From Historical Identity to Cultural Identity: An Examination of the Narration of the City in the Film "Tehran Tehran" from the Perspective of Imagology

Narges Salehi[1] **Ahmad Shakeri**[2]

Received: 10 August 2024, Accepted: 28 August 2024

Abstract

The city as a social term, plays a significant role in shaping the culture, history, and identity of its inhabitants. Due to this function, it has the potential to become the subject of cinematic and literary works. In cinematic works, the city is either considered a historical element, with efforts made to present a narrative of its historical past, or as a cultural element, where the city takes on a human-like essence, becoming central to the narrative and sometimes even one of the story narrators. In the present study, the narration of the city in the film "Tehran Tehran", directed by Dariush Mehrjui and Mehdi Karampour, is examined from the perspective of imagology. In the film, Tehran is first introduced to the audience from a historical perspective, portraying its historical life and positioning it as the historical "Self" to reflect the past historical identity for its elderly audience and to remind them of Tehran's memories. In the second part of the narrative, the city of Tehran is considered the core of the narrative, viewed as the "Other" for a group of young people who are in contrast with the previous generation. In this scenario, the city becomes the main narrator of the events and issues faced by the younger generation.

Keywords: City, Historical identity, Cultural identity, Tehran Tehran, Imagology

1. PhD in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran (Corresponding author). Email: n.sadvandi@gmail.com.
2. Assistant Professor, Cultural Studies Research Center, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. Email: a.shakeri@ihcs.ac.ir

از هویت تاریخی تا هویت فرهنگی؛ نگاهی به چگونگی روایت شهر در فیلم *طهران تهران* از منظر تصویرشناسی

نرگس صالحی[۱]، **احمد شاکری**[۲]

تاریخ دریافت: ۲۰ مرداد ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۰۷ شهریور ۱۴۰۳

چکیده

شهر به عنوان یک اصطلاح اجتماعی در شکل‌گیری فرهنگ، تاریخ و هویت مردم آن نقش بسزایی را ایفا می‌کند و به سبب همین کارکرد قابلیت تبدیل‌شدن به موضوع آثار سینمایی و داستان را دارد. در آثار سینمایی، شهر یا به صورت یک عنصر تاریخی مورد توجه است و سعی بر آن است تا روایتی از گذشتهٔ تاریخی آن ارائه شود یا به صورت یک عنصر فرهنگی مورد توجه قرار گرفته است که در این حالت شهر ماهیتی انسانی به خود می‌گیرد و در مرکز روایت است و حتی گاهی یکی از راویان داستان نیز می‌شود. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از روش تصویرشناسی انجام گرفته است. در این پژوهش با نگاه به فیلم *طهران تهران* ساختهٔ داریوش مهرجویی و مهدی کرم‌پور تلاش شده است تا چگونگی بازنمایی شهر در دو وجه تاریخی و فرهنگی بر اساس المان‌های به‌کارگرفته‌شده، تبیین شود. در این فیلم نخست تهران از زاویهٔ تاریخی و حیات تاریخی آن به مخاطب معرفی می‌شود که در این حالت در جایگاه «من» تاریخی است تا هویت تاریخی گذشته را برای مخاطبان سالمند خود بازنمایی کند و یادآور خاطرات گذشتهٔ طهران باشد. در بخش دوم روایت، شهر تهران به عنوان هستهٔ روایت مورد توجه قرار گرفته و تهران به عنوان «دیگری» برای گروهی از جوانان در نظر گرفته می‌شود که در تقابل با نسل گذشتهٔ خود قرار گرفته‌اند. در این حالت شهر تبدیل به راوی اصلی حوادث و مشکلات نسل جوان می‌شود.

واژگان کلیدی: شهر، هویت تاریخی، هویت فرهنگی، طهران تهران، تصویرشناسی

---

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: n.sadvandi@gmail.com

۲. استادیار پژوهشکده مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگ، تهران، ایران.
Email: a.shakeri@ihcs.ac.ir

مقدمه

شهر یکی از مهم‌ترین بسترهای محیطی برای شکل‌گیری هویت فردی، اجتماعی و فرهنگی هر جامعه است. در سال‌های اخیر به سبب گسترش مطالعات تطبیقی و برقراری پیوند میان ادبیات تطبیقی و دیگر دانش‌ها، رویکردهای مختلفی ازجمله نقد جغرافیایی، نقد زیست‌محیطی شکل گرفتند که این رویکردها کمک زیادی به موضوعیت یافتن شهر کردند. هنرمندان نیز با در نظر گرفتن کارکرد هویت‌بخشی شهر، آن را به عنوان یک سوژه در آثار هنری در نظر گرفتند و آثار مختلفی ازجمله داستانی و سینمایی با موضوع شهر تولید شد.

سینما یکی از انواع هنرهاست که سعی در بازنمایی فضاهای شهری دارد و در این مسیر از روش‌های مختلفی ازجمله سوژه‌سازی خود شهر، روایت بافت تاریخی شهر، هویت‌بخشی به شهر و... بهره گرفته است. سینما به سبب قابلیت تصویری خود امکان بیشتری برای به نمایش گذاشتن شهر از جنبه‌های مختلف فرهنگی، تاریخی، اقتصادی، سیاسی و... دارد و همین امر موجب می‌شود که تا حدی روایت سینما از شهر را نسبت به داستان و رمان معتبرتر دانست؛ زیرا در این حالت بازنمایی فضای شهری با آنچه در واقعیت است، تقریباً کم‌ترین فاصله روایتی را دارد. از دیگر سو میان شهر و سینما یک وجه مشترک برقرار است؛ در شهر زمان، تاریخ و هویت جاری است، سینما نیز پدیده‌ای اجتماعی و تاریخی است که به هویت‌سازی کمک می‌کند، همین امر موجب می‌شود تا بتوان امتداد شهر را در سینما جست. (تهامی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۲۸)

در پژوهش حاضر با نگاه به رویکرد تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی فیلم *طهران تهران* ساختهٔ داریوش مهرجویی و مهدی کرم‌پور (۱۳۸۸) از نظر چگونگی تصویرسازی از شهر تهران مورد بررسی قرار گرفته است. در این فیلم شهر تهران از دو جنبهٔ هویت تاریخی و هویت فرهنگی به نمایش گذاشته شده است که در هر دو بخش فیلم کارگردانان با بهره‌گیری از المان‌های تاریخی و فرهنگی در نخستین تصویر شهر را «من» تاریخی و در تصویر دوم شهر را «دیگری» در نظر گرفته‌اند که برای نمایش بهتر این دو بعد شهر از عناصر مختلفی بهره گرفته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ فیلم *طهران تهران* مقالات مختلفی در سایت‌های گوناگون با رویکرد سینمایی و توجه به المان‌های سینمایی صورت گرفته است. در بیشتر این مقالات به تقابل میان نسل قدیم و جدید در تهران توجه شده است و موضوع روایت شهر و چگونگی بازنمایی فضاهای شهر از منظر تصویرشناسی مورد توجه نبوده است. همچنین به نقش هویت‌بخشی شهر با بهره‌گیری از عناصر روایی توجه نشده است. «بازنمایی زندگی روزمرهٔ جوانان در شهر تهران تحلیل فیلم‌های نیمهٔ دوم دههٔ ۸۰» در این مقاله نویسندگان با تمرکز بر سه فیلم *طهران تهران*، *مرهم* و *انتهای خیابان هشتم* بر اساس الگوی فیسک به نشانه‌شناسی فرهنگی زندگی جوانان بر اساس فیلم‌های یادشده پرداخته است. (روشندل اربطانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۸۱-۴۵) با توجه به بررسی‌های صورت گرفته به تحلیل این فیلم منظر تصویرشناسی و بازنمایی شهر پرداخته نشده است.

روش پژوهش

روش این پژوهش به صورت کیفی و بر اساس روش توصیفی ـ تحلیلی است. با توجه به رویکرد تصویرشناسی نخست تصاویر ارائه‌شده از شهر تهران شناسایی و سپس با نگاه به وجههٔ تاریخی یا فرهنگی دسته‌بندی شده‌اند. درنهایت با توجه به آنکه دید به شهر از نوع بومی است، من و دیگری مفروض کارگردانان مشخص و تحلیل شده است.

خلاصهٔ فیلم *طهران تهران*

فیلم *طهران تهران* ساختهٔ داریوش مهرجویی و مهدی کرم‌پور تقابلی است از نسل قدیم و جدید در شهر تهران بدون آن که دو بخش فیلم ربط موضوعی با همدیگر داشته باشند، اما درنهایت مخاطب درمی‌یابد که این بخش در راستای همدیگر و برای نمایش شهر تهران تا چه میزان به همدیگر مرتبط هستند. در بخش نخست «طهران: روزهای آشنایی» روایت با نوروز سال ۱۳۸۸ آغاز می‌شود. در این بخش زندگی خانواده‌ای در یکی از محله‌های قدیم تهران به نمایش گذاشته شده است که به سبب قدیمی بودن خانه، در لحظهٔ سال تحویل سقف خانهٔ ایشان خراب می‌شود و خانواده تصمیم می‌گیرند برای گذران روزهای عید با تورهای تهران‌گردی همراه شوند. این خانواده طی یک اشتباه مهمان اتوبوس خانهٔ سالمندان می‌شوند و با این گروه سفری در دل تاریخ تهران قدیم را آغاز می‌کنند. درنهایت نیز اعضای

این خانهٔ سالمندان از خانهٔ مخروبهٔ ایشان بازدید می‌کنند و تصمیم می‌گیرند تا برای بازسازی خانه و حفظ یک بنای قدیمی کمک کنند.

در بخش دوم «تهران: سیم آخر» روایتگر یک گروه جوان است که قصد برگزاری کنسرت موسیقی در تهران را دارند، اما برگزاری برنامه دقیقاً چند ساعت پیش از اجرا لغو می‌شود. این بخش روایت زندگی تک‌تک این جوانان و تقابل آنان با نسل قدیمی‌تر از خود است. نکتهٔ جالب توجه در این بخش نقش‌آفرینی شهر به عنوان بخشی از روایت در خود فیلم و سوژه بودن شهر در ترانهٔ بخش دوم است.

مبانی نظری

تعریف کلی دانش تصویرشناسی به این شرح است: «تصویرشناسی درواقع بررسی و تحلیل تصویر 'دیگری' در ادبیات یک کشور است. به تعبیر دیگر، تصویرشناسی موضوع دیگری را در تمامی اَشکال ممکن آن مورد پرسش قرار می‌دهد» (Chevrel, 2009: 2؛ به‌نقل‌از نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲). بر همین مبنا، در تصویرشناسی به دنبال یافتن ردّ پای بیگانه و کشور بیگانه در ادبیات کشوری دیگر هستیم. تصویرشناسی دربرگیرندهٔ تصویر دیگری در ادبیات یک کشور یا بازنمایی تصویر یک کشور در ادبیات کشوری دیگر است (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲). این تصویر ضرورتاً تصویری کلی از کشور نیست؛ بلکه نویسنده با آفرینش یک شخصیت، ویژگی‌هایی را به آن نسبت می‌دهد که از طریق آن می‌توان ردّ پای فرهنگ کلی آن کشور را در اثر آن نویسنده جست‌وجو کرد. در این حالت، آن شخصیت بیشتر به تیپ تبدیل، و نمایندهٔ گروهی از افراد کشورش می‌شود. در تصویرشناسی، مفهوم تصویر تغییر می‌کند و منظور از آن، هر اطلاعاتی است که دیدگاه من را دربارهٔ دیگری در بر می‌گیرد. درواقع تصویر در اینجا مترادف است با نظر و دیدگاه من به دیگری و فرهنگ دیگری (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

تصاویری که از دیگری در آثار ارائه می‌شود، عمدتاً برگرفته از واقعیت نیست. این تصاویر دربردارندهٔ برخی پیش‌داوری‌ها و داوری‌های نویسنده است که یا مستقیماً آن‌ها را دیده یا از دیگران شنیده است. درواقع تصویر دیگری دربرگیرندهٔ ایدئولوژی‌های فرهنگی نویسندهٔ اثر و متأثر از همان اندیشه‌هاست. تصویری که در هر اثری ارائه می‌شود، دقیقاً منطبق با ایدئولوژی و نظر خواننده است و گاهی به‌صورت صریح و گاهی به شکل ضمنی به آن ارجاع داده می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۶). به تعبیر دیگر، نویسنده می‌کوشد تا تصویرش با آنچه خواننده در ذهن دارد، همراه و همسو باشد و برای تغییر این ایدئولوژی تلاشی نمی‌کند.

تصاویر موجود در آثار نویسندگان به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم متأثر از تصاویر پیشینیان است؛ زیرا هیچ تصویری بدون دخالت تصاویر دیگر ساخته نمی‌شود و همیشه تصویر پیشینی وجود دارد که در شکل‌گیری تصویر جدید اثرگذار است که می‌توان آن را ذیل رابطهٔ بینامتنی نیز بررسی کرد. بر همین اساس، هر تصویری بر مبنای رابطهٔ متنی، بینامتنی و گفتمانی شکل می‌گیرد.

تصویرپردازی از کشورها و فرهنگ‌های مختلف به روش‌های گوناگونی شکل می‌گیرد؛ ولی شاید بتوان تمام تصویرها را در دو دستهٔ کلی جای داد: نخست تصاویری که نتیجهٔ رابطهٔ مستقیم هستند و دوم تصاویری که بر مبنای تصاویر دیگر شکل گرفته‌اند. تصاویر دستهٔ نخست شامل تصاویری می‌شوند که نویسنده شخصاً به آن کشور سفر کرده و از نزدیک تجربیاتی به دست آورده است. آنچه در این تصاویر مهم است، میزان نزدیکی آن‌ها به واقعیت است. این تصاویر نیز با اینکه حاصل تجربهٔ مستقیم‌اند، دربرگیرندهٔ تمام واقعیت نیستند؛ زیرا در این تصاویر نیز، متن‌ها و تصاویر قبلی و اساساً پیش‌فرض‌های قبلی تأثیرگذار است و نویسنده خواه‌ناخواه متأثر از آن‌هاست؛ اما به‌نسبت تصاویری که بر اساس تصاویر پیشین به وجود آمده‌اند، به واقعیت نزدیک‌ترند.

ارتباط میان نویسندهٔ تصویرساز و فرهنگ تصویرشده به چند دسته تقسیم می‌شود:

۱. تجربهٔ حضور: نویسنده در کشور مقصد حضور دارد و به‌صورت مستقیم شاهد فرهنگ کشور است.

۲. تجربهٔ بینامتنی: آشنایی نویسنده از طریق مطالعهٔ آثار ادبی و هنری کشور مقصد است. (ژون، ۱۳۹۰: ۴۵)

۳. تجربهٔ بیناشخصی: شخصی از کشور مقصد مورد مطالعهٔ نویسنده است.

۴. تجربهٔ ترکیبی: دربرگیرندهٔ تجربهٔ مستقیم با یکی از وضعیت‌های بینامتنی یا بیناشخصی است (ژون، ۱۳۹۰: ۱۲۹ ـ ۱۳۰)

در تصویرشناسی، ویژگی اصلی تصویر در تفاوت میان یک «من» و «دیگری» و تصویر «اینجا» و

«آنجا»ست (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۶). به‌عبارت‌دیگر، اساس تصویرشناسی تفاوت میان دو قطب مقابل همدیگر است که همین تقابل موجب شکل‌گیری حالت‌های مختلف برای خوانش میان من و دیگری است.

با توجه به انواع تصویرپردازی، می‌توان انواع مختلفی نیز برای تصاویر در نظر گرفت. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان، تصاویر را به دو دستهٔ کلی باز و بسته تقسیم کرد. منظور از تصاویر باز، تصاویری هستند که شخصی یا منفرد هستند. این دسته از تصاویر، شکل عمومی به خود نگرفته است و جنبهٔ کلی ندارد. تصاویر بسته، تصاویری هستند که مدام در حال تکرار است و جنبهٔ عمومی پیدا کرده‌اند.

تصاویر بسته به علت عمومیتی که دارند خود به چند دستهٔ مختلف تقسیم می‌شوند. تصاویر بسته ممکن است درون‌فرهنگی یا بینافرهنگی باشد که در تصویرشناسی با تصاویر بینافرهنگی سروکار داریم. در تقسیم‌بندی دیگر می‌توان استروتیپ‌ها، کلیشه‌ها، نقاط مشترک و... را جزو تصاویر بسته دانست که نقش مهمی در مطالعات ادبی و دیگر مکاتب نقد ادبی دارند و جایگاه مهمی در مطالعات پسااستعماری و مطالعات فرهنگی دارند؛ زیرا دربرگیرندهٔ بخش مهمی از فرهنگ یک کشور است.

دیگری بر اساس ایدئولوژی و پیش‌فرض‌های موجود به صورت‌های مختلفی خوانش و تأویل می‌شود که می‌توان آن را در سه دستهٔ بزرگ تقسیم کرد:

۱. **خوانش منفی:** در این حالت «من» نسبت به «دیگری» احساس برتری دارد و رابطهٔ میان آن‌ها عمدتاً رابطه‌ای خصمانه است و من همیشه خود را برتر و بالاتر از دیگری می‌بیند. در این حالت به علت رابطهٔ خصمانه، اجازهٔ شنیده شدن صدای دیگری فراهم نیست و «من» آن گونه که می‌خواهد به تحلیل و توصیف دیگری می‌پردازد؛ بدون آن‌که توجهی به واقعیت داشته باشد؛ زیرا بیشتر توصیفات او حول محور پیش‌داوری و تصاویری است که پیشینان برای او ارائه کرده‌اند. در نام‌گذاری دیگر، می‌توان به خوانش منفی از دیگری بازنمایی ایدئولوژیک نیز گفت. در این حالت خود در پی اثبات و القای گفتمان «خود» است و «دیگری» را پایین‌تر از خود می‌بیند.

۲. **خوانش مثبت:** در این حالت «من» احساس پایین‌تری نسبت به «دیگری» دارد و واقعیت فرهنگی بیگانه برای او آشکار می‌شود. در حقیقت، واقعیت فرهنگی بیگانه بر فرهنگ ملی غلبه پیدا می‌کند و من درمی‌یابد که فرهنگ بیگانه نسبت به فرهنگ خودی برتری‌های بیشتری دارد و قابلیت غلبه بر فرهنگ ملی را دارد. البته در این حالت، فرهنگ بیگانه به حدی بر من تأثیر می‌گذارد که تصویرسازی از فرهنگ بیگانه، موجب ارائهٔ تصویری واقعی‌تر از او می‌شود. در نام‌گذاری دیگر، نگاه مثبت به دیگری و برتری دادن به او را می‌توان بازنمایی آرمانی دانست.

۳. **خوانش با تسامح:** در این حالت «من» با نگاهی متعادل به «دیگری» می‌نگرد و تصویری متعادل‌تر همراه با مدارا از آن برداشت می‌شود و نگاهی عینی به دیگری دارد و سعی می‌کند تا پیش‌داوری‌ها را کنار بگذارد و به دور از غرض‌ورزی دیگری را ببیند و مطالعه کند. در این حالت من غرق در دیگری نمی‌شود و تصویرسازی با حالتی منطقی و آگاهانه صورت می‌گیرد و «من» دچار اغراق در ارائهٔ تصاویر چه در جهت مثبت و چه در جهت منفی نمی‌شود و در این صورت می‌تواند به دیگری همانند خودش نگاه کند. خوانش با تسامح و نگاه نسبی به خود و دیگری را می‌توان در نگاهی دیگر، دگربودگی نامید (Dadvar: 32-29).

بحث و بررسی

روایت شهر و ارائهٔ تصاویر مختلف از آن یکی از موضوعاتی است که طی چند سال اخیر در فیلم‌هایی با ژانر اجتماعی بسیار مورد توجه بوده و معمولاً بعد اجتماعی شهر و جنبهٔ هویت‌ساز آن از طریق المان‌های مختلفی در شهر به تصویر کشیده شده است. در آثار سینمایی شهر به عنوان یکی از نمادهای هویت‌بخش و هویت‌ساز در نظر گرفته شده که برای نمایش آن از عناصر گذشته و حال در شهر استفاده شده است. این عناصر را به صورت هویت اجتماعی، هویت فرهنگی و هویت تاریخی می‌توان در نظر گرفت. منظور از هویت تاریخی احساس تعلق‌خاطر به گذشته است به‌طوری‌که پیوند عاطفی میان شخص و تاریخ برقرار می‌شود. این گذشته اگر به طور فردی درک شود، خاطر است و اگر به صورت جمعی بازنمایی شود، تاریخ است که در حالت دوم منجر به شکل‌گیری هویت تاریخی می‌شود (جنکینز، ۱۳۸۱: ۴۷). هویت فرهنگی سعی در نمایش بخشی از ویژگی‌های جامعه دارد که آن را از جوامع دیگر متمایز می‌کند. بر همین اساس هویت فرهنگی از مؤلفه‌های مختلفی چون زبان، دین، ملت، قلمرو جغرافیایی و سیاسی

تشکیل شده است (روح‌الامینی، ۱۳۷۹: ۲۸)؛ ازاین‌رو می‌توان گفت هویت فرهنگی چگونگی نمایش ویژگی‌های اخلاقی، زبانی و ایدئولوژیک یک ملت است که ایشان را از دیگر جوامع متمایز می‌کند. این دو بُعد از شهر را می‌توان از طریق نمادهای مختلف و شیوه‌های مختلف در آثار سینمایی بازنمایی کرد. یکی از شیوه‌های شناخت و خوانش ابعاد گوناگون هویتی شهر در آثار سینمایی، بهره‌گیری از رویکرد تصویرشناسی است که به شکل‌گیری تصاویر در نگاه تصویرپرداز و مخاطب تصاویر توجه می‌کند. در پژوهش حاضر روایت تصویری از شهر تهران بر اساس فیلم *طهران تهران* مورد بررسی قرار گرفته است. به همین منظور بررسی در دو بخش طهران قدیم: هویت تاریخی و تهران جدید: هویت فرهنگی دسته‌بندی شده است.

الف. طهران قدیم: هویت تاریخی

در این بخش از فیلم تهران قدیم با تمام المان‌هایی که امکان به تصویر کشیده شدن دارد، به نمایش درآمده است. البته در اینجا در کنار المان‌های تاریخی به روابط انسانی نیز میان افراد اشاره‌هایی شده و نسل قدیم و جدید را به صورت ضمنی در مقابل همدیگر قرار داده است؛ به همین منظور نخست به تصاویر تاریخی شهر پرداخته شده و پس از آن پیرامون روابط انسانی و چگونگی پردازش تصاویر آن صحبت شده است.

نخستین تصویر ارائه شده از تهران در این اپیزود، همین نام فیلم است به صورت «طهران: روزهای آشنایی» نوشته شده است. این نام مخاطب را هدایت می‌کند که قرار است با تهرانی تاریخی روبه‌رو شود؛ تهرانی که یادآور روزهای خوش گذشته خواهد بود. پس‌ازآن تصویری از حوض فیروزه‌ای رنگ در هوایی بارونی در نمایی بسته ارائه شده و برای نمایش بهتر خانه با نمایی باز حیاط خانه با پنج‌دری‌های آن در تصویر است. این تصویر هماهنگی تمامی با عنوان فیلم دارد که به مخاطب خانه‌های قدیمی یا حتی خانه‌های مادربزرگ را یادآوری می‌کند؛ خاطرات روزهایی که برای مخاطبان آشناست.

در تصویر دوم نمایی باز و بسته از داخل خانهٔ قدیمی است که به سبب شدت بارندگی سقف خانه فرومی‌ریزد. با ریزش سقف بُعد انسانی روایت تهران قدیم نمایان می‌شود. همسایه‌هایی که برای کمک به همسایه به خانهٔ او می‌آیند و هرکدام برای گذران شب عید تلاش می‌کنند تا این خانواده را با خود به منزلشان ببرند. این تصویر نمایانگر روابط انسانی در تهران قدیم است که به‌محض آسیب رسیدن به خانواده‌ای همهٔ محل برای یاری‌رسانی بسیج می‌شوند.

روز بعد خانواده برای گذران روزهای عید تصمیم به تهران‌گردی می‌گیرند که به‌اشتباه با اتوبوس یک خانهٔ سالمندان همراه می‌شوند و روایت اصلی تهران قدیم از این سکانس آغاز می‌شود. آغاز حرکت با نماهایی کلی از خیابان‌های تهران و فضاهای سبز است. نخستین بنای تاریخی مسجد الجواد است که مطابق توضیحات نخستین موشک عراق به تهران در سال ۱۳۶۶ به این مسجد برخورد کرد. تصویر مسجد در نمای باز و از دریچهٔ شیشهٔ اتوبوس نمایش داده می‌شود و بازدیدی از مسجد صورت نمی‌گیرد. تصویر دوم از تهران قدیم سینما دیاموند است که امروزه با نام مرکز فرهنگی سیدالشهدا شناخته می‌شود. راوی برای هماهنگی میان نام اپیزود و همراهی مخاطب با خود معمولاً به وقایع تاریخی یا اتفاقاتی که موجب شهرت محلی خاص شده است، اشاره می‌کند. این سینما در سال ۱۳۴۶ به سبب نمایش فیلم *اشک‌ها و لبخندها* معروف شد. راوی برای مشارکت بیشتر مخاطبان و همراهی ایشان در روایت شهر از آنان می‌خواهد تا موسیقی این فیلم را یادآوری کنند.

ورزشگاه امجدیه یا شهید شیرودی محل سومی است که به تصویر کشیده شده است. مهم‌ترین رویداد این ورزشگاه بازی جام ملت‌های آسیا در سال ۱۳۴۷ بوده است. پس‌ازآن تصاویری کلی از چند کلیسا، سفارتخانه، سردر باغ ملّی (در نمایی بسته)، خیابان‌هایی با بافت تاریخی پرداخته است. در تمامی این تصاویر راوی بازگوکنندهٔ وقایع است و تصاویر صرفاً برای آمادگی ذهن مخاطب برای رسیدن به نقطهٔ شروع روایت تهران قدیم است. راوی این تصاویر بر اساس تجربهٔ بینامتنی اطلاعات لازم برای معرفی این فضاهای شهری را به دست آورده است و البته این اطلاعات با تجربهٔ ترکیبی مخاطبانش همراه می‌شود؛ زیرا برخی از این شخصیت‌ها به صورت مستقیم تجربهٔ حضور در آن موقعیت یا مکان مورد بحث را داشته‌اند.

در سکانس بعدی تصویری باز از کاخ گلستان ارائه شده است که با توضیحاتی از راوی همراه است. کارگردان برای نمایش بهتر تصاویر کاخ گلستان علاوه‌بر تصویر فعلی کاخ در نمایی باز، عکس‌هایی از وضعیت قدیم کاخ گلستان را

نیز ضمیمه کرده است. پس از ورود به داخل کاخ، با دیدی پانوراما کاش‌های کاخ به تصویر کشیده است که به سبب رنگ زرد به کاشی‌های هفت‌رنگ معروف بودند و ازجمله مشخصه‌های معماری دورهٔ قاجار به شمار می‌آمدند.

نکتهٔ جالب توجه مقایسهٔ سالن انتظار کاخ ورسای با آیینه‌کاری در کاخ گلستان است که توسط یکی از شخصیت‌های فیلم صورت می‌گیرد. به نظر او سالن انتظار صرفاً یک سالن آیینه‌کاری شده است، درحالی‌که آیینه‌کاری در کاخ گلستان با هنر و ظرافت همراه است؛ البته تأکید دارد که سالن ورسای زیباست، اما از ظرافت و هنر آیینه‌کاری خالی است. این دیدگاه مقایسه‌ای ضمنی میان تصویر دو کاخ است که از نظر بازهٔ زمانی و کارکرد مشابه همدیگر نیستند و مخاطب صرفاً از جنبهٔ هنری این دو بخش را با همدیگر مقایسه کرده است. این تصویر و مقایسه حاصل تجربهٔ حضور نویسنده در هر دو مکان است.

نمای ورودی کاخ با تصویری بسته از مجسمهٔ ناصرالدین‌شاه همراه است و در ادامه عکس‌هایی از تالار آیینهٔ کاخ گلستان نشان داده می‌شود. ورودی تالار با نمایی باز برای نمایش بهتر هنر آیینه‌کاری و ظرافت و زیبایی آن در تصویر است. در این بخش جزبه‌جز کاخ با نمایی باز و بسته تصویر شده است. ازجمله قسمت‌هایی که از کاخ به تصویر کشیده است: تالار سلام (همراه با تصاویر عکس‌های قدیمی تالار)، تالار آیینه.

در تصاویری که از کاخ گلستان ارائه می‌شود، نکتهٔ مهم اطلاعات تاریخی است که به سبب تجربهٔ بینامتنی در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد. راوی کاخ سعی می‌کند تا حد امکان اطلاعات ضروری و اتفاقات تاریخی مهمی را که در این تالارهای این کاخ روی داده، برای مخاطبان اصلی و ضمنی خود بازگو کند.

نکتهٔ دیگر آن‌که در خلال این بازدید از کاخ، شمایی کلی از وضعیت حکومت قاجار به نقد کشیده می‌شود. شخصیت‌های فیلم نخست به وجود ساعت‌های متعدد در تالار سلام که البته نخستین موزه نیز هست، اشاره می‌کنند و عقیده دارند که شاهان قاجار صرفاً در پی تن‌پروری و خوش بوده‌اند و نیازی به این همه ساعت نداشته‌اند؛ زیرا ایشان هیچ‌گاه در فکر مملکت‌داری نبودند. این دیدگاه نقد شرایط کشورداری در دورهٔ قاجار بر اساس تصویر بینامتنی است.

در تصویری دیگر هنگام توصیف پیانوی دوطرفه که مخصوص انیس‌الدوله سوگلی شاه و معلم مرد بوده است، شخصیت‌ها بر اساس عکس‌های موجود زنان قاجاری را از نظر شکل ظاهری مورد انتقاد قرار می‌دهند که همراه با تمسخر است. این دیدگاه برگرفته از اطلاعات بینامتنی است که مخاطبان از زنان دورهٔ قاجار دارند. البته در ضمن بیان این نکته، تصویر دیگری از حکومت قاجار خاصه ناصرالدین‌شاه ارائه شده است که او علاقهٔ زیادی به زنان داشت و جز انیس‌الدوله سوگلی‌های زیادی داشته است. درواقع اینجا حکومت قاجار به عنوان «دیگری» مورد خوانش منفی از سوی مخاطبانش قرار گرفته است.

در سکانس بعدی در تصویری پانوراما شمس‌العماره به تصویر کشیده شده و اطلاعاتی کلی دربارهٔ این عمارت ازجمله ساعتی که اهدایی ملکه ویکتوریاست و در قسمت بالایی برج نصب شده، کاشی‌هایی که جدید به آن افزوده شده و اینکه این عمارت نخستین عمارت با سازهٔ فلزی است، اشاره می‌کند.

در کنار تهران قدیم، برج میلاد نیز به تصویر کشیده است. نکتهٔ جالب توجه دربارهٔ این برج آن است که برخلاف عمارت‌های قدیمی و تصاویر قدیمی که از تهران ارائه شده است، صرفاً به اطلاعات تکنولوژیکی برج اشاره شده است؛ زیرا برج از نظر ظرافت معماری و زیبایی قابل مقایسه با تهران قدیم نیست. دوربین در نمایی کلی با آسانسور و فضای باز بالای برج همراه می‌شود و شهر تهران را به‌صورت‌کلی به نمایش درآورده است.

پانسیون محل زندگی شخصیت‌های سالمند، یکی از بناهای قدیمی است که متعلق به شخصیت دایی باباست که وقف برای سالمندان شده است. این ساختمان به سبک همان معماری دورهٔ قاجار طراحی شده است.

در روز دوم مقصد شاه‌عبدالعظیم است، اما در طول مسیر نخست به برج آزادی (میدان آزادی) می‌رسند که میدان با نمای باز و بسته به تصویر کشیده شده است. نکتهٔ جالب توجه در آن است که این سالمندان نگاهی هنری و زیبایی‌شناسی به برج آزادی دارند و درک ایشان از این فضا به سبب تجربهٔ حضور و شخصی است، اما خانوادهٔ نجیب که با آنان همراه هستند، به سبب فاصلهٔ نسلی و شرایط زندگی، نوع برخورد آنان با محیط خاصه برج آزادی عجیب است. خانوادهٔ نجیب صرفاً این مکان را فضایی در شهر می‌بینند که طبق گفتهٔ خود روزی ده بار از آن عبور می‌کنند و کارکرد

زیبایی‌شناسی و بازآوری خاطرات را برای ایشان ندارد. این امر را می‌توان به این سبب دانست که شهر برای خانوادهٔ نجیب «دیگری» شناسا به شمار نمی‌آید و صرفاً محلی برای زندگی است. اما برای این سالمندان که هرکدام تجربهٔ حضور در کشور دیگری را داشته‌اند، شهر «دیگری» است که باید خوانده شود.

شاه عبدالعظیم با نمایی کلی و همراه با صوت اذان به تصویر کشیده است. در داخل حرم نیز تصویر ضریح در نمایی بسته برای نشان دادن هنر آیینه‌کاری و فولادکاری نشان داده شده است. در اینجا به سبب بُعد ایدئولوژیک حاکم بر تصویر، هیچ توضیح یا مطلبی دربارهٔ قدمت و یا سرگذشت تاریخی عبدالعظیم حسنی ارائه نشده است. در اینجا مکان دیگر «دیگری» به شمار نمی‌آید، بلکه گویی بخشی از «من» است که موجب تسلی خاطر و آرامش روحی می‌شود. نکتهٔ دیگر آن‌که این محل برای تمامی این سالمندان خاصه یکی از شخصیت‌ها به نام خانم تابان، محلی برای بازآوری خاطرات کودکی است.

در سکانسی دیگر، همگی به خانهٔ نجیب می‌آیند تا از وضعیت آن مطلع شوند. این خانه محلی برای بازآوری خاطرات قدیمی و کودکی این سالمندان است. از خانه به دو صورت تصویر ارائه می‌شود: نخست خانه به عنوان «دیگری» ناامنی برای خانوادهٔ نجیب که امکان زندگی در آن فراهم نیست و نیاز به بازسازی اساسی دارد. تصویر دیگر خوانش مثبت است که خانه «دیگری» برای یادآوری گذشته در نظر گرفته شده است. تصویر دوم که در دل تصویر اول است، موجب کاهش حس ناامنی خانه می‌شود و خوانش از خانه در تصویر نخست با تسامح صورت می‌گیرد.

برای حفظ امنیت خانه و خانواده تصمیم بر بازسازی این خانهٔ قدیمی می‌شود. این تصمیم یک نگاه تقابلی به شهر و به صورت ضمنی تصمیمات شهری دارد. نجیب نظر املاکی را بیان می‌کند که خانه ارزش نگهداری ندارد و باید کوبیده شود، اما یکی از شخصیت‌ها که در اروپا زندگی می‌کند، تقابلی میان وضعیت خانه‌های قدیمی در ایران و اروپا برقرار می‌کند و می‌گوید بیشتر خانه‌ها در اروپا دویست سیصدسال عمر دارند و مدام بازسازی می‌شوند. در همین راستا شخصیت دایی بابا هم با خوانش منفی از معماری جدید و ارائهٔ تصاویری از ساختمان‌های جدید عقیده دارد که ساختمان‌های جدید بدترکیب هستند. هدف وی نگهداری و حفظ یک خانهٔ قدیمی است تا بافت قدیمی و تاریخی شهر را حفظ کند.

در سکانس نهایی این بخش تصاویری از بازسازی خانه در نمایی بسته ارائه می‌شود و خاتمهٔ این اپیزود تصاویر باز در نمای کلی ساختمان بازسازی شده است.

در این اپیزود، بافت تاریخی شهر تهران که بیانگر هویت تاریخی این شهر و مردمانش نیز هست، «دیگری» با خوانش مثبت است که موجب بازآوری خاطرات کودکی و گذشتهٔ شهر و مخاطبانش می‌شود. راوی این بخش نخست «امیر» است که در طول روایت از دیگر شخصیت‌های فیلم هم برای تکمیل اطلاعات خود بهره می‌گیرد. عمدهٔ اطلاعات بر اساس تجربهٔ بینامتنی است و هنگامی که بحث دربارهٔ یک کشور اروپایی است تجربه تبدیل به تجربهٔ حضور می‌شود و مقایسه تصویرشناسی بر اساس اطلاعات دیده شده است. در این مقایسه هدف نمایش هنر و ظرافت معماری و ساختار هنری ایرانی است که در تقابل با هنر معماری اروپایی قرار می‌گیرد.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ اطلاعات بینامتنی است. بخش قابل توجهی از این اطلاعات را شخصیت «امیر» ارائه می‌کند که بسته به موقعیت بافت تاریخی این اطلاعات متغیر است. در مکانی چون کاخ گلستان که می‌توان آن را مهم‌ترین بخش هویت تاریخی شهر به شمار آورد، اطلاعات بسیار زیادی از سال ساخت، معما، مواد مورد استفاده، تالارها و ... ارائه می‌شود، اما وقتی به برج میلاد می‌رسیم به سبب آن که این برج از نظر زیبایی‌شناسی عنصر خاصی ندارد و حتی رنگ مورد استفاده در ساخت آن نیز رنگ خاکستری است، بنابراین اطلاعات دربارهٔ این برج محدود به معمار و ارزش استراتژیک برج می‌شود. در محل مذهبی چون شاه عبدالعظیم نیز به سبب بافت مذهبی مکان، صرفاً کارکرد آرامش روحی و بازآوری خاطرات کودکی برای آن در نظر گرفته شده است؛ ازاین‌رو در این دو بخش با کاهش اطلاعات بینامتنی روبه‌رو ایم. البته باید گفت که در این خوانش، برج میلاد «دیگری» با نگاه تسامحی است؛ زیرا اطلاعات آن محدود است و در تقابل زیبایی‌شناسی با بافت تاریخی قرار می‌گیرد.

ب. تهران: هویت فرهنگی

در بخش تهران: سیم آخر آغازگر تصاویر تمرین گروه

موسیقی است که به‌خوبی فاصلهٔ میان این دو اپیزود را از همدیگر نمایان می‌کند. در این بخش تهران با المان‌های مدرن چون موسیقی مدرن، سازهای مدرن و صدای گیتار الکتریک برای مخاطب تصویرپردازی می‌شود. تصویر شهر در نمایی بسته و در سالن تمرین موسیقی تصویر شده است. در این بخش از تصویرپردازی تهران به‌دفعات شاهد جابه‌جایی «من» و «دیگری» با همدیگر هستیم. در تصویر نخست که همان سالن تمرین موسیقی است، گروهی موسیقی «دیگری» آسیب‌زا در برابر شهر و مردم شهر است که نگاهی جدید به شهر دارند، اما این نگاه پذیرفته نیست و کنسرت لغو می‌شود. موسیقی این گروه بار دیگر به عنوان دیگری در برابر هشت سال دفاع مقدس به عنوان «من» قرار می‌گیرد که البته نگاه «من» به این «دیگری» نگاهی منفی است. در این بخش دقیقاً اولین نقطهٔ تقابل فرهنگی میان نسل جدید و نسل قدیم نمایان می‌شود. نسل قدیم به عنوان «من» با خوانش منفی و البته بر اساس دیدگاه شخصی نسل جدید را «دیگری» ناآگاه در نظر می‌گیرد. از این بخش روایت از زاویهٔ دید پنج شخصیت با نتیجهٔ متفاوت بیان می‌شود که هرکدام تصویری خاص از شهر ارائه می‌کنند.

در نخستین روایت، تهران در نمایی باز از بزرگراه تصویرپردازی شده است؛ تهرانی شلوغ و مملو از ماشین بدون المان‌های زیبایی‌شناسی. یکی از پنج شخصیت اصلی این بخش به نام سارا همراه پدرش به خانهٔ مادربزرگ می‌رود. خانهٔ مادربزرگ در یکی از محله‌های قدیمی و شلوغ نزدیک بازار در نظر گرفته شده است. کارگردان برای نشان دادن بافت تاریخی و تقابل ضمنی آن با بافت مدرن شهر با نمایی متوسط و زاویهٔ دوربین مستقیم یکی از ورودی‌های بازار که حالتی گنبدی شکل دارد، به تصویر می‌کشد، اما در نمایش بزرگراه دوربین با نمای باز و زاویهٔ از گوشه تصویرپردازی کرده است. نماهای مربوط به محلهٔ قدیمی و خانهٔ مادربزرگ با نمای بسته تصویر شده است.

در این پلان بار دیگر کارگردان تقابل میان نسل قدیم و جدید را در قالب مشاجره میان سارا و پدرش نمایان کرده که ماحصل آن فاصلهٔ فرهنگی میان دو نسل است که امکان گفت‌وگو با همدیگر را ندارند. شکل‌گیری این گفت‌وگو در بافت قدیمی و خانهٔ مادربزرگ شکل می‌گیرد. در فرهنگ ایرانی خانهٔ مادربزرگ مکانی نوستالژیک و مایهٔ تسلی خاطر است، اما برای سارا که نمایندهٔ نسل جدید است این بافت قدیمی نه خاطربردار است و نه مایهٔ آرامش، صرفاً محلی است که باید با پدرش گفت‌وگو کند تا به نتیجهٔ مطلوب برسد. نکتهٔ دیگری که فاصلهٔ میان دو نسل را در این تصویر پررنگ می‌کند نوع کاربرد زبان و تقابل زبانی است. پدر از زبانی متعلق به نسل گذشته و مربوط به بافت تاریخی که در آن قرار گرفته است، استفاده می‌کند و که گاهی در تلفظ واژه‌های خارجی نیز دچار مشکل است و اشتباهات گفتاری دارد. سارا که به‌نوعی نمایندهٔ نسل جدید است، با زبان معیار سخن می‌گوید.

در روایت دوم تهران در نمایی بسته تصویرسازی شده است. در این بخش که روایت نیلوفر و کاوه از شهر است، پس‌زمینه گفت‌وگوی این دو نفر نمایی از ساختمان‌های بلند شهر است که به صورت بک‌گراند در تصویر حضور دارد. گفت‌وگوی میان این دو شخصیت تصویرپردازی از دو جنبهٔ شهر است. تصویر نخست دلبستگی عاطفی به شهر است که توان ترک آن را ندارد و شهر برای او در قالب «من» شناسا ظاهر شده است. تصویر دوم عدم وابستگی به شهر و خوانش منفی از شهری است که همه‌چیز در آن خراب می‌شود. پس از گفت‌وگو، خیابان در نمایی متوسط با شلوغی‌هایش تصویر شده است.

در روایت سوم اولین تصویر از شهر، تصویر سالنی است که کنسرت قرار بود در آن برگزار شود؛ تصویری از یک جز شهر. در این بخش مقایسه‌ای ضمنی میان سالن برگزاری کنسرت با یکی از معروف‌ترین سالن‌های دنیا صورت می‌گیرد. این گفت‌وگو میان سامان و برگزارکنندهٔ کنسرت عزیزی، صورت می‌گیرد که خوانشی منفی از شهر و هویت فرهنگی شهر صورت می‌گیرد. دیدگاه عزیزی به شهر بر اساس تجربهٔ حضور و خوانش بینامتنی از کشورهای دیگر است و شهر را «دیگری» مخرب برای سامان می‌داند که مانع پیشرفت اوست. ادامهٔ گفت‌وگو میان این دو در رستوران برج میلاد و با نمایی بسته صورت می‌گیرد. خوانش سامان از شهر و نگاه او با تسامح است در عین ناراحتی سعی می‌کند دیدگاه مثبتی هم داشته باشد، اما نگاه عزیزی تماماً منفی است.

در روایت چهارم، امیر نخست برای آرامش خاطر به سالنی که کنسرت در آن لغو شده است، پناه می‌برد. پس‌ازآن در سکانس دیگر وارد زورخانه می‌شود. کارگردان برای نمایش حال و هوای دقیق زورخانه و تصویر درست از آن

نخست دوربین را از پایین به بالا می‌آورد و فضا را با نور کم و تیره به تصویر کشیده است. نخستین تصویر زورخانه ورودی کوتاه آن در نمای بسته است که برای ورود باید با سر خمیده داخل شد. پس‌ازآن در تصویری باز سعی به تصویر کشیدن ماهیت کلی زورخانه و تصاویری دارد که روی دیوار آن مکان نقش بسته است؛ تصاویری از پهلوانان زورخانه‌ای. نکتهٔ مهم در گفت‌وگوی امیر با لغوکنندهٔ کنسرت، در علت ملاقات در زورخانه است. طرف گفت‌وگو این‌گونه تصور می‌کند که نسل جوان از بافت تاریخی و پهلوانی اطلاعی ندارد و تأکید دارد برای آگاهی وی این محل را برگزیده است، اما امیر در هنگام خروج از زورخانه زنگ رخصت را به صدا درمی‌آورد که هم به‌نوعی بیانگر آگاهی نسل جدید از بافت تاریخی است و هم به‌نوعی اجازه برای انجام کاری بزرگ است. کارگردان برای نمایش حس برتری مأمور، او را در نما باز تصویر می‌کند تا هم این حس را نشان دهد و هم بافت تاریخی زورخانه را. در بخش پایانی این روایت، کاوه یکی از شخصیت‌ها به واسطهٔ برگزاری مسابقهٔ خیابانی اتومبیل که خلاف قوانین شهر است، طی تصادف کشته می‌شود و در پس‌زمینهٔ تصویر نمایی از ساختمان‌های بلند شهر و پرچم‌های برافراشته به تصویر کشیده شده است. این تصویر «درواقع طغیان جوانان در برابر قوانین شهر و گفتمان رسمی حکومت، پیامدی جز نابودی آن‌ها ندارد» (روشندل اربطانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۷).

روایت پنجم تصویر نهایی از تهران را به نمایش می‌گذارد. این روایت یکی از همان ترانه‌هایی بود که اعضای گروه برای کنسرت آماده کرده‌اند و این ترانه دربارهٔ شهر تهران است. از آغاز ترانه بخش‌های مختلف روایت‌های چهارگانه به تصویر کشیده است که مجموع آن‌ها شهر تهران را از دریچهٔ چشم جوانان آن نمایان می‌کند. تصویری که در نماهای بازی از فضاهای امروزی شهر مانند برج میلاد، شهرک اکباتان، فضاهای پر از دحام شهری (مترو)، بزرگراه‌هایی که میدان مسابقه است، ترافیک شهر، بهشت زهرا (قطعهٔ شهدا)، تئاتر شهر را عمدتاً با نماهای بسته یا مدیوم‌شات به مخاطب نشان می‌دهد تا مفهوم شهر را در نگاه جوانان نمایان کند.

نکتهٔ دیگر متن ترانه‌ای است که موسیقی پایانی فیلم نیز هست. متن این ترانه دقیقاً فاصلهٔ میان دو نسل را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ نسلی که زندگی برای او در همین شهر معنا پیدا کرده است و هویت او با شهر شکل گرفته است.

درمجموع این پنج روایت که زاویهٔ دیدی از بیرون به شهر دارد که در اصطلاح به آن دید فلوبری می‌گویند، یک تصویر منسجم از هویت فرهنگی شهر تهران را از نگاه جوانان این شهر ارائه کرده است. در نگاهی کلی، خوانش این پنج شخصیت از شهر خوانشی همراه با تسامح است، هم سویه‌های منفی شهر را می‌بینند و هم سویهٔ مثبت آن را؛ بخشی از این خوانش بر اساس تجربهٔ حضور است و بخشی بر اساس رویکرد بینامتنی شکل گرفته است. شاید بتوان گفت کارگردان با به تصویر کشیدن المان‌های جدید یا مدرن شهر، نشان می‌دهد که تهران فقط از جنبهٔ تاریخ آن دارای اهمیت نیست، بلکه هویت فرهنگی این شهر نیز از خلال روایت همین جوانان شکل می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

تصویرسازی از ابعاد مختلف هویتی شهر یکی از موضوعاتی است که طی چند سال اخیر در هنر و ادبیات مورد توجه قرار گرفته است. سینما به عنوان هنر هفتم به سبب تصویری بودن به‌مراتب امکانات بیشتری برای بازنمایی جنبه‌های مختلفی از هویت شهر دارد. یکی از راه‌ها سوژه‌سازی خود شهر است که در فیلم *طهران تهران* شاهد آن هستیم. در این فیلم شهر «تهران» با دو تصویر تاریخی و فرهنگی با بهره‌گیری از امکانات مختلف به تصویر کشیده شده است.

در اپیزود نخست «طهران: روزهای آشنایی» کارگردان با تمرکز بر بافت تاریخی شهر تهران، سعی در بازنمایی هویت تاریخی و یادآوری گذشتهٔ تاریخی این شهر داشته است. به همین منظور از نخستین تصویر که نام فیلم است، هویت تاریخی پیش چشم آورده شده و نام شهر با شکل قدیمی آن «طهران» به فارسی و با فونت تایمز قدیمی که در نشریات قاجاری چاپ سنگی برای نوشته‌های انگلیسی و فرانسه کاربرد داشت، نوشته شده است. دومین المان بهره‌گیری از سالمندان در خلال روایت است؛ این تصویر نمایانگر توجه به گذشته است. سومین المان نماهایی از شهر است که معمولاً با نماهای باز یا مدیوم‌شات از بافت تاریخی گرفته شده تا به بازآوری خاطرات گذشته کمک کند. عمدهٔ تصویرسازی تاریخی از شهر برای بازآوری خاطرات و برانگیختن حس نوستالژیک مخاطب صورت می‌گیرد؛ ازاین‌رو خوانش از تهران در این اپیزود با دیدگاه مثبت و بر اساس تجربهٔ حضور است. در اینجا شهر در مقام راوی ظاهر نمی‌شود، بلکه بخشی از روایت است که با تصاویر

تاریخی برای شناخت بُعدی از آن نمایان شده است.

در اپیزود دوم «تهران: سیم آخر» کارگردان بر هویت فرهنگی شهر متمرکز شده است. او شهر را با المان‌های فرهنگی و مدرن به مخاطب می‌شناسند و برای رسیدن به این شناخت، به بیشتر از تصاویر بسته استفاده می‌کند تا درنهایت با کنار هم قرار دادن همهٔ این تصاویر، تصویری واحد از شهر تهران در ذهن مخاطب نقش ببیند؛ ازاین‌رو صرفاً بر روی تصاویر متمرکز نشده است، بلکه با نمایش شکاف بین نسل جوان نسل قدیم، به تصویرسازی دیگری برای مخاطب انجام داده است. او با نمایش خوانش منفی نسل قدیم از نسل جدید که بر اساس تجربهٔ بینامتنی به‌دست‌آمده سعی دارد تا تصویری دیگر از شهر ارائه کند.

بازپرسی که کنسرت را لغو می‌کند و پدر سارا، یکی از روایان اپیزود دوم، بدون آنکه خواهان شنیدن سخنان این پنج نفر باشند، صرفاً بر اساس دیدگاه خود این گروه را نادیده می‌گیرند و کارگردان با دست گذاشتن بر روی همین نکته، بخش دیگری از هویت فرهنگی شهر را که بی‌اعتمادی به نسل جدید است، بازنمایی می‌کند.

کارگردان در اپیزود دوم، روایت را به پنج بخش تقسیم کرده است که در هر از یک بخش‌ها، شهر به‌نوعی خود را نمایان می‌کند تا درنهایت با کنار هم قرار دادن این پنج روایت، تصویر کلی شهر از نگاه نسل جدید نشان داده می‌شود؛ تصویری که با خوانش تسامحی و با تجربهٔ ترکیبی (حضور ـ بینامتنی) به دست آمده است.

فهرست منابع

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۹۱)، *انسان، سینما، شهر*، گردآورنده علیرضا قاسم‌خان، تهران: روزنه.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱)، *هویت اجتماعی*، ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران: شیرازه.

روح‌الامینی، محمود (۱۳۷۹)، *زمینهٔ فرهنگ‌شناسی: تألیفی در انسان‌شناسی فرهنگی و مردم‌شناسی*، تهران: عطار.

روشندل اربطانی، طاهر؛ سحر دادجو؛ فهیمه نگین تاجی (۱۳۹۳)، بازنمایی زندگی روزمرهٔ جوانان در شهر تهران؛ تحلیل فیلم‌های نیمهٔ دوم دههٔ ۸۰، *تحقیقات فرهنگی ایران*، سال ۷، شمارهٔ ۳: ۸۱-۴۵.

ژون، سیمون (۱۳۹۰)، *ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی*، رسالهٔ راهبردی، ترجمهٔ حسن فروغی، تهران: سمت.

مهرجویی، داریوش و مهدی کرم‌پور (۱۳۸۸)، *طهران تهران*.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸)، درآمدی بر تصویرشناسی؛ معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، س۳، ش۱۲، صص۱۱۹ ـ ۱۳۸.

نانکت، لاتیشیا (۱۳۹۰)، *تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی*، ترجمهٔ مژده دقیقی، *ادبیات تطبیقی*، ش۳، صص۱۰۰ ـ ۱۱۵.

Dadvar, Elmira (2011), *Imagologie*, Premiere edition, Tehran: SAMT.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی