Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 22, No. 7, Autumn 2022, 343-366
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.38540.2383

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

Dariush Esmaieli*, 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.esmaieli@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

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۲۲، شمارهٔ ۷، مهر ۱۴۰۱، ۳۴۵ - ۳۶۶

بازنمود تجربهٔ 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 تا تجربهٔ کلان‌شهری تهران مدرن را به مخاطب خود بازنمایاند. فرم و ساختار این اثر تفاوت‌های مشهودی با فیلم‌های مرسوم سمفونی شهری دارد. سینایی درپی ارائهٔ ریتم و ضرب‌آهنگ زندگی کلان‌شهری، چنان‌که در سمفونی‌های شهری اتفاق می‌افتد، نیست و بیش‌تر درپی بازنمایی بارقه‌هایی از تجربهٔ زیست کلان‌شهری در جامعهٔ ایرانِ درحال‌گذار از سنت به مدرنیته است. پیشینهٔ تحصیلی و مطالعاتی سینایی در زمینهٔ معماری، در زیبایی‌شناسی این فیلم و جست‌وجوی وی در ماهیت شهر مدرن، به‌خوبی نمود می‌یابد. این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از رویکردی میان‌رشته‌ای، می‌کوشد تا به بررسی نحوهٔ بازنمایی تجربهٔ شهری در این فیلم بپردازد و از این مدخل، دیدگاه فیلم‌ساز درمورد فرایند مدرن‌سازی شهری در دورهٔ پهلوی را تحلیل کند. درطول فیلم، فیلم‌ساز به‌گونه‌ای خودارجاعانه بارها به ماهیت رسانهٔ سینما در ثبت و جاودانه‌کردن لحظات اشاره می‌کند. فیلم‌ساز به‌خصوص نقش قدرت حاکم در پیش‌برد طرح مدرن‌سازی و شکل‌دهی به

* مربی گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
d.esmaieli@art.ac.ir
** استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران، a.sayyad@art.ac.ir

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

انسجام اجتماعی مطلوب را برجسته می‌سازد. تحلیل فیلم، نگاه انتقادی فیلم‌ساز به مدرن‌سازی حکومتی دوران پهلوی را آشکار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: *امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز*، مدرن‌سازی، کلان‌شهر تهران، سینمای مستند، تجربهٔ شهری.

۱. مقدمه

فیلم امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز (۱۳۵٦)، اثر خسرو سینایی، یکی از فیلم‌های ایرانی است که می‌کوشد تا تجربهٔ حضور در جغرافیای هتروتوپیایی کلان‌شهر مدرن را برای مخاطب خود بازنمایی کند. هدف فیلم‌ساز، ثبت مشخصه‌ها و ویژگی‌های کلان‌شهر تهران در دورهٔ گذار از سنت به مدرنیته و انتقال این تجربه به مخاطبان فیلم خود است. سینایی در شهر ساری متولد شد، ولی بخش عمده‌ای از زندگی خود را در تهران گذراند. سینایی پیش از تحصیل در رشتهٔ سینما دانش‌آموختهٔ معماری بود و پیشینهٔ مطالعاتی او در زمینهٔ معماری و شهرسازی در زیبایی‌شناسی فیلم *تهران امروز* و جست‌وجوی وی در ماهیت شهر مدرن به‌خوبی نمود می‌یابد. این پژوهش، که با روش توصیفی ــ تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از رویکردی میان‌رشته‌ای می‌کوشد تا به بررسی و تحلیل نحوهٔ بازنمایی تجربهٔ شهری در این اثر بپردازد و از این مدخل، دیدگاه فیلم‌ساز درمورد فرایند مدرن‌سازی شهری در دورهٔ پهلوی را موردتحلیل قرار دهد. درطول فیلم، فیلم‌ساز به‌گونه‌ای خودارجاعانه بارها بر ماهیت رسانهٔ سینما در ثبت و جاودانه‌کردن لحظات اشاره می‌کند. در پژوهش، این بحث مطرح می‌شود که سینایی از مدخل بازنمایی تجربهٔ کلان‌شهری در تهران مدرن هم‌چنین می‌کوشد تا نقش قدرت حاکم در پیش‌برد طرح مدرن‌سازی آمرانه و شکل‌دهی به انسجام اجتماعی مطلوب را مورداشاره قرار دهد. با تحلیل و بررسی صورت‌گرفته در این پژوهش، این نکته آشکار می‌شود که فیلم‌ساز درمورد فرایند مدرن‌سازی آمرانهٔ حکومتی در دورهٔ پهلوی دیدگاهی انتقادی دارد.

۱,۱ ژانر سمفونی‌های شهری و بازنمایی تجربهٔ کلان‌شهری مدرن

در دهه‌های انتهایی قرن نوزدهم و دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، گسترش فضاهای کلان‌شهری و پیشرفت در فناوری سوژه‌های مدرن را درمعرض شوک‌ها، محرک‌ها، و

تأثرهایی قرار می‌دادند که سنخیتی با صلح، صفا، و آرامش جهان سنتی روستایی که بسیاری از این ساکنان تازهٔ جهان مدرن در بستر آن پرورش یافته بودند، نداشت. جامعه‌شناس بزرگ آلمانی، گئورگ زیمل، در مقالهٔ «کلان‌شهر و حیات ذهنی»، کوشید تا وضعیت ادراکی نوظهور به‌وجودآمده به‌واسطهٔ تکثر شوک‌ها و تأثرهای کلان‌شهر مدرن را تبیین کند:

> تجاربی چون یورش سریع تصاویر متغیر و ناپیوستگی ادراک مبتنی‌بر نگاهی واحد و غیرمنتظره‌بودن هجوم تأثرات. این حالات، حالات روان‌شناختی هستند که کلان‌شهر می‌آفریند. درمورد بنیادهای حسی حیات ذهنی، شهر، تفاوت بسیاری با شهر کوچک و زندگی روستایی دارد (زیمل ۱۳۷۲: ٥٤).

بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که همین شرایط ادراکی مدرنیتهٔ شهری بود که زمینه‌ساز ظهور هنر سینما شد. چنان‌که میریام هانسن، پژوهش‌گر برجسته، درمورد مطالعات سینما و مدرنیته بحث می‌کند، سینما از ابتدا به‌مثابهٔ بخشی از فرهنگ نوظهور مصرف‌گرایی مدرن و در پیوند با منظرهای بصری و جذابیت‌های نمایشی شهر مدرن ظهور پیدا کرد. فرهنگ بصری و فضایی مبتنی‌بر تحرک و پویایی شهر مدرن نگاه خیرهٔ سوژه‌های شهری را برای تسخیر جذابیت‌های شهری به تحرک وامی‌داشت (Hansen 1994: 1). ازاین‌رو، الگوی ادراکی از «توجه» و «تمرکز» سوژهٔ ایستا و منزوی سنتی به ادراک درحال‌گذار توأم با «پراکنده‌اندیشی» و «عدم‌تمرکز» سوژهٔ متحرک شهری تغییر پیدا کرد (بنیامین ۱۳۹۰). این نظریه‌پردازان بر شباهت‌های میان سینما و تجربهٔ کلان‌شهری و ظرفیت سینما در بازنمایی شهر مدرن به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از تصاویر متحرک تأکید می‌کنند (شیل و فیتزموریس ۱۳۹۱). بازنمایی مشخصه‌های بصری ـ فضایی کلان‌شهری و انتقال تجربهٔ شهری از مضامین اصلی بسیاری از فیلم‌های اولیهٔ تاریخ سینماست. هم‌چنین، تلاش برای بازنمایی این زیبایی نوین کلان‌شهری را می‌توان در فیلم‌های سمفونی شهری دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ مشاهده کرد. از میان فیلم‌های سمفونی شهری این دوران، می‌توان به آثاری هم‌چون *مانهاتا* به کارگردانی پل استراند و چارلز شیلر (۱۹۲۱)، *پاریس خفته* ساختهٔ رنه کلر (۱۹۲۳)، *تنها ساعات* به کارگردانی آلبرتو کاوالکانتی (۱۹۲٦)، *برلین، سمفونی یک شهر بزرگ* اثر والتر روتمان (۱۹۲۷)، *مردی با دوربین فیلم‌برداری* به کارگردانی ژیگا ورتف (۱۹۲۹)، و *دربارهٔ نیس* ساختهٔ ژان ویگو (۱۹۳۰) اشاره کرد. این آثار به‌عنوان ترسیم‌کنندهٔ «برخورد مولد میان سینما، شهر، و مدرنیسم» در نظر گرفته می‌شوند (Hake 2008: 243). در 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. به‌زعم اوریچیو، تأثیرپذیری از دستاوردهای هنرهای بصری مدرن، به‌خصوص آثار هنرمندان کوبیست، فوتوریست، اکسپرسیونیست، و دادائیست، تأثیر فراوانی در زیبایی‌شناسی فیلم‌های ژانر سمفونی شهری برجای 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 باهم ترکیب می‌شدند (Uricchio 2008)، چنان‌که باربارا منل در کتاب *شهرها و سینما* بحث می‌کند که در این فیلم‌ها «کمپوزیسیون‌ها و اشکال انتزاعی، روایت‌های اپیزودیک و مونتاژ سینمایی تجربهٔ مدرنیتهٔ شهری را متجلی می‌ساختند» (منل ۱۳۹۵: ٤۲). فیلم *امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز* (۱۳۵٦)، اثر خسرو سینایی، یکی از آثار برجستهٔ ایرانی است که می‌کوشد تا تجربهٔ 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* (۱۳٤۱) ساختهٔ احمد فاروقی قاجار، *تهران؛ هنر مفهومی* اثر محمدرضا اصلانی (۱۳۹۲)، و مستند *تهران۵۱* به کارگردانی خسرو پرویزی (۱۳۵۱) اشاره کرد. بااین‌حال، فرم و ساختار فیلم *امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز*، به کارگردانی سینایی، با سمفونی‌های شهری ساخته‌شده در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از شهرهای اروپایی و آمریکایی تفاوت‌های مشهودی دارد. هدف سینایی در اثر خود ارائهٔ ریتم و ضرب‌آهنگ زندگی کلان‌شهری، چنان‌که در آثار مرسوم ژانر سمفونی شهری اتفاق می‌افتد، نیست، بلکه بیش‌تر بازنمایی تجربهٔ زندگی کلان‌شهری در جامعهٔ درحال‌گذار از سنت به مدرنیته موردنظر اوست. این نکته در عنوان فیلم نیز مورداشاره قرار می‌گیرد: *امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز*.

۲. گذار از سنت به مدرنیته در کلان‌شهر تهران مدرن

اگرچه تهران در دورهٔ آقا محمدخان قاجار پایتخت ایران انتخاب شد، ولی در دورهٔ پهلوی بود که به یک کلان‌شهر مدرن تبدیل شد و بیش‌تر نهادهای گردانندهٔ کشور در آن گرد آمدند. تهران که در زمان انتخاب به‌عنوان پایتخت در سال ۱۱٦۵ خورشیدی جمعیتی درحدود بیست هزار نفر داشت، «با دگرگونی‌های کالبدی ـ فضایی ناشی از اولین پژواک مدرنیته در ایران، پا به سدهٔ بیستم گذاشت؛ شهری با حدود ۱٦۰۰۰۰ نفر جمعیت» (حبیبی ۱۳۸۹: ۱۵۳). در این دوران چهره و چشم‌انداز تهران، به‌ویژه با رشد و گسترش

تکنولوژی حمل‌ونقل و افزایش شمار اتوموبیل‌ها، به‌کلی دگرگونی شد. در این مقطع، «می‌توان شاهد مفهوم نوگرایی (مدرنیسم) به‌مثابهٔ یک الگو در شهرها (به‌ویژه تهران) بود که در تمامی ابعاد اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، کالبدی، مدیریتی و برنامه‌ریزی شهری، به‌شدت اثر گذاشت» (همان: ح). در دورهٔ پهلوی دوم، تهران با شتاب به یک کلان‌شهر بین‌المللی تبدیل شد و در بازهٔ ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ گسترش چشم‌گیری پیدا کرد و جمعیت آن با نرخ بالایی افزایش یافت؛ جمعیت تهران در ۱۳۳۵ به حدود یک میلیون و پانصد هزار نفر، در ۱۳٤٥ به حدود ۲۷۰۰۰۰۰ دو میلیون و هفت‌صد هزار نفر، و در ۱۳۵۵ به چهار میلیون و پانصد هزار نفر رسید. این تحولات شرایط زندگی مردم را به‌گونه‌ای بنیادین دگرگون کرد و آن‌ها را در بوتهٔ تنش حاصل از تناقض شدید میان ریتم و ضرب‌آهنگ زندگی سنتی و مدرن آزمود.

فیلم *امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز* با متن معرفی‌کننده‌ای آغاز می‌شود که فیلم‌ساز در آن احساس خود را به شهر تهران بیان می‌کند. ازیک‌سو، تصاویری از ازدحام و شلوغی ترافیک شهری تهران و ازسوی‌دیگر، تصاویری از آزادی حرکت و پرواز پرندگان در آسمان پس‌زمینهٔ این متن را تشکیل می‌دهند و دوربین به‌طور متناوب میان این دو منظر حرکت می‌کند. درمیان آمدوشد متناوب میان این دو منظر، ناگهان تصویر به بانویی سرخ‌پوش که در خیابان حرکت می‌کند، برش می‌خورد. اولین نمای فیلم شاخه‌های خشک درختی را نشان می‌دهد. سپس، پرواز پرندگان به قاب کشیده می‌شود. بر روی تصویر این نوشته‌ها ظاهر می‌شوند:

> این فیلم دربارهٔ شهر من است، جایی که بخش عمدهٔ زندگی‌ام را در آن‌جا زیسته‌ام، که چرخه‌هایش روزهایم را قاب‌بندی کرد، که ریتم‌هایش به تفکراتم شکل داد. من در این شهر به‌دنیا نیامدم. همانند بسیاری دیگر، فروکشیده‌شده به‌وسیلهٔ انرژی و سرزندگی کلان‌شهری به این‌جا آمده‌ام (سینایی ۱۳۵٦).

درادامه، فیلم‌ساز به دگرگونی‌ها و چالش‌های زندگی در کلان‌شهر تهران اشاره می‌کند و به لزوم انعطاف‌پذیری و «تلاش برای حفظ کنترل درمیان آشوب شهری که درحال متلاشی‌شدن و تبدیل‌شدن به یک کلان‌شهر» است، اشاره می‌کند. سپس دوربین یک چراغ قرمز راه‌نمایی‌ورانندگی را در قاب می‌گیرد که پس‌زمینه‌ای را برای نمایش تیتراژ اولیهٔ فیلم شکل می‌دهد. تصویر گرافیکی ابتدا شمایل یک منظر شهری سنتی با بناهایی با معماری سنتی را نمایش می‌دهد و سپس، به‌صورت 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 به‌نمایش درمی‌آیند. درادامه، شمایل یک عابر پیاده به‌صورت گرافیکی نمایش داده می‌شود که بعد از چند لحظه، فرم بدن عابر به اتوموبیل دگردیسی پیدا می‌کند و شمایل گرافیکی یک اتوموبیل روی چراغ قرمز راه‌نمایی‌ورانندگی ظاهر می‌شود. با حرکت اتوموبیل، عبارت «تهران امروز» 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. ازاین‌رو، از همان ابتدا، فیلم‌ساز بر اهمیت اتوموبیل در شکل‌دهی به بافت فرهنگی و اجتماعی تهران معاصر تأکید می‌کند. به‌خصوص نمایش و قرارگیری این شمایل‌های گرافیکی بر روی پس‌زمینهٔ چراغ قرمز جالب‌توجه است. چراغ راه‌نمایی‌ورانندگی می‌تواند به نظم و کنترل اجتماعی و لزوم کنترل اجتماعی در فرایند گذار از شهر سنتی به کلان‌شهر مدرن و هم‌چنین به گذار به‌سوی جامعهٔ ماشینی معاصر دلالت داشته باشد. به‌بیان‌دیگر، در این گذار از شهر به کلان‌شهر که با انفجار و آشوب هم‌راه است، فیلم‌ساز اهمیت نظام انضباطی و کنترل‌کنندهٔ حکومتی در ایجاد نظم را برجسته می‌سازد (تصاویر ۱ و ۲).

تصویر ۱ و ۲. برگرفته از فیلم

۳. بازنمایی فرایند مدرن‌سازی معمارانه و شهری تهران

پس از پایان تیتراژ اول، تصویر کوچه‌ای تنگ و باریک با معماری سنتی و ساختمان‌هایی درحال زوال و ویرانی نمایش داده می‌شود. عابران به‌سختی از کنار دوربین متحرک می‌گذرند. راوی از نیاز به «فضای بیش‌تر» باتوجه‌به شرایط زندگی معاصر در تهران سخن می‌گوید و اشاره می‌کند که برای هم‌گام‌شدن شهر با ضرب‌آهنگ عصر مدرن، این کوچه‌های تنگ و باریک به‌تدریج جای خود را به بلوارهای فراخ و وسیع خواهند داد.

تصویر به نمایی از بلواری مدرن که در آن جریان حرکت شهری به‌راحتی امکان‌پذیر است، برش می‌خورد. مجاورت این دو نما در شروع فیلم از اهمیت فراوانی برخوردار است و در پیوند با مفاهیم ارائه‌شده در تصاویر گرافیکیِ روی چراغ راه‌نمایی‌ورانندگی قرار می‌گیرد و به فرایند گذار از جامعه‌ای سنتی به‌سوی جامعهٔ ماشین‌محور مدرن دلالت دارد. در دوران پهلوی، تحولات اساسی در ساختارهای شهری تهران پدید آمد. 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 تحت‌تأثیر خود قرار داده بود و در این میان، «شهر تهران به‌طور خاص از اصلاحات شهری جدید منتفع شده بود» (کریمی ۱٤۰۰: ۱۱۳). دگردیسی شهری را می‌توان با طرح نوسازی شهری پاریس توسط بارون هاسمان مقایسه کرد. در زمان حکومت ناپلئون سوم، طرح حکومتی بازسازی شهری پاریس، تحت نظارت و سرپرستی هاسمان، ساختار شهری پاریس را به‌کلی دگرگون کرد. با اجرای این طرح، زوال پاریس کهنه شتاب بیش‌تری گرفت. این نکته را نباید از نظر دور داشت که این طرح نوسازی شهری، فراتر از یک طرح زیباشناسانهٔ صرف معماری و شهری، در ذات خود ابزاری برای پیش‌برد یک برنامهٔ حکومتی و سیاسی بود (Buck-Morss 1995: 14). طرح هاسمان مفهومی بنیادی در مطالعات مرتبط با مدرنیته است. این طرح آشکارکنندهٔ تناقض‌های ذاتی مدرنیته است. هم‌چنان که با پیشرفت و توسعه و آبادانی هم‌راه است، در بطن خود فرایند «ویران‌ساختن» را نیز در بر می‌گیرد (Gourgouris 2006: 215-216). ازاین‌رو، دربارهٔ روند نوسازی شهری تهران در عصر پهلوی، نباید این نکته را فراموش کرد که شهر جدید بر بستری از ویرانه‌ها، به‌حاشیه‌رانده‌شده‌ها، و طردشده‌ها ساخته می‌شد (تصویر ۳ و ٤).

تصویر ۳ و ٤. برگرفته از فیلم

درطول فیلم، بارها اهمیت طرح‌های نوسازی شهری موردتأکید قرار می‌گیرد و یکی از مضامین اصلی فیلم را شکل می‌دهد. فیلم‌ساز در نماهای متعددی ساختمان‌های سنتی را در پیش‌زمینه نمایش می‌دهد. سپس، دوربین به پس‌زمینه فوکوس می‌کند و ساختمان و برجی مدرن را نمایش می‌دهد که در دورنمای شهر درحال برافراشته‌شدن است. ساختمان‌های مدرنی که جای‌گزین بناهای سنتی و تاریخی و خاطره‌های هم‌راه این بناها می‌شوند. مجاورت معماری سنتی با ساختمان‌های بلندمرتبهٔ مدرن در این صحنه‌ها احساس‌های متناقضی را برمی‌انگیزد. این توأمانی هم حس‌وحالی نوستالژیک دارد و هم به ناگریزی این روند و تنش اجتماعی حاصل از آن اشاره می‌کند. در نظریات معماری و شهرسازی مدرن، فرایند ساده‌سازی نماها به‌مثابهٔ یکی از الزامات زندگی نوین کلان‌شهری و به‌مثابهٔ 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 مبتنی‌بر تزیینات سنتی با سانتی‌مالیسم و کهنه‌گرایی یک‌سان در نظر گرفته می‌شد و در ضرب‌آهنگ شتابان مدرن شهری، جایی برای احساسات کهنه و ازمدافتاده وجود نداشت. معماران برجسته‌ای هم‌چون محسن فروغی، گابریل گورکیان، و وارطان هوانسیان در نوشته‌ها و آثار خود «اهمیت سادگی در طراحی» را موردتأکید قرار می‌دادند. این معماران به‌خصوص به‌تأثیراز اندیشه‌های آدولف لوس، معمار مدرن اتریشی و مقالهٔ «تزیین و جنایت» او، بودند (کریمی ۱۴۰۰: ۱۲۸–۱۲۹). در سرمقالهٔ یکی از مهم‌ترین نشریات معماری این دوران به‌نام *آرشیتکت*، بر این نکته تأکید شده بود که «سادگی باید به عنصر و خصیصهٔ اصلی خانه‌های مدرن ایران تبدیل شود» (همان: ۱۲۹). هم‌چنین، جای‌گزین‌شدن چهرهٔ مزین ساختمان‌های سنتی و معماری بومی با ظاهر سادهٔ بناهای مدرن را می‌توان نمودی از گذار از دوران قدیم به دوران مدرن در نظر گرفت. ازاین‌رو، می‌شود ارتباطی را میان مدرن‌سازی شهری و شکل‌گیری هویت اجتماعی مدرن موردنظر حکومت پهلوی متصور شد و آن را به تمثیلی برای جوان‌سازی و احیای روحیهٔ جمعی ملی برای هم‌گام‌شدن با ضرب‌آهنگ دوران مدرن لحاظ کرد (Ward 2001: 44-48). نزد والتر بنیامین بررسی، جست‌وجو، و واکاوی معماری و شهرسازی مدرن در شکل‌دهی به نظریهٔ مدرنیته از اهمیتی بنیادین برخوردار است (Mack 2009: 72). به‌زعم وی، ذات و ماهیت مدرنیته را خارج از بافت فضاهای شهری مدرن و فرهنگ کلان‌شهری نمی‌توان به‌درستی درک کرد. بنیامین معتقد بود که تجربهٔ مدرن تجربهٔ ویرانه است. ویرانه به عدم امکان حصول یک کمال و تمامیت در مدرنیته دلالت

می‌کند. از منظر بنیامین، «ساختن مستلزم تخریب است» (بنیامین ۱۳۹٦: ۱۱۷) و «قانون اجتناب‌ناپذیر ویرانی، بر هر امر انسانی حاکم است» (Gourgouris 2006: 217). جالب این‌جاست که فیلم‌ساز در قاب برخی از ساختمان‌های بلندمرتبهٔ مدرن پیش‌زمینهٔ تصویر را با توده‌ای از ویرانه‌ها پر می‌کند و بنای مدرن را در پس‌زمینهٔ تصویر نمایش می‌دهد. این مجاورت می‌تواند اشاره‌ای به همین لزوم ویرانی گذشته برای بنیان‌نهادن ساختمان‌های جدید باشد و به‌خصوص به مفاهیم اجتماعی و فرهنگی توأمان هم دلالت دارد. این ویرانه‌ها تخریبی را نمایش می‌دهند که در بطن پیشرفت جای دارد (عمادیان ۱۳۹٦: ٤٤). به‌تعبیردیگر، دلالتی بر این نکته که در پس این جلوهٔ درخشان و فریبندهٔ شهر مدرن، «شبح ویرانی پرسه می‌زند» (همان: ۷۲؛ تصویر ۵ و ٦).

تصویر ۵ و ٦. برگرفته از فیلم

ترافیک و شلوغی شهری دیگر مضمون کلیدی فیلم است. چنان‌که اشاره شد، این مضمون از همان اولین نماهای فیلم موردتأکید قرار می‌گیرد. تأثیر متقابل پیشرفتِ صنعتِ تولید اتوموبیل ازیک‌سو و توسعهٔ خیابان‌ها و دیگر ملزومات عبورومرور اتوموبیل‌ها ازسوی‌دیگر در این دوران تهران را با شرایطی روبه‌رو می‌سازد که چندان با آن آشنا نیست. درطول فیلم، فیلم‌ساز بارها آشفتگی و هرج‌ومرج به‌وجودآمده براثر حرکت اتوموبیل‌ها را نمایش می‌دهد. این نماها در مجاورت با نماهایی از بزرگ‌راه‌های تازه‌تأسیس که در آن‌ها جریان روان حرکت اتوموبیل‌ها اتفاق می‌افتد، لزوم اعمال تغییرات شهرسازی برای هم‌گام‌شدن با ضرب‌آهنگ ماشینی معاصر را موردتوجه قرار می‌دهد. حرکت شهروندان با اتوموبیل در درون شهر یکی از مهم‌ترین کیفیت‌های زندگی شهری مدرن است (Urry 2005: 25-28). در همین جهت، اهمیت اتوموبیل و تأثیر حرکت و پویایی اتوموبیل در

زندگی اجتماعی شهر مدرن نیز از مضامینی است که در نماهای بسیاری موردتوجه قرار می‌گیرد. اتوموبیل در مباحث مدرنیته در پیوند و ارتباط با شتاب و سرعت مدرن در نظر گرفته می‌شود. در فیلم همین تأثیر اتومبیل‌ها و الزامات متعاقب آن در بازپیکره‌بندی جغرافیای شهری تهران موردتأکید قرار می‌گیرد، درحالی‌که معماری سنتی شهر تهران برای زاویهٔ دید یک فرد پیاده طراحی شده بود که درمیان فضاهای شهری حرکت می‌کرد، به‌نظر می‌رسد که تهران امروزی برای سرنشین اتوموبیل طراحی شده است و مسیرهای ماشینی بر گسترهٔ شهری غلبه پیدا کرده‌اند؛ نکته‌ای که در گرافیک تیتراژ ابتدایی فیلم نیز مورداشاره قرار گرفته بود. در قسمتی از فیلم، فیلم‌ساز به همین ازبین‌رفتن مسیرهای پرسه‌زنی و پیاده‌روی با هجوم اتوموبیل‌ها در شهر اشاره می‌کند.

فیلم‌ساز، درمیان فضاهای شهری، به‌خصوص اهمیت شهربازی‌ها و حرکت وسایل سرگرمی و شتاب حرکتی این پارک‌ها را به‌نمایش می‌گذارد. تجربهٔ شهربازی شهروندان را درمعرض هیجان شتاب و حرکت قرار می‌داد و مشابه تجربهٔ حضور در یک کارناوال متحرک بود. شهروندان در ساعات فراغت، به‌عنوان مفری برای رهایی از یک‌نواختی کار روزمره، به هیجان مکانیکی و الکتریکی دستگاه‌های شهربازی پناه می‌بردند. شور، هیجان، و انرژی تولیدشده در این جشن موجب آرامش ذهنی و روانی می‌شد. در این صحنه‌ها از فیلم، موسیقی نیز این حس شتاب حرکتی را به‌خوبی منتقل می‌کند. فیلم‌ساز به‌طور متناوب نماهایی از شهربازی و چرخش ماشین‌های بازی آن را با نماهایی از حرکت ماشین‌ها در بزرگ‌راه‌ها در هم برش می‌زند (تصویر ۷ و ۸). به‌نظر می‌رسد که فیلم‌ساز به ارتباط و پیوند میان تجربهٔ ضرب‌آهنگ و شتاب حرکتی در این شهربازی‌ها با ضرب‌آهنگ زندگی کلان‌شهری مدرن اشاره می‌کند. این پیوند میان تجربهٔ شهربازی و احساس نوین پدیدآمده به‌واسطهٔ شتاب، سرعت، و هیجان زندگی مدرن موردتأکید بسیاری از نظریه‌پردازان قرار گرفته است. شهربازی به‌مثابهٔ جایی برای تفریح و سرگرمی و لذت‌بردن از حواس‌پرتی‌های تصنعی اساساً یک پدیدهٔ شهری بود که فرم و محتوای آن برخواسته از مشخصه‌های کلان‌شهر مدرن بود (Rabinovitz 2012: 1-3). یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های مدرنیتهٔ شهری تجربهٔ مواجهه با شوک‌ها و محرک‌های شهری بود. شهربازی، با ایجاد شوک‌ها و محرک‌های حسی تعدیل‌وتنظیم‌شده، زمینه‌ای را برای آمادگی مواجهه با شوک‌ها و محرک‌های خارج‌ازکنترل شهری برای شهرنشینان فراهم می‌کرد. ظهور این شهربازی‌ها در کلان‌شهرهای مدرن آمریکایی و اروپایی در سال‌های چرخش سدهٔ نوزدهم به سدهٔ بیستم

اتفاق افتاد و به‌تدریج در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، به سرگرمی محبوب شهرنشینان بدل شدند (ibid.: 2-5). ازاین‌رو، پیدایش آن‌ها تقریباً با ظهور سینما هم‌زمان بود. برخی از نظریه‌پردازان، قرابت‌های میان این دو سرگرمی مدرن را موردتأکید قرار داده‌اند (ibid.: 10-11). شهربازی و سالن سینما هردو برای شهرنشینان امکان تجربهٔ شتاب و هیجانی کنترل‌شده 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.

تصویر ۷ و ۸. برگرفته از فیلم

۴. بازنمود فضاهای عمومی جنسیت‌مند تهران مدرن

دوربین به‌طور مکرر به درون فضاهای شهری می‌رود و حرکت عابران و ره‌گذران شهری را در قاب می‌گیرد. در اولین نماهایی که از فضاهای عمومی شهری به‌نمایش درمی‌آید، آن‌چه بیش از هرچیز دیگری 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 موردتوجه قرار می‌دهد و آن را به‌مثابهٔ تناقض‌های مدرنیته در جوامع سنتی به‌تصویر می‌کشاند. اساساً یکی از مضامین اصلی فیلم حضور زن مدرن در فضاهای عمومی شهری تهران است و در سراسر فیلم، بارها این مضمون موردتأکید قرار می‌گیرد. حضوری که برهم‌زنندهٔ ارزش‌های فرهنگ مردسالار سنتی بود که غالباً زنان را به فضاهای داخلی خانگی محدود و قلمرو عمومی را مردانه قلمداد می‌کرد. به‌واسطهٔ آزادی‌های اجتماعی نوین به‌دست‌آمده برای زنان، هم‌چون حق رأی و حق کار در بیرون از خانه، نقش زنان در اجتماع تغییر کرد و دیگر به کار خانگی محدود نبودند. هم‌راه با این

تغییرات، نقش اجتماعی زنان و حضور آنان در فضاهای عمومی شهری چهرهٔ ظاهری و سبک زندگی نیز به‌سرعت تغییر کرد. به‌تدریج زنان به آزادی بیش‌تری در فضاهای عمومی شهری دست یافتند. این حضور و آزادی زنان در شهر ابتدا با مقاومت فرهنگ مردسالارانه مواجه شد. ازاین‌رو، زن جدید در متبلورساختن تنش‌ها و مجادله‌های اجتماعی و فرهنگی شکل‌گرفته براثر تغییرات مدرن‌سازی عنصری کلیدی بود.

در بطن هرج‌ومرج کلان‌شهری، دوربین پوستری با ابعاد بزرگ از یک ستارهٔ زن موسیقی پاپ را نمایش می‌دهد و در پیش‌زمینه، عابران پیاده و ماشین‌ها حرکت می‌کنند. درطول مدت این نما، به‌سختی می‌توان پوستر را به‌صورت کامل تماشا کرد و دائماً حرکت افراد و ماشین‌ها در پیش‌زمینه قاب را اشغال می‌کند. در این میان، صدای آواز خواننده، به‌گونه‌ای غیرداستانی، به‌گوش می‌رسد. در این بخش فیلم، نقش ستاره‌های صنعت سرگرمی در درگیرکردن ذهنیت و حواس مخاطبان، حتی در بطن هرج‌ومرج کلان‌شهری، موردتوجه قرار می‌گیرد. این پوسترها، که به‌صورت رنگی و در ابعاد بزرگ در سطح شهر نصب می‌شدند، نقشی کلیدی در شکل‌دهی به فرهنگ بصری مدرنیتهٔ شهری داشتند و نگاه شهرنشینان را به‌خود جذب می‌کردند. این پوسترها در تبلیغ سیمای زنانگی مدرن نقشی کلیدی ایفا می‌کردند و به‌عنوان رسانهٔ توده‌ای در سطح شهر عمل می‌کردند. از طریق این پوسترها، این‌گونه تصاویر از زنانگی مدرن به درون جامعه تزریق می‌شد. حضور و تأثیر ستاره‌های پاپ در فرهنگ کلان‌شهری در اواخر فیلم نیز موردتوجه قرار می‌گیرد. در تفریحات طبقهٔ مرفه، ستاره‌های موسیقی پاپ روی صحنه آواز می‌خوانند. این ستارگان در ترویج انواع جدید مد و درنتیجه شکل‌دهی به سیمایی مدرن و همگن از جامعه نقشی کلیدی ایفا کردند.

در اواخر فیلم، تصویر مرد فروشنده‌ای را می‌بینیم که درحال مرتب‌کردن پوشش مانکن زنانهٔ پشت ویترین است. ویترین فروشگاه‌ها «یک جهان به‌تمامی رؤیایی» را برای توده‌های تماشاچی شهری فراهم می‌کردند (Schivelbusch 1995: 152). به‌کارگیری مانکن‌ها، به‌خصوص مانکن‌های زنانه، از اصلی‌ترین استراتژی‌های طراحی ویترین فروشگاه‌ها در شهر مدرن بود. مانکن‌های ویترین دیدگاه همگن‌کنندهٔ مدرنیته از زیبایی و زنانگی را تجسم می‌بخشیدند؛ دیدگاهی مبتنی‌بر کالاوارگی و بت‌سازی بدن زنانه (Gronberg 1997: 377- 382) مانکن‌های ویترین فروشگاه‌ها در جذابیت‌بخشیدن به کالاها و هم‌چنین جذب نگاه خیرهٔ ره‌گذران نقش مهمی ایفا می‌کردند. نکتهٔ مهم در رابطه با مانکن‌های ویترین‌ها این بود که

آن‌ها هم‌چون پوسترها به‌مثابهٔ یک عنصر اساسی و شکل‌دهنده به ماهیت خیابان مدرن عمل می‌کردند. قرابت نگریستن به ویترین فروشگاه‌ها (ویندو شاپینگ) با تجربهٔ نگاه به پردهٔ سینما موردتوجه نظریه‌پردازان متعددی هم‌چون ان. فریدبرگ، ماری ان. دوان، و جولیانا برونو قرار گرفته است (Friedberg 1993: 93). همهٔ این نظریه‌پردازان آیین نگریستن به ویترین فروشگاه‌ها را به‌مثابهٔ پارادایمی برای نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفته‌اند. ازاین‌رو، 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 سینمایی

در بخش‌های ابتدایی فیلم، دوربین برج شهیاد (آزادی) را در قاب می‌گیرد و راوی بیان می‌کند که برج را می‌توان بنایی در نظر گرفت که «رؤیای آیندهٔ تهران» را مجسم می‌سازد. راوی، دلیل ساخت این یادمان شهری را گرامی‌داشت دوهزار و پانصدمین سال‌گرد تأسیس پادشاهی ایران معرفی می‌کند. سپس، فیلم به نمایی از سردیس پهلوی دوم که درون موزه قرار دارد، برش می‌خورد. دوربین درمیان فضاهای داخل موزه حرکت می‌کند و ابژه‌هایی تاریخی را نمایش می‌دهد. این روند درطول فیلم ادامه پیدا می‌کند و بارها نماهایی از فضاهای داخل موزه‌ها، گالری‌ها، و ابژه‌های تاریخی درون آن‌ها نمایش داده می‌شود. بااین‌حال، اشارهٔ فیلم‌ساز به برج شهیاد (آزادی) به‌عنوان سمبل آیندهٔ تهران و سپس نمای سردیس شاه و نماهای ابژه‌های تاریخی درون موزه تأمل بیش‌تری می‌طلبد. به‌تعبیری می‌توان بحث کرد که فیلم‌ساز شیوهٔ تعامل و بهره‌گیری از گذشته درجهت شکل‌دهی به آینده در فضای موزه را موردتوجه قرار می‌دهد. موزه‌ها اساساً یکی از نهادهای فرهنگی جامعهٔ مدرن بودند که درعین‌حال، در ایجاد ادراک از تاریخ و شکل‌دهی به هویت فرهنگی و هویت ملی نقشی کلیدی ایفا می‌کردند. میل برای نگه‌داری و محفوظ‌کردن در موزه‌ها در پیوند با میل مدرن به کنترل، تصاحب، و طبقه‌بندی قرار دارد. ابژه از بافت فرهنگی تاریخی‌اش مجزا و گسسته می‌شود و به‌مثابهٔ قطعه‌ای در کلیت تاریخی انتزاعی برساخته‌شده و مطلوب قدرت حاکم نمایش داده می‌شود (Pieterse 2005: 171). هم‌چنین، با نحوهٔ طبقه‌بندی و شیوهٔ بازنمایی، می‌توان دلالت‌ها و معانی جدیدی را به قطعهٔ تاریخی بخشید. بااین‌حال، فرایند شکل‌دهنده و نقش قدرت حاکم در تولید، طبقه‌بندی، و بازنمایی موزه پنهان می‌ماند. حکومت‌های مدرن همواره از موزه‌ها در به‌نمایش‌گذاشتن گذشته برای

شکل‌دهی به یک آیندهٔ مطلوب بهره‌گیری می‌کنند. به‌زعم دریدا، هیچ قدرت سیاسی بدون کنترل آرشیو وجود ندارد و ازاین‌رو، هم‌چنین هیچ آرشیوی بدون قدرت و سیاست آرشیو وجود ندارد (Christie 2012: 241). فرایند آرشیوکردن و به‌نمایش‌گذاشتن گذشته با سوءاستفاده‌هایی هم‌چون سرکوب، سانسور، و محوکردن در ارتباط است. شیوهٔ آرشیوکردن از خواست قدرت و حاکمیت درجهت شکل‌دهی به آیندهٔ 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 شیوهٔ سازمان‌دهی ابژه‌ها در موزه، روایت تاریخی موردنظر قدرت حاکم به مخاطب ارائه می‌شود؛ روایتی تاریخی که به جمعیت نامتجانس شهرنشین مدرن کمک می‌کند تا خود را به‌مثابهٔ بخشی از یک ملت ــ فرهنگ پیوسته و منسجم تاریخی در نظر بگیرند. ازاین‌رو، موزه‌ها نهادهایی برای خلق انسجام اجتماعی و پیوستگی فرهنگی بودند. فیلم این نکته را موردتوجه قرار می‌دهد که در دورهٔ حکومت پهلوی و در تلاش برای مدرن‌سازی ایران، موزه‌های فراوانی با مضامین متنوعی هم‌چون موزهٔ ملی، موزهٔ مردم‌شناسی، موزهٔ فرهنگی، و... ساخته شدند. این نکته را نباید از نظر دور داشت که در سال‌های اخیر بررسی رابطهٔ میان سینما و موزه و توجه به «تبارشناسی موزه‌شناسانهٔ سینما» (Bruno 2007: 28) به یکی از مباحث مهم در مطالعات سینمایی تبدیل شده است؛ یعنی توجه به این نکته که تجربهٔ نظاره‌گری سینمایی با تجربهٔ حرکت درمیان فضاهای گالری و موزه قرابت دارد و فیلم می‌تواند برای تماشاگر تجربه‌ای را مشابه تجربهٔ بازدید از موزه ارائه دهد (Bruno 2014: 143). ازاین‌رو، تصاویر فیلم از موزه‌ها و گالری‌ها می‌تواند از ماهیت خودارجاعانه برخوردار باشد.

در ادامهٔ همین فصل، تصویر از نمایی از یک اجرای تئاتری مدرن به درون موزهٔ مردم‌شناسی برش می‌خورد که در آن‌جا، پیکره‌های مومی با لباس‌های سنتی و بازنمایی‌کنندهٔ فرهنگ بومی به‌نمایش گذاشته شده‌اند. راوی اشاره می‌کند که درحالی‌که چشمانش بازیگران ایران مدرن را روی صحنهٔ تئاتر تماشا می‌کند، ذهنش درگیر تصاویری از شخصیت‌های متفاوت ایرانی گذشته است که در یک «سکوت ایستا» تسخیر شده‌اند و در موزهٔ مردم‌شناسی نمایش داده می‌شوند. موزهٔ مردم‌شناسی ملی از نهادهایی بود که ثمرهٔ زندگی مدرن شهری بود. درحالی‌که غالباً در مطالعات آکادمیک کوشش می‌شود که موزه‌ها به‌عنوان نهادی نخبه‌گرا و مجزا از فرهنگ توده‌ای شهری در نظر گرفته شوند، برخی از نظریه‌پردازان معتقدند که 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. این‌گونه از موزه‌ها در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم به‌منظور حفظ و نگه‌داری سنت‌های فرهنگی ملی ظهور کرد و رواج یافت. این موزه‌های مردم‌شناسی ملی در شهر مدرن کارکردی نوستالژیک داشتند و در آن‌ها لحظه‌های منجمدشده و تابلومانندی از گونه‌های فرهنگی سنتی که در مواجهه با شتاب مدرنیته و فرایند صنعتی‌سازی درحال زوال و ناپدیدشدن بودند، به‌نمایش گذاشته می‌شدند. این موزه‌ها لحظه‌های درمعرض ناپدیدشدن را تسخیر می‌کردند و به آن‌ها ابدیت می‌بخشیدند. به‌تدریج، این‌گونه موزه‌ها رشد و تکامل پیدا کردند و پیکره‌ها به‌شکل کاملاً واقع‌گرایانه‌ای طراحی شدند. در مدل‌های پیشرفته‌تر و تکامل‌یافته‌تر این موزه‌ها، به‌تدریج مرز جداکننده میان صحنهٔ نمایش ارائه‌شده و بازدیدکننده ازمیان رفت و برای بازدیدکنندگان، این امکان پدید آمد که درمیان پیکره‌ها و صحنهٔ چیدمان‌شده حرکت کنند (Sandberg 2003: 19-21). درعین‌حال، این موزه‌ها مخاطبی متحرک را فرامی‌خواندند که با حرکت دربین صحنه‌های منجمدشده و لحظه‌های تاریخی گسسته، میان آن‌ها پیوستگی خیالی ایجاد کند. ازاین‌رو، تجربهٔ این موزه‌ها با ادراکی چندحسی و تن‌یافته هم‌راه بود و مخاطب متحرک نیز به بخشی از میزانسن پیکره‌های منجمدشده برای شکل‌دادن به روایت تاریخی پیوسته و منسجم تبدیل می‌شد. مختصات زمانی متضاد مخاطب و پیکره‌ها، برخورد تحرک و پویایی مخاطب با سکون، و سکوت و ایستایی لحظه‌های تاریخی منشأ لذت و سرگرمی بود. ازاین‌رو، برای ناظر متحرک لذت نگریستن به پیکره‌هایی که در مرز میان مرگ و زندگی معلق‌اند، پدید می‌آمد. برخی از نظریه‌پردازان به پیوند و قرابت موزهٔ مردم‌شناسی مومی با مرگ اشاره کرده‌اند. بااین‌حال، می‌توان بحث کرد که موزه ذاتاً محیطی شبح‌زده است که فیگور مرگ در جغرافیای آن حضوری قاطع دارد (Stead 2004: 89-90). موزه قطعه‌ها را از بافت اصلی‌شان می‌گسلاند، آن‌ها را می‌کشد، اما درعین‌حال به قطعه‌ها رستگاری و جاودانگی می‌بخشد (ibid.: 97). سینما نیز، در این وجه میرایی و مرگ، با موزه اشتراک دارد و هردو با قلمرو مرگ در ارتباط‌اند. به‌تعبیر جولیانا برونو، «کالت مرگ» در فضای سینمایی حکاکی شده است و فیلم نیز غایتاً تکنولوژی مرگ را تجسد می‌بخشد (Bruno 2002: 146). چنان‌که ونسا شوارتز اشاره می‌کند، ظهور موزه‌های مومی مدرن و سینما در پیوند باهم قرار دارند و از این منظر، این صحنه نیز از کارکردی خودارجاعانه می‌تواند برخوردار باشد. مشابه عملکرد این موزه‌ها در منجمدکردن، جاودان‌کردن، و ثبت‌کردن مدل‌های اجتماعی سنتی که دوران آن‌ها گذشته است و به ابژه‌ای برای به‌نمایش‌گذاشتن در موزه مبدل شده‌اند، نقش فیلم‌ساز را در ضبط‌کردن و جاودان‌کردن این

فرایند گذار از جامعهٔ سنتی به مدرن می‌توان موردتوجه قرار داد. بااین‌حال، سلطهٔ مرگ در این‌جا و در رؤیای برساختن آینده‌ای آرمانی حضوری قاطع دارد. پیکره‌های مومی موزهٔ مردم‌شناسی را می‌توان هم‌تایی برای مانکن‌های ویترین‌های شهری در نظر گرفت. درحالی‌که پیکره‌های مومی موزه‌ای تجسم گذشته‌ای ازدست‌رفته و محبوس در فضای موزه‌اند، مانکن‌های ویترین تجسم لحظهٔ حال درمعرض ناپدیدشدن‌اند که در فضای ویترین محبوس شده‌اند. پیکره‌های مومی موزه‌ای و مانکن‌ها هردو با سکوت، سکون، و ایستایی خود به میرایی ذاتی نهفته در بطن شور و نشاط کلان‌شهری و جهان مدرن دلالت دارند (تصویر ۹ و ۱۰).

تصویر ۹ و ۱۰. برگرفته از فیلم

۶. مدرن‌سازی شهری و ظهور خیابان‌های بی‌خاطره در تهران مدرن

در پایان فیلم، در مونتاژی موازی، تصاویری از بناها و فضاهای تهران قدیم به‌نمایش گذاشته می‌شود؛ بناهایی که تنها در پیکر تصاویر حضور دارند و دیگر جسمانیتی ندارند. بین به‌نمایش‌درآمدن این تصاویر ایستا از ساختمان‌ها و فضاهای خاطره‌ساز و دارای هویت تهران قدیم، تصاویری از یک زباله‌روب نمایش داده می‌شود که با جاروی خود درحال جمع‌کردن و زدودن برگ‌های زرد ریخته‌شده در آسفالت خیابان است. می‌توان برگ‌های خزان‌زده و ریخته‌شده را از لحاظ معنایی در پیوند با بناهای قدیمی در نظر گرفت. هم‌چون برگ‌هایی که روزگاری سرسبز و برفراز درخت بودند و امروزه طراوت خود را از دست داده‌اند. این بناهای پرشکوه قدیمی هم در فرایند مدرن‌سازی شهری کارکرد خود را از دست داده‌اند و جای خود را به ساختمان‌های مدرن داده‌اند. با ازبین‌رفتن این ساختمان‌ها در فرایند نوسازی شهری و معمارانه، خاطره‌ها و تاریخی که این بناها با خود به‌هم‌راه

داشتند نیز محو می‌شود (Hake 2008: 159-160). تهران به‌تدریج به شهری بدون خاطره تبدیل می‌شود که بدون ردپایی در زمان خود را نمایش می‌دهد. شهری که زمان گذشته از آن زدوده می‌شود و تنها در پیکر تصاویر ایستای عکاسانه محفوظ می‌شود. جاروی زباله‌روبی می‌تواند نمادی از فرایند مدرن‌سازی پهلوی باشد که گذشته و سنت را با نیروی خود محو می‌کند. استفادهٔ فیلم‌ساز از عکس‌های ایستا در این بخش تأمل بیش‌تری می‌طلبد. درحالی‌که 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 کرده‌اند. سانتاگ اشاره می‌کند: «تمام عکس‌ها یادآور مرگ‌اند. عکاسی از چیزی یا کسی، مشارکت در میرایی، آسیب‌پذیری و ناپایداری آن است. عکس‌ها با تکه‌تکه‌کردن لحظات و منجمدکردن آن‌ها، بر ذوب بی‌امان زمان شهادت می‌دهند» (سونتاگ ۱۳۹۲: ٤٠). لورا مالوی سکون و ایستایی تصویر عکاسانه را درتقابل با جریان سیال زمان در سینما قرار می‌دهد. مالوی از پژواک قدرت‌مند مرگ در تصویر عکاسانه یاد می‌کند و معتقد است که تصویر عکاسانه در فیلم به‌مثابهٔ گسست از سیلان زمان ظاهر می‌شود؛ این تصاویر ایستایی و توقفی را در رابطه با گذشته و آینده شکل می‌دهند (Mulvey 2006: 59-62). این تصاویرِ عکاسانه تحرک و پویایی تصاویر سینمایی را در تضاد با ایستایی و آهستگی مرگ قرار می‌دهد. هم‌چنین، پیوند این تصاویر عکاسانه از بناهای قدیمی با مجسمه‌های مومی موزهٔ مردم‌شناسی که فرهنگ سنتی را در لحظه‌ای منجمدشده به‌نمایش می‌گذارند، نباید از نظر دور داشت. هم موزه و هم عکاسی می‌کشند و درعین‌حال ابدیت می‌بخشند (تصویر ۱۱ و ۱۲).

ازسوی‌دیگر، تصاویر بخش پایان فیلم را باید در پیوند با نخستین تصویر فیلم موردبررسی قرار داد. چنان‌که بحث شد، اولین تصویر فیلم نمایی از یک درخت خشکیده بود. ازاین‌رو، نمای برگ‌های ریخته‌شده روی آسفالت خیابان را می‌توان برگ‌های فروریخته از همان شاخه‌های خشک اولین تصویر فیلم در نظر گرفت. لذا تصاویر فیلم بر گرد یک مدار بسته حرکت می‌کنند. با یک بازگشت ابدی مواجهیم که از چرخهٔ آن گریزی نیست. مالوی در بحث خود پیرامون مرگ تصاویر عکاسانه درمورد تصاویر سینمایی نکتهٔ مهم دیگری را موردتوجه قرار می‌دهد؛ توهم حرکت سینمایی به گسست‌ها و جداره‌های تاریک نوار سلولوئیدی فیلم که از مقابل پروژکتور می‌گذرند، وابسته است. ازاین‌رو، حرکت سینمایی از اساس بر سکون مبتنی است. مالوی نه صرفاً ایستایی و سکون، بلکه به مرگ نهفته در تصاویر متحرک سینمایی اشاره می‌کند؛ مرگ پنهان‌شده در حرکت تصاویر فیلمی.

مالوی می‌افزاید که هر فیلمی به سوی مرگ حرکت می‌کند؛ به سوی وضعیت ایستایی قبل از آغاز پروژکشن (Mulvey 2006: 66). ازاین‌رو، این تصاویر سینمایی نیز، که فرایند مدرن‌سازی و آرمان مبتنی‌بر پیشرفت پهلوی را به‌تصویر می‌کشند، در پیوند با مرگ ذاتی نهفته در بطن تصاویر متحرک سینمایی باید ادراک کرد، زیرا این جهان رؤیایی و آرمان‌شهر موعود نیز صرفاً «یک رؤیای دیگر» خواهد بود و آن نیز درغایت واژگون خواهد شد (Buck-Morss 1995: 5-6).

تصویر ۱۱ و ۱۲. برگرفته از فیلم

چنان‌که اشاره شد، فیلم با پدیدارشدن بانویی سرخ‌پوش از بطن مجادلهٔ میان ترافیک شهری و رهایی حرکت پرندگان در آسمان آغاز می‌شود. ظهور بانوی سرخ‌پوش یادآور قطعهٔ *زن رهگذر* شارل بودلر است که از آن به یکی از مهم‌ترین قطعه‌ها در ترسیم کیفیت زندگی کلان‌شهری یاد شده است. درمیان تودهٔ متحرک شهری، ناگهان زنی سیاه‌پوش دربرابر شاعر ظاهر می‌شود، شاعر را شیفتهٔ 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 و آن را تبلور درخشانی از ذات تجربهٔ مدرن معرفی می‌کند. در انتها، هم‌چون بانوی سیاه‌پوش بودلر، که در دل جمعیت ناپدید می‌شود، بانوی سرخ‌پوش فیلم سینایی نیز در آشوب ترافیک و هرج‌ومرج شهری ناپدید می‌شود. این بانوی سرخ‌پوش، درطول فیلم، بارها در لابه‌لای فضاهای کلان‌شهری به‌نمایش درمی‌آید. این حضور ماهیتی اسطوره‌ای و افسانه‌ای به واقعیت مبتنی‌بر پیشرفت زندگی شهری می‌بخشد. این تصاویر احساسی از گسست از واقعیت روزمره ایجاد می‌کنند. سکون، سکوت، آرامش، و آهستگی بانوی سرخ‌پوش در

تضاد با تحرک، جنبش، و پویایی سایر قسمت‌های فیلم قرار می‌گیرد. درحالی‌که فیلم ضرب‌آهنگ شتابان زندگی کلان‌شهری و تغییرات اجتماعی و فرهنگی متعاقب آن را به‌تصویر 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 چند سال هر روز با پوشش سرخ خود در میدان فردوسی به‌امید ملاقات معشوق ازدست‌رفته‌اش انتظار می‌کشید. داستان بانوی سرخ‌پوش می‌تواند تبلور و تمثیلی از مفهوم ازدست‌دادن در تهران مدرن در نظر گرفته شود؛ ازدست‌دادن چیزی که زمانی عزیز بود و دیگر نمی‌توان آن را به‌چنگ آورد. ازاین‌رو، با وام‌گیری از بحث مارگارت ورت (Werth 2013: 1037-1038)، بانوی سرخ‌پوش را می‌توان نماد مقاومت، امتناع، پایداری، و ایستادگی دربرابر پذیرش واقعیت لحاظ کرد؛ مقاومت دربرابر پذیرش واقعیتِ ازدست‌دادن. به همین دلیل، نماهای پایانی از بانوی سرخ‌پوش جالب‌توجه است. او که به‌سوی دیگر خیابان حرکت می‌کند، به‌تدریج از دوربین دور می‌شود و سپس در هیاهو و آشفتگی شهری ماشین‌ها و ره‌گذران محو و ناپدید می‌شود. این محوشدن به ازبین‌رفتن پایداری تهران کهن نیز می‌تواند دلالت داشته باشد (تصویر ۱۳ و ۱٤).

تصویر ۱۳ و ۱٤. برگرفته از فیلم

۷. نتیجه‌گیری

فیلم *امپرسیون‌های یک شهر؛ تهران امروز*، به پرسهٔ یک ره‌گذر در شهر و آثار آنی تماشای تغییرات و تحولات شهر تهران دربرابر دیدگان متحیر و شگفت‌زدهٔ وی شباهت دارد. سینایی در سراسر فیلم در فاصلهٔ معنی‌داری از سوژه‌های خود می‌ایستد و به هیچ‌یک از این شاهدان و حاضران در تهران درحال‌گذر از سنت به مدرنیته نزدیک نمی‌شود و می‌گذارد تا

کلان‌شهر تهران، که برایند گردهم‌آمدن همهٔ این پیکره‌ها، فضاها، و سازه‌های معمارانه و شهری است، خود به سوژهٔ یگانهٔ فیلم تبدیل شود. از این منظر، فیلم سینایی را می‌توان یکی از آثار درخشان سینمای مستند ایران در بازنمود تجربهٔ مدرنیتهٔ شهری دانست. این اثر، برخلاف سمفونی‌های شهری مرسوم که درپی بازنمایی زیبایی‌های دیداری و فضایی کلان‌شهرهای نوظهور مدرن‌اند، به نمایش بارقه‌هایی از تجربهٔ متناقض زیست کلان‌شهری در جامعهٔ ایران و تنش‌های پدیدآمده توسط فرایند مدرن‌سازی آمرانهٔ پهلوی در آن می‌پردازد و به‌ویژه نقش قدرت حاکم را در پیش‌برد طرح مدرن‌سازی و بهره‌گیری‌اش از گذشتهٔ فرهنگی درجهت شکل‌دهی به انسجام اجتماعی مطلوب خود، در بوتهٔ نقد قرار می‌دهد.

کتاب‌نامه

بنیامین، والتر (۱۳۹۰)، «اثر هنری در عصر تولید مکانیکی»، در *اکران اندیشه؛ فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۹٦)، *دربارهٔ زبان و تاریخ*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: هرمس.

حبیبی، محسن (۱۳۸۹)، *قصهٔ شهر؛ تهران، نماد شهر نوپرداز ایرانی ۱۳۳۲-۱۲۹۹*، تهران: دانشگاه تهران.

درگاهی، ملیحه (۱۳۹۷)، «جریان مدرنیته در شهرهای معاصر ایران»، وب‌گاه انسان‌شناسی و فرهنگ: <https://www.anthropologyandculture.com/fa>.

زیمل، گئورگ (۱۳۷۲)، «کلان‌شهر و حیات ذهنی»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *نامهٔ علوم اجتماعی*، ش ٦.

سونتاگ، سوزان (۱۳۹۲)، *دربارهٔ عکاسی*، ترجمهٔ نگین شیدوش و فرشید آذرنگ، تهران: حرفه، نویسنده.

شایگان، داریوش (۱۳۹۵)، *جنون هوشیاری*، تهران: نظر.

شیل، مارک و تونی فیتزموریس (۱۳۹۱)، *سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی*، ترجمهٔ میترا علوی‌طلب و محمود اربابی، تهران: مؤسسهٔ تصویر شهر.

عمادیان، بارانه (۱۳۹٦)، *تاریخ طبیعی زوال؛ تأملاتی دربارهٔ سوژهٔ ویران*، تهران: بیدگل.

کریمی، پاملا (۱٤۰۰)، *زندگی خانگی و فرهنگ مصرفی در ایران؛ انقلاب‌های داخلی در عصر مدرن*، ترجمهٔ زهرا طاهری، تهران: شیرازه، کتاب ما.

منل، باربارا (۱۳۹۵)، *شهرها و سینما*، ترجمهٔ نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی‌پور، تهران: بیدگل.

Bruno, G. (2002), *Atlas of Emotion; Journeys in Art, Architecture, and Film*, London and New York:Verso.

Bruno, G. (2007), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge: The MIT Press.

Bruno, G. (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: University of Chicago Press.

Christie, I. (2012), "A Disturbing Presence? Scenes from the History of Film in the Museum", *Film, Art, New Media: Museum Without Walls*, A. D. Vacche (ed.), New York: Palgrave Macmillan.

Friedberg, A. (1993), *Window Shopping Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press.

Gourgouris, S. (2006), "The Dream-Reality of the Ruin", Walter Benjamin and the Arcades Project, B. Hanssen (ed.), London and New York: Continuum International Publishing Group.

Gronberg, T. (1997), "Beware Beautiful Women: The 1920s Shopwindow Mannequin and a Physiognomy of Effacement", *Art History*, vol. 20, no. 3.

Hake, S. (2008), *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hansen, M. (1994), *America, Paris, and the Alps Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, Berlin: John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien (JFKI).

Mack, M. (2009), "Modernity as an Unfinished Project: Benjamin and Political Romanticism", Walter Benjamin and the Architecture of Modernity, A. Benjamin and Ch. Rice (eds), Melbourne: Repress.

Mulvey, L. (2006), *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books Ltd.

Pieterse, J. N. (2005), "Multiculturalism and Museums: Discourse about others in the Age of Globalization", *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*, G. Corsane (ed.), London: Routledge.

Rabinovitz, L. (2012), *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, New York: Columbia University Press.

Sandberg, M. B. (2003), *Living Pictures, Missing Persons; Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton: Princeton University Press.

Schivelbusch, W. (1995), *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, A. Davies (trans.), Berekley: University of California Press.

Schwartz, V. R. (1995), "Museums and Mass Spectacle: The Musée Grévin as a Monument to Modern Life", *French Historical Studies*, vol. 19, no. 1.

Stead, N. (2004), *On the Object of the Museum and Its Architecture*, The Degree of Doctor of Philosophy, School of Geography, Planning and Architecture, The University of Queensland.

Uricchio, W. (2008), "Imag(in)ing the City: Simonides to the Sims", *Cities in Transition: The Moving Imageand the Modern Metropolis*, A. Webber and E. Wilson (eds), London: Wallflower Press.

Urry, J. (2005), "The 'System' of Automobility", *Automobilities*, M. Featherstone, N. Thrift, and J. Urry (eds), London: SAGE.

Ward, J. (2001), *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley: University of California Press.

Werth, M. (2013), "Heterogeneity, The City, and Cinema in Alberto Cavalcanti's Rien que Les Heures", *Art History*, vol. 36, no. 5.