خاطرهٔ شهر

بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی
دهه‌های ۱۳۴۰ـ۱۳۵۰

نویسندگان:
سیدمحسن حبیبی (استاد دانشگاه تهران)
حمیده فرهمندیان
نوید پورمحمدرضا
صالح شکوهی بیدهندی

www.ketab.ir

انتشارات ناهید

عنوان و نام پدیدآور : خاطرهٔ شهر، بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه‌های ۱۳۴۰ـ۱۳۵۰/ نویسندگان سیدمحسن حبیبی... [و دیگران].
مشخصات نشر : تهران: ناهید، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری : ۱۶۷ص.
شابک : 978-600-5865-27-1
وضعیت فهرست‌نویسی :فیپا
یادداشت : نویسندگان سیدمحسن حبیبی، حمیده فرهمندیان، نوید پورمحمدرضا، صالح شکوهی بیدهندی.
موضوع : سینما ـ ایران ـ نقد و تفسیر
موضوع : زندگی شهری در سینما
موضوع : شهرها و شهرستان‌ها در سینما
موضوع : سینما ـ ایران ـ تاریخ ـ قرن ۱۴
شناسه افزوده : حبیبی، محسن، ۱۳۲۶ ـ
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۳ ۲خ۹الف/ PN۱۹۹۳/۵
رده‌بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی : ۳۷۴۸۴۵۷

www.ketab.ir

● سیدمحسن حبیبی، حمیده فرهمندیان،
نوید پورمحمدرضا و صالح شکوهی بیدهندی
● **خاطرهٔ شهر**
● حروفچینی: شبستری
● چاپ اول: تابستان ۱۳۹۴
● چاپ گلشن سبز
● شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه
● حق چاپ محفوظ است.

انتشارات ناهید

● سایت: www.naahid.com
● پست الکترونیکی: nahidbooks@yahoo.com
● فروش اینترنتی: www.behanbook.ir

فهرست

پیش‌گفتار ۷

برداشت اول: شهر و سینمای ایران ۱۹

برداشت دوم: بازخوانی فیلم‌ها ۶۵

دهه چهل ۶۹

خشت و آینه ۶۹

شوهر آهوخانم ۷۴

قیصر ۷۶

آرامش در حضور دیگران ۸۱

رضاموتوری ۸۴

آقای هالو ۹۱

دهه پنجاه ۹۶

صبح روز چهارم ۹۶

رگبار ۱۰۰

خداحافظ رفیق ۱۰۵

تنگنا ۱۰۹

زیر پوست شب ۱۱۳

کندو ۱۱۶

www.ketab.ir

دایره مینا ۱۲۱
گوزن‌ها ۱۲۶

برداشت سوم: سخن آخر ۱۳۱
شرح و تبیین معیارها در سینمای سال‌های چهل و پنجاه خورشیدی ۱۳۶
در آستانه ایستادن ۱۳۶
شکل و محتوی ۱۳۹
عبور و حضور، حضور در عبور ۱۴۰
تخریب و نوسازی دائمی ۱۴۴
جذابیت و اغواگری ۱۴۵
سوداگری و تازه به دوران رسیدگی ۱۴۷
ازخودبیگانگی و بی‌نشانی ۱۴۹
پرسه‌زنی و خیابانگردی ۱۵۴
بازگشت به اصل ۱۵۵
منابع و مآخذ ۱۵۹

www.ketab.ir

پیشگفتار

سینما، شهر، نووارگی و فضای عمومی

www.ketab.ir

پیوند میان شهر و سینما پیوندی است دوسویه و مستحکم با قدمتی بیش از یک سده. سینما از نخستین روزهای پیدایش خود ــ اواخر قرن نوزدهم ــ تاکنون همواره خود را در نسبت با شهر و فضاهای شهری تعریف کرده است. سینما عنصرِ نو ـ ارتباطی را برای گفتگو با تماشاگر شهر نوپرداز (مدرنیزه) قرن نوزدهمی برمی‌گزیند؛ برداشت‌های سینمایی در مکان‌های عمومیِ شهری نظیر تالارهای موسیقی، کافه‌ها، سالن‌ها و نمایشگاه‌های هنری، ضبط می‌شوند و به نمایش گذاشته می‌شوند. اولین فیلم‌ها نیز تصاویری مستند از فضاهای عمومی نظیر خیابان‌ها، ایستگاه‌های قطار و نمایشگاه‌های جهانی را ثبت می‌کنند (دایمندبرگ[1]، ۱۳۹۱). معماری شهری، معماری مدرن زمانه، گونه‌ای دیگر از راه و رسم زندگی خصوصی و زندگی شهری را ترسیم می‌کند. حرکت پویایی، بی‌قراری، عریانی، صراحت، خلوص و شفافیت مبانی نظری و عملی این معماری را می‌سازند، اصولی که مبین زندگی شهری زمانه نیز هستند. زیبایی‌شناسی زمانه خود را در یگانگی شکل و کارکرد، کارایی و بازدهی و بی‌پیرایگی معماری و شهر تعریف می‌کند. «*سیما و چهره شهر را دگرگون کنید، زندگی دگرگون می‌شود*» شعار نوگرایان زمانه می‌شود و سینما نقشی تعیین‌کننده در اشاعه این شعار بازی می‌کند. فیلم‌های سینمایی این دوران به منابعی مهم و کلیدی درباره سیما و کالبد کلانشهرهای قرن نوزدهمی و اوایل قرن بیستم میلادی تبدیل شده و شهر در سینما و سینما در شهر تعریف می‌شود.

---

1. Dimenberg

www.ketab.ir

تا پیش از اختراع سینما، جلوه‌هایی ساکن و ایستا از شهر و زندگی در نقاشی‌های رئالیستی و امپرسیونیستی قرون هجده و نوزده میلادی دیده می‌شدند، با اختراع عکاسی، شهر، فضاهای شهری و زندگی شهری موضوع عکس‌های دهه‌های آخرِ قرن نوزدهم میلادی می‌شوند. ولی این سینما است که با ارائهٔ تصاویر متحرک، امکان ثبت و ضبط نه‌فقط سویه‌های فرّار، گریزپا، و نادیدنی زندگی مدرن شهری را به‌معنای دقیق کلمه فراهم می‌آورد، بلکه کالبد و فضای شهری نوپرداز را نیز به نمایش می‌گذارد، معماری و معماری شهری بی‌آن‌که خود طلب کنند، موضوعِ صحنه‌آراییِ فیلم‌ها می‌شوند. اگر تا پیش از ابداع سینما و حتی عکاسی، درک و تصور مردمان از شهرهای دور و سرزمین‌های ناآشنا تنها به‌واسطهٔ سفرنامه و داستان و روایت و گزارش‌های نوشتاری گه‌گاه همراه با تصاویری بیش و کم واقعی ممکن می‌شد، با ورود سینما به صحنه زندگی مردمان، این تصویرِ ذهنیْ نمودی عینی و واقعی پیدا می‌کند و برای همگان به نمایش درمی‌آید. از آن پس دیگر پاریس و برلین و لندن و شهرهای دوردست، شهرهایی خیالی و برساختهٔ ذهن خوانندگان داستان و سفرنامه‌ها نبودند، بلکه قالب و منظر آشنا به خود گرفتند و عینیت یافتند؛ می‌شد آن‌ها را دید، می‌شد با دیدنْ تجربه‌شان کرد، و می‌شد در این تجربه با دیگری شریک و سهیم شد و مهم‌تر آن‌که، می‌شد فضای نو و نوپردازی‌شدهٔ شهری را دید و درک کرد، می‌شد به درون کالبد معماری شهری نو و نوپرداز رفت، می‌شد کالبد شهر مدرن را با همه حواس درک کرد و طالب آن شد.

سینما نیز همواره در کلی‌ترین تعریف خود نوعی بازنمایی واقعیت و تخیل است. واقعیتی که در عینیت جهان مادی جریان دارد و زندگی عادی را در خود می‌گیرد و تخیلی که سعی در به نمایش درآوردن و تأکید بر زندگی رویدادی و دراماتیک دارد. معماری و معماری شهری، کالبد و تن شهر برای حلول هردو زندگی است و سینما بستری بدیع برای بازخوانی رابطه کالبد و روان شهر مدرن است. این بازخوانی، نیازمند خلاقیت و تفکر است، امری که سینماگران متفکر بدان پرداختند و به روش‌های مختلف و با ایجاد شیوه‌های بدیع سینمایی در مقاطع مختلف تاریخ سینما خلاقیت‌های متنوعی برای بازتعریف شهر و تن و روان آن بر روی پرده سینما انجام دادند. برخی با گرایش به فنون نوین تدوین (مونتاژ) و برخی با شیوه‌های صحنه‌پردازی (میزانسن)

www.ketab.ir

و دوربین متحرک و نمای بلند. اما همه در یک نکته اشتراک نظر داشتند که می‌توان با سینما واقعیت‌های زمانی، مکانی و فضایی جدید را به‌گونه‌ای بازتعریف کرد که در هیچ هنر دیگری مشابه ندارد. تماشاگر همگام با روند پیشرفت و حرکت درونی فیلم قدم در مسیر کشف رویدادهای تازه می‌گذارد و با سفری عینی و ذهنی به ساختارهای مکانی- فضایی فیلم به کشف و شهود می‌پردازند. در این سفر راهنمای وی روند قصه، حرکت دوربین و مهم‌تر از همه صحنه‌پردازی است، آرایش فضایی- مکانی مملو از معماری‌های شهری نوآور (مدرنیست) و نوپرداز (مدرنیزه) است. فضا- مکان‌هایی با معماری ویژه و مبشر جهانی نو با هنجارها و رفتارهای فردی و جمعی کاملاً جدید، فضاها، هنجارها و رفتارهای شهری در مکان‌هایی متفاوت با آنچه بیننده قبلاً تجربه کرده بود. فیلم بیننده را با خود به درون لایه‌های تودرتوی مکان می‌کشاند و چهره‌ها و نیم‌رخ‌هایی بس متفاوت از کالبد معماری بنا و معماری شهر به او نشان می‌دهد. کالبد معماری و تن شهر جزئی لاینفک از داستان فیلم می‌شود، با نشانه‌ها و نشانی‌های مشخص.

تاریخ تحلیل سینما آکنده از نظریاتی چنین در باب فضا، مکان و زمان در شهر است. نمونه‌های متعددی وجود دارد که سینماگران به روابط چندسویه معماری شهری، که کالبد فضای شهری و تن شهر را می‌سازد، و به ساکن و عابری می‌پردازند که در آن جای گرفته یا از آن می‌گذرند. در فیلم «آخرین خنده» (۱۹۲۵) ساخته فردریک ویلهلم مورناتو، دوربین در داخل یک آسانسور پایین می‌رود، از سالنی می‌گذرد و از میان درِ گردانی عبور می‌کند، از خیابان‌ها می‌گذرد و مثل یک موجود زنده به همه‌جا سرکشی می‌کند، بیننده جزئی از فضای فیلم می‌شود، کنجکاوانه در و دیوار را می‌نگرد، در رفتارها و هنجارهایی که این فضا القا می‌کند سهیم می‌شود و ناخودآگاهانه از آن‌ها الگویی برای زندگی واقعی خود می‌سازد و بدین ترتیب احساسی از شراکت، این‌همانیِ حسی و دخالت در قصه فیلم را درمی‌یابد (پنز و تامس، ۱۳۸۸). مثال‌هایی از این دست بی‌شمارند، بیننده در موضعی قرار می‌گیرد که تصاویر مختلف به‌مثابه فرستنده‌هایی قدرتمند، پیام‌های گوناگونی از مکان، فضا و زمان نو را انتشار می‌دهند و او گیرنده تمامی پیام‌هاست. او خود جزئی از فیلم می‌شود و با جابه‌جایی دوربین تغییر مکان می‌دهد، او به درون کالبد شهر و معماری‌های آن می‌رود و تن شهر را با

www.ketab.ir

همه حواس خود درک می‌کند، معماری شهری نیز از اینکه صحنه‌آرای رویداد فیلم باشد سر باز می‌زند و خود بخشی از رویداد می‌شود.

شهرها نیز همزمان با شکل‌یابی سینما، دگرگونی‌های کالبدی و ماهوی را تجربه می‌کنند. سالن‌های سینما، کارکردی نو در شهر هستند و با تبدیل شدن به مکان‌های تفریح و سرگرمی، رفتارها و هنجارهای شهری جدیدی را سبب می‌شوند و در دگرگونی نما و منظر کالبدی فضایی و فراز و نشیب اجتماعی- فرهنگیِ شهر مؤثر می‌افتند. استقرار «دستگاه‌های شهرفرنگ» درون پاساژهای نوپدید شهر قرن نوزدهمی، ایجاد مکان‌هایی با ظرفیت اندک برای تماشای دسته‌جمعی فیلم، و احداث و ساخت کاخ‌های مجلل سینمایی، شامل مکان ارکستر و فضاهای داخلی و خارجی پرزرق‌وبرق و... (Mennel, 2008) در دگرگونی شکل و محتوای شهر نقش مهمی دارند، در فاصله‌زمانی بیست تا بیست‌وپنج سال، شهر چهره و سیمایی دیگرگونه می‌یابد.

شهروندی که زندگی روزمره شهری را در عینیت آن لمس می‌کند، راه و رسم زندگی نو و نو زیستن را در سینما تجربه می‌کند. از قاب دوربین به فضاهای شهر وارد می‌شود و با شخصیت‌های فیلم زندگی می‌کند و از صحنه‌ای به صحنه دیگر عبور کرده و به گذشته و آینده می‌رود. سینما او را حتی به شهرهای خیالی چون شهر «*آز*» می‌برد که در آن پله‌ها به هیچ‌جا نمی‌رسند و راهروها دورنماهایی خیالی‌اند. شهر متروپُلیس (فریتس‌لانگ، ۱۹۲۴) یا نمونه متأخر آن، شهر «*بلیدرانر*» (ریدلی اسکات، ۱۹۸۲) توهمی باورپذیر از شهر را با معماری صحنه ارائه می کنند. معماری بنا و معماری شهری جزئی جدای‌ناپذیر از داستان و رویدادهای فیلم‌ها می‌شوند. تا جایی که کلینگ[1] معتقد است برخی فیلمسازان همچون آنتونیونی، تجربه‌ای سینمایی از تأثیر متقابل معماری و شخصیت‌ها خلق می‌کند و از معماری برای نمایش دادن موقعیت ذهنی شخصیت‌ها بهره می‌برد. فیلم «*شب*» را از این کارگردان می‌شود مثال آورد که در آن نقش‌برجسته‌های فضای کلان‌شهری بی‌نام‌ونشان، به‌صورت ضمنی بارها تکرار می‌شود و فضاهایی معرفی می‌شوند که ناشی از صنعتی شدن میلان و نتیجهٔ تغییر شیوه زندگی مردم به‌علت مهاجرت روستاییان به شهر،

1. Vincent Kling

www.ketab.ir

آلونک‌نشینی و آپارتمان‌نشینی است که سرچشمه دگرگونی و دگردیسی رفتارها و هنجارهای شهری می‌شود. یکسان‌سازی بناها و معماری شهری از سویی و یکسان‌پنداری آدمیان از دیگر سوی ره به بی‌هویتی مکان و گمنامی فضای شهری می‌برند. (کلینگ، ۱۹۷۱) اتفاقی که در بسیاری از فیلم‌های مورد بررسی این کتاب رخ داده و به تفصیل در طول کتاب به آن پرداخته خواهد شد.

درک عمیق و دقیق رابطه چندسویه شهر، معماری شهری و سینما، به‌عنوان پدیده‌های نو، نمی‌تواند از درک مفاهیم نووارگی (مدرنیته)، نوآوری (مدرنیسم) و نوپردازی (مدرنیزاسیون) زمانه غافل باشد و هرگونه کنکاش و کاوشی در رابطه شهر، کالبد آن و سینما بدون ملحوظ داشتن این مؤلفه‌های کلیدی ناقص و نادقیق خواهد بود. از یاد برده نشود که پیدایی سینما و نمایش نخستین فیلم‌ها و تصاویر سینمایی در اواخر قرن ۱۹ و شروع قرن بیستم، مقارن هستند با تکوین و گسترش انگارهٔ شهر مدرن، انگاره‌ای که جسم شهر را دگرگون می‌کند و پدیداری هنجارها و رفتارهای جدید شهری و به یک کلام دگردیسی زندگی شهری را سبب می‌شود.

در همین مقطع زمانی و کمی بعد از آن، نخستین نظریه‌پردازان و جامعه‌شناسان شهری، نظیر فردیناند تونیس[1]، امیل دورکیم[2]، گئورگ زیمل[3]، رابرت پارک[4]، والتر بنیامین[5] و...، به شرح و تبیین سویه‌های متکثر و متمایز زندگی شهری مدرن و به‌طور کلی تجربهٔ زیست‌شهری و تجربهٔ زیستهٔ مردمان شهرهای بزرگ و مدرن اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌پردازند و سعی می‌کنند تا با مفاهیم و اصطلاحاتی نو و متفاوت، درک و تجربهٔ فرد از زیست در شهرهای مدرن را تشریح و تحلیل کنند، درک و تجربه‌ای که کاملاً متفاوت از زندگی شهری پیشامدرن بود. به‌گمان آنان، تجربهٔ زندگی در کلان‌شهر مدرن، بیش و پیش از هرچیز، ادراک تازه‌ای را در باب فضا و زمان پی‌ریزی کرده و در سطحی فراتر امکانی را برای خلق شکل‌های روایی نو و تازه در بازنمایی فضای شهری فراهم ساخته است. فضا و زمان در هم آمیخته شده و در این آمیختگی مفهوم مکان را دگرگون می‌کنند و هر سه مفهوم در رابطه با مفاهیم پیشامدرن، ناآشنا و انتزاعی و بی‌نظم می‌نمایند، فضای

---

1. Ferdinand Tönnies
2. Emile Durkim
3. Georg Simmel
4. Robert Park
5. Walter Benjamin

www.ketab.ir

شهری مدرن دیگر آن فضای متعین و واجد حدود و ثغور پیشامدرن نیست. رابطه توده و فضای شهری نه‌تنها دگرگون شده، بلکه دگردیسی هم یافته است. ماشین در معنای عام کلمه نه‌تنها شهر بلکه زندگی شهری را دگرگون کرده و معنایی عام و جهانی به این دو بخشیده است. شهر که خود روزگاری جهانی بزرگ بود و با تفاوت‌هایش خود را به رخ می‌کشید، در پی الزامات صنعتی و ماشینی ره به‌سوی یکسانی و همسانی با دیگر شهرها می‌برد، زمان، فضا و مکان بُعد محلی خود را از دست داده و سویه‌ای جهانی و عام پیدا کردند و تاریخ و جغرافیا در مقابل ماشینیزم رنگ می‌بازند. با اختراع قطار، تراموا، اتوبوس، کشتی، و هواپیما، فضا، زمان و مکان ابعادی جهانی می‌یابند.

سینما، با داشتن قابلیت‌هایی چون نزدیک‌تر آوردن اشیاء دور، بزرگ جلوه دادن نادیدنی‌ها، آهسته کردن یا سرعت بخشیدن کنش‌ها، کنار هم نهادن تصاویر از طریق مونتاژ و تکرار بی‌پایان فرآیندی واحد، امکاناتی جدید در ادراک تازه‌ای از شهر و زندگی شهری، و از آن ره، فضا و زمان را فراهم می‌آورد؛ ادراکی که به‌نوبهٔ خود به خلق و ایجاد شکل‌های کالبدی جدید در محیط انسان‌ساخت و ارتباطات اجتماعی نوآوری منجر شده و آرمان‌های زیباشناختی نو را سبب می‌شوند. معماری بنا و معماری شهری بستری نو برای ارتباطات شهری جدید می‌شوند، جسم شهر بیش از هر زمان دیگری در بازتعریف مکان مؤثر می‌افتد، شهر نه‌فقط با معماری‌های شاخص، بلکه با معماری‌های معمولی تعریف می‌شود.

سینمای صامت با بهره‌گیری از اقبال عمومی روزنامه‌ها، کتاب‌های پرشمار و تصاویر عکاسی، به‌سرعت، به‌عنوان «زبانی جهانی» رخساره می‌نماید؛ زبانی برخوردار از قابلیت شکل دادن به اجتماعی جهانی[1]. گونه‌های (ژانرهای) سینمایی چون «ملودرام» و فیلم‌های خبری که حوادث روز و برداشت‌هایی از نشانه‌های شهری را به‌نمایش می‌گذاشتند، سریعاً از درون مرزها و قلمروهای ملی گذر کردند و سینما را بسان نخستین نمود فرهنگی «جهانی‌شدن» معرفی می کنند. به‌واسطه سینما، سیارهٔ ما زین پس کوچک‌تر به‌نظر می‌رسد، «جهان خود شهری بزرگ می‌شود»، حسی که از سوی

1. World Community

www.ketab.ir

تماشاگران و مخاطبان ناهمگونش نیز تجربه می‌شود؛ آنان، با وجود زیست در نقاط بسی دور از هم، مکان‌هایی واحد را می‌دیدند، قصه‌هایی یکسان را می‌شنیدند و برای ستاره‌های سینمایی احساسی همانند داشتند، دلتنگ، یا برعکس، شاد می‌شدند (دایمندبرگ، ۱۳۹۱، ۱۴۹ و ۱۵۰).

فیلم‌های دو دهۀ ابتدایی قرن بیست، به‌کرات، وجوه نو، پیچیده و گریزپای زندگی شهری مدرن را در قالب گونه‌های متفاوت به نمایش می‌گذارند و از این رهگذر برهم‌کنشِ سه‌سویۀ شهر و سینما و نووارگی (مدرنیته) را مورد تأکید قرار می‌دهند. اگر اولین فیلم‌های برادران لومیر – نظیر «*خروج کارگران از کارخانه*» – تصویری مستند و تا حد امکانْ واقعی از شهر و فضاهای آن نظیر خیابان‌ها، ایستگاه‌های قطار و مکان‌های عمومی و غیره را ارائه می‌کردند، فیلمسازانی – نظیر ژرژ ملی‌یس[1]، که به شیوۀ فیلمسازی استودیویی و با طراحی دقیق فضاهای داخلی و خارجیْ شهر خیالیِ خود را خلق می‌کردند (نوئل اسمیت[2]، ۱۳۹۲). از این زمان، دوگانۀ شهرهای واقعی/ خیالی با دوگانۀ فیلمسازی در مکان‌های واقعی و فیلمسازی استودیویی متناظر می‌شوند و در هردو نوع، معماری بنا و معماری شهری نقشی پررنگ می‌یابند. گو این‌که این تناظرْ هرگز تناظری یک‌به‌یک نبوده و نیست، بدین معنا که فیلمبرداری در مکان‌های واقعی لزوماً به‌معنای ارائۀ تصویری دقیق و موثق از واقعیتِ موجود نیست، بلکه معرف تصویری است که شباهت و نزدیکی بیشتری، دست‌کم در قیاس با تصاویر استودیویی، با واقعیت و نمودهای زندگی شهری دارد. (اسمیت، ۱۳۹۲). به‌عنوان مثال، فیلم‌هایی موسوم به «*سمفونی شهری*» (دایمندبرگ، ۱۳۹۱؛ بُردول[3]، ۱۳۸۳) در اوایل دهۀ ۱۹۲۰ که عمدتاً در مکان‌های واقعی ساخته می‌شدند، می‌کوشیدند تا پویایی جاری در شهرهای بزرگ را با اجتناب از واقعه‌های کنار هم چیده‌شده، نمایش دهند: فیلم‌هایی چون «*برلین: سمفونی یک شهر بزرگ*» ساختۀ والتر روتمان[4] (۱۹۲۷) یا «*مردی با دوربین فیلمبرداری*» ساختۀ ژیگا ورتوف[5] (۱۹۲۹).

با ظهور سینمای ناطق در سال ۱۹۲۷، پیوند میان شهر و سینما و نووارگی (مدرنیته) قوی‌تر می‌شود، از آن پس سینما امکانی پیدا کرد تا یکی دیگر از مهم‌ترین

---

1. Georges Méliès
2. Nawell-Smith
3. Bordwell
4. Walther Ruttman
5. Dziga Vertov

www.ketab.ir

کیفیات زندگی شهری، یعنی صدا، را در کنار و همزمان با حرکت ثبت و ضبط کند. در فیلم‌ها، از این پس، شهر، معماری شهری و زندگی شهری ــ در پس‌زمینه یا پیش‌زمینه ــ در قالب گونه‌ها (ژانرها) و گونه‌هایی متعلق به ملیت‌های مختلف ثبت می‌شوند و از برابر چشمان تماشاگران می‌گذرند. اگر در گونه‌های گانگستری، شهر و نمودهای تباهی درهم آمیخته می‌شوند و ضد قهرمانِ داستان را در خود می‌بلعند (ورشو، ۱۳۹۲؛ هاردی، ۱۳۷۷)، در موزیکال‌ها، شخصیت‌ها بی‌اعتنا به شهر و چالش‌های زندگی شهری، و بی‌هیچ عذر و بهانه‌ای زیر آواز می‌زنند و شورانگیز می‌رقصند (دایر، ۱۳۹۲؛ آلتمن، ۱۳۷۷). در مقابل، فیلم‌های «نوآر» امریکایی دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، با رجوع به سینمای اکسپرسیونیستی دههٔ ۱۹۲۰ آلمان، هرگونه رویکرد خوش‌بینانه به زندگی در کلانشهرها را کنار نهاده و با تأکید بر خشونت و نابهنجاری شهری، تصویری به‌شدت غم‌انگیز و دلخراش از شهرهای امریکایی و زندگی در محیط‌های خطرناک ارائه می‌کنند (دایمندبرگ، ۱۳۹۱). یا مثلاً در همان مقطع زمانی، در فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیا، نظیر «*آلمان سال صفر*» ساختهٔ روسلینی، جنگ و ویرانه‌های به‌جامانده از آن، حلبی‌آبادها، ساختمان‌های بزرگ خالی از سکنه، و شخصیت‌های سرگشته و آواره و ناامید، نمایش داده می‌شوند و در همه آنها معماری شهری نقشی مهم در صحنه‌پردازی فیلم دارند، معماران و شهرسازان بی‌آن‌که خود بدانند و یا خود بخواهند صحنه‌پرداز فیلم‌ها می‌شوند.

از دههٔ ۱۹۵۰ و با فراگیر شدن تصاویر رنگی در فیلم‌های سینمایی، امکان هرچه نزدیک‌تر شدن به واقعیت و زیست هرروزهٔ شهر و مردم بیشتر می‌شود. گو این‌که اولین فیلم‌های رنگی، برخلاف فیلم‌های سیاه و سفید دوره‌های پیشین، چندان در بند ارائهٔ تصویری واقع‌گرایانه نبوده‌اند و بیشتر با صحنه‌های تخیلی و مناظر تماشایی پیوند داشتند (بُردول، ۱۳۸۳؛ بلتون، ۱۳۷۷). ولی با پیشرفت روزافزون فناوری و تجهیزات فنی ــ مثل ظهور دوربین‌های سبک و ارزان‌قیمت ــ امکانات لازم برای ساخت فیلم رنگی به‌منظور ارائهٔ منظری دقیق و اصیل از شرایط زندگی مدرن مهیا می‌شود. برای مثال، دوربین سبُک، آزاد و رهای فیلمسازان موج نوِ سینمای فرانسه سبب می‌شود تا تأثیرات شهرنشینی و مدنیت نو بر جوانان فرانسوی، در آثاری چون

www.ketab.ir

«*عموزاده‌ها*» ساختهٔ کلود شابرول[1] یا «*ازنفس‌افتاده*» ساختهٔ ژان‌ـلوک گُدار[2]، بی‌واسطه، صریح و صمیمانه نمایش داده شوند. این روند در دهه‌های بعد نه‌فقط در آلمان و امریکا و فرانسه و ایتالیا، که در زنجیره‌ای گسترده‌تر و متنوع‌تر از کشورها، به‌خصوص در کشورهای آسیایی و امریکای جنوبی، دنبال شد.

امروزه با ظهور دوربین‌های دیجیتال، شیوه‌های مونتاژ کامپیوتری و امکانات دیجیتالی پیوند میان شهر و سینما کیفیتی غیرانحصاری و همگانی‌تر یافته است. در کشورهایی هم‌چون کرهٔ جنوبی، ترکیه، تایوان، ایران و... که تا پیش از این شرایط ساخت و تولید فیلم دشوارتر بود، با ورود به هزارهٔ جدید و پیشرفت حیرت‌انگیز ابزار و ادوات فنی، همگان، بیش از پیش و بسیار ساده‌تر از قبل، با دوربین‌های کوچک و ارزان خود در خیابان‌ها و فضاهای شهری پرسه می‌زنند و تصاویر مورد نظر خود از شهر و جریان بی‌وقفهٔ زندگی شهری را ثبت و ضبط می‌کنند. تن شهر بیش از هر زمان دیگری اهمیت یافته است و معماری بنا و معماری شهری بیش از پیش موضوع شهر و زندگی شهری شده‌اند و با خلق مکان، فضا و زمان را بازتعریف می‌کنند.

با چنین نگاهی، کتاب حاضر بر آن است تا پیوندهای چندسویهٔ شهر، کالبد شهر، سینما و نووارگی (مدرنیته) را از دریچه سینمای ایران، در مقطع ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷، بازخوانی کند. این کتاب در پی دیدن دوباره شهر ایرانی است از درون فیلم‌های سینمایی دورانی سپری‌شده؛ مسألهٔ اصلی در این‌جا بررسی و تبیین چگونگی حضور شهر و بازنمایی آن در آثار سینمایی پیش از انقلاب است، با این پرسش‌ها:

آیا شهر ایرانی، یا فراتر، زندگی شهری ایرانی و کالبد شهر، در دل تصاویر سینمایی فیلم‌های پیش از انقلاب حضور دارد؟

اگر حضور دارد، این حضور به چه نحوی است؟ پس‌زمینه است یا پیش‌زمینه؟ نقش جنبی دارد یا از شخصیت‌های اصلی فیلم است؟ نسبت این شهر، کالبد آن و زندگی شهری با نووارگی (مدرنیته)، نوآوری (مدرنیسم) و نوپردازی (مدرنیزاسیون) اعمال‌شده، چگونه است؟ آیا تصاویر ثبت‌شده بیانگر سویه‌های مثبت و آرمانی نووارگی (مدرنیته) است یا وجوه منفی و مخرب آن را نیز تجسم می‌بخشد؟ آیا

---

1. Claude Chabrol 2. Jean-Luc Godard

www.ketab.ir

یکی از رایج‌ترین گفتمان‌های دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی، یعنی بازگشت به اصل، در این فیلم‌ها پژواکی دارد؟

کتاب حاضر این پرسش‌ها را می‌کاود و می‌کوشد تا دست‌کم تصویری بیش‌وکم روشن از شهر، کالبد آن و زندگی شهری به‌نمایش درآمده در این فیلم‌ها را تشریح کند، زمینه و زمانه را در کنار هم ببیند و شهر ایرانی این دوران را در چارچوب نووارگی ایرانی زمانه بازخوانی کند. هریک از برداشت‌های سه‌گانه کتاب، گوشه‌ای از بحث را طرح می‌کنند تا در انتها بتوان با تحلیلی یکپارچه و انسجام بخشیدن به تصاویر پراکندهٔ شهر و زندگی شهری در فیلم‌های سینمایی پیش از انقلاب ایران، منظری بیش‌وکم روشن و تا حدودی جامع را از چگونگی بازنمود شهر ایرانی و مؤلفه‌های متکثر آن در این دوران از دریچه فیلم‌ها ترسیم کرد.

برداشت اول با مروری تاریخی و روزشمارگونه بر فیلم‌های سینمای ایران از ابتدا تا انقلاب ۵۷ بن‌مایه‌ای تاریخی را برای کلیت بحث تدارک می‌بیند و تصویری عمومی را از نحوه بازنمود شهر ایرانی و نسبت آن با نووراگی (مدرنیته) ایرانی فراهم می‌آورد. در برداشت دوم، نمونه‌هایی چند از سینمای دههٔ چهل و پنجاه خورشیدی از منظر بازشناسی شهر و نووارگی (مدرنیته) مورد بازخوانی و تحلیلی دقیق و جزء به جزء قرار گرفته‌اند. و سرانجام، برداشت سوم با جمع‌بندی و کنار هم نشاندن مضامین و انگاره‌های مطروحه در دو برداشت پیشین، نسبت میان شهر ایرانی با سینما، نووارگی (مدرنیته)، نوآوری (مدرنیسم)، نوپردازی (مدرنیزاسیون) و گفتمان بازگشت به اصل مطرح در این دوران را در پرتو رئوس نه‌گانهٔ خود تبیین می‌کند.

www.ketab.ir