب اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایرانیان اشاره می‌کرد (Ansari, ۲۰۰۷: ۲۳۱-۲۳۲). هیچ خبرنگار، مستندساز و هنرمندی، اجازهٔ ارائهٔ تصویری منفی یا حتی تصاویر و گزارشاتی که دال بر «عقب‌ماندگی» ایران باشد را نداشت و ثبت چنین گزارش‌ها یا تصاویری منجر به توقیف‌شان می‌شد. دولت در بازه‌هایی، حتی دستورالعمل‌هایی برای آنچه فیلمبرداران و عکاسان مجاز به تصویرگری هستند، ارائه کرده بود (صدر، ۱۳۸۱؛ Naficy, 2012). پس پافشاری ننه‌گلی برای ارائهٔ تصویر مثبت و غربی از خود و پذیرش التزام این تصویر توسط دوستان و همراهانش، می‌تواند طعنه‌ای بر اصرار و تلاش بی‌حد و حصر حکومت، برای ارائهٔ تصویر ایران پیشرفته به غرب باشد.

دوستان ننه‌گلی با همکاری هم مقداری پول که برای «آرایش» و ظاهرسازی لازم است را جمع می‌کنند و مدیریت کارگردانیِ نمایش مدرنیزاسیون، به حسین و نامزدش پریسا- که به دلیل کاباره‌داری با کم و کیف تقلید از غربی‌ها آشنا هستند- سپرده می‌شود. پس از تلاش‌های فراوان، حسین امکان حضور در هتل هیلتون را فراهم می‌کند. تصویر از هتل افلاس، برش می‌خورد به نمایی از هتل هیلتون، یکی از لوکس‌ترین هتل‌های تهران (تصویر ۳ و ۴). حسین، پریسا، دکتر و مهندس، به اتفاق ننه‌گلی که وی را آفاق‌الدوله معرفی می‌کنند وارد هتل می‌شوند. فیلمساز، تضاد میان فضای واقعیتی که این افراد ساکن آن هستند و فضای جدید را با گذر ناگهانی از فضای هتل افلاس به هتل هیلتون و واکنش بهت‌زدهٔ ننه‌گلی و بقیه نشان می‌دهد. ننه‌گلی و بقیه از همان لحظات اغازین مبهوت شکوه و جلال هتل و فضاها و اداب متمایز هتل می‌شوند و آن را با دنیای واقعی خود مقایسه می‌کنند. حتی آداب و رفتار مستخدم هتل که مبتنی بر نزاکت و آداب‌دانی مدرن است باعث ایجاد شوخی‌ها و موقعیت‌های طنزآمیز می‌شود.

یکـی از شـخصیت‌ها- دکتـر- در مواجهـه بـا فضـای داخلـی لوکـس هتـل می‌گویـد: «ببیـن لاکـردار چـی چـی سـاخته. عجـب جـای شـیکی حسـین تـو نمیـری. ایـن اعیون‌هـا چه‌ریختـی اینجـا خواب‌شـون می‌بـره؟ تـو فکـر می‌کنـی اون‌هایـی کـه اینجـا زندگـی می‌کننـد، غـم و غصـه دارنـد؟ غـم و غصـه واسـه مـا فقیـر فقراسـت. اینجـا، جـای عیـش و تفریـح و خوشـگذرانیه».

تصور ۳ و ۴- از هتل افلاس تا هتل هیلتون.

هتـل، فضـای مـدرن/ غربـی/ مرفهـی را فراهـم می‌کنـد کـه ایـن افـراد، بـه شـکل موقـت در آن اقامـت خواهنـد داشـت و موقتـی بـودن حضـور و «خانـه» نبـودن ایـن فضا، بـا هتـل بـودن آن گـره می‌خـورد. ایـن افـراد و سـاکنین مفلـس، بـه طـور موقـت و بـه شـکل ظاهـری، در ایـن فضـا تغییـر و بـه عبارتـی، فراینـد مدرنیزاسـیون را سـپری خواهنـد کـرد. ایـن فضـا، فضـای موقتـی یـا ایسـتگاهی نمایشـی، بـرای مقصـود خاصـی- کـه همـان ارائـۀ ظاهـر بـه طـرف غربـی اسـت- فراهـم می‌کنـد. از ایـن لحـاظ، هتـل هیلتـون، یـادآور فضاهـای مـدرن و نوسـازی اسـت کـه در طـی پروژه‌هـای عمرانـی و شهرسـازی گسـترده در دوران رضاشـاه و بـا ابعـاد بزرگ‌تـر در دوران محمدرضـا پهلـوی بـه اجـرا درآمدنـد و تصاویـر، فیلم‌هـا و گزارش‌هایشـان، بـه عنـوان شـواهد «پیشـرفت» و «بـه‌روز» بـودن خیابان‌هـا، سـاختمان‌ها، دفاتـر و منـازل شـهرهایی مثـل تهـران، در مقیـاس وسـیعی هـم در داخـل و هـم خـارج ایـران پخـش می‌شـدند درحالـی کـه واقعیـت متمرکـز و غالـبِ ویـران در جنـوب و مراکـز شـهر و جاهایـی ماننـد هتـل افـلاس، بیـرون از کادر می‌ماندنـد (کاتوزیـان، ۱۳۷۴: 322؛ Naficy, 2012).

در ادامـه، پریسـا تدبیـری اندیشـیده کـه ظاهـر ننه‌گلـی، از یـک زن فقیـر و بینـوا بـه بازتـاب یـک اشـراف‌زاده تبدیـل شـود. گروهـی از افـراد همـراه بـا کالای آرایشـی و لباس‌هـای غربـی، بـه ایـن منظـور فراهـم می‌شـوند. بـا ورود گـروه، پریسـا تک‌تـک آنهـا را معرفـی می‌کنـد: «مادمـوازل ژی‌ژی متخصـص در ماسـاژ از دانشـگاه سی‌شـین، سین‌سـیناتی متخصـص کفـش از کارگاه کنپارسـیتا، مـادام کریسـتی سـنت‌پو، خیـاط درجـه یـک فـارغ التحصیـل از دانشـگاه شـان‌زلیزه پاریـس و بالاخـره آرایشـگر زیبـا مـادام مشـکنبری از سـالن چنبـه». جالـب توجـه اسـت کـه اسـامی ایـن گـروه، همگـی غربـی هسـتند و درواقـع، بـه غربی‌سـازی ایـران، همچـون مدرنیزاسـیون آن اشـاره می‌کنـد. پیـش از ایـن نیـز اشـاره شـد کـه «بـرای بسـیاری از ایرانیـان، مدرنیزاسـیون (پهلـوی)، هـم‌ارز بـا غربی‌سـازی بـود» (Ansari, 2007, p. 342) و اگـر هـم پیـش از دهـهٔ چهـل ایـن عقیـده خنثـی و انتقـادی نبـود، از دهـهٔ چهـل و مخصوصـاً بـا وقایعـی چـون قیـام ۱۳۴۲ و گفتمـان غرب‌زدگـی جـلال آل احمـد، ایـن هـم‌ارزی همچـون انتقـاد و طعنـه‌ای علیـه حکومـت و سیاسـت‌ها و موضـع آن در برابـر ایـران و غـرب، عمـل می‌کـرد (Mirsepassi, 2004, chap. 4). البتـه، در نام‌گـذاری و توضیحـات پریسـا، نکتـهٔ دیگـری هـم هسـت و آن هـم اینکـه کل ایـن معرفـی اشـتباه اسـت و صرفـاً اسـامی و آواهایـی مقلـد نام‌هـای غربـی هسـتند و بـه ظاهـری بـودن مواجهـه بـا غـرب دلالـت می‌کننـد.

تحـت تربیـت و اصلاحـات ایـن افـراد، ننه‌گلـی فراینـد «زیباسـازی» متناسـب بـا ایده‌آل‌هـای غربـی را پشـت سـر می‌گذارنـد. بعـد از مدتـی ننه‌گلـی بـا ظاهـر جدیـد بـر صحنـهٔ نمایشـی کـه هتـل هیلتـون اسـت، قـدم می‌گـذارد و همـه مبهـوت ایـن میـزان از تغییـر ظاهـری او می‌شـوند. تغییـرات تنهـا شـامل آرایـش چهـره و تغییـر پوشـش از البسـهٔ ژنـده و کهنـه بـه لباس‌هـای غربـی مـد روز نیسـت، بلکـه حتـی رفتـار و گفتـار او، شـیوهٔ ایسـتادن، راه رفتـن و... او هـم تغییـر کـرده اسـت. ظاهـر، گفتـار و ژسـت ننه‌گلـی تغییـر کـرده و در هیبـت یـک اشـراف‌زادهٔ ثروتمنـد درآمـده اسـت، امـا واقعیـت او، هیـچ تغییـری نکـرده اسـت. ایـن دگردیسـی در ظواهـر، یـادآور چهره‌هـای کلان‌شـهری طبقـه متوسـط و طبقـات پاییـن آن روزهـای ایـران اسـت کـه تحـت تأثیـر رسـانه‌های جمعـی غربـی و تبلیـغ سـبک زندگـی غربـی، بـه تقلیـد آنچـه دیـده بودنـد می‌پرداختنـد، بـدون آنکـه تغییـری در ذهنیـت سـنتی و یـا تطابقـی میـان وضعیـت اقتصـادی و ظواهـر وجـود داشـته باشـد. بـه گفتـه پرویـز اجلالـی، «(از نیمه‌هـای دهـهٔ ۱۳۴۰ بـه بعـد) ظواهـر

تجـدد در شـهرها... رواج بسـیار یافـت، امـا ایـن تجددطلبـی بسـیار سـطحی بـود و عمدتـاً ظواهـر زنـان و مـردان و برخـی رفتارهـای محسـوس و آشـکار را دربرمی‌گرفـت، امـا ذهنیـت ایرانـی ... به‌دشـواری دگرگـون می‌شـد. واقعیـت ایـن اسـت کـه مـردان و زنـان ایرانـی در آن سـال‌ها اگرچـه در ظاهـر متجـدد و فرنگی‌مـآب می‌نمودنـد، در ذهـن بسـیار سـنتی بودنـد و تجددطلبـی آنهـا از برخـی رفتارهـای سـطحی فراتـر نمی‌رفـت» (۱۳۹۵: ۲۶۶). مـورد ننه‌گلـی و دیگـر دوسـتانش کـه پـس از او چنیـن دگرگونـی را از سـر می‌گذراننـد، دقیقـاً تبلـور همیـن بحـث اسـت. ظاهـر و رفتـار و حتـی گفتـار ایشـان عـوض می‌شـود، امـا در زیـر ایـن نقاب‌هـای غربـی و پشـت پـردۀ نمایش‌شـان، همـان ژنده‌پوشـان بـا ادبیـات کوچه‌بـازاریِ سـاکن هتـل افـلاس مسـتتر اسـت. ایـن ظاهـر جدیـد و رفتارهایـی کـه بـه اجـرا گذاشـته می‌شـوند، صرفـاً بخشـی از نمایـش اجتماعـی‌ای اسـت کـه ایفـا می‌کننـد.

در ادامـه، بـه منظـور برگـزاری عروسـی نسـیم و نامـزد آلمانـی‌اش، لازم اسـت مهمانانـی از طبقـات بـالا و اعیـان و اشـراف حضـور داشـته باشـند تـا مجلـس، در شـأن دختـر «آفاق‌الدولـه» باشـد. اینجـا، نوبـت اصـلاح ظاهـر دیگـر اعضـای هتـل افـلاس و دوسـتان ننه‌گلـی می‌شـود. مجـدداً بـا مدیریـت حسـین و پریسـا، بـه هـر یـک از آوارگان و گدایـان لبـاس نویـی پوشـانده می‌شـود و بـه ایشـان، هویـت جدیـدی اعطـا می‌کننـد. بخش‌هایـی از فراینـد آماده‌سـازی ایشـان، در قالـب صحنه‌هـای طنزآمیـز بـه تصویـر کشـیده می‌شـود. فـردی بـه عنـوان ملّاک معرفـی می‌شـود. وی خـود می‌گویـد «مـن زمینـم کجـا بـود. تـو هفـت آسـمان یـه سـتاره هـم نـدارم». بـه شـخص دیگـری گفتـه می‌شـود کـه رئیـس کارخانـۀ بخاری‌سـازی هسـت: «تمـام بخاری‌هایـی کـه تـو ایـران سـاخته میشـه مـال کارخونـۀ توعـه». کارخانـه‌دار سـاختگی، جـواب می‌دهـد: «چـی داری میگـی... مـن یـه منقـل حلبـی هـم نـدارم. چـه برسـه بـه بخـاری. زمسـتون‌ها کـه میشـه از سـرما سـگ بغلـم می‌گیـرم». ایـن مکالمه‌هـا مجـدداً فاصلـۀ میـان جهـان واقعـی شـهروندان دورۀ پهلـوی و تصویـری را کـه شـاه قصـد داشـت از ایشـان و ایـران بـه غربی‌هـا نشـان دهـد، آشـکار می‌سـازند: خیلـی عظیـم شـهروندانی کـه از امکانـات حداقلـی خـوراک، پوشـاک و مسـکن محـروم بودنـد (کاتوزیـان: ۱۳۷۴)، امـا شـاه قصـد داشـت از ایشـان بـه عنـوان شـواهد ترقـی و رفـاه ایـران بـه غـرب، اسـتفاده کنـد. در ادامـه، رفتـار، ژسـت‌ها، مـدل ایسـتادن، راه رفتـن و حـرف زدن ایـن افـراد، مـدرن/ غربی‌سـازی می‌شـود. پریسـا بـه زنـان

یـاد می‌دهـد کـه چگـوه بـه مثابـه یـک زن مـدرن و مرفـه راه برونـد و حسـین و «مربیـان»، بـه مـردان شـیوهٔ اصـلاح ژسـت‌های بدنـی را یـاد می‌دهنـد و حسـین بـر اهمیـت صحبـت کـردن آداب‌دانانـه کـه درواقـع، گفتـار خرده‌بـورژوازی غربـی اسـت، تاکیـد می‌کنـد.

حـال کـه فراینـد مدرنیزاسـیون ظاهـری بـا موفقیـت طـی شـده اسـت، زمـان مواجهـه بـا غربیـان هسـت. مراسـم عروسـی برگـزار می‌شـود و تصویـر مطلـوب بـه توریسـت‌های آلمانـی ارائـه می‌شـود. درانتهـا، پـس از عروسـی، نسـیم، نامـزد و کنـت، بـا هواپیمـا تهـران را تـرک می‌کننـد. بلافاصلـه پـس از پـرواز ایشـان، نمایـش تمـام می‌شـود و بازیگـران کـه نقش‌شـان را ایفـا کرده‌انـد، بـه واقعیـت خـود بازمی‌گردنـد. ظواهـر ایجـاد شـده، قالـب و ماسـکی بیـش نیسـتند و اکنـون، کنـده می‌شـوند تـا واقعیـت سـاکنان هتـل افـلاس، بـاری دیگـر در بطـن شـهر نمایـان شـود. پایـان اجـرا، یـادآور گزارشـات تغییـر شـهرها به‌هنـگام بازدیـد اعلی‌حضـرت، مقامـات غربـی، جشـن‌های ملـی و جشـنواره‌های هنـری اسـت؛ مراسـماتی کـه گاه، ورود عمـوم مـردم ایـران بـه حریـم مراسـم، بـه دلیـل امـکان «آبروریـزی»، قدغـن می‌شـد؛ تغییراتـی ماننـد «زیباسـازی شـهر، لکه‌گیـری و رنگ‌آمیـزی کلیـهٔ خیاباهـای مرکـزی شـهر و شست‌وشـوی تـک تـک برگ‌هـای درختـان ایـن خیابان‌هـا بـا کـف صابـون»، پنهـان کـردن حلبی‌آبادهـا و محـلات فقیرنشـین از انظـار، جمـع‌آوری گدایـان و ... و ریختـن بزک‌هـا پـس از بـه اتمـام رسـیدن دیـد و بازدیدهـا (کاتوزیـان، ۱۳۷۴: ۳۲۲؛ Ansari, 2007).

مدرنیزاسیون آمرانه

مدرنیزاسـیون گسـتردهٔ ایـران در زمـان پهلـوی- نـه فراینـدی ارگانیـک و از درون جامعه- بلکـه از بـالا و آمرانـه بـوده اسـت. درواقـع، میـل مشـروطه‌چیان و مدرنیسـت‌های ایرانـی در اوایـل قـرن چهاردهـم شمسـی مبتنـی بـر حکومـت مرکـزی قدرتمنـدی کـه بـا «مشـت آهنیـن» ایـران را بـه سـمت مدرنیزاسـیون و «پیشـرفت» برانـد، رؤیایـی بـود کـه توسـط حکومـت پهلـوی تعبیـر شـد (کاتوزیـان، ۱۳۷۴). حکومـت پهلـوی، تحـت یـک ایدئولـوژی ملی‌گرا-سـکولار (Cronin, ۲۰۰۳: ۴۶)، مبتنـی بـر احیـای شـکوه پیشااسـلامی ایـران بـا وارد کـردن و تحمیـل نهادهـای اجتماعـی مـدرن، خـرد ابـزاری و شـیوه‌های تولیـد و مصـرف مـدرن، مدرنیزاسـیون ایـران را هدایـت کـرد (نفیسـی، ۱۳۹۴: ۳۵۱-۳۵۳؛ وحـدت، ۱۴۰۲: ۵۵). «وارد کـردن» و «تحمیـل»، کلیدواژه‌هـای فعلیـت ایـن

مدرنیزاسیون هستند چراکه ارتباطی با پیدایش و مطالبهٔ ارگانیگ و تاریخی این تغییرات، آنچنان که در سرزمین‌های غربی رخ داد، نداشتند. البته این به این معنا نیست که تودهٔ مردم، منفعلانه تغییرات را می‌پذیرفتند، چراکه ایشان، نسبت به تغییرات اعمال شده واکنش‌های دفاعی، مقاومتی و انطباقی نشان می‌دادند اما تبلور و بروز این واکنش‌ها، اغلب در حوزه‌های فرهنگی، هنجارها و معرفت روزمره بود و واکنش کلان و موثر در حوزه‌های اجتماعی و اقتصادی، معمولاً امکان‌پذیر نبوده و ایشان، لاجرم بایستی خود را با لوایح و طرح‌ها و جاه‌طلبی‌های اقتصادی و اجتماعیِ ناگهانی وفق می‌دادند و حق و نقشی در انتخاب تصمیماتی که ظاهراً برای سعادت و خوشبختی آنها اتخاذ شده بود، نداشتند.

از بالا بودن و آمرانه بودن مدرنیزاسیون پهلوی، در جامعه‌ای که آمادگی چنین تغییراتی را نداشت یا اصلاً بسیاری از تغییرات برایشان مناسب نبود، عواقب ناخوشی، هم به لحاظ مادی و هم به لحاظ روحی و روانی، به همراه داشت (حبیبی و رضایی، ۱۳۹۲؛ Talattof, 2011). واکنش‌ها، گسست‌ها و عواقب مدرنیزاسیون از بالا، جزء مضامین مکرر در فیلم‌های سینمایی دوران پهلوی بودند (نفیسی، ۱۳۹۴: ۹۲-۹۳). در گدایان تهران هم، نقش مدیریتی حسین و پریسا و اعمال تغییرات از بالا را می‌توان واکنش کنایه‌آمیزی به مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی در نظر گرفت و حسین و پریسا را، همچون الگوها و رهبرانِ تغییرات، نماد شخص محمدرضا و فرح پهلوی لحاظ کرد. رسانه‌ها و جراید، شاه را «به‌عنوان مرد ایده‌آل ایرانی، قدرتمند، مردانه، تک‌بعدی، اخلاق‌گرا، محافظ و رئیس بی‌چون‌وچرای خانواده و ملت» (Paidar, ۱۹۹۷: ۱۴۸)، همچون الگو، پدر و رهبر سخت‌گیر اما مهربان ایرانیان ترسیم می‌کردند که همگان موظف به گوش سپردن به نصایح و راهنمایی‌ها او و تبعیت از وی بودند (Dabashi, 2001: 19; Naficy, 2012: 60-61). در فیلم هم حسین، نقش رهبری مهربان و سخت‌گیر را به عهده می‌گیرد که با حضور کاریزماتیک و موثر خود، همگان را تأدیب و موظف به همراهی و ایفای نقش می‌کند. او روی سن می‌رود و برای بقیه، سخنرانی‌های انگیزشی و امیدبخش می‌کند و به رفتار همگان، حتی مدیریت پریسا، نظارت می‌کند. او به فکر دوستانش و مخصوصاً آبروی ننه‌گلی و کیفیت تصویر ارائه شده هست، لذا، در زمان مقتضی عصبی می‌شود و مستقیماً دستور می‌دهد و تنبیه می‌کند.

سوژه‌های مدرن تربیت شده تحت حاکمیت‌های مدرن مانند پهلوی، ضروری است که بدن‌های مطیع و تحت امر داشته باشند. تربیت این «بدن‌های مطیعِ مدرن»، بخش مهمی از تمرینات و آموزش ذهنی و بدنی حکومت پهلوی را شکل می‌داد (Afary, 2009: 155)، تا سوژه‌های مدرن، «سربازان» و «فرزندان» پادشاه، همواره تحت امر و تابع فرمانده-شاه باشند (Moallem, 2005: 72). در گدایان تهران هم بخش قابل توجهی از تربیت سوژه‌های مدرن، مصروف یاد دادن اطاعت و عمل تعظیم کردن می‌شود. در مقطعی از تمرینات و آماده‌سازی گروه، معلم قادر به یاد دادن شیوهٔ صحیح تعظیم و احترام گذاشتن نیست. ناگهان حسین عصبانی وارد گود می‌شود و می‌گوید: «سخته؟ وحشی‌های جنگلی هم اینکارو بلدن». اهمیت موضوع چنان است که خود شخصیت فرمانده، حسین، لازم است وارد شده و با تحکم، اطاعت و تعظیم را یاد دهد؛ همانطور که خود محمدرضا پهلوی هم گاهی نقش یادآوریِ لزوم احترام به و تبعیت از شخص خودش را ایفا می‌کرد (Ansari, 2007: 237-239).

از طرف دیگر، نقش پریسا که به شدت معطوف به بزک کردن و پوشش فاخر غربی و ... است، یادآور نقش فرح می‌شود. پایدار در مورد فرح می‌نویسد: «ملکه نمایندهٔ کلیشهٔ ایده‌آل زن ایرانی آزادشده بود و از این رو، همه‌چیزهایی را داشت که شاه در یک زن می‌خواست ... نقش او به‌عنوان ملکه مستلزم توجه به امور خارج از خانواده نیز بود. او امور جدی دولت را به دست شوهرش می‌سپرد و به فعالیت‌های «زنانه» مانند رفاه اجتماعی، آموزش، هنر و فرهنگ می‌پرداخت» (۱۹۹۷: ۱۴۹). فرح، مدیریت نقش‌های رسانه‌ای، هنری، فرهنگی و ایجاد تصویر بورژوازی از ایران را به عهده می‌گرفت و شخص او و اعضای خانواده‌اش، مدیریت جشن‌هایی مانند هنر شیراز و رسانه‌هایی مانند تلوزیون ملی را به عهده داشتند (Naficy, 2012: 330-331). در گدایان تهران هم پریسا، مجری بزک کردن و پوشاک و زیبایی و ... می‌شود. جالب است که بعضاً، حسین از زیاده‌روی پریسا شاکی می‌شود و مخالف اقدامات اوست. در مقطعی، حسین به او می‌گوید که «دیگه خسته شدم و اینها همه نقشه‌هایی هست که تو طرح کردی». در واقعیت هم شایعات و گزارشاتی در دست است که گاهی شاه مخالف اقدامات فرح و تیم تحت حمایت او بود و از دخالت ایشان در مسائل حساس، مخصوصاً مواردی که به

ارزش‌ها و مقدسات دینی مردم پایمال می‌شد، ناراضی بود (Ansari, ۲۰۰۷: ۲۵۲-۲۵۴). وجود چنین نشانه‌هایی، فرض ارتباط نمادین حسین و پریسا به محمدرضا و فرح پهلوی را تحکیم می‌کنند.

پس درواقع صحنه‌های مربوط به بزک کردن شخصیت‌ها را می‌توان نمونه‌ای از دلالت‌های ضمنی اثر در نظر گرفت. تغییر پوشش، آرایش و رفتار شخصیت‌ها تنها در سطح دلالت صریح (denotation) عمل نمی‌کند، بلکه حامل دلالت‌های ضمنیِ فرهنگی-ایدئولوژیک است: تقلید از ظواهر غربی بدون تغییر بنیادی در وضعیت مادی یا ذهنیت سنتی، استعاره‌ای است از مدرنیزاسیون سطحی پهلوی. این «بزک» نمایشی، طعنه‌ای از سمت فیلم به رویکرد حاکم و عاملان این رویکرد می‌تواند باشد.

نقدی بر خوش‌خیالیِ علی بی‌غم

در انتها، شایسته است که به تمایز گدایان تهران با دیگر فیلم‌های هم‌دورهٔ خود اشاره شود. از سال ۱۳۴۳، با انتشار فیلم‌هایی مثل آقای قرن بیستم، قهرمان قهرمانان (۱۳۴۴) و گنج قارون (۱۳۴۴)، هر سه به کارگردانی سیامک یاسمی، موجی از فیلم‌ها با عوامل، مضامین و زیبایی‌شناسی مشابه ایجاد شد که موفق‌ترین موج فیلم‌فارسی را رقم زدند، کیش ستاره‌پرستی در ایران را تبدیل به یک پدیده کردند و سینمای ایران را به عنوان تجارتی پرسود، تثبیت نمودند (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۸۰-۱۸۱). این موج سینمایی با ستارهٔ درخشانش، فردین و داستان‌های ملودرام پرسوز و گداز و صحنه‌های رقص و آواز بی‌دلیل، به موج «علی بی‌غم» (نام شخصیتی که فردین بازی می‌کند، در فیلم گنج قارون) یا «فیلم‌های گنج قارونی» معروف شد. این فیلم‌ها، به مسئلهٔ اختلاف طبقاتی و گسلی که فقرا و ثروتمندان را در کلان‌شهرها جدا می‌کرد، اشاره می‌کردند اما این نمایش، به جای انتقادی بودن، بسیار محافظه‌کار و خوش‌بینانه بود. در این فیلم‌ها، ستارهٔ فیلم، معمولاً فردین، «نقش جوان فقیر «الکی‌خوش اما درست‌کار و مهربانی که هم خوب آواز می‌خواند و دل معشوق را به دست می‌آورد و هم به موقع یک‌تنه چند مرد را حریف بود» را بازی می‌کرد. براثر اتفاقات، گاهی به شکل مضحک و کاملاً شانسی، روابط نَسَبی گمشده و یا به دلیل پاکدلی و قناعت

قهرمان به آنچه دارد، وضعیت جوان یک شبه متحول می‌شد و صاحب ثروت، ارث و میراث یا دختری پولدار می‌شد (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۸۱-۱۷۹؛ Naficy, 2012: 197-202). این فیلم‌ها، رؤیای ثروت‌مند شدن و نیل به آرزوهای غیرممکن را به مخاطبان فقیر و طبقه پایین خود می‌فروختند. درواقع، پردهٔ سینما، فضایی برای ارضای امیال و رؤیاهایی می‌شد که در واقعیت کلان‌شهری، سراب شده بودند (صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۴-۱۸۷).

اکثریت فیلم‌های ملودرام پرفروش از ۱۳۴۳ تا اواخر همین دهه و تمام فیلم‌های فردین در این دوره، با وجود تمایزاتی در دغدغه و جزئیات، به لحاظ پیام، سبک و عوامل دخیل، به این موج تعلق دارند. اما در این میان، یک استثنا دیده می‌شود: گدایان تهران. در این فیلم که خود فردین، تصویرگر جوان قانع و خوشدلی که به رؤیاهایش می‌رسید، ساخته است، ساختگی و خیالی بودن موفقیت‌ها و ثروتمندشدن‌های یک‌شبه فاش می‌شود. همانطور که شخصیت‌های گدایان تهران، برای منظوری خاص، به شکل نمایشی و ظاهری تغییر می‌کنند، همین شخصیت‌ها در فیلم‌های مشابه هم به شکل نمایشی و ناگهانی ثروتمند می‌شوند و آنچه دیده می‌شود، اجرا و نمایشی بیش نیست که با واقعیت، زمین تا آسمان تفاوت دارد. مخالف‌خوانی گدایان تهران با فیلم‌های موج «علی بی‌غم»، در نشان دادن نمایشی و غیرواقعی بودن تحرک اجتماعیِ معجزه‌آسا، خارج از متن فیلم، به نمایشی بودن تحرک اجتماعی علی بی‌غم‌ها دلالت می‌کند. درواقع می‌توان تصور کرد که برای مخاطبِ فقیر و عاشق فردین و علی بی‌غمی که به تماشای گدایان تهران می‌نشست، تصویر سینمایی پیش رو، می‌توانست کارکرد فرامتنی و افشاگرانه درمورد دیگر تصاویر سینمایی که همین هنرپیشگان و عوامل در ساختش دخیل‌اند و مضامین و عناصر مشابه دارد، داشته باشد. بدین ترتیب، نقد فردین در این فیلم از ظاهری و ظاهرسازانه بودن مدرنیزاسیون پهلوی، می‌تواند حائز ابعاد خودانتقادانه، در فروش رؤیاها و تصاویر خوشبختی در فیلم‌هایی که ستاره‌شان بوده، باشد.

در صحنه‌ای از فیلم، موقعیت طنزآمیزی پیش می‌آید که در آن، میان افراد بواسطهٔ هویت خیالی جدیدشان، منازعه پیش می‌آید؛ مثلاً، یکی از گدایان می‌گوید «چرا فلانی که از من بدبخت‌تره، رییس باشه و من معاون؟» درواقع شخصیت‌ها فریب

ظاهر جدیدشان را می‌خورند و برای لحظاتی هم شده، فکر می‌کنند واقعاً ثروتمند شده‌اند وضعشان تغییر کرده است. این توهم تغییر در شخصیت‌های فیلم، هم می‌تواند نقدی به عوام‌فریبی و پوپولیسم حکومت پهلوی باشد و هم، نقدی به فیلم‌های علی بی‌غمی که به واسطهٔ ایجاد همذات‌پنداری با شخصیت‌ها میان مخاطبان، توهم رسیدن به آرزوها و رؤیاها را در ایشان ایجاد می‌کردند. این ایجاد توهم خوشبختی و القای محافظه‌کاریِ انفعال، قناعت و ساده‌زیستی و امید به برگشتن ورق روزگار، میان تودهٔ مردم، جزء نقدهای رایج روشنفکران و فیلم‌سازان هنری به فیلم‌فارسی‌ها بود (Rekabtalei, 2019: 197-199). به نظر می‌رسد پیش از ایشان، خود فردین، از مهم‌ترین چهره‌های فیلم‌فارسی، چنین نقدی را انجام داده باشد.

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که برخلاف تصور رایج و نخبه‌گرایانه، یک فیلم‌فارسی عامه‌پسند مانند گدایان تهران فراتر از یک متن سرگرم‌کننده ظاهر می‌شود و دارای لایه‌های عمیق انتقادی متناسب با مخاطبانش و وضعیت ایشان است. همان‌گونه که از منظر نظریه بازنمایی استوارت هال می‌دانیم، فرهنگ عامه می‌تواند عرصه بیان دیدگاه‌های عامه مردم باشد و واقعیت‌ها و نگرش‌هایی را آشکار کند که در روایت‌های رسمیِ تاریخ نادیده گرفته می‌شوند. گدایان تهران مصداقی از این دیدگاه است؛ فیلم با بهره‌گیری از زبان، طنز و کدهای فرهنگی عامه‌پسند، به بازنمایی وضعیت و جایگاه اقشار فرودست و محروم جامعه در مدرنیزاسیون پهلوی می‌پردازد و از خلال این بازنمایی، واکنش انتقادی نسبت به این پروژه ارائه می‌کند. به بیان دیگر، این فیلم با روایت عامه‌پسند خود به «صدا»ی نمادین طبقات پایین شهری بدل می‌شود که در دل فرایند مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی، جایگاه، تجربه‌ها و نگرانی‌های‌شان را مطرح می‌کند.

تحلیل فیلم نشان داد که گدایان تهران چگونه چنین نقدی بر مدرنیزاسیون آمرانه و نمایشی رژیم پهلوی وارد می‌کند. به زبان رولان بارت، در سطح دلالت صریح، فیلم، داستان کمدی تلاش چند گدای تهرانی برای تظاهر به هیئت افراد متمول را روایت می‌کند؛ اما در سطح دلالت ضمنی، همین روایت ساده حامل معنایی

ایدئولوژیک و انتقادی است؛ مثلاً صحنه‌هایی که در آنها، ننه‌گلی و همراهانش با بزک ظاهری و موقتی، خود را به جلوه‌های مدرن برای مخاطبان خارجی می‌سازند، استعاره‌ای گویا از ماهیت ظاهرسازانه مدرنیزاسیون پهلوی می‌شود. این نمایش تصنعی، با رفتن مهمانان خارجی فرو می‌ریزد و شخصیت‌ها دوباره به فقر و فلاکت واقعی خود بازمی‌گردند. چرخش از واقعیت تلخ به رؤیای فریبنده و بازگشت دوباره به واقعیت، به‌روشنی شکاف میان تصویر پرزرق‌وبرق «ایران مدرن» و ایجاد ظواهر توسط رژیم پهلوی برای ارائهٔ تصویری مدرن از ایران به غرب و حقیقت زندگی قشر عظیمی از مردم را برجسته می‌سازد. مدرنیزاسیون پهلوی در این خوانش، پروژه‌ای نمایشی و تبلیغاتی ترسیم می‌شود که بیش از آن که به تغییرات ساختاری و پایدار بینجامد، معطوف به کسب مشروعیت از طریق نمایش ظاهری پیشرفت بود. طنز جاری در فیلم، برای مثال، تمسخر تغییرات سطحی همچون اجبار به پوشش و رفتار مدرن غرب‌زده، در واقع، نیشخندی به تقلیدهای ظاهری از غرب است که بدون تحول مادی و فرهنگی عمیق رواج یافته بود. به این‌ترتیب، فیلم با زبان تمثیلی و طنزآمیز خود نشان می‌دهد که رؤیاهای مدرنیزاسیون تحمیلی چگونه برای فرودستان به سرابی در دل واقعیت بدل می‌شوند. تقلید مضحک فقرا از سبک زندگی طبقه مرفه در حضور بیگانگان را می‌توان همچون یک کنش وارونه‌سازی کارناوالی در نظر گرفت که طی آن فرودستان برای لحظاتی به جای فرادستان می‌نشینند. این وارونگی نقشی دوگانه دارد: از سویی، ابزار مقاومت و تمسخر قدرت مسلط است و از سوی دیگر، عدم موفقیت طبقه حاکم را در تحقق وعده‌های مدرنیته بر ملا می‌سازد.

گدایان تهران به‌طور ضمنی به خصلت آمرانه و ازبالابه‌پایینِ مدرنیزاسیون پهلوی نیز اشاره دارد. بازخوانی شخصیت‌ها نشان می‌دهد که برخی شخصیت‌های فیلم (مانند حسین و پریسا) و کنش ایشان را می‌توان نمادهایی از محمدرضا شاه و فرح پهلوی دانست؛ از این رو، فیلم به شکلی استعاری رویکرد حاکمان مدرن‌ساز نسبت به سوژه‌های مدرنیزاسیون‌شان را ترسیم می‌کند.

چنین مواجهه‌ای در دل متن فیلم، همان چیزی است که نظریه‌پردازانی همچون هانسن از آن به عنوان «مدرنیسم منطقه‌ای» یا مدرنیتهٔ بومی یاد می‌کنند؛ یعنی شیوه‌ای که سینمای عامه‌پسند هر جامعه مدرن یا در حال مدرن‌شدن، تجربه‌ها

و تناقض‌های مدرنیته را در قالب‌های آشنا و بومی بازنمایی می‌کند. به تعبیر میریم هانسن، مدرنیسم فراتر از جنبش‌های نخبه‌گرای هنری است و سینمای جریان اصلی نیز می‌تواند بازتاب‌دهنده فرایندهای نوسازی و مواجهه مردم عادی با مدرنیته باشد. گدایان تهران به عنوان یک محصول فرهنگ عامه، نمونه‌ای از همین مدرنیسم بومی است که به زبان طنز و روایت مردمی، آنچه را جامعه ایران دهۀ ۱۳۴۰ «طبیعی» یا «تصنعی» می‌پنداشت، به تصویر درمی‌آورد و آگاهانه عناصر تحمیلی و بیگانه‌وار را به چالش می‌کشد. فیلم بازنمایی تجربه زیستۀ طبقات فرودست شهری است که با بهره‌گیری از زبان و الگوهای فرهنگ خودی، به واکنش با گفتمان مسلط مدرنیزاسیون می‌پردازند و روایت رسمی مدرنیته را از پایین مورد تمسخر و طرد قرار می‌دهند.

همان طور که با تحلیل ضمنی فیلم مشخص شد، این فیلم را می‌توان خودانتقادی فردین در فروش رؤیاهای غیرممکن به مخاطبان خود در فیلم‌های موسوم به «علی بی‌غم» در نظر گرفت. برخلاف فیلم‌های این موج که اغلب با امید و خوش‌بینی کاذب و به تصویر کشیدن امکان تحرک اجتماعی و بهبود وضع اقتصادی به‌صورت معجزه‌آسا، به دلجویی از مخاطبان می‌پرداختند، گدایان تهران، ساختگی و نمایشی بودن این امیدها و رؤیاها را افشا می‌کند. این خودانتقادی فردین به نقش سینما در ایجاد توهم خوشبختی و القای محافظه‌کاری میان تودۀ مردم، بعد جدیدی از نقد را در این فیلم برجسته می‌کند.

در مجموع، نتیجه این پژوهش تأکید بر این دارد که گدایان تهران، واجد نقدی چندلایه و هوشمندانه به مدرنیزاسیون اقتدارگرای پهلوی است؛ نقدی که زیر پوسته سرگرمی‌ساز فیلم پنهان شده و از خلال نشانه‌ها، استعاره‌ها و تقابل‌های گفتمانی بیان می‌شود. پیوند دادن خوانش دقیق متن فیلم با چهارچوب‌های نظری نشان می‌دهد که این اثر چگونه به مثابه آینه‌ای فرهنگی، تناقض‌ها و کاستی‌های مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی را- که جامعه‌شناسانی مانند کاتوزیان، نجم‌آبادی، آبراهامیان و... آن را بررسی کرده‌اند- در متن زندگی و تجربۀ گروهی که سوژه‌های این تناقض‌ها و کاستی‌ها هستند، منعکس کرده است و آن را از دیدگاه توده‌های به حاشیه رانده‌شده به نقد می‌کشد. بنابراین، گدایان تهران را می‌توان نمونه‌ای دانست که اهمیت بررسی عمیق‌تر فیلم‌های عامه‌پسند را در

مطالعـات سـینمایی گوشـزد می‌کنـد؛ چـرا کـه ایـن آثـار، علی‌رغـم ظاهـر ساده‌شـان، حامـل لایه‌هـای معنایـی مهمـی دربـاره وضعیـت و تجربـه اجتماعـی، اقتصـادی و فرهنگـی اقشـار عمومـی جامعـه هسـتند. بازخوانـی چنیـن فیلم‌هایـی مـا را قـادر می‌سـازد نقشـه جامع‌تـری از تجربیـات مدرنیتـه ایرانـی ترسـیم کنیـم؛ نقشـه‌ای کـه در آن صداهـا و رؤیاهـای طبقـات مختلـف- به‌ویـژه فرودسـتان شـهری کـه عمـده مخاطبـان ایـن فیلم‌هـا بودنـد- حـذف نشـده، بلکـه بـه رسـمیت شـناخته می‌شـوند و درک مـا را از چگونگـی مواجهـه جامعـه بـا مدرنیزاسـیون پهلـوی عمیق‌تـر می‌کننـد.

فهرست منابع

۱. اجلالـی، پرویـز (۱۳۹۵). *دگرگونـی اجتماعـی و فیلم‌هـای سـینمایی در ایـران: جامعه‌شناسـی فیلم‌هـای عامه‌پسـندِ ایرانـی (۱۳۰۹-۱۳۵۷)*، نشـر آگـه.

۲. آبراهامیـان، یرواند (۱۴۰۰). *ایـران بیـن دو انقـلاب*، (مترجـم: احمـد گل‌محمـدی و محمـد ابراهیـم فتاحـی)، نشـر نـی.

۳. حبیبـی، سـید محسـن؛ و رضایـی، مینـا (۱۳۹۲). «شـهر، مدرنیته، سـینما؛ کاوشـی در آثـار ابراهیـم گلسـتان»، *هنرهـای زیبـا: معمـاری و شهرسـازی*، ۱۸(۲)، ۵-۱۶. https://doi.org/۱۰/۲۲۰۵۹/jfaup.۵۰۵۲۲.۲۰۱۳

۴. حسـینی، حسـن (۱۳۹۸). *راهنمـای فیلـم سـینمای ایـران: جلـد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱)*، نشـر روزنـه کار.

۵. صـدر، حمیدرضـا (۱۳۸۱). *درآمـدی بـر تاریـخ سیاسـی سـینمای ایـران (۱۲۸۰-۱۳۸۰)*، نشـر نـی.

۶. کاتوزیـان، همایـون (۱۳۷۴). *اقتصـاد سیاسـی ایـران: از مشـروطیت تـا پایـان سلسـله پهلـوی*، (مترجـم: محمدرضـا نفیسـی)، نشـر مرکـز.

۷. نفیسـی، حمیـد (۱۳۹۴). *تاریـخ اجتماعـی سـینمای ایـران: دوره تولیـد کارگاهـی (۱۲۷۶ - ۱۳۲۰) (جلـد ۱)، (مترجـم: محمـد شـهبا)*، مینـوی خـرد.

۸. وحـدت، فرزیـن (۱۴۰۲). *رویارویـی فکـری ایرانیـان بـا مدرنیـت*، (مترجـم: مهـدی حقیقت‌خـواه)، نشـر ققنـوس.

9. Afary, J. (2009). *Sexual Politics in Modern Iran*. Cambridge University Press.

10. Amanat, A. (2007). *Iran: A Modern History*. Yale University Press.

11. Amin, C. M. (2002). *The Making of the Modern Iranian Woman: Gender, State Policy, and Popular Culture, ۱۹۴۶–۱۸۶۵*. University of Florida Press.

12. Ansari, A. (2007). *Modern Iran*. Routledge.

13. Bill, J. A. (1988). *The Eagle and the Lion: The Tragedy of American-Iranian Relations*. Yale University Press.

14. Boroujerdi, M. (2003). Triumph and Travails of Authoritarian Modernisation in Iran. In S. Cronin (Ed.), *The Making of Modern Iran: State and Society Under Riza Shah*, 1921–1941 (pp. 152-161). Routledge.

15. Cronin, S. (2003). Riza Shah and the Paradoxes of Military Modernization in Iran, 1921–1941. In. S. Cronin (Ed.), *The Making of Modern Iran: State and Society Under Riza Shah*, 1921–1941 (pp. 38-66). Routledge.

16. Dabashi, H. (2001). *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*. Verso.

17. Esfandiary, R. (2023). *At the Threshold: Contemporary Theatre, Art, and Music of Iran*. Routledge.

18. Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13–74). London: Sage.

19. Hansen, M. B. (1999). The mass production of the senses: Classi-

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

cal cinema as vernacular modernism. *Modernism/Modernity*, 6(2), pp. 59–77.

20. Katouzian, H. (1998). The Pahlavi Regime in Iran. In H. E. Chehabi and J. J. Linz (Eds.), *Sultanistic Regimes* (pp. 182-205). John Hopkins University Press.

21. Keddie, N. R. (2006). *Modern Iran: Roots and Results of Revolution*. Yale University Press.

22. Mirsepassi, A. (2004). *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*. Cambridge University Press.

23. Moallem, M. (2005). *Between Warrior Brother and Veiled Sister: Islamic Fundamentalism and the Politics of Patriarchy in Iran*. University of California Press.

24. Moradiyan Rizi, N. (2015). Iranian women, Iranian cinema: Negotiating with ideology and tradition. *Journal of Religion & Film*, 19(1), Article 35. doi: 10.32873/uno.dc.jrf.19.01.35

25. Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume ۴: The Industrializing Years, ۱۹۷۸–۱۹۴۱*. Duke University Press.

26. Najmabadi, A. (1991). Hazards of Modernity and Morality: Women, State and Ideology in Contemporary Iran. In D. Kandiyoti (Ed.), *Women, Islam and the State* (pp. 48-76). Palgrave Macmillan.

27. Paidar, P. (1997). *Women and the Political Process in Twentieth-Century Iran*. Cambridge University Press.

28. Rekabtalaei, G. (2019). *Iranian Cosmopolitanism: A Cinematic History*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. doi: https://

doi.org/10.1017/9781108290289

29. Sharifi, N. (2018). *Female Bodies and Sexuality in Iran and the Search for Defiance*. London: Palgrave Macmillan. doi: https://doi.org/10.1007/978-3-319-60976-8

30. Talattof, K. (2011). *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran: The Life and Legacy of a Popular Female Artist*. Syracuse University Press.

31. Tavakoli-Targhi, M. (2001). *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and Historiography*. Palgrave.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی