Arshive of SID

بررسی کنش انتقام‌جویانه در مقام واکنش رادیکال به جهان جدید در فیلم‌های مابعد قیصر (نمونه موردی:رضاموتوری، گوزن‌ها، کندو)

مطالعات جامعه‌شناختی
(علمی ـ پژوهشی)
دوره ۲۱، شماره دو: ۱۵۸-۱۲۷
شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰
نمایه در ISC

یوسفعلی اباذری[۱]
دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران
علی پاپلی یزدی
دکترای جامعه‌شناسی

دریافت ۹۳/۱۰/۱۲ پذیرش ۹٤/٤/۱۸

چکیده

با اکران فیلم قیصر در سال ۱۳٤۸ فیلم‌های جاهلی وارد فاز انتقام‌جویانه شدند. این انتقام‌جویی در فیلم‌هایی که امتداد تیپ قیصر را به نمایش گذاشتند، به انحای مختلف طرح شد. در این مقاله با بررسی فیلم‌های رضاموتوری، گوزن‌ها و کندو، چگونگی کنش انتقامجویانه‌ی مابعد قیصری را بررسی کرده‌ایم. رویکرد این مقاله در بررسی این فیلم‌ها خوانش جامعه‌شناختی درون-متنی است؛ خوانشی که لات را در نسبت با جهان اجتماعی ممکن‌کننده‌ی او در داخل خودِ فیلم مورد بررسی قرار داده است. برای تحلیل فیلم‌ها وضعیتی را در روایت فرض گرفته‌ایم که از آن تحت عنوان «وضعیت تعادلی» نام برده‌ایم: وضعیتی که عدم تعادل آن، شکل‌گیری روایت را امکان‌پذیر می‌کند. برمبنای فرض گرفتن این وضعیت سعی کرده‌ایم به این دو سوال محوری پاسخ دهیم: لات اگر در چه وضعیتی می‌بود کنش انتقام‌جویانه صورت نمی‌گرفت؟ و حال که از آن وضعیت خارج شده است، به چه شکل در مقابل وضعیت جدید واکنش نشان می‌دهد؟ بررسی ما نشان می‌دهد که در فیلم‌های مذکور با فرایندی روبه‌روییم که هم‌زمان هم معرف رادیکال شدن لات و هم ناخودآگاه شدن او است. این دو وجه درنهایت منتج به ضدیت تام با کل مظاهر جهان مدرن می‌شود. این ضدیت تام از طریق اتفاقی جزئی بالفعل می‌شود. فیلم‌ها از طریق تحلیل محتوای کیفی مقوله‌بندی شده‌اند؛ اما این مقوله‌ها در قالب جداول ارائه نگشته‌اند، بلکه از طریق به هم پیوستن آنها، متن‌های تحلیلی ساخته شده است. علت این مسئله توضیح فرآیند رادیکال‌شونده است. این فرآیند در قالب یک متن و نه جداول جداگانه می‌تواند نمود یابد.

واژگان کلیدی: گماینشافت، گزلشافت، محله، لات انتقام‌جو، لات ناخودآگاه، بیگانگی، زندگی عملی، به خود آمدن، وضعیت تعادلی

---

۱ پست الکترونیکی نویسنده رابط: yabazari@ut.ac.ir

www.SID.ir

Arshive of SID

مقدمه: اهمیت بسط کنش انتقام‌جویانه در فیلم‌های جاهلی

سینمای جاهلی صرفاً یکی از انواع سینمایی قبل از انقلاب است که در آن می‌توان تقابل سنت- مدرنیته را به‌شکلی ملموس مشاهده کرد. به‌عنوان مثال، فیلمی مانند ازدواج ایرانی(۱۳٤۷) – به‌کارگردانی احمد نجیب‌زاده- و فیلم‌های محلل (۱۳۵۰)، درشکه‌چی (۱۳۵۰)، تخت‌خواب سه‌نفره (۱۳۵۱) -هر سه به‌کارگردانی نصرت‌الله کریمی- هر کدام به‌نحوی مسئله‌دار شدن خانواده‌ی سنتی را به‌نمایش می‌گذارند. هم‌چنین می‌توان این تقابل را در فیلم‌هایی مورد بررسی قرار داد که چالش‌های هویتی ناشی از تغییر فضاها و معماری شهری را به نمایش می‌گذارند. به‌عنوان مثال فیلمی مانند خانه‌خراب (۱۳٥٤) –به‌کارگردانی نصرت‌الله کریمی- مسائل هویتی و اقتصادی ناشی از مدرنیزاسیون سریعی را که در معماری شهری در دهه‌ی ۱۳۵۰ به وقوع پیوست، ترسیم می‌کند. این تقابل را می‌توان در فیلمی مانند حکیم‌باشی (۱۳۵۱) –به‌کارگردانی پرویز نوری- مشاهده کرد؛ فیلمی که در آن ورود دانش پزشکی مدرن در فضای اجتماعی سنتی، قدرت طبابت سنتی را به چالش می‌کشد. این تقابل را می‌توان در فیلمی مانند عروس فرنگی (۱۳٤۳) – به‌کارگردانی نصرالله وحدت- مشاهده کرد؛ فیلمی که یکی از مهم‌ترین سکانس‌های آن با این هدف ساخته شده است که «معنویت شرقی» را به‌عنوان یکی از وجوه ممیزه‌ی فرهنگ ایرانی در برابر «غرب مادی‌گرا» قرار دهد.[۱] این تقابل را می‌توان در فیلمی مانند صمد در راه اژدها (۱۳٥٦) –به‌کارگردانی پرویز صیاد- مشاهد کرد؛ فیلمی که چگونگی تأثیر رسانه را در تغییر «خود» روستایی نشان می‌دهد. این سیاهه را می‌توان هم‌چنان ادامه داد. پس ما به چه دلیل سینمای جاهلی انتقام‌جویانه را برای بررسی تقابل سنت-مدرنیته انتخاب کرده‌ایم؟

علت انتخاب این فیلم‌ها آن است که بنا به ماهیت قشر اجتماعی‌ای که در این فیلم‌ها به تصویر کشیده می‌شود، تقابل سنت- مدرنیته را می‌توان در این فیلم‌ها در رادیکال‌ترین شکل خود مشاهده کرد. این قشر اجتماعی، قشری است که حاضر است در مقابل اموری که ارزش‌هایش را به چالش می‌کشد به رادیکال‌ترین شکل بایستد. این امور ارزشی -که ناموس‌پرستی در صدر آن‌هاست- هویت جاهل را می‌سازند. به‌عبارت دیگر، اگر جاهل واجد این امور نباشد دیگر جاهل نیست. نشان دادن واکنش رادیکال از سوی این قشر در این فیلم‌ها،

۱ منظور سکانسی است که حسین‌ترمزی (با بازی نصرالله وحدت) مشغول نیایش است و اشک می‌ریزد و معنویت این صحنه ماریا (با بازی پوری بنایی) را که زنی آلمانی است دچار تحول می‌کند.

www.SID.ir

Arshive of SID

امکان فهم و ارزیابی حساس‌ترین نقاط اختلاف بین دو نظم اجتماعی قدیم و جدید را فراهم می‌کند. فی‌المثل نظم اجتماعی‌ای که ناموس‌پرستی را –به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی فرهنگ جاهلی– به‌عنوان ضدارزش تلقی می‌کند و آن را نشانه‌ای از «امل» بودن می‌داند، نمی‌تواند از جانب جاهل پذیرفته شود.

آن‌چه که در باب افول ناموس‌پرستی گفتیم، مصداقی است از مسئله‌ای کلی‌تر. آن مسئله‌ی کلی‌تر را می‌توان به این شکل صورت‌بندی کرد: افول جهان اجتماعی‌ای که ارزش‌های حیات جاهلی را امکان‌پذیر می‌کند و تداوم می‌بخشد. فیلم‌های جاهلی با پروبلماتیک شدن جهان اجتماعی‌ای که ارزش‌های آن‌ها را امکان‌پذیر می‌کرد، شکل گرفت. سال ۱۳۳۷ را می‌توان سال مطرح شدن این فیلم‌ها در نظر گرفت. گو این‌که قبل از این سال نیز فیلم‌های جاهلی ساخته شده بود.[۱] اما در سال ۱۳۳۷ مجید محسنی با فیلم «لات جوانمرد» نقشی محوری به این قشر داد. به همین دلیل است که مهرابی می‌نویسد: «سال ۱۳۳۷، سالی است که کلاه مخملی‌ها با فیلم لات جوانمرد مجید محسنی پا به صحنه‌ی سینمای ایران می‌گذارند و سال‌ها محور فیلم‌های فارسی می‌شوند» (مهرابی ۱۳٦۳، ۸٦). با لات جوانمرد دو اتفاق تاریخی مهم در بازنمایی قشر جاهل افتاد: اولاً نقش جاهل از نقشی حاشیه‌ای به نقشی قهرمانی تبدیل شد؛ ثانیاً باتوجه به چگونگی ظهور اولیه‌ی این قشر در فرهنگ عامه، بازنمایی فرهنگ جاهلی از حالتی کمیک خارج شد و شکل تراژیک به خود گرفت.[۲] این تغییر در چگونگی بازنمایی را نباید صرفاً تغییری دراماتیک تلقی کرد؛ اتفاق جامعه‌شناختی مهمی رخ داده است و آن ایجاد شرایط اجتماعی‌ای است که بازنمایی تراژیک زندگی جاهلی را معنادار و باورپذیر می‌کند. سینمای جاهلی با ایجاد چنین شرایطی آغاز شد. بسط این شرایط به‌معنای تغییر در استراتژی جاهل در جهت رویارویی با عوامل برهم‌زننده‌ی نظمی سنتی است که موجودیت او را در قدرت‌مندترین

۱ فی‌المثل فیلم ظالم‌بلا (۱۳۳٦) به‌کارگردانی سیامک یاسمی و با بازی عباس مصدق، بازیگری که در نقش جاهل تثبیت شده بود.

۲ منظور از ظهور اولیه‌ی قشر جاهل در فرهنگ عامه، داستانی است از حسین مدنی –کارگردان فیلم‌های جاهلی بامعرفت‌ها (۱۳٤۲)، و جاهل‌ها و ژیگول‌ها (۱۳٤۳)– تحت عنوان «اسمال در نیویورک» که در سال ۱۳۳۲ به‌صورت پاورقی در مجله‌ی سپید و سیاه به چاپ رسید. در این داستان با جاهلی روبه‌روییم که سفر او به آمریکا باعث ایجاد موقعیت‌های کمیک می‌شود. با لات جوانمرد و جنوب شهر (۱۳۳۷) بازنمایی جاهل از شکل کمیک به شکل تراژیک تبدیل شد.

www.SID.ir

Arshive of SID

شکل، متعین می‌کرده است. اگر استراتژی جاهل تا قبل از قیصر، به‌دلیل عدم فروپاشی کامل جهان اجتماعی ایده‌آل لات، استراتژی‌ای مبتنی بر نصیحت اخلاقی بود (اباذری ۱۳۹۲)، در کنش قیصری و مابعد قیصری به‌دلیل فروپاشی کامل جهان ایده‌آل به استراتژی‌ای انتقام‌جویانه تبدیل می‌شود. ما ابتدا شرایطی را که جاهل در آن دچار چالش نمی‌شود، به‌لحاظ تئوریک مشخص می‌کنیم، سپس چگونگی تحول استراتژی انتقام‌جویانه را که در فیلم‌های جاهلی مابعد قیصری در واکنش به مؤلفه‌های برهم‌زننده‌ی نظم سنتی ارائه شده است، به بحث می‌گذاریم.

اهمیت جامعه‌شناختی قهرمانی بودن فیلم‌های جاهلی: نکته‌ی حائز اهمیت دیگر در فیلم‌های جاهلی، قهرمانی بودن این فیلم‌هاست. اهمیت این نکته به‌لحاظ جامعه‌شناختی در آن است که فیلمِ قهرمانی با هدف هم‌ذات‌پنداری مخاطب با قهرمان ساخته می‌شود و اگر این منظور برآورده نشود، فیلم شکست می‌خورد. به‌عبارت دیگر، اهمیت جامعه‌شناختی هم‌ذات‌پنداری در فیلم‌های قهرمانی در این است که از این طریق می‌توان فهمید که مخاطب چه اموری را «آرزو» می‌کند. این نکته‌ای است که تبعات روش‌شناختی مهمی برای جامعه‌شناسی سینما دارد که در قسمت روش‌شناسی همین مقاله به آن اشاره خواهد شد. در این قسمت به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که از طریق بررسی فیلم‌های قهرمانی می‌توان به آرزوها، کینه‌ها و وجوه افراطی[1] منش افرادی پی برد که با این قهرمانان هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. به‌عنوان مثال هم‌ذات‌پنداری با شخصیت قیصر به این معناست که منِ مخاطب «آرزو می‌کنم ای کاش! مانند قیصر می‌بودم!». ساده‌انگاری است که هم‌ذات‌پنداری با قهرمان –در مثال ما قیصر– را صرفاً هم‌ذات‌پنداری با یک شخصیت تلقی کنیم؛ بحث بر سر خواست جهان اجتماعی‌ای است که چنین وجود شخصیتی را امکان‌پذیر می‌کند.

سؤالات تحقیق

سؤال اصلی

تیپ قیصری در فیلم‌های مابعد قیصر چه نسبتی با جهان اجتماعی‌ای که او را احاطه کرده است دارد؟

1 Extreme

www.SID.ir

Arshive of SID

سؤالات فرعی

۱-۱- تیپ قیصری در فیلم‌های رضاموتوری، گوزن‌ها و کندو چه قضاوتی نسبت به تغییراتی دارد که اقتدار او را در جهان محله‌ای مسئله‌دار کرده است؟

۱-۲- مسئله‌دار شدن اقتدار لات طی چه فرآیند خودآگاه یا ناخودآگاهی منجر به کنش انتقام‌جویانه می‌شود؟

۱-۳- در این فرآیند لات جهان اجتماعی محاط بر خود را به چه شکل ارزش‌گذاری می‌کند؟

۱-٤- این ارزش‌گذاری خودآگاه یا ناخودآگاه به چه شکل منجر به کنش می‌شود؟

رویکرد نظری به جامعه‌شناسی سینما در این تحقیق: رویکرد کراکائری

ما در این مقاله از رویکرد زیگفرید کراکائر در «از کالیگاری تا هیتلر» (کراکائر ۱۳۷۷) استفاده کرده‌ایم.[۱] این کتاب معرف رویکردی در جامعه‌شناسی سینما است که سینما را بازنمای امر اجتماعی می‌داند. اما در این‌جا منظور از بازنمایی چیست؟ وقتی می‌گوییم «سینما به‌عنوان بازنمای امر اجتماعی» منظورمان این نیست که هر اتفاقی که در فیلم‌ها می‌افتد کپی عین به عین واقعیت اجتماعی است. آن‌چه که سینمای عامه‌پسند به نمایش می‌گذارد، وجهی از واقعیت اجتماعی است که الزاماً صورت عینی به خود نمی‌گیرد: یعنی آرزوها، رؤیاها، کینه‌ها، ترس‌ها و امور ذهنی و عاطفی‌ای از این دست. در رویکرد کراکائر، از سینما به‌عنوان واسطه‌ای برای شناخت چنین ابعادی استفاده می‌شود. کراکائر به‌دنبال فهم ذهنیت[۲] یک «ملت» از طریق سینما است (کراکائر ۱۳۷٦، ۵). دلایل کراکائر برای انتخاب سینما به‌عنوان واسطه‌ای برای فهم ذهنیت جمعی از این قرار است: ۱- «فیلم هرگز محصول کار یک فرد نیست»؛ ۲- «فیلم‌های سینمایی توده‌های ناشناس را مخاطب قرار داده و جذب می‌کنند. به‌این‌ترتیب می‌توان چنین فرض کرد

---

۱ کَسِتّی چهار رویکرد را در جامعه‌شناسی سینما بر می‌شمارد (کستی ۱۹۹۹، ۱۳۱-۱۰۹) که عبارتند از الف: رویکردی که سینما را به‌عنوان صنعت مطالعه می‌کند؛ ب:رویکردی که سینما را به‌عنوان نهاد مطالعه می‌کند؛ ج: رویکردی که سینما را به‌عنوان صنعت فرهنگ مطالعه می‌کند؛ د: رویکردی که سینما را به‌عنوان بازنمای امر اجتماعی مطالعه می‌کند. زیگفرید کراکائر نماینده‌ی رویکرد چهارم است.

2 Mentality

www.SID.ir

Arshive of SID

که فیلم‌های پرطرف‌دار -یا دقیق‌تر بگوییم، تم‌های اصلی پرطرف‌دار فیلم‌ها- نیازهای موجود بین توده‌ها را ارضا می‌کنند» (همان).

کراکائر از دلیل اول به‌سادگی گذشته است. ما سعی می‌کنیم کمی آن را بسط دهیم، سپس به دلیل دوم می‌پردازیم. کراکائر در باب دلیل اول می‌گوید: «از آن‌جا که هر گروه تولید فیلم مخلوطی از علاقه‌ها و گرایش‌های ناهم‌گون را شامل می‌شود، کار تیمی در این عرصه جلوی برخورد خودسرانه با موضوع فیلم را گرفته، خصوصیات فردی را به‌نفع خصوصیاتی که بین بسیاری از آدم‌ها مشترک‌اند کنار می‌گذارد» (همان). این سخن درست است اما کراکائر به ابعاد پیچیده‌تر مسئله اشاره نمی‌کند. سعی می‌کنیم به این ابعاد -که برای این تحقیق بسیار اهمیت دارد- اشاره کنیم. بحث صرفاً بر سر کار گروهی در فیلم‌سازی نیست؛ بحث بر سر شرایط حسیً مشترکی است که کار گروهی را امکان‌پذیر می‌کند. اگر کار گروهی در فیلم‌سازی را با کار گروهی در کارخانه‌ی لامپ‌سازی مقایسه کنیم ابعاد مسئله روشن می‌شود. کارگران یک کارخانه‌ی لامپ‌سازی براساس شرح وظایف معینی که دارند کار می‌کنند. نسبت آن‌ها با لامپ، نسبتی حسی نیست. اما چنین مسئله‌ای در مورد فیلم صادق نیست. منظور ما این نیست که در فیلم‌سازی شرح وظایف معین وجود ندارد. منظور ما آن است که اجرای این وظایف نیاز به چیزی دارد از جنس درک متقابل. آهنگ‌سازی را در نظر بگیرید که ساخت موسیقی متن فیلمی را به عهده گرفته است. او باید جهان فیلم را حس کند و این حس را از طریق تکنیک‌های آهنگ‌سازی انتقال دهد. تفاوت این شرح وظیفه، با شرح وظیفه‌ای که در مورد کارخانه‌ی لامپ‌سازی ذکر کردیم، در وجود حس متقابل موجود اما بیان‌ناشدنی بین عوامل فیلم است. نورپرداز و تصویربردار و آهنگساز و طراح صحنه و دیگر عوامل فیلم باید چیزی را درک کنند که با مفاهیم به‌راحتی قابل بیان نیست. اگر هم قابل بیان باشد دلیل بر آن نمی‌شود که حس شود. این مسئله خود را به بهترین شکل در بازیگری نشان می‌دهد. بازیگر از طریق نسخه‌های جزئی مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای با شخصیت روبه‌رو نمی‌شود. او یا شخصیت را در کلیتش می‌فهمد یا نمی‌فهمد. یک مثال از تحقیق ما: در برخی از فیلم‌هایی که امتداد تیپ قیصر را به نمایش می‌گذارند، ترانه‌ای خوانده می‌شود؛ مثلاً در فیلم‌های رضاموتوری، گوزن‌ها و کندو. این ترانه‌ها از درک کامل، و به‌عبارت درست‌تر از حس کردن کامل مضمون فیلم توسط ترانه‌سرا و آهنگ‌ساز حکایت می‌کند.

www.SID.ir

Arshive of SID

گروهی بودن فیلم‌سازی دقیقاً به‌دلیل این اشتراک حسی است که می‌تواند بیان‌گر ذهنیت جمعی باشد. عوامل فیلم پیشاپیش توسط معناهای مشترکی احاطه شده‌اند و به همین دلیل می‌توانند یک‌دیگر را درک کنند. پس سینما می‌تواند جهت‌گیری‌های معنایی مشترکی را که تولید فیلم بدون وجود آن‌ها امکان‌پذیر نیست بنمایاند. مسئله زمانی بیشتر وجه جامعه‌شناختی خود را نشان می‌دهد که به خیل عظیمی از آدم‌هایی توجه کنیم که در این اشتراک معنایی سهیم‌اند، یعنی مخاطبان فیلم. نفس این‌که فیلم توسط آن‌ها فهم می‌شود، نشان از آن دارد که سینما می‌تواند واسطه‌ای در جهت فهم اشتراک معنایی و جهت‌گیری‌های ارزشی بخشی از جامعه باشد. از همین‌جا می‌توانیم وارد بحث در مورد دلیل دوم کراکائر شویم. دلیل دوم را اگر در کنار رویکردی که سینما را به‌عنوان صنعت فرهنگ مورد مطالعه قرار می‌دهد در نظر بگیریم، مسئله روشن‌تر می‌شود.

در باب دلیل دوم، کراکائر پیش‌فرضی نظری دارد که او را از نظریه‌پردازانی که صنعت فرهنگ را یکی از مکانیسم‌های سلطه در نظام سرمایه‌داری می‌دانند به‌وضوح جدا می‌کند. کراکائر می‌گوید: «سلطه‌گر همیشه به ویژگی‌های ذاتی موجود در درون کسانی که تحت سلطه‌ی او هستند متکی است» (همان). قصد داریم این عبارت را باز کنیم. منظور کراکائر را می‌توان با واژه‌ی «پیشاپیش»[1] باز کرد. به این معنا که پیشاپیش زمینه‌ی معنایی مشترکی به‌وجود آمده است که سلطه را امکان‌پذیر می‌کند. اشکال عمده‌ی نظریه‌هایی که منشأ پذیرش کالاهای صنعتی-فرهنگی را تبلیغات می‌دانند، آن است که به این سؤال ساده پاسخ نمی‌دهند: «تبلیغات تحت چه شرایطی می‌گیرد؟»[2] پاسخ به این سؤال بدون درنظرگرفتن زمینه‌ی معنایی پیشاپیش مشترک بین سلطه‌گر و سلطه‌پذیر امکان‌پذیر نیست.

کراکائر کاملاً متوجه این نکته هست که اگر مرکز ثقل تئوری خود را بر سیستم سلطه‌گر قرار دهد، نمی‌تواند به سؤال فوق پاسخ دهد. وقتی کراکائر در ادامه‌ی جمله‌ی فوق می‌گوید: «حتی فیلم‌های جنگی فرمایشی نازی‌ها که محصول پروپاگاندای خالص بودند، خصوصیات ملی خاصی را منعکس می‌کنند که نمی‌توانند ساختگی باشند» (همان)، به رادیکال‌ترین شکل نشان می‌دهد که فیلم از هر نوعی که باشد بیان‌گر زمینه‌ی معنایی پیشاپیش مشترک فرهنگی است.

1 Already

۲ «می‌گیرد» به همان معنایی که می‌گوییم «این فیلم خیلی گرفته»

www.SID.ir

Arshive of SID

زمینه‌ای که به‌دلیل مشترک بودن و درنتیجه حس‌پذیر بودن برای آدم‌هایی کـه ذیـل یـک جهـان ارزشی هستند، می‌تواند در هر فیلم عامه‌پسندی من‌جمله فیلم‌های تبلیغاتی سیاسی نمایان شود.

باید این نکته را همواره در نظر داشت که نمایان شدن این زمینه‌ی مشترک در سطح ظـاهری فیلم‌ها صورت نمی‌گیرد: «چیزی که فیلم‌ها منعکس می‌کنند، اصول اعتقـادی صـریحاً بیـان‌شـده نیست. آن‌ها انعکاس گرایش‌های روحی و روانی مـی‌باشـند؛ یعنـی آن لایـه‌هـای عمقـی تفکـر اجتماعی که بیش و کم در زیر بعد ضمیر خودآگاه قرار دارند» (همان ٦).

چهارچوب نظری: بررسی شرایط اجتماعی امکان‌پذیرکننده‌ی لات انتقام‌جو

ذکر دو نکته برای چگونگی انتخاب چهارچوب مفهومی ضروری است:

۱- ما باید به‌طور عینی شرایط اجتماعی‌ای را تصور کنیم که جاهل در آن در هماهنگی کامل با محیطاش قرار دارد. برای این‌که این مقصود حاصل شود، این سؤال روش‌شناختی را طرح می‌کنیم: جاهل اگر در چه شرایطی می‌بود گرهی به‌وجود نمـی‌آمـد کـه بـر مبنـای آن گـره، روایتی شکل بگیرد؟ پاسخ به این سؤال ازطریق حذف عوامل گره‌ساز حاصـل مـی‌شـود. مـا این شرایط را در این مقاله «شرایط ایده‌آل محذوف» نام نهاده‌ایم. منظـور از «شـرایط ایـده‌آل محذوف» شرایطی است که اگر موجود می‌بود اصلاً روایـت شـکل نمـی‌گرفـت. بـه‌عبـارتی روایت به‌واسطه‌ی تضعیف شرایط مذکور و گره‌هایی که در نتیجه‌ی این تضعیف ایجاد شده است، شکل می‌گیرد. برای استخراج «وضعیت ایده‌آل محـذوف»، شـرایطی را کـه منجـر بـه شکل‌گیری گره‌های روایت‌ساز شده است حذف می‌کنیم. شرایط باقی‌مانـده، همـان «شـرایط ایده‌آل محذوف» است. نشان خواهیم داد که شرایط ایده‌آل مذکور چیزی نیست جز محله‌ای سنتی که مصداقی است از گماینشافت تونیس.

۲- نکته‌ی دیگر در انتخاب چهارچوب نظری، وضعیت روانی‌ای است که جاهل در مواجهه با شرایط جدید دارد. این وضعیت را در تئوریک‌ترین و غیرمصداقی‌ترین حالت می‌تـوان بـا واژه‌ی فنی «بیگانگی»[1] توصیف کرد. ما چنین کاری نمی‌کنیم. به‌عبارتی ما از این عبارت کـه «ابی در کندو دچار بیگانگی شده است» استفاده نمی‌کنیم، بلکه سعی ما بر آن است که نشـان دهیم جاهـل بـا تضـعیف و درنهایـت فروپاشـی «شـرایط ایـده‌آل محـذوف» در پراکسـیس

1 Estrangement

www.SID.ir

Arshive of SID

روزمره‌اش به چه شکل عناصر جهانی را که محاط بر خودش است، معنا و ارزش‌گذاری می‌کند. بدیهی است که منظور از معنا و ارزش‌گذاری فرآیندی خودآگاهانه نیست. شخصیت جاهل به‌طور ناخودآگاه و در پراکسیس روزمره‌اش با جهان، صوَری از «بیگانگی» را نشان می‌دهد. ما در بخش روش‌شناسی نشان خواهیم داد که به چه شکل این صوَر را بیرون می‌کشیم.

مبانی نظری

وضعیت ایده‌آل محذوف: گماینشافت

مطالعات ما در باب سینمای جاهلی (پاپلی‌یزدی ۱۳۹۲) نشان می‌دهد که وضعیتی اجتماعی که جاهل با آن در هماهنگی کامل قرار دارد، وضعیتی «محله‌ای» است. منظور از «هماهنگی کامل» شرایطی است که به‌واسطه‌ی حضور آن گره روایی شکل نمی‌گیرد. به‌عبارت دیگر، وجود وضعیت تعادلی محله‌ای کامل و ایده‌آل باعث می‌شود که اصلاً فیلمی شکل نگیرد. این وضعیت ایده‌آل یا «وضعیت صفر»، وضعیتی است که می‌توان آن را یک گماینشافت ایده‌آل تلقی کرد.

گماینشافت شکل‌بندی اجتماعی‌ای است که مفاهیمی مانند «فردیت» و «حوزه‌ی خصوصی» در آن معنا ندارد. یک آدم گماینشافتی *نمی‌تواند* بگوید: «انسان‌ها عقاید متفاوتی دارند و قائل به نظام‌های ارزشی متفاوتی هستند»، چرا که در گماینشافت «با رسم و سنت احاطه شده است و در گروه غوطه‌ور است» (پالمر ۱۹۳۸: ۵۸۵). به‌عبارتی فرد، هویتی فراتر از هویت گروهی ندارد. گماینشافت را باید «ارگانیسمی فرافردی[1] فهمید که پیش از افراد وجود دارد؛ افرادی که نقش‌هایشان توسط طبیعت گروه متعین می‌شود» (هبرله ۱۹۵۵، ۲۱۳). به‌بیان دورکیمی در گماینشافت تفاوتی بین وجدان فردی و وجدان جمعی وجود ندارد. تونیس مشخصاً «محله» را یکی از صور گماینشافت می‌داند (تونیس ۲۰۰۱، ۲۸). محله در وجه مصداقی-تاریخی مدنظر این مقاله گماینشافتی است شهری که افراد خود را با آن هویت‌یابی می‌کنند. این هویت‌یابی خود را در عبارت «بچه‌ی» محله‌ای بودن نشان می‌دهد: «من بچه‌ی سنگلجم»، یا «من بچه‌ی نازی‌آبادم».

1 Superindividual Organism

www.SID.ir

Arshive of SID

نبود هویتی فراتر از هویت گروهی در گماینشافت به‌طور عام، و محله به‌طور خاص، مبین حضور چیزی در این شکل‌بندی اجتماعی است که با مفهوم «آبرو» مشخص می‌شود. آبرو مفهومی است که از همگانی بودن مطلق‌های ارزشی و به‌عبارتی از یگانگی «وجدان فردی» و «وجدان جمعی» حاصل می‌شود. تلاش برای حفظ آن نیز از شناخته بودن افراد نزد یک‌دیگر ایجاد می‌شود. جعفر شهری در مورد فضای اجتماعی محله‌ای می‌نویسد: «... همه هم‌دیگر را می‌شناختند و شاخه‌های یک درخت به حساب می‌آمدند. به همین سبب هم بود که هر واقعه‌ای از هر کس در شهر تا کمتر از ساعتی شایع می‌شد و به اطراف می‌رسید و هر حکایت در اندک مدتی دهان به دهان گشته همه جا را پر می‌نمود. چه نقطه‌ی ابهامی برای کسی از شخص مورد بحث باقی نمانده بود و همین بود سد راه اهالی در کارهای زشت و ناپسند که غرور آبروی‌شان در گرو آن می‌آمد، چنان که در تهرانی اصیل هرگز دزد و هیز و بدکاره‌ی حرفه‌ای به‌نظر نمی‌رسید» (شهری ۱۳۷۱، ٤٩=٤٨). به‌عبارتی شکل‌بندی اجتماعی محله‌ای به‌قدری فرافردی است که نفس وجود آن، افراد را در محدوده‌ی ارزشی و عملی مشخصی قرار می‌دهد. خروج از آن محدوده به‌معنای بی‌اعتبار شدن نزد اعضای محله است.

بیگانگی[1]

منظور از بیگانگی در این مقاله طرق مختلفی است که به‌واسطه‌ی آن‌ها شخص نمی‌تواند در نظم اجتماعی جدید جذب شود. منظور از نظم اجتماعی جدید در این مقاله، نظمی است که روابط محله‌ای گماینشافتی را در هم ریخته است. وقتی از بیگانگی بحث می‌شود باید به این نکته توجه داشت که با عام‌ترین واکنش در برابر شهرنشینی روبه‌روییم. ویلدر می‌نویسد: «اگر قرار بود به‌دنبال مضمون کلی روشنی که در پس واکنش‌های نویسندگان و منتقدین اجتماعی به شهرهای بزرگ قرن نوزده نهفته است بگردیم، می‌توانستیم آن را در مفهوم عام بیگانگی بیابیم» (ویلدر ۱۹۹۱، ٣٤-٣٣). ویلدر سپس به برشمردن مصادیق بیگانگی می‌پردازد: «بیگانگی طبقات از یک‌دیگر، بیگانگی فرد از فرد، بیگانگی فرد از خود[2]، بیگانگی کارگران از کار» (همان، ٣٤). ما

1 Estrangement
2 Self

www.SID.ir

Arshive of SID

وارد ابعاد نظری این مسئله نمی‌شویم.[۱] آن‌چه برای ما مهم است آن است که وقتی می‌گوییم x از y بیگانه است، در عمل (پراکسیس) چه نسبتی بین x و y برقرار شده است.

در مقاله‌ی ما x جاهلی است که وارد فاز انتقام‌جویانه نسبت به جهان اجتماعی شده است. اما ذکر این جمله که فی‌المثل «ابی در فیلم کندو با جهان مدرن بیگانه شده است»، مسئله را روشن نمی‌کند. آن‌چه که ما به دنبالش هستیم، عملیاتی شدن این بیگانگی است. در بخش روش‌شناسی سعی کرده‌ایم نشان دهیم که این نسبت را به چه شکل عملیاتی می‌کنیم.

روش‌شناسی

ما در این بخش باید دو مسئله را که در بخش‌های قبلی وعده روشن کردن آن‌ها را داده بودیم، طرح کنیم: ۱- ایضاح بیشتر مفهوم بازنمایی ۲- چگونگی عملیاتی کردن نسبت جاهل با جهانی که او را احاطه کرده است.

در باب مسئله‌ی اول -که وعده‌ی آن را در قسمت «رویکرد نظری به جامعه‌شناسی سینما: رویکرد کراکائری» داده بودیم- باید گفت که عمدتاً بازنمایی را چه در جامعه‌شناسی سینما و چه در جامعه‌شناسی ادبیات، به معنای تقارن علّی- معلولی بین واقعیت اجتماعی و اثر ادبی یا سینمایی تلقی می‌کنند. این تلقی از بازنمایی - چه در قالب مارکسیستی و چه در قالب ساختارگرایانه- نمی‌تواند به‌طور یقینی توجیه شود. به‌عبارتی، در این تلقی از بازنمایی، همواره با این سؤال بی‌پاسخ روبه‌رو هستیم که بر چه اساسی واقعیت اجتماعی x باید اثر هنری y را نتیجه دهد. اما زمانی که فیلم را نه به‌عنوان بازنمای عین به عین واقعیت اجتماعی در مقام معلول این واقعیت، بلکه به‌عنوان تفسیری از واقعیت در نظر می‌گیریم با سؤال بی‌پاسخ مذکور روبه‌رو نمی‌شویم. ذکر دو مثال بین‌المللی مسئله را روشن‌تر خواهد کرد. بین‌المللی بودن این دو مثال از آن جهت است که نشان دهیم این نقد به این فهم از بازنمایی صرفاً در مورد آثاری که درباره‌ی سینمای ایران تألیف شده‌اند صادق نیست، بلکه نقدی ذاتی است.

کافی است آثاری جهانی مانند *ششلول‌بندها و جامعه* (رایت ۱۹۷۷) و یادداشت لوسین گلدمن درباره‌ی گدار، بونوئل و پازولینی (گلدمن ۱۳۸۱، ۲۷۹-۲۷۷) را بررسی کنیم. این آثار مادامی که فیلم را به‌عنوان دستگاهی تفسیری بررسی می‌کنند، با مشکلی روش‌شناختی روبه‌رو

۱ برای آشنایی عمیق از تبار این مفهوم رجوع کنید به: (مساروش ۱۳۸۰)

www.SID.ir

Arshive of SID

نیستند. اما زمانی که فیلم را معلول واقعیت خارج از فیلم تلقی می‌کنند، هم شأن شناختی فیلم را حذف می‌کنند، هم ناتوانی خود را در پاسخ به این سؤال ساده نشان می‌دهند: به چه علت فلان ساختار اقتصادی ضرورتاً با فلان شکل سینما انطباق دارد؟ جان استوری در نقد گذرایی که به رایت وارد می‌کند، از عبارتی وافی به مقصود استفاده می‌کند: «نظریه‌ای کاهنده درباره‌ی تناظر» (استوری۱۳۹۰، ۱۳٤). منظور او نظریه‌ای است که می‌خواهد بین تحولات سینمایی و برهه‌های متفاوت واقعیت اجتماعی خارج از فیلم تناظر برقرار کند: «رایت با استناد به نظریه‌ی کمابیش کاهنده‌ای درباره‌ی تناظر (نظریه‌ای که درواقع صلابت ره‌یافت او را به‌میزان زیادی تضعیف می‌کند)، مدعی می‌شود که هر یک از انواع فیلم وسترن با یکی از برهه‌های متفاوت توسعه‌ی اقتصادی آمریکا تناظر دارد (همان). این مسئله، یعنی برقراری ارتباطی تناظری به‌شکلی مکانیکی در مورد یادداشت مذکور از گلدمن هم صادق است.

بدیهی است که آثار ایرانی‌ای که در باب سینمای ایران با چنین فهمی از بازنمایی نوشته شده‌اند نیز دارای این مشکل هستند. این عبارات درباره‌ی گنج قارون (۱۳٤٤) را در نظر بگیرید: «فیلم در سال ۱۳٤٤ به نمایش درآمده است، یعنی در سال تصویب آئین‌نامه‌ی جدید سانسور، دو سال بعد از پانزده خرداد چهل‌ودو و دوازده سال پس از بیست‌وهشت مرداد سی‌ودو و یک سال پس از ترور حسنعلی منصور نخست‌وزیر؛ اعلام می‌کند که اگر بورژوازی به‌راستی بخواهد بماند، باید به فرهنگ و مردم آنان عنایت داشته باشد و به اعتقادات و رسوم آن‌ها تمکین کند. زیرا بورژوازی در عرصه‌ی داخلی تنها، بیمار، فرتوت، عصبی و ضربه‌خورده است، درعوض مردم طبقات روبه‌رشد، باوجود شکست‌های پیاپی، سالم، قوی‌بنیه، زنده و فعال ایستاده‌اند. یعنی جامعه بر روی بشکه‌ی باروت است» (تهامی‌نژاد ۱۳٦٥، ۱٦۷). نقدی که به این رویکرد وارد است، با نگاه انتقادی به روابطی که نویسنده در نقل قول فوق بین اثر و اتفاقات سیاسی برقرار می‌کند، مشخص می‌شود. مهم‌ترین محور این نقد در نبود هرگونه ارتباط ضروری بین این اتفاقات و محتوای گنج قارون است. گویی اگر حسنعلی منصور در سال ۱۳٤۳ ترور نمی‌شد، یا پانزده خرداد ۱۳٤۲ اتفاق نمی‌افتاد، گنج قارون تصویری دیگر از طبقات اجتماعی ارائه می‌داد.

اگر سینما را به‌عنوان دستگاهی تفسیری در نظر بگیریم این مسائل حل می‌شود. فی‌المثل برای بررسی گنج قارون، به‌جای برقراری ارتباط مکانیکی بین فیلم و وقایع سیاسی دوران -که هیچ‌چیزی را تبیین نمی‌کند- باید ببینیم خود فیلم چگونه جهان اجتماعی را تفسیر و

www.SID.ir

Arshive of SID

ارزش‌گذاری می‌کند و از این طریق بفهمیم که محبوبیت شخصیت علی‌بی‌غم و بالتبع محبوبیت جهان‌بینی او مبین چه روحیه‌ی جمعی‌ای است؛ این یعنی به‌کارگیری رویکرد کراکائر.

در باب مسئله‌ی دوم -که وعده‌ی آن را در انتهای قسمتی که با عنوان «بیگانگی» مشخص کردیم، داده بودیم- باید به این نکته اشاره کنیم که برای عملیاتی کردن مفهوم تئوریک بیگانگی، جاهل را پلان به پلان در عمل روزمره‌اش رصد می‌کنیم. ما همراه با شخصیت حرکت می‌کنیم و سعی می‌کنیم داوری ارزشی او را نسبت به جهانی که او را احاطه کرده است، از طریق تحلیل دیالوگ‌ها و کنش‌ها -که چگونگی این تحلیل در بخش روش تحقیق مشخص خواهد شد- دریابیم.

امتیاز این روش در آن است که به‌جای مقوله‌بندی‌های انتزاعی[1] مانند «لات انتقام‌جو» یا «لات ازخودبیگانه» و مقولاتی از این دست، با رصد کردن لحظه‌به‌لحظه‌ی کنش‌های شخصیت و شرایط اجتماعی باورپذیرکننده‌ی آن -که در قالب بستر زمانی-مکانی[2] فیلم ارائه می‌شود- تحلیلی انضمامی و ملموس از جهان اجتماعی تصویرشده در فیلم ارائه می‌شود.

روش تحقیق

سطوح تحلیل فیلم‌ها

فیلم‌های مورد بررسی در این تحقیق در سه سطح مورد بررسی قرار می‌گیرند. این سه سطح یک کلیت را می‌سازند؛ به همین دلیل جداگانه بررسی نمی‌شوند، بلکه به‌طور هم‌زمان در تحلیل فیلم‌ها حضور دارند. برشمردن جداگانه‌ی آن‌ها صرفاً جنبه‌ی نظری دارد.

۱- ساختار روایی کلی فیلم: این قسمت به تحلیل پی‌رنگ فیلم می‌پردازد. به‌عبارتی در این شیوه‌ی تحلیل به این مسئله می‌پردازیم که لات یا لوطی فیلم با چه مسئله‌ای روبرو می‌شود و چگونه آن را حل می‌کند. فی‌المثل قیصر با یک مسئله‌ی ناموسی روبه‌رو می‌شود و با انتقام و انتحار مسئله‌اش را حل می‌کند.

---

۱ در این‌جا واژه‌ی «انتزاعی»، واژه‌ای است که بر شخصیت‌های چند فیلم دلالت می‌کند اما تفاوت‌های آن‌ها را بیان نمی‌کند. فی‌المثل قرار دادن قیصر، رضاموتوری، قدرت (در گوزن‌ها) و ابی (در کندو)، ذیل مفهوم «لات انتقام‌جو»، باعث حذف تفاوت‌های این شخصیت‌ها می‌شود.

2 Setting

www.SID.ir

Arshive of SID

۲- بررسی سکانس به سکانس فیلم‌ها: در این قسمت به دیالوگ‌ها و میزانسن هر سکانس پرداخته می‌شود. علت انتخاب سکانس به‌عنوان واحد تحلیل آن است که هر سکانس یک واحد روایی مجزا است و درنتیجه با تحلیل هر سکانس می‌توان منطق ساختار روایی فیلم را که در قسمت اول به آن اشاره کردیم، دریافت.

۳- تحلیل بدنه‌ی زمینه‌ای اثر: منظور از بدنه‌ی زمینه‌ای، امور غیرسینمایی‌ای در فیلم است که شخصیت‌ها و پی‌رنگِ فیلم را معرفی و یا امکان‌پذیر می‌کنند. فی‌المثل در فیلم قیصر بازارچه‌ی نواب، کار کردن قیصر در آبادان، وجود پوسترهای بدن‌سازی بر روی دیوار، امور زمینه‌ای‌ای هستند که با زمان‌مند و مکان‌مند کردن شخصیت‌های فیلم، هم آن‌ها را معرفی می‌کنند و هم کنش‌شان را باورپذیر می‌کنند. اهمیت این بخش در آن است که نسبت بین لات و لوطی را با جهان اجتماعی‌ای که او را احاطه کرده است نشان می‌دهد.

در این تحقیق از تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است. با استفاده از این روش به کدگذاری محتوای فیلم‌ها و مقوله‌بندی آن‌ها پرداخته‌ایم . مراحل کدگذاری نظری که به‌ترتیب عبارتند از کدگذاری باز، کدگذاری محوری و کدگذاری گزینشی اجرا شده است. مراحل کدگذاری نظری به‌ترتیب سطح انتزاع تحلیل را بالا می‌برد، به‌شکلی که در کدگذاری باز کلیه‌ی مقولات استخراج می‌شود؛ در کدگذاری محوری اولویت‌بندی بین مقولات برقرار می‌شود، به این معنا که مقولات استخراج‌شده در کدگذاری باز به مقولات اصلی و فرعی تقسیم می‌شود؛ و در نهایت در کدگذاری گزینشی مقوله‌ی اصلی تحقیق به‌دست می‌آید (فلیک ۲۰۰۲، ۱۸۳-۱۷۷). کدگذاری با استناد به سؤالات تحقیق و در سه سطح تحلیل مذکور انجام شده است. به‌عبارتی در سه سطح تحلیل فوق صرفا وجوهی از فیلم‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد که درگیری عاطفی و روانی لوطی یا لات را با جهان اجتماعی مدرن نشان دهد. اولویت‌بندی مقولات براساس رویکرد نظری تحقیق انجام شده است. براساس رویکرد نظری، مقولاتی که بر ساختار اجتماعی طرح‌شده در فیلم دلالت می‌کنند به‌عنوان مقولات اصلی در نظر گرفته می‌شوند؛ مقولاتی که مقولات فرعی به‌واسطه‌ی حضور آن‌ها امکان‌پذیر می‌شوند. فی‌المثل مقوله‌ی «اعتماد متقابل» که از دیالوگ بین داش حسن و حاج محمدتقی استخراج می‌شود بدون «روابط محله‌ای» امکان‌پذیر نیست. پس «روابط محله‌ای» مقوله‌ی اصلی است و «اعتماد متقابل» مقوله‌ی فرعی. فیلم‌ها سکانس به سکانس تحلیل شده‌اند، نه آن‌طور که آسابرگر می‌گوید برحسب سکانس‌های اول و

www.SID.ir

Arshive of SID

آخر (آسابرگر ۱۳۷۹، ٤٨)؛ چرا که هدف این تحقیق صرفاً تحلیل ساختار روایی اثر -یعنی سطح اول تحلیل- نیست، بلکه ورود به جهان ارزشی-عاطفی لوطی و لات درون فیلم است. این جهان، مظاهرش را در تمامی فیلم نشان می‌دهد و نه صرفاً در آغاز و پایان اثر. درنهایت از طریق برقراری ارتباط بین کدها به متونی منسجم می‌رسیم که آن را در بخش تحلیل فیلم‌ها، جمع‌بندی‌ها و نتیجه‌گیری آورده‌ایم.

روش درون‌متنی: برقراری ارتباط بین دیالوگ‌ها برای بیرون کشیدن معنای عینی فیلم و ساخت شبکه‌ی مقولات

روش تطبیقی درون‌متنی: این روش با اتکا به تقارن‌هایی عمل می‌کند که در داخل خود متن وجود دارد. از طریق این تقارن‌ها معنای ارزشی ذهنی‌ای که شخص به چیزی نسبت می‌دهد به‌شکلی عینی استخراج می‌شود. با ذکر مثال زیر مسئله روشن خواهد شد.

در فیلمی به‌نام دفاع از ناموس (۱۳٥٤) مردِ غرب‌زده به دختر روستایی‌ای که قرار است با او ازدواج کند می‌گوید: «تو زن اجتماع نیستی، تو به درد ده می‌خوری».

در این جمله بین اجتماع و ده تقارن معکوس وجود دارد. آنالیز رابطه‌ی دو مفهوم اجتماع و ده در این عبارت، منجر به درک عینی نظام ارزشی گوینده‌ی آن می‌شود. گوینده‌ی عبارت، اجتماع و ده را دو مفهوم متضاد می‌داند. ده، اجتماع نیست. پس، هر صفتی که بتوان به اجتماع نسبت داد، ده، فاقد آن است. اجتماع خوب است، ده بد است. پس زن اجتماع زن خوبی است اما زن ده بد است. به همین منوال از طریق تقارن‌های موجود در فیلم، معنای اجتماع فهمیده می‌شود. قبل از این عبارت، مرد به زن که از خوردن مشروب امتناع می‌کند، می‌گوید: «خیلی زشته یه خانوم باشخصیت بلد نباشه مشروب بخوره، اگه می‌خوای زن ایده‌آل من باشی، باید مشروبو مثل خانومای اشرافی بخوری ... من یه زنی می‌خوام که بتونم ببرمش توی اجتماع. رقص، قمار، شنا، همه‌چی بدونه، نه این‌که باعث ننگ و سرشکستگی من باشه».

از طریق روبه‌رو کردن این عبارات با عبارت قبلی، معنای اجتماع نزد شخص روشن می‌شود: اجتماع جایی است که اگر در آن کسی مشروب خوردن، رقصیدن، قمار کردن، و شنا کردن را بلد نباشد، موجب سرشکستگی دیگران می‌شود. حال سؤال آن است که مصداق عینی این اجتماع چیست؟ پاسخ این سؤال را هم خودِ فیلم به ما می‌دهد: تهران. تهران یعنی اجتماع با

www.SID.ir

Arshive of SID

تمام کیفیاتی که گوینده‌ی عبارات فوق به آن نسبت می‌دهد. این تقارن‌ها تا جایی ادامه می‌یابد که شبکه‌ای از مفاهیم تشکیل شود. مفاهیمی که یک‌دیگر را معنا می‌کنند. هدف از کدگذاری نیز دقیقاً ساخت این شبکه است. شبکه‌ای که مقولاتش بر حسب مسئله‌ی تحقیق اولویت‌بندی می‌شوند.

روش بین‌متنی: برقراری ارتباط بین فیلم‌ها در جهت ساخت فرآیند تحولات الگوی لات و جاهل

روش تطبیقی درون‌متنی نسبت لات را با جهان اجتماعی‌ای که او را احاطه کرده است، در یک *فیلم* روشن می‌کند. در روش تطبیقی بین‌متنی به‌دنبال بررسی ارتباطی هستیم که از حیث نسبت «لات- جهان اجتماعی احاطه‌کننده» بین فیلم‌ها برقرار شده است. برای بررسی این ارتباط دو کار انجام شده است: اولاً بسط و گسترش یا افول مقولاتی که در یک فیلم به‌دست آمده است، در فیلم‌های دیگر دنبال شده‌اند، ثانیاً در مواردی مسائل طرح‌شده در فیلم‌های جدیدتر باعث شده است که در فیلم‌هایی که پیش‌تر بررسی کرده‌ایم نکاتی را ببینیم که ضمن بررسی آن‌ها ندیده بودیم. هر کدام از این دو کار را با ذکر مثال روشن می‌کنیم.

استفاده از امکانات عینی روایت در تحلیل‌های درون‌متنی و بین‌متنی

فیلم جاهلی به‌طور کلی و فیلم‌های بررسی‌شده در این مقاله به‌طور خاص، با مسئله‌دار شدن اقتدار جاهل آغاز می‌شوند و امتداد می‌یابند. این مسئله باعث می‌شود که در بررسی کلیه‌ی فیلم‌ها و به‌خصوص فیلم‌هایی مانند کندو که امکان جذب لات در جامعه به حداقل رسیده است، همواره این سؤال را مدنظر قرار دهیم: «ساختار اجتماعی اگر چگونه می‌بود، لات احساس بیگانگی یا عدم جذب نمی‌کرد؟». ما همواره باید این امکان عینی را در طول کار در نظر داشته باشیم تا عمق مسئله‌دار شدن اقتدار لات و جاهل در طول بازه‌ی زمانی مورد بررسی را هر چه بیشتر دریابیم. عبارت «وضعیت ایده‌آل محذوف» که مکرراً در طول تحقیق مورد استفاده قرار می‌گیرد، به‌واسطه‌ی در نظر گرفتن این امکان عینی طرح شده است.

www.SID.ir

Arshive of SID

تحلیل فیلم‌ها

۱- رضاموتوری (۱۳۴۹)

خلاصه‌ی داستان: رضا که خود را به دیوانگی زده است، به‌اتفاق دوستش بدون اطلاع مسئولین از تیمارستان خارج می‌شود و بعد به کارخانه‌ای دست‌برد می‌زند. از سوی دیگر فرخ، جوان نویسنده‌ای که به او بسیار شباهت دارد، به‌منظور تحقیق در مورد زندگی دیوانه‌ها به تیمارستان می‌آید و در تیمارستان جایش با رضا عوض می‌شود. از طرف دیگر رضا وارد زندگی اشرافی نویسنده می‌شود. او بعد از چندی عاشق نامزد نویسنده – فرنگیس- می‌شود و قصد تحویل پول‌ها را دارد که دوستانش او را در دام انداخته و به‌شدت مجروح می‌کنند و پول‌ها را می‌ربایند. رضا بی‌رمق سعی می‌کند که با موتور خود را به فرنگیس برساند و چون حال عادی ندارد با یک کامیون شهرداری تصادف می‌کند و کشته می‌شود.

تحلیل فیلم: رضا موتوری امتداد فروپاشی اجتماعی تیپ قیصر را نشان می‌دهد. در این فیلم با لاتی روبه‌روییم که اهل کار نیست. رضا دزد است. اگر قیصر می‌گفت: «به هر کی گفتم نوکرتم با خنجر کوبید تو این جیگرم»، رضا این را نمی‌گوید. نه به این دلیل که این جمله‌ی قیصر را قبول ندارد، بلکه به این دلیل که آن‌چه قیصر می‌گوید پیشاپیش پیش‌فرض رضا است. خودِ رضا به کسانی که با او در دزدی شریک هستند، خیانت می‌کند. بااین‌حال، رضا موتوری را به‌سادگی نمی‌توان یک لات دزد فهمید. فیلم از همان آغاز به ما می‌گوید این شخصیت را باید به‌شکل پیچیده‌تری فهمید. چرا چنین ادعایی می‌کنیم؟ به‌خاطر تیتراژ فیلم. تیتراژ رضا موتوری ماهیت آن‌چه را که فیلم نشان می‌دهد بیان می‌کند.

تیتراژ و ترانه‌ی مرد تنها: رضا موتوری، از یک جهت نقطه‌ی عطف مهمی در تاریخ سینمای ایران است؛ چراکه اولین ترانه‌ی نوین ایران که نقشی محوری در معرفی شخصیت و فضای فیلم داشت، در این فیلم خوانده شد. این ترانه که در تیتراژ فیلم خوانده می‌شود نشان می‌دهد که در این فیلم با فضا و شخصیتی روبه‌روییم که معنایی فراتر از صورت ظاهری خود دارد. متن ترانه از این قرار است:

با صدای بی‌صدا/ مثل یک کوه بلند/ مثل یک خواب کوتاه/ یه مرد بود یه مرد/
با دستای فقیر/ با چشمای محروم/ با پاهای خسته/ یه مرد بود یه مرد
شب با تابوت سیاه/ نشست توی چشماش/ خاموش شد ستاره/ افتاد روی خاک

www.SID.ir

Arshive of SID

سایه‌شم نمی‌موند/ هرگز پشت سرش/ غمگین بود و خسته/ تنهای تنها
با لب‌هاب تشنه/ به عکس یه چشمه/ نرسید تا ببینه/ قطره، قطره، قطره‌ی آب، قطره‌ی آب
در شب بی‌تپش/ این طرف، اون طرف/ می‌افتاد تا بشنفه/ صدا، صدا، صدای پا، صدای پا

مشخص است که این ترانه، وصف یک دنیای مردانه‌ی به‌شدت تراژیک است. این ترانه در تیتراژ، همراه است با تصاویری از عاقبت رضا موتوری در انتهای فیلم، همراه است با چهره‌ی خون‌آلود او؛ رضایی که مرده است. اهمیت این تیتراژ در آن است که یک موضوع عام را در یک امر جزئی قرار می‌دهد. به چه معنا؟ موضوع ترانه، تنهایی مردانه‌ی تراژیک است. این یک موضوع عام است؛ به این معنا که اگر فیلمی در کار نبود نمی‌دانستیم که مصداق عینی تنهایی تراژیک طرح‌شده در ترانه چیست. فیلم، این مسئله‌ی عام را در یک مصداق عینی می‌نشاند: رضا موتوری. فیلم نشان می‌دهد که زندگی یک لات و فقط یک لات می‌تواند مصداق این تراژدی باشد. و به بیان روشن‌تر: مرد یعنی لات و نه چیز دیگر.

رضا موتوری فهم جدیدی از لات ارائه می‌کند. لات حامل معنایی است که خود، آن را صرفاً در زندگی عملی‌اش و نه در سطحی خودآگاه درمی‌یابد. تراژدی‌ای اتفاق افتاده است که در زندگی عملی لات دیده می‌شود اما صورت خودآگاهانه‌تر آن را ترانه‌ی فیلم طرح می‌کند. اوج چنین وضعیتی پنج سال بعد از رضا موتوری در کندو دیده می‌شود.

این وضعیت تراژیک چگونه وضعیتی است؟ در قیصر هم وضعیت تراژیک داشتیم، اما تراژدی او توأم بود با موفقیت در کنش انتقام‌جویانه. قیصر توانست انتقامش را از «روزگار پر نامردی و کثافت» بگیرد. اما رضا موتوری به تحقیرآمیزترین شکل می‌میرد؛ چاقو می‌خورد، در خیابان جان می‌دهد و جسدش را در ماشین حمل زباله می‌گذارند. چرا؟ به چه دلیل رضا نمی‌تواند مانند قیصر قهرمانانه بمیرد؟ به این دلیل که هویت رضا پیچیده‌تر از هویت قیصر است. قیصر کاملاً می‌دانست که چه چیزی در این دنیا از دست رفته است. طبیعی است که بداند. چرا که در خانواده‌ای پرورش یافته بود که حامل ارزش‌های مردانگی سنتی در همه‌ی ابعادش بود. خان‌دایی پهلوان صاحب‌زنگ بود و خان‌داداش عرق‌خور و قمه‌کش دیروز و قصاب خیرِ امروز. او در غلطتی از ارزش‌های مردانه رشد کرده بود. اما رضا در خانواده‌ای رشد کرده است که ذره‌ای برای او به‌لحاظ ارزش‌های مردانه هویت‌ساز نیست.

پدر او کیست؟ حاج محسن پشکل‌فروش که بعداً دزد شده است. کسی که هیچ اقتداری در هیچ‌جا نداشته است و یگانه آرزویش برای رسیدن به حداقل اقتدار اجتماعی این بوده است که

www.SID.ir

Arshive of SID

رئیس انجمن خانه و مدرسه‌ی پسرش شود؛ آرزویی که با اخراج رضا از مدرسه برآورده‌نشده باقی می‌ماند. او حتی دزد خوبی هم نبوده است. شش بار رفته دزدی و هر شش بار او را گرفته‌اند. زنی هم که گرفته دزد است. نابلدی او در دزدی باعث شده است که حتی نزد زنش هم بی‌اعتبار باشد. پس رضا نه خان‌دایی پهلوانی دارد، نه خان‌داداش بزن‌بهادری و نه پدری که بتواند با او هم‌ذات‌پنداری کند.

بنابراین رضا در خانواده‌ای رشد کرده‌است که ارزش‌های لوطیانه را در او نهادینه نکرده است. همین مسئله است که رضاموتوری را به یک قیصر ناخودآگاه تبدیل می‌کند. رضا «حس» می‌کند که چیزی را از دست داده است، اما دقیقاً نمی‌داند چه چیزی. اما نتیجه‌ی روحی-روانی از دست دادن آن چیز نادانسته را در خود حس می‌کند. این نتیجه، خلایی است که خود را در نسبت رضا با موتور نشان می‌دهد. کافی است به توصیف رضا از نسبتی که با موتور برقرار می‌کند، توجه کنیم. رضا در مورد موتور به فرنگیس می‌گوید:

«خوب نیگاش کن. انگار جون داره. آدم حظ می‌کنه وقتی نیگاش میکنه. تو نمی‌دونی وقتی آدم تنها می‌شه به چه چیزایی دل می‌بنده. وقتی عباس‌قراضه نباشه، وقتی بچه‌های زیر بازارچه نباشن، این لاکردار عینهو بره می‌مونه. هروقت بهش گاز می‌دی می‌ره. نه سردیش می‌شه نه گرمیش می‌شه. خلاصه رودرواسی نداره. یعنی شرم و حیا حالیش نی. همیشه یه جوره. وقتی خراب شه بی‌رودرواسی از جاش تکون نمی‌خوره. من عاشق صداشم، که وقتی روش می‌شینما دیگه هیچ صدای دیگه‌ای رو نمی‌شنوفم. انگار تو این دنیا نیستم».

رضا می‌گوید: «تو نمی‌دونی وقتی آدم تنها می‌شه به چه چیزایی دل می‌بنده». مگر این تنهایی چیست و چه کیفیتی دارد که رضا را به این شکل عاشق موتور می‌کند؟ مگر نبودن عباس‌قراضه و بچه‌های زیر بازارچه او را با چه بحرانی روبه‌رو می‌کند که صدای گوش‌خراش موتور را به بودن در این دنیا ترجیح می‌دهد؟ اگر رضا روحیه‌ای مانند روحیه‌ی قیصر داشت پاسخ به این سؤالات روشن‌تر بود. برای قیصر زندگی باید ویژگی‌هایی داشته باشد تا خوشایند شود. این ویژگی‌ها برای قیصر روشن بود اما برای رضا چه‌طور؟ ما تقریباً می‌فهمیم که آن «دنیای پر نامردی و کثافت» قیصر چه ویژگی‌هایی دارد. اما به‌راحتی درنمی‌یابیم که رضا به چه دلیل با این دنیا تا این حد مشکل دارد. ادعای ما این است که رضا *نمی‌داند* که قیصر است. به‌عبارت دیگر، حدود جهان ارزشی او برای خودش روشن نیست. به همین دلیل سیر خودآگاه شدن او

www.SID.ir

Arshive of SID

پیچیده‌تر از قیصر است. برای قیصر واضح است که اعظم از «قرتی»های توی خیابان برتر است. نجابت برای قیصر ارزشی بدیهی بود، همان‌طور که کار کردن و نان‌آور بودن بدیهی بود. اما برای رضا این ارزش‌ها از بداهت خارج شده‌اند. رضا عاشق فرنگیس می‌شود. دختری که مصداق بارز دختر قرتی است. رضا با این‌که عاشق چنین دختری شده، اما به‌شدت غیرتی است. گویا نمی‌داند که عشق به چنین دختری چه اقتضائاتی دارد. رضا دزدی می‌کند اما با این «حرفه» کنار نمی‌آید. رضا یک دزد حرفه‌ای نیست. خودش می‌گوید که «فقط از فرارش خوشم می‌آد»؛ گویی دزدی را فقط برای هیجانش می‌خواهد.

با کمی دقت درمی‌یابیم که آدم‌های دیگر بازارچه هم به همین وضع دچارند. مادر رضا به سینما می‌رود اما سینما رفتن را امری بدیهی نمی‌داند و به همین دلیل آن را از دیگران و حتی پسرش پنهان می‌کند. ممد الکی که لات محل است به فکر آمریکا است. شاطر نانوایی که در زمانه‌ی مطرح شدن انواع و اقسام ستاره‌های ایرانی و خارجی، عکس پهلوانان قدیمی محله را به دیوار نانوایی چسبانده است و با خوش‌رویی به رضا خوش‌آمد می‌گوید، یک خبرکش حرفه‌ای است. شاطر رضا را لو می‌دهد. معلوم نیست نسبت او با ارزش‌های پهلوانی چیست. رضا فرزند چنین وضعیتی است. فرزند جهان اجتماعی‌ای است که غایات ارزشی‌اش به‌شدت از دوران قیصر نامشخص‌تر است.

نکته‌ی مهم در مورد رضا آن است که در لحظه‌ی خاصی «به خود می‌آید». این لحظه‌ی «به خود آمدن»، مبین خودآگاه شدن لات به موقعیت خود در جهان اجتماعی‌ای است که او را احاطه کرده است. آن لحظه‌ای که رضا را به خود می‌آورد، آن لحظه‌ی خودآگاه‌کننده، لحظه‌ای است که با یکی از مهم‌ترین ارزش‌های لوطیانه پیوند دارد: ناموس‌پرستی. رضا در دانسینگ با جوانان تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ای که از فرنگیس تقاضای رقص می‌کنند درگیر می‌شود و از جوان و رفقای او کتک می‌خورد. این کتک خوردن صرفاً مسئله‌ای فیزیکی نیست، مسئله‌ای است که رضا را از شکست خود در جهان اجتماعی جدید آگاه می‌کند. رضا متوجه می‌شود که در این جهان جدید دیگر اقتداری ندارد.

نکته‌ی دیگر در رضاموتوری، این است که فیلم «مردانگی» را در قشر لات تحدید می‌کند، حتی اگر این قشر خودآگاه نباشد و اقتضائات حیات اجتماعی خود را درنیابد. این ادعا را از این جهت طرح می‌کنیم که فیلم هیچ مؤلفه‌ای از مردانگی را در افرادی که منتسب به طبقه‌ی

www.SID.ir

Arshive of SID

اجتماعی فرنگیس هستند نشان نمی‌دهد. فرخ که روشنفکر است به‌شدت در فیلم تحقیر می‌شود. فرنگیس و مادرش، او را با ویژگی‌هایی برمی‌شمردند که بر عدم داشتن ویژگی‌های مردانه دلالت می‌کند. به‌عبارتی، فیلم نشان می‌دهد که یگانه قشر اجتماعیِ دارای تهور، قشر لات است. همین تهور است که لات را بر آن می‌دارد تا در برابر کلیت نظم اجتماعی جدید بایستد و دست به کنش انتحاری بزند؛ مسئله‌ای که بنا به قضاوت فیلم نمی‌توان از یک روشنفکر انتظار داشت.

آن‌چه که فیلم رضاموتوری از جهت جهان لات انتقام‌جو در اختیار ما قرار می‌دهد از این قرار است:

۱- لات تنها نماینده‌ی «مردانگی» در جهان اجتماعی است.

۲- آن طبقه‌ی اجتماعی‌ای که لات‌پرور نیست فاقد مردانگی است.

۳- لات حتی وقتی در خانواده‌ای با ارزش‌های لوطیانه رشد نکرده است و فقط با این ارزش‌ها هم‌دلی دارد هم نمی‌تواند با جهان جدید کنار بیاید.

٤- در بین کلیه‌ی مظاهری از جهان جدید که جهان اجتماعی هم‌بسته با فرهنگ لوطیانه را ناممکن می‌کند، فقط بحرانی ناموسی است که می‌تواند لات را «به خود بیاورد».

۵- «به خود آمدن» لات به‌واسطه‌ی مسئله‌ی ناموسی، عدم تجانس او با کلیت جهان جدید را بر خودش آشکار می‌کند.

٦- خودآگاه شدن به عدم تجانس مطلق منجر به کنش انتقامی- انتحاری لات می‌شود.

آن‌چه که در رضاموتوری تحت عناوین «ناخودآگاهی لات»، «به خود آمدن لات» و درنهایت «خودآگاهی به ضدیت با کلیت جهان جدید» ذکر کردیم، در فیلم‌هایی که امتداد تیپ قیصر را به نمایش می‌گذارند، بسط و گسترش می‌یابند و در کندو به کامل‌ترین شکل خود می‌رسند.

۲- گوزن‌ها (۱۳۵۳): «به خود آمدن» منتج از عامل نفی‌کننده‌ی لات

خلاصه‌ی داستان: یک چریک شهری به‌نام قدرت میزبانی، پس از سرقت از بانک، از رفقایش جدا می‌شود و با پیکری زخمی خود را به دوست ایام کودکی‌اش سیدرسول می‌رساند. سیدرسول معتادی است که برنامه‌های تماشاخانه‌ای در لاله‌زار را اعلام می‌کند و همسرش فاطی بازیگر تماشاخانه است. قدرت در خانه‌ی سید پناه می‌گیرد و فاطی بر زخمش مرهم می‌گذارد. سید، تحت‌تأثیر قدرت، ابتدا در مقابل صاحب‌خانه‌ی زورگویشان، و عباس، یکی از بازیگران

www.SID.ir

Arshive of SID

تماشاخانه، که مزاحم فاطی است، می‌ایستد، و بعد اصغر هرویین‌فروش را از پا درمی‌آورد، و سپس پول‌هایی را که نزد قدرت است به رفقای او می‌رساند. پلیس، که در جست‌وجوی قدرت است، رد او را در خانه‌ی سید می‌یابد و خانه‌ی را محاصره می‌کند. سید با اجازه‌ی پلیس پیش قدرت می‌رود تا او را وادار به تسلیم کند؛ اما قدرت مقاومت می‌کند و پلیس خانه را به گلوله می‌بندد و سرانجام هر دو با انفجار خانه از پا درمی‌آیند.

تحلیل فیلم: گوزن‌ها مانند رضاموتوری از سری فیلم‌هایی است که مضمون «به خود آمدن» لات در آن طرح می‌شود.

ما خودِ این مضمون، یعنی مضمون «به خود آمدن» را در بخش جمع‌بندی فیلم‌هایی که امتداد تیپ قیصر را تصویر می کنند، بیشتر باز خواهیم کرد. در این‌جا صرفاً به چگونگی طرح این مسئله در گوزن‌ها می‌پردازیم.

این مضمون به چه صورت در گوزن‌ها طرح می‌شود؟ طرح این مضمون هم‌بسته است با نوستالژیا برای رفاقت دوران کودکی و نوجوانی؛ رفاقتی که نه بر رابطه‌ای متعادل، بلکه بر رابطه‌ای مرید و مرادی مبتنی بوده است. علاوه بر طرح نوستالژیا در خودِ فیلم به‌شکلی واضح، موسیقی تیتراژ نیز سعی در القای این معنا دارد. قطعه‌ی «گنجیشگک اشی‌مشی»[1] که بر روی یکی از متل‌های کودکانه ساخته شده است، در القای این حس نوستالژیک مؤثر است. .

ما با دو وجه فیلم کار داریم: ۱- تصویری که فیلم از جهانی اجتماعی ارائه می‌دهد که سیدرسول در آن قرار گرفته است و در معتاد شدن او نقش داشته است؛ ۲- نقطه‌ی تحولی سیدرسول و «به خود آمدن» او.

نکته‌ی مهم در رابطه با دو وجه فوق، منبع اقتدار سیدرسول است. این منبع اقتدار، محله نیست. نهادی است مدرن به‌نام مدرسه که محصول شکل‌گیری دولت مدرن است. نهادی که نمی‌تواند مانند محله و شهر برای فرد هویتی پایدار بسازد، چرا که فرد در آن صرفاً حضوری زمان‌مند دارد؛ به این معنا که پس از پایان تحصیلات ارتباط با این نهاد قطع می‌شود اما هیئت عزاداری محله چنین ویژگی‌ای ندارد. لات در گوزن‌ها از این منبع، اقتدار می‌گیرد و در نتیجه نمی‌تواند اقتدار حاصل‌شده را برای همیشه نگه دارد. هم‌کلاسی‌های سیدرسول که ذیل اقتدار او بودند پس از خروج از مدرسه از او مقتدرتر شده‌اند، چرا که طبق گفته‌ی سیدرسول یا افسر

۱ برای آشنایی با اصل این متل و تغییراتی که در آن داده شد، رجوع شود به: (حاتمی ۱۳۸۵، ۳۸-۳۷)

www.SID.ir

Arshive of SID

شده بودند یا کارمند. کارمند یا افسر بودن یعنی دولتی بودن. پس در تحلیل نهایی گوزن‌ها معرف شرایطی است که اقتدار دولتی جای اقتدار محله‌ای را گرفته است. اما پیچیدگی قضیه در آن است که همین اقتدار دولتی می‌تواند علیه خود به‌کار رود. این مسئله را در نسبتی که بین سیدرسول و قدرت وجود دارد، مشخص می‌کنیم.

گوزن‌ها، دیالکتیک بین دولت و مردانگی را به نمایش می‌گذارد. دولت با نهادهای آموزشی و اداری خود حامل اقتداری است که اقتدار لات را بلاموضوع می‌کند. اما همین اقتدار، به‌خصوص در سطح آموزشی، این امکان را به‌وجود می‌آورد که شخص تحصیل‌کرده ابعادی از جهان اجتماعی را ببیند که شورش علیه دولت را برای او توجیه کند. شورش قدرت در گوزن‌ها نتیجه‌ی پذیرش اقتداری است که بدون شکل‌گیری دولت مدرن امکان‌پذیر نبود. به این معنا که اگر قدرت درس نمی‌خواند و خود را از طبقه‌ی اجتماعی سیدسول نمی‌کند، نمی‌توانست فهمی از جهان اجتماعی حاصل کند که بر مبنای آن شورش علیه نظم موجود را توجیه کند.

اما صرف فهم عدم حقانیت نظم موجود شرط کافی برای لاتی-جاهلی شدن یک فیلم نیست. لات به‌عنوان حامل کنش خشونت‌آمیز خودانگیخته، عامل اجرایی این فهم است. به‌عبارتی در گوزن‌ها، قدرت، آگاهی است، و سید، نیرو. منظورمان این است که صرفِ فهم عدم حقانیت نظم موجود، منجر به کنش خشونت‌آمیز علیه این نظم نمی‌شود. گوزن‌ها ادعا می‌کند که عامل پرکننده‌ی خلاء بین فهم و کنش، لات و در معنای کلی‌تر مردانگی است. به‌عبارت دیگر، «قدرت»ها برای عینیت بخشیدن به پروژه‌شان به «رسول»ها نیاز دارند. اما افرادی مانند سیدرسول نیز که از نظم اجتماعی جدید طرد شده‌اند به امثال قدرت نیاز دارند. گوزن‌ها می‌گوید که نیروی آن‌ها توسط امثال قدرت بالفعل می‌شود؛ یعنی توسط افرادی که به واسطه‌ی پذیرش اقتدار یکی از مؤلفه‌های جهان جدید (تحصیلات) این امکان را به‌دست می‌آورند که ضد آن بشورند.

بالفعل شدن آن نیرو یعنی «به خود آمدن» لات. «به خود آمدن» سیدرسول به‌واسطه‌ی قدرت، بر ناخودآگاه بودن سیدرسول دلالت می‌کند. پس در گوزن‌ها هم همانند رضاموتوری با قیصری روبه‌رو هستیم که نمی‌داند قیصر است. اما تفاوت فاحشی بین فرآیند «به خود آمدن» رضاموتوری و سیدرسول وجود دارد و همین تفاوت است که بسط و گسترش کنش رضاموتوری‌وار را در گوزن‌ها نشان می‌دهد. رضاموتوری به‌واسطه‌ی یک مسئله‌ی ناموسی به

www.SID.ir

Arshive of SID

خود آمد اما سیدرسول به‌واسطه‌ی به میان آمدن بحثی درباره‌ی جهان اجتماعی: «سید! دور و ورتو یه نگاهی بکن». سید از طریق دیدن «دور و ور» است که «خود اصیل» خود را بازمی‌یابد. سیدرسول از طریق فهمی که توسط قدرت بر او افکنده می‌شود، جایگاه خود در این جهان و به تبع آن رسالت خود را در این جهان بازمی‌یابد. تنها عامل اقتدار او در عصر جدیدی که فرهنگ لوطیانه را نابود کرده است، نیروی مردانه است. «خود اصیل» با بازیابی این نیروی مردانه در فرم جدیدی که قدرت آن را در اختیار سیدرسول می‌گذارد، حاصل می‌شود.

این فرم جدید همان بسط کنش رضاموتوری و حتی قیصر است. درست است که هر دوی آن‌ها متوجه عدم تجانس خود با دنیای جدید شدند، اما این عدم تجانس منجر به کنشی انتقامی یا انتحاری در شکلی جزیی شد. انتقام قیصر از «دنیای پر نامردی و کثافت»، در قالب انتقام از برادران آق‌منگل عینیت یافت و کنش خشونت‌آمیز رضاموتوری در قالب دفاع از ناموس. اما کنش سیدرسول پیچیده‌تر است. «پیچیده‌تر» به این معنا که بعدی مشخصاً اجتماعی دارد. برای درک این منظور کافی است نسبت آدم‌هایی را که توسط قیصر و سیدرسول کشته شدند با خود آن‌ها مقایسه کنیم. برادران آق‌منگل به‌وضوح به قیصر زخم زدند و او هم آن‌ها را کشت. اما نمی‌توان ادعا کرد که اصغر هروئین‌فروش به همان وضوح به سیدرسول زخم زده است. در چه صورت نسبت اصغر هروئین‌فروش با سیدرسول مانند نسبت برادران آق‌منگل با قیصر می‌بود؟ درصورتی که اجباری در کار می‌بود. مثلاً آدم‌های اصغر هروئین‌فروش سیدرسول را زندانی می‌کردند و به‌زور به او مواد تزریق می‌کردند و او را به حال خود رها می‌کردند؛ به‌عبارت دیگر، درصورتی که سیدرسول همانند قیصر در یک وضعیت «داده‌شده» که خارج از اراده‌ی او بود قرار می‌گرفت. اما سیدرسول در چنین موقعیتی قرار نگرفته است. او می‌توانست معتاد نشود. حال که معتاد شده می‌تواند ترک کند و دیگر اصغر هروئین‌فروش را نبیند. سیدرسول چنین کنشی ندارد چرا که مسئله‌ی او مسئله‌ای فردی نیست. گفته‌ی قدرت به سیدرسول: «دور و ورتو یه نگاهی بکن»، وقتی به کنش سیدرسول تبدیل می‌شود، به این عبارت بدل می‌شود: «حرفم حرف همه‌ی اوناست». این جمله‌ای است که سیدرسول یک لحظه قبل از چاقو زدن به اصغر هروئین‌فروش، به او می‌گوید. «اونا» یعنی کسانی که توسط سیدرسول با اصغر هروئین‌فروش آشنا شدند. پس مسئله‌ی سیدرسول مسئله‌ای شخصی نیست.

www.SID.ir

Arshive of SID

اما استدلالی را که درباره‌ی سیدرسول طرح کردیم درباره‌ی «اونا» هم می‌توانیم طرح کنیم. «اونا» هم می‌توانستند هروئینی نشوند. بحث این نیست که اصغر هروئین‌فروش صرفاً عرضه‌کننده‌ی کالایی به‌نام هروئین است و «اونا» می‌توانند نخرند. بحث بر سر آن است که اصغر هروئین‌فروش *نباید وجود داشته باشد*. ایده‌ی جامعه‌ی پاک و بری از هرگونه شرّ در بطن ایده‌ی قدرت و کنش سیدرسول وجود دارد. در مقابل هر امر شرّی باید ایستاد، چه قانونی باشد مانند زیاده‌طلبی صاحب‌خانه و چه غیرقانونی مانند هروئین‌فروشی.

نکته‌ی مهم در گوزن‌ها اتمام حجت با امر شرّ است. این ادعا به این جهت است که ما در فیلم دختربچه و همسر اصغر هروئین‌فروش را می‌بینیم. دختر و همسر می‌توانند در بیننده ایجاد هم‌ذات‌پنداری کنند. به‌بیان ساده بیننده می‌تواند برای همسر و مخصوصاً دختر کوچک اصغر ناراحت شود. بیننده می‌تواند این سؤال را از خود بپرسدکه «مگر زن و بچه‌ی اصغر چه گناهی کرده بودند که باید بی‌سرپرست شوند؟». گوزن‌ها با امکان‌پذیر کردن طرح این سؤال می‌گوید که به‌هیچ‌وجه نباید کوچک‌ترین رحمی به حاملان شر کرد. آن‌ها را باید کشت. نباید زن و فرزند آن‌ها آدمی را نرم کند. از این جهت گوزن‌ها رادیکال‌ترین شکل کنش خشونت‌آمیز را به نمایش می‌گذارد؛ کنشی به‌شدت رادیکال که صرفاً به‌میانجی یک لات قابل اجرا است. لات با انجام این کنش و فقط با انجام آن، خود را بازمی‌یابد.

خلاصه‌ی جمع‌بندی گوزن‌ها

۱- اقتدار حاصل از تحصیلات می‌تواند شخص را نسبت به ابعادی از جهان اجتماعی که می‌توانند موضوع کنش رادیکال قرار بگیرند، آگاه کند.

۲- این آگاهی توان «به خود آوردن» نیروی مردانه‌ای را دارد که اقتدارش توسط دولت سرکوب شده است.

۳- بالفعل شدن نیروی مردانه توسط آگاهی بیرون از جهان اجتماعی نیروی مردانه، به‌معنای واکنش رادیکال بر ضد امر شرّ است.

۳- کندو (۱۳۵٤)

خلاصه‌ی داستان: ابی و آقاحسینی پس از آزادی از زندان، وسط تهران از هم جدا می‌شوند. ابی براساس وعده‌ی «آقا فکری» در زندان، شماره تلفنی را می‌گیرد اما کسی گوشی را برنمی‌دارد. او

www.SID.ir

Arshive of SID

پس از پرسه زدن در شهر، دوباره آقاحسینی را در محله‌ای بدنام ملاقات می‌کند و معلوم می‌شود آقاحسینی که قصد رفتن به جنوب را داشته، از تصمیم خود منصرف شده است. ابی و آقاحسینی در یک قهوه‌خانه مستقر می‌شوند که صاحبش آدم کثیفی است و به‌خاطر منافعش تن به هر کاری می‌دهد. عبدالله که زمانی کشتی‌گیر بوده و در مبارزه‌ای ابی را شکست داده، در گوشه‌ی قهوه‌خانه جان می‌کند. آقاحسینی پس از برنده شدن در بازی «ترنا» حکم می‌کند که ابی از خیابان لاله‌زار تا پل تجریش، بدون پول، به کافه‌ها و رستوران‌ها سر بزند و غذا و مشروب مفتی بخورد. آقامصطفی معتقد است که ابی از عهده‌ی این کار برنمی‌آید و سر همین موضوع با آقاحسینی شرط می‌بندد. این دو درحالی ماجرای ابی را زیر نظر دارند که آقامصطفی با تعدادی از کافه‌ها توافق کرده و از این طریق می‌خواهد ابی را از اجرای کامل تصمیمش بازدارد و شرط را ببرد. ابی پس از آگاهی از این موضوع برمی‌آشوبد و مسیرش را تغییر می‌دهد. به‌این‌ترتیب از هفت کافه می‌گذرد و بر اثر کتک‌هایی که خورده آش‌ولاش به وعده‌گاه می‌رسد. آقاحسینی، آقامصطفی و همراهان، پیکر نیمه‌جان ابی را به قهوه‌خانه می‌رسانند. صاحب قهوه‌خانه پلیس را در جریان می‌گذارد. موقع دستگیری ابی، آقاحسینی صاحب قهوه‌خانه را می‌کشد و بار دیگر همراه ابی به چنگ مأموران می‌افتد و راهی زندان می‌شود.

تحلیل فیلم: در کندو با لاتی روبه‌روییم که نسبت به رضاموتوری و سیدرسول در موقعیت ناخودآگاه‌تری قرار دارد. اگر رضاموتوری و سیدرسول زمانی دارای اقتدار بوده‌اند، ابیِ کندو از اساس فاقد اقتدار بوده و هست. ابی به‌وضوح محصول نظم اجتماعی فرامحله‌ای است. نظمی که به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند توان مردانه‌ی او را در خود جذب کند.

همان‌طور که در رضاموتوری ترانه‌ی فیلم سعی در نشان دادن وضعیت ازخودبیگانه‌ی لات در جهان اجتماعی‌ای دارد که او را احاطه کرده است، در کندو نیز وضع به همین منوال است. ترانه‌ی فیلم در کافه‌ی هفتم و به‌عبارتی، در آخرین نقطه از سفر ابی خوانده می‌شود؛ یعنی در جایی که شخصیت داستان تمام بالقوگی‌هایش را بالفعل کرده است. فیلم از طریق ترانه، هم وجوه پیچیده‌ی شخصیت را به بیننده معرفی می‌کند و هم از ببیننده می‌خواهد که با شخصیت فیلم هم‌ذات‌پنداری کند. ترانه‌ی فیلم از این قرار است:

تنهاتر از انسان در لحظه‌ی مرگ/ ساده‌تر از شبنم رو سفره‌ی برگ
مطرود هم‌قبیله، محکوم خویشم/ غریبه‌ای طعمه‌ی این کندوی نیشم

www.SID.ir

Arshive of SID

نفرینیِ آسمون، مغضوب خاکم/ بیگانه با نور و هوا، هوای پاکم
تن‌خسته از تقویم، از شب شمردن/ با مرگ ساعت‌ها بی‌وقفه مردن
هم‌غربت بغض شب، مرگ چراغم/ تو قرق زمستونی، اندوه باغم
ای دست تو حادثه تو بهت تکرار/ پابسته‌ی این مردابم، بیا سراغم[1]
تولدم زادنِ کدوم افوله؟/ که بودنم حریص مرگ فصوله
خسته از بار این بودنم، نفس حبابم/ بی‌تفاوت مثل برکه بی‌التهابم
تشنه‌ی تشنه‌ی تشنه‌ام، خود کویرم/ با من مرگ سنگ و انسان، تاریخ پیرم
من ساقه‌ی نورم، میراث مهتاب/ تسلیم تاریکی تو جنگل خواب
ای آیه‌ی عطوفت، ای مرگ غمگین/ برهنه کن منو از این لباس نفرین
ای اسم تو جواب همه سؤالا/ از پشت این کندوی شب منو صدا کن، صدا!

متن ترانه، معرفی کاملی است از «حالی» که ابی در وضعیت شکست‌خوردگیِ مدامش، تجربه می‌کند. ترانه هم‌چنین به‌وضوح افقی را که در این وضعیت برای رهایی وجود دارد، تصویر می‌کند: مرگ. فقط مرگ است که می‌تواند آدمی را در وضعیتی که از همه‌کس و حتی از خودش طرد شده است، نجات دهد. ترانه این احساس بیگانگی را تا نهایت خود پیش می‌برد: احساس نفرین‌شدگی؛ این حس که آسمان و زمین و به‌عبارتی کل هستی، آدمی را از خود رانده است. فقط مرگ است که می‌تواند نفرین را بزداید؛ آن هم مرگی که صفت «غمگین» بر آن حمل می‌شود. مرگی که نشانه‌ی مهر است. چرا نشانه‌ی مهر است؟ به این دلیل که می‌تواند آدمی مثل ابی را از این دنیا ببرد و درد تاریخی او را بزداید. دنیایی که پیش‌تر قیصر آن را با این نام خوانده بود: «دنیای پر نامردی و کثافت». ترانه در عین حال تبار چنین آدمی را مشخص می‌کند: نور. ابی میراث مهتاب است. ابی، خیر محض است. خیری که جهان اجتماعی جدید حیات آن را ناممکن کرده است.

نکته‌ی دیگری که در باب ترانه‌ی کندو وجود دارد، نفسِ خوانده شدن این ترانه در هتل اینتر کانتینتال است. این‌که عمقِ تجربه‌ی ابی برای کسانی به‌بیان درمی‌آید که هیچ ارتباطی با تجربه‌ی او ندارند، اهمیت خاصی در کندو دارد. اهمیت این مسئله در آن است که کسانی زبانِ تجربه‌ی ابی را می‌فهمند که متعلق به آن تجربه نیستند. به‌عبارتی، ابی زبانی برای بیان آن‌چه

۱ قسمت ایتالیک در فیلم خوانده نمی‌شود.

www.SID.ir

Arshive of SID

تجربه می‌کند، ندارد. این نکته در سکانسی که ابی می‌خواهد نماز بخواند هم هویداست. ابی که در حال تدارک دیدن مقدمات نماز است، به آقا عبدالله می‌گوید: «من هر وقت دلم می‌گیره نماز می‌خونم، درست بلد نیستم بخونم، اما یه نفر تو زندون بهم گفت دلت باهاس پاک باشه، هر جاشو گیر کردی صلوات بفرست. خوب حالا ما هم می‌خونیم هرجاشم گیر می‌کنیم صلوات می‌فرستیم». ابی پس از گفتن این عبارت به نماز می‌ایستد. به‌محض شروع نماز درمی‌یابیم که مسئله‌ی ابی در نماز خواندن این نیست که «درست بلد نیست» نماز بخواند، او کلاً بلد نیست نماز بخواند، چرا که از همان اول، نمازش را به‌جای تکبیر با صلوات آغاز می‌کند. اهمیت خوانده شدن ترانه‌ی کندو در هتل اینترکانتینتال و هم‌چنین بلد نبودن نماز، در آن است که خودآگاه نبودن این شخصیت را نشان می‌دهد. خودآگاه نبودنی که «زبان نداشتن» معرف آن است. ابی و امثال او در این حالت «رانه‌ی محض»اند. ابی صرفاً کنش است. او با انتقام و خشونت نشان می‌دهد که مسئله‌اش چیست.

مسئله‌دار شدن ابی هم‌بسته‌ی نبود هر شکلی از گروه‌بندی اجتماعی است که او را در خود جذب کند: در فیلم هیچ اثری از محله، خانواده و گروه دوستان وجود ندارد. همین خلاء محض اجتماعی است که ابیِ کندو را در وضعیتی ناخودآگاه‌تر از رضاموتوری و سیدرسول قرار می‌دهد. آن‌ها با ارجاع به گذشته‌ای که در آن اقتدار داشتند، به انتقام از جهانی برمی‌خیزند که آن اقتدار را از میان برداشته است. به‌عبارت دیگر، رضاموتوری و سیدرسول با مرور گذشته‌ی خود، «خود»ی را درمی‌یافتند که قدرت‌مند و حسرت‌برانگیز بود و همین «خود» متحقق‌شده در گذشته، باعث می‌شود که انگیزه‌ای برای انتقام شکل بگیرد. کافی است که این خود در یک موقعیت به یاد آورده شود. اما برای ابی چنین خودی وجود نداشته است. درست است که در سکانسی درمی‌یابیم که او کشتی‌گیر بوده است، اما کشتی‌گیر بودن برای او آن‌قدر هویت‌ساز نیست که او را به‌طور خودآگاه بر ضد نظم موجود بربیانگیزد. علت این مسئله هم روشن است. ابی کشتی‌گیر زورخانه‌ای- محله‌ای نبوده است (آن‌طور که خان‌دایی قیصر بوده است)، ابی کشتی‌گیر آزادکار مدرن بوده است که هیچ احساس رفاقتی با قهرمان قدیمی کشتی، آقا عبدالله که امروزه هروئینی شده است، ندارد.

جمع‌بندی کندو:

۱- جهان اجتماعی محله‌ای به‌طور کامل فروپاشیده است.

www.SID.ir

Arshive of SID

۲- جهان جدید پسامحله‌ای امکان جذب آدم‌هایی را که اگر در آن جهان بودند، امنیت داشتند، ندارد.

۳- لات به‌عنوان حامل خشونت مردانه نسبت به «خود اصیل»اش ناآگاه است.

٤- خودآگاه شدن این ناآگاهی به‌معنای ضدیت با کلیت نظم موجود است.

۵- ضدیت با نظم موجود به‌معنای بازیابی «خود اصیل» است.

٦- کنش لات در جهت بازیابی «خود اصیل» معنایی فراتر از ظاهر کنش دارد (در کندو ترانه‌ی فیلم حامل این معنای عمیق‌تر است).

جمع‌بندی فیلم‌های مابعد تیپ قیصر

فیلم‌های مابعد تیپ قیصر معرف مسئله‌دار شدن حاد وضعیت ایده‌آل محله‌ای هستند. واژه‌ی «حاد» به این معناست که لات به‌قدری از جهان محله‌ای فاصله گرفته است که خود را در زندگی روزمره‌اش با ارزش‌های منتسب به آن جهان محله‌ای محذوف تعریف نمی‌کند و از کسی هم انتظار عمل بر مبنای اصول جهان ایده‌آل محذوف را ندارد. آن‌چه که از آن جهان برایش باقی مانده است، نیروی مردانه‌ی خشونت‌آمیزی است که نهادهای جهان جدید سعی دارند آن را مهار کنند. این به‌معنای پایان هرگونه موضع‌گیری اخلاقی نسبت به جهان جدید است؛ موضع‌گیری‌ای که از مؤلفه‌های بنیادی واکنش لوطی سنتی (خان‌دایی و فرمان در فیلم قیصر) بود. موضع‌گیری اخلاقی در شرایطی معنا دارد که امکان تحقق عینی دستگاه اخلاقی وجود داشته باشد. در فیلم قیصر، خان‌دایی و تا حدی فرمان نماینده‌ی این موضع‌گیری اخلاقی بودند. کنش قیصر تمام کردن این موضع‌گیری بود. قیصر با برادران آق‌منگل دیالوگ برقرار نکرد (کاری که فرمان کرد)، سر ضرب آن‌ها را کشت. این کنش انتقامی آغاز انتقام از کلیت جهان اجتماعی و به‌قول قیصر «دنیای پر نامردی و کثافت» بود.

فیلم‌های امتداددهنده‌ی تیپ قیصر، قیصری را به نمایش می‌گذاشتند که در جهان لوطیانه رشد نکرده بود. فارغ از خانواده، جهان اجتماعی تصویرشده در فیلم‌های مابعد تیپ قیصر، بیش از جهان اجتماعی تصویرشده در قیصر فروپاشی شرایط امکان‌پذیرکننده‌ی فرهنگ لوطیانه را نشان می‌داد. بنابراین نسبت آن‌ها با جهان لوطیانه ناخودآگاه‌تر از قیصر است.

سؤال محوری فیلم‌های مابعد تیپ قیصر این است: «آیا در شرایطی که جهان اجتماعی محله‌ای فروپاشیده است چیزی به‌نام زیستن معنا دارد؟» پاسخ این فیلم‌ها ساده است: «خیر». و

www.SID.ir

Arshive of SID

سؤالی دیگر: «حال که این جهان فروپاشیده است چه کنیم؟» در این‌جا هم با پاسخی ساده مواجه‌ایم: «باید به هر قیمت که شده، حتی به‌قیمت از دست دادن جان، به جنگ با این جهان رفت. عدم جنگ با این جهان معادل است با زبونی و پستی».

فیلم‌های که بررسی کردیم بسط و گسترش پاسخ فوق است. در رضاموتوی با لاتی روبرو بودیم که یک مسئله‌ی ناموسی او را به عدم تجانس مطلق با این جهان آگاه می‌کند؛ در گوزن‌ها با لات چاقوکش معتادشده‌ای روبه‌رو بودیم که با اتکا به یکی از مؤلفه‌های خود این جهان (تحصیلات قدرت) در مقابل این جهان می‌ایستد. در کندو با لاتی روبه‌رو بودیم که بدون این‌که مسئله‌ای جزیی مانند مسئله‌ی ناموسی یا اعتیاد برای او پیش بیاید، در مقابل تمامیت این جهان می‌ایستد و با ایستادگی خود اطرافیانش را که موجوداتی همانند او هستند، نیز متحول می‌کند.

فیلم‌های امتداددهنده‌ی تیپ قیصر معنایی فراتر از کنش ظاهری لات داشتند و دقیقاً همین معنا بود که روشنفکران معترض را هم به سمت این فیلم‌ها جذب کرد. این معنای فراتر همان ایستادگی در برابر تمامیت نظم موجود بود.

مسائل طرح‌شده در فیلم‌های امتداددهنده‌ی تیپ قیصر را می‌توان در گزاره‌های زیر خلاصه کرد:

۱- جهان اجتماعی‌ای که لوطی و ارزش‌های او در آن امکان‌پذیر بودند فروپاشیده است.

۲- در جهان جدید هم‌چنان آدم‌هایی حضور دارند که اگر در جهان اجتماعی قبلی بودند به‌احتمال زیاد لوطی می‌شدند.

۳- نیروی مردانه‌ی آدم‌های بالقوه لوطی (لات‌ها) در جهان جدید سرکوب می‌شود.

٤- لات‌ها معمولاً تا قبل از ورود به روابط دنیای جدید، تجربه‌های مردانه‌ای داشته‌اند که «خود اصیل» خود را با آن تعریف می‌کنند.

۵- ورود به روابط دنیای مابعد محله‌ای تجربه‌های مردانه را به خاطره تبدیل می‌کند.

٦- یک اتفاق مانند مسئله‌ای ناموسی لات را به فروپاشی «خود»ی که عامل ایجاد آن خاطرات است، آگاه می‌کند.

۷- لات با آگاه شدن به آن «خود»، در مقابل جهانی که آن «خود» را نابود کرده است تا دم مرگ می‌ایستد.

www.SID.ir

Arshive of SID

۸- مورد کندو نشان می‌دهد که حتی اگر لات «خود اصیل»ی را نیز تجربه نکرده باشد، در مقابل این جهان تا دم مرگ می‌ایستد.

۹- ایستادگی لات در برابر جهان توجیه لات است برای زندگی.

۱۰- ایستادگی در برابر جهان یک رسالت (calling) است؛ رسالتی که با مرگ لات متحقق می‌شود.

منابع و مآخذ

- اباذری، یوسف و علی پاپلی یزدی. ۱۳۹۲. بررسی تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی با تأکید بر الگوهای لات و لوطی در دو فیلم لات جوانمرد و قیصر. *فصل‌نامه‌ی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، سال نهم، شماره‌ی ۳۲.
- استوری، جان. ۱۳۹۰. مطالعات فرهنگی درباره‌ی فیلم‌های عامه‌پسند، ترجمه‌ی حسین پاینده. *ارغنون*. شماره‌ی ۲۳. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- برگر، آرتورآسا. ۱۳۷۹. *روایت در فرهنگ عامه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمه‌ی محمدرضا سیراوی. تهران: انتشارات سروش.
- پاپلی یزدی، علی. ۱۳۹۲. مدرنیته و افول مردانگی: چگونگی و چرایی تغییر الگوی لات و جاهلی در سینمای فارسی ۱۳۵۷-۱۳۳۷. پایان‌نامه‌ی دکتری جامعه‌شناسی نظری- فرهنگی. دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- تهامی‌نژاد، محمد. ۱۳٦۵. *سینمای رؤیاپرداز ایران*. تهران: نشر نشانه.
- حاتمی، حسن. ۱۳۸۵. ترانه‌ی گجیشکک اشی‌مشی. *مقام موسیقایی*. شماره‌ی ٤۸.
- شهری، جعفر. ۱۳۷۱. *طهران قدیم*. جلد۱. تهران: انتشارات معین.
- کراکائر، زیگفرید. ۱۳۷۷. *از کالیگاری تا هیتلر: تاریخ روان‌شناختی سینمای آلمان*. ترجمه‌ی فتحا... جعفری جوزانی. تهران: انتشارات حوزه‌ی هنری.
- گلدمن، لوسین. ۱۳۸۱. یادداشتی درباره‌ی چهار فیلم از گدار، بونوئل، و پازولینی، ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده. در گلدمن، لوسین، تئودور آدرنو، ژان پیاژه و ... ۱۳۸۱ *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.
- مساروش، ایشتوان. ۱۳۸۰. *نظریه‌ی بیگانگی مارکس*. ترجمه‌ی حسن شمس‌آوری و کاظم فیروزمند. تهران: نشر مرکز.

www.SID.ir

Arshive of SID

- مسعود مهرابی. ۱۳۶۳. *تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا سال ۱۳۵۷*. تهران: انتشارات ماهنامه سینمایی فیلم.

- Casetti, F. 1999. *Theories of Cinema 1945-1995.* Austin: University of Texas Press.
- Flick, U. 2002. *An Introduction to Qualitative Research*. London: Sage Publication.
- Herbele, R. 1955. Ferdinand Tonnies' Contributions to the Sociology of Political Parties. *American Journal of Sociology.* Vol. 61, No. 3: 213-220.
- Palmer, P. A. 1938. Ferdinand Tonnies's Theory of Public Opinion. *The Public Opinion Quarterly.* Vol. 2. No. 4: 584-595.
- Tonnies, F. 2001. Community and Civil Society. Cambridge: Cambridge University Press
- Vilder, A. 1991. Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer. *New German Critique*, No. 54: 31-45.
- Wright, W. 1977. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Los Angeles: University of California Press.

www.SID.ir