

ادبیات روایی

سال هفتم، دوره سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۴

روایت‌شناسی و نقد پسااستعماری فیلم اوکی مستر از پرویز کیمیای تارا اکبرزاده^۱ مریم خلیلی جهانتیغ^۲

چکیده

مطالعات پسااستعماری عمدتاً به موضوع استعمار، پیامدهای آن در دوران استعمار و اشکال جدید پس از آن می‌پردازد و روایت‌شناسی پسااستعماری (به عنوان زیر شاخه این نقد) از تکنیک‌های روایی به عنوان ابزاری در بازنمود گفتمان‌های پنهان و آشکار استعمار استفاده می‌کند. یکی از حوزه‌هایی که گفتمان سلطه را به شکلی موثر به چالش می‌کشاند، حوزه هنر به‌ویژه سینما است. این پژوهش به استعمار و پیامدهای آن از نگاه یک فیلمساز متعلق به سینمای موج نو در دهه پنجاه خورشیدی پرداخته است. فیلم *اوکی مستر* ساخته پرویز کیمیای از دو بخش اصلی و یک بخش میانی شکل گرفته است. در بخش اول، به تقابل‌های دوگانه از منظر ادوارد سعید و در بخش دوم به نظریه هومی بابا در باب تعامل و پیوند خوردگی فرهنگ‌ها می‌پردازد. همچنین به نظریات گایاتری اسپیواک در باب موقعیت زنان در ساختارهای استعماری هم نظر داشته است. فیلم روستایی را روایت می‌کند که نمادی از جامعه ایران است و به دلیل مسخ‌شدگی تن به فرودستی می‌دهد؛ اما راه نجات در داشتن رهبری آگاه است تا جامعه را به سمت ارزش‌های فرهنگی و اصالت تمدن قومی و ملی هدایت کند. کیمیای در این فیلم از تکنیک نماهای بلند و باز و نمادهای بصری، همچنین ارجاعات فرامتنی استفاده می‌کند تا ضمن بازتاب روح زندگی روستایی، دوگانه بدویت/مدنیت را بازنمایی کند. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و بر اساس چارچوب نظری تحقیق صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نقد پسااستعماری، روایت‌شناسی پسااستعماری، سینمای موج نو، فیلم *اوکی مستر*، پرویز کیمیای.

۱- مقدمه

روایت در معنای عام یعنی نقل و بازگو اما در حوزه داستانی «توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع است که به صورت غیر اتفاقی به هم مربوطند» (تولان: ۱۳۸۶: ۱۹). واژه روایت‌شناسی در مفهوم مطالعه قصه، نخست به وسیله تزوتان تودورف مطرح شد. مقصود وی از این اصطلاح علاوه بر بررسی قصه، داستان و رمان همه اشکال دیگر روایت نظیر اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را هم دربرمی‌گرفت. (اخوت: ۱۳۹۲: ۸). هر چند همه اشکال روایی چه در حوزه ادبی مثل رمان و داستان و چه در حوزه غیر ادبی مثل سینما و موسیقی به یک اندازه از عناصر روایی استفاده نمی‌کنند اما عنصر روایت در همه اشکال روایی با وجود ساختارهای متفاوت، بخشی جدایی‌ناپذیر محسوب می‌شود. دو عنصر قصه و راوی اساس هر روایتی را شکل می‌دهد و سه عنصر فرستنده، پیام و گیرنده به کنش روایتگری سامان می‌بخشد. فیلم *اوکی*

Tara.Akbarzadeh@gmail.com

^۱ . دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

khalili@lihu.usb.ac.ir

^۲ . استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسئول)

مستر روایتگر نگرش استعماری در باب مهمترین ثروت ملی ایران یعنی نفت است. بافتار این روایت دهه پنجاه خورشیدی است؛ در این دهه توده مردم ذهنیت روشنی از مسئله استعمار نداشته‌اند هر چند پیشتر با جنبش مشروطه سه جریان در میان نخبگان و روشنفکران جامعه رقم‌خورد: گفتمان غرب‌ستیز، گفتمان غرب‌گرا و گفتمان میانه (درودی: ۱۱۱: ۱۳۹۰). این روند در متون روایی ادبی و غیر ادبی در دوره پهلوی مخصوصاً بعد از کوتادی ۲۸ مرداد به اوج خود می‌رسد. وجود نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌های این دوره نشان‌می‌دهد که سینماگران معناگرا می‌کوشیدند تا لایه‌های پنهان استعمار را با بیانی هنری و خلاقانه به تصویر بکشند. دهه چهل و پنجاه اوج این نوع نگرش در میان فیلم‌سازان بود از جمله فیلم /وکی مستر اثر پرویز کیمیای. در این جستار بر اساس نشانه‌شناسی فیلم و با رویکردی به نقد و روایت‌شناسی پسااستعماری، سعی شده‌است تا تلاش فیلمساز در واکاوی استعمار در لایه‌های پنهان جامعه نشان داده‌شود و در بازنمایی مفاهیمی که فیلم بدان نظر داشته از نظریات چهار نظریه‌پرداز کلاسیک در باب مطالعات پسااستعماری یعنی فرانسن فانون، ادوارد سعید، هومی بابا و گایا تری اسپواک بهره برده‌است

۱-۱- بیان مسأله و سوالات تحقیق

نظریه پسااستعماری در رویکرد خود به آثاری می‌پردازد که لایه‌هایی از پیامدهای پنهان و آشکار استعمار را می‌شکافد و ضمن نگرش تبیینی، در پی آن است تا استعمارزدگان را به خود باوری و بازگشت به فرهنگ خودی تشویق نماید. در این پژوهش سعی بر آن است تا به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود:

۱- کیمیای در فیلم /وکی مستر بر چه مفاهیمی در حوزه مطالعات پسااستعماری تاکید می‌ورزد و چه راهکاری در رهایی از جنبه‌های مختلف سلطه استعمار ارائه می‌دهد؟

۲- کیمیای در روایت خود از چه تکنیک‌های روایی سینمایی و غیر سینمایی استفاده نموده‌است؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

نویسندگان بر این باور هستند که فیلم /وکی مستر به عنوان اولین اثر سینمایی که به مسئله استعمار به طور ویژه و خاص پرداخته، اثری است قابل درخور در بررسی ذهنیت جامعه ایرانی نسبت به استعمار در دهه پنجاه خورشیدی که در صورت اکران عمومی می‌توانست بر اذهان جامعه نسبت به مسئله استعمار و لزوم بازگشت به فرهنگ بومی عاملیت داشته باشد.

۳-۱- پیشینه تحقیق

الف- مقالات بین رشته‌ای در باب مطالعات پسااستعماری:

مقاله «مطالعات پسااستعماری در ادبیات مهاجرت» (۱۳۸۹) از لیلا نفرشی مطلق چنین نتیجه گرفته‌است که جغرافیای فرهنگی جهان، هویت فردی را ذوب و مفاهیمی همچون زبان، مکان، زمان، بودن، نژاد و برخوردها را دستخوش تغییر می‌کند. رضی و حاجتی در مقاله «واکاوی جلوه‌های فرودست پسااستعماری در رمان جای خالی سلوچ» (۱۳۹۴) حاجتی نتیجه گرفته‌اند که دولت‌آبادی با قرارداد روستائیان در کانون روایت خود، نگاهی انتقادی به تاثیر جلوه‌های غیر مستقیم استعمار در قالب ماشین آلات کشاورزی داشته‌است. موسوی ابرایی در پایان‌نامه «بررسی مولفه‌های ادبیات مهاجرت در دو رمان هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی و تماماً مخصوص اثر عباس معروفی» (۱۳۹۵)، بحران هویت و خودانتقادی را از درون‌مایه‌های اصلی دو اثر معرفی می‌کند. مقاله «هویت زنانه دیگری در رمان "رقص در آینه شکسته" از مهری یلفانی با تکیه بر نظریه پسااستعماری» (۱۴۰۲)، با نگاهی به مفهوم فرودست و بیگانه در نظریه پسااستعماری، جلوه‌های "دیگری" از دو منظر کلی مورد بحث قرار گرفته و این نتیجه حاصل شده که در جامعه مدرن میزبان، به مهاجران اعم از زن و مرد به عنوان دیگری نگریسته می‌شود و آنان باید تابع نظامی باشند که از سوی جامعه غربی مورد تایید و تاکید

قرار می‌گیرد. ملایی و همکاران در مقاله «گفتمان پسااستعماری مشترک در ادبیات داستانی معاصر هند و ایران؛ مطالعه مجموعه داستان مترجم دردها» (۱۳۹۶) به این نتیجه رسیده‌اند که در آثار مورد مطالعه، چهره استعمار و قدرت‌های غربی تفرقه‌انداز، غارتگر و زشت‌نشان داده‌شد.

ب- مقالات تخصصی در حوزه هنر و سینما:

مولایی و الستی در رساله «فیلم کوتاه‌زیستن؛ همه پیرمردها خوب نیستند» (۱۳۸۸) نتیجه گرفته‌اند که پدیده‌های ضد استعماری در سینمای ایران خود در خدمت تداوم و بقای دانش شرق‌شناسی قرار گرفته و بسیاری از آثار ارزشمند سینمای ایران مورد غفلت واقع شده‌است. ابراهیمی در رساله «مطالعه تطبیقی سینمای معناگرای ایران از دو منظر: بومی‌گرایی و شرق‌شناسی» (۱۳۸۹) به این نتیجه رسیده‌است که این دو رویکرد ظاهراً متضاد، از دو بافت گفتمانی متفاوت، به نوعی هم‌جهت با یکدیگر حرکت می‌کنند. فرهمندفر و نجومیان در مقاله «پیوند خوردگی هویت در نظریه پسااستعماری: مطالعه موردی فیلم پیاپیست اثر رومن پلانسکی» (۱۳۹۲) به این نتیجه دست یافته‌اند که نظریه پیوند خوردگی هویت‌ها و رد نگاه ذات‌انگارانه به موضوع هویت از سوی هومی بابا در قهرمان فیلم تبلور یافته‌است. حقیقی در رساله «چگونگی پردازش شخصیت زن در ۶۲ نمایشنامه برگزیده فارسی» (۱۳۹۲) به تاثیر استعمار بر چگونگی روابط افراد در یک جامعه پرداخته و به این نتیجه دست یافت که در نمایش‌نامه‌های مذکور، چهار رویکرد کلی واقع‌گرایانه، ایده‌آل، هنری و خنثی نسبت به زن/زنانگی دیده می‌شود. حقیقی و همکاران در مقاله «خوانش پسااستعماری شخصیت‌های نمایشنامه ماه غسل، اثر غلامحسین ساعدی» (۱۳۹۷) به این نتیجه رسیده‌اند که چینش و پردازش درست و هوشمندانه و به جای شخصیت‌ها و قدرت و توان آنان در بیان ایده مرکزی یعنی سیاست‌های استعماری از نکات مثبت این نمایشنامه است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- روایت‌شناسی پسااستعماری

روایت متنی است که بر دو عنصر اساسی قصه و قصه‌گو بنا می‌شود. فرمالیست‌های روسی را باید از پیشگامان در باب مطالعات روایت و روایت‌پردازی محسوب داشت. هدف آن‌ها دستیابی به قواعدی بود که بتوان بر اساس آن ساختار داستان را تحلیل کرد. در ادامه و در قرن بیستم ساختارگرایان با تاثیر از زبان‌شناسی خاطرنشان کرده‌اند که عناصر روایی مانند یک جمله است و در هم آوایی با یکدیگر ساختار یک روایت را شکل می‌دهند. روایت‌شناسی «مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است» (مکاریک: ۱۴۹: ۱۳۸۵) که لزوماً در حیطه زبان‌شناسی قرار ندارد (مثل تئاتر و سینما). هنرمند سعی می‌کند تا از زوایای مختلف با توسل به ساختارهای هنری متعدد و بر اساس شناخت و تجربیات خود، روایت خود را ارائه دهد. از نظر رولان بارت «روایت همه جا حضور دارد: اسطوره، افسانه، قصه، مثل، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، درام، کمدی، پانتومیم، نقاشی، سینما، گزارش‌های خبری، مکالمه و غیره» (آبوت: ۴۴: ۱۳۸۷). اصطلاح روایت‌شناسی «از سال ۱۹۶۹ م به معنای شاخه‌ای از پژوهش‌های ادبی ناظر بر تحلیل روایت به خصوص اشکال روایت و انواع راوی رواج یافت» (حری: ۵۴: ۱۳۸۷). روایت‌شناسی پسااستعماری یکی از شاخه‌های روایت‌شناسی است و از زمانی آغاز شد که روایت‌شناسان ساختارگرا توجه و مطالعات خود را از بررسی صرف شکل و فرم اثر به مطالعات فرهنگی سوق داده‌اند. جرالند پرنس^۳ اولین روایت‌شناسی است که در مقاله «روایت‌شناسی پسااستعماری رویکردی جدید ارائه داد و خاطرنشان کرد بررسی عناصر روایی و توجه به بسامد آن‌ها می‌تواند در تعیین ایدئولوژی و گفتمان روایت‌های استعماری، شیوه‌ای موثر به حساب آید. جرالند تاکید می‌کند که هدف این نوع از روایت، تنها برجسته‌ساختن ویژگی‌های متفاوتی از روایت‌های پسااستعماری نیست بلکه در پی آن است تا به بررسی رابطه معناداری که بین عناصر موجود در متن و مفاهیم مطرح در رویکرد پسااستعماری وجود دارد از جمله

^۳ Gerald Prince

غیریت‌سازی، چندگانگی، هویت و قدرت پردازد. به باور جرالد هر یک از اجزای روایت از قبیل انتخاب زاویه دید، سرعت داستان و نقش شخصیت‌ها می‌تواند به پررنگ‌شدن ایدئولوژی‌ای که متن در پی آن است، بینجامد. (Prince: ۲۰۰۵: ۳۷۲-۳۸۱) عناصر روایی در چنین روایت‌هایی در خدمت محتوا و موضوع اثر قرار می‌گیرد و میزان حضور عناصر روایی نیز در ارتباط مستقیم با گفتمان‌هایی قرارداد که متن در صدد آشکارگی برمی‌آید.

۲-۲- استعمار و مطالعات پسااستعماری

استعمارگری که از قرن هفدهم آغاز گشته بود تا قرن نوزدهم گستره وسیعی از کشورهای جهان را درنوردید. در پایان این قرن بریتانیا و بعد فرانسه بیشترین ممالک مستعمره را در کل دنیا در اختیار داشته‌اند. (شاهمیری: ۱۳۸۹: ۲۲). اروپای صنعتی‌شده قرن نوزدهمی که در مسیر مدرنیته گام برمی‌داشت در تامین مواد خام و نیروی کار ارزان، به بازارهایی نیاز داشت تا محصول نهایی را به فروش برساند و از همین نقطه است که واژه /استعمار از معنای مصطلح خود یعنی آبادانی تهی می‌شود و در همراهی با امپریالیسم دنیای سرمایه‌داری به استعمارگران این فرصت را می‌دهد تا به چپاول جهان سومی‌ها پردازند. استعمار در روند چپاولگری اقتصادی، همزمان به صورت‌بندی گفتمان‌هایی می‌پرداخت که از درون آن خودی و غیر خودی سر برمی‌آورد. «سلطه اقتصادی و سیاسی که عناصر کلیدی امپریالیسم و استعمار در قرون هجدهم و نوزدهم را تشکیل می‌داد، همواره با صورت‌بندی و تکوین گفتمان‌هایی همراه بود که در آن‌ها «غیریت» مردمان آسیا و افریقا به عنوان هویتی مستقل نفی می‌شد. {...} در این ضمن، برتری فرهنگی و اخلاقی قدرت‌های اروپایی نیز همواره بدون کم‌ترین تردید یا پرده‌پوشی مورد تایید و تاکید قرار می‌گرفت.» (بوین و رطانسی: ۱۳۸۰: ۴۱۹). نقد پسااستعماری که به مسئله استعمار و پیامدهای آن در اشکال کلاسیک و نوظهور می‌پردازد، به جهت گستره ارتباطی با سایر حوزه‌های فرهنگی به نقدی بینارشته‌ای یا به تعبیری بینافرهنگی تبدیل شده است. رویکرد پسااستعماری می‌کوشد تا مفاهیمی را که گفتمان فرادست در جهت سلطه و آمریت بر فرودستان به کار می‌گیرد، به چالش کشیده، برساخت‌هایی آن را مخدوش سازد. گستره مطالعات پسااستعماری به جهت شمول در حوزه های مختلف آن را به حوزه مطالعات بینارشته‌ای بدل کرده است. «از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در این مطالعات، عبارت است از: استعمار، پسااستعمار، هویت، مکان، تغییر مکان، آوارگی، انواع آمیختگی (فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ...)، «دیگری»، تردید یا تزلزل، زبان و تقلید یا رنگ‌پذیری.» (عضدانلو: ۱۴۰۰: ۱۸). مطالعات پسااستعماری از آبشخورهای متعددی همچون مارکسیست، فمینیست، روان‌شناسی، ساختارگرایی و ... بهره‌برده است. هدف عمده این نقد، ساخت‌شکنی از برساخت‌هایی است که نظام استعماری می‌کوشد آن را طبیعی جلوه دهد. در این نظریه فرادست و فرودست در کنش با یکدیگر سنجیده می‌شوند. نویسندگان و هنرمندان کشورهای استعمارزده در مقابله با دیگری‌سازی غربیان، کوشیده‌اند تا با تصاحب روایت‌گری در متون و مظاهر فرهنگی و هنری، وجاهت ارزش‌های بومی و ملی خود را بار دیگر ترمیم سازند. برخی از این نویسندگان اگر چه به زبان استعمارگر نوشته و می‌نویسند که خود کنشی در هم‌ترازی با دیگری و شکستن فرادستی اوست در همان حال بر هویت فرهنگی و جغرافیایی خود تاکید می‌ورزند. آنان قبل از هر چیز از نوشتن چون ابزاری برای کشف هویت قومی و بازنمایی خود استفاده می‌کنند. (گرین و لیبهان: ۱۳۸۳: ۴۱۰) از نقطه‌ای که فرودست سعی می‌کند به طرق مختلف از شرایط تحمیل‌شده رهایی یابد به نوعی از خود در مقابل دیگری سترون‌زدایی می‌کند و برتری فرادست را مورد شک و تردید قرار داده، هژمونی او را در هم می‌شکند. به باور لیلا گاندی در هر کنش پسااستعماری، زودودن خاطرات دردناک استعماری عامل تحرک است و خاطره «پل ضروری و بعضاً مخاطره‌آمیز» بین استعماری‌گری و مسائل هویت فرهنگی است. (گاندی: ۱۳۸۸: ۱۴). استعمارزده با همین انگیزه اولیه، وارد کنشگری می‌شود.

نظریه پسااستعماری ابتدا با آثار فرانز فانون^۴ (مغضوبین زمین و پوست سیاه، صورتک‌های سفید) شکل گرفته است. فانون روان‌پزشک و اهل جزیره مارتینیک یکی از مستعمرات فرانسه بود. او که تجربه تبعیض نژادی را با خود داشته است با مطالعه بر روی بیمارانش به

^۴ Franz Fanon

بررسی تبعیض نژادی از منظر روان‌شناختی پرداخته و اذعان داشته‌است «راه بیرون آوردن بومیان از ضعف و سترونی و احساس حقارت در برابر غرب "نوشتن متقابل" است.» (بروجردی: ۳۳: ۱۳۸۴). نوشته‌های فانون، سیاه‌پوستان را در مرکز توجه قرارداد و از این طریق گفتمان سفیدپوستان را به چالش کشید و موجب شد تا نگرش بومیان نسبت به فرهنگ و تاریخ خویش تغییر کند. از دیگر سو نویسندگان سیاه‌پوست کوشیدند تا از راه قلم، دیگری‌سازی استعمار را به خودش بازگردانند.

با کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید^۵ در سال ۱۹۸۷ این مطالعات شکلی فراگیر و آکادمیک گرفت و به عنوان یک نظریه کاربردی در شناخت و تعیین جنبه‌های استعماری در روایت‌ها، رسماً وارد حوزه نقد شد. سعید تحت تأثیر فوکو^۶ که دانش و قدرت را لازم و ملزوم هم می‌دید، معتقد بود غرب از طریق دانش شرق‌شناسی و متون، نظامی از معرفت‌شناسی را تعریف و در آن فرادستی خود را تولید و تقویت می‌کند. به زعم فوکو گفتمان‌ها در حول موضوعی مشخص از طریق کنش‌های کلامی که در بردارنده گزاره‌های کلی هستند، شکل می‌گیرد و دانش را به وجود می‌آورند. «هر کنش کلامی در صورتی جدی است که بتوان در مورد آن، آیین‌های لازم برای ارزیابی و اعتبارسنجی و نیز گروهی از کارشناسان لازم برای این هدف و غیره را ایجاد کرد.» (دریفوس و رابینو: ۱۲۴: ۱۳۸۷). از نظر فوکو این قواعد ارزیابی در درون هر گفتمان، مرز سخن را تعیین می‌کنند و با ایجاد نظامی ارزشی به اعتبارسنجی همان گفتمان منجر می‌شود. این که در درون یک گفتمان چه چیزی باید در مرکز قرارگیرد (خودی) و چه چیزی در حاشیه (دیگری)، بیانگر نقش قدرت در تثبیت گفتمان‌های هم سو با خود می‌باشد. (همان). به باور سعید غرب با تکیه بر متون، تعریفی از شرق به دست می‌داد که تمام صفات و ویژگی فرودستی در آن لحاظ می‌شد و با این سیاست، شرق را به تصرف خود درمی‌آورد. در نگاه آن‌ها شرق، جغرافیای تخیلی بود که افراد غیر اروپایی سفیدپوست مسیحی را دربرمی‌گرفت. (سعید: ۱۸۷: ۱۳۸۶). سعید با اتکا به متون شرق‌شناسی کوشید تا دوگانه‌های تقابلی را در گفتمان غربیان نشان‌دهد. وی با استناد به همان متون تولیدشده غربیان، به نقد گفتمان غرب پرداخت؛ یعنی آن بخش از دانش که در قرن نوزدهم توسط محققان تعلیم‌دیده، سفرنامه‌نویسان، شاعران و رمان‌نویسان پدید آمد؛ دانشی که عملاً شرق را نه به عنوان جامعه و فرهنگی که بر اساس شرایط خود عمل می‌کند، بلکه آن را مانند آرشیوی برای دانش غربی در نظر می‌گرفت. (میلز: ۱۳۷: ۱۳۸۲). از دیگر نظریه‌پردازان برجسته این حوزه باید از هومی بابا^۷ نام برد که بیشتر با موضوع هویت و پیوند خوردگی استعمارگر و استعمارزده شناخته می‌شود. بابا در نظریات خود نه بر تقابل بلکه بر وجوه تشابه بین استعمارگر و استعمارزده (گفتمان دورگه) تأکید می‌کند. وی این فرایند را فضای سوم می‌نامد؛ جایی که فرهنگ‌های در تلاقی با یکدیگر، به ناچار باید پذیرای هم باشند و ضمن احترام‌گذاشتن به تفاوت‌ها و تمایزات یکدیگر، به تقویت وجوه مشترک بپردازند تا بتوانند سایه غیریت و خودی را کنار زنند. گایا تری اسپیواک^۸ از دیگر نظریه‌پردازان به نام این عرصه بیشتر در حوزه فرودستان به ویژه زنان شناخته می‌شود. اسپیواک همواره بر نقش قدرت در بازنمایی آن چه که غرب از شرق به لحاظ فرهنگی به دست می‌دهد، متمرکز است. وی که خود یک فمینیسم مارکسیسم پسااستعمارگرا است، با تلفیق حوزه‌های نظری این مکاتب با نظریه پسااستعماری، ابعاد استعمار را از چند جهت از جمله در حوزه‌های فرهنگی مورد توجه قرارداد. وی مفهوم طبقه را که از بن‌مایه‌های مارکسیست است، در توصیف شرق و غرب به‌کاربرد. به باور اسپیواک، غرب همواره شرق را با دلالت‌های طبقاتی چون «بی‌خانمان‌ها، بیکاران، کشاورزان، تهیدستان» بازنمایی می‌کند. (برتس: ۲۵۶: ۱۳۸۸) تا فرودستی آن‌ها را صورت‌بندی کند. وی معتقد است زنان جهان سومی دچار ظلمی مضاعف از دو سوی استعمار و فرهنگ مردسالارانه جامعه خویش می‌باشند.

۳- سینمای موج نو

^۵ Edward Said

^۶ Homi Bhabha

^۷ Gayatri Spivak

تغییر و تحول در ساختارهای اجتماعی با تأثیر بر هنر و ادبیات، زمینه‌های بروز و ظهور فرم‌های جدید را مهیا می‌سازد. از طرفی فرم‌های هنری و ادبی نیز با بازتاب مسایل جامعه در قالبی کلیشه‌شکن و نو، این امکان را برای جامعه‌شناسان و پژوهشگران فراهم می‌آورد تا از دریچه‌ای جدید به مسائل جامعه بپردازند. «بسیاری از جامعه‌شناس‌های هنر معتقداند که شرایط، ویژگی‌ها و تحولات اجتماعی در آثار هنری معاصرشان بازتاب داده می‌شوند و با نقد جامعه‌شناختی می‌توان به شناخت مناسبی از جامعه معاصر آثار هنری رسید. در این رویکرد معتقدند که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است.» (راودراد: ۱۰: ۱۳۹۲). سینما به عنوان یکی از هنرهای بصری از این امر برکنار نیست. از نظر آی. سی. جاروی^۸، از جامعه‌شناسان فرانسوی، سینما به عنوان یک نهاد اجتماعی با فیلم‌هایی برآمده از دل جامعه، موثرترین ابزار نفوذ به درون پوسته آن جامعه است که با هیچ چیز قابل قیاس نیست. (جاروی: ۴۲: ۱۳۷۹). ادوار سینمای ایران را در قبل از انقلاب در یک نگاه کلی می‌توان چنین تقسیم‌بندی کرد: الف- دوره آغازین؛ ۱۲۷۹ - ۱۳۱۶ ب- دوره دوم: فیلم‌فارسی؛ ۱۳۱۷-۱۳۴۴ ج- دوره سوم: موج نو؛ ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۶. در دوره سوم - که فیلم/وکی مستر در بستر آن ساخته شد- عواملی در رشد چشمگیر صنعت فیلم دخیل بوده‌است از جمله: ظهور فیلمسازان ایرانی آموزش‌دیده خارج، همکاری نویسندگان آگاه به مسایل اجتماعی با فیلمسازان که برخی خود رمان‌نویس بوده‌اند، ستایش و جوایز دریافتی فیلمسازان موج نوی ایران در جشنواره‌های بین‌المللی و... (طالبی‌نژاد: ۶۵: ۱۳۸۲؛ نفیسی: ۳۲: ۱۳۷۸). سینمای موج نو (معناگرا) در دهه چهل و پنجاه خورشیدی همزمان با تحولات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در ایران، از جمله انقلاب سفید شاه و افزایش قیمت نفت در کنار موج روشنفکری، شتاب بیشتری گرفت. این نوع سینما که از دل دو جریان سینمایی پیش از خود بیرون آمد «می‌توانست بر آگاهی نخبگان اثر بگذارد و آنان را در متن گفتمان شرق و غرب به تلاشگران موثر بر ذهنیت افراد مردم بدل کند؛ در واقع سینمای موج سوم دهه پنجاه، بیانگر همین اثر و ایجاد یک سینمای واسطه برای ارتباط با ملت بود {...} که مشموم بود از احساس تعلق به جهان و انسان.» (میراحسان: ۵۹: ۱۳۸۰-۶۰). رویکرد انتقادی سینماگران موج نو به مسایل اجتماعی و سیاسی را می‌توان در فیلم‌هایی چون قیصر (۱۳۴۸)، آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹)، خاک (۱۳۵۲)، گوزن‌ها (۱۳۵۳) دید. آن چه این سینما را از طیف سینمای فیلم‌فارسی جدا می‌کرد، در هر دو بخش روایت و ساختار بود. این نوع سینما بر خلاف ساختار سینمای فیلم‌فارسی بود که از سرگرمی و لودگی‌های رومزه بدون معناسازی در باب مسایل جامعه شکل می‌گرفت و مضامین آن عمدتاً حول برهنگی و سکس، بی‌توجهی به آسیب‌های اجتماعی، موضوعات کلیشه‌ای با تقلید از فیلم‌های غربی و چشم‌پوشی در انتقاد به حکومت دورمی‌زد. (تهامی‌نژاد: ۳۶: ۱۳۸۰). سینماگران روشنفکر با جداسازی راه خود از این نوع سینمای عامه‌پسند و با تأثیرپذیری از سینمای موج نو در اروپا به ویژه فرانسه، دست به ساخت فیلم‌هایی زده‌اند که نگرشی انتقادی به مسائل جامعه داشت. این فیلم‌سازان با بهره‌گیری از نمادگرایی می‌کوشیدند با عبور از سد سرکوب و سانسور، نظام سیاسی و اجتماعی آن دوران را به تصویر کشیده، نقد کنند. در فرم و بیان هنری نیز سینمای موج نو با تأثیرپذیری از ادبیات روایی توانسته بود به مشخصه‌هایی چون «طرح‌های داستانی، تحول شخصیت، اوضاع و گفتگوهای واقع‌گرایانه» دست یابد. (نفیسی: ۴۰: ۱۳۷۸). دست‌مایه این فیلم‌سازان، عمدتاً ادبیات داستانی بود. «شماری از این فیلم‌سازان مانند ابراهیم گلستان، فریدون رهنما، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی خود نویسنده، شاعر یا نمایش‌نامه‌نویس بودند. کارگردانان دیگر در تلاش خود برای یافتن داستان‌ها و موضوعات بومی، رمان و داستان‌های کوتاه ایرانی متاخر را اقتباس کردند {...} گروه دیگری از فیلم‌سازان موج نو از نزدیک با نویسندگان و شاعران در اقتباس از داستان‌هایشان برای فیلم‌نامه همکاری داشتند.» (همان). سینمای موج نو که با فیلم‌هایی نخبه‌گرایانه و متفاوت از سینمای عامه‌پسند، لایه‌های معنایی تازه‌ای در افق دید مخاطب - به ویژه نسل جوان و تحصیلکرده - می‌گشود، در تغییر نگرش‌های فکری، اجتماعی و سیاسی نسل بعدی نقش موثری ایفا کرد و نسلی را پرورش داد که نسبت به مسائل اجتماعی دغدغه‌مند و حساس بوده در حوادث سیاسی سال‌های بعد عاملیت داشته‌اند از جمله این فیلمسازان می‌توان به مهرجویی، شهید ثالث، بیضایی، کیمیایی، حاتمی، کیمیایی و دیگران اشاره نمود.

^۸ Ian Charles Jarvie

پرویز کیمیای فیلمانه‌نویس، کارگردان و تدوینگر، زاده ۱۳۱۸ با اصالت خراسانی است. شش‌ساله بود که خانواده وی به تهران کوچیده‌اند. کیمیای بعدها برای ادامه تحصیل در زمینه سینما به فرانسه رفت و در آن جا مدتی در مقام دستیار کارگردان با رادیو و تلویزیون فرانسه همکاری کرد. بعد از کسب تجربیات، اولین فیلم کوتاه خود به نام *ژان مقدس ایرانی* را در همان فرانسه ساخت. از دیگر ساخته‌های وی می‌توان به *پ مثل پلیکان* (۱۳۵۱)، *مغولها* (۱۳۵۲)، *باغ سنگی* (۱۳۵۵) و *ایران سرای من است* (۱۳۷۷) اشاره کرد. کیمیای به سینمایی تعلق دارد که در دهه چهل با نام سینمای موج نو شناخته می‌شد. سال‌های تحصیلی کیمیای در فرانسه که مقارن است با شکوفایی موج نو، آشنایی با ژان لوک گدار را در پی داشت. گدار بیشترین تاثیر را بر سبک سینمایی کیمیای می‌گذارد. (امامی: ۱۳۷۵: ۱۷۶). فقدان اکران عمومی فیلم موجب شد تا پژوهش‌ها و تحلیل‌ها در مورد این فیلم به ندرت صورت گیرد و اگر توجهی هم به آن شده بیشتر از حیث بررسی جنبشی با عنوان موج نو در سینمای ایران بود.

۵- خلاصه داستان فیلم

داستان فیلم، روایت روستایی است که غریبه‌ای به نام ویلیام ناکس دارسی به همراه دارودسته‌اش به آن جا وارد می‌شود تا بر چاه‌های نفت دست یابد. دارسی سعی می‌کند با کمک افرادش و نفوذ در عقاید و باورهای روستائیان و تغییر سبک زندگی آن‌ها به سبک پر زرق و برق غربی، رضایت و همکاری آن‌ها را در استخراج نفت به دست آورد. در ابتدا با مقاومت و عدم پذیرش از سوی مردم روستا روبه‌رو می‌شود. سرانجام دارسی بر اساس بینش استعماری خویش به این نتیجه می‌رسد که از بین مردم روستا، کارگرانی (شیوه معمول و رایج استعمارگران) انتخاب کند و در گام بعدی از طریق همین بومیان مسخ‌شده، دیگر بومیان را هم متقاعد سازد. با این ترفند کل روستا به تیم دارسی می‌پیوندد و تمام سبک زندگی و حتی زبان خود را تغییر می‌دهند. در بین روستائیان پیرمردی به چشم می‌خورد که سعی می‌کند مردم روستا را به اصالت گذشته‌شان بازگرداند و سرانجام مردم با راهنمایی او، دارسی و دارودسته‌اش را از روستا بیرون می‌رانند. فیلم در لینک‌های زیر قابل دسترس می‌باشد.

https://www.youtube.com/watch?v=HlU^*rXZPqM
<https://tfilm12.ir/%D%A%AF%D%A%AV%D9%A6%D9%A4%D9%AA%D%A%AF-%D9%A1%DB%A%D9%A4%D9%A5-%D%A%AV%D9%A8%DA%A9%DB%A%D9%A5%D8%B3%D8%AA%D8%B1/>

۶- تحلیل فیلم و تکنیک‌های روایی آن

روایت فیلم را می‌توان در دو بخش اصلی تحلیل کرد که با یک بخش میانی به هم پیوند می‌خورد؛ بخش اول بازنمایی چهره استعمار و بخش دوم بازگشت به اصالت قومی که با آگاهی مردم و شکل‌گیری مقاومت مردمی بر ضد استعمار تحقق می‌یابد. این دو، با یک بخش میانی و واسطه که راه نجات را به مردم نشان می‌دهد، ساختار فیلم را رقم می‌زنند. فیلم با توجه به سال ساخت (۱۳۵۷)، بافت جامعه و سطح آگاهی عمومی نسبت به استعمار و استعمارگری در صورت اکران می‌توانست بخشی از قشر متوسط جامعه را _در مقابل آن چه گفتمان استعمار به اسم پیشرفت و مدرنیته با اهداف تهی‌شدگی فرهنگی و هویتی به ملت‌های غیر غربی و جهان سومی تحمیل می‌کرد_ برانگیزد از این روی، دو نوع تفکر انتقادی در فیلم برجسته می‌شود: اول مخدوش‌ساختن چهره استعمار و دیگری به چالش کشیدن جلوه‌های مدرنیته که استعمارگر با آن سعی می‌کند هر نوع نگرش سنتی را بدوی و غیر اصیل شمرده واقعیتهای را که بر اساس منافع خویش اصیل می‌پندارد، به جوامع سنتی تحمیل کند بی آن که با شرایط سنتی و بومی مردمان آن سرزمین سنخیتی داشته و یا به مرحله بومی‌سازی رسیده‌باشد. کیمیای در این فیلم با ایجاد نقیض گفتمان (بومی‌گرایی) در برابر گفتمانی که غرب با دوگانه‌های تقابلی نسبت به جهان سومی‌ها ساخته و پرداخته می‌کند، حس ملی‌گرایی را در مخاطب تقویت می‌سازد. «مطالبه فرهنگ ملی گذشته تنها اعاده حیثیت نمی‌کند بلکه خواست یک فرهنگ ملی را برای آینده نیز بیان می‌کند.» (فانون: ۲۰۱: ۱۳۶). بازگشت مردم روستا به اصالت خویش که موجب می‌شود تا استعمارگر (دارسی و دارودسته‌اش) آن جا را ترک کند و در دست‌یابی به امتیاز نفت بازماند، تقابل غرب / شرق را به

شکلی وارونه به تقابل شرق/ غرب برمی گرداند. فیلم سعی می کند تا نگرش گفتمان استعماری را نسبت به شرق که در سلسله مباحث شرق شناسی بیش از پیش تحکیم و تثبیت شده، با بومی گرایی خنثی کند. کیمیاوی در روایت داستان فیلم از دو تکنیک سینمایی و غیر سینمایی بدون هیچ گونه حاشیه پردازی و زیاده گویی به خوبی بهره گرفته است تا ضمن انتقال موثرتر فیلم، همزمان اندیشه مخاطب را فعال سازد.

۱-۶- استفاده از نمادهای بصری و تکنیک های سینمایی در روایت فیلم

فیلم/وکی مستر پر از معناپردازی با تکنیک کمینه دیالوگ و بیشینه تصاویر سینمایی در نقد استعمار است. فیلمساز در پی آن بود تا دو مفهوم اساسی مسخ شدگی شخصیتی، هویتی و فرهنگی را در رویکرد نقدانه فیلم به بیننده انتقال داده و بازگشت به اصالت ملی - قومی را راه نجات معرفی کند. کیمیاوی با نمادهای تصویری کوشیده تفکر مخاطب را در کشف پیام فیلم به تکاپو اندازد از این روی مخاطب می بایست لایه های معنا سازی را در پشت این نشانه های نمادین دریابد. از آن جایی که نشانه ها با مدلول خود فاصله کمی دارند، مخاطب در دریافت معنا با پیچیدگی چندانی روبه رو نیست. در واقع فیلمساز در به کارگیری تکنیک های سینمایی چندان اغراق نکرده تا مخاطب از معنا دور شود. چنان که ذکر شد کیمیاوی متعلق به سینمایی است که موج نو نامیده می شود در این سینما «نمایش واقعیتی که تسلسل و تداوم خود را از به هم پیوستن لحظه های زودگذر به دست می آورد {...} اهمیت چشم گیری می یابد تا جایی که لحظه می شود تمامیت سینما» (هنرکار و امامی: ۱۷۶: ۱۳۷۵). بر این اساس کیمیاوی از نماهای بلند و باز در بیشتر صحنه های فیلم استفاده کرده است و جلوه های بصری را تا جایی به کار می گیرد که آن چه جلوی دوربین می برد روایت زندگی واقعی بیرون از دوربین باشد. این التزام باعث می شود تا کیمیاوی در به کارگیری تکنیک های سینمایی راه تعادل را بیاماید و با وجود وجه نمادین و تمثیلی حاکم بر فضای فیلم، مخاطب معناگرا با کمترین تلاش بتواند معناهای پنهان را در پس نشانه ها کشف کند.

شروع فیلم با صدای خروس بیننده را از همان آغاز وارد بافت روستایی فیلم می سازد. اولین سکانس با نمایی درشت از روستا و کار و تلاش روستاییان به نمایش درمی آید و از همین نقطه فیلم بر اصالت زندگی ناب بدوی - که در پیوندی ناگسستنی با طبیعت قرار دارد - تاکید می ورزد. این نما در سکانس های بعدی که فیلم به مدرنیزه شدن روستا و به دنبال آن مسخ شدگی روستاییان می پردازد، اهمیت بیشتری می یابد. گویا فیلم قصد دارد با وارونه کردن دوگانه مدرن/ بدوی (طرز قرار گرفتن واژگان بیانگر قدرت و فرادستی یکی از طرفین است) به بدوی/مدرن، به نوعی مدرنتیه را به نقد بکشد. در سکانس بعدی با چرخش زاویه دید دوربین به سمت بالونی که مسافران آن از گروه داری هستند، حفره هایی به نمایش درمی آید که در ادامه مشخص می شود چاه های نفت است. زاویه دید دوربین که با نمای درشت چاه های نفت را از کانون دید مسافران می گیرد به نوعی نگرش چپاولگرانه مسافران (استعمارگر) بالون را بازتاب می دهد. چاه های بکر نفت که هنوز به بهره برداری نرسیده و در دل بیابانی کویری و خشک قرار گرفته اند، بار دیگر اصالت بدوی را در ذهن ها تداعی می کند. در ادامه این سکانس عبور بالون بر فراز تخت جمشید (یا به قول مسافران پرسپولیس) و دیدن شکوه و عظمت تمدن ایرانیان که با واکنش تحسین برانگیز مسافران همراه است گویی ضربه مهلک بر نگاه تحقراق آمیز مسافران (استعمارگر) فرود می آید و راوی/فیلمساز با این سکانس احساس سرخوردگی مخاطب بومی را با نمایش برتری و عظمت تمدن ایرانی تسکین می بخشد. با این تکنیک «همدلی میان مخاطب و راوی ایجاد می شود» (احمدی: ۱۶۱: ۱۳۸۲) و به این شکل خاطره جمعی مخاطب را در بازیابی هویت ایرانی تحت تاثیر قرار می دهد.

حضور داری (استعمارگر) که زمینه حضور مسافران بالون (دستیاران استعمار) در روستا را فراهم می آورد، با نفوذ در افکار روستاییان سبک زندگی آن ها را تغییر می دهد و موجب می شود تا آثاری که نمادی از فرهنگ و تمدن قومی است از سوی روستاییان طرد و به دست غریبه ها (استعمار) غارت شود. فیلم با این نما به نوعی چپاول اقتصادی را زمینه ساز چپاول فرهنگی معرفی می کند. شیفتگی روستاییان به غریبه ها را می توان بر پایه نگرش های هومی بابا که در مطالعات خویش به هویت و بحران های آن در روند استعماری توجهی ویژه دارد،

نوعی هویت‌یابی دانست که تلاش می‌کند تا هم‌طراز دیگری بزرگ درآید. به بیان دیگر، برتری استعمارگر و هویت او با حضور استعمارزده است که معنا می‌یابد. بابا که تحت تاثیر نظریه‌های ژاک لاکان^۹ (روانکاو سرشناس فرانسوی) بود با بهره‌گیری از مراحل رشد سوژه، به سیالیت هویت و مفهوم خود و دیگری (دیگری کوچک و دیگری بزرگ) در نظریات خویش پرداخته، پیوند خوردگی استعمارگر و استعمارزده را روندی گیرناپذیر می‌خواند که در جریان مواجهه فرهنگ‌ها روی می‌دهد و بر پایه آن فضایی شکل می‌گیرد که وی آن را فضای سوم یا فرهنگ سوم می‌نامد (دورگه بودن فرهنگی). تقلید استعمارزده از استعمارگر نیز این پیوند خوردگی را تقویت می‌سازد؛ هر چند هویت این دو کاملاً شبیه هم نمی‌شود و تنها موجب می‌شود «چیزی شبیه آن شکل بگیرد که همان نیست» (Bhabha: ۱۹۹۴: ۸۶). به باور بابا تقلید مانند آینه‌ای است که با وجود صداقت، تحریف‌کننده عمل می‌کند. (برتس: ۱۳۸۸: ۲۶۷).

روستاییان در مدت زمان کمی فریفته زندگی پر زرق و برق غریبه‌ها می‌شوند و همین امر باعث می‌شود تا داری آمریت خود را بر مردم روستا اعمال کند. در واقع گفتمان قدرت با برخورداری از امکانات و مهم‌تر از همه قدرت دانش، نگرش خود را به صورتی طبیعی شده بر گفتمان در حاشیه القا می‌کند؛ از سوی دیگر این همسانی از سوی بومیان، تثبیت هویت و برتری استعمارگر را هم در پی دارد که داری از آن به خوبی به نفع خویش بهره‌برداری می‌کند. ورود بالون این بار مردم را به جای فرار، به دیدن این شیء عجیب کنج‌کاو می‌کند. در این صحنه راوی/فیلمساز با استفاده از یک نماد بصری، شیوه استعمار در بهره‌گرفتن از ظرفیت‌های زبانی را به نمایش می‌گذارد. داری در استقبال از مسافران، با اسپری‌ای که در دست دارد و بر روی آن نوشته شده oil (نفت/روغن)، خطاب به یکی از مسافران (سیندرلا) ورود او را با عبارت کشور نفت و کشور ما، خوشامد می‌گوید. تقارن عبارت کشور ما و نوشته روی اسپری همان شیوه استعمارگر در استفاده خاص از ساختارهای زبانی در جهت طبیعی‌سازی گفتمان خویش است و به این شکل با نقض کارکرد طبیعی زبان، دست به معناسازی در جهت حفظ منافع خود می‌زند.

فیلم با هر صحنه و دیالوگ سعی دارد غارت نفت به دست استعمارگر پیر یعنی بریتانیا را برجسته سازد. مسخ‌شدگی روستاییان در مواجهه با جاذبه‌های زندگی مدرن و پیام‌آورانش در همین سکانس‌های آغازین خود را می‌نمایاند. بهت‌زدگی و خودکم‌بینی در حالات ظاهری روستاییان به خوبی مشهود است. آن‌ها از مسافران چون فاتحان جنگ‌های افسانه‌ای استقبال می‌کنند و چنان جذب شکل و شمایل غریبه‌ها می‌شوند که در هیبت غلامانی تحت فرمان، مسافران را با تخت‌های روان تا اقامتگاه آن‌ها حمل می‌کنند؛ در مقابل رفتار غریبه‌ها با آن‌ها مثل رفتار ارباب نسبت به برده است. فیلم در این صحنه، خودباختگی روستاییان را در مقابل این غریبه‌ها که سر و وضعی متفاوت و چشم‌نواز دارند، در حرکات و رفتار آن‌ها به زیبایی مفهوم‌سازی می‌کند؛ گویی افتخار بزرگی نصیب آن‌ها گشته‌است. راوی/فیلمساز با بهره‌گیری از این نماهای سینمایی، سعی می‌کند تا ضمن تلنگر بر فکر و اندیشه مخاطب، بر جذابیت بصری فیلم هم بیفزاید.

کیمیای در نمایش تفاوت‌های فرهنگی و سبک زندگی که بین اهالی روستا و غریبه‌ها وجود دارد از عنصر مدرنیته که مظاهر آن را در سکانس‌های مختلف می‌بینیم، استفاده می‌کند. هر چند مدرنیسم موجب می‌شود تا بین این خودی و ناخودی تعامل نه با شرایط مساوی برقرار شود، اما استعمار با استفاده از این زرق و برق‌های سطحی به تدریج مفهوم متمدن / بدوی را به اهالی روستا می‌قبولاند تا راحت‌تر سلطه خویش را تثبیت کند؛ به عبارت دیگر بخشی از دانش غربیان که در مظاهر مدرنیسم بروز می‌کند، به یک سمت این تعامل یعنی استعمارگر، قدرت گفتمانی بیشتری می‌دهد که موجب نوعی آمریت پنهان بر طرف مقابل است «دیگر بود {...} تنها یک مسئله تفاوت نیست بلکه مسئله سلسله مراتب نیز هست زیرا دیگری کسی نیست که ما خود را با او یکی می‌دانیم بلکه کسی است که او را از خودمان بالاتر یا پست‌تر می‌شماریم» (بروجردی: ۱۳۸۴: ۱۳). مظاهر مدرنیته که با ورود مسافران به روستا وارد می‌شود، به تدریج تمام زندگی مردم را از سبک زندگی قبلی تهی می‌سازد و هویت جدیدی به مردم می‌دهد؛ هویتی ناآشنا که برای سازگاری با آن مدام با خود در جنگ و

^۹ Jacques Lacan

ستیز هستند. در سکansı دیگر داری و دارودسته‌اش را می‌بینیم که با تور حشره‌گیری، سرهای مردم روستا را به دام می‌اندازند. فیلم با این صحنه نمادین درخشان، تهی‌شدگی فکری و عدم آگاهی را که به فرودستی و سلطه می‌انجامد، بازنمایی می‌کند. این مضمون در چند سکانس دیگر هم با کمک نمادهای بصری سینمایی روایت می‌شود از جمله گروه چهار نفره‌ای از مردهای روستا که به قربان‌گوی داری می‌شوند و با شمایی کاملاً غربی، ماموریت می‌یابند تا مراقب مردم باشند و رفتارشان را به داری گزارش دهند. به این شکل استعمار با برساخت خودیِ ناخودی (عوامل دست‌نشانده بومی) مردم روستا را در مقابل هم قرار می‌دهد. از میان این گروه مردی کوتاه‌قامت پادوی داری می‌شود و فیلم با این تمهید، نگرش استعمارگر را در حقیرشمردن استعمارزده بازتاب می‌دهد. بر روی تیشرت زردرنگ این مرد که واژه انگلیسی استنفرد^{۱۰} (نام دانشگاهی در آمریکا) نوشته شده، به نوعی قدرت علمی و دانشی گفتمان فرادست را القا می‌کند؛ ضمن آن که مسخ فرهنگی استعمارزده را هم در کنار مسخ فکری به تصویر می‌کشد. کیمیاوی شخصیت‌پردازی تیپیک این پادو را که می‌توان تمثیلی از حاکمان دست‌نشانده گرفت، بار دیگر در صحنه عبور چوپان با گوسفندان از کوچه، تقویت می‌کند. در این سکانس که پادوی کوتاه قد در حال صحبت با داری از طریق بی‌سیم می‌باشد، همزمانی (yes) گفتن‌ها و بله قربان‌های پادو با صدای بع بع گوسفندان در حال عبور، تصویری نمادین از ناآگاهی و سرسپردگی محض است که به خودباختگی منجر می‌شود. استعمار از همین نقطه با ایجاد دوگانه‌های تقابلی بین خود و دیگری، تمایز ایجاد می‌کند تا هژمونی خود را محکم سازد. از سوی دیگر با سیاست تفرقه بینداز و حکومت کن و با ایجاد تبعیض و تمایز بین افراد یک قوم، روابط بین‌افردی آن‌ها را در شکلی از بیگانگی ساخته و پرداخته می‌کند و با مفهوم‌سازی خودی و ناخودی بین افراد یک قوم، از عوامل انسانی این ملت‌ها در تداوم سلطه خود بهره می‌گیرد. بیگانگی بین پادو و روستاییان از همین نگاه برمی‌خیزد؛ هر چند کیمیاوی آن چنان درگیر انتقال پیام فیلم است که شخصیت‌های اصلی فیلم تفردی ندارند و بودشان بیشتر از جهت ساخت و پرداخت نگاه فیلمساز است.

الزام کیمیاوی به تکنیک نمای درشت از مشخصه‌های سینمای موج نو می‌باشد که معتقد بودند «سینما خود زندگی است با تمامی پیوستگی و یکدستی‌اش. زیبایی‌شناسی موج نو چنین حکم می‌کند که این زندگی در یک پیوستگی و تداوم به نمایش گذاشته شود و رویکرد فیلمسازان این سبک به تکنیک نمای بلند نیز بر چنین تحلیل و دیدگاهی استوار است.» (امامی: ۱۷۶: ۱۳۷۵). کیمیاوی با به‌کارگیری این تکنیک از موقعیت‌هایی که روستاییان در آن قرار دارند، می‌کوشد روایت فیلم را برای مخاطب باورپذیر سازد. یکی از این سکانس‌ها، نمایش کار روستاییان در مزارع است که مثل خواب‌زده‌ها بی‌توجه به همدیگر پیش می‌روند گویی این مردم که سالیان در یک محیط کوچک در کنار هم زندگی کرده‌اند، هیچ آشنایی با یکدیگر ندارند و نه تنها فردیت خود را از دست داده بلکه با خویش و آدم‌های اطراف نیز بیگانه گشته‌اند. مرگ خودآگاهی که با ورود استعمار از طریق تکنولوژی در بین روستاییان رخ می‌دهد و مسکوت گذاشتن فردیت هر یک از آن‌ها از سوی فیلمساز در این صحنه با مهارت به نمایش درمی‌آید. نماها از مردم روستا در تمام سکانس‌ها به صورت نماهای درشت است. از دیگر صحنه‌های نمادین فیلم در نمایش خودباختگی اهالی روستا، صحنه رنگ‌شدن نمای بیرونی خانه‌ها است که به دستور سیندرلا (زن اغواگر) صورت می‌گیرد و بافت سنتی و متنوع روستا را به بافتی یک‌دست تبدیل می‌سازد. این صحنه تأکیدی است بر محو شدن سنت‌ها و هویت اهالی روستا که از سر ناآگاهی، خود جزئی از کارگزاران استعمار می‌شوند. استعمارگران با همین «الگوهای اندیشه غربی {...}» بر فرهنگ جهان مسلط بوده و سنت‌ها و صورت‌های فرهنگی زندگی و بیان غیر غربی را به حاشیه رانده‌اند یا نادیده گرفته‌اند. (سلدون و ویدوسون: ۲۳۷: ۱۳۹۲). استعمار همواره با یک‌دست نمودن استعمارشده‌ها در هم‌شکلی و همسانی به فرهنگ و سبک زندگی خویش، می‌کوشد تا با اعمال این قدرت استعلائی، مدنیت خود را به اثبات رسانده حضور خود را در چنین کشورهایی موجه جلوه دهد و به این شکل دوگانه مدنیت / بدویت را بازتولید می‌کند. بومیانی که در نقش کارگزاران و مباشران استعمار ظاهر می‌شوند با ایجاد تمایز بین خود و دیگر بومیان، در جایگاه سوژه‌های استعماری قرار می‌گیرند.

^{۱۰} Stanford

فیلم اگر چه در پی رد کامل مدرنیته نیست اما سعی دارد تا عواقب منفی آن را که بدون در نظر گرفتن سازوکارهای فرهنگی و فکری جوامع سنتی وارد این گونه جوامع می‌شود، به چالش بکشد. از دید فیلم کشف نفت آغاز مدرنیته در ایران است که با ورود مظاهر آن به روستا(جامعه)، مظاهر زندگی سنتی از روستا خارج می‌شود و به تبع آن هویت بومی مردم روستا هم دستخوش تغییر می‌گردد. کارگردان تقابل این دو را با یک تصویر خلاقه و همزمان در یک سکانس به نمایش می‌گذارد و می‌کوشد با معناسازی از طریق زبان نشانه‌ها، ذهن مخاطب را درگیر سازد؛ هر چند این صحنه در سنجش با مخاطب امروزی چنان وضوحی دارد که کمتر به چالش فکری می‌انجامد. در سکانس مذکور همزمان که نمادهای زندگی سنتی به دست روستاییان از روستا خارج می‌شود، وسایلی مثل یخچال، لباس‌شویی، انواع وسایل پلاستیکی که دلالت بر فرآورده‌های نفتی دارد و دیگر وسایل مدرن، در میان هلهله و شادی مردم وارد روستا می‌شود. از میان اشیائی که خارج می‌شود دو شیء قابل تأمل است و تقابل سنت/مدرنیته را بازتاب می‌دهد؛ اول تصویری از یک صحنه نقالی که تمثیلی از هویت این مردمان است و دیگری سر اسبی از جنس مفرغ که دلالت بر تمدن کهن ایران دارد. دورانداختن این دو شیء، بیانگر بیگانگی روستاییان با هویت ملی و قومی خویش است که داری با استفاده از ناآگاهی و مسخ فکری مردم روستا و تغییر سبک زندگی آن‌ها، در آن موفق می‌شود.

فیلم بعد از بازنمایی چهره منفی استعمار که بدون هیچ خشونت طبیعی خود را به مردم می‌قبولاند، به بخش میانی وارد می‌شود تا راه برون‌رفت از این سلطه را نیز ارائه دهد. به این منظور پیرمردی عصابه‌دست که از نظر روستاییان خرفت و دیوانه است، وارد فیلم می‌شود اما مخاطب به تدریج از تفسیر نقش او در می‌یابد که او تمثیلی از سنت و هویت قومی مردم روستا است که باید با حضور خویش اهمیت و حفظ آن را به روستاییان(جامعه) گوشزد کند. پیرمرد در ابتدا با سکوت و تنها از راه نگاه و سپس با سخنانش مدام به مردم یادآوری می‌کند به جای صحبت به زبان انگلیسی بگویند: خاک، نان، گندم. فیلم به این شکل بر اهمیت زبان بومی تأکید می‌ورزد. «زبان یکی از محمل‌های قدرت است. آن که دیگری را به اسمی می‌خواند او را کنترل می‌کند.» {...} کنترل زبان یکی از اولین جنبه‌های استعمار است که به تنهایی می‌تواند باعث وابستگی بومیان در حاشیه قرار گرفته به نیروهای استعمارگر شود.» (بردباری: ۲۴: ۱۳۹۱ به نقل از ماریس کونده). در اوایل مردم توجهی به پیرمرد ندارند اما به مرور با بیدار شدن میراث گذشته در ضمیر ناخودآگاهشان، درمی‌یابند که زندگی بر اساس هویت قومی-ملی چقدر راحت و لذت‌بخش است و تکلم به زبان فارسی، آن‌ها را از دردسرهای تلفظ اشتباه زبان انگلیسی و درک مفهوم آن می‌رهاند و باعث صمیمت و آشنایی بین آن‌ها می‌شود و آن‌ها را به هم نزدیک می‌سازد. شیوه شخصیت‌پردازی پیرمرد قابل تأمل است و مخاطب را در دریافت دلالت‌های نمادین و پیام فیلم راهنمایی می‌کند. به عنوان مثال طرز نگاه پیرمرد که بدون کمک گرفتن از سایر کنش‌های فیزیکی مثل تکان دادن سر برجسته می‌شود- بیانگر حسرتی است که حکایت از نابودی سنت و فرهنگ جامعه دارد. سالخورده‌گی این شخصیت هم که به واسطه تجربیات زندگی می‌تواند در جایگاه رهبری، مردم را قانع سازد تا به حرف‌های او گوش بسپارند، از هوشمندی کارگردان در شخصیت‌پردازی پیرمرد و تأثیر آن بر تماشاگر است؛ ضمن آن که کهن‌سالی پیرمرد را می‌توان تعبیری از دیرینگی فرهنگ و تمدن ایرانیان و قدرت تأثیرگذاری نیز در نظر گرفت که سرانجام بر القائات داری(استعمارگر) پیروز می‌شود. تکرار خاک، گل، گندم که مدام از زبان پیرمرد شنیده می‌شود، تأکیدی است بر حفظ سنت‌ها و ارزش‌های دیرپای ملی که مردم ده با فاصله گرفتن از آن و درافتادن در دام مدرنیته نسبت به هم بیگانه می‌شوند و از آن زندگی اصیل و بدون اضطرابی که در هماهنگی با طبیعت بوده، بی‌نصیب می‌مانند. به بیان دیگر از نگاه فیلم، همراه شدن با تکنولوژی، بیگانگی با طبیعت و خویشتن خویش است. برجستگی نقش پیرمرد در بخش میانی فیلم، نوعی فضاپردازی است تا تماشاگر روند آتی فیلم را در ذهنش حل‌اجی کند و به نوعی با پیش‌نگری در نتیجه پایانی فیلم که پیروزی مردم روستا در سایه اتحاد و رجوع به خویش است، سهیم شود.

در بخش سوم مدرنیزه‌شدن کامل روستا به نمایش درمی‌آید. این بخش نیز با نمایش خروس شروع می‌شود اما این بار با شکل و شمایلی متفاوت. در واقع کیمیاوی با تغییر در یک نماد سنتی، تغییر بافت روستا را از طریق تصویر بازنمایی می‌کند. این بار خروس از حالت سنتی خارج شده، با سر یک مرد انگلیسی که سیگاری به لب دارد به جای قوقولی قوقو، Good morning می‌خواند. کیمیاوی

هوشمندانه از خروس در بیان دور شدن روستا از اصالت بدوی و به دنبال آن سرسپردگی استفاده می‌کند زیرا خروس نمادی از زندگی روستایی و آگاهی و بیداری است. فیلم هیچ سکansı که خالی از معناسازی تصویری و نمادین باشد، ندارد در نتیجه مخاطب هوشیار نباید و نمی‌تواند حتی ثانیه‌ای از تماشای فیلم را از دست دهد. این تکنیک موجب شد تا اغراق در جلوه‌های سینمایی که به نوعی جذابیت بصری فیلم را در فریب مخاطب رقم می‌زند، ناچیز باشد. کیمیاوی در این بخش سعی دارد تا در قیاس با بخش نخستین فیلم یعنی بافت سنتی روستا، تقابل‌ها و تمایزها در رفتار مردم نسبت به خویشن خویش (هویت) و دنیای پیرامونی را به نمایش بگذارد. تعلق کیمیاوی به سینمای موج نو- که معتقد است تداوم و پیوستگی زندگی باید در صحنه‌های فیلم به شکلی پشت سرهم و بدون تدوین‌های تکنیکی صورت گیرد- موجب می‌شود تا اولین سکانس فیلم در این بخش با نمای درشت گرفته‌شود. دوربین مردم روستا را در مزارع در حالی که به شکل غربی‌ها درآمده‌اند، نشان می‌دهد. در این نما کشاورزان با سر و وضعی غربی در حال بیل‌زدن و گفتگو به زبان انگلیسی هستند (استعمار زبانی). زنان روستا نیز در حالی که کوکاکولا (نمادی از سیستم سرمایه‌داری) می‌نوشند در بخش دیگری از مزرعه و با سر و وضعی غربی مشغول کار هستند. (این صحنه یادآورد کار سیاه‌پوستان به خصوص زنان در مزارع پنبه است که به خاطر فقر و بدبختی مشروب می‌نوشیدند تا وضعیت فلاکت‌بار خود را به فراموشی بسپارند). در ادامه این بخش، کیمیاوی باز هم از تکنیک بصری در تغییر بافت زندگی روستایی و از دست رفتن هویت بومی استفاده می‌کند؛ نمایش بازی‌های سنتی که جای خود را به دوچرخه‌سواری و چرخ و فلک (نماد مدرنیته) می‌دهد و موتور جای چارپایان را می‌گیرد. غذاهای سنتی هم به فست‌فود تبدیل می‌شود. استعمارزده به این شکل با تقلید از سبک زندگی استعمارگر بخشی از هویت او را اخذ می‌کند و خود را در موقعیتی برابر با او قرار می‌دهد. (برتس: ۲۶۵: ۱۳۸۸). کیمیاوی قصد ندارد مدرنیته را به کلی انکار کند. هدف او بیشتر به چالش کشیدن استعمار از طریق نفوذ در زندگی مردم است تا با تغییر شیوه زیست استعمارزده با نام پیشرفت ضمن القای مفاهیم تقابلی که حس سرخوردگی و عقب‌ماندگی را منتقل می‌کند به حضور خود در کشورهای تحت سلطه نیز مشروعیت بخشد. با تغییر سبک زندگی اهالی روستا به سبکی کاملاً غربی، پیرمرد عصابه‌دست بار دیگر ظاهر می‌شود تا به داد مردم برسد. مردم روستا با دیدن پیرمرد که یادآور گذشته آن‌هاست، این بار دیگر او را به چشم یک دیوانه نمی‌بینند و با رضایت قلبی پذیرای حرف‌های او می‌شوند. سرانجام در صحنه‌ای که یکی از غریبه‌ها مشغول یاد دادن زبان انگلیسی به یکی از روستاییانی است که نمی‌تواند برای چندمین بار کلمه را درست تلفظ کند، پیرمرد عصا به دست که تا قبل از آن با سکوت و حسرت به مردم روستا هشدار می‌داد، به سخن درمی‌آید و با این جمله که چرا فارسی حرف نمی‌زنی؟ خاک، گل، گندم. سعی می‌کند با این سه واژه، ریشه‌ها و هویت ملی و قومی مردم روستا را به یادشان آورد.

۲-۶- استفاده از ارجاعات فرامتنی در روایت فیلم

نظریه فرامتن یا بینامتنیت بر این شالوده بنا شده‌است که هرمتنی به متن‌های قبل یا روایت‌های پیشینی که می‌تواند جزو تجربیات ذهنی هر مخاطب باشد، تکیه دارد. متن اصلی با ارجاعات و به کارگیری شیوه‌های مختلف آن دانش و تجربه پیشینی را در ذهن مخاطب فعال می‌سازد. به عبارتی فرامتن به عناصری خارج از متن گفته می‌شود که نشانه‌هایی در متن اصلی ذهنیت ما را به آن رهنمون می‌شود و ما بسته به تجربیات پیشینی از آن فرامتن، معنای مورد نظر مولف را در متن حاضر درمی‌یابیم. این معنا ممکن است در تضاد یا هم‌اوایی با فرامتن باشد. «بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» (مکاریک: ۷۲: ۱۳۸۵) در این فیلم مخاطب با سه فرامتن که جزو اطلاعات پیشینی ذهنیت مخاطب ایرانی است، سروکار دارد که هر یک در رسانش پیام فیلمساز نقش مهمی ایفا می‌کنند. کیمیاوی با استفاده از این فرامتن‌ها یکی از عناصر موثر در استعمارزدایی را حافظه فرهنگی یک ملت معرفی می‌کند.

۱-۲-۶- استفاده از افسانه سیندرلا در روایت فیلم

این افسانه که شهرت جهانی دارد، داستان دختری را روایت می‌کند که تحت ظلم نامادری خود قرار گرفته در شرایط سختی به سر می‌برد اما سرانجام شاهزاده‌ای او را از دست نامادری بدجنس نجات می‌دهد. کیمیاوی با ارجاع به این افسانه به موقعیت زنان در یک ساختار استعماری می‌پردازد تا نشان دهد در چنین ساختارهایی توجه به زنان تنها به خاطر استفاده ابزاری از جاذبه‌های جنسی آن‌ها در راستای منافع خویش است. در گروه دارسی زنی حضور دارد با نام سیندرلا که از همان لحظه ورودش به روستا، زنانگی او در کانون دید مخاطب قرار می‌گیرد که به نوعی بازتاب نگاه استعمارگر است. سیندرلا سعی می‌کند به مردهای روستا زبان انگلیسی را آموزش دهد. لکاتگی سیندرلا - که با اسم و نوع پوشش خود افسانه معروف سیندرلا را تداعی می‌کند - در صحنه تشویق روستاییان به رنگ‌کردن در و پنجره همراه با عشوهری و طنازی، برجستگی بیشتری می‌یابد. در واقع استعمارگر از جاذبه‌های جنسی و تنانه زن (رفتارهایی چون فرستادن بوسه و چشم‌ک‌زدن) در رسیدن به بخشی از مطامع خویش استفاده می‌کند و به این شکل افسانه لکاته‌بودن زن در فیلم تقویت می‌شود؛ ضمن آن که با جابه‌جایی اجزای افسانه سیندرلا که در آن مردی، زنی را از دست نامادری نجات می‌دهد، سیندرلای فیلم با ترغیب بومیان به سبک زندگی مدرن، گویی آن‌ها را از بربریت می‌رهاند آن هم با جاذبه‌های جنسی. از طرفی زن بی آن که خود بداند تحت ستم و استثمار مردان سفیدپوست قرار دارد زیرا امپریالیسم استعمارگر که از جاذبه‌های زنانه‌اش برای رسیدن به خواسته‌های خویش استفاده می‌کند نفعی به زن نمی‌رساند. به باور اسپوواک «چهره زن بین مردسالاری و امپریالیسم، تشکیل سوژه و صورت‌بندی ابژه، ناپدید می‌شود» (اسپوواک: ۱۱۲: ۱۳۹۷). نقش سیندرلا با القای جاذبه‌های زنانه‌اش در فریب روستاییان به خصوص مردان که در چند جا از فیلم تکرار می‌شود، علاوه بر تبعیض جنسیتی (فراستستی مرد سفیدپوست در مقابل فروستستی زن سفیدپوست)، بار معنایی دیگری نیز به فیلم می‌افزاید؛ تبعیض نژادی؛ برتری انسان غربی بر غیر غربی. علاوه بر این، راوی/کارگردان از طریق کاراکتر سیندرلا، یکی از بساخت‌های غربیان در هویت‌دهی به شرق را در لایه‌های زیرین روایت فیلمش جای می‌دهد: احساس‌گرایی شرقیان در مقابل خردگرایی غربیان. در واقع سیندرلا با آگاهی از این بساخت است که سعی می‌کند از جاذبه‌های جنسی خود در فریب‌دادن مردان روستا استفاده کند.

۲-۶- استفاده از داستان شیخ صناع و سیاوش در روایت فیلم

به دلیل در هم تنیدگی این دو فرامتن کنار هم ذکر می‌شود. شیخ صناع که داستانش در منطق الطیر عطار آمده روایت عارفی است که عاشق دختری مسیحی می‌شود و در حالی که همه باورهایش را بر سر این عشق می‌بازد، بازپچه خواسته‌های دختر می‌شود اما قدرت عشق سرانجام این فاصله و دوگانگی (خودی و ناخودی) را از میان برمی‌دارد و دختر نیز دل در گرو عشق شیخ می‌گذارد و بعد از مسلمان شدن جان می‌سپارد. سیاوش شخصیت اسطوره‌ای شاهنامه است که از سوی نامادری به دست درازی متهم و حاضر می‌شود برای اثبات بی گناهی خود از میان انبوهی از آتش بگذرد. کیمیاوی از اشعار مولانا که در ذهن و ضمیر ایرانیان جایگاهی ویژه دارد، کمک می‌گیرد و سکansı بی‌نظیر با صحنه‌ای سورئال خلق می‌کند. کیمیاوی می‌کوشد تا با یادآوری این حافظه فرهنگی، اصالت بدوی را که فارغ از هر گونه پیچیدگی و اضطراب‌های زندگی لوکس، آدمی را به گذشته‌های دور و دست نخورده می‌برد، بازنمایی سازد؛ به دورانی که در هماهنگی و خویشی کامل با طبیعت قرارداشت. در این صحنه مردم روستا با شنیدن آواز مردی که ابیاتی از مولانا می‌خواند، چنان در خلسه فرومی‌روند که محو شنیدن آن می‌شوند. فیلمساز این خلسگی را با استفاده از جلوه‌های بصری - سینمایی به تصویر می‌کشد؛ همه در همان حالتی که به سر می‌برند، بی‌حرکت و مات و مبهوت باقی می‌مانند درست مثل یک اسکلت. این صحنه که دو دقیقه طول می‌کشد یکی از زیباترین صحنه‌های بصری فیلم است و به نوعی پشتوانه فرهنگی ایرانیان را هم بازتاب می‌دهد. این ابیات که به یک اندازه بر همه مردم روستا تأثیر می‌گذارد و همه را مات و مبهوت خویش می‌سازد، بیانگر گذشته مشترک این مردم است که از خاطره جمعی آن‌ها برمی‌خیزد؛ گویی فیلم بر این نکته تأکید می‌کند که اگر هویت یک جامعه در انسجام عمیق با هویت فرهنگی‌اش باشد، بازگشت به خویش را موجب می‌شود. در این سکانس کیمیاوی بار دیگر از افسانه سیندرلا بی آن که در ساختار اصلی آن تغییری دهد، کمک می‌گیرد. شاهزاده‌ای که قرار است سیندرلای فیلم را از دست نامادری بدجنس (استعمار) نجات دهد، در هیئت مرد آوازخوان ظاهر می‌شود. شخصیت سیندرلای فیلم در واقع تلاقی نظریه‌های فمینیستی و پسااستعماری است که فیلم به این

طریق موقعیت زنان در فضای استعماری را بازنمایی می‌کند. به باور لیلا گاندی^{۱۱} نقطه تلاقی این دو نظریه در واژگون ساختن سلسله مراتب جنسیت، فرهنگ و نژاد است. هر دو، تقابل‌های دوتایی را که اقتدار پدرسالارانه/استعماری را موجب می‌شد، رد نمودند. (گاندی: ۱۳۸۸: ۱۲۱). سیندرلا که تحت تاثیر این آوای ملکوتی قرار می‌گیرد، بی‌اختیار و سراسیمه راهی کوچه‌ها می‌شود تا منبع صدا را بازیابد. کیمیاوی برای تقویت جنبه بصری این حس، زن را در لباس سیندرلایی اما به رنگ آبی با معصومیتی در چهره و رفتار که لکاته‌بودن را زایل می‌کند به تصویر می‌کشد که مدهوش‌وار از پله‌ها پایین آمده به سمت صدا می‌رود. (به نظر می‌رسد شاه‌حاتمی در سکانس پایین آمدن دختر روس از پله‌ها در فیلم دلشدگان به این صحنه گوشه چشمی داشته‌است). این جا صحنه با داستان شیخ صنعان هم خلط می‌شود با این تفاوت که در شیخ صنعان، دختر ترسا به دنبال شیخ روانه می‌شود و با پذیرش مسلمانی در آغوش معشوق جان می‌سپارد اما مرگ سیندرلای فیلم مرگی نمادین در رسیدن به زندگی از طریق عشقی اروتیکی (برخلاف داستان شیخ صنعان) در همبستری با آوازه‌خوان است. به تعبیری فیلم رضایت درونی در زندگی واقعی را در کام گرفتن از موهبت‌های آن در بستر واقعیت‌های ملموس تعریف می‌کند. این صحنه را از جنبه‌ای دیگر و با توجه به نقد پسااستعماری، بر اساس نظریه هومی بابا، می‌توان بیانی نمادین از پیوند خوردگی دو فرهنگ در نظر گرفت که بابا آن را به فضای سوم یا فرهنگ سوم تعبیر می‌کند. بابا معتقد است پذیرش تفاوت‌های فرهنگی و تعامل با آن که منجر می‌شود تا هریک از طرفین به شکل دیگری درآید، یکی از عوامل پیوند خوردگی بین استعمارگر و استعمارزده است. وی در کتاب موقعیت فرهنگ، توجه خواننده را به مرزی بینابین جلب می‌کند که آستانه پیوند خوردگی یا آستانه فرهنگی می‌نامد. بابا با استفاده از تمثیل راه‌پله نشان می‌دهد هویت چون حرکت بین پله‌های بالا و پایین، همواره بین نژاد رنگین پوست و سفید پوست در حرکت است. (Bahbah: ۱۹۹۴: ۵). فیلم برای نمایش حس سرخوشی درونی سیندرلا بار دیگر از فضای سوررئال استفاده می‌کند تا آن را برای تماشاگر عینی و ملموس سازد؛ از این رو از آواز و پرواز کبوترها به دور زن و آوازه‌خوان برای خلق لحظات عاشقانه کمک می‌گیرد. حالت زن، نشان از رضایتی خودخواسته دارد که از سرشت واقعی و طبیعت عشق‌ورزانه زن سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی در لحظه‌ای که خواهش تنانه زن در آمیزش با حس دوست‌داشتن و یکی‌شدن، باعث می‌شود تا زن از یک لکاته اغواگر (که قبل از این با جاذبه‌های جنسی سعی در فریب مردان روستا برای پذیرش استعمار داشت) به معشوقی راستین که جز سرخوشی نمی‌جوید، بدل شود. این را می‌شود از حالت تمنایی که در چشمان زن و دستانی که در هم گره خورده و بیانگر آرزو و حسرتی درونی است، همچنین از لذتی عاشقانه در آغوش مرد که در تصویر مشهود است، دریافت. این صحنه‌های معاشقه تماماً در چند ثانیه سوررئال به تصویر درمی‌آید تا ذهن تماشاچی تطهیرکنندگی عشق را دریابد. تماشاگر در ابتدا نمی‌تواند تشخیص دهد که آن چه می‌بیند آیا واقعیت است یا صرفاً خیالات سیندرلا؟ این خلط واقعیت و خیال در نمای بعد از همبستری، بیشتر خود را می‌نمایاند؛ حالات آشفته زن چنان است که گویا مورد تجاوز قرار گرفته‌است. توهم به تجاوز در ذهن مخاطب با تغییر زاویه دید دوربین از معاشقه به شالی سفید در هوا که رقص‌کنان بر زمین می‌افتد و هم‌زمانی صدای ناقوس کلیسا که با ناله‌های زن درمی‌آمیزد، بیشتر تقویت می‌شود. مرد آوازه‌خوان در حالی که یک لنگه از کفشش جا می‌ماند، به سرعت صحنه را ترک می‌کند. کیمیاوی در این قسمت با جا به جایی افسانه سیندرلا در جایگزینی کفش مرد به جای کفش زن، گویی بار دیگر در ترجیح وجه عاشقانه زن بر وجه لکاتانه او اصرار می‌ورزد. در این میان داری با جلوه‌دادن صحنه معاشقه به تجاوز (بیانی از استثمار زن در جهت منافع استعمار) سعی دارد روستا و چاه‌های نفت را در چنگ خود بگیرد. به دستور داری تمام مردان روستا را جمع می‌کنند تا با پوشیدن کفش، متجاوز شناسایی شود اما کفش اندازه پای هیچ یک از مردان روستا نیست. در این صحنه هم کیمیاوی با استفاده از تصویری نمادین، نگرش استعمار را نسبت به استعمارزده نمایش می‌دهد؛ هر یک از مردان که از این آزمایش سربلند بیرون می‌آید، عکس گوسفند بر لباسش مهرزده می‌شود و هم زمان با افکت بع بع گوسفند سرسپردگی، ناآگاهی و انقیاد بی چون و چرا در برابر استعمار را بازنمایی می‌کند؛ ضمن آن که در این سکانس کیمیاوی به داستان سیاوش هم گوشه چشمی دارد؛ مردمی که در دو ردیف به تماشا ایستاده‌اند و مردان سربلند از آزمایش را با کف‌زدن تشویق

^{۱۱} Leela Gandhi

می‌کنند، یادآور صحنه‌پردازی فردوسی در داستان سیاوش و عبور وی از آتش است که با شادی و هلهله مردم همراه است. البته هوشمندی کیمیای در این است که اجزای داستان را در هر سه روایت سیندرلا، شیخ صنعان و سیاوش مدام جا به جا می‌کند تا ذهن مخاطب از پیام فیلم دور نشود. سیندرلا که ناامید از یافتن معشوق است، روزهای خود را با کفش معشوق به دنبال او سپری می‌کند. گویی آمیزش این دو (فرهنگ)، پرده خودی و دیگری را می‌درد و نگاه هر یک به دیگری بیشتر در جهت اطمینان از موجودیت نیمه دیگر خویش است؛ خودی با دیگری است که خود را می‌شناسد. این دلالت را در نمای کوتاهی که مرد آوازه‌خوان دوباره ظاهر می‌شود و نگاهی با نگاه زن گره می‌خورد، می‌توان دید. داری مردان روستا را برای احیای روحیه سیندرلا (فرهنگ بیمار و ضعیف که مرعوب دیگری شد) که سنخیتی با سیندرلا ندارند، به بسترش می‌فرستد اما سیندرلا نمی‌پذیرد. در این جا هم فیلم بار دیگر بر جایگاه فرودستانه زنان در نگرش استعماری که همراه با استثمار جاذبه‌های جنسی زن و تبدیل او به کالا و سودآوری تجاری است، تاکید می‌ورزد. با ادامه بی‌قراری‌های سیندرلا، داری دخالت می‌کند و با تحکم از زن می‌خواهد آن دیگری را به فراموشی بسپارد چون حفظ موجودیت و قدرت استعمار همواره در رعایت مرزهای خودی و دیگری است. در این صحنه‌ها مرد آوازه‌خوان وجه‌ای تمثیلی می‌یابد و جایگزین بخش دیگری از نقش پیرمرد عصابه‌دست می‌شود تا وجه زایایی و پویایی فرهنگ جامعه در پیوند و آمیزش با دیگر فرهنگ‌ها (سیندرلا) صرف نظر از تمایزات و تفاوت‌ها فعال شود؛ ضمن آن که درآمیختگی فرهنگ‌ها و کم‌شدن فاصله‌ها می‌تواند به صلح و هم‌گرایی در جهان کمک کند. «فرهنگ، بنا به ماهیت» اش، سیال، پویا، متلون، و همیشه در حال تغییر است و در هیچ نقطه‌ای از تاریخ، ثابت، تثبیت‌شده و ساکن نیست. (تاملینسون: ۱۳۸۱: ۱۹۹-۲۰۰). در همین سکانس که بازگشت دوباره مرد آوازه‌خوان را شاهد هستیم، نمایش چهره معشوق برای چند ثانیه در حالی که لبخندی بر لب دارد و به سیندرلا می‌نگرد، گویی پیوند خوردگی فرهنگی را راه حلی مثبت در کم‌رنگ‌شدن تفکر غیریت معرفی می‌کند. از منظر نقد پسااستعماری، سیندرلا نماد زنانی است که استعمار مضاعف را تجربه می‌کنند. به باور اسپواک «در بافت تولید استعماری، فرودستان نه تاریخی دارند و نه می‌توانند سخن بگویند، اما باید گفت زنان فرودست در وضعیتی بسیار بدتر قرار دارند و سایه‌های بسیار تاریک آنان را فراگرفته‌است.» (برتس: ۲۷۲: ۱۳۸۸). اسپواک علاوه بر تاکید بر نبود فضا برای به صدا درآمدن زنان به عنوان گروه‌های در حاشیه، به اهمیت مسئله اعتبار و پذیرش سخنان زنان نیز می‌پردازد و می‌گوید برای من پرسش «چه کسی باید صحبت کند» کمتر از «چه کسی گوش خواهد کرد» اهمیت دارد. (گرین و لیبیان: ۴۲۲: ۱۳۸۳). سیندرلا از یک طرف عاشقی است که به اجبار از سوی معشوق رها شده‌است و از سوی دیگر ناخواسته تحت انقیاد داری (استعمارگر) و در حلقه اعمال پنهان او قرار می‌گیرد و در این هم‌دستی باید طبیعت، زنانگی و عواطف درونی خود را قربانی سازد تا استعمار بتواند به اهداف خود با استفاده از جاذبه‌های جنسی وی دست یابد. درخشان‌ترین پرداخت هنری فیلم از نظر مقاله همین سکانس است که کیمیای ضمن آن از تاثیر موسیقی بر مخاطب هم غافل نبوده‌است. در ادامه این سکانس زاویه دوربین بار دیگر به سمت پیرمرد می‌چرخد تا بر دو عامل تمدن و فرهنگ (پیرمرد و آوازه‌خوان) در رهایی از استعمارزدگی تاکید شود. پیرمرد که حلقه ارتباطی مردم روستا به ریشه‌ها و اصالت خویش است و نمادی از پیر و مرشد، سعی می‌کند مردم را که در زبان و رفتار کاملاً به شکل غریبه‌های ده درآمده‌اند، به هویت خویش بازگرداند. سرانجام مردم که به کمک او از خواب غفلت بیدار می‌شوند، واژه‌های خاک، گل، گندم را با انتقال به یکدیگر تکرار می‌کنند و به این شکل به هویت خویش وصل می‌شوند. نمایش شور و شغف حاصل از تلفظ این سه واژه در حالات و ظاهر روستاییان، یادآور بیت معروف مولانا (هر کسی کاو دور ماند / از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش) است. کم‌کم واژگان خاک گل گندم رمز اتحاد مردم در برابر داری استعمارگر می‌شود و انجمنی شکل می‌گیرد و هر روز مردم بیشتری از روستا به آن ملحق می‌شوند و به این صورت رمز خاک گل گندم زمینه قیام علیه داری را فراهم می‌آورد. داری و دارودسته‌اش به جز سیندرلا فرامی‌کنند. سیندرلا که معشوقش (مرد آوازه‌خوان / معنای زندگی) را پیدا می‌کند، در روستا می‌ماند و مردم روستا نیز خود مالکیت نفت را به‌دست می‌گیرند. در صحنه پایانی، کیمیای بار دیگر تاثیر ویرانگر مدرنیته بر زندگی را با جلوه‌های بصری به شیوه‌ای نمادین به نمایش می‌گذارد؛ چند زن و مرد با اکسیژن بر دهان در میان پلاستیک‌هایی که کوچه‌ها را پر کرده‌است، سینه‌خیز می‌روند. این نما تمثلی از سیطره مدرنیته بر طبیعت است.

ضمن آن که پلاستیک‌هایی که کوچه‌ها و معابر را پر کرده‌است، به عنوان یکی از فراورده‌های نفتی، نمادی از سرمایه عظیم نفت است که استعمار (داری) در پی غارت آن بود.

۷- نتیجه

با بررسی فیلم *اوکی مستر* بر اساس روایت‌شناسی پسااستعماری مشخص شد دو مفهوم اساسی در این فیلم مورد توجه بوده‌است: ۱- مسخ شدگی و ۲- بازگشت به اصالت قومی. فیلم نقطه حرکت خود را از یک روستا و مواجهه آن با مدرنیته آغاز می‌کند و با فضا سازی‌هایی که بیشتر تصاویر نمادین را در بر دارد، می‌کوشد دوگانه بدویت/مدنیت را وارد فضای فیلم سازد و از این طریق گفتمان استعمار را در غارت ملت‌های ضعیف به چالش بکشد. روستا نمادی از جامعه ایران است که ثروت نفت آن به دلیل ناآگاهی، مسخ‌شدگی و شیفتگی جامعه به مظاهر مدرنیته غارت می‌شود و از همین راه تن به فروروستی می‌دهد اما راه نجات در داشتن رهبری آگاه است تا جامعه مسخ‌شده را به سمت ارزش‌های فرهنگی و اصالت تمدن قومی و ملی هدایت کند. پیرمردی که چنین نقشی در فیلم به او محول می‌شود، نمادی از همین ارزش‌ها است که موجب اتحاد مردم و نجات آن‌ها از دست غریبه‌ها (استعمار) می‌شود و به این وسیله با بیرون راندن استعمارگران، خود مدیریت ذخایر نفت را بر عهده می‌گیرند. ساختار فیلم از دو بخش اصلی که با یک بخش میانی به هم وصل می‌شود، شکل گرفته‌است. در بخش اول، فیلم بیشتر به دیدگاه‌های ادوارد سعید توجه دارد که تقابل‌های دوگانه را یکی از زمینه‌های سیطره استعمارکنندگان برمی‌شمرد. در بخش دوم نگاه فیلمساز به نظریه هومی بابا در باب پیوند خوردگی فرهنگ‌ها از مسیر تعامل و تقویت همسانی‌ها با وجود تفاوت‌ها، متمرکز است و این نگاه را در پیوند بین دو شخصیت فیلم یعنی سیندرلا (استعمارگر) و مرد آوازه‌خوان (استعمارزده) به نمایش می‌گذارد. کیمیاوی در این فیلم همچنین به استثمار زنان به واسطه جاذبه‌های جنسی آن‌ها در جهت اهداف غارتگرانه در گفتمان استعماری نیز توجه داشته‌است. مسئله زبان و شیوه‌های استعمار در طرز استفاده از آن (چون القای برتری زبانی و ناکافی بودن زبان بومی در فراگیری دانش) از دیگر دغدغه‌های فیلمساز بود که دو سکانس را به آن اختصاص داده‌است. کیمیاوی از دو تکنیک سینمایی و غیر سینمایی برای رسانش مفاهیم فیلم کمک می‌گیرد؛ در تکنیک سینمایی از نماهای درشت برای نشان دادن روح واقعی زندگی و تداوم آن استفاده می‌کند تا تمامیت لحظات آن بخش از زندگی مردم روستا را به تصویر بکشد. این تکنیک باعث می‌شود تا نیازی به تدوین یا پیوستاری صحنه‌های تقطیع شده نباشد در نتیجه فیلم بدون درافتادن در جلوه‌های اغراق‌آمیز سینمایی، زندگی روستایی را با همه ویژگی‌های بدوی‌اش، برای مخاطب باورپذیر سازد. در تکنیک غیر سینمایی فیلمساز از سه فرامتن که جزو اطلاعات پیشینی مخاطب است، در انتقال پیام فیلم به مخاطب بهره می‌جوید.

منابع:

- ابوت، اچ پورتر (۱۳۸۷) *بنیان‌های روایت*، ترجمه: ابوالفضل حری، نشریه هنر و معماری، شماره ۷۸، صفحات ۳۴-۶۲
- اخوت، احمد (۱۳۹۲) *دستور زبان داستان*، چاپ دوم، اصفهان: فردا
- احمدی، بابک (۱۳۸۲) *ساختار و تاویل متن*، چاپ ششم، تهران: مرکز
- اسپیواک، گایا تری (۱۳۹۷) *آیا فروروست می‌تواند سخن بگوید؟*، ترجمه: ایوب کریمی، تهران: فلات
- امامی، همایون (۱۳۷۵) *همدلی با واقعیت، همزبانی با خیال*، مجله نقد سینما، شماره ۸ صفحات: ۱۷۶-۱۸۳
- برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۸) *نظریه ادبی*، ترجمه: فرزانه سجودی، چاپ اول، تهران: آهنگ دیگر
- بردباری، زهرا (۱۳۹۱) «*استراتژی‌های ابطال و سازگاری‌سازی زبان در آثار پسااستعماری امه چه‌تا*»، نقد زبان و ادبیات خارجی
- (پژوهشنامه علوم انسانی)، دوره ۴ شماره ۷، صفحات ۱۹-۳۱
- بروجردی، مهرزاد. (۱۳۸۴) *روشنفکران ایرانی و غرب*، ترجمه: جمشید شیرازی، چاپ چهارم، تهران: فرزانه روز

- بوین، روی و رطانسی، علی (۱۳۸۰) *پست‌مدرنیسم و جامعه: نظریه و سیاست پست‌مدرنیسم*، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، مجموعه مقالات پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم؛ تعاریف، نظریه و کاربردها، تهران: نقش جهان
- تاملینسون، جان. (۱۳۸۱) *جهانی‌شدن و فرهنگ*، ترجمه: محسن حکیمی، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
- تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۰) *سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
- جاروی، آی.سی (۱۳۷۹) «ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها»، مترجم: اعظم راودراد، فارابی، شماره ۳۸، صفحات ۵۶-۳۹
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷) *رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی*، فصلنامه نقد ادبی، سال ۱، شماره ۲، صفحات ۸۳-۱۲۲
- راودراد، اعظم (۱۳۹۲) *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۸۷) *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، ترجمه: حسین بشیریه، چاپ ششم، تهران: نی
- درودی، مسعود (۱۳۹۰) *مفهوم «استعمار» در گفتمان سیاسی امام خمینی بر اساس رویکرد پسااستعماری*، پایان نامه. تهران: پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۶) *شرق‌شناسی*، ترجمه: لطفعلی خنجی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر
- سلدن، رامن و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲) *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه: عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو
- شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹) *نظریه و نقد پسااستعماری*، چاپ اول، تهران: علم
- طالبی نژاد، احمد (۱۳۸۲) «نگاهی به کارنامه سینمایی موج‌نوی‌های سینمای ایران»، فصلنامه هنر و معماری فارابی، شماره ۵۰، زمستان، صفحات: ۶۱-۶۸
- عضداندلو، حمید (۱۴۰۰) *از استعمار تا گفتمان استعمار*، چاپ اول، تهران: نی
- فانون، فرانتس. (۱۳۶۱) *مغضوبین زمین*، ترجمه: ف. باقری، چاپ اول، تهران: مولی
- گاندی، لیل (۱۳۸۸) *پسااستعمارگرایی*، ترجمه: مریم عالم زاده و همایون کاکاسلطانی، چاپ اول، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی
- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳) *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، ترجمه: حسین پاینده و گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: روزنگار
- میراحسان، احمد (۱۳۸۰) «بازتاب جامعه مدنی ما در فیلم‌های ایرانی»، فصلنامه هنر و معماری فارابی، تابستان، شماره ۴۱، صفحات ۶۱-۶۸
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه
- میلز، سارا (۱۳۸۲) *گفتمان*، ترجمه: فتاح محمدی، چاپ اول، زنجان: هزاره سوم
- نفیسی، حمید (۱۳۷۸) «سینما به مثابه ابزاری سیاسی»، ترجمه: فرهاد ساسانی، فصلنامه فارابی، دوره نهم، شماره ۴۳، صفحات: ۳۰-۴۵
- هنرکار، هوشمند و همایون امامی (۱۳۷۵) «گفتگو با کیمیاوی»، مجله نقد سینما، شماره هشتم، ۱۹۶-۲۰۷

Bhabha, H. K. (۱۹۹۴) *The Location of Culture*, Routledge, London.

Prince, Gerald (۱۹۸۷) *A Dictionary of Narratology*, Lincoln and London & University Of Nebraska Press