

افسون پایان‌ناپذیر «زنِ فرنگی»

تحلیل فیلم «اوکی مستر» پرویز کیمیاوی

حسام ترکمان



مقدمه

سال‌های ۶۰-۱۳۵۶ مهم‌ترین و درعین‌حال مغفول‌مانده‌ترین دوران تاریخ سینمای ایران است. دوره‌ای که به دلایل متعدد تعیین‌های ساختاری دستگاه شاهنشاهی سست و متزلزل شده‌اند و دستگاه جمهوری جدید، هنوز آپاراتوس خاص خود را تثبیت نکرده است. جمعی از بهترین فیلم‌سازان ایرانی در این دوران، مهم‌ترین آثار خود را ساخته‌اند: «سایه‌های بلند باد» (بهمن فرمان‌آرا)، «گزارش»، «قضیه شکل اول..شکل دوم» (عباس کیارستمی)، «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» (داریوش مهرجویی)، «بن‌بست» (پرویز صیاد)، «طوطی» (زکریا هاشمی)، «سوته‌دلان» (علی حاتمی)، «اوکی مستر» (پرویز کیمیاوی)، «چریکه تارا»، «مرگ یزدگرد» (بهرام بیضایی)، «سفر سنگ»، «خط قرمز» (مسعود کیمیایی)، «زننده‌باد» (خسرو سینایی)، «سرخ‌پوست‌ها» (غلامحسین لطفی)، «تازه‌نفس‌ها» (کیانوش عیاری). در عین سستی وضعیت سیاسی بیشتر این فیلم‌ها توقیف‌شده‌اند، بسیار کم دیده‌شده‌اند و به‌ندرت متونی در نقد و تحلیل این فیلم‌ها به نگارش درآمده‌اند. در این میان، «اوکی مستر» کیمیاوی جایگاه ویژه‌ای دارد. هم به لحاظ

ابداعات فرمی درخشان، که به‌نوعی می‌توان آن را تکمیل پروژه‌ی کیمیاوی دانست و به لحاظ نسبتی که با تجربه‌ی مدرنیته‌ی ایرانی و مهم‌ترین رخداد آن، انقلاب ۵۷ برقرار می‌کند. در این متن می‌کوشم با به‌دست‌دادن زمینه‌ای تاریخی، تحلیل مقدماتی از فیلم ارائه کنم.

سینمای بدنه، سینمای موج نو؛ مناقشات و ابهام‌ها

اصطلاح «موج نو» با درک مبهم و گاه موسعی از مفهوم آن به مجموعه‌ای از فیلم‌هایی که به‌نوعی در نسبت با سینمای جریان اصلی واقعاً موجود در ایران، خلاف‌آمدِ عادت، محسوب می‌شدند، اطلاق شده است. با تمرکز بر دقایق مفهومی این اصطلاح و تأمل در تاریخ سینمای ایران، می‌توان گفت نه «موج»ی وجود داشته و نه اصلاً چیز «نو»یی در کار بوده است. در سینمای ایران، سنت سینمایی جدی و قابل‌احترامی وجود نداشت که حال در واسازی برخی مؤلفه‌های آن بتوان از شکل‌گیری «امر نو» سخن گفت. از سوی دیگر در میان آن فیلم‌سازانی که مشهور به موج نوبی‌ها بودند وحدت ایجابی زیبایی‌شناختی، چه در فرم و چه در مضمون وجود نداشت. بین سینمای خسرو هریتاش با سهراب شهیدثالث و یا بین سینمای فریدون گله و آربی آوانسیان به‌سختی می‌توان نسبتی برقرار کرد. شاید تنها معیارهای سلبی در طبقه‌بندی این فیلم‌ها و نسبت آن با سینمای بدنه به کمک‌مان بیاید. از این‌رو اصطلاح «سینمای متفاوت» مناسب‌تر به نظر می‌رسد. این «تفاوت» هم در وضعیت ساختاری تولید نمود دارد و هم در نگاه خود فیلم‌سازان. تولید غالب این فیلم‌های «متفاوت» نه در سازوکار استودیوها و خرده‌کمپانی‌های سینمای واقعاً موجود، بلکه با سختی بسیار با حمایت دستگاه‌های دولتی-وزارت فرهنگ و هنر، دفتر پژوهش‌های تلویزیون ملی و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان-میسر شده است. از سوی دیگر می‌توان گفت خود فیلم‌سازان، دست‌کم در درجه نخست، به سوددهی و گیشه فکر نمی‌کردند. از سوی دیگر بسیاری از مضامین و ایماژهای کلیشه‌ای «فیلم‌فارسی» با پرداخت‌های بهتر و در صورت‌بندی عالمانه‌تری در همان سینمای «متفاوت» بازتولید شده‌اند.

تیپ‌های غالب «فیلم‌فارسی»

با چشم‌پوشی از موارد منفرد بسیار، می‌توان به لحاظ مضمون، سه تیپ غالب در سینمای «فیلم‌فارسی» شناسایی کرد.

تیپ نخست مبتنی بر تضاد شهر و روستا است. در این فیلم‌ها، شهر مکان بی‌انتهایی است برای انبوه رذیلت‌ها و نامردمی‌ها و روستا مکانی برای صمیمیت‌های بی‌کران، دوستی‌ها و یکرنگی‌های بی‌غل‌وغش.

قهرمان فیلم با آرزوهای بسیار پا به شهر می‌گذارد. اسیر دروغ‌ها و دورویی‌های شهریان سیاه قلب می‌شود و حال با شناخت دوباره‌ای از خویشتن به روستا بازمی‌گردد. فیلم‌های مجید محسنی بهترین گواه تیپ نخست‌اند. مشابه این ایماژ را در دو فیلم «آدمک» خسرو هریتاش و «آقای هالو» داریوش مهرجویی نیز می‌توان یافت. در «آدمک» قهرمان فیلم پس از تجربه فروپاشی در روابط خانوادگی و آشنایی با دوست آمریکایی فلسفه خوانده که عاشق فلسفه شرق است، تناقضات وضعیتی که در آن گرفتار شده است را تاب نمی‌آورد. پلان پایانی فیلم، قهرمان را در حالتی که مشغول رقص و پای‌کوبی دیوانه‌وار است در میان رمه‌های روستا نشان می‌دهد.

در فیلم «آقای هالو»، کم‌دی مشهور داریوش مهرجویی، با روستایی ساده‌دلی مواجهیم که برای پیدا کردن زوجه مطلوب به پایتخت آمده است. در همان بد ورود کیفیتش را می‌دزدند، دوستان و آشنایانی که رویشان حساب کرده بود فریبش می‌دهند و زنی که عاشقش شده بود فاحشه از آب درمی‌آید و در پایان فیلم، با عبرت گرفتن از تجربه‌ی اندوخته‌شده به ده مهربان بازمی‌گردد.

تیپ دوم مبتنی بر تضاد «بالاشهر» و «پایین شهر» است. در این تیپ، قهرمان برآمده از طبقه فرودست، گرچه فقیر و ندار است اما پر از یکرنگی و صفا و دلخوش و قانع به همان زندگی فقیرانه است. از سوی دیگر بالاشهرنشینان، گرچه ثروتمند و کاخ‌نشین‌اند اما زندگی بسیار پررنجی دارند. فاسد و حریص و انسانیت زوده‌اند. آشنایی و برخورد این بالاشهرنشینان با فرودستان شهری، آن‌ها را به خود می‌آورد و به آن‌ها انسانیت می‌آموزد و درنهایت در یک فرایند معجزه‌وار آشتی طبقاتی رخ می‌دهد. «گنج قارون» سیامک یاسمی با کاراکتر «علی بی‌غم» بهترین نمونه تیپ دوم است.

تیپ سوم نیز حاصل در کنار هم آمدن سه عنصر روایی است. زنی زیبا که از بد روزگار راهی کافه‌ها، کاباره‌ها و فاحشه‌خانه‌ها شده، ضدقهرمان که زن زیبا را فریفته و اینک او را استثمار می‌کند و سوم، قهرمان فیلم که در نزاع با ضدقهرمان، بر سر از آن خود کردن زن زیبا است. در فیلم «غول» داوود اسماعیلی، مرد درشت‌اندام و خشن، که صاحب کافه است، زنی به نام محبوبه را مجبور به کار در کافه به‌عنوان رقاچه می‌کند. محبوبه با زور عریان «غول»، استثمار می‌شود. حسین که از سر تصادف عاشق محبوبه می‌شود پس از چند بار شکست خوردن در برابر «غول» سرانجام با معجزه‌های کمیک فیلم، «غول» را از پای درآورده و محبوبه را از آن خود می‌کند. ته‌مایه‌هایی از این ایماژ در فیلم «رگبار» بهرام بیضایی هم حضور دارد. در فیلم رگبار، آقای حکمتی معلم مدرسه، عاشق خواهر یکی از شاگردانش می‌شود. آتیه معشوقه‌ی آقای حکمتی، خاطرخواه دیگری هم در همان محله دارد. آقا رحیم که قصاب

محلّه است، بالنسبه متمول و توانگر است و می‌تواند خانواده رنجور و فقیر آتیه را تأمین کند درحالی‌که آقای حکمتی در کلبه محقر خود، جز عشق و مشتی کتاب، که نان‌وآب نمی‌شود چیز دیگری ندارد. نزاع بر سر آتیه میان آقای حکمتی و آقارحیم، سرانجام با حکم انتقالی آقای حکمتی - تبعید ناخواسته او از محلّه - و همراهی نکردن آتیه با او به پایان تراژیک خود می‌رسد.

با تکیه بر این مثال‌ها می‌توان گفت، خط فاصل قطعی و انعطاف‌ناپذیری میان سینمای «بدنه» و سینمای «متفاوت» وجود ندارد. بلکه گفتگو و بده‌بستان دائمی میان دو جریان، به شکل مرکز-پیرامون، میان این دو نوع جریان وجود داشته است. سینمای «متفاوت» نتوانست از بسیاری از کلیشه‌های فیلمفارسی عبور کند و از سویی دیگر سینمای «بدنه» در فرایند ادغام/استحاله سعی در به‌کارگیری دست‌کم برخی مضامین سینمای «متفاوت» داشت.

درباره‌ی ایماژ زن

محمد حجازی در رمان «زیبا»، یکی از ماندگارترین ایماژها از زن در ایران معاصر را خلق کرد. طلبه‌ی جوانی به نام حسین که به دنبال زهد و تقوای هرچه بیشتر است برای تکمیل تحصیلات دینی خود به تهران ابتدای دهه‌ی ۱۳۱۰ می‌آید. آشنایی او با زیبا نامی زیبا، فریبنده، و اغواگر که البته فاحشه است، دل و دین مرد خدا را می‌برد. با کمک زیبا، حسین در اداره استخدام می‌شود، وارد بندوبست‌های سیاسی می‌شود، رشوه می‌گیرد، باعث خودکشی نامزدش می‌شود و خلاصه سقوط اخلاقی و ارزشی تمام‌عیاری می‌کند. ایماژی از زن که در «زیبا»ی حجازی حضور دارد - زن اغواگر/فریبنده و عامل گناه/مفسده که همزمان باید کنترل/مهار شود وگرنه فاجعه به بار می‌آید - سایه‌ی بسیار سنگینی در سینمای ایران داشت. یکی از مشهورترین این فیلم‌ها، که ایماژ مشابهی را بازتولید کرد، اثری است از داوود ملاپور به نام «شوهر آهو خانم» - که اقتباس بی‌ربطی است از رمان مشهوری به همین نام - که در اواخر دهه‌ی ۴۰ ساخته شد. در این فیلم، زن بیوه‌ای به نام هما، نظم طبیعی زندگی روزمره‌ی سلسله‌مراتبی یک خانواده را با ورودش به این خانه به هم می‌زند. همای اغواگر، مرد با ایمان خانواده را اسیر خود کرده، باعث مشاجره بین مرد خانواده با همسر و فرزندش می‌شود و او را به انجام منکراتی وامی‌دارد که پیش‌ازاین فکرش را هم نمی‌کرد. در پایان، مرد خانواده که متوجه زندگی گناه‌آلودی که دچارش شده می‌شود، هما را همراهی نمی‌کند و با رفتن هما - گویی شیطان از زندگی خانوادگی رخ بسته است - دوباره خانواده وحدت خود را بازمی‌یابد.

پیش از تحلیل فیلم اوکی مستر حیف است سخنی از یکی از سخیف‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران نگوییم! «مهدی مشکی و شلوارک داغ»، فیلمی به کارگردانی نظام فاطمی ساخته سال ۱۳۵۱، یکی از تیپیکال‌ترین تصاویر مواجهه‌ی نگاه شهوت‌بار مرد ایرانی و زن فرنگی است – همان‌طور که از نام فیلم هم پیداست. در این فیلم، آقا مهدی که لوطی پاک و شجاع و اهل به‌اصطلاح غیرت و جوانمردی است مدام در حال «نگاه» شهوت‌بار به زن فرنگی و در پی آن افسون حاصل نگاه است. این فیلم پر از نماهای کلوزآپ سوپزکتیو از سکسوال پوینت^۱های بدن زن فرنگی است. افسونی که از ابتدا تا انتهای فیلم دنبال می‌شود و تقریباً می‌توان گفت فیلم چیزی جز این نیست و درواقع، داستان اصلی این فیلم، فرعی بر این «نگاه»های پی‌درپی است!

درباره‌ی پرویز کیمیای

شهیدثالث در اتریش، شیردل در ایتالیا، هریتاش، حاتمی و مهرجویی در آمریکا و کیمیای در فرانسه درس سینما خواندند و تقریباً همزمان، با بلندپروازی‌های بسیار به ایران آمدند. کیمیای همراه نصیب نصیبی، ناصر تقوایی و منوچهر عسگری‌نصب جزء مجموعه‌ای بود که زیر نظر فریدون رهنما، در دفتر پژوهش تلویزیون شاهنشاهی شروع به ساخت فیلم‌های کوتاه و مستند از نواحی مختلف ایران کردند.

مهم‌ترین ساخته‌های کیمیای در این دوره، «تپه‌های قیطریه» و «ضامن آهو» هستند. «پ مثل پلیکان»، اثر آوانگارد و حیرت‌انگیزی بود که برای نخستین بار نام کیمیای را در محافل سینمایی بین‌المللی بر سر زبان‌ها انداخت. این نام‌آوری با ساخت دو فیلم بلند «مغول‌ها» و «باغ سنگی» و کسب دو جایزه‌ی بز بالدار جشنواره تهران و خرس نقره‌ای جشنواره برلین، به یکی از مشهورترین فیلم‌سازان ایرانی در فضای بین‌المللی تبدیل شد.

¹ Sexual point



«اوکی مستر» عناصر اصلی دو فیلم قبلی را تا انتهای منطقی پیش بُرد. جامعه‌ی روستایی غارت‌شده و مورد هجومِ نمودهای فرهنگی امپریالیسم در «مغول‌ها» و یا درویش خان اسفندیاری رنجور و ملول از سرکوب دم‌ودستگاه دولتی مهاجم و همزمان، فساد و ریاکاری مردم ده در «باغ سنگی»، در فیلم «اوکی مستر» دست به عصیان می‌زنند.

درباره‌ی اوکی مستر

در ابتدای فیلم، ویلیام ناکس دارسی، توضیح می‌دهد که چگونه انگلستان پیشرفته و متمدن به منابع ناب اولیه‌ی ایران عقب‌افتاده نیازمند است و او برای چه مأموریتی رهسپار روستاهای دورافتاده ایران شده است. سپس از ناتوانی‌اش در برخورداری از کوچک‌ترین ارتباط با اهالی روستایی سخن می‌گوید که احتمال وجود منابع نفتی در آن بسیار بالاست. مردم ده از دارسی فرنگی همچون جن‌زده‌ها می‌گریزند! دارسی برای رفع این ناتوانی از دوستانش می‌خواهد به کمکش بیایند. لانگ شاتی از ورود دوستان دارسی که در رأس آن‌ها زن لوندی به نام سیندرلا قرار دارد، همزمان کمیک و هول‌انگیز است. تا پیش‌ازاین، تصاویری که از روستا دیده‌ایم، چیزی جز نظم و هارمونی زندگی طبیعی روستایی نیست. با ورود دوستان دارسی که در یک بالن نشان داده می‌شوند – همچون بلای آسمانی که بر سر اهالی روستا آوار می‌شود – این نظم به‌طور کامل بهم می‌ریزد؛ به‌گونه‌ای که در سکانس پایانی فیلم اثری از هارمونی درون این روستا نمی‌بینیم.

یک یک اهالی چنان غرق تماشای سیندرلا می‌شوند که دیگر توانی برای تشخیص استثمار و فریب‌خوردگی خود ندارند. نام، چهره، پوشش، گفتار و رفتار آن‌ها به کلی مسخ می‌شود. در پلان‌هایی پیاپی داری و سیندرلا با توری شکاری که همراه خود دارند، مردم ده را از آن خود می‌کنند.



گروهی از اهالی برای داری کار می‌کنند که مشغول کشف چاه‌های نفت در زمین‌های اطراف ده است، گروهی دیگر همراه دوست داری می‌کوشند تا عتیقه‌های زیرخاکی بیابند و درازای تحویل آن، انعام بگیرند و گروهی دیگر زیر نظر سیندرلا در حال آموزش زبان انگلیسی‌اند. کلاسی که همزمان که می‌آموزد - با توضیح عریان وضعیت عقب‌افتادگی میان ایران و انگلستان - اعمال سلطه می‌کند.

مفهوم «الیناسیون» که در گفتارهای روشنفکری دهه ۴۰ و ۵۰، سایه‌ی بسیار سنگینی دارد در این فیلم به شکل کاملاً عریان و هجوگونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود. مسخ‌شدگی اهالی روستا به حدی می‌رسد که دیگر هیچ رنگی از زندگی پیشین در آدم‌ها، اشیاء، سازه‌ها و حتی حیوانات موجود نیست. مردم ده به سبک هیپی‌ها لباس می‌پوشند، موسیقی راک گوش می‌کنند و غرق در مصرف اجناس بنجل‌فرنگی‌اند و حتی بزها و گوسفندها به زبان انگلیسی بع بع می‌کنند!

صبح یک روز در یک نمای کلوزآپ کمیک از یک خروس می‌شنویم که به‌جای قوقولی‌قوقوی هرروزه صبح بخیر فرنگی^۲ می‌گوید. روستا در مدت کوتاهی از یک فضای طبیعی برای زندگی به دیزنی لندی رؤیایی/مصنوعی تبدیل می‌شود.

در این میان یک استثنا وجود دارد. استثنای وضعیت که گرچه ساکت است و حرف نمی‌زند اما هیچ‌گاه در وضعیت ادغام نمی‌شود و همچون شبی تهدیدکننده، ظرفیتی بالقوه برای برهم زدن قاعده بازی است. پیرمردی قوزکرده، رنجور و افسرده از فساد مردمان ده. نگاه غمبار او به هجوم خارجی و فریب‌خوردن مردم ده از درخشان‌ترین نماهای سوئزکتیو فیلم است. پیرمرد از میان اهالی ده تنها کسی است که به‌رغم هجوم و غارت خارجی، پاک و دست‌نخورده^۳ می‌ماند و آلوده نمی‌شود. پیرمرد با تلاش‌های ابتدایی و گام‌به‌گامش می‌کوشد روح تازه‌ای به کالبد مردم ده – که دیگر نمی‌توانند به فارسی حرف بزنند چون زبانشان نمی‌چرخد – بدمد.

«خاک، گل، گندم»، شعاری که پیرمرد موفق می‌شود دوباره مردم ده را با شناسایی مجدد این عناصر بر سر ذوق آورد، به‌سرعت به شعاری همه‌گیر تبدیل می‌شود. شعاری که سرانجام بساط داری و رفقاییش را جمع می‌کند. سکانس پایانی فیلم، نابودی روستا به دست هجوم وحشیانه‌ی پلاستیک، نشان می‌دهد فریب‌خوردگی مردم، چه هزینه‌ی سنگینی برایشان داشت. فریب‌خوردگی که بدون لوندی زن فرنگی امکان‌پذیر نبود.

«اوکی مستر» در میان دیگر فیلم‌های هم‌دوره‌اش که در ابتدای مقاله ذکر شد، بیش از همه به رخداد بهمن ۵۷ نزدیک بود. در این میان، این فیلم، تنها اثری بود که می‌شد تصویری تمثیلی از رهبر انقلاب را در آن دید. اما کاراکتر پیرمرد فیلم، ایماژی بود که در دو فیلم بسیار مهم بعد از انقلاب، هامون (داریوش مهرجویی) – در انتهای دهه ۶۰ – و پذیرایی ساده (مانی حقیقی) – در ابتدای دهه ۹۰ – به‌گونه‌ای مشابه در روایت‌هایی متفاوت بازتولید شد. حمید هامون مهرجویی، مستأصل، آشفته و درمانده که از یکسو قسط‌های عقب‌افتاده، کمرش را شکسته و از سوی دیگر شیوع نگاه ابزاری در جامعه، رنجیده‌خاطرش کرده و از همه مهم‌تر مهشید بورژوازی دوست‌داشتنی که زمانی عاشقش بود دیگر دوستش ندارد، در پی رفیق قدیمی‌اش علی عابدینی است. علی عابدینی که گویی منبع لایزال معنویت است از کف هامون رفته و تنها سایه‌های توهم‌انگیز به میانجی خاطرات گذشته، در ذهن او تداعی

² Good Morninig

³ virgin

می‌شود. هامون که حتی توانایی درست شلیک کردن به معشوقه‌ی خود و انتقام گرفتن از او را ندارد، خود را به آب می‌اندازد تا یکبار برای همیشه تناقضاتی را که گرفتارش شده حل کند. در نهایت طی معجزه‌ای دست نجات‌بخش علی عابدینی، هامون را از آب بیرون می‌کشد.

در پذیرایی ساده که مشابهت بیشتری با «اوکی مستر» دارد - پول، فاحشه جهانی، جایگزین زن فرنگی شده - تمام مردم ده حاضرند در ازای گرفتن پول از انسانیت و اخلاق بگذرند. پدر، کودک خردسال تازه‌مردده‌اش را به دست گرگ می‌سپارد، برادر رودرروی برادر قرار می‌گیرد، مرد دلال، حیوان زبان‌بسته‌ی رو به موت را رها می‌کند و می‌رود. همه‌ی این‌ها در قبال وسوسه‌ی پول صورت می‌گیرد. اما یک استثنا وجود دارد. «پیرمرد عارفی که انگار از تذکره‌الاولیا درآمده» تنها کسی است که در مقابل پول از پرنسیب‌های خود عقب نمی‌نشیند و این مقاومت خود را تا انتها ادامه می‌دهد. مرد اول فیلم تنها با دروغ و پرت و پلا می‌تواند پیرمرد را راضی کند که بسته‌ای از پول‌ها را نزد خود امانت نگاه دارد.

«پیرمرد قوز کرده» کیمیاوی، «علی عابدینی» مهرجویی و «پیرمرد عارف» حقیقی، عارف‌مسلک‌انی‌اند که اگر همه‌ی آدم‌های پیرامون‌شان هم غرق در آلودگی و فساد باشند، پاک و منزه می‌مانند و گویی تنها کورسوه‌های امید برای رهایی از وضعیت‌های مبتنی بر سلطه و بیگانگی‌اند!

در آخر

آنچه در این متن آمد تلاشی مقدماتی برای تحلیل فیلم «اوکی مستر» پرویز کیمیاوی بود. فیلم‌های کیمیاوی بسیار کم دیده‌شده‌اند. هنوز هیچ کتابی درباره پرویز کیمیاوی یا به شکل مصاحبه بلند با او منتشر نشده است. تا جایی که می‌دانیم هیچ‌کدام از مجلات سینمایی در این چند دهه، ویژه‌نامه‌ای به سینمای کیمیاوی اختصاص نداده‌اند. از سوی دیگر نسبت سینمای کیمیاوی با گفتارهای روشنفکری ایران معاصر و از سوی دیگر تأثیرپذیری خاص او از سینمای موج نو فرانسه، نقد فیلم‌های او را دشوار می‌کنند. این نوشته دعوتی است برای دیدن فیلم‌های کیمیاوی و سپس آغازی برای تفکر درباره سینمای او که البته تفکر در لحظه‌ی حال خودمان است.