

مدرنیزاسیون نمایشی پهلوی در فیلم گدایان تهران (۱۳۴۵)

جواد نعمت‌اللهی^۱؛ علی‌اصغر فهیمی‌فر^۲؛ علیرضا صیاد^۳
تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۱۰/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰

چکیده

این پژوهش به تحلیل فیلم گدایان تهران (۱۳۴۵) به کارگردانی محمدعلی فردین می‌پردازد و نشان می‌دهد که این اثر با به‌تصویرکشیدن تلاش گروهی از افراد فقیر برای معرفی خود به عنوان اشراف و ثروتمندان، می‌تواند استعاره‌ای انتقادی علیه سیاست‌های پهلوی تلقی شود. درواقع، می‌توان مضمون فیلم را نقدی بر مدرنیزاسیون ظاهرسانانه پهلوی در نظر گرفت؛ پروژه‌ای که بیشتر به ایجاد یک تصویر زیبا از ایران مدرن برای مصرف مخاطبان غربی می‌پرداخت تا حل مسائل بنیادی جامعه. این فیلم با نمایش گسست میان تصویر پیشرفت و واقعیت فقر و فلاکت فشری از شهروندان تهرانی و سطحی بودن تغییرات، تمایز میان تصویر تبلیغاتی مدرنیزاسیون و واقعیت زندگی روزمره بسیاری از مردم کلان‌شهرها را برجسته می‌کند. همچنین به ماهیت آمرانه و از بالا تحمیل‌شده مدرنیزاسیون پهلوی می‌پردازد و تمام این مضامین را در قالبی ضمنی و عامه‌پسند ارائه می‌دهد. در این بستر، گدایان تهران به مثابه اثری ظاهر می‌شود که خوش‌بینی‌های کاذب را به چالش می‌کشد و حتی می‌توان آن را اثری خودانتقادی در برابر فیلم‌های موج «علی بی‌غم» هم‌دوره‌اش نیز تلقی کرد. در نهایت، به ضرورت بررسی دقیق‌تر فیلم‌فارسی‌ها و پتانسیل پژوهشی‌شان- به دلیل ارتباط عمیق با دغدغه‌های افشار طبقه پایین شهری که مخاطبان اصلی این فیلم‌ها بودند- تأکید می‌شود.

واژه‌های کلیدی

گدایان تهران، فیلم‌فارسی، مدرنیزاسیون پهلوی، محمدرضا پهلوی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی رشته پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

nematollahi.j@modares.ac.ir

۳. دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

fahimifar@modares.ac.ir

۴. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

a.sayyad@art.ac.ir

مقدمه

پیشینه تجددخواهی در ایران را می‌توان به شکست‌های نظامی ایران در جنگ‌های چهارم (۱۱۸۳-۱۱۹۲ ه.ش.) و پنجم (۱۲۰۵-۱۲۰۶ ه.ش.) با روسیه ردیابی کرد؛ در این دوره، احساس عقب‌ماندگی، جریحه‌دار شدن غرور ملی و نفوذ استعماری فزاینده روسیه و بریتانیا، ایده مدرنیزاسیون و «پیشرفت» را به یک خواسته ضروری در میان روشنفکران، نخبگان و اصلاح‌طلبان ایرانی بدل کرد (9: 10-Ansari, 2007). این تمایل فزاینده به اصلاحات در نهایت منجر به انقلاب مشروطه (۱۲۸۴-۱۲۸۵) شد. با وجود پیروزی نظامی نیروهای مشروطه‌خواه در مقابل محمدعلی‌شاه در تیر ۱۲۸۸، دهه بعد به دلیل عواملی نظیر مداخلات خارجی، نبود اقتدار مرکزی و اجرایی، اختلافات داخلی جنبش اصلاح‌طلبی و غیره، با سرخوردگی و ناامیدی عمیق از مشروطه‌خواهی همراه بود (51: 52-Najmabadi, 1991). از این رو، در دهه ۱۳۰۰، اصلاح‌طلبان ایرانی به حمایت از ایده یک «دیکتاتور انقلابی» روی آوردند که بتواند با «مشت آهنین»، کشور را در مسیر مدرن‌سازی هدایت کند (158: 2003-Boroujerdi). این گرایش‌ها به تأسیس سلسله پهلوی توسط رضا شاه در سال ۱۳۰۴ منجر شد. با حکمرانی استبدادی رضا شاه و پسرش محمدرضا، ایران طی بیش از نیم قرن دستخوش تحولات سریع و عمده‌ای شد که عمدتاً بر جنبه‌های اثبات‌گرایانه مدرنیته غربی متمرکز بودند و شامل صنعتی‌سازی، مدرن‌سازی اقتصاد، سیستم‌های بهداشتی و آموزشی، ایجاد نهادهای بوروکراتیک مدرن و غیره می‌شدند (وحدت، ۱۴۰۲: ۵۵).

با این حال، با وجود صرف هزینه‌های کلان و برنامه‌ها و شعارهای پرطمطراق، مدرنیزاسیون پهلوی جز در موارد معدودی موفق به ایجاد تغییرات بنیادین مثبت در زندگی روزمره ساکنان شهرهای بزرگ نشد و وعده‌های زندگی مرفه و «پیشرفته» مدرن در این کلان‌شهرها محقق نشد (کاتوزیان، ۱۳۷۴). پژوهش‌های بسیاری نشان می‌دهند که برنامه‌ها و رؤیاهای توسعه پهلوی تقریباً در تمامی حوزه‌ها ناقص و تنها در حد شعار و وعده‌های عملی نشده باقی ماندند. اکثر تغییرات زیرساختی-به‌ویژه آنهایی که به مدرنیزاسیون شهرهای بزرگ معطوف بودند-

جز ایجاد تغییرات ظاهری و ارائه «تصویری» از ایران مدرن، فایده‌ای نداشتند.^۱ از این رو، بسیاری از پژوهشگران پروژه مدرنیزاسیون پهلوی را عمدتاً به‌عنوان تبلیغاتی سیاسی و تلاشی اقتدارگرایانه برای خلق «ظاهر جذاب تا (ایجاد تغییرات) بنیادین»^۲ در ایران بر مبنای مدل اروپایی و آمریکایی مدرن تعبیر می‌کنند (50-Najmabadi, 1991: 49). چنین برنامه‌های پروپاگاندایی با بودجه‌های کلان برای ایجاد و القای تصویر ایران مدرن به ایرانیان و غربیان- به‌ویژه پس از ۱۳۴۲ و برنامه‌های شهرسازی محمدرضا پهلوی- اصلاحات ارضی، انقلاب سفید، جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و غیره شدت گرفت (Keddie, 2006; Ansari, 2007). از این دهه، کلان‌شهرهایی همچون تهران به نمادی فریبنده از توسعه عمرانی و شهری در مسیر پیشرفت، مجهز به امکانات مصرفی و مملو از طبقات جدید مدرن با عادات، پوشش و رفتار مدرن تبدیل شدند و وعده‌های کاذب از یک آرمان‌شهر مدرن- زیادی که در پی اختلال در نظام اقتصادی و سیاسی روستاها، ناامید از زادگاه‌های خود، به این شهرهای فریبنده مهاجرت می‌کردند. اما در پس این تصویر تبلیغاتی، واقعیتی سخت و تلخ نهفته بود (151-Paidar, 1997: 150). عمده امکانات مصرفی و رفاهی شهر به اقلیتی از شهروندان، یعنی اعضای طبقات بالای سنتی (اشراف، مالکان و نظامیان) و جدید (تکنوکرات‌ها و تاجران) و برخی اعضای طبقه متوسط جدید (کارمندان یقه سفید) تعلق داشت و سایر شهروندان، یعنی اکثریت، علاوه بر زیرساخت‌های ناکافی (مانند حمل و نقل، برق و آب)، در شهرهایی پرهرج و مرج، آلوده، مملو از ترافیک و جمعیت، با مشکلات اساسی در زمینه تأمین پوشاک، خوراک و مسکن مواجه بودند (آبراهامیان، ۱۴۰۰: ۵۴۹-۵۵۳). فقر و محرومیت، واقعیتی برای گروه‌های عمده‌ای بود که در پس ظاهر پرزرق و برق شهرهایی چون تهران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی نفس می‌کشید.

سینمای ایران در دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰ شمسی، همانند سینمای دیگر جوامع که به‌عنوان برساخت‌های اجتماعی و فرهنگی، بازنمایی زیباشناختی و بازتاب بستری

۱. همایون کاتوزیان، گزارش مفصلی از ناتمامی و شکست پروژه‌های مدرنیزاسیون پهلوی ارائه می‌دهد. نگاه کنید به: کاتوزیان، ۱۳۷۴.

2. cosmetic than substantive.

که از آن برآمده‌اند می‌شوند، رسانه‌ای شد که مدرنیزاسیون پهلوی و شکاف‌های آن را در قالب و بیانی خاص نمایش می‌داد. در این میان، مطالعات اجتماعی و فرهنگی سینمای ایران، به‌ویژه در فضای فارسی‌زبان، عمدتاً بر سینمای نخبه‌گرای موسوم به موج نو متمرکز بوده است؛ آثاری که آگاهانه و متأثر از سینمای هنری، بیانی انتقادی اتخاذ می‌کنند. در مقابل، آثار موسوم به فیلم‌فارسی به‌عنوان آثاری «فاقد ارزش‌های هنری» و تماماً تجاری که با ذائقه عمومی سازگارند، کنار گذاشته می‌شوند. با این حال، این آثار گاه بهتر از آثار روشنفکرانه که مملو از دغدغه‌ها و مضامین نخبه‌گرایانه‌اند و «کوشیده‌اند از فیلم‌های فارسی معمول روشنفکرانه‌تر باشند و شاید به همین جهت بیشتر از فیلم‌های اروپایی-آمریکایی تقلید کرده و از واقعیات جامعه دور شده‌اند» (اجلالی، ۱۳۹۵، ۲۲۳)، بازتاب‌دهنده تجربیات، ذهنیت و مسائل اکثریت جمعیت کلان‌شهری ایران بوده‌اند (420-Naficy, 2012: 419). این امر به این دلیل است که فیلم‌فارسی‌سازان با هدف جلب توجه عمومی، به موضوعاتی نزدیک می‌شوند که برای عموم ایرانیان کلان‌شهری، محقق نشده‌اند و به تجربیات روزمره، علایق، امیال، عادات، ترجیحات و هراس‌های عامه مردم نزدیک‌ترند. با اینکه غالباً از آثار فیلم فارسی با صفاتی همچون «تقلیدی»، «بیهوده»، «انحطاط‌آور» یاد می‌شود، گلبرگ رکاب‌طلایی معتقد است که این آثار «سینمایی را شکل دادند که «افق زیبایی‌شناختی» برای تغییرات اجتماعی آن زمان فراهم می‌کرد، هرچند در قالب‌های سرگرم‌کننده سینمایی... این فیلم‌های تجاری در ثبت، تأمل و مذاکره درمورد سیاست‌های مدرنیزاسیون در جامعه‌ای که به سرعت در حال تغییر بود،... اهمیت داشتند. نمایش تعاملات و تلافی‌های فرهنگ عامه/ فرهنگ نخبه‌گرا، مدرن/ سنتی، شهری/ روستایی و مسائل اجتماعی روزمره، «اثرات تروماتیک مدرنیته» در این آثار بصری «منعکس، رد یا انکار شده، دگرگون یا مذاکره» شده بودند» (p. 20, 2019). جدا از بازنمایی عامدانه و خودآگاه، حساسیت‌ها و تمایلات عمومی، هنجارها، باورها و ارزش‌های عمومی هم به شکل طبیعی و ناخودآگاه (برای فیلم‌ساز) به این فیلم‌ها راه می‌یابند و در پس داستان‌های بی‌سروته و کیفیت تولیدی نازل، نکات فرهنگی و اجتماعی برجسته‌ای از زمان تولید فیلم، برای پژوهشگر علاقه‌مند عیان می‌شوند.

این پژوهش به فیلم گدایان تهران، ساخته‌شده در سال ۱۳۴۵ به کارگردانی

و بازیگری محمدعلی فردین- ستاره مشهور سینمای ایران در آن سال‌ها- می‌پردازد؛ هنرپیشه‌ای که اگرچه تخصصی در کارگردانی نداشت، «اتفاقاً محصول کارش بدر از بقیه از آب درنمی‌آمد» (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۲۴)؛ این فیلم که با حضور ستارگان آن زمان همچون فردین، بیک ایمان‌وردی، شهلا ریاحی، پوران، تقی ظهوری و دیگران و به شکل بازآفرینی ایرانی فیلم جیبی پر از معجزه (فرانک کاپرا، ۱۹۶۱) تولید شد، سریعاً از لحاظ تجاری موفق ظاهر شد و در سینماهای متعدد پایتخت به نمایش درآمد (حسینی، ۱۳۹۸: ۲۴۴-۲۴۵). اگرچه چهارچوب روایی و داستان عیناً از فیلم کاپرا تقلید شده‌اند، اما جزئیات رفتاری شخصیت‌ها و گفتمانی که فیلم بازتاب می‌دهد، کاملاً بازنمایانگر بستر ایرانی می‌باشد که فیلم در آن تولید شده است.

در این فیلم، زن گل‌فروش فقیری به نام ننه‌گلی (ریاحی) که از کودکی دخترش نسیم (فائقه آتشین) را برای تحصیل به غرب فرستاده است، در نامه‌هایش همواره وانمود می‌کند که زنی اشرافی به نام آفاق‌الدوله است و در هتل هیلتون تهران اقامت دارد. اما وقتی نسیم که در آلمان تحصیل می‌کند، تصمیم می‌گیرد به همراه نامزدش هانس (نرسی) و پدر او کنت (مانوئل ماروتیان) به ایران سفر کرده و در تهران با هانس ازدواج کند، ترس از افشای واقعیت، ننه‌گلی را مضطرب می‌سازد. اما گروهی از فقیران و پردشدگان که با ننه‌گلی در خرابه‌ای به نام هتل افلاس زندگی می‌کنند، تصمیم می‌گیرند در طول اقامت نسیم و خانواده‌اش در تهران، ظاهر و رفتار خود را تغییر داده و خود را دوستان مرفه، مدرن و اشرافی جلوه دهند. حسین (فردین)- جوانی زرنگ و زیرک- به همراه پریسا (پوران)- دختری از خانواده‌ای کاباره‌دار- مدیریت این نمایش و ظاهرسازی را به عهده می‌گیرند. شخصیت‌های فقیری چون دکتر (ظهوری)، مهندس (بیک ایمان‌وردی)، رضا سوتی (حسن گروسی)، پروفسور (هوشنگ بهشتی) و دیگران با همکاری یکدیگر و با تغییر ظاهر، رفتار و گفتار خود، ننه‌گلی را نزد دختر و خانواده غربی‌اش «سربلند» نگه می‌دارند و پس از بازگشت مسافران به آلمان، به هیأت واقعی خود به عنوان گدایان، دوره‌گردان، مفلسان و مطرودان جامعه بازمی‌گردند.

هدف این پژوهش، تحلیل فیلم گدایان تهران (۱۳۴۵) به‌منزله متنی فرهنگی

1. Pocketful of Miracles.
2. Frank Capra.

است که می‌تواند فرایند مدرنیزاسیون پهلوی را آن گونه که قشر وسیعی از ساکنان کلان‌شهرها تجربه می‌کردند، بازنمایی کند. پرسش اصلی این است که این فیلم چگونه پروژه مدرنیزاسیون پهلوی را به صورت امری نمایشی و سطحی بازتاب می‌دهد و چگونه شکاف موجود میان تصویر رسمی «ایران مدرن» و تجربه زیسته طبقات فرودست شهری (یعنی عمده مخاطبان فیلم‌فارسی) را به تصویر می‌کشد؟ برای پاسخ به این پرسش، روایت طنزآمیز فیلم به عنوان استعاره‌ای برای سیاست‌های ظاهر سازانه حکومت تحلیل می‌شود تا نشان داده شود چگونه عناصر بصری و داستانی اثر، بازنمایانگر تضاد میان ظاهر مدرن و واقعیت زیسته فقر برای سوژه‌های فیلمی (هم شخصیت‌های فیلم و هم مخاطبان) می‌شود. همچنین، پژوهش بررسی می‌کند که چه عواملی باعث تمایز این فیلم از دیگر آثار پرفروش فردین می‌شود و چگونه می‌توان آن را نوعی بازاندیشی و خودارجاعی در الگوهای رایج فیلم‌فارسی دانست.

به این ترتیب، این مطالعه با تمرکز بر نمونه‌ای از فرهنگ عامه، به فهمی دقیق‌تر از تجربه مدرنیته توسط قشر عامه در ایران دهه ۱۳۴۰ کمک می‌کند و نشان می‌دهد که حتی متون عامه‌پسند نیز ظرفیت نقد اجتماعی و فرهنگی دارند.

پیشینه پژوهش

در مطالعات سینمای ایران، فیلم‌فارسی‌ها عموماً به عنوان آثار «مبتذل»، «غیرواقع‌گرا» و «سبک» طرد شده‌اند و در مواردی که مورد توجه قرار گرفته‌اند، بحث‌ها عمدتاً حول مضامین کلی و گرایش‌های عام این فیلم‌ها بوده است. برخی از منابع مهم که در اختیار پژوهشگران بوده‌اند و رویکرد تحلیلی‌شان به فیلم‌فارسی و دادن شأن تحلیل اجتماعی- فرهنگی به این فیلم‌های عامه‌پسند، الهام‌بخش بوده است، عبارت‌اند از: کتاب‌های تاریخ سیاسی سینمای ایران از حمیدرضا صدر (۱۳۸۱)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران از پرویز اجلالی (۱۳۹۵)، جلد دوم تاریخ اجتماعی سینمای ایران^۱ اثر حمید نفیسی (۲۰۱۲)، کتاب جهان‌وطنی

1. A Social History of Iranian Cinema: Volume 2.

ایرانی: تاریخ سینمایی از رکاب‌طلائی (۲۰۱۹). برای نمونه، نفیسی در پژوهش‌های خود پیرامون تاریخ اجتماعی سینمای ایران اشاره می‌کند که سینمای عامه‌پسند دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ بازتابی از تناقض‌های مدرنیزاسیون شتاب‌زده در جامعه ایران بوده است (۲۰۱۲: ۱۵۱-۱۵۴). این دیدگاه نشان می‌دهد که مطالعه فیلمی مانند گدایان تهران می‌تواند در ادامه همان بحث، نحوه بازنمایی آن تناقض‌ها (مدرنیته ظاهری در برابر واقعیت فقر) را روشن کند. همچنین رکاب‌طلایی در کتاب خود درباره تاریخ سینمای قبل از انقلاب، تعامل پیچیده سینمای ایران با مدرنیته و سنت را بررسی کرده است. یافته‌های او حاکی از آن است که فیلم‌های ایرانی آن دوران اغلب به شکل تمثیلی به مباحث مدرنیزاسیون می‌پرداختند و جامعه شهری مدرن را به چالش می‌کشیدند (۲۰۱۹: ۲۰-۲۱). این پژوهش با تکیه بر این پیشینه، قصد دارد مشخصاً فیلم گدایان تهران را به عنوان نمونه‌ای کاوش کند که چگونه یک فیلم‌فارسی کم‌دی می‌تواند نقدی اجتماعی بر مدرنیزاسیون پهلوی را درون گفتمان عامه‌پسندی که به آن تعلق دارد، ارائه دهد.

لازم به ذکر است که آثار مذکور عمدتاً در پی ترسیم تاریخ یا تاریخچه‌ای خاص از سینمای ایران بوده و بیشتر به کلیات آثار، گرایش‌ها، موج‌ها و غیره توجه کرده‌اند. جز در موارد محدودی مانند بررسی یک فیلم به‌عنوان نماینده یک گرایش یا موج، مطالعات به‌صورت تحلیل متنی و خوانش دقیق^۲ تک آثار نبوده‌اند. در چنین مطالعات کلی که به دنبال کشف گرایش‌های تاریخی هستند، شباهت‌ها در نظر گرفته می‌شوند و از تمایز و سخن خاص هر فیلم صرف‌نظر می‌شود؛ مثلاً اجلالی، گدایان تهران را ذیل فیلم‌هایی که محتوایشان، «تقابل خصوصیات انسانی و ثروت و ترجیح دادن انسان فقیر ولی برخوردار از ویژگی‌های خوب شخصیتی، فضایل اخلاقی و لیاقت بر فرد ثروتمند است»، قرار می‌دهد (۱۳۹۵: ۳۷۹). گرچه در فیلم، مناعت طبع، مرام و معرفت مهم‌ترین ویژگی‌های انسان معرفی می‌شوند، اما تقلیل فیلم به این محتوا ناکافی است و از لحن فیلم، جزئیات غیرمرتبط با خط داستانی، رویکرد انتقادی نسبت به ظاهرسازی و اشارات طنزآمیز و کنایی فیلم، صرف نظر می‌کند. یا مثلاً گدایان تهران، تمایزات

1. Iranian Cosmopolitanism: A Cinematic History.
2. Close-reading.

مهمی نسبت به فیلم‌های موسوم به «موج فردینی» یا «موج علی بی‌غم» دارد، هرچند فیلم در اوج محبوبیت فیلم‌های این موج تولید شده و عوامل دخیل در آن نیز با فیلم‌های متعلق به این موج مشترک هستند. گرچه انجام چنین پژوهش‌های کلی‌نگر روشن‌گر هستند، اما محدود شدن بررسی فیلم‌فارسی به چنین کلی‌نگری‌هایی، منجر به پنهان و محجور ماندن پتانسیل فیلم‌های بسیاری به عنوان شاخص‌های فرهنگی شده است. امید است پژوهش حاضر با خوانش دقیق و معطوف به یک فیلم، در اصلاح این نگرش، سهمی داشته باشد.

پژوهش‌های متعدد مهمی به ماهیت پروپاگاندایی مدرنیزاسیون پهلوی و سطحی بودن تغییرات آن پرداخته‌اند. در میان این آثار، نوشته‌های همایون کاتوزیان (۱۳۷۴)، افسانه نجم‌آبادی (۱۹۹۱)، پروین پایدار (۱۹۹۷)، علی انصاری (۲۰۰۷) و ژانت آفاری (۲۰۰۹) پایه‌های نظری این پژوهش را شکل داده‌اند. تحلیلات این منابع روشن‌گر این نکته است که چگونه سیاست‌های مدرنیزاسیون پهلوی بیشتر به‌عنوان یک نمایش سیاسی برای جلب نظر خارجی‌ان و ارائه تصویری از پیشرفت و ترقی، به جای ایجاد تغییرات واقعی و بنیادین در جامعه، عمل کرده‌اند و ماهیت تصویری و عملکرد سطحی داشته‌اند.

چهارچوب نظری

تغییرات سطحی، ظاهرسازی و سراب رؤیایها

مدرنیزاسیون پهلوی را می‌توان براساس تحولات جامع اقتصادی-سیاسی به پنج مرحله تقسیم کرد: مرحله نخست، استقرار حکومت پهلوی و آغاز مدرنیزاسیون نظام‌مند ایران (۱۳۰۴-۱۳۱۰)؛ مرحله دوم، تبدیل رضا شاه به مستبد مطلق با حذف رقبا و مخالفین (۱۳۱۱-۱۳۱۹)؛ مرحله سوم، آغاز پادشاهی محمدرضا پهلوی همزمان با اشغال ایران توسط نیروهای متفقین (۱۳۲۰-۱۳۳۲)؛ مرحله چهارم، شتاب‌گیری مدرنیزاسیون و ظهور تکنوکرات‌هایی که برخی از آنها با حمایت قوای خارجی، به رقیبان قدرت محمدرضا تبدیل شدند (۱۳۳۳-۱۳۴۱)؛ و مرحله پنجم، تثبیت قدرت مطلقه استبدادی محمدرضا و شهرزدگی افراطی^۱ (۱۳۴۲-۱۳۵۷, Katouzian, ۱۹۹۸؛ اجلالی، ۱۳۹۵، ۴۱). با این حال، وجه مشترک تمامی این مراحل، ماهیت نمایشی

1. Urbanism.

اصلاحات، محدود بودن آنها به ظواهر و جنبه‌های پروپاگاندایی آنها است؛ هدف اصلی ایجاد «تصویری از رفاه، منطبق با تمدن‌های غربی» بود (Paidar, 1997: 148). این میل به ایجاد چنین تصویری، از احساس حقارت و عقب‌ماندگی روشنفکران و مدرنیست‌های ایرانی ناشی شده و حکومت پهلوی نیز مسئولیت اجرای تمام و کمال چنین نمایشی را پذیرا شد.

حتی اقدامات صنعتی‌سازی ایران، به‌روزرسانی نظام حمل و نقل و ارتباطات و دیگر پروژه‌ها، از مثال‌های بارزی مانند پروژهٔ جاه‌طلبانهٔ احداث راه‌آهن شمال به جنوب در زمان رضا شاه گرفته تا انبوه پروژه‌های صنعتی در دوران محمدرضا که همگی بر روی کاغذ خوب به نظر می‌رسیدند، عمدتاً با اهداف نمایش قدرت و پیشرفت و جلب توجه و حمایت خارجی‌ان و نه با هدف بهبود واقعی شرایط داخلی، طراحی و اجرا شدند (کاتوزیان، ۱۳۷۴، ۱۵۹-۱۶۱؛ ۳۲۳-۳۲۵؛ ۳۵۴-۳۵۶). این پروژه‌ها، اگرچه به ظاهر نمادی از توسعه و صنعتی‌سازی بودند، در عمل نتایجی جز افزایش تورم، تشدید اختلاف طبقاتی، نابودی اقتصاد سنتی با جایگزین کردن اقتصاد مدرنی که ناکارآمد از آب درآمد و ایجاد مشکلات جدید، بدون حل مشکلات قدیمی، نداشتند. همین وضعیت در بخش آموزش و پرورش نیز حاکم بود. در حالی که اقدامات آموزشی، از موفق‌ترین جنبه‌های مدرنیزاسیون پهلوی به شمار می‌رفتند، نتایج آنها نسبت به بودجه و تبلیغاتی که برایشان تدارک دیده شده بود، چندان رضایت‌بخش نبود؛ برای مثال، در سرشماری سال ۱۳۳۵، ۱۵/۲ درصد جمعیت با سواد بودند که این رقم در سال ۱۳۴۵ به ۲۹/۴ درصد و در سال ۱۳۵۵ به ۴۷/۱ درصد رسید. اگرچه این ارقام نشانگر پیشرفتی قابل توجه بودند، اما با دقت به جزئیات آماری، بازدهی پایین این برنامه‌ها، به‌ویژه در مقایسه با بودجه‌های کلان و تبلیغات گسترده، آشکار می‌شود. تنها ۳۵ درصد از زنان ایرانی در سال ۱۳۵۵ باسواد بودند و تقریباً نیمی از زنان شهری همچنان بی‌سواد بودند، در حالی که تنها ۱۶/۵ درصد زنان روستایی در همان سال باسواد بودند. بیشتر افراد باسواد نیز تنها تحصیلات ابتدایی داشتند (حدود ۷۱ درصد در سال ۱۳۵۱) و تنها ۲/۵ درصد از کل مردان و زنان باسواد، تحصیلات دانشگاهی داشتند که از این تعداد، تنها ۱/۴ درصد را زنان تشکیل می‌دادند. این نتایج نشان‌دهندهٔ عملکرد ضعیف پهلوی در بزرگ‌ترین نقطه قوتش، یعنی آموزش و پرورش، در مقایسه با

سایر کشورهای در حال توسعه که با بودجه و امکانات کمتری فعالیت می‌کردند، نظیر کشورهای امریکای جنوبی است (اجلالی، ۱۳۹۵: ۲۶۶-۲۶۷). این نتایج آماری، فارغ از ناکارآمدی آموزش و پرورش در تربیت نیروهای متخصص و ابعاد ایدئولوژیک و غیر استاندارد آن هستند (Amanat, 2017: 595).

معضلات و ناکارآمدی‌های مشابهی نیز در بخش بهداشت و درمان مدرن وجود داشتند. کمبود شدید مراکز درمانی و بیمارستانی و همچنین نیروهای متخصص درمانی و پزشکی، همواره از مشکلات اساسی بود و ظرفیت محدود موجود نیز عمدتاً در کلان‌شهرها متمرکز شده و از سوءمدیریت‌های شدید رنج می‌بردند. برای مثال، در سال ۱۳۵۵، تنها یک پزشک به ازای هر ۳۰۰۰ نفر، یک دندانپزشک برای هر ۱۹۰۰۰ نفر و فقط یک تخت بیمارستان به ازای هر ۷۱۱ نفر وجود داشت؛ این آمار میانگین کل کشور را نشان می‌دهد و حدود نیمی از این امکانات و خدمات تنها در شهر تهران متمرکز بود. اقدامات بهداشتی دیگر مانند واکسیناسیون، پایش بیماری‌ها، اعمال قوانین بهداشتی مدرن در شهرها و روستاها و پروژه‌های فاضلاب‌سازی نیز همواره با مشکلات اجرایی و مدیریتی مواجه بودند، به‌ویژه با توجه به لوايح، تصمیمات و بحث‌های متعدد در سطوح بالای حکومتی و بودجه‌های قابل‌توجه (کاتوزیان، ۱۳۷۴؛ ۳۳۸-۳۴۱؛ Ansari, 2007: ۶۵-۶۶). همین هزینه‌های سرسام‌آور و تبلیغات و پروپاگاندا گسترده، در مورد ارتش شاهنشاهی نیز صدق می‌کرد. هر دو شاه پهلوی، در تلاش برای اثبات قدرت و ایجاد تصویری پرشکوه و پرقدرد از خود، به شکلی جنون‌آمیز هزینه‌های ملی را صرف گسترش و تجهیز ارتش و خرید تجهیزات نظامی کردند، به طوری که حتی گاهی اعتراض تکنوکرات‌های حامی حکومت نیز برانگیخته می‌شد. اما این ارتش مدرن نیز کارآمدی چندانی نداشت و در مواقعی که نیاز به دفاع از کشور و تمامیت ارضی بود، مانند اشغال ایران توسط متفقین یا تهدیدات خارجی، به سرعت کنار می‌کشید و در واقع، کاربردی جز ارائه تصویری از ایران قوی و احياناً سرکوب مسلحانه شورش‌ها و قیام‌های قومی و عشایری نداشت (آبراهامیان، ۱۴۰۰؛ ۱۴۰: 195؛ Katouzian, 1998).

اما هیچ اقدامی همچون «اصلاحات در پوشش و تبیین رفتار مدرن» متناسب با ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی پوششی، رفتاری و گفتاری بورژوازی غرب، نمایانگر ماهیت ظاهرسانانه مدرنیزاسیون پهلوی نیست (Afary, 2009: 142 & p. 157).

تلاش‌های پهلوی برای مدرن کردن ایران از طریق وارد کردن ایدئولوژی غربی، نه تنها شامل پروژه‌های عظیم مانند تغییر چهره شهرهای بزرگ و زیرساخت‌های کشور بود، بلکه شامل اصلاح رفتار، ظاهر و پوشش زنان و مردان ایرانی نیز می‌شد. این اصلاحات، با اعمال زور و فشار از بالا و اقدامات کنترلی و نظارتی، مانند کشف حجاب اجباری و اعمال کلاه پهلوی برای مردان در زمان رضا شاه و کدهای پوشش ادارات و نهادهای رسمی در زمان محمدرضا، یا تبلیغات گسترده با نشریات و ژورنال‌هایی مانند زن روز، اجرا می‌شد (Afary, 2009; Moallem, Esfandiary, 2023). محمد توکلی طرقي می‌نویسد: «با تسلط جهانی دیدگاه‌های اروپایی، سبک لباس ایرانی با پیشامدرنیت مرتبط شد. مسافران ایرانی [در غرب] که به کاربرد لباس به‌عنوان ابزاری برای پر کردن فاصله زمانی با ذهن اروپایی آگاه بودند، با کنار گذاشتن لباس‌های ایرانی و انتخاب سبک اروپایی خود را به روز کردند» (۲۰۰۱: ۷۶). در زمان پهلوی، تغییر نظام‌مند پوشش، گفتار و رفتار ایرانیان به نماد مدرنیزاسیون فرهنگی تبدیل شد. هدف از این تغییرات، پر کردن فاصله زمانی ایران و غرب و «عقب‌ماندگی» ایران با تغییر ظواهر بود. با تغییر پوشش و استفاده از زبان و رفتارهای مدرن در ارتباطات انسانی، ایرانیان به‌طور ناگهانی «مدرن» و به‌روز می‌شدند. همچنین، تغییر ظاهر ایرانیان هم‌راستا با مرکزگرایی دولت-ملت پهلوی بود و باور بر این بود که با مشابه‌سازی ظاهر، گفتار و رفتار، گسست‌ها و تکره‌های زبانی، قومی و دینی در ایران کمرنگ می‌شوند (Ansari, 2007: 58). ظاهرسازی و به‌اصطلاح «بزرگ» کردن، در بطن هر دوی این اهداف مشخص است (50-Najmabadi, 1997: 49).

تبلیغ و اشاعه ظواهر و سبک زندگی غربی میان ایرانیان، اصلی بود که به‌مرور زمان تشدید شد و از دههٔ چهل، به تصویر و الگوی مسلط ایده‌آل در کلان‌شهرها تبدیل شد. به گفتهٔ پرویز اجلالی «یکی از ویژگی‌های دههٔ ۱۳۴۰، گسترش شیوه زندگی مدرن غربی در شهرها، به‌ویژه در میان طبقات متوسط و بالا بود. وسایل ارتباط جمعی این شیوه را به مردم معرفی کرده بود. نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ شاهد تبلیغ «شیوه زندگی جوانانهٔ آمریکایی» در میان جوانان بود... اساس کار بر تجدیدطلبی سطحی و تقلید از ظواهر زندگی غربی بود» (۱۳۹۵: ۳۱۹). به این ترتیب، نوع پوشش، ظاهر و رفتار جدید، در میان گروه‌های اجتماعی به‌عنوان

نماد مدرن/غربی بودن جا افتاد و گروه‌های طبقه بالای اجتماعی و اقتصادی که این تغییرات را پذیرفتند، گروه‌های دیگر را که در برابر تغییرات مقاومت می‌کردند، نمی‌پذیرفتند یا به اکراه به آنها تن می‌دادند، «عقب‌مانده» می‌خواندند (Amin, 2002: 48; Moallem, 2005: 72). در مقابل، طبقات پایین و سنتی اقتصادی و اجتماعی، با دادن القابی همچون «ژیکولو» یا «فکلی» به مردان مدرن (نفیسی، ۱۳۹۴: ۳۸۷-۳۸۹)؛ و «عروسک‌های بزرگ شده پهلوی» به زنان مدرن، ایشان را تقبیح می‌کردند. در نهایت، در گفتمان اسلام‌گرایان مدرن، این افراد نماد «غرب‌زدگی» به شمار می‌آمدند (Najmabadi, 1997: 65).

لازم است در این نقطه، به منحصربه‌فرد بودن مرحله آخر از مراحل پنج‌گانه مدرنیزاسیون پهلوی که در اول این بخش آمد و فیلم مدنظر این پژوهش هم در همین مرحله تولید شده است، صحبت شود. در هیچ دورانی مانند مرحله پنجم، خرج و مخارج و تبلیغات برای ایجاد تصویر ایران مدرن و ظواهر، صرف نشده است. نقل دیپلمات بریتانیایی، آرتور کلاس،^۱ از اظهارات اسدالله علم در مورد برنامه‌های «انقلابی» جدید حکومت در این مرحله، روشنگر ماهیت نمایشی آن است:

«اسدالله توضیح داد که به نظر او مشکل بقای رژیم بیشتر از نظر روان‌شناسی و روابط عمومی است تا اقتصاد... کلید موفقیت، محبوبیتی است که براساس میزان مشخصی از شور و شوق ملی‌گرایانه بنا شده است که به نوبه خود باید بر یک آرمان میهن‌پرستانه، مانند بازپس‌گیری بحرین یا مبارزه با توسعه‌طلبی عرب‌ها استوار باشد. اسدالله افزود که باید به توده‌ها نشان داد که در برنامه توسعه سازمان برنامه و بودجه چیزی برای دهقانان و مردم عادی وجود دارد. محبوب‌ترین فرد روزگار م. مومن، شهردار تهران بود که خیابان‌ها را تمیز کرده و باغ‌هایی کاشته بود که هرکس می‌توانست ببیند و از آنها لذت ببرد. پیشینیان او، م. منتصر، یک کشتارگاه بهداشتی ساخته بود که اگرچه یک پیشرفت بسیار مهم‌تر و بنیادی‌تر بود، اما چه کسی به کشتارگاه‌ها اهمیت می‌دهد؟» (Quoted in Ansari, 2007: 189).

1. Arthur Kellas.

در این دوران که محمدرضا با حذف رقبا خود را به‌عنوان قدرت مطلقه مستبد کشور و پذیرفته‌شده غرب تثبیت کرده بود، به کمک حمایت‌های غربی، تحت‌نفوذ گرفتن تمامی گروه‌های قدرتمند، حذف گروه‌های مستقل و مخالف و ایجاد طبقات متوسط و بالای وابسته به حکومت و مهم‌تر از همه، استقلال مالی با ثروت روزافزون نفتی، قصد خلق تصویری از ایران مدرن را داشت؛ کشوری صنعتی که شکوه پیشااسلامی خود را بازیافته و به‌عنوان تمدنی سرمشق و الگو برای دیگر کشورها به لحاظ صنعتی، اخلاقی، مادی و معنوی شناخته می‌شد، رؤیایی بود که در سال‌های دهه پنجاه، رسماً «تمدن بزرگ» نامیده شد و پیریزی این رؤیا و اقدام در جهت آن، از همان سال‌های اصلاحات ارضی و انقلاب سفید به مدیریت محمدرضا شروع شده بود. گرچه خود این مرحله را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۷، اما تغییری در سیاست‌ها و رؤیایا واقع نشد و صرفاً در فاز دوم این مرحله، شاهد انفجار قیمت جهانی نفت و چند برابر شدن ابعاد پروژه‌های جاه‌طلبانه هستیم (اجلالی، ۱۳۹۵: ۶۴-۶۵). در این دوران، محمدرضا برای نشان دادن خود به‌عنوان مصلح‌ترین انقلابی و انقلابی‌ترین مصلح کشور، دست به نمایش‌هایی بزرگ‌تر از همیشه برای نشان دادن «پیشرفت» کشور و افزایش رفاه آن زد؛ از مراسم و جشن‌های بزرگ برای نمایش قدرت (رژه‌ها و روز ارتش، تاج‌گذاری، جشن‌های ۲۵۰۰ ساله، جشن‌های هنر)، تا پروژه‌های عمرانی و صنعتی جدید که باعث ورشکسته کردن اقتصاد روستایی به نفع شهرها شد. همچنین، سیاست‌های او باعث نابودی صادرات غیرنفتی، واردات ماشین‌آلات و صنایع سنگین و غیرضروری و گسترش شهرزدگی و نه شهرسازی واقعی شد. به عبارت دیگر، وابستگی افراطی محمدرضا پهلوی به گسترش جلوه‌های شهری، بدون فراهم کردن زیرساخت‌ها (در انرژی، حمل و نقل، اشتغال و...) و معرفی و تبلیغ بیش از پیش مصرف‌گرایی و سبک زندگی مصرفی مدرن و تفریحات جدید، متناسب با اوج‌گیری و ثروتمند شدن گروه معدودی تکنوکرات و منفعت‌بران مدرنیزاسیون بود. برای اکثریت، تنها فریب این تصاویر و نمایش‌ها باقی می‌ماند و تماشای پشت

۱. انصاری در فصل هفتم کتابش با‌عنوان "Towards the Great Civilisation"، توضیحات جامع و مفصل درمورد رؤیای تمدن بزرگ که پیشران ایدئولوژیک مدرنیزاسیون پهلوی طی دهه چهل و پنجاه بود، ارائه می‌دهد. نگاه کنید به: Ansari, 2007, Chap. 7.

ویرترین و حسرت خوردن. آنان چاره‌ای جز اشتغال کاذب یا کارگری غیرتخصصی در پروژه‌های عمرانی، تاکسی‌رانی، خرده‌فروشی و... نداشتند و به حاشیه‌ها و نواحی متمرکز، آلوده، خرابه، جرم و فقرزده طرد می‌شدند و برای بقا در این نواحی شلوغ تلاش می‌کردند (Sharifi, 2018: 37؛ کاتوزیان، ۱۳۷۴: ۳۰۰-۳۰۵). سهم اکثریت کلان‌شهری از شهرزدگی محمدرضا پهلوی، آرزو و تماشا بود و سراب شدن رؤیایها.

نکته مهم این است که اقدامات جاه‌طلبانه و تصویرسازی گسترده در مرحله پنجم، هدف فراملی مهمی نیز داشت و آن هم اقناع غرب بود که ایران دیگر آن کشور «عقب‌مانده» و «غیر مدرن» سابق نیست. این هدف، از یک سو، احساس عقب‌ماندگی ملی میان نخبگان و روشنفکران را بیش از هر زمانی ارضا می‌کرد، زیرا آنها بالاخره می‌توانستند خود را به‌عنوان کشوری که صاحب صنایع، آموزش، بهداشت، حمل و نقل، ارتباطات، ارتش و مردمان مدرن است، نشان دهند. از سوی دیگر، محمدرضا پهلوی می‌توانست خود را به‌عنوان رهبر شایسته ایران که با ارائه رفاه و پیشرفت، قادر به پیشگیری از انقلاب کمونیستی در ایران و حتی منطقه است، نشان دهد. این کار به محمدرضا پهلوی کمک می‌کرد تا موقعیت خود را در برابر نگاه‌های غربی مشکوک به مشروعیت و توانایی‌اش تضمین کند و همچنین کمک‌های مالی و نظامی دریافت کند (Ansari, 2007: 196; Katouzian, 2004: 190).

حمید نفیسی می‌نویسد: «رژیم پهلوی که همواره هوشیار و مدافع تصویر عمومی خود در خارج بود، در تلاش بود تا با آغاز یک کارزار دیپلماسی عمومی و روابط عمومی گسترده در غرب، به ویژه در ایالات متحده... تصویر مثبتی از شاه و کشور ارائه دهد. شاه و دولت ایران نیاز داشتند خود را مشروعیت بخشند، بر نهادهای قانون‌گذاری آمریکا و افکار عمومی تأثیر بگذارند، سرمایه‌گذاری‌ها در ایران را تحریک کنند، تسلیحات و تجهیزات نظامی تهیه کنند، تصویر شاه را بهبود بخشند و به اتهامات نقض حقوق بشر و فساد در داخل کشور پاسخ دهند» (Naficy, 2012: 143). جیمز بیل گزارش می‌کند که شاه و دولت‌هایش، متقبل هزینه‌های بسیاری

۱. بخش چهارم کتاب اقتصاد سیاسی ایران کاتوزیان با عنوان «استبداد نفتی، توسعه اقتصادی و انقلاب مردم ۱۳۴۰-۱۳۵۷»، گزارش مفصلی از ماهیت مدرنیزاسیون محمدرضا پهلوی در این دوران و عواقب آن است. نگاه کنید به: کاتوزیان، ۱۳۷۴، بخش ۴.

برای «ارتقای تصویر ایران در آمریکا» شده بودند؛ او، مثلاً به حق مشاوره سالانه ۶۷۵۰۰ دلاری برای تبلیغ ایران و حکومتش، به سناتور جیکوب جاوبیتس و همسرش ماریون، یک قرارداد بزرگ‌تر ۵۰۰۰۰۰ دلاری با یک آژانس تبلیغاتی در نیویورک (366-Bill, 1988: 365)، رسانه‌های جمعی آمریکایی که روابط نزدیکی با شاه و سفارت ایران در واشنگتن داشتند (371-Ibid: 370) و... اشاره می‌کند. به گفته نفیسی، «سخاوت دولت فراتر از این شخصیت‌ها و سازمان‌های خبری ملی و فراملی رفت و هزینه‌های سفر و مخارج تولیدکنندگان و خبرنگاران برنامه‌های سفرنامه‌ای، مستندها و برنامه‌های ویژه تلویزیون‌های محلی و سندیکایی را نیز تأمین کرد» (Naficy, 2012: 144). دولت پهلوی حتی از نفوذ دانشگاه و اعضای آکادمیا نیز غافل نبود و «کمک‌های مالی و قراردادهای سخاوتمندانه‌ای را به دانشگاه‌های بزرگ، از جمله هاروارد، ام‌آی‌تی، پرینستون، کالیفرنیا جنوبی، کنت استیت، جورج‌تاون و ... اعطا کرد» (145-Ibid: 144).

جالب آن‌که تأثیر تصویر ایران مدرن چنان نیرومند و قوی شده بود که در موارد متعددی، نشریات و طرف خارجی فریب این برنامه‌ها و شعارها را می‌خوردند و بدون آگاهی از زمینه اجتماعی و تاریخی ایران، به امکان فعلیت برنامه‌های صنعتی‌سازی، اصلاحات ارضی و... باور داشتند و با دیدن تصاویری که حکومت برای مخاطب غربی تدارک دیده بود، از پروژه‌های عمرانی مانند برج شهیاد و سد کرج، جشن‌های هنری بین‌المللی مانند جشنواره فیلم تهران و جشن هنر شیراز و جشن‌های ۲۵۰۰ ساله، تا مستندهای ایدئولوژیک و گزارش‌هایی که برای مصرف خارجی تهیه می‌شدند، در بسیاری از موارد به تمجید محمدرضا پهلوی پرداخته و به مشروعیت و محبوبیت او و پیشرفت ایران اذعان می‌کردند (145-Ansari, 2007; Naficy, 2012: 136). میزان این تصاویر ظاهر سازانه و موفقیت‌شان در غرب چنان بود که منجر به «سردرگمی و شگفتی گسترده، به ویژه در میان رسانه‌های غربی، از عمق احساسات ضد شاه و سرعت انقلابی» شد که در سال‌های ۱۹۷۸-۷۹ «پادشاه مترقی» بسیار محبوب در غرب را، سرنگون کرد. غافل از اینکه «محبوبیت او در داخل کشور به اندازه فیلم‌های سلولوئیدی که روی آنها ثبت شده بود، عمق نداشت» (Naficy, 2012: 145).

همین تلاش‌های مضاعف برای قبولاندن شایستگی محمدرضا پهلوی و پیشرفت ایران به غربیان، دلیلی مضاعف برای تشدید انتقادات از شاه شد که اقدامات او را به‌عنوان غربی‌سازی ایران تأویل می‌کردند و او و حکومتش را مأموران غربی می‌شمردند که اهمیتی به ایران و مردمش نمی‌دهند (Najmabadi, 1991). در انتها، نقل‌قول زیر از پروین پایدار در مورد نمایش «تمدن بزرگ»، مرحله پنجم مدرنیزاسیون پهلوی را جمع‌بندی می‌کند. گرچه پایدار در مورد دهه هفتاد میلادی (حدوداً دهه پنجاه شمسی) صحبت می‌کند، اما همان‌طور که گفته شد، برنامه‌های دهه هفتاد، همان امتداد دهه شصت (حدوداً دهه چهل شمسی) هستند که صرفاً به کمک انفجار عواید نفتی، ابعاد بزرگ‌تری یافته‌اند.

«ایدئولوژی «تمدن بزرگ» در ایران توسط اکثریت دولت‌های غربی و رسانه‌های جمعی آنها حمایت و تحسین می‌شد. تصاویر یک پادشاه مدرن که علیرغم موانع عظیم اقتصادی و اجتماعی به پیشرفت‌های چشمگیری دست می‌یافت، در دهه ۱۹۷۰ مطبوعات غرب را پر کرده بود. اما عصر طلایی تمدن در ایران توسط دسته‌های مختلفی از ایرانیان به گونه‌ای کاملاً متفاوت درک می‌شد. تلاش بی‌رحمانه دولت ایران در دهه ۱۹۷۰ برای ساختن تصویری از عظمت و اعتبار بین‌المللی به این معنی بود که علیرغم درآمدهای عظیم نفتی، تجربه واقعی بسیاری از ایرانیان شهری شامل یک مبارزه روزانه با تورم شدید، کمبود مواد غذایی اساسی، کمبود شدید مسکن و بیکاری بالای شهری و روستایی بود. سیاست‌های کشاورزی دولت موجب شد که جمعیت زیادی از کارگران مهاجر روستایی به کارهای ناپایدار در سایت‌های ساختمانی در مراکز شهری بپردازند و در حلبی‌آبادهایی که به سرعت در حاشیه شهرها شکل گرفتند، زندگی کنند. فروپاشی رونق ساخت و ساز در اواخر دهه ۱۹۷۰ باعث بیکاری ساکنان حلبی‌آبادها شد و نرخ بالای تورم، استاندارد زندگی آنها را گاهی تا حد گرسنگی کاهش داد. حلبی‌آبادهای اطراف پایتخت به‌منابۀ زخمی باز و زشت بودند که وجدان طبقه متوسط ملی‌گرا و روشنفکران را به درد می‌آوردند» (۱۹۹۷: ۱۵۰-۱۵۱).

بازنمایی فرهنگی

از منظر مطالعات فرهنگی که به عنوان رشته‌ای دانشگاهی عمدتاً با کارهای افرادی همچون استوارت هال و همکارانش در مکتب بیرمنگام شکل گرفته است، فرهنگ عرصه‌ای فعال از زندگی اجتماعی است. فرهنگ را نمی‌توان به بازتاب صرف اقتصاد یا سیاست تقلیل داد؛ بلکه فرهنگ پویایی‌ها و اهمیت خاص خود را دارد. استوارت هال تأکید دارد که فرهنگ (و رسانه‌ها) می‌توانند محل مبارزه ایدئولوژیک گفتمان‌ها باشند، جایی که ایده‌های مختلف درباره «زندگی خوب» یا «هنجار» برای کسب سلطه با هم رقابت می‌کنند. به زعم هال، فرهنگ نه صرفاً پس‌زمینه‌ای منفعل برای زندگی اجتماعی، بلکه نیرویی فعال است که افکار، هویت‌ها و رفتارهای افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد (Hall, ۱۹۹۷: ۱۵-۱۶). نکته مهم از این منظر این است که فرهنگ اغلب چیزهایی را بیان می‌کند که تاریخ‌های رسمی آنها را نادیده می‌گیرند. فرهنگ می‌تواند بیان‌گر دیدگاه‌های فرودستان یا اضطراب‌های اجتماعی نهفته باشد. برای مثال، ممکن است یک گزارش رسمی دولتی سیاست مدرنیزاسیون را موفقیت‌آمیز جلوه دهد، اما رمان یا فیلمی، همزمان، هزینه‌های انسانی یا چالش‌های اخلاقی آن سیاست، یا تعبیر و واکنش به آن را متناسب با گفتمان و گروهی که سوژه گفتمان قرار می‌گیرد - مثلاً گروه نخبگانی در موج نو و گروه عامه طبقات پایین و متوسط مهاجر به شهر درمورد فیلم‌فارسی - به نمایش بگذارد. به این ترتیب، آثار فرهنگی به ما اجازه می‌دهند فضای بین سیاست رسمی و تجربه واقعی را ترسیم کنیم، یعنی بین آنچه توسط مدرنیزه‌کنندگان قصد شده و آنچه مردم واقعاً تجربه، برداشت یا تعبیر کرده‌اند.

پس می‌توان در پس روایت و دلالت‌های صریح یک اثر فرهنگی، مانند فیلم و فارغ از قضاوت‌های ارزش‌شناختی فرمال و هنری، تشخیص داد که فیلم با این بازنمایی خاص در این موقعیت، چه چیزی را واقعیت، امر طبیعی، بدیهی، ارزش، «درست» یا «غلط» مفروض گرفته است و به شکل ناخودآگاهی، همچون امری بدیهی، آن موقعیت را بازنمایی می‌کند یا به شکل خودآگاهی، قصد نیش و کنایه زدن، انتقاد، یا مخالفت با آنچه به زعم این گفتمان، غیرطبیعی، نادرست، غیرواقع و... محسوب می‌شود، مخالفت می‌کند.

در این نقطه می‌توانیم با نظریهٔ میریم براتو هانسن^۱، پژوهشگر سینما و مفهوم مدرنیسم منطقه‌ای^۲ او، یک گام پیشتر برویم. او توضیح می‌دهد چگونه سینماهای جهان، تجربیات متنوع مدرنیته‌های بومی را تجسم می‌بخشند. هانسن استدلال می‌کند که مدرنیسم محدود به جنبش‌های هنری نخبه‌گرا نیست؛ بلکه «طیف گسترده‌ای از کنش‌های فرهنگی و هنری را دربرمی‌گیرد که فرایندهای نوسازی و تجربهٔ مدرنیته را ثبت می‌کنند، به آنها پاسخ می‌دهند و درباره‌شان تأمل می‌نمایند» و این قطعاً شامل سینمای جریان اصلی و عامه‌پسند سینما نیز می‌شود (Hansen, ۱۹۹۹: ۵۹-۶۰). بنابراین، مدرنیسم منطقه‌ای در سینما به نحوه‌ای اشاره دارد که فیلم‌ها، به عنوان محصولات فرهنگی انبوه‌پسند، بافتارها و گفتمان‌های بومی یک جامعهٔ مدرن و در حال مدرنیزاسیون را بازنمایی می‌کنند. او عمداً از اصطلاح «منطقه‌ای» که مفهومی ادبی هست، استفاده می‌کند تا به شکل استعاره، به وجود لهجه‌ها و درواقع، گرایش‌ها و گفتمان‌های مختلف در سینمای ملی اشاره کند که به این زبان بومی و آشنا، با مردمان مخاطب فیلم سخن می‌گوید. هر سینمای ملی یا منطقه‌ای، غالباً آنچه را که آن فرهنگ در موقعیت خاصی در زندگی مدرن «واقعی» یا «عادی» می‌پندارد، آشکار می‌سازد. همزمان، فیلم‌ها می‌توانند آگاهانه عناصری را که غیرطبیعی یا تحمیلی احساس می‌شوند را نقد کنند یا در برابرشان مقاومت کنند.

برای مثال، در سینمای دوران پهلوی ایران می‌توان چنین مدرنیسم بومی فعالی را مشاهده کرد: ملودرام‌ها و کمدی‌های دهه‌های ۱۳۳۰، ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی اغلب ظواهر سبک زندگی «مدرن» (اتومبیل‌ها، سینماها، مد، نقش‌های جنسیتی جدید) را در کنار ارزش‌های فرهنگی قدیمی تر، درهم‌نشینی مسالمت‌آمیز یا پرتنش می‌نشانند، گاه چیزهای نو را جذاب و طبیعی تصویر می‌کنند و گاه آنها را بیگانه یا از نظر اخلاقی مشکل‌دار جلوه می‌دهند. با تحلیل این فیلم‌ها، یک منتقد فرهنگی می‌تواند بینش ارزشمندی از مدرنیتهٔ ایرانی به دست آورد؛ اینکه ایرانیان آن دوره چگونه در موقعیت‌های مختلف، تغییرات جامعه را پردازش می‌کردند، چه چیز را اصیل یا ساختگی می‌پنداشتند و ذهنیت مدرن در عمل چگونه شکل می‌گرفت.

1. Miriam Bratu Hansen.

2. Vernacular modernism.

البته برای کشف دلالت‌های ضمنی ایدئولوژیک و مفروضات بدیهی، طبیعی، اخلاقی و... در چنین فیلم‌هایی، باید از مشاهده سطحی فراتر رفت و خوانشی دقیق از دلالت‌های ضمنی انجام داد. چهارچوب رولان بارت در اینجا بسیار راهگشاست؛ بارت میان سطوح دلالتی صریح^۱ و ضمنی^۲ معنا در هر نشانه تمایز قائل می‌شد. دلالت صریح یک نشانه، محتوای تحت‌اللفظی آن است، آنچه مستقیماً می‌بینیم یا می‌شنویم، به معنای تعریف فرهنگ‌لغتی. در مقابل، دلالت ضمنی معنای افزوده یا ارزشی است که نشانه حمل می‌کند و اغلب فرهنگی یا ایدئولوژیک است. در واقع، گویی دال صریح، علاوه بر مدلول بلافصلش، مدلول ایدئولوژیک و مفروض و یا مفروض دیگری دارد که آن را مدلول یا دال ضمنی می‌نامد. حتی یک تصویر به ظاهر ساده می‌تواند به شکلی ظریف معنای ایدئولوژیک یا ضمنی را منتقل کند که ارزش‌های مسلط جامعه را تداوم می‌بخشد. مثلاً، تصویری از یک مرد جوان سیاه‌پوست، مزین به لباس نظامی، روی جلد نشریه، معنایی فراتر از دلالت صریحش دارد که در واقع، غرض بهره‌گیری از این دال‌های مشخص است و چیزی است که قرار است این دال‌ها در ذهن متبادر کنند؛ اینکه فرانسۀ درگیر در جنگ‌های استعماری، کشور انبوهی است با فرزندان از نژادهای مختلف که برای کشورشان می‌جنگند. این دلالت، به وضوح ایدئولوژیک است چراکه واقعیت استعماری و نژادپرستانه را پنهان می‌کند (Hall, ۱۹۹۷: ۳۵-۴۱).

با الهام از این رویکرد، می‌توان صحنه‌ای از یک فیلم ایرانی دهه ۱۳۴۰ را در نظر گرفت که زنی غیرمحبوبه در فضای عمومی را نشان می‌دهد که با دیدن و نزدیک شدن معشوقش در محیط سنتی بازار، چادر به عقب سریده‌اش را به سر می‌کشد و نگاهش را از مرد می‌دزدد. ما اینجا با دلالت‌های خاصی همچون عفت و پاکدامنی زن در برابر معشوقش و غیرت مرد بر زنی که قرار است همسرش شود، روبرو هستیم. این نشانه‌ها گرد هم آمده‌اند تا این معنای مفروض، مطلوب و طبیعی‌انگاشته را منتقل کنند.

بر این مبنا، گدایان تهران نه فقط روایت/سرگرمی که متنی فرهنگی است که واکنشی را نسبت به سیاست‌های رسمی مدرنیزاسیون بازنمایی می‌کند. در

1. denotative.
2. connotative.

این پژوهش، به خوانش دلالت‌های ضمنی‌ای که بازنمایانگر این واکنش هستند، پرداخته می‌شود. ادعا می‌شود که روایت و طرح داستانی، دیالوگ‌ها و کنش‌های گفتاری، تیپ‌پردازی و کنش شخصیت‌ها و فضا/مکان اثر را می‌توان همچون انتقادی عامیانه به مدرنیزاسیون پهلوی و شکاف‌های آن-چنان که طبقه خاص شخصیت‌های فیلم و احیاناً مخاطبان آن تجربه می‌کردند- در نظر گرفت.

روش پژوهش

این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است، ابتدا به معرفی مدرنیزاسیون پهلوی و ماهیت پروپاگاندایی آن در جهت ایجاد تصویری از ایران مدرن برای ایرانیان و جهانیان-به‌ویژه حامیان غربی- می‌پردازد. در این بخش، توضیح داده می‌شود که چگونه وعده‌های حکومت برای فراهم‌سازی زندگی مرفه و مدرن عملی نمی‌شدند، تغییرات عمدتاً در سطح ظواهر باقی می‌مانند و در پشت این تصویر تبلیغاتی، واقعیتی از فقر و محرومیت وجود داشت. به این ترتیب، بخشی از طبقات پایین جامعه در کلان‌شهرهایی مانند تهران، حتی در تأمین نیازهای اولیه زندگی خود با چالش‌های جدی مواجه بودند و رؤیاهای آنان که از تبلیغات و تصاویر حکومتی نشأت می‌گرفت، با واقعیت کلان‌شهری در تضاد قرار می‌گرفت و به سراب تبدیل می‌شد. سپس، مختصری درمورد نظریه بازنمایی استوارت هال و الهام گرفتن از آن در خوانش گدایان تهران گفته می‌شود. این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده کرده است. واحد تحلیل در این مطالعه، صحنه‌ها و توالی‌های روایی کلیدی فیلم است؛ به‌ویژه آن دسته از صحنه‌هایی که به‌طور مستقیم یا ضمنی به نمایش شکاف میان تصویر مدرن و واقعیت فقر می‌پردازند.

فرایند تحلیل در سه مرحله انجام شده است:

کدگذاری اولیه: مشاهده و پیاده‌سازی صحنه‌ها، دیالوگ‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها و استخراج نشانه‌های دال بر مضامین ظاهرسازی، مدرن‌سازی سطحی و تضاد میان تصویر/واقعیت.

مقایسه و دسته‌بندی کدها: گروه‌بندی کدهای مشابه در مقوله‌های مفهومی مانند «ظاهرسازی و بزک»، «مدرنیزاسیون آمرانه»، «شکاف تصویر و واقعیت» و

«خودانتقادی سینما».

استخراج مضامین کلان: پیوند دادن مقوله‌ها به مضامین اصلی پژوهش همچون بازنمایی مسائل نظری و تاریخی مربوط به مدرنیزاسیون پهلوی.

در سطح تکنیک تحلیلی، این مطالعه از ترکیبی از نشانه‌شناسی (برای بررسی دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها) و تحلیل گفتمان فرهنگی (برای فهم موقعیت ایدئولوژیک فیلم در متن اجتماعی پهلوی) استفاده کرده است.

این تحلیل و تفسیر در سه بخش انجام می‌گیرد؛ در بخش اول، بررسی می‌شود که داستان و وقایع فیلم چگونه به‌مثابه طعنه و نیش‌خندی تلخ به این سه جنبه از مدرنیزاسیون پهلوی عمل می‌کند: ۱) ظاهرسازی پهلوی و ایجاد تصویری جذاب از ایران و ایرانیان، به‌ویژه برای کشورهای غربی؛ ۲) سطحی‌بودن تغییرات و عدم رسیدگی به مشکلات عمیق و عمق مشکلات؛ و ۳) شکاف میان تصویر تبلیغاتی و واقعیت موجود. در بخش دوم، اشارات فیلم به آمرانه بودن مورد بررسی قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که چگونه این روند تحولات، تحمیلی و از طریق قدرت‌های مرکزی بوده و به مشارکت و نیازهای واقعی مردم توجهی نداشته است؛ نیز اینکه چگونه شخصیت‌های حسین و پریسا، همچون استعاره‌ای از شخصیت‌های محمدرضا و فرح پهلوی عمل می‌کنند. در بخش سوم، فیلم به‌عنوان انتقادی از جانب فردین به نقش سینمای ایران، از جمله فیلم‌هایی که خود در آنها به‌عنوان ستاره حضور داشته است، در ایجاد رؤیاهای وعده‌های ثروت و خوشبختی تعبیر می‌شود. در پایان، نتایج حاصل از یافته‌ها خلاصه شده و پیشنهاد برای پژوهش‌های آینده ارائه می‌گردد.

یافته‌های پژوهش

از تصویر تا واقعیت

در گدایان تهران، گروهی از مطرودین، فقرا و حاشیه‌نشینان کلان‌شهر مدرن، برای آماده‌سازی خود جهت ارائه به سه شخصیت فرنگی، به تغییر پوشش، ظاهر و رفتار خود می‌پردازند. مهمانان غربی، جهت بازدید از تهران و ازدواج در این شهر، قرار است مدتی در هتلی لوکس در تهران ساکن شوند و لازم است این شهروندان

تهران، ظاهری مناسب جهت ارائه به ایشان داشته باشند. این تحول، فرایندی مشابه بزک کردن و زیباسازی ظاهری، جهت غربی به نظر رسیدن است و هیچ تفاوتی در واقعیت زندگی شخصیت‌ها ایجاد نمی‌کند.

فیلم با نماهای لانگ شات از شهر تهران مدرن آغاز می‌شود و شهری باشکوه، در فرایند مدرنیزاسیون نمایش داده می‌شود. اسامی عوامل فیلم نیز بر روی این تصاویر کارت پستالی از شهر تهران و ساختمان‌ها و فضاهای شهری مدرن که بسیار مشابه تصاویر کلان‌شهرهای مدرن غربی، مانند نیویورک است، به نمایش در می‌آید. این نماهای آغازین، پانارومیک هستند و گستره‌ای از کلیت شهر ارائه می‌دهند. سپس، دوربین اندک اندک به پایین و سطح واقعیت نفوذ کرده و به رهگذران و خیابان‌های شلوغ می‌رسد. درواقع دوربین فیلم، به تدریج از ساحت تصویر جذاب و فریبنده تهران، به دل واقعیت و جزئیات آن نفوذ می‌کند (تصویر ۱ و ۲). ادامه این سکانس معرفی، به گدایان تهران، شخصیت‌های اصلی فیلم منتهی می‌شود. در بطن تصاویر شکوه و پیشرفت، سوژه‌هایی به عنوان بدنه انسانی کلان‌شهر قرار دارند که شبکه‌ای از افراد فقیر را تشکیل می‌دهند که با گدایی و شغل‌های غیررسمی و کاذب، روزگار خود را می‌گذرانند. زندگی فلاکت‌بار این افراد در میان دود و کثیفی شهر، هیچ تناسبی با تصاویر آغازین ندارد.



تصویر ۱ و ۲- نماهای آغازین، تصویری کلی از شهری مدرن و «پیشرفته» ارائه می‌دهند و سپس به تصویر جزئی از فقر و فلاکت می‌رسند.

در ادامه، مشخص می‌شود ننه‌گلی، خود را به دخترش- که بیشتر عمرش را در آلمان گذرانده و همان‌جا ازدواج کرده است- زنی اشرافی و ساکن هتل هیلتون

معرفی کرده است. اما در واقعیت، ننه‌گلی با دیگر دوستان گدا و مطرود خود، در محوطه‌ای مخروبه قرار می‌گذارند و معاشرت می‌کنند که بین یکدیگر، نامش را هتل افلاس گذاشته‌اند. اینجا تضاد طنزآمیزی میان هتل هیلتون و فضای واقعی زندگی ننه‌گلی یعنی هتل افلاس ترسیم می‌شود. هتل هیلتون، نماد فضای تصویریِ ناواقع برای عمده مردم و هتل افلاس نماد فضای واقعی زیست ایشان است. همچنین، این تضاد یادآور اظهارات محمدرضا پهلوی به خبرنگاران خارجی است که همواره به «رضایت مردم ایران»، پیشرفت و وضعیت مناسب اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایرانیان اشاره می‌کرد (Ansari, 2007: 231-232). هیچ خبرنگار، مستندساز و هنرمندی، اجازهٔ ارائهٔ تصویری منفی یا حتی تصاویر و گزارشاتی که دال بر «عقب‌ماندگی» ایران باشد را نداشت و ثبت چنین گزارش‌ها یا تصویری منجر به توقیف‌شان می‌شد. دولت در بازه‌هایی، حتی دستورالعمل‌هایی برای آنچه فیلمبرداران و عکاسان مجاز به تصویرگری هستند، ارائه کرده بود (صدر، ۱۳۸۱؛ Naficy, 2012). پس پافشاری ننه‌گلی برای ارائهٔ تصویر مثبت و غربی از خود و پذیرش التزام این تصویر توسط دوستان و همراهانش، می‌تواند طعنه‌ای بر اصرار و تلاش بی‌حد و حصر حکومت، برای ارائهٔ تصویر ایران پیشرفته به غرب باشد.

دوستان ننه‌گلی با همکاری هم مقداری پول که برای «آرایش» و ظاهرسازی لازم است را جمع می‌کنند و مدیریت کارگردانی نمایش مدرنیزاسیون، به حسین و نامزدش پریسا- که به دلیل کاباره‌داری با کم و کیف تقلید از غربی‌ها آشنا هستند- سپرده می‌شود. پس از تلاش‌های فراوان، حسین امکان حضور در هتل هیلتون را فراهم می‌کند. تصویر از هتل افلاس، برش می‌خورد به نمایی از هتل هیلتون، یکی از لوکس‌ترین هتل‌های تهران (تصویر ۳ و ۴). حسین، پریسا، دکتر و مهندس، به اتفاق ننه‌گلی که وی را آفاق‌الدوله معرفی می‌کنند وارد هتل می‌شوند. فیلم‌ساز، تضاد میان فضای واقعی‌تی که این افراد ساکن آن هستند و فضای جدید را با گذر ناگهانی از فضای هتل افلاس به هتل هیلتون و واکنش بهت‌زدهٔ ننه‌گلی و بقیه نشان می‌دهد. ننه‌گلی و بقیه از همان لحظات آغازین مبهوت شکوه و جلال هتل و فضاها و آداب متمایز هتل می‌شوند و آن را با دنیای واقعی خود مقایسه می‌کنند. حتی آداب و رفتار مستخدم هتل که مبتنی بر نزاکت و آداب‌دانی مدرن است باعث ایجاد شوخی‌ها و موقعیت‌های طنزآمیز می‌شود.

یکی از شخصیت‌ها- دکتر- در مواجهه با فضای داخلی لوکس هتل می‌گوید: «ببین لاکردار چی چی ساخته. عجب جای شیکی حسین تو نمیری. این اعیون‌ها چه ریختی اینجا خوابشون می‌بره؟ تو فکر می‌کنی اون‌هایی که اینجا زندگی می‌کنند، غم و غصه دارند؟ غم و غصه واسه ما فقیر فقراست. اینجا، جای عیش و تفریح و خوشگذرانیه».



تصور ۳ و ۴- از هتل افلاس تا هتل هیلتون.

هتل، فضای مدرن/ غربی/ مرفهی را فراهم می‌کند که این افراد، به شکل موقت در آن اقامت خواهند داشت و موقتی بودن حضور و «خانه» نبودن این فضا، با هتل بودن آن گره می‌خورد. این افراد و ساکنین مفلس، به طور موقت و به شکل ظاهری، در این فضا تغییر و به عبارتی، فرایند مدرنیزاسیون را سپری خواهند کرد. این فضا، فضای موقتی یا ایستگاهی نمایشی، برای مقصود خاصی- که همان ارائهٔ ظاهر به طرف غربی است- فراهم می‌کند. از این لحاظ، هتل هیلتون، یادآور فضاهای مدرن و نوسازی است که در طی پروژه‌های عمرانی و شهرسازی گسترده در دوران رضاشاه و با ابعاد بزرگ‌تر در دوران محمدرضا پهلوی به اجرا درآمدند و تصاویر، فیلم‌ها و گزارش‌هایشان، به عنوان شواهد «پیشرفت» و «به‌روز» بودن خیابان‌ها، ساختمان‌ها، دفاتر و منازل شهرهایی مثل تهران، در مقیاس وسیعی هم در داخل و هم خارج ایران پخش می‌شدند درحالی که واقعیت متمرکز و غالب ویران در جنوب و مراکز شهر و جاهایی مانند هتل افلاس، بیرون از کادر می‌ماندند (کاتوزیان، ۱۳۷۴: ۳۲۲؛ Naficy, 2012).

در ادامه، پریسا تدبیری اندیشیده که ظاهر ننگلی، از یک زن فقیر و بینوا به بازتاب یک اشرافزاده تبدیل شود. گروهی از افراد همراه با کالای آرایشی و لباس‌های غربی، به این منظور فراهم می‌شوند. با ورود گروه، پریسا تک‌تک آنها را معرفی می‌کند: «مادموازل ژنی متخصص در ماساژ از دانشگاه سی‌شین، سین‌سیناتی متخصص کفش از کارگاه کنپارسیتا، مادام کریستی سنت‌پو، خیاط درجه یک فارغ التحصیل از دانشگاه شان‌زلیزه پاریس و بالاخره آرایشگر زیبا مادام مشکبری از سالن چنپه». جالب توجه است که اسامی این گروه، همگی غربی هستند و در واقع، به غربی‌سازی ایران، همچون مدرنیزاسیون آن اشاره می‌کند. پیش از این نیز اشاره شد که «برای بسیاری از ایرانیان، مدرنیزاسیون (پهلوی)، هم‌ارز با غربی‌سازی بود» (Ansari, 2007, p. 342) و اگر هم پیش از دههٔ چهل این عقیده خنثی و انتقادی نبود، از دههٔ چهل و مخصوصاً با وقایعی چون قیام ۱۳۴۲ و گفتمان غربزدگی جلال آل احمد، این هم‌ارزی همچون انتقاد و طعنه‌ای علیه حکومت و سیاست‌ها و موضع آن در برابر ایران و غرب، عمل می‌کرد (Mirsepassi, 2004, chap. 4). البته، در نام‌گذاری و توضیحات پریسا، نکتهٔ دیگری هم هست و آن هم اینکه کل این معرفی اشتباه است و صرفاً اسامی و آواهایی مقلد نام‌های غربی هستند و به ظاهری بودن مواجهه با غرب دلالت می‌کنند.

تحت تربیت و اصلاحات این افراد، ننگلی فرایند «زیباسازی» متناسب با ایده‌آل‌های غربی را پشت سر می‌گذارند. بعد از مدتی ننگلی با ظاهر جدید بر صحنهٔ نمایشی که هتل هیلتون است، قدم می‌گذارد و همه مبهوت این میزان از تغییر ظاهری او می‌شوند. تغییرات تنها شامل آرایش چهره و تغییر پوشش از البسهٔ ژنده و کهنه به لباس‌های غربی مد روز نیست، بلکه حتی رفتار و گفتار او، شیوهٔ ایستادن، راه رفتن و... او هم تغییر کرده است. ظاهر، گفتار و ژست ننگلی تغییر کرده و در هیبت یک اشرافزادهٔ ثروتمند درآمده است، اما واقعیت او، هیچ تغییری نکرده است. این دگردیسی در ظواهر، یادآور چهره‌های کلان‌شهری طبقه متوسط و طبقات پایین آن روزهای ایران است که تحت تأثیر رسانه‌های جمعی غربی و تبلیغ سبک زندگی غربی، به تقلید آنچه دیده بودند می‌پرداختند، بدون آنکه تغییری در ذهنیت سنتی و یا تطابقی میان وضعیت اقتصادی و ظواهر وجود داشته باشد. به گفته پرویز اجلالی، «(از نیمه‌های دههٔ ۱۳۴۰ به بعد) ظواهر

تجدد در شهرها... رواج بسیار یافت، اما این تجددطلبی بسیار سطحی بود و عمدتاً ظواهر زنان و مردان و برخی رفتارهای محسوس و آشکار را دربرمی‌گرفت، اما ذهنیت ایرانی... به‌دشواری دگرگون می‌شد. واقعیت این است که مردان و زنان ایرانی در آن سال‌ها اگرچه در ظاهر متجدد و فرنگی‌مآب می‌نمودند، در ذهن بسیار سنتی بودند و تجددطلبی آنها از برخی رفتارهای سطحی فراتر نمی‌رفت» (۱۳۹۵: ۲۶۶). مورد ننگی و دیگر دوستانش که پس از او چنین دگرگونی را از سر می‌گذرانند، دقیقاً تبلور همین بحث است. ظاهر و رفتار و حتی گفتار ایشان عوض می‌شود، اما در زیر این نقاب‌های غربی و پشت پرده نمایش‌شان، همان ژنده‌پوشان با ادبیات کوچه‌بازاری ساکن هتل افلاس مستتر است. این ظاهر جدید و رفتارهایی که به اجرا گذاشته می‌شوند، صرفاً بخشی از نمایش اجتماعی‌ای است که ایفا می‌کنند.

در ادامه، به منظور برگزاری عروسی نسیم و نامزد آلمانی‌اش، لازم است مهمانانی از طبقات بالا و اعیان و اشراف حضور داشته باشند تا مجلس، در شأن دختر «آفاق‌الدوله» باشد. اینجا، نوبت اصلاح ظاهر دیگر اعضای هتل افلاس و دوستان ننگی می‌شود. مجدداً با مدیریت حسین و پریسا، به هر یک از آوارگان و گدایان لباس نویی پوشانده می‌شود و به ایشان، هویت جدیدی اعطا می‌کنند. بخش‌هایی از فرایند آماده‌سازی ایشان، در قالب صحنه‌های طنزآمیز به تصویر کشیده می‌شود. فردی به عنوان ملاک معرفی می‌شود. وی خود می‌گوید «من زمینم کجا بود. تو هفت آسمان یه ستاره هم ندارم». به شخص دیگری گفته می‌شود که رئیس کارخانه بخاری‌سازی هست: «تمام بخاری‌هایی که تو ایران ساخته میشه مال کارخونه توعه». کارخانه‌دار ساختگی، جواب می‌دهد: «چی داری میگی... من یه منقل حلبی هم ندارم. چه برسه به بخاری. زمستون‌ها که میشه از سرما سگ بغلم می‌گیرم». این مکالمه‌ها مجدداً فاصله میان جهان واقعی شهروندان دوره پهلوی و تصویری را که شاه قصد داشت از ایشان و ایران به غربی‌ها نشان دهد، آشکار می‌سازند: خیلی عظیم شهروندانی که از امکانات حداقلی خوراک، پوشاک و مسکن محروم بودند (کاتوزیان: ۱۳۷۴)، اما شاه قصد داشت از ایشان به عنوان شواهد ترقی و رفاه ایران به غرب، استفاده کند. در ادامه، رفتار، ژست‌ها، مدل ایستادن، راه رفتن و حرف زدن این افراد، مدرن/ غربی‌سازی می‌شود. پریسا به زنان

یاد می‌دهد که چگوه به مثابه یک زن مدرن و مرفه راه بروند و حسین و «مربیان»، به مردان شیوهٔ اصلاح ژست‌های بدنی را یاد می‌دهند و حسین بر اهمیت صحبت کردن آداب‌دانانه که در واقع، گفتار خرده‌بورژوازی غربی است، تاکید می‌کند.

حال که فرایند مدرنیزاسیون ظاهری با موفقیت طی شده است، زمان مواجهه با غربیان هست. مراسم عروسی برگزار می‌شود و تصویر مطلوب به توریست‌های آلمانی ارائه می‌شود. در انتها، پس از عروسی، نسیم، نامزد و کنت، با هواپیما تهران را ترک می‌کنند. بلافاصله پس از پرواز ایشان، نمایش تمام می‌شود و بازیگران که نقش‌شان را ایفا کرده‌اند، به واقعیت خود بازمی‌گردند. ظواهر ایجاد شده، قالب و ماسکی بیش نیستند و اکنون، کنده می‌شوند تا واقعیت ساکنان هتل افلاس، باری دیگر در بطن شهر نمایان شود. پایان اجرا، یادآور گزارشات تغییر شهرها به‌هنگام بازدید اعلی‌حضرت، مقامات غربی، جشن‌های ملی و جشنواره‌های هنری است؛ مراسمی که گاه، ورود عموم مردم ایران به حریم مراسم، به دلیل امکان «آبروریزی»، قدغن می‌شد؛ تغییراتی مانند «زیباسازی شهر، لکه‌گیری و رنگ‌آمیزی کلیهٔ خیابان‌های مرکزی شهر و شست‌وشوی تک تک برگ‌های درختان این خیابان‌ها با کف صابون»، پنهان کردن حلیه‌آبادها و محلات فقیرنشین از انظار، جمع‌آوری گدایان و ... و ریختن بزرگ‌ها پس از به اتمام رسیدن دید و بازدیدها (کاتوزیان، ۱۳۷۴: ۳۲۲؛ Ansari, 2007).

مدرنیزاسیون آمرانه

مدرنیزاسیون گستردهٔ ایران در زمان پهلوی- نه فرایندی ارگانیک و از درون جامعه- بلکه از بالا و آمرانه بوده است. در واقع، میل مشروطه‌چیان و مدرنیست‌های ایرانی در اوایل قرن چهاردهم شمسی مبتنی بر حکومت مرکزی قدرتمندی که با «مشت آهنین» ایران را به سمت مدرنیزاسیون و «پیشرفت» براند، رؤیایی بود که توسط حکومت پهلوی تعبیر شد (کاتوزیان، ۱۳۷۴). حکومت پهلوی، تحت یک ایدئولوژی ملی‌گرا-سکولار (Cronin, ۲۰۰۳: ۴۶)، مبتنی بر احیای شکوه پیشاسلامی ایران با وارد کردن و تحمیل نهادهای اجتماعی مدرن، خرد ابزاری و شیوه‌های تولید و مصرف مدرن، مدرنیزاسیون ایران را هدایت کرد (نفیسی، ۱۳۹۴: ۳۵۱-۳۵۳؛ وحدت، ۱۴۰۲: ۵۵). «وارد کردن» و «تحمیل»، کلیدواژه‌های فعلیت این

مدرنیزاسیون هستند چراکه ارتباطی با پیدایش و مطالبه ارگانیک و تاریخی این تغییرات، آنچنان که در سرزمین‌های غربی رخ داد، نداشتند. البته این به این معنا نیست که توده مردم، منفعلانه تغییرات را می‌پذیرفتند، چراکه ایشان، نسبت به تغییرات اعمال شده واکنش‌های دفاعی، مقاومتی و انطباقی نشان می‌دادند اما تبلور و بروز این واکنش‌ها، اغلب در حوزه‌های فرهنگی، هنرها و معرفت روزمره بود و واکنش کلان و موثر در حوزه‌های اجتماعی و اقتصادی، معمولاً امکان‌پذیر نبوده و ایشان، لاجرم بایستی خود را با لوايح و طرح‌ها و جاه‌طلبی‌های اقتصادی و اجتماعی ناگهانی وفق می‌دادند و حق و نقشی در انتخاب تصمیماتی که ظاهراً برای سعادت و خوشبختی آنها اتخاذ شده بود، نداشتند.

از بالا بودن و آمرانه بودن مدرنیزاسیون پهلوی، در جامعه‌ای که آمادگی چنین تغییراتی را نداشت یا اصلاً بسیاری از تغییرات برایشان مناسب نبود، عواقب ناخوشی، هم به لحاظ مادی و هم به لحاظ روحی و روانی، به همراه داشت (حبیبی و رضایی، ۱۳۹۲؛ Talattof, 2011). واکنش‌ها، گسست‌ها و عواقب مدرنیزاسیون از بالا، جزء مضامین مکرر در فیلم‌های سینمایی دوران پهلوی بودند (نفیسی، ۱۳۹۴: ۹۳-۹۲). در گدایان تهران هم، نقش مدیریتی حسین و پریسا و اعمال تغییرات از بالا را می‌توان واکنش کنایه‌آمیزی به مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی در نظر گرفت و حسین و پریسا را، همچون الگوها و رهبران تغییرات، نماد شخص محمدرضا و فرح پهلوی لحاظ کرد. رسانه‌ها و جراید، شاه را «به‌عنوان مرد ایده‌آل ایرانی، قدرتمند، مردانه، تک‌بعدی، اخلاق‌گرا، محافظ و رئیس بی‌چون‌وچرای خانواده و ملت» (Paidar, ۱۹۹۷: ۱۴۸)، همچون الگو، پدر و رهبر سخت‌گیر اما مهربان ایرانیان ترسیم می‌کردند که همگان موظف به گوش سپردن به نصایح و راهنمایی‌ها او و تبعیت از وی بودند (61-Dabashi, 2001: 19; Naficy, 2012: 60). در فیلم هم حسین، نقش رهبری مهربان و سخت‌گیر را به عهده می‌گیرد که با حضور کاریزماتیک و موثر خود، همگان را تأدیب و موظف به همراهی و ایفای نقش می‌کند. او روی سن می‌رود و برای بقیه، سخنرانی‌های انگیزشی و امیدبخش می‌کند و به رفتار همگان، حتی مدیریت پریسا، نظارت می‌کند. او به فکر دوستانش و مخصوصاً آبروی ننه‌گلی و کیفیت تصویر ارائه شده هست، لذا، در زمان مقتضی عصبی می‌شود و مستقیماً دستور می‌دهد و تنبیه می‌کند.

سوژه‌های مدرن تربیت شده تحت حاکمیت‌های مدرن مانند پهلوی، ضروری است که بدن‌های مطیع و تحت امر داشته باشند. تربیت این «بدن‌های مطیع مدرن»، بخش مهمی از تمرینات و آموزش ذهنی و بدنی حکومت پهلوی را شکل می‌داد (Afary, 2009: 155)، تا سوژه‌های مدرن، «سربازان» و «فرزندان» پادشاه، همواره تحت امر و تابع فرمانده-شاه باشند (Moallem, 2005: 72). در گدایان تهران هم بخش قابل توجهی از تربیت سوژه‌های مدرن، مصروف یاد دادن اطاعت و عمل تعظیم کردن می‌شود. در مقطعی از تمرینات و آماده‌سازی گروه، معلم قادر به یاد دادن شیوه صحیح تعظیم و احترام گذاشتن نیست. ناگهان حسین عصبانی وارد گود می‌شود و می‌گوید: «سخته؟ وحشی‌های جنگلی هم اینکارو بلدن». اهمیت موضوع چنان است که خود شخصیت فرمانده، حسین، لازم است وارد شده و با تحکم، اطاعت و تعظیم را یاد دهد؛ همانطور که خود محمدرضا پهلوی هم گاهی نقش یادآوری لزوم احترام به و تبعیت از شخص خودش را ایفا می‌کرد (Ansari, 2007: 237).

از طرف دیگر، نقش پریسا که به شدت معطوف به بزک کردن و پوشش فاخر غربی و ... است، یادآور نقش فرح می‌شود. پایدار در مورد فرح می‌نویسد: «ملکه نماینده کلیشه ایده‌آل زن ایرانی آزادشده بود و از این رو، همه چیزهایی را داشت که شاه در یک زن می‌خواست ... نقش او به‌عنوان ملکه مستلزم توجه به امور خارج از خانواده نیز بود. او امور جدی دولت را به دست شوهرش می‌سپرد و به فعالیت‌های «زنانه» مانند رفاه اجتماعی، آموزش، هنر و فرهنگ می‌پرداخت» (۱۹۹۷: ۱۴۹). فرح، مدیریت نقش‌های رسانه‌ای، هنری، فرهنگی و ایجاد تصویر بورژوازی از ایران را به عهده می‌گرفت و شخص او و اعضای خانواده‌اش، مدیریت جشن‌هایی مانند هنر شیراز و رسانه‌هایی مانند تلویزیون ملی را به عهده داشتند (Naficy, 2012: 330). در گدایان تهران هم پریسا، مجری بزک کردن و پوشاک و زیبایی و ... می‌شود. جالب است که بعضاً، حسین از زیاده‌روی پریسا شاکی می‌شود و مخالف اقدامات اوست. در مقطعی، حسین به او می‌گوید که «دیگه خسته شدم و اینها همه نقشه‌هایی هست که تو طرح کردی». در واقعیت هم شایعات و گزارشاتی در دست است که گاهی شاه مخالف اقدامات فرح و تیم تحت حمایت او بود و از دخالت ایشان در مسائل حساس، مخصوصاً مواردی که به

ارزش‌ها و مقدسات دینی مردم پایمال می‌شد، ناراضی بود (Ansari, ۲۰۰۷: ۲۵۲-۲۵۴). وجود چنین نشانه‌هایی، فرض ارتباط نمادین حسین و پریسا به محمدرضا و فرح پهلوی را تحکیم می‌کنند.

پس در واقع صحنه‌های مربوط به بزک کردن شخصیت‌ها را می‌توان نمونه‌ای از دلالت‌های ضمنی اثر در نظر گرفت. تغییر پوشش، آرایش و رفتار شخصیت‌ها تنها در سطح دلالت صریح (denotation) عمل نمی‌کند، بلکه حامل دلالت‌های ضمنی فرهنگی-ایدئولوژیک است: تقلید از ظواهر غربی بدون تغییر بنیادی در وضعیت مادی یا ذهنیت سنتی، استعاره‌ای است از مدرنیزاسیون سطحی پهلوی. این «بزک» نمایشی، طعنه‌ای از سمت فیلم به رویکرد حاکم و عاملان این رویکرد می‌تواند باشد.

نقدی بر خوش‌خیالی علی بی‌غم

در انتها، شایسته است که به تمایز گدایان تهران با دیگر فیلم‌های هم‌دوره خود اشاره شود. از سال ۱۳۴۳، با انتشار فیلم‌هایی مثل آقای قرن بیستم، قهرمان قهرمانان (۱۳۴۴) و گنج قارون (۱۳۴۴)، هر سه به کارگردانی سیامک یاسمی، موجی از فیلم‌ها با عوامل، مضامین و زیبایی‌شناسی مشابه ایجاد شد که موفق‌ترین موج فیلم‌فارسی را رقم زدند، کیش ستاره‌پرستی در ایران را تبدیل به یک پدیده کردند و سینمای ایران را به عنوان تجارتي پرسود، تثبیت نمودند (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۸۰-۱۸۱). این موج سینمایی با ستاره درخشانش، فردین و داستان‌های ملودرام پرسوز و گداز و صحنه‌های رقص و آواز بی‌دلیل، به موج «علی بی‌غم» (نام شخصیتی که فردین بازی می‌کند، در فیلم گنج قارون) یا «فیلم‌های گنج قارونی» معروف شد. این فیلم‌ها، به مسئله اختلاف طبقاتی و گسلی که فقرا و ثروتمندان را در کلان‌شهرها جدا می‌کرد، اشاره می‌کردند اما این نمایش، به جای انتقادی بودن، بسیار محافظه‌کار و خوش‌بینانه بود. در این فیلم‌ها، ستاره فیلم، معمولاً فردین، «نقش جوان فقیر» الکی‌خوش اما درست‌کار و مهربانی که هم خوب آواز می‌خواند و دل معشوق را به دست می‌آورد و هم به موقع یک‌تنه چند مرد را حریف بود» را بازی می‌کرد. بر اثر اتفاقات، گاهی به شکل مضحک و کاملاً شانسی، روابط نَسبی گمشده و یا به دلیل پاکدلی و قناعت

قهرمان به آنچه دارد، وضعیت جوان یک شبه متحول می‌شد و صاحب ثروت، ارث و میراث یا دختری پولدار می‌شد (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۸۱-۱۷۹؛ 2012-Naficy, 197). این فیلم‌ها، رؤیای ثروت‌مند شدن و نیل به آرزوهای غیرممکن را به مخاطبان فقیر و طبقه پایین خود می‌فروختند. در واقع، پرده سینما، فضایی برای ارضای امیال و رؤیاهایی می‌شد که در واقعیت کلان‌شهری، سراب شده بودند (صدر، ۱۳۸۱: ۱۸۴-۱۸۷).

اکثریت فیلم‌های ملودرام پرفروش از ۱۳۴۳ تا اواخر همین دهه و تمام فیلم‌های فردین در این دوره، با وجود تمایزاتی در دغدغه و جزئیات، به لحاظ پیام، سبک و عوامل دخیل، به این موج تعلق دارند. اما در این میان، یک استثنا دیده می‌شود: گدایان تهران. در این فیلم که خود فردین، تصویرگر جوان قانع و خوشدلی که به رؤیاهایش می‌رسید، ساخته است، ساختگی و خیالی بودن موفقیت‌ها و ثروتمندشدن‌های یک‌شبه فاش می‌شود. همانطور که شخصیت‌های گدایان تهران، برای منظوری خاص، به شکل نمایشی و ظاهری تغییر می‌کنند، همین شخصیت‌ها در فیلم‌های مشابه هم به شکل نمایشی و ناگهانی ثروتمند می‌شوند و آنچه دیده می‌شود، اجرا و نمایشی بیش نیست که با واقعیت، زمین تا آسمان تفاوت دارد. مخالف‌خوانی گدایان تهران با فیلم‌های موج «علی بی‌غم»، در نشان دادن نمایشی و غیرواقعی بودن تحرک اجتماعی معجزه‌آسا، خارج از متن فیلم، به نمایشی بودن تحرک اجتماعی علی بی‌غم‌ها دلالت می‌کند. در واقع می‌توان تصور کرد که برای مخاطب فقیر و عاشق فردین و علی بی‌غمی که به تماشای گدایان تهران می‌نشست، تصویر سینمایی پیش رو، می‌توانست کارکرد فرامتنی و افشاگرانه درمورد دیگر تصاویر سینمایی که همین هنرپیشگان و عوامل در ساختش دخیل‌اند و مضامین و عناصر مشابه دارد، داشته باشد. بدین ترتیب، نقد فردین در این فیلم از ظاهری و ظاهرسازانه بودن مدرنیزاسیون پهلوی، می‌تواند حائز ابعاد خودانتقادانه، در فروش رؤیاهای و تصاویر خوشبختی در فیلم‌هایی که ستاره‌شان بوده، باشد.

در صحنه‌ای از فیلم، موقعیت طنزآمیزی پیش می‌آید که در آن، میان افراد بواسطه هویت خیالی جدیدشان، منازعه پیش می‌آید؛ مثلاً، یکی از گدایان می‌گوید «چرا فلانی که از من بدبخت‌تره، رییس باشه و من معاون؟» در واقع شخصیت‌ها فریب

ظاهر جدیدشان را می‌خورند و برای لحظاتی هم شده، فکر می‌کنند واقعاً ثروتمند شده‌اند و وضعشان تغییر کرده است. این توهم تغییر در شخصیت‌های فیلم، هم می‌تواند نقدی به عوام‌فریبی و پوپولیسم حکومت پهلوی باشد و هم، نقدی به فیلم‌های علی بی‌غمی که به واسطهٔ ایجاد همذات‌پنداری با شخصیت‌ها میان مخاطبان، توهم رسیدن به آرزوها و رؤیایها را در ایشان ایجاد می‌کردند. این ایجاد توهم خوشبختی و القای محافظه‌کاری انفعال، قناعت و ساده‌زیستی و امید به برگشتن ورق روزگار، میان تودهٔ مردم، جزء نقدهای رایج روشنفکران و فیلم‌سازان هنری به فیلم‌فارسی‌ها بود (197: 199-Rekabtalei, 2019). به نظر می‌رسد پیش از ایشان، خود فردین، از مهم‌ترین چهره‌های فیلم‌فارسی، چنین نقدی را انجام داده باشد.

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که برخلاف تصور رایج و نخبه‌گرایانه، یک فیلم‌فارسی عامه‌پسند مانند گدایان تهران فراتر از یک متن سرگرم‌کننده ظاهر می‌شود و دارای لایه‌های عمیق انتقادی متناسب با مخاطبانش و وضعیت ایشان است. همان‌گونه که از منظر نظریه‌بازنمایی استوارت هال می‌دانیم، فرهنگ عامه می‌تواند عرصه بیان دیدگاه‌های عامه مردم باشد و واقعیت‌ها و نگرش‌هایی را آشکار کند که در روایت‌های رسمی تاریخ نادیده گرفته می‌شوند. گدایان تهران مصداقی از این دیدگاه است؛ فیلم با بهره‌گیری از زبان، طنز و کدهای فرهنگی عامه‌پسند، به بازنمایی وضعیت و جایگاه اقشار فرودست و محروم جامعه در مدرنیزاسیون پهلوی می‌پردازد و از خلال این بازنمایی، واکنش انتقادی نسبت به این پروژه ارائه می‌کند. به بیان دیگر، این فیلم با روایت عامه‌پسند خود به «صدای نمادین طبقات پایین شهری بدل می‌شود که در دل فرایند مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی، جایگاه، تجربه‌ها و نگرانی‌هایشان را مطرح می‌کند.

تحلیل فیلم نشان داد که گدایان تهران چگونه چنین نقدی بر مدرنیزاسیون آمرانه و نمایشی رژیم پهلوی وارد می‌کند. به زبان رولان بارت، در سطح دلالت صریح، فیلم، داستان کم‌دی تلاش چند گدای تهرانی برای تظاهر به هیئت افراد متمول را روایت می‌کند؛ اما در سطح دلالت ضمنی، همین روایت ساده حامل معنایی

ایدئولوژیک و انتقادی است؛ مثلاً صحنه‌هایی که در آنها، نه‌گلی و همراهنش با بزرگ‌ظاهری و موقتی، خود را به جلوه‌های مدرن برای مخاطبان خارجی می‌سازند، استعاره‌ای گویا از ماهیت ظاهرسازانه مدرنیزاسیون پهلوی می‌شود. این نمایش تصنعی، با رفتن مهمانان خارجی فرو می‌ریزد و شخصیت‌ها دوباره به فقر و فلاکت واقعی خود بازمی‌گردند. چرخش از واقعیت تلخ به رؤیای فریبنده و بازگشت دوباره به واقعیت، به‌روشنی شکاف میان تصویر پرزرق‌وبرق «ایران مدرن» و ایجاد ظواهر توسط رژیم پهلوی برای ارائه تصویر مدرن از ایران به غرب و حقیقت زندگی قشر عظیمی از مردم را برجسته می‌سازد. مدرنیزاسیون پهلوی در این خوانش، پروژه‌ای نمایشی و تبلیغاتی ترسیم می‌شود که بیش از آن که به تغییرات ساختاری و پایدار بینجامد، معطوف به کسب مشروعیت از طریق نمایش ظاهری پیشرفت بود. طنز جاری در فیلم، برای مثال، تمسخر تغییرات سطحی همچون اجبار به پوشش و رفتار مدرن غرب‌زده، در واقع، نیش‌خندی به تقلیدهای ظاهری از غرب است که بدون تحول مادی و فرهنگی عمیق رواج یافته بود. به این ترتیب، فیلم با زبان تمثیلی و طنزآمیز خود نشان می‌دهد که رؤیاهای مدرنیزاسیون تحمیلی چگونه برای فرودستان به سرابی در دل واقعیت بدل می‌شوند. تقلید مضحک فقرا از سبک زندگی طبقه مرفه در حضور بیگانگان را می‌توان همچون یک کنش وارونه‌سازی کارناوالی در نظر گرفت که طی آن فرودستان برای لحظاتی به جای فرادستان می‌نشینند. این وارونگی نقشی دوگانه دارد: از سویی، ابزار مقاومت و تمسخر قدرت مسلط است و از سوی دیگر، عدم موفقیت طبقه حاکم را در تحقق وعده‌های مدرنیته بر ملا می‌سازد.

گدایان تهران به‌طور ضمنی به خصلت آمرانه و ازبالابه‌پایین مدرنیزاسیون پهلوی نیز اشاره دارد. بازخوانی شخصیت‌ها نشان می‌دهد که برخی شخصیت‌های فیلم (مانند حسین و پریسا) و کنش ایشان را می‌توان نمادهایی از محمدرضا شاه و فرح پهلوی دانست؛ از این رو، فیلم به شکلی استعاری رویکرد حاکمان مدرن‌ساز نسبت به سوژه‌های مدرنیزاسیون‌شان را ترسیم می‌کند.

چنین مواجهه‌ای در دل متن فیلم، همان چیزی است که نظریه‌پردازانی همچون هانسن از آن به عنوان «مدرنیسم منطقه‌ای» یا مدرنیته بومی یاد می‌کنند؛ یعنی شیوه‌ای که سینمای عامه‌پسند هر جامعه مدرن یا در حال مدرن‌شدن، تجربه‌ها

و تناقض‌های مدرنیته را در قالب‌های آشنا و بومی بازنمایی می‌کند. به تعبیر میریم هانسن، مدرنیسم فراتر از جنبش‌های نخبه‌گرای هنری است و سینمای جریان اصلی نیز می‌تواند بازتاب‌دهنده فرایندهای نوسازی و مواجهه مردم عادی با مدرنیته باشد. گدایان تهران به عنوان یک محصول فرهنگ عامه، نمونه‌ای از همین مدرنیسم بومی است که به زبان طنز و روایت مردمی، آنچه را جامعه ایران دهه ۱۳۴۰ «طبیعی» یا «تصنعی» می‌پنداشت، به تصویر درمی‌آورد و آگاهانه عناصر تحمیلی و بیگانه‌وار را به چالش می‌کشد. فیلم بازنمایی تجربه زیسته طبقات فرودست شهری است که با بهره‌گیری از زبان و الگوهای فرهنگ خودی، به واکنش با گفتمان مسلط مدرنیزاسیون می‌پردازند و روایت رسمی مدرنیته را از پایین مورد تمسخر و طرد قرار می‌دهند.

همان طور که با تحلیل ضمنی فیلم مشخص شد، این فیلم را می‌توان خودانتقادی فردین در فروش رؤیاهای غیرممکن به مخاطبان خود در فیلم‌های موسوم به «علی بی‌غم» در نظر گرفت. برخلاف فیلم‌های این موج که اغلب با امید و خوش‌بینی کاذب و به تصویر کشیدن امکان تحرک اجتماعی و بهبود وضع اقتصادی به صورت معجزه‌آسا، به دلجویی از مخاطبان می‌پرداختند، گدایان تهران، ساختگی و نمایشی بودن این امیدها و رؤیاهای افشا می‌کند. این خودانتقادی فردین به نقش سینما در ایجاد توهم خوشبختی و القای محافظه‌کاری میان توده مردم، بعد جدیدی از نقد را در این فیلم برجسته می‌کند.

در مجموع، نتیجه این پژوهش تأکید بر این دارد که گدایان تهران، واجد نقدی چندلایه و هوشمندانه به مدرنیزاسیون اقتدارگرای پهلوی است؛ نقدی که زیر پوسته سرگرمی‌ساز فیلم پنهان شده و از خلال نشانه‌ها، استعاره‌ها و تقابل‌های گفتمانی بیان می‌شود. پیوند دادن خوانش دقیق متن فیلم با چهارچوب‌های نظری نشان می‌دهد که این اثر چگونه به مثابه آینه‌ای فرهنگی، تناقض‌ها و کاستی‌های مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی را- که جامعه‌شناسانی مانند کاتوزیان، نجم‌آبادی، آبراهامیان و... آن را بررسی کرده‌اند- در متن زندگی و تجربه گروهی که سوژه‌های این تناقض‌ها و کاستی‌ها هستند، منعکس کرده است و آن را از دیدگاه توده‌های به حاشیه رانده شده به نقد می‌کشد. بنابراین، گدایان تهران را می‌توان نمونه‌ای دانست که اهمیت بررسی عمیق‌تر فیلم‌های عامه‌پسند را در

مطالعات سینمایی گوشزد می‌کند؛ چرا که این آثار، علی‌رغم ظاهر ساده‌شان، حامل لایه‌های معنایی مهمی درباره وضعیت و تجربه اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی اقشار عمومی جامعه هستند. بازخوانی چنین فیلم‌هایی ما را قادر می‌سازد نقشه جامع‌تری از تجربیات مدرنیته ایرانی ترسیم کنیم؛ نقشه‌ای که در آن صداها و رؤیاهای طبقات مختلف- به‌ویژه فرودستان شهری که عمده مخاطبان این فیلم‌ها بودند- حذف نشده، بلکه به رسمیت شناخته می‌شوند و درک ما را از چگونگی مواجهه جامعه با مدرنیزاسیون پهلوی عمیق‌تر می‌کنند.

فهرست منابع

۱. اجلالی، پرویز (۱۳۹۵). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۹-۱۳۵۷)*، نشر آگه.
۲. آبراهامیان، یرواند (۱۴۰۰). *ایران بین دو انقلاب*، (مترجم: احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی)، نشر نی.
۳. حبیبی، سید محسن؛ و رضایی، مینا (۱۳۹۲). «شهر، مدرنیته، سینما؛ کاوشی در آثار ابراهیم گلستان»، *هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی*، ۱۸(۲)، ۵-۱۶. <https://doi.org/10.22059/jfaup/10/22059>
۴. حسینی، حسن (۱۳۹۸). *راهنمای فیلم سینمای ایران: جلد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱)*، نشر روزنه کار.
۵. صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۲۸۰-۱۳۱۰)*، نشر نی.
۶. کاتوزیان، همایون (۱۳۷۴). *اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی*، (مترجم: محمدرضا نفیسی)، نشر مرکز.
۷. نفیسی، حمید (۱۳۹۴). *تاریخ اجتماعی سینمای ایران: دوره تولید کارگاهی (۱۲۷۶ - ۱۳۲۰)* (جلد ۱)، (مترجم: محمد شهبان)، مینوی خرد.
۸. وحدت، فرزین (۱۴۰۲). *رویارویی فکری ایرانیان با مدرنیته*، (مترجم: مهدی حقیقت‌خواه)، نشر ققنوس.

9. Afary, J. (2009). *Sexual Politics in Modern Iran*. Cambridge University Press.
10. Amanat, A. (2007). *Iran: A Modern History*. Yale University Press.
11. Amin, C. M. (2002). *The Making of the Modern Iranian Woman: Gender, State Policy, and Popular Culture, ۱۹۴۶-۱۸۶۵*. University of Florida Press.
12. Ansari, A. (2007). *Modern Iran*. Routledge.
13. Bill, J. A. (1988). *The Eagle and the Lion: The Tragedy of American-Iranian Relations*. Yale University Press.
14. Boroujerdi, M. (2003). Triumph and Travails of Authoritarian Modernisation in Iran. In S. Cronin (Ed.), *The Making of Modern Iran: State and Society Under Riza Shah, 1921-1941* (pp. 152-161). Routledge.
15. Cronin, S. (2003). Riza Shah and the Paradoxes of Military Modernization in Iran, 1921-1941. In S. Cronin (Ed.), *The Making of Modern Iran: State and Society Under Riza Shah, 1921-1941* (pp. 38-66). Routledge.
16. Dabashi, H. (2001). *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*. Verso.
17. Esfandiary, R. (2023). *At the Threshold: Contemporary Theatre, Art, and Music of Iran*. Routledge.
18. Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). London: Sage.
19. Hansen, M. B. (1999). The mass production of the senses: Classi-

- cal cinema as vernacular modernism. *Modernism/Modernity*, 6(2), pp. 59–77.
20. Katouzian, H. (1998). The Pahlavi Regime in Iran. In H. E. Chehabi and J. J. Linz (Eds.), *Sultanistic Regimes* (pp. 182-205). John Hopkins University Press.
21. Keddie, N. R. (2006). *Modern Iran: Roots and Results of Revolution*. Yale University Press.
22. Mirsepassi, A. (2004). *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*. Cambridge University Press.
23. Moallem, M. (2005). *Between Warrior Brother and Veiled Sister: Islamic Fundamentalism and the Politics of Patriarchy in Iran*. University of California Press.
24. Moradiyan Rizi, N. (2015). Iranian women, Iranian cinema: Negotiating with ideology and tradition. *Journal of Religion & Film*, 19(1), Article 35. doi: 10.32873/uno.dc.jrf.19.01.35
25. Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume P: The Industrializing Years, 1971–1979*. Duke University Press.
26. Najmabadi, A. (1991). Hazards of Modernity and Morality: Women, State and Ideology in Contemporary Iran. In D. Kandiyoti (Ed.), *Women, Islam and the State* (pp. 48-76). Palgrave Macmillan.
27. Paidar, P. (1997). *Women and the Political Process in Twentieth-Century Iran*. Cambridge University Press.
28. Rekabtalaei, G. (2019). *Iranian Cosmopolitanism: A Cinematic History*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. doi: <https://>

doi.org/10.1017/9781108290289

29. Sharifi, N. (2018). *Female Bodies and Sexuality in Iran and the Search for Defiance*. London: Palgrave Macmillan. doi: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-60976-8>
30. Talattof, K. (2011). *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran: The Life and Legacy of a Popular Female Artist*. Syracuse University Press.
31. Tavakoli-Targhi, M. (2001). *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and Historiography*. Palgrave.