تأملی بر مضامین و موضوعات محوری در فیلم «دربند»

آرش حسن‌پور*

مقدمه

«دربند» فیلمی به کارگردانی و نویسندگی پرویز شهبازی است. این آخرین ساخته‌ی پرویز شهبازی، سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی و بهترین بازیگر نقش مکمل زن را از سی و یکمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر (۱۳۹۱) از آن خود ساخت، به عنوان فیلم برگزیده‌ی منتقدان و تماشاگران جشنواره‌ی فجر نائل شد. این فیلم علاوه بر این، توانست در برهه‌ی نزول مخاطبان سینمایی حاکم بر سینمای ایران، توجّهات زیادی را به خود جلب کند و فروش قابل قبولی داشته باشد.

پرویز شهبازی این اثر سینمایی خود را پس از آثاری همچون «نفس عمیق» (۱۳۸۱) و «عیار چهارده» (۱۳۸۷) تولید و عرضه کرد. این کارگردان که با «نفس عمیق» به شهرت و آوازه‌ی گسترده‌ای دست یافته بود و نام خود را بعنوان یکی از فیلمسازان واجد دلمشغولی‌های اجتماعی و فرهنگی مطرح ساخته بود؛ در تجربه‌ی پنجم سینمایی خود نیز، مضامین اجتماعی را محور فیلم خود قرار داد. «دربند»(۱۳۹۱) فیلمی است که سعی در پرداختن به موضوعات اجتماعی با رویکرد واقع‌گرایانه دارد. فیلمساز در این اثر بر احتراز از سیاه‌نمایی و تصویر مسائل اجتماعی و به شکلی "سیاه‌زدایی" از جامعه و مناسبات آن اصرار دارد(شهبازی، ۱۳۹۲، ۷۳). در این مقاله با توجه به تکثر مقولات اجتماعی موجود در فیلم و تنوع تماتیک آن، تلاش خواهد شد تا مضامین محوری در فیلم مورد واکاوی و بررسی قرار گیرد و بازنمایی موضوعات و مقولات موجود در متن توضیح داده شده و تفسیر شود. لازم به توضیح است که این خوانش انتقادی، با تکیه بر نظریات محققان حوزه‌ی جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی و با استناد به آثار مشابه به لحاظ موضوعی و مفهومی در تاریخ سینمای ایران تحقق خواهد پذیرفت. بر همین اساس در ادامه به توضیح و تفسیر مقولاتی مانند شهر، شهرستانی، نسل و خانواده، خانه، سبک زندگی و پول می‌پردازیم.

۱- شهر: یکی از مضامین اصلی فیلم دربند، مقوله‌ی شهر است. در سطور پیش رو با یک رویکرد انتقادی و تحلیلی توضیح داد خواهد شد که شهر بازنمایی شده حاوی چه کیفیات و شاخص‌هایی است و با چه خصیصه‌هایی ترسیم و بازنمایی شده است. می‌دانیم که رابطه‌ی میان شهر و مدرنیته رابطه‌ای تنگاتنگ است. زیمل معتقد بود، کلانشهر، خاستگاه یا ویترین مدرنیته است (فریزبی،۱۳۸۶) در حقیقت، در شهر است که مدرنیته به بالندگی می‌رسد و ابعاد گوناگون آن متجلی می‌گردد (محمودی و راودراد، ۱۳۹۰). در اواخر قرن نوزده موضوع مدرنیته اهمیت به سزایی در تفکر اندیشمندان اجتماعی یافت و بدین ترتیب شهر نیز به موضعی برای تجربه‌ی امر مدرن و نقد مدرنیته با همه‌ی تنش‌ها و تناقض‌های آن بدل گردید (همان). بطور خاص، پارادایم انتقادی، مدرنیته را عرصه‌ی ناخرسندی‌ها و تعارض‌ها جلوه داده، آن‌را بستر ترآژدی فرهنگ مدرن می‌داند و به شرح پیامدهای مدرنیزاسیون می‌پردازد. به تعبیر مارشال برمن (۱۳۸۸) شهر به عنوان تجسد مادی مدرنیته، زادگاه و کندوی نظم‌ها و ناسازه‌ها، فزونی‌ها، فقدان‌ها، لذت‌ها و مصائب است؛ بنابراین کاملاً مشهود است که در رویکرد انتقادی شهر بدل به امری پروبلماتیک می‌شود که خوشی‌ها، سرخوشی‌ها و ناخرسندی‌های تمدن نوین را باز می‌تاباند. در این معنا، می‌توان شهر را با ارجاع به نظریه‌ی لفور (۵۱:۱۳۸۶) یک نوشتار و متن اجتماعی قابل خوانش دانست که می‌توان بواسطه‌ی خوانش و تفسیر آن، به درکی از مدرنیته شهری دست یافت. شهر ازین منظر به مثابه یک ایده، – نه یک مکان– پدیده‌ای است مفهومی و نه فیزیکی (احمدی آریان، ۱۳۸۸) که تجربه انسانی را به صورت خاصی تجسد بخشیده و بستری است برای زندگی، رنج و مرگ (بنگران،۱۳۸۸).

* دانشجوی دکتری جامعه شناسی، دبیر جامعه شناسی و هنر آکادمی هنر: sociology@academyhonar.com

سینما نیز به عنوان یکی از ابزارهای بازنمایی، همواره به مقوله‌ی شهر و بازتعریف فضای شهری پرداخته است و آثار سینمایی مملو از بازنمایی‌هایی کلانشهرهای مدرن بوده و علیرغم تکرارشوندگی، جذابیت مدوام خود را حفظ کرده است (دابسن، ۱۳۸۶). پرداختن به مقوله‌ی شهر در سینمای ایران نیز سابقه‌ای دیرین داشته است (دادخواه،۱۳۸۹). تهران بخاطر موقعیت ویژه‌ی تاریخی، اجتماعی و سیاسی‌اش به عنوان نماد مدرنیته شهری در بسیاری از فیلم‌های سینمایی مورد توجه قرار گرفته است (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۷). رابطه‌ی سینمای ایران و تهران نیز از همین روزنه قابل بررسی است. واقعیت این است که معدود فیلم‌هایی در تاریخ سینمای ایران پیدا می‌شود که جایی دور از این مرکزیت ساخته و ماندگار شده باشند و شاید هیچ جامعه‌ای تا این حد سینمایش را صرف پایتخت، مسائل، مشکلات، رویاها و حسرت‌های آن نکرده باشد (حسنی نسب، ۱۳۸۵: ۸۱). شهر تهران «متولد دوره مدرن» است. از این رو می‌توان چنین شهری را نمادی برای مدرنیته ایرانی دانست (کاظمی، ۱۳۸۹) در نتیجه اگر از مسئله‌مندی مدرنیته شهری ایرانی صحبت کرده و در پیِ آنیم که نمود آنرا در سینمای ایران جستجو کنیم، می‌بایست تصویر تهران در سینمای ایران را جستجو کرده و بر آن درنگی مجدد نماییم[۱].

تهران به مثابه یک کلانشهر دست کم از دهه‌ی سی، بدین سو همواره مورد توجه سینماگران بوده است (شهبا، ۱۳۸۸) و کمتر فیلی را سراغ داریم که به روابط پرکشاکش درون شهر تهران نپرداخته باشد. در دوره‌ی پهلوی اول، شهر تهران به منزله‌ی ساحت امنی است که غیر شهریان را به سمت خود فرا می‌خواند. سینما در آن روزگار قبل از هر چیز وسیله‌ای بود برای ثبت نمودهای شهری و بازتاب تصویر شهر در سینما در این برهه، بازتابی واقعی نبود بلکه فراگردی سیاسی جهت آوازه‌گری سیستم حاکم به شمار می‌رفت (دانش، ۱۳۸۹). تهران در ادامه، به کانون نوسازی و مدرنیزاسیون ایرانی بدل گشت و راه نجات همان ایده‌ی عزیمت به تهران بود. تصویر تهران در این دوران، تهران امن، منجی و درگاه تجدد ایرانی است (نگاه کنید به فیلم کمیته‌ی مجازات). اما به باور صدر (۱۳۸۰: ۱۴۳) مسائل اجتماعی و سیاسی ایران رفته رفته تصاویر خود را بر پرده‌ی سینما بازیافتند و تهران از آغاز دهه‌ی چهل و با حضور فیلمسازان موج نو تصویر قابل توجهی بر پرده نقره‌ای می‌یابد. در این دوران در آثار سینمایی، شاهد تولد طبقه‌ی متوسطی هستیم که ریشه در شهرنشینی داشت. پس از سال‌های دهه‌ی چهل، شهر، محور پلیدی‌ها و به نوعی کانون شرارت در برابر روستا تبدیل گردید (در مقابلِ روستا محل صفا، صمیمیت و پاکی به شمار می‌رفت – نگاه کنید به آثار مجید محسنی–) (دانش، ۱۳۸۹). بری ریچاردز (۱۳۸۸) در زمینه‌ی دوگانه‌ی شهر–روستا، معتقد است، در قضیه‌ی آرمانی ساختن مناطق روستایی، پیکر شهر عرصه‌ی خطر و ناپاکیزگی، محیط خفقان‌آور، مکانی ازهم‌گسیخته و غیرعادی قلمداد می‌شود. به بیان دقیق‌تر در این فرافکنی‌ها، خصمانه‌ترین ویژگی‌ها به مناطق شهری نسبت داده شده‌اند، به نحوی که این بخش از شهر محل رشد بدخیم‌ترین غده‌هایی قلمداد گردیده که ممکن است در پیکر ملت شکل بگیرند[۲].

سال‌های دهه‌ی پنجاه نیز شاهد تهرانی هستیم که می‌خواهد به اختناق فضای عمومی پایان دهد. شهر در این برهه، خویشتن خویش را گم کرده و می‌خواهد آنرا بازیابد. بطور مثال در «دایره‌ی مینا»، تهران حضور خود را بعنوان پایتخت ایران و جایگاه تظاهر فرهنگی و اخلاق ستیزی نسلی بی‌ریشه به رخ می‌کشد. اما شهر تهران در دهه‌ی شصت، همان‌جایی بود که ارزش‌های انقلابی در آن جای نداشت، شهرِ دهه‌ی شصتی، نمادی از سقوط ارزش‌های معنوی بود. در این بازنمایی تضاد اقشار فرودست و مرفه (تضاد مهاجران فقیر، جنگ‌زده و آواره با اغنیای نوکیسه) جایگاه محوری داشتند. این مصائب در آثاری مانند «زیر بام‌های شهر» و همچنین «اجاره‌نشین‌ها» بازنمایی می‌گردد. همچنین مخملباف در فیلم‌های «دستفروش» و «عروسی خوبان» تصویری انتقادی از ناهنجاری‌های تهران را ارائه کرد. رخشان بنی‌اعتماد نیز با فیلم‌هایی چون «خارج از محدوده» و «زرد قناری» آثاری اجتماعی با

طنزی تلخ را پیرامون شهرنشینی به نمایش گذاشت (همان). از اوایل دهه‌ی هفتاد، سازندگی سیمای شهر را دگرگون ساخت. به موازات تغییرات صوری و فیزیکی در شهر، شاکله‌ی ذهنی و ارزشی شهروندان نیز تغییر پیدا کرد. برایند این تحولات، در سینمای نوستالژیک و شاعرانه این دهه، شهری را بازنمایی کرد که برای رویاها، خاطره‌ها و معصومیت از دست رفته‌اش مرثیه‌سرایی می‌کند (نگاه کنید به فیلم «سلطان»). در دهه‌ی هشتاد، بحرانی‌ترین تصویر از شهر بازنمایی می‌شود. مدرنیته نابالغ و کج و کوله با همه شکست و کامیابی‌ها با شهر تهران آمیخته شده (محمودی و راودراد، ۱۳۹۰)، فردیت بی حد و حصر گسترش یافته و همانگونه که زیمل (۱۳۷۲) اشاره می‌کند هستی فرد در برابر ساختار عینی کلانشهر قرار گرفته است. حاصل این روند فرورفتن در لاک فردیت (آیدا در نفس عمیق) و یا جوانان عصیان زده‌ای (منصور و کامران در نفس عمیق) است که آنارشیستی و نهیلیست‌گون سعی کرده در شلوغی‌های شهر گم شوند و دست آخر نیز اضمحلال نیروهای فردی به گزینه‌ای جز بی‌معنایی و مرگ در گمنامی ختم نمی‌شود. خو گرفتن با ملال و گذراندن اندوهبار زندگی از دیگر پیامدهای زندگی کلانشهری در این دوران و بالتبع بازنمایی‌های مشابه سینمایی است. در همین دهه و سال‌هایی اواخر دهه‌ی هشتاد و اوایل دهه نود است که آثار سینمایی همچون «زیرپوست شهر»، «سگ‌کشی» «چهارشنبه سوری»، «تقاطع»، «دایره زنگی»، «تهران: سیم آخر»، «لطفاً مزاحم نشوید»، «انتهای خیابان هشتم»، تلاشی دگربار در راستای ارائه تصویری از حال و احوال این روزهای تهران و روزگار مردمانش می‌نمایند. در اینجا، بطور خلاصه باید گفت در قاطبه‌ی این آثار، تهران، تصویری دهشتناک و ترسناک دارد. تهرانِ نو، اسیر مناسبات مادی، کالایی و اقتصادی است. شهری آشفته، به لحاظ هنجاری درهم ریخته و هویت باخته و سرگردان. این ژانر بازنمایی البته امری نو و بدیع نبوده و حتی پیش از انقلاب نیز در آثاری مانند «زیر پوست شب» و «تهران پایتخت ایران است» سابقه داشته است. همانگونه که توضیحات فوق نشان داد، تهران در دهه‌ی هشتاد و دهه‌ی کنونی، بعنوان شهری زشت بازنمایی می‌شود[۳]. شهری که دیگر زلف آشفته‌اش، افسون‌گر نیست و بیشتر کراهت‌ها، ویرانی‌ها و نکبت‌زدگی آن گریبان مشاهده‌گران و ساکنانش را می‌گیرد.

فیلم «دربند» نیز به لحاظ پرداخت به تهران و کدگذاری‌هایش جایی بین این آثار به لحاظ مضمونی و نشانه‌شناختی قرار می‌گیرد. تهران در ذهنیت مولف اثر (شهبازی،۱۳۹۱) همان جایی است که در آن «سیمرغ پر می‌اندازد و پهلوان؛ سپر». فیلمساز در اینجا سعی دارد، با رسوخ به زیر پوست شهر، زخم‌های کهنه و حتی نو پدید آنرا بازکرده و آنرا پیش چشم بیننده بگذارد. تهرانِ دربند، زشت و کانون شرارت است. شهر همچنین، محبوس در مناسبات اقتصادی سودجویانه و کاسبکارانه است. زارعی که در مقطعی به سحر کمک مالی کرده، با او رابطه جنسی برقرار می‌کند و خواسته‌های نامعقول و منفعت‌طلبانه خود را به حساب پشتوانه‌ی مالی خود می‌گذارد. علاوه بر این، شهر بازنمایی شده در دربند، همان جایی است که ارزش‌ها از آن رخ بربسته و انسان‌ها نسبت به یکدیگر بیگانه گشته‌اند. تصویر تهران همچنین تصویری آسیب‌زا از خود می‌نمایاند. محیطی ناامن که فرد غریبه در آن مستعد مورد تعرض قرار گرفتن است (ریاحی‌پور،۱۳۹۲). به زعم بنیامین، شهرها پرجاذبه و پردافعه، زیبا و وحشی، سرچشمه‌ی شعف، سرمستی، شور، آرزو، هیجان و شوریدگی و از سوی دیگر زاینده‌ی هراس و ناامیدی (جیلوش،۱۳۸۸ و چاکسفیلد، ۱۳۸۸). افراد با انبانی از آمال و آرزو به‌سمت کلانشهر آمده و شوریده و واله در دقایق آغازین گام گذاردن بر آن، نوعی گشایش و تنفس در فضای فردیت‌آفرین را تجربه می‌نمایند. امری که دیری نمی‌پاید و رویاها در آن به‌سرعت تبخیر می‌شوند؛ ناپدید و دسترس‌ناپذیر. به همین دلیل است که می‌توان مدعی شد، تجربه‌ی آمدن به تهران هراس انگیز است (بهپور،۱۳۹۰: ۱۳)؛ توجه کنیم به اینکه نازنین با چه شوق و خواست باطنی‌ای پا به کلانشهر می گذارد و در سکانس آخر چه منفعلانه نظاره‌گر بالایا و فجایع به سرآمده‌اش می‌شود. تهران بر این قاعده، مکان تلف شدن و دلالت‌کننده احساسی ناامنی و اضطراب است. تهران در سینمای شهبازی، شهریست که آدم‌ها را به درون خود کشانده و در آنجا اسیر می‌سازد. توجه کنیم که منصور و آیدا در نفس عمیق در حاشیه‌ی شهر (نقطه‌ی مرزی) به سد سقوط کرده، غرق شده و جان می‌دهند. در «دربند» نیز در سکانس آغازین که در واقع سکانس ماقبل آخر فیلم نیز

هست، شاهدیم که فرید که قصد خروج از شهر را دارد، با تماس تلفنی نازنین می‌ایستد، دور می‌زند و برمی‌گردد (بوق ممتد و آژیر گونه وانت دلالتی بر بحرانی و در وضعیت هشدار بودن اتمسفر فیلم و جامعه است). برگشتی که دست آخر به مرگ تراژیک فرید منجر می شود.

به زعم برشت «برلین شهری بود که دل کندن و ترک آن ناممکن به نظر می‌رسید» (جیلوش، ۱۳۸۸). تهران نیز در وضعیتی مشابه قرار دارد. شهر به لحاظ نمادین، نوعی متافیزیک خشونت را در مورد ساکنینش اعمال می‌کند که از یک‌سو بدان‌ها یارای دل بریدن و دل کندن را نمی‌دهد و از سوی دیگر معدود کنش‌های قهرمانانه‌ای مانند بیرون زدن از شهر و خارج شدن از این نظم نمادین، پیشاپیش ناممکن و محتوم به شکست بوده و پیامد فاجعه باری با خود به همراه خواهد داشت (شهر حتی تا دم‌آخر و آخرین نقطه صفر مرزی- شهری‌اش هم دست از سر اتباعش برنمی‌دارد؛ فاجعه در سرحدات رخ می‌دهد). از این منظر تهران، کلانشهری است که می توان بدان ورود کرد اما خروج از آن نامیسر و نامحتمل است.

۲- شهرستانی-تهرانی: یکی از تقابل‌های مهم و حائز اهمیت و نهفته در متن مورد اشاره، تقابل سوژه‌ی شهرستانی- تهرانی است. سابقه‌ی این شیوه شخصیت‌پردازی و کدگذاری اجتماعی در سینمای ایران مسبوق به سابقه است. البته باید بدین نکته اشاره نمود که در سال‌های پیش از دهه‌ی هشتاد این تقابل بیشتر بر محور دوتاییِ روستایی- شهری یا روستا- شهر مترتب می‌گشت. این امر به لحاظ گفتمانی از مواجهه سنت و مدرنیته و پروبلماتیک مواجهه‌ی سوژه‌ی ایرانی با این دوتایی نشئت می‌گرفت و تقابل میان سنت و مدرنیته از همان آغاز یکی از اصلی‌ترین گفتمان‌های غالب در آثار سینمایی ایران به شمار می‌رفته است. این گفتمان همانطور که توضیح داده شد، از روستا نمادی از پاکی، صداقت، خلوص و سادگی جعل کرده و در برابر آن، از شهر به عنوان بستر پلیدی و زشتی‌ها یاد کرده است (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۷). از منظری دیگر خود شهر تهران نیز آمیزه‌ی تلقی‌ها و احساسات دوسویه بوده است. به بیان دیگر، دیالکتیک نفرت و عشق از ابتدا درون شهر تهران بوده است. از یکسو، تهران شهری، جذاب و ایده‌آل برای زیستن یک شهرستانی (روستاییِ حاشیه‌ای) است و از سویی دیگر از بین برنده هرگونه پاکی است. در اینجا تهران نمودی از مدرنیته‌ی ایرانی است که در برابر مولفه‌های سنتی چون سادگی و قداست دنیای گذشته سر برافراشته و مظاهر پلید دنیای مدرن را آشکار می‌سازد. گویاترین نمونه این نگاه سوگیرانه و ارزش‌گذارانه را می‌توان در این گزاره‌ی گلنار در فیلم «دختر لر» یافت که بیان می‌نمود: " تهرون؟!، تهرون تهرون که میگن جای قشنگیه، اما مردمش بدن". موارد مشابهی از این بازنمایی تقابلی را در آثاری همچون «آقای هالو» و «بلوچ» نیز می‌توان مشاهده کرد. اما به‌واسطه‌ی تغییرات در ساختار اجتماعی – فرهنگی جامعه‌ی ایرانی، حاشیه به مرکز گرایش بیشتری یافت تا جاییکه می‌توان ادعا نمود، روستاها و حاشیه‌های دیروز به شهرستان‌ها و مرکزهای زمانه‌ی جدید در جامعه ایرانی بدل گشتند. بر همین اساس سینما نیز از شدت و غلظت تاکید بر دوگانه شهر و روستا در بازنمایی‌های خود کاست و به سمت دوگانه‌ی شهرستانی – تهرانی گرایش بیشتری یافت. نمونه این موارد در آثاری همچون «جایزه»، «تکیه بر باد»، «آواز تهران» «چهارشنبه سوری»،«تهران، ترانه‌ی تنهایی» و «طلا و مس» (۱۳۸۹) قابل مشاهده است. در این دوران، تضاد میان شهرستان و تهران که در کلیت بسیاری از فیلم‌ها مشاهده می‌شود، در واقع تضاد میان امر سنتی و امر مدرن است. در این سامان نشانه‌شناسانه، شهرستانی معمولاً همنشین با دال‌هایی همچون ساده‌دل، مقید و مذهبی، بی‌پیرایه و شریف رمزگذاری شده است و از آن سو سوژه‌ی تهرانی واجد هویتی منفعت‌طلب، سودجو، بی‌هویت، بدجنس و دور از خصایص اخلاقی و دینیِ مرسوم بازنمایی شده است. فیلم «دربند» نیز به لحاظ روایتی و تماتیک در همین جایگاه قرار می‌گیرد. فیلم روایتگر شخصیتی به نام نازنین است که از شهرستان به قصد تحصیلات دانشگاهی، به تهران می‌آید. نازنین در این فیلم بار

دیگر همان پرسوناژ آشنا در سینمای ایران است. شهرستانیِ ساده‌دل و خوش‌قلب. بنابر مشاجره و درگیری نازنین با سحر، نازنین دختری"دهاتی" است. از همین روست که میتوان نتیجه گرفت، دال شهرستانی کماکان بر دهاتی و روستایی بودن دلالت می‌کند و شهرستان در این قیاس کماکان روستا به حساب می‌آید.

نازنین در فیلم دربند، اگرچه مدعی می‌شود که از هشتاد کیلومتری رهسپار تهران شده، اما گویا صدها کیلومتر دورتر از مناسبات کلانشهر و شهروندانش قرار دارد. یک غریبه و بیگانه؛ شخصیتی در مرز آشنایی و ناآشنایی با شهر و مناسبات شهری. در دیالکتیک دوری و نزدیکی. نازنین به عنوان سوژه‌ی شهرستانی، علاوه بر صمیمیت و خیرخواهی با خصیصه‌ی دیگری نیز برجسته می‌شود؛ بلاهت و ساده‌انگاری. نازنین به سادگی فریب می‌خورد و اعتماد می‌کند. به عبارت دیگر اگر بخواهیم بار دیگر به ادبیات و نظریه‌ی زیمل درباب کلانشهر(۱۳۷۲) استناد نماییم، باید بگوییم، نازنین فاقد آن "احتیاط" خاص مورد نیاز برای حیات کلانشهری است. نازنین در مواردی به شدت ملاحظه‌کار است اما در حوزه‌ای دیگر نیز خام‌دستانه رفتار می‌کند. هیچ موقع مشخص نمی‌شود که بنابر چه اصل و منطقی، نازنین باید به سرعت و بی‌درنگ به سحر اعتماد کند و درخانه‌ای با ویژگی‌های مورد اشاره، سکنا گزیند.

بنیامین، زندیگی شهری را شکل خاصی از تجربه‌ی آزادی برمی‌شمرد (احمدی آریان،۱۳۸۸، ۴۸). نازنین شاید در راستای کسب فردیت ویژه و استقلال شخصی پا به تهران گذاشته و خانه مجردی اختیار می‌کند اما بصورت دیالکتیکی، فردیتش کاسته می‌شود و حتی مورد عتاب و خطاب سحر نیز قرار می‌گیرد. نازنین در این فیلم به مثابه یک خیراندیش تمام‌عیار یک تنه رویاروی دشواری‌ها قرار گرفته و کنجکاوانه و داوطلبانه در حل آن گرفتاری‌ها می‌کوشد؛ رویه‌ای که جز ناکامی و ویرانی برای او چیزی به همراه نمی‌آورد. نازنین معادلات را جابجا گرفته و به قول زیمل در قلمرو حاکمیت عقل و سیادت آن (در کلانشهر)، با قلبش به مصاف رخدادها می‌رود و از همین‌رو دردسرآفرین می‌شود.

در طرفی دیگر می‌دانیم که تهرانی بودن در چهار دهه اخیر به تعبیری مشکوک و در مواردی مهمل بدل شده است (رفوئی، ۱۳۸۸ ۹۰). تهرانی‌های فیلم نیز یکسره (اگر پرسوناژهای پایین شهری و فرودست را موقتاً نادیده بگیریم) زشت، بی‌ترحم، سرد، مصلحت‌اندیش و عافیت‌طلبند. سحر، پرسوناژی زرنگ، ولنگار، بی‌مبالات و خوشگذران است که تردیدی در سرکارگذاشتن نازنین وسوءاستفاده از حسن نیت وی به خود راه نمی‌دهد و در آخر با بی‌رحمی تمام عیاری به فرنگ می‌رود. پرسوناژ «حمید» نیز شخصیتی کاملاً بی‌تفاوت و خنثی به لحاظ عاطفی است. بهرنگ هم نمونه‌ای دیگر از کاراکترهای مثالی موجود در این شهر است. شخصیتی عیاش، کاسب‌مسلک و بدون تعهد که نمی‌توان انتظار به جا آوردن رسوم و قواعد دوستی را از او داشت. زراعی نیز مصداق و نمونه بازاری پول‌پرست و خطرناکی است که جز به پاس شدن چک‌ها و ارضای نیازهای و سوائق نامتمدنانه‌اش فکر نمی‌کند.

بر پایه این توضیحات و تفاسیر، فیلم بار دیگر بر همان تقابل‌های متعارف سینمای ایرانی و شکاف‌های از پیش موجود و کلیشه‌ای، تاکید گذارده و آنرا بازنمایی ساخته است. به دیگر سخن، گفتمان فیلم، شبکه معنایی خود را حول دوتاییِ شهرستانی و تهرانی سامان می‌دهد و همان تصویر همیشگی و ازلی از تهران و تهرانی را ارائه می‌نماید.

مضاف بر موارد فوق ذکر یک نکته که البته قابلیت تشریح و بررسی بیش از اینها دارد نیز دراینجا ضروری تلقی می‌شود. باید به یاد داشته باشیم که هر دو سوژه پیش‌برنده و به عبارت دیگر ارکان ملودرام، دست برقضا "زن" هستند. گفتیم که نازنین نماینده سوژه‌ی شهرستانی و بطور خاص سحر دلالتگر پرسوناژ تهرانی است. هر دو این کاراکترها به لحاظ روایتی و شخصیت‌پردازی

دردسرآفرین و قربانی‌اند. نازنین با بلاهت و ساده‌انگاری زائدالوصفش و سحر با خباثت و دارا بودن خصائل منفی و پردافعه. بطور کل باید گفت متن پیش رو، ایماژ «زنِ قربانی و دردسرآفرین» را بیش از دیگر کلیشه‌ها برجسته می‌کند. نازنین قربانی ساده‌اندیشی و بلاهت شهرستانی خود و کلانشهر و مناسبات آن شده و دردسرآفریده است. سحر نیز قربانی رابطه‌ی شریرانه‌ی جنسی و آسیب‌های خرده فرهنگی این چنینی. زن در جهان متن، یارای فائق آمدن بر مشکلات خود و حل مسائل پیش آمده را ندارد و صرفاً بحران آفرین است. سوژه‌ی مورد اشاره (سکانس جگرکی و مابعد آن در خانه را به یاد آوریم) حیثیت خود و دامان جامعه را لکه‌دار کرده و اسباب آبروریزی شده است. دراینجا همنشینی زن بودگی، خوش‌باوری، ضعف تعقل و قدرت احساس و دردسرآفرینی (برای نازنین) و خباثت و قربانی بودن (برای سحر) واجد دلالت‌های معناداری بوده و گفتمان مردسالارانه نهفته در متن را دلالت می‌نماید. از این نظرگاه شاید خشونتی که در سکانس بازداشت سحر در مورد چک برگشت شده اعمال می‌شود (چنین خشونتی در عالم واقع درباره مصداق خاص پاس نشدن چک، دور از ذهن و واقعیت به نظر می‌رسد) در ساحت نمادین، چندان بی‌معنا به نظر نرسد. خشونت مذکور در کنار پرتاب کردن سحر به فضای نمادین غرب و ضربه‌ی سخت و رقت‌آورِ زارعی به نازنین در نزدیکی خوابگاه، نیز از همین منظر قابل فهم و درک است.

۳- نسل و خانواده: یکی دیگر از تم‌های موجود و مضمر در متن، مقوله‌ی نسل است. مطالعات مربوط به مسئله‌ی نسل‌ها بصورت مجزا و همچنین تفاوت، تضاد و شکاف نسلی در سال‌های اخیر و متأثر از تغییرات حادث جامعه‌ی ایرانی سهم بالایی از تحقیقات دانشگاهی و نوشتارهای ژورنالیستی را به خود اختصاص داده است. در ساحت رسانه‌ای نیز سینما به سهم خود توجه ویژه‌ای به این موضوع داشته است. «آوازقو»، «مکس»، «گیس بریده»، «تقاطع»، «سنتوری»، «زندگی با چشمان بسته»، «بی‌خود و بی‌جهت»، «قاعده‌ی تصادف» و «آقا یوسف»، نمونه هایی از این آثارند. در فیلم «دربند» نیز روابط و مناسبات حاکم بین نسل‌های مختلف و بازنمایی نسل جوان حاضر، نقش کلیدی در فضاسازی و رخدادهای متن دارد. فیلم در سکانس‌هایی به ترسیم روابط فرید با پدرش می‌پردازد. فرید چونان جوانی عصیان‌زده، ویران و ناآرام، به چالش با پدر برخاسته و از نازنین می‌خواهد سفته‌ها را پاره کند و بیرون بیندازد. فرید با چنین رویکردی رابطه‌ی خود با پدر را گسسته و از دل تهران بیرون می‌زند (برای فهم بیشتر رابطه‌ی فرید و پدرش و این دو نسل با یکدیگر، توجه کنید به کد صوتی موجود در متن؛ ترانه‌ای که فرید در سکانس آغازین فیلم می‌شنود، آهنگ «پدر و پسر»، از معروف‌ترین ساخته‌های کت استیونس. موضوع این ترانه متمرکز بر گفتگوی درونی یک پدر و پسر است؛ پدری که از درک نیازهای پسر در آستانه بلوغش عاجز است و پسری که قادر به توضیح حال و هوای و مطالبات خود نیست، اما می‌داند که زمان تغییر، انتخاب منش و اسلوب زندگی برای او فرا رسیده است. در این ترانه‌ی مشهور پسر همواره با لحنی، عصیان‌گر و اعتراض‌گون، شکوایه می‌کند و پدر، پندآموز و آرام، گفتگویی ناقص و بدون تفاهم را با او پیش می‌برد). از این حیث، بازنمایی روابط بین نسلی در اینجا مشابهتی با آثاری مانند «موج مرده» و «به نام پدر» حاتمی‌کیا پیدا می‌کند که دلالتگر آشتی‌ناپذیری روابط و آشفتگی مناسبات دو نسل است.

نازنین و روابط او با خانواده‌اش نیز صرفاً به دو تماس محدود با آنان خلاصه می‌شود. قبل و بعد از فاجعه. سکانسی که با آنها در خانه‌ی سحر تماس می‌گیرد و آنان را در جریان تدریس خصوصی‌اش می‌گذارد و سپس در موقعیتی که در دردسر اساسی می‌افتد. از سوی دیگر جوانانی مانند سحر، بهرنگ و حمید، اساسا بدون پشتوانه‌ی خانوادگی و ارجاعات بینانسلی بازنمایی می‌شوند. گویی آنان از ناکجاآبادی سر از اینجا و این هیاهو درآورده‌اند. جوانانی پرشر و شور، متلاطم و ناآرام که به شکلی از زندگی آزادانه و

غیرتعهدآمیز، خو گرفته و تابع اصل لذت و میل‌اند؛ نسل قبلی را بر نمی‌تابند و در هزارتوی شهر، خواست‌های به شدت فردی خود را جستجو می‌کنند.

به اعتقاد برخی تحلیل‌گران مانند معیدفر (۱۳۸۳) اختلاف‌های نسلی، یکی از مصادیق گذار جوامع از صورت سنتی به شکل مدرن است؛ جامعه‌ای که در مرحله گذار قرار می‌گیرد، استعداد و آمادگی بیشتری برای تولید شکاف‌های اجتماعی از جمله تفاوت و شکاف نسلی دارد. این اختلاف‌ها و بعضاً شکاف‌ها، متأثر از دگرگونی نظام‌های ارزشی در اثر فرایند مدرنیزاسیون بوده و در چارچوب پارادیم مدرنیته قابل تفسیر است. همچنین آنطور که برخی محققان (بنگرید به بزرگیان، ۱۳۸۴) بر آن تاکید دارند، به نظر می‌رسد گرانیگاه تفاوت‌ها و شکاف‌های میان نسل‌ها در ایران، بیش از هر موضوعِ دیگر مربوط به امور خصوصی، همچون باورها، انتظارات و سبک زندگی، نوع پوشش و به‌طور کلی سلیقه‌ها است. نسل کنونی در آرمان‌ها و اهداف، مرجعیت پیشین نسل قبل را نمی‌پذیرد و همین امر وسیع‌ترین و عمیق‌ترین شکاف بین‌نسلی را ایجاد و بازتولید می‌کند. علاوه بر این نسل کنونی به شدت فردگرا و به لحاظ هویتی، خودمرجع بوده و تلاش دارد تا هویت خویش را رقم زده و سامان دهد. این نسل بنا بر شواهد که نمونه آن را در آثار دیگر سینمای ایران مانند «بوتیک» یا «نفس عمیق» و اکنون «دربند» دیده‌ایم، حریم شخصی و خصوصی خود را می‌طلبد و این حریم برایش اهمیت و جایگاه ویژه‌ای دارد؛ مقوله‌ای که در موضوع بعدی، بیشتر راجع به آن سخن خواهیم گفت.

در مورد نمایش و تصویر خانواده نیز فیلم در سکانس‌های مربوط به تدریس خصوصی نازنین، به ترسیم خانواده‌ها و تعاملاتِ پایین شهری اقدام کرده و لایه‌ای نه چندان عمیق از روابط آنان را برای مخاطب عیان می‌سازد. در این شِمای کلی، ما شاهد خانواده‌هایی نسبتا پابرجایی هستیم که با سیلی صورت خود را سرخ نگه داشته؛ شرافتمندانه و آبرومندانه زندگی می‌کنند. در حقیقت خانواده‌ی موجود بازنمایی شده در جهان متن، یا خانواده‌ای فروپاشیده، ناموجود و غایب است (خانواده زارعی، احتمالاً سحر، بهرنگ و ...) و یا خانواده‌ی تنگدست، مذهبی و آبرومند. علاوه بر این فیلم در سکانسی دیگر، پرتره‌ای محدود از خانواده‌ی موفق و الگو ارائه می‌کند. آنجا که همسایه‌ی طبقه‌ی پایین سحر (زنی سالمند) مهربانانه برای آنان پیشکشی آورده و از دور هم جمع شدن خانواده‌اش در روز تعطیل خبر می‌دهد. پر واضح است که رمزگان متن بار دیگر نسل قابل اتکا، استوار و نمونه را با کدهای در چارچوب خانواده بودن، جمع‌گرایی و خانواده نسبتاً گسترده تقویت می‌نماید.

به طور کلی می‌توان گفت، غیاب خانواده به مثابه یک دال در این اثر، دلالت بر بحرانی بودن وضعیت این نهاد، به حاشیه‌رفتن اهمیت و کارکردهای آن و بحران روابط نسلی و تعاملات فیمابین در جامعه‌ی ایرانی دارد. خانواده حتی اگر هم باشد، صرفا کارکرد حمایتگری در لحظه فاجعه و کانونی برای خبررسانی است (خانواده‌ی نازنین) و نقش کلیدی دیگری در این میان ایفا نمی‌کند. در این سطح دلالتی، فیلم «دربند» مجدداً تلاشی برای بازنمایی وضعیت بحرانی خانواده در جامعه امروز ایرانی قلمداد خواهد شد؛ امری که درسینمای فیلمسازانی همچون فرهادی، میری، مانی حقیقی و ... سابقه‌مند بوده و به بهترین وجه مطرح گشته است.

۴-خانه: یکی دیگر از موضوعات قابل پیگیری و رمزگشایی در متن، خانه و مقوله‌ی سبک زندگی مجردی است. خانه به مثابه امری فرهنگی از مؤلفه‌های اساسی در جهت فهم کلیت زندگی فرهنگی و اجتماعی معاصر است. می‌دانیم که در سال‌های اخیر و در نتیجه پاره‌ای تغییرات در ساختار فرهنگی- اجتماعی جامعه، ایستارهای نسل جدید و مقتضیات زندگی شهری مدرن، فرمی جدید از زیستن و بودن در شهر، خلق و متولد شد که از آن تحت عنوان «سبک زندگی مجردی» در چهارچوب خرده فرهنگ جوانان نام برده می‌شود. بر اساس آمارهای وزارت ورزش و جوانان در سال ۱۳۹۱، حدود ۲۵ درصد دختران در خانه‌های مجردی زندگی

می‌کنند (سایت عصر ایران، افزایش زندگی مجردی در کلانشهرها کد خبر :۲۸۵۶۰۰ تاریخ انتشار :۲۴ تیر ۱۳۹۲) همچنین همین وزارتخانه اعلام کرده است در شش کلانشهر تهران، شیراز، مشهد، اصفهان، تبریز و اهواز، ۳۰ درصد جوان‌ها زندگی مجردی دارند.درکنار این موراد، نتایج سرشماری سال ۹۰، افزایش ۲ درصدی خانه‌های مجردی در طول پنج سال اخیر را نشان می‌دهد. این آمار و ارقام را اگر در کنار کاهش ۹,۷ درصدی آمار ازدواج بگذاریم، درخواهیم یافت که چرا این امر تا بدین اندازه، حساسیت‌برانگیز و مورد توجه بوده است. بر این اساس، زندگی مشترک بدون ازدواج رسمی یا به عبارتی دیگر همخانه شدن دختران و پسران مجرد در دهه‌ی گذشته به سبکی نو و پرحاشیه بدل گشته و توجه کارشناسان مسائل اجتماعی و برخی مسئولین، متولیان فرهنگی–اجتماعی و حتی نیروی انتظامی را به خود جلب نمود. در الگو و سبک یاد شده بنابه تعریف و مصداق، جوانان فراغ از خانواده، با هم‌جنسان و یا غیرهمجنسان خود داوطلبانه وارد هم‌مکانی و زیست مشترک می‌شوند. استقلال فردی و بالارفتن سطح تحصیلات جوانان، تغییر شیوه‌های زیست و نظام ارزش‌ها، موانع ازدواج، رشد نرخ طلاق، اختلاف فرهنگی، شکاف نسلی میان والدین و فرزندان و رشد فردگرایی در نسل جوان، از سوی کارشناسان از جمله دلایل افزایش پدیده‌ی خانه‌های مجردی در جامعه عنوان شده است. این سبک زندگی در سال‌های گذشته در سینما نیز عرصه‌ای برای بازنمایی یافته است. پدیده‌ی خانه‌ی مجردی ابتدائاً در «بوتیک» مطرح شد. در این فیلم شاهد جوانانی گریزان از خانه هستیم که از سر ناچاری دور هم جمع شده‌اند (محمودی و راودراد،۱۳۹۰). بیرون زدن از خانه پدری و جستجوی فضایی نو و ظهور این فرم و سبک زندگی نوپدید در فیلم «دربند» نیز جایی برای بازنمایی یافته است. خانه مجردی در متن مورد اشاره، در ادامه‌ی تصویر کریه و هول‌برانگیز و ملتهب تهران قرار دارد. خانه‌ی مجردی که از قضا پای نازنین بدان باز شده و منجر به آشنایی ما با سبک زندگی سحر و هم نسلان او می‌شود، لوکیشن بهم ریخته، بی در وپیکر، فاقد نظم و هنجار نهادینه و عرصه‌ی شب نشینی، دورهمی و فراغت جمعی بازنمایی شده است. محفلی برای تجمع جوانانی چون سحر، بهرنگ و ... که پیش ازین به لحاظ هویتی مورد توضیح قرار گرفتند؛ کاراکترهایی به غایت منفی و پاراسمپاتیک. فیلم از این منظر، تصویری کلیشه‌ای و فاقد عمق ازین فرم و سبک زندگی آفریده است. بر این اساس «دربند» در بازنمایی سبک زندگی مجردی همان جنس نگرانی و دلمشغولی را عنوان می‌کند که مسئولان و متولیان فرهنگی و اجتماعی.

خانه علاوه بر این، در این سامان، بدل به امری اشتراکی، عمومی و فاقد حریم شده است. به عقیده‌ی هایدگر هدف از داشتن مسکن، مقیم شدن در یک مکان نیست. آدم شار(۱۳۸۹) در کتاب کلبه‌ی هایدگر در اینباره می‌گوید: مقیم بودن با سکونت داشتن متفاوت است؛ در هر مسکنی، سکونت داشتن رخ نمی‌دهد. بر این اساس می‌توان گفت «دربند» نمایانگر سوژه‌های بی‌خانه و کاشانه، بی‌پناه و آواره‌ای است که در سایه‌ی زندگی مجردی، صرفاً جایی برای "اقامت" یافته‌اند. خانه در فقدان خانواده، نمودی از ناپایداری و عدم تعلق بوده و به سرپناهی صرف (یک پاتوق) بدل گردیده است. بنابراین پر بیراه نیست اگر مدعی شویم، خانه با استحاله‌ی کارکردی و همچنین خانوده با از دست دادن کار ویژه‌های عاطفی و مرکزیت حمایتی خود، در بی‌سروسامان‌ترین موقعیت کارکردی و تقلیل‌گراترین برهه معنایی خود قرار گرفته‌اند.

۵– پول: می‌دانیم که یکی از زمینه‌های نکوهش جامعه‌ی مدرن در پارادایم انتقادی، مقوله‌ی ارزش مبادله، پول و شی‌وارگی روابط انسانی متاثر از ارزش‌های مادی و فرهنگ مادی – عینی آن است. این مباحث وامدار نظریات مارکس، لوکاچ و زیمل است. امری که متفکرین معاصری همچون برمن نیز بر آن تاکید دارند، برمن در همین ارتباط بر سویه‌های منفی و ویرانگری همچون هجوم فرهنگ عینی و مادی شده، تسلط اقتصاد پولی و بالتبع آن بیگانگی، قدرتمند شدن عنصر حسابگری برای گذران زندگی و استحاله کلیه ارزش‌ها در ارزش مبادله تاکید دارند (برمن، ۱۳۸۸: ۱۲۱). در فیلم دربند نیز یکی دیگر از کراهت‌ها و ناقوارگی‌های شهر ذیل

مقوله‌ی پول قابل فهم و استنباط است. پول در فیلم «دربند» جایگاه کانونی دارد و روایت داستان بواسطه این عنصر جهت یافته و پیش می‌رود. نازنین برای پول درآوردن و بازگرداندن پول قرض گرفته از مادرش، کلاس خصوصی می‌گیرد، بر سر حق التدریسش با خانواده‌ها مجادله می‌کند، خانواده‌ها بر سرپرداختن پول با او چانه می‌زنند. نازنین باید پول پیش خانه سحر را فراهم کند، سحر بخاطر پول مجبور به رابطه با زارعی می‌شود. سحر بخاطر پاس نشدن چک‌هایش توسط زارعی به زندان می‌افتد. نازنین برای جلب رضایت زارعی و آزادی سحر، به سراغ زارعی می‌رود. پیرزنی در اتوبوس به دنبال کیف پول گمشده‌اش می‌گردد، نازنین به زارعی سفته می‌دهد. حمید، حاضر به کمک مالی به سحر نمی‌شود و تقاضای نازنین را رندانه رد می‌کند. سحر بعد از رهایی از بند گرفتاری مالی، ایران را ترک می‌کند. زارعی از نازنین بخاطر سفته‌های وصول نشده، شکایت می‌کند. فرید از نازنین می‌خواهد تا سفته‌ها و مدارک مالی (کاغذهایی که "تمام زندگی" پدرش است) را پاره کند. نازنین پول پیشش را از بهرنگ پس می‌گیرد. همانگونه که می‌بینیم پول موتیفی محوری در فیلم است. موارد مورد اشاره یادآور کلام زیمل است که معتقد بود، پول در کلانشهر، محرکی است که ماشین زندگی مدام در حرکت نگه می‌دارد (۳۳۵:۱۳۹۰). علاوه بر این در سکانس آخر فیلم با بازگشت به پاساژ (نمادی از بازار و مناسبات حاکم بر آن و جامعه) و ارائه تصویری از زارعی با پس زمینه‌ی کالاهای تلنبار شده، مجدداً بر این مضمون تاکید می‌شود. همانطور که زیمل در کتاب درخشان فلسفه‌ی پول (۱۹۰۰) و همچنین مقاله‌ی پول در فرهنگ مدرن (۱۳۹۰) به آن اشاره می‌کند، کلانشهر مدرن جایگاه اقتصاد پولی است که در آن پول به هدفی برای خود بدل شده است و منجر به شی‌وارگی روابط انسانی و جامعه می‌گردد. نقطه اوج این وضعیت را در پرسوناژ زارعی می‌توان یافت. شخصیتی که "شرف و وقار را در بازار ادغام نموده و برچسب قیمت روی آن چسبانده است (ولو به قیمت رابطه خارج از چارچوب با سحر) (برمن،۱۳۵:۱۳۸۸؛ به نقل از راودراد و محمودی،۱۳۹۰). در چنین جامعه‌ای روابط و خصایص انسانی به روابط پولی تقلیل یافته و نتیجتاً همه به دنبال پولشان می‌گردند. همین مسئله نیز باعث گردیده تا تعقل، حسابگری و احساس غیرشخصی جامعه نوین به حد اعلی برسد و سایر ارزش‌ها در ارزش مبادله حل شوند. شورش فرد بر زندگی در کلانشهر، (شخصیت فرید و کنش‌های او در فیلم را بار دیگر به‌یاد آوریم) نتیجه‌ی منطقی همین بی‌ارزشی فرد در زندگی اقتصادی- پولی و عقل‌گرایی جدید است. به باور زیمل در این زمانه و این شرایط، فرد یکتایی خود را طلب می‌کند، چون احساس می‌کند در حال بدل شدن به شیئی در میان اشیا است (حنایی کاشانی، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

نتیجه‌گیری

در مقاله‌ی که از نظر گذشت، سعی شد تا فیلم «دربند» و دلالت‌های جامعه‌شناختی نهفته در آن مورد بررسی و تامل انتقادی قرار گیرد. از این حیث تلاش شد تا مضامین تکرار شونده فیلم با توجه به چندلایگی مفهومی و قابلیت خوانش آن تفسیر و موشکافی شود. در چارچوب مورد استفاده و با عنایت به نظریات متفکران و اندیشمندانی مانند زیمل، بنیامین برمن، به تامل راجع به کلانشهر، مدرنیته و مفاهیمی ازین دست، اقدام نموده و اهتمام خود را بر بدل ساختن این متن به محملی برای تامل انتقادی در باب جامعه‌ی کلانتر معاصر ایرانی و زمینه‌های آن مبذول ساختیم.

توضیح دادیم که این فیلم را می‌توان متنی با مولفه‌های اجتماعی دانست که سعی دارد با واقع‌گرایی اجتماعی و لحن انتقادی معضلات و آسیب‌های تلخ شهری و مناسبات افراد ساکن در آن را آشکار سازد. از این منظر، فیلم دربند، نگاه خیره‌ی خود را به شهر معطوف می‌سازد تا بستری برای نگاه نقادانه خود فراهم سازد. ما نیز چنین کردیم؛ به متن و بازنمایی‌های موجود و مصرح و مضمر متن نگریستیم و آنرا مورد خوانش قرار دادیم. گفتیم که تهران در فیلم‌ها و خاطره نوشت‌ها و سایر تولیدات هنری و ادبی نماد مدرنیته ایرانی گشته است. تهران در این آثار و بطور کلی، در هر دو سویهٔ خود آشکار شده است، سویه‌ی پست و مبتذل که نشانگر عناصر پلید شهر و مدرنیته به مثابه امری کلی است و سویه‌ی پاک و مثبت که ابعاد پیش‌رونده و سازنده مدرنیته را نشان می‌دهد.

بر این اساس ما بطور کل درآثار سینمایی با دو ایماژ راجع به تهران روبروییم. تهران بد و تهران خوب. تهران در این بازنمایی‌ها می‌تواند از خود متنفر سازد و به همان اندازه نیز می‌تواند مخاطب را به پیش بکشد و مفتون خود کند. به باور کاظمی (۱۳۹۰) در این جذر و مد خیابان‌های تهران است که فرد مهاجر گرفتار می‌شود و به نحوی جادویی، شلوغی، آلودگی، ترافیک، گرانی، ناامنی و مسائل نامطلوب دیگر همه اثر معکوس می‌یابد و به خاصیت‌هایی جذاب برای او بدل می‌شود و هرآنچه زشت و ناپسند است به یکباره وجهی زیباشناسانه به خود می‌گیرد. همانطور که در متن هم دیدیم، نازنین به مثابه یک غریبه، مشتاقانه به کلانشهر وارد می‌شود اما در ادامه در هزارتوی تهران راه خود را گم می‌کند و اسیر مناسبات و روح عینی حاکم بر شهر می‌شود. با توضیحات فوق و آنچه در متن مقاله بطور مفصل مورد توضیح قرار گرفت، اکنون مسلم است که تهرانِ دربند، بیش از آنکه ایماژ تهران خوب را برجسته سازد، تهران بد و زشت را برجسته و مؤکد می‌سازد. تهران از این چشم‌انداز، فضایی است که هر نوع ارزشی از آن رخت بربسته و تمام مضامین و مصادیق فاجعه را در خود جای می‌دهد. تهرانِ دربند زیست‌مکانی است که در آن هویت افراد بصورت بطئی و تدریجی کمرنگ شده (سکانس ماقبل آخر اثر را به یاد آوریم؛ نازنین در وضعیت بازداشت، مجبور است انگشت بزند، آنجا که دیگر جز نقشی رنگ پریده و بی رمق از اثر انگشتنش باقی نمانده است) و فرد دستخوش آسیب‌های شدید قرا گرفته است.

این بازنمایی، اسطوره‌ی تهران به مثابه پایتخت مدرنیته ایرانی و شهرِ رستگاری را دود کرده و به هوا می‌فرستد و شهری آسیب‌زا، متلاطم و پرآشوب را عرضه می‌نماید. تهرانِ دربند بر دهانه‌های آتشفشان و گسل‌های واگرا جا خوش کرده که هر دم احتمال فعال شدن آن رفته و فیلم در حقیقت تلاش می‌کند تا ازین بلایای شهر پرده بردارد. نشانگان فیلم نیز بر بالقوه‌گی و همچنین فعلیت یافتن زایش فاجعه صحه می‌گذارند. علاوه بر این ایماژ تروماتیک از شهر، فیلم از شکاف‌های موجود در بطن جامعه نیز سخن می‌گوید. شهرستانی – تهرانی؛ حفره‌ای پر نشدنی که در آن شهرستانی کماکان به عنوان یک روستایی عقب مانده و امُل صدا زده می‌شود. به بیان دیگر دلالت‌های مضمر متن بار دیگر این نکته را گوشزد می‌سازد که شکاف شهرستانی – تهرانی کماکان شکافی فعال و درخور توجه در جامعه‌ی ایرانی است و می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری و مجادله‌های گفتمانی و تضادهای اجتماعی فراگیر و قدرتمندی شود. همچنین با تحلیل‌های مفصل توضیح دادیم که متن مورد مطالعه، دگربار بیانگر بحرانی بودن وضعیت خانواده‌ی ایرانی و رویارویی نسل‌ها با یکدیگر است. بازنمایی جوانان بدون پشتوانه و سویه‌های هویتی خانواده‌مدار و کنده‌شدن نسل جدید از آرمان‌ها و نظام ارزشی نسل گذشته یکی دیگر از مضامین متن بود که با تاکید بر غیاب خانواده مورد اشاره قرار گرفت. علاوه بر این روشن ساختیم که گفتمان فیلم، چه تفسیر و خوانشی از سبک زندگی مجردی و فرم نوظهور "هم‌خانگی" دارد. تامل انتقادی دراینجا این امر را روشن ساخت که پیوند هم‌خانگی به منزله‌ی یک وضعیت با دال‌هایی مانند عیاشی، ولنگاری، بی‌هویتی، آسیب‌زایی و ... حاوی دلالت‌های معنادار و البته دستکاری شده در ترسیم این سبک زندگی نوپدید، بازخوانی و آسیب‌شناسی آن است.

همان‌طور که بیان شد جامعه‌ی بازنمایی شده در این متن، جامعه‌ای آشوبناک و در جهان فیلم، مسئله‌مند است. این مسئله‌مندی به جهت زیست کلانشهری، پیامدهای آن مانند حاکم شدن اقتصاد پولی، بیگانگی، دلزدگی، تنهایی، رنج و بی‌خانه و کاشانه شدن و استحاله‌ی ارزش‌ها است. در کنار این ابتلائات، جامعه دستخوش معضله‌هایی مانند شکاف اجتماعی (شهر– روستا)، شکاف نسلی، بحران خانوادگی، ناپایداری مناسبات اجتماعی، اعتماد مخدوش شده بین فردی، دگرگونی روابط، تغییرات مستمر در الگوها و سبک‌های جدید زندگی است که در جهانِ متن، از تهران، جهنمی تمام‌عیار، جغرافیایی به مساحت بیگانگی و مختصات هراس می‌سازد.

حال پرسش اساسی و درخور تامل آن است که آیا این بازنمایی می‌تواند تصویری شناسنامه‌دار، قابل دفاع و پذیرش و با هویت از پایتخت و جامعه‌ی نوین ایرانی رقم بزند. اساساً ریشه شهرستیزی تاریخی در تاریخ معاصر ما از چه ناشی شده است. آیا بازنمایی خوفناک و دهشت‌آفرین شهر و خصومت پنهان شهری، تاوان رویکرد منفی ما به مدرنیته را نمی‌پردازد. چرا تهران در بازنمایی‌های فوق تابدین حد به حاشیه می‌رود و هر بازنمایی شهر، به مرثیه سرایی برای آن بدل می‌گردد. تهران به مثابه نماد مدرنیته ایرانی و شهری، این پتاسیل را به لحاظ مفهومی و عینی دارد که بیش از پیش پرده از وضعیت کنونی جامعه‌ی ایرانی، حال و احوال این روزهایش، مسائل، معضله‌ها و تناقضات موجود در بطن زندگی روزمره‌اش، بردارد. تهران را بیش ازین باید "خواند".

پی‌نوشت:

۱- (برای مطالعه‌ی مفصل‌تر راجع به رابطه تهران و سینما نگاه کنید به: کتاب «شهر و تجربه مدرنیته فارسی» نوشته نرگس خالصی مقدم، «تهران در سینمای ایران» نوشته احمد طالبی‌نژاد و «سینما و مدرنیته‌ی شهری» تحقیق و نگارش بهارک محمودی).

۲- شهر بطور ویژه در رمان‌های پل استر نیز قلمرو بی‌هویتی—رمان شهر شیشه‌ای- و پوچی و نیستی مدرن —درسزمین آخرین چیزها- و عرصه‌ی تهی شدن زندگی از معنا است(چاکسفیلد،۱۳۸۸).

۳- تهران در ساحت ادبیات و رمان معاصر نیز بازنمایی‌های مشابه بازنمایی‌های سینمایی دارد. بعنوان نمونه «من در تهرانم» رمانی نوشته ابراهیم رهبرکه سال ۱۳۵۲ است که در آن از منظر یک شهرستانی سرگردان در جو دلمره پایتخت، آشفتگی زندگی در تهران به عنوان نمونه‌ای از بی‌نظمی اجتماعی و روحی ترسیم می‌شود و چشم‌انداز تاریکی از شهر بزرگ تجسم می‌یابد. همچنین برای بازنمایی‌های مؤخرتر تهران و تصویر امروزینش نگاه کنید به: «نیمه غائب» و «ویران می‌آیی» نوشته‌ی حسین سناپور، «تهران، شهر بی‌آسمان» نوشته‌ی امیرحسین چهلتن (۱۳۸۲) و « یوسف آباد، خیابان سی و سوم» نوشته‌ی سینا دادخواه (۱۳۸۷).

منابع

- احمدی‌آریان، امیر (۱۳۸۸) پولیس در محاصره‌ی نظریه، ماهنامه خردنامه همشهری، شماره ۳۵ آبانماه
- افزایش زندگی مجردی در کلانشهرها، سایت خبری عصر ایران، کد خبر :۲۸۵۶۰۰ تاریخ انتشار :۲۴ تیر ۱۳۹۲)
- شار، آدام (۱۳۸۹) کلبه‌ی هایدگر، مترجم، ایرج قانونی، نشر ثالث
- برمن، مارشال(۱۳۸۸) تجربه مدرنیته، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، طرح نو.
- بزرگیان، امین (۱۳۸۷) شکاف نسلی یا تفاوت نسلی؛تحلیلی کوتاه بر جامعه شناسی نسلی در ایران .نشریهٔ نامه، شماره۳۹
- بنگران، لیلا(۱۳۸۸) ملاحظاتی درباره ی بازنمایی شهر در رمان؛ مقایسه تطبیقی سنت پتزربورگ در دو رمان ابلوموف و جنایت و مکافات، فصلنامه ادبی خوانش
- بهپور، باوند(۱۳۹۰) تهران، همواره موقت زیستن،حرفه هنرمند ویژه نامه تجربه تهران، شماره‌ی ۳۶ بهار
- جیلوش، جرمی(۱۳۸۸) اشراق‌های شهری، شهرنگاری‌های والتر بنیامین، ترجمه جواد طلوعی، ماهنامه خردنامه همشهری، شماره ۳۵ آبانماه
- چاکسفیلد، مارک (۱۳۸۸) شهر و پل استر، ترجمه‌ی امیر احمدی آریان، در نگاه خیره‌ی منتقد، نشر چشمه، چاپ اول، پاییز
- حسنی نسب، نیما (۱۳۸۵) ماهنامه سینمایی فیلم، شانزدهمین کتاب سال سینمای، تهران در سینمای ایران
- حنایی کاشانی، سعید (۱۳۹۰) داستان دو شهر، فرد، دولت؛ فرد، پول، حرفه هنرمند ویژه نامه تجربه تهران، شماره‌ی ۳۶ بهار
- دابسن، جولیا (۱۳۸۶) شهر و جنسیت، ترجمه بابک تبرایی، فصلنامه سینما و ادبیات، پاییز، شماره چهاردهم، سال چهارم
- دادخواه حسام(۱۳۸۹) بررسی مفهوم تهران در نظر سینماگران، شماره ۱۱ ویژه منظرشهری تهران، آبان و آذر فصلنامه منظر
- دانش، مهرزاد (۱۳۸۹) تصویر شهر در سینمای ایران، سایت مهر خرد، http://mehrzaddanesh.persianblog.ir/post/11

- راودراد اعظم، محمودی، بهارک(۱۳۹۰) تصویر شهر در سینمای داستانی ایران پس از انقلاب، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره چهارم. شماره ۱
- رفوئی، پویا (۱۳۸۹)، قصه کوتاه تهران، نگاهی به جایگاه تهران در داستان کوتاه معاصر، ماهنامه خردنامه همشهری شماره ۳۵ آبانماه
- ریاحی‌پور، نسرین(۱۳۹۲) بازنمایی تصویری تهران در سینمای ایران، سایت انسان شناسی و فرهنگ http://anthropology.ir/node/18757
- ریچاردز، بری(۱۳۸۸) روانکاوی فرهنگ عامه، نظم و ترتیب نشاط، ترجمه حسین پاینده، نشر ثالث
- زیمل، جورج، (۱۳۹۰) پول در فرهنگ مدرن، ترجمه یوسف اباذری، فصلنامه ارغنون، شماره ۳، چاپ سوم
- زیمل، جورج، (۱۳۷۲) کلانشهر و حیات ذهنی، ترجمه یوسف اباذری، نامه علوم اجتماعی، دوره دوم، شماره ۳
- شهبا، محمد (۱۳۸۸) تصویر تهران در سینمای ایران، تهران بر پرده نقره‌ای، ماهنامه خردنامه همشهری، شماره ۳۵ آبانماه
- شهبازی، پرویز (۱۳۹۲) مصاحبه با مجله فیلم، شماره ۴۶۵، آبانماه ۱۳۹۲
- شهبازی، پرویز (۱۳۹۱) مصاحبه با روزنامه شرق، ۲۶ بهمن، شماره ۱۶۷۲
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۰) تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران، نشر نی.
- طالبی‌نژاد، احمد(۱۳۷۰) سینمای روستایی در ایران ،فصلنامه فارابی، شماره مسلسل ۱۶،
- طالبی‌نژاد، احمد(۱۳۸۶) تهران در سینمای ایران، فصلنامه سینما و ادبیات، پاییز، شماره چهاردهم، سال چهارم
- فریزبی، دیوید (۱۳۸۶) گئورگ زیمل، ترجمه جواد گنجی، نشر رخداد نو
- کاظمی، عباس(۱۳۹۰)زندگیِ خیابان‌های تهران، هفته‌نامه شهروند امروز، شماره پیاپی ۸۲
- کاظمی، عباس(۱۳۸۹) نبض شهر در دستان طبقه متوسط است، مصاحبه با مجله مهرنامه، شماره ۳ خردادماه
- کاظمی،عباس و محمودی، بهارک(۱۳۸۷) پروبلماتیک مدرنیته‌ی شهری، تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی، فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره پیاپی ۱۲
- لفور، هانری (۱۳۸۶) شهر به مثابه نوشتار، ترجمهٔ امیر افتخاری راد، فصلنامه سینما و ادبیات، ، پاییز، شماره چهاردهم
- معیدفر، سعید(۱۳۸۳) شکاف نسلی یا گسست فرهنگی، نامهٔ علوم اجتماعی، شماره ۲۴

فیلم‌شناسی

- دختر لر، عبدالحسین سپنتا (۱۳۱۲). آقای هالو، داریوش مهرجویی (۱۳۴۹). بلوچ، کیمیایی (۱۳۵۱). زیر پوست شب، فریدون گله (۱۳۵۳). تهران پایتخت ایران است، کامران شیردل (۱۳۴۵). دایره‌ی مینا، داریوش مهرجویی (۱۳۵۷). جایزه، علیرضا داودنژاد (۱۳۶۱). دستفروش(۱۳۶۵) و عروسی خوبان(۱۳۶۷) محسن مخملباف. اجاره‌نشین‌ها، داریوش مهرجویی(۱۳۶۵). زیر بام‌های شهر، اصغر هاشمی (۱۳۶۸). آواز تهران، کامران قدکچیان(۱۳۷۰). تکیه بر باد، داریوش فرهنگ (۱۳۷۸). خارج از محدوده(۱۳۶۶)، زرد قناری(۱۳۶۷)، زیرپوست شهر(۱۳۷۹) رخشان بنی اعتماد. سلطان، مسعودکیمیایی (۱۳۷۵). موج مرده(۱۳۷۸) و به نام پدر(۱۳۸۴) ابراهیم حاتمی‌کیا، کمیته‌ی مجازات، علی حاتمی(۱۳۷۷). سگ‌کشی، بهرام بیضایی(۱۳۷۹). آوازقو، سعید اسدی (۱۳۷۹). نفس عمیق، پرویز شهبازی (۱۳۸۱).بوتیک، حمید نعمت‌الله (۱۳۸۲). مکس، سامان مقدم (۱۳۸۳). چهارشنبه سوری، اصغر فرهادی (۱۳۸۴). تقاطع، ابوالحسن داوودی (۱۳۸۴). گیس بریده، جمشید حیدری(۱۳۸۵). سنتوری، داریوش مهرجویی (۱۳۸۵). دایره زنگی، پریسا بخت‌آور(۱۳۸۶). عیار چهارده، پرویز شهبازی (۱۳۸۷). طلا و مس، همایون اسعدیان (۱۳۸۹). زندگی با چشمان بسته، رسول صدرعاملی (۱۳۸۷). تهران، ترانه‌ی تنهایی، سامان سالور(۱۳۸۷). تهران: سیم آخر، مهدی کرم‌پور(۱۳۸۸). لطفاً مزاحم نشوید، محسن عبدالوهاب(۱۳۸۸). انتهای خیابان هشتم،علیرضا امینی (۱۳۸۹). بی‌خود و بی‌جهت، رضا کاهانی(۱۳۹۰). آقا یوسف، علی رفیعی (۱۳۹۰). قاعده‌ی تصادف، بهنام بهزادی(۱۳۹۲). دربند، پرویز شهبازی (۱۳۹۲).

نحوه ارجاع به مقاله:

حسن‌پور، آرش (۱۳۹۲)؛ تأملی بر مضامین و موضوعات محوری در فیلم «دربند»، منتشر شده در

http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2413-darband.html