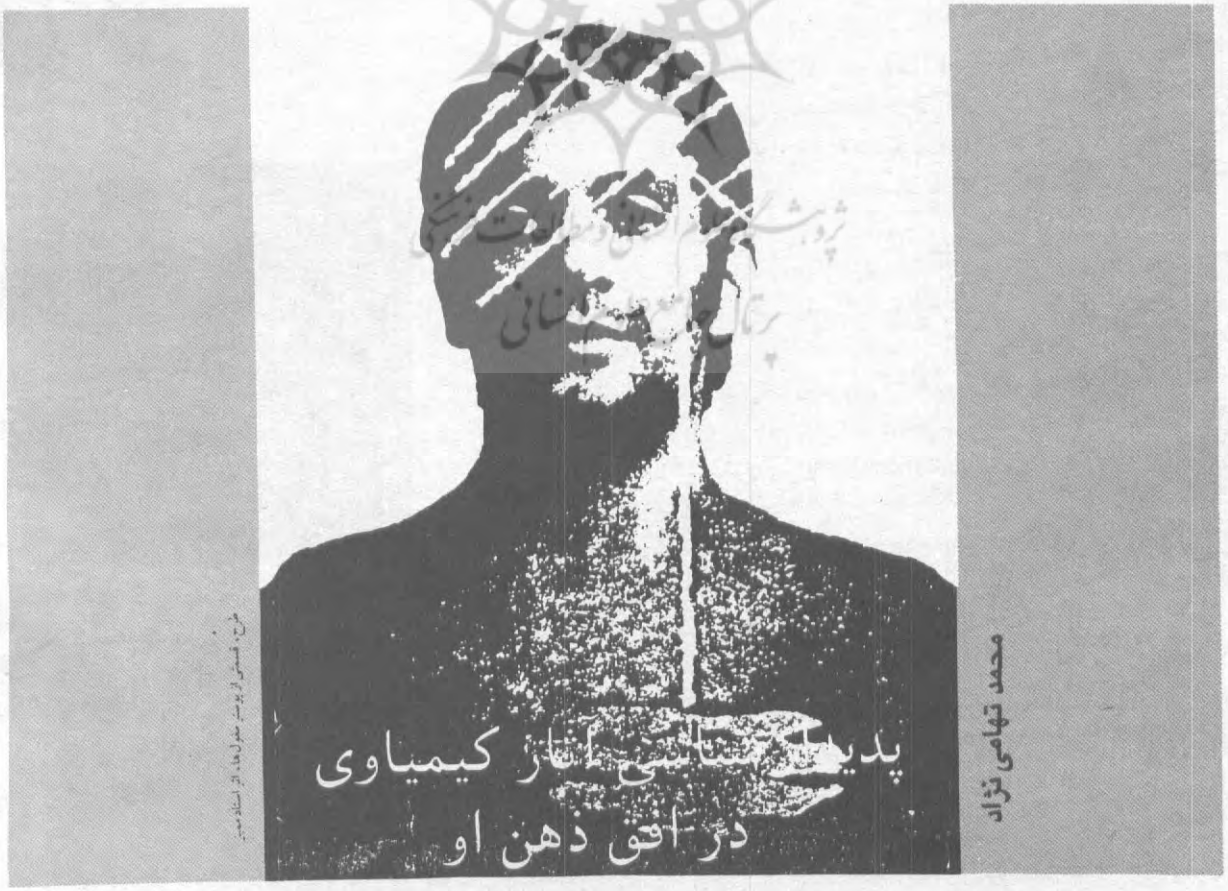
پرویز کیمیاوی ـ با مضحکه و افشای فرهنگهای ویرانساز ـ به نقد خرد جزوی می پردازد؛ از طریق رسوخ دادن رمزهایی اختیاری به درون اشخاصی جدا افتاده ـ شیوه های گریز از این جهان تباه را نشان می دهد. ایستادن دایمی در کنار مرگ ـ همچنین پذیرش و انتخاب مرگ ـ اصلی ترین منظره ایست که کیمیاوی برای خودآگاهی، در برابر «وجود» قرار می دهد. این عناصر مشترك یا مضامین فلسفی ـ بدون استثناء در تمام کارهای کیمیاوی ـ ظاهر شده است.

کیمیاوی نشان می دهد وجود انسان در معرض بحرانهایی است که عقل گرایی و تبعات آن یعنی علم ـ تکنولوژی و حتی اقتصادهای فرا ملیّتی ـ برای بشر آفریده. بنابر این جستجوی او در تمدن و شرایط تباه نیز برای گریز از این بحرانهاست. تمام آثار وی، راهها و شیوه های گریز و یا نحوهٔ عبور از این شرایط را نشان می دهند.

قهرمان جمعی در آثار او وجود ندارد و هنگامی که اراده به صورت جمعی ـ درمی آید نتایج مثبتی ببار نمی آورد. همچنین انتخاب بازیگر غیرحرفه ای ـ قبل از آنکه یک مشخصهٔ سبکی باشد ـ یک ویژگی تفکر است؛ چرا که تنها غیرحرفه ای بودن مورد نظر کیمیاوی نیست. افراد فیلمهای او غالباً نه به عنوان بازیگر، بلکه به صورت پدیده هایی مورنظرند که امکان می دهند فیلمساز به تحقیق در حیات فردی و جهان درونی خود آنها بپردازد و ما را در تماس مستقیم با «وجود»، قرار دهد. اشخاصی مثل آسیدعلی میرزا نه به عنوان افرادی خاص، بلکه یک موجود انسانی که قابلیت بیان فلسفی ویژه ای را داراست، برگزیده شده اند. گرچه کیمیاوی می خواهد با افزودن اطلاعات ـ بر حجم واقعی بودن آنها بیفزاید اما همگی آنها جز وسیله ای برای عمل نظریه های فیلمساز نیستند.

در این مقاله ـ سه فیلم «حفاریهای قیطریه»، «پ ـ مثل پلیکان» و «یاضامن آهو» محور قرار گرفته و مغولها، باغ سنگی، اوکی میستر (فیلمهای ساخت ایران)، جین آبی (بلو جین) و بازبینی محل (ساخته شده در فرانسه) حول آنها، بررسی شده اند. اولین دلیل انتخاب سه فیلم اول؛ ناب بودن موضوع و وضوح یک نظریهٔ فلسفی جدید در سینمای ایران است؛ همچنین سه فیلم مذکور در زمرهٔ آثار مستند قرار می گیرند و با آنها تعریف قانع کننده ای از مستندسازی ـ همراه نشده است. در صورتی که فیلمهای بلوجین و بازبینی محل ـ نیاز به هیچ تعریف جدیدی ندارند و مستندهایی افشاگرند. اشکالی که سه فیلم اول از نظر تعاریف موجود فیلم مستند پیدا می کنند در نسبتی است که آنها با «واقعیت» دارند. این پرسش مطرح است که آنچه را کیمیاوی به



عنوان «معنی» و «بود»، مطرح می سازد چه نسبتی با «نمود» دارد؟ به عبارت دیگر حقیقت و ماهیتی را که برای «عین واقع» (که در برابر حواس، و دوربین حضور یافته است) قلمداد می کند، با آن نسبتی دارد یا ساختگی است؟ از سوی دیگر «واقعیت» بخشی از توجه کیمیاوی را شامل می شود ولی هستهٔ اصلی تفکر او «معنا»ست.

بنابر این آثار فوق در تعریف عام فیلم مستند نمی گنجد. همهٔ این آثار براساس «طرح» ساخته شده اند. اما این طرح، حاصل دوربین مستقیم و تماس بی واسطه با واقعیت نیستند. طرح یا چرایی و اسکلت فیلمهای کیمیاوی از یک نظم فلسفی برخوردار است که حالا با استقراء از آنها می توان کارهای بعدی اش را حدس زد (در صورتی که ماهیتاً تغییر نکند). چنین نظم و طرح فلسفی ای را در فیلم خراب آباد ابراهیم گلستان و تا حدودی زندگی و دیگر هیچ عباس کیارستمی نیز می توان دید.

برای آنکه تعریف خود را از نظم فلسفی و جوهرهٔ واقعیت روشن ساخته باشم و برای پرهیز از هرگونه شبهه ای به دو فیلم بلوجین و بازبینی محل (و فیلم خندق که جدیدترین آثار کیمیاوی هستند) نظری می افکنیم. فیلمساز، پس از شناخت جوهرهٔ واقعیت در تحقیق، دوربین را وسیله ای برای ارتباط (بی واسطه؟) در اختیار می گیرد. ارتباط بی واسطه از آن روی زیرسؤال است که بازیگرانی هم وارد معرکه شده اند و تدوین - بیشترین یاری را به فیلمساز داده است تا ساختار مناسب اثر را بسازد. مثل تدوین تصاویر سیاه و سفید شهر و نیز، پس از نگاه کارگردان از اتوبوس - به بیرون.

در فیلم بازبینی محل، کارگردان دریک «بار» به سراغ بازیگر فیلم ژان ویگو می رود. این زن پا به سن گذاشته نسبت به اخلاق و رفتار کارگردان فرانسوی انتقاد دارد ولی تحقیق در روحیه و نیازهای او، همچنین با تماشای عکسها و نماهایی از حضور زن در فیلم ژان ویگو، متوجه می شویم که دنیای تباه وی، هنوز هم با جوانی اش تفاوت چندانی ندارد. وقتی کیمیاوی به طور غیرمنتظره ای به زن می گوید «اتفاقاً ژان ویگو، شما را خوب دیده»، مضحکه، بیرون می زند. همچنین جستجو در واقعیتهای فردی و اجتماعی به کمک دوربین مستقیم بر پایهٔ تحقیق و اندیشهٔ محوری افشاگرانه، فیلم دیگر او، بلوجین را به اثری اجتماعی - سیاسی تبدیل کرده است که در آن کارکردهای چندگانهٔ یک شئی (لباس جین آبی) در خدمت فرهنگی سلطه گر و ویرانساز، ارائه می شود. در این دو فیلم - کیمیاوی بدون توسل به تمثیل و رمز و راز، سخن می گوید. البته بین فیلمهای فرانسه و ایران، از نظر تفکر، تفاوتهای ماهوی وجود ندارد، ولی از نظر ساختار و نظم فلسفی و سبک کامل از یکدیگر قابل تشخیص اند. در فیلمهای اخیر (خندق را ندیده ام)، کیمیاوی از مصاحبه، فیلم آرشیوی، دوربین بی واسطه استفاده کرده تا هرچه بیشتر آثاری مستقیم، خلق کند، در حالیکه مسأله اصلی فیلمهای او در ایران تمثیل و رمزسازی در نظمی فلسفی است.

تمثیل و رمزسازی

در حیطهٔ شناختهای فوق تجربه - اهل تحقیق - رمزها را نشانهٔ عینی اموری واقعی دانسته اند که در جهان مثالین رخ می دهد. سالک، آنها را دیده است. تبدیل چنین تجربه ای به یک بیان هنری به شکلی که بتواند، صور خیال مناسبی برای مخاطب بیافریند، در ادبیات ایران سابقه دارد. با رسالة الطیر ابن سینا آغاز شده که به صورت اول شخص، «واقعه» را شرح می دهد ولی رمزها در یک اثر تمثیلی که آن هم می خواهد ساحت دیگری از «وجود» را نمایش دهد - بگونهٔ متفاوتی حاصل شده و به اطلاع تبدیل معقول است به محسوس.

فیلمساز اهل فلسفه - مواد خام واقعاً موجود را براساس سابقهٔ ذهنی خویش و مبتنی بر تفکر و جهان بینی - شکل می دهد. ابتدا طرح می ریزد و موجودات خودساخته ای را در این طرح یا شالودهٔ فکری به حرکت می آورد. آدمها را آنگونه می چیند که خود می خواهد و اگر طرحی ساختاری از ابتدا وجود نداشته - تصاویر را در تدوین، بگونه ای سازماندهی و تنظیم می کند که با نظم فلسفی اش منطبق شود.

کیمیاوی، انسان را چگونه تصور می کند؟ چه هدف و غایتی برای او می بیند؟ از نظر او ماهیّت وجود چیست؟

حفاریهای قیطریه

حفاری در قیطریهٔ تهران، واقعیّت دارد. یعنی رخ داده است. اما درون فیلم حوادث دیگری اتفاق می افتد. قیطریه - به خودی خود یک فضای تمثیلی شده است که در آنجا مرز بین واقعیت و خیال - به هم می ریزد. سینما، وسیله ای برای نفوذ به درون شیئی است؛ شیء (جمجمه) که صاحب شعور و وجدان نیست و تنها صفت مشخصه ای، صیت عبرت انگیز آنست، از شیئیت خارج شده، حالت بالنفسه پیدا می کند. یعنی دارای وجدان می شود. سینما، توهم زندگی در او می دهد. روح فی نفسهٔ شیء، در اختیار فیلمساز قرار می گیرد تا محمل مقصود وی باشد. اندیشهٔ بازگشت به زندگی در ذات تاریخی شیء، وجود داشته. بنابر این کیمیاوی، همین فکر را می گیرد و ساختار فیلمش را که ابتدا فانتزی بنظر می رسد - بر آن بنا می کند - گویی حفاری در منطقهٔ قیطریه، سبب حلول روح و تحقق این باور کهن شده است. س: کیمیاوی، از دید جمجمه، حفارها را نگاه می کند. دوربین را می گذارد زیر یک شیشه و رویش خاك می ریزد. خاکها که کنار رفت، جمجمه به دنیا نگاه می کند و فیلمساز با تصویر درشتی از چشم خشکیده در چشمخانه بر این نگاه، تأکید می ورزد. ولی آیا صورت ذهنی ای که کیمیاوی می آفریند با گذشتهٔ همان شئی، نسبتی دارد؟ ظاهراً کیمیاوی را غم تاریخ و تاریخنگاری نیست این «نمود» یعنی جمجمه، «بود» یا هویتی تاریخی نمی گیرد. مقصود فیلمساز، مطابقت با واقع نیست، بلکه دارای نگاهی می شود که نگرانی انسان قرن بیستمی و مرگ آگاهی برخی هستی شناسان متأخر را دارد؛ باستانشناس جوان به دستور

پ مثل پلیکان

فیلمسازی که نخستین اثر تجربی ـ ذهنی خود را در فضای مستند می سازد. با دست روی چشمان جمجمه را می پوشاند. چنین میزانسنی بعداً در تدوین کامل می شود (در تدوین بوجود نیامده است). یعنی تصویر و صدای هواپیمایی جنگی به صحنه می آید. مقصود کیمیاوی از این صحنه آرایی و تدوین چیست؟ می دانیم که حفاریهای قیطریه دارای سه بُعد است.

۱ ـ بُعد واقعی یا فعلیّت حادثه ای که در قیطریه رخ داد.

۲ ـ رسوخ به اندیشهٔ کهن بازگشت به زندگی به صورتی نمایشی و هنری.

۳ ـ بعد وجودشناسی و معرفت.

جمجمه، بُعدی از گذشتهٔ آدمی را نمایش می دهد. چرا آدمی که چندین هزارسال پیش حتی غذا و برخی ابزار ضروری اش را برای هنگام بازگشت در گور گذاشته ـ حالا، تمایلی به بازگشت ندارد؟ آیا امتناع از بازگشت به زندگی ـ به معنای نفی ارزشها و شرایط موجود زندگی روی خاك است؟ نه، آنها هزاران سال خودشان را مخفی کرده، سرانجام اسیر شده اند.

به آفتاب قسم که ما خواهیم گریخت

می بینیم که مسأله ـ شرایط موجود نبوده ـ بلکه گریز آنها ازجهان فعلیّت، از جهان ماده، به جهان دیگرست. می شنویم:

حالا دوران آزادی در قلب پرمحبت خاك پایان می یابد و آغاز اسارت است.

سؤال اینجاست که چرا زندگی اسارت بار است؟ کدام جنبه از ارزشها و مناسبات موجود در جهان، ناخواستنی است؟ این موضوع در فیلمهای بعدی وضوح می یابد، اما حفاریها هم نقطهٔ عزیمت است. کیمیاوی برای توضیح پندار خود به تصاویری استعاری بسنده می کند. چرا فیلمساز این اسارت را در تصاویری شبه حماسی، و با دوربین سه پایه کوتاه، از زیر و به شیوه ایزنشتین نشان داده است؟ چرا نظم موجود در این زندگی را نظامی می بیند؟ در یک میزانسن و نمای طراحی شده، می بینیم کارگردان، منظم و گوش به فرمان در صف ایستاده اند. یک آدم نظامی در برابرشان ایستاده، سوت می زند. آنها به راه می افتند. آیا به این شیوه فرد ارادهٔ خود را از کف داده، شخصاً وجود ندارد؟ این نقطهٔ انتقادپذیر کیمیاوی از عقلی است که به گمان او به اسارت انسان می انجامد:

زین خرد جاهل همی باید شدن
دست در دیوانگی باید زدن

از این رو باستانشناس جلوی چشم جمجمه را می گیرد که او مظهر این زندگانی بی معنا را نبیند [در فیلمهای بعدی آسیدعلی میرزا و درویش خانَ و مردی فرانسوی جای جمجمه را می گیرند و موضوع نظم، جای خودش را به عقل می دهد و از آن پس جدال

بین عقل جزوی و عقل برتر یعنی دیوانگی و دیوانه ای که به سوی معنا حرکت می کند با اهل دنیا در می گیرد]

بایداضافه کنم که ظاهراً کیمیاوی نسبت به نظمی که به استقرار تکنولوژی تخریب می انجامد بی اعتقاد است (مثل نظمی که طاعون در سرزمین کادیکس ـ برپا کرده بود.) و سرانجام کلاهش را برای مردگان برمی دارد و رکوییم k ۶۲۶ موتسارت را برای آنها می نوازد. [سرود مردگان، با طلب رحمت برای مردگان بپایان می رسد] کارگران حفاری، چرخها را رها کرده درحالی که به نظر می رسد مردگان را دوباره به جایگاه ابدی خود پس فرستاده اند بدون نیاز به نظم نظامی به احترام در برابر آنها می ایستند. دوربین نیز از قواعد سینمای حماسی تبعیت نمی کند.

ارتباط؛ درونمایهٔ مشترک

در آغاز حفاریهای قیطریه، روی میخ حفاری، صدای مورس می شنویم. گفتار، تصویر را توضیح می دهد:

اینجا ما با دنیای مردگان تاریخ در تماس هستیم. ما مودّت تاریخی مان را تجدید می کنیم.

از دنیای خاك، جواب داده می شود. سرکارگر، با گوش نهادن بر زمین جواب را می شنود و می رود و تا خبر برقراری ارتباط را به اطلاع رئیس هیئت حفاری (کامبخش فرد) برساند. چنین ارتباطی از همان آغاز، نشان می دهد که ما با اثری تمثیلی روبرو هستیم نه با یک فیلم غیرداستانی: فیلم، با شکل گیری نظریهٔ دور تاریخی یا به قول کیمیاوی مودّت تاریخی آغاز می شود. به همین دلیل سرکارگر حفار با کارد چخماقی، چاقوی امروزینش را تیز می کند و یا در دیزی ای کهن ـ دستی که همان الگوی اسکلت را دارد ـ غذا می پزد. گرچه کیمیاوی روشن نمی سازد که این مودّت یا تجدید عهد با کدام عهد و ارزشهای تاریخی و یا فلسفی است. و البته این دوستی و مودّت شمول عام ندارد. کارگر دیگری با کلنگ، ارتباط را قطع می کند. فک جمجمه، کنده می شود.

با انتقال اشیاء به نمایشگاه، کارکرد واقعی گذشته، سلب می شود. یعنی با خلع «پیام»، «شیء بالنفسه» ازمفهوم تهی شده، به یک تزیین بدل می شود. اشیاء مانند مانکنهای بر صحنه ظاهر می شوند، چرخی می زنند، معرفی می شوند و مورد تشویق قرار می گیرند. در واقع «پارازیت» وارد امر ارتباط شده است. پارازیتهای ارتباط، در باغ سنگی هم هست. در آنجا کیمیاوی، دنیای شهادت را در برابر دنیای غیب می گذارد و عقل و عقلانیت را به مصاف می طلبد؛ در سفر پیدایش، هنگامی که حضرت یعقوب، از سرزمین کنعان، به سوی حرآن می رود شبی را در محلی بیتوته می کند. سنگی را زیر سر می گذارد و می خوابد. در خواب می بیند که نردبانی از زمین تا بهشت کشیده شده است در آنجا، خداوند به وی مژده هایی می دهد. روز بعد، یعقوب از خواب برمی خیزد و سنگ را به صورت پایهٔ یک ستون، نصب می کند. روغنی بر روی آن می ریزد و آن مکان را بیت ئیل می نامد و می گوید که اگر خداوند در این سفر نگهدار من باشد و بازگردم این سنگ، خانهٔ خداوند، خواهد شد. بنابر این سنگ و بنای

پشت صحنهٔ بازبینی محل

قهرمان جمعی در آثار کیمیاوی وجودندارد و هنگامی که اراده به صورت «جمعی» درمی آید نتایج مثبتی به بار نمی آورد.

بین فیلمهای فرانسه و ایران، از نظر تفکر، تفاوتهای ماهوی وجود ندارد، ولی از نظر ساختار و نظم فلسفی و سبک کاملاً از یکدیگر قابل تشخیص اند.

بعدی به صورت نشانهٔ ارتباط خداوند با بشر درمی آید. در فیلم باغ سنگی نیز نصب نخستین سنگ بر درخت یادگار ارتباط با دنیای غیب است او نیز سر مرغی را می برد و خونش را بر سنگها می ریزد. اما چرا درویش خان نمی تواند نتایج این تجربهٔ فردی اش را عقلاً به دیگران انتقال دهد و امر ارتباط دچار اختلال می شود و مجموعه روابط که در دنیایی حسابگر جریان دارد به صورت پوچ و بی معنا در می آید؟

درویش خان از آن روی امور غیرعقلانی ـ ظاهراً ـ انجام می دهد که شهودگر است. البته کیمیاوی براساس سبک و سیاق خود، از هر موضوعی، کاریکاتور می سازد. اینجا هم قطع سیم از نظر عقلانی ـ کار نادرستی است ولی کسی که با روش کارکردهای عقل حسابگر نسبتی ندارد، این کار را نه از روی مسامحه، بلکه بنام نسبتی که بین خود و جهان احساس می کند، انجام می دهد. او که حرکتی فردی را مبتنی بر ذهن و معرفت خویش آغاز کرده بود، هنگامی که با عقل حسابگر خانواده اش و دیگران روبرو می شود و همچنان به شیوهٔ زندگی خود ادامه

می دهد، رفتارش ـ که حالت نیهیلیستی هم دارد ـ دیوانه وار به نظر می آید و در این هنگامه است که درویش خان نیز مانند سی زیف بر سرنوشت خویش برتری می یابد. بنابر این خودش را خلاص می کند و آگاهانه، به درخت خودساخته، می آویزد و شیوهٔ گریز و یا عبور از این شرایط را نشان می دهد.

در فیلم **یا ضامن آهو**، ارتباط از طریق گره زدن تکه پارچه ای به ضریح برقرار می شود. برقراری ارتباط همان معنای توسل را دارد. وقتی ارتباط برقرار شد، هرکس پیام خود را می فرستد. [در یک ارتباط ـ پیام دهنده، پیام خود را از طریق وسیلهٔ ارسال پیام برای مخاطب می فرستد]

این پیامها را **محمود هنگوال**، خیلی درخشان، ضبط کرده است. وقتی پیام ارسال شد، همه برای فرار رسیدن لحظهٔ «واقعه» به انتظار می مانند. (لحظهٔ واقعه را بعداً توضیح خواهیم داد.)

در **پ مثل پلیکان**، بعد از عنوان بندی، آسیدعلی میرزا با زدن یک قوطی حلبی، در واقع زنگ مدرسه اش را می زند تا گروهی را به ارتباط کلامی فراخواند. بچه ها، در بالای خرابه ها ظاهر می شوند و عناصر درگیر در یک ارتباط کار خود را شروع می کنند، ولی در اینجا نیز کار انتقال پیام ـ با پارازیت همراهست.

در **اوکی میستر** ـ این پارازیت عمدی است. یعنی زبان به عنوان مهمترین عنصر ارتباط کلامی، مختل است. در مغولها، وسایل ارتباط جمعی به صورت ابزاری برای یورش به فرهنگ بومی درآمده، از نظر کیمیاوی، ارتباطی نامیمون برقرار می کنند.

پ مثل پلیکان (حرکت آگاهانه به سوی مرگ):

دنبالهٔ حفاریهای قیطریه است، یعنی رکوئیم ناتمام موتسارت را به پایان می برد. در این فیلم بین پیام دهنده (معلّم) و پیامگیر (شاگرد) اختلال وجود دارد. چرا هنگامی که ارتباط دلخواه ـ از راه دل ـ برقرار می شود ـ دوران حضور پیرمرد در خرابه، پایان می گیرد؟ درست است که پسرك (محمّد جزایری) امر ارتباط را تسهیل می کند ولی سبب قطع آن نیز می شود. یعنی با آوازش، دنیای حضور پیرمرد را در خرابه، ویران می سازد. دربارهٔ این ارتباط چند مبحث مطرح است:

۱ ـ سالها حضور پیرمرد در خرابه، از او موجودی ناشناخته و غریب آفریده است. درحالی که او برای رفتار خودش توجیه های عقلی دارد.

۲ ـ ارتباط کلامی و روانی بین نسلهای مختلف دشوار است. چرا که آنها براساس داده هایی ساختگی قضاوت می کنند.

۳ ـ ارتباط محبت آمیز بین نسلها، امکانپذیر است.

۴ ـ ارتباط بین محمّد جزایری و آسیدعلی میرزا، ارتباطی تمثیلی، رمزی است نه واقعی. پسر جوان ـ باغ گلشن را به یاد آسیدعلی میرزا می آورد و او در خاطرهٔ قومی اش این نمونهٔ ازلی (آرکتیپ) را بیاد می آورد. اما مهربانی پلیکان را با داده های زمینی و قبلی اش قیاس می کند و سرباز می زند. ولی هنگامی که به ماهیت اثیری بودن بین گل مریم سفید، این پلیکان جذاب و پرکشش، پی می برد، سر و رو را صفا می دهد و به راه می افتد. شگفت زده وارد استخر می شود و برای دستیابی به آن سفیدی نازك و نرم و خوابگونه ـ پیش می رود. مانند «نادا»ی نمایش حکومت نظامی که خود را به دریا می اندازد، درون آب می خوابد تا بمیرد. حتی اگر بازیگر (آسیدعلی میرزا) می توانست مدتی زیر آب بماند ـ بازهم پرویز کیمیاوی، تصویر را ثابت نگهمیداشت؟ (Fix) نمی دانم، شاید به این دلیل تصویر ثابت می ماند که ابدیت در تصور وجودگرایی چیزی جز زمان متوقف نیست! [البته این برداشت با تصور مودّت تاریخی شاید تناقض هم داشته باشد]

کیمیاوی، کمیت نامناسب زندگی در خرابه و بین مردمانی ناجنس را در برابر یک لحظه انتخاب آگاهانه قرار می دهد. آیا نشان می دهد که آزادی آدمی، از این عدم پذیرش مشیت اجتماعی آغاز می شود؟ (تمام شعارها و شعرهای آسیدعلی میرزا برای این است که نشان دهد بدبختی او محصول جامعه است ولی، قیام ظهوری یا صیرورت حقیقی او در مرگ متبلور می شود.)

بنابر این کیمیاوی ـ زیبایی را درست در لحظهٔ تصمیم و «شدن» ـ می بیند:

لحظه ای که کارگردان (فیلم مغولها) اعتراض می کند و سرش را زیر گیوتین می گذارد. آسیدعلی میرزا یک بار سرش را از آب درمی آورد و بار دوم فرو می برد. درویش خان به درخت آویزان می شود. این تصمیم ـ تبعاتی دارد. آیا ویرانه فرو می ریزد؟ اگر وجود ویرانه به پایداری فرد در آن بستگی دارد، لحظه ای که آنها را ترك کند، وجود نخواهد داشت؟ چنین پندارگری ای در «اوکی میستر»، تا حدودی رنگ باخته است. نمی توان نادیده گرفت که در رفتار این آدمها، نوعی امید به آینده وجود دارد. ناکس دارسی نیز، خودش را به درون چاه می اندازد. این فیلم در سطح ظاهر خود که باید واقعیتی عینی را بیان کند، داستان دارسی و نفت و استعمار و غربزدگی و انقلاب است که تماماً وجه مستند ندارد و با خیال و ایدئولوژی سیاسی فیلمنامه نویس درآمیخته.

ولی در سطح زیرین ـ اوکی میستر ـ نمایش سرزمینی تمثیلی است که جولانگاه عقل جزوی (علم زده، محتاط، حسابگر) شده است. یعنی در مرحله ای از زمان، چنین ساحتی از انسان بر این مکان (جان انسان) غلبه می یابد. عقل جزوی که از چاه طبیعت (آب، خاك، آتش) به درآمده و صورتی غربی دارد (در هیبت ناکس دارسی)، برای در اختیار گرفتن حیات و زندگی (و مادهٔ خام در شرق خفته)، حواس دیگر را به مدد می طلبد و آنها در بالنی از راه می رسند. مهمترین آنها «حُسن» است. سیندرلا در ادبیات انگلیسی مظهر زیبایی و ملاحت است که اینجا در خدمت عقل حسابگر درمی آید. جلوه می فروشد. عقل جزوی برای پیروزی بر مشکلات خود همواره به جلوه گری نفس اماره نیاز داشته است اما همین حُسن در برابر کشش جمال ـ از راه می ماند. در آغاز می کوشد تا براساس خصلت خود ـ عشق را تصاحب کند و در اختیار بگیرد. اما عشق اعراض می کند و جز در ذهن سیندرلا ـ حادثه ای رخ نمی دهد.

دارسی ـ یعنی عقل جزوی از این حادثه برآشفته می شود ولی حسن، در برابر عشق ـ هیچ کاره است. در اینجا عقل جزوی، دیگر آن نیست که بود، ترك نفس می کند و خویشتن را در چاه می اندازد. (به طبیعت بازمی گردد یا به ظلمات؟)

کیمیاوی با اغراق سخن می گوید. به تمسخر فرهنگهای ویرانسازی می پردازد. ولی آیا عدم اعتقادش به رستگاری جمع، جدی است؟

با سقوط دارسی در چاه، نفت از زمین بیرون می زند. ولی این وضع، با مرگ آگاهی آسیدعلی میرزا و یا درویش خان متفاوت است. چرا که رفتار او از روی اضطرار و یأس است، نه امید به آینده.

لحظهٔ واقعه

بعد از حفاریهای قبطریه که واقعه ـ برای سرکارگر ـ به صورت تجدید عهد با گذشته، از لحظه شنیدن طپش قلب، آغاز می شود و موضوع به دلیل محدودیتهایش ـ نسبتاً خام باقی می ماند؛ در یا ضامن آهو و پ مثل پلیکان، «واقعه» وضوح کامل دارد.

در نخستین نگاه، بنظر می رسد که کیمیاوی در یا ضامن آهو می خواهد موضوعی اجتماعی را طرح کند. فقر را در برابرغنا قرار می دهد. اما تأمل در آثار وی نشان می دهد که چنین اولویتی وجود نداشته است. حرم برای او همان مکان دلخواه است که می تواند دو موضع متفاوت ولی همسو را طرح کند: اولاً دنیای مادی ـ دنیای نیاز است. دنیای درماندگی و عجز و ضعف است. کیمیاوی این دنیا را در برابر دنیای دیگری قرار می دهد که زیارت آن را فتح باب می کند.

ثانیاً به شهود می پردازد. شهود مراحلی دارد. زنی پارچه گره می زند، زنی دیگر دق الباب می کند [جواب این در زدن در لحظهٔ واقعه، باید داده شود] سینه زنی، نوحه خوانی، توسل، برافروختن شمع، زائر را به مرحله حضور قلبی می رساند. و این حضور قلبی ـ بهترین فرصت را برای ظهور واقعه، فراهم می آورد: مردمان، در حالت انتظار بسر می برند. برخی چرت می زنند. حتی صدا قطع می شود. شبیه خلسه. ناگهان ناقاره زده می شود؛ مردمان چشم می گشایند. کودکی تحمّل نمی آورد، گریه می کند. چه شده است؟ ناقاره پیام نیست، فرارسیدن پیام را نوید می دهد. همانطور که آسیدعلی میرزا انتظار کشیده بود. با شروع طبل ها، انتظار، جای خود را به حیرت می دهد. نمی دانند چه رخ داده است؟ آیا نفس لوامهٔ انسانی به مرحله اطمینان رسیده؟ ارتباط ـ وارد مرحلهٔ تازه ای می شود و عنصر تمثیلی دیگری به میدان می آید: خورشید. خورشید در این الگوی ارتباطی، چه نقشی دارد؟

نمایش ناقاره زدن در هنگام غروب خورشید در سطح آشکار خود، گزارش واقعه ای هر روزه است. ریشه هایش کجاست، به تاریخ برمی گردد که مورد توجّه کیمیاوی نیست. خورشید و ناقاره وارد امر ارتباط انسانی شده، به صورت دال هایی درآمده اند که مدلولهای آشکار و معینی ندارند. به صورت رمز درآمده. می توان در ارتباط با مجموعه ساختار فیلم و نگرش کیمیاوی نسبت به هستی و معنا، آنها را تأویل کرد: به نظر می رسد با تکیه ای که روی کلمهٔ «خدا» دارد و انواری که از پس گنبد ساطع است. کیمیاوی می خواهد بگوید در نتیجه این ارتباط درونی، نتایجی ماورای حس و تجربه، رخ خواهد داد. و همان دگرگونی ای که با تجدید عهد در حفاریها می توانست حادث شود، وقوع یافته است.

در دو فیلم دیگر کیمیاوی، لحظهٔ واقعه، با شعر و آواز، نوید داده می شود. آواز و شعر:

تو آن گل مریم سپیدی
بی تو دلم شوری و امیدی
دیگر ز دنیا ندارد

بچه های بدطبس را آرام می کند و پیرمرد را از دل خرابه بیرون می کشد در اوکی میستر، غزلی از دیوان شمس تبریزی نقش ناقاره ها را به عهده گرفته است:

حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو
وندر دل آتش در آ پروانه شو، پروانه شو
هم خویش را بیگانه کن هم خانه را ویرانه کن
وانگه بیا با عاشقان، همخانه شو هم خانه شو

عشق، نوید تفوق عقل و خرد هستیانه است که می گوید: *«خاك، گل، گندم»*.

خاك، گل، گندم به معنای توجه به چرخهٔ زندگی (همان مودّت؟) و حذف شکلهایی از تکنولوژی است؛ به معنای حذف نظمی است که با طبیعت انسانی سازگاری ندارد و به عبارت مناسب فرهنگ کیمیاوی «بازگشت به فطرت» است که کیمیاوی می خواهد بگوید غرب زدگان یا هویت باختگان این کلام مقدس را فراموش کرده، دهانشان آمادگی ادای آن را ندارد.

اوکی میستر از نظر شکل، نمونه ای از سینمای غرایب است، هنگامی که شعار «خاك، گل گندم»، توسط نااهلان، به شعبده ای سیاسی (از عاطفه به سیاستگری) بدل می شود، فاتحهٔ جمع خوانده است.

بدبینی کیمیاوی نسبت به جمع در اینجا نیز بروز عینی پیدا می کند و سر ایستادن و توقف و مهر ندارد. مردمان مانند مرده هایی بی کفن و دفن روی زمین می لولند و همان جمجمهٔ حفاریها... ناظر آنهاست. ظاهراً امیدی به انسان نیست. حتی دیوانهٔ عاقل در اوکی میستر در دام نااهلان می افتد.

البته، کیمیاوی با اغراق سخن می گوید. به تمسخر فرهنگهای ویرانساز می پردازد، ولی آیا عدم اعتقادش به رستگاری جمع، جدی است؟

تنها یک جمع می تواند مورد پذیرش او باشد. جمعی که عقل جزوی را به دلیل دستیابی به شهودی معنوی زیرپا گذاشته است، که آن هم بنظر می رسد چنین جمعی، نیازهای جمع را ندارد و از اشخاص تشکیل شده است بنابر این سؤال همچنان باقی است. □