

«تجربه تهران»^۱:

تصویر تهران در فیلم‌های نسل امروز سینمای ایران

اعظم راودراد^۲

بهارک محمودی^۳

تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۳/۳۱

تاریخ دریافت: ۹۵/۰۸/۱۹

چکیده

مقاله حاضر به مطالعه بازنمایی شهر تهران در آثار فیلم‌سازان نسل متأخر سینمای ایران اختصاص یافته است. در این پژوهش، با تأکید بر مفهوم ذهنیت نسلی، بر این پرسش تأمل می‌کنیم که کارگردانان دهه‌های هشتاد و نود سینمای ایران چه ذهنیتی درباره تهران دارند و در آثار خود به نمایش گذاشته‌اند. بدین منظور، فیلم‌های به‌نمایش درآمده از کارگردانان نسل چهارم سینمای ایران که از بستری شهری برخوردارند، انتخاب شده‌اند. شهر در این آثار، با تکیه بر مفهوم امر والا در اندیشه نیکولاس میرزوف و با روش تحلیل محتوای کیفی (تحلیل تماتیک) مطالعه و موشکافی شده است. داده‌های این تحلیل بیانگر آن است که هرچند فیلم‌سازان جوان نگاهی معترض به شهر دارند و آن را عامل فساد و تباهی به تصویر می‌کشند، برخلاف اسلاف خویش که اغلب راه نجات را بازگشت به روستا و درواقع خروج از تهران عنوان می‌کنند، قهرمانان فیلم‌های نسل جدید سینماگران ایرانی، مسائل شهری را به شکلی تازه مفصل‌بندی می‌کنند که در تهران می‌ماند و با مصائب آن کنار می‌آید.

واژه‌های کلیدی: تهران، ذهنیت نسلی، سینما، سینمای ایران، شهر، نسل.

۱. از این عنوان در شماره ده فصلنامه «حرفه هنرمند» نیز استفاده شده است.

۲. استاد علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ravadrad@ut.ac.ir

۳. دکتری علوم ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)، baharak.mahmoodi@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

در این مقاله سه عرصه شهر، سینما و ذهنیت نسلی را به هم گره می‌زنیم و سعی می‌کنیم با مطالعه پیوند میان آن‌ها، به الگویی نظری درباره ذهنیت معاصر فیلم‌سازان ایرانی دست یابیم. در عین حال نشان می‌دهیم که چگونه سینمای شهری، به فهم ما از درک واقعیت‌های شهری و همچنین در مفصل‌بندی معنای تهران و زندگی شهری یاری می‌رساند.

اهمیت این مسئله، به گفتمان عمومی درباره زندگی در شهری بزرگ مانند تهران بازمی‌گردد که به‌عنوان مرکز سیاسی-اقتصادی کشور ایران، با تنوع فرهنگی و اجتماعی چشمگیری شناخته می‌شود. مسئله این است که این شهر به‌عنوان نماد تنوع و شاخص تغییرات فرهنگی، اجتماعی و طبقاتی بازنمایی شده است؛ چنانکه «در تصور عمومی نیز شهرها همیشه با تغییر، مهاجرت و نوآوری شناخته می‌شوند تا حاکمیت سنت، استقرار و یکدستی. از این‌روست که هر فضای شهری، ذهنیتی مخصوص به خود را بستر معمولی از ناامنی پدید آورده است» (ملینک، ۲۰۱۳: ۱۵). از این‌رو، تصویری که از تهران در سینمای ایران به نمایش درمی‌آید، ممکن است بیانگر ذهنیت نسلی کارگردانانی باشد که هریک به‌نوعی این تغییرات، نوآوری‌ها و تحولات شهری را تجربه کرده‌اند. چگونگی به‌تصویردرآمدن این تجربیات، محور نگارش این مقاله به‌شمار می‌رود.

با این مقدمه، هدف اصلی در این پژوهش، تبیین ایزه‌های نسلی کارگردانان جوان سینمای ایران از مقوله شهر است. ایزه‌های نسلی، شامل «خاطره‌ها، ارزش‌ها، نگرش‌ها، باورها، هنجارها و رفتارهای مشترک بین گروه‌های مورد نظر» هستند (سهراب‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۶۷). با در نظر داشتن چنین تعریفی، بدیهی است که با توجه به مسئله اصلی این پژوهش، محورهایی مانند خاطره‌های شهری، ارزش‌های شهروندی، نگرش سازنده فیلم درباره شهر و چگونگی به‌تصویردرآمدن باورها، هنجارها و رفتارهای شهرنشینی در آثار سینمایی نسل امروز کارگردانان سینمایی، از موضوعات اصلی در تحلیل فیلم‌ها به‌شمار می‌روند. ادعای ما این است که ذهنیتی متفاوت در میان کارگردانان جدید در باب شهر شکل گرفته است که به بازنمایی متفاوت از شهر نسبت به نسل‌های قبل از خود منجر شده است. این رویکرد تازه، به‌معنای قانونی شدن موضوع شهر در سینمای ایران است. موضوعی که هرچند با عناصر تکرارشونده‌ای مانند کار، مسکن و پول بازنمایی شده است، این عناصر به شکل جدیدی صورت‌بندی می‌شوند.

تخیل شهر و ذهنیت نسلی

می‌توان ردپای ذهنیت نسلی ایرانیان را در تصاویر سینمایی جست‌وجو کرد، اما این جست‌وجو در

باب ذهنیت نسلی و رابطه آن با شهر در سینمای ایران، از آن جهت معنادار خواهد شد که بتوان سینما را به‌عنوان رسانه‌ای قابل‌اعتماد برای مشاهده واقعیت‌های جامعه برشمرد. رسانه‌ای که بتوان به‌واسطه آن، احساسات، آرزوها و روح کلی حاکم بر جامعه را درک کرد. پیر سورلن، جامعه‌شناس سینما، در سینما در کشورهای اروپایی (۱۳۷۹) به این نکته اشاره می‌کند که هرچند سینما قابلیت آن را ندارد که به‌طور کامل هرچه در واقعیت وجود دارد، بی‌کم‌وکاست به تصویر درآورد، از شر واقعیت بیرونی خلاص نمی‌شود؛ درست مانند آینه‌ای که هرچند سوژه خود را در قالب و چارچوب‌های خود و گاه کج‌ومعوج بازمی‌تاباند. نمی‌توان نادیده انگاشت که همچنان بخش‌هایی از واقعیت بیرونی در آینه به تصویر درآمده است (سورلن، ۱۳۷۹). او در بخشی از کتاب که به موضوع بازنمایی شهرهای اروپایی در سینما پرداخته است، به این نکته اشاره می‌کند که این تصویر است که امکان تصورکردن را فراهم می‌کند و در واقع، این دو لازم و ملزوم یکدیگرند. از این رو، می‌توان این‌گونه انگاشت که شکلی از تصویر شهرهای اروپایی در سینما می‌تواند بر شکل‌گیری تصورات ما از آن‌ها تأثیر بگذارد (همان: ۱۷۴-۱۹۰). با این حال، تخیل از نظر ما تنها امری مثبت، سازنده و ارتقادهنده نیست. «اثر تخیل، نه به‌طور ناب رهایی‌بخش است و نه کاملاً منظم و مرتب، بلکه فضایی از منازعه است که در آن، افراد و گروه‌ها در جست‌وجوی افزودن مفاهیم جدید به تجربه‌های مدرن خود هستند» (آپادورای به نقل از میرزونف، ۲۰۰۱: ۲۹). هرچه هست، رابطه‌ای ظریف میان تخیل و تصویر برقرار است. همان‌قدر که تصاویر ممکن است از تخیلاتمان الهام گرفته باشند، تصویر خود نیز قادر است کلیتی از ترس‌ها، آرزوها، تصورات و تخیلات جمعی ما را از زندگی در شهرهای امروزی پدید آورد؛ تصویری که خیال ما از شهر را شکل می‌دهد و خیالی که به تصویر کشیده می‌شود و نگرش ما را در باب شهر سامان می‌دهد.

افزایش بی‌سابقه جمعیت شهرها که موج آغازین آن به نیمه اول قرن بیستم بازمی‌گردد، خود دلیل اصلی برای اهمیت یافتن سینما برای معرفی شهر به تازه‌واردان آن به‌شمار می‌رفت. شهروندان جدیدی که باید در خانه‌های ناشناخته سکنی می‌گزیدند و در خیابان‌های غریبه قدم می‌زدند، سینما را دریچه‌ای برای شناخت شهر خود قلمداد کردند و به بیانی دیگر، «قواعد بازی» مخصوص به آن را در سینما آموختند: «رسانه‌های جمعی، دریچه‌ای به جهان بیرون را بسته‌بندی و عرضه می‌کردند که هم بازتاب‌دهنده واقعیت‌ها بود و هم منظره‌ای از ترس‌ها، نگرانی‌ها و تجربه‌های اضطراب‌آلود ساکنان کلان‌شهرها را به آن‌ها نمایش می‌داد.... در این میان، سینما از این قدرت برخوردار بود که نوعی همسانی میان تماشاگری سینمایی و تجربه‌های شهری پدید آورد» (دونالد،

۱۹۹۹: ۶۱-۶۲). با چنین نگاهی می‌توان چنین تصور کرد که سینما می‌تواند بر نوع ادراک و شناخت ما از شهرها تأثیر بگذارد. در واقع، سینما خود به‌عنوان یک تجربه مدرن می‌تواند شکل‌های متفاوتی از تخیل‌ورزی درباره شهر پدید آورد: تخیل درباره یک «شهر پلید» (ریچاردسون^۱، ۱۳۶۹) یا «شهر لطیف» (جاناتان ربن^۲، ۱۹۷۵)، شکل‌دادن به استعاره‌هایی مانند شهر بیمار، شهر آرزوها یا شهر ماشینی.

دنيس مک‌کوئل (۱۳۸۲) با اشاره به رویکردهای موجود در مطالعات ارتباطی، آن‌ها را در سه دسته تقسیم‌بندی می‌کند که از سه مدل ارتباطی دستوری، خدمت‌رسانی و هم‌بسته نشئت می‌گیرد. در سومین مدل ارتباطی، پیوندهای هنجاری یا باورهای مشترک است که گروهی را به یک منبع رسانه‌ای مشخص متصل می‌کند (همان: ۶۱-۶۳). همچنین در «دیدگاه آیینی» که به‌نوعی با مدل ارتباطی «هم‌بسته» مرتبط می‌شود و در مطالعات ارتباطی، جایگزین دیدگاه‌های متکی بر انتقال پیام شده است، آنچه اهمیت دارد چگونگی انتقال پیام نیست، بلکه توانایی رسانه در تجلی باورهای مشترک است (همان به نقل از جیمز کری، ۱۹۷۵: ۷۵-۷۶).

تنوع نظری حاکم و همچنین تنوع بصری شهری در سینمای ایران ایجاد می‌کند تا برای دستیابی به هدف اصلی در این پژوهش، از یک چارچوب مفهومی منسجم استفاده شود. شیل (۲۰۱۳) در این زمینه می‌گوید: «زمانی که در تلاش هستیم تا برای فهمی یکپارچه از موضوعی مشخص، عناصر و زوایای گوناگونی را مدنظر قرار دهیم که اغلب دیدگاه‌های نظری متفاوتی هم دارند، بهترین کار آن است که یکی از مفاهیم منتخب را روی هر فیلمی عملی کنیم» (به نقل از ملینک، ۲۰۱۳: ۲۷). از این‌رو، برای رهایی از تشویش نظری در تحلیل فیلم‌ها، از مفهوم امر والا بهره می‌گیریم که در نظریه «چرخش بصری» نیکولاس میرزوف مطرح شده است. پس از توضیح این مفهوم، در بخش روش تحقیق، به چگونگی کاربست آن در تحلیل فیلم‌ها اشاره می‌شود.

«امر والا و تصویر: شهر به‌مثابه امر والا»

زندگی در عصری که با چرخش زبانی روبه‌رو بوده است، به‌معنای تجربه هم‌زمان عصر تصویر برای ما خواهد بود. عصری که با امر نمایش و تصویری شدن زندگی امروز توصیف می‌شود و این همان توصیفی است که هسته مرکزی اندیشه نیکولاس میرزوف در توصیف «چرخش بصری»^۳ در

1. Richardson
2. Jonathan Raban
3. Pictorial turn

زمانه حاضر به‌شمار می‌رود. او در اولین صفحه از کتابش می‌نویسد: «زندگی مدرن، بر پرده‌های نمایش اتفاق می‌افتد» (میرزوف، ۲۰۰۱: ۱). در دیدگاه او، این چرخش بصری در عصر حاضر، مرحله‌ای از تاریخ بصری شدن بشر است که در آن می‌توان از قدرت رسانه برای شکل‌دادن به واقعیت سخن گفت. به اعتقاد وی، «ارتباط میان رسانه و مخاطب، چیزی با عنوان مازاد تجربه ایجاد می‌کند» (همان: ۱۶)؛ بنابراین، او بر این باور است که تأثیر اجتناب‌ناپذیر تصویر در همان نگاه نخست، چیزی است که رسانه‌های متنی از آن بی‌نصیب بوده‌اند؛ تأثیری که آن را با استفاده از عباراتی که دیوید فرایدبرگ (۱۹۸۹) به‌کار برده است، باید با مجموعه احساسات متناقضی مانند «تحسین، صلابت، وحشت و اشتیاق» تعریف کرد (به نقل از میرزوف، ۲۰۰۱: ۱۶). او برای تعریف این احساس متناقض، از عبارت امر والا استفاده می‌کند که ریشه در اندیشه ایمانوئل کانت دارد و در برابر امر زیبا قرار می‌گیرد: «بگذارید این احساس را امر والا بنامیم» (همان: ۱۶). میرزوف بر این باور است که رسانه‌ها از این قابلیت برخوردارند که واقعیت را به کناری بگذارند و واقعیت روزمره خود را تولید کنند. همین ویژگی است که ما را با بحران واقعیت در زندگی روزمره مواجه می‌کند. دشواری اینجاست که این ویژگی آنقدر زیاد است که دیگر قابل مشاهده نیست (همان: ۱۵-۱۸). او امر والا را پدیده‌ای می‌داند که رضایت همراه با ترس پدید می‌آورد: «تجربه لذت‌بخشی از بازنمایی آنچه می‌تواند در واقعیت دردناک یا حتی خوفناک باشد. این درک متفاوتی از محدودیت‌های انسان در برابر نیروهای طبیعی است» (همان: ۱۶). میرزوف پیشینه استفاده از این عبارت را به لونگینوس نسبت می‌دهد که پیش از کانت، امر والا را در ارتباط با مقوله هنر توضیح داد: «او به مجسمه باستانی لائوکون اشاره می‌کند که نمونه‌ای از یک اثر هنری مربوط به امر والا به‌شمار می‌رود. این مجسمه، شمایل یکی از جنگجویان جنگ تروا را نشان می‌دهد که به‌همراه پسرانش به‌وسیله مارهای عظیم‌الجثه‌ای که به‌زودی آن‌ها را خواهد کشت، محاصره شده‌اند. این مبارزه بی‌سرانجام آن‌هاست که احساس امر والا را در نسل‌های گوناگون بیدار می‌کند» (همان: ۱۶).

مفهوم امر والا، پس از لونگینوس به‌وسیله فیلسوف عصر روشنگری، ایمانوئل کانت، به شکلی تأثیرگذار بازخوانی شده که آن را «رضایت همراه با ناخشنودی» تعریف کرده است. او بین امر زیبا و امر والا تفاوت قائل می‌شود و معتقد است که امر زیبا صوری است و به شکل وابسته است، اما امر والا به فرهنگ متصل می‌شود. او در نقد قوه حکم می‌گوید: امر والا، لزوماً امر زیبا نیست، بلکه زیبایی موجود در آن می‌تواند با زشتی همراه باشد. به این معنا که امر والا به ذات خود زیبا

نیست، اما ممکن است برای مخاطب خود زیبا به نظر برسد.» کانت بر این نکته تأکید می‌کند که «لذت امر والا، به واسطه حکم و منطق است که اتفاق می‌افتد.»

او در نقد قوه حکم، دوگانه‌ای متضاد میان امر والا و امر زیبا برمی‌سازد که در آن، زیبا به‌عنوان لذت‌بخش و رضایت‌بخش، و امر والا در آن به‌عنوان وحشی، ناسازگون و وحشت‌زا معرفی می‌شود. براساس نظر کانت، لذت امر زیبا مثبت است و بدین ترتیب، امر زیبا تکاملی در شکل در نظر می‌آورد، اما امر والا، گونه‌ای منفی از لذت را بازمی‌نمایاند؛ چراکه هیچ شکلی نمی‌تواند حق امر والا را ادا کند، اما لذت والا همواره شدید است. امر والا هنری را که ملهم از امر ناشناخته باشد، ارتقا می‌دهد و پیامد آن این است که درد، شگفتی و هول‌برانگیخته می‌شود (بلزی، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۲۱۰).

باید به این نکته توجه داشت که در این رویکرد، مفهوم امر والا تنها در عرصه بازنمایی مفصل‌بندی شده است؛ چراکه امر والا به مفاهیمی اشاره دارد که مابه‌ازای بیرونی ندارند، از جمله مفاهیمی مانند صلح، عدالت و آزادی که مفاهیمی وابسته به طبیعت نیستند و در خلال فرهنگ معنا می‌شوند (به نقل از لیوتار، همان: ۱۶). میرزوف می‌نویسد: «درست برخلاف امر زیبا که امکان تجربه آن هم در فرهنگ و هم در طبیعت وجود دارد، امر والا ساخته فرهنگ و در واقع، هسته مرکزی فرهنگ بصری به‌شمار می‌رود. البته بازنمایی موضوعات طبیعی مانند آنچه در نمونه‌های کلاسیک چون بازنمایی طوفان دریا یا کشتی شکسته در نقاشی می‌تواند به‌خودی‌خود هنر والا به‌شمار رود، اما از آنجاکه تجربه مستقیم چنین پدیده‌هایی بدون شک والا نخواهد بود و تنها درد برجای خواهد گذاشت، جنبه لذتی که در مفهوم امر والا مستتر است، در این نگاه نادیده گرفته می‌شود و این همان نکته‌ای است که امر والا را تنها در عرصه بازنمایی معنا دار می‌کند. لیوتار نیز بر این امر تأکید می‌کند که «ایده کانت، امکان مشاهده آنچه را که از ظرفیت یک بازنمایی می‌گذرد، به‌صورت یک ایده فراهم می‌کند» (به نقل از بلزی، ۱۳۸۹: ۲۰۹).

شهر که اینک در کانون سینمای مورد بحث ماست، تصویرش نه مانند شهرهای زیبا و خیال‌انگیز، با امر زیبا، بلکه با امر والا هم‌بسته شده است. با مقدمه‌ای که در شرح مفهوم امر والا و ارتباط آن با تصویر بیان شد، لازم است درباره چگونگی مفصل‌بندی این مفهوم در تحلیل فیلم‌ها نیز توضیحاتی ارائه شود. همان‌گونه که گفته شد، امر والا به تأثیری اشاره دارد که در مواجهه با بازنمایی امور مختلف در آثار هنری پدید می‌آید. از آنجاکه شهر در این مقاله موضوع بازنمایی است، نوع نگاه آمیخته با ترس و شیفتگی فیلم‌سازان به شهر که از تحلیل فیلم‌ها به‌دست می‌آید، با

امر والا مرتبط می‌شود. در واقع، در این پژوهش نشان می‌دهیم تصویری که سینماگران دو دهه اخیر از شهر در سینمای ایران ارائه داده‌اند، چه ویژگی‌هایی دارد و این ویژگی‌ها چگونه با دوگانگی مستتر در مفهوم امر والا معنا می‌یابد. این توصیف، نه تنها واکنش نسل معاصر سینماگران به زندگی شهری را توضیح می‌دهد، بلکه می‌توان آن را نقطه اتکایی برای درک احساس عمومی شهروندان تهرانی از مقوله شهر در نظر گرفت. همچنان که بلومفیلد (۱۳۹۳) از تأثیر فیلم‌ها بر نمادپردازی فرهنگی شهرها و در نهایت، شکل‌گیری تصور عامه از آن‌ها تأکید می‌کند.

تصویر شهر در سینمای ایران: مرور ادبیات

سینمای ایران که از آغاز تولد خود تا امروز با شهر تهران پیوندی ناگسستنی داشته است، قابلیت آن را دارد که ابزاری کارآمد برای مطالعه نگرش به شهر به‌شمار آید. گروهی این پیوند همیشگی را به نبود استودیوهای فیلم‌سازی نسبت داده‌اند (حسینی‌نسب، ۱۳۸۵) و گروهی دیگر، آن را پیامد اجتناب‌ناپذیر فرایند نوسازی در ایران معرفی کرده‌اند (میراحسان، ۱۳۸۵؛ طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳؛ جیرانی، ۱۳۷۹؛ طوسی، ۱۳۷۹) که با حضور سینما همگام شده و شهر، بستری بی‌بدیل برای نمود آن به‌شمار رفته است. دلیل هرچه باشد، حاصل این است که تهران، هم به‌لحاظ مضمونی و هم به‌لحاظ جغرافیایی، مورد نظر بسیاری از آثار سینمای ایران بوده است. بدین‌جهت که حتی اگر نشانی روشنی از نام خیابان‌ها و کوچه‌پس‌کوچه‌های قدیم و جدید آن بر پرده سینما ظاهر نشود، هر جا که تصویری از شهر ظاهر می‌شود، این نام تهران است که با آن هم‌نشین می‌شود. فرقی نمی‌کند کجای جغرافیای تهران باشیم. مهم این است که در سینمای ایران، هر جا که تصویری از شهر است، اگر اشاره‌ای مستقیم به مشخصه‌هایی از شهرهای دیگر نباشد، این تهران است که شهرهای سینمایی را نمایندگی می‌کند. از این‌روست که تهران، نه تنها در سینمای عامه‌پسند، بلکه در جریان‌های نخبه‌گرایانه سینمای ایران نیز حضوری پررنگ داشته است. چگونگی حضور تهران در سینمای ایران را می‌توان از زوایایی متفاوتی بررسی کرد. مطالعه ادبیات موجود در این زمینه، برای بحث درباره وضعیت فعلی این تصویر راهگشاست.

پرویز اجلالی در *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)* به این نکته اشاره می‌کند که فیلم‌های مورد مطالعه در این مدت، «چندان در خدمت تجددطلبی و توسعه^۱ مورد نظر رژیم پهلوی نبودند. برعکس، این فیلم‌ها به سبک سطحی خودشان بسیار سنت‌گرا بوده و در

۱. در اینجا با توجه به کلیت مضمونی کتاب اجلالی می‌توان شهرنشینی را شاخصه‌ای از توسعه و تجددطلبی دانست.

مقابل فرنگی‌مآبی و حتی تجددطلبی موضع داشتند و این موضع، کاملاً با نگرش مخاطبان و هواداران اصلی این فیلم‌ها یعنی طبقه متوسط سنتی سازگاری داشته است» (۱۳۸۳: ۴۰۷). فیلم‌های انتهای دهه بیست و دهه سی در سینمای ایران، فیلم‌هایی هستند که هرچند نابرابری میان طبقات مختلف اجتماعی شهرنشین، شهر و روستا و شهرهای بزرگ و کوچک را به تصویر می‌کشند، از این تضاد، در جهت آشتی میان فقیر و غنی و شهر و روستا استفاده شده است (همان: ۴۱۲-۴۱۳). اجلالی در بخش دیگر تحقیق خود به این نکته اشاره می‌کند که این ناسازگاری میان شهر و روستا، در اواخر دهه ۴۰ به شکلی رادیکال به تصویر کشیده می‌شود که زمینه عصیان و مبارزه با شکاف طبقاتی را فراهم می‌آورد. کاهش اهمیت بخش کشاورزی، افزایش مهاجرت روستاییان به شهرها، رشد سریع شهرها، ازبین‌رفتن واحد محله در شهرها و نابرابری میان مناطق و شهر و روستا، موجب ایجاد فیلم‌های «موج قیصر» و مضمون انتقام فردی بود (همان: ۴۱۳-۴۱۴).

نویسنده از تغییر روحیه فیلم‌ها در دهه پنجاه سخن می‌گوید که بیانگر بحران‌های اخلاقی، سیاسی و فرهنگی بود که جوانان طبقه متوسط شهری و گاهی طبقات پایین در آن دهه با آن روبه‌رو بودند. از این‌رو، قهرمان کمال‌طلب موج قیصر، جای خود را به ضدقهرمانی می‌دهد که هیچ شکوه و برجستگی اخلاقی ندارد. قهرمانی که هرچند می‌خواهد توبه کند، جامعه این مجال را به او نمی‌دهد و فرجام کار او معمولاً مرگ است (همان: ۳۱۵-۳۱۶).

همچنان که از این تحقیق می‌توان برداشت کرد مواجهه قهرمان شهری با مقوله شهر - و در کلامی کلی‌تر، آنچه تضاد سنت و مدرن خوانده می‌شود - در دوره‌های مختلف، اشکال گوناگون پیدا کرده است. این توصیف نه‌تنها در خدمت آگاهی از اوضاع اجتماعی آن دوران تاریخی خاص قرار می‌گیرد، بلکه مقایسه آن با وضعیت معاصر این تصویر یعنی دهه‌های هشتاد و نود سینمای ایران به ما در تبیین این مقاله یاری می‌رساند.

مقاله ازکیا، میرزایی و جوانمرد (۱۳۸۶) با عنوان «جامعه روستایی در آینه سینمای ایران، بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷» مانند تحقیق اجلالی، میان آثار سینمایی و تغییرات اجتماعی ارتباط برقرار می‌کند و بر این باور است که چارچوب‌های هنری به‌واسطه جامعه مشروط می‌شوند و تعیین می‌یابند. از دیدگاه آنان، واقعیت‌گریزی، تبلیغ برای حکومت و اقناع مردم برای پذیرش فرهنگ جدید و نگرش‌های نو، از مهم‌ترین کارکردهای سینمای روستایی پیش از انقلاب به‌شمار می‌رود.

با توجه به تقابل همیشگی دو مفهوم شهر و روستا در سینمای ایران، در نظر داشتن ادعای این

مقاله، از آنجایی برای تحقیق ما مفید است که واکنش سینمای ایران در دهه‌های پیشین به روستا و تغییرات اجتماعی که با مقوله مهاجرت از شهر به روستا و عکس آن صورت گرفته، نکته‌ای است که باید در تحلیل فیلم‌های امروز سینمای ایران نیز در نظر گرفته شود.

داده‌های این مقاله نشان می‌دهد که در سه دهه مورد بررسی، سینماگران ایرانی از دو زاویه متفاوت به مقوله شهر و زندگی روستایی می‌نگریستند. گروهی به دنبال ترویج سیاست‌های دولتی برای مهاجرت به شهرها بودند و گروه دیگر، شهر را محل فساد و انحراف اخلاقی قهرمانان به تصویر می‌کشیدند. از آنجاکه تعداد فیلم‌های ساخته‌شده با این دو مضمون در این مقاله ذکر شده است، اشاره به این نکته ضروری است که فیلم‌های ساخته‌شده در دسته دوم از کمترین تعداد برخوردارند. با این حساب می‌توان این‌گونه برداشت کرد که به‌طور کلی، سینمای ایران به روستا و زندگی روستایی نگاه مثبتی داشته است.

طبقه‌بندی نسلی فیلم‌سازان در سینمای ایران

برای توضیح نگرش نسل امروز کارگردانان سینمای ایران، در قدم اول باید منظور خود را از مفهوم نسل توضیح دهیم. در این مقاله، تعریف کریستوفر بالس^۱ (۱۳۸۰) از نسل، برای طبقه‌بندی نسلی کارگردانان سینمای ایران در نظر گرفته شده است. از دیدگاه وی، «نسل عبارت است از فاصله میان والدین با فرزندان‌شان. بدین ترتیب، اگر فاصله بچه‌دار شدن را مثلاً بین بیست و پنج سالگی فرض کنیم، آن‌گاه هر بیست و پنج سال یک نسل جدید پا به عرصه حیات می‌گذارد» (بالس، ۱۳۸۰: ۶).

با در نظر گرفتن این دوره‌بندی بیست‌ساله می‌توان از آغاز ورود صنعت سینما به ایران و احتساب اولین فیلم به‌نمایش درآمده در سال ۱۳۰۹، کارگردانان فعال در این عرصه را به چهار نسل تقسیم کرد. آوانس اوگانینانس سازنده «حاجی آقا آکتور سینما» (۱۳۱۲)، ابراهیم مرادی سازنده «بوالهوس» (۱۳۱۳) و عبدالحسین سپینا سازنده اولین فیلم ناطق ایرانی، «دختر لر» (۱۳۱۲)، بدون شک نسل اول سینماگران ایرانی به‌شمار می‌روند، اما نکته اینجاست که سینمای ایران، تا انتهای دهه بیست به دلیل شرایط خاص سیاسی و اجتماعی حاکم، دوران فترت خود را سپری کرده است (جیرانی، ۱۳۷۹)؛ به‌گونه‌ای که جریان تولید ژنریک به‌معنای تولید حرفه‌ای و صنعتی از سال ۱۳۲۷ و با تأسیس کمپانی میترا (پارس) فیلم توسط ابراهیم کوشان شکل گرفته است و تا امروز نیز ادامه دارد (حسینی، ۱۳۹۱). از این رو می‌توان کارگردانانی مانند مسعود کیمیایی، بهرام بیضایی و

داریوش مهرجویی را که همگی از کارگردانان مطرح دههٔ چهل سینمای ایران بودند، از جمله فیلم‌سازان نسل دوم سینمای ایران به‌شمار آورد. پس از گذشت بیست سال و با وقوع انقلاب اسلامی، فیلم‌سازان جوانی مانند رخشان بنی‌اعتماد، محسن مخملباف، بهروز افخمی، رسول صدرعاملی، کیومرث پوراحمد و... را می‌توان از کارگردانان نسل انقلاب و در واقع، نسل سوم سینمای ایران به‌شمار آورد. با این حساب، فیلم‌سازان جوانی مانند مصطفی کیایی، هومن سیدی، نیکی کریمی، عبدالرضا کاهانی^۱ و... را که از دههٔ هشتاد به این سو مشغول فیلم‌سازی شده‌اند، می‌توان نسل امروز سینماگران ایرانی به‌شمار آورد که آثارشان در این مقاله تحلیل می‌شود.^۲

روش تحلیل

با توجه به لزوم هماهنگی نظریه و روش و همچنین کاربرد روش تحلیل محتوا برای کشف رابطهٔ میان محتوا و جامعه، در این مقاله استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی برای دستیابی به نتیجهٔ مطلوب، مناسب به‌نظر می‌رسد. «محتوای رسانه‌ها را می‌توان یکی از پرحجم‌ترین مجموعه‌هایی دانست که می‌تواند دربارهٔ جامعه با ما سخن بگوید... محتوای رسانه از این مزیت برخوردار است که در برابر کاوشگر واکنش نشان نمی‌دهد، از بین نمی‌رود و از سایر پدیده‌های فرهنگی ثابت بیشتری دارد... از این‌روست که محتوای رسانه‌ها، منبع دست‌اول اطلاعات به‌شمار می‌رود» (مک‌کونل، ۱۳۸۲: ۲۵۱-۲۵۳).

برای تحلیل محتوای کیفی فیلم‌ها، در مرحلهٔ اول ساختار روایی کلیت فیلم‌ها در نظر گرفته می‌شود، اما از آنجاکه هدف اصلی، تحلیل ذهنیت کارگردانان نسل چهارم سینمای ایران دربارهٔ شهر است، پس از تحلیل ساختاری که با بررسی سکانس به سکانس فیلم‌های هریک از کارگردانان به‌دست خواهد آمد، در نهایت یک جمع‌بندی تحلیلی دربارهٔ نگرش به شهر در مجموعه آثار هریک از آن‌ها ارائه می‌شود که با نظریهٔ اصلی این مقاله، یعنی «شهر به‌عنوان امر والا» توضیح داده خواهد شد. تحلیل آثار، بر سکانس‌هایی از فیلم‌ها متمرکز است که در آن‌ها، شهر و مقوله‌های شهری، عنصر پیش‌برندهٔ داستان به‌شمار می‌روند. براساس منطق بیشینهٔ بازنمایی، کارگردانانی برای انجام‌دادن این تحلیل انتخاب شده‌اند که شهر در آثارشان حضوری چشمگیر و پیش‌برنده دارد. با

۱. می‌توان به فهرست اسامی کارگردانان این چهار نسل مختلف، نام افراد و کارگردانان دیگری را نیز افزود، اما نکته اینجاست که این اسامی، تنها برای توضیح نگاه کلی موجود در طبقه‌بندی نسلی کارگردانان سینمای ایران به‌عنوان نمونه ذکر شده‌اند و هیچ‌گونه داوری ارزشی در ذکر نام آن‌ها وجود ندارد.

۲. دربارهٔ تفاوت ایماژ شهر در آثار گروه‌های مختلف نسلی در سینمای ایران، در نتیجه‌گیری توضیحات بیشتری ارائه می‌شود.

این حساب، آن دسته از فیلم‌هایی مطالعه می‌شوند که شهر و روابط شهری در آن‌ها، یکی از پیرنگ‌های اصلی داستان به‌شمار می‌رود؛ به طوری که هم داستانی شهری دارند و هم در نمایش عمومی از اقبالی نسبی برخوردار شده‌اند. تحلیل فیلم‌ها، با استفاده از روش استبرگ (۲۰۰۲) در روش‌های کیفی در مطالعات اجتماعی، در سه مرحله توصیف، تحلیل و مقایسه درون‌مایه‌ها (تم‌ها)ی مرکزی با یکدیگر صورت می‌گیرد. به این ترتیب، در سطح توصیف عناصر و درون‌مایه‌های اصلی که تحلیل براساس آن صورت می‌گیرد، گزارش و توصیف می‌شوند. در این مرحله، تا حد امکان توصیفی دقیق از فیلم به دست می‌دهیم. در مرحله توصیف متن، به فیلمنامه محدود نمی‌شویم، بلکه از عناصر تصویری و نشانه‌هایی نیز که در متن مندرج است، بهره می‌گیریم، اما در مرحله دوم (سطح تحلیل)، درون‌مایه یا درون‌مایه‌های مرکزی متن را برجسته و متن را از نو بر مبنای بستر نظری مورد نظر تحلیل می‌کنیم. در نهایت، مجموعه این درون‌مایه‌ها در تمامی فیلم‌ها با یکدیگر مقایسه می‌شوند و با تأمل در مشابهت‌ها و تفاوت‌های درون و بین‌متنی، نتیجه نهایی به دست می‌آید.

تحلیل فیلم‌ها

۱. عبدالرضا کاهانی: متولد نیشابور است، در تهران زندگی می‌کند و اولین فیلم بلند سینمایی خود به نام «آدم» را در سال ۱۳۸۵ ساخته است.^۱ فیلم «بیست»، دومین فیلم سینمایی اوست که در تهران اتفاق می‌افتد.

«بیست» (۱۳۸۷): خانواده بی‌خانمان

خلاصه داستان: فیلم درباره یک تالار پذیرایی است که قرار است تا بیست روز دیگر تعطیل شود. کارگران مشغول در این سالن که به آن تعلق عاطفی دارند، هر یک به نوعی تلاش می‌کنند مانع از تعطیلی آن شوند. در نهایت، صاحب تالار که با اوضاع و احوال کارگزارانش همدلی کرده و از فروش آن منصرف شده است، به شکلی ناگهانی از دنیا می‌رود.

توصیف فیلم

در یک سالن پذیرایی، یک زوج میانسال (فرخ و فرشته)، زنی جوان (فیروزه) به همراه کودک

خردسالش و همچنین دو مرد جوان (میثم و بیژن) کار و زندگی می‌کنند. هیچ‌یک از این پنج نفر خانه ندارند. بی‌خانمان، صفت مناسبی برای توصیف وضعیت آنان به‌شمار می‌رود. بعضی از آنها شب‌ها در خود سالن و تعدادی دیگر در وانت وابسته به سالن می‌خوابند. از این پنج نفر، تنها یک نفر (میثم) به‌واسطه لهجه شهرستانی‌اش مهاجر به‌شمار می‌رود. مهاجری که به سودای بازیگری در سینما به تهران آمده و حالا در این سالن کارگری می‌کند. او که به مادرش وعده پیدا کردن شغلی در سینما با درآمدی پنج‌میلیونی می‌دهد، شب‌ها در وانتی می‌خوابد که مخصوص باربری و خرید برای سالن پذیرایی است. بیژن کارگر دیگری است که هرچند اشاره مشخصی به مهاجرت او نمی‌شود، اما می‌توان حدس زد که در تهران خانه و خانواده‌ای ندارد. او شب‌ها در انتهای اتوبوس تهران-قزوین می‌خوابد و صبح خود را به محل کار می‌رساند.

فرخ و فرشته، زوجی که جوانی خود را در این سالن سپری کرده‌اند، روزها اینجا کار می‌کنند و شب‌ها همین‌جا می‌خوابند. فرخ در واکنش به تصمیم سلیمانی مبنی بر فروش سالن می‌گوید: «کجا رو دارم برم؟ من دستم اینجا علیل شده، با این دست علیل کی بیرون بهم کار می‌ده؟ بیمه هم که ندارم...» اهمیت این سالن و درواقع، اهمیت کار برای این زوج تا جایی است که برای ماندن و نگه‌داشتن آن، از خیر بچه‌دار شدن گذشته‌اند. او در واکنش به پاسخ سلیمانی که می‌گوید خسارت بیمه‌نکردن این دو را می‌پردازد، می‌گوید: «این همه سال بچه‌دار نشدم که تو تالار بمونم. خسارت چی رو می‌خوای بهم بدی؟»

سلیمانی: «خب، واسه چی بچه‌دار نشدی؟»

فرخ: «می‌نداختم بیرون دیگه.»

سلیمانی: «خب معلومه که می‌نداختم بیرون.»

هزینه‌ماندن در این شهر، هرقدر هم که جبران‌ناپذیر باشد، فرخ و فرشته پرداخت آن را پذیرفته‌اند؛ هزینه‌ای که برای فیروزه به‌عنوان مادری مجرد و سرپرست خانوار، کمرشکن‌تر به‌نظر می‌رسد، اما باز هم قابل‌تحمل است. فیروزه که همسر خود را از دست داده است، به‌عنوان یک مادر مجرد در یکی از محله‌های پایین شهر تهران زندگی می‌کند، اما عنصر آشنایی که در صورت حیات محله‌ای در این فیلم به چشم می‌خورد، برای او موجب ناامنی و مزاحمت خیابانی است. فیروزه با چشمانی نگران در برابر صاحب‌خانه‌اش که گمان می‌کند شوهرش به فیروزه که زنی بیوه است نظر دارد، می‌گوید: «همسایه‌ها حرف مفت زیاد می‌زنند... تو که باور نمی‌کنی؟!» زن صاحب‌خانه باور می‌کند یا نمی‌کند، اهمیت چندانی ندارد؛ چراکه همین مناسبات محله‌ای، فضولی

و باخبری دروهمسایه است که فیروزه را از آن خانه اجاره‌ای جواب می‌کند. فیروزه مناسبات همسایگی را تاب نمی‌آورد و مستأصل به سالن پذیرایی پناه می‌آورد. سلیمانی از او می‌پرسد: «مگه تو فک و فامیل نداری؟ برو پیش اونا!» فیروزه اشاره‌ای به اینکه کس و کاری در تهران دارد یا نه نمی‌کند، اما پاسخ می‌دهد: «آخه اینجا از همه جا بهتره.»

اینجایی که از همه جا بهتر است، جایی در مرکز شهر تهران است. تلاش بنگاه معاملات ملکی بر فروش سالن پذیرایی، تلاشی برای تبدیل یک ساختمان جمع‌وجور مسکونی-تجاری به یک مجتمع بزرگ بیست‌وچهار واحدی است. بنگاهی به خریدار زمین می‌گوید: «یه زمین چهارصد و هشتاد متری داره که کلنگی هم هست. اگه بخواید می‌تونید یه مجتمع بیست‌وچهار واحدی از توش دربیارید، منم هستم باهاتون.»

برای کارگران این سالن، خانه مفهومی جز سرپناه یا جای خواب ندارد. از اتاقتک یک وانت باربری تا یک اتاق زیرشیروانی برای اینان که هیچ سهمی از ساخت‌وسازهای تهران ندارند، خانه و درواقع، سرپناه به‌شمار می‌آید. بیژن مقابل یک مجتمع مسکونی بزرگ که چراغ‌هایش در شب خودنمایی می‌کند، روبه‌روی ترمینال غرب از ماشین پیاده می‌شود. جای خوابش تخت انتهای اتوبوس تهران-قزوین است. دیالوگ بیژن و میثم بر سر وانت، رابطه آن‌ها و سرپناه را توضیح می‌دهد:

بیژن: «من وانتو می‌خوام چی کار... جاخواب می‌خوام.»

میثم که خودش هم مخفیانه در وانت می‌خوابد، می‌گوید: «آخه وانتم جای خوابیدنه؟»

بیژن: «مجبور که باشی، همه جا جای خوابیدنه.»

هرچند تأکید بر مشکل مسکن را می‌توان توجیهی بر لزوم ساخت‌وساز در این شهر بزرگ دانست، نکته اینجاست که تا امروز هیچ‌یک از این افراد، سهمی از این بسازوبفروشی نداشته‌اند. فیروزه به صاحب‌خانه می‌گوید: «کجا برم؟ از اینجا ارزون‌تر پیدا نمی‌کنم»، اما صاحب‌خانه پاسخ می‌دهد: «خوب گشتی؟»

این حواله صاحب‌خانه به لزوم جست‌وجو برای پیداکردن خانه در تهران، خبر از احتمالی می‌دهد که همیشه در این شهر وجود دارد. احتمالی که ماندن در این شهر را برای فیروزه بهتر از سایر جاها جلوه می‌دهد و بیژن و میثم را به خواب در عقب وانت اتوبوس راضی می‌کند. بیژن خانه ندارد و نمی‌داند که سلیمانی سالن را می‌فروشد یا نه، اما در همین شهر ازدواج می‌کند. فرشته بی‌مزد و مواجب در رستوران این سالن کار می‌کند، اما تصمیمی هم برای رفتن به جایی دیگر

نمی‌گیرد. تکلیف میثم نیز که از همه روشن‌تر است. آرزوی راه‌یافتن به سینما دارد؛ آرزویی که تنها تهران است که احتمال برآوردنش را در خود می‌پروراند.

جدول ۱. توصیف مقوله‌های فیلم «بیست»^۱

مقوله‌ها	محورهای مهم (کدگذاری محوری)	گزیده‌ای از مصادیق مهم (کدگذاری باز) ^۲
مسئله مسکن	بی‌خانمانی	زندگی در رستوران
	اجاره‌نشینی	خوابیدن در وانت
	اهمیت بنگاه معاملات ملکی	تأکید بر جای خواب
مسئله کار	کمبود کار	خرید سالن برای ساخت مجتمع مسکونی
	امکان یافتن کار	ترس از صاحب‌خانه
	جست‌وجو برای یافتن کار	ترس از سلیمانی به‌عنوان صاحب‌کار
مسئله خانواده		بچه‌دارنشدن برای حفظ کار در رستوران
		ماندن در رستوران با وجود نقص عضو
		آرزوی حضور در سینما
		اطمینان از درآمدی میلیونی در سینما
		تلاش فیروزه برای ماندن در کنار فرزندش
	سرپرست خانوار	خواست بیژن برای ازدواج با فیروزه
		تلاش پسر سلیمانی برای پیدا کردن پدر
		زندگی فرخ و فرشته

تحلیل فیلم

اهمیت فیلم «بیست» به‌عنوان یک فیلم شهری، در توجه کارگردان به سه مسئله کلیدی است که از مسائل بارز زندگی شهری به‌شمار می‌رود؛ یکی کار، دوم مسکن و سوم خانواده که به شکلی طبیعی در پی یکدیگر حضور خواهند داشت. از این‌روست که می‌توان صور مضمونی مفهوم «سرپناه» به‌طور جزئی و «مسکن» در معنای عام آن را به اشکال مختلف در این فیلم دنبال کرد. هرچند به‌طور ضمنی، هم‌نشینی دو مفهوم «خانه و خانواده» در کنار، یکدیگر به‌نوعی وجود هریک را ممکن‌کننده دیگری متصور می‌شود و نوعی یگانگی مفروض بدان‌ها می‌بخشد، آن‌چنان‌که از این فیلم برمی‌آید، زندگی در تهران الزام همراهی این دو مفهوم را از بین می‌برد و به تناسب موقعیت

۱. شایان ذکر است که به‌دلیل محدودیت فضا در نگارش مقاله، این جدول به‌عنوان نمونه کار و با هدف تشریح چگونگی کدگذاری و دستیابی به مقوله‌ها آمده است. این مراحل در تحلیل سایر فیلم‌ها نیز به‌کار رفته‌اند.
 ۲. این مصادیق، از دیالوگ‌ها و صحنه‌های فیلم استخراج شده‌اند.

به نفع خانواده کنار می‌کشد. از این‌رو، فیلم «بیست» با بازنمایی خانواده‌های بی‌خانمان، بر لزوم حضور در شهری تأکید می‌کند که برای کارگران مهاجر بهترین جای ممکن است برای تشکیل یا نگهداری از خانواده (این ادعا بر مبنای دیالوگ فیروزه خطاب سلیمانی طرح می‌شود که می‌گوید: اینجا از همه جا بهتر است). آشکار است که مهاجر روستایی در شهر خود خانه و کاشانه‌ای داشته، اما کار و باری نداشته است. اینجا کار دارد و خانه ندارد. دشواری‌های زندگی در تهران، میان خانه و خانواده شکافی پدید آورده که همراهی این دو را حداقل برای کارگران و مهاجران، غیرممکن جلوه می‌دهد. گویی که نه تنها حضور هماهنگ این دو امکان‌پذیر نیست، بلکه هریک دیگری را نفی می‌کند. آنجا که خانه‌ای هست، مثل خانه سلیمانی خانواده‌ای نیست و آنجا که خانواده‌ای هست، مثل خانواده دو نفره فرشته و فرخ، خبری از خانه نیست. این چنین است که تهران برای شهروندانش، مانند یک امر والا قابل خوانش است. شهروندانی که هرچند از حقوق اولیه و حیاتی شهروندی برخوردار نیستند، لذت و نجات خود را در همین شهر جست‌وجو می‌کنند.

بنابراین، در این فیلم، با سه درون‌مایه اصلی به هم پیوسته روبه‌رو می‌شویم: مهاجرت، کار و مسکن. درون‌مایه‌های فرعی دیگر که نقش حاشیه‌ای در این فیلم دارند، عبارت‌اند از: همسایگی، رستوران، مجتمع مسکونی و خیابان‌خوابی، اما همان‌طور که گفتیم، مفاهیم کانونی در این متن، همان سه مفهوم کار، مهاجرت و مسکن هستند که در مرکز این سه مفهوم نیز مسئله کار قرار می‌گیرد. کار است که مهاجرت را ممکن کرده است و شکل کار است که می‌تواند فرد را خانه‌دار کند یا بی‌خانه نگاه دارد. مهاجرت در اینجا به‌عنوان عملی اضطراری صورت گرفته است. کار نیز نوعی عمل برای رفع بدیهی‌ترین نیازهاست و نه شکوفایی خلاقیت‌های فردی یا آوردن لذت و رفاه به زندگی. در واقع، کار در اینجا هرگونه تلاش برای زنده ماندن است و در نهایت، مسکن آرزوی دست‌نیافتنی و در واقع، امری است که یک کارگر حتی نمی‌تواند تصورش را بکند. از این‌رو، هیچ نوع خیال‌پردازی در باب خانه و آینده‌ای که خانواده می‌تواند در آن داشته باشد، در این فیلم وجود ندارد؛ چراکه شرایط اقتصادی به حدی دشوار است که آرزوها و امیال فردی از میان رفته است و جایش را به تقلا برای زیستن داده است. کمین «بسازوبفروش‌ها» برای خرید این سالن با هدف ساخت مجتمعی چندین‌واحدی، مبارزه کار و مسکن را به اوج می‌رساند، اما مرگ سلیمانی در سکانس پایانی فیلم، پیروزی اولویت کار بر خانه را نشان‌دار می‌کند.

۲. **مصطفی کیایی:** متولد کرج است و هم‌اکنون در تهران زندگی می‌کند. اولین فیلم خود به نام «بعد از ظهر سگی» را در سال ۱۳۸۸ ساخت و تا امروز سه فیلم دیگر با نام‌های «ضد گلوله»

(۱۳۸۹۰)، «خط ویژه» (۱۳۹۲) و «عصر یخبندان» (۱۳۹۳) در کارنامه خود دارد. همه فیلم‌های او با اشاره‌های مستقیم و آدرس مشخص، در شهر تهران اتفاق می‌افتند.

«خط ویژه» (۱۳۹۲)، گردش شهر برمدار پول

خلاصه داستان: یک گروه هکر، حساب بانکی یک گردن کلفت (فردی بانفوذ) را خالی می‌کنند. ماجرا لو می‌رود و حالا آن‌ها باید تاوانش را بپردازند. در انتهای این تعقیب و گریز، سارقان به جای تحویل دادن پول به پلیس، آن را میان مردم شهر تقسیم می‌کنند.

توصیف فیلم

«خط ویژه» شهری را به تصویر می‌کشد که پول عنصر حیاتی و نجات‌بخش آن به‌شمار می‌رود. کدهای روایی و تصویری فیلم در کنار یکدیگر، نوعی از شکاف طبقاتی را نشانه گرفته‌اند که نه اصالت خانوادگی یا اصل و نسب که داشتن یا نداشتن پول، ایجادکننده آن به‌شمار می‌رود. دوربین از نوک یکی از آسمان‌خراش‌های شهر حرکت نزولی خود را آغاز می‌کند و در سطح خیابان میرداماد تهران، حرکت افقی خود را ادامه می‌دهد که در محاصره عناوین متنوع بانک‌های دولتی و خصوصی و همچنین مؤسسات مالی و اعتباری قرار گرفته است. دوربین از ده عنوان بانک و مؤسسه مالی-اعتباری عبور می‌کند و به محض رسیدن به مشاوران املاک جام‌جم راه خود را کج و در مسیر مقابل توقف می‌کند. این حرکت ال‌مانند دوربین را ترانه‌ای از سینا حجازی همراهی می‌کند که بر وجود چنین شکافی صحنه می‌گذارد:

چیه رفیق تپ‌هامون نمی‌خوره به هم؟

انگار که یه جورایی شما اشراف‌زاده‌اید ما گدازاده؟

نه عزیز! یه سری چیزا رو شماها داشتید، ما نداشتیم:

ما وام داشتیم، شما نداشتید

شما وان داشتید، ما نداشتیم

ما با دست تو مدرسه آب می‌خوردیم

لیوان داشتید، ما نداشتیم...

اتفاقاً منوچهر و شاهین برای دریافت وام به بانک رجوع کرده‌اند. رئیس شعبه بی‌توجه به عمق مشکل آن‌ها با تلفن همراه خود بازی می‌کند، به آن لبخند می‌زند و با بی‌اعتنایی به لزوم حضور ضامن دولتی برای اعطای وام اشاره می‌کند. شاهین که از شرایط دست‌وپاگیر دریافت وام گلایه

می‌کند، می‌گوید: «شما یه هفته‌س داری به بهانه‌های مختلف ما رو سر می‌دوونی... ما از اول گفتیم ضامن دولتی نداریم... شما گفتید حالا بیارید مدارکتونو بینم چی کار می‌تونم بکنم؟ این رفیق من فردا چک داره. رو این وام حساب کرده.»

رئیس شعبه که همچنان به تلفن همراهش خیره شده و می‌خندد، با خونسردی پاسخ می‌دهد: «تازه اگه مدارکتون کامل بود هم یه هفته تا ده روز طول می‌کشید تا وامو بهتون بدن.»

سوی دیگر ماجرا فریدون است که فارغ‌التحصیل رشته فیلم‌نامه‌نویسی است، اما این تخصص حتی برای پرداخت اجاره‌بهای خانه‌اش هم برایش کارایی ندارد. فریدون، سمیرا و کاوه تحصیل کرده‌اند و هریک تخصصی دارند، اما روی پول بادآورده‌ای حساب می‌کنند که قرار است یک‌شبه تمامی مشکلاتشان را حل و فصل کند. فریدون می‌گوید: «نامردی اینه که ما این همه سال درس بخونیم، اما از پس یه کرایه خونه هم برنیایم.» درواقع، تخصص هریک از آنها به معنای دستیابی به شغل و درآمدی که امکان تحقق آرزوهایشان را فراهم کند، نخواهد بود. سمیرا ظاهراً برای «سروسامان دادن به زندگی‌اش» کار در بانک را انتخاب کرده است، اما این مکان برای او سکوی پرتاب آینده است. هدف آنها از این دزدی ده‌میلیاردی، خرید یک خانه و «کم کردن روی» صاحب‌خانه‌ای است که «به خاطر دو قرون اجاره، سکه‌ی پولمون کرد.» سمیرا آرزو می‌کند: «دوست داشتم پول می‌اومد دستمون، خونه رو نقد می‌خریدیم، از شرش خلاص می‌شدیم.»

کاوه، هکر سابقه‌داری نیز که به خاطر هک کردن سایت سازمان سنجش به زندان افتاده است، نمی‌تواند از این تخصص برای پیدا کردن شغلی که «پول خوبی» از آن دربیآورد استفاده کند. شهرزاد که از میزان تخصص و حرفه‌ای‌گری کاوه تعجب کرده است، می‌گوید: «تو خیلی بلدی‌ها... جایی بری کار کنی پول خوبی بهت می‌دن»، اما آن‌طور که فیلم نشان می‌دهد، او نمی‌داند کجا باید از تخصص خود برای درآوردن پول استفاده کند. اینجا کار نه دلیل هویت‌یابی و استقلال، بلکه تنها ابزاری برای کسب درآمد است. درواقع، این پول است که اهمیت دارد نه تخصص. کما اینکه شهرزاد برای اقناع بقیه در تقسیم پول دزدی میان مردم می‌گوید: «این روزها همه از رو اجبار، کارهایی رو قبول می‌کنن که دوست ندارن.»

شاهین و منوچهر بی هیچ تخصصی همه زندگی خود را جمع‌وجور کرده‌اند و «از ترکیه آت‌و‌آشغال آورده‌اند» و درواقع قاچاق کرده‌اند؛ چراکه هنوز نتوانسته‌اند این آت‌و‌آشغال‌ها را از گمرک ترخیص کنند: «این همه آت‌و‌آشغال از ترکیه آوردیم، عرضه نداریم از گمرک درش بیاریم.» شاهین: «عرضه نمی‌خواد، پارتی می‌خواد که من و تو نداریم.»

چالش این دو با یکدیگر تناقض بر سر درآوردن پول از راه حلال است یا غیر حلال. منوچهر که به نامزدش قول صداقت داده است، به شاهین می‌گوید: «تو این زمونه، کسی که به امانتداری و راستگویی فک می‌کنه، هشتش گروه نهشه.» او که با تهدید نامزد خود چند دقیقه‌ای از سارقان پول فاصله می‌گیرد، پشیمان از این فاصله، در پاسخ به شاهین که می‌پرسد مگه با مرجان نرفتی می‌گوید: «نه بابا! پول پیش شماست. من کجا برم!؟»

زندگی عاشقانه قهرمانان فیلم هم به پول وابسته است. منوچهر باید چکی را پاس کند که امضای ضمانت پدر مرجان پای آن خورده است. سمیرا رضایت کاوه برای مشارکت در این سرقت را به کمک استعاره‌ای عاشقانه جلب می‌کند: «الان تکی، چون پول نداری. اگه پول داشتی، جفتی راه می‌رفتی.» نامزد کاوه هم دور از چشم او با پسری پولدارتر ازدواج کرده است. او که در شوک این جدایی به سر می‌برد، رو به منوچهر می‌گوید: «نامزدت ببینه پول نداری، محل سگ بهت نمی‌ذاره. بعد می‌شینه حساب می‌کنه، ببینه زندگی کردن باهات براتش می‌صرفه یا نه... این وسط یه خرما می‌آد، آب از لب‌ولوجهش آویزون می‌شه، همه چی یادش می‌ره.» منوچهر با شنیدن داستان کاوه از این می‌ترسد که اگر به زندان افتاد، نامزدش برود با یک فرد پول‌دار ازدواج کند. شاهین به او می‌گوید: «نترس، بذار بره... فردا که با یه ماشین مدل‌بالا بیای جلوش، جلو پات زانو می‌زنه.»

اما این سارقان بانک، خودشان با سارقان گردن‌کلفت‌تری روبه‌رو هستند، انگار که دزد به دزد زده باشد. سمیرا در معرفی او که نامش به شکل معناداری محتشم است، می‌گوید: «طرف از این بچه‌متصل‌هاست. داره با وثیقه و رانت‌خواری و سندسازی، ده میلیارد وام می‌گیره... این داره حق من و تو رو می‌خوره... حق ما نیست این قدر بدبخت باشیم.» آن‌ها این پول را حق خود و سایر مردمان شهر می‌دانند و بر این باورند که «هر کی پول‌دار می‌شه، پول کسی رو خورده... دری به تخته که می‌خوره، یه سری می‌رن بالا، یه سری می‌رن پایین... این روزها همه دارن اسباب‌کشی می‌کنن.»

در جنگ با محتشم، سارقان بانک به چیزی که خواسته‌اند، یعنی پول رسیده‌اند، اما از آنجا که نمی‌توانند با آن پول کاری انجام دهند، حوالی میدان شعاع تهران تصمیم می‌گیرند آن را بین مردم شهر تقسیم کنند. به قول سمیرا، «حاضریم این پول و آتیش بزنم، اما نذارم دست امثال محتشم بهش برسه.» این اعلان جنگی طبقاتی میان دو گروهی است که در این اسباب‌کشی‌ها، با خوردن دری به تخته بالا و پایین رفته‌اند: «تا فردا صبح کل شهر تو این پول سهم دارند.» شهری که شهرزاد معتقد است کمی از این پول، مشکل خیلی از مردمش را حل می‌کند یا شاهین که می‌گوید: «مردم اگر

پول داشته باشند، تن به هیچ خفتی نمی‌دن.» این حرکت رابین هودوار، در نمایی که قهرمانان داستان بر میانه راه پل عابر پیاده بر سر مردم شهر پول می‌ریزند، وجه تصویری می‌یابد. حضور نمادین پل که بر موقعیت معلق و در میانه آن‌ها تأکید می‌ورزد، بر نمایی از اخبار متنوع روزنامه‌هایی کات می‌خورد که دزد اصلی نظاره‌گر آن است، اما عاقبت دست او نیز به پول نرسید. در نمای پایانی، دوربین با حرکتی عمودی در جهت عکس نمای افتتاحیه فیلم به سمت بالا حرکت می‌کند. گویی که آب از آب تکان نخورده و همه چیز سر جای خود مانده است. شهر در حالی به حال خود رها می‌شود که در ترانه‌اش خوانده می‌شود:

حسابم رسیده‌ست

حسابم پره

یکی داره اینجا نفس می‌بره

یکی دم‌به‌دم نونش آجر می‌شه

یکی آجر دیوارو می‌شمره

تو این شهر دلگیر خاکستری

یه ترس دائم پشت منه...

تحلیل فیلم

محمود احمدی‌نژاد رئیس‌جمهور سابق ایران در ۲۷ آذر ۱۳۸۹ یک روز قبل از اجرای طرح هدفمندکردن یارانه‌ها در یک برنامه زنده تلویزیونی گفت: «پولی که به حساب مردم واریز می‌شود، یک پول ویژه است. در واقع، این پول متعلق به بیت‌المال امام زمان (عج) است. این پول، برکتی است که زمینه رشد جامعه را فراهم می‌کند. مبلغ یارانه واریزی به حساب‌ها یک گام در جهت دستیابی به عدالت است. از این‌رو، توصیه من به مردم این است که از این مبلغ به درستی استفاده کنند. اگر ملتی نسبت به هم رحیم باشند و همدیگر را دوست داشته باشند و مراعات یکدیگر را بکنند، خدا هم مراعات آن‌ها را خواهد کرد»^۱ (متن گفت‌وگوی تلویزیونی، ۱۳۸۹؛ خبرآنلاین).

فریدون در واکنش به تصمیم جمع درباره واریز تصادفی پول به حساب مردم می‌گوید: «شما می‌خواید پول حروم دزدی رو بریزید به حساب مردمی که یه عمر پول حلال درآوردن؟» شاهین

۱. از متن گفت‌وگوی ویژه تلویزیونی، ۱۳۸۹؛ به نقل از خبرآنلاین <http://www.khabaronline.ir/detail/116809/root/Politics>

به شکلی طعنه‌آمیز او را دکتر خطاب می‌کند و می‌گوید: «آقای دکتر! پول تو بانک‌ها مال کیه؟ مردم. ما با این کار داریم پول خودشونو برمی‌گردونیم.»

همه این‌ها در کنار کثرت و تنوع نهادهای بانکی، چه از لحاظ تصویری و چه از لحاظ مضمونی در فیلم، از استقرار و حاکمیت اقتصاد پولی در شهر حکایت دارد و قرار گرفتن بنگاه معاملات ملکی در نقطه چرخش دوربین، چنانکه در نمای اول به چشم می‌خورد، نشان از اهمیت و تأثیر این مسئله در معادله‌های شهری دارد. اینکه پول مساوی با مسکن است و این معاملات، در راستای پول و سرمایه قرار می‌گیرند، شفاف‌ترین معنایی است که چنین نمایی ممکن است دربرداشته باشد. چنانکه در توصیف فیلم نیز گفته شد، پول مانند یک نقطه کانونی، همه اهالی این شهر را در شعاع خود حرکت می‌دهد و از قدرت جاذبه برخوردار است. دلیل بالا و پایین رفتن طبقات، شکل‌گیری و از میان رفتن روابط انسانی، خوشحالی و ناراحتی، همه و همه پول است؛ پولی که لزوماً نه در نتیجه کار، بلکه با دامن زدن به مناسبات آلوده اقتصادی و فرصت‌یابی به دست می‌آید. بنابراین، اگر بخواهیم درون‌مایه‌های محوری این فیلم را کنار یکدیگر جای دهیم، می‌توانیم به مفاهیمی مانند پول، فقر و بیکاری، شکاف طبقاتی و فساد اقتصادی اشاره کنیم. همچنین مفاهیمی مانند وام، عشق، پارتی، تازه‌به‌دوران‌رسیدگی، بنگاه ملکی و سازمان سنجش، از مفاهیم وابسته به مفاهیم کانونی به‌شمار می‌روند. نکته اینجاست که مفاهیم کانونی و دال‌های مرکزی موجود در این فیلم، مشابهت زیادی با فیلم «بیست» دارند. مهم‌ترین اشتراک مفهومی این دو نیز به مسئله کار و معنایی که از آن استنباط می‌شود، بازمی‌گردد. در اینجا نیز بیکاری از مهم‌ترین معضلات شهر تهران به تصویر درآمده است، اما هرچند کار به معنای رفع نیازهاست و اگرچه نیازهای طبقات کارگری فیلم «بیست» نیازهای بنیادی مانند خوراک و پوشاک و سرپناه است، در این فیلم تأکید بر خانه بهتر، کار بهتر و درواقع، زندگی بهتر است. از این‌روست که شهر بیش از هر چیز با پول و حول مسئله پول تعریف می‌شود، پولی که سلطه طبقات حاکم بر فقرا و ندارهای شهری را ایجاد می‌کند. این پول به بیان مارکسی آن، «قدرت خرید همه چیز را دارد.»

جالب اینجاست که نگاه فیلم به این مقوله، نه نگاهی از سر استیصال که گروتسک‌گونه (سوگ‌مضحکه) است. این پول به دست کسی نرسید، جز افرادی که به ادعای خود فیلم، بخشی از آن مشکلات بزرگی از آنان را حل می‌کرد. هکر جوان فیلم را دانشگاه‌های بنام غربی طلب کرده‌اند و سایر سارقان نیز نه‌چندان تراژیک‌وار، مانند بسیاری دیگر از ضدقهرمانان سینمای ایران که سرنوشتی جز مرگ برایشان متصور نبوده‌ایم، در زندان به سر می‌برند و دزد اصلی نیز با خرید

روزنامه و لبخندی بر لب در این شهر زندگی می‌کند. شهر هم در تصویری از سکوت و آرامش به حیات خود ادامه می‌دهد.

۳. پرویز شهبازی: متولد تهران است و هم‌اکنون در این شهر زندگی می‌کند. فیلم‌های «مسافر جنوب» (۱۳۷۵)، «نفس عمیق» (۱۳۸۱) و «در بند» (۱۳۸۱) از مهم‌ترین فیلم‌های شهری او به‌شمار می‌روند که جوایز متعددی از جشنواره‌های داخلی و خارجی دریافت کرده‌اند.

«در بند» (۱۳۹۱)، شهری برای همه

خلاصه داستان: نازنین که در رشته پزشکی قبول شده است، برای ثبت‌نام در دانشگاه، از شهرستان به تهران می‌آید. از آنجا که موفق به دریافت خوابگاه نمی‌شود، به دنبال خانه، با دختر دیگری که دانشجوی نیست، در محله جمalzاده هم‌خانه می‌شود و مشکلات و مسائل بسیاری برای او به‌وجود می‌آید.

توصیف فیلم

ده سال پس از اکران «نفس عمیق» که تهران را نه فقط شهر که در واقع قتلگاه قهرمانان خود به تصویر می‌کشید، پرویز شهبازی در «در بند» از سرنوشت دختر جوانی می‌گوید که قبولی در رشته پزشکی، او را روانه تهران می‌کند. از این‌رو، می‌توان مسئله «مهاجرت» را مفهوم مرکزی برای تحلیل این فیلم قلمداد کرد، اما اهمیت این فیلم در موضع‌گیری متفاوت آن به مسئله مهاجرت است؛ تفاوتی که هم در مقایسه با سایر آثار سینمای ایران که چنین مضمونی دارند، پررنگ است و هم در مقایسه با اثر قبلی شهبازی قابل توجه به‌نظر می‌رسد. اشاره به «نفس عمیق»، تنها به‌خاطر تضاد مفهومی این دو فیلم با یکدیگر صورت نمی‌گیرد، بلکه آغاز ماجرای قهرمانان «در بند» که در نمای افتتاحیه از پایان ماجرای قهرمانان «نفس عمیق» آغاز می‌شود، به این نگاه تطبیقی التزام می‌بخشد. در این تحلیل، این رویکرد متفاوت توضیح داده می‌شود.

صدای زنگ تلفن همراه، در ماشین در جاده تهران-شمال، حوالی سد کرج و در واقع، محل سقوط منجر به مرگ قهرمانان «نفس عمیق» شنیده می‌شود. مکالمه تلفنی، راننده را که به گفته خودش از تهران دور شده، قانع می‌کند تا به تهران بازگردد. او نیز پیش از رسیدن به پیچ خطرناک جاده دور می‌زند و به تهران بازمی‌گردد. اگر «نفس عمیق»، خروج از تهران را موجب مرگ قهرمانان خود به تصویر کشید، حالا بازگشت به آن را پیشنهاد می‌کند، اما داستان اصلی، مربوط به

نازنین است که در رشته پزشکی دانشگاه تهران قبول شده و مهم‌ترین مشکلیش، یافتن سرپناهی در تهران است. قبولی او در رشته پزشکی دانشگاه تهران، دلالت بر هوش او دارد که حالا قرار است در زندگی شهری آزموده شود. در همان روز نخست ثبت‌نام، تعلل نازنین در امضای برگه‌ای که تحویل پستی است، نشان از حساسیت او بر لزوم هوشیاری در شهری غریب دارد. در سکانس بعدی نیز که پستی او را مجبور به دریافت نامه قوه قضائیه می‌کند، می‌داند که نباید به‌جای سحر تکلو، مخاطب احضاریه دادگاه، آن را امضا کند. از این‌رو، باید توجه داشت نازنین در این فیلم، آن شهرستانی ساده‌دل گذشته سینمای ایران مثل «آقای هالو» و «بلوچ» نیست که با ناآگاهی از قواعد شهری به‌آسانی فریب بخورد، داروندار خود را به دلالتان شهری ببازد و دست از پا درازتر به شهر خود بازگردد. او زیرک‌تر از آنان است و شخصیت پیچیده‌تری دارد، اما مناسبات شهری، آنقدر پیچیده و مبهم است که تنها با کسب تجربه می‌توان با آن روبه‌رو شد.

از همان ابتدا، لیست خریدهایش را آماده می‌کند تا با همخانه خود حساب و کتاب کند، برای تدریس خصوصی که می‌رود، زیر بار دادن تضمین نمی‌رود و برای دریافت حق خود چانه‌زنی می‌کند. از تجربه کردن نمی‌هراسد و برای رسیدن به مقاصد مختلف، راه‌های طولانی طی می‌کند. هرچند از کنار تجمعات دانشجویی می‌گذرد و هیچ‌گاه وارد آن‌ها نمی‌شود، در برابر آن‌ها کنجکاو است. خلاصه اینکه مستقل است و پیداست که برای زندگی در این شهر، از بلوغ فکری لازم برخوردار است. او تنها به یک چیز توجه نمی‌کند و آن هم نبود اعتماد اجتماعی میان مردم این شهر است؛ چیزی که باید از پاسخ سربالای همکلاسی‌اش درباره تجمعات دانشجویی می‌فهمید. دوستش در پاسخ سؤال نازنین که «تو با این تجمعات موافقی؟» می‌گوید: «نمی‌خوام راجع بهش حرف بزنم، ببخشیدا.» پاسخ او که شاید از نتیجه اعلام شفاف نظر خود درباره این تحرکات دانشجویی مطمئن نیست، عمق بی‌اعتمادی در روابط انسانی را نشانه می‌رود. توجه داشته باشیم که نازنین حتی شبی را در خانه این همکلاسی سپری کرده است، اما باز هم او در برابر چنین سؤالی به نازنین اعتماد نمی‌کند و این امری است که نازنین به تدریج از آن آگاهی می‌یابد.

حتی وقتی سحر گرفتار می‌شود و هیچ‌یک از رفقای به‌ظاهر صمیمی او حاضر به برداشتن قدمی برای او نمی‌شوند، نازنین هشدار به‌رنگ را جدی نمی‌گیرد: «ببین، دختره می‌خواد بره خارج... من باید تاوانشو پس بدم؟ من وارد گیم اینا نمی‌شم. از من می‌شنوی، تو هم وارد این گیم نشو...»

تمامی دوستانی که تا شب «دربند» هر شب با سحر بودند و از خوشی و عیاشی گره‌خورده با

زندگی او نمی‌گذشتند، حالا حتی دوستی با او را تکذیب می‌کنند. صاحب‌کار او که از تلاش نازنین برای آزادی سحر متعجب است، می‌گوید: «اصلاً بمونه همون تو بهتره. من بیرونم چی کار می‌کنم مگه؟ دختره می‌خواد بره خارج... به من چه؟ بینم! می‌آی اینجا وایسی؟ یه آدم زرنگ و مطمئن می‌خوام. الان دست تنها موندم...»

نازنین با اشاره به این موضوع که دانشجویست و از این کارها سر در نمی‌آورد و برای درس خواندن به تهران آمده، بر این نکته تأکید می‌کند که «مگه ما دوستای سحر نیستیم؟!» صاحب‌مغازه این سؤال او را نشنیده می‌گیرد و تنها در برابر تصمیم او برای رویارویی با طلبکار سحر می‌گوید: «یه دختر تنها بره با زارعی حرف بزنه؟!» اما این دختر تنها، بی‌اعتنا به چنین هشدارهایی و با اتکا به قواعد انسانی اعتماد می‌کند و درست همان امضایی را که نباید، پای سفته‌هایی می‌زند که به آزادی سحر و دربندشدن خودش منجر می‌شود.

کنار آمدن با هیچ‌یک از نهادهای شهری برای نازنین ساده نیست. حراست دانشگاه که قرار است ضامن امنیت او باشد، تنها موجب نگرانی او برای ستاره‌دارشدن می‌شود و دفتر آژانس مسافرتی که سحر برای دریافت پولش به او معرفی می‌کند، به گفته کارمندش دفتر بیمه معرفی می‌شود، اما بیمه که با آرامش و اطمینان‌بخشی در ذهن هم‌نشین است، زمینه کلاهبرداری مراجعان خود را فراهم می‌کند.

قواعد امر در ظاهر رعایت می‌شود. صاحب‌خانه برای تحویل‌گرفتن خانه بر لزوم خروج همه وسایل تأکید می‌ورزد و تسویه حساب را طبق قانون، وابسته به تخلیه کامل اسباب حتی یک قوطی کبریت می‌کند. مسئول خوابگاه برای تحویل آن، مجبور به ارائه توضیحاتی است که می‌داند تکراری است، اما برحسب وظیفه باید آن را تمام و کمال بیان کند. پای همه چیز باید امضا شود، از دریافت یک بسته پستی و احضاریه دادگاه تا برگه حضور در خوابگاه و سفته و درنهایت، برگه آزادی او از بند، اما رعایت موبه‌موی تمامی این‌ها، برای مثال قواعد اداری و غیراداری برای قهرمانان داستان، نه‌تنها کارکردی ندارد که اشاره به کاغذبازی‌های زارعی نیز که همه عشق و زندگی اوست و پسرش را به مرز جنون کشانده، از کژکارکردهای این قوانین حکایت دارد. قوانینی که با امضاها بی‌گرم می‌خورد که فردی را دربند می‌کند و دیگری را آزاد.

تحلیل فیلم

بنابراین توضیحات، در این فیلم سه مضمون مهاجرت، مسکن و کار از مضامین محوری در روایت

داستان به‌شمار می‌روند که مفاهیمی مانند خانواده، زندگی دانشجویی، رفاقت، اعتماد و بی‌اعتمادی، قواعد اداری، هریک به‌نحوی این سه مضمون اصلی را همراهی می‌کنند. دانشجوی بودن نازنین، مواجهه با این سه مضمون محوری را در سطحی متفاوت معنادار می‌کند، متفاوت با زندگی کارگری در «بیست» یا زندگی طبقه متوسط «خط ویژه». مضمون محوری مسکن که سایر مضامین را به‌همراه می‌آورد، معضلی است که هم زندگی کارگری و هم زندگی طبقه متوسط و هم زندگی دانشجویی را حول خود معنادار می‌کند.

ایهام از جمله صنایع ادبی شاخص در ادبیات فارسی است که به دو معنایی بودن واژه‌ای خاص در یک عبارت یا متنی مشخص اشاره دارد. یکی از این معانی به ذهن نزدیک و دیگری دور از ذهن است. در ایهام، واژه به‌گونه‌ای انتخاب می‌شود که ذهن مخاطب بر سر دوراهی انتخاب معنا قرار گیرد. کشف معنای اصلی نیز به جایگاه آن و رابطه‌اش با کلیت متن بستگی دارد. نام «دربند» برای این فیلم نیز از چنین ایهامی برخوردار است. «دربند» در معنای خاص آن به یکی از محله‌های خوش‌آب‌وهوای شمال تهران اشاره دارد که از جاذبه‌های گردشگری این شهر به‌شمار می‌آید و در یکی از کلیدی‌ترین سکانس‌های این فیلم نیز پذیرای قهرمانان داستان برای آشتی و گذران اوقات فراغت می‌شود، اما معنای دوم و اصطلاحی آن - که درست در جهت مخالف و به معنای زندان است - در این فیلم کاربردی متناقض می‌یابد. صاحب‌کار سحر برای آشکارنکردن مکان فعلی او که در زندان است از این اصطلاح استفاده می‌کند: «مگه سحر اومد بیرون؟ ... دربند رفته بود دیگه؟» برای کسی مانند نازنین که از مکان فعلی سحر مطلع است، دربند از معنایی ضمنی برخوردار می‌شود؛ معنایی که با گرفتار شدن او در زندان، شکلی واقعی یافته است. نازنین در رشته پزشکی دانشگاه تهران قبول شده است، اما هوش او لزوماً حامی او در مناسبات شهری نیست. «دربند» شاید به تهرانی اشاره دارد که نازنین در آن گرفتار شده است، اما او که در پایان ماجرا آموخته که پای چه سندی را می‌تواند امضا کند و باید از چه اسنادی دوری کند، از زندان که آزاد می‌شود، نه به آغوش امن خانواده که به مکانی بازمی‌گردد و در مقابل شخصی می‌ایستد که موجب دربند شدن او بود. خانواده هیچ سهمی در کل این ماجرا ندارد؛ نه برای نازنین که تنها تلفنی با آن‌ها در تماس است و نه برای سحر که اساساً معلوم نیست خانواده‌ای دارد یا خیر. خانواده فرید هم نه مایه آسایش خاطرش، بلکه عامل مرگ او به‌شمار می‌روند. این فیلم نشان می‌دهد که این شهر زمخت با آشکارکردن قواعد بازی خود، به امثال نازنین راه‌ورسم ماندن را آموخته است. دیگر کسی مانند قهرمانان نفس عمیق از آن فرار نمی‌کند که فرار از آن زمینه مرگشان را فراهم می‌آورد. از حالا به بعد تهران، شهر نازنین است.

۴. هومن سیدی: زاده رشت است و در تهران زندگی می‌کند. در دهه ۹۰ سه فیلم شهری ساخته که در تهران اتفاق می‌افتد. «آفریقا» (۱۳۹۰) و «سیزده» (۱۳۹۱) هر دو در مجتمع مسکونی اکباتان فیلم‌برداری شده‌اند و «اعترافات ذهن خطرناک من» (۱۳۹۳) در خیابان‌های مختلف تهران.

«سیزده» (۱۳۹۱): تهران در حاشیه

خلاصه داستان: فیلم ماجرای پسر سیزده‌ساله‌ای در آستانه رشد را روایت می‌کند که پدر و مادرش از یکدیگر جدا شده‌اند و درگیری‌های دائمی آن‌ها، او را غمگین کرده است. او به دلیل تنهایی و عقده‌هایی که برایش به وجود آمده است، به جوانان بزرگ‌تر از خودش پناه می‌آورد که سبب تغییر و تحولاتی در او می‌شود و هویت واقعی‌اش را تغییر می‌دهد. درست وقتی که این پسر باید به ثبات شخصیتی برسد، آشنایی با این افراد مسیر زندگی‌اش را دگرگون می‌کند.

توصیف فیلم

فیلم از ابتدا ما را با نوجوان سیزده‌ساله‌ای در شهرک اکباتان آشنا می‌کند که مادرش خانه را ترک کرده و پدرش نیز به دلیل مشغله فراوان کاری، چاره‌ای جز تنها گذاشتن او در خانه ندارد. او در خانه تنها مانده، از تنهایی می‌هراسد و در مدرسه هم از آنجاکه ظاهراً یکی از بچه‌های مدرسه او را آزار می‌دهد، احساس امنیت نمی‌کند. این شرایط است که مقدمه پناه‌بردن او به شهر را فراهم می‌کند، اما شهر در این فیلم، از مختصاتی متفاوت با تصویر آشنای تهران در سینمای ایران برخوردار است. محیط بلوکی و بسته شهرک اکباتان، پناهگاه چند جوان علاف است که با موادفروشی روزگار می‌گذرانند. علاف در ادبیات فارسی به شخصی اطلاق می‌شود که بیکار است، باطل می‌چرخد و از کار و زندگی افتاده است (فرهنگ معین). بدین جهت از واژه علاف استفاده شده است که هم در متن فیلم چنین خطابی شنیده می‌شود و هم هیچ قرینه‌ای از خانه، خانواده و شغلی که بتوان به آن‌ها نسبت داد، در فیلم وجود ندارد. از بین سامی، آرش و مجید، ظاهراً تنها آرش خانواده دارد، اما این نکته نیز نه از زبان خودش که از زبان یکی دیگر از علافان اکباتان که می‌خواهد بمانی را از معاشرت با آن‌ها منع کند، شنیده می‌شود: «چی کار دارن باهات؟... چند سالت‌ه؟ اینجا چی کار می‌کنی؟ می‌دونی این سامی کیه؟ اصلاً می‌دونی چی کاره‌س؟... علافیه واسه خودش.»

سامی: «مگه علاف‌تر از تو داریم پاپتی؟»

مرد علاف: «آره، آره من پاپتی‌ام... اما لاف‌لش اینه که جاخواب که دارم.»

او خطاب به بمانی در کلانتری می‌گوید: «می‌گن سامی باباشو زده، فراریه. باباهه هم خوابیده تو کما، دختره یه هفته‌س نخوابیده، جاخواب نداره. می‌گه خونه فک و فامیل هام می‌خوابم، اما چرت می‌گه. کف خوابه، کف خیابون می‌خوابه. یارو آرشه رفیقش، عاشقشه، اما جرأت نداره دختره رو یه شب ببره خونشون، اونجا کپه مرگشو بذاره.» این مرد علاف حتماً راست می‌گوید؛ چراکه در انتهای فیلم از زبان پلیس می‌شنویم که سامی پدرش را زده و او هم اکنون در کما به سر می‌برد.

پشت‌بام‌ها و فضای پیرامون بلوک‌های ناتمام اکباتان، جای خواب قهرمانان این فیلم است. اثبات این ادعا نیز به سکانسی بازمی‌گردد که مجید در میان لاستیک تراکتورها و بتن‌های سیمانی به‌گونه‌ای دنبال قطره چشمی خود می‌گردد، به‌گونه‌ای که گویی در کابینت خانه خودش دنبال جعبه دارو می‌گردد. مهم این است که همین کوچه‌پس‌کوچه‌های این شهر کوچک، مکان امنی برای زندگی آنهاست که به گفته سامی، «حتی اگر فردا بمیرم، هیچ آرزویی ندارم... چون هر کاری دلم می‌خواست کردم.» سامی در حالی این حرف را می‌زند که با پیش، همه آینه‌بغل‌های خودروهای را که از کنار آنها می‌گذرد، خرد می‌کند. این تخریب شهری که در حرکات هر سه آنها به چشم می‌خورد، تنها دلخوشی و مایه شادی‌شان است. روزها شیشه و کاپوت ماشین‌ها را خط می‌اندازند، آینه‌بغل‌هایشان را می‌شکنند، از مغازه‌های محوطه دزدی می‌کنند، می‌خندند و شب‌ها زیر سقف بلوک‌های نیمه‌کاره‌اش لم می‌دهند. همه چیز برایشان مهیاست: ابزار مرگ و زندگی. جوری زندگی می‌کنند که گویی نیازی به خانه ندارند. سامی در پاسخ به اصرار آرش برای پیدا کردن جایی برای خواب می‌گوید: «گیرنده بابا آرش! اگه بخوام که می‌رم خونه خاله‌م می‌خوابم... خودم نمی‌خوام.» او را همه می‌شناسند که به گفته پدر بمانی خطاب به پلیس، «اینو نمی‌تونید پیدا کنید؟ اینو؟ این که از صب تا شب پایین بلوک ما پلاسه... می‌خواید سه‌سوته براتون پیداش کنم؟»

اما سامی دیگر در اکباتان نمی‌ماند که پدر بمانی او را پیدا کند. او که جوری از محیط محو می‌شود که انگار هیچ‌گاه آنجا نبوده است. تلاش بیهوده پدر بمانی در پرس‌وجو از پرسه‌زنان اکباتان برای پیدا کردن نشانی از او جالب‌توجه است. نکته اینجاست که تصمیم سامی برای خروج از این شهر، سبب مرگ و نابودی‌اش می‌شود. چنین خروجی از شهر را در «نفس عمیق» هم دیده بودیم. آنجا هم قهرمانان داستان از سر استیصال از تهران دور می‌شوند و همین دوری، مرگشان را رقم می‌زند. بمانی به اکباتان بازمی‌گردد. معلوم نیست به چه چیزی فکر می‌کند و چه احساسی دارد، تنها نگاه از پایین به بالای دوربین است که او را در محاصره خطوط مورب و تودرتوی فازهای مسکونی اکباتان همراهی می‌کند.

تحلیل فیلم

واکنش فیلم «سیزده» به مسائل شهری، در مقایسه با سایر فیلم‌های مورد بحث، حالتی خصمانه و جنگ‌طلبانه دارد. در این فیلم، سه مضمون خانواده، مسکن و کار، از جمله مضامین محوری به‌شمار می‌روند که هریک با عبارت متضاد خود مانند حضورداشتن خانواده، بی‌خانمانی و بیکاری (علافی) به تصویر کشیده می‌شوند، اما مضمون حاشیه‌نشینی که در توصیف فیلم نیز بدان اشاره شد، به‌لحاظ روایی تکمیل‌کننده سه مضمون شاخصی به‌شمار می‌رود که بدان اشاره شد. حاشیه‌نشینی از دو جهت مضمون اصلی است؛ هم به‌لحاظ جداافتادگی یک مجموعه مسکونی از شهر و هم به‌لحاظ امکانی که برای زیست متفاوت علافان و بی‌خانمان‌های شهری در حوالی خود پدید آورده است؛ چراکه این حاشیه‌نشینان، لزوماً از اهالی این شهرک نیستند، اما به عضویت بلوک‌های سیمانی حوالی آن درآمده‌اند. به این نکته در ادامه بحث بیشتر می‌پردازیم، اما پیش از آن، یادآوری یک نکته ضروری است. همچنان که در بخش اول این مقاله ذکر شد، رویکرد نظری منتخب در هر کار، تعیین‌کننده نوع نگرستن به آن اثر به‌شمار می‌رود. یادآوری این نکته، از آن جهت صورت می‌گیرد که در نگاه نخست، فیلم «سیزده» اثری روان‌کاوانه به‌نظر می‌آید که به مشکلات روحی و روانی نوجوانی در آستانه بلوغ اشاره دارد، اما آنچه تحلیل این فیلم را برای مقاله حاضر اهمیت می‌بخشد، بیش از هر چیز مکان‌مندی آن است که آن را به اثری ویژه، نه فقط برای این کار که در سینمای ایران تبدیل کرده است. این فیلم، به زندگی یک خانواده طبقه متوسط در شهرک اکباتان می‌پردازد. عاملیت این شهرک مدرن در پیشبرد حوادث داستان، خود نکته‌ای است که برای این تحلیل اهمیت دارد. بدین‌معنا که اگر قهرمانان این داستان در جایی به غیر از این شهرک به تصویر درمی‌آمدند، به‌طور قطع با سرنوشتی متفاوت با آنچه در این فیلم می‌بینیم، روبه‌رو می‌شدند.

شهرک اکباتان، از بزرگ‌ترین و مدرن‌ترین شهرک‌های خاورمیانه معرفی شده است که طرح ساخت آن به سال ۱۳۴۵ بازمی‌گردد. کارمندان و نظامیان از اولین گروه ساکنان این شهرک به‌شمار می‌روند: «اکباتان با هدف کنترل بافت جمعیتی تهران و انتقال سرریز جمعیتی ناشی از ورود شهر به دوران مدرن و اسکان گسترده کارمندان دولتی ساخت آن آغاز شد. اکباتان نخستین تجربه شهرسازی کامل در حاشیه تهران با اختصاص تمامی فضاهای شهری به‌شمار می‌رود» (معماری نیوز، ۱۳۹۴).^۱

دو فیلم «آفریقا» و «سیزده» را می‌توان استعاره‌ای از زندگی زیرزمینی جوانان ساکن اکباتان قلمداد کرد. این اصطلاح از آن جهت به آن‌ها اطلاق می‌شود که دربردارنده تصویری از زوایای ممنوع و کمتر دیده شده‌ای از زندگی شهری هستند که در این مجتمع مسکونی امکان وقوع می‌یابد. شهرک اکباتان در حاشیه تهران ساخته شده و چنانکه این فیلم به تصویر می‌کشد، با حذف روابط اجتماعی و کار مولد، انسان‌هایی در حصر می‌آفریند که درحاشیه‌بودن آن را مضاعف می‌کند و با حصر انسان‌های در حاشیه‌ای که خلق می‌کند، در حاشیه قرار می‌گیرد. «سیزده» شکلی از حاشیه‌نشینی نوین شهری را به تصویر می‌کشد که با تصویر حاشیه‌نشینان فیلم‌های دهه‌های شصت و هفتاد متفاوت است. حاشیه‌نشینی نه مبتنی بر دغدغه کار و سرپناه است، بلکه نوعی حاشیه‌نشینی ویرانگر و بی‌اعتناست که با اهداف ابتدایی ساخت آن در تضاد قرار می‌گیرد. گویی آن تلاش اولیه برای رفع تمامی نیازهای زیستی و ارتباطی در خود شهرک است که انسان‌ها را به حاشیه رانده و از بافت مرکزی شهر جدا کرده است. اکباتان برای خود، یک شهر ممنوعه است. ساکنان این شهر کوچک از پاساژهای همین منطقه خرید می‌کنند، بچه‌ها در همین محوطه مدرسه می‌روند و اوقات فراغت خود را در فضاهای برجای مانده و فراموش شده حوالی آن سپری می‌کنند. باشگاه ورزشی آن‌ها هم که تخصص آن ورزش پارکور (شهرنوردی) است، پستی-بلندی‌های شهرک است که آن‌ها را از ثبت‌نام و عضویت در هر باشگاه ورزشی بی‌نیاز می‌کند. حتی سکونت در آن هم اهمیت چندانی ندارد، بلکه مهم عضویت در حوالی شهرک است. در صحنه تعقیب و گریزی که از فصل‌های آغازین «آفریقا» به‌شمار می‌رود، می‌بینیم که دو شهرنورد تا پیش از پایان محوطه اکباتان آن‌قدر بر کوچه‌پس‌کوچه‌ها و مکان‌های فرارش مسلطند که یکدیگر را گم نمی‌کنند. تنها زمانی این تعقیب و گریز به پایان می‌رسد که آن‌ها به شهر می‌رسند. خروج از حصار اکباتان به آزادی فراری منجر می‌شود. نکته اینجاست که ظاهراً این شهرک تراکم جمعیتی بالایی دارد، اما هیچ نشانه‌ای از هم‌بستگی اجتماعی میان جمعیت ساکن در این مکان به چشم نمی‌خورد.

تصویری که سیدی از انسان‌های تک‌افتاده و تنها در این مجتمع غول‌آسای مسکونی ارائه می‌دهد، تصویری است که شکل دیگر آن در فیلم «پرویز» به کارگردانی مجید برزگر به شکلی کاملاً رادیکال جلوه می‌کند. «پرویز» که از اهالی یکی از همین مجتمع‌های مسکونی است، تا وقتی که به‌عنوان عضوی از این مجموعه به رسمیت شناخته می‌شود، وظایفش را به‌درستی انجام می‌دهد، اما زمانی که به‌وسیله ساکنان مجتمع طرد می‌شود، از تک‌تک طردکنندگان خود تا سرحد مرگشان انتقام می‌گیرد. با توجه به مجموعه‌ای از این فیلم‌ها می‌توان این‌گونه تحلیل کرد که

عضویت و در معنایی کلی، زندگی در این مجتمع‌های مسکونی آدم‌هایی مخصوص به خود تربیت می‌کند. آدم‌هایی که یا چارچوب‌های تعین‌یافته آن را تأیید می‌کنند یا به شکلی رادیکال در برابر آن‌ها واکنش نشان می‌دهند، اما نکته اینجاست که این واکنش نه برای فرار از این چارچوب که مبارزه برای ماندن و پذیرفته‌شدن در این چارچوب است.

نتیجه‌گیری

ملنیک به نقل از اسکار وایلد، شاعر و نویسنده مشهور ایرلندی که می‌گوید «نقشه‌های جهان بدون نشانی از آرمان‌شهر، حتی ارزش چشم‌انداختن هم ندارد؛ چراکه اینجا کشوری است که بشریت همیشه در آن فرود خواهد آمد»، از لزوم توجه به خیالی که آرمان‌شهر و ویران‌شهر را پدید می‌آورد، سخن می‌گوید (ملنیک، ۲۰۱۴). آرمان‌شهر دنیایی خیالی است که ما را به جهان بی‌نهایت موقعیت و امکانات می‌برد و در برابر آن ویران‌شهر است که سراسر اغتشاش و تباهی است. کنترل این خیال متمرّد، سؤال‌های تازه و ترس‌های غریبی پدید آورده و در طول زمان مناظر ناشناخته در برابرمان پدید آورده است. «درباره شناخت این دنیای خیالی، در کنار بسیاری دیگر از پدیده‌های رسانه‌ای شده در مطالعات رسانه بسیار بحث شده است. نکته اینجاست که با وجود ظرفیت تاریخی هزاره سوم، این دنیای خیالی نه حاشیه مطالعاتی که خود باید موضوع مطالعه باشد» (همان: ۲۰۱۴: ۱۲). احساس تناقضی که در تجربه زندگی در تهران موج می‌زند، ملغمه‌ای از عشق و نفرت و درواقع، تخیلی از بهشت آزادی‌بخش است که با جهنمی از ترافیک، آلودگی، بی‌اعتمادی و بی‌تفاوتی عجین شده است. حس گریز از شهر در آخر هفته‌ها و اشتیاق بازگشت چاره‌ناپذیر به آغوش باز شهر، همه برخاسته از همین ایماژ شهر مبتنی بر امر والاست. در این پژوهش، هدف تأکید بر این نکته بود که سینما نیز در خلق و به‌تصویرکشیدن چنین تخیلی، از رسانه‌های پیشگام به‌شمار می‌رود.

در این مقاله، چهار فیلم شهری از چهار کارگردان نسل چهارم سینمای ایران که هم در گیشه از فروش قابل‌قبولی برخوردار بوده‌اند و هم نظر منتقدان سینمایی را به خود جلب کرده‌اند، برای تحلیل انتخاب شده‌اند. فیلم‌ها با اتکا به رویکرد نظری مک‌کوئل - که معتقد است رسانه‌ها شکلی از واقعیت‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشند - در چارچوب تحلیل محتوای کیفی، از نظر درون‌مایه تحلیل شده‌اند. تحلیل فیلم‌ها، در دو مرحله توصیف و تحلیل انجام گرفته است. در مرحله توصیف، سکانس‌های مختلف فیلم که موضوعیت شهری دارند، شرح داده شده‌اند، اما در

بخش مربوط به تحلیل، هریک از فیلم‌ها براساس یک درون‌مایه محوری (مرکزی) - چنانکه در بخش روش توضیح داده شد - تحلیل شده‌اند؛ به این صورت که مسکن به‌عنوان درون‌مایه مرکزی فیلم «بیست» به کارگردانی محمدرضا کاهانی، مهاجرت درون‌مایه محوری فیلم «دربند» به کارگردانی پرویز شهبازی، پول مهم‌ترین درون‌مایه مطرح در فیلم «خط ویژه» به کارگردانی مصطفی کیایی و درنهایت، حاشیه‌نشینی به‌عنوان درون‌مایه مرکزی فیلم «سیزده» به کارگردانی هومن سیدی انتخاب شده‌اند. شایان ذکر است که انتخاب این درون‌مایه‌های محوری، پس از تجزیه و کدگذاری سکانس به سکانس فیلم‌ها - چنانکه در توصیف آن‌ها اشاره شد - صورت گرفته است. با توجه به توضیحاتی که ارائه شد، جدول ۲ خلاصه‌ای از مضامین مشترک یا تکرارشونده و همچنین مضامین محوری در هریک از فیلم‌های مورد مطالعه به‌شمار می‌رود.

جدول ۲. مضامین محوری هر فیلم

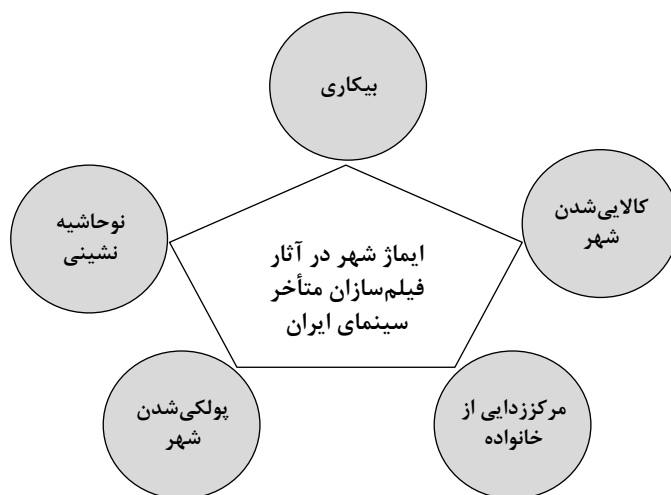
نام فیلم	مضمون محوری	توضیحات
بیست	خانه	اهمیت یافتن سرپناه و شکل‌گیری خانواده بدون خانه
خط ویژه	پول	هدف غایی و موتور محرک روابط اجتماعی و انسانی
دربند	مهاجرت	بی‌اعتمادی، کژکارکردی خانواده، مناسبات اداری
سیزده	حاشیه‌نشینی	نوحاشیه‌نشینی که با طرد، تنهایی و وندالیسم تعریف شده است

شایان ذکر است که تحلیل فیلم‌ها در بستر نظری نیکولاس میرزوف که به بازتعریف مفهوم امر والا در هنر مدرن اشاره دارد، صورت گرفته است. مطابق این نظریه، در مفهوم امر والا تناقضی نهفته است که هم به ترس و هم جذابیت اشاره دارد. تصور نویسندگان در نگارش این مقاله نیز بر این نکته استوار بود که واکنش فیلم‌سازان جوان، برخلاف نسل‌های گذشته (شرح آن در ادبیات نظری آمده است) به شهر تهران، واکنشی نه فقط از روی ترس و نه تنها از سر جذابیت، بلکه تصویری هم‌زمان از هردو این‌هاست. بدین معنا که برای مثال، اگر در «آقای هالو»ی مهرجویی یا «بلوچ» کیمیایی، شهر محیطی پر از فساد و تباهی است که قهرمان روستایی خود را به منجلا ب می‌کشد و او را به صفا و صداقت روستا بازمی‌گرداند، یا در «رگبار» بیضایی، شهر تحقق آرزوهای قهرمانان داستان است، اینجا شهر با همه سختی‌ها و دشواری‌هایش تنها راه نجات است. در «بیست» می‌بینیم که چگونه خانواده‌های بی‌خانمان داستان، زیر سایه این شهر زندگی می‌کنند و کسب‌وکار راه می‌اندازند. مسئله مسکن را می‌توان از درون‌مایه‌های مرکزی بسیاری از فیلم‌های شهری این سال‌ها عنوان کرد. اشاره به اجاره‌نشینی و درگیری

با صاحب‌خانه، از جمله موضوعاتی است که در فیلم‌های دیگر این تحلیل نیز به شکل قابل توجهی بدان پرداخته شده است. سرمایه‌داری مبتنی بر «ب ساز و بفروشی» در ایران - که خانه را به کالایی تقلیل داده است و نتیجه آن، چرخه بی پایان بی خانمان ماندن بی خانمان‌هاست - نوعی نقد اقتصاد سیاسی است که این فیلم به آن کنایه می‌زند.^۱

در «خط ویژه»، پول محور ماجراهای شهری است. در اینجا، مقوله مسکن نیز زیرمجموعه مقوله پول به تصویر کشیده می‌شود. شهری که هرچند با مناسبات اقتصادی بیمار آمیخته است، کسانی هستند که پول‌های بادآورده خود را میان مردمی که به آن احتیاج دارند، بذل و بخشش کنند. بی‌گمان تصویر تهران در این فیلم، تصویر شهری در حال توسعه و دگرگونی است. دگرگونی نه فقط در شالوده‌های اقتصادی شهر، بلکه در بنیان‌های روابط اجتماعی، آرزوها و امیال مردم رخ می‌دهد. اگرچه کارگران مهاجر فیلم «بیست»، قدرت دستیابی به آرزوها و امیال خود را از دست داده‌اند، هنوز به پول فکر می‌کنند، اما فکر کردن به پول در میان طبقات متوسط «خط ویژه»، با امیال و آرزوهایی گره خورده است که با زندگی طبقات حاکم مرتبط است. از سوی دیگر، فیلم همچنان در بستر نیمه دوم دهه ۸۰ روایت می‌شود؛ یعنی برهه‌ای که با تبلیغاتی عظیم برای اهدای یارانه به فقرا و وام‌های کم‌بهره برای ایجاد بنگاه‌های اقتصادی خرد همراه است. فیلم به خوبی نشان می‌دهد که چگونه شهر در خدمت گروهی سرمایه‌دار قرار گرفته است که به کمک سیاست‌های فاسد شهری شکل گرفته‌اند. به این ترتیب، شکاف‌های عظیم اقتصادی، نه فقط در میان طبقات کارگری، بلکه درون طبقات متوسط شهری نیز گسترش یافته است. پرویز شهبازی که در «نفس عمیق»، تهرانی غیرقابل زیست به تصویر کشیده بود، این بار «در بند» را با درون‌مایه آشتی با مهاجر شهرستانی مفصل‌بندی می‌کند. مهاجری که از هجوم دروغ و بی‌اعتمادی در شهر می‌گذرد، قواعد را یاد می‌گیرد و می‌پذیرد و به زندگی خود در این شهر ادامه می‌دهد. فیلم «سیزده»، در کنار «آفریقا» به کارگردانی هومن سیدی و همچنین فیلم «پرویز» از دیگر کارگردانان نسل جوان سینمای ایران، مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که درون‌مایه محوری آن‌ها، زندگی در مجتمع‌های مسکونی در شهر است. این شهرک‌های مدرن، با ضوابط و قواعد خاص خود انسان‌های خاصی نیز تولید می‌کنند که برخلاف فشردگی واحدهای مسکونی، از یکدیگر به شکل محسوسی فاصله دارند. با این حال، حاضر به ترک آن نیستند و با تعریف حصارهای شخصی، زندگی خود را در آن تعریف می‌کنند.

۱. نمایش فیلم در نیمه دوم دهه ۸۰ هم‌زمان با اجرایی شدن ایده مسکن مهر است که آغاز آن به سال ۱۳۸۶ بازمی‌گردد و به عنوان بزرگ‌ترین و مهم‌ترین پروژه دولت معرفی شده است.



نمودار ۱. مضامین مشترک و تکرارشونده محوری در فیلم‌ها

نگاهی اجمالی به مجموعه‌ای از فیلم‌های نیمه دوم دهه هشتاد تا امروز نشان از این نکته دارد که کارگردانان جوان سینمای ایران که خود همگی در تهران زندگی می‌کنند، هرچند رویکردی انتقادی به مسائل آمیخته با کلان‌شهر تهران دارند و سیاهی‌های آن را به تصویر می‌کشند، گویی چاره‌ای جز ماندن و کنار آمدن با قواعد آن نیز ندارند. از این‌روست که تهران مانند امری والا در سینمای ایران خوانش پذیر می‌شود.

منابع

- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران، جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند (۱۳۰۹-۱۳۵۷)، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.
- ازکیا، مصطفی؛ میرزایی، حسین و جوانمرد، احسان (۱۳۸۶)، «جامعه روستایی در آینه سینمای ایران، بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۷۵»، *مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۱۰: ۲۹-۵۰.
- بالس، کریستوفر (۱۳۸۰)، «ذهنیت نسلی»، ترجمه حسین پاینده، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۹: ۱-۳۰.
- بلزی، کاترین (۱۳۸۹)، *فرهنگ و امر واقعی*، نظریه‌پردازی نقد فرهنگی، ترجمه جلال فرزانه دهکردی، تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).
- پاپلی، علی (۱۳۹۲)، *مدرنیته و افول مردانگی، چگونگی و چرایی تغییر الگوی لات و جاهل در سینمای فارسی ۱۳۳۷-۱۳۵۷*، رساله دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- جیرانی، فریدون (۱۳۷۹)، «دهه چهل، رؤیای شیرین شکست»، از کتاب: *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- حبیبی، سیدمحسن؛ فرهمندیان، حمید؛ پورمحمدرضا، نوید و شکوهی بیدهندی، صالح (۱۳۹۴)، *خاطره شهر؛ بازخوانی سینما توگرافیک شهر ایرانی*، دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰، تهران: انتشارات ناهید.
- حسنی‌نسب، نیما (۱۳۸۵)، «تهران در سینمای ایران»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران: ۷۸-۷۹.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۹۲)، *فیلم فارسی، رویکردی بر مبنای ساختارگرایی و نگره ژانر در تاریخ سینمای ایران*، تهران: نشر ساقی.
- ریچاردسون، هاری (۱۳۶۹)، «اسطوره کلان‌شهرها: شهرهای پلید»، *ترجمه کمال اطهاری، اطلاعات سیاسی-اقتصادی*، شماره ۴۱-۴۲: ۸۵-۹۲.
- سهراب‌زاده، مهران (۱۳۸۸)، «مقایسه ذهنیت نسلی و بین‌نسلی در نسل‌های دانشگاهی پس از انقلاب اسلامی»، *فصلنامه تحقیقات فرهنگی*، دوره دوم، شماره ۸: ۲۶۳-۲۹۴.
- سورلن، پیر (۱۳۷۹)، *سینمای کشورهای اروپایی - جوامع اروپایی (۱۹۳۹-۱۹۹۰)*، ترجمه حمید لاری، تهران: انتشارات سروش.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۳)، *یک اتفاق ساده، مروری بر جریان موج نو در سینمای ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری شیدا.
- طوسی، جواد (۱۳۷۹)، *موج، مرجان، خارا، از کتاب: تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مک‌کوئل، دنیس (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نظریه ارتباط جمعی*، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات رسانه.
- مک‌وایر، اسکات (۱۳۹۱)، *شهر رسانه؛ رسانه، معماری و فضاهای شهری*، ترجمه علی بختیاری‌زاده، تهران: دفتر مطالعات رسانه.
- میراحسان، احمد (۱۳۸۵)، «سینما، تهران؛ دو مدرن»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران: ۸۲-۱۰۶.
- هاروی، دیوید (۱۳۹۲)، *تجربه شهری*، ترجمه عارف اقوامی، تهران: نشر پژوها.
- Donald, James (1999), **Imagining The Modern City**, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Esterberge, Kristin G (2002), **Qualitative Methods in Social Reacarch**, University of Massachusetts-Lowell: MC Graw Hill, Boston Burr Ridge.
- Melnyk, George (2014), **The Urban Imaginary in Canadian Cinema**, Athabasca University: AU Press.
- Mirzoeff, Nicholas (2001), **An Introduction to Visual Culture**, Published by Routledge.