شهر تهران در آثار سینمایی دهۀ 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 جامعه شناسی سینما در آثارسینمای دهه ی ۴۰ (فیلم خشت و آینه ساخته ابراهیم گلستان) تحلیل می شود و دگرگونی های شهر و دگردیسی های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و شهری، چگونگی گذارانسان از سنت به مدرنیته، به روش نشانه‌شناسی سوسو بازخوانی و تحلیل می شود. با مفروض دانستن اینکه سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی شهر تهران یاری رساند. درنتیجه برای دست یابی و شناخت دقیق تر جامعه مخاطب معماری و شهر می‌توان با استفاده از دریچه فیلم و سینما که در بازه زمانی کوتاه گزارش مصوری را از شرایط اجتمایی انسانها و نحوه تعامل انها با فضا دست یافت.

واژه‌های کلیدی

شهرتهران، دهه ۴۰، جامعه شناسی، سینما، نشانه‌شناسی، مدرنیته

* دکترای معماری، گروه معماربی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: ravanshadnia_s@yahoo.com

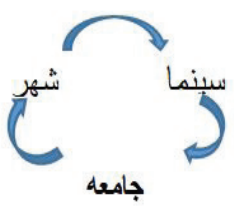
© 2019 IAU
ISSN 17359562

مقدمه

نظریهٔ بازتاب جامعه در آینهٔ سینما، در جامعه شناسی 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 عینا بازتابی از جامعه نباشد، اما جهان‌بینی ارائه شده در قالب این محتوا، مسلما 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 می تاباند و به همین جهت دریافت او از شهر جزیی از میراث شناخت جامعه‌شناسانه شهر است. در این پژوهش به بازنمایی تصویر شهرتهران و جامعه مخاطب شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی دهه ی ۴۰ پرداخته و از خلال آن، نوع نگاه به شهر و شهرنشینی، دگرگونی‌های شهر و دگردیسی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و اقتصادی و غیره را از منظر جامعه‌شناسی سینما، مورد واکاوی قرار می دهد. مفروضه اساسی ما این بودکه سینما می تواند به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه شناختی 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 دهۀ ۴۰ در این مقاله تحلیل و تفسیر می‌شوند، با مفروض دانستن جایگاه جامعه شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دورۀ 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 وتحولات 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 (جامعه شناس 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 گروه ها 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 ماکروسکوپیک 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 بویژه 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 می داده 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 دهۀ 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 دورۀ 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 جانشینی: بـــه دلیل آن که اشـــکال و واژگان مختلف می‌توانند در یک تصویر همنشـــین شده و از هرکدام از آنها نمونه‌های مشابه دیگری در ذهن تداعی و لذا جانشین یکدیگر شوند، هر دو رابطه جانشینی و همنشینی برقرار است.

موضوع بازنمایی: در یک تقســـیم‌بندی کلی «موضوع بازنمایی» در اینجا شـــهر را می‌توان ترکیبی از دو مؤلفه دانســـت: «کالبد شهر» و «تعامل‌های میان انســـان ها 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 شـــهر و مؤلفه دوم بر درک فیلم ســـاز از معنای شهر تأکید دارد، تلاش نگارنده بر آن بوده اســـت تا با در نظر گرفتن هر دو عامل یاد شده، تصویرهای شهر و جامعه را در آثار ســـینمایی ایرانی شناسایی و تحلیل نمایند. هر دو عنصر «فاعل بازنمایـــی» و «موضوع باز نمایی» را می‌توان از یک نگاه دیگر تجزیه کرد. بدیهی اســـت که موضوع بازنمایی ترکیبی اســـت از: ۱) عناصر بی‌جـــان طبیعی و مصنوع که مثلاً می‌تواند ســـاختمان‌ها، خیابان‌ها و یا دیگر عناصر کالبدی مصنوع و یا احیاناً درختان، دریاچه ها، باران، رعد و برق و یا ســـایر عناصر طبیعی باشـــد. و ۲) موجودات زنده (مهم تر از همه انســـان‌ها) به طور فردی و در گروه و کنش ها و تعامل‌های آنها. این تعامل ها در چارچوب نهادها، ارزش ها و هنجارها انجام می شـــوند که در مجموع حیات اجتماعـــی (و در کار ما حیات اجتماعی شـــهر) را تشکیل می دهند. همه این ها می‌توانند به پیروی از سوســـور به نشانه یا نماد تبدیل شوند و معناهایی را به ذهن متبادر کنند. در مورد فاعل بازنمایی هم کار بست چنین تفکیکی رواست.

مدل مفهومی پژوهش

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

سینما و شهر در آثار پیشین

از نخســـتین حضور غریبانه شهر در سینما تا به امروز رابطه‌ای مداوم و شگفت‌انگیز بین ســـینما و شهر وجود داشته‌است، یکی از مهم‌ترین دلایل جذابیت نقش مایه‌های شـــهری برای نخستین فیلم‌ها واقعیت عینی و قابل فهم این فضاهاســـت. با وجودجایگاه سینمایی قابل‌درکی که شـــهر ها داشته اند و علی‌رغم نقش بی‌اعتباری که شهرها در اغلب فیلم‌ها بازی می‌کننـــد، عموماً توجه ناچیزی از دیدگاه نظری بر درک ارتباط بین فضاهای شهری و ســـینمایی شده‌است. در حقیقت تاریخ سینما و شـــهر چنان به‌هم مرتبط است که تصور توسعه سینما بدون در نظر گرفتن شـــهر ناممکن اســـت. با تحقیق در نقاط شدت و ضعف متوجه می‌شویم سینمارابطه تنگاتنگی با شهرهای بزرگ دارد (پناهی و همـــکاران، ۱۳۸۷، ۱۴). مارک شـــیل و تونی فیتز موریس در کتاب «سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی» (۱۳۹۱) با ذکر این مطلب که ســـینما مهم‌ترین شـــکل فرهنگی و شهر نیز مهم‌ترین سازمان اجتماعی اســـت، به چگونگی بازنمایی شهرهایی چون پاریس و لندن در فیلم‌های ســـینمایی اشاره کرده‌اند. نکته اینجاست که شیل

شکل۲. مدل مفهومی پژوهش

معتقد اســت که ســینما نه تنها به بازنمایی جغرافیا، معماری و بافت شــهری پرداخته، بلکه بر جغرافیای فرهنگی، محیط و هویت شــهری شــهرهای مشــخصی چون لس‌آنجلس، پاریس یا بمبئی تأثیر چشم گیری داشته است (شیل و فیتز موریس،۱۳۹۱)؛ همچنین دیوید بس (۱۳۷۹) که دربارهٔ مؤلفه‌های شــهر رم در فیلم‌های ایتالیایی مطالعه، کرده، به رابطهٔ زندگی روزمره در رم و فضاهای شــهری آن از دیدگاه ســینما پرداخته است. او شــش مؤلفهٔ 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: «ســینمای ایتالیا حاوی شاخص‌ترین ویژگی‌های طبیعی و فرهنگی این شــهر با کیفیتی توریستی اســت؛ به گونه‌ای که گویا گردشگری از کشف مکان‌های معروف این شهر به هیجان آمده باشد» (بس، ۱۳۷۹، ۱۸). مواجههٔ شــهر و سینما نه تنها در شهرهای توسعه یافتهٔ غربی مورد توجه بوده، بلکه برای شــهرهای در حال توســعه 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، ســینمای هند به عنوان آرشــیوی تصویری برای شناخت شهر بمبئی قلمداد می‌شود. نویسنده در این‌باره می‌گوید: «بمبئی از دریچهٔ سینماســت که در سراسر جهان طنین انداخته است، سرزمینی که در آن صدای آوارگان و مهاجران در کنار صدای شــهروندان در فیلم‌های رنگارنگ فانتزی، ملودارم و کمدی شــنیده می‌شود» (Mazumdar, 2007, 18). به این نکته اشاره می‌شود که سینمای هند در تعامل شهر با ذهنیت و فیزیک فضای اجتماعی متولد شــده اســت و برای محقق آرشیو ارزشمند و قدرتمندی برای دستیابی به موضوعات شهری فراهم می‌کند (Mazumdar, 2007,18). اســتفان باربر در کتابی با عنوان «سینما و فضای شــهری» از تأثیر سالیان ســینما بر تصویری شدن تاریخ و بدن انســان گفته‌اند و اینکه ســینما چگونه تغییرات و فراز و نشــیب‌های تاریخی موجود در تحولات شهری را بازنمایی می‌کند. او کــه در تحقیق خود از بازنمایی اروپا و ژاپن به عنوان دو عرصهٔ حیاتی در جهان مدرن که پیشرفت‌هایشــان با گسترش تصاویر سینمایی گره خورده اســت سخن می‌گوید، معتقد است: «تصاویر سینمایی به شکل انکارناپذیری با تغییرات و پســتی و بلندی‌ها در تحولات شهری همراه بوده‌اند؛ به گونه‌ای که گویی سینما بیشتر با به تصویر کشیدن مصائب و پیشــرفت‌های شــهری، به نوعی برای خود تاریخی ســاخته است» (Barber, 2002, 7). پرویــز اجلالی در کتــاب «دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های ســینمایی در ایــران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)» بر این نکته تأکید می‌کند کــه می‌توان میــان دگرگونی‌ها و پیوســتگی‌های اجتماعی و مضامیــن و محتواهــای فیلم‌های ایرانی نوعی توازن و همبســتگی مشاهده کرد (اجلالی، ۱۳۸۳، ۴۰۷). کاظمی و محمودی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «پروبلماتیک مدرنتیهٔ شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اســلامی» بر این نکته تأکید کرده‌اند که «بازنمایی شهر در فیلم‌های ســینمایی در واقع تاریخ تحولات مدرنیتهٔ 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 اســت که نه‌فقط از روســتاهای دور و نزدیک بلکه از دیگر شــهرها کوچک و بزرگ، برای یافتن کار و پول راهی آنجا می‌شــوند. تراژدی توسعه تهران با سوادگری در زمین و ساختمان همراه و همزاد اســت. جمعیت تهران در آغاز این دهه به دو میلیون و ۷۰۰ هزار نفر می‌رسد. هنوز مناســبات – اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سیاسی – دگرگون‌کننده شــهر بزرگ تجربه نشــده، تهران توسعه کلانشهری را تجربه می‌کند. هنوز فرهنگ شــهروندی در شهر بزرگ آزمون نشده، فردیت مدرن کلانشــهری از راه می‌رسد. شهر و شهروند، فرد و جامعه چون بیگانگان در مقابل هم قرار می‌گیرند. در سراســر 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 اســت که دســتمایه بسیاری از ملودرام‌های سینمای دهه چهل ایران می‌شود (صدر،۱۳۸۱،۱۸۹) در جهان قبل از نوپردازی (مدرنیزاســیون) ســال‌های چهل و حتی بعد از توســعه‌های آمرانه سال‌های ۱۳۱۰ و علی‌رغم دگرگونی‌های شکلی ایجادشــده، راه‌ورسم زندگی شــهری بیش‌وکم همانی بود که جامعه شهری ایرانی به‌طور تاریخی تجربه کرده بود؛ زندگیِ شهریِ بیش‌وکم سنتی. محله‌های شــهری هنوز جامعه‌های بسته و در خود (از دیدگاه جامعه‌شناســی شهری) بودند و نوعی همزیستی فقر و ثروت بر مبنای پیوندهای خویشــاوندی و آشنایی‌ها و همیاری‌های اجتماعی در آن‌ها وجود داشــت. خانه‌ها، چه از آن فرادســتان و چه از آن فرودســتان، 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 پیونــد می‌دادند. این هم‌آوایی و هماهنگی، درســت یا نادرســت، با یورش نوپردازی و توسعه آمرانه درهم کوبیده می‌شــود. جدایی‌گزینی شهری ام زمانه می‌شــود. فرادستان، این بار ثروت اندوخته از گردش ســوداگرانه کالا و سرمایه، به‌سوی حومه‌های مرفه کوچ می‌کنند و فرودســتان، آنان نیز گرفتار در چرخه سوداگری، مجبور به سکنی‌گزینی در مراکز قدیمی شهرمی‌شوند. مراکزی آگاهانه

فراموش‌شده 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 پایبندی 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 قدمی 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 سرنوشت گریزناپذیر آن‌هاست. گسترش بی سابقه شهر تهران و تصویب «آیین نامه استفاده از اراضی در خارج از محدوده و حریم شهرها» در سال ۱۳۵۵، بحران ناشی از فزایش جمعیت بیکاری و مسکن را به دوردست ها منتقل می کند (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، شکل گیری عقلانیتی نامنسجم در زندگی روزمره شهری و انواع گسست‌ها و شکاف های 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 باحضور 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 می کرد چه از لحاظ تکنیکی و چه از لحاظ محتوایی به چنان جایگاهی نرسیده بود که حضور شهر در آن هویت یابد. در واقع پدیدۀ سینما تا پیش از این دهه به خودی خود از استحکام و چارچوبی برخوردار نبود که مسئله شهر بخواهد 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، دهۀ پی‌ریزی زمینه‌های اجتماعی برای شکل گیری تصویر شهر در سینمای ایران بود، چرا که این دهه، دهه تولد طبقه متوسط به شمار می رفت؛ طبقه ای که ریشه در شهرنشینی داشت و شهرنشینی همزاد مدرنیته، منظور از طبقه متوسط طبقه ای 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، وکلا، معلمان، مهندسان، روزنامه‌نگاران، نویسندگان و صاحبان‌سرمایه به وجود آمد. این طبقه در دوره رضاشاه تحت‌تأثیر آموزش‌ها و ارزش‌های تازۀ اروپایی قرار گرفت. روشنفکران طبقه متوسط نیز در آثار خود نه تنها از پیشرفت و ترقی و مدرنیزه کردن کشور دفاع نکردند بلکه به انعکاس تناقض‌های جامعه در مقالات، قصه ها، 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، تجزیۀ کامل جامعه‌شناختی جمعیت شهری تهران و سایر شهرهای بزرگ کشور محصول چنین توسعه‌ای است. نکته اینجاست که هرچند آن‌چنان 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 بازتابی 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 نووارگی 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 به‌روی پرده آمد، اما تنها فیلم «خشت و آینه» اثر ابراهیم گلستان را می‌توان در نوع فیلم‌های روشنفکرانه جای داد و بنا به قولی هیچ فیلمِ 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 برقرا می‌کند؛ از داستان برای گشتن و کاویدن در شهر استفاده می‌کند و از شهر برای کاویدن داستان. این فیلم از نظر نزدیک‌شدن 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 پیرایش‌شده 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 ابژه ای جدا از سوژه مورد شناسایی قرار می‌گیرد (میراحسان، ۱۳۸۵). سوژه‌های 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

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 شهرستانیِ هنوز متعلق به جهان کوچک پیشامدرن در برخورد با شهر نوپرداز و رفتارها و هنجارهای شهری ناشی از دگردیسی 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 بازیافت که آگاهانه بومی‌سازی مدرنیته را در سرداشتند. «رضا موتوری»، فیلم سوم کیمیایی نیز، فیلمی است چون «قیصر» که این بار سویه‌هایی دیگر از زندگی در شهر نوپرداز را می‌کاود، سویه‌هایی بی‌وکم مدرن فیلم 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 تلخ اندیشی به‌بار نمی-آورد. فیلم «رضا موتوری»، در حالی که تصویری روشن از فرد نقاب بر 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، خودرا 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 بازنمی‌شناسد، 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).

بازخوانی فضای عمومی شهرتهران از منظر جامعه شناسی فیلم خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴)

در این قسمت از مقاله نگارنده به دنبال باز تحلیل دگرگونی و دگردیسی 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 می گیرند: خلاصه داستان: هاشم (رانندۀ 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 دربارۀ 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 خانۀ هاشم می‌گذرانند. تاجی شیفتۀ 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 نگه 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 مغازه ها و سیمای تاریک خیابانها آغاز می شود و شهر نوپرداز دهه چهل را به نمایش می گذارد؛ شهری با فریبندگی‌های ظاهری و تبلیغاتی، واقعی و روزآمد. بیننده با حرکت ماشین شهر و فضاهای اطراف آن را درک می کند. تصویری که دوربین از شهر ارائه می کند، آرمان‌شهر نوپرداز «انقلاب سفید» را هدف قرار می دهد، ولی قهرمان داستان بیننده را با لایه دیگر شهر، با حقیقت و واقعیت آن، روبرو می کند.

زن مسافر که در ماشین قصه ساختمان نیمه‌کاره را این‌طور تعریف می شود: «اینجا زمین کشاورزی بود. گندم، جو، یونجه. او مدت همه چیز رو خراب کردن، آهن آوردن پی کَندنَ، 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 می شود. توسعه ای که به دور درست ها دست‌اندازی کرده است و شتابان و آمرانه زمین‌های کشاورزی را می بلعد. چیزی از گذشته باقی نمانده، نه حوض، نه اتاق، نه جو، نه گندم. شهر و خانه در «خشت و آیینه» که

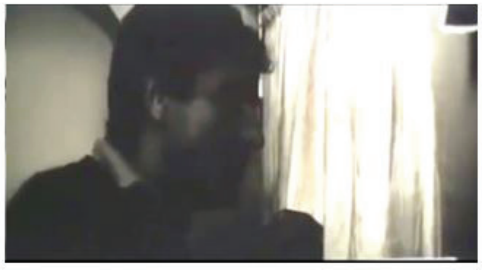
شکل ۳. تصویری از شب تهران (ماخذ: فیلم خشت و آینه، ثانیه ۱۶)

شکل ۴. خشت و آینه (هاشم در کافه) (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱۵.۳۰)

هر نه فصلش کنایه‌ای میزند به سردرگمی‌های انسان ایرانی در مواجهه بـا تغییر، نه در کنار یکدیگر که در برابر هم قرار می‌گیرند. گسـترش پهنای شـهر به بهانهٔ توسـعه و آبادانی خانه‌ها را ویران کرده است و نه آبادی که خرابه‌هایی بر جای گذاشـته اسـت که شباهتی به خانه ندارند و تنها سـرپناه آوارگان شهری شده‌اند. اینجا، نه شهر محل امن و آسـایش است و نه خانه. هاشم نومیدانه نوزاد را بر می‌دارد و به کافه می رود شکل ۴، کافه، به عنوان یک مکان عمومی نوظهور در شهری، تلقی مدرنیسـتی از قهوه خانه سـنتی اسـت که در آن نیز گفتگوی جمعی صورت می پذیرفت. دوستان هاشم که اولین شنوندگان روایت او به شـمار می‌روند، هریک با مرام و مسلکی متفاوت (یکی روشنفکر تحصیل کرده و دیگری لوطی نکته‌سـنج) شـبانه در کافه‌ای گرد هم آمده‌اند، گویی که ساعت‌هاسـت بیرون از خانه‌اند و سخن از هر در و هر موضوعی را بهانه این گردهمایی‌های شـبانهٔ خود می‌دانند. نماهای درشت زنجیره‌وار از چهره‌های حاضر در این شب‌نشینی که هریک در حال و هوایی کاملاً متفاوت سـیر می‌کنند شاید بیانگر تنهایی تک‌تک آنهایی باشـد که در جمـع حضور دارند. این احسـاس تنهایی همان تنهایی انسان مدرن است که جایگزین همبستگی اجتماعی در جهان سنت شده‌اسـت. کافه‌نشیان هریک درباره نوزاد نظری می‌دهند. یکی مطالب خود را به بیانی مطنطن و فیلسـوفانه مزین می کند. یکی‌دیگر هم هسـت که از بزرگ شـدن تهران با نام بردن از محلات جنوب و شـمال و شرق و غرب تهران حرف می‌زند: «شهر بزرگ شده، از بالای دربند تا شـاه عبدالعظیم، از جی و مهرآباد و کن و قلعه مرغی تا اون ور دوشـون تپه، تهران پارس تا اون ور گردنه قوچک.» رقاصهٔ کافه نیز با نام تاجی به جمع ملحق می‌شـود و کنار هاشم می‌نشیند، او رفیقهٔ هاشم است شکل۴.

دسـت آخر هاشـم کودک را به کلانتری می برد. در کلانتری بچه را نمی پذیرند؛ هاشـم ناامید از کلانتری بیرون می آید. جلوی کلانتری تاجی منتظر او ایسـتاده و دلیل آمدنش به آنجـا را نگرانی برای بچه می گوید. نیمه شب اسـت. کنار میدان بهارستان می ایستند. تاجی پیشـنهاد می‌کند 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 اسـت، به چالش می‌کشـد و آن را مانع آسایش قلمداد می نماید. پرسـه زدن این دو نفر در شهر شروع می‌شود (شکل ۵). وقتی هر دو خسـته می شوند تاکسـی می گیرند و هاشم خسته از فضولی دیگران با راننده تاکسی نیز جر و بحث می‌کند. هر دو وارد خانهٔ هاشم می شوند. تاجی از هاشم می خواهد به او کمک کند تا کودک را تمیز کرده، غذا دهند و بخوابانند. اما هاشـم مرتب متذکر می‌شـود که او و کودک ساکت باشـند تا همسـایه ها چیزی نفهمند. از حیث روایی، گرچه همسایه حضور جسمانی در فیلم ندارد، ولی حضور ناپیدای خود را در شـمایل موجودی مزاحم و فضول اعلام می‌دارد؛ شمایلی غریب و نامنتظر از همسـایه که هیچ قرابتی با آن همسـایهٔ قدیمی که یار و یاور بود، ندارد. تا جایی که تاجی به هاشم می‌گوید: «تو از همسایه‌ات می ترسی. تو توی خونه خودت هم می‌ترسی. همسایه کیه؟» خانه‌ای که در هراس از سـیطرهٔ نگاه تیز و سراسـربین همسـایگان ناآشـنا، پنجره‌هایش پوشـیده از پرده‌های ضخیم است (شکل ۶). دیواری که مملوء اسـت از نقش پهلوانان زیبایی اندام کار و زنان چارقد به سـر، ناامن، حتی برای نجوای شـبانهٔ دو تن. ایـن خانه هم تنها خوابگاهی ناامن اسـت و زندانی برای فردای تاجی در انتظار بازگشـت زندانیان. در هر فضا و کالبدی کـه انسان سکونت گزیند، خواه ناخواه نیازمند شکل گیری عرصه هایی محرم، مصون، امن و آرام است. لذا بـا توجـه بـه لغـت‌شناسـی ریشه حرَم و آنچه عنوان گشت در واقع فضایی را می‌توان فضای محرم دانـست که از نظر کالبدی برای اسـتفاده‌کننـده دارای حریم، مصونیـت 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 مفهـوم

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



شکل ۶. پرده‌های ضخیم و افتاده خانه (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱.۱۶.۳۰)

آسایش و آرامش دامنه بسیار بزرگتری را شامل می‌گردد (سیفیان و محمودی،۶،۱۳۸۶). ترس بی حد 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 رگ گردن‌ها 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 بهره گیرد برای رو کردن هر آنچه در چنته دارد. روز با زندانی شدن تاجی دران چاردیواری که ترس از همسایه، اختیار آن را ربوده 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. گسترۀ 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 می رود تا سرپرستی کودک را بپذیرد. در دادگستری از مردی با کت و شلوار و عینک و دارای ظاهری موجه می خواهد که برای او دادخواستی بنویسد. مرد پس از شنیدن داستان، هاشم را از این کار منع می کند؛ برای او استدلال می‌کند که «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 و خرجی که قرار است برای او بکنی برای عیش و نوش خود خرج کنی.» تعریفی تازه از فرد ارائه می شود، 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 ارزش های مرسوم است؛ سنت همیاری جای خود را به بی تفاوتی می‌دهد.

در قطعه بعد هاشم در شیرخوارگاه است شکل ۹. شیرخوارگاه نماد واقعی شهری است که به دلیل ناامنی اقتصادی و اجتماعی، بچه ها سر راه گذاشته می شوند. کودکانی ناخواسته از رابطه ای (نامشروع) که از سوی مادر رها گردیده اند. هاشم کودک را تحویل می دهد و به خانه برمی گردد. تاجی را با خود به بیرون از خانه می برد و به او میگوید که بچه را تحویل داده است. دنیای خیالی تاجی از خانواده سه نفره، به یکباره فرو می پاشد.

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

شکل ۷. هاشم در دادگستری (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱.۳۲.۲۵)

شکل ۸. هاشم در دادگستری (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱.۲۷.۲۵)

شکل ۹. هاشم در شیرخوارگاه (ماخذ: فیلم خشت و آینه دقیقه ۱.۱۹.۵۱)

شکل ۱۰. مراسم تشییع (ماخذ: فیلم خشت و آینه، دقیقه ۱.۳۸.۲۲)

کوچه‌هایی عبور می‌کنند که در میانهٔ آن جنازه‌ای را تشییع می‌کنند شـــکل ۱۰. تشـــییع یک جنازه در میانهٔ کوچه‌ای تنـــگ و باریک که محلات ســـنتی تهران را یادآور می‌شود، شاید بدرقهٔ امر کهنه‌ای باشد که برای این شـــهر باید تبدیل به خاطره شود. جالب اینجاست که این مراســـم تشییع تنها عمل جمعی است که در طول این فیلم به نمایش درمی‌آید، گویی که برای تولد دوبارهٔ شهر، خداحافظی با هر آنچه رنگ گذشته گرفته تنها کاری است که از دست ساکنان آن برمی‌آید.

در ایـــن فیلـــم مجموعه اطلاعاتی کـــه در برابر تصمیم نگه‌داشـــتن یا نداشـــتن کودک و تشـــکیل خانـــواده در برابر مرد قـــرار می گیرد، خاطرنشـــان می‌سازد که کلانشهر مدرن تأثیرات و تأثرات ناپایدار و در حال تغییری را بر افراد برجای می گذارد. ازهم گســـیختگی و تکه تکه شـــدگی مفاهیم و انگاره‌های مرسوم، مبین زندگی شهری در این فیلم هســـتند؛ جایی که در آن کنش ها و رخدادها، فرد فرد ســـاکنان 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 اساســـی ما این بودکه سینما می‌تواند به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی شـــهر تهران یاری رســـاند ومیانجی فهم تناقضات جاری در زندگی روزمره ایرانی شـــود. از آنجایی کـــه منتخبی از آثار مطرح در ســـینمای قبل انقلاب در این مقاله تحلیل و تفســـیر شد، با مفروض دانســـتن جایگاه شناختی برای ســـینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایـــج در این دورهٔ تاریخی خاص پی برد و هم از بخشـــی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شـــهروندان تهرانی در مواجهه با این شـــهر، آگاهی یافت. تحلیـــل لایه‌های معنایی پنهان در پس تصاویر ظاهری فیلم‌ها خبـــر از هماهنگی در ارائهٔ پیامی می‌دهد که در کلیت ســـینمای ایران به چشم می‌خورد. با انتخاب یک فیلم از که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دههٔ ۴۰ «خشت و آینه» که دریچه‌ای را به شـــهر 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 نزدیک‌شدن 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 می شود: دوگانگی رفتارها و هنجارهای اجتماعی، فرهنگی همزمانی فقر و ثروت، از خودبیگانگی و بی نشانی، 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 گوشه ای از آن در جـــدول ۱ نشانه‌شناسی هم نشین تصویرشهر تهران در فیلم خشت و آینه به عنوان نمونه بررسی شده است.

«کالبد شـــهر» و «تعامل‌های میان انسان ها 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 مشـــخصه‌های روشن نووارگی (مدرنیته) را در خود داشـــتند با توجه به آنچه در برداشت‌های پیشین آمد، از زمان ورود ســـینما به ایران، به عنوان یکی از عوامل نووارگی، شهر و زندگی شـــهری از موضوعات اصلی ســـینمای ایران بوده است؛ اغلب به عنوان پس زمینـــه، آنجا که فیلم می خواهد موقعیـــت مکانی حادثه ها را و واقعه ها را بازگو کند و گاه با نقشـــی تعیین کننده در داستان. با مرور کلی ســـینمای ایران از منظر جامعه شناسی سینما از بدو پیدایش و با مروری عمیق‌تر در سینمای ایران دههٔ ۴۰ خورشیدی کاوش شده در فیلم خشـــت تلاش شد تا دگرگونی‌های شهر و دگردیسی‌های رفتارها و هنجارهـــای فرهنگـــی اجتماعی و اقتصادی و تأثیـــر آنها بر رفتار و هنجارهای شهری و چگونگی گذارانسان از سنت به مدرنیته با مسائل و مشـــکلات خاص جامعه ایران از طریق سینمای این دوران بازخوانی شـــد. سینما یک زبان است زبانی که مجموعه ای که پیام ها را در یک ماده بیانی مشـــخص ارائه می دهد. معماران و شـــهر سازان می‌توانند

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

دال	مدلول
محله / کلانشهر	گسترش شهری، گسترش پهنای شهر به بهانه توسعه و
قصه ساختمان نیمه کاره زن مسافر «اینجا زمین کشاورزی... وای از بس دیوار کشیدن»	و آبادانی خانه‌ها را ویران کرده است.
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.»	توصیفی از حاشیه نشینی در دهه ۴۰
محله قدیمی/ شهر	شهر قدیم، مقیاس انسانی، کلان شهر وسیع، مقیاس فرا انسانی
کوچه های تنگ وحرکت پیاده / خیابان های وسیع اتومبیل رو	
قهوه خانه / کاباره، کافه، دادگستری، شیرخوارگاه	فضاهای عمومی نوظهور در شهر (هجوم مظاهر مدرنیته)
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	تغییر ارزشها و رفتار ها در روابط همسایگی
تصمیم نگه داشتن یا نداشتن کودک و تشکیل خانواده	ارزش های سنتی / ارزش های جدید، بازتعریفی از دگردیسی ارزش های مرسوم سنت همیاری جای خود را به بی تفاوتی
«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...»	
لباس معمولی، چادر / کت و شلوار، کراوات و عینک	سبک زندگی سنتی / سبک زندگی مدرن
دعوا، حرف زدن لاتی / صحبت کردن لفظ قلم	
غیرت، مردانگی و همیاری/ روشن فکری و بی تفاوتی به هم نوع	قهرمان پروری / ضد قهرمان پروری
تاجی/ هاشم	
شیرخوارگاه	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
حضور بیشتر زنان در فضاهای خصوصی و نیمه عمومی / حضور فعال زنان و دختران در فضاهای نوین کلانشهر	تغییر نگاه به زنان

از دریچه سینماو فیلم به عنوان ابزاری مناسب جهت استفاده ازنگاه منتقدانه فیلم‌ها به طراحی فضاهای شهر وشناخت 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 اجتمایی انسان‌ها و نحوه تعامل آنها با فضا و غیره، می‌توان دست یافت. شاید این روش بتواند به کمک سیستم آکادمیک بیاید که از راه‌های کلیشه ای در این سال‌ها نتوانسته نیازهای مخاطبان معماری و شهر رابه خوبی بشناسد و به آن پاسخ درست دهد.

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). *آشناها و بیگانه‌ها: مؤلفه‌های شهری فیلم‌های رم جدید، در سینما و معماری*، (گرداوری فرانسوا پنز و مورین تامپسون، ترجمۀ 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.

۴. جیرانی، فریدون. (۱۳۷۹). دهۀ *چهل؛ رؤیای شیرین شکست*، در *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۵. حبیبی، سیدمحسن. (۱۳۷۸). *از شار تا شهر*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۶. حبیبی، سیدمحسن؛ فرهمندیان، حمید؛ پورمحمدرضا، نوید؛ و شکوهی بیدهندی، صالح. (۱۳۹۴). *خاطره شهر بازخوانی سینما توگرافیک شهر ایرانی*. تهران: انتشارات ناهید.

۷. درستکار، رضا. (۱۳۸۰). موج ها 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 معماریسنتی ایران، *نشریه هویت شهر*،۱(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 مدرنیتۀ شهری؛ تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی، *مجلۀ 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، *ماهنامۀ 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.

ISSN 17359562 © 2019 IAU

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