

تاریخ دریافت مقاله: ۱۶ / ۰۲ / ۱۳۹۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۲۱ / ۰۳ / ۱۳۹۶

سمیه روانشادنیا<sup>۱</sup>، مصطفی مختاباد<sup>۲</sup>، داراب دیبا<sup>۳</sup>، سیامک پناهی<sup>۴</sup>

## چگونگی بازتاب شهر تهران در آثار سینمایی قبل از انقلاب اسلامی از منظر جامعه‌شناسی هنر

### چکیده

براساس نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و سینما برای شناخت بهتر جامعه و گروه‌های اجتماعی آن می‌توان از تحلیل آثار هنری و سینمایی استفاده کرد. در این مقاله شهر تهران از منظر جامعه‌شناسی هنر که زیرمجموعه آن جامعه‌شناسی سینما است، در تجربه دیداری و پدیداری سینمای قبل از انقلاب تحلیل می‌شود. با مروری عمیق‌تر در سینمای ایران در دهه ۴۰ و ۵۰ خورشیدی تلاش شده تا دگرگونی‌های شهر و دگرذیسی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و اقتصادی و تأثیر آن‌ها بر رفتار و هنجارهای شهری، از طریق سینمای این دوران و فضای شهری در فیلم‌های ساخته‌شده، به روش نشانه‌شناسی بازخوانی و تحلیل شود. این مطالعه از خلال تفسیر دو فیلم که از تأثیرگذارترین فیلم‌های دو دهه ۴۰ و ۵۰ خورشیدی (رضا موتوری و گوزن‌ها) قرار می‌گیرند، به انجام رسیده است. از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در سینمای قبل از انقلاب در این مقاله تحلیل و تفسیر می‌شوند، با مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دوره تاریخی خاص پی برد و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاهی یافت.

**کلیدواژه‌ها:** سینما، شهر تهران، جامعه‌شناسی هنر.

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

E-mail: ravanshadnia\_s@yahoo.com

<sup>۲</sup> استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: MOKHTABM@modares.ac.ir

<sup>۳</sup> استاد دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

E-mail: darabdiba@gmail.com

<sup>۴</sup> استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر، ابهر، ایران.

E-mail: siamak\_architecture@yahoo.com

## مقدمه

فیلم‌ساز، خودآگاه یا ناخودآگاه، بخشی از روح و معنای زمانه و جامعه خود را در سینما باز می‌تاباند و به همین دلیل دریافت او از شهر جزئی از میراث شناخت جامعه‌شناسانه شهر است. در این پژوهش به بازخوانی تصویر شهر تهران در فیلم‌های سینمایی ایرانی می‌پردازیم و از خلال آن، نوع نگاه به شهر و شهرنشینی، دگرگونی‌های شهر و دگردیدی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و اقتصادی و... را از منظر جامعه‌شناسی هنر که زیرمجموعه آن جامعه‌شناسی سینما و جامعه‌شناسی شهری است، مورد واکاوی قرار می‌دهیم. سینما این قابلیت را دارد که میانجی فهم ما از جامعه و تحولات آن باشد و به عنوان یک عنصر فرهنگی-اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی مان ببرد و درکی نسبتاً عمیق از وضعیت این گروه‌ها بازتاب دهد و شرایط اجتماعی معاصرش را در جامعه نمایان سازد. سینما خود محصول جامعه مدرن است؛ از این رو سینما از آغاز با کلان‌شهرهای مدرن پیوند خورد و تصویر تقریباً تمامی پایتخت‌های مشهور جهان بسیار زود در این رسانه ثبت شد. در واقع، سینما نیز مانند دیگر هنرها و البته با قابلیت‌هایی به مراتب وسیع‌تر، با پشت‌سرنهادهن تجارب اولیه به سرعت متوجه شهر و شهرنشینان جامعه مدرن شد، نه فقط به عنوان زمینه داستان، بلکه به مثابه موضوع. لیکن سینما فراتر و عمیق‌تر از سایر هنرها امکان رسوخ در اعماق لایه‌های پنهان زندگی شهری را به دست آورد (مسعودی، ۱۳۸۵، ۷۷).

مروری بر این 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 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 میان‌رشته‌ای و مرتبط با سینما را مدنظر قرار ندهند، از منبعی وسیع از اطلاعات و مفاهیم تصویری غافل گشته و یکی از زیباترین و منحصربفردترین شیوه‌های بازنمایی تصویرهای شهر را از دست خواهند داد.

جامعه‌شناسی هنر به شناخت هنر به عنوان یک نهاد اجتماعی و به بررسی فعالیت‌های هنری در پیوند با دیگر مظاهر فرهنگی اجتماعی می‌پردازد و روابط و تأثیرات متقابل هنر و جامعه را مورد بررسی قرار می‌دهد. در این مقاله، مفروضه اساسی ما این بود که سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی شهر تهران یاری رساند و میانجی فهم تناقضات جاری در زندگی روزمره ایرانی شود (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۷، ۱۲). از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در سینمای قبل انقلاب در این مقاله تحلیل و تفسیر می‌شوند، با مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دوره تاریخی خاص پی برد و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاهی یافت.

## روش پژوهش

روش ما نشانه‌شناسی سوسور، برای یافتن ساختار روایی و تقابل‌ها بوده است. در مرحله بعد این ساختارها با ساختار اجتماعی و تحولات آن مقایسه شده‌اند تا معانی اجتماعی تصویرها کشف شوند، و از آنجا که از دیدگاه گلدمن، آفریننده اصلی آثار هنری نه مؤلف بلکه گروه اجتماعی‌ای است که این جهان‌بینی درون آن شکل گرفته است، کوشیده‌ایم تا میان تصویرهایی که از شهر ارائه شده و نقش و جهان‌بینی طبقات و اقشار اجتماعی پلی زده شود و روشن شود که این تصویرها محصول نگاه کدام گروه‌ها و طبقات اجتماعی به جامعه است. بر خلاف متخصصان مطالعات سینمایی، جامعه‌شناسان با داده‌های وسیع کار می‌کنند و به

رابطه جامعه و فیلم علاقه‌مندند؛ به همین دلیل این یک مطالعه ماکروسکوپی است با داده‌های وسیع؛ مسائل شهری موضوعاتی مثل تضاد شهر و ده، تضاد شخصیت‌های شهری و روستایی، مسئله مسکن، مسئله حاشیه‌نشینی، مسئله تضاد طبقاتی در شهرهای بزرگ به‌ویژه با تأکید 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 می‌دهد 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. در نتیجه دو فیلم از تأثیرگذارترین فیلم‌های دو دهه ۴۰ و ۵۰ خورشیدی (رضا موتوری، گوزن‌ها) انتخاب شد و با تحلیل و تبیین این فیلم‌ها و استخراج مشترکات آن‌ها از طریق نشانه‌شناسی تصویر و مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، هم به مسائل شهری رایج در این دوره تاریخی خاص پی می‌بریم و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر، آگاه می‌شویم.

### 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 (۲۰۰۷) نوشته شده است، سینمای هند به عنوان آرشیوی تصویری برای شناخت شهر بمبئی قلمداد می‌شود. نویسنده در این باره می‌گوید: «بمبئی از دریچه سینماست که در سراسر جهان طنین انداخته است؛ سرزمینی که در آن صدای آوارگان و مهاجران در کنار صدای شهروندان در فیلم‌های رنگارنگ فانتزی، ملودرام و کمدی شنیده می‌شود» (Mazumdar, 2007, 18). در این کتاب 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 (Ibid).

استفان باربر (۲۰۰۲) در کتابی با عنوان *سینما و فضای شهری* از تأثیر سینما بر تصویری شدن تاریخ و بدن انسان گفته و اینکه سینما چگونه تغییرات و فراز و نشیب‌های تاریخی موجود در تحولات شهری را بازنمایی می‌کند. او در تحقیق خود از بازنمایی اروپا و ژاپن به عنوان دو عرصه حیاتی در جهان مدرن که پیشرفت‌هایشان با گسترش تصاویر سینمایی گره خورده است سخن می‌گوید، و معتقد است: «تصاویر سینمایی به شکل انکارناپذیری با تغییرات و پستی و بلندی‌ها در تحولات شهری همراه بوده‌اند؛ به گونه‌ای که گویی سینما بیشتر با به تصویر کشیدن مصائب و پیشرفت‌های شهری، به نوعی برای خود تاریخی ساخته است» (Barber, 2002, 7).

مارک شیل و تونی فیتز موریس در کتاب *سینما و شهر؛ فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی* (۱۳۹۱) با ذکر این مطلب که سینما مهم‌ترین شکل فرهنگی و شهر نیز مهم‌ترین سازمان اجتماعی است، به چگونگی بازنمایی شهرهایی چون پاریس و لندن در فیلم‌های سینمایی اشاره کرده‌اند. نکته اینجاست که شیل معتقد است 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. همچنین دیوید بس (۱۳۷۹) که درباره مؤلفه‌های شهر رم در فیلم‌های ایتالیایی مطالعه کرده، به رابطه 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 مد نظر قرار داده است و به این نکته اشاره می‌کند که: «سینمای ایتالیا حاوی شاخص‌ترین ویژگی‌های طبیعی و فرهنگی این شهر با کیفیتی توریستی است؛ به گونه‌ای که گویا گردشگری از کشف مکان‌های معروف این شهر به هیجان آمده باشد» (بس، ۱۳۷۹، ۱۸).

پرویز اجلالی (۱۳۸۳) در کتاب *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)* بر این نکته تأکید می‌کند که می‌توان «میان دگرگونی‌ها و پیوستگی‌های اجتماعی و مضامین و محتوای فیلم‌های ایرانی نوعی توازن و همبستگی» (اجلالی، ۱۳۸۳، ۴۰۷) مشاهده کرد. کاظمی و محمودی (۱۳۸۷) 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» (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۷، ۸۹).

### یافته‌های تحقیق

#### فیلم‌های سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷ از منظر جامعه‌شناسی هنر و سینما

با نگاهی جامعه‌شناسانه بر فیلم‌های سینمای ایران تا سال ۱۳۵۷ به این نتیجه می‌رسیم که فقط تعداد معدودی از مضمون‌های عمده و رایج فیلم‌های فارسی این اقبال را داشتند که تبدیل به موج شوند. بسا مضمون‌هایی موفق (نظیر مضمون فردی و جوانمردی در خانواده) که دست‌مایه فیلم‌های زیادی شدند و تأثیر زیادی هم بر سینمای آن روزگار داشتند، اما هیچ‌گاه تبدیل به موج نشدند. اضافه بر این، موج‌های متعددی پدیدار شدند که همان‌طور که انتظار می‌رفت، عمری بسیار کوتاه داشتند. هرچند که بر اساس مضمون آن‌ها سال‌ها قبل یا بعد از آن موج خاصی، فیلم‌هایی پراکنده ساخته می‌شدند، اما چون این فیلم‌ها هم مضمون‌دار و هم پرفروش بودند پی‌درپی ظاهر نمی‌شدند و در نتیجه موج‌ساز هم نمی‌شدند.

مضمون‌های اجتماعی حاکم بر جریان فیلم‌سازی ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷ فهرستی طولانی را تشکیل می‌دهند، ولی درکل می‌توان این مضمون‌ها را ذات جدانشدنی موج‌های سینمایی قبل از انقلاب دانست: جوان گمراه، انواع کمدمی (دیوانه‌وار، خانوادگی، تخیلی و...)، گمراهی و انحراف، گنج‌قارونی، قیصرگونه، عشق و وفاداری، فرجام تلخ دو دل‌داده، تنهایی و شکست قهرمان، عشق و رسوایی، قتل و انتقام، توطئه و گرفتاری در دام قانون، بی‌پول و پولدار.

در جدول‌های ۱ و ۲ محتوای (یا موج) فروپاشی خانواده و مضمون تنهایی و شکست قهرمان را برای نمونه می‌آوریم تا به‌نوعی به تحلیل جامعه‌شناختی به اعتبار سنخ فکری نزدیک شویم:

جدول ۱. فهرست فیلم‌های برگزیده موج فروپاشی خانواده

کارگردان	نام فیلم و سال نمایش	کارگردان	نام فیلم و سال نمایش
ناصر محمدی	شورور (۱۳۵۲)	سردار ساگر	فردا روشن است (۱۳۳۹)
عزیزالله بهادری	شرف (۱۳۵۴)	عباس شباویز	موتلایی شهر ما (۱۳۴۳)
ایرج قادری	هدف (۱۳۵۴)	محمدعلی فردین	سلطان قلب‌ها (۱۳۴۷)
خسرو پرویزی	چلچراغ (۱۳۵۵)	مهدی رئیس فیروز	ایمان (۱۳۴۶)
ایرج قادری	پشت و خنجر (۱۳۵۶)	مهدی رئیس فیروز	گرداب گناه (۱۳۴۷)
حسین قاسمی‌وند	فریاد عشق (۱۳۵۶)	میر صمدزاده	آزیر خطر (۱۳۴۹)

جدول ۲. فهرست فیلم‌های برگزیده مضمون تنهایی و شکست قهرمان

نام فیلم و سال نمایش	کارگردان	نام فیلم و سال نمایش	کارگردان
رضا موتور (۱۳۴۹)	مسعود کیمیایی	گوزن‌ها (۱۳۵۴)	مسعود کیمیایی
صبح روز چهارم (۱۳۵۱)	کامران شیردل	طوطی (۱۳۵۷)	زکریا هاشمی
تنگنا (۱۳۵۲)	امیر نادری	کندو (۱۳۵۴)	فریدون گله
مهرگیاه (۱۳۵۴)	مرتضی عقیلی	فرار از تله (۱۳۵۰)	جلال مقدم
فاصله (۱۳۵۴)	مرتضی عقیلی	رشید (۱۳۵۰)	پرویز نوری
شب غریبان (۱۳۵۴)	محمد دلجو و امیر مجاهد	کافر (۱۳۵۱)	فریدون گله

از آنچه گذشت، این نتیجه کلی حاصل می‌شود که میان تحولات دوره‌های مختلف اجتماعی فیلم‌سازی در ایران قبل از انقلاب و پیوستگی اجتماعی در قالب محتواها و مضامین فیلم‌های ایرانی نوعی «چندریختگی اجتماعی» که نشان از توازن و هم‌بستگی محتوای سطح فرهنگی فیلم‌سازان دارد، دیده می‌شود؛ یعنی فیلم‌های مورد بررسی و جامعه فیلم‌سازان مورد تحلیل تطبیقی در مطالعه فوق، هم منعکس‌کننده فرهنگ‌ها، ارزش‌ها و هنجارهای طبقاتی جامعه آن روز ایران است و هم بازتابنده هم‌نوایی و آشفتگی اجتماعی است.

در آخر دهه ۴۰ انتقام فردی و موج تنهایی و پیروزی کاذب در طبقات سنتی و تصویر آن به صورت مدرن در محتوای فیلم اجتماعی سبب شد تا جامعه و مخاطبان به‌طور کاملاً ناخواسته در جریان دهه بعدی یعنی دهه ۵۰ فشار بر هویت اجتماعی مضمون فیلم‌ها را حس کنند و در نتیجه از جنبه علاقه به فیلم‌ها به چند طبقه تبدیل شوند (آذری، ۱۳۷۹، ۹).

با پیدایی موج‌های نو در سینمای ایران (موج‌های قیصرگونه) در سال ۱۳۴۸ و مضمون و روحیه عصیانگری فردی و جمعی، سیر جریان فیلم‌سازی به‌طور کاملاً خودآگاه گرایش معترض و رادیکال‌گونه نسبت به تضادهای اجتماعی و مناسبات روابطی در جامعه پیدا کرد.

شروع و ساخت برخی از فیلم‌های دوره میانی دهه ۵۰ اساساً بیانگر بحران‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی جوانان طبقه متوسط شهری و حتی گاه طبقات پایین بودند. در فیلم‌های این دهه، مضمون تنهایی، فرجام اندوه‌بار و تلخ دو جوان، شکست ضدقهرمان از منجلاب فقر و فساد به‌وضوح دال بر این پویش است.

در طول چهار دهه فیلم‌سازی سینمایی در قبل از انقلاب اسلامی یعنی از زمان شروع جدی (۱۳۰۹) و پایان زمان اصلی (۱۳۵۷) قبل از هر روند، ایستایی فکری حاکم می‌شود و سپس از طرف فیلم‌سازان و عوامل حاشیه‌ای، اندیشه‌های نو بر فیلم‌ها حاکم می‌شود و به‌نوعی پویایی محیط اجتماعی فیلم‌ها حاکی از فکری است که با توجه به ذائقه عمومی مخاطبان و جامعه، از طرف اندیشه‌سازان سینما نیز بر جریان فیلم‌سازی سیطره پیدا می‌کند (همان).

جدول ۳. تحلیل تطبیقی مضمون فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب و جامعه مخاطب در هر دوره (۱۳۵۷-۱۳۰۹)

فیلم‌سازان قبل از انقلاب (۱۳۵۷-۱۳۰۹)	مضمون فیلم‌های به‌نمایش درآمده	تأثیرات کوتاه‌مدت و بلندمدت فیلم‌ها	چهار دوره تحولات اجتماعی سینما و اثرات آن
فیلم‌سازان دو دهه آغازین	واقع‌گرایی و تقلید از سینمای هند	بر روی مخاطبان ناآگاه مقطعی، بدیع و آشکار	مستند، صامت، ناطق، شروع تحول اجتماعی
فیلم‌سازان دهه ۳۰ (۱۳۳۹-۱۳۳۰)	نضج فیلم فارسی و تأثیرات اجتماعی آن	بر روی مخاطبان نیمه آگاه، نسبی-موقت	استفاده از فرهنگ سینما و ایجاد تغییر اجتماعی آن
فیلم‌سازان دهه ۴۰ (۱۳۴۹-۱۳۴۰)	گسترش محتوای جنایی و پلیسی و تحول فرهنگی آن	بر روی مخاطبان آگاه دائمی-نسبی	شروع یکنواختی فکری در فیلم‌ها و جریان آن در تحرک اجتماعی
فیلم‌سازان دهه ۵۰ (۱۳۵۷-۱۳۵۰)	شکل‌گیری محتوای عشق و خیانت و بی‌پناهی	بر روی مخاطبان آگاه و علاقه‌مند، دائمی-نسبی، دائمی	گسترش فضای روشن فکری در فیلم‌ها و فرهنگ حاکم بر آن

### شهر و سینمای نوگرایی ایران

در اواخر دهه ۳۰ و با باز شدن شرایط سیاسی، و با تأثر از فیلم‌های ایتالیایی انتقادی، گرایش نئورئالیستی در فیلم‌های ایرانی پدیدار شد و تا دهه ۴۰ 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 (جیرانی، ۱۳۷۹، ۷۴)، به گونه‌ای که تا نیمه دوم دهه ۵۰ درون‌مایه 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 دائمی شهر از یک سو و تحرک، سرعت، سرگرمی، جذابیت و اغواگری از سوی دیگر، مهم‌ترین این مضامین بودند. این فیلم‌ها مشخصه‌های روشن نوآوری (مدرنیته) مطروحه از سوی دیوید فریزبی (۲۰۰۱) را در خود داشتند؛ فیلم‌هایی چون صبح روز چهارم، زیر پوست شب، رضا موتوری و همچنین تنگنا و خداحافظ رفیق (نادری، ۱۳۵۰) مجموعه‌ای از آثار شهری در سینمای ایران بودند که برای اولین بار برداشتی بیش‌وکم عینی و مفهومی ذهنی از شهر در سینمای ایران را ارائه می‌کنند و حیات شهری این دوران را به تصویر می‌کشند و هر یک به نوبه خود پرده از برخی معضلات اجتماعی و زندگی شهری برمی‌دارند. بازخوانی فیلم‌های دهه ۴۰ و ۵۰ در واقع بازخوانی اندیشه‌های این دوران دربارهٔ مطالبهٔ نوآوری، 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 ۴۰ خصلتی استثنایی می‌بخشد و این دهه را در سده ۱۴۰۰ خورشیدی متمایز می‌سازد. یکی از بازیگران اصلی در این میانه شهر، زندگی شهری و دگردیسی آن‌ها است که به تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی دهه بعد حیات می‌بخشد (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۴، ۶۹).

### شهر و سینما در فیلم‌های منتخب دهه ۴۰ و ۵۰

تحولات اجتماعی و سیاسی در سال‌های دهه ۴۰ همچون اصلاحات ارضی و افزایش قیمت نفت از جمله مهم‌ترین موضوعاتی بود که موجبات توجه سینمای ایران به مقولهٔ شهر را فراهم آورد. از سال ۱۳۴۱ با اجرای سیاست‌های انقلاب سفید تغییرات عمده‌ای در زندگی روستایی و در واقع توجه به شهرهای بزرگ و مخصوصاً تهران صورت گرفت. فارغ از این، در اواخر دهه ۳۰ «ورود و نمایش بی‌شمار فیلم‌های ایتالیایی که همه به فارسی در سینماهای ایران به نمایش درمی‌آمدند، منجر به رواج گرایش نئورئالیستی

در سینمای ایران شد که شهر از موضوعات محوری آن به شمار می‌آمد» (جیرانی، ۱۳۷۹، ۷۴). هرچند موضوعاتی چون مهاجرت از روستا به شهر، رشد طبقه متوسط، اختلاف طبقاتی، تجدد، مسئله کار و مسکن و ... که همگی از پیامدهای اجرای سیاست‌های موسوم به انقلاب سفید دولت به شمار می‌رفتند موضوعاتی بودند که در فیلم‌های موسوم به جریان موج نو در سینمای ایران محوریت داشتند، اما این مسائل نکاتی نبودند که سینمای عامه‌پسند به عنوان جریان غالب سینمای ایران در آن سال‌ها بتواند از آن غفلت ورزد. از این روست که هرچند در بسیاری از متون سینمایی توجه سینماگران موج نو به مقوله شهر برجسته می‌شود، اما سینمای عامه‌پسند نیز در ظاهری «سنت‌گریز» از این توجه بی‌نصیب نمانده است. به گونه‌ای که از همان آغاز دهه ۴۰ این اصلاحات در ظاهری متفاوت در فیلم‌های عامه‌پسند تبلیغ می‌شد (جیرانی، ۱۳۷۹، ۸۳).

همین ظاهر متفاوت مسئله‌ای است که دغدغه اصلی این مقاله را شکل می‌دهد. 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). تحلیل لایه‌های معنایی پنهان در پس تصاویر ظاهری فیلم‌ها خبر از هماهنگی در ارائه پیامی می‌دهد که در کلیت سینمای ایران به چشم می‌خورد. با انتخاب دو فیلم از تأثیرگذارترین فیلم‌های دو دهه ۴۰ و ۵۰ (رضا موتوری و گوزن‌ها) در سینمای ایران به تبیین این یکدستی خواهیم پرداخت.

## بازخوانی و تحلیل جامعه‌شناسانه فیلم‌های منتخب دهه ۴۰ و ۵۰

### ۱- رضا موتوری (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)

رضا موتوری نمایش مسائل اجتماعی همچون اختلاف طبقاتی در شهری بزرگ و مواجهه شخصیت ضد قهرمان کیمیایی با آن است؛ مواجهه‌ای که در نهایت با جان‌دادن او روی آسفالت خیابان پایان می‌یابد. فیلم روایت ورود شخصیتی متعلق به قشرهای فرودست اجتماعی - که با دزدی روزگار می‌گذراند - به خانواده‌ای اعیان و خوگرفته با مناسبات روزمره زندگی مدرن است. بهروز وثوقی در دو نقش ظاهر می‌شود: نقش یک جنوب شهری که با دزدی امرار معاش می‌کند و نقش جوانی تحصیل کرده، نویسنده و تجددطلب.



تصویر ۱. رضا موتوری (رضا موتوری در شهر)



قطعه آغازین فیلم، روایت دو نفر از دزدان ماهر پایتخت است که برای جلوگیری از گرفتارشدن، خود را به دیوانگی زده و در تیمارستان بستری شده‌اند. در قطعه بعد فیلم به دیدار زندگی خانواده‌ای اعیان و تحصیل کرده در خانه‌ای مجلل در شمال شهر می‌رود که پدر و مادری همراه دختر جوان و نامزد وی فرخ (بهروز وثوقی) مشغول گفت‌وگو هستند. پدر به دختر (فرنگیس) در خصوص ازدواج با فرخ اصرار می‌کند: «تو باید باهاش ازدواج کنی. اون دانشمنده. کتابخونه. فاضله. این روزها بهش می‌گن انتلکتوئل»، اما دختر نمی‌پذیرد: «ولی بی‌بته است. تا بیست سالگی مادرش تر و خشکش می‌کرده». با این حال پدر و مادر دختر او را تشویق می‌کنند تا وی را سر ذوق آورند.

در رضا موتوری پول بالاترین ارزش را دارد. رفاقت‌ها هم دیگر رنگ خود را در جنوب شهر باخته‌اند و ضدقهرمانان شهری این سینما یا دزدند، یا معتاد و یا قاتل. اگر در قیصر، مرد جنوب شهری برای دفاع از ناموسش غوغا به پا می‌کرد، در رضا موتوری مظاهر دنیای مدرن در قامت اتومبیل رولز رویس به محله قدیمی رسوخ کرده، دزدی دارای توجیه و ارزش گشته و هیچ چیز به اندازه پول مهم نیست:

رضا: من که فهمیدم زندگی یه جور دیگه‌ش هم هست که بهتر و راحت‌تره؛ دیگه چرا باید بگم ما نون و کشکمونو می‌خوریم و عشق دنیا رو می‌کنیم؛ نه ننه، اینا چاخانه...

هرچند همچنان تضادهای «کهنه و نو» به شدت خود را نشان می‌دهد و ارزش‌هایی مثل غیرت و ناموس پرستی در رضا موتوری جنوب شهری وجود دارد که او را از اعیان‌نشینان جدا می‌کند، اما به هر حال تغییرات فرهنگی جامعه شهرنشین ایران در این فیلم خود را نشان می‌دهد. محلات قدیمی دستخوش تغییر شده‌اند و به قول رضا «دیگه تو اون بازارچه از بچه‌های قدیمی هیچکی نیست. همه پرت‌وپلا شدن یا رفتن حبس یا زمین‌گیر شدن»؛ سرنوشتی که به سراغ رضا هم می‌آید و در نهایت شهر بزرگ او را در گمنامی به کام مرگ می‌کشد.



تصویر ۳. رضا موتوری (خانه به سبک سنتی)



تصویر ۲. رضا موتوری (محله جنوب شهر)

نمایش ضدقهرمان‌های شهری در خداحافظ رفیق نیز ادامه می‌یابد؛ اما این بار فیلم‌ساز در اولین اثرش به طرزی بدیع قصبه خود را بیش از گذشته در خیابان‌های شهر پرداخته و با استفاده از دوربین روی دست، تصویرهایی از پیوند انسان و کلان‌شهر ارائه می‌دهد. درحالی‌که در همان سال‌ها، فردین در کوچه مردها، سعی دارد رفاقت‌های جنوب شهرنشینان را به حد اعلائی خود برساند؛ در خداحافظ رفیق، امیر نادری چهره دیگر انسان شهری را به تصویر کشیده و برای این کار تلاش می‌کند تا حد امکان بیشترین رنگ شهری را بر قصه‌اش بزند. به‌هم‌رسیدن سه رفیق، نهایی کردن نقشه سرقت، آماده کردن مقدمات و جمع‌آوری وسایل مورد نیاز و حتی خیانت‌ها و انتقام‌جویی‌های پس از سرقت، همگی در دل شهر بزرگ تهران روی می‌دهد و به جای حمام عمومی و پشت‌بام‌خانه‌های محله، این بار خیابان‌ها، تعمیرگاه،



ایستگاه راه آهن، اغذیه‌فروشی، هتل و حتی خرابه، فضاهایی شهری هستند که امیر نادری با استفاده منحصربه‌فرد خود از دوربین، آن‌ها را به بستر داستان خود تبدیل می‌کند. انسان شهری، دیگر نه تنها به روستاییان و نه بالاشهرنشینان، بلکه این بار حتی به رفقای خود نیز رحم نمی‌کند و انسان‌ها گرگ یکدیگر می‌شوند. فیلم‌ساز نیز سعی دارد به عریان‌ترین شیوه چهره کلان‌شهر و انسان شهری را به تصویر کشد. تنگنا، کندو، گوزن‌ها و زیر پوست شب نمونه‌های دیگری از به‌انحطاط کشیده شدن ضدقهرمان‌های شهری در کلان‌شهر نابودگر هستند.



تصویر ۵. رضا موتوری (شهر با خیابان‌های عریض)



تصویر ۴. رضا موتوری (محله جنوب شهر، کوچه‌های باریک)

در تصویرهایی که از شهر در فیلم نمایش داده شده، مضمون مورد نظر فیلم‌سازان را می‌توان مدلول تقابل نشانه‌های شهری بسیاری دانست؛ موتورسیکلت با اتومبیل رولزرویس مقایسه می‌شود؛ کوچه‌های تنگ جنوب شهر و ابران پیاده، تضادی معنادار با خیابان‌های پهناور کلان‌شهر و رفت و آمد اتومبیل‌ها می‌سازد. رفاقت و مردانگی جای خود را به فریب‌کاری و نامردی می‌دهد؛ دزدی در مقابل کسب حلال به‌ظاهر دارای ارزش شده است؛ زنان و دختران به جای حضور در فضاهای خصوصی، نیمه‌خصوصی و نیمه‌عمومی محله‌ها به پارک و سینما می‌روند؛ خرابه‌های کلان‌شهر علاوه بر ویرانی کالبدی و گسترش اراضی شهر، خردشدگی روحی ساکنین آن را نجوا می‌کنند؛ بیکاری و ولگردی در برابر کاسبی به امری عادی تبدیل شده است؛ عشق و عاشقی‌ها از سطح محله‌ها فراتر رفته و کلان‌شهر را بستر خود می‌بیند؛ آشنایی و هم‌بستگی محله‌ای جای خود را به تضاد میان مهاجرین داده؛ و همه این‌ها کلان‌شهر را به بستری نابودگر برای انسان شهرنشین مبدل نموده است. جدول ۴ با استفاده از روش نشانه‌شناسی هم‌نشین چگونگی ایجاد تضادهای ایجادکننده تصویر شهر در سینمای ایران را با تأکید بر فیلم رضا موتوری نشان می‌دهد.

جدول ۴. نشانه‌شناسی هم‌نشین تصویر شهر در سینمای ایران

مدلول	دال
گسترش شهری	محله / کلان‌شهر
	کوچه‌های تنگ / خیاباهای وسیع اتومبیل‌رو و درختکاری شده
	آشنایی و هم‌بستگی در محله / گمنامی در کلان‌شهر
تغییر سبک زندگی	خانه قدیمی حیاط‌دار / کاخ اعیانی
	لحاف و تشک، چراغ گردسوز / مبل‌مان، لوستر، آینه کاری، باغ
بی‌توجهی به ارزش‌ها و کسب نان حلال	نانوایی، کفافی، بقالی / دزدی
تغییر فضاهای شهری	فضای قدیمی محله / کارخانه، تیمارستان، کلوب رقص، سینما
هجوم مظاهر مدرنیته	موتورسیکلت / رولزرویس
	لباس معمولی، کاپشن / کت و شلوار و کراوات
وجود تفاوت‌های بنیادی، با وجود تلاش برای تغییر شیوه زندگی	دعوا، حرف‌زدن لاتی / صحبت کردن لفظ قلم
	غیرت، ناموس‌پرستی / روشن‌فکری
قهرمان‌پروری / ضدقهرمان‌پروری	پهلوانی / اعتیاد
	مردانگی و رفاقت / فریب‌کاری و نامردی
تغییر نگاه به زنان	حضور بیشتر زنان در فضاهای خصوصی و نیمه‌عمومی / حضور فعال زنان و دختران در فضاهای نوین کلان‌شهر

از نگاه فاعل بازنمایی این تصویر دقیقاً دربرگیرنده همان جهان‌بینی طبقاتی است که در تصویر قبلی دیدیم با این تفاوت که در اینجا رمانتیسم انقلابی جای خود را به ترکیبی از واقع‌بینی و نومیدی و سیاه‌بینی داده است (اجلالی و گوهری‌پور، ۱۳۹۴، ۲۳۵).

## ۲- گوزنها (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۴)

گوزنها، طبقه فرودست جامعه را به تصویر می‌کشد که در آن هیچ‌کس حتی چریک جوان فیلم نیز نمی‌تواند وضعیت ساکنان خانه خود را، نمونه‌ای روشن از جامعه آن دوران، بهبود بخشد؛ نقدی ظریف و گویا از تفکر چریکی باب روزگار.

فضا و مکان اصلی فیلم خانه‌ای بزرگ و قدیمی با معماری سال ۱۳۱۰ است که در حال ویرانی است و اکنون (سال ۵۰)، محل سکونت اقشار فقیر و فرودست اجتماع گشته است. صاحب‌خانه با بازی عنایت بخشی، مردی ننگ و مفلوک است و دائماً به تهدید و ارباب ساکنانی می‌پردازد که نمی‌توانند اجاره‌بهای خود را پرداخت کنند. با سرکوب شدن مطالبات مدنی و شکل‌گیری فقر گسترده، تهی‌دستان شهری نیز به استثمار یکدیگر می‌پردازند. در غایب‌بودن محیط عاطفی در کلان‌شهر و تسلط روابط پولی و مادی، ایجاد هر نوع رابطه انسانی منوط بر ارزش‌گذاری مادی در جامعه تعریف می‌شود.



تصویر ۷. گوزن‌ها (مکان اصلی فیلم، خانه‌ای قدیمی)



تصویر ۶. گوزن‌ها (محلۀ قدیمی)

گوزن‌ها تلاش می‌کند تقابلی طبقاتی جامعه گرفتار آمده در چنین شرایطی را روایت کند؛ تقابلی که نه فقط بین طبقات اجتماعی که در درون اقشار تهی‌دست نیز عیان شده است؛ تقابلی اجتماعی که در خانه‌ای روبه‌ویرانی، کوچه‌پس‌کوچه‌های تنگ و باریک قدیمی، مدرسه‌ای فرسوده و خیابان لاله‌زار (شاید تمثیلی از شرایط کشور در آن روزگار) می‌گذرد.

فیلم با سکانسی از خیابان‌های مستقیم، ماشین‌های در حال تردد و هوای گرفته و دودآلود، تصویری هم‌عینی از تهران سال‌های ۵۰ و هم تمثیلی از شرایط اجتماعی، اقتصادی آن دوران، آغاز می‌شود. «قدرت» (فرامرز قریبیان) که به نظر زخمی می‌رسد، خود را کشان‌کشان تا دبیرستانی می‌رساند و سراغ فراش مدرسه، علی آقا، را می‌گیرد. فراش همسایه قدیمی را به جا می‌آورد. از فراش جوپای دوست قدیمی‌اش «سید» (بهروز وثوقی) می‌شود و او را در لاله‌زار می‌یابد.

سید که در سینما کار می‌کند و به مواد مخدر اعتیاد پیدا کرده است، در ابتدا قدرت را نمی‌شناسد، اما وقتی او را به یاد می‌آورد، با دیدن وضعیت قدرت که چاقو خورده و فراری است، او را پناه می‌دهد و به خانه خود می‌برد.

خانه‌ای بزرگ که قبلاً متعلق به صاحبان مکنک در مرکز شهر (رها شده از سوی آنان برای سکنی‌گرفتن در حومه‌های مرفه و متجدد) بوده و اکنون کنام اقشار فرودست جامعه است و هر خانواده‌ای در یکی از اتاق‌های آن جای گرفته‌اند. قدرت همراه زنی به نام فاطمی، که در تئاترهای لاله‌زار نقش بازی می‌کند، و نه به خاطر علاقه بلکه به گفته خود سید، فقط از سر وفاداری، در این خانه زندگی می‌کند. جهان کوچک تهی‌دستان شهری و معیارها، حرمت‌ها، خلوت‌ها و ارزش‌های آن در برابر ازدحام آنان در یک خانه بزرگ رنگ می‌بازد.

کارگردان برای نمایش دگرذیسی درونی سید، او را ابتدا با ناتوانی نسبت به دفاع از فاطمی که مورد آزار جنسی همکارانش قرار می‌گیرد معرفی می‌کند و سپس با دیوژگی او برای تحویل مواد مخدر نسبه؛ ولی چون هنوز بارقه‌ای از ارزش‌های انسانی در او وجود باقی است، سید قبول نمی‌کند که در ازای گرفتن جنس، دانش‌آموزان مدرسه را به خرید هروئین مجبور کند. او گدایی را برای یافتن پول برمی‌گزیند و به همین سبب به شدت آشفته است و سرگردان. در چنین وضعی قدرت به یادآوری گذشته سرشار از جوانمردی سید می‌پردازد و از او می‌خواهد به خود بیاید و زندگی‌اش را از نو بسازد. کارگردان در این سکانس‌ها تلاش می‌کند بازگشت به اصل را نشان دهد؛ شاید پیامی مکتوم برای بیننده مفتون تبلیغات نوپرداز از بالا.



تصویر ۹. گوزنها (التماس سید برای مواد)



تصویر ۸. گوزنها (اعتیاد سید)

در گفت‌وگوی سید و قدرت، کارگردان داستان قدرت را نیز بازگو و رمزگشایی می‌کند. او دزدی فراری است با کیفی پر از پول مسروقه. سید معتقد است دزدی نیز خلاف است و قدرت مثل خود اوست و نمی‌تواند به او سرکوفت بزند. قدرت از سید می‌خواهد فروشنده مواد مخدر را از میان بردارد. سید می‌پذیرد و فروشنده را با چاقو می‌کشد. در تأییدی برای اقدام فردی برای اصلاح جامعه و در عدم توان مقابله با علت، معلول هدف قرار می‌گیرد. در نمای پایانی قدرت که احساس خطر می‌کند، تصمیم می‌گیرد خانه را ترک کند. او از سید می‌خواهد چمدان پول را به کسی دیگر برساند، اما پلیس در جست‌وجوی قدرت خانه را محاصره می‌کند. سید از پلیس می‌خواهد اجازه دهد برای راضی کردن و تسلیم قدرت به خانه وارد شود. سید در حین ورود به خانه توسط پلیس زخمی می‌شود و در کنار قدرت جان می‌سپارد (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۴، ۸۹).



تصویر ۱۱. گوزنها (صحنه آخر فیلم)



تصویر ۱۰. گوزنها

در تمامی قطعه‌ها، تأکید و تأییدی ظریف، پنهان و آشکار، بر نگاه چریکی - باب آن روزگار - است که در آن، یک فرد یا یک گروه کوچک می‌تواند با مقابله تهاجمی رهایی‌بخش جامعه از نظام سلطه باشد. گوزنها با نمایش خانه‌ای روبه‌ویرانی در اوج نوپردازی آمرانه و از بالای دهه ۵۰ که اوج مبارزات سیاسی مسلحانه نیز می‌باشد، تلاش می‌کند مناسبات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی حاکم بر این دوران را نیز به چالش کشد. با تأکید بر شرایط زیست رانده‌شدگان و تهی‌دستان شهری در ظهور و حضور رفتارها و هنجارهای جدید و اعمال‌شده از بالا، فیلم تلاش می‌کند تا سوییته دیگر نوآوری یا بازگشت به اصل را نیز به نمایش گذارد؛ سوییته‌ای گران‌قدر برای بسیاری از روشن‌فکران سال‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی.

## بازخوانی فضای عمومی شهر تهران از منظر جامعه‌شناسی فیلم‌های دهه ۴۰ و ۵۰

در این قسمت از مقاله نگارنده به دنبال بازتحلیل دگرگونی و دگردیسی شهر و فضای شهری و اجتماعی مردم در این دوران است. نکات عمده‌ای که از بازخوانی فیلم‌های دهه ۴۰ و ۵۰ به دست آمده به شرح زیر می‌باشد:

در سینمای نوگرای ایران سال‌های ۴۰ و ۵۰ شهر نوپرداز کلیتی باسماه نیست که صرفاً به چند خانه، کافه و کاباره بی‌نام‌ونشان تقلیل داده شود؛ شهر، در اینجا، شناسنامه دارد، واجد مکان است و نشانی دارد، حتی کافه‌ها و کاباره‌هایش نیز اسم و نشانی دارند. شهر نوپرداز تنها نقش پس‌زمینه‌ای بی‌اهمیت، خنثی و فاقد کارکرد روایی را بازی نمی‌کند. خود، بدل به شخصیت می‌گردد، موجودی زنده و فعال و تأثیرگذار در روایت رفتارها و هنجارهای شهر نوپرداز در تطابق با فضای کالبدی آن تعریف و باز تعریف می‌شوند. مکان‌ها و فضاهای شهری ظرفی می‌شوند برای وقوع رویدادها و روایت‌ها؛ وقایعی که به شهر و فضای شهری معنا می‌بخشند و خود از آن‌ها معنا می‌گیرند.

یکی از مشخصات سینمای ایران در این سال‌ها، چه سینمای عامه‌پسند و چه نوگرا، حضور گسترده دوربین در سطح شهر است. شخصیت‌های فیلم بیش از آنکه به فضای سنتی، شهر یا خانه، تعلق داشته باشند، به شهر نوپردازی شده، خیابان‌ها و کوچه‌هایش تعلق دارند. خشت و آینه نیز جز فصلی کوتاه، عمدتاً در فضاها و مکان‌های عبوری می‌گذرد. ماجراهای فیلم به ترتیب در تاکسی، ساختمانی نیمه‌کاره، کلانتری، خیابان‌های شهر، خانه، دادگستری، شیرخوارگاه، گذرهای قدیمی شهر، پرورشگاه و خیابان اتفاق می‌افتند. شهر و فضاهای شهری برای به تصویر کشیدن واقعه‌های گذرا هستند.

شهر نوپرداز مدام در حال تخریب و نوسازی بی‌وقفه بوده. شهر، خیابان و اتومبیل، قهرمانان اصلی نوپردازی از بالا، نه به عنوان بستری برای به تصویر کشیدن حیات مدنی و عرصه همگانی بلکه به عنوان مکان‌هایی برای حضور و باز تعریف زندگی خصوصی در بستری عمومی نقش بازی می‌کنند. رضا موتوری تصاویر بیش‌و کم دقیق از پوست‌اندازی شهر و تخریب و نوسازی دائمی آن را به دست می‌دهند. شهر در این پوست‌اندازی نه فقط دگرگونی کالبدی را باز می‌شناسد، بلکه دگردیسی هنجاری و رفتاری در زندگی خود را تجربه می‌کند. تجربه شهر دیگر امری شناخته‌شده نیست (حبیبی و همکاران، ۱۳۹۴، ۱۳۴). شهر نوپرداز، فضایی است آکنده از جاذبه‌های احساسی و تحرک‌های شناختی؛ محملی است برای همپوشانی سریع و بی‌وقفه کالاها، منسوجات، افراد و پیغام‌ها؛ به همین اعتبار، شهر به تصویر در آمده در این فیلم‌ها نیز فضایی فریبنده و افسونگر است که از سوی قهرمان / ضدقهرمان داستان را به درون خود می‌کشد و از دیگر سوی او را طرد می‌کند. تهران در سینمای سال‌های ۴۰ و ۵۰ شهری است افسونگر و فریبنده، که در آن هر چیز سویی‌ای کالایی یافته است، از طلا و جواهرات گرفته تا خود انسان‌ها، روابط پولی شهر را در چنبره خود گرفته است. در اکثر فیلم‌های این دوران، چه عامه‌پسند چه نوگرا، منطق کالایی حاکم بر روابط، هنجارها و رفتارهای شهر نوپرداز به چشم می‌خورد. شوهر آهو خانم، صبح روز چهارم، خشت و آئینه و ... نمونه‌هایی از این دست هستند.

شهر نوپرداز در آستانه تبدیل شدن به کلان‌شهر، تأثیرات و تأثرات ناپایدار و در حال تغییری بر افراد بر جای می‌گذارد. از هم‌گسیختگی و تکه‌تکه شدن مفاهیم، بخش جدایی‌ناپذیر زندگی شهری می‌شوند. زیمل می‌گوید: «برای فرد دلزده، اشیا در زمینه‌ای خاکستری‌رنگ و یکنواخت و یکدست ظاهر می‌شوند؛ به نحوی که هیچ‌یک بر دیگری رجحانی ندارند» (زیمل، ۱۳۷۷، ۵۵).

به نظر می‌رسد سینمای نوگرای ایران این سال‌ها، آگاهانه در پی واکاوی و بازخوانی حیات ذهنی کلان‌شهر و شهر نوپردازی شده است. این امر تنها در محدوده سینما اتفاق نمی‌افتد؛ در ادبیات، در موسیقی، در

تئاتر و بیش و کم در سایر هنرها چنین کندوکاوی دیده می‌شود؛ جامعه و شهر نیز در حال واکاوی خود هستند. گئورگ زیمل در شروع قرن بیستم میلادی حیات ذهنی کلان‌شهر را کاویده و از پیرایشان‌حالی، گمگشتگی، ازخودبیگانگی، بی‌نشانی، بی‌تفاوتی، دلزدگی و انزوای فرد در کلان‌شهر سخن گفته بود. به گمان او و در تقابل با زندگی آرام جوامع روستایی که با مفاهیمی همچون خانواده، روابط خویشاوندی و شبکه‌های اجتماعی متناظر است کلان‌شهر تأثیرات و تأثرات ناپایدار و در حال تغییری را بر افراد بر جای می‌گذارد؛ و از این رو، ازهم‌گسیختگی و تکه‌تکه‌شدگی، مفاهیم اصلی زندگی کلان‌شهری هستند؛ جایی که در آن تأثیرات لحظه‌ای محرک‌ها و رخدادها فرد فرد ساکنان را به شکلی جدی و غیرمنتظره مورد هجوم قرار می‌دهند (لاتام، ۱۳۹۱، ۲۱).

پرسه‌زن شهری فردی است که در مقطعی خاص از نوآوری زاده می‌شود، با کنشی بیش و کم روشن‌فکرانه، و با این وجود او به تمامی به مدرنیته تعلق ندارد. او در آستانه قرار گرفته است، در آستانه بدل‌شدن به شهروندی میانه‌حال، اما تا هنوز توانایی این کار (غرق‌شدن در مدرنیته) را ندارد؛ و برعکس، خیابان‌گرد، در اکثر موارد در مانده‌ای است درگیر اولین نیازهای زیستی خود؛ نیاز به زنده‌ماندن، در آمدی اندک داشتن، و احتمالاً کیف و لذتی حقیرانه. حضور او در خیابان‌ها و مکان‌های عبوری نه از سر آرامش خاطر و راحت‌طلبی، که به دلیل بی‌قراری و بدبختی است. کنش او نه کنشی روشن‌فکرانه، که عملی است برای نیل به حداقل معیارهای زندگی. او خیابان‌گرد است چون جایی برای ماندن ندارد؛ نه خانه‌ای، نه کاری، و نه پول و سرمایه‌ای. رضا در رضا موتوری و... خیابان‌گردهایی هستند که گاه به پرسه‌زدن هم می‌پردازند، و این کار را نه از سر سرخوشی، کنجکاوی و لذت‌بردن، که در تلاش برای زنده‌ماندن، انجام می‌دهند. تلاش آن‌ها برای جذب‌شدن در جامعه‌ای است که آنان را طرد کرده است. آنان مطرود به دنیا نیامده‌اند، جامعه و شهر نوپرداز داغ‌ترد شدگی را بر پیشانی آنان زده است.

تشدید رفتارها و هنجارهای نوپردازانه طبقه متوسط شهری، عمدتاً تازه‌به‌دوران‌رسیدگان، به همان اندازه که اخلاق‌گرایی و سنت‌گرایی را به جنگ می‌طلبد، به همان روال بر زیبایی و پاکی از دست‌رفته افسوس می‌خورد و بهانه‌ای می‌شود برای ابراز احساسات متباین و متضاد. حوادث تصادفی فیلم‌ها و دلشوره تمام‌نشده‌ی شخصیت‌ها تصویری روشن از جامعه‌ای است که در میانه سنت و تجدد گرفتار آمده است؛ نه توان‌کندن از ریشه‌هایش را دارد و نه می‌تواند از تمنای تجددطلبی دست بردارد. از خودبیگانگی عاطفی که او را به تضاد با خود و دیگران می‌کشاند، نتیجه روان‌پریشی و خشونت است که تار و پود وجودش را در خود می‌گیرد.

### نتیجه‌گیری

در این مقاله، مفروضه اساسی ما این بود که سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای جامعه‌شناختی می‌تواند به ما در فهم مسائل اجتماعی شهر تهران یاری رساند و میانجی فهم تناقضات جاری در زندگی روزمره ایرانی شود. از آنجایی که منتخبی از آثار مطرح در سینمای قبل انقلاب در این مقاله تحلیل و تفسیر شد، با مفروض دانستن جایگاه شناختی برای سینما، هم می‌توان به مسائل شهری رایج در این دوره تاریخی خاص پی برد و هم از بخشی از ذهنیت، ناخودآگاه اجتماعی و همچنین واکنش عمومی شهروندان تهرانی در مواجهه با این شهر آگاهی یافت.

تحلیل لایه‌های معنایی پنهان در پس تصاویر ظاهری فیلم‌ها خبر از هماهنگی در ارائه پیامی می‌دهد که در کلیت سینمای ایران به چشم می‌خورد. دو فیلم تأثیرگذار دهه ۴۰ و ۵۰ (رضا موتوری و گوزن‌ها) و



نگاهی به این آثار به روشنی نشان داد که نمایش مشکلات، رفتاری‌ها و سختی‌های زندگی پایین شهری، تم اصلی بسیاری از این فیلم‌ها بوده است. مسائلی نظیر اعتیاد، فقر، ناپایداری فضاهای کالبدی را می‌توان جدی‌ترین معضلات بازنمایی شده در این محلات عنوان نمود. اما در بسیاری از مواردی که تقابل‌های میان بالا شهر و پایین شهر نمایش داده شده است، نکات قابل توجهی چون اهمیت جایگاه خانواده، نقش و کارکرد فضاهای نیمه‌خصوصی در حیات اجتماعی این نوع زندگی، عشق و انتظار، فضاهای سنتی و ... اصلی‌ترین نقاط قوتی بوده‌اند که زندگی به سبک جدید در نقاط جدیدتر شهر را به چالش می‌کشند. مسائلی که نه به سبب سیاست‌های توسعه شهری و شهرسازانه، بلکه از نقطه نظر ویژگی‌های ذاتی و زیربنایی کالبدی و اجتماعی نوع زندگی جنوب شهری اهمیت یافته و در بسیاری از موارد هنوز در جریان است.

در این تحلیل درون‌مایه اصلی اغلب فیلم‌ها اعم از دوگانگی رفتارها و هنجارهای اجتماعی، فرهنگی، تقابل فقر و ثروت، از خودبیگانگی و بی‌نشانی، در آستانه ایستادن، تخریب و نوسازی دائمی شهر از یک سو و تحرک، سرعت، سرگرمی، جذابیت و اغواگری از سوی دیگر، مهم‌ترین این مضامین بودند. این فیلم‌ها مشخصه‌های روشن نوآوری (مدرنیته) را در خود داشتند. از زمان ورود سینما به ایران، به عنوان یکی از عوامل نوآوری، شهر، و زندگی شهری از موضوعات اصلی سینمای ایران بوده است؛ اغلب به عنوان پس‌زمینه، آنجا که فیلم می‌خواهد موقعیت مکانی وقایع 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 سال‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی (کاوش شده در فیلم‌های رضا موتوری و گوزن‌ها)، تلاش شد تا دگرگونی‌های شهر و دگردیدی‌های رفتارها و هنجارهای فرهنگی اجتماعی و اقتصادی و تأثیر آن‌ها بر رفتار و هنجارهای شهری، از طریق سینمای این دوران و فضای شهری در این فیلم‌ها، بازخوانی شود. در این مقاله شهر تهران از منظر جامعه‌شناسی هنر که زیرمجموعه آن جامعه‌شناسی سینما و جامعه‌شناسی شهری است، در تجربه دیداری و پدیداری سینمای قبل از انقلاب تحلیل شد.

## فهرست منابع

- آذری، غلامرضا (۱۳۷۹)، «مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)»، فصلنامه فارابی، دوره ۹، شماره ۳، ۳۸-۶۳.
- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران، جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند (۱۳۰۹-۱۳۵۷)، تهران، انتشارات فرهنگی و اندیشه.
- اجلالی، پرویز و گوهری پور، حامد (۱۳۹۴)، «تصویرهای شهر در فیلم‌های سینمایی ایرانی (۱۳۰۹-۱۳۹۰)»، فصلنامه علوم/اجتماعی، دوره ۲۲، شماره ۶۸، ۲۲۹-۲۷۸.
- بس، دیوید (۱۳۷۹)، «آشناها و بیگانه‌ها: مؤلفه‌های شهری فیلم‌های رم جدید» در سینما و معماری (نوشته فرانسوا پنز و مورین تامپسون)، ترجمه شهرام جعفری نژاد، تهران، انتشارات سروش.
- جیرانی، فریدون (۱۳۷۹)، «دهه ۴۰؛ رؤیای شیرین شکست»، در تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حبیبی، سیدمحسن (۱۳۹۴) خاطره شهر: بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی، تهران، انتشارات ناهید.
- زیمیل، گ. (۱۳۷۷)، کلان‌شهر و حیات ذهنی، ترجمه اباذری، مفهوم شماره ۱، تهران، انتشارات تحقیقات و مطالعات شهر و منطقه‌ای.



- شیل، مارک و فیتز موریس، تونی (۱۳۹۱)، *سینما و شهر فیلم و جوامع شهری در بستر جهانی*، ترجمه میترا علوی و محمود اربابی، تهران، انتشارات روزنه.
- طالبی نژاد، احمد (۱۳۷۳)، *یک اتفاق ساده و مروری بر جریان موج نو در سینمای ایران*، تهران، مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.
- طوسی، جواد (۱۳۷۹)، «موج، مرجان، خارا»، در *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*. تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کاظمی، عباسی و محمودی، بهارک (۱۳۸۷)، «پروبلماتیک مدرنیته شهری؛ تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی»، *مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۲، ۸۹-۱۰۴.
- گلدمن، لوسین (۱۳۶۹)، *نقد تکوینی*، ترجمه محمد تقی غیاثی، تهران، انتشارات بزرگمهر.
- لاتام، اتلن (۱۳۹۱)، «در جست‌وجوی معنای زندگی شهری»، ترجمه نوید پور محمد رضا، *فصلنامه معماری و شهرسازی همشهری*، ۲۱، ۱۸-۲۳.
- مسعودی، ا. (۱۳۸۵)، «شهر در زیبایی‌شناسی سینما، جستارهای شهرسازی»، شماره ۱۷ و ۱۸، ۷۷-۸۱.
- هاشمی، سید محسن و گوهری‌پور، حامد (۱۳۹۴)، «بازنمایی تضاد طبقاتی شهری در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران»، *همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی*.
- Barber, E. (2002), *Projected cities. Cinema and urban space*, London, Reaktion books.
- Beauregard, R. (1993), *Voices of decline. The postwar fate of U.S. cities*, Cambridge, Blackwell.
- Donald, J. (1999), *Imagining the modern city*, Minneapolis, University of Minnesota press.
- Mazumdar, R. (2007), *Bombay cinema. An archive of the city*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- Melnyk, G. (2014), *The urban imaginary in Canadian cinema*, Athabasca University, AU Press, Ed-monton.

Received: 2017/ 05/ 06  
Accepted: 2017/ 06/ 11

## How Tehran Reflects in Cinematographic Works of Before the Islamic Revolution from the Perspective of the Sociology of Art

**Somayeh Ravanshadnia**, PhD Candidate in Architecture, Islamic Azad University, Science and Research, Thran, Iran.

**Mostafa Mokhtabad**, Prof., Faculty of Art and Arcchitecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

**Darab Diba**, Prof., Faculty of Architecture, Islamic Azad University of Tehran, Tehran, Iran.

**Simak Panahi**, Assistant Prof, Islamic Azad University of Abhar, Abhar, Iran.

### Abstract

Based on the theories of sociology of art and cinema, we can use the analysis of art and cinema works for a better understanding of social groups. As Duvynyu believes, cinema has a close relationship with its social context, hence can be an index to measure social and cultural statues. In this article, Tehran will be analyzed from the perspective of art sociology that is a subset of cinema sociology and urban sociology, in visual and visibility of cinema before the revolution. With overview of Iran's cinema from the inception and in-depth reviews of Iran's cinema in 40's and 50 solar years, we had tried to Readout and analyze Changes in behavior and cultural norms and socio-economic transformation and Their impact on behavior and urban norms, Through cinema films which were made in this period and Urban space in these films By semiotics. In this study through the interpretation of four films which were among the most effective film's of that two decades (Brick and Mirror and Reza Motorcyclist). Cinema and movies have the potential to be a mediate of our understanding of the society and its changes, as a socio-cultural element can take us into the deep layers of our social life, and can reflect a relatively deep understanding of the situation of these groups. It also can reveal its contemporary social conditions in the society. Cinema is a product of modern society, so, from the beginning, the cinema has conjoined with a modern metropolises and the image of the most well-known capitals has been recorded very soon in the media. In fact, the cinema, like the other arts, but with far greater capabilities, passing through early experiences, realized the role of city and burgher of modern society very fast, not just as a story background, but also as a subject, the art of cinema. However, beyond and deeper than the other arts, the cinema may penetrate into the hidden layers of urban life. Filmmakers, consciously or unconsciously, reflect a part of the spirit of their times and society in the cinema and for this reason, their views about the city are a part of the legacy of sociological knowledge of the city. In the present study, the aim is to refresh the image of Tehran in Iranian movies and through it, we will analyze the view of the city and urbanization, city modifications and changes in behavior and cultural and socio-economic norms from the perspective of art sociology that sociology of cinema and urban sociology are subset of it. Cinema is one of the most important cognitive tools which can help us in understanding social issues. Since the selection of presented best works of before the revolution in this article are analyzed and interpreted, given the status of Cognitive position for cinema, we can find common urban problems in this particular historical period and also a part of mind, unconscious social and public response of Tehran cities' citizens with this city.

**Keywords:** Cinema, Tehran City, Sociology of Art