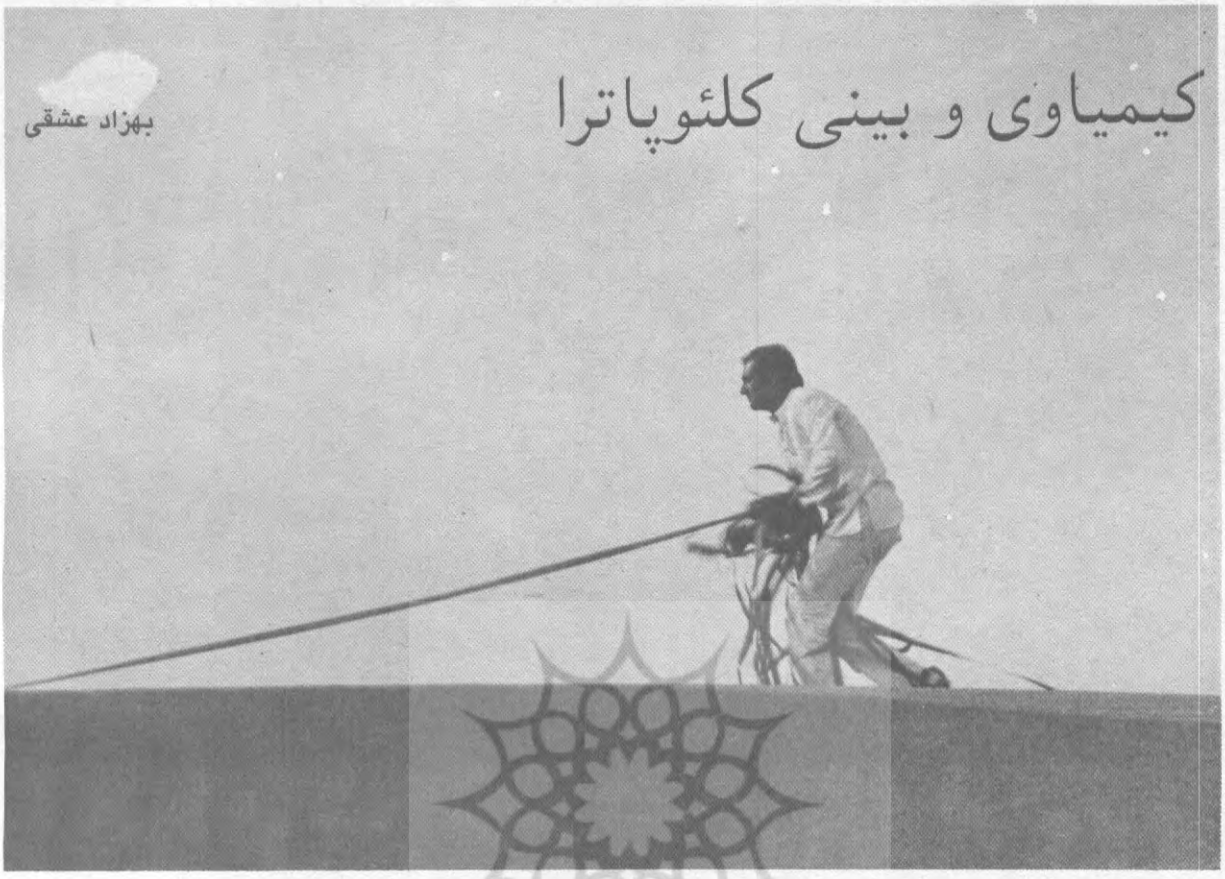
کیمیاوی و بینی کلئوپاترا

بهزاد عشقی



سینما به مثابه ی هنری مدرن فرزند خلف روزگار نوین بشمارمی آید. در عین حال سینما طی حیات یکصدساله اش، به طور مستمر دست به نوزایی خود زده است. اما از میان سبک های متنوعی که سینما پدید آورده، چند جریان مهم، تحولات اصلی تاریخ سینما را رقم زده اند.

برادران لومی یر نخستین کسانی هستند که اختراع سینما بنام آنها ثبت شده است. لومی یرها از سینما تنها به عنوان ثبت مکانیکی اشیا و پدیده ها بهره می گرفتند. ژرژمه لی یس نسبت به این شیوه عاصی می شود، و تخیل را وارد عالم سینما می کند. گریفیث نخستین فیلمساز بلندآوازه ای است که فیلمسازی را از قواعد تئاتری آزاد می کند، و از طریق تقطیع نماها و مونتاژ، زبان ویژه ی سینما را کشف می نماید. فیلمسازان سینمای شوروی، و در راس آنها آیزنشتاین، با درک ظرفیت هنری مونتاژ، به کارایی سینما قوام بیشتری می بخشند. استفاده ی هنرمندانه از میزانسن و تکنیک عمق میدان، در تاریخ سینما به نام نامی اورسن ولز و فیلم همشهری کین ثبت می شود. بنابراین گزافه نیست که پاره ای از مفسران تاریخ سینما را به قبل و بعد از همشهری کین تقسیم می کنند. تکنیک جریان سیال ذهن که بوسیله ی نویسندگانی چون ویلیام فالکنر، جیمز جویس، ویرجینیاولف، در عرصه ی داستان نویسی تجربه شده بود، مطرح ترین جلوه ی سینمایی خود را در فیلم هیروشیما عشق من اثر آلن رنه بدست می آورد. آزادسازی سینما از روایت گری داستان و بازی سازی تئاتری، در آثار جاودانه ی روبر برسون متجلی می شود. شکستن دیوار چهارم سینما، که همان فاصله ی دوربین و تماشاگر است، به بهترین وجهی در آثار ژان لوک گودار مورد آزمون قرارمی گیرد. درواقع این فرم ها، مهم ترین دستاوردهای تاریخ یکصدساله ی سینما محسوب می شوند.

سینمای روشنفکرانه ی ایران، خصوصاً از آغاز دهه ی پنجاه، در حد بضاعت خود از سبک های مدرن فیلمسازی بسیار الهام گرفته است. پرویز کیمیاوی، سازنده ی فیلم هایی چون پ ... مثل پلیکان، یا ضامن آهو، مغولها، باغ سنگی، اوکی مستر، یکی از مطرح ترین فیلمسازان ایران است که در تاثیرپذیری از سبک های مدرن همواره پیشگام بوده است. بسیاری از شیوه هایی که امروزه بوسیله ی فیلمسازان فرهیخته ی ایران، از جمله کیارستمی و مخملباف تجربه می شوند، و برای سینمای ایران غرور می آفرینند، سالها پیش از این به وسیله ی کیمیاوی آزموده شده بود. بنابراین بیراه نخواهد بود که کیمیاوی را پدر فیلمسازی مدرن ایران بخوانیم. اما متاسفانه تجارب ارزنده ی کیمیاوی، بدلیل انقطاع فرهنگی و تحولات سیاسی، سخت مهجور مانده است. در عین حال، کیمیاوی دچار این بدشانسی

بسیاری از شیوه هایی که امروزه به وسیله فیلمسازان فرهیخته ایران، از جمله کیارستمی و مخملباف تجربه می شوند، سالها پیش از این به وسیله ی کیمیاوی آزموده شده بود. بنابراین بیراه نخواهد بود که کیمیاوی را پدر فیلمسازی مدرن ایران بخوانیم.

تاریخی نیز شد که حقا در زمان خود به درستی درك نگردید. در آن دوران بدنبال کوشش تنی چند از فیلمسازان فرهیخته، آثار ارزشمندی از طریق مراکز دولتی خلق گردید. اما به دلیل عدم مشروعیت رژیم پهلوی، روشنفکران مخالف، این کوشش ها را همسویی با حکومت تلقی می کردند. این روشنفکران، که عمدتاً متاثر از رئالیسم سوسیالیستی شوروی بودند، و به نوعی هنر اجتماعی سطحی نگر و شعاری باور داشتند، با فیلم های روشنفکرانه ی ایران همدلی نشان نمی دادند. از جمله آثار پرویز کیمیاوی، با انگ سینمای سترون و فرمالیستی، مورد تکفیر قرارمی گرفت. مثلاً نمایش چند هفته ای **مغولها** در سینما کاپری تهران، با اعتراض وسیع دانشجویان معترض، که متاثر از همین نگرش بودند، مواجه گردیده بود.

از میان فیلم های بلند کیمیاوی، مغول ها تنها فیلمی است که به نمایش عمومی درآمده است. آثار هنری معمولاً در ارتباط با مخاطب تمامیت خود را بازمی یابند. از این نظر مغولها تنها فیلم کیمیاوی است که رد ماندگارتری در حافظه ی سینمایی این سرزمین به جای گذاشته است. بنابراین در این مقاله می کوشیم که آزمون های نوگرایانه ی کیمیاوی را از طریق فیلم مغولها توضیح دهیم. شکستن زمان خطی، و جایگزین کردن زمان مدور، یکی از دستاوردهای مهم سینمای مدرن است این شیوه در سینمای ایران، نخستین جلوه ی جدی خود را در فیلم مغول ها بازیافته است.

شخصیت مرکزی فیلم مغول ها، کارگردانی تلویزیونی است که نقش او را خود پرویز کیمیاوی بازی می کند. فیلم داستان مشخصی ندارد، و فقط حلقه های تودرتویی از یادها، تصورات، تلقی ها و کابوس های این کارگردان است. ذهن این کارگردان ملهم از واقعیت هایی است که او را احاطه کرده اند. مرد می خواهد فیلمی مستند درباره ی ترکمن ها بسازد. بنابراین نحوه ی زیست ترکمن ها، و نوع برخورد آنها با فیلمسازی، بخشی از یادمان های او را شکل می دهد. همسر این مرد مشغول نوشتن رساله ای درباره ی مغول هاست. مغول ها شباهت زیادی به ترکمن ها دارند. از طرف دیگر، مغول ها به شهادت تاریخ، قوم خونریز و مهاجمی بودند که بسیاری از دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی این سرزمین را نابود کرده اند. درواقع به نحوی تاریخ را به قهقرا بردند، و مانع رشد طبیعی نیروهای مولد این جامعه شدند. در ذهن کارگردان، تلویزیون نیز رسانه ای تلقی می شود که فرهنگ بومی را به مخاطره می افکند. در یکی از صحنه های فیلم، نقالی از روی پرده ای نقاشی شده، برای جماعت داستان می گوید. پرده خوانی در روزگار کهن، به عنوان یکی از نمایش های آیینی، طرفداران زیادی داشته، و ارتباط شورمندانه ای با مخاطبان برقرارمی کرده است. پرده خوانی نقال، به شیوه ی مونتاژ موازی، به نماهایی قطع می شود که گروهی لا اله الا الله گویان تلویزیون را دفع کرده و آن را به گور می برند؟ اما این تصور دیری نمی پاید. صدای سوگواری به آواز شادمانه ای تبدیل می شود، و تشییع تلویزیون به استقبال از این پدیده بدل می گردد. یعنی که مقاومت مردمی برای پاسداری از آیین های کهن درهم می شکند. در پایان این صحنه، نقال آنتراکت اعلام می کند. پرده ی سیاهی فرومی افتد، و نقاشی سنتی در سیاهی محو می شود. یعنی که فرهنگ بومی بوسیله ی این رسانه ی جدید از بین می رود. به این ترتیب تلویزیون و مغول ها در ذهن کارگردان ادغام می شوند و معنای واحدی می یابند. ترکمنهایی که در نقش مغول ها ظاهر می شوند، با آنتن تلویزیون به مناطق بومی یورش می آورند، و فرهنگ سنتی را نشانه می روند. در صحنه های کوتاهی که کارگردان را در کنار همسرش می بینیم، روابط عاطفی آن ها را بسیار سرد می یابیم. آن ها چون دو شئ، همچون دو انسان بیگانه، در کنار هم حضور دارند. دوربین در نمایی ساکن و میانه، که به طریق سیاه و سفید فیلمبرداری شد، ناظر در آنهاست. مرد سیگار می کشد و یادداشت برمی دارد. زن رساله اش را تایپ می کند. دود سیگار فضا را مه آلود می کند، و صدای یکنواخت تایپ، آهنگ ملال آوری بر صحنه جاری می کند. این ارتباط سرد، ذهن کارگردان را نسبت به مفاهیمی چون بیگانگی فعال می کند. آیا تلویزیون رسانه ای است که باعث تعمیق روابط عاطفی انسانه ها می شود، و یا برعکس سبب گسست عاطفی می گردد؟ درگذشته پیران خانواده، تجارب معنوی نسل خود را از طریق شعر، داستان، و امثال و حکم، به نسل جدید انتقال می دادند. اما با ظهور تلویزیون این افراد هرچه بیشتر به حاشیه رانده می شوند. این گونه است که نسل جدید گذشته اش را بیاد نمی آورد، و حافظه ی تاریخی ندارد. تلویزیون به گفته ی مک لوهان، مرزهای سیاسی و فرهنگی را می شکند، و دهکده ای جهانی پدیدمی آورد. اما این دهکده آدم های یک شکل و یک قواره ای می آفریند که از فردیت تهی هستند، و از نظر عاطفی دچار بیگانگی می شوند. مغول ها نیز در تاریخ سیاسی این سرزمین عامل تفرقه و بیگانگی بوده اند. چنگیزخان مغول، تنها به نیروی شمشیر سرزمین های مختلف را متصرف نمی شد، بلکه

در درجه ی نخست از طریق تفرقه افکنی به این کار مبادرت می ورزید. کما اینکه با تفرقه افکنی در میان خوارزمشاه و فرزندش از سویی، و شاه و مادرش و غایرخان از سویی دیگر، توانست سرزمین ما را متصرف شود. از این منظر نیز تلویزیون و مغول ها، به خاطر ایجاد بیگانگی و انشقاق عاطفی، در چشمدید کارگردان وضعیت مشابهی پیدا می کند.

■■

پرهیز از داستان سرایی ادبی، دوری گزینی از بازیگری تئاتری، از دیگر فرم های مدرنی است که پرویز کیمیاوی در فیلم های خود، و از جمله در فیلم مغول ها به کار بسته است. این فرم در سینمای جهان بهترین جلوه ی خود را در سینمای روبر برسون بازیافته است. برسون سینمای متعارف را تئاتر فیلم شده اطلاق می کند، چراکه سینمای رایج از داستان گویی ادبی و بازیگری تئاتری استفاده می کند. به نظر برسون بازیگری تئاتر برون نما و مبالغه شده است. بنابراین از بازیگران خود می خواهد که از بیان و حرکات مبالغه آمیز، و از احساسات گرایی متظاهرانه پرهیز کند. به اعتقاد برسون، بازی بازیگران حرفه ای از وجوه مشخص بازیگری مبالغه شده محسوب می شود. به همین دلیل از بازیگران غیرحرفه ای در نقش هایی مشابه ویژه گی های فیزیکی و روانی خود آنها استفاده می کند. در عین حال از این افراد می خواهد که به شیوه ی روانشناسانه بازی نکنند، و فقط پرتره ای از نقش بیافرینند. کیمیاوی تقریباً در تمام فیلم های خود به همین شیوه عمل کرده است. در فیلم مغول ها، کیمیاوی خود ایفاگر نقش کارگردان است. درواقع او خود واقعی اش را، بدون احساسات گرایی رایج، نمایش می دهد. فهیمه راستکار، که نقش همسر کارگردان را بازی می کند، سابقه ای در تئاتر دارد. اما ایفای نقش زنی پژوهشگر و روشنفکر، با شخصیت واقعی او تقریباً قرابت دارد. از طرف دیگر او خود را با بازیگران فیلم تطبیق می دهد، و از آموزه های تئاتری خود فاصله می گیرد. به همین دلیل در فیلم مغول ها، جنس بازی راستکار تفاوتی با دیگران ندارد. ترکمن ها، آسیدعلی میرزا، و سایرین نیز، شخصیت واقعی خود را نمایش می دهند. این شیوه از بازیگری در سینمای پس از انقلاب به نام عباس کیارستمی، و تا حدودی محسن مخملباف ثبت شده است. خصوصاً بازی کارگردان در نقش واقعی خود، که در فیلم های مشق شب، کلوزآپ، و سلام سینما شاهد آن بودیم، شیوه ی مبتکرانه ی این فیلمسازان قلمداد شده است. بنابراین کمتر کسی بیاد می آورد که کیمیاوی از پیشگامان این اسلوب در ایران بوده است.

از دیگر ویژه گی های مبتکرانه ی سینمای کیمیاوی، رویکرد به نوعی واقع گرایی مستندگونه و نوین بوده است. مواد اولیه ی فیلم های کیمیاوی عموماً از میان واقعیت ناب گزینش می شده اند. پ، مثل پلیکان فاقد داستان است، و شرح و گزارش زندگی پیرمرد نیمه دیوانه ای ست که در طبس زندگی می کرد. باغ سنگی فیلمی نیمه مستند درباره ی پیرمرد شگفتی است که باغ سنگی برپا داشته، مدعی ارتباط با نیروهای ماورایی است. مواد اولیه ی فیلم مغول ها نیز، عمدتاً مستند است. فیلمساز با وقایع مستند به گونه ای مواجه می شود که گویی همه چیز به صورت خلق الساعه تصویر می شود. اما در فراسوی این مستندنمایی، همه ی عناصر به صورتی هدفمند، در خدمت ایده های شخصی فیلمساز قرارمی گیرند. این نوع واقع گرایی، دقیقاً نقطه ی مقابل واقع گرایی سنتی، و از جمله فیلم های نئورئالیستی محسوب می شود. در فیلم های نئورئالیستی، داستان سرایی سینمایی، از طریق ترفندهایی چون موضوعات روز، گفت وشنودهای روزمره ای، فیلمبرداری در مکان های واقعی، در خدمت بیان واقعیت های اجتماعی قرارمی گیرد، و این توهم را در مخاطب برمی انگیزد که شاهد تماشای واقعیت ناب است. اما در مستندگرایی فیلم های کیمیاوی، واقعیت ناب شکل ذهنی به خود می گیرد، و جهان بینی شخصی فیلمساز را شکل می دهد. در فیلم مغول ها، کیمیاوی عناصر واقعی را به صورت غیرمتمرکز و همانند کولاژ در کنار هم می چیند تا در نهایت تلقی شخصی خود

پرتال جامع علوم انسانی

مغول ها

را در مورد رسانه ی تلویزیون ارایه دهد. این نوع واقع گرایی در سینمای جهان بی سابقه نیست. از مستندهای فلاهرتی، تا تعدادی از فیلم های ژان لوك گدار و این اواخر زندگی نیک اثر ویم وندرس، بدین شیوه بوده اند. اما در سینمای ایران اولین تجربه ی جدی این شیوه بوسیله ی پرویز کیمیاوی صورت گرفته است. این سبک بعدها در فیلم هایی چون کلوزآپ، مشق شب، زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون، و سلام سینما، پی گرفته شد.

■■

شکستن دیوار چهارم سینما، ایجاد فاصله میان فیلم و تماشاگر، ولو دادن ترفندهای فیلمسازی، فرم اصلی بسیاری از فیلم های ژان لوك گدار است. این سبک، که به تعبیری فیلم-عمل نامیده می شود، تکرار فاصله گذاری برشت در عرصه ی سینما بشمار می آید. این شیوه نیز در ایران بوسیله ی پرویز کیمیاوی آزموده شده است. در این نوع سینما، فیلمساز با وقایع همچون حقیقتی متقن مواجه نمی شود، بلکه آن را واقعیتی می بیند که باید مورد شناسایی قرار گیرد. در ضمن با ترفندهای مختلف، تماشاگر را نیز برای کشف حقیقت با خود همراه می سازد. در این فیلم ها، حقیقت واحدی وجود ندارد، بلکه آدم ها در زمان - جایگاه های مختلف، و محصور در نظام های ارزشی متفاوت، هرکدام حقیقت را به گونه ی خاصی تاویل می کنند. در فیلم مغول ها، تلویزیون و مغول ها واقعیت هایی هستند که می باید مورد شناسایی قرار گیرند. مغول ها از دید همسر کارگردان، معنایی تاریخی دارند، و دال بر وجود قومی وحشی و خونریز هستند، اما از زاویه ی دید کارگردان، مغول ها وجهی نمادین پیدا می کنند، و به معنای قدرت تخریبی تلویزیون به کار می روند. کارگردان به عنوان فیلمسازی تلویزیونی، با این رسانه ی به عنوان ابزاری مدرن و پرقدرت مواجه می شود. اما من برتر، و یا وجدان آگاه این کارگردان، تلویزیون را مخرب می بیند. ترکمن ها، به عنوان افرادی که به بازی گرفته می شوند، منفعلانه به خواسته های کارگردان تن می دهند. اما وقتی که از نقش خود فاصله می گیرند، با آمیزه ای از شگفتی و ترس و اعتراض می گویند که: «*سینما چی هست؟*». بنابراین کیمیاوی با نگاهی نسبی گرا، واقعیت را از دیدگاههای مختلفی مورد تاویل قرار می دهد، و می کوشد که از طریق مقایسه ی واقعیت های پراکنده، حقیقت تلویزیون را مورد شناسایی قراربدهد. تکنیک فاصله گذاری در سینما، و نگاه نسبی گرا در تاویل واقعیت، امروزه در تعدادی از فیلم های شاخص ایرانی، از جمله در آثار کیارستمی، تکرار می شود، و بازهم کسی بیاد نمی آورد که پرویز کیمیاوی از نخستین شارعان این شیوه در ایران بوده است.

■■

اگر کیمیاوی در دوران خود به صورت عادلانه ای مورد داوری قرارمی گرفت، اگر از حمایت بیشتری برخوردار می گردید، اگر ناگزیر به ترك وطن نمی شد، اگر استعدادش را در فضای ایران، که آدم ها و مناسباتش را می شناخت به کارمی گرفت، احتمالاً امروز در راس هرم فیلمسازی مدرن ایران قرار داشت. اما اندیشیدن به این اگرهای فرضی راهبر به جایی نخواهد بود. به قول پاره ای از تاریخ نگاران، اگر بینی کلئوپاترا زیبا نمی بود، سردار رومی به او دل نمی بست، و اگر این دلداده گی اتفاق نمی افتاد، سردار، مصر را متصرف می شد، و اگر مصر تصرف می شد، نقشه ی جغرافیای امروز جهان تغییر می پذیرفت. اما ارزیابی گذشته بر مبنای اگرهای فرضی مشکلی را حل نمی کند. بنابراین مهم نیست که کیمیاوی را به عنوان فیلمسازی پیشگام کمتر به یاد می آورند. مهم این است که تجارب او به بار نشسته، و سینمای فرهیخته ی این دوران را بارور کرده است. □

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مغول ها