پرونده‌ای پیرامون **تصویر شهر** در سینمای ایران

کو روشنایی‌های شهر؟

محمدرضا کردلو: حتما فیلم‌هـای زیادی تماشـا کرده‌اید که نام‌شـان با پیشوند یا پسوند شـهر، گره خورده است؛ فیلم‌هایی که برخی‌شان از معروف‌ترین‌های تاریخ سینما هستند، مانند روشنایی‌های شهر و همشهری کین! فیلم‌هایی که حتما نسبت زیادی با فضاهای شهری ندارند اما عنوان «شهر»، به تفاوت و ماندگاری آنها کمک کرده است. «شهر» حتی در مقام عنوان هم کلمه‌ای «سینمایی» است. شهرها بستر تحولات سریع و رقم خوردن داسـتان‌های متعددند. خود سینما اگر مولود شهر نباشد، حداقل با پدیده کلانشهری تقارن تاسیس دارد. به همین دلیل است که بازنمایی شهر در سـینما از نخستین کارهای سینمایی و حتی نخستین تصویرهایی که برادران لومیر گرفته‌اند و فیلم‌هایی که ساخته‌اند آغاز می‌شود. اصلا اسم نخستین فیلم برادران لومیر «ورود لکوموتیو بخار به ایستگاه لسیوته» است که روایت تصویری و صامت از یک پدیده شهری است. تقارن تولد سینما و کلانشهرها، با توجه به یکی از ویژگی‌های ذاتی سینما یعنی بازنمایی، باعث شـد این پدیده بیش از سـایر فرم‌های هنری... دغدغه نمایش تغییر و تحول فضاهای شهری را داشته باشد. در واقع هنرهای دیگر به این گزاره رسیده بودند که شهر مدرن بازنمایی‌ناپذیر اسـت. این موضوع انتزاعی شـدن این هنرها را در پی داشت. مساله دیگر این بود که متخصصان سینما که باید فضاهای شهری را به تصویر بکشند، اساسا کسانی هستند که در شهر صاحب این تخصص شده‌اند. شهر در فیلم‌های اولیه تاریخ سینما نمایش روزمرگی است و محلی برای ابداع فضاهای درام در نظر گرفته نمی‌شود اما در ادامه «داستان شهر» متفاوت‌تر می‌شود.

۱

حکایت «شـهر» در سـینمای ایـران کمی متفاوت‌تر از بازنمایی‌های اولیه آن در سینمای جهان است. تولد سـینما در ایران متقارن با پدیده شهر بسان آنچه در فیلم‌های سینمایی دهه‌هـای ۳۰ و ۴۰ میلادی در سـایر نقاط دنیا می‌بینیم، نیست. شهر هنوز در فرآیند شکل گرفتن است و این شکل گرفتن روندی طبیعی را طی نکرده اسـت. تهران نماد تام و تمام شهر ناقص‌الخلقه دوران رضاخان است؛ شهر شکل و شـمایل «بفرموده»ای به خودش گرفته. برای همین از تأثیرات رضاخان بر شهر تهران، خیابان‌کشی‌های او بیشتر به چشم می‌آید که بافت‌های شهری را می‌برید و ابتدا و انتهای شـهر را به هم وصل می‌کرد؛ فرآیندی که بخش زیادی از خیابان‌های امروز تهران از آن متاثر اسـت.۱۲ دروازه شهر به همراه بناهای بیشـمار دیگر در سـال ۱۳۰۹ به منظور «نوسازی شـهر» تخریب شدند. ساختمان‌های سیاسی و اداری که ساخته می‌شدند، حامل یک هویت جدید بودند که جامعه آن روز آمادگی‌اش را نداشت. این ناسازگاری در خیلی از رمان‌های آن روزگار به تصویر کشیده شده است.

با این همه، سینما در دوره رضاخان متاثر از این فضاهای شهری نبود، بلکه بیشتر متاثر از سیاست رضاخان بود. در واقع سایه محتوایی که رضاخان بر سینما انداخته است، متاثر از سیاست مستبدانه یکجانشین کردن عشایر و تمرکزگرایی و تبلیغ شـهر بود. شهری که بی‌جهت بزرگنمایی می‌شد، البته این سیاسـت با اسـتقبال هم مواجه می‌شد، چرا که روستاها به هیچ‌وجه مورد رسیدگی و توجه قرار نمی‌گرفت. همان‌طور که اشاره شد خود شهر، بندرت به تصویر کشیده می‌شـد و حوادث بندرت در فضاهای عمومی شهری و با حضور شـهروندان اتفاق می‌افتاد. در نخستین فیلم ناطق ایرانی که «دختر لر» نام دارد، با آنکه به دلیل ساخته شدن فیلم در استودیویی در هند تصویری از ایران وجود ندارد اما تهران بی‌آنکه تصویری از آن مشاهده شود معرفی می‌شود. هرچند که در «دختر لر» روسـتا تجلی پاکی و شهر نماد تباهی نیست و جنبه «فراخوانده شدن» به سمت شهر در فیلم وجود دارد اما دیالوگ گلنار، تصور عمده غیرشهری‌ها نسبت به شهر را به نمایش درمی‌آورد: «تهرون؟! تهرون که میگن جای قشنگیه اما مردمش بدن!»

دختر لر - ۱۳۱۲

۲

بعد از سـقوط رضاخان، «تهران» که حالا علاوه بر توسـعه‌نیافتگی و نداشتن ریخت شهری، یک شهر اشغال شده نیز هست، باز هم در سینما بازنمایی نمی‌شود. آنطور که در مقاله «تصویر شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی» می‌خوانیم: «بررسی فیلم‌های سینمایی ایران در سال‌های پس از وقفه (۱۳۲۷ -۱۳۱۶) نیز حاکی از روایت داسـتان‌های شهری اما بدون نمایش کالبد شـهر در بسـیاری از آثار سینمایی اسـت. در بسیاری از این فیلم‌ها جز فضای خانه‌ها، محدود فضاهایی نیز که به عنوان لوکیشـن داخلی مورد استفاده قرار می‌گیرند مربوط به کافه‌هاست. حتی بسیاری از فضاها همچون اتاق خواب و کافه نیز برخی مواقع در اسـتودیوها فیلمبرداری شده و در واقع وجود خارجی ندارند و می‌توان گفـت گاه بیننده با کاریکاتوری از فضاها مواجه اسـت. به هـر حال، این فیلم‌ها بیش از شـهری بودن حاوی تیپ‌ها و رویدادهایی بودند که تنها در شـهر می‌توانسـتند شکل بگیرند». شـکل‌گیری پدیده نچسـب «فیلمفارسی» بعد از شـکل گرفتن نخستین کمپانی‌های فیلم که با تکیه بر داستان‌پردازی عجولانه، قهرمان‌سازی، رقص و آواز بی‌ربط به داستان، نبود روابط علت و معلولی و عشق‌های غیرواقعی و حادثه‌پردازی‌های بی‌منطق، سینما را تا نزدیک به ۳ دهه بعد قبضه می‌کند، بازنمایی‌های سخیفی از شهر دارد. شهر و همه عناصرش، حتی آدم‌هایش نه‌تنها نسـبتی با «شهر بماهو شهر» ندارند و خدمتی به اجتماع نمی‌کنند، بلکه با تصاویر محدودی از انسان شهری مانند ولگرد، لات کفترباز و کاباره برو، رقاصه و بعضا عاشق دعواهای ناموسی و... تصویر می‌شـوند. در این سینما، روستا و روستایی- که همواره در تقابل با شهر شناخته می‌شود- با آنکه در تلقی‌های عمومی محل تجلی صفا و پاکی است، مورد تمسخر قرار می‌گیرد و این موضوع با منزوی کردن گویش، شخصیت و رفتار انسان روستایی در سینما اتفاق می‌افتد.

در سال‌های بعدتر جریان موج نو، تصویر نسبتا متفاوتی از شهر ارائه می‌کند. جریان‌هایی که از آنها به روشنفکری تعبیر می‌شود متاثر از موج نوی سینمای فرانسه رشد می‌کنند. موج نو برخلاف سینمای کلاسیک آمریکا از نابازیگرها استفاده می‌کرد و به جای یک قصـه تمام و کمال، «برش‌هایی» از یک زندگی یا داسـتان را به تصویر می‌کشـید و قضاوت را به مخاطب محول می‌کرد. نمایندگان سـینمای موج نو در ایران، معرف چند ویژگی از شهر در سینمای خود بودند که بعضا حتی در تضاد با تصویر شهر در موج نوی فرانسه بود. به تعبیر تحقیقی که در این زمینه انجام شده، شهر در موج نوی فرانسه بستری است برای پرسه‌زنی، احساس رهایی و آزادی، شـادی، گردش، زیبایی، برخوردهـای اتفاقی و جایگزینی برای روابط سـنتی خانوادگی اما تصویر شـهر در سینمای موج نوی ایـران نمایش افسارگسـیختی‌ها، نامتجانس‌ها، تضادهای کالبدی و اجتماعی، آن هم با پوسته‌ای مدرن اما شهرنشینانی سنتی، هراس‌انگیز و بدون چشم‌انداز روشنی برای آینده است. همان‌طور که می‌بینیم بعضی مؤلفه‌های این بازنمایی به سینمای روشنفکری در سال‌های بعد از انقلاب نیز تسری پیدا می‌کند.

در این بیـن به جهت حضور در سـال‌های پس از انقلاب اسـلامی، با آثار منتقدانه‌ای که نسبت به رژیم پهلوی سـاخته می‌شـود، تصویر شهر دهه ۵۰، تصویـری عریان از تضادهای میان شـهر و روستاست. مسافران مهتاب، نمایشی از همین تضادهاست؛ آنچنان که یک کدخدا به عنوان نماد انسان روستایی، با آن هیکل و توانمندی فیزیکی نیز مغلوب فضای شهری می‌شود.

آقای هالو - ۱۳۴۹

۳

با رشـد ۲ جریان عمـده در بعد از انقلاب یعنی مدیران فرهنگی و سـینماگران متعلق به کانون پرورش فکـری کـودکان و نوجوانـان، جریان سـینمای جشـنواره‌ای با مدیریت گـروه اول و فیلمسازی توسط گروه دوم رشد می‌کند؛ سینمایی که متاثر از سینمای اروپای شرقی است. سمت و سوی این سینما اگر چه از تیپ‌های مرسوم قهرمان‌های فیلمفارسی و کاراکترهای لوطی‌مسـلک و جاهلـی دور می‌شـود اما مروج سـینمای بی‌مخاطب می‌شود. سینمای بی‌مخاطب هم نه‌تنها درباره شهر که درباره بسـیاری از پدیده‌های دیگر منفعل و خنثی است. شاید به همین جهت است که «شهر» به پدیده غایب بخش مهمی از سینمای ایران در آن دوره تبدیل می‌شود. اما تهران به عنوان نماد شهر در سینمای ایران، از انقلابی‌ترین شهرهای دنیا در آغاز دهه ۸۰ میلادی و ۶۰ شمسی است و نسبت شهر با انقلاب نیز روشن است؛ شهری همراه فضای انقلابی. با این حال در سینمای اجتماعی، کمدی و سینمای پلیسی (که به حوادث پیرامون انقلاب می‌پردازد و از فضای شهری دهه ۵۰ در تصویربرداری‌ها استفاده می‌کند) شهر حضور موثری دارد. «زرد قناری» رخشان بنی‌اعتماد و «اجاره‌نشین‌ها»ی داریوش مهرجویی شهر دهه ۶۰ و «مسافران مهتاب» مهدی فخیم‌زاده مولفه‌های شهری پیش از انقلاب را با نگاهی منتقدانه در خود جای می‌دهند. در دهه ۶۰ و بازنمایی‌های سـال‌های پس از این دهه، البته تصویر شـهر جنگ‌زده از نظرگاه سینماگران دور نماند. شـهری که در آن همه چیز آرام اسـت اما با آژیر موشکباران، همه را به پناهگاه می‌کشاند و دقایقی بعدتر صدای آژیر ماشین‌های آتش‌نشانی و آمبولانس، هیجان، ترس، خشم و نفرت از دشمن را حاکم می‌کند. شهری که شاید فقط برای رزمنده‌های به مرخصی آمده، به مثابه یک شهر جنگی نیست. این شـهر هنوز هم منبع الهام برای خیلی از آثار سـینمایی است. مثل «بمب، یک عاشقانه» که در جشنواره سی و ششم به نمایش در آمد.

مسافران مهتاب-۱۳۶۶

۴

رخشـان بنی‌اعتماد در «زرد قناری» نگاهی نقادانه بـه موضوع مهاجرت به تهـران به عنوان تنهـا راه نجات دارد. اصـلا تیتـراژ آغازیـن فیلـم پرسـه‌زدن‌های شـیطنت‌آمیز نصـرالله (مهدی هاشـمی) در جایی شـبیه روسـتا را بـه تصویر می‌کشد. از نصرالله کلاهبرداری می‌شود، زمینش را از دست می‌دهد و راهی تهران می‌شود. تصویر میدان آزادی و بی‌نظمی و شـلوغی شـهر که در آغاز ورود او به تهران دیده می‌شود در ادامه دست از سر او برنمی‌دارد، اگر چه تلاش او برای رهایی از این مشکلات نیز در فیلم به تصویر کشیده می‌شود. داریوش مهرجویی در «دایره مینا» (۱۳۵۳- که تا پاییز ۵۶ در توقیف ماند) تهران را در شرایطی که فسـاد سازمان‌یافته دامنش را گرفته و مردمش از سر نداری به شکل دسته‌جمعی خون می‌فروشند نمایش می‌دهد؛ تهرانی بی‌هویت که گویی تلاشی پنهان را برای بازیابی خویش از دل تلنگرهای سینمایی مهرجویی آغاز کرده است. مهرجویی در سـال ۶۵ دوبـاره تهـران را به تصویر می‌کشـد. به تعبیـر مقاله‌ای تحقیقـی پیرامون تصویر تهران در سـینمای داسـتانی پس از انقلاب، تهران در «اجاره‌نشـین‌ها» شهری است که از میان خیابان‌ها، آسـمانخراش‌ها و گذرگاه‌های تازه‌سـاز عبور می‌کند و در صدد است شمایل این شـهر را به عنوان سازه‌ای مدرن در روابط معاصر به تصویر بکشد اما این شمایل مدرن با دور شدن از مرکز شهر بتدریج رنگ می‌بازد و جـای خود را به بیابان‌های اطراف شـهر می‌دهـد که هر چنـد بیابانی بی‌مصرف بـه نظر می‌رسـد اما میزبـان خانه‌ای چهار طبقـه با ۴ سـبک متفاوت از زندگی و در آسـتانه تغییر اسـت. این شـاید همـان بیابانی اسـت کـه در «دایـره مینـا» عرصه کار و فعالیـت خون‌فروشـان و کاسـبان مـرگ بـود اما اکنون مجال زندگی است؛ زندگـی در حال گـذار. بـا این همه امـا تلنگر «اجاره‌نشـین‌ها» به شـرایط زندگی در شهر، تلنگری اسـت کـه تا نزدیک بـه ۳ دهه بعد، یعنی امروز، در زندگی شهری کارکرد دارد.

اجاره نشین ها-۱۳۶۵

زرد قناری-۱۳۶۷

۵

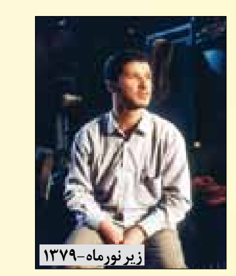
شهر دهه ۷۰ در سینمای ایران با توجه به ویژگی‌هـای خاص فیلم‌های اجتماعی در این دهه که شـاخص‌ترین آنها «بچه‌های آسـمان» مجیـد مجیـدی، «آژانـس شیشه‌ای» ابراهیم حاتمی‌کیا، «زیر نور ماه» رضا میرکریمی، «دختری با کفش‌هـای کتانی» رسـول صدرعاملی، «زیر پوست شهر» و «روسری آبی» رخشان بنی‌اعتماد هستند، نگاه عمده سینمایی به فضای شهری را نمایندگی می‌کند.

در «زیر پوسـت شـهر» فروپاشـی خانواده با مسـائل شهرنشینی درهم تنیده شـده است و برخلاف بسیاری از آثار اجتماعی دیگر فضاهای شهری از راه‌آهن تا تئاتر شهر و پارک ملـت بازنمایی و معرفی می‌شـود. اعتیاد- که در فیلم‌های دیگر بنی‌اعتماد نیز حضور پررنگی دارد- و فرار از خانه و حاشیه‌نشینی که از معضلات زندگی شهری در دهه ۷۰ هستند، با فضاهای شهری گره خورده‌اند. (در سال‌های بعدتر «سـنتوری» داریوش مهرجویی و «مرهم» علیرضا داوودنژاد با محور قرار دادن مسـاله اعتیاد، معضلات را در فضاهای شـهری به نمایش در می‌آورنـد.) برخی کارهای مسعود کیمیایی مانند سلطان نیز در این دهه نگاهی توأم با حسرت نسبت به شهر و فضاهای شهری دارند. این نگاه در برخی آثار دیگر نیز با پس‌زمینه عاشقانه دختر بالاشهری - پسـر پایین‌شهری تا اواسـط دهه بعد با قوت ادامه پیدا می‌کند. «شهر زیبا»ی اصغر فرهادی نیز با تمی عاشقانه از فضایی مشابه برخوردار است.

نمونه‌ای از آثار موفق در نمایش فاصله طبقاتی که البته با رویکردی عدالتخواهانه و همراه با قهرمان‌محوری در دل کوچه پس کوچه‌های شهر روایت می‌شود، «بچه‌های آسمان» مجید مجیدی اسـت؛ نمایش خانه‌های بالای شـهر و پدری که به همراه علی برای کار وارد این خانه‌ها می‌شوند اما شب باید به خانه‌ای بازگردند که در همان «شهر» اما خیلی پایین‌تر است و از سـقفش آب می‌چکد! «زیر نور ماه» رضا میرکریمی نیز نگاهی متفاوت به شهر دارد؛ شهری که یک طلبه روستایی را به قهرمان عادی زندگی چند کارتنخواب تبدیل می‌کند. شـهری که انگار در حال بلعیدن همه چیز است اما طلبه را از تلاش بازنمی‌دارد. یکی از مهم‌ترین سـکانس‌های «زیـر نور ماه» مواجهه اسـتاد حوزه و طلبه در مترو و زمانی اسـت که استاد در حال توضیح و توجیه معمم نبودن بیرون از حوزه علمیه، برمی‌آید. این سکانس (که شاید کمی همراه با اغراق به نظر برسد) بازنمایی سینمایی قابل تاملی از فشار سنگین شهر دارد. یا در نمای دیگری از فیلم که بازیگر نقش طلبه با «نیت» کمک به روشـن شـدن اتومبیلی اقدام می‌کند اما کمی بعد متوجه عمل زننده راننده اتومبیل در سـوار کـردن دختری که جلوتر ایستاده می‌شود و بـه کمکـی که به ایـن اتفـاق کرده می‌اندیشد.

بچه های آسمان-۱۳۷۵

زیر پوست شهر-۱۳۷۹


زیر نور ماه-۱۳۷۹

۶

شهر در «آژانس شیشـه‌ای» حاتمی‌کیا اما بسـیار متفاوت‌تر از آثار دیگر اسـت. نمای آغازین فیلم، بعد از تیتراژ از دل شـهر و در میان انبوهی از خودروهای در ترافیک مانده، حاج کاظم را پشـت فرمان نشـان می‌دهد. کمـی بعد او عباس را می‌بیند و بی‌توجـه به اینکه در میان ترافیک اسـت، خود را به او می‌رسـاند. در این حین از سوی یکـی از رانندگان دیگر جمله‌ای می‌شـنود: «هی! اینجا رو با داهات اشتباه گرفتی؟»

به جملات کاظـم در روایت ماجرای عباس دقت کنید: «بچه اطراف مشـهد، دیگه نمی‌تونسـت زراعت کنه. برای مداوا اومده. درست نبود تو این «شهر شلوغ» ولش می‌کردم به حال خودش. ولی عباس بد روزایی به تهران اومده بود». «آژانس شیشـه‌ای» روایت شـهری فراموشـکار است که قهرمانـش به دنبال بیـدار کردن ناخودآگاه شـهروندان، دست به عملیاتی قهرمانانه می‌زند.

پیش و پـس از حاتمی‌کیا، کارگردانان دیگری، البته نه به قوت او، ایـن دغدغه را دنبال کردند. اگرچه حاتمی‌کیا خود در آثار قبلی‌اش مانند «وصل نیکان» و «از کرخه تا راین» و حتی در آثار متاخرش ماننـد «بادیگارد» به دنبال بازنمایی فاصله میان «شهر» و عناصر شـهری بـا آرمان‌های روزگار جنگ بوده است.

آژانس شیشه ای-۱۳۷۶

۷

«دختری بـا کفش‌های کتانی» از نخستین فیلم‌هایی است که «پارک» را به عنوان یک فضای شهری برای برقراری ارتباط‌های دختر-پسـری معرفی می‌کند؛ فضایی که به همین منظور تا سـال‌ها بعد در بسـیاری از فیلم‌ها تکرار و اسـتفاده می‌شود. شـهر و فضاهای شهری در فیلم‌های مشـابه «دختری با کفش‌های کتانی» مانند «بوتیک»، به محل پرسـه‌زنی دختران تنهایی که آرزو دارند لباس‌های گوناگون بپوشـند، ماشین سوار شوند، صدای موزیک را بلند کنند و رفتارهای غیرعرفی داشـته باشند، تبدیل می‌شود. در فیلم‌هایی با این فضا، غیر از قهرمان فیلم همه غیرقابل اعتماد، سرگردان، به دنبال پول یا به دسـت آوردن زنان و دختران هسـتند. در اینگونه فیلم‌ها تصور ابتدایی دختران و حتی پسران جوان از شهر، در ادامه فرو می‌ریزد و گاه آنها را به کام مرگ می‌کشـاند. از فیلم‌های متاخر با این تم «فراری» علیرضا داوودنژاد را می‌توان نام برد که اشاره‌های روشنی به تضادهای طبقاتی دارد. «مهمان مامـان» داریوش مهرجویی به عنوان یکی از نمونه‌های شاخص سینمای اجتماعی در دهه ۸۰ قصه خانه‌ای در محله‌ای از شهر را برای‌مان روایت می‌کند که پر است از همسایه‌های فقیر که یکی بیکار است و دیگری معتاد و یکی هم عشق فیلم. خانه‌ای که حتی حداقل وسـیله پذیرایی از ۲ میهمان را ندارد اما مهرجویی به جای تمرکز روی مشـکلات و کنار هم قـرار دادن مصیبت‌های این جمع و پرداختـی تصنعی از تلخی‌ها، دسـت بـه روایتی واقعـی از ماجـرا می‌زند و لحظات شـادی را بـه نمایش درمی‌آورد.

دختری با کفش های کتانی-۱۳۷۷

۸

جریان سینمای اجتماعی تا میانه‌های دهه ۸۰ فضای متفاوت‌تـری را تجربه نمی‌کند. اصغـر فرهـادی در «چهارشنبه‌سـوری» روح‌انگیز (ترانه علیدوستی) را با چادر و سوار بـر ترک موتور، گویی از نقطه‌ای روسـتایی به شـهر می‌آورد. در سـکانس تیتراژ، انعکاس شهر روی شیشه اتوبوس استفاده‌ای معنادار دارد. شهر درون فیلم شهری است که آدم‌هایـش به ارتباط با یکدیگر بـا دیده تردید می‌نگرند و گویی کنار هم بودن‌شـان امنیت ندارد. تقابل زندگی خانواده شهری و متفاوت بودن آن با خانواده سـنتی، نوع آرایش و پوشش و روابط همسـایه‌ها در آپارتمـان همه گویای همین نکته است. در فیلم سـکانس‌هایی وجود دارد که از شهر برای پیـش بردن پیام فیلم (عدم اعتمـاد آدم‌ها به یکدیگر) استفاده می‌کند. نماهایی از شهر که آتش‌بازی را در آن می‌بینیم، از دوربین نگاه روح‌انگیز بی‌شباهت به میدان جنگ نیست، جنگی که روح‌انگیز را تغییر می‌دهد، آنگونه که در پایان فیلم با این سوال مواجه شود: چادرت چی شد؟ غلبه همین نگاه در آثار دیگر فرهادی و البته کپی‌کاران از فرهادی دیده شد. «جدایی نادر از سیمین» مهم‌ترین اثر فرهادی، جریان شـهر شکاک، با آدم‌هایی بی‌تفاوت به هم را در فیلم‌ها توسعه داد. برخی کارگردانان جوان گاه به کپی‌هایی از این فیلم دست زدند و ماندن یا نماندن در شهر یا مهاجرت به شهری بهتر به مساله‌ای اساسی در برخی فیلم‌ها مانند «استراحت مطلق» و «تابستان داغ» و چند فیلم دیگر تبدیل شد. تم خیانت هم در سال‌های بعد از «چهارشنبه‌سوری»، سینمای اجتماعی و به تبع آن فضای شهری را درگیر خود کرد.

چهارشنبه‌سوری-۱۳۸۴

۹

اغـراق در بازنمایی‌های اجتماعی از فقر نیز به شـکلی افراطی با زوم کردن بر تاریکی‌های شهر، در این سال‌ها به آثاری مانند «قصه‌ها» منجر شد. جریان روشنفکری بـه خاطر اتفاقات سـال ۸۸، سـینمای اجتماعی را که ناگزیر از ارائه تصویری از شـهر است، به ابزاری برای ارائه بیانیه‌ای سیاسی و اجتماعـی تبدیـل کرد. غلبه همین نگاه باعث شـد تصویـری یکجانبه و اغراق‌آمیز از شـهر و فضاهای شـهری ارائه شـود؛ چیزی که در ادبیات مطبوعاتی از آن به سیاه‌نمایی تعبیر می‌شود.

در ایـن سـال‌ها البته آثـار اجتماعـی دیگـری به طور مسـتقیم و غیرمسـتقیم، روایتـی از پاییـن شـهر بودند. «ابد و یـک روز» که در محلی آشـنا برای بچه‌های پایین‌شهر روایت می‌شـود، به یکی از معدود آثار اجتماعی پرفروش در این سـال‌ها بدل شـد. «هیـس دخترها فریاد نمی‌زنند» پوران درخشـنده، «دربند» پرویز شهبازی (که داستان حضور یک دختر دانشـجوی شهرسـتانی در تهران و چالش‌های پیش رویش را تعریـف می‌کند)، «لاک قرمز» سـیدجمال سـیدحاتمی، «روز روشـن» حسین شـهابی که در آن یک راننده تاکسی سـاده قهرمان ماجراست یا «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» وحید جلیلوند که یک معلم از طبقه متوسط جامعه قهرمان فیلم می‌شود هم از دیگر فیلم‌های اجتماعی سال‌های اخیر هسـتند که با اشاره به سـاختارهای زندگی شهری ساخته شده‌اند. «رگ خواب» حمید نعمت‌الله که پیام فیلمش را در جایی بیرون از شـهر و در میان گریه‌های مینا، با صدای همایون شـجریان و شـعر حسـین منزوی فریاد می‌کند (کوچه‌های شـهر پُره ولگرده/ شـهر پر مرد و پر نامرده) از این دست فیلم‌هاست. عصر یخبندان و به طور خاص «چهارراه استانبول» در این سال‌ها، بیش از دیگران از فضای شهری بهره برده‌اند.

چهارراه استانبول-۱۳۹۶

ابد و یک روز - ۱۳۹۴

رگ خواب- ۱۳۹۴

۱۰

«وردآورد»، شهرکی کوچک در نزدیکی تهران است که «لاتاری» در آن روایت می‌شود. شهرکی با معضلات ریز و درشت اجتماعی که معشوقه امیرعلی را به کام مرگ می‌کشد و او را راهی کشور همسایه-برای انتقام گرفتن- می‌کند. نمایش تبعیض در کلام و فضای فیلم موج می‌زند.

همه آنچه درباره «تصویر شهر» در سینمای ایران گفته شد، اگرچه بخشی از اشاره‌های سینمای ایران به موضوع شهر است اما مطالعه‌کنندگان این حوزه این دغدغه را دارند که چرا فضاهای شهری هنوز غایب اصلی سینمای ما هستند و این تنها سینمای اجتماعی است که با شهر ارتباط- اگرچه ناقص- برقرار می‌کند. تاکید افراطی بر بالای شهر یا پایین شهر موجب غفلت دوربین سینما از خیلی از فضاهای شهری شده است. فضاهایی که به‌رغم سانسور در سینما در صفحات اینستاگرام ماندگار می‌شوند و تصویری شاد و پویا از شهر را ارائه می‌کنند.

مرهم-۱۳۸۹

لاک قرمز- ۱۳۹۴

لاتاری-۱۳۹۶

فراری- ۱۳۹۴

سینمای شهری؛ پرسه در میان مکان و نامکان

خیلی دور، خیلی نزدیک

صادق فرامرزی: تعریف محیط پیرامونی به‌عنوان بستر و زمینی که جبرا محل رخداد اتفاقات و شکل‌گیری پدیده‌هاست پیش از هر چیز ما را به سـمت و سوی سوال از «چرایی» اهمیت داشتن شهر رهنمون می‌کند؛ شهر به مثابه یک موقعیت جغرافیایی یا شـهر به مثابه موقعیتی اجتماعی. یقینا رسـیدن به تعریفـی مسـتدل و شـاخص در این بـاره می‌تواند راهنمایی برای پیدا کردن وضعیت و جایگاه فعلی ما در شـرایط گوناگون باشد. در این شرایط و با نظر به آنچه گفته شد، پیدا کردن نسبت میان سینما و شهر باید در نخستین وهله چنین تعریف شـود که وجه «تمایز» شـهر از غیر شهر چیست؟ در این چارچوب و حسب تعریفی ساده می‌توان شهر را در قیاس با بیابان مظهری از پیشرفت انسانی و مادی بشر دانست. محیط بکر بیابان می‌تواند تنهـا نمایانگر طبیعتـی دسـت نخورده باشـد اما شهر جلوه‌ای از تغییـرات و تطورات بشری با مجموعه‌ای از عارضه‌های مثبت و منفی تعریف می‌شود؛ اما در تعریفی والاتر شهر را می‌توان به مثابه مکانی هویت‌بخش برای بشریت به حساب آورد. در چنین فضایی بیراه نیست اگر دوگانه «مکان» و «نامکان» را که نخستین بار از سمت «مارک اوژه» استاد فرانسوی انسان‌شناسی استعمال شـد به‌عنوان معیاری برای تقسیم‌ها به کار گیریم؛ دوگانه‌ای که در آن مکان جغرافیایی می‌تواند در قالب هویت اجتماعی به نامکانی بی‌ارزش که فاقد هویت‌بخشی است تعریف شود، همان‌طور خود وی نیز اشاره می‌دارد «اگر یک مکان را بتوان به مثابه «جایگاهی» هویت‌بخش، رابطه‌سـاز و تاریخی تعریف کرد؛ فضایی که نتواند در هیچ یک از این موارد هویتی، رابطه‌ای یا تاریخی تعریف شود، یک نامکان است».

با این مقدمه سینما نیز به مثابه هر تلاش بشری که در جهت ثبت انتزاع روی موقعیت‌های خارجی جریان داشته، رابطه‌ای تنگاتنگ با عنصر محوری شهر برقرار کرده است، چنانکه جز معدودی از فیلم‌ها، باقی آثار در محیط شـهری خلق شده‌اند اما یقینا آنچه می‌تواند شاخص شهری و غیرشـهری بودن یک اثر شود مقوله «مکان» یا «نامکان» بودن شهر جغرافیایی است. تفاوت میان سینمایی که در آن شهر نقش دکور وقایع را اجرا می‌کند با سـینمایی که در آن شـهر یک عامل «تعیین‌کننده» و «فعال انسـانی» محسوب می‌شود تفاوت سینمای مکانی و سینمای نامکانی اسـت. سینمایی که در آن شـهر منطق هویتی داشته باشد با سینمایی که شهر و بیابانش هر دو منفعل‌ترین اجزای موجود در صحنه هستند، سیر هر داستان و روایتی را به سمت و سویی جداگانه خواهد برد.

بنا به شواهد متعدد سینمای ایران هرچند به شکلی افراطی در تنگنای آپارتمان‌های شـهری و روایت طبقه متوسط شهری گیر کرده است اما در غالب موارد چه به شـکل ایجابی و چه سـلبی وجه «نامکانی» را به شهرها اعطا کرده است. شهرها (که از قضا محدود به بخشی از تهران شده است) فاقد کمترین جنبه هویت‌بخشی، نقش‌آفرینی اجتماعی و عمدتا بی‌هنجار محسوب شـده‌اند. تهران سینمای ایران را می‌توان تهرانی با کمترین قابلیت در خلق حس خاطره جمعی، بی‌تاریخ، فرودگاه‌صفت و بی‌تاثیر در تغییر امورات جاری دانست؛ شهری جدا از انسان‌ها و بیگانه از نسل‌ها که حتی در احیای نوستالژی‌ها هم ناکام و جوانمرگ می‌شود. غیبت شهر به‌عنوان فضایی اجتماعی و محدود شدن تعریف آن به زمینی اجتماعی که تنها توانایی تقسیم حوزه شخصی ساکنانش را به دوش دارد، در بخش عمده آثار شهری به چشم می‌آید.

از جنبه دیگر و در میـان آثاری که برای شـهر (حتی با عینک انتقادی) ماهیت و جایگاهی مکانی قائل شـده‌اند، شـهر همواره محل خلق تعارضات انسانی و درونی بوده است. رجوع به اثر موفق «خیلـی دور، خیلی نزدیک» رضا میرکریمی در بازنمایی تعارضات درونـی انسـان مدرن که در یک سیر شهر به بیابان قوام می‌یابد، می‌تواند تا حد زیادی بازگوکننده مکان شـهری در یک نگاه جامع سینمایی باشد. انداختن نگاهی کوتاه به تم عمده آثار میرکریمی نیز موید این مسـاله است که هویت‌بخشی به شهر (البته با نگاهی نسبتا سلبی) چگونه می‌تواند در تمام اجزای فیلم‌ها رسوخ کند؛ «زیـر نور ماه» و حکایت هجرت طلبه‌ای به شـهر بـرای خواندن درس حوزوی و سپس خودسازی درونی او در محیط بیرونی و عریان شهر، «به همین سادگی» و شکوه از روزمرگی‌های انسانی که به شهر آمده و برای بازگشت به زادگاه خود استخاره می‌کند، «یه حبه قند» و اصالت یافتن محیط غیرمرکزی شهر برای تمرکز بخشـیدن به ساختار یک خانواده و حتی «دختر» که با شـمایلی اجتماعی‌تر باز هم شکاف میان‌نسلی را در فاصله میان شهر محل سکونت و مسافرت دختر یک خانواده روایت می‌کند، نشان‌دهنده محوری بودن عنصر «مکان» شهری در روایت‌های سینمایی این کارگردان است.

«خیلی دور، خیلی نزدیک» در مرکزی‌ترین و شلوغ‌ترین حالت شهری و از موقعیت یک برنامه تلویزیونی در شـب چهارشـنبه آخر سـال آغاز می‌شود؛ موقعیتی که به گفته شخص اول فیلم در آن «معلوم نیست جشن اسـت یا جنگ» و در امتدادی حساب شده به محیط خلوت خانه دکتر، سـفر، بیابان و در نهایت دفن شدن در زیر شن‌های بیابان ختم می‌شود. عمده تضادهای فیلم که میان دکتر/روحانی، بنز/موتور، بنزین/آب، خانه/خانواده و... خلق می‌شـود بر مدار «مکان» شـهر و هجرت به «لامکان» بیابان می‌چرخد و در نهایت به یک تزکیه روحی از جانب یک انسـان با مظاهر مطلقا شهری منجر می‌شود. هرچند که در این بین خرده‌روایت‌های متعددی شکل می‌گیرد که هرکدام اثرات انکارناشدنی بر ساخت و روایت فیلم می‌گذارد اما آنچه غیرقابل انکار اسـت، جنبه هویت‌بخشی شهر در ابعاد مختلف فضای سینمایی فیلم است. شهری که هرقدر پزشک مشهور و متمولش از آن دور می‌شـود به اثربخشی درونی یک فرد در «نامکان» بیابان کمک می‌کند، پس طبیعی اسـت که در چنین فضایی شخصیت اصلی داسـتان زمانی به کامل‌ترین حد داستانی خود می‌رسد که در زیر انبوهی از شن‌های بیابان مدفون مانده و به انتظار روحانی ساده‌ای نشسته است که معتقد بود استاد وی از چینش ستاره‌ها می‌تواند مکان دفن شدن یک شتر با ۷ جهازش را در زیر انبوه ماسه‌ها بیابد.

با گذر از مصداق‌های متعدد در کارنامه رضا میرکریمی و بازگشت به فضای توصیفی شهر در فرم سینمای ایران، می‌توان سینمای ایران را در کشاکش برای «مکان» و «نامکان» دانستن شهر تعریف کرد؛ سینمایی که در شـهر غرق شـده اما آن را مانند اتمسفری فراگیر اصلا به چشم نمی‌بیند. تهی بودن غالب آثار از جنبه فعلیت داشـتن شـهر در بافت هویتی و مناسبات اجتماعی مردمان، شهر را به لامکانی تقسیم شده میان حریم‌های خصوصی تبدیل کرده است. تهران در سینمای ایران کجاست؟ تقریبا «اینجا» و تاکیدا «همه جا». تهران تنها یک محیط جغرافیایی است که در فعالانه‌ترین حالت، اشخاصی سعی در مهاجرت از آن دارند اما تهران نه تعریف دارد و نه توانایی در اثربخشی.

با مجموعه این تعاریف آنچه در پایان باید مورد اشاره قرار گیرد اهمیت نظری تعریف شـهر به‌عنوان یک مکان اجتماعی در بسـترهای روایی همچون سـینما و ادبیات است. غفلت از این مقوله منجر به آن می‌شود تا یک سینمای شـهرزده، حداقلی‌ترین عاملیت را برای شهر در تبیین روایت‌ها نیز قائل نباشد.

خیلی دور خیلی نزدیک-۱۳۸۳