آشنایی‌زدایی از فیلمفارسی در آثار یک فیلمساز جامعه‌گرا

# نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی

**محمد هاشمی**

شاید شرح کوتاه «فریدون جیرانی» درباره‌ی «مسعود کیمیایی» در سالگرد تولد شصت و هشت سالگی‌اش بهترین مطلع برای آغاز بررسی آثار این فیلمساز شاخص سینمای ایران باشد.

«او سومین فرزند یک پیمانکار شرکت نفت بود که در آخرین ساعات هفتم مرداد ۱۳۲۰ در خیابان چراغ‌برق یا چراغ‌گاز در کوچه‌ی سراج‌الملک به دنیا آمد. مسعود کیمیایی هجده‌ساله بود که با ساخت افکت، همکار شاخص‌ترین کارگردان نسل اول سینمای ایران، ساموئل خاچیکیان شد. فاصله‌ی سنی او در این سال با خاچیکیان هفده سال بود. بیست و دوساله بود که دستیار پرویز دوایی در تهیه و تنظیم فصلنامه‌ی مولن‌روژ شد. بسیاری از شعارهای فیلم‌های استودیو مولن‌روژ را در این فصلنامه، مسعود کیمیایی نوشته است. همین همکاری موجب شد دستیار ساموئل خاچیکیان در فیلم خداحافظ تهران شود که برای این استودیو ساخته می‌شد. وقتی دستیار شد بیست و چهار سال داشت. دو سال بعد از این دستیاری اولین فیلمش را با فیلمنامه‌ی خودش برای همین استودیو ساخت. وقتی فیلم بیگانه بیا به نمایش عمومی درآمد و پرویز دوایی بهترین منتقد آن دهه در مجله‌ی سپید و سیاه نقدی بر آن نوشت بیست و هفت‌سال داشت. در همین سال به پیشنهاد بهروز وثوقی دومین فیلمنامه‌اش را به نام قیصر به استودیو آریانافیلم برد تا عباس شباویز مدیرعامل استودیو آن را بخواند. شباویز برخلاف اخوان‌ها فیلمنامه را پسندید و هنوز سال تمام نشده بود که فیلمبرداری فیلم در یک ترشی‌خانه واقع در جنوب شهر شروع شد. دی‌ماه ۱۳۴۸ با استقبال وسیع مردم و منتقدان از فیلم قیصر یک‌دفعه مسعود کیمیایی بیست و هشت‌ساله به عنوان دومین کارگردان نسل دوم فیلمسازی در ایران بعد از داوود ملاپور مطرح و معروف شد. در همین ماه وقتی ابراهیم گلستان و نجف دریابندری در روزنامه‌ها از قیصر تعریف کردند، این جوان بیست و هشت‌ساله‌ی ساکن جنوب شهر و عاشق فیلم‌های وسترن که تا قبل از قیصر اصلاً زندگی روشنفکرانه نداشت، به محافل روشنفکری نزدیک شد. پیروزی در دو جبهه‌ی روشنفکران و مردم و جوایزی که فیلم قیصر در ابتدای سال ۱۳۴۹ گرفت و به‌ویژه شیفتگی نسل جوان و باسوادی که در انتهای دهه‌ی چهل و آغاز دهه‌ی پنجاه شمسی در جست‌وجوی قهرمانی در سینما بود تا آرمان‌هایش را در عمل و حرکت او ببینند، کیمیایی بیست و نه‌ساله را در پایان این دهه و آغاز دهه‌ی جدید، در جایگاه یک فیلمساز جامعه‌گرا نشاند؛ عنوانی که هنوز یدک می‌کشد. فکر نمی‌کنم این موفقیت سریع و پرشتاب در این سنین و این سال‌ها، سال‌های بسته‌ی سینما، برای فیلمسازی در سینمای ایران پیش آمده باشد. کیمیایی یک استثناست. اگر در سال ۱۳۴۸ متولدین دهه‌ی سی بعد از نمایش قیصر شیفته‌ی او شدند، در سال ۱۳۵۸ بعد از نمایش کپی کامل گوزن‌ها متولدین دهه‌ی چهل بودند که به شیفتگان او اضافه می‌شدند و اگر در سال ۱۳۶۸ بعد از نمایش دندان مار و در سال ۱۳۷۸ بعد از نمایش اعتراض و ... در جوامع سیاست‌زده‌ی جهان سوم که هنر تحت‌الشعاع سیاست است نسلی هنوز در جست‌وجوی قهرمان بوده و آرمان‌خواهی هنوز هم هست و آرمان‌خواهان هستند، این کیمیایی شصت و هفت‌ساله هم به عنوان فیلمساز جامعه‌گرا هست».

اولین اثر مسعود کیمیایی، «بیگانه بیا» (۱۳۴۷)، چنین داستانی داشت: مرد جوانی

بی‌توجه به وضعیت دختری که از رابطه با او فرزندی دارد، برای ادامه‌ی تحصیل به خارج سفر می‌کند. دختر، ناامید، دست به انتحار می‌زند اما جوان دیگری او را نجات می‌دهد و بعد نیز با او ازدواج می‌کند. به زودی مرد اول از سفر خارج برمی‌گردد و چون به‌شدت خود را تنها و بیگانه می‌بیند، این بار به خاطر سعادت آن‌ها، این اوست که دست به انتحار می‌زند.

بیگانه بیا فیلمی نبود که قرار باشد این فیلمساز تازه وارد شده در جرگه‌ی فیلمفارسی‌سازان آن سال‌ها را، دستِ کم در وجوه مضمونی و محتوایی، چندان شاخص نشان دهد اما اگر خط اصلی داستانی چیزی چندان متفاوت از فیلمفارسی‌های پیش‌پاافتاده‌ی آن سال‌ها نداشت، در عین حال نشان می‌داد که این کارگردان جوان تازه‌کار دستِ کم الفبای داستانگویی در سینما را می‌داند و در فضای مستعمل آن سینما دنبال هوای تازه‌یی است که اجازه‌ی تنفسی در حالی متفاوت را از آن چه جریان غالب بود می‌خواهد و تلاش دارد که آن را به دست آورد. دومین ساخته و محبوب‌ترین اثر کیمیایی، تا این زمان هم از نظر تماشاگران عام سینما و هم از نظر منتقدان، «قیصر» (۱۳۴۸)، این مدعا را اثبات می‌کرد: قیصر به انتقام قتل برادرش فرمان و مرگ خواهرش که مورد تجاوز قرار گرفته است، عاملین قتل را که برادران آب‌منگل هستند یکی پس از دیگری به قتل می‌رساند و خود نیز در پایان به ضرب گلوله‌ی پلیس از پای درمی‌آید.

قیصر، البته در میان منتقدان زمان خود نظرات ضد و نقیض زیادی آفرید و این یک جنگ قلمی تمام‌عیار بین «هوشنگ کاووسی» و همفکرانش و چند تن دیگر از نویسندگان مطبوعات سینمایی، از جمله «نجف دریابندری» را موجب شد. دریابندری قیصر را چنین می‌ستود: «... مهم این است که برای اولین بار یک فیلمفارسی خوب تصویر شده و خوب اجرا شده است. قیصر در حقیقت نخستین فیلمفارسی است و یک پدیده‌ی استثنایی به نظر نمی‌رسد. قیصر فیلمی است که در مسیر طبیعی صنعت سینما به ظرافت طبع ساخته شده است. به این جهت شاید بتوان آن را به عنوان نشانه‌ی نوعی رشد در صنعت سینمای ایران در نظر گرفت و باز به همین جهت شاید بتوان انتظار داشت توفیق تکرار شود».

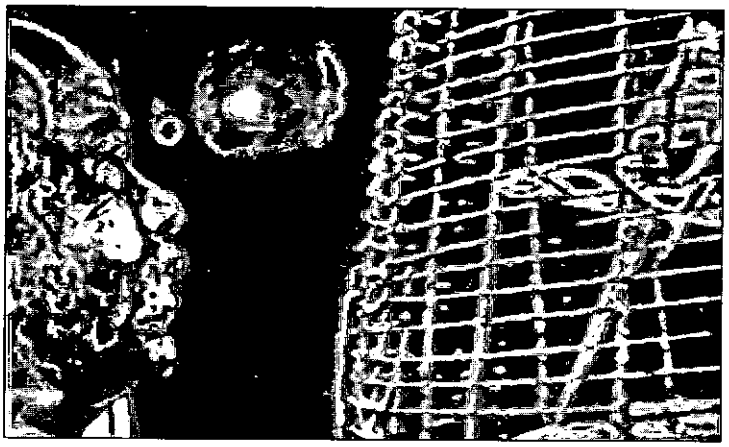
دکتر هوشنگ کاووسی با خواندن این مقاله و نوشته‌ی «ابراهیم گلستان» - که او هم از فیلم تعریف کرده بود - برآشفت و در مقاله‌یی تحت عنوان «قیصر، از داجسیتی تا بازارچه‌ی نایب‌گربه» نوشت: «وقتی قیصر را تماشا می‌کنم وصلت آن را با فیلم‌های فارسی عیان می‌بینم و درمی‌یابم که این فیلم ثمره‌ی پیوند فیلم‌های بیگانه بیا و غول‌بیابونی است که در قهوه‌خانه‌ی قنبر اتفاق افتاده و وقتی این نکته‌ها در ذهنم شکل می‌گیرد می‌روم و دوباره مقاله‌ی گلستان را می‌خوانم و همان یأس‌ها و تردیدها باز از خاطرم می‌گذرد. می‌بینم که پرورش مایه‌ی فیلمنامه‌ی قیصر یکراست از توبره‌ی فاروست (غرب وحشی) به آخور قیصرنویس و قیصرساز می‌افتد و صدای تالپ آن شنیده می‌شود؛ مایه‌یی که تنها نیفتاده چه اگر تنها و خام می‌افتاد عیبی نداشت، بلکه با پرورش و بستگی‌های محلی‌اش افتاده است. خیلی چیزهای این جنگل چاقو که از خیلی چیزهای جنگل ششلولِ داجسیتی فاروست جاری می‌شود از طریق راه‌آب فیلمفارسی‌ساز در زیر بازارچه‌ی نایب‌گربه سر درمی‌آورد، تنها تفاوتی که پیدا می‌کنند، حیاط آجرفرش و پنج‌دری و چادر نماز و حمام و قهوه‌خانه و گذر مهدی‌موش و صحن و حرم و گنبد است و در واقع فولکلور خالص است که سینمای اصیل را می‌سازد و از این قرار کارها تمام می‌شود و مشکلی به نام فیلمفارسی باقی می‌ماند و ایرانی تصمیم می‌گیرد که فیلم ایرانی بسازد و آن را ادامه دهد».

این نقدهای متضاد طبیعی می‌نمود. فیلم از سویی فرمول‌های فیلمفارسی را به کار می‌گرفت و فضای داستانش را در همان لوکیشن‌هایی گسترش می‌داد که آدم‌هایش مثل فیلم‌های مشابه لمپن و چاقوکش و الوات و هرزه بودند و از سوی دیگر برخلاف آن فیلمفارسی‌ها داستان محکم و فیلمنامه‌یی با شخصیت‌های قوی داشت که در این فضا عناصری وارد کرده بود که به‌طور کامل در تضاد با همان فرمول‌ها قرار داشتند؛ مثل دیالوگ‌های بدیع و دارای زیر

**بسیاری از بازیگران جوان سینمای ایران با بازی در آثار کیمیایی از گمنامی به‌در آمدند و تبدیل به بازیگران حرفه‌یی و شاخص این سینما شدند**

متن، ارایه‌ی پیام و دغدغه‌ی طرح مسایل اجتماعی دوران خود که در نگاهی عمیق‌تر به دغدغه‌هایی برای تمام دوران‌ها هم قابل تبدیل است. پایان فیلم، که در آن «بهروز وثوقی» لبخند به لب رو به دوربین می‌میرد، شاید ضدکلیشه‌ترین عنصر این فیلمفارسی غیرمتعارف باشد. به نظر می‌رسید که قیصر برخلاف جریانات فیلمسازی دوران خود، فرزند شرایط جامعه‌ی معاصرش باشد. قیصر وقتی می‌دید که «مردی» برادرش برای مصاف بدون چاقو با برادران آب‌منگل حاصلی جز مرگی ناجوانمردانه نداشته است، برخلاف توصیه‌ی پهلوان دوران قدیم، خان‌دایی که دورانش گذشته بود، پاشنه ور می‌کشید و بی‌محابا تیغ بر تن عمله‌ی ظلم فرود می‌آورد. قیصر در جایی که قانون با مختصات دیوانی و جمعی‌اش ناکارا به نظر می‌رسید و دورانی که مختصات پهلوانی و جوانمردی را پس می‌زد و به باد تمسخر می‌گرفت و تاریخ‌مصرف گذشته نشان می‌داد، با قانون شخصی خود به مصاف نامردی‌ها و نامُرادی‌های زمانه‌اش می‌رفت و تا آخرین نفس تلاش می‌کرد به تنهایی آن را از ریشه برکند. چنین درونمایه‌یی با حال و روز انبوه تماشاگران که به تماشای فیلم می‌رفتند و راضی از سالن خارج می‌شدند، نزدیکی زیادی حاصل می‌کرد و آغازگر جریان فیلم‌های تلخ و سیاه اواخر دهه‌ی ۴۰ شد که شمارش معکوس را برای انفجار نهایی سال ۱۳۵۷ پیش از هر رسانه‌یی شروع کرد و این اعتبار برایش محفوظ ماند.

در سومین فیلم کیمیایی، «رضا موتوری» (۱۳۴۹)، رضا که خود را به دیوانگی زده است به اتفاق دوستش بدون اطلاع مسئولان از بیمارستان خارج می‌شود و بعد به کارخانه‌یی دستبرد می‌زند. از سوی دیگر فرخ جوان، نویسنده‌یی که بسیار شباهت به او دارد، به منظور 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 مجروحش 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.

در این فیلم نیز که یکی دیگر از نوستالژی‌های علاقه‌مندان قدیمی سینمای ایران را شکل می‌دهد، کیمیایی بار دیگر از یک الگوی مهم سینمای موسوم به فیلمفارسی بهره گرفت و سپس از آن آشنایی‌زدایی کرد؛ «تعویض موقعیت‌ها و جایگاه‌ها به صورت تصادفی». به این ترتیب سارق متعلق به طبقه‌ی فرودست جامعه در جایگاه طبقه‌ی مرفه قرار می‌گرفت اما آن چه کیمیایی را از جریان رایج آن سینما جدا می‌ساخت دقیقاً از فرجام تلخ قهرمانش نشأت می‌گرفت. قرار نبود قهرمان کیمیایی همچون «فردین» گنج قارون ناگهان از فرش به عرش برود و در عرش ماندگار شود و با خوش‌بینی ساده‌لوحانه‌یی به زندگی سرشار از خوشبختی و سعادت دست یابد، بلکه آن لباس فاخر به تن جوان یک‌لاقبای قهرمان کیمیایی زار می‌زد و به هیچ وجه قرار نبود با یک خوش‌بینی تحمیلی در انتهای فیلم بر تن او اندازه شود. قهرمان کیمیایی از عرش با مغز به قعر زمین سقوط می‌کرد تا این بار حتی در پایین‌ترین جایگاهی قرار گیرد که قبلاً اقتضائات اجتماعش برای او تدارک دیده بود و حتی اگر لازم بود دست تقدیر هم به یاری این پایان تلخ می‌شتافت. این نکته هم جالب توجه است که رضا موتوری شباهت‌های انکارناپذیری با بعضی درونمایه‌های داستانی آثار فیلمساز فرانسوی معروف به «غمخوار گانگسترها»، «ژان پی‌یر ملویل» و به‌خصوص «سامورایی» برقرار می‌کند که تا کنون در نقدهای سینمایی چندان به آن اشاره‌یی نشده و جای بحث و بررسی از این منظر را در رویکردی جدید، باز می‌گذارد.

چهارمین فیلم مسعود کیمیایی اقتباسی بود از یک رمان «صادق هدایت»، «داش‌آکل» (۱۳۵۰)، که داستانی بدین شرح دارد: ماجرای قهرمانی‌ها و مردانگی و صداقت داش‌آکل را همه‌ی مردم شیراز می‌دانند. یک حاجی شیرازی که زمانی با او همسفر بوده و فضایل نیک داش‌آکل را می‌دانسته قبل از مرگش وصیت می‌کند که داش‌آکل به کارهای زندگی و املاک او رسیدگی کند. داش‌آکل در برخورد با خانواده‌ی حاجی دختر او را می‌بیند و به وی دل می‌بندد، حال آن‌که دختر سن کمی دارد. عشق دختر، داش‌آکل را به مشروب‌خواری می‌کشاند. کاکارستم که دشمن داش‌آکل است با آن‌که بارها در جدال تن به تن از او شکست خورده ولی با این حال همه جا در غیابش رجزخوانی می‌کند. داش‌آکل ازدواج با دخترک را به علت سن زیاد خود دور از مردانگی می‌داند و ترتیب ازدواج او را با یکی از خواستگارانش می‌دهد. شب عروسی دخترک، وقتی داش‌آکل از میخانه برمی‌گردد، با کاکارستم روبه‌رو می‌شود و جدال آن‌ها در شب بعد به آن‌جا می‌کشد که کاکا در شرایطی که شکست خورده، قمه را از پشت در بدن داش‌آکل فرو می‌کند و داش‌آکل در همان حال گلوی کاکا را آن‌قدر می‌فشارد که خفه می‌شود و بعد خود نیز می‌میرد.

کیمیایی در داش‌آکل با هوشمندی فضای این داستان مطرح صادق هدایت را جهت دستمایه قرار دادن و انطباقش با فضای فکری خود مناسب می‌بیند اما در مهم‌ترین مقاطع داستان دست به تغییراتی می‌زند تا اثر

را مطابق با جهان‌بینی خاص خود به زیور تصویر آراسته کند. به این ترتیب است که درونمایه‌ی دیدگاه‌های سنتی واپس‌گرا که همواره در داستان‌های هدایت یکی از خطوط اصلی جهان‌بینی انتقادی وی را نسبت به فرهنگ و تفکر ایرانی تشکیل می‌دهد و هم‌چنین تقدیرگرایی که به فرجام تلخ قهرمانش منجر می‌شود، در اقتباس کیمیایی در پس‌زمینه قرار می‌گیرد. در روایت کیمیایی از داش‌آکل، انگیزه‌ی تمام کنش‌های این شخصیت را ویژگی «مردانگی»اش تشکیل می‌دهد. جوانمردی داش‌آکل است که به او اجازه نمی‌دهد با دختری بسیار کوچک‌تر از خود ازدواج کند و همین مردانگی است که باعث می‌شود همچون داستان هدایت در حال مستی، با خواری تمام از هماوردش شکست نخورد. در فیلم، داش‌آکل بر ناتوانی ناشی از میخوارگی‌اش غلبه می‌یابد و پس از کنار گذاشتن مشروب‌خواری و به دست آوردن توانایی جسمانی به جنگ تن به تن با کاکارستم می‌رود و حتی او را شکست می‌دهد و باز نامردی کاکارستم و تیغ زدن به داش‌آکل از پشت سر است که فرجام تلخ محتوم مرد داستان کیمیایی را در دنیای نامردی‌ها می‌سازد.

«بلوچ» (۱۳۵۱) پنجمین فیلم کیمیایی است با چنین داستانی: دو گروه قاچاقچی سکه‌های عتیقه، در زاهدان به جان هم می‌افتند و یک گروه اعضای گروه دیگر را از پا درمی‌آورد و دو تن از آن‌ها پس از تجاوز به لیلا، همسر مردی به نام بلوچ، به سمت پایتخت حرکت می‌کنند. بلوچ با قاچاقچی‌ها درگیر می‌شود و به اتهام قتل قاچاقچی‌هایی که به دست گروه دیگر کشته شده‌اند به زندان می‌افتد. بلوچ پس از دوازده سال از زندان آزاد می‌شود و رد قاچاقچی‌هایی را که به همسرش تجاوز کرده‌اند می‌یابد. او عبدالله، یکی از قاچاقچی‌ها را در مغازه‌اش به قتل می‌رساند اما قبل از پیدا کردن امیر، سرکرده‌ی قاچاقچی‌ها با زنی به نام فرنگیس آشنا می‌شود که سعی دارد بلوچ را از فکر کشتن امیر منصرف کند. بلوچ به رابطه‌ی امیر و فرنگیس پی می‌برد و امیر را به قتل می‌رساند، سپس همسرش را در خانه‌یی عمومی می‌یابد و همراه او به زادگاهش، که روستایی ویران‌شده و متروک است، بازمی‌گردد.

کیمیایی هرچند در بلوچ نیز دغدغه‌های گذشته و مهم‌تر از همه مؤلفه‌ی «اقدام فردی در برابر عمله‌ی ظلم» را تکرار کرد اما عواملی باعث شد آن چه که او را به عنوان یک فیلمساز متعهد اجتماعی معرفی می‌کرد در این فیلم کمی به سوی پس‌زمینه حرکت کند و نتواند آن‌چنان مورد توجه منتقدان زمان خود قرار گیرد و بعدها نیز از این فیلم، کم‌تر به عنوان اثری شاخص از مسعود کیمیایی نام برده شد؛ برای مثال در همان زمان اکران فیلم، «بهمن مقصودلو» درباره‌ی آن نوشت: «مسعود کیمیایی که خود فیلمنامه‌نویس بلوچ است در این فیلم نشان داد که کوچک‌ترین آگاهی از اصول دراماتوژی و فیلمنامه‌نویسی ندارد. فیلم با یک مقدمه علت آمدن بلوچ را به شهر بازگو می‌کند، بعد به اصل ماجرا می‌پردازد و با یک مؤخره در روستا به پایان می‌رسد اما ببینیم کیمیایی چگونه و با چه تمهیدی توانسته است یا نتوانسته است بلوچ را در منطق سینمایی به پیش ببرد و چگونه و با چه تمهیدی توانسته یا نتوانسته جهان‌بینی هنرمندانه‌یی ارایه دهد. تیتراژ فیلم – که تکه‌یی بسیار زیباست – چنین استنباطی را در ذهن ایجاد می‌کند که با یک فیلم سمبلیک سر و کار داریم. مترسکی که در شوره‌زارهای درندشت و عقیم به حراست محصول ایستاده است و لحظه‌یی بعد قطار که وارد ایستگاه می‌شود – همانند اغلب فیلم‌های وسترن – و شتری که از روی ریل می‌گذرد (شاید تضاد زندگی شهری و ماشینی با زندگی روستایی و بیابانی) مثل چاله‌یی دهان باز می‌کند و مقدمه‌چینی‌های تیتراژ را در خود فرو می‌برد. از این‌جا دیگر نمی‌شود به دنبال سمبل‌ها و ایما و اشارات بود چرا که اساس کار بر رئالیسم ویژه‌اش بنا گردیده است. بلوچ روال منطقی ندارد چون بر اساس تصادف قرار دارد. کیمیایی رندانه و بازاری در فیلمش نان را به نرخ روز می‌خورد و از نشان دادن انواع و اقسام کالاها با مارک و یا بی مارک استفاده‌ی تبلیغاتی شایان می‌کند. مجله‌ی کاریکاتور، بی اف گودریچ، بوتیک دژ، هات شات، شکوفه‌ی نو و ... جز عدم منطق که در سرتاسر فیلم دیده می‌شود، ضعف کارگردانی بیش‌تر در عدم شناخت جامعه، تیپ‌ها و شخصیت‌هاست. شخصیت بلوچ همچون نخ عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی در دست یک نیروی برتر (تصادف) است، نه در برخورد با جامعه، با افراد جامعه و ... در حالی که در یک جامعه‌شناسی صحیح تیپ‌ها و شخصیت‌ها با نخ‌هایی مذهبی، فرهنگی و اقتصادی به هم پیوسته است».

مقصودلو پس از اشاره به جعلی بودن داستان فیلم، فیلمبرداری نه چندان خوب، عدم تسلط کیمیایی بر تکنیک، بازی خوب «امرالله صابری» و موسیقی بسیار بد «منفردزاده»، چنین نتیجه می‌گیرد که بلوچ با اغلب فیلم‌های مبتذل فارسی وجه اشتراک دارد.

«خاک» (۱۳۵۲) ششمین فیلم کیمیایی بر اساس داستان «اوسنه‌ی باباسبحان» نوشته‌ی «محمود دولت‌آبادی» ساخته شد که البته تغییراتی که در فیلم نسبت به اصل داستان داده شده بود، سبب اعتراض

دولت‌آبادی گردید. این فیلم نیز دارای خطوط فکری دیگر آثار کیمیایی بود؛ انتقام شخصی، خطی که بعد از قیصر در تمام فیلم‌هایش کمابیش رعایت شد، در این‌جا نیز محور کار قرار می‌گیرد. داستان فیلم چنین است: پس از مرگ ارباب روستا زن فرنگی او به کمک مباشر شرورش، غلام از پسران باباسبحان، از صالح و مسیب که روی زمین مزروعی او کار می‌کنند می‌خواهد زمینش را به او بازپس دهند. صالح و مسیب امتناع می‌کنند اما می‌پذیرند که اجاره‌ی زمین را در موعد مقرر بپردازند. کینه‌ی مباشر از مسیب به دلیل علاقه‌ی ناکام او به شوکت، همسر مسیب است. نزاع او و نوچه‌هایش بر سرِ زمین منجر به مرگ مسیب و زخمی شدن صالح می‌شود. صالح که بر اثر نزاع با غلام و اصابت ضربه‌ی بیل به سرش تعادل روانی خود را از دست داده است، غلام را در میدان آبادی به قتل می‌رساند و خود نیز به دست ژاندارم‌ها دستگیر و روانه‌ی زندان مرکز می‌شود.

خاک نیز عیب اساسی اثر قبلی کیمیایی را داشت؛ معلول را مطرح کردن، ناتوانی در علت‌یابی، جا نیفتادگی شخصیت‌ها، گفت‌وگوهای غیرطبیعی شعاری و نداشتن منطق داستانی. نقطه‌ی قوت کار کیمیایی را با این همه در بافت شکیل تصاویر یا به تعبیری در عکس‌های فیلم‌های او باید دید که بی‌تردید فیلمبرداری خوب «نعمت حقیقی» در این میان بی‌تأثیر نبوده است. بازی‌های خوب همه‌ی بازیگران، به‌خصوص «بهروز وثوقی» و موسیقی دلنشین «منفردزاده» از امتیازات دیگر فیلم خاک به شمار می‌رفت.

اما «گوزن‌ها» (۱۳۵۳) که این روند افول را متوقف کرد، داستانی به شرح زیر دارد:

یک چریک شهری به نام قدرت میزبانی، پس از سرقت از بانک، از رفقایش جدا می‌شود و با پیکری زخمی خود را به دوست ایام کودکی‌اش سید رسول می‌رساند. سید رسول معتادی است که برنامه‌های تماشاخانه‌یی در لاله‌زار را اعلام می‌کند و همسرش فاطی بازیگر تماشاخانه است. قدرت در خانه‌ی سید پناه می‌گیرد و فاطی بر زخمش مرهم می‌گذارد. سید، تحت تأثیر قدرت، ابتدا در مقابل صاحبخانه‌ی زورگویشان و عباس، یکی از بازیگران تماشاخانه که مزاحم فاطی است، می‌ایستد و بعد اصغر هرویین‌فروش را از پا درمی‌آورد و سپس پول‌هایی که نزد قدرت است را به رفقای او می‌رساند. پلیس که در جست‌وجوی قدرت است، رد او را در خانه‌ی سید می‌یابد و خانه را محاصره می‌کند و به گلوله می‌بندد و سرانجام هر دو با انفجار خانه از پا درمی‌آیند.

آن چه گوزن‌ها را به اثری متفاوت نسبت به سایر ساخته‌های کیمیایی تا این مقطع تبدیل می‌کرد، آن بود که او این بار به انگیزه‌های شخصی قهرمانانش وجوه اجتماعی‌تری می‌بخشید و آن‌ها را از محدوده‌ی انتقام‌ها و کینه‌جویی‌های فردی فراتر می‌برد و نگاه آرمان‌خواهانه‌اش را در نمایش فضای اجتماعی دوران خود به گونه‌یی شفاف‌تر جاری می‌ساخت؛ مثلاً در این‌جا سید با به قتل رساندن اصغر هرویین‌فروش تنها فردی که عامل زوال و انحطاط خودش بوده است را از بین نمی‌برد، بلکه ریشه‌ی فسادی همه‌گیر را ریشه‌کن می‌کند و تیشه بر ریشه‌ی فردی می‌زند که با پخش مواد در میان دانش‌آموزان مدارس در واقع در حال از بین بردن یک هویت اجتماعی در آینده‌یی نزدیک است. هرچند این عمل اصیل‌تر فردی در جهت نیل به یک مقصد آرمان‌خواهانه‌ی جمعی نیازمند مراتبی منطقی است که در فیلم رعایت شده است، یعنی سید باید ابتدا بتواند بر گوش عامل ظلم در زندگی فردی خود سیلی بزند – سیلی زدن بر گوش عباس که مزاحم ناموسش است – تا روند این دگردیسی در شخصیت هویت‌باخته‌ی سید آغازی درست داشته باشد، سپس این عمل‌گرایی کمال‌گرا در یک جامعه‌ی کوچک – مقابله با صاحبخانه‌ی ظالم و مستبد – ادامه می‌یابد که قتل هرویین‌فروش و در نهایت، ایستادن در برابر پلیس حکومتی را به همراه دارد که می‌تواند عامل اصلی تمام بی‌عدالتی‌ها در زندگی فردی و اجتماعی آدم‌های فیلم قلمداد شود. شاید همین ایستادگی نهایی بود که باعث شد فیلم در زمان اکران ممیزی شود و سکانس پایانی فیلم – انفجار خانه‌یی که سید و قدرت در آن هستند – از فیلم حذف شد. علاوه بر این موارد درونمایه‌یی، گوزن‌ها یک نکته‌ی ممتاز دیگر نیز در بر داشت و آن معرفی یک استعداد بازیگری به نام «فرامرز قریبیان» به سینمای ایران بود. این روال در سال‌های آینده نیز در سینمای کیمیایی تکرار شد، به طوری که بسیاری از بازیگران جوان سینمای ایران با بازی در آثار کیمیایی از گمنامی به‌در آمدند و تبدیل به بازیگران حرفه‌یی و شاخص این سینما شدند. هرچند در این مورد خاص کیمیایی که دوست صمیمی از دوران کودکی قریبیان بود او را از تحصیل در آمریکا فراخواند تا دستیارش در فیلم بیگانه بیا باشد اما سپس دست تقدیر قریبیان را در یکی از شاه‌نقش‌های آثار کیمیایی نشاند که سرنوشت او را برای همیشه تغییر داد تا به یک بازیگر شاخص و حرفه‌یی در سینمای ایران تبدیل شود ■