How to Cite This Article: Ghaderi, F; Mahmoudi Bakhtiari, B. (2025). The Policy of Space during the Second Pahlavi's Era: A Marxist Analysis of the Play *Shahr-e Qesse* (*City of Tales*) within the Framework of the Cultural Policies of the Second Pahlavi King in Iran. *Kimiya-ye-Honar*, 14(56), 71-86.

The Policy of Space during the Second Pahlavi's Era: A Marxist Analysis of the Play *Shahr-e Qesse* (*City of Tales*) within the Framework of the Cultural Policies of the Second Pahlavi King in Iran

Farid Ghaderi*

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari**

Received: 02.03.2025

Accepted: 03.08.2025

Abstract

The space provides a tangible form for presenting various ideas and concealing them as well. Economic growth of Pahlavi government after the White Revolution led to production of new, modern spaces, while criticism of modernity became one of the predominant discourses in literary critique of the 1960s. Critique during the 1960s often dealt with opposition of modernity/tradition, city/village, industry/nature. One of the most influential plays of this period was *Shahr-e Qesse* (*The City of Tales*) by Bijan Mofid, which not only had numerous performances but also reproduced in various media such as radio, cinema, and theatre, establishing itself as one of the most popular works of arts. This analysis approaches phenomena through Lefebvre's critical method using the three components of representations of space, spaces of the representation, and spatial practices. From Lefebvre's critical perspective, space is produced through various political, cultural, and social interactions. Spatial analysis seek to explore space to decode actions within it. This research, through a Lefebvrean/Marxist spatial analysis of Bijan Mofid's *The City of Tales,* within the main discourse of the Pahlavi's cultural policy in 1960s, led to the creation of various spaces. The Hidden ideas within the spaces produces by *City of Tales*-both within and outside the text- are, in a way, a reproduction of the cultural policy of the Pahlavi government, which the most prominent example was the Shiraz Arts Festival.

Key words: *Shahr-e Qesse* (*City of Tales*), Policy of the Space, Second Pahlavi King of Iran, Modernity, Lefebvre, Shiraz Arts Festival.

* MA in Dramatic Literature, Department of Performing Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: farid.ghaderi@ut.ac.ir

** Associate Professor, Department of Performing Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: mbakhtiari@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

ارجاع به مقاله: قادری، ف؛ محمودی بختیاری، ب. (۱۴۰۴). سیاست فضا در پهلوی دوم: تحلیل مارکسیستی فضا در نمایشنامهٔ شهر قصه بیژن مفید در بستر سیاست فرهنگی پهلوی دوم. کیمیای هنر، ۱۴(۵۶)، ۷۱-۸۶.

سیاست فضا در پهلوی دوم: تحلیل مارکسیستی فضا در نمایشنامهٔ *شهر قصهٔ* بیژن مفید در بستر سیاست فرهنگی پهلوی دوم

فرید قادری*

بهروز محمودی بختیاری**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۲

چکیده

فضا فرمی عینی برای ارائهٔ اندیشه‌های مختلف و نیز پنهان‌کردن آنها است. رشد اقتصادی در دورهٔ پهلوی دوم بعد از انقلاب سفید، منجر به تولید فضاهای مدرن جدید شد و نقد مدرنیته، یکی از گفتمان‌های غالب نقد ادبی دههٔ ۱۳۴۰ گردید. در این دهه، نقد غالباً به تقابل‌های مدرن - سنت، شهر - روستا، صنعت - طبیعت می‌پرداخت. یکی از تأثیرگذارترین نمایشنامه‌های این دوران نمایشنامهٔ شهر قصهٔ بیژن مفید بود که نه‌تنها اجراهای فراوانی را پشت سر گذاشت، بلکه در مدیوم‌های مختلفی، همچون رادیو، سینما، تئاتر بازتولید شد و خود را به یکی از عامه‌پسندترین آثار هنری تبدیل کرد. تحلیل پیش رو با روش انتقادی لوفور از طریق سه مؤلفهٔ بازنمایی فضا، فضا بازنمایی، و کنش فضایی با پدیده‌ها برخورد می‌کند. در چشم‌انداز انتقادی لوفور، فضا توسط برهم‌کنش‌های مختلف سیاسی، فرهنگی و اجتماعی تولید می‌شود. تحلیل فضایی به دنبال جست‌وجو در فضا برای گشودن رمز کنش‌ها در فضا است. این پژوهش ضمن تحلیل لوفوری/مارکسیستی فضا در نمایشنامهٔ شهر قصهٔ بیژن مفید، این متن را در بستر سیاست فرهنگی پهلوی دوم بررسی می‌کند و براین‌اساس نتیجه می‌گیرد، شهر قصهٔ بیژن مفید در داخل گفتمان اصلی سیاست فرهنگی پهلوی دوم، منجر به تولید فضاهای جدید شده است و اندیشهٔ پنهان در فضاهایِ تولیدشدهٔ نمایشنامهٔ شهر قصه - چه درون‌متنی، چه برون‌متنی - به‌نوعی بازتولید اندیشهٔ سیاست فرهنگی پهلوی دوم است؛ سیاست فرهنگی که جشن هنر شیراز مهم‌ترین نمود آن بوده است.

واژه‌های کلیدی: شهر قصه، سیاست فضا، پهلویِ دوم، مدرنیته، لوفور، جشن هنر شیراز.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email : farid.ghaderi@ut.ac.ir

** دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران، تهران ، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : mbakhhtiari@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

۱. مقدمه

فضا در همه‌جای اندیشهٔ مدرن وجود دارد (نک. کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴)، یعنی فضا چارچوبی برای گفتار و نیز فرمی برای جای‌گیری محتواهای عام و پنهان‌کردن محتواهای خاص است؛ منظور ما در اینجا فضای اجتماعی است. فضای اجتماعی یعنی همان فضایی که در آن سکونت داریم و همواره زندگی ما در تسخیر آن است. فضایی که به‌منظور بازنمایی و تداوم بخشیدن به فرهنگ و ایدئولوژی‌های آن جامعه شکل می‌گیرید (ترکمه، ۱۳۹۹، ص. ۱۷). پس منظور ما از فضای اجتماعی، علاوه‌بر فضاهای عینی، همچون خانه، هتل، پارک، سینما، و ...، فضاهای اندیشیدن نیز هست؛ فضاهایی که به رؤیاها، آرزوها و نیز نقدهای اجتماعی شکل می‌بخشد؛ همچون خمیره‌ای که ما – انسان زیسته اجتماعی – به‌وسیله آن در تلاش هستیم تا زندگی روزمره و هستی ذهنی‌مان را شکل ببخشیم.

از دههٔ هفتاد قرن ۲۰ میلادی، اندیشمندان انتقادی چپ مسیر خود را متمرکز بر مسئلهٔ مکان و رابطهٔ آن با زمان کردند (نک. کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴). این دیدگاه انتقادی فضا همگام با زیست – قدرت[1] فوکو، بحث‌های زندگی روزمره و تولید فضا در تحلیل هانری لوفور، روش ماتریالیسم تاریخی – جغرافیایی دیوید هاروی رشد پیدا کرد و به‌نوعی تحلیل رادیکال فضایی رسید، و چنین شد که تحلیل فضا در بخشی از سنت مارکسیستی قرار گرفت؛ زیرا همگام با رشد سرمایه‌داری متقدم شهرها مسیر جدیدی را پی‌گرفته بودند. مناسبات شهر دائماً تغییر می‌کرد. به قول لوفور دیگر نمی‌شد فضا را در شرایط اولیه تجربه کرد، بلکه تجربه کردن، مستقیماً به شرایط تاریخی‌ای بستگی دارد که فضا و زمان درون آن بررسی شوند (نک: ژلنیتس، ۱۳۹۹).

در ایران نیز همگام با دوران تجدد، فضا نیز تغییر می‌کرد. تجدد از زمان مشروطه، با پیشروی خود، شهر و فضاهای شهری را تغییر می‌داد، و به دنبال ایجاد فضاهای مدرن بود. بازنمایی این فضاها در ادبیات آن دوره، نشانی از ورود و تأثیرگذاری این فضاها در ادبیات آن دوره است. این مقاله سعی در بررسی فضا در نمایشنامهٔ شهر قصهٔ بیژن مفید دارد. پس دورهٔ مدنظر این مقاله بعد از اصلاحات پهلوی دوم و انقلاب سفید است؛ زمانی‌که گفتمان اصلی فرهنگ، گفتمان اصالت فرهنگ ایرانی بوده است (متین، ۱۴۰۱، ص. ۳۰۱).

بعد از اصلاحات پهلوی دوم و جای‌گیری دستگاه سیاست‌گذاری فرهنگی، شاه برنامهٔ سیاست‌گذاری فرهنگی ملی را در سال ۱۳۴۵ مورد تأیید قرار داد (متین، ۱۴۰۱، ص. ۲۹۹). بدین صورت نوعی راهبر سیاست‌گذاری فرهنگی با حمایت دولت شکل گرفت که یکی از نقاط قلهٔ آن جشن هنر شیراز در ۱۳۴۶ بود که با کمک ملکهٔ وقت (فرح دیبا) و دستگاهی نخبه‌سالار، شامل استادان عالی‌رتبهٔ دانشگاه و وزیران فرهنگی شکل گرفت (نک: هیئت‌های مختلف جشن هنر شیراز، در: خرم‌زاده، ۱۳۸۷). فستیوالی که هر ساله تابستان برگزار می‌شد و همگام با سیاست فرهنگ پهلوی دوم باعث تولید فضاهای فرهنگی مهمی در تهران شد (نک: قلی‌پور، ۱۴۰۰).

برنامه‌ای جدید در سیاست فرهنگ از سال ۱۳۴۵ آغاز گردید. موتور تغییر آن، افزایش بودجهٔ حاصل از رشد اقتصادی بود که حمایت از هنرها را از چارچوب سنتی حامیان هنر بیرون آورد (قلی‌پور، ۱۴۰۰، ص. ۱۴۴). در کنار رشد اقتصادی، نوعی شهرنشینی شتابان شکل‌گرفته بود. روستاییان برای دستیابی به بهداشت و رفاه به شهر هجوم می‌آوردند و نوعی حاشیه در شهر به وجود آمد که محل اسکان روستاییان بود (نک: خاتم، ۱۳۸۰)، و در کنار آن در برنامهٔ عمرانی چهارم در ایران (نک: فنائیان، ۱۳۸۶)، فصلی به نام «فرهنگ و هنر» آمد که یکی از اصلی‌ترین بخش‌های آن به همگانی کردن هنر می‌پرداخت. در چنین شرایطی برنامهٔ اصلی دولت در عرصهٔ فرهنگ دو چیز بود: ۱- سعی در سیاست‌زدایی از هنر و ۲- استخدام هنرمندان در نهادهای تازه‌تأسیس (قلی‌پور، ۱۴۰۰، ص. ۱۴۰). نهادها و مکان‌هایی، همچون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، جشن هنر شیراز، تالار رودکی، سازمان ملی فولکلور ایران تأسیس شد و همچنین در همین دوران بود که کلنگ احداث تئاتر شهر خورد و تالار وحدت نیز مراحل نهایی خود را می‌گذراند (قلی‌پور ۱۴۰۰، ص. ۱۴۰؛ نیز نک: فنائیان، ۱۳۸۶).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

یکی از مهم‌ترین فضاهایی که پهلوی دوم تولید کرد، فضایی گشوده برای جذب مخالفان حکومت در فعالیت‌های فرهنگی - هنری گوناگون بود. به‌عنوان مثال، فصلنامهٔ فرهنگ و هنر، نشریهٔ رسمی شورای‌عالی فرهنگ و هنر، مقاله‌هایی از آشوری، نادرپور، هزارخوانی و فردید چاپ می‌کرد و همچنین اجازهٔ گشایش فضاهای اندیشهٔ انتقادی در نشریات و مجله‌های غیررسمی را همچون جنگ اصفهان و جهان نو داد (متین، ۱۴۰۱، ص. ۳۰۲). از سوی دیگر، در آبان ۱۳۴۶ انقلاب آموزشی رخ داد که موجب تولید فضاهای آموزشی - پژوهشی، همچون مؤسسهٔ تحقیقات و مطالعات اجتماعی دانشگاه تهران به سرپرستی احسان نراقی، توده‌ای تبعیدشده، شد. این‌گونه سیاست فرهنگی همگام با رشد اقتصادی سعی در تولید فضاهایی برای اندیشه و زندگی کرد.

اما نقد روشنفکری مخالف حکومت نیز همسویی فکری با این سیاست فرهنگی داشت. رادیکال‌ترین و معروف‌ترین آنها، کتاب غرب‌زدگی (۱۳۴۱) جلال آل‌احمد بود. نبوی در کتاب روشنفکران در ایران، غرب‌زدگی آل‌احمد را پیرو نقدی از گفتمان مدرنیته می‌داند که دنبالهٔ سیاست فرهنگی پهلوی دوم بوده است (به نقل از متین، ۱۴۰۱، ص. ۲۸۰)؛ یعنی نقدی که پیرو گفتمان اصالت فرهنگ ایرانی در برابر مدرنیتهٔ غربی است و گرایش به اصیل بودن سنت ایرانی همگام با مدرن‌شدن شهری دارد.

بیژن مفید و نمایشنامهٔ او شهر قصه، در این صحنهٔ اجتماعی بازیگرانی مشهور بودند. بیژن مفید، فردی درس‌خوانده و مترجم و نویسنده و کارگردان است که به فکر نزدیک‌کردن نمایش به عامهٔ مردم است. از فرم نمایش‌های فولکلور ایرانی برای پیداکردن زبانی مشترک با عامهٔ مردم استفاده می‌کند. اثر او شهر قصه که به گفتهٔ خودش از مجموعه قصه‌های عامیانه به‌دست‌آمده و حکایت انسان‌هایی است که ماسک حیوانات را به چهره دارند و به دنیای پر از ریا و دروغ کوچکشان خو گرفته‌اند (نک: مفید، ۱۳۴۷). رادیو تهران این نمایشنامه را در سال ۱۳۴۴ ضبط کرد و در اولین جشن هنر شیراز نیز برندهٔ بهترین متن شد و در دانشگاه پهلوی شیراز اجرا رفت. دو ماه در سالن بیست‌وپنج شهریور (تئاتر سنگلج) روی صحنه رفت. بعد از آن توسط ایرج انور به فیلم سینمایی درآمد. اهمیت شهر قصه در همین مسیر رشد در سلسله‌مراتب هنری و عامه‌ای شدن آن است، شهری که قصه‌هایش در داخل حافظهٔ جمعی مردم اثر می‌گذارد و فرمش از نمایش رادیویی تا پردهٔ سینمایی کشیده می‌شود و به‌وسیلهٔ چند نسل به بازتولید خود ادامه می‌دهد و نیز همراه با پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دوره بیست‌وپنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم، و غیره فرقی نمی‌کند نوشتهٔ عباس نعلبندیان، سبب شکل‌گیری اولین فضای آوانگارد تئاتری به نام کارگاه نمایش در تهران می‌شود (نک: خرم زاده، ۱۳۸۷).

پیرو این مقدمه، این مقاله به دنبال یافتن پاسخ‌هایی برای این پرسش‌ها است: با مطالعهٔ انتقادی شهر قصه، چه فضاهای انتقادی آشکار و پنهانی در شهر قصه وجود دارد، بین فضاهای شهر قصه و فضاهای ساخته‌شده توسط دستگاه پهلوی دوم در دههٔ ۱۳۴۰ چه رابطه ای وجود دارد، و شهر قصه باعث تولید چه فضاهایی در دستگاه فرهنگی پهلوی دوم شده است؟

ما باور داریم که شهر قصه نماد نوعی فضای انتقادی فرهنگی است که اتفاقاً همسو با سیاست پهلوی دوم است و به همین علت سلسله‌مراتب مختلف بازتولید را در مدیوم‌های مختلف هنری طی می‌کند.

۱-۱. روش و مبانی نظری پژوهش: لوفور و اندیشهٔ فضایی

مبنای نظری این مقاله بر پایهٔ ارتباط متن و فضای اجتماعی بنا شده است. منظور از فضای اجتماعی، فضایی است که به موازات معرفیِ نهادهای اجتماعی بررسی می‌شود؛ برای مثال، لوفور به ظهور فضای بی‌انتها و قابل‌اندازه‌گیری توجه می‌کند که فرایندهای توسعهٔ امپریالیستی و انباشت سرمایه را حفظ می‌کند (کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴، ص. ۱۵).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

طرحی که لوفور ابداع می‌کند فضاشناسی است، و شامل آشتی بین فضای فیزیکی (طبیعت)، فضای ذهنی (انتزاع‌های صوری دربارهٔ فضا)، و فضای اجتماعی (فضای کنش، تعارض و پدیده‌های حسی انسانی) می‌شود (کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴، ص. ۲۱۶). کتاب او به نام تولید فضا محصول فرایندهایی طولانی است که تحلیل‌های او دربارهٔ ابعاد مختلف مدرنیته در آن به بازاولویت‌بخشی به فضا بسان عاملی بنیادین در فهم سرمایه‌داری انجامید (ژلنیتس، ۱۳۹۹، ص. ۱۳۷).

لوفور در ابتدای بحثش دربارهٔ فضا، حرکتی را توضیح می‌دهد، حرکتی که از تولید در فضا به تولیدِ فضا است، حرکتی که نتیجهٔ رشد نیروهای مولد و مداخلهٔ مستقیم دانش در تولید مادی رخ می‌دهد. این دانش دست آخر، به اطلاعاتی دربارهٔ تمامیت فضا تبدیل می‌شود. (نک: Lefebvre, 2009) تغییر موضع لوفور از تصور «اشیا در فضا» به «تولید واقعی فضا» همان تغییر موضع سیاسی و مفهومی است که مارکس از «اشیا در مبادله» به «روابط اجتماعی تولید» انجام داد (نک: ژلنیتس، ۱۳۹۹).

پس، از نظر لوفور فضای اجتماعی، تولید اجتماعی است، تولیدی اجتماعی که روابط اجتماعی را تولید می‌کند (لوفور و ژلنیتس، ۱۳۹۵). فضا اجازهٔ معاملهٔ کالا و وقوع بازتولید نیروی کار برای همه را می‌دهد و خودش فعالانه به‌عنوان بخشی از راهبردهای انباشت سرمایه‌داری تولید می‌شود (کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴، ص. ۲۱۸). آن‌گونه که لوفور توضیح می‌دهد فضا همچنین فراوردهٔ نیروهای ایدئولوژیک، اقتصادی و سیاسی است که به دنبال مرزبندی، تنظیم و کنترل فعالیت‌هایی است که درون و به‌واسطهٔ آن رخ می‌دهد (ژلنیتس، ۱۳۹۹، ص. ۱۳۸). لوفور بحثی را پیرامون گسترش فضای سرمایه‌داری و هژمونی بورژوازی مطرح می‌کند و نوعی خاص‌بودگی را به فضای سرمایه‌داری نسبت می‌دهد. بخشی از این فضا به‌عنوان ابزاری سیاسی برای دولت است. دولت به شیوه‌ای از فضا استفاده می‌کند که کنترلش بر مکان‌ها، سلسله‌مراتب دقیقش، همگنی کل، و جدایی اجزا را تضمین می‌کند و این یعنی فضایی کنترل شده و پلیسی تولید می‌کند. اما گشایش در این نوع فضا نیز وجود دارد. لوفور وظیفهٔ این گشایش را بر دوش مبارزات طبقاتی می‌اندازد. برای او مبارزهٔ طبقاتی، تفاوت‌هایی تولید می‌کند که در برابر استراتژی‌های سرمایه‌داری مقاومت می‌کند و این‌گونه نوعی مداخلهٔ فضاهای زیسته را به وجود می‌آورد، یعنی جنگ بر سر فضاهای روزمرهٔ زندگی شکل می‌گیرد (نک: Lefebvre , 2009).

فضا فقط به‌واسطه نیروها و روابط تولید و مالکیت تولید نمی‌شود، بلکه افزون‌بر این، فراورده‌ای سیاسی، و نیز فراوردهٔ کنترل‌های اداری و سرکوبگرانه نیز است. فضا روابط سلطه و استراتژی‌هایی است که در رأس دولت تعیین می‌شود و فضا را سلسله‌مراتبی و پاره‌پاره می‌کند، یعنی بخش‌های مختلف اختصاصی می‌شود، و مرکز بر حاشیه سلطه می‌یابد. (نک: lefebvre , 2009). این فضا مرکز کنترلش را در همهٔ ابعاد و زمینه‌ها (سازمانی، اداری، مالی، فرهنگی و....) بر حاشیه‌هایی که هم مغلوب و هم تجزیه‌شده هستند اعمال می‌کند، که عملکرد آن به‌صورت جدا کردن‌ها و متمرکز کردن‌های فضا است؛ همچون گرامشی که متوجه شده بود که چگونه طبقهٔ حاکم، جامعه را قالب‌ریزی می‌کند و از این راه به بازتولید اندیشهٔ خود می‌پردازد.

معرفت انتقادی باید فرایند واقعی تولید فضا را در اندیشه درک کند. این جان کلام لوفور است (نک: کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴). آنچه در ادامه می‌آید بررسی سه‌گانهٔ لوفور برای تحلیل فضایی است. در واقع، فضا از نظر لوفور یعنی فراوردهٔ نیروهای ایدئولوژیک، اقتصادی، سیاسی که به دنبال مرزبندی و کنترل فعالیت‌ها هستند. لوفور برای تحلیل این فضا سه مؤلفه را معرفی می‌کند:

۱- بازنمایی‌های فضا؛ که منظور فضایی است مسلط که هم‌بستهٔ روابط تولید و نظمی است که این روابط را تولید می‌کند، بنابراین هم‌بستهٔ دانش، نشانه‌ها، رمزها، و روابط پیشین است (لوفور، ۱۳۹۵، ص. ۷۱). این به معنای فضای ساخته‌شده توسط برنامه‌ریزها، معماران و جغرافی‌دانان است. این فضا متشکل از نشانه‌های اسرارآمیز مختلف، زبان نامفهوم و رمزگذاری‌های مختلف است. لوفور این فضا را فضای پنداشته می‌نامد و همواره ایدئولوژی، قدرت و دانش در این بازنمود جای گرفته‌اند (ژلنیتس، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۷).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]
[DOI: 10.22034/14.56.71]

۲- فضاهای بازنمایی؛ که به معنای فضای تجربهٔ روزمره است و لوفور آن را «فضای زیسته» می‌نامد (لوفور، ۱۳۹۵، ص. ۷۲). فضایی که مستقیماً از طریق پیوندها، تصاویر و نمادهایش زیست می‌شود، و به همین خاطر فضای ساکنان و استفاده‌کنندگان و بعضی هنرمندان آن است (ژلینتس، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۸).

۳- مهم‌ترین مؤلفه، کنش‌های فضایی است. به معنای عمل‌هایی است که فضاهای جامعه را پنهان می‌کند و این کنش‌ها را می‌شود با رمزگشایی فضا فاش کرد (لوفور، ۱۳۹۵، ص. ۷۲)؛ مثلاً اینکه فرد چگونه از خانه به محل کار می‌رود. نوعی فهم اشخاص از واقعیت اجتماعی‌شان، شیوهٔ استفاده آنها را از فضا از این جهات که آنها چگونه با دیگران در مکان‌های مشخص، و به دلایل خاص (کار، فراغت، خوردن و...) برهم‌کنش دارند، تعیین می‌کند (ژلینتس، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۴).

دانش فضا باید فضاهای بازنمایی و نیز بازنمایی‌های فضا را در نظر بگیرد، اما مهم‌تر از همه باید به روابط متقابل آنها و پیوندشان با کنش فضایی بپردازد (لوفور، ۱۳۹۵، ص. ۷۳). در کنار این سه مؤلفه، لوفور جایگاه مهمی را برای جشنواره و کارناوال‌ها قائل است، و در واقع آنها را «جشنواره‌های درخشان مردم» می‌نامد.

کرنگ و ثریفت در توضیح لوفور می‌گویند، جشنواره‌ها آنتی‌تز واقعی و تمام‌عیار سلطه و نظم دیوان‌سالارانه هستند. لوفور می‌گوید، روز جشنواره روز زیاده‌روی است. همه‌چیز مجاز است. این شور و جوشش، این مجلس خوردن و نوشیدن هیچ محدودیت و هیچ قانونی ندارد (کرنگ و ثریفت، ۱۳۹۴، ص. ۲۲۵).

اما تأکید لوفور روی فستیوال‌های روستایی است که تقریباً نزدیک به همان کارناوال باختینی است. کارناوال خراب‌کنندهٔ سلسله‌مراتب و تمسخرکنندهٔ قدرت است و زندگی شادکامانه را دنبال می‌کند. یک بازی جدی که ژست‌هایِ ابتدایی نیازهایِ اساسی را تکرار می‌کند و امر الهی/ قدسی و کیهانی را باززایی می‌کند، که لوگوس شهر آنها را از دست داده است و با ضرباهنگ کیهان یکی می‌شود (نک: ژلینتس، ۱۳۹۹).

اما پیوندی که با پیوند موجود در شهر یکی نیست. در مدرنیته یکی‌شدن دوباره با طبیعت به شیوه‌ای متفاوت از کارناوال‌های روستایی رخ می‌دهد. این یکی‌شدن دوباره، درون و پیرامون بازسازی ناتمام تصویری بهداشتی (سانسور شده)، انعطاف‌ناپذیر و سودمند از طبیعت شکل می‌گیرد (ژلینتس، ۱۳۹۹، ص. ۱۷۷). اهمیت لوفور در این است هر فضایی بر روابط اجتماعی دلالت دارد، در برگیرندهٔ این روابط است و این روابط را پنهان می‌کند (نک: لوفور و ژلنیتس. ۱۳۹۵). اگر منظور لوفور را بسط بدهیم، یعنی شهر با بهداشتی کردن کارناوال و جشنواره‌ها آن را از هستی خودش دور می‌کند و کنترل آن را به‌دست می‌آورد؛ کنترل تودهٔ مردم برای ساختن نوعی فرهنگ که تحت نظر سیستم حاکم وقت است.

۱- ۲. پیشینهٔ پژوهش:

در ارتباط با سیاست فضا و ادبیات نمایشی در ایران جای خالی پژوهش مشهود است. تقریباً کتاب یا پژوهشی پیدا نمی‌شود که منحصراً به رابطهٔ فضا و ادبیات نمایشی در ایران پرداخته باشد. اکثر این متون بخشی از نوشته‌هایشان مربوط به سیاست‌های فضایی و تحلیل مکانی است. ما در این بخش کتاب‌ها و مقالاتی را که در ارتباط با جامعه‌شناسی شهری و ادبیات نمایشی یا سینما در ایران است، مرور خواهیم کرد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

کتاب چگونگی بازنمایی شهر در ادبیات و سینما؛ تهران و پاریس نوشتهٔ ابوالحسن ریاضی با رویکردی نشانه‌شناسانه و پدیدارشناسانه نگاهی تطبیقی دربارهٔ سینمای ایران و فرانسه دارد، گرچه مطالعهٔ او محدود به دو فیلم در ایران و دو فیلم در پاریس می‌شود. کتاب شهر و سینما در ایران مجموعهٔ مقالاتی که به کوشش بهارک محمودی منتشر شده، شامل چندین مقاله در ارتباط با شهر و سینما است، و مقالهٔ اول آن به تاریخ سالن‌های سینما در شهرهای ایران از ۱۲۸۳ تا ۱۳۹۵ می‌پردازد که مقالهٔ مهمی در حیطهٔ تولید فضاها به‌واسطهٔ سینماها است. کتاب بازنمایی فضاهای شهری در هنر و ادبیات که جلد اول آن به کوشش بهمن نامور مطلق و جلد دوم آن به کوشش مجید سرسنگی منتشر شده است، مجموعه‌ای از مقالاتی است که به رابطهٔ شهر و هنر و ادبیات در جستارهای مختلف می‌پردازد.

کتاب‌های هنرنمایش در ایران نوشتهٔ جانبخش فنائیان و پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی اثر علی قلی‌پور، ازجمله کتاب‌هایی هستند که به سیاست فرهنگی پهلوی اول و دوم می‌پردازند. پژوهش فنائیان رویکرد خود را برخورد با پدیدهٔ سیاست‌های فرهنگی قرار نداده است؛ درحالی‌که قلی‌پور، با رویکردی انتقادی در پی اثبات نوعی رشد ابتذال عامه‌پسند در سیاست فرهنگی پهلوی اول و دوم است.

از میان مقالات موجود، مقالهٔ «پروبلماتیک مدرنیتهٔ شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی» نوشتهٔ عباس کاظمی و بهارک محمودی، با توجه به رویکرد مارشال برمن به بازنمایی مدرنیته در شهر تهران می‌پردازند. مقالهٔ «آستانگی ایرانی و بازنمایی نمادین مفهوم آلودگی» نوشتهٔ علیرضا حسن‌زاده به تحلیل گفتمان نمایش شهر قصه در بستر تاریخی - اجتماعی می‌پردازد.

۲. یافته‌های پژوهش

۲- ۱. *شهر قصه*، نقد درونی، تسخیر فضا

نمایشنامهٔ شهر قصهٔ بیژن مفید در سال ۱۳۴۳ نوشته شد، و رادیو تهران آن را در سال ۱۳۴۵ ضبط کرد. این نمایشنامه به اولین جشن هنر شیراز در ۱۳۴۶ راه پیدا کرد و جایزهٔ بهترین متن نمایشی را گرفت و نیز در سال بعد در شیراز اجرا شد. در این بخش به مطالعهٔ انتقادی نمایشنامهٔ شهر قصه با تأکید بر فضا می‌پردازیم.

داستان شهر قصه در نگاه اول، داستان گوینده‌ای است که داستان شهر قصه را تعریف می‌کند. اهالی شهر بازاریانی هستند که اجناس سنتی‌شان را در چارسوق بازار می‌فروشند. گوینده با معرفی آنها قصه‌گویی را شروع می‌کند. قصهٔ شهری که در آن خاله سوسکه خواستاران فراوانی دارد، و نیز شخصیت فیل که تازه به شهر وارد شده است و توسط اهالی شهر دگرگون می‌شود. براساس نظر لوفور متوجه وجود سه مقولهٔ بازنمایی‌های فضا، فضاهای بازنمایی و کنش فضایی می‌شویم. حال اندک‌اندک در شهر قصه قدم می‌زنیم تا فضاهای آن را تحلیل و نقد کنیم.

مکان نمایش در چارسوق است، چارسو، یا چارسوق، در معماری بازار به معنی طلاقی دو راستهٔ اصلی بازار است که معمولاً بیضی‌شکل است، و محل رفت‌وآمد فراوان می‌باشد. گویی همان اول نکته‌ای مشخص می‌شود: شهر قصه در فرمی روحوضی نمایش را پیش می‌برد؛ مکانی که معمولاً به شکل دایره است، و تودهٔ مردم در آنجا جمع می‌شدند؛ مکانی سرشار از بداهه‌پردازی آدم‌ها و گفت‌وگوهایشان باهم.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]
[DOI: 10.22034/14.56.71]

در شهر قصه گوینده داستانی را می‌گوید، سؤال اینجاست: برای چه کس؟ او نه به‌عنوان شخصیتی جدا از نمایش، مستقیم با مخاطب صحبت می‌کند، و نه برای حیوانات شهر قصه، داستان را تعریف می‌کند. بلکه گوینده بعضی مواقع قصه‌ای برای حیوانات می‌گوید:

«گوینده: (وارد می‌شود) بچه‌ها سلام...

دیگران: سلام.... سلام.

گوینده: حال شما چطوره؟ مدرسه در چه حاله؟ با درس و مشق چطورین؟ هنوز چولی حلاله؟

دیگران: حلاله.... حلاله.

گوینده: حال مامان بابا چطوره؟

سگ: مامان میگه قبولم.

خرس: بابا میگه محاله.

میمون: بهم میگن درس بخون.

خر: نکنه بشی دوساله.

گوینده: خوب بچه‌ها، کی اسم این شهر قشنگ یادش هست؟

سگ: آقا ما بگیم؟

روباه: نون و پنیر و پسته.

میمون: قصه....

خر: ...قصه....قصه.

دیگران: درسته؟... درسته؟

گوینده: معلومه که درسته. جایزه‌تون...

سگ: یه یخچال؟

خر: یه قوری؟

میمون: رادیوی برق و باطری؟

خرس: یه رختخواب نشکن؟

سگ: ساعت ضد ضربه؟

گوینده: نچ...نچ...نچ... یه قصه. یه قصه درسته، نه دست و پا شکسته» (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۲۹- ۳۰).

گوینده بعضی مواقع با خوانندهٔ کتاب حرف می‌زند، گویی برای خواننده قصه را می‌گوید مانند اول پردهٔ اول متن، که مشغول معرفی شهر قصه و افراد ساکن آن است:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

«گوینده: (وارد می‌شود) یکی بود یکی نبود، اون زمونای قدیم، زیر گنبد کبود، میون جنگل سبز، لای درخت‌های قشنگ، شهر با صفایی بود. دورتادورش گل سرخ، روبروش کوه بلند. با چمن‌های وسیع، که پر از شاپرکه. مردمانش همه خوب، همه پاک و مهربون، همه پرکار و زرنگ. همه روز صبح سحر وقت اذون، همه بیدار میشدن، تا برن با عجله، سر کار خودشون.

(اهالی شهر قصه تک‌تک وارد می‌شوند، و جلوی حجرهٔ خود قرار می‌گیرند)

گوینده: راستی داشت یادم می‌رفت، اسم این شهر قشنگ، شهر قصه بود.... یادتون نره!» (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۱- ۲).

و بعضی مواقع هم، گوینده خود یکی از شخصیت‌های شهر قصه می‌شود تا طرح را جلو ببرد، مثلاً زمانی که گوینده می‌خواهد منشی روباه بشود:

«(گوینده لحظه‌ای تردید می‌کند و سپس به طرف خرس می‌رود)

گوینده: آقا ... کلفت نمیخواین؟

خرس: ... والله راستش... چی بگم؟ ... کلفت کلفت که نه خیر. ولی خب شاید یه‌کاریش بکنیم.

گوینده: خیلی از لطف شما ممنونم...

خرس: ... می‌دونم.

گوینده: خدا عمرتون بده انشاالله

خرس: انشاالله

گوینده: بچه‌هاتونو ببخشه بهتون ...

خرس: ... انشالله. خوب حالا همشیره، اگه زحمت نباشه بفرمایید، که گواهی کلفتی و دیپلم و مدرک دارین؟

گوینده: اوه... البته. ایناهاش... ببینین.

(گواهی‌نامه‌های خود را یکی پس از دیگری بیرون می‌آورد و خرس یکی از آنها را با دقت وارسی می‌کند)» (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۵۹- ۶۰).

پس تنها یک فرض می‌تواند درست باشد: شهر قصه فضای خیالی بچه‌ای است که برای خودش داستان می‌بافد، و گاهی این داستان را هم با بقیه در میان می‌گذارد. پس اولین قدم نقد فضا در نظر گرفتن این نکته است که فرم شهر قصه، قصه‌هایی است که ذهن خیال‌پرداز کودک می‌گوید و بدین صورت امر زیسته، یا همان روزمرگی کودک مشغول داستان‌سرایی است.

پس ابتدا نمایش نوعی برخورد تماماً خیال‌انگیز را فراهم می‌کند: دنیای زیسته و پویای کودک. نوعی فضای بازنمایی که لوفور دربارهٔ آن مفهوم خیال‌پردازی آزادانهٔ افراد را به کار می‌برد، و فضای زندگی خلاقانهٔ کودک را در بر می‌گیرد؛ یعنی با مفهوم فضای بازنمایی در چارچوب لوفور سروکار داریم.

شهر قصه، در نمایشنامه، شهر بازاریانی است که نقاب بر چهره زده‌اند، اما دکان‌ها و اجناس آنها، سنتی است و نیز بعضی از آنها مانند شتر کالایی را می‌فروشند که زمانی از تن و جسم آنها بود، همچون نمد که از پوست خود شتر درست شده است. اما مطلب مهم، همان وجود بازار سنتی در شهر مدرن است. شهر قصه‌ای که گرفتار بین مدرنیته و سنت است. کاراکترهایی که توسط ماسک‌ها بیگانه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]
[DOI: 10.22034/14.56.71]

شده‌اند و این نقاب، آنها را از یکدیگر حفاظت می‌کند. همین ماسک‌ها در زمان‌هایی از متن، همچون تنهایی خر با میمون، برداشته می‌شود و خر زمانی که ماسک ندارد از کارش ناراضی است:

«میمون: از کار خراطی رضایت دارین؟

(خر ماسکش را برمی‌دارد و به لبهٔ سقاخانه تکیه می‌کند.)

خر: نه قربون. این روز روز هر چیزی فابریک شده. از چوق و کوزه و قلیون، تا چوب و سیگار همش پلاستیک شده. هرجا میری پلاسکو، هرجا میری ملامین، ای آقا... دکون خراطی دیگه تخته شد.

میمون: پس تو چرا به خراطی چسبیدی؟ چرا نمیری دنبال یه کار خوب؟ یه شغل نون و آب دار؟ توهم برو جنس پلاستیک بساز.

خر: خوب آخه من خراطی رو دوست دارم.

میمون: خیلی خری....

خر: ...معلومه (ماسکش را بر سر می‌گذارد) خری که خراط نباشه قاطره» (مفید، ۱۳۴۸، ص. ۱۰۲).

در این موضوع نیز دو نوع مقوله را در نظر می‌گیریم:

۱- بازنمایی فضاها: بازار سنتی در شهر که در آن کاراکترها مجبور به زدن ماسک هستند، یعنی فضاهای سلطه، آنها را وادار به زدن ماسک کرده است.

۲-فضاهای بازنمایی: که همان خلوتی خر و میمون است و در زمان‌هایی این ماسک‌ها برداشته می‌شود و شخصیت‌ها درگیر زیست روزمرهٔ واقعی خود می‌شوند. اما همین فضاهای بازنمایی- زندگی زیسته شخصیت‌ها- دارای نوعی تم رمانتیک عشق ازدست‌رفته و دیار فراموش شده است. نوعی برخورد سنتی با پدیدهٔ عشق وجود دارد و یکی از مصادیق آن، فضاهای تنهایی کاراکترها است که دارای مضامین سنتی است. به‌عنوان مثال، در اواسط پردهٔ اول، شخصیت خر، با کمک میمون، نامه‌ای عاشقانه برای معشوقهٔ از دست‌رفته‌اش می‌نویسد.

«خر: (که چندی به فکر فرو رفته است) آره...داشتیم چی آره داشتیم چی می‌گفتیم ...؟... بنویس: ما رو دیوونه و رسوا کردی... حالیته؟ مارو آوارهٔ صحرا کردی ... حالیته؟ آخه مام واسه خودمون معقول آدمی بودیم. دستکم هرچی که بود آدم بی‌غمی بودیم ... حالیته؟ سر و سامون داشتیم. کس و کاری داشتیم. ای دیگه ... یادش بخیر!» (مفید، ۱۳۴۸، ص. ۲۷).

و اندکی بعد می‌گوید:

«خر: اما راستش چی بگم، تقصیر ما که نبود. هرچی بود زیر سر چشم تو بود. یه کاره تو راه ما سبز شدی. مارو عاشق کردی. مارو مجنون کردی. مارو داغون کردی ... حالیته؟ آخه آدم چی بگه، قربونتم ، حالا از ما که گذشت، بعد ازاین اگر شبی، نصفه‌شبی، به کسونی مثه ما قلندر و مست و خراب کوچه برخوردی، اون چشارو هم بذار، یا اقلاً دیگه این ریختی بهش نیگا نکن. آخه من قربون هیکلت برم، اگه هر نیگا بخواد اینجوری آتیش بزنه، پس باهاس تموم دنیا تا حالا سوخته باشه!

(نامهٔ خود را که میمون برایش نوشته است می‌گیرد. گوینده ناگهان وارد می‌شود و او با شتاب نامه را پشت خود پنهان می‌کند، و ماسک خر را بر سر می‌گذارد)» (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۲۸- ۲۹).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

شخصیت خاله سوسکه مصداق بارز شخصیتی است که در شهری مدرن زندگی می‌کند، اما همچنان در زیر سلطهٔ سنت قرار دارد. او با پوششی مخصوص زمان مدرنیته است (مینی‌ژوپ) و به‌واسطهٔ زیبایی‌اش همهٔ اهالی شهر را به دنبال خود می‌کشاند. اما نگاه به او به‌عنوان یک زن، یک نگاه تماماً سنتی است، نوعی زیبایی‌شناسی سنتی زن ایرانی که در اشعار کهن ما پیدا می‌شود: زن گیسوکمند، چشم و ابرو مشکی، دهان غنچه، ابرو کمانچه، چشم بادام و رنگ گندم و ... .

«خرس: سلام علیکم آبجی خانوم. بفرمایید. حال شما چطوره؟

خاله: سلام و درد پدریم. خاگ بگورم، خاک به سرم. چه حرفا؟ چلاق بشی ایشالا! نزاکتم خوب چیزیه، نه واله!

خرس: آبجی خانوم ببخشید، اگر جسارتی شد. بنده فقط عرض ادب نمودم.

خاله: خب آخه خرس گنده، آبجی خانوم نشد اسم!

خرس: پس چی بگم؟ سیاچشم؟

خاله: چه پررو.

خرس: سفیدرو... سیه‌مو؟

همه: سفیدبخت... سیه‌دل!

خاله: یه اسم خوب و خوشگل. یه اسم بگو که اسم باشه. جادو کنه طلسم باشه. به رنگ گندمیم بیاد. به چشم بادومیم بیاد. بهار بشه نسیم بیاد.

خرس: نگو نگو دلم رفت. این دل غافلم رفت.

خاله: نیگام بکن چه ماهم. با چشمای سیاهم. دهن دارم ...

دیگران: ... به غنچه!

خاله: ابرو دارم ...

دیگران: ... کمونچه!

خاله: قدم ببین ...

دیگران: ... بلنده!

خاله: گیسم ببین ...

دیگران: ... کمنده» (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۲۱- ۳۳).

فیل نیز شخصیتی مؤدب و متین است که توسط اهالی شهر، به‌نوعی عوض می‌شود. حتی اسم او نیز بیگانه می‌شود. او از لب جنگلی آمده و حال اینجا درگیر مناسبات شهری می‌شود، و در آخر تمام دارایی‌اش و حتی اسمش از او گرفته می‌شود، یعنی در انتهای قصه، او با همه‌چیز بیگانه می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

بادقت در پیشروی روایت، متوجه نکته‌ای دیگر در روایت می‌شویم: روایت شهر قصه بسیار پرشتاب موضوعاتی مختلف را بررسی می‌کند و بدون عمیق شدن در این موضوعات از آن می‌گذرد؛ به‌عنوان مثال، موضوعات مختلف پردهٔ اول که در زیر آمده است، نمود بارز آن است:

۱- معرفی شهر قصه و اهالی و شغل آنها توسط گوینده (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۱-۵).

۲- درس‌دادن ملا (مفید ۱۳۴۸، صص. ۶-۸).

۳-خرس که به دنبال خاله‌سوسکه می‌رود، و موضوع عشق موش (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۹-۱۲).

۴- نان‌های میمون توسط اهالی دزدیده می‌شود (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۱۲-۱۳).

۵- فیل وارد می‌شود و دندانش درد می‌کند (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۱۴-۱۸).

۶- خاله‌سوسکه می‌آید و همهٔ اهالی شهر به دنبال او می‌روند (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۱۹-۲۰).

۷- اهالی می‌خواهند دندان و خرطوم فیل را بکنند (مفید ۱۳۴۸، صص. ۲۱-۲۵).

۸- بعد از رفتن همه، خر با میمون درد دل می‌کند (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۲۶-۲۸).

۹- گوینده می‌آید و قصهٔ خاله‌سوسکه را تعریف می‌کند (مفید، ۱۳۴۸، صص. ۲۹- ۵۶).

در این پرده همچون پرده‌های بعد، موضوعات سریعاً جابه‌جا می‌شود. کانونی کردن (نک: ژرار ژنت، ۱۳۹۸) دائماً در حال عوض‌شدن است. پس شهر قصه با شتاب موضوعات مختلف را کانونی می‌کند و از موضوعی به موضوع دیگر می‌پرد و جالب این است که اکثر آنها به سرانجام نمی‌رسد و در روایات فراوان هر پرده گم می‌شود: جز دو قطب اصلی روایات. دو قطب اصلی که روایت را جلو می‌برند، موضوع فیل و خاله‌سوسکه است. اما یک تفاوت مهم بین این دو نوع کانون وجود دارد:

زمانی که روایت خاله‌سوسکه را کانونی می‌کند، نوعی کارناوال شکل می‌گیرد، و همه به دنبال او صف می‌کشند. سلسله‌مراتب در متن به‌هم می‌ریزد، شور و شوقی رقصان با مرکزیت امر جنسی فوران می‌کند، البته تا زمانی که دیالوگ‌های غیر شعری بر کار بیاید. هنگام کارناوال خاله‌سوسکه، خاله بیشتر با روباه که ملای شهر است، و خرس که رمال شهر است دیالوگ برقرار می‌کند. گویی نوعی فضای بازنمایی کارناوال خاله‌سوسکه، توسط خود خاله‌سوسکه سرکوب می‌شود، تا او با روباه و خرس که در بالای سلسله‌مراتب شهر هستند صحبت کند و هر کدام از آنها را به دلیلی رد کند.

روایت فیل تنها روایتی است که پایان می‌پذیرد، فیل با ورود به شهر یک دندانش می‌شکند، با وارد شدن در شهر، عاج‌هایش همچون شاخ گاو بالای سرش قرار می‌گیرند و خرطومش برای امور شهری همچون آزمایش و تعیین هویت قطع می‌شود، در آخر اسمش نیز تغییر می‌کند؛ نوعی تغییر کامل که با برداشتن ماسک در آخر داستان مشوّش می‌شود.

در بخش بعد، برای آشکار کردن کنش‌های فضایی موجود در نمایشنامه شهر قصهٔ بیژن مفید، مرور مختصری بر سیاست فرهنگی پهلوی دوم در دههٔ ۱۳۴۰ خواهیم داشت.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

۲- ۲. سیاست‌های فرهنگی حکومت در دهه ۱۳٤۰: موردپژوهی آثار جلال آل‌احمد

کتاب غرب‌زدگی آل‌احمد که در سال ۱۳۴۱ منتشر شد، اثری مهم بود که روشنفکران دههٔ چهل همواره به آن ارجاع می‌دادند. در همان سال، این کتاب به پرخواننده‌ترین مرثیه بر سرسپردگی فرهنگی، سیاسی و اقتصادی ایرانیان در برابر سلطهٔ آمریکایی و اروپایی تبدیل شد (نک: متین، ۱۴۰۱، ص. ۲۷۴؛ میرسپاسی، ۱۳۸۴، ص. ۱۹۱). حرف اصلی غرب‌زدگی در همان اوایل کتاب آمده است:

«این غرب‌زدگی دو سر دارد. یکی غرب و دیگر ما که غرب‌زده‌ایم. ما یعنی گوشه‌ای از شرق. به‌جای این دوسر بگذاریم دو قطب. چون سخنم، دست‌کم از دو انتهای یک مدرج است اگر نه از دو سر عالم. به‌جای غرب بگذاریم در حدودی تمام اروپا و روسیهٔ شوروی و تمام امریکای شمالی یا بگذاریم ممالک رشد کرده، یا ممالک صنعتی، با همه ممالکی که قادرند به کمک ماشین، مواد خام را به‌صورت پیچیده‌تری در آورند، و همچون کالایی به بازار عرضه کنند و این مواد خام فقط سنگ و آهن نیست یا نفت یا روده یا پنبه و کتیرا. اساطیر هم هست، اصول و عقاید هم هست، موسیقی هم هست، عوالم علوی هم هست» (آل‌احمد، ۱۳۴۱، ص. ۸ و ۹) نویسنده همین‌طور در طول کتاب از عدم حفظ شخصیت فرهنگی - تاریخی خودمان در قبال ماشین صحبت می‌کند.

آل‌احمد «نظریهٔ در باب مدرنیتهٔ اصیل» را با دو کتاب خود، غرب‌زدگی و در خدمت و خیانت روشنفکران بسط می‌دهد و به‌نوعی پروژهٔ «بازگشت به اصل» را دنبال می‌کند و «سنگر مقاومت» در برابر این مدرنیتهٔ غربی را روستا می‌داند؛ روستایی که « فرهنگ بومی» در آن مسموم نشده است:

اگر امروز را می‌بینید که تازه به ضرب دگنگ، ماشین داریم و به شهرنشینی و اجبارهایش خو می‌کنیم، چون این حرکتی است تند؛ اما دیر آمده، ناچار نمدی سرطانی دارد. شهرهای ما اکنون در همه‌جا، به رشد یک قوهٔ سرطانی می‌رویند، غده‌ای که ریشه‌اش به روستا برسد و آن را بپوساند و واویلا است (به نقل از متین، ۱۴۰۱، ص. ۲۷۸).

پس طرح آل‌احمد نوعی نقد رادیکال به زندگی مدرن و شهری جدید در ایران، و نیز تبلیغ «بازگشت به فرهنگ اصیل» بود (نک: متین، ۱۴۰۱).

در سال ۱۳۴۳ سازه‌ای به نام وزارت فرهنگ و هنر توسط تکنوکرات‌های مدرن ساخته شد (نک: قلی‌پور، ۱۴۰۰) و مسیر فرهنگ و هنر در ایران سمت‌وسوی دیگری به خود گرفت؛ نوعی موج نو سیاست فرهنگی که به‌وسیلهٔ این وزارت مستقل شکل گرفت. این تخصیص بودجه‌های مختلف موجی از فضاهای جدید را به وجود آورد. فضاهایی نظیر وزارت فرهنگ و هنر، سازمان ملی حفاظت آثار باستانی، سازمانی ملی فولکلور و شورای‌عالی فرهنگ و هنر شکل گرفتند (نک: فنائیان، ۱۳۸۶). همچنین در آذر سال ۱۳۴۵ احداث تئاتر شهر شروع شد و تلویزیون ملی ایران نیز در اسفند ۱۳۴۵ افتتاح گردید (نک: قلی‌پور، ۱۴۰۰، ص. ۱۴۰). بر این اساس، فضاهای قدرت در شهر دچار پراکندگی و ازدیاد شدند.

در شهریور سال ۱۳۴۶ نخستین جشن هنر شیراز برگزار شد و در همان زمان برنامهٔ عمرانی چهارم تصویب شد که به گفتهٔ قلی‌پور فصلی از آن به فرهنگ و هنر اختصاص‌یافته بود. سند سیاست فرهنگی ایران در شهریور سال ۱۳۴۸ رسماً منتشر شد و یکی از مهم‌ترین نکات برای سیاست فرهنگی، توجه به «اصالت فرهنگی» بود. پس موجی که با برنامهٔ سوم عمرانی برای فرهنگ و هنر راه افتاده بود، حال داشت کم‌کم راه خود را پیش می‌برد (نک: فنائیان، ۱۳۸۶)؛ برنامهٔ اصلاحی که پهلوی دوم دنبال آن بود و محرک آن رشد اقتصادی بود. این رشد اقتصادی همگام با سیاست فرهنگی فضاهایی را تولید کرد و حضور رسمی خود را در عرصهٔ هنر و فرهنگ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]
[DOI: 10.22034/14.56.71]

اعلام کرد. مسئلهٔ مهم آن، این گونه بود که گفتمان سیاست فرهنگی در اواسط دههٔ چهل شباهت فراوانی با گفتمان جلال آل‌احمد داشت، گویی هر دو اینها به دنبال «اصالت فرهنگ ایرانی» و «حفظ سنت» بودند.

جشن هنر شیراز یکی از اقدام‌های حاکمیت برای حضور در راهبردهای هدایت فرهنگی و هنری بود (اسدی، ۱۳۸۹، ص. ۸۸). عرصه‌ای برای ساخت سوژهٔ فرهنگی و همچنین هژمونی ایدئولوژیک بر عرضهٔ هنر و فرهنگ داشتن. این نوعی فستیوال تسخیرشده از نظر لوفور است. فستیوالی سفت‌وسخت حاصل تکنوکراسی پیچیدهٔ دستگاه پهلوی دوم که با اساس‌نامه‌ای دقیق (خرم زاده، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۴) به دنبال پرورش ذوق عامه (نک: قلی‌پور، ۱۴۰۰) بود. با نگاهی به دوره‌های جشن هنر شیراز، متوجه وجود گفتمان «اصالت فرهنگ» و «حفظ سنت ایرانی» در بطن ماجراجویی‌های جشن هنر شیراز می‌شویم. در اولین جشن هنر شیراز، برنامه‌های نمایشی آن یک نمایش سنتی و مذهبی بود. پنجمین دوره با شعار «جشن هنر امروز» به نمایش‌های روحوضی پرداخت. جشن هنر دهم قصد داشت بر تعزیه مطالعاتی عمیق داشته باشد (نک: خرم‌زاده، ۱۳۸۷). این نوعی نمودار رشد صعودی برای پرداختن به موضوع اصالت سنت در فرهنگ اصیل ایرانی را نشان می‌دهد.

این‌گونه در کنه سیاست فرهنگی پهلوی دوم، حمایت از نمایش‌های فولکلور وجود داشت. به‌عنوان مثال نمایش‌های سیاه‌بازی، نقالی، یا روحوضی – که همین‌طور که گفته شد در فستیوال هنر شیراز هواخواه فراوانی داشت - به‌طور مشخص یکی از مشهورترین فرم‌های تئاتر عامه‌پسند است که سیاست‌گذاری فرهنگی دولت‌های گوناگون از دهه ۱۳۴۰ تاکنون تحت عنوان «نمایش سنتی ایران»، نخست امکان احیا و سپس فرصت‌هایی برای بقای آن در جشنواره‌ها را فراهم کرده بود؛ و این نوعی امکان ایجاد فضاهایی مختص تولید و نیز بازتولید نمایش سنتی ایرانی را نشان می‌دهد. تولیدی که در راستای تولیدهای دیگرِ بازنمایی‌های فضا در پهلوی دوم است؛ که مصداق‌های آن: ۱- تولید اقتدار سنتی در فستیوال‌های مدرن شهری ، ۲- دفاع از اصالت سنتی جامعه‌ای پدرسالار در برابر گفتمان‌های بین‌المللی، ۳- دفاع از گفتمان جدید پهلویسم، ۴- اقتدار قدیمی پدر به‌عنوان دیگری بزرگ در فضای مدرن شهر، است.

تشکیل کارگاه نمایش به گفتهٔ اوانسیان به‌واسطهٔ اجرای دو نمایش شهر قصه بیژن مفید و سنگواره نعلبندیان رخ داد (نک: خرم‌زاده، ۱۳۸۷). این به معنای ساخت فضای کارگاه آزمایشگاهی برای آزمایش تئاتر غیرآکادمیک تحت نظر بنیاد تلویزیون ملی بود و در چارچوب نظری ما که مفاهیم لوفور را مدنظر دارد، نوعی بازنمایی فضا، فضایی که توسط رضا قطبی و غفاری و اوانسیان و به‌عبارتی سازمان تلویزیون ملی، تولید شد. بازنمایی‌های فضایی که از لاله‌زار تا انقلاب جریان داشت، و با تسخیر فضاهای زیسته، همواره در حال بازتولید ایدئولوژی خود بود. با خلق چنین بازنمایی‌های فضا توسط حکومت عملاً شرایط در هنر برای خلق فضاهای بازنمایی و زیستن بدون تسلط ایدئولوژی حکومت سخت شد. از آن‌رو هر عمل هنری (تئاتری) در این فضا ایدئولوژیزه می‌شد و ممکن بود به قطب مخالف خود بچرخد. از طرفی گفتیم این فضاها با نیت سیاست‌زدایی تولید می‌شد، اما عواملی چون مدرنیتهٔ شتابان، فضای سیاسی بعد از انقلاب سفید، تاج‌گذاری شاه و پلیس‌مخفی، تماماً به سیاسی‌شدن فضا نقب می‌زد. بدین‌گونه سوژه در این محشر به‌ناچار باید دست به عملی می‌زد، و معنای آن را تغییر می‌داد.

۳. نتیجه

فرم اصلی شهر قصه، فرم روحوضی است. فرمی که با دست پیداکردن به اسناد فولکلوری که در پهلوی اول به‌دست‌آمده بود، سعی در زنده کردن خود داشت. نمایاندن این فرم در فرهنگ در سیاست فرهنگی پهلوی دوم به سمت هدفی خاص می‌رفت؛ بازتولید فضاییِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

اقتدار سنت در فضاهای مدرن درحال تولید. آن را با جانشینی/همنشینی سوسور نوعی دیگر می‌شود خواند: بازتولید اقتدار پدرسالار در تجدد، یا بازتولید شاه مقتدر سنتی ظل‌الله در مناسبات متجددانهٔ شهر.

تا چند سال پیش، تنها امید و آرزوی ما این بود که مثل غرب شویم... ولی، اکنون، با اینکه خصائل غرب را به رسمیت می‌شناسیم، مایلیم فقط این خصایل را اخذ کرده، آنها را با خلق‌وخوی ایرانی تطبیق دهیم، زیرا ما باید جهان‌بینی فلسفی و معنوی خودمان را داشته باشیم (سخنرانی شاه در سال ۱۹۷۲، به نقل از متین، ۱۴۰۱).

گویندهٔ شهر قصه مانند کودکی خیال‌پرداز است، و هنگام مطالعهٔ متن، ما با امر خیالی کودک مواجه می‌شویم. این‌گونه می‌شود که وجود گویندهٔ شهر قصه با شرکت در فستیوالی که حکومت وقت برگزار می‌کند، تماماً در تسخیر بازنمایی‌های فضا قرار می‌گیرد، و ایدئولوژی غالب حکومت وقت، آن را در تصرف خود درمی‌آورد؛ ایدئولوژی غالبی که فضاهایی را تولید می‌کند، و با استاندارد کردن آن فضاها و انسجام آنها، هژمونی ایجاد می‌کند. هژمونی آن نیز همان موضوع اقتدار سنتی پدر یا دیگری بزرگ است.

شتاب موجود در عوض‌کردن کانون‌ها، رابطه‌ای با شتاب مهاجرت به شهر (نک: خاتم، ۱۳۸۰) دارد؛ نوعی توسعهٔ ناقص، سطحی و ماسکی در شهر، شخصیت‌هایی می‌سازد که تنها ماسک زده‌اند؛ یعنی آنها در ذات چیز دیگری‌اند و روی این ذات نوعی نقاب به وجود آورده‌اند. فیل نیز از همین دسته است. فیل با آمدن خود، ماسکش دچار دگرگونی می‌شود، نه خود آن. در اینجا مسخ ناقص رخ می‌دهد، شاید اصلاً مسخی رخ نمی‌دهد، تنها تغییر رنگ یا همان تغییر ماسک است.

گفتهٔ مارکس در نقد شهر مدرن این است: تولید روزبه‌روز عقلانی‌تر و متمرکز می‌شود، و به انحصار کارخانه‌های بسیار خودکار می‌آید. در روستا نیز مزارع به کارخانه‌های کشت‌وزرع تبدیل می‌شود و دهقانانی که روستا را ترک نکرده‌اند به پرولتاریای کشاورزی تبدیل می‌شود (نک. برمن، ۱۳۸۹). پس در نقد مارکسی به شهر و مدرنیته، حتی فرد روستایی دچار نوعی بیگانگی می‌شود که او را مسخ می‌کند. شاید اگر مارکس این متن (شهر قصه) را می‌نوشت، اهالی شهر هر کدام کالاهایش را به بقیه می‌فروختند، و شخصیت‌هایی مخلوط از شخصیت‌های دیگر بودند؛ سگ بر پاهایش نعل بود و پیراهن نمدی می‌پوشید. شتر پشکل ماچلاغ دود می‌کرد و مشغول درست‌کردن کلاه‌های چرمی از بز بود، و فیل نیز، دنبال کار می‌گشت و پادو تمام اینها شده بود.

شهر قصه به علت نداشتن صدای راوی واحد و تغییرات شتابان موضوع در فرمی روحوضی، به صورت نمادین، بیانگر نوع مواجههٔ پهلوی دوم با شهر است. اثر مدرنی در محیطی سنتی که شتابان پیش می‌رود و هر لحظه یک پدیده را می‌نگرد و از آن می‌گذرد تا سعی در جمع‌کردن تکه‌پاره‌های سنت و رشد دادن شبح تاریخ گذشتهٔ خود کند. پس انگار نقد شهر قصه از شهر از جایی دیگر است و شبیه به نقد غرب‌زدگی آل‌احمد است.

بدین صورت تغییر سیاست فرهنگی پهلوی دوم بعد از انقلاب سفید، افرادی را که خود پیش‌تر سرکوب و گوشه‌گیر کرده بود، برندهٔ بهترین نمایشنامه‌نویسی می‌کند، تا علاوه‌بر نشان دادن تغییر رویهٔ برخورد با پدیده‌ها، نوعی رؤیای آمریکایی را به‌وجود بیاورد تا همواره امیال شهروندانش را منحرف کند و سوژهٔ مورد نظر خود را بسازد، و از این راه به بازتولید امیال خود در فضاهای تولیدشده بپردازد.

پی‌نوشت

1. Bio-power.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]

کتابنامه

آل‌احمد، ج. (۱۳۴۱). غرب‌زدگی. نشر رواق.
اسدی، س. (۱۳۸۹). تحلیل تکوین زیر میدان موج نو تئاتر ایران در دو دهۀ سی و چهل شمسی. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. ۲(۲)، ۷۱-۱۰۰.
برمن، م. (۱۳۸۹). تجربۀ مدرنیته (ترجمۀ م. فرهادپور). طرح نو.
خاتم، ا. (۱۳۸۰). پیشرفت اجتماعی جامعۀ شهری در دهۀ چهل و پنجاه. گفتگو. ۳۲، ۷۳-۸۹.
خرم‌زاده اصفهانی، س. (۱۳۸۷). کارگاه نمایش، از آغاز تا پایان ۱۳۴۸-۱۳۵۷. افزار.
ژلنیتس، آ. (۱۳۹۹). فضا و نظریۀ اجتماعی (ترجمۀ آ. ترکمه). انتشارات علم و فرهنگ.
ژنت، ژ. (۱۳۹۸). گفتمان روایت (ترجمۀ م. زواریان). انتشارات سمت.
فنائیان، ت. (۱۳۸۶). هنر نمایش در ایران (از آغاز تا سال ۱۳۵۷). انتشارات دانشگاه تهران.
قلی‌پور، ع. (۱۴۰۰). پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی. نشر نظر.
کرنگ، م.؛ ثریفت، ن. (۱۳۹۴). اندیشیدن دربارۀ فضا (ترجمۀ م. عبداللهزاده). دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
لوفور، ه. (۱۳۹۵). تولید فضا (ترجمۀ م. عبداللهزاده). مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران.
لوفور، ه.؛ ژلنیتس، آ. (۱۳۹۵). درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور (گردآوری و ترجمۀ آ. ترکمه). تیسا.
متین، ا. (۱۴۰۱). هم شرقی، هم غربی. شیرازه کتاب ما.
مفید، ب. (۱۳۴۷). گفت‌وگو با نصیب بصیری. نگین. ۴۳، ۸-۹ و ۶۵.
مفید، ب. (۱۳۴۸). شهر قصه. سازمان جشن هنر.
میرسپاسی، ع. (۱۳۸۴). تأملی در مدرنیتۀ ایرانی (ترجمۀ ج. توکلیان). انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
Lefebvre, H. (2009). *State, space, World, Selected Essays* (Edited by N. Brenner & S. Elden). University of Minnesota Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-22]

[DOI: 10.22034/14.56.71]