Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Representation of Azadi Tower and Milad in two Decades of the 80s and 90s of Iranian cinema

Fatemeh Sadeghi [1] | **Soodabeh Soltanzadeh** ✉[2]

[1.] Master's student, Department of Design and Creativity, Higher Education Institute of Cognitive Sciences.
E-mail: sadeghifatemeh1997@gmail.com
[2]. Corresponding author, PhD student, Higher Education Institute of Cognitive Sciences.
E-mail: soodabeh.soltanzadeh@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 7 May 2023
Received in revised form 19 March 2024
Accepted 19 March 2024
Published online 26 June 2024

Abstract

From the past years until today, there have been various media that, according to scholars, they are a role in our lives is undenia .Cinema is one of these media as one of the strategic tools under the influence of the cultural, social, and psychological context of society.The movie is not only a reflection of social structures but also plays a role in its reproduction. Representation is one of the fundamental concepts in media studies through which the media show events and social realities. Since the movie is considered one of the fields of image formation in the field of architecture and urban planning, the need to pay attention to time, place, space, and understanding of each in cinematic works makes cinema dependent on architecture and landscaping, so the present research aims to compare representation of Milad Tower and Azadi from the perspective of sociology in the cinema works of the 80s and 90s was performed using the method of content analysis. For this study, 8 films out of 15 films were selected and the reflection of the social meanings of the images in people's minds was compared. The researched findings show that the media can create an imaginary schema or a stereotype, so that the young people who are looking for modernity and liberation, as well as the affluent class, the less veiled girls of the society, are always seen next to the Milad tower, but the middle-aged, religious and The positive role is seen more next to the Azadi Tower, which is the production of the media.

Keywords: Representation, Cinema, Imaginary Schema, Milad Tower, Azadi Tower

Cite this article: Sadeghi, F., & Soltanzadeh,S. (2024). Representation of Azadi Tower and Milad in two Decades of the 80s and 90s of Iranian cinema, *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 15 (2), 43-62.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.358900.666239

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.358900.666239

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

بازنمایی برج آزادی و میلاد در دو دهه ۸۰ و ۹۰ سینمای ایران

فاطمه صادقی [۱] | سودابه سلطان‌زاده [۲*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه طراحی و خلاقیت، مؤسسه آموزش عالی علوم شناختی؛ رایانامه: sadeghifatemeh1997@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، دانشجوی دکترا، مؤسسه آموزش عالی علوم شناختی ؛ رایانامه: soodabeh.soltanzadeh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۶

کلیدواژه‌ها:
بازنمایی، سینما، طرحواره تصوری، برج میلاد، برج آزادی

چکیده

در طی سالیان گذشته تا به امروز رسانه‌های مختلفی وجود داشته است که به عقیده اندیشمندان، نقش آن‌ها در زندگی ما انکارناپذیر است. سینما و فیلم به عنوان یکی از این رسانه‌هاست که تحت تأثیر بافت فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی جامعه است. فیلم، بازتاب صرف ساختارهای اجتماعی نیست، بلکه خود در بازتولید آن نقش دارد. بازنمایی یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ای است که از آن طریق، حوادث و واقعیت‌های اجتماعی را نشان می‌دهند. ازآنجایی‌که فیلم یکی از عرصه‌های شکل‌گیری تخیلات در زمینه معماری و شهرسازی قلمداد می‌شود، لزوم توجه به زمان، مکان، فضا و درک هریک از این آثار، سینما را به معماری و منظرسازی وابسته می‌سازد، لذا پژوهش حاضر با هدف مقایسه بازنمایی برج میلاد و آزادی از منظر جامعه-شناسی در آثار سینمای دهۀ ۸۰ و۹۰ به روش تحلیل محتوا اجرا گردید. جهت این مطالعه، ۸ فیلم از ۱۵ فیلم گزینش شدند و به لحاظ محتوایی بررسی گردید. یافته‌های بررسی شده نشان می‌دهد که رسانه می‌تواند طرحواره تصوری یا کلیشه‌ای به‌وجود بیاورد، به‌طوری که جوانانی که به دنبال مدرنیته و رهایی هستند، همچون قشر مرفه، دختران کم‌حجاب‌تر جامعه، همواره در کنار برج میلاد دیده می‌شوند، اما افراد میان‌سال، مذهبی با نقش مثبت، بیشتر در کنار برج آزادی دیده می‌شوند، که این همان تولید رسانه است.

استناد: صادقی، فاطمه.؛ و سلطان‌زاده، سودابه. (۱۴۰۲). بازنمایی برج آزادی و میلاد در دو دهه ۸۰ و ۹۰ سینمای ایران. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۲)، ۴۳-۶۲.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.358900.666239

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.358900.666239

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

امروزه، پیشرفت فنّاوری، فراوانی و تنوع رسانه‌ها را به همراه داشته است، که به عقیده بسیاری از اندیشمندان، بخش عمده‌ای از دانش و باور ما از طریق این رسانه‌ها به دست می‌آید؛ ازاین‌رو نقش آنها در زندگی ما انکارناپذیر است. به‌علاوه، رسانه‌های جمعی، با نحوه بازنمایی خود، پیامدهای مهمی در تعیین نگرش جامعه دارند. سینما به‌عنوان، یکی از این رسانه‌ها، با توجه به انبوه مخاطبینش، امکان انتقال پیام را فراهم کرده و از مهم‌ترین آنها محسوب می‌شود (کسرایی و همکاران، ۱۳۹۵). همچنین، سینما را می‌توان به‌عنوان یک ابزار استراتژیک که تحت تأثیر بافت فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی است، در نظر گرفت (گودرزی و محمدی، ۱۳۹۹). با توجه به اینکه فیلم‌ساز، آگاهانه یا ناآگاهانه بخشی از روح جامعه خود را در اثر خود آشکار می‌سازد، سینما به‌عنوان یک عنصر فرهنگی‌اجتماعی، نقش مهمی در هدایت افراد در درک شرایط اجتماعی دارد (روانشادنیا، ۱۳۹۸). ازآنجایی‌که فیلم یک هنر محسوب می‌شود، دارای این قابلیت است، که بارزترین ویژگی‌های آنچه ما را انسان می‌سازد را بیان کند (گالیز و گورا، ۲۰۱۰).

کارکرد اساسی رسانه‌ها، بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان می‌باشد. درک ما از واقعیت به‌واسطه رسانه‌های جمعی ازجمله، روزنامه‌ها، تلویزیون و فیلم‌های سینمایی شکل می‌گیرد. طبق نظر محققان، فیلم، تنها به بازتاب ساختارهای اجتماعی نمی‌پردازد، بلکه خود در باز تولید آن نقش دارد و این قابلیت را دارد که پدیده‌های اجتماعی را برجسته یا پنهان کند (فیسک، ۲۰۰۷). بازنمایی یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ای است که از طریق آن، حوادث و واقعیت‌های اجتماعی را نشان می‌دهد (سعیدی و دهدست، ۱۳۹۹).

از ابتدایی‌ترین آثار سینمایی، رابطه‌ای شگفت‌انگیز بین سینما و شهر وجود داشته است. یکی از مهم‌ترین دلایل جذابیت نقش‌مایه‌های شهری برای نخستین فیلم‌ها، واقعیت عینی و قابل فهم این فضاهاست. علی‌رغم قابل درک بودن جایگاه سینمایی شهرها، از دیدگاه نظری، توجه چندانی به درک ارتباط بین فضاهای شهری و سینمایی نشده است. درحقیقت تاریخ سینما و شهر چنان به هم تنیده است که تصور توسعه در سینما بدون درنظر گرفتن شهر ناممکن است. مارک شیل و تونی فیتز موریس در کتاب «سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی» (۱۳۹۱)، به نحوه بازنمایی شهرهایی چون پاریس و لندن در فیلم‌های سینمایی اشاره کرده‌اند (روانشادنیا، ۱۳۹۸). شهر برپایه نیازها، فعالیت‌ها و رفتارهای افراد ساکن در آن شکل گرفته است. فضاهای شهری در ارتقاء هویت شهری و تحکیم روابط اجتماعی افراد با یکدیگر تأثیر دارند. ازاین‌رو، تعبیه فضای اجرای نمایش‌های آئینی و سنتی به‌عنوان راهکاری در این زمینه ارائه شده‌اند.

براین اساس یکی از بسترهای قابل‌برنامه‌ریزی در شهر تهران برج آزادی است، زیرا این بنا هویت ارزشمندی از نظر ملی و فرهنگی دارد. همچنین دارای موقعیت مناسب از نظر دسترسی‌های درون‌شهری و بین‌شهری به دلیل قرابت با پایانه مسافربری و شاهراه‌های ورودی غربی و جنوب غربی تهران می‌باشد. برج آزادی به‌عنوان یک نشانه ارزشمند شهری، محلی برای تجمع و برپایی جشن‌های ملی و فرهنگی محسوب می‌شود (نکویی و کریمی‌فرد، ۱۳۹۶). برج آزادی به مناسبت جشن ۲۵۰۰ ساله توسط مهندس حسین امانت طراحی شد. ترکیبی از سبک‌های معماری دوران هخامنشی، ساسانی و صفوی در ساخت این بنا استفاده شده و فضای سبز آن براساس باغ‌سازی ایرانی طراحی شده است. چشم‌اندازی که سایت پلان از بالای این برج دارد، برحسب هندسه و فرم نقوش به‌کاررفته در زیر گنبد مسجد شیخ لطف‌الله و همچنین فرم آب‌نماهای داخل سایت الهام گرفته از آب‌نماهای باغ فین کاشان می‌باشد.کارکرد اولیه این میدان، فضای تشریفاتی جهت استقبال از میهمانان عالی‌رتبه خارجی بوده، که در سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۵۶ جای خود را به حوادث انقلاب داد، لذا این وقایع در میدان آزادی، این محل را به اصلی‌ترین مکان تعاملات اجتماعی و ابراز دیدگاه‌ها و

عقاید مردم و هم‌چنین نشانه شهری تبدیل کرده است. از پیروزی انقلاب اسلامی همواره مراسم مختلفی هم‌چون ۲۲ بهمن و راهپیمایی‌های گوناگون در این مکان برگزار می‌گردد (نکویی، کریمی فرد،۱۳۹۶).

از سوی دیگر، بعد از انقلاب، با ایده ساختن یک نماد جدید جهت شهر تهران در سال ۱۳۸۷ برج میلاد ساخته شد. برج میلاد، بلندترین آسمان‌خراش ایران و ششمین برج مخابراتی بلند در جهان است. این سازه که به دلیل ارتفاع بلند و شکل ظاهری متفاوتش، تقریباً از همه جای تهران نمایان است، یکی از نمادهای پایتخت به شمار می‌آید. این برج میان تپه‌ای با مساحت تقریبی ۱۲ هکتار واقع در جنوب محله شهرک غرب و شمال کوی نصر (گیشا) در منطقه ۲شهرداری تهران قرار دارد. مفاهیم شکل‌دهنده توانمندی برج میلاد تهران در جذب گردشگر، شالودهٔ امکاناتی است که براساس توان فرهنگی مجموعه شکل می‌گیرد، پرداختن به این مفاهیم توان فرهنگی یک مجموعه را به‌عنوان معیاری برای جذب گردشگر تبدیل می‌نماید و برج میلاد تهران در جذب گردشگر به این مفاهیم فرهنگی پرداخته و تلاش کرده با تکیه بر تولید مفاهیم فرهنگی برای همدلی اقشار جامعه و نیز گردشگران خارجی به تولید محتوا بپردازد (فتحی و همکاران ،۱۳۹۳).

در ایران باتوجه به رشد چشمگیر فروش فیلم‌های سینمایی، افزایش مخاطبان در چند سال اخیر (طبق آمار منتشر شده توسط سازمان سینمایی، سمعی و بصری کشور (وب سایت جامعه صنفی تهیه‌کنندگان ایران، ۱۳۹۶)) و همچنین مطرح شدن سینمای ایران در جامعه جهانی (اخذ جوایز توسط بازیگران و کارگردانان مختلف در جشنواره‌های بین‌المللی (کسرائی و مهرورزی ،۱۳۹۶))، لزوم توجه بیشتر به مفاهیم بازنمایی شده در فیلم‌ها احساس می‌شود (کسرائی و مهرورزی ،۱۳۹۶).

مطالعه فیلم‌ها این نکته را آشکار می‌سازد که بررسی پدیده‌های اجتماعی، به‌ویژه در قرن حاضر، بدون توجه به این رسانه جهانی امکان‌پذیر نخواهد بود، بنابراین به نظر می‌رسد شهرسازان و معماران به‌مثابه کارشناسان مسائل اجتماعی، اگر مطالعات میان‌رشته‌ای و مرتبط با سینما را مدنظر قرار ندهند، از منبعی وسیع از اطلاعات و مفاهیم تصویری غافل خواهند بود. در همین راستا در پژوهش حاضر، دو برج میلاد و آزادی تهران از منظر جامعه‌شناسی در آثار سینمای دههٔ ۸۰ و۹۰ به روش تحلیل محتوا مورد بررسی قرار گرفته و چگونگی گذار انسان از سنت به مدرنیته و نحوه بازنمایی تحت تأثیر هنجارهای فرهنگی و اجتماعی، در هشت فیلم در سینمای ایران مشخص شد.

پیشینه پژوهش

بیشتر پژوهش‌های موجود به بررسی آثار سینمایی مختلف در حوزه‌های نشانه‌شناختی و جامعه‌شناختی از زوایای مختلف پرداخته است، لیکن در حوزه‌های روان‌شناختی پژوهش‌های پراکنده‌ای صورت گرفته است (گودرزی و محمدی، ۱۳۹۹). در حوزه انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و به‌طورکلی در مطالعات شهری به طرق مختلف در باب مسائل روزمره شهری بحث شده است. با توجه به موضوع مطالعهٔ حاضر به نظر می‌رسد که مطالعات مشابه در این حوزه بسیار محدود بوده و مطالعاتی که تاکنون انجام شده عمدتاً به مقایسه فیلم‌های سینمایی در دهه‌های مختلف و همچنین بازنمایی در آثار سینمایی پرداخته‌اند. همچنین در پژوهش‌های مذکور به چگونگی بازنمایی و استفاده از سبک معماری در آثار سینمایی اشاره شده است. در ادامه به برخی از آنها اشاره خواهد شد.

در مطالعه انجام شده توسط سعیدی در سال ۱۳۹۸ مقایسه‌ای بین فیلم‌های دو دهه ۷۰ و ۹۰ سینمای ایران با تمرکز بر فیلم لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵) و عصر یخبندان (مصطفی کیایی، ۱۳۹۳) صورت گرفته است. یافته‌ها حاکی از آن بود، که از رمزگان فنی تا اجتماعی و ایدئولوژیک فیلم‌های سینمایی، زمینه ایجاد تغییر و تحولات اساسی در ساختار خانواده و مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده آن مانند قواعد، مرزها، نقش‌ها و الگوهای ارتباطی شده است. در این پژوهش از روش کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی برای بررسی

نشانه‌های تصویری موجود در فیلم‌های منتخب سینمایی استفاده شده است. همچنین ضمن بررسی ساختار خانواده و مؤلفه‌های دربرگیرنده آن، تبادلات و الگوهای ارتباطی بین فردی اعضا با یکدیگر از طریق کشف و تحلیل قواعد ضمنی و آشکار، سلسله‌مراتب قدرت و ... در دو فیلم مذکور تبیین شده است. نتایج این پژوهش براساس تحلیل سه سطحی رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک بیانگر آن است، که سینمای ایران در طی دو دهۀ گذشته در ساختارهای خانواده به شکل شبه‌مدرن و شبه‌پسامدرن حرکت کرده است (سعیدی و دهدست، ۱۳۹۹).

مقاله قلی‌پور و همکاران در سال ۱۳۹۷ به بررسی بازنمایی شهر در سینمای ایران در دهه‌های۸۰-۱۳۶۰پرداخته است. روش آنها در این مطالعه تحلیل محتوای کیفی است. در این پژوهش ۱۸فیلم بررسی شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آثار سینمایی دهه شصت بیشتر فیلم حول درون خانه بوده و بخش بیرونی خانه به ابعاد جمعیتی و مهاجرت و حاشیه‌نشینی پرداخته می‌شده است. در آثار دهه هفتاد ساخت‌وسازهای انبوه در شهر نشان داده می‌شده، همچنین به دوقطبی شدن فضای شهر از نظر ثروتمند و نیازمند پرداخته می‌شده است. در آثار دهه هشتاد شهری که به انتها رسیده و درواقع ساکنینی منفعل بازنمایی می‌گردد.

ولوری متاویوینیج در سال ۲۰۱۹ مقاله‌ای با هدف بررسی شیوه‌های بازنمایی در فیلم‌های فراملی انجام داد. در این مقاله به بازنمایی جنسیت، شهر و ملت در سینمای فراملی پرداخته شد. به صورت تحلیل متنی، پژوهش استدلال می‌کند که تایلند، معمولاً با شخصیت‌های مرد سرمایه‌داری، زندگی کاری و فضاهای عمومی مرتبط است، در حالی که لائوس، میانمار و کامبوج توسط شخصیت‌های زن یا شخصیت‌های مرد احساساتی، زنانگی با سنت فرهنگی، زندگی خانوادگی و فضاهای خصوصی مرتبط است. بنابراین شهرها در فیلم‌ها به دو نوع متضاد نمایش داده می‌شوند، به صورتی که تایلند یک شهر مدرن و فاقد صمیمیت انسانی در پیش‌زمینه و لائوس، میانمار و کامبوج شهر رمانتیک بازنمایی می‌شوند.

جاناتان ان دی اسمیت در سال ۲۰۲۲ در رساله دکتری خود از تحلیل متنی برای بررسی چگونگی بازنمایی و استفاده از سبک بروتالیسم در سینمای بریتانیا استفاده می‌کند. بروتالیسم، گرایش معماری مدرنیستی پس از جنگ است که تمرکز آن بر ساختارهای بتنی یادگاری و سنگ‌تراشی است. این پایان‌نامه تعامل بین بروتالیسم، استقرار نئولیبرالیسم و روایت‌های تاریخی پیرامون شکست سیاست کینزی پس از جنگ را بررسی می‌کند. در این پایان‌نامه فیلم‌های پرتقال کوکی (۱۹۷۱) و کارتر را بگیرید (۱۹۷۱) بررسی شده است. این دو فیلم تصویرهای تاریخی معتبر از بروتالیسم را دارا هستند و سبک معماری را به تداعی‌های خشونت‌آمیز و بدخواهانه تقلیل می‌دهد. این پایان‌نامه نشان می‌دهد که بروتالیسم در سینمای بریتانیا به‌طور پیوسته به‌عنوان فضایی منحصربه‌فرد، ابزاری متمایز و فوق‌العاده معماری را برای نقد «حال» مورد بررسی قرارداده است در حالی که می‌تواند محدودیت‌ها و ناکامی‌های جامعه بریتانیا، مانند فقر پنهان یا انگ‌های سرزمینی را آشکار کند.

مبانی نظری

سینما از ابزارهای راهبردی تحت‌تاثیر زمینه و بافت فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی است، به گونه‌ای که با بررسی آثار سینمایی می‌توان فرهنگ و جامعه را بررسی کرد (گودرزی و محمدی، ۱۳۹۹). از شاخص‌ترین افرادی که به مطالعات فرهنگی می‌پردازد می‌توان به هال اشاره کرد. آثار هال در مطالعات فرهنگی به‌طورکلی به سه دوره شامل، مطالعه تلویزیون، پوپولیسم اقتدارگرای تاچری و چندفرهنگی تقسیم می‌شوند. دوره دوم درباره ایدئولوژی و بازنمایی و اهمیت آن در فرهنگ رسانه‌محور امروزه است که به پایه‌ای‌ترین مسائل حوزه مطالعات فرهنگی تبدیل‌شده است (گیویان و زرگر، ۱۳۸۸).

بنابر نظر هال، بازنمایی را می‌توان برساخت معانی مفاهیم موجود در بین اذهان از طریق زبان دانست. طرح این مسئله در باب رابطه مابین مفروضات و بازنمایی آن‌ها از طرق گوناگون مبحثی چالشی و دیرینه است. اصل این موضوع به عصر فلاسفه یونانی بازگشت می‌خورد؛ بسیاری از آن‌ها تمام هنرها را تقلیدی از طبیعت می‌دانستند. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ذهن سوژه از مسیر تقلید بر این تلاش است که با ابژه خود ارتباطی تنگاتنگ و عاری از خشونت ایجاد کند. در برابر این دیدگاه می‌توان رویکرد زبان‌شناسان را قرار داد که به طریقی متمایز برخورد می‌کند. طبق دیدگاه نوین زبان‌شناسان، عملکرد شناختی و ادراکی انسان از ساختار زبانی آن جدا نیست (گودرزی و محمدی، ۱۳۹۹).

نظریه‌های بازنمایی به سه دسته انعکاسی، تعمدی و برساخت‌گرا تقسیم می‌شود. در رویکرد انعکاسی، زبان مانند آینه‌ای، معنای آنچه را که در جهان واقعی وجود دارد منعکس می‌کند. حال آنکه، در رویکرد تعمدی، مولف، معنای واحد خویش را از راه زبان در جهان بازنمایی می‌کند. در رویکرد سوم تاکید بر بعد عمومی و اجتماعی زبان می‌باشد. طبق نظر هال، بازنمایی را می‌توان همان تولیدات معنای مفاهیم به وسیله زبان در ذهن دانست. پیوند ما بین زبان و مفاهیم ایجاد شده، این امکان را فراهم می‌کند که به جهان واقعی رویدادهای مختلف انسان‌ها اشاره کنیم. گسترش فضاهای مدرن در طی دهه‌های گذشته، سینما را به عنوان ابزاری قدرتمند در نمایان ساختن گفتمان‌های شکل گرفته در نظر گرفت (هومن و راودراد، ۱۳۹۷).

از راهبردهای مهم در بازنمایی، کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی هستند. کلیشه‌سازی فرایندی است که به طبقه‌بندی جهان مادی و ایده‌ها در راستای ایجاد معنا می‌پردازد. هال کلیشه‌سازی را کنشی معناسازانه می‌داند و اعتقاد دارد که برای درک بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌ها هستیم (هال، ۱۹۹۷). راهبرد دیگر بازنمایی طبیعی‌سازی است که به فرایندی دلالت دارد که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به شکلی عرضه می‌شوند که گویی اموری واضح و طبیعی هستند. طبیعی‌سازی کارکردی ایدئولوژی دارد و در آثار بارت به صورت اسطوره‌سازی مطرح شده است (گیویان و زرگر، ۱۳۸۸).

نظریه‌های مختلفی درباره بازنمایی شهر موجود است (بیانچینی ۱۳۹۳؛ لوفور ۱۹۹۱؛ پالاسما، ۱۳۸۸). این نظریه‌ها دیدگاه‌های متفاوتی درباره بازنمایی مکان دارند. نظریه فضاسازی اجتماعی از راب شیلدز در سال ۱۹۹۱ بازنمایی مکان را به شیوه‌ای منطقی بیان می‌کند. شیلدرز فضاسازی اجتماعی را برای مشخص‌کردن برساخت‌های اجتماعی مکان استفاده می‌کند. تصاویر فضایی برساخت‌شده و تقویت‌کننده هستند به گونه‌ای که به شکل اسطوره‌ای در می‌آیند. اسطورهٔ مکانی تصورات انسان‌ها را در فضا از طریق برچسب‌زدن با عناوین تحت‌تاثیر قرار می‌دهد. مردم براساس اسطوره مکان ویژگی‌هایی را برای مکان در ذهن خود تصور می‌کنند؛ به‌طوری که معانی، ساحت آن مکان را می‌سازند (قلی‌پور و همکاران، ۱۳۹۷).

در آخر باتوجه به آنچه مطرح شد، سینما ابزار راهبردی است که می‌توان با بررسی آن به فرهنگ جاری در جامعه پی برد. همچنین با توجه به بازنمایی و اهمیت آن در فرهنگ رسانه، با بررسی نظریه‌های مطرح در این بخش می‌توان بر ساخت معانی و مفاهیم موجود در بین اذهان رسید. کلیشه‌سازی که یکی از راهبردهای مطرح شده در نظریات است به صورت کلیشه‌های موجود در آثار سینمایی به همراه تصاویر فضاهای معماری در این پژوهش بررسی شده است. همچنین در باب بازنمایی مکان، در پژوهش حاضر فضاهای حاکم بر آثار سینمایی در کنار برج آزادی و میلاد مورد بررسی قرار گرفته است. در مقاله پیش‌رو با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی به بررسی بازنمایی برج آزادی و میلاد در آثار سینمایی دو دههٔ اخیر ایران پرداخته شده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر، پژوهشی نظری با رویکردی کیفی، جهت بررسی بازنمایی و تفاوت‌های آن در آثار سینمایی بوده اســت که راهبرد اصلی آن تحلیل محتوا است. در تعریف تحلیل محتوا، طبق نظر برلسون تشریح عینی، منظم و کمّی محتوای آشکار پیام‌های ارتباطی است. در این تعریف، مشابه نظر کاپلان، بر بعد کمّی تحلیل محتوا تاکید شده‌است. این روش ابزاری برای بررسی و تبیین کلمات، مفاهیم، مضامین، عبارات و جملات خاصی از درون یک متن می‌باشد. در مجموع با تحلیل محتوا، می‌توان به طور واقع‌بینانه و عینی در مورد مسائل غیرزبانی همچون ویژگی‌های فردی و اجتماعی گوینده یا نویسنده استنتاج نمود (ضیغمی و همکاران، ۱۳۸۷).

روش تحلیل محتوا به تحلیل ارتباطات معنادار می‌پردازد. از پرکاربردترین انواع روش تحلیل محتوا می‌توان به «روش تحلیل محتوای مضمونی» اشاره کرد. تحلیل محتوای مضمونی متمرکز بر متن و اجزای تشکیل‌دهنده آن شامل کلمات، جملات، پاراگراف‌ها و... می‌باشد؛ به‌گونه‌ای که به طور نظام‌مند سعی در نشان دادن اندیشه‌ها، نظریات و پیام‌های اثر دارد. این روش سعی در یافتن هستهٔ معنی‌دار اثر دارد. در این روش تکیه بر روی مضامین و محتوای پیام می‌شود. در این روش به جای استفاده از مقیاس‌ها، مضامین متن مورد سنجش قرار گرفته‌اند و به صورت کیفی اجرا می‌شود (طیاری‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۹).

در پژوهش حاضر شیوه گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای، ابزار تحلیل شامل کتاب، فیلم و نوع نتایج، توصیفی- تحلیلی است. چگونگی امکان انتقال معنا در کنش با درک بازنمایی برج میلاد و آزادی به صورت کل‌نگرانه در این مقاله مطرح می‌شود. کوشــیده‌ایم تا میان تصویرهایی که از برج میلاد و آزادی در سینمای ایران ارائه شده و بازنمایی هر یک در ذهن جامعه پلی زده شــود و روشن شــود.

با بررســی سینمای دو دهه ۸۰ و ۹۰ که تصاویری از دو برج «آزادی» و «میلاد» ارائه شده بود، با توجه به کاربری تحلیل محتوا، ۱۵ فیلم از این مجموعه انتخاب گردید. جدول ۱ فهرستی از این فیلم‌ها را نشان می‌دهد. جهت مطالعه، ۸ فیلم به روش احتمالی گزینش شدند. جدول ۲ فیلم‌های منتخب را نشان می‌دهد. درمرحله بعد این ساختارها با ســاختار اجتماعی و تحولات آن مقایسه شــدند تا معانی اجتماعی تصویرها و بازنمایی آنها در ذهن افراد کشف شوند.

جدول ۱. پانزده فیلم با سکانس‌هایی از برج آزادی و میلاد

برج میلاد	برج آزادی	برج میلاد و آزادی
مرهم (۱۳۸۹)	بوی پیراهن یوسف (۱۳۷۴)	طهران تهران (۱۳۸۸)
برج میلاد (۱۳۹۲)	فراری (۱۳۸۱)	اخراجی‌های ۳ (۱۳۸۹)
بادیگارد (۱۳۹۴)	مستند تهران انار ندارد (۱۳۸۸)	
آینه بغل (۱۳۹۶)	پایان‌نامه (۱۳۸۹)	
امیر (۱۳۹۶)	دربست آزادی (۱۳۹۳)	
فراری (۱۳۹۹)	حمال طلا (۱۳۹۷)	
	مشت آخر (۱۳۹۸)	

جدول۲. هشت فیلم گزینش شده با سکانس‌هایی از برج آزادی و میلاد

	برج میلاد	برج آزادی
دهه ۸۰	طهران تهران (۱۳۸۸) اخراجی3 (۱۳۸۹)	مستند تهران انار ندارد (۱۳۸۸) پایان‌نامه (۱۳۸۹)
دهه ۹۰	آینه بغل (۱۳۹۶) فراری (۱۳۹۹)	دربست آزادی (۱۳۹۳) حمال طلا (۱۳۹۷)

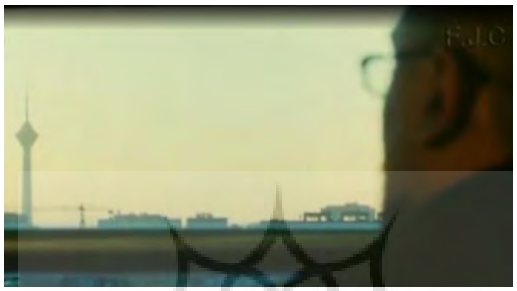
یافته‌ها

طهران تهران

طهران تهران (۱۳۸۸) شامل دو اپیزود است. اپیزود اول "طهران تهران"، مستند گونه‌ای به کارگردانی داریوش مهرجویی است (نبی‌زاده، ۱۳۹۶). فیلم طهران در یک خانواده واقع در جنوب شهر تهران و در آستانه عید نوروز آغاز می‌شود. به دنبال ریزش سقف خانه، این خانواده تصمیم به تهران‌گردی می‌گیرند، از قضا وارد ماشین یک گروه از سالمندان شده و با آنها همراه می‌شوند. از موضوع این فیلم برمی‌آید که هدف کارگردان نمایش زوایای پنهان و آشکار و ارزش‌های شهر تهران می‌باشد. مهرجویی در فیلم طهران علاوه بر مرور سیر تاریخی تهران، اتفاقات رخ داده در کل کشور را هم بررسی و با نگاه طنزآلود، روابط بین انسان‌ها را به نقد می‌کشد (دانشق، ۱۳۹۲). ساختار خطی و ضرب آهنگ ملایم فیلم به همراه منظره‌های زیبا و رنگارنگ، جلوه‌های شادی را در فیلم به نمایش گذاشته است (قنبرزاده، ۱۳۹۱). این فیلم باعث سردرگمی بیننده نمی‌شود و همچنین تغییر فضا گیج‌کننده نمی‌باشد. بارزترین تاثیری که دیدن «طهران تهران» دارد، تاثیر سرعت با تقسیم فیلم به قسمت‌های مختلف و مطالعه نحوه ارتباط قسمت‌ها به یکدیگر است. با تقسیم فیلم به قسمت‌های مختلف و مطالعه نحوه ارتباط قسمت‌ها به یکدیگر از نظر منطقی، زمانی و فضایی، می‌توانیم نشان دهیم که چگونه تکنیک‌های سینمایی خاص این تجربه را به کار گرفته است. هر صحنه از طریق تمهیدات تدوینی از صحنه‌های دیگر جدا می‌شود. در این صحنه‌ها واحدهای کوچک‌تری از کنش اتفاق می‌افتد. کم‌وبیش همه کاراکترهای اصلی معرفی می‌شوند، از این رو می‌توانیم صحنه‌های طولانی را براساس تغییرات کنش و واکنش‌های متقابل بین کاراکترها به قسمت‌های کوچک‌تر تقسیم کنیم. این اپیزود بر نقش نشانه‌های شهری از گذشته تا به امروز هویت شهر تهران را شکل داده است. انباشت این نشانه‌ها، خاطرات و وقایع با هم شخصیت شهر امروز را شکل داده است. اما نکته مهم، لزوم تسلسل معنایی و فرمی نشانه‌ها و کلیت محتوایی شهر است (همافر، ۱۳۹۴). نکتهٔ مهم‌تر اینجاست که اپیزود مهرجویی به سادگی فاصلهٔ بین طبقات اجتماعی را از بین می‌برد. اینجا دیگر قرار نیست فقر فضیلت باشد، بلکه قناعت و لذت بردن از زندگی فضیلت است (قریشی، ۱۳۸۸). اپیزود دوم، «سیم آخر» کار مهدی کرم‌پور یک فیلمساز جوان است که به اقتضای سن و سال، مربوط به خاستگاه قشر بزرگی از جوانان امروز است. ترجیح فیلمساز، دنبال کردن داستان دو یا چند شخصیت به صورت جداگانه است. در نهایت «طهران تهران، سیم آخر» حاصل دغدغه‌های دو نسل یکی باتجربه؛ که اصرار بر حفظ ارزش پرداخته شده برای داشته‌های این سرزمین را دارد و دیگر نسل جوانی که خواستار اعتماد نسل‌های قبلی در ساختن سرزمینی است که در آینده متعلق به آنان می‌باشد (قنبرزاده، ۱۳۹۱).

تاثیر برج آزادی را در این فیلم در اپیزود اول می‌بینیم که شخصیت اصلی مرد فیلم در یکی از نماهای فیلم، زمانی که گروه می‌خواهد در کنار برج آزادی توقف کند، می‌گوید ما روزی ده بار از اینجا رد می‌شویم. برج میلاد تاثیر غالب‌تری در هر دو اپیزود فیلم دارد. در اپیزود اول شاهد سکانسی هستیم که یکی از زنان از دیگری درخواست گرفتن عکس از خودش را برفراز برج میلاد دارد و

می‌گوید که این عکس را برای پسرش می‌خواهد که عاشق ارتفاع است و در کودکی قصد داشته که خلبان شود. وقتی از وضع حال پسرش سوال می‌کنند با خنده می‌گوید که الان مهاجرت کرده و مغازه هات‌داگ‌فروشی زده است. در اپیزود دوم هم در سکانسی شاهد آن هستیم که سامان (از نوازندگان گروه) حسرت‌بار به برج میلاد نگاه می‌کند و سرمایه‌گذار آثار هنری به او می‌گوید که منظره لس‌آنجلس خیلی بهتر از اینجاست. در اینجا شاهد آن هستیم که ارتفاع و برج میلاد بیشتر برای قشر جوان و افراد ساختارشکن از دیدگاه جامعه همراه شده است.



تصویر ۱. سکانسی از اپیزود دوم طهران تهران- سکانس نگاه حسرت‌بار سامان به برج میلاد

اخراجی‌های ۳

سه‌گانهٔ اخراجی‌ها به کارگردانی مسعود ده‌نمکی نقطه عطفی در تاریخ سینمای پس از انقلاب هم از باب محتوا و هم از جهت فروش است (کریمی، ۱۳۸۹). در اخراجی‌های ۳ (۱۳۸۹) بیست سال از پایان جنگ ایران و عراق گذشته است. در آستانه انتخابات ریاست‌جمهوری، تبلیغات کاندیداها به اوج خود رسیده و هرکدام سعی دارند با تبلیغات خود و البته تخریب چهره کاندید دیگر به هر قیمتی که شده به هدف خود برسند. شخصیت‌های داستان نماد انسان‌هایی بودند که در زمان جنگ و جبهه‌ها حضور داشتند. در فیلم اخراجی‌های ۳ جای‌گیری کاراکترها در درون قاب تصویر بسیار متنوع نشان داده می‌شود. رنگ در این فیلم به صورت تقابل آبی و قرمز این دو جناح دیده می‌شود. اخراجی‌های ۳ مثل اغلب فیلم‌های سیاسی دارای یک طرح متشکل از دو خط فکری است. کاراکترهای فیلم که به دو جناح متقابل تقسیم می‌شوند در واقع در جبهه منفعت‌طلب در کل فیلم تعریف می‌شوند و جناح مقابل آنها که در فیلم به عنوان فراموش‌شدگان یاد می‌شوند، جانبازان و ایثارگران واقعی جنگ ایران و عراق هستند. تاثیر برج میلاد را در دو سکانس مشاهده می‌کنیم؛ اول که حاج صالح محبی در رابطه با ایثارگری‌هایش صحبت می‌کند که البته در ادامه داستان متوجه تحریف این واقعه توسط او می‌شویم؛ همچنین در سکانس‌های بعدی مشاهده می‌کنیم که ماشین انتخاباتی حاج صالح محبی که نماد آن رنگ قرمز است، مقابل لوکیشن برج میلاد است. نامزد انتخاباتی مقابل او مهندس اکبر دباغ که نماد آن رنگ آبی است نیز در سکانسی مقابل برج میلاد مشاهده می‌کنیم. نکته‌ای که اینجا مطرح می‌شود، حاج صالح محبی در تلاش است که خود را انقلابی نشان دهد، طوری که وقتی از او درباره آزادی سوال می‌شود او می‌گوید مهم‌تر از آزادی راه‌های رسیدن به آزادی است، از خیابان انقلاب می‌شود به آزادی رسید، از جمهوری هم می‌شود به آزادی رسید. همچنین می‌گوید من همه برج‌ها را دوست دارم، من برج میلاد را هم دوست دارم، ولی برج آزادی یک چیز دیگریست. این در حالیی است که در سکانس مقابل، در برج میلاد می‌بینیم و این نشان از آن دارد که این نامزد انتخاباتی در پی نشان دادن ظاهر دیگری از خود واقعی‌اش است. همچنین سردار رسولی که در پایان فیلم شهید می‌شود در سکانسی به دختر خود توصیه می‌کند از ستاد حاج صالح محبی بیرون بیاید. در سکانسی می‌بینیم سردار رسولی

خاطراتش را به یاد می‌آورد که به همراه دختر و همسرش به برج آزادی رفته و در آنجا عکس می‌اندازند. در این فیلم شاهد آن هستیم برج میلاد در کنار جناح سیاسی محبی و دباغ دیده می‌شود و همچنین امثال سردار رسولی در کنار برج آزادی دیده می‌شوند.

تصویر ۲. سکانسی از اخراجی‌های ۳ – سردار رسولی به همراه خانواده‌اش

تصویر۳ . سکانسی ازاخراجی‌های ۳ – سردار رسولی به همراه خانواده‌اش

تصویر۴. سکانسی ازاخراجی‌های ۳ – ستاد انتخاباتی حاج صالح محبی

آینه بغل

آینه بغل فیلمی به کارگردانی منوچهر هادی است. داستان فیلم «آینه بغل» درباره دختر و پسر جوانی از طبقه متوسط رو به پایین جامعه است. پسر، نگهبان یک گاراژ ماشین‌های لوکس است و تصمیم گرفته تا شبی را با نامزدش به خوش‌گذرانی بپردازد و به همین دلیل، یک ماشین مازراتی را بدون اجازه برمی‌دارد. اما در خیابان، یک ماشین حمل زباله با آینه بغل این ماشین گران‌قیمت برخورد می‌کند و زوج جوان فیلم، باید به نحوی خسارت آن را بپردازند (کاظمی، ۱۳۹۸). به نظر می‌رسد هادی در «آینه بغل» قصد داشته است انتقاداتی بر برخی مسائل اجتماعی داشته باشد (خلیلی، ۱۳۹۵).

در فیلم آینه بغل شاهد چند شخصیت اول هستیم، که خصوصیات روان‌شناختی و واکنش‌های متقابل بین کاراکترها در این فیلم مورد بررسی قرار می‌گیرد. امتناع از مشخص کردن یک نفر به عنوان شخصیت اول به خاطر تاکید بر خصایص روان‌شناختی کاراکترها و اکتشاف آنها در طول زمان است. به بیانی دیگر، سبک فیلم و نوع فیلم‌برداری به گونه‌ای است که شخصیت‌های فیلم آنها را در یک قاب، نشان می‌دهد که نسبت به هم در حالت تعادل قرار بگیرند. تاثیر برج میلاد در فیلم از جایی مشاهده می‌شود که شاهرخ همسر فرانسوی‌اش را برای بازدید به برج میلاد می‌برد و هنگامی که همسرش از او دربارهٔ این مکان سوال می‌کند شاهرخ می‌گوید که همه افرادی که به ایران می‌آیند برای بازدید به برج میلاد می‌آیند. در واقع شاهرخ نماد قشر مرفه جامعه ایران است، که برج میلاد را نمادی از ایران می‌داند. همچنین، نمایش خودروها و برندهای لوکس در کنار برج میلاد، تاکیدی بر این موضوع دارد.

تصویر۵. سکانسی ازآینه بغل– اتومبیل پورشه شاهرخ در کنار برج میلاد

فراری

فیلم سینمایی فراری (۱۳۹۴) به کارگردانی علیرضا داوودنژاد، با فیلم‌نامه‌نویسی، کامبوزیا پرتوی است که با زمینه‌ای اجتماعی ساخته شده است (نصرالهی، ۱۳۹۸). گلنار (ترلان پروانه) در پی یافتن یک ماشین فراری قرمز به تهران می‌آید تا شاید به آرزوهای خود برسد. نادر (محسن تنابنده) با آگاهی از موقعیت گلنار تلاش می‌کند او را به واقعیت‌های زندگی برگرداند، اما در پایان فیلم شاهد تصادف و کشته شدن گلنار می‌شویم (خلیلی، ۱۳۹۳). گلنار، دختری است معمولی که مانند دیگر جوانان، شیفته سریال‌های ترکی است و وقت زیادی را صرف شبکه‌های اجتماعی می‌کند. او کلیشه یک دختر شهرستانی است که گول یک پسر پولدار تهرانی را می‌خورد و از خانه، با امیدهای فراوان فرار می‌کند (کاظمی، ۱۳۹۸). «فِراری» یا «فَراری» نام انتخاب شده برای فیلم فَراری است، اما درواقع هر دوی این عناوین می‌توانند عنوان‌های درست و مناسبی برای آن باشند. دختری که برای دیدن و عکس گرفتن از یک فِراری از خانه‌اش فرار کرده است (خلیلی، ۱۳۹۳).

«فراری» مملو از تقابل‌هاست. تقابل میان گلنار (ترلان پروانه) و نادر (محسن تنابنده) بزرگ‌ترین این تقابل‌هاست؛ سادگی و پاک بودنِ مرد در مقابل سرکشی و گستاخی دختر نوجوان قرار می‌گیرد و همین تقابل رابطهٔ آن‌ها را تا این حد زنده و باورپذیر از آب درمی‌آورد. این تقابل یا شاید تضاد، بعدتر به لایه‌های زیرین فیلم‌نامه نیز نفوذ می‌کند و مسائل و معضلات مهم اجتماع همچون تقابل زندگی تجمل‌گرایانه با فقر، بالای شهر و پایین شهر، زندگی روستایی و زندگی شهری، قشر نوکیسه و قشر زحمتکش و ... را نیز هدف قرار می‌دهد (خلیلی، ۱۳۹۳). حال قرار دادن آن پاساژهای مختلف در میان این جستجو، از کش‌آمدگی و شعارزدگی اثر جلوگیری می‌کند و باعث می‌شود تا خلوص آن بیشتر برای ما نمایان باشد. گرچه در زمان‌هایی فیلم دچار افت در تمپو و حتی ریتم (به واسطه کمبود ایده‌های داستانی و بصری) می‌شود، اما باز هم می‌تواند ما را به دنبال خود بکشاند (نصرالهی، ۱۳۹۸). آنچه در فیلم‌نامه بسیار

زیبا و در عین حال دردآور از آب درآمده، جامعهٔ بیمار و خوفناکی است که دختر بی آن که بفهمد در آن بلعیده می‌شود. گویا تنها مأمن او پیکان قراضه است و تنها دلسوز واقعی‌اش نادر است. آرزوی دختر سوار شدن بر فراری و عکس گرفتن با آن است، اما تمام‌وقت در یک پیکان قدیمی سر می‌کند. مسیرهای مختلف را طی می‌کنند، به یک پوچی‌انگاری و خلا می‌رساند. رنگ نارنجی لباس گلنار نمادی از فریب‌خوردگی این دختر را نشان می‌دهد. از عناصر میزانسن دیگر پیکان سبز رنگ، نادر است، که نماد امنیت است. تلفن همراه آیفون گلنار یکی از وسایل مورد توجه در این فیلم است. همچنین آویز کیف گلنار از دیگر مسائل موردتوجه می‌باشد. در فیلم فراری دوربین‌ها حرکت نامحسوسی دارند تا کاراکترها به صورت متقارن در فیلم قرارگیرند.

تاثیر برج میلاد را در این فیلم در صحنه‌ای شاهد هستیم، که گلنار را روبروی برج میلاد می‌بینیم که فریاد می‌کشد و دیالوگ «یادش بخیر هر موقع دلمان می‌گرفت می‌رفتیم جنگل و آنقدر فریاد می‌زدیم» می‌گوید. این صحنه در کنار پرچم‌هایی که باد حرکت‌شان می‌دهد نشان از آن دارد دختری با شخصیت و ماجراهای گلنار در کنار برج میلاد می‌تواند حس رهاشدگی را مشابه فریاد در جنگل‌های فومن تجربه کند.

مستند تهران انار ندارد

فیلم تهران انار ندارد مستند موزیکال بلند ایرانی اثر مسعود بخشی در سال ۱۳۸۸ است. «تهران انار ندارد» با لحنی انتقادی، تحلیلی و طنزآلود شرحی از شهر تهران ارائه می‌دهد. از این رو بخش‌هایی از فیلم را تصاویر آرشیوی تشکیل داده‌اند و توسط دو نفر روایت می‌شود. یک راوی از تهران قدیم صحبت می‌کند و دیگری گزارشی از مشکلاتی را که در حین تهیه فیلم ناتمام خود با آن روبه‌رو شده است را به مقامات شرح می‌دهد. از دید کارگردان، این فیلم روایتی از رشد قریه‌ای در شمال ری که بهترین محصولش انار است، می‌باشد. فیلم با بیانی هجوآلود معضلات تهران امروز و مشکلات ریز و درشت شهر را در برهه‌های گوناگون زمانی بررسی و مقایسه می‌کند. مستند تهران انار ندارد، با روایت ساختارگریز، به مقایسه گذشته و حال و ثبت دورنمایی از شهر تهران می‌پردازد، با دقت بسیار به بررسی و ثبت وضعیت زنان پرداخته و با مشاهدات دقیق، مشاغل این شهر را بررسی می‌کند. این فیلم به واسطه قرار دادن عناصر ناسازگار در کنار هم طنز می‌سازد. درحقیقت این فیلم به صورت سندی در تغییر و گذر تاریخی ایران (تهران) از منظر شهری و دگرگونی بافت اجتماعی آن دیده شده است. روایت در فیلم تهران انار ندارد از دو بخش مجزا تشکیل شده است. یکی از دوران ناصرالدین شاه شروع می‌شود و به سال ۵۷ می‌رسد و دیگری از زمان ساخته شدن فیلم به عقب باز می‌گردد. دو صدای راوی در این فیلم، بیشتر از آن‌که اثبات‌کننده آنچه باشد که می‌گویند، نفی‌کننده آن است. درواقع چنین زنجیرهایی از نگفتن‌های پنهان درگفتن‌هاست که نه فقط در کلام، که در تصاویر و ریتم فیلم نیز جای می‌گیرد تا آن را بدل به نقضیه مستندکند (سلحشور، ۱۳۹۷).

برج آزادی در دو سکانس در این فیلم به نمایش گذارده می‌شود در حالی که یک نما از برج میلاد وجود دارد.کارگردان به نمایش برج آزادی در چند دقیقه ابتدایی فیلم پرداخته و هم‌زمان راوی شرح مختصری از هدف ساخت این مستند، که بررسی تفاوت‌های بنیادین ایران امروز و دیروز می‌باشد، را ارائه می‌دهد. در سکانس دیگر شاهد اجرای یک معرکه‌گیر در حاشیه برج آزادی

هستیم که قشر زیادی از مردم به تماشای آن مشغول هستند. هم‌زمان در این سکانس راوی به بیان معضلات شهر تهران از جمله تفریحات سالم اشاره می‌کند. در اپیزودی دیگر زمانی که راوی، در حال بیان گزارشی از وضعیت اشتغال در تهران می‌باشد، برج میلاد با حضور تعدادی از کارگران ساختمانی به نمایش گذارده می‌شود.

تصویر ۷. سکانسی از برج میلاد در مستند تهران انار ندارد

تصویر ۸. سکانسی از برج آزادی در مستند تهران انار ندارد

پایان‌نامه

فیلم پایان‌نامه به کارگردانی حامد کلاهداری محصول سال ۱۳۸۹ است. این فیلم به حوادث پس از انتخابات بحث‌برانگیز ریاست‌جمهوری ۲۲ خرداد ۱۳۸۸ می‌پردازد. داستان این فیلم در مورد چهار دانشجو است که می‌خواهند به هر قیمتی پایان‌نامه‌ای را به استاد تحویل دهند. روزی این چهار نفر قصد دارند که امضایی پراهمیت از استادشان بگیرند؛ از این رو، او را تا خانه‌اش تعقیب می‌کنند و درمی‌یابند که استاد بهرامی در تشکیلاتی پنهان که هدفش برچیدن رژیم جمهوری اسلامی ایران است، فعالیت می‌کند. سپس این چهار دانشجو هم وارد این ماجرا می‌شوند و می‌بایست خود را از این مخمصه برهانند. فیلم پایان‌نامه از نظر ساختار (فرم)، محتوا و محیط تولید، به آثار مختلفی شباهت دارد. با توجه به شاخص‌های متعدد و گوناگون می‌توان گفت آثار مرتبط با فیلم پایان‌نامه فیلم یتیم‌خانه ایران، فیلم ماجرای نیمروز، فیلم تلفن همراه رئیس‌جمهور، فیلم قصه‌ها و فیلم محرمانه تهران است. از دید منتقدان در فیلم پایان‌نامه، بیشتر از اینکه چیزی به اسم روایت در داستان به چشم بخورد، شاهد شعارهای سیاسی هستیم که به شکلی کاملاً ناشیانه در فیلم قرار داده شده است. فیلم‌نامه پایان‌نامه مسیر مشخصی ندارد؛ گاه فیلم به سمت درام حرکت می‌کند، اما چند لحظه بعد ناگهان اکشن می‌شود. اما جدا از بحث فیلم‌نامه، کارگردانی این اثر هم دستِ کمی از فیلم‌نامه آن ندارد و بسیار آشفته است. یکی از مهم‌ترین ایرادات کلاهداری در کارگردانی پایان‌نامه را می‌توان در عدم جسارت در پرداختن به جزئیات دانست. کلاهداری با خودداری از پرداختن به جزئیات، سعی کرده به صورت گذری به حرف‌های مخالفان در آن برهه بپردازد. دیالوگ‌های فیلم نیز در تکمیل فیلم‌نامه سطحی پایان‌نامه، کمال همکاری را داشته است (کریمی، بی‌تا). فیلم در یک فاصله زمانی تقریباً ۱۲ ساعته از عصر تا نیمه شب می‌گذرد. زمانی که این ۴ دانشجو به ناچار به تعقیب استاد خود می‌پردازند، ناخواسته سر از یک خانه تیمی مشکوک در می‌آورند که

مخالفان نظام در حال تشکیل کلیپ از حوادث مربوط به سال ۱۳۸۸ هستند. در یک سکانس بسیار کوتاه برج آزادی در کلیپ‌های در حال ساخت نشان داده می‌شود که نمادی از محلی برای تجمع و نمادی برای آزادی نمایش داده می‌شود.

دربست آزادی

دربست آزادی فیلمی به کارگردانی مهرشاد کارخانی محصول سال ۱۳۹۳ است. این فیلم با پرداختن به موضوع بیکاری داستان دو جوان که برای گرفتن طلب‌شان در کلان‌شهر تهران با مشکلات فراوان روبه‌روبه می‌شوند را به تصویر می‌کشد. موضوع و نکته اصلی این فیلم «یک شهر است» شهری که دارد خاطرات خودش را از دست می‌دهد و لابه‌لای این اتفاق‌ها آدم‌هایی وجود دارند که در شهر پرسه می‌زنند و دنبال طلبشان هستند. دو اتفاق در این فیلم در حال وقوع است؛ یکی آدم‌هایی که انگار در یک شهر بی‌دروپیکر و یک جنگل به‌دنبال یک آدمی می‌گردند و نمی‌توانند او را پیدا کنند و طلبشان را بگیرند، به موازات این ماجرا سینماها هستند که دارند نابود می‌شوند. فیلم سعی می‌کند بطور ضمنی به این مسئله اشاره کند که چقدر می‌تواند سینما به سلامت جامعه کمک کند (صلح‌جو، ۱۳۹۳)، در این فیلم آگاهانه یک جغرافیایی از خیابان منوچهری، میدان شاه‌آباد سابق تا میدان بهارستان و لاله‌زار را به تصویر می‌کشد. همه لوکیشن‌های فیلم را اگر با یک فلاش‌بک نگاه کنیم یک فرهنگ‌سازی نه چندان دور را دربرداشته است. دو شخصیت اصلی فیلم (سهراب و بیژن) در این سینما زندگی می‌کنند. یک ویژگی مهم دیگر در فیلم «دربست آزادی» مسئله اقتصاد در جامعه است. این فیلم می‌خواهد بگوید پول ارزش و معیار شده است.

تاثیر برج آزادی را در دو سکانس مشاهده می‌کنیم. در این نما دوربین از بالای پل میدان آزادی و نگاه آدم‌های اصلی فیلم و رفتن آنها به سمت برج آزادی را نشان می‌دهد. برج آزادی به عنوان یک نشانه شهری که فضای بین حال و گذشته را ارتباط می‌دهد، به نمایش گذارده می‌شود. در هر دو سکانس این فیلم بازیگران با نگاهی غم‌آلود به این برج خیره می‌شوند. در سکانس اول، این نگاه یادآور مفاسد اقتصادی در بطن جامعه است، که منجر به اختلاف طبقاتی شده است. درحالی که در سکانس دیگر این برج همراه با نگاهی غم‌آلود است که فرد ناچار به ترک شهری است که روزگاری آن را به عنوان آمال و آرزوهای خود می‌دانسته، لیکن مشکلات اقتصادی مانع از دستیابی به این اهداف شده است.

تصویر۹. نمایی از برج آزادی در فیلم درست آزادی

حمال طلا

فیلم سینمایی «حمال طلا» فیلم درام خانوادگی اجتماعی، به نویسندگی و کارگردانی تورج اصلانی در سال ۱۳۹۷ تولید شده است. فیلم «حمال طلا»، دومین ساخته تورج اصلانی است که هرچه از شروع جذاب فیلم می‌گذرد، بیان انواع معضلات اجتماعی برای فیلمساز پررنگ‌تر شده و روایت قصه اصلی‌اش را رها می‌کند. داستان این فیلم درباره کارگری است که به‌عنوان حامل برای یک

طلافروشی کار می‌کند و یک روز در مسیر رفت‌وآمد مورد هجوم چند زورگیر قرار می‌گیرد و طلاهایش به سرقت می‌رود. چاره‌ای نیست جز پرداخت خسارت که از عهده او خارج است. به همین علت، او به فکر ایده‌ای پرریسک برای فراهم کردن پول خسارت می‌افتد که این سرآغازی برای دردسرهای بعدی است (حسینیان، ۱۳۹۹). در این فیلم با شخصیت‌هایی سروکار داریم که در باتلاق تقدیر گیر افتاده‌اند و هر چه دست‌وپا می‌زنند شرایطشان بهتر نمی‌شود که هیچ، بدتر هم می‌شود. انگار که نویسنده قصه، مدام مسیر را طوری تغییر می‌دهد که شخصیت‌ها از چاله به چاه سقوط کنند. شاید بتوان این را رویکردی برای نزدیک شدن به شکلی از کمدی سیاه و تلخ دانست که حداقل در عمل، تلاش برای بازنمایی وضعیت تلخ زمانه دارد. انگار راه گریزی از سرنوشت تلخ و محتوم نیست، زیرا به نظر می‌رسد راوی قصه، گاه سعی دارد این سرنوشت را به کاراکترها تحمیل کند. جدا از بحث روایت و فضاسازی، که عامدانه به سمت تلخی و شکست می‌رود، «حمال طلا» در اجرا نیز نکات قابل‌توجهی دارد که مهم‌ترین آن ترکیب بازیگران فیلم از چهره‌های سرشناس، بازیگران کم اسم و رسم و نابازیگرهاست که باعث شده فیلم در ظاهر نیز خیلی شبیه دیگر آثار جریان اصلی سینمای ایران نباشد؛ اتفاقاً بازیگران هم از فرصت متفاوتی که برای نقش‌آفرینی نصیب‌شان شده به خوبی بهره برده‌اند. همه چیز حسی از توهم پول‌دار شدن به خود گرفته و ذره‌ذره قرار است این دو کاراکتر را در خود ببلعد. رنگ‌های زردی که در طراحی صحنه (رنگ موتور، جواهرات، شعله‌های آتش و...) و بافت تصویر اغلب به چشم می‌خورد، حسی از توهم در دل طلا غرق بودن را به چشم می‌آورند. اما می‌دانیم که همه چیز در تناقض است. تناقضی که از همان نام حمال طلا به‌جای صاحب طلا گرفته تا غرق شدن در درون فاضلاب برای دست‌یابی به الماس دیده می‌شود (حسینیان ، ۱۳۹۳).

تاثیر برج آزادی را در این فیلم در صحنه‌ای شاهد هستیم که دو شخصیت اصلی داستان بعد از شکست در ایده اولیه خود، استخراج آشکارا نافرجام و حماقت‌بار الماس از کثافت و فاضلاب یک کارگاه کوچک شهر که استعاره‌ای گویا و قدرتمند از وضعیت امروز یک جامعهٔ بحران‌زده و فقیر است، با عبور از این برج به دنبال ایده جدید جهت فرار از وضعیت موجود هستند. فیلم عملاً پای در مسیری می‌گذارد که خود فیلم دیگریست. اگر تا اینجا قصه دو کارگر را دیدیم که در جستجوی یافتن الماس در دل فاضلاب بودند، حال باید آن قصه را رها کرده و به سراغ دو کارگری برویم که می‌خواهند تعدادی سکه برای یک مؤسسه خیریه بخرند و از طریق افزایش قیمت آن بعد از چند روز، سود ببرند. داستان از این پس به سمت بازار سکه سوق پیدا می‌کند.

تصویر ۱۰. نمایی از برج آزادی در فیلم حمال طلا

تحلیل داده‌ها

همانطور که در مبانی نظری به آن اشاره شد، نظریه‌های بازنمایی به سه دسته انعکاسی، تعمدی و برساخت‌گرا تقسیم می‌شود. در پژوهش حاضر با توجه به رویکرد انعکاسی، زبان مانند آینه‌ای، معنای آنچه را که در جهان واقعی وجود دارد منعکس می‌کند. رویکرد انعکاسی به فیلم طهران تهران و حمال طلا برج آزادی انعکاسی از پختگی و زحمتکشی افراد است. این موضوع در فیلم آینه بغل در کنار برج میلاد به صورت تضاد با برج آزادی مطرح شده است. با توجه به رویکرد تعمدی که مولف، معنای واحد خویش را از راه زبان

در جهان بازنمایی می‌کند، رویکرد تعمدی به فیلم اخراجی‌ها نشان داد که برج آزادی نمادی از میهن‌دوستی و برج میلاد در فیلم اخراجی‌ها و همچنین آینه بغل نمادی از غرب‌گرایی افراد نشان داده شده است. رویکرد سوم به بازنمایی که تاکید بر بعد عمومی و اجتماعی زبان دارد. این رویکرد در فیلم اخراجی‌ها را در دیالوگ شریفی‌نیا می‌توان بررسی کرد که برای نشان دادن وطن‌دوستی خود سعی در معرفی برج آزادی دارد.

همان‌گونه که پیشتر مطرح شد از راهبردهای مهم در بازنمایی، کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی هستند. کلیشه‌سازی در اخراجی‌ها به صورت گردش و تفریح خانواده‌ای مذهبی و جانباز در فضای سبز برج آزادی نشان داده شده است. در مقابل گردش خانواده مفرح در فیلم آینه بغل در برج میلاد نشان داده شده است. هم‌چنین طبیعی‌سازی را در فیلم آینه بغل می‌بینیم که شخصیت اول فیلم که فردی مرفه و غرب‌گرا است برج میلاد را به عنوان تنها دلیل سفر به ایران معرفی می‌کند. همانگونه که در نظریه‌فضاسازی اجتماعی و اسطوره‌ای مکان بیان شد، در پژوهش حاضر در فیلم پایان‌نامه برج آزادی مکانی برای تجمعات آزادی‌خواهانه جبهه مخالف نظام نشان داده شده است. هم‌چنین در فیلم اخراجی‌ها کاندیداهای انتخاباتی سعی در استفاده از عنوان برج آزادی در جهت نشان دادن اهداف آزادی خواهانه خود و جذب آرای مردمی داشتند.

پژوهش حاضر با هدف مقایسه بازنمایی برج آزادی و میلاد در هشت فیلم انتخابی دو دهه ۸۰ و ۹۰ سینمای ایران، انجام شد. یکی از مهم‌ترین عرصه‌های بازنمایی، مسائل اجتماعی سینماست و شناخت مسائل اجتماعی در قاب تصویر، به‌ویژه در آثار سینمایی می‌تواند به کاستن ابهام‌های روند شناختی در حوزه مسائل اجتماعی، کمک فراوانی کند، زیرا فیلم‌های سینمایی، منبع فرهنگی مهمی برای درک ماهیت و علل انحرافات اجتماعی هستند. از چنین زاویه‌ای، فیلم، ابزاری برای بیان مشکلات، مسائل و درگیری اجتماعی است که فیلمساز با بهره‌گیری از ابزار سینما آنها را به نمایش می‌گذارد (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸).

با مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، می‌توان علاوه بر آگاهی از ناخودآگاه اجتماعی و واکنش عمومی شهروندان تهرانی به مسائل شهری رایج در دورهٔ تاریخی مورد مطالعه پی برد (روانشادنیا، ۱۳۹۸). در تبیین این یافته‌ها در پژوهش حاضر در فیلم «طهران تهران» می‌توان گفت که تضاد بین افراد مسن و جوانان در مواجهه با دو برج آزادی و میلاد دیده می‌شود.

در رابطه با فیلم «اخراجی‌های سه» یافته‌های این پژوهش همسو با یافته‌های مطالعه سارا ردایی است که بیان داشت مکان در پروژهای سینمایی از فضای تزئینی و وصله به داستان به سوی فضایی کارکردی در ساختار با نقش دراماتیک در حال تحول است (پاداری، ۱۳۹۱). در تبیین این یافته‌ها، می‌توان گفت فیلم «اخراجی‌ها سه» تقابل بین دو گروه سیاسی که شامل افرادی پایبند به نظام جمهوری اسلامی و جبههٔ مقابل آنها، همراه این دو برج دیده می‌شود. در مقابل برج آزادی در فیلم «پایان‌نامه» به عنوان مکانی برای تجمع جبهه مخالف نظام معرفی می‌شود.

مطالعه فیلم «آینه بغل»، همسو با یافته‌های پژوهش روانشادنیا، حاکی از آن است که درون مایه اصلی اغلب فیلم‌ها، شهرنشینی با تأکید بر ویژگی‌های زندگی شهری مدرن، دوگانگی رفتارها و هنجارهای اجتماعی، فرهنگی، همزمانی فقر و ثروت، از خودبیگانگی و بی‌نشانی، تحرک، سرعت، سرگرمی، جذابیت و اغواگری شهر مدرن است (روانشادنیا، ۱۳۹۸). در تبیین این یافته‌ها در پژوهش حاضر فیلم آینه بغل نمادی از زندگی مرفه‌نشین در کنار برج میلاد را بازنمایی می‌کند. فیلم «حمال طلا» سعی دارد جامعه‌ای را به تصویر بکشد که طمع و ناچاری در آن به طرز مضحک و بی‌معنایی دست به گریبان شده‌اند. برج آزادی را نماد رهایی از معضلات اقتصادی موجود معرفی می‌کند، حال آنکه در ادامه سرنوشت تلخی برای دو شخصیت اصلی داستان در انتظار است.

یافته‌های حاصل از فیلم «فراری» گویای آن است که تناقضات موجود در شهر تهران، منجر به دو دیدگاه فکری متفاوت از برج میلاد در بین جامعه شده است. یکی از مهم‌ترین عرصه‌های بازنمایی مسائل اجتماعی، سینماست و شناخت مسائل اجتماعی در قاب

تصویر، به ویژه در آثار سینمایی می‌تواند به کاستن ابهام‌های روند شناختی در حوزه مسائل اجتماعی، کمک فراوانی کند، زیرا فیلم‌های سینمایی، منبع فرهنگی مهمی برای درک ماهیت و علل انحرافات اجتماعی هستند (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸). فیلم «دربست آزادی» از چنین زاویه‌ای ابزاری برای بیان مشکلات، مسائل و درگیری اجتماعی است که فیلمساز با بهره‌گیری از ابزار سینما آنها را به نمایش گذاشته و برج آزادی بازنمایی از شهر تهران و مسائل اجتماعی موجود می‌باشد. بازنمایی شهر در فیلم‌های سینمایی در واقع تاریخ تحولات مدرنیتهٔ ایرانی نیز به شمار می‌رود (روانشادنیا، ۱۳۹۸). فیلم مستند «تهران انار ندارد» بازنمایی از این تحولات می‌باشد. فیلم یکی از عرصه‌های شکل‌گیری تخیلات در زمینه معماری و شهرسازی قلمداد می‌شود. لزوم توجه به زمان، مکان، فضا و درک هریک در آثار سینمایی، سینما را به معماری و منظرسازی وابسته می‌سازد (پاداری، ۱۳۹۱). لذا توجه به سینما، به انواع ابزار رسانه‌ای در جهت روایت موضوع، عناصر فرهنگی و معماری، تاریخ شهرها و پیرامون آنها ضروری به نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری

تصاویر فیلمسازان تأثیر عمیقی بر درک ما از منظر شهری، تاریخی، روابط بین شهر و ساکنانش دارد. سینما می‌تواند در یک تصویرسازی منظری، دلبستگی و دل‌بریدگی، شکوه و فقر، سرزمین آشنا و ناآشنا، مکان عشق یا مرگ را به تصویر بکشد. از آنجا که سینما تجلی آرمان‌های جامعه و بروز تحولات آن است، بررسی رویکردهای سینمایی هر جامعه نقش مؤثری در درک تحول مفهوم مکان و منظر از نگاه آن مردم دارد. تقابل مدرنیته و سنت، در بازنمایی برج آزادی و میلاد دیده می‌شود. به عنوان نمونه می‌توان به نمایش بیشتر قشر مرفه، جوانان و دختران کم حجاب‌تر جامعه در کنار برج میلاد، در مقابل آن، حضور افراد میانسال، مذهبی‌تر در کنار برج آزادی اشاره کرد. از راهبردهای مهم بررسی شده در این پژوهش، کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی در بازنمایی بود. کلیشه‌سازی در هشت اثر بررسی شده نشان داد که اعتقادات مذهبی و وطن‌دوستی همراه با برج آزادی است، در مقابل آن غرب‌گرایی و صنعتی شدن در کنار برج میلاد است. همچنین طبیعی‌سازی موارد ذکر شده به گونه‌ای نشان داده شده است که گویا آثار معماری با این اهداف طراحی و ساخته شده‌اند. به طور کلی وطن‌پرستی و اعتقاد به اصول نظام جمهوری اسلامی ایران در کنار برج آزادی دیده می‌شود که این همان تولید رسانه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

Abedi Jazini, Rabbani, & Rabbani. (2018). Examining the visual schemas of "torment" in the Holy Quran from the perspective of cognitive linguistics. Quran and Hadith Science Research, 15(3), 128-157. (Persian).

Aghajani Z. Semiotic analysis of a movie without my daughter never. Literary Criticism. 2009; 1 (1):163-189. (Persian).

Azari Gholamreza. "Application of Content Analysis in Cinema." Media -.2 (1377): 0-0. (Persian).

DaneshgA.Cinematicnotes2014.https://mreza.blog.ir/post/%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%81%DB%8C%D9%8%D9%85%D8%B7%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%AB%D8%B1%DB%8C%D8%A7%D8%B2%D8%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C%D9%88%D8%B4%D9%85%D9%87%D8%B1%D8%AC%D9%88%DB%8C%DB%8C

David Bourdol.1979. The art of cinema.

Farsnews.2007.https://www.farsnews.ir/news/8602240620%20%20%20%20/%D8%A7%D8%AE%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D9%8A%E2%80%8C%D9%87%D8%A7%D9%87%D8%B2%D8%A7%D8%B1-%D8%A8%D8%A7%D8%B1-%D9%86%D9%82%D8%A%D8%B4%D8%AF%D9%87-%D8%A7%D8%B3%D8%AA . (Persian).

Fisk, John. (2007). Introduction to communication studies. Translated by Mehdi Ghobraei. Tehran, Office of Media Studies and Development.

Gallese V, Guerra M. Embodying movies: Embodied simulation and film studies. Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. 2012;3:183-210.

GhambarzadehD.cinemaeman.2013.https://www.cinemaeman.com/375%D9%86%DA%AF%D8%A7%D9%87%DB%8C%D8%A8%D9%87%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85%D9%90%D8%B7%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%8C%D8%AA%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86/ . (Persian).

Ghoreishi A. Lovers cinema. 2010.https://www.bahesab.ir/time/conversion/. (Persian).

Givian Abdullah, Survey of Zargar Mohammad. Representation of Iran in Hollywood cinema. Iranian Cultural Research. 1388 [cited 2022February20]; 2 (4 (row 8)): 147-177. Available from: https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=103734. (Persian).

Goodarzi M, Mohammadi E. Representation of psychological and social injuries threatening the family institution in the film "Night when the moon was full". International Conference on Psychology, Educational Sciences and Lifestyle. 1399, Volume 7. (Persian).

Hadi Fathi; Soheila Khoshnazari; Ardavan Behzad) Responsible author (; 2014, Study of the ability of Milad Tower Tehran cultural brand in attracting tourists by prioritizing Milad Tower cultural tourism activities. Using the model, the 3rd International Conference on New Research Management, Economics and Humanities .https://scholar.conference.ac:443/index.php/download/file/7570. (Persian).

Homafar M, Homafar M. Reading urban developments in Iran through cinematic works (Case study: Dariush Mehrjoui feature films). International Conference on Research in Science and Technology. 2016. (Persian).

Jafari Ali, Bichranloo Abdullah, Pirhadi Mohaddeseh. Representation of marriage in Iranian cinema. Cultural education of women and family. 1396 [cited 2022February20]; 12 (40): 83-104. Available from: https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=353062. (Persian)

Jamshidi & Mohammadi. (2020). Examining image schemas and conceptual metaphors in the 30th part of the Holy Quran. Quarterly Journal of Literary Studies of Islamic Texts, 5(18), 67-89. (Persian).

KarimiM.Moviemag.2011.https://moviemag.ir/cinema/moviereviews/iran/553%D8%A7%D8%AE%D8%B1%D8%A7%D8%AC%DB%8C-%D9%87%D8%A7-3. (Persian).

Kasraei, Mohammad Salar, Mehrvarzi, Proshat. Representation of the social role of women in post-revolutionary Iranian cinema A case study of the two films "A Cube of Sugar" and "The Salesman". Cultural Research Society, 2017; 8 (4): 107-135. (Persian).

Kazemi R. looketo. 2020. https://looketo.com/ferrari-review. (Persian).

Kazemi R. looketo. 2020. https://looketo.com/side-mirror-review. (Persian).

KhalilY.Salamcinama.2016.https://www.salamcinama.ir/post/ry5zlzyb67f1k1/%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D8%AE%D8%B7%D8%B1%D9%86%D8%A7%DA%A9. (Persian).

KhalilY.Salamcinama.2017.https://www.salamcinama.ir/post/l9y8/%D8%A8%D8%B1%DA%AF%DB%8C%D8%A7%D8%B2%DA%A9%D8%A7%D8%B1%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87%D8%B9%D8%AC%DB%8C%D8%A8%DB%8C%DA%A9%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D9%86. (Persian).

Mehdizadeh M, Esmaeli M. Semiotics of the image of woman in Ebrahim Hatamikia's cinema. Woman in culture and art. 2013;4 (1):85-105. (Persian).

Metaveevinij, V. (2019). Negotiating representation: gender, city and nation in South East Asian transnational cinema. *South East Asia Research*, *27*(2), 133-149.

Mirzaei Hossein, Parvin Amin. Cultural studies and dual theoretical-methodological formulation in another representation. Culture leaves. 1389 [cited 2022February20]; ۲۳-۸ :(۲۲) جدید. Available from: https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=132539. (Persian).

Mozaffari Afsaneh, Nik Rouh Matin Farzaneh. Content analysis of the film "Two Women" directed by "Tahmineh Milani" with an approach to women. Journal of Social Sciences. 1388 [cited 2022February20]; 3 (2): 139-164. Available from: https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=118263. (Persian).

Nabipour Z. Cultural Sociology. Social Sciences Month New Edition.2009 - No. 16 ؛ page 48 -49. (Persian).

NabizadehZ.salamcinama.2018.https://www.salamcinama.ir/post/ZA9y/%D8%B7%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%86%D8%8C%D8%B3%DB%8C%D9%85%D8%A2%D8%AE%D8%B1. (Persian).

NasrollahiA.filmgardi.2020https://filmgardi.com/mag/%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85%D9%81%D8%B1%D8%A7%D8%B1%DB%8C%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%87%D8%B9%D9%84%DB%8C%D8%B1%D8%B6%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D9%88%D9%88%D8%AF%D9%86%DA%98%D8%A7%D8%AF/. (Persian).

Nekouei, Yasman and Karimifard, Leila, 2017, The Impact of Behavioral Camps on the Revitalization of Dynamic Urban Ritual Arts (Case Study: Tehran Azadi Square), Third Annual Conference on Architectural, Urban Planning and Urban Management Research, Shiraz, undefined, undefined, https : //civilica.com/doc/651047. (Persian).

Parsine.2011.https://www.parsine.com/fa/news/36212/%D8%AF%D8%B1%D9%86%D9%82%D8%AF%D8%A7%D8%AE%D8%B1%D8%A7%D8%AC%DB%8C%E2%80%8C%D9%87%D8%A73%DA%A9%D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%AC%D9%86%DA%AF%DA%A9%D8%AF%D8%A7%D9%85-%D8%B3%DB%8C%D8%A7%D8%B3%D8%AA. (Persian).

Paantinga C. Cognitive film thoory: An insider's pppr.i.... . iném::: rvvue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies. 2002;12(2):15-37.

Radari S. Place in recent Indian cinematic approaches. Art and Civilization of the East . 2014. Pages40-50

Rasfijani MT, Karbalaei Hosseini Ghiasvand A . The Impact of Architectural Spaces on Iranian Expressionist Films A Comparative Study with German Expressionist Cinema. Volume 17, Issue 90.November 2020.Pages 19-34. (Persian).

Rastegar Yaser, Aghababaei Ehsan, Rasekhi Zahra. Representation of social issues in post-Islamic Iranian cinema. Strategic research on social issues in Iran (Strategic research on security and social order). 1398 [cited 2022February20]; 8 (4 (27 consecutive)): 57-74. Available from:
https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=501429. (Persian).

Ravanshadnia, S, Mokhtabad Amiri, M., Diba, D., Panahi, S. Sociological Analysis of Tehran City in the Cinematic Works of the 1960s and 1970s with an Emphssis on "Brick and Mirror" and tth e Cyc""" lil . s. Armanshahr Architecture & Urban Development, 2020; 13(30): 57-67. doi: 10.22034/aaud.2020.90591.1225. (Persian).

Rawdrad, Azam. Semiotic Analysis of the Representation of Terrorism in Hollywood Cinema, Before and After 9/11. Social Studies and Research in Iran, 1397; 7 (1): 83-102. (Persian).

Representation of deviant adolescents in Iranian cinema Case study of the film "Thirteen". Farahani Mojgan. National Congress of Child and Adolescent Psychology. 2015, Volume 2.

saeidi M, dehdast K. Semantic Analysis and Comparison of Family Structure in Iranian Cinema of the 70's and 90's: A Case Study of Leila and the Ice Age. QJCR. 2020; 18 (72) :161-183

Sarvy zargae.M . http://athir.blogfa.com/post/2904

Smith, J. (2022). *Nasty, Brutish & Tall: The Utilisation & Representation of Brutalist Architecture in British Cinema Post 1970* (Doctoral dissertation, University of Manchester).

Somayeh R, Tehran City In The Cinematic Films Of The 40'S From The Perspective Of Sociology Of Cinema With An Emphasis On Clay And Mirror Film. HOVIATESHAHR . fall 2019 , Volume 13 , Number 39 ; Page 79 - 90. (Persian).

Tayyarinezhd1 R, Akhavan-Moghaddam Z, Mansoury Z. (2021). Investigating the Reasons behind the Unftit hfulnsss of Poopsss in the eie w of the oo ly Qur'an, Bddddon the "Themccic c ontent Anll ysis" ee thod. Journal of Quran and Hadith Sciences, Vol.17, No.4. . (Persian).

Tousi M, Fiyz abadi M, Kamel niya H. The mutual influence of Arhitecture and Cinema in contemporary era. International Congress on Civil Engineering , Architecture th 4 and Urban Development 27-29 December 2016, Shahid Beheshti University , Tehran , Iran. (Persian).

Turkmani Hossein Ali, Shakoori Mojtaba, Mahimani Maziar. Narrative analysis of Surah Nooh (AS) based on the views of Roland Barthes and Gerard Genet. Quranic Literary Research. 1396 [cited 2022February20]; 5 (3): 91-116. Available from:https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=306204. (Persian).

Zeighami Reza, Bagheri Nasami Masoumeh, Haqeh Doosti Oskooi Seyedeh Fatemeh, a reminder of Mansoureh's method. content analysis. Iranian Journal of Nursing. 1387 [cited 2022February20]; 21 (53): 41-52. Available from: https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=81170. (Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی