JMS
Motaleate Shahri, 2022, 11 (44), 17-30
10.34785/J011.2022.332
http://Urbstudies.uok.ac.ir

Evaluating the representation of urban spaces in the selected works of Iranian cinema with a focus on public spaces in Tehran

Seyedeh Sara Salehi - Department of Urban Design, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Hassan Sajadzadeh[1] - Department of Urban Design, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Mohammad Saeed Izadi - Department of Urban Design, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Kasra Ketabollahi - Department of Urban Planning, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz، Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Received: 28 March 2021 Accepted: 21 November 2021

Highlights

- The relationship between the city and the movies was addressed, and the cinematic sequences were evaluated.
- Movie locations and the need to benefit from the diversity of urban spaces in Iran were addressed.
- The streets of big cities in Iranian movies are places to pass through, not to attend.

Extended abstract

Introduction

The bond between the city and the movies is a two-way, strong one more than a century old. The movies has always been defined with respect to the city and urban spaces since the first days of its creation—late 19th century.

If the audience perceives urban spaces as having various functions and appropriate spatial qualities in the movie, the perception is associated with the real space and causes different feedbacks than those spaces in the long term.

Despite the increasing global desire to use the cinematic image of the city to achieve various layers of information, the Iranian movies still fails to present a correct image of the city. The beating heart of every city, urban spaces are still not used in the Iranian movies in the general sense.

While large, important cities such as Paris, London, New York, and Berlin are always in a two-way relationship with the movies and urban spaces, where the city and the various relevant issues are always exposed to cinematic representations as everyday, critical, or praiseworthy matters, reflection on such issues is still heretical in Iran. Especially, critical reflection about Tehran, as the main location in the Iranian movies, has not received much attention. A way to understand the urban space is to represent the city, urban spaces, and the complex, contradictory whole using the movies. Therefore, the main purposes of this research are to 1- examine the characteristics of different periods of the Iranian movies from the beginning of its formation to 2019, 2- examine different dimensions of selected works of the Iranian fiction movies after the Islamic Revolution of 1978, 3- extract urban space creation criteria in the fiction movies works, and 4- represent the image of a more human-oriented urban space in the Iranian movies. The latter suggestion is made because it is assumed that the Iranian cinematographer can achieve a dialectic of indicating the positive and negative aspects of the existing spaces in the country's cities by using the correct criteria for representation of urban spaces in the movies, thereby nurturing informed, insistent viewers and causing active measures on the part of environmental designers to create more

1 Responsible author: sajadzadeh@basu.ac.ir

humane spaces.

Theoretical Framework:
The final criteria were evaluated with the methods of analyzing the content, watching the movie, and surveying the city in the movie. Based on the conceptual model, the final criteria include the following in the order specified from the filmmaker's point of view: the qualities of the urban space in the movie, diversity in the use of urban spaces, method of payment for the place, types of urban space, and types of character. The criterion of diversity in urban spaces, which concerns the use of these spaces in different parts of the city (not only in a specific region) with the urban surveying method in the movie, seeks the diversity of urban spaces presented in the city of Tehran in the fiction movies of choice produced after the revolution, and the final map is generated in the GIS software. 5 more criteria were examined first in the most important movies produced after the revolution with the method of content analysis and movie watching.

Methodology:
In a comparative study, what can help the researcher to achieve his goal is greater emphasis on simultaneous analysis and examination of contrasts, as practiced in this research.

Findings and Discussion:
All the above points indicate that the Iranian moviemaker still considers the city and its imposed modernity to be the source of many problems.
Another issue emphasized by Iranian moviemakers is to demonstrate the constant development of the city and its spaces regardless of the events of the story and peoples' wishes. In some movies, no emphasis is placed on the urban space if actually depicted, and it is regarded simply as a background for the events of the story. All locations are focused on certain areas in Tehran and the like.

Conclusion:
The results of the research demonstrate that we have not been very successful in creation of urban spaces in the past decades, and the few spaces that have been created and recreated have not been welcomed by cinematographers for various reasons. Moreover, the represented urban areas have been restricted to certain areas in Tehran, which has been subject to the conditions mentioned in the section on findings.
Furthermore, most of the selected movies in the fiction and urban fields were filmed in Tehran, and we are faced all around Iran with a pure centralism in terms of selection of the location of filming in urban spaces despite the availability of a variety thereof. This process should be corrected to address different aspects of various cities in Iran in fiction movies.

Keywords:
Movies, City, Urban Design, Urban Space, Content Analysis, Tehran

Citation: Salehi, S.S., Sajadzadeh, H., Izadi, M.S., Ketabollahi, K., (2022) Evaluating the representation of urban spaces in the selected works of Iranian cinema with a focus on public spaces in Tehran, Motaleate Shahri, 11(44), 17–30. doi: 10.34785/J011.2022.332/Jms.2022.130.

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to Motaleate Shahri. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/ by/4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

نشریه علمی مطالعات شهری، ۱۱ (۴۴)، ۱۷-۳۰ / پاییز ۱۴۰۱

مقاله پژوهشی

doi 10.34785/J011.2022.332

ارزیابی بازنمایی فضاهای شهری در آثار منتخب سینمای ایران با تمرکز بر فضاهای عمومی شهر تهران

سیده سارا صالحی - کارشناس ارشد طراحی شهری، گروه طراحی شهری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

حسن سجادزاده[1] - دانشیار، گروه طراحی شهری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

محمد سعید ایزدی - استادیار، گروه طراحی شهری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

کسری کتاب‌اللهی - دانشجوی دکتری، گروه شهرسازی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، آذربایجان شرقی، ایران

تاریخ دریافت: ۰۸ فروردین ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۳۰ آبان ۱۴۰۰

چکیده

سینما بستری بدیع برای بازخوانی رابطه کالبد و روانِ شهر معاصر است. ارتباط مستمر شهر و سینما بر اهمیت تأثیرگذاری و تأثیرپذیری توأمان بر شهرسازی و معماری افزوده است. با فرض کم‌توجهی به فضاهای شهریِ موفق، انسان‌مدار و مکان مند در سینمای ایران و از طرفی اهمیت نقش کارگردان در بهره‌گیری از معیارهای صحیح بازنمایی فضاهای شهری انسان‌مدار، این پژوهش اهداف ۱ـ بررسی ابعاد مختلف آثار منتخب سینمای داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، ۲ـ استخراج معیارهای خلق فضای شهری در آثار سینمای داستانی و ۳ـ پیشنهاد بازنمایی تصویر فضای انسان‌مدارتر شهری در سینمای ایران را دنبال می‌کند. چارچوب نظری پژوهش براساس روش اسنادی گردآوری شده و معیارهای نهایی مورد استفاده در تحلیل فیلم به ترتیب پنج مورد شامل دیدگاه فیلم ساز، کیفیت‌های پرداخت شده فضای شهری در فیلم، تنوع در استفاده از فضاهای شهر، نحوه پرداخت مکان، انواع فضاهای شهری و نوع پرسوناژ است. در انتخاب فیلم‌ها از روش دلفی، مصاحبه با اصحاب سینما و اساتید دانشگاه کمک گرفته شد و بر این اساس ۵۳ فیلم داخلی منتخب در سینمای داستانی پس از انقلاب اسلامی، گزینش شد. در تحلیل فیلم‌ها از دو روش تحلیل محتوا براساس موضوع و فاعل بازنمایی و روش تحلیل محتوای ساختگرایانه براساس نشانه‌شناسی استفاده شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سینمای ایران به فضای شهری اجازه حضور نداده است. بنابراین لازم است، حرکت از سینما به شهر آغاز شود تا هم سینما با مردم ارتباط بیشتری برقرار کند و هم به شهر و فضاهای شهری در درک بهتر توسط شهروندان کمک شود. بر این اساس پیشنهاداتی برای خلق سکانس‌های انسانی‌تر و بازنمایی بهتر از شهر در سینمای ایران ارائه می‌گردد.

واژگان کلیدی: سینما، شهر، طراحی شهری، فضای شهری، تحلیل محتوا، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نکات برجسته

- توجه به رابطه شهر و سینما و ارزیابی سکانس‌های سینمایی
- توجه به لوکیشن فیلم ها و لزوم بهره‌مندی از تنوع فضاهای شهری در ایران
- خیابان‌های کلانشهر در فیلم‌های ایرانی، مکانی هستند برای عبور، و نه حضور

۱ نویسنده مسئول مقاله: sajadzadeh@basu.ac.ir

۱. مقدمه

پیوند میان شهر و سینما پیوندی دوسویه و مستحکم با قدمتی بیش از یک سده است. سینما از نخستین روزهای پیدایش خود ـ اواخر قرن نوزدهم ـ تاکنون همواره خود را در نسبت با شهر و فضاهای شهری تعریف کرده است (Dimendberg,2012:16). فیلم‌ها در هر دوره و با هر ژانری، هیچ گاه نسبت به مکان‌ها، فضاها، فعالیت‌ها و رفتارهای شهری بی‌اعتنا نبوده و همواره تصاویر و نشانگانی از آنها را در پیش زمینه و گاه در پس زمینهٔ خود گنجانیده‌اند. آنچه سینما را به هنری اعجازانگیز تبدیل می‌کند، پیوند و ارتباط اجزا در چارچوب و ساختاری معنایی است. فیلمسازان با برخورداری از معماری، به خصوص از طریق نشانه‌شناسی و معنا بر شخصیت‌پردازی، ایجاد هویت، حس زمان و مکان، ایجاد فضای مناسب و منظم برای لوکیشن خاص و عبور از لایه‌های تاریخی و ایجاد حسی روانی و هویت در فضای فیلم تأثیرگذارند. تا پیش از اختراع سینما، جلوه‌هایی ساکن و ایستا از شهر و زندگی در نقاشی‌های رئالیستی و امپرسیونیستی قرون هجده و نوزده میلادی دیده می‌شدند. با اختراع عکاسی، شهر، فضا و زندگی شهری موضوع عکس‌های دهه‌های آخر قرن نوزدهم میلادی می‌شوند، ولی این سینماست که با ارائه تصاویر متحرک، امکان ثبت و ضبط نه فقط سویه های فرار، گریزپا و نادیدنی زندگی مدرن شهری را به معنای دقیق کلمه فراهم می‌آورد، بلکه کالبد و فضای شهری نوپرداز را نیز به نمایش می‌گذارد و معماری شهری بی آن که خود طلب کند، موضوع صحنه آرایی فیلم‌ها می‌شود. برخی از سینماگران با گرایش به فنون نوین تدوین (مونتاژ) و برخی با شیوه‌های صحنه پردازی (میزانسن) و دوربین متحرک و نمای بلند، بازخوانی را انجام داده‌اند. چنانچه تماشاگر، فضاهای شهری را با عملکردهای گوناگون و واجد کیفیات مناسب فضایی در فیلم درک کند، در مواجهه با فضای واقعی این ادراک تداعی شده و در طولانی مدت سبب بازخوردهای متفاوت نسبت به فضاهای واقعی می‌گردد (Rezazade & Farahmandian, 2010).

فیلم بیننده را با خود به درون لایه‌های تودرتوی مکان می‌کشاند و چهره‌ها و نیم‌رخ‌هایی بس متفاوت از کالبد معماری بنا و معماری شهر به او نشان می‌دهد. کالبد معماری و تن شهر با نشانه‌ها و نشانی‌های مشخص، جزئی جدایی ناپذیر از داستان فیلم می‌شود. توجه به رابطه شهر و سینما، توجه به ارتباط میان مهم‌ترین شکل فرهنگی (سینما) و مهمترین شکل سازمان اجتماعی (شهر) است. «سینما» دالی (دیداری کوتاه مدت) است که همه زندگی ما را پر کرده است. انسان روزگار ما بسیار در حضور سینما زندگی می‌کند. باید سینما را بشناسیم؛ آن هم در کُلیتش و نه در فردیتش. در انضمامیتی که با کل زندگی دارد. امروز بنا به تحولاتی که در جامعه شهری ایران اتفاق افتاده است، رفته رفته تمنای شناخت شهر در حال پدید آمدن است (Ghasemkhani,2016:22). باوجود میل روزافزون جهانی به استفاده از تصویر سینمایی شهر برای دستیابی به لایه‌های اطلاعاتی گوناگون، سینمای ایران هنوز از ارائه تصویری صحیح از شهر بازمانده و فضاهای شهری به عنوان قلب تپنده هر شهر هنوز به معنای عام آن در سینمای ایران مورد استفاده قرار نمی‌گیرند.

در حالی که شهرهای بزرگ و مهمی چون پاریس، لندن، نیویورک، برلین و ... همواره در رابطه‌ای دو سویه با سینما قرار دارند و همواره فضاهای شهری، شهر و مسائل مختلفشان در معرض بازنمایی سینمایی به مثابه امری روزمره، انتقادی و یا ستایشگرانه قرار دارد، تأمل در باب چنین موضوعاتی در ایران هنوز از بدعت برخوردار است. خصوصاً تأمل انتقادی در باب تهران به مثابه لوکیشن اصلی سینمای ایران چندان مورد توجه نبوده است. بازنمایی شهر، فضای شهری و کلیت پیچیده و متناقض آن به مدد سینما یکی از راه‌های فهم فضای شهری است. براین اساس اهداف اصلی این پژوهش ۱ـ بررسی ویژگی‌های دوره‌های مختلف سینمای ایران از آغاز شکل‌گیری تا سال ۱۳۹۹، ۲ـ بررسی ابعاد مختلف آثار منتخب سینمای داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، ۳ـ استخراج معیارهای خلق فضای شهری در آثار سینمای داستانی و ۴ـ پیشنهاد بازنمایی تصویر فضای انسان‌مدارتر شهری در سینمای ایران است؛ چرا که فرض بر این است که سینماگر ایرانی با بهره‌گیری از معیارهای صحیح نمایش فضاهای شهری در سینما می‌تواند به دیالکتیکی از بازنمایی جنبه‌های توأمان مثبت و منفی فضاهای موجود شهرهای کشور دست یافته، بیننده‌ای آگاه و مطالبه‌گر را پرورانده و همچنین سبب ایجاد کنش فعال در طراحان محیطی برای خلق فضاهای انسانی‌تر گردد.

۲. چارچوب نظری

امروزه هنرهای سینمایی، شهر و طراحی شهری به سه طریق با یکدیگر پیوند می‌یابند. نخست، تأثیر تصویر شهر در سینما بر ایدهٔ طراحی معماران و طراحان شهری، دوم، استفاده طراحان شهری از برخی از تکنیک‌های ساخت فیلم در فرایندهای طراحی و آموزش طراحی شهری و سوم، بازنمایی شهرها در سینما به عنوان رسانه‌ای روشنگر و تفسیری در فهم شهرها و جوامع شهری و فرایندهای فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی در شهرها. فهم (امروزین) ما از شهرهای آمریکایی و اروپایی، بدون توجه به تصویر این شهرها در هنرهای سینمایی، چیزی کم دارد (Fitzmaurice & Shiel, 2001). پیشینه استفاده از فیلم‌ها برای فهم پدیده‌های شهری به اواخر قرن نوزدهم برمی‌گردد؛ گرچه از آنجا که تصاویر شهری در این نخستین فیلم‌ها عمدتاً، متوجه یادمان‌ها، خیابان‌های مشهور، بلوارها و مناظر عامه‌پسند بودند، تحلیل‌های صورت گرفته در آنها نیز اغلب برخی از تناقضات حاد اقتصادی و اجتماعی شهر قرن نوزدهم را در بر نمی‌گرفتند (Hake 1994,). اما با همه اینها، متفکرانی همچون زیمل، اسوالد، بن و بنیامین در تحلیل‌های خود بر اهمیت فیلم (و عکاسی) به عنوان بازنمودی بصری و تکنولوژی بازآفرینی تأکید می‌کردند؛ رسانه‌ای که قادر به تبیین پدیده‌های اجتماعی ـ فضایی و توضیح فرایندهای تولید فضا بود (Bottomore,1999).

استفاده از فیلم به عنوان متداول‌ترین ابزار تفسیری در مطالعه شهرها، بیرون از حوزه طراحی شهری پر و بال گرفته است. در واقع این نظریه‌پردازان فرهنگی، انسان‌شناسان شهری، جغرافی‌دانان فرهنگی و انسانی، جامعه‌شناس‌ها، متفکران انتقادی و البته، نظریه‌پردازان سینمایی بوده‌اند که ادبیات نظری در این زمینه را تهیه و تولید کرده‌اند (Kracauer,1997). فایده‌مند بودن فیلم‌ها در فهم واقعیت‌های شهری امری است غیرقابل انکار؛ نخست این که فیلم‌ها می‌توانند در حکم یک پیمایش بین‌المللی مناسب از شهرها باشند، زیرا امکان مقایسه

و سنجش میان فرم‌های شهری و چگونگی استفاده از فضاها را در بین جوامع مختلف فراهم می‌کنند. دوم این که فیلم‌ها قادرند تا تجارب شهری را در مقیاس‌های گوناگون شهر (از کلانشهر تا ابنیه منفرد) ترسیم نمایند و از این رهگذر به ما کمک کنند تا ارتباطات پیچیده میان تمامی جوانب طراحی شهری را بهتر درک کنیم.

به تهران به منزله نماد مدرنیته ایرانی، در بسیاری از فیلم‌های سینمایی توجه شده است. تصویر تهران در این فیلم‌ها، به نوعی تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی به شمار می‌رود. با میانجی‌گری سینما و از خلال تفسیر آثار سینمایی می‌توان روابط، هویت و ساختارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی فضاهای شهری و نیز تناقضات بین آنها را درک و در نهایت به تأملی انتقادی از مدرنیته در ایران رسید (Mahmudi,2012). تهران اگرچه به ظاهر منسجم و یکپارچه بوده و پروژه‌های نوسازی در دوره صدساله از آن شهری ساخته است و عقلانیت شهری مدرن در اشکالی از آن پدید آمده اما شهر از ابعادی دیگر پاره پاره و گسسته است. مدرنیته تهران در هر دو سویه خود آشکار شده است؛ سویه‌ای پَست و مبتذل که نشانگر عناصر پلید در روح مدرنیته است و سویه‌ای پاک و مثبت. از این روست که می‌توان پارادوکس «تهران خوب» و «تهران بد» را در سینمای ایران دید.

نخستین اسمی که پس از شنیدن "تصویر شهر در سینمای ایران" به ذهن متبادر می‌شود، نام "تهران" است. در سینمای قبل از انقلاب و پس از آن تصویری درست و شایسته از شهر ارائه نشده است. در نتیجه اگر بخواهیم دلایل عدم موفقیت سینماگران را در ارائه تصویری درست از شهر جست وجو کنیم باید تصویر تهران را در تاریخ سینمای ایران دنبال کنیم (Ghasemkhani,2016:92).

تصویر تهران در سینمای ایران به دور از هیاهوی استودیوهای مجلل و جلوه‌های عجیب و غریب سینمایی، ناگزیر تصویری مستندگونه و نزدیک به واقعیت داشته است (Mahmudi,2012). تهران به عنوان 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 برای پرداختن به آنها ترغیب می‌نماید (Ejlali & Goharipoor,2015). تاریخ سینمای ایران بدون تهران، کوچک و بی مقدار می‌شود، به گونه‌ای که درصد فیلم‌هایی که از ابتدای شکل‌گیری این سینما تا به امروز در جایی به غیر از پایتخت ساخته شده‌اند، بسیار اندک است. شاید هیچ جامعه‌ای تا این حد سینمایش را صرف پایتخت، مسائل، مشکلات، رویاها و حسرت‌های آن نکرده باشد. جالب اینجاست که هیچ کشوری نیز تا این اندازه به هویت شهری این پایتخت بی توجه نبوده است (Berman,2000).

منتقدین فیلم کمتر به موضوعاتی نظیر «خوانش شهر در فیلم‌ها» یا «نشانه‌شناسی شهر» و «رمزگشایی شهر به مثابه متن» پرداخته‌اند. در حقیقت سینما و روش‌های بازنمایی آن تنها در ارتباط با دیگر مکان‌ها و حوزه‌های جمعی متفاوت معنا پیدا می‌کند. دریافت «متفاوت بودن» سینما و شهر از مجموعه‌ها تشکیل شده‌اند، نه فقط مجموعه‌ای از تصاویر و معانی، بلکه مجموعه‌هایی از مکان‌ها و فضاهای اجتماعی لازم و ملزوم و فناوری‌ها و نهادهایی که این مکان ها و فضاها را سازماندهی و رهبری می‌کنند (Shell & Morris,2012).

تصویری که از فضاهای عمومی یک شهر خاص در فیلم به مخاطب ارائه می‌شود، طبعاً بر مسائل اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و ... آن شهر تأثیر می‌گذارد. معیارهای گوناگونی بر ارائه تصویر سینمایی فضاهای شهری تأثیرگذارند، که استفاده از آنها بنا بر شرایط فیلم به تدریج الگویی صحیح از بازنمایی سینمایی فضاهای شهری متناسب با سینمای هر کشور ارائه می‌دهد.

فیلم ساز همچون هنرمند می‌تواند شهر را آنگونه که او می‌بیند، به مخاطب نشان دهد. پس تصویر شهر فقط عکسی از واقعیت شهر نیست، بلکه مثل هر تصویر هنری دیگر، شهری است که هنرمند دریافته است. افزون بر این، همان طور که از جامعه شناسی هنر دریافته‌ایم، این تصویر یک محصول فردی و برداشتی انتزاعی از شهر نیست، بلکه فیلم ساز، خودآگاه یا ناخودآگاه، بخشی از روح و معنای زمانه و جامعه خود را باز می‌تاباند و به همین دلیل دریافت او از شهر جزئی از میراث شناخت جامعه شناسانه شهر است (Ejlali & Goharipoor,2016). ما صرفاً آنچه را تجربه می‌کنیم که در قاب وجود دارد و دوربین سینمایی آنچه را ثبت می‌کند که کارگردان از واقعیت گزینش کرده است. فضاها و مکان‌ها در آثار هر کدام از فیلم سازان واجد دلالت‌های معنایی متمایز از هم است (Barzin,1994). سینماگر با بازنمایی شهر، به راحتی می‌تواند تمام دیدگاهش درباره جهان را ارائه دهد؛ یک شهر خرد متنی از یک کلان متن به نام جهان است (Ghasemkhani,2016:101).

تکنیک‌های سینمایی نظیر سینماتوگرافی یعنی همه کارهایی که چه در حین فیلم‌برداری و چه پس از تولید روی نوار فیلم انجام می‌شوند (Barber,2002). مونتاژ، عاملی است که اصل تداوم یا عدم تداوم را در خصوص فضا و زمان، که سرعت و ضرباهنگ یک فیلم، یک صحنه یا یک سکانس را تعیین می‌کند. توان فیلم در بسط نگاه تماشاگر با ابزارهایی مانند قاب‌بندی، انتخاب لوکیشن، مونتاژ، نوع حرکت دوربین و زاویه آن نسبت به سوژه، تدوین، رنگ، ریتم، صدا و سایر عناصر سازنده هنر ترکیبی سینما و ... می‌تواند کاهش ظرفیت ادراکی و تخیلی را تلافی نماید. به زعم بنیامین، تکنیک‌های سینمایی به ارائه و ساخت نسخه‌ای از واقعیت می‌پردازند که در غیر این‌صورت ضبط ناشده باقی می‌ماندند (Benyamin, 2011). کاوش ناخودآگاهانه دوربین در فضای معرفی شده توسط بنیامین، به عنوان روشی برای تحلیل و مطالعه محیط‌های شهری و در جهت دستیابی به پرسپکتیوهای نو از فضاهای شهری و معماری، می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد (Ward,2001). به طور طبیعی سینما در اخذ و بیان پیچیدگی مکانی، گوناگونی و پویایی اجتماعی شهر، از طریق میزانسن، لوکیشن سینمایی، نورپردازی، فیلم‌برداری، تدوین و مونتاژ سابقه طولانی دارد (Shell & Morris,2012).

معمولاً با نمایش پرسوناژها خصوصاً قهرمان اصلی فیلم و نوع برخورد و استفاده آنها از فضای شهری است که ابعاد گوناگون فضای شهری تصویر شده بر مخاطب روشن می‌شود. در زیر به مهم‌ترین آنها اشاره شده است:

پرسه زن شهری فردی است که در مقطعی خاص از نوواگی با کنشی کم و بیش روشنفکرانه زاده می‌شود. این کلمه که ریشه اسکاندیناویایی دارد، به معنی آزاد گشتن و بی هدف در جایی حرکت کردن است. فلانور با جهانی خیالی از تصاویر روبه‌رو می‌شود که پشت حجاب جمعیت با

او حرف می‌زند.

در اکثر موارد درمانده‌ای است درگیر نخستین نیازهای زیستی خود: نیاز به زنده ماندن، درآمدی اندک داشتن و احتمالاً کیف و لذتی حقیرانه. حضور او در خیابان‌ها و مکان‌های عبوری نه از سر آرامش خاطر و راحت طلبی، که به دلیل بی قراری و بدبختی است. کنش او نه کنشی روشنفکرانه، که عملی است برای نیل به حداقل معیارهای زندگی (Habibi et al,2015).

در مقاله «کلانشهر و حیات ذهنی» زیمل، ایده‌ای مطرح می‌کند و آن شکل گرفتن نگرش blaSé است که در فارسی می‌توانیم آن را دلزدگی تعریف کنیم. شهر که به لحاظ تاریخی دقیقاً با مبادله اقتصادی گره خورده، به مکانی تبدیل می‌شود که در آن پتانسیل‌های عقلانی‌سازی به عهده پول گذاشته می‌شود و پول دائماً همه چیز را عقلانی می‌کند. از نظر زیمل، در زندگی شهری مناسبات اجتماعی جدیدی شکل می‌گیرد و افراد جدید با افراد قدیم تفاوت دارند و دائماً درمعرض تحریک مستمر اعصابشان قرار می‌گیرند. از نظر زیمل، این شخص به دنبال واکنشی تدافعی است. او این تیپ جدید را دلزده و بی‌اعتنا می‌نامد؛ یعنی واکنش اصلی افراد در کلانشهرها، واکنشی بی‌اعتنایی است و در کلانشهر پتانسیل بیشتری برای رهاشدن وجود دارد. در کلانشهر در قیاس با روستا، انسان‌ها امکان گمنامی و استقلال بیشتری پیدا می‌کنند. این دو پتانسیل در زندگی شهری بود؛ اما جنبه منفی که فرد نمی‌تواند به لحاظ ارادی و عاطفی درگیرش شود، او را به تیپ دلزده تبدیل می‌کند؛ نظیر دوربین فیلمبرداری که بدون اعتنا فقط تصاویر را ثبت می‌کند (Ghasemkhani,2016).

در سینمای ایران درک مخاطب از فضای شهری تنها خیابان است. به منظور تأثیرگذاری بر مخاطب، پرورش مخاطبی مطالبه‌گر و استفاده از فیلم به عنوان رسانه‌ای که می‌تواند مخاطب را از جنبه‌های مختلف شهر آگاه کند، سینماگر باید به درک درستی از تعریف فضاهای شهری و انواع آن رسیده و آن را به درستی به مخاطب منتقل کند. منظور از فضاهای شهری در این تحقیق فضاهای باز همگانی با مالکیت عمومی و دسترسی رایگان و ۲۴ ساعته است و طیف وسیعی از مسیرها، گره‌ها، پهنه‌های عمومی و سبز را شکل می‌دهد. طراحی شهری در سال‌های اخیر بر رویداد-محور کردن فضاهای شهری و افزایش کیفیت آنها تأکید دارد تا آنها را هرچه بیشتر به سمت خلق مکان سوق دهد. ارائه تصویر فضاهای متنوع شهری در فیلم‌های مختلف است که جایگاهی روشن از شهر را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. پالاسما عقیده دارد: «راز بزرگ تأثیر هنر نیز در همین است که یک جزء می‌تواند کلیت را تداعی کند. یک نشانه کوچک می‌تواند داستانی را بر اساس منطق ما پیش ببرد. به این ترتیب بیننده یک فیلم از تصاویر مجزا و تکه‌تکه‌ای که کارگردان فراهم آورده، یک شهر را به طور کامل در ذهن شکل می‌دهد» (Habibi & Rezai,2013:50). منظور از معیار «تنوع در استفاده از فضاهای مختلف شهر» است. بنابراین یک فیلم باید در به نمایش گذاردن فضاهای مختلف شهر تلاش نماید.

بسیار مهم است که هر کدام از کیفیت‌های فضای شهری مطابق با منظور و هدف فیلم ساز به مخاطب ارائه گردد. ایمنی، امنیت، دسترسی، خوانایی، نفوذپذیری، معنی، سرزندگی، غنای حسی، انعطاف پذیری، هویت مکان، حس مکان و ... از جمله مهم‌ترین کیفیت‌های فضاهای شهری هستند (Mennel,2015:22).

امروزه در بسیاری از کشورها سینماگران با بهره گرفتن از همفکری جامعه‌شناسان و روان‌شناسان در پی برقراری ارتباطی بهتر با مخاطب خود و ایجاد مکان در فیلم‌های خود هستند. سینما به عنوان مؤثرترین ابزار فرهنگی در مدیریت شهری به وسیله معماری و با توجه به ماهیت مکان، می‌تواند خاطرات جمعی شهری را برای عموم رقم زند. در این میان مدیران حوزه شهری با وجود تمام بحث‌های "عدم وجود هویت تاریخی"، "نداشتن فضای عمومی" و "خاطرات شهری" در مورد مکانیت و هویت شهرها باید دست به اقداماتی جدی بزنند و فضاهای شهری در سینما باید دارای شخصیت گردیده و به عبارتی منعکس کننده هویت باشند. معمولاً آن دسته از فضاهای شهری ارائه شده در فیلم به خوبی دیده می‌شوند که مکانیت آنها به مخاطب منتقل شده باشد. سینمایی که رسالت آن نمایش نامکان‌ها باشد، به این بهانه که مکان شهری به معنای واقعی در شهر وجود ندارد، علاوه بر این که الگوی نمایش نامکان را رواج می‌دهد، مخاطبی خنثی را می‌پروراند که درک، تصوری روشن و مطالبه‌گری در خصوص فضاهای موفق شهری ندارد (Hoseini & Ebizadeh,2009,111). صدا یکی از عناصری است که به شهر غنا می‌بخشد و شور و حال به پا می‌کند. محدود کردن تصویر ذهنی شهر به عوامل قابل رؤیت نمی‌تواند یک حکم قطعی باشد. ادراک فضا که به حس مکان‌یابی و جلوگیری از گمگشتگی می‌انجامد، از طریق حواس مختلف صورت می‌پذیرد (Rezazade& Farahmandiyan,2010:73). با این حال صدا از جمله مواردیست که در پژوهش حاضر مورد توجه قرار نمی‌گیرد. نما (شات یا پلان)، کوچک‌ترین جزء فیلم است و برابر است با هر بخش از فیلم که در آن، دوربین بدون خاموش شدن، یک برداشت مستمر داشته است. در تصویر شماره ۱ معیارهای خلق فضای شهری در سینما را مشاهده می کنید. نماها را معمولاً بر اساس موارد مختلف می‌توان به نمای خیلی دور، نمای دورِ عمومی، نمای دور متوسط، نمای متوسط، نمای نزدیک متوسط، نمای درشت یا نزدیک، نمای هوایی و نمای چشم پرنده دسته‌بندی کرد (Shell & Morris,2012:32).

۳. روش

فایده‌مند بودن فیلم‌ها در فهم واقعیت‌های شهری امری ضروری است. از این جهت که فیلم‌ها می‌توانند در حکم یک پیمایش بین‌المللی مناسب از شهرها باشند، زیرا امکان مقایسه و سنجش میان فرم‌های شهری و چگونگی استفاده از فضاها را در بین جوامع مختلف فراهم می‌کنند. دوم این که فیلم‌ها قادرند تا تجارب شهری را در مقیاس‌های گوناگون شهر (از کلانشهر تا ابنیه فردی) ترسیم نمایند و از این رهگذر به ما کمک کنند تا ارتباطات پیچیده میان تمامی جوانب طراحی شهری را بهتر درک کنیم.

فیلم، هم متن است و هم رسانه‌ای مکانی. برای تحلیل تصویر شهری فیلم‌های مورد نظر در این پژوهش و رسیدن به الگویی خاص هم از تحلیل‌های مکانی و هم از تحلیل‌های متنی بهره جسته‌ایم. اطلاعات مورد نیاز (بر اساس سئوال پژوهش) برای تحلیل در این پژوهش از تحلیل سکانس به سکانس فیلم‌هایی که به روش دلفی انتخاب شده‌اند، حاصل می‌شود. انتخاب سکانس در وجوهی انجام می‌شود

که فضاهای شهری شهرِ محل مناقشهٔ فیلم (یعنی تهران) به تصویر کشیده شود.

اطلاعات خام رسیده از فیلم‌ها با روش نقشه‌برداری شهر در فیلم و روش تحلیل محتوا به اطلاعات قابل استفاده‌ای تبدیل می‌شوند که با استفاده از آنها به اطلاعات و الگوی نهایی می‌توان رسید. در این تحقیق ابتدا معیارهایی برای رسیدن به الگویی کلی برای خلق فضای شهری در سینما ارائه شد. در ادامه این معیارها برای رسیدن به الگویی برای خلق فضای شهری در سینمای ایران محدود می‌شود. معیارهای نهایی با روش‌های تحلیل محتوا، تماشای فیلم و نقشه‌برداری شهر در فیلم ارزیابی می‌شوند. براساس آنچه در مدل مفهومی ارائه گردید، معیارهای نهایی به ترتیب دیدگاه فیلم ساز، کیفیت‌های پرداخت شده فضای شهری در فیلم، تنوع در استفاده از فضاهای شهر، نحوه پرداخت مکان، انواع فضاهای شهری و نوع پرسوناژ است. معیار «تنوع در فضاهای شهر» که منظور از آن استفاده از فضاهای شهری در قسمت‌های مختلف شهر است (نه فقط منطقه‌ای خاص) با روش نقشه‌برداری شهر در فیلم تنوع فضاهای شهری ارائه شده از شهر تهران را در سینمای داستانی منتخب بعد از انقلاب جست وجو می‌کند و نقشه نهایی آن در نرم افزار جی‌آی‌اِس تولید می‌شود. پنج معیار دیگر با روش تحلیل محتوا و تماشای فیلم در مهم‌ترین فیلم‌های بعد از انقلاب بررسی می‌شوند. آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، نگاه به سینما از منظر طراحی شهری و تلاش در جهت ارائه پیشنهاد مردم‌مدارتر کردن لحظاتِ شهریِ آثار سینمایی در ایران است. برای اعتبار بخشیدن و سندیت تحقیق در انتخاب فیلم‌های مورد بررسی، از تکنیک دلفی مبتنی بر استفاده از نظرات متخصصان، بهره گرفته شده است. این متخصصان شامل برخی منتقدان و همچنین سینماگران صاحب‌نظر است که طی یک نظرسنجی، مصاحبه شفاهی و پرسشنامه کتبی، انتخاب این فیلم‌ها را که داستان آنها در تهران روایت می‌شود را تأیید کرده‌اند. همچنین به منظور بازشناسی تصویر فضای شهری در سینما، فیلم‌هایی مورد بررسی قرار می‌گیرند که فیلم شهری ارزیابی شوند. از دیدگاه پیروز کلانتری از سینماگران و فیلم سازان برجسته، فیلمی که شهر را موضوع مطالعه قرار می‌دهد و جنس، لحن و فرم شهر را در خود بروز می‌دهد، فیلم شهری است (Sadrara,2009:76). در نهایت ۵۳ فیلم منتخب از بین فیلم‌های اکران شدهٔ پس از انقلاب اسلامی، از دهه ۶۰ ـ ۹۰ انتخاب شد. به منظور بررسی معیار "تنوع در استفاده از فضاهای شهر" از روش نقشه‌برداری فیلم از شهر، در نرم افزار سیستم اطلاعات جغرافیایی (GIS) استفاده شده است. به این ترتیب که ابتدا با تحلیل سکانس به سکانس فیلم‌های انتخابی، مهم‌ترین و شاخص‌ترین فضاهای شهری و بیرونی که در هریک از فیلم‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند، مشخص شد. سپس در نرم افزار GIS نقشه پراکندگی فضاهای شهریِ استفاده شده، تولید شد.

۳،۱. روش تحلیل محتوا

شهرها در کنار وجوه کالبدی خود، از منظری ذهنی نیز برخوردارند که با کیفیت بصری منسوب به آنها گره خورده است (Linch,2013). هر تصویر متشکل از دو عنصر است؛ یکی «فاعل بازنمایی» یعنی آن که به تصویر می نگرد و احیاناً آن را از منظره کل طبیعت تفکیک می‌کند و از فیلتر ذهن خود می‌گذراند و به شما نشان می‌دهد. دوم آنچه به آن نگاه می‌شود یا «موضوع بازنمایی». از این دیدگاه، دوربین که فیلم ساز (و مشخصاً کارگردان به عنوان آفریننده فیلم) پشت سر آن قرار دارد را می‌توان فاعل بازنمایی دانست و متن شهر را موضوع بازنمایی.

فاعل بازنمایی در تصویر شهر همان زاویه دید بصری فیلم ساز به شهر است که به دو بحث جهان بینی و نگاه فیلم ساز به شهر و سلیقه‌ها و انتخاب‌های شکلی (فن شناختی و فرمی) تقسیم می‌شود که به نوعی ابزار دست فیلم ساز برای ارائه تصویر مورد نظر او از شهر هستند. فاعل بازنمایی ترکیب از دو مؤلفه "رویکرد و نگرش فاعل بازنمایی" است که در واقع با نگاه خود به تصویری که از طبیعت جدا و ثبت کرده، معنا می‌بخشد و از سوی دیگر "ابزارهای در اختیار" او که در شکل‌گیری تصویر و انتقال موضوع تماشا به مصرف کننده تصویر، نقش مهمی دارند. برای فیلم ساز دوربین و نور و سایر وسایلی هستند که در اتاق تدوین و یا خارج از آن به کار می‌آیند. فاعل بازنمایی از این ابزارها برای ساختن تصویر استفاده می‌کند.

«موضوع بازنمایی» در این تحقیق فضاهای شهری است و بدیهی است که فضاهای شهری را می توان ترکیبی از دو مؤلفه دانست: «کالبد» و «تعامل‌ها و رویدادهای فضا». براساس دیدگاه اجلالی (۱۳۹۴) فاعل بازنمایی (فیلم‌ساز) با استفاده از ابزارهایش (تکنیک‌ها) موضوع بازنمایی را رمزگذاری می‌کند. 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 پدیده‌ای 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 این چنین کمکی نمی‌کند. 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 لذت بخش، گاه تنها در نقش بستر داستان و به عنوان فضایی بی اثر و یا ده‌ها هدف دیگر مَد 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.

۳،۲. تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه

مک کوایل معتقد است 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، تقابل‌ها و شرایط متن حاصل می‌شود و نه از کمیت ارجاعات. دوم این که، در اینجا توجه اصلی به محتوای پنهان اثر است و نه معنای ظاهری آن. یعنی معنای پنهان اساسی‌تر و مهم‌تر به شمار می‌آید. سوم این که، نظام‌مند بودن ساخت‌گرایی با نظام‌مندی تحلیل محتوا متفاوت است. سرانجام این که، 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. بنابراین روش نشانه‌شناسی ذر ذیل تحلیل محتوای ساخت‌گرایانه پیشنهاد می‌گردد.

- **نشانه‌شناسی:** هر نشانه ترکیبی است از یک "مفهوم" و "یک آوا یا تصویر" که نمی‌توان آن را به اجزا تجزیه نمود. فردیناند دو سوسور، دو اصطلاح «دال» و «مدلول» را به جای "مفهوم" و "آوا-تصویر" به کار می‌برد (Koeck,2012). برای درک صحیح‌تر این منطق، جدا از استخراج نشانه‌ها از متن (در اینجا فیلم) روابط بین نشانه‌ها نیز باید مد نظر قرار گیرد. روابط، معانی را به وجود می‌آورند و پژوهشگر باید این ساختار را از فیلم استخراج کند. دوسوسور، 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 بر می‌گردند که میان دو مفهوم «هم‌زمان» و «در زمان» وجود دارد. دوسوسور همزمان را به معنای «تحلیلی» و در زمان را به معنای «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 درزمان بر تسلسل پیشامدها که روایت را می‌سازد، تأکید دارد (Ahmadrash & Gholami,2013:13). بنابراین در یک بررسی تطبیقی، آنچه بیشتر می تواند پژوهشگر را در نیل به هدف خود یاری رساند، تأکید بیشتر بر تحلیل هم‌زمان و بررسی تضادهاست که در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است.

٤. بحث و یافته‌ها

آثار منتخب در بازهٔ زمانی سه ماهه براساس معیارهای نهایی استخراج شده، مورد بررسی قرار گرفت و سعی شد فاصلهٔ مشخصی در مشاهدهٔ فیلم‌ها لحاظ شود تا تأثیر زمان در کنش ادراکی نویسندگان به حداقل برسد. فیلم‌ها در وهلهٔ نخست بدون توقف، مشاهده شد و ویژگی پرسوناژ، نحوهٔ پرداخت مفهوم مکان و تعداد و کیفیات پرداخت شده فضای شهری مستتر در فیلم شناسایی گردید. سپس با عمیق‌تر شدن شناخت نویسندگان از چارچوب فیلم‌ها، تحلیل سکانس به سکانس انجام گرفت و دیدگاه و نوع نگاه فیلم ساز به شهر و نوع نماها مطابق جدول شماره ۱ استخراج شد. به منظور رعایت حجم مقاله، از هر دهه یک فیلم قرار داده شده است.

جدول شماره ۱: تحلیل یافته‌های حاصل از بررسی معیارهای خلق فضای شهری در سینمای بعد از انقلاب ایران

نام فیلم، کارگردان، سال اکران	ویژگی پرسوناژ	نحوه پرداخت مفهوم مکان		کیفیت‌های پرداخت شده فضای شهری در فیلم		دیدگاه و نوع نگاه فیلم ساز به شهر	
		فضای بیرونی	مکان/ نامکان	دال	مدلول	دال (وقایع فیلم در رابطه با شهر)	مدلول (دیدگاه فیلم ساز)
اجاره‌نشین‌ها، داریوش مهرجویی، ۱۳٦٥	افرادی سرگردان در مواجهه با مدرنیته‌ای که پس از گذشت سال‌ها هنوز با آن کنار نیامده‌اند	خیابان محله بزرگراه	مکان مکان نامکان	دور بودن خانه از شهر- فضای طراحی نشده محله- مشخص نبودن اسم محله- ساخته نشدن پلاک‌های اطراف خانه محل نمایش و خلوت بودن حتی در روز	دسترسی نامناسب- عدم وجود هویت مکانی- عدم وجود حس امنیت	ساخته نشدن پلاک‌های اطراف خانه محل نمایش و خلوت بودن حتی در روز	عدم وجود هویت مکانی- عدم وجود حس امنیت
دختری با کفش‌های کتانی؛ رسول صدر عاملی، ۱۳۷۷	شخصیت اصلی فیلم پرسه‌زنی یک روزه دختری جوان را در دل شهر روایت می‌کند	اتوبوس بزرگراه خیابان تاکسی سینما پارک	نامکان نامکان مکان نامکان مکان سوم مکان	سینما- هتل- مرکز خرید- خرده فروشی در خیابان ولیعصر- تداخل سواره و پیاده- مزاحمت خیابانی	تنوع عملکردی- عدم وجود حس امنیت	ساختمان‌های در حال ساخت و ساز- حفظ دیدگاه‌های سنتی شهر- نمایش محلات شمال شهر و جنوب شهر	شهری در حال توسعه و شهر مدرنی که با وجود گذشت سال‌ها خواست مدرن شدن در مردم آن وجود ندارد- مقایسه محلات شمال و جنوب، مفهومی به جا مانده از دهه ٤٠
سنتوری؛ داریوش مهرجویی، ۱۳۸٥	پرسوناژ اصلی فردی دلزده است	ایستگاه مترو بزرگراه سالن کنسرت (کاخ نیاوران) کوچه و محله زاغه‌های درون شهر	نامکان نامکان مکان مکان نامکان	خلوت بودن خیابان در شب- برگزاری کنسرت در کاخ نیاوران- نمایش عناصر تاریخی نظیر کاخ نیاوران- راه رفتن در مسیر جوی آب	عدم وجود حس امنیت- سرزندگی- عدم وجود هویت مکانی- غنای حسی	آشنایی شخصیت‌های اصلی در کاخ نیاوران- نمایش محلات شمال شهر و محلات حاشیه‌ای- پرسه به تنهایی شخصیت اصلی در موقعیت‌های مختلف در دل شهر	فضاهای شهری که می‌توانند محلی برای آشنایی با افراد جدید و شانس‌های نو باشند- مقایسه محلات شمال و حاشیه‌ای، مفهومی به جا مانده از دهه ٤٠ انزوا و از خودبیگانگی که از دستاوردهای مدرنیته است
ابد و یک روز؛ سعید روستایی، ۱۳۹٤	پرسوناژ اصلی افرادی دلزده و به لحاظ ارتباط با محیط اطراف خنثی هستند	کوچه و محله بزرگراه رستوران کلانتری فضای بی‌دفاع بین بلوک‌های ساختمانی مسکن مهر	مکان نامکان مکان سوم نامکان نامکان	اسم بردن از محله پاسگاه نعمت آباد در کلانتری- خرید و فروش ساده مواد مخدر در محله و پارک- نزاع در محل بدون توجه به سایر ساکنین- اشاره به محل دور مسکن مهر و فاصله از تهران- فضاهای خالی از انسان و رویداد در مسکن مهر	عدم وجود حس امنیت- دسترسی و مکان‌یابی نامناسب- عدم وجود سرزندگی و امنیت در فضا	روایتی از طبقه پایین جامعه بدون ارتباط با فضای محله و بدون ارتباط با فضای مسکن مهری که نمایش داده می‌شود- انتخاب جغرافیای مناسب برای قشری از اجتماع که روایت می‌شود و اشاره به نام آن	شهری که کماکان بی‌توجه به طبقات اجتماعی مختلف به توسعه خود ادامه می‌دهد- اهمیت مکان برای فیلم ساز

۴،۱. تحلیل نوع پرسوناژ و نحوه پرداخت مکان در فیلم‌های ایرانی

متداول‌ترین نوع نمایش پرسوناژهای فیلم در فضای بیرونی درفیلم‌های منتخب سینمای ایران قرار دادن شخصیت فیلم میان انبوه جمعیت است. اکثر شخصیت‌ها، تنهایی و غم خود را با شهر شریک می‌شوند. انزوا و بی هویتی شخصیت اصلی یکی دیگر از نحوه پرداخت شخصیت در مواجهه با جامعه و شهر در سینمای ایران است. شخصیت‌های اصلی فیلم‌های سینمای ایران یا در ارتباط با فضای شهری به شکلی خنثی روایت می‌شوند و یا به صورت خیابان گردی دلزده. در هیچ‌یک از فیلم‌های سینمای ایران رابطه شخصیت اصلی فیلم با فضای شهری به صورت یک کاربر، روایت نمی‌شود. در بیشتر فیلم‌ها، فضای شهری نمایش داده شده را به منظور مکث و یا کاویدن شخصیت اصلی در فضا انتخاب نمی‌کنند. اگر هم به واسطه شخصیت اصلی مکانی به نمایش کشیده شود، به قدری سریع و گذراست که امکان مکث و فکر کردن را به بیننده نمی‌دهد؛جز در مکان‌های سوم یعنی کافی‌شاپ‌ها. در بهترین حالت اگر شخصیتی درگیر با مکان نمایش در سینمای ایران روایت شود، آن مکان و فضا قطعاً مربوط به محله است. فضاهای بازنمایی شده سینمای ایران در فیلم‌های منتخب به ندرت به مفهوم مکان به معنای جایی که رویداد خاصی در آنها در جریان است و خاطره و معنایی را با خود به همراه دارد، نزدیک شده‌اند. مکان‌های سوم در واقع کافی‌شاپ، قهوه‌خانه، چایخانه و رستوران هستند که به دلیل فقدان فضای شهری در سینمای ایران، این فضاها به عنوان فضای شهری، تلقی و بازنمایی می‌شوند. در واقع «سینمای ایران، سینمای نامکان‌ها»ست. سینماگران ایرانی قویاً به رسالت مکانی بودن هنر سینما بی‌توجه بوده‌اند. نه تنها سینمای ایران در تمامی فیلم‌ها تأکیدی خاص بر بازنمایی رویدادهای فیلم در فضاهایی نظیر تاکسی، اتوبوس، مترو، ترمینال، فرودگاه و زمین‌های رها شده شهری (نظیر فضاهای زیرپل) دارند، بلکه فضاهایی نظیر خیابان، محله، مرکز خرید، دانشگاه و ... یعنی فضاهایی که به ذات، نامکان نیستند نیز به دلایلی نظیر مشخص نبودن نام آنها، فقدان رویداد، عدم نمایش نشانه‌های شاخص در آنها و ... به صورت نامکان‌هایی بی نام و نشان بازنمایی می‌شوند. در جدول شماره ۲ نامکان ها در فیلم های منتخب مشخص شده است.

جدول شماره ۲: نامکان‌ها در فیلم‌های منتخب

نامکان	فیلم	نامکان	فیلم
فضاهای زیرپل و زمین های کنار اتوبان	نفس عمیق، لانتوری، شمعی در باد، زیر نورماه، بارکد	بزرگراه	سلطان، زیر نورماه، زیر پوست شهر
پل عابر پیاده	به همین سادگی، سالاد فصل، بوتیک	اتوبوس	نفس عمیق، دختری با کفش‌های کتانی، شهر زیبا
بیمارستان	امروز، رستگاری در ۸:۲۰ دقیقه	تاکسی	جدایی نادر از سیمین، شب‌های تهران، بارکد
هتل	سگ کشی و کفشاهایم کو؟	مترو	ساعت ۵ عصر، قصه‌ها، بوتیک
مسافرخانه	سالاد فصل	ساختمان نیمه ساز	یک روز بخصوص، سنتوری، پل چوبی، بارکد
کارواش	خشم و هیاهو، انتهای خیابان هشتم	فرودگاه	سگ کشی، تقاطع، محاکمه در خیابان
پمپ بنزین	جدایی نادر از سیمین، انتهای خیابان هشتم	ترمینال	نیمه پنهان، لانتوری، سلطان

۴،۲ . تحلیل انواع فضاهای شهری در فیلم‌های ایرانی

می‌توان بیان کرد که سینماگران ایرانی درک درستی از مفهوم فضای شهری ندارند. پرتکرارترین فضاها در سینمای ایران را می‌توان به ترتیب خیابان و محله، پارک، کافی شاپ، رستوران و قهوه‌خانه، درون ماشین، نمایش شهر از قاب پنجره، پشت بام، بالکن و تراس یا آسانسور شیشه‌ای، دانشگاه، مدرسه، سالن کنسرت، سالن تئاتر و سینما، گالری و کتاب فروشی، فضای عمومی مجتمع‌های مسکونی، مرکز خرید و فروشگاه، بازار و قرارگاه‌های رفتاری نام برد.

۴،۳. تحلیل انواع نما در فیلم‌های ایرانی

پرتکرارترین نماها از فضای شهری در فیلم‌های منتخب به ترتیب نماهای دور، نمای دور متوسط، نزدیک متوسط و نمای نزدیک است که در جدول شماره ۳ مشاهده می‌شود.

جدول شماره ۳: ویژگی‌های نمای سینمایی از فضاهای شهری براساس نوع شات

انواع	نمای دور	دور متوسط	نزدیک متوسط	نزدیک
مصادیق	معرفی موقعیت در بزرگراه‌ها و خیابان‌های وسیع و یا معرفی نخستین برخورد فیلم با یک فضا معمولاً محلات- نمای وسیعی از سیلوئت شهری و یا خط آسمان شهر به تصویر می‌کشد. این نما نه برای ستایش، به نمایش کشیدن زیبایی شهر و یا نمایش خط تاریخ و نشانه‌های شهری بلکه معمولاً پس از وقایع تیره فیلم و ربط دادن این وقایع تیره و نیز مسائلی نظیر تنهایی و انزوای شخصیت‌های فیلم به جامعه و شهر و برای مذمت شهر و آلودگی آن است.	معمولاً در فضاهایی نظیر پارک‌ها، پیاده‌روها و کوچه‌ها و دانشگاه و برای موقعیت‌هایی نظیر گفت‌وگوهای دو نفره و یا بازی کودکان در محله مورد استفاده قرار گرفته است.	نمایش نشستن فرد در فضا، ارتباط فرد با فرد یا افرادی دیگر و صحبت کردن با یکدیگر در فضا ست. این نما در فیلم‌های منتخب سینمای ایران معمولاً در کافی‌شاپ‌ها، رستوران‌ها و ایستگاه‌های اتوبوس مورد استفاده قرار گرفته است.	متداول‌ترین نما برای نمایش احساس فرد در فضاست. احساس شادی کودکان در فضا، احساس انزوای شخصیت‌های اصلی و بسیاری دیگر از این دست از طریق این نما به نمایش کشیده می‌شود. در فیلم‌های منتخب تنها احساس غم و دلزدگی با این نما و غالباً در فضای داخلی ماشین به نمایش کشیده شده است.

٤،٤. تحلیل کیفیت فضای شهری در فیلم‌های ایرانی

آنچه مورد غفلت قرار گرفته، کیفیات سرزندگی، هویت مکان و حس امنیت است. دنبال کردن قصهٔ شخصیت‌ها بی توجه به روایت فضا می‌تواند از سرزندگی فیلم‌ها بکاهد. شانس رویارویی در فضاهای شهری نیز یکی از موارد بازنمایی سرزندگی است که در تعداد معدودی از فیلم‌ها بازنمایی شده است که نمونهٔ مناسب آن در فیلم چهارشنبه سوری، تجریش ناتمام، زندگی با چشمان بسته و تاحدودی به همین سادگی و بارکد است. فیلمبرداری در فضای شهری نیز یکی از رویدادهایی است که می‌تواند درگیر شدن شهروندان با رویدادی جدید و بازنمایی سرزندگی در فضای شهری باشد اما تنها دو فیلم از فیلم‌های منتخب این رویداد را به تصویر کشیده‌اند که در هیچ‌یک از آنها شهروندان را در کنار فیلمبرداری در لوکیشن نمی‌بینیم. فیلم دیدن دونفره در فضای شهری در فیلم پل چوبی نیز از دیگر مصادیق سرزندگی نسبی است. چنار به عنوان نماد تهران، خیابان ولیعصر، سردر دانشگاه تهران، برج میلاد، برج آزادی، خانه هنرمندان، باغ فردوس و ... از نمونه فضاهایی است که کارگردان قصد داشته، هویت سطحی از فضای شهری را به نمایش بگذارد.

بازنمایی دزدی، نزاع و درگیری، آسیب به اموال عمومی، خشونت و اعتراض در فضاهای عمومی، که همگی نشانه‌ای از نارضایتی مردم و ناکارآمدی شهر و فضای شهر و ساختارهای اداره کننده آن است، فروش مواد مخدر، فعال نبودن جداره‌ها در شب، عدم نورپردازی مناسب فضاهای بیرونی در شب، کوچه‌های باریک جنوب و بافت فرسوده مرکز شهر و ... از نشانه‌های ناامنی در آثار منتخب است.

دوچرخه‌سواری دختر شخصیت اصلی در شب، در فیلم «دیشب باباتو دیدم آیدا» از معدود مواردی است که حس امنیت در فضای عمومی را بازنمایی می‌کند. امنیت زیاد ناشی از چشمان خیابان در محلات ایرانی در فیلم «زندگی با چشمان بسته» که به آن پرداخته شده، بیان کننده این مطلب است که امنیت زیاد نیز گاهی می‌تواند آزاردهنده باشد و تا حدودی می‌تواند رنگ فضولی به خود بگیرد.

شهر و فضاهای آن در تمامی فیلم‌ها به گونه‌های مختلفی حضور دارد. در برخی از فیلم‌ها، به فضاهای شهری و بیرونی آن‌چنان که باید پرداخت نمی‌شوند و تنها برای رفتن از یک فضای داخلی به یک فضای داخلی دیگر هستند. در برخی دیگر بخش‌هایی از شهر به واسطه داستان بازنمایی شده و بستر بخشی از وقایع فیلم می‌شود و در برخی دیگر تمامی وقایع فیلم در شهر روایت می‌شود. تمامی این حالات نتیجه نگاه کارگردان فیلم به شهر و دیدگاه اوست. اشتراک اکثر فیلم‌های منتخب نگاه منفی به شهر است. این دیدگاه از زمان تولد موج نو همراه با فیلم ساز ایرانی بوده و در هیچ‌یک از فیلم‌ها، شهر بستری برای اتفاقات نو و هیجان‌انگیز نیست. در هیچ‌یک از فیلم‌ها شهر بستری برای رویارویی با افراد تازه و از نو ساختن و از نو دیدن نیست. در هیچ‌یک از فیلم‌ها کارگردان ایرانی، شهر و فضاهای آن را ستایش نکرده است.

در معدود موارد تنها به معرفی و ستایش نسبی محله و مزایای آن و حسرت از دست دادن آن اکتفا شده است. نمایش شهر و فضاهای بیرونی در بسیاری از فیلم‌ها نمایش پیامدهای منفی مدرنیته‌ای تحمیلی است که هیچ‌گاه زمینه آن برای شهر ایرانی مهیا نشد و پذیرش آن برای شهروند ایرانی بسیار دشوار بوده است.

در برخی از فیلم‌ها تیتراژ فیلم با تصویری از پیمودن خیابان ها و فضاهای شهری تهران آغاز می‌شود، تا بیننده با کلیتی از تهران آشنا شود. در برخی از فیلم‌ها این پیمودن به ناکجاآبادی بی نام و نشان می‌رسد، نظیر «اجاره‌نشین‌ها» و در برخی به کوچه‌های جنوب شهر می‌رسد، نظیر «مرسدس» و یا در گونه‌ای این ارتباط به صورت نسبی با شهر قطع می‌شود، نظیر «مکس». در برخی از فیلم‌ها نیز شهر یک ناکجای غیرقابل لمس است که آن را باید تنها از دور مشاهده کرد، نظیر «طعم گیلاس» که داستان را در یکی از مناطق اطراف شهر روایت می‌کند. گاهی اوقات فیلم با تصاویر غیررنگی برای تأکید بر تیره بودن نمایش داده می‌شود، نظیر «محاکمه در خیابان» و «برف روی کاج‌ها». این که بیننده ساختار فضای بیرونی که فیلم در آن روایت می‌شود را خصوصاً در فیلم‌های اجتماعی سینمای ایران درک نکند و نوع پیوند او با فضا را نفهمد، نشانه‌ای از بی‌توجهی فیلم ساز به لوکیشن و مکان است. گاه در فیلم‌های منتخب، شخصیت‌های اصلی داستان تنهایی خود را با شهر شریک می‌شوند، مانند «سعادت‌آباد» و گاه غم خود را مانند»سنتوری». گاه با هجمه‌ای از سئوال‌های حل نشده به پرسه‌زنی در خیابان‌های شهر تبدیل می‌شوند مانند»دختری با کفش‌های کتانی، زیر نور ماه، به همین سادگی» و گاه برای فرار از مشکلات به افرادی پناه می‌برند که با آنها در شهر آشنا شده‌اند، مانند «بوتیک». در بسیاری از موارد نیز هرگاه شخصیت اصلی با مشکلی مواجه می‌شود و یا مشکلی در داستان روایت می‌شود، نمایی از شهر (عموماً لانگ شات) نمایش داده می‌شود، نظیر «تقاطع، طهران- تهران، دربند». در برخی از فیلم‌ها نظیر «زندگی با چشمان بسته شهر» با ستایش یکی از فضاهای شهری یعنی محله آغاز می‌شود، اما بلافاصله پس از مواجهة شخصیت اصلی با جامعه تمامی معادلات برهم می‌خورد؛ دیگر حتی خود محله به زیبایی قبل بازنمایی نمی‌شود. تمامی این موارد نشان از آن دارد که فیلم ساز ایرانی هنوز شهر و مدرنیته تحمیلی آن را منشأ بسیاری از مشکلات می‌داند.

نمایش توسعه دائم شهر و فضاهای آن بدون توجه به وقایع داستان و خواست افراد نیز یکی از مواردی است که فیلم سازان ایرانی بر آن تأکید داشته‌اند.

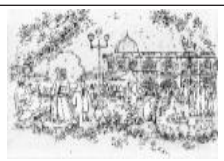
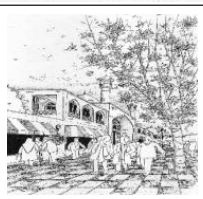
در برخی از فیلم‌ها نیز اگر فضای شهری به تصویر کشیده می‌شود، بر آن هیچ تأکیدی نمی‌شود و تنها زمینه‌ای است برای وقایع داستان مانند «یک روز به خصوص».

٤،٥. تحلیل تنوع در استفاده از فضاهای شهر در فیلم‌های ایرانی

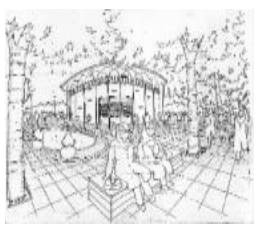
تعریف و بازنمایی مناسب فضاهای شهری، علاوه بر این که به منبعی مهم برای دسترسی به تصاویر شهر در طول زمان تبدیل می‌شود، برای طراحان الهام‌بخش است و می‌تواند شهروندی مطالبه‌گر را پرورش دهد. براین اساس گستردگی موقعیت فضاهای عمومی شهر تهران به تفکیک فیلم های منتخب چهار دهه بعد از انقلاب در تصویر شماره ۱ مشخص شده و جدول شماره ۵ نیز پیشنهادات بازنمایی طراحی شهری انسان مدار منطبق بر فرهنگ ایرانی-اسلامی را نشان می دهد.

تصویر شماره ۱: پراکندگی فضاهای شهری شاخص بازنمایی شده در فیلم‌های منتخب سینمای ایران در شهر تهران

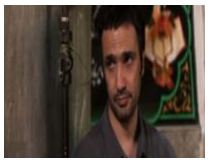
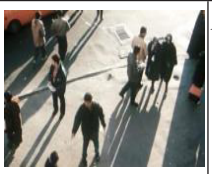
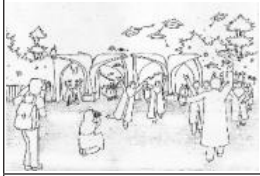
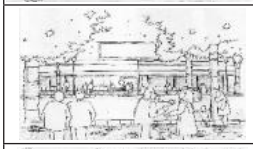
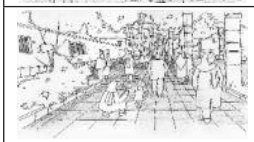
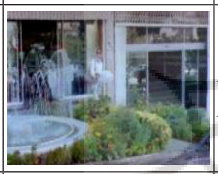
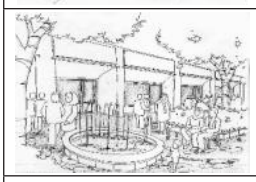
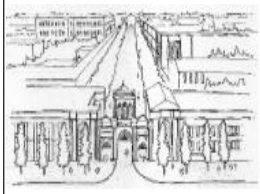
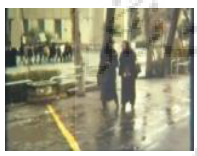
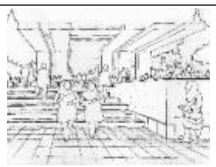
جدول شماره ۵: پیشنهادات بازنمایی طراحی شهری انسان‌مدار در هنر هفتم منطبق بر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی ←

معیار	نام فیلم	راهبرد	راهکار	سکانس موجود در فیلم	سکانس پیشنهادی
جهانبینی و دیدگاه فیلمساز	جدایی نادر از سیمین	کارگردان‌های ایرانی باید از دیدگاه منفی خود به شهر فاصله بگیرند؛ باید توجه شود که شهر تنها سیاه و منفی نیست. نکات مثبت در رابطه با شهر نیز باید بازنمایی شود.	برای فاصله گرفتن از تنها نگاه تیره به شهر داشتن کارگردان ایرانی باید شهر را مورد کاوش قرار دهد، به فضاها جور دیگری نگاه کند، با باززنده سازی معانی و خاطرات، شهر و فضاهایش را از آن خود بداند، در راستای هدف خود بدون جلوه‌های ویژه و پرده آبی الحاقاتی به فضا داشته باشد یا بعضی موارد را حذف کند.		
	بوتیک				
	بارکد	شهر باید از یک ناکجای غیرقابل لمس به فضایی ملموس برای بازنمایی تبدیل شود. نوع نگاه فیلم ساز به شهر نباید تنها یک کلانشهر مخوف در حال توسعه باشد.	نخستین قدم حذف بازنمایی غیر ضروری ساختمان‌های در حال ساخت یا خط آسمان شمال شهر است. اگر فیلم ساز ایرانی تمنای بازگشت به اصل دارد، باید ملاک‌های ایده‌آل خود در شهر را بازنمایی کند، نه این که تنها منتقد مدرنیته باشد.		
	دختری با کفش‌های کتانی	علاوه بر روایت وجه منفی اتفاقات فیلم در شهر، باید اتفاقات مثبت نیز در فضاهای شهری روایت شوند.	این امر از طریق شانس‌های دوباره، آشنایی‌های تازه و مواجهه با فضاهای شهری مختلف رخ می‌دهد. برای مثال در فیلم دختری با کفش‌های کتانی شخصیت اصلی به جای آشنایی با مردی غریبه که قصد فریب او را داشت، می‌توانست با دختری همسن خود آشنا شود و به واسطه آشنایی با او شانس رویارویی با اتفاق یا فضایی تازه را داشته باشد.		
	سلطان	بیننده باید به فهم صحیحی از رابطه شخصیت‌ها با فضا برسد.	برای تحقق این امر نخستین قدم نمایش ساختار فضایی لوکیشن‌های بیرونی فیلم هرچند کلی است.		
	دختر	تهران نیاز دارد مانند نیویورک با نظرهای متفاوت بازنمایی شود. نمایش تیره و خاکستریِ شهر، نه تنها به نفع آن نیست و به پیشرفت آن کمک نمی‌کند و بد بودن آن را بدیهی و تغییرناپذیر جلوه می‌دهد.	تحقق این مهم از طریق عواملی چون شریک شدن لحظه‌های شاد شخصیت اصلی با شهر، عدم داشتن نگاهی یکسان به شهر در بین فیلم سازان (نگاه منفی)، عدم ارتباط تمام وقایع منفی داستان و جامعه به شهر، بازنمایی نقاط قوت شهر نظیر بازار و ... امکان‌پذیر است.		

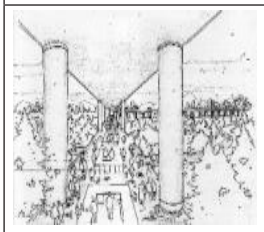
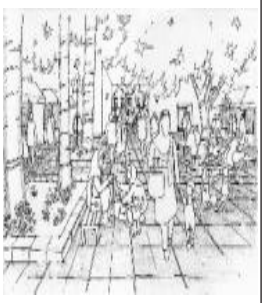
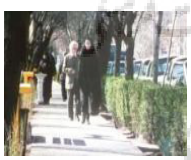
← ادامه جدول شماره ۵: پیشنهادات بازنمایی طراحی شهری انسان‌مدار در هنر هفتم منطبق بر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی ←

معیار	نام فیلم	راهبرد	راهکار	سکانس موجود در فیلم	سکانس پیشنهادی
تنوع فضای شهری	یک روز به خصوص	انواع فضاهای شهری باید در فیلم‌های سینمای ایران به اشکال گوناگون بازنمایی شوند. ناآگاهی مردم، ناآگاهی سینماگران و عدم مشورت با طراحان منجر به این شده است که نوع فضاهای شهری نمایش داده شده در فیلم از بعد از انقلاب تا کنون تغییری نکند؛ اگر میدان ارگ تهران، کناره رودخانه ولنجک و پله‌های یوسف آباد خیابان ولیعصر و ... به عنوان فضای شهری در فیلم‌های سینمای ایران نمایش داده نمی‌شوند، دلیلی جز ناآگاهی وجود ندارد.	فیلم سازان ایرانی باید از محدود کردن فضای بیرونی و شهری به فضای باز محله، بزرگراه و خیابان‌های پر رفت و آمد فاصله بگیرند.		
	دیشب بارانو دیدم آیدا		باید کافی‌شاپ‌ها و رستوران‌هایی در فیلم بازنمایی شوند که در ارتباط بیشتری با فضای شهری باشند؛ نظیر کافه‌هایی که در پیاده‌روها قرار دارند و یا با جداره‌ای شفاف ارتباط خود با شهر را قطع نکرده‌اند.		
	درند		باید از بازنمایی سکانس‌های فیلم خصوصاً سکانس‌های طولانی و مهم فیلم در فضای ماشین خودداری شود و انواع فضای شهری جایگزین آن شود.		
	برف روی کاجها		سالن‌های کنسرت، سینما، تئاتر و گالری‌ها و فضای پیشخوان آنها که از مهم‌ترین فضاهای شهری هستند باید با تأکید بر هنر در حال برگزاری، ارتباط گرفتن و یا نگرفتن شخصیت فیلم با آن هنر و صحبت با دیگران در رابطه با آن هنر باشد. صحبت کردن با دیگران در این رابطه و بازنمایی آن در فیلم، آموزشی مهم برای شهروند ایرانی است تا خود را در هنرهای مختلف خصوصاً در سینما و فیلم جست وجو کنند.		
	متولد ۶۵		جای خالی پاتوق‌ها، یعنی نوعی از فضای شهری که حاوی معنا، هویت و خاطره برای گروهی از مردم است، بسیار در سینمای ایران احساس می‌شود که باید در فیلم‌های مختلف و به تناسب موضوع بازنمایی شوند. برای مثال در فیلم متولد ۶۵ بهتر است که به جای بازنمایی شخصیت‌های اصلی در یک ناکجاآباد در اطراف شهر سکانس در یک پاتوق روایت شود.		
سرزندگی	تهران- طهران	فیلم‌های ایرانی بیش از هر چیز دیگری تشنه رویداد هستند. با رویدادهای مختلف و درگیر شدن افراد در فضا با آن است که استارت سرزنده بودن یک مکان زده می‌شود.	اگر به دلیل کمبود فضاهای شهری مختلف تنها پارک‌ها به عنوان فضای شهری بازنمایی می‌شوند، باید با رویدادهای گروهی مختلف بر آنها تأکید شده و به آنها معنا داده شود.		
	لاتوری		این رویداد می‌تواند یک پرفورمنس ساده، یک تئاتر یا موسیقی خیابانی، برگزاری گالری‌ها در فضای باز، تماشای فوتبال یا هر ورزش دیگری در فضای باز و ... باشد. حضور کودکان در فضا و بازی کردن آنها، عکاسی کردن، خوردن و آشامیدن در فضای باز و عدم قطع ارتباط مکان‌های سوم (کافه‌ها) با فضای شهری، صحبت کردن با دیگر افراد، شانس آشنایی و رویارویی با افراد، خرید کردن از مغازه‌های همسطح خیابان و ... نیز یکی از مصادیق بارز بازنمایی سرزندگی یک فضا در فیلم می‌تواند باشد.		

←ادامه جدول شماره ۵: پیشنهادات بازنمایی طراحی شهری انسان‌مدار در هنر هفتم منطبق بر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی ←

معیار	نام فیلم	راهبرد	راهکار	سکانس موجود در فیلم	سکانس پیشنهادی
امنیت	قصه‌ها	نباید در فیلم‌ها بی‌هویتی هویت اصلی فضاها باشد.	ساختار و ویژگی‌های بارز و متمایز کننده یک مکان و عناصر شاخص آن باید هویت دهنده باشند، نه فقط نام آنها؛ اسم یکی از عوامل هویت دهنده مکان است، اما شرطی لازم است نه کافی، مکان‌ها با ویژگی‌هایشان باید مطرح شوند نه فقط با اسم. مثلاً چنارها از اجزای اصلی خیابان ولیعصر است که بیننده با دیدن آنها سریعاً متوجه ولیعصربودن مکان می‌شود.		
امنیت	قصه‌ها	فیلم ساز ایرانی باید حس امنیت را به فیلم‌های خود بازگرداند.	فیلم ساز ایرانی باید از بازنمایی خشونت، درگیری و نزاع در فضای شهری خودداری کند. برای مثال در فیلم زیر پوست شهر می‌توان به جای نمایش درگیری و نزاع در خیابان انقلاب فضای مقابل دانشگاه تهران با دانشجویان و افراد مختلف بازنمایی شود.		
امنیت	امروز		می‌تواند بخشی از داستان فیلم را در شب و در فضایی فعال بازنمایی کند. برای مثال در فیلم امروز سکانس بازنمایی کارگران در مقابل سینما می‌تواند با جداره‌ای فعال در شب بازنمایی شود.		
امنیت	ساعت ۵ عصر		از بازنمایی فضاهایی با نورپردازی ضعیف و عرض کم معابر خصوصاً در شب بکاهد. فضاها با حضور جمعیت خصوصاً همراه با حضور بانوان و کودکان بازنمایی شوند.		
غنای حسی	سعادت آباد	غنای حسی یکی از کیفیت‌های مهم است که برای درک هرچه بهتر مکان باید بر آن تأکید شود.	برای بازنمایی بهتر غنای حسی در فضا اگر آب‌نما، رودخانه، فضای سبز نمایش داده می‌شود باید شخصیت‌ها نیز در ارتباط با آنها به تصویر کشیده شوند. و تنها به نمایش آنها از دور اکتفا نشود.		
غنای حسی	محاکمه در خیابان	نمای خیلی دور نباید از رسالت خود یعنی نمای معرف بودن فاصله بگیرد.	نمای خیلی دور همیشه نباید بعد از دیالوگی گله‌مند از شهر، و بعد از اتفاقی تلخ از فیلم و با انبوهی از دود و برج‌های ساخته شده یا در حال ساخت به قصد مذمت توسعه‌ای که بدون خواست مردم در حال ادامه است، به تصویر کشیده شود. اگر نما نمای معرف است نباید تنها دود و برج و ساختمان در حال ساخت را هدف قرار دهد. بلکه بخش‌های دیگر شهر نیز باید بازنمایی شوند.		
مکان	شبهای تهران	فضای شهری برای استفاده از نمای دور باید به درستی انتخاب شود.	بازنمایی بزرگراه‌ها یا خیابان‌های شلوغ پرترافیک آن هم با نمای دور ضروری نیست. بلکه در فضاهای محلی، فضای باز دانشگاه‌ها، فضای پیشخوان سالن‌های تئاتر و موسیقی، پلکان شهری و دیگر فضاهای مکث شهری بهتر است از این نما استفاده شود.		
مکان	پارک وی	نمای دور متوسط که تأکیدی بر در فضا بودن سوژه است باید در زمان و مکان مناسب انتخاب شود.	بهترین زمان برای استفاده از نمای دور متوسط بازنمایی رابطه سوژه با محیط و یا رابطه او با رویداد جاری در فضاست.		
مکان	خشم و هیاهو	بهترین زمان استفاده از نمای نزدیک متوسط برای بازنمایی واکنش فرد به اتفاقی از روایت فیلم در فضای شهری است. نمای نزدیک باید نمایی استاندارد برای درگیری احساسی تماشاگر با شخصیت فیلم و بازنمای انواع احساس شخصیت های فیلم در فضا باشد.	فیلم ساز ایرانی باید از استفاده از نمای نزدیک متوسط در فضای داخلی ماشین و گفت‌وگو در آن پرهیز کرده و به جای فضای داخلی ماشین از انواع فضاهای شهری بهره برد.		

←ادامه جدول شماره ۵: پیشنهادات بازنمایی طراحی شهری انسان‌مدار در هنر هفتم منطبق بر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی

معیار	نام فیلم	راهبرد	راهکار	سکانس موجود در فیلم	سکانس پیشنهادی
مکان	زیر نور ماه	سینمای ایران نباید به صورت سینمای نامکان‌ها بازنمایی شود.	برای بازنمایی بهتر مفهوم مکان باید از نامکان‌ها - تاکسی، اتوبوس، مترو، فرودگاه، فروشگاه، بزرگراه، پمپ بنزین، کاروان، فضاهای رها شده شهری و فضای زیر پل، ساختمان‌های نیمه‌کاره، هتل و مسافرخانه- و خصوصاً بازنمایی سکانس‌های مهم فیلم در آنها فاصله گرفت.		
	کنعان		نباید فضاهایی که به ذات نامکان نیستند نظیر فضاهای محله، فضای دانشگاه، فضای خیابان، سالن‌های کنسرت و تئاتر و دیگر فضاهای شهری بدون ارتباط آنها را در فیلم و روایت به ناکجاآباد تبدیل کنیم. باید معنای مکان را به بیننده منتقل کنند، نظیر جایی برای نشستن و چیزی برای خوردن و آشامیدن در فضا، وجود هنرهای قابل لمس، پخش موسیقی، مشخص بودن بخشی از هویت و تاریخ فضا، بازی کردن، آشنایی‌های تازه و ... برمکان بودن تأکید شود.		
پرسوناژ	دختر	در بازنمایی پرسوناژها در فضای شهری فیلم‌های ایرانی باید تغییر ایجاد شود و از مواجهه این شخصیت‌ها به صورت غالباً یکسان به شهر و فضاهای آن باید جلوگیری گردد.	تا جایی که به داستان لطمه وارد نشود از بازنمایی شخصیت اصلی به تنهایی میان انبوه جمعیت خودداری کند. شخصیت‌های اصلی داستان برای این که بازنمایی آنها به صورت منزوی و دلزده نباشد، باید شهر و فضاهای آن را بکاود تا با شانس‌های تازه مواجه شود و یا دوستان خود را در فضاهای مختلف و به صورت اتفاقی ملاقات کند، در رویدادهای فضاهای مختلف شهر درگیر شود، با دیگر افراد فضا صحبت کند و با افرادی جدید آشنا شود. شخصیت فیلم باید در ارتباط با فضاهای شهری به صورت کاربر روایت شود. کاربری که در فضا می‌نشیند، بعد از دید زدن از ویترین مغازه‌ها خرید می‌کند، به موسیقی فضا گوش می‌دهد یا خود ساز می‌نوازد، در بازی کودکان مشارکت می‌کند.		
	من ترانه ۱۵ سال دارم		می‌توان در فیلم من ترانه ۱۵ سال دارم شخصیت اصلی را ولو در یک سکانس به جای خیابانگردی مداوم همراه با مکث روایت کرد.		

۵. نتیجه‌گیری

فیلم باید تماشاگر را به ارزیابی دوباره از محیط زندگی فرا خواند. خیابان‌های کلانشهر در فیلم‌های ایرانی، مکانی هستند برای عبور، و نه برای حضور. تصاویر کلانشهر، تصاویری یکسان، لحظه‌ای و گذرا هستند که در صورت نبود واقعه یا حادثه‌ای هیچ‌گاه در خاطر نمی‌نشینند و خاطره ساز نمی شوند. افزون بر آن که دلزدگی، عزلت گزینی و فرار از واقعیت های رویاروی ساکن کلانشهر فرصتی برای خاطره اندوزی باقی نمی گذارد. در اکثر فیلم‌ها، فضاهای شهر به عنوان محل رخدادهای فیلم، به عنصری بدل می‌شوند که قصه در آن جریان دارد و آدم‌ها در آن حرکت می‌کنند. وقایع بدون تأثیر و کاملاً خنثی اتفاق می‌افتند، به گونه‌ای که اگر از این شهر به شهر دیگر یا از این محله به محله دیگر منتقل شود، فرقی در کلیت فیلم به وجود نمی‌آورد. فیلم‌های ایرانی شهری را نقد و نکوهش می‌کنند که آنچنان که باید به آن اجازه حضور نمی‌دهند.

سینمای ایران باید به فضای شهری اجازه حضور دهد و حرکت از سینما به شهر را آغاز کند تا به این وسیله هم سینما با مردم ارتباط بیشتری برقرار کند و هم به شهر و فضاهای شهری کمک شود.

یافته‌های این پژوهش، می‌تواند سینماگران ایرانی را از اهمیت بازنمایی فضاهای شهری و مردم در آثار سینمایی برحذر دارد. با توجه به اهمیت ارتباط بخش‌های هشت گانهٔ هنر، اهمیت ارتباط طراحی شهری (که خود بخشی از هنر سوم و چهارم است)، با هنر هفتم دارای اهمیت بسیار زیادی است. هدف طراحی شهری، خلق فضاهای شهری

مناسب برای شهروندان شهراست و یکی از اهداف هنر هفتم هم بایستی بازنمایی چنین تلاشی باشد. چرا که آثار سینمایی ضمن این که سفیر و بازگو کنندهٔ ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و ... یک جامعه هستند، به عنوان یک پدیده در بررسی زمان‌مبنای شهرها نقش مهمی دارند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که ما در امر خلق فضاهای شهری در دهه‌های گذشته، چندان موفق نبوده و اندک فضاهایی هم که خلق و بازآفرینی شده‌اند، به دلایل مختلف مورد استقبال سینماگران قرار نگرفته و نمایش فضاهای شهری بر لوکیشن‌های محدود در چند منطقهٔ تهران محدود شده است، آن هم با شرایطی که در قسمت یافته‌ها اشاره گردید.

دوم آن که اکثر فیلم‌های منتخب حوزهٔ داستانی و شهری، در شهر تهران فیلم‌برداری شده‌اند و در پهنهٔ کشور ایران با وجود فضاهای شهری مختلف، با یک تمرکزگرایی محض از نظر انتخاب موقعیت فیلمبرداری در فضاهای شهری مواجه هستیم و این روند باید تغییر نماید تا به جنبه‌های مختلف شهرهای مختلف ایران در قالب روایت داستان، پرداخته شود.

علیرغم تلاش بسیار، این نوشتار از کاستی‌های احتمالی مبرّا نبوده و امید است که در پژوهش‌های آتی، ضمن قیاس وضعیت موجود سینمای ایران با سینمای منتخب جهانی و به روز رسانی آثار منتخب در سال های بعدی، یافته‌های جدیدتری استخراج گردد. همچنین امید است که چنین پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در ادامه بتواند در تغییر نگرش اهل فن و به کارگیری متخصصان طراحی شهری و سینما، به خصوص در بازنمایی هرچه درست‌تر و بهتر از فضاهای شهری ایران، اثرگذار باشد.

Refrences:

- Ahmadrash, R. GHolami, A. (2013). Tahlil-e jame-e shenakhti-e chegoonegi-e baznamayi-e hovyat-e fardi va jensiyati dar asar-e sinamai-e dahe-ye 1380 iran [sociological analysis of how to represent individual and gender identity in iranian cinematographic works of the 1380s]. Zan dar farhang va honar, 5(4), 466-449. [in Persian]
- Barber, E. (2002). Projected Cities: Cinema and Urban Space. London: Reaktion Books.
- Barzin, S. (1994). Sakhtar-e siasi, tabaghati va jamiyati dar iran [Political, class and demographic structure in iran]. Etelaat-e siasi eghtesadi,81 & 82. [in Persian]
- Berman, M. (2000). Tajrobe modernite [The experience of modernity] (Translated by M. Farhadpoor). 14. [in Persian]
- Benyamin, W. (2011). Asar-e honari dar asr-e tolid-e mekaniki, dar ekran-e andishe: fasl-hai dar falsafe-ye sinama [The work of art in the age of mechanical production in the screening of Andishe]. Tehran: Markaz. [in Persian]
- Bottomore, S. (1999) "The Panicking Audience? Early Cinema and the Train Effect, Historical Journal of Film, Radio and Television 19 (2). 177-216.
- Dimendberg, E. (2012). Shahr va cinema [City and cinema] (Translated by N. Poormohammadreza). Filmkhaneh, 1, 149-158. [in Persian]
- Ejlali, P. Goharipoor, H. (2015). Tasvirha-ye shahri dar filmha-ye sinamai irani [Urban images in Iranian movies]. Oloom-e ejtemai, 68. [in Persian]
- Ghasemkhani, A. (2016). Ensan, cinema, shahr [Human, cinema, city]. Tehran: Rozaneh. [in Persian]
- Habibi, M. Rezai, M. (2013). Shahr, modernite, sinama: kavosh dar asar-e ebrahim-e golestan [city, modernity, cinema, exploring the works of Ebrahim Golestan]. Hona-ha-ye ziba- memari va shahrsazi, 18(2), 5-16. [in Persian]
- Habibi, M. Farahmandian, H. Poormohammadreza, N. (2015). Khatere-ye shahr [the memory of the city]. Tehran: Nahid. [in Persian]
- Hake, S. (1994). "Urban Spectacle in Walter Ruttmann's Berlin: Symphony of the Big City", in T.W Kniesche and s. Brockmann (eds) Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of Weimar Republic, Columbia, SC: Camden House: 127-37.
- Hoseini, B. Ebizadeh, E. (2009). Memari va cinema anasor-e mokammel va hoviyat bakhsh-e faza va makan [Architecture and cinema are complementary and identity elements of space and place]. Armanshahr, 3, 110-123. [in Persian]
- Koeck, R. (2012), Cine- scapes: Cinematic Spaces in Architecture and cities, Routledge, London & New York
- Kracauer, S. (1997), Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, Princeton.
- Linch, K. (2013). Simaye shahr [The face of the city] (Translated by M. Mozayeni). Tehran: Tehran university. [in Persian]
- Mahmudi, B. (2012). Tehran, cinema va modernite-ye shahri [Tehran, cinema and urban modernity]. Tehran: Tisa. [in Persian]
- Mennel, B. (2015). Shahr-ha va cinema [Cities and cinema] (Translated by N. Poormohammadreza). Tehran: Bidgol. [in Persian]
- Shiel, M, Fitzmaurice, T. (2001). Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context.
- Nancey Green Leigh, Judith Kenny, 1996, The City of Cinema: Interpreting Urban Images on Film, Journal

of Planning Education and Research

- Rezazadeh, R. Farahmandiyan, H. (2010). Enekas-e faza-ye shahri dar cinema-ye novin-e Iran [Reflection of urban space in modern Iranian cinema]. Honaha-ye ziba- memari va shahrsaz, 2. [in Persian]
- Sadrara, R. (2009). Roya-ye shahr be revayat-e mostanad: barresi-ye cinema-ye mostanad-e shahri dar goftogoo ba Pirooz-e Kalantari [The dream of the city according to the documentary: Review of urban documentary cinema in conversation with Pirouz Kalantari]. Kheradnameh, 35, 76-80. [in Persian]
- Shell, M. Morris, T. (2012). Cinema va shahr [Cinema and city] (Translated by M. Arbabi). Tehran: Rozaneh. [in Persian]
- Ward, J. (2001 a) "Kracauer Versus the Weimar Film. City" in K.S. Peripheral Visions: The Hidden Stages of Weimar Cinema, Detroit, MI: Wayne State University Press, 21-37.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نحوه ارجاع به مقاله:
صالحی، سیده سارا؛ سجادزاده، حسن؛ ایزدی، محمد سعید؛ کتاب‌اللهی، کسری؛ (۱۴۰۱) ارزیابی بازنمایی فضاهای شهری در آثار منتخب سینمای ایران با تمرکز بر فضاهای عمومی شهر تهران، مطالعات شهری، 11 (44)، 17-30. doi: 10.34785/J011.2022.332/Jms.2022.130.

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to Motaleate Shahri. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/ by/4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.