جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، شماره اول بهار و تابستان ۱۳۹۵
صفحه ۵۳ تا ۷۸

تحلیل جامعه‌شناختی بوردیویی بر شخصیت‌پردازی در سینمای ایران

(مطالعهٔ موردی دو فیلمِ گوزن‌ها و کندو)

محمد بای[۱]، مرتضی واحدیان[۲]، بهروز محمودی بختیاری[۳]

چکیده

فیلم گوزن‌ها و کندو، دو اثر سینماییِ پیش از انقلاب اسلامی، نشانه‌هایی از سینمای موج نو را دارند. این دو فیلم توانستند در فضای ذهنیت اجتماعی کنشگران روزمره تأثیر متفاوتی بگذارند. در این پژوهش، با تکیه بر نظریهٔ ساختاربندی بوردیو، سعی شده است سبک روایی دو فیلمِ گوزن‌ها و کندو، با نگاه به سوژه‌های مطرح‌شده در فیلم، بررسی شود. نتایج این بررسی نشان می‌دهد کنشگر اجتماعی، به‌رغم اینکه تحت تأثیر ساختارها به زوال کشیده می‌شود و از متن به حاشیه پرتاب می‌شود، بزنگاه‌ها یا پرسوناژهای سمپاتیک دوم می‌تواند به کنشگر آسیب‌دیده در میدان اجتماعی کمک کند تا علیه نظم زمانه‌اش برخیزد و از جایگاه طبقاتی و منزلتی خویش فراتر رود. شخصیت‌های این دو فیلم بیانگر آن‌اند که سوژه می‌تواند از حدود ایدئولوژیک زمان و مکان خویش بگذرد و تحت تأثیر دگردیسی روحی به مقاومت در مقابل ارزش‌ها و هنجارهای رایج دست بزند و، با معناگریزی از سطوح ارزشی جامعه، به معنادهیِ ساختارها اقدام کند و عاملیت خویش را از طریق همین طغیان علیه نظام اجتماعی ثابت کند.

واژه‌های کلیدی

پیر بوردیو، سرمایه، عادت‌واره، قرائت مناقشه‌برانگیز، منش، میدان.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۳/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۵/۳۱

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تهران mohamad.bai@ut.ac.ir
۲. کارشناس‌ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان m.vahedian1367@gmail.com
۳. دانشیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران b_m_bakhtiari@yahoo.com

مقدمه و طرح مسئله

هر اثر هنری مانند رسانه‌ای است که گاه، با تکیه بر فرم رئالیسم، سعی می‌کند واقعیت را همان‌گونه که هست به تصویر بکشد و گاه می‌کوشد به نوعی زبانِ آرمان‌گرایانه متوسل شود و واقعیت را آن‌چنان‌که مطلوب است و باید باشد جلوه دهد یا، از سویی دیگر، واقعیت را، با تخیلی‌کردن و به واسطهٔ انبوهی از رمزگان هنری، به زبانی باژگون بازنمایی کند. از این رو، اثر هنری را باید پنجره‌ای دانست برای نگریستن به جامعه؛ با این پیش‌فرض که هنرمند واقعیت‌هایِ اجتماعی، تجربه‌های زیسته، و معناهای جاری در تعاملات را در محیط اجتماعی خود از صافی وجود خویش می‌گذراند و در قالب اثر هنری از نو خلق می‌کند (راودراد و همایون‌پور، ۱۳۸۳: ۸۷). در کل، باید گفت امروزه هنر با صنعت خویشاوندی یافته و، به منزلهٔ پدیده‌ای فنی و فکری، از آغاز خود توجه بسیاری از متفکران و فیلسوفان را به خود جلب کرده است (یزدانجو، ۱۳۸۳:۱۱). در این میان، سینما را باید از نمونه‌های مهم ابزار رسانه‌ای به شمار آورد؛ رسانه‌ای که امروزه فقط کارکردِ سرگرمی ندارد و خالقان آثار سینمایی از طریق این رسانه، در پسِ نگاه تجاری، به دنبال برون‌ریزیِ افکار و فلسفهٔ شخصی خویش‌اند یا بازنمودِ اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند.

ژان دووینیو بر آن است که مطالعهٔ سینما می‌تواند ما را به درک لایه‌های زیستگاه اجتماعی جامعه و کنشگران آن هدایت کند (دووینیو، ۱۳۹۱: ۶) و آنچه پیش‌تر فقط به صورت ضمنی در تبادلات انسانی وجود داشته آشکار کند و در مقام نوعی هنر کولاژ دوباره صورت‌بندی نماید. (همان، ۱۰)

در همین زمینه، نگارندگان، در این پژوهش، از نظرگاه جامعه‌شناسی، به تحلیل موضوع می‌پردازند. ذکر این نکته لازم است که در جامعه‌شناسیْ بسیاری از نظریه‌ها و روش‌های تحلیلی به مطالعه دربارهٔ سینما پرداخته‌اند، از جمله بررسی موضوع یا مطالعهٔ

تاریخی یا بر حسب مهم‌ترین فیلم‌ها و هنروران در آن (استوری، ۱۳۸۶: ۱۴۵). سویه‌های متکثّر جهت‌گیری‌های نظری دربارهٔ هنر سینما را در نظریهٔ اجتماعی مدرن می‌توان از خلال تحلیل‌های مختلف، از جمله آدورنو و هورکهایمر، ره‌گیری کرد که، در ذیل نظریهٔ «صنعت فرهنگ»، به تخطئه‌کنندگی هنر سینما و چیزواره‌شدن مخاطبان اشاره می‌کنند یا، در طرف مقابل، در مقالهٔ معروف «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، می‌توان آرای والتر بنیامین را مشاهده کرد؛ بنا بر نظر بنیامین، در عصر جدید، به واسطهٔ هاله‌زدایی از اقتدار امر قدسی ـ که تجلی آن در سینمای شوروی رخ داده است ـ مخاطبْ قدرت اکتشاف و فهم بیشتری از اثر پیدا کرده و، به موجب آن، ذائقهٔ زیبایی‌شناختیِ توده‌ها توان خوانش و نقد آثار سینمایی را پیدا کرده و وجه دموکراتیک هنر مدرن از وجه آریستوکراتیک یا اشرافی آن نمایان‌تر شده است (احمدی،۱۳۹۱:۱–۱۰۰). با تکیه بر سندیت این گفتارها، در پژوهش حاضر، از زاویهٔ رویکرد جامعه‌شناسی هنر، شخصیت‌ها و تجربهٔ زیسته‌شان در ذیل متن اجتماعی‌ـ فرهنگی روزگار خاص خودشان بررسی می‌شود. زیرا شخصیت‌ها با انباشتی از آلام و آمال پا به دنیای فیلم می‌گذارند و در جاده‌ای پُر از تابلوهای ارزشی، هنجاری، و عرفی راه می‌روند و در هر لحظه یا باید انتخاب کنند یا بکُشند. همین انتخاب‌ها بیانگر نوعی کنش‌اند و کنش‌ها پنجره‌هایی هستند رو به ذهن، قلب، و روح شخصیت.

نگارندگان، در پژوهش حاضر، بر آن‌اند که، با تکیه بر نظریهٔ جامعه‌شناسی هنر و به طور ویژه کاربردِ شیوهٔ تحلیل پیر بوردیو، به شخصیت‌پردازی در دو فیلم سینمایی *گوزن‌ها* و *کندو*، متعلق به موج نوی سینمای ایران، بپردازند.

این دو فیلم در زمانهٔ خود دارای ویژگی‌های حائز اهمیتی بوده‌اند. فیلمِ *گوزن‌ها*، گرچه در سال ۱۳۵۴ عنوان پُرفروش‌ترین فیلم سال را با دو میلیون و ششصدهزار تومان از آنِ خود می‌کند (نطنزی، ۱۳۸۸: ۴۲)، فراتر از جریان تجاری و سرگرم‌کنندهٔ

روزگارِ خود می‌رود و تجلیِ جریان سومی در سینمای ایران می‌شود که نـه عافیـت‌طلبـی و بی‌دردی و ابتذال را دنبال می‌کند نه دنباله‌روِ روشنفکری است، بلکه جریان روشنفکری را بـا عواطف مخاطبان گره می‌زند (عظیمـی، ۱۳۷۹: ۶۷). کیمیـایی، کـارگردان ایـن فـیلم، سـعی می‌کند راوی مسائل زمانه‌اش باشد (قوکاسیان، ۱۳۸۷: ۹). *گوزن‌ها*، در میـان آثـار کیمیـایی، اثری است که همگان را به مبارزه با نظم موجود دعـوت مـی‌کنـد (موسـوی، ۱۳۷۵: ۱۷). کیمیایی، برای نخستین بار، به انگیزه‌های شخصی قهرمانانش وجوه اجتماعی‌تری مـی‌بخشـد و آن‌ها را از محدودهٔ انتقام‌ها و کینه‌جویی‌های فـردی فراتـر مـی‌بـرد (هاشـمی، ۱۳۸۷: ۵۲). *گوزن‌ها* فیلمی است که طرح کلی آن بر روایت دو کنشگر استوار است: یک مبـارز انقلابـی و معتادی رو به زوال (طوسی، ۱۳۸۸: ۴۷). زبان این فیلمْ روایتگر «اعتیاد، بیگانگی انسان‌هـا، ابتذال هنری، مبارزهٔ سیاسی، خشونت دسـتگاه حاکمیـت و فقـر و شـکاف طبقـاتی» اسـت (امینی نجفی، ۱۳۸۸: ۴۴). از سوی دیگر، «ابی» شخصیتِ فیلم *کندو*، با روحیه‌ای حماسـی و معارضه‌جویانه، بر اساس یک تصمیم می‌خواهد از پایین شهر تا بالای آن پیاله‌نوشـی کنـد و غذا بخورد بدون اینکه پولی بپردازد. ابی به طرزی عجیـب و پـیش‌گویانـه از اعتـراض‌هـای تخریبگرانی حکایت می‌کند که خواستار سرنگونی نظام حکومتی وقت هستند (شـیخ‌مهـدی، ۱۳۸۵: ۱۴۵). در واقـع، اهمیـت اساسـی ایـن دو فـیلم در آن اسـت کـه کیمیـایی از طریـق شخصیت‌ها به کالبدشکافی جامعه و مسائل جاریِ آن پرداخته و از شکاف‌ها، تبعـیض‌هـا، و سایه‌افکندن سکوت عمومی در مقابل ظلم پـرده برداشـته و گلایـه‌هـای خـویش را از زبـان آدم‌هایی که در بطن زندگی روزمره و فرهنگ عامه‌اند بیان کرده اسـت. ایـن دو فـیلم بـرای مای جمعی می‌توانند راهنمایی باشند که چگونه از سیطرهٔ روزمرگـی و اسـتیلای فردگرایـی مبتنی بر بی‌اعتنایی به مشکلات جامعه رها شویم.

در پژوهش حاضر برای تحلیل شخصیت‌ها و کنش‌هایشان سعی شده است، بـا اسـتفاده از چارچوب نظری پیر بوردیو، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که شخصیت‌های دو فـیلم مـورد

نظر در چه نوع میدان و زیستگاه تجربی‌ای زاده شده‌اند و زندگی می‌کنند و زیست‌جهانِ اطرافشان منش ساحت فردی شخصیت‌ها را به چه سمتی برده است؟ همچنین، شخصیت‌ها از چه جایگاه طبقاتی و منزلتی برخوردارند؟ و عادت‌واره‌های طبقاتی و فضای اجتماعی‌شان چیست و تا چه حد آن را رعایت یا از آن عبور کرده‌اند؟

پیشینهٔ تحقیق

گرچه به طور مستقیم دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر تحقیقی انجام نیافته است، برای روشن‌ساختن زوایای موضوع، به تحقیقاتی مرتبط اشاره می‌شود:

ارجمند (۱۳۷۶)، در پژوهشی با نام «گونه‌های شخصیت در فیلم فارسی»، به این نتیجه رسید که به طور کلی در فیلم‌های ایرانی شخصیت‌های نمایشی را می‌توان به چهار گونه تقسیم کرد: ۱. محوری سمپاتیک؛ ۲. سمپاتیک؛ ۳. آنتی‌سمپاتیک؛ ۴. و فرعی. یاراحمدی و همکاران (۱۳۸۹) در پژوهش «تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی (مطالعهٔ فیلم‌های *قیصر*، *سفر سنگ*، *دندان مار*، *سلطان*، و *اعتراض*)»، با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی، به این نتیجه رسیدند که آثار کیمیایی متون مناسبی برای شناخت مهم‌ترین مسائل زمانهٔ او هستند. محمدی (۱۳۹۰) در پژوهش «تحلیل جامعه‌شناختی تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی»، با روش تحلیل روایتگر ساختارگرا، به این نتیجه رسید که سینمای کیمیایی روایتگر تغییر شکل اخلاقی قهرمانی در جامعهٔ ایران و ادغام قهرمان در زندگی روزمره است و، به موازات گسترش مدرنیزاسیون، منطقِ عقلانیت ابزاری بر روابط افراد در جامعهٔ ایرانی سیطره یافته است.

مبانی نظری

پرداختن به هنر در جامعه‌شناسی نه در متن بلکه در حاشیهٔ مسئلهٔ زیبایی‌شناسی مطرح بوده است (هینیک، ۱۳۹۱: ۱۰ـ۲۶). جامعه‌شناسی هنر بررسی می‌کند که چگونه

در یک جامعهٔ هنر به کار می‌رود و هنر در زندگی افراد جامعه چه نقش و جایگاهی دارد. (شیروانلو، ۱۳۵۵: ۴)

در بطن جامعه‌شناسی هنر، ما شاهد به وجود آمدن سه نسل هستیم: در نسل اول «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی» مطرح است و دغدغهٔ اصلی آن رابطهٔ میان هنر و جامعه است؛ نسل دوم، به جای آنکه در صدد برقرارکردن پلی ارتباطی میان هنر و جامعه باشد، بررسی‌های اسنادی انجام می‌دهد و بر تعیین جایگاه هنر متمرکز است؛ اما آنچه در این پژوهش مهم است نسل سوم جامعه‌شناسی هنر است؛ دیدگاه‌های پیر بوردیو، که مبنای تحلیلی پژوهش حاضر است، جزو همین نسل سوم است. مسئلهٔ تحقیق برای نسل سوم، نه «هنر و جامعهٔ» نسل اول و نه «هنر در جامعهٔ نسل دوم»، بلکه «هنر به مثابهٔ جامعه» است. چنین مسئله‌ای در نسل سوم به معنای مجموعه کنش‌های متقابل کنشگران، نهادها، و اشیا در ایجادِ تحول و تحقق‌بخشیدن به انواعی از هنرهاست (هینیک، ۱۳۹۱: ۲۵ـ۳۰). در تحلیل بوردیویی، یک فیلم سینمایی را باید ماده‌ای اجتماعی دید؛ به سبب آنکه آثار هنری دارای مادهٔ اجتماعی است و برای تحلیل فرم‌های هنری نیز به بررسی ماده‌های اجتماعی آن نیاز داریم. (دووینو، ۱۳۹۰: ۵۲)

بوردیو کار خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

«عینی‌ساختن هر تولیدکنندهٔ فرهنگی مستلزم چیزی بیش از اشاره و گلایه از پیشینه و جایگاه طبقاتی او، «نژاد» او یا جنسیت اوست». (جنکینز، ۱۳۸۵: ۲۲)

بوردیو برای جامعه‌شناسی تأملی ناچار می‌شود آن را همچون گفتمانی در میدان تولیدات فرهنگی ببیند. بر اساس این روش، بوردیو ساختارها را به مثابهٔ چیزهایی در نظر می‌گیرد که به واسطهٔ کنشْ تولید و بازتولید می‌شوند؛ یعنی ساختارها «ساختاردهنده»اند؛ چنان‌که هم کنش را هدایت و مهار می‌کنند هم «ساختمند»ند؛ به این معنا که کنشگران آن‌ها را تولید و بازتولید می‌کنند (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۷).

بوردیو برای بیان اندیشهٔ خود شبکه‌ای از مفاهیم را ابداع کرده است؛ در واقع، کلید فهم آثار پیر بوردیو آشنایی با این مفاهیم است. این مفاهیم شامل فضای اجتماعی، سرمایه، میدان، عادت‌واره (خصلت)، و... است؛ در ادامه به آن‌ها اشاره خواهیم کرد:

فضای اجتماعی[1]

مفهوم فضا متضمن فهم دنیای اجتماعی در قالب روابط است. هر «واقعیتی» که به وسیلهٔ فضای اجتماعی تعریف می‌شود در رابطهٔ بیرونیت متقابل عناصری قرار می‌گیرد که این فضا را شکل می‌دهند. بنابراین، فضای اجتماعی را باید به مثابهٔ ساختاری از مواضع تفکیک‌یافته در نظر گرفت که هر مورد آن بر اساس جایگاهی تعریف شده است(بوردیو،۱۳۸۰:۳۳). در واقع، فضای اجتماعی بدین معناست که «جای‌دادن افراد در گروه‌های یکسان، به طور ویژه قشرهای اقتصادی و فرهنگی، بدون در نظر داشتن تفاوت‌ها و تمایزات ناممکن است» (Bourdieu, 1984: 9). فضای اجتماعی، در عین حال، هم حوزهٔ قدرت هم حوزهٔ منازعه است و عاملان درون آن به رویارویی مشغول‌اند (بوردیو،۱۳۸۰: ۷۵). این فضا بر اساس سه بُعد اساسی سازمان می‌یابد: در بُعد اول، عاملان اجتماعی بر اساس سرجمع کل سرمایه‌ای که دارند، یعنی ترکیبی از انواع سرمایهٔ تحت اختیارشان، جایگاه خود را مشخص می‌کنند؛ در بُعد دوم، این تعیین جایگاه عاملان اجتماعی بر اساس ساختار سرمایهٔ آن‌هاست؛ یعنی بر اساس سهمی که هر یک از سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی به صورت جداگانه در مجموعهٔ میراث آن‌ها دارد؛ بُعد سوم جایگاه عاملان را در فضای اجتماعی بر اساس رشد و برآورد سرجمع و ساختار سرمایهٔ آنان در طول زمان نشان می‌دهد. (همان، ۴۸)

1. Social Space

سرمایه[1]

به منابع یا قابلیت‌هایی که در اختیار فرد قرار دارد و پشتوانهٔ کنش افراد در میدان اجتماعی است «سرمایه» می‌گویند (سیدمن، ۱۳۹۰: ۱۹۸). بوردیو سرمایه را منبعی می‌داند که قدرت به بار می‌آورد (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۶۵). او سرمایه‌ها را به چهار دسته تقسیم می‌کند؛ اما، در تحلیل نهایی بوردیو مهم‌ترین سرمایهٔ درون هر میدان سرمایهٔ فرهنگی است؛ این سرمایه کارکردهای گوناگونی دارد: از یک سو، مشروعیت‌یافتن افراد به واسطهٔ سرمایه‌ها بسته به تبدیل‌شدن هر سرمایه به سرمایهٔ فرهنگی است؛ و، از سوی دیگر، فقط افرادی می‌توانند تفسیر و تعبیر خود را از جهان اجتماعی بر دیگران که سرمایهٔ فرهنگی داشته باشند (فاضلی، ۱۳۸۲: ۲۶). حال، با توجه به آنچه گفته شد، انواع سرمایه، از نظر بوردیو، مطرح می‌شود:

۱. سرمایهٔ اقتصادی[2]: شامل دارایی مالی و مادی است؛

۲. سرمایهٔ فرهنگی[3]: مجموعه‌ای از کیفیات فکری است و به سه شکل دیده می‌شود:

الف) امکانات پُردوام، مثل توانایی سخن‌گفتن در برابر جمع؛ ب) به صورت عینی همچون کالای فرهنگی، مثل داشتن تابلو و آثار هنری؛ ج) به صورت نهادی، یعنی آنچه توسط نهادها ضمانت اجرایی بیابد، مثل عناوین و مدارک تحصیلی (زنجانی، ۱۳۸۳: ۲۶)؛

۳. سرمایهٔ اجتماعی[4]: شبکه‌ای از روابط فردی و جمعی که هر فرد یا جمعی در اختیار دارد؛

۴. سرمایهٔ نمادین[5]: مجموعه آداب وابسته به افتخار یا حق‌شناسی که به یک فرد یا گروه تعلق می‌گیرد.

1. Capital
2. Economic capital
3. Cultural capital
4. Social capital
5. symbolic capital

بنابراین، کنشگران، بر حسب میزان سرمایهٔ فرهنگی یا اقتصادی که در فضای اجتماع دارند، جایگاه کسب می‌کنند. الگوی ذکرشده فواصلی را تعریف می‌کند که قدرت پیش‌بینی برخوردها، دوستی‌ها، و امیال را دارد. افرادی که در یک بُرش یا در منطقهٔ محدودی از این فضا قرار می‌گیرند هم به نزدیکی با یکدیگر علاقه‌مندترند هم امکان نزدیکی برای آن‌ها آسان‌تر و کم‌هزینه‌تر است (بوردیو، 1390). مفهوم دیگر دستگاه نظری بوردیو میدان یا زمینه است. به نظر بوردیو، در جوامع پیشرفته افراد با فضایی یکپارچه مواجه نیستند. حوزه‌های گوناگون زندگی، هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست، و نظایر آن مدل‌های کوچک متمایزی از قاعده‌ها، مقررات، و اَشکالِ قدرت‌اند و بوردیو آن را «میدان»[1] می‌نامد. یک میدان قدرت بر کسانی که وارد آن می‌شوند جبرهای خاصی را تحمیل می‌کند. بوردیو اصرار دارد که هر میدانی به نوع خاصی از سرمایه یا منابع اهمیت می‌دهد. مثلاً، سرمایهٔ فرهنگی یا دانش و صلاحیت در حوزهٔ آکادمیک بیش از اقتصاد ارزشمند تلقی می‌شود (سیدمن،۱۳۹۰: ۱۹۸). میدان، در وهلهٔ اول، فضای ساختمندی از جایگاه‌هاست. در وهلهٔ دوم، میدان صحنهٔ کشاکشی است که کنشگران و نهادها از طریق آن در پی حفظ یا براندازی نظام موجود توزیع سرمایه‌اند. سومین ویژگی میدانْ آزادیِ عمل است (استونز، ۱۳۸۸: ۳۳۶). بوردیو، پس از به دست دادنِ تعریفی از ساختار اجتماعی در قالب مفاهیم (فضای اجتماعی، میدان، و سرمایه)، برای تبیین میزان ارادهٔ کنشگر، مفهوم عادت‌واره[2] را پیش می‌کشد. عادت‌واره (منش، ذائقه، ساختار ذهنی، و ملکه) یکی از مفاهیم مهم بوردیو دربارهٔ رابطهٔ متقابل میان ساختارهای اجتماعی و کنشگران است. بوردیو عادت‌واره را «نظام آمادگی پایدار» و «ساختار ساخته‌شده و ساخت‌دهنده» می‌داند (هینیک، ۱۳۹۱: ۷۶). کنشگری افراد به میانجی منش یا عادت‌واره به مثابهٔ امری شکل می‌گیرد و به واسطهٔ اجتماعی‌شدن اولیه

1. Field habitus
2. Habitus

امکان بروز می‌یابد و در مقابل تغییرات ساختار عینی واکنش نشان می‌دهد (Adams, 2006: 111). لازم است گفته شود که منشْ ترکیبی پیچیده از ابژکتیویته و سوبژکتیویتهٔ اجتماعی برای ساختن شخصیت افراد نیز هست و هر شخصی را از دیگری متفاوت می‌کند. بوردیو بر آن است که بین موقعیت‌های موجود در ساختار اجتماعی و کنش‌ها هیچ رابطهٔ مکانیکی و مستقیمی وجود ندارد و فقط منش است که محل برخورد ساختار و کنش است. این گفته نشان می‌دهد که منش محصول تجربه‌های کنشگران در موقعیت‌های خاص در ساختار اجتماعی است، اما مجموعه‌ای از قواعد سفت و سخت نیست که به ما بگوید چه کاری انجام بدهیم و چه کاری نه؛ بلکه همچون مجموعه رهنمون‌های انعطاف‌پذیری عمل می‌کند که کنشگران از آن آگاه نیستند و به‌آسانی با فضای جدید انطباق می‌یابند (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۹). در نظر بوردیو، منشأ شکل‌گیری عادت‌واره «تجارب زیستی مشابه و تکرارشونده، جایگاه‌های طبقاتی یکسان، [و] امکانات ساختاری مشترک در میدان‌های زندگی» است (سیدمن،۱۳۹۰: ۱۹۷). پس باید این‌گونه گفت که حوزهٔ اجتماعی همچون میدانِ جنگی است که می‌توان آن را نوعی بازی در نظر گرفت که کارتِ برندهٔ «منش» است؛ یعنی داراییِ به‌ارث‌رسیده‌ای که امکانات موجود در هر میدان را معنا می‌بخشد و برجسته می‌سازد (اباذری، ۱۳۷۵: ۴)؛ این امر به میانجی‌گریِ استراتژی‌ها امکان می‌یابد. استراتژی بیانگر این امر است که کنش صرفاً محصول پیروی از قواعد و هنجارها نیست، بلکه منوط به موقعیت‌های قاعده‌مند است (بوردیو، ۱۹۹۷: ۸). در نتیجه، برای جست‌وجوی منطق‌های پشت عمل، نمی‌توان به منطق نظری، که به صورت پیشینی در عقل کنشگر نشست کرده، رجوع کرد، بلکه کنش فرد را باید نوعی استراتژی دید که مبتنی بر منطق عقل عملی است و خود منطق عملی مبتنی بر میدان و موقعیتی است که فرد در حال زیست و تجربهٔ آن است.

روش مطالعه

تحلیل شخصیت‌پردازی از طریق نگاه جامعه‌شناختی مستلزم در نظر گرفتنِ کنش‌هاست؛ چه کنش‌ها کلامی باشند چه حالات بدنی. اما، خود درک ماهیت هر کنشی یا توصیف و تفسیر آن نیازمند قراردادن آن در بافتِ متنی است. به منظور دست‌یابی به این چارچوب تحلیلی در پژوهش حاضر، از مبنای نظری پیر بوردیو، از خلال روش‌شناسی، نظریهٔ قرائت نشانه‌گرایانه استفاده شده است.

روش‌شناسی نظریهٔ نشانه‌گرایانه در تحلیل متن بر اساس یک هرمنوتیک عینی از متن پیش می‌رود و به دنبال گشودن معناهای ضمنی آن است. روشی که، به زعم آلتوسر، عبارت است از واسازی متن به منظور آشکارکردن ساخت و کار امر مناقشه‌پذیر آن تا از طریق رابطهٔ متن با اوضاع تاریخیْ موجودیتش تعیین شود (استوری، ۱۳۸۶: ۸۰). در واقع، این رویکرد بر آن است تا معانی مسکوت و پنهان هر اثر را دریابد و قائل بر این است که اثر هنری برساخته‌ای است با معانی متکثّر (همان، ۸۱). به همین منظور، در مطالعهٔ حاضر ترکیبی از الگوی نشانه‌شناختی رولان بارت و جان فیسک به کار برده شده است. بنا بر نظر فیسک، الگوی نشانه‌شناختیْ الگوی تحلیل رمزگان است و رمزها نشانه‌هایی هستند که نشانه‌ها درون آن جای می‌گیرند (Fiske, 1990)؛ بارت دو سطح از دلالت را برای نشانه‌ها قائل می‌شود: ۱. سطح دلالت اولیه یا صریح؛ ۲. سطح دلالت ثانویه یا ضمنی. بارت مدعی است که در سطح دلالت ثانویه اسطوره به وجود می‌آید. بنابراین، اسطوره نظام نشانه‌شناسانهٔ مرتبهٔ دوم است (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۳۷ـ۱۵۹). معنای صریحْ نخستین معنی نیست، بلکه وانمود می‌کند که چنین است. بر همین اساس، معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین معنای ضمنی نیست (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۰۲). فیسک در نشانه‌شناسی به گونه‌ای دیگر قائل به سه سطح دلالت نشانه‌هاست که بر مبنای آن مدل خود را در سه سطح عرضه می‌کند:

۱. واقعیت (رمزگان اجتماعی): شامل ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار و گفتار، و حرکات سر و صورت و صدا؛

۲. بازنمایی (رمزگان فنی): دو دسته رمز را در بر دارد. دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی، و صدابرداری رمزهای متعارف بازنمایی‌اند و به عناصر دیگری از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، و انتخاب نقش‌آفرینان شکل می‌دهند.

۳. سطح ایدئولوژیک: عناصر سطح اول و دوم را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهد. (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸)

با چنین نگاهی، نگارندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند نشان دهند که دو فیلمِ *گوزن‌ها* و *کندو*، ورای فرم سینمایی و یک اثر اجتماعی، از مجرای ستیز شخصی و تمهید انتقام فردی، رفاقت، و پایمردی و ایستادگی درخور بررسی‌اند و شخصیت‌ها، علاوه بر حمل ویژگی‌های شخصی، معناهای تاریخی را با خود حمل می‌کنند و به دنبال بازیابی عزت‌نفسِ لکه‌دار شده‌اند. با توجه به کیفی‌بودن ماهیت روش‌شناسی پژوهش، بر حسب نمونه‌گیری نظری هدفمند، این دو فیلم، *گوزن‌ها* و *کندو*، انتخاب شدند. بنیانِ فلسفی چنین نمونه‌گیری‌ای بر کمّیت استوار نیست و گویابودن و غنی‌بودن نمونه در ارائهٔ داده‌های مورد نیاز اهمیتِ بیشتری دارد.

یافته‌های پژوهش

گوزن‌ها: مضمون روایی

داستان این فیلم با مواجهۀ مخاطب با شخصیتِ «قدرت» آغاز می‌شود. قدرت، که با دوستانش از بانک سرقت کرده است، با بدنی تیرخورده به سراغ مدرسۀ دوران تحصیلش می‌رود. قدرت در این مدرسه با دوستی به نام «سید رسول» همکلاس بوده است؛ اما سید، که روزگاری الگوی قدرت بوده، درگیر اعتیاد شده و مسئول اعلام

برنامه‌های تماشاخانه‌ای در لاله‌زار است. بگوومگوهای قدرت و سید در طول داستان تلنگری به شخصیت سید می‌زند و او را از سستی و وادادگی به ذلتْ دچار شرم و عصبانیت از وضعیت موجود می‌کند و داستانِ انتقام‌گیری سید از اشخاصی که به شرارت آن‌ها بی‌اعتنا بوده شروع می‌شود. سید همکارِ تئاتریِ «فاطی» و صاحب‌خانه را کتک می‌زند، هروئین‌فروش را می‌کُشد، و تا لحظهٔ آخر در کنار قدرت می‌ماند. سرانجام، هر دو، سید و قدرت، به دست نیروهای پلیس کشته می‌شوند.

تحلیل جامعه‌شناختی شخصیت‌ها

شخصیت‌های فیلم *گوزن‌ها* به گونه‌ای ادامهٔ پیوستار کلیت مفاهیم اندیشهٔ کیمیایی هستند؛ مفاهیمی که حول انتقام فردی می‌گردند. قهرمانان کیمیایی به میل خود راهشان را کج می‌کنند. لحظات و اندیشه‌هایِ جرقه‌ای و بریدهْ آن‌ها را زیر و رو می‌کند. (یوسف‌نیا، ۳۲)

اما، بنا بر نگاه بوردیویی، باید این شخصیت‌ها را فراتر از ساحت امر شخصی دید. در فیلم *گوزن‌ها*، فضای اجتماعی با توجه به رمزگان فنی جای‌داده‌شده درون تصاویر ـ از قبیل سیم‌خاردار در تیتراژ، شلوغی ماشین‌ها و دود از یک نمای بالا، خانهٔ محقر محل زندگی سید، ورود گوسفندها توسط صاحب‌خانه به خانه برای عذاب‌دادن مستأجران، دویدن مردم برای دریافت گوشت ـ نوعی دلالت ضمنی بر فضای تلخ و سیاه زمانهٔ خودشان دارند؛ فضایی که پُر از ناآرامی و ناامنی است. در دل همین وضعیتِ نابسامان است که شاهد سه نوع میدان از قبیل تماشاخانهٔ تئاتر، مدرسه، و زندان هستیم. از این سه، میدان تئاتر و تماشاخانه میدان‌هایِ هنری هستند که در فیلم حاضرند و جایگاه حرفه‌ای فاطی و سید را نمایش می‌دهند. دو میدان دیگر بیشتر به عنوان امر غایب در فیلم گنجانده شده‌اند و ارجاع وضعیت تاریخی سید رسول و قدرت را بیان می‌کنند. بنا بر هر میدان، ما می‌توانیم بخشی از احوالات شخصیت‌ها را دریابیم. نخستین میدانی که در فیلم با آن روبه‌رو می‌شویم مدرسه است. مدرسه نمادی از آموزش در معنای آشکار

خویش و نمادی از رفاقت و همفکری ایدئولوژیک بین قدرت و سید است؛ اما با خروج از این میدانْ قدرت و سید دو راه جداگانه را رفته‌اند. از یک سو، قدرت به یک چریک انقلابی بدل شده است که، به گمان خودش، پول دزدی‌اش خرجِ اجارهٔ یک سال خانهٔ قدرت و خرج لباس زمستان اجاره‌نشین‌های خانه را می‌دهد و، از سوی دیگر، سید رسول معتاد شده است و در دیالوگِ «تو می‌گی دزدی خوبه؟ نه داداش... خلافه، خلاف، خلافه ... منم تو گوشم نمی‌ره که تو بگی این بهتره» به قدرت می‌گوید که او هم راه را اشتباه رفته است؛ اما، برای اینکه پی ببریم چگونه وضعیت سید رسول به جایی رسیده که بچه‌های مدرسه را معتاد می‌کند ـ سید رسولی که، به قول قدرت، مبصر کلاس بوده و، به قول خود سید رسول، «خیلی‌ها زیر علم و کتل او بزرگ شده‌اند» ـ باید ورای میدان‌های ارائه‌شده در فیلمْ پیشینهٔ شخصیتی کاراکترها را متناسب با سرمایه‌های در دسترس بررسی کنیم. به همین منظور، در جدول شماره۱، از طریق تفکیک دو سطح واقعیت و بازنمایی و تفکیک دو نوع رمزگان فنی و اجتماعی، دلالت‌های صریح و ضمنی رفتارها و کنش‌های سید رسول را نشان داده‌ایم.

جدول ۱: سطوح شخصیت‌پردازی سید رسول و دلالت‌های رمزگان اجتماعی-فنی فیلم گوزن‌ها

سطوح شخصیت‌پردازی		رمزگان	دلالت صریح	دلالت ضمنی
سید رسول	سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: گفتار و دیالوگ‌ها، حالات چهره، لباس	منم که بی‌پول، آس... گفتن هر مشتری که دست‌وپا کنی یه ماه دوا مجانی واسه خودت داری	سرمایه اقتصادی پایین
			بالاخره دیپلمو گرفتی؟ نه بدجوری شد نتونستم/زدم از خونه بیرون (د رفیق ما نخوندیم/ تو خوندی/) (ما که سواد درست‌وحسابی نداریم نمیدونیم از کجا می‌خوریم	سرمایه فرهنگی پایین
			درجایی قدرت از پدر سید رسول می‌پرسد (هنوزم بزن بهادره؟ هنوزم مبصر همه‌اس؟ من و بچه‌های قدیمی هنوزم نوچه‌شیم)/ دور و برم خیلی خالی شده بود / ما عین یه جزیره بی‌کس موندیم	سرمایه اجتماعی پایین
			هی، چقدر واسه همون، تو همون میدون‌گاهی با بچه‌های گذر حاج امیر آقا مشرق و مغرب درگیر شدیم	سرمایه نمادین ضعیف

ادامهٔ جدول ۱: سطوح شخصیت‌پردازی سید رسول و دلالت‌های رمزگان اجتماعی-فنی فیلم گوزن‌ها

سطوح شخصیت‌پردازی		رمزگان	دلالت صریح	دلالت ضمنی
سید رسول	سطح ثانویه: بازنمایی	رمزگان فنی: نماهای بسته و خیلی بسته، بازیگر، کنش بازیگر	دوربین در نمایی بسته سید رسول را نشان می‌دهد که برای تهیه مواد نسیه به دست و پای موادفروش افتاده است/ نمایی درشت از زمانی که همراه باقی مستاجرها از پرداخت اجاره‌بها به صاحب‌خانه عاجز است / نمای بسته از کنش‌های کلامی سید رسول در توضیح متکی بودن به درآمد فاطی	موقعیت طبقاتی پایین
			نمای بسته دوربین از سید رسول در حال فروختن کتاب نسخه خطی برای خرید مواد	منزلت فرهنگی پایین
			نمای بسته و باز دوربین از فضای اتاق خانه در لحظه دیالوگ‌های سید رسول با قدرت در مورد عدم رابطه با پدر و آشنایی با مواد در زندان	ارتباط اجتماعی ضعیف و فقدان اعتمادبه‌نفس
			نماهای بسته مقطعی از صورت سید رسول، طرز لباس پوشیدن و وسایلی که همراه دارد، نظیر چاقو /سیگار/. زبانِ بدن یک شخص معتاد شامل (صورت به‌هم‌ریخته و)/ پیراهن یقه‌باز. لحن خشن و عاصی بودن	نشانه‌های نمادین بدنی

من حیث المجموع، رمزگان فنی و اجتماعی در هر دو سطحِ دلالت صریح و ضمنی نشان می‌دهد که سید رسول در گذشته در گستره‌ای از روابط اجتماعی دارای اعتبار بوده است؛ اما به دلیل تنهابودن، دورافتادن از شبکهٔ دوستان، از دست دادن مادر، و فقدان رابطه با پدر اکنون به وضعیتی رسیده است که از نگاه شخصیتِ قدرت فردی بی‌کارکرد است. از سوی دیگر، به لحاظ سرمایهٔ اقتصادی، سید رسول در شرایط بسیار بدی به سر می‌برد و در همین تنگنای مالی است که حاضر می‌شود نسخهٔ خطی پدرش را برای تهیهٔ مواد مخدر بفروشد. این عمل می‌تواند یادآور تحلیل بوردیو در زمینهٔ فرهنگی باشد؛ بوردیو بر آن است که «فقط کنشگر رها از بند معیشت‌های روزمره و حداقل اقتضائات برای زیستن می‌تواند نگاه فارغ از دغدغه به هنر و فرهنگ داشته باشد.» و در اینجا می‌بینیم کتاب، نماد فرهنگ، برای تأمین مواد مخدرِ سید رسول، فقط ارزش فروختن دارد. بنابراین، برخوردارنبودن سید رسول از سرمایه‌های موجود در

فضای اجتماعی پیرامونش از وی شخصیتی می‌سازد که استراتژی زیستی‌اش مبتنی است بر کناره‌گیری از متن اجتماعی، فقدان ارتباط عاطفی با پدر، و بی‌اعتنایی به نیازهای همسرش. منش وی او را بر آن می‌دارد تا هر چیزی را که در اطرافش هست در حکم وسیله‌ای برای تأمین مواد مخدر ببیند. اما نکتهٔ جالب توجه اینجاست که سید رسول، با اینکه به‌شدت از ساختارهای پیرامونش ضربه خورده و از سرمایه‌های موجود در هر نوعش بی‌بهره مانده است، به عنوان یک شخصیت سمپاتیک، تحت تأثیر پرسوناژ سمپاتیک دوم (قدرت) تصمیم می‌گیرد که تغییر کند.

شخصیت سمپاتیک به مثابهٔ شخصیتی است که در تلاش و تقلا برای کنشی نیک است. شخصیت‌های سمپاتیک ممکن است در شرایطی قرار گیرند که رفتار ناهنجار و دوگانه‌ای انجام دهند؛ رفتارهایی که دفعتاً احساس گناه و شرم را در آن‌ها برمی‌انگیزاند. اما، همواره امکان اصلاح و بازگشت در آن‌ها وجود دارد. هنگامی که وجدان عادل در چنین شخصیت‌هایی بیدار شود، شخصیت سمپاتیک از یوغ پلیدی‌ها و پلشتی‌ها و اسارت در آن‌ها رها می‌شود (ارجمند، ۱۳۷۶: ۳۳۰). در ادامه می‌بینیم سید رسول، در قالب کنشگرِ بی‌خیال، به فشارهایی که در میدان تئاتر به فاطی وارد می‌شود و کنشگرِ همدست با هروئین‌فروش در معتادکردن بچه‌های مدرسه و همچنین کنشگرِ ساکت در مقابل ظلم‌های صاحب‌خانه واکنش نشان می‌دهد. این واکنش تحت تأثیر حرف‌های قدرت روی می‌دهد و سید رسول از بندهای طبقاتی و حصار سرمایه‌های موجود در فضای زیستی‌اش فراتر می‌رود و عادت‌واره‌های درونی‌اش را از سمت سکوت، بی‌اعتنایی، و بی‌عاطفه‌بودن به سمت ایستادن در مقابل ظلم، ضرب و شتم، و کُشتن هدایت می‌کند.

در سوی دیگر، فارغ از شخصیت سید رسول، ما با شخصیت‌هایی همچون فاطی، قدرت، و صاحب‌خانه روبه‌رو هستیم؛ عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های این شخصیت‌ها را، بر اساس جدول ۲، در سطح دلالت ضمنی تشریح کرده‌ایم.

جدول ۲: سطوح شخصیت‌پردازی فاطی، قدرت و صاحبخانه و دلالت‌های رمزگان اجتماعی-فنی فیلم گوزن‌ها

شخصیت	سطوح شخصیت‌پردازی	رمزگان	دلالت صریح	دلالت ضمنی
فاطی	سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: گفتار و دیالوگ‌ها، حالات چهره، لباس	هرچی پول می‌گیریم میدیم تاکسی، مگه اتوبوس نیس؟ اگه می‌تونستم یه یخچال کوچیک می‌خریدم، خیلی خوب میشد، من سر شب یه چیزی سر صحنه تئاتر خوردم	سبک زندگی فقیرانه، پایین بودن سرمایه اقتصادی، سرمایه اجتماعی ضعیف و عدم‌حمایت عاطفی کافی از سوی همسر، سرمایه فرهنگی متوسط به جهت حضور در میدان هنری تئاتر
	سطح ثانویه: بازنمایی	رمزگان فنی: نماهای بسته و درشت، بازیگر، کنش بازیگر	نمای باز از صحنه درگیری فاطی با بازیگر تئاتر، نمای بسته از فاطی در تاکسی زمانی که به همراه سید رسول برای تهیه مواد به پایین شهر می‌روند، نمای بسته از پوشش ساده فاطی و نمای باز از فاطی در میان وسایل خانه‌اش	منش مبتنی بر عادت‌واره اعتراض به بی‌هنجاری همکاران و اعتراض به اعتیاد سید رسول /کنش معطوف به ارزش
قدرت	سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: گفتار و دیالوگ‌ها، حالات چهره، لباس	آره این پولا همش دزدیه، کت‌وشلوار و عینک داشتن، لباس‌های خونی و بدنی زخمی و در خلال دیالوگ‌های سید رسول خطاب به قدرت که (تو خوندی و ما موندیم) به تحصیلات قدرت اشاره می‌شود	سرمایه اقتصادی پایین، سرمایه اجتماعی و فرهنگی بالا، دارای منزلت نمادین
	سطح ثانویه: بازنمایی	رمزگان فنی: نماهای بسته و درشت، بازیگر، کنش بازیگر	نمای باز و از بالای دوربین از دیالوگ‌های قدرت به سید رسول نظیر این پولا میتونه پول اون کتابو بده، میتونه اجاره ۲ سال همه مستاجرای این خونه رو بده، میتونه پول کشتن اون هروئین فروش رو بده	اشاره به حضور قدرت در میدان‌های دانش نظیر مدرسه و دانشگاه و نشان دادن منش یک کنشگر مقاومت‌کننده و مبارز با ظلم اجتماعی از وی /کنش معطوف به ارزش
صاحب‌خانه	سطح نخست: واقعیت	رمزگان اجتماعی: گفتار و دیالوگ‌ها، حالات چهره، لباس	کرایه عقب‌افتاده رو ندین همینه، ببین من شمرم و خونی‌ام، من اینجا گداخونه وا نکردم که اونایی که اجاره‌شون رو ندادن-آت و آشغالاشون رو می‌ریزم بیرون	سرمایه اقتصادی بالا و درک اجتماعی پایین/ منزلت نمادین یک شخصیت لات

ادامهٔ جدول ۲: سطوح شخصیت‌پردازی فاطی، قدرت و صاحبخانه و دلالت‌های رمزگان اجتماعی-فنی فیلم گوزن‌ها

شخصیت	سطوح شخصیت‌پردازی	رمزگان	دلالت صریح	دلالت ضمنی
	سطح ثانویه: بازنمایی	**رمزگان فنی: نماهای بسته و درشت، بازیگر، کنش بازیگر**	نمای بسته و باز متعدد دوربین از کتک‌کاری‌های صاحبخانه با مستاجران، نمای بسته از مشت زدنش به زن مستاجر، نمای باز از پرت کردن اثاث یکی از مستاجرها، نمای باز دوربین از تیپ صاحبخانه	کنشگر عقلانی و فاقد احساس و عاطفه/کنش معطوف به هدف

بر اساس این جدول و جدول ۱ که در آن شخصیت سید رسول تشریح شده است، می‌توان سید رسول و قدرت را دو سوژه‌ای در نظر گرفت که از حدود جبرهای مبتنی بر پایگاه طبقاتی و منزلت اجتماعیِ تنیده به میدان‌های مختلف فراتر رفته‌اند و برخورداری اندک از سرمایه‌های مختلفْ مانع تغییر فکری و عملی این دو فرد نشده است. اما، این نکته حائز اهمیت است که کنش دو سوژهٔ مبارز فیلم، در کلیت خود، نه مبارزه در راه اهداف فردی، بلکه در واقع به چالش کشیدن کلیت جامعهٔ دوران تاریخی خودشان است و تغییر اصلی شخصیت سید رسول نه ترک عادت‌های ناشایست خویش، بلکه انقلاب علیه جبرگرایی ساختارهاست؛ ساختارهایی که به واسطهٔ مکانیسم‌های روزمرگی برای عامهٔ آن روزگار ناملموس و ناپیدا بوده است و سرانجام ایستادگی وی در کنار شخصیت قدرت نه‌فقط به واسطهٔ رفاقت و پایمردی، بلکه به سبب پی‌بردن به چهرهٔ نابهنجار و بی‌وجدان قانون است.

کندو: مضمون روایی

آزادیِ اتفاقی «ابی» و «آقای حسینی» از زندان نقطهٔ آغازین فیلم *کندو*ست. هر دو شخصیت، پس از آزادی، ساعاتی در شهر تهران گردش می‌کنند و سپس از هم جدا می‌شوند. در ادامه ابی و آقای حسینی به صورت اتّفاقی در محلهٔ زنان ویژه ـ نامی که

«گُله» بر روسپی‌خانه می‌نهد ـ همدیگر را می‌بینند و تا آخر داستان همراه می‌شوند. در جریان همین همراهی است که شخصیت‌ها جنبه‌های مختلف هستی‌شناختی وجود خویش را به نمایش می‌گذارند.

تحلیل جامعه‌شناختی شخصیت‌ها

در فیلم *کندو* با تنوعی از شخصیت‌ها در یک شبکهٔ به‌هم‌پیوستهٔ روابط اجتماعی روبه‌رو هستیم؛ شبکه‌ای که شامل ابی، آقای حسینی، «آقا مصطفی»، کافه‌دار، و «عبدالله» است. علاوه بر این شخصیت‌ها، شخصیت‌های دیگری برای تکمیل روند داستان حضور دارند. بر اساس روند داستان فیلم، می‌توان فضای اجتماعی را بیانگر ترکیب متنوعی از ناهنجاری‌های اجتماعی از قبیل تبعیض و تضاد اجتماعی، کشمکش طبقاتی، زندگی تنیده به بخت، اقبال و قمار در طبقات پایین، نارضایتی شهروندی از توزیع نامتناسب ثروت، بی‌خانمانی، اعتیاد، و مصائب حیات در کلان‌شهر دانست و در بستر این فضای اجتماعیْ می‌توان دو میدان عمده را در نظر گرفت: ۱. زندان، که در طول داستان دیده نمی‌شود و مخاطب از طریق دیالوگ‌ها به وجود آن آگاه می‌شود؛ ۲. کافه، به منزلهٔ میدان اجتماعی، شامل افراد مختلفی است که شاید نقطهٔ مشترکشان جایگاه طبقاتی و منزلت اجتماعی پایین باشد. در همین میدان است که شروع داستان به نوعی شکل می‌گیرد و مخاطب با افراد گوناگون از طریق آن آشنا می‌شود. ابی، با عبور از کافه‌های پایین‌شهر به سمت بالای شهر و مجلل‌ترشدن کافه‌ها، به تضادها و تفاوت‌ها پی می‌برد. پیگیری نقطهٔ آغازین داستان و تغییر میدان زیستی از زندان به فضای اجتماعی نشان می‌دهد که ابی و آقای حسینی مدت زیادی از زندگی روزمره دور بوده‌اند. چنان‌که در اولین برخورد با شهر، آقای حسینی می‌گوید: «خیابونا چقدر عوض شده!» و ابی می‌گوید: «شهر که خیلی عوض شده.» بنابراین، می‌توان اولین سرنخ را نسبت به ذائقهٔ سوژه‌های مورد نظر کشف کرد یا وقتی آقای حسینی می‌گوید:«دلم می‌خواست زیادتر از حقم نفس بکشم» و ابی در جواب

می‌گوید: «نفس کشیدن بی‌پول هیچ فایده‌ای نداره، مث پریدن کفتری می‌مونه که زبون‌بسته رو بالش رو کنده باشن.» اما، این تغییر میدان فقط در تعجب ابی و آقای حسینی از تغییر در مظاهر شهری خلاصه نمی‌شود، بلکه به نوعی باعث بیدارشدن عقده‌های فروخفتهٔ ابی می‌شود و وی به دنبال آن است تا مزایا و منفعت‌ها و سرمایه‌هایی را که به خاطر زندانی‌بودن از دست داده است با تکیه بر استراتژی نسیه‌کردن به دست آورد؛ نمونه‌های آن را در اولین باری که می‌گوید «هوس یه پیک شراب کرده‌ام» یا وقتی به روسپی‌خانه می‌رود و پول ژتون ندارد و تقاضای لذت نسیه از فرد روسپی دارد می‌توان دید. اما، برای فهم دقیق‌تر شخصیت‌پردازی در فیلم *کندو*، کلیتی از فضای فیلم در قالب جدول ۳ ترسیم شده است تا ماهیت هر شخصیت بر اساس چارچوب بوردیو تشریح شود.

جدول ۳: سطوح شخصیت‌پردازی ابی و آقاحسینی و دلالت‌های رمزگان اجتماعی-فنی فیلم کندو

شخصیت	سطوح شخصیت‌پردازی	رمزگان	دلالت صریح	دلالت ضمنی
ابی	**سطح نخست: واقعیت**	**رمزگان اجتماعی: گفتار و دیالوگ‌ها، حالات چهره، لباس**	اون تو خیلی بدهکارم وگرنه سه تایی‌شون مریض خونه بودن و حاجیت هم کلانتری، خوب گوشاتو واکن من زندون بودم، تو و بیرونم برام توفیری نداره– یه پرس مرغ زدم– پولم ندارم بدم	سرمایه اقتصادی پایین، سرمایه اجتماعی بالا و سرمایه فرهنگی ضعیف
	سطح ثانویه: بازنمایی	**رمزگان فنی: نماهای بسته و درشت، بازیگر، کنش بازیگر**	دوربین در نمای بسته لباس مندرس ابی و در نمایی باز چمدان به دست بودن و خواب رفتن او در مسافرخانه‌ی شهری را نشان می‌دهد. نماهای باز و درشت متعدد دوربین از درگیری ابی با صاحبان کافه‌ها نمای باز دوربین از لحظه‌ای که ابی در سینما جیب تماشاچی جلویی‌اش را می‌زند	شخصیت لات و منش مبتنی بر عادت‌واره‌های بی‌هنجاری اجتماعی و انتقام‌جو/کنش عقلانی معطوف به ارزش
آقا حسینی	**سطح نخست: واقعیت**	**رمزگان اجتماعی: گفتار و دیالوگ‌ها، حالات چهره، لباس**	ببین من کارم دزدی نیست، (دلیل ۱۷ سال حبس) من آدم کشتم، من یه خرده پول جمع کردم اما تو چی؟ با خودم میگم اگه راه بیفتم تو خیابون با مردم دعوام میشه	سرمایه اقتصادی پایین، سرمایه اجتماعی و فرهنگی بالا، دارای منزلت نمادین

ادامهٔ جدول ۳: سطوح شخصیت‌پردازی ابی و آقاحسینی و دلالت‌های رمزگان اجتماعی-فنی فیلم کندو

شخصیت	سطوح شخصیت‌پردازی	رمزگان	دلالت صریح	دلالت ضمنی
	سطح ثانویه: بازنمایی	**رمزگان فنی: نماهای بسته و درشت، بازیگر، کنش بازیگر**	دوربین با نمای درشت آقاحسینی را سیگار به دست نشان می‌دهد که به شکل آقامنشانه منتظر بیرون آمدن ابی از کافه‌هاست، دوربین در نمای بسته آقا حسینی را در حال قماربازی و در نمای باز او را در راه روسپی‌خانه نشان می‌دهد	اشاره به حضور کنشگر در میدان‌های مختص طبقات پایین نظیر زیست مسافرخانه‌ای، درآمدزایی با قمار، فرهنگ لاتی‌گری کافه‌ای منش ناظری منفعل/ کنش عقلانی معطوف به سود

همهٔ شخصیت‌های فیلم *کندو* به لحاظ برخورداری از سه نوع سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگی و نمادین در جایگاه پایینی قرار دارند و تفاوت کافه‌دار جنوب شهر و آقا مصطفی با دیگران در میزان رفاه مالی است. اما، ابی، بر اساس رمزگان فنی و اجتماعیِ عرضه‌شده در فیلم، تنها شخصیتی است که به مثابهٔ یک سوژهٔ ویرانگر و شورشی عمل می‌کند و از همان آغاز داستان در روسپی‌خانه با دیالوگ «شلوغش نکن ... من هولم» نخستین سویه‌های شخصیت خود را، مبنی پُربودن از عقده‌های اجتماعی و امیال سرکوب‌شده، بیان می‌کند. به سبب همین سرکوب‌شدگی است که در کافه شرط غذا و شراب نسیه خوردن از جنوب تا شمال شهر را قبول می‌کند. ابی فردی است که جبرهای ساختاری و عدم توزیع متناسب سرمایه‌ها او را به سوژه‌ای آشوبگر بدل کرده است، زیرا وقتی به عبدالله می‌گوید: «من هر وقت دلم می‌گیره نماز می‌خونم، درست بلد نیستم بخونم، اما یه نفر بهم تو زندون گفت دلت واس پاک باشه ... هر جاش رو گیر کردی، صلوات بفرس، حالام ما می‌خونیم، هر جاش رو گیر کردیم، صلوات می‌فرستیم»، در واقع، نشان می‌دهد او از آموزش استاندارد و معمول برخوردار نیست و

از طریق آژانس‌های اجتماعی تزریق‌کنندۀ ارزش‌ها، باورها، و هنجارها چگونگی عمل به مناسک را نتوانسته است یاد بگیرد. این نمونه در پیوند است با دیگر منابع در حال گردش در فضای اجتماعی آن دوران و ابی نشانگان سوژه‌ای است که از فقدانْ آسیب دیده و قصد کرده است تا با نسیه خوردن از جنوب شهر تا شمال شهر در مقابل رنج‌های تحمیلی بایستد، حتی به بهای کتک‌خوردن‌های بسیار که برایش مهم نیست و، به قول خودش، «خیلیا زدنش: پاسبونا، شوفرا، پارچه‌فروشای کوچه محراب، سیاهیای کوچه‌سرخپوستا.» از سوی دیگر، وقتی می‌گوید: «همیشه تا درِ خان هفتم رفتم، اما تو نرفتم»، این بار می‌خواهد، به هر بهایی شده، انتقام خودش را از مشتریانی که در کافه‌های مجلل می‌نشینند و بستنی‌فروشی که در کودکی او را کتک زده است بگیرد. بعد از دیدن مرگ عبدالله بر اثر اعتیاد، وقتی تصویر خون‌آلود صورت خویش را در آیینه می‌بیند، از اینکه چرا چنین وضعیتی نصیب او و طبقه‌اش شده صبرش لبریز می‌شود و خشونتش را با شکستن همۀ آیینه‌ها پالایش می‌کند. جنبۀ دیگری که می‌توان کنش‌های ابی را در قالب آن گنجاند تحمل‌ناپذیربودن خشونت نمادینی است که او با ورود به کافه‌های بالای شهر مشاهده می‌کند. ابی با حالتی مست و سر و صورتی خونی وارد کافه‌های بالای شهر می‌شود. این عوامل، همراه با شیوۀ غذاخوردن متفاوتش، نوعی توهین به هبیتوس طبقاتی طبقۀ مرفه به شمار می‌رود و تفاوت ذائقۀ مبتنی بر شکم‌پُرکنی تا ذائقۀ مبتنی بر ظرافت و نجابت در خوردن و آشامیدن در نظریۀ بوردیو را به نمایش می‌گذارد.

همین پرهیز از ادب و ناآشنایی با قواعد آداب‌دانی موجب می‌شود به محض ورود به کافه‌های بالای شهر پیشخدمتان او را به بیرون برانند و مردمِ حاضر در کافه نیز کنایه‌وار به او نگاه کنند. ابی، که چنین خشونت نمادینی را برنمی‌تابد، هر بار بعد از خوردن شراب و غذای نسیه، خود را برای کتک‌زدن و کتک‌خوردن آماده می‌کند.

نتیجه‌گیری

نوع شخصیت‌پردازی‌ها، با توجه به در نظر گرفتن میدان‌های مختلف زیستی و فضای تجربهٔ سوژه، نشان می‌دهد که کنشگران در طول دوران زیستی خویش نه فاعلانی کاملاً آزادند نه فضای اجتماعی می‌تواند آن‌ها را کاملاً از هر گونه ابراز وجودی بازدارد؛ امری که منطبق با مبنای نظری بوردیو است، زیرا اندیشهٔ بوردیو، هم به لحاظ معرفت‌شناسی هم به سبب روش‌شناسی، از مطلق‌انگاری‌های عدم فعالیت کنشگر در جهان اجتماعی مورد نظر سنت جامعه‌شناسی پوزیتیویستی و فعال نگریستن کنشگر در سنت جامعه‌شناسی هرمنوتیکی درمی‌گذرد و مفروضات آن بر پایهٔ رابطه‌ای‌بودن و دیالکتیک بین سوژه و ساختار استوار است. در واقع، وی به دنبال آن است، تا با ردکردن جبرگرایی ساختاری و اراده‌گرایی سوژه، نوعی رویکرد رابطه‌ای را میان سوژه/ ابژه، فرهنگ/ جامعه، و کنش/ ساختار ایجاد کند. (بوردیو، ۱۹۹۳: ۷۵)

بر همین اساس، می‌توان گفت شخصیت‌پردازی در دو فیلم *کندو* و *گوزن‌ها*، که به طور محوری بر سه شخصیت ابی، قدرت، و سید رسول متمرکز شده است، از یک سو، نشانگان جامعه‌ای است که متن اجتماعی آن بلوک‌بندی شده و مطلوبیت‌های هنجارین آن به صورت انحصاری به عده‌ای خاص اختصاص یافته است. از سوی دیگر، کنشگرانْ اجتماعی را برمی‌سازند که دست و پایشان را چیرگی ایدئولوژیک زندگی روزمره بسته است و جایگاه طبقاتی‌شان آن‌ها را از منابع اجتماعی و ارزشی محروم کرده است. اما، شخصیت‌ها به گونه‌ای ساخته و بارگذاریِ معنایی شده‌اند که نشان می‌دهد سوژهٔ فردی اگر در ارتباط با بزنگاه‌های موقعیتی قرار بگیرد یا در فضای اجتماعی پیرامونش ارتباط با پرسوناژهای سمپاتیک را تجربه کند، می‌تواند از حد و مرزهای طبقاتی و عادت‌واره‌های انباشته‌شده در طول زمان فراتر رود. ابی و سید رسول نماد سوژه‌ای اجتماعی هستند که نه‌تنها گیرندگانی منفعل و سرپایین نیستند، بلکه،

به واسطهٔ تغییر در مناسبات زیستی، می‌توانند علیه نظم موجود زمانهٔ خودشان برخیزند و از قالب‌های بسته و تعریف‌شدهٔ اجتماعیِ میدان‌های اطرافشان خارج شوند و با کنش‌های رادیکال نظم اجتماعی را به هم بزنند. گرچه کنشِ چنین سوژه‌هایی به جهت فرم غیرهنجارینش تأییدشدنی نیست، باید، بر اساس بافت متنی، این نکته را در نظر گرفت که کنش چنین کنشگرانی خود از وضعیتی آنومیک و به‌ظاهر باثبات برمی‌خیزد. عطشِ ابی برای به دست آوردن آنچه از آن محروم بوده است و خشم سید رسول نسبت به افرادی که آن‌ها را کتک می‌زند یا می‌کشد، از یک سو، برخاسته از جبر اجتماعی زمانه است و، از سوی دیگر، مبتنی بر میل سوژهٔ اجتماعی به فراشد از تعیّنات طبقاتی؛ تعیّناتی که پیش از آنکه زاده شود بر او تحمیل شده یا در زمان حیاتش، به دلیل انتقال موروثی مزایا، سوژه از کسب آن بازمانده است. وجه دیگر تحلیل دربارهٔ شخصیت‌پردازی در دو فیلم *کندو* و *گوزن‌ها* را باید در ارتباط با واقعیت اجتماعی زمانه دانست؛ در واقع، شخصیت‌های این دو فیلم، به مثابهٔ حلاج، اسرار نهفته در پس واقعیت اجتماعی را برملا می‌کنند و همچنین سرآغاز جریانی هستند که هنر را نه فقط برای هنر و نه خلاصه‌شده در ابتذال، بلکه مکانیسم تغییر اجتماعی معرفی می‌کنند. شخصیت‌پردازی در دو فیلم *کندو* و *گوزن‌ها* نشان می‌دهد که سوژهٔ اجتماعی، به محض برخورداری از کانال‌های آگاهی‌بخشی، از گوشه‌نشینی به مقاومت و مبارزه تغییر کنش می‌دهد و توان استعلایی خویش را از موقعیت «آنچه هست» به سمت «آنچه می‌تواند باشد» می‌برد.

منابع و مآخذ

اباذری، یوسف (۱۳۸۰). «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی»، *ارغنون*، ش ۱۸.

ـــــــــ (۱۳۷۵). «آموزش عاطفی فلوبر»، *ارغنون*، ش ۹ و ۱۰. ارجمند، مهدی (۱۳۷۶). «گونه‌های شخصیت در فیلم‌نامه‌های ایرانی»، *فارابی*، ش ۲۶. استونز، راب (۱۳۸۸): *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران، نشر مرکز

احمدی، بابک (۱۳۹۱). *خاطرات ظلمت، تهران: درباره‌ی سه اندیشگر مکتب فرانکفورت والتر بنیامین، ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو*، تهران، نشر مرکز.

استونز، راب (۱۳۸۸). *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.
استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر آگه.
امینی نجفی، علی (۱۳۸۸). «آیا گوزن‌ها بهترین فیلم سینمای ماست؟»، *خردنامهٔ همشهری*، ش ۳.
بوردیو، پیر (۱۳۸۰). *نظریهٔ کنش*، ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها، تهران: نشر نقش و نگار.
ــــــــــ (۱۳۹۰). *تمایز (نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی)*، ترجمهٔ حسن چاووشیان، تهران: نشر ثالث.
جلائی‌پور، حمیدرضا و محمدی، جمال (۱۳۸۸). *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*، تهران: نشر نی.
جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). *پیر بوردیو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، تهران: نشر نی.
دووینو، ژان (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
راودراد، اعظم و همایون‌پور، کیارش (۱۳۸۳). «جامعهٔ هنرمند و هنرمند جامعه؛ تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی»، *هنرهای زیبا*، ش ۱۹.
زنجانی، زاد (۱۳۸۳). «مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو»، مجلهٔ *علوم اجتماعی* دانشگاه فردوسی مشهد.
سجودی، فروزان (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.
سیدمن، استیون (۱۳۹۰). *کشاکش آراء در جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ هادی جلیلی، چ ۳، تهران: نشر نی.
شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۵). «تحرک اجتماعی ضدقهرمان‌های ایرانی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۹۳ و ۹۴.
شیروانلو، فیروزه (۱۳۵۵). *مجموعه مقالات، گستره و محدودهٔ جامعه‌شناسی هنر.*
طوسی، جواد (۱۳۸۸). «از انسان بی‌آرمان کاری برنمی‌آید»، *خردنامهٔ همشهری*، ش ۳۶.
عظیمی، شاپور (۱۳۷۹). «آیینه‌های روبه‌رو»، *فارابی*، ش ۳۷.
فاضلی، محمد (۱۳۸۲). *مصرف و سبک زندگی*، قم: صبح صادق.
فیسک، جان (۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، *ارغنون*، ج ۲، ش ۱۹.
قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸). *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی*، تهران: نشر دیدار.
ممتاز، فریده (۱۳۸۳). «مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، ش ۴۱ـ۴۲.
موسوی، سیدعبدالجواد (۱۳۷۵). «نقد فیلم ضیافت»، *سینما تئاتر*، ش ۱۴.
محمدی، جمال (۱۳۹۰). «تحلیل جامعه‌شناختی تعامل قهرمان و زندگی روزمره در سینمای مسعود کیمیایی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۳(۲).
هاشمی، محمد (۱۳۸۷). «آشنایی‌زدایی از فیلمفارسی در آثار یک فیلمساز جامعه‌گرا»، *نقد سینما*، ش ۶۰.
نطنزی، یحیی (۱۳۸۸). بازنگری یک فیلم کلاسیک، *خردنامهٔ همشهری*، ش ۳۶.
هینیک، ناتالی (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: نشر آگه.
یزدانجو، پیام (۱۳۸۳). *اکران اندیشه: فصل‌هایی در باب فلسفه سینما*، تهران، نشر مرکز
یوسف‌نیا، شراره (۱۳۷۳). «کیمیایی و سینما، از آغاز تا امروز»، *سینما تئاتر*، ش ۴.

یاراحمدی، لعیا و همکاران (۱۳۸۹). «تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲(۱).

Adams, M. (2006). “Hybridizing Habitus and Reflexivity, Towards an Understanding of Contemporary Identity”, *Sociology*, 40.

Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (1993). *B, Socialogy in Quuestion*, Translated by Richard Nice, SAGE publication

—— (1984). *Distinction, A Social Critique of the Judgements of Taste*, London: R.K.P.

Fiske, John (1990). *Inrtoduction to Communication Studies*, London: Routledge.