Blake Atwood, “Urbanism and the Representation of Reform in *‘Under the Skin of the City’* by Rakhshan Bani-Etemad,” *Iran Nameh*, 27:1 (2012), 174-189.

بررسی شهرنشینی و اصلاحات در زیر پوست شهر

ساختهٔ رخشان بنی‌اعتماد

بلیک اتوود
استاد دانشگاه پنسیلوانیا

Blake Atwood
batwood@sas.upenn.edu

بلیک اتوود مدرّس زبان فارسی در دانشگاه پنسیلوانیا است. علاوه بر سینمای ایران، علایق پژوهشی او شامل ادبیات فارسی معاصر، به ویژه پس از انقلاب، و آموزش زبان فارسی است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/174-189

باران کوثری و رخشان بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)

واژگان کلیدی: رخشان بنی‌اعتماد، تهران، شهرنشینی، زیر پوست شهر، جنبش دوم خرداد، اصلاحات.

رخشان بنی‌اعتماد، کارگردان سینما، در مصاحبه‌ای با مجلهٔ دید و صدا (Sight and Sound) گفت: "یقین دارم اگر محمد خاتمی به ریاست جمهوری برگزیده نمی‌شد، این فیلم (بانوی اردیبهشت ۱۳۷۶ش) هرگز روی پرده نمی‌آمد". او با بیان این نکته، پلی می‌زند میان جنبش اصلاح‌طلبی و سینمای ایران؛ هرچند، این گفته‌اش به تنهایی دربرگیرندهٔ پیچیدگی برهم‌کنش‌های این دو نهاد نیست. سینما نه تنها از این رابطهٔ بهره‌مند از تساهل فزاینده سود برد، بلکه جنبش اصلاح‌طلبی را به عنوان نیرویی عمده در فیلم‌ها به خدمت خود درآورد. این مقاله پژوهشی است دربارهٔ چگونگی این تعامل بر مبنای فیلم داستانی زیر پوست شهر که ماجراهای آن طی انتخابات ۱۳۷۶ش اتفاق افتاد. این مقاله، به خصوص، از طریق تحلیل تصویری، که بنی‌اعتماد از شهرنشینی به دست می‌دهد و واکاوی او در صورت مستند، رویکرد دوگانهٔ او را به جنبش اصلاح‌طلبی ترسیم می‌کند. این فیلم نشان می‌دهد که واقعیت‌های آزاردهندهٔ زندگی شهری، از یک سو، نیاز به امیدواری سیاسی را به وجود می آورد؛ و از سوی دیگر، راه دستیابی بدان را می‌بندد. با بررسی ارتباط سینمای بنی‌اعتماد با شهر تهران، می‌توان این فیلم را به مثابه نقد کارگردان از جنبش اصلاح‌طلبی در نظر آورد؛ جنبشی که بیشتر بر ترمیم کردن تصویر جهانی ایران متمرکز بود تا حل‌کردن مسائل داخلی.

زیر پوست شهر گزینه‌ای است بس مناسب برای بررسی برهم‌کنش‌های ایدئولوژیک میان سینما و جنبش اصلاح‌طلبی، چون این فیلم، به وضوح، خاتمی را در لحظهٔ مهمی از انتخابات تصویر می‌کند. جنبش اصلاح‌طلبی در این انتخابات کلیات طرح‌های سیاسی خود را مطرح کرد و گفتمان سیاسی بسیطی را به خدمت گرفت. اینها راه را بر مناظره‌هایی عمومی گشود که خواهان شفافیت و مسئولیت‌پذیری بودند. با این فیلم‌ها، بنی‌اعتماد در این مناظره‌ها شرکت کرد و در عین حال با تصویر کردن جنبش اصلاح‌طلبی در فضای سینمایی، به ترویج و پیچیده‌سازی آن نیز یاری رساند. شهر تهران در این فیلم نقشی حیاتی ایفا می‌کند و این، نشان می‌دهد که برای فهم درست نقد این فیلم بر جنبش اصلاح‌طلبی، دو چیز را باید در نظر گرفت: تصویری که بنی‌اعتماد از شهرنشینی به دست می‌دهد؛ و

شیوهٔ خاص وی در استفاده از دو روش بازنمایی به صورت مستند که ادعای نشان دادن واقعیت را دارند.
بالندگی حرفه‌ای رخشان بنی‌اعتماد مقارن است با پیدایش سنت سینمایی پساانقلابی در ایران. او در دانشکدهٔ هنرهای تجسمی در تهران کارگردانی خواند، و در ۱۳۵۷ش، پیش از روند تصفیه که به بسته شدن بسیاری از دانشگاه‌های کشور انجامید، فارغ‌التحصیل شد. سپس به طراحی صحنه، کارگردانی برنامه‌های مستند برای تلویزیون، و دستیاری کارگردانی در چند فیلم سینمایی پرداخت.[۱] در ۱۳٦٦ش، هنگامی که سینمای ایران داشت پا می‌گرفت و در سطح بین‌المللی جایگاهی می‌یافت، بنی‌اعتماد خارج از محدوده، نخستین فیلم بلندش، را روی صحنه برد. از آن پس، او به مهم‌ترین فیلم‌ساز زن سینمای ایران، چه در داخل و چه خارج از کشور، بدل شده است و از جشنواره‌های فجر، لوکارنو، مونرئال، مسکو و تورینو چندین جایزه دریافت کرده است. به رغم اصرار بنی‌اعتماد بر اینکه به عنوان فیلم‌ساز زن یا فمینیست به شمار نیاید[۲]، تحقیقات کنونی تقریباً فقط بر نقش وی به عنوان کارگردان زن و بازنمایی زنان در آثار او تمرکز یافته است.[۳] برخی از آثار او به طور مشخص، نمایندهٔ سبکی شهری هستند. در همهٔ فیلم‌های او، شهر تهران هم به عنوان محل وقوع روایت و هم به عنوان شخصیتی پیچیده حضور دارد. امید است با بررسی دو نمونه از این روایت‌های شهری، بتوانم از این خوانش صرفاً فمینیستی فاصله بگیرم و زیبایی‌شناسی شهری فیلم‌های او را بشناسانم.

زیر پوست شهر بر این دلالت دارد که شهر سینمایی بنی‌اعتماد بر سه مشخصهٔ فیلمی استوار است: کارگردان از تلفیقی از سبک‌های مستند و داستانی استفاده می‌کند که فهم تماشاگر را از بازنمایی و واقعیت پیچیده‌تر می‌کند. او فاصلهٔ طبقاتی و اقتصادی را به کمک جغرافیا در محور شمال–جنوب شهر روایت می‌کند تا نشان‌گر کثرت تجربیات شهری باشد. سرانجام، فیلم بحران مسکن را در جنوب تهران نشان می‌دهد، و این تجربیات وابسته به معماری را گره‌گاه‌هایی معرفی می‌کند که دیگر تنازعات اقتصادی و طبقاتی، از آن طریق به میان می‌آید. همان طور که در این مقاله خواهیم دید، زیبایی‌شناسی شهری بنی‌اعتماد، به عنوان سبکی درخور برای بازنمایی، ترویج، و نقد جنبش اصلاح‌طلبی، در خلال انتخابات ۱۳۷٦ش پا به عرصه نهاد. برای تحلیل بازنمایی این انتخابات از سوی بنی‌اعتماد، و شرح زیبایی‌شناسی شهری منتج از آن، بر مطالعهٔ نقش مستند و شهرنشینی در زیر پوست شهر متمرکز خواهد بود.

زیر پوست شهر در ۱۳۷۹ش به نمایش درآمد، با اقبال عمومی و منتقدان روبه‌رو شد، جایزهٔ بهترین کارگردانی را از چهارمین جشن سالانهٔ خانهٔ سینما و دومین فستیوال سالانهٔ فیلم‌های اجتماعی را از آن خود کرد. همچنین، این نخستین فیلم بنی‌اعتماد بود که در ایالات متحده به نمایش عمومی درآمد.[٤] زیر پوست شهر، که ماجرای آن در خلال انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۷٦ش اتفاق می‌افتد، داستان خانه و خانواده‌ای را روایت می‌کند که هر یک از اعضایش سعی می‌کنند از دل چشم‌انداز نامنصف و بی‌رحم شهری، زندگی معناداری برای خود دست و پا کنند. طوبا زنی است که کارش در کارخانه، منبع اصلی درآمد خانواده است و دلخوشی‌اش ثبات خانواده. شوهرش، محمود، فعال سیاسی سابق، بیمار و خانه‌نشین است و می‌کوشد از راه فروش مخفیانهٔ خانه به دلالی که قصد خرید همهٔ خانه‌های محله را دارد، سیطره‌اش را بر خانواده بازیابد. مشوق محمود در این راه عباس، پسر بزرگ اوست که پادویی می‌کند و از این راه، ناگزیر است به همهٔ محله‌های شهر سر بزند. او به پول حاصل از فروش خانه احتیاج دارد تا بتواند مدارک سفر به ژاپن را مهیا کند که سرزمین رویایی او برای به دست آوردن پول است. علی، برادر کوچک‌تر، که دانش‌آموز مستعدی است و به مادرش خواندن و نوشتن می‌آموزد، درسش را رها کرده است تا در فعالیت‌های انتخاباتی شرکت کند. این مسأله موجب سرخوردگی اعضای خانواده‌اش شده است که امیدوار بودند او با رفتن به دانشگاه خانواده را از مشقت مالی برهاند. محبوبه، فرزند کوچک خانواده و دوست صمیمی معصومه، دختر همسایه، است؛ معصومه را برادر معتادش مدام آزار بدنی می‌دهد. حمیده، دختر دوم طوبا، هم قربانی خشونت خانوادگی است. او که با مردی هتاک ازدواج کرده است، یک فرزند دارد و باردار است؛ و برای فرار از بدرفتاری‌های شوهرش مدام به خانهٔ پدری برمی‌گردد.

داستان آنجا به اوج خود می‌رسد که محمود و عباس خانه را می‌فروشند، اما آژانس مسافرتی مسئول تهیهٔ مدارک سفر برای عباس، به همراه پول ناپدید می‌شود. عباس، در کوششی نومیدانه برای بازگرداندن پول، موافقت می‌کند که

---

[۱] نغمه ثمینی، "یک سیلی خوشاهنگ،" فیلم، سال ۱۹، شماره ۲۳٦ (۱۳۸۰)، ص ۱۳۲–۱۳۱.

[۲] رخشان بنی اعتماد، "غمخوار بی‌ادعای زنان درمانده: گفتگو با رخشان بنی اعتماد،" زنان، شماره ۲۵(مرداد/شهریور ۱۳۷٤)، ٤٤–۵۰.

[۳] برای مثال، نک:
Hamid Naficy, "Veiled Voice and Vision in Iranian Cinema: The Evolution of Rakhshan Banietemad's Films," *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in the Film at the End of the Twentieth Century*, ed. Murray Pomerance (Albany, NY: SUNY Press, 2001).
نفیسی در پی این است که حضور روزافزون زنان را در سینمای پس از انقلاب ترسیم کند، خط سیر فیلم‌های بنی اعتماد را نشان دهد، و

به کار غیر قانونی حمل مواد مخدر دست بزند. هرچند، علی با دور ریختن مواد مخدر طی سفر طولانی خارج از شهر، نقشه‌های برادرش را نقش بر آب می‌کند. در همین حال، معصومه از دست برادر هتاکش می‌گریزد، محبوبه را تنها می‌گذارد و به گروهی از جوانان بی‌خانمان می‌پیوندد. عباس هم که نمی‌تواند گم کردن مواد را توجیه کند، چاره‌ای جز فرار ندارد. فیلم در حالی به پایان می‌رسد که روز انتخابات است و طوبا می‌گوید که همه چیزش را از دست داده است. با این حال، انگیزه‌هایش را برای رأی دادن توضیح می‌دهد و از امیدوار بودن به تغییر سخن می‌گوید. سخن او تا مدت‌ها پس از محو شدن تصاویر فیلم از پردهٔ سینما در ذهن تماشاگر می‌ماند، و گفتهٔ او از تعهد بنی‌اعتماد به نقد اجتماعی هم نشانی دارد.

مستند و تعهد، واقعیت و بازنمایی

رخشان بنی‌اعتماد، در مصاحبه‌ای با مسعود مهرابی، رابطهٔ فیلم و واقعیت را با اشاره به این نکته تشریح می‌کند که در جامعهٔ ایرانی، سینما سازوکاری است که "وظیفه دارد به واقعیت بپردازد."[۵] او این درجه از تعهد را به تجربه‌های مشترک فیلم‌سازان هم‌نسل خود ارتباط می‌دهد، آنها که کار خود را در شرایط طاقت‌فرسای انقلاب و سپس جنگ هشت ساله شروع کردند و بالیدند. بنی‌اعتماد، با زیرکی، جریانی را در موج نوی سینمای ایران تشخیص می‌دهد که در آن فیلم‌سازان به واقعیت التزام نشان می‌دهند، و در عین حال، روش‌های بازنمایی واقعیت در فیلم را به چالش می‌کشند. بسیاری از فیلم‌سازان معاصر بنی‌اعتماد، با استفاده از سبک نئورئالیستی[۶] به این هدف دوگانه دست یافته‌اند؛ سبکی که سنت ایتالیایی میانهٔ قرن به همین نام را به خدمت می‌گیرد و از جنبش فرانسوی مرتبط با آن، سینما وریته، استفاده می‌کند. محققان، موج نوی سینمای ایران را از لحاظ زیبایی‌شناسی به چند طریق با پیشینیان ایتالیایی و فرانسوی‌اش مقایسه می‌کنند. برای مثال، استیون وینبرگر چند جریان نئورئالیستی را در فیلم‌های کیارستمی، مجیدی، و مخملباف تشخیص می‌دهد، از جمله استفاده از نابازیگران، فیلم‌برداری از لوکیشن‌هایی که به طور معمول فقر روستایی و خرابه‌های شهری را عیان می‌کند، و علاقه به نمایش تجربه‌های طبقهٔ کارگر.[۷] حمید نفیسی اشاره می‌کند که کیارستمی در فیلم نمای نزدیک [کلوزآپ] (۱۳۶۹ش) سبکی مشابه "سینما وریته" را به خدمت می‌گیرد تا "با تحریک و دخالت در واقعیت، آن را بازرسی کرده و به زیر سؤال برد."[۸] در هر مورد، تحقیقات به آمیزه‌ای از صورت‌های داستانی– مستند اشاره دارد که شالودهٔ این سبک نئورئالیستی سینمای ایران است و موقعیت‌هایی را خلق می‌کند که در آن دوربین، هدفی مستند را دنبال می‌کند.

رخشان بنی‌اعتماد، برخلاف فیلم‌سازان نامبرده در بالا، تعهد به واقعیت را در زیر پوست شهر نه از طریق نئورئالیسم، که از راه نمایش بی‌پردهٔ فرآیند فیلم‌سازی مستند در زمینه‌ای داستانی تصویر می‌کند. این تکنیک، با دیگر صورت‌های آمیزهٔ مستند– داستانی در سینمای موج نوی ایران تفاوت دارد، زیرا در اینجا دوربین عمل جمع‌آوری شواهد و قراین مستندگونه را ثبت می‌کند، به جای اینکه خود به جمع‌آوری آنها بپردازد. بنی‌اعتماد با ارجاع روایی به صورت مستند و کاوش در ارتباط ویژهٔ آن با واقعیت، مفاهیم امر واقعی را بررسی می‌کند؛ به خصوص اینکه، بنی‌اعتماد با داستانی کردن مستند، تماشاگر را به بازنگری در برداشتش از بازنمایی و واقعیت دعوت می‌کند، و زیر پوست شهر از راه این پیکره‌بندی دوباره، انتقاد کارگردان را از جنبش اصلاح‌طلبی نمایان می‌کند. این فیلم به تماشاگر می‌آموزد روش‌هایی را که جنبش اصلاح‌طلبی با آنها نمود می‌یابد، یا خود را با آنها می‌نمایاند، چگونه به چالش بکشد. بدین ترتیب، بنی‌اعتماد سازوکاری پیچیده بنا می‌نهد که در آن، صورت مستند واژگون می‌شود تا به گونه‌ای تناقض‌آمیز تعهد کارگردان را به واقعیت، به طور عام، و به واقعیت جنبش اصلاح‌طلبی، به طور خاص، برجسته کند. بیل نیکولز اشاره کرده است که پیچیدگی مستند از این نکته ناشی می‌شود که مستند واقعیت را بازنمایی می‌کند، نه تکرار.[۹]

راه‌هایی را بسنجد که با آنها کارگردان یا در مقابل برخی سیاست‌های تنظیم‌کنندهٔ عفاف در سینما می‌ایستد و یا با آنها همگام می‌شود.

[4]Raul Hamid, "Review: Under the Skin of the City," *Cineaste*, 51(2003), 50.

[5]Massoud Mehrabi, "Commitment, Cinema, Construction: An Interview with Rakshan Bani-E'temād," *Film International*, 13:52-53 (2007), 83.

[۶] اگرچه استفاده از واژهٔ "نئورئالیست" برای سینمای ایران با اعتراضاتی مواجه است، چون آشکارا به نئورئالیسم ایتالیایی اشاره دارد بی‌آنکه اعتباری کافی برای سنت‌های سینمایی و شاعرانهٔ ایرانی حاضر در این فیلم‌ها قائل شود، چادوری و فین، وینبرگر، و دیگر محققان، استدلال‌هایی قوی برای کاربست این واژه در این معنا ارائه کرده‌اند. من نیز آن را به کار خواهم برد، زیرا این واژه مجموعه‌ای همگون از انتظارات را دربارهٔ این سبک گرد هم می‌آورد؛ با این حال، من به نارسایی‌های این دسته‌بندی نیز اذعان دارم.

[7]Stephen Winberger, "Neorealism, Iranian Style," *Iranian Studies*, 40:1 (2007), 5-16.

[8]Hamid Naficy, "Kiarostami's *Close-Up*: Questioning Reality, Realism, and Neorealism," Film Analysis: A Norton Reader, eds. Jeffrey Geiger and R. L. Rutsky (New York: W. W. Norton & Co., 2005), 801.

[9]Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press), 20.

او استدلال می‌کند که فیلم‌های مستند در "گفتمان‌های هشیاری‌دهنده" شرکت می‌کنند و چون رابطه‌شان را "با امر واقع بی‌واسطه، آنی، و شفاف"[10] تصویر می‌کنند، می‌آورند. به‌رغم مدعای مستند بر نمایش واقعیت، طبیعت تصویر و تصویرگری، به طرزی غیر قابل انکار، میان ابژه و بازنمایی آن شکافی عمیق ایجاد می‌کند، شکافی که قابل پرکردن نیست.[11] زیر پوست شهر، فیلمی داستانی است که فرآیند مستند را به زمینه‌ای داستانی می‌کشد، ارتباط میان بازنمایی و واقعیت، و روایت و مستند را محو می‌کند، و در آن دست می‌برد. به دست دادن توصیفی واضح از صورت‌های مستند و داستانی، در تحلیل بهتر زیر پوست شهر راه‌گشا خواهد بود؛ فیلمی که از تماشاگر می‌خواهد هر یک از این دو ژانر را در کنار هم و درون هم بیازماید. با شناسایی هر چه بهتر ارتباط میان این نیروهای پیچیده (بازنمایی و واقعیت، مستند و داستانی) از تصویری که بنی‌اعتماد از انتخابات ۱۳۷۶ش ارائه می‌دهد، می‌توان ارزیابی دقیق‌تری به دست آورد– رویدادی تاریخی که به همان نسبت بر "گفتمان‌های هشیاری‌دهنده" استوار است.

نیکولز، با اذعان بر دشواری‌های اثبات معنای لغوی سیال، تعریفی سه– وجهی از مستند ارائه می‌کند و آن را از سه زاویه دید فیلم‌ساز، متن و تماشاگر می‌کاود. فیلم‌سازی مستند، به عنوان تمرینی سازمانی، انجمنی از فیلم‌سازان را شامل می‌شود، که نه از طریق تمایل به چشم‌پوشی از سیطره (بر سوژه‌ها، محتوا، و غیره)، که از راه مجموعه‌ای از اصول اخلاقی و علاقه‌های مشترک به جهان تاریخی به هم پیوسته‌اند.[12] بنی‌اعتماد خود را عضوی از چنین انجمنی می‌انگارد ؛ مفهومی که پایین‌تر به اجمال توضیح خواهم داد. هرچند، برای مقاصد حاضر، مفیدتر آن خواهد بود که به بحث مستند، به مثابه متن، بپردازیم و ارتباط آن را با دیگر متون، به خصوص فیلم‌های داستانی، بررسی کنیم و روشن سازیم که چگونه ممارست‌های متنی آن، توقعات تماشاگر را شکل می‌دهند. تفاوت عمدهٔ فیلم‌های مستند و داستانی در روشنی است که هر کدام از آنها با آن، مفاهیم زمان و مکان را پیکربندی می‌کند و به آنها شکل می‌دهد؛ وقتی پیوستگی درونی صحنه‌ها و پیوستگی میان آنها می‌توانند استقرار یابند، نتیجه آن تشخیص میان وجوه متفاوت زمان و مکان است در لحظهٔ تدوین استنادی.

فیلم‌های مستند، عموماً حول یک "منطق آگاهی‌بخش" شکل می‌گیرند که "نحوهٔ تدبیر" آن "بحثی پیرامون جهان تاریخی" را ایجاد کند.[13] در نتیجه، صداها و تصویرهای فیلم مستند بر معرفی، بررسی و شیوه‌ای احتمالی برای حل کردن یکی از مشکل‌های "جهان تاریخی زیست شده" دلالت دارند. تماشاگر، پرش‌های زمانی و مکانی را تا آنجا می‌پذیرد که هم‌جهت با، و در خدمت ساختار عمومی و مستدل مستند باشد. اما فیلم‌های داستانی، نوعاً بر اساس داستان مرکزی‌شان پیش می‌روند: معرفی شخصیت‌ها، و پدید آوردن و رفع کش‌مکش در دنیایی خیالی (که شاید شبیه جهان تاریخی زیست شده باشد و شاید هم نباشد). بدین گونه، پیوستگی میان زمان‌ها و مکان‌های مختلف از راه ارجاع‌های خط داستانی و فنون تدوین شکل می‌گیرد. این ارجاع‌ها و فنون، که میان صحنه‌ها شباهت به وجود می‌آورد و نگاه تماشاگر را از خلال زمینه‌های زمانی و مکانی مختلف هدایت می‌کند. بر این اساس، در حالی که روایت داستانی، فضاهای مختلف را به هم می‌پیوندد تا برای تماشاگر "گمان یک دنیای پیوسته" را ایجاد کند که "در تمام جهات از قاب تصویر بیرون می‌زند"، فیلم‌های مستند لایه‌های مکانی مختلف را به هم پیوند می‌زنند "تا حس یک استدلال پیوسته را منتقل کنند."[14]

تماشاگران، که بسیاری از آنها مصرف‌کنندگان زبردست رسانه‌های تصویری هستند، خودآگاه یا ناخودآگاه، نسبت به این تفاوت‌های ساختاری هشیار هستند و برای به دست آوردن مهارت‌های تفسیری تکمیلی از دانسته‌های خود از ژانر استفاده می‌کنند. به عبارت دیگر، تماشاگران فیلم‌های داستانی و مستند را به روش‌هایی متفاوت درک می‌کنند. آنها در حالی که پیرامون صداها و تصویرهای فیلم داستانی قصه‌ای را سر و سامان می‌دهند، برای درگیر شدن با فیلم مستند از محتوای صوتی– تصویری آن، به عنوان سندی برای عرضه استدلالی سود می‌برند که گمان می‌کنند وجود دارد؛ زیرا تجربه‌های پیشین آنها از فیلم مستند به آنها می‌گوید که ساختار استدلالی، پایه و اساس فیلم‌سازی مستند است. بر این اساس، "طریق مواجهه" با فیلم داستانی عبارت است از تشخیص داستان و تمایل برای واقعی دانستن آن. فیلم مستند کششی مشابه را به تماشاگرش القا می‌کند، اما "حالا نوسان میان تشخیص یک

---

[10]Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press), 14.

[11]Nichols, *Representing Reality*, 5.

[12]Nichols, *Representing Reality*, 14-16.

[13]Nichols, *Representing Reality*, 18.

[14]Nichols, *Representing Reality*, 20.

[15]Nichols, *Representing Reality*, 28.

[16]Nichols, *Representing Reality*, 27.

[17]Ditmars, "Bending the Rules," 50.

[18]رخشان بنی‌اعتماد، "من فیلم‌ساز حرفه‌ای نیستم: حرف‌هایی از رخشان بنی‌اعتماد"، فیلم، سال ۱۹، شمارهٔ ۲۶۳ (۱۳۷۹)، ص ۱۲۴.

واقعیت تاریخی و تشخیص استدلالی پیرامون آن است."[۱۵] از سایش ناشی از این دو راهبرد تماشای فیلم، "ارتباط نمایه‌ای" مفروضی میان رویداد فیلمی و جهان تاریخی حاصل می‌شود که در آن رویداد فیلمی "برای ضبط بر روی فیلم یا نوار مغناطیسی به نحوی قابل اغماض تغییر کرده یا به هیچ وجه تغییر نکرده است."[۱۶] سرانجام، از طریق انتظارات تماشاگر است که ژانر مستند، ادعای امر واقعی بودن می‌کند. هرچند، این مدعا به گونه‌ای فریبنده، ساده‌انگارانه است و تاریخچهٔ مستند سازی در سنت سینمایی ایران گواهی است بر وجود گروهی از فیلم‌های مستند انعطاف‌پذیر که رابطهٔ خود را با واقعیت به صورت پیچیده‌ای نشان می‌دهند تا از این راه، جهان‌های تاریخی و اجتماعی مورد نظر خود را به نقد بکشند.

ارتباط طولانی و پیچیدهٔ بنی‌اعتماد با فیلم‌سازی مستند بر بازنمایی وی از مستند در فیلم زیر پوست شهر تأثیر بسزایی گذاشته است. چنان‌که در سینمای ایران متداول است، فعالیت حرفه‌ای این کارگردان هم با مستندسازی آغاز شده است. بنی‌اعتماد فعالیت حرفه‌ای خود را با ساختن مستند برای تلویزیون آغاز کرد و در کنار فیلم‌های بلندش همچنان به این کار ادامه داد. او گفته است: "ساخت فیلم مستند عشق اول من است"، و همچنین ادعا کرده است که "مستندسازی راهی است برای ارتباط مداوم با لایه‌های متعدد جامعه."[۱۷] راهی که به او اجازه می‌دهد تا "درک"[۱۸] اجتماعی‌اش را "بی‌واسطه‌تر عنوان کند." هرچند، بنی‌اعتماد، به این نکته با تأسف اشاره می‌کند که "فیلم‌های مستند کمتر دیده می‌شوند و کمتر بحثی پیرامونشان شکل می‌گیرد" و در نتیجه، وی ارزش فیلم داستانی را در توانایی آن برای "برقراری ارتباط بیشتر و راحت‌تر با مخاطب هم-ذات-پندار"[۱۹] می‌داند. کارگردان، تمایلات همسان خود برای خلق فیلم مستند و جذب کردن مخاطبان و تأثیرگذاری بر آنها را بیشتر با ترکیب صورت‌های داستانی و مستند پی می‌گیرد. گرچه زیر پوست شهر نمایندهٔ سبک ترکیبی است اما در عین اینکه آن را بی ثبات می‌کند. بنی‌اعتماد فرآیند فیلم‌سازی مستند را عیان می‌کند، تصاویری به سبک مستند خلق می‌کند و بخش‌هایی از سخنرانی‌های واقعی سیاسی را در فیلم می‌گنجاند، اما در عین حال این فیلم، به عنوان فیلم داستانی بلند روی پرده برده می‌شود و در جای جای فیلم به ساختار خلاقانهٔ آن اشاره می‌شود

داستان زیر پوست شهر در قاب دو لحظهٔ مستند گنجانده شده است. فیلم با نمای نزدیکی از نمایش‌گر تصویری یک گروه فیلم‌سازی شروع می‌شود. تصویر تار نمایش‌گر شفاف می‌شود و سر زنی را نشان می‌دهد. صدای مردی می‌گوید: "شروع کنیم"، پیش از آنکه به زن یادآوری کند، "روسریت...موهات رو درست کن!" زن به سرعت روسری‌اش را مرتب می‌کند، و مرد می‌پرسد: "نقش زنان کارگر را در انتخابات پیش رو چگونه ارزیابی می‌کنید؟" وقتی زن شروع می‌کند به پاسخ‌گویی، تصویر به سمت چپ منتقل و روی منبع اصلی تصویر نمایش‌گر ساکن می‌شود: زنی بر سر میزی در کنار مردی نشسته است و دوربینی مشغول فیلم‌برداری از زن است. زن در پاسخ به سوال تنها قادر به بیان جمله ای است که نشان‌دهنده باورهای دینی اوست، و شماری از زنانی که گوشه‌ای ایستاده‌اند، با صدای بلند، نظرات خود را بیان می‌کنند، در حالی که مرد به مصاحبه خاتمه می‌دهد و درخواست می‌کند از زنان مشغول کار در کارخانه تصاویری گرفته شود. این تصاویر در کنار عنوان‌بندی آغازین فیلم به

تصویر ۱

نمایش در می‌آید. همین صحنهٔ آغازین فیلم، نقشی عمده در تبیین ویژگی مستند فیلم دارد. قوانین سانسور در ایران مانع از نمایش نمای نزدیک زنان می‌شود و زنان، روی پرده باید حجاب کامل داشته باشند.[۲۰] اولین لحظات فیلم هم محدودیت‌ها را نادیده می‌گیرد و هم این حس را به تماشاگر منتقل می‌کند که با چیزی طرف است که تهیه نشده یا هنوز برای استفادهٔ عموم آماده نشده است. اولین لحظهٔ کنش‌مند فیلم- شفاف شدن تصویر نمایش‌گر- حس خام بودن صحنه را تقویت می‌کند (تصویر ۱).

---

[۱۹] بنی اعتماد، "فیلمساز حرفه‌ای نیستم"، ص۱۲٤.

[20] Hamid Naficy, "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update," *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper (London: I.B. Tauris, 2002), 41-44.

گروه فیلم‌سازی هیچ‌گاه روایت فیلم را رسماً ترک نمی‌کند، و تماشاگر از خود می‌پرسد که آیا این گروه فیلم‌سازی در فضای روایی فیلم گنجانده شده است یا آنکه به عنوان پلی میان روایت فیلم و جهان مستند ورا–روایتی و خودآگاه فیلم ایفای نقش می‌کند. ظهور دوبارهٔ همان گروه فیلم‌سازی در آخر فیلم این تمایز را پیچیده‌تر می‌کند. گذار از نمای باز عباس در حال دویدن در خیابان و نمایی نزدیک از طوبا، صحنهٔ پایانی فیلم است و این یک بار دیگر همان لحظهٔ تلاقی دیدگاه دوربین با دیدگاه مستندساز است. وقتی از طوبا می‌پرسند که چرا رأی می‌دهد، به شیوایی دلایل خود را بیان می‌کند، اما صدای او پیوسته با صدای بوق بلندی قطع می‌شود و سرانجام صدایی آشنا (مصاحبه کنندهٔ صحنهٔ آغازین فیلم) به طوبا می‌گوید که به علت نقص فنی باید از اول شروع کنند. طوبا، که آشکارا ناامید شده است، گلایه می‌کند: "ولش کن! خونه‌م رو از دست دادم، پسرم فراریه، و همه دارن فیلم‌برداری می‌کنن." آخرین جملهٔ او این احتمال را به ذهن تماشاگر القا می‌کند که همین گروه فیلم‌سازی در سراسر فیلم مشغول فیلم‌برداری از او بوده است. در این صورت، منطق آگاهی‌بخش این مستند منوط می‌شود به رشد و نمو هویت سیاسی طوبا که از طریق رویدادهای فیلم تحقق می‌یابد. آنچنان که قاب‌بندی فیلم اجازه می‌دهد، زیر پوست شهر با قرار گرفتن در گروه "مستند" می‌تواند ادعاهایی نمایه‌ای به جهان تاریخی بودن داشته باشد.

هرچند، بنی‌اعتماد به همان سادگی که به امکان مستند بودن فیلم اشاره می‌کند، برای رد آن نیز شواهدی ارائه می‌دهد. در همان ابتدای فیلم، وقتی نمایش‌گر تصویری شفاف می‌شود، تماشاگر، گلاب آدینه، بازیگر معروف ایرانی، را می‌بیند. بنی‌اعتماد اشاره کرده ایت که وقتی شش سال پیش از تولید فیلم ویرایش فیلم‌نامه را شروع کرد، آدینه را برای بازی در این نقش در نظر داشت.[۲۱] تصمیم کارگردان برای استفاده از بازیگران حرفه‌ای، از جمله باران کوثری، دختر خودش، در نقش محبوبه، بر خلاف جریان رایج موج نوی سینمای ایران است که در آن از بازیگرانی با سابقهٔ بسیار کم یا بدون سابقهٔ بازیگری استفاده می‌کنند. نتیجهٔ این تصمیم این است که تماشاگر زیر پوست شهر هم‌زمان تمایل دارد که هم صحنهٔ آغازین را به یک مستند تأویل کند و هم به این نکته اذعان کند که زن درون قاب، کارگر کارخانه نیست، بلکه بازیگری محبوب است. این همان مفهوم "حد فاصل"، از مفاهیم اسلاووی ژیژک، و عبارت است از پرده‌ای خودآگاهانه درون پرده که بافت حساس داستان‌پرداز فیلم را تهدید می‌کند[۲۲]، و گروه‌بندی ژانری فیلم را هم مبهم می‌کند. نمایش‌گر تصویری گروه فیلم‌برداری، با ارجاع به عمل تهیهٔ فیلم، نشان می‌دهد که زیر پوست شهر چگونه از تسلیم شدن به ویژگی‌های هنجاری فیلم داستانی سر باز می‌زند.

کارگردان در صحنهٔ پایانی فیلم، به همین ترتیب، کار مخاطب را برای پیوند دادن امر واقع و امر نمایشی، و امر تاریخی و امر خیالی دشوار می‌سازد. طوبا، پس از بیان این نکته که دائم از او فیلم می‌گیرند، ملتمسانه می‌گوید: "کاش یکی میومد از اتفاقاتی که اینجا میفته فیلم‌برداری می‌کرد. همین جا! حالا این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟" بدین ترتیب، طوبا محدودیت‌های صورت مستند را می‌کاود و ناتوانایی آن را در درک عمق مشقات انسانی به پرسش می‌گیرد. راهول حمید، منتقد سینما، استدلال می‌کند که این نقد از سوی طوبا "احساسات مبهم بنی‌اعتماد نسبت به...تب سینما در ایران–و به احتمال، اصل اثرگذاری سیاسی سینما–را برملا می کند."[۲۳] اما این گروه‌بندی، برد گفتهٔ طوبا را بیش از حد بزرگ می‌کند. بنی‌اعتماد تنشی آشتی‌ناپذیر را میان سبک‌های مستند و داستانی فاش می‌کند که در آن، صورت مستند از لحاظ اجتماعی متعهد، جسارت اثرگذاری ندارد و بنابراین، نمی‌تواند به مخاطبان گوناگون دسترسی یابد. خوانش نادرست حمید از این صحنه برمی‌گردد به فهم اشتباه آخرین پرسش طوبا، "این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟" این پرسش که آشکارا به برد کوتاه فیلم‌سازی مستند اشاره دارد، در عین حال عملی کنایه‌آمیز و خود–ارجاع از سوی بنی‌اعتماد است. این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟ عنوان مستندی است که بنی‌اعتماد در ۱۳۷۲ش کارگردانی کرد. فیلم دربارهٔ محله‌ای فقیرنشین در جنوب تهران است و، بر این اساس، دغدغه‌هایی مشابه با دغدغه‌های زیر پوست شهر دارد. این اشاره به مجموعهٔ کارهای بنی‌اعتماد، در ترکیب با پرسش ملتمسانهٔ طوبا، در تمایل مخاطب آگاه برای مستند فرض کردن این لحظهٔ پایانی، تزاحم ایجاد می‌کند، چون

---

[۲۱] بنی اعتماد، "فیلمساز حرفه‌ای نیستم"، ۱۲۳.

[22] Slovaj Žižek, The Fright of Real Tears: *Krzysztof Kieślowski Between Theory* and Post-Theory (London: British Film Institute, 2001), 52.

[23] Hamid, "Review," 51.

[24] Stephen Winberger, "Neorealism, Iranian Style," *Iranian Studies*, 40:1 (2007), 5-16 and Shohini Chaudhuri and Howard Finn, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema," *Screen*, 44:1 (Spring 2004), 38-57.

کارگردان با ابداع این نوع فیلم‌سازی چالش را به نمایش می‌گذارد که بر خلاف انتظارات تماشاگر از ارتباط مستند و امر واقع است.

بر این اساس، جملهٔ پایانی طوبا پیچیدگی‌های سبک تلفیقی بنی‌اعتماد را در زیر پوست شهر نمایان می‌سازد. واژه‌های او، که سبک عقیم پرسش‌وپاسخ در مستند را به نقد می‌کشد، آرزویی را بیان می‌دارد که شاید با صحنه‌ها و ساختار داستان‌پردازانهٔ فیلم برآورده شود. در عین حال، بنی‌اعتماد با خلق و رفع، نمایاندن و بی‌ثبات کردن تنش میان صورت‌های مستند و داستانی، ارتباط میان بازنمایی و واقعیت را وامی‌کاود. این ارتباط، نقطهٔ مرکزی زیر پوست شهر است. در این فیلم، شهر تهران واقعیتی شهری را بازنمایی می‌کند که می‌تواند غبارها را از تصوری عامه‌پسند، اما ناآگاهانه، از جنبش اصلاح‌طلبی بروبد.

اسطورهٔ شهری

در حالی که تمرکز فیلم‌های عباس کیارستمی، مجید مجیدی، و محسن مخملباف عموماً بر محیط‌های روستایی است و بر خلق سبک نئورئالیستی شاعرانهٔ متمایزی از چشم‌اندازهای روستایی استوار است،[۲۴] که قدمتش به گاو (۱۳۴۷) داریوش مهرجویی بازمی‌گردد، فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد جریانی متفاوت را در موج نوی سینمای ایران به راه می‌اندازد که تجربیات و فضاهای شهری را وامی‌کاود. تهران، برای بنی‌اعتماد، محل "تضادهای حیرت‌آور" است که در کنار "انبوهی مشکلات سیاسی، اقتصادی، واجتماعی" شهر را هر روز گسترده‌تر و "پرهرج و مرج"تر از روز پیش جلوه می‌دهند.[۲۵] بدین ترتیب، تهران به عنوان شخصیتی پیچیده و بی‌ثبات در همهٔ فیلم‌های او حضور دارد. زیر پوست شهر بازنمای یکی از پیچیده‌ترین تجسم‌های بنی‌اعتماد از شهر تهران است. در این فیلم، کارگردان امکان سیاسی این کلان‌شهر را موشکافی می‌کند و شهر را با همهٔ تناقض‌های آن دالی می‌شمارد بر واقعیتی که حضور اسطوره‌ای جنبش اصلاح‌طلبی بر آن سرپوش می‌گذارد، یا در آن به دیدهٔ اغماض می‌نگرد.

شهرنشینی، همانند مستند، برای رخشان بنی‌اعتماد این امکان را فراهم می‌آورد که بازنمایی واقعیت را واکاوی کند و راه‌های به هم رسیدن واقعیت‌های متعدد شهری را در نظر گیرد. او در زیر پوست شهر، ساختارهای شهری تهران را می‌کاود تا اسطورهٔ جنبش اصلاح‌طلبی را بشکافد. تلاش او بر این است که امیدها و وعده‌های جنبش اصلاح‌طلبی را همان‌گونه برملا کند که در فضای هرز و بی‌رحم شهری انعکاس می‌یابند. این فرآیند یادآور پروژهٔ پاساژها، متن ناتمام والتر بنیامین دربارهٔ "انحلال اسطوره در فضای تاریخ"[۲۶] است. والتر بنیامین پروژهٔ پاساژها را، که از ۱۹۲۷ آغاز کرد و تا هنگام مرگش در ۱۹۴۰ خستگی‌ناپذیر به نوشتنش ادامه داد، به عنوان راهی برای برچیدن "بوته‌های وهم و اسطوره" از "زمین قرن نوزدهم"[۲۷] در نظر می‌گرفت. پاریس، به مثابه پایتختی قرن نوزدهمی، دنیایی رؤیایی از مدرنیته را بازمی‌نماید، و ساکنانش، جماعتی رؤیابین، "تجلیات خود را در خواب و تفسیر آنها را در بیداری می‌یابند."[۲۸] لحظهٔ بیداری، یا تفسیر، به نفی اسطوره بدل می‌شود. این فرآیند، در پروژهٔ پاساژها، از راه کاوش پاریس به دست می‌آید، جایی که "زندگی پس از مرگ در گذشته نه چندان دستمایه‌ای است دیرینه‌شناسی یا به اصطلاح نبش قبر خواب‌ها و رویاها."[۲۹] بنیامین با ادعای مدرنیته در باب پیشرفت و پیوستگی– مرگ اسطوره– مخالفت می‌کرد، و پاریس اوایل قرن ۲۰م، تحت تأثیر جاذبه مستی‌آورش، استدلال غلط این ساز و کارها را روشن می‌ساخت.

پروژهٔ پاساژهای والتر بنیامین از لحاظ جغرافیایی، زمانی، و درون‌مایه به پاریس قرن ۱۹م، و مدرنیته وابسته است. با این حال، بنیامین با این اثر، مجموعه‌ای از واژه‌ها را برای بازنمایی شهر، پیچیدگی‌ها و زوالش وضع می‌کند تا بر حرکت تأکید کند، نه بر پیشرفت. به ویژه اینکه، مؤلف پروژهٔ پاساژها نوعی روش‌شناسی را به کار می‌گیرد که در آن "متن– به مثابه– شهر" و "شهر– به مثابه– متن"[۳۰] امکان‌پذیر است. به عبارت دیگر، بنیامین از خواننده می‌خواهد که شهر را متن بپندارد، مجموعه‌ای از نمادها، تصاویر، و بن‌مایه‌هایی که می‌توان آنها را واکاوی و تفسیر کرد تا فهم ما را از واقعیت‌های شهری ارتقا بخشند. در عین حال، او این مفهوم را ترویج می‌کند که محتوای شهری باید یک صورت متمایز شهری تولید کند که به نوعی، ساختارها و تجربیات کلان‌شهر را تکرار کند. مهم‌ترین اثر بنیامین، حد اعلای تلاشی ده‌ساله است برای بازنمایی قطعه قطعه شدن و گم‌گشتگی کلان‌شهر. به

---

[۲۵] امید صفایی و وحید پارسا، "تهران؛ شهر بی‌خافطه" تهران اوینو (اردیبهشت ۱۳۸۶):
http//:www.tehranavenue.com/article.php?id=693

[26] Walter Benjamin, The Arcades Project, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 458.

[27] Benjamin, *The Arcades Project*, 456-7.

[28] Benjamin, *The Arcades Project*, 392.

[29] Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City* (Cambridge, UK: Polity Press, 1996), 111.

[30] Gilloch, *Myth and Metropolis*, 94.

سبب همین دغدغه‌های عمیق‌تر نسبت به بازنمایی شهر و اسطوره است که من از روش‌شناسی بنیامین در پروژهٔ پاساژها استفاده می‌کنم و تفکرات او را بر خوانش خود از زیر پوست شهر بنی‌اعتماد بار می کنم.

بنیامین رویکرد خود را در پروژهٔ پاساژها، آشکارا، بیان می‌کند: "روش این پروژه: مونتاژ ادبی است. نیازی به گفتن نیست، فقط نشان خواهم داد."[31] بدین سان پروژه پاساژها مجموعه‌ای است مبسوط که شامل منابع پاره پاره شده و توضیحاتی می‌شود با ترتیبی بی‌قاعده و گهگاه با درونمایه‌هایی تکراری و پیچیده. نتیجهٔ پاره پارگی و ماده‌گرایی در این حد بازتاب متنی تجربه فضای شهری، گیجی مستانه. به‌رغم تمایل فرد به درک شهر به عنوان کلیتی پیوسته، امکان تجربهٔ شهر در تمامیت آن از کف می‌رود، و فرد، در عوض، باید دریافتی را از شهر بپرورد که از راه مواجه‌های پراکنده به دست آورده است.

مونتاژ ادبی بنیامین از عکاسی و فیلم سرچشمه می‌گیرد.[32] بنیامین، در رسالهٔ معروفش "اثر هنری در زمانهٔ بازتولید مکانیکی،" (۱۹۳۵) که آن را هم‌زمان با پروژه پاساژها نوشته است، گوشزد می‌کند که:

> "به نظر می‌رسید که میخانه‌ها و خیابان‌های کلان شهرهای ما، ادارات و اتاق‌های مبلهٔ ما، ایستگاه‌های قطار ما، و کارخانه‌های ما، ما را نومیدانه در محاصره خود گرفته‌اند. و آنگاه فیلم از راه رسید و این جهان- زندان را با مواد منفجره‌ای قدرتمند، در کسری از ثانیه، از هم درید تا آنجا که حالا، در میان خرابه‌ها و آوار پراکنده‌اش، به آرامی و بااشتیاق به سفر می‌رویم."[33]

سینما امکان آشنایی ما را با "دیدی ناخودآگاه" از شهر به همان گونه پردازش می‌کند که روانکاوی، "انگیزه‌های ناخودآگاه" را آشکار می‌کند.[34] سینما با ترتیب بندی دوبارهٔ مفاهیم مکان و زمان ادراک شهری نوی را خلق می‌کند، و این کار را از طریق تکنیک‌هایی چون نمای نزدیک، و حرکت آهسته انجام می‌دهد، و از دیدگاه تاریخی با منزوی نمودن اشیاء مورد نظر مرکز شهر را باز می‌گرداند. فیلم، قطعات گریزان شهر را ضبط و حفظ می‌کند و فضای میان تماشاگر و تماشاشونده، سوژه و ابژه، را مسطح می‌کند.[35]

حالت فضایی تهران برای سبک بازنمایی که بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر از آن استفاده کرده است، بسیار اهمیت دارد. هرچند به ادعای حمید دباشی، در این فیلم، "دوربین" کارگردان "قابلیت‌اش را از دست داده" و به ورطهٔ "گزارش صرف"[36] افتاده است، من استدلال می‌کنم که دوربین بنی‌اعتماد، به واسطهٔ مجموعهٔ قطعاتی که با توجه به فضا ترتیب یافته‌اند، به گونه‌ای منحصر به فرد و خلاقانه، تهران را از دنیای رؤیایی جنبش اصلاح‌طلبی مجزا می‌کند. از همان ابتدای فیلم، واژگان اسطورهٔ اصلاح‌طلبی شکل می‌گیرند. فیلم از راه گردش با اتوبوس در خیابان‌های تهران، به فضای روایی خود وارد می‌شود. چه به جاست که طوبا و تماشاگر، در حال سفر به حوزهٔ داستانی، باید به یک سخنرانی سیاسی از خاتمی گوش بسپارند. هرچند، انتخابات ۱۳۷۶ش به عنوان رویدادی معمولی در پس‌زمینهٔ فیلم قرار می‌گیرد، فقط در لحظات آغازین فیلم است که جنبش اصلاح‌طلبی فرصت بروز می‌یابد. بنی‌اعتماد به زیرکی در اصل سخنرانی دست می‌برد تا بتواند پیش‌فرض اسطوره‌ای جنبش را پررنگ کند. مضمون سخن خاتمی این است: "ما دموکراسی را توسعه خواهیم داد و به سوی جامعه‌ای مدنی پیش خواهیم کرد. کوشش خواهیم کرد که هر دم بر شأن و ثبات این ملت بیافزاییم. پیشرفت‌های ما محصول انقلابی عظیم هستند و مشکلات ما..." در این لحظه، سروصدای یک دعوای خیابانی صدای خاتمی را محو می‌کند. صدای سخنرانی وقتی باز می‌گردد که خاتمی می‌گوید: "و نتیجه‌اش پیش و بیش از هر چیز بهبودی وضع ما و به ویژه وضع جوانان ما خواهد بود..."، پیش از آنکه دوباره محو شود. این سخنرانی، از جهات مختلف، بسیار آشنا و برای تماشاگر ایرانی به‌سادگی قابل تشخیص است. به انقلاب ادای دین می‌کند، بر اهمیت وارد کردن جوانان در امور تأکید می‌ورزد، و اهداف خاتمی را به اختصار برمی‌شمارد، که شامل مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی است، دو واژه‌ای که همواره در سخنرانی‌های او به گوش می‌رسند.

---

[31] Benjamin, *The Arcades Project*, 460.

[32] Gilloch, *Myth and Metropolis*, 45.

[33] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Harry Zohn (New York: Pantheon, 1968), 236.

[34] Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 237.

[35] Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 237.

[36] Hamid Dabashi, *Close Up*: Iranian Cinema Past, Present, and Future (London: Verso, 2001), 242.

[37] Mehran Kamrava, "The Civil Society Discourse in Iran," *British Journal of Middle Eastern Studies*, 28:2 (2001), 170.

بنی‌اعتماد با کنترل دسترسی مخاطب به فایل صوتی، دیدگاهی ویژه از جنبش اصلاح‌طلبی برمی‌سازد و عرضه می‌کند که سراسر فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که بنی‌اعتماد برای قطع کردن سخنرانی، از سروصدای خیابانی استفاده می‌کند. این کلیپ، همانند موسیقی متن فیلم، در فضایی ورا–روایی حضور دارد و نه در زندگی یا دنیای شخصیت‌های فیلم. در عوض، این کلیپ، ورای قلمرو داستان به صدا درمی‌آید. این حقیقت که سروصداهای خیابانی می‌توانند مزاحم سخنرانی شوند، فرضیه‌ای را در زیر پوست شهر مطرح می‌سازد، آن‌گونه که آشکار می‌شود، مواجهات صوتی– تصویری تماشاگر با تجربهٔ شهری، فهم او را از جنبش اصلاح‌طلبی تغییر می‌دهد و آن را از نو شکل می‌دهد. این گسست در لحظه‌ای حیاتی از سخنرانی روی می‌دهد، یعنی درست وقتی که خاتمی می‌خواهد مشکلات کشور را تشریح کند. دلالت معنایی این برش این است که خاتمی و اصلاح‌طلبان هیچ تصوری از مشکلات داخلی کشور ندارند. تصاویر این صحنه– کش‌مکشی میان اعضای بسیج و فعالان جوان انتخابات– این نظر را با فراهم کردن صورت تصویری برای واژگان "مردم‌سالاری" و "جامعهٔ مدنی" که لحظاتی پیش شنیده شد، تقویت می‌کنند.

"جامعهٔ مدنی" پایه و اساس برنامهٔ سیاسی میانه‌روانهٔ خاتمی طی انتخابات ۱۳۷٦ش بود. با درک محدودیت‌های سازوکار سیاسی و طبیعت فرقه‌گرایی آن زمان در ایران، خاتمی مراقب بود که منظورش را از "جامعهٔ مدنی" و اینکه چگونه می‌خواهد کشور را بدان حد مطلوب برساند، خیلی واضح بر زبان نراند. خاتمی، به‌سادگی، و بی‌اینکه هیچ‌گاه دستور کار چشم‌گیری برای رسیدن به جامعهٔ مدنی ارائه دهد، حمایت رأی‌دهندگان جوان را به دست آورد که از شرایط سیاسی و اقتصادی دههٔ هفتاد آزرده خاطر بودند. اگرچه، همان طور که مهران کامروا اشاره کرده است، ایرانیان پس از انتخاب خاتمی، به سرعت، خواستار پاسخ‌گویی شدند و در پی آن برآمدند که دریابند رئیس جمهور جدید چگونه می‌خواهد نظام حقوقی ایران را بازبینی کند تا مطلوب‌های جامعهٔ مدنی، همچون تسامح، آزادی، و احترام متقابل را در آن بگنجاند.[۳۷] طی دو سال بعد، به ویژه پس از چندین حملهٔ سبعانه به تجمع‌های اعتراضی دانشجویان در سال ۱۳۷۸ش، مردم به شدت به توانایی خاتمی برای جامهٔ عمل پوشاندن به وعدهٔ جامعهٔ مدنی بدگمان شدند.[۳۸]

اگرچه داستان زیر پوست شهر طی انتخابات ۱۳۷٦ش اتفاق می‌افتد، خود فیلم در ۱۳۷۹ش فیلم‌برداری و تهیه شد، وقتی که توهم‌زدایی از توانایی‌های خاتمی و وعده‌اش برای ایجاد جامعهٔ مدنی در اوج بود. بدین ترتیب، بنی‌اعتماد آن انتخابات تاریخی را دوباره می‌آزماید، و به آرامی و در چشم‌انداز شهر تهران پرده از روش‌هایی برمی‌دارد که در آن، لفاظی خاتمی دربارهٔ مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی از پاسخ‌گویی به مشکلات کشور، حتی در سال ۱۳۷٦ش، بازمی‌ماند. اعتقاد عمومی بر این است که نیروهای محافظه‌کار بر سر راه کوشش‌های خاتمی برای انجام اصلاحات موانعی ایجاد می‌کرد[۳۹]، و اینکه اگر خاتمی موفق می‌شد، کشور از لحاظ سیاسی، فرهنگی و اقتصادی احیا می‌شد. این درک از موقعیت، اسطورهٔ جنبش اصلاح‌طلبی را شکل می‌دهد،[۴۰] همان که زیر پوست شهر علیه آن موضع می‌گیرد. برای بنی‌اعتماد، شهر تهران نمونه‌ای است بس گزنده از راه‌هایی که مفاهیم گستردهٔ مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی– اصلاح از درون ساختارهای حاضر در جمهوری اسلامی– هیچ‌گاه نتوانستند مشکلات داخلی و اقتصادی آن را پاسخ‌گو باشند. خاتمی، به عنوان روحانی و از وابستگان به آیت‌الله خمینی، می‌کوشید که اصلاحات را از– بالا– به– پایین اجرا کند، اما زیر پوست شهر بنی‌اعتماد این حکایت سیاسی را به سطح خیابان برد، و این دیدگاهی الهام بخش است.

این چشم‌انداز خیابانی، بُعدی قطعه قطعه را به بازنمایی تهران در زیر پوست شهر می‌افزاید. در این فیلم از نمایش نماهای باز از سطح وسیعی از شهر خودداری شده است، و از نماهای هوایی برای نمایش تمامیت شهر استفاده نشده است. میشل دوسرتو تمایز قائل می‌شود میان کسانی که شهر را از بالا و با چشم‌انداز وسیع می‌خوانند و آنها که شهر را پیاده طی می‌کنند، و آن را می‌نویسند، بی‌آنکه بتوانند بخوانندش.[۴۱]

---

[38] Saïd Amir Arjomand, *After Khomeini: Iran Under His Successors* (New York: Oxford University Press, 2009), 95.

[39] Mehdi Moslem, *Factional Politics in Post-Khomeini Iran* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2001), 257-265.

[۴۰] این ارزیابی من از جنبش اصلاح طلبی بدان معنا نیست که می‌خواهم کوشش‌های محمد خاتمی و جذابیت‌های برنامهٔ او را کوچک بشمارم. فیلم بنی اعتماد، روزگار ما (۱۳۸۰)، مستندی دربارهٔ انتخابات ۱۳۸۰ش، نشان می‌دهد که برخی از مردم تا چه اندازه به این مفاهیم باور داشتند. اصرار من اما بر این است که نشان دهم ایده‌های بزرگ خاتمی چگونه از ریاضت‌های اقتصادی بسیاری از مردم ایران غافل ماند.

[41] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 92-3.

فیلم‌برداری بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر، تماشاگر را دعوت می‌کند تا با این حالت دوم هم‌ذات‌پنداری کند. در این‌باره، عنوان فیلم نیز بسیار گویاست؛ عنوان فیلم بر این اشاره دارد که کارگردان به دنبال واکاوی تجربهٔ شهری ورای تصاویر سطح آن است. عنوان فیلم ارجاعی دارد به فیلم فریدون گله، زیر پوستِ شب (۱۳۵۷ش). اصطلاح زیر پوست شب عموماً به معنای "زندگی شبانه" گرفته می‌شود و همچنین واژه‌ای فارسی است برای اشاره به ژانری از فیلم‌های محبوب در دهه‌های ۴۰ و ۵۰. این فیلم‌ها، که معمولاً مخاطبان غربی را در نظر می‌گرفتند، زندگی شبانهٔ فریبنده و وسوسه‌آمیز شهرهای مختلف آسیایی مانند بیروت، شانگهای و تهران را تصویر می‌کرد. فیلم گله با نمایش کوشش نافرجام مردی فقیر برای دست یافتن به این

تصویر ۲

زندگی شبانه، حکایتی متضاد را از این ژانر ارائه می‌دهد. هر دو فیلم زیر پوست شهر و زیر پوست شب، بدین ترتیب، اسطوره‌های محبوب را از طریق بازنمایی طیف متفاوتی از تجربه‌ها در تهران، باطل می‌کنند.

بنی‌اعتماد برای دست یافتن به چشم‌اندازهای متفاوت شهری، و به کمک حرکت گسستهٔ دوربین از یک مکان جغرافیایی به مکانی دیگری، تصویری قطعه قطعه از تهران خلق می‌کند، و هیچ‌گاه از فضای پیموده شده تصویری فراگیر ارائه نمی‌دهد. ساختارهای تصویری و داستانی فیلم تا حد زیادی بر صحنه‌هایی مکمل، و از لحاظ مضمونی هم‌بسته، از محله‌های مختلف شهر استوارند. یک شرکت پیمانکاری در بالاترین طبقهٔ آسمان‌خراشی در مرکز تهران، به طور مثال، مقایسه می‌شود با کارخانهٔ نساجی که طوبا در آن کار می‌کند. صحنهٔ داخل شرکت با موسیقی کلاسیک در پس‌زمینه همراه است و میزهای مرتب و دفترهای پر از مردان و زنانی را نشان می‌دهد که لباس‌هایی غربی و رنگارنگ به تن دارند. اما سر و صدای ماشین‌ها در کارخانه، نقطهٔ متقابل آزارنده‌ای را به تماشاگر ارائه می‌دهد، آن هم تماشاگری که تازه به موسیقی نرم و کلاسیک داخل شرکت خو کرده بود. در این کارخانه فقط زن‌ها مشغول کارند، که همه‌شان نیز روسری‌های سیاه سنتی به سر دارند. پویش تصویری عمودی از آسمان‌خراش، و حرکت افقی دوربین در کارخانه، تأکید بر فضای سه بعدی شهر است (تصویر ۲). بر اهمیت اشغال بلندترین نقطهٔ شهر، هنگامی در فیلم تأکید می‌گردد که عباس وارد آسمان‌خراش می‌شود و دوستش به او هشدار می‌دهد که: "وقتی میری اون بالا، ما آدم کوچولوها رو فراموش نکنی!"

زیر پوست شهر، همچنین، به مقایسهٔ ساختارهای اجتماعی می پردازد که از لحاظ جغرافیایی متفاوتند، و خانواده جایگاهی مخصوص در این مکاشفه دارد. در یک نمونه، طوبا به خانه می‌رسد و می‌بیند که نوه‌اش مشغول بازی در کوچه‌های تنگ محلهٔ آنهاست. دخترک در توضیح حضورش در آنجا می‌گوید: "بابا مامان رو زد و بهش گفت برو گم شو...ما هم اومدیم اینجا!" اعضای خانواده نسبت به آمدن حمیده رفتارهای متفاوتی نشان می‌دهند و حضور او موجب تنش می‌شود. واکنش‌ها از عصبانیت محمود و مداخلهٔ محبوبه، تا مصلحت‌بینی طوبا، که فکر می‌کند خانواده فضای فیزیکی و توان مالی نگهداری از زنی باردار و دختر خردسالش را ندارد، در نوسان است. معماری خانه، به خصوص حیاط آن، این مکالمه را نمایان می‌کند و بر نبود فضای کافی صحه می‌گذارد. یک خانهٔ سنتی ایرانی که چندین اتاق یا آپارتمان به دور یک حیاط مرکزی دارد. در صحنه‌ای، حمیده در حیاط کوچک مرکزی ایستاده و افراد خانواده از درون اتاق‌های مختلف، یا در حال گذر از یکی به دیگری، نظر خود را بیان می‌کنند. نبود فضای خصوصی، چه درون و چه بیرون خانه، کاملاً مشهود است، و در یک آن، طوبا از ترس اینکه همسایگان حرف‌هایشان را بشنوند، محمود را به علت فریاد زدن از لای در سرزنش می‌کند.

در پی این صحنه، صحنهٔ دیگری می‌آید از خانه‌ای در محله‌ای بالانشین در شمال تهران، و دوربین نمای زیبایی از شهر را از آن نقطهٔ بالای تپه ثبت می‌کند. درون خانه، بافتی غنی با رنگ‌هایی شاداب دارد و بر خلاف ساختار خانهٔ قدیمی صحنهٔ پیش، از فضاهای داخلی تشکیل شده است. دعوایی میان مادر و پسر در می‌گیرد؛ پسر با وجود توانایی خریدن ضبط صوت ماشین آنها را می‌دزدد، و این آبروی خانواده را به خطر می‌اندازد.

عباس در دعوا مداخله می‌کند و پسر وجدان کاری او را به سخره می‌گیرد؛ اگرچه آن دو تقریباً هم‌سن هستند. مادر و پسر بر سر کلید ماشین دعوا می‌کنند و سرانجام پسر که پیروز شده است، به سرعت دور می‌شود، در حالی که چیزی نمانده عباس را که در حال عبور از پیاده‌رو است، زیر بگیرد. تکنیک بنی‌اعتماد در کنار هم قرار دادن این صحنه‌ها، یادآور روش بنیامین است در چیدن ملاحظات و اطلاعات اغلب مرتبط و قطعه قطعه به عنوان راهی برای ترغیب خواننده به استنتاج و برقرار کردن پیوندها. در زیر پوست شهر، تصاویر قطعه قطعه تأکیدی هستند بر مجموعه‌ای از واقعیت‌های شهری که از نظر جغرافیایی و اقتصادی متفاوتند و در کنار هم تهران را تشکیل می‌دهند. در عین حال، این صحنه‌های قطعه قطعه در کنار هم رگه‌هایی از پیوستگی ایجاد می‌کنند که به تجربیات خانواده و آبروی آن مربوطند.

بنا بر این، زیر پوست شهر با فراهم کردن مناظر کنارهم چیده شده " که انسان گرفتار در ترافیک خیابان های شهری بزرگ در مقیاس فردی تجربه می کند"[42] برای تماشاگر، شهر تهران را قطعه قطعه می‌کند. هر چند خود فیلم، قطعه قطعه نیست و ساختار روایی پیوسته‌ای دارد که به بنی‌اعتماد امکان می‌دهد تا قطعات مختلف تهران را به هم بپیوندد. راهول حمید اشاره می‌کند که "بیشترین زمان فیلم به ماجرای عباس می‌پردازد، اما طوبا در مرکز فیلم قرار دارد."[43] دلیل این ناهماهنگی زمانی در فیلم، به نظر من، در این واقعیت نهفته است که عباس نقشی کلیدی در جابه‌جایی‌های مکانی فیلم ایفا می‌کند. بیشترین قسمت‌های زیر پوست شهر تشکیل شده است از تصاویری همگون از شمال و جنوب شهر، که با صحنه‌های گذرای بزرگراه‌ها مرتبط می‌شوند. عباس، به عنوان یک پادو، از امکان تحرک لازم برای نفوذ به هر دو فضا و ایفای نقش راهنمای تماشاگر برخوردار است. این تغییرات منطقه‌ای، بیننده را ترغیب می‌کند تا دو قسمت شهر را – از نظر تصویری و اجتماعی، فضایی و اقتصادی– قیاس کند و روش‌های مختلفی را که مردم فضای شهری اطراف خود را درک می‌کنند و تفاوت‌های عمدهٔ این رویکردها را بر اساس موقعیت جغرافیایی در تهران زیر نظر بگیرد.

بزرگراه‌ها، ماشین‌ها و ترافیک، به عنوان حد فاصل میان این موقعیت‌های مختلف، خود، فضای متمایزی را در زیر پوست شهر تشکیل می‌دهند که مجموعه‌ای متشکل از ویژگی‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی تولید می‌کند. عباس، سوار بر موتور کوچکش در خیابان‌ها و بزرگراه‌های پایتخت تردد می‌کند. در سراسر فیلم، همهٔ اعضای خانواده فقط یک‌بار با اتومبیلی که عباس از رئیسش امانت گرفته است به مرکز شهر سفر می‌کند. این سفر در اوایل داستان، نقشی مهم در تعیین تفاوت نمادین میان جنوب تهران و مناطق اقتصادی شمال شهر بازی می‌کند. پیش از ورود خانواده به بزرگراه، عبور یک قطار حرکتشان را متوقف می‌کند، تصویری که بیش از ده ثانیه بر پرده می‌ماند. بنابراین، تماشاگر نیز مانند شخصیت‌ها باید منتظر بماند، و حضور قطار، به نوعی، تأکید دارد بر اینکه جابه‌جایی برای ساکنان جنوب شهر تهران، محدود و دور از دسترسی است. صحنه با مجموعه‌ای از نماها ادامه می‌یابد که اندازه‌های بی‌رحم بزرگراه را پررنگ می‌کنند و بر جذابیت‌های نمایان شمال تهران انگشت می‌گذارد. گرچه خانواده سفرش را در روز روشن آغاز می‌کند، زمان رسیدن آنها شب‌هنگام به مقصد می‌رسد، و بدین گونه بنی‌اعتماد جنبه‌ای زمانی به پیکره‌بندی مکانی فیلم می‌افزاید. ساختار تهران بر یک لایه‌بندی مکانی و اجتماعی استوار است که در طول محور افقی شهرٍ گسترش می‌یابد تا فضای شهر را به دو قسمت کاملاً مجزای شمال و جنوبٍ تقسیم کند. ساکنان متعلق به طبقات میانی و بالا منحصراً در نیمهٔ شمالی شهر زندگی می‌کنند، و همان‌طور که علی مدنی‌پور، جغرافی‌دان، می‌گوید، این ساختار دوقطبی "به وضوح در تهران نمایان"[44] است.

زیر پوست شهر نشان می‌دهد که این ساختار، لایه‌بندی اجتماعی را چگونه به کمک ابزار مکانی حفظ می‌کند، و به خوبی، فقیرترین شهروندان تهران را با استفاده از شبکهٔ بزرگراه‌ها، که برای افرادی که خودرو شخصی ندارند غیر قابل دسترسی است، از مراکز مالی تهران دور نگه می‌دارد. نداشتن خودرو شخصی در جنوب شهر به کمک یک نمای هوایی از محلهٔ طوبا در فیلم به نمایش درمی‌آید. صدای آژیر خودرو، تماشاگر را ترغیب می‌کند که در میان انبوه نامنظم و یک‌رنگ ساختمان‌ها و کوچه‌ها به دنبال منبع صدا بگردد: ماشین امانت گرفته شده که به سختی کنار جوی آب پارک شده است. ساکنان این محلهٔ جنوب شهر، به وضوح، منابع مالی و مکانی لازم رابرای خرید خودرو ندارند، و زیر پوست شهر، در مقاطع مختلف، مشکل تردد در جغرافیای پهناور تهران را بدون در اختیار داشتن خودرو خاطرنشان می‌کند. چالش‌های حمل و نقل عمومی هنگامی بروز می‌کند که حرکات طوبا و همکارانش در تلاش برای سوارشدن به اتوبوس و برگشتن به خانه، به

[42]Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 250.

[43]Hamid, "Review: *Under the Skin of the City*," 51.

[44]Ali Madanipour, *Tehran: the Making of a Metropolis* (New York: John Wiley & Sons, 1998), 114.

سبب تأثیر بادبانی چادرهایشان، کند می شود. در همین حین، خطرات پیاده‌روی نیز به تماشاگر یادآوری می‌شود. وقتی عباس پس از تحویل خورو به خانوادهٔ رئیسش، پیاده به محل کارش برمی‌گردد، و شهر به ظاهر بی انتها در پیش چشمانش گشوده می‌شود، چیزی نمانده که رانندهٔ همان خورو او را زیر بگیرد (تصویر ۳).
این موقعیت‌ها، محدودیت‌های دسترسی به فضای شهری را به آزمون می‌گذارند و هم‌زمان توجه را به گوناگونی اجتماعی و اقتصادی در شهر جلب می‌کنند. توانایی این شهر در بازنمایی تجربیات انسانی متفاوتی که در سطوح قابل لمس آن حضور دارند، برای بنی‌اعتماد به حیطه‌ای فراتر از ابعاد مکانی و حتی ابعاد زمانی آن می‌گسترد. تهران، به خوبی، در مقام واسطه‌ای قرار می‌گیرد که واکنش‌های احساسی و انگیزه‌های

تصویر ۳

ساکنانش را ضبط و منعکس می‌کند. از این رو، سینمای بنی‌اعتماد مصداقی می‌شود برای این مفهوم بنیامین، که فیلم دریافت‌های تماشاگر را از شهر می‌شکافد، و از طریق نحوهٔ فیلم‌برداری و تدوین، ویژگی‌های تاکنون نادیده گرفته شده را بر آن نقش می‌کند. در زیر پوست شهر، خیابان‌ها و ساختمان‌های تهران با هیجان‌ها و شادی‌ها، دردها و رنج‌های شخصیت‌ها جور درمی‌آیند. به طور مثال، پس از اینکه عباس عشق خود را به یکی از دختران شاغل در شرکت پیمانکاری ابراز کرده است، و ظاهراً با استقبال دختر نیز روبه‌رو شده است، سوار بر موتورش به پرواز درمی‌آید، و در خیابان‌های شهر، که برای نوروز آذین‌بندی شده است، پیچ و تاب می‌خورد. در غیاب موسیقی، هیجان عباس در این موقعیت را جذابیت‌های تصویری شهر به بیننده منتقل می کنند. پس‌زمینهٔ فیلم، خود، ویژگی‌های قهرمان داستان را می‌گیرد، و این صحنه بر این نکته متمرکز می‌شود که شهر همیشه مایهٔ دشواری و گسست نیست و می‌تواند جایی برای پیوندها نیز باشد. شهر از شخصیت‌ها به گونه‌ای حمایت می‌کند که شاید خودشان نتوانند آن‌گونه از هم حمایت کنند. این توانایی تناقض‌آمیز تهران در جذب و دفع است که بنی‌اعتماد را به خود جلب می‌کند.
این تناقضات هیچ‌جا بروز بهتری نمی‌یابند، مگر در چرخه‌های ساختن و ویران کردن که هر کلان شهری را می‌پروراند، احیا می‌کند، و فلج می‌سازد. داستان فیلم، اعم از پیمان‌کاری که می‌خواهد خانهٔ طوبا را بخرد، و کار عباس در ارتباط با شرکت پیمان‌کاری، فرصت‌های بسیاری را فراهم می‌آورد تا ساخت و ساز را در همهٔ سطح شهر نشان دهد، و برای تماشاگر هیچ وقت کاملاً مشخص نمی‌شود که شاهد ساخت یک عمارت است یا تخریب آن. شباهت‌های تصویری این دو موقعیت پادرهوا این حقیقت را می‌رساند که آنها همبسته‌اند. این‌که شهر پر است از این فرآیندهای چرخه‌ای، هنگامی واضح‌تر می‌شود که آنها به احساسات انسانی مزین می‌شوند. عباس پس از اینکه متوجه می‌شود قربانی کلاه‌برداری شده و همهٔ پس‌اندازش به همراه پول حاصل از فروش خانه از دستش رفته است، خیابان‌های شهر را با مرارت طی می‌کند. به‌رغم حرکت سریع در مکان و زمان، او همیشه در قاب ساختمان‌هایی قرار دارد که در حال ساخته (ویران) شدن هستند. این پوسته‌های بی در و پنجره، و اسکلت‌های بتونی، مشقات وی را منعکس می‌کنند. ویرانی مالی، اخلاقی و احساسی او با این ساختمان‌های نیم‌ساز/تهی کاملاً حس می‌شود، و ناتوانایی او در خلاصی از دست آنها، شهر را فضایی پویا معرفی می‌کند که برون از محدوده و قوانین تجربهٔ مکانی صرف عمل می‌کند (تصویر ٤).

بازنمایی شهر تهران در زیر پوست شهر از طریق گسست‌های جغرافیایی، چرخه‌های ساخت/ویرانی، و ارتباطی تنگاتنگ میان ساختمان و احساس، نگاه خیرهٔ تماشاگر را هم‌دردانه به سوی تجربیات یگانهٔ شهروندان فقیر و حاشیه‌نشین طبقهٔ کارگر سوق می‌دهد. در نتیجه، دغدغهٔ عمدهٔ فیلم نمایش راه‌هایی است که سازوکارهای سیاسی (آن گونه که در پس‌زمینهٔ انتخابات نمایان است) از طریق آن بر زندگی این محله‌های فقیرتر جنوب تهران تأثیر می‌گذارند. کارگردان، با نمایش حضور مردم در انتخابات، فقط در نیمهٔ جنوبی شهر، نقش ارتباط میان سازوکار سیاسی و جنوب تهران را پررنگ می‌کند.

ارجاعات به جنبش اصلاح‌طلبی و انتخابات پیش رو فقط در بخش‌هایی از فیلم ظاهر می‌شوند که بر جنوب شهر تمرکز دارند. بنیامین نیز در بررسی پاریس، به شخصیت‌های حاشیه‌ای شهر علاقه نشان می‌دهد. به خصوص، مجذوب افرادی می‌شود که خود را خارج از چرخه‌های معمول مصرف‌گرایی و کالاها قرار می‌دهند؛ این افراد حاضر در چشم‌انداز شهری، جزئی ضروری از کوشش وی برای پرده برداشتن از اسطورهٔ مدرنیته می‌شوند. بنی‌اعتماد در کوششی مشابه، بر حاشیه‌های تهران متمرکز می‌شود تا اسطورهٔ اصلاح‌طلبان را افشا کند، و این شخصیت‌ها و محلاتی که در آن زندگی می‌کنند، نمایانگر چاله‌هایی است که برنامهٔ سیاسی اصلاح‌طلبان آنها را پرنشده باقی گذاشت.

رشد و نمو هویت سیاسی طوبا در مرکز فیلم زیر پوست شهر قرار دارد. قاب‌بندی مستند فیلم چیزی فراتر از بازنمایی ارجاع ژانری است؛ علاوه بر آن به منطق آگاهی‌بخش مستند هم اشاره دارد. فیلم‌برداری به سبک مستند در آغاز فیلم، تماشاگر را وامی‌دارد که مهارت‌های تفسیری خود را به ساختاری استدلالی اختصاص دهد و نه به یک خط داستانی. از این رو، اگر کسی بخواهد زیر پوست شهر را فیلمی مستند ارزیابی کند– همان طور که ساختار فیلم نیز ترغیب می‌کند– آنگاه شاید بتوان ترقی هویت سیاسی طوبا را به راه حلی فرضی برای مشکلات تصویرشده در فیلم تعبیر کرد. ناتوانی اولیهٔ طوبا در بیان توقعاتش از مسئولان منتخب، و بیانیهٔ سیاسی شیوای پایانی او، اشاره دارند به آنکه رویدادهای تراژیک فیلم، الهام بخش و راهنمای فعالیت سیاسی نوپای او بوده‌اند. هرچند، گفته‌هایش اشاره‌ای ضمنی دارند به تنش میان عواملی که او را به سوی رأی دادن سوق داده‌اند و هدف‌های نامزدی که او می‌خواهد به وی رأی دهد. اظهار نظر طوبا که "حالا کسی هست که می‌خواد به ما کمک کنه، من هم اومدم بهش رأی بدم"، با ارجاعاتی دربارهٔ از دست رفتن خانه‌اش و پسرش، نشانه‌گذاری می‌شود. به نظر می رسد که جنبش اصلاح‌طلبی– که در فیلم با سخنرانی خاتمی دربارهٔ مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی بازنمایی می‌شود– از آمادگی لازم برای رفع دغدغه‌های اقتصادی و اجتماعی، که زندگی طوبا را دست‌خوش تغییر کرده‌اند، برخوردار نیست. درک تنش و تعیین ارتباط دقیق میان خواسته‌ها و امیدهای جنوب تهران و تغییرات سیاسی پیشنهادی جنبش اصلاح‌طلبی، از بزرگ‌ترین چالش‌های فیلم است. نابرابری‌ها در نحوهٔ اسکان و تبعیض‌های جنسی می‌توانند در تحلیل ناسازگاری‌های سیاسی، که فیلم برملا می‌کند، مفید واقع شود.

رخشان بنی‌اعتماد بخش عمده‌ای از فعالیت حرفه‌ای خود را به بحران مسکن در تهران اختصاص داده است. او در این زمینه سه مستند کارگردانی کرده است: گزارش ۷۱ (۱۳۷۱)، این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟ (۱۳۷۲)، و بهار تا بهار (۱۳۷٤)، و علاقه‌اش به معماری، و تجربیات مسکونی، به فیلم‌های بلند داستانی‌اش نیز سرایت کرده است، از جمله به زیر پوست شهر. در این فیلم، مشکل مسکن هم بر نقدهای اجتماعی– سیاسی و هم بر سبک سینمایی وی اثر گذاشته است. او تصمیم گرفت که بخش اعظم صحنه‌ها را به صورت نمای دور فیلم‌برداری کند تا اثر "نگاه دزدانه به خانهٔ همسایه از روی دیوار"[٤٥] را القا کند. فیلم، چشم‌انداز همسایه‌ای را برای تماشاگر فراهم می‌کند که همان نوع همدلی را

تصویر ٤

ترغیب می‌کند که زندگی جمعی. از این نظر، صورت فیلم اظهارات انتقادی آن را دربارهٔ وضعیت مسکن در جنوب تهران تقویت می‌کند. نبود فضای فیزیکی متناسب با رشد سریع جمعیت شهری، کانون بحران مسکن است؛ این مشکلات سازماندهی مجدد ساختارهای زندگی سنتی و افقی را به صورت ساختارهای عمودی، که می‌توانند افراد بیشتری را اسکان دهند، به امری ناگزیر بدل می‌کند. آرزو برای ساختن آپارتمان به پیمانکار این انگیزه را می‌دهد که سرانجام خانهٔ طوبا را بخرد. وجود این انگیزه از راه نماهای دور افقی در محله‌های جنوب تهران در کنار

[٤٥] ثمینی، "رخشان بنی اعتماد در یک نگاه"، ص۱۳۲.

نماهای محدود عمودی در شمال تهران تقویت می‌شود. در فیلم، مطلوب بودن فضای فیزیکی در تهران، این توانایی را به پیمان‌کار می‌دهد که کل یک محله را در جنوب تهران بخرد، جایی که نیاز فوری به پول بر احساس ثبات حاصل از مالکیت خانه می‌چربد.

فروش خانهٔ طوبا، به عباس فرصت می‌دهد که ویزا بخرد و به دنبال تحقق رؤیاهایش در خارج از کشور برود (با وعدهٔ موفقیت مالی دوچندان)، و به محمود، که در حال حاضر بی‌کار است، این امکان را خواهد داد که قدرتش را، به عنوان رئیس خانواده، دوباره به دست آورد. هرچند، طوبا نان‌آور خانواده است، و در مالکیت خانه ثبات می‌بیند. پس از اینکه عباس و محمود خانه را می‌فروشند، طوبا با تأسف می‌گوید: "من همیشه بارم را از این خونه به اون خونه به دوش کشیدم...حالا سر پیری که کمی آرامش می‌خواستم، باید این کار رو با من می‌کردین؟" اگرچه طوبا اعتقاد دارد که مستحق مالکیت خانه است، هرگز بدان نمی‌رسد، چون زن است، و پیمان‌کاری که به او می‌گوید: "برو به شوهرت بگو بیاد. من با زن جماعت کار ندارم" نمایندهٔ نظام تبعیض جنسی در مالکیت خانه است. نام طوبا که احتمالاً، ارجاعی به داستان طوبا و معنای شب (۱۳۶۹ش)[۴۶] اثر شهرنوش پارسی‌پور، به همین منوال بر ارتباط جنسیت و مالکیت خانه تأکید می‌کند. در داستان تاریخی پارسی‌پور، موقعیت طوبا را به عنوان زنی مالک خانه در ابتدای قرن– محصول ازدواج او با مردی مسن در عنفوان جوانی و طلاق اوست– متمایز می‌کند، و آسودگی مالی و عملی مالکیت خانه، او را به مکاشفه‌ای می‌رساند و به او توانایی پرده برداشتن از پدرسالاری بنیادینی را می‌دهد که در جامعهٔ ایرانی همواره بر زنان ظلم روا داشته است.[۴۷] به نظر نمی‌رسد که در زیر پوست شهر، مباحثهٔ گستردهٔ خاتمی دربارهٔ جامعهٔ مدنی بتواند در برابر نظام ریشه‌دار و متعصب نابرابری اقتصادی و جنسیتی، کاری از پیش ببرد.

مسکن به عنوان نقطهٔ دسترسی به مجموعه‌ای از نابرابری‌های جنسیتی عمل می‌کند که در زیر پوست شهر بروز خود را نشان می‌دهد، و مهم‌ترین آنها خشونت علیه زنان است. فیلم، دو بار خشونت خانوادگی را نشان می‌دهد که در کنار هم تعدادی واکنش عملی و سیاسی را برمی‌انگیزانند. حمیده، که شوهرش او را آزار بدنی می‌دهد، ناگزیر به چرخهٔ خشونت بازگردانده می‌شود، چون طوبا باید این نکته را بپذیرد که در خانه فضای کافی برای نگهداری از زنی باردار و دختر خردسالش را ندارد. در طول اقامت حمیده، چندین نما از فضای داخلی خانه در فیلم دیده می‌شود که با پرده‌های دوخته شده از ملافه‌های قدیمی از هم جدا شده‌اند؛ این تصاویر پر ازدحام بر نبود فضای کافی در خانه تأکید می‌کند. وضعیت حمیده با معصومه، دختر همسایه و بهترین دوست محبوبه، در تضاد است. معصومه را برادرش که به مواد مخدر معتاد است، کتک می‌زند. او پس از اینکه پی می‌برد معصومه به کنسرت رفته است، گیسوانش را می‌برد. معصومه این چرخهٔ خشونت را با فرار از خانه می‌شکند. او و محبوبه، چندی بعد در پارک ملت همدیگر را ملاقات می‌کنند، و طرز لباس پوشیدن معصومه و آرایش غلیظش این حس را به بیننده منتقل می‌کند که او به خودفروشی کشیده شده است. وقتی پلیس به پارک حمله‌ور می‌شود، هر دو دختر دستگیر می‌شوند، و طوبا چون سند خانه را ندارد، نمی‌تواند برای محبوبه وثیقه بگذارد. بدین ترتیب، بنی‌اعتماد این معضل اجتماعی را به شرایط اقتصادی گره می‌زند که بر صنعت مسکن حاکم است.

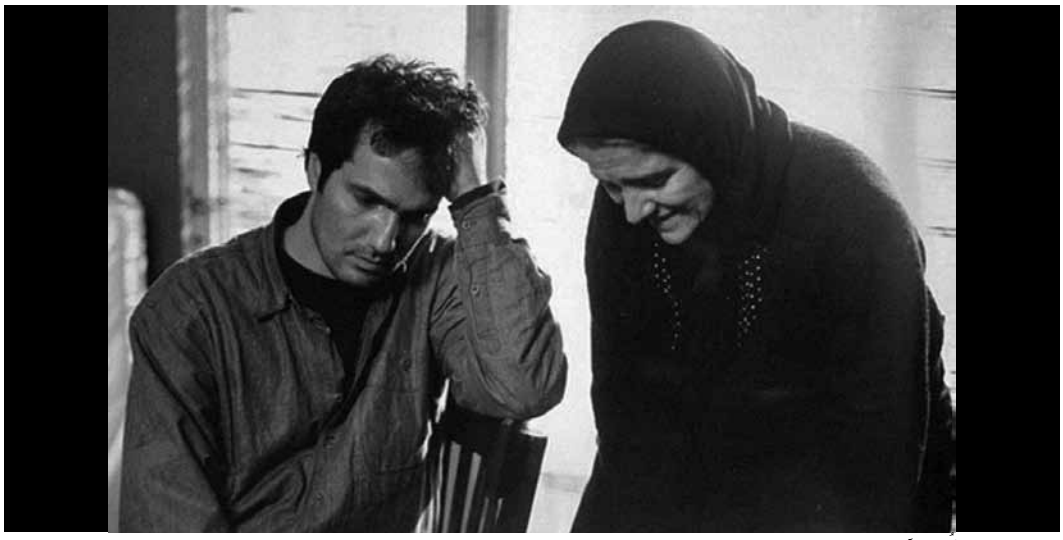
علی، پسر دیگر طوبا، فعال ستاد انتخاباتی خاتمی، در واکنش به خشونت علیه زنان می‌گوید: "تا وقتی زن‌ها به حق و حقوق خودشون واقف نباشن، این بلاها سرشون میاد." وارونگی و پوچی این حرف در ناتوانایی طوبا در مالکیت خانه مشخص می‌شود. به علاوه، گفتهٔ علی، که در توافق با پاسخ اصلاح‌طلبان به مشکلات زنان است،[۴۸] جامعهٔ ایرانی را ترغیب

---

[۴۶] بنی‌اعتماد سابقهٔ استفاده از نام‌های مشهور ادبی را برای شخصیت‌های خود در کارنامه دارد. به طور مثال، نقش اول فیلم بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶) مستندسازی است به نام فروغ، که در حال ساخت فیلمی است دربارهٔ مقولهٔ مادری. نام او اشاره‌ای آشکار است به شاعر نامی، فروغ فرخزاد – یک مستند ساز دیگر – که همین گونه با مقولهٔ مادری درگیر بود، حضانت تنها فرزند خود را از دست داده بود و بعدها از میان افراد جزام خانه‌ای که محل ساخت فیلم مشهورش خانه سیاه است (۱۳۴۱) بود، پسری را به فرزندخواندگی پذیرفت.

[۴۷] برای بحث مفصل‌تر دربارهٔ این داستان به عنوان یک بیانیهٔ فمنیستی، نک: Kamran Talattof, "Feminist Discourse in Post-revolutionary Women's Literature," The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2000): 135-172.

[۴۸] نشریهٔ فمنیستی زنان در طی انتخابات ۱۳۷۶ش/۱۹۹۷ مصاحبه‌ای را با محمد خاتمی منتشر کرد. پاسخ‌های خاتمی به پرسش‌های مربوط به وضعیت زنان در ایران نشان می‌دهد که اصلاح‌طلبان راه حل بسیاری از مشکلات ایران را به "جامعهٔ مدنی" محول می‌کردند. به نظر خاتمی، دنبال کردن ایده‌آل‌های مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی تأثیر سازندهٔ مشابهی بر مشکلاتی داشتند که کشور بدانها مبتلا بود. برای جزئیات بیشتر، نک: "خاتمی دربارهٔ زنان چه می‌گوید؟،" زنان، شمارهٔ ۳۴ (اردیبهشت ۱۳۷۶ش)، ص۲–۵.



گلاب آدینه و محمدرضا فروتن در زیر پوست شهر (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)

می‌کند تا در چارچوب ساختار سیاسی فعلی در نظراتش نسبت به زنان و حقوق آنها تغییراتی دهد و در کل ساختار آن بازنگری کند. هرچند واکنش طفره‌آمیز طوبا به گفته‌های پسرش، نشان از این دارد که این رویکرد پاسخ‌گوی واقعیت‌های اجتماعی- اقتصادی او نیست. و سرانجام، همین واقعیت- تجربهٔ خانواده‌ای در جنوب تهران- است که اسطورهٔ اصلاح‌طلبان را بی‌ثبات می‌کند و بر این حقیقت پافشاری می‌کند که رؤیای طلایی خاتمی را برای کشور، بسیاری از شهروندان نپذیرفتند. شهر تهران برای بنی‌اعتماد منبع غنی ویژه‌ای برای مکاشفه است، زیرا تضادهای بی‌شمار آن به بنی‌اعتماد کمک می‌کند موقعیت‌های متعددی را مرکز توجه قرار دهد که جنبش اصلاح‌طلبی اثبات کرد در آن موقعیت‌ها برای مقابله با معضلات فوری کشور هرگز آماده نیست. زیر پوست شهر در ۱۳۷۹ش تهیه شد، یعنی به هنگام انتقاد فزاینده از ناتوانی جنبش اصلاح‌طلبی در عملی کردن تغییرات عمده برای رسیدن به جامعه‌ای بهتر. بنابراین، می‌توان چنین استدلال کرد که امیدهای سیاسی از زبان طوبا، نشانه‌ای است از غم بر امیدی بربادرفته، که با رؤیاهای پی‌درپی جنبش اصلاح‌طلبی تیره وتار شد.

نتیجه گیری

زیر پوست شهر امیدی سیاسی را وامی‌گوید که در آرزوهای شهری پدیدارا شد و سپس از دست رفت. امیدهایی که زمانی به جنبش اصلاح‌طلبی نیرو داد. کیفیت تقریباً مسیحایی جنبش اصلاح‌طلبی وقتی بروز می‌کند که طوبا می‌گوید: "حالا کسی هست که می‌خواد به ما کمک کنه، من هم اومدم بهش رأی بدم." این کیفیت زمانی از دست می‌رود که آرزو نه می‌تواند نامزد ریاست جمهوری شود و نه حتی می‌تواند رأی دهد. مکاشفهٔ سینمایی بنی‌اعتماد در رؤیاها و آرزوهایی که جنبش خاتمی را به نحوی متناقض هم برپا کردند و هم بی ثبات، به زیبایی‌شناسی اصلاح‌طلبی معنایی تازه از زمان و مکان بخشید. تهران در این زیبایی‌شناسی به مکانی بدل می‌شود مملو از تغییر مدام و در عین حال، عدم تغییر بی‌پایان. این پیکره‌بندی زمانی و مکانی مجدد نوعی از ضرورت‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را بیدار می‌کند که در سطوحی با مختصات متفاوت از اسطورهٔ اصلاح‌طلبی حضور دارند.

نظر سیاسی بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر، ارتباطی سینمایی را با محمد خاتمی و جنبش اصلاح‌طلبی آشکار می‌کند که بسی عمیق‌تر از نقد است. این فیلم فرآیند سیاسی را مجسم و آشکارا نقد می‌کند، و این سطح از بازنمایی در تاریخ معاصر ایران بی‌سابقه است. خاتمی با تضعیف دستورالعمل‌های سیطرهٔ فرهنگی و به راه انداختن میزگردهای هنری مجاز برای بحث‌های سیاسی و انتقادهای بی‌پرده، به سوی آرمان‌های مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی، که خود در سر می‌پرورد، گامی بلند برداشت. بنابراین، زیر پوست شهر- به رغم انتقاد از جنبش اصلاح‌طلبی- نمایندهٔ مجموعه‌ای از فیلم‌های ایرانی است که در ساخت، بیان، و ترویج مجموعه‌ای جدید از آرمان‌ها و ارزش‌های سیاسی و فلسفی اصلاح‌طلبان مشارکت داشتند.