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

روایت‌شناسی و نقد پسااستعماری فیلم اوکی مستر از پرویز کیمیاوی

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، حوزۀ هنر به‌ویژه سینما است. این پژوهش به استعمار و پیامدهای آن از نگاه یک فیلمساز متعلق به سینمای موج نو در دهۀ پنجاه خورشیدی پرداخته‌است. فیلم *اوکی مستر* ساخته پرویز کیمیاوی از دو بخش اصلی و یک بخش میانی شکل‌گرفته‌است. در بخش اول، به تقابل‌های دوگانه از منظر ادوارد سعید و در بخش دوم به نظریه هومی بابا در باب تعامل و پیوندخوردگی فرهنگ‌ها می‌پردازد. همچنین به نظریات گایاتری اسپیواک در باب موقعیت زنان در ساختارهای استعماری هم نظر داشته‌است. فیلم روستایی را روایت می‌کند که نمادی از جامعۀ 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. کیمیاوی در این فیلم از تکنیک نماهای بلند و باز و نمادهای بصری، همچنین ارجاعات فرامتنی استفاده می‌کند تا ضمن بازتاب روح زندگی روستایی، دوگانۀ بدویت/مدنیت را بازنمایی کند. این پژوهش به شیوۀ توصیفی-تحلیلی و بر اساس چارچوب نظری تحقیق صورت گرفته‌است.

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

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:۱۳۸٦:۱۹). واژۀ روایت‌شناسی در مفهوم مطالعۀ قصه، نخست به وسیله تزوتان تودورف مطرح شد. مقصود وی از این اصطلاح علاوه بر بررسی قصه، داستان و رمان همۀ اشکال دیگر روایت نظیر اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را هم دربرمی‌گرفت.(اخوت:۱۳۹۲:۸). هر چند همۀ اشکال روایی چه در حوزۀ ادبی مثل رمان و داستان و چه در حوزۀ غیر ادبی مثل سینما و موسیقی به یک اندازه از عناصر روایی استفاده‌نمی‌کنند 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*

[۱] . دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Tara.Akbarzadeh@gmail.com

[۲] . استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان(نویسنده مسئول) khalili@lihu.usb.ac.ir

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

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 مخصوصا 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 *اوکی مستر* اثر پرویز کیمیاوی. 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 فرانتس فانون، ادوارد سعید، هومی بابا و گایا تری اسپیواک 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 پاسخ‌داده‌شود:

۱-کیمیاوی در فیلم *اوکی مستر* بر چه مفاهیمی در حوزه مطالعات پسااستعماری تاکید می‌ورزد و چه راهکاری در رهایی از جنبه‌های مختلف سلطه استعمار ارائه‌می‌دهد؟

۲- کیمیاوی در روایت خود از چه تکنیک‌های روایی سینمایی و غیر سینمایی استفاده‌نموده‌است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

نویسندگان بر این باور هستند که فیلم *اوکی 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.

۱-۳-پیشینهٔ تحقیق

الف- مقالات بین رشته‌ای در باب مطالعات پسااستعماری:

مقالهٔ«مطالعات پسااستعماری در ادبیات مهاجرت»(۱۳۸۹) از لیلا تفرشی مطلق چنین نتیجه‌گرفته‌است 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»(۱۳۹٤) حاجتی نتیجه گرفته‌اند که دولت‌آبادی با قراردادن روستائیان در کانون روایت خود، نگاهی انتقادی به تاثیر جلوه‌های غیر مستقیم استعمار در قالب ماشین آلات کشاورزی داشته‌است. موسوی ایرایی در پایان‌نامه«بررسی مولفه‌های ادبیات مهاجرت در دو رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی و تماما مخصوص اثر عباس معروفی»(۱۳۹۵)، بحران هویت و خودانتقادی را از درون‌مایه‌های اصلی دو اثر معرفی می‌کند.مقالهٔ «هویت زنانهٔ دیگری در رمان "رقص در آینهٔ شکسته" از مهری یلفانی با تکیه بر نظریهٔ پسااستعماری» (۱٤۰۲)، با نگاهی به مفهوم فرودست و بیگانه در نظریهٔ پسااستعماری، جلوه‌های "دیگری" از دو منظر کلی مورد بحث قرار گرفته و این نتیجه حاصل شده که در جامعهٔ مدرن میزبان، به مهاجران اعم از زن و مرد به عنوان دیگری نگریسته می‌شود و آنان باید تابع نظامی باشند که از سوی جامعهٔ غربی مورد تایید و تاکید

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

قرار می‌گیرد. ملایی و همکاران در مقاله«گفتمان پسااستعماری مشترک در ادبیات داستانی معاصر هند و ایران؛ مطالعه مجموعه داستان مترجم دردها»(۱۳۹٦) به این نتیجه رسیده‌اند که در آثار مورد مطالعه، چهرهٔ استعمار و قدرت‌های غربی تفرقه‌انداز، غارتگر و زشت نشان‌داده‌شد.

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 قرارگرفته و بسیاری از آثار ارزشمند سینمای ایران مورد غفلت واقع‌شده‌است. ابراهیمی در رساله«مطالعهٔ 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 هم جهت با یکدیگر حرکت می‌کنند. فرهمندفر و نجومیان در مقاله«پیوندخوردگی هویت در نظریه پسااستعماری: مطاله موردی فیلم پیانیست اثر رومن پلانسکی»(۱۳۹۲) به این نتیجه دست‌یافته‌اند که نظریه پیوندخوردگی 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 ٦۲ نمایشنامهٔ برگزیدهٔ فارسی»(۱۳۹۲) به تاثیر استعمار بر چگونگی روابط افراد در یک جامعه پرداخته و به این نتیجه دست‌یافت که در نمایش‌نامه‌های مذکور، چهار رویکرد کلی واقع‌گرایانه، ایده ئال، هنری و خنثی نسبت به زن/ زنانگی دیده می‌شود. حقیقی و همکاران در مقاله«خوانش پسااستعماری شخصیت‌های نمایشنامهٔ ماه عسل، 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 ایدهٔ مرکزی یعنی سیاست‌های استعماری از نکات مثبت این نمایشنامه است.

۲-بحث و بررسی

۱-۲-روایت‌شناسی پسااستعماری

روایت متنی است که بر دو عنصر اساسی قصه و قصه‌گو بنا می‌شود. فرمالیست های 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 ساختاراگرایان با تاثیر از زبان‌شناسی خاطرنشان کرده‌اند که عناصر روایی مانند یک جمله است و در هم آوایی با یکدیگر ساختار یک روایت را شکل‌می‌دهند. روایت‌شناسی«مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است.»(مکاریک:۱٤۹:۱۳۸۵) که لزوما در حیطهٔ 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 ارائه‌دهد. از نظر رولان بارت«روایت همه جا حضور دارد : اسطوره، افسانه، قصه، متل، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، درام، کمدی، پانتومیم، نقاشی، سینما، گزارش‌های خبری، مکالمه وغیره.»(آبوت:٤٤:۱۳۸۷). اصطلاح روایت‌شناسی «از سال ۱۹٦۹.م به معنای شاخه‌ای از پژوهش‌های ادبی ناظر بر تحلیل روایت به خصوص اشکال روایت و انواع راوی رواج یافت.(حری:٥٤:۱۳۸۷).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. جرالد پرینس[۳] اولین روایت‌شناسی است که در مقالهٔ *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 به‌حساب‌آید. جرالد تاکید می‌کند که هدف این نوع از روایت، تنها برجسته‌ساختن ویژگی‌های متفاوتی از روایت‌های پسااستعماری نیست بلکه در پی آن است تا به بررسی رابطهٔ معناداری که بین عناصر موجود در متن و مفاهیم مطرح در رویکرد پسااستعماری وجود دارد از جمله

[۳] Gerald Prince

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

غیریت‌سازی، چندگانگی، هویت و قدرت بپردازد. به باور جرالد هر یک از اجزای روایت از قبیل انتخاب زاویهٔ 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 قرارمی‌گیرد و میزان حضور عناصر روایی نیز در ارتباط مستقیم با گفتمان‌هایی قراردارد که متن در صدد آشکارگی برمی‌آید.

۲-۲- استعمار و مطالعات پسااستعماری

استعمارگری که از قرن هفدهم آغاز گشته‌بود 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 صنعتی‌شدهٔ 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 بپردازند. 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.{...}دراین ضمن، برتری فرهنگی و اخلاقی قدرت‌های اروپایی نیز همواره بدون کم‌ترین تردید یا پرده‌پوشی مورد تایید و تاکید قرارمی‌گرفت.»(بوین و رطانسی:۱۳۸۰:٤۱۹). نقد پسااستعماری که به مسئله استعمار و پیامدهای آن در اشکال کلاسیک و نوظهور می‌پردازد، به جهت گسترهٔ ارتباطی با سایر حوزه‌های فرهنگی به نقدی بینارشته‌ای یا به تعبیری بینافرهنگی تبدیل شده‌است. رویکرد پسااستعماری می‌کوشد تا مفاهیمی را که گفتمان فرادست در جهت سلطه و آمریت بر فرودستان به‌کارمی‌گیرد، به چالش کشیده، برساخت‌هایی آن را مخدوش سازد. گسترهٔ مطالعات پسااستعماری به جهت شمول در حوزه های مختلف آن را به حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای بدل کرده‌است. «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:۱۸:۱٤۰۰). مطالعات پسااستعماری از آبشخورهای متعددی همچون مارکسیست، فمنیست، روان‌شناسی، ساختارگرایی و ... بهره‌برده‌است. هدف عمدهٔ این نقد، ساخت‌شکنی از برساخت‌هایی است که نظام استعماری می کوشد آن را طبیعی جلوه‌دهد. 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 استفاده‌می‌کنند.(گرین و لیبهان:۱۳۸۳:٤۱۰) از نقطه‌ای که فرودست سعی‌می‌کند 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 بعضا مخاطره‌آمیز» بین استعماری‌گری و مسائل هویت فرهنگی است.(گاندی:۱۳۸۸:۱۳-۱٤). استعمارزده با همین انگیزهٔ اولیه، وارد کنشگری می‌شود.

نظریه پسااستعماری ابتدا با آثار فرانتس فانون[٤](مغضوبین زمین و پوست سیاه، صورتک‌های سفید) شکل‌گرفته‌است. فانون روان‌پزشک و اهل جزیره مارتینیک _یکی از مستعمرات فرانسه_ بود. او که تجربه تبعیض نژادی را با خود داشته‌است با مطالعه بر روی بیمارانش به

[٤] Franz Fanon

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

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:۱۳۸٤:۳۳). 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 آکادامیک گرفت و به عنوان یک نظریهٔ کاربردی در شناخت و تعیین جنبه‌های استعماری در روایت‌ها، رسما وارد حوزهٔ نقد شد. سعید تحت تاثیر فوکو _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، شکل‌می‌گیرد 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: ۱۳۸۷:۱۲٤). 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 اروپاییِ سفیدپوستِ مسیحی را دربرمی‌گرفت.(سعید:۱۳۸٦:۱۸۷). سعید با اتکا به متون شرق‌شناسی کوشید تا دوگانه‌های تقابلی را در گفتمان غربیان نشان‌دهد. وی با استناد به همان متون تولیدشدهٔ 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:۱۳۸۲:۱۳۷). از دیگر نظریه‌پردازان برجسته این حوزه باید از هومی بابا[٦] نام برد که بیشتر با موضوع هویت و پیوندخوردگی استعمارگر و استعمارزده شناخته می‌شود. بابا در نظریات خود نه بر تقابل بلکه بر وجوه تشابه بین استعمارگر و استعمارشده (گفتمان دورگه) تاکید 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 سایهٔ غیریت و خودی را کنار زنند. گایا تری اسپیواک[۷] _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 به‌دست‌می‌دهد، متمرکز است. وی که خود یک فمنیسیم مارکسیسمِ پساساختارگرا است، با تلفیق حوزه‌های نظری این مکاتب با نظریهٔ 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.(برتنس:۱۳۸۸:۲۵٦) تا فرودستی آن‌ها را صورت‌بندی کند .وی معتقد است زنان جهان سومی دچار ظلمی مضاعف از دو سوی استعمار و فرهنگ مردسالارانهٔ جامعه خویش می‌باشند.

۳- سینمای موج نو

[۵] Edward Said
[٦] Homi Bhabha
[۷] Gayatri Spivak

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

تغییر و تحول در ساختارهای اجتماعی با تاثیر 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 فراهم‌می‌آورد تا از دریچه‌ای جدید به مسائل جامعه بپردازند.«بسیاری از جامعه‌شناس‌های هنر معتقداند که شرایط، ویژگی‌ها و تحولات اجتماعی در آثار هنری معاصرشان بازتاب‌داده‌می‌شوند 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 پوستهٔ آن جامعه است که با هیچ چیز قابل قیاس نیست.(جاروی:٤٢:۱۳۷۹). اداوار سینمای ایران را در قبل از انقلاب در یک نگاه کلی می‌توان چنین تقسیم‌بندی کرد: الف- دوره آغازین؛ ۱۲۷۹ – ۱۳۱٦ ب- دوره دوم: فیلمفارسی؛ ۱۳۱۷-۱۳٤٤ج- دوره سوم: موج نو؛ ۱۳٤٥ تا ۱۳٥٦. در دوره سوم ـ که فیلم *اوکی مستر* در بستر آن ساخته شد ـ عواملی در رشد چشمگیر صنعت فیلم دخیل بوده‌است از جمله: ظهور فیلمسازان ایرانی آموزش‌دیدهٔ 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:٦٥:۱۳۸۲؛ نفیسی:۳۲:۱۳۷۸). سینمای موج نو(معناگرا) در دههٔ 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 دههٔ پنجاه، بیانگر همین اثر و ایجاد یک سینمای واسطه برای ارتباط با ملت بود{....} که مشمون بود از احساس تعلق به جهان و انسان.»(میراحسان:٥٩:۱۳۸۰-٦۰). رویکرد انتقادی سینماگران موج نو به مسایل اجتماعی و سیاسی را می‌توان در فیلم‌هایی چون *قیصر* (۱۳٤۸)، *آرامش در حضور دیگران* (۱۳٤۹)، *خاک* (۱۳٥۲)، *گوزن ها* (۱۳٥۳) 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 شکل‌می‌گرفت و مضامین آن عمدتا حول برهنگی و سکس، بی‌توجهی به آسیب‌های اجتماعی، موضوعات کلیشه‌ای با تقلید از فیلم‌های غربی و چشم‌پوشی در انتقاد به حکومت دورمی‌زد.(تهامی‌نژاد:۳٦:۱۳۸۰). سینماگران روشنفکر با جداسازی راه خود از این نوع سینمای عامه‌پسند و با تاثیرپذیری 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 تاثیرپذیری از ادبیات روایی توانسته بود به مشخصه‌هایی چون«طرح‌های داستانی، تحول شخصیت، اوضاع و گفتگوهای واقع‌گرایانه»دست‌یابد.(نفیسی:٤۰:۱۳۷۸). دست‌مایه این فیلم‌سازان، عمدتا 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 ـ به ویژه نسل جوان و تحصیلکرده ـ 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 جملهٔ این فیلمساران می‌توان به مهرجویی، شهید ثالث، بیضایی، کیمیایی، حاتمی، کیمیاوی و دیگران اشاره نمود.

٤- در مورد نویسنده

[۸] Ian Charles Jarvie

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

پرویز کیمیاوی فیلنامه‌نویس، کارگردان و تدوینگر، زادهٔ ۱۳۱۸ با اصالت خراسانی است. شش‌ساله بود که خانواده وی به تهران کوچیده‌اند. کیمیاوی 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. کیمیاوی به سینمایی تعلق دارد که در دهه چهل با نام سینمای موج نو شناخته می‌شد. سال‌های تحصیلی کیمیاوی 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 کیمیاوی می‌گذارد.(امامی:۱۳۷۵:۱۷٦). فقدان اکران عمومی فیلم موجب شد تا پژوهش‌ها و تحلیل‌ها در مورد این فیلم به ندرت صورت‌گیرد 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 دست‌یابد. دارسی سعی‌می‌کند 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 به‌دست‌آورد. 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، کارگزارانی(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 می‌پیوندند و تمام سبک زندگی و حتی زبان خود را تغییر می‌دهند. در بین روستائیان پیرمردی به چشم می‌خورد که سعی‌می‌کند 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=HlU۸۰rXZPqM
https://tfilm۱۲.ir/%D۸٪AF%D۸٪A۷٪D۹٪۸٦٪D۹٪۸٤٪D۹٪۸۸٪D۸٪AF-%D۹٪۸۱٪DB%۸C%D۹٪۸٤٪D۹٪۸۵-%D۸٪A۷٪D۹٪۸۸٪DA%A۹٪DB%۸C-%D۹٪۸۵٪D۸٪B۳٪D۸٪AA%D۸٪B۱/

٦- 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 واسط 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 ـدر مقابل آن چه گفتمان استعمار به اسم پیشرفت و مدرنیته با اهداف تهی‌شدگی فرهنگی و هویتی به ملت‌های غیر غربی و جهان سومی تحمیل می‌کردـ برانگیزد از این روی، دو نوع تفکر انتقادی در فیلم برجسته می‌شود: اول مخدوش‌ساختن چهرهٔ استعمار و دیگری به چالش‌کشیدن جلوه‌های مدرنیته که استعمارگر با آن سعی می‌کند هر نوع نگرش سنتی را بدوی و غیر اصیل شمرده واقعیتی 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. کیمیاوی 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.«مطالبهٔ فرهنگ ملی گذشته تنها اعاده حیثیت نمی‌کند بلکه خواست یک فرهنگ ملی را برای آینده نیز بیان می‌کند.»(فانون:۱۳٦۱:۲۰۱). 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

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

شکلی وارونه به تقابل شرق/ غرب برمی‌گرداند. فیلم سعی‌می‌کند تا نگرش گفتمان استعماری را نسبت به شرق که در سلسله مباحث شرق‌شناسی بیش از پیش تحکیم و تثبیت‌شده، با بومی‌گرایی خنثی کند. کیمیاوی در روایت داستان فیلم از دو تکنیک سینمایی و غیر سینمایی بدون هیچ گونه حاشیه‌پردازی و زیاده‌گویی به خوبی بهره‌گرفته‌است تا ضمن انتقال موثرتر فیلم، همزمان اندیشه مخاطب را فعال سازد.

۱-٦- استفاده از نمادهای بصری و تکنیک‌های سینمایی در روایت فیلم

فیلم *اوکی 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 مسخ‌شدگی شخصیتی، هویتی و فرهنگی را در رویکرد نقدانهٔ فیلم به بیننده انتقال داده و بازگشت به اصالت ملی ـ 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 می‌بایست لایه‌های معناسازی را در پشت این نشانه‌های نمادین دریابد. از آن جایی که نشانه‌ها با مدلول خود فاصله کمی دارند، مخاطب در دریافت معنا با پیچیدگی چندانی روبه‌رو نیست. در واقع فیلمساز در به‌کارگیری تکنیک‌های سینمایی چندان اغراق نکرده تا مخاطب از معنا دور شود. چنان که ذکر شد کیمیاوی متعلق به سینمایی است که موج نو نامیده می‌شود در این سینما«نمایش واقعیتی که تسلسل و تداوم خود را از به هم پیوستن لحظه‌های زودگذر به دست می‌آورد{...} اهمیت چشم‌گیرتری می‌یابد تا جایی که لحظه می‌شود تمامیت سینما.»(هنرکار و امامی:۱۳۷۵:۱۷٦). بر این اساس کیمیاوی از نماهای بلند و باز در بیشتر صحنه‌های فیلم استفاده کرده‌است و جلوه‌های بصری را تا جایی به‌کارمی‌گیرد که آن چه جلوی دوربین می‌برد روایت زندگی واقعی بیرون از دوربین باشد. این التزام باعث می‌شود تا کیمیاوی در به کارگیری تکنیک‌های سینمایی راه تعادل را بپیماید و با وجود وجه نمادین و تمثیلی حاکم بر فضای فیلم، مخاطب معناگرا با کمترین تلاش بتواند معناهای پنهان را در پس نشانه‌ها کشف کند.

شروع فیلم با صدای خروس بیننده را از همان آغاز وارد بافت روستایی فیلم می‌سازد. اولین سکانس با نمایی درشت از روستا و کار و تلاش روستاییان به نمایش درمی‌آید و از همین نقطه فیلم بر اصالت زندگی ناب بدوی ـکه در پیوندی ناگسستنی با طبیعت قراردارد_ تاکید می‌ورزد. این نما در سکانس‌های بعدی که فیلم به مدرنیزه‌شدن روستا و به دنبال آن مسخ‌شدگی روستاییان می‌پردازد، اهمیت بیشتری می‌یابد. گویا فیلم قصد دارد با وارونه‌کردن دوگانه مدرن/ بدوی(طرز قرارگرفتن 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 دارسی هستند، حفره‌هایی به نمایش درمی‌آید که در ادامه مشخص می‌شود چاه‌های نفت است. زاویه دید دوربین که با نمای درشت چاه‌های نفت را از کانون دید مسافران می‌گیرد به نوعی نگرش چپاولگرانه مسافران(استعمارگر) بالون را بازتاب می‌دهد. چاه‌های بکر نفت که هنوز به بهره‌برداری نرسیده و در دل بیابانی کویری و خشک قرارگرفته‌اند، بار دیگر اصالت بدوی را در ذهن‌ها تداعی می‌کند. در ادامهٔ این سکانس عبور بالون بر فراز تخت جمشید(یا به قول مسافران پرسپولیس) و دیدن شکوه و عظمت تمدن ایرانیان که با واکنش تحسین‌برانگیز مسافران همراه است گویی ضربهٔ مهلک بر نگاه تحقرآمیز مسافران(استعمارگر) فرودمی‌آید و راوی/فیلمساز با این سکانس احساس سرخوردگی مخاطب بومی را با نمایش برتری و عظمت تمدن ایرانی تسکین می‌بخشد. با این تکنیک «همدلی میان مخاطب و راوی ایجاد می‌شود»(احمدی: ۱۳۸۲:۱٦۱) و به این شکل خاطره جمعی مخاطب را در بازیابی هویت ایرانی تحت تاثیر قرارمی‌دهد.

حضور دارسی(استعمارگر) که زمینه حضور مسافران بالون(دستیاران استعمار) در روستا را فراهم‌می‌آورد، با نفوذ در افکار روستاییان سبک زندگی آن‌ها را تغییرمی‌دهد و موجب می‌شود تا آثاری که نمادی از فرهنگ و تمدن قومی است از سوی روستائیان طرد و به دست غریبه‌ها(استعمار)غارت شود. فیلم با این نما به نوعی چپاول اقتصادی را زمینه‌ساز چپاول فرهنگی معرفی می‌کند. شیفتگی روستاییان به غریبه‌ها را می‌توان بر پایهٔ نگرش‌های هومی بابا که در مطالعات خویش به هویت و بحران‌های آن در روند استعماری توجهی ویژه دارد،

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

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، پیوندخوردگی استعمارگر و استعمارزده را روندی گریزناپذیر می‌خواند که در جریان مواجهه فرهنگ‌ها روی می‌دهد و بر پایهٔ آن فضایی شکل‌می‌گیرد که وی آن را فضای سوم یا فرهنگ سوم می‌نامد(دورگه بودن فرهنگی). تقلید استعمارزده از استعمارگر نیز این پیوندخوردگی را تقویت می‌سازد؛ هر چند هویت این دو کاملا شبیه هم نمی‌شود و تنها موجب می‌شود«چیزی شبیه آن شکل بگیرد که همان نیست.»(Bhabha:۱۹۹٤:۸٦). به باور بابا تقلید مانند آیینه‌ای است که با وجود صداقت، تحریف‌کننده عمل می‌کند.(برتنس:۲٦۷:۱۳۸۸). روستاییان در مدت زمان کمی فریفتهٔ زندگی پر زرق و برق غریبه‌ها می‌شوند و همین امر باعث می‌شود تا دارسی 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 طبیعی‌شده 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 دارسی از آن به خوبی به نفع خویش بهره‌برداری می‌کند. ورود بالون این بار مردم را به جای فرار، به دیدن این شئ 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. دارسی 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 نوشتهٔ 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 سعی‌دارد 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، سعی‌می‌کند تا ضمن تلنگر بر فکر و اندیشهٔ مخاطب، بر جذابیت بصری فیلم هم بیفزاید.

کیمیاوی 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 مدرنیزم موجب می‌شود تا بین این *خودی* و *ناخودی* تعامل ـنه با شرایط مساویـ 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 تثبت کند؛ به عبارت دیگر بخشی از دانش غربیان که در مظاهر مدرنیزم بروز می‌کند، به یک سمتِ این تعامل یعنی استعمارگر، قدرت گفتمانی بیشتری می‌دهد که موجب نوعی آمریت پنهان بر طرف مقابل است«دیگربود{...}تنها یک مسألهٔ تفاوت نیست بلکه مسألهٔ سلسله مراتب نیز هست زیرا دیگری کسی نیست که ما خود را با او یکی می‌دانیم بلکه کسی است که او را از خودمان والاتر یا پست‌تر می‌شماریم»(بروجردی:۱۳:۱۳۸٤). 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

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

ستیز هستند. در سکانسی دیگر دارسی 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 بله‌قربان‌گوی دارسی می‌شوند و با شمایلی کاملا غربی، ماموریت می‌یابند تا مراقب مردم باشند و رفتارشان را به دارسی گزارش دهند. به این شکل استعمار با برساخت خودیِ ناخودی(عوامل دست‌نشانده بومی) مردم روستا را در مقابل هم قرارمی‌دهد. از میان این گروه مردی کوتاه‌قامت پادوی دارسی 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 صحنهٔ عبور چوپان با گوسفندانش از کوچه، تقویت می‌کند. در این سکانس که پادوی کوتاه قد در حال صحبت با دارسی از طریق بی‌سیم می‌باشد، همزمانی (yes) گفتن‌ها و بله قربان‌های پادو با صدای بع بع گوسفندانِ در حال عبور، تصویری نمادین از ناآگاهی و سرسپردگی محض است که به خودباختگی منجرمی‌شود. 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 سلطهٔ 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 خودِ 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 قراردارند، 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، صحنهٔ رنگ‌شدن نمای بیرونی خانه‌ها است که به دستور سیندرلا(زن اغواگر) صورت‌می‌گیرد و بافت سنتی و متنوع روستا را به بافتی یک‌دست تبدیل می‌سازد. این صحنه تاکیدی است بر محوشدن سنت‌ها و هویت اهالی روستا که از سر ناآگاهی، خود جزئی از کارگزاران استعمار می‌شوند. استعمارگران با همین«الگوهای اندیشهٔ 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 استعلایی، 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 قرارمی‌گیرند.

---

[۱۰] Stanford

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

فیلم اگر چه در پی رد کامل مدرنیته نیست اما سعی‌دارد 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 دارسی 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 خشونتی حضور طبیعی خود را به مردم می‌قبولاند، به بخش میانی وارد می‌شود تا راه برون‌رفت از این سلطه را نیز ارائه‌دهد. 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 تاکید 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 قرارگرفته به نیروهای استعمارگر شود.»(بردباری:۱۳۹۱:۲٤ به نقل از ماریس کونده). در اوایل مردم توجهی به پیرمرد ندارند اما به مرور با بیدارشدن 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. شیوهٔ شخصیت‌پردازی پیرمرد قابل تامل است و مخاطب را در دریافت دلالت‌های نمادین و پیام فیلم راهنمایی می‌کند. به عنوان مثال طرز نگاه پیرمرد _که بدون کمک‌گرفتن از سایر کنش‌های فیزیکی مثل تکان‌دادن سر برجسته می‌شود_ بیانگر حسرتی است که حکایت از نابودی سنت و فرهنگ جامعه دارد. سالخوردگی 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 تاثیر آن بر تماشاگر است؛ ضمن آن که کهن‌سالی پیرمرد را می‌توان تعبیری از دیرینگی فرهنگ و تمدن ایرانیان و قدرت تاثیرگذاری نیز در نظر گرفت که سرانجام بر القائات دارسی(استعمارگر) پیروز می‌شود. تکرار *خاک*، *گل*، *گندم* که مدام از زبان پیرمرد شنیده می‌شود، تاکیدی 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، همراه‌شدن 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

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

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 سکانسی که خالی از معناسازی تصویری و نمادین باشد، ندارد در نتیجه مخاطبِ 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 خویشتن 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 صورت‌گیرد_ 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، نشان‌می‌دهد. در این نما کشاورزان با سر و وصعی 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.(برتنس:۱۳۸۸:۲۶۵). کیمیاوی قصد ندارد مدرنیته را به کلی انکار کند. هدف او بیشتر به چالش‌کشیدن 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 کاملا غربی، پیرمرد عصابه‌دست بار دیگر ظاهر می‌شود تا به داد مردم برسد. مردم روستا با دیدن پیرمرد که یادآور گذشتهٔ 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 روستایانی 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 حرف‌نمی‌زنی؟ خاک، گل، گندم.* سعی‌می‌کند با این سه واژه، ریشه‌ها و هویت ملی و قومی مردم روستا را به یادشان آورد.

۲-٦- 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 هم اوایی 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:۱۳۸۵:۷۲) در این فیلم مخاطب با سه فرامتن که جزو اطلاعات پیشینی ذهنیت مخاطب ایرانی است، سروکار دارد که هریک در رسانش پیام فیلمساز نقش مهمی ایفا می کنند. کیمیاوی با استفاده از این فرامتن‌ها یکی از عناصر موثر در استعمارزدایی را حافظهٔ فرهنگی یک ملت معرفی‌می‌کند.

۱-۲-٦- استفاده از افسانهٔ سیندرلا در روایت فیلم

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

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 قرارمی‌گیرد 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 عشوه‌گری و طنازی، برجستگی بیشتری می‌یابد. در واقع استعمارگر از جاذبه‌های جنسی و تنانهٔ زن (رفتارهایی چون فرستادن بوسه و چشمک‌زدن) در رسیدن به بخشی از مطامع خویش استفاده‌می‌کند و به این شکل افسانهٔ لکاته‌بودن زن در فیلم تقویت می‌شود؛ ضمن آن که با جابه‌جایی اجزای افسانهٔ 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 قراردارد زیرا امپریالیسم استعمارگر که از جاذبه‌های زنانه‌اش برای رسیدن به خواسته‌های خویش استفاده‌می‌کند نفعی به زن نمی‌رساند. به باور اسپیواک«چهرهٔ زن بین مردسالاری و امپریالیسم، تشکیل سوژه و صورتبندی ابژه، ناپدید می‌شود.»(اسپیواک:۱۳۹۷:۱۱۲). نقش سیندرلا با القای جاذبه‌های زنانه‌اش در فریب روستاییان به خصوص مردان که در چند جا از فیلم تکرار می‌شود، علاوه بر تبعیض جنسیتی(فرادستی مرد سفیدپوست در مقابل فرودستی 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 برساخت‌های 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 برساخت است که سعی‌می‌کند از جاذبه‌های جنسی خود در فریب‌دادن مردان روستا استفاده‌کند.

۲-۲-٦- استفاده از داستان شیخ صنعان و سیاوش در روایت فیلم

به دلیل در هم تنیدگی این دو فرامتن کنار هم ذکر می‌شود. شیخ صنعان 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، بازیچه 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 اسطوره ای شاهنامه است که از سوی نامادری به دست درازی متهم و حاضر می شود برای اثبات بی گناهی خود از میان انبوهی از اتش بگذرد. کیمیاوی از اشعار مولانا که در ذهن و ضمیر ایرانیان جایگاهی ویژه دارد، کمک‌می‌گیرد و سکانسی 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 به‌تصویرمی‌کشد؛ 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 تاثیر 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 تاکید می‌کند که اگر هویت یک جامعه در انسجام عمیق با هویت فرهنگی‌اش باشد، بازگشت به خویشتن را موجب می‌شود. در این سکانس کیمیاوی بار دیگر از افسانه سیندرلا بی آن که در ساختار اصلی آن تغییری دهد، کمک‌می‌گیرد. شاهزاده‌ای که قرار است سیندرلای فیلم را از دست نامادری بدجنس (استعمار) نجات‌دهد، در هیبت مرد آوازه‌خوان ظاهر می‌شود. شخصیت سیندرلای فیلم در واقع تلاقی نظریه‌های فمینیستی و پسااستعماری است که فیلم به این

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

طریق موقعیت زنان در فضای استعماری را بازنمایی می‌کند. به باور لیلا گاندی[11] 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 ــکه لکاته‌بودن را زایل می‌کندــ 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 پیوندخوردگی 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*، توجهٔ خواننده را به مرزی بینابین جلب می‌کند که آستانهٔ پیوندخوردگی یا آستانهٔ 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:۱۹۹٤:٥). فیلم برای نمایش حس سرخوشی درونی سیندرلا بار دیگر از فضای سوررئال استفاده‌می‌کند 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 عشق‌ورزانهٔ زن سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی در لحظه‌ای که خواهش تنانهٔ 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 تماما 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 صرفا 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 قرارگرفته‌است. 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 دارسی با جلوه‌دادن صحنهٔ معاشقه به تجاوز(بیانی از استثمار زن در جهت منافع استعمار)سعی دارد روستا و چاه‌های نفت را در چنگ خود بگیرد. به دستور دارسی 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 مهرزده‌می‌شود و هم زمان با افکت بع بع گوسفند سرسپردگی، ناآگاهی و انقیاد بی چون و چرا در برابر استعمار را بازنمایی‌می‌کند؛ ضمن آن که در این سکانس کیمیاوی به داستان سیاوش هم گوشهٔ چشمی دارد؛ مردمی که در دو ردیف به تماشا ایستاده‌اند و مردان سربلند از آزمایش را با کف‌زدن تشویق

[11] Leela Gandhi

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

می‌کنند، یادآور صحنه‌پردازی فردوسی در داستان سیاوش و عبور وی از آتش است که با شادی و هلهله مردم همراه است. البته هوشمندی کیمیاوی 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 نگاهش با نگاه زن گره می‌خورد، می‌توان دید. دارسی 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، دارسی 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 دوبارهٔ مرد آوازه‌خوان را شاهد هستیم، نمایش چهرهٔ معشوق برای چند ثانیه در حالی که لبخندی بر لب دارد و به سیندرلا می‌نگرد، گویی پیوندخوردگی 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 اسپیواک«در بافت تولید استعماری، فرودستان نه تاریخی دارند و نه می‌توانند سخن بگویند، اما باید گفت زنان فرودست در وضعیتی بسیار بدتر قراردارند و سایه‌های بسیار تاریک آنان را فراگرفته‌است.»(برتنس:۱۳۸۸:۲۷۲). اسپیواک 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 پرسشِ«چه کسی باید صحبت کند» کمتر از «چه کسی گوش خواهدکرد» اهمیت دارد.(گرین و لیبهان:۱۳۸۳:٤۲۲). سیندرلا از یک طرف عاشقی است که به اجبار از سوی معشوق رها شده‌است و از سوی دیگر ناخواسته تحت انقیاد دارسی (استعمارگر) و در حلقه عمال پنهان او قرارمی‌گیرد 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 کیمیاوی ضمن آن از تاثیر موسیقی بر مخاطب هم غافل نبوده‌است.در ادامهٔ این سکانس زاویهٔ دوربین بار دیگر به سمت پیرمرد می‌چرخد تا بر دو عامل تمدن و فرهنگ(پیرمرد و آوازه خوان) در رهایی از استعمارزدگی تاکید شود. پیرمرد که حلقهٔ ارتباطی مردم روستا به ریشه‌ها و اصالت خویش است و نمادی از پیر و مرشد، سعی‌می‌کند مردم را که در زبان و رفتار کاملا 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 شعف 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. کم کم واژگان *خاک گل گندم* رمز اتحاد مردم در برابر دارسی 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* زمینهٔ قیام علیه دارسی را فراهم‌می‌آورد. دارسی و دارودسته‌اش به جز سیندرلا فرارمی‌کنند. سیندرلا که معشوقش (مرد آوازه خوان / معنای زندگی) را پیدا می‌کند، در روستا می‌ماند و مردم روستا نیز خود مالکیت نفت را به‌دست‌می‌گیرند. در صحنهٔ پایانی، کیمیاوی 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.

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

ضمن آن که پلاستیک‌هایی که کوچه ها و معابر را پر کرده‌است، به عنوان یکی از فراورده‌های نفتی، نمادی از سرمایه عظیم نفت است که استعمار (دارسی) 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 توجه‌بوده‌است:۱- مسخ شدگی و۲- بازگشت به اصالت قومی. فیلم نقطه حرکت خود را از یک روستا و مواجهه آن با مدرنیته آغاز می‌کند و با فضاسازی‌هایی 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 فرودستی 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، شکل‌گرفته‌است. 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 پیوندخوردگی 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 نمایش‌می‌گذارد. 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 نشان‌دادن 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 ۳٤-٦۲

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 فرودست می‌تواند سخن بگوید؟***، ترجمه: ایوب کریمی، تهران: فلات

امامی، همایون(۱۳۷۵) ***همدلی با واقعیت، همزبانی با خیال***، مجله نقد سینما، شماره ۸ صفحات: ۱۷٦- ۱۸۳

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۸) ***نظریه ادبی***، ترجمه: فرزان سجودی، چاپ اول، تهران: آهنگ دیگر

بردباری، زهرا (۱۳۹۱)«***استراژی‌های ابطال و سازگاری‌سازی زبان در آثار پسااستعماری امه چه‌تا***»، نقد زبان و ادبیات خارجی (پژوهشنامه علوم انسانی)، دوره ٤ شماره ۷، صفحات ۱۹- ۳۱

بروجردی، مهرزاد.(۱۳۸٤) ***روشنفکران ایرانی و غرب***، ترجمه: جمشید شیرازی، چاپ چهارم، تهران: فرزان روز

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]

بوین، روی و رطانسی، علی (۱۳۸۰) ***پست‌مدرنیستم و جامعه: نظریه و سیاست پست‌مدرنیسم***، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، **مجموعه مقالات پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم؛ تعاریف، نظریه و کاربست‌ها**، 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 ۳۹-۵۶

حری، ابوالفضل(۱۳۸۷) ***رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی***، فصلنامه نقد ادبی،سال ۱، شماره ۲، صفحات ۸۳-۱۲۲

راودراد، اعظم(۱۳۹۲) ***جامعه شناسی 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 (۱۳۸٦) ***شرق‌شناسی***، ترجمه: لطفعلی خنجی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر

سلدن، رامان 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

طالبی‌نژاد، احمد(۱۳۸۲) « ***نگاهی به کارنامهٔ سینمایی موج‌نویی‌های سینمای ایران***»، فصلنامه هنر و معماری فارابی، شماره ۵۰، زمستان، صفحات:٦۱-٦۸

عضدانلو، حمید(۱٤۰۰) ***از استعمار تا گفتمان استعمار***، چاپ اول، تهران: نی

فانون، فرانتس.(۱۳٦۱) ***مغضوبین زمین***، ترجمه: ف. باقری، چاپ اول، تهران: مولی

گاندی، لیلا(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 ٤۱، صفحات ٦۱-٦۸

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 ٤۳، صفحات:۳۰-٤۵

هنرکار، هوشمند و همایون امامی(۱۳۷۵) «***گفتگو با کیمیاوی***»، مجله نقد سینما، شماره هشتم، ۱۹٦-۲۰۷

Bhabha, H. K. (۱۹۹٤) ***The Location of Culture***, Routledge, London.

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

[Downloaded from jnls.hormozgan.ac.ir on 2025-10-28]