نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی

(بخش سوم)

در دو شماره‌ی پیشین مجله بخشی از آثار کیمیایی را بررسی کردیم، اکنون به بررسی برخی دیگر از آثار سینمایی وی که از سال ۱۳۶۹ به بعد ساخته شدند می‌پردازیم.

محمد هاشمی

«گروهبان» (۱۳۶۹) چهاردهمین فیلم کیمیایی که به عوارض پس از جنگ نظر دارد اما هم‌چنان دچار چنین عارضه‌یی است، داستان رستم، گروهبان بازنشسته‌ی ارتش را روایت می‌کند که با خاتمه‌ی جنگ در وضع روحی ناراحت به زادگاهش بازمی‌گردد. همسر او که سرپرستی فرزندشان را به عهده داشته، در کارگاه تعویض روغنی برادرش به کار مشغول است. رستم تصمیم می‌گیرد زمینی را که سال‌ها پیش قولنامه کرده بازپس گیرد، اما طرف دیگر قرارداد خواست او را اجابت نمی‌کند. رستم و پسر چهارده‌ساله‌اش به جنگل، بر سر زمین می‌روند و مشغول قطع درختان جنگلی می‌شوند. ایادی صاحب زمین او را به‌شدت مضروب می‌کنند. همسر رستم که از این وضع به تنگ آمده قصد دارد همراه مادرش، که از مهاجران روس است، پس از باز شدن مرز ایران و شوروی به آن سوی مرز برود. رستم با دوست نظامی بازنشسته‌ی خود به منزل مالک زمین می‌روند و پس از کشته شدن دوستش قباله‌ی زمین را بازپس می‌گیرد. او سپس به مرز می‌رود و همسرش را به خانه بازمی‌گرداند.

«حمیدرضا صدر» در کتاب «تاریخ سیاسی سینمای ایران» درباره‌ی گروهبان نوشته است: «مضمون بازگشت مرد جنگی خسته و زخمی به خانه در گروهبان، آشناترین الگوی پرداختن به مقوله‌ی ناسازگاری با شرایط نو بود. احمد نجفی با نام کنایه‌آمیز رستم - که نشانی از شخصیت اسطوره‌یی شاهنامه نداشت - و گویی با پالتوی بلند و کلاه لبه‌دارش از سفر هزار ساله‌یی برمی‌گشت، نگاه خیره و ماتش را به محیط اطرافش می‌دوخت و تصویر سرباز باصلابت را می‌شکست. رابطه‌ی سرد او با پسر حالا بزرگ‌شده‌اش، عزم همسرش برای بازگشت به موطن مادری (روسیه) و سرانجام از کف رفتن تکه زمینی که پیش از رفتن به جنگ آن را خریده بود، زندگی جدید - و دور از جبهه - را هم به مبارزه‌ی دیگری می‌کشاند. تلاش برای حفظ خانواده‌ی متلاشی‌شده، عزت نفس زیر سؤال رفته و یگانه مایملک خانواده، جنگ دیگری به شمار می‌رفت. وقتی پسر نوجوان تن خونین پدر را پس از مبارزه‌ی نابرابری آرام بر زمین می‌گذاشت، و گویی او را از صلیبی پایین می‌کشید، لحظه‌های نبرد در جبهه را به یاد می‌آوردیم. در فصل نهایی در مرز آذربایجان شوروی که فرو ریختن مرزها را دستمایه‌ی خویش قرار داده بود، عشق به خاک، زمین و وطن و احساس نفرت از آن‌ها توأمان موج می‌زد. بنابراین رفتن مرد زخمی و خسته به مرز در پرده‌ی آخر برای بازگرداندن زن تکانمان نمی‌داد. می‌دانستیم در بازگشت، اگر بازگشتی در کار بود، آرامشی انتظارشان را نمی‌کشد».

«رد پای گرگ» (۱۳۷۰) که پانزدهمین ساخته‌ی مسعود کیمیایی محسوب می‌شود، داستانی به شرح زیر دارد:

رضا از طرف دوست دوره‌ی جوانی‌اش، صادق‌خان، به تهران دعوت می‌شود. بیست سال پیش، رضا سه روز قبل از عروسی با طلعت به زندان افتاده و پس از آزادی در شوشتر مانده است. رضا پس از ورود به تهران توسط چند مرد زخمی می‌شود و خود را به محل کار طلعت در یک خیاط‌خانه می‌رساند و طلعت و دخترش نگین را ملاقات می‌کند. نگین که پرستار است زخم‌های او را می‌بندد. طلعت می‌داند که دعوت صادق‌خان از رضا دامی است تا رضا را از پا درآورند. صادق‌خان در یک گروه شرکت‌های تجاری با همکاران خود دچار مشکل شده است. آن‌ها به دنبال سوابق صادق‌خان هستند. رضا نه فقط از زندگی گذشته‌ی صادق‌خان مطلع است بلکه عامل اجرای خلاف‌های او نیز بوده است. رضا که خود را درگیر این دسیسه می‌بیند درمی‌یابد که صادق‌خان مسبب سال‌ها محکومیتش بوده است. او در شب

عروسی پسر صادق‌خان وارد مجلس جشن می‌شود و صادق‌خان را از پا درمی‌آورد و پس از آن با طلعت، نگین و نامزدش داریوش، از محل حادثه دور می‌شود.
از این فیلم آن عبارت معروف «فیلمساز بی‌حوصله» در ادبیات نقد فیلم‌های کیمیایی قوت می‌گیرد، به طوری که از این به بعد به نظر می‌رسد که انسجام داستانی در آثار کیمیایی کم‌تر از گذشته شده و انگیزه‌های عمل‌گرایی شخصیت‌هایش سست‌تر می‌شود و تماشاگر بیش از گذشته توانایی هم‌ذات‌پنداری با عمل فردی قهرمانان آثار کیمیایی را از دست می‌دهد، چون وقتی آن عمل فردی در مقابل عامل ظلم و فساد رخ می‌دهد تماشاگر از خود می‌پرسد آیا این ظلم آن‌قدر پررنگ تصویر شده است که چنان عمل انتقام‌جویانه‌یی را در پی داشته باشد و آیا راه بهتری برای کنش‌گری این قهرمان وجود نداشت تا او را به چنان فرجام تلخی نکشاند!؟ گاهی هم انگیزه‌های اجتماعی را در شخصیت‌های آثارش کمرنگ‌شده‌تر از قبل می‌یابیم و نوعی واپس‌گرایی فردی را در این قهرمان‌ها شاهد هستیم و حتی آن‌ها را مقصر می‌دانیم که نمی‌توانند با شرایط زمانه‌ی خود منطبق شوند و حتی در فرجام تلخشان هم خودشان را مقصر می‌دانیم و در ذهن خود به نوعی شمایل‌شکنی از آن‌ها دست می‌زنیم. حالا و پس از گذشت ۱۷ سال از زمان ساخت رد پای گرگ، آن سکانس اسب‌سواری «فرامرز قریبیان» با حالی نزار و لباسی خونین در میان اتومبیل‌هایی که سمبل روزگار مدرن بودند، بیش از پیش جلوه‌یی کاریکاتوری، قدیمی و مستعمل می‌یابد.
کیمیایی با شانزدهمین اثرش، «تجارت» (۱۳۷۳)، عمل عدالت‌خواهانه‌ی فردی قهرمانش را به خارج از مرزها برد: مردی که روزنامه‌نگار است برای دیدار تنها فرزندش، سیاوش، از آمریکا به آلمان می‌رود. پدر از جدایی همسرش می‌گوید و زندگی‌اش را پس از آن برای پسر بازگو می‌کند؛ در ضمن درمی‌یابد سیاوش نیز در حال جدایی از همسرش است و برای هزینه‌ی سقط جنین او دچار مشکل مالی شده است. دو مرد آلمانی که نئونازی به نظر می‌رسند، به پدر و پسر حمله می‌کنند و کیف پدر را می‌ربایند. پدر زخمی می‌شود و پسر برای فراهم کردن هزینه‌ی معالجه‌ی او به همکلاسی‌هایش رو می‌اندازد، اما نتیجه‌یی نمی‌گیرد. صاحبکارش در رستوران نیز به او پولی نمی‌دهد. تنها کسی که باقی مانده، دوستش رضاست که با مشورت پدرش، ویدیو و دوربین ویدیویی خانواده را می‌فروشد و پول به دست آمده را به سیاوش می‌دهد. پدر سیاوش پس از معالجه به سراغ دو مرد آلمانی می‌رود و پس از مضروب ساختن آن‌ها کیفش را پس می‌گیرد. هنگام بازگشت به ایران، سیاوش نیز در فرودگاه به پدرش می‌پیوندد.
موج مهاجرت ایرانیان به خارج از کشور برای دست یافتن به یک آرمان‌شهر تخیلی، در زمانه‌ی ساخت تجارت فرصت مناسب را در اختیار کیمیایی قرار داده بود تا این بار بهانه‌یی بیابد که به ارج‌گذاری بر اقدام فردی قهرمانش علیه «نامرد» خارجی رو کند اما این «قیصر»ی که ناگهان از میان محله‌های جنوب شهر دهه‌ی ۴۰ تهران برخاسته بود و در جامه‌ی یک روزنامه‌نگار بی‌هویت مهاجر می‌خواست بر اهمیت هویت ایرانی در بطن یک جامعه‌ی مدرن غیرخودی تأکید کند، مجموعه‌یی از تناقض‌های باورناپذیر را حاصل می‌کرد؛ به‌خصوص وقتی که «فرامرز قریبیان» با جثه‌ی کوچکش در برابر دو نئونازی قوی‌هیکل قد علم می‌کرد، بیش از پیش این ناهمگونی و تناقض باورناپذیر را می‌نمایاند. تکلیف کیمیایی با قهرمان نیمه‌روشنفکر - نیمه‌لمپنش - آن‌چنان نامشخص بود که در عنوان‌بندی فیلم فرامرز قریبیان را در جامه‌ی یک قهرمان کُشتی جوان می‌دیدیم اما در فیلم او یک روزنامه‌نگار میانسال بود که هیچ نشانه‌یی از جایگاه اجتماعی سابق را در پایگاه روشنفکرانه‌ی امروزش نمی‌توانستیم بیابیم و در عمل‌گرایی امروزش هیچ کدام از دو زمینه‌ی یادشده - ورزشکار یا روزنامه‌نگار - قابل شناسایی نبود.
«ضیافت» (۱۳۷۴)، هفدهمین ساخته‌ی کیمیایی، چنین داستانی داشت: هفت دوست سال‌ها پیش قرار گذاشته‌اند که چند سال بعد در روز مشخصی بار دیگر در پاتوق همیشگی‌شان گرد هم بیایند. در روز تعیین‌شده همه با هیئت‌های تغییریافته حاضر می‌شوند، به غیر از رامین که اکنون وکیل شده و برای شرکتی به مدیریت مهیاران کار می‌کند. رامین ناخواسته وارد کارهای خلاف قانون رییس شرکت گردیده و اکنون که دیگر حاضر به همکاری با آن‌ها نیست او را تهدید به مرگ کرده‌اند و او از ترس جانش به مکان امنی پناه برده و همسرش را به جای خود بر سر قرار می‌فرستد تا از دوستان قدیمی‌اش برای نجات او کمک بگیرد. در میان دوستان قدیمی، علی که مأمور پلیس است تصمیم می‌گیرد او را از این مخمصه نجات دهد

اما همسر رامین به دست عوامل مهیاران به قتل می‌رسد و رامین که همه چیز را از دست رفته می‌بیند، با گذاشتن مدارک و اسناد در اختیار علی و کمک او، مهیاران و همدستانش را به دام می‌اندازد.

فیلم ضیافت به‌شدت از ناحیه‌ی اغتشاش در فیلمنامه دچار مشکل بود، چون از جایی تمام شخصیت‌ها به جز رامین و علی در حاشیه قرار می‌گرفتند و می‌شد با کمی تغییر آن‌ها را از داستان حذف کرد زیرا هیچ یک نقشی در پیشبرد ادامه‌ی داستان به گونه‌یی فعال نداشتند. در این‌جا علی در نقش یک مأمور پلیس جامه‌ی «فرد»ی عمل‌گرا را به تن کرده بود که دستِ کم در این گوشه‌ی دنیا به دلیل ماهیت جمعی و دیوانی که دستگاه پلیس دارد و این ماهیت به سختی به یک مأمور پلیس اجازه‌ی عمل فردیِ خارج از حیطه‌های شناخته‌شده‌ی قانونی را می‌دهد، به نظر نمی‌رسید که این جامه به تن پلیس قهرمان با عمل‌گرایی شخصی کیمیایی چندان اندازه باشد. در این فیلم شخصیت‌های علی و رامین در تقابل با هم به پهنای حنجره فریاد می‌زدند و گفت‌وگوهایشان را در بالاترین حد نمایشی ادا می‌کردند تا شاید تماشاگر بتواند با این آدم‌های متعلق به گذشته‌های دور که به زمان حاضر پرتاب شده بودند نزدیکی حاصل کند که هرچند از لحاظ هم‌ذات‌پنداری تماشاگر نتوانست چندان موفق باشد، اما موجب شد توانایی‌های بازیگرانش و به‌ویژه «فریبرز عرب‌نیا» در این عرصه مناسب خودنمایی کند و آغازگر موفقیت‌های آینده‌ی وی در سال‌های بعد در سینمای ایران شود.

«سلطان» (۱۳۷۵) نام اثر بعدی کیمیایی، هجدهمین فیلم بود. آقای باهری در آخرین لحظات زندگی پانصد متر از زمین خانه‌ی خود را به آقای سلماسی، سرایدارش، می‌بخشد. جهانمهر و جهانگیر، پسران آقای باهری، برگه‌ی واگذاری پانصد متر زمین را به مریم دختر آقای سلماسی می‌دهند، اما یک جیب‌بر به نام سلطان وقتی مریم از ترمینال به خانه می‌آمده مدارک را از او می‌زند و برای برگرداندن سندها مقدار زیادی پول مطالبه می‌کند که پسران آقای باهری حاضر به پرداخت آن نیستند و می‌خواهند با ترساندن سلطان مدارک را از او پس بگیرند، اما سلطان مدارک را به مریم می‌دهد و از او می‌خواهد که از حق خودش دفاع کند و نگذارد پسران آقای باهری سهم او را به برج‌سازان تهران بدهند. از طرفی جهانگیر بی‌خبر از این که سلطان مدارک را به مریم سلماسی داده است با چند تن از برج‌سازان و واسطه‌های خریدار زمین با سلطان درگیر می‌شوند و سلطان هم با نارنجکی که از دوست شهیدش به‌جا مانده به استقبال آن‌ها می‌رود.

سلطان نیز تلاش دیگر کیمیایی در جهت تطابق قهرمان آرمان‌خواهش با شرایط زمانه بود. «برج‌سازی» در جامعه‌ی پس از جنگ ایران که دوران سازندگی را از سر می‌گذراند، یکی از انشعابات انحرافی این جریان را نیز به همراه داشت: عارضه‌ی مدرنیزاسیون با رویکرد ظاهری توجه سوداگران را در این مقطع به سوی خود جلب کرده بود، عارضه‌یی که سنت‌هایی را که نمادهای آن خانه‌های دلباز با حوض و باغ و پنج‌دری و ... بود ویران می‌ساخت و به جای آن هویتی خودباخته ناشی از نوعی فرهنگ سرمایه‌داری را می‌نشاند که حاضر بود هر ارزش انسانی را برای کسب مطامع شخصی زیر پا بگذارد. دنیایی که بر این اساس استوار شده بود، دنیایی نبود که قهرمان کیمیایی را تاب تحملش باشد اما جای این سؤال هم باقی بود که آیا با مرگ این قهرمان در اثر کنش فردی‌اش همه‌ی برج‌سازان با چنان ویژگی‌هایی نابود می‌شدند و سنت‌های ارزشمند دوباره ابقا شده و میل به سوداگری غیرانسانی و سست شدن بنیان‌های خانواده با ضربات چنین نگرش‌های مادی و بیماری بی‌هویتی حاصل از تأسیس این دنیای شبه‌مدرن درمان می‌شد؟! شاید از آن‌جا که فیلم‌های بعد از انقلاب کیمیایی نمی‌توانستند همچون اثر نمونه‌ی او در سینمای قبل از انقلاب یعنی «سفر سنگ» قابلیت تعمیم‌پذیری داشته باشند اقدامات فردی قهرمانان آثارش تا حدودی نامعقول و دیوانه‌وار می‌نمود، حال آن که به نظر می‌رسید حرکت جامعه به سوی رفتارهای جمعی و مدنی‌تر در گذر زمان سیری شتابنده به خود می‌گرفت و از این حیث قهرمانان کیمیایی بیش از گذشته نیاز داشتند تا قابلیت تحلیل‌های اجتماعی‌تر و تعمیم‌پذیرتری را بیابند که در اکثر آثار پس از انقلاب او و از جمله سلطان این خصیصه به چشم نمی‌خورد. اما فارغ از مبحث درونمایه‌یی، سلطان، یک بازیگر بااستعداد دیگر را به سینمای ایران معرفی کرد؛ «هدیه تهرانی» که پرسوناژ بازیگری‌اش از همین فیلم آغاز شد و در فیلم‌های بعدی‌اش قوام یافت و به کمال رسید، قهرمان زن صورت‌سنگی که در مقابل قوانین صلب جامعه‌ی مردسالار به‌پامی‌خاست و آن‌قدر ایستادگی می‌کرد تا یا پیروز شود یا به فرجامی برسد که به پیروزی پهلو می‌زند ■

ادامه دارد