

شهر تهران در آثار سینمایی دهه ۴۰ از منظر جامعه‌شناسی سینما با تأکید بر فیلم خشت و آینه

دکتر سمیه روانشادنیا*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۱۰

چکیده

تئوری «بازتاب» در جامعه‌شناسی سینما به فیلم‌ها به مثابه سندهایی می‌نگرد که زندگی اجتماعی در آنها بازتاب پیدا می‌کند و لذا با بررسی آنها می‌توان به تحولات و گرایش‌های اجتماعی پی برد. در این مقاله شهر تهران از منظر جامعه‌شناسی سینما در آثار سینمای دهه ۴۰ (فیلم خشت و آینه ساخته ابراهیم گلستان) تحلیل می‌شود و دگرگونی‌های شهر و دگردیسی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و شهری، چگونگی گذارانسان از سنت به مدرنیته، به روش نشانه‌شناسی سوسو بازخوانی و تحلیل می‌شود. با مفروض دانستن اینکه سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی شهر تهران یاری رساند. در نتیجه برای دست‌یابی و شناخت دقیق‌تر جامعه مخاطب معماری و شهر می‌توان با استفاده از دریچه فیلم و سینما که در بازه زمانی کوتاه گزارش مصوری را از شرایط اجتماعی انسانها و نحوه تعامل آنها با فضا دست‌یافت.

واژه‌های کلیدی

شهر تهران، دهه ۴۰، جامعه‌شناسی، سینما، نشانه‌شناسی، مدرنیته

Email: ravanshadnia_s@yahoo.com

* دکترای معماری، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

مقدمه

نظریهٔ بازتاب جامعه در آینهٔ سینما، در جامعه‌شناسی هنر سابقه زیادی دارد، اگر چه تبیین نظریه پردازان مختلف از چگونگی این بازتاب با همدیگر بسیار متفاوت است. دیدگاه بازتابی لوسین گلدمن بر این نکته تکیه دارد که محتوای آثار ادبی و هنری ممکن است عیناً بازتابی از جامعه نباشد، اما جهان‌بینی ارائه شده در قالب این محتوا، مسلماً در جامعه، معاصر نمودی خارجی دارد. سینما به عنوان یک عنصر فرهنگی اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی مان ببرد و درکی نسبتاً عمیقی از وضعیت این گروه‌ها را بازتاب دهد و شرایط اجتماعی معاصرش در جامعه را نمایان سازد. فیلم‌ساز، خودآگاه یا ناخودآگاه، بخشی از روح و معنای زمانه و جامعه خود را در سینما باز می‌تاباند و به همین جهت دریافت او از شهر جزیی از میراث شناخت جامعه‌شناسانه شهر است. در این پژوهش به بازتابی تصویر شهر تهران و جامعه مخاطب شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی دهه ۴۰ پرداخته و از خلال آن، نوع نگاه به شهر و شهرنشینی، دگرگونی‌های شهر و دگرگونی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و اقتصادی و غیره را از منظر جامعه‌شناسی سینما، مورد واکاوی قرار می‌دهد. مفروضه اساسی ما این بود که سینما می‌تواند به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی می‌تواند به ما در شناخت بهتر جامعه مخاطب، شهر تهران (که همواره نماد مدرنیته شهری در ایران بوده است) یاری رساند. از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در سینمای دهه ۴۰ در این مقاله تحلیل و تفسیر می‌شوند، با مفروض دانستن جایگاه جامعه‌شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دورهٔ تاریخی خاص پی برد و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاهی یافت. مروری بر این سندهای تصویری زنده و بکر، این نکته را آشکار می‌سازد که بررسی تحول بسیاری از پدیده‌های اجتماعی، به ویژه در قرن حاضر، بدون توجه به این رسانه جهانی کامل نخواهد شد و این زبان گویای جوامع مختلف است که نگاه هر عصر به جامعه و پدیده‌های اجتماعی را هم چون یادگاری پربار برای نسل‌های بعد حفظ و منتقل می‌کند؛ بنابراین به نظر می‌رسد، شهرسازان و معماران نیز به مثابه سایر کارشناسان و عالمان مسائل اجتماعی، اگر مطالعات میان رشته‌ای و مرتبط با سینما را مدنظر قرار ندهند، از منبعی وسیع از اطلاعات و مفاهیم تصویری غافل گشته، کلیت متناقض و پیچیده زندگی روزمره شهری تاکنون موضوع مطالعه محققان بسیاری بوده است. در انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و به طور کلی در مطالعات شهری به انحاء مختلف در باب مسائل روزمره شهری بحث شده است.

روش پژوهش

روش ما برای این کار نشانه‌شناسی به روش سوسور، جهت یافتن ساختار روایی و تقابل‌ها بوده است. در مرحله بعد این ساختارها با ساختار اجتماعی و تحولات آن مقایسه شده اند تا معانی اجتماعی تصویرها کشف شوند زندگی اجتماعی و شهری علت است و فیلم‌ها معلول و از آن جا که از دیدگاه گلدمن (جامعه‌شناس هنر و سینما)، آفریننده اصلی آثار هنری نه مولف، بلکه گروه اجتماعی است که این جهان‌بینی درون آن شکل گرفته است؛ کوشیده ایم تا میان تصویرهایی که از شهر ارائه شده و نقش و جهان‌بینی طبقات و اقشار اجتماعی پلی زده شود و روشن شود که این تصویرها محصول نگاه کدام گروه‌ها و طبقات اجتماعی به جامعه است؟ بر خلاف متخصصان مطالعات سینمایی، جامعه‌شناسان با داده‌های وسیع کار می‌کنند و به رابطه جامعه و فیلم علاقه‌مندند به همین دلیل این یک مطالعه ماکروسکوپی است با داده‌های وسیع. مسائل شهری موضوعاتی مثل تضاد شهر و ده، تضاد شخصیت‌های شهری و روستایی، مسئله مسکن، مسئله حاشیه‌نشینی، مسئله تضاد طبقاتی در شهرهای بزرگ ویژه با تاکید بر نابرابری فضایی میان محله‌ها، مسائل و حوادثی که در محله‌های شهر می‌گذرد. در مرحله بعد با بررسی این فیلم‌ها آنها را برحسب تصویری که از شهر ارائه می‌داده اند تقسیم کردیم. در مرحله بعد از هر طبقه فیلم‌هایی را که به نحو روشن‌تری ویژگی‌های تصویر مورد بحث را در خود داشتند به عنوان نمونه انتخاب کردیم. نتیجه کار یک فیلم که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دهه ۴۰ خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) انتخاب شد و با تحلیل و تبیین این فیلم‌ها و استخراج مشترکات آنها از طریق نشانه‌شناسی تصویر و مفروض دانستن جایگاه جامعه‌شناختی برای سینما، به مسائل شهری رایج در این دورهٔ تاریخی خاص پی برد (شکل ۱) و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاهی یافت.



شکل ۱. نسبت شهر، سینما و جامعه

تحلیل مفاهیم سوسوری در نشانه‌شناسی بصری

واحد نشانه: عناصر تصویر، شامل واژگان و اشکال
دال و مدلول: دال، تصویر است که به مدلول‌های مختلفی که مفهوم آن تصویرند اشاره می‌کند. این رابطه خطی و اختیاری است.
همنشینی و جانیشینی: به دلیل آن که اشکال و واژگان مختلف می‌توانند در یک تصویر همنشین شده و از هر کدام از آنها نمونه‌های مشابه دیگری در ذهن تداعی و لذا جانشین یکدیگر شوند، هر دو رابطه جانیشینی و همنشینی برقرار است.

مدل مفهومی پژوهش

در شکل ۲ فرایندی که باید برای رسیدن به محتوا و معنای اجتماعی فیلم‌ها از طریق نشانه‌شناسی طی می‌شود، آمده است.

سینما و شهر در آثار پیشین

از نخستین حضور غریبانه شهر در سینما تا به امروز رابطه‌ای مداوم و شگفت‌انگیز بین سینما و شهر وجود داشته‌است، یکی از مهم‌ترین دلایل جذابیت نقش ماه‌های شهری برای نخستین فیلم‌ها واقعیت عینی و قابل فهم این فضاهاست. با وجود جایگاه سینمایی قابل درکی که شهرها داشته‌اند و علی‌رغم نقش بی‌اعتباری که شهرها در اغلب فیلم‌ها بازی می‌کنند، عموماً توجه ناچیزی از دیدگاه نظری بر درک ارتباط بین فضاهای شهری و سینمایی شده‌است. در حقیقت تاریخ سینما و شهر چنان بهم مرتبط است که تصور توسعه سینما بدون در نظر گرفتن شهر ناممکن است. با تحقیق در نقاط شدت و ضعف متوجه می‌شویم سینما رابطه تنگاتنگی با شهرهای بزرگ دارد (پناهی و همکاران، ۱۳۸۷، ۱۴). مارک شیل و تونی فیتز موریس در کتاب «سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی» (۱۳۹۱) با ذکر این مطلب که سینما مهم‌ترین شکل فرهنگی و شهر نیز مهم‌ترین سازمان اجتماعی است، به چگونگی بازنمایی شهرهایی چون پاریس و لندن در فیلم‌های سینمایی اشاره کرده‌اند. نکته اینجاست که شیل

موضوع بازنمایی: در یک تقسیم‌بندی کلی «موضوع بازنمایی» در اینجا شهر را می‌توان ترکیبی از دو مؤلفه دانست: «کالبد شهر» و «تعامل‌های میان انسان‌ها و میان انسان و شهر». در واقع با استفاده از این دو مؤلفه می‌توان تصویرهای گوناگون از شهر را از هم تمیز داد. از آنجا که مؤلفه اول بر کیفیت حضور و نمایش فیزیک شهر و مؤلفه دوم بر درک فیلم ساز از معنای شهر تأکید دارد، تلاش نگارنده بر آن بوده است تا با در نظر گرفتن هر دو عامل یاد شده، تصویرهای شهر و جامعه را در آثار سینمایی ایرانی شناسایی و تحلیل نمایند. هر دو عنصر «فاعل بازنمایی» و «موضوع باز نمایی» را می‌توان از یک نگاه دیگر تجزیه کرد. بدیهی است که موضوع بازنمایی ترکیبی است از: (۱) عناصر بی‌جان طبیعی و مصنوع که مثلاً می‌تواند ساختمان‌ها، خیابان‌ها و یا دیگر عناصر کالبدی مصنوع و یا احیاناً درختان، دریاچه ها، باران، رعد و برق و یا سایر عناصر طبیعی باشد. و (۲) موجودات زنده (مهم تر از همه انسان‌ها) به طور فردی و در گروه و کنش‌ها و تعامل‌های آنها. این تعامل‌ها در چارچوب نهادها، ارزش‌ها و هنجارها انجام می‌شوند که در مجموع حیات اجتماعی (و در کار ما حیات



شکل ۲. مدل مفهومی پژوهش

مشاهده کرد (اجلایی، ۱۳۸۳، ۴۰۷). کاظمی و محمودی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «پروبلما تیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی» بر این نکته تأکید کرده‌اند که «بازنمایی شهر در فیلم‌های سینمایی در واقع تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی نیز به شمار می‌رود» کاظمی و محمودی (۱۳۸۷).

تحولات شهر تهران در دهه چهل

تهران دهه چهل به‌عنوان نماد نوپردازی و توسعه، شاهد هجوم سنگین مهاجرانی است که نه فقط از روستاهای دور و نزدیک بلکه از دیگر شهرها کوچک و بزرگ، برای یافتن کار و پول راهی آنجا می‌شوند. تراژدی توسعه تهران با سوادگری در زمین و ساختمان همراه و همزاد است. جمعیت تهران در آغاز این دهه به دو میلیون و ۷۰۰ هزار نفر می‌رسد. هنوز مناسبات - اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سیاسی - دگرگون‌کننده شهر بزرگ تجربه نشده، تهران توسعه کلانشهری را تجربه می‌کند. هنوز فرهنگ شهروندی در شهر بزرگ آزمون نشده، فردیت مدرن کلانشهری از راه می‌رسد. شهر و شهروند، فرد و جامعه چون بیگانگان در مقابل هم قرار می‌گیرند. در سراسر کشور نیز وضع چنین است؛ آمارها از تغییرات ساختار سیاسی و طبقاتی جامعه ایران حکایت می‌کنند. این دگرگونی‌های همه‌سویه در پنج دهه دوم سال‌های سی، دگردیسی‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، فرهنگی سال‌های چهل را به‌دنبال دارد و این موضوعی است که دستمایه بسیاری از ملودرام‌های سینمای دهه چهل ایران می‌شود (صدر، ۱۳۸۱، ۱۸۹). در جهان قبل از نوپردازی (مدرنیزاسیون) سال‌های چهل و حتی بعد از توسعه‌های آمرانه سال‌های ۱۳۱۰ و علی‌رغم دگرگونی‌های شکلی ایجادشده، راه‌ورسم زندگی شهری بیش‌وکم همانی بود که جامعه شهری ایرانی به‌طور تاریخی تجربه کرده بود؛ زندگی شهری بیش‌وکم سنتی. محله‌های شهری هنوز جامعه‌های بسته و در خود (از دیدگاه جامعه‌شناسی شهری) بودند و نوعی همزیستی فقر و ثروت بر مبنای پیوندهای خویشاوندی و آشنایی‌ها و همیاری‌های اجتماعی در آن‌ها وجود داشت. خانه‌ها، چه از آن فرادستان و چه از آن فرودستان، علی‌رغم پذیرش دگرگونی‌های شکلی ناشی از نوپردازی و سلیقه زمانه، کماکان مستور بودند و با سلسله‌مراتبی خاص، زندگی خصوصی خانواده را با زندگی عمومی محله پیوند می‌دادند. این هم‌آوایی و هماهنگی، درست یا نادرست، با یورش نوپردازی و توسعه آمرانه در هم کوبیده می‌شود. جدایی‌گزینی شهری ام‌زمانه می‌شود. فرادستان، این بار ثروت اندوخته از گردش سوداگرانه کالا و سرمایه، به‌سوی حومه‌های مرفه کوچ می‌کنند و فرودستان، آنان نیز گرفتار در چرخه سوداگری، مجبور به سکنی‌گزینی در مراکز قدیمی شهر می‌شوند. مراکز آگاهانه

معتقد است که سینما نه تنها به بازنمایی جغرافیا، معماری و بافت شهری پرداخته، بلکه بر جغرافیای فرهنگی، محیط و هویت شهری شهرهای مشخصی چون لس‌آنجلس، پاریس یا بمبئی تأثیر چشم‌گیری داشته است (شیل و فیتز موریس، ۱۳۹۱)؛ همچنین دیوید بس (۱۳۷۹) که درباره مؤلفه‌های شهر رم در فیلم‌های ایتالیایی مطالعه کرده، به رابطه زندگی روزمره در رم و فضاها شهری آن از دیدگاه سینما پرداخته است. او شش مؤلفه مهم فضایی از جمله بیگانگان، مضمون شهر، همسایگی، حاشیه‌ها، شهر استعاری و شهر سینمایی در رم را برای تحقق این منظور مد نظر قرار داده است و به این نکته اشاره می‌کند که: «سینمای ایتالیا حاوی شاخص‌ترین ویژگی‌های طبیعی و فرهنگی این شهر با کیفیتی توریستی است؛ به گونه‌ای که گویا گردشگری از کشف مکان‌های معروف این شهر به هیجان آمده باشد» (بس، ۱۳۷۹، ۱۸). مواجهه شهر و سینما نه تنها در شهرهای توسعه یافته غربی مورد توجه بوده، بلکه برای شهرهای در حال توسعه نیز موضوع قابل مطالعه‌ای به شمار رفته است. در کتابی با عنوان «سینمای بمبئی؛ آرشیو تصاویر شهری» که به قلم رانجانی مازومدار نوشته شده است، سینمای هند به عنوان آرشیوی تصویری برای شناخت شهر بمبئی قلمداد می‌شود. نویسنده در این باره می‌گوید: «بمبئی از دریچه سینماست که در سراسر جهان طنین انداخته است، سرزمینی که در آن صدای آوارگان و مهاجران در کنار صدای شهروندان در فیلم‌های رنگارنگ فانتزی، ملودرام و کمدی شنیده می‌شود» (Mazumdar, 2007, 18). به این نکته اشاره می‌شود که سینمای هند در تعامل شهر با ذهنیت و فیزیک فضای اجتماعی متولد شده است و برای محقق آرشیو ارزشمند و قدرتمندی برای دستیابی به موضوعات شهری فراهم می‌کند (Mazumdar, 2007, 18). استفان باربر در کتابی با عنوان «سینما و فضای شهری» از تأثیر سالیان سینما بر تصویری شدن تاریخ و بدن انسان گفته‌اند و اینکه سینما چگونه تغییرات و فراز و نشیب‌های تاریخی موجود در تحولات شهری را بازنمایی می‌کند. او که در تحقیق خود از بازنمایی اروپا و ژاپن به عنوان دو عرصه حیاتی در جهان مدرن که پیشرفت‌هایشان با گسترش تصاویر سینمایی گره خورده است سخن می‌گوید، معتقد است: «تصاویر سینمایی به شکل انکارناپذیری با تغییرات و پستی و بلندی‌ها در تحولات شهری همراه بوده‌اند؛ به گونه‌ای که گویی سینما بیشتر با به تصویر کشیدن مصائب و پیشرفت‌های شهری، به نوعی برای خود تاریخی ساخته است» (Barber, 2002, 7). پرویز اجلایی در کتاب «دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)» بر این نکته تأکید می‌کند که می‌توان میان دگرگونی‌ها و پیوستگی‌های اجتماعی و مضامین و محتواهای فیلم‌های ایرانی نوعی توازن و همبستگی

فراموش شده از سوی نوپردازی آمرانه و یا در دستور کار تخریب و و بازسازی قرار داشتن از سوی توسعه یک‌سویه. تراژدی توسعه شهری رخساره می‌نماید؛ شهر ترکیبی می‌شود از حومه‌های مرفه با مرکزی کهن، متروکه و مخروبه و حاشیه‌های بینوا مملو از مهاجران تازه‌به‌شهر رسیده، ترکیبی خودانگیخته و بدون برنامه و متأثر از گردش سوداگرانه کالا و سرمایه. پدیده شمال شهر، نماد تجدد و نوپردازی و جنوب شهر، نماد سنت و پابندی به راه و رسم بومی و سرزمینی، رخ می‌نماید. جهان باز و گسترده شمال در مقابل جهان بسته و محدود جنوب قرار می‌گیرد. شهر نه با دوگانگی که با چندگانگی فرهنگی، ناشی از حضور مهاجران پیراشهری، روبرو می‌شود. تراژدی توسعه ره به ملودرام‌های سینمایی می‌گشاید. معماری شهر تهران تغییر می‌کند و با تأثیرپذیری از جنبش جهانی معماری و شهرسازی مدرن، رشد ناهمگون و عمودی شهر شروع می‌شود. صنعت و تکنولوژی به کمک سرمایه به‌دست‌آمده از بهره مالکانه نفت، شهر دهه چهل را چهره‌ای دیگرگونه می‌بخشد. گسست از گذشته در دستور کار قرار می‌گیرد و در پی اقدامات نوپردازانه ناشی از دگرگونی، شناخت تهران قدیمی و یافتن محله‌های قدیمی دشوار می‌شود. شهر مدرنیستی سال‌های چهل رخ می‌نماید و چون همیشه و در همه‌جا با همزاد خود همراه می‌شود: دوری از گذشته زیبای ازدست‌رفته و آرزوی بازگشت به اصل. دید هجران‌زده‌ای که نسبت به شهر قدیم وجود داشت، بازتاب اثرات مدرنیسم همین دهه است. دوره‌ای که بازگشت به ارزش‌ها مطرح می‌شود. سوژه‌های این دوره که خود نیز تحول به‌سوی مدرن شدن را طی می‌کنند، با شهر بیگانه‌اند اما تغییرات را نفی نمی‌کنند و می‌دانند که مدرنیته سرنوشت‌گریزناپذیر آن‌هاست. گسترش بی سابقه شهر تهران و تصویب «آیین‌نامه استفاده از اراضی در خارج از محدوده و حریم شهرها» در سال ۱۳۵۵، بحران ناشی از افزایش جمعیت بیکاری و مسکن را به دوردست‌ها منتقل می‌کند (حبیبی، ۱۳۷۸، ۱۹۶)

تهران به عنوان نماد مدرنیته شهری در سینمای ایران

تهران به عنوان نماد مدرنیته شهری در بسیاری از فیلم‌های سینمایی مورد توجه قرار گرفته است. بازنمایی تهران در فیلم‌ها در واقع تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی نیز هست. از این رو، این امکان وجود خواهد داشت که به مدد بازنمایی شهر تهران، تأملی انتقادی از مدرنیته ایرانی، ارائه تصاویری دوگانه از امر مدرن، به هم ریختگی نظم کیهانی سنتی در شهر مدرن، شکل‌گیری عقلانی نامنسجم در زندگی روزمره شهری و انواع گسست‌ها و شکاف‌های اجتماعی اقتصادی موجود در زندگی از جمله مسائلی است که سینمای پیش از انقلاب به بازنمایی آن پرداخته است. تهران در سینمای ایران از آغاز دهه چهل و با حضور

فیلم‌سازان موج نو تصویری جدی و قابل توجه می‌یابد (طوسی، ۱۳۷۹، ۱۲۵)؛ کما اینکه سینمای ایران تا پیش از آغاز این دهه که سال‌های آغازین تولد خود را تجربه می‌کرد چه از لحاظ تکنیکی و چه از لحاظ محتوایی به چنان جایگاهی نرسیده بود که حضور شهر در آن هویت یابد. در واقع پدیده سینما تا پیش از این دهه به خودی خود از استحکام و چارچوبی برخوردار نبود که مسئله شهر بخواد در آن بروز و نمودی قابل توجه بیابد. در یک نگاه کلی می‌توان عدم حمایت دولت‌های وقت از این رسانه، نبود بودجه مناسب، مسئله سانسور و همچنین نبود امکانات لازم و کافی را می‌توان عمده‌ترین دلایل این نابالغی برشمرد؛ اما دهه چهل، دهه پی‌ریزی زمینه‌های اجتماعی برای شکل‌گیری تصویری شهر در سینمای ایران بود، چرا که این دهه، دهه تولد طبقه متوسط به شمار می‌رفت؛ طبقه‌ای که ریشه در شهرنشینی داشت و شهرنشینی همزاد مدرنیته، منظور از طبقه متوسط طبقه‌ای است که نه از طبقه حاکم است و نه از طبقه کارگر، نطفه طبقه متوسط ایران آن طور که ما امروز می‌شناسیم در زمان رضاشاه بسته شد. تعداد شاغلان اداره‌های جدید دولتی، به ویژه سازمان‌های ارتشی رو به رشد گذاشت و طبقه جدیدی از افسران ارتش، پزشکان، و کلا، معلمان، مهندسان، روزنامه‌نگاران، نویسندگان و صاحبان سرمایه به وجود آمد. این طبقه در دوره رضاشاه تحت تأثیر آموزش‌ها و ارزش‌های تازه اروپایی قرار گرفت. روشنفکران طبقه متوسط نیز در آثار خود نه تنها از پیشرفت و ترقی و مدرنیته کردن کشور دفاع نکردند بلکه به انعکاس تناقض‌های جامعه در مقالات، قصه‌ها، نمایش‌ها، تحقیقات و از جمله تصاویر سینمایی خود پرداختند. به همین دلیل هر چند در دوران پهلوی اول شهر نه به عنوان زیستگاه مدرن انسانی بلکه بستری برای استقرار جلوه‌های مدرنیته همچون افتتاح بانک و خط راه‌آهن به تصویر کشیده می‌شد اما پس از سال‌های چهل، در دوران پهلوی دوم شهر بر محور پلیدی‌ها می‌گذشت و به‌نوعی کانون شرارت در برابر روستا بود. اینها از جمله مفاهیم عمده‌ای بودند که در آثار فیلم‌سازانی چون کیمیایی، مهرجویی و بیضایی در سال‌های پیش از انقلاب تصویرگر شهر به شمار می‌رفت (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۸، ۸۹). شهر نوپرداز در حاشیه خود آلونک‌نشینی را رونق می‌دهد. شهر دوگانه، شمال شهر-جنوب شهر و ظهور دوگانگی شهری بیانگر تراژدی توسعه آمرانه این دوران است، تجزیه کامل جامعه‌شناختی جمعیت شهری تهران و سایر شهرهای بزرگ کشور محصول چنین توسعه‌ای است. نکته اینجاست که هر چند آن چنان که ذکر شد سینمای عامه‌پسند مسئولیت تبلیغ اصلاحات از بالای شاه را بر عهده داشت و باید با تصویر مثبتی که از سرنوشت قهرمانان خود برجای می‌گذاشت، آینده‌ای مطمئن را نوید می‌داد که در گرو انقلاب سفید شاه و ملت

پدید آمده است (جیرانی، ۱۳۷۹، ۱۰۴).

بازخوانی و تحلیل جامعه‌شناسانه فیلم‌های منتخب دهه ی ۴۰

بسیاری از فیلم‌های دهه چهل در چنین شرایطی شکل گرفتند و بازگوی رابطه شهری و روستایی شدند. «آراس خان» (ناصر ملک مطیعی، ۱۳۴۲)، «لذت گناه» (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳)، «دهکده طلایی» (نظام فاطمی، ۱۳۴۲) و «ستاره صحرا» (عزیزاله رفیعی، ۱۳۴۳) فیلم‌هایی بودند که در آن شخصیت‌های شهری، عمدتاً سپاهیان دانش و بهداشت و یا ترویج برآمده از انقلاب از بالا، حاملان نوپردازی هستند و برآنند که روستاییان را به پذیرش راه و روش‌های نو ترغیب کنند، آنان سعی در دگرگونی راه و رسم زندگی روستایی و جهان قبل از مدرن داشته و با آنچه در مقابل راه و رسم نو قرار می‌گرفت مبارزه می‌کردند. دو گرایش عمده در فیلم‌های این دهه قابل شناسایی است: اول، فیلم‌های در گونه (ژانر) روستایی که شهری بودن را نقطه ضعفی می‌دانستند و برای تماشاگر از بهشت از دست رفته- روستا- حرف می‌زدند؛ و فیلم‌هایی که در تقابل شهر و روستا، از سنت روستا دفاع نمی‌کردند و راه و رسم زندگی شهریان را ناآشنا و ناپسند نشان نمی‌دادند. در فیلم‌های دسته اول، روستا سرچشمه هویت بود و شهر جهنم بیم و هراس. محیط باز روستا نشانی از آزادی و فضای آشفته شهر بازتایی از تباهی داشت. شهر هزارتویی بود که همه در آن گم می‌شدند؛ آدم‌های بد از شهر می‌آمدند و به هیچ آرمانی پایبند نبودند؛ در صورتی که قهرمان خوب به روستا تعلق داشت و ارزش‌های والای خانوادگی را لمس می‌کرد (صدر، ۱۳۸۱، ۶۴). دوم سینماگرانی که نمی‌توانستند در مقابل مظاهر تجدد مقاومت کنند. در فیلم‌های این گروه، مهاجر روستایی نمی‌توانست بهشت ذهنی‌اش را فراموش کند و معیارهای نو را بپذیرد اما زندگی آسوده در شهر را نیز نمی‌توانست رها کند. این حکایت یعنی گذار از جامعه روستایی به زندگی شهری، تاروپود قصه‌های سینمایی را تشکیل می‌داد. سینماگران نیز در میانه کارزار نوآوری و همزادش (رجعت به اصل) مجبور به انتخاب موضع شده‌اند. سینمای ایران برای اولین بار به فرد مدرن توجه می‌کند، گو این‌که هنوز این مفهوم در جامعه نه نمودی دارد و نه نماینده‌ای. فرد مدرن آدمی است معمولی چون دیگران با این تفاوت که به حقوق شهروندی خود آگاه است و آن را در لایه‌لایه‌های شهر می‌جوید و طلب می‌کند. فرد مدرن هزارتوی شهر را درمی‌نوردد تا خواسته‌های اجتماعی خود را عیان سازد. او در عین تنهایی کاملاً اجتماعی است، حق زیست در شهر، حق داشتن تفاوت و حق زیست با دیگری را فضای شهری جستجو و مطالبه می‌کند. تا سال ۱۳۴۶، با وجود اینکه بیش از پنجاه فیلم به‌روزی پرده آمد، اما تنها فیلم «خشت و آینه» اثر

ابراهیم گلستان را می‌توان در نوع فیلم‌های روشنفکرانه جای داد و بنا به قولی هیچ فیلم باارزش دیگری ساخته نشد (مهرابی، ۱۳۸۳). ابراهیم گلستان «خشت و آینه» را در فاصله سال‌های ۱۳۴۲ و ۱۳۴۳ ساخت. شاید فیلم نقل واقعیت‌ها در برابر رؤیایی بود که سینمای عامیانه ارائه می‌کرد. (حبیبی وهمکاران، ۱۳۹۴، ۴۱) «خشت و آینه»، دریچه‌ای را به شهر مدرن می‌گشاید و رابطه‌ای دوسویه بین شهر و داستان برقرار می‌کند؛ از داستان برای گشتن و کاویدن در شهر استفاده می‌کند و از شهر برای کاویدن داستان. این فیلم از نظر نزدیک شدن به مردم کوچه و خیابان و بیان جزئیات زندگی روزمره آن‌ها تأثیر عمیقی بر فیلم‌سازان واقع‌گرای ایران گذاشت (مهرابی، ۱۳۸۳). این فیلم و فیلم «شوهر آهوخانم» (ملاپور، ۱۳۴۷) تنها سه سال پس از نمایش «خشت و آینه»، تولید فیلم‌های «گاو» و «قیصر» آغاز می‌شود. در سال ۱۳۴۸، این دو فیلم زمینه‌ساز جریان پیشتازی در عرصه سینمای ایران می‌گردند. با پیدایش این جریان در سینمای ایران که گرایش اصلی خود را متوجه ارائه تصویری واقع‌گرایانه از شرایط اجتماع آن زمان کرده بود، تصاویر متنوعی از شهر ارائه شد. این جریان که اصطلاحاً به موج نو شهرت دارد، فارغ از جریان اصلی سینمای ایران به‌تصویر زوایایی از شهر پرداخت که تا پیش از این بدان توجهی نمی‌شد. فیلم‌سازان موج نو تأثیر فراوانی از سینمای نئورئالیسم ایتالیا گرفته بودند. شاید مهم‌ترین اقتباس آن‌ها از فیلم‌های نئورئالیستی، خارج ساختن دوربین از محیط‌های استودیویی بود؛ آن‌ها دوربین را به میان زندگی و مردم کوچه و خیابان بردند (درستکار و همکاران، ۱۳۸۰). حضور دوربین در شهر و حضور شهر و مردمان در فیلم گاه پیرایش شده و گاه بدون پیرایش این فرضیه را مطرح می‌کند که: بتوان سینمای شهری را از تبعات منطقی جریان موج نو در سینمای ایران دانست. در این‌گونه آثار شهر چون ایزه ای جدا از سوزه مورد شناسایی قرار می‌گیرد (میراحسان، ۱۳۸۵). سوزه‌های این دوران مثل فرد سرگشته، بیگانه، روشنفکر و سنتی در کنار یکدیگر در جامعه‌ای پر از تناقض در اغلب فیلم‌های منتسب به موج نو دیده می‌شود. شهر در فیلم‌های موج نو مانند کارهای فرخ غفاری و بعد از آن ابراهیم گلستان، کاملاً متفاوت از آنچه تا آن روز در معرض دید مخاطب بود، به‌تصویر درمی‌آید. شهری که در دهه سی، نه به‌عنوان زیستگاه مدرن انسانی بلکه برای استقرار جلوه‌های مدرنیته همچون افتتاح بانک و خط راه‌آهن معرفی می‌شد، پس از سال‌های چهل بر محور پلیدی‌ها تصویر می‌شود و به‌نوعی کانون شرارت در برابر روستا معرفی می‌گردد. به‌نظر می‌رسد که نقد نوپردازی آمرانه مهم‌ترین مظهر آن «یعنی شهر را هدف قرار داده است. فیلم‌ها چه عامیانه و چه روشنفکرانه، بازتاب جامعه گرفتارآمده در بین سنت و مدرنیته است. جامعه‌ای که در عین

بازخوانی فضای عمومی شهر تهران از منظر جامعه‌شناسی فیلم خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴)

در این قسمت از مقاله نگارنده به دنبال باز تحلیل دگرگونی و دگرگردی شهر و فضای شهری و اجتماعی مردم در این دوران است. نکات عمده ایی از بازخوانی فیلم خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) به دست آمده به شرح زیر مورد بازکاوی قرار می‌گیرند: خلاصه داستان: هاشم (راننده تاکسی) در تهران، شبی پس از پیاده کردن زن مسافری متوجه می‌شود که نوزاد زن در تاکسی جا مانده است. به جست‌وجوی زن در اطراف محلی که او را پیاده کرده است می‌پردازد، اما او را پیدا نمی‌کند. ناچار بچه را به کافه‌ای می‌برد که دوستش تاجی در آنجا به عنوان پیشخدمت کار می‌کند. با دوستانش در کافه درباره سرنوشت بچه مشورت می‌کند و در نهایت راهی کلانتری می‌شود. در کلانتری افسر نگهبان از او می‌خواهد که بچه را به پرورشگاه ببرد. هاشم و تاجی با بچه یک شب را در خانه هاشم می‌گذرانند. تاجی شیفته بچه می‌شود و می‌خواهد از او نگهداری کند، اما هاشم تردید دارد و تصمیم می‌گیرد او را به پرورشگاه بسپارد. در پرورشگاه می‌گویند دستور قاضی برای تحویل بچه لازم است. تاجی بر ننگ داشتن بچه اصرار می‌کند و هاشم هم می‌پذیرد؛ اما در دادگستری مردی که هاشم از او می‌خواهد در برگه‌ای برایش درخواست نگهداری بچه را بنویسد، نظرش را عوض می‌کند. هاشم بچه را به پرورشگاه تحویل می‌دهد و این در حالی است که رابطه‌اش با تاجی نیز به هم می‌خورد.

تحلیل فیلم: فیلم با تصویری از شب تهران در شکل ۳ با چراغ‌های اتومبیل و تابلوهای نئون مغازه‌ها و سیمای تاریک خیابانها آغاز می‌شود و شهر نوپرداز دهه چهل را به نمایش می‌گذارد؛ شهری با فریبندگی‌های ظاهری و تبلیغاتی، واقعی و روزآمد. بیننده با حرکت ماشین شهر و فضاهای اطراف آن را درک می‌کند. تصویری که دوربین از شهر ارائه می‌کند، آرمان شهر نوپرداز «انقلاب سفید» را هدف قرار می‌دهد، ولی قهرمان داستان بیننده را با لایه دیگر شهر، با حقیقت و واقعیت آن، روبرو می‌کند.

زن مسافر که در ماشین قصه ساختمان نیمه‌کاره را این‌طور تعریف می‌شود: «اینجا زمین کشاورزی بود. گندم، جو، یونجه. او مدت همه چیز رو خراب کردن، آهن آوردن پی‌گندن، دیوار کشیدن، دیوار کشیدن وای از بس دیوار کشیدن، نه حوض موند، نه اتاق، نه جو، نه گندم». به عبارتی دیگر، توسعه نوآورانه شهر تعریف می‌شود. توسعه ای که به دور درست‌ها دست‌اندازی کرده است و شتابان و آمرانه زمین‌های کشاورزی را می‌بلعد. چیزی از گذشته باقی نمانده، نه حوض، نه اتاق، نه جو، نه گندم. شهر و خانه در «خشت و آینه» که

طلب نوپردازی، سودای بازگشت به اصل و بومی‌سازی مدرنیته را در سر دارد. از میان تعداد زیاد فیلم‌های ساخته‌شده در سال ۱۳۴۹، «آقای هالو» (مهرجویی، ۱۳۴۹) که براساس نمایشنامه‌ای از علی نصیریان ساخته شده بود، احساسات بی‌پیرایه و لطیف فرد شهرستانی هنوز متعلق به جهان کوچک پیشامدرن در برخورد با شهر نوپرداز و رفتارها و هنجارهای شهری ناشی از دگرگردی شهر را نشان می‌دهد. در این فیلم تهران به‌عنوان شهری پر از نیرنگ معرفی می‌شود، شهری که لحظات زندگی یک انسان ساده‌دل شهرستانی را به سخره می‌گیرد، شهری مملو از فریب و دروغ و نیرنگ، شهری بت زرق‌وبرق مغازه‌ها، ساختمان‌های بلند و معاملات غیرقانونی. فرد ساده‌دل شهرستانی «بزرگ شدنی ناگهانی» را تجربه می‌کند، گرفتار آمده بین سنت‌های بومی خود و هنجارهای شهر نوپرداز و رویاهایش فرو می‌ریزد، واقعیت رک و بی‌پرده شهر بزرگ، آرمان‌ها و آرزوهای ساده و بی‌پیرایه او را درهم می‌کوبد. فیلم در تلاش بازپرداخت سنت و مدرنیته و رجعت به اصل است، موردی که می‌توان آن را در نزد بسیاری از روشنفکران آن زمانه باز یافت که آگاهانه بومی‌سازی مدرنیته را در سر داشتند. «رضا موتوری»، فیلم سوم کیمیایی نیز، فیلمی است چون «قیصر» که این بار سویی‌هایی دیگر از زندگی در شهر نوپرداز را می‌کاود، سویی‌هایی بی‌وکم مدرن هنوز در پی بازتولید عیاری و جوانمردی در شهری است که به‌نظر می‌رسد مفاهیمی چون شرافت، فداکاری، قناعت و بردباری در آن به ارزش‌های رنگ‌باخته‌ای بدل شده و در نظام اجتماعی و دل بستن به این ارزش‌ها جز حقارت و تلخ‌اندیشی به‌بار نمی‌آورد. فیلم «رضا موتوری»، در حالی که تصویری روشن از فرد نقاب‌بر چهره در کلانشهر را به‌دست می‌دهد در عین حال دلزدگی و یأس او را نیز نمایش می‌دهد، بدبینی و تلخ‌اندیشی نسبت به شرایط اجتماعی ناشی از نوپردازی آمرانه، به یأس از بومی‌ازی مدرنیته ره می‌برد. شهر تصویرشده در فیلم‌های سال‌های چهل، شهری است نوپرداز که با گسست از گذشته، خود را به آینده پرتاب می‌کند. نوپردازی آمرانه و از بالا نه فقط شهر که جامعه شهری و روستایی را در مقابل چالشی بزرگ قرار داده است، جهان بسته و کوچک پیشامدرن خود را رویارو با توسعه‌ای یک‌سویه می‌یابد که هیچ‌یک از ارزش‌های مرسوم او را باز نمی‌شناسد، جهان کوچک، بزرگ‌شدنی ناگهانی و برون از نفس خویش را تجربه می‌کند، تراژدی توسعه شکل می‌گیرد و این تراژدی است که در شکل‌های گوناگون دست‌مایه فیلم‌های این سال‌ها می‌شود. فیلم‌هایی که در تلاش هستند تا با آویختن به همزاد مدرنیته یعنی «بازگشت به اصل»، بومی‌سازی مدرنیته را نشانگر باشند (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۴، ۴۵).



شکل ۴. خشت و آینه (هاشم در کافه) (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱۵:۳۰)

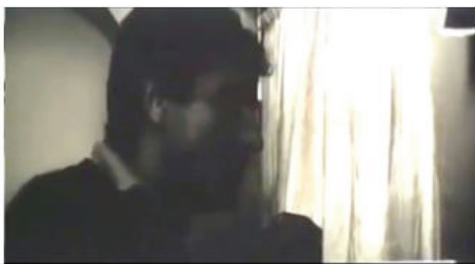


شکل ۳. تصویری از شب تهران (ماخذ: فیلم خشت و آینه، ثانیه ۱۶)

می گوید. نیمه شب است. کنار میدان بهارستان می ایستند. تاجی پیشنهاد می کند از آنجا که هاشم قول داد بود شبی را با هم باشند به خانه هاشم بروند؛ اما هاشم معتقد است نمی شود جلوی چشم همسایه ها با یک زن و یک کودک وارد خانه شود. مرد خانه را که دارای حریم و حرمت است، به چالش می کشد و آن را مانع آسایش قلمداد می نماید. پرسه زدن این دو نفر در شهر شروع می شود (شکل ۵). وقتی هر دو خسته می شوند تاکسی می گیرند و هاشم خسته از فضولی دیگران با راننده تاکسی نیز جر و بحث می کند. هر دو وارد خانه هاشم می شوند. تاجی از هاشم می خواهد به او کمک کند تا کودک را تمیز کرده، غذا دهند و بخوابانند. اما هاشم مرتب متذکر می شود که او و کودک ساکت باشند تا همسایه ها چیزی نفهمند. از حیث روایی، گرچه همسایه حضور جسمانی در فیلم ندارد، ولی حضور ناپیدای خود را در شمایل موجودی مزاحم و فضول اعلام می دارد؛ شمایی غریب و نامنتظر از همسایه که هیچ قرابتی با آن همسایه قدیمی که یار و یاور بود، ندارد. تاجی که تاجی به هاشم می گوید: «تو از همسایهات می ترسی. تو توی خونه خودت هم می ترسی. همسایه کیه؟» خانه‌ای که در هراس از سیطره نگاه تیز و سراسربین همسایگان ناآشنا، پنجره‌هایش پوشیده از پرده‌های ضخیم است (شکل ۶). دیواری که مملوء است از نقش پهلوانان زیبایی اندام کار و زنان چارقد به سر، ناامن، حتی برای نجوای شبانه دو تن. این خانه هم تنها خوابگاهی ناامن است و زندانی برای فردای تاجی در انتظار بازگشت زندانیان. در هر فضا و کالبدی که انسان سکونت گزیند، خواه ناخواه نیازمند شکل گیری عرصه هایی محرم، مصون، امن و آرام است. لذا با توجه به لغت‌شناسی ریشه حرم و آنچه عنوان گشت در واقع فضایی را می توان فضای محرم دانست که از نظر کالبدی برای استفاده کننده دارای حریم، مصونیت و امنیت بوده و کیفیات فضایی آن به گونه‌ای باشد که آرامش و آسایش فرد را تامین نماید. پرواضح است که امنیت داشتن بصری در این فضا تنها بخشی از ویژگی های آن است و مفهوم

هر نه فصلش کنایه‌ای میزند به سردرگمی‌های انسان ایرانی در مواجهه با تغییر، نه در کنار یکدیگر که در برابر هم قرار می گیرند. گسترش پهنای شهر به بهانه توسعه و آبادانی خانه‌ها را ویران کرده است و نه آبادی که خرابه‌هایی بر جای گذاشته است که شباهتی به خانه ندارند و تنها سرپناه آوارگان شهری شده‌اند. اینجا، نه شهر محل امن و آسایش است و نه خانه. هاشم نومیدانه نوزاد را بر می دارد و به کافه می رود شکل ۴، کافه، به عنوان یک مکان عمومی نوظهور در شهری، تلقی مدرنیستی از قهوه خانه سنتی است که در آن نیز گفتگوی جمعی صورت می پذیرفت. دوستان هاشم که اولین شنوندگان روایت او به شمار می‌روند، هر یک با مرام و مسلکی متفاوت (یکی روشنفکر تحصیل کرده و دیگری لوطی نکته‌سنج) شبانه در کافه‌ای گرد هم آمده‌اند، گویی که ساعت‌هاست بیرون از خانه‌اند و سخن از هر در و هر موضوعی را بهانه این گردهمایی‌های شبانه خود می‌دانند. نماهای درشت زنجیره‌وار از چهره‌های حاضر در این شب‌نشینی که هر یک در حال و هوایی کاملاً متفاوت سیر می‌کنند شاید بیانگر تنهایی تک‌تک آنهایی باشد که در جمع حضور دارند. این احساس تنهایی همان تنهایی انسان مدرن است که جایگزین همبستگی اجتماعی در جهان سنت شده‌است. کافه‌نشیان هر یک درباره نوزاد نظری می‌دهند. یکی مطالب خود را به بیانی مطمئن و فیلسوفانه مزین می‌کند. یکی دیگر هم هست که از بزرگ شدن تهران با نام بردن از محلات جنوب و شمال و شرق و غرب تهران حرف می‌زند: «شهر بزرگ شده، از بالای دربند تا شاه عبدالعظیم، از جی و مهرآباد و کن و قلعه مرغی تا اون ور دوشون تپه، تهران پارس تا اون ور گردنه قوچک.» رقاصه کافه نیز با نام تاجی به جمع ملحق می‌شود و کنار هاشم می‌نشیند، او رفیق هاشم است شکل ۴.

دست آخر هاشم کودک را به کلانتری می برد. در کلانتری بچه را نمی پذیرند؛ هاشم ناامید از کلانتری بیرون می آید. جلوی کلانتری تاجی منتظر او ایستاده و دلیل آمدنش به آنجا را نگرانی برای بچه



شکل ۶. پرده‌های ضخیم و افتاده خانه (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱۶.۳۰)



شکل ۵. پرسه‌زنی در شب (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۴۰.۱۵)

کت و شلوار و عینک و دارای ظاهری موجه می‌خواهد که برای او دادخواستی بنویسد. مرد پس از شنیدن داستان، هاشم را از این کار منع می‌کند؛ برای او استدلال می‌کند که «امروز روز بی‌کسیه. تو وضع مالی نسبتاً خوبی داری و در قید خانواده هم نیستی؛ بهتر است جای اینکه خود را به دردسر بیندازی، کودک را به شیرخوارگاه تحویل دهی و خرجی که قرار است برای او بکنی برای عیش و نوش خود خرج کنی.» تعریفی تازه از فرد ارائه می‌شود، عنصری منفرد که لازم است خود را بیابد و تنها به خود کمک کند شکل ۸. قطعه روز بی‌کسی و فانی بودن همه‌چیز، بازتعریفی از دگردیسی ارزش‌های مرسوم است؛ سنت همیاری جای خود را به بی‌تفاوتی می‌دهد.

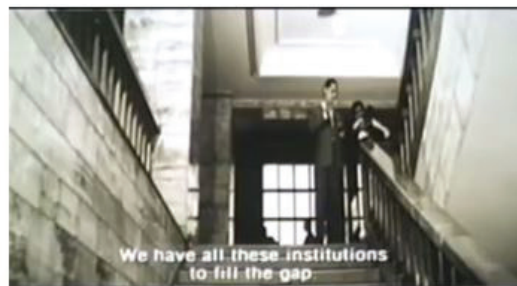
در قطعه بعد هاشم در شیرخوارگاه است شکل ۹. شیرخوارگاه نماد واقعی شهری است که به دلیل ناامنی اقتصادی و اجتماعی، بچه‌ها سر راه گذاشته می‌شوند. کودکانی ناخواسته از رابطه‌ای (نامشروع) که از سوی مادر رها گردیده‌اند. هاشم کودک را تحویل می‌دهد و به خانه برمی‌گردد. تاجی را با خود به بیرون از خانه می‌برد و به او می‌گوید که بچه را تحویل داده است. دنیای خیالی تاجی از خانواده سه نفره، به یکباره فرو می‌پاشد.

هاشم که کودک را به شیرخوارگاه تحویل داده است به همراه تاجی از

آسایش و آرامش دامنه بسیار بزرگتری را شامل می‌گردد (سیفیان و محمودی، ۱۳۸۶، ۶). ترس بی‌حد و حصر هاشم از همسایگان درست در تضاد با شمایل پهلوانی و نترسی است که از خود بر دیوارهای این خانه آویزان کرده است. گویی که تمام آن رگ‌گردن‌ها و زور بازوها که بر دیوار خودنمایی می‌کنند تنها تصویر رؤیایی است که در ناخودآگاه هاشم برای مقابله با همسایگان قدرتمندش که در واقع صاحبان اصلی این خانه‌اند، آویخته شده‌اند. حال نوبت این شهر «آشفته و گسسته از زمان» است که از طلوع آفتاب بهره‌گیر برای رو کردن هر آنچه در چنجه دارد. روز با زندانی شدن تاجی دران چار دیواری که ترس از همسایه، اختیار آن را روده است آغاز می‌شود. هم‌زمان در نمایی دیگر، تصویر واماندگان اجتماعی در فصل شیرخوارگاه که نهادی دیگر از یک شهر مدرن به شمار می‌رود، هاشم را به دادگستری شهر هدایت می‌کند. گستره پهنای نگاه دوربین به ساختمان عریض و طویل دادگستری که گویی نمی‌توان پایانی بر راهروها و درهای نیمه باز متکثرش متصور شد شکل ۷. تصویرگر تنهایی ناگزیر مراجعانی است که دیوان سالاری مدرن دولتی حاصلی جز سردرگمی برایشان به ارمغان نداشته است. صبح هاشم کودک را برمی‌دارد به دادگستری می‌رود تا سرپرستی کودک را بپذیرد. در دادگستری از مردی با



شکل ۸. هاشم در دادگستری (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۲۵.۲۷)



شکل ۷. هاشم در دادگستری (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۲۵.۳۲)



شکل ۱۰. مراسم تشییع (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱۳۸.۲۲)



شکل ۹. هاشم در شیرخوارگاه (ماخذ: فیلم خشت و آینه دقیقه ۱۰۱.۹۵)

که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دهه ۴۰ «خشت و آینه» که در چپ‌های را به شهر مدرن می‌گشاید و رابطه‌ای دوسویه بین شهر و داستان برقرار می‌کند؛ از داستان برای گشتن و کاویدن در شهر استفاده می‌کند و از شهر برای کاویدن داستان. این فیلم از نظر نزدیک شدن به مردم کوچه و خیابان و بیان جزئیات زندگی روزمره آن‌ها تأثیر عمیقی بر فیلم‌سازان واقع‌گرای ایران گذاشت. درون مایه اصلی اغلب فیلم‌ها، شهرنشینی با تأکید بر ویژگی‌های زندگی شهری مدرن می‌شود: دوگانگی رفتارها و هنجارهای اجتماعی، فرهنگی همزمانی فقر و ثروت، از خودبستگی و بی‌نشانی، تخریب و نوسازی دایمی شهر از یک سو و تحرک، سرعت، سرگرمی، جذابیت و اغواگری شهر مدرن از سوی دیگر، چگونگی گذار انسان از سنت به مدرنیته، مهم‌ترین این مضامین بودند، که گوشه‌ای از آن در جدول ۱ نشانه‌شناسی هم‌نشین تصویرشهر تهران در فیلم خشت و آینه به عنوان نمونه بررسی شده است.

«کالبد شهر» و «تعامل‌های میان انسان‌ها و میان انسان و شهر» در واقع با استفاده از این دو مولفه می‌توان تصویرهای گوناگون از شهر را از هم تمیز داد. این فیلم‌ها مشخصه‌های روشن نوآوری (مدرنیته) را در خود داشتند با توجه به آنچه در برداشت‌های پیشین آمد، از زمان ورود سینما به ایران، به عنوان یکی از عوامل نوآوری، شهر و زندگی شهری از موضوعات اصلی سینمای ایران بوده است؛ اغلب به عنوان پس زمینه، آنجا که فیلم می‌خواهد موقعیت مکانی حادثه‌ها را و واقعه‌ها را بازگو کند و گاه با نقشی تعیین‌کننده در داستان. با مرور کلی سینمای ایران از منظر جامعه‌شناسی سینما از بدو پیدایش و با مروری عمیق‌تر در سینمای ایران دهه ۴۰ خورشیدی کاوش شده در فیلم خشت تلاش شد تا دگرگونی‌های شهر و دگردیسی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و اقتصادی و تأثیر آنها بر رفتار و هنجارهای شهری و چگونگی گذار انسان از سنت به مدرنیته با مسائل و مشکلات خاص جامعه ایران از طریق سینمای این دوران بازخوانی شود. سینما یک زبان است زبانی که مجموعه‌ای که پیام‌ها را در یک ماده بیانی مشخص ارائه می‌دهد. معماران و شهرسازان می‌توانند

کوچه‌هایی عبور می‌کنند که در میانه آن جنازه‌ای را تشییع می‌کنند شکل ۱۰. تشییع یک جنازه در میانه کوچه‌ای تنگ و باریک که محلات سنتی تهران را یادآور می‌شود، شاید بدرقه امر کهنه‌ای باشد که برای این شهر باید تبدیل به خاطره شود. جالب اینجاست که این مراسم تشییع تنها عمل جمعی است که در طول این فیلم به نمایش درمی‌آید، گویی که برای تولد دوباره شهر، خداحافظی با هر آنچه رنگ گذشته گرفته تنها کاری است که از دست ساکنان آن برمی‌آید.

در این فیلم مجموعه اطلاعاتی که در برابر تصمیم‌نگه‌داشتن یا نداشتن کودک و تشکیل خانواده در برابر مرد قرار می‌گیرد، خاطرنشان می‌سازد که کلانشهر مدرن تأثیرات و تأثرات ناپایدار و در حال تغییری را بر افراد برجای می‌گذارد. از هم گسیختگی و تکه تکه شدگی مفاهیم و انگاره‌های مرسوم، مبین زندگی شهری در این فیلم هستند؛ جایی که در آن کنش‌ها و رخدادها، فرد فرد ساکنان را به شکلی جدی و غیرمنتظره مورد هجوم قرار می‌دهند و آنان را در تقابل با مفاهیمی همچون خانواده، روابط خویشاوندی و شبکه‌های اجتماعی قرار می‌دهند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، مفروضه اساسی ما این بود که سینما می‌تواند به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی شهر تهران یاری رساند و میانجی فهم تناقضات جاری در زندگی روزمره ایرانی شود. از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در سینمای قبل انقلاب در این مقاله تحلیل و تفسیر شد، با مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دوره تاریخی خاص پی برد و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاهی یافت. تحلیل لایه‌های معنایی پنهان در پس تصاویر ظاهری فیلم‌ها خبر از هماهنگی در ارائه پیامی می‌دهد که در کلیت سینمای ایران به چشم می‌خورد. با انتخاب یک فیلم از

جدول ۱. نشانه‌شناسی هم‌نشین تصویرشهر تهران در فیلم خشت و آینه

مدلول	دال
گسترش شهری، گسترش پهنای شهر به بهانه توسعه و آبادانی خانه‌ها را ویران کرده است.	محله / کلانشهر قصه ساختمان نیمه کاره زن مسافر «پنج‌زمین کشاورزی... وای از بس دیوار کشیدن»
توصیفی از حاشیه نشینی در دهه ۴۰	گفتگوی دوستان هاشم در کافه درباره بزرگ شدن تهران: «شهر بزرگ شده، از بالای دربند تا شاه عبدالعظیم، از جی و مهرآباد و کن و قلعه مرغی تا اون ور دوشون تپه، تهران پارس تا اون ور گردنه قوچک.»
شهر قدیم، مقیاس انسانی، کلان شهر وسیع، مقیاس فرا انسانی	محله قدیمی / شهر کوچه های تنگ و حرکت پیاده / خیابان های وسیع اتومبیل رو
فضاهای عمومی نوظهور در شهر (هجوم مظاهر مدرنیته)	قهوه خانه / کاباره، کافه، دادگستری، شیرخوارگاه
تغییر ارزشها و رفتارها در روابط همسایگی	همسایه قدیمی که یار و یاور بود / تاجی: «تو از همسایه ات می ترسی. تو توی خونه خودت هم می ترسی. همسایه کیه؟» موجودی مزاحم و فضول
ارزش های سنتی / ارزش های جدید، بازتعریفی از دگردیسی ارزش های مرسوم سنت همیاری جای خود را به بی تفاوتی	تصمیم نگه داشتن یا نداشتن کودک و تشکیل خانواده «امروز روز بی کسیه. تو وضع مالی نسبتاً خوبی داری و در قید خانواده هم نیستی؛ بهتر است جای اینکه خود را به دردسر بیاندازی، کودک را به شیرخوارگاه تحویل دهی...»
سبک زندگی سنتی / سبک زندگی مدرن	لباس معمولی، چادر / کت و شلوار، کراوات و عینک دعوا، حرف زدن لاتی / صحبت کردن لفظ قلم
قهرمان پروری / ضد قهرمان پروری	غیرت، مردانگی و همیاری / روشن فکری و بی تفاوتی به هم نوع تاجی / هاشم
نماد واقعی شهری مدرن است که به دلیل ناامنی اقتصادی و اجتماعی، بچه ها سر راه گذاشته می شوند. کودکانی ناخواسته از رابطه ای (نامشروع...) دگرگونی روابط و ارزشها	شیرخوارگاه
تغییر نگاه به زنان	حضور بیشتر زنان در فضاهای خصوصی و نیمه عمومی / حضور فعال زنان و دختران در فضاهای نوین کلانشهر

فهرست مراجع

۱. اجلالی، پرویز. (۱۳۸۳). دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران. جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند. تهران: انتشارات فرهنگی و اندیشه.
۲. بس، دیوید. (۱۳۷۹). آشناسها و بیگانه‌ها: مؤلفه‌های شهری فیلم‌های رم جدید، در سینما و معماری، (گردآوری فرانسوا پنز و مورین تامپسون، ترجمه شهرام جعفری نژاد)، تهران: انتشارات سروش.
۳. پناهی، سیامک؛ مختاباد امرئی، مصطفی؛ و نوابخش، مهرداد. (۱۳۸۷). بررسی و تحلیل نقش سینما در انتقاد از شهر سازی مدرن. نشریه هویت شهر، ۱۴، ۲.

از دریاچه سینما و فیلم به عنوان ابزاری مناسب جهت استفاده از نگاه منتقدانه فیلم‌ها به طراحی فضاهای شهر و شناخت نیازهای متفاوت شهروندان، استفاده نمایند. این یافته روش جدیدی برای دست یابی و شناخت دقیق تر جامعه انسانی مخاطب معماری و شهر با استفاده از فیلم و سینما که در بازه زمانی کوتاه گزارش مصوری را از شرایط اجتماعی انسان‌ها و نحوه تعامل آنها با فضا و غیره، می‌توان دست یافت. شاید این روش بتواند به کمک سیستم آکادمیک بیاید که از راه‌های کلیشه‌ای در این سال‌ها نتوانسته نیازهای مخاطبان معماری و شهر رابه خوبی بشناسد و به آن پاسخ درست دهد.

۴. جیرانی، فریدون. (۱۳۷۹). دهه چهل؛ رؤیای شیرین شکست. در تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۵. حبیبی، سیدمحسن. (۱۳۷۸). از شمار تا شهر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۶. حبیبی، سیدمحسن؛ فرهمندیان، حمید؛ پورمحمدی، نوید؛ و شکوهی بیدهدی، صالح. (۱۳۹۴). خاطره شهر بازخوانی سینما توگرافیک شهر ایرانی. تهران: انتشارات ناهید.
۷. درستکار، رضا. (۱۳۸۰). موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای ۷۰ ساله ایران، فارابی، ۱۰(۱)، ۴۷-۷.
۸. رفیعی، عزیزاله. (۱۳۴۳). فیلم ستاره صحرا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۹. سیفیان، محمد کاظم؛ محمودی، محمد رضا. (۱۳۸۶). محرمیت در معماری سنتی ایران، نشریه هویت شهر، ۱۱(۱)، ۱۴-۳.
۱۰. شیل، مارک؛ و فیتز موریس، تونی. (۱۳۹۱). سینما و شهر فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی (علوی، میترا و اربابی، محمود، مترجمان)، تهران: انتشارات روزنه.
۱۱. صدر، حمید رضا. (۱۳۸۱). تاریخ سیاسی سینمای ایران. تهران: انتشارات نی.
۱۲. طوسی، جواد. (۱۳۷۹). موج، مرجان، خارا، در تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۳. فاطمی، نظام؛ و پورسعید، اسماعیل. (۱۳۴۲). فیلم دهکده طلایی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۴. کاظمی، عباس؛ و محمودی، بهارک. (۱۳۸۷). پروبلماتیک مدرنیته شهری؛ تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی، مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۲، ۱۰۴-۸۹.
۱۵. گلستان، ابراهیم. (۱۳۴۴). فیلم خشت و آینه. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۶. ملک مطیعی، ناصر. (۱۳۴۲). فیلم آراس خان. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۷. میراحسان، احمد. (۱۳۸۵). دو مدرن؛ شهر و سینما، ماهنامه فیلم، ۱۴، ۸۳-۸۲.
۱۸. مهرابی، مسعود. (۱۳۸۳). تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷. تهران: انتشارات تهران.
۱۹. مهرجویی، داریوش. (۱۳۴۹). فیلم آقای هالو. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲۰. یاسمی، سیامک. (۱۳۴۳). فیلم لذت گناه. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲۱. کیمیایی، مسعود. (۱۳۴۹). عباسی، علی. فیلم رضاموتوری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲۲. میراحسان، احمد. (۱۳۸۵). سینما، تهران؛ دو مدرن، ماهنامه سینمایی فیلم، شانزدهمین کتاب سال سینمای ایران: ۸۲-۱۰۶.
23. Barber, S. (2002). Projected cities. *Cinema and urban space*. London: Reaktion books.
24. Mazumdar, R. (2007). *Bombay cinema*. An archive of the city. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Tehran City in The Cinematic Films of The 40's From The Perspective of Sociology of Cinema with an Emphasis on Clay and Mirror Film

*Somayeh Ravanshadnia**, PhD of architecture, Islamic Azad University, Science and research. Thran. Iran.

Abstract

The theory of "reflection" in the cinema sociology sees the film as documents that reflect the social life and therefore by examining them, which in them, and by them, we can realize changes and social trends. In this article, Tehran city is analyzed and readout from the perspective of cinema sociology in viewing experience and the emergence of the 40's cinema, and changes in behavior and cultural norms and social and economic transformations and their impact on behaviors and norms of the city by the method of semiotics.

Urban social life is cause and movies are effect. As a result, given the position of cinema sociology, we can realize common urban issues and also reflection of the mentality in this particular historical period, and we can find social consciousness and a new morality that accompanied these relations and public reaction of citizens in the face of this city. The at hand study's approach is Semiotics of Saussure, and the confrontation for finding the narrative structure and the contrasts. Then, the social structure with its developments compared to discover the social meanings of images. Urban social life is cause and movies are effect, and since based on Goldman's view, the original creator of the artwork, not the author, but it is the social group which this worldview is formed in it; we had tried to bridge between provided images of the city and The role of ideology and social classes and be clear that these pictures are the product of the view of which groups and social classes to the community? Unlike specialists in film studies, sociologists work with large data and are interested in the relationship between the community and films, which is why this is a microscopic study of a large data. Urban issues are more than not, usually subjects such as contrast of urban and rural, urban and rural contrasts characters, Housing problem, the marginalized, the class struggle in the big cities particularly with an emphasis on spatial inequalities between neighborhoods, issues and events that are happening in the neighborhoods of the city. Then we checked out these films and divided them based on the image of the city which the films were offered. Then we selected films of each class which clearly had more features in the image in question, as examples. We tried to review the changes of the city and transformations of cultural, social and economic norms of behaviors and their impact on urban norms and behaviors. The result was a film that was one of the most influential films of the '40s, Khesht-o-Ayineh (Created by Ebrahim Golestan, Year 1344 Solar Hijri calendar), and with analyzing and explaining these videos and extracting common features of them through image semiotics and given the status of knowledge for cinema, Common to urban issues in this particular historical period can be realized and also the part of the mind, the unconscious social and public reaction of citizens in the face of the city can be realized.

Keywords: Tehran city, 40's (Solar Hijri Calendar), Sociology, Cinema, Semiotics, Modernity.

* Corresponding Author: Email: ravanshadnia_s@yahoo.com