تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۹
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱

مسعود جباری[۱]، سیامک پناهی[۲]، مرضیه گرجی پشتی[۳]، علی اصغرزاده[۴]

تبیین مؤلفه‌های جامعه‌شناسانه تقابل سنت و مدرنیسم در خانواده ایرانی و نمود آن در آثار سینمایی دهه‌ی هفتاد؛ موردپژوهی: دو فیلم «زیر پوست شهر» و «دو زن»*

چکیده

رخدادها و تغییرات مهم فرهنگی‌واجتماعی که در دهه‌ی هفتاد، برای جامعه‌ی معاصر ایران اتفاق افتاد، تأثیرات زیادی بر سینمای ایران داشت. نگاهِ حاکم بر سینمای دهه‌ی شصت، از فیلم‌هایی با محتوای ملی‌ومذهبی که در قالب سینمای دفاع‌مقدس نمود می‌یافتند، به درام‌های اجتماعی و روان‌کاوانه تغییر مسیر داد. دراین‌میان در جامعه، مهم‌ترین اتفاق، حضور طبقه‌ی متوسط و به‌دنبال آن تغییر نگرش اجتماعی‌وفرهنگی مردم بود. طبقه‌ای که با نگاهی مدرن، تلاش می‌کرد تا نقش مهم‌تری در معادلات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه برعهده بگیرد. تقابل سنت و مدرنیسم اگرچه سبقه‌ای طولانی در ایران دارد، اما در دهه‌ی هفتاد و با حضور طبقه‌ی متوسط شدت بیشتری به خود گرفت. سینما هم با تطبیق خود با این فرآیند، نگاهی جامعه‌شناسانه به مشکلات و معضلات اجتماعی حادث‌شده از این تقابل، به‌ویژه در مبحث خانواده داشت. در این پژوهش با نگاهی به دو فیلم اجتماعی شاخص این دهه، یعنی «زیر پوست شهر» و «دو زن»، هدف آن است که مهم‌ترین آنومی‌های اجتماعی و خانوادگی جامعه معاصر ایران از نگاه این دو فیلم موردبررسی قرار گیرد. روش تحقیق، توصیفی- تاریخی و برمبنای تحلیل‌های آماری بوده و ابزار مطالعات، کتابخانه‌ای و پرسش‌نامه است. برای استخراج شاخصه‌های اجتماعی مدنظر این دو فیلم، نیاز به ابزاری مناسب برای خوانش بود. ازاین‌رو از اصل هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌شناسی مدنظر سوسور استفاده شد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در فیلم «دو زن»، متغیرهای کاهش هویت محلی، فربه شدن طبقه‌ی متوسط جدید شهری، ورود شاخص‌های هویتی مدرن، سست شدن شبکه‌های سنتی اجتماعی و گسست عاطفی و در فیلم «زیر پوست شهر»، متغیرهای سنت‌گرایی، شکاف اجتماعی و طبقاتی، اهمیت خانواده، حاشیه‌نشینی و تغییر نگرش جامعه به زنان، به‌ترتیب، بیشترین نقش را در همبستگی بین متغیرهای مؤلفه‌های اصلی پژوهش (با ضریب همبستگی ۸۰۶/ ۰) دارند. براساس یافته‌ها، نتایج، حاکی از آن است که ره‌آورد مدرنیته، گسست نسلی و چالش‌های بین نسلی در خانواده‌ها است.

واژگان کلیدی: سینما، جامعه‌شناسی، سنت، مدرنیسم، دوزن، زیرپوست‌شهر

[۱] دانشجوی دوره دکتری تخصصی معماری، واحد چالوس، دانشگاه‌آزاداسلامی، چالوس، ایران.
Email: Masoud.oct@gmail.com

[۲] گروه معماری، واحد ابهر، دانشگاه‌آزاداسلامی، ابهر، ایران (نویسنده مسؤل).
Email: Siamak_panahi@abhariau.ac.ir

[۳] گروه حسابداری، مدیریت و جامعه‌شناسی، واحد چالوس، دانشگاه‌آزاداسلامی، چالوس، ایران.
Email: Mrgorjip@gmail.com

[۴] گروه معماری، واحد چالوس، دانشگاه‌آزاداسلامی، چالوس، ایران.
Email: ali.asgharzadeh@iauc.ac.ir

[۵] این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری تخصصی معماری مسعود جباری با عنوان «تبیین مدل مفهومی اندیشه‌های معماری معاصر ایران ازطریق بازخوانی فیلم‌های سینمایی با رویکرد جامعه‌شناسی (سه دهه اخیر)» به‌راهنمایی سیامک پناهی و مشاوره مرضیه گرجی و علی اصغرزاده است.

مقدمه

خوانش سینما از پدیده‌های اجتماعی در طی سالیان گذشته، باعث شده که بسیاری از پدیده‌های اجتماعی در بستر این هنر سندنگاری و مکتوب شوند و این سنتی است که سینما به‌عنوان یک پدیده جهان‌شمول، تلاش دارد تا به‌عنوان سندی ماندگار برای نسل‌های آینده به یادگار بگذارد. در این گذر سینماگر و فیلم‌ساز بازتابی از جامعه معاصر خود را به‌عنوان روح و معنای زمانه و جامعه، به فیلم خود بازمی‌تاباند و به‌همین‌جهت تلقی و شناخت او از شهر، جزیی از میراث جامعه‌شناسانه شهر است. برای نفوذ به درون پوسته یک جامعه به‌غیراز کار میدانیِ مردم‌شناختی، هیچ‌چیز با دیدن فیلم‌هایی که برای بازار داخلی یک جامعه ساخته شده‌اند، قابل‌مقایسه نیست (راودراد، ۱۳۹۲: ۷۷). اندیشمندان زیادی به نظریه بازتاب جامعه در سینما و جامعه‌شناسی هنر پرداخته‌اند. از دیدگاه لوسین گلدمن[۱]، فیلسوف فرانسوی، محتوای آثار ادبی و هنری می‌تواند، بازتابی از جامعه نباشد، اما جهان‌بینی ارایه‌شده در قالب این محتوا، در جامعه معاصر نمودی خارجی دارد (مدنی و همکاران، ۱۳۹۷: ۵). بیان اصلی ما در این‌جا بر این اصل استوار است که سینما با پیروی از قواعد نشانه‌شناسی، یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی جامعه معاصر محسوب می‌شود و این توان را دارد تا نمایش‌گر آنومی‌ها، در موضوعات مختلف اجتماعی، بالاخص موضوع خانواده باشد. مشکلات این مهم‌ترین نهاد اجتماعی در فیلم‌های معاصر قابل ردگیری و شناخت است. سینما شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی جامعه معاصر خود است. بنابراین مطالعه‌ی سینما به‌منزله‌ی یك عنصر فرهنگی و اجتماعی، قادر است ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی کنونی‌مان برساند. جاروی[۲]، از نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی سینما، اعتقاد دارد که سینما نهادی اجتماعی است و درنتیجه بایستی به رابطه متقابل میان جامعه و سینما، یعنی شرایط اجتماعی که سینما به آن می‌پردازد یا آن را بازتاب (نظریه بازتاب) می‌کند، پرداخت (جاروی، ۱۳۷۹: ۴۳).

اتفاقات سیاسی و اجتماعی پیش از دهه‌ی هفتاد شمسی، منجربه ظهور طبقه‌ای جدید در بطن جامعه ایران شد. طبقه‌ی متوسط جامعه ایرانی در پی شکاف سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بین دو طبقه دیگر ایرانی و با توجه به جریانات سیاسی دوم خرداد، پای به عرصه‌های اجتماعی‌وفرهنگی گذاشته و شروع به تکوین منویات فرهنگی خود، در قالب خلق فرهنگ و سنن جدید و سبک زندگی جدید شهری کردند و این نقطه آغازین تقویت مدرنیته اجتماعی در ایران بود (زیباکلام، ۱۳۹۴: ۵۹). این طبقه نه به طبقه حاکم متصل بود و نه از قشر ضعیف جامعه و تلاش داشت نقش پررنگ‌تری در سپهر سیاسی، اجتماعی‌وفرهنگی ایران برعهده بگیرد. اگرچه حضور این طبقه در سطح جامعه ایرانی، با توجه به تجربه جامعه از معضلات جامعه در دهه‌ی شصت، یعنی سبک خاص زندگی، جنگ فرسایشی، موج مهاجرت‌ها و مشکلات اقتصادی و تورم، چندان هم خالی از اشکال نبود و منجربه بروز پدیده چندگانگی فرهنگی در جامعه ایران شد. سینما هم به‌عنوان هنر بازتاب‌دهنده‌ی جامعه‌ی معاصر خود، در این چندگانگی نقشی میانه برای خود برگزید و نه در مدح مدرنیسم تصویرگری می‌کرد و نه در شماتت سنت قلم‌فرسایی. چندگانگی فرهنگی از تقابل طبقه‌ی متوسط با دیگر طبقه‌های سنتی حاکم بر جامعه ایرانی نشأت می‌گرفت و در آثار سینمایی این دهه به‌خوبی قابل‌مشاهده است. در این پژوهش با توجه به رسالت سینما به‌عنوان یکی از ابزارهای بازتاب‌دهنده آنومی‌های اجتماعی و توان این هنر در خلق نمودهای نشانه‌شناسانه‌ی رخدادهای جامعه‌شناسانه در قالب تصویر، تلاش شده به دو سؤال پژوهش پاسخ داده شود:

الف - چگونگی نمودهای نشانه‌شناسانه‌ی معضلات اجتماعی در آثار سینمایی.

ب - مهم‌ترین آنومی‌های اجتماعی و خانوادگی دهه‌ی هفتاد ازمنظر سینما کدام‌اند؟

به‌نظر می‌رسد با مرور دو اثر برگزیده از آثار دهه‌ی هفتاد سینمای ایران، با توجه به دغدغه‌های اجتماعی و خانواده‌محور بودن این دو فیلم، فیلم‌سازان این دو اثر توانسته‌اند شکل‌وشمایلی درخور و مناسب از جامعه ایرانی و مشکلات و معضلات تقابل سنت و مدرنیته، در این دهه ارایه کنند.

پیشینه تحقیق

سعید مدنی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «بازنمایی آسیب‌های اجتماعی تهدیدکننده‌ی نهاد خانواده در سینمای دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی ایران»، با نگاهی به آثار سینمایی این دو دهه و با استفاده از نظریه بازتاب، آسیب‌های اجتماعی این دو دهه را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. روش پژوهش توصیفی و استنباطی است این پژوهش با استخراج فاکتورهای اجتماعی فیلم‌ها، و با استفاده از تحلیل نرم‌افزاری، مهم‌ترین آسیب‌های اجتماعی این دو دهه را معرفی می‌کند. نتایج حاکی از آن است که سینما کامل‌ترین فرم در بین آثار هنری در نمایش آسیب‌های اجتماعی است.

سمیه روانشادنیا (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «شهر تهران در آثار سینمایی دهۀ چهل ازمنظر جامعه‌شناسی سینما با تأکید بر فیلم خشت و آینه» به بررسی قشر متوسط جامعه ایران از نگاه فیلم «خشت و آینه»، با تکیه‌بر نظریه بازتاب می‌پردازد. او برای این پژوهش با استناد به روش توصیفی- تاریخی و با تکیه‌بر نشانه‌شناسی سوسور، فیلم‌ها را از روش تحلیل زنجیره‌ای، نشانه‌شناسی کرده و در بخش نتیجه‌گیری با استناد به مدلول‌های استخراجی، فاکتورها و مؤلفه‌های اجتماعی جامعه ایران در دهه چهل را تدوین می‌کند.

اولینا وجبرت[۳] (۲۰۲۰) جامعه‌شناس لهستانی در مقاله‌ای با عنوان «فیلم و سینما، موضوعی برای مطالعات جامعه‌شناسانه بین سنت و کنونیت» به بررسی امر سینما و جامعه در کشور لهستان می‌پردازد. او در این پژوهش با روش توصیفی- تاریخی به رابطه‌ی سینما و جامعه لهستان از ابتدای پیدایش ورود می‌کند. در جامعه‌شناسی، آرا و نظریات پیر بوردیو را مبنای کار خود قرار می‌دهد. هدف او مقایسه بین علم و سینما در کنش با جامعه و میزان موفقیت هر دو عامل در رابطه با مسایل جامعه‌شناسی است. نتایج حاکی از آن است که سینما برای توصیف اوضاع اجتماعی ابزاری بهتر نسبت به علم است، چراکه ارتباط مخاطبین و جامعه‌شناسان با این پدیده‌ی هنری بسیار پررنگ‌تر از مقالات علمی در نشریات و کتاب‌های انبوه در کتاب‌خانه‌ها است.

جرزی کاچمارک[۴] (۲۰۲۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحقیقات جامعه‌شناسی بصری با استفاده از فیلم و ویدیو، در نمونه مطالعات شهری» به نقش سینما و ویدیو در ترسیم فضای شهری و ابزاری برای شناخت جامعه می‌پردازد. روش توصیفی- تاریخی و برمبنای مطالعات کتابخانه‌ای و ابزار فیلم است. او فیلم را ابزاری مدرن و کارآمد در فن جامعه‌شناسی می‌داند که امروزه مسؤولین، مدیران و تصمیم‌گیران اجتماعی‌وفرهنگی باید از آن بهره ببرند. هر فیلمی حتی فیلم‌های تولیدشده با موبایل هم این قابلیت را دارند که به‌عنوان وسیله‌ای برای شناخت جامعه، مردمان و کمبودهای شهری اجتماعی، استفاده شوند. او درنتیجه‌گیری پژوهش خود اعلام می‌دارد، اگرچه سینماگر با اهداف و متدهای خاص خود، در پی خلق اثری هنری است، لیکن اثر او به‌عنوان یک مستند قابل‌اتکا ازجانب جامعه‌شناسان، ابزاری به‌غایت مناسب برای شناخت جامعه است و حتی سمت‌وسوگیری فیلم‌ساز، توان مخفی کردن واقعیت‌های جامعه را ندارد، چراکه اثر او همانا یک مستند جامعه‌شناختی است.

روش تحقیق

جامعه‌شناسی هنر که شکل‌گیری آن به مارکس[۵] بازمی‌گردد، به این موضوع توجه دارد که آثار هنری تحت‌تأثیر اجتماعی که در آن خلق می‌شوند، قرار دارند. به‌بیان‌دیگر، هنر فرآورده‌ای جمعی است. بنابراین، جامعه‌شناسی هنر در پی پاسخ به سؤال است که جامعه چگونه در شکل‌گیری آثار هنری تأثیر می‌گذارد. یعنی تحلیلی از پایین به بالا ارایه می‌دهد. جامعه‌شناسی سینما ازمنظر این مقاله، نوعی زیرشاخه جامعه‌شناسی هنر محسوب می‌شود و بر این عقیده است که فیلم‌های سینمایی هر دوران، از شرایط اجتماعی حاکم بر همان دوران تأثیر می‌پذیرند. ازاین‌رو برای درک یک پدیده‌ی اجتماعی یا هنری، باید ساختار کلان آن را درک کرد. درک ساختار پنهان فیلم‌ها ازطریق نشانه‌شناسی تصویر لایه‌ها و ساختار پنهان متن به دست می‌آید. در نظریه فیلم معاصر، که مبتنی‌بر نظریه‌ی نشانه‌شناختی فیلم است، «هر متن ادبی و هنری تقلیدی است از واقعیت و میزان کامیابی آن نیز به میزان موفقیت در بازنمایی یا بازتولید آن وابسته است» (جیمسن و همکاران، ۱۳۹۰: ۶۷). در این پژوهش در بخش استخراج داده‌ها، از روش مطالعات کتابخانه‌ای، مصاحبه، مشاهده و نقد فیلم، به‌عنوان ابزار استفاده شده است. در بخش ساختار تحلیل داده‌ها، برای بررسی ساختار روایی و تحلیل محتوایی و کیفی متن از روش نشانه‌شناسی سوسور[۶] استفاده شد. در روش سوسور، دو راه‌حل برای درک این ساختار وجود دارد. ساختار جانشین و هم‌نشین. در روش هم‌نشین یا زنجیره‌ای، مهم شناسایی شخصیت‌های اصلی فیلم است و بعدازآن اقدامات این شخصیت‌ها از ابتدا تا انتهای فیلم به‌ترتیب توالی استخراج‌شده تا منطق شکل‌گیری روایت آشکار شود. بدین‌منظور ساختار فیلم‌ها با ساختار اجتماعی و تحولات فرهنگی بازه‌ی زمانی موردنظر، مقایسه شده‌اند تا معانی اجتماعی تصاویر کشف شوند. برای شناخت ساختار اجتماعی و تحولات فرهنگی بازه موردنظر، از دو منظر سینما و جامعه، منابع متعددی موردبررسی قرار گرفت، که شاخصه‌های استخراجی در قالب جدول ۱ دسته‌بندی شد.

جدول ۱: شاخصه‌های تأثیرگذار در ابعاد پژوهش

مؤلفه	شاخص	منابع بکار رفته جهت تشخیص شاخص‌ها
سینمایی	قدرت گرفتن بانوان	راودراد، ۱۳۹۲ - بنی اعتماد و مصطفوی، ۱۳۷۹
	اهمیت و جایگاه خانواده	مدنی، ۱۳۹۷ - بنی اعتماد و مصطفوی، ۱۳۷۹
	حاشیه‌نشینی	بنی‌اعتماد و مصطفوی، ۱۳۷۹- تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰- توسلی و میرزایی، ۱۳۷۸
	شکاف طبقاتی و اجتماعی	جهانبگلو، ۱۳۸٤ - تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰- راودراد ۱۳۷۸
	تقابل مدرنیسم و سنت	روانشادنیا، ۱۳۹۷ - مدنی، ۱۳۹۷
	تضاد فرهنگی	روانشادنیا، ۱۳۹۷- مدنی، ۱۳۹۷- بنی‌اعتماد و مصطفوی، ۱۳۷۹
جامعه‌شناختی	کاهش هویت محلی	آشوری، ۱۳۹۲ - رفیع‌پور ، ۱۳۷۸
	گسست عاطفی	بنی‌اعتماد و مصطفوی، ۱۳۷۹- حبیبی، ۲۰۱۵
	ورود مؤلفه‌های هویتی مدرن	توسلی و میرزایی، ۱۳۷۸- جهانبگلو، ۱۳۸۴
	فربه شدن طبقه‌ی متوسط جدید شهری	توسلی و میرزایی، ۱۳۷۸- جهانبگلو، ۱۳۸۴- زیباکلام، ۱۳۹۴
	سست شدن شبکه‌های سنتی اجتماعی (سرمایه اجتماعی)	توسلی و میرزایی، ۱۳۷۸ - زیباکلام، ۱۳۹۴، درستان، ۱۳۹۹

در این پژوهش، پرسش‌نامه در حجم بالاتری توزیع شد اما به‌علت شرط اولیه (که دیدن یک یا هر دو فیلم بود)، حجم جامعه آمار واقعی این پژوهش، ۱۳۱نفری به‌دست آمد. در بخش اول به‌منظور سنجش میزان تأثیر عوامل جامعه‌شناختی بر فیلم‌های سینمایی، از نمودار مفهومی و توسط خروجی نرم‌افزار «اس. پی. اس. اس» و با استفاده از تحلیل رگرسیون چندمتغیره مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفت. در پرسش‌نامه ۲۴ سؤال به‌صورت واضح و شفاف از افراد حاضر در محدوده، پرسش شد. روش تحلیل در این پژوهش به دو صورت است: در بخش اول ماهیت داده‌ها با استفاده از آنالیز چندمتغیره موردسنجش قرار گرفت. این امر سبب شناسایی همبستگی‌های میان متغیر وابسته و متغیرهای مستقل می‌شود. پایایی شاخص‌های موردانتخاب با استفاده از روش ضریب آلفای کرونباخ انجام شده که برای شاخص‌های بالا مقدار آلفای کرونباخ ۰/۸۰۶ است که به‌دلیل این‌که از ۰/۷ بیشتر است، نشان از پایایی شاخص‌ها و مشکل‌ساز نبودن آن دارد. در بخش دومِ سؤالات به‌منظور دریافت میزان ارتباط عوامل سینمایی و جامعه‌شناختی در فضاهای شهری از فن افتراق معنایی استفاده شده است. این پژوهش با نگاهی به دو فیلم تأثیرگذار دهه‌ی هفتاد یعنی «زیر پوست شهر» و «دو زن» از خلال نشانه‌شناسی و تحلیل برمبنای آرا و نظرات سوسور و با تکیه‌بر روش توصیفی و با روایی سنجی آماری از نخبگان، به سرانجام رسیده است. ازاین‌رو روش تحقیق درراستای یافته‌های تحقیق حرکت می‌کند.

نشانه‌شناسی در سینما

نشانه‌شناسی علمی است که حیات نشانه‌ها را در جامعه مطالعه می‌کند. این علم می‌تواند بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و به‌تبع آن روان‌شناسی عمومی باشد. مارسی دانسی[۷] نشانه‌شناسی را از واژه یونانی سمیون[۸] به‌معنای نشانه می‌داند. نشانه‌شناسی نشان می‌دهد که چه‌چیزهایی، نشانه‌ها را شکل می‌دهند و چه قواعدی بر آن حاکم‌اند (دانسی، ۱۳۸۷: ۵۷). به تعریف دیگر نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نشانه‌ها، تولید و تبادل آن‌ها، گروه‌بندی نظام‌مند آن‌ها در قالب زبان‌ها و قراردادها و کارکرد اجتماعی آن‌ها می‌پردازد. هدف این علم نشان دادن نشانه‌ها و رمزها در تمام متون رسانه‌ای است و این‌که این رمزها چگونه دیده می‌شوند و عملکردشان در خلق معانی چگونه است. نشانه‌شناسی نه‌تنها شامل مطالعه چیزهایی است که در زندگی روزمره نشان می‌نامیم، بلکه مطالعه هرچیزی است که به چیز دیگری اشاره می‌کند (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۵). نشانه‌شناسی به‌منزله‌ی راهی برای تحلیل متون رسانه‌ای، از دهه ۶۰ تاکنون تأثیر فزاینده‌ای داشته است. در هر متن رسانه‌ای تعداد زیادی از رمزها با نورپردازی ترکیب‌بندی و امثال آن، مرتبط هستند و به‌کار می‌روند. پس باید برای به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی در بررسی فیلم، به هریک از رمزهای فنی که عبارت‌اند از: اندازه نما، زاویه دوربین، حرکت دوربین، ترکیب‌بندی، نورپردازی، رمزهای رنگ و سیاه‌وسفید بودن فیلم توجه کرد. از نقطه‌نظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها، واحدهای معناداری هستند که به شکل واژگان، تصاویر، اصوات، حرکات و اشیا درآمده‌اند. در این اشکال هیچ نوع معنی ذاتی یا طبیعی حمل نمی‌شوند. آن‌ها تنها وقتی تبدیل به علامت یا نشان می‌شوند که ما به آن‌ها معنی دهیم. این نشانه‌ها را باید در نظام نشانه‌ها یا در سیستم نشانه‌شناسی مطالعه کرد. ازنظر فردیناند دو سوسور هر نشانه را می‌توان به دو عنصر تقسیم کرد:

۱. نشان‌گر یا دال شکلی (مادی یا فیزیکی) است که نشانه به خود می‌گیرد.
۲. نشانده یا مدلول محتوایی (معنی) از که نشانه آن را بازنمایی می‌کند.

دال به‌طورعام به شکل مادی یا فیزیکی شکل مربوط می‌شود و آن‌چیزی است که می‌توان آن را دید، شنید، لمس کرد، بویید و چشید. مدلول دارای ساخت ذهنی و غیرمادی است. به اعتقاد دوسوسور این دو جز غیرقابل‌تفکیک از یکدیگرند (فیسک، ۱۹۸۲). چارلز سندرس پیرس[۹] نیز نظراتی متفاوت در نشانه‌شناسی با سوسور دارد زیرا که توجه وی به مرجع نشانه یا بهتر بگویم به مورد ادراک است. نشانه ازنظر وی چیزی است که عمل بازنمایی چیز دیگری را براساس چگونگی یا ظرفیت آن صورت می‌دهد که معادل دال سوسور است. کار نشانه‌شناس این است که بداند معنی چگونه به‌وجود می‌آید و واقعیت چگونه ساخته و حفظ می‌شود. بی‌تردید نشانه‌شناس باید از فرهنگی که بازنمایی در آن رخ می‌دهد، آگاهی داشته باشد تا بتواند تفسیری از آن ارایه کند (دانسی، ۱۳۸۷: ۵۵). در صنعت سینما (فیلم) دال‌ومدلول باهم یکی هستند. آن‌چه را که می‌بینیم یک نشان‌گر تصویری (دال) یک نشان‌دهنده (مدلول) در ذهن ایجاد می‌کند. به‌این‌ترتیب فیلم تنها پاره‌ای از واقعیات را نشان می‌دهد. یعنی یکی از حالات بی‌شمار واقعه را بازنمایی می‌کند.

تحلیل فیلم براساس نشانه‌شناسی از نگاه سوسور

سوسور واژه نشانه را برای مطالعه واحدهای زبانی به‌کار برد. به‌نظر او نشانه، متشکل از دو عنصر مستقل دال‌ومدلول است. دال همان تصویر آوایی واژه‌ی گفتاری است و مدلول یا معنا عبارت از آن‌چیزی است که در ذهن مخاطب هنگام شنیدن دال خطور می‌کند. ازاین‌رو به‌گفته او، نشانه به سه چیز دلالت دارد: ۱- دال. ۲- مدلول. ۳- وحدت میان دال‌ومدلول. (ضیمران، ۱۳۸۳: ۹). سوسور معتقد است که دال‌ومدلول جدایی‌ناپذیرند. سوسور نشانه را الزامی می‌داند: یعنی رابطه دال‌ومدلول، رابطه لازم‌وملزوم است. نشانه‌ها ازنظر سوسور، منفک و منقطع‌اند، یعنی خارج از فرایند زبانی هستند و سوسور در مبحث نشانه‌شناسی مرجع را حذف می‌کند و جایگاهی برای آن درنظر نمی‌گیرد. او مدعی است که کلید فهم و درک نشانه را باید با توجه به رابطه ساختاری آن‌ها با نشانه‌های دیگر پیدا کرد. سوسور مدعی است که فرهنگ پدیده‌ای است زبان‌شناختی و نشانه‌شناسی شیوه‌ای است که در پرتو آن صورت‌های فرهنگی موردتبیین قرار می‌گیرد. این صورت‌ها در معماری، آموزش‌وپرورش، هنر، اسطوره‌شناسی و غیره قابل‌بررسی است. به‌همین‌دلیل است که پیروان او چون لویی اشتراوس[۱۰] و رولن بارت[۱۱] جلوه‌های گوناگون فرهنگ ازجمله اسطوره و نظام پوشاک و مد را موردبررسی قرار داده‌اند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۱). سوسور به مفهومی تحت‌عنوان ارزش نشانه اشاره می‌کند. ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام وابسته است. نشانه، فاقد ارزش مطلق و مستقل از این بافت است. او محور هم‌نشینی و جانشینی را مطرح می‌کند. در محور جانشینی عناصر انتخاب می‌شوند. در محور هم‌نشینی عناصری را که قبلا انتخاب شده‌اند، ترکیب می‌شوند. سوسور بیشتر روی نشانه نمادی تأکید دارد و معتقد است که دال‌ومدلول از هم جدایی‌ناپذیرند و هر دو ذهنی هستند. به‌عبارت‌دیگر: نشانه و محتوا ذهنی و قراردادی هستند.

برای تحلیل یک فیلم براساس دیدگاه‌های هم‌نشینی و جانشینی سوسور سه مرحله باید طی شود. مرحلهٔ نخست، تحلیل نظام‌های نشانه‌ای خود فیلم به‌مثابه یک متن است. هر فیلم سینمایی به‌طورکلی متشکل از حداقل سه نظام نشانه‌ای درهم‌تنیده‌ی زبان، تصویر و موسیقی است. ابتدا نیاز به ابزاری است که قابلیت تحلیل همه‌ی این نظام‌ها را داشته باشد. این سطح تحلیل عینی و مبتنی‌بر داده‌های قابل رد یا اثبات از درون فیلم است. مرحله‌ی دوم تحلیل بینامتنی است. بدین‌معنی که هر فیلم هم با فیلم‌های دیگر کارگردان/

فیلم‌نامه‌نویس در ارتباط است و هم با جریانات کلی اندیشه‌ای که در سینمای آن کشور وجود دارد. بنابراین دریافت‌هایمان را در فضای کلی‌تر سینمایی قرار می‌دهیم، تا درکی عمیق‌تر از فیلم به‌دست آوریم و از جایگاه آن فیلم در فضای سینمایی بزرگ‌تر نیز آگاه شویم. برای تکمیل تحلیل، رابطه‌ی فیلم را با فضای کلی‌تر اجتماعی‌ای که فیلم برساخته است نیز پی می‌گیریم. این‌که فیلم به چه مسأله‌ی اجتماعی‌وفرهنگی می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل مسایل اجتماعی عمیق‌تر یا کلی‌تر می‌کند؛ یا برعکس، مسایل اجتماعی کلی‌تر چه کمکی به درک فیلم می‌کنند. مرحله‌ی سوم تحلیل بافت اجتماعی است که براساس آن با رجوع به خارج از حوزهٔ سینما، تبیینی کلان‌تر ازمنظر روشنفکران اجتماعی‌وفرهنگی داده می‌شود و رابطه‌ی اثر هنری را با فضای بزرگ‌تری که آن را دربر گرفته است، مشخص می‌شود (سلطانی و ظهرابی، ۱۳۹۵: ۵۸).

مبانی نظری

مفهوم سنت ازمنظر جامعه ایران و نمود آن در سینما

برای واژه سنت در لغت چندین معنا ذکر شده است: سیره و طریقه، اعم از حسن یا قبیح، طبیعت، وجه و صورت و درمجموع سنت به‌معنای عادت، طبیعت، طریقه و دوام آمده است. بنابراین سنت در اصل لغت به‌معنای طریق و روش است، اعم ازطریقی پسندیده یا ناپسندیده (آشوری، ۱۳۸۱: ۲۷). معادل‌های معنایی سنت در *لغت‌نامه دهخدا* چنین ذکر شده است: «راه و روش، طریقه و قانون، آیین و مراسم، نهاد و فرض، فرضیه، واجب و لازم» سنت بالذاته باز زایی است و هر باز زایی تجدید حیات سنت است در زمان حال و از همین گذر است که می‌بینیم فعل سنت (انتقال) مستلزم انجام شدن در زمان حال است. سنت آن چیزی است که به انسان توانایی و مهارت می‌دهد (آشوری، ۱۳۹۲: ۱۴). کلمه تریدر[۱۲] را که ما معمولًا در فارسی به سنت ترجمه می‌کنیم، به‌معنای لفظی آن‌که انتقال است بگیریم، باید تمام عناصر حیات اجتماعی را به‌استثنای نوآوری و بدعت‌های معدود هر قرن و نیز آن‌چه از اجتماعات دیگر به قرض گرفته می‌شود، ترادیسونل یا سنتی بدانیم. اما تنها برخی از عادات، نهادها، گفتارها، لباس‌ها، قوانین، آوازها و قصه‌ها جنبه سنتی دارد و لفظ سنت درعین‌حال ناظر است به ارزش عنصری که از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. برای‌مثال آداب‌ورسوم یک قوم یا مردم یک ناحیه، شیوه رفتاری است که عادتِ پذیرفته است.

سنت در زندگی روزمره ایرانیان مقوله‌ای است که با باورهای دینی، آداب‌وسنن اجتماعی، مکان‌ها، زمان‌ها و رویدادهای دارای ارزش‌های مقدس و رازآمیز گره خورده است. اگرچه به‌واسطه زندگی شهری و تحولات اقتصادی حادث شده در چند دهه‌ی اخیر، باورهای سنتی در نزد جامعه ایرانی دچار تغییرات بنیادینی گشته است. پیش‌ازاین سنت مقوله‌ای بود که به همه‌ی جنبه‌های زندگی تسری پیدا می‌کرد. از روابط اجتماعی گرفته تا مدل فرهنگی. لیکن جبر زمانه و خاصیت انطباق‌پذیری جامعه با شرایط روز، باعث شده، امروزه درصد بسیار کمی از جامعه ایرانی به باورها و گفتارهای سنت، پایبندی کامل داشته باشند. اگرچه باید توجه داشت درصد زیادی از جامعه هم‌چنان در برزخ بین سنت و مدرنیسم گرفتار هستند و در انتخاب آیین و روش زندگی، بسیار مدرن عمل کرده، لیکن در اعتقادات، بر باورهای سنتی خود پافشاری می‌کنند. فیلم «زیرپوست شهر» نمونه‌ی خوبی از این گرفتاری جامعه در برزخ بین سنت و مدرنیسم است. تغییرپذیری و مدارا در برابر تغییرات و فروپاشی نظم‌ونظام ساختارهای کهن و بازمانده از نسل‌ها در زندگی سنتی بسیار اندک است، که نمونه‌هایی از آن را به‌خوبی می‌توان در سینمای ایران یافت. ازطرف‌دیگر با وجودی که بخش

بزرگی از خانواده‌های ایرانی به‌ویژه در مراکز شهری و حاشیه شهرهای کشور دارای ساختار هسته‌ای هستند، اما بااین‌حال اکثریت‌قریب‌به‌اتفاق ایرانیان به‌دنبال فرصت یا فرصت‌هایی برای بازگشت به گذشته و زندگی کردن و شکل دادن خانواده به شکل گسترده آن هستند که نمونه‌های آن در سینمای ایران به‌وضوح می‌توان دید (فرقانی و معتمدنژاد، ۱۳۸۲).

مفهوم مدرنیسم از منظر جامعه ایران و نمود آن در سینما

مدرنیته، آن عناصر و اصولی است که فلسفه‌ای تازه در زندگی ایجاد کرده و به‌منزله‌ی تجربه کردن نوعی جهان درونی درك می‌شود، که سیال و در حرکت است و محتویات بنیادین و جوهری آن خود در حرکت انتقال می‌یابند. این درك ما از مدرنیته، حاکی از نوعی استحاله یا دگرگونی تجربه است که بعدها بنابه تصریح بنیامین برای مدرنیته امری برسازنده محسوب می‌شود یعنی دگرگونی از تجربه تاریخی (تجربه زیسته) به تجربه درونی (تجربه روایت‌پذیر) (فریزبی، ۱۳۹۳: ۳۰). تجربه‌ی نخست تجربه‌ای زنده از واقعیت است اما تجربه دوم، تجربه‌ای است که فرد در آن به آگاهی از خود می‌رسد (جهانبگلو، ۱۳۸۴: ۳۲). مدرنیسم نوعی ایدئولوژی است، نوعی نوگرایی که قبل‌تر در غرب وجود داشت و حالا به جاهای دیگر رسیده است (بهنام، ۲۰۰۵). مدرنیسم خواست نو شدن است و در هر جامعه‌ای و در هرزمانی به شیوه‌ای بروز می‌کند و ازبین می‌رود. مدرنیزاسیون، سیاست‌هایی است که هم اصول مدرنیته را پی می‌گیرد و هم بیان‌گر شیوه‌های بروز زمانه‌ای است (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۳۰). اما مواجهه جامعه ایرانی با مدرنیته با چالش‌های فراوانی روبه‌رو بوده و هست. ورود مدرنیته به ایران، تضادهای عجیبی برای ادغام و هضم ارزش‌های پیشین با فراورده‌های جدید به‌وجود آمد. به‌عبارتی، موضوع سازگاری مدرنیته و هویت و فرهنگ سنتی ایرانی، به دل‌مشغولی اصلی گفتمان‌های فکری و فرهنگی ایران در دوره معاصر تبدیل شد. براین‌اساس عده‌ای بر اصالت ایران باستان تأکید ورزیده و حمله اعراب به کشور را آغاز انحطاط ایرانیان نامیدند. دسته دوم در نظر و عمل، بنیادگرا شده و بر بازگشت به خویشتن اسلامی پای‌بند ماندند. گروه سوم، تمدن مدرن غرب را بدیلی بر ارزش‌های ایرانی- اسلامی شمرده و غرب‌گرایی را راه رهایی از سنت‌های تبعیض‌آمیز آن قلمداد کردند و دسته‌ی آخر بر تلفیقی از این سه تأکید کرده و سعی کردند تا تکنولوژی غرب را با فرهنگ بومی تلفیق کنند. اینان قصد داشتند سازگاری ایرانیان را با تحولات و حوادث نوظهور به نمایش بگذارند. به‌هرتقدیر، امروزه پس از گذشت یکی دو قرن تلاش در راه شناخت و استقرار مدرنیته، ایرانیان کماکان دچار نارسایی‌ها و مشکلات فراگیر هستند و هنوز نتوانسته‌اند به‌صورت هماهنگ و متوازن هم ایرانی باشند، هم مسلمان و هم مدرن (رجایی، ۱۳۷۳؛ گودرزی، ۱۳۸۶؛ میرسپاسی، ۱۳۸۵).

مدرنیته در سینمای ایران گره‌خورده با دو مقوله شهر، کالبد آن و انسان‌های ساکن در آن است. ازمنظر سینماگران ایرانی ساختمان‌های بلندمرتبه، نماهای سیمانی و یا شیشه‌ای، نمادی از شهر مدرن هستند. در مواجهه با جامعه، این نوع گویش، پوشش، سبک زندگی و یا طرزتفکر افراد است که باعث تفکیک یک فرد مدرن و امروزی از سنت‌گراها می‌شود. باید توجه داشت که اغلب (و نه در تمام موارد) نمایش ناهنجار از یک فرد، زمینه‌ای برای معرفی مدرنیسم در نزد کارگردانان ایرانی شده است. ازطرف‌دیگر یکی از شیوه‌های مرسوم نمایش مدرنیسم در سینمای ایران، نمایش ابژه (خواه فرد، خواه شهر) در کنار همتای سنتی خود است. امری که در قبل از انقلاب در قالب نمایش روستا در برابر شهر، بسیار مرسوم بود. این مقوله در

سینمای دهه‌ی هفتاد به‌بعد، غالباً به نمایش چالش‌های بین نسلی در یک خانواده تبدیل شده است. فیلم «دو زن» نمونه‌ای از این تقابل است که بیشتر تمرکز بر شخصیت‌های سنتی و مدرن دارد.

جامعه‌شناسی

پنج دانش‌آموز را درنظر بگیریم که پس از تعطیلی مدرسه به خانه بازمی‌گردند. جمع پنج‌نفری آنان، حتی اگر دختر هم باشند، رفتارهایی را انجام می‌دهند که هیچ‌کدام از آن‌ها به‌تنهایی انجام نمی‌دهد. معمولاً باهم بگوبخند می‌کنند، گاه رهگذران را دست می‌اندازند، با دیدن آدم‌ها و یا به قیافه‌های جدی، گرفته و یا مضحک، می‌خندند و با چشم‌وابرو دیگران را مسخره می‌کنند و رفتارهایی ازاین‌دست از آن‌ها سر می‌زند. اما پس از چند صد متر وقتی از هم جدا می‌شوند و تنها، گویی موجودات دیگری هستند خیلی رسمی، جدی و باوقار، هرکدام ادامه راه را تا رسیدن به منزل طی می‌کنند (زیباکلام، ۱۳۹۴: ۱۶-۱۹). جامعه‌شناسان جمع‌گرا معتقدند که جمع آن پنج دانش‌آموز، یک هویت جدید، یک اجتماع جدید و یک مجموعه جدید می‌سازد که بسیاری یا شماری از رفتارهای آن متفاوت از رفتارهای تکی آن دانش‌آموزان است. در مقابل این دسته از جامعه‌شناسان، گروه دیگری قرار دارند که معتقدند چیزی به نام روح جمعی یا روح اجتماع وجود ندارد. آنچه وجود دارد افراد هستند. براین اساس، سه نگاه متفاوت در قبال این‌که جامعه چیست، فرد چیست و جامعه‌شناسی چیست، وجود دارد. این سه نگاه به سه صاحب‌نظر یا اندیشمند تعلق دارد که این سه در حقیقت بنیان جامعه‌شناسی را تشکیل می‌دهد و آن عبارت است از: الف) کارل مارکس. ب) امیل دورکهایم[۱۳] و ج) ماکس وبر[۱۴]. پاسخ‌هایی که این سه صاحب‌نظر به آن پرسش‌های بنیادین داده‌اند، بنیان دانشی را تشکیل می‌دهد که ما امروزه آن را به نام جامعه‌شناسی می‌شناسیم (لایل، ۲۰۱۹: ۱۵).

جامعه ایران در دهه‌ی هفتاد

به‌نظر می‌رسد جامعه ایران ازمنظر اجتماعی و به‌علت سیاست‌های حاکمیتی با دو حالت مختلف در دهه‌ی هفتاد مواجه می‌شود. حالت اول مربوط به دولت سازندگی است که تا سال ۱۳۷۶ به طول انجامید. در این دوره، دولت که معتقد به سیاست بازار آزاد و تعامل تجاری با دیگرکشورهای جهان بود، بی‌توجه به پیامدهای اقتصادی و فرهنگی طرح‌هایش، سیاست‌های خود را اجرایی می‌کند. سیاست‌های خاص تعدیل و رواج مصرف‌گرایی در نزد حکومت، تبعات منفی فراوانی برای جامعه به‌جا گذاشت به‌گونه‌ای که پدیده‌ی بالاشهر/پایین‌شهر و نابرابری‌های اجتماعی به‌شدت افزایش یافت. این افزایش فاصله‌ی طبقاتی موجب ازبین رفتن بافت‌های سنتی شهر و به‌دنبال آن، تغییرات گسترده‌ی فرهنگی در نزد جامعه (خانواده‌ها) شد (عمویی و رحیمی، ۱۳۹۰). فرامرز رفیع‌پور این‌گونه عنوان می‌کند که با تغییر بافت‌های سنتی شهر تهران، مثلاً پروژه خیابان نواب، بازار تجریش، خیابان‌ها، الگوهای سکونتی، الگوی مغازه‌ها و امثالهم نظام ارزشی نیز تغییر می‌کند (رفیع پور، ۱۳۷۸). غلام‌عباس توسلی نیز با اشاره به متزلزل شدن ارزش‌ها در جامعه می‌گوید: «در دوران سازندگی با افزایش فاصله میان فقیر و غنی، تقابل میان سنت و مدرنیسم و کمرنگ شدن ارزش‌های سنتی در برابر ارزش‌های مدرن مواجه هستیم» (توسلی و میرزایی، ۱۳۷۸).

با فاصله گرفتن از سال‌های اولیه‌ی انقلاب و تحکیم نظام، برنامه‌ی بازسازی اقتصادی کشور شروع شد و زمینه را برای ظهور طبقه‌ی متوسط جدید فراهم کرد (رزاقی، ۱۳۷۸: ۱۸۷). درواقع به‌واسطه‌ی تحرک

اجتماعی و طبقاتی همراه با توسعه‌ی اقتصادی و سپس رشد طبقه‌ی متوسط جدید که در دوره‌ی سازندگی پدیدار شد، مطالبات جدیدی به‌وجود آمد که شامل مشارکت در اداره‌ی امور کشور و تعیین سرنوشت سیاسی بود. دولت اصلاحات در سال ۱۳۷۶ با تکیه‌بر آراء همین طبقه بر روی کار آمد (زیباکلام و همکاران، ۱۳۸۹: ۵۲). سیاست دولت در این دوره به‌جای مسایل اقتصادی، متمرکز بر مسایل اجتماعی‌وفرهنگی بود. به قسمی که واژگان جدیدی هم‌چون جامعه‌مدنی، قانونمندی، دموکراسی، توسعهٔ سیاسی و غیره در سطح جامعه رونق گرفت.

دگرگونی‌های اجتماعی و اقتصادی، شهری شدن، بالارفتن سطح سواد و آموزش و غیره، باعث شکل‌گیری لایه یا طبقه‌ی اجتماعی با انتظارات و توقعات جدیدی می‌شود. اعضای این طبقه‌ی جدید که تحصیل‌کرده، شهرنشین، حقوق‌بگیر و امروزی هستند، به‌تدریج خواهان مشارکت در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی می‌شوند. اما مشکل از آنجا شروع می‌شود که به‌دلیل فقدان توسعه‌ی سیاسی مناسب در این کشورها، نهادهای سیاسی و اجتماعی نظیر احزاب و تشکل‌های سیاسی و صنفی، مطبوعات و رسانه‌های جمعی، مجلس و نهادهای قانون‌گذاری مستقل از حکومت، که بتوانند انتظارات سیاسی طبقه‌ی جدید را پاسخ دهند، وجود ندارند. درنتیجه مطالباتش برآورده نمی‌شود و به‌تدریج میان آن‌چه هانتینگتون[۱۵] توسعه‌ی اقتصادی ازیک‌سو و توسعه‌ی سیاسی ازسوی‌دیگر می‌نامد، شکاف عمیقی رخ می‌نماید که نتیجه‌ی عملی آن ظهور انواع بی‌ثباتی‌ها، هم‌چون طغیان‌های اجتماعی، انقلاب، شورش، کودتا، جنبش‌های دانشجویی، ناآرامی‌های گسترده سیاسی و بحران‌های فزاینده است (عبادپور، ۱۳۸۲: ۲۱). در این دوره، گرایش‌ها مردمی به دو دسته تقسیم شد. با توجه به این‌که رویکرد اصلی دولت توسعه‌ی فضای باز سیاسی بود، فضای مناسبی برای تقابل این دو طیف (سنتی و مدرن) ایجاد شد. در چنین شرایطی، هر دو گروه با روش‌های گوناگون، سعی در اثبات خویش داشتند. دانشگاه به منزله‌ی نهادی مدرن، پایگاه اصلی جنبش اصلاح‌طلبان شد و دانشجویان نقش پیاده‌نظام این جریان را به‌عهده گرفتند. جریان مقابل نیز با بهره‌گیری از اهرم‌های رسمی و غیررسمی، در صف مقابل اصلاحات قرار گرفت. درمجموع فاکتورهای جامعه‌شناختی این دهه را می‌توان در غالب جدول ۲ تبیین کرد.

جدول۲: فاکتورهای جامعه‌شناسانه‌ی دهه‌ی هفتاد، نگارنده، ۱۴۰۰

خانواده	جامعه	معماری و شهرسازی
کاهش نظارت خانوادگی گسست عاطفی تقابل ارزش‌های جدید و ارزش‌های سنتی تغییرات سبک زندگی سبک زندگی سنتی/ سبک زندگی مدرن	کاهش ارتباط کلامی مخدوش شدن جامعه‌پذیری احساس آنومی سیاسی و ازخودبیگانگی کاهش هویت محلی فربه شدن طبقه‌ی متوسط جدید شهری تغییر نگاه جامعه به زنان ایجاد شکاف طبقاتی و اجتماعی	حاشیه‌نشینی فضاهای جدید شهری فضاهای عمومی جدید در شهر هجوم مدرنیته ساخت‌وسازهای بی‌رویه

جامعه ایران در سینمای دهه‌ی هفتاد

با شروع دهه‌ی هفتاد و جایگزینی نیروهای سیاسی اعتدال‌گرا در ارکان حکومت، سینما به‌عنوان بخشی از بدنه‌ی فرهنگی کشور از فرم صلب و چارچوب دستوری خود فاصله گرفته و گرایش‌ها رفرمیستی و رئالیسمی به خود می‌گیرد. فیلم‌سازانی که در دهه‌ی قبلی، نگاهی ملی‌ومذهبی (در قالب سینمای دفاع‌مقدس) به جریان

سینمای کشور داشتند، دیدگاه‌های اجتماعی و جامعه‌محور را جایگزین این نوع نگاه کرده و با فاصله گرفتن از طبقه‌ی بورژوای[۱۶] جامعه، نگاهی واقع‌گرایانه‌تر به معضلات اجتماعی‌وفرهنگی پیدا می‌کنند. این سیر تحول در دیدگاه فیلم‌سازان به قهرمانان فیلم تسری پیدا می‌کند و در این دهه با دو نوع تیپیکال شخصیت‌پردازی مواجه هستیم. در بخش اول مواجهه با نسلی از قهرمانان می‌شویم که در طیف و بستر اجتماعی خود حرکت می‌کنند و مشکلاتی که با آن روبه‌رو می‌شوند، خط روایی داستان را شکل می‌دهد. این طبقات کمتر در پی تغییر طبقه‌ی اجتماعی خود هستند و تغییر طبقه‌ی اجتماعی اغلب با پولدار شدن آن‌ها از طرق مختلفی هم‌چون دزدی و کلاه‌برداری اتفاق می‌افتد. فیلم‌هایی هم‌چون «چهره» سیروس الوند (۱۳۷۴)، «بادام‌های تلخ» کاظم معصومی (۱۳۷۶)، «هفت پرده» فرزاد موتمن (۱۳۷۹)، «سلطان» مسعود کیمیایی (۱۳۷۵) و «زن امروز» مجید قاری‌زاده (۱۳۷۵) نمایان‌گر این مسأله هستند. تیپیکال دوم، قهرمانانی هستند که سعی دارند که با مشکلات و معضلات اجتماعی‌وفرهنگی و طبقه خود بجنگند و در این مسیر به خودشناسی می‌رسند. تغییر طبقه‌ی اجتماعی این طیف ازطریق خودشناسی اتفاق می‌افتد. «لیلا»ی داریوش مهرجویی (۱۳۷۵)، «طعم گیلاس» کیارستمی (۱۳۷۶)، «دو زن» تهمینه میلانی (۱۳۷۷) و «اعتراض» کیمیایی (۱۳۷۸)، فیلم‌هایی ازاین‌دست هستند.

در آثار این دهه، حضور دوربین در شهر و حضور شهر و مردم آن در فیلم، بدون روتوش و پیرایش، نمایش داده می‌شود و شهر، ابژه‌ای جدا از جامعه درنظر گرفته نمی‌شود. باید توجه داشت سیمای کالبدی شهری به‌عنوان یک عامل بسیار مؤثر بر دگردیسی‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی قهرمانانش، اثرگذار است و این موضوعی است که از نگاه فیلم‌سازان این دهه مغفول نمی‌ماند. ازخودبیگانگی، تعارضات فرهنگی، فاصله‌های اجتماعی و طبقاتی، از خصوصیات پر از تناقض قهرمانان فیلم‌های این دهه است. فیلم‌ها چه عامیانه و چه روشنفکرانه، بازتاب جامعه‌ی گرفتارآمده در بین سنت و مدرنیته است. جامعه‌ای که در عین طلب نورپردازی، سودای بازگشت به اصل و بومی‌سازی مدرنیته را درسر دارد. فیلم‌هایی که در تلاش هستند تا با آویختن به همزاد مدرنیته یعنی بازگشت به اصل بومی‌سازی، مدرنیته را نشان‌گر باشند (حبیبی، ۲۰۱۵: ۴۵). فارغ از شخصیت‌پردازی فیلم‌ساز، یکی از شخصیت‌های همیشه حاضر در خط روایی داستان فیلم‌های این دهه، خود شهر است که به‌عنوان عنصری بریده از سنت و در تعارض با مدرنیته، در دوگانگی شخصیتی گرفتار شده است، که این دوگانگی اثری ملموس بر شخصیت‌های فیلم دارد.

تحلیل فیلم‌های برگزیده

فیلم «دو زن»

فیلم «دو زن» ساخته تهمینه میلانی در سال ۱۳۷۷ است. فیلم با تماس فرشته با دفتر مهندسی دوستش، رؤیا آغاز می‌شود. فیلم در همان سکانس‌های ابتدایی با نمایش رؤیا بر روی یک ساختمان اسکلت فلزی درحالی‌که به کارگران دستور می‌دهد، خط‌کشی‌های قصه مدرن خود را آغاز می‌کند. جامعه‌ای مدرن که زن‌ها در آن قدرت دارند (تصویر ۱). فرشته بعد از سال‌ها تماسی با رؤیا گرفته و خبر از مشکل قلبی همسرش می‌دهد که در بیمارستان بستری است و رؤیا که برای ملاقات با او به‌سمت بیمارستان می‌رود، خاطرات آشنایی خود با فرشته را مرور می‌کند. رؤیا در این‌جا نمادی از طبقه‌ی متوسط شهری است که تلاش دارد نقش مهمی در جامعه خود ایفا کند (فربه شدن طبقه‌ی متوسط جدید شهری). هر دو دانشجوی

دانشگاهی دولتی در اوایل انقلاب و مقارن با انقلاب‌فرهنگی هستند. کارگردان بعد از مقدمه‌چینی برای اعلام مانیفست نهایی خود یعنی تقابل سنت و مدرنیته، شخصیت حسن با شمایل یک لات خیابانی را وارد ماجرا می‌کند. جوانی که عاشق فرشته شده و همه‌جا مثل سایه او را تعقیب می‌کند (تصویر ۲). از این‌جا به‌بعد داستان، فیلم برمبنای تقابل این دو شخصیت دکوپاژ می‌شود. فرشته با نوع پوشش، گفتار، اهداف و راه و روش زندگی مشخص خود، نمادی از مدرنیسم و حسن شخصیتی که انگار در تاریخ فریز شده است و قصد حرکت و تغییر ندارد. دوربین به زمان حال برمی‌گردد و رؤیا، فرشته‌ای متفاوت را می‌بینند. او که اهدافی رویاپردازانه داشت، با دو کودک و چادربه‌سر، با چهره‌ای تکیده در مقابل او ایستاده است (تصویر ۳). ادامه‌ی فیلم، روایت فرشته از حوادث بعد از جدایی از رؤیا است. تعقیب فرشته توسط حسن منجربه یک تصادف می‌شود و کودکی به قتل می‌رسد. فرشته هم مجرم شناخته می‌شود. اما دوست پدرش، احمد با گذاشتن سند او را بیرون می‌آورد. اما حسن به جرم قتل به زندان می‌رود. فرشته به‌ناچار با احمد ازدواج کند. همان سکانس‌های ابتدایی زندگی مشترک و گفت‌وگوهای ردوبدل‌شده بین فرشته و همسرش گویای جهان‌بینی احمد است: «تهران؟ تک‌وتنها؟ تو هم تک‌وتنها می‌رفتی تهران؟ با کسی آشنا می‌شدی؟ با مردها هم حرف می‌زدی؟».

تصویر ۱: نمایش قدرت بانوان در فیلم دو زن، میلانی، ۱۳۷۷ تصویر ۲: حسن به‌عنوان نمادی از سنت، میلانی، ۱۳۷۷

سرتاسر فیلم نمایش تضاد فرشته و همسرش به‌عنوان دو نحله فکری متضاد است (گسست عاطفی). بیانیه نهایی فیلم در دو شات رقم می‌خورد. بیانیه اول در رابطه با تضاد فرهنگی، بیانیه‌ای تند و بی‌پرده است. فرشته از خانه می‌گریزد و حسن به‌قصد انتقام، او را تعقیب می‌کند. فرشته در کوچه‌ای بن‌بستی گرفتار می‌شود. کوچه‌ای که آپارتمانی چندطبقه با نمای آجری به‌عنوان شاکله مدرنیسم (ورود شاخص‌های هویتی مدرن) جلوی خانه‌ای خشتی (نمادی از سنت) روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند و ترکیبی ناهمگون را نمایش می‌دهند: فرشته‌ای که در برابر حسن زانو زده است (کاهش هویت محلی). کوچه بن‌بست خود شمایلی از یک راه بی‌انتها برای فرشته را تداعی می‌کند (تصویر ۴). قسمت دوم، خبر مرگ احمد است که فرشته را دچار فروپاشی روحی می‌کند و از نقشه‌های آینده‌اش در مقابل رؤیا و همسرش صحبت می‌کند. در این فیلم که بیانیه‌ی تند علیه سنت و سنت‌گرایان است، عوامل اجتماعی دهه‌ی هفتادی یعنی گذار از تفکر سنتی به مدرن و تضادهای فرهنگی به‌خوبی نمایان‌گر است.

تصویر ۳: فرشته نمادی از مدرنیسم شکست‌خورده، میلانی، ۱۳۷۷

تصویر ۴: تقابل سنت و مدرنیسم، میلانی، ۱۳۷۷

فیلم «زیرپوست شهر»

«زیر پوست شهر» ساخته‌ی رخشان بنی‌اعتماد در سال ۱۳۷۹ است. فیلم با سکانسی از یک مصاحبه تلویزیونی با یک زن کارگر در مورد انتخابات مجلس آغاز می‌شود. طبقه‌ای که حتی توان ابراز خواسته‌های خود را هم ندارد و لکنت زبان می‌گیرد. طوبی‌خانم کارگر یک کارخانه‌ی نساجی است. فضای ترسیمی کارگردان، فضای انتخابات است. مکالمه دو پسر خانواده علی و عباس، درحالی‌که خیابان نواب را به‌سمت جنوب در حرکت هستند، خود گویای تعارضات فرهنگی دو نسل است. «آخه این کارا چیه می‌کنی؟ کجا رو می‌خوای بگیری؟ چی گیر تو میاد؟ تابستون که زدید همدیگر را لت‌وپار کردید، چی شد؟ کی برد؟ ناصرخان مرندی دلارهای هشتصد تومنیشو رو، تو بازار هزار تومن آب کرده. مردم دنبال بدبختیشونن، یه لقمه نون». در سکانس معرفی خانه این خانواده، تک‌تک دال‌های حاضر در صحنه، نمایان‌گر واقعیت‌های عریان خانواده است (حاشیه‌نشینی). دختری که بلندپرواز است و بر بالای نردبان است. نمای سیمانی گویای وضع مالی خانواده و درختی که برگ ندارد و نمایان‌گر فصل زمستان است (تصویر ۵). زمستانی که تعبیر اتفاقات آینده است. آهنگ خواننده لس‌آنجلسی که دختر خانواده به آن گوش می‌کند و حضور معمار برای خریدن خانه کلنگی این خانواده، نمایان‌گر حمله تجدد و مدرنیته به خانه است. عباس با ماشین صاحب‌کارش، خانواده‌اش را به رستورانی در شمال شهر می‌برد و برج‌ها و هوای پاکیزه شهر در این تصویر (شکاف اجتماعی و طبقاتی)، خود گویای اختلاف طبقاتی است (تصویر ۶).

تصویر ۵: حمله تجدد به سنت‌ها، بنی اعتماد، ۱۳۷۹

تصویر ۶: تعارض فرهنگی و پدیده بالاشهر/ پایین‌شهر، بنی اعتماد، ۱۳۷۹

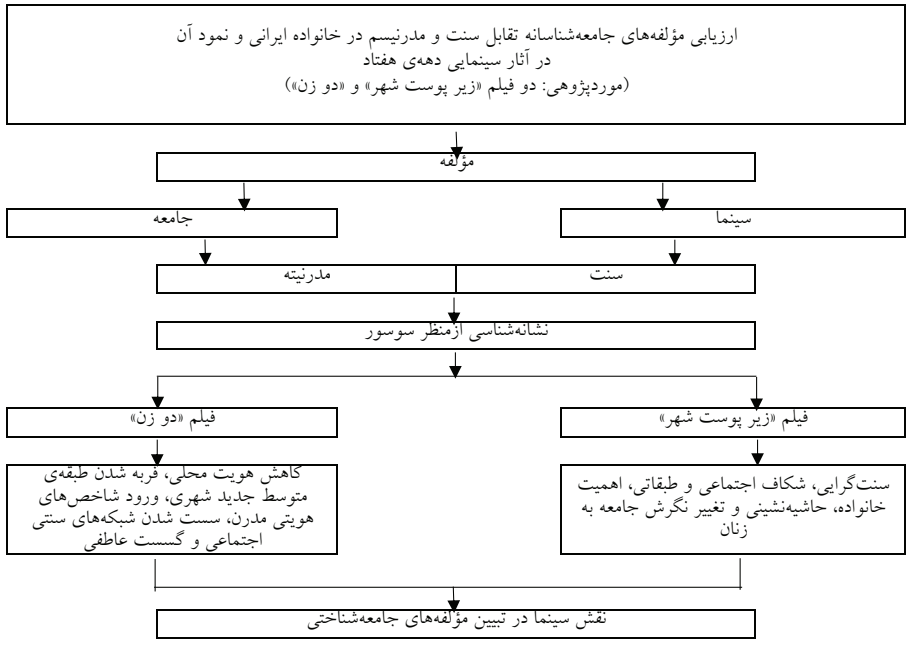
سقوط و فروپاشی از جایی شروع می‌شود که عباس برای سفر به ژاپن، بی اذن مادر خانه را می‌فروشد. خانه که نمادی از خانواده است، ازدست می‌رود و بدین‌سان دگردیسی در احوالات اعضای خانواده شروع می‌شود. علی به پشتیبانی از مادرش با عباس درگیر می‌شود. محبوبه برادر معصوم را کتک می‌زند. انگار خانه حجابی بود بر خیلی از خصایص و غرایض و اینک که خانه نیست همه بی‌پرواتر شده‌اند (اهمیت خانواده). آژانس مسافرتی کلاه‌بردار از آب درمی‌آید و پول‌های عباس، ازبین می‌رود. عباس برای جبران خسارت قبول می‌کند، بار قاچاق مرندی را جابه‌جا کند. علی برادرش او را تعقیب می‌کند و تمام بار قاچاق را دور می‌ریزد. عباس صبح روز بعد متوجه می‌شود و به برادرش حمله می‌کند. سکانس حمله در یک محیط برفی اتفاق می‌افتد. برفی که برای زدودن عباس از گناه، گویا کفایت می‌کند. طوبی پسرش عباس را از دست مرندی فراری می‌دهد و عباس سرگردان در شهر می‌گریزد. سکانس نهایی طوبی‌خانم در مقابل دوربین خواسته‌اش را می‌گوید. رک و بی‌پرده. اما این بار دوربین خراب است و صدایش ضبط نمی‌شود (تغییر نگرش جامعه به زنان). زیر پوست شهر داستان جامعه‌ای را روایت می‌کند که درگیر تضاد طبقاتی، اجتماعی‌وفرهنگی است و محیط موجب سقوط اعضایش می‌شود. «پرشی که طبقه‌ی متوسط از سنت به مدرنیته انجام داده آن‌هم با کله؛ مثل یک‌جور شیرجه رفتن در استخر مدرنیته – برای خانواده‌های سنت‌گرا امکان ندارد» (بنی‌اعتماد و مصطفوی، ۱۳۷۹). با توجه به مبانی نظری بیان‌شده و بررسی فیلم‌ها، مدل مفهومی مؤلفه‌های جامعه‌شناختی مؤثر در سینما و جامعه دهه‌ی هفتاد با نگاهی به جایگاه خانواده و تقابل سنت و مدرنیسم را، در نمودار ۱ بیان شده است.

یافته‌های پژوهش

یافته‌های توصیفی

بنابر نتایج حاصل از پرسش‌نامه، در مقوله‌ی تبیین مؤلفه‌های جامعه‌شناسانه تقابل سنت و مدرنیسم در خانواده ایرانی و نمود آن در آثار سینمایی دهه‌ی هفتاد (موردپژوهی: دو فیلم زیر پوست شهر و دو زن)،

پاسخ‌گویان به پرسش‌نامه ازلحاظ جنسیت، سن و تواتر حضور در محدوده موردمطالعه، طبق جدول ۳ مشخص شده‌اند.



نمودار ۱ - مدل مفهومی نهایی پژوهش

جدول ۳: وضعیت یافته‌های توصیفی پژوهش

متغیر		تعداد	درصد
جنسیت	زن	۴۳	۳۲
	مرد	۸۸	۶۸
	کل	۱۳۱	۱۰۰
سن	۲۰-۳۹	۱۰۸	۸۳
	۴۰-۶۰	۲۱	۱۶
	بیشتر از ۶۰ سال	۲	۱
	کل	۱۳۱	۱۰۰

یافته‌های استنباطی

تحلیل رابطه بین متغیر وابسته و متغیرهای مستقل (مؤلفه‌ها)

در این بخش با استفاده از رگرسیون چندمتغیره رابطه بین متغیر مستقل (سینما) و متغیرهای وابسته (مؤلفه‌های جامعه‌شناختی) موردبررسی قرار می‌گیرد. درراستای این امر، پرسش‌نامه هر فرد به‌صورت جداگانه موردتحلیل قرار گرفت. پیش‌بینی مؤلفه‌های استخراجی براساس متغیرهای مستقل در جدول شماره ۴ با استفاده از ضریب R میزان همبستگی تمام متغیرهای مستقل و متغیر وابسته در پرسش‌نامه سنجیده شده است که معیار r نشان‌دهنده ضریبی است که دامنه‌اش بین ۱- و ۱+ قرار گرفته است. مقدار ۰/۰۰۰ گویای

عدم‌رابطه بین دو متغیر و ۱+ رابطه مثبت و کامل و ۱- رابطه منفی یا معکوس کامل است. ضریب همبستگی سنجش رابطه حداکثری بین متغیرهای مستقل و متغیر وابسته را پیدا می‌کند (به نقل از: دوستان و همکاران) و می‌تـواند مشخص کنـد که متغیـرهای مستقل تاچه‌حـد توان تبیین واریانس وابستـه را دارد. برای بررسی میزان همبستگی میان متغیرهای مستقل و وابسته از آزمون رگرسیون استفاده شده است.

جدول ۴: آزمون همبستگی رگرسیون میان مؤلفه‌های اجتماعی و متغیرهای مستقل در پرسش‌نامه

همبستگی	میانگین مجذور ضریب همبستگی	مجذور ضریب همبستگی	خطای استاندارد اندازه‌گیری
۰[a]/۸۰۶	۰/۷۱۳	۰/٤۰۳	۰/٤۱۱

متغیرهای وابسته جامعه‌شناختی همان مدلول‌ها هستند که از بطن فیلم‌ها استخراج شده‌اند. بررسی رابطه‌ی همبستگی متغیر فیلم‌های سینمایی دهه‌ی هفتاد و متغیرهای وابسته‌ی جامعه‌شناختی این دهه، برابر ۰/۸۰۶ شده است که نشان‌دهنده آن است که این عدد به‌سمت ۱+ میل کرده، بنابراین همبستگی مستقیم و قوی بین متغیر وابسته و مستقل وجود دارد. مقدار مربع همبستگی[۱۷] در همین جدول، مجذور ضریب همبستگی است و ضریب تعیین نامیده می‌شود و درواقع بیان می‌کند؛ در تحقیق ۰/۷۱۳ از تغییرات متغیر وابسته به تغییرات مجموعه متغیرهای مستقل بستگی دارد. این ضریب درواقع بیان‌گر آن است که در حدود ۰/۴۰۳ از واریانس یا پراکندگی متغیرهای مستقل در آثار سینمایی موجود در مدل تجربی تحقیق، تبیین می‌شود و بقیه واریانس پراکندگی، توسط متغیرهایی تبیین می‌شود که در تحقیق ما وارد نشده است. پس از بررسی کلی تأثیرات متغیرهای وابسته بر آثار سینمایی، در این بخش میزان همبستگی هریک از متغیرهای وابسته بر متغیر مستقل در جدول ۵ موردسنجش قرار می‌گیرد.

جدول ۵: میزان همبستگی میان مؤلفه‌های جامعه‌شناختی در جامعه و سینما در دو فیلم «دو زن» و «زیر پوست شهر»

نام فیلم	متغیرها	میانگین متغیرهای مستقل	ضریب استاندارد		استانداردسازی ضرایب	تی	سطح معناداری[۱۸]
			ضریب رگرسیون استاندارد نشده	خطای انحراف معیار[۱۹]	ضریب بتا		
زیر پوست شهر	سنت‌گرایی	۱/۵۳	۰/۳۲۱	۱/۲۱۲	۰/۵۸	۰/۱۱	۰/۸۰۷
	شکاف اجتماعی و طبقاتی	۱/۱۳	۰/۱۲۷	۰/۵۷۶	۰/۵۷۴	۰/۲۲	۰/۸۳۷
	تغییر نگرش جامعه به زنان	۴	-۰/۵۹	۰/۴۳۱	-۰/۸۶	۰/۱۳۶	۰/۸۹۸
	حاشیه‌نشینی	۲/۸	۰/۵	۰/۶۴۱	۰/۱۷	۰/۷۸	۰/۴۶۱
	اهمیت خانواده	۴/۸	-۰/۲۵	۱/۱۹۹	۰/۳۹	۰/۲۰۹	۰/۸۴۱
دو زن	کاهش هویت محلی	۴/۵۲	-۰/۱۹۸	۱/۵۱۲	۰/۶۵۳	-۰/۱۸	۰/۹۵۳
	گسست عاطفی	۳/۵۳	۰/۱۷۱	۰/۲۶۵	۰/۱۵۹	-۰/۶۱۵	۰/۵۷۱
	ورود شاخص‌های هویتی مدرن	۴/۵۶	-۰/۹۵۶	۱/۲۱	۰/۳۵۵	-۰/۷۷۰	۰/۵۰۱
	فربه شدن طبقه‌ی متوسط جدید شهری	۳/۱۳	۰/۱۰۱	۰/۲۵۱	۰/۵۴	-۰/۲۹۸	۰/۷۰۷
	سست شدن شبکه‌های سنتی اجتماعی	۲/۶	-۰/۷۵	۰/۱۰۱	۰/۳۱۲	-۰/۱۲۴	۰/۵۰۱

ازنظر پرسش‌شوندگان، در فیلم زیر پوست شهر متغیرهای سنت‌گرایی، شکاف اجتماعی و طبقاتی، اهمیت خانواده، حاشیه‌نشینی و تغییر نگرش جامعه به زنان، به‌ترتیب بیشترین نقش را در ساختار، بدنه و پیرنگ داستان داشته‌اند. ازاین‌رو با توجه به میزان انطباق مؤلفه‌های جامعه‌شناختی دهه‌ی هفتاد که در جدول ۲ ذکر شد و مؤلفه‌های نمایش داده شده در این فیلم، می‌توان این‌گونه عنوان داشت که فیلم زیرپوست شهر به‌خوبی توانسته است که آنومی‌های اجتماعی بازه‌ی موردنظر را، به‌خصوص در موضوع خانواده ایرانی و چالش‌های سنت و مدرنیته، به‌خوبی تبیین کند. باید توجه داشت که چهار مورد از پنج مؤلفه مدنظر پرسش‌شوندگان در این فیلم، در مورد خانواده است. در فیلم دو زن متغیرهای کاهش هویت محلی، فربه شدن طبقه‌ی متوسط جدید شهری، ورود شاخص‌های هویتی مدرن، سست شدن شبکه‌های سنتی اجتماعی و گسست عاطفی، از دید پرسش‌شوندگان، به‌ترتیب بیشترین نقش را در شکل‌گیری پیرنگ داستان داشته‌اند. فیلم دو زن به نسبت فیلم زیر پوست شهر کمتر به موضوع خانواده (سه مورد از پنج مورد) ورود می‌کند و بیشتر تقابل سنت و مدرنیسم در جامعه ایرانی و خانواده را مدنظر دارد. سه مؤلفه اجتماعی- خانوادگی این فیلم هم حاصل همان پیروزی مدرنیسم به سنت در خانواده‌های ایرانی است. نتیجه آنکه هر دو فیلم به‌خوبی توانسته‌اند چالش‌های خانواده ایرانی در مقوله مدرنیسم را به تصویر بکشند.

بحث و نتیجه‌گیری

نظر به یافته‌های پژوهش، نتایج تحقیق پیرامون رابطه سینما و جامعه نمایان‌گر آن است که دو نوع رابطه بین سینما و جامع مفروض است. رابطه اول رابطه بازتابی یا بازنمایی است که آن‌چه در فیلم نمایش داده می‌شود، بیانی از وضع موجود جامعه در رابطه با موضوع فیلم است و رابطه دوم رابطه شکل‌دهی است که براساس آن، فیلم‌ها با انتخاب موضوع، شیوه نمایش موضوع و نتیجه داستان، باعث ایجاد ذهنیتی در مخاطبین می‌شوند که در برابر واقعیت موجود در بطن جامعه، نگاهی انتقادی پیدا کنند و خواستار تغییر شرایط حاکم در جامعه به شیوه‌ای مطلوب که در فیلم نیست، بشوند. یکی از مفروضات بنیادین جامعه‌شناسی سینما این است که مضامین فیلم‌های هر دوره، بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره است. همان‌طور که در مقاله‌ی مدنی و همکاران و سمیه روانشادنیا به این مهم تأکید شده بود؛ اما در این پژوهش ضمن تأکید بر یافته‌های آن محققین، جنبه‌های موشکافانه‌تری نسبت به جامعه و سینما بررسی و ارزیابی شد. در پیشینه‌های خارجی بررسی شده (اولینا وجبرت و جرزی کاچمارک) ضمن بررسی مراتب یادشده، به ابعاد دیگری از ارتباط سینما و جامعه می‌پردازند. بحث اثرگذاری بر پدیده‌های اجتماعی و قابلیت نگاه کارشناسانه به آثار سینمایی برای درک بهتر جامعه و معضلات آن، از منظر بومی و منطقه‌ای، نقشی اساسی در کاهش مشکلات اجتماعی دارد که این مقوله در این پژوهش به آن تأکید ویژه‌ای شده است.

هدف پژوهش حاضر ارزیابی مؤلفه‌های جامعه‌شناسانه تقابل سنت و مدرنیسم در خانواده ایرانی و نمود آن در آثار سینمایی دهه‌ی هفتاد با بررسی دو فیلم زیر پوست شهر و دو زن بود. با توجه به مجموع یافته‌های توصیفی و اطلاعات حاصل از آزمون سؤال‌های تحقیق می‌توان به مهم‌ترین نتایج حاصل از این بررسی اشاره کرد. به‌نظر می‌رسد که برای انسان معاصر، بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی به‌وسیله‌ی فیلم و سینما به‌طور غیرقابل‌مقایسه‌ای اهمیت بیشتری نسبت به سایر هنرهای تجسمی دارد. سینما این امکان را به محققان می‌دهد که بسیاری از پدیده‌های اجتماعی را بتوان در خود فیلم‌ها بررسی کرد؛ چراکه این ابزار فناورانه و

فرهنگی، به‌صورت بسیار دقیقی در واقعیت نفوذ کرده و وجوه مختلف آن را بسیار آشکار می‌کند؛ به‌گونه‌ای که هیچ ابزار دیگری چنین توانایی را ندارد. مطابق رویکرد بازتاب از نظریه بازنمایی، مضامین فیلم‌های سینمایی هر دوره، بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن است و برای نفوذ به لایه‌های درون یک جامعه، هیچ‌چیز به اندازه‌ی بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شوند، ارزشمند نیست. یافته‌های توصیفی تحقیق نشان می‌دهد، ورود مدرنیته و جنگ آن با سنت در ایران، به سال‌ها قبل بازمی‌گردد و این امر جدیدی نیست. اما این جنگ با دگردیسی فرهنگی دهه‌ی هفتاد که پوشش، تفکر، سبک زندگی و حتی نوع گویش را دستخوش تغییر قرار داد، شکل جدیدی به خود گرفت. این تضاد فرهنگی طیف جدیدی از انسان‌ها را وارد عرصه‌های شهری کرد. این طیف اجتماعی که از بستر خانواده‌ها پا به عرصه اجتماعی گذاشته بودند، نسلی محسوب می‌شدند که تعلقات اجتماعی آن‌ها بر تعلقات خانوادگی رجحان داشت و این گسست عاطفی را مدیون غلبه مدرنیسم بر سنت‌های خانوادگی باید دانست که از دیرباز در نزد خانواده‌های ایرانی گرامی داشته می‌شد. به‌دنبال این حضور، شهر رنگ‌وبوی جدید به خود می‌گیرد. چندگانگی فرهنگی در سطح جامعه قابل‌رؤیت می‌شود. پیش‌ازاین حتی دگراندیش‌ترین افراد جامعه هم به‌خاطر استیلای سنت بر سطح جامعه و خانواده، حتی شده در غالب تظاهر، خویشتن‌داری می‌کردند و نشانی از طرز تفکرشان در مدل رفتاری، گفتاری، پوشش و به‌طورکل، در هیچ جنبه‌ای قابل‌رؤیت نبود. لیکن بازتر شدن فضای جامعه، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، اجازه بیرون آمدن از محیط خانواده و حضور در سطح جامعه و از همه مهم‌تر، نقش‌آفرینی فرهنگی و اجتماعی را به این طیف داد. در این پژوهش تلاش شد این دگرگونی‌ها، رفتارها، هنجارها و ناهنجاری‌های فرهنگی و چگونگی مواجهه انسان‌ها با این امر و گذر آن‌ها از سنت به مدرنیته با مسایل و مشکلات خاصی که جامعه برای آن‌ها در آن برهه رقم می‌زند، ازطریق نمودهای نشانه‌شناسانه جامعه‌شناختی دو اثر منتخب از سینمای این دوران بازخوانی شود. نشانه‌ها از دل دو فیلم استخراج شد و این دال‌های تصویری به همراه مدلول جامعه‌شناسانه آن‌ها، در جدول ۶ دسته‌بندی شد. درواقع طبق نظر صاحب‌نظران که در پیشینه تحقیق نیز بدان‌ها اشاره شد، سینما بیانی شیوا و بی‌پرده است که مجموعه‌ای از پیام‌ها را در دل خود مستتر دارد. بدیهی است که جامعه‌شناسان از دریچه سینما و فیلم به‌عنوان ابزاری مناسب می‌توانند نگاهی به معضلات و مشکلات اجتماعی آن‌چه از بُعد انسانی چه از بعد کالبدی داشته باشند. سینما درحقیقت در یک بازه زمانی کوتاه، گزارشی مفید و جامع از جامعه و شرایط آن و نحوه‌ی تعامل انسان‌ها با جامعه‌ی معاصر را مصور می‌سازد.

جدول۶- نمودهای نشانه‌شناسانه جامعه‌شناختی دهه‌ی هفتاد، ازمنظر دو فیلم منتخب (بر مبنای دال‌ومدلول مدنظر سوسور)

دال	مدلول
محله/ شهر/ بالاشهر ساختمان‌های در حال ساخت (اسکلت فلزی)	گسترش شهری/ توصیف حاشیه‌نشینی نفوذ مدرنیسم
محله‌های قدیمی/ شهر/ پایین‌شهر کوچه‌های تنگ / خانه‌های به‌هم‌پیوسته	شهر قدیم/ مقیاس انسانی/ اهمیت خانواده
بزرگراه‌ها/ کافه/ بیمارستان	فضای جدید شهری فضاهای عمومی جدید در شهر/ هجوم مدرنیته

دال	مدلول
ارتباط از روی دیوار / برگزاری عروس در دو خانه برگشت فرشته در زیر باران به خانه	اهمیت خانه و خانواده ارزش همسایگی
هم‌جواری خانه خشتی و آپارتمان	تقابل ارزش‌های جدید و ارزش‌های سنتی دگردیسی در رفتار و ارزش‌های اجتماعی
لباس معمولی/ چادر/ دامن/ کت‌وشلوار/ مانتو چاقو/ دعوا/ نوع پوشش حسن	سبک زندگی سنتی/ سبک زندگی مدرن
غیرت/ مردانگی/ روشنفکری/ متجدد بودن زن دوم داشتن ناصرخان	قهرمان‌پروری/ ضدقهرمان‌پروری
حضور رؤیا در کارگاه ساختمانی به‌عنوان مهندس کار کردن طوبی خانم در کارخانه نساجی	تغییر نگاه جامعه به زنان

پی‌نوشت‌ها

1. Lucien Goldmann
2. Ian Jarvie
3. Evelina Wejbert-Wąsiewicz
4. jersey Kaczmarek
5. Karl Marx
6. Ferdinand de Saussure
7. Marcay Dancey
8. Semeion
9. Charles Sanders Peirce
10. Claude Lé vi-Strauss
11. Roland Barthes
12. Tradere
13. Émile Durkheim
14. Max Weber
15. Samuel P. Huntington

۱۶. طبقه‌ی مرفه

17. R square
18. Sig
19. Std error

فهرست منابع

۲۰. رجایی، فرهنگ (۱۳۷۳)، *معرکه جهان‌بینی‌ها*، تهران: شرکت انتشارات احیای کتاب.

۲۱. آشوری، داریوش (۱۳۸۱)، «سنت و پیشرفت»، *مجله فرهنگ و زندگی*.

۲۲. آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *ما و مدرنیت*، *چاپ پنجم*، تهران: نشر صراط.

۲۳. بنی اعتماد، رخشان و مصطفوی، فرید (۱۳۷۹)، *زیر پوست شهر: کالبدشکافی یک اثر سینمایی*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۲۴. بهنام، جمشید (۲۰۰۵)، «تجدد و تجددخواهی» در ایران، مصاحبه سیروس علی‌نژاد با جمشید بهنام.

۲۵. تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۰)، *سینمای ایران، از مجموعه «از ایران چه می‌دانم؟»*، شماره (۱۲)، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۲۶. توسلی، غلامعباس و میرزایی، حجت‌اله (۱۳۷۸)،« همایش نقد عملکرد دوران سازندگی»، *نشریه فتح*.
۲۷. جاروی، آی .سی (۱۳۷۹)، «ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها»، ترجمه اعظم راودراد، *فصل‌نامه سینمایی فارابی*، دوره دهم، شماره (۲)، شماره مسلسل ۳۸.
۲۸. جهانبگلو، رامین (۱۳۸٤)، *بین گذشته و آینده*، تهران: نشر نی.
۲۹. جیمسن، فردریک و همکاران (۱۳۹۰)، «نظریه فیلم» (مجموعه مقالات)، *کتاب فصل‌نامه ارغنون*، شماره (۲۳)، تهران: طبع و نشر.
۳۰. چندلر، دانیل (۱۳۸٦)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
۳۱. دانسی، مارسی (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی رسانه‌ها*، مترجم گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: نشر چاپار.
۳۲. درستان، رضا و ذبیحی، حسین و اصغرزاده، علی و گرجی پشتی، مرضیه (۱۳۹۹)، «ارزیابی مؤلفه‌های جامعه‌شناختی (با تکیه‌بر مفهوم گسست نسلی) مؤثر در طراحی محیطی با رویکرد پیشگیری از جرم (نمونه موردی: خیابان اصلی رجایی‌شهر کرج)»، *فصل‌نامه جغرافیای انتظامی*، شماره (۳۲).
۳۳. راودراد، اعظم (۱۳۷۸)، «تبیین فیلم و جامعه»، *فصل‌نامه سینمایی فارابی*، شماره (۳٤).
۳٤. راودراد، اعظم (۱۳۹۲)، *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۳۵. رزاقی، سهراب (۱۳۷۸)، *چشم‌انداز تحزب و توسعه سیاسی در ایران، مجموعه مقالات تحزب و توسعه‌ی سیاسی در ایران*، جلد دوم، تهران: انتشارات همشهری.
۳۶. رفیع پور، فرامرز (۱۳۷۸)، «شهرداری و تغییر ارزش‌ها: نقدی بر عملکرد شهرداری تهران در دوران سازندگی»، *نشریه گام چهارم*، ش (۴).
۳۷. روانشادنیا، سمیه (۱۳۹۷)، «شهر تهران در آثار سینمایی دههٔ ۴۰ از منظر جامعه‌شناسی سینما با تأکید بر فیلم خشت و آینه»، *هویت شهر*، شماره (۳۹)، سال ۱۳.
۳۸. زیباکلام، صادق (۱۳۹۴)، *جامعه‌شناسی به زبان ساده*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات روزنه.
۳۹. زیباکلام، صادق و افشاری، داود و اصلانزداه، عبدالله (۱۳۸۹)، «علل روی کارآمدن خاتمی (دولت اصلاحات ۱۳۷٦) براساس نظریه توسعه نامتوازن ساموئل هانتینگتون»، فصل‌نامه تحقیقات سیاسی و بین‌المللی، شماره (۳).
۴۰. سلطانی، سیدعلی اصغر و ظهرابی، فاطمه (۱۳۹۵)، «سعادت‌آباد کجاست؟ نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «سعادت‌آباد» ساخته مازیار میری»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۸، شماره (۱).
۴۱. ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، چاپ اول، تهران: نشر قصه.
۴۲. عبادپور، نصیر (۱۳۸۲)، رویکردی بر علل وقوع دوم خرداد از منظر جامعه‌شناسی سیاسی، تهران، شهر دنیا.
۴۳. عمویی، حامد و رحیمی، سامان (۱۳۹۰)، «جهانی‌شدن اقتصاد و راهبردهایی برای منافع ملی ایران»، *فصل‌نامه تخصصی علوم سیاسی*، شماره (۱۵).
۴۴. فرقانی، محمدمهدی و معتمد نژاد، کاظم (۱۳۸۲)، *درآمدی بر ارتباطات سنتی در ایران*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۴۵. فریزبی، دیوید (۱۳۹۳)، *گئورگ زیمل*، ترجمه شهناز مسمی پرست، تهرانک نشر ققنوس.
۴۶. گودرزی، غلامرضا (۱۳۸۶)، *تجدد ناتمام روشنفکران ایران*، تهران: نشر اختران.
۴۷. مدنی، سعید و مقدسی، محمدعلی و کاظمی پور، شهلا (۱۳۹۷)، «بازنمایی آسیب‌های اجتماعی تهدیدکنندهٔ نهاد خانواده در سینمای دهه‌های ۷۰ و ۸۰ شمسی ایران»، *فصل‌نامه رسانه*، شماره (۲)، سال ۲۹.
۴۸. میرسپاسی، علی (۱۳۸۵)، *تأملی در مدرنیته ایرانی*، ترجمه جلال توکلیان، تهران: طرح نو.

- Habibi, Seyed Mohsen. (2015). *Memories of the City of Cinematographic Review of Iranian City*. Tehran: Nahid Publications.
- Kaczmarek, Jerzy2020) .). Visual Sociological Research Using Film And Video, On The Example Of Urban Studies. *Folia Sociologica* 73, Acta Universitatis Lodziensis
- Lyle, Perry. (2019). Sociological Theories of Crime: Control Theory Review
- Wejbert-Wąsiewicz, Elina. (2020), Film And Cinema As a Subject Of Sociological Study. Between Tradition And The Present, *Folia Sociologica* 73, Acta Universitatis Lodziensis
- Fisk, John (1982). *Introduction to Communication Studies,* London, Rutledge.

Received: 2021/05/02
Accepted: 2022/07/20
Published: 2022/12/22

Explaining the Sociological Components of the Conflict between Tradition and Modernism in the Iranian Family and its Manifestation in the Cinematographic Works of the Seventies (Case Study: two films Under the Skin of the City and Two Women)

Masoud Jabbari, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran.

Siamak Panahi, Assistant Professor, Department of Architecture, Abhar Branch, Islamic Azad University, Abhar, Iran.

Marzieh Gorji Poshti, Department of Accounting, Management and Sociology, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran.

Ali Asgharzadeh, Department of Architecture, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran.

Abstract

The important cultural and social events and changes that happened in contemporary Iranian society in the seventies had a great impact on Iranian cinema. In such a way the look of the sixties cinema productions, from national and religious films which appeared in the form of holy defense cinema changed its direction towards social and psychoanalytical dramas. Meanwhile, at the level of society, the most important event was the presence of the middle class, followed by the change in the social and cultural attitudes of the people. This class tried to play a more important role in the social, political, and cultural equations of society with a modern perspective. Although the conflict between tradition and modernism has a long history in Iran, it seems to have become more intense in the seventies with the presence of this class. Adapting to this process, cinema also took a sociological look at the social problems and dilemmas caused by this confrontation, especially the family issue. This research, by looking at two prominent social films of this decade, namely, Under the Skin of the City and Two Women, aims to examine the most important social and family anomies of contemporary Iranian society from the perspective of these two films. The descriptive–historical research method is based on statistical analysis and is done by employing library studies and questionnaires. To extract the social characteristics of these two films, a suitable reading tool was needed. Therefore, the principle of coexistence and substitution of semiotics considered by Saussure was used. The findings of the research indicate that in the film Two Women, the variables of local identity reduction, the fattening of the new urban middle class, the introduction of modern identity indicators, the weakening of traditional social networks and emotional discontinuity, and the film Under the Skin of the City, the variables of traditionalism, social gap, and Class, the importance of family, marginalization, and change of society's attitude towards women, respectively have the biggest role in the correlation between the variables of the main components of the research (with a correlation coefficient of 0.806). Based on the findings, the results indicate that the achievement of modernity is the generation gap and intergenerational challenges in families.

Keywords: Cinema, Sociology, Tradition, Modernism, Two Women, Under the Skin of the City