

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۳/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۸/۰۴

پرویز اجلالی^۱، حامد گوهری پور^۲

بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه^۳

چکیده

مسئله اساسی پژوهش حاضر ابتدا پرداختن به رابطه میان شهر و سینما، و در مرحله بعد بررسی تطبیقی تصویرهایی است که از شهر در فیلم‌های سینمایی در دو مقطع مهم تاریخی-سینمایی دو کشور ایران و فرانسه (موج نو) به نمایش درآمده‌اند. تلاش برای روشن‌تر شدن چگونگی درک شهر و تصویر ذهنی آن نزد شهروندان، همواره یکی از دغدغه‌ها و موضوع‌های مورد مطالعه بسیاری از کارشناسان مسایل شهری بوده است. در این میان به نظر می‌رسد عدم توجه کافی به منبع تصویری مهمی چون سینما موجب شده تا مباحث تحلیلی درباره تصویرهایی که از شهر در این هنر-صنعت-رسانه مهم قرن اخیر بازتاب یافته تا حد زیادی مسکوت باقی بماند. تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه فیلم‌های مورد مطالعه در این پژوهش با استفاده از روش نشانه‌شناسی نشان می‌دهد که نوع نگاه به شهر و شهرنشینی و در نتیجه تصویری که از شهر در موج نو سینمای فرانسه و ایران به نمایش درآمده بسیار متفاوت و گاه در تضاد است. شهر در موج نو فرانسه بستری است برای پرسه‌زنی، احساس‌رهایی و آزادی، شادی و گردش، امنیت و زیبایی، برخورد‌های اتفاقی، تنوع و همچنین جایگزینی برای روابط سنتی خانوادگی. اما در سینمای موج نو ایران، شهر به عرصه انتقام‌گیری و یا شکست قهرمانان شهری فیلم‌ها تبدیل می‌شود؛ شهری افسارگسیخته و نامتجانس، حاوی تضادهای کالبدی و اجتماعی متعدد، با پوسته‌ای بعضاً مدرن اما شهرنشینی سنتی، نقطه مقابل امنیت فضاها، خصوصی، در حال گذار از مقیاس انسانی به فرانسائی و گاه هراس‌انگیز که گویی هیچ چشم‌انداز روشنی را برای آینده متصور نیست.

کلیدواژه‌ها: تصویر شهر، تحلیل همزمان، فاعل تماشا، موضوع تماشا، موج نو، سینما، ایران، فرانسه.

^۱ عضو هیئت علمی مؤسسه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: Pejrali@Gmail.com

^۲ کارشناس ارشد برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای، دانشگاه علامه طباطبائی، استان تهران، شهر تهران
E-mail: Hamed_Goharipour@yahoo.com

^۳ این مقاله برگرفته از بخشی از پایان‌نامه کارشناسی ارشد حامد گوهری پور با عنوان «تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی و تحول آن (۱۳۰۹-۱۳۹۰)» است که با راهنمایی دکتر پرویز اجلالی در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی تهران انجام گرفته است.

مقدمه

هنر همواره در طول تاریخ، در کنار سایر ویژگی‌هایش به‌عنوان ابزاری در دست هنرمندان بوده تا با استفاده از آن علاوه بر آفرینش زیبایی، احساسات خود را نسبت به پدیده‌های مختلف بیان دارند. شهر نیز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پدیده‌های اجتماعی، غالباً در کانون توجه متفکران، فیلسوفان، عالمان و هنرمندان قرار داشته و آنان با استفاده از ابزارهای مختلف (رساله، نقشه، کتاب، طراحی و...) عقاید خود را نسبت به وضعیت شهر و شهرنشینی موجود و معیارهای ایجاد آرمان‌شهر مطلوب بیان داشته‌اند.

تلاش برای هرچه روشن‌تر شدن چگونگی درک شهر و تصویر ذهنی آن در نزد شهروندان همواره یکی از دغدغه‌ها و موضوع‌های مورد مطالعه بسیاری از کارشناسان مسایل شهری بوده است. طیف منابعی که از آنها در سالیان گذشته برای درک وضعیت شهر استفاده شده، کتاب‌های تحلیلی، مقالات، رمان‌ها، اشعار، سفرنامه‌ها، تاریخ‌نگاری‌ها و حتی ضرب‌المثل‌ها را شامل می‌شود. در این میان به‌نظر می‌رسد عدم توجه کافی به منبع تصویری مهمی چون فیلم به‌رغم اهمیت سینما در قرن اخیر، قدرت آن در نمایش بصری پدیده‌ها و فراگیری جهانی آن، موجب شده تا مباحث تحلیلی درباره تصویرهایی که از شهر در این هنر-صنعت-رسانه مهم قرن اخیر بازتاب یافته تا حد زیادی مسکوت باقی بماند. هدف نگارندگان مقاله حاضر آن است که با نگاهی میان‌رشته‌ای به تبیین هرچند مختصر رابطه میان مطالعات شهری و سینمایی بپردازند و با تأکید بر توانایی سینما در کمک به بازخوانی تصویر شهر از دریچه‌ای نوین، با مقایسه تطبیقی تصویر دو شهر بزرگ در فیلم‌های دو مقطع تاریخی مهم، گامی در ایجاد ارتباط آکادمیک میان دو هنر-علم «سینما» و «مطالعات شهری» بردارند.

در ادامه لازم است ابتدا رابطه میان شهر و سینما و ضرورت توجه به آثار سینمایی در تحلیل مسایل شهری بیان شود. سپس به دلایل انتخاب این دو مقطع تاریخی مورد نظر (موج نو ایران و فرانسه) و اساساً ویژگی‌هایی که امکان انجام بررسی تطبیقی بین فیلم‌های این دو دوره را فراهم می‌کند، و همین‌طور علت گزینش فیلم‌ها پرداخته شده و روش مورد استفاده در این پژوهش شرح داده می‌شود تا پس از آن تحلیلی از تصویر شهر در فیلم‌ها صورت گیرد.

شهر و سینما

از حدود ۱۰۰ سال پیش با ظهور سینما و به‌تدریج فراگیر شدن آن در جهان، فیلم به‌عنوان ابزاری برای فیلم‌سازان (و در مواردی غیرفیلم‌سازان) مطرح شد تا به کمک آن، توصیف‌ها و واکنش‌های خود را نسبت به پدیده‌های مختلف نشان دهند. «شهر» نیز به‌عنوان مهم‌ترین پدیده اجتماعی قرن حاضر، از همان ابتدا در سینما ظاهر گشت و تا به امروز چه به‌عنوان بستر اتفاقات داستان و چه خود به‌عنوان موضوع، در بخش عظیمی از آثار سینمایی مشاهده می‌شود.

هر مخاطبی تاکنون با سینما، گذرهای زمانی-مکانی بسیاری به شهرها داشته و از این طریق بسیاری از مکان‌ها، شخصیت‌ها و ویژگی‌های این شهرها را شناخته است که گاه شاید از سفر واقعی به آنها مفیدتر باشد. برای نمونه، به‌یقین بسیاری از کارشناسان مسایل شهری و اجتماعی هیچ‌گاه فرصت پیدا نخواهند کرد تا با سفر مثلاً به ریودوژانیرو از این کلان‌شهر بازدید کرده و آن را بررسی کنند. حتی در بسیاری از موارد، در صورت به‌وجود آمدن امکان سفر نیز بسیاری از زوایای کالبدی و غیرکالبدی شهر برای آن‌ها پنهان باقی خواهد ماند. حال آنکه سینما می‌تواند با قدرت بیان تصویری خود، ناب‌ترین تصویرها را نه‌تنها از ریودوژانیرو، بلکه از زاغه‌های اطراف

آن، از آسمان خراش‌های نیویورک، فسادهای زیرزمینی شهرهای آمریکا، سنگ‌فرش‌ها و کافه‌های پاریس، محلات فقیرنشین هند و شهرهای آفریقایی و هزاران شهر دیگر در جهان برای مخاطب عام و خاص فراهم کند.

همچنین مزیت دیگری که می‌توان برای سینما نسبت به منابع و رسانه‌های دیگر برشمرد، علاوه بر فراگیری آن، تصویر تقریباً یکسانی است که از موضوع (خصوصاً در مورد پدیده‌های کالبدی) در مقابل دیدگان انواع مخاطب نمایش می‌دهد. برای نمونه، توصیف یک خیابان در یک کتاب ممکن است هزاران تصویر متفاوت را در ذهن خوانندگان مختلف ایجاد کند، اما نمایش آن خیابان بر پرده سینما تقریباً همان تصویری را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند که فیلم‌ساز قصدش را دارد. همین قدرت نمایش بصری پدیده‌ها همانند زندگی واقعی، فراگیر بودن سینما، همه‌جانبه و سرگرم‌کننده بودن آن است که موجب شده از آن به‌عنوان ابزاری مهم برای توصیف و تحلیل پدیده‌های گوناگون فردی و اجتماعی در دوره‌های مختلف در قرن اخیر یاد شود.

حتی اگر با صرف‌نظر از ابعاد هنری و صنعتی سینما، آن را صرفاً به‌عنوان یک رسانه در نظر بگیریم؛ این اهمیت همچنان پابرجا می‌ماند. چنانچه دنیس مک‌کوایل^۱ اشاره دارد: «رسانه‌های جمعی یکی از منابع قدرتمند. یعنی ابزاری هستند برای کنترل، مدیریت و نوآوری در جامعه که می‌توانند جانشینی برای زور یا سایر منابع باشند» (مک‌کوایل، ۱۳۸۸، ۲۱). در عین حال مک‌کوایل بیان می‌دارد که از آنجا که محتوای رسانه‌ها توسط افراد یا گروه‌های معین تولید یا انتخاب می‌شود، معقول خواهد بود که تصور کنیم این محتوا از نیات، نگرش‌ها و فرضیاتی که آنها درباره مخاطبان دارند آکنده باشد. همچنین می‌توان مدعی شد که محتوا چیزی از خاستگاه یا طبقه و محیط اجتماعی فعلی آنها را منعکس می‌کند. در واقع، طبق نظر او محتوای رسانه‌ها را می‌توان یکی از پرجمع‌ترین و دست‌یافتنی‌ترین مجموعه داده‌هایی دانست که می‌تواند بسیار درباره جامعه با ما سخن بگوید و به‌مرور زمان نیز دست‌یافتنی‌تر شود. به همه این دلایل، محتوای رسانه برای مورخان، جامعه‌شناسان [شهرسازان در مواجهه با شهر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پدیده‌های اجتماعی و بستر آن] و مردم‌شناسان بسیار ارزشمند است (نک: مک‌کوایل، ۱۳۸۸). در این میان، همان‌طور که بیان گردید سینما به‌عنوان رسانه‌ای جهانی و اغلب سرگرم‌کننده، جایگاهی ویژه دارد. مک‌کوایل ادعا می‌کند که «اینک سینما همچون یک آفریننده خلاق برای کل فرهنگ توده عمل می‌کند» (مک‌کوایل، ۱۳۸۸، ۳۸). بسیاری از محققین نیز عقیده دارند که «فرهنگ بصری شهرها، همچنان که در ساختارهای بومی معماری تجسم می‌یابد، از طریق تولیدات فیلم و تلویزیون رسانه‌ای می‌شود. این چنین مطالعات بین‌رشته‌ای، زندگی معاصر، دسته‌بندی‌ها و ویژگی‌های شهری را در هر دو بعد محلی و جهانی آشکار می‌سازد» (Wong and McDonogh, 2001, 96).

هرچند رابطه میان شهر و سینما تاکنون به‌عنوان زمینه‌ای بکر برای پژوهش باقی‌مانده است، اما این موضوع درباره سینما و معماری کمی متفاوت است. شیوه‌های بدیع استفاده از معماری در سینما حتی اندیشمندان حوزه معماری را نیز به تفکر واداشت و بسیاری از آنان به فکر تجدید نظر در نگاه خود افتادند؛ تا آنجا که هانس دیترشال، معمار آلمانی، کتاب مربوط به سینما و معماری خود را *آموختن از هالیوود* نامید.^۲ «معنای عبارت کاملاً روشن است: حالا وقت آن رسیده که معماران جدی‌تر از هر زمانی این فرزند ارشد و هزارچهره عصر مدرن را جدی گرفته و حتی از آن درس بگیرند» (خوشبخت، ۱۳۸۸، ۱۱). این علاقه را می‌توان در طرح‌های برونو تات^۳، معمار و شهرساز بزرگ آلمانی که شیفته کارگردانان اکسپرسیونیست بود و نیز نوشته‌ها و طرح‌های هانس مهیر^۴، معمار سوئیسی و مدیر مؤسسه باهوس^۵ مشاهده نمود.

مهیر شگفت زده از کشف رابطه بین معماری نو و تصورات نو در مقاله‌ای با عنوان «دنیای نو» در مجله معماری *داس ورک* چنین نگاشت: «چراغ‌های نئون چشمک‌زن، بلندگوها، اعلان‌ها، ویتترین‌های فروشگاه‌ها و دیگر مظاهر دنیای نو، تصور ما را از زمان و مکان تغییر داده‌اند. پیشرفت سریع گرافیک، عکاسی و سینما به خلق جهانی تازه انجامیده و تصویر عینی چشم‌اندازهای معاصر از هر زمان دیگری متنوع‌تر است. اینک آشیانه‌های هواپیما و سالن‌های سینما روح زمانه ما هستند»^۶ (همان). به نظر می‌رسد این جمله مهیر از ادعای مامفورد که هواپیما و باغ‌شهر را دو اختراع مهم قرن می‌دانست به واقعیت نزدیک‌تر است.

اما بی‌تردید شهر به علت گستردگی و آمیخته بودن با مسایل و موضوع‌های گوناگون، رابطه‌اش با سینما کمتر از معماری نیست. از نظر «ریشه‌ای»، سینما از آغاز پیدایش به‌طور مداوم مجذوب بازنمایی فضاها، سبک‌های زندگی و موقعیت‌های انسانی مختلف شهر بوده است؛ از پاریس برادران لومیر^۷ در اواخر قرن ۱۹ تا هنگ‌کنگ جان وو^۸ در اواخر قرن ۲۰. از لحاظ «فرم»، سینما توانایی برجسته و متمایزی در نمایش و بیان پیچیدگی فضایی، تنوع و پویایی اجتماعی شهر از طریق صحنه‌پردازی، انتخاب لوکیشن فیلم‌برداری، نورپردازی، فیلم‌برداری و تدوین داشته است؛ به‌طوری که متفکرین زیادی از والتر بنیامین تا ژان بودریار، همبستگی جالب بین تحرک و حس سمعی‌بصری شهر و تحرک و حس سمعی‌بصری سینما مشاهده و درک کرده‌اند. کمترین نتیجه بازنمایی فضا در سینما، آگاهی بیشتر طراحان و برنامه‌ریزان از فضاهایی است که توسط خود آنها خلق شده و درک بیشتر مردم عادی از انواع فضاهایی است که در آن قرار می‌گیرند.

تاکنون صاحب‌نظران بسیاری درباره اهمیت سینما و تأثیر آن بر شهر، جامعه و فرهنگ بحث کرده‌اند. مارک شیل و تونی فیتزماریس^۹ اشاره می‌کنند «سینما فرم فضایی خلاقانه فرهنگ است» (Shiel, and Fitzmaurice, 2001, 6). جان رنه شورت^{۱۰} در نظریه شهری خود بیان می‌دارد که «مدرنیته، سرمایه‌داری و پست‌مدرنیته، مطالعات فیلم و مطالعات شهر را به هم پیوند می‌دهد و در مطالعاتش درباره خوانش شهر، به‌طور ویژه‌ای بر شکل‌گیری قدرت و جنگ برای قدرت که شهر را سازمان‌دهی می‌کند و خود در شهر متبلور می‌شود تأکید می‌کند» (به نقل از Menel, 2008, 15). سرژ دنی^{۱۱} فقید، منتقد سینمایی مشهور اهل فرانسه پا را از این فراتر نهاده و در یکی از مقاله‌هایش اشاره جالبی دارد: «سینما جزء تفکیک‌ناپذیر شهر است، از آن پیش‌تر یا پس‌تر نیست، یک روح در دو کالبد است، گونه‌ای جوهر مشترک». (کروت، ۱۳۸۸، ۷۵). شاید بتوان جمله سرژ دنی را اینگونه بازخوانی کرد که همانند شهرها، فیلم‌ها نیز درگیر فرآیندهای تولید و بازتولید ارتباطات جمعی در پیکربندی فضایی هستند.

تأثیراتی که ممکن است یک فیلم بر درک افراد از فضاهای مختلف یک شهر داشته باشند نیز خود دلیل دیگری بر ضرورت بررسی آثار سینمایی از سوی شهرسازان است. اگر تماشاگر، فضاهای شهری را در درام داستان و یا حتی به‌شکل مستند، واجد ویژگی‌هایی منحصر به فرد درک کند، هنگام قرار گرفتن در فضای واقعی، این تصویر تداعی شده می‌تواند درک متفاوتی از فضا را در یک مکان مشخص برای افراد مختلف به وجود آورد. شاید همین نکته اصلی‌ترین محرک برای ضرورت بررسی تصویر شهر در سینما باشد.

پاریس، تهران

اگرچه «پاریس» تنها شهر همگام با پیشرفت اولیه سینما نبود، اما به صورت نمادین و عملی مکان مهمی بود. بازسازی‌های شهری پاریس را به نماد مدرنیته تبدیل کرد؛ «هوسمان شهر عمودی منظمی ایجاد کرد که در آن حتی سیستم‌های فاضلاب شهری و بعدها مترو، به‌عنوان یک دنیای زیرزمینی و مدرنیته‌ای پنهان، راه خود را به فیلم‌های شهری پیدا کردند. این سازمان‌دهی عمودی، نقشی سمبولیک و استعاره‌ای در فیلم‌هایی که در آن ساخته شده‌اند ایفا کرد» (Mennel, 2008, 61). این چشم‌انداز شهری، پاریس را تا امروز به شهری ویژه بدل کرده است. «تهران» نیز به‌عنوان بزرگ‌ترین شهر و پایتخت ایران از همان ابتدای ورود سینماتوگراف تا به امروز، اصلی‌ترین بستر ساخت آثار سینمایی و گاه سوژه آنها بوده است. تنوع کالبدی، فرهنگی و اجتماعی این شهر، آن را واجد ویژگی‌هایی کرده که فیلم‌سازان را به پرداختن به آنها ترغیب می‌نماید.

در اواخر دهه ۱۹۵۰ در فرانسه، آرمان‌گرایی و جنبش‌های سیاسی سال‌های بعد از جنگ، جای خود را به فرهنگی غیرسیاسی داد که مصرفی و تفننی بود. نسل نو فرانسه «موج نو» خوانده می‌شد؛ موجی که به‌زودی زمام امور کشور را به‌دست می‌گرفت. واکنش موج نو فرانسوی به سیستم استودیویی سینما در فرانسه [همان‌طور که در نئورئالیسم ایتالیا اتفاق افتاد] بخشی از یک تغییر عمومی و تاریخی از تولیدات استودیویی به سمت سینمای مؤلف در دهه ۱۹۶۰ بود؛ سینمایی که بستر خود را در شهر می‌یافت. همچنان که اریک رومر^{۱۳} می‌گوید: موج نو «با آرزوی نمایش پاریس، برای رفتن به خیابان متولد شد؛ در زمانی که سینمای فرانسه سینمای استودیوها بود» (Mennel, 2008, 64). در آثار دوران موج نو سینمای فرانسه، شهر خود شخصیتی پویا و مؤثر در روایت اثر است و می‌توان آن را به‌عنوان بازیگری کلیدی در فیلم برشمرد.

در ایران نیز هرچند که در دهه ۳۰ و ابتدای دهه ۴۰ شمسی، آثار معدودی ساخته شد که چه از نظر فرم و چه از نظر محتوا با غالب فیلم‌های سینمایی آن دوره متفاوت بود،^{۱۳} اما بسیاری از منتقدان سینمایی اتفاقی که از سال ۱۳۴۸ در سینمای ایران به‌وقوع پیوست را موجد جریانی می‌دانند که سینماگران پیرو آن با نگاهی متفاوت به جامعه و سینما، مهم‌ترین اصل و شاید بارزترین مؤلفه آن را مخالفت این جریان با سینمای رایج دهه‌های سی و چهل می‌دانستند. جدا از محتوای این آثار که ابعاد شهری دو نمونه از آنها در ادامه بررسی خواهد شد، فیلم‌سازان موج نو سینمای ایران، راوی داستان‌هایی شدند که بستر آن جز در شهر و گاه «کلان‌شهر» نمی‌توانست تعریف شود. اگر تا پیش از آن، فیلم‌های ایرانی بیشتر در لوکیشن‌های داخلی ساخته می‌شدند و شهر در آنها «ناپیدا» و یا «خلوت» بود،^{۱۴} با پا به‌عرصه گذاشتن فیلم‌سازان جوان‌تر، رفته‌رفته تمایل به نمایش واقعی‌تر شهر در میان سینماگران بیشتر شد و تصویر «شهر پیدا» و «کلان‌شهر»، راه خود را به مضامین و موج‌های غالب سینمایی این دوران باز کرد. در واقع، تفاوت در دغدغه‌های این نسل از فیلم‌سازان نسبت به قبل، فرم فیلم‌سازی خاص خود را می‌طلبید که به‌طور طبیعی آنها را به فضاهای شهری واقعی می‌کشاند. از این زاویه می‌توان اولین شباهت میان موج نو سینمای فرانسه را با آنچه موج نو سینمای ایران خوانده می‌شود، یافت؛ یعنی حضور آگاهانه در شهر.

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین دلایل جلوه شهر در فیلم‌های موج نو سینمای فرانسه و ایران، مربوط به ویژگی‌های بئوگرافیک فیلم‌سازان آن بود که شباهت دیگر این دو مقطع سینمایی از دو کشور را نمایان می‌سازد. همان‌طور که خود عنوان «موج نو» نشان می‌دهد، بخش اعظم موفقیت این فیلم‌ها را می‌توان به توانایی کارگردان‌های آنها در برقراری ارتباط با نسل جوان نسبت داد. در موج نو فرانسه «بیشتر کارگردان‌ها حول و حوش سال ۱۹۳۰ به دنیا آمده و در پاریس مستقر بودند» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۶، ۵۸۳) و شاید به همین دلیل است که در این فیلم‌ها تکیه بر حس شهرگرایی موج می‌زند. به همین ترتیب، پیشروان موج نو سینمای ایران نیز غالباً متولد یا ساکن طولانی‌مدت تهران بودند.

از سوی دیگر اگر سال‌های ۱۹۵۹-۱۹۶۰، دوران اوج‌گیری موج نو فرانسه تلقی شود، فاصله زمانی این مقطع با موج نو سینمای ایران که از سال ۱۹۶۸-۱۹۶۹ میلادی آغاز می‌شود کمتر از یک دهه است و این هم‌زمانی تقریبی نیز می‌تواند محرکی باشد برای انتخاب این دو موج سینمایی تا از این طریق تصویر مهم‌ترین شهرهای ایرانی و فرانسوی آن دوران از دریچه هنری کاملاً بصری مورد واکاوی قرار گیرند.

آنچه روشن است، اتفاقی که از آن به‌عنوان موج نو سینمای ایران یاد می‌شود با آنچه در فرانسه اتفاق افتاد از زوایای گوناگون دارای تفاوت‌های بسیاری است و شاید اساساً شبیه پنداشتن آثار این دو موج در سینمای دو کشور خارج از منطق شکل‌گیری آنهاست. اما همان‌طور که اشاره شد، عوامل مهمی چون محوریت شهر به‌طور ویژه در آثار هر دو موج، بازتاب دیدگاه فیلم‌سازان به شهر و جامعه، عامه‌پسندی (و البته خاص‌پسندی) هر دو جریان در دو کشور، ظهور کارگردانی که حس شهرگرایی در آنان موج می‌زد، هم‌زمانی تقریبی و... شباهت‌هایی هستند که می‌توانند منطق انتخاب دو نمونه را برای شروع یک بررسی تطبیقی با هدف یافتن تفاوت‌ها و تا حدودی تبیین آنها قوت ببخشند.

گزینش فیلم‌های دو موج نیز هدفمند بوده است. بی‌تردید اگر دو فیلم به‌عنوان نماینده موج نو سینمای فرانسه در دنیا خوانده شوند، این دو فیلم «۴۰۰ ضربه» و «از نفس افتاده» هستند. آثاری که دو تن از کارگردانان پایه‌گذار موج نو ساختند^{۱۵} و در آنها می‌توان بسیاری از ویژگی‌های بصری و محتوایی این موج را مشاهده نمود. همچنین از دیدگاه قریب‌به‌اتفاق کارشناسان سینمایی، ساخت و نمایش فیلم «قیصر»، پایه‌های موج نو سینمای ایران را بنا نهاد^{۱۶} و شاخص‌های بصری موج نو در این فیلم به‌شکل جدی متبلور می‌شود؛ حضور در شهر، استفاده از دوربین روی دست، کمتر شدن فاصله دوربین با سوژه‌های شهری، تلفیق قصه با کالبد شهر و... از جمله مواردی است که نگارندگان را ملزم به بررسی این فیلم در راستای بازخوانی تصویری شهر در سینمای این دوره می‌نماید.

اما بررسی تصویر شهر در سینمای ایران نشان می‌دهد که در این دوره دو گونه تصویر از شهر (به‌ویژه از بعد مقیاس کالبدی) قابل تشخیص است. فیلم‌هایی که در دل محله‌ها، فضاهای سنتی و قدیمی‌تر شهرها ساخته می‌شوند و آثاری که قصه آنها در «کلان‌شهر» و فضاهای شهری با کارکردهای جدید قابل تعریف است.^{۱۷} بنابراین در این پژوهش به‌جز «قیصر» که بیشتر در بافت‌ها و محله‌های قدیمی تهران فیلمبرداری شد، بررسی یک نمونه از فیلم‌هایی که به تصویر کلان‌شهر در سینما در این دوره می‌پردازند نیز ضروری می‌نماید. در این راستا، به‌نظر می‌رسد فیلم «تنگنا» چه از لحاظ داستان و چه از نظر ویژگی‌های بصری آن، نمونه‌ای مناسب برای تحلیل و بررسی تطبیقی می‌باشد، چرا که فیلم‌ساز در این فیلم (و البته «خداحافظ رفیق») بود که شیوه فیلم‌سازی خودش که همان استفاده مکرر از دوربین روی دست در فضاهای شهر و کلان‌شهر

است را معرفی کرد و به داستان‌هایی پرداخت که صرفاً در کلان‌شهر بستر خود را می‌یافت. شباهت داستان این فیلم با «از نفس افتاده»^{۱۸} نیز می‌تواند بهانه‌ای باشد تا با بررسی این دو فیلم، تصویر دو شهر برای شخصیت‌هایی با شرایط تقریباً یکسان واکاوی شده و سرنوشتی که این دو شهر و شهرنشینانش برای آنها رقم می‌زنند مورد بررسی قرار گیرد.

روش پژوهش

بررسی یا مطالعه تطبیقی یا مقایسه‌ای هم به‌عنوان یکی از روش‌های اصلی تحقیق و هم به‌عنوان بخش مهمی از سایر روش‌های تحقیق در بسیاری از علوم به‌ویژه علوم اجتماعی کاربرد دارد که در آن فرهنگ‌ها، کشورها، جوامع، نظریه‌ها، برنامه‌ها و... از جنبه‌های گوناگون و با هدف دستیابی به نتایج خاص در مورد یک یا هر دو موضوع، مورد بررسی قرار می‌گیرند. فرآیندهای گوناگونی برای یک بررسی تطبیقی در منابع مختلف به چشم می‌خورد، اما به‌نظر می‌رسد آنچه همگان بر آن اتفاق نظر دارند این است که «در تطبیق دو اثر [هنری]، روابطی چون تأثیر و توارد، تشابه یا تفاوت و... را باید متصور بود» (پرتوی، ۱۳۸۶). از آنجا که مطالعه تطبیقی در زمره روش‌های کیفی قرار می‌گیرد، از متد صلب و دقیقی پیروی نکرده و به فراخور موضوع پژوهش از انعطاف‌پذیری بالایی برخوردار است؛ اما مطالعه منابع گوناگون نشان می‌دهد که مراحل اساسی زیر در هر بررسی تطبیقی باید رعایت شود: تدوین مسئله؛ تعیین دامنه تحقیق؛ تدوین فرضیه (به‌فراخور موضوع)؛ استخراج، توصیف و تبیین موارد شباهت و تفاوت.

تا اینجا مسئله پژوهش حاضر طرح شد و دامنه تحقیق نیز فیلم‌هایی هستند که در قالب موج نو سینمای فرانسه و ایران تعریف شده و دلایل انتخاب این دو موج نیز پیش از این شرح داده شد. بی‌تردید، تجربه تماشای فیلم‌های این دو موج تفاوت‌هایی کلی را از چگونگی به تصویر درآمدن شهر و مسایل شهری در یاد سپرده است. اما در این پژوهش تلاش خواهد شد با تحلیلی روشمند، این تصویر در چهار فیلم مورد تحلیل و واکاوی قرار گیرد. برای درک صحیح‌تر فرآیند تحلیل فیلم‌ها لازم است روش تحقیقی که با تکیه بر آن بررسی تطبیقی شکل می‌گیرد، شرح داده شود. آنچه در این روش اهمیت دارد، مفهوم «تصویر شهر» است که ابتدا به آن پرداخته می‌شود.

تصویر شهر در سینما متشکل از دو عنصر «فاعل تماشا» و «موضوع تماشا» است. فاعل تماشا در اینجا همان زاویه دید بصری فیلم‌ساز به شهر و بازنمایی آن است که به دو بحث جهان‌بینی و نگاه فیلم‌ساز به شهر و سلیقه‌ها و انتخاب‌های شکلی (فن‌شناختی و فرمی) تقسیم می‌شود و به‌نوعی ابزار دست فیلم‌ساز برای ارائه تصویر مورد نظر او از شهر است. انتخاب لوکیشن، اندازه نماها، نحوه حمل دوربین فیلم‌برداری و زاویه آن نسبت به سوژه، فاصله دوربین با شهر و پدیده‌های شهری و... مقوله‌هایی هستند که در واکاوی ابعاد عینی تصویر شهر می‌توانند مورد نظر قرار گیرند.

در یک تقسیم‌بندی کلی موضوع تماشا را در تصویر شهر می‌توان ترکیبی از دو مؤلفه دانست: کالبد شهر و تعامل‌های میان انسان‌ها و میان انسان و شهر. در واقع می‌توان موضوع مورد نظر نگارندگان در تعیین شباهت‌ها و تفاوت‌ها در ارائه تصویر شهر را در نحوه بازنمایی دو عامل فوق در فیلم‌های سینمایی جست‌وجو نمود. از آنجا که مؤلفه اول بر کیفیت حضور و نمایش فیزیک شهر و مؤلفه دوم بر درک فیلم‌ساز از معنای شهر تأکید دارد، تلاش بر آن است تا با در نظر گرفتن هر دو عامل فوق، تصویرهای شهر در فیلم‌های منتخب از دو موج سینمایی مورد بررسی قرار گیرند.

برای استخراج تصویری از شهر، تجزیه آن به عناصر متشکله‌اش، مقدمه ترکیبی است که پایه رسیدن به معنا و محتوای کلی تصویر را فراهم می‌آورد. روش رسیدن به این معنای کلی تحلیل محتواست، اما تحلیل محتوای کمی و نظام‌مند در مواجهه با پدیده‌های هنری که در آنها عموماً عناصر بصری در خدمت معنای ذهنی اثر قرار می‌گیرند، ایده‌آل نبوده و حتی دستیابی و ارائه دقیق نتایج به صورت توزیع فراوانی هم در رسیدن به اهداف پژوهش‌هایی این‌چنین کمی نمی‌کند. این عدم اطمینان از نتیجه‌گیری از تحلیل‌های کمی در مورد آثار سینمایی جدی‌تر است. برای نمونه ممکن است عنصری همچون خیابان، بارها در فیلم‌های مختلف تکرار شده باشد، اما استفاده از آن گاه به عنوان فضایی ترسناک و دلهره‌آور، گاه به مثابه فضایی آرام و لذت‌بخش، گاه تنها در نقش بستر داستان و به عنوان فضایی بی‌اثر و یا ده‌ها هدف دیگر مد نظر بوده باشد. بنابراین هرچند که توجه به تکرار جلوه‌های بصری و عناصر شهری باید مورد توجه قرار گیرد، اما به نظر می‌رسد ارتباط میان این عناصر و طرح داستان و در نهایت معنایی که به وسیله آنها از شهر، فضاهای شهری و شهرنشینی القا می‌شود بسیار مهمتر است. در این شرایط، تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه می‌تواند به عنوان روشی مناسب مدنظر قرار گیرد.

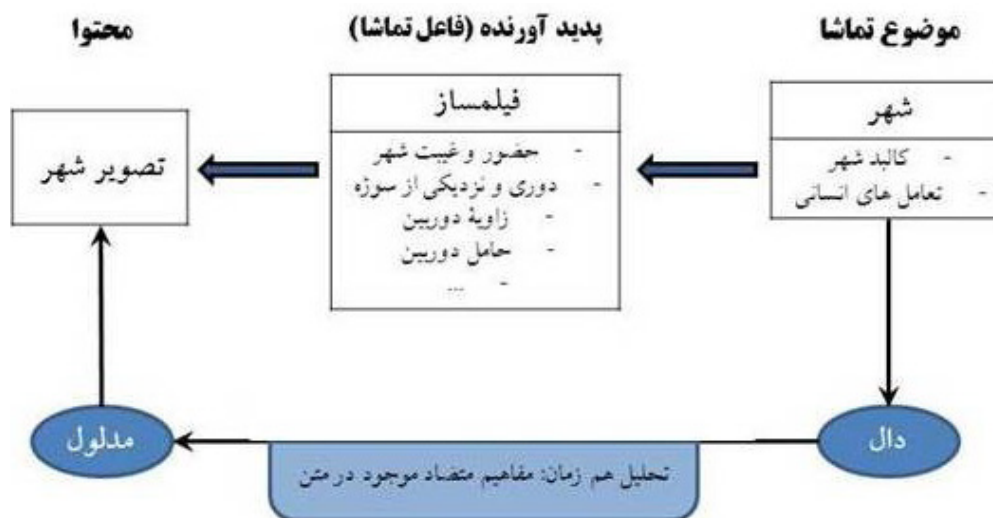
تفاوت‌های میان تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه و تحلیل محتوا در معنای مرسوم آن از دیدگاه مک‌کویل به شرح زیر است: «نخست اینکه، ساخت‌گرایی نه تنها کمی نیست، بلکه حتی با شمارش به عنوان راه رسیدن به معنا مخالف است؛ زیرا بر این باور است که معنا از روابط، تقابلهای و شرایط متن حاصل می‌شود و نه از کمیت ارجاعات. دوم اینکه، در اینجا توجه اصلی به محتوای پنهان اثر است و نه معنای ظاهری آن. یعنی معنای پنهان اساسی‌تر و مهمتر به شمار می‌آید؛ زیرا معنای ظاهری می‌تواند مورد تفسیرهای گوناگون قرار گیرد چرا که از ساختار متن دورتر است و مشتمل بر اجزای تصادفی بیشتری است. سوم اینکه، نظام‌مند بودن ساخت‌گرایی با نظام‌مندی تحلیل محتوا متفاوت است. سرانجام اینکه، ساخت‌گرایی این فرض را نمی‌پذیرد که جهان واقعیات اجتماعی متشکل از دنیاهایی کم و بیش مجزا از معانی است که نفوذ هر کدام شیوه خاص خود را طلب می‌کند» (اجالی، ۱۳۸۳، ۱۹۹).

بنابراین در این پژوهش تلاش شده است با اجتناب از کمی‌گرایی و البته با مدنظر قرار دادن حضور کم و بیش عناصر و اجزای شهری در فیلم‌ها، تمرکز تحلیل در ابتدا بر ابعاد عینی تصویر شهر در فیلم‌ها و در سطح تحلیلی‌تر بر ارتباط میان عناصر شهری و معنای مستتر در آنها قرار گیرد تا بیش از خروجی‌های آمارگونه، تنویر و تفهم موضوع که هدف اصلی نگارندگان است حاصل شود.

ابزار اصلی شناخت در تحلیل محتوا، دانشی به نام «نشانه‌شناسی» است که تعاریف و تحلیل‌های بسیاری پیرامون آن صورت گرفته است. در همین زمینه آرتور آسابرگر، مؤلف کتاب *روش تحلیل رسانه‌ها* می‌نویسد: «در حقیقت خود من هم دقیقاً نمی‌دانم که آنچه نشانه‌شناسی (سمیولوژی یا سمیوتیک)^۱ خوانده می‌شود موضوع علم است، نهضت است یا فلسفه یا آیین. تنها می‌دانم که متون زیادی در این مورد نوشته شده و بر حجم این متون مرتباً افزوده می‌شود» (آسابرگر، ۱۳۸۳، ۱۶). در نتیجه به نظر می‌رسد هر پژوهشگری با توجه به هدف خود از تحلیل فیلم‌ها باید نسبت به نشانه‌شناسی اقدام نماید. چنانکه چارلز ساندرز پیرس^۲، فیلسوف آمریکایی استدلال می‌کند که مفسران، خود باید به نشانه‌ها معنی ببخشند. به نظر او نشانه چیزی است که «به چشم کسی، از بعد خاصی، با دامنه معینی و به جای چیز دیگر می‌نشیند» (همان، ۱۸).

هر نشانه ترکیبی است از یک مفهوم و یک آوا-تصویر که نمی‌توان آن را به اجزا تجزیه نمود. فردیناند دو سوسور^۱، زبان‌شناس سوئیسی، دو اصطلاح «دال» و «مدلول» را به جای مفهوم و آوا-تصویر به کار می‌برد (نک: Saussure, 1959). همچنین سوسور اضافه می‌کند که «رابطه بین دال و مدلول اختیاری است؛ بدون علت است؛ غیرطبیعی است و هیچ ارتباط منطقی میان لغت و مفهوم و یا دال و مدلول وجود ندارد؛ نکته‌ای که دریافت معنا در متون را جالب و معماگونه می‌سازد» (آسابرگر، ۱۳۸۳، ۲۲). بنابراین باید منطق استفاده از نشانه‌ها را یافت.

برای درک صحیح‌تر این منطق، جدا از استخراج نشانه‌ها از متن (در اینجا فیلم) روابط بین نشانه‌ها نیز باید مورد نظر قرار گیرد. در واقع، نظامی که این نشانه‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد معانی را به وجود می‌آورد و پژوهشگر باید این ساختار را از متن استخراج کند. سوسور دو روش را برای درک این ساختار از هم متمایز می‌نماید: ساختار انگاره‌ای یا جانشین و ساختار زنجیره‌ای یا همنشین. این دو نوع ساختار به تمایزی برمی‌گردد که میان دو مفهوم «همزمان» و «در زمان» وجود دارد. «سوسور همزمان را به معنی تحلیلی و در زمان را به معنی تاریخی به کار می‌برد. بنابراین مطالعه همزمان یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد توجه نشان می‌دهد و مطالعه در زمان، نحوه تکامل روایت را می‌نگرد. به سخن دیگر، تحلیل همزمان متن به دنبال جفت‌های متضاد نهفته در متن است، اما تحلیل «در زمان» بر تسلسل پیشامدها که روایت را می‌سازد تأکید دارد» (آسابرگر، ۱۳۸۳، ۱۳). به نظر می‌رسد در یک بررسی تطبیقی، آنچه بیشتر می‌تواند پژوهشگر را در نیل به هدف خود یاری رساند، تأکید بیشتر بر تحلیل همزمان و بررسی تضادهاست.



شکل ۱. روش‌شناسی تحلیل تصویر شهر

منبع: نگارندگان

تصویر شهر در سینمای موج نو فرانسه (پاریس در «۴۰۰ ضربه» و «از نفس افتاده»)
سه دقیقه ابتدایی «۴۰۰ ضربه» به عنوان پیش در آمد، شهر را معرفی کرده و با موسیقی مالخولیایی، خاطرات کودکی را زنده می‌کند. نه کاراکتری ظاهر می‌شود و نه قصه‌ای آغاز می‌شود. فقط شهر است. به جای نمای معرف، مخاطب شهر را از زاویه دید یک اتومبیل در حال حرکت می‌بیند و این در حالی است که برج ایفل در پس‌زمینه تقریباً همه تصاویر حضور دارد و بیننده آن را از زوایای مختلف تماشا می‌کند. در نهایت، دوربین به پایه‌های برج ایفل می‌رسد و در حالی که عظمت آن را نشان می‌دهد دور می‌شود. بیننده از همان ابتدا درمی‌یابد که فیلمی که تماشا می‌کند درباره یک شهر است؛ درباره «پاریس» است: «آنتوان پسری ۱۴ ساله است که مشکلاتی در خانه و مدرسه دارد. برای اینکه از تنبیه فرار کند، به همراه دوستش «رنه» از مدرسه می‌گریزد و در پاریس سرگردان می‌شود...» در «۴۰۰ ضربه» مکان‌های شهری، مانند خیابان‌ها، سالن‌های سینما و گذرگاه‌های طاق‌دار در تضاد با نماهای داخلی از کلاس و آپارتمان که محدود و حزن‌انگیزند قرار می‌گیرند. آنتوان در مدرسه تنبیه می‌شود، در خانه باید میز را سر جایش قرار دهد، اجاق را روشن کند، به خرید برود و زباله‌ها را بیرون خانه ببرد. مادر سرش داد می‌زند و والدینش به او مشکوک‌اند و سعی دارند کنترلش کنند و او را به خاطر دروغ گفتن سرزنش می‌کنند. اما پاریس تبدیل به یک زمین بازی بزرگ برای دوران نوجوانی می‌شود و شهر تنها پناهگاه اوست. خیابان‌ها، پیاده‌راه‌ها، پلکان و حتی فضاهایی چون سینما، همگی دلپذیرند. سکانس‌های داخل خانه و مدرسه بدون موزیک‌اند، اما صحنه‌های شهر همراه با آهنگ شاد پیانو هستند که نشان از فرا رسیدن روزی جدید و فرار آنتوان و رنه از مدرسه دارند. نماهای باز، موقعیت دو نوجوان در خیابان‌ها و در میان مردمی را نشان می‌دهد که توجه خاصی به آنان ندارند. به صورت اپیزودیک، ما آنها را می‌بینیم که به سینما می‌روند، از خیابان‌ها عبور می‌کنند و در کافی‌شاپ پین‌بال^{۲۲} بازی می‌کنند.

به نظر می‌رسد موضوع فرار از خانه و مدرسه و حس رهایی و آزادی در شهر فقط مختص آنتوان و دوستش نیست. یک صحنه طنزآمیز، معلم را از زاویه بالا^{۲۳} نشان می‌دهد که به همراه دانش‌آموزان در شهر می‌دوند. شاگردها به صورت تدریجی و در گروه‌های یک تا سه نفره از او جدا می‌شوند تا جایی که نهایتاً تنها سه نفر پشت سرش می‌مانند؛ تصویری اعجاب‌انگیز از چیزی که والتر بنیامین از آن تحت عنوان «فریب شهر» یاد می‌کند. به درستی «سیلان طبیعی خیابان‌ها و سوسه‌آمیزتر از آن است که بچه‌ها بتوانند در برابرش مقاومت کنند» (کیندر و هوستون، ۱۳۷۲، ۱۵۴). این سکانس و سکانس‌های مشابه، بی‌هیچ ارتباط مستقیمی با پیرنگ داستان شاید در هر جای فیلم بتواند قرار گیرد و تصویرگر زندگی خیابانی بچه‌ها در پاریس باشد. «آنتوان در خیابان‌ها از امنیتی برخوردار می‌شود که او را از جریان کند مصیبتی که در خانه یا مدرسه دامن‌گیرش می‌شود نجات می‌دهد» (گیلن، ۱۳۷۷، ۱۳۳) و فضای عمومی شهر نه تنها در برابر فضاهای خصوصی، که حتی امن‌تر و دلپذیرتر از آنها به نظر می‌رسد.

کاراکترهای اصلی یعنی همه بچه‌ها، به راحتی در شهر زندگی می‌کنند. شیطنت آنها در محیط شهر آزاد می‌شود. فضای پویایی که در دوییدن بچه‌ها، حرکت ماشین‌ها و به طور کلی در خیابان‌های پاریس در جریان است، با نمایش مکان‌های بسته همچون خانه، مدرسه و زندان، در تضادی هدفمند قطع می‌شود. اوج این سکون، لحظه‌ای است که آنتوان در ماشین حمل زندانیان با چشمانی اشک‌بار به پاریسی می‌نگرد که همچون نماد آزادی و زندگی برای او از دست می‌رود. در واقع این فیلم نیز همانند بسیاری از فیلم‌های موج نو بر حس شهرگرایی تکیه دارد و این شهر و محله‌ها و فضاهای عمومی شهری باز و بسته هستند که جایگزین فضاها و مفاهیم سنتی شده و بستری برای رهایی می‌سازند. فضایی که کم‌وبیش در «از نفس افتاده»^{۲۴} هم مشاهده می‌شود. داستان این فیلم، نه در

پاریس، بلکه در مارسی آغاز می‌شود: «میشل پوکارد بعد از آنکه یک ماشین را می‌رباید، پلیسی را به قتل رسانده و به‌همین دلیل تحت تعقیب قرار می‌گیرد. در همین حال نزد دوست‌دختر آمریکایی خود به‌نام پاتریشیا که یک روزنامه‌نگار در پاریس است، می‌رود...»

تقریباً تمامی تصاویری که از پاریس و خیابان‌های آن در «از نفس افتاده» به‌نمایش درمی‌آید سرزنده و دلپذیر است. گاهی بیننده تلفیقی از سواره‌ها و پیاده‌ها را می‌بیند و در بسیاری از صحنه‌های خیابانی و نماهای شهری، موسیقی پخش می‌شود. بدون توجه به اینکه شهر، بستر عشق است یا خیانت، حرکت است یا سکون؛ در هر حال، شهر پاریس، زنده و جذاب به‌نمایش درمی‌آید. گاه، بناهای معروف از جمله برج ایفل و میدان کنکورده نیز برای یادآوری زمینه داستان به‌تصویر کشیده می‌شوند. راه رفتن دو کاراکتر اصلی فیلم در خیابان شانزله‌لیزه، بهترین بستر را برای برداشت میزانشن‌های شهری مهیا می‌کند. دو شخصیتی که یکی آمریکایی است و نام اصلی دیگری هم نشان می‌دهد که اصلیتی متعلق به اروپای شرقی دارد.^{۲۵} شخصیت‌هایی به‌ظاهر بدون پیوند ریشه‌ای با پاریس که در این شهر چندفرهنگی تبدیل به «فلانور»^{۲۶} می‌شوند. «والتر بنیامین، فلانور [یعنی] فردی که تفریحی در شهر پرسه می‌زند را به‌عنوان شخصیت اصلی قرن نوزدهم پاریس و بعدها در برلین اوایل قرن بیستم مشاهده و توصیف کرد. فلانور، شخصیت بیکار قرن نوزدهم، بی‌هدف در شهر سرگردان بود و به‌دنبال پناهگاهی در شلوغی شهر می‌گشت» (Mennel, 2008, 27). آنکه گلبر^{۲۷} بیان می‌دارد که «فلانور زن، شخصیتی غایب در عرصه عمومی مدرنیته بوده است، در رسانه و متونش، و در ادبیات و شهرهایش» (Mennel, 2008, 28). این کاراکتر دوباره در فیلم‌های موج نو در خیابان‌های پاریس ظاهر می‌شود؛ با «۴۰۰ ضربه» در شخصیت‌پردازی آنتوان و دوستانش، و در «از نفس افتاده» در قامت دو فرد بالغ. گویی شهری چون پاریس هم پاسخگو و هم ایجادکننده ساختارهایی برای فعالیت‌های فلانوریستی است؛ جایی‌که سوژه و شخصیت، احساس گم‌گشتگی مطلوب و دلپذیری در شهر دارد.

جدول زیر، نشانه‌شناسی همزمان تصویر شهر در سینمای موج نو فرانسه را با تأکید بر دو فیلم مورد بررسی در این پژوهش نشان می‌دهد. این نشانه‌ها یا «دال»ها، با قرار گرفتن در کنار (مقابل) هم، ابزاری برای انتقال مدلول (مفهوم) به مخاطب هستند که پیش از این با تکیه بر آنها گوشه‌هایی از تصویر شهر در این نوع سینما تحلیل شد.

جدول ۱. نشانه‌شناسی «همزمان» تصویر شهر در سینمای موج نو فرانسه

دال	مدلول
فضاهای داخلی / فضاهای خارجی	مطلوبیت فضاهای عمومی شهری
خانه، مدرسه، ندامتگاه / شهر	
خانواده / دوست	چیرگی ارتباطات مدنی به روابط خانوادگی
سکون، غم، سکوت / موزیک، شلوغی، هیجان	حس هیجان و آزادی در فضاهای شهری
تنبیه در مدرسه و خانه / بازی و دویدن در شهر	اسارت / رهایی
افسردگی، گریه / پرسه‌های فلانوریستی در خیابان‌ها	رنج / لذت
روزمرگی / برخوردهای اتفاقی	تنوع و جذابیت شهر
فرار در جاده / گردش و پرسه‌زنی در شهر	احساس امنیت در شهر

منبع: نگارندگان

تصویر شهر در سینمای موج نو ایران (تهران در «قیصر» و «تنگنا»)

سینمای ایران در ابتدا غالباً تصویرگر فضاهای داخلی (استودیویی) و گاه فضاهای شهری «خلوت» و غیرواقع‌گرا بود. از اواخر دهه ۱۳۴۰ بود که فیلم‌سازی جوان با ساخت آثاری نو، چه از نظر فرم و چه محتوا به روایت قصه‌هایی پرداختند که بستر بیشتر آنها فضاهای شهری واقعی بود. در بسیاری از این فیلم‌ها، دیگر خبری از نماهای بسیار باز بی‌ارتباط با داستان نبود که پیش از این در برخی از فیلم‌ها صرفاً با هدف ایجاد تنوع بصری میان لوکیشن‌های داخلی نمایش داده می‌شد. مدت زمان نسبتاً طولانی سکانس‌های شهری، خودبه‌خود داستان را در دل شهر تعریف می‌کرد. در این فیلم‌ها بیننده در زاویه‌های هم‌راستا با سوژه‌های شهری و با فاصله‌ای نزدیک‌تر به آنها شاهد به‌تصویر کشیده شدن عناصر شهری و نقش آنها در داستان است. اما بررسی آثار این دوره نشان می‌دهد که به‌طور کلی دو نوع تصویر از شهر در این فیلم‌ها قابل مشاهده است. تصویر اول را که در این پژوهش با فیلم «قیصر» مورد بررسی قرار می‌گیرد، «شهر سنت‌گرا» می‌نامیم.

در این فیلم‌ها، به‌تصویر کشیده شدن محله‌های جنوبی و بافت‌های قدیمی شهری طبیعتاً منجر به نمایش عناصری می‌شود که در این مناطق بیشتر به چشم می‌خورد. خیابان‌ها و کوچه‌های تنگ که اتومبیل در آنها دیده نمی‌شود در برابر خیابان‌های شلوغ شهر گسترش یافته، دال بر مقیاس‌هایی انسانی است که در معرض نابودی قرار گرفته‌اند؛ جایی که هنوز در آن انسان نقش اول را ایفا می‌کند، نه ماشین. خانه‌های یک طبقه قدیمی و غالباً حیاط‌دار و پشت‌بام‌ها نیز در برابر آپارتمان‌های بافت‌های جدیدتر شهر حاکی از پیوندها و سبک زندگی سنتی است که رفته‌رفته از رونق می‌افتد. فضاهای شهری تاریک در شب، بازارچه شلوغ، حمام عمومی و قهوه‌خانه نیز فضاهای مشاغل و سرگرمی‌هایی را تداعی می‌کنند که در پیوند با آنها روحیات و سبک زندگی ساکنان این محله‌ها جلوه یافته و درهم‌تنیدگی زندگی طبقات پایین، مواجهه با رشد سریع شهرنشینی و... به‌نمایش درمی‌آیند. در واقع، تصویر اجتماعی شهر در این فیلم‌ها به‌کمک نشانه‌هایی که به آنها اشاره شد و همچنین داستان‌ها، تصویری از زندگی طبقات متوسط و پایین جامعه شهری و ساکنان محله‌های قدیمی است که در درام داستان، با چالش‌هایی مواجه شده و غالباً دست به عصیان‌گری می‌زنند. این تصویر از شهر در سینمای ایران را می‌توان با مضمون «انتقام‌جویی عصیان‌گرانه فردی» موازی دانست (نک: اجاللی، ۱۳۸۳) و به‌طور مشخص با فیلم «قیصر» آغاز می‌شود: «قیصر به انتقام قتل برادرش، فرمان، و مرگ خواهرش که مورد تجاوز قرار گرفته است، عاملین را که برادران آب منگل هستند یکی پس از دیگری به قتل می‌رساند و خود نیز در پایان به ضرب گلوله پلیس از پای درمی‌آید».

در «قیصر»، شهر انتخابی فیلم‌ساز (شهر سنت‌گرا) بیشترین پیوند را با عقاید و کنش‌های جنوب‌شهرنشینیان دارد. در ابتدا فیلم‌ساز با نماهایی از بازارچه که محل کار فرمان است و پس از آن حیاط و خانه‌ای قدیمی، بستر داستان را مشخص می‌کند؛ قصه خانواده‌ای از جنوب شهر تهران. در ادامه، برادر کوچک‌تر که قصد انتقام دارد باز از همان بازارچه عبور می‌کند و فیلم‌ساز حس ناموس‌پرستی و تعصبات سنتی را با فضایی که صرفاً در جنوب شهر وجود دارد پیوند

می‌زند. پشت‌بام نیز فضایی است که بخشی از لوکیشن قصه را در خود جای داده است؛ جایی که برای قاتلان فرمان این امکان را به‌وجود می‌آورد تا جنازه او را منتقل کرده و روی بام حمام عمومی محله رها کنند؛ فضایی که بخشی از فعالیت‌های زندگی روزمره محلات سنتی را در خود جای می‌داد.

فیلم‌ساز اجازه نمی‌دهد که سختی فیلمبرداری در لوکیشن‌های شهری خدشه‌ای بر تصویر دلخواه او از شهر سنت‌گرایش وارد کند و با راه‌های مختلف خود را با شرایط لوکیشن‌های خارجی وفق می‌دهد. این موضوع در بسیاری از سکانس‌ها مشهود است. برای نمونه، شاید ضرورت قصه ایجاب نکند که حرکت اعظم (شیرینی خورده قیصر) در محله نمایش داده شود و صرف رسیدن او به خانه قیصر خللی در روند داستان ایجاد نکند، اما به‌نظر می‌رسد فیلم‌ساز اساساً قصه را در دل فضای شهری مورد علاقه خود تعریف کرده و هرچه بیشتر سعی در یادآوری بستر داستان دارد. همین پیوند ظرف و مظلوف (شهر و داستان) است که قصه‌ای شهری (تهرانی) می‌سازد. قصه‌ای که عصاره آن، قیام مردی از جنوب شهر علیه اجتماع بی‌رحم و دشمن‌کام است و «شهر» عینی‌ترین جلوه این اجتماع برای فیلم‌ساز است.

شروع حرکت انتقام‌جویی قیصر، همانند فرمان در گذر او از بازارچه تعریف می‌شود؛ سکانسی که به قهوه‌خانه، فضای گذراندن وقت جنوب‌شهری‌ها و جایی که مردان محله در آن جمع می‌شوند و از اوضاع خبر می‌گیرند، ختم می‌گردد. از اینجا است که قیصر برای کشتن سه برادر به‌پا می‌خیزد. محل اولین انتقام نیز گرمابه عمومی، یکی از فضاهای خاص جنوب شهر و به‌طور کلی محلات قدیمی ایران است. در شهری که طبقات بالای آن در خانه حمام دارند؛ قیصر در حمام عمومی، جایی که می‌توان اهالی محل را ملاقات کرد، اولین قتل را مرتکب می‌شود. افسر آگاهی که در محل قتل حاضر شده، در رابطه با وضعیت محله‌ای که دیگر مانند سابق آرام نیست می‌گوید: «باز هم آرومش می‌کنم. دیگه دوره این حرف‌ها گذشته...» گویی شهر فیلم‌ساز، شهری است که در آن هنوز دوره این حرف‌ها نگذشته و برای اثبات آن دست به دوربین شده و با حضور در بافت قدیمی شهر خویش، تصویرگر «شهر سنت‌گرا» می‌شود. تفاوت قانون شهر به‌ظاهر مدرن و انتقام عصیان‌گرانه فرد جنوب شهری و سنتی آشکار می‌شود و این زخم سرباز کرده جای خود را در آثار سینمایی محکم می‌کند.

سلاخ‌خانه، قبرستان و کافه از دیگر فضاهایی‌اند که در فیلم به‌تصویر کشیده می‌شوند و هر یک در روند قصه نقش خود را دارند. اینها فضاهایی هستند که قیصر را از محله‌اش خارج می‌کنند. بر خلاف محله که در آن همه او را می‌شناسند، در خیابان‌های شهر او یک غریبه است. قدم‌زدن او در میان آدم‌ها و اتومبیل‌ها و تماشای مغازه‌ها و بوتیک‌های رنگارنگ روایت‌گر همین تضادهاست. او در نهایت نیز در میان واگن‌های اوراق شده قطار، جایی که مقتل آهن و سرعت و شاید مدرنیته است، با برادر سوم مواجه شده و او را نیز از پا درمی‌آورد.

چند تفاوت مهم شکلی و محتوایی باعث می‌شود تا میان دو تصویر از شهر در سینمای موج نو ایران تفاوت قائل شده، از هر کدام یک فیلم، جداگانه مورد بررسی قرار گیرد. بحث گسترش

مقیاس کالبدی فیلم‌برداری از محله‌ها و بافت‌های قدیمی در تصویر «شهر سنت‌گرا» به حضور گروه فیلم‌سازی در بستر «کلان‌شهر» مهم‌ترین تفاوت شهری این فیلم‌هاست. اما به نظر نمی‌رسد این تغییر بصری (کالبدی)، تفاوتی در نوع نگرش به شهر و مسایل شهری ایجاد کرده باشد. داستان «تنگنا» شباهت‌های زیادی به قصه «از نفس افتاده» دارد؛ اما شهر و شهرنشینان سرنوشت متفاوتی را برای علی خوش‌دست در مقایسه با میشل پوکارد رقم می‌زنند: «علی خوش‌دست زندگی را سرگردان و بی‌هدف دنبال می‌کند، تا اینکه در جریان بازی بیلیارد با سه برادر درگیر شده و یکی از آنها اتفاقی با ضربه چاقوی علی کشته می‌شود. از آن پس علی دائماً در حال فرار به‌سر می‌برد...»

تیتراژ ابتدای فیلم «تنگنا»، تصویرهایی از خیابان‌های خیس و خلوت تهران را نشان می‌دهد؛ جایی که قرار است داستان فیلم در آن روی دهد. لانگ‌شات وسیعی از شهر تهران و پس از آن، تصویر خیابان‌های پهن و (فعلاً) خلوت اول صبح و تأکید فیلم‌ساز بر نمایش چراغ راهنمایی چشمک‌زن مابین هر پلان از شهر، گویی هشدار است نسبت به اتفاقاتی که به‌زودی این شهر افسارگسیخته را فراخواهد گرفت و سکوتی که ساعاتی بعد در هم خواهد شکست. در این فیلم، کوچه‌ها و خیابان‌ها و بیش از همه خرابه‌هایی که بی‌دفاع‌ترین فضاهای شهری‌اند به پناهگاه علی خوش‌دست تبدیل می‌شوند. شهری که به کلان‌شهر بدل گشته و طبق آنچه زیمل در کلان‌شهر و حیات زهنی می‌گوید، انسان دیگر نه با قلب بلکه با مغز خود نسبت به پدیده‌ها واکنش نشان می‌دهد؛ اندامی که دارای حداقل حساسیت است و از عمق شخصیت دورترین فاصله را دارد.

به نظر می‌رسد مخاطب سینما این بار با شهری مواجه شده که دیگر نه تنها دل خوش و ساده زیستن^{۲۸} بلکه حتی مروت و مردانگی زمان قیصر نیز در آن رنگ خود را باخته است. فیلم‌ساز از فضاهایی چون باشگاه بیلیارد، طباحی، نمایشگاه اتومبیل، اغذیه‌فروشی و حتی خرابه‌های شهر برای جلوه‌گر ساختن تقلای علی در کلان‌شهر و درخواست پول از رفقاییش استفاده می‌کند. اما پول و روابط پولی سلطه خود را بر جریان‌های پیشین زندگی پررنگ‌تر کرده و این یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها و ذات کلان‌شهری است که در موج نو سینمای ایران بازتاب می‌یابد.

اگر میشل پوکارد در «از نفس افتاده» پس از قتل مأمور پلیس روانه پاریس می‌شود و شهر را بهترین مأمن خود می‌یابد، در یک «بار» نوشیدنی می‌خورد، به‌همراه دختر مورد علاقه‌اش به اتاق هتل می‌رود، در شهر با اتومبیل گردش می‌کند و یا در چند صحنه در شانزله‌لیزه قدم می‌زند؛ اما شهر برای علی خوش‌دست به طعمه‌گاهی بدل می‌شود که گویی راه‌گیزی از آن نیست. امن‌ترین مکان برای علی خرابه‌های شهرند و او تنها در این فضاهای بی‌دفاع است که می‌تواند لحظه‌ای آرام گیرد. مقایسه موزیک دل‌انگیز فیلم «از نفس افتاده» در لحظه ورود پوکارد به پاریس و تماشای شهر از نگاه او با ترانه متن فیلم «تنگنا» در صحنه‌های آوارگی علی نیز خود گواه این تضاد است. جدول زیر، نشانه‌شناسی هم‌زمان تصویر شهر در سینمای موج نو ایران را با تأکید بر دو فیلم مورد بررسی در این پژوهش نشان می‌دهد؛ نشانه‌هایی که تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه این آثار برای درک تصویر شهر در این مقاله بر مبنای آنها صورت پذیرفت.

جدول ۲. نشانه‌شناسی «همزمان» تصویر شهر در سینمای موج نو ایران («قیصر» و «تنگنا»)

مدلول	دال
سبک زندگی سنتی / سبک زندگی مدرن	قهوه‌خانه / کاباره، باشگاه بلیارد
	لباس جاهلی، لباس معمولی / کت و شلوار و کراوات
	خانه قدیمی یک طبقه حیاطدار / آپارتمان سه طبقه؛ خانه دوطبقه اعیانی
	کهنه‌ساز / نوساز
	حوض، زیرانداز، پشتی، سماور زغالی / میلمان، لواستر، تخت‌خواب
	حمام عمومی / حمام شخصی
شهر قدیم، مقیاس انسانی / کلان‌شهر وسیع، مقیاس فرا انسانی	محله / شهر
	بازارچه / خیابان
	کوچه‌های تنگ / بولوار
	حرکت پیاده / اتومبیل
ارزش‌های سنتی / ارزش‌های جدید	چادر، حیا / مینی‌ژوپ، زن سیگاری و مشروب‌خور
ارتباطات سنتی / بی‌اعتمادی، گمنامی	ارتباط با اهالی محل / عدم ارتباط با افراد در شهر
پایبندی به اصول / دور شدن از اخلاقیات	لوطی‌گری و ناموس‌پرستی / نامردی و پرده‌داری
	زور بازو، چاقو / اسلحه گرم

منبع: نگارندگان

نتیجه‌گیری

سینما، به‌عنوان یک هنر-صنعت-رسانه جهانی و سرگرم کننده، نقش به‌سزایی در شکل‌گیری و ارائه تصویر پدیده‌های مختلف در ذهن طیف بسیار گسترده‌ای از مخاطبان دارد. در این میان، شهر نیز به‌عنوان پیچیده‌ترین پدیده اجتماعی قرن اخیر و بستر زندگی بیش از نیمی از جمعیت کره زمین، از همان ابتدای اختراع سینما جای خود را در آثار سینمایی باز کرد و دیری نگذشت که چهره مهم‌ترین شهرهای جهان در فیلم‌ها ظاهر شد. در سده اخیر فیلم‌های بسیاری در سراسر جهان ساخته شده‌اند که به‌طور مستقیم (موضوع داستان) و یا غیرمستقیم (بستر داستان)، شهر و شهرنشینی و مسایل مربوط به آن را بازنمایی کرده‌اند. به‌همین دلیل است که به‌نظر می‌رسد نگاهی دوباره، و این‌بار شهرشناسانه به فیلم‌های سینمایی کشورهای مختلف می‌تواند محققان شهری را در درک وضعیت شهر و شهرنشینی در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون از دریچه منبع تصویری مهمی چون سینما یاری نماید.

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نوع نگاه به شهر و شهرنشینی و در نتیجه تصویری که از شهر در موج نو فرانسه و ایران به نمایش درمی‌آید بسیار متفاوت و گاه در تضاد است. شهر

در موج نو فرانسه بستری است برای پرسه‌زنی، احساس‌رهایی و آزادی، شادی و گردش، امنیت و زیبایی، برخوردهای اتفاقی، تنوع و همچنین جایگزینی برای روابط سنتی خانوادگی. اما در سینمای موج نو ایران، شهر به عرصه انتقام‌گیری و یا شکست قهرمانان شهری فیلم‌ها تبدیل می‌شود؛ شهری افسارگسیخته و نامتجانس، حاوی تضادهای کالبدی و اجتماعی متعدد، با پوسته‌ای بعضاً مدرن اما شهرنشینی سنتی، نقطه مقابل امنیت فضاهای خصوصی، در حال گذار از مقیاس انسانی به فراانسانی و گاه هراس‌انگیز که گویی هیچ چشم‌انداز روشنی را برای آینده متصور نیست.

به نظر می‌رسد تحلیل این فیلم‌ها و گاه برخی سکانس‌ها، نماها و دیالوگ‌ها در بستر زمانی ساخت آنها (که خود به پژوهشی دیگر نیاز دارد) بتواند هر تحلیل‌گر مسایل شهری را در درک بهتر وضعیت شهر و شهرنشینی با تکیه بر منبعی تصویری چون سینما یاری رساند. برای نمونه، آنچه روشن است شرایط اجتماعی، کالبدی و فرهنگی دو شهر پاریس و تهران در زمان شکل‌گیری موج نو سینمای دو کشور قابل مقایسه نیست. در فرانسه آرمان‌گرایی‌های ناشی از پایان جنگ جهانی دوم فروکش کرده، حال آنکه در ایران دهه ۵۰، ناهنجاری‌های کالبدی-اجتماعی در شهرها به اوج خود رسیده و با ظهور آرام آرمان‌گرایی‌هایی که سرانجام به انقلاب اسلامی می‌انجامد، زخم تضادهای شهری سر باز کرده است. تحلیل شهرشناسانه فیلم‌های سینمایی این دوره نیز حاکی از غلبه تأمل‌برانگیز فیلم‌هایی است که در آنها شهر، نه به‌عنوان فضایی زیبا و دل‌نشین، شاد و امیدبخش، روان و با هویت، زنده و با اصالت بلکه به‌مثابه مکانی خطرناک، فریبنده، مرگبار، سراب‌گونه، وحشت‌انگیز و حسرت‌بار بازنمایی شده است. به بیان دیگر می‌توان گفت که در این سال‌ها شهرنشینیان با شهر به تفاهم نرسیده‌اند.

بدون تردید، به‌تصویر کشیده شدن این تضادها و برخوردها ریشه در واقعیت‌هایی دارد که نظام شهری کشور را در آن دوران دستخوش تغییر نمود و به‌تبع آن ابعاد اجتماعی و فضای ذهنی زندگی شهری را نیز دگرگون ساخت. با شروع موج مهاجرت‌ها به شهرهای بزرگ در دهه ۴۰ گستردگی، از هم گسیختگی و عدم تجانس فرهنگی، بدل به مهم‌ترین ویژگی شهرهای بزرگ شد. برنامه‌ریزی از بالا و مداخله‌گرا که به‌نظر می‌رسید باب میل حکومت است، شهر را مورد جراحی‌های اساسی قرار داد. از این دوره است که شهر به‌طرز عجیبی گسترش پیدا کرده و آپارتمان‌سازی رواج می‌یابد. بعدها با چند برابر شدن قیمت نفت و دستیابی کشور به ثروت بادآورده، تغییرات عظیمی در پیکره شهرها روی می‌دهد که تا مرز از هم پاشیدگی آداب و رسوم شهرنشینیان نیز پیش می‌رود. این تغییرات منجر به بروز تضادهای جدی و گاه بنیادین میان شهرنشینیان شد و ساکنان محله‌های جنوبی شهر که شیوه زندگی، باورها و ارزش‌های خود را رو به نابودی می‌دیدند به قهرمانان اصلی فیلم‌ها بدل گشتند. قهرمانانی که هرچند شهر قدیمی خود را در خطر می‌دیدند، اما در برابر دگرگونی ارزش‌ها و سنت‌ها مقاومت کرده و گاه دست به عصیان‌گری فردی می‌زدند.

آنچه جدا از کتاب‌ها و مقالاتی که در باب شرایط معاصر شهرها راهنمای شهرسازان، جامعه‌شناسان و سایر کارشناسان مسایل شهری هستند می‌تواند جلوه‌گر چنین ویژگی‌هایی از شهرها باشد، سینماست که به‌عنوان فراگیرترین منبع تصویری موجود از بسیاری از پدیده‌های اجتماعی در قرن اخیر می‌تواند به‌صورت داستانی و مستند و با استفاده از قدرت بیان بصری، شهر گذشته، حال و حتی آینده را از زاویه‌ای در معرض دید شهرسازان قرار دهد که تاکنون از آن غفلت کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Denis McQuail
2. Hans Dieter Schaal (1996) Learning from Hollywood: Architektur und Film / Architecture and Film, Ed. Axel Menges.
3. Bruno Taut
4. Hannes Meyer
5. The Bauhaus School
6. Hannes Meyer, (1926) The New World, Das Werk.
7. Auguste and Louis Lumière : دو برادری که نقشی تأثیرگذار در اختراع سینما داشتند
8. John Woo
9. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice
10. John Rennie Short
11. Serge Daney : از مشهورترین منتقدان سینمایی فرانسه
۱۲. اریک رومر (Éric Rohmer) از نویسندگان نشریه مشهور کایه دو سینما بود که به‌همراه نویسندگان دیگری چون تروفو، گدار، شابرول و ژاک ریوت، به کارگردانان اصلی موج نو فرانسه تبدیل شد.
۱۳. از این میان می‌توان به فیلم‌هایی چون «جنوب شهر» و «خشت و آیین» اشاره کرد.
۱۴. برای مطالعه بیشتر درباره انواع تصویرهای شهر در سینمای ایران نگاه کنید به: گوهری‌پور، ۱۳۹۱.
۱۵. «فرانسوا تروفو» و «ژان لوک گدار»
۱۶. هرچند که نمایش فیلم «گاو» نیز شاید تا همین حد تأثیرگذار بود، اما به‌دلیل عدم پرداختن آن به شهر و شهرنشینی، در این پژوهش از تحلیل آن صرف‌نظر می‌شود.
۱۷. برای مطالعه بیشتر درباره این موضوع، نگاه کنید به: گوهری‌پور، ۱۳۹۱.
۱۸. البته پیش از انقلاب فیلمی با نام «صبح روز چهارم» نیز به کارگردانی کامران شیردل (۱۳۵۱) ساخته شد که قصه آن از فیلم «از نفس افتاده» کپی‌برداری شده بود.
19. Semiology or Semiotics
20. Charles Saunders Peirce
21. Ferdinand de Saussure
22. Pinball
23. High Angle
24. À bout de soufflé (Jean-Luc Godard, 1960)
25. Laszlo Kovacs
26. Flâneur
27. AnkeGleber: پژوهشگر مطالعات فیلم در دانشگاه کالیفرنیا ارواین آمریکا
۲۸. کاراکتر جنوب‌شهری که مرحوم محمدعلی فردین بیش از همه در آن تیپ ظاهر می‌شد.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۳) *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، ترجمه پرویز اجلالی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران.
- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳) *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۵۷-۱۳۰۹)*، انتشارات فرهنگ و اندیشه، تهران.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۹) *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، چاپ چهارم، نشر مرکز، تهران.
- پرتوی، پروین (۱۳۸۶) «نقد پدیدارشناختی و مطالعات تطبیقی هنر»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۶، ۸۵-۱۰۲.

- خوش‌بخت، احسان (۱۳۸۸) «معماری سلولوئید، درآمدی بر جهان سینما و معماری»، حرفه هنرمند، تهران.
 - کروت، پاتریشیا (۱۳۸۸) رنگ نیویورک: فضا و مکان در فیلم‌های اسکورسیزی و وودی آلن، در «سینما و معماری»، ترجمه شهرام جعفری‌نژاد، چاپ دوم، انتشارات سروش، کانون اندیشه پژوهش‌های سیما، تهران.
 - کیندر، مارشا؛ و بورلی هوستون (۱۳۷۲) «تحلیلی بر چهارصد ضربه فرانسوا تروفو»، ترجمه مسعود اوحدی، فصلنامه هنر، شماره ۲۳، ۱۵۸-۱۵۳.
 - گوهری‌پور، حامد (۱۳۹۱) تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی و تحول آن (۹۰-۱۳۰۹)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای (استاد راهنما: دکتر پرویز اجلالی)، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.
 - گیلن، آن (۱۳۷۷) «القبای بزهکاری (فرانسوا تروفو: چهارصد ضربه)»، ترجمه امید نیک‌فرجام، فصلنامه فارابی، دوره ۸، شماره ۲، ۱۳۰-۱۳۸.
 - مک‌کوایل، دنیس (۱۳۸۸) درآمدی بر نظریه ارتباطات جمعی، ترجمه پرویز اجلالی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران.
- Mennel, B. (2008) *Cities and Cinema*, Routledge, New York.
 - Saussure, F. (1959) *Courses in General Linguistics*, Philosophical Library, New York.
 - Shiel, M. and Fitzmaurice, T. (eds.) (2001) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford.
 - Wong, C. & McDonogh, G (2001) "The Mediated Metropolis: Anthropological Issues in Cities and Mass Communication," *American Anthropologist* 103(l):96-111.