ISSN: 2008-5079 / EISSN: 2538-2365
DOI: 10.22034/AAUD.2020.90591.1225

شهر تهران در تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی دهه ۴۰ و ۵۰ با تأکید بر فیلم‌های خشت و آینه و دایره مینا*

سمیه روانشادنیا[۱]- مصطفی مختاباد امریی[۲]- داراب دیبا[۳]- سیامک پناهی[۴]**

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استاد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران.
۳. استاد گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه خاتم، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
۴. استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ابهر، زنجان، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۶/۰۴/۰۴ تاریخ اصلاحات: ۹۶/۰۵/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۰۸/۰۷ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۳/۳۱

چکیده

اهمیت شناخت انسان، جامعه و آگاهی از نحوه تعامل آن‌ها با فضاهای شهری برای دست‌یابی به معماری و شهرسازی انسان‌مدار و با کیفیت بر همه مشخص است. از این رو نویسنده مقاله بر آن شد تا از دریچه سینما به‌عنوان یکی از ابزارهای مهمی که تعامل جامعه و شهر را به‌صورت همزمان نمایش می‌دهد به‌عنوان روشی متفاوت برای شناخت جامعه و شهر استفاده نماید. تئوری «بازتاب» در جامعه‌شناسی سینما به فیلم‌ها به مثابه سندهایی می‌نگرد که زندگی اجتماعی در آن‌ها بازتاب پیدا می‌کند؛ لذا هدف این است که با میانجیگری سینما و تصویری که از شهر و جامعه ارائه کرده تأملی انتقادی از مدرنیته و زندگی روزمره شهری و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر در یک دوره تاریخی خاص، آگاهی یافت. رویکرد نظری در این مطالعه مبتنی بر آراء لوسین گلدمن[۱] بوده است. روش گلدمن در نقد ادبی ساخت‌گرایی تکوینی است که برای دست‌یابی به ساختار پنهان فیلم‌ها از طریق نشانه‌شناسی تصویر لایه‌ها و ساختار پنهان متن به‌دست می‌آید. این مقاله از خلال تفسیر دو فیلم که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دو دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی (خشت و آینه و دایره مینا) به انجام رسیده است. این فیلم‌ها مشخصه‌های روشن مدرنیته اعم از خودبیگانگی انسان در شهر، تناقض‌های جامعه در حال گذار از سنت به مدرنیته، دگردیسی رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و تأثیر آن‌ها بر رفتار و هنجارهای شهری، تضاد میان کهنه و نو، ناپایداری فضاهای کالبدی، تخریب و نوسازی دایمی شهر و غیره را در خود دارند. در نتیجه برای دست‌یابی و شناخت دقیق‌تر جامعه مخاطب معماری و شهر می‌توان از دریچه فیلم و سینما که در بازه زمانی کوتاه گزارش مصوری را از شرایط اجتمایی انسان‌ها و نحوه تعامل آن‌ها با فضا و شهر را ارایه می‌دهد، می‌توان استفاده کرد.

واژگان کلیدی: شهر تهران، جامعه‌شناسی، سینما.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری نویسنده اول با عنوان«چگونگی بازتاب شهر تهران در آثار سینمایی قبل از انقلاب اسلامی از منظر جامعه‌شناسی هنر» می‌باشد که در رشته معماری با راهنمایی نویسنده دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم در رشته معماری در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات به انجام رسیده است.

** E_mail: darabdiba@gmail.com

۱. مقدمه

بازخوانی فیلم‌ها به‌عنوان سندهای تصویری زنده و بکر، این نکته را آشکار می‌سازد که بررسی تحول بسیاری از پدیده‌های اجتماعی، به‌ویژه در قرن حاضر، بدون توجه به این رسانه جهانی کامل نخواهد شد و این زبان گویای جوامع مختلف است که- به‌ویژه در مورد فیلم‌های عامه‌پسند- نگاه هر عصر به جامعه و پدیده‌های اجتماعی را همچون یادگاری پربار برای نسل‌های بعد حفظ و منتقل می‌کند. 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. نظریه بازتاب جامعه در سینما و جامعه‌شناسی هنر سابقه زیادی دارد، اگر چه تبیین نظریه‌پردازان 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. مفروضه اساسی ما این است که سینما می‌تواند به‌عنوان 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. دهه چهل، دهه پی‌ریزی زمینه‌های اجتماعی برای شکل‌گیری تصویر شهر در سینمای ایران بود، چرا که این دهه، دهه تولد طبقه متوسط به شمار می‌رفت؛ طبقه‌ای که ریشه در شهرنشینی داشت و 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. شهر نه با دوگانگی که با چندگانگی فرهنگی، ناشی از حضور مهاجران پیراشهری، روبرو می‌شود و بیانگر تراژدی توسعه‌آمرانه این دوران است، تجزیه 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 (Jirani, 2000, p. 104). از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در سینمای دهه ۴۰ و ۵۰ در این مقاله تحلیل و تفسیر می‌شوند، با مفروض دانستن جایگاه جامعه‌شناختی 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 و چگونگی گذار انسان از سنت به مدرنیته آگاهی یافت.

۲. پیشینه تحقیق

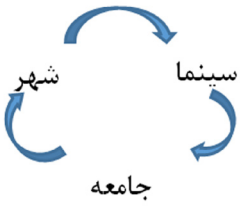
مواجهه شهر و سینما نه تنها در شهرهای توسعه‌یافته غربی مورد توجه بوده، بلکه برای شهرهای در حال توسعه نیز موضوع قابل مطالعه‌ای به شمار رفته است. در کتابی با عنوان «سینمای بمبئی؛ آرشیو تصاویر شهری» که به قلم رانجانی مازومدار[۲] نوشته شده است، به این نکته اشاره می‌شود که سینمای هند در تعامل شهر با ذهنیت و فیزیک فضای اجتماعی متولد شده است و برای محقق آرشیو ارزشمند و قدرتمندی برای دستیابی به موضوعات شهری فراهم می‌کند (Mazumdar, 2007, p. 18). استفان باربر[۳] 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 به‌عنوان دو عرصه حیاتی در جهان مدرن که پیشرفت‌هایشان با گسترش تصاویر سینمایی گره خورده است سخن می‌گوید (Bar-ber, 2002, p. 7). مارک شیل و تونی فیتز موریس در کتاب سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی 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 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 لس آنجلس، پاریس یا بمبئی تأثیر چشم‌گیری داشته است (Shell & Fitz Morris, 2012, p. 38). همچنین دیوید بس که درباره مؤلفه‌های شهر رم در فیلم‌های ایتالیایی مطالعه کرده، به رابطه‌ی زندگی روزمره در رم و فضاهای 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 مدنظر قرار داده است و به این نکته اشاره می‌کند که سینمای ایتالیا حاوی شاخص‌ترین ویژگی‌های طبیعی و فرهنگی این شهر با کیفیتی توریستی است؛ به‌گونه‌ای که گویا گردشگری از کشف مکان‌های معروف این شهر به هیجان آمده باشد (Bess, 2000, p.18). پرویز اجلالی در کتاب دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران بر این نکته تأکید می‌کند که می‌توان میان دگرگونی‌ها و پیوستگی‌های اجتماعی و مضامین و محتواهای فیلم‌های ایرانی نوعی توازن و همبستگی مشاهده کرد (Ejlali, 2004, p. 48). کاظمی و محمودی در مقاله‌ای با عنوان «پروبلماتیک 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» (Kazemi& Mahmoudi, 2008, p.91).

۳. چارچوب نظری و مفهومی پژوهش

رویکرد نظری در این مطالعه مبتنی بر آراء لوسین گلدمن بوده است. روش گلدمن در نقد ادبی، ساختارگرایی تکوینی است. به نظر گلمدن از آنجا که: « . . . آفریننده اصلی اثر گروهی است که این جهان‌بینی اندرون آن تدارک یافته است، نه نویسنده که کارگزار است، بدین ترتیب برای بررسی یک اثر دو مرحله باید طی شود: نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید. این مرحله را فرآیند درک می‌نامند. در مرحله دوم باید این ساختار را در ساختار اقتصادی-اجتماعی جای داد. این مرحله فرآیند تبیین نام گرفته است» (Goldman, 1990, p. 11). لذا برای فهم پدیده اجتماعی یا هنری می‌بایست ساختار کلان یا کلیت پنهان آن را درک کرد. برای دست‌یابی به ساختار پنهان فیلم‌ها از طریق نشانه‌شناسی تصویر لایه‌ها و ساختار پنهان متن به‌دست می‌آید. این مقاله از خلال نشانه‌شناسی و تحلیل دو فیلم که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دو دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی (خشت و آینه و دایره مینا) به انجام رسیده است.

شکل ۱: نسبت شهر، سینما و جامعه



۳-۱- مدل مفهومی پژوهش

در شکل زیر فرآیندی که باید برای رسیدن به محتوا و معنای اجتماعی فیلم‌ها از طریق نشانه‌شناسی طی می‌شود، آمده است:

شکل ۲: مدل مفهومی پژوهش

۳-۲- ساختار تحلیل داده‌ها

روش مقاله برای این کار نشانه‌شناسی به روش سوسور[۴]، جهت یافتن ساختار روایی و تحلیل محتوایی و کیفی متن بوده است. در مرحله بعد این ساختارها با ساختار اجتماعی و تحولات آن مقایسه شده‌اند، تا معانی اجتماعی تصویرها کشف شوند، و به‌طور خلاصه، پس از آن که تصویرها براساس دال‌های موجود در آن‌ها معین شدند، برای استخراج ساختار هر تصویر به دو نوع تحلیل همنشین و جانشین دست زده‌ایم. برای این کار شاخ و برگ‌های فیلم‌ها را زده‌ایم تا ساختار اصلی به‌دست آید. آنگاه این ساختار را نشانه‌شناسی کرده‌ایم. برای درک صحیح‌تر منطقی استفاده از نشانه‌ها در یک اثر، جدا از استخراج نشانه‌ها از متن (در این جا فیلم) روابط بین نشانه‌ها نیز باید مورد نظر قرار گیرد. در واقع، نظامی که این نشانه‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد معانی را به وجود می‌آورد و پژوهشگر بایستی این ساختار را از متن استخراج کند. سوسور، دو روش را برای درک این ساختار از هم متمایز می‌نماید: ساختار جانشین و ساختار همنشین. در تحلیل «همنشینی یا زنجیره‌ای» کافی است شخصیت‌های اصلی شناسایی شده و عملکردهای (اقدامات) این شخصیت‌ها به ترتیب توالی داستان استخراج شوند تا منطقی تطور و شکل‌گیری روایت آشکار شود. بهترین کاربرد تحلیل زنجیره‌ای مورد نظر سوسور کاری است که ولادیمیر پروپ[۵] برای درک ساختار مثل‌ها در کتاب معروفش «ریخت‌شناسی مثل‌ها» به کار برد و از آن موقع به بعد بهترین راهنمای پژوهشگران بوده است.

موضوع بازنمایی: در یک تقسیم‌بندی کلی «موضوع بازنمایی» در اینجا شهر تهران 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 فیلم‌ساز از معنای شهر تأکید دارد، تلاش نگارندگان بر آن بوده است تا با در نظر گرفتن هر دو عامل یاد شده، چگونگی تعامل شهر و جامعه را در آثار سینمایی شناسایی و تحلیل نمایند.

هر دو عنصر «فاعل بازنمایی» و «موضوع بازنمایی» را می‌توان از یک نگاه دیگر تجزیه کرد. بدیهی است که موضوع بازنمایی ترکیبی است از: الف- عناصر بی‌جان طبیعی و مصنوع که مثلاً می‌تواند ساختمان‌ها، خیابان‌ها و یا دیگر عناصر کالبدی مصنوع و یا احیاناً درختان، دریاچه‌ها، باران، رعد و برق و یا سایر عناصر طبیعی باشد. و ب- موجودات زنده (مهم‌تر از همه انسان‌ها) به‌طور 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 اجتماعی شهر) را تشکیل می‌دهند. همه این‌ها می‌توانند به پیروی از سوسور به نشانه یا نماد تبدیل شوند و معناهایی را به ذهن متبادر کنند. در مورد فاعل بازنمایی هم کار بست چنین تفکیکی رو است. از یک سو رویکرد و نگرش فاعل بازنمایی (فیلم ساز یا نقاش و غیره) را داریم که در واقع با نگاه خود به تصویری که از طبیعت جدا و ثبت کرده، معنا می‌بخشد و از سوی دیگر ابزارهای او را داریم که در شکل‌گیری تصویر و انتقال موضوع تماشا به مصرف‌کننده تصویر، نقش مهمی دارند.

۳-۳- مدرنیته (نوگرایی)، مدرنیسم و مدرنیزاسیون

مدرنیته، آن عناصر و اصولی است که فلسفه‌ای تازه در زندگی ایجاد کرده و به منزله تجربه کردن نوعی جهان درونی درک می‌شود، که سیال و در حرکت است و محتویات بنیادین و جوهری آن خود در حرکت انتقال می‌یابند. این درک ما از مدرنیته، حاکی از نوعی استحاله یا دگرگونی تجربه است که بعدها بنا به تصریح بنیامین برای مدرنیته امری بر سازنده محسوب می‌شود یعنی دگرگونی از تجربه تاریخی (تجربه زیسته) به تجربه درونی (تجربه روایت‌پذیر) (Frisbee, 2007, p. 30). تجربه نخست تجربه‌ای زنده از واقعیت است؛ اما تجربه دوم، تجربه‌ایست که فرد در آن به آگاهی از خود می‌رسد (Jahanbegloo, 2005, p. 32). مدرنیسم نوعی ایدئولوژی است، نوعی نوگرایی که قبلاً در غرب وجود داشت و حالا به جاهای دیگر رسیده است. مدرنیسم خواست نو شدن است و در هر جامعه‌ای و در هر زمانی به شیوه‌ای بروز می‌کند و از بین می‌رود. مدرنیزاسیون، سیاست‌هایی است که هم اصول مدرنیته را پی می‌گیرد و هم بیانگر شیوه‌های بروز زمانه‌ای است (Ashuri, 2000, p. 230). کلانشهر مدرن، عرصه تجربه مدرنیته برای بازیگران جدید اجتماعی می‌شود. تحولات افراد به‌عنوان سوژه‌های مدرن در شهرها مانند: دل‌زدگی، از خودبیگانگی، خودآگاهی و غیره نمونه‌ای از تجربیات ذهنی در کلانشهر است که در مقاله مورد بررسی قرار گرفته است.

۴. بازخوانی و تحلیل جامعه‌شناسانه شهر تهران در فیلم‌های منتخب دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی

در اواخر دهه سی و با باز شدن شرایط سیاسی و با تأثر از فیلم‌های ایتالیایی انتقادی، گرایش نئورئالیستی در فیلم‌های ایرانی پدیدار شد و تا دهه چهل در سینمای ایران ادامه یافت. در این دوران با تأسی از سینمای نئورئالیستی ایتالیا شهر و روابط فضایی جاری در آن مفهومی تازه پیدا کرد به گونه‌ای که تا نیمه دوم دهه ۵۰ 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 خودبیگانگی و بی‌نشانی، در آستانه ایستادن، تخریب و نوسازی دایمی شهر از یک سو و تحرک، سرعت، سرگرمی، جذابیت و اغواگری از سوی دیگر، مهم‌ترین این مضامین بودند (Jirani, 2000, p. 74). با پیدایی موج‌های نو در سینمای ایران (موج‌های قیصرگونه و گاوانگارانه) در سال ۱۳۴۸ و مضمون و روحیه عصیانگری فردی و جمعی، سیر جریان فیلم‌سازی به‌طور کاملاً خودآگاه گرایش معترض و رادیکال گونه نسبت به تضادهای اجتماعی و مناسبات روابطی در جامعه پیدا کرد (Azari, 2000, p. 9). 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 ابژه‌ای جدا از سوژه مورد شناسایی قرار می‌گیرد (Mirahsan, 2006, p. 18). 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 ۳۰، دگردیسی‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی سال‌های دهه ۴۰ را به‌دنبال دارد و این موضوعی است که دستمایه بسیاری از ملودرام‌های سینمای دهه ۴۰ ایران می‌شود (Sadr, 2002, p. 189). 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 در می‌آید. «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 می‌شود. به‌نظر می‌رسد که نقد نوپردازی آمرانه مهم‌ترین مظهر آن یعنی شهر را هدف قرار داده است. فیلم‌ها چه عامیانه و چه روشنفکرانه، بازتاب جامعه گرفتار آمده در بین سنت و مدرنیته است. جامعه‌ای که در عین طلب نوپردازی، سودای بازگشت به اصل و بومی‌سازی مدرنیته را در سر دارد. فیلم‌هایی که در تلاش هستند تا با آویختن به همزاد مدرنیته یعنی بازگشت به اصل، بومی‌سازی مدرنیته را نشانگر باشند» (Habibi, 2015, p. 45). فیلم‌هایی چون صبح روز چهارم، زیر پوست شب، رضا موتوری، تنگنا و خداحافظ رفیق مجموعه‌ای از آثار شهری در سینمای ایران بودند که برای اولین بار برداشتی کم و بیش عینی و مفهومی کم و بیش ذهنی از شهر در سینمای ایران را ارائه می‌کنند و حیات شهری این دوران را به تصویر می‌کشند و هریک به نوبه خود پرده از برخی معضلات اجتماعی و زندگی شهری برمی‌دارند. «بازخوانی فیلم‌های دهه چهل و پنجاه شمسی در واقع بازخوانی اندیشه‌های این دوران درباره مطالبه نووارگی، نوآوری و نوپردازی آمرانه و یکسویه دولتی از سویی و طلب همین معانی از پایین از دیگر سوی است. چالش بین این مطالبات به دهه چهل، خصلتی استثنایی می‌بخشد و این دهه را در سده ۱۴۰۰ شمسی متمایز می‌سازد. یکی از بازیگران اصلی در این میانه شهر، زندگی

شکل ۳: خشت و آینه (تصویری از شب تهران)

زن مسافر که در ماشین قصه ساختمان نیمه‌کاره را این‌طور تعریف می‌کند: «اینجا زمین کشاورزی بود. گندم، جو، یونجه. اومدن همه چیز رو خراب کردن، آهن آوردن پی‌کَندنَ، 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. توسعه‌ای که به دور دست‌ها 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 آیینه» که هر نه فصلش کنایه‌ای می‌زند به سردرگمی‌های انسان ایرانی در مواجهه با تغییر، نه در کنار یکدیگر که در برابر هم قرار می‌گیرند. گسترش پهنای شهر به بهانه توسعه و آبادانی خانه‌ها را ویران کرده است و نه آبادی که خرابه‌هایی بر جای شهری و دگردیسی آن‌ها است که به تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی دهه بعد حیات می‌بخشد» (Habibi, 2015, p. 69). بازنمایی تهران در فیلم‌ها در واقع تاریخ تحولات مدرنیته ایرانی نیز هست. «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 عقلانیتی 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 ۴۰ و با حضور فیلمسازان موج نو تصویری جدی و قابل توجه می‌یابد (Tusi & Moj, 2000, p. 125).

۴-۱- خشت و آینه

فیلم خشت و آینه ساخته ابراهیم گلستان در سال ۱۳۴۴ می‌باشد. این فیلم با تصویری از شب در شهر تهران با چراغ‌های اتومبیل و تابلوهای نئون مغازه‌ها و سیمای تاریک خیابان‌ها آغاز می‌شود و شهر نوپرداز دهه ۴۰ 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، آرمانشهر نوپرداز «انقلاب سفید» را هدف قرار می‌دهد، ولی قهرمان داستان بیننده را با لایه دیگر شهر، با حقیقت و واقعیت آن، روبرو می‌کند.

شکل ۴: خشت و آینه (پرسه زنی در شب)

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 می‌دارد و به کافه می‌رود، کافه، به‌عنوان یک مکان عمومی نوظهور در شهری، تلقی مدرنیستی از قهوه‌خانه سنتی است که در آن نیز گفتگوی جمعی صورت می‌پذیرفت. دوستان هاشم که اولین شنوندگان روایت او به شمار می‌روند، هریک با مرام و مسلکی متفاوت (یکی روشنفکر تحصیل‌کرده 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 هریک در حال و هوایی کاملاً متفاوت سیر می‌کنند شاید بیانگر تنهایی تک تک آن‌هایی باشد که

در جمع حضور دارند. این احساس تنهایی همان تنهایی انسان مدرن است که جایگزین همبستگی اجتماعی در جهان سنت شده است. کافه‌نشیان هریک درباره نوزاد نظری می‌دهند. یکی مطالب خود را به بیانی فیلسوفانه مزین می‌کند. یکی دیگر هم هست که از بزرگ شدن تهران با نام بردن از محلات جنوب و شمال و شرق و غرب

شکل ۵: خشت و آینه (هاشم در کافه)

دست آخر هاشم کودک را به کلانتری می‌برد. در کلانتری بچه را نمی‌پذیرند؛ هاشم ناامید از کلانتری بیرون می‌آید. جلوی کلانتری تاجی منتظر او ایستاده و دلیل آمدنش به آنجا را نگرانی برای بچه می‌گوید. نیمه شب است. کنار میدان بهارستان می‌ایستند. تاجی پیشنهاد می‌کند به خانه هاشم بروند. اما هاشم معتقد است نمی‌شود جلوی چشم همسایه‌ها با یک زن و یک کودک وارد خانه شود. مرد خانه را که دارای حریم و حرمت است، به چالش می‌کشد و آن را مانع آسایش قلمداد می‌نماید.

پرسه زدن این دو نفر در شهر شروع می‌شود. وقتی هر دو خسته می‌شوند تاکسی می‌گیرند و هاشم خسته از فضولی دیگران با راننده تاکسی نیز جر و بحث می‌کند. هر دو وارد خانه هاشم می‌شوند. تاجی از هاشم می‌خواهد به او کمک کند تا کودک را تمیز کرده، غذا دهند و بخوابانند. اما هاشم مرتب متذکر می‌شود که او و کودک ساکت باشند تا همسایه‌ها چیزی نفهمند. از حیث روایی، گرچه همسایه حضور جسمانی در فیلم ندارد، ولی حضور ناپیدای خود را در شمایل موجودی مزاحم و فضول اعلام می‌دارد؛ شمایلی غریب و نامنتظر از همسایه که هیچ قرابتی با آن همسایه قدیمی که یار و یاور بود، ندارد. تا جایی که تاجی به هاشم می‌گوید: «تو از همسایه‌ات می‌ترسی. تو توی خونه خودت هم می‌ترسی. همسایه کیه؟» خانه‌ای که در هراس از سیطره نگاه تیز و سراسربین همسایگان ناآشنا، پنجره‌هایش پوشیده از پرده‌های ضخیم است و دیوارش که مملو 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. 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 رگ گردن‌ها و زور تهران حرف می‌زند: «شهر بزرگ شده، از بالای دربند تا شاه عبدالعظیم، از جی و مهرآباد و کن و قلعه‌مرغی 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.

شکل ۶: خشت و آینه (دوستان هاشم در کافه)

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 در آن 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. گستره پهنای نگاه دوربین به ساختمان عریض و طویل دادگستری که گویی نمی‌توان پایانی بر راهروها و درهای نیمه‌باز متکثرش متصور شد، تصویرگر تنهایی ناگزیر مراجعانی است که دیوان‌سالاری 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 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 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 می‌شود، عنصری منفرد که لازم است خود را بیابد و تنها به خود کمک کند. قطعه روز بی‌کسی و فانی بودن همه چیز، بازتعریفی از دگردیسی ارزش‌های مرسوم است؛ سنت همیاری جای خود را به بی‌تفاوتی می‌دهد.

شکل ۷: خشت و آینه (هاشم در دادگستری)

در قطعه بعد هاشم در شیرخوارگاه است. 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

شکل ۸: خشت و آینه (هاشم در دادگستری)

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.

شکل ۹: خشت و آینه (هاشم در شیرخوارگاه)

هاشم که کودک را به شیرخوارگاه تحویل داده است به همراه تاجی از کوچه‌هایی عبور می‌کنند که در میانه آن جنازه‌ای را تشییع می‌کنند. 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

شکل ۱۰: خشت و آینه (شیرخوارگاه)

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.

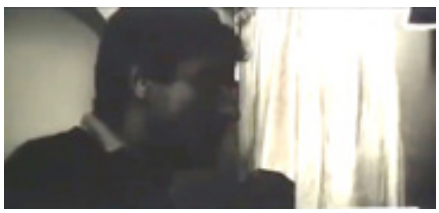
شکل ۱۱: خشت و آینه (مراسم تشییع)

در این فیلم مجموعه اطلاعاتی که در برابر تصمیم نگه داشتن 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 تکه‌تکه‌شدگی 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.

۴-۲- دایره مینا

فیلم دایره مینا ساخته داریوش مهرجویی در سال ۱۳۵۳ می‌باشد. پس از «آقای هالو» که سادگی شهرستانی را در برابر فریبکاری، اغوا و نیرنگ بازی تهران قرار می‌دهد، «دایره مینا» سیمای بحرانی‌تری را از شهر تهران ارائه

شکل ۱۲: خشت و آینه (پرده‌های ضخیم و افتاده خانه)



می‌کند، شهری که در آن مردم با فروش خون خود زندگی می‌کنند تا جایی که معصومیتی که در ابتدای فیلم در شخصیت علی (سعید کنگرانی) به بیننده معرفی می‌شود، در پایان تبدیل به خباثتی سیاه می‌شود. نزاع طبقاتی هم چون دیگر مسائل اجتماعی به مثابه یکی از مؤلفه‌های تبیین‌گر و کلیدی کلانشهرها در دوران مدرنیته تجلی فضای خود را در اکثر فیلم‌های این دوران، به ویژه «دایره مینا» نشان می‌دهد. در «دایره مینا» مهرجویی تلاش می‌کند دو جهان متفاوت فرودستان و فرادستان را به بیننده بنمایاند. دوربین با نمایش پس‌زمینه‌ای از حاشیه‌نشینی به‌عنوان نمادی از جامعه طبقاتی داستان جستجوی فقیرانه پدر پیر و پسرش برای یافتن دارو و درمانی که نمی‌توانند از عهده‌اش برآیند روایت می‌کند. فقر آن‌ها را به سمت‌گدایی از یک ماشین لوکس می‌کشاند مالک ماشین، آقای سامری با بازی انتظامی، برای کمک آن‌ها را به مباشرش می‌سپرد.

شکل ۱۳: دایره مینا (حاشیه نشینی)

پیرمرد و پسرش شهر را بی‌حال و آواره به صبح می‌رسانند. صبح مباشر سامری آن‌ها را به همراه خیل عظیمی از معتادان و بیچاره‌گان سوار کامیون می‌کند. مقصد آزمایشگاهی است که سامری مدیر آنجاست و از این افراد در قبال ۲۰ تومان خون می‌گیرد. فضای آزمایشگاه مملو از معتادین است. پیرمرد دیگری به خاطر اهدای بیش از حد خون از هوش می‌رود. مباشرین سنگدلانه فرد از هوش رفته را بیرون می‌کنند. فیلم به خوبی سلطه روابط پولی و کالایی و روابط انسانی را به نمایش می‌گذارد. قیمت خون انسان را بازار تعیین می‌کند و فرودستان جامعه برای گذران زندگی خود از طریق فروش خون در رقابت با یکدیگر قرار داده می‌شوند. سامری به پسر برای دو شیشه ۳۵ تومن می‌دهد و پیرمرد را هم به خاطر مریضی‌اش با سفارشی راهی بیمارستان می‌کند. با سفارش سامری، پیرمرد را در بیمارستان می‌پذیرند. علی سرخوش در بیمارستان می‌چرخد، با پرستار جوانی آشنا می‌شود. پرستار بدون آشنایی قبلی به آن‌ها کمک می‌کند تا از دیگر بخش‌های بیمارستان به سرعت وقت بگیرند. در معرفی علی به پرستار، جامعه طبقاتی، جدایی‌گزینی اجتماعی و طرد و جذب افراد، باز تعریف می‌شوند: « اسمم علی، بچه پایین مایین‌ها، بیکارم». این سرآغاز آشنایی تصادفی علی با پرستار (زهرا) است. در ادامه زهرا برای علی و پدرش ناهار می برد و برای علی کاری را در بخش تدارکات بیمارستان

شکل ۱۴: دایره مینا (حاشیه نشینی)

جور می‌کند. قطعه‌ای (سکانس) که علی همراه با اسمال (علی نصیریان) برای خرید به مرغداری می‌روند. یکی از تأثیرگذارترین و چالشی‌ترین صحنه‌های فیلم است زیرا در آن، علی که هنوز معصومیتش به یغما نرفته و به بی‌اخلاقی صرف بدل نگردیده، جوجه‌ای را از خیل جوجه‌هایی که در چاه ریخته می‌شوند نجات می‌دهد، از سوی دیگر، فیلم نقدی بر نظام پزشکی و درمانی آن دوران دارد. پزشکان بیمارستان اغلب با پول خریده شده‌اند و خون‌های آلوده سامری را مصرف می‌کنند که سود بیشتری برای آن‌ها به همراه دارد. بهداشت و درمان نیز در چرخه اقتصاد سوداگر، جنبه کالایی می‌یابد. زهرا این بار علی را به جنوب شهر می‌فرستد، جایی که او یک بشقاب غذا را به معتادین می‌فروشد، علی با دیدن خیل گرسنگان و با آگاهی از کالایی شدن خون، آنان را برای فروش خون پیش سامری می‌برد. سامری از زرنگی وی استقبال کرده و او را به خانه دعوت می‌کند. علی، فردی فرودست به ناگزیر و در تلاش معاش وارد چرخه بازار می‌شود. او، یکی از دلالان اصلی سامری می‌شود. تفاوت میان قهرمان و ضد قهرمان در جامعه سوداگر مدرن رنگ می‌بازد و عیار افراد صرفاً با قیمت بازار تعیین می‌شود و شرافت به اندک قیمتی به فروش می‌رود. تا حدی که مرگ پدر علی جلوی بیمارستان او را متأثر نمی‌سازد.

شکل ۱۵: دایره مینا (جنوب شهر)

زیرا او به از خود بیگانگی عاطفی این محصول کلانشهر و اقتصاد سوداگر، گرفتار شده و تنها به تحویل سریع خون‌های آلوده به بیمارستان می‌اندیشد. در قطعه پایانی

شکل ۱۶: دایره مینا (دلالی علی برای فروش خون)

که پدر به گور سپرده می‌شود، اسمال علی را می‌بیند و او را به باد کتک می‌گیرد. علی باز بی‌تفاوت و خونین همراه اسمال نظاره‌گر خاکسپاری پدر است.

شکل ۱۷: دایره مینا (علی در خانه سامری)

شکل ۱۸: دایره مینا (بی تفاوتی علی در خاکسپاری پدرش)

دایره مینا حکایت جامعه بی‌رحم کلانشهر و روابط پولی و کالایی شده است، جامعه‌ای که مناسبات انسانی و اجتماعی در آن به بن‌بست رسیده و انسان‌ها به هر بهانه‌ای یکدیگر را می‌درند. در این جامعه سوداگر هر چیز قیمتی دارد. خواه خون انسان، خواه خود انسان. جامعه‌ای که فیلم به تصویر کشیده، جامعه‌ای است که هیچ کس در آن فردیتش را حفظ نمی‌کند و ناگزیر در آن حل می‌شود. جامعه‌ای که رابطه تنگاتنگ ثروت و قدرت، مشوق نوپردازی و آمرانه از بالا بوده و یا کاریست نوآوری. توسعه‌نایافتگی به روابط شهری کالایی شده تأکید می‌کند؛ روابطی که اصول اولیه انسانی و حق به شهر بدان راهی ندارند. در تلاش برای یافتن گذران زندگی، زندگی آدمی نیز قابل معامله با قیمتی است که بازار تعیین می‌کند و ستیز برای دست یافتن به این معامله فرودستان اجتماعی را به هر کاری وا می‌دارد. فرد قابل جایگزینی، موضوع بازار اقتصاد سوداگر، می‌تواند از آدمی دیو سازد. پسر جوان، که در ابتدای فیلم، پسری کم رو، مهربان و معصوم است و در مقابل نامهربانی های پدر او را به دوش می‌کشد علاقه و عاطفه تماشاگر را به خود جلب می‌کند، در پایان فیلم به یک هیولا تبدیل شده که مرگ پدر هم او را تکان نمی‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله، مفروضه اساسی این بود که سینما می‌تواند به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی 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 پی‌برد 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. 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 خودبیگانگی و بی‌نشانی، در آستانه ایستادن، 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 جـدول۱ نشانه‌شناسی همنشین تصویر شهر تهران در فیلم خشت و آینه به‌عنوان نمونه بررسی شده است.

جدول ۱: نشانه‌شناسی همنشین تصویر شهر تهران در فیلم خشت و آینه

دال	مدلول
محله/ کلانشهر	گسترش شهری
قصه ساختمان نیمه‌کاره زن مسافر «اینجا زمین کشاورزی .... وای از بس دیوار کشیدن».	توصیفی از حاشیه‌نشینی 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 قلعه‌مرغی تا اون ور دوشون تپه، تهران پارس تا اون ور گردنه قوچک»	
محله قدیمی/ شهر	شهر قدیم، مقیاس انسانی، کلان شهر وسیع، مقیاس فرا انسانی
کوچه‌های تنگ وحرکت پیاده/ خیابان‌های وسیع اتومبیل رو	

دال	مدلول
قهوه‌خانه/ کاباره، کافه، دادگستری، شیرخوارگاه، غیره.	فضاهای عمومی نوظهور در شهر (هجوم مظاهر مدرنیته)
همسایه قدیمی که یار و یاور بود/ تاجی: «تو از همسایه‌ات می‌ترسی. تو توی خونه خودت هم می‌ترسی. همسایه کیه؟» موجودی مزاحم و فضول	تغییر ارزش‌ها و رفتارها در روابط همسایگی
تصمیم نگه داشتن یا نداشتن کودک و تشکیل خانواده	ارزش‌های سنتی/ ارزش‌های جدید، بازتعریفی از دگردیسی ارزش‌های مرسوم سنت همیاری جای خود را به بی‌تفاوتی
«امروز روز بی‌کسیه. 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/ روشنفکری و بی تفاوتی به هم نوع	قهرمان پروری/ ضد قهرمان پروری
تاجی/ هاشم	
شیرخوارگاه	نماد واقعی شهری مدرن، کودکانی ناخواسته از رابطه‌ای (نامشروع و غیره) دگرگونی روابط و ارزش‌ها
حضور بیشتر زنان در فضاهای خصوصی و نیمه‌عمومی/ حضور فعال زنان و دختران در فضاهای نوین کلانشهر	تغییر نگاه به زنان

این فیلم‌ها مشخصه‌های روشن نووارگی (مدرنیته) را در خود داشتند با توجه به آنچه در برداشت‌های پیشین آمد، از زمان ورود سینما به ایران، به‌عنوان یکی از عوامل نووارگی، شهر، و زندگی شهری از موضوعات اصلی سینمای ایران بوده است؛ اغلب به‌عنوان 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 هنر از بدو پیدایش و با مروری عمیق‌تر در سینمای ایران در سال‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی (کاوش شده در فیلم‌های خشت و آینه و دایره مینا) 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 شد. سینما یک زبان است زبانی که مجموعه‌ای که پیام‌ها را در یک ماده بیانی مشخص ارائه می‌دهد. معماران و شهرسازان می‌توانند از دریچه سینما و فیلم به‌عنوان ابزاری مناسب جهت استفاده از نگاه منتقدانه فیلم‌ها به طراحی فضاهای شهر و شناخت نیازهای متفاوت شهروندان، استفاده نمایند. این یافته می‌تواند روش جدیدی برای دست‌یابی به شناخت دقیق‌تر جامعه انسانی مخاطب معماری و شهر با استفاده از فیلم و سینما باشد که در بازه زمانی کوتاه گزارش مصوری را از شرایط اجتماعی انسان‌ها و نحوه تعامل آن‌ها با فضا را ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت

1. Lucien Goldmann
2. Mazumdar
3. Barber
4. Saussure
5. Vladimir Probe

REFERENCES

- Ashuri, D. (2007). We and Modernity, Serat Publications, Tehran.
- Azari, G.R. (2000). Introduction to the Sociology of Iranian Cinema (1978-1998). *Farabi Quarterly*, 9(3), 38-63. https://www.noormags.ir/view/fa/magazine/number/45680
- Barber, E. (2002). Projected Cities. Cinema and Urban Space. London: Reaktion books. https://www.researchgate.net/publication/37722117_Projected_Cities_Cinema_and_Urban_Space
- Bess, D. (2000). Acquaintances and Aliens: Urban Components of New Rome Movies, in Cinema and Architecture, (by François Pence and Maureen Thompson), (Sh. Jafari Nejad, Trans.). Tehran: Soroush Publications.
- Ejlali, P. (2004). Social Change and Movies in Iran. Sociology of Favorite Popular Films (1978-1998). Tehran: Farhangi and Andisheh Publications. http://journals.atu.ac.ir/article_1285.html
- Frisbee, D. (2007). Georg Simmel, (J. Ganji, Trans.). Gam Publications, Tehran.
- Goldman, L. (1990). Developmental Criticism, (M.T. Ghiasi, Trans.). Tehran: Bozorgmehr Publications.
- Habibi, S.M. (1999). From Shar to Shahr, Tehran University Press, Tehran.
- Habibi, S.M. (2015). "Memories of the City of Cinematographic Review of Iranian City", Tehran: Nahid Publications.
- Jahanbegloo, R. (2005). Between the Past and the Future, Tehran: Nashrni.
- Jirani, F. (2000). The 1940s: The Sweet Dream of Failure in the Analytical History of One ihdghdj cvn laow ani. Hundred Years of Iranian Cinema. Tehran: Office of Cultural Research.
- Kazemi, A., & Mahmoudi, B. (2008). The Problemetic of Urban Modernity; Tehran in Cinema before the Islamic Revolution. *Journal of Cultural Studies and Communication*, 12, 104-89. https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=137739
- Mazumdar, R. (2007). Bombay cinema. An Archive of the City. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt34b
- Mirahsan, A. (2006). Two Modern; City and Cinema, Film Monthly, Fourteenth Year, Book of the Year.
- Sadr, H.R. (2002). Political History of Iranian Cinema, Tehran: Ney Publications.
- Shell, M., & Fitz Morris, T. (2012). Cinema and the City of Film and Urban Societies in a Global Context, (M. Alavi, & M. Arbabi, Trans.). Tehran: Rozaneh Publications. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9780470712948
- Tusi, J. (2000). the Analytical History of One Hundred Years of Iranian Cinema. Tehran: Office of Cultural Research.

نحوه ارجاع به این مقاله

روانشادنیا، سمیه؛ مختاباد امریی، مصطفی؛ دیبا، داراب و پناهی، سیامک. (۱۳۹۹). شهر تهران در تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی دهه ۴۰ و ۵۰ با تأکید بر فیلم‌های خشت و آینه و دایره مینا. نشریه معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ۱۳(۳۰)، ۵۷-۶۷.

DOI: 10.22034/AAUD.2020.90591.1225

URL: http://www.armanshahrjournal.com/article_108575.html