بررسی تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی با تأکید بر الگوهای لات و لوطی در دو فیلم لات جوانمرد و قیصر

یوسف اباذری[1]، علی پاپلی‌یزدی[2]

تاریخ دریافت:91/6/12 تاریخ تایید:91/9/15

چکیده

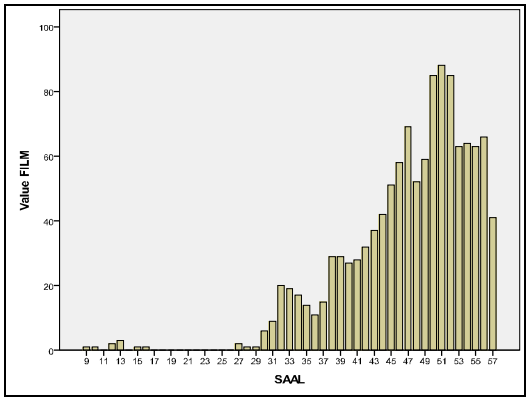
سینمای ایران ما بین سال‌های 1337 تا 1357 الگوهای متفاوتی از لات و لوطی را به نمایش گذاشت. چگونگی روایت سینمای عامه‌پسند ایران از تحول این قشر، عملاً روایتی است از چگونگی مواجههٔ یکی از رادیکال‌ترین اقشار سنتی با برخی از مظاهر مدرنیته. قشر لات و لوطی مانند هر قشر اجتماعی دیگری، دریک ساختار اجتماعی خاص معنا می‌یابد. ساختاری که در این مقاله از آن با عنوان «ساختار محله‌ای» نام برده‌ایم. میزان قدرت این ساختار، قدرت لات و لوطی را تعیین می‌کند. مدرنیته این ساختار را درهم می‌ریزد. به تبع این درهم ریختن ساختاری، نظام ارزشی مطابق با این ساختار نیز تضعیف می‌شود. تحولات الگویی لات و لوطی به واسطهٔ این تحول ارزشی ایجاد می‌شود. سینمای عامه‌پسند در پیش از انقلاب عرصه‌ای بود که چگونگی مواجههٔ لات و لوطی با فروپاشی نظام ارزشی سنتی - محله‌ای را روایت می‌کرد. این مقاله با اتکا به این تحول ساختاری و تحول ارزشی متناظر با آن، از خلال دو فیلم لات جوانمرد و قیصر، تغییرات الگویی لوطی و لات در مواجهه با مدرنیته را در سینمای ایران بررسی می‌کند. علت انتخاب این دو فیلم آن است که اولی به عنوان اولین فیلم شاخص جاهلی شناخته می‌شود و دومی به عنوان نقطه عطفی در این فیلم‌ها که هم عامهٔ مردم و هم روشنفکران را به خود جذب کرد. برای مفهوم‌پردازی مفاهیم لات و لوطی از مفهوم مردانگی بیتسون بهره برده‌ایم و برای مفهوم‌پردازی «ساختار محله‌ای» از دوگانهٔ گماینشافت - گزلشافت تونیس استفاده کرده‌ایم.

واژگان کلیدی: فیلم‌های جاهلی، مردانگی، گماینشافت، گزلشافت، ساختار محله‌ای، ژیگولو، لات، لوطی.

1. دانشیار جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. Yabazari@ut.ac.ir
2. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. alipapoliyazdi@gmail.com

مقدمه‌ای تاریخی در جهت ایضاح اهمیت سینمای جاهلی

از سال 1309 که آبی و رابی، اولین فیلم سینمایی در ایران، اکران شد تا آخر سال 1357 در حدود 1200 فیلم ساخته شد.[1] در این بین، از سال 1317 لغایت 1326 هیچ فیلمی ساخته نشد. پس از کودتای 1332 تولید فیلم شدت گرفت. نمودار زیر میزان رشد تولید فیلم پس از سال 1332 را نشان می‌دهد (این نمودار به دلیل موضوع مقاله تا سال 1357 را نشان می‌دهد.)



همان‌طور که در نمودار نشان داده شده است، سینمای ایران در پیش از انقلاب در دو فاز بیشترین تولید را داشته است. فاز اول از سال 1350 تا 1352 با میانگین تولید 86 فیلم در هر سال. فاز دوم از سال 1353 تا 1356 با میانگین تولید 64 فیلم در هر سال.

نکتهٔ مهم آن است که از بیش از 1000 فیلمی که از سال 1332 تا 1357 ساخته شد، اکثر فیلم‌های عامه‌پسندِ پرفروش، تیپ‌های لات و لوطی را به عنوان شخصیت‌های اصلی و قهرمانان خود برگزیدند. این مسئله به خصوص دربارهٔ دو فاز تولید مذکور صادق است. تقریباً تمامی سوپراستارهای مرد با فیلم‌هایی مطرح شدند که به نوعی با منش جاهلی و لوطیانه مشخص می‌شد. عباس مصدق، مجید محسنی، محمدعلی فردین، ناصر ملک‌مطیعی، بهروز وثوقی، رضا بیک‌ایمانوردی، بهمن مفید، منوچهر وثوق، یدالله شیراندامی و مرتضی عقیلی از جمله بازیگران مطرحی بودند که در نقش‌های لات، لوطی، جاهل محل و واریاسیون‌هایی از این نقش‌ها به ایفای نقش پرداختند و در همین نقش‌ها تثبیت شدند، به شکلی که تماشاگران به راحتی نمی‌توانستند نقشی غیر از این نقش‌ها را از این بازیگران بپذیرند (فی‌المثل برای آشنایی با میزان تثبیت شدن ناصر ملک‌مطیعی در نقش لوطی محله بنگرید به: کیانیان1390: 28-27).

1. برای اطلاعات آماری دربارهٔ سینمای ایران از «*بانک جامع اطلاعات سینمای ایران*» بهره برده‌ایم: www.sourehcinema.com

اما در این بین تناقضی وجود داشت. اقشاری که این بازیگران به ایفای نقش آن‌ها می‌پرداختند تناسبی با روند مدرنیزاسیون پهلوی نداشتند (صدر، 111:2006). به عبارتی، کارکرد اجتماعی قشر لات و لوطی با مدرنیزاسیون امنیتی و اقتصادی آن دوران در حال محو شدن بود. بدیهی است که تضعیف بازار سنتی و تقویت نهادهای امنیتی مدرن[1] و همچنین شکل‌گیری ورزش مدرن- که نهاد زورخانه را با چالش روبرو می‌کرد- موجب تضعیف لوطی محله می‌شود (برای نقش ورزش مدرن در این باب بنگرید به: شهابی 48:1391).

جدای از این سیاست‌ها، پس از قیام 15 خرداد 1342 اتفاقی افتاد که نشان از جدایی مطلق حکومت از این قشر داشت: اعدام طیب حاج رضایی و اسماعیل رضایی. حکومت با این اعدام‌ها نشان داد که دیگر هیچ نیاز ارگانیکی به این قشر و حامیان آن ندارد. حکومت با اعدام طیب حاج‌رضایی‌یکی از وفاداران به خود در دهۀ بیست و سی (زاده‌محمدی 222:1385) و یکی از مهم‌ترین نمادهای لوطی‌گری را از بین برد. همچنین افرادی از آن قشر مانند شعبان جعفری که همچنان به حکومت وفادار ماندند دیگر نتوانستند نقش سیاسی سرکوبگری را که در اوایل دهۀ 1330 بر عهده داشتند تکرار کنند (سرشار،341:1381) چرا که مدرنیزاسیون امنیتی کارکرد سرکوبگرانۀ آن‌ها را به حاشیه برد. طیب حاج رضایی و شعبان جعفری در بحث ما صرفاً دو شخص حقیقی نیستند، نمایندگان‌یک قشر، نمایندۀ بخشی از جنوب تهران هستند. به عبارتی، منظور ما آن نیست که حکومت صرفاً اقتدار این دو شخص را سلب کرد، منظور ما آن است که حکومت پس از اینکه به ثبات رسید، استفادۀ ابزاری از این قشر را از معادلات قدرت حذف کرد.

اما در این بین سینمای عامه‌پسند ایران قهرمانان خود را از این قشر انتخاب می‌کرد، ارزش‌های آن‌ها را تبلیغ می‌کرد و در مقابل، ارزش‌های اقشار و طبقاتی که نتیجۀ سیاست‌های اقتصادی و فرهنگی غرب‌گرایانۀ پهلوی بودند را به شکلی «متناقض‌گونه»[2] تقبیح می‌کرد.

---

1. یک نمونۀ جالب از تأثیر قدرت گرفتن نهادهای امنیتی مدرن در مسئله‌دار کردن قدرت لوطی‌ها را می‌توان در ماجرای به دنیا آمدن رضا پهلوی مشاهده کرد. قضیه از این قرار بوده است که در «*سال ۱۳۳۹ فرح برای زایمان به یکی از بیمارستان‌های پایین شهر می‌رود... [به همین دلیل نعمت‌الله] نصیری یک مقدار پلیس بیشتری در آنجا گذاشته بود. چون تولد ولیعهد در محلۀ طیب اتفاق افتاده بود و او خود را همه‌کارۀ محله می‌دانست، به او می‌گوید آن‌ها را جمع کن، مأمورینی که تو اینجا گمارده‌ای، توهین به بچه‌های جنوب شهر است، زیرا هر کدام از این بچه‌ها خودشان یک پلیس محافظ فدایی برای شاه هستند*» (زاده‌محمدی، 1385: 223-222).

2 قید «متناقض‌گونه» را به دلیل تناقضی به کار می‌بریم که در شیوۀ تولید این فیلم‌ها وجود داشت. این فیلم‌ها به خصوص در دهۀ 1350 از طرفی با نشان دادن یک لوطی جوانمرد ارزش‌های ناموس‌پرستانه و سنتی را تبلیغ می‌کردند و از طرفی با نشان دادن صحنه‌های سکسی این ارزش‌ها را نفی می‌کردند. ساختار فیلم به نوعی بود که تماشاگر شاهد صحنه‌ای سکسی از ناموس لوطی فیلم باشد. فی‌المثل صحنۀ تجاوز در فیلم قیصر دارای این تناقض است. فیلم می‌خواهد که بیننده با فرمان و قیصر همذات‌پنداری کند اما در عین حال بدن عریان خواهر آن‌ها را ببیند.

اهمیت اینکه سینمای عامه‌پسند این امور را تصویر می‌کرد در آن است که این سینما بنا به ماهیتش باید پرمخاطب باشد تا سرمایه‌اش برگردد. برای جذب مخاطب و برگشت سرمایه باید مضامینی را بسازد که سلیقهٔ مخاطب را ارضاء کند. به عبارتی این سینما باید مخاطب‌شناس باشد. به همین دلیل سینمای عامه‌پسند می‌تواند نشان‌دهندهٔ سلیقهٔ عمومی جامعه باشد. دربارهٔ قبل از انقلاب، سینمای عامه‌پسند دریافتی به ما می‌دهد از این‌که سیاست‌های اقتصادی- فرهنگی پهلوی مورد پسند خیل عظیمی از توده‌های جنوب شهر نبوده است. چرا که «*مخاطبان فیلم‌های ایرانی گروه‌هایی بودند محافظه‌کار که در مقابل سیاست‌های فرهنگی و مدرنیزاسیون دورهٔ پهلوی بسیار محتاط عمل می‌کردند*» (اجلالی، 1383:273).

نکتهٔ مهم آن است که با قیصر در سال 1348 دایرهٔ مخاطبین این سینما از عامهٔ مردم فراتر رفت و روشنفکران را هم در بر گرفت. قیصر(1348)، طوقی(1349) و گوزن‌ها(1353) پرفروش‌ترین فیلم‌های سال شدند - فیلم‌هایی که صرفاً عامه‌پسند نبودند. فیلمی مانند کندو (1354) پرفروش نبود اما با همان بازیگرانی ساخته شده بود که در فیلم‌های پرفروش حضور داشتند. به عبارتی عوامل فیلم‌هایی مانند کندو یا تنگنا(1352) نشان می‌دهد که این فیلم‌ها به نیت جذب مخاطب صرفاً خاص ساخته نمی‌شدند. این مسئله نشان از آن دارد که خواص روشنفکر و عوام دریک نقطه به‌یکدیگر رسیده بودند و آن اینکه آرزوهای قهرمانانهٔ خود را به لات، لوطی ویا جاهل محل بسپارند. سینما آینه‌ای شده بود که عدم پذیرش سیاست‌های اقتصادی پهلوی و تبعات فرهنگی آن سیاست‌ها را از مجرای قشری که به شدت به حاشیه رفته بود، منعکس می‌کرد.

اما اتفاقی که با قیصر و ورود روشنفکران به جرگهٔ مخاطبین فیلم‌های جاهلی افتاد به حاشیه رفتن تبار این فیلم‌ها بود. گویی نشان دادن مسئلهٔ ضدیت با مظاهر مدرنیته با اکران قیصر در سال 1348 آغاز شد. در حالی که قیصر اولین فیلم جاهلی‌ای نبود که چالش سنت- مدرنیته را طرح کرد. قیصر، پرداخت جدیدی به مسئلهٔ همیشگی تقابل با مظاهر مدرنیته را طرح کرد.[1] به دلیل به حاشیه رفتن تبار قیصر، تقریباً هیچ بحث تحلیلی جدی جامعه‌شناسانه‌ای در باب

1. به عنوان مثال فیلم‌هایی مانند جنوب شهر (1337) یا بامعرفت‌ها (1342) تقابل جاهل و لوطی با جهان جدید را نشان می‌دهند. در جنوب شهر به کارگردانی فرخ غفاری شاهد آنیم که یک جاهل، چگونه در مقابل قدرت جهان جدید تسلیم می‌شود و از جاهلی دست می‌کشد و نقشه‌کش ساختمان می‌شود. یا در با معرفت‌ها به کارگردانی حسین مدنی، می‌بینیم که سه جاهل چگونه در مقابل طبقهٔ جدید شهری، که پول‌پرست و بی‌بند و بار است، با چالش اقتصادی و امنیتی روبرو می‌شوند. نکتهٔ مهم آن است که در فیلم‌های جاهلی قبل از قیصر، سیر روایت چه به شکل طبیعی و چه به شکل تصادفی به نفع فرهنگ جاهلی و لوطیانه ختم می‌شد اما در قیصر یک تراژدی اتفاق می‌افتد. فی‌المثل اگر در جنوب شهر غفاری، جاهل فیلم به جای نقشه‌کش شدن، کشته می‌شد، زورتر شاهد بیان قیصری در فیلم‌های جاهلی بودیم.

فیلم‌های قبل از قیصر شکل نگرفت. این در حالی است که تحلیل فیلم‌های لاتی- جاهلی قبل از قیصر و استخراج الگوهای لات و لوطی در این فیلم‌ها ما را در فهم تبار کنش انتقامجویانهٔ قیصریاری می‌کند. از طریق بررسی این تبار می‌توانیم سیر تحولی که منجر به کنش قیصری شد را تحلیل کنیم. این سیر مشخصاً از اواخر دههٔ 1330 آغاز شد. فیلم‌های جاهلی از همان ابتدا با لات جوانمرد و جنوب شهر، نشان دادند که آنچه تحت عنوان جهان مدرن شناخته می‌شود از برخی جهات به شدت در تقابل با مؤلفه‌های ارزشی سنتی مردانه مانند ناموس‌پرستی و رفاقت قرار دارد. اما این تقابل سیری حدوداًیازده ساله را طی کرد تا با ظهور الگوی جدیدی از لات که در دههٔ 1330 وجود نداشت، به رادیکال‌ترین شکل خود برسد. منظور از شکل رادیکال، شکلی است که فرد امکان حیات در نظم اجتماعی جدید را برای خود متصور نیست، چرا که این جهان را سراسر شر می‌بیند.

این‌که این سیر چه بود و چرا به وجود آمد مسئله عام این تحقیق است.

اهداف مقاله

این مقاله دو هدف دارد.

1. توصیف فرآیند تغییر تصویر لات و لوطی در بازهٔ زمانی 1337 تا 1348 در سینمای عامه‌پسند ایران با تأکید بر دو فیلم لات جوانمرد و قیصر.
2. تبیین علل این تغییر از طریق بررسی تطبیقی دو فیلم لات جوانمرد و قیصر.

سؤالات تحقیق

1. با تغییر کدام شرایط ساختاری الگوی لات و لوطی تغییر می‌کند؟
2. الگوی لات و لوطی در مقابل شرایط ساختاری جدید به چه شکل واکنش نشان می‌دهد؟ آیا شرایط جدید را می‌پذیرد یا در مقابل آن می‌ایستد؟

چگونگی تدقیق مفاهیم تاریخی- تجربی: روش وبری

طبیعتاً در این تحقیق باید حتی المقدور مشخص کنیم که منظورمان از مفاهیم لات و لوطی و جاهل چیست. اما قصد تعریف این مفاهیم محقق را بایک مشکل روش‌شناختی روبرو می‌کند. مشکلی که بین بزرگان کلاسیک جامعه‌شناسی وجود داشت. آیا باید مانند دورکیم موضوع را در بدو ورود به تحقیق، تعریف کرد؟ فی المثل دورکیم در صور بنیانی حیات دینی، تحقیق خود را با تعریف دین آغاز می‌کند(دورکیم،1961:37).

یا باید مانند وبر تعریف را نقطهٔ پایانی تحقیق انگاشت؟ (وبر،1382،52:1993،1).

ما در این تحقیق رویکرد وبری را انتخاب کردیم. به سه دلیل: اولاً در این تحقیق بایک «فرد تاریخی» به معنای وبری روبروییم.[1] ثانیاً به دلیل فرآیندی بودن الگوهای لات و لوطی، امکان تعریف جامع و مانع منطقی وجود ندارد. به عبارتی در این تحقیق با فرآیندی دیالکتیکی روبروییم که در نتیجهٔ آن، برخی از ویژگی‌های‌یک الگو از لات‌یا لوطی، تغییر شکل‌یافتهٔ الگوی دیگر است. ثالثاً، منظومهٔ مفهومی‌ای حول مفاهیم لات و لوطی وجود دارد که تعریف دقیق لات و لوطی مستلزم تعریف آن‌هاست. مفاهیمی مانند ناموس‌پرستی، رفاقت، جوانمردی، مردانگی، حتی خود مفاهیم لات و لوطی با مفاهیم جاهل، عیار، فتی، پهلوان همپوشانی دارد. به تعبیر ویتگنشتاین در این حالت بین مفاهیم شباهت خانوادگی برقرار است (ویتگنشتاین، 1380:77). این ارجاع مکرر مفاهیم به‌یکدیگر منظومهٔ مفهومی‌ای را می‌سازد که صرفاً از طریق بحث انضمامی- مصداقی می‌توان به مفاهیم این منظومه وضوح بخشید نه از طریق تعاریف جامع و مانعی که با برشمردن جنس قریب و فصل قریب حاصل می‌شود. به عبارتی طرح سؤالاتی مانندِ: تعریف لوطی چیست؟ حدود و ثغور آن چیست؟ و تفاوت آن دقیقاً با مفهوم عیار چیست؟ نه تنها مشکلی را حل نمی‌کند، بلکه مشکلات تحقیق را اضافه می‌کند. به همین دلیل به جای تعریف دقیق این مفاهیم، با بررسی تاریخی، به شکلی مصداقی به این مفاهیم وضوح می‌بخشیم. هدف این تحقیق از مصادیق تاریخی، استخراج ویژگی‌های صوری از تیپ لات و لوطی است نه مطالعهٔ نقش سیاسی- اجتماعی لات‌ها و لوطی‌ها دریک‌یا چند مقطع تاریخی. فی‌المثل ما این فکت تاریخی را که طیب حاج رضایی به شکلی لحظه‌ای مواضع سیاسی‌اش را عوض می‌کند، به این گزارهٔ کلی دربارهٔ تیپ لوطی برمی‌گردانیم: لوطی دارای ثبات هویتی نیست. او دریک لحظه می‌تواند به لحاظ ارزشی متحول شود.

در مورد مباحث ساختاری هم، چنین هدفی دنبال می‌شود. این تحقیق دربارهٔ نقش محله‌ای خاص در هویت‌بخشی به لوطی‌های آن محله نیست. این تحقیق در مباحثی که دربارهٔ ساختار اجتماعی ممکن‌کنندهٔ قشر لات و لوطی طرح می‌کند، می‌خواهد به سؤالاتی صوری پاسخ دهد: ویژگی‌های صوری محله چیست؟ نقش آن در شکل‌دهی به هویت لات و لوطی چیست؟

---

1. وبر دربارهٔ چگونگی تحلیل «روح سرمایه‌داری» به عنوان یک «فرد تاریخی» می‌گوید: «چون مضمون این مفهوم تاریخی بر پدیده‌ای دلالت می‌کند که به لحاظ خصلت یگانه و منحصر به فرد خویش حائز اهمیت است، نمی‌توان آن را طبق قاعدهٔ «جنس قریب، فصل قریب» تعریف نمود، بلکه باید آن را تدریجاً از اجزای منفردی که یک به یک از واقعیت تاریخی استخراج می‌شوند بنا کرد. از این رو مفهوم نهایی مور نظر فقط می‌تواند در پایان پژوهش و نه در آغاز آن پدیدار گردد» (وبر 1382:51).

استفاده از دو چارچوب مفهومی برای خروج از ابهام ارزشی لات و لوطی

در ادبیاتی که دربارهٔ مفاهیم لات و لوطی و مفاهیم هم‌خانوادهٔ آن‌ها مانند عیار و پهلوان وجود دارد همواره شاهد ابهامی اساسی در تعیین وضعیت ارزشی این مفاهیم هستیم. فی‌المثل فلور می‌نویسد:

«*به آسانی و به وضوح نمی‌توان گفت که این لوطی‌گرها چگونه مردمی بوده‌اند. در واقع عقیدهٔ مشترکی دربارهٔ آن‌ها وجود ندارد. میگوید آنان را به عنوان گروه بیشماری که اغلب بیکار، از معنویات به دور، و شاید از زندگی مأیوس بوده‌اند ترسیم می‌کند .... آراسته لوطی‌گرها را به عنوان جوانمردان‌یا شرفاء... می‌ستاید*» (فلور، 250:1368).

این ابهام حتی در مورد لوطی‌هایی که بعد تاریخی زیادی با زمان حاضر ندارند نیز صادق است. فی‌المثل با اینکه در اکثر منابع از طیب حاج‌رضایی به نیکی‌یاد شده است، اما در برخی منابع صفات ناپسندی به او نسبت داده شده است (منظرپور،374:1386). این قضاوت دوگانه حتی در مورد پهلوانان که عمدتاً به نیکی از آن‌هایاد می‌شود نیز صادق است که مهم‌ترین نمونهٔ آن قضاوت‌های ضد و نقیضی است که دربارهٔ پهلوان اکبر خراسانی شده است (تهرانچی، 352:1385).

برای خروج از این ابهام دو مسئله را مد نظر قرار داده‌ایم: 1. نسبت مفاهیم لات و لوطی و پهلوان و ... با مفهوم ژنریک مردانگی و مفهوم توبه 2. درون‌گروهی بودن قشر لات و لوطی. چاچوب مفهومی این تحقیق برای خروج از این ابهام طراحی شده است. مفهوم مردانگی بیتسن و همچنین مفهوم توبه نشان می‌دهد که ما با فرهنگی روبروییم که در آن واحد می‌توان از آن تلقی‌های مثبت و منفی داشت.

دوگانه‌های سنت و مدرنیته و مشخصاً گماینشافت و گزلشافت تونیس نشان می‌دهد که این فرهنگ، فرهنگی به شدت درون‌گروهی است. در نتیجه‌یک لات‌یا لوطی به همان اندازه که برای گروهی که به آن تعلق دارد با صفات مثبت وصف می‌شود، برای گروه مخالف با صفات منفی شناخته می‌شود. به عبارتی در فرهنگ لوطی‌گری عمدتاً صفات خوب و بد ورای حدود اجتماعی وجود ندارد. شخص عمدتاً دریک حدود اجتماعی «خوب» است و خارج از آن حدود «بد».

1. استفاده از مفهوم ژنریک مردانگی

مردانگی واژه‌ای است که به لحاظ روش‌شناختی خنثی است. مارگارت بیتسن برای شناخت شخصیت ملی[1] ایرانیان، از این مفهوم استفاده کرد. بیتسن ابهام موجود در مفاهیم لات و لوطی

1. National Character

را از طریق مفهوم مردانگی حل می‌کند. بیتسن، طیفی از مردانگی را در نظر می‌گیرد تا از این طریق ابهام ارزشی موجود در مفاهیم لات، لوطی و جاهل را حل کند(بیتسون،1977:266).

مردانگی	
قطب مثبت	**قطب منفی**
داش	لات
لوطی	جاهل
پهلوان	گردن‌کلفت
جوانمرد	اوباش
	چاقوکش

همان‌طور که در تقسیم‌بندی فوق دیده می‌شود، بیتسن صور مثبت و منفی مردانگی را ذیل مفهوم ژنریک مردانگی قرار می‌دهد. به عبارتی برای اینکه شخصی لات (شکل منفی مرد)یا لوطی (شکل مثبت مرد) قلمداد شود، باید پیشاپیش واجد صفات مردانه باشد. مثال عینی آن واضح است: مولای متقیان(ع) و عمر بن عبدود، هر دو مردند امایکی خوب است و دیگری بد. مردی که واجد صفات مردانه نیست، نه می‌تواند علی باشد و نه عمر بن عبدود. برای اینکه منظور بحث از مفهوم مردانگی روشن‌تر شود پاد- مفهوم آن را طرح می‌کنیم: ژیگولو. ژیگولو هم در جهان خارج از فیلم و هم در فیلم‌های جاهلی تیپی است که واجد صفات مردانه نیست. به همین جهت اصلاً توان این را ندارد که آدم بدی باشد. اما بد نبودن او به معنای خوب بودن هم نیست. ژیگولو خنثی است. بدیا خوب بودن در این فیلم‌ها مستلزم آن است که شخص پیشاپیش مرد باشد.

نکته‌ای که دربارۀ تقسیم‌بندی بیتسن باید متذکر شویم آن است که صرف تفکیک مردانگی به دو شق مثبت و منفی برای این تحقیق اهمیت دارد. در جهان تجربی ممکن است برای این اشکال مثبت و منفی واژه‌های‌یکسانی به کار رود. فی‌المثل در لات جوانمرد، واژۀ لات بار مثبت دارد. در حالی که در تقسیم‌بندی بیتسن این واژه بار منفی دارد. مسئله این نیست که واژۀ لات فی‌نفسه بار مثبت داردیا منفی، مسئله آن است که مردانگی می‌تواند شقوق ارزشی مثبت و منفی داشته باشد. ممکن است برای نامگذاری این شقوق از واژه‌های‌یکسان‌یا متفاوتی استفاده شود. به همین دلیل بهتر است به جای واژه‌های لات، لوطی، اوباش و ... از واژه‌های مرد مثبت و مرد منفی استفاده شود.

مفهوم توبه: گذار لحظه‌ای از مرد بد به مرد خوب

مفهوم توبه در ارتباط تحولی بین مرد بد و مرد خوب معنا می‌یابد. مرد بد بایک تحول لحظه‌ای درونی که نامش توبه است به مرد خوب تبدیل می‌شود. ژیگولو هیچ وقت نمی‌تواند توبه کند،

چون نه بد است و نه خوب. به عبارتی توبه مختص عالم مردانه است.

نکتهٔ پیچیده در این فیلم‌ها این است که در اکثر فیلم‌ها مرد خوب شدن مستلزم آن است که مرد، قبلاً بد بوده باشد. به عبارت دیگر، بسیاری از کارهایی که مرد بد انجام می‌دهد نشانهٔ مردانگی به معنای عام آن است. او باید اول به اثبات برساند که می‌تواند آن کارها را انجام بدهد و سپس توبه کند. به عنوان مثال کسی که می‌تواند به میزان زیادی عرق بخورد مرد است. اما اگر بتواند بخورد و نخورد، **خیلی مرد** است. با این توضیحات مشخص می‌شود که توبه در عین اینکه به معنای خوب شدن است، نقطه عطفی است در امتداد فرآیند اثبات مردانگی. مثال عینی آن شخصی است مانند طیب حاج رضایی، و مثال سینمایی آن شخصی است مانند فرمان در قیصر. اما دریک حالت شخص می‌تواند بدون گذار از مردانگی منفی، هویتش را به عنوان «مرد خوب» به اثبات برساند و آن زمانی است که شخص به وضوح دارای قدرت بدنی باشد. مثلاً کشتی‌گیر یا زورخانه‌رو باشد، مانند غلامرضا تختی.[1]

2. دوگانه‌های سنت- مدرنیته برای تدقیق مفهوم «محله»

با توجه به نقش **ساختار محله‌ای** در هویت‌بخشی به قشر لات و لوطی، از دوقطبی‌های مفهومی‌ای که در قالب سنت- مدرنیته قرار دارند، برای توضیح این ساختار و گذار از آن استفاده می‌کنیم. این دو قطبی‌ها که در بطن خود فهمی از دو جهان پیشامدرن و مدرن را نشان می‌دهند، بر حسب اینکه چه وجهی از این دو جهان را مهمتر تلقی می‌کنند، ساخته شده‌اند. هابرماس این مفاهیم را به این شکل طرح می‌کند (هابرماس، 1373:69).

شأن	قرارداد
گماینشافت	گزلشافت
همبستگی مکانیکی	همبستگی ارگانیکی
گروه رسمی	گروه غیر رسمی
گروه اولیه	گروه ثانویه
فرهنگ	تمدن
اقتدار سنتی	اقتدار عقلانی
انجمن‌های مقدس	انجمن‌های دنیوی
جامعهٔ نظامی	جامعهٔ صنعتی
گروه هم‌شأن	طبقه

1. لازم به ذکر است که تختی در فرهنگ مردانه تیپی استثنایی است. در بررسی‌هایی که برای نگارش این مقاله صورت گرفت به هیچ روایتی دربارهٔ تختی که دال بر «بد» بودن او باشد، برنخوردیم. اجماعی که دربارهٔ «خوب» بودن او وجود دارد استثنایی است.

هابرماس همچنین جدول متغیرهای پارسونز را از زمرهٔ دو قطبی‌هایی می‌داند که معرف گذار از سنت به مدرنیته‌اند (همان 70). بدیهی است که این مفاهیم بایکدیگر همپوشانی دارند. به عبارتی برخی از دو قطبی‌ها جزئی از دو قطبی‌های دیگرند. به همین دلیل برای مفهوم‌پردازی «ساختار» اجتماعی‌ای که حیات قشر لات و لوطی در آن امکان‌پذیر است، دو قطبی‌های کلی‌تر یعنی گماینشافت و گزلشافت، و همبستگی مکانیکی و ارگانیکی اولویت دارند. ما به‌یک دلیل دوگانهٔ تونیس را بر دوگانهٔ دورکیم ترجیح می‌دهیم: تونیس صرفاً به تحلیل ویژگی‌های ساختاری گماینشافتی و گزلشافتی نمی‌پردازد بلکه به وضیت ذهنی و روحی‌ای که در نتیجهٔ تحول از گماینشافت به گزلشافت ایجاد می‌شود نیز می‌پردازد- پروژه‌ای که مارکس نیز با طرح مفهوم از خود بیگانگی آن را صورت داده بود. با این توضیح مشخص می‌شود که ما به دو دسته مفهوم نظری نیاز داریم:

1. مفاهیمی که توضیح‌دهندهٔ ساختارها و گذار آن‌ها به‌یکدیگر باشند.

2. مفاهیمی که وضعیت ذهنی و روحی‌ای که در نتیجهٔ تغییر ساختار در قشر لات و لوطی ایجاد می‌شود را توضیح دهد.

گماینشافت و گزلشافت

تونیس در «گماینشافت و گزلشافت»، به مفهوم‌پردازی نظری از دو نظم اجتماعی می‌پردازد. دوگانهٔ مفهومی او بر درک خاصی از مفهوم «اراده» استوار است. به عبارتی او اراده را در معنایی که عقل سلیم آن را می‌فهمد به کار نمی‌برد. تونیس این عبارت از عارف آلمانی، یاکوب بومه (1575-1624)، را در ابتدای فصلی از اثر خود که به مفهوم اراده می‌پردازد می‌آورد: «*اراده منشأ هر آنچه است که در بیرون متجلی می‌شود. اراده‌ای تباه تجلیات بیرونی‌اش نیز تباه است*» (تونیس،93:2001).

تونیس با این عبارت نشان می‌دهد که در اثر او اراده به معنای نیرویی است که بیرونی می‌شود. شکل ملموس‌تر این فهم از اراده را وبر در «اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری» به کار برده بود. روحیه سرمایه‌دارانه، صرفاً ایده‌ای نیست که در آگاهی نقش ببندد، بلکه رانه‌ای است که کنش سرمایه‌دارانه را امکان‌پذیر می‌کند و نهادهای آن را شکل می‌دهد. اراده، در اثر تونیس به این معنا نزدیک است. دو شکل اراده، ارادهٔ طبیعی و ارادهٔ عقلانی، دو شکل نیرویی است که دو گونه نظم اجتماعی برآن‌ها استوار است. با استناد به عبارت بومه، در می‌یابیم که هر نظم اجتماعی و هر نهادی تجلی بیرونی‌یکی از این دو اراده است. با این توضیح، مشخص می‌شود که وجه اشتراک این دو شکل متفاوت اراده چیست: «*آن دو علت‌یا متمایل‌کنندهٔ فرد به عمل هستند. صرف وجود آن‌ها و ویژگی‌های مختص به آن‌ها دریک شخص، استنباط کنش احتمالی او و اینکه شخص در شرایط معین ضرورتاً به چه شکلی عمل می‌کند را امکان‌پذیر می‌کند*» (همان 96). نظم

اجتماعی گماینشافتی «*از ارادهٔ طبیعی برمی‌خیزد. از نیروهای حیاتی‌ای که بر غرایز، احساسات و عادات استوار است*» (ویرت1926:419). می‌توان گفت «*نظریهٔ گماینشافت بر این ایده مبتنی است که در وضع طبیعی یا اصیل، اتحاد کاملی بین اراده‌های انسانی برقرار است. این احساس اتحاد حتی زمانی که افراد جدای ازیکدیگرند نیز باقی می‌ماند*» (تونیس،22:2001). به عبارتی «*گماینشافت دربرگیرندهٔ روابطی است آشنا، صمیمی، خودجوش و انحصاری*» (ویرت،419:1926).

در حالی که بنیان گزلشافت بر «*بی‌تفاوتی*[1] *نسبت به‌یکدیگر ، خصومت*[2]*، و مبادلات قراردادی مبتنی است*» (فریزبی،36:1992)، چرا که ارادهٔ عقلانی واجد چنین ویژگی‌هایی است. انحصاری و صمیمی بودن گماینشافت در بحث بعدی ما دربارهٔ «ساختار محله‌ای» بسیار اهمیت دارد. این دو قید نشان می‌دهد که افراد داخل گماینشافت نسبت به هم صمیمی‌اند اما این صمیمیت به دلیل انحصاری بودن نسبت به غیر وجود ندارد.

تونیس سه شکل گماینشافت را بر می‌شمرد: 1. گماینشافت مبتنی برخون 2. گماینشافت مبتنی بر مکان 3. گماینشافت مبتنی بر اشتراک روحی (تونیس،27:2001). مصادیق عینی هر کدام از این سه نوع عبارتند از: 1. خانواده 2. محله 3. رفاقت (همان 28).

بدیهی است که این سه شکل گماینشافت می‌توانند توأمان وجود داشته باشند. در گماینشافت سه عامل برای‌یک شخص ایجاد اقتدار می‌کند: 1. سن 2. قدرت بدنی 3. بینش فکری (همان 27). نقش اجتماعی‌ای که هر سهٔ این عوامل را با هم جمع می‌کند «پدر» است (همان).

گزلشافت در تقابل کامل با گماینشافت قرار دارد. گزلشافت شکلی از نظم اجتماعی است که ماهیتاً بر جدایی افراد ازیکدیگر مبتنی است (همان 52). به بیان تونیس در گزلشافت «*هیچ عملی وجود ندارد که از اتحادی پیشینی‌یا از پیش تعیین‌شده ناشی شود*» (همان). به عبارتی در نتیجهٔ «*فرایند مداوم تقسیم کارکردی و انتخاب عقلانی، افراد به واحدهای مشخصاً یکسان، اولیه و سادهٔ کار تبدیل می‌شوند. واحدهایی همانند اتم. خروجی کامل گزلشافت از چنین اتم‌هایی ساخته شده است*» (همان 57).

فرایند تبدیل گماینشافت به گزلشافت ایجاد از خود بیگانگی می‌کند. چرا که «*شخص توسط بخشی از وجودش به گزلشافت ورود پیدا می‌کند*» درحالی که «*اعضای گماینشافت به عنوان شخص تام بایکدیگر ارتباط دارند نه به عنوان فرد*» (پاپنهایم،67:1959-66). گماینشافت برای افراد مانند «خانه» است (همان 66). افرادی که در مرحلهٔ گذار از ساختار گماینشافتی به ساختار گزلشافتی قرار می‌گیرند، بایک تناقض اساسی روبرو می‌شوند. آن‌ها در عین اینکه به احساس «در خانه بودن» گماینشافتی نیاز دارند، نمی‌توانند آن را دریابند. این وضعیت همان «از خود

1. Indifference
2. Hostility

بیگانگی» است.

تجمیع چارچوب‌های مفهومی اول و دوم

در چارچوب مفهومی اول مفاهیم مردانگی مثبت و مردانگی منفی و مفهوم توبه به عنوان لحظهٔ گذار از مردانگی منفی به مردانگی مثبت را طرح کردیم. در چارچوب مفهومی دوم دوگانهٔ گماینشافت-گزلشافت و نقش مفهوم «از خود بیگانگی» در گذار از ساختار گماینشافتی به گزلشافتی را طرح کردیم. تجمیع این دو چارچوب مفهومی در قالب گزاره‌های صورت گرفته است:

1. مفهوم مردانگی به عنوان مفهومی عام، به لحاظ بار ارزشی (خوب بودن و بد بودن) به دو شکل مثبت و منفی تقسیم می‌شود.

2. مردانگی مثبت و منفی، همیشه دو شق جدا ازیگدیگر نیستند. در بسیاری موارد اثبات توانایی در مؤلفه‌های مردانگی منفی پیش‌شرط ورود به مردانگی مثبت است. به عبارتی مرد مثبت باید نشان دهد که در عین توانایی برای منفی بودن، کارهایی که دلالت بر منفی بودن است را انجام نمی‌دهد.

3. مردانگی مثبت و منفی عمدتاً در قالب گماینشافت محله‌ای و نهادهای متناظر با آن مانند زورخانه، قهوه‌خانه امکان‌پذیر است.

4. گذار از گماینشافت محله‌ای به گزلشافت کلان‌شهری و دولت- ملتی هویت مردانه را در صور مثبت و منفی آن با بحران اقتدار روبرو می‌کند. چرا که نهادهای گزلشافتی مانند نهادهای امنیتی مدرن، دانشگاه و ادارات دولتی، منابع اقتدار مردانگی محله‌ای را تضعیف می‌کند. به این معنا که‌یا نهادهای مدرن مانند کلانتری وظایف «مرد» را بر عهده می‌گیرند و در نتیجه «مرد»، منبع اقتدار قبلی خود را از دست می‌دهد یا اینکه نهادی مانند دانشگاه منبع اقتدار جدیدی به نام سواد به وجود می‌آورد که قشر اجتماعی لات و لوطی فاقد آن است.

5. بحران اقتدار در هویت مردانهٔ محله‌ای، واکنش‌های روحی‌ای را برمی‌انگیزد که می‌توان آن‌ها را تحت اصطلاح فنی «از خود بیگانگی» قرار داد. در این حالت ازیک طرف، مرد نمی‌تواند هویت خود را با محله، نهادهای آن و روابط آن تعریف کند و از طرف دیگر، با نهادهای بوروکراتیک گزلشافتی نیز نمی‌تواند احساس هم‌هویتی داشته باشد.

بحث تاریخی دربارهٔ شرایط ساختاری ممکن‌کنندهٔ مردانگی: ساختار محله‌ای به عنوان گماینشافت

مردانگی چه در شکل مثبت آن و چه در شکل منفی‌اش در هر شرایط ساختاری‌ای امکان‌پذیر نیست. شرایط اجتماعی خاصی باید وجود داشته باشد که شخص بتواند مردانگی‌اش را ظاهر

کند. نکتهٔ مهم در این باب آن است که بین مردانگی مثبت و منفی رابطهٔ متقابل وجود دارد، به این معنا که‌یکی از راه‌های به اثبات رساندن مردانگی مثبت آن است که شخص بتواند در مقابل مردانگی منفی بایستد. مرد بدی باید مزاحم نوامیس مردم شود تا مرد خوب بتواند از طریق دفاع از نوامیس مردم، خوب بودن خود را نشان دهد. در شرایطی که این رابطهٔ متقابل دچار تخریب شود با بحران در هویت لات و لوطی مواجه خواهیم شد.

شرایط ساختاری‌ای که تعادل رابطهٔ مردانگی منفی و مثبت را حفظ می‌کند را با عنوان **ساختار محله‌ای** نام می‌بریم. دربارهٔ اهمیت ساختار اجتماعی‌ای به نام محله در فرهنگ لوطی‌گری و لات‌بازی بین اکثر محققین اجماع وجود دارد. فلور می‌نویسد:

«*ظهور لوطی‌گرها یک پدیدهٔ شهری بود. آن‌ها با محلات معینی از شهر بستگی خاصی داشتند. با وجود عقاید اجتماعی شایع در میان آن‌ها، از روح صمیمیت قدرتمندی برخوردار بودند. آن‌ها اساساً یک گروه خودی بودند که در درجهٔ اول نسبت به گروه، سپس به محله و شهر خود صمیمیت نشان می‌دادند*» (فلور، 1368:251).

محله برای لوطی‌ها عنصری هویت‌بخش بود. به عبارتی «*هدف انجمن لوطی‌گر فقط این نبود که یک باشگاه اجتماعی باشد. لوطی‌گرها در فکر خوشنامی محلهٔ خودشان هم بودند*» (همان 256).

می‌توان گفت که قطعاً تا قبل از آغاز قرن بیستم، جامعهٔ ایرانی «*بیشترین پیچیدگی‌اش را در فضاهای شهری نشان می‌داد.یک شهر به تعدادی محله تقسیم می‌شد. که هر کدام از آن‌ها به گروه‌های معینی اجازهٔ شکل‌گیری می‌داد*» (آراسته،1961:47).

یکی از این گروه‌ها لوطی‌ها بودند (همان). اهمیت محله با آغاز قرن بیستم و شکل‌گیری انقلاب مشروطه و به تبع آن شکل‌گیری بلدیه در سال 1286 کاهش پیدا نکرد. محله همچنان به عنوان عنصری هویت‌بخش در فضاهای شهری به طور عام و تهران به طور خاص مطرح بود. قدرت این هویت‌سازی به قدری است که وقتی در دههٔ 1380 شمسی ازیک تهرانی قدیمی متولد 1310 پرسیده می‌شود که «*خودتان را معرفی کنید؟*» به این شکل پاسخ می‌دهد: «*من حسن غیردوست معروف به حسن نمکی بچهٔ باغ فردوسم*» (میرزایی و حسینی، 1382:152).یا به این شکل خود را معرفی می‌کند: «*من بچه تهرانم، بچه سنگلج. خود سنگلج. محمد رضا شاه هم تو سنگلج دنیا اومده*» (سرشار،1381:21). به عبارتی شخص، خود را با محله هویت‌یابی می‌کند. در مورد دوم شاهد آنیم که شخص، هم‌محله‌ای بودن را معیار نزدیکی می‌داند.

این هویت‌یابی صرفاً نشان‌دهندهٔ شبکهٔ اجتماعی قوی بین اعضای‌یک محله نبود. بلکه نشان‌دهندهٔ روحیه‌ای بود که می‌توان آن را «تعصب محله‌ای» نامید. به عبارت دیگر و در مقام تمثیل، هویت محله‌ای صرفاً هویتی شناسنامه‌ای نبود، بلکه افراد با این هویت عملاً قلمرو شهری‌ای را طرح می‌کردند که نسبت به آن تعصب داشتند. در این حالت، محله، تشکیل یک

«گروه خودی» را می‌دهد که دیگر محلات برای آن «گروه بیگانه» به شمار می‌روند (اشرف 39:1353). این روحیه که «*ناموس این خانواده مثل ناموس منه*» در چنین ساختاری امکان پذیر است نه در کلانشهر عظیمی که هویت محله‌ای در آن از بین رفته است و افراد اتمیزه شده‌اند. شعبان جعفری می‌گوید:

«*ما تو محل خودمون کاری میکردیم که اصلاً کسی جرأت نکنه پاشو بذاره تو محل.یه وقتم اگه تو محل ما دعوا میشد مثلاً برای دفاع از ناموس زنای محل و این چیزا بود. اونوقتا از این صحبتا بود*» (سرشار، 31:1381).

بدیهی است که احساس تعلق خاطر به‌یک محله همراه بود با احساس غیریت نسبت به محله‌ای دیگر. دعوای بین لوطی‌های‌یک محله با محله‌ای دیگر، همچنین رقابت‌هایی که نوچه‌های یک زورخانه با زورخانه‌ای دیگر داشتند نشان‌دهندهٔ این احساس غیریت است. دعوایی که بین هیأت‌های مذهبی در ایام عاشورا شکل می‌گرفته است نیز ناشی از همین «هویت محله‌ای» و تعصب ناشی از آن بوده است. دعواهای خونین محلهٔ سنگلج و چاله میدان و در نتیجه شکل‌گیری منطقه‌ای به نام درخونگاه نمونه‌ای از این نزاع‌ها بوده است (همان: 25).

گذار از ساختار محله‌ای به ساختار کلان‌شهری با همهٔ الزامات بوروکراتیک آن- بالاخص دستگاه‌های بوروکراتیک امنیتی- هویت مردانهٔ محله‌ای را با خدشه روبرو می‌کند. در زمان رضاشاه و مشخصاً «*در سال‌های دههٔ ۱۳۱۰ نخستین نشانه‌های مدرن شدن ساختار شهر ظاهر شد. تا آن هنگام زندگی اجتماعی همواره در محله‌های کوچک سازمان می‌یافت. با ساخته شدن خیابان‌های بزرگ بخشی از زندگی به خیابان‌هایی انتقال‌یافت که در آن‌ها اتومبیل رفت و آمد می‌کرد*» (اورکاد،1379: 66-65).

اما دولت مدرن صرفاً از طریق پروژه‌های عمرانی هویت محله‌ای را تضعیف نکرد. شکل‌گیری دستگاه‌های امنیتی هم عملاً لوطی‌های محله‌ها را از کارکردشان تهی کرد. چراکه تا قبل از قدرت گرفتن نهادهای امنیتی «*کاسب ماسبا خودشون به گردن‌کلفتای محل یه چیزی میدادن که مثلاً مواظبشون باشن*» (سرشار،33:1381). به عبارتی در نبود دستگاه‌های امنیتی، ورزشکاران زورخانه‌رو نقش مهمی در تقابل با زورگویی داشتند (انصاف‌پور،137:1386). علاوه بر نهادهای امنیتی، شکل‌گیری ورزش مدرن و تضعیف نهاد سنتی زورخانه که مهمترین نهاد در ایجاد هویت مردانه بود در تضعیف قشر لوطی نقش عمده‌ای داشت. دخالت مستقیم دولت در انتخاب پهلوان از سال 1323 عملاً نزاع‌هایی که بین زورخانه‌های محلات بود را بلاموضوع کرد (مختاری و صابر، 34:1389).

نکتهٔ مهم در این تغییرات ساختاری آن بود که گسترش روابط غیرشخصی گزلشافتی به شکلی طبیعی-یعنی بدون دخالت دولت- صورت نمی‌گرفت. به عبارتی مدرنیزاسیون پهلوی که در

جهت تضعیف نهادهای گماینشافتی محله‌ای عمل می‌کرد نمی‌توانست همزمان روحیهٔ ملازم با این تغییرات را در اقشار محله-بنیاد ایجاد کند. این عدم توانایی در ایجاد تطابق روحی با تحولات نهادی از مضامینی است که در فیلم‌های جاهلی به طور عام و در فیلم‌های مورد بررسی در این تحقیق به طور خاص دیده می‌شود.

روش تحقیق

در این مقاله از تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است. با استفاده از این روش به کدگذاری محتوای فیلم‌ها و مقوله‌بندی آن‌ها پرداخته‌ایم . مراحل کدگذاری نظری که به ترتیب عبارتند از کدگذاری باز، کدگذاری محوری و کدگذاری گزینشی اجرا شده است. مراحل کدگذاری نظری به ترتیب سطح انتزاع تحلیل را بالا می‌برد، به شکلی که در کدگذاری باز کلیهٔ 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 درکدگذاری گزینشی مقولهٔ اصلی تحقیق به دست می‌آید (فلیک،2002:183-177).

کدگذاری با استناد به سؤالات تحقیق و در سه سطح تحلیل مذکور انجام شده است. به عبارتی در سه سطح تحلیلی فوق تنها وجوهی از فیلم‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد که درگیری عاطفی و روانی لوطی یا لات را با جهان اجتماعی مدرن نشان دهد. اولویت‌بندی مقولات بر اساس رویکرد نظری تحقیق انجام شده است. بر اساس رویکرد نظری، مقولاتی که ساختار اجتماعی فیلم‌ها را نشان می‌دهد به عنوان مقولات اصلی در نظر گرفته می‌شوند. مقولاتی که مقولات دیگر به واسطهٔ حضور آن‌ها امکان‌پذیر می‌شوند. فی‌المثل مقولهٔ «اعتماد متقابل» که از دیالوگ بین داش حسن و حاج محمدتقی استخراج می‌شود بدون «روابط محله‌ای» امکان‌پذیر نیست. پس «روابط محله‌ای» مقولهٔ اصلی است و «اعتماد متقابل» مقولهٔ فرعی. فیلم‌ها سکانس به سکانس تحلیل شده‌اند نه آن طور که آسابرگر می‌گوید بر حسب سکانس‌های اول و آخر (آسابرگر،1379:48). چرا که هدف این مقاله 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. در نهایت از طریق برقراری ارتباط بین کدها به متونی منسجم می‌رسیم که آن را در بخش تحلیل فیلم‌ها و نتیجه‌گیری آورده‌ایم.

علت انتخاب لات جوانمرد و قیصر: فیلم لات جوانمرد را به این دلیل انتخاب کرده‌ایم که اولین فیلم مطرح جاهلی است. قیصر را به این دلیل انتخاب کرده‌ایم که به لحاظ جذب توأمان مخاطب عام وخاص‌یک نقطهٔ عطف بود. به عبارتی قیصر نشان می‌دهد که مسئلهٔ تحولات

جهان مردانه به مسئله‌ای همه‌گیر تبدیل شده بود.

سطوح تحلیل فیلم‌ها: فیلم‌های مورد بررسی در این تحقیق در سه سطح مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این سه سطح یک کلیت را می‌سازند. به همین دلیل جداگانه بررسی نمی‌شوند. برشمردن جداگانهٔ آن‌ها صرفاً جنبهٔ نظری دارد.

1. ساختار روایی کلی فیلم: این قسمت به تحلیل پیرنگ فیلم می‌پردازد. به عبارتی در این شیوهٔ تحلیل به این مسئله می‌پردازیم که لات یا لوطی فیلم با چه مسئله‌ای روبرو می‌شود و چگونه آن را حل می‌کند. فی‌المثل قیصر بایک مسئلهٔ ناموسی روبرو می‌شود و با انتقام و انتحار مسئله‌اش را حل می‌کند.

2. بررسی سکانس به سکانس فیلم‌ها: در این قسمت به دیالوگ‌ها و میزانسن هر سکانس پرداخته می‌شود. علت انتخاب سکانس به عنوان واحد تحلیل آن است که هر سکانس یک واحد روایی مجزا است و در نتیجه با تحلیل هر سکانس می‌توان منطق ساختار روایی فیلم را که در قسمت اول به آن اشاره کردیم، دریابیم.

3. تحلیل بدنهٔ زمینه‌ای اثر: منظور از بدنهٔ زمینه‌ای، امور غیرسینمایی‌ای در فیلم است که شخصیت‌ها و پیرنگِ فیلم را معرفی و یا امکان‌پذیر می‌کنند. فی‌المثل در فیلم قیصر بازارچهٔ 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 می‌کند.

تحلیل فیلم‌ها

1. لات جوانمرد: آغاز مسأله‌دار شدن جهان مدرن برای لوطی

خلاصهٔ داستان: داش حسن، لوطی محله، دختری بی‌پناه را که قصد خودکشی داشته اما نجات‌یافته، پناه می‌دهد. در همین حین‌یکی از کسبهٔ محله که در شرف سفر حج است، از داش حسن می‌خواهد که مراقب دخترش باشد. این تقاضا به این دلیل است که خسروخان، پسرخالهٔ دختر، قصد دارد به دختر نزدیک شود. به عبارتی داش حسن مأمور می‌شود تا جلوی نزدیک شدن خسروخان به دختر را بگیرد. دریکی از درگیری‌هایی که بین داش حسن و خسروخان صورت می‌گیرد، خسروخان به شکلی تصادفی و بدون دخالت داش حسن می‌میرد. داش حسن به جرم قتل گرفتار می‌شود چرا که مادر و دختر به دروغ شهادت می‌دهند که داش حسن قاتل است. در دادگاه با شهادت زن‌هایی که خسروخان آن‌ها را اغفال کرده بود، ماهیت خسروخان رو می‌شود و دروغ بودن شهادت دختر و مادر بر ملا می‌شود. داش حسن تبرئه می‌شود. داش حسن و دختر بی‌پناه که به‌یکدیگر علاقه‌مند شده‌اند بایکدیگر ازدواج می‌کنند. در انتها مشخص

می‌شود که دختر مورد علاقهٔ داش حسن،یکی از دخترانی بوده است که توسط خسروخان اغفال شده است و دلیل اقدام او به خودکشی نیز همین بوده است.

تحلیل لات جوانمرد: داش حسن در لات جوانمرد واجد تمام ویژگی‌های لوطی سنتی‌ای است که زمان‌اش سپری شده است. فیلم در همان نشان می‌دهد که ارزش‌های جدیدی ورای ارزش‌های گماینشافتی محله‌ای به وجود آمده است. داش حسن در مقابل ژیگولویی که قصد اغفال دختری بی‌پناه را دارد که از خودکشی جان سالم به در برده است، می‌ایستد و او را به شدت تحقیر می‌کند. ژیگولو در مقابل، داش حسن را به نداشتن «سیویلیزاسیون» متهم می‌کند. می‌توان همبستگی ژیگولو و تمدن را به این شکل بیان کرد:

تمدن و طبیعتاً فرهنگ غرب متعلق به ژیگولوست. ژیگولو فاقد مردانگی است. پس علاقه به تمدن و غرب ملازم است با مخنث بودن. ژیگولو چون مخنث است تحقیر می‌شود. او شایستهٔ آن نیست که از او انتقام گرفته شود. در مقابل لوطی‌یعنی ضدیت با تمدن. لوطی‌یعنی سنت. سنت‌یعنی مردانگی در هر دو وجه بد و خوبش.

اما در عین حال، این تمدنِ فارغ از مردانگی آن قدر قدرت دارد که انسان را کاملاً بی‌پناه رها کند. طوری که او هیچ چاره‌ای جز خودکشی نداشته باشد.

نتایج به دست آمده از سکانس اول زمانی اهمیت می‌یابد که به زمینهٔ عینی‌ای که در فیلم وجود دارد توجه کنیم. داستان در شهری اتفاق می‌افتد که تاکسی دارد. فرودگاه دارد. به عبارتی مردم این شهر با مظاهر تکنولوژیک جهان مدرن آشنایند. داش حسن‌های این شهر با این مظاهر مطلقاً مشکلی ندارند. بایکی دیگر از مظاهر جهان مدرن مشکل دارند و آن مخنث شدن است. اما مگر در جهان سنت، انسان مخنث وجود نداشته است؟ قطعاً وجود داشته است. امایک تفاوت مهم بین این دو نوع مخنث وجود دارد. مخنث مدرن یعنی ژیگولو برای خود قدرت و اعتبار قائل است. خود را به رسمیت می‌شناسد و شایستهٔ احترام می‌داند. با آنالیز سکانس‌های بعدی مشخص خواهد شد که بالا رفتن شأن ژیگولو و پایین آمدن شأن لوطی در نسبت با دو مسئله دیگر نمودار می‌شود:

1. بوروکراتیک شدن و در نتیجه غیر شخصی شدن امنیت و روابط حقوقی.
2. بی‌اعتبار شدن ارزش‌های لوطیانه از جانب زنان غربگرا.

مسئلهٔ حاج محمدتقی در سکانس دوم طرح می‌شود. حاجی به حج می‌رود و دخترش را نزد داش حسن می‌سپارد تا از نزدیک شدن خسروخان به او جلوگیری کند. نزاع‌های داش حسن و خسروخان صرفاً نزاع‌های دو شخص نیست. نزاع‌های دو جهان ارزشی متضاد است: جهان ارزشی متعلق به گماینشافت محله‌ای و جهان متعلق به سازوکارهای گزلشافت. برای داش حسن چیزی به نام حوزهٔ خصوصی و جملهٔ «به تو چه» معنا ندارد. اما برای خسروخان این امور

کاملاً معنادار است. نزاع‌های آن دو منجر به مرگ اتفاقی خسروخان می‌شود. مرگی که داش حسن در آن نقشی ندارد.

داش حسن که گرفتار شده است در مقابل یکی از مهم‌ترین مظاهر دولت مدرن قرار می‌گیرد: دادگاه. فیلم به خوبی نسبت داش حسن با چنین نهادی را روشن می‌کند. غیرشخصی بودن روابط در دادگاه به این معنا است که اعتبار محله‌ای داش حسن کاملاً بی‌فایده است. آنچه که برای دادگاه مهم است گفتمان حقوقی مدرن است. داش حسن شاهد و مدرکی برای اثبات بی‌گناهی خود ندارد. او حتی زبان دادگاه را هم بلد نیست: «آقای دادگستری...».

فیلم عدم تناسب یک لوطی با مظاهر قدرت در جهان جدید را نشان می‌دهد. نه دادگاه و نه پلیس اهمیتی برای قسم خوردن داش حسن قائل نیستند. نکتهٔ مهم در فیلم آن است که این نهادهای غیر شخصی حامل زور، جزئی از همان چیزی است که ژیگولوی اول فیلم خود را نمایندهٔ آن می‌دانست: *سیویلیزاسیون*. پس فیلم نشان می‌دهد که آن چیزی که اسمش تمدن است در عین قدرت دادن به مردان مخنث، نهادهای غیرشخصی‌ای را ایجاد می‌کند که قدرتی به مراتب بیشتر از قدرت لوطی‌ای مثل داش حسن دارند. پس تمدن غیرشخصی و گزلشافتی از دو جهت جهان لوطیانه را تهدید می‌کند: با زنانه کردن روابط (قدرت گرفتن ژیگولو و دختر حاجی) و با شکل‌گیری نهادهای حامل زور مدرن.

داش حسن در این جهان دچار «ازخودبیگانگی» حادی است. «ازخودبیگانگی»ای که ناخودآگاه او را در بر گرفته است. شاهد این قضیه، سکانسی است که داش حسن مست می‌کند و در مقابل آینه با خود حرف می‌زند. او خطاب به تصویر خود می‌گوید: «*اینا همه رفیقای نیمه‌راهن. فقط تویی که تا آخرش با من میمونی و منو تا دم خونم میرسونی*». داش حسن متوجه عوض شدن معنای رفاقت در جهانی که ژیگولو و دادگاه نمایندگان آن هستند، شده است.

در دادگاه هیچ کدام از رفقای داش حسن نیامده‌اند. هر چند که اگر می‌آمدند هم نمی‌توانستند در مقابل گفتمان حقوقی مدرن کاری انجام دهند.

یک نکتهٔ مهم در فیلم، چگونگی نجات داش حسن است. تصادفاً در دادگاه چند زن که توسط خسروخان اغفال شده بودند، حضور دارند و ماهیت او را برملا می‌کنند. دختر حاج‌محمدتقی که از ماهیت پسرخاله‌اش مطلع شده است به نفع داش حسن شهادت می‌دهد. مشخص است که اگر روایت سیر طبیعی خود را طی می‌کرد، قطعاً داش حسن اعدام می‌شد. تنها راه نجات از دستگاه قضایی جهان جدید، تصادف است. نه قسم، نه ریش‌سفیدی و نه کدخدامنشی که در ساختار محله‌ای کاملاً معنادار هستند، کارساز نیستند. فیلم با این تصادف، ناخواسته هم قدرت مظاهر گزلشافت را نشان می‌دهد- چرا که اگر این مظاهر قدرت نداشتند نیازی به تصادف نبود- و هم عدم گرایش خود به این مظاهر را.

2- قیصر: اوج رویکرد تراژیک لات جوانمرد

خلاصهٔ داستان: منصور آق‌منگل به فاطمه، خواهر قیصر و فرمان، تجاوز می‌کند. فاطمه به دلیل بی‌عصمت شدن خودکشی می‌کند. فرمان در حین گرفتن انتقام از منصور آق‌منگل، توسط برادر او، کریم و با تأیید برادر دیگر آن دو، رحیم، کشته می‌شود. قیصر، برادر کوچک فرمان که در آبادان کار می‌کند به تهران می‌آید و از ماوقع مطلع می‌شود و برادران آق‌منگل را یکی پس از دیگری از پا درمی‌آورد و خود در نهایت در حالی که به شدت زخمی است گرفتار پلیس می‌شود.

لات جوانمرد آغاز فرآیندی بود که فروپاشی ارزش‌های مردانه را نشان می‌داد. ارزش‌هایی که در ساختاری گماینشافتی به نام محله امکان‌پذیر بود. این فرآیندیازده سال بعد، در قیصر، نقطهٔ عطفی را ایجاد کرد. اهمیت این نقطهٔ عطف در آن بود که راهی برای رهایی قهرمان باقی نمی‌گذاشت. اگر داش حسن در لات جوانمرد علی‌رغم بی‌گناهی اعدام می‌شد، سینمای ایران زودتر شاهد این نقطهٔ عطف بود. قیصر، آن نقطهٔ تصادفی‌ای که لوطی فیلم را نجات می‌داد از بین برد. به عبارت دقیق‌تر، در قیصر تقدیر معنای دیگری می‌یابد. اگر در ابتدای فرآیند فروپاشی گماینشافت، تقدیر خود را در قالب بخت و اقبالِ نجات‌دهنده نمایان می‌کرد، در قیصر تقدیر عاملی است که قهرمان را به مرز نابودی می‌کشاند. قیصرخان جمله‌ای می‌گوید که نشان از این تقدیر شوم دارد. او در مقابل مادرش که می‌گوید:

«پس تقدیر من اینه که بچه‌هام به دست خودشون‌یکی‌یکی خودشونو نفله کنن. شما هیچ فکر نمیکنین که تن باباتون تو گور میلرزه؟ فکر من پیرزنو نمیکنین که توی این دنیا چشمم پشت سرتونه و گوشم به صدای پاتونه؟ اقلاً بزار عروسی تو یکی رو ببینم. جواب اعظمو چی میدی؟ جواب خدا رو چی میدی؟»

چنین پاسخ می‌دهد: *«آه ننه توام! خوب تقدیر ما هم اینه ننه. اونم به فکر شوهر واسه خودش باید باشه.»*

این شوم‌بختی که کل‌یک خانواده را نابود می‌کند چه توضیح جامعه‌شناختی‌ای دارد؟ آنالیز جامعه‌شناختی قیصر، وجه تراژیک این «تقدیر» را نمایان می‌کند. در خانوادهٔ قیصر سه مرد وجود دارد: خان دایی، فرمان و خود او. این سه مرد، اوج و حضیض ارزش‌های مردانه را نشان می‌دهند. خان‌دایی، مردی است که زمانی پهلوان صاحب زنگِ محله بوده است. اما در وضعیت فعلی هیچ اقتداری در محله ندارد. به چه دلیل؟ به این دلیل که محله دیگر ویژگی‌های دوران اوج خان‌دایی را ندارد. قرینهٔ ما برای این ادعا در سکانسی نمودار می‌شود که خان‌دایی قصد دارد جلوی چاقوکشی فرمان را بگیرد. فرمان که از اتفاقی که برای فاطی افتاده است باخبر می‌شود، قمهٔ دوران جاهلی را بیرون می‌کشد تا به جنگ با برادران آق‌منگل برود. خان‌دایی جلوی او را با این جمله می‌گیرد:

«*می‌شد دو روز کشتی می‌گرفتم. با این احوال هیچ وقت دست به چاقو نبردم. نامردا باید از بازوی آدم بترسن نه از چاقو. چاقو رو دست بچه هم که بدی دستشو می‌بره.*»

در سکانس بعد شاهد نتیجهٔ توصیهٔ اخلاقی خان‌دایی هستیم:یکی از برادران آق‌منگل فرمان را از پشت با چاقو می‌زند و او را می‌کشد. قیصر با این دو سکانس نشان می‌دهد که جهان اجتماعی جدیدی شکل گرفته است که تحقق ارزش‌های خان‌دایی را بلاموضوع کرده‌است. این مسئله را قیصر بهتر از تمامی اعضای خانواده می‌فهمد. این فهم بهتر از موقعیت اجتماعی متفاوت قیصر حاصل می‌شود. قیصر نه فقط در محله‌ای که در آن بزرگ شده، بلکه در شهر هم کاری پیدا نکرده است. قیصر در آبادان کار می‌کند. به عبارتی او از محله‌اش کنده شده است. بی‌تفاوتی قیصر به شهر و عدم هویت‌یابی با محله‌اش در سکانسی که وارد تهران می‌شود خود را نشان می‌دهد. قیصر در مقابل رانندهٔ تاکسی که از او می‌پرسد: «*اینجا غریبین؟ تهرون خیلی بزرگ شده‌ها...*» هیچ پاسخی نمی‌دهد. برای او مهم نیست که هویت محله‌ایی‌اش زیر سؤال برود. او نمی‌گوید: «*غریب‌یعنی چی؟ من بچهٔ بازارچهٔ نوابم. داییم پهلوون تهرون بوده ...*» قیصر گویی اصلاً به حرف‌های رانندهٔ تاکسی گوش نمی‌دهد. انگار با خودش می‌گوید: «*خوب بزرگ شده که شده به من چه*» این بی‌تفاوتی قیصر، نشان می‌دهد که ساختار گماینشافتی‌ای که در آن ارزش‌های خان‌دایی معنا داشت، برای او نه صرفاً در سطح آگاهی بلکه در پراکسیس زندگی روزمره بلاموضوع شده است. به عبارتی، این ارزش‌ها دیگر برای او هویت‌ساز نیستند. قیصر در مقابل خان‌دایی که «نامردی» به طور مطلق شر می‌داند، می‌ایستد. به عقیدهٔ او «*این نامرده که نامردی درست میکنه*» قیصر با همان منطق برادران آق‌منگل به آن‌ها پاسخ می‌دهد.

این مسئله، یعنی نامردی را با نامردی پاسخ گفتن، یکی از مهمترین تفاوت‌های الگوی داش حسن، یعنی الگوی تیپیک لوطی محله با قیصر که معرف لات کنده شده از محله است، می‌باشد. برای داش حسن همانند خان‌دایی این‌یک ارزش مطلق بود که با زور بازو بجنگد نه با چاقو. اما این مسئله به هیچ وجه برای قیصریک ارزش مطلق نیست.

از اینجا می‌خواهیم وارد یکی دیگر از تفاوت‌های بنیادی الگوی داش حسن با قیصر شویم. این تفاوت بنیادی به جهان‌بینی آن‌ها برمی‌گردد. قیصر نامردی را نه ویژگی یک یا چند نفر بلکه ویژگی کلیت جهان اجتماعی می‌داند. قیصر می‌گوید: «*کی واسه من قدیه نخود مردونگی رو کرد تا من واسش یه خروار رو کنم؟ این دنیا همیشه واسه من کلک بوده و نامردی. به هر کی گفتم نوکرتم با خنجر کوبید تو این جیگرم*» او در سکانسی دیگر روزگار را چنین توصیف می‌کند: «*روزگار پر نامردی و کثافت*» به عبارتی پروژهٔ قیصر در طول فیلم بسیار پیچیده‌تر از پروژهٔ فرمان می‌شود. فرمان می‌خواست از برادران آق‌منگل انتقام بگیرد در حالی که پروژهٔ قیصر، در تحلیل نهایی انتقام از نامردی زمانه است. چنین رادیکالیسمی به هیچ وجه در تیپ داش حسن دیده نمی‌شد.

داش حسن‌یک مسئله داشت و آن تقابل با خسروخان بود. گو اینکه نهادهای دارای زور جهان مدرن او را گرفتار کردند، اما این گرفتاری به معنای «*پر نامردی و کثافت*» بودن زمانه نبود. داش حسن همچنان ارزش‌های خود را دارای قدرت می‌دانست. شاهد این مسئله سکانسی است که او بایکی از ارازل اجیرشده توسط خسروخان روبرو می‌شود. آن شخص که از کردهٔ خود پشیمان است نزد داش حسن ابراز ندامت می‌کند. داش حسن هم او را به لوطی‌گری و مردانگی (به معنای مثبت آن) دعوت می‌کند. این سکانس به دو طریق قدرت ارزش‌های داش حسن را نشان می‌دهد: 1- پایبند نبودن به آن‌ها در شخص (فرد خاطی) احساس ندامت و عذاب وجدان ایجاد کند. 2- شخص (داش حسن) سفارش آن‌ها را معنادار تلقی کند. هر دوی این ویژگی‌ها در جهان قیصری فروپاشیده است. نه برادران آق‌منگل از اعمال خود احساس ندامت می‌کنند و نه قیصر سفارش این ارزش‌ها را به کسی معنادار تلقی می‌کند.

نتیجه‌گیری

سینمای جاهلی ایران از بدو شکل‌گیری با لات جوانمرد، پروبلماتیک شدن جهان مدرن برای صور سنتی مردانگی را نشان می‌دهد. اما این پروبلماتیک شدن در مقابل تمام مظاهر مدرنیته صورت نمی‌گیرد. تکنولوژی مدرن کوچکترین مسئله‌ای برای لات و لوطی ایجاد نمی‌کند. هواپیما و اتومبیل در لات جوانمرد عوامل مسئله‌زا نیستند. آنچه که ایجاد مسئله می‌کند ابعادی از مدرنیته است که اقتدار ارزش‌های مردانه را زیر سؤال می‌برد. در لات جوانمرد مشخصاً با سه بعد جهان مدرن روبرو می‌شویم که به شدت اقتدار لوطی فیلم را به چالش می‌کشد:

1. قدرت گرفتن مردان مخنث که خود را نمایندهٔ *سیویلیزاسیون* می‌دانند.
2. شکل‌گیری شکل جدیدی از هویت زنانه.
3. شکل‌گیری دادگاه و پلیس مدرن‌یا به عبارتی ابزار زور دولت- ملت مدرن.

نکتهٔ مهم آن است که کلیهٔ عوامل فوق را می‌توان نتیجهٔ گذار از ساختار گماینشافتی به گزلشافتی دانست. مفهوم *سیویلیزاسیون* مفهومی است که ناظر بر تضعیف تمامیت روابط گماینشافتی است. شکل‌گیری نهادهای امنیتی و قضایی بوروکراتیک و غیرشخصی مدرن که وجهی از این مفهوم هستند به شدت اقتدار لوطی را تضعیف می‌کنند. بی‌جهت نیست که یک مخنث خود را نمایندهٔ *سیویلیزاسیون* می‌داند. وقتی که وظایف مردانه با تضعیف گماینشافت به نهادها واگذار می‌شود- نهادهایی که به علت غیرشخصی بودنشان کوچکترین اهمیتی برای اعتبار محله‌ای لوطی قائل نیستند- بدیهی است که این امکان برای تیپ مخنث به وجود می‌آید تا کسب اعتبار کند.

تضعیف گماینشافت و شکل‌گیری منابع اقتدار جدید باعث شده است که دختریک حاجی کاملاً سنتی، هویتی بر خلاف خواسته‌های پدرش پیدا کند. برای او دیگر یک لوطی نمی‌تواند مرد ایده‌آل تلقی شود. چرا که لوطی دیگر اقتدار ندارد. او موجودی است که کارکردش را نهادهای مدرن بر عهده گرفته‌اند.

لات جوانمرد به خوبی «از خود بیگانگی»ای را که در نتیجهٔ گذار از گماینشافت به گزلشافت ایجاد می‌شود، تصویر می‌کند. به این دلیل از قید «به خوبی» استفاده می‌کنیم که این «از خود بیگانگی» در سطح ناخودآگاه تصویر می‌شود. گفتگوی درونی داش حسن با خود در مقابل آینه و در اوج مستی گویای این وضعیت است. او در ناخودآگاهش می‌داند که تا چه حد رفاقت‌های محله‌ای تضعیف شده است. به عبارتی او متوجه عمق تنهایی‌اش شده است.

اما با اینکه لات جوانمرد قدرت مطلق مظاهر گزلشافتی فروپاشی جهان لوطیانه- مانند پلیس و دادگاه- و از خود بیگانگی ناشی از آن را تصویر می‌کند اما گویا تولیدکننده و مخاطب فیلم آمادگی این را نداشتند که نهایت اعمال قدرت منطق جهان مدرن را بپذیرند. به همین دلیل است که داش حسن به شکلی تصادفی نجات پیدا می‌کند.

یازده سال بعد از لات جوانمرد، قیصر نشان داد که فروپاشی گماینشافت محله‌ای و قدرت گرفتن نهادهای گزلشافتی امنیتی به قدری جدی است که دیگر نمی‌توان با تصادف قهرمان را نجات داد. هر کدام از شخصیت‌های قیصر به نوعی این فروپاشی را تصویر می‌کنند. خان‌دایی پهلوان قدیمی‌ای است که دیگر اعتباری ندارد. فروپاشی او در واقع به معنای تضعیف نهاد زورخانه و ماهیت روابطی است که به واسطهٔ این نهاد امکان‌پذیر می‌شده است. فی‌المثل دیگر در عصر فروپاشی خان‌دایی چیز به نام گلریزان که بر اساس اعتبار پهلوان زورخانه انجام می‌شده است، معنا ندارد.

فرمان که به بهترین شکل مراحل گذار از مردانگی منفی به مردانگی مثبت را نشان می‌دهد دیگر آدم معتبر سابق نیست. برادران آق‌منگل به راحتی و بدون کوچکترین ترسی به خواهر او تجاوز می‌کنند و او را می‌کشند.

قیصر هم که جوانترین فرد خانواده است، هیچ کاری در محله‌ای که خان‌دایی و خان‌داداشش که به ترتیب پهلوان و لوطی آن بوده‌اند، پیدا نکرده است. او نه تنها خارج از محله که خارج از تهران و در آبادان کار می‌کند. بدیهی است که در محیط کار آبادان هیچ کس خواهرزادهٔ خان‌دایی بودن و برادر فرمان بودن را به عنوان اعتبار او تلقی نمی‌کند. چرا که منطق غیرشخصی کار در جهان گزلشافتی برای این امور که فقط و فقط در گماینشافتی تمام و کمال معنا دارند، اعتباری قائل نیست.

قیصر که خودآگاه‌ترین شخص در خانواده نسبت به از میان رفتن روابط و ارزش‌های

گماینشافتی است می‌داند که فروپاشی این جهان چه اقتضائاتی دارد. او در جایی به خان‌دایی و مادرش می‌فهماند که «فراموشی» بخشی از جهانی است که در حال آمدن است: «سه دفه که آفتاب بیفته سر اون دیفالو سه دفه هم که اذون مغربو بگن همه‌یادشون میره ما چی بودیمو واسه چی مردیم. همونطور که مایادمون رفته. دیگه تو این دوره زمونه کسی حوصلهٔ داستان گوش کردنو نداره».

این فراموشکاری ملازم است با فروپاشی تمام مظاهر گماینشافتی: همسایگی گماینشافتی، رفاقت گماینشافتی و خانوادهٔ گماینشافتی. در کل فیلم هیچ همسایه‌ای به دیدار خانوادهٔ قیصر نمی‌آید (اعظم را لحاظ نکردیم چون همسایهٔ صرف نیست، شیرینی‌خوردهٔ قیصر است). قیصر هیچ رفیقی به معنایی که حاج‌محمدتقی لات جوانمرد مد نظر داشت، ندارد. یعنی کسی که حاضر باشد برای ناموس او جان دهد. قیصر به لحاظ خانوادگی شغل پدر و برادر را دنبال نمی‌کند. جالب اینجاست که اصلاً پدر او در فیلم معرفی نمی‌شود. قیصر ارزش‌های خان‌دایی‌اش را نیز دنبال نمی‌کند. به عبارتی خانوادهٔ آن‌ها از امتداد و سکونی که خاص جهان گماینشافتی محله‌ای سنتی است خارج شده است.

در چنین شرایطی «از خود بیگانگی» در کامل‌ترین شکل ایجاد می‌شود. قیصر نه با محله، نه با محیط کار و نه حتی با خانواده احساس‌یگانگی نمی‌کند. به عبارتی، حس «در خانه بودن» از او گرفته شده است.

پس مسئله‌ای که در لات جوانمرد طرح شده بود،یعنی از خود بیگانگی جهان لوطیانه در مقابل مظاهر مدرنیته در قیصر به اوج خود می‌رسد. داش حسن هنوز در محله و در نسبت با ارزش‌های پدرش قرار داشت. اما قیصر در هیچ بعدی از جهان دوران پدر، خان‌دایی و فرمان قرار ندارد.

این دو فیلم نشان می‌دهند که ظهور گزلشافت هیچ معنای مثبتی ندارد. ظهور گزلشافت یعنی اتمام عناصر هویت‌بخش برای جهان لوطیانه.

منابع

- آسابرگر، آرتور (1379) **روایت در فرهنگ عامه: رسانه و زندگی روزمره**، ترجمهٔ محمد رضا سیراوی، تهران: انتشارات سروش.
- اجلالی، پرویز (1383) **دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران**، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.
- اشرف، احمد (1353) « ویژگی‌های تاریخی شهرنشینی در ایران دورهٔ اسلامی»، نشریهٔ نامهٔ علوم اجتماعی، تیر ماه.
- انصاف‌پور، غلامرضا (1386) **تاریخ و فرهنگ زورخانه**، تهران: اختران.
- اورکاد، برنارد (1381) «تغییر بافت شهری در ایران»، در: جهانبگلو، رامین (1381) **ایران و مدرنیته**. تهران: نشر گفتار.
- تهرانچی، محمد مهدی (1385) **ورزش باستانی از دیدگاه ارزش**. تهران: امیرکبیر.
- زاده‌محمدی، مجتبی (1385) **لومپن‌ها در سیاست عصر پهلوی**. تهران: نشر مرکز.
- سرشار، هما (1381) **شعبان جعفری**، لس آنجلس: نشر ناب.
- شهابی، محمود (1391) « اصلاح‌طلبان و تربیت بدن»، ترجمهٔ بهرنگ رجبی، نشریهٔ اندیشهٔ پویا، سال 1، شمارهٔ 2.
- فلور، ویلم (1368) **جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار**، ترجمهٔ ابوالقاسم سری: تهران: توس، جلد2.
- کیانیان، رضا (1390) **ناصر و فردین**، تهران: نشر مشکی.
- مختاری، ابراهیم و صابر، هدی (1389) **میراث پهلوانی**، تهران: نشر چشمه.
- منظرپور، عباس (1386) **در کوچه و خیابان**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد؛ سازمان چاپ و انتشارات.
- میرزایی، سینا و حسینی، سید محمد (1386) **از سرگذشت لوطی‌ها**، تهران: مدیا.
- وبر، ماکس (1382) **اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری**، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان و پریسا منوچهری کاشانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ویتگنشتاین، لودویگ (1380) **پژوهش‌های فلسفی**، ترجمهٔ فریدون فاطمی، تهران: نشر مرکز.
- هابرماس،یورگن (1373) « علم و تکنولوژی در مقام ایدئولوژی»، ترجمهٔ علی مرتضویان، در: نشریهٔ ارغنون، ویژهٔ فرهنگ و تکنولوژی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد.
- Arasteh, Reza (1961) "The Character, Organizations and Social Role of the Lutis (Javan-Mardan) in the Traditional Iranian Society of the Nineteenth Century" In Journal of the Economic and Social History of the Orient, Vol. 4, No. 1
- Bateson, Margaret C., J. W. Clinton, J. B. M. Kassarjian, H. Safavi, M. Soraya (1977) "Safa-yi Batin: A study of the Interrelations of a Set of Iranian Ideal Character Types" In Psychological Dimensions of Near Eastern Studies, edited by L. C. Brown and J. Itskowitz.

Princeton, NJ: Darwin Press
- Durkheim, Emile (1961) The Elementary Forms of the Religious Life. Translated by Joseph Ward Swain. New York: Crowell-Collier Publishing Company
- Flick, Uwe (2002) An Introduction to Qualitative Research. London: Sage Publications
- Pappehnheim, Fritz (1959) The alienation of modern man. London: Monthly Review Press
- Sadr, Hamid Reza (2006) Iranian cinema, a political history. New York: I.B.Tauris
- Tonnies, Ferdinand (2001) Community and Civil Society. Translated by Jose Harris and Margaret Hollis. Cambridge: Cambridge University Press
- Frisby, David (1992) Simmel and Since: Essays on Georg Simmel 's Social Theory. London: Routledge
- Weber, Max (1993) The Sociology of Religion. Translated by Ephraim Fischoff. Boston: Beacon Press
- Wirth, Louis (1926) "The Sociology of Ferdinand Tonnies" In American Journal of Sociology, Vol.32, No. 3
- www.sourehcinema.com