

روایت دگرذیسی زندگی روزمره در سینمای ایران (مطالعه موردی سینمای مسعود کیمیایی)

جمال محمدی^۱

پارسا یعقوبی^۲

معصومه حسینی^۳

تاریخ دریافت: ۹۰/۵/۱۵ تاریخ تایید: ۹۰/۸/۱۸

چکیده

این پژوهش کوششی است برای تحلیل زندگی روزمره در ایران معاصر به میانجی سینما: این که زندگی روزمره، در ابعادی چون هویتها، ارزشها و تجربه فردی، چگونه در سینمای قبل و بعد از انقلاب روایت‌پردازی شده است. دگرذیسی در سه بعد هویتها و ارزشها و تجربه فردی با استناد به نظریه‌های گیدنز، چینی و جنکینز، و مضمون محوری پژوهش، یعنی تعامل اخلاق قهرمانی و منطق زندگی روزمره، نیز با توسل به نظریه فدرستون و زیمل تئوریزه گشته است. این مطالعه موردی درباره سینمای مسعود کیمیایی، دو نمونه از فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب او (گوزنها و اعتراض) را انتخاب کرده است. بر اساس نتایج تحقیق، جامعه ایران در دهه‌های اخیر شاهد کشاکش بین اخلاق قهرمانی مبتنی بر عقلانیت غایی و منطق روزمرگی مبتنی بر عقلانیت ابزاری بوده است. سینمای کیمیایی وارونه شدن نوع تعامل مسلک قهرمانی و منطق روزمرگی در ایران معاصر را روایت می‌کند: در دو دهه قبل از انقلاب کنش‌های فردی قهرمان معطوف به غلبه بر روزمرگی با تمسک به باورهای استعلایی بود، اما حدود دو دهه بعد از انقلاب همزمان با تغییر شکل قهرمان و پیدایش نوعی فردگرایی این‌بار افراد با توسل به نوعی امید اجتماعی معنا و هویت را در متن زندگی روزمره و در فضاهاى تعاملی و گفتگوی جستجو می‌کنند. واژگان کلیدی: زندگی روزمره، اخلاق قهرمانی، روایت سینمایی، بازنمایی، دگرذیسی ارزشها، هویت‌یابی، معنابخشی.

۱- استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان m.jamal8@gmail.com

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران p.yaagubi@yahoo.com

۳- کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی Massume hosaini@gmail.com

مقدمه و طرح مساله

مساله اصلی پژوهش حاضر تحلیل جامعه‌شناختی سیر دگردیسی ارزش‌ها، هویت‌ها و سبک‌های زندگی در جامعه ایران به میانجی‌بازنمایی و روایت سینمایی آن است. پیش-فرض طرح چنین مساله‌ای این است که فرهنگ و جامعه ایرانی در دهه‌های اخیر در ابعاد مختلفی همچون زندگی روزمره، درک آدمیان از ارزش‌ها و غایات، نحوه تحقق نفس^۱، نحوه مصرف فرهنگ عامه‌پسند^۲، شیوه‌های گذران اوقات فراغت، نحوه تعامل در فضاهای عمومی و فرایندهای هویت‌یابی^۳ و معنابخشی دستخوش تحولات بنیادین گشته است. فهم روشمند روایت این دگردیسی همه‌جانبه، آن‌گونه که در سینمای ایران صورتبندی و بازنمایی شده، اصلی‌ترین هدف این تحقیق است. در دهه‌های اخیر به موازات گسترش مدرنیزاسیون و تجلی پیامدهای مدرنیته، زیست-جهان‌های سنتی با تمام قواعد و عرف‌ها و معناسازی‌های نهفته در آنها دستخوش تغییر گشته‌اند و خط‌سیر این تغییر به سوی عرفی‌شدن، روزمرگی و سیطره منطق مبادله و عقلانیت ابزاری بوده است. خط‌سیر این دگردیسی‌ها اگرچه خطی و یک‌سویه نبوده، به پیدایش انواع تعارض‌ها و دوسویگی‌ها و بحران‌ها در متن زندگی روزمره افراد منجر گشته است. تجربه زندگی روزمره در ایران، قبل و بعد از انقلاب، تجربه زندگی در فضاهای سنتی و مدرن به طور هم‌زمان، و حاصل تلاشی برای همسو کردن کنش‌ها و گفتارهای غایی با تعامل‌های ابزاری، بوده است. تلاش اصلی این پژوهش تحلیل روایت دقیق و ظرایف این تحولات در زندگی روزمره فرد ایرانی به میانجی هنر سینما به شیوه‌ای هرمنوتیکی-انتقادی است. فرض بر این است که سینما فقط امری فراغتی، زیبایی‌شناختی و هنری نیست، بلکه با تاریخ و اخلاق و زندگی اجتماعی هر دوره درهم آمیخته است. به همین سبب مطالعه این زبان هنری چندلایه جز از طریق تأمل انتقادی عمقی امکان‌پذیر نیست (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۱۱). سینما یکی از عمده‌ترین ابزارهای تولید فرهنگ و برساخت هویت در جهان معاصر است. به تعبیر کالکر، «سینما نوعی تخیل بصری و جریان روایی را در مقیاسی بزرگ به فرهنگ عرضه می‌کند؛ سینما تصویر متحرک چیزی معنای، داستان‌زا و پرشور است» (کالکر، ۱۳۸۴: ۴۱). سینما عرصه ستیزه‌های گفتمانی است و به میانجی تمهیدات فرمی، شگردهای فنی، ساختارهای روایی، فرایندهای بیانی و

1 - Self-actualization

2- Popular culture

3 - Identification

فرایندهای بیانی و شیوه‌های بازنمایی به خلق گفتمان‌های خاصی درباره فرهنگ و جامعه کمک می‌کند.

هدف این پژوهش ارایه روایتی عینی و بی‌طرفانه از چگونگی دگردیسی ارزش‌ها و سبک‌های زندگی در ایران معاصر نیست، بلکه تحلیل روایتی است که سینمای ایران (در این پژوهش سینمای کیمیایی) از این مساله ارایه کرده است. سینمای کیمیایی روایت‌گر و بازنماگر شیوه‌ای از زیستن در متن تناقض‌ها و تنش‌ها است، نمایش‌گر زندگی‌ای است حاوی بی‌ثباتی و معلق بودن بین گذشته و حال، بین امر «سخت و استوار» و امر گذرا و سیال و ناپایدار، بین جستجوی هویت «اصیل و بومی» و پرتاب شدن به دامن گمنامی و سرگستگی. این سرگیجه یا گرداب مشخصه اصلی تجربه زندگی روزمره انسان ایرانی در عصر حاضر بوده است؛ «گرداب فروپاشی و تجدید حیات مستمر، گرداب مبارزه و تناقض، ابهام و عذاب» (برمن، ۱۳۸۳: ۱۴). عمده‌ترین رخداد تاریخ معاصر ایران وقوع انقلاب اسلامی بوده است. رخداد انقلاب واکنشی بنیادین بود در برابر مدرنیزاسیون پهلوی که به تکه‌پاره شدن هویت‌ها، زوال زیست-جهان‌های سنتی، محو شدن در فضاهای روزمره و از دست رفتن «اصالت» منجر می‌شد، اما پس از وقوع انقلاب، به تدریج، در پی نوآوری‌های تکنولوژیک و تثبیت بوروکراسی‌های عقلانی و انباشت سرمایه و صنعتی شدن و رشد شهرها، فرایند مدرنیزاسیون دوباره فرهنگ و جامعه ایرانی را دستخوش انواع دگردیسی‌ها و تضادها و تنش‌ها ساخت. قصد این تحقیق تحلیل مقایسه‌ای دگردیسی زندگی روزمره در قبل و بعد از انقلاب در ایران از طریق تحلیل جامعه‌شناختی سینمای مسعود کیمیایی است. اهمیت تحلیل جامعه‌شناختی روایت سینمایی این دگردیسی‌ها از آن حیث است که این روایت، خود، نقش عمده‌ای در برساختن فضاهای فرهنگی و اجتماعی و خلق ارزش‌ها و هویت‌ها و سبک‌های زندگی داشته است. جهان اجتماعی نوعی برساخت است و روایت سینمایی آن بازسازی این برساخت. بنابراین، تحلیل روایت سیر دگردیسی ارزش‌ها و هویت‌ها و سبک‌های زندگی در سینما در واقع تلاشی است برای فهم هرمنوتیکی-انتقادی سازوکارهای تحولات اجتماعی و دیالکتیک پیچیده حاکم بر آن.

پرسش‌های محوری این پژوهش حول این موضوع اصلی صورت‌بندی شده‌اند که فرایند دگردیسی زندگی روزمره، در سه بُعد ارزش‌ها و هویت‌ها و سبک‌های زندگی، به چه شیوه-ای در سینمای کیمیایی روایت‌پردازی شده است. آیا روایت سینمایی این مسایل در قبل و

بعد از انقلاب روایتی خطی و واحد بوده یا شاهد چندگانگی و غیرخطی بودن روایت‌ها هستیم؟ عناصر محوری ساختار روایی سینمای کیمیاپی در قبل و بعد از انقلاب چه چیزهایی بوده‌اند؟ در روایت‌پردازی این سینما از تحولات اجتماعی کدام دسته از الگوهای ارزشی، تیپ‌های اجتماعی و سبک‌های زندگی برجسته شده‌اند و کدام‌ها در حاشیه قرار گرفته‌اند؟ سینمای کیمیاپی چه روایت یا روایت‌هایی از دگردیسی ارزش‌ها، هویت‌ها و سبک‌های زندگی جامعه ایرانی به دست می‌دهد؟ و بالاخره تجربه زندگی روزمره، شامل تجربه مواجهه با دیگری و نیز با ساخت‌های کلان، در این سینما چگونه روایت شده است؟

مبانی نظری

مناقشه بر سر نام‌گذاری دوره متأخر جامعه بشری، یعنی دوره بعد از دهه ۱۹۷۰، نشانگر عمق تحولاتی است که در ابعاد مختلف جامعه جهانی را به فراگیرترین و ریشه‌ای‌ترین وجه در بر گرفته است. دوران پسامدرن، مدرنیته متأخر^۱، جامعه پسا صنعتی^۲، جامعه پسا کیمیاپی^۳، جامعه تک‌ساحتی و جز آن برخی از اصطلاحاتی‌اند که به منظور توصیف این تحولات ابداع گردیده‌اند. از دید جامعه‌شناسانی همچون گیدنز جهان به جای ورود به دنیای پسامدرن به سوی دوره‌ای گام برمی‌دارد که در آن پیامدهای مدرنیته ریشه‌ای‌تر و جهانی‌تر از پیش شده‌اند (گیدنز، ۱۳۸۲: ۳۰). محور اصلی نظریه اجتماعی گیدنز ارایه شرحی از «تحول خود»، «بازاندیشی در خود»، «رابطه هویت اجتماعی و هویت فردی»، «تغییر شکل صمیمیت»، «دگرگونی سبک زندگی» و تغییرات ارزشی و هنجاری در متن زندگی روزمره بر اثر گسترش پیامدهای مدرنیته و جهانی‌شدن است. گیدنز بر آن است که همزمان با تحولات اقتصادی، سیاسی و صنعتی جامعه جهانی گونه‌های جدیدی از ابداع خود^۴، صمیمیت، اضطراب‌های وجودی، کنترل‌های درونی، مخاطرات، تجربه‌های روزمره، مدیریت بدن، و تردیدها و چندپارگی‌های شخصیتی پدید آمده‌اند (گیدنز، ۱۳۷۸: ۲۰). در مدرنیته متأخر، مقولاتی مثل اعتماد، امنیت وجودی، زندگی روزمره، تأمل در نفس، و سبک زندگی معانی دیگری پیدا کرده‌اند و این وضعیت نه فقط اجتناب‌ناپذیر، بلکه برگشت‌ناپذیر است. به

-
- 1- Late modernity
 - 2- Post industrial society
 - 3- Post scarcity society
 - 4- Self-invention

اعتقاد او، «در عصر تجدد کنونی، نفوذ و تأثیر رویدادهای دوردست بر رخدادهای نزدیک‌تر، و همچنین بر خصوصی‌ترین گوشه‌های خود ما، بیش از پیش به صورت پدیده‌ای رایج و متعارف در می‌آید. در عصر جدید هویت شخصی به صورت رفتارهایی جلوه‌گر می‌شود که به طور بازتابی به وجود می‌آیند» (گیدنز، ۱۳۷۸: ۱۹ و ۲۰). کانون همه این تغییرات، دگردیسی ارزش‌ها و سبک‌های زندگی و نحوه تعریف و شکل‌دهی هویت است (گیدنز، ۱۳۸۶: ۲۷۱). در برهه کنونی، پویایی‌های مدرنیته به اوج رسیده و مشخصه اصلی روابط اجتماعی سیالیت و ناپایداری است. زندگی روزمره قلمرو انباشت تجارب و برساخت هویت-هایی است که پس از مدتی دود می‌شوند و به هوا می‌روند (کسل، ۱۳۸۳: ۳۹۹).

دیوید چینی هم از تحولات هویتی و ارزشی در مدرنیته متأخر بحث می‌کند. از دید او، تحول سبک‌های زندگی مشخصه اصلی مدرنیته است. سبک‌های زندگی همان الگوهای کنش‌اند که افراد بر اساس آنها از هم متمایز می‌شوند، جزء لاینفک زندگی اجتماعی روزمره هستند و نقشی اساسی در تعاملات بین افراد دارند. سبک زندگی، بر خلاف فرهنگ، به معنای «شیوه کلی زندگی» یک گروه یا قوم یا ملت نیست، بلکه عبارت است از «مجموعه کردارها و نگرش‌هایی که در یک زمینه اجتماعی خاص دارند» (چینی، ۲۰۰۲: ۴-۶). سبک زندگی همان کردارهایی است که به جریان عادی زندگی روزمره تبدیل شده‌اند. این کردارها بازتابگر هویت‌های شخصی، گروهی و اجتماعی‌اند. سبک زندگی دلالت بر شیوه زندگی متمایز جامعه یا گروه اجتماعی دارد و دقیقاً آن بخش از زندگی است که تحقق می‌یابد و در آن دخیل است (فاضلی، ۱۳۸۲: ۶۱-۸۴).

از دید جنکینز نیز هویت امری برساختنی است و چون با معنا مرتبط است می‌توان درباره آن به چون و چرا پرداخت. «هویت همانا برقراری و متمایز ساختن نظام‌مند نسبت-های شباهت و تفاوت میان افراد، میان جماعت‌ها، و میان افراد و جماعت‌ها است. شباهت و تفاوت با هم اصول پویای هویت و کنه زندگی روزمره هستند» (جنکینز، ۱۳۸۱: ۷). هویت اجتماعی درک ما از این مطلب است که چه کسی هستیم و دیگران کیستند و از آن طرف، درک دیگران از خودشان و افراد دیگر چیست؟ بنابراین، هویت اجتماعی، درست همانند معنا، امری ذاتی نیست، بلکه محصول توافق و عدم‌توافق است و می‌تواند به تبع موقعیت تغییر کند. جنکینز با طرح مقولاتی چون «دربریگرندگی»، «تفاوت»، «رده‌بندی» و «مقاومت» می‌کوشد روشن سازد که هم‌هنگامی که افراد بدون مقاومت، رده‌بندی‌های از

پیش‌تعیین‌شده اجتماعی را می‌پذیرند و هم‌هنگامی که سعی در شکستن این چارچوب‌ها و ایجاد رده‌بندی‌ها و گروه‌بندی‌های جدید و کسب هویت‌های نوین دارند، در حیطه‌ای قرار دارند که وجوه درونی و برونی هویت، همچون دوسویۀ یک واقعیت واحد عمل می‌کند. از این سه رویکرد نظری می‌توان نتیجه گرفت که ارزش‌ها، هویت‌ها و سبک‌های زندگی، به مثابه سه بعد اساسی زندگی روزمره، برساخت‌هایی تاریخی‌اند که در نسبت با متغیرهای عینی و صورت‌بندی‌های گفتمانی هر دوره تغییر می‌کنند.

در جامعه‌شناسی، زندگی روزمره همواره به عنوان «قلمرو تولید معنا»، عرصۀ تحقق نفس، حوزه تعامل با دیگری و کلاً قلمرو کنش‌ها و تفسیرها و نشانه‌ها و «میدان تقابل ساختارهای کلان و کنش‌های آگاهانه کنش‌گران» موضوع مطالعه بوده است. با این وصف، مفهومی از زندگی روزمره که در این پژوهش مورد نظر است به طور خاص با دیدگاه نظریه-پردازان انتقادی قرابت دارد. تلاش این نظریه‌پردازان معطوف است به پروبلماتیزه کردن زندگی روزمره جهت آشکار ساختن تضادها، تناقض‌ها، پویایی‌ها، شکاف‌ها، چندپارگی‌ها، گسست‌ها، سلطه‌جویی‌ها، مقاومت‌ها، نزاع‌ها بر سر تثبیت هویت‌ها و معناها، و تاریخ‌مند بودن آن. امر روزمره چیزی است که به فراخور شرایط تاریخی/اجتماعی و در تعامل با متغیرهای بیرونی بسیاری در هر برهه برساخته می‌شود. یکی از محورهای اصلی بحث این نظریه‌پردازان در این حوزه نحوه تعامل اخلاق قهرمانی و منطق حاکم بر امر روزمره در عصر مدرن است. از دید فدرستون، زندگی روزمره به برنامه‌های یکنواخت، تجارب تکرارشونده، باورها و کردارها در جهان معمولی پیش‌پافتاده مربوط می‌شود (فدرستون، ۱۳۸۰: ۱۶۱). زندگی روزمره مبین نقدی از زندگی قهرمانی و مرام و مسلک حاکم بر آن است. در زندگی قهرمانی بر شجاعت برای مبارزه و کسب اهداف خارق‌العاده، جستجو برای فضیلت، افتخار و شهرت تأکید می‌شود. زندگی قهرمانی را نه اصل عقلانیت و محاسبه‌گری، بلکه نیروی عاطفه و تقدیرگرایی هدایت می‌کند. در حالی که جهان روزمره، جهانی است که قهرمان از آن عزیمت می‌کند و می‌خواهد با نشان دادن شجاعت، خود را به اثبات رساند (فدرستون، ۱۳۸۰: ۱۶۴). زیمل نیز با طرح مفهوم «مخاطره‌جویی» سعی در تبیین تقابل زندگی قهرمانی و زندگی روزمره در عصر مدرن دارد. مخاطره‌جویی امری است که همواره خارج از قلمرو یکنواخت و متداوم زندگی روزمره رخ می‌دهد. فرد مخاطره‌جو هم خود را به دست تقدیر می‌سپارد و هم می‌کوشد تقدیر خودش را رقم بزند. او با رها کردن هرگونه محاسبه-

گری عقلانی در جهت اخذ تصمیمی تردیدناپذیر و انجام کنش قاطعانه پیش می‌رود (زیمل، ۱۹۷۱: ۱۹۳). مخاطره‌جو با غلبه بر تضادها و تنش‌ها، از تکه‌پاره‌های حیات اجتماعی‌اش کلیتی یکپارچه و معنادار می‌سازد. این وحدت‌بخشی به زندگی و معنادار ساختن آن، که همواره بر حسب هدفی والا و حسی از تقدیرگرایی صورت می‌گیرد، ویژگی اصلی زندگی قهرمانی است.

این پژوهش بر این فرض بنیادین استوار است که سینما یکی از عمده‌ترین عرصه‌ها یا ابزارهای روایت کردن این تغییرات است و می‌کوشد، به یاری رویکردهای نظری فوق، شیوه روایت‌پردازی و بازنمایی تجربه زندگی روزمره، دگردیسی آن در سه بعد ارزش‌ها و هویت‌ها و سبک‌های زندگی، و نحوه تعامل اخلاق قهرمانی و منطق حاکم بر زندگی روزمره را در سینمای کیمیایی بررسی کند.

روش پژوهش

یکی از مضامین محوری سینمای کیمیایی، دگردیسی ارزش‌ها و هنجارها و اخلاقیات سنتی در متن مواجهه جامعه ایرانی با مدرنیته است. فیلم‌های کیمیایی روایت این دگردیسی را اغلب در قالب نحوه تعامل قهرمان و زندگی روزمره بازنمایی می‌کنند. در این تحقیق برای مطالعه این موضوع از روش «تحلیل روایت ساختارگرا» استفاده می‌شود، اما هر جا لازم باشد روش نشانه‌شناسی ساختارگرا نیز در خدمت آن در می‌آید. بر مبنای این روش، برای هر پدیده دو روایت وجود دارد: یکی روایت زیست‌شده، که عاملان آن را در حین تجربه زندگی بیان می‌کنند، و دیگری روایت بازگو شده، که دیگران در مورد روایت زیست‌شده اظهار می‌دارند (فی، ۱۳۸۴: ۳۳۷). نشانه‌شناسی ساختارگرا نیز در پی تأمل در سطوح زیرین مشاهده‌پذیرها جهت کشف سامان عمیق پدیدارهاست (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۰۷). بر اساس این رهیافت، هر چیزی می‌تواند به مثابه دالی برای تولید معنا به کار گرفته شود. این رهیافت، به طور کلی روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنا به واسطه بازنمایی‌های بصری است. به بیان دیگر، هدف از تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده است که در ساختار متن وجود دارد (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸-۱۳۰). در این تحقیق، به تناسب موضوع و به سبب کیفی بودن روش، از شیوه نمونه‌گیری نظری - هدفمند استفاده شده است. در این نوع نمونه‌گیری مواردی از جامعه آماری انتخاب می-

شوند که بر اساس هدف‌های تحقیق دربردارنده اطلاعات غنی باشند. در اینجا، حجم نمونه ملاک نیست، اما نمونه‌ها بایستی به گونه‌ای انتخاب شوند که بیشترین روشنایی بخشی را برای نظریه‌ای که هدایت‌گر تحقیق است، داشته باشند. بدین ترتیب، از میان آثار سینمایی کیمیایی دو فیلم انتخاب شده است: *گوزن‌ها*، مربوط به قبل از انقلاب (۱۳۵۴)، و *اعتراض*، مربوط به بعد از انقلاب (۱۳۷۸). آنچه در اینجا بالخصوص مد نظر بوده است تأثیر رخداد انقلاب اسلامی بر دگرگونی زندگی روزمره در ابعاد مختلف و دگردیسی نحوه تعامل اخلاق قهرمانی و منطق روزمرگی است. دور فیلم برگزیده در زمره بارزترین آثار کیمیایی در بازنمایی این تم هستند. این دو اثر سیر دگردیسی اخلاق قهرمانی و نظام ارزشی سنتی را در دو برهه تاریخی خاص نشان می‌دهند. حدس ما این است که این فیلم‌ها از جمله نمایانگرترین متونی هستند که می‌توان با مطالعه آنها تحولات فرهنگی/اجتماعی چهار دهه اخیر جامعه ایرانی را درک کرد.

یافته‌های پژوهش

گوزن‌ها

شناسنامه فیلم

نویسنده و کارگردان: مسعود کیمیایی؛ مدیر فیلم‌برداری: نعمت حقیقی؛ موسیقی متن: اسفندیار منفردزاده؛ خواننده: پری زنگنه؛ گریم: عبدا... اسکندری؛ تهیه‌کننده: مهدی میثاقی؛ سال تولید: ۱۳۵۳؛ مدت: ۱۱۵ دقیقه؛ بازیگران: بهروز وثوقی، فرامرز قریبیان، نصرت پرتوی، پرویز فتی‌زاده، عنایت بخشی، پروین سلیمانی، جهانگیر فروهر.

داستان فیلم

یک چریک شهری به نام قدرت پس از سرقت از بانک از رفقایش جدا می‌شود و با پیکری زخمی خود را به دوست دوران کودکی‌اش سید رسول می‌رساند. سید رسول، که زمانی اقتدار و اعتباری داشته، اینک در مسیر زندگی‌اش در اثر دخالت‌کردن در یک دعوی ناموسی به زندان افتاده و در آنجا به ورطه اعتیاد کشیده شده و اکنون از روزهای اوج‌اش بسیار فاصله دارد. او معتادی است که برنامه‌های تماشاخانه‌ای در لاله‌زار را اعلام می‌کند و همسرش فاطمی بازیگر تماشاخانه است. قدرت که یک چریک مبارز است در خانه سید پناه می‌گیرد. او متوجه اعتیاد و وضعیت اسفناک سید می‌شود. پس از کش و قوس‌ها و بگو

مگوهای فراوان، سید تحت تأثیر دوست مبارزش ابتدا در مقابل صاحب‌خانه زورگوش و یکی از بازیگران تماشاخانه که مزاحم همسرش فاطمی است می‌ایستد، سپس اصغر هروی بین فروش را از پا در می‌آورد، و دست آخر پول‌هایی را که نزد قدرت است به دست رفقای او می‌رساند. پلیس که در جستجوی قدرت است رد او را در خانه سید می‌یابد و خانه را محاصره می‌کند. سید با اجازه پلیس پیش قدرت می‌رود تا او را راضی به تسلیم کند، اما قدرت مقاومت می‌کند. پلیس خانه را به گلوله می‌بندد و سرانجام سید و قدرت، هر دو، با انفجار خانه از پا در می‌آیند.

تحلیل روایت فیلم

نقطه شروع فیلم گوزنها بازنماگر وقوع تنش، اضطراب و انومی در فضای اجتماعی است: نمایی سربالا از خیابانی شلوغ و پر از ماشین‌ها و آدم‌ها؛ تصویر مردی با عینکی درشت و کتی بلند شبیه تحصیل‌کرده‌ها که از دزدی حرف می‌زند (تناقض)؛ کوشش او برای جستجوی رفیق قدیمی‌اش، سید رسول، و توصیفی که از گذشته سید رسول ارایه می‌شود (نوستالژی)؛ و مشخصات ظاهری تیپ سید رسول. دو شخصیت اصلی داستان، قدرت و سید رسول، دستخوش انواع استحال و سقوط شده‌اند. اولی از یک چریک مبارز آرمان‌گرا به دزدی رو آورده و دومی که زمانی "مبصر کلاس، بزن بهادر و هیکل‌دار" بوده اکنون معتاد شده است. گویی تحولات سیاسی/ فرهنگی/ اجتماعی‌ای که در بطن زندگی روزمره ایرانی در دهه پنجاه اتفاق افتاد بیش از هر چیز بر بدن‌های آنها تأثیر نهاده بود. تصویری که دوربین در همان ابتدای فیلم از کوچه‌ای شلوغ و کثیف با خانه‌های قدیمی، پر از بچه‌های فقیر و آت و اشغال و کثافت نشان می‌دهد مؤید انحطاط همه چیز (نه فقط بدن انسان‌ها) در زندگی روزمره است. تصویر خانه‌ای با مستأجران بسیار، لوازم کهنه و ناچیز اتاق سید رسول و دیگر نشانه‌ها گویای سیر قهقرایی زندگی هستند.

در فیلم گوزنها، غیر از نشانه‌های بصری، دیالوگ‌ها نقش عمده‌ای در برساختن و افشای مضامین اصلی دارند. نخستین دیالوگ فیلم بین قدرت و سید رسول در همان اولین دیدار آنها شکل می‌گیرد. محتوی اصلی این دیالوگ نقد اشتباهات و مسیر زندگی یکدیگر است. قدرت با گفتن جملاتی نظیر «خودتو به اون راه نزن. من از کنار خیلی چیزها رد شدم خودمو نباختم ... خیلی زخما خوردم خودمو نباختم... اما سید، وقتی دیدمت قلبم از جا

کنده شد»، عمق تأثر خود را نسبت به سقوط سید ابراز می‌دارد. سید نیز داستان سقوط‌اش به ورطهٔ زندگی فلاکت‌بار را برای قدرت تعریف می‌کند. پس از این دیالوگ، فیلم با توسل به نماهای درشت و ایماژهای بصری عمق فلاکت و وخامت وضعیت سید را به تصویر می‌کشد. نمایی از درگیر شدن فاطمی (زن سید رسول) سر صحنه نمایش با مردی که به او توهین ناموسی کرده و ناتوانی سید در دفاع از او یکی از این نمونه‌هاست. یا بلافاصله صحنه خوار شدن سید رسول پیش اصغر هروئین‌فروش به خاطر چند گرم هروئین نمونه‌ای دیگر است. نوع نگاه سید رسول به جامعه، از منظر و موضع یک فرودست و آدم حاشیه‌ای است. اما قدرت از منظری بالا همه چیز را نظاره می‌کند: منظر سوژه‌ای دانای کل که از پشت عینک‌اش برای وضع و حال مردمان جامعه‌اش تأسف می‌خورد و به رهایی آنها می‌اندیشد. نشستن دایمی او کنار پنجره نشانه آن است که اتفاقات دوروبرش برای‌اش با اهمیت است و دائماً منتظر به وقوع پیوستن اتفاقی است.

در یکی دیگر از مهم‌ترین سکانس‌های فیلم، سید به خانه می‌رسد و گفتگوی‌ای پرتنش و داغ بین او و قدرت شروع می‌شود. دستمایهٔ شروع این مشاجره، نسخهٔ خطی‌ای است که سید از پدرش گرفته تا آن را برای تهیهٔ مواد «پول‌کند». جایی که قدرت، سید رسول را با این جملات به انتقاد و شماتت می‌گیرد: «سید تو می‌دونی این کتاب چیه؟ یه نیگا به خودت کردی؟ بابا دور برتو یه نیگایی بکن... به خدا تو از همه‌ی ما آدم‌تر بودی... نیگات ارزش داشت... بگو اسم اون کسی که تو رو عملی کرده کیه؟ ... یادته تو مدرسه مشت می‌زدی به دیوار یه بند انگشت جای مشت می‌نشست رو دیوار؟ حالام بزن... ایستا کنار نگاه کن... بزن». سید رسول نیز در جواب از رهایی خود می‌گوید. بعد از این دیالوگ، در بار دومی که سید به دنبال فاطمی سر صحنه تئاتر می‌رود به آن مرد مزاحم حمله می‌کند و سیلی محکمی روی صورت مرد می‌خواباند. بدین ترتیب، فصل سومی در زندگی سید شروع می‌شود: بازگشت به دنیای آرمانی و قهرمانی و خلاصی یافتن از لجنزار زندگی روزمره. صحنه درگیری سید رسول با صاحب‌خانه و کتک زدن صاحب‌خانه، جدل او با صاحب‌خانه در حیاط کلانتری، صحنه آزاد شدن و پرواز دسته‌جمعی کبوتران، و سخنان عاطفی و عاشقانه سید با همسرش فاطمی جملگی نشانه‌هایی‌اند در تأیید مضمون «بازگشت سید رسول به دنیای آرمان‌ها». داغ‌ترین دیالوگ او با رفیق‌اش قدرت بعد از همین بازگشت او رقم می‌خورد. نقطه آغاز این دیالوگ قضیهٔ چاپ شدن عکس قدرت در روزنامه‌ها به عنوان

یک دزد است که پلیس دنبالش می‌گردد. این‌بار سید رسول در جواب انتقادات و سرزنش‌هاش قدرت می‌گوید: «د رفیق من، ما وایستادیم تو رفتی، ما نخوندیم تو خوندی... آخرش چی شد. تو اون‌جا نشستی و ما اینجا... دِ باوفا! رفیق‌می... اما دیگه بهم سرکوفت نزن... کار تو هم کمتر از ما نیست که، تو اون‌جوری شب و روز کردی ما این‌جوری». دیالوگ بین آنها در واقع دیالوگ بین دو گروه از آدمیان آن برهه از تاریخ ایران است: گروهی که بر اثر گسترش روند صنعتی‌شدن، شهرنشینی، بوروکراسی دولتی و پیدایش شکاف‌های اجتماعی، زندگی‌شان دستخوش انواع مصایب و آسیب‌ها شده بود و راهی برای برون‌رفت از آن متصور نبودند؛ و گروهی که با وقوف به تمام این معضلات و آفت‌ها درصدد غلبه بر آنها بود و این غلبه را از طریق دور زدن «کلیت روزمره مدرن» جستجو می‌کرد، یعنی در واقع راهی ورای آن می‌جست. سید نماینده گروه اول و قدرت نماینده گروه دوم بود.

در سکانس بعدی، سید رسول به سراغ اصغر هروئین‌فروش می‌رود و او را از پای در می‌آورد. دوربین در این لحظه سید را طوری نمایش می‌دهد که بر اصغراقا مسلط است و این اصغراقا است که قدش خمیده شده و با نگاهی ملتسمانه او را نگاه می‌کند. و دست آخر در سکانس پایانی فیلم، جمعیت زیادی را در خیابان می‌بینیم که در بین‌شان تعدادی پلیس هم هستند که مشغول برقراری نظم و کنترل جمعیت‌اند. قدرت از پشت پنجره مراقب اوضاع است. دوربین از زاویه بالا سید را (که فاطمی را بدرقه کرده بود) در میان جمعیت نشان می‌دهد. طرز بازنمایی سید طوری است که پی می‌بریم هیچ خبری از این موضوع ندارد. در واقع در اینجا دوربین است که داستان را روایت می‌کند. پلیس دوباره اخطار می‌دهد: «اگه می‌خوای زنده بمونی خودتو تسلیم کن... اگه خواستی تسلیم بشی یه دونه از اون شیشه‌ها رو بشکن... دیگه بهت تیراندازی نمی‌شه». دوربین از نمایی سربالا جمعیتی را نشان می‌دهد که در دو طرف کوچه روبه‌روی هم به صف ایستاده‌اند. سید از جمعیت جدا می‌گردد و بعد از گفتگو با یکی از پاسبان‌ها توافق می‌شود که او برود و قدرت را راضی کند تا تسلیم شود. سید در یک حرکت سریع می‌خواهد خود را به قدرت که در اتاق است برساند. سید را در حین فرار به طرف اتاق با گلوله می‌زنند و کتف‌اش زخمی می‌شود. با وجود این خود را به درون اتاق پرتاب می‌کند. قدرت و سید هر کدام یک طرف پنجره قرار گرفته‌اند. سید با خنده می‌گوید: «نمردیم و گول‌هام خوردیم». این تأکید سید بر گلوله می‌تواند نشان از شروع جدی مبارزه مسلحانه بر علیه فضای پلیسی و اختناق‌آلود آن

دوران باشد. او در جواب قدرت که می‌گوید: «سید! برو بیرون»، با تأکید می‌گوید: «خونمه». خانه، سرزمین، وطن و ناموس چیزهایی‌اند که ارزش دارند به خاطرشان کشته شد. مردن مهم نیست، «خوب مردن» مهم است. شلیک گلوله‌ها از طرف پلیس شروع می‌شود. دود ناشی از شلیک گلوله‌های بسیار، تصویر خانه را محو کرده است. دوربین عقب و عقب‌تر می‌رود و خانه محوتر می‌شود.

تحلیل جامعه‌شناختی فیلم

روایت گوزن‌ها از تعامل «مسلک قهرمانی» و الزامات زندگی روزمره مدرن، روایتی خطی نیست. فیلم همزمان داستان زندگی آدمیان مختلفی را به تصویر می‌کشد. البته تعداد فیلم‌هایی که فاقد شخصیت اصلی یا خط داستانی اصلی‌اند بسیارند، اما اکثر همین فیلم‌ها از دو خط‌مشی جایگزین پیروی می‌کنند: یا از الگوی توازی و تقاطع در ساختار روایی‌شان بهره می‌گیرند یا در سرک کشیدن به زندگی شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان از ساختاری روایی تبعیت می‌کنند که به فرم اپیزودیک نزدیک است (پوریا، ۱۳۸۸: ۴۷). مایه‌هایی از هر دو این خط‌مشی‌ها را در فیلم گوزن‌ها می‌توان دید، اما گوزن‌ها به طور کامل به هیچ‌یک از اینها تن نمی‌دهد و در عین حال فاقد شخصیت اصلی و محور اصلی داستانی است. به‌هیچ‌وجه نمی‌توان ادعا کرد که این فیلم در درجه اول داستان زندگی سید رسول را بازنمایی می‌کند و ماجرای قدرت امری فرعی و صرفاً در خدمت یادآوری اعتبار گذشته سید رسول است؛ یا این که فیلم عمدتاً در پی به تصویر کشیدن آرمان‌گرایی و مبارزه و زندگی قهرمانی قدرت است و زندگی فلاکت‌بار سید (که قدرت را پناه داده است) فقط بدین منظور بازنمایی می‌شود تا داستان بر مبنای نوعی منطق دوگرایی بهتر بتواند رابطه قهرمان آرمان‌گرا و مبارز با جامعه‌اش را، که آکنده از استثمار و نابرابری و فقر است، روایت کند. فیلم در خطوط داستانی چندگانه پیش می‌رود و کنش‌های داستانی مختلف در آن هست که هیچ‌یک بر دیگری اولویت ندارند: کشمکش میان سید و اصغر هروئین‌فروش، رابطه توأم با مهر و ستیز سید و فاطمی، رابطه مستأجران و خصوصاً سید با صاحب‌خانه، فرار جوان انقلابی از خانه، درگیری سید با مزاحم فاطمی به خاطر مسایل ناموسی، دوستی دوباره سید و قدرت و گفتگوهای سرشار از نکوهش و دلسوزی آنان، و کنش‌های داستانی دیگر در این فیلم هیچ‌کدام محوریت ندارند. بنابراین، گوزن‌ها «خط داستانی واحد» ندارد و از الگوهای خطی و روشن «سیر وقایع» پیروی نمی‌کند. شاید به همین دلیل است که این

فیلم نزد منتقدین همواره با تعبیر مختلفی معرفی شده است: «بازیابی عزت نفس»، «افول منش قهرمانی»، «فیلمی درباره اعتیاد» و «مبارزه با دیکتاتوری». با این همه، گوزنها می-کوشد از خلال روایت داستان‌های تودرتوی زندگی آدمیان مختلف برخی مضامین را که مبین تقابل قهرمان و زندگی روزمره هستند برجسته سازد. شاخص‌های «مسلک قهرمانی» در نقطه‌مقابل الزامات زندگی روزمره قرار می‌گیرند؛ شاخص‌هایی همچون رفاقت (سید رسول و قدرت)، توانایی دوباره (سید صاحب‌خانه را تهدید می‌کند، مزاحم فاطمی 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 زوال‌اند. شرایط اجتماعی/سیاسی جامعه ایران در دهه پنجاه از گذشته متفاوت شده بود. با به بن بست رسیدن مبارزات سیاسی مسالمت‌آمیز، جوانان ایران دست به اسلحه بردند و نبرد چریکی را آغاز کردند. حکومت نیز متقابلاً اقدامات پلیسی و سرکوبگرانه خود را افزایش داد. گوزنها روایت جامعه استبدادزده و پلیسی دهه پنجاه ایران است و سرشار از مؤلفه‌های نمادین است: انتخاب نام قدرت و سید برای شخصیت‌ها، رفتن چریک (قدرت) به مدرسه و مالیدن خون دستش به دیوار مدرسه، لباس سفید و عینک و سبیل پرپشت قدرت در مقابل لباس سیاه سید، فروش کتاب قدیمی که یادگار اجداد سید بود، به انتظار نشستن قدرت در پشت پنجره و مشت زدن سید به دیوار.

گوزنها بازنماگر فضایی اجتماعی است که اگرچه در آن به سبب سیطره زندگی روزمره مدرن (با تمام نهادها و عرفها و قواعدش) هرگونه منش و ارزش و مرام قهرمانی به حاشیه رفته و در زیر چرخ‌های مدرنیزاسیون پهلوی له شده است، اما هنوز قهرمان داستان توان بلند شدن و مقاومت را دارد. هنوز موعودگرایی و ایمان متافیزیکی افراد، آنها را به سوی زندگی بر می‌گرداند و امید به تغییر یکنواختی و نابرابری و ملال را در وجودشان زنده نگه داشته است. سید با مشت به دیوار می‌کوبد، هروئین‌فروش را می‌کشد و در انتها از اینکه بامعنا مرده است لبخند می‌زند. در فاصله زمانی «قیصر» تا گوزنها تحولات بسیاری در جامعه ایران اتفاق افتاد. در هر دو فیلم، در صحنه آخر پلیس حضور دارد. در «قیصر» روشن نمی‌شود که پلیس با قیصر چه برخوردی می‌کند (محاكمه عادلانه یا برخوردی تبعیض‌آمیز و غیر قانونی)، 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 بروز فاجعه در زندگی روزمره ساکن و معمولی خانواده‌ای سنتی شروع می‌شود و سپس به عصیان قهرمان در مقابل توحش‌ها و ناملایمات زندگی می‌انجامد، اما در گوزن‌ها از همان آغاز خانواده دستخوش بحران شده و خانه، که طبق تعریف جایگاه اعتماد و امنیت و دوستی است، از هم پاشیده است. این تفاوت دقیقاً بیانگر سیطره نهادها و قواعد و انضباط‌های مدرن بر جامعه است که در پی مدرنیزاسیون تک‌بعدی پهلوی در ایران شکل گرفتند و معتاد شدن سید و دزد شدن قدرت و وضعیت فلاکت‌بار مستأجران کمترین پیامد آن بود. پیامد برنامه‌هایی چون اصلاحات ارضی و انقلاب سفید عبارت بود از ایجاد شکاف‌های طبقاتی، پیدایش اقشار فقیرشهری (به ویژه بعد از مهاجرت بی‌رویه روستاییان به شهر) و افزایش تورم. نتیجه همه این‌ها به هم خوردن انسجام و همبستگی قدیم و تسلط فضایی آنومیک بود. در این فضای آنومیک زندگی، برای قهرمان گوزن‌ها هنوز امکان غلبه بر قواعد و عرف‌های روح‌کش و تباه‌گر هست و هنوز می‌توان با تمسک به «چیزی سخت و استوار» به وعده ساختن بهشت موعود امید بست و حتی جان خود را فدا کرد، اما دیگر بر خلاف زمانه قیصر کوچکترین امیدی به بازگشت به دامن زندگی روزمره مدرن وجود ندارد.

اعتراض

شناسنامه فیلم

نویسنده و کارگردان: مسعود کیمیایی؛ تدوین: محمدرضا مویینی؛ صداپردازی: اسحاق خانزادی؛ موسیقی متن: مجید انتظامی؛ تهیه‌کننده: ضیاء هاشمی؛ سال تولید ۱۳۷۸؛ مدت: ۱۰۲ دقیقه؛ پخش: سازمان توسعه سینمایی سوره؛ بازیگران: داریوش ارجمند، محمدرضا فروتن، بیتا فرهی، میترا حجازی، پولاد کیمیایی، پارسا پیروزفر.

داستان فیلم

امیرعلی که شریفه، نامزد برادرش رضا، را به دلیل رابطه نامشروعش با مردی به نام احمد به قتل رسانده، پس از دوازده سال از زندان آزاد می‌شود. او بعد از آزادی متوجه می‌شود که زندگی در دوره فعلی نسبت به زمان قبل از زندانی شدن‌اش بسیار فرق کرده است: خانواده‌اش به خاطر قتلی که او انجام داده، دچار مشکلات بسیاری شده‌اند؛ مادرش در اثر

فشارهای روحی نابینا شده؛ پدرش در فراق او مرده و یوسف، دیگر برادرش، بر اثر ضرباتی که در تظاهرات دانشجویی به سرش وارد آمده دچار اختلال روانی گشته است و در یک آسایشگاه روانی به سر می‌برد؛ برادرش رضا که اکنون در یک پیتزا فروشی کار می‌کند عاشق دختری به نام لادن است و از طرفی دیگر تلاش می‌کند به ناراحتی‌های روانی دوست معتادش قاسم پایان دهد. امیر علی که در زندان قول داده بود انگشتی را به دست خواهر یکی از دوستان هم‌بندش برساند در جریان رفت و آمدش با او به تور احمد عاشق شریفه می‌افتد و با ضربات چاقوی او به قتل می‌رسد. رضا نیز پس از کش و قوس‌های فراوان با لادن ازدواج می‌کند.

تحلیل روایت فیلم

نخستین سکانس فیلم اعتراض قبل از تیتراژ فیلم نشان داده می‌شود. در این سکانس انواع شگردهای فنی، تمهیدات فرمی، ایماژهای بصری و مونولوگ‌ها دستمایه شده‌اند تا دهشت یک رخداد را به تصویر بکشند. صفحه سیاه، صدای خشن مرد، نمایی درشت از چهره خشن و سبیل کلفت او، فضای تاریک و راکد اتاق و سایه‌هایی که شبیه میله زندان پشت سر مرد است، و تصویر کدر زنی ساکت و منفعل روی صندلی که همچون متهم به مونولوگ مرد گوش می‌دهد: «خونه این احمد آقارو پیدا کردن که کاری نداشت... دنبال سایه‌تم می‌اومدم منو می‌آورد اینجا... حالا سه‌تایی نشستیم، تو و من و عکس احمدآقات. خوب نیگاش کن دیگه نمی‌بینیش... حواستو جمع کن بین من چی می‌گم... این دفه باید گوش کنی و هیچی نگی... حتی یک کلمه». بیننده از طریق این مونولوگ‌ها می‌فهمد که این زن، زن برادر کوچک‌تر این مرد است و به برادرش خیانت کرده است. در ادامه سکانس، نمایی از دامن زن و دست او را که به طرف زمین آویزان شده، می‌بینیم. خون از بدن او می‌چکد. مرد، زن را به جرم خیانت می‌کشد.

در سکانس بعدی نمایی از زندان، فضای درونی و میله‌های واقعی آن را می‌بینیم. تازه در حین این نمای بزرگ از زندانی‌شدن مرد به خاطر قتل زن، تیتراژ فیلم شروع می‌شود: صفحه‌ای تاریک که با رنگ سفید روی آن نوشته شده اعتراض. در زمان پخش تیتراژ تصویر امیر علی را در زندان می‌بینیم که شکسته‌تر شده است. تصویر او بازمانگر زمان و سالیانی است که در زندان بر او گذشته است. دوربین با نشان دادن ساعت مچی روی دست‌اش بر

اهمیت گذشت زمان دلالت دارد. موازی با نشان دادن تیتراژ، شاهد آزاد شدن امیرعلی از زندان بعد از دوازده سال هستیم. شیوه خاص بازنمایی فضای درونی زندان و نحوه تعامل زندانیان، نمایی از امیرعلی با کلاهی شاپویی، سیگاری بر لب و ساک سیاهی زیر بغل، و نحوه بدرقه امیر علی از سوی دیگر هم‌بندان جملگی نمایانگر شخصیت مصمم و پرنفوذ امیر علی و پایبند ماندن او به مرام و مسلک همیشگی‌اش است. در سکناس بعدی، یعنی سکناس استقبال خانواده‌اش از او دم در زندان و بازگشت به خانه، انواع نماها و دیالوگ‌ها و شگردهای فنی در خدمت پرداخت و تقویت این مضمون هستند که زندگی روزمره خانواده و جامعه امیر علی طی این دوازده سال دستخوش تغییر و تحولات بنیادین شده است: نابینا شدن مادرش، فوت پدرش، ازدواج خواهرش، تصویر زندگی روزمره خیابان و مردم و ماشین‌ها و تغییرات شهری، این که خانواده‌اش خانه قدیمی را فروخته و اکنون در خانه‌ای کوچک و اجاره‌ای زندگی می‌کنند، برج‌سازی و آپارتمان‌سازی و دیگر تغییراتی که امیر علی را متوجه شکاف پرناسدنی‌ای می‌کنند که بین دنیای او و دنیای بیرون پدید آمده است.

در سکناس بعدی امیرعلی و رضا از کنار مغازه‌ها و پاساژها پرسه‌زنان در مرکز شهر راه می‌روند. این سکناس نمایی از شهر با تمام تازگی‌ها و تحولاتش را به تصویر می‌کشد. همه جای شهر آکنده از فروشگاه‌ها و دفاتر کار و مغازه‌ها و پارک‌ها و اتومبیل‌ها گشته است. آنها به درون رستورانی می‌روند که در ادامه پی می‌بریم رضا آنجا کار می‌کند. این رستوران، برخلاف قهوه‌خانه‌های قدیم، فضایی آرام دارد. نشانه‌هایی از فردگرایی عصر مدرن، مثل فاصله گرفتن افراد از یکدیگر و بی‌توجهی مدنی، و کالاهای مدرن، مانند پیترزا و موسیقی جاز، را می‌توان در اینجا دید. در این فضاها کسی امیر علی و ارزش‌هایش را نمی‌شناسد و به تعبیر مارشال برمن، قهرمان دیگر آن هاله‌ای که او را از جمعیت متمایز می‌کرد ندارد (برمن، ۱۳۷۹: ۱۴۰). عمده‌ترین رخداد این سکناس، دیالوگ امیر علی و رضا درباره گذشته و آینده است. امیرعلی نمی‌تواند صحبت‌های رضا و مخالفت وی با تصمیم دوازده سال پیش‌اش را برتابد. او با منطق، نشانه‌ها و ضرب‌آهنگ جامعه جدید مشکل دارد. شاید به همین دلیل است که با اشاره به خواننده درون رستوران می‌گوید: «این یارو آواز می‌خونه یا عربده می‌زنه.» از دید او جامعه جدید درست مثل آهنگ آن خواننده ریتم مشخص و منظمی ندارد. ریتم نامنظم و نامشخص جامعه به هر کسی و هر دیدگاهی امکان حرف زدن داده است و این از نظر امیرعلی مترادف به هم خوردن سلسله‌مراتب حقایق و ارزش‌ها است.

در ادامه گفتگو، رضا داستان ضربه خوردن یوسف و بستری شدن او در آسایشگاه را برای امیر علی تعریف می‌کند. تعریف این داستان و واکنش‌های امیرعلی هنگام شنیدن آن یکی دیگر از دستمایه‌های فیلم برای تأکید بر وقوع تحولات اجتماعی/سیاسی بنیادین در جامعه است.

سکانس بعدی فیلم بازنماگر یکی از محوری‌ترین مضامین گفتمان رایج دهه هفتاد، گفتمان اصلاحات یا توسعه سیاسی، است: «بحث و گفتگو در عرصه عمومی درباره مسایل همگانی». نماد عرصه عمومی در اینجا رستوران، کافی‌شاپ یا قهوه‌خانه است. یورگن هابرماس در کتاب دگرگونی ساختاری حوزه عمومی قهوه‌خانه را یکی از مکان‌های اصلی پیدایش حوزه عمومی در قرن هجدهم می‌داند (هابرماس، ۱۳۸۸: ۲۳۴). در این فیلم نیز رضا همراه با دوستان دانشجویی‌اش دور میزهای رستوران نشسته‌اند و در حالی که انواع مختلف روزنامه در دست دارند درباره مسایل و تحولات سیاسی و اجتماعی بحث می‌کنند. گفتگو برای آنها نوعی فرار از الزامات زندگی روزمره و ملال نهفته در آن است. در این جمع شور و هیجان برای پرداختن به دغدغه‌های همگانی و تقویت سوبیه‌های مدنی جامعه به عیان دیده می‌شود. به علاوه، گفتگوی آنها آکنده از طنز و شوخی و کنایه است و هیچگاه آن جدیت و خشونت‌هایی که در منازعات ایدئولوژیک وجود دارد در آن نیست. گویی آداب معاشرت‌جویی مدنظر زیمل بر آن حاکم است: هر کس باید برای دیگران تضمین کند که حداکثر ارزش‌های معاشرتی (شادی، آرامش، نشاط) با ارزش‌هایی که او خودش دریافت می‌کند، هماهنگ باشد (زیمل، ۱۹۹۷: ۱۳۲). ترکیب سنی و جنسی این جمع نیز مهم است: تقریباً همه جوان و از هر دو جنس هستند؛ و این مساله فی‌نفسه نشانگر شکاف بین‌نسلی و پیدایش نسلی جدید در ایران بعد از انقلاب بود. فیلم به میانجی این دیالوگ بین جوانان یکی دیگر از شخصیت‌ها را معرفی می‌کند: لادن نامزد رضا. تفاوت‌های لادن با شریفه، زن قبلی رضا، این شکاف بین‌نسلی و کلاً مساله دگردیسی ارزش‌ها در جامعه ایران را به خوبی نشان می‌دهد. لادن در جمع مردها حرف می‌زند، شریفه در مقابل یک مرد هم حق حرف زدن نداشت؛ لادن صریحاً به رضا ابراز علاقه می‌کند، شریفه عشق‌اش را مخفی کرد؛ لادن در پایان داستان همه موانع را می‌شکند و پیش عشق‌اش برمی‌گردد، اما شریفه به خاطر عشقی که هرگز بهش نرسید به قتل می‌رسد. فیلم نشان می‌دهد که اکنون شریفه جای خود را به لادن داده است.

یکی دیگر از سکانس‌های مهم فیلم به تعامل بین رضا و دوستش قاسم مربوط می‌شود. مخاطب از طریق گفتگوها و کنش‌های بین آنها می‌فهمد که قاسم به سبب خاطرات تلخ و زخم‌هایی که از دوران جنگ در ذهن دارد به مواد مخدر پناه برده است و تمام تلاش رضا این است که او را نجات دهد. معرفی شخصیت قاسم و نوع تعامل رضا با او دو مضمون مهم را در خود دارد: یکی آثار و پیامدهای جنگ بر جامعه ایران و بر ذهن و تن نسل جدید، و دیگری تغییر شکل اخلاق قهرمانی از نوع سنتی به نوع مدرن. دیالوگ رضا و قاسم مخاطب را متوجه می‌سازد که برادر قاسم جزء شهدای گمنام بوده که به تازگی پیدا شده است و قاسم فیلم پیدا شدن جسدش را دیشب به تنهایی در خانه نگاه کرده است. اکنون او و رضا می‌خواهند دوباره فیلم را با هم ببینند. در این لحظه دوربین پشت پنجره می‌آید و با خاموش شدن لامپ‌ها فضای اتاق تاریک می‌شود. این صحنه دلالت دارد بر تداوم تأثیرات اجتماعی و روانی جنگ و نیز بر پیدایش نسلی که کم‌کم دارد از آن دوران فاصله می‌گیرد. رضا از دو جهت با قاسم احساس همدلی می‌کند. نخست این که او نیز همانند قاسم به لحاظ روحی بی‌خانمان است. خانواده او نیز بر اثر تحولات اجتماعی/سیاسی دستخوش بحران شده و به همین دلیل اتاق مجردی قاسم را دوست دارد. دوم این که رضا بر مبنای نوعی مرام رفاقت در قبال قاسم احساس مسئولیت می‌کند. نکته مهم فیلم این است که تعهد او به قاسم گرچه ورای محاسبات عقلانی و کنش‌های ابزاری است، اما از نوع اخلاق قهرمانی قدیم و از جنس رفاقت قدرت و سید رسول در گوزن‌ها نیست. کنش ارتباطی ۱ بین رضا و قاسم در اعتراض حاکی از دگرذیسی اخلاق قهرمانی قدیم و پیدایش نوع جدیدی از قهرمان در متن زندگی روزمره است. در این فیلم امیرعلی نماد قهرمان قدیم است که روز به روز منزوی‌تر می‌شود و فضای مانور و کنشگری‌اش محدودتر می‌گردد. اما به موازات زوال امیرعلی، نشانه‌هایی از ظهور شکلی مدرن از آرمان‌گرایی دیده می‌شود که رابطه قاسم و رضا یکی از مصادیق آن است.

سکانس‌های بعدی، همچون رفتن امیر علی پیش خواهر آقا محسن دربندی و فتح‌الله، شخصیت‌پردازی مجدیه‌خانم به عنوان زنی مغازه‌دار و مستقل با اخلاقی مردانه، محله‌های فقیرنشین و کوچه‌ها و خانه‌های فرسوده همگی در خدمت افشای شکاف‌های طبقاتی و نسلی و دگرذیسی سبک‌های زندگی در جامعه ایران هستند. با این حال، یکی از مضامین

اصلی فیلم که تحت تأثیر فضای باز دوران اصلاحات پرداخت شده است توانایی فرد در غلبه بر شکافها و تضادهای طبقاتی و بقیه تمایزهای اجتماعی است. این مساله که در آخر فیلم لادن به رغم همه معضلات و موانع نزد رضا برمی‌گردد و قاسم نیز از اعتیاد نجات پیدا می‌کند به خوبی نمایانگر و مؤید این قضیه است. بخش پایانی داستان با دو اتفاقی که برای دو قهرمان داستان (امیر علی به عنوان قهرمانی قدیمی و رضا به منزله نماد فردگرایی مدرن) می‌افتد خاتمه می‌یابد. امیرعلی پیش فتح‌الله اعتراف می‌کند: «روزبه‌روز خفت قتل‌ی که کردم خفت گلوم می‌شه...» این جمله مخاطب را آماده می‌کند تا شاهد زوال واقعی و نهایی قهرمان آرمانی باشد. در صحنه‌ای تراژیک در مخروبه‌ای آکنده از آتاشغال و در زیر باران احمد به او حمله می‌کند و امیرعلی بر سیاق مرام و مسلک قهرمانی‌اش از احمد می‌خواهد تا برای شستن گناهانش او را بکشد و به جزای اعمالش برساند. احمد هم با ضربات چاقو او را می‌کشد. قهرمان مرگ را نوعی تطهیر خود می‌داند و باران شدیدی که می‌بارد او را بیش از پیش تطهیر می‌کند. در این سو، رضا نیز بر حسب تصادف پیتزای سفارشی را به خانه لادن می‌برد که اتفاقاً شب عروسی اوست. او به رستوران بر می‌گردد. در حالی که با دوستانش آنجا نشسته است، دوربین لادن را نشان می‌دهد که زیر باران و در لباس عروسی به طرف رستوران می‌آید. او با تکیه بر فردیت‌اش علیه تمام موانع و الزامات اجتماعی شورش کرده و رسیدن به عشق و زندگی فردی‌اش را بر دیگر چیزها ترجیح داده است.

تحلیل جامعه‌شناختی فیلم

برهه‌ای تاریخی که فیلم اعتراض در آن ساخته شد دو دهه بعد از رخداد بسیار مهم انقلاب ایران بود. آرمان‌گرایی، میل به تغییر بنیادین جهان، شور جمعی، تقدم مصالح جمعی بر منافع و آرزوهای شخصی از جمله ویژگی‌های رخداد یا حال و هوای انقلابی‌اند. در دهه هفتاد در جامعه ایران چرخشی فرهنگی به سوی زندگی روزمره مدرن اتفاق افتاد. تغییرات صنعتی / تکنولوژیک و تحولات اقتصادی و پایان یافتن جنگ زاویه دید آدمیان را به سوی زندگی روزمره برگرداند. به همین دلیل، آن ویژگی‌های وضعیت انقلابی به تدریج دستخوش نوعی استحاله شد و جایش را به ارزش‌ها و هنجارهایی داد که افراد را به جستجوی معنا و هویت و آرمان در بطن خود زندگی روزمره و در عرصه عمومی تشویق می‌کرد. درست به همین خاطر است که بر خلاف دیگر فیلم‌های کیمیایی که بازنماگر زوال گفتگو در جامعه ایران هستند، اعتراض آکنده از نشانه‌ها و نمادهایی در تأیید اشتیاق

آدمیان به گفتگو و مشارکت در عرصه عمومی است. باز برخلاف دیگر آثار او که در آنها سیر دگرذیسی ارزش‌ها و استحاله اخلاقیات قهرمانی تقریباً معادل سقوط اخلاقی جامعه و هبوط بشر است، در اعتراض شاهد شکوفایی توان‌های فردی، خودآیینی و بازگشت افراد (رضا، قاسم و لادن) به آغوش زندگی در فضایی نوظهور و امیدبخش هستیم. بنابراین، اعتراض بازنماگر تغییرشکل قهرمان و اخلاق قهرمانی است. زمانه امیرعلی به سر آمده است، اما به جای او رضا و قاسم و لادن می‌آیند که می‌کوشند با تکیه بر نوعی کنش ناب ارتباطی بر منطق عقلانیت ابزاری جامعه مدرن غلبه کنند. امیرعلی برای پایبندی به مسلک قهرمانی خویش تابع ارزش‌ها و هنجارهایی بود که آنها را فی‌نفسه درست می‌دانست و سر آنها با کسی گفتگو نمی‌کرد، اما رضا و قاسم و لادن اهل گفتگو و مباحثه‌اند. آنها به تعبیر میلان کوندرا «در جایی دیگر» دنبال چیزی گمشده و ریسمان نجات نمی‌گردند، بلکه ارزش و معنا و هویت و نجات را در متن همین زندگی، در خیابان‌ها و کافه‌ها و عرصه‌های عمومی و خصوصی، جستجو می‌کنند. لذا به این بلوغ رسیده‌اند که تسلائی اگر باشد نه در دوردست-ها بلکه نزد دیگری نهفته است. حال و هوای حاکم بر فیلم حکایت از آن دارد که تحولات بعد از انقلاب نگاه آدمیان به زندگی روزمره و مشارکت در حل مسایل همگانی را تغییر داده است. کنش‌ها، رخدادها، نگاه شخصیت‌ها، تعامل‌ها و نشانه‌ها جملگی گویای نوعی امید اجتماعی‌اند. اکثر شخصیت‌های داستان (غیر از امیرعلی و تیپ اجتماعی او) پیچیدگی‌ها و ظرایف و نسبت‌های زندگی مدرن را می‌پذیرند و خود را برای سازگاری با آن آماده می‌سازند. فضای گفتگو و تعامل زنده است؛ به تعبیر بنیامین، تجربه روزمره شکلی قابل‌تبادل پیدا کرده است و قابلیت شناخت و نقد و تغییر را دارد. اگرچه آدمیان به موازات گسترش کلان‌شهر وارد زندگی‌ای پرشتاب، پیش‌بینی‌ناپذیر و پیچیده می‌شوند، اما تجربه‌های آنی آنها به سبب شکوفایی فضاهای عمومی قابلیت تبدیل به تجربه‌های تبادلی‌پذیر و جمعی را دارد.

روایت اعتراض از نحوه تعامل اخلاق قهرمانی و منطق زندگی روزمره روایتی خطی و یک‌سویه نیست. فیلم با محور قرار دادن چرخش فرهنگی و شکاف بین‌نسلی‌ای که در آن برهه از تاریخ ایران اتفاق افتاده است، همزمان فضای زندگی و داستان سرنوشت آدمیان و تیپ‌های اجتماعی مختلف را دنبال می‌کند:

۱. تیپ اجتماعی امیرعلی و آقامحسن دربندی و مجدیه خانم و فتح‌الله که در چارچوب گفتمان «زندگی روزمره سنتی» نفس می‌کشند و 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 بی کلاه مانده است. پایبندی به ارزش‌ها و آرمان‌هایی که در گفتمان فکری این تیپ اجتماعی «مرام و مسلک قهرمانی» نام دارد تقریباً برای‌شان ناممکن شده، مگر این که مثل امیرعلی هزینه‌اش را بپردازند.

۲. تیپ اجتماعی رضا و قاسم و لادن که نسل نوظهور جامعه ایران‌اند. این افراد نگاهی مثبت به زندگی روزمره و فضاهای تعاملی و گفتگویی دارند؛ نسبت زندگی در عصر مدرن را پذیرفته‌اند؛ معنا و لذت و هویت را در کنش‌های بین‌الذنه‌ای و ارتباطی جستجو می‌کنند؛ و به جای مقاومت در برابر زندگی روزمره مدرن، می‌کوشند آن را برای خود معنادار سازند (به تعبیر مارکس، فهمیده‌اند که برای حل معضلات مدرنیته نمی‌توان مدرنیته را دور زد). این‌ها همچون ایرانیان نیچه یا هنرمند بودلر می‌کوشند یک‌تنه زندگی خود را معنا ببخشند.

اعتراض روایت تقابل دو نسل و دو منظومه ارزش‌هاست. اگرچه آن‌گونه که فیلم نشان می‌دهد گفتگو بین این دو نسل امکان‌پذیر نیست، اما امکان گفتگو در میان نسل نوظهور فراهم شده است. چرخش نسل جدید به سوی زندگی روزمره مدرن از جمله پیامدهای انقلاب بود. انقلاب با از بین بردن فاصله بین زندگی روزمره و زندگی قهرمانی، زندگی روزمره را به امری جایگزین‌ناپذیر تبدیل کرد. اکنون اگر بنا بود قهرمانی متولد شود از بطن خود زندگی روزمره متولد می‌شد و رضا و لادن و قاسم نمونه‌هایی از آن بودند.

نتیجه‌گیری

گوزن‌ها و اعتراض، در مقام دو متن متعلق به دو برهه تاریخی متفاوت، روایت‌گر دگردیسی زندگی روزمره در ایران مدرن هستند. این دگردیسی بالاخص از حیث سیطره منطق عقلانیت ابزاری و افول تدریجی عقلانیت غایی یا استعلایی قابل توجه است. در دو دهه آخر حکومت پهلوی، به رغم تلاش گفتمان رسمی برای بسط مدرنیزاسیون از بالا، مایه‌هایی از استعلاگرایی، باورهای غایی و کنش‌های ناب انسانی در متن زندگی روزمره به شکلی روزافزون قوت گرفت و فضای تکنوکراتیک، بوروکراتیک و ابزاری حاکم بر جامعه را،

با رخداد انقلاب ایران، در هم شکست. گوزن‌ها روایت‌گر نحوه مقاومت عقلانیت استعلایی (در قالب مرام و مسلک قهرمانی) در برابر عقلانیت ابزار حاکم بر زندگی روزمره مدرن است. این فیلم سه سال قبل از رخداد انقلاب ایران ساخته شد. والتر بنیامین زمانی گفته بود که توالی و تکرار وقایع روزمره و توحش فرهنگی نهفته در آن را فقط بارقه‌ای از موعودگرایی می‌تواند درهم بشکنند. انقلاب ایران نماد بارز چنین بارقه‌ای بود که توانست زمان تهی فاوست‌گونه مبتنی بر پیشرفت و نوسازی را نابود سازد (لاجوردی، ۱۳۸۸ : ۱۵۵).

رخداد انقلاب ایران کوششی بود برای شروع مسیری متفاوت در برساختن هویت‌ها و ارزش‌ها و سبک‌های زندگی نوین. با گذشت حدود دو دهه از انقلاب، در پی تحولات صنعتی و زیرساختی در جامعه ایران، میل به هویت‌یابی و معناسازی در متن زندگی روزمره مدرن در میان نسل نوظهور بعد از انقلاب افزایش یافت. فیلم اعتراض روایت‌گر تجربه زندگی روزمره در فضایی دیگرگونه در جامعه ایرانی دهه هفتاد است. بارزترین وجه این دگردیسی «تغییر شکل قهرمان» و پیدایش نوعی فردیت مدرن است. در این فیلم نسلی جدید با سبک زندگی تازه‌ای می‌کوشد معنا و هویت و لذت را در فضاهای عمومی کافی‌شاپ‌ها و مراکز خرید و خیابان‌ها جستجو کند. گویی دوره سبک زندگی قهرمانی به شیوه سنتی به سر آمده است. آدمیان این فیلم نگاهی مثبت به زندگی روزمره و فضاهای تعاملی و گفتگویی دارند؛ نسبت حاکم بر زندگی روزمره را پذیرفته‌اند؛ معنا، لذت و هویت را در کنش‌های بین‌الذنه‌ای و ارتباطی جستجو می‌کنند؛ و به جای مقاومت در برابر منطق روزمرگی، می‌کوشند آن را برای خود معنادار سازند. مقایسه این دو فیلم در واقع بیانگر تحول بنیادین هویت‌ها، ارزش‌ها و سبک‌های زندگی طی سه دهه در جامعه ایرانی است. در گوزن‌ها قهرمان امید به رهایی را از باورهای متافیزیکی و استعلایی می‌گیرد و کل بنای زندگی روزمره را می‌خواهد دگرگون سازد. اما قهرمانان فیلم اعتراض به جای امیدهای استعلایی نوعی امید اجتماعی را مبنای تعاملات و کنش‌های خود قرار داده‌اند. البته برخی مضامین عمده در هر دو اثر تکرار می‌شوند: بحران خانواده، قضاوت کردن، محاکمه کردن، مرام رفاقت، تقدیر و سرنوشت، حاشیه شهر، نمادهای قانون (پلیس، زندان)، صداقت/خیانت، فقر/اعتیاد، و مردانگی/زنانگی. این مضامین عمده‌ترین کانون‌های دگردیسی ارزش‌ها و تحول بنیادین زندگی در ایران معاصر هستند. سینمای کیمیایی بازنماگر فضایی اجتماعی است که در آن کشاکش بین هویت‌ها و ارزش‌های «اصیل» و بومی در نقطه مقابل خصلت-

های فرهنگی برآمده از مدرنیزاسیون به طرز عیان دیده می‌شود. تجربه فرد ایرانی در متن زندگی روزمره در واقع تجربه‌ای است که در این فضای آکنده از تعارض و آنومی به دست می‌آید. زندگی روزمره در ایران معاصر، از منظر این سینما، دیگر پدیده‌ای منسجم و یکدست نیست، بلکه واجد انواع تلاطمات و آشفتگی‌ها و چندپارگی‌هاست. در این فضای پرتلاطم کنش‌های قهرمانانه غایت‌محور به شکل روزافزونی در مقابل کنش‌های ابزاری مبادله‌محور رنگ می‌بازند.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰) روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیاوی، تهران: سروش.
- استم، رابرت (۱۳۸۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- اسلامی، مجید (۱۳۸۴) مفاهیم نقد فیلم، تهران، نشر نی.
- 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، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- برمن، مارشال (۱۳۷۹) تجربه مدرنیته، ترجمه مرادفرهادپور، تهران: طرح نو.
- بنت، اندی (۱۳۸۶) فرهنگ و زندگی روزمره، ترجمه حسن چاوشیان و لیلا جوافشانی، تهران: نشر اختران.
- تاجبخش، گلناز (۱۳۸۳) والتر بنیامین: دگرگونی تجربه و خاطره در عصر جدید و کلان‌شهر مدرن، هنرهای زیبا، ش ۲۰.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر.
- زیمل، گئورگ (۱۳۷۲) کلان‌شهر و حیات ذهنی، ترجمه یوسف ابادری، نامه علوم اجتماعی، ش ۳.
- فدرستون، مایک (۱۳۸۰) زندگی قهرمانی و زندگی روزمره، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون، ش ۱۹.
- فدرستون، مایک (۱۳۸۰) زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره، ترجمه مهسا کرم‌پور، ارغنون ش ۱۹.
- فی برایان (۱۳۸۴) فلسفه امروزی علوم اجتماعی، ترجمه: خشایار دیهیمی، تهران: طرح نو.
- کاظمی، عباس و محمودی، بهارک (۱۳۸۷) پروبلماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی، فصل‌نامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، ش پیاپی ۱۲.
- کالکر، رابرت (۱۳۸۴)، فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمه بابک تیزابی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- لاجوردی، هاله (۱۳۸۸) زندگی روزمره در ایران با تأمل بر سینمای ایران، تهران: نشر ثالث.
- 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 Seymour (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.
- Merrifeild, 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.