

تعامل و تقابل گفتمانی نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «گوزن‌ها»

سیدعلی اصغر سلطانی^۱، پویا مرشدی^۲

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۰۱، تاریخ تایید: ۹۶/۰۳/۱۱

چکیده

فیلم گوزن‌ها، ساخته مسعود کیمیایی در سال ۱۳۵۳، یکی از پر حاشیه‌ترین فیلم‌های ایران در حساس‌ترین روزهای این سرزمین در قرن اخیر بوده است. اکران این فیلم، حواشی بسیاری داشته که مهم‌ترین آن، آتش سوزی سینما رکس آبادان در حین اکران فیلم بوده است. به همین سبب غالباً از سوی منتقدان سینمایی و غیرسینمایی و همچنین عامه مردم، بحث‌های بسیاری حول آن صورت گرفته است. از این رو، برای شناختن گفتمان‌های بازنمایی شده در این فیلم، ارتباط میان این گفتمان‌ها با یکدیگر و نسبت آنها با فضای اجتماعی - سیاسی آن روزهای ایران به سراغ تحلیل این فیلم رفته ایم. برای رسیدن به پاسخ، از مدل نشانه‌شناسی گفتمانی بهره جستیم که مبتنی بر آرای لاکلا و موف است. بر پایه این روش، چهار خرده گفتمان سنت، انقلابی گری، سرمایه داری و حکومتی را در فیلم شناسایی کردیم. در این میان گفتمان انقلابی، به عنوان گفتمان برتر فیلم به مدد گفتمان سنت آمده و در برابر دو گفتمان دیگر می ایستد. این تصویر با جبهه‌بندی‌های روزهای انقلاب ۵۷ سنخیت دارد.

واژگان کلیدی: سینما، نشانه‌شناسی گفتمانی، گوزن‌ها، مسعود کیمیایی

۱- رئیس دانشکده زبان‌های خارجی و مطالعات بین‌فرهنگی، دانشگاه باقرالعلوم، قم
aasultani@yahoo.com

۲- کارشناسی ارشد ارتباطات دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
morshedi.pouya@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

سینمای ایران، از دختر لر تا به امروز، سینمایی تنیده در مسائل اجتماعی این سرزمین بوده است. به همین سبب برخی از این فیلم‌ها فارغ از نقدهای هنری، موضوعی برای بحث میان فعالان و اندیشمندان حوزه علوم اجتماعی بوده‌اند. با نگاهی به سینمای قبل از انقلاب، حتی در میان فیلم‌هایی که آنها را به استهزا، «فیلم‌های آبگوشتی» می‌نامند، توجه و ترویج ارزش‌های اخلاقی یک جامعه سنتی را می‌بینیم؛ از زنان بدکاره‌ای که «آب توبه بر سر می‌ریزند» و راه عفاف در پیش می‌گیرند، تا مردان هوس‌بازی که نادم می‌شوند و در پی جبران گذشته‌شان برمی‌آیند. اما این سینما در اواخر دهه چهل پوست انداخت. سینماگرانی پا به عرصه گذاشتند که هدفشان چیزی فراتر از بیان ارزش‌های اخلاقی رایج جامعه بود. سینماگرانی که محمدعلی فردین، نماد سینمای پیش از آنها، در کتاب سینمای فردین (بهارلو، ۱۳۷۹)، لب به تحسین آنها می‌گشاید و از علاقه‌اش به همکاری با این نسل می‌گوید.

نفیسی (۱۳۹۴: ۲۵) در کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران، دو سینما را در دوره سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۵۷ نام می‌برد. اولین را سینمای تجاری فیلم‌فارسی و دومی را موج نو می‌نامد. بسیاری از منتقدان، فیلم «قیصر» کیمیایی را سرآغاز موج نوی سینمای ایران می‌دانند. هرچند این نظر، مخالفانی همچون پرویز جاهد (۱۳۹۴) را نیز دارد که نظری متفاوت دارند و قیصر را در امتداد فیلم‌فارسی‌های آن دوره دسته‌بندی می‌کند یا کاووسی (۱۳۴۸) که در همان زمان، واکنشی شدیدتر نشان داده و گلستان را به سبب اینکه او را وادار به دیدن این فیلم و ضایع شدن وقتش کرده، شماتت می‌کند. موجی که با فیلم «گاو» مهرجویی و «آرامش در حضور دیگران» تقوایی، خود را بیش از پیش به جامعه معرفی کرد. اما در این میان هیچ کدام مانند فیلم گوزن‌ها، ساخته مسعود کیمیایی، دستخوش تعبیر و تفسیر سیاسی و اجتماعی نشدند؛ فیلمی که یک‌سال تعلیق را تجربه کرد و سپس با تغییر پایان‌بندی آن به سینماها راه یافت. کار به آنجا رسید که در پی آتش‌سوزی سینما رکس آبادان هنگام پخش این فیلم، آتش‌سوزی بر گردن ساواک افتاد و دلیل آن محتوای سیاسی این فیلم بیان شد. می‌توان گفت هیچ فیلمی در ایران همچون گوزن‌ها این‌گونه در متن اتفاقات انقلاب نبوده است. شرایط اجتماعی آن روز ایران و برخی مسائل دیگر، منجر به افزایش حساسیت نسبت به این فیلم شد. در آن سال‌ها با وجود سرکوب شدید گروه‌های مبارز مسلح، اقبال و گرایش به این گروه‌ها، به‌ویژه میان دانشجویان و قشر جوان کشور رو به افزایش بود. تسلط رویکرد چپ‌گرایانه (از نوع رادیکال آن)، بر فضای فکری مخالفان رژیم، فضا را به‌سمتی برد که برداشت‌ها از این فیلم به‌شدت سیاسی باشد تا جایی که نقش دزد مسلح فیلم را چریک تعبیر کردند (در ادامه

خواهیم گفت که چندان هم بیراه نیست).

آنچه ما را بر آن داشت که به تحلیل دوباره این فیلم پردازیم، آن است که غالب این تعبیرها و تفسیرها از منظر ژورنالیستی شکل گرفته است. در حالی که فیلمی همچون گوزن‌ها که نامش را مدام در مهم‌ترین اتفاق سیاسی نیم قرن اخیر ایران (انقلاب سال ۱۳۵۷) می‌شنویم، باید با نگاهی آکادمیک تحلیل و همچنین تفسیر می‌شود. همان‌طور که پیش از این ذکر کردیم، شخصیت‌های این فیلم در تصور عامه مردم نیز هر کدام معرف یک گروه (و در نگاه این مقاله، متعلق به یک گفتمان) بودند. ما در این مقاله سعی داریم که این گفتمان‌ها را بشناسیم و تصویری روشن‌تر از کنش‌ها و واکنش‌های میان این گفتمان‌ها و ارتباطشان با فضای آن روزهای ایران ارائه دهیم.

برای تحلیل این فیلم به سراغ تحلیل گفتمان رفته‌ایم. به همین منظور، با مطالعه رویکردهای متفاوت تحلیل گفتمان و همچنین مدل‌های متفاوتی که برای تحلیل گفتمانی فیلم استفاده شده است، به مدل نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم رسیدیم. در این روش، در سه مرحله با تحلیل متنی، تحلیل بینامتنی و تحلیل بافتی به یک جمع‌بندی رسیده‌ایم.

با توجه به آنچه در بالا اشاره شد، پرداختن به این فیلم، به دلیل جایگاهش در سینمای سیاسی - اجتماعی ما و همچنین حواشی پیرامونش، ضروری می‌نماید و به اعتقاد ما مدل نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم، مناسب‌ترین روش برای تحلیل فیلم گوزن‌هاست. در بخش پیشینه پژوهش، به پژوهش‌های اینچنینی در زمینه تحلیل گفتمانی فیلم و نقدهای پیرامون فیلم گوزن‌ها خواهیم پرداخت. سپس در بخش روش‌شناسی، مدل تحلیلی این مقاله را تبیین خواهیم کرد. مبتنی بر این مدل، به تحلیل فیلم خواهیم پرداخت و در نهایت به نتیجه این مقاله اشاره می‌کنیم.

پیشینه پژوهش

در این بخش از پژوهش، نخست به پژوهش‌ها و نقدهای انجام‌گرفته پیرامون گوزن‌ها و فیلم‌های دیگر کیمیایی و به‌طور کلی سینمای قبل از انقلاب می‌پردازیم و سپس به پژوهش انجام‌شده با روش مدنظر این مقاله، اشاره خواهیم داشت.

کیمیایی جوان با ساخت دومین فیلم خود (قیصر) به سینمای ایران معرفی شد و یکی از جنجالی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را رقم زد. سینمای قبل از انقلاب کیمیایی عمدتاً مسائل طبقه فرودست - که خود برآمده از آن بوده - را مطرح نموده است و به مضمون عصیان‌گری در قالب قصه‌های متفاوت پرداخته است. یوسف‌نیا (۱۳۷۳) فیلم‌های کیمیایی را به دو دوره قبل از انقلاب و با عنوان «دوران طلایی کیمیایی» و بعد از انقلاب با عنوان «بحران در

سینمای کیمیایی» دسته‌بندی کرده است. بر اساس این دسته‌بندی، فیلم‌های قبل از انقلاب کیمیایی قصه‌هایی تکراری هستند که مطابق با سنت‌ها و تعصبات ایرانی پرداخته می‌شوند و برخلاف سنت معمول فیلم‌های فارسی تا قبل از قیصر، پایان خوشی نداشته‌اند. قیصر کشته می‌شود؛ «رضا موتوری» روزهای آخر زندگی پر رنج یک قهرمان و سارق خلافکار را به تصویر می‌کشد؛ در «داش آکل» به شکست در عشق و ناتوانی و خواری و سقوط پرداخته می‌شود و «بلوچ» انتقام و انحطاط را عرضه می‌کند. در همین راستا کیمیایی در فیلم «خاک» نیز موضوع انتقام شخصی؛ در گوزن‌ها مضمون انتقام فردی و رفاقت و طغیان، «غزل» مضمون نابود کردن یک زن، عشق مشترک دو برادر و رفاقت و در نهایت «سفر سنگ»، طغیان بر علیه ظلم و زورگویی را دستمایه‌های کمابیش مشترک فیلم‌های خود قرار می‌دهد.

آشنایی‌زدایی از فیلم فارسی، یکی از خصیصه‌های فیلم‌های کیمیایی است که هاشمی (۱۳۸۷) در نقدی که در مجله «نقد سینما» داشته، به آن پرداخته است. کیمیایی با فیلم قیصر این روند را آغاز نمود و در کنار به‌کارگیری فرمول‌های فیلم فارسی و شخصیت‌های لمپن و چاقوکش و الوات و هرزه، برخلاف آنها داستانی محکم و فیلم‌نامه‌ای با شخصیت‌های قوی داشت که در تضاد با فرمول‌های قبلی، دیالوگ‌هایی بدیع داشت و مسائل اجتماعی دوران خود را در نگاهی عمیق‌تر بیان می‌کرد. این روند در فیلم رضا موتوری و داش آکل نیز ادامه می‌یابد، اما در فیلم‌های بعدی رو به افول می‌رود و کم‌رنگ می‌شود تا دوباره به گوزن‌ها می‌رسد و کیمیایی به این ویژگی فیلم‌های خود جانی دوباره می‌بخشد. در گوزن‌ها به وجوه اجتماعی تری از قهرمان فیلم به نسبت فیلم‌های قبلی پرداخته می‌شود و از این طریق از فیلم‌های دیگر کیمیایی متمایز می‌گردد. قهرمان فیلم از محدوده انتقام‌ها و کینه‌جویی‌های فردی فراتر می‌رود و نگاهی آرمان‌خواهانه در فضای اجتماعی دوران خود و به‌گونه‌ای شفاف‌تر جاری می‌سازد؛ مثلاً سید، اصغر هروئین‌فروش را از بین می‌برد تا نه تنها عامل زوال خود را از میان برده باشد، بلکه ریشه فساد همه‌گیر را ریشه‌کن کند و عامل پخش مواد مخدر در میان دانش‌آموزان مدارس و به انحطاط کشیدن هویت اجتماعی آنان را نابود کند. این عمل کمال‌گرا که برآمده از مقاصد آرمان‌خواهانه جمعی است، در نهایت، صحنه رویارویی با پلیس حکومتی را به همراه دارد که می‌تواند برای تماشاگر القاگر این نکته باشد که عامل اصلی تمام بی‌عدالتی‌ها در زندگی فردی و اجتماعی شخصیت‌های فیلم برآمده از عملکرد حکومت است. احتمالاً همین ایستادگی نهایی در مقابل پلیس بوده است که فیلم در زمان اکران ممیزی می‌شود و سکانس آخر آن نیز حذف می‌گردد. نکته قابل ذکر دیگری که می‌توان آن را در روند فیلم‌سازی فیلم‌های کیمیایی مشاهده کرد، تغییری است که در شکل اخلاق قهرمانی در جامعه ایران و ادغام قهرمان در زندگی روزمره رخ داده و در فیلم‌های او نمایش داده شده است. محمدی (۱۳۹۰) در مقاله خود

به این موضوع پرداخته و با مقایسه دو فیلم قصیر و محاکمه در خیابان به این نتیجه رسیده که در چند دهه اخیر و به موازات گسترش مدرنیزاسیون، منطق عقلانیت ابزاری بر روابط و مناسبات بین آدمیان چیرگی یافته و مسلک قهرمانی به حاشیه رانده شده است.

فاصله زمانی از روزگار ساخت گوزن‌ها شوق و علاقه به این فیلم را (حتی با توجه به تغییرات گسترده اجتماعی و سیاسی از آن روز) از بین نبرده است. طوسی (۱۳۸۸) با اشاره به فیلم گوزن‌ها، انسان دوره کنونی را بیگانه و جدا افتاده از زمانه می‌خواند و بی‌آرامی جامعه امروز را دلیلی بر علاقه دوباره مردم به فیلمی چون گوزن‌ها می‌داند. وی گوزن‌ها را چه به لحاظ فنی و چه به لحاظ درهم‌آمیختگی لحن اجتماعی و بیان هنرمندانه، از آثار کم‌نظیر سینمای ایران می‌داند. به باور وی، شور و حس آرمانی متبلور در «گوزن‌ها»، سبب‌ساز ایجاد نوستالژی انسان امروزی به فیلم از دهه ۵۰ می‌شود.

در زمینه تحلیل گفتمان فیلم‌های سینمای ایران، غالباً پژوهش‌ها معطوف به آثار پس از انقلاب بوده است. آنچه در این بخش ضروری می‌نماید، اشاره به پژوهش‌هایی است که با روش مدتظر در این مقاله، یعنی نشانه‌شناسی گفتمانی، انجام گرفته است. تنها کاری که تا امروز با تکیه بر این روش به چاپ رسیده است، مقاله «نشانه‌شناسی گفتمانی یک جدایی» است. سلطانی (۱۳۹۳) در این مقاله با تکیه بر آرای لاکلا و موف، مدلی را برای تحلیل گفتمانی فیلم ارائه می‌دهد که در سه مرحله تحلیل متنی، تحلیل بینامتنی و تحلیل اجتماعی انجام می‌گیرد. در بخش روش‌شناسی، به تفصیل به آن اشاره خواهیم کرد.

روش نشانه‌شناسی گفتمانی

نظریه‌های گفتمان از آغاز تغییر و تحولات بسیاری داشته‌اند. در این میان، در تحلیل انتقادی گفتمان، وداک، ون‌دایک و فرکلان نامی پرآوازه‌تر دارند. پس از آنها لاکلا و موف با ارائه نظریه پساساختارگرایانه خود از پیشروان این حوزه هستند. وترل (۱۹۹۸) رویکرد لاکلا و موف را هم‌راستا با رویکرد پست‌مدرنیسم اجتماعی می‌داند. با توجه به آنکه مدل مورد استفاده در این مقاله، مبتنی بر آرای لاکلا و موف است، اشاره کوتاهی به نگاه این دو به مسئله گفتمان خواهیم داشت و سپس مدل مورد استفاده را شرح می‌دهیم.

لاکلا و موف نظریه خود را بر پایه نگاهی اصلاح‌طلبانه به دو سنت عمده نظری، یعنی مارکسیسم و ساختارگرایی بنا کرده‌اند. مارکسیسم نقطه شروعی را برای برای اندیشیدن پیرامون امر اجتماعی محقق می‌سازد. از سوی دیگر ساختارگرایی، یک نظریه معنایی را فراهم می‌کند. لاکلا و موف با ترکیب این سنت‌ها به یک نظریه پساساختارگرایانه می‌رسند که در آن، همه عرصه‌های اجتماعی در قالب یک شبکه از فرآیندها درک می‌شوند که در آن معنا خلق

می‌گردد (Jorgensen & Phillips, 2002).

در تعریف سوژه، لاکلا و موف وامدار لاکان هستند (Smith, 1998: 75). به همین دلیل معتقدند که هویت‌ها و شخصیت‌هایی که اجتماع به فرد می‌دهد، هم برای او مرجع شناسایی خود هستند و هم درعین‌حال، منشأ از خودبیگانگی‌اش به‌شمار می‌آیند. بنابراین سوژه، در اساس تکه‌تکه است. سوژه، همواره در تناقض میان احساس کمال دوران نوزادی و ناسازگاری هویت‌هایی که از اجتماع به او داده می‌شود و مرجع شناسایی او از خود هستند، به سر می‌برد و خود واقعی‌اش هیچ‌گاه شکل نمی‌گیرد. لاکلا خود واقعی و کامل را اسطوره می‌داند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۹۰-۹۱). این دو در ادامه این بحث، اذعان دارند که در نهایت، جایگاه هر سوژه‌ای، جایگاه گفتمانی آن است (Laclau & Mouffe, 1985: 115). همین امر آنها را در زمره ضدّ ذات‌گرایان قرار می‌دهد (Bertram, 1995).

هویت جمعی یا تشکیل‌گروه و هویت سوژه، تحت اصول مشترکی شکل می‌گیرند، اما مرز میان این دو نوع هویت کدر و مبهم است. هویت سوژه و هویت گفتمان یا هویت جمعی هر دو به‌واسطه تقابل میان درون و بیرون شکل می‌گیرند. هویت سوژه، به‌واسطه تعارض میان ناخودآگاه او و اجتماع اطرافش شکل می‌گیرد و هویت گفتمان، به‌واسطه دشمن و غیر. به همین سبب گام اول آنها در روش گفتمانی‌شان، شناسایی گفتمان‌های متخاصم است. پس از آن به یافتن مقطع زمانی و مکانی رخ دادن این گفتمان‌ها می‌پردازند؛ چرا که معتقدند گفتمان در زمان و مکان ویژه خودش وجود دارد. آنها معتقدند که تمامی تحولات اجتماعی حاصل منازعات معنایی میان گفتمان‌هاست. گفتمان‌ها همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» و طرد معنای «دیگری» می‌باشند (سلطانی، ۱۳۸۳).

روشی که در این مقاله به‌کار گرفته شده است، روشی است که سلطانی (۱۳۹۳) در «نشانه‌شناسی گفتمانی یک جدایی» به آن اشاره می‌کند. وی با تأکید بر نظریه لاکلا و موف و نقد به اینکه چون نظریه گفتمان لاکلا و موف در اصل نظریه‌ای برای تبیین‌های کلان‌تر اجتماعی است، طبعاً برای به‌کار بسته‌شدن به پدیده خردی مانند فیلم، کارایی لازم را نخواهد داشت، به ارائه الگوی زیر برای تحلیل یک فیلم می‌پردازد:

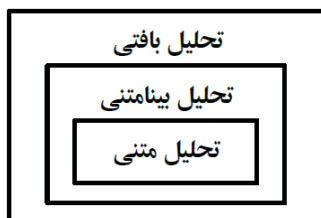
«برای تحلیل یک فیلم (در حد امکان به شکلی جامع)، سه مرحله باید طی شود؛ مرحله نخست، تحلیل نظام‌های نشانه‌ای خود فیلم به‌مثابه یک متن است. چون هر فیلم سینمایی به‌طور کلی متشکل از حداقل سه نظام نشانه‌ای درهم‌تنیده زبان، تصویر و موسیقی است، باید ابزاری پیدا کرد که قابلیت تحلیل همه این نظام‌ها را داشته باشد. این سطح تحلیل باید عینی و مبتنی بر داده‌هایی قابل رد یا اثبات از درون فیلم باشد.

مرحله دوم، تحلیل بینامتنی است. این بدان معناست که هر فیلم هم با فیلم‌های دیگر

کارگردان / فیلمنامه‌نویس در ارتباط است و هم با جریان‌های کلی اندیشه‌ای که در سینمای آن کشور وجود دارد. بنابراین، بعد از تحلیل فیلم، باید دریافت‌هایمان را در فضای کلی‌تر سینمایی قرار دهیم تا درکی عمیق‌تر هم از فیلم به دست آوریم و هم از جایگاه آن فیلم در فضای سینمایی بزرگ‌تر.

اما تحلیل فیلم کامل نخواهد شد مگر آنکه رابطه فیلم با فضای کلی‌تر اجتماعی‌ای که فیلم را بر ساخته است نیز مشخص شود. باید دید این فیلم به چه مسئله اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل مسائل اجتماعی عمیق‌تر و کلی‌تر می‌کند، یا برعکس؛ مسائل اجتماعی کلی‌تر چه کمکی به درک فیلم می‌کنند. بنابراین، مرحله سوم، تحلیل بافت اجتماعی است که بر اساس آن با رجوع به خارج از حوزه سینما، تبیینی کلان‌تر از منظر روشنفکران اجتماعی و فرهنگی داده شده، رابطه اثر هنری با فضای بزرگ‌تری که آن را در بر گرفته است، مشخص می‌شود.»

به همین سبب، سلطانی فیلم را در سه مرحله تحلیل متنی، تحلیل بینامتنی و تحلیل اجتماعی، تحلیل می‌کند. هرچند سه مرحله‌ای بودن این مدل، شباهت‌هایی صوری به مدل فرکلاف (۱۹۹۵) (که در آن تحلیل گفتگویی در سه لایه متن، کردار گفتگویی و کردار اجتماعی صورت می‌پذیرد) دارد، اما به لحاظ محتوایی نسبتی با نظریه فرکلاف نداشته و مبتنی بر نظریات لاکلا و موف است.



تحلیل فیلم گوزن‌ها

بنا بر آنچه در بخش پیشین ارائه شد، فیلم گوزن‌ها را منطبق بر مدل نشانه‌شناسی گفتگویی تحلیل خواهیم کرد. به همین سبب، ابتدا به تحلیل متنی گوزن‌ها خواهیم پرداخت، سپس به سراغ تحلیل بین‌متنی این فیلم خواهیم رفت و در پایان تحلیل اجتماعی آن را ارائه خواهیم داد.

تحلیل متنی

در تحلیل متنی، به سراغ شخصیت‌پردازی می‌رویم. چرا که مهم‌ترین هدف فیلم،

شخصیت‌پردازی است. تمام عناصر نشانه‌ای یک فیلم در راستای همین هدف در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. همواره سعی می‌شود که شخصیت‌های درون فیلم، مابه‌ازایی در جهان بیرون داشته باشند. این مسئله به تحلیل اجتماع بیرون فیلم کمک می‌کند. از سوی دیگر، تحلیل شخصیت یک نقش در فیلم، منجر به دست یافتن به ویژگی‌های هویتی او و پس از آن ویژگی‌های گروهی و گفتمانی، دست یافت (سلطانی، ۱۳۹۳).

بازشناسی هویت‌های فردی

در این مرحله، هر شخصیت را به‌عنوان دال مرکزی در نظر می‌گیریم و سپس به‌دنبال دال‌های ارزشی می‌گردیم تا آن دال مرکزی را تعریف کنند. این دال‌های ارزشی می‌توانند از پوشش، کنش، کلام و ... هر شخصیت به دست بیایند.

قدرت

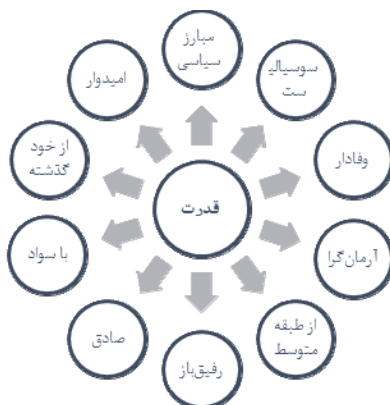
اولین تصویری که فیلم از قدرت به نشان می‌دهد، فردی تیر خورده است با یک اورکت نظامی، عینک کائوچویی مشکی بزرگ و سیبیلی پرپشت که همه اینها یادآور تیپ چریک‌های شهری آن دوره است، اما در بحث لفظی که بین سید و قدرت، بر سر فروختن کتاب قدیمی از سوی سید رخ می‌دهد، قدرت به دزدی‌بودن پول‌های درون کیفش اعتراف می‌کند. اما نشانه‌هایی هست که مخاطب را وا می‌دارد تا همچنان قدرت را چریک بپندارد. اولین نکته، خصوصیات تیپولوژیک قدرت است، که ذکر شد. از سوی دیگر قدرت، کلیشه‌های معمول یک سارق را در کنش و گویشش ندارد. او بسیار باسواد است، شمرده و معیار سخن می‌گوید و حتی در پایان فیلم، رساندن پول به دست رفقاییش را بر زنده‌ماندن ترجیح می‌دهد. در دیالوگ‌هایی که بین قدرت با سید و فاطمی برقرار می‌شود، نشانه‌هایی از تفکرات چپ‌گرایانه چریک‌های آن زمان را در قدرت می‌بینیم. در خانه‌ای که آنها ساکنند، مدام بین همسایه‌ها در حیاط درگیری است. وقتی فاطمی از قدرت می‌پرسد که چگونه در آن شلوغی به خواب رفته است، قدرت می‌گوید: «تقصیری ندارن خانوم، اگه راحت بودن، که سر چیزای الکی دعوا نمی‌کردند». در جاهای دیگری از فیلم باز هم ما دغدغه قدرت نسبت به مشکلات طبقه فرودست را می‌بینیم. قدرت در همان بحث لفظی با سید، پس از اقرار به دزدی‌بودن پول‌ها، برای اینکه نشان دهد قبح دزدی از موادفروشی و معتادکردن جوانان کمتر است، به سید می‌گوید: «آره همش دزدیه. ولی همین پول دزدی می‌تونه همه اجاره مستاجرهای بدبخت اینجا رو تا دو سال دیگه بده». دیالوگ‌های اینچنینی در کنار همه مسائلی که پیشتر گفته شد، قدرت را مبارزی معرفی می‌کند که نگاهی سوسیالیستی دارد.

در طول فیلم کلام مذهبی چندانی از قدرت نمی‌شنویم. مگر زمان‌هایی که سید را قسم و ادبیاتش، ادبیاتی سنتی - مذهبی می‌شود. به‌طور کلی نمی‌توان قدرت را چندان شخصیتی مذهبی دانست. از سوی دیگر در مکالماتش با سید، مشخص می‌شود که روزگاری او نیز در همین محل و با همین آدم‌ها می‌زیسته است، اما مدتی طولانی از آنها جدا افتاده و امروز با مسائل آنها آشنایی زیادی ندارد. هنگامی که صاحبخانه برای گرفتن پول از مستأجرین فقیرش به خانه می‌آید و داد و بیداد می‌کند، قدرت از اینکه کسی جلوی او نمی‌ایستد، تعجب می‌کند و رو به فاطمی می‌گوید: «یکی نیست جلوی این آدم وایسه؟». در حالی که سید و فاطمی این رفتارها برایشان عادی است. قدرت در زمان محصل‌بودنش نیز برخلاف سید و دوستانش، اهل کتک‌کاری و درگیری نبوده است. در دیالوگ‌های اولیه بین او و سید، متوجه می‌شویم که حتی مزاحمان خواهر قدرت نیز توسط سید گوشمالی می‌شده‌اند. ادبیات گفتاری او نیز برخلاف سید و ساکنان آن خانه، نه شبیه لات‌هاست و نه آغشته است به ناسزا. قدرت را می‌توان به طبقه متوسط رو به پایین نسبت داد. که زندگیشان از لحاظ اقتصادی همگام با طبقه فرودست است، اما سبک زندگیشان از منظر فرهنگی با آنها متفاوت است.

قدرت برخلاف اکثر شخصیت‌های این فیلم، خموده و ناامید و اسیر روزمرگی نیست. او امید خود را در جای‌جای فیلم به رخ می‌کشد. امیدی که حتی در لحظه درگیری مسلحانه با پلیس، همچنان او را آرام نگاه داشته و حتی با دیدن تحول در سید، لبخند بر لب او می‌نشانند. او هنگامی که از پنجره، همکاری همسایه‌ها را برای خواستگاری دختر یکی از آنها می‌بیند، به فاطمی می‌گوید: «هنوزم چیزای قشنگ تو این دنیا هست». آرمان‌گرایی و امیدواری ناشی از آن را می‌توان در شخصیت قدرت دید.

قدرت مانند سید، رفاقتی وفادارانه دارد. این رفاقت را هم می‌توان در قبال سید دید و هم در قبال کسانی که با او در سرقت بانک و مبارزات مسلحانه دست داشته‌اند. او حاضر می‌شود برای آنکه سید اعتیادش را ترک کند و راه زندگیش را تغییر دهد، سه برابر حقوق سید، به او بدهد و در قبالش هم کار غیرمعارف و به گفته خودش «غیر شرعی» از سید نمی‌خواهد. وی هیچ چیز را از سید پنهان نمی‌کند و صادقانه با او در میان می‌گذارد. از سوی دیگر وقتی می‌فهمد که عکسش در روزنامه‌ها چاپ شده و لو رفته است، ابتدا پولش را به واسطه سید و فاطمی به دست رفقاییش می‌رساند. در واقع رساندن پول به دست آنها را بر یافتن راهی برای فرارش ترجیح می‌دهد. می‌توان قدرت را فردی اهل رفاقت و وفادار دانست.

دال‌های ارزشی قدرت: مبارز سیاسی، سوسیالیست، وفادار، آرمان‌گرا، امیدوار، از طبقه متوسط، رفیق‌باز، صادق، با سواد، دارای روحیه از خودگذشتگی



سید

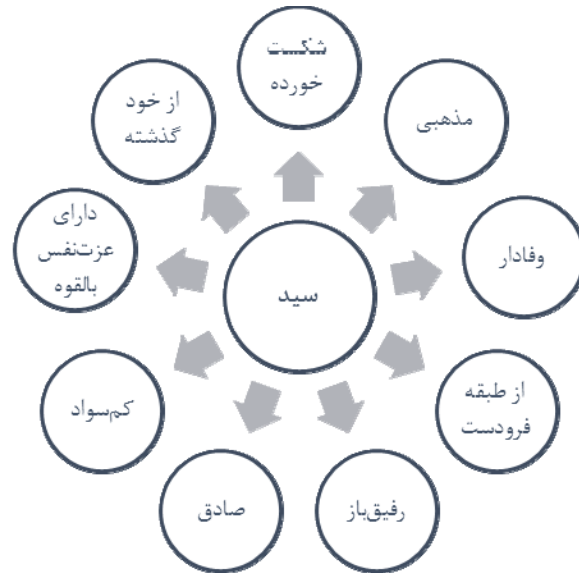
سید شخصیتی است در این فیلم، که بسیاری او را نقش اول می‌پندارند. آنچه ما از گذشته سید در خلال فیلم می‌فهمیم، از بیان خاطرات قدرت از اوست؛ خاطراتی که نشان می‌دهد سید با گذشته‌اش فرق کرده است. آنچه که قدرت از سید «سابق» می‌گوید در تقابل با آن چیزی قرار می‌گیرد که در نیمه اول فیلم ما از سید می‌بینیم. در اولین مکالمه قدرت با سید در خانه سید، ماجرای کتک خوردن اصغر گنده از سید را یادآوری می‌کند، از تعجبش از تغییر سید می‌گوید. در جایی دیگر، قدرت به سید می‌گوید: «کجاست اون چاقوی دسته سفید خوش دست کار زنجونت؟»، «سید، تو به من گفتی نباید بررسی». قدرت در مکالمه‌ای با فاطمی، از خاطره شکستن تفنگ پسر یک آدم بانفوذ توسط سید می‌گوید. همه اینها نشان از این دارد، که سید در گذشته‌ای که فیلم به تصویر نمی‌کشد، مردی نترس، با عزت نفس و شجاع بوده است. اما آنچه ما در نیمه اول فیلم از سید می‌بینیم، معتادی است که حتی زنش هم نمی‌تواند به او تکیه کند. خودش به قدرت می‌گوید: «خلاصه آقا قدرت، عصای دست ما شده یه زن». از سوی دیگر فاطمی هم از سید بی‌تفاوت امروز ناراضی است. پس از اینکه یکی از بازیگران تئاتر سعی می‌کند که او را اذیت کند، فاطمی خطاب به سید می‌گوید: «دِ ناسلامتی تو کی من هستی؟ یه چیزی به این قرمساق بگو. ولم نمی‌کنه». سید برای آنکه خود را جلوی فاطمی همچنان با غیرت نشان دهد، در خفا، با التماس از آن بازیگر تئاتر می‌خواهد تا اجازه دهد جلوی فاطمی، کشیده‌ای به او بزند و در عوضش نصف حقوقش را بگیرد. سید در برابر اصغر موادفروش هم خود را ذلیل نشان می‌دهد. او مدام به اصغر برای گرفتن مواد التماس می‌کند. از او ناسزا می‌شنود. کتک می‌خورد.

سید با وجود همه آنچه در بالا ذکر شد، نشانه‌های ضعیفی از گذشته‌اش دارد. او نمی‌گذارد

هنگام التماس کردنش به دیگران، فاطی او را ببیند. هنگامی که اصغر موادفروش شروع به زدن او می‌کند، با لحنی متفاوت به او می‌گوید: «دستت رو من بلند نشه». وی دیگر به خواسته اصغر موادفروش برای معرفی شاگردهای مدرسه به او، پاسخ مثبت نمی‌دهد. هنوز می‌خواهد جایگاهش حفظ شود؛ علی‌رغم اینکه خودش در نابودی آن نقش دارد. این «ته‌مانده» سید سابق، پتانسیل تغییر در او را نشان می‌دهد که در ادامه فیلم این اتفاق می‌افتد. سید در سکانس پایانی در دیالوگی نشان می‌دهد که حتی در اوج اعتیاد و بدبختی نیز، چیزهایی از سید سابق در وجودش بوده است: «خیلی دلم می‌خواست یه جوری درست کلکم کنده شه. با گوله مردن که از تو کوچه زیر پل مردن بیتره».

اتاق سید از پوسترها و شمایل ائمه و قاب‌هایی از نوشته‌های مذهبی پر است. در مکالمات سید با اطرافیانش هم مدام اصطلاحات مذهبی می‌شنویم. او برای نشان دادن اعتمادش به قدرت، می‌گوید که به او مثل «امام زمان» اعتقاد دارد. یا حتی در مقابل اصغر موادفروش او را به «خون حسین» قسم می‌دهد و می‌گوید: «سفر حج می‌کنی اگر امشب منو بسازی». اصطلاحات مذهبی مدام در کلمات او شنیده می‌شود. می‌توان او را به شکل سنتی، مذهبی دانست، حتی با وجود آنکه مشروب می‌نوشد. سید سواد چندانی هم ندارد. او در بحث‌هایش با قدرت چند بار به بی‌سوادیش اشاره می‌کند. در ابتدای فیلم هم در پاسخ به قدرت درباره مدرسه و دیپلم گرفتن، پاسخ می‌دهد که دیپلمش را نگرفته است. روابط و دیالوگ‌های او با قدرت، که پیشتر ذکر شده است، نشان از وفاداری و رفاقت سید است. نهایت از خودگذشتگی سید را می‌توان در همراهی او با قدرت در سکانس پایانی، آن هم به قیمت از دست دادن جان‌ش دید.

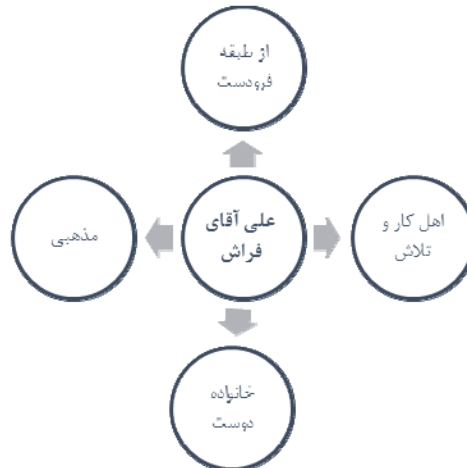
دال‌های ارزشی سید: شکست خورده، مذهبی، وفادار، از طبقه فرودست، رفیق‌باز، صادق، کم‌سواد، دارای عزت‌نفس بالقوه، دارای روحیه از خودگذشتگی.



علی آقای فراش

علی‌آقا پدر سید است. ما او را تنها در دو جای فیلم می‌بینیم. او انسانی است که با وجود سن بالا همچنان فراش مدرسه است. او هر چه دارد را در اختیار سید گذاشته است. علی‌آقا همه چیزش را برای به‌سامان کردن زندگی سید می‌دهد. او تنها یادگاری ارزشمند خانواده را به او می‌دهد، با اینکه می‌داند سید پول آن کتاب را به موادفروش‌ها می‌دهد. در اتاق وی نیز شمایل ائمه را می‌بینیم.

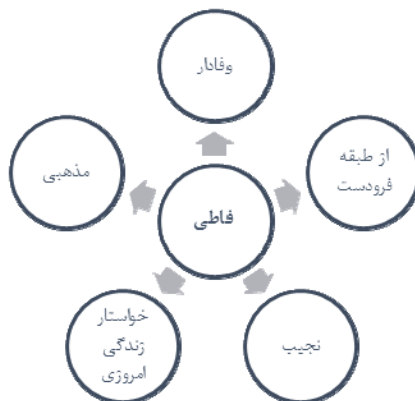
دال‌های ارزشی: طبقه فرودست، اهل کار و تلاش، خانواده دوست، مذهبی.



فاطمی

فاطمی شباهت چندانی با زن‌های معمول سینمای آن روزگار ندارد. نه یک عقیفه کامل است، نه یک رقاصهٔ بدکاره و نه بدکاره‌ای که آب توبه بر سر ریخته باشد. فاطمی زنی است که برای تأمین مخارج خانواده در تئاترهای لاله‌زار کار می‌کند. او با وجود داشتن شوهری که نسبت به آزارهایی که دیگران به او می‌رسانند، بی‌تفاوت است، باز هم در برابر خواسته‌های غیرمشروع هم‌بازیش می‌ایستد و عفت خود را حفظ می‌کند. وی در بخشی از فیلم در خانه، خطاب به سید می‌گوید: «اون وقت به اونی که تو خیابون وایمیسه می‌گن نانجیب. یه کدومش درست باشه که آدم بشه نجیب. نجیبیم که زندگیم همین یه بقچه‌ست». از سوی دیگر در چند جای فیلم می‌بینیم که او هم در عین قناعتی که در زندگی با سید دارد، خواسته‌هایی شبیه به دیگر زنان آن دوره هم دارد. در ابتدای فیلم از نیازش به یک یخچال و در جایی دیگر از حسرت داشتن یک تلویزیون می‌گوید.

دال‌های ارزشی: وفادار، از طبقه فرودست، نجیب، خواستار زندگی امروزی، مذهبی.



محمد

اولین برخورد مخاطب با محمد هنگامی است که صاحب‌خانه گوسفندانش را به حیاط خانه می‌آورد. او خطاب به همسایگانش می‌گوید: «دِ اگه ما شل ندیم، هر کسی هر کاری خواست نمی‌کنه». تیپ محمد و نوع سخن گفتن وی با دیگر اعضای خانواده متفاوت است. در دعوای هر روزهٔ خانه، وی را نمی‌بینیم. به نظر می‌رسد که باسواد و دانا است. وی با علی هم‌خانه است. هنگامی که مأموران برای دستگیری او، به جرم قاچاق تریاک، به خانه هجوم می‌آورند، وی به خانه سید پناه می‌برد. محمد چهره‌ای ترسان و بیمار دارد و مشخص می‌شود که دچار اعتیاد است. به نظر می‌رسد جرم محمد فقط قاچاق تریاک نباشد، اما نمی‌توان مانند شخصیت قدرت،

به راحتی ویژگی دیگری همچون مبارز بودن را به وی منتسب کرد.
دال‌های ارزشی: ترسو، باسواد.



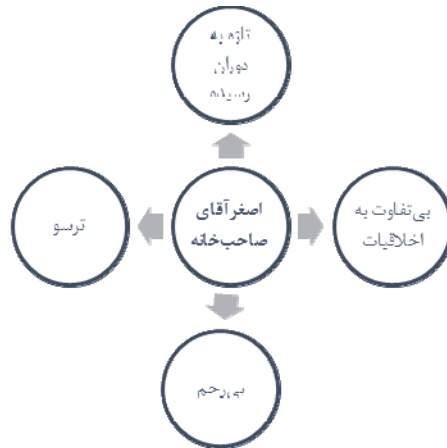
علی

ما در فیلم، با علی برخورد چندانی نداریم. فقط می‌دانیم که هم‌خانه محمد است. او برای نجات محمد، از خودگذشتگی کرده و با مأموران درگیر می‌شود. بیش از هر چیز از خودگذشتگی وی در فیلم به چشم می‌آید.
دال‌های ارزشی: دارای روحیه از خودگذشتگی.



اصغراقای صاحبخانه

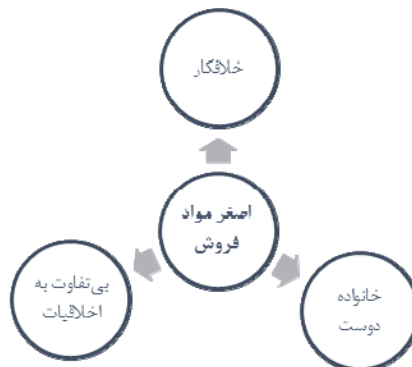
لهجه اصغراقای صاحبخانه، شبیه لهجه‌هایی است که معمولاً در فیلم‌های آن زمان، بیانگر دهاتی بودن فرد است. ورود وی به خانه با پرخاش او به مستأجران همراه است و از آنها کرایه‌های عقب‌افتاده را طلب می‌کند. بنا بر دیالوگ‌های سید و فاطمی متوجه می‌شویم که اصغراقا با دختر یکی از مستأجران و همسر یکی دیگر از آنها رابطه پنهانی دارد. حضور دوم وی همراه است با آوردن گوسفندان به حیاط خانه و بی‌اعتنایی به اعتراضاتی که می‌شنود. اعتراضاتی که البته در حد ناله و گلایه است. بار سوم حضور، با حمله‌اش به اتاق یکی از مستأجران و بیرون ریختن وسایل او همراه است. این بار، سید به سمت وی حمله‌ور می‌شود و کار به کلانتری می‌کشد، اما تهدید سید که او را به یک «ضامن دار انقادی» حواله می‌دهد و از عواقب لو رفتن روابط پنهانیش می‌ترساند، وی را ناچار به رضایت دادن می‌کند.
دال‌های ارزشی: تازه به دوران رسیده، بی‌تفاوت به اخلاقیات، بی‌رحم، ترسو.



اصغر مواد فروش

اصغر موادفروش، از جمله شخصیت‌های کاملاً منفی فیلم است. نوع برخورد او با سید در ابتدای فیلم، درخواست از سید برای فریفتن دانش‌آموزان و فروختن مواد مخدر به آنها و وابستگی روابطش با سید به پول، از وی شخصیت منفی می‌سازد. تیپ و اندام اصغر نشانی از اعتیاد ندارد. وی اندامی شبیه ورزشکارها دارد و تنومند است. وی هنگام جان دادن محل اختفای مواد مخدر را به زنش می‌گوید تا به گفته خودش برای همسر و فرزندش «اسباب زحمت نشود».

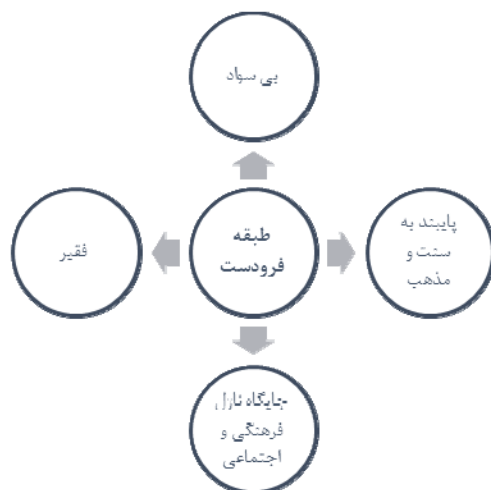
دال ارزشی: خلافکار، خانواده‌دوست، بی تفاوت به اخلاقیات.



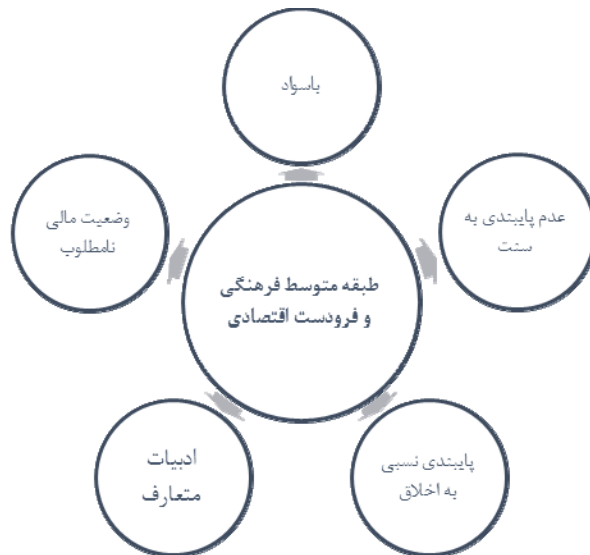
در این فیلم به خانواده‌ها چندان پرداخته نشده است. به همین سبب از تحلیل ویژگی‌های خانوادگی می‌گذریم و به بیان ویژگی‌های طبقاتی مبتنی بر ویژگی‌های فردی گفته‌شده، می‌پردازیم.

بازشناسی هویت‌های طبقاتی

شخصیت‌های این فیلم را می‌توان در چند گروه جای داد. هرچند که به شخصیت‌پردازی برخی گروه‌ها بیشتر و به برخی کمتر پرداخته شده است. سید، فاطمی، همسایه‌ها (به غیر از محمد و علی) را می‌توان کاملاً در طبقه فرودست دسته‌بندی کرد. شخصیت‌های این طبقه، بی‌سواد هستند و از جایگاه اجتماعی مناسبی برخوردار نیستند. این نکته سبب می‌شود، در عین حالی که پایبندی‌های سنتی - مذهبی دارد، به فحاشی و انگ زدن به دیگری بپردازد. آنها مدام با یکدیگر درگیر هستند، اما می‌بینیم در اتفاقاتی همچون خواستگاری دختر یکی از آنها و ماجرای دستگیری علی، به اتحاد می‌رسند. آنها دردهای مشترکی دارند، اما برخی مسائل باعث می‌شود که در برابر همه آن دردها متحد نباشند. فقر مهم‌ترین ویژگی مشترک اهالی این طبقه است.



قدرت را نمی‌توان در طبقه پیشین قرار داد. وی ضمن داشتن اشتراکاتی، تفاوت‌های بنیادین با آنها دارد. ادبیات گفتاری وی، نوع پوشش، سواد اجتماعی و کنش‌های او با طبقه پیشین کاملاً متفاوت است. اما او کودکی و نوجوانی‌اش را میان چنین آدم‌هایی گذرانده است و حال پس از مدتی بر اثر اتفاقاتی به آن فضا برگشته است. محمد را هم به واسطه کنش و گفتارش نمی‌توان از سنخ طبقه پیشین دانست. این دو نفر و علی را نه می‌توان کاملاً از طبقه متوسط دانست و نه از طبقه فرودست، بلکه آنها را از طبقه متوسط فرهنگی و فرودست اقتصادی می‌دانم. این طبقه باسواد است، پایبندی‌اش به اخلاق نسبی است (یکی از بانک دزدی می‌کند، دیگری احتمالاً قاچاق تریاک) و ادبیاتی سنجیده و متعارف دارد.



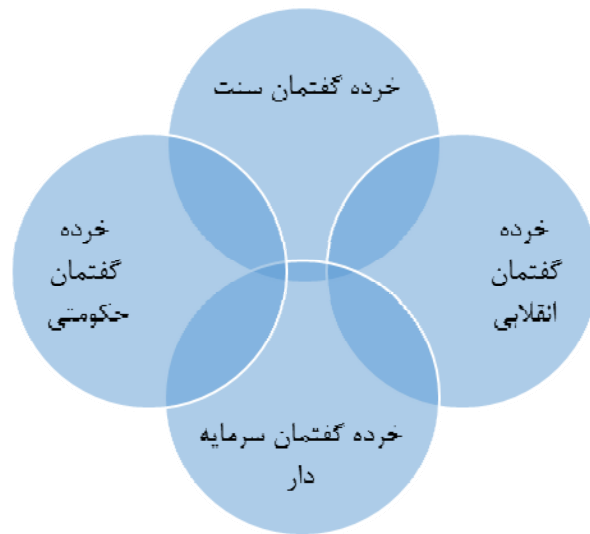
در طبقه سرمایه‌دار ما با چهره‌های متفاوتی در این فیلم روبه‌رو هستیم. یکی اصغر آقای صاحبخانه است که مشخص است از طبقه پایین فرهنگی است، اما از وضع اقتصادی خوبی برخوردار است. دیگری اصغر مواد فروش است که کارش خلاف قانون است و از این راه کسب درآمد می‌کند، اما برخلاف صاحبخانه، ساده و نادان به نظر نمی‌رسد. دیگری تصویر دو زنی است که برای تقسیم گوشت نذری به محلات پایین شهر آمده‌اند. اما درون ماشین می‌مانند و از برخورد مستقیم با مردم می‌پرهیزند. ظاهری آراسته و لوکس دارند. ویژگی مشترک آنها وضع اقتصادی خوب و داشتن نگاهی پست به طبقه فرودست است.



بازشناسی نظم‌های گفتمانی

در جهان فیلم گوزن‌ها که به شکلی بازتاب جامعه آن روز ایران است، ما با نظم‌های گفتمانی متفاوتی روبه‌رو هستیم. اولین گفتمان، «گفتمان سنت» است که سید، فاطمی و همسایه‌ها نماینده آن هستند. دیگری «گفتمان انقلابی» است که قدرت، یک‌تنه بار نمایندگی آن را بر دوش می‌کشد. گفتمان سوم، «گفتمان سرمایه‌داری» است که می‌توان اصغر صاحبخانه را نماینده آن دانست. گفتمان دیگری هم در فیلم جریان داشت که نقش‌های آن،

شخصیت‌پردازی نشده بودند، اما حضور آن گفتمان را می‌شد در جای‌جای فیلم دید؛ «گفتمان حکومت» که نماینده آن پلیس بود. پلیسی که در مبارزه با قاچاقچی مواد مخدوری چون اصغر موادفروش منفعل عمل می‌کرد، اما بر سر بریدن کبوترهای یک کفترباز مُصِر بود و در نهایت نیز با انفجاری، سید و قدرت را به کام مرگ کشاند. پلیس به‌عنوان نماینده حکومت در این فیلم، در اوج فسادها و ابتدال‌های رایج جامعه حضور نداشت، اما در پایان فیلم، عامل از بین رفتن دو شخصیت اصلی فیلم می‌شد.



تحلیل بینامتنی

در تحلیل بینامتنی به مطالعه رابطه بین مضامین و نظم‌های گفتمانی این فیلم با دیگر فیلم‌های کیمیایی و فیلم‌های دیگر فیلم‌سازان می‌پردازم. کیمیایی پس از گوزن‌ها، بیگانه بیا (۱۳۴۷)، قیصر (۱۳۴۸)، رضا موتوری (۱۳۴۹)، داش آکل (۱۳۵۰)، بلوچ (۱۳۵۱) و خاک (۱۳۵۲) را ساخته است و پس از آن تا پیش از انقلاب، به خلق غزل (۱۳۵۵) و سفر سنگ (۱۳۵۶) دست زده است.

در بسیاری از فیلم‌های کیمیایی، گفتمان حکومتی، گفتمانی منفعل در برابر فساد رایج در کشور و ناتوان تصویر شده است. در قیصر، شخصیت اول فیلم، قاتلان برادرش را به دست حکومت نمی‌سپارد، بلکه خود نقش پلیس، قاضی و مجری حکم را برعهده می‌گیرد و از قاتلان بردار و متجاوز به خواهرش، تقاص می‌ستاند. در بلوچ، این بلوچ است که به تنهایی به تلافی تجاوز به همسرش از سوی قاچاقچیان، آنها را به قتل می‌رساند. در داش آکل، خبری از شهنة نیست و لوتی‌ها زمامدار امور هستند. تقریباً در هیچ‌کدام از فیلم‌های وی، گفتمان حکومتی

نقش تعریف شده‌اش را ایفا نمی‌کند. همین امر سبب می‌شود که قهرمان‌های فیلم‌های کیمیایی، «عصیان‌گر» باشند. قیصر، بلوچ، داش‌آکل، رضا، قدرت، سید، کولی و... همه عصیان‌گرند و در عین حال، نقشی پیامبرگونه دارند و به دنبال روشنگری هستند. در این میان می‌توان نقش «زارممد» را در فیلم تنگسیر ساخته امیر نادری، شبیه به قهرمان‌های فیلم کیمیایی یافت. در هر دو نگاه، قهرمان از پایگاهی سنتی برخاسته است و ناامید از صاحبان قدرت، خود در پی اجرای عدالت می‌رود.

دیگر موضوع مورد بحث در فیلم‌های کیمیایی، مسئله طبقه است. شاید اگر بخواهیم دقیق‌تر اشاره کنیم، باید بگوییم که مسئله کیمیایی طبقه فرودست است؛ طبقه‌ای که خود کیمیایی از آن برآمده است. در فیلم‌های قیصر، رضا موتوری، خاک، بلوچ، سفر سنگ و گوزن‌ها می‌بینیم که تضاد میان طبقه فرودست با بالادست و یا معضلات طبقه فرودست به تصویر کشیده است. رفاقت‌های افسانه‌ای، وفاداری و از خودگذشتگی را در بین شخصیت‌های طبقه فرودست فیلم‌های کیمیایی، به‌وفور می‌بینیم.

تحلیل بافتی

گوزن‌ها در دوره‌ای ساخته می‌شود که گروه‌های مسلح مخالف رژیم، علی‌رغم سرکوب شدید، همچنان به مبارزه مخفیانه می‌پردازند. حادثه سیاهکل، اعدام خسرو گل‌سرخ، قتل بیژن جزنی و اتفاقاتی از این دست، جامعه ناراضی را عاصی کرده اما فضای امنیتی، آن را به سوی سرخوردگی و خمودگی سوق داده است. گوزن‌ها با طعنه به این جامعه خموده، در پی تلنگر زدن و بیدار کردن عزت نفس فراموش‌شده جامعه است. بهترین تعبیر را از جامعه، شاید بتوان در این دیالوگ سید یافت که می‌گوید: «همه نشئه‌ن. ما هم روش. شب که میشه خیال می‌کنن خسته‌ن. اما همشون خمارن». چنین جامعه‌ای نیاز به یک «قدرت» دارد تا او را یاد گذشته‌اش بیندازد و عزت نفس را به او برگرداند. از سوی دیگر، قدرت از پنجره اتاق سید، ناظر بر زندگی آدم‌هایی است که روز را به سختی و با درگیری مدام به شب می‌رسانند؛ خانواده‌هایی که از پس هزینه روزمره‌شان برنیامده و تمام این ناکامی را در نزاع‌های مداومشان با یکدیگر عقده‌گشایی می‌کنند و در برابر صاحبخانه‌ای تازه به دوران رسیده، ثروتمند و زورگو، خاموش و منفعل هستند. این تصویر با تفسیر روشنفکران انقلابی آن زمان از آنچه بر ایران آن روز می‌گذشت، بیگانه نیست. محمدی (۱۳۹۰) نیز این فیلم را بازنمایانگر فضایی اجتماعی می‌داند که «اگرچه به سبب سیطره زندگی روزمره مدرن، هرگونه منش و مرام قهرمانی در آن به حاشیه رفته و زیر چرخ‌های مدرنیزاسیون پهلوی له شده است، اما هنوز قهرمان داستان توان مقاومت دارد» (ص. ۱۶۱).

سنخیت فیلم با شرایط جامعه تا جایی است که اسم آن هم مورد تفسیر و تعبیر قرار می‌گیرد. نطنزی (۱۳۸۸) در اشاره‌ای به حواشی فیلم گوزن‌ها می‌گوید که برخی نام فیلم را برگرفته از تابلوی نقاشی بیژن جزنی در زندان می‌دانند، برخی دیگر، ترانه آن را با حادثه سیاهکل مرتبط می‌کنند و برخی نیز داستان آن را برگرفته از ماجرای واقعی محاصره خانه تیمی چریک‌های فدایی خلق از سوی ساواک می‌دانند. موسیقی این فیلم نیز از محتوای سیاسی آن به دور نبود. ترانه «گنجشک اشی‌مشی» که بیشتر با صدای خواننده معترض؛ «فرهاد مهرداد» در میان جوانان و دانشجویان محبوبیت یافت (هرچند که در فیلم با صدای پری زنگنه و با اجرایی شبیه به لالایی کودکانه استفاده شد)، برگرفته از متلی کارزونی بود. حسن حاتمی (۱۳۸۵) در مورد ارسال این متل به احمد شاملو و تغییراتی که در آن رخ می‌دهد، در مقاله‌ای اشاره می‌کند. وی در توضیح معنی واژه اشی‌مشی، اصل آن را «اشامشی» می‌داند و می‌گوید که معنی آن یعنی «کسی که با شاه نمی‌شیند و از حاکم و شاه و حکومت جانبداری نمی‌کند و طبع بالا و عزت نفس دارد (ص.۳۸). در موسیقی فیلم، مصرع آخر، توسط پری زنگنه این‌گونه خوانده می‌شود: «کی می‌خوره؟ حکیم‌باشی». اما در اجرایی که فرهاد از این ترانه دارد، به جای واژه حکیم از واژه حاکم استفاده می‌کند که به مضمونی که حاتمی اشاره کرده، نزدیک‌تر است. البته حامد هاتف (۱۳۸۸) با معرفی کتاب‌های کودکانه‌ای که به بیان داستان گنجشک اشی‌مشی پرداخته‌اند، روایت متفاوتی از روایت حاتمی را ارائه می‌دهد که البته مضمون و محتوای یکسانی دارند. آهنگ‌سازی این ترانه هم بر عهده هنرمند معترض دیگری، یعنی اسفندیار منفردزاده است. ترانه‌ای که در تیتراژ ابتدایی فیلم بر روی تصویری می‌نشیند، در آن قاصدکی گیرافتاده میان سیم‌های خاردار را به تصویر می‌کشد. در نتیجه، مجموعه موسیقایی این فیلم نیز بر سائبه سیاسی بودن آن می‌افزود.

دست به گریبان بودن قشر جوان جامعه آن روز با مواد مخدر، به‌ویژه هرویین که حتی میان شاعران و روشنفکران و دانشجویان هم رواج بسیار داشت، موضوع دیگری است که فیلم به آن اشاره می‌کند. برخورد منفعلانه نمایندگان گفتمان حکومتی در برابر قاچاقچیان چون اصغر و رسوخ مواد مخدر تا مدرسه‌ها، تلنگر دیگری بود که فیلم به جامعه می‌زد و نتیجه آن را سیدی نشان می‌داد که از یال و کوپال گذشته‌اش چیزی نمانده است.

نسبت فقر با بی‌سوادی و خلافتکاری بحث دیگری است که در فیلم می‌توان به آن اشاره کرد. محمد در واکنش به وضعیت قدرت و با دانستن اینکه قدرت خلافتی مرتکب شده است، به قدرت می‌گوید: «نمی‌دونم چه کار کردی! اما هر چی هست، همش از روی بدبختی و بیچارگیه». در جای دیگری، سید در توجیه وضع نابه‌سامانش، به قدرت می‌گوید: «اگه عملی شدم، عملیم کردن. ما که سواد درست و حسابی نداریم». ترکیب منحوس فقر، بی‌سوادی و

خلافکاری، هشدار دیگری بود که فیلم به مخاطبانش می‌داد. آن هم در جامعه‌ای که روکشی از مدرنیته با زرق و برق بسیار داشت، اما در محلات پایین شهرش، جامعه، غرق در فلاکت و فساد شده بود.

جمع‌بندی

ما در این مقاله در پی آن بودیم که فیلم «گوزن‌ها» را نه از منظر ژورنالیستی، بلکه با نگاهی آکادمیک مورد تحلیل قرار دهیم و گفتمان‌های موجود در این فیلم را شناخته و تعامل/برخوردهای بین آنها را روشن سازیم. به همین سبب با مدل نشانه‌شناسی گفتمانی به این فیلم نگاه کرده و در انتها چهار خرده‌گفتمان سنت، انقلابی‌گری، سرمایه‌داری و حکومتی را شناسایی و تبیین نمودیم. هر یک از شخصیت‌های این فیلم را متناسب با ویژگی‌های وی، در یکی از این گفتمان‌ها تعریف کردیم.

فیلم گوزن‌ها را می‌توان بازتابی از گفتمان‌های رایج در جامعه آن روز ایران (البته با نگاهی همراه با گفتمان انقلابی) دید. دال‌های ارزشی هر گفتمان (به‌ویژه گفتمان سنت متعلق به طبقه فرودست)، به‌خوبی به تصویر کشیده شده است. خالق این اثر در میان چهار گفتمان مطرح‌شده، تنها به تحسین نمایندگان یک گفتمان می‌پردازد و رستگاری را در پیوستن به آن می‌بیند. قدرت، سارق بانک است، اما چنان جلوه می‌کند که مخاطب با چریک پنداشتن او، وی را تطهیر می‌کند. رستگاری سید با قتل اصغر موادفروش، ایستادن در برابر صاحبخانه، پیروی از صحبت‌های قدرت و در نهایت جان‌دادن بر اثر «گلوله خوردن» رخ می‌دهد. فیلم در همه نظام‌های نشانه‌ای، زبان، تصویر، موسیقی و... سعی در بیان و تأیید دال‌های ارزشی گفتمانی مشخص دارد. موسیقی منفردزاده و ترانه گنجشک اشی‌مشی، تیتراژی که در آن قاصدکی بر سیم‌های خاردار تصویر شده و دیالوگ‌های نماینده گفتمان انقلابی، همگی، مخاطب را به سوی جانبداری از این گفتمان سوق می‌دهد.

در این فیلم، گفتمان سرمایه‌داری، گفتمانی است که بارزترین نماینده آن تازه به دوران رسیده، فاسد و در عین حال ترسو است. در واقع سازنده فیلم این گفتمان را در مقابل آنچه که ارزش‌های قابل قبول مخاطب است، قرار می‌دهد. از سوی دیگر، گفتمان حکومتی، گفتمانی است که هرگاه نمایندگان آن در فیلم وارد مهلکه می‌شوند، مقابل عامه مردم و قهرمانان فیلم قرار می‌گیرند. در حالی که در طول فیلم با ظلم‌ها و فسادهای فراوانی روبه‌رو هستیم که نماینده گفتمان حکومتی واکنش مناسبی را در برابر آنها ندارد و در بیشتر اوقات، حتی در صحنه حضور نمی‌یابد. این دو گفتمان، گفتمان‌هایی هستند که با برچسب‌های منفی، از سوی فیلم‌ساز طرد می‌شوند. حکایت گفتمان سنت، حکایت دیگری است؛ این گفتمان همچنان

مقبول است، اما همچون سید که نماینده پرننگ این گفتمان است، خموده و خمارشده است. به همین سبب از سوی نمایندگان گفتمان‌های سرمایه‌داری و حکومتی مورد ظلم مضاعف قرار می‌گیرد. اما آنچه به مدد نمایندگان گفتمان سنت می‌رسد و اصرار دارد آنها را از خمودگی و خماری بیرون آورده و رستگارشان کند، قدرت، نماینده گفتمان انقلابی است. در حالی که غالباً انقلابی‌گری با هجمه به سنت شکل می‌گیرد، اما در این فیلم مطابق با حال آن روزهای ایران، انقلابی‌گری با نقد سنت به مدد آن می‌آید. در پایان‌بندی فیلم، در یک‌سو نمایندگان گفتمان‌های سنت و انقلابی‌گری ایستاده‌اند که با یکدیگر متحد شده و در مقابل نمایندگان گفتمان حکومت قرار گرفته‌اند.

استقبال از این فیلم از سوی منتقدان گفتمان حکومتی و همچنین شکل برخورد حکومت با این فیلم و ایجاد محدودیت برای آن، نشان از موفقیت این فیلم در به تصویر کشیدن نظام‌های گفتمانی موجود در جامعه و همچنین ارائه نظرگاه خود، که در تقابل با گفتمان حکومتی بوده است، دارد.

آنچه که در این مقاله بیان شد، همه آن چیزی که این فیلم در خود دارد، نیست. ادعای نگارندگان این مقاله نیز مبتنی بر بیان و تبیین همه آنچه در این فیلم به تصویر کشیده است، نیست. اما مدل ارائه شده توسط سلطانی (۱۳۹۳)، راهی را برای شناخت گفتمان‌ها و تبیین روابط بین آنها را پیش روی ما قرار داد که به نظر می‌رسد مدل مناسبی برای این شناخت باشد.

منابع

- بهارلو، عباس، (۱۳۷۹)، سینمای فردین به روایت محمدعلی فردین، تهران: نشر قطره.
- جاهد، پرویز، (۱۳۹۴)، بازخوانی قیصر کیمیایی، سایت کافه نقد، دسترسی در تاریخ ۲۹/۷/۱۳۹۴ به آدرس <http://www.cafenaghd.ir/movie-criticism-300051.html>
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر، (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی گفتمانی یک جدایی، مطالعات جامعه‌شناختی؛ دوره ۲۱، شماره ۲.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر، (۱۳۹۱)، قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران. تهران: نشر نی.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر، (۱۳۸۳)، تحلیل گفتمان به‌مثابه نظریه و روش، فصلنامه علوم سیاسی دانشگاه باقرالعلوم، شماره ۲۸.
- حاتمی، حسن، (۱۳۸۵)؛ ترانه گنجشکک اشی مشی، نشریه مقام موسیقیایی؛ شماره ۴۸.
- طوسی، جواد، (۱۳۸۸)، بازنگری یک فیلم کلاسیک؛ آیا گوزن‌ها بهترین فیلم سینمای ماست؛ از انسان بی‌آرمان کاری بر نمی‌آید، خردنامه همشهری؛ شماره ۳۶، ص ۴۶.
- کاووسی، امیرهوشنگ، (۱۳۴۸)، قیصر از داج سیتی تا بازارچه نایب گربه!، نشریه نگین؛ شماره ۵۶.
- محمدی، جمال، (۱۳۹۰)، تحلیل جامعه‌شناختی تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات؛ سال سوم، شماره دوم، صص ۱۲۳-۹۹.
- نطنزی، یحیی، (۱۳۸۸)، بازنگری یک فیلم کلاسیک؛ آیا گوزن‌ها بهترین فیلم سینمای ماست؛ حواشی تولید و نمایش یک فیلم جنجالی، خردنامه همشهری؛ شماره ۳۶، صص ۴۱-۴۳.
- نفیسی، حمید، (۱۳۹۴)، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، ترجمه محمد شهباء، جلد اول. تهران: انتشارات مینوی خرد.
- هاتف، حامد، (۱۳۸۸)، نقش عناصر بینامتنی در پرداخت داستان یک اشی مشی، کتاب ماه کودک و نوجوان؛ شماره ۱۴۸.
- هاشمی، محمد، (۱۳۸۷)، آشنایی‌زدایی از فیلمفارسی در آثار یک فیلمساز جامعه‌گرا: نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی. نشریه نقد سینما؛ شماره ۶۰، صص ۴۸-۵۲.
- یوسف‌نیا، شراره، (۱۳۷۳)، کیمیایی و سینما از آغاز تا امروز، نشریه سینما تئاتر؛ شماره ۴، صص ۲۲-۲۴.
- Bertram, Benjamin. (1995). New Reflections on the "Revolutionary" Politics of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. Duke University Press, Vol. 22, No. 3

(Autumn, 1995), pp. 81-110

- Fairclough, Norman. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman: New York

- Jorgensen, M. & Phillips, L. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. Sage publication, Delhi

- Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso: London

- Smith, Anne Marie (1998), Laclau and Mouffe; *The Radical Democratic Imaginary*. London: Routledge.

- Wetherell, Margaret (1998). Positioning and interpretative repertoires: Conversation analysis and poststructuralism in dialogue. *Discourse and Society*, 9(3) pp. 387-412.