Ali Madanipour, “Representation of Space in Contemporary Iranian Cinema,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 122-140.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

بازنمایی فضا در سینمای معاصر ایــران

علی مدنی‌پور
استاد شهرسازی، دانشگاه نیوکاسل، انگلستان

Ali Madanipour
ali.madani@ncl.ac.uk

علی مدنی‌پور استاد شهرسازی و عضو مؤسس مرکز تحقیقات شهری جهانی در دانشگاه نیوکاسل انگلستان است. او در تهران به دنیا آمده، در دبیرستان البرز و دانشکده معماری دانشگاه ملی ایران آموزش دیده، و با دکترای شهرسازی از دانشگاه نیوکاسل انگلستان فارغ‌التحصیل شده است. تحقیقات او عمدتاً بر ابعاد اجتماعی فضای شهری در اروپا تمرکز دارد، ولی به پژوهش در امور شهری ایران نیز ادامه می‌دهد، که در کتاب تهران: ظهور یک کلانشهر، که در سال ۱۳۸۱ به فارسی ترجمه و منتشر شده، در مقاله تهران در دائرةالمعارف بریتانیکا (۲۰۰۸) و ده‌ها مقاله دیگر در این زمینه منعکس است. دو کتاب اخیر او (2010) *Whose Public Space?* و *Knowledge Economy and the City (2011)* را انتشارات راوتلج در لندن منتشر کرده است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/122-140

لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵)

موفقیت در فیلم‌سازی از دستاوردهای مهم فرهنگ معاصر ایران است؛ تعاملی میان هنرمند و جامعه با استفاده از فناوری پویایی که حاصل ادغام هنرهای مختلف کلامی، تصویری و صوتی است. یکی از ابزارهای اصلی فیلم‌سازان، فضاسازی است: فضا به معنای اعم، که شامل هر آنچه روی صحنه قابل مشاهده است، یعنی مجموعهٔ اشیا و افراد و حوادث؛ و به معنای اخص، که بیشتر به محیط مصنوع یا طبیعی اشاره دارد و طیفی وسیع را، از کنج یک اتاق تا تمامیت فضای شهری کلان، از عمق فضای خصوصی تا عرصه‌های باز فضای عمومی، در بر می‌گیرد. بازنمایی فضا در سینما از زبان تصویر استفاده می‌کند، که آن را از کلام و صدا جدا می‌سازد، هرچند که فضاسازی از همهٔ حواس و روش‌های بازنمایی بهره می‌گیرد. در این چارچوب، ملاحظات هنری و فنی با ملاحظات اجتماعی و روان‌شناختی در هم آمیخته، و از این رو، تحلیل این فضا نیز به رویکردی فراگیر نیاز خواهد داشت.[۱]

هدف این مقاله تحلیل چگونگی بازنمایی فضا در فیلم‌های معاصر ایرانی است، اما این تحلیل فقط به تعداد معدودی از فیلم‌های ایرانی سه دههٔ اخیر پرداخته است و به این دلیل باید آن را نه به عنوان تحلیلی جامع، بلکه به مثابه گامی کوتاه در راهی بلند دانست. اشاره به صدها فیلمی که در ایران ساخته شده است، در چارچوب این مقالهٔ کوتاه مقدور نبود، و به ناچار می‌باید گزیده‌ای از این فیلم‌ها را برای تحلیل و تفسیر انتخاب می‌کردیم. در این انتخاب، استفاده از فضاهای مختلف شهری و روستایی در فیلم، کار فیلم‌سازان مختلف در دورهٔ پس از انقلاب، امکان دسترسی به فیلم، و پیشنهادهای سودمند خانم فرشتهٔ کوثر، بانی و مشوق این جستار، معیار عمل بوده، هرچند که مسئولیت هر کاستی در پوشش سینمای غنی ایران فقط بر دوش نگارنده است. روش تحلیل، نخست تهیهٔ توصیف و تفسیر موضوعی و فضایی جداگانه برای فیلم‌های بررسی شده بوده، و سپس جست‌وجو برای الگوهایی کلی، که از کنار هم گذاشتن این تفسیرها به دست آمده است، و در نهایت بازگویی این الگوها به کمک مثال‌ها.

---

[۱] برای بحث نظری دربارهٔ چگونگی تحلیل فضا و رابطهٔ فضای عمومی و خصوصی خانه و شهر، نک: این دو کتاب نگارنده: طراحی فضای شهری، ترجمهٔ فرهاد مرتضایی (تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۷۹). و فضاهای عمومی و خصوصی شهر، ترجمهٔ فرشاد نوریان (تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۸۷).

موضوع‌های کلی قابل تشخیص در این فیلم‌ها همان دغدغه‌های اصلی جامعهٔ ایران است: تعمق در روابط خانوادگی، بازبینی تنوع اجتماعی و فرهنگی ناشی از مهاجرت و رشد شهرها، نمایش و نقد اختلاف طبقاتی، تنهایی و پیری، اعتیاد، توزیع غیر عادلانهٔ قدرت در جامعهٔ شهری، نبرد میان خوبی و بدی، نقد زندگی نوین شهری، و جست‌وجوی هویت و اصالت فرهنگی. داستان‌ها، روایت رابطهٔ میان زنان و مردان، نسل‌های مختلف، خانواده‌های همسایه، قومیت‌های متنوع شهری، پایتخت و مردم مناطق مختلف کشور، فقیر و غنی، گرایش‌های نوگرایانه و سنت‌گرایانه است. این داستان‌ها با مو شکافی، دردها و شادی‌های مردم را باز می‌گوید. شهرنشینی شتابان مسائلی را برای ایرانیان پیش آورده که در تاریخ کشور بی‌سابقه بوده، و جامعهٔ شهری پیچیده و مدرن ایران چالشی بزرگ برای شناسایی و تحلیل، و زمینه‌ای غنی برای اکتشاف و بازنمایی پیش رو نهاده است. فیلم‌های ایرانی به رغم این مشکلات، تصویری سرشار از تیرگی و ناامیدی نیست، بلکه غالباً خوانشی خوش‌بینانه و امیدوار به آینده است.

فضای خانه و شهر دریچه‌ای به زندگی خانواده و جامعه، به عرصهٔ خصوصی و عمومی شهرنشینان است. فیلم‌سازان ایرانی از راه‌های مختلف از این فضاها استفاده می‌کنند. برای بعضی، فضا فقط حاشیه‌ای بر متن است، ظرفی است که داستان را در آن می‌ریزند و کمتر به عنوان عنصری جداگانه مورد توجه داستان‌سرا قرار می‌گیرد. برای دیگران، فضا بخش مهمی از متن قصه است و آگاهانه آن را همچون وسیله‌ای برای داستان‌گویی به کار می‌گیرند. برای این گروه، فضاسازی نقش مهمی در ایجاد رابطه میان موضوع داستان و ترتیب بازگویی آن ایفا می‌کند؛ استفاده‌ای نمادین از فضا برای بیان بهتر داستان و غنای بیش‌تر داستان‌سرایی، به نحوی که فضا حالات و روحیهٔ قصه را می‌سازد و به بیننده منتقل می‌کند. برای گروهی دیگر، فضا متن اصلی داستان را تشکیل می‌دهد و فیلم به روایتی تصویری از فضا تبدیل می‌شود، تا جایی که تمایز میان تصویر سازی و داستان‌سرایی مشکل می‌شود. برخی نیز، با تامل در نقش فیلم‌ساز، چگونگی ایجاد فضا و تصویرسازی را می‌کاوند و در معرض تماشا می‌گذارند. فیلم‌ساز در عین حال، ممکن است همهٔ این روش‌ها را در کارهای مختلفش به کار گیرد و درجات مختلف حساسیت فضایی نشان دهد.

در این مقاله، نخست نقش نمادین خانه و فضاهای درون آن را بررسی می‌کنیم، سپس به خانه، درهر دو شکل جمعی و فردی، به عنوان فضای رابطه می‌نگریم. از خانه قدم بیرون می‌گذاریم، سفری در شهر و روستا می‌کنیم، آستانه‌های میان عرصه‌ها را می‌کاویم، جلوه‌های تنوع اجتماعی و دغدغه برای هویت و اصالت را می‌شناسیم، و به تأملی در بازنمایی فضا، زبان داستان‌گو و نقش آن‌ها در داستان می‌پردازیم.

فضای درون

خانه در داستان‌ها معانی مختلفی می‌یابد، از نمایش قدرت و ثروت یا فقر و مصیبت، تا وسیله‌ای برای نقد مشکلات اجتماعی، حکایت روند تغییر و تحول زندگی، انعکاس ویژگی‌های روانی و اوضاع شخصیت‌های داستان. معماری و تزیینات داخلی خانه نمایان‌گر سلیقه و نحوهٔ زندگی ساکنان است و به تنوع فرهنگی و قومی جامعهٔ شهری ایران اشاره‌ای دارد. خانه به مثابهٔ سرپناه و مقصد سفرهای شهری و روستایی، و به عنوان محمل و نماد عرصهٔ خصوصی افراد و خانوارها به کار می‌آید.

دوربین فیلم‌برداران کمتر به عمق عرصهٔ خصوصی خانه نفوذ می‌کند، و چیزهایی را نشان می‌دهد که در عرصهٔ عمومی قابل نمایش است. مقررات حجاب زنان، هنجارهای اجتماعی و محدودیت‌های قانونی، مانع از آن می‌شود که نمایش عرصهٔ خصوصی از مرحلهٔ معینی فراتر رود. این محدودیت، هم در نمایش افراد و روابطشان رعایت می‌شود و هم در نمایش فضاهای درونی خانه‌ها. هرچند که فضای خانه فضایی خصوصی است، دوربین و تماشاگر فقط به "بیرونی" خانه راه دارند، و فضاهایی که در معرض دید عام قرار می‌گیرد غالباً فضاهایی است که مهمان را می‌پذیرد و نه جاهایی را که فقط اعضای خانواده بدان راه دارند. فضای خصوصی آپارتمان‌های مدرن ایرانی را هنوز می‌توان به فضاهای خودی و غیر خودی تقسیم کرد، که در طرح آن‌ها به خوبی جلوه‌گر است. فضاهای بزرگ بیرونی به مهمانی و پذیرایی اختصاص دارد، و فضاهای تا جای ممکن جداگانهٔ درونی به استفادهٔ خصوصی اعضای خانواده. فیلم‌ها به نمایش فضای غیره و بیرونی تمایل دارند و از نمایش فضای خودی و محرم، فضای اندرونی خانه، ظاهراً ابا دارند. در قیاس با بعضی فیلم‌های غربی، که دنبال پرده‌دری و نفوذ هرچه عمیق‌تر به فضای ذهنی و خصوصی افراد و روابط میان آنان است، فیلم ایرانی پرده‌پوشی می‌کند، شرم حضور دارد و این روابط را با مراعات بیشتری بیان می‌کند، یا ناگفته می‌گذارد. پرده پوشی و ابهام در بیان، که از روش‌های دیرینه در شعر فارسی است، بارها در فیلم‌ها به کار گرفته می‌شود، هر چند که این ابهام کمتر با زبان تصویری نقاشانه نشان داده شده و بیشتر از طریق داستان‌گویی شاعرانه و روش‌های فنی برش صحنه‌ها ارائه گردیده است.

خانه‌ای روی آب (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۸۰)

در فیلم خانه‌ای روی آب (بهمن فرمان آرا، ۱۳۸۰) خانه استعاره‌ای‌ست برای ثروت؛ پلکان بزرگ فیلم را به عنوان نمادی از اندازهٔ بزرگ خانه و ثروت دکتر می‌بینیم، که به صورت صحنه‌ای برای نهادن مبل اصلی نشیمن‌خانه و نمایش مراودات درون خانه استفاده می‌شود. خانه در عین حال نمادی است از فساد اخلاقی و بدبختی، که سودجویی، بی‌ریشگی و بی‌اعتقادی شخصیت‌ها را منعکس می‌کند. پدر دکتر، که به زور در خانهٔ سالمندان ساکن است، خوابی را روایت می‌کند: در خانه‌ای زندگی می‌کند که آرام آرام در لجن فرو می‌رود. دختر جوانی مبتلا به بیماری ایدز، یکی از بیماران دکتر، نا امیدی خود را به خانه‌ای تشبیه می‌کند که روی آب ساخته باشند. دکتر با یکی از همکارانش درد دل می‌کند که گویی مانند کشتی روی دریا رها شده است، و در پاسخ از همکارش می‌شنود که او در این احساس تنها نیست.

استعارهٔ ثروت و اختلاف آن با فقر و مذلت، دستمایهٔ بسیاری از فیلم‌هاست که خانه را برای نمایش این اختلاف به کار می‌گیرد. در فیلم مهمان مامان (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲) چند خانوار در خانه‌ای به صورت جمعی زندگی می‌کنند، هر یک تک اتاقی دارند و یخچالشان خالی است، در حالی که در خانهٔ بزرگ و مرفه پدر مرد معتاد، فقط دو نفر زندگی می‌کنند و خانه پر از مواد غذایی است. در فیلم طلای سرخ (جعفر پناهی، ۱۳۸۱،) حسین، پیتزابر فقیر، وارد ساختمانی مجللی می‌شود، با آسانسور بالا می‌رود و قدم در آپارتمانی پر نور و سفید می‌گذارد. دو مهمان صاحب آپارتمان را بی‌دلیل ترک کرده‌اند. او حسین را به داخل دعوت می‌کند تا پیتزاها را با هم بخورند. در کنار معماری مدرن نسبتاً ساده، نرده‌های آهنی منقش، درهای چوبی کنده‌کاری، آینهٔ قاب‌طلایی، چراغ‌های گل‌آذین، تابلوهای مدرن، کلید دستشویی که نور و موسیقی را با هم به راه می‌اندازد، تلویزیون بزرگ، مبل‌های قرمز راه راه، پیانو، بخاری دیواری، چراغ‌های خودکار، نور آبی، اتاق ورزش، و استخر داخلی، همه درون یک آپارتمان جمع شده است تا اسراف و ثروت فراوان را به رخ مرد فقیر بکشد. نمای شهر از پنجرهٔ آپارتمان پیداست و حسین که شهر را تا آن زمان از بالا ندیده بود، به دنبال خانهٔ خود می‌گردد که جایی در تاریکی شب پنهان است. ولی او تا صبح روی ایوان آپارتمان می‌نشیند، به شهر خیره می‌شود که زیر پایش گسترده است، و بر حال نزار خود تامل می‌کند.

ساخت و تعمیر خانه، علامتی برای امید به آینده و پیش‌بینی خوشحالی است. در فیلم رنگ خدا (مجید مجیدی، ۱۳۷۷،) مردی که برای ازدواج بی‌تاب است، خانه‌اش را تعمیر می‌کند، کاهگل لگد می‌کند و به دیوارها می‌مالد، و با کمک دخترهایش با گچ دیوارها را سفید، و نیمهٔ پایین آن‌ها را آبی می‌کند. خانه همچنین به عنوان نمادی از شخصیت درونی افراد و خانواده‌ها و بازگوی روند زندگی آنان است. فیلم گیلانه (رخشان بنی اعتماد و محسن عبد الوهاب، ۱۳۸۳) دو برههٔ زمانی را تصویر می‌کند: سال ۱۳٦٦ که جنگ با عراق در اوج خود است، و سال ۱۳۸۱ که زمان شروع حملهٔ آمریکا به عراق است. در برههٔ نخست، گیلانه، زنی امیدوار به آینده، به رغم نگرانی برای اسماعیل، پسر

اجاره نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵)

جوانش که به جبهه می‌رود، برای خود خانه‌ای نو می‌سازد، و ما اسکلت چوبی خانه را در حال پا گرفتن می‌بینیم؛ در برههٔ بعدی، خانه پایان یافته، اما گیلانه که به زنی فرسوده تبدیل شده، همهٔ نیروی خود را صرف نگهداری از اسماعیل می‌کند که در جنگ معلول شده است. با کمری خم شده می‌کوشد فرزندش را روی صندلی چرخدار سوار و از آن پیاده کند؛ و در عین حال، درآمد خانوار را از طریق دکهٔ کوچکی کنار جاده تأمین کند. تک‌خانهٔ کنار جاده، که آن را هم باید گیلانه تعمیر و نگهداری کند، نمادی است از تنهایی او که بار سنگین زندگی را به دوش می‌کشد و همهٔ آرزوهایش برای آینده نقش بر آب شده است.

در فیلم اجاره نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵،) تخریب تدریجی خانه‌ای که بد ساخته و بد تعمیر شده، وسیله‌ای برای انتقاد از قانون شکنی و فساد، حرص و خشونت، و مشکلات اجتماعی مسکن و نگاهی است بر اوضاع مسکن اجاری، مالکیت ساختمان، نقش بنگاه‌های معاملات املاک، واسطه‌ها، کارگران و مهندسان، غیبت صاحبان املاک، که به علت انقلاب از کشور خارج شده‌اند، کیفیت کار بساز و بفروشی، و بی انصافی دست‌اندرکاران. بخش مهمی از فیلم، نمایش گام به گام فروپاشی این خانه است که برای ایجاد تأثیر کمدی، با دقت اغراق آمیزی نشان داده می‌شود: خانه‌ای در میان بیابان که دستشویی آن آب می‌دهد و شیر ندارد، در اتاق از جا کنده می‌شود، کسی روی سقف، باغچه‌ای بدون عایق‌کاری ساخته، لوله‌ها ترکیده، از سقف آب می‌چکد، دیوار فرو می‌ریزد و آب جاری می‌شود، همه جا نم زده و لک شده، ترک‌های بزرگ روی سقف ظاهر شده، منبع آب روی سقف در حال فرو ریختن است، و تلاش برای تعمیر خانه آن را سست‌تر کرده است، تا جایی که سیل منبع آب همهٔ ساکنان را با خود می‌برد.

خانه در مقام مأوا و مقصد، نقشی همیشگی دارد، ولی گاه به سختی قابل دسترسی است. خانه در فیلم خانهٔ دوست کجاست (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵) و زیر درختان زیتون (عباس کیارستمی، ۱۳۷۲) نقشی کلیدی دارد. شخصیت‌های فیلم به دنبالش می‌گردند، ولی پیدایش نمی‌کنند: در یکی به دنبال خانه می‌گردند و نمی‌یابند؛ در دیگری در آرزوی صاحب خانه شدن می‌سوزند و به سبب بی‌خانگی مردی جوان، و تخریب خانه‌های همهٔ اهالی روستا در زلزله‌ای مرگبار، عشقی ناکام می‌ماند. موضوع نشانی در هر دو فیلم مهم است، و نشان می‌دهد که نشانی‌ها بر اساس روستا و محله است و بر پایهٔ ارتباط میان بناها که برای محلی‌ها شناخته است، ولی برای دیگران دشوار. در خانهٔ دوست کجاست، پسر بچه دائماً نشانی می‌پرسد ولی حتی بسیاری از محلی‌ها نشانی دوستش را نمی‌دانند و او سرانجام نمی‌تواند خانهٔ دوستش را پیدا کند. نشانی‌ها دقیق نیستند و نسبت به سایر نقاط تعریف می‌شوند: در محلهٔ فلان، ته کوچه، کنار حمام، پایین بازار، مقابل خانهٔ فلان. فیلم زیر درختان زیتون با سوال از دختران دانش آموز شروع می‌شود تا اسم و نشانی‌شان را بگویند. نشانی که می‌گویند دقیق نیست. در میان فیلم که منشی کارگردان از زنی کولی نشانی می‌پرسد، او می‌گوید نشانی ندارد و در چادر زندگی می‌کند.

در فیلم خانهٔ دوست کجاست، سادگی خانه، نمایندهٔ سادگی ذهن کودکان و سادگی زندگی روستاییان است. خانهٔ احمد، پسر بچه‌ای که نقش اول داستان را به عهده دارد، خانهٔ روستایی ساده و زیبایی است که از یک سو در ۲ طبقه با ستون‌های چوبی محصور شده است. در طبقهٔ پایین، ننوی بچه بر ستون‌ها سوار شده، و در ایوان هم‌سطح حیاطِ خاکی، تخت، سماور و طاقچه‌هایی با اسبابی مختصر قرار دارد. لباس‌های روی بند، که در خانه‌های دیگر هم دیده می‌شود، تا آخر داستان در فضاسازی به کار می‌آید. مادر احمد لباس‌ها را پهن و با او صحبت می‌کند. تلمبه کنار حوض کوچک است و مادر احمد کنار آن در طشتی رخت می‌شوید. پلکان چوبی به طبقهٔ بالا می‌رود. مادر بزرگ، ردیف مرتب گلدان‌هایی را آب می‌دهد که جلوی ایوان چیده است و به بچه‌ها تذکر می‌دهد با کفش بالا نروند. داخل اطاق، برادر احمد بر فرشی نشسته است و مشق می‌نویسد. خانه، ساده و پاکیزه است. چهرهٔ بچه‌ها و شکل خانه، همه القاکنندهٔ سادگی و زیبایی است. نوعی سادگی روستایی که گویی نمایش بازگشت به اصل است، نوعی نمایش نقاشانهٔ فضا که در عین حال زوال و فقر را هم نشان می‌دهد.

با آنکه خانه‌های ایرانی رفته رفته از اسباب و اشیا پر شده است، هنوز خلوتی نسبتاً ساده‌ای دارد، که در فیلم‌ها قابل مشاهده است. فضاهای اصلی فیلم نمای نزدیک (عباس کیارستمی، ۱۳۶۸) یکی خانهٔ آهنخواه است، خانواده‌ای که گول کارگردان بدلی را خورده، به دادگاه شکایت کرده و در نهایت شکایتش را پس گرفته است؛ و دیگری دادگاه، و هر دو فضا در مقایسه با همتاهای غربی خود نسبتاً از اشیا خالی است. با این وصف، سلیقهٔ به کار رفته در بسیاری از خانه‌های طبقهٔ متوسط پر زرق و برق است؛ چلچراغ، فرش پرنگار، صندلی‌های کنده‌کاری شده، میز منبت‌کاری، تابلوهای گوبلن‌دوزی، نمایانگر سلیقه‌ای زینت‌طلب و پر نقش و نگار که با معماری در واقع ساده و مدرن ساختمان تا اندازه‌ای در تضاد است. در فیلم اجاره‌نشین‌ها، شبیه همین ویژگی‌ها در خانهٔ مباشر دیده می‌شود: چلچراغ، فرش ایرانی، گچبری و ستون‌های تقلبی، پنجره‌های میله‌دار، پرده‌های تور؛ هرچند که خانه در این‌جا در حال فروپاشی است و ساکنانش کم‌پول‌ترند.

علاقه به نقش و نگار البته از ویژگی‌های فرهنگی ایرانیان است که در مینیاتور، فرش، کاشی‌کاری و غیره جلوه‌گر می‌شود. ظهور فرهنگ نوکیسگی در بعضی قشرهای طبقهٔ متوسط، و نفوذ افکار غربی، که در تنش میان ساده منشی ناشی از نوگرایی و زینت طلبی در دوره‌های ماقبل و مابعد نوگرایی جلوه‌گر است، در ایرانیان با این علاقه به نقش و نگار تلفیق شده و ترکیبی ویژه به وجود آورده است. برای همین است که تزیینات داخلی پر تجمل، و همچنین معماری شبه باروک، در طبقات نوپای شهری پا گرفته و محبوب شده است. حاصل، غالباً التقاطی بصری است که به سبکی جاری برای ساخت و تزیین خانه‌های شهری مبدل شده است و به اشکال مختلف ظاهر می‌شود. این التقاط فرهنگی در آداب و رفتار شخصیت‌ها هم قابل مشاهده است. در فیلم لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵،) پدر رضا، صاحب شرکتی مهندسی است، ولی در خانه عبا به دوش می‌اندازد. معماری خانه‌ها و دکوراسیون داخلی آن‌ها مدرن است، ولی مراسم شله‌زرد پزان در حیاط خانه، شروع و پایان داستان را رقم می‌زند؛ رضا و لیلا عاشق عروسک کارتونی دیسنی هستند و غذای چینی می‌خورند، ولی پوشش سنتی دارند و در خانهٔ پدری لیلا موسیقی سنتی می‌نوازند؛ رضا هم با پدرش در شرکت مهندسی شریک است و ظاهرا رویکردی متجددانه به دنیا دارد، ولی سرانجام زن دومی می‌گیرد.

در مهمان مامان، خانه‌ای که زمانی اعیانی بوده و ایوان و اتاق‌های گچبری دارد، محل زندگی خانواده فقیری است که بر دیوارها پوستر فیلم‌های ایرانی و خارجی نصب کرده‌اند. در دایرهٔ زنگی (پریسا بخت‌آور، ۱۳۸۶) داخل هر آپارتمانی به نوعی تزئین شده تا نمادی از شخصیت و سلیقهٔ صاحب‌خانه باشد و تنوع فرهنگی جامعه را نشان دهد. همه از نظر مالی مرفه‌اند، ولی با سلیقه‌ها و فرهنگ‌های مختلف: یکی سنتی و چادر به سر است، رخت‌هایش را روی بام پهن می‌کند، از جنوب شهر آمده و از طرف دیگران ملامت می‌شود که فرهنگ آپارتمان‌نشینی ندارد، با مبلمان پر زرق و برق کرم رنگ و کنده‌کاری طلایی رنگ، تابلوهای بزرگ منظره و چهره‌ها، و زیرگلدانی با پایه‌های بلند مرمری. دیگری فرنگی‌مآب است و موهای بور کرده دارد، شعر می‌گوید و کانال‌های ماهواره‌ای می‌بیند، با مبلمانی ساده، مجسمه‌های بودای خندان در اطراف خانه، و قاب‌های کوچکی که دیوارها را پوشانده است. خانواده‌ای هری پاتر ترجمه می‌کند، تعطیلات به خارج می‌رود، و همسایه‌ها را به جان هم می‌اندازد، در خانه‌ای با آشپزخانهٔ باز، قاب‌های عتیقه روی دیوار، و میز شیشه‌ای وسط سالن. دیگری نگران اجرای قانون است، با مبلمان نسبتاً ساده و قاب‌های سنتی ایرانی. یک خانواده هم که در گوشهٔ دیگری از شهر زندگی می‌کند و فقیرتر است، زندگی ساده تری دارد، با رومیزی ترمه، قابی روی دیوار که مجموعهٔ عکس‌های سیاه و سفید خانواده است، و حوضی آبی رنگ در میان حیاط.

ارتباط میان صندلی و فرش در بعضی فیلم‌ها مبهم است، که یاد آور تحول تاریخی زندگی شهرنشینان و ورود روز افزون اسباب و اثاثیه به خانه‌هاست. خانه‌های ایرانیان در یک قرن پیش بسیاری از اسباب‌های امروزه را نداشت. اتاق‌های بیرونی یا مهمان‌خانه‌ها را ممکن بود فقط با فرش و پتو و بالش تزیین کنند و تعدادی چراغ یا ظروف تزیینی روی طاقچه‌ها بگذارند. بسیاری خانوارها یا صندلی نداشتند، یا از آن به ندرت و فقط برای مهمانی استفاده می‌کردند. اکنون حتی با وفور مبل‌های پر زرق و برق و میزهای ناهارخوری بزرگ در خانوارهای طبقهٔ متوسط شهری، نشستن بر فرش هنوز از عادت‌های جاری است. از این روست که شخصیت‌های فیلم‌ها بارها پای مبل روی فرش می‌نشینند، که یا به علت زیادی افراد و نبودن صندلی و مبل کافی است (اجاره نشین‌ها،) یا نشان دهندهٔ تداوم سبک سنتی زندگی در بسیاری از خانواده‌ها (ماهی‌ها عاشق می‌شوند؛ دایرهٔ زنگی.)

فضای رابطه

خانه‌های پر تراکم جمعی، از آپارتمان‌های مجلل شمال شهر تا تک‌اتاق‌های دور حیاط‌های قدیمی مرکز و جنوب شهر، محلی برای بررسی روابط اجتماعی است. خانوارهای مختلف در کنار هم زندگی می‌کنند و به اجبار با هم در تماس‌اند، در رابطه‌ای تنگاتنگ که نیاز به تعاملی دائمی دارد، ولی از کش‌مکش و جنجال خالی نیست. خانهٔ جمعی به صحنه‌ای برای فیلم‌ساز تبدیل می‌شود تا فضای مشترک میان خانوارها را زیر ذره‌بین بگذارد و مشکلات همزیستی در این شرایط را به تصویر بکشد. فضاهای درون واحدها و فضای نیمه خصوصی مشترک میان واحدها، مکان اصلی داستان را تشکیل می‌دهد.

تهران و سایر شهرهای بزرگ پر تراکم ایران رفته رفته به شهرهای آپارتمانی تبدیل شده است. خانواده‌هایی که تا یک نسل پیش به زندگی در خانهٔ حیاط‌دار عادت داشتند، حالا روی سر هم در ساختمان‌های چند طبقه زندگی می‌کنند. رشد جمعیت، محدودیت زمین و قیمت بالای آن، نقش مهم صنعت ساختمان در اقتصاد کشور، احساس عدم امنیت، نوگرایی فرهنگی و کمبود علاقه به حفظ و مرمت ساختمان‌های قدیمی از جمله علت‌های این تغییر بوده است. اما پیامدهای اجتماعی تغییر از خانه‌نشینی به آپارتمان‌نشینی هنوز به خوبی شناخته نشده است، زیرا که زندگی در آپارتمان شرایط و عادت‌های زندگی خانوارها را به نحوی بی‌سابقه عوض می‌کند، و به‌ویژه نیاز به برقراری چارچوب‌های جدیدی برای همکاری و هم‌زیستی ایجاب می‌کند. آپارتمان چند طبقه در واقع حکم خیابانی عمودی را دارد که خانواده‌های مختلف را به جای اینکه دیوار به دیوار باشند، سقف به کف روی هم قرار داده و ارتباط‌شان را بالقوه از خیابان نزدیک‌تر ساخته است. ناهمخوانی روش‌های زندگی، تمایلات فرهنگی و نحوهٔ برخورد با مسائل در این‌جا به خوبی آشکار می‌شود. زندگی مشترک در یک ساختمان، نمایش‌گر موقعیت مشابه اقتصادی خانواده‌هاست. اما تفاوت‌های فرهنگی و سنی آنان را به خوبی می‌بینیم، و نیز مشکلات ناشی از اجبار به ایجاد ساختارها و هنجارهای جدید اجتماعی برای حل مسائل مربوط به آن‌ها را. رابطهٔ

خانهٔ دوست کجاست (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵)

آپارتمان‌نشین‌ها با هم در واقع انعکاسی است از تجربهٔ شهرنشینی در ایران، که در آن رشد جمعیت و تراکم شهری، مردم ایران را با چالش‌های جدیدی روبه‌رو ساخته است.

در فیلم اجاره‌نشین‌ها، مواجهه با خطر تخلیه باعث همکاری همسایه‌ها می‌شود تا بتوانند به زندگی در آپارتمان‌هایشان ادامه دهند و سرانجام صاحب خانه بشوند. در عین حال خانه به عنصری برای جنگ بین گروه‌ها تبدیل می‌شود. در خانه‌ای که صاحبانش در خارج مرده‌اند و بلا صاحب مانده است، فیلم داستان کش‌مکش مباشر با مستاجران را بازگو می‌کند. مباشر بی‌انصاف حکم تخلیهٔ مستاجران را گرفته است، به امید آنکه خود خانه را تصاحب کند. هر طرف را یک دلال املاک بر ضد دیگری تحریک می‌کند: طرف مباشر در صدد جعل سند و تصاحب خانه است و طرف مستأجران به دنبال ماندن و تعمیر خانه و رقابت با بنگاه طرف مقابل. خانه به ابزاری برای جنگ و کش‌مکش میان این دو گروه، و برای همکاری بین مستاجران، و در آخر به امید به آینده برای همه تبدیل می‌شود. در نهایت تنها راه نجات خانه، صلح طرف‌های متخاصم و همکاری اجاره‌نشین‌ها با هم است.

نحوهٔ استفاده از فضاهای مشترک خانه‌های جمعی، به ویژه مایهٔ جدال و دوستی همسایه‌هاست. در فیلم دایرهٔ زنگی، پارکینگ، آسانسور، پلکان، و به ویژه پشت بام یک ساختمان، محل رودررویی همسایه‌هاست؛ داستان خانواده‌هایی است که در آپارتمان‌های یک ساختمان زندگی می‌کنند و مشکل همزیستی آنان، در نصب و تعمیر بشقاب‌های ماهواره جلوه می‌کند. یکی بشقاب دیگری را قطع می‌کند، دیگری بشقاب همسایه را از بام پرتاب می‌کند، یکی با نصب آن مخالف است، و دیگری به پلیس گزارش می‌دهد. فضای بام محل اصلی فیلم است، جایی‌که بشقاب‌های ماهواره نصب شده است، بچه‌ها بازی می‌کنند، و همسایه‌ای رخت پهن می‌کند، عملکردهایی که با هم همخوان نیست. علاوه بر آن، بعضی همسایه‌ها سهم خود را برای تعمیر سقف نپرداخته‌اند، و مدیر ساختمان که صاحب یکی از آپارتمان‌هاست، دسترسی آنان را به این فضا ممنوع کرده است. فضای بام، فضای رابطهٔ همسایگان، میان آنان و دنیای ارتباطات و جهان خارج، و موضوع درگیری با پلیس است. رابطهٔ همه درون خانواده‌ها و میان خانواده‌ها مدام دستخوش تنش و کش‌مکش است. فیلم می‌خواهد فضایی کمیک ایجاد کند، ولی شاید خواسته یا ناخواسته پرده از بسیاری آداب فرهنگی بر می‌دارد.

در فیلم دربارهٔ الی (اصغر فرهادی، ۱۳۸۸،) ویلایی متروکه کنار دریای خزر چند خانواده را گرد هم می‌آورد. در این جا خانه محل شادی و غم خانواده‌ها و صحنهٔ تئاتری برای کشف روابط افراد و خانواده‌ها با همدیگر است. تک‌خانه‌ای در زمان تعطیلات به خانه‌ای جمعی تبدیل می‌شود، و وقتی بچه‌ای در حال غرق شدن در دریاست و دختری از میان جمع (الی) گم می‌شود، شادی به تنش و کش‌مکش تبدیل می‌شود، و فیلم به موشکافی روانکاوانه در این‌باره می‌پردازد که شخصیت‌های مختلف به این بحران چگونه واکنش نشان می‌دهند.

دربارهٔ الی (اصغر فرهادی، ۱۳۸۸)

در ساختمان‌های جمعی فقیرانه، آپارتمان‌ها بعضاً فقط از یک اتاق تشکیل می‌شود و ساکنان اجاره نشینند. خانه‌های بزرگ قدیمی محله‌های مرکزی و جنوبی شهر تبدیل به محل زندگانی تعدادی خانوار تبدیل شده است که هر یک اتاقی را در یک ضلع حیاط اشغال کرده‌اند. فضای مشترک این خانوارها حیاط است، محل تنش و مایهٔ همزیستی و دوستی. محل داستان فیلم مهمان مامان، چنین خانه‌ای در محلهٔ پامنار تهران است، که در آن عفت، زنی فقیر، از بابت این‌که قادر به پذیرایی از مهمانانش نیست، شرمنده است. با این حال، همهٔ همسایه‌ها و دوستان کمک می‌کنند تا او بتواند مهمانی مفصلی بر پا کند. استفادهٔ مشترک از حیاط باعث نگرانی عفت است، زیرا یکی از همسایه‌ها معتاد است و همسر حامله‌اش را کتک می‌زند، در حیاط گردو می‌شکند تا بفروشد؛ دیگری زن جنگ‌زده‌ای از ایلام است و مرغ و خروس‌هایش را در حیاط بزرگ می‌کند؛ کارگران کارگاهی ساختمانی در ته کوچه، که دسترسی به راه اتومبیل‌رو ندارد از روی حیاط با نقاله عبور می‌کنند. عفت، حیاط را می‌روبد تا برای مهمانانش تمیز و قابل ارائه باشد. درعین حال همین حیاط، با گیاهانش و حوض نسبتاً تمیز وسط آن، به محل همدردی و همکاری همسایه‌ها تبدیل می‌شود تا به او کمک کنند غذای مهمانانش را آماده کند. همه به هم کمک می‌کنند، غذایشان، اتاقشان و وقتشان را در اختیار همسایه‌هایشان می‌گذارند تا آنها بتوانند مشکل خود را حل کنند. زنان همه دور دیگ غذا جمع و مشغول غذا کشیدن می‌شوند، در خانهٔ عفت سفره‌ای مفصل و شاهانه روی زمین می‌گسترند، همهٔ همسایه‌ها را به سفره دعوت می‌کنند و به کارگران و مهمانان ناخوانده هم غذا می‌دهند. همه خوشحال و رقصانند، لباس خوب پوشیده‌اند و به مهمانی می‌روند. فیلم، بر مهمانی به عنوان گردآورندهٔ دوستان، خویشان و همسایگان، و مایهٔ رابطهٔ میان آنها تاکید دارد، با ارزش‌گذاری به سنت‌های مهمان‌نوازی و همسایه‌دوستی، حتی در اوج فقر، تأکید بر نکات مثبت زندگی، ارزش‌گذاری بر شرم حضور و تعارف و آبروداری. غذا و حیاط به وسیله‌ای برای ارتباط افراد با هم می‌شود.

در ساختمان‌های آپارتمانی، حیاط مشترک دیگر وجود ندارد و پشت‌بام جای حیاط را می‌گیرد. در اجاره نشین‌ها، مباشر، مستاجران و کارگران پس از یک روز پر کش‌مکش همه با هم آشتی می‌کنند، بالای بام کباب می‌پزند، و روی زمین سفره‌ای مفصل پهن می‌کنند و همه از یک سفره غذا می‌خورند. آماده کردن، پختن، سفره چیدن و سر یک سفره نشستن برای صرف غذا، وسیله‌ای برای ایجاد روابط دوستانه بین طرف‌های

آینه (جعفر پناهی، ۱۳۷۶)

متخاصم است، موضوعی که فیلم‌های متعددی به کار می‌گیرند، و به ویژه در کارهای مختلف مهرجویی دیده می‌شود، ولی در کارهای دیگران هم قابل تشخیص است و به سنت‌های فرهنگ ایرانی باز می‌گردد که همسفرگی، دری است به سوی ایجاد تعلق عاطفی و مسئولیت اخلاقی در برابر به کسی که در نان و نمک شما شریک شده است.

در فیلم ماهی‌ها عاشق می‌شوند (علی رفیعی، ۱۳۸۳،) خانه هنوز مایهٔ قهر و آشتی است، ولی این بار خانه‌ای مستقل، نه مجموعه‌ای آپارتمانی. خانه و غذا محمل‌های اصلی فیلم برای بازگویی داستان مکرر عشق است. عزیز، صاحب خانه‌ای اربابی در ساحل بندر انزلی، پس از ۲۲ سال دوری، به آن باز می‌گردد، و پی می‌برد که آتیه، زنی که در جوانی عاشق او بوده، اکنون خانه را به رستورانی موفق تبدیل کرده است. او بر سر دوراهی قرار می‌گیرد. فیلم، تأکید زیادی بر چگونگی تهیه و تنوع و کیفیت غذاهایی دارد که آتیه و همکارانش می‌پزند و به مشتریان عرضه می‌کنند. خانه، محل کش‌مکش دو طرف می‌شود، که از سویی مایهٔ نگرانی آتیه و همکاران اوست و از سویی، یاد آور عشق جوانی برای هردو. اتاق‌های متروک طبقهٔ بالا، که روی همه چیز ملافهٔ سفید انداخته‌اند، نمادی از عشق عزیز و آتیه است که مدت‌ها در حالت تعلیق بوده است. ویژگی مهم فیلم، سکوت‌های عمیق شخصیت‌هاست که قادر به گفت و گو نیستند، یا نمی‌خواهند اطلاعات به هم منتقل کنند و مراودهٔ رو در رو داشته باشند. در نتیجه، خانه و غذا به وسیلهٔ ارتباط زنان و مردان تبدیل می‌شود. تهیهٔ غذا و نظافت

رنگ خدا (مجید مجیدی، ۱۳۷۷)

و آماده سازی خانه، میان آنها رابطه ایجاد می‌کند. خانه را که می‌روبند و روکش‌های سفید را از روی اسباب و اثاثیه بر می‌دارند، خانه از تمیزی برق می‌زند و گویی عشق عزیز و آتیه دوباره زنده می‌شود و صیقل می‌یابد. روفتن و آرایش خانه به آشتیِ دو طرفِ رابطه‌ای قدیمی و گسسته تبدیل می‌شود. دو طرف در ابتدا بر سر مالکیت خانه در گیرند، و در نهایت خانه‌ای دیگر، کلبه‌ای در جنگل، ظاهراً مأوای زندگی آیندهٔ مشترک‌شان است.

اما خانه همیشه وسیله‌ای برای آشتی و دوستی نیست. در فیلم خانه‌ای روی آب، خانه محل تنش دکتر، شخصیت اصلی فیلم، با پدر و پسرش است. دکتر پدرش را به خانه سالمندان برده است و حاضر نیست او را در خانهٔ بزرگش بپذیرد که در آن تنها زندگی می‌کند، به رغم آنکه در خانه خدمتکار دائم دارد. پسر دکتر به پدر بزرگش قول می‌دهد که او را به خانهٔ پدر بیاورد، ولی خود به علت اعتیاد و عدم اعتماد به پدر، از خانه می‌گریزد. سرانجام همین خانه صحنهٔ مرگ دکتر است که گروهی از دزدان به آن دستبرد زده‌اند.

زندگی در خانه‌های فقیرانهٔ جمعی هم همیشه مایهٔ خوشحالی و شادی نیست. در فیلم گیلانه، وقتی زن جوانی در اوج جنگ به خانهٔ محقرش بر می‌گردد، که تک اتاقی است در خانه‌ای جمعی، در کنار حیاطی بزرگ در مرکز شهر تهران، با اتاقی لخت مواجه می‌گردد که اسباب‌هایش ناپدید شده است، شوهرش را به سربازی برده‌اند، و صاحب‌خانه یخچال‌شان را به عنوان اجارهٔ عقب افتاده ضبط کرده است.

سفر در فضا

بیرون از خانه، فضای شهر، فضای رابطهٔ افراد مختلفی است که در آن زندگی می‌کنند. موضوع شماری از فیلم‌ها سفری در شهر است که از آن طریق این ارتباطات زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و محملی است برای نمایش تنوع و پیچیدگی زندگی شهری و بررسی مشکلات اجتماعی. در عین حال، پرسه در خیابان‌ها هزینهٔ کمی در بر دارد، از احتیاج به صحنه و دکور می‌کاهد، آینه‌ای است برای نشان دادن فضاها به مردمی که در آنجا زندگی می‌کنند، و چشم اندازی جذاب و مستند برای تماشاگری که با محیط آشنا نیست. بازنمایی فضای شهر، بخش مهمی از داستان است، داستان زندگی در شهر.

در فیلم لیلا، لیلا، زن جوانی است که بچه دار نمی‌شود، از دکتر هم کمکی بر نمی‌آید. زن نمی‌خواهد کودکی را از پرورشگاه به فرزندی بپذیرد، زیرا می‌گوید رضا، شوهرش، می‌تواند بچه‌دار شود، پس نباید بچهٔ کس دیگری را بزرگ کند. بیشتر داستان در ۳ خانهٔ بزرگ در شمیران اتفاق می‌افتد: خانه‌های دو خانواده و خانهٔ مشترک لیلا و رضا، فرزندان آنها. بخش‌های زیادی از داستان هم در ماشین رضا می‌گذرد، که بین این خانه‌ها در رفت و آمد است و حاکی از رابطهٔ بین این سه خانواده با هم‌خانه‌ها بزرگ و خانواده‌ها پر جمعیت و مرفه‌اند. مشکل اصلی، به خصوص از نظر مادر شوهرش، این است که با نازایی لیلا او نخواهد توانست خانهٔ خود را مثل دو خانواده نسل پیش به محل زندگی خانواده‌ای بزرگ تبدیل کند. صندلی عقب ماشین رضا به بیننده اجازهٔ سفر در شهر را می‌دهد: ولی تکرار ردیف درخت‌ها در روز و ردیف چراغ‌ها در شب، گویی نشان‌گر راه بی‌پایانی است که زوج جوان مجبورند طی کنند.

باد مارا خواهد برد (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸)

آینه (جعفر پناهی، ۱۳۷٦،) همچون بادکنک سفید (جعفر پناهی، ۱۳۷٤،) داستان سفر دختر بچه‌ای در شهر و مواجههٔ او با تنوع و شلوغی شهر است. در آینه، پس از آنکه مادر برای بردن دخترش به مدرسه نمی‌آید، او تصمیم می‌گیرد خود به خانه برود، سفری در قلب شهر تهران، که در آن او خیابان‌ها را با پای پیاده، سوار بر اتوبوس، تاکسی، و موتوسیکلت طی می‌کند تا به مقصد برسد. سفر دختر بچه در شهر در واقع رشته‌ای است که داستان‌های کوچک دیگری را مثل دانه‌های تسبیح به هم وصل می‌کند، داستان‌هایی کوتاه که فقط به صورت روایت جنبی شنیده می‌شود، با عبور از مکالمه‌های نیمه شنیده: پیرزنی که نمی‌خواهد به خانهٔ سالمندان برود؛ مرد و زن جوانی که با اتوبوس و به همراه خانواده، برای خریدن شمع و آینه عروسی شان رفته‌اند؛ مرد و زنی که دربارهٔ نقش زن در خانه در تاکسی بحث می‌کنند؛ مسابقهٔ فوتبالی که در سراسر فیلم جریان دارد و موضوع صحبت راننده‌های اتوبوس است؛ تصادف اتومبیلی که باعث راه بندان سنگینی شده است؛ زن جوانی که شوهرش او و بچهٔ کوچکشان را رها کرده است، و روایت‌های دیگر. هرکس لهجه‌ای دارد و فیلم نمایان‌گر تنوع قومی شهر تهران است، شهری که ساکنانش از گوشه‌ای از مملکت آمده‌اند. فضای شهر پر ازدحام و پر سر و صداست. سیل همهٔ جانبهٔ اتومبیل‌ها دائم در خیابان جاری و عبور از خیابان خطرناک است، ولی دخترک قدم به قدم می‌آموزد که چگونه از خیابان عبور کند، در شهر سفر کند، و مستقل باشد. در این میان، همهٔ شخصیت‌های فیلم فقط به او کمک می‌کنند و هیچ‌کس نیت سوئی از خود نشان نمی‌دهد. به رغم غوغای شهر و شکنندگی دختر بچه در مقابل سیل آدم‌ها و وسائط نقلیه، خوش بینی مایهٔ اصلی داستان است.

اما در فیلم دایره، این روایت‌های جنبی پررنگ‌تر می‌شود و انتهای سفر با ابتدای آن یکی است. فضای شهر دوباره مثل هزارتویی جلوه‌گر می‌شود که بازیگران در آن از سویی به سوی دیگر می‌روند، از کسی یا چیزی می‌گریزند و دنبال کسی یا چیزی می‌گردند، و در نهایت باز می‌گردند به جایی که از آن می‌گریزند. گردشی در شهر است که هم جلوه‌های زندگی در شهر تهران را، از بازار و بیمارستان و پایانه و غیره نشان می‌دهد، و هم فشارهای روزمرهٔ زنانی که روزگار در حاشیهٔ زندگی اجتماعی به سر می‌برند. بیشتر داستان در مرکز و جنوب تهران اتفاق می‌افتد و محدودیت‌های زنان را در شهر نشان می‌دهد، از کشیدن سیگار در ملأ عام تا خریدن بلیت اتوبوس برای خروج از شهر، ماندن در هتل، سقط جنین، یا آواز خواندن. آوای زنان در فیلم نیوه مانگ (بهمن قبادی، ۱۳۸۵) موضوع سفری از کشوری به کشوری دیگر است.

در فیلم ده (عباس کیارستمی، ۱۳۸۱،) سفر در شهر، حلقهٔ پیوند داستان‌هایی است که این بار فقط از طریق گفت و گوی شخصیت‌ها منتقل می‌شود، و بیننده به درون فضای ذهنی آن‌ها راه می‌یابد. فضای اصلی فیلم، نه فضای شهر که در پشت صحنه دیده می‌شود، بلکه فضای اتومبیل است، که همچون صحنهٔ متحرک تئاتر عمل می‌کند. سفر در شهر در فیلم طلای سرخ، دوباره همچون رشته‌ای است که داستان‌های کوچکی را از جلوه‌های اجتماعی به هم می‌پیوندد: فقر، بی‌خانمانی، اختلاف طبقاتی، تبختر ثروتمندان و احساس تحقیر و سرخوردگی فقرا. فیلم، نقدی است بر این اختلاف، و از فرهنگ طبقهٔ مرفه شهری از دو زاویه: زاویهٔ اصلی از آن حسین، مردی از طبقات

طعم گیلاس (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶)

فرودست شهری، که در جنگ عراق شرکت کرده و حالا به شغل پیتزابری با موتورسیکلت مشغول است و حسرت زندگی مرفهی را دارد؛ دیگری از آن پورنگ، جوانی مرفه که بیشتر عمرش را خارج از ایران به سر برده و این نحوهٔ زندگی را ریخت و پاش و غیر منطقی می‌داند. حسین گاهی کیف‌زنی هم می‌کند، ولی بالاخره تصمیم می‌گیرد با علی، دوستش به دزدی جواهر بپردازند، که ناموفق می‌ماند و به ناکامی و خودکشی او می‌انجامد. تضاد فضاهای تاریک و دخمه‌مانند محل زندگی حسین، و سفیدی و روشنی آپارتمان قصر مانند پورنگ، اختلاف طبقاتی عمیق این دو را نمایش می‌دهد.

موضوع اصلی فیلم خانهٔ دوست کجاست، سفر در روستا، یا بین دو روستاست. احمد پسر بچه‌ای‌ست که برای دوست همکلاسش فداکاری بسیاری می‌کند. او بعد از مدرسه تا شب به دنبال خانهٔ او می‌گردد، اما پس از آن‌که از یافتن خانهٔ او ناامید می‌شود، مشق شب دوستش را خود می‌نویسد تا او را از کلاس بیرون نکنند. سفر بین دو روستا هم داستان‌های کوچکی را دربارهٔ زندگی در دنیای روستا بازگو می‌کند، و هم زیبایی‌های بصری را می‌نمایاند. زندگی سخت کودکان، که مجبورند به پدرانشان کمک کنند، همچون حمل دبه‌های سنگین شیر که باعث کمر دردشان می‌شود، حمل درهای چوبی سنگین، و کار در مزرعه که مانع از نوشتن مشق‌ها می‌شود. پدر بزرگ احمد اعتراف می‌کند که برای تربیت بچه‌ها بهانه می‌تراشد و کتکشان می‌زند. همهٔ این سختی‌ها به هنگام بالا و پایین رفتن احمد از پله‌های خانه‌ها و کوچه‌ها و تپه‌ها نمایان می‌شود. تکرار حرکات، ساده ولی دردناک است. با این حال، عاقبتی خوش دارد، زیرا که فداکاری احمد، دوستش را از اخراج از کلاس نجات می‌دهد.

در فیلم دربارهٔ الی، سفر خروج از شهر به منظور استراحت و شادی است، ولی به فاجعه می‌انجامد. این سفر به سان فرار از جهنم مشکلات است، که متاسفانه برای نرگس در فیلم دایره مقدور نیست، زیرا نمی‌تواند در پایانهٔ اتوبوس در تهران به اتوبوسی سوار شود که او را به شهر سراب ببرد. در گیلانه سفر از روستا به شهر این روند را وارونه می‌سازد، از فضای صلح آمیز روستا به فضای جنگ‌زدهٔ شهر تهران، که نمایانگر مشکلاتی است که ازین پس گریبان گیلانه را خواهد گرفت.

کاوشی در آستانه‌ها

کندوکاو در حاشیه‌ها، در فضاهای حایل، در آستانه‌های بین حریم‌ها، از موضوع‌های فیلم‌هاست، آستانه‌هایی که دنیاهای مختلف را از هم جدا می‌کنند، فضای بیرون و درون، فضای ثروت و محرومیت، دنیای خانواده و شهر، عرصهٔ خصوصی و عمومی، خودی و بیگانه، شهر و روستا. سفر در فیلم طعم گیلاس (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶) در حاشیهٔ شهر تهران اتفاق می‌افتد و سفری محزون به دنبال مرگ است که عاقبت به زندگی ختم می‌شود. داستان مردی است به نام بدیعی که می‌خواهد خودکشی کند و در به در دنبال کسی می‌گردد که در این کار کمکش کند. از چند نفر می‌خواهد، اما آنها سرباز می‌زنند. سرانجام کسی موافقت می‌کند، ولی سعی می‌کند مرد افسرده را راضی کند که زندگی شیرین است. ماجرای خودکشی خود را هم تعریف می‌کند که با خوردن توت از سرش افتاد. توصیه می‌کند او هم این فکر را از سر به در کند و به فکر زیبایی‌های زندگی باشد، از جمله طعم گیلاس. بدیعی هم سعی می‌کند، و

سرانجام خود را نمی‌کشد. فیلم در حاشیهٔ شهر تهران برداشته و بسیاری از صحنه‌های آن از درون ماشین گرفته شده است. کوه و تپه‌های خاک آلود و خشک نمایان‌گر ذهن افسردهٔ بدیعی است. شهر و ساختمان‌ها و چراغ‌هایش فقط از دور دیده می‌شوند. وقتی معلوم می‌شود که او نخواهد مرد، رنگ‌ها زنده می‌شود و سرسبزی درختان جلوه می‌کند.

داستان فیلم خانهٔ دوست کجاست از یک در شروع می‌شود و موضوع در تا پایان زنده می‌ماند، درهایی که مظهر هنر اصیل روستایی و در عین حال فاصله بین زمان حال و گذشته، سودجویی و هنر پروری، و شهر و روستاست. در فیلم طلای سرخ، پیتزابری حسین او را فقط تا مرز دنیای مرفه می‌برد، و او به ندرت می‌تواند وارد این دنیا شود. همیشه پشت در خانه‌ها متوقف می‌شود و فقط می‌تواند گاهی نیم نگاهی به داخل آن‌ها بیندازد. یک‌بار که خواست وارد جواهر فروشی شود، مانع او شدند. او بار دیگر با تمهید و نیرنگ وارد شد، و آخرین بار با زور اسلحه، که به مرگش منجر شد. پورنگ که از حسین واهمه‌ای ندارد، او را به خانه‌اش دعوت می‌کند و به او اجازه می‌هد به اکتشاف آپارتمان مجلل چند طبقهٔ والدین مرد جوان بپردازد و لذت این فضا را بچشد. از نظر فضایی، فیلم به کشف آستانه‌ها می‌پردازد و اینکه چگونه کسی که به طور معمول در خارج از این آستانه‌ها نگه داشته می‌شود، عاقبت با زور قدم به درون می‌گذارد. فیلم از میان قاب در و پنجره‌ها به فضای درون یا بیرون می‌نگرد و به دنبال کشف آنست که چگونه می‌توان قدم به آن سو گذاشت.

پنجره در بعضی فیلم‌ها برای دیدن دنیای بیرون است، ولی درون‌گرایی فرهنگی در خانه‌ها، و به ویژه در آپارتمان‌ها، چشمگیر است. خانوارها به علت شلوغی و ازدحام شهری، نگرانی از اشراف همسایه‌ها، و برای کنترل نور شدید آفتاب، پرده‌های کلفت تور جلوی پنجره‌ها می‌کشند و به آنچه خارج از پنجره می‌گذرد، کمتر توجه دارند. ارتباط درون و بیرون خانه از طریق پنجره، محدود می‌شود. در خانه‌های حیاط‌دار، درهای آهنی دیوارهای بلند، حیاط و فضای درون خانه را از بیرون جدا می‌کند. در آپارتمان‌ها، پلکان و پارکینگ و آسانسور، فضای رابط میان فضای خصوصی و کوچه و خیابان را تشکیل می‌دهد.

رابطهٔ درون و بیرون فضاها نقشی ظریف در داستان‌گویی دارد. در فیلم لیلا، ورودی‌های ۳ خانه گویی تفاوت در باروری میان نسل‌ها را نشان می‌دهد: درهای ۲ خانهٔ والدین به حیاط‌هایی وسیع باز می‌شود، حال آن‌که خانهٔ لیلا و رضا دری در انتهای راهرویی تنگ و طولانی قرار دارد. جلوهٔ دیگر باروری، صحنه‌های پردرخت خیابان‌های شمیران است که در کنار غم نازایی لیلا، فضایی غمگین می‌سازد. سراسر داستان همچون تماشای رنج آور شکنجهٔ روحی زن جوانی است که راضی نمی‌شود راه خروج از بن‌بست را بپذیرد، راهی که با تایید همهٔ اطرافیان، جز مادر و خالهٔ شوهرش رو به روست. تنشی که در این میان برای بیننده ایجاد می‌شود، در دقایق آخر داستان از میان می‌رود و او را تا اندازه‌ای از شر کابوس آزاد می‌کند. وقتی لیلا از پشت پنجره و از لای پرده رضا و دختر او را در حال ورود به حیاط خانهٔ پدرش می‌بیند و لبخند محوی می‌زند، این تنش گویی آب می‌شود. علاوه بر رابطهٔ درون و بیرون، بالا و پایین

رنگ خدا (مجید مجیدی، ۱۳۷۷)

هم از ویژگی‌های فضاسازی در فیلم است. پلکان تیز خانهٔ لیلا مکرراً دیده می‌شود و بعضاً نمایانگر سختی روابط و فاصلهٔ روز افزون بین زن و شوهر است. در صحنه‌ای که لیلا ورود عروس جدید را به خانه‌اش از بالای پله‌ها تماشا می‌کند، اختلاف ارتفاع و رقص بی‌رمق یکی از مهمان‌ها در کنار عروس در لباس سفید، گویی بریدگی نهایی رابطهٔ لیلا و رضا را مجسم می‌سازد.

فضای تنوع و اصالت

تنوع اجتماعی که در شهرها غالب است، از موضوعات اصلی بسیاری از فیلم‌هاست، که به صورت گردهمایی در خانه‌های جمعی، یا در برخوردهای تصادفی در فضاهای عمومی شهر، تبلور می‌یابد. برخی فیلم‌سازان این تنوع را مشکلی برای همزیستی، و برخی آن‌را بخشی از غنای شهر می‌دانند. در کنار تنوع و پیچیدگی زندگی شهری، و در پاسخ به آن، هویت و اصالت از دغدغه‌های فیلم‌سازان است. به همین دلیل بعضی وقت‌ها دنبال فضاهایی هستند که این اصالت را به نوعی منعکس می‌کند، مثل خانه‌های قدیمی، محله‌های کهن، روستاهای دست نخورده، و یا افرادی که این اصالت را گویی به نحوی در خود دارند، مثل کودکان، روستاییان و اقوام مختلف مناطق کشور. تصویر روستا به مثابه زمان معصومیت، فرار از تب و تاب شهر، بازگشت به گذشته‌ای است که آرام و معصوم بود. به همین ترتیب زندگی کودکان هم جلوه‌گر معصومیت و سادگی گذشته است. تمرکز بر کودکان، روستاییان و مردم شهرهای کوچک ۳ امکان را برای فیلم‌ساز ایجاد می‌کند: جست و جوی گذشته مشترک، شناخت پیچیدگی شهر، و بیان آزاد. جست و جوی گذشته‌ای مشترک برای زندگی بی هویت شهری، کودکی که گذشتهٔ همه افراد است، و روستانشینی که گذشتهٔ بخش عمده‌ای از ایرانیان است. در بعضی فیلم‌ها سختی‌های زندگی روستایی را کم‌تر می‌بینیم، چون هدف اصلی گویی تحلیل زندگی روستایی نیست، بلکه استفاده از زندگی روستاییان و کودکان همچون آینه‌ای است که برابر زندگی پر دغدغه شهری قرار می‌گیرد، تا بینندگان عمدتاً شهری، خود را در شرایطی دیگر تصور کنند و به اوضاع خود از چشمی دیگر بنگرند.

بازبینی زندگی روستایی برای بعضی شهرنشینان جدید، رجعتی به گذشته است، و به آنان اجازهٔ شناخت و تحلیل هویتشان را می‌دهد. مردم روستاها و شهرهای کوچک، که اجدادشان در طول قرون با نزدیکی با طبیعت و آهنگ آهسته و بلا تغییر زندگی کشاورزی خو گرفته بودند، اکنون خود را در فضای مصنوع شهر بزرگ می‌یابند، و می‌کوشند خود را با تغییر دائمی و آهنگ شتابان آن هماهنگ کنند. در این‌جا شبکهٔ گستردهٔ خویشاوندی و روابط تنگاتنگ اجتماعی جای خود را به روابط مادی و ابزاری می‌دهد، که از سویی ایجاد از هم گسیختگی اجتماعی می‌کند و از سوی دیگر، مزیت‌هایی را به همراه دارد. برای بسیاری از این مهاجران، چنین تغییری به معنای آزادی از محدودیت‌های اقتصادی و تنگنای اجتماعی روستا و شهر کوچک است، و امکان زندگی تازه‌ای بر مبنای خانوار تک هسته‌ای و دسترسی به امکانات شهری. نسل‌های جدید شهری این گذشته را به مثابه عقب افتادگی می‌دانند و حتی می‌کوشند هرگونه ارتباطی را با آن از خاطره خود بزدایند. این انکار ارزش روستا، سابقه‌ای طولانی در فرهنگ ایرانی دارد.

فرهنگ ایرانی در طول تاریخ همیشه به شهر بهای بیش‌تری داده و برای روستا ارزش کم‌تری قائل شده است: به عنوان مثال مولوی با تحقیر دربارهٔ زندگی روستایی سخن می‌گوید: «ده مرو ده مرد را احمق کند/ عقل را بی نور و بی رونق کند/ قول پیغمبر شنو ای مجتبی/ گور عقل آمد وطن در روستا.» [۲] در زمان معاصر هم شهریان ایرانی روستاها را کماکان مظهر عقب افتادگی اقتصادی و اجتماعی می‌شناسند، و از مهاجرت خیل روستاییان به شهرها شکایت می‌کنند، که شهرها را به روستایی بزرگ تبدیل کرده است. اما در واقع شهرنشینان امروز خود در دو سه نسل اخیر از روستاها و شهرهای کوچک به شهرهای بزرگ آمده‌اند، و اکثر جمعیت شهری ایران امروز حاصل کمی بیش از یک قرن مهاجرت است. وقتی ۲۰۰ سال پیش تهران به پایتختی سلسلهٔ قاجار انتخاب شد، جمعیتی حدود ۱۵ هزار نفر داشت، و از طریق جذب مهاجر و زاد و ولد مهاجران، به بزرگ‌ترین شهر ایران تبدیل شد.[۳] مهاجرت و رشد طبیعی جمعیت شهرهای کشور را گسترش داده‌اند، تا جایی‌که در نیمهٔ دوم قرن بیستم تعداد شهرهای ایران ۵ برابر و نرخ شهرنشینی ۲ برابر شده است. اکنون بیش از دو سوم مردم ایران در ۱۰۰۰ شهر کشور زندگی می‌کنند، حال آنکه در ۶۰ سال پیش، فقط یک سوم جمعیت کشور در ۲۰۰ شهر ساکن بودند. فضای شهری که با این شتاب ساخته شده، نشانگر جامعهٔ شهری شتابان، جوان و همچنان در حال رشد است و به همان دلیل در پی یافتن هویتی قابل اعتماد، که عمدتاً آن را در گذشته جست و جو می‌کند.

---

[۲] جلال الدین رومی، مثنوی معنوی (چ۹، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲)، دفتر سوم، بیت ۵۱۷ و ۵۱۸، ۴۰۸.

[۳] در بارهٔ چگونگی رشد شهر تهران و مسائل اجتماعی آن، نک: این ۲ اثر نگارنده: «تهران» در دایرة المعارف بریتانیکا (۲۰۰۸)، و تهران، ظهور یک کلانشهر، ترجمهٔ حمید زرآزوند (تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۸۱).

اصلاحات ارضی و تمرکزگرایی اداری و سیاسی دولت، باعث از هم‌پاشیدگی انسجام روستا شد و به اقتصاد سرمایه‌داری، شهرنشینی و صنعت گرایی بهای بیشتری داد، و برای روشنفکران منتقد هم دستمایه‌ای فراهم کرد. ابتدای دورهٔ انقلاب با موجی از روستا گرایی و ضدیت با شهرهای بزرگ همراه بود. در عین حال، خاطرهٔ شهرکوچک و روستا در ذهن بسیاری از شهرنشینان هنوز زنده بود، و ارتباط اجتماعی با خانواده‌هایی که به شهر بزرگ نیامده بودند، تا اندازه‌ای حفظ شده بود. روستا و شهرهای کوچک جایی تصور می‌شد که زندگی ساده و بی‌دغدغه هنوز میسر بود، ولی شهرنشینان گویی همچون آدم و حوا از بهشت بیرون رانده شده بودند و بازگشت به آن، به ویژه برای نسل‌های جدید که در شهر پا به دنیا گذاشته بودند، دیگر میسر نبود. برای هنرمندان ایرانی، کاوش در روستا به مثابه کاوشی در میراث فرهنگی بود. نوشته‌های محمود دولت آبادی نمونه‌ای از چنین تلاشی است که زندگی روستا را مبنای هویت شهری و ملی می‌داند و به دنبال شناخت و بازنمایی آن است. بزرگداشت فرهنگ‌های قومی مناطق مختلف ایران، از دیدگاه درونی آن اقوام، نه از دید گردش‌گرانهٔ دیگران، فرصت کمتری یافته، هر چند که در سال‌های اخیر رشد چشمگیری داشته است، از جمله در فیلم‌های بهمن قبادی: زمانی برای مستی اسب‌ها (۱۳۷۹) و نیوه مانگ (۱۳۸۵.) از سویی دیگر، نبودن آزادی بیان در دوره‌های مختلف، باعث شده است تا هنرمندان به دنبال محملی دیگر برای بازنمایی جامعهٔ معاصر خود باشند. این محمل را در روستاها یا در کودکان می‌یافتند، و در نتیجه آثار بسیاری از هنرمندان، نمایان‌گر روستاها بود، در واقع استعارهٔ زندگی و مشکلات شهری. برای مثال، کارهای غلامحسین ساعدی و داستان گاو که داریوش مهرجویی به فیلم درآورد (۱۳۴۸.) در عین حال، از نظر گروهی از نسل جدید فیلم‌سازان و تماشاگران جوان، این رابطهٔ نمادین معنای خود را از دست داده است. آن‌ها از درون شهر به دنبال تحلیل مسائل شهری می‌گردند، و نه رویارویی آن با آینهٔ به ظاهر پاک روستاهای تاریخ.

جست و جوی اصالت در کنار تجربهٔ تجدد، در بسیاری از آثار هنری معاصر ایران جلوه‌گر است. به عنوان مثال، در داستان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد،[۴] قهرمان داستان که مدیر بنگاه معاملات املاک است، تخریب خانه‌های قدیمی را زیر سوأل می‌برد و به صاحب جدید خانه‌ای قدیمی دل می‌بندد، رابطه‌ای که نماد مقابله با روش‌های جاری حاکم بر کار و زندگی خانوادگی اوست. در شهرهای پر شتاب ایران، چه چیزی را قدیمی می‌پنداریم؟ ما ایرانیان خود را مردمی باستانی می‌شناسیم و تاریخ در ذهن ما همیشه زنده است، ولی در عمل ایران کشوری جدید است: با جمعیتی جوان، نهادهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی جدید، و ساختمان‌هایی که عمری کوتاه دارند و مکرراً تخریب و نوسازی می‌شوند، به همین دلیل، هویت و تداوم فرهنگی به مساله‌ای فراگیر تبدیل شده و عواقب دامنه داری برای تاریخ معاصر ایران داشته است.

فیلم خانهٔ دوست کجاست با یادی از سهراب سپهری آغاز می‌شود و یادآور سادگی طبیعت دوست در آثار اوست.

گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)

دلتنگی برای گذشته با معصومیت کودکان، سادگی زندگی روستایی، سادگی متن، تکرار شاعرانهٔ گفتارها، موسیقی و فضاها، و استفادهٔ آگاهانه از معماری سنتی روستایی. معماری و به طور کلی فضا، در القای دلتنگی برای گذشته‌ای هنرپرور و معصومانه نقش مهمی دارد، به‌ویژه در صحنه‌های نزدیک به پایان داستان که پیرمرد نجار احساس غرورش را از زیبایی و استحکام درهایی که ساخته است ابراز می‌کند و از درهای آهنی شاکی است. از شهر بدش می‌آید، چون درهای زیبای روستایی را به شهر می‌برند، ولی معلوم نیست به سر آنها چه می‌آورند، در حالی‌که روستاییان درهای آهنی می‌خرند و درهای چوبی خود را دور می‌ریزند یا به سوداگران، که در فیلم حضور دارند، می‌فروشند. داد و ستد با شهر پول می آورد، ولی هنر و اصالت را با خود می‌برد. فیلم نقدی است بر جلوهٔ تجدد در شهر و گرامیداشت سادگی که هنوز در کودکان و روستاها پیدا می‌شود.

[۴] زویا پیرزاد، عادت می‌کنیم (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳).

این سادگی و زیبایی البته بسیار شکننده است. زیبایی طبیعی نقش مهمی در فیلم زیر درختان زیتون دارد، چه در صحنه‌های کوه و دشت و سبزی پر پشت درختان زیتون که در سراسر داستان حضور دارد، و چه در چهرهٔ بازیکنان جوان که از صحنهٔ انتخاب دختر هنرپیشه در میان چمنزاری کنار روستا شروع می‌شود. ولی روستا بر اثر زلزله ویران شده است و دیگر از معماری جا افتادهٔ سنتی اثری نیست، فقط تلی از خاک به چشم می‌خورد. مردم، روستای خرابه را رها کرده‌اند، به کنار جاده کوچیده‌اند و در خانه‌هایی کوچک زندگی می‌کنند.
کارگردان و دستیارش بر فراز خانه‌های خالی شیب تپه فریاد می‌زنند و بازتاب صدای خود را می‌شنوند.

گیلانه (رخشان بنی اعتماد و محسن عبد الوهاب، ۱۳۸۳)

بسیاری از صحنه‌ها دیوارهای گلی خراب شده و فروریختهٔ روستاها را نشان می‌دهند. تنها فضای زیبایی که دیده می‌شود ایوانی نیمه‌مخروب در طبقهٔ بالاست که ستون‌های چوبی آبی رنگ دارد، اما در کنار مخروبه‌ای عظیم است و برای تزیینش از این و آن گلدان قرض کرده‌اند.

در فیلم طعم گیلاس افسردگی و سرخوردگی شهری (آقای بدیعی) با سادگی و خوشدلی مردم شهرستان‌ها (از لرستان، کردستان، آذربایجان، و از کشور همسایه افغانستان) رودررو می‌شود، مردمی که حاضر نیستند برای پول در خودکشی او شریک شوند، آن هم به رغم زندگی مختصر و فقیرانه‌شان. آقای باقری، کارگر موزه، آذری است و سبیل و منش درویشان را دارد، نوعی مظهر آگاهی و سرزندگی و در عین حال عمق و زیبایی زندگی. او این حالت را به مرد افسردهٔ تهرانی سرایت می‌دهد. مرد رهایی‌اش را از غم و افسردگی در اینجا، بیرون از شهر، می‌یابد. سادگی روستایی و شیرینی زندگی با هم آغشته است، هر چند که سادگی روستایی زیر کار صنعتی و اداری شهری به ظاهر مدفون شده باشد. فیلم، در پی نوعی اصالت است و به جای آنکه آن را مانند دیگران درگذشته بیابد، در سادگی و نزدیکی با طبیعت می‌جوید.

روستاهای حاشیهٔ دریای خزر، به سبب طبیعت زیبا و سبزی سرشار که در ایران بی‌رقیب است، مورد توجه فیلم‌سازان است و صحنهٔ بسیاری از فیلم‌های روستایی را تشکیل می‌دهد. ولی فضای روستایی همه جا نمادی از زیبایی‌های طبیعی و ساده زیستی نیست. در فیلم گیلانه، خانهٔ فقیرانه گیلانه حیاطی است پر از گل و شل و خرد و ریز، و این وضع از دلایلی است که گیلانه خانهٔ جدیدی برای خود می‌سازد.

در فیلم رنگ خدا، پسربچه‌ای نابینا خوانش دیگری از اصالت را با بازنمایی زیبایی‌های طبیعی به تماشاچیانی ارائه می‌دهد که از نعمت بینایی برخوردارند. روستا، کوهستان، باغ، مزرعه و جنگل، همه یک به یک موشکافی می‌شود و بعد جدیدی را به نمایش می‌گذارد. از برگ‌های خشک حیاط مدرسهٔ شهری تا مزارع سرسبز دشت‌ها و جنگل‌های پر مه کوهستان‌های شمال، از صدای جوجه و گربهٔ شهری تا دارکوب جنگل و مرغان دریایی، از آرامش نهر و برکه تا خروش رود پرشتاب و وسعت دریا، همه به گونه‌ای عمیق‌تر شناخته و گرامی داشته می‌شود. با این وصف، سرانجام همین نیروهای طبیعی، و نه اره برقی کارگاه نجاری، به قیمت جان پسر بچهٔ نابینا تمام می‌شود، و طبیعت برای پدر بدخواه او پیغام ترسناکی می‌فرستد. طبیعت در فیلم دربارهٔ الی نیز، به رغم زیبایی‌ها و حس آزادی دریا، خطرناک‌تر از آن است که مسافران بی‌خیال می‌اندیشند.

تأملی دربازنمایی فضا

زبان روایی فیلم‌ها غالباً سعی دارد که با موضوع داستان همخوان باشد و از همهٔ ابزار موجود در ایجاد فضای ذهنی و تمثیلی استفاده کند. در فیلم خانهٔ دوست کجاست، سادگی و وزن تکرار در تصویر، کلام و حرکت فضای ویژه‌ای می‌سازد. زبان تصویری شاعرانه است و برای همین است که کارگردان از معماری غنی روستای ماسوله کمال استفاده را می‌برد تا فضایی زیبا بسازد. معماری خانه و روستا هر دو ساده، ولی سرشار از اصالت فرهنگی و غنای هنری است و در

گفت‌وگوهای شخصیت‌ها در بحث‌ها جلوه می‌یابد. تکرار جملات معلم، بچه، مادر و بیش‌تر شخصیت‌ها، نظمی شاعرانه به داستان می‌دهد. شکل زیگزاگ راه روستایی و تک درخت بالای تپه، که در فیلم‌های دیگر کیارستمی تکرار می‌شود، گویی هم سختی راه را می‌نمایاند و هم آنچه در پایان راه نصیب راه‌پیما می‌شود.

در فیلم رنگ خدا، نحوهٔ مشاهده و بیان فضا گسترشی قابل ملاحظه می‌یابد. فیلم، داستان محمد، پسر بچه‌ای نابینا را بازگو می‌کند که پدرش می‌خواهد او را از سر خودش باز کند تا دوباره زن بگیرد. مادر بزرگ پسر او را دوست دارد و از دوری رنج‌بار او دق می‌کند. پسر هم در حادثه‌ای جان می‌بازد و به او می‌پیوندد. در این میان، فضای طبیعت همراه با پسر لمس می‌شود. او می‌خواهد الفبای طبیعت را بشناسد و از الفبای نابینایان استفاده کند که در مدرسه یاد گرفته است، تا طبیعت را بخواند و خدا را ببیند. از این طریق عمق درک بیننده از فضا بیشتر می‌شود، زیرا که بیننده فقط بر بینایی خود تکیه نمی‌کند، بلکه همراه با پسرک نابینا همه چیز را می‌شنود و لمس می‌کند. صدای وحشتناکی که پدرش در جنگل‌ها می‌شنود، انعکاس بدخواهی و وحشت خود اوست. صدایی که محمد می‌شنود، صدای طبیعت است. به این ترتیب او دنیا را «می‌بیند» و در آخر هم خدا را می‌یابد، که در تمام مدت می‌جسته است. او سعی می کند صدا و لمس را به واژه تبدیل کند، ولی در نهایت رابطه‌ای بدون واسطه با فضای اطرافش، با پدیده‌های طبیعت دارد. بیشتر داستان در فضای روستایی گیلان می‌گذرد، اما زبان طبیعت برای محمد در حیاط مدرسهٔ نابینایان در تهران همان زبان است. شهر و روستا برایش فرقی ندارد، هرچند که فقط روی صدای طبیعت تاکید شده است و صداهای شهر یا داخل فضاهای خانه‌ها کمتر غنای صوتی و لمسی دارد. تحلیل فضا، به ابعاد غیر بصری شناسایی ما از فضا توجه می‌کند و دعوتی است به گسترش حواس.

اما نسبت دادن اصالت به فضاها و گروه‌های شهری نشده، مشکلات خود را دارد. داستان‌گویان شهری گویی تصویر دلخواه خود را بر واقعیت پیچیدهٔ فضاها و مردم سوار می‌کنند و آن‌ها را از پس عدسی ذهنیت مدرن شهری می‌نگرند و با آن می‌نمایانند. این تحلیل اصالت، در واقع شاید چیزی بیش از اثری تخیلی نباشد که بیش از آنکه واقعیت زندگی کودکان و روستاییان را بنماید، ذهنیت فیلم‌ساز و این فرض را به تصویر می‌کشد که دیگران چگونه زندگی می‌کنند. این نحوهٔ تحلیل و بازنمایی، تا اندازه‌ای یادآور رویکرد غربیان به اقوام غیر غربی است، که آنان را نزدیک‌تر به طبیعت می‌انگارند و گاهی انتظار دارند گم‌گشتهٔ فرهنگی خود را در اصالت فرضی این اقوام بیابند. این بازیابی، موقتی و سطحی است، و بعضاً به بخشی از فرهنگ مصرفی تبدیل می‌شود. این اقوام به نوبهٔ خود همیشه در حال تحول و تغییر بوده‌اند، و ممکن است از درجا زدن و تبدیل شدن به موضوعی برای کنجکاوی گردش‌گران و مستند سازان غربی به ستوه بیایند. برخی نیز برای پاسخ‌گویی به این نیاز، به اختراع سنت و نماسازی سطحی می‌پردازند. در واقع، اگر به تاریخ معاصر کشورهای غربی رجوع کنیم، بسیاری از سنت‌های امروز کشورهای غربی به همین طریق پا گرفته است.

بایسیکل‌ران (محسن مخملباف، ۱۳٦٤)

بنابراین، وجود اصالت فرهنگی به ترتیبی که ارائه می‌شود، موضوعی مناقشه‌انگیز است، زیرا ما را با این سؤال مواجه می‌کند که چه چیزی را در گذشته و در دنیای اطراف می‌توانیم اصیل بدانیم و چه چیزی را بدلی و از این رو کم ارزش می‌شناسیم، و خط تمایز میان میراث اصیل و بدل قلابی را کجا رسم می‌کنیم. در این جاست که تأمل در نقش فیلم‌ساز و روش بازنمایی ارزشی ویژه و مهم می‌یابد.

فیلم نمای نزدیک، داستان مردی بی‌کار (سبزیان) را حکایت می‌کند که خود را به جای محسن مخملباف، کارگردان، جا زده است، و به همین علت دستگیر و محاکمه می‌شود. داستان فیلم به دنبال آن است تا بفهمد چرا او این کار را کرده، و هم تعمقی است در نقش فیلم‌ساز در تألیف و ارائهٔ داستان. پس از دستگیری سبزیان، کارگردان وارد داستان می‌شود تا از این موضوع فیلمی بسازد. او به دادگاه می‌رود و اجازهٔ فیلم‌برداری می‌گیرد. کارگردان از آن پس در فیلم حضور دارد، ولی بدون آنکه دیده شود. بخش زیادی از داستان در دادگاه می‌گذرد. متهم با دست‌های بسته وارد می‌شود و کارگردان به متهم توضیح می‌دهد که ۲ دوربین در دادگاه کار گذاشته شده است: یکی باز برای دادگاه، و یکی بسته (کلوز آپ) برای متهم تا اگر چیزی خاص و محکمه ناپسند باشد، در برابر دوربین بسته بگوید. داستان پس از آن بین این ۲ دوربین و بازسازی حوادث منجر به محاکمه در دادگاه، در گردش است. مرد بی‌کار فیلم‌های مخملباف را نمایش وضع زندگانی خود می‌داند، به ویژه بایسیکل‌ران (دوچرخه سوار،۱۳٦٤) و عروسی خوبان (۱۳٦۷.) با بازی کردن در نقش او برای خود، ارتقای مقام اجتماعی می‌خرد، اعتماد به نفس می‌یابد و احساس قدرت و اعتماد می‌کند، که در واقع در این ویژگی‌ها با کارگردان‌های اصلی شریک است. کارگردان با قرار دادن ۲ دوربین، نشان می‌دهد که سبزیان ممکن است دو روایت از حوادث، یا دو شخصیت داشته باشد و در نهایت بازی‌گر است، نه کارگردان. گویی کیارستمی همه جا در فضای بین واقعیت و بازگویی آن، فاصله‌ای می‌گذارد و پتهٔ این فاصله را دائماً روی آب می‌اندازد. دغدغهٔ اصلی او فقط داستان‌گویی نیست، بلکه تامل در چگونگی این داستان‌گویی و بیان روشن آن برای بیننده است، شاید شبیه به دغدغه‌ای که برتولت برشت داشت. نکته، در فاصلهٔ اصل و بدل است، که سال‌ها بعد باز هم در فیلم رونوشت برابر اصل دنبال می‌کند.

فیلم باد مارا خواهد برد (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸،) داستانی است شاعرانه دربارهٔ رویارویی با زندگی سادهٔ روستایی، با مرگ و زندگی، و همراه با عنوانی برگرفته از شعر فروغ فرخزاد. گروهی گزارشگر به این عنوان که مهندس‌اند به روستایی می‌روند تا از مراسم سوگواری گزارشی تهیه کنند که گویا تماشایی است. آنها چند هفته باید صبر کنند تا کسی بمیرد. در این مدت دو عضو گروه وقت را به بطالت می‌گذرانند، حال آن‌که هنرپیشهٔ اول فیلم به گشت و گذار در ده می‌پردازد، با پسربچه‌ای و چند تن دیگر آشنا می‌شود، و در زندگی ساده روستایی و اوضاع خود تأمل می‌کند. مرد بازی‌گر در واقع همان کارگردان، یا همان تماشاگر سینماست که کارگردان او را دعوت کرده است تا با بازی‌گر در کوچه‌های ده پرسه بزند، از لای درهای نیمه باز سرک بکشد، در کنجکاوی‌های او شریک شود، با افراد وارد گفت‌وگو شود، حتی اگر نیمی از حرف‌هایشان را نمی‌فهمد، و آهنگ زندگی روستایی را بشناسد. در این کار از تماشاگر می طلبد تا دربارهٔ زندگی شهری خود تأمل کند، و در عین حال از خطرات بازنمایی این زندگی، نقش مداخله جویانهٔ داستان‌گو در داستان، و زیبایی و شکنندگی زندگی کودکان و روستاییان آگاه باشد.

در عین حال، نقش داستان‌گو و کارگردان محدود است و او نمی‌تواند الزاماً نظر افراد و روند حوادث را تغییر دهد. دختر بچه‌ای که نقش اول فیلم آینه را بازی می‌کند، در میان فیلم برضد کارگردان و گروهش می‌شورد، از ادامهٔ بازی سر باز می‌زند و تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد. فیلم‌برداران هم از این‌جا به بعد وارد صحنه می‌شوند و نقص‌های فنی و اجرایی برطرف نمی‌شود، مثل میکروفونی که درست کار نمی‌کند. زیر درختان زیتون فیلمی درون فیلم است. محمد علی کشاورز نقش کارگردان را بازی می‌کند و داستان زوجی جوان را به فیلم در می‌آورد که در روز بعد از زلزلهٔ مرگبار رودبار ازدواج کرده‌اند. اول، در چادری پلاستیکی زندگی، و بعداً به خانه‌ای نیمه‌مخروبه نقل مکان می‌کنند. از قضا حسین، هنرپیشهٔ محلی، خاطرخواه طاهره، هنرپیشهٔ دختر، است، ولی مادر بزرگ رضایت نمی‌دهد دختر، که پدر و مادرش را در زلزله از دست داده است، با او ازدواج کند، زیرا پسر بی‌سواد است و خانه‌ای از خود ندارد. فیلم‌سازها می‌خواهند فضایی بسازند، اما با واقعیت تلخ منطقه سازگاری ندارد: در صحنه‌های اول فیلم‌برداری، حسین کیسهٔ گچی به دوش دارد و از پله‌ها بالا می‌رود تا تعمیر خانه نیمهٔ مخروب رها شده را شروع کند؛ خانه‌هایی که مردم رها کرده و رفته‌اند. منشی کارگردان از طاهره، هنرپیشهٔ جوان، می‌خواهد که لباس محلی به تن کند،

نمای نزدیک (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶)

ولی او آن را از آن پیران و بی‌سوادان می‌داند. کارگردان خیلی مایل است که حسین و طاهره به هم برسند، همان‌طور که در داستان فیلم، عشق پسر و دختر، بر غم مرگ و ویرانی چشم می‌بندد و به ازدواجی سریع منجر می‌شود. در واقعیت، طاهره و مادر بزرگش رضایت نمی‌دهند. دختر حتی سناریو را دنبال نمی‌کند. این تنش‌ها نشان می‌دهد که داستان‌گو تا چه حد به تجسم وضعی بهتر تمایل دارد و می‌خواهد اوضاع را تغییر دهد، ولی در واقع کار چندانی از دستش بر نمی‌آید. رابطهٔ داستان و واقعیت مخدوش است و به آسانی برقرار نمی‌شود. کارگردان گویی مایل است که آینده را به گونه‌ای دلخواه تجسم و حتی واقعیت را کارگردانی کند، ولی در این کار ناکام می‌ماند و به رغم تلاش او، دو جوان به هم نمی‌رسند.

ارتباط اصل و بدل، عنصر مهمی در کار کیارستمی است، با تعمق در نقش داستان‌سرا و پیچیدگی‌های بازگویی، برخورد و رودررویی سادگی و پیچیدگی. با حضور کارگردان (زیر درختان زیتون، طعم گیلاس، نمای نزدیک) و گزارش‌گر (باد ما را خواهد برد)، تماشاگر شهری را به درون فضای فیلم دعوت می‌کند، تا خود را به صورت ناظری تجسم کند که در مقابل شکنندگی و معصومیت زندگی روستاییان قرار بگیرد و در این زندگی جذب شود. شهریان ناظر در این فیلم‌ها مقابل کودکان (خانهٔ دوست کجاست)، روستاییان (زیر درختان زیتون؛ باد ما را خواهد برد)، اقوام مهاجر و روستایی (طعم گیلاس) و طبقات فرودست شهری (نمای نزدیک) مقام دست بالا را دارند، ولی گویی این طرف مقابل است که برگ برنده را در دست دارد، همانا سادگی و خوشدلی. در نمای نزدیک، حتی تقلب کارگردان بدلی به نظر قابل بخشش می‌آید. در عین حال، حضور داستان‌گو هشداری به بیننده است که فاصلهٔ راوی، روایت و واقعیت را بشناسد و ساده‌لوحانه در روایت غرق نشود.

فیلم‌سازان ایرانی و بازنمایی فضا

بازنمایی فضا، ابزار مهمی در دست فیلم‌سازان است. تمرکز بر فضای درون خانه‌ها و استفادهٔ نمادین فضای خصوصی، به فیلم‌ساز اجازهٔ کاوش در رابطه‌های نزدیک را می‌دهد، ولی محدودیت‌های بیانی مانع از نفوذ در این عرصهٔ خصوصی است. داستان‌گو همیشه پرده‌پوشی و ابهام را، که تاریخی کهن در ذهن شاعرانهٔ ایرانیان دارد، به کار می‌گیرد. این ابهام را بیش‌تر در بازگویی داستان به کار می‌گیرند تا در استفاده از ابزارهای بصری برای ایجاد فضایی چندگانه، اثیری یا مبهم. گویی که کلام کماکان دست بالا را حفظ می‌کند، و ابهام نقاشانهٔ تصویر، که به ندرت از آن استفاده می‌شود، از ابهام شاعرانه داستان جداست. در قیاس با ابهام، حزن را، که حربهٔ دیگری در فرهنگ ایرانی است، به راحتی و به کرات در تصویر سینمایی به کار می‌گیرند. در نهایت فضای ذهنی بسیاری از فیلم‌ها پر نور و خوش‌بینانه است، و پرده از چهرهٔ ابهام و حزن برداشته می‌شود، تا امید به آینده طلوع کند. کاوش در نقش داستان‌گو جایگاهی ویژه در سینمای ایران دارد، که بیان‌گر احترام به بیننده است، و از این رو، تمایل برخی فیلم‌سازان برای کشف اعماق عواطف انسانی، بدون بازی با احساسات بیننده، قابل ستایش است. فضای مشترک، چه درون خانه‌های جمعی و آپارتمان‌ها و چه در فضای باز شهری، محملی برای تحلیل روابط اجتماعی است و زندگی شهرنشینان را، که هریک از یک‌سو آمده‌اند و نگرشی دیگر به دنیا دارند، زیر ذره‌بین قرار می‌دهد. سفر در شهر و روستا همچون رشته‌ای است که جلوه‌ها، شخصیت‌ها و داستان‌ها را به هم پیوند می‌دهد، تماشاگر را به دیدن جاهای ناشناخته و خارج از زندگی روزمره می‌برد، به جست‌وجوی نوعی اصالت از دست رفته می‌پردازد، آستانه‌های میان دنیاهای مختلفی را می‌کاود که همه در یک شهر گرد آمده‌اند، و از روی مشکلات، تضادها و دل‌مشغولی‌های آنها پرده بر می‌دارد. اما اصالت‌جویی همیشه هم‌دوش آینده نگری است، و بازگشتی احساساتی به گذشته‌ای دور، برای نسلی که تجربهٔ تاریخ معاصر ایران را دارد، گزینه‌ای چندان جذاب نیست.

MAGE PUBLISHERS
WWW.MAGE.COM

"Heydar Radjavi's memories of the 1930s and 1940s, when he was growing up in Iran (a country he describes as one that has been "in ambivalent flirtation with modernity for the past hundred years"), are a delightful and moving evocation of a vanished past. His wise, witty, gentle, and eminently humane voice is one that is irresistibly attractive, and the anecdotes he recounts have a quiet, resonant charm that stays in the mind long after the book is closed. This little book is a gem, as a memoir and as a human document."***—Dick Davis***

"Heydar Radjavi describes each episode in his school years with lucidity and consummate art. He shows a very traditionalist Azerbaijani family grappling with modernity. The father and son are nicely contrasted in their own worlds. While the young Heydar is becoming part of a modernizing world, the father is clinging to his fast disappearing world."***—Hasan Javadi***

All memoirs bring the past into the present, but only a few manage to illuminate both simultaneously. French Hats in Iran, a quietly insightful masterpiece of remembrance, belongs in that select group. Heydar Radjavi's evocations of growing up in Tabriz in the 1930s and 1940s describe a traditionalist Iran grappling with modernity, a process as fraught with contradictions and stresses then as it is in Iran today. In a series of mini-tales, we meet a rich cast of characters: the elderly father who works in the Tabriz bazaar and runs his household according to unbending religious precepts; the resourceful mother who finds ways to enjoy such forbidden frivolities as music; the female playmate who marries at the age of nine; the teacher whose personal journey takes him from strictest piety to political radicalism; and many more. Finding a path through all the complexities is Radjavi himself—a wide-eyed little boy in some episodes, an adventurous teenager in others, and finally a young man preparing to enter a fast-changing world. The tone is always light, the memories wonderfully vivid, and the underlying theme of tension between old and new truly timeless.

Heydar Radjavi was born and raised in Tabriz and did not leave that city until he was admitted to the University of Tehran in 1953. He was in love with modern Persian literature and dreamed of being a writer until he switched to mathematics at the end of high school (but that is another story). He was sent to the University of Minnesota, where he got his doctorate in 1962. He then taught in Iranian, American, and Canadian universities until he moved permanently to Canada in 1972. He now resides in Waterloo, Ontario, with his wife Ursula. He has published books and articles in mathematical journals, and has been known to most of his friends and acquaintances as a mathematician. This collection constitutes his first publication outside mathematics in 55 years.