جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۹۰، صص ۱۲۳-۹۹

# تحلیل جامعه‌شناختی تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی

**جمال محمدی***


## چکیده

مقاله حاضر تلاشی است برای تحلیل روایت تعامل اخلاق قهرمانی و منطق زندگی روزمرهٔ مدرن از منظر جامعه‌شناسی سینما. حوزهٔ مورد مطالعه، آثار سینمایی مسعود کیمیایی است. برای صورت‌بندی نظریه‌ای دربارهٔ تعامل دیالکتیکی پویایی‌های اجتماعی/ تاریخی و آفرینش هنری از آرای دو وینیو، لوکاچ و لونتال استفاده شده است. سپس با به‌کارگیری روش تحلیل روایتِ ساختارگرا و نشانه‌شناسی ساختاری آثار سینمایی کیمیایی مطالعه شده است. از میان این آثار، دو فیلم *قیصر* و *محاکمه در خیابان* به شیوه نمونه‌گیری نظری- هدفمند انتخاب شده‌اند. البته هر یک از این دو فیلم با فیلم دیگری متعلق به دوره خودشان مقایسه شده‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که سینمای کیمیایی روایت‌گر تغییر شکل اخلاق قهرمانی در جامعه ایران و ادغام قهرمان در زندگی روزمره است. به موازات گسترش مدرنیزاسیون در چند دهه اخیر، منطق عقلانیت ابزاری بر روابط و مناسبات بین آدمیان سیطره یافته و مسلک قهرمانی (که مبتنی بر عقلانیت غایی و باورهای استعلایی است) به حاشیه رفته است.


**واژگان کلیدی:** پویایی اجتماعی، تخیل هنری، زندگی روزمره، اخلاق قهرمانی، روایت سینمایی، بازنمایی، دگردیسی ارزش‌ها.

دریافت: ۱۳۹۰/۰۷/۰۳ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۹/۲۸

* عضو هیئت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان m.jamal8@gmail.com

**مقدمه و طرح مسئله**

مسئلهٔ اصلی این پژوهش پروبلماتیک شدن زندگی روزمرهٔ مدرن و نوع تعاملی است که این زندگی با اخلاق و زندگی قهرمانی پیدا کرده است. زندگی روزمرهٔ مدرن هم به لحاظ تناقض‌های درونی‌اش و هم از حیث تقابل‌اش با اخلاق و زندگی قهرمانی واجد سرشتی پروبلماتیک است. روایتی که از این پدیده در قالب اثر هنری، در اینجا آثار سینمایی مسعود کیمیایی، برساخته و ارایه شده، آن چیزی است که تحقیق حاضر درصدد درک آن است. زندگی روزمرهٔ جامعهٔ ایرانی در دهه‌های اخیر در ابعاد مختلف دست‌خوش تحولات بنیادین گشته است. یک بُعد بسیار مهم آن، دگردیسی درک آدمیان از ارزش‌ها و غایات، نحوهٔ تحقق نفس[1] و فرایندهای هویت‌یابی و معنابخشی در متن زندگی روزمره بوده است. این که تجربهٔ فرد ایرانی از این تحولات در جهان اجتماعیِ واقعی چه بوده است یک چیز است و این که تجربه مزبور چگونه در قالب آفرینش هنری نمود یافته است، چیز دیگری است. هدف تحقیق حاضر مطالعه روشمند موضوع دوم است. بدین معنا که سعی بر آن است ضمن مفروض گرفتن تعامل دیالکتیکی بین دینامیسم اجتماعی/ تاریخی و آفرینش هنری، این مسئله مورد تحلیل قرار گیرد که تعامل اخلاق قهرمانی و منطق زندگی روزمره در سینمای کیمیایی چگونه روایت شده است. به بیان دیگر، با تکیه بر آرای نظریه‌پردازانی مثل دو وینیو، لوکاچ و لونتال در حوزهٔ جامعه-شناسی هنر و به میانجی مقولهٔ تعامل قهرمان و زندگی روزمره، به تحلیل روایت سینمایی این پدیده در سینمای کیمیایی پرداخته می‌شود.

یکی از مفروضات پژوهش حاضر این است که به موازات گسترش مدرنیزاسیون در جامعه ایران، زیست- جهان‌های سنتی با تمام قواعد و عرف‌ها و معناسازی‌های نهفته در آن‌ها دست‌خوش تغییر شده‌اند و خط سیر این تغییر، درست به سبب سیطرهٔ منطق مبادله و عقلانیت ابزاری، به سوی افول مسلک قهرمانی و ادغام قهرمان در روزمرگی معطوف بوده است. سینمای کیمیایی بازنمایی این دگردیسی ارزشی و این تحول در فرم و محتوای زندگی روزمره در ایران معاصر است. فرض دیگر این است که سینما را فقط در چارچوب برآیندی از نیروهای اجتماعی – فرهنگی می‌توان تحلیل کرد. به تعبیر ادگار مورن، کار جامعه‌شناس سینما این است که آنچه را که ساختهٔ تخیل است در حیطهٔ آگاهی بشر از واقعیت جای دهد. سینما، مانند دیگر هنرها، با زمینهٔ اجتماعی‌اش ارتباطی تنگاتنگ

[1]. Sself-actualization

دارد (به نقل از دو وینیو، ۱۳۸۸ : ۶ ). اگر بشر، از دید جامعه‌شناس، تجربه‌ای بی‌پایان است که باید همواره آموخته شود و اگر جوامع، بنا به سرشت خود، هیچ‌گاه به یک شکل نهایی نمی‌رسند، در آن صورت وظیفه جامعه‌شناس هنر این است که تحلیلی عمیق، روش‌مند و انتقادی از این پویایی اجتماعی و رابطه آن با کارکرد نیروی تخیل به دست دهد.

سینمای کیمیایی مهیاگر روایت‌هایی چندگانه از تغییر شکل زندگی روزمره، چالش‌های بین قهرمان و روزمرگی و افول اخلاق قهرمانی و سیطرهٔ روزافزون زندگی روزمرهٔ مدرن در جامعه ایران است. بنابراین، تحلیل جامعه‌شناختیِ روایت سینمایی این تحولات تلاشی است برای پرداختن به پرسش‌هایی از این دست: تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای کیمیایی چگونه بازنمایی شده است؟ این سینما چگونه با به‌کارگیری تمهیدات فرمی و شگردهای فنی (ایماژها، شخصیت‌پردازی‌ها، زاویهٔ دید، نماهای درشت و سربالا، لانگ‌شات‌ها، رخدادها و ...) خصلت‌های «مرام و مسلکِ» قهرمانی و الزاماتِ «منطق حاکم» بر زندگی روزمره را روایت می‌کند؟ آیا فیلم‌های کیمیایی روایت همگون و واحدی از این موضوعات ارایه می‌دهند، یا نحوهٔ روایت‌پردازی‌شان به فراخور شرایط تاریخی/ اجتماعی تفاوت می‌پذیرد؟ آیا روایت این مسایل روایتی خطی و واحد است یا شاهد چندگانگی و غیرخطی بودن روایت‌ها هستیم؟ تجربهٔ زندگی روزمره، شامل تجربهٔ مواجهه با دیگری و نیز مواجهه با ساخت‌های کلان، در این سینما چگونه روایت شده است؟ هدف این پژوهش تحلیل روایتی است که سینمای کیمیایی با تکیه بر فرایندهای بیانی، شیوه‌های بازنمایی، شگردهای فرمی و فنی و ساختارهای روایی از این مسئله ارایه کرده است.

## چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش ذیل رویکردهای انعکاسی در جامعه‌شناسی هنر قرار می‌گیرد. رویکرد انعکاسی به طور کلی بر این اندیشه متکی است که هنر حاوی اطلاعاتی در مورد جامعه است و چیزی از جامعه را به ما نشان می‌دهد. البته این رویکرد در شکل پیچیدهٔ امروزی آن به هیچ رو باور ندارد که می‌توان یک خط مستقیم میان هنر و جامعه ترسیم کرد. هنر، در مقام آینه، در هر زمان تنها قادر است بخشی از واقعیت را منعکس کند. هنر بازتاب جامعه است، اما به گونه‌ای پیچیده. این رویکرد در جامعه‌شناسی هنر طیف وسیعی از پژوهش‌ها را در برمی‌گیرد که همگی در اعتقاد به این که هنر آینهٔ جامعه (متأثر از جامعه و اثرگذار بر آن) است، مشترک هستند (الکساندر، ۱۳۹۰: ۶۸).

به بیان دیگر، نظریهٔ بازتاب جامعه در آینهٔ هنر سابقه زیادی در جامعه‌شناسی هنر دارد؛ با این حال تبیین نظریه‌پردازان مختلف از چگونگی این بازتاب متفاوت است (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷: ۵۳). در این رویکرد معمولاً از روش‌هایی مثل تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری و شناخت آیین‌ها برای درک جامعه‌شناختی آثار هنری استفاده می‌شود. زمینهٔ اجتماعی که ما می‌خواهیم از دریچهٔ آثار و آفرینش هنری (یعنی در واقع مقولهٔ میانجی) آن را مطالعه کنیم عبارت است از «زندگی روزمره» که همواره به عنوان «قلمرو تولید معنا»، عرصهٔ تحقق نَفس، حوزهٔ تعامل با دیگری، قلمرو تفسیرها و نشانه‌ها و «میدان تقابل ساختارهای کلان و کنش‌های آگاهانهٔ کنش‌گرانِ» موضوع بررسی بوده است. نگاه پژوهش حاضر به این مقوله نگاهی انتقادی است که مطابق آن امر روزمره چیزی است که به فراخور شرایط تاریخی/ اجتماعی و در تعامل با متغیرهای بیرونیِ بسیاری در هر برهه برساخته می‌شود و مطالعهٔ آن در واقع تلاشی است برای آشکارساختن تضادها، تناقض‌ها، پویایی‌ها، شکاف‌ها، گسست‌ها، سلطه‌جویی‌ها، مقاومت‌ها و تاریخ‌مند بودن پدیدارها. در این تحقیق برای تحلیل این پویایی اجتماعی که به شیوه‌ای تاریخی برساخته شده و نیز بررسی تعامل دیالکتیکی آن با اثر یا آفرینش هنری (که هم روایت‌گر جهان اجتماعی است و نیز با همین روایت‌سازی بر آن اثر می‌گذارد) از نظریهٔ ژان دو وینیو استفاده شده است. از نگاه دو وینیو، نقطهٔ شروع هر گونه تلاشی برای تحلیل جامعه‌شناختی اثر هنری بررسی همزمان تجربهٔ واقعی خلاقیت و تجربهٔ عملی و پویایی زندگی در متن جامعه است. هدف، مطالعهٔ رابطه بین تجربهٔ تخیلی و دینامیسم اجتماعی است (دو وینیو، ۱۳۸۸: ۷). آفرینش هنری همواره در شبکهٔ پیچیدهٔ روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی و در متن رؤیاهای تجربهٔ روزمره تولید و اجرا می‌شود. به بیان دیگر، به واسطهٔ کنش خلاقانهٔ هنرمند، روح جامعه در کالبد اثر هنری دمیده می‌شود. هنرمند واقعیت‌های اجتماعیِ بیرونی، تجربه‌های زیسته و معناهای تجسدیافته در محیط اجتماعی‌اش را از صافی وجود خویش می‌گذراند و در قالب اثر هنری از نو خلق‌شان می‌کند (راودراد و همایون‌پور، ۱۳۸۳: ۸۷). بدین ترتیب، اثر هنری، مثلاً فیلم سینمایی، دریچه‌ای به مطالعه جامعه است. سینما آنچه را که پیش‌تر تنها به صورت ضمنی در مناسبات بشری وجود دارد، علنی می‌کند و در مقام نوعی هنر کولاژ دوباره ترکیب‌بندی می‌نماید (دو وینیو، ۱۳۸۸: ۱۰). دو وینیو بر آن است که بین آفرینش هنری و واقعیت بیرونی رابطه وجود دارد، زیرا در غیر این صورت اثر هنری چیزی جز رؤیاپردازی

حسرت‌آمیز نیست. واقعیت‌های اجتماعی به میانجی تجربهٔ تخیلی هنرمند در اثر هنری انعکاس پیدا می‌کنند، اما این انعکاس به هیچ رو خطی و مستقیم نیست (صفری، ۱۳۸۷ :۱۰۵).

بُعد دیگر موضوع مورد مطالعهٔ این تحقیق، نحوهٔ تعامل قهرمان و اخلاق قهرمانی با منطق زندگی روزمره در عصر مدرن است. اگر زندگی روزمرّه به برنامه‌های یکنواخت، تجارب تکرارشونده بدیهی انگاشته شده، باورها و کردارها در جهان معمولی مربوط می‌شود، زندگی قهرمانی بر شجاعتی برای مبارزه و کسب اهداف خارق‌العاده، جست‌وجو برای فضیلت، افتخار و شهرت تأکید می‌کند (فدرستون،۱۳۸۰: ۱۶۱). در این تحقیق، برای درک این بُعد از موضوع از منظر جامعه‌شناسی هنر به دیدگاه گئورگ لوکاچ استناد شده است. لوکاچ نیز در تحلیل تعامل بین دینامیسم اجتماعی و آفرینش هنری می‌کوشد با تکیه بر روش دیالکتیکی مدلی پیچیده و غیرخطی از رویکرد انعکاسی ارایه دهد. پرسش اساسی او این است که آثار هنری چگونه پدید می‌آیند و امکان‌پذیر می‌شوند؟ (اباذری، ۱۳۷۵: ۲۰۲). او در اثرش *رمان تاریخی*، که پژوهشی است دربارهٔ تأثیر متقابل تکامل اقتصادی/ اجتماعی و جهان‌نگری و شکل هنریِ زادهٔ آن، این ایده را مطرح می‌کند که هر مرحله از تاریخ اجتماعی با یک شکل بزرگ ادبی/ هنری همراه است. یا در *نظریه رمان* به سوی تاریخی کردن مقولات زیباشناختی حرکت می‌کند (پارکینسون، ۱۳۷۵: ۲۲۷). از نظر او، عصر مدرن کلیت زندگی (یعنی وحدت هماهنگ ذات و زندگی یا آدمی و جهان) را تخریب کرده است، اما چون کلیت هنوز یک آرمان است پس با اثر هنری نیز پیوند می‌یابد. اثر هنری درصدد کشف و خلق کلیتی است که اکنون پنهان است. خاستگاه قهرمان مدرن بیگانگی او با جهان و زندگی است؛ او گرفتاری دارد و خود را می‌جوید. اثر هنری، به ویژه رمان، نشان‌دهندهٔ بی‌خانمانی استعلایی فرد مدرن است. در این وضعیت، قهرمان نمی‌تواند جهان را معنا کند. او به شکست خویش آگاه است. در جامعه مدرن تضادی بین وظیفه و واقعیت، هنر و هستی دنیوی، فرد و اجتماع، و روح انسانی و جهان پدید می‌آید که کل تلاش قهرمان معطوف به غلبه بر آن است (فین‌برگ، ۱۳۷۶: ۱۴۲). مثلاً در قرن نوزدهم، رمان روان‌شناختی نشانگر آن است که قهرمان از تحقق بخشیدن به خواسته‌های خود در جهان دست می‌کشد و مبارزه با دنیای بیرونی را ناممکن می‌داند. به طور کلی، در رویکرد لوکاچ به تحلیل جامعه‌شناختیِ اثر هنری نخست ساختارهای معنادار درونی اثر به شیوه‌ای تاریخی و دیالکتیکی مطالعه می‌شود، سپس هم‌خوانی‌ها و پیوندهای معنادار آن با ساختارهای فکری، اجتماعی، سیاسی و اقتصادیِ زمانه جست‌وجو می‌شود. تلاش برای درک تعامل قهرمان و زندگی روزمره در بافت یک

برههٔ تاریخی در جامعه‌ای خاص، از منظر روایتی که سینما در مقام اثری هنری از آن ارایه کرده است، تلاشی انتقادی است. تحقیق لونتال دربارهٔ نمادهای مردم‌پسند در جامعه آمریکا، که در چارچوب رویکرد انعکاسی انجام گرفته، نمونه‌ای از این تلاش است. او مجله‌های سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۴۱ را مطالعه کرد تا تغییراتی را که در زندگی‌نامه‌ها صورت گرفته بود، مستند کند. نتایج تحقیق او نشان داد که پیش از جنگ جهانی اول قهرمانان در زندگی‌نامه‌های مجله‌ها «کارهای مهم و جدی» داشتند. آن‌ها اسطوره‌های تولید بودند؛ صاحبان صنایع، سیاستمداران و هنرمندان جدی. اما پس از جنگ جهانی اول، قهرمانان به اسطوره‌های مصرف و افرادی متعلق به عالم سرگرمی تبدیل شدند. زندگی‌نامه‌های جدیدتر بیشتر متوجه زندگی خصوصی قهرمانان بودند تا چهرهٔ اجتماعی‌شان. مطالعهٔ لونتال در عین حال که از شیوهٔ تحلیل محتوا سود می‌جوید، در تفسیر داده‌ها از تفسیر انتقادی الهام می‌گیرد (الکساندر، ۱۳۹۰: ۷۱-۷۲). پژوهش لونتال، هم به لحاظ یافته‌ها و از حیث نحوهٔ کاربست تفسیر انتقادی، به ما کمک می‌کند تا تحول تاریخی نحوهٔ تعامل قهرمان و زندگی روزمره در جامعه ایران را، از دریچه روایت سینمایی آن، عمیق‌تر درک کنیم.

## روش تحقیق

روش این پژوهش، به تناسب موضوع و اهداف آن، روش «تحلیل روایتِ ساختارگرا» است، اما هر جا که لازم باشد روش نشانه‌شناسیِ ساختارگرا نیز به خدمت آن در آورده خواهد شد. بر مبنای این روش، برای هر پدیده دو روایت وجود دارد: یکی روایتِ زیست‌شده، که عاملان آن را در حین تجربهٔ زندگی بیان می‌کنند، و دیگری روایتِ بازگو شده، که دیگران در مورد روایتِ زیست‌شده اظهار می‌دارند (فی، ۱۳۸۴: ۳۳۷). نشانه‌شناسی ساختارگرا، به دنبال نگاه کردن به زیر سطوح مشاهده‌پذیرها به منظور کشف سازماندهی متضمن پدیده‌هاست (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۰۷). این رهیافت، روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنا به واسطهٔ بازنمایی‌های بصری است. نشانه‌ها نه فقط انتقال‌دهنده بلکه تولیدکنندهٔ معانی نیز هستند و همواره متضمن معانی متکثر و چندگانه‌اند (همان: ۳). نشانه‌ها فقط تفسیرهایی از جهان نیستند، بلکه چیزهایی در جهان اجتماعی‌اند. فیلم سینمایی به مثابه متن در سه سطح فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک رمزگذاری می‌شود و مجموعه‌ای منسجم از معانی به وجود می‌آورد. هدف تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم‌کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری شده است که در ساختار متن وجود دارد (فیسک،۱۳۸۰ :۱۲۸-۱۳۰).

موضوع تحقیق حاضر سینمای کیمیایی است. آثار سینمایی او، در طول چهار دهه از حیات سیاسی/ اجتماعی ایران (۱۳۴۷ تا ۱۳۹۰)، به حدود ۳۰ فیلم می‌رسد. در این تحقیق، به شیوهٔ نمونه‌گیری نظری - هدفمند چهار فیلم انتخاب شده است: *قیصر* (۱۳۴۸)، *گوزن‌ها* (۱۳۵۴)، *اعتراض* (۱۳۷۸)، *محاکمه در خیابان* (۱۳۸۷). فرض این پژوهش آن است که یکی از مضامین محوری سینمای کیمیایی، دگردیسی ارزش‌ها و هنجارهای سنتی در متن مواجههٔ جامعه ایرانی با مدرنیته است. فیلم‌های کیمیایی روایت این دگردیسی را اغلب در قالب نحوهٔ تعامل قهرمان و زندگی روزمره بازنمایی می‌کنند. چهار فیلم برگزیده بارزترین آثار کیمیایی در بازنمایی این تم هستند. در مقالهٔ حاضر، فیلم‌ها در دو بخش «تحلیل روایت فیلم» و «تحلیل جامعه‌شناختی فیلم» تشریح شده‌اند، اما به سبب محدودیت، شرح گزارش هر دو بخش فقط در مورد فیلم *قیصر* و *محاکمه در خیابان* ارایه شده و در مورد دو فیلم *گوزن‌ها* و *اعتراض*، که دقیقاً به همان روش دو فیلم قبلی تحلیل شده‌اند، صرفاً به ارایه نتیجه‌گیری (نتیجه‌گیری *گوزن‌ها* در انتهای *قیصر* و نتیجه‌گیری *اعتراض* در انتهای *محاکمه در خیابان*) بسنده شده است.

**- فیلم قیصر**

**الف : تحلیل روایت فیلم**

مجموعه وقایع برسازندهٔ روایت فیلم *قیصر* از این قرار است:

**۱- بیمارستان (طرح ماجرا)**
- الف: آمبولانس (عنوان‌بندی)
- ب: معرفی شخصیت‌ها و طرح موضوع
- ج: ورود فرمان
- د: اعلام خبر مرگ فاطی
- ه: ورود اعظم

**۲ - خانه (علت ماجرا)**
- الف: خواندن نامه (فلاش‌بک، سکانس مونتاژی)
- ب: ورود فرمان و بحث با خان دایی

۳ - **مرگ فرمان**
- الف: درگیری با آب منگل‌ها و مرگ فرمان
- ب: پشت بام

۴ - **قیصر می‌آید**
- الف: ایستگاه راه‌آهن
- ب: تاکسی
- ج: حیاط منزل و اطلاع قیصر از فاجعه

۵ - **قیصر وارد عمل می‌شود**
- الف: قیصر در بازارچه
- ب: قهوه‌خانه
- ج: حمام
- د: پلیس
- ه: خانه

**۶- قیصر، پروژهٔ دوم**
- الف: شب در خانه اعظم
- ب: سلاخ‌خانه

**۷- زیارت**
- الف: خانه (خبرکردن ننه مشهدی و بحث با خان دایی)
- ب: مشهد
- ج: قطار

**۸- مرگ**
- الف: خانه، اطلاع از مرگ مادر
- ب: گورستان
- ج: دیدار با اعظم در خیابان

۹ - **پروژهٔ سوم**
- الف: ملاقات با رقاصه دوست منصور
- ب: گورستان واگن‌ها

(اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۶۲).

در تیتراژ فیلم، تصاویر رزم رستم و اسفندیار، سهراب، سیاوش و... بیانگر آن است که با نوعی تراژدی روبروییم. نقطهٔ شروع داستان حکایت از وقوع حادثه‌ای ناگوار دارد: صدای آژیر آمبولانس، تصویر خیابانی سرد و بی‌روح، جسدِ تقریباً بی‌جان دختری روی برانکارد، بیمارستان، و مرد و زنی سالخورده. مخاطب از طریق دیالوگ‌ها به گوشه‌هایی از ماجرا پی می‌برد. پیرزن می‌گوید: «وای دیدی چه خاکی به سرم شد، وای دخترم، داداشی جواب برادراشو چی بدم؟ جواب فرمونو چی بدم، ...جواب قیصرو چی بدم؟» معلوم می‌شود که زن سالخورده مادرِ دختر و پیرمرد دایی اوست و دختر

دو برادر به نام‌های *فرمان* و *قیصر* دارد. باز از طریق دیالوگ‌ها به اصل ماجرا پی می‌بریم: دختری به نام *فاطی* به قصد خودکشی سَمّ خورده است. در رخداد بعدی این سکانس *فرمان* وارد می‌شود. دوربین از نمایی دور ورود بااقتدار او را نشان می‌دهد و موسیقی زورخانه‌ای گام‌های استوارش را همراهی می‌کند. چهرهٔ پُرأبهت و جدّی، کلاه شاپویی، قامت بلند و تیپ لوطی‌وار از دیگر نشانه‌های این شخصیت است. دیالوگ مادر با زنی غریبه بیانگر ابعاد دیگری از داستان است: محل زندگی این خانواده جایی است به اسم گذر حاج میتی و *فرمان* در این محل، و شاید در کل شهر، آدم سرشناسی است که قبلاً خلاف‌کار بوده، اما اکنون توبه کرده است. با پایان یافتن این دیالوگ، رخدادی دیگر روند داستان را پیش می‌برد: خبر مرگ *فاطی* از سوی پزشک بیمارستان اعلام می‌شود و پرستار کاغذی را که همراه دختر بوده به مادر دختر می‌دهد. در اینجا کل سکانس بیمارستان پایان می‌یابد.

سکانس بعدی فیلم در خانه است. در این سکانس نیز نوع روایت، عینی است، رخدادها رابطه‌ای سببی با هم دارند و مخاطب فقط با وقوع رخدادها و از طریق دیالوگ‌ها با عناصر، شخصیت‌ها و مضامین داستان آشنا می‌شود. مثلاً با شنیدن دیالوگ زن غریبه و خان دایی، *اعظم*، نامزد *قیصر* را می‌شناسیم؛ یا با خواندن نامهٔ *فاطی*، به علت خودکشی او و برخی دیگر از شخصیت‌های اصلی داستان (مثلاً برادران آب منگل) پی می‌بریم. در ادامه دوربین چند نما از زیر گذر حاج مِیتی و بازارچه و دکّان قصّابی *فرمان* را نشان می‌دهد. این لحظه پایان اولین پیرنگ فرعی داستان است: تجاوز و خودکشی. از اینجا به بعد وقایع و دیالوگ‌های داستان در جهت پرداخت پیرنگ انتقام پیش می‌روند. اولین واقعه‌ای که در خدمت تقویت این پیرنگ است مجادله *فرمان* و *خان دایی* است. *فرمان* برای انتقام دست به چاقو می‌برد، اما *خان دایی* مانع می‌شود و از جوانمردی و اخلاق پهلوانی می‌گوید. مضمون کلی حرف‌های *خان دایی* دال بر تقابلی میان جوانمردی/ نامردی، پهلوانی/ خواری است. *فرمان* بر مرام اخلاق قهرمانی دست خالی درصدد انتقام بر می‌آید. او خود را به دست تقدیر می‌سپارد و زندگی‌اش را با انتقام گرفتن معنا می‌کند. طرز خاص راه رفتن او (سربه‌زیر و با تواضع و ابهتی خاص، همراه با واکنش‌های احترام‌آمیز مردم) هنگام رفتن به سوی آب‌منگل‌ها، در کنار صدای موسیقی زورخانه‌ای و حماسی، نمونهٔ پهلوان آرمانی ایرانیان را به ذهن متبادر می‌کند. دست آخر، کشته‌شدن فرمان در پیکاری نابرابر به دست آب منگل‌ها نشان از سیطرهٔ مرام غیرپهلوانی و ناجوانمردی بر روابط و مناسبات اجتماعی دارد. به تعبیر مجید اسلامی، «نمای آخر این سکانس یک

لانگ‌شاتِ سرپایینِ مثال‌زدنی است که با نمایش جسد فرمان در آن پشت‌بام وسیع، احساس پایمال شدن خون او را به تمامی به تماشاگر منتقل می‌کند» (اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۶۴).

تا اینجا داستان صرفاً به میانجی دیالوگ‌ها و رخدادها و تعامل شخصیت‌ها روایت می‌شود. آشنایی ما با شخصیت‌های داستان نیز (مادر، فاطی، فرمان، خان دایی، اعظم و برادران آب‌منگل) فقط بدین طریق صورت می‌پذیرد. شیوه روایت‌گری، روایت‌گری عینی یا روایت‌گری محدود است. آگاهی ما از وقایع و جریان داستان همان چیزهایی است که می‌بینیم و از زبان شخصیّت‌ها می‌شنویم. فضاها یا مکان‌هایی که بازنمایی شده‌اند، عبارتند از: بیمارستان، که در آن تا حدودی ماجرا روشن می‌شود؛ خانه، که در آن هم علت ماجرا کشف و هم تصمیم به انتقام گرفته می‌شود؛ و محل اختفای آب‌منگل‌ها که در آن *فرمان* به قتل می‌رسد. علاوه بر این‌ها، شاهد فضای دیگری مثل گذر حاج مِیتی و زیر بازارچه هستیم که زندگی روزمره افراد معمولی آنجا می‌گذرد.

پیرنگ اصلی داستان با شروع سکانس بعدی (ورود *قیصر*) شکل می‌گیرد. شخصیت *قیصر* به شیوه‌ای عینی معرفی می‌شود: نحوهٔ راه‌رفتن، پاشنه کفش‌اش، دیالوگ‌اش با رانندهٔ تاکسی، و این که با نزدیک شدنش به خانه، مادرش می‌گوید «این صدای پای قیصره». مجادلهٔ او با خان‌دایی بر سر نحوهٔ گرفتن انتقام یکی از مضامین اصلی فیلم را بر می‌سازد: تقابل مسلک پهلوانی/ آرمان‌گرایانه و مسلک تقابل‌جویی/ انتقام‌خواهانه. قیصر بر سر یک دوراهی قرار گرفته است: قاتلان خواهر و برادرش را به قانون بسپارد یا خودش شخصاً انتقام بگیرد. برداشت او از سازوکار قانون و حکومت و جامعه، او را به این نتیجه می‌رساند که باید شخصاً انتقام بگیرد. *قیصر* پاشنهٔ کفش‌اش را وَر می‌کشد: لحظه شروع یک کارزار میان قهرمان و تبهکاران. بدین ترتیب، سکانسی دیگر آغاز می‌گردد.

در کلِ ماجرای انتقام‌گیری، رخدادها به شیوه‌ای تصادفی و سببی از دل همدیگر بیرون می‌آیند. اولین رخداد، در مسیر رفتن *قیصر* به سراغ تبهکاران، ورود او به قهوه‌خانه است. در اینجا از حرف‌های دوستانش متوجه آدرس یکی از آب‌منگل‌ها می‌شود: «*کریم گفت می‌خواد بره زیارت، ... الانم حمومه*». در بدو ورود قیصر به حمام، صدای پای او یگانه صدای فیلم است. نمرهٔ کریم را پیدا می‌کند و طی اقدامی «غافل‌گیر کننده» (که خان‌دایی گفته بود خلاف مرام پهلوانی است) با ضربه چاقو او را می‌کشد. در لحظهٔ قتل صداهای منقطع و ترسناکِ انعکاس‌یافته در حمّام را می‌شنویم که دهشت و وخامت پیکارِ انتقام‌جویانه را مؤکد می‌سازد. مجادلهٔ دوبارهٔ *قیصر* با مادر و خان‌دایی در سکانس بعدی گویای وداع او با اخلاق پهلوانیِ سنتیِ ایرانی است: «*احترامت واجبه خان‌دایی امّا*

*حرف از مردونگی نزن که هیچ خوشم نمی‌یاد. کی واسهٔ من قد یه نخود مردونگی رو کرد تا من واسش یه خروار رو کنم... این نظام روزگاره، خان‌دایی نزنی می‌زنن*ت». حرف‌های *قیصر* زبان حالِ نسلی است که منطق حاکم بر تعاملات اجتماعی را فهمیده و دلیلی برای پایبندی به مسلک پهلوانی نمی‌بیند. سرگذشت پهلوانان شاهنامه فقط برای امثال خان دایی خوب است که هنوز حوصله داستان گوش دادن دارند. در پایان حرف‌های قیصر، دوربین خان دایی را نشان می‌دهد که کتاب شاهنامه را می‌بندد؛ رخدادی که بر تفسیر قیصر مهر تأیید می‌زند.

در سکانس بعدی نیز رخدادها سببی و تصادفی پیش می‌روند. *قیصر* آدرس رحیم آب‌منگل را اتفاقی از برادر اعظم می‌گیرد: «*رحیم در سلاخ‌خانه است*». نماهایی از تیزکردن چاقو، گاوهای ذبح‌شده و سپس ورود *قیصر* نشان داده می‌شود. او باز هم با عملی غافل‌گیر کننده حریف را با ضربات چاقو از پا در می‌آورد. دوربین در تصویری موازی ضجه گاوی را نشان می‌دهد که به زور او را به درون سلاخ‌خانه می‌برند. در سکانس متعاقب، یعنی بردن ننه به مشهد، *قیصر* در حرم مشغول راز و نیاز می‌شود و برای خوشبختی *اعظم*، که آخرین نماد تعلق او به دنیای معصومیت بود، دعا می‌کند. پرواز کبوتران دور حرم برای *قیصر* یادآور آرزوهایی است که مصائب زندگی همه آن‌ها را از او گرفت. مرگ مادر، پس از بازگشت از مشهد، به این مسایل و معضلات تداوم می‌بخشد. داستان همچنان طوری پیش می‌رود که هر اتفاقی پیش‌زمینهٔ رخدادی دیگر است، زیرا قیصر در مراسم ختم مادر متوجه می‌شود که نفر آخر آب‌منگل‌ها، منصور، قصد فرار دارد و لذا با یافتن سرنخی به سراغ او می‌رود. این آخرین سکانس فیلم است: کشته شدن منصور در ایستگاه قطار و تسلیم‌شدن *قیصر* به پلیس. قیصر از چند متری منصور را صدا می‌زند و بعد از تعقیب و گریزی طولانی و زخمی شدن *قیصر*، منصور هم کشته می‌شود. در نمای آخر قیصر زخم‌خورده و تنها، در آن واگن متروک، در انتظار دستگیری است. هنگام دستگیرشدن لبخندی می‌زند و تقدیر خود را می‌پذیرد.

**ب : تحلیل جامعه‌شناختی فیلم**

«قیصر» روایتی کلاسیک دارد. این روایت تک‌بعدی نیست (در کنار هم بودن مضامینی چون *جوانمردی* و *انتقام* و یک *رمانسِ* نسبتاً کم‌رنگ مانع از تک‌بعدی شدن روایت شده است)، لیکن خصلتی خطی دارد. این ساختار روایی دست‌مایه‌ای است برای بازنمایی وضعیتی آشفته و آنومیک که در آن قهرمان فیلم در مقابل جامعه قرار گرفته است. وضعیت آنومیکِ بازنمایی‌شده در «قیصر» فاقد

هرگونه نشانه‌ای از امکان بازگشت حالت تعادل یا وضعیت عادی است: فیلم با تصویر آمبولانس (نشانهٔ آشفتگی) شروع می‌شود، وقایع آن در مکان‌هایی مثل سلاخ‌خانه و حمام و بیمارستان و گورستان واگن‌های قطار اتفاق می‌افتد، هفت قتل در آن اتفاق می‌افتد که چهار تایش خونین است، دیالوگ‌های آن آکنده از تنش و نزاع و حتی تک‌گویی‌های آن نیز مرعوب‌کننده است و دست آخر نیز فیلم قبل از اتمام آشفتگی (یعنی قبل از دستگیری *قیصر*) پایان می‌پذیرد. این وضعیت آنومیک همچون پس‌زمینه‌ای عمل می‌کند که مشاهده‌گر به خوبی می‌تواند در آیینهٔ آن تصویر قهرمانِ (یا از نظر جامعه و قانون، ضدقهرمان) داستان را ببیند. «قیصر»، به تعبیر یکی از منتقدان، «مرثیهٔ مرگ آدم‌هایی است که ارزش‌های دنیای *فرمان* و *قیصر* آن‌چنان برایشان مهجور شده که تجلی این جور غیرت‌ها و ناموس‌پرستی‌ها نه فقط به نظرشان تعجب‌آور، بلکه خنده‌دار می‌نماید» (دوایی، ۱۳۸۹ :۴۱۳). این تقابل بین دنیای حماسی و آرمانیِ قهرمان و زندگی روزمرهٔ یکنواخت و ملال‌آورِ مردم معمولی به میانجی تمهیدات و شگردهای فنی به خوبی در فیلم بازنمایی شده است. این نوع تمهیدات و شگردها در نقدهای دیگر منتقدان نیز برجسته شده‌اند. مثلاً اسلامی به سه مورد از آن‌ها اشاره می‌کند: «نماهایی که قیصر را در حال عبور از بازارچه نشان می‌دهد، یا نمایی که قیصر از دور می‌آید و جلو درِ حمام عمومی طوری می‌ایستد که دوربین او و سردر حمام را در یک قاب می‌گیرد، و یا نمای مشهور حضور فرمان در راهروی بیمارستان» (اسلامی، ۱۳۸۴: ۲۶۵). در نقطه مقابل این‌ها، تصویر مردمی که در بازارچه، در خانه‌های‌شان و در اماکن عمومی، در حین پایبندی به عرف‌ها و قواعدِ تثبیت‌شده، مشغول فعالیت‌های روزمره و تکراری خویش‌اند، نمایان‌گر نوعی حیات اجتماعی است که جا را بر پایبندی به آرمان و ارزش تنگ کرده است. فیلم برای پُررنگ نشان‌دادن سیطرهٔ زندگی روزمره، آیین‌ها و آداب و رسوم و عرف‌هایی را به تصویر می‌کشد که به شیوه‌ای تاریخی در زندگی اجتماعی مردم ریشه دوانده‌اند: سوغاتی آوردن، آتش گرداندن، آیین‌های حمام عمومی، پاشنه وَر کشیدن و جز آن. با این حال، این زندگی روزمره دیگر زندگی سنتی نیست، بلکه پای انواع نهادها، سازمان‌ها، قوانین و تعاملات مدرن به درون آن کشیده شده است: پلیس، آمبولانس، قطار، ایستگاه راه‌آهن، خیابان، تاکسی و بیمارستان نشانه‌های ملموس زندگی مدرن هستند. حیات اجتماعیِ آدمیانِ فیلم «قیصر» برساخت یا ترکیب‌بندی‌ای است از اشیا و فضاها و تعاملات مدرن و سنتی، و درست به همین دلیل فاقد یکپارچگی ارزشی و هنجاری است. به بیان دیگر، فیلم نمایان‌گر شکلی از *دگردیسی ارزشی* در جامعه ایران است که سرنوشتی تراژیک را برای قهرمان رقم می‌زند، قهرمانی که درست به سبب همین فضای

آنومیک قهرمان بودنش، به ویژه از دید اجتماع و قانون، محل تردید است. بارزترین شاخص این دگردیسی ارزشی جایی است که *قیصر* بر سر این دوراهی قرار می‌گیرد که آیا قاتلان و متجاوزان را به دست قانون بسپارد یا خود شخصاً انتقام بگیرد. تضادهای درونی *قیصر* (نوسان میان جوانمردی و انتقام، قتل و زیارت، گناه و تطهیر، عشق و آرمان) نیز ناشی از زیستن در متن همین زندگی روزمرهٔ پُرتناقض است که در آن به تعبیر مارکس «هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود». مبارزهٔ *قیصر* برای جلوگیری از همین «دود شدن» آرمان‌ها و اهداف‌اش است و برای همین است که شاخص‌ترین وجه لذت‌بخشی زندگی روزمره (عشق به نامزدش) را رها می‌کند. مشخصهٔ اصلی زندگی قهرمانی تن‌ندادن به روزمرگی و تلاش برای رسیدن به شکلی از زندگی است که در آن حفظ آرمان‌ها و اهداف گاهی اوقات ایجاب می‌کند خود زندگی روزمره به شیوه‌ای آگاهانه و عمدی به خطر انداخته شود. قیصر خودِ زندگی روزمره را به تعلیق در می‌آورد تا ورای آن به چیزی «سخت و استوار» پایبند بماند. خان‌دایی، مادر، اعظم و بقیه مردمان دوروبر *قیصر* قواعد زندگی روزمره را، که مبتنی بر عقلانیت ابزاری است، پذیرفته‌اند و آن را درونی ساخته‌اند، اما زندگی قهرمانیِ *قیصر* را نه عقلانیت ابزاری بلکه نیروی احساس و عاطفه جهت می‌دهد. همین نیرو او را قادر می‌سازد تا به طرزی شهودی منطق حاکم بر حیات اجتماعی را بفهمد و با یکنواختی، میان‌مایگی، پلشتی و توحش نهفته در آن مبارزه کند.

در فضای اجتماعی/سیاسی دههٔ چهل در پی تحولاتی مثل انقلاب سفید، فروپاشی روابط سنتیِ تولید در روستا، مهاجرت عظیم روستاییان به مراکز شهری، تحول در ساختار شهری، گسترش اقتصاد پولی و دگردیسی همبستگی‌های سنتی، تغییرات بنیادینی در فرهنگ و جامعه ایران اتفاق افتاد. «قیصر» بازنماگر فضایی است که در آن کلیت زندگی روزمره فروپاشیده و هنر زندگی کردن، به اصطلاح لوفور، در مقابل بیگانگی و ازهم‌گسیختگی رنگ باخته است. در این فضا، بر اثر گسترش عقلانیت ابزاری، که جزو لاینفک بوروکراسی و صنعتی‌شدن و شهرنشینی است، هم نهادها و مناسک سنتی کارکردشان را از دست داده‌اند و هم آدمیان به ورطهٔ دروغ و ریا و از خودبیگانگی فرو غلتیده‌اند: خانواده *قیصر* با چالش مواجه شده، حرف‌های خان دایی خریدار ندارد، دفاع از شرف و ناموس به امری غریب بدل شده است، جامعه دست امثال برادران آب‌منگل است و غیره. تناقض‌های این فضا جملگی در شخصیت *قیصر* درونی شده‌اند. در ابتدای فیلم، *قیصر*، زمانی که از آبادان بر می‌گردد سرشار از شور زندگی و اهل کار و تلاش است، با دیدن مادر و خان‌دایی خوشحال می‌شود، عاشق نامزدش است و می‌خواهد زندگی کند. اما به محض پرتاب شدن به درون این فضای پُرتنش و

تناقض‌آلودِ زندگی روزمرهٔ مدرن، آرامش و انسجام و معنا را از دست می‌دهد. او در پیگیری آرمان‌اش در مقام فردی مخاطره‌جو تلاش دارد از تکه‌پاره‌های حیات پرتناقض‌اش کلیتی واحد بسازد تا از بحران معنا و چندپارگی هویت رها شود. توان او در وحدت‌بخشیدن به زندگی از درون (آن هم بر حسب اهدافی والا که به زندگی حسی از تقدیر می‌بخشد)، درست همانند تلاش هنرمندی که با مونتاژ عناصر گوناگون به اثرش وحدت می‌بخشد، نشانی از زندگی قهرمانی است. اما آیا دیگری‌ای هست که بر زندگی روزمره مرجع باشد و بتوان رستگاری را نزد او جست‌وجو کرد؟ در زمانهٔ *قیصر* هنوز چنین امکانی وجود داشت و این دیگری، تکیه بر باورهای متافیزیکی و پایبندماندن به ارزش‌ها و آرمان‌هایی ورای زندگی روزمره بود که باعث می‌شد قهرمان با لبخندی بر لب هنوز به زندگی و قانون و عدالت امیدی داشته باشد.

اما کمتر از یک دهه بعد از «قیصر»، در آستانه انقلاب اسلامی، کیفیت تعامل بین قهرمان و زندگی روزمره متحول شد. مقایسه *قیصر* با فیلم *گوزن‌ها* گویای این تحول اجتماعی در ایران است. *گوزن‌ها* می‌کوشد از خلال روایت داستان‌های تودرتوی زندگی آدمیان مختلف برخی مضامین را که مبین تقابل قهرمان و زندگی روزمره هستند، برجسته سازد. کنش‌های داستانی مختلفی در این فیلم هست که هیچ‌یک بر دیگری اولویت ندارند: کشمکش میان سید و اصغر هرویین‌فروش، رابطهٔ توأم با مهر و ستیز سید و فاطی، رابطهٔ مستأجران با صاحب‌خانه، فرار جوان انقلابی از خانه، درگیری سید با مزاحم فاطی، دوستی دوباره سید و قدرت و غیره هیچ‌کدام محوریت ندارند. در این فیلم شاخص‌های «مسلک قهرمانی» در نقطه مقابل الزامات زندگی روزمره قرار می‌گیرند؛ شاخص‌هایی همچون رفاقت (سید رسول و قدرت)، توانایی دوباره (سید صاحب‌خانه را تهدید می‌کند، مزاحم فاطی را سر جایش می‌نشاند و اصغر هرویین‌فروش را از پای در می‌آورد) و ایثار (قدرت و سید دو جوان مبارز را از خانه فراری می‌دهند، و سید به خاطر قدرت جانش را فدا می‌کند) که خاص قهرمان فیلم هستند، در متن زندگی روزمره به شکلی فزاینده رو به زوال هستند. *گوزن‌ها* بازنماگر فضایی اجتماعی است که اگرچه به سبب سیطرهٔ زندگی روزمرهٔ مدرن هرگونه منش و مرام قهرمانی در آن به حاشیه رفته و در زیر چرخ‌های مدرنیزاسیون پهلوی له شده است، اما هنوز قهرمان داستان توان مقاومت دارد. هنوز موعودگرایی و ایمان متافیزیکیِ افراد، آن‌ها را به سوی زندگی بر می‌گرداند و امید به تغییر یکنواختی، نابرابری و ملال را در وجودشان زنده نگه داشته است. سید با مشت به دیوار می‌کوبد، هرویین‌فروش را می‌کشد و در انتها از اینکه بامعنا مرده است لبخند می‌زند. در هر دو

فیلم، در صحنهٔ آخر پلیس حضور دارد. در «قیصر» روشن نمی‌شود که پلیس با *قیصر* چه برخوردی می‌کند، اما در *گوزن‌ها* پلیس فقط می‌کشد. در «قیصر» قهرمان آخر سر به دست پلیس می‌افتد و شاید هنوز امیدی به قانون دارد، اما در *گوزن‌ها* *قدرت* حاضر است کشته شود ولی به دست پلیس نیفتد. «قیصر» با پیدایش بحران در زندگی روزمرهٔ خانواده‌ای سنتی شروع می‌شود، اما در *گوزن‌ها* از همان آغاز خانواده دست‌خوش بحران شده است. این تفاوت دقیقاً بیانگر سیطرهٔ نهادها و قواعد و انضباط‌های مدرن بر جامعه است که در پی مدرنیزاسیون تک‌بُعدی پهلوی در ایران شکل گرفتند و معتاد شدن *سید* و دزد شدن *قدرت* و وضعیت فلاکت‌بار مستأجران کمترین پیامد آن بود. این فیلم روایت جامعهٔ استبدادزده و پلیسی دهه پنجاه ایران است. برای قهرمان فیلم امکان بازگشت به زندگی روزمره وجود ندارد؛ وی یا باید انقلاب کند یا نابود شود. قهرمان *گوزن‌ها* برخلاف قهرمان *قیصر* در پی نابودکردن زندگی روزمرهٔ مدرن با تمام نابرابری‌ها و توحش‌ها و پلشتی‌ها آن است.

**- فیلم محاکمه در خیابان**

**تحلیل روایت فیلم**

مهم‌ترین رخدادهای برسازنده روایت *محاکمه در خیابان* عبارتند از:

**مغازه گل‌فروشی** ] عروسی‌ای در پیش است.

**مکانیکی** ] باخبرشدن امیر از موضوع خیانت مرجان (شکل‌گیری پیرنگ).

**خیابان** ] امیر شروع به تحقیق می‌کند.

**داخل اتومبیل** ] مناقشه با مرجان.

**خانه نکویی** ] دوئل نابرابر نکویی و شریک‌اش (شکل‌گیری یک پیرنگ موازی).

**تاکسی عبد** ] دو چشم در آیینه ماشین (محل تقاطع دو پیرنگ).

**حاشیه‌های شهر** ] مناقشه امیر با عبد.

**فرودگاه** ] نسرین خیانت را با خیانتی دیگر جبران می‌کند و مهراب را به پلیس معرّفی می‌کند (پایان پیرنگ دوّم).

**داخل اتومبیل** ] از مرجان رفع اتّهام می‌شود و امیر تسلیم منطق زندگی روزمرّه می‌شود.

**پارکینگ فرودگاه** ] عکس مرجان در تاکسی عبد نشانگر خیانت مرجان است.

نقطه شروع فیلم صدایی منقطع و تصویر یک دیوار است. سپس دوربین با به تصویر کشیدن تراکم ساختمان‌های بلند و خیابان‌های پیچ‌درپیچ گسترش شهر و پیچیدگی روزافزون آن را بازنمایی می‌کند. در همین حین تیتراژ فیلم شروع می‌شود: *محاکمه در خیابان*؛ نخستین سکانس فیلم تصویر یک اتومبیل تزیین‌شده است. کت و شلوار و کراوات داماد، هیجان و نوع گفت‌وگوی او با گل‌فروش نشانگر اطمینان او به وقوع لحظاتی خوش در زندگی روزمره هستند. اما وقوع رخدادی متضاد در همین صحنه تلاطم موجود در زندگی روزمره را افشا می‌کند. دوستش *حبیب* به او زنگ می‌زند و می‌خواهد قبل از مراسم او را ببیند. هنگام رفتن *امیر* پیش دوستش تصویری از زندگی روزانه مردم در خیابان می‌بینیم. زندگی شهری با تمام مشغله‌ها، پیچیدگی‌ها، تلاطم‌ها و تضادهایش به تصویر کشیده می‌شود. تصویر شور و شعف امیر با اتومبیل تزیین‌شده در متن نمایی سربالا از ترافیک شهری و ملال شهروندان و سپس کنتراست ظاهر شیک او و اتومبیل‌اش با محل کار حبیب، بر شدت بازنمایی این تضادها می‌افزاید.

طرز گفتار و تیپ *حبیب* دلالت بر تعلق او به اقشار فرودست است. حرف‌های او در حسرت زوال ناموس و غیرت و تأکید بر پرهیز از پلشتی‌های زندگی روزمره («ما چیکار کنیم امیر! که از این مُد نمی‌افتیم»، «امیر! نرو وسط این همه نامردی و گناه»)، در هنگام بازگو کردن خیانت *مرجان*، نشانگر پایبندی این قشر به اخلاق غایات است. در دیالوگ آن‌ها مضمون رفاقت برجسته است: امیر عشق به زنش را با رفاقت حبیب همتراز می‌داند. اما مضمون مسلط این سکانس خیانت است. مرجان، نامزد امیر، با یک مرد متأهل رابطه داشته است. بدین ترتیب، اساساً نخستین پیرنگ فیلم خیانت است.

در سکانس بعدی دوباره نمایی درشت از ترافیک و شلوغی شهر و زندگی روزمره مردم بازنمایی می‌شود. دیالوگ امیر با همسر مردی که مرجان باهاش رابطه داشته است گویای زوال ارزش‌های زندگی خانوادگی در وضعیت کنونی جامعه ایران است. طرز گفتار خشن و رکیک زن نشان از انواع بحران‌های روحی و ناکامی‌های او دارد: «ببین شادوماد! به فوکولت برنخوره... من و شوهرم داشتیم زندگیمونو می‌کردیم، تا زمانی که چشمش به یه زن افتاد، چشای پاکش ناپاک شد... رفت سراغ اون مرجان خانم... اون کثافت.» واژه‌های «ناموس دزد» و «شوهر دزد» در گفتار آن زن نشان از اهمیت

و قداست خانواده و شرف نزد طبقات پایین دارد. در این فیلم نیز نوع روایت‌گری عینی و محدود است. داستان مخاطب را رهنمون می‌شود تا همراه با وقوع رخدادها از کم و کیف همه چیز باخبر شود. خود شخصیّت‌ها هم تا حدّی زندگی خود را روایت می‌کنند.

در سکانس بعدی امیر و مرجان، سوار بر اتومبیل در متن ترافیک شهری، بر سر آینده و ارزش‌ها و اصول اخلاقی مناقشه می‌کنند. به رغم ادعای صداقت و وفاداری از سوی مرجان، امیر احساس می‌کند ارزش‌های مورد قبول او اینک در نیمروز و در متن خیابان دارند محاکمه می‌شوند. درست در این لحظه اپیزود اول فیلم پایان می‌یابد و داستان ناتمام رها می‌شود و در اپیزودی دیگر داستانی دیگر که به ظاهر هیچ ارتباطی با این اولی ندارد شروع می‌شود.

مضمون محوری اپیزود دوم نیز بحران خانواده، دگردیسی ارزش‌ها و رسوخ دروغ و ریا و پول‌پرستی به درون خصوصی‌ترین زوایای زندگی آدمیان است. سکانس نخست این اپیزود مختص معرفی مردی به اسم *نکویی* است. مردی بدهکار، منزوی، ورشکسته و گریزان و متنفر از جامعه. شخصیت نکویی ابتدا از طریق دیالوگ دو زن طلبکار و سرایدار یک آپارتمان معرفی می‌شود. در ادامه او را می‌بینیم؛ تنها در اتاقی نشسته، با کلاهی شاپویی، کت و شلواری مشکی و سیگاری در دست. پنهان کردن صورت‌اش زیر کلاه نشانه‌ای در تأیید آن جمله سرایدار است که می‌گفت: «نکویی خیلیا را دوست نداره ببینه.» تا اینجای فیلم دو قهرمان داریم: *امیر* که خود را به درون زندگی روزمرّه پرتاب کرده و به زعم خود می‌خواهد در مقابل پلشتی‌های آن مقاومت کند؛ و نکویی که در پستویی خزیده و حاضر نیست خود را به سیل جمعیّت بسپارد.

سکانس بعدی به رابطه نکویی با زن و شریک‌اش اختصاص دارد. او به خانه بر می‌گردد. نوع اتومبیل و منزل او حکایت از تعلق‌اش به طبقه بالا دارد. در خانه هنگام تماشای فیلمِ تولدِ بچه‌اش گریه می‌کند. در ادامه شریک‌اش به قصد دزدی وارد خانه‌اش می‌شود. از جر و بحث او با نکویی معلوم می‌شود که با زن نکویی همدست است. حرف‌هایی که نکویی به او می‌زند پایبندی‌اش به ارزش‌ها و آرمان‌های خاصی را برای مخاطب روشن می‌سازد: «از ریخت این دنیا که شماها توش زندگی می‌کنین بدم می‌آد. اهل درگیری نیستم، امّا با تو هستم... منم مثل تو گناه کردم... بهتره تو منو بکشی که پاک شم... تو گرگِ توخونه و رفاقتی.» در درگیری آن‌ها نکویی با ضربه چاقوی شریک‌اش از پا در می‌آید. دوربین در هنگام چاقو خوردن نکویی، تصویر درهم خنده‌های همسرش در فیلمِ تولد بچه‌اش را نشان می‌دهد، نمایی که دلالت بر عمق فاجعه خیانت دارد. او هم از جانب

زنش و هم از سوی رفیقش خیانت می‌بیند. او آخرین قهرمان از نوع خودش است که در صورت زنده‌بودن هم تفاوتی با مرده نداشت. در این‌جا با یک توازی روایی مواجه هستیم. دو پیرنگ موازی خیانت و دو قهرمان که هر دو در حال نزاع با سرنوشتی واحدند.

سکانس دوم اپیزود دوم نقطه تلاقی هر دو اپیزود است. دو رخداد به ظاهر بی‌ربط در یک کلان‌شهر به هم پیوند می‌خورند. زن نکویی (نسرین) با همدستش (مهرابی، قاتل شوهرش) برای رفتن به فرودگاه سوار آژانسی می‌شوند که راننده آن (عبد) همان مردی است که با مرجان رابطه داشته است. در این حین امیر با راننده تماس می‌گیرد و پیوند این دو اپیزود فیلم تکمیل می‌شود. در همین مسیر، در هنگام رودررویی، امیر او را با خود می‌برد. بدین ترتیب، مهرابی و نسرین در ماشین آژانس تنها می‌شوند و تا رسیدن به فرودگاه جر و بحث می‌کنند. فیلم در نمایی موازی دعوایی امیر و عبد در حاشیه شهر را به تصویر می‌کشد. عبد هر نوع رابطه با مرجان را انکار می‌کند و امیر نیز بعد از مشاجره‌ای طولانی حرف‌های او را می‌پذیرد. در همین سکانس در نمایی موازی، تالار عروسی و مرجان در غیاب امیر به تصویر کشیده می‌شود. نوعی توازی روایی که گویای اوج بحرانی بودن خانواده و حوزه صمیمی زندگی آدمیان است. در سکانسی دیگر، بعد از بازنمایی نحوهٔ تعامل مهرابی و نسرین در فرودگاه، دوربین از نمایش خیابان‌ها و بزرگ‌راه‌ها و سیل عظیم ماشین‌ها سرگیجه می‌گیرد و سروته می‌شود و نسرین نیز همه چیز را وارونه می‌بیند. در نمایی دیگر، امیر به تالار عروسی بر می‌گردد و عشق‌اش را به مرجان ابراز می‌کند. وارونه‌شدن دوربین در اینجا نشان از وارونه‌شدن همه چیز در متن زندگی روزمرّه دارد: راست و دروغ، ارزش و ضدارزش، خائن و صادق و قهرمان و تبهکار. آخرین سکانس فیلم، پایان معنادار کل داستان را رقم می‌زند. راننده آژانس از زیر آفتاب‌گیر اتومبیلش عکس مرجان را بر می‌دارد و بعد از نگاهی خیره به عکس می‌گوید: «خداحافظ بچّه». بعد اشک‌های او را می‌بینیم. در نمای پایانی سکانس، خیابان‌های تاریک شهر را می‌بینیم. در این شب تاریک، امیر خود را به دست سرنوشت زندگی روزمره می‌سپارد و زندگی روزمرّه را با تمامی یکنواختی و ملال آن می‌پذیرد.

## تحلیل جامعه‌شناختی فیلم

فیلم *محاکمه در خیابان* در قالب دو اپیزود ساخته شده تا دو داستان مشابهِ رخ داده در دو نقطه مختلف یک کلان‌شهر را بر حسب عنصر تصادف به هم پیوند بزند. در هر دو داستان، فلاکت‌های اجتماعی مشابهی وجود دارد: خیانت، عشق، رفاقت، دعوا با چاقو، راننده تاکسی، قضاوت و محاکمه،

و بحران خانواده. در هر دو داستان دو شخصیت محوری وجود دارند که زندگی روزمره برای هر کدام از آن‌ها به نحو متفاوتی پروبلماتیک شده است: *امیر* و *نکویی*. اولی متعلق به طبقه پایین جامعه است که به تعبیر خودش «با جان‌کندن‌های بسیار» توانسته زندگی‌اش را تا این نقطه که در آستانه ازدواج است برساند؛ و دومی به طبقه بالا تعلق دارد، اما از خیانت‌ها و دروغ‌هایی که به اجزاء لاینفک سبک زندگی او و اطرافیانش بدل شده تنفر دارد. پذیرش منطق زندگی روزمره، که منطقی پولی و حسابگرانه و مبادله‌ای است، برای هر دو نفر دشوار است. از دید آن‌ها سیطرهٔ این منطق بر زندگی خصوصی و عمومی آدمیان به هزینهٔ از دست‌رفتن ارزش‌هایی مثل شرف و ناموس و جوانمردی و رفاقت و صداقت تمام شده است. این ارزش‌ها هر روز در متن کنش‌های متقابل آدمیان، در ملأعام، در گیرودار پیچیدگی‌ها و فضاهای پیش‌بینی‌ناپذیر کلان‌شهر و در خیابان محاکمه می‌شوند. برای *امیر* و *نکویی* کنار آمدن با زندگی روزمرهٔ موجود و ادغام شدن در آن به معضلی لاینحل بدل شده است؛ بنابراین هر کدام به نحوی مقاومت می‌کنند: امیر دعوا می‌کند، دست به چاقو می‌برد و تا پای جان می‌جنگد؛ نکویی نیز با رها کردن خانواده و بستگان و دوستانش، تنهایی و انزوا را برگزیده و به تعبیر خودش «خیلی‌ها را نمی‌خواهد ببیند». او تنهایی را بر زندگی کردن در جامعه‌ای که در آن روابط اجتماعی ناپایدار، سست و سیال، و پیش‌بینی‌ناپذیر شده است، ترجیح می‌دهد. معضل نکویی و امیر با جامعه‌ای است که در آن نه فقط ارزش‌ها، هنجارها و همبستگی‌های سنتی به سرعت رو به زوال هستند، بلکه همبستگی‌ها و شبکه‌های اجتماعی مدرن هم شکل نگرفته‌اند؛ بنابراین هر نوع کنش ارتباطیِ معنادار بین آدمیان، حتی در حوزهٔ خانواده، امکان‌ناپذیر شده است. آن‌ها به این جامعه احساس تعلق نمی‌کنند. یا باید مرگ را قبول کنند (نکویی) و یا باید در توهم تعلق به زندگی معنادار دیگری، در عمل به منطق ابزاری حاکم بر زندگی روزمرهٔ مدرن تن بدهند (امیر). قهرمان در «قیصر» و «گوزن‌ها» خود را به دست تقدیر می‌سپرد و به جنگ پلیدی‌ها و ستمکاری‌های زندگی روزمره می‌رفت، اما در اینجا یا صحنه را خالی می‌کند و تقدیر مرگ را می‌پذیرد (نکویی) یا خود را به دست سرنوشتی که زندگی روزمره برایش فراهم کرده می‌سپارد.

مضمون مهم دیگر *محاکمه در خیابان* زوال گفت‌وگو در جامعه ایران است. در این فیلم اوج بحران معنا و ارتباط را در همه جا می‌بینیم. همه به هم دروغ می‌گویند و خیانت می‌کنند: مرجان به نامزدش، نسرین به شوهرش، مهراب به رفیق‌اش، نسرین به مهراب، راننده تاکسی به امیر و غیره. یگانه جایی که صداقت یا مرام رفاقت (کنش ارتباطیِ معنادار و امکان گفت‌وگوی

راستین) وجود دارد اتاقکی کوچک در قسمت انتهایی یک کارواش است که در آن جوانی فقیر و ساده در گرمای نیمروز مشغول کار پُرمشقت برای تأمین مایحتاج زندگی‌اش است. فیلم نشانگر آن است که در جامعه ایران فضاهای تعاملی و شبکه‌های حمایت اجتماعی، که از جمله خصایل اصلی زندگی مدنی‌اند، وجود ندارند. مضمون فروپاشی خانواده بر اثر آفت‌ها و معضلاتی چون خیانت و اعتیاد و فقر در این فیلم نیز وجود دارد. با این تفاوت که روایت فیلم از این مسئله این نکته را القا می‌کند که خانواده و ازدواج در معنای سنتی آن صرفاً به فرمی تهی از محتوا بدل شده است. امیر و مرجان در نهایت به ازدواجی تن می‌دهند که مقدمه آن خیانت بوده است؛ نکویی هنگام تماشای فیلم همسر و بچه‌هاش برای زندگی‌ای ازهم‌گسیخته گریه می‌کند که حاصل‌اش برای او مرگ است؛ راننده تاکسی که به خاطر خیانت به زنش او را افسرده و پرخاشگر کرده، خود در خیابان‌های تهران مثل پرسه‌زنِ بودلر دنبال شکار طعمه می‌گردد. انسان‌ها عشق و عاطفه و هیجان را دیگر نه در خانه بلکه در فضاهای آلودهٔ کلان‌شهر نزد غریبه‌ها جست‌وجو می‌کنند. نکته مهم دیگر در مورد این فیلم تأکیدی است که در آن بر شتاب زندگی و سرعت سرسام‌آور وقوع رخدادها و تحولات در عصر مدرن می‌شود. تمام داستان و اتّفاقات آن در زمان کوتاهی رخ می‌دهد (از عصر تا پایان شب). این موضوع نشان از سرعت زندگی روزمرّه در کلان‌شهر دارد، چیزی که فی‌نفسه به دگرگونی هویت افراد و ارزش‌ها منجر می‌شود. شاید به همین دلیل است که امیر راهی جز پذیرش روزمرگی ندارد، وگرنه باید مثل نکویی بمیرد. موضوع دیگر نقش و جایگاه زنان است. هیچ‌کدام از زن‌ها در این فیلم سنّتی نیستند و همه در بیرون از خانه‌اند. *مرجان* تحصیل‌کرده است، *نسرین* هم خود را به خانه محدود نکرده، *نیلی* و *سوسن* هم فیلم‌بردار هستند. به تعبیر فدرستون، هر چه قدر که گسترهٔ زندگی روزمرّه وسیع‌تر می‌شود، حضور زنان پُررنگ‌تر می‌شود.

مقایسه این فیلم با فیلم *اعتراض* که دو دهه پیش در دوران موسوم به اصلاحات ساخته شد، گویای تحولات اجتماعی عمیق در جامعه ایران بعد از انقلاب است. *اعتراض* داستان زندگی و سرنوشت دو تیپ اجتماعی را دنبال می‌کند: الف- تیپ اجتماعی امیرعلی، آقا محسن دربندی، مجدیه خانم و فتح‌الله که در چارچوب گفتمان «زندگی روزمرهٔ سنتی» فکر و عمل می‌کنند؛ این تیپ اجتماعی همزمان با مدرن‌تر شدن جامعه یا به حاشیه‌های شهر رانده شده یا در زندان هستند یا مثل مجدیه خانم سرشان بی‌کلاه مانده است. پایبندی به ارزش‌ها و

آرمان‌هایی که در گفتمان فکری آن‌ها «مرام و مسلک قهرمانی» نام دارد تقریباً برای‌شان ناممکن شده، مگر این که مثل امیرعلی هزینه‌اش را بپردازند. ب: تیپ اجتماعی رضا و قاسم و لادن که نسل نوظهور جامعه ایران هستند. این افراد نگاهی مثبت به زندگی روزمره و فضاهای تعاملی و گفت‌وگویی دارند؛ نسبیت زندگی در عصر مدرن را پذیرفته‌اند؛ معنا و لذت و هویت را در کنش‌های بین‌الاذهانی و ارتباطی جست‌وجو می‌کنند؛ و به جای مقاومت در برابر زندگی روزمرهٔ مدرن، می‌کوشند آن را برای خود معنادار سازند. این فیلم بازنماگر تغییر شکل قهرمان و اخلاق قهرمانی است. زمانه امیرعلی به سر آمده، اما به جای او رضا و قاسم و لادن می‌آیند که می‌کوشند با تکیه بر نوعی کنش نابِ ارتباطی بر منطق عقلانیت ابزاری غلبه کنند؛ آن‌ها اهل گفت‌وگو و مباحثه‌اند. اعتراض نمایانگر زوال ارزش‌ها و هویت نسلی است که در چارچوب گفتمان «زندگی روزمرهٔ سنتی» فکر و عمل می‌کنند؛ اما در عین حال تولد نسلی دیگر را به تصویر می‌کشد که اشتیاق بسیاری به گفت‌وگو، مشارکت در عرصه عمومی و جست‌وجوی معنا و هویت و لذت در متن زندگی روزمرهٔ مدرن دارد. در این فیلم شاهد شکوفایی توان‌های فردی، خودآیینی و بازگشت افراد به آغوش زندگی در فضایی نوظهور و امیدبخش هستیم. بنابراین، فیلم بازنماگر تغییر شکل قهرمان و اخلاق قهرمانی است. *اعتراض* روایت تقابل دو نسل و دو منظومه ارزش‌هاست. اگرچه گفت‌وگو بین این دو نسل امکان‌پذیر نیست، اما امکان گفت‌وگو در میان نسل نوظهور فراهم شده است. آن‌ها ارزش و معنا و هویت و نجات را در متن همین زندگی، در خیابان‌ها و کافه‌ها و عرصه‌های عمومی و خصوصی، جست‌وجو می‌کنند. اما عمده‌ترین رخداد اجتماعی‌ای که *محاکمه در خیابان* در دو دهه بعد آن را به نمایش می‌گذارد، عبارت است از زوال روزافزون تعامل‌های همگانی، شبکه‌های اجتماعی مدنی، گفت‌وگوی عمومی و اشتیاق به مشارکت در مسایل همگانی در جامعه ایران.

## نتیجه‌گیری

تلاش اصلی پژوهش حاضر، با الهام از رویکرد نظری آن، معطوف به تحلیل این مسئله بوده است که پویایی‌های اجتماعی چند دههٔ اخیر جامعه ایرانی چگونه به میانجی سینمای کیمیایی، به واسطهٔ کنش خلاقانهٔ هنری و در قالب تجربه تخیلی انعکاس یافته است. آیا این سینما با برجسته کردن تقابل قهرمان و زندگی روزمره توانسته است روح پویایی‌های اجتماعی را در کالبد خود بدمد؟

فیلم‌های کیمیایی چگونه تجربه‌های زیسته و معناهای تجسدیافته را به شکلی هنری از نو خلق می‌کنند؟ و این که این فیلم‌ها به چه معنا محصول دوران خویش‌اند؟ آثار سینمایی کیمیایی از سه نقطه‌نظر تحلیل شده‌اند : روایت پویایی‌های اجتماعی، رابطه قهرمان با زندگی روزمرۀ مدرن و تغییر شکل قهرمان در عصر مدرن. برای تحلیل هر یک از این سه بعد به ترتیب از نظریه دو وینیو، لوکاچ و لوونتال استفاده شده است. نتایج پژوهش نشانگر آن است که بین سینمای کیمیایی و واقعیت‌های بیرونی جامعه ایران رابطه وجود دارد و این واقعیت‌ها به واسطۀ تجربۀ تخیلی هنرمند در این سینما انعکاس یافته است. کیمیایی تقابل قهرمان و زندگی روزمره را از نو در قالبی هنری خلق و ترکیب‌بندی می‌کند. فیلم‌های او روایت‌گر دگردیسی ارزش‌ها، هویت‌ها و کلاً زندگی روزمره در ایران مدرن است. کانون این دگردیسی، تغییر شکل اخلاق قهرمانی و مستحیل‌شدن آن در زندگی روزمره است. *قیصر* و *محاکمه در خیابان* هر یک این تحول را به فراخور شرایط تاریخی به گونه‌ای خاص روایت می‌کنند. ولی به طور کلی این دو فیلم، و نیز فیلم-هایی مثل *گوزن‌ها* و *اعتراض*، برسازندۀ روایتی کلی‌اند از روند تدریجی سیطرۀ زندگی روزمرۀ مدرن بر جامعه ایران و افول اخلاق قهرمانی در معنای سنتی. این سینما، به تعبیر لوکاچ، درصدد بازنمایی هنری کلیتی است که قهرمان داستان به گمان آگاهی‌اش از متلاشی‌شدن آن برای اثباتِ عملیِ تعلق‌اش به آن به جنگ تناقض‌ها و چندپارگی‌ها می‌رود. خاستگاه قهرمانان کیمیایی همین بیگانگی آن‌ها با گسیختگی‌ها و تضادهای زندگی روزمره است. در زندگی آن‌ها بین وظیفه و واقعیت، معنا و هستی اجتماعی، روح انسانی و جهان عینی تضادی هست که کل تلاش‌شان معطوف به غلبه بر آن است. روایت کلی سینمای کیمیایی از پویایی‌های اجتماعی گویای آن است که به موازات در غلتیدن جامعه ایرانی به آغوش عقلانیت ابزاری، قهرمان بیش از پیش از معنا کردن جهان عاجز می‌شود. «قیصر» در دهۀ چهل با بروز فاجعه در زندگی روزمرۀ سنتی شروع می‌شود. قهرمان بر ضد عرف‌ها و قواعد این زندگی شورش می‌کند. او فهمیده است که «آن دوره گذشته» و دیگر مرام و مسلک پاکِ خان دایی کاربرد ندارد و متجاوزان را باید به شیوه‌های غیرپهلوانی از پا درآورد. «قیصر» اولین هشدار بود نسبت به فروریختن زندگی قهرمانی سنتی و دگردیسی ارزش‌ها: قهرمان ترجیح می‌دهد برای رسیدن به هدفی والا نه به قانون، مسلک پهلوانی یا عدالت الهی بلکه به ابزاری غیر والا (مقابله به مثل) متوسل شود. «قیصر» بازنماگر فروپاشی کلیت منسجم زندگی روزمره است. تناقض‌های این زندگی جملگی در شخصیت *قیصر* درونی شده‌اند. او راه غلبه بر این بیگانگی را در آفرینش دوبارۀ

نوعی کلیت منسجم برای زندگی می‌بیند و می‌کوشد از خلال کنش‌های متناقض‌اش (قتل‌های پی‌درپی، زیارت، عشق به مادر و اعظم) هویت و معنایی برای خود برسازد.

کمتر از یک دهه بعد، سیطرهٔ روزافزون مدرنیزاسیونِ دولت – محور و تک‌بُعدی عصر پهلوی داستان تقابل اخلاق قهرمانی و منطق روزمرگی را بیش از پیش تشدید کرد. تفاوت بین پویش اجتماعیِ بازنمایی‌شده در «قیصر» با فیلم *گوزن‌ها* گویای تحولاتی است که در اواخر عصر پهلوی اتفاق افتاد و منجر به انقلاب شد. روایت *گوزن‌ها* از تعامل «مسلک قهرمانی» و الزامات زندگی روزمرهٔ مدرن، روایتی خطی نیست. این فیلم «خط داستانی واحد» ندارد و از الگوهای خطی و روشن «سیر وقایع» پیروی نمی‌کند. با این وصف، حال و هوای حاکم بر فیلم بازنماگر فضایی پلیسی و سرشار از مؤلفه‌هایی نمادین در همین رابطه است: انتخاب نام *قدرت* و *سید* برای شخصیت‌ها، چریک خون دستش را به دیوار مدرسه می‌مالد، لباس سفید و عینک و سبیل پرپشت *قدرت* در مقابل لباس سیاه *سید*، به انتظار نشستن *قدرت* در پشت پنجره و مشت زدن *سید* به دیوار. در *گوزن‌ها* مسلک قهرمانی را فقط می‌توان در حاشیه‌های شهر و کوچه‌های قدیمی پیدا کرد که قهرمان آن معتاد و ذلیل و دزد شده است. انقلاب ایران شورشی بود علیه زندگی روزمره‌ای که بر اثر مدرنیزاسیون پهلوی به انواع نابرابری‌ها و پلشتی‌ها آغشته شده بود. اما انقلاب به سبب گشودن فضاهای سیاسی و فرهنگی و ایجاد تحولات اقتصادی و صنعتی بار دیگر مردم را به سوی زندگی روزمره برگرداند. فیلم *اعتراض* دو دهه بعد از انقلاب نمایانگر حال و هوایی اجتماعی است که در آن نسلی جدید با سبک زندگی تازه‌ای می‌کوشد معنا و هویت و لذت را در فضاهای عمومیِ کافی‌شاپ‌ها و مراکز خرید و خیابان‌ها جست‌وجو کند. *اعتراض* روایت تقابل این دو نسل و دو منظومه ارزش‌هاست. چرخش نسل جدید به سوی زندگی روزمرهٔ مدرن از جمله پیامدهای انقلاب بود. انقلاب با از بین بردن فاصلهٔ بین زندگی روزمره و زندگی قهرمانی، زندگی روزمره را به امری جایگزین‌ناپذیر تبدیل کرد. در این دوران فضای دیالوگ، مشارکت‌های مدنی و شبکه‌های تعاملی گشوده می‌شود و فردگرایی مدرن جای قهرمان‌گری سنتی را می‌گیرد. اما یک دهه بعد، در *محاکمه در خیابان*، این فضای عمومیِ دیالوگ به انواع دروغ و نیرنگ و خیانت و ریاکاری آلوده شده است. اوج بحران معنا و مخدوش‌شدن ارتباط را در همه جا می‌بینیم. فیلم متعلق به دورانی است که در آن نه فقط هستی اجتماعی قهرمان به چالش کشیده شده است، بلکه آن طور که فیلم نشان می‌دهد فضاهای تعاملی و شبکه‌های حمایت اجتماعی نیز از بین رفته‌اند.

با تحلیل نمادهای اجتماعی تبلور یافته در سینمای کیمیایی می‌توان دریافت که آثار هنری او تا چه اندازه در جامعه ریشه دارد. در هر چهار اثر کیمیایی برخی مضامین عمده تکرار می‌شوند: بحران خانواده، قضاوت کردن، محاکمه کردن، مرام رفاقت، تقدیر و سرنوشت، حاشیه شهر، نمادهای قانون (پلیس، زندان)، وفاداری، خیانت، فقر، اعتیاد، جوانمردی. این مضامین عمده‌ترین کانون‌های دگردیسی ارزش‌ها و تحول بنیادین زندگی در ایران معاصر هستند. هر چهار فیلم در شرایط تغییرات ساختاری جامعه ایران ساخته شده‌اند. قهرمانان کیمیایی کوشیده‌اند مرزهایی را که جامعه به دور آن‌ها کشیده درهم بریزند. به تعبیر دورکیم، سطح خواست‌ها و آرمان‌های آن‌ها از چارچوب نظم هنجارین جامعه فراتر می‌رود. سینمای کیمیایی هشداری است نسبت به سست‌بودن و فرو ریختن این نظم هنجارین. شاید با خوانش این هشدار متوجه شویم که کیمیایی در نهایت فرو ریختن این نظم هنجارین را نوعی اختلال و مایه رنج و پریشانی می‌داند. در حالی که می‌توان مثل دو وینیو مدعی شد که این تغییرات ساختاری عامل مهمی در پدید آوردن امکانات تازهٔ بشری است (دو وینیو، ۱۳۷۹: ۶۸). روایت سینمای کیمیایی از تحولات سیاسی/ اجتماعی چهار دههٔ اخیر حاکی از نوعی اعتراض به سقوط روزافزون آدمیان به دام عقلانیت ابزاری و ضد ارزشی است.

## منابع


آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰) **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

اباذری، یوسف (۱۳۷۵) **خرد جامعه‌شناسی**، تهران، انتشارات طرح نو.

استم، رابرت (۱۳۸۳) **مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم**، به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.

اسلامی، مجید (۱۳۸۴) **مفاهیم نقد فیلم**، تهران: نشر نی.

الکساندر، ویکتور (۱۳۹۰) **رویکردهای انعکاسی**، ترجمه حمید رضا قربانی، دو ماهنامه فرهنگی/ هنری بیناب، شماره ۱۹.

بوردول دیوید (۱۳۷۳) **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی، چاپ اول.

بوردول دیوید، تامسون کریستین (۱۳۷۷) **هنر سینما**، ترجمه فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

پارکینسون، جی. ( ۱۳۷۵ ) **لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمه هاله لاجوردی، فصلنامه ارغنون، شماره ۹ و ۱۰.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶) **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، بی‌جا: انتشارات سوره مهر.

دو وینیو، ژان (۱۳۸۸) **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز.

راودراد، اعظم و همایون‌پور، کیارش (۱۳۸۳) **جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی**، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۹.

راودراد، اعظم و فرشباف، ساحل (۱۳۸۷) **مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما**، فصلنامه انجمن مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره پیاپی ۱۲.

فدرستون، مایک (۱۳۸۰) **زندگی قهرمانی و زندگی روزمرّه**، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون، ش ۱۹.

فدرستون، مایک (۱۳۸۰) **زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمرّه**، ترجمه مهسا کرم‌پور، ارغنون، ش ۱۹.

فی برایان (۱۳۸۴) **فلسفه امروزین علوم اجتماعی**، ترجمه: خشایار دیهیمی، تهران: طرح نو.

صفری، فاطمه (۱۳۸۷) **تحلیل نشانه‌شناختی نهادهای اجتماعی در سینمای رسول صدرعاملی**، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره نهم، شماره ۱ و ۲.

کالکر، رابرت (۱۳۸۴) **فیلم، فرم و فرهنگ**، ترجمه بابک تیزابی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

هابرماس، یورگن (۱۳۸۸) **دگرگونی ساختاری حوزه عمومی**، ترجمه جمال محمدی، تهران: نشر افکار.

Allen Richard (2004) **Psychoanalytic Film Theory, In A Companion to Film Theory**, Edited by: Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing.

Chatman Symour (1978) **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca**: Cornell University Press.

Leo, charney (1995) **Cinema and invention of modern life**. University of California press.

Merrrifeild, A**.** (2006) **Henri Lefebvre**: A Critical Introduction.

Orr. John (1993) **Cinema and modernity**, polity press.

Riessman, Catherine Kohler (2005) **Narrative Analysis. In: Narrative, Memory & Everyday Life**.University of Huddersfield, Huddersfield.

Simmel, G. (1997) **Sociology of Senses, in: Frisby. D. and Featherstone, M. Simmel on Culture**. Sage Publicatio.

Simmel, G**.** (1971) **Stranger, in: Levine, D.N. Simmel on Individuality and Social Forms**. Chicago: The University of Chicago Press.

Simmel, G**.** (1997) **Adventure, in: Frisby. D. and Featherstone, M. Simmel on Culture**. Sage Publication.

Stam R&Burgoyne.R&Flitterman.L (2005) **New Vocabularies in Film Semiotics**, London and New York: Rutledge.