فصلنامه سیاست، مجلهٔ دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دورهٔ ۴۷، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۶، صفحات ۳۳۲-۳۱۵

میکرومقاومت در سینمای اعتراضی پیش از انقلاب؛ بررسی موردی قیصر و گوزن‌ها

محمدرضا تاجیک [۱]

دانشیار گروه علوم سیاسی دانشکدهٔ اقتصاد و علوم سیاسی دانشگاه شهید بهشتی

میثم قهرمان

دانشجوی دکتری گروه علوم سیاسی دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۲/۲۰ – تاریخ تصویب: ۹۲/۸/۲۸)

چکیده

در این نوشتار چگونگی شکل گیری موج اعتراضات برخاسته از دو فیلم قیصر و گوزن‌ها در برابر دانش‌های مسلط پهلوی (پیوند کردارهای گفتمانی و غیرگفتمانی) را بررسی خواهیم کرد. نویسندگان معتقدند بررسی اضمحلال دانش‌های مسلط پهلوی براساس رویکرد نظری میکروفیزیک قدرت (نسبت خود با خودِ متفاوت در زیستِ درون ماندگار) درون سینمای قبل انقلاب، موضوعی است دارای اهمیت فراوان که تاکنون از بررسی چگونگی به حاشیه رفتن دانش های مسلط پهلوی کنار مانده است. بدین ترتیب، فرضیه‌ای که تنظیم شده است بدین شرح است که، سینما با تجمیع خلاقیت‌های سایر هنرها درون خود، بستر مناسبی برای میکروفیزیک‌های قدرت، روابط نیروها و دانش‌ها (نسبتی جدید میان خود با خود که درون‌ماندگارِ دانش‌ها و روابط نیروهاست) فراهم می‌آورد تا در این فضا به انتشار گزاره‌های گفتمانی و کردارهای غیرگفتمانی خویش (پیوند این دو هستیِ نامتجانس به مثابهٔ دانش) به شکل تأثیرگذارتری بپردازند. این انتشار، از رهگذر میکروسیاست و میکرومقاومت می‌تواند سوژه‌ها را در جهت تابع شدن سوق دهد؛ چنانکه قیصر و گوزن‌ها توانستند مظهر میکرومقاومت علیه نظم ترسیم‌شدهٔ دانش‌های مسلط پهلوی در سینمای قبل از انقلاب شوند و بدین ترتیب، با اقناع‌کنندگی فراوان، روحیهٔ مخالفت‌جویی را در جامعه پراکنده کنند و اعتراضات خشونت‌آمیز و غیرخشونت‌آمیز علیه نظم حکومتی را سبب شوند.

واژگان کلیدی

سینما، قیصر، گوزن‌ها، میکرومقاومت.

۱. نویسنده مسئول فاکس: ۰۲۱۸۸۳۷۲۷۲۰ Email: dr_mohammadrezatajik@yahoo.com

مقدمه

«قدرت» از مقوله‌های بنیادین در فلسفهٔ سیاسی است که دربارهٔ آن مطالب بسیاری نوشته شده است، اما هیچ تعریفی وجود ندارد که عموماً مورد توافق باشد و تعریف قدرت هنوز به‌عنوان موضوعی مورد مجادله باقی مانده است (راش، ۱۳۷۷: ۴۶). در همین زمینه میشل فوکو، بیان نوینی از ویژگی‌های قدرت ارائه می‌دهد؛ بیانی که نقطهٔ عطفی در تحلیل مسائل و پدیده‌های سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شود. از نظر وی قدرت در سراسر جامعه پخش است. تالی منطقی چنین ویژگی‌ای برای قدرت در نزد فوکو، موجب شکل‌گیری ویژگی‌های دیگری برای قدرت شد که از آن جمله می‌توان به میکروفیزیک بودن و از پایین جریان داشتن آن، نداشتن سوژهٔ مرکزی و جاری بودن در همهٔ روابط و عدم تفکیک آن از حقیقت اشاره کرد. بنابراین جامعه و هر یک از ارکان آن هویت و قدرت مخصوص به خود دارند که دانش‌های مسلط برای حفظ سلطه نیازمند نظارت بر این قدرت‌های کوچک‌اند و دانش‌های حاشیه‌نشین برای مسلط شدن به به‌کارگیری میکروقدرت‌ها در جهت اعمال مقاومت در برابر گزاره‌های دانشِ مسلط نیاز دارند تا از این طریق بتوانند از سلطهٔ همیشگی جلوگیری کنند و خود پرچمدار اعمال سلطه شوند. در هر دو حالت فوکو خطر تبدیل شدن میکروقدرت‌ها به سوژه از نوع تابع را هشدار می‌دهد و توصیه می‌کند که همواره قدرت خویش را در راستای مقاومت پیش ببرید تا از این طریق بتوان به تولیدکنندهٔ دانش مبدل شد.

در این نوشتار، براساس چنین رویکردی به سراغ فیلم و سینما می‌رویم؛ فیلم و سینمایی که در سالیان اخیر به جایی رسیده که جهان ما را پر کرده است؛ از فیلم‌های کودکانه گرفته تا تلویزیون و پروژکتورهای فیلم در کلاس‌های درس و کتابخانه‌ها، تا پرده‌های سینما؛ نسل ما حقیقتاً محصول آموزش با فیلم است؛ آموزشی که از منظر فوکویی همواره دست پنهان قدرت را همراه خود دارد. به‌عبارت دیگر، فیلم و سینما به‌واسطهٔ ویژگی‌ها و توانایی‌های منحصربه‌فردش امروزه به محملی برای دانش‌ها و میکروقدرت‌ها چه در جهت حفظ سلطه و چه در جهت مقاومت در برابر سلطه، تبدیل شده است. در این نوشتار، ردپای این نگاه به قدرت را در سینمای سیاسی و اعتراضی پیش انقلاب، با بررسی فیلم‌های «قیصر» و «گوزن‌ها» جست‌وجو می‌کنیم؛ بر این اساس، ضمن نگاهی نو به فیلم و سینما به‌واسطهٔ میکروفیزیک قدرت، علت شکل‌گیری موج اعتراضات برخاسته از این دو فیلم در برابر دانش‌های مسلط پهلوی نیز مشخص خواهد شد. بنابراین، فرضیه‌ای که به‌منظور پاسخگویی به دغدغه‌های مذکور پیش روی این نوشتار قرار دارد، بدین‌شرح است که سینما با تجمیع خلاقیت‌های سایر هنرها درون خود، بستر مناسبی برای میکروفیزیک‌های قدرت، روابط نیروها و دانش‌ها فراهم می‌آورد (نسبتی جدید میان خود با خود که درون‌ماندگار دانش‌ها و روابط نیروهاست) تا در

این فضا به انتشار گزاره‌های گفتمانی و کردارهای غیرگفتمانی خویش (پیوند این دو هستیِ نامتجانس به مثابهٔ دانش) به شکل تأثیرگذارتری بپردازند. این انتشار، از رهگذر میکروسیاست و میکرومقاومت می‌تواند سوژه‌ها را در جهت تابع شدن سوق دهد؛ چنانچه قیصر و گوزن‌ها توانستند مظهر میکرومقاومت علیه نظم ترسیم‌شدهٔ دانش‌های مسلط پهلوی در سینمای قبل از انقلاب شوند و با اقناع‌کنندگی فراوان روحیهٔ مخالفت‌جویی را در جامعه پراکنده کنند و اعتراض‌های خشونت‌آمیز و غیرخشونت‌آمیز علیه نظم حکومتی را موجب شوند.

آنچه این نوشتار را از سایر مطالعات صورت‌گرفته در خصوص رسانهٔ سینما متمایز می‌کند، این است که مطالعات پیشین اغلب با رویکرد زیبایی‌شناسانهٔ معرفتی صورت پذیرفته است، اما این نوشتار براساس آموزه‌های فوکو دربارهٔ قدرت به سینمای قبل انقلاب می‌نگرد و با این رویکرد نظری به سراغ فیلم‌های قیصر و گوزن‌ها می‌رود و میکرومقاومت در برابر نظم دانش‌های مسلط پهلوی را درون این دو فیلم جست‌وجو می‌کند. روش تحقیق این نوشتار، توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است.

رویکرد نظری

میکروسیاست و میکرومقاومت در اندیشهٔ فوکو

میشل فوکو[1] بیشترین توجه فلسفی خود را بر مفهوم و ماهیت قدرت قرار داده است. شاخصه‌ها و محورهای عمدهٔ قدرت که توسط فوکو مورد توجه قرار می‌گیرند، تقریباً در تقابل با برداشت سنتی از قدرت قرار دارد. به نظر او نباید به شکل‌های رسمی و نهادینه‌شدهٔ قدرت توجه کرد، بلکه باید به سراغ قدرت در مقصد نهایی آن یعنی در سطح روابط ریز انسانی و حتی نحوهٔ رابطهٔ فرد با خود وی رفت؛ چیزی که به نام میکروفیزیک قدرت[2]مطرح شده است و از طریق کردارهای روزمرهٔ افراد همواره استمرار می‌یابد. دومین ویژگی مورد نظر فوکو، «ایدهٔ قدرت فاقد سوژه» است؛ قدرتی که در همهٔ روابط، از هر نوع وجود دارد. درحالی‌که قدرت سنتی نگران مسئلهٔ روح مرکزی یعنی حاکمیت است؛ قدرت فوکویی دغدغهٔ هزاران انسان تابعی را دارد که جسمانیت آنها به‌وسیلهٔ قدرت سامان می‌یابد. سومین ویژگی قدرت فراگیر بودن یا همه‌جایی بودن آن است. در درون جامعه هیچ فضای آزادی از قدرت وجود ندارد. قدرت چون ژله‌ای فراگیر انسان را در برگرفته است یا بهتر بگوییم در درون انسان جریان دارد و از طریق ایشان رله می‌شود. فرد یکی از آثار و نتایج قدرت و در عین حال نیروی به حرکت‌درآورندهٔ آن است.

1. Michael Foucault
2. micro-power

چهارمین ویژگی قدرت که به همان تحلیل میکرو از آن بستگی دارد، «از پایین آمدن» آن است. به بیان فوکو «ما همه، قدرتی در جسم خود داریم». در بطن چنین نگرشی ما باید به تحلیلی صعودی از قدرت اقدام کنیم؛ یعنی از سازوکارهای بی‌نهایت کوچک آن، که هر یک تاریخ خود، مسیر خود، شیوه و راه و رسم خود را دارد، آغاز کنیم و سپس مشاهده کنیم که چگونه این سازوکارهای قدرت از طریق سازوکارهایی هرچه کلی‌تر و به صورت‌های سلطه [فراگیر] به‌کار افتاده‌اند، استقرار یافته‌اند، به‌کار گرفته شده‌اند، تبدیل شده‌اند، جابه‌جا شده‌اند، گسترش یافته‌اند. بر مبنای چنین نگرشی دولت تنها براساس مناسبات قدرت از قبل موجود عمل می‌کند و روبنایی است از جهت رشتهٔ کاملی از شبکه‌های قدرت که در بدن، جنسیت، خانواده، شیوه‌های رفتاری، دانایی، تکنیک‌ها و غیر از این رخنه می‌کنند. به تعبیر بامن، قدرت از افق دوردست به کانون زندگی روزمره نقل مکان می‌کند. پیشتر ابژهٔ قدرت کالاهایی بودند که در تملک سوژه بودند یا با آن تولید می‌شدند، اما حال خودِ سوژه، آهنگ روزمره، زمان، حرکات بدنی و شیوهٔ زندگی او، ابژه است.

پنجمین ویژگی قدرت نزد فوکو، تفکیک‌ناپذیری آن از معرفت یا حقیقت است. برای فوکو هیچ دانشی بیرون از قدرت وجود ندارد و هر قدرتی هم تافته‌ای از دانش را به‌همراه دارد. از نظر فوکو، حقیقت چیزی است متعلق به این جهان، فقط بر پایهٔ شکل‌های متفاوت الزام ایجاد می‌شود و موجب تأثیرهای مداومی از قدرت می‌شود. هر جامعه، سامان قدرت خود و سیاست کلی حقیقت خود را دارد، یعنی انواع سخن [گفتمان] که به‌عنوان حقیقت پذیرفته شده و عمل می‌کند، سازوکار و مواردی که آدم‌ها را قادر به تفاوت گذاشتن میان گزاره‌های صادق و کاذب می‌کند (خالقی، ۱۳۸۵: ۳۳۰-۳۲۸).

فراگیر و میکروفیزیک بودن قدرت، از پایین جریان داشتن آن، نداشتن سوژهٔ مرکزی و جاری بودن در همهٔ روابط، و تفکیک‌ناپذیر بودن آن از حقیقت، موجب اهمیت جامعهٔ انضباطی[1]، زیست سیاست[2]، حکومت‌مندی[3] و تکنولوژی‌های خود[4] برای فوکو شد. تمام این موارد بیانگر اهمیت هستی به مثابهٔ میدان نیروهای درون‌ماندگار است. به بیان دیگر، جامعهٔ انضباطی، زیست سیاست ، حکومت‌مندی و تکنولوژی‌های خود، معلول میکروفیزیک قدرت و مظهر میکروسیاست[5] و میکرومقاومت[6] در اندیشهٔ فوکو است.

1. Disciplined Community
2. Bio power
3. Governmentality
4. Technologies of the Self
5. micro-politics
6. micro-resistance

فوکو در کتاب‌های خود که به شیوهٔ تبارشناسانه[1] نوشته است، به بررسی این مسائل پرداخت و تحول عظیمی در جامعه‌شناسی معاصر و نحوهٔ نگرش به پدیده‌های اجتماعی ایجاد کرد. مطرح کردن شبکه‌های مراقبت، تکنولوژی‌های انضباطی و شکل دادن به خصوصی‌ترین غرایز آدمی در چارچوب قدرت در آثار تبارشناسانه، در حین گستردگی، یک هدف را دنبال می‌کند؛ «فرایندهای تأسیس و سازماندهی فرد» به‌وسیلهٔ قدرت. اما این قدرت، در تعبیر فوکو پدیده‌ای تکنولوژیک‌گونه است یا به بیان خود فوکو نوعی استراتژی است، یعنی به ترتیبات، مانورها، تاکتیک‌ها و تکنیک‌ها و عملکردها نسبت داده می‌شود؛ در واقع تکنولوژی سیاسی بدن است. به نظر فوکو این نحوهٔ نگرش به قدرت، به زندگی انسان و مسائل مربوط به آن به‌عنوان بستری که می‌تواند از طریق دانش و قدرت مورد دستکاری سنجیده شود، می‌نگرد (Foucault,1979:143). به بیان دیگر، فوکو می‌خواهد نشان دهد که این قسم معرفت و این نوع قدرت از ما چه ساخته است (فوکو و همکاران، ۱۳۷۶: ۹۰). بدین ترتیب، هدف نهایی این آثار نشان دادن چگونگی بهنجار ساختن کردارهای انحرافی و از میان برداشتن بی‌انضباطی اجتماعی و روانی و در نهایت تربیت انسان‌هایی مطیع و سودآور در جامعه است (Foucault,1977: 123).

مسئلهٔ بااهمیت برای فوکو نشان دادن این نکته است که سوژه مخلوق قدرت است، یعنی سوژه مخلوق سازوکارهای میکروفیزیک قدرت و فرایند بهنجارسازی است. بر این اساس، فرد واقعیتی است که پروردهٔ فناوری‌های ویژهٔ قدرت در قالب تکنیک‌های انضباطی است (هیندس،۱۳۸۰: ۱۳۵-۱۳۴). فوکو به‌منظور ارائهٔ توصیفی دقیق از این شکل قدرت، مفهوم زیست سیاست را مورد توجه قرار می‌دهد که به‌طور کلی دارای دو ویژگی «اعمال کنترل بر بدن» و «اعمال کنترل انضباطی» بر اجتماع است. او با به‌کارگیری این مفهوم، موضوعات پیش روی قدرت/دانش را در ارتباط با سوژه، جمعیت، بهداشت، الگوها و عادات، زندگی شهری و جنسیت مطرح می‌کند (Best and Kellner,1991: 25).

دور از واقعیت خواهد بود که بگوییم مباحث فوکو در مورد قدرت منحصراً بر سوژه شدن متمرکز است. بخش عمده‌ای از مطلبی را که در بالا تحت عنوان انضباط، بهنجارسازی و زیست سیاست بررسی شده است، می‌توان در چارچوب آنچه فوکو «حکومت‌مندی» می‌نامد، تحلیل کرد. این اصطلاح به «میثاق میان تکنولوژی‌های سلطه بر دیگران و بر خویشتن» اشاره دارد. این مسئله همچنین به پیوند میان قدرت به‌مثابهٔ ساماندهی دیگران و رابطه با خود فرد مربوط می‌شود. به‌عبارت دیگر، حکومت رابط بین اخلاق و سیاست است. انسان بر راهبری خود انسان حاکم است، درحالی‌که حکومت راهبری دیگران را هدایت می‌کند. حکومت راهبری کردن راهبری است (سایمونز، ۱۳۹۰: ۸۱). به سخن دیگر، حکومت‌مندی بیان نکته‌ای است

1. Genealogical

که شاید افراط بر یک کمبود در تفکر فوکو را تعدیل کند و آن مسئلهٔ توجه وی به قدرت در سطح کلان است. به نظر برخی متفکران، فوکو از ۱۹۷۶ به بعد به این مسئله توجه کرده و پروژهٔ تحقیقاتی خود را در دو سطح پی گرفته است؛ توجه خُرد به فرد و توجه کلان به کل جمعیت. وی اصطلاحی را که برای بُعد اول برگزیده، «تکنولوژی‌های خود» است و از دومی با عنوان «حکومت‌مندی» بحث کرده است. در دو اثری که در این سال‌ها نوشته شده (*مراقبت و تنبیه* و *تاریخ سکسوالیته*) و نیز سخنرانی‌های وی می‌توان تلاش فوکو برای نشان دادن پیوستگی بین حکومت بر خود و حکومت دولت یا اجتماع را دید.

فوکو به‌صراحت بیان می‌دارد که نمی‌خواهد در مورد چگونگی تشکیل این دولت‌ها و سازوکارهای بقای آنها و امثالهم بحث کند، بلکه تمامی هَمِ خود را معطوف به آن می‌داند که عقلانیت خاصی را که به‌وسیلهٔ این دولت‌ها اعمال می‌شود و ربط فوق‌الذکر را ایجاد و تداوم می‌بخشد، بیان کند. عقلانیتی که هم سازندهٔ عناصری است که دولت بر آنها حکومت می‌کند (سوژه‌های فردی) و هم بیانگر اصول و عقلانیت‌هایی است که شهروندان را به‌مثابهٔ یک کل مدیریت می‌نماید (خالقی، ۱۳۸۵: ۳۳۱). بدین ترتیب، شناخت حکومت به‌عنوان یک مشکل فراگیر در آغاز دورهٔ مدرن، به فوکو اجازه داد تا تحلیل «میکروفیزیکی» کردارهای (انضباطی) قدرت را با تأمل «ماکروفیزیکی» عقلانیت حکومتی تکمیل کند (سایمونز، ۱۳۹۰: ۸۲).

فوکو در کنار حکومت‌مندی از تکنولوژی‌های خود نیز سخن به میان می‌آورد؛ در واقع، همین تکنولوژی‌های خود است که به فرد اجازه می‌دهد نسبت به گزاره‌های ناشی از قدرت و دانش خاصی متعهد باشد و نسبت به گزاره‌های دانش‌های دیگر، مقاومت یا به بیان بهتر، میکرومقاومت اعمال کند. فوکو سعی می‌کند در جلد دوم و سوم تاریخ جنسیت این موضوع را بیشتر بازنماید. وی بیان می‌دارد که مجموعهٔ دیگری از روش‌ها و کردارها نیز وجود داشت که سوژهٔ فردی نقطهٔ آغازش بود. فوکو این مجموعه روش‌ها را «تکنولوژی‌های خود» و «هنرهای زیستن» می‌خواند. این تکنولوژی‌ها و هنرها نخست و پیش از هر چیز به مسئلهٔ نحوهٔ حکومت بر خود و نحوهٔ سامان‌دهی رفتار خود می‌پردازند و پس از آن توصیه‌هایی برای نحوهٔ حکومت بر دیگران ارائه می‌دهند (میلر، ۱۳۸۲: ۲۵۳). به‌عبارت دیگر، تکنولوژی‌های خود به روش‌ها و وسایلی اشاره دارد که به موجب آنها افراد می‌توانند بر بدن و روح و اندیشه و رفتار خود تأثیر بگذارند و از آن طریق «خود» را تشکیل یا تغییر شکل دهند. این تکنیک‌ها با تعهد نسبت به حقیقت یعنی تعهد افراد نسبت به اینکه گفته‌های مقامات دانش و قدرت را حقیقی بدانند و در نتیجه حقیقت را به خود و به دیگران بگویند، ارتباط دارند. ما خود را از طریق حقیقت مندرج در متون مقدس دانش و قدرت می‌شناسیم و ارزیابی می‌کنیم و از آن طریق واقعیت خود را آشکار می‌سازیم (دریفوس، ۱۳۸۹: ۳۵).

در نهایت، تکنولوژی‌های خود علاوه‌بر اینکه موجب می‌شوند هر کس (بدون آنکه بداند) هویت و واقعیت خود را معلول و مدیون اقناع‌کنندگی متون قدرت و دانش خاصی بداند، امکان مقاومت در برابر دانش‌های رقیب یا به تعبیر دیگر همان متون قدرت و دانشی را که برای فرد نه‌تنها مقدس نیست بلکه دشمن حقیقت نیز به‌شمار می‌رود، فراهم می‌آورد. علاوه‌بر مطالب مذکور، تکنولوژی‌های خود امکان خروج از یک دانش و ورود به دانش دیگر را برای فرد فراهم می‌آورند؛ فوکو در آثار خود عبور از دانش‌های یونان باستان، روم و مسیحیت را که پیرامون حوزهٔ جنسیت شکل گرفته بودند، نشان می‌دهد. به بیان دیگر، تکنولوژی‌های خود موجب می‌شوند که دانش جنسیت مسلط در یونان باستان به حاشیه رود و جای خود را به دانش حاکم در امپراتوری روم بدهد و این دانش هم توسط اخلاق مسیحی دانش مسیحیت تکمیل شود. منشأ این تحولات علاوه‌بر رابطهٔ دانش و قدرت، میزان تعهد سوژهٔ فردی به حقیقتِ محصول رابطهٔ قدرت و دانش، اقناع و اشباع‌کنندگی اوست.

فوکو در کتاب *سوژه و قدرت* به بحث در مورد رابطهٔ قدرت، سلطه و مقاومت در جامعهٔ معاصر می‌پردازد. او استدلال می‌کند که هر جا قدرت وجود دارد، مقاومت هم وجود دارد. او در آثار اولیه‌اش این عقیده را ابراز کرده بود، اما در کتاب مذکور آن را بسط بیشتری داد و استدلال کرد که قدرت لزوماً بر روی «سوژه‌های آزاد» عمل می‌کند. تفکر در مورد قدرت تنها در جایی معنادار است که توانایی مقاومت وجود داشته باشد و سوژه‌ها به‌طور کامل تعیین نشوند، بلکه بتوانند توانایی‌های مختلفی را در حوزه‌هایی که فراروی آنها قرار دارد، تحقق بخشند. در جایی که برده در زنجیر است، بردگی دربردارندهٔ رابطهٔ قدرت نیست، بلکه بیشتر در پیوند با خشونت است (نش، ۱۳۸۹: ۴۳). بنابراین از نظر فوکو، در شرایطی که سوژه‌ها آزاد باشند، یعنی شرایطی فراهم باشد که تکنولوژی‌های خود آزادانه عمل کنند (همان‌گونه‌که بیان شد تکنولوژی‌های خود امکان اقناع‌شدگی افراد را در رابطه با قدرت و دانش خاص، مقاومت در برابر دانش‌ها و خروج تدریجی از یک دانش و ورود به دانش دیگر را فراهم می‌آورند) و با در نظر گرفتن پراکندگی و میکرو بودن قدرت، مقاومت نیز سر برمی‌دارد، زیرا وجود قدرت، موکول است به حضور مجموعه‌ای از نقاط مقاومت (فوکو، ۱۳۸۳: ۱۱۱). برای مثال، در تاریخ جنسیت فوکو نشان می‌دهد که در قرن نوزدهم، انواع و اقسام زندگی جنسی یا انحرافات مانند جنسیت کودکانه، پیردوستانه، همجنس‌گرایی و... انتشار یافت که ناشی از اشکال مقاومت در مقابل قدرت دانش جنسیت در قرون هجدهم و نوزدهم بود که زندگی جنسی سالم را تعریف کرده بود. در نتیجه، مقاومت می‌تواند رابطهٔ قدرت و جهت انتشار و گذر و نقش بستن آن را بر تن تغییر دهد و بدین ترتیب، امکان مسلط شدن قدرت و دانشی دیگر را فراهم آورد.

در تصور فوکو، مقاومت در صورت امکان‌پذیری تنها مانع شکل‌گیری یک سلطهٔ همیشگی می‌شود، میکروسیاست و میکرومقاومت در اندیشهٔ فوکو در واقع دو روی یک سکه‌اند؛ هرچند مقاومت از آموزه‌های هر گفتمانی می‌تواند بهایی به ارزش تولید گفتمانی جدید داشته باشد. در عین حال باید توجه داشت همان‌گونه‌که سیمونز می‌گوید، فوکو از آنچه باید انجام پذیرد نسخه‌ای نمی‌پیچید؛ او تنها خطوط راهنمایی نظری برای شکل‌گیری سوبژکتیویته‌ها (فردیت‌ها) و انجمن‌های (اجتماعات) جدید پیشنهاد می‌کند: مراقب خویش باشید؛ خودسازی اخلاقی را از بند دانش علمی و رمزگان اخلاقی برهانید؛ حقیقی‌تر از آن چیزی که هستید (همجنس‌باز، یک زن، یک صربستانی و...) نشوید، اما خویش را از هویت خویش رها کنید و فرد دیگری شوید؛ در سنگینی تحمل‌ناپذیر اندیشه‌های انسان‌گرایانهٔ (اومانیستی) امروزتان غوطه‌ور نشوید، بلکه در جست‌وجوی انفصال‌ها و گسست‌ها باشید، اما گول جست‌وجو برای زندگی بی‌قید (بدون محدودیت) را نخورید؛ یک سوبژکتیویتهٔ بدون هویت یا جامعه‌ای بدون قدرت، سرابی بیش نیست. اما مسابقه‌ای با بازی‌های استراتژیک بی‌انتها را که درهایش را به روی هر امکانی باز می‌گذارد، گرامی بدارید. خویش را به‌واسطهٔ تمرد و سرپیچی از قیودتان بشناسید و به‌جای رسیدن به آزادی در آزادی زندگی کنید (گیلاسیان، ۱۳۸۹: ۶۸-۶۷).

فوکو توصیه می‌کند که در برابر تکنیک‌های قدرت مانند اعتراف، معاینه، انضباط و... مقاومت و تمرد کنیم؛ هرچند در تحلیل نهایی، فوکو امکان رهایی سوژه از چنگ دانش‌ها را امکان‌پذیر نمی‌داند و هر نوع میکرومقاومت، اساساً خود به معنای اسیر شدن در چنگ دانش‌ها و روابط قدرت است (نسبت خود با خود همواره درون‌ماندگار زندگی است). بدین ترتیب، مقاومت، ضمانتی نمی‌دهد که با تغییر جزئی شبکهٔ قدرت، ما را در وضعیت بهتری قرار خواهد داد؛ اما امید به تغییر وضعیت نه به‌سوی پیشرفت، بلکه در جهت تغییر وضع موجود به‌مثابهٔ تنها امکان برای رهایی از وضعیت موجود است تا بتوان از این طریق از سلطهٔ همیشگی جلوگیری کرد.

سینما، میکروسیاست و میکرومقاومت

در اوایل قرن بیستم، فیلم وسیلهٔ کاملاً جدیدی برای شکل بخشیدن به داستان در اختیار داستان‌پردازان قرار داد و به‌زودی آموخت که نیازهای خود را از سایر هنرها گرد آورد و جذب کند. از آنجا که فیلم داستانی توانست از سایر هنرهای روایتی قدیمی‌تر استفاده کند و با آنها به رقابت برخیزد، در مدت کوتاهی به درجهٔ بلوغ هنری رسید. به‌طوری‌که منتقد فرانسوی فیلم، آندره بازن[1] خاطرنشان کرده، «مثل آن است که دورهٔ بیست‌سالهٔ اخیر در تاریخ سینما به اندازهٔ

1. Andre Bazin

پنج قرن در تاریخ ادبیات نقش داشته است». این اظهار نظر حاکی از آن است که امروزه، فیلم شکل هنری نسبتاً رشدیافته‌ای است (جینکز، ۱۳۶۶: ۸-۷)، به‌طوری‌که سلطهٔ مراکز خاصی از تولید فیلم (هالیوود، بمبئی و هنگ‌کنگ) و پیشرفت فزایندهٔ فنی در زمینهٔ توزیع و نمایش آن (شبکه‌های ماهواره‌ای و کابلی، توزیع فیلم به شکل کاست ویدئو و سی‌دی) به سینما صبغه‌ای به‌واقع جهانی داده است (مارش و ارتیز، ۱۳۸۴: ۹).

در فیلم داستانی، دنیا توسط فیلم‌ساز شکل می‌گیرد تا نظمی را که فراتر از ترتیب زمانی است، در یک نظام زمان و مکان که هم طبیعی و هم مصنوعی است، آشکار کند، فیلم واقعیت خود را در یک رشته لحظه‌های ممتاز عرضه می‌کند که طی آن ماجراها و کنش‌ها وضوح و شدتی می‌یابند که به‌ندرت در زندگی روزمره یافت می‌شوند. انگیزه و حرکت، کنش و واکنش، علت و معلول، رابطه‌ای فوری‌تر، فعال‌تر و آشکارکننده‌تر پیدا می‌کنند. فیلم‌ساز دنیایی را که تمرکزیافته‌تر و متشکل‌تر از تجربهٔ معمولی ما است، به‌وجود می‌آورد (پرکینز، ۱۳۶۷: ۷۴). در مجموع، رفتارِ به نمایش درآمده در دنیای فیلم‌ساز را می‌توان در مقایسه با رفتارِ مطرح در یک تابلوی نقاشی یا بر صحنهٔ تئاتر، به‌طور دقیق‌تر و از زوایای متنوع‌تر تحلیل کرد. رفتار به فیلم درآمده، در قیاس با رفتار نقاشی‌شده، قابلیت بیشتری برای تحلیل دارد؛ به‌دلیل بیان بسیار دقیق‌تر سینما از موقعیت‌های رفتاری؛ موقعیت‌هایی که به تعبیر لیوتار[1] نگارش حرکت است. لیوتار در مقالهٔ «ناسینما» بحث خود را با این حکم آغاز می‌کند: «سینماتوگرافی نگارش حرکت است». منظور او از «حرکت» همهٔ حرکت‌های لحاظ‌شده در نما، سکانس و کل فیلم است، به این ترتیب بحث خود را تا حد بحث هستی‌شناسانه ارتقا می‌دهد و آن را از سطح بحثی صرفاً زیبایی‌شناسانه فراتر می‌برد. اما دغدغهٔ اساسی لیوتار نه یافتن قواعد و قوانین درج این حرکت‌ها، بلکه برعکس، تأکید بر این نکتهٔ نادیده گرفته شده (از سوی بیشتر نظریه‌پردازان سینمایی) است که «یادگیری فنون فیلم‌سازی متضمن آموختن نحوهٔ حذف تعداد زیادی از این حرکت‌هاست». از نظر لیوتار، کاربرد درست و دقیق حرکت در سینما همان مؤلفه‌ای است که ماهیت این رسانه را شکل می‌دهد (یزدانجو، ۱۳۸۷: ۱۷۱). از منظر فوکویی به قدرت، نحوهٔ انتخاب و حذف این حرکات، تابع نسبت خود با خودِ درون‌ماندگارِ روابط قدرت و دانش‌ها است.

به‌عبارت دیگر، همان‌گونه‌که در چارچوب نظری توضیح داده شد، فوکو از سازوکارهای بی‌نهایت کوچک قدرت با تاریخ، مسیر، شیوه و راه و رسم متفاوت سخن به‌میان می‌آورد که این میکروقدرت‌ها یا می‌توانند به‌صورت سوژه‌های[2] دانش مسلط درآیند یا در قالب سوژه‌های دانش غیرمسلط با اعمال مقاومت در برابر دانش مسلط از یک سلطهٔ همیشگی جلوگیری کنند

1. Jean-Francois Lyotard

۲. همان‌گونه‌که گفته شد، سوژه در اندیشهٔ فوکو نسبت خود با خودی است که درون‌ماندگار زیستش است.

یا با مقاومت بی‌قیدوشرط از آموزه‌های هر دانشی خود تولیدکنندهٔ دانش جدید باشند؛ هرچند فوکو اذعان می‌دارد که تولیدکنندگان دانش بسیار محدودند، مسیری که فوکو برای آن ترسیم می‌کند، به‌واسطهٔ مقاومت هموار می‌شود.

با توجه به این رویکرد نظری، سینما به‌دلیل ویژگی‌ها و توانایی‌های منحصربه‌فرد خود که در بالا به برخی از آنها اشاره شد و با در نظر گرفتن محبوبیت و جامعیت آن، می‌تواند امکانی برای هنر گسترش زندگی و امکانی برای برقراری نسبتی جدید میان خود با خود باشد و دانش‌های مسلطِ حکومت‌مند باید به‌واسطهٔ میکروسیاست و میکرومقاومت، استفادهٔ حداکثری از امکانات سینما در راستای اقناع و اشباع‌کنندگی سوژه‌ها کنند؛ سوژه‌هایی که خود دارای میکروفیزیک قدرت و تکنیک‌های معطوف به خودند؛ به همین دلیل قدرت کلانی (دانش فراگیری) به‌وجود نخواهد آمد مگر با تابع ساختن هرچه بیشتر این قدرت‌های ریز و پراکنده (سوژه‌ها) و به‌تبع آن تابع ساختن تکنیک‌های معطوف به خودِ سوژه‌ها از رهگذر حکومت‌مندی، بهنجارسازی و زیست سیاست.

در تحلیلی دیگر، شاید بد نباشد فیلم‌ها را بر روی دایره‌ای بررسی کرد که محور عمودی آن نشان‌دهندهٔ دو قطب مخالف اما در عین حال همزاد و همجنس «سلطه» و «مقاومت»[1] و محور افقی آن نشان‌دهندهٔ دو قطب «هنر واقع‌گرایانه» و «هنر تخیل‌مدارانه» است (البته این واقع‌گرایی و تخیل را نسبت‌های زندگی تعیین می‌کنند). توانمندی سینما در ثبت و ضبط نمودهای واقعیت، بسیاری از نظریه‌پردازان و هنرمندان را به این توهم انداخته که بازسازی واقعیت از نمودهای آن، می‌تواند عین واقع‌گرایی باشد. با چنین استدلالی است که آثار «سرگئی آیزنشتاین» (به‌ویژه فیلم‌های «آلکساندر نووسکی» و «ایوان مخوف») را در زمرهٔ آثار غیر واقع‌گرا قرار می‌دهند، اما فیلم‌های عاری از هر گونه مفاهیم عاطفی برادران «لومیر» را به‌خاطر خالی بودن از تصنعات تصویریشان، عین واقع‌گرایی قلمداد می‌کنند (ظهیرمالکی، ۱۳۷۴: ۲۴۹).

جای فیلم‌های منفرد یا گونه‌های سینمایی را می‌توان به شکلی البته سردستی روی چهار ربع این دایره مشخص کرد. برای مثال، فیلم‌های «قیصر» و «گوزن‌ها» که در این نوشتار بررسی خواهند شد، در ربع مقاومت و هنر واقع‌گرایانه، «نجات سرباز رایان» در ربع سلطه و هنر واقع‌گرایانه و «آواتار» در بخش سلطه و هنر تخیل‌مدارانه قرار می‌گیرند. تعیین جای فیلم‌ها روی این دایره، اگرچه روشی فروکاهنده است، ما را قادر می‌سازد در چارچوب قلمرو فرهنگی و تکنولوژیکی سینما گروه‌های مختلف فیلم‌ها را برحسب «سلطه» و «مقاومت»

۱. مقصود از سلطه، آن دانش، نظارت و بهنجارسازی است که از سوی دانش مسلط به سوژه‌ها دیکته می‌شود و مقصود از مقاومت، نسبتی جدید میان خود با خود است که درون‌ماندگارِ زندگی به مثابهٔ دانش‌ها و روابط نیروهاست.

بشناسیم. با این کار می‌توان تقریباً مطمئن بود که دو قطب کلی میان «سلطه» و «مقاومت» ایجاد می‌شود که می‌تواند دام خطرناکی باشد.

دهۀ چهل و پنجاه در ایران، سینما و میکرومقاومت

دهۀ چهل و پنجاه، سدی بود که تناقضات جامعۀ ایران در پشت آن جمع شد و سرریز کرد. جامعۀ در حال گذار ایران از فرهنگ سنتی به صنعتی در اواخر دهۀ چهل و اوایل دهۀ پنجاه با نارسایی‌ها و تنگناهای متوالی روبه‌رو بود. گسترش چند شهر بزرگ به‌ویژه پایتخت، بدون آنکه توانایی پذیرش چنین رشدی را داشته باشد، افزایش جمعیت‌های حاشیه‌نشین، پاسخگو نبودن نظام اداری و کافی نبودن تجهیزات، خدمات و امکانات شهری سبب شد که سرخوردگی در میان گروه کثیری از لایه‌های پایین اجتماع که درآمد مناسب نداشتند، کم‌سواد و فاقد مهارت‌های فنی و حرفه‌ای بودند و در مناطق فقیرنشین سکونت داشتند، پدید آید.

رشد مجموعه‌های مهاجرنشین در برخی مناطق شهری مانند حلبی‌آبادها، زورآبادها، گودها و... حاصل مهاجرت‌های گسترده و معمولاً ناامیدکنندۀ انسان‌هایی بود که در نتیجۀ سیاست‌های کلان اقتصادی از روستاها به قصد یافتن کار به شهرهای بزرگ آمده بودند. آنها اغلب به‌عنوان کارگران ساختمانی یا فصلی به شهرها وارد می‌شدند، ولی در واقع به‌صورت زائده‌های زیستی در اطراف شهرهای بزرگ به‌سرمی‌بردند. نگاه تلخ، بدبینانه و ناتورالیستی پاره‌ای از سینماگران ما به این تهیدستان، بازتاب چنین تحولاتی بود.

مدیریت کلان کشور در آن سال‌ها به توسعه و مدرنیزاسیون اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی معتقد بود، اما زیرساخت‌های سنتی کشور و نظام اداری به‌شدت ناکارامد، قادر به همنوایی با این خواست نبود. مونارشیسم سیاسی حاکم بر ایران نیز تمایلی به گسترش آزادی در بیان نارسایی‌ها نمی‌توانست داشته باشد، زیرا معتقد به توسعۀ کشور بدون دموکراسی بود و تصور می‌کرد با گسترش انتقاد، کشور به‌سوی هرج‌ومرج پیش می‌رود. بنابراین از یک سو، سیاست گسترش مدرنیزاسیون در جامعۀ به‌شدت سنتی ایران توسط مدیریت کلان کشور و مجریان برنامه‌های پنج‌سالۀ توسعه مصرانه پیگیری می‌شد و از سوی دیگر، به‌دلیل ناکارامدی و عدم تحول در بسیاری از بخش‌ها، مدرنیزاسیون نامتوازنی را در کشور موجب شد. از سوی دیگر، نظام سیاسی اداره‌کنندۀ کشور نیز بدون توجه بر این نکته که توسعۀ اقتصادی پایدار بدون گسترش فضای باز سیاسی امکان‌پذیر نیست، با اتکا به کاریزمای مقام پادشاه، می‌خواست به زورِ دستگاه سرکوب‌کنندۀ پلیس سیاسی فاصلۀ گذار از جامعۀ سنتی به مدرن را با سرعت طی کند. درآمدهای نفتی نیز که پول کلانی را در اختیار چنین خواستی قرار می‌داد، دولت را قادر می‌ساخت با پرداخت یارانه‌های فراوان، وقوع بحران را به تأخیر اندازد.

تحرک اجتماعی تهیدستان، در چنین جامعه‌ای هرگز نمی‌توانست به شیوه‌های مدنی و از طریق مجاری قانونی و دموکراتیک شکل بگیرد، بلکه اَشکال خشونت‌آمیز پیدا می‌کرد. بازتاب این‌گونه اعتراض بر پردهٔ سینما به‌صورت شورش و طغیان قهرمانانی ظاهر شد که بدون مراجعه به مراجع قانونی مانند پلیس و دادگستری، رأساً برای گرفتن حق خویش یا انتقام‌گیری شخصی اقدام می‌کردند. ساخته شدن این‌گونه فیلم‌ها در این دوره از یک سو متأثر از سینمای وسترن بود و از سوی دیگر، تحت تأثیر شکل گرفتن گروهی از فیلم‌سازان جوان ایرانی که به «موج نو» معروف شدند، قرار داشت (شیخ‌محمدی، ۱۳۸۵: ۱۴۳). این موج محصول فضای بسته‌ای بود که دانش‌های مسلط پهلوی بر جامعه حاکم کرده بود و در آن دیگر قهرمانان فیلم‌ها مانند «علی بی‌غم» قهرمان معروف فیلم گنج قارون، تسلیمِ تودهٔ انبوه بی‌نان را در مقابل طبقهٔ مسلط که نمایندهٔ مدرنیسم شناخته می‌شد، تبلیغ نمی‌کردند؛ بلکه به بیان این نوشتار، مشخصهٔ اصلی قهرمانان موج نو، میکرومقاومت در برابر طبقهٔ مسلط و دانش‌های پهلوی با زبان و روکشی هنری، چندلایه و عامه‌پسند است. قیصر نقطهٔ عطفی برای این موج و گوزن‌ها نقطهٔ اوج این موج به‌شمار می‌روند.

قیصر و میکرومقاومت

قیصر یک تراژدی کامل است؛ تراژدی‌ای که تار و پود آن را سنت‌های بومی و قومی تشکیل می‌دهد؛ تراژدی فروپاشی یک خانواده که آغاز آن با بی‌عدالتی (تجاوز به دختر) و جریان آن بر بستر مبارزه با بی‌عدالتی است. چنین مسیری، در قرن بیستم و در دنیای مدرن عملی خلاف قاعده و جریان آب است و ناگزیر به تراژدی و قربانی شدن و فروپاشی می‌انجامد، چراکه تمامی آن ضد جریان است. چرا در چنین مقطع زمانی و در مکانی که ظاهراً شهری متمدن و برخوردار از همهٔ نهادهای مدرن و قانونی اجتماعی است، باید چنین اقدام خلاف قاعده‌ای روی دهد؟ درست است که سنگ اول این تراژدی روی پایهٔ ظلم و تعدی به‌حق دیگری گذاشته شده است، اما برای هر ذهنی بلافاصله این سؤال منطقی پیش می‌آید که چرا قیصر به‌جای توسل به قانون و عدالت مستقر در جامعه، خود با روشی خشونت‌آمیز، دست به احقاق حقی خونین زد و جوی خون را به راه انداخت؟

ظاهراً علت قیام فردی قیصر در انتقام‌جویی، بی‌اعتمادی به نظام حاکم و عدالت سیستمی و بوروکراتیک آن است. برای این است که قیصر با نیتی دادخواهانه و افشاگرانه اقدامی می‌کند که هم جنبهٔ احقاق حق خود او را دارد و هم قدبرافراشتنی است در برابر ظلم عمومی نظام حاکم (ارجمند، ۱۳۷۹: ۴۱-۴۰)؛ قیصر برای اجرای عدالت، عدالتی که خود می‌شناسد و معنی می‌کند، برمی‌خیزد. به بیان دیگر، کیمیایی نگاهی نوستالوژیک به سنت دارد و آن را برخلاف

برخی روشنفکران ساده‌ساز که روایتی تک‌خطی و یکسان‌ساز (متأثر از عصر خام و مغرور روشنفکری، به تعبیر ارنست کاسیرر) از مدرنیته دارند، یکسره منفی نمی‌انگارد. بدین ترتیب قیصر عکس‌العمل پرخاشجویانهٔ «سنت» نسبت به «شبه‌مدرنیسم» بی‌ریشه در دههٔ چهل بود (علیخانی، ۱۳۷۹: ۴۴).

قیصر در برابر خود دو قطب نمونه، دو طرز فکر خاص جامعهٔ خود را می‌بیند: برادرش فرمان که به زیارت رفته و توبه کرده و دست از دشنه کشیده است (و به‌دلیل همین عدم بینش، به‌سبب درک نکردن واقعیت زمان بیهوده و به غدر کشته می‌شود) و خان‌دایی که زمانی پهلوان محل بوده و بچه‌ها هنوز قصهٔ زورمندی‌های او را می‌گویند، ولی او هم به قول قیصر پیر و دلش کوچک شده و خان‌دایی هم در پیری، شیر رام و بی‌آزاری است که قوت از سرپنجه‌های او رفته است. اما قیصر نه توبه می‌کند و نه تحمل. قیصر در عین حال که بچهٔ سنت ماست، آنقدر واقع‌بینی دارد که معیارهای انتزاعی دنیای خود را، معیارهایی مثل توبه کردن و دست از خون‌ریزی کشیدن را، با واقعیت و شرایط منحطی که کریم و رحیم و منصور آب‌منگل نمایندهٔ آن‌اند، تطبیق بدهد و با آنها چنانکه شایسته‌شان است در بیفتد. قیصر به قسمی که آدمی را به تعهدی پاکیزه و خوب می‌پیوندد اعتقادی ندارد، زیرا زمانه، زمان نامردی‌ها و ارزش‌های پا در گریز است (دوایی، ۱۳۷۹: ۶۱-۶۰) و این زمانه، چیزی جزء محصول نظم دانش‌های مسلط پهلوی نیست.

قیصر در نمایی از فیلم، در توضیح سیه‌روزی خود و خانواده‌اش با حرارت تمام فریاد می‌زند: «این نظام روزگاره، یعنی این روزگاره خان‌دایی، نزنی می‌زنن». این جمله برای آنکه انگشت اتهام تماشاگران فیلم را در سال‌های نخست نمایش آن، متوجه حکومت وقت به‌عنوان ام‌الفساد کند، کافی به‌نظر می‌رسد (زیدآبادی، ۱۳۷۹: ۹۴). تمام درد و دریغ قیصر در همین مختصر خلاصه می‌شود، روزگاری که دیگر جایی برای دلاوران و جوانمردان نیست. این روزگار حتی یک زندگی ساده و سربه‌راه و گمنام و کوچک را هم از آنان دریغ می‌دارد؛ قیصر مرگ را به تسلیم در برابر این روزگار نکبت‌بار ترجیح می‌دهد. روزگاری که فرمان را با همهٔ خوبی و جوانمردی به آن طرز ناجوانمردانه به خون می‌کشاند و از دلاوری مثل خان‌دایی، پیری عاجز و دست‌وپا بسته می‌سازد. این وضع در تاریخ اجتماعی و سیاسی ما، و در نتیجه در روان‌شناسی افراد ملت ما، ریشه‌های عمیق دارد. داستان فیلم قیصر به یک معنا کوششی است برای بیرون کشیدن این ریشه‌ها، زیرا قیصر جنایتکار نیست. «یک جو جوانمردی به من نشان بدهید تا من یک خروار رو کنم». قیصر حتی نازک‌دل است، چنانکه نمی‌تواند جان دادن دو ماهی کوچک در یک تنگ آب را تحمل کند، ولی خیلی راحت می‌تواند تن کریم آب‌منگل را با تیغ

دلاکی‌اش آش‌ولاش کند. این تناقض ناشی از وضعی است که قیصر در آن گرفتار است (دریابندری، ۱۳۷۹: ۷۰).

در تحلیل نهایی، قیصری که همانند فرمان و خان‌دایی در مرز جذب شدن به‌وسیلهٔ اجتماع بود، داشت زن می‌گرفت و نان‌آور می‌شد، یکباره در میان سکوت تحسین‌آمیز دیگران به همه چیز پشت پا می‌زند و نماد میکرومقاومت در برابر نظم دانش‌های پهلوی می‌گردد و با همهٔ وجودش قیام می‌کند تا انتقام بگیرد و می‌گیرد؛ و آخر کار، قیصر نشسته است در گوشهٔ رستوران خاک‌گرفتهٔ قطاری از کار افتاده، زخمی و اسیر چنگ نظم. هیچ تماشاچی‌ای از این پیروزی نظم خوشحال نیست. همه کس حماسهٔ شهادت قیصر را واقعی‌تر از مترسک‌های نظم می‌دانند. در نزاع میان خیر و شر، نزاع معروف فیلم‌های وسترن، اینجا برخلاف معمول گردونهٔ نظم را می‌بینیم که جانب خیر را رها کرده است. به بیان دقیق‌تر، نظمی که حکومت وقت مروج آن است، در اثر میکرومقاومت قیصر، برای بینندگان به حاشیه رانده شد و شر تلقی کرد و بی‌نظمی قیصر، در واقع نظمی است که مخاطبان را در خود اقناع کرد و مصداق خیر در نظر گرفته شد.

گوزن‌ها و میکرومقاومت

آنچه 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 محدودهٔ انتقام‌ها و کینه‌جویی‌های فردی فراتر می‌برد و نگاه آرمان‌خواهانه‌اش را در نمایش فضای اجتماعی دوران خود به‌گونه‌ای شفاف‌تر جاری می‌ساخت. فیلم‌ساز برای بیان این نگاه آرمان‌خواهانه به‌مراتب منطقی خاصی نیاز داشت که در فیلم رعایت شده است؛ یعنی «سید» ابتدا باید 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 هویت‌باختهٔ سید آغازی درست داشته باشد، سپس این عمل‌گرایی کمال‌گرا در یک جامعهٔ کوچک (مقابله با صاحبخانهٔ ظالم و مستبد) ادامه می‌یابد که قتل هرویین‌فروش و در نهایت، ایستادن در برابر پلیس حکومتی را به‌همراه دارد که می‌تواند عامل اصلی تمام بی‌عدالتی‌ها در زندگی فردی و اجتماعی آدم‌های فیلم قلمداد شود (هاشمی، ۱۳۸۷: ۵۲).

به بیان دیگر، آن آنارشیسم فردی اجتماعی فیلم قیصر، در نهایت در جامعهٔ عنان‌گسیختهٔ اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه، شمایل چریکی فیلم گوزن‌ها را پیدا می‌کند؛ در اینجا فیلم‌ساز افق دید آرمانی و عدالت‌خواهانه‌اش را با ترکیب عاشقانه‌ای از حس، غریزه، تئوری و عمل‌گرایی پر می‌کند (طوسی، ۱۳۸۶: ۲۶). آشکارا گوزن‌ها با الهام از جامعهٔ آن روز ایران ساخته

شده است؛ جامعه‌ای که هم معتاد دارد، هم گروه‌های مختلف چریکی از آن زاییده شده، هم در آن میانِ دو قشر فقیر و غنی فاصله‌ای بزرگ است. در این فیلم هم موضوع محبوبِ فیلم‌ساز، یعنی فراموش شدن و از بین رفتن ارزش‌های قدیم، معرفِ نگرانی محوری اوست. شکل‌دهنده و ممکن‌کنندهٔ اصلی این زندگی (آنچه کردارهای گفتمانی و غیرگفتمانی را به هم پیوند می‌دهد)، جوانمردی، داش مشدی‌گری و لوطی‌گری است. اما جوانمردی با یورش اعتیاد در حال مرگ است (کی، ۱۳۷۵: ۴۸۲) اعتیادی که ناشی از آموزه‌های دانشِ (پیوند کردارهای گفتمانی و غیرگفتمانی) پهلوی است و کیمیایی گویی مسیحایی است که در هیأت «قدرت» آمده است تا این جوانمردی را زنده کند. فیلم‌ساز، با به هوش آوردن «سید» در پی هشیار کردن مردم است و می‌کوشد این بیداری را با نوعی اعادهٔ حیثیت به گذشته به‌دست آورد.

به بیان دقیق‌تر، در نظام حاکم که قلمرو حق‌کشی‌ها و نامردمی‌هاست، روابط سالم و انسانی و صمیمی از پهنهٔ زندگی طرد شده و جای خود را به بیگانگی داده است. ازاین‌رو نطفهٔ دوستی سید و قدرت در گذشته‌ها بسته شده و به همین دلیل هم تا امروز زنده و بارور است. دوستی قدرت با سید، زمانی شکل گرفته که هر دو مست غرور و شادابی جوانی بودند و هنوز با چهرهٔ زشت و اسارت‌آور مقررات و وظایف اجتماعی که سرشتی غیرانسانی و ظالمانه دارد، آشنا نبودند. بنابراین، این دوستی در عین حال تداعی‌گر آن رهایی گذشته و سپری‌شده نیز است و هدف فعلی آن احیای همان رهایی در شرایط گرفتار کنونی است. ازاین‌رو رهایی، همه‌جا با تصاویر گذشتهٔ آن تداعی می‌شود، زیرا در زمان حال فعلیت ندارد (قوکاسیان، ۱۳۶۴: ۳۲۷).

علاوه‌بر مطالب مذکور، ردپای میکروفیزیک قدرت و میکرومقاومت در سکانس‌ها و دیالوگ‌های متعددی نمایان است. برای مثال درگیری مستأجران با صاحبخانه در بافت فیلم به‌مثابهٔ پله‌ای برای تحول و اعتلای روحی سید جا گرفته است. هنگامی‌که سید پس از زورگویی‌های صاحبخانه با ضربه‌ای او را نقش زمین می‌کند، مستأجران که منتظر چنین فرصتی بودند، به روی صاحبخانه هجوم می‌برند و شروع به کتک زدن او می‌کنند، اما این کتک زدن به‌دلیل خیرات دو زن اعیان نیمه‌کاره باقی می‌ماند و مستأجران از کتک زدن صاحبخانه منصرف می‌شوند و به سمت ماشین خیرات‌دهندگان هجوم می‌برند. مفهوم صحنه روشن است، طبقات بالا برای خاموش کردن اعتراض محرومان و برای تسکین عذاب وجدان خود بخش ناچیزی از دسترنج آنها را که غارت کرده‌اند، به‌عنوان صدقه و احسان به خودشان پس می‌دهند.

صحنهٔ آخر فیلم نیز جلوه‌ای دیگر از میکرومقاومت و سازماندهی سوژه‌ها به سمت مقاومت در برابر دانش‌های پهلوی را نمایان می‌سازد. هنگامی‌که سید سیر منطقی تحول را طی کرد، توسط گلولهٔ مأموران حکومتی زخمی می‌شود و به تهیدستان ادامهٔ حرکت مبارزه‌جویانهٔ

قدرت را توصیه می‌کند: «نمردیم و گلوله هم خوردیم، خیلی دلم می‌خواست یه جوری درست کلکم کنده شه، حالا اینجوری درسته، ما هم هستیم؛ با گلوله مردن که از تو کوچه زیر پل مردن بهتره» فیلم‌ساز در انتها با بیانی بی‌پرده و صریح، سوژه‌ها را به سمت مقاومت شریفانه و شهادت‌طلبانه علیه نظم و دانش‌های موجود دعوت می‌کند. نقش سرکوبگر پلیس در پایان فیلم نیز، مهر تأییدی بر این دعوت مبارزه‌جویانه است، چراکه امکان مسالمت‌جویانهٔ ایجاد تغییر و دگرگونی را منتفی اعلام می‌کند.

نتیجه

سینما موقعیت اجتماعی تأثیرگذاری است؛ این تأثیرگذاری به‌سبب موقعیت زیبایی‌شناختی آن پدید آمده است؛ موقعیت زیبایی‌شناسانه‌ای که حاصل تجمیع زیبایی‌های سایر هنرهاست. بنابراین، سینما امکانات و ابزارهایی با ارزش زیبایی‌شناختی منحصربه‌فردی فراهم می‌کند که این امکانات و ابزار، موقعیت‌ها و فرصت‌های مناسبی را در اختیار میکروفیزیک‌های قدرت (نسبتی جدید میان خود با خود که درون‌ماندگارِ دانش‌ها و روابط نیروهاست) قرار می‌دهند تا به‌واسطهٔ این امکانات، گزاره‌های دانشِ خویش را به تأثیرگذارترین شکل ممکن انتشار دهند و از رهگذر میکروسیاست و میکرومقاومت، سوژه‌ها را در مسیر تابع شدن سوق دهند و بدین ترتیب به دانش مسلط تبدیل شوند.

این نگاه به سینما که براساس آموزه‌های فوکو دربارهٔ قدرت امکان‌پذیر است، به ما اجازه می‌دهد که فیلم‌های اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه را تحلیل کنیم؛ فیلم‌هایی که در آنها نظم خاص ترسیم‌شدهٔ دانش‌های مسلط پهلوی، مسبب بی‌نظمی شده و موج اعتراضاتی در سراسر جامعه ایجاد کرده‌اند. شروع میکرومقاومت در برابر دانش‌های مسلط پهلوی درون سینمای ایران را می‌توان فیلم «قیصر» و نقطهٔ اوج آن را «گوزن‌ها» دانست.

«قیصر» که در اواخر دههٔ چهل به نمایش درآمد، میکرومقاومتی است علیه نظم و وضع موجود، به‌واسطهٔ نادیده گرفتن قدرت حکومت. قیصر، قانون خود را دارد و به دادگستری و قوانین آن که محصول دانش پهلوی است، بی‌اعتناست؛ قیصر در دفاع از حریم حرمت ناموس و سنت، به تیغ عدالت خود قصاص می‌کند. هنگامی‌که قیصر در یکی از سکانس‌ها پیش از آغاز انتقام‌گیری، در تنگ ماهی فراموش‌شدهٔ «خان‌دایی» که ماهی آن در حال جان کندن است، آب می‌ریزد و ماهی دوباره جان می‌گیرد، در حقیقت فیلم‌ساز ضرورت جان دادن به سنت‌های کهن را به جامعهٔ ایران یادآور می‌شود؛ جامعه‌ای که معانی آب، تشنگی، جان دادن با لب تشنه و خون و شهادت را خوب می‌شناسد.

دومین فیلم با رویکرد میکرومقاومت در سینمای قبل از انقلاب که موضوع مطالعهٔ این نوشتار است، گوزن‌هاست. در این فیلم، فردی معتاد از حاشیه‌نشینان جامعه (مظهر سنت‌های پیشین جامعهٔ ایرانی که در دام دانش‌های پهلوی رو به نابودی و تباهی است) از رفیق‌بازی به آگاهی طبقاتی دست یافت. فیلم‌ساز با به هوش آوردن «سید» در پی هوشیار کردن مردم است. این در حالی است که هوشیار شدن و عمل‌گرایی در گوزن‌ها دو روی یک سکه‌اند. سید پس از هر مرحله هوشیاری آن را با عمل‌گرایی پیوند می‌زند و در واقع همین عمل‌گرایی است که زمینهٔ رشد سید را فراهم می‌آورد و او را به مرحلهٔ بالاتری از هوشیاری می‌رساند تا شخصیت هویت‌باختهٔ او که زمانی نماد جوانمردی بود، دوباره آگاه شود؛ آگاهی‌ای که تجلی نهایی آن در سکانس پایانی فیلم ایستادن در برابر پلیس حکومتی‌ای است که عامل اصلی تمام این هویت‌باختگی و ظلم و بی‌عدالتی‌ها در زندگی فردی و اجتماعی آدم‌های فیلم قلمداد می‌شود.

بدین ترتیب، دستگیری قیصر و کشته شدن سید توسط مأموران حکومتی، بی‌شک پایان‌های تلخی است که قصاص می‌طلبد و روحیهٔ پرخاش و اعتراض خشونت‌بار را در جامعه می‌پراکند؛ که بعدها بازگشت به هویت ازدست‌رفتهٔ سنتی با تقلید از منش و کنش ناشی از شخصیت قیصر و مبارزهٔ مستقیم و مسلحانه علیه نظم حکومت پهلوی، نمونه‌ای از فوران خشم تجمع‌یافتهٔ گروه‌های حاشیه‌نشین را نمایش دادند.

منابع و مآخذ

الف) فارسی

۱. ارجمند، جمشید (۱۳۷۹). قیصر، سی سال بعد، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض، به اهتمام رضا شکراله و حمید تورانپور، چ اول، تهران: نشر قصیده.

۲. پرکینز، و . ف (۱۳۶۷). فیلم به‌عنوان فیلم، درک و داوری فیلم‌ها، ترجمهٔ عبدالله تربیت، چ اول، تهران: نشر زیبا.

۳. جینکز، ویلیام (۱۳۶۶). ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چ دوم، تهران: نشر صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

۴. خالقی، احمد (۱۳۸۵). قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی- سیاسی معاصر، چ دوم، تهران: نشر گام نو.

۵. دریابندری، نجف (۱۳۷۹). قیصر پس از بیست سال سیاه‌مشق، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض به اهتمام رضا شکراله و حمید تورانپور، چ اول، تهران: نشر قصیده.

۶. دریفوس، هیوبرت ال و رابینو، پل (۱۳۷۶). میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک، ترجمهٔ حسین بشیریه، چ اول، تهران: نشر نی.

۷. دوایی، پرویز (۱۳۷۹). مرثیه‌ای برای ارزش‌های از دست‌رفته، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض به اهتمام رضا شکراله و حمید تورانپور، چ اول، تهران: نشر قصیده.

۸. راش، مایکل (۱۳۸۹). جامعه و سیاست: مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی، ترجمهٔ منوچهر صبوری، چ نهم، تهران: سمت.

۹. زیدآبادی، احمد (۱۳۷۹). زمانهٔ نامرد، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض به اهتمام رضا شکراله و حمید تورانپور، چ اول، تهران: نشر قصیده.

۱۰. سایمونز، جان (۱۳۹۰). فوکو و امر سیاسی، ترجمهٔ کاوه حسین‌زاده راد، چ اول، تهران: نشر رخدادنو.

۱۱. شیخ‌محمدی، علی (۱۳۸۵). «تحرک اجتماعی ضدقهرمان‌های فیلم ایرانی (۱۳۵۷– ۱۳۴۷)»، ماهنامهٔ کتاب ماه هنر، ش ۹۳ و ۹۴، خرداد و تیر ۱۳۸۵.
۱۲. طوسی، جواد (۱۳۸۶). «مدخلی بر سینمای اجتماعی، در دل اجتماع خشمگین»، ماهنامهٔ نقد سینما، ش ۴۷، مهر ۱۳۸۶.
۱۳. ظهیرمالکی، سیروس (۱۳۷۴). «مفاهیم اساسی سینما، مفاهیم واقعیت و واقع‌گرایی در سینما»، ماهنامهٔ چیستا، ش ۱۲۲ و ۱۲۳، آبان و آذر ۱۳۷۴.
۱۴. علیخانی، رضا (۱۳۷۹). باز به کیمیایی محتاجیم، مجموعه مقالات قیصر نماد انسان معترض به اهتمام رضا شکراله و حمید تورانپور، چ اول، تهران: نشر قصیده.
۱۵. فوکو، میشل (۱۳۸۳). اراده به دانستن، ترجمهٔ افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، چ دوم، تهران: نشر نی.
۱۶. فوکو، میشل و دیگران (۱۳۷۶). خرد در سیاست، ترجمه و گزیدهٔ عزت‌الله فولادوند، چ اول، تهران: طرح نو.
۱۷. قوکاسیان، زاون (۱۳۶۴). مروری بر آثار یک سینماگر ایرانی، مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، چ اول، تهران: آگاه.
۱۸. کی، هرموز (۱۳۷۵). «سینمای ایران در دو حرکت»، فصلنامهٔ ایران‌نامه، شمارهٔ ۵۵، تابستان ۱۳۷۵.
۱۹. گیلاسیان، روزبه (۱۳۸۹). فلسفه در خیابان؛ عبور از فوکو و بودریار، چ اول، تهران: نشر روزبهان.
۲۰. مارش، کلایو و ارتیز، گی (۱۳۸۴). کاوش در الهیات و سینما، ترجمهٔ امیر احمدی‌آریان و دیگران، چ اول، تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.
۲۱. میلر، پیتر (۱۳۸۲). سوژه، استیلا و قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چ اول، تهران: نشر نی.
۲۲. نش، کیت (۱۳۸۹). جامعه‌شناسی سیاسی معاصر جهانی شدن، سیاست، قدرت، ترجمهٔ محمدتقی دلفروز، چ هشتم، تهران: نشر کویر.
۲۳. هاشمی، محمد (۱۳۸۷). «آشنایی‌زدایی از فیلم‌فارسی در آثار یک فیلم‌ساز جامعه‌گرا، نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی»، ماهنامهٔ نقد سینما، ش ۶۰، آذر ۱۳۸۷.
۲۴. هیندس، باری (۱۳۸۰). گفتارهای قدرت(از هابز تا فوکو)، ترجمهٔ مصطفی یونسی، چ اول، تهران: نشر شیرازه.
۲۵. یزدانجو، پیام (۱۳۸۷). اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما، چ دوم، تهران: نشر مرکز.

ب) خارجی

26. Best, Steven and Kelner, Douglas (1991), Postmodern Theory: Critical Interrogations. New York: The Guilford Press.
27. Foucault, Michel (1977), Discipline and Punish: The Birth of the prison. Translated by Alan Sheridan. New York: Random House.
28. Foucault, Michel (1979), The History of Sexuality, Translated by Robert Hurley, vol 1, New York, Vintage book.

پرتال جامع علوم انسانی