

An Analysis of the Representation of Iranian-Islamic Architecture and Urbanism in Iranian cinema Using Stewart Hall's Theories

Ali Osanlu

MA Student of Cinema, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

Ali Sheikhmehdi, PhD. * 

Associate Professor, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

Received: July 17, 2023

Accepted: November 26, 2023

(Pages: 17-40)

Ali Osanlu, Ali Sheikhmehdi, 2024. An Analysis of the Representation of Iranian-Islamic Architecture and Urbanism in Iranian cinema Using Stewart Hall's Theories. *Soffeh* 34 (4): 17-40.

DOI: [10.48308/soffeh.2024.105151](https://doi.org/10.48308/soffeh.2024.105151)

Abstract:

Background and objectives: Many researches have been conducted on the relationship between cinema and architecture, often trying to understand why and how to show the history and style of buildings or urban spaces in the film. In the present research, the main goal is to reverse the trend and study the impact of architectural and urban spaces on the story and atmosphere of the film.

Methods: In the past few decades in Iran, the term 'Iranian-Islamic' has referred to a type of architecture and urban planning that is often derived from local elements, complete with traditional signs and built in line with

Keywords:

Cinema, Representation, Architecture, Urban planning, Iranian-Islamic.



SOFFEH

Soffeh Journal, Shahid Beheshti University, Vol. 34, Issue 4, No. 107, 2025  ISSN: 1683-870X

*. Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

*. Corresponding Author Email Address: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
<http://dx.doi.org/10.48308/soffeh.2024.105151>

Islamic and local thinking. On the other hand, one of the most important elements involved in the form of films is the scene or the location, which is selected and designed according to the genre and story of the movie. The location and the scenes in which the film sequences are processed, help to create an atmosphere and mood for the film and play an important role in providing the correct sense of the story to the viewer. What is addressed here, using categorical content analysis, is the ways of representing the Islamic-Iranian architecture and urban planning in Iranian post-revolutionary films; those which have used location and scene to create meaning and concept related to their story. This is discussed in terms of the six categories of representation, extracted from Stuart Hall's theories and quantified and scored according to expert opinion in both cinema and urban planning. In other words, the analysis is focused on which of the examples has the strongest association between the architectural-urban space and the story. The research method is basic in terms of purpose and converting qualitative data into quantitative.

Results and conclusion: According to the results, the location is one of the most important tools that helps the filmmaker in creating the desired mood and impact on the viewer. Therefore, an urban-architectural space based on the story logic and used with the right thinking and method, will create the desired feeling for the viewer, and create a better atmosphere. The analysis of the example showed that the films Hamoon, Pary and Nar-o Ney in which all six aspects of the representation of the urban space are included scored higher in terms of qualities sought in this research.

تحلیل نحوه بازنمایی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی در فیلم‌های سینمای ایران با رویکرد نظریات استوارت هال^۱

علی اوصانلو^۲

علی شیخ مهدی^۳ 

دریافت: ۲۶ تیر ۱۴۰۲

پذیرش: ۵ آذر ۱۴۰۲

(صفحه ۱۷ - ۴۰)

دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

علی اوصانلو، علی شیخ مهدی. ۱۴۰۳. تحلیل نحوه بازنمایی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی در فیلم‌های سینمای ایران با رویکرد نظریات استوارت هال. فصلنامه علمی معماری و شهرسازی ص ۳۴ (۴): ۱۷-۴۰.

کلیدواژگان: سینما، بازنمایی، معماری، شهرسازی، ایرانی - اسلامی.

چکیده

اهداف و پیشینه: در زمینه رابطه سینما و معماری پژوهش‌های بسیاری انجام گرفته و هدف در غالب آنها کوشش در فهم دلایل و چگونگی نمایش تاریخ و سبک بناهای معماری یا فضاهای شهری در فیلم بوده است. اما در این پژوهش، هدف اصلی مشخص کردن میزان اثری است که فضاها و بناهای معماری و شهری بر قصه و فضا سازی فیلم می‌گذارند.

مواد و روش‌ها: در ایران به گونه‌ای از معماری و شهرسازی چند دهه گذشته، ایرانی - اسلامی اطلاق می‌شود که غالباً برگرفته از عناصر بومی و نشانه‌های سنتی و از لحاظ کالبدی و کارکردی مطابق با تفکر اسلامی و بومی باشد. از طرفی، یکی از مهم‌ترین عناصر دخیل در شکل و فرم فیلم، صحنه یا لوکیشن است که بنابر اقتضای ژانر و داستان فیلم، انتخاب و طراحی می‌شود. لوکیشن فیلم و صحنه‌هایی که ساکنان‌ها در آنها پردازش می‌شوند، به فضا سازی و حال و هوای فیلم کمک می‌کنند و در القای حس صحیح از داستان به بیننده نقش مهمی دارند. بر این اساس در این مقاله، نحوه بازنمایی سبک اسلامی - ایرانی معماری و شهرسازی در فیلم‌های ایرانی پس از

انقلاب که از لوکیشن و صحنه برای ایجاد معنا و مفهوم مرتبط با داستان خود بهره برده‌اند، با استفاده از روش تحلیل محتوای مقوله‌ای، تحلیل شده است. از این رو در شش دسته از انواع بازنمایی به این موضوع پرداخته شده است. مقولات لازم برای تشریح نحوه بازنمایی فضای شهری در فیلم‌ها، با توجه به نظریات استوارت هال، استخراج گردیده و با نظر کارشناسان هر دو زمینه سینما و شهرسازی، کمی‌سازی و امتیازدهی شده‌اند؛ به این معنا که به تحلیل این موضوع پرداخته شده که در کدام یک از فیلم‌های نمونه موردی، بیشترین قرابت و ارتباط بین فضای معماری و شهرسازی در صحنه‌پردازی و داستان فیلم وجود دارد. روش تحقیق در این مقاله از لحاظ هدف، بنیادی و تبدیل داده‌های کیفی به کمی است.

نتایج و جمع‌بندی: طبق نتایج به دست آمده، لوکیشن یا صحنه یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که به فیلمساز در ایجاد حال و هوای مد نظر و تأثیر بر بیننده کمک می‌کند. از همین رو، زمانی که نمایش فضای شهرسازی و معماری لوکیشن فیلم بر اساس منطق داستانی آن باشد و با تفکر و روش صحیح استفاده شود، به ایجاد حس نهفته در داستان در بیننده و فضا سازی بهتر کمک خواهد کرد. با توجه به نتایج پژوهش و تحلیل فیلم‌های نمونه موردی پژوهش، فیلم‌های «هامون»، «پری» و «نار و نی»، که هر ۶ جنبه بازنمایی فضای شهری در آنها لحاظ شده‌اند، با امتیاز بالاتر، از نظر کیفیات مد نظر پژوهش، رتبه بالاتری را کسب کرده‌اند.

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده نخست است با عنوان «تبیین ساختار معنایی هنر قدسی در سینمای دفاع مقدس مبتنی بر نظریات شهاب‌الدین سهروردی (مطالعه موردی: سریال «۳۱ عاشورا») - پروژه عملی: فیلم کوتاه مستند شاربمان (شهر ایمان)» که به راهنمایی نویسنده دوم ۲۵ مهر ۱۴۰۳ در دانشکده سینما، دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Osanlu.a@gmail.com

۳. نویسنده مسئول

ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir



۱۰۷: ۱۴۰۳، شماره ۴، پیاپی: ۱۰۷
* Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

فصلنامه علمی معماری و شهرسازی؛ سال سی و چهارم، زمستان ۱۴۰۳، شماره ۴، پیاپی: ۱۰۷
* Corresponding Author Email Address: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
<http://dx.doi.org/10.48308/soffeh.2024.105151>

پرسش‌های تحقیق

۱. آیا می‌توان رابطه‌ای بین معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی و سینما در زمینه تأثیرات آن بر فضا سازی و صحنه‌های فیلم یافت؟
۲. آیا می‌توان، بر اساس میزان تأثیرات معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی در فیلم، اصولی را مشخص کرد و از آنها برای ارتقای سطح کیفی فیلم‌های ایرانی استفاده کرد؟

مقدمه

معماری و شهرسازی و سینما، از اجزای اساسی مشترکی همچون صحنه، فضا، نور، حرکت و دید برخوردارند. فضاهای بصری یکی از مهم‌ترین عوامل بیان در فیلم هستند و فیلمسازان با کمک معماری و از طریق فضا سازی بصری و معنادهی، به شخصیت‌پردازی، ایجاد هویت، و خلق مکان می‌پردازند.^۴ فیلمسازان با استفاده از معماری، از طریق توجه به نشانه‌شناسی و معنا، بر روی شخصیت‌پردازی، حس زمان و مکان، ایجاد هویت، ایجاد فضای مناسب برای لوکیشن یا صحنه خاص، و ایجاد حس روانی در فضای فیلم، تأثیر می‌گذارند. فیلمساز به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، بخشی از معنا و روح زمانه و جامعه خود را در سینما بازمی‌تاباند و به همین دلیل دریافت او از شهر جزئی از میراث شناخت جامعه‌شناسانه شهر است. سینما نسبت به سایر جلوه‌های رسانه همچون نمایشگاه‌ها، روزنامه‌ها، و ... قرابت بیشتری به جریان و متن زندگی دارد و از طرفی، یک ابزار تداعی معانی و دنیای مجازی، برای بازنمایی محیط‌ها، فضاها، نمادها و نشانه‌ها، و رویدادهاست که در آن به صورت مستمر و پیوسته محیط‌های واقعی و مجازی برای مخاطبانش یادآوری، آموزش، و متجسم می‌شود.

ارتباط شهر و سینما از نخستین روزهای حضور سینما در زندگی بشر تا به امروز، ویژه و شگفت‌انگیز بوده است. سمفونی‌های شهر مدرن، فیلم‌های نوآر، تصاویر آرمان شهری و ضدآرمان شهری و... نمونه‌هایی ملموس از این واقعیت هستند.^۵ یک شیوه کلاسیک برای بروز شهر در سینما، مطالعه ژانرهای سینمایی بسیار مناسب فیلم‌های هالیوودی است.

اساساً فیلم نوآر، فیلم‌های گانگستری، و فیلم‌های پلیسی با ارجاعات فراوان به شهر و محیط شهری ساخته می‌شوند. این سه ژانر در گونه فیلم‌های شهری دسته‌بندی می‌شوند. در فیلم‌های گانگستری یکی از تنش‌های اساسی، بیان تضادهای بین شهر و روستاست. یا فیلم‌های علمی - تخیلی که معمولاً به ترسیم آرمان‌شهر و بیشتر ضدآرمان‌شهر می‌پردازند.^۶

هنگامی که سینما به خلق فضای شهری برای اشاره به مسائل اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی در فیلم می‌پردازد، بر درک و دانش مخاطب خود تکیه می‌کند.^۷

در این پژوهش استفاده از فضاهای شهری و معماری ایرانی - اسلامی

۴. سیدباقر حسینی و همکاران، «معماری و سینما عناصر مکمل و هویت بخش فضا و مکان»، آرمانشهر، دوره ۲، ش. ۳ (زمستان ۱۳۸۸): ۱۱۳.

۵. غلامحسین مهدوی‌نژاد و همکاران، «تحلیل شمایل‌شناسانه مفهوم شهر در سینمای مستقل و جریان اصلی جهان (۱۹۸۰-۲۰۱۰ میلادی)، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ش ۶ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۷۷.

۶. همان، ۷۸

۷. باربارا منل، شهرها و سینما، ترجمه محدرضا نویدپور و نیما عیسی‌پور (تهران: انتشارات بیدگل، ۱۴۰۰)، ۱۹.

8. R. Mazumdar, *Bombay cinema. An Archive of the City* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007), 18.

9. S. Barber, *Projected Cities. Cinema and Urban Space* (London: Reaktion books, 2002), 7.

۱۰. مارک شیل و تونی فیتز موریس، سینما و شهر: فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی، ترجمه میترا علوی طلب و محمود اربابی (تهران: روزنه، ۱۳۹۱)، ۳۸.

۱۱. سمیه روانشادینا و همکاران، «شهر تهران در تحلیل جامع هشناختی آثار سینمایی دهه ۴۰ و ۵۰ با تأکید بر فیلم‌های خشت و آینه و دایره مینا»، *آرمانشهر*، ش. ۳۰ (بهار ۱۳۹۹): ۵۸.

۱۲. پرویز اجالالی، *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۵۷ - ۱۳۰۹)* (تهران: آگاه، ۱۳۹۵).

۱۳. عباس کاظمی و بهارک محمودی، «پروبلما تیک‌های مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، دوره ۴، ش. ۱۲ (پاییز ۱۳۸۷): ۹۱.

۱۴. راضیه رضازاده و حمیده فرهمندیان، «انعکاس فضای شهری در سینمای نوین ایران»، *نشریه هنرهای زیبا*، دوره ۲، ش. ۴۲ (تابستان ۱۳۸۹): ۱۳-۲۵.

همچنین دیوید بس که درباره مؤلفه‌ها و عناصر شهر رم در فیلم‌های ایتالیایی مطالعه کرده، به رابطه زندگی روزمره در رم و فضاهای شهری آن از نظرگاه سینما پرداخته است. او به شش مؤلفه مهم فضایی از جمله بیگانگان، مضمون شهر، همسایگی، حاشیه‌ها، شهر استعاری، و شهر سینمایی در رم برای تحقق این منظور توجه و به این نکته اشاره کرده است که سینمای ایتالیا حاوی شاخص‌ترین ویژگی‌های طبیعی و فرهنگی این شهر تورستی است؛ به گونه‌ای که گویا گردشگری از مشاهده و کشف مکان‌های مشهور این شهر به هیجان آمده باشد.^{۱۱}

اجالالی در پژوهشی به این نکته اشاره می‌کند که:

می‌توان میان دگرگونی‌ها و پیوستگی‌های اجتماعی و مضامین و محتوای فیلم‌های ایرانی نوعی توازن و همبستگی مشاهده کرد.^{۱۲}

کاظمی و محمودی در مقاله‌شان بر این نکته تأکید کرده‌اند که «بازنمایی شهر در فیلم‌های سینمایی در واقع تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی نیز به‌شمار می‌رود».^{۱۳}

رضازاده و فرهمندیان در مقاله‌ای به مطالعه نحوه بازنمایی فضاهای شهری در سینمای بیست سال اخیر ایران پرداخته‌اند. تمرکز این مطالعه بر چگونگی بازنمایی فضای کالبدی شهر استوار بوده است.^{۱۴} مدنی‌پور با رویکردی مشابه، بازنمایی شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران را در مقاله‌ای مطالعه کرده است. او با تحلیل چگونگی بازنمایی شهر در آثار معاصر سینمای ایران، سعی کرده در مسائلی چون روابط خانوادگی و تنوع اجتماعی و فرهنگی ناشی از مهاجرت و رشد شهرها تعمق کند. حاصل کار او توصیفی کلی از جایگاه فضا در سینمای ایران است.^{۱۵} همچنین صمیم و دیگران در مطالعه‌شان، با توضیح آنچه «سینمای کالبدی شهر» خوانده می‌شود و نشانه‌شناسی چهار فیلم از مجموعه آثار شهری سینمای ایران، این نکته را بیان کرده‌اند که روابط انسان‌ها، حضور طبقات در جامعه شهری، وضع اقتصادی، پایگاه

بازنمایی شده در فیلم که بر محتوی، داستان، روایت، اخلاقیات، روابط شخصیت‌ها، و شکل فیلم، که موجب ایجاد حس اثرگذاری بر مخاطب هستند، واکاوی می‌شوند. از آنجاکه واکاوی یک متن هنری نیازمند روش و فرایند خاص است، در این پژوهش سعی شده تا با استفاده از نظریات بازنمایی استوارت هال، میزان مطلوبیت کیفی فیلم‌های مورد نظر ارزیابی شود.

پیشینه تحقیق

مواجهه شهر و سینما نه تنها در شهرهای مدرن غربی، بلکه برای شهرهای در حال توسعه نیز موضوعی جذاب و مورد بررسی است. رانجانی مازومدار در کتاب *سینمای بمبئی؛ آرشیو تصاویر شهری* به این نکته اشاره می‌کند که:

سینمای هند در تعامل شهر با ذهنیت و فیزیک فضای اجتماعی متولد شده است و برای یک پژوهشگر، آرشیو غنی و ارزشمندی برای دستیابی به موضوعات شهری فراهم می‌کند.^{۱۶}

استفان باربر در کتابی با عنوان *سینما و فضای شهری*، از تأثیر سینما بر تصویری شدن تاریخ و انسان می‌گوید و چگونگی بازنمایی تغییرات و فرازونشیب‌های تاریخی تحولات شهری را در سینما توضیح می‌دهد. او در پژوهش خود از بازنمایی اروپا و ژاپن را دو پدیده حیاتی در جهان مدرن قلمداد می‌کند که پیشرفت‌هایشان با گسترش تصاویر سینمایی گره خورده است.^{۱۷} مارک شیل و تونی فیتز موریس در کتابشان با ذکر این مطلب که سینما مهم‌ترین شکل فرهنگی و شهر مهم‌ترین سازمان اجتماعی است، به نحوه بازنمایی شهرهایی چون لندن و پاریس در فیلم‌های سینمایی اشاره می‌کنند. شیل معتقد است: سینما نه تنها به بازنمایی جغرافیا، معماری و بافت شهری پرداخته، بلکه بر جغرافیای فرهنگی، محیط و هویت شهری شهرهای مشخصی چون لس آنجلس، پاریس یا بمبئی تأثیر چشمگیری داشته است.^{۱۸}

۱۵. علی مدنی‌پور، «بازنمایی فضا در سینمای معاصر ایران»، *ایران‌نامه*، دوره ۲۷، ش. ۱ (بهار ۱۳۹۰): ۱۲۲-۱۴۰.

۱۶. رضا صمیم و دیگران، «بازنمایی منظر سیمای کالبدی شهر تهران در سینمای معاصر ایران»، *فصلنامه فرهنگ و رسانه*، سال چهارم، ش. ۱۳ (زمستان ۱۳۹۳): ۴۹-۵۹.

۱۷. احمد طالبی‌نژاد، *تهران در سینمای ایران* (تهران: روزنه، ۱۳۹۱).

۱۸. محمود توسلی و ناصر بنیادی، *طراحی فضای شهری ۱* (تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران، ۱۳۷۱)، ۱۵.

۱۹. مدنی‌پور، *فضاهای عمومی و خصوصی شهر* (تهران: انتشارات شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری)، ۱۳.

۲۰. بهارک محمودی، *شهر و سینما در ایران* (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۴۰۰)، ۷۴.

۲۱. جمال محمدی و همکاران، «شهر اسلامی، شهر ورای گنبد و مناره»، *فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، دوره ۳، ش. ۹ (پاییز ۱۳۹۱): ۲۵.

۲۲. زهرا خدایی، علی‌اکبر تقوایی، «شخصیت‌شناسی شهر اسلامی با تأکید بر ابعاد کالبدی شهر اسلامی»، *فصلنامه علمی پژوهشی شهر ایرانی اسلامی*، ش. ۴ (تابستان ۱۳۹۰): ۱۰۳.

فرهنگی اقشار، ناپهنجاری‌ها و الگوهای رفتاری صحیح و حتی نحوه بهره‌برداری از فضا و ارتباط با عوامل زیست‌محیطی، همه مفاهیمی هستند که با در نظر گرفتن چگونگی بازنمایی فضا در فیلم‌های سینمایی ایران نشان داده می‌شوند.^{۱۶} احمد طالبی‌نژاد در کتابی چگونگی حضور تهران در سینمای ایران را از نخستین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران تا دهه معاصر توصیف کرده است.^{۱۷}

۱. مبانی نظری

۱.۱. فضای شهری

تعاریف متعددی از جنبه‌های گوناگون در مورد فضای شهری بیان شده است.

زوکرفضا شهری را چنین تعریف می‌کند: «ساختاری است سازمان‌یافته، آراسته، و واجد نظم به‌صورت کالبدی که بر فعالیت‌های انسانی و بر قواعد معین و روشنی استوار است».^{۱۸} به عقیده اسپری ریگان چنانچه فعالیت‌های عمومی خصلتی شهری داشته باشند و در فضایی انتظام یابند که واجد ویژگی‌های زیباشناختی باشد، می‌توانند موجد فضای شهری شوند. بنابراین فضای شهری نوعی فضای عمومی است که کانون و بستر بروز حیات مدنی است. از این منظر، موضوع فضای عمومی به خلق مکان باز کالبدی در شهرها مربوط است و این فضا مکانی با کاربرد عمومی می‌شود که برای تعامل شهروندان به کار می‌رود. فضاهای شهری مکان‌هایی هستند که به عموم شهروندان تعلق دارند، منحصر به جنبه کالبدی و فیزیکی نیستند و درحقیقت با حضور انسان و فعالیت او معنا می‌یابند.

کوهن واژه فضای شهری را به دو گونه تعریف می‌کند: فضای اجتماعی و فضای ساخته‌شده (مصنوع) که تداعی فضایی نهادهای اجتماعی است و نزد جامعه‌شناسان و جغرافی‌دانان

مطالعه می‌شود. از سوی دیگر، فضای مصنوع فضای فیزیکی است.^{۱۹}

شهر در عالم واقع یک معنا دارد: محل سکنا و تعامل گروهی افراد نامتجانس و تنها. درعین حال، هر بخش از عناصر شهری، چه فضای عمومی و چه خصوصی، خود دارای معنایی در فرهنگ‌های مختلف است. مسجد، کلیسا، بیمارستان، خانه و انواع آن، محلات خاص که با توزیع طبقاتی شکل گرفته‌اند، خیابان‌ها و کوچه‌ها، هرکدام به‌تنهایی واجد معنایی هستند که فیلمساز می‌تواند هم به معنای اصلی رجوع کند و هم بر اساس روایت و هدف، با تمهیداتی معنای جدیدی افاده کند و مخاطب نیز مجاز است برداشت معنایی خود را داشته باشد.^{۲۰}

۲.۱. مبانی شهر اسلامی

رواج عنوان شهر اسلامی و اطلاق آن به شهرهای مسلمانان با این فرض که این شهرها از نظر کالبدی، جلوه‌گاه تجلی خاصی از اصول و ارزش‌های اسلامی بوده و از شهرهای سایر تمدن‌ها و فرهنگ‌ها متمایز هستند، از قرن نوزدهم میلادی و توسط مستشرقان آغاز شد.^{۲۱}

با پراکنده شدن نوای دین اسلام، شهر نیز جلوه‌ای معنوی و حقیقی یافت و با رعایت اصولی همچون حریم خصوصی، سلسله‌مراتب، نظم و تعادل در کالبد، سعی در همسان‌سازی با این فرهنگ داشته است.

شهر اسلامی یکی از مظاهر تمدن اسلامی است که در شکل‌گیری و استخوان‌بندی آن عوامل متعددی تأثیرگذار بوده‌اند. بدون شک شکل‌گیری فضاهای کالبدی در شهرهای سنتی اسلامی، به شیوه‌های متعدد، از فضای اندیشه‌ای حاکم بر آن متأثر بوده است. فضای کالبدی بیشتر شهرهای اسلامی متأثر از ویژگی‌های سرزمینی و جغرافیایی آن است که بیانگر وجود روح مشترک در آنها برآمده از مکتب الهی است.^{۲۲}



فضای کالبدی باید در بستر مناسبات فرهنگی، آداب و رسوم، ارزش‌های همگانی مردم شهر، و اندیشه‌های آنان در خصوص فضای زیسته شکل یابد. از سوی دیگر، مجموعه‌ای از نشانه‌ها، نمادها، و مبانی فکری و مبادی صوری، مفاهیم و تصاویری برخاسته از آیین‌ها، اسطوره‌ها، صورت‌های مثالی اندیشه‌های ایرانی در شکل‌گیری فضاهای کالبدی، نمود یافته‌اند.

شهرهای اسلامی به تبع این آیه‌گرایی و ابعاد تمثیلی‌اش دارای ارزش‌های کیفی و کالبدی می‌گردد و بدین‌گونه ضرایب پویای معماری سنتی و اسلامی همواره به تفکر و احساس پیوسته می‌گردد و همراه با افکار، تخیلات، و احساسات درونی انسان دگرگون می‌شود و معانی و مفاهیم خود را ابدی می‌نماید.^{۳۳}

شهر اسلامی از آنجاکه با توجه به مبانی دین اسلام باید تعریف شود، با صفات ممتاز و برجسته الهی همچون توحید و عدل معنا خواهد یافت. همچنین عبودیت، عبادت، تقوا، ایمان، و سایر صفات اخلاقی باید در شهر اسلامی تجلی یابد. هنگامی یک شهر اسلامی می‌شود که مبانی اسلام در ارکان آن شهر جاری شده باشد. برای شهر سه رکن اساسی وجود دارد:

مهم‌ترین عنصر و عامل پدید آورنده شهر، انسان یا اهل شهر می‌باشند. که در دو گروه ساکنان شهر و مدیران شهر دسته‌بندی می‌شوند. پس از انسان، قوانین و مقررات و آداب و شیوه‌ها و رفتار و اخلاق اهل شهر قرار دارند که رابطه اهل شهر و همه اجزای شهر را با یکدیگر، طبیعت، ساخته‌های مصنوع و با هستی در قلمروهای مختلف معنوی و مادی حیات تنظیم می‌کنند. و سوم، کالبد شهر که متأثر از دو عامل دیگر به اضافه شرایط خاص محیطی، اقتصادی، فنی، و علمی هنری است.^{۳۴}

۳.۱. نشانه‌شناسی

در مطالعاتی که تاکنون در خصوص رابطه سینما و اثر آن بر آگاهی مخاطب انجام شده، عمدتاً به تفسیر نمادهای فیلم،

نشانه‌شناسی و معنای آن توجه شده است.^{۲۵} فردینان دو سوسور، استاد زبان‌شناسی، در کتاب *زبان‌شناسی عمومی* مبحثی را باز می‌کند که قدما با اشاره از آن گذشته بودند: «نشانه‌شناسی».

نمادها و نشانه‌ها در سینما به دو طریق معنا می‌یابند. ۱. نمادهایی که از خارج از دنیای سینما وارد آن می‌شوند که درک آنها وابسته به پس‌زمینه فرهنگی و اجتماعی بیننده است. ۲. نمادها و نشانه‌هایی که در فیلم شکل می‌گیرند، بنابراین درک و تفسیر صحیح فیلم نیازمند شناسایی این نمادها و نشانه‌ها و کارکردهای آنها در روند فیلم است. به‌طور کلی بررسی محتویات قاب‌ها با استفاده از رویکرد کیفی، مستقل از مستندات ادبی و متکی به بیان «گفتاری یا شنیداری» و کار تجربی «فیلم» است. برای حصول درکی کامل از زاویه نگاه صاحب‌اثر به مسئله شهر و نقش شهر در فیلم لازم است نقش فضا و به‌طور کلی شهر در روند فیلمنامه و قصه مورد بررسی قرار گیرد که این امر از دو جنبه بر اساس شکل فیلمنامه‌ای برخوردار است. ۱. شهر به‌مثابه فضا در تطابق با رویدادها و عاملی در انطباق با رخدادها در جهت باورپذیری بیشتر اثر. ۲. شهر به‌عنوان شخصیت.^{۲۶}

اگرچه ریشه‌های نشانه‌شناسی به علم زبان‌شناسی برمی‌گردد، اما همچنان که خود سوسور بیان داشته، زبان‌شناسی تنها بخشی از دانش عمومی نشانه‌شناسی است. نظام‌مندترین تلاش برای به کار بستن نشانه‌شناسی در سینما عموماً به کریستین متز در کتاب‌های *زبان فیلم: نشانه‌شناسی سینما* (۱۹۶۸) و *زبان و سینما* (۱۹۷۱) نسبت داده می‌شود. استفاده از نشانه‌شناسی در سینما بهترین «رویکرد روش‌شناسانه» به‌منظور تلاقی دادن کیفیت‌های ترکیب‌بندی و اجتماعی تصویر است. در واقع تشخیص تصویر و ویژگی‌های بصری آن، که در روش‌های «روان‌شناسانه» محوریت دارد، تنها اولین گام در رمزگشایی تصویر است. فراتر از آن، مطابق با نظریه ایورسن (۱۹۸۶) ما

۲۳. همان، ۱۰۵.

۲۴. محمد نقی‌زاده، «تأملی در چیستی شهر اسلامی»، *فصلنامه مطالعات شهر ایرانی - اسلامی*، ش. ۱ (۱۳۸۹): ۶.

۲۵. رضازاده و فرهنگیان، «انعکاس فضای شهری در سینمای نوین ایران»، ۱۵.

۲۶. میلاد همافر و محمد همافر، «خوانش تحولات شهری ایران از خلال آثار سینمایی؛ مطالعه موردی آثار سینمایی بلند داریوش مهرجویی»، *سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی*، برلین، ۱۳۹۵، ۶.

نیازمند درک این هستیم که چگونه نقش مایه‌ها و چیدمان آنها با استفاده از فرایند هنری به کار گرفته شده‌اند تا آثار معنادار تولید کنند.^{۲۷}

مدل نشانه‌شناسی سوسور مبتنی بر یک مدل دودویی^{۲۸} (دووجهی) است که در آن نشانه از دو جزء (حامل نشانه و معنا/ دال و مدلول) تشکیل شده است. اما دو مسئله مهم در مواجهه با فرضیه‌های سوسور در تحلیل نشانه‌شناسی فیلم وجود دارد: مسئله اول اینکه او معتقد بود که نشانه‌ها تنها به منزله بخشی از یک نظام فرمی، تعمیم و معنای انتزاعی می‌یابند. درک اول او از معنا بیش از آنکه ارجاعی باشد، منحصرأ ساختاری و ارتباطی بود. در این نوع برداشت از نشانه‌شناسی، اولویت رابطه میان نشانه‌ها بیش از خود نشانه‌ها معنا می‌یابد. سوسور عقیده داشت اگرچه دلالت به‌طور مشخص به رابطه میان دو جزء تشکیل‌دهنده نشانه بستگی دارد، اما ارزش یک نشانه با توجه به روابط میان آن نشانه با سایر نشانه‌ها، در قالب سیستم به‌منزله یک کل تعریف می‌شود.

مسئله دوم مفهوم «دل‌بخواهی بودن»^{۲۹} است. نشانه‌شناسان سوسوری تأکید می‌کنند که هیچ ارتباط ضروری، ذاتی، و مستقیم اجتناب‌ناپذیری میان دال و مدلول وجود ندارد. معنای یک نشانه ناشی از قراردادهای و بنابراین دل‌بخواهی است. سینما به «نظام نشانه‌های طبیعی» تعلق دارد (در تضاد با نظام نشانه‌های دل‌بخواهی) که هم گویا و هم معنادار هستند. پس درک معنای متن از طریق «نظام ارتباطی نشانه‌ها به جای خود نشانه» و «مفهوم دل‌بخواهی بودن» دو مسئله و مانع مهم در به‌کارگیری مدل سوسور در تحلیل فیلم هستند. پیرس برخلاف سوسور یک مدل سه‌وجهی عرضه کرد: یک نشانه (در فرم یک نماینده [= بازنمایی])^{۳۰} چیزی است که برای یک نفر (مشاهده‌گر/ تفسیرگر) چیزی را تا حدی ارجاع می‌دهد. این نشانه به موضوعش (مصادقش)^{۳۱} ارجاع می‌دهد. نشانه در تمام

۲۷. حامد گوهری‌پور و پرویز اجلائی، «تصاویر شهر در فیلم‌های ایرانی ۱۳۰۹-۱۳۹۰»، پایان‌نامه رشته شهرسازی، دانشگاه علاه طباطبایی، ۱۳۹۱، ۹۱.

28. Dyadic
29. Arbitrariness
30. Representamen
31. Referent
32. C.S. Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Harward University press, 1931), 58.

۳۳. همان، ۹۴.

34. Syntagmatic & Paradigmatic
35. Positioning
36. Substitution

و کمال، بلکه در رابطه با یک نوع ایده به آن موضوع ارجاع می‌دهد.^{۳۲}

«بازنمایی» در مدل پیرس از نظر معنا نزدیکی با آن چیزی دارد که سوسور دال می‌نامد، درحالی‌که «تفسیر» کم‌وبیش نظیر مدلول است. روشن است که عنصر «تفسیر» در مدل سه‌وجهی پیرس تناسب بیشتری با تحلیل تصویرهای شهر دارد. به بیان دیگر، آنچه بازنمایی یک موضوع شهری را در سینما از «بازتولید» آن متمایز می‌کند، در این مدل تحت عنوان «تفسیر» مفهوم‌سازی شده است.

بنیان‌های مدل پیرس را در یک تحلیل شهرشناسانه سینمایی این‌گونه می‌توان تشریح کرد که «نماینده» (دال) تصویری است که بر پرده سینما بازنمایی شده و طیف وسیعی از موضوع‌های کالبدی و غیرکالبدی مرتبط با «زمینه» پژوهش (در اینجا شهر) را شامل می‌شود. «تفسیر» معنایی است که در ذهن پژوهشگر شکل می‌گیرد. «موضوع» نیز به مصداق آن تصویر در جهان خارج از پرده سینما اشاره دارد و به پژوهشگر این امکان را می‌دهد تا به درک فضایی - مکانی مناسبی از نشانه برسد.^{۳۳}

اگر در سطح اول خود «نشانه» و بعد «نظام ارتباطی» نشانه‌ها را دو سطح دلالت در درک معنای متن در یک مطالعه نشانه‌شناسانه در نظر بگیریم، بر اساس دلایلی که پیش از این تشریح شد، مدل پیرس در درک معنای سطح اول (خود نشانه) در یک مطالعه سینمایی مناسب‌تر خواهد بود. سطح دوم دلالت به مفاهیم تحلیلی ویژه‌ای نیاز دارد که به شیوه مناسبی در ادبیات سوسور مفهوم‌سازی شده است: «قواعد همنشینی و جانشینی»^{۳۴}. سوسور عقیده دارد که معنا از تفاوت‌های این نشانه‌ها پدید می‌آید. این تفاوت‌ها بر دو نوع همنشینی (جایگاه)^{۳۵} و جانشینی (تعویض و جای‌گذاری)^{۳۶} دلالت دارد. از نظر زمانی، همنشینی عطف به روابط «درون متنی» با سایر دال‌هایی است که در یک زمان در متن وجود دارند، حال آنکه



رنگ، صدا، نور، حرکت، فضا، خیابان، ساختمان، آدم‌ها، و
صحنه‌پردازان موفق غالباً اولین الهام خود را از متن می‌گیرند.
طراحان صحنه باید به شاهبیت متن یا عبارت طلایی آن پی
ببرند که جمله‌ای محوری است و تمام نمایش حول آن شکل
می‌گیرد.^{۳۷}

برای آنکه یک متن نمایشی از شکل مکتوب و نوشتاری خود
تبدیل به اثری صحنه‌ای و دیداری شود، می‌بایست مراحل را
طی کند که عبارتند از کشف ایده‌های بصری موجود در متن،
تحقیق درباره منابع بصری خارج از متن که قابلیت تطبیق با
متن را دارند، ترسیم طرح اولیه بر اساس تحقیقات و مشاوره
با کارگردان، ساخت ماکت یا نمونه مجازی، و سرانجام اجرای
طرح.^{۳۸}

۱.۴. بازنمایی شهر در فیلم

در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان موضوع بازنمایی را ترکیبی
از دو مؤلفه و تعامل بین آنها دانست: تعامل‌های میان کالبد
شهر و انسان‌ها. با استفاده از این دو مؤلفه می‌توان تصویرهای
گونگون از شهر را از هم جدا کرد و تشخیص داد. مؤلفه اول
بر کیفیت حضور و نمایش فیزیک شهر و مؤلفه دوم بر درک
فیلمساز از معنای شهر تأکید دارد. هر دو عنصر فاعل بازنمایی
و موضوع بازنمایی را می‌توان از یک نگاه دیگر نیز تجزیه کرد.
موضوع بازنمایی ترکیبی است از:

۱. عناصر بی‌جان طبیعی و مصنوع که مثلاً می‌تواند خیابان‌ها،
ساختمان‌ها، و یا دیگر عناصر کالبدی مصنوع و یا احیاناً درختان،
دریاچه‌ها، رعد برق، باران، و یا سایر عناصر طبیعی باشد.

۲. موجودات زنده، مهم‌تر از همه، انسان‌ها ...

موجودات زنده (مهم‌تر از همه، انسان‌ها)، به‌طور فردی و در
گروه و کنش‌ها و تعامل‌های آنها؛ همه اینها می‌توانند طبق
نظر سوسور به نشانه یا نماد تبدیل شوند و معنایی را به ذهن

جانشینی به روابط «فرامتنی» یا «بین‌متنی» با نشانه‌هایی
اشاره دارد که در متن اصلی غایبند.

روث (۱۹۸۳) باور دارد که ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی،
به‌دلیل ریشه‌های مشترک در زبان‌شناسی و انسان‌شناسی،
آن‌قدر در یکدیگر تنیده‌اند که گاه به‌دشواری می‌توان میان
این دو، به‌ویژه در مطالعات فیلم، تمایز ایجاد کرد. با وجود
این، کریستین متز (۱۹۷۱) تفاوت میان تحلیل نشانه‌شناسی
و ساخت‌گرایی را این‌گونه شرح می‌دهد که یک پژوهشگر
می‌تواند یک «کد» (موضوع/ نشانه) مشخص را در متون
مختلف تعقیب کند؛ درحالی‌که محقق دیگر به واکاوی یک
متن از طریق بررسی تمام کدهای آن بپردازد. رویکرد اول
نشانه‌شناسی و رویکرد دوم ساخت‌گرایی است. از آنجاکه در
تحلیل فیلم‌ها برای پژوهشگر مطالعات شهری صرفاً کدها
(نشانه‌ها)ی شهری اهمیت دارد، رویکرد پژوهش حاضر نیز به
جای آنکه منحصرأ ساخت‌گرایانه باشد، نشانه‌شناسی است. اما
به‌علت نبود امکان بررسی روی نشانه یا ساختار یکایک فیلم‌ها
(به‌علت حجم مقاله)، صرفاً بازنمایی کلی آنها مد نظر است
و سخن پیرامون نشانه‌شناسی هریک از فیلم‌ها نیاز به متون
تحقیقی متعدد دارد.

«متن» در دهه‌های اخیر جایگاه خطیری در «نشانه‌شناسی،
هرمنوتیک، و فلسفه هنر» داشته است. متن «رمزگان» را به
نقاش، طراح، معمار، کارگردان سینما و تئاتر، و دیگر هنرمندان
تزییق کرده و شروعی برای ارائه اندیشه است. طراح صحنه
موفق کسی است که معادل‌های بصری مناسب برای تجسم
بخشیدن به ذهنیت حاکم بر متن را ارائه داده و ارجاع به
نشانه‌هایی درون متن دهد. جستجوی ایده در لابه‌لای متن
کاری دشوار، ظریف، و درعین‌حال خلاقانه و لذت‌بخش است.
متن اولین منبع برای مجربانی است که قصد بصری کردن
نمایشی را برای مخاطبان دارند. در متن همه‌چیز نهفته است:

۳۷. مهدی ارجمند، طراحی صحنه
(تهران: نشر قطره، ۱۳۸۲)، ۳۹.

۳۸. مصطفی مختاباد امرئی و سیامک
پناهی، «بررسی و تحلیل نقش معماری
داخلی در تجلی معنا در فیلم‌های علمی
تخیلی»، هنرهای زیبا، ش. ۳۰ (۱۳۸۵):
۱۱۳.

متبادر کنند. در مورد فاعل بازنمایی هم کاربست چنین تفکیکی ممکن است. از یک سو، رویکرد و نگرش فاعل بازنمایی (فیلمساز) را داریم که با نگاه خود به تصویری که از طبیعت جدا و ثبت کرده، معنا می‌بخشد و از سوی دیگر، ابزارهای او را داریم که در شکل‌گیری تصویر و انتقال موضوع تماشا به مصرف‌کننده تصویر، نقش مهمی دارند.^{۳۹}

با بررسی اولین مقاله والتر بنیامین (۱۹۳۶) «اثر هنری در دوره بازتولید مکانیکی» می‌توان به این مطلب پی برد که بدون در نظر گرفتن قابلیت بصری آشکار، معماری و سینما هنرهای قابل لمس هستند. او به ریتم جنبشی سینما تأکید داشت و می‌دید که هم ناشی از تکرار وزن حسی تجربه زندگی شهری و هم اعتراضی قوی علیه فرهنگ رو به اضمحلال بورژوازی بود. همچنین می‌گوید:

برای انسان معاصر، بازنمایی واقعیت به وسیله فیلم به‌طور غیرقابل مقایسه‌ای، اهمیت بیشتری نسبت به نقاشی دارد؛ چراکه این ابزار تکنولوژیک به‌طور بسیار دقیقی در واقعیت نفوذ می‌کند و وجوهی از آن را آشکار می‌کند که هیچ ابزار دیگری چنین توانایی را نداشته است.^{۴۰}

۵.۱. بازنمایی از منظر استوارت هال

در کتاب مفاهیم کلیدی ارتباطات بازنمایی فرایند اجتماعی مظهر چیزی بودن معرفی شده است. بازنمایی عبارت است از فرایند قرار دادن یک مفهوم ایدئولوژیک در قالب‌های مشخص. بازنمایی همان فرایند اجتماعی فهم‌پذیرسازی در چارچوب همه نظام‌های دلالت‌کننده در دسترس است.^{۴۱}

هال بازنمایی را در ابتدا عملی ذهنی در معناسازی می‌داند که تعامل‌ساز بین عینیت و ذهنیت است؛ که این معنی‌سازی در قالب چارچوب‌های تفسیری در استفاده از چیزها و وارد کردنشان به زندگی روزمره شکل می‌گیرد.

۳۹. سمیه روانشادنی و همکاران، «شهر تهران در تحلیل جامع هشتناختی آثار سینمایی دهه ۴۰ و ۵۰ با تأکید بر فیلم‌های خشت و آینه و دایره مینا»، ۵۹. 40. H. Caygill, *Walter Benjamin: The Coirour of Experience* (London: Routledge, 1988), 111.

۴۱. مهدی منتظر قائم و محمدحسن یادگاری، «مطالعه بازنمایی حجاب، پوشش و آرایش هنرپیشگان زن در پوسته‌های فیلم‌های سینمای ایران و مطابقت آن با سیاست‌گذاری فرهنگی سه دولت (سازندگی، اصلاحات، و اصولگرا) به روش رهیافت گفتمانی استوارت هال»، *دوفصلنامه علمی - پژوهشی دین و ارتباطات*، سال ۲۰، ش. ۲ (زمستان ۱۳۹۴): ۱۵۹.

۴۲. استوارت هال، *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل محمدی (تهران: نشر نی، ۱۳۹۶)، ۲۰.

43. C. Rojek, *Cultural Studies* (Cambridge: Polity, 2007), 40.

از طریق نحوه بازنمایی چیزها، یعنی واژه‌هایی که به کار می‌بریم، پیش‌زمینه‌ها و داستان‌هایی که درباره آنها نقل می‌کنیم، تصاویری که از آنها می‌سازیم، احساساتی که به آنها نسبت می‌دهیم، و شیوه‌هایی که آنها را طبقه‌بندی، مفهوم‌بندی و ارزش‌دهی می‌کنیم، به آنها معنی می‌دهیم. به همین ترتیب معنا، در قالب انواع رسانه‌های مختلف، از جمله سینما، تولید می‌شود.^{۴۲}

امروزه مفهوم بازنمایی به‌شدت وام‌دار آثار استوارت هال است و به ایده‌های بنیادین در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای مبدل شده است. هال در نگاه جدیدی به مفهوم بازنمایی، از دیدگاه‌های متفکرانی مانند فوکو و سوسور برای بسط نظریه بازنمایی استفاده کرده است. کریس روژک تاریخ تحولات مطالعات فرهنگی (از سال ۱۹۶۴) را شامل چهار برهه می‌داند و معتقد است این چهار برهه دارای خاصیت فرایندی هستند و بینشان همپوشانی وجود دارد. این چهار برهه عبارتند از: ۱. برهه ملی - عمومی (۱۹۵۶-۱۹۸۴)، ۲. برهه متنی - بازنمایی (۱۹۵۸-۱۹۹۵)، ۳. برهه جهانی - پسادات‌گرایی (۱۹۸۰-...)، ۴. برهه حکومتی - سیاسی (۱۹۸۵-...). در برهه دوم تحلیل‌های ادبی، بررسی فرهنگ عامه، زندگی روزمره، رسانه و فیلم، شکل جدی‌تری به خود می‌گیرند. روژک معتقد است:

در این دوره نقش فرهنگی رمزگان متنی و معانی منتج از متون، بسیار مهم و قابل توجه شدند و به فرهنگ توده‌ای که به شکل فرایندهای بازنمایی از جهان در قالب‌های ادبی و سایر متون روایی را تحقق بخشید، در مطالعات فرهنگی و با روش نشانه‌شناسی توجه شد.^{۴۳}

هال شاخص‌ترین چهره مطالعات فرهنگی است که با رجوع به نظریه «هژمونی» گرامشی به احیای نگاه انتقادی گرامشی به فرهنگ می‌پردازد. در یک نگاه کلی آثار هال در مطالعات فرهنگی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد:

استوارت هال از خلال نگاه به زبان به‌مثابه رسانه محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی به‌وسیله آن در چرخه فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابند. بنابراین هال (۱۹۹۷) زمانی که از فرایندهای بازنمایی صحبت می‌کند و اصطلاح «نظام بازنمایی» را برای بیان نظام مفهومی خود جعل می‌کند از ۳ مرحله صحبت می‌کند:

۱) نظامی مشتمل بر همه گونه‌های موضوعات، افراد، و حوادث که به‌واسطه مجموعه‌ای که آن را «بازنمایی ذهنی» می‌نامیم، اشکال مختلفی از مفاهیم را سازماندهی، دسته‌بندی و طبقه‌بندی می‌کنیم و با چنین نظام طبقه‌بندی می‌توان بین هوایما و پرند (با وجود اینکه هر دو در آسمان پرواز می‌کنند) تفاوت قائل شد.

۲) در یک مرحله بالاتر، ما این مفاهیم را با یکدیگر به اشتراک می‌گذاریم و به‌اصطلاح معانی فرهنگی مشترکی را می‌سازیم تا تفسیری واحد نسبت به جهان را به اشتراک بگذاریم. بنابراین صرف وجود مفاهیم کافی نیست و ما نیاز به مبادله و بیان معانی و مفاهیم داریم و این امر ما را به نظام بازنمایی دیگری سوق می‌دهد که همانا نظام «بازنمایی زبانی» است.

۳) هال رویکرد سوم را منطبق با ویژگی عمومی و اجتماعی زبان می‌داند. بر مبنای این رویکرد، چیزها هیچ معنای خودبسنده‌ای ندارند، بلکه ما معانی را می‌سازیم و این عمل را با نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. او با مفهوم برساخت‌گرایی وجود جهان مادی نفی نمی‌کند، ولی معتقد است که آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست، بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آنها استفاده می‌کنیم حمل‌کننده معنا هستند و این کنشگران اجتماعی‌اند که از نظام مفهومی فرهنگ خود و نظام زبان‌شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی برای ساخت معنا استفاده می‌کنند تا جهانی معنادار و در ارتباط با دیگران را بسازند. بر اساس دیدگاه برساختی نباید

۱. مطالعه تلویزیون (اواسط دهه ۱۹۷۰)

۲. مطالعه پوپولیسیم اقتدارگرایی تاچری (اواخر دهه ۱۹۸۰)

۳. پروژه چندفرهنگ‌گرایی (اواخر دهه ۱۹۹۰ و بعد از آن)

دوره دوم مبتنی بر شکل‌گیری ایده‌های هال درباره ایدئولوژی و بازنمایی است و نوشته‌ها و آثار هال درباره بازنمایی و اهمیت آن در فرهنگ رسانه‌محور امروزی، این مفهوم را به یکی از بنیادی‌ترین مسائل حوزه مطالعات فرهنگی مبدل کرده است. هال بازنمایی را، به‌همراه تولید، مصرف، هویت، و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. او در ابتدا این ایده را طرح می‌کند که «بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد»^{۴۴} و سپس در ادامه، به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی (که مشتمل بر مفاهیم معنا، زبان، و فرهنگ است) می‌پردازد و از خلال تحلیل‌هایش، نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی را شکل می‌دهد. مفهومی که به گفته خود هال فرایندی «ساده و سراسر است» نیست. هال برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان، و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دسته کلی قرار می‌گیرند: ۱) نظریه‌های بازتابی، ۲) نظریه‌های تعمدی، ۳) نظریه‌های برساختی.

در نگاه بازتابی، ادعا بر این است که زبان به شکل ساده‌ای بازتابی از معنایی است که از قبل در جهان خارجی وجود دارد. در نگاه تعمدی یا ارجاعی گفته می‌شود که زبان صرفاً بیان‌کننده چیزی است که نویسنده یا نقاش قصد بیان آن را دارد. نگاه برساختی به بازنمایی مدعی است که معنا «در» و «به‌وسیله»ی زبان ساخته می‌شود. هال با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسی منتج از آراء سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه‌های میشل فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی دارای ویژگی‌های برساختی است. برساختی بودن بازنمایی برای

دوم به دلیل آنکه شهر در آنها «موضوع» داستان یا حداقل یکی از موضوع‌های اصلی آن قرار گرفته است، به شکلی آگاهانه‌تر شهر و فضاهای شهری را بازنمایی می‌کند، اهمیت بیشتری دارند، و گاه شهر در این آثار تبدیل به عنصر اصلی یک جریان و یا موج سینمایی می‌شود؛ اما در آثاری که شهر تنها نقش بستری برای «رویداد» داستان را بازی می‌کند نیز می‌توان تصویرهایی ارزشمند از وضعیت فضاها و مکان‌های شهری به دست آورد.

با آنکه نویسنده یا کارگردان نه معمار است نه شهرساز، اما حوادث و رویدادها و شخصیت‌های فیلم‌نامه به شکلی مرتبط با یکدیگر و با بقیه عوامل موجود در محیط ساخته و پرداخته می‌شوند. به این علت است که نویسنده و کارگردان نمی‌توانند بدون داشتن افکار معمارانه به خلق فضای صحنه پردازند.^{۴۷} بی تردید یکی از مهم‌ترین دلایل جذابیت نقش مایه‌های شهری برای نخستین فیلمسازان، واقعیت قابل فهم و عینی این فضاها برایشان بوده است. نخستین فیلم‌ها، همچون نخستین عکس‌ها، چیزی بیش از مستندهایی واقعی و زندگی‌نگارانه نبودند و کوشش‌های چندانی برای بلاغت زیبایی‌شناختی در آنها دیده نمی‌شد. بدین ترتیب، سینمای آغازین در وهله اول وظیفه ثبت تاریخی تجربیات بصری افراد را بر عهده گرفت و واقعیت هم‌ارزش و مترادف حقیقت دانسته شد.

همان‌طور که لری فورد بیان می‌کند، مکان‌ها اهمیت ویژه‌ای در تصاویر متحرک اولیه نداشته و صرفاً به‌عنوان یک صحنه محض، و نه بازیگر، برای کنش‌های زنده اصلی در نظر گرفته می‌شدند. تام کاینینگ، استاد تاریخ سینمای دانشگاه شیکاگو، در آن سال‌ها به نکته جالبی درباره حضور خیابان به‌عنوان یک عنصر مهم شهری در فیلم‌ها اشاره کرد: «تقریباً تمامی فیلم‌ها مستندهایی از تردد انبوه مردم از خیابان‌ها به مکان‌های عمومی و برعکس، خیابان‌های شلوغ و تردد اتومبیل‌ها و

جهان مادی را که حاوی چیزها و افراد هستند با کنش‌های نمادین و فرایندهای بازنمایی، معناسازی، و عمل زبانی مغشوش کرد؛ چراکه معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد.^{۴۵}

۱.۶. رابطه سینما و شهر

سینما و شهر نه تنها از نظر ماهیت حرکت، بلکه از جنبه فضا، زمان، ریتم، نور و رنگ، بافت، حرکت، و تداوم به یکدیگر نزدیکند.

سینما با ترکیب عناصری چون نور، رنگ، زاویه دید و صحنه، تدوین، و صدا در جهت ایجاد رابطه‌ای مستحکم با بیننده خود و تسهیل سفر ذهنی او به درون فیلم دست به فضاسازی می‌زند؛ درحالی‌که جوهر معماری فضاست، در سینما فیلمساز به‌طور ذهنی به هدف فضاسازی خود می‌رسد و در معماری، معمار به فضا عینیت می‌بخشد.^{۴۶}

معماری از طریق نشانه‌شناسی و معنا بر شخصیت‌پردازی، ایجاد حس مکان، حس زمان، هویت، ایجاد فضای مناسب برای لوکیشن خاص و عبور از لایه‌های تاریخی، ایجاد حس روانی و هویت و تأثیر بر روند روایت، و... در فضای فیلم تأثیرگذار بوده است. به‌طور کلی در سینما دو شیوه برخورد با رابطه انسان و محیط شهری قابل بررسی است. در یک شیوه می‌توان دید که تعدادی از سینماگران مستقیماً قصد بررسی رابطه انسان، شهر، و شهرنشینی را نداشته‌اند، اما دوربین در راستای طبیعت ذاتی خود، ناخودآگاه راوی فضاهای شهری و داستان‌های آن شده است. در یک نگره نیز، دیدگاه برخی از سینماگران درباره شهر و پدیده‌های شهری به‌منزله سوژه اصلی قصه توانسته برای پژوهشگران مطالعات میان رشته‌ای قابل توجه باشد. در هردو حال شایسته است که معماران و شهرسازان به آثار ساخته شده در تاریخ سینما دوباره عمیقاً بنگرند. هرچند اینکه آثار دسته

45. Ibid

۴۶. مهدی رحیمیان، سینما: معماری در حرکت (تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۳)، ۱۱.

۴۷. مهدی آفاق، «حس و ادراک شهرسازانه سینماگر»، فصلنامه مدیریت شهری، ش. ۹ (تابستان ۱۳۸۱): ۸۷.

خانه با حوض و حیاط و اتاق‌های پنج‌دری نشانه قشر مرفه سنتی است، خانه قصرمانند با آینه‌کاری نشانه اشرافیت، آپارتمان کوچک نشانه قشر متوسط، و آپارتمان بزرگ و پر از تزئین نشانه قشر نوکیسه.

۴) کوچه‌های تنگ و دیوارهای گلی و وجود گذر و بازارچه نشانه اصالت در عین فقر، و خیابان‌های وسیع و مشجر نشانه سرمایه‌داری بی‌ریشه است.

۵) حاشیه شهر نشانه خلاف‌کاری و ناشی از فساد فرهنگی، و شمال شهر نشانه فساد ناشی از ثروت است.

۶) استفاده از عناصر شهری در القاهای تشبیهی و استعاره‌ای، شجاعت، ظلم، ترحم، استبداد، و... با استعانت از مجسمه‌ها، دیوارها، گذرها، و... عینی می‌شوند.

۷) استفاده از خیابان نشانه طغیان، سرکشی، بی‌خانمانی، و خارج از طبقات رسمی جامعه بودن، که ژانر فیلم خیابانی را باعث شده است.

البته این مثال‌ها و صدها مثال مانند اینها کاملاً در دست فیلمساز شکل می‌گیرند. فیلمساز با اتخاذ تمهیدات و تدوین و دکوپاژ مناسب و هوشمندانه، که مبتنی است بر شناخت او از فرهنگ جامعه مخاطب و شرایط حاکم بر میدان سینما، از واقعیت برابرش معنای دیگری می‌گیرد.

گاه برای تأکید بر فضای روایت، ضروری است توضیحاتی داده شود. در امر زبان تصویر، توضیح نیز مسلماً تصویری است. این تأکید گاه بر مکان جغرافیایی است و گاه بر فضای روانی - جمعی ساکنان.

فیلمسازی معناگرا همچون کارل تئودور درایر بهتر از هر سینماگری می‌دانست که تصاویر سینمایی بیش از پرده‌های نقاشی با نشانه‌های دیداری - فضایی یعنی با حجم‌ها و در گام نخست با معماری و مجسمه‌سازی همبستگی و نزدیکی دارد.^{۴۸} در دوره‌های مختلف و ژانرهای متنوع سینما، شهر به انواع

قطارها هستند. گویی عنصر خیابان در سینما بدل به اسطوره‌های جذاب و بی‌پایان شده است»^{۴۸}.

در فیلم‌هایی که موضوع آن در شهر روی می‌دهد، دوربین به‌اجبار بافت یک شهر را در زمان ساخت آن به‌نمایش درمی‌آورد، اما گاه ممکن است کارگردان زاویه دوربین خود، فاصله از سوژه، و بسیاری از نکات فرمی دیگر را به گونه‌ای انتخاب کند که صرفاً زاویه نگاه و نظرات او راجع به محیط را مشخص ساخته و معرفی کند.^{۴۹}

پس تصویر شهر فقط عکسی از واقعیت شهر نیست، بلکه مثل هر تصویر هنری دیگر شهری است که هنرمند درک و دریافت کرده و عرضه کرده است. این تصویر می‌تواند یک برداشت انتزاعی و محصول فردی از شهر نباشد، بلکه فیلمساز ناخودآگاه یا خودآگاه بخشی از روح زمانه و جامعه یا شخصیت فیلم را بازمی‌تاباند و به‌همین دلیل دریافت او از شهر جزئی از میراث شناخت جامعه‌شناسانه شهر است.

با نگاهی به صحنه‌هایی که بار معنایی خاصی در بستر شهر دارند، درمی‌یابیم که رابطه سینما با شهر صرفاً نشان دادن صحنه‌ای (لوکیشنی) که اتفاقاتی در آن رخ می‌دهد، نیست. شهر در سینما نشانه‌ای است که دلالت‌هایی مانند موارد زیر دارد:

۱) آشناسازی مخاطب با فضا و اینکه روایت در چه فضایی می‌گذرد؛ بسیاری از فیلم‌های بومی چنینند و با استفاده از فضای شهری و عناصر ویژه مثل لهجه، مکان‌های خاص، و عناصر آشنا، مخاطب را وارد فضا می‌کنند و برایش انتظاراتی می‌آفرینند.

۲) استفاده از محلات و تقسیم‌بندی‌های شهری برای بازنمایی طبقه‌بندی اجتماعی؛ جنوب شهر و شمال شهر از این دست نشانه‌ها هستند.

۳) استفاده از منازل و معماری به‌منظور القای قشربندی خاص؛

۴۸. گوهری پور و اجلالی، «تصاویر شهر در فیلم‌های ایرانی ۱۳۰۹-۱۳۹۰»، ۲۶.

۴۹. حامد گوهری پور و غلامرضا لطیفی، شهر و سینما، تحلیل تصویر تهران در سینمای داستانی ایران (تهران: انتشارات نگارستان اندیشه)، ۲۷.

۵۰. بابک احمدی، مدرنیته و اندیشه انتقادی (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰)، ۷۷.

درآمده در فیلم می‌افکند. مؤلفان موج نو مکان را با سوپزکتیویته در هم آمیختند؛ لیکن ارتباط میان نگاه سوپزکتیو آن و شهر مورد مطالعه‌شان، تنها بر مبنای نقشی که پایتخت در پیوستگی تاریخی برای ملت ایفا می‌کرد، شکل می‌گرفت.^{۵۲}

۲. روش تحقیق

مطابق رویه مطالعات و تحقیقات کمی مرتبط با منابع و اسناد کیفی، روش مورد استفاده در این تحقیق روش تحلیل محتواست. در تحلیل محتوای متن‌های مکتوب تصویری از قبیل فیلم، می‌توان از تحلیل محتوای آشکار استفاده کرد. در مواجهه با محتوای آشکار، محقق با عناصر و اجزایی سروکار دارد که در داخل یک متن حاضر و مشهود هستند و می‌توان آنها را به‌صورت دقیق و روشن شمارش کرد.^{۵۳}

در این پژوهش روش کار برای تحلیل فیلم نشانه‌شناسی است. پس از آنکه تصاویر بر اساس دال‌های موجود در آنها، معین شدند، برای درک صحیح منطق استفاده از نشانه‌های یک اثر، جدای از ساختن نشانه‌ها در متن، به روابط بین نشانه‌ها نیز باید توجه شود؛ زیرا نظامی که این نشانه‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌کند، معانی را به‌وجود می‌آورد و پژوهشگر باید این ساختار را از متن استخراج کند. نظریه‌های متفاوتی در حوزه نشانه‌شناسی از دیدگاه‌های مختلف، تجربه‌گرایی پیرس، عقل‌گرایی سوسور، ساختارگرایی، و تأویلی وجود دارد. این نوع نشانه‌شناسی ترکیبی از زیباشناسی بر اساس حس، نشانه‌شناسی ساختارگرایانه و پدیدارشناسانه است و دارای ماهیتی ترکیبی خواهد بود که در فیلم‌های معناگرا و فضاهای معماری مفهومی قابل‌تعمیم است. البته برخی از فیلم‌هایی که بنابر مقتضای داستان که در مورد برهه‌ای از تاریخ هستند که قرارگیری در بافت شهری سنتی، لازمه شکل‌گیری فیلم بوده (مانند فیلم «هزارستان» ساخته علی حاتمی)، در این مقاله مد نظر قرار نگرفته‌اند و

گونگونی در فیلم‌ها بازنمایی شده است. سینمای «نوآر» در شهر شکل می‌گیرد. خرد کردن شهر به اجزا و خودداری از نمایش یکباره آن کیفیت استثنایی و عجیبی به این فیلم‌ها می‌دهد. شهر به تصویر تبدیل می‌شود؛ نه به شکل تصویری از شهرهای واقعی، بلکه به‌عنوان متن و پس‌زمینه‌ای برای داستان. فیلم نوآر شهر را خالی از احساس نشان می‌دهد. رابطه بین شهر، بیگانگی، و تعارض‌های احساسی بیانگر همان مفهومی است که زیمل درباره کلان شهرها تحت عنوان «تشدید تحریک‌های عصبی» یاد می‌کند. اما در بسیاری از فیلم‌های نوآر، شهر به‌ندرت با هیئت جسمانی ظاهر می‌شود، مگر در چند لانگ‌شات در فصل ابتدایی فیلم.^{۵۱}

معماری در فیلم اکسپرسیونیستی یک معماری تخیلی است. خواه شهر، ساختمان، یا یک اتاق در واقعیت موجود باشد یا فقط به‌صورت نما ساخته شود. اتاق، تالار، خانه، کوچه، خیابان، و شهر تحت نفوذ درون‌مایه‌های فیلم هستند و ارتباط روانی با شخصیت داستان دارند.

در موج نوی فرانسه، کارگردانان عمدتاً به فیلمنامه‌هایی با ته‌مایه اکشن تمایل داشتند. فیلمنامه‌هایی که نسبت به عدم‌قطعیت‌های فرایند تولید، برخوردهای تصادفی، و ایده‌هایی که خلق الساعه و در حین فیلمبرداری به ذهن مؤلف می‌رسند، روی خوش نشان می‌دهند. برخوردهای تصادفی در شهر نقش تعیین‌کننده‌ای در جریان فیلم‌برداری و درنهایت روایت فیلم داشتند. تأکید بر میزانشن‌های واقعی موج نو را بدل به نوعی ترجمان سینمایی اصیل از شهر و مدنیت می‌کرد. ماری بر این باور است که چون فیلمنامه‌های موج نو بیشتر جنبه شخصی داشتند، «سوپزکتیویته»ی فیلمساز از طریق میزانشن، ارتباط میان کاراکترها و ارجاعات شخصی جدی یا هزل‌گونه فیلم است که نقش و نشان خود را باقی می‌گذارد. درواقع سوییته زندگی‌نامه‌ای این آثار، سوپزکتیویته فیلمساز را بر فضاهای شهری به‌تصویر

۵۱. گوهری‌پور و لطیفی، همان، ۷۴

۵۲. منل، شهرها و سینما، ۱۹.

درونیات شخصیت‌ها،

(۲) استفاده از «فضای شهری و معماری» برای پس‌زمینه فیلم،
 (۳) تأثیر «فضای شهری و معماری» بر روحیات شخصیت‌های فیلم،
 (۴) نمایش تضاد «شهرسازی - معماری ایرانی - اسلامی» و «شهرسازی - معماری مدرن»،

(۵) شهرسازی - معماری به‌منزله یک عنصر مثبت، و

(۶) شهرسازی - معماری به‌منزله یک عنصر منفی.
 در میان این متغیرها هیچ‌کدام به‌صورت متغیر وابسته نیستند و هرکدام روند تغییرات خاص خود را دارند. متغیرها همگی با نمره‌دهی کمی برای انجام آزمون‌های آماری آماده می‌شوند.
 در گام بعدی دوباره پرسش‌نامه مرحله دوم برای منتقدان ارسال گردید و این بار از آنها خواسته شد تا نسبت به امتیازدهی به گزاره‌های استخراج‌شده از سوی متخصصان شهرسازی و معماری، در فیلم‌های منتخب (مرحله اول)، اقدام کنند. در نهایت با توجه به فیلم‌های منتخب و امتیازهای ارسال‌شده از طرف منتقدان و نیز مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای پژوهشگران مقاله، رتبه‌بندی فیلم‌ها بر اساس امتیازات به‌دست‌آمده، انجام شد تا بهترین بازنمایی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی بین فیلم‌های منتخب مشخص گردد.

۳.۱. معرفی فیلم‌های منتخب از دیدگاه معماری و شهرسازی

بافت قدیمی شهرهای تاریخی مکان مناسبی برای فیلم‌های درون‌گرایانه‌اند که بسیاری از فیلم‌های فلسفی، عرفانی، و نوستالژیک در این فضاها ساخته می‌شوند. این مکان‌ها دارای مفاهیم فضایی همچون محصوریت، مقیاس انسانی، ساختار محله‌ای، و بافت ارگانیک هستند. گرچه ممکن است به‌صورت مستقیم این پیام‌ها را به مخاطبین خود منتقل نکنند، اما

فقط فیلم‌هایی نمونه‌های موردی بوده‌اند که پس از دهه ۱۳۶۰ مدرن شدن ظاهر شهرها ساخته شده‌اند و با جریاناتی که در داخل فیلم اتفاق می‌افتد، به بافت‌های شهری سنتی مرتبط می‌گردند. بر این اساس، ۱۱ فیلم در این مضمون به‌دست آمد که شاخص‌های مورد نظر تحقیق را داشتند.

۳. تجزیه و تحلیل محتوای پژوهش

برای ورود به موضوع، ابتدا فیلم‌های منتخب به این طریق انتخاب گردیدند: طی پرسش‌نامه‌ای دومرحله‌ای (در پیوست ضمیمه گردیده) از ۱۲ نفر از منتقدان «انجمن منتقدان و نویسندگان خانه سینما» (این تعداد با استفاده از نمونه‌گیری تصادفی از ۱۱۰ نفر عضو این کانون به‌دست آمد)، ابتدا خواسته شد تا ۳۰ فیلمی را که به‌نظرشان در آنها از فضاهای شهری و معماری در سکانس‌های مهم یا در کلیت فیلم استفاده شده معرفی کنند. پس از انتخاب ۱۱ فیلم از حدود ۲۰۰ فیلم معرفی‌شده از طرف همه منتقدان (که این ۱۱ فیلم از نظر اکثریت منتقدان معرفی و مهم تلقی شده بودند)، با توجه به مبحث «فرایندهای بازنمایی» که استوارت هال در مورد آن سخن گفته و در قسمت مبانی نظری به آن پرداخته شد، از ۵ نفر از اساتید رشته معماری و شهرسازی با استفاده از روش دلفی (پرسش‌نامه این گروه نیز در قسمت ضمیمه‌ها هست)، خواسته شد تا فیلم‌های منتخب منتقدان در مرحله قبل را مشاهده و ملموس‌ترین و مشخص‌ترین گزاره‌هایی که از نظر آنها این قابلیت را داشتند که با عنوان شاخص در این قسمت استفاده شوند، معین کنند.

۶ گزاره در بازنمایی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی در فیلم‌های سینمایی، با توجه به نظر متخصصان حوزه، استخراج گردید که به ترتیب این موارد بودند:

(۱) استفاده از «فضای شهری و معماری» به‌مثابه بروز کالبدی

ایدئال توسعه مورد قبول جامعه شهری، تقابل با موجودیت آزادی‌طلبانه انسان، و ... وجود دارد. یکی از اشارات فیلم به رابطه هامون با دوستش، علی عابدینی، است که از کودکی با او دوست بوده و ملجاء و پناهگاهی برای حل گره‌های ذهنی و مشکلات شخصیتی حمید هامون است. هامون طی مسائلی که در اثر مشکلات خانوادگی در ذهنش ایجاد می‌شود، برای یافتن پاسخ سؤالات خود در پی علی عابدینی به شهر کاشان سفر می‌کند. در اینجا کاشان نمادی از سنت، سادگی، سؤال فلسفی ذهن حمید هامون (امامزاده ابراهیم) است. فضاهای قدیمی این شهر به‌نوعی بروز بیرونی و کالبدی درونیات هامون و سادگی آن در تضاد با آشفتگی شخصیت است. هامون رسیدن به آرامش را در این فضا جستجو می‌کند و می‌داند در شهر مدرن محل زندگی خود نمی‌تواند پاسخ‌های ذهنی خود را بیابد. در تحلیل رابطه شهر با فرد، انسان شهری هم از بعد معنایی و محتوایی و هم از لحاظ الگوی زیست شهری، زندگی کلان‌شهری را می‌پذیرد و به جای تقابل، در تلاش برای حل مشکلات سکونت در شهر و تبلور جامعه مدرن در بُعد فرهنگی و اجتماعی است، بنابراین موقعیت فرد در برابر شهر از وضعیت منفعل به دیالکتیک می‌رسد و ابژه و سوژه تقریباً یکی می‌شوند. همچنین از فضای شهری برای یکی از پس‌زمینه‌های اصلی فیلم استفاده می‌گردد.

پری (داریوش مهرجویی - ۱۳۷۴): این فیلم کمتر در بستر شهر پیش می‌رود و فضاهای معماری، هویت، و شخصیت فضاهای معماری بیشتر از فضاهای شهری در این اثر نقش زمینه دارند. اما با این حال فضای شهری، به‌خصوص میدان نقش جهان اصفهان، کارکرد اساسی و عمده در فیلم دارد و سیر روند تحولی شخصیت در این نقطه به جایگاه مهمی می‌رسد. بافت قدیم اصفهان برای هماهنگی فضا با مفهوم جستجو، گشایش و بر اساس دیدگاه‌های فلسفی حاکم بر طراحی

حسی در آنها هست که کارگردان تلاش می‌کند با استفاده از مفهوم درونی آن برای انتقال منظور خود استفاده کند. در مقابل، فیلم‌هایی که در بافت جدید شهری تولید می‌شوند، در دارا بودن مفاهیم به‌کلی متفاوتند و خصوصیتی مانند تراکم، ازدحام، اولویت سوژه، عدم نفوذپذیری فیزیکی، و تفکیک فضایی در آنها متبلور است. به بیان دیگر، ویژگی‌های کالبدی یا فضایی فیلم در خدمت موضوع داستان یا شخصیت‌پردازی فیلمساز و روایت فیلم قرار می‌گیرد.

هامون (داریوش مهرجویی - ۱۳۶۸): داستان فیلم در مورد شخصیت حمید هامون است، یک روشنفکر در دهه ۱۳۶۰ که با همسر خود هم اختلاف دارد. در طول فیلم، مشکلات او در خصوص این اختلافات خانوادگی به‌تصویر کشیده می‌شود. در این اثر اشاراتی به موارد مختلفی از قبیل رابطه فرد و جامعه (در سکنس‌هایی که حمید هامون نمی‌تواند با جامعه به‌درستی ارتباط برقرار کند، مانند سکنس دادگاه یا سکنس نهایی در کنار ساحل که اقدام به کندن گور در زمین شخصی فردی غریبه می‌کند)، اقتصاد و الگوی توسعه ژاپنی به‌مثابه مظهر مدرنیست شرقی (در سکنسی که حمید هامون با مافوق خود از عشق صحبت می‌کند و مافوق او با جملاتی با این مضمون که هامون باید توجه خود را به توسعه کشورهای شرق آسیا معطوف کند و پس از آن صحنه نیز هامون در توهمات خود، مردی عرب را می‌بیند که سر مافوقش را از بدنش جدا می‌کند)، و شکل

ت ۱. دو نما (سمت راست در بافت تاریخی کاشان و سمت چپ در محلات قدیمی تهران) از فیلم سینمایی هامون.



نام کربلایی علی، در حریم قنات حفر کرده است. محمدعلی تصمیم می‌گیرد قنات کور شده را لای‌روبی کند. عقیل، دوست دوره کودکی او و پدر سالخورده‌اش، که مقنی کار آزموده‌ای است، محمدعلی را یاری می‌دهند. کلبعلی درصدد حفر چاه عمیق‌تری برمی‌آید و کش‌مکش آغاز می‌شود و سرانجام محمدعلی و باباعقیل به طرز فجیع از پا درمی‌آیند. حسن‌علی، برادر محمدعلی نیز از کلبعلی انتقام می‌گیرد. فیلم درحالی‌که آب از یکی از چشمه‌های قنات جاری می‌شود و در گوشه‌ای دیگر دکل حفاری مشغول کار است، به پایان می‌رسد. این فیلم در شهر نوش‌آباد کاشان فیلم‌برداری و داستان فیلم در بطن شهرسازی سنتی ایرانی روایت شده است. تفکرات قدیمی و منسوخ اهالی گویی در کالبد شهر خود را نمایان کرده و اذهان مردم به کندوکاو، عمیق شدن، و مانند حفاری چاه جدید با دکل مدرن، نیاز به روزآمد شدن دارد.

ت ۲ (راست).

دو نما از فیلم سینمایی پری:

- سمت راست: مسجد جامع اصفهان
- سمت چپ: محلات قدیمی اصفهان.

ت ۳ (چپ).

دو نما از فیلم زیر نور ماه:

- سمت راست: اتوبان نماد شهر مدرن
- سمت چپ: مسجد نماد آرامش درونی.

شهری سبک صفوی در سکنس‌هایی از اثر استفاده شده است. در چندین نمای دور، پشت‌بام‌های به‌هم‌پیوسته و الگوی بافت قدیم اصفهان به‌منزله نماد هویت شهر ایرانی به‌تصویر آمده است که زمینه‌ای شده برای روایت داستان سرگردانی درونی و جستجوی فلسفی شخصیت اصلی داستان (پری) که سیر تغییرات کالبدی شهر، سیر تغییرات روحی شخصیت را بازنمایی می‌کند.

زیر نور ماه (رضا میرکریمی - ۱۳۷۹): داستان فیلم در مورد طلبه جوانی است که در مواردی با دروس رایج و رفتارهای مطلوب حوزه علمیه فاصله می‌گیرد و دست به کارهایی می‌زند که سرزنش اطرافیان و مسئولین محل تحصیلش را در پی دارد. شهر مدرن به‌منزله رخدادی که نمی‌توان به‌راحتی با آن مقابله کرد در فیلم به‌تصویر کشیده می‌شود. اما شخصیت طلبه در هنگام نیاز به تفکر، خلوت، و فرار از آشفتگی شهر مدرن، به فضای معماری سنتی پناه می‌برد و آرامش شخصیت در این فضا (مسجد حوزه) بروز می‌یابد. می‌توان گفت در این فیلم تضاد بین فضای معماری سنتی (حوزه) و شهرسازی مدرن (اتوبان، مترو، برج، و ...) در سیر تحول شخصیت فیلم اثرگذار است.

تنوره دیو (کیانوش عیاری - ۱۳۶۴): شخصیت فیلم، محمدعلی، پس از دو سال به زادگاهش بازمی‌گردد. قنات روستا خشک شده و ساکنانش به کاروان‌سرای زیارتگاهی پناه برده‌اند. علت خشک شدن قنات، چاه عمیقی است که فردی متمکن، به



را تا بازار همراهی کند؛ چراکه او همان شب به کانادا پرواز دارد و باید سوغاتی بخرد. در طول مسیر، دختر از زندگی خودش حرف می‌زند و از همسر فشانوردش که منتظر اوست. در طی پیاپی‌های این مرد و دختر در خیابان‌ها، کم‌کم علاقه‌ای بینشان شکل می‌گیرد که امیر را از خودکشی منصرف می‌کند. قدم‌زنی‌های سوفی و امیر در خیابان‌های قدیمی تهران، با پس‌زمینه‌هایی از دیوارهای آجری و حس‌وحال آرامش‌بخش، در تضاد با فضای سرگیجه‌آور مترو و افکار مغشوش امیر است که قصد خودکشی دارد. انگار ورود سوفی شیرین امیر را به آرامشی درونی می‌رساند که این را از لوکیشن‌های انتخابی فیلم می‌توان برداشت کرد. نام سوفی که می‌تواند برداشتی از کتاب سوفی (یوستین گورد) باشد، گامی در جهت فلسفی کردن فیلم است. در صحنه‌های بسیاری از فیلم، حضور دو شخصیت اصلی در تهران قدیم و بافت سنتی و فضاهای شهری مرکزی تهران نشانه‌ای از بار معنایی فضاهای شهری ایرانی - اسلامی است که پس‌زمینه دیالوگ‌های فلسفی - معنایی فیلم می‌شود. با اینکه پلان‌های فیلم به‌صورت مستقیم با قسمت‌های

مسیر به معرفتی دست می‌یابد که گویای اعتلای وجود انسانی و منش اخلاقی اوست. عبور شخصیت اصلی از داخل راهروی بیمارستان به فضای سنتی شهر کاشان و حضور در فضاهای معماری ایرانی، جلوه بیرونی تحول شخصیت و دستیابی به معرفت وجودی اوست. در اینجا ارتباط شغل عکاسی به‌مثابه ثبت لحظات و توجه و تأکید، و شهر کاشان به‌منزله یک فضای حضور و توجه، مورد نظر است.

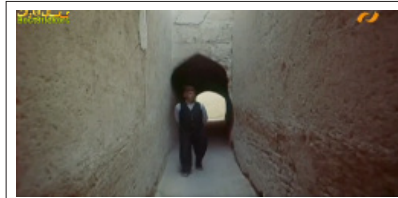
برگ جان (ابراهیم مختاری - ۱۳۹۵): پیمان که مستندی درباره زعفران می‌سازد، بعد از آگاه شدن از سرطان، دچار تحولاتی می‌شود. او که مدام پیگیر خرید خانه بوده و اهمیت چندانی به ساخت فیلم و کیفیت آن نمی‌داده، حالا با اطلاع از بیماری‌اش طی تصمیمی آنی می‌خواهد خانه‌ای را که بعد یک عمر و همین چند روز پیش خریده است، بفروشد تا فیلمش را آن‌گونه که می‌خواهد بسازد. نشانه‌ای از شروع تحولات درونی که خبر از وقوع اتفاقاتی برخلاف رویه معمولش می‌دهد. تغییراتی که به بریدن او از مادیات و پرداختن به امور معنوی خبر می‌دهد. معماری خانه قدیمی، باغچه حیاط خانه، و کاشت درخت، همگی روحیات شخصیت داستان را جهت می‌دهند. هرچند فیلمساز نتوانسته به مقصود خود دست یابد، اما در نظر داشته از فضای معماری سنتی خانه به‌منزله لوکیشن فیلم و تأثیرگذار بر روحیات درونی شخصیت استفاده کند.

سوفی و دیوانه (مهدی کرم‌پور - ۱۳۹۵): امیر قصد خودکشی دارد که ناگهان دختری به نام سوفی جلوی او را می‌گیرد. دختر که حراف و بامزه است، از امیر می‌خواهد قبل از خودکشی، او

ت ۴ (راست). نماهایی از فیلم تنوره دیو در بافت تاریخی شهر کاشان.

ت ۵ (چپ، پایین). نماهایی از معماری سنتی در فیلم نار و نی.

ت ۶ (چپ، بالا). نمایی از معماری سنتی درونی فیلم برگ جان.



ت ۷ (بالا، راست). دو نما از بازنمایی فضای شهری ایرانی-اسلامی تهران قدیم در فیلم سوفی و دیوانه.

ت ۸ (بالا، چپ). دو عکس از فیلم طهران، طهران، تهران.

ت ۹ (پایین، راست). نماهایی از فیلم شب که در حرم مطهر امام رضا^(ع)، مکان مذهبی با ساختاری اسلامی، و حضور شخصیت‌ها را نشان می‌دهد.

ت ۱۰ (پایین، چپ). حضور شخصیت‌های اصلی فیلم هرشب تنهایی در بارگاه مطهر امام رضا^(ع) بازنمایی مفهوم «جستجو» و «یافتن».

رضا^(ع)، به تحول شخصیتی و درونی نایل می‌شوند و همین تحول ادامه‌دهنده داستان را پیش می‌برد.

هرشب تنهایی (رسول صدرعاملی - ۱۳۸۶): این فیلم درواقع ادامه‌ای بر فیلم قبلی (شب) است که تقریباً با همان مضمون اما با شخصیت‌های کمتر است. در این فیلم نیز فضای معنوی حرم مطهر امام رضا^(ع) که نمود آن در کالبد معماری زیبای آن مشاهده می‌شود، بر رفتار و حالات شخصیت فیلم اثر می‌گذارد. ترنج (مجتبی راعی - ۱۳۹۱): ترنج، داستان استاد مینیاتوری به نام بیوک بهاری است که برای شرکت در مراسم نکوداشتش به فرانسه می‌رود و در بازگشت احساس می‌کند روح از بدنش جدا شده است. این احساس زندگی او را متحول می‌کند و فکر اینکه مرگ بیشتر از هر زمانی به او نزدیک شده، لحظه‌ای رهاش نمی‌کند. «ترنج» بیش از آنکه یک فیلم قصه‌محور و مبتنی بر فیلمنامه باشد، یک اثر شاعرانه و تصویرمحور بر مبنای یک ایده است؛ یک روایت معناگرایانه از یک موقعیت آیینی هنری، تصویرگری نقش عشق در قاب مینیاتور ایرانی و بازتاب روح و روحیه عارفانه یک هنرمند تصویرگر در موقعیتی تلنگروار.

مشخصی از متن روی تصویر ارتباط جزئی و مشخصی ندارند، اما در کلیت، عبور و حضور در فضاهای فراوان تهران قدیم و دره‌مین‌حین، متن دیالوگ‌های فیلم نشان از ایجاد پیوند با یکدیگر دارند.

طهران، تهران (داریوش مهرجویی - ۱۳۸۸): فیلم صرفاً یک آشنایی مستندگونه با تهران قدیم است. فضاهای شهری و معماری بازنمای درونیات اشخاص نیستند و صرفاً کاربرد پس‌زمینه‌ای برای قاب‌های زیبایی فیلم دارند.

شب (رسول صدرعاملی - ۱۳۸۶): عناصر تشکیل‌دهنده این فیلم را می‌توان پیش و بیش از هرچیز همچون ضمیمه‌ای بر فضای کلی آن درک کرد. یک گروه‌بان وظیفه دارد که مجرمی را به یک شهر سردسیر در فصل زمستان ببرد و تحویل مراجع قضایی دهد. اما با کمی تعلل به قطار نمی‌رسند و با توجه به شرایط بد جاده و فصل مجبور می‌شوند که شب را در مشهد بمانند. آن دو با یک دستبند در بند یکدیگرند و کل ماجرای فیلم با همین شب‌نشینی اجباری به پایان می‌رسد. در این فیلم شخصیت‌ها با حضور در فضای معنوی معماری حرم مطهر امام



ت ۱۱ (بالا). نمایی از فیلم ترنج که در بازار فرش و درون فضاهای معماری اسلامی - ایرانی فیلم برداری شده است.

جدول ۱ (پایین). امتیاز گزاره‌های هریک از نمونه‌ها؛ تنظیم: نگارندگان.

این همه آن چیزی است که در ترنج می‌بینیم. به‌علاوه عبور از برزخی که برای این مرد هنرمند پدید می‌آید و این برزخ، خود به یکی از هسته‌های اصلی فیلم تبدیل می‌شود. احساس حضور در یک فضای معماری شهری ایرانی کاملاً در سرتاسر فیلم، به‌خصوص در سکانس‌های مربوط به بازار، وجود دارد.

۳.۲. امتیاز گزاره‌ها در پرسش‌نامه

استفاده از «فضای شهری و معماری» برای بروز کالبدی درونیات شخصیت‌ها؛ برای این گزاره امتیاز ۴ در نظر گرفته شد و بدین معناست که با توجه به محتوای کلی فیلم، سکانس‌هایی که



نام فیلم	استفاده از «فضای شهری و معماری» برای بروز کالبدی درونیات شخصیت‌ها (۴)	استفاده از «فضای شهری و معماری» برای پس‌زمینه فیلم (۳)	تأثیر «فضای شهری و معماری» بر روحیات شخصیت‌های فیلم (۳)	نمایش تضاد «شهرسازی - معماری ایرانی - اسلامی» و «شهرسازی - معماری مدرن» (۲)	شهرسازی - معماری؛ یک عنصر مثبت (۱)	شهرسازی - معماری؛ یک عنصر منفی (-۱)	جمع
هامون	۴	۳	۳	۲	۱		۱۳
پری	۴	۳	۳		۱		۱۱
زیر نور ماه	۴	۳		۲		-۱	۸
توره دیو	۴	۳				-۱	۶
نار و نی	۴	۳	۳		۱		۱۱
برگ جان		۳	۳				۶
سوفی و دیوانه		۳		۲	۱		۶
طهران، تهران		۳			۱		۴
شب		۳	۳	۲	۱		۹
هرشب تنهایی		۳	۳		۱		۷
ترنج	۴	۳	۳		۱		۱۱

در فضاهای شهری و معماری برداشت شده‌اند، نمایش حالات و روحیات درونی شخصیت اصلی یا شخصیت‌هایی از فیلم هستند؛ به‌طور مثال، وقتی حالت درونی فرد در وضعیت آرامش یا تفکر یا ... است، شخصیت قدم به فضاهای معماری و شهری سنتی گذارده و از این فضاها عبور کرده است و از این فضاها به‌منزله صحنه (لوکیشن) استفاده می‌شود.

استفاده از «فضای شهری و معماری» برای کارکرد پس‌زمینه: این گزاره با امتیاز ۳، در فیلم بدین معناست که از لوکیشن معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی صرفاً برای پس‌زمینه نماها و سکانس‌های فیلم با اهدافی چون زیبایی، حس هنری، و ... استفاده شده است.

تأثیر «فضای شهری و معماری» بر روحیات شخصیت‌های فیلم: این گزاره به این معنی است که شخصیت پس از حضور در فضاهای مدنظر، تغییر حالت می‌دهد و روحیات فردی درونی‌اش تغییر می‌یابد و این تغییر بر ادامه روند داستان اثر می‌گذارد؛ که این جدای از گزاره اول است؛ زیرا در گزاره اول تغییرات درونی قبل از حضور اتفاق افتاده و بروز و ظهور این تغییرات را در معماری صحنه مشاهده می‌کنیم، اما در این گزاره، تغییرات حاصله پس از حضور در فضاهای مورد اشاره اتفاق می‌افتد.

نمایش تضاد «شهرسازی - معماری ایرانی - اسلامی» و «شهرسازی - معماری مدرن»: این گزاره مربوط به تضاد دو بعد از کالبد سنتی و مدرن شهری است و از آنجاکه محتوای فیلم نیازمند چنین برداشت‌هایی در نماهای فیلم بوده، شاهد این فضاها در فیلم هستیم.

شهرسازی - معماری؛ یک عنصر مثبت: این گزاره مربوط به فیلم‌هایی است که نگرش به فضاهای مورد اشاره، در محتوای اصلی فیلم مثبت بوده و در جهت رشد و ارتقای داستان و شخصیت‌ها به آنها اشاره شده است.

جدول ۲. رتبه‌بندی فیلم‌ها بر اساس امتیازات کسب‌شده؛ تنظیم: نگارندگان.

رتبه	نام فیلم	امتیاز
۱	هامون	۱۳
۲	پری	۱۱
۳	نار و نی	۱۱
۴	ترنج	۱۱
۵	شب	۹
۶	زیر نور ماه	۸
۷	هرشب تنهایی	۷
۸	توره دیو	۶
۹	برگ جان	۶
۱۰	سوفی و دیوانه	۶
۱۱	طهران، تهران	۴

می‌توان اسلامی نامید که روح فضا دارای شاخص‌های مشخص اسلامی باشد. عدم تعرض به بناهای دیگر، عدم دید به ساختمان‌های مجاور، دسترسی عادلانه، سرانه عادلانه کاربری‌ها، کاهش جرم از طریق طراحی فضا، از بین بردن انگیزه سرقت و بی‌بندوباری و معضلات اجتماعی و ... در فضای شهری، مرکزیت مسجد و کاربری‌های اجتماعی دینی، و صدها مورد مشابه دیگر، همگی از ملزومات و عناصر مهمی هستند که با اصول و عقاید دین اسلام هماهنگی دارند و یک فضای شهری یا بنای معماری که ادعا می‌شود معماری‌اش ایرانی - اسلامی است، باید در آن این دست از مسائل رعایت شود. در نتیجه فیلمسازی هم که درصدد دستیابی به مفهومی دینی در فیلم خود باشد، می‌تواند از فضاهایی استفاده کند که درحقیقت امر دارای خصایص اسلامی باشند، نه اینکه تنها کالبدی تاریخی را بازنمایی کرده باشند. بنابراین به‌علت فقدان چنین فضاهایی (یا دست‌کم کمبود چنین فضاهایی) سینماگر اجباراً تن به استفاده از فضاها و بناهایی را می‌دهد که کالبد آنها، از لحاظ ساخت و معماری سنتی و تاریخی باشد.

شهرسازی - معماری؛ یک عنصر منفی: این گزاره که متضاد گزاره قبلی است، نفی و انکار فضای شهری و معماری سنتی یک عنصر مطلوب در داستان دانسته شده است.

باید به این نکته نیز توجه شود که در «جدول ۱» هرچا اشاره به فضاهای معماری - شهری شده، منظور همان فضاهای معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی است که برای اختصار جدول از عبارت «فضای شهری و معماری» استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

در این تحقیق سعی گردید تا همه فیلم‌های سینمای ایران که دارای حداقل بخش‌هایی از جلوه‌های معماری و شهرسازی ایرانی هستند، مطالعه شوند. امروزه به شکل خاصی از کالبد ساخته‌شده در فضاهای شهری، معماری - شهرسازی ایرانی - اسلامی اطلاق می‌گردد. اما می‌توان گفت این عبارت برای اشاره به این نوع از فضاها که صرفاً کالبد آنها شکلی تاریخی داشته یا در روزگار جدید با شمایل معماری قدیمی ساخته شده، خالی از اشکال نیست؛ چراکه بنا یا فضایی را

References

- Afagh, M. "Cinematographer's Urban Sense and Perception". *Urban Management Quarterly*, no. 9 (2002): 76-87. (In Persian)
- Ahmadi, B. *Modernity and Critical Thought*. Tehran: Nashre Markaz Publication, 2001. (In Persian)
- Ahmadian, R. and N. Changizi. "Investigating the Identity Indicators of the Urban Space in the Historical Context (Case Example of Kerman Bazaar)". *Scientific Research Quarterly of Iranian Islamic City*, no. 11 (2013): 53-63 (In Persian)
- Barber, Stephen. *Projected Cities. Cinema and Urban Space*. London: Reaktion books, 2002.
- Benyamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken books, 1936.
- Berg, Bruce. L. and Howard Lune. *Qualitative Reaserch Method for Social Science*. Boston, MA: Allyn & Bacon, 2001.
- Burckhardt, Titus. "The Spirit of Islamic Art". Persian Translation by Hosein Nasr. *Art and People Quarterly*, no. 55 (2015): 2-7. (In Persian)
- Caygill, Howard. *Walter Benyamin: The Coiour of Experience*. London: Routledge, 1988.
- Ejlali, Parviz. *Social Transformation and Cinematic Films in Iran: Sociology of Iranian Popular Films (1309-1357)*. Tehran: Agah, 2016.
- Farahmandian, H. and R. Rezazade. "Film as a Tool for Teaching Urban Design". *Name Memari Va Shahrsazi*, no. 3 (Februray 2009): 66-80. (In Persian)
- Ghahremani, MB., M. Piravivanak, H. Mazaherian, and A. Sayyad. "The Moving Body of the Observer and the Formation of Spatial Sequences in Cinematic Architecture". *Honarhaye Ziba*, vol. 19, no. 4 (Winter 1392): 27-36. (In Persian)

- Goharipoor, H. and P. Ejlali. "Images of the City in Iranian Movies 1930-2011". Dissertation in the field of urban planning, Allameh Tabatabaei University, 2013. (In Persian)
- Goharipoor, H. and P. Ejlali. "Images of the City in Iranian Movies 1930-2011". *Social Science Quarterly*, no. 68 (Summer 2015): 229-278. (In Persian)
- Goharipoor, H. and GH. Latifi. *City and Cinema, Analyzing the image of Tehran in Iranian fiction cinema*. Tehran: Negarestan Andishe Publication, 2019. (In Persian)
- Hall, Stuart. *Meaning, Culture and Social Life*. Persian Translated by A. Golmohammadi. Tehran: Nashre Ney, 2014. (In Persian)
- Hall, Stuart. *The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice*. Sage Publication, 1997.
- Homafar, Milad and Mohammad Homafar. "Reading Iran's Urban Developments Through Cinematic Works (Case Study of Dariush Mehrjoo's Feature Films)". Third International Research Conference in Science and Technology, Berlin-Germany, July 9, 2016. (In Persian)
- Hoseyni, B., E. Abizadeh, and V. Bagheri. "Architecture and Cinema, Complementary and Identity Elements of Space and Place". *Armanshahr*, vol. 2, no. 3 (Summer 2009): 113-120. (In Persian)
- Kazemi, A. and B. Mahmoudi. "The Problematic of Urban Modernity; Tehran in Cinema before the Islamic Revolution". *Journal of Cultural Studies and Communication*, no. 12 (2008): 89-114. (In Persian)
- Khodaei, Z. and AB. Taghvaei. "Personality of the Islamic City with Emphasis on the Physical Dimensions of the Islamic City". *Scientific Research Quarterly of Iranian Islamic City*, vol. 2, no. 4 (Summer 2011): 103-113. (In Persian)
- Lang, John. *Urban Design: A Typology of Procedures and Products*. Oxford: Architectural press, 2005.
- Madanipoor, A. *Public and Private Spaces of the City*. Tehran: Urban Planning and Processing Company Publication, 2008. (In Persian)
- _____. "Representation of Space in Contemporary Iranian Cinema". *Iran Nameh*, vol. 27, no. 1 (2012): 122-140. (In Persian)
- Mahdavinejad, GH., MJ. Mahdavinejad, A. Toghraei, and S. Ghazipoor. "Iconological Analysis of the Concept of the City in the Independent and Mainstream Cinema of the World (1980-2010)". *Nameye Honarhaye Namayeshi Va Musighi*, no. 6 (Summer 2013): 75-82. (In Persian)
- Mahmoodi, B. *City and Cinema in Iran*. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication, 2021. (In Persian)
- Mazumdar, Ranjani. *Bombay cinema. An Archive of the City*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007.
- Mennel, B. *Cities and Cinema*. Persian Translation by N. Poormohammadreza and N. Isapoor. Tehran: Bidgol Publication, 2019. (In Persian)
- Mohammadi, J., S. Moayyedfar, and A. Safarabadi. "The Islamic City beyond the Dome and Minaret". *Quarterly Scientific Journal of Iranian Islamic City Studies*, no. 9 (Autumn 2012): 25-36. (In Persian)
- Mokhtabad Amreei, M. and S. Panahi. "Investigating and Analyzing the Role of Interior Architecture in the Manifestation of Meaning in Science Fiction Films". *Honarhaye Ziba*, no. 30 (Summer 2007): 107-118. (In Persian)
- Montazarghaem, M. and MH. Yadegari. "Studying the Representation of Hijab, Clothing and Make-up of Female Actresses in the Posters of Iranian Movies and Its Compatibility with the Cultural Policies of the Three Governments (constructionist, reformist and fundamentalist) Using Stuart Hall's Discourse Approach". *A Two-quarter Scientific-research Journal of Religion and Communication*, vol. 22, no. 2 (Winter 2015): 157-194. (In Persian)
- Naghizadeh, M. "A Reflection on the Nature of the Islamic City". *Iranian-Islamic City Studies Quarterly*, no. 1 (2010): 1-14. (In Persian)
- Pakbaz, Rouin. *Encyclopedia of Art*. Tehran: Nashre Farhange Maaser Publication, 2007. (In Persian)
- Panahi, S., M. Mokhtabad Amreei, and M. Navabakhsh. Investigation and Analysis of the Role of Cinema in Criticizing Modern Urbanism". *City Identity*, no. 2 (Summer 1999): 13-24. (In Persian)
- Penz, Francois. *Cinema & Architecture, Symposium on Cinema & Architecture*. London: british film institute publishing, 1995.
- Peirce, C.S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University press, 1931-1958.
- Piravivanak, M. *Icon Terminology and Iconography*. Tehran: Ensanshenasi and Farhang Publication, 2013. (In Persian)
- Rahimian, M. *Cinema: Architecture in Motion*. Tehran: Soroush Publication, 2004. (In Persian)
- Ravadrad, A. and B. Mahmudi. "The Image of the City of Tehran in Iranian Fiction Cinema (After the Revolution)". *Tahghighat Farhangi Iran*, no. 14 (June 2011): 1-25. (In Persian)
- Ravanshadnia, S., M. Mokhtabad Amreei, D. Diba, and S. Panahi. "Sociological Analysis of Tehran City in the Cinematic Works of the 1960s and 1970s with an Emphasis on 'Khesht va Ayeneh' and 'Daayere-ye Mina'". *Armanshahr*, no. 13 (June 2020): 57-67. (In Persian)
- Rezazadeh, Razieh and H. Farahmandian. "Reflection of Urban Space in Modern Iranian Cinema". *Honarhaye Ziba*, no. 42 (Summer 2010): 13-25. (In Persian)
- Rojek, Chris. *Cultural Studies*. Cambridge: Polity, 2007.
- Samim, R., M. Samdani, and A. Amjadi. "Representation of the Physical Appearance of Tehran in Contemporary Iranian Cinema". *Society, Culture, Media Quarterly*, no. 13 (Winter 2013): 49-59. (In Persian)

پیوست‌ها

ت ۱۲ و ۱۳.
پرسش‌نامه منتقدان سینما؛
نظیم: نگارندگان.

مقاله تحلیل نحوه بازنمایی معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی در فیلم‌های سینمایی ایران با رویکرد نظریات استوارت هال

پرستشنامه مرحله دوم

پاسلام، خواهمشند است یا توجه به مشاهده فیلم‌های منتخب، امتیاز هر فیلم در خصوص گزاره مورد نظر را مشخص فرمائید.

۱. به نظر شما هر یک از فیلم‌ها برای گزاره (استفاده از فضای شهری و معماری) به عنوان پرزور کلیدی درونیات شخصیت‌ها) از امتیاز ۱ تا ۴ چه امتیازی کسب می‌کنند؟

رتبه	نام فیلم	استفاده از فضای شهری و معماری ^۱ به عنوان پرزور کلیدی درونیات شخصیت‌ها
۱	هاملون	
۲	پری	
۳	نار و آبی	
۴	تربیع	
۵	شب	
۶	زیر نور ماه	
۷	هرشب تنهاهی	
۸	تورمه دیو	
۹	برگ جان	
۱۰	سوفی و دیونه	
۱۱	مهران، تهران	

۲. به نظر شما هر یک از فیلم‌ها برای گزاره (تلفیق فضای شهری و معماری) به عنوان پس‌زمینه فیلم) از امتیاز ۱ تا ۴ چه امتیازی کسب می‌کنند؟

رتبه	نام فیلم	استفاده از فضای شهری و معماری ^۲ به عنوان پس‌زمینه فیلم
۱	هاملون	
۲	پری	
۳	نار و آبی	
۴	تربیع	
۵	شب	
۶	زیر نور ماه	
۷	هرشب تنهاهی	
۸	تورمه دیو	
۹	برگ جان	
۱۰	سوفی و دیونه	
۱۱	مهران، تهران	

۳. به نظر شما هر یک از فیلم‌ها برای گزاره (تأثیر فضای شهری و معماری) بر روحیات شخصیت‌های فیلم) از امتیاز ۱ تا ۴ چه امتیازی کسب می‌کنند؟

رتبه	نام فیلم	تأثیر فضای شهری و معماری ^۳ بر روحیات شخصیت‌های فیلم
۱	هاملون	
۲	پری	
۳	نار و آبی	
۴	تربیع	

۵	شب
۶	زیر نور ماه
۷	هرشب تنهاهی
۸	تورمه دیو
۹	برگ جان
۱۰	سوفی و دیونه
۱۱	مهران، تهران

۴. به نظر شما هر یک از فیلم‌ها برای گزاره (تلفیق فضای شهری و معماری ایرانی-اسلامی) و "شهرسازی-معماری مدرن") از امتیاز ۱ تا ۴ چه امتیازی کسب می‌کنند؟

رتبه	نام فیلم	تلفیق فضای شهری و معماری ایرانی-اسلامی ^۴ و "شهرسازی-معماری مدرن"
۱	هاملون	
۲	پری	
۳	نار و آبی	
۴	تربیع	
۵	شب	
۶	زیر نور ماه	
۷	هرشب تنهاهی	
۸	تورمه دیو	
۹	برگ جان	
۱۰	سوفی و دیونه	
۱۱	مهران، تهران	

۵. به نظر شما هر یک از فیلم‌ها برای گزاره (شهرسازی-معماری به عنوان یک عنصر مثبت) بین امتیاز - و ۱ چه امتیازی کسب می‌کنند؟ (- یعنی شهرسازی و معماری ایرانی-اسلامی به عنوان یک عنصر مثبت در فیلم قابل توجه نبوده و ۱ یعنی میتوان این گزاره را به عنوان یک عنصر مثبت در فیلم تلقی کرد، درواقع کارکرد شهرسازی و معماری ایرانی-اسلامی در این فیلم عنصری مثبت تلقی می‌شود یا خیر)

رتبه	نام فیلم	شهرسازی-معماری به عنوان یک عنصر مثبت (- و ۱)
۱	هاملون	
۲	پری	
۳	نار و آبی	
۴	تربیع	
۵	شب	
۶	زیر نور ماه	
۷	هرشب تنهاهی	
۸	تورمه دیو	
۹	برگ جان	
۱۰	سوفی و دیونه	
۱۱	مهران، تهران	

ت ۱۴ (راست).

پرسش نامه منتقدان سینما؛

تنظیم: نگارندگان.

ت ۱۵ (چپ).

پرسش نامه صاحب نظران حوزه

معماری و شهرسازی؛

تنظیم: نگارندگان.

مقاله تحلیل نحوه بازتابی معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی در فیلم های سینمای ایران با رویکرد نظریات استوارت هال

برسنامه مرحله اول

منتقد گرامی

پایلام، احتراماً جهت پژوهشی با عنوان تحلیل نحوه بازتابی معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی در فیلم های سینمای ایران با رویکرد نظریات استوارت هال، نیاز به نظرسنجی از تعدادی از منتقدان محترم سینمای ایران می باشد. از این رو خواهشمند است در این راستا نظرات خود را به صورت تشریحی در پرسشنامه حاضر قید فرمائید. لازم به ذکر است پس از تعیین فیلم های منتخب پرسشنامه مرحله ۲ جهت امتیازدهی به فیلم ها خدمتتان ارسال خواهد گردید. پاسخی

۱. تعداد ۳۰ مورد از فیلم های سینمای پس از انقلاب ایران را که به نظر شما در سکانس هایی از آنها یا در کل فیلم، صحنه هایی از معماری وجود داشته یا در فضاهای شهری تصویربرداری شده اند را معرفی فرمائید.

۲. آیا در فیلم های منتخب شما، معماری و شهرسازی به عنوان عنصری کلیدی در فیلم تلقی می شود؟

۳. آیا در فیلم های منتخب شما، معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی وجود داشته یا از معماری و فضاهای شهری مدرن استفاده شده است؟

۴. آیا در این فیلم ها، معماری و شهرسازی که در صحنه های فیلم قابل مشاهده است، بر روند داستان، شخصیت ها و سبک فیلم تاثیر گذاشته یا تنها به اجبار و به دلیل اینکه فیلمبرداری باید در مکانی رخ دهد، اقدام به فیلمبرداری در فضاهای معماری و شهری گردیده است؟

مقاله تحلیل نحوه بازتابی معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی در فیلم های سینمای ایران با رویکرد نظریات استوارت هال
برسنامه

بسلام، خواهشمند است با توجه به فیلم های معرفی شده، نسبت به پاسخگویی به سوالات پرسشنامه اقدام فرمائید. پاسخی
۱. آیا در فیلم هایی که مشاهده کردید، از عنصر معماری و شهرسازی استفاده شده بود؟

رتبه	نام فیلم	به	خیر
۱	هامون		
۲	پری		
۳	کار و نی		
۴	تولج		
۵	شب		
۶	زیر نور ماه		
۷	هر شب تنهایی		
۸	تنوره دیو		
۹	برگ جان		
۱۰	سوفی و دیوانه		
۱۱	طهران، تهران		

۲. بنظر شما میزان تاثیرگذاری سکانسهایی که در فضاهای معماری و شهری در فیلم ها دیده میشود چه میزان است؟

رتبه	تد فیلم	بسیار زیاد	زیاد	متوسط	کم	بسیار کم
۱	هامون					
۲	پری					
۳	کار و نی					
۴	تولج					
۵	شب					
۶	زیر نور ماه					
۷	هر شب تنهایی					
۸	تنوره دیو					
۹	برگ جان					
۱۰	سوفی و دیوانه					
۱۱	طهران، تهران					

۳. آیا میتوان برای فیلم های مورد نظر، گزاره هایی جهت امتیازدهی به آنها برای مشخص شدن میزان بازتابی معماری و شهرسازی در آنها استخراج نمود؟

رتبه	نام فیلم	به	خیر
۱	هامون		
۲	پری		
۳	کار و نی		
۴	تولج		
۵	شب		
۶	زیر نور ماه		
۷	هر شب تنهایی		
۸	تنوره دیو		
۹	برگ جان		
۱۰	سوفی و دیوانه		
۱۱	طهران، تهران		

۴. خواهشمند است گزاره های مدنظر خود را جهت امتیازدهی برای مشخص شدن میزان بازتابی معماری و شهرسازی در این فیلم ها به صورت تفصیلی ارائه دهید. (حداکثر ۱۰ مورد)