

## Representing the Experience of a Modern Metropolis in “Impressions of a City: Tehran Today (1977)”

Dariush Esmaili\*, Alireza Sayyad\*\*

### Abstract

*“The Impression of a City: Tehran Today (1977)”* by Khosrow Sinai is one of the leading Iranian documentaries that aspires to represent the experience of living in the modern metropolis of Tehran. It has remarkable differences from common urban symphonies, in form and structure, and Sinai doesn't try to convey the rhythm and pace of the metropolitan life, and he is more in to the representation of some evanescent sparks of metropolitan living experience in the Iranian, traditional to modern, transitional society. The author's educational background in architecture shows itself through the aesthetics of the film and his exploration in the nature of the modern city. This study, which has been done by descriptive-analytical method, using library sources, and an interdisciplinary approach, tries to investigate, how the film represents the metropolitan experience of life, and analyzes the filmmaker's critical perspective on the process of urban modernization in the Pahlavi's era.

**Keywords:** Impressions of a City, Tehran Today, Modernization, Tehran Metropolis, Documentary cinema, Urban Experience

\* Instructor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author),  
d.esmaili@art.ac.ir

\*\* Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran,  
a.sayyad@art.ac.ir

Date received: 09/05/2022, Date of acceptance: 30/08/2022



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## بازنمود تجربه کلانشهری مدرن در مستند امپرسیون‌های یک شهر: تهران امروز (۱۳۵۶)

داریوش اسماعیلی\*

علیرضا صیاد\*\*

### چکیده

امپرسیون‌های یک شهر: تهران امروز (۱۳۵۶) اثر خسرو سینایی یکی از فیلم‌های شاخص ایرانی است که می‌کوشد تجربه کلانشهری تهران مدرن را به مخاطب خود بازنمایاند. فرم و ساختار این اثر تفاوت‌های مشهودی با فیلم‌های مرسوم سمفونی شهری دارد. سینایی در پی ارائه ریتم و ضرباهنگ زندگی کلانشهری، چنان که در سمفونی‌های شهری اتفاق می‌افتد، نیست، و بیشتر در پی بازنمایی بارقه‌هایی از تجربه‌ی زیست کلانشهری در جامعه ایران در حال گذار از سنت به مدرنیته است. پیشینه‌ی تحصیلی و مطالعاتی سینایی در زمینه معماری، در زیبایی‌شناسی این فیلم و کنکاش وی در ماهیت شهر مدرن به خوبی نمود می‌یابد. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، با بهره‌گیری از رویکردی میان‌رشته‌ای می‌کوشد به بررسی نحوه بازنمایی تجربه شهری در این فیلم بپردازد، و از این مدخل دیدگاه فیلمساز نسبت به فرایند مدرنیزاسیون شهری در دوره پهلوی را تحلیل نماید. در طول فیلم، فیلمساز به گونه‌ای خودارجاعانه بارها به ماهیت مدیوم سینما در ثبت و جاودانه کردن لحظات اشاره می‌کند. فیلمساز خصوصاً نقش قدرت حاکم در پیشبرد پروژه مدرنیزاسیون و شکل‌دهی به انسجام اجتماعی

\* مربی گروه آموزشی سینما، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)،  
d.esmaieli@art.ac.ir

\*\* استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران، a.sayyad@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۸



Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

مطلوب را برجسته می‌سازد. تحلیل فیلم نگاه انتقادی فیلمساز به مدرنیزاسیون حکومتی دوران پهلوی را آشکار می‌کند.

**کلیدواژه‌ها:** امپرسیون‌های یک شهر: تهران امروز، مدرنیزاسیون، کلانشهر تهران، سینمای مستند، تجربه شهری

## ۱. مقدمه

فیلم *امپرسیون‌های یک شهر: تهران امروز* (۱۳۵۶) اثر خسرو سینایی یکی از فیلم‌های ایرانی است که می‌کوشد تجربه حضور در جغرافیای هتروتوپیایی کلانشهر مدرن را برای مخاطب خود بازنمایی کند. هدف فیلمساز ثبت مشخصه‌ها و ویژگی‌های کلانشهر تهران در دوره گذار از سنت به مدرنیته و انتقال این تجربه به مخاطبان فیلم خود است. اگر چه سینایی در شهر ساری متولد شد، ولی بخش عمده‌ای از زندگی خود را در تهران گذراند. سینایی پیش از تحصیل در رشته سینما، دانش‌آموخته‌ی معماری بود، و پیشینه‌ی مطالعاتی او در زمینه معماری و شهرسازی، در زیبایی‌شناسی فیلم *تهران امروز* و کنکاش وی در ماهیت شهر مدرن به خوبی نمود می‌یابد. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از رویکردی میان‌رشته‌ای می‌کوشد به بررسی و تحلیل نحوه بازنمایی تجربه شهری در این اثر بپردازد، و از این مدخل دیدگاه فیلمساز نسبت به فرایند مدرنیزاسیون شهری در دوره پهلوی را مورد تحلیل قرار دهد. در طول فیلم، فیلمساز به گونه‌ای خودارجاعانه بارها بر ماهیت مدیوم سینما در ثبت و جاودانه کردن لحظات اشاره می‌کند. در پژوهش این بحث مطرح می‌شود که سینایی از مدخل بازنمایی تجربه کلانشهری در تهران مدرن، همچنین می‌کوشد نقش قدرت حاکم در پیشبرد پروژه مدرنیزاسیون آمرانه و شکل‌دهی به انسجام اجتماعی مطلوب را مورد اشاره قرار دهد. با تحلیل و بررسی صورت گرفته در این پژوهش، این نکته آشکار می‌گردد که فیلمساز نسبت به فرایند مدرنیزاسیون آمرانه حکومتی در دوره پهلوی دیدگاهی انتقادی دارد.

### ۱.۱ ژانر سمفونی‌های شهری و بازنمایی تجربه کلانشهری مدرن

در دهه‌های انتهای قرن نوزدهم و دهه‌های ابتدایی قرن بیستم گسترش فضاهای کلانشهری و پیشرفت در فن‌آوری سوژه‌های مدرن را در معرض شوک‌ها، محرک‌ها و تأثیرهایی قرار

می‌دادند که سنخیتی با صلح، صفا و آرامش جهان سستی روستایی‌ای که بسیاری از این ساکنان تازه‌ی جهان مدرن، در بستر آن پرورش یافته بودند، نداشت. جامعه‌شناس بزرگ آلمانی، گئورگ زیمل، در مقاله کلانشهر و حیات ذهنی کوشید وضعیت ادراکی نوظهور بوجود آمده به واسطه تکثر شوک‌ها و تاثیرهای کلانشهر مدرن را تبیین نماید:

تجاری چون یورش سریع تصاویر متغیر و ناپیوستگی ادراک مبتنی بر نگاهی واحد و غیرمنتظره بودن هجوم تاثرات. این حالات، حالات روانشناختی هستند که کلانشهر می‌آفریند. در مورد بنیادهای حسی حیات ذهنی، شهر تفاوت بسیاری با شهر کوچک و زندگی روستایی دارد (زیمل، ۱۳۷۲، ۵۴).

بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که همین شرایط ادراکی مدرنیته شهری بود که زمینه‌ساز ظهور هنر سینما گردید. آنچنان که میریام هانسن، پژوهشگر برجسته مرتبط با مطالعات سینما و مدرنیته بحث می‌کند سینما از ابتدا به مثابه بخشی از فرهنگ نوظهور مصرف‌گرایی مدرن و در پیوند با منظرهای بصری و جذابیت‌های نمایشی شهر مدرن ظهور پیدا کرد. فرهنگ بصری و فضایی مبتنی بر تحرک و پویایی شهر مدرن، نگاه خیره‌سوژه‌های شهری را به منظور تسخیر جذابیت‌های شهری به تحرک وا می‌داشت (Hansen, 1994, 1). از این رو الگوی ادراکی از «توجه» و «تمرکز» سوژه ایستا و منزوی سستی، به ادراک در حال گذار، توأم با «پراکنده‌اندیشی» و «عدم‌تمرکز» سوژه متحرک شهری تغییر پیدا کرد (بنیامین، ۱۳۹۰). این نظریه‌پردازان بر شباهت‌های میان سینما و تجربه کلانشهری، و ظرفیت سینما در بازنمایی شهر مدرن به مثابه مجموعه‌ای از تصاویر متحرک تاکید می‌کنند (شیل و فیتز‌موریس، ۱۳۹۱). بازنمایی مشخصه‌های بصری-فضایی کلانشهری، و انتقال تجربه شهری یکی از مضامین اصلی بسیاری از فیلم‌های اولیه تاریخ سینماست. همچنین تلاش برای بازنمایی این زیبایی‌نویین کلانشهری را می‌توان در فیلم‌های سمفونی شهری دهه‌های بیست و سی میلادی مشاهده کرد. از میان فیلم‌های سمفونی شهری این دوران می‌توان به آثاری همچون *مانهاتا* به کارگردانی پل استراند و چارلز شیلر (۱۹۲۱)، *پاریس خفته* ساخته رنه کلر (۱۹۲۳)، *تنها ساعات* به کارگردانی آلبرتو کواکانتی (۱۹۲۶)، *برلین، سمفونی یک شهر بزرگ* اثر والتر روتمان (۱۹۲۷)، *مردی با دوربین فیلمبرداری* به کارگردانی ژیگا ورتف (۱۹۲۹)، و *درباره نیس ساخته ژان ویگو* (۱۹۳۰) اشاره کرد. این آثار به عنوان ترسیم‌کننده «برخورد مولد میان سینما، شهر، و مدرنیسم» در نظر گرفته می‌شوند (Hake, 2008, 243).

این آثار شیوه و فرم بازنمایی کلانشهر مدرن با بهره‌گیری از ظرفیت‌ها و تکنیک‌های سینمایی، نسبت به بازنمایی واقعیت فیزیکی شهر از اهمیت بیشتری برخوردار است. بزعم اوریچیو، تأثیرپذیری از دستاوردهای هنرهای بصری مدرن خصوصاً آثار هنرمندان کویست، فوتوریست، اکسپرسیونیست و دادائیست تأثیر فراوانی بر زیبایی‌شناسی فیلم‌های ژانر سمفونی شهری بر جای گذاشته است. این فیلم‌ها تبلور مفهوم «دوربین چشم» بودند و در آن‌ها فضاها و زمان‌های مختلف شهری با بهره‌گیری از مونتاژ و دیگر تکنیک‌های سینمایی با هم ترکیب می‌شدند (Uricchio, 2008). آنچه‌آن که باربارا منل در کتاب *شهرها و سینما* بحث می‌کند در این فیلم‌ها «کمپوزیسیون‌ها و اشکال انتزاعی، روایت‌های اپیزودیک و مونتاژ سینمایی تجربه مدرنیته شهری را متجلی می‌ساختند» (منل، ۱۳۹۵، ۴۲). فیلم *امپرسیون‌های یک شهر: تهران/امروز* (۱۳۵۶) اثر خسرو سینایی یکی از آثار برجسته ایرانی است که می‌کوشد تجربه کلانشهری تهران مدرن در دوران گذار از سنت به مدرنیته را ثبت و آن را برای مخاطب خود بازنمایی کند. از این منظر همچنین می‌توان به آثار دیگری در سینمای ایران مانند *تهران/امروز* (۱۳۴۱) ساخته احمد فاروقی قاجار، *تهران: هنر مفهومی* اثر محمدرضا اصلانی (۱۳۹۲)، مستند *تهران ۵۱* به کارگردانی خسرو پرویزی (۱۳۵۱) اشاره کرد. با این حال فرم و ساختار فیلم *امپرسیون‌های یک شهر: تهران/امروز* به کارگردانی سینایی تفاوت‌های مشهودی با سمفونی‌های شهری ساخته شده در دهه‌های بیست و سی میلادی از شهرهای اروپایی و آمریکایی دارد. هدف سینایی در اثر خود، ارایه ریتم و ضرباهنگ زندگی کلانشهری، آنچه‌آن که در آثار مرسوم ژانر سمفونی شهری اتفاق می‌افتد نیست، بلکه بیشتر بازنمایی تجربه زندگی کلانشهری در جامعه در حال گذار از سنت به مدرنیته مورد نظر اوست. این نکته در عنوان فیلم نیز مورد اشاره قرار می‌گیرد: *امپرسیون‌های یک شهر: تهران/امروز*.

## ۲. گذار از سنت به مدرنیته در کلانشهر تهران مدرن

اگر چه تهران در دوره آقا محمدخان قاجار به عنوان پایتخت ایران انتخاب شد، در دوره پهلوی بود که به یک کلانشهر مدرن تبدیل شد و بیشتر نهادهای گرداننده‌ی کشور در آن گرد آمدند. تهران که در زمان انتخاب به عنوان پایتخت در سال ۱۱۶۵ خورشیدی، جمعیتی در حدود بیست هزار نفر داشت، «با دگرگونی‌های کالبدی-فضایی ناشی از اولین پژواک

مدرنیته در ایران، پا به سده بیستم گذاشت. شهری با حدود ۱۶۰۰۰۰ نفر جمعیت (حبیبی، ۱۳۸۹، ۱۵۳). در این دوران، چهره و چشم‌انداز تهران به ویژه با رشد و گسترش تکنولوژی حمل و نقل و افزایش شمار اتوموبیل‌ها، به کلی دگرگونی شد. در این مقطع «می‌توان شاهد مفهوم نوگرایی (مدرنیسم) به مثابه یک الگو در شهرها (به ویژه تهران) بود که در تمامی ابعاد اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، کالبدی، مدیریتی و برنامه‌ریزی شهری به شدت اثر گذاشت» (همان، ح). در دوره پهلوی دوم تهران با شتاب به یک کلانشهر بین‌المللی تبدیل شد، و در بازه ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ گسترش چشمگیری پیدا کرد و جمعیت آن با نرخ بالایی افزایش پیدا کرد؛ جمعیت تهران در ۱۳۳۵ به حدود یک میلیون و پانصد هزار نفر، در ۱۳۴۵ به حدود دو میلیون و هفتصد هزار نفر و در ۱۳۵۵ به چهار میلیون و پانصد هزار نفر رسید. این تحولات، شرایط زندگی مردم را به گونه‌ای بنیادین دگرگون کردند و آن‌ها را در بوت‌های تنش حاصل از تناقض شدید میان ریتم و ضرباهنگ زندگی سنتی و مدرن آزمودند.

فیلم *مپرسیون‌های یک شهر: تهران امروز* با متن معرفی‌کننده‌ای آغاز می‌شود که در آن فیلمساز احساس خود را نسبت به شهر تهران بیان می‌کند. تصاویری از ازدحام و شلوغی ترافیک شهری تهران از یک سو، و تصاویری از آزادی حرکت و پرواز پرندگان در آسمان در سوی دیگر پس‌زمینه این متن را تشکیل می‌دهند، و دوربین به طور متناوب میان این دو منظر حرکت می‌کند. در میان آمد و شد متناوب میان این دو منظر، ناگهان تصویر به بانویی سرخ‌پوش برش می‌خورد که در خیابان حرکت می‌کند. اولین نمای فیلم شاخه‌های خشک درختی را نشان می‌دهد، سپس پرواز پرندگان به قاب کشیده می‌شود. بر روی تصویر، این نوشته‌ها ظاهر می‌شود:

این فیلم درباره شهر من است، جایی که بخش عمده زندگی‌ام را در آنجا زیسته‌ام، که چرخه‌هایش روزهایم را قاب‌بندی کرد، که ریتم‌هایش به تفکراتم شکل داد. من در این شهر به دنیا نیامدم. همانند بسیاری دیگر، فروکشیده شده بوسیله انرژی و سرزندگی کلانشهری به اینجا آمده‌ام.

در ادامه فیلمساز به دگرگونی‌ها و چالش‌های زندگی در کلانشهر تهران اشاره می‌کند، و به لزوم انعطاف‌پذیری و «تلاش برای حفظ کنترل در میان آشوب شهری که در حال متلاشی شدن و تبدیل شدن به یک کلانشهر» است، اشاره می‌کند. دوربین سپس یک چراغ قرمز راهنمایی و رانندگی را در قاب می‌گیرد که پس‌زمینه‌ای را برای نمایش تیتراژ اولیه

فیلم شکل می‌دهد. تصویر گرافیکی، ابتدا شمایل یک منظر شهری سنتی با بناهایی با معماری سنتی را نمایش می‌دهد و سپس به صورت گرافیکی، تصویری از منظر شهری مدرن متشکل از ساختمان بلندمرتبه، جایگزین منظر سنتی می‌گردد. در این جدال میان ساختمان‌های مدرن و سنتی، اسامی عوامل فیلم به نمایش در می‌آید. در ادامه به صورت گرافیکی شمایل یک عابر پیاده نمایش داده می‌شود که بعد از چند لحظه فرم بدن عابر به اتوموبیل دگردیسی پیدا می‌کند، و شمایل گرافیکی یک اتوموبیل بر روی چراغ قرمز راهنمایی ظاهر می‌شود. با حرکت اتوموبیل، عبارت «تهران امروز» را بر روی چراغ ظاهر می‌شود. در این تیتراژ اولیه گذار از شهر سنتی به شهر مدرن، با گذار از عابر پیاده به ماشین متحرک در پیوند قرار می‌گیرد. از این رو، از همان ابتدا فیلمساز بر اهمیت اتوموبیل در شکل‌دهی به بافت فرهنگی و اجتماعی تهران معاصر تاکید می‌کند. خصوصاً نمایش و قرارگیری این شمایل‌های گرافیکی بر روی پس‌زمینه چراغ قرمز جالب توجه است. چراغ راهنمایی و رانندگی می‌تواند به نظم و کنترل اجتماعی دلالت داشته باشد، و لزوم کنترل اجتماعی در فرایند گذار از شهر سنتی به کلانشهر مدرن، و همچنین در گذار به سوی جامعه ماشینی معاصر. به بیان دیگر، در این گذار از شهر به کلانشهر که با انفجار و آشوب توامان است، فیلمساز اهمیت سیستم انضباطی و کنترل‌کننده حکومتی در ایجاد نظم را برجسته می‌سازد (تصاویر ۱ و ۲).



- تصاویر ۱ و ۲ - ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)



### ۳. بازنمایی فرایند مدرنیزاسیون معمارانه و شهری تهران

پس از پایان تیتراژ اولیه، تصویر کوچه‌ای تنگ و باریک با معماری سنتی و ساختمان‌هایی در حال زوال و ویرانی نمایش داده می‌شود. عابران، به سختی از کنار دوربین متحرک می‌گذرند. راوی از نیاز به «فضای بیشتر» با توجه به شرایط زندگی معاصر در تهران سخن می‌گوید و اشاره می‌کند که به منظور همگام شدن شهر با ضرباهنگ عصر مدرن، به تدریج این کوچه‌های تنگ و باریک جای خود را به بلوارهای فراخ و وسیع خواهند داد. تصویر به نمایی از بلواری مدرن که در آن جریان حرکت شهری به راحتی امکان پذیر است، برش می‌خورد. مجاورت این دو نما در شروع فیلم از اهمیت فراوانی برخوردار است، و در پیوند با مفاهیم ارائه شده در تصاویر گرافیکی بر روی چراغ راهنمایی و رانندگی قرار می‌گیرد و به فرایند گذار از جامعه‌ای سنتی به سوی جامعه ماشینی محور مدرن دلالت دارد. در دوران پهلوی تحولات اساسی در ساختارهای شهری تهران پدید آمد، و یکی از مهم‌ترین تغییرات کالبدی «پیدایش خیابان‌ها و میادین جدید و تعریض خیابان‌های قدیمی» بود که دگرگونی بنیادین سیمای شهر را در پی داشت (درگاهی، ۱۳۹۷). این تغییرات «تمامی ابعاد زندگی» شهروندان را تحت تاثیر خود قرار داده بود، و در این میان «شهر تهران به طور خاص از اصلاحات شهری جدید منتفع شده بود» (کریمی، ۱۴۰۰، ۱۱۳). دگردیسی شهری را می‌توان با پروژه نوسازی شهری پاریس توسط بارون هاسمان مقایسه کرد. در زمان حکومت ناپلئون سوم، پروژه حکومتی بازسازی شهری پاریس، تحت نظارت و سرپرستی هاسمان، ساختار شهری پاریس را به کلی دگرگون کرد. با انجام این پروژه، زوال پاریس کهنه شتاب بیشتری پیدا کرد. این نکته را نباید از نظر دور داشت که این طرح نوسازی شهری، فراتر از یک پروژه زیباشناسانه‌ی صرف معماری و شهری، در ذات خود ابزاری به منظور پیشبرد یک برنامه حکومتی و سیاسی بود (Buck-Morss, 1995, 14). پروژه هاسمان مفهومی بنیادی در مطالعات مرتبط با مدرنیته است؛ این پروژه آشکارکننده تناقض‌های ذاتی مدرنیته است. همچنان که با پیشرفت و توسعه و آبادانی توامان است در بطن خود فرایند «ویران ساختن» را نیز در بر می‌گیرد (Gourgouris, 2006, 215-216). از این رو، در رابطه با پروسه نوسازی شهری تهران در عصر پهلوی، نباید این نکته را فراموش کرد که شهر جدید، بر بستری از ویرانه‌ها، به حاشیه رانده شده‌ها و طرد شده‌ها ساخته می‌شد (تصاویر ۳ و ۴).



- تصاویر ۳ و ۴ ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

در طول فیلم بارها اهمیت پروژه‌های نوسازی شهری مورد تاکید قرار می‌گیرد و یکی از مضامین اصلی فیلم را شکل می‌دهد. فیلمساز در نماهای متعددی، ساختمان‌های سنتی را در پیش‌زمینه نمایش می‌دهد، و سپس دوربین به پس‌زمینه فوکوس می‌کند و ساختمان و برجی مدرن را که در دورنمای شهر در حال برافراشته شدن است نمایش می‌دهد. ساختمان‌های مدرنی که جایگزین بناهای سنتی و تاریخی و خاطره‌های توامان با این بناها می‌شوند. مجاورت معماری سنتی با ساختمان‌های بلندمرتبه مدرن در این صحنه‌ها احساس‌های متناقضی را برمی‌انگیزد، این توامانی هم از حس و حالی نوستالژیک برخوردار است و در عین حال به ناگزیری این روند و تنش اجتماعی حاصل از آن اشاره می‌کند. در نظریات معماری و شهرسازی مدرن، فرایند ساده‌سازی نماها، به مثابه یکی از الزامات زندگی نوین کلانشهری و به مثابه نیاز عصر جدید برای شفافیت و وضوح بیشتر در نظر گرفته می‌شد و به صداقت اجتماعی معماری نوین دلالت می‌کرد (Ward, 2001, 56). در این نظریات، معماری مبتنی بر تزیینات سنتی، با سانتی‌مالیسم و کهنه‌گرایی یکسان در نظر گرفته می‌شد، و در ضرباهنگ شتابان مدرن شهری، جایی برای احساسات کهنه و از مدافتاده وجود نداشت. معماران برجسته‌ای همچون محسن فروغی، گابریل گورکیان، و وارطان هوانسیان در نوشته‌ها و آثار خود، «اهمیت سادگی در طراحی» را مورد تاکید قرار می‌دادند. این معماران خصوصاً متأثر از اندیشه‌های آدولف لوس، معمار مدرن اتریشی و مقاله «تزیین و جنایت» او بودند (کریمی، ۱۴۰۰، ۱۲۸-۱۲۹). در سرمقاله یکی از مهم‌ترین نشریات معماری این دوران به نام آرشیفتکت، بر این نکته تاکید شده بود که «سادگی باید به عنصر و

خصیصه اصلی خانه‌های مدرن ایران تبدیل شود» (همان، ۱۲۹). همچنین جایگزین شدن چهره‌ی مزین ساختمان‌های سنتی و معماری بومی با ظاهر ساده‌ی بناهای مدرن را می‌توان نمودی از گذار از دوران قدیم به دوران مدرن در نظر گرفت. از این رو، می‌شود ارتباطی را میان مدرنیزاسیون شهری، و شکل‌گیری هویت اجتماعی مدرن مورد نظر حکومت پهلوی متصور شد، و آن را به تمثیلی برای جوان‌سازی و احیای روحیه جمعی ملی به منظور همگام شدن با ضرباهنگ دوران مدرن لحاظ کرد (Ward, 2001, 44-48). نزد والتر بنیامین، بررسی، کنکاش و واکاوی معماری و شهرسازی مدرن، از اهمیتی بنیادین در شکل‌دهی به نظریه مدرنیته برخوردار است (Mack, 2009, 72). به زعم وی، ذات و ماهیت مدرنیته را خارج از بافت فضاها‌ی شهری مدرن و فرهنگ کلانشهری نمی‌توان به درستی ادراک نمود. بنیامین معتقد بود که تجربه مدرن تجربه ویرانه است. ویرانه به عدم امکان حصول یک کمال و تمامیت در مدرنیته دلالت می‌کند. از منظر بنیامین، «ساختن مستلزم تخریب است» (بنیامین، ۱۳۹۶، ۱۱۷)، و «قانون اجتناب‌ناپذیر ویرانی بر هر امر انسانی حاکم است» (Gourgouris, 2006, 217). جالب اینجاست که فیلمساز در قاب برخی از ساختمانهای بلند مرتبه مدرن، پیش‌زمینه‌ی تصویر را با توده‌ای از ویرانه‌ها پر می‌کند و بنای مدرن را در پس‌زمینه تصویر نمایش می‌دهد. این مجاورت می‌تواند اشاره‌ای به همین لزوم ویرانی گذشته به منظور بنیان نهادن ساختمان‌های جدید باشد و خصوصا به مفاهیم اجتماعی و فرهنگی توامان هم دلالت دارد. این ویرانه‌ها، تخریبی را نمایش می‌دهند که در بطن پیشرفت جای دارد (عمادیان، ۱۳۹۶، ۴۴). به تعبیر دیگر دلالتی بر این نکته که در پس این جلوه درخشان و فریبنده شهر مدرن «شبح ویرانی پرسه می‌زند» (همان، ۷۲) (تصاویر ۵ و ۶).



- تصاویر ۵ و ۶ ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

ترافیک و شلوغی شهری دیگر مضمون کلیدی فیلم است. آنچنان که اشاره شد این مضمون از همان اولین نماهای فیلم مورد تاکید قرار می‌گیرد. تاثیر متقابل پیشرفت صنعت تولید اتوموبیل از یک سو و توسعه‌ی خیابان‌ها و دیگر ملزومات عبور و مرور اتوموبیل‌ها در این دوران تهران را با شرایطی روبرو می‌سازد که چندان با آن آشنا نیست. در طول فیلم، فیلم‌ساز بارها آشفتگی و هرج و مرج به وجود آمده به واسطه حرکت اتوموبیل‌ها را نمایش می‌دهد. این نماها، در مجاورت با نماهایی از بزرگراه‌های تازه تاسیس که در آن‌ها جریان روان حرکت اتوموبیل‌ها اتفاق می‌افتد، لزوم اعمال تغییرات شهرسازی برای همگام شدن با ضرباهنگ ماشینی معاصر را مورد توجه قرار می‌دهد. حرکت شهروندان با اتوموبیل در درون شهر، یکی از مهمترین کیفیت‌های زندگی شهری مدرن است (Urry, 2005, 25-28). در همین راستا اهمیت اتوموبیل و تاثیر حرکت و پویایی اتوموبیل بر روی زندگی اجتماعی شهر مدرن نیز از مضامینی است که در نماهای بسیاری مورد توجه قرار می‌گیرد. اتوموبیل در مباحث مدرنیته در پیوند و ارتباط با شتاب و سرعت مدرن در نظر گرفته می‌شود. در فیلم همین تاثیر اتوموبیل‌ها و الزامات متعاقب آن، بر بازپیکره‌بندی جغرافیای شهری تهران مورد تاکید قرار می‌گیرد. در حالیکه معماری سنتی شهر تهران برای زاویه دید یک فرد پیاده طراحی شده بود که در میان فضاهای شهری حرکت می‌کرد، به نظر می‌رسد که تهران امروزی برای سرنشین اتوموبیل طراحی شده و مسیرهای ماشینی بر گستره شهری غلبه پیدا کرده‌اند. نکته‌ای که در گرافیک تیتراژ ابتدایی فیلم نیز مورد اشاره قرار گرفته بود. در قسمتی از فیلم، فیلمساز به همین از بین رفتن مسیرهای پرسه‌زنی و پیاده‌روی در شهر، بواسطه هجوم اتوموبیل‌ها اشاره می‌کند.

فیلمساز در میان فضاهای شهری خصوصا اهمیت شهربازی‌ها، و حرکت وسایل سرگرمی و شتاب حرکتی این پارک‌ها را به نمایش می‌گذارد. تجربه شهربازی، شهروندان را در معرض هیجان شتاب و حرکت قرار می‌داد و مشابه تجربه حضور در یک کارناوال متحرک بود. شهروندان در ساعات فراغت، به عنوان مفری برای رهایی از یکنواختی کار روزمره، به هیجان مکانیکی و الکتریکی دستگاه‌های شهربازی پناه می‌آوردند. شور، هیجان و انرژی تولید شده در این جشن موجب آرامش ذهنی و روانی می‌شد. در این صحنه‌ها از فیلم، خصوصا موسیقی نیز این حس شتاب حرکتی را به خوبی منتقل می‌کند. فیلمساز به طور متناوب نماهایی از شهربازی و چرخش ماشین‌های بازی آن را با نماهایی از حرکت ماشین‌ها در بزرگراه‌ها در هم برش می‌زند (تصاویر ۷ و ۸). به نظر می‌رسد فیلمساز به

ارتباط و پیوند میان تجربه ضرباهنگ و شتاب حرکتی در این شهربازی‌ها با ضرباهنگ زندگی کلانشهری مدرن اشاره می‌کند. این پیوند میان تجربه شهربازی و احساس نوین پدید آمده بواسطه شتاب، سرعت، و هیجان زندگی مدرن مورد تاکید بسیاری از نظریه پردازان نیز قرار گرفته است. شهربازی به مثابه سائیتی برای تفریح و سرگرمی و لذت بردن از حواس پرتی‌های مصنوعی، اساساً یک پدیده شهری بود که فرم و محتوای آن برخاسته از مشخصه‌های کلانشهر مدرن بود (Rabinovitz, 2012, 1-3). یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های مدرنیته شهری تجربه مواجهه با شوک‌ها و محرک‌های شهری بود. شهربازی با ایجاد شوک‌ها و محرک‌های حسی تعدیل و تنظیم شده، زمینه‌ای را برای آمادگی مواجهه با شوک‌ها و محرک‌های خارج از کنترل شهری برای شهرنشینان فراهم می‌کرد. ظهور این شهربازی‌ها در کلانشهرهای مدرن امریکایی و اروپایی در سال‌های چرخش سده نوزدهم به سده بیستم اتفاق افتاد، و به تدریج در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم به سرگرمی محبوب شهرنشینان بدل شدند (Ibid, 2-5). از این رو پیدایش آنها تقریباً با ظهور سینما همزمان بود. برخی نظریه پردازان قرابت‌های میان این دو سرگرمی مدرن را مورد تاکید قرار داده‌اند (Ibid, 10-11). هر دو آن‌ها، شهربازی و سالن سینما، برای شهرنشینان امکان تجربه شتاب و هیجانی کنترل شده و میانجی‌مند از حس شور و حرکت کلانشهری را فراهم می‌کردند، و به مخاطبان خود کمک می‌کردند تا خود را با شوک‌های کلانشهری تطبیق دهند.



- تصاویر ۷ و ۸ ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

#### ۴. بازنمود فضاهای عمومی جنسیت‌مند تهران مدرن

دوربین به طور مکرر به درون فضاهای شهری می‌رود و حرکت عابران و رهگذران شهری را در قاب می‌گیرد. آنچه بیش از هر چیز در اولین نماهایی که از فضاهای عمومی شهری به نمایش در می‌آید جلوه‌گری می‌کند حضور زنانی با لباس‌ها و پوشش‌های مدرن در کنار افرادی با پوشش‌های سنتی است. راوی نیز این مجاورت مدرن و سنتی در فضاهای کلانشهری تهران مدرن را مورد توجه قرار می‌دهد، و آن را به مثابه تناقض‌های مدرنیته در جوامع سنتی به تصویر می‌کشد. اساساً یکی از مضامین اصلی فیلم حضور زن مدرن در فضاهای عمومی شهری تهران است و در سرتاسر فیلم بارها این مضمون مورد تأکید قرار می‌گیرد. حضوری که بر هم زننده ارزش‌های فرهنگ مردسالار سنتی بود که غالباً زنان را به فضاهای داخلی خانگی محدود می‌کرد و قلمروی عمومی را مردانه قلمداد می‌کرد. بواسطه آزادی‌های اجتماعی نوین به دست آمده برای زنان، همچون حق رای، حق کار در بیرون، نقش زنان در اجتماع تغییر کرد و دیگر محدود به کار خانگی نبودند. توامان با این تغییرات در نقش اجتماعی زنان، و حضور زنان در فضاهای عمومی شهری، چهره‌ظاهری و سبک زندگی نیز به سرعت تغییر کرد. به تدریج زنان به آزادی بیشتری در فضاهای عمومی شهری دست یافتند. این حضور و آزادی زنان در شهر ابتدا با مقاومت فرهنگ مردسالارانه مواجه شد. از این رو زن جدید عنصری کلیدی بود که تنش‌ها و مجادله‌های اجتماعی و فرهنگی شکل گرفته بواسطه تغییرات مدرنیزاسیون را متبلور می‌ساخت.

در بطن هرج و مرج کلانشهری دوربین پوستری با ابعاد بزرگ از یک ستاره زن موسیقی پاپ را نمایش می‌دهد، و در پیش‌زمینه عابران پیاده و ماشین‌ها حرکت می‌کنند. در طول مدت این نما به سختی می‌توان پوستر را به صورت کامل تماشا کرد و دائماً حرکت افراد و ماشین‌ها در پیش‌زمینه قاب را اشغال می‌کند. در این میان صدای آواز خواننده به گونه‌ای غیرداستانی به گوش می‌رسد. در این بخش فیلم، نقش ستاره‌های صنعت سرگرمی، در درگیر کردن ذهنیت و حواس مخاطبان حتی در بطن هرج و مرج کلانشهری مورد توجه قرار می‌گیرد. این پوسترها که به صورت رنگی و در ابعاد بزرگ در سطح شهر نصب می‌شدند، از نقشی کلیدی در شکل‌دهی به فرهنگ بصری مدرنیته شهری برخوردار بودند، و نگاه شهرنشینان را به خود جذب می‌کردند. نقش این پوسترها در تبلیغ سیمای زنانگی مدرن نقشی کلیدی بود، و به عنوان رسانه توده‌ای در سطح شهر عمل می‌کردند. از طریق این

پوسترها، این گونه تصاویر از زنانگی مدرن به درون جامعه تزریق می‌شد. حضور و تاثیر ستاره‌های پاپ در فرهنگ کلانشهری در اواخر فیلم نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. در تفریحات طبقه مرفه، ستاره‌های موسیقی پاپ بر روی صحنه آواز می‌خوانند. این ستارگان خصوصا در ترویج انواع جدید مد، و در نتیجه شکل‌دهی به سیمایی مدرن و همگن از جامعه نقشی کلیدی داشتند.

در اواخر فیلم تصویری از مرد فروشنده‌ای را می‌بینیم که در حال مرتب کردن پوشش مانکن زنانه پشت ویتترین است. ویتترین فروشگاه‌ها «یک جهان تماما رویایی» را برای توده‌های تماشاچی شهری فراهم می‌کردند (Schivelbusch, 1995, 152). بکارگیری مانکن‌ها (خصوصا مانکن‌های زن) یکی از اصلی‌ترین استراتژی‌های طراحی ویتترین فروشگاه‌ها در شهر مدرن بود. مانکن‌های داخل ویتترین، دیدگاه همگن‌کننده مدرنیته از زیبایی و زنانگی را تجسم می‌بخشیدند؛ دیدگاهی مبتنی بر کالاوارگی و بت‌سازی بدن زنانه (Gronberg, 1997, 377-382). نگاه خیره رهگذران نقشی کلیدی داشتند. نکته مهم در رابطه با مانکن‌های ویتترین‌ها این نکته بود که آن‌ها همچون پوسترها به مثابه یک عنصر اساسی و شکل‌دهنده به ماهیت خیابان مدرن عمل می‌کردند. قرابت نگریستن به ویتترین فروشگاه‌ها (ویندو شاپینگ) با تجربه نگاه به پرده سینمایی مورد توجه نظریه پردازان متعددی همچون آن فریدبرگ، ماری آن دوان، و جولیانا برونو... قرار گرفته است (Friedberg, 1993, 93). همگی این نظریه‌پردازان این نگریستن به ویتترین فروشگاه‌ها را به مثابه پارادایمی برای نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفته‌اند. از این رو این صحنه‌ها در فیلم سینمایی، می‌تواند از کیفیتی خودارجاعانه برخوردار باشد.

## ۵. نقش فضاهای فرهنگی در شکل‌دهی به هویت ملی و بازنمود آن در مستند

### سینایی

در بخش‌های ابتدایی فیلم دوربین برج شهید (آزادی) را در قاب می‌گیرد، و راوی بیان می‌کند که برج را می‌توان بنایی در نظر گرفت که «رویای آینده تهران» را مجسم می‌سازد. راوی دلیل ساخت این یادمان شهری را گرامی‌داشت دو هزار و پانصدمین سالگرد تاسیس پادشاهی ایران معرفی می‌کند و سپس فیلم به نمایی از سردیس پهلوی دوم که در درون

موزه قرار دارد، برش می‌خورد. دوربین سپس در میان فضاهای داخل موزه حرکت می‌کند، و ابژه‌هایی تاریخی را نمایش می‌دهد. این روند در طول فیلم ادامه پیدا می‌کند، و بارها نماهایی از فضاهای داخل موزه‌ها، گالری‌ها و ابژه‌های تاریخی نگاه داشته شده در آن‌ها نمایش داده می‌شود. با این حال اشاره فیلمساز به برج شهیاد (آزادی) به عنوان سمبل آینده تهران و سپس نمای سردیس شاه، و نماها از ابژه‌های تاریخی در درون موزه تامل بیشتری می‌طلبند. به تعبیری می‌توان بحث کرد که فیلمساز شیوه تعامل و بهره‌گیری از گذشته در راستای شکل‌دهی به آینده در فضای موزه را مورد توجه قرار می‌دهد. موزه‌ها اساساً یکی از نهادهای فرهنگی جامعه مدرن بودند که در عین حال در ایجاد ادراک از تاریخ، و شکل‌دهی به هویت فرهنگی و هویت ملی نقشی کلیدی ایفا می‌کردند. میل برای نگهداری و محفوظ کردن در موزه‌ها در پیوند با میل مدرن به کنترل، تصاحب، و طبقه‌بندی قرار دارد. ابژه از بافت فرهنگی تاریخی‌اش مجزا و گسسته می‌شود، و به مثابه قطعه‌ای در کلیت تاریخی انتزاعی برساخته شده و مطلوب قدرت حاکم نمایش داده می‌شود (Pieterse, 2005, 171). همچنین با نحوه طبقه‌بندی و شیوه بازنمایی می‌توان دلالت‌ها و معانی جدیدی را به قطعه تاریخی بخشید. با این حال فرایند شکل‌دهنده و نقش قدرت حاکم در تولید، طبقه‌بندی و بازنمایی موزه پنهان می‌ماند. حکومت‌های مدرن همواره از موزه‌ها در به نمایش گذاشتن گذشته به منظور شکل‌دهی به یک آینده مطلوب بهره‌گیری می‌کنند. بزعم دریدا هیچ قدرت سیاسی بدون کنترل آرشیو وجود ندارد و از این رو همچنین، هیچ آرشیوی بدون قدرت و سیاست آرشیو وجود ندارد (Christie, 2012, 241). فرایند آرشیو کردن و به نمایش گذاشتن گذشته با سواستفاده‌هایی همچون سرکوب، سانسور، و محو کردن در ارتباط است. شیوه آرشیو کردن از خواست قدرت و حاکمیت در راستای شکل‌دهی به آینده مطلوب و ایجاد انسجام اجتماعی تبعیت می‌کند. نقش قدرت حاکم در بهره‌گیری از این موزه‌های ملی و شکل‌دهی به یک اجتماع خیالی از اهمیت فراوانی برخوردار است. از طریق شیوه سازمان‌دهی ابژه‌ها در موزه، روایت تاریخی مورد نظر قدرت حاکم به مخاطب ارائه می‌شود. روایت تاریخی که به جمعیت نامتجانس شهرنشین مدرن کمک می‌کند تا خود را به مثابه بخشی از یک ملت-فرهنگ پیوسته و منسجم تاریخی در نظر بگیرند. از این رو موزه‌ها نهادهایی به منظور خلق انسجام اجتماعی و پیوستگی فرهنگی بودند. فیلم این نکته را مورد توجه قرار می‌دهد که در دوره حکومت پهلوی و در تلاش برای مدرنیزاسیون ایران، موزه‌های فراوانی با مضامین متنوعی همچون موزه ملی، موزه مردم‌شناسی، موزه فرهنگی و ....



ساخته شدند. این نکته را نباید از نظر دور داشت که در سال‌های اخیر، بررسی رابطه میان سینما و موزه، و توجه به «تبارشناسی موزه‌شناسانه سینما» (Bruno, 2007, 28) به یکی از مباحث مهم در مطالعات سینمایی تبدیل گشته است؛ توجه به این نکته که تجربه نظاره‌گری سینمایی با تجربه حرکت در میان فضاهای گالری و موزه قرابت دارد، و فیلم می‌تواند برای تماشاگر تجربه‌ای مشابه تجربه بازدید از موزه ارائه دهد (Bruno, 2014, 143). از این رو تصاویر فیلم از موزه‌ها و گالری‌ها می‌تواند از ماهیت خودارجاعانه برخوردار باشد.

در ادامه همین فصل، تصویر از نمایی از یک اجرای تئاتری مدرن، به درون موزه مردم‌شناسی برش می‌خورد که در آنجا پیکره‌های مومی با لباس‌های سنتی و بازنمایی‌کننده فرهنگ بومی، به نمایش گذاشته شده‌اند. راوی اشاره می‌کند که در حالیکه چشمانش بازیگران ایران مدرن را بر روی صحنه تئاتر تماشا می‌کند، با اینحال ذهنش درگیر تصاویری از شخصیت‌های متفاوت ایرانی گذشته است، که در یک «سکوت ایستا» تسخیر شده‌اند، و در موزه مردم‌شناسی نمایش داده می‌شوند. موزه مردم‌شناسی ملی یکی از نهادهای بود که ثمره زندگی مدرن شهری بود. در حالیکه غالباً در مطالعات آکادمیک کوشیده می‌شود که موزه‌ها را به عنوان نهادی نخبه‌گرایانه و مجزا از فرهنگ توده‌ای شهری در نظر گرفته شود، برخی نظریه‌پردازان معتقدند این موزه‌ها را باید بخشی از سرگرمی‌های عامه‌پسند فرهنگی قرن نوزدهم در نظر گرفت (Schwartz, 1995, 8). جالب اینجاست که رشد و گسترش موزه‌های مردم‌شناسی تقریباً همزمان با رشد و گسترش سینما بود. این گونه از موزه‌ها در دهه‌های انتهایی قرن نوزدهم، به منظور حفظ و نگهداری از سنت‌های فرهنگی ملی ظهور و رواج یافت. این موزه‌های مردم‌شناسی ملی در شهر مدرن کارکردی نوستالژیک داشتند، و در آن‌ها لحظه‌های منجمد شده و تابلوماندی از گونه‌های فرهنگی سنتی که در مواجهه با شتاب مدرنیته و فرایند صنعتی‌سازی در حال زوال و ناپدید شدن بودند، به نمایش گذاشته می‌شدند. این موزه‌ها لحظه‌های در معرض ناپدید شدن را تسخیر می‌کردند و به آنها ابدیت می‌بخشیدند. به تدریج این گونه موزه‌ها رشد و تکامل پیدا کردند و پیکره‌ها به شکل کاملاً واقع‌گرایانه‌ای طراحی می‌شدند. در مدل‌های پیشرفته‌تر و تکامل‌یافته‌تر این موزه‌ها، به تدریج مرز جداکننده میان صحنه نمایش ارایه شده و بازدیدکننده از میان رفت، و برای بازدیدکنندگان این امکان پدید آمد که در میان پیکره‌ها و صحنه چیدمان شده حرکت کنند (Sandberg, 2003, 19-21). در عین حال این موزه‌ها مخاطبی متحرک را فرا می‌خواندند که با حرکت در بین صحنه‌های منجمد شده و لحظه‌های تاریخی گسسته، میان آن‌ها

پیوستگی خیالی ایجاد کند. از این رو تجربه این موزه‌ها، با ادراکی چندحسی و تن‌یافته توانان بود و مخاطب متحرک خود نیز بخشی از میزانشن پیکره‌های منجمد شده به منظور شکل دادن به روایت تاریخی پیوسته و منسجم مبدل می‌شد. مختصات زمانی متضاد مخاطب و پیکره‌ها و برخورد تحرک و پویایی مخاطب با سکون، سکوت و ایستایی لحظه‌های تاریخی خود منشا لذت و سرگرمی بود. از این رو برای ناظر متحرک لذت نگریستن به پیکره‌هایی که در مرز میان مرگ و زندگی معلق هستند پدید می‌آید. برخی نظریه‌پردازان به پیوند و قرابت موزه مردم‌شناسی مومی با مرگ اشاره کرده‌اند. با این حال می‌توان بحث کرد که موزه ذاتا محیطی شیخ‌زده است که فیگور مرگ در جغرافیای آن حضوری قاطع دارد (Stead, 2004, 89-90). موزه قطعه‌ها را از بافت اصلی‌شان می‌گسلد، آن‌ها را می‌کشد، اما در عین حال به قطعه رستگاری و جاودانگی می‌بخشد (Ibid, 97). سینما نیز در این وجهه میرایی و مرگ با موزه اشتراک دارد، و هر دو در ارتباط با قلمروی مرگ هستند. به تعبیر جولیان برونو، «کالت مرگ» در فضای سینمایی حکاکی شده است، و فیلم نیز غایتا تکنولوژی مرگ را تجسد می‌بخشد (Bruno, 2002, 146). انچنان که ونسا شوارتز اشاره می‌کند ظهور موزه‌های مومی مدرن و سینما در پیوند با هم قرار دارند و از این منظر این صحنه نیز از کارکردی خودارجاعانه می‌تواند برخوردار باشد. مشابه عملکرد این موزه‌ها در منجمد کردن و جاودان کردن و از این رو ثبت کردن مدل‌های اجتماعی سنتی که دوران آنها گذشته، و به ابژه‌ای برای به نمایش گذاشتن در موزه مبدل شده‌اند، نقش فیلمساز در ضبط کردن و جاودانه کردن این فرایند گذار از جامعه سنتی به مدرن را می‌توان مورد توجه قرار داد. با این حال سلطه مرگ در اینجا نیز، و در رویای برساختن آینده‌ای آرمانی حضوری قاطع دارد. پیکره‌های مومی موزه مردم‌شناسی را می‌توان همتایی برای مانکن‌های ویتترین‌های شهری نیز در نظر گرفت. درحالی‌که پیکره‌های مومی موزه‌ای، تجسم گذشته‌ای از دست رفته و محبوس در فضای موزه‌اند، مانکن‌های ویتترین، تجسم لحظه حال در معرض ناپدید شدن هستند که در فضای ویتترین محبوس شده‌اند. پیکره‌های مومی موزه‌ای و مانکن‌ها، هر دو با سکوت، سکون و ایستایی خود، به میرایی ذاتی نهفته در بطن شور و نشاط کلانشهری و جهان مدرن دلالت دارند (تصاویر ۹ و ۱۰).



- تصاویر ۹ و ۱۰ ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

## ۶. مدرنیزاسیون شهری و ظهور خیابان‌های بی‌خاطره در تهران مدرن

در پایان فیلم در یک مونتاژ موازی، تصاویری از بناها و فضاهای تهران قدیم به نمایش گذاشته می‌شوند. بناهایی که تنها در پیکر تصاویر حضور دارند و دیگر جسمانیتهی ندارند. در مابین به نمایش گذاشته شدن این تصاویر ایستا از ساختمان‌ها و فضاهای خاطره‌ساز و دارای هویت تهران قدیم، تصاویری از زباله‌روبی نمایش داده می‌شود که با جاروی خود در حال جمع کردن و زدودن برگ‌های زرد ریخته شده در آسفالت خیابان است. می‌توان برگ‌های خزان‌زده و ریخته شده را از لحاظ معنایی در پیوند با بناهای قدیمی در نظر گرفت. همچون برگ‌هایی که روزگاری سرسبز و بر فراز درخت بودند، و امروزه طراوت خود را از دست داده‌اند، این بناهای پرشکوه قدیمی هم در فرایند مدرنیزاسیون شهری، کارکرد خود را از دست داده‌اند و با ساختمان‌های مدرن جایگزین گردیده‌اند. با از بین رفتن این ساختمان‌ها در فرایند نوسازی شهری و معمارانه، خاطره‌ها و تاریخی که این بناها با خود به همراه داشتند نیز محو می‌شود (Hake, 2008, 159-160). تهران به تدریج به شهری بدون خاطره تبدیل می‌شود که بدون ردپایی در زمان خود را نمایش می‌دهد. شهری که گذشته از آن زدوده می‌شود و تنها در پیکر تصاویر ایستای عکاسانه محفوظ می‌شود. جاروی زباله‌روبی می‌تواند نمادی از فرایند مدرنیزاسیون پهلوی باشد که گذشته و سنت را با نیروی خود محو می‌کند. استفاده فیلمساز از عکس‌های ایستا در این بخش خود تامل بیشتری می‌طلبد. در حالیکه تصاویر متحرک سینمایی با حرکت و پویایی در پیوندند، عکس‌ها در مسیر دیگری عمل می‌کنند. بسیاری از نظریه‌پردازان به قرابت و پیوند ذاتی میان عکاسی و مرگ

اشاره کردند. سونتاگ اشاره می‌کند: «تمام عکس‌ها یادآور مرگ‌اند. عکاسی از چیزی یا کسی مشارکت در میرایی، آسیب‌پذیری و ناپایداری آن است. عکس‌ها با تکه تکه کردن لحظات و منجمد کردن آن‌ها، بر ذوب بی‌امان زمان شهادت می‌دهند» (سونتاگ، ۱۳۹۲، ۴۰). لورا مالوی سکون و ایستایی تصویر عکاسانه را در تقابل با جریان سیال زمان در سینما قرار می‌دهد. مالوی از پژواک قدرتمند مرگ در تصویر عکاسانه یاد می‌کند و معتقد است تصویر عکاسانه در فیلم به مثابه گسست از سیلان زمان ظاهر می‌شود؛ این تصاویر ایستایی و توقفی را در رابطه با گذشته و آینده شکل می‌دهد (Mulvey, 2006, 59-62). این تصاویر عکاسانه، تحرک و پویایی تصاویر سینمایی را در تضاد با ایستایی و اهستگی مرگ قرار می‌دهد. همچنین پیوند این تصاویر عکاسانه از بناهای قدیمی، با مجسمه‌های مومی موزه مردم شناسی که فرهنگ سنتی را در لحظه‌ای منجمد شده به نمایش می‌گذارند، نباید از نظر دور داشت. هم موزه و هم عکاسی می‌کشند و در عین حال ابدیت می‌بخشند (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

از سوی دیگر، تصاویر بخش پایان فیلم را باید در پیوند با نخستین تصویر فیلم مورد بررسی قرار داد. آنچنان که بحث شد اولین تصویر فیلم، نمایی از درخت خشکیده‌ای بود. از این رو نمای برگ‌های ریخته شده بر روی آسفالت خیابان را می‌توان برگ‌ها فروریخته شده از همان شاخه‌های خشک اولین تصویر فیلم در نظر گرفت. از این رو تصاویر فیلم بر گرد یک مدار بسته حرکت می‌کند. با یک بازگشت ابدی مواجه هستیم که از چرخه آن گریزی نیست. مالوی در بحث خود پیرامون مرگ تصاویر عکاسانه، در رابطه با تصاویر سینمایی نکته مهم دیگری را مورد توجه قرار می‌دهد. توهم حرکت سینمایی به گسست‌ها، و جداره‌های تاریک نوار سلولوئیدی فیلم که از مقابل پروژکتور می‌گذرند، وابسته است. از این رو حرکت سینمایی از اساس مبتنی بر سکون است. مالوی نه صرفاً ایستایی و سکون، بلکه به مرگ نهفته در تصاویر متحرک سینمایی اشاره می‌کند؛ مرگ پنهان شده در حرکت تصاویر فیلمی را. مالوی می‌افزاید، که هر فیلمی، به سوی مرگ حرکت می‌کند به سوی وضعیت ایستایی قبل از آغاز پروژکشن (Mulvey, 2006, 66). از این رو این تصاویر سینمایی که فرایند مدرنیسم و آرمان مبتنی بر پیشرفت پهلوی را به تصویر می‌کشد را نیز در پیوند با مرگ ذاتی نهفته در بطن تصاویر متحرک سینمایی باید ادراک کرد؛ که این جهان رویایی و آرمانشهر وعده داده شده نیز صرفاً «یک رویای دیگر» خواهد بود، و آن نیز غایتاً واژگون خواهد شد (Buck-Morss, 1995, 5-6).



- تصاویر ۱۱ و ۱۲ ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

آنچنان که اشاره شد فیلم با پدیدار شدن بانویی سرخپوش از بطن مجادله میان ترافیک شهری و رهایی حرکت پرندگان در آسمان آغاز می‌شود. ظهور بانوی سرخ‌پوش یادآور قطعه زن رهگذر شارل بودلر است که از آن به عنوان یکی از مهم‌ترین قطعه‌ها در ترسیم کیفیت زندگی کلانشهری یاد شده است. در میان توده متحرک شهری، ناگهان زنی سیاهپوش در برابر شاعر ظاهر می‌شود، شاعر را شیفته خود می‌سازد و سپس از نظر دور می‌شود: «در برخوردی آنی جرقه می‌زند، می‌درخشد و شعله می‌کشد و بعد ناپدید می‌شود» (شایگان، ۱۳۹۵، ۸۱). والتر بنیامین در نوشته‌های خود، بارها به این شعر بودلر اشاره می‌کند و آن را تبلور درخشانی از ذات تجربه مدرن معرفی می‌کند. در انتها همچون بانوی سیاه پوش بودلر، که در دل جمعیت ناپدید می‌شود، بانوی سرخ‌پوش فیلم سینمایی نیز، در آشوب ترافیک و هرج و مرج شهری ناپدید می‌شود. این بانوی سرخ‌پوش در طول فیلم بارها در لابه‌لای فضاها کلانشهری به نمایش در می‌آید. این حضور ماهیتی اسطوره‌ای و

افسانه‌ای به واقعیت مبتنی بر پیشرفت زندگی شهری می‌بخشد. این تصاویر احساسی از گسست از واقعیت روزمره ایجاد می‌کنند. سکون، سکوت، آرامش، و آهستگی بانوی سرخ پوش در تضاد با تحرک، جنبش و پویایی سایر قسمت‌های فیلم قرار می‌گیرد. در حالیکه فیلم ضرباهنگ شتابان زندگی کلانشهری و تغییرات اجتماعی و فرهنگی متعاقب آن را به تصویر می‌کشد، حضور این بانوی سرخ‌پوش می‌تواند به ایستایی و توقف نهفته در بطن شور و نشاط و تحرک جهان مدرن دلالت داشته باشد. بانوی سرخ‌پوش، زنی بود که برای مدت چندین سال هر روز با پوشش سرخ خود در میدان فردوسی به امید ملاقات معشوق از دست رفته‌اش انتظار می‌کشید. داستان بانوی سرخ‌پوش تبلور و تمثیلی از مفهوم از دست دادن در تهران مدرن نیز می‌تواند در نظر گرفته شود؛ از دست دادن آنچه که زمانی عزیز بود و دیگر نمی‌توان او را به چنگ آورد. از این رو، با وام‌گیری از بحث مارگارت ورت (Werth, 2013, 1037-1038)، بانوی سرخ‌پوش را می‌توان نماد مقاومت، امتناع، پایداری، ایستادگی در برابر پذیرش واقعیت لحاظ کرد، مقاومت در برابر پذیرش واقعیت از دست دادن. از این رو نماهای پایانی از بانوی سرخ‌پوش جالب توجه است. او که به سوی دیگر خیابان حرکت می‌کند، به تدریج از دوربین دور می‌شود، و سپس در هیاهو و آشفتگی شهری ماشین‌ها و رهگذران، محو و ناپدید می‌شود. این محو شدن به از بین رفتن پایداری تهران کهن نیز می‌تواند دلالت داشته باشد. (تصاویر ۱۳ و ۱۴).



- تصاویر ۱۳ و ۱۴ ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

## ۷. نتیجه‌گیری

فیلم *امپرسیون‌های یک شهر: تهران امروز*، به پرسه یک رهگذر در شهر، و تاثیرات آنی تماشای تغییرات و تحولات شهر تهران در برابر دیدگان متحیر و شگفت زده وی شباهت دارد. سینمایی در سرتاسر فیلم در فاصله‌ی معنی‌داری از سوژه‌های خود می‌ایستد، و به هیچ‌کدام از این شاهدان و حاضران در تهران در حال گذر از سنت به مدرنیته، نزدیک نمی‌شود، و می‌گذارد کلانشهر تهران که برآیند گردهم آمدن تمامی این پیکره‌ها، فضاها و سازه‌های معمارانه و شهری است، خود به سوژه‌ی یگانه‌ی فیلم تبدیل شود. از این منظر، فیلم سینمایی را می‌توان یکی از آثار درخشان سینمای مستند ایران، در بازنمود تجربه مدرنیته شهری دانست. این اثر برخلاف سمفونی‌های شهری مرسوم که در پی بازنمایی زیبایی‌های دیداری و فضایی کلانشهرهای نوظهور مدرن‌اند، به نمایش بارقه‌هایی از تجربه‌ی متناقض زیست کلانشهری در جامعه‌ی ایران و تنش‌های پدید آمده توسط فرایند مدرنیزاسیون آمرانه‌ی پهلوی در آن می‌پردازد، و به ویژه نقش قدرت حاکم در پیشبرد پروژه‌ی مدرنیزاسیون و بهره‌گیری‌اش از گذشته‌ی فرهنگی در راستای شکل‌دهی به انسجام اجتماعی مطلوب خود را در بوتی‌ی نقد قرار می‌دهد.

## کتاب‌نامه

- بنیامین، والتر. (۱۳۹۰)، «اثر هنری در عصر تولید مکانیکی»، در *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- بنیامین، والتر. (۱۳۹۶)، *درباره زبان و تاریخ*؛ ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: نشر هرمس.
- حبیبی، محسن. (۱۳۸۹)، *قصه شهر(تهران)، نماد شهر نوپرداز ایرانی ۱۳۳۲-۱۲۹۹*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- درگاهی، ملیحه. (۱۳۹۷)، *جریان مدرنیته در شهرهای معاصر ایران، سایت انسان‌شناسی و فرهنگ*.  
<https://anthropologyandculture.com/fa/>
- زیمل، گئورگ. (۱۳۷۲)، «کلانشهر و حیات ذهنی»، ترجمه یوسف اباذری، *نامه علوم اجتماعی*. جلد دوم، شماره سوم (۶)، صص ۵۳-۶۶.
- سوتناگ، سوزان. (۱۳۹۲)، *درباره عکاسی*، ترجمه نگین شیدوش و فرشید آذرنگ، تهران: نشر حرفه نویسنده.

- شایگان، داریوش. (۱۳۹۵)، *جنون هوشیاری*، تهران: نشر نظر.
- شیل، مارک و فیتزموریس، تونی. (۱۳۹۱)، *سینما و شهر (فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی)*، ترجمه میترا علوی طلب و محمود اربابی، تهران: انتشارات موسسه تصویر شهر.
- عمادیان، بارانه. (۱۳۹۶)، *تاریخ طبیعی زوال (تاملاتی درباره سوژه ویران)*، تهران: نشر بیدگل.
- کریمی، پاملا. (۱۴۰۰)، *زندگی خانگی و فرهنگ مصرفی در ایران: انقلاب‌های داخلی در عصر مدرن*، ترجمه زهرا طاهری، تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما.
- منل، باربارا. (۱۳۹۵)، *شهرها و سینما*، ترجمه نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی پور، تهران: بیدگل.

- Bruno, Giuliana. (2002), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, London & New York: Verso.
- Bruno, Giuliana. (2007), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge: The MIT Press.
- Bruno, Giuliana. (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Christie, Ian. (2012), "A Disturbing Presence? Scenes from the History of Film in the Museum", *Film, Art, New Media: Museum Without Walls*, Angela Dalle Vacche (Ed), New York: Palgrave Macmillan.
- Friedberg, Anne. (1993), *Window Shopping Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press.
- Gronberg, Tag. (1997), "Beware Beautiful Women: The 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement", *Art History*, Vol. 20, no. 3, pp: 375-396.
- Gourgouris, Stathis. (2006), "The Dream-Reality of the Ruin", *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Beatrice Hanssen (Ed), London & New York: Continuum International Publishing Group.
- Hake, Sabine. (2008), *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hansen, Miriam. (1994), *America, Paris, and the Alps* Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity, Berlin: John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien (JFKI).
- Mack, Michael. (2009), "Modernity as an Unfinished Project: Benjamin and Political Romanticism", *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Andrew Benjamin & Charles Rice (Eds), Melbourne: repress.
- Mulvey, Laura. (2006), *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books Ltd.
- Pieterse, Jan Nederveen. (2005), "Multiculturalism and museums: discourse about others in the age of globalization", *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*, Gerard Corsane (ed), London: Routledge.



- Rabinovitz, Lauren. (2012), *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, New York: Columbia University Press.
- Sandberg, Mark. B. (2003), *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton: Princeton University Press.
- Schivelbusch, Wolfgang. (1995), *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Translated by Angela Davies, Berkeley: University of California Press.
- Schwartz, Vanessa. R. (1995), "Museums and Mass Spectacle: The Musée Grévin as a Monument to Modern Life", *French Historical Studies*, Vol. 19, No. 1, pp. 7-26.
- Stead, Naomi, "On the Object of the Museum & its Architecture", *The Degree of Doctor of Philosophy, School of Geography, Planning and Architecture, The University of Queensland* (2004).
- Uricchio, William. (2008), "Imag(in)ing the City: Simonides to the Sims", *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, Andrew Webber and Emma Wilson (Eds), London: Wallflower Press.
- Urry, John. (2005), "The 'System' of Automobility", *Automobilities*, Mike Featherstone, Nigel Thrift & John Urry (Eds). London: SAGE.
- Ward, Janet. (2001), *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley: University of California Press.
- Werth, Margaret. (2013), "Heterogeneity, the City, and Cinema in Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures*", *Art History*, Vol. 36, No. 5, pp. 1018-1041.