

بهرام بیضایی

مروزی بر آثار یک سینماگر ایرانی / ۲

mandegar.tarikhema.org

tarikhema.ir

انجام

گرده آورنده: زاوون قو کاسیان

مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار
بهرام بیضایی

مروری بر آثار یک سینماگر ایرانی (۲)

مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار

بهرام بیضایی

گردآورنده

زاون قوکاسیان



قوکاسیان، زاون، ۱۳۲۹ - ، گردآورنده.
مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی / گردآورنده زاون قوکاسیان. —
[تهران]: آگاه، ۱۳۷۱.
۶۱۲ ص.: مصور، جدول، عکس. — (مروری بر آثار یک سینماگر ایرانی؛ ۲)
ISBN 964_416_109_2
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار)
چاپ سوم: ۱۳۷۸.
۱. بیضایی، بهرام، ۱۳۱۷ - -- نقد و تفسیر. الف. عنوان.
ق ۹ ب ۳ / ۱۹۹۸ PN ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
[۹۲۷/۹۱۴۳]
کتابخانه ملی ایران
۷۱-۱۲۷۴ م



گردآورنده: زاون قوکاسیان
مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی
(چاپ اول و دوم ۱۳۷۱)
آماده سازی و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگه
نسخه‌خوانی محسن شهلائی، طراحی و آرایش صفحه‌ها پوپک راد
طرح و نقاشی روی جلد: مجید اخوان
لیتوگرافی افشار، چاپ نقش جهان، صحافی هما
چاپ سوم (با افزوده‌ها) پاییز ۱۳۷۸
شمارگان: ۲۲۰۰ جلد
همه حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
E-mail: agah@neda.net

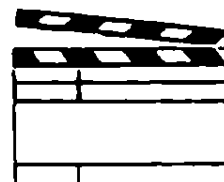
ISBN 964_416_109_2

شابک ۹۶۴-۴۱۶-۱۰۹-۲

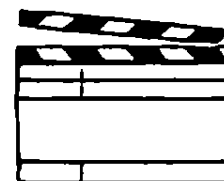


فهرست

یادداشت گردآورنده
کارنامه بهرام بیضایی



۹		
۱۳		
۲۳	باقر پرهام	کودک، زن، غریبه و تقدیر تاریخی
۴۵	سیما کوبان	زمان، زن و جاذبه‌های بصری در آثار بیضایی
۸۵	هوشنگ آزادی‌ور	بهرام بیضایی در جستجوی هویت
۱۰۵	جمشید ارجمند	تلاش نابسنده برای شناخت جهان بیضایی
۱۱۳	رافائل بسان / میرعلایی	سینماگری که باید کشف شود
۱۲۹	غزاله علیزاده	عکس و آینه



۱۹۷		عمو سییلو (۱۳۴۹)
۱۹۸		شناختنامه فیلم

۱۹۹	خلاصه فیلمنامه
۲۰۱	عمو سییلو از دیدگاه يك بیننده عادی
۲۰۷	رگبار (۱۳۵۰)
۲۰۸	شناسنامه فیلم
۲۰۹	خلاصه فیلمنامه
۲۱۳	رگبار هوشنگ طاهری
۲۱۵	رگبار، ما هم هستیم پرویز دوائی
۲۲۶	رگبار، ساخته بیضایی محمدعلی هاشمی
۲۳۱	رگبار ساخته ای بارگ و ریشه بومی بیژن مهاجر
۲۳۶	رگبار و نطفه های نمادین آگاهی محمد تهامی نژاد
۲۴۵	رگبار ساخته شد بهرام بیضایی
۲۵۳	چند فصل از فیلمنامه رگبار
۲۶۱	سفر (۱۳۵۱)
۲۶۲	شناسنامه فیلم
۲۶۳	خلاصه فیلمنامه
۲۶۵	در جستجوی هویتی مفقود بهنام ناطقی
۲۷۳	غریبه و مه (۱۳۵۲-۵۳)
۲۷۴	شناسنامه فیلم
۲۷۵	خلاصه فیلمنامه
۲۷۷	غریبه و مه حمید نفیسی ترجمه و تلخیص احمد میرعلایی
۲۸۵	«غریبه و مه» جشنواره را نجات داد جواد مجابی
۲۸۸	درباره «غریبه و مه» بهزاد عشقی
۲۹۴	«غریبه و مه» جهد در غریب نمایی جمشید اکرمی
۲۹۶	«غریبه» اما، در «مه» می ماند بهنام ناطقی
۳۰۷	دو فصل از فیلمنامه غریبه و مه

۳۱۳	کلاغ (۱۳۵۵)
۳۱۴	شناسنامه فیلم
۳۱۵	خلاصه فیلمنامه
۳۱۹	کلاغ بیژن خرسند
۳۲۵	کلاغ: ضیافت اشباح بهار ایرانی
۳۲۹	سفری دور و دراز به زمان از دست رفته محمد ابراهیمیان
۳۳۴	ده سال اول شهرام جعفری نژاد
۳۳۹	دو فصل از فیلمنامه کلاغ
۳۴۳	چریکه‌ی تارا (۵۸-۱۳۵۷)
۳۴۴	شناسنامه فیلم
۳۴۵	خلاصه فیلمنامه
۳۴۹	چریکه‌ی تارا، داستان بلوغ داریوش برادری
۳۵۵	ایران، چریکه‌ی تارا هژیر داریوش
۳۶۱	فصلی از فیلمنامه چریکه‌ی تارا
۳۶۷	مرگ یزدگرد (۶۱-۱۳۶۰)
۳۶۸	شناسنامه فیلم
۳۶۹	خلاصه فیلمنامه
۳۷۳	پرسشی به نام «مرگ یزدگرد» رضا براهنی
۳۸۳	مرگ یزدگرد آذر نفیسی
۳۹۹	مرگ یزدگرد؛ اسطوره‌ی خلق داریوش برادری
۴۱۱	مرگ یزدگرد محمد تهامی نژاد
۴۱۹	بخشهایی از فیلمنامه مرگ یزدگرد
۴۳۱	باشو غریبه‌ی کوچک (۶۵-۱۳۶۴)
۴۳۲	شناسنامه فیلم
۴۳۴	خلاصه فیلمنامه

- نمایش واقعیت
 ۴۳۷ داود مسلمی
 بیضایی و حافظه‌ی تاریخی
 ۴۴۷ بهزاد عشقی
 با شعر، غریبه‌ی آشنا
 ۴۵۹ کیکاوس زیاری
 «ساقه‌ها با این صدا بهتر رشد می‌کنند»
 ۴۶۴ مسعود پورمحمد
 نه غریبه، نه کوچک
 ۴۶۹ کوکب هدایت
 چند فصل از فیلمنامه‌ی باشو غریبه‌ی کوچک
 ۴۸۱
 شاید وقتی دیگر (۱۳۶۶)
 ۴۸۹
 شناسنامه‌ی فیلم
 ۴۹۰
 خلاصه‌ی فیلمنامه
 ۴۹۲
 ریشه‌ها
 ۴۹۷ جهانبخش نورایی
 نقد اثر، نه مؤلف
 ۵۱۲ عبدالعلی عظیمی
 ده سال دوم
 ۵۱۷ شهرام جعفری نژاد
 دو فصل از فیلمنامه‌ی شاید وقتی دیگر
 مسافران (۶۹ - ۱۳۷۰)
 ۵۳۱
 شناسنامه‌ی فیلم
 ۵۳۲
 خلاصه‌ی فیلمنامه
 ۵۳۵
 مسافران، گشایش بند اجل؟
 ۵۴۱ جمشید ارجمند
 باوری ناممکن
 ۵۴۷ علیرضا کاوه
 برخاستن از گور
 ۵۵۶ جهانبخش نورایی
 «مسافران» از دیدگاه باورهای آیین کهن
 ۵۷۲ حسین قناعت
 مسافران و تفکرستی
 ۵۸۳ امیرکاوس بالازاده
 لحظه‌ها
 ۵۹۰ بابک احمدی
 بخش‌هایی از فیلمنامه‌ی مسافران
 ۵۹۲
 گفت‌وگو با باد (۱۳۷۷)
 ۶۰۷
 خلاصه و شناسنامه‌ی فیلمنامه
 ۶۰۸





یادداشت گردآورنده

شاید اولین چیزی که هر مؤلف باید از خود بپرسد این است که هدف از تألیف کتاب چیست و مخاطب کتاب چه کسانی هستند؟ چاپ کتاب درباره چشمه (سال ۱۳۵۰) و مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی (سال ۱۳۶۴، انتشارات آگاه) که هر یک به معرفی یک فیلم یا یک کارگردان می پرداخت و هر دو کتاب در تاریخ ادبیات نمایشی ایران اولین بودند، انتشارات آگاه را بر آن داشت تا سلسله کتابهایی در این باب منتشر کند.

دیدن مجدد فیلمهای بهرام بیضایی - سفر، کلاغ و مرگ یزدگرد - در سال ۱۳۶۵ مرا وسوسه کرد تا برای دومین کارم در سلسله انتشارات آگاه به سراغ سینماگری روم که نوشته ها و سخنرانیها و ساخته هایش همیشه برای من کمال مطلوب بوده است. با دیدن بقیه فیلمهای بیضایی، یعنی چریکه تارا و باشو، غریبه کوچک همراه با دوستانی که در کتاب اول یاری رسان من بودند و دوستانی که در این کتاب به من پیوستند و بازنگری کارهای قدیمی این فیلمساز، سنگ بنای این کتاب گذاشته شد.

بهرام بیضایی ایرانی ترین فیلمساز ایرانی است. فیلمسازی که فرهنگ

سرزمین خود را می شناسد و بدون توسل به عناصر ظاهر فریب و بازاری، آن را از دیدگاهی بسیار موشکاف و امروزی، در قالبی زیباشناختی و نو، به تماشاگران خود می شناساند. صحنه فیلمهای او یا زادگاه او تهران است و یا خطه شمال که خود یکی از خاستگاههای فرهنگ ایرانی است. ساختار سینمایی بیضایی در دوره های مختلف فیلمسازی اش از مراحل گوناگون می گذرد؛ اما هیچ گاه نگرش فرهنگی خود را به شیوه ای خاص محدود نمی کند. اگر سنت گرایی استادان سینمای ژاپن یا به طور کلی دیدگاه سنتی و فرهنگی مشرق زمین را دوست دارد، در محدوده تنگ این استادان باقی نمی ماند، از همه صناعت ها سود می جوید و به هویتی مستقل و سینمای خاص خود می رسد.

بیضایی تأثیر گذارترین فیلمساز ایرانی بخصوص در دوره بعد از انقلاب است. بسیاری از کارگردانان، هنرپیشگان و سایر دست اندرکاران سینما، خودآگاه یا ناخودآگاه، تربیت شدگان مکتب اویند. اما همواره کسانی کوشیده اند تا آثار سینمایی او را بیش از حد روشنفکرانه و پیچیده قلمداد کنند و ازین رهگذر در ذهن تماشاگران نوعی پیشداوری نسبت به آثار سینمایی او پدید آورند، ولی با اندکی همدلی و ورود به دنیای بیضایی هر تماشاگر عادی می تواند به راحتی با فیلمهای او ارتباط برقرار کند.

هدف از تألیف این کتاب به دست دادن مجموعه ای از بررسی و نقد و معرفی آثار سینمایی بهرام بیضایی است تا فیلم مسافران - که به زعم این قلم فصلی تازه در زندگی سینمایی بیضایی را آغاز می کند و ذکری از آن در این کتاب نیست. به سینمای مکتوب او - یعنی فیلمنامه هایش - پرداخته نشده و تنها از فیلمنامه هایی سخن می رود که خود از آنها فیلم ساخته است. باز کوشش شده است که از ارزشداوری خودداری شود، ازین لحاظ جای انتقادهای تند و بی پایه و مطالب تحسین آمیز شیفته وار در این کتاب خالی

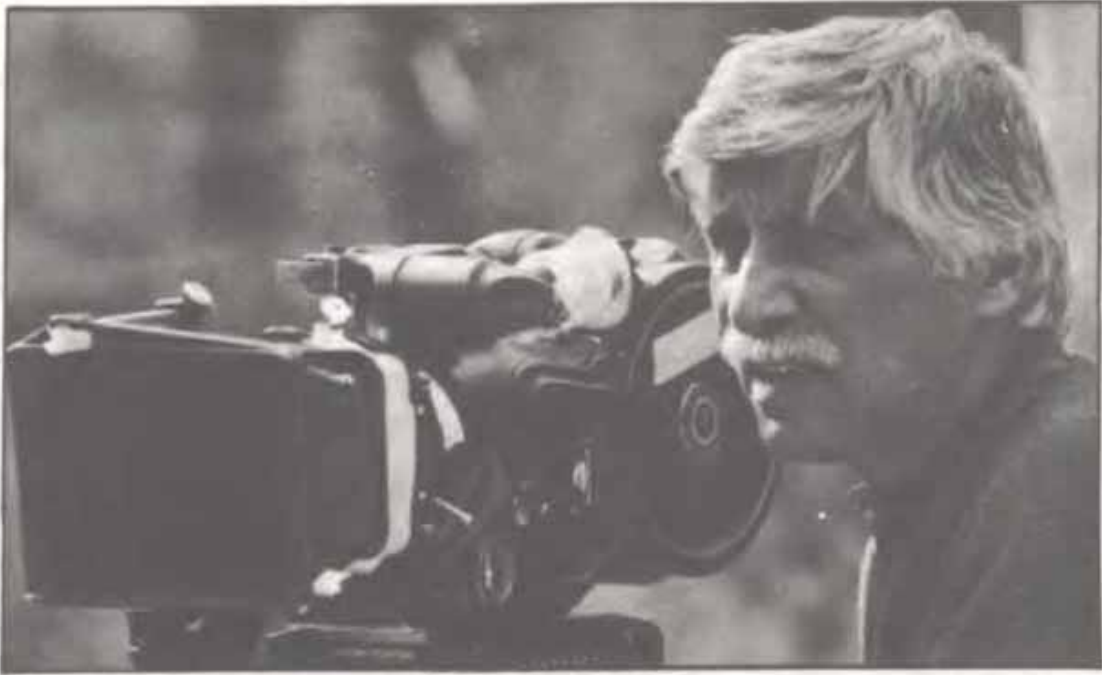
است. همچنانکه جای فهرست جوایزی که فیلمهای بیضایی در اینجا و آنجا گرفته‌اند و شرکت در جشنواره‌ها که فکر می‌کنم بیضایی از آن بی‌نیاز باشد. این کتاب باید مدتها پیش، یعنی پیش از ساخته شدن شاید وقتی دیگر، منتشر می‌شد. اما به دلایل بسیار کار چاپ و نشر آن تا این زمان به تأخیر افتاد، ازین رو برخی نوشته‌های اولیه دربردارنده این فیلم نیست. از سایر فعالیت‌های هنری و فرهنگی بیضایی صرفنظر شد چون قشر مخاطب این کتاب علاقه‌مندان به سینما به طور اعم و سینمای ایران و نقش بیضایی در آن به طور اخص است. این کتاب در دو جلد عرضه می‌شود که جلد اول آن حاوی نقد و نظرهای دیگران در باب آثار سینمایی بیضایی است و در جلد دوم از زبان خود بیضایی آراء و نظریاتش را درباره فیلمهایش می‌شنویم. تهیه نگاری درباره هنرمندی زنده و پویا همواره کاری دشوار است زیرا او همچنان در فراگرد خلق آثار جدید است و با خلق هر اثر خود نیز لاجرم تغییرهایی می‌کند و تعیین حد و حدود برای او کاری است ناممکن: در طول تهیه این کتاب بیضایی دست کم دو فیلم ساخته است.

لازم می‌دانم از همکاریهای همه کسانی که مرا در تألیف این کتاب یاری رساندند سپاسگزاری کنم بویژه از احمد میرعلایی که ترجمه بیشتر مطالب خارجی کار اوست و یونس تراکمه که در ویرایش نسخه اولیه مصاحبه همکاری صمیمانه داشت.

نیز به روان پاک منصور جعفری درود می‌فرستم که فیلمهای بیضایی را به نوار تبدیل کرد تا من و همکارانم از آن استفاده کنیم.

ز.ق.





بهرام بیضائی

۱۳۱۷ - پنجم دی ماه؛ تولد در تهران.

۳۷ / ۱۳۳۴ - فرار از مدرسه به سینما. کشف سینمای جدی بر پرده‌های عمومی و جستجوی بعدی آن در سینه کلوب تازه‌پاگرفته. کنجکاوی در فیلم و نمایش. کوشش بیهوده برای دست یافتن به دوربین فیلمبرداری. نگارش دو نمایشنامه با زبان تاریخی در سالهای آخر دبیرستان. معافیت از خدمت نظام در قرعه‌کشی. نگارش نسخه‌ی اول «آرش» [روایت].

۴۰ / ۱۳۳۸ - دنبال کردن سینمای جدی بر پرده‌های عمومی و آنچه که پس از تعطیل سینه کلوب، به طور منظم‌تر در کانون فیلم متمرکز بود. دنبال کردن سینمای جدید ایران که از لابلای فیلم‌های کوتاه آشکار می‌شد. دنبال کردن نمایش جدید ایران که لابلای نمایش‌های تلویزیونی، و گاهگاه بر صحنه خود را نشان می‌داد. انتشار نوشته‌هایی درباره‌ی سینما در نشریه‌ی علم و زندگی. مطالعه در نمایش شرقی. توقف یک‌ساله پشت در دانشگاه و مطالعه در ادبیات ایران؛ جستجو در شاهنامه و فرهنگ پیش از اسلامی، در اساطیر و مردم‌شناسی، کنجکاوی در نشر فارسی، مطالعه‌ی نقاشی ایرانی در جستجوی بیان تصویری یک فرهنگ. نگارش «ازدهاک» [روایت]. ورود به دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران. استخدام در اداره کل ثبت اسناد و املاک

دماوند. شبیه‌خوانی و تقلید را کشف می‌کند به عنوان مهم‌ترین شکل نمایشی غیرغربی ایرانی، با قدرت و ظرفیتی درخور برای طرح مسائل امروزی. ترك دانشگاه. انتشار نوشته‌هایی درباره‌ی فیلم و نمایش و موسیقی فیلم در مجلات هنری و ادبی و روشنفکری. انتشار اولین نوشته‌ها درباره‌ی تعزیه در مجله‌ی هنر و سینما و گاهنامه‌ی آرش. کوششی بیهوده برای ساختن فیلمی کوتاه که طرح آن بعدتر چاپ می‌شود. انتقال از دماوند به تهران. کار روی روایت بی‌نامی درباره‌ی جام جهان‌نما.

۱۳۴۱ - نگارش طرح فیلم کوتاه «خوابگرد». ساختن [و فیلمبرداری] يك فيلم هشت‌میلیمتری چهاردقیقه‌ای سیاه‌وسفید با مخارج صفر. انتشار پژوهش‌های «نمایش در ایران» در مجله‌ی موسیقی. انتقال از اداره کل ثبت اسناد و املاک به اداره‌ی هنرهای دراماتیک [زیر پوشش اداره‌ی کل هنرهای زیبا] که بعدها می‌شود اداره‌ی برنامه‌های تئاتر [زیر پوشش وزارت فرهنگ و هنر]. آشنایی نزدیک با گروه‌های نمایش جدید و همکاری به عنوان مدیر صحنه، دستیار کارگردان، طراح صحنه. انتشار مقالات نقد و پژوهش در گاهنامه‌های آرش و کیهان ماه. فیلمبرداری اتفاقی و کار با دوربین‌های قرضی دوستان [هشت م م (رنگی) و شانزده م م (سیاه‌وسفید)] و تجربه‌ی مهم تدوین هنگام گرفتن.

- نگارش تك پرده‌ای‌های «مترسکها در شب»، «عروسکها»، «غروب در دیاری غریب». که دوتای اول آنها یکجا منتشر شد.

۱۳۴۲ - ادامه‌ی انتشار پژوهش‌های «نمایش در ایران» در مجله‌ی موسیقی.

- انتشار «سه نمایشنامه‌ی عروسکی» [برای بازیگران زنده]، شامل

«عروسکها»، «غروب در دیاری غریب» و «قصه‌ی ماه پنهان».

- نگارش «پهلوان اکبر می‌میرد» [نمایشنامه].

- بازنویسی «آرش» [روایت].

۱۳۴۳ - اجرای «غروب در دیاری غریب» توسط گروه هنر ملی در تلویزیون ایران.

- نگارش «هشتمین سفر سندباد» [نمایشنامه].
- انتشار پژوهش‌های «نمایش در ژاپن» [ترجمه‌ی متن‌ها با همکاری داریوش آشوری و سهراب سپهری] در مجله‌ی موسیقی و سپس انتشار جداگانه‌ی همان.
- اجرای «غروب در دیاری غریب» و «قصه‌ی ماه پنهان» بر صحنه در مناطق نفت‌خیز جنوب کشور توسط گروه هنر ملی.
- ۱۳۴۴ - «غروب در دیاری غریب» و «قصه‌ی ماه پنهان» توسط گروه هنر ملی در جشنواره‌ی تئاتر ملل پاریس [در تالار شهر - سارا برنارد] به نمایش درمی‌آید. این ضمناً نخستین سفر نویسنده به خارج است [بیست‌روز] که در اجرا مدیر صحنه‌ی نمایش است.
- ازدواج با منیر رامین‌فر.
- اجرای صحنه‌ای «پهلوان اکبر می‌میرد» توسط گروه هنر ملی در تالار بیست‌وپنج شهریور که بعدها می‌شود تالار سنگلج. راندنش چون عضوی ناسازگار به رادیو.
- انتشار جداگانه‌ی «نمایش در ایران» [پژوهش].
- نگارش طرح فیلمنامه‌ی ساخته‌نشده‌ی «مرد و میدان».
- ۱۳۴۵ - نگارش و انتشار «دنیای مطبوعاتی آقای اسراری» [نمایشنامه].
- نگارش و انتشار «سلطان مار» [نمایشنامه].
- پس فرستادن عضو ناسازگار از رادیو به اداره‌ی برنامه‌های تئاتر.
- اولین کارگردانی نمایش: «عروسکها» [اولین از «سه نمایشنامه‌ی عروسکی»] در گروه هنر ملی، که از تلویزیون ملی ایران پخش می‌شود.
- دو طرح فیلم او «میرنوروزی» و «شمر» در تلویزیون ملی ایران گم می‌شود.
- تولد اولین فرزند؛ نیلوفر.
- ۱۳۴۶ - نگارش تک‌پرده‌ای‌های «ضیافت» و «میراث» و کارگردانی آنها برای گروه هنر ملی که در تالار بیست‌وپنج شهریور بر صحنه می‌آید.

- نگارش «چهار صندوق» [نمایشنامه].
- انتشار «ضیافت» و «میراث» و «چهار صندوق» در گاهنامه‌های فرهنگی و روشنفکری تهران.
- انتشار «اژدها» [روایت].
- تولد فرزند دوم؛ ارژنگ، و مرگ او در صدر روزگی.
- سه فیلمنامه‌ی چهل دقیقه‌ای او برای مجموعه‌ی تلویزیونی سرکار استوار با نامهای «روز باشکوه»، «بیزار»، «ملاقات» توسط تهیه‌کننده سنگین و فرهنگی خواننده می‌شود و پیش از پیوستن به جمع کارهای بی‌مزد نویسنده‌اش گم می‌شود.
- ۱۳۴۷ - یکی از پایه‌گذاران و اعضای اصلی «کانون نویسندگان ایران».
- راندنش چون عضوی ناسازگار به فرهنگ و هنر اصفهان؛ درگیری‌های پی‌درپی، قطع حقوق، و بازگشت بی‌نتیجه به تهران پس از شش ماه.
- نگارش «دیوان بلخ» [نمایشنامه].
- ۱۳۴۸ - نگارش «گمشدگان» [نمایشنامه].
- انتشار «نمایش در چین» [پژوهش]. با سه نمایشنامه‌ی چینی ترجمه‌ی داریوش آشوری.
- همکاری با دانشگاه تهران [رشته‌ی هنرهای نمایشی دانشکده‌ی هنرهای زیبا] به دعوت دانشجویان و استادان به عنوان استاد مدعو.
- کارگردانی «سلطان مار» بر صحنه‌ی تالار بیست و پنج شهرپور، و گرداندن آن در صحنه‌های شمال کشور.
- ۱۳۴۹ - نگارش «راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی» [نمایشنامه].
- نگارش «حقیقت و مرد دانا» [روایت].
- دعوت به کارگردانی فیلم «عموسییلو» [کوتاه].
- نگارش دو طرح فیلم بلند: «شغل» و «سه شاهد».
- نگارش فیلمنامه‌های «عیار تنها» و «رگبار».
- ۱۳۵۰ - نخستین فیلم بلند؛ «رگبار».

- ۱۳۵۱ - تولد سومین فرزند؛ نگار.
- نگارش فیلمنامه‌های «سفر» و «غریبه و مه» و نگارش طرح اولیه‌ی «اشغال».
- کارگردانی فیلم «سفر» [کوتاه].
- آغاز کارگردانی «غریبه و مه» در پایان سال.
- ۱۳۵۲ - پایان فیلمبرداری «غریبه و مه».
- استعفا از عضویت اتحادیه‌ی هنرمندان سینما، با دیگر پایه‌گذاران «کانون سینماگران پیشرو».
- ساختن فیلم کوناهی درباره‌ی مرگ براساس نقاشی مانده از يك اعدامی [ناتمام].
- انتقال از اداره‌ی برنامه‌های تئاتر به دانشگاه تهران به عنوان استادیار تمام وقت دانشکده‌ی هنرهای زیبا [رشته‌ی هنرهای نمایشی] به خواست دانشجویان.
- ۱۳۵۳ - استعفا از «کانون سینماگران پیشرو».
- نگارش فیلمنامه‌ی کوتاه «ساز» براساس داستانی از نصرت الله نویدی.
- نگارش طرح فیلمنامه‌های کوتاه «شغل دو»، «شغل سه»، «شغل چهار»، که بعدتر از ترکیب آنها فیلمنامه‌ی سه‌قصه‌ای «چشم انداز» به دست آمد.
- نگارش طرح «قصه‌های میر کفن‌پوش» و نگارش کامل داستان پایانی آن.
- ۱۳۵۴ - نگارش «حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس» و کوشش بیهوده برای ساختن آن.
- نگارش «چریکه‌ی تارا» [فیلمنامه]. نگارش طرح فیلمنامه‌ی «مسافران».
- ۱۳۵۵ - نگارش فیلمنامه‌ی «آهو، سلندر، طلحک و دیگران».
- نگارش فیلمنامه و کارگردانی فیلم «کلاغ».
- ۱۳۵۶ - نگارش «ندبه» [نمایشنامه] و کوشش بیهوده برای اجرای آن.

- ۱۳۵۷ - از سخنرانان «ده شب» نویسندگان و شاعرانِ روشنفکر ایران .
- کارگردانی «چریکه‌ی تارا» برای «گروه فیلم لیسا» که توسط سازندگان اصلی همین فیلم در قلعه‌ی لیسا پایه‌گذاری شده بود . نگارش طرح اولیه‌ی «طومار شیخ شرزین» .
- نگارش «نوشته‌های دیواری» [نمایشنامه] ، و کناره‌گیری از کانون نویسندگان ایران .
- ۱۳۵۸ - نگارش نمایشنامه‌ی «مرگ یزدگرد» و کارگردانی آن بر صحنه‌ی تالار چهارسو، با بازیگران حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای فارغ التحصیل رشته‌ی نمایش دانشکده‌ی هنرهای زیبا .
- نگارش «قصه‌های میر کفن‌پوش» [فیلمنامه] .
- نگارش طرح فیلمنامه‌ی «طومار شیخ شرزین» . نگارش طرح فیلم کوتاه «شغل پنج» و طرح فیلم «وهم» که بعدها پایه‌ی فیلمنامه‌ی «وقت دیگر، شاید» شد . نگارش طرح فیلم «در می‌زنند، چرا باز نمی‌کنید؟» . نگارش طرح «داستان باورنکردنی» [فیلمنامه] . نگارش طرح فیلمنامه‌ی «نگهبان» .
- ۱۳۵۹ - نگارش «شب سمور» و کوشش برای ساختن آن با امکانات محدود .
- نگارش «اشغال» [فیلمنامه] ، «آینه‌های روبرو» [فیلمنامه] .
- تدوین فیلم کوتاه «سَلَندر» [کارگردان : واروژ کریم‌مسیحی] .
- ۱۳۶۰ - نگارش طرح «پرونده‌ی قدیمی پیرآباد» .
- کارگردانی فیلم «مرگ یزدگرد» با امکانات محدود .
- اخراج از دانشگاه تهران پس از بیست سال کار دولتی .
- نگارش «خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم» [نمایشنامه] .
- تدوین فیلم نیمه‌بلند «بچه‌های جنوب ؛ جستجوی دو» [کارگردان : امیر نادری] .
- ۱۳۶۱ - نگارش «روز واقعه» [فیلمنامه] ، «داستان باورنکردنی» [فیلمنامه] ، «زمین» [فیلمنامه] .
- نگارش «فتحنامه‌ی کلات» [نمایشنامه] .

- ۱۳۶۲ - طرح و تمرین بی سرانجام «جنگنامه‌ی غلامان» [کار صحنه برای آفرینش حضوری بازیگران].
- نگارش طرح فیلمنامه‌ی «سفر به شب». طرح «تاریخ سری سلطان در آبسکون».
- ۱۳۶۳ - نگارش «پرونده‌ی قدیمی پیرآباد» [فیلمنامه]، «عیارنامه» [فیلمنامه]، «کفش‌های مبارك» [فیلمنامه]، «تاریخ سری سلطان در آبسکون» [فیلمنامه]. نگارش «وقت دیگر، شاید» [فیلمنامه].
- تدوین فیلم «دونده» [کارگردان: امیر نادری]. نگارش طرح فیلمنامه‌ی «شکاف سایه‌ها».
- ۱۳۶۴ - نگارش فیلمنامه و کارگردانی فیلم «باشو، غریبه‌ی كوچك».
- نگارش «قلعه‌ی كولاك» [فیلمنامه].
- نگارش طرح فیلمنامه‌های «شغل شش»، «شغل هفت»، و طرح نمایش «شبانه».
- نگارش «پرده‌خانه» [نمایشنامه].
- ۱۳۶۵ - نگارش «طومار شیخ شرزین» [فیلمنامه]، «گیلگمش» [فیلمنامه]، «دییایچه‌ی نوین شاهنامه» [فیلمنامه]، و طرح فیلمنامه‌ی «پرده‌ی نئی».
- مرگ پدر.
- آغاز کارگردانی «شاید وقتی دیگر» در پایان سال.
- ۱۳۶۶ - پایان «شاید وقتی دیگر».
- مهاجرت خانواده‌اش از ایران.
- نگارش طرح فیلمنامه‌ی «سند» و طرح فیلمنامه‌ی «فیلم در فیلم».
- ۱۳۶۷ - نگارش «آقای لیر» [فیلمنامه]، «برگی گمشده از اوراق هویت يك هموطن آینده» [فیلمنامه].
- نگارش «جنگنامه‌ی غلامان» [نمایشنامه].
- ۱۳۶۸ - نگارش «سفر به شب» [فیلمنامه]، «مسافران» [فیلمنامه].

۱۳۶۹ - نگارش «فیلم در فیلم» [فیلمنامه]. آغاز کارگردانی «مسافران» در پایان سال.

۱۳۷۰ - پایان فیلمبرداری «مسافران» و تدوین آن.

۱۳۷۱ - مشکلات ساختگی برای نمایش «مسافران» و نامه‌ی اعتراض بیضایی همراه با پس فرستادن جایزه‌ی جشنواره‌ی فجر، و رودررویی با کارشکنی‌های تازه.

- نگارش «چه کسی رییس را کشت؟» [فیلمنامه براساس طرح «سه شاهه» از سال ۱۳۴۹]

- نگارش «سگ‌کشی» [فیلمنامه]

- نگارش «یوآنا، یا نامه‌ای به هیچکس» [فیلمنامه]

- ازدواج با مژده شمسایی.

۱۳۷۲ - نگارش «گبرِ کور» [فیلمنامه کوتاه]

- نگارش «سیاوش‌خوانی» [برای فیلم و همچنین اجرای زنده‌ی میدانی]

- کوشش‌های بیهوده برای ساختن فیلم، هیچ کارش از تصویب نمی‌گذرد.

۱۳۷۲ - نگارش «آوازهای ننه آرسو» [فیلمنامه]

- نگارش «کلاه بی‌سر» [فیلمنامه]

- نگارش «طربنامه» [نمایشنامه]

۱۳۷۴ - تولد نیا سان.

- نگارش «حورا در آینه» [فیلمنامه]

- ویرایش و انتشار «هیچکاک در قاب» بر پایه‌ی گفتگویی با گروهی از دانشجویان سینما در بهار ۱۳۷۰.

- تنها نمایش کامل فیلم‌های بیضایی در جشنواره‌ی فیلم وین. (ویناله) و اعتراض بخش بین‌المللی بنیاد سینمایی فارابی.

- تدوین «برج مینو» [فیلم بلند. کارگردان ابراهیم حاتمی کیا]
 - تدوین «بازی های پنهان» [فیلم بلند. کارگردان کریم هاتفی نیا]
 - نگارش سه طرح برای فیلم صدثانیه ای در بزرگداشت صدمین سال سینما - که نساخته ماند.

- بازیافتن و به پایان رساندن و ویرایش «کارنامه ی بُندارِ بیدخش»
 سومین روایت به زبان کهن، پس از سی و پنج سال.
 ۱۳۷۵ - بن بست کامل تلاش هایش برای فیلمسازی. اقامت در استراسبورگ به دعوت پارلمان بین المللی نویسندگان.
 - نگارش «مقصر» [فیلمنامه]

- نگارش «اعتراض» [فیلمنامه]
 - بازیگری «چشم انداز» [فیلمنامه ای که سه داستان جداگانه ی آن همراه با چند طرح دیگر او، در سال های ۵۳ و ۱۳۵۲ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان گم شده بود].
 ۱۳۷۶ - نگارش چهارمین نمایشنامه ی عروسکی پس از سی و چهار سال به نام «مجلس بساط برجیدن».

- نگارش «هدایت» [فیلمنامه]
 - برگشت به ایران و کار بر صحنه ی نمایش پس از هجده سال جلوگیری. تمرین و اجرای «بانو آثوی» نوشته ی میثیما یوکیو بر صحنه در تهران، که بعد در فروردین و اردیبهشت سال ۱۳۷۷ هم ادامه یافت.
 - تمرین و اجرای «کارنامه ی بُندارِ بیدخش» در پایان سال ۱۳۷۶، که در فروردین ۱۳۷۷ هم ادامه یافت.

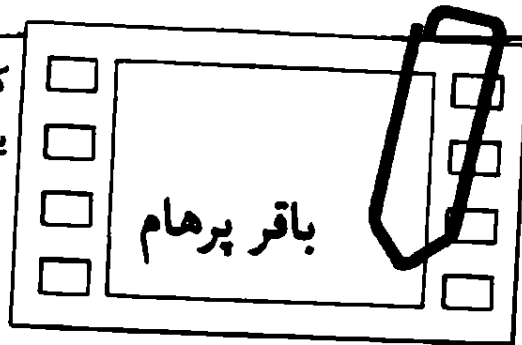
- تدوین «نقشی بر آب» [فیلم کوتاه به کارگردانی حمیدرضا صلاحمند]

- نگارش «افرایا روز می گذرد» [نمایشنامه]
 ۱۳۷۷ - ضبط «کارنامه ی بُندارِ بیدخش» در آخرین اجراها.

- ضبط «بانو آتویی» در آخرین اجراها.
- نگارش «مجلس قربانی سنّمار» [نمایشنامه]
- نگارش «گفتگو در باد» [فیلمنامه‌ی کوتاه]
- اجرای «کارنامه‌ی بن‌دار بیدخش» در تماشاخانه «روتر» شهر مولهایم آلمان در چارچوب جشنواره‌ی سالانه‌ی تئاتر جاده ابریشم.
- کارگردانی فیلم کوتاه «گفتگو در باد» پس از هفت سال دوری از سینما [بخشی از شش بخش فیلم بلند «قصه‌های کیش»]



کوکب بخت مرا هیچ منجم شناخت
یارب از مادر گیتی به چه طالع زادم



نگاهی به فیلم‌های بهرام بیضائی ○ كودك، زن، غریبه و تقدیر تاریخی

رافائل بسان در یکی از شماره‌های «تصویر و صدا» درباره آثار بیضائی می‌نویسد: در فیلم‌های بیضائی سه مایه اصلی در حرکت است: غریبه، کندوکاو در خاطره شخصی و تاریخی (کلاغ) یا اسطوره‌ای و فرهنگی (غریبه و مه و چریکه تارا) و عشق بی‌سرانجام (رگبار، غریبه و مه و چریکه تارا). او با مثالهایی که از آثار بیضائی می‌آورد، در واقع چهار فیلم رگبار، غریبه و مه، چریکه تارا و کلاغ را پایه اصلی قضاوت درباره آثار بیضائی قرار داده است، هرچند که به دیگر آثار او از جمله سفر نیز اشاراتی دارد. کارهایی که خود بیضائی ساخته است بترتیب تاریخی عبارتند از: عموسبیلو (۱۳۴۹)، رگبار (۱۳۵۰)، سفر (۱۳۵۱)، غریبه و مه (۱۳۵۲)، کلاغ (۱۳۵۵)، چریکه تارا (۱۳۵۷)، مرگ یزدگرد (۱۳۶۰)، و باشو، غریبه كوچك (۱۳۶۴). اگر مرگ یزدگرد را به فهرست «بسان» اضافه کنیم به يك اعتبار می‌توان گفت که حق با اوست، زیرا عموسبیلو، کار

آغازین، و باشو، غریبه کوچك، آخرین کار ساخته شده بیضائی، را می توان «پرانتز» های جداگانه ای در کار سینمایی او دانست. بیضائی عموسبیلو را برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته است. می گوید: «اول می خواستم عیار تنها را بسازم. اما شیروانلو دعوتی کرد برای ساختن عموسبیلو. در آغاز علاقمند نبودم، ولی دیدم راه دیگری وجود ندارد. کوشیدم يك سناریوی تلخ، جدی و خشك را تبدیل کنم به چیزی که دوستش دارم.» پس با همه مشابَهت هایی که شاید بتوان میان برخی از مایه ها و بطور کلی احساس کلی حاکم بر عموسبیلو و سایر آثار بیضائی یافت - از جمله به گمان من احساس مبهمی از غریبگی و جدا افتادگی عموسبیلو که در کارهای بعدی بیضائی شکل می گیرد - باید گفت، عموسبیلو، ضرورتی بوده است برای شروع کار جدا از آنچه بیضائی بعدها در آثار خود دنبال کرد. باشو، غریبه کوچك نیز، گرچه واژه مطلوب بیضائی، یعنی غریبه، را در عنوان خود دارد، در واقع از همین مقوله است: ضرورتی است، نه برای - البته - شروع کار، بلکه برای جدا شدن و به آرامی کناره گرفتن از راهی که ادامه آن باتوجه به شرایط اجتماعی جدید در ایران، شاید دیگر بآسانی میسر نبوده است. باشو، هنوز به نمایش عمومی در نیامده است و من - همراه با جمعی دیگر - تنها در يك «سانس» محدود فرصت تماشای آن را در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان داشته ام. کودکی از جنوب جنگزده می گریزد و به کامیونی پناه می برد. راننده، بیخیال و بیخبر، او را با خود به شمال کشور می آورد، جایی که از جنگ خبری نیست. همه جا سبزه و آبادانی و آرامش است. به جای عقاب آهنین بال که تخم مرگ در جنوب می پاشد، شاهین های واقعی در آسمان می پرند، و تنها نگرانی اهالی از خوك های جنگلی است که مزارع را خراب می کنند. باشو در چنین جایی از کامیون بیرون می خزد، و به خانواده

يك زن دهاتی كه شوهرش در خانه نیست - بعدها با يك دست قطع شده به خانه برمی گردد - رو می آورد. باقی قضایا بر محور چگونگی پذیرفته شدن این كودك - كه همه چیزش را در جنوب از دست داده است - در خانواده آن زن روستایی و به طور کلی در جامعه محلی می چرخد. قصه ای است انسانی، با پرداختی - می توانم بگویم - خوب و چیره دستانه و زبان سینمایی قوی (منهای چند صحنه كه شاید بتوان گفت زیادی طولانی، ویا حتی اضافی اند). رویهمرفته این هم «پرانتز»ی است در كار سینمایی بیضائی، و جالب این است كه این هردو «پرانتز» در كانون پرورش فكري كودكان و نوجوانان باز شده است.



پس، برگردیم به رگبار، سفر، كلاغ، غریبه و مه، چریكه تارا، و مرگ یزدگرد. اینها چه می خواهند بگویند؟ آربی آوانسیان در جایی گفته است: «واقعاً نمی توان گفت كه معنای يك فیلم چیست؛ چون فیلم فقط سبب می شود، فقط وسیله ای است. اتفاق در بیننده است. . . . فیلم فقط وسیله ای است كه برای به راه انداختن جریان (در ذهن بیننده) ساخته می شود. . . .» این حرف درستی است. و بر همین مبنا، می توان گفت كه هر كس از آنچه در برابر چشم او بصورت فیلم می گذرد «معنایی» می گیرد. حتی خود سازنده فیلم هم شاید «معنایی» از آن بگیرد كه در آغاز مورد نظر وی نبوده است. به همین دلیل، «معنایی يك فیلم، یا مجموعه ای از فیلم ها، کلیت معنایی است كه از آن فیلم یا فیلم ها گرفته می شود. هر كس حرف خودش را می زند و برداشت خودش را می كند. «معنا» شاید، در کلیت این حرفها و برداشت هاست. پس، آنچه من در اینجا می گویم، «معنا» و «برداشتی» است كه خود من داشته ام: باید اینها را در كنار دیگر برداشت ها قرار داد تا شاید به ساخته شدن آن كلیتی كه گفتم كمك

کند.

به نوشته «بسان» درمورد مایه‌های اصلی آثار سینمایی بیضائی در ابتدای گفتار اشاره‌ای کردیم و گفتیم که او بر سه چیز انگشت گذاشته است: غریبه، کندوکاو در خاطره جمعی، و عشق که همواره به مانعی برمی‌خورد و همیشه بی‌سرانجام باقی می‌ماند. من مایلم مایه‌های اصلی کار بیضائی را به صورت زیر خلاصه کنم: کودک، زن، غریبه و تقدیر تاریخی، اینها به نظر من زاویه‌های اصلی دید بیضائی و محورهای عمده نگاه او به واقعیت‌اند. گیرم چگونگی آگاهی یافتن بیضائی به این محورها و شکل گرفتن آنها در فیلم‌های این سینماگر با فرهنگ، خود، مسیری و تاریخی دارد. چگونه؟

بیضائی، در پاسخ پرسش خبرنگار «تصویر و صدا» (دسامبر ۱۹۷۹) درباره نوع تأثیر فرهنگ ایرانی در برداشت‌های سینمایی‌اش چنین گفته است:

من در جست‌وجوی زبانی هستم که از مینیاتورها، اساطیر، و تمدن ایرانی تعزیه و تماشا (نمایش روحوضی) الهام گرفته باشد. من حامل اینها در زمانه‌ای که خود در آن به سر می‌برم هستم؛ تمامی کار خلاق من با تاریخ ایران، با گذشته ایران و کاری که می‌توانیم در شرایط جدید پذیرش تأثیر فرهنگ و تمدن غربی با این گذشته بکنیم، سروکار دارد. اینها مسایلی است که برای من و کشورم مطرح‌اند، و به‌خاطر همین‌هاست که من دلبسته ادامه زندگی و اقامت در ایرانم.

و در جواب خبرنگار دیگری، در شماره شهریورماه ۱۳۵۶ سینما، گفته بود:

... تا سرانجام يك روز تأثر به شكل تعزیه ای بر من ظاهر شد و مرا افسون کرد. . . من تا آن روز نمایشی به این حد جذاب ندیده بودم، حس کردم باید بایستم، حس کردم باید دلایلی را پیدا کنم که به او اینهمه فتنه گری و به من اینهمه شیفتگی داده است. او مرا متوجه فقرم کرد. مرا متوجه آن کسی کرد که من بودم. ناگهان دریافتم که از چه چیزها پشت سرم خالی است، و زمین زیر پایم چقدر بی بنیاد است. دریافتم که با بزرگ دیگران جراحات تاریخی من زیبا نمی شود. و آنچه را که ثروت گذشته من است چگونه از چشم من پنهان می کنند. من تاریخ خواندم و خود را وارث وحشتی عظیم یافتم. اما توانستم آرام آرام صدای مردمی را بشنوم که در تاریخ گفته نشده اند. . .

تاریخ ایران و گذشته ایران، جراحات تاریخی مردمی که صدایشان در تاریخ انعکاس ندارد اما می توان آرام آرام صدایشان را شنید، افسونگری (فرم) تعزیه که ثروت گذشته ماست، گذشته ای که در عین حال وحشتی عظیم را برای ما به میراث گذاشته است. به رغم تناقضی که به نظر می رسد در وجوه یادشده این گذشته حکمفرماست - نکته ای که بعداً بدان خواهیم پرداخت - همین جا پیدا است که قالب یا کالبدی که احساس و بینش بیضائی در آن جریان دارد چیست. او در واقع به نوعی ساخت ذهنی و فرهنگی آگاهی پیدا کرده است و حس می کند که شکل سنتی بیان این احساس و آگاهی، یعنی تعزیه و نمایشهای سنتی، می تواند ابزار مناسبی برای بیان سینماگر امروز باشد

● تاکید در همه نقل قولها از ماست، مگر آنکه خلافش را تصریح کنیم.

و نبایستی از آنها غفلت کرد. این قالب چیزی است که واقعیت امروزی را در خود شکل می دهد؛ به عبارت دیگر، گرچه زندگی ما عوض شده و با فرهنگ و تمدن غربی آشنا شده ایم، اما ذهنیت جامعه - نه ذهنیت این یا آن فرد یا گروه محدود - در قالبی می اندیشد و حرکت می کند که ریشه در گذشته های کهن دارد و خود را بر ما تحمیل می کند. گویا در همان شماره سینما است که بیضائی می گوید: «من شخصیت هایی را دوست دارم که به رغم وقوف به این جبر می کوشند کاری بکنند. . . .» یعنی نه فقط قالب، که ساخت تعیین کننده ای، جبری، درکار است. این آغاز آگاهی بیضائی است به مسأله و تعبیر نظری خود او از این آگاهی. در عمل، یعنی در طی کارهای سینمایی وی چه اتفاقی افتاده است و مراحل شکل گرفتن این حرکت کدامند؟



فیلم، مانند هر رسانه دیگر، عناصر و اجزائی دارد: فضا، زبان (یا نمادهای بیانی بمعنی اخص)، «پرسوناژ»ها و مایه های معنایی. سه عنصر نخست را می توان بعینه از هم تفکیک کرد، اما جدا کردن عنصر چهارمی امری تحلیلی است. آنها همه در خدمت این چهارمی قرار دارند و «معنا» بنحوی در وجود همه آنها ساری و جاری است. از رگبار تا مرگ یزدگرد، از همه جهات فوق، شاهد حرکتی فزاینده از واقعیت موجود به اسطوره و خیال و خاطره جمعی هستیم. و این حرکتی ناگزیر است زیرا دارکوبی که می خواهد «پوست» را بدرد تا ببیند «پشت آن چیست» جز این راهی ندارد. این روش از دید فیلمساز چنان با معنای مورد نظر وی عجین است که خود او می گوید: «غریبه و مه بمراتب از رگبار اجتماعی تر است» (۱۳۵۶)، و تکرار می کند که «غریبه و مه برای من از آغاز يك فیلم خیلی واقعی بود.» (خرداد ۱۳۶۶).

بیان جزئیات داستان رگبار در اینجا ضرورتی ندارد. و بیشتر کسانی که این نوشته را خواهند خواند با احتمال زیاد آن فیلم را هم دیده‌اند. معلمی به محله‌ای در جنوب شهر می‌رود تا کارش را در مدرسه آنجا آغاز کند. عاشق دختری می‌شود که پایبند زندگی و گذران معاش کودکی است که جزو شاگردان این معلم است. همه محله برای معلم گویی تازگی دارد و خود او در آنجا غریبه‌ای بیش نیست. کشاکش میان معلم و قصاب محل، که عاشق همان دختر است و با کلیت زندگی محله و دختر روابطی «ارگانیک» دارد، سرانجام معلم «غریبه» را که می‌خواهد کاری برای مردم بکند و می‌دارد تا دار و ندارش را در یک گاری دستی بار کند و با نگاهی از سر درد به گذشته و پشت سرش، آن محله را ترک گوید.

هم آن محله واقعی است و هم آن آدم‌ها، یا آن حرف و سخن‌ها و رفتار و حرکاتی که در رگبار بازگو می‌شود. در آغاز دهه ۵۰ که غرش مسلسل‌های کسانی که می‌خواستند کاری بکنند در جنگل‌های شمال طنین انداخته بود، و بحث‌های رفتن و ماندن یا کاری کردن و باری با زندگی مردم دمساز شدن - گاه حتی در حد مد روز و آبگوشت‌خوری در قهوه‌خانه‌های جنوب شهر - داغ بود، می‌توان گفت که برخی از حرف‌ها و کنایه‌های رگبار حتی زیاده‌تر از آنچه در نگاه نخست به نظر می‌رسد واقعی است، یعنی با واقعیت روز پیوند دارد. آقای حکمتی که به جنوب شهر می‌رود، دست‌ها را بالا می‌زند و یک‌تنه سالن تئاتر و سخنرانی می‌سازد، کتک می‌خورد و می‌ایستد، از راه رفتن زیر رگبار و خیس شدن هراسی ندارد، و... در حال و هوای ذهنیت اجتماعی و معترض آن روزگار چهره‌ای کاملاً واقعی است. اما گویی رگباری که بعدها در واقعیت می‌بایست پیش آید تا همه «غریبه»‌ها را شست و شو دهد همانجا و در پایان همان ماجرا پیش می‌آید، گیرم نه بصورت

رگبار، بصورت «انتخاب» یا بهتر بگویم «بی انتخابی» مقدر زنی که نمی تواند به دنبال دل خویش رود، چون اسیر حکمی است که کلیت زندگی او صادر کرده است.

در اینجا آن عناصری که تاکنون شمرده ایم: زن، کودک، غریبه و احساس مبهمی از کلیت مقدر، همگی حضور دارند متنها در متنی از واقعیت روز که شیوه بیان و پرداخت آنها لحظه به لحظه به سمت ناشناخته، به سمت دنیای رازهای درون و واقعیت جمعی، به سمت «هاله» ای از ابهام کلی حاکم بر سرنوشت بازیگران (مثلاً گاری کشی که کور است، و مردی که با عینک سیاه گاهگاه حضوری خوف آور و مخاطره انگیز دارد)، نزدیکتر می شود.

در سفر این روند سریعتر است. دو کودک بازیگران اصلی فیلم اند. یکی از آندو گمان می کند که پدر و مادری دارد، و دیگری را برای یافتن آنها از دخمه کفشدوز کور و سنگدلی که استاد اوست بیرون می کشد. هردو به راه می افتند برای پیدا کردن چیزی که در گذشته هم بارها به دنبالش رفته و به نتیجه نرسیده اند. رفیق راه این باز هم یقین دارد که به نتیجه نخواهند رسید. اما همراهی می کند و فداکاری: مچش را به هنگام کش رفتن يك قرص نان می گیرند، سرش را وسط بازار می تراشند و انگشت نمایش می کنند، اما پا پس نمی کشد. سفر ادامه می یابد با مخاطرات بیشتر، و دلهره ها و ترس ها، و حتی بگومگوها و دعوای رفیقانه. پیوند میان کلیت داستانی فیلم با کلیت اجتماعی واقع گرچه به عینیت آنچه در رگبار دیده بودیم نیست، اما کتک کاری دو رفیق و خواهش یکی از آندو که «روی زخمهای دیروزم نزن»، «مواظب زخمهایم باش» و پایداری او در ادامه راهی که می داند به سرانجام مثبتی نخواهد رسید شاید بتوان گفت اشاره ای است معنیدار به واقعیت زندگی يك نسل، نسلی که بیضائی خود جزو آن بوده و با دل به دریا

زدن هایش آشنایی داشته است: گیرم اشاره‌ای است کنایی‌تر، کوتاه و پرمعنا. فضای فیلم نیز، گرچه، بگفته «رافائل بسان»، مانند فضای رگبار برشی است افقی از تهران امروز، اما «خیالیت» و «غریبتر» از آن است که بتوان آن را درست يك فضای واقعی گفت با آدم‌هایی که هر روز می‌بینیم یا با چهره‌هایی کاملاً عادی و آشنا.

می‌رسیم به غریبه و مه که در ۱۳۵۲ ساخته شده است. آنچه بصورت احساس یا بیانی کنایی تاکنون در آثار بیضائی جاری بود اینجا دیگر بشکل مفهوم درمی‌آید و شخصیت سینمایی پیدا می‌کند: غریبه و مه. حکمتی تنها و بیگانه با محله‌های جنوب شهر در اینجا تبدیل می‌شود به آیت که نام‌ونشانی ندارد و بکلی غریبه است. او، خونین و مالین، در قایقی رها شده به دست امواج، در کنار دهکده‌ای در شمال به ساحل می‌رسد. زن، یعنی رعنا، اینجا نه تنها يك پای اصلی فیلم که شاید مهمترین شخصیت فیلم است. او نخستین کسی است که آیت را می‌یابد، و دنباله ماجرای فیلم در واقع کشمکش آیت است با اهالی ده - که وی را پذیرا نیستند و از وجود او واهمه دارند - از يك سو، و با سرنوشت خویش از سویی دیگر. و مه، یعنی همان گرایش تدریجی به سوی خیال و ناشناخته، که در فیلم‌های پیشین بیضائی بصورت فضاهای عجیب و غریب - یا گریزهایی به غرابت و دورافتادگی در فضاهای واقعی - نمودار می‌شد، در اینجا بصورت يك مفهوم در عنوان فیلم جا می‌گیرد، و نیز البته در تاروپود کلی فضای فیلم؛ بیضائی در مورد فضای غریبه و مه گفته است:

دو فضا داریم: دریا که نمود ناخودآگاهی، ناشناخته و شاید هم مرگ است، و دهکده در دل طبیعت، که نمودار زندگی اجتماعی است...

مه، یا دریایی که آیت غریبه از دل آن بیرون می آید و دوباره، در پایان فیلم، به سوی آن می رود، از يك سو، و مسافران خوفناکی، که مانند خود آیت از دل دریا بیرون می آیند و در جست و جوی او به دهکده می تازند، از سوی دیگر، بازکننده فصل معنایی تازه ای در کارهای بیضائی است. غریبه، که تاکنون آدمی بود به اصطلاح در میان جمع ولی دلش جای دیگر، اینجا، آدمی - یا آدمهایی - است که بکلی از دیاری دیگر، از ناشناخته، می آیند و با جامعه و زندگی عادی اش سر ستیز دارند. غریبه آن دریاست، آن ناشناخته ای است که بوی مرگ می دهد و پیام آور جنگ و نابودی است؛ غریبه دیگر آن سرنوشت مقدری است که «غریبه» به مفهوم پیشین کلمه از دست وی رهایی ندارد. با او درمی ستیزد اما هر ضررتی که به او می زند گویی ضررتی است که بر تن خود می زند. غریبه سیمای عجیب و غریب - ولی در عین حال بشکل کنایه آمیزی آشنا - دارد. مردم ده از او می ترسند چنانکه گویی در چشم آنان حرمتی دارد. رعنا تنها کسی است که به پیروی از آیت چوب برمی دارد و به غریبه ها حمله می کند، مردم ده اما منتظرند که هربار ضربه های آیت فرود آید و غریبه ای از پا بیفتد تا ترسان ترسان به وی نزدیک شوند و درواقع بر جنازه مرده او ضررتی وارد کنند. اما به نظر می رسد که همین غریبه - و دریای غریبه زا - از دید فیلمساز مردنی نیست و همچنان در وجود ما دست اندر کار است. و رعنا این را بهتر از همه کس می داند. او، که پس از صحنه جنگ و کشته شدن غریبه ها نفس عمیقی از سر آسودگی می کشد - درحالی که آیت نیز در گوشه ای نشسته و مشتی خاک را چنان در دست می فشرد که گویی بوی زندگی بخش آن را نخستین بار است که می تواند حس کند - از ترس آن دریای غریبه زا و برای آنکه مبدا شوی تازه اش دوباره دل به دریا زند قایقش را در زمین دفن می کند. ولی با همه تدبیری که برای

بازداشتن آیت از سفر و بازگرداندن همیشگی اش به دامن زندگی می‌اندیشد، آیت غریبه و غریبه‌زده را می‌بینیم که دوباره در جست‌وجوی دریاست و می‌خواهد بداند آنجا چه خبر است، و بار دیگر در کام همان دریا محو می‌شود.

این مفهوم از غریبه چیز تازه‌ای است، یا بهتر بگویم بیان تکامل یافته‌ای است از احساس‌های مبهم در فیلم‌های پیشین. همان کلیت مقدری است که در رگبار و سفر چهره می‌نمود، و حکمتی و آن دو کودک بینوا باز یچه حکمش بودند. بیضائی در اینجا می‌خواهد بگوید که «غریبه‌های این اجتماع - که دست بالا می‌زنند و پای در راه می‌نهند - با ناشناخته‌ای روبرو هستند که نه تنها از عمق و گستره آن بیخبرند بلکه خود به نحوی افسونی این ناشناخته‌اند و زنجیری تقدیر قومی خویش؛ ناشناخته‌ای که در وجود خود آنهاست، و تقدیری که با خود آنهاست. به نظر من همین پیام است که بیضائی، به نحو واقع‌گرایانه‌تر ولی همچنان با بیان تمثیلی، در فیلم کلاغ دنبال کرده است.

در فیلم کلاغ هیچ چیز سر جای خودش نیست. زن، دختر باغبان و معلم مدرسه کرو لاله‌هاست. شوهرش گوینده تلویزیون است، اما به شب نشینی «خبرنگاران بیخبر» می‌رود؛ نامش اصالت است اما وقتی که انگشتی در مجلس گم می‌شود، او نیز مانند دیگران شرمی ندارد که جیبش را بگردند؛ با خبرنگاری آشناست که نمی‌داند «چی باید پرسد» و می‌گوید «مهم نیست، هرچه می‌خواهی بپرس»، خودش در پاسخ مأمور پلیس که می‌پرسد: نام خانوادگی گمشده؟ می‌گوید: نمی‌دانم. سن؟ - نمی‌دانم، نشانی خانوادگی؟ نمی‌دانیم، یعنی نداریم؛ مردانی دوروبرش هستند که «برای نظام خلق شده‌اند» اما «حتی یک تیر هم در نکرده‌اند»، مردانی که «چشمشون کم سو شده» و

«چیزی نمی بینند؛ و پیرزنی که خاطره می گوید اما «مال این شهر نیست»، مال «تهران قدیم» است، و محله اش «سالهاست که گم شده»؛ و پلیسی که می گوید «وظیفه ما نیست دنبال چیزی که نمی دونیم چیست بگردیم.» با اینهمه، دنبال چیزی می گردند، و آن چیز سرانجام در پستوی همان خانه ای پیدا می شود که بیشتر ساکنان آن دنبالش می گشتند. بیضائی، گرچه از فضای اساطیری غریبه و مه بیرون آمده و در تهران واقعی قرار گرفته است اما مشغولیت فکری اش گویی همان است که بود. شاید واکنشی در برابر فهمیده نشدن غریبه و مه، یا ریشخندی به تماشاگران و منتقدانی که زیادی واقعه زده اند و واقعیت را خیلی ساده می بینند و گمان می کنند که از همه زوایا و پستوهای آن باخبرند. توجه داشته باشید که فیلم در ۱۳۵۵ ساخته شده است، در بحبوحه قضایایی که می رفت به توفان ۵۷ ختم شود. در غرش های پیشرس همین توفان است که بیضائی بار دیگر به اسطوره و تقدیر تاریخی برمی گردد، اما نه به شیوه سوار شدن بر موج خیزنده ذهنیت حاکم - که نمونه اش را در همین سینمای ایران دیدیم -، بلکه به شیوه خودش: با تردیدها و علامت سؤال های خودش.

چریکه تارا در ۱۳۵۷ ساخته شده و هیچگاه به نمایش درنیامده است. در اینجا دوباره زن معهود را می بینیم - با بچه هایش - که از ییلاق برمی گردد و درمی یابد که پدر بزرگش مرده است. تارا، زن عجیبی است. خبر مرگ پدر بزرگ را که از کعبه می شنود فقط می گوید: «لال بمیری. این چه گفتنیه؟»

و بعد به همسایه دیگری که همین خبر را به وی می دهد می گوید: «فردا می آم شروع کنیم.» همین، نه آه و ناله ای و نه حتی شتابی برای رفتن سر قبر پدر بزرگ؛ چند صحنه بعد او را می بینیم که همچنان سرزنده و مردوار وارد حیاط خانه اش می شود، درحالی که

همسایه‌ها همه جمع شده‌اند، او پیش از هرچیز به فکر زندگی و کاشانه خودش است: «گاو کی از حیاط من رد شده. چهرهای منو کی خراب کرده؟»

که همسایه می‌گوید: «تارا دعوا راه ننداز. گاو من بوده، خودم درست می‌کنم» و در جواب همسایه دیگری که به وی خبر می‌دهد: «مرغها رو سپرده بود به ما، بیا عین همون که بوده تحویل بگیر»، اعتراض می‌کند که «پس جوجه‌هاش چی؟ مرغهای من هرسال بیشتر می‌شد. تازه چرخ چاه هم شکسته». و در پاسخ همسایه دیگری که به وی می‌گوید: «پیرمرد يك بقچه امانت پهلوی ما گذاشت، بیا بگیر»، تند و بی‌اعتنا فقط می‌گوید: «می‌دونم هیزم هامو کی برده؟»، یعنی همچنان برمی‌گردد به مشغولیت فکری خودش.

باری این زن عجیب بقچه را می‌گیرد و درجا شروع می‌کند به تقسیم کردن و بخشیدن میراث پدربزرگ، بقچه را وا می‌کند: «يك جفت ارسی. بیا مال تو» و می‌دهدش به یکی از پیرمردها. پیراهنی درمی‌آورد و می‌دهدش به یکی دیگر. کلاه، آینه، يك رحل و کتاب، يك نی، يك ردا، همه را يك يك به کسانی می‌دهد. باقی می‌ماند يك شمشیر، زنی می‌پرسد: «این دیگه چیه؟» و تارا می‌گوید: «اگه خودش هم بود نمی‌دونست چه کارش کند» و شمشیر را می‌دهد به مردی که بعد می‌فهمیم اسمش جهاد است. مرد می‌گوید: «می‌بندمش به تیغه گاوآهن». اما در صحنه‌های بعد مرد را می‌بینیم که وحشت‌زده برمی‌گردد، شمشیر را پس می‌آورد و می‌گذارد لب ایوان تارا، و می‌گریزد. گویی تمامی میراث پیرمرد به چیزی نمی‌ارزید و می‌توانست آسان نادیده گرفته شود، جز همین شمشیر که آنهم فایده‌ای ندارد جز دردسر و گرفتاری. چون شمشیر را می‌بینیم که بعنوان داس درو، یا برای خرد کردن هیزم، یا بصورت سیخ بخاری، یا برای بستن کلون در به کار

گرفته می شود، و البته هر بار بیهوده. شمشیر را می دهد به کسی که
برایش بفروشد. اما او برمی گرداندش که خریداری نیست. سرانجام
شمشیر را در آب می اندازد تا مگر از شرش رها شود. اینجا،
جنگجویی، با هیأت آشنای تاریخی، که در آغاز فیلم بصورت شبی
از دور بر تارا ظاهر شده بود، دوباره پیدایش می شود که: «من فقط پی
شمشیر آمده ام». تارا می پرسد: «مال تو بود؟» و جنگجو جواب
می دهد:

مال من؟ نه فقط مال من، مال تمام تبار من. من مردی ام از
يك تبار تاریخی. همه زندگی تبار من به جنگ گذشت.
کدام جنگ؟ در هیچ جا نامی از ما برده نشده. همه چیز
اندك اندك از میان رفت. همه نشانه ها گم شد، از ما روی
زمین هیچ نشانی نمانده است، بجز يك شمشیر.

تارا می گوید: «من شمشیر را دور انداختم.» و جنگجو اعتراض
می کند که: «همه قوم من چشم انتظار است. من چطور برگردم؟» تارا
می گوید: «خب بگو که پیدا نشد.» جنگجو ناپدید می شود. در
صحنه بعد تارا را در کنار رودخانه می بینیم حیرت زده، زیرا آب رودخانه
فروکش کرده و شمشیر دوباره ظاهر شده است. میراث عجیبی است.
گویی حتی زمین هم از پذیرفتن آن امتناع دارد. جنگجوی تاریخی
بیهوده نمی گفت که «از ما روی زمین هیچ نشانی نمانده است».
این زمین دیگر زمین آن قوم و آن شمشیر نیست؛ تارا را می بینیم در کنار
دریا، با بچه هایش و شمشیر؛ حیوانی حمله ور می شود. با شمشیر
آن حیوان را دوباره می کند و تیغه شمشیر را در آب دریا می شوید.
جنگجو دوباره ظاهر می شود: چشم انتظار شمشیر قبیله اش. تارا

شمشیر را پیش او می اندازد و او می گوید :

این همان شمشیر است، همان، از ملامتیان باشم اگر ترا
نشناسم . . . ولی من نمی توانم برگردم . هنوز نه .

تارا می پرسد: چرا، و جنگجو پاسخ می دهد:

به تو عاشقم . . . تمام تبار من در این لحظه به من می نگرند
و من نمی توانم برگردم . شرم بر من .

زنی عجیب، و مردی عجیب تر. مردی که دنبال شمشیر تبارش بود،
حالا که شمشیر را پیدا کرده است نمی تواند برگردد پیش قوم و قبیله اش،
چرا؟ چون عاشق زنی است که دلبسته زندگی است:

تو زنده ای. تو آفتی، تو هزارهزار در اطراف داری.

جنگجو راست می گوید. چون آن زن زنده عاشق و خواستگار زنده ای
دارد: قلیچ. پدر قلیچ به تارا می گوید:

پسر من عاشق توست و ترا دوست دارد. او روی زمین کار
می کند، و بازوانش مثل ایمانش قوی است، چه می گویی؟
او را به غلامی قبول می کنی؟ او از عهده زنان هم خوب
برمی آید.

و تارا پاسخ می دهد: «در بیلاق فکرش رو کردم. درسته. من يك مرد

می‌خوام». مادر قلیچ می‌گوید: «پسر ما، اونو به شوهری قبول می‌کنی؟» و پاسخ تارا: «برای جواب زوده. دهنونو شیرین کنین.» «برای جواب زوده». چون امتحانی در راه است. امتحان عشق بی‌سرانجام. از يك سو عشق تارا که هم به قلیچ می‌گوید: «بیا منو گول بزن و بیر جنگل» و هم گوشه‌چشمی به مرد تاریخی دارد، و از سوی دیگر امتحان تردیدهای آن مرد تاریخی که میان عشق این زن و رسالت قبیله‌ای‌اش سرگردان است. پایان فیلم گذراندن امتحان و گشوده شدن این معماهاست که گویی همچنان ناگشوده باقی می‌مانند.

پیش از آنکه جنگجوی تاریخی دوباره ظاهر شود، تارا را سر قبر پدر بزرگ می‌بینیم، که شب قبل به خوابش آمده بود. تارا به پدر بزرگ می‌گوید:

اون به من عاشقه پدر بزرگ. همه جا با من هست. کاریش نمی‌تونم بکنم. من شمشیرشو پس دادم با وجود این نرفت. امروز عقبش گشتم. خواستم کاری کنم که برگردد. بلکه آزاد شه و منم آزاد کنه. پدر و مادر قلیچ جواب منو منتظرن. دیر میشه.

آنگاه به صحنه‌ای می‌رسیم که تارا، قلیچ و جنگجوی تاریخی را که «بوی خاک» برش گردانده است، باهم می‌بینیم، تارا می‌گوید: «من مردی می‌خواهم مثل بقیه، من منتظر چیز زیادی نیستم». و جنگجو درحالی‌که به قلیچ سوار بر اسب اشاره می‌کند، می‌پرسد: «در او چه می‌بینی؟» تارا جواب می‌دهد: «زندگی. خب، تو چه داری؟» و مرد تاریخی جواب می‌دهد: افتخار. از اینجا تا صحنه بعدی ظهور جنگجو و گفت‌وگوی مجدد او با تارا، مجلس تعزیه و شبیه‌گردانی

است. درحالی‌که تارا در حال و هوای همین شبیه‌گردانی است که جلوی چشم او می‌گذرد صدای جنگجوی تاریخی بار دیگر شنیده می‌شود که داد سخن می‌دهد درباب جنگ‌های گذشته قبیله‌اش و افتخاراتش. و تارا می‌گوید:

من دعا کردم که تو برگردی... هرچه بخواهی می‌کنم که برگردی، (یعنی به قبیله‌ات) هرچه بخواهی می‌کنم که برگردی... از من چیزی رو که می‌خواهی بخواه. دریغ نمی‌کنم اگر بدونم که برمی‌گردی... نمی‌خوام دیگه در راهم بینمت. دیگه برنگرد. دیگه برنگرد.

در پایان فیلم جنگجو بار دیگر برمی‌گردد. این بار با همه قبیله‌اش که ناگهان از دریا سبز می‌شوند. همان دریای ناخودآگاهی، همان دریای غریبه‌زا که آیت را در کام خود فرو برده بود، و درحالی‌که پیش از آن آشوب، یعنی برادر شوهر قبلی تارا، که به وی اظهار عشق کرده بود، از تارا جواب رد شنیده و دارد آماده ترک یار و دیار می‌شود. مرد تاریخی آمده است تا از دست تارا «رها» شود:

من از دست تو می‌توانم رها شوم. می‌توانم رها شوم»

اما حالا دیگر این تارا است که نمی‌خواهد او «رها» شود. چرا؟ چون:

دوستت دارم... خیال می‌کنم عاشق بدبختی تو شدم

جنگجوی تاریخی در پاسخ دعوت تارا که به وی می‌گوید: «شب به

خونه من بیا، تورو به اتاقم راه می‌دهم» می‌گوید:

تو شاید می‌توانستی مرا زنده کنی، اگر می‌توانستی قیمتش را
پردازی

و قیمتش بچه‌های اوست که باید از آنها دست بکشد. تارا می‌تواند
بمیرد، اما حاضر نیست بچه‌ها را بدهد. می‌تواند آنها را دست کسی
بسپرد. دست قلیچ که قبولشان می‌کند. تارا می‌رود که بچه‌ها را
به دست قلیچ بسپرد و بیاید برای مردن، و مرد تاریخی می‌گوید:
امتحان. تارا دور می‌شود و مرد تاریخی با خود می‌گوید:

حالا رفتن من معنای دیگری دارد. حالا همه چیز آسانتر شد

و او را می‌بینیم که پس از مطمئن شدن از عشق تارا و فداکاری او سوار
بر اسب و نعره‌کشان به سوی دریا می‌تازد و در کام دریا فرو می‌رود.
آخرین صحنه‌های فیلم خشم تارا است که با شمشیر بر امواج دریا
می‌کوبد و خسته و درمانده به قلیچ - که به جست‌وجوی او آمده است -
می‌گوید:

تمام شد. راحت شدم. کی عروسی می‌کنیم؟
اما، شمشیر؟: شمشیر همچنان پهلوی ما می‌ماند.



شرح ماجرای چریکه تارا اندکی طولانی شد. لازم بود. زیرا فیلم
- چنانکه گفتم - به نمایش عمومی درنیامده است و خواننده می‌بایست

با جزئیات داستان آن آشنا شود. اسطوره‌ای که بیضائی «پیشاپیش» از واقعیت ساخته است بیش از آن با «واقعیتی» که همگان بعدها شناختیم آشناست که بتوان افسانه و خیالش نامید. تقدیری که همیشه و همه‌جا با ما بوده، تقدیری که عاشق ماست و سایه به سایه به دنبال ماست، هنگامی که ما به او آری می‌گوییم، و حاضر می‌شویم برایش بمیریم و بچه‌ها را به دست کسی بسپریم، از ما رویگردان می‌شود و دیگر ما را نمی‌خواهد. چرا؟ چون ذات او چنین است: او تقدیری بیش نیست که باید همچون اسطوره در خیال ما بگذرد و با آب و گل ما قاطی نشود، وگرنه می‌میرد. ما، خود، او را چنین می‌خواهیم. مگر نه این است که تارا هنگامی به مرد تاریخی اظهار عشق می‌کند که اسطوره با همه عظمتش در برابر چشم او ظاهر می‌شود. مگر نه این است که تارا می‌گوید «عاشق بدبختی تو شدم». آری عاشق بدبختی. اما عشق ورزیدن به بدبختی بخاطر عشق به بدبختی یک چیز است و عشق واقعی، که بازوی کار می‌خواهد و مرد عمل، چیزی دیگر. و ما که سرگشته بدفهمی این دو ضرورتیم خود همدست تقدیر خویشیم. و این مهمترین پیامی است که بیضائی در آخرین کار نمایش داده شده‌اش یعنی مرگ یزدگرد - که شاید مهمترین و بهترین کار او باشد - بار دیگر تکرار می‌کند. همان آسیای معروف را می‌گوییم، در مرو، که شاه شاهان در آنجا کشته شد. این را دیگر تفصیلش نمی‌دهم چون بیشتر خوانندگان این گفتار لابد در جشنواره فجر دیده‌اند. داستان با علامت تعجبی در برابر روایت تاریخی آغاز می‌شود.

پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیابی درآمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت.

تاریخ!

نعلش یزدگرد را می بینیم که بر زمین افتاده، سرداران و بزرگان دربار او آمده اند تا قاتل شاه را پیدا کنند و کیفر بدهند. آسیابان می گوید: «آنچه شما می کنید یکسره بیداد است. او خود می خواست...»، و زن از «گریز خفت بار پادشاه» سخن می گوید و دختر آسیابان گمان می کند «پادشاه کشته نشده، او خواب است و دارد ما را خواب می بیند». سرانجام هم معلوم نمی شود که یزدگرد آیا بواقع کشته شده است و به دست چه کسی؟ قهرمانان داستان همه بنوبت جای یکدیگر را و جای پادشاه را می گیرند، گویی همگی بنحوی در «تقصیر» یا «تقدیر»ی که پیش آمده است شریکند. و به همین دلیل سرداری که برای داوری آمده است سرانجام می گوید: «افسانه همان می ماند» درحالی که «پیروزشدگان» که داوران تازه اند از راه می رسند. و زن - بلاکش همیشگی در آثار بیضائی - همچنان نگران سرنوشتی است که می رود تا بصورتی دیگر تکرار شود:

شما را که درفش سفید بود، این بود داوری.
تا رأی درفش سیاه آنان چه باشد.



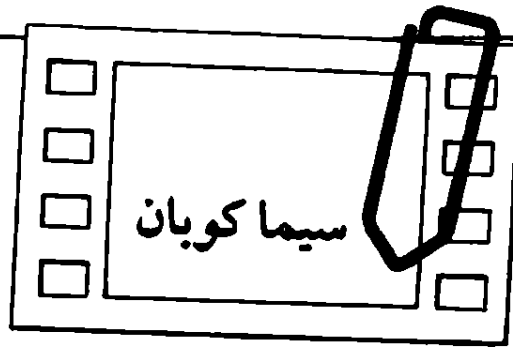
باقی می ماند این مسأله که داوری خود بیضائی درباره این «تقدیر تاریخی» چیست. آیا او این تقدیر را ثروت گذشته ما می داند یا میراث عظیمی از «وحشت»؟ قهرمانان فیلم ها را دیدیم که چه حسرتی در جست وجوی «رهایی» دارند و چگونه دلشان می خواهد نفسی براحته بکشند و بوی خاک را بی دغدغه حس کنند. با اینهمه، شاید بتوان گفت که بیضائی داوری نمی کند، تصویر می کند، تصویر شمشیری که همچنان «پهلوی ما می ماند». او می خواهد روایتگر واقعیتی باشد که

ما هستیم، گیرم روایتی از سر درد و افسوس؛ او چیزی را می بیند و می گوید که هموطنی دیگر* به زبان شعر گفته است:

نك! از حواشی شب
باز آن دهان پنهان
آهسته ام به نام صدا می زنم،
دردا که این حکایت امشب نیست
دردا که این حکایت این لحظه نیست،
عمری است این خطاب بی پیغام
که از کُنام نامیمونش
در لحظه های سرد بی آفتاب من آویخته ست
عمری است این دهان پنهان
این بی چهره ی بی انسان
با خالی شبان من آمیخته ست
.....
نه، این حکایت این شب ها نیست.

تهران - ۱۰ تیر ۱۳۶۶

●
* منظوم منوچهر آتشی است.



○ زمان، زن و جاذبه‌های بصری در آثار بیضایی

هنگامی که به من پیشنهاد شد مطلبی درباره کارهای بیضائی بنویسم، بیدرنگ پاسخ دادم: قبول، درباره مقام زن در آثارش مطلبی تهیه می‌کنم. علت این انتخاب گرایش خاصی به طرح مسئله زن یا دفاع از حقوق زنان نبود، زیرا از دیرباز معتقد بوده‌ام که زن و مرد از هم جدا نیستند و کار و رفتار آنها باید در رابطه با یکدیگر سنجیده شود. از اینرو مقام زن در آثار بیضائی را برگزیدم که خود ناشر آثاری چون: عیار تنها، شبِ سمور، آینه‌های روبرو، اِشغال، خاطرات هنریشه نقش دوم و فتحنامه‌ی کلات بودم. در این آثار هربار چهره متفاوتی از زن نمایانده شده که هریک در نوع خود استثنائی و تحسین‌انگیز است. او زن را در مقامی متمایز از آراء متداول قرار می‌دهد. و آن‌زمانی که آراء متداول درباره زن را نمی‌پسندند، با خواندن و یا دیدن آثار بیضائی، از زن بودن خود احساس غرور می‌کنند.

بهرام بیضائی از پرکارترین هنرمندان ایران است. بیش از یک ربع

قرن از انتشار نخستین اثرش اژدهاڪ می گذرد. از آن هنگام تاکنون، تقریباً هر سال، يك یا چند اثر عرضه کرده است و همچنان پرتلاش کار خلاقه اش را دنبال می کند.

حاصل فعالیت پژوهشی و هنری بیضائی از سال ۱۳۴۱ تا ۱۳۶۳، آنطور که در پایان آخرین اثرش آمده، عبارتست از: سه روایت، سه پژوهش، نوزده نمایشنامه و بیست فیلمنامه. علاوه بر این، تعداد زیادی مقاله و گفتگو در مطبوعات، دو فیلم کوتاه برای کودکان، شش فیلم سینمایی و چندین کارگردانی تئاتر که از آن میان چهار نمایش در سال های گذشته بر صحنه آمده است. از سال ۱۳۶۳ به بعد نیز آثار عرضه نشده ای بر این مجموعه افزوده گردیده. بنابراین اگر بخواهیم در آثار او تأمل کنیم، لازم است خود را به فاصله زمانی معینی محدود نماییم. من دوره بیست ساله ۱۳۴۱ تا ۱۳۶۱ را برگزیده ام زیرا نخستین نمایشنامه او در سال ۱۳۴۱ نوشته شده، در این دوره نیز فقط نمایشنامه ها و فیلمنامه هایش مورد نظر است. و در پایان هم سخنی در جاذبه های بصری فیلم هایش می افزایم.



بیضائی هنرمندی جدی است که مخاطب هنر خود را جدی می گیرد. کارهای پژوهشی او، نمایش در ایران، نمایش در ژاپن و نمایش در چین که هر سه در دهه اول فعالیت هنریش منتشر شده اند، پشتوانه ایست برای نمایشنامه ها و فیلمنامه هایش. بیضائی این پژوهش ها را همچنان ادامه داده، حجم نمایش در ژاپن و نمایش در چین چند برابر شده، نمایش در هند را تدارك دیده و نمایش در ایران در هفت جلد آماده انتشار است. به همین ترتیب روند هنرهای نمایشی را در سایر کشورها نیز دنبال کرده است. در فاصله سال های ۱۳۴۱ تا ۱۳۶۱ نمایشنامه ها و

فیلمنامه‌های بیضائی را می‌توان در دو دهه مختلف جای داد. آثار دهه اول این هنرمند گوناگون است. گویی می‌خواسته امکانات مختلف را بیازماید و از میان آنها راه خاص خود را بیابد. در دهه دوم، برخی از موضوع‌های دهه اول بکلی کنار نهاده می‌شوند، برخی دیگر عمق و گسترش بیشتری پیدا می‌کنند، صیقل می‌یابند و به سبک کار ویژه او شکل می‌دهند. عناصری چون شخصیت‌های پرتلاش، اهمیت زادگاه، بیعدالتی، عدالتخواهی و نقشی که نویسندگان به زن محول می‌کند - تارهای رشته محکمی را می‌سازند - رشته‌ای که نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌هایش را به هم می‌پیوندد و او را در تاریخ ادبیات و هنر معاصر ایران چهره‌ای پایدار می‌کند.

به قصد پژوهشی درباره مقام زن به مرور مجدد نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های بیضائی، به ترتیب زمان نگارش، پرداختم و فیلم‌هایش را دوباره دیدم. نکات تازه‌ای یافتیم که می‌توانند موضوع پژوهش‌های جداگانه‌ای باشند. از جمله: مسئله زمان، کاربرد زبان، هویت ملی و غیره... باتوجه به اینکه بررسی مسئله زمان می‌تواند در روشن کردن مقام زن در آثار بیضائی مؤثر باشد، ابتدا به آن پرداختم.

نکته‌ای را هم که در برخورد با آثار نویسندگان و هنرمندان ایرانی نباید از نظر دور داشت اینکه معیار ارزشیابی در این سو و آن سوی جهان نمی‌تواند یکسان باشد. نویسندگان و هنرمندان در آن سوی جهان هرچه را که می‌خواهند عرضه می‌کنند، و در این سو هرچه را که می‌توانند. در چنین شرایطی هم کسانی هستند که می‌نویسند، خلق می‌کنند، اما می‌دانند که امکان عرضه نیست و نوشته‌ها باید به کناری نهاده شوند. بسیاری از استعدادها متوسط نیز به کلی از خلاقیت ناامید می‌شوند و دست از کار می‌شویند. اما بیضائی از تیره دیگری از

هنرمندان است. گویی او قادر نیست بدون در نظر گرفتن خواننده یا بیننده همزمانش اثری خلق کند. ضمناً استعدادهایش در سطحی است که نمی تواند دست از کار بشوید. بنابراین آثاری خلق می کند که بتوانند بلافاصله عرضه شوند، یعنی موضوع هایی را برمی گزیند که قاعده نباید با مشکلی مواجه شوند، و بینش و دانش هنری خود را در محدوده آنها به کار می گیرد. اگر برخی از آثار بیضائی بلافاصله امکان عرضه شدن نیافته اند، شاید به دلیل حساسیت بیش از حد متصدیان بوده است. گاه نیز اوضاع زمانه ناگهان دگرگون گشته، و عرضه برخی کارها را ناممکن کرده است. در مجموع، آثار بیضائی آینه ایست از امکانات و محدودیت های جامعه ما در عرصه خلاقیت هنری.

● زمان

زمان در آثار بیضائی از دو نظر دارای اهمیت است: یکی کیفیت زمانی که حوادث نمایشنامه یا فیلمنامه در آن اتفاق می افتد؛ دیگر زمانی که نویسنده اثرش را به وجود آورده. این دو زمان در اکثر آثار او باهم رابطه ای تنگاتنگ دارند: از یکسو نشان می دهند که نویسنده تا چه حد به آنچه در حول و حوشش می گذرد حساس است؛ از سوی دیگر نمایانگر جوشش و خلاقیت هنرمندی هستند که در شرایط محدودیت دوره ای خاص، سراغ زمانی دیگر می رود، یا جنبه ای دیگر از مسائل زمانه خویش را به میان می کشد.

دوره بیست ساله ای که در اینجا مورد نظر است، در رابطه با اوضاع سیاسی - اجتماعی، می تواند چنین تقسیم بندی گردد:

الف - دوران قدرت نظام سابق (تا سال ۱۳۵۵)

ب - دوره تزلزل نظام سابق (۵۷-۱۳۵۶)

ج - آستانه انقلاب و ازپس آن (۶۱-۱۳۵۷)^۱
 برای زمان حوادث می شود شش جهت در نظر گرفت:
 ۱- زمان حکایت، ۲- زمان افسوس، ۳- زمان ثبات یا
 بی عدالتی ها، ۴- زمان تلفیقی (واقعیت - اسطوره)، ۵- زمان دگرگونی
 نظام اجتماعی، ۶- زمان جنگ.^۲
 در بعضی سال ها و یا در دوره ای خاص، نویسندگان دو یا چند زمان
 مختلف را به کار گرفته است. این امر احتمالاً دو علت دارد:
 - نویسندگان شیوه ای را رها می کنند و شیوه ای دیگر برمیگزینند.
 - مسائل گوناگون جامعه را در قالب زمان های مختلف
 می پروراند.

آنچه زمان حکایت و زمان افسوس نام نهاده ایم، در نخستین آثار
 بیضائی مشاهده می شود و از سال ۱۳۴۹ فراتر نمی رود.
 تقریباً همه آثاری که زمان ثبات یا بی عدالتی ها را مطرح
 می سازند و یا با زمان تلفیقی واقعیت - اسطوره رابطه دارند، تا سال
 ۱۳۵۵ نوشته شده اند.

زمان دگرگونی نظام اجتماعی، موضوع آثاری است که در دوره
 تزلزل نظام سابق و آستانه انقلاب به وجود آمده اند.
 زمان جنگ در آثار سال های ۱۳۴۹ تا ۱۳۶۱ مطرح می شود و
 هر سه دوره نامبرده را دربر می گیرد. اما نویسندگان در هر دوره از زاویه ای
 مشخص و در ارتباط با مسائل خاص آن به مسأله جنگ نگریسته
 است.



۱. نگاه کنید به جدول شماره ۱ (ص ۲۸)
۲. نگاه کنید به جدول شماره ۲ (ص ۴۷)

۱- جدول زمانی نوشته‌های بهرام بیضائی ۱۳۴۱-۱۳۶۱
در رابطه با اوضاع اجتماعی - سیاسی

روایت	تحقیق	فیلمنامه	نمایشنامه	تاریخ نگارش	
			عروسک‌ها - غروب در دیار غریب	۱۳۴۱	دوران قدرت نظام سابق ایران
آرش			قصه ماه پنهان - پهلوان اکبر می میرد	۱۳۴۲	
	نمایش در ژاپن		هشتمین سفر سندباد	۱۳۴۳	
	نمایش در ایران		دنیای مطبوعاتی آقای اسراری - سلطان مار	۱۳۴۴	
			میراث و ضیافت - چهار صندوق	۱۳۴۶	
			دیوان بلخ	۱۳۴۷	
			گمشدگان	۱۳۴۸	
		عمو سبیلو - رگبار عیار تنها	راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی	۱۳۴۹	
حقیقت و مرد دانا	نمایش در چین	سفر - غریبه و مه		۱۳۵۱	
		حقایق در بارولیللا دختر ادريس - چریکه تارا		۱۳۵۴	
			کلاغ - آهو، سلندر طلحک و دیگران	۱۳۵۵	دوره تزلزل نظام سابق
			ندبه	۱۳۵۶	
			مرگ یزگرد - نوشته‌های دیواری	۱۳۵۷	
		فصله‌های میرکفن پوش		۱۳۵۸	
		شب سمور - آینه‌های روبرو - اشغال		۱۳۵۹	
			خاطرات هنریشه نقش دوم	۱۳۶۰	آستانه انقلاب و از پس آن
		روز واقعه - داستان باورنکردنی - زمین	فتحنامه‌ی کلات	۱۳۶۱	
					الف
					ب
					ج

○ ۱. زمانِ حکایت

این زمان گذشته‌ای را بازگو می‌کند که از نظر تاریخی نامشخص است و برای داستانسرایی مورد استفاده قرار می‌گیرد. آثاری را که می‌توان در این زمان جای داد، به ترتیب تاریخ نگارش عبارتند از:

- ۱ - عروسک‌ها
- ۲ - غروب در دیار غریب
- ۳ - قصه ماه پنهان
- ۴ - پهلوان اکبر می‌میرد
- ۵ - هشتمین سفر سندباد
- ۶ - سلطان مار
- ۷ - چهار صندوق

در پنج نوشتهٔ اول، که نخستین آثار بیضائی در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی است، با معیارهای کلی، چون عشق، دوستی، خوبی، بدی، عدالت، ظلم، قهرمانی، فداکاری، خوشبختی و مرگ مواجه می‌شویم.

در سه نمایشنامهٔ عروسکی - آمیزه‌ای از نمایش‌های عامیانهٔ ایران با نمایش‌های شرق دور - دختر، پهلوان، دیو، سیاه و مرشد بازیگران اصلی هستند. دختر عاشق پهلوان است. پهلوان باید با دیو به پیکار برآید. سیاه دوست پهلوان است. دیو، خود سیاه دیگری است که اجدادش را حاکم از شهر بیرون رانده، چون خوب آواز می‌خوانده‌اند. ظالم اصلی مرشد است که عروسک‌ها را به بازی وامی دارد. به صندوق بازیشان برمی‌گرداند و پهلوانِ نافرمان را می‌کشد. از همین گام‌های نخستین، تفکر آزادهٔ نویسنده خود را می‌نمایاند. نکتهٔ جالب توجه دیگر اینکه در این نمایش‌ها سیاه انسانی صمیمی، آگاه و ستمدیده است. به خلاف نمایش‌های سنتی کسی را نمی‌خنداند، جلف و ساده لوح و

مسخره نیست. وجود ظلم را گواهی می دهد.

دو نمایشنامه پهلوان اکبر می میرد و هشتمین سفر سندباد نگاهی فلسفی به مسأله زندگی، خوشبختی و مرگ می افکند. پهلوان اکبر بدون مقاومت به مردن رضا می دهد تا در مبارزه‌ای که پیروزش حتمی است شرکت نجوید و عشق و خوشبختی را که خود در طول زندگی از آن بی بهره بوده در دسترس پهلوانی جوان قرار دهد. سندباد هم پس از پایان هفت سفرش در جستجوی خوشبختی نایافته، ناخدایی مرگ را می پذیرد و هشتمین سفر بدون بازگشتش را آغاز می کند.

در هشتمین سفر سندباد بیضائی دو زمان مختلف را به کار می گیرد که هردو مربوط به گذشته‌اند، اما میان هفت سفر افسانه‌ای سندباد و هشتمین سفرش هزار سال فاصله افتاده است.

در دو نمایشنامه سلطان مار و چهار صندوق، زمان حکایت بهانه‌ای برای طرح مسائل اجتماعی - سیاسی روز است. سلطان مار با بهره‌گیری از افسانه‌ای عامیانه نوشته شده، اما مسائلی چون وابستگی سیاسی کشور به قدرت‌های بزرگ خارجی، ماهیت سلطنت خودکامه و تملق‌گویی عاملان آن، تضاد روستاییان با طبقه حاکم و مبارزه برای دستیابی به جمهوری را می توان در تاروپود این نمایشنامه یافت. در نمایشنامه چهار صندوق که بیضائی آنرا «تقلید» می نامد، نحوه پیدایش جبار در زمان و مکانی نامشخص با زبان حکایت بازگو شده: در مجلس اول چهارنفر به رنگ‌های مختلف که نماینده چهار گروه اجتماعی متمایز هستند، بر اثر احساس ناایمنی و خطر، مترسکی می سازند و در دست‌های تازیانه‌ای و تفنگی می نهند. مترسک جان می گیرد، با تازیانه و تفنگ آنها را به فرمانبرداری وامی دارد، مجبورشان می کند هر يك صندوقی بسازند و به درونش بخرند. در مجلس دوم، مترسک با اطمینان از اطاعت و رضایت مطلق افرادی که در چهار

صندوق هستند به خواب می رود. چهار نفر یکی پس از دیگری از صندوق ها به در می آیند و معلوم می شود همه ناراضیند. به این فکر می افتند صندوق ها را بشکنند و مترسک را خلع سلاح کنند. فقط تا سپیده صبح وقت دارند. پس از گفتگوهای بسیار و جلسه گذاشتن ها فقط یکی صندوقش را می شکند. سپیده می دمد. آن سه دیگر به صندوق های خود باز می گردند. آنکه صندوقش را شکسته، تیر به دست در صحنه می ماند و با مترسک مسلح مواجه می شود. خورشید بر می آید.

در پایان این اثر، مانند بسیاری از آثار بعدی، نویسنده آزاداندیش حکم قطعی صادر نمی کند. نه ناامید است و نه امیدوار. هرچند نیروی سرکوبگر قوی تر است، اما همه چیز می تواند اتفاق افتد. نه شکست قطعی است و نه پیروزی، تا گرایش خواننده - بیننده به کدام باشد. این دو نمایشنامه در سال های منتشر شده اند که نمایش «اصلاحات ارضی» و «انقلاب سفید» در صحنه سیاست اجرا می شد. باید به هشاری و شهادت نویسنده آفرین گفت.

○ ۲. زمان افسوس

ناتوانی انسان ها در حفظ آنچه به آنان تعلق دارد، زمینه زمان افسوس را می سازد. تنها دو نمایشنامه بیضائی را می توان در این زمان جای داد:

۱- میراث

۲- راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی

میراث همزمان با چهار صندوق نوشته شده؛ نگاهی دیگر از زاویه ای متداول تر به گرفتاری های این مرز و بوم است: خانه ای کهنه اما زیبا و پر از اثاث گرانبها به سه برادر به ارث رسیده. به گفتگو نشسته اند

تا تکلیف میراث را معین کنند. برادر بزرگتر مایل است خانه را به همان شکل که هست نگاه دارد. برادر کوچکتر خواهان درهم کوبیدن سرای کهنه و بنای خانه‌ای نو است. برادر میانی ساختن بنایی جدید را با استفاده از مصالح بنای قدیمی پیشنهاد می‌کند. کلفت و نوکر خانه می‌کوشند تا شاید اتاقکی در طبقه اول به آنان بدهند و از زندگی در زیرزمین خلاص شوند. درحالی که بحث بی‌حاصل میان سه برادر ادامه دارد، دزدان يك به يك همه چیز خانه را به تاراج می‌برند. برادران را از جایشان بلند می‌کنند تا مبل خانه و فرش زیر پایشان را نیز ببرند، اما آنها به کلی بی‌خبرند. دزدان خیال دارند در پی یافتن دفینه‌ای که گویا از صاحبان قبلی خانه به جای مانده، ستون‌های محکم آنرا منفجر کنند. نوکر و کلفت به اربابان هشدار می‌دهند، اما آنان همچنان سرگرم مشاجره بی پایان خود درباره میراثی هستند که به زودی نابود خواهد شد.

نویسنده سه سال بعد، همین موضوع خانه موروثی را در نمایشنامه راه توفانی فرمان... مطرح می‌کند. این بار تاجر و صراف طلبکار می‌خواهند خانه را از چنگ فرمان وارث فرمان به در آورند. فرمان ابتدا در اسناد خانوادگی به کاوش می‌پردازد تا ببیند آیا خانواده‌اش چیز ارزشمندی در بساط دارد؟ در این زمینه هیچ نمی‌یابد اما گرفتار توهم اساطیری می‌شود. برای رهایی از چنگ طلبکاران و حفظ خانه موروثی قصد سندسازی و تقلب دارد، اما نه تنها موفق نمی‌شود بلکه تاجر و صراف به عروس اساطیری او که در حقیقت دختر کلفتی روستایی است، تجاوز می‌کنند. در لحظات آخر معلوم می‌شود تمام ماجرا در بیمارستان روانی می‌گذرد. پس از این تجربه، نویسنده زمان افسوس را رها می‌کند. اما در همین اثر شاهد نخستین تجربه‌هایی هستیم که بعدها در زمان تلفیقی (واقعیت - اسطوره) با تسلط و مهارت به کار می‌گیرد.

○ ۳. زمان ثبات یا بی عدالتی ها
آثاری که زیر این عنوان جای می گیرند متعدد و متنوع اند. همه
این آثار مگر يك مورد (زمین ۱۳۶۱) بین سال های ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۵
نوشته شده و به ترتیب عبارتند از:

۱- دنیای مطبوعاتی آقای اسراری

۲- ضیافت

۳- دیوان بلخ

۴- گمشدگان

۵- عموسیپیلو

۶- رگبار

۷- سفر

۸- حقایق درباره لیلا دختر ادریس

۹- کلاغ

۱۰- زمین

شخصیت های این آثار در رویارویی با بیعدالتی سه عکس العمل
مختلف بروز می دهند:

- مقاومت جمعی را برمی انگیزند (دیوان بلخ)

- بدون مقاومت تسلیم می شوند (ضیافت، گمشدگان)

- برای راه حلی فردی تلاش می کنند (دنیای مطبوعاتی . . .)

عموسیپیلو، رگبار، سفر، حقایق درباره لیلا . . . ، کلاغ، زمین)

نمایشنامه دیوان بلخ یا نوع اول عکس العمل، ادامه نمایشنامه های
سلطان مار و چهار صندوق در زمان حکایت است، با این تفاوت که در
دو نمایشنامه اول از طریق حکایت سلطان مار و خانم نگار ویا چهار
زندانی صندوق ها، با ظلم و استبداد در پهنه اجتماع آشنا می شویم؛
اما در «دیوان بلخ» می بینیم که فساد و بیعدالتی تمام ارکان حکومت را

دربار گرفته و ماجرای مرجان، دختر زیبای زیتونِ بازرگان، فقط موردی است از موارد بسیار که نویسنده نورافکن خود را بر آن تابانده. به عبارتی دیگر، قطره‌ایست که جام را لبریز می‌کند و عکس‌العمل جمعی را برمی‌انگیزد. در چهار صندوقِ مترسکِ مستبد، مردم را درون صندوق‌ها زندانی می‌کند، اما در دیوانِ بلخِ مرجانِ ازسنگسارگریخته به حيله قاضی و کلانتر و میر شیب را وامی‌دارد درون سه صندوق پنهان شوند و بر هر يك قفلی می‌نهد. عیاران صندوق‌ها را روز بعد به میدان شهر می‌برند تا مردم با حقیقت روبرو شوند. سالار گزمه‌هایش را می‌فرستد تا مردم را ساکت کنند و وعده تعویض قاضی، کلانتر و میر شیب را می‌دهد. مردم می‌خواهند از این‌پس مقامات را خودشان انتخاب کنند. درگیری به زودی آغاز خواهد شد. اما نویسنده درباره زمان آغاز و فرجام آن پیشگویی نمی‌کند.

نمایشنامه‌های ضیافت و گمشدگان یا نوع دوم عکس‌العمل، در ادامه دو نمایشنامه میراث و راه توفانی فرمان... در زمان افسوس قرار می‌گیرند. اما اینجا وجود قدرت سیاسی خودکامه‌ای احساس می‌شود که به خودکامگانِ کوچکتر در سطح روستا امکان می‌دهد تا بساط ظلم را بگسترانند. مظلومان تسلیم هستند و مقاومت چندانی نمی‌کنند: در نمایشنامه ضیافت، شبان با اطلاع از ماهیت دهباشی، گوسفندان را به او می‌سپارد و به جستجوی گرگی موهوم می‌رود. دهباشی تمام گوسفندان را به عنوان هدیه شبان در ضیافت عروسی پسرش قربانی می‌کند. در نمایشنامه گمشدگان یوزباشی به هنگام بازگشت از سفر حج گرفتار خوفِ مرگ می‌شود. تمام کسانی که یوزباشی بر آنان ستم روا داشته با تسلیم و رضا نقش خود را در برابر او بازی می‌کنند و ماهیت واقعی یوزباشی را به خواننده - بیننده می‌شناسانند. در حقیقت همگی آنان گمگشتگانند.

نوع سوم عکس العمل را در يك نمايشنامه دنيای مطبوعاتی . . . و شش فيلمنامه می یابيم . موضوع اين آثار هيچ شباهت ظاهري با يكدیگر ندارند، اما بغير از عموسیيلو و كلاغ وجه اشتراك بقیه آنها تلاش فردی شخصیت ها برای بهبود وضعیت اجتماعیشان است . نویسنده - حروفچین دنيای مطبوعاتی . . . می کوشد تا به عنوان نویسنده به خوانندگان مطبوعات معرفی شود (تلاش ناموفق) . معلم رگبار می کوشد تا در محیط جدیدش پذیرفته شود (تلاش ناموفق) . عاطفه، دختر زیبای رگبار آرزو دارد در محیطی جدید زندگی تازه ای را آغاز کند، اما هنگامیکه چنین موقعیتی برایش پیش می آید رضایت نمی دهد مادر پیر و بیمار و برادر کوچکش را ترك کند . کودک بی سرپرست سفر می کوشد پدر و مادری برای خود بیابد (تلاش ناموفق) . لیلا دختر جوان حقایق درباره لیلا . . . می کوشد با یافتن شغلی به محله بهتری کوچ کند و زندگی دیگری برای خود تدارك ببیند (تلاش ناموفق) . زمین داستان پانزده سال کوشش يك زن و مرد روستایی برای آباد کردن دو زمین بایر است . این زوج زحمتکش می کوشد با تلاشی فوق طاقتش برای بار سوم مزرعه ای هرچه بزرگتر در اختیار گیرد (تلاشی که به قیمت زندگی مرد و کودکش تمام می شود) .

پیرزن در كلاغ برباد رفتن سال های جوانیش را بیعدالتی می انگارد و عروسی آسیه، دختری از خانواده ای تهیدست، کوشیده تا با ازدواج با جوانی مرفه و موفق به زندگی بهتری دست یابد، اما به وضوح در این محیط تازه خوشبخت نیست .

پیرمرد در عموسیيلو خواستار آرامش است، اما خانه دورافتاده ای که در حاشیه شهر برای خود تدارك دیده در مجاورت محل بازی کودکانی است که زمین ورزشی در اختیار ندارند و با هیاهوی خود آرامش پیرمرد را سلب کرده اند . پیرمرد و کودکان باهم درگیر می شوند، اما عاقبت به

این نتیجه می‌رسند حال که راه‌حل دیگری نیست، بهتر است باهم کنار بیایند.

○ ۴. زمان تلفیقی (واقعیت - اسطوره)

در نیمه اول دهه پنجاه یا دوران سکون که قدرت نظام سابق پایدار می‌نمود، بیضایی پس از تجربه‌های گوناگون، زبان سینمایی خاص خود را به مرحله پختگی می‌رساند. دو فیلمنامه غریبه و مه و چریکه تارا که در این دوران نوشته و اجرا شده‌اند قبل از هرچیز دو اثر هنری هستند که در آن هنرمند از زاویه‌ای غیرمعمول به زندگی بشر و لحظات تلخ و شیرین آن می‌نگرد. زمان واقعی فیلم معاصر است و در روستایی نامشخص در شمال ایران و کنار دریا جریان دارد، اما زمان اسطوره‌ای از باورها و مراسم مردم گوناگون این مرزوبوم و شاید هم ورای آن گرفته شده و کلیت مسائل بشری را به‌نمایش می‌گذارد. در این دو اثر، عشق و انتقام در ابعاد اسطوره‌ای با کار و زندگی روزمره روستا می‌آمیزد.

○ ۵. زمان دگرگونی نظام اجتماعی

دو نمایشنامه و دو فیلمنامه، زمان دگرگونی نظام اجتماعی را تصویر می‌کنند. از این چهار اثر، نمایشنامه ندبه که دوران سلطنت محمدعلیشاه و روزهای قبل و پس از به‌توب بستن مجلس زمینه آن است، در دوره تزلزل نظام سابق نوشته شده. سه‌دیگر که بر زمینه روزهای واپسین نظام سابق قرار گرفته‌اند، پس از سرنگونی آن نوشته شده‌اند. در این چهار اثر هرچند ماجرای فردی شخصیت‌های نمایشنامه و فیلمنامه دنبال می‌شود، اما رابطه آن با اوضاع سیاسی - اجتماعی چنان تنگاتنگ است که گاه زمینه سیاسی - اجتماعی تبدیل به اصل

موضوع و ماجرای فردی شخصیت‌ها به زمینه بدل می‌گردد.

در نمایشنامه ندبه طربخانه‌ای تصویر شده که همه‌جور آدمی به آن رفت و آمد می‌کند: مشروطه‌طلب، تاجر بازار، منشی دیوان، شاگرد دارالفنون و دارالمعلمین... زمانی بعد همه به طربخانه هجوم می‌آورند: قزاقان، میرمطهر و مریدانش، مشروطه‌خواهان. یکی از باجگیران يك بار سرباز استبداد است و بار دیگر سرباز مشروطه‌چی‌ها.

عبیدالله روستایی که نامزدش را به طربخانه فروخته بود تا با پولش اسب و لباس تهیه کند و به قزاقان بپیوندد، بعدها وقتی گذرش به آنجا می‌افتد نامزدش را نمی‌شناسد و برایش تعریف می‌کند که خاك ولایت را به توبره کرده است. دختر تپانچه‌ای می‌دزد و برای کشتن او به توپخانه می‌رود. از مرد مستی سراغ عبیدالله توپچی را می‌گیرد که از ولایت آمده. پاسخ می‌شنود که اسم همه عبیدالله است و همه از ولایت آمده‌اند.

فیلمنامه شب سمور ماجرای شب عروسی لاله، دختر دانشجوی ساده و جدی است. در جشنی که در خانه داماد برگزار شده بغیر از پدر و مادر عروس، خواهر داماد و سه دوستش با همسرانشان و یکی دو نفر دیگر، کسی دعوت ندارد. پس از رفتن میهمانان داماد هم به دنبال مکالمه‌ای تلفنی از خانه خارج می‌شود. نوعروس در انتظار بازگشت داماد می‌فهمد که او کارمند ساواک است. عکس‌های برادر جوانش را که در روستا طبابت می‌کند در کشوی میز کار شوهرش می‌یابد و خود را در تله گرفتار می‌بیند. مرد ساواکی پس از بازگشت با لاله خشونت می‌کند و او را شکنجه می‌دهد تا بفهمد چقدر از کارهایش سر درآورده. ضمن کشمکش، لاله با هفت‌تیر شوهرش او را مجروح می‌کند و در خیابان، جلوی درب خانه، با گلوله‌ای دیگر می‌کشدش. سپیده‌دم است و خورشید از دور برمی‌آید.

فیلمنامه آینه‌های روبرو گوشه‌ای از روزهای انقلاب است. خانه بدنامی به آتش کشیده شده و زنانی که از آنجا می‌گریزند مورد هجوم قرار می‌گیرند. مرد عابری یکی از زنان فراری را از مهلکه می‌رهاند. او را باز می‌شناسد. زن ابتدا انکار می‌کند، اما بعد می‌بینیم که زندگی آنها در بیست و دو سال پیش به نحوی با یکدیگر ارتباط داشته و هر دو زندگی در رابطه با ماجرای سیاسی دیگری تباه شده است. همان شب، مرد در خیابان هفت تیری که از پادگانی به تاراج برده بودند می‌خرد، تیمساری را که باعث تباهی زندگی خودش و آن زن بوده می‌کشد و بر پیشانی‌اش مهر «ملت ستم‌دیده ایران» را می‌کوبد که بیست و دو سال پیش سروان حق‌نظر، برادر همین زن، قبل از دستگیری و اعدامش به او سپرده بود. روز بعد این زن و مرد ویران و تمام شده که از عصری دیگرند روبروی هم نشسته‌اند و اشک امید در چشم دارند. پرنده‌ای که از تیراندازی خیابان هراسیده خود را به پنجره می‌کوبد، گویی راهی به درون می‌جوید.

نمایشنامه خاطرات هنرپیشه نقش دوم نیز تصویرگر دوران تزلزل نظام سابق است: دو مرد روستایی در پی کار به پایتخت می‌آیند. هیچ کاری پیدا نمی‌کنند تا اینکه به وسیله یک سازمان دولتی استخدام می‌شوند. وظیفه‌شان اینست که هر روز همراه دیگران در لباس اقشار مختلف مردم به نفع دولت تظاهرات کنند. این گروه یک روز پدر و مادر دانشجویان معترض است که برای ابراز انزجار از رفتار فرزندانش تظاهرات می‌کند، روز دیگر دانشجویانی وطن پرست است و روزهای بعد کارگر، معلم و غیره. یکی از دو روستایی (موهبت) کاری در یک کارگاه تولیدی می‌یابد و این شغل آسان اما پرمخاطره را رها می‌کند. روستایی دیگر (ذوالفقار) که در تغییر قیافه و تظاهرات استعداد بیشتری از خود نشان داده و مورد توجه رؤسایش قرار گرفته، همچنان به کارش

ادامه می دهد. در یکی از برنامه های تظاهراتی که قرار بوده گروه به لباس اقشار مختلف مردم درآید، عده ای از آنان وارد صفوف تظاهرکنندگان واقعی شود و عده ای دیگر به مخالفت با آنان برخیزد، لباس معلم برتن داشته و به صف تظاهرکنندگان واقعی رانده می شود. بیرقشان را که بر زمین افتاده برمی دارد و پیشاپیش همه به حرکت درمی آورد. تیراندازی آغاز می گردد و هنرپیشه نقش دوم کشته می شود. در جیبش ورقه شناسایی نمی یابند و جسدش را به عنوان معلم گمنام روی دست می برند. صحنه تاریک می شود، بازیگران سرودی می خوانند که چنین آغاز می شود:

«ما اعتراف می کنیم که از ما
بازیگران بهتری هستند؛
بازیگرانی که صحنه شان خیابان است
و مخاطبشان جمع اجتماع...»
سرود و نمایشنامه چنین پایان می گیرد:

«...»
آنان به نام شما
- به نام نامی مردم -
آراء شما را غریب می کنند؛
شما تحسینشان می کنید
و مرعوبشان هستید.
سنگ آسیای آنان
از خون شما می گردد
و نمایشنامه شان را بارها خوانده اید؛
با نام جعلی تاریخ!»

○ ۶. زمان جنگ

در میان آثار بیضائی تنها زمانی که در هر سه مقطع اجتماعی - سیاسی به کار گرفته شده، زمان جنگ است. اما این آثار در هر دوره حامل ویژگیهای همان مقطع خاص هستند.

دو فیلمنامه عیار تنها و آهو، سلندر، طلحك و دیگران مربوط به دوران قدرت نظام سابق است. هر دو اثر دوران مغولان را تصویر می کنند: اولی زمان حمله و دومی پس از حمله مغول.

عیاری زخم خورده و از جنگ مغولان گریخته به پیرمردی اهل دانش می رسد که از مغولان چیز زیادی نمی داند. پیرمرد عیار را به خانه می برد، زخمش را می بندد و به او خوراك می دهد. در عوض عیار به دختر پیرمرد که قرار است به زودی عروس شود تجاوز می کند، اسب و پول پیرمرد را که پیشکش و جهیزیه دخترش برای داماد بوده می گیرد و راهی جنوب می شود. دختر از عیار می خواهد او را هم با خود ببرد. عیار نمی پذیرد. دختر پیشاپیش او راه می افتد. پس از رفتن آنها مغولان حمله می کنند. پیرمرد و دایه، داماد و پدر و مادرش و نوازندگان عروسی همه را می کشند و همه چیز را به آتش می کشند. پس از مدتی پیاده روی، دختر تصمیم می گیرد به خانه بازگردد. عیار با اسب می تازد تا به پیرمرد مرده دهد، اما با منظره ویرانی و کشتار مواجه می شود. دختر را از رفتن به خانه باز می دارد و به ناچار او را با خود می برد. دختر و عیار، سوار بر اسب، از آبادیهای سوخته می گذرند و کشتگان را می بینند. در ماجراهای بعدی که بر آنان می گذرد با دنیای عکس العمل مردم مواجه هستیم: آنانی که یورش مغول را هنوز ندیده اند آنرا باور ندارند، اما گویی وقوع فاجعه ای نامعلوم را احساس می کنند و به نهایت خودخواه، سودجو و بیرحم اند. آنانی که از کشتار مغول جان به در برده اند، تمام معیارهای اخلاقی جامعه خود را رها کرده، ناامید و به نحو متفاوتی

خودپرست و ستمکارانند. در رابطه با این دسته است که رفتار عیار با پیرمرد میزبان و دخترش قابل درك می شود. در پایان فیلمنامه، عیار، دختر و کودکی که از يك آبادی مغول زده با خود برداشته اند به پلی جویی می رسند که راهش به سوی ملك ری است. دیگرانی نیز از این پل کوچیده اند. عیار، دختر و كودك را بر اسب می نشاند و از پل می گذراند. پل و مزرعه دروشده را به آتش می کشد. با پشتازان مغول می جنگد و بسیاری از آنان را با تیر آتشین هلاك می کند. دریایی از مغولان پیش می آیند. عیار بر زمین با شمشیرش خط طولی چون مرز می کشد. با دو دست شمشیرش را بالا می برد و فریاد برمی آورد: «یکی باید جلویشان بایستد».

پایان کار «عیار تنها» پایان نافرجام حرکت مسلحانه ای را به ذهن می آورد که با سال نگارش این فیلمنامه همزمان است.

فیلمنامه دیگر در سه داستان آهو، سلندر، طلحك و دیگران مرحله پس از کشتار و ویرانی مغول را حکایت می کند: هر سه داستان در حوالی شهری می گذرد که پشت دیوار آن هنوز اجساد کشتگان در بیابان انباشته است. داستان اول از رابطه روستاییان با خان مغول می گوید که رسم گذارده برای برکت، هر نوع عروسی شب اول را نزد او به صبح بیاورد. روستاییان این رسم را پذیرفته اند. اما آهو و نامزدش حاضر نیستند به آن تن در دهند. به دستور خان داماد را در رودخانه خفه می کنند. دختر در روز به خاک سپردن نامزدش، چاه کنی را به شوهری انتخاب می کند. برای برکت شب اول به خانه خان می رود و با دشنه نامزد مقتولش او را می کشد و قطعه قطعه می کند. داستان دوم، حکایت مقاومت منفی در برابر دشمن است: دو سپاهی مغول سلندری را که کنار برکه ای نشسته می آزارند. او هیچ عکس العملی نشان نمی دهد. مغولان خشمگین می شوند، آنقدر به آزارش ادامه می دهند تا خود لطمه

می بینند و می میرند. داستان سوم مردمی را نشان می دهد که بر اثر شکست، پست و فریبکار و سودجو شده اند. به جای مقابله با دشمن در مراسم «میر نوروزی» مرد غریبی را که با خانواده اش میهمان آنان بوده و حاضر شده نقش «میر نوروزی» را بازی کند به جرم حقیقت گویی تا سرحد مرگ کتک می زنند و به زن و دخترش تجاوز می کنند. سپس آنان را از شهر بیرون می رانند تا در بیابان طعمه گرگان شوند.

بیضائی در زمان تزلزل دستگاه سابق، نمایشنامه درخشان مرگ یزدگرد را می نویسد و از گذشته قرینه تاریخی می جوید. جنگ در بیرون آسیاب جریان دارد و نمایشنامه در درون آن. یزدگرد ظاهراً به دست آسیابان و با مشارکت زن و دخترش کشته شده است. نمایندگان موبدان، سرداران و درباریان می خواهند به انتقام این قتل آسیابان و زن و دخترش را بر دار کنند. ماجرای قتل از دیدگاه هریک از بازیگران نمایشنامه به دلیلی متفاوت است و در پایان معلوم نیست آیا واقعاً آسیابان به طمع جواهرات شاه را کشته و یا اینکه یزدگرد برای حفظ جاناش آسیابان را به قتل رسانده و به لباس او درآمده است. هیچیک از بزرگان چهره واقعی شاه را نمی شناسند چون همیشه صورتکی از طلا بر چهره داشت که اکنون به کناری افتاده و آسیابان و زن و دخترش به نوبت آنرا بر چهره می نهند و تکه هایی از واقعه را از دیدگاه خود بازگو می کنند. دشمن مهاجم تا آستانه آسیاب رسیده و دیگر انتقام معنایی ندارد.

یک نمایشنامه و سه فیلمنامه بیانگر زمان جنگ در مقطع اجتماعی - سیاسی سوم است. این چهار اثر که هریک مسأله جداگانه ای را مطرح می کنند، کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند و به ترتیب زمان نگارش عبارتند از:

فیلمنامه قصه های میر کفن پوش دوران استیلای مغول است.

میرمهنّا استاد آهنگری است که دختری زیبا دارد. ایلخان دختر را برای خودش و سه پسرش از آهنگر خواستگاری می‌کند و قرار است او شاهد عروسی دخترش با چهار مرد مغول باشد. در اردوی ایلخان مردم بسیاری به دار آویخته شده‌اند. ایلخان دختر را به سراپرده می‌برد و به پسرانش می‌گوید نوبت خود را تعیین کنند. تکه‌های لباس دختر یکی پس از دیگری به بیرون پرتاب می‌شود و تکه آخر سر ایلخان است که به بیرون پرتاب می‌گردد. میرمهنّا و دخترش پسران ایلخان را هم به هلاکت می‌رسانند، اما در هنگامه جنگ و گریز سپاهی مغولی سر از تن دختر جدا می‌کند. میرمهنّا کفن می‌پوشد و می‌رود تا با مغول مبارزه کند. آوازه پیروزی‌های پراکنده میر کفن‌پوش در دل مردم امید ایجاد می‌کند، اما مغولان را خشمگین‌تر می‌سازد و چون میر کفن‌پوش امان‌نامه خان تاتار و حکومت ری را نمی‌پذیرد، آنان بر شکنجه و کشتار مردم می‌افزایند. وحشت و زبونی همه را فرا گرفته. خان ختائی برای مردم يك آبادی پیغام می‌فرستد که اگر یکی از مردان آبادی سر راهش بنشیند فقط او را می‌کشد و بقیه را می‌بخشد. هیچکس حاضر به فداکاری نیست جز نوعروسی که سحرگاه روز موعود با لباس مردانه بر راه می‌نشیند. شکنجه و کشتار مغول همچنان ادامه می‌یابد. در يك آبادی چند نوجوان که مدتی با سپاه میر کفن‌پوش بوده‌اند، معتقدند که مغولان برای دستگیری و شکنجه آنان می‌آیند. تصمیم می‌گیرند در زورخانه‌ای خود را برای مقابله با شکنجه‌های مغول آماده کنند. آنقدر شکنجه‌های مختلف را بر خود می‌آزمایند که دیگر رمقی برایشان نمی‌ماند. هنگامی که مغولان به این آبادی می‌آیند - نه در پی یافتن آنان بلکه برای بردن زنان و دختران جوان - پهلوانان قهرمان‌نما چنان درهم کوفته‌اند که توان مقابله با دشمن را ندارند. میر کفن‌پوش و سپاهش خسته و زخم‌خورده، زنان را از چنگ مغولان می‌رهاند، اما در

جنگ سخت دیگری کشته می شود و از سپاهش جز تنی چند زنده نمی مانند. میر کفن پوش را نه در میان مردگان می یابند و نه در میان زندگان. شایع می شود که او باز می گردد و مردم را از شر مغول نجات می بخشد. اسبی برایش زین می کنند و هرروز به بیرون دروازه می فرستند. اما مردم چنان گرفتار دروغ و دناات اند که معلوم نیست واقعاً بازگشت میر کفن پوش را آرزو می کنند یا از افسانه بازگشتش بهره می جویند.

فیلمنامه اشغال دوران اشغال ایران به وسیله نیروهای متفقین است. کارمندی ساده که با همسر هنرپیشه اش و پدر و مادرش زندگی محقری دارد و سخنانش بویی از وطن دوستی می دهد، به طور ناگهانی در اداره اش بازداشت می شود. معلوم نیست چرا و چه کسانی او را بازداشت کرده اند. همسرش تمرین تئاتر را رها می کند و با کمک یکی از همکاران شوهرش به جستجوی او می پردازد. عاقبت از طریق کمک يك افسر یانکی قرار است با مسئولین بیگانه در ستاد مشترك ملاقات کند. خانواده زن که به خاطر شغل هنرپیشگی او را از خود رانده اند، اکنون به مهربانی خود را غمخوارش نشان می دهند. به او پیشنهاد می کنند برای ملاقات خود را بیاراید و تقاضاهای آنان را به اطلاع مقامات بیگانه برساند. هریک برای رونق کسب و کار خویش چیزی می خواهد: لاستیک، قندوشکر، ارزاق، آرد گندم، نفت، بنزین و غیره. همه برای ثروتمند شدن عجله دارند. زن به تلخی آنان را از خانه بیرون می کند و به پدر و مادر پیر شوهرش پناه می برد. در «اداره مشترك» او را به اتاقی راهنمایی می کنند که در آن تعداد زیادی کتاب بزرگ و قطور هست و در هر صفحه اش دویست عکس شش در چهار چسبانده شده. به او می گویند می تواند عکس شوهرش را در آن میان بیابد. زن می پرسد دیدن همه دفترها چقدر وقت می گیرد؟ پاسخ می شنود که

تاکنون کسی همه دفترها را ندیده است. سرش گیج می رود و ناامید و درهم شکسته از اداره بیرون می آید. شب فرا رسیده. همکار شوهرش از او می پرسد آیا جسد همسرش را در آنجا دیده که چنین پریشان احوال است؟ زن پاسخ می دهد: «نه؛ من جسد وطنم را دیدم!». در میدان خالی دو کامیون و چند جیب ارتشی می ایستند و سربازان پیاده می شوند. در پی گفتگویی بین زن و مرد، همکار شوهرش فریاد می زند: «مرگ بر اجانب. زنده باد خاک وطن... مرگ بر بیگانه... پاینده ملت!». سه گلوله پیاپی به سوی شلیک می شود و جسدش را با کامیون ارتشی می برند. دو افسر خارجی و یک افسر فارسی زبان از زن به خاطر مقررات حکومت نظامی کارت عبور می خواهند. کارت ورودش را به ستاد مشترک نشان می دهد. با احترام بیرقی سفید به او عرضه می کنند و می گویند بهتر است فردا آنرا بر سردر خانه اش بیاویزد، چون قرار است بیرق های ملی تحویل نشده را جمع آوری کنند. زن به اطراف میدان نگاهی می اندازد، بر سردر همه خانه ها بیرق سفید یا بیرق های بیگانه آویخته اند. بیرق سفید را نمی پذیرد و فیلمنامه با کلمه قاطع «نه!» از جانب زن پایان می گیرد.

نمایشنامه فتحنامه ی کلات بار دیگر ما را به دوران تاتاران باز می گرداند. دو سردار مغول، یکی فرمانروای کلات و دیگری حاکم بلخ بامیان در پایان نبردی کشته های خود را می شمارند و بر سر آخرین نعش باهم اختلاف پیدا می کنند. پس از رفع اختلاف، فرمانروای کلات رقیبش را برای سور پیروزی به قلعه کلات دعوت می کند. میهمان و میزبان هریک در فکر از بین بردن دیگری در طی این سور هستند تا بتوانند قلمرو رقیب را هم تصاحب کنند. هنوز از فرمانروایی خان مغول بر کلات سالی نگذشته است. حاکم آلان کلات برای جلوگیری از کشتار این شهر با خان مغول صلح کرده و دخترش آی بانو را همراه با

فرمانروایی کلات به او واگذارده. فرمانروای بلخ بامیان نیز که عاشق آیی بانو بوده معتقد است حریفش با حيله بر او پیشی گرفته و بر آیی بانو دست یافته است. هنوز سور آغاز نشده، میهمان پیشدستی می کند و میزبان را به بند می کشد، بر او لباس زنانه می پوشانند، بزکش می کنند، دور شهر می گردانندش و قرار است لب خندق سر از تنش جدا کنند. سرداران فرمانروای معدوم مغول به ییلاق می روند تا آیی بانو را از کشته شدن شوهرش بیگانهانند و دلداریش دهند. این ده سردار همگی دل داده آیی بانو هستند. آیی بانو آنان را يك به يك به حضور می پذیرد و همه را با وعده وصال به بازپس گرفتن کلات ترغیب می کند. برای وصال دو شرط قرار می دهد: رازنگهداری و پیروزی. سپاه آیی بانو با هشت سردار به شش دروازه کلات حمله می کنند و آلان ها یا مردم بومی شهر، از درون او را یاری می دهند. آیی بانو با دو سردار از راه مخفی کلات وارد قصر می شوند. میهمان غاصب به بند کشیده می شود. آیی بانو به عنوان سخت ترین مجازات او را می بخشد، اما خان شکست خورده مغول خنجری می رباید و پیش چشم آیی بانو خود را می کشد. شوهر مغول آیی بانو که کشته نشده بود باز می گردد و می خواهد پیروزی او را از آن خود کند. آیی بانو به هريك از دو سردار باقیمانده مغول جداگانه می گوید حاضر است به عهدش وفا کند ولی چون شوهرش زنده است نمی تواند. دو سردار، فرمانروای مغول کلات را می کشند و آیی بانو به جرم کشتن شوهرش دستور تیرباران آنها را صادر می کند. پیروزی آلانها را به آلانها باز می گرداند «تا بدانند مغول هم شکستنی است!» پيك سلطان تنگقوت خان با خلعت و منشور می رسد و می گوید سلطان دستور داده هرکه پیروز شد نام او را در منشور حکومت بنویسند. از آیی بانو می پرسد آیا خطبه ای نیست که به تاتار برساند؟ پاسخ می شنود که این کلمات باید همه جا پراکنده شود: «... دنیا به دست قهرمانان

خراب شده؛ با ماست که بسازیمش!». فیلمنامه «روز واقعه» ما را به قرن اول هجری و زمان واقعه کربلا بازمی گرداند. شبلی، جوانی نصرانی در پی عشق راحله، دختری مسلمان، به اسلام گرویده و مقتدایش حسین بن علی (ع) است که راحله به او اقتدا می کند. سی و هفت بار به خواستگاری راحله رفته و آخرین بار پدرش او را به دامادی پذیرفته. نصرانیان به شبلی و مسلمانان به پدر راحله به خاطر این ازدواج طعنه می زنند. روز عقدکنان پیکي خبر شهادت مسلم را از کوفه می آورد. در مجلس عقدکنان شبلی تنهاکسی است که بارها صدایی می شنود که می گوید: «کجاست یاری کننده ای که مرا یاری کند». ناگهان مجلس عقدکنان را ترك می کند و به سوی کوفه می تازد. در بیابان پدر راحله و برادرانش راه را بر او

۲- جدول چگونگی به کارگیری زمان های مختلف در سه مقطع اجتماعی-سیاسی

الف	ب	ج	زمان های مورد استفاده در آثار
دوران قدرت نظام سابق	دوره نزول نظام سابق	آستانه انقلاب و از پس آن	
			۱ زمان حکایت
			۲ زمان ثبات یا بی عدالتی
			۳ زمان افسوس
			۴ زمان تلفیقی (واقعیت/اسطوره)
			۵ زمان جنگ
			۶ زمان دگرگونی نظام اجتماعی

تعداد اثر : ۱ ۲ ۳ و ۴ ۷ تا ۹

• توضیح: دو اثر منتشر نشده «نوشته های دیواری» و

«داستان باورنکردنی» در این جدول منظور نشده اند.

می‌بندند و می‌خواهند به خاطر بی‌حرمتی به راحله بکشندش. شبلی به آنان می‌گوید عازم کوفه است تا حقیقت را بیابد. راحله به رفتن تشویقش می‌کند. پس از چندروز اسب تاختن ظهر عاشورا به محل واقعه می‌رسد. شبلی سراسر قتلگاه را طی می‌کند و می‌گوید: «اگر نباید به وقت می‌رسیدم، پس مراد از خواندنم به کربلا چه بود؟». در بازگشت راحله از او می‌پرسد حقیقت را چگونه یافته؟ پاسخ می‌شنود: «من - حقیقت را در زنجیر دیده‌ام. من حقیقت را - پاره‌پاره - بر خاک دیده‌ام. من - حقیقت را - بر سر نیزه - دیده‌ام».

● مقام زن

یکی از بارزترین ویژگیهای آثار بیضائی نقش و مقامی است که در آنها به زن واگذار شده است. زن در این آثار هویت مستقل دارد، تابع و سایهٔ مرد نیست. زنانِ نوشته‌های بیضائی از هر محیطی که برخاسته باشند و یا در هر محیطی زندگی کنند - خواه قصر شاهی باشد، خواه کومهٔ روستایی، خواه در خانه‌ای بدنام و خواه در میان خانواده‌ای آرام و خوشنام - همگی از تشخص ویژه‌ای برخوردارند. چنین نگرشی به زن در آثار نویسنده به تدریج شکل گرفته و به پختگی رسیده است. چنانچه بخواهیم آثار بیضائی را در رابطه با مقام زن طبقه‌بندی کنیم، آنها را می‌توان در چهار گروه جای داد بدین قرار:

○ ۱. آنجا که زن سهمی ندارد

چهار نمایشنامه عروسک‌ها، هشتمین سفر سندباد، ضیافت، چهار صندوق و سه فیلمنامهٔ عموسییلو، سفر و سلندر در این گروه جای می‌گیرند. این آثار در فاصلهٔ زمانی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۵ نوشته شده‌اند و چون نوع موضوع احتیاجی به واگذاری نقشی به زن

نداشته، بحثی را نیز نمی‌طلبد.

○ ۲. آنجا که نقش زن فرعی است

پنج نمایشنامه در این گروه جای می‌گیرند که همگی از نخستین تجربه‌های بیضائی هستند و حاصل دهه اول کار نویسندگیش. این آثار به ترتیب زمان نگارش عبارتند از: پهلوان اکبر می‌میرد، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، میراث، گمشدگان و راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی (جدول شماره ۳). نقشی که در این آثار به زن محول گشته معادل چیزی است که معمولاً در هر نمایشنامه‌ای وجود دارد؛ یعنی چهره‌ای عادی و متداول از زن (جدول شماره ۴). این زنان یا با قهرمان نمایشنامه نسبت خانوادگی دارند: مادر، همسر، خواهر. و یا خدمتی برایش انجام می‌دهند: منشی، پرستار، خدمتکار. دختر دانشجوی دنیای مطبوعاتی... نیز تصویری از يك دانشجوی معمولی است. نقش زن در فیلمنامه کوتاه «... طلحك و دیگران» در همین ردیف جای می‌گیرد.

○ ۳. آنجا که نقش زن اهمیت می‌یابد

نکته جالب توجه اینکه در همین دهه اول و پابه پای نگارش نمایشنامه‌های گروه اول و دوم، بیضائی چهار نمایشنامه و دو فیلمنامه می‌نویسد که نقش زن در آنها مهم است؛ گویی این سه شیوه نگارش را به موازات هم می‌آزماید. با توجه به جدول شماره ۳ می‌بینیم که گرایش واقعی بیضائی به همین شیوه اخیر است، چون پس از سال ۱۳۵۱ نه تنها اثری در روال گروه اول و دوم نمی‌نویسد، بلکه به مرحله جدیدی گام می‌نهد که در آن زن محور اصلی است. باید خاطر نشان شود که سلندر (گروه اول) و طلحك و دیگران (گروه دوم) که در سال

۳- جدول گروه‌بندی آثار بهرام بیضائی در رابطه با مقام زن

سال نگارش نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌ها																	
تعداد نام نمایشنامه و فیلمنامه																	
۶۱	۶۰	۵۹	۵۸	۵۷	۵۶	۵۵	۵۴	۵۱	۴۹	۴۸	۴۷	۴۶	۴۴	۴۳	۴۲	۴۱	
۱- زن سهمی ندارد																	۱ عروسی‌ها
																	۲ هشتمین سفر سندباد
																	۳ ضیافت
																	۴ چهار صندوق
																	۵ عمو سیلو
																	۶ سفر
																	۷ سلندر
۲- نقش زن فرعی است																	۱ پهلوان اکبر می‌میرد
																	۲ دنیای مطبوعاتی آقای اسراری
																	۳ میراث
																	۴ گمشدگان
																	۵ راه توفانی فرمان پسر فرمان
																	۶ طلحک و دیگران
۳- نقش زن اهمیت می‌یابد																	۱ غروب در دنا در غرب
																	۲ قصه ماه پنهان
																	۳ سلطان مار
																	۴ دیوان بلخ
																	۵ رگبار
																	۶ خیال تنها
																	۷ قصه‌های میر کفنی‌پوش
																	۸ خاطرات هریشه نقش دوم
																	۹ روز واقعه
۴- زن محور اصلی است																	۱ غریبه و من
																	۲ حقایق درباره لیلا دختر ادريس
																	۳ چریکه تارا
																	۴ کلاغ
																	۵ اهو
																	۶ ندبه
																	۷ مرگ یزدگرد
																	۸ شب سمور
																	۹ آینه‌های دوبرو
																	۱۰ اشغال
																	۱۱ فخرنامه‌ی کلات
																	۱۲ زمین
۱۳۵۱ تا ۱۳۶۱																	
آثاری که زن محور اصلی است																	
۱۳۴۱ تا ۱۳۵۵ آثاری که زن در آن سهمی ندارد یا نقش فرعی ایفا می‌کند																	

۴- جدول کیفیت مقام زن در آثار بهرام بیضائی

سال نگارش نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌ها

تعداد نام نمایشنامه و فیلمنامه

۶۱	۶۰	۵۹	۵۸	۵۷	۵۶	۵۵	۵۴	۵۳	۵۲	۵۱	۴۹	۴۸	۴۷	۴۶	۴۴	۴۳	۴۲	۴۱
																		</

۱۳۵۵ نوشته شده‌اند، بخش دوم و سوم فیلمنامه‌ای هستند که در بخش نخستین آن آهو جیران نقشی اساسی دارد.

○ ۴. آنجا که زن محور اصلی است

تمام آثاری که زن در آن محور اصلی است، در دهه دوم فعالیت نویسندگی بیضائی شکل گرفته‌اند و در هر ده اثری که بین سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۱ نوشته شده، زن محور اصلی است، مگر آنکه نوع موضوع ایجاب می‌کرده که فقط نقش مهمی به او واگذار شود (مانند: قصه‌های میر کفن‌پوش، خاطرات هنرپیشه نقش دوم و روز واقعه). البته در بعضی آثار نیز که زن موضوع اصلی نیست، گاه با نیرویی شگفتی انگیز بقیه نقش‌ها را عقب می‌راند و خود مرکز توجه می‌شود. رعنا در غریبه و مه، آسیه در کلاغ و زن آسیابان در مرگ یزدگرد از این جمله‌اند.



چنانچه از لحاظ کیفیت مقام زن به نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های بیضائی بنگریم، چهار مرحله مختلف تشخیص داده می‌شود که نقش زن در هر یک از آنها کیفیتی متفاوت دارد (جدول شماره ۴):

- الف - نخستین تجربه‌های نویسندگان: چهره عادی و متداول زن
- ب - مرحله تجربه برای تلفیق نقش زن با نگرش ویژه نویسندگان:
- زنی که می‌خواهد روی پای خود بایستد (زن در تلاش گذران زندگی)
- ج - نگرش ویژه نویسندگان درباره زن: زن، همسنگ یا همگام مرد (مشوق مرد در عمل)
- د - نگرش حاد نویسندگان به زن: زن به تنهایی برپا می‌خیزد (انتقام می‌گیرد)
- درباره چهره عادی و متداول زن، در آثاری که نقش فرعی به عهده

دارد قبلاً نوشتیم. اما دو نمایشنامه غروب در دیار غریب و قصه ماه پنهان نیز که نقش زن در آن مهم است، در همین ردیف جای می گیرند. در این دو نمایشنامه که از نخستین آثار نویسنده اند، شخصیت ها جنبه تمثیلی دارند: همانطور که پهلوان تمثیلی از خصلت های پسندیده است، دختر زیبا و مهربان نیز تمثیلی از عشق است. بنابراین کیفیت نقش زن از حد متداول فراتر نمی رود.

نخستین تبلور نگرش ویژه نویسنده درباره زن را در سلطان مار و دیوان بلخ در دهه اول می بینیم.

خانم نگار، دختر وزیر، پس از آنکه می فهمد دختر واقعی وزیر نیست در پی سلطان مار - که او نیز پسر واقعی شاه نبوده - محیط آسوده و پرناز و نعمت قصر را ترك می گوید و به میان مردم می رود، با دشواری های فراوان روبرو می شود. همچون سلطان مار به مقاومت بر می خیزد و مشوق او در برانگیختن مردم برای قیام در برابر دستگاه ظلم و بیداد است. در نمایشنامه دیوان بلخ نیز مرجان دختر زیبا و چشم و گوش بسته بازرگان که در رفاه کامل بزرگ شده و قاضی و داروغه و میر شب به يك نگاه به او دل باخته اند، پس از مسافرت پدرش و زندانی شدن برادرش، ناگهان شخصیت واقعی خود را می یابد، قصد فرار از شهر را دارد، گرفتار می شود، مقاومت می کند، تا مرحله سنگسار شدن پیش می رود. عیاران نجاتش می دهند و از او می خواهند نقش دختر رقاصه ای را که تازه از ملك ری آمده به عهده گیرد؛ دختر بامهارت کاری را که به او محول شده انجام می دهد و در رسوا کردن مقامات فاسد شهر سهمی عمده دارد.

دختر در عیار تنها همسنگ مرد است: همانطور که عیار گرفتار بلای مغول شده، دختر هم به بلای عیار گرفتار آمده. پس از وقوع فاجعه از کسی یاری نمی طلبد. پیشاپیش و سپس به همراه مسبب

فاجعه گام برمی دارد. آرام، جسور و سخت‌پاست. در برابر فاجعه عظیمی که بر وطنش فرود آمده، فاجعه زندگی شخصی خود را فراموش می‌کند. آنگاه که هرکس به فکر جان خویش است، دختر کودکی را که از یورش مغول جان به در برده، از مرگ نجات می‌دهد و به نشانه امید به آینده با خود می‌برد. رفتار متین و مهربان دختر مشوق عیار است تا از جان خویش بگذرد و در برابر مغول بایستد.

رگبار نخستین تجربه برای تلفیق نقش زن با نگرش ویژه نویسنده است. از این مرحله به بعد، در اکثر موارد، نامی که نویسنده برای زن برمی‌گزیند به نحوی خلاصه و چکیده سرنوشت اوست. عاطفه، دختری است زیبا و باشخصیت که در کنار مادر بیمار و برادر کوچکش زندگی محقری دارد. برای تأمین مخارج زندگی در خیاطخانه محله فقیرنشین کار می‌کند. قصاب پولدار محله و معلم تازه‌وارد هر دو عاشقش هستند. او نیز دل در گرو عشق معلم جوان و بی چیز دارد. نه پیشنهاد ازدواج قصاب را می‌پذیرد که حاضر است برای مادر بیمار و برادر کوچکش زندگی مرفهی تأمین کند، نه پیشنهاد رفتن به همراه معلم به محله‌ای دیگر و محیطی بهتر را. عاطفه می‌خواهد روی پای خود بایستد. وفادار به عاطفه فرزندی و خواهری، همانجایی که هست می‌ماند، به همان کار خیاطی ادامه می‌دهد و به اسباب‌کشی معلم از محله می‌نگرد که عشق و امید به زندگی بهتر را با خود می‌برد.

زنان در چهار فیلمنامه دیگر که ضمن جدول شماره ۴ در مرحله ب (تجربه برای تلفیق نقش زن با نگرش ویژه نویسنده) قرار می‌گیرند با عاطفه تفاوت دارند. به حقیقت، بیضائی در کیفیت نقش آنان مراحل بعدی کارش را می‌آزماید. رعنا در غریبه و مه، لیلا، تارا، و نزهت در آینده‌های روبرو همگی کوشیده‌اند استقلال فردی و اجتماعی داشته باشند. رعنا و تارای روستایی مانند مردان در مزرعه کار می‌کنند و

به خوبی از عهده امور زندگی کودکان بی پدر بر می آیند. لیلای شهری نیز به دنبال زندگی بهتر محله فقیرنشینش را ترك می گوید و برای گذران زندگی روزمره هر کار کوچکی را می پذیرد. نظام سیاسی فاسد، رفقای حزبی سابق برادر و خویشاوندان خودخواه و تنگ نظر، نزهت را به سوی خانه ای بدنام می رانند. اما نزهت در منجلاب نیز پاکیزه می ماند. چندین نفر را با سواد می کند. به خلاف عاطفه که زندگی را آنطور که هست می پذیرد، رعنا، لیلا، تارا و نزهت با آن به مقابله بر می خیزند: رعنا روستایی در کنار شوهر دوم، برای حفظ زندگی جدیدش با بیگانگان می جنگد و چندتن از آنان را هلاک می کند.

در فیلمنامه های لیلا... و... تارا که هر دو در سال ۱۳۵۴ نوشته شده، این دوزن از پدر بزرگشان شمشیری به ارث برده اند. لیلا با شمشیر مشتری مستاجر سابق اتاقش را می کشد و نخستین زنی است که در آثار بیضائی به تنهایی عمل می کند و انتقام می گیرد. تارا با شمشیر بر امواج دریا می کوبد و به جنگ طبیعت می رود. پس از این مرحله، در پنج اثر بیضائی به زنانی بر می خوریم که همسنگ یا همگام مرد و مشوق او در عمل هستند. زنان نمایشنامه های مرگ یزدگرد و خاطرات هنریشه... و فیلمنامه های کلاغ، روز واقعه و زمین از این قبیل اند:

آسیه که نام همسر فرعون همعصر موسی را بر خود دارد - در روایات ملکه ای صالح، متقی و نیکوکار معرفی شده - محور اصلی فیلم کلاغ است. زن زیبا، جوان و مغروری که به کار معلمی در مدرسه کرولان اشتغال دارد. خود از خانواده ای تهیدست است اما شوهرش «امان اصالت» فرزندخوانده خانواده ای ثروتمند و یکی از گزارشگران موفق و مورد توجه در برنامه های تلویزیونی است. این زن هرچند که شوهرش را دوست دارد، اما به استقلال فکری و شخصیت خویش

پایبند است و حاضر نیست هم‌رنگ خانواده و معاشران شوهرش گردد. در نمایشنامه مرگ یزدگرد زن آسیابان شخصیت غریبی دارد و در حقیقت محور نمایشنامه است. شریک زندگی نکبت‌بار آسیابان، در اوج تیره‌روزی مغرور و سراپا نفرت است. از مرگ فرزند سربازش داغدار است. دختری بیمار و به گفته پادشاه «بی‌خرد» دارد. گویا شاه با این دختر هم‌خوابه می‌شود تا آسیابان را به کشتن خود تحریک کند. از سخنان آسیابان و دخترش در می‌یابیم که زن آسیابان با دیگران سروسری داشته. به گفته خودش می‌خواسته در سال‌های سختی نان خانواده را فراهم کند. گویا شاه زن آسیابان را می‌فریبد تا داستان زنده ماندنش در لباس مبدل آسیابان را بازگو نکند. چنانچه آسیابان شاه را کشته باشد، به تشویق و تحریک زنش بوده است.

در نمایشنامه خاطرات هنریشه نقش دوم بلقیس، که نام ملکه‌ای را بر خود دارد، زن تیره‌روزی است که در زاغه‌های جنوب شهر زندگی می‌کند. در نه سالگی شوهرش داده‌اند و صبح روز بعد از خانه داماد پیر گریخته است. دخترش در کودکی از بی دوا و درمانی مرده. خودش سردهسته زنانی است که در خدمت سازمانی دولتی هر روز با لباس و در هویت متفاوتی به نفع دولت تظاهرات می‌کنند. تمام سعی بلقیس در این است که پول بیشتری جمع کند و از زندگی زاغه‌نشینی خلاصی یابد. در تظاهرات دانشجویان، دختر دانشجویی تیر می‌خورد و پیش پای بلقیس به زمین می‌افتد. بلقیس او را دختر خود می‌انگارد و در مرگش اشک می‌ریزد. روز بعد به خاطر شهادت موهوم دخترش بین تظاهرکنندگان واقعی ضد دولتی نان و خرما پخش می‌کند و در تیراندازی نیروهای دولتی کشته می‌شود. رفتار بلقیس مشوق ذوالفقار است در برافراشتن پرچم به زمین افتاده معلمان معترض، قضیه‌ای که به کشته شدنش می‌انجامد.

راحله در فیلمنامه روز واقعه دختری بسیار زیبا از صدر اسلام است که جوانی نصرانی به او دین و دل می‌بازد. راحله چنان باشخصیت و قاطع است که در جامعه مردسالار عربستان برادرانش از او حرف‌شنوی دارند. شبلی، جوانی را که به خاطرش به دین اسلام گرویده، ترغیب می‌کند به سوی نینوا رود و به چشم خود ببیند چرا حسین بن علی (ع) به جانب کوفه رفته است. شبلی ظهر روز واقعه به کربلا می‌رسد.

درنا، زن روستایی در فیلمنامه زمین، مغرور، سخت‌کوش و زیاده‌طلب است. دختر یتیم و تهیدستی که سخت‌کوشی‌اش بهترین جهیزیه یک عروس روستایی است. در پی مسابقه‌ای بین جوانان روستا، یاور را که برنده شده به شوهری برمی‌گزیند. زمینی می‌خرند و آباد می‌کنند. همگام با شوهرش روی زمین کار می‌کند و مشوق او در سخت‌کوشی و زیاده‌طلبی است. بچه‌اش را دوست دارد و برای آینده‌اش نقشه می‌کشد، اما کار زراعت فرصت چندانی برای مراقبت از او باقی نمی‌گذارد. پسرک خاک می‌خورد و می‌میرد. درنا نمی‌خواهد در زمینی که قبری در آنست بماند. آنجا را می‌فروشند و زمین دیگری از خانم ثروتمندی می‌خرند. شبی که درنا تنهاست، یکی از فراش‌های خانم به سراغش می‌رود. درنا او را با بیل می‌کشد و قبرش روی تپه مشرف به زمین است. از یک سو اعتقادات خرافی روستایی دارد و فکر می‌کند چون برای زمین قربانی نکرده‌اند قبری در آن حوالی پیدا شده. وجود قبر را در چشم‌انداز زمینش نمی‌تواند تحمل کند. از سوی دیگر به خانم ثروتمند حسادت می‌ورزد. خانم در مقابل بدهی آنان شبی یاور را تا صبح نزد خود نگه داشته است. با اسب خانم دور زمین می‌نزد تا او را تحقیر کرده باشد. شوهرش را مجبور می‌کند زمینی که سر تپه‌اش قبری است بفروشد. به همراه پسر دوشان نزد مردمان تنگ‌چشمی

می روند که زمین های زیادی در اختیار دارند و چون نگران از بین رفتن نسل خود هستند، آنرا به رایگان به کسانی می دهند که قصد آباد کردنش را داشته باشند. درنا و یاور نوشته ای می خواهند که نشان دهد زمین برای همیشه به آنان و فرزندانشان تعلق دارد. به آنان گفته می شود به این منظور باید در مسابقه ای شرکت کنند و هر قدر زمین را که بتوانند از طلوع تا غروب آفتاب محصور کنند، متعلق به خودشان می شود. درنا، یاری دهنده دائم یاور، او را تشویق می کند که حصار زمین را هر چه دورتر ببرد. در این مسابقه، بچه و شوهرش در اثر آفتاب زدگی و خستگی می میرند. درنا صاحب زمینی شده که اینک قبر دو عزیزش در آنست و می خواهد به تنهایی آن را آباد کند.



همزمان با تکوین شخصیت زن در آثار بیضائی، او بین سال های ۱۳۵۵ تا ۱۳۶۱ نگرشی حاد به زن دارد. در دو نمایشنامه ندبه و فتحنامه ی کلات و چهار فیلمنامه آهو...، قصه های میر کفن پوش، شب سمور و اشغال زنانی را تصویر می کند که هریک به تنهایی در میدان عمل گام برمی دارند و به رسم روزگار خود از دشمن انتقام می جویند.

آهو، دختر روستایی حاضر نیست هنگام عروس شدن، خان مغول به او «برکت» دهد و شبی را در خانه اش به صبح بیاورد. خان را با دشنه نامزد مقتولش می کشد.

ترلان، دختری که مادرش برای احتراز از هم خوابگی با مغولان خود را کشته است، به سراپرده ایلخان می رود، اما سرش را از تن جدا می کند و به بیرون می افکند. سپس چندتن از پسران ایلخان را نیز به هلاکت می رساند؛ هر چند خود در این مهلکه کشته می شود.

حَرّه، نو عروسی که می بیند هیچکدام از روستائیان حاضر نیستند

به خاطر دیگران فداکاری کنند، با لباس مردانه بیرون آبادی برسر راه ایلخان مغول می‌نشینند تا قربانی شود و سایرین را برهاند، اما میر کفن‌پوش زودتر از ایلخان می‌رسد و او را با خود می‌برد تا مردانه با سپاه مغول بجنگد.

لاله، دختر دانشجویی که گویی از خون جوانان وطن در شکنجه‌گاه‌های ساواک بردمیده است، در شب عروسیش می‌فهمد که شوهرش یکی از شکنجه‌گران این دستگاه است. پس از ماجراهایی که شرح آن قبلاً گذشت، شکنجه‌گر را با هفت تیر خودش هلاک می‌کند. عالیه، هنرپیشه جوانی که مانند نامش منش و رفتاری عالی دارد، به تنهایی به جستجوی شوهر بازداشتی‌اش می‌پردازد. در زمان جنگ و در شهری که در اشغال نیروهای بیگانه است، پرچم سفید تسلیم به دست نمی‌گیرد. با سری افراشته به بیگانگان و وطن‌فروشان «نه» می‌گوید.

آی‌بانو، امیرزاده‌ای که نامش آوای درد است و به بهای صلح به فاتح مغول به زنی داده شده، با استفاده از فرصت مغولان را می‌فریبد، آنان را به جان هم می‌اندازد و زادگاهش را می‌رهاند؛ در خطبه فرمانروایش به زنان سفارش می‌کند: حال که جنگ افروزان ویرانگر را تارانده‌اند، فرزندان با عشق به سازندگی به دنیا بیاورند.

● جاذبه‌های بصری در ساخته‌های سینمایی بیضائی

سینما علاوه بر فنون ویژه‌اش محل تقاطع ادبیات، هنرهای نمایشی، موسیقی و هنرهای تجسمی است. از آنجا که فیلم از طریق مجموعه تصاویر به بیننده عرضه می‌شود، ارزش بصری آن حائز کمال اهمیت است. بنابراین باید به فیلم سینمایی از زاویه هنرهای تجسمی هم نگریست.

ارزش يك اثر تصويری (طراحی، نقاشی، عكاسی) از لحاظ انتخاب موضوع، شناخت قوانین حاكم بر این رشته‌ها و مهارت فنی در اجرای هنری مورد سنجش قرار می‌گیرد. اگر جنبه فنی تابلوی نقاشی را به كناری نهیم، بیضائی در حد نقاش‌ترین نقاشان ماست. در ساخته‌های سینمایی این هنرمند هیچ شیء و اتفاقی نمی‌یابیم؛ همه چیز سنجیده و انتخاب شده است، حتی اگر دورین بیش از لحظه‌ای بر آن درنگ نکند. اگر بخواهیم لحظات فیلمهای سینمایی بیضائی را که دارای ارزش تجسمی است ثابت کنیم، به اندازه چندین نمایشگاه تابلوی نقاشی خواهیم داشت؛ به مراتب بیش از آنچه پرکارترین نقاشان ما در طول زندگی هنری خود آفریده‌اند.

مجموع آثار بیضائی تاکنون در زمینه سینما دو فیلم کوتاه، يك نمایش فیلم شده و پنج فیلم بلند سینمایی است. از این مجموعه چهار فیلم عموسییلو، رگبار، سفر و کلاغ به طریقه سیاه و سفید و چهار فیلم غریبه و مه، چریکه تارا، مرگ یزدگرد و باشو به طریقه رنگی تهیه شده‌اند.

نمایش فیلم شده مرگ یزدگرد را به کنار می‌نهیم، چون ارزش‌های بصری آن مربوط به صحنه محدود تئاتر است، در آنجا نیز طراحی لباس، صحنه‌آرایی و نورپردازی این اثر در سال ۱۳۵۸ خوش درخشید. چهار فیلمی که به طریقه سیاه و سفید تهیه شده‌اند، جنبه‌هایی از زندگی شهری را به تصویر کشیده‌اند و سه فیلم رنگی، زندگی روستا را در نزدیکی دریا.

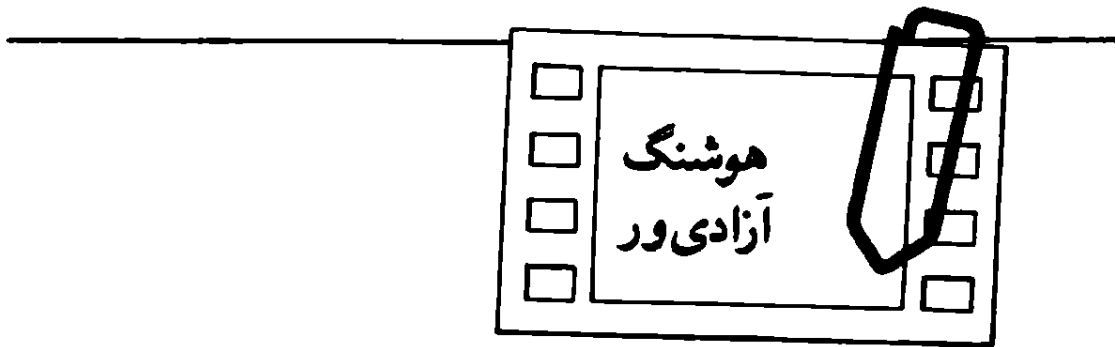
نکات مهم فیلم‌های سیاه و سفید او از نظر بصری در فضا سازی‌ها، انتخاب اماکن (نوع معماری، کوچه‌های قدیمی، گورستان درشکه‌ها، درهایی که راه به جایی نمی‌برند و غیره...)، انتخاب اشیاء (قاب عکس‌ها، آئینه‌ها و ساعت‌های قدیمی...)

است. ترکیب‌بندی تصاویر بامهارت انجام گرفته و از خاکستری‌های حدفاصل سیاه و سفید و درجات تیرگی و روشنی آنها خوب استفاده شده است.

نگاه بیضائی در سه فیلم رنگی که محیط روستا را تصویر می‌کند، نگاه يك نقاش است. لحظات زیبایی از طبیعت را پیش چشم داریم که همه آنرا دیده و زیبایش را حس کرده‌اند، گرچه ثبت آن لحظات فقط از هنرمندی آگاه بر قوانین و روابط ویژه‌اش برمی‌آید. اشیاء، افراد و آنچه برتن دارند در رابطه با طبیعت و رنگ‌های آنست. بیضائی رنگ‌های مکمل و متضاد را خوب می‌شناسد، آنها را به درستی و با میزان مناسب انتخاب می‌کند. در نقاشی گذشته ایران نیز دقیق گشته و از آن بهره گرفته است. صحنه برآمدن قبیله جنگجو از امواج دریا، خاطره نقاشی‌های مکتب تبریز در شش قرن پیش را در ابعاد بزرگ پرده سینما پیش چشم تماشاگر زنده می‌کند.

اما سخن گفتن بیش از حد از تصویری که برای دیدن آفریده شده، چیزی جز جمله‌پردازی نخواهد بود. امید است که فیلم‌های بیضائی را بیشتر بر پرده سینما ببینیم.

شهریور ۱۳۶۶



○ بهرام بیضایی در جستجوی هویت

سخن گفتن از سینمای بیضایی به عنوان يك فیلمساز ایرانی ، در جایی که «سینمای رسمی ایران» تنها نگران عکسبرداری از يك داستان کلیشه است باید موقوف به مقدماتی باشد . زیرا بدون این مقدمات و بدون بازبینی عرصه و عملکرد سینمای واقعاً موجود در ایران پایگاه شایسته دستاوردهای بیضایی نادیده می ماند .

اصطلاح «سینمای رسمی ایران» به آن سینمایی اطلاق شده است که تولیداتش چیزی حدود نود درصد سالن سینماهای ما را تغذیه می کند؛ مردم بیکار را، اگر که میهمانی و دیدوبازدید و بستنی اکبرمشی نباشد به چهاردیواری نقالخانه خود می کشاند و سرگرم می کند؛ داستان پیش پا افتاده ای را با آه و سوز و احساس و خشونت و تعلیق و اوج و موسیقی و تاریکی و پپی کولا به صورت تصاویر متحرك درمی آورد و می کوشد ۹۰ تا ۱۰۰ دقیقه مشتریها را در سالن نگاه دارد؛ و، اگر نبض بازار را بشناسد، تهیه کننده ماهری داشته باشد، و اکران

خوبی بگیرد دخل و خرج هم می کند. اما هرگز، هرگز، جز از لحاظ تکنولوژی وارداتی قدمی به جلو بر نمی دارد، تجربه و کشف و خطر نمی کند، به شوق نمی آورد، و فارغ از سرنوشت انسان امروز، مسائل امروز، دیدگاهها و دورنماهای جهان به حیات خود ادامه می دهد، و در حد يك صنعت کارگاهی باقی می ماند. تفاوتی که «سینمای رسمی امروز» با دیروز کرده عمدتاً تفاوتی صوری است، اما با کمی سعه صدر می توان سلامت اخلاقی، اما يك بعدی، و ثبات نسبی اقتصادی را نیز در آن به جا آورد. داوری در باب آینده سینمای امروز ایران هنوز زود است، و به هر حال روند «سینمای رسمی امروز» خود به ارزیابی جداگانه ای نیاز دارد.^۱

پس از سی و چهار سال که از عمر سینمای حرفه ای در ایران می گذرد هنوز سینمای ما در حال تمرین است. هنوز بسیاری از مباحث، که در پهنه سینمایی جهان حل شده، در اینجا موضوعیت و جای چون و چرا دارند (گو این که همه معیارها، ساختارها، روابط تولیدی و اهداف کلی سینمای جهان را عیناً پذیرفته است). امروز درحالی که ما هنوز سرگرم مرزبندی میان سینمای هنری و تجارتي هستیم، سینمای جهان از آن چیزهایی که ما تازه قرار است بیاموزیم برگزیده است؛ با به اصطلاح هنری ترین فیلمها تجارت می کند؛ در باب حیات و اخلاق و معنویات انسان و سنگ و رودخانه فیلمهای پرجاذبه و ارشادکننده می سازد؛ شاهکارهای سینمایی جهان را در

این مقاله پیش از پنجمین جشنواره فیلم فجر نوشته شده، و اگر دستاوردهای این جشنواره برخی از نکات این نوشته را در باب سینمای رسمی ایران باطل می کند زهی سعادت! زیرا آن نکات خود میل به باطل شدن دارند. باری، اما هنوز باید منتظر بود و دید که این دستاوردها چقدر دوام خواهند آورد، و آیا راه به سینمای رسمی خواهند گشود و یا بخشی از سینمای غیررسمی خواهند ماند.

کاستهای کوچک جیبی در کتابخانه‌های شخصی می‌چیند و امکان دیدن آنها را در دورافتاده‌ترین نقاط جهان فراهم می‌سازد. بخشهای مختلف فیلمسازی با خطوط کم‌وبیش متمایزی خط و مخاطب و جایگاه و حامیان خود را یافته‌اند؛ خرج و دخل می‌کنند، تجارت می‌کنند، و هر يك به نوبه خود صنعت و تجارت و هنر و زبان سینما را به پیش می‌رانند.

مشکل سینمای رسمی ما اینست (یا این بوده) که هویت ندارد. اصالت ندارد. يك بعدی است. طفیلی فیلمهای روتین آمریکایی، اروپایی و هندی است (یا بوده است). زائده قابل حذف ادبیات عامیانه است. چون حرف تازه، جالب، و بااهمیتی ندارد به بازار جهانی راه ندارد. چون ناچار است در همین مرزوبوم دخل و خرج کند پس به اندازه همین مرزوبوم حرف می‌زند. و چون تیراژ اندك دارد باید كم خرج باشد. لذا کارگردان و نویسنده و طراح و بازیگر مدعی و پرتوقع را برنمی‌تابد. فرصت برای پرورش موضوع، پول برای دقت در جزئیات، استعداد برای درون‌نگری، و امکان برای شکل دادن به سینمای ایرانی را ندارد. این صورت‌بندی را نظریه‌پردازان سینمای ما، یعنی منتقدان، کامل می‌کنند. منتقدان سینمایی ما، که قرار است پاسداران فرهنگ و هنر سینمای ما باشند عموماً با دیدن هر نوآوری و بدعت و استقلال فکری نامألوفی برمی‌افروزند و روی ترش می‌کنند، ودانسته و نادانسته همان موضعی را می‌گیرند که قاعداً باید تهیه‌کنندگان و صاحبان سینماها بگیرند.

به دلایلی از این دست يك سینماگر خلاق و نوآور ایرانی که سینما را به عنوان زبان مستقل بیانی برگزیده و چیزی فراتر از نقش دیوارهای خانگی را جستجو کرده باشد یا مجال رشد نمی‌یابد، و یا مهجور، خصوصی، کم‌کار، و سرانجام منزوی می‌شود، مگر آن که انگیزه‌ای

کم یاب و اراده‌ای سخت داشته باشد، مثل بهرام بیضایی.



سینمای بیضایی اما جدی است. اندیشه‌گر و صاحب‌درد است. متنوع و خلاق و صاحب‌سبك است. مدعی و محقق و استخواندار است. سینمای بیضایی در میان فیلمهای جهان جایی دارد، یا می‌تواند داشته باشد، و برای تاریخ سینمای اصیل ایرانی پشتوانه نیرومندی است. اگرچه او را باید از معدود نمایندگان سینمای ایرانی به‌شمار آورد اما شانه‌های ضعیف صنعت سینمای ایران تاب تحمل سینمای او را ندارد. آثار بیضایی را باید در پرتو دیگر دید. باید برایش معیار و مقراضی جدا از آنچه بر سینمای رسمی ایران رواست برگزید، معیاری از آن‌گونه که برای ساتیاجیت‌رای، کوروساوا، میزوگوشی، شادی عبدالسلام و دیگران تناسب داشته باشد.

بهرام بیضایی کارگردان و نویسنده و طراح (تئاتر و سینما)، محقق و يك معلم است. کارنامه بیضایی با حدود ۱۵ نمایشنامه منتشر شده، حدود ۲۲ فیلمنامه منتشر شده، هشت فیلم، سه کتاب معتبر تحقیقی و سالها تدریس و مربی‌گری او را چهره‌ای ممتاز در فرهنگ نمایشی ایران می‌سازد. آثار بیضایی از نمایشنامه‌ها تا اجراهای صحنه‌ای، فیلمنامه‌ها تا فیلمها هريك به نوبه خود تألیفی است که هربار با يك نوآوری به وجود آمده است.

بیضایی با دست پر به سینما آمده است. پشتوانه علمی و تجربی او چندان است که کفگیرش به این زودیه‌ها به ته دیگ نمی‌خورد، و مثل بسیاری از فیلمسازان خوش‌آغاز ما کارش به تکرار خویشتن و درجا زدن نمی‌انجامد. جسارت و صلاحیت تجربه کردن را دارد و هر فیلم و اثر او نسبت به اثر قبلی قدمی به پیش برمی‌دارد: از نظر فن، هنر، خلاقیت، بینش و محتوا. ما فیلمسازان بسیار خوبی هم داشته‌ایم

و داریم که گاه آثار درخور توجهی آفریده‌اند اما در يك روند رشد و باروری قرار نگرفته‌اند و بزودی در خود و بر خود بسته شده‌اند. آثار ماندنی در تاریخ هنر آنهایی هستند که بتوانند رشد کنند، تأثیر بگذارند، زندگی کنند و مستقل بیندیشند، حتی اگر هنگام انتشار خود مقبول نیفتند. آثار ماندنی قابلیت و اهلیت آن را دارند که بعدها کشف شوند. بجز مجموعه آثار بیضایی نادرند فیلمهای ایرانی که پس از ده یا بیست سال هنوز دیدنی باشند. بیضایی اگرچه کمتر از ظرفیت واقعی خود فیلم ساخته اما توانسته حجمی از فرهنگ سینمایی با زبان و فرهنگ و دستمایه ایرانی فراهم آورد. روشها، زیبایی شناسی و کیفیتی ایرانی در سینمای ایران بسازد، و اگرچه هنوز برای داوری کمی زود است اما می توان گفت توانسته تأثیراتی نیز بر دیگران و نسل جوانتر برجا بگذارد. باید افزود بیضایی هنوز به سینمایی که در چنته دارد به طور کامل و بی نقص نرسیده است اما آن چرخش و چالش و راهیابی و تجربه‌گری و شجاعت اوست که او را سنگ زیرین آسیاب سینمای ایران می سازد. جستجوی بیان و زبان و تکنیک تازه و مستقل، معمولاً هنرمند را در لاک فردی فرو می برد. اما از طرفی این جستجو لازم و اجتناب ناپذیر است.

فیلمهای بیضایی وزن دارند. فرهنگ دارند. دنیا دارند. دنیای آنها واقعیت دارد. حقیقت دارد. طول و عرض و پهنا دارد. تاریخ دارد. آدمهای او شکل دارند. مشکل دارند. روان دارند. کلیشه و تیپ و آدمک نیستند. در برابر حوادث عکس العمل نشان می دهند. نگاه بیضایی هدف دارد. گردش دارد. يك سویه و دیکتاتوری نیست. عمق و معنا دارد. چیزی را جستجو می کند. وقتی نگاه می کند چیزی را می بیند، چیزی که ما قبلاً ندیده بودیم. نگاه بیضایی هوش دارد. تصاویر بیضایی انضباط زاهدانه‌ای دارند. چیزی در آنها جریان

دارد. چیزی در آنها کشف می‌شود. قاب تصاویرش با دقت و سواس آمیزی انتخاب می‌شود. چیزی را، چیزهایی را تفکیک می‌کند. هر تصویر او از يك پیش صحنه و يك پس زمینه تشکیل شده که تداخل حرکت آنها کشاکشی دراماتیک ایجاد می‌کند. چیزی تصادفی در آنها نیست، پس هرچه در قاب تصویر او هست حرف او هم هست. عکسهای او تنها میدان عمق نه، که ژرفای يك تأمل رندانه و فضای يك جهان پرجنب و جوش را منعکس می‌کنند. عکسهای او لایه‌های بسیار دارند.

حرکات دوربین او نه از سر بوالهوسی، و نه با گردشی مکانیکی، بلکه با ضرورتی طبیعی و با توقعی رقص‌گونه و موزون با حرکات دیگر بافته می‌شوند. دوربین او غالباً در هوای آزاد و همواره بر دکورهای طبیعی گردش می‌کند، و این به تصاویر او جنسیت و واقعیت می‌بخشد و بخشی از صحنه‌پردازی او می‌شود. هرچند مکانهای او از زندگی روزمره و مستند گرفته نشده‌اند، اما او با گزینش زوایای خاص و دقیق مکان را از نو معماری می‌کند.

تدوین بیضایی پویا است. طبع و طیش دارد. محض چسباندن صحنه‌ای به صحنه دیگر به کار نمی‌رود. ضرباهنگ تدوین او تمرکزی موسیقایی دارد، از اینرو نیازی به موسیقی متن رایج در سینمای ایران ندارد. بیضایی فیلمش را برای تدوین می‌سازد، پس کارگردانی و تدوین او از هم جدا نیست. در فیلمهای او هیچ عاملی از عوامل دیگر جدا نیست و همه چیز قرار است در کلیت فیلم ذوب شود. و این به فیلمهای او یکپارچگی، سبك و زبان ویژه می‌دهد. زبان بیضایی زبانی رمزی است. نظم است. نظم او می‌کوشد شعر باشد، و گاه بیتها و مصراعهای درخشانی به دست می‌دهد. صحنه‌پردازی بیضایی در ایران نظیر ندارد. ساختار و سبك و

لحن دارد. او مکانها، محله‌ها و دیوارهایی را می‌یابد، و دوربین خود را در جایی می‌گذارد که بیننده حرفه‌ای را غافلگیر می‌کند. اگرچه تصویر آشناست اما تاکنون چنان‌که بیضایی دیده است دیده نشده بود. صحنه‌های بیضایی معماری دارند. طرح لباس، آرایش، رفتارگرایی و مناسبات آدمهای بیضایی همینطوری ذوقی و با سلیقه شخصی به وجود نیامده‌اند. بلکه جزئیات آنها با تحقیق و تأمل و هماهنگی با تمامیت و سبک اثر فراهم شده است. این جزئیات، هنگامی که توانسته از سد موانع مالی و ناتوانی بازیگران غیرحرفه‌ای و نارساییهای موجود در صنعت سینمای ایران عبور کند به فیلمهای او کیفیت و هویت داده است.

بیضایی در جستجوی این هویت است. هویت فردی، هویت اجتماعی، هویت تاریخی، هویت ملی، و حتی هویت مذهبی. اگر فیلمهای بیضایی را به ترتیب سرهم کنیم چنین به نظر می‌رسد که همواره یک چیز را دنبال می‌کنند. از همین رو همان شخصیت‌ها را، حتی گاه همان بازیگران را همواره می‌بینیم - گیرم در زمانها و مکانهای مختلف - که جا نمی‌افتند. که می‌کوشند، می‌جوشند، دل می‌بندند و می‌خواهند زندگی کنند اما جا نمی‌افتند. بیضایی در فرهنگ خود به جستجوی حقیقتی است. او با زبان و فرهنگ و تمدن ایران آشناست، و اخلاق، فلسفه، اساطیر و فرهنگ ایرانی را در آثارش منعکس می‌کند. موقعیتها، روابط، شخصیتها و دنیای فیلمهایش را می‌کوشد تعمیم دهد. با شخصیتهای خود در کلیت فرهنگ و در پرتو تاریخ آنها سروکار دارد. در مقابل پدیده‌های معاصر عکس العمل نشان می‌دهد. روایت تاریخی نمی‌گوید بلکه تاریخ را به عنوان محملی برای جستجوی اصالت و هویت معاصر خویش برمی‌گزیند، و فارغ از گرایشها و دسته‌بندیهای رایج سیاسی هنرمندی مستقل باقی می‌ماند. بیضایی مستقل می‌اندیشد. اگر تأثیر می‌پذیرد آن را در قرع و انبیق

دانش و زبان تصویری خود به سینمای خود، به سینمای ایرانی بدل می‌کند، یا می‌کوشد چنین کند. پروای ایرانی بودن دارد - بی‌انگ و وصله و برجسب!



بیضایی به آسانی قادر است بیننده را به دنیای گاه‌غریبی که می‌سازد وارد کند، اما قادر نیست به همان آسانی او را نگه‌دارد. و راز عدم توفیق - بویژه تجاری - او را باید در اینجا جست. بر این امر دلایل چندی را می‌توان برشمرد:

نخست آن‌که چون ضرباهنگ فیلمهای او تمرکزی موسیقایی دارد اگر حتی یکدهم ثانیه بلندگد بیننده را از جا می‌پراند. پس عاطفه‌ای که در فیلمهای بیضایی ساخته می‌شود گاه به واسطه تمرکز ناخالص و ناکامل جریان فیلم خسارت می‌بیند. ناگهان احساس می‌کنی که خارج نواخته شده. مثلاً نبض فیلمهای او تند می‌طبد، اما روحیه آنها نیاز به تأمل و تمرکزی آرام دارد. این يك تناقض است. برای رسیدن به عمق باید سنگین و باوقار بود. از طرف دیگر نمایی که می‌کوشد به موسیقی نزدیک شود تابع سنت موسیقایی ریشه‌داری است که از جنس همان‌نمایش باشد. مثل تئاتر نو و کابوکی، ویا تعزیه. مثل بعضی فیلمهای کوبایاشی و کوروساوا. اما آنها از الگو و سستی متناسب با قراردادهای، جهان‌شناسی، رفتارگرایی، و درام موسیقایی نیرومندی پیروی می‌کنند که با ضرباهنگِ گرفتاریهای ما تفاوت دارند. هرچند بیضایی می‌کوشد الگو و سنت نمایشی خود، یا بگوئیم سنت نمایشی و فرهنگی ایرانی را پدید آورد، باید دانست که تثبیت چنین الگوهایی کار يك نسل و يك دست نیست. در این زمینه صادق هدایت و نیما را می‌توان در مقابل این نظر قرار داد. اما سینما چنین امکانی را به

يك فرد، ويا حتى به يك نسل نمی دهد. با اینحال بیضایی در این راه در فیلمهای سفر و چریکه تارا موفق بوده است.

دوم آن که دقت وسواس آمیز بیضایی در انتخاب هر خط و فرم و حرکت گاه در مجموع کار او را خشك و عبوس می سازد. چنان است که گویی ظواهر همه چیز برای بیننده از پیش اندیشیده شده و جایی برای شرکت و خودانگیختگی تماشاگر باقی نمانده. از سوی دیگر برای رسیدن به باطن فیلمهای او نشانه‌ای، خط سیری، راهنمایی به چشم نمی خورد. به عبارت دیگر بیضایی فرایافت خود را بخوبی روشن نمی سازد؛ دستگاه فکری خود را - اگر دارد - منتقل نمی کند؛ و جنبه‌های تمثیلی قصه‌هایش را در زمینه محسوس و معقولی قرار نمی دهد. لذا بیننده غالباً ناچار در پوسته ظاهری داستان تنها و سرگردان متوقف می شود.

سوم آن که بیضایی به اسطوره، به معنای عام و نوین آن می اندیشد. یعنی داستانی که هم خیالی، قدسی، مینوی، و هم امروزی و نمونه‌وار باشد. این يك گرایش سترگ است، اما رفتار او با اسطوره نوین و نمونه‌وار نیست. او اسطوره را به زمان ما می آورد اما چهارچوبی آشنا و فهمیدنی برای حدیث و حدوث آن وضع نمی شود تا محیط، تناسب، پیام، و ساختار آن اسطوره با زمان ما معاصر شود. پس غریبه‌های او غریبه و غریب می مانند.

چهارم آن که وابستگی بیضایی به تئاتر مدرن و آیینی و به طور کلی تئاتر او را رها نمی کند، و او تنها با شکستن زمان تئاتری می کوشد آیین را چنان که رسم تئاتر است در سینما برپا دارد. از اینرو آیینهای او

به جای آن که در بافت کلی اثر جا بیفتند و کارساز شوند گاه به فیلم مستندی از آیینی در ناکجاآباد شباهت می یابند. توفیق چنین رهیافتی در فیلم مرگ یزدگرد از آن است که این فیلم اساساً يك تئاتر خوب ضبط شده است، و تماشاگر با تمرکزی از نوع دیگر به این فیلم نگاه می کند. اساس تئاتر بر روابط بین آدمها (بازیگران) و يك فضای «کلی» استوار است. اشیایی که درام تئاتری را احاطه کرده اند ارتباط کلی و نمادینی با تئاتر دارند و اشیایی تئاتری اند. اما در سینما آدمها در ارتباط با اشیاء و محیط بلافصل خود دیده می شوند و نیاز به رهیافتی مستقل دارند.

پنجم آن که موقعیتها، شخصیتها، و روی هم رفته فیلمهای بیضایی غم انگیز، یا حداقل اندوه زده اند. در داستانهای بیضایی پیامی، لحظه ای، وضعیتی امیدبخش و یقینی قابل زیست بسختی یافت می شود. پس فیلمهای او تلخ اند. مثل ذقوا! - و کدام هنرمند و متفکر و انسان بیداری را در این دنیای آشوب زده می توان یافت که تلخ نباشد. اگرچه پویا اما یکسره تلخ، تلخ... با يك تفاوت که در تلخی بیضایی هست. او تماشاگرش را [کاملاً] در این تلخی شریک نمی کند.



هنگامی که فیلم رگبار برای نخستین بار به نمایش درآمد زنگی را به صدا درآورد که طنین آن در هیاهوی جشنواره ها و کانونها و فیلمهای خارجی که به وفور به ایران سرازیر می شد گم شد. یاد نداریم در آن روزگار قدر این فیلم چنان که شایسته آن بود شناخته شده باشد. در فیلم رگبار برای نخستین بار يك سینمایی واقعگرایی ایرانی، بدون تیپ سازی و قرطاس بازی، بلکه با آدمها، روابط، موقعیتها و

روانشناسی درست ایرانی چهره نمود. قهرمان فیلم رگبار، آقای حکمتی، نه يك تيپ، که آرکتیپی بود که در تاریخ ما همواره بوده و هست. او هم مثل عموسبیلو غریبه و غریب بود. ایرانی بود اما در ایران جا نمی افتاد. مردی جوان با گذشته‌ای مبهم، با تعدادی عکس از نیاکانش - مثل عموسبیلو - با يك آینه قدی، يك شمعدان که از مادر به ارث برده بود، و مقداری آرمان. مردی ساده دل و بی مدعا که می خواهد زندگی کند، مفید باشد، باشد، اما جا نمی افتد. هرچه می کند، هر قدر هم طبیعی می کند باز غریبه است. چیزی، نیرویی مرموز، دستهایی «زرنگ تر» از او، چیزهای ظاهراً سستی و فرهنگی، و قوانینی که هیچ جا نوشته نشده همواره مانع اوست. سرانجام همان نیروی مرموز در لباسی مبدل او را با خود می برد.

رگبار آغاز درخشانی بود. هم برای بیضایی و هم برای سینمای ایرانی، اما ادامه نیافت. شاید از آنرو که مثل آقای حکمتی نمی توانست ادامه دهد. شاید از آنرو که استقبال نشد، زیرا هنوز حال و هوای قیصر فضا را پر کرده بود و به واسطه موفقیت فیلم قیصر کلاه مخملیهای ریز و درشت از زیر طاقی ها و بازارچه ها بیرون می ریختند. شاید از آنرو که تهدید شد، زیرا فیلمی حساس و ریزبین و جدی بود. و یا شاید بیضایی آن را برای خود کافی نمی دانست، و می خواست بفهمد چرا آقای حکمتی غریبه است. پس دست به تجربه زد. دنیا دنیای تجربه بود. تجربه در شعر، در موسیقی، در نقاشی، حتی در شیوه های زندگی. این بار همان جامعه شناسی فیلم رگبار در فیلم سفر تجلی کرد: پسر بچه ای بی سرپرست و تنها و سرگردان که به دنبال والدینش، هویتش می گردد اما نمی یابد. در فیلم سفر گویی بیضایی می خواست خود را نشان دهد، همانطور که آقای حکمتی خود را نشان داده بود. استعداد تدوین، جاذبه های صحنه پردازی در اعماق

جامعه فراموش شده ایرانی، خیالپردازی شاعرانه، و فراتر رفتن از روزمرگی را. فیلم سفر شاید زیباترین و کاملترین فیلم تجربی ایرانی باشد که قدمی، قدمهایی فراتر از تجربه برای تجربه برمی دارد. هرچند در این فیلم فرم چندان غنی، غلتان و پرجاذبه است که محتوا را می سوزاند. فیلم سفر خنده‌ای تلخ بود. سفری به اعماق، و ترکیبی درهم جوش از جامعه خواب زده، طاعون زده و بی هویت بود. حالا که به عقب برمی گردیم از خود می پرسیم آن دو کودکی که تحت تعقیب آن مرد کلاه مخملی بودند چه شدند. آیا آن مرد کلاه مخملی سرانجام روزی آن دورا گیر انداخت. حالا آنها چه کاره اند؟ چنین به نظر می رسد که بیضایی همه آن چیزهایی را که بعدها قرار بود بگوید یکبار در فیلم سفر با دور تند گفته است. بیضایی در جستجوی این هویت به سراغ اساطیر، به سرچشمه خود، و از آنجا به روستاها و نزد مردم نژاده می رود: فیلم غریبه و مه: کوروساوا منهای ستهای کوروساوا و ژاپنی. اما ابعاد اسطوره‌ای در این فیلم در شکل و قواره روابط و آدمها و مناظر متجسد نمی شود. داستان همان است. از نظر محتوا غریبه و مه همان رگبار است. غریبه این فیلم هم مثل آقای حکمتی معلوم نیست از کجا می آید، مثل آقای حکمتی می کوشد، می جوشد اما جا نمی افتد، و بعد معلوم نیست به کجا می رود.

غریبه و مه فیلمی است با ابعاد هفت سامورایی - هالیوود - ایرانی، که وسعت نامألوف و پرهیت تدارك آن ابتکار عمل را از بیضایی می گیرد. پس به شگردهای تاثیری پناه می برد: صحنه پردازی، لباسها، همسرایها، آئینها و حرکات تاثیری. در این فیلم نیز بیضایی هنوز از نداشتن یقینی که بشود با آن زندگی کرد و خوشبخت زیست رنج می برد. با اینهمه بیضایی امکان می یابد تا با خلق فضاهایی غریب و آدمهایی که خود را اجداد ما معرفی می کنند تجربه کند. غریبه و مه

فیلم یکدستی نیست اما لااقل دارای کیفیتی زیبایی شناسانه است. اخلاق دوربین، ابعاد آدمها و فضاها، اصالت طرحها و رنگها، و درمجموع حیطه‌هایی که فیلمساز در آن قدم می‌گذارد چندان بدیع است که تا آن زمان در سازمان سینمای ایران سابقه ندارد. گاه آدم وسوسه می‌شود این آدمها را باور کند. غریبه و مه شاید در آن روزگار و با تجربه محدودی که بیضایی پشت سر داشت برایش بزرگ بود. بویژه آن که با سرمایه خصوصی و برای سینمای تجارتي ساخته می‌شد. سینمای تجارتي همراه خود چیزهایی می‌آورد که بیضایی لااقل در آن دوره قادر به اداره آنها نمی‌بود.

غریبه این بار در مه فرو رفت تا سر از يك آگهی روزنامه در فیلم کلاغ درآورد. کلاغ آن پرنده زشت و دیرپایی که کاری ندارد جز آن که زنده بماند و عمر دراز کند؟! بیضایی پس از آن که نتوانست برای غریبه‌های خود هویتی قابل قبول - لااقل برای خودش - دست و پا کند به سراغ تاریخ می‌رود. فیلم کلاغ همچنان دنباله فیلمهای دیگر اوست با شکل و شمایلی دیگر. پیرزنی فرتوت از خانواده‌ای اشرافی، با تعدادی عکس از نیاکانش، يك آینه قدی و دلی شکسته، در جامعه‌ای فقرزده، فاسد، دروغ و قلابی به جوانی و گذشته‌ای مبهم دل مشغول کرده است. چنین می‌نماید که خبرنگار فیلم کلاغ همان پسر بچه فیلم سفر است که سرانجام فرزندخوانده يك بیوه زن شده باشد. خبرنگاری کنجکاو عکس زنی گمشده را در روزنامه می‌بیند که به چشم او آشناست. پس از تعقیب و گریزها و حوادث فرعی بیشمار و بی ارتباط سرانجام کشف می‌کند که آن عکس همان جوانی مادرخوانده او بوده است. فیلم قرار است به طنز به ما بگوید که آن زن گمشده جوانی مادر بزرگ و تاریخ گذشته ماست. اما چون جریان فیلم قادر به القای این دریافت نیست در پایان فیلم این نکته به صورت شفاهی اعلام

می شود. این یعنی عدم موفقیت فیلم. اگر خبرنگار فیلم خاطره‌ای از آن عکس دارد تماشاگر در این اضطراب برای یافتن صاحب عکس گم شده با او سهیم نیست. در نتیجه همه داستانهایی که در پی آن می آید برای بیننده فاقد اهمیت است. پس تماشاگر آن گمگشتگی و آن دریغ بر گذشته را احساس و درک نمی کند. در پرونده بیضایی کلاغ فیلم خوبی نیست. فیلمنامه آن ضعیف، داستان ساختگی و کم انگیزه، شخصیتها ناهمخوان، و حتی سبک کار به نسبت آثار دیگر بیضایی گسسته است. فیلم پر از پرشهای حسی، رفتاری، شخصیتی و روانشناسی است. اگرچه لحظه‌های ناب و درخشانی در فیلم هست که رنگ و بوی آثار بیضایی را دارد اما پختگی لازم را ندارد. در این فیلم سرانجام غریبه به هر حال هویتی می یابد و ما به عنوان دنبال کننده مکاشفات بیضایی باید به آنجا رسیده باشیم که این موجود غریب، و غریبه‌هایی که بیضایی هر بار به جنبه‌ای از آنها می پردازد، و حتی در دل اسطوره‌های مانوی آنها را جستجو می کند همان گذشته ماست. تاریخ ماست. تاریخ ماست؟

درباره هویت [ملی - بومی - تاریخی]، آنطور که بیضایی آن را جستجو می کند نکته‌ای به نظر می رسد که جای دارد مطرح شود. این فیلمها را بیضایی در زمانی می ساخت که شعار هویت ملی از يك سو، و تضادهای جامعه (ملت) چندفرهنگه ایران از سوی دیگر، موضوع نظر متفکران و روشنفکران ما شده بود. معیارهایی که به جامعه (ملت) ما تحمیل می شد، پدیده‌هایی که از خارج از جامعه سنتی ما بدان تزریق می شد، چنان که می شد، مورد پذیرش خیلیها نبود. دلیلش همین بس که عمل نمی کرد. نظام گذشته می کوشید تاریخ ما را چنان بنویسد که چیزی، چیزهایی از آن نادیده بماند. به دیگر سخن، هویت ملی ما را می خواست همچون مجسمه سازی چنان بتراشد که ابعاد از آن را که

دوست نمی داشت حذف کند. در این راه چندان پیش رفته بود که در سمینارهای «هویت ملی» به متحدالشکل کردن زبان، لباس، اهداف و شعار دینی و فرهنگی، و خلاصه نوشتن يك تاريخ شسته رفته به روایت راویان غیرمسئول و نامتعهد می اندیشید. در قبال چنان تحمیل و تزریقی متفکران و روشنفکران ما پایداری نشان می دادند. پس بیضایی که در فیلم رگبار سؤال ساده ای کرده بود و از خود می پرسید چرا حکمتی ها در این جامعه جا نمی افتند، و چرا نمی شود در این مملکت با سادگی، صداقت و بی سروصدا کار کرد، خدمت کرد و مفید بود و ضمناً زندگی کرد، سر از جاهای دیگر درآورد.

در فیلم چریکه ی تارا غریبه این بار با همان یال و کوپال تاریخی خود، و بر زنی از تباری ویژه ظاهر می شود. اما بیضایی بر آن است که این گذشته، حتی اگر پر عظمت و غرور آفرین و دوست داشتنی باشد دیگر نمی تواند به او تعلق داشته باشد. پیکره ای است زخم خورده، پرگو و پر مدعا، و از همه مهم تر مرده. قهرمان چریکه ی تارا، این زنی که رازهای نهفته دارد، که با ارواح سخن می تواند گفت، که از نیاکانش حتی نشانه هایی در خانه دارد - آن شمشیر -، که همه میراث پدر را به هوا پرتاب می کند، این غریبه را، این تاریخ پر از خون ریزی را که هر گوشه اش به دست کسی نوشته شده، تا دل آبهای خروشان دریا دنبال می کند، اما به دست نمی آورد. باید دلی از پولاد داشت تا يك تنه با لشگری مسلح و خشمگین به جنگ درآمد، با امواج خروشان دریا به نبرد پرداخت و با آن وهم و یادگارهای نیاکان وداع گفت. تارا این ویژگی را دارد. شمشیر را به دریا می اندازد و همسری از روستای خود برمی گزیند. همسری که هم او را عاشقانه دوست دارد، و هم آنقدر مرد هست تا او را از گزند شورچشمان و بدخواهان درامان دارد.

وقتی این سطور را می نویسم احساس می کنم که چه بسا خود

دچار توهماتی شده‌ام که بیضایی را به انها منسوب می‌کنم. توهماتی که شاید خواسته آگاهانه بیضایی نباشند. اما بیضایی در جریان هریک از فیلمهایش راه به کمال معنوی هم می‌برد. اگر به دقت مسیر بیضایی را دنبال کرده باشیم درمی‌یابیم که پس از يك دوره مکاشفه حالا به یقینی نسبی رسیده است. حالا حداقل تارا را دارد. موجودی محسوس و ملموس که آینه گذشته‌هاست. که می‌تواند زندگی کند. و مگر همین تارا نیست که در فیلم باشو غریبه كوچك او را بازمی‌یابیم. باری فیلم چریکه تارا به يك منظومه شاعرانه بدل می‌شود. فرم‌گرایی در آثار بیضایی در اینجا چندان به خورد محتوا رفته که دیگر به چشم نمی‌آید. در این فیلم فرم با محتوا جفت می‌شود. اسطوره با واقعیت منطبق می‌شود. آن شکلها، قیقاچها، تب و تابها از میان می‌روند و بستری نرم و روان می‌یابند. هم از نظر سبك و زیبایی شناسی و ریتم و رنگ، و هم از نظر صراحت و صداقت و آگاهی. بیضایی سرانجام در فیلم چریکه تارا به معرفت می‌رسد، و سرانجام بازیگر خود را هم به همراه قهرمان خود می‌یابد - خانم سوسن تسلیمی.

فیلم مرگ یزدگرد را باید نقطه تعالی دستاوردهای تئاتری و سینمایی بیضایی در شمار آورد. در این فیلم پیوند ارگانیک تئاتر و سینمای بیضایی، بی آن که به هیچ يك لطمه‌ای بخورد، اتفاق می‌افتد. این فیلم را می‌توان بارها و بارها دید و هر بار چیز تازه‌ای یافت. فیلم مرگ یزدگرد گویی جزئی تفصیلی (دیتیل) از فیلم چریکه تارا است. حالا بیضایی مثل دانشمندی محقق يك جزء از سؤال خود را اگراندیسمان می‌کند تا بهتر بتواند بررسی کند. یزدگرد سوم همان سپاهی و سردار فیلم چریکه تارا است که در این آسیاب متروك به دست آسیابان کشته شد. «شاید با مرگ او ملتی نو متولد شود.» زیرا «او برای ما جهانی ساخت که دفاع‌کردنی نیست.» گمان می‌رود که اگر

نمایشنامه مرگ یزدگرد تا بدین پایه ادامه مکاشفات بیضایی در فیلمهای او نبود به فیلم در نمی آمد. این نمایشنامه - فیلم دادگاهی است که در آن مردم پادشاهان را محاکمه می کنند. ابعاد وهم آمیز و بت گونه شاهان و سرداران و موبدان در بافت پیچیده این بازی سازی چنان درهم می آمیزد که تمیز میان سلطان و بندگان ناممکن می گردد. در پایان نمایشنامه آسیابان می گوید «آنان که در راهند، داوران اصلی، به من مانده ترند تا به اینان...» در این نمایشنامه صدای انقلاب ایران صریح و رسا به گوش می رسد... دیگر از آن گمگشتگی خبری نیست. آن غریبه غریب دیگر رفته است. غریبه آشنا شده است.

هرچند مرگ یزدگرد يك كار تئاتری است و بیضایی به حق دریغ آورد آن را ثبت نکند، اما چیزی از سینمای بیضایی در آن هست. در این فیلم موسیقی، رقص، درام و زبان پیوندی ناگستنی می یابند، و دانش تدوین بیضایی با تمرکزی کم یاب این داستان پیچیده را چنان درهم می بافت که هیچ بادی نتواند تاروپودش را بگسلد. زبان باشکوه، پرجاذبه، زیبا، پرتنش و شاعرانه این نمایشنامه، با نقطه گذاریهای ماهرانه تدوین و اجرای بیضایی بدون تردید آن را يك اثر کلاسیک ایرانی می سازد. و جرأت زیادی نمی خواهد که بگوییم اجرای خانم تسلیمی در این فیلم او را در صدر همه بازیگرانی قرار می دهد که به زبان فارسی به صحنه رفته اند. - هنوزکو، تا یکی مثل او در این دیار بی دیدار تولید شود.

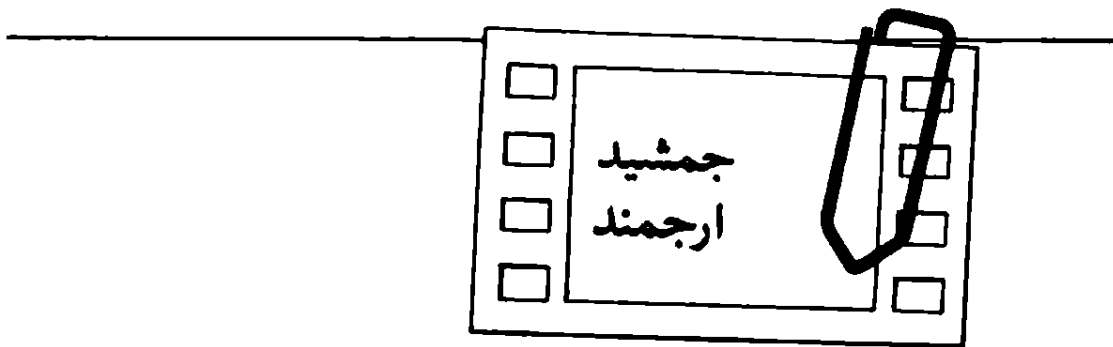
بیضایی سرانجام در فیلم باشو غریبه كوچك، مجهز به همه آن قابلیت هایی که يك فیلمساز توانا باید مجهز باشد، پا بر «زمین» می گذارد. در این فیلم غریبه او را همه می شناسیم. يك كودك جنگ زده خوزستانی، که هنگام بمباران خرمشهر همه خانواده خود را از دست داده، دزدکی سوار کامیونی می شود و به طور اتفاقی در جایی پیاده

می‌شود: در ناکجاآباد! در شمال ایران؛ در جایی که از نخل‌های سوخته، بوی باروت و مرگ و ویرانی خبری نیست. هم در خاک ایران. همه جا سبز و خرم و صلح‌آمیز و بهشت‌آسا است. مادران مادری می‌کنند. کشاورزان کشاورزی می‌کنند. همسایه‌ها به داد همسایه‌ها می‌رسند. مردم به هنگام بروز ناملایمات به یاری مردم می‌شتابند. اینجا کجاست؟ چقدر باشو در اینجا غریبه است. چقدر شکل و شمایل، رنگ و رو، حتی زبانش با مال آنها متفاوت است. به یاد آقای حکمتی می‌افتیم. به یاد قهرمان فیلم سفر می‌افتیم. به یاد آن سپاهی باستانی در فیلم چریکه تارا می‌افتیم. به یاد همه غریبه‌های دیگر تاریخمان می‌افتیم. بیضایی از جنگ ایران و عراق هم تمثیلی برای غریبه‌های خود می‌سازد. باشو می‌تواند از حمله مغول گریخته باشد. می‌تواند از جنگ چالدران گریخته باشد. باشو می‌تواند در جستجوی کار از روستای خود به شهر، هر شهری، گریخته باشد. در این فیلم بیضایی مسأله هویت را با پوست و خون خود مورد سؤال قرار می‌دهد. مگر اینجا سرزمین مادری باشو نیست؟ چرا آنقدر با سرزمین او فرق دارد؟ آیا حدود و مرزهای سیاسی تعیین‌کننده هویت یک فرد است؟ آیا هویت را باید در زبان و فرهنگ و ملیت و لباس و... مشترک جستجو کرد؟ ظاهراً پاسخی نمی‌یابیم.

غریبه اما این بار تغییر بزرگی کرده است. این بار به یک یقین، به یک آگاهی، به عشقی شریف و عمیق و زمینی و قابل حصول دست یافته است. با آن که همه بچه‌های هم‌سن و سالش، همه همسایه‌ها، همه طایفه با سنتها و قوانین خود می‌کوشند او را برانند اما او می‌ماند. او را دیگر نمی‌توان راند. اینجا سرزمین اوست. حتی اگر رنگ و رو، زبان، جغرافیا، و حتی اعتقاداتش با دیگران متفاوت باشد. غریبه این بار کارایی یافته است زیرا می‌تواند مؤثر و مفید باشد.



اگر مکاشفات بیضایی را درست دنبال کرده باشیم در اینجا حلقه‌ای بسته می‌شود - از رگبار و شاید از عموسبیلو تا باشو غریبه كوچك. در اینجا واقعگرایی بیضایی جلا یافته است. تعالی یافته است. بدون دنبال کردن مسیر حرکت بیضایی نمی‌توان ابعاد زیبایی این فیلم را به درستی دریافت، و دریافت که غریبه خود بیضایی است که در تاریخ فرهنگ معاصر ما می‌کوشد جای خود را در فرهنگ و هنر جهان امروز بیابد. در فیلم باشو غریبه كوچك هنوز خرده‌ریزه‌های تجربه‌گرایی بیضایی را می‌توان مشاهده کرد. اما چنان است که او خود هر قدر به آگاهی نزدیک‌تر می‌شود تعقید و تجرید و ابهام در آثارش کمتر می‌شود. گویی اگر بیضایی سرانجام بتواند برای غریبه‌های خود، برای خود، و برای هنر سرزمین خود هویتی قابل لمس، و يك یقین قابل زیست و قابل تعمیم فراهم آورد یا دیگر فیلم نخواهد ساخت و یا اگر بسازد کاری دیگر خواهد کرد. کاری که يك هنرمند داننده می‌کند. يك هنرمند داننده راستی پس از گذر از هزارتوهای تردید چه می‌کند؟ پس از این فیلم، یا پس از يك فیلم دیگر بیضایی چه خواهد کرد؟



○ تلاشی نابسنده برای شناخت جهان بیضایی

زمانی ما سرسختانه اعتقاد داشتیم که سینما یعنی حرکت و روایت و چنین تعبیر ساده‌ای را تنها در وجود فیلمسازان روایتگری چون فورد، هیچکاک، هاکز... سراغ می‌کردیم. چنین بود تا با فلینی و گودار و رنه و آنتونیونی و تروفو... آشنا شدیم؛ کسانی که از سینما تنها به عنوان وسیله‌ای برای روایت و حرکت استفاده نمی‌کردند. و چه حیرتی کردیم از فیلمی مثلاً چون صحرای سرخ... این فیلمها مکاشفه‌ای بود برای ما که جوان بودیم و می‌پنداشتیم سینما را می‌شناسیم، شعر را می‌شناسیم و زبان این دو را می‌فهمیم. این سینمای جداگانه به ما آموخت که فیلم نیز همچون زبان، کاربردهای گوناگونی دارد که ارتباط با دیگران هرچند اصلی‌ترین آنهاست، ولی تنها یکی از آن کاربردهاست؛ و جز آن زبان شعر هم هست و زبان حدیث نفس هم هست... و حدیث نفس را اگر از درون و ضمیر به درآوری و بر کاغذی یا فیلمی ضبط کنی، هم به نوعی حدیث نفس است و هم به نوعی ارتباط با

دیگران. البته اذعان دارم که انطباق فیلم و زبان به معنای خاص و کاربردهای آنها بر یکدیگر، کار علمی درستی نیست، فقط تشبیه است. زبان‌شناسان خرده نگیرند که هیچ پافشاری در این میان نیست.



باری در میان فیلمسازان ما بهرام بیضایی، که دست و اندیشه‌اش پرتوان باد، به گروهی تعلق دارد که از سینما بیشتر در خدمت بیان اندیشه و مفاهیم ذهنی بهره می‌گیرند. پس ناگزیر او را در زمره اندیشمندان و روشنفکران سینما می‌شناسیم؛ کسانی که به حکم آن عبارت قصار کلیشه‌وار «حرفی برای گفتن دارند».

حرف بیضایی چیست؟ این سؤالی است هم اساسی و بنیادی و هم کم‌وبیش دشوار به پاسخ گفتن. روانشناسی خصوصی بیضایی در دسترس ما نیست هرچند که بیگمان، در شکل‌گیری آثار او نقش اصلی را دارد. اما بنا بر معمول، با نگاه به مجموعه آثار او، یا لااقل مهمترین آثارش که در دوران بلوغ هنری او ساخته شده، می‌توان به «حرف» یا «حرفها»ی بیضایی دست یافت. بیضایی از جمله سینماگرانی است که خط و ربط مشخص و سبک مشخصی دارد. از خط و ربط منظورمان محتوا و درونه فیلمها و از سبک، پرداخت و شیوه کار و از کار درآوردن آنهاست.

من شانس آن را داشته‌ام که چندتا از فیلمهای بیضایی را بینم. اتفاقات ناخوشایند زمانه رخصت تماشای همه آنها را به من نداده است: رگبار، غریبه و مه، کلاغ، چریکه تارا و مرگ یزدگرد را دیده‌ام و دریافته‌ام که بیضایی، این فیلمساز فرهیخته آگاه چه وقوفی بر خویش و مسائل و وسوسه‌های درونی خود و چه توانی برای بازگویی آنها به زبان فیلم دارد، و به‌ویژه چقدر در کار خود ممتاز و یگانه است. درک و دریافت وسوسه‌ها (اگر بشود این واژه را به کار برد)ی درون بیضایی کار

سهلی است و این اسانی، خود خبر از توانایی فیلمساز می دهد.

شالوده اندیشه هنری بیضایی (بیضایی نویسنده فیلمنامه های بسیاری است) بیشتر تاریخ و اسطوره است، گاه تاریخ به تنهایی و گاه درآمیخته با اسطوره. بر این شالوده بنایی ساخته می شود که در آن بیش از هرچیز جبر و تسلیم، دریغ گذشته (= نوستالژی = غم غربت)، دوری و دورافتادگی عنصر محوری فیلم از اطرافیان یعنی عدم امکان ارتباط آرمانی و جستجو در پی کنجی امن و امان از این همه، به چشم می خورد. و البته گهگاه، زمینه اصلی تاریخ است (به فیلمهای نساخته بیضایی، یعنی سناریوهایش نیز نظر دارم چرا که فراورده اندیشه اوست هرچند که به عمل درنیامده است) و گهگاه این زمینه را بازگشتها (= فلاش بک) یا تداخلها تشکیل می دهد. و باز البته چه بسیار در کارهای بیضایی، ساخته و نساخته، به ستایش از عنصر والای جوانمردی برمی خوریم. بیگمان بیضایی که می دانیم فریفته دوران و شخصیت و سنتهای سامورایی است، در سناریوی عیار تنها در جستجوی همانندسازی سنت عیاری ایران با سنت «سامورایی» ژاپنی است. پهلوانان تاریخی فیلمهایش را نیز به شیوه سامورایی ها لباس رزم می پوشاند (پهلوان چریکه تارا). این شیفتگی چراست؟ سامورایی و عیار چه دارند که دیگران، مثلاً شوالیه ها یا حتی پهلوانان اسطوره ای ایران ندارند؟ همه دلاور و شمشیرزن و حامی درماندگانند. اما سامورایی و عیار گذشته از این ویژگیهای جسمانی، خاستگاهی فکری و عرفانی و روشی تکروانه و گوشه گیرانه دارند که بحث و گفتگو درباره جزئیات و همانندیها و جداییهایشان قطعاً در اینجا ضرور نیست، فقط اشاره ای بدان کفایت می کند. پس تاریخی که بیضایی بدان وابسته و دلبسته است چنین ویژگیهایی دارد: روایت نیست، زمینه فضایی است، مقتدر و حاکم است، انسان در برابرش ناتوان و محکوم است

(چریکه تارا)، جستجوی حقیقت در آن، همچون جستجوی راه در گُمخانه (= لایرنت) است (مرگ یزدگرد)، اصالت در این تاریخ از آن عناصر تك افتاده و پرتاب شده‌ای است که تعیین مرز اسطوره و تاریخ در آنها ممکن نیست.

باری این تاریخ، یا این زمینه می‌تواند دوردست (مرگ یزدگرد)، نزدیک (کلاغ و سناریوی اشغال) یا نامشخص (چریکه تارا) باشد؛ اما هرچه باشد عناصرش غالباً همانند است.

اما آیا محتوای کلی فیلمهای بیضایی همینهاست؟ البته نه. بر این زمینه و تماتیک کلی، بیش از همه، چنانکه اشاره‌ای کردم دریغ گذشته و گلایه‌ای آرام از نامفهوم ماندن ارزش آن تنهایی عارفانه سامورایی‌وار، و نیز حضور زنانی هوشمند و ممتاز و خوبرو و به‌دنبال و به‌علت آن، یادآوری نوع پیوند و عاطفه آرمانی فیلمساز و جزئیاتی جز اینها که کاش یارا و رخصت و فرصت و امکان پرداختن بدانها را داشتم، دیده می‌شود. نمونه‌وار اشاره‌ای بزنم به دلبستگی بیضایی به محیطهای مه‌آلود و کابوس‌وار در فضاهای غریب، به گاهگاهی برداشتهای مایه‌گرفته از تعزیه و میزانشن آن، به زبانی در گفتگوها که برحسب اشخاص و زمانها ماهرانه تغییر پیدا می‌کند...

گمان من این است که فضا در فیلمهای بیضایی، خود شخصیتی جداگانه و مستقل شمرده می‌شود و می‌توان بهایی بیضایی وار بدان داد. این استقلال نه بدان معنی است که بین فضا و عوامل دیگر انفکاک و جدایی وجود دارد؛ منظور اهمیت آن و پرداخت چیره‌دستانه آن است. همچنین است دیالوگ و اجرای نقشها که حضور بسیار مؤثر فیلمساز در آنها به آسانی احساس می‌شود.



نگاه کوتاهی می‌افکنیم به چند فیلم مورد نظر:

● مرگ یزدگرد کاوش و پویشی نو در یکی از معماگونه‌های تاریخ ایران است. به بهانه اینکه آیا یزدگرد واقعاً به دست آسیابانی مظلومانه و به طمع جواهراتش کشته شده یا در آن آسیاب تاریخی هم ستمی بر رعیت روا داشته و بجا مکافات دیده است، بیضایی با میزانشی سخت نوگرایانه و با درهم ریختن عنصر زمان و واقعیت، از اطراف پادرمیان درباره این واقعه شهادت می‌گیرد، با روشی که بیننده را اندکی به یاد شیوه بیان راشومون (تجاوز از کوروساوا) می‌اندازد. اما در همه این احوال تقدیر با تمام صلابت خود روی داده و عرب در راه است. . . .

مرگ یزدگرد بیشتر به تاثیری می‌ماند تا به سینما، که این البته بر بیضایی خرده گرفتن نیست. تشخیص اوست که این گونه میزانشن را برای یزدگرد بجا دانسته است. ابعاد اندیشه در مرگ یزدگرد، تاریخی و گروهی و غیرشخصی است، اما البته از دیدگاه بیضایی.

● کلاغ زمینه‌ای امروزین دارد؛ حکایت جستجوی بیحاصلی در پی روزگاران از دست رفته است، جستجویی که از يك آگهی كوچك در روزنامه‌ای آغاز می‌شود: تصویر دختری گمشده به چاپ رسیده و خواسته شده هرکس از او خبری دارد به فلان نشانی اطلاع دهد. ابتدا يك گوینده موفق تلویزیون شیفته ابهام این واقعه می‌شود و به جستجو در پی آن دختر می‌پردازد؛ بعد همسرش که از او فاصله بسیار دارد به این جستجو کشیده می‌شود، دوستان و نزدیکان کمکشان می‌کنند و هیچکس نمی‌داند چرا باید این جستجوی بیحاصل را انجام دهد.

شخصیتهای محوری این فیلم به مهره‌هایی می‌مانند که بازیهای رقم خورده و تعیین شده را انجام می‌دهند: دختر صاحب آن تصویر که معما و حلقه مفقوده زنجیر رویدادهاست چنان در دسترس است که ناگزیر باید وجودش را تأکیدی بر جبر حوادث دانست. با پیشرفت

وقایع، همگان درگیر ماجرای جستجوی می شوند و فیلم، با صحنه‌ای که باز هم بیننده را به یاد صحنه‌های نهایی همشهری کین می اندازد به پایان می‌رسد. دریغ گذشته (= نوستالژی)، فاصله‌های بعید انسانها از یکدیگر، زن فرهیخته بزرگمنش و دارنده زیبایی مسحورکننده و مینیاتوری و پرهیزکننده از تفریحات جوامع سطح بالا، تمرکز ماجراها در زمانی که به هر حال رنگ و بوی تاریخی (هرچند نزدیک) دارد. . . . حاصل کلام عناصر مورد علاقه بیضایی در این فیلم آشکار است؛ و البته با پرداخت و میزانسنی شیرین و شخصی، که گهگاه لکنتی در زبان پیدا می‌کند، لکنتی کم اهمیت به صورت، مثلاً، بازیگری که چندان در نقش خود جا افتاده نیست، گریم اغراق شده دارد و . . . که اینها همه در قبال بیان موفق و سینمایی فیلم، بهایی منفی ندارد. شاید بعضی از صحنه‌های پرتحرک و مهیج این فیلم، جانبداران بیان ذهنی فیلم را خوش نیاید - سوء تفاهم در ماجرای ربودن زن، عشق بی‌حاصل مدیر مدرسه به زن، عشق پسر بچه دانش آموز و ماجرای ظهور هر روزه شاخه‌های گل بر میز زن . . . - اما اگر بپذیریم که یکایک شخصیتها و حرفه‌هایشان بادقت انتخاب و در تقابل گذاشته شده‌اند، به لزوم پرداخت بیشتر سینمایی این فیلم پی می‌بریم. مرد گوینده تلویزیون است، خوش سیماست و مظهر دستگاہی است که اصولاً و لااقل در سرزمین ما مورد اعتماد نیست و ظاهرساز و ظاهرپرداز است، زن آموزگار ویژه اطفال کرولال است و زبان حرکات را به آنها می‌آموزد و جز از طریق نفوذ محبت‌آمیز در دل‌های آنها نمی‌تواند این نقش دشوار را به انجام برساند. و آن دختر گمشده یا راز اصلی فیلم به اینها همه، بسیار نزدیک و در عین حال هم از جهت تاریخی و هم نسبی و پیوندی بسیار دور است: همه از هم دورند و همه به دنبال حلقه‌ای می‌گردند که نزدیکشان کند اما این حلقه از بن، دست نیافتنی است.

● اما چریکه تارا (تارا نامی است زنانه، و چریکه، گویا داستان، ترانه، معنی می دهد) از آغاز با حکایت تنهایی روبه روییم. تارا، زن زیبای بیوه از روستایی نامعین، با مرگ پدر بزرگ خود، به خانه خویش بازمی گردد. شخصیتی مستحکم، بی اعتنا و بخشنده دارد، گویی که اصلاً این جهانی نیست و با رفتگان پیوند و گفتگو دارد. آنچه تارا را با جهان ماوراء پیوند می دهد، شمشیری است کهنه از میراث پدر بزرگ که هیچ کس آن را به عنوان هدیه قبول نمی کند یا نمی خرد حتی دور انداختنی هم نیست: رودخانه و دریا هم آن را باز پس می آورند؛ پس این چیست جز جبر و تقدیر؟ تارا صاحب شمشیر را پیدا می کند. مردی از آن سوی تاریخ به دنبال این میراث گمشده تبار خویش آمده و تنها با تارا ارتباط پیدا می کند. این نیز جبر و تقدیر است؛ چرا این شمشیر در ماترک پدر بزرگ مانده است؟ قطعاً از این روی که تارا نیز از تبار همان مرد تاریخی است. و چرا به مجرد یافتن شمشیر، آن را با خود به آن سوی تاریخ نمی برد که از آوارگی و سرگردانی و زخم و درد و رنج همیشگی، شبیه هلندی سرگردان وارهد؟ این نیز تقدیر است. و عاشق شدن او به تارا نیز و کشش تارا به او نیز. که این همه خبر از منشی جداگانه و دیگرگون در وجود تارا و تعلق او به فضایی دیگر، سوای زمین و روستا و اسب و گاومی دهد. آیا این همان عرفان خاص بیضایی و شیفتگی او به ماوراء طبیعت و تاریخ نیست که حشر و نشر نخبگان را «فضایی جدا از زمان و مکان ملموس لازم است هر چند که بدان دسترس نیست و همچنان، مثل همه چیزهای والای دیگر، «گمشده» است؟

از نظر پرداخت و میزانش، در چریکه تارا بیش از فیلمهای دیگری که من از بیضایی دیده ام پیوند و شیفتگی فیلمساز به سنت تعزیه ایران و فرهنگ گذشته ژاپن و اخلاق و شخصیت و حتی ظاهر سامورایی

دیده می شود. همچنین است چیرگی او در نمایش و عمل آوردن فضای وهم آلود و فراواقعیتی و درهم آمیختن زمانها و عمل آوردن شخصیتها؛ که به همین مناسبت جا دارد از توانایی او در یافتن و پروردن هنرپیشگان مناسب خویش و نرمش و جا افتادن زنان هنرمندی مثل پروانه معصومی و سوسن تسلیمی در نقشهای دشوار فیلمها یاد کنیم.



شاید جا داشت که این چندسطر را در آغاز این مختصر می نوشتم. آنچه من می خواستم و آرزو داشتم بر فیلمهای بیضایی بنویسم این وجیزه نبود. هم بیضایی را تفصیل و تفسیر و تحلیل و تجلیل بیشتری می بایست و هم مرا تلاش و مایه گذاری بیشتری. اما دشواریها و تنگناهای خاصی که خواننده را بدان کاری نیست، دست و بالم را چنان بست که حتی بیم آن بود که بکل با خود و با گردآورنده باهمت این مجموعه پیمان شکنی کنم. اینجا نیز رویدادی دیگر، که باز خواننده را نباید به آن کاری باشد، به مدد آمد و این مختصر شکل گرفت، که می پذیرم درخور بیضایی نیست.

احمد میرعلایی
انور میرعلایی



○ سینماگری که باید کشف شود

هنگامی که بر پرده سینماهای خود باز فیلمهای ساخته ایران را می بینیم (جستجوی امیرنادری که در فصل سینمایی گذشته در پاریس به نمایش درآمد) ... به نظرمان ضروری می رسد که به آثار قوی و غنی بهرام بیضائی توجه کنیم که همراه با سهراب شهیدثالث نمایندگان نوآوری در سینمای جوان ایران طی دهه ۱۹۷۰ اند؛ جریانی که در جهات گوناگون و حساسیت هایی کاملاً متفاوت عرضه شده است. شهیدثالث، که در سال ۱۹۷۵ به آلمان مهاجرت کرده است، در سال ۱۹۷۹ در لاروشل برنامه مرور بر آثار داشت، بیضائی توانست کلاغ را در جشنواره سه قاره سال ۱۹۷۹ در نانت و چریکه تارا را در بخش «نگاه ویژه» جشنواره کان ۱۹۸۰ به نمایش بگذارد؛ علاوه بر آن سینماتک فرانسه ازین دو تجلیل بسیار به عمل آورده است، تاکنون هیچ یک از

فیلمهای این دو سینماگر به صورت تجارتي در پاریس عرضه نشده است.

مطابق با آخرین اخبار بیضائی در ایران مشغول فیلمسازی است. آیا در شرایط سیاسی حاضر خواهد توانست این کار پیچیده را که هیچ سرانجام مشخصی ندارد دنبال کند؟ ما سخت امیدواریم که بتواند.

ما این مجموعه مقاله را به منظور روشنگری درباره سینماگری صاحب استعداد به چاپ می‌رسانیم. در متن نخست ارتباط آثار بیضائی را با واقعگرایی، خاطره و سنت، همچنین اهمیت آن را در تبدیل اشکال و افکاری که هنر سینما را متحول می‌سازد بررسی می‌کنیم. پس از آن مطلبی می‌آید که، به گمان من، دربردارنده نخستین مصاحبه مهمی است که در فرانسه با این سینماگر انجام شده است. در این مصاحبه، که به همت کورین ماک‌مولن، انجام شده بیضائی از تأثیرهایی که پذیرفته است و شیوه کار خود سخن می‌گوید.

○ آینه خاطره و فرهنگ

خرده‌گیران، همچنان که اهل تفنن در سینما، از سینماگران آن مناطق جغرافیایی که به اصطلاح «در حال توسعه» خوانده می‌شود، انتظار دارند که آثارشان روشن، مفید، مستقیماً متعهد و افشاگر دردهای اجتماعی باشد. باتوجه به نکته فوق آشکار است که کار بهرام بیضائی آدمی با زبانی رمزی و پیچیده، نمادگرایی رسا اما گاه دشوارفهم، که فیلمهایش را در دریایی از ارجاعات می‌اندازد که عوامل متضاد آن زاینده سنت ایرانی، نمایش ژاپنی یا دنیای سینمایی غرب است،

همانقدر در ایران دور از فهم بماند که در جاهای دیگر. با این همه در چهار فیلم بلند و دو فیلم کوتاه، بیضائی مسلماً دنیایی پیچیده و فریبا ساخته است که با تراکم اسلوب همچنانکه با موضوع های مطرح شده، سؤالهایی اساسی را مطرح می کند که هر اثر در روند تکاملی خود لاجرم با آنها برخورد می کند.

در جایی که به این بررسی می پردازیم، یعنی در فرانسه، همه داده های فرهنگی لازم را برای ارزیابی کامل آثار بیضائی نداریم. بسیاری از ارجاعات، مربوط به تمدن ایران، ما را به اشتباه می اندازد، همچنانکه نوشته های پیرامون این آثار. تنها می توانیم کلیدهایی را در اختیار بگذاریم که ناگزیر کامل نیستند، فرضیاتی که تنها ارزش آن را دارند که پرتوهای نخستین را بر این فیلم ها بیفکنند.

○ درباره واقعگرایی

بیضائی همه فن حریف است: نویسنده نمایشنامه و نمایش عروسکی، مقاله نویس، نویسنده داستان، کارگردان تئاتر، همچنین منتقد سینمایی بوده و تجربه سینما را در سال ۱۹۵۵ با ساختن فیلمی ۸ میلیمتری آغاز کرده است.

نخستین این کلیدها در مواجهه با کار بیضائی غافلگیری فرهنگی ناشی از رفتار او با دستمایه های ناهمگون است. يك منتقد ایرانی با اذعان به این نکته که رگبار از نظر زمانی نخستین فیلم ایرانی است که هیجان عاشقانه را در متنی اجتماعی - اقتصادی قرار داده، از نمادگرایی و پریشانی این فیلم ابراز تأسف می کند.

رگبار و کلاغ از جمله فیلم های اساسی این سینماگرند، زیرا به وضع طبقات اجتماعی مشخصی می پردازند: طبقه محروم در فیلم اول و طبقه متوسط در فیلم دوم، و همچنین وجود نوعی «پیش درآمد» در آنها

به ما کمک می کند تا نمادهایی را که مؤلف در آنها به کار می برد دریابیم. غریبه و مه و چریکه تارا، درعوض ما را به دنیایی دیگر، به دنیای وهم و خیال می برند.

ترتیب زمانی، بویژه در ارتباط با دستاورد زیبایی شناختی بیضائی، نمی تواند الزاماً ارزش آموزشی چندانی داشته باشد، ما این ترتیب را فقط به عنوان مبنایی فرضی برای روشن کردن مطلب به کار می بریم.

این سینماگر درست پس از رگبار فیلم کوتاهی به نام سفر می سازد، که ما را همراه با دو کودک سرگردان به درون شهر می برد. یکی از آن دو به دنبال پدر و مادرش می گردد و کودک دیگر به دنبال او می رود زیرا فکر می کند که پدر و مادر کودک اول به او هم کمک خواهند کرد. جستجو بی نتیجه پایان می گیرد اما مسیر سفر پر از نکات است: در این مسیر نمی توان از اندیشیدن خودداری کرد و همچون فیلمهای نخستین پازولینی (آکاتونه و ماماروما) تیزی نگاه بیضائی ما را به لرزه می اندازد، نگاهی که با اعتلاء احساس از احساسات بازی می گریزد. مقطع افقی تهران (همچنانکه مقطع عمودی، تاریخی آن در کلاغ) از هرگونه مماشات عاری است - شوربختی، آشفتگی، بی پناهی چهره هایی که به آنها برمی خوریم - و کاملاً با حالت به اصطلاح «زاهدانه» کودکان متفاوت است که در شوربختی ها کمتر درون خود را نشان می دهند و اصلاً ناله و مویه نمی کنند. بیضائی، همچون پازولینی، معرف نوعی «واقعگرایی محدود» است - نوعی واقعگرایی عاری از احساس جبر که در برخی از آثار داستانی یافت می شود. آیا این مل سرکوفته بیضائی نیست که برای طلب ادعای برحق خود راه را دور بزند، و همچون پازولینی به تمثیل، به رمز و کنایه، در قالب مبانی شناخته شده متوسل شود؟ قطعاً چنین است.

بجاست متذکر شویم که در اینجا اثر، و نه سینماگر، مورد بررسی قرار می‌گیرد. بررسی فیلم مقوله‌ای مستقل است که می‌تواند معیارهای عینی را به کار گیرد (بیضائی انسانی با فرهنگ است که تأثر ژاپنی، سینما، مینیاتور و غیره را می‌شناسد) همچنانکه صور گوناگون تعبیر و دلالت‌های ضمنی آزادتر را (تأثیر واقعی یا فرضی این یا آن سینماگر یا برداشت‌های فرهنگی متفاوت)؛ این جوازی است که همه منتقدان مجاز می‌دانند زیرا به کمک آن می‌توان مفهوم را ارائه کرد.

تصویری مشابه از محلات فقیرنشین تهران در رگبار هم حاکم است. حکمتی آموزگاری است که به یکی از محله‌های فقیرنشین منتقل شده است. او با بی‌اعتمادی مردم روبه‌رو می‌شود بویژه هنگامی که عاشق خواهر یکی از شاگردانش می‌شود. رقیب او، قصاب محله، موجب آزار او می‌شود و ارزشهای او را متزلزل می‌کند. به‌رغم تطبیق نسبی با محیط در آخر فیلم، و پس از نشان دادن گوهر واقعی افراد به خودشان، حکمتی از آنجا می‌رود. در این میان، برخورد منش‌ها، پذیرش دشوار «بیگانه» توسط ساکنان و احساس خصومت و تعقیب، احساسی که در شبیح مرد قصاب متبلور می‌شود، که به‌رغم تفاخر وحشیانه‌اش نماینده برهه‌ای از دنیای دیگر است، همه باهم در قالب فیلم طرح دنیایی را رقم می‌زنند که در آن همه‌چیز منطقی نیست، بلکه شهودی است، یا به عبارت دیگر نمادین. رگبار با فیلمبرداری سیاه‌وسفید عالی، و برخورداری از مونتازی ویژه نماینده اصل ترکیبی فیلمهای بعدی بیضائی است که او را یکی از بزرگترین مؤلفان خاطره و ناخودآگاه (کلاغ) و سنت و اسطوره (غریبه و مه، چریکه‌ی تارا).

مؤلف مونتاز را به شیوه‌ای غیر حرفه‌ای به کار می‌برد، که بر ویژگی نگارشی تأکید می‌گذارد که فرهنگ سینماگر و کشورش را دربر می‌گیرد

(و آن را به تصویر می کشد). شگرد او که با عملکرد مانوئل دو اولیویا^۱ یا آنجلو پولوس^۲ متفاوت است - که همانا استفاده از سکانس های طولانی باشد، و به شیوه کار سهراب شهید ثالث بیشتر شباهت دارد - همواره همان رابطه را با اصالت حفظ می کند همراه با نگارشی بنیادین در محدوده ای از ایجاز. این شیوه بر «نهایت های» فرمالیسمی شهادت می دهد، که خسته از سینمای تجاری رایج، در بطن تفکر درباره اوضاع و کیفیات سینمای ملی قرار دارد.

زنده کردن خاطرات

بیضائی بازهم کلاغ را در سال ۱۹۷۷ به شیوه سیاه و سفید تهیه می کند. این آخرین فیلم اوست که ریشه در متن واقعگرایی دارد. (ما آثار او را از نظر موضوع طبقه بندی می کنیم نه از روی تاریخ تهیه) یک تهیه کننده تلویزیونی در جستجوی مطلب برای برنامه اش، در روزنامه به عکس دختر جوان گمشده ای برمی خورد. احساسی گنگ دارد که او را می شناسد و به جستجوی او می پردازد. این جستجو به افراط می کشد و زندگی او را تغییر می دهد، دستاویز هرکس می شود تا محض شوخی، به او سرخ های غلط بدهد. این باعث می شود که جستجویی را «در سطح» صرفاً جغرافیایی آغاز کند: دیدی مشابه با تهران امروزی رگبار، با گوناگونی بیشتر، در قلمرو احساس برانگیخته می شود. همسرش که سخت عصبانی است، به نوبه خود مجذوب این جستجو می شود، بدون آنکه بداند این جستجو برای او در حیطه ای دیگر از مدتها پیش آغاز شده است. درواقع، مادر شوهرش داستان جوانی خود،



1. Manoel de Oliveira
2. Angelo Poulos

و اشغال پایتخت و گذشته تاریخی را برای او روایت می کند .
 به یاری خاطره همه چیز با این نظم مطابقت می یابد؛ بدینسان مردم سال ۱۹۷۷ زیر تأثیر این «سفر» - با معماری شهر که با ساخت سینمایی تغییر شکل می یابد - خود تغییر شکل پیدا می کنند و به مردم سال ۱۹۴۰ بدل می شوند . کلاغ فیلمی رابطه ساز است که بر خاطرات تأثیر می گذارد و با مونتاژ قوی و بیان گویا مثلاً فیلم های آلن رنه را به یاد می آورد . این شیوه ای است که عناصر تجزیه ناپذیر را در بافت فرهنگی واحد عرضه می کند، در قالب اطلاعی واحد و مهم ، که چون نمی توان آن را به نامی بهتر خواند، آن را نمادین می شماریم ، چیزی که هیچ تضادی با ریشه یابی «سرزمینی» این فیلم ندارد . اما، برخلاف آنچه در غریبه و مه می گذرد، بیضائی همیشه يك پا در واقعیت ملموس دارد . آسیه ، همسر قهرمان فیلم ، اتفاقاً عکس دختر گمشده را در یکی از اتاقهای خانه می یابد، عکسی که در واقع عکس دوره جوانی مادر شوهر اوست .

این افشاء طی جستجو که نیز جستجویی سینمایی است در میان ابزاری که سینماگر باید برای یافتن راه حل هایی منطقی برای این عدم ترتیب زمانی کند و کاو کند افشاگری افسون کننده ای است . کار، در حوزه مونتاژ، جستجویی مضاعف است برای یافتن کادرها و ترکیب تصویرهایی که بتوانند رابطه ای میان این دوزن و این دودوران ایجاد کنند . اینجا، برخلاف فیلم سفر مقطعی عمودی از شهر تهران داریم همراه با بازسازی شگفت انگیزی از آداب و لباسهای کهنه آن شهر کهنه . حیطه هایی که کارگردان ما را میان آنها می راند (خاطره، نمادگرایی و جز آن) همانقدر در بردارنده تصویرهایی واقعی اند که حاوی عناصری مربوط به دلالت های وهمی ، که از میان آنها جامعه ایرانی را می توان شناخت .

○ سنت‌ها

غریبه و مه و چریکه‌ی تارا، فیلم‌هایی که از لحاظ مضمون و ساخت تازه‌ترند ما را با آفرینش محض روبرو می‌سازند. در این دو فیلم است که گفتگو میان سنتی احیا شده و فرهنگ عظیم بیضائی با شدت تمام برقرار می‌شود.

غریبه و مه ریشه در اساطیر ایرانی دارد. مردی زخمی به ساحل می‌افتد، هیچ چیز را به یاد نمی‌آورد. روستائیان او را نمی‌پذیرند. اینجا باز مسئله «بیگانه» آمده از دنیایی دیگر (از لحاظ فرهنگی، اخلاقی، و غیره) مطرح می‌شود که قبلاً در رگبار به صورت آموزگاری مطرح شده بود. مرد، که آیت نام دارد، عاشق زنی می‌شود که به گمان او بیوه است. دشواری‌های گوناگون، از جمله بازگشت شوهر زن که مجبور به کشتنش می‌شود، سر راه او قرار می‌گیرد. اما سرانجام با زن ازدواج می‌کند. مردانی که از دریا آمده‌اند (مردان قبیله مرد؟) به دنبال او می‌آیند. ناچار می‌شود با آنان نبرد کند اما هربار که ضربه‌ای بر یکی از آنان فرود می‌آورد زخمی بر پیکر خودش پدیدار می‌شود. در پایان، همانند آغاز فیلم، مرد خود را خسته و بیهوش در قایقی می‌یابد که به جانب کرانه‌های دیگر رهسپار است.

علاوه بر ارجاعاتی به تأثر ایرانی، ما هنر مینیاتور و ریشه‌های تمدن ایرانی و عناصر دیگری را می‌یابیم که با آنها آشنایی داریم. استفاده‌هایی از سبک کوروساوا به چشم می‌خورد: استفاده از لباس جنگجویان همچنانکه در معماری صوری، بویژه آنجا که به وضعیت فرد در فضای کارزار مربوط است. این شباهتها فقط ظاهری نیستند؛ ساخت دقیق دهکده و «بیگانه افشاگر» تاحدی مضمون ۷ سامورایی را به‌خاطر می‌آورد. هنر مونتاژی شدیداً مشخص، که در کارهای پیشین بیضائی دیده‌ایم و او را به سینماگران امروزی از ولز گرفته تا رنه پیوند

می‌دهد و از کوروساوا درمی‌گذرد، در اینجا به خدمت بازسازی خاطره‌ای فرهنگی درمی‌آید. داده‌هایی اضافی که کاملاً با متن عجین می‌شوند به این همه افزوده می‌شود: می‌توانیم، در پلان‌های بسیار به وجود البسه زنانه به رنگهایی تندتر از لباس دیگران توجه کنیم (قرمز تند یا قفایی رنگ) که نوعی تضاد زیبایی شناختی ایجاد می‌کند. این رنگها در محورهای گوناگون کادر نمایی بسیار جالب از توازن زیبایی شناختی کل اثر به دست می‌دهد. سرانجام باید اشاره کرد، که در خلال این داستان ناتمام، نقاشی بسیار مربوطی از محیط روستایی ارائه شده است که با وجود آنکه در قالبی رؤیایی جا دارد در حد خود واقعگراست.

چریکه‌ی تارا، فیلمی کاملاً مهجورتر از غریبه و مه، آشکارا ریشه در همان فرهنگ دارد. جنگجویی برای بازیافتن شمشیر دودمان خود، که در گذشته‌ای دور به هنگام نبردی از دست رفته است، از ژرفای ناشناخته‌ها پدیدار می‌شود، بدین شمشیر نیاز دارد تا باز در متن تاریخ قرار گیرد. سلاح اکنون در اختیار زن جوانی به نام تارا است (که آن را به ارث برده) که نخست گفته‌های جنگجو را باور نمی‌کند. جنگجو شرح پریشانی تبارش را برای زن تعریف می‌کند. اندکی بعد، هرچند شمشیر را به کف آورده است، دیگر نمی‌تواند بازگردد زیرا رشته‌هایی احساسی او را به تارا پیوند می‌دهد. تنهاآوری این فیلم، در مقایسه با فیلمهای پیشین در تعزیه‌ای است که گروهی محلی اجرا می‌کنند، و به موازات روایت مرد جنگجو جریان می‌یابد و مراحل گوناگون زوال دودمان او را نشان می‌دهد.

در کار بیضایی سه مضمون به چشم می‌خورد: مضمون «بیگانه» که آرامش محیط زندگی خاصی را به هم می‌زند و بویژه می‌خواهد نقش خود را در استحاله این محیط داشته باشد؛ کندوکاو در خاطره (شخصی

و تاریخی در کلاغ، اساطیری و فرهنگی در غریبه و مه و چریکه‌ی تارا؛ و حضور عشق بی‌فرجام (به دلایل اجتماعی در رگبار، اساطیری در غریبه و مه و تارا). بیضائی همچنین مسائل ایران امروز را مطرح می‌کند (رگبار، سفر) مسائل ایران دیروز (کلاغ) و نیز ایران سستی را (غریبه... تارا). هربار و هدف هرچه باشد، این کل فرهنگ غنی اوست که به نمایش گذاشته می‌شود. اسفبار خواهد بود که به هر دلیلی، امروز یا فردا، بیضائی مجبور به سکوت شود: در این صورت ما سینماگری بزرگ را از دست خواهیم داد.

ر. ب.



نمادی از مقاومت

مصاحبه با بهرام بیضائی



سعی ما در این مصاحبه بر آن بوده است که شکل اصلی گفتگو حفظ شود. این گفتگو که به مناسبت برگزاری جشنواره سه‌قاره در ماه دسامبر ۱۹۷۹ در نانت انجام شده است، شخصیت این سینماگر را بازشناسی می‌کند و شیوه زیبایی‌شناختی و همچنین دلبستگی عمیق او را به ایران بر ما آشکار می‌سازد.

در نظام پیشین ایران، معمولاً کاربرد نمادگرایی بیضائی را الزاماً راه‌گزینی از سانسور می‌دانستند. در متن سیاسی، آثار او همراه با آثار سهراب شهید ثالث و مهرجویی از زمره زبده‌ترین آثار است.

● از شکل‌گیری هنری خود بگویید.

● مهمترین کشف زندگی من تئاتر تعزیه بوده است و همواره

ازین گنج برداشت کرده‌ام. سینمای فرانسه، فیلمهای موزیکال شرکت متروگلدین مایر، شکسپیر و سوفوکل به من تعلق نداشته‌اند. من کار را با مطالعه فرهنگ و اساطیر چینی، ژاپنی، هندی و ایرانی و حشر و نشر با مردم روستاها و شهرها آغاز کردم. سپس به نوشتن نمایشنامه پرداختم. آخرین نمایشنامه‌ام، مرگ یزدگرد دوسال پیش اجرا شد. ده سال است که به فیلمسازی پرداخته‌ام.

● از نقطه نظر زیبایی شناختی، فکر نمی‌کنید که فیلمهایتان از فرهنگ ایرانی نشاندار باشد و این تأثیر چگونه است؟
● زیبایی شناسی با آنچه که باید نشان داده شود تبیین می‌شود. همواره با زمینه کار تغییر می‌کند، چه مانند کلاغ این زمینه بورژوازی باشد چه مانند غریبه و مه روستاییان.

من در جستجوی زبانی هستم ملهم از مینیاتور، از اساطیر و فرهنگ ایرانی تعزیه و تماشا (یعنی تأثر تراژیک مذهبی و تأثر کمدی). این دورا با خود به دوران معاصر می‌آورم. همه آثار خلاقه من مربوط به تاریخ ایران است، گذشته ایران، و آنچه را که می‌شود در تقابل با غرب‌گرایی متداول فعلی با آن کرد. این مسائلی است که من و سرزمینم مطرح می‌کنیم، و به همین دلیل است که ترجیح می‌دهم در ایران بمانم.

● در فیلم غریبه و مه فضا چگونه ساخته می‌شود؟
● در این فیلم دو فضا وجود دارد: یکی دریا، نماد ناخودآگاه، معصومیت و شاید مرگ؛ دیگری دهکده، محصور با طبیعت، که همانا زندگی اجتماعی باشد. آیت و قایق از دریا می‌آیند - ناخودآگاهی که در زندگی مداخله می‌کند -؛ هیچ چیز را به خاطر ندارد. در سکانس

آخر باز به دریا بازمی‌گردد، با این اندیشه که زندگی در جای دیگر جریان دارد. روستاییان به رعنا و شوهرش هویتی اساطیری می‌دهند. افراد پیرامون همواره از انسان می‌خواهند که کس دیگری باشد. داشتن هر دو شخصیت ناممکن است پس باید خود را کشت تا تصویر اساطیری باقی بماند. شوهر رعنا هویت اساطیری خود را ازدست می‌نهد؛ با او رودررو ملاقات می‌کنید: انسانی چون دیگر انسانهاست که از دریا می‌ترسد. آیت او را می‌کشد: هر مرد عاشقی باید اسطوره مرد پیش از خود را از میان ببرد. (می‌خندد) وقتی رعنا و آیت در اتاق باهم تنها هستند، میان آن دو... روح مرد مرده قرار می‌گیرد.

● مراسم رقص در غریبه و مه به چه معناست؟

● مراسمی سنتی است مربوط به شمال ایران که من آن را اندکی تغییر داده‌ام و در سال نو اجرا می‌شود. از جدال دو مرد بر سر يك زن نشأت می‌گیرد. در وهله اول موقعیتی برای تفریح مردم است؛ در وهله بعد، موقعیت رعنا و آیت را نشان می‌دهد که با تصویر وهمی شوهر رعنا درجدالند. در پایان فیلم، آیت با شوهر رعنا به جدال می‌پردازد و رعنا را زنی واقعی می‌انگارد. این مراسم وسیله بیانی مردمی است که توان بحث و گفتگو ندارند. در گذشته و حال این سرزمین گفتگویی نداشته‌اند، گفتگویی میان روشنفکران و مردم عادی وجود نداشته است. در گذشته وقتی مردم از طبیعت به‌هراس می‌افتادند، همانطور که فیلم نشان می‌دهد، برای آرام کردن خشم طبیعت به مراسم زنجیرزنی روی می‌آوردند. در صحنه‌ای دیگر رعنا را می‌بینیم که شاخی بر سر خود می‌گذارد، برای آنکه به حیوانی بدل شود و خود را به‌خاطر گناهی که فکر می‌کند مرتکب شده است: یعنی ازدواج با آیت: تنبیه می‌کند. این رسم پنجاه سال پیش ازین وجود داشته است.

● آیا اسلحه‌ای که به هنگام سوار شدن آیت در قایق یافته می شود نماینده ظهور ایدئولوژی جدیدی است؟

● برخی نوآوریها همچون کوشش روستاییان و آیت برای کنار آمدن باهم خوب است، اما نه آمدن مردان از دریا.

● در غریبه و مه همچنانکه در رگبار شخصیت‌هایی که از بیرون اجتماع می آیند رد می شوند. . . .

● کسانی که به سوی جوامع دیگر می روند و فرهنگ خاص خود را برای آن جوامع می برند خواه ناخواه آن جامعه را تا حدی تغییر می دهند و خود نیز زیر تأثیر محیط تازه تغییر می کنند. اما چون این کار انجام شد مجبور می شوند آن را ترك گویند.

● در رگبار و در سفر شما تصویری از «داشها» ارائه می دهید که با تصویر سنتی آنها در سینمای فارسی مغایرت دارد.

● در تاریخ فرهنگ عامیانه ایران «داشها»، «پهلوانها» و «لات‌ها» شخصیت‌هایی بسیار با اهمیت اند. قوی و بخشنده‌اند و حاضرند جان خود را فدای دیگران کنند. اما در زمانی که تمدن سنتی از میان رفته است، «داشها» در قشر لومپن پرولتاریا تحلیل می روند. در گذشته گاه به شاه كمك كردند. اما در سینما، شخصیت «داش» سنتی با لباسهای جدید باقی مانده است. «داشها» ریشه مذهبی دارند. من در فیلم هایم آنها را همانطور که واقعاً هستند، چه خوب و چه بد، با لباسهای جدید به عنوان جزئی از قشر لومپن تصویر کرده‌ام.

در سفر بر جنبه منفی «داش» تأکید ورزیده‌ام که در کوچه‌ها به دنبال بچه‌بازی است و دنبال نوجوانان می افتد، در حالی که در گذشته در چنین مواردی به یاری آنان می شتافت. در رگبار «داش» حرفه‌ای دارد

و بر ارزش سنت خود واقف است. در سفر می توانستم نفرتم را از این طبقه منحنط با الهام از سامورایی های به افلاس افتاده نشان دهم. در این فیلم همه صحبت از مرگ می کنند، از بیماری، از تمدنی گذشته، از آینده ای که دو کودک یتیم می کوشند از آن بگریزند. رگبار در جنوب تهران می گذرد، در محله ای متراکم که گاه ده نفر در يك اتاق زندگی می کنند. آقای حکمتی در محاصره گروه شوربختی است، فاقد شادی، و این اهمیت وظیفه او را در بازسازی مدرسه نشان می دهد.

● فیلمهای شما چگونه در ایران توزیع شده اند؟

● رگبار، که فیلمی نیمه تجارتي نیمه هنری است پس از جشنواره فیلم تهران در سال ۱۹۷۲، که در آن مدال طلا گرفت توزیع شد. اما در مورد فیلم غریبه و مه، کشمکشی میان تهیه کننده که خواستار حمایت از فیلم بود و وزارت فرهنگ و هنر و تلویزیون در گرفت. چون کمک دریغ شد فیلم بدون تبلیغات به نمایش درآمد. کلاغ پنج روز پیش از انقلاب به نمایش درآمد؛ چون اجتماع گروهی از مردم در محلی واحد خطرناک بود نمایش فیلم متوقف شد، و دوماه بعد از سر گرفته شد. بعدها باموفقیت در تلویزیون به نمایش درآمد.

● مردم چه واکنشی نشان دادند؟

● قدیمی ها فیلم را با نوعی حسرت برای تهران دیروز دیدند؛ جوانها آن را به مثابه بخشی از گذشته دیدند که آن را نمی شناختند. برخی فیلم را هجوی از وضع ایران شمردند، و تلویزیون آن و سرشت برنامه های این تلویزیون، هجوی از مردمی که فن شناسی و رسانه های جمعی جدید را در اختیار دارد اما از لحاظ روحی و فکری با این پیشرفته ها همگام نیست.

● ممکن است محض اطلاع خوانندگان خطوط اصلی فیلمنامه آخرین فیلمتان چریکه‌ی تارا را که در جشنواره کان ۱۹۸۰ در بخش «نگاه ویژه» به نمایش درآمد برای ما شرح دهید؟

● بیوه جوانی به هنگام بازگشت به دهکده‌اش با دو مرد روبرو می‌شود که خبر مرگ پدر بزرگش را به او می‌دهند. لختی بعد در راه شاهد صحنه عجیبی می‌شود: مردی از اعماق قرون با خود و زره و شمشیر از میان جاده می‌گذرد. در بقچه ارثیه پدر بزرگ شمشیری یافت می‌شود. زن توجهی به آن نمی‌کند و آن را در رودخانه می‌اندازد. به زودی مرد اعماق قرون را باز می‌بیند که در جستجوی شمشیر خویش است، این شمشیر نشانه دودمان او و زمانه آن است و مرد می‌خواهد آن را به تاریخ بازگرداند. اما هنگامی که شمشیر را می‌یابد نمی‌تواند بازگردد زیرا عاشق تارا شده است. نزدیک به سکانس آخر بر ساحل برای چندمین بار به یکدیگر برمی‌خورند و تارا مرد را به مسخره می‌گیرد و به او می‌گوید که دودمانش وجود خارجی نداشته و مرد دروغ می‌گوید. مرد به خشم می‌آید و فریاد زنان می‌گوید که به دودمانی از سلحشوران جلیل تعلق دارد. در همین لحظه، لشگری از دریا سر بیرون می‌آورد که همانا دودمان مرد جنگجوست. تارا ازین مشاهده مضطرب می‌شود و هردو به سوی جنگل می‌گریزند، و به صحنه آخرین نبرد این جنگجویان پیش از نابودی می‌رسند. تارا به عشق خویش اعتراف می‌کند. وقت آن رسیده است که تصمیمی بزرگ بگیرد: مرد می‌تواند به زندگی برگردد به شرط آنکه تارا دو فرزندش را فدا کند یا خود به سوی مرگ رود. تارا راه دوم را برمی‌گزیند. خشم گریبانش را می‌گیرد و به جنگ امواج دریا می‌رود.



○ عکس و آینه

سمانه عزیز،

چند یادگار از عموبهرام در خانه ما مانده: يك بشقاب قدیمی، رنگ‌ورورفته، روی آن تصویر خوشه‌ای انگور، گلابی و گیلان و شاید سیب که در سفیدی بشقاب محو می‌شود، کاسه‌ای که وقتی مریض بودی شام در آن برایت آورده بود، در خانه داده بود و بارنوی زرد کهنه‌اش رفته بود. ماشین او دو در داشت مال ما چهارتا؛ اغلب اشتباه می‌کردیم، منتظر می‌شدیم تا کسی که پشت نشسته خودش پیاده شود؛ يك پوستر فیلم شاید وقتی دیگر یا به قول خودش «وقتِ دیگر، شاید» و سرانجام تابلویی از تهران قدیم. مه گرفته فیلم کلاغ که گذاشته‌ایم بالای کتابخانه. گاهی فکر می‌کنم عموبهرام رفته پشت یکی از همان دریچه‌ها در مه گم شده. چندروز پیش بشقاب را از گنجی بیرون آوردی، مدتی نگاهش کردی، از من پرسیدی پس عموبهرام کی می‌آید؟ بعد به فکر فرو رفتی. گیره سبز سرت را برداشتی و روی میز،

کنار بشقاب گذاشتی. خواستی از عموبهرام برایت بگویم. فیلمهایش، خودش، و اینکه وقتی همسن و سال تو بوده کجا زندگی می کرده؟ دوچرخه سوار می شده؟ برف را دوست داشته؟ چرا از سگ می ترسیده؟ بعد چه کار کرده؟ کجا درس خوانده؟ من جوابهای ناقصی دادم. آخر شب فکر کردم نامه ای بنویسم تا وقتی بزرگتر شدی، وسینمارا شناختی، آنرا بخوانی.

یادت می آید؟ چندروز به عید مانده بود؛ فیلمهای چریکه تارا، رگبار و کلاغ و عموسییلورا در ویدئو می دیدیم. زل زده بودی، جنب نمی خوردی، فهمیدم خورش آمده. وقتی تمام شد، دست مرا گرفتی، گفتی می خواهی برای بهرام جایزه بخری.

غروب، گذشته بود، روی شهر موشك می انداختند. رفتیم روبه روی دانشگاه. اغلب کتابفروشیها بسته بودند. وارد «زمان» شدیم، تو پرسیدی چی بگیریم؟ فکری کردم و گفتم تاریخ تئاتر جهان - اگر نداشته باشد - مدتی تردید کردیم تا سرانجام دل به دریا زدیم و گرفتیم. تو خوشحال بودی، جلو جلو می دویدی. فردا ظهر رفتیم خانه اش. مثل فضای فیلمهایش شده بود. روی راحتیا و صندلیها پارچه سفید کشیده بودند. نور اریب آفتاب از پنجره بر میز ماهوت سبز می تابید، ذره های غبار، نرم می چرخید. قاب عکسها را از دیوارها برداشته بودند. آینه ها و کتابها را برده بودند. برگ گلدانها خاك گرفته بود. عموبهرام، تنها، در فضایی نیمه تاریک، میان خرت و پرتها نشسته بود. سرگشته، در موقعیتی بین گذشته و آینده، دنبال پناهی می گشت. در همان نزدیکی موشکی افتاد، شیشه ها لرزید.

تصویر سوسن تسلیمی در چریکه تارا نگاه تو را جذب کرد، از دریا برمی آمد، موج تا سرزانوی او می رسید، جامه سرخی به تن داشت در احاطه رنگهای آبی سربی، نیلی و خاکستری، شمشیر بر آبها

می زد، زیر پرتو آفتاب دلمرده اوآخر زمستان. عموبهرام تصویر را روی صندلی، پشت به نور گذاشت تا تو بهتر ببینی. دست من سمت کیفم می رفت به هوای سیگار، اما نمی کشیدم. بهرام از دود بدش می آمد، دود هوا را آلوده می کرد؛ فکر می کنم در ذهن او آلودگی به گذشته ای دور برمی گشت. هوای تازه پاك می خواست. هیچ هوایی نمی توانست به اندازه انتظار او پاك باشد. سلسله توقعات برنیامده. حتماً در شروع جوانی امید به ساختن جهان تازه ای داشت، حالا این امید سست و نخ نما شده بود، رشته ای از آن مانده بود به نازکی تار عنكبوت آویخته از سقف، تابخوران در نسیم که گهگاه چون تاری سیمین می درخشید؛ دری ناگهان باز می شد رو به دلتنگی گذشته. سقف می شکافت، اعلانی فرومی افتاد. آرزوی نازك او با باد می آمد و می رفت، گاه رنگ نقره می شد، همپای این درخشش چشمهای او می درخشید هرچند جهان سراسر زیر غبار می رفت.

شبی از خواب دیشبش می گفت. هردو، هر از گاه، خواب سقوط می دیدیم، مضمون خوابها را ردوبدل می کردیم. ایستاده بر لبه سست و ژنده زندگی، توشه دیگری نداشتیم. يك ساختمان بلند را خواب دیده بود، با حیاط سیمانی خشك. گروهی بچه دور گودالی مستطیل بازی می کردند، هیچ نرده ای، حصاری، حفاظ گودال نبود. بهرام تعجب می کرد، نگران بچه ها بود؛ چرا درست همانجا، در مرز سقوط؟ کاری از دستش بر نمی آمد. تا کودکی افتاد، رفت به اعماق. خواب دو جنبه داشت، مثل فیلمهایش. صحنه ای را بیرون از خود می دید، چون ناظری تصویر می کرد، وجه دیگر خواب در درون می گذشت. بچه، صورتی از خودش بود، پاره تاريك اعماق. چیزی به او نگفتم، دلیلی نداشت. ولی عصبانی شدم. بعد از بیست و چند سال کار چرا گودال بی حصاری پیش رویش گذاشته بودند. پاداش او

همین بود؟

سمانه! باید بدانی هر هنر اصیلی از ریشه‌های تاریک، درهم و انبوه آفریننده برمی‌خیزد. بین هنرمند و کار کیفیتی هماهنگ، با یک تقارن فرخنده برقرار می‌شود، متقابلاً به هم جواب می‌دهند: آفریننده کار را می‌سازد، کار، آفریننده را. رفت و برگشت اجزای روشن شده، چون تقابل آینه‌هاست؛ در این بازی توپ نمی‌افتد، با تعادلی دائمی اینور و آنور می‌شود؛ این بازی آموختنی نیست. تو را می‌برد، در مه قدم می‌گذاری، تا راحت را پیدا کنی. منزل به منزل روشن می‌شود. به تو یاد می‌دهد تا خرت و پرتها را بیرون بریزی و آنچه لازم است حفظ کنی. در شبی تاریک تو را دنبال چرخ درشکه می‌کشد. آتش و لاش می‌کند، به زمین و زمان می‌زند. در پایان راه می‌فهمی کلاه سرت رفته است. «وقت دیگر، شاید». شایدی در کار نیست. قطعیت بر وقت حاکم است - خم شده بر کاغذ، پشت دوربین، پس پنجره با نگاهی به خیابان.

سمانه! عموبهرام جهان نمایش را به تصادف کشف می‌کند. بعضی حرفهایش را کنار هم می‌گذارم. از کلاس پنجم ششم دبستان با پول نهارش می‌رود سینما. در سالن تاریک، پسربچه زیر «نگاه» نیست. خیال‌پروریهای او از جنس تصویر می‌شود. حدس می‌زنم درپناه سینما، غربت را از یاد می‌برده. در دوره دبیرستان شمشیربازی یاد می‌گیرد، مثل شهبازان فیلمها، تا شمشیر کمرنگ می‌شود. روح پیچیده سلاحی پیچیده می‌طلبد: سینما، تصویر.

دبیرستان را تمام می‌کند. در اداره ثبت دماوند مشغول کار می‌شود. احتمالاً پشت میزی می‌نشیند که بازنشسته‌ای، تازه آنرا ترك کرده است. پرونده‌هایی را ورق می‌زند، ارباب رجوع را راه می‌اندازد، چای پررنگ داغ می‌نوشد، برگهای پاییزی را از پشت شیشه‌های گردگرفته نگاه می‌کند، به خانه می‌رود، شب کتابی از سر خستگی

می خواند، فکر می کند، به صدای قورباغه ها گوش می دهد، سر ماه حقوق می گیرد. سینما فراموش شده. شور و شر دبیرستان دارالفنون جا به دلنگی روستا داده. چشم انداز زندگی کارمندی آینده را خاکستری کرده است. تا ماه محرم، همکاری او را می برد به مراسم عزاداری. برای اولین بار تعزیه می بیند، این شکل از نمایش اثری غریب بر ذهن او می گذارد. درگیر جذبه ای جادویی به خانه برمی گردد. از تعزیه گردانها متن تعزیه را می خواهد، به دست می آورد. روزی پدر آنرا می بیند، سرسری نگاهی می کند، متن آشناست. می پرسد «شما به تعزیه علاقه مندید؟». پاسخ بهرام مثبت است. پدر می گوید اجداد آنها در کاشان تعزیه هایی عظیم را نسل به نسل سامان داده بودند. نامه ای به کاشان می نویسد و چند متن تعزیه را از بستگان نزدیک برای بهرام طلب می کند. هفته بعد گنجینه ای می رسد: متن کامل بسیاری از تعزیه های منسوخ. (در چریکه تارا زن نمی داند شمشیر چیست. مسخره به نظر می آید. آنرا برای درو می دهد به همسایه. مرد شمشیر را پس می آورد. تارا برابر آتش می نشیند، با شمشیر سبزی خرد می کند؛ چیزی به او داده شده که کاربردش معلوم نیست. - نسل به نسل شمشیر تعزیه، دست به دست شده؛ میراث پدر بزرگ است.)



درگیرهای شاخص ذهن او را در سلسله مراتب فیلمها، از عموسیپیلو تا شاید وقتی دیگر، با همان نظمی که من توانش را دارم بررسی می کنیم.

عموسیپیلو پیرمردی است تنها و بازنشسته، هیچ کس و کاری ندارد. با جابجایی به محله ای تک افتاده، در حواشی شهر، انزوا را کامل کرده است. چشم انداز او میدانی است خاکی، زیربنای

خانه‌هایی نساخته در فضایی دلتنگ و خالی. هر نمایش اصیلی سوای روبنا و خط داستان، کلیتی است یکپارچه. در هر بنا، به رسم سنتی کهن، زیر پی‌ها يك قربانی می‌گذارند؛ قلب تپندهٔ اعماق، طلسم ساختمان است، ضمانت استحکام، تعادل و بقا. من شگردهای روبنایی سینما را مثل آدمهای حرفه‌ای نمی‌شناسم. نمای دور، متوسط، درشت و گردش دوربین، ادغام تصاویر و تدوین، پرداخت نور و صدا، در قلمرو شناخت اصحاب سینماست. بهرام به ابزار فنی کار خود احاطه دارد. نتیجه رسا و روان است، تشخیص کاستیهای این مقوله خارج از تخصص من است. شاید بتوانم بفهمم سر نثر فارسی چه بلایی می‌آید، اما بلاهای نازل شده بر سر نوار سلولوئید برایم ابهام دارد. در سینما طالب همسازی، فصاحت و روانی هستم تا درونمایه را قوام بدهد. نمی‌دانم تسلط بهرام بر کار خود حاصل کدام تلاش است، تجربه، تکرار یا مکاشفه؟ به بهای آن چه عمری فرسوده؟ به چه میزان فیلم دیده؟ از کدام استاد سینما بیشتر درس گرفته؟ شاید خودش هم ضربه‌های تأثیرگذار را به یاد نداشته باشد. اما واضح است پشت هر نما دانشی نهان شده. پس به آن شاخه‌ای می‌پردازم که همسایه‌ام باشد و دستم به آن برسد.

برگردیم به اولین فیلم. عموسییلو نخستین حلقهٔ زنجیر شخصیت‌های از اجتماع‌رانده و غربت‌گزیده بهرام است. تلفن او زنگ نمی‌زند جز یکبار که با آشنای دوری گفتگویی سطحی دارد. کسی به سراغش نمی‌آید، خویش و پیوندی ندارد. تنها از خانه بیرون می‌رود، در حواشی پرت جامعه گردش می‌کند یا خریدی، باز تنها برمی‌گردد. پسرهای ضمن بازی فوتبال در زمین بی‌برگ و بار، چشم انداز تنهایی مرگبار پیرمرد را به هم می‌زنند. هرچند که زندگی بچه‌های اعماق رنگ‌پریده و دلگیر است، با پیرمرد در گذار ملال‌آور عمر شریک‌اند.

چیزی بدهکار هم نیستند. در بینوایی خویش، از دوسو می ستیزند، آسیب به هم می رسانند. از جهان دودگرفته یکدیگر خبر ندارند. هر طرف محکوم و قربانی است، زورشان فقط به هم می رسد؛ مضحکه دائمی نوع انسان. با حمله پیرمرد کودکی مصدوم می شود. او را می برند بیمارستان. عمو سییلو با احتیاط اولین گام را برای ایجاد رابطه برمی دارد - پادزهر عذاب وجدان یا نیاز به گرمایی انسانی. به عیادت کودک مصدوم می رود. گل برای او می برد. یخ ترس و پرهیز بچه ها ذره ذره آب می شود. انسان، روی خاک، درنهایت انسان را طلب می کند. پیرمرد و بچه ها نرم نرم به آشتی می رسند. شیطنت کودکان در مرد حلول می کند. مثل بازی قایم باشک چهره را پشت حایلی (شاید روزنامه، درست یادم نیست.) پنهان می کند. محض ایجاد رابطه، به زمین بازی نزدیک می شود. حایل چهره را برمی دارد، سییل را تراشیده تا لقبی طنزآمیز نداشته باشد؛ اما چه فایده، بچه ها لقب دیگری می تراشند: عمو بی سییل! از هر دوسو می خندند. راهی به هم برده اند هرچند کج و سست پایه؛ هیچ ارتباطی در جهان کامل نیست. باید به آنچه هست ساخت.

بهرام ذات روابط انسانی را می شناسد. در فوران عواطف اغراق نمی کند. معلوم نیست عمو بی سییل مورد مهر است یا تمسخر؟ وجود هر دوجنبه، طبیعت ارتباط را بهتر نشان می دهد. مهر یا تمسخر، به هر حال پیوندی رقیق، شکننده و در نهاد اصیل است. پایان فیلم ظاهراً خوش است هرچند ملازم این شك است که بار دیگر ترقه در رفتنی، شیشه شکستنی، یا سروصدایی بیگانه، موجب نزاعی شود. غربت گوش به زنگ نشسته.



می رسیم به رگبار - در اولین کارها شخصیت محوری هنوز مرد

است. آقای حکمتی، از محله‌ای در بالا، به جنوب هبوط می‌کند. گاری لق‌ویقی، خرت‌وپرتهای محدود را در کوچه‌ای سراشیب، پر از آبچاله، می‌آورد. اسباب پخت‌و‌پز و خفت‌و‌خور نیستند. بارخاطرات را می‌کشند: آینه، چراغ و عکسهای یادگاری، بازمانده دورانی از دست‌رفته؛ دلتنگی گذشته او را پناه می‌دهد. نگاه اهل محل از پس توری پرده‌ها، دریچه‌های تاریک، کنجکاو و بیگانه است. آدمی زیادی، غریبه، به محله‌ای آمده که در نهاد مال او نیست، این ورود یادآور آسیب‌زایش است. بچه‌ها به گاری نزدیک می‌شوند. چراغ یادگاری مادر از سمت حباب می‌شکند. پایه و نفتدان می‌ماند. امید شعله‌ای هست. عکسها را به خانه می‌برد. تصویر برای بهرام وسوسه‌ای دائمی است، در اغلب فیلمها راهگشای قهرمان است، در حاشیه یا متن کار نقش دارد. تصویر همان سینما نیست؟

بیشتر نماهای فیلم در مدرسه می‌گذرد؛ تقابل معلم تازه‌وارد با معلمین دیگر. حکمتی را قلباً نمی‌پذیرند، هم معلم منزوی اهل کتاب و هم مدیر مدرسه رفیق‌باز سرزنده، حس می‌کنند از جنس آنها نیست. ظاهراً دست‌وپاچلفتی است. هیچ امتیازی ندارد، مثلاً شباهتی به شمال‌شهرنشین‌ها. تفاوت او با دیگران به دلیل برتری نیست، کج‌مداری سرنوشت است، هرچند که زندگی آنها به‌انزوای او باجی نمی‌دهد. از دم گرفتار و خسته‌اند. روزها و شبهای بی‌رونق، بدون هیچ‌امیدی به تحول و گشایش، در خانه و مدرسه به‌کندی می‌گذرد؛ غیبت می‌کنند، جای می‌نوشند، پس از بگومگویی از هم می‌رنجند، طوطی‌وار درسی می‌دهند تا پرتویی زودگذر بر زندگانی بی‌رنگ‌وروی نخ‌نما بتابانند، اما در بنیاد معصوم و قربانی‌اند. تنگدلی، تنهایی و تشنگی بر سر همه بال گسترده. همدردی و دید دقیق بهرام فاجعه را منحصربه‌فرد نمی‌داند. اولین واکنشهای بچه‌ها درقبال معلم تازه،

لودگی، سرکشی، خوار شمردن و آزار است. او مثل محکومی است که خبر از جرمش ندارد، حتی عشق را خود انتخاب نمی کند، به طرف آن رانده می شود تا پس از هیاهوی فراوان برای هیچ باور می کند عاشق است. شایعه سازی بی بنیاد، محله را پر می کند. بچه ها، زنان بیکار، معلمین خسته پرت شده در حاشیه، محض تفریح بهانه ای پیدا می کنند، سخت به آن می چسبند. برای فراموش کردن خود غیبت از دیگران چاره ساز است. حکمتی دختر را از دید مردم می بیند، به اعتبار حرفها دلبسته او می شود. دختری محبوب، ظریف و زیباست. با کاری دشوار خرج خانه ای را می دهد، برادر كوچك و مادر روانپریش سالخورده را زیر بال و پر گرفته. وجدان و حق شناسی اساسی ترین مشغله ذهنی اوست. اما حکمتی در کنار او هم غریب است. در محله با هیچکس از ریشه پیوند ندارد. در سراسر فیلم يك انگیزه ذهن او را عاشقانه پابند می کند: بازسازی تالار نمایش مدرسه. خارج از تالار، زندگی است با چفت و بستهای لق و روابط مجازی. حکمتی، تنها در تالار، اصل خود را پیدا می کند؛ هیجان او از ریشه آب می خورد - رویارویی زندگی با هنر. تالار بزرگ است و متروك، تار عنكبوت گرفته، بی ارج تر از مزبله. همه چیز آن در حال پوسیدگی است. چنین خرابه ای را تنها به یمن عشق می شود سروسامان داد. شور و همت او ظاهراً از دلبستگی به دختر مایه می گیرد، اما در نهان، ماهیت رابطه وارونه است. انگیزه حکمتی برای زنده کردن صحنه نمایش سودای عاشقانه زن نیست. دختر به او نیرو می دهد تا رسالت اصلی را به فرجامی شایسته شأن تئاتر برساند. پرشورترین ساعات زندگی او صرف پاك کردن غبار دیرپای صندلیها، دریچه ها و پرده ها، دور ریختن زباله، رنگ کردن دیوارها، صیقل دادن زمین و شیشه های پنهان شده زیر دوده و گرد می شود. يك تنه کاری می کند که دهانفر

از پس انجامش بر نمی آیند. تالار متروک به تعبیری میراث گذشتگان نیست؟ احیای تکیه‌های از یادرفته تعزیه که از بخت بد یا درهم کوبیده شده (تکیه دولت) یا کاربردی سوای زباله‌دان، انبار و طویله ندارد. آرزوی پرشور بهرام بازسازی سنت منسوخ نمایشهای ایرانی است. عشق و زندگی بهانه است. تعزیه آیینی جای گسترش ندارد، ناگزیر قالبی نو اختیار می‌کند، درخور رسم روز. با زنده کردن تالار، حکمتی، میثاق دیرین خود را به انجام می‌رساند. پیروزی او در وفا به عهد است؛ از این طریق با بچه‌ها، همکاران و مردم محل به شایستگی ارتباط پیدا می‌کند. عامل رابطه، نمایش، ریشه در اصل دارد، بین آدمها وحدتی ایجاد می‌کند درحقیقت بی‌واسطه. با نمایش، دشمنیها، ابتذال، غیبت، خرده‌بینی به تعالی بدل می‌شود، رنگ خاکستری گذشته تجزیه می‌شود به رنگها، جرقه‌ها و برق اشک شوق. حکمتی بر قصاب محله، رقیب عشقی توانگر، غلبه پیدا می‌کند؛ برای دختر پیشکش گوشت هفتگی در جلای فاخر تالار بی اعتبار می‌شود. شقه‌ها دیگر چشمگیر نیستند. روز بعد قصاب را در مراسمی آیینی با جامه سیاه، زیر علم می‌بینیم؛ کل دخل دکان را پیشکش قربانیان زلزله می‌کند. نیکی ضمیر او در کشاکش عاشقانه شکوفا می‌شود. عشق لنگری برای حکمتی نیست. وابستگی دختر به محله آشکار است. ثقل مادر و برادر، خانم خیاط، کوچه‌های باریک و سنگفرش، خانه‌ها و دکانهای مأنوس، غنا و سخاوت قصاب، دختر را پایین می‌کشد، تا بن استخوان به محله می‌پیوندد. در لحظه‌ای گذرا خانم خیاط را صافی تر از دختر جوان می‌بینیم؛ بانویی از بالا به دیدار او آمده. افسوس خیاط از این است که چرا درست در لحظه غیبت دختر سر رسیده. بانو به رؤیت نمی‌آید. شاید خیال و حسرتی است، توهمی در تنهایی، اما دختر با این خیال بیگانه است؛ بانو هم به او کار ندارد. تعهد به انسان و خاک

دختر جوان را از بانو بی نیاز کرده است.

دختر دزدانه به خانه حکمتی راه می برد. دیوارها پوشیده تصویر رفتگان است. پیش از این پسر صاحبخانه ساکن اتاق بوده حالا از او خبری نیست. اتاق حکمتی در سراسر محله خلوتکده ای است رازآمیز. روح، در آن، پس از آمادگی، عزم رحیل می کند. حکمتی در ورود به محله مستقیم به آنجا می رود، انگار پیشاپیش جای خود را می شناسد، یا برایش معین شده. پیرزن صاحبخانه مرد جوان را به جای پسر گریخته می پذیرد، اما دومی نیز در محله ماندگار نیست. شور حیاتی خود را به تالار متروک دمیده، بی حضور او پرده تئاتر همچنان پس خواهد رفت، چراغها روشن خواهد شد، محله رنگ گرفته. دیگر برای ماندن دلیل و انگیزه ای نیست. خرت و پرتها را از سر اندوه برمی دارد، در گاری می گذارد. گاریچی این بار عینک سیاه به چشم دارد. رفتن حکمتی به مراسم تشییع جنازه شبیه است. اهل محل در سکوت نگاه می کنند. شاگردان او به ویژه برادر دختر گریه سر می دهند. گاری روی سنگفرشها بالا و پایین می رود. دختر، از پشت شیشه، رفتن او را غمزده نگاه می کند. حکمتی دوش به دوش تقدیر خود - گاریچی عینک سیاه - محله را ترک می کند. ما ز بالایم و بالا می رویم.



می رسیم به سفر - داستان سرگردانی دو پسر بچه، در جهانی بی ترحم. فیلم طبیعتاً به نمونه های واقعی نزدیک است. در سراسر جهان هر آن، پسر بچه هایی بی خویش و پیوند، گمشده و مضطرب، بی سرپناه، خانواده و امنیتی می گردند که جز در خیال محال است. تاریخ حیات انسان پر از یتیم و یتیمی است. اما هنرمند چرا میان جنگل انبوه اتفاقات، همیشه این مورد را انتخاب می کند؟ او یتیمی را در روح خود می شناسد؛ قالبها تغییر می کند، اما حکایت غربت همچنان ادامه

دارد.

اولین نمای سفر از پسر بچه‌ای یتیم است، شاگرد پینه‌دوزی کنارآمده با شرایط، در دهک‌های تنگ و تاریک از اوستا شلاق می‌خورد. بر چهره و دستهای او لکه‌های واکس نشسته. پسر یتیم دوم خیال‌پرور است. در محله‌های اعماق بال‌وپر می‌زند، اهل تسلیم و سازش نیست. هوای سیر و سفر دارد. با این‌وسوسه آرامش را از رفیق خود می‌گیرد. می‌گریزند و قدم به راه می‌گذارند. بی‌توشه و راهنما رو به مجهول پیش می‌روند. از در و دیوار محله آلودگی، مسکینی و سنگدلی می‌بارد. عده‌ای کارگر بیل‌به‌دوش، با عینک سیاه، تند عبور می‌کنند. عینک دودی، سیم‌اچه، ماسک ضد آلودگی، قاب بزرگ و خالی عینک، رشته‌ای از تصویرهای تمثیلی بهرام است، بازتاب ترکیبی چند وسوسه: رابطه با مرگ، زیر نگاه بودن؛ قاب عینک بزرگ شاید نشانه نظارتی از بالا است. شکستن چارچوب زندگی عادی بدون مجازات نیست. پسر بچه‌ها از این مرز عبور می‌کنند. تیر بلا و مصیبت بر سر آنها می‌بارد؛ گرسنه‌اند و تهیدست. محض طراری نقشه می‌کشند، شکار پسری همسال آنهاست با عینک نمره‌ای، جامه تروتمیز، کیف به‌دست و متکی به نفس. بایقین قدم برمی‌دارد. مادری او را جمع‌وجور کرده، صبحانه به‌خوردش داده، پدر پول روزانه را در جیب او گذاشته، از محیطی امن می‌آید. تفاوتش با پسرهای آواره از زمین تا آسمان است. برای گول زدن او سرها را بالا می‌گیرند، به آسمان خالی، کنج‌کاو نگاه می‌کنند. پسر نونوار به دلیل خوش‌باوری کاهلانه مردم مرفه، فریب می‌خورد. دنبال هیچ می‌گردد. دست شاگرد پینه‌دوز در جیب او می‌رود. می‌زنند به چاک. در نمای بعدی گروهی به تقلید هم آسمان را نگاه می‌کنند، درگیر توهم جمعی، تراکم انسانها برای باوری پوچ. زندگی همه بی‌فروغ است. در سکون روزهای یکسان،

141

خاك و خلی و خسته، دست زیر سر، روی زمین خوابیده‌اند. شیون دختر بچه‌ای تنها، در سکوت کوچه خوابرفته می‌پیچد و چشم انداز آشنا پیش از سقوط در چاله احساساتی‌گرایی قطع می‌شود (نماهای موجز و گویا در فیلم سفر شاخص است). پسر بچه‌ها در راهروهای پیچ‌پیچ، پوشیده‌آینه‌های کوژ و مقعر گم می‌شوند. دستی از چوب یا مقوا، شاید اعلان آرایشگاه یا چلوکبابی، راه را نشان می‌دهد. مردانی مشنگ و معلق از فراز چوب‌بست و نردبان بچه‌ها را به رفتن ترغیب می‌کنند. بی دلیل ریشه می‌روند (این صحنه‌ها به فضای پیوسته و واقعی فیلم لطمه می‌زند. کاش تعدیل می‌شد). سرانجام پسرها از تنگنا خارج می‌شوند. به فضای باز می‌رسند: پلکانی و تكت و توك درخت‌های سبز. ظلمت محله‌های کابوس‌زده را پشت سر می‌گذارند. از نکبت و دود و هذیان بیرون می‌آیند. بناهای چنداشکوبه و نوساز حومه شهر، بهشت موعود آنهاست. شاگرد پینه‌دوز، به فاصله زندگی خود با ملکوت خیالی واقف است و خوب می‌داند سهم او همان دکه تاریک و کتک‌ها و دشنام پینه‌دوز است؛ خداحافظی می‌کند. دومی رؤیا را واقعی، واقعیت را خوابی گذرا می‌داند. از پله‌های تمیز مجتمع بالا می‌رود، زنگ می‌زند. پدر و مادر مجازی در را می‌گشایند، بر آستانه می‌ایستند، راه را بر او می‌بندند. چهره‌ها بیگانه و سرد است. مادر، جلوه ایزدبانوی یخ‌زده، راه دراز و رهرو را نمی‌بیند. به بتی سنگی شبیه است، رخنه‌ناپذیر و دوردست. جانشین پدر، متولی نیایشگاه، پسر را قبول ندارد؛ دو سال بزرگتر از فرزند گمشده آنهاست. زائر غریب دیر رسیده. بالتماس می‌خواهد راهی به خانه باز کند. حتی به نوکری راضی می‌شود. جواب همان است که بود. سرشکسته برمی‌گردد، با تصور تنهایی، اما رفیق خود را در انتظار، روی پله‌ها می‌بیند. سیر و سفر بی نتیجه نبوده است: بچه‌ها چون مرغان عطار، تصویر یکدیگر را در

چشمهای هم می بینند. سیمرغی در کار نیست.



غریبه و مه فیلمی است در خدمت تمثیل و استعاره. داستان و فضا با واقعیت در هیچ بعدی همساز نیست. اشاره‌ها مستقیم است و خط داستانی را مغلوب می‌کند. اذهان ابتدایی که به دلیل غرابت موضوع، مجذوب می‌شوند، بده‌بستانی کم‌بها با اثر برقرار می‌کنند. حجم بی‌پایان وجوه هنر سوررئالیست با میدان‌داری آمریکای لاتین، اروپای اول قرن و بیش‌و کم آسیا حرکت‌هایی مقطعی است، با اندکی بی‌ظرافتی در تله‌عوام‌فریبی گیر می‌کند؛ تابع رسم روز است، با گذشت زمان می‌پوسد. حتی از جو هم عصر خود گاهی عقب می‌ماند. جای بهرام که با هر فیلم، صورتی اصیل از صندوق تاریک بیرون می‌آورد بین این باسمه‌ها نیست. غریبه و مه سرمرز است، مستعد فروغ‌لتیدن. تکرار صحنه‌های اغراق‌شده ملال‌آورست و فیلم را بی‌هویت می‌کند. پرداخت شخصیت‌ها، کیفیت روابط انسانی، سطحی و سست می‌نماید. کار هنر ذاتی کردن تمثیل‌هاست نه به‌رخ کشیدن آنها. هرچه فروتر می‌رویم، پری‌های راز رندانه‌تر می‌گیرند.

در غریبه و مه، آب عنصر غالب است. هرچه از دریا برمی‌آید با زمین ناسازگار است. مرز یگانگی دریا و زمین تنها در خط نازک ساحل است - جاذبه‌ای آمیخته شوق و ترس. پری دریایی اندرسن نمونه‌ای رمزی از این مایه ترس و عشق است. دلبستگی پری آبها به شاهزاده زمینی، سرانجام او را می‌کشد. در اوایل قرن، یک پری زمینی سرشناس، این وسوسه را برای دریا دارد تا جاذبه، سرانجام او را می‌برد زیر سنگینی آبها: «ویرجینیا وولف». غریبه بهرام محکوم به سرگردانی ابدی روی دریاهاست، نزدیک به افسانه هلندی سرگردان.

در روستایی ساحلی روزی قایقی با پرسه‌های نسیم، نزدیک خاک می‌آید. پسر بچه چلاقی قایق را می‌بیند و اهل ده را خبر می‌کند. مردی بیهوش و زخمی بر کف قایق افتاده. مردم زمینی او را روی خاک می‌آورند، درمان می‌کنند، اما به هر حال در چشم آنها مظنون و بیگانه است. در فیلمهای بهرام ورود هر غریبه ملازم این برخورد است.

تنها تعلق او عشقی است تلطیف‌شده، فراسوی جهان مألوف. از دید بهرام عشق چون عنصر کیمیاست. هر فلزی را طلا می‌کند. به حکم بینشی آیینی ارزشی والا برای پیوند دو جان قائل است. فضای دهکده بار اسطوره را نمی‌کشد، زیر سنگینی استعاره چفت و بستها لق می‌زند. شخصیت‌های يك بعدی مهره‌هایی تزئینی اند. تك تك نماها زیباست، دور بین منفرد از موضوع طُرفه‌کاری خود را دارد: شب، خانه روشن و خرمن آتش، شالیزار، دریا و کومه‌ها، اندام سیاهپوش زن در ساحل مه‌گرفته نفسی شاعرانه دارد، به شایستگی پرداخت شده. اما از این زیبایی مجموعه‌ای هماهنگ بر نمی‌آید، زه‌های ساز میزان نیست، عناصر تجریدی در فضا شناورند.

اغلب مردان ده شیفته بیوه مغرور و سیاه‌جامه‌اند. در روستاهای ساخته ذهن بهرام اینگونه زنان، جادویی معنوی دارند، قلمرو آنها حریم ممنوع است، مردان به رغم شیفتگی، با ترس و حرمت به این محدوده نزدیک می‌شوند. برکت و بقای قبیله مرهون وجود آنهاست. خانه نیایشگاهی است روشن از فروغ آتش، چراغ و آب و آینه. معبد غریبه و مه‌کاهنی دارد: پدر رعنا، محافظانی: برادران شوی گمشده، زن غالباً همراه کاهنه‌ای است: خواهرشوهر سالخورده.

اهل ده به حرمت آنها خود را عقب می‌کشند. بانوی غریبه و مه چون ژانوس دو چهره دارد: سیاه و سفید، نگرنده عشق و مرگ. جنگ، حسادت و نابودی زیر يك شعاع اوست، زندگی و عشق و باروری زیر

شعاع دیگر. اهل ده از او چشم می‌زنند، جاذبه دارد، درعین حال می‌رماند. همشان او کسی نیست به جز غریبه مرموز که ورود به خانه او را حق مسلم خود می‌داند. آیت گذشته‌ای پررمزوراز و گم‌شده دارد. شاهزاده‌ای دریایی ست؟ سرگشته‌ای ابدی؟ یا نماد مرگ در آب است با همگنایی سیاه‌جامه؟ سوای داسی نشاندار از گذشته چیزی ندارد، حتی مکان سابق خویش را به یاد نمی‌آورد. خود را به ساحل رسانده. برای این سرپیچی از فرمانروای قلمرو سیاهی در آنسوی مه زخم خورده؟ به هر دلیل با بانوی خاکزاد قرین و هم‌طراز است. به رغم سرسختی برادرشوه‌های غیرتمند درخفا باهم ازدواج می‌کنند. مخالفان سرانجام این پیوند را می‌پذیرند و مرد جوان درخور بانو است. داماد، خویشاوند اهل ده می‌شود. از طریق همسر خود به زمین پیوند می‌خورد، کار می‌کند، می‌کارد و محصول برمی‌دارد. از جهان مرموز دریا پیامگذاران می‌آیند، بازگشت او را می‌خواهند، اتمام حجت می‌کنند. مرد جواب می‌دهد زن دارد. خانه و بچه را نشان می‌دهد. وابستگی‌های آیت ربطی به آنها ندارد، اثر نمی‌گذارد، دور از دریافت سیاهپوشان است. تا شبی کنار برکه راهزنی بی‌قدر را می‌بیند، شوهر پیشین رعنا، دریا او را نبرده. به رغم افسانه‌سازی نزدیکان، دزدی ترسو و نیرنگ باز است. راهزن به آیت حمله می‌کند. بی‌فایده است، اهل زمین صاحب تقدیر او نیستند ضمن دفاع مرد را با چوبدست می‌کشد، جسد از مسیر مرداب راهی دریا می‌شود شاید به تصور آیت برای فرمانروای جهان تیرگیها فدیة بقای خودش باشد. دریا جسد مرد را پس می‌دهد. مراسم عزاداری آمیزه درهمی از آیینهای محلی است، شکلی منسجم ندارد، تلفیقی اغراق‌شده از رسوم سرزمینی است که هر ولایت آن راه‌ورسمی ویژه دارد. سوگواری تمام می‌شود. پیامد آن آرامشی است موقت. مرد با زمین تجدید عهد می‌کند اما وحشت از گذشته و نشانه‌های نیستی دور

سر او می چرخد. پسر چلاق با آیت گفتگو می کند. یتیم و بی خانمان است. در فضایی آرام و آفتابی، طرح آینده را می ریزند: ساختن خانه‌ای برای پسر. مجال خوشبختی کوتاه است. از دل دریا قایقی در مه پیش می آید. ترس مرد واقعی می شود. آب نیروهای خود را از آسمان و دریا توأماً به کار می گیرد: باران، سیل آسا می بارد. پنج مرد سیاهپوش از میان مه سر می رسند، داس به دست. زن خانه را آتش می زند، با بچه و آیت فرار می کند. کودک چلاق از نردبان بالا می رود، به نشانه اعلام خطر بر تشت می کوبد. مردان به اهالی ده حمله می کنند. زن یکی از آنها را می کشد. نشانه داس آیت را روی داس او می بیند. پیکاری خونین در می گیرد. یکی از مردان روستا داس دفن شده زیر خاک را به آیت برمی گرداند. پسر چلاق ضربه می خورد، روی زمین می افتد. مردان اجرای فرمان را به آیت هشدار می دهند: بازگشت به موطن خود - دنیای آبگون پشت مه. آیت با جهان پیشین بیگانه شده، خاطره‌ای ندارد، می گریزد و می جنگد. هر ضربه مردم ده بر پیکر مردان سیاهپوش آیت را زخمی می کند انگار تنی واحدند. پای نعش کودک چلاق می نشیند و مشتی گل برمی دارد به نشانه وداع با خاک. همه مردان سیاهپوش کشته می شوند؛ ظاهراً ماجرا تمام است یا زن چنین می پندارد، اما جاذبه دیرین آب آیت زخم خورده را به سوی قایق می کشاند، کف آن می افتد و در مه ناپدید می شود. - فرزندان دریا به جهان ظلمانی تقدیر محتوم برمی گردد. پیکار آب و زمین فرومی نشیند. در سه فیلم رگبار، غریبه و مه و چریکه تارا سرنوشت هر غریبه ترك کردن جهانی است که به آن تعلق ندارد - پناه گرم زمین، هیاهوی شاد زندگان.



کلاغ حکایت گسستن از گذشته و گمشدن در حال است. آقای

«اصالت» گوینده اخبار تلویزیون در اتاق بزرگ خود را برای اجرای برنامه آماده می کند. همکار او آگهی ها را می خواند: مردی سی ساله پدر و مادر به خود ندیده، اگر کسانی او را به فرزندی بپذیرند تا آخر عمر از آنها مواظبت خواهد کرد. - یتیمی پدر مادر و سن و سال نمی شناسد. عکس دختری گمشده به چشم اصالت آشناست. به یاری همکاران جستجو شروع می شود. بارها تصویر را بر صفحه تلویزیون می بینیم. از محل پرتحرک کار مرد به خانه او می رویم: ضرب زندگی کند و ملال آور است؛ زنی سالخورده (مادر او) ساعتها فال ورق می گیرد یا به تلویزیون نگاه می کند. خانم اصالت روزنامه می خواند. روابط خانواده سرد و بی تفاهم است - سه دنیای نفوذناپذیر. مادر و پسر رابطه ای سطحی، از سر عادت و وظیفه دارند. پیرزن، تنها از راه تقریر خاطرات گذشته با عروس خود پیوند دارد: بناهای ویران شده، دلدادگان و شوهر مرده. دلمشغولی او دیدن عکسهای آلبوم است. تصویر برای او نقشی اساسی تر از تقریر خاطره دارد. امید زن سالخورده بازیافتن زمان از دست رفته به یاری عکسهاست (عکس و دوربین فانوسی به تعبیری سینما نیست؟). زن جوان جلوه گذشته بانوی سالخورده است، پیرزن تصویر آینده او. وجه اشتراك روابط درطول فیلم تصویر است: تلویزیون، روزنامه، آلبوم عکس، حتی سینما در صرف فعل «سینما رفتن» که بچه های کرولال روی تخته می نویسند. دونوع مهمانی در فیلم می بینیم: ضیافت جوانهای سبکسر و سرسری - هیاهوی بسیار برای هیچ. عشوه های زنان دلزن است، رفاقت مردها با حساب کتاب. غیبت و تهمت سرگرمی است. تجمع این همه آدم بیگانه با خویش و دیگران جز وهن و سوء تفاهم نیست.

زن معلم دبستان کرولالهاست. با بچه ها به اشاره حرف می زند. زبان سرچشمه سوء تفاهم است. زیباترین رابطه در سکوت به اخلاص

می‌رسد. لبخندِ او را فقط در مدرسه می‌بینیم. ماجرای عکس همچنان ادامه دارد. دورهٔ سالخوردگان در بیهودگی از ضیافت جوانان کم نمی‌آورد؛ بی‌روح و تکه‌پاره از گذشته یاد می‌کنند. بازی ورق، شرح بیماری، زخم‌زبان یا سکوت و چرت زدن، سرفه و خس‌خس و تنگی نفس، در فضایی مفلوک و محتضر.

اولین گرهٔ ماجرا با گردش زن جوان و پیرزن در فضای تهران قدیم باز می‌شود. در لباس سالهای پیش از برابر خط آهن ماشین دودی، کافه‌های خیابانی، بناهای اول قرن و گار ماشین، آرام عبور می‌کنند. - تهران کودکی بهرام. اولین نگاه‌های کودک به جهان از درون مه پرده‌پرده باز می‌شود؛ زمان از دست‌رفته با شوری عمیق و شخصی دوباره جان می‌گیرد، به لطافت رؤیای گمشده‌ای، عشق دور از دست و محالی که امید رجعت به آن نیست - گرمای «مادرشهر» خاکسترشده. در طول زندگی يك نسل شهر مانوس قدیمی تغییر چهره داده، بناهایی سخت و بی‌مهر از سنگ و سیمان و شیشه، قلب زمین را شکافته با وقاحتی نرینه بیرون زده. بناهای فروتن آجری، خوشه‌های یاس بنفش، تاقهای موزون ضربی، پیچک عسلی آویخته از دیوارها زیر سیمان و شیشه دفن شده. در فیلمهای بهرام نسبت به این شهادت ادای دین می‌شود. هر نمایی از سالهای دور نالهٔ کودکی است جدامانده از دامن گرم مادر. بازسازی تهران قدیم باب روز شده، باسمه‌ای و بی‌اثر. سازندگان فیلمها دلتنگی گذشته را ندارند. تهران قدیم آنها شبیه‌سازی بی‌ربطی ست در حد اسباب صحنه. تهران دیرین بهرام بالذات هویت دارد، هر پیچ کوچه، سکو، طاقی، پنجره، دیوار، نفس زندگی را می‌دمد.

در اواخر فیلم روشن می‌شود «اصالت» پسر بانوی سالخورده نیست. در تمام فیلمهای بهرام حکایت بی‌کسی و سوسه دائمی است.

روابط گسترده اجتماعی اصالت او را به یافتن صاحب عکس روزنامه یاری می کند. همکاران با ماجرا درگیر می شوند (شخصیت اصالت با «مدبر» در شاید وقتی دیگر وجه اشتراك دارد). در جریان جستجوها پی می برند «باغ دلگشا» سالهاست ویران شده، «سنگلج» تغییر کرده، این نشانی وجود ندارد.

در مدرسه پسری یتیم هرروز گل سرخی به زن می دهد؛ لحظه ای پسر را در آغوش معلم (مادر خیالی) می بینیم. از زن جوان با بچه ها عکس می گیرند؛ نگاه و چهره او بیانگر آن است که عکس، مثل تصویر جوانی زن سالخورده؛ زمانی جزو گذشته های دور می شود، از زن جوان فاصله خواهد گرفت، در غبار زمان گم خواهد شد. گره معما می رود تا سرانجام با تلاش زن باز شود. - آینه های روبرو راز هم را می شناسند. کلید اتاق زن سالخورده را برمی دارد. از پلکان مفروش بالا می رود، وارد اتاق خصوصی او می شود: موزه زمان. هر شیء با رتآب نگاه مردگانی است که سالها پیش آنرا دیده اند، اثر انگشت دستانهای درخاک ویران شده. انسان می رود، شیء می ماند، از زیر خاک، دست نخورده بیرون می آید. تمدنهای قدیم را با اشیاء می شناسیم. دسته يك آبخوری، تیغه شمشیری زنگ خورده، گلوی يك صراحی ما را می رساند به دستانهایی که حالا گل کوزه اند، خاک راه. زن در جنگل اشیاء غبارگرفته جستجو می کند تا به سرچشمه جاودانگی، دوربین و تصویر، می رسد. عکس روزنامه با تصویر نوجوانی پیرزن یکی است. درختهای پرشکوفه تنها در عکس زنده اند، باغ دلگشایی در کار نیست، طراوت جوانی در خط زمان محو شده. عکس، رستگاری باز یافتن زمان را بالقوه در خود دارد. تلاش زن سالخورده جنون پیری و وهم نیست، آگاهی از غنای جاودانه تصویر است که چهره به چهره مرگ در نبرد با نیستی پیروز می شود. پیرزن با تجدید جوانی در روزنامه ها و روی

صفحه تلویزیون، به آسودگی آماده آخرین سفر می شود. در نمایی از فیلم، خانم اصالت در گلخانه شیشه‌ای گلدانها را آب می دهد. زن سالخورده این کار را با جوانی خود می کند: انتشار تصویر طراوت را به گیاه پژمرده بازمی گرداند. با زیباترین روزهای حیات تجدیدمیشاق می کند. حجت تمام شده. دیگر چه باك اگر مرگ هر لحظه در را بکوبد؟



چریکه تارا به نحوی ادامه غریبه و مه است. رویارویی آب و زمین - باز غریبه‌ای از دریا بیرون می آید، پس از مدتی در آب فرو می رود. سراسر ماجرا چندروزی بیشتر طول نمی کشد: زمان برگزاری مراسم تعزیه در روستا.

تارا با دو کودک، سوار بر گاری در جاده پیش می آید. گاری، ارابه، درشکه هز مرکبی که به گردونه شبیه است نقشی در فیلمهای بهرام دارد: حکمتی در رگبار پانه پای گاری وارد محله می شود، پس از مدتی با همان وسیله می رود. در سفر چرخهای درشکه بین گورستان مرکب منسوخ، پخش ویلا افتاده. در صحنه تهران قدیم کلاغ ماشین دودی و درشکه را می بینیم، در شاید وقتی دیگر رمزگشایی ماجرای کودکی کیان با درشکه پیوند خورده، در باشو غریبه كوچك کامیون، پسربچه را به قلمرو نایی می برد.

در فیلم چریکه تارا زن با گاری وارد روستا می شود. گردش چرخها یادآور چرخ هستی است، از کالبدی به کالبد دیگر رفتن، اصطلاح مرکب تن از دیرزمان رایج است، حتی در گفتگوها کالبد فانی را به مرکب تشبیه می کنند، در آغاز فیلم تارا سوار بر گاری وارد ده می شود. ماجرای فیلم با مراسم برداشت محصول و بزرگداشت اولیا منطبق شده، بیشتر از چندروز طول نمی کشد. تعزیه‌های مرسوم پوسته

بی محتوای نمایشی آیینی است، روح از قالب عاریتی گریخته، برگزاری مراسم از سر عادت است و وظیفه. علم و کتل، دهل و کرنا، اسب و نعش و شبیه و کبوتر، شمع افروختن و توبه کردن تشریفاتی و دنیایی است. فرقی با درو، شالی کوبی، زاییدن و خوردن و خفتن، قرآن خوانی بی حضور، عزا و عروسی ندارد. در تاروپود زندگی جا گرفته، صبغه‌ای از حقیقت ندارد. وقتی پس از برگزاری مراسم به خانه برمی‌گردند، همه چیز فراموش شده. در جمع این مردمان، تنها برای تارا روح تعزیه جان گرفته. در ذهن دیگران دریچه‌های روح، روبه رؤیا و ناخود آگاهی بسته شده. غریبه و مه‌شکلی قوام نیافته از چریکه تاراست. آمدورفت «آیت» بند جایی نیست. از پشت مه چیزی نمی‌درخشد، راه به تاریکی می‌برد. در چریکه تارا رؤیای زن مأجور است، به روح قومی می‌پیوندد. جلوه‌های زندگی را با جذب الهام و نفوذ تاریخ برابر می‌گذارد. زن کومه‌ای دارد و ارابه‌ای. بچه‌هایی، همسایگانی، خواستگاران، جیفه‌ای ناچیز از دنیا. تنها برادرشوهر او «آشوب» عامل ناآرامی است. قبیله مرد ربطی به شمال ندارد. یادآور جنبه تاریک و هذیانی جنوب است، از دم سیاه‌جامه‌اند. چهره زن‌ها پشت سیم‌اچه پنهان است. واویلاکنان بر سر و سینه می‌کوبند. دسته‌ای کلاغ شوم‌اند، در گورستان با بانوی روستا صحبت از پیوند می‌کنند، ادعا دارند هر یک از مردان قبیله آنها بمیرد، او را برای دیگری خواستارند. تارا جلوه سرزمینی است که به سلطه رنجیره‌ای جامه‌سیاهان، تبر زنان و دام‌گذاران تن نخواهد داد. آشوب را از روستا می‌رانند. از شر سودا و خیانت آسوده می‌شود. در آغاز فیلم پس از ورود تارا همسایگان بقچه میراث پدر بزرگ را به او می‌دهند. خرت و پرتها را از دم می‌بخشد، اُرسی، پیراهن، رحل. کلاه نمدی را بر سر جوان دل‌داده می‌گذارد. آینه را به قلیچ خواستار خود می‌بخشد. جنبه‌ای از

تارا دنیایی است: سرزنده، حسابگر، مصمم. وقتی به ده می‌رسد از خراب شدن چپرها و گم‌و‌گوری جوجه‌هایش برمی‌آشوبد. مرگ پدر بزرگ را به سادگی می‌پذیرد. پیش از ورود به اتاق پاهای او را به نوبت روی پاچه شلوار می‌کشد، جنبه زمینی او در انحنا و شکلی کف پا و شکل انگشتها جلوه می‌کند. پاهای او به خاک وابسته‌اند، راه رفتن و درو کردن و دویدن، تماس با گیاهان، محکم و قائم ایستادن، رؤیای دوردست ذهن را پایین می‌کشد. به زمین منتقل می‌کند.

وارد اتاق می‌شود. در آینه تصویر او را واژگون می‌بینیم. پیش‌درآمدی برای رؤیت مرد تاریخی به نشانه تعلیق و واژگونی. در زندگی تارا، شمشیر قضا و قدر، طوق لعنت نیاکان، روال معمول زندگی را واژگون خواهد کرد.

تارا در روستای خیالی، مثل نایی در فیلم باشو غریبه کوچک و رعنا در غریبه و مه جلوه ایزدبانوی نگهبان روستاست. چاه آبی در خانه اوست. پس از ورود به روستا از دریا دیدار می‌کند. (پیش‌بینی پیکار نهایی با آب) تارا به عکس رعنا با تاریکی و مرگ و ویرانی همسویی ندارد. چهره یگانه او به سرزندگی، اعتدال و روشنی رودارد. می‌خندد و می‌خواند، چشمهای او می‌درخشد. در خانه آتش می‌افروزد.

اول شمشیر را به تصادف در دست پیرمرد همسایه می‌گذارد. او صبح زود وحشتزده می‌آید، دزدانه شمشیر را بر حصار ایوان زن وامی‌نهد و می‌گریزد. تارا می‌خواهد در زندگی برای شمشیر مصرفی بیاید: با آن آتش اجاق را به هم می‌زند، سبزی خرد می‌کند. با بستن شمشیر بر سر چوب داسی می‌سازد. طبیعتاً کارساز نیست. تنها در نیمه‌شب، وقتی باد می‌وزد برای در لقی خانه می‌تواند کلونی باشد. از همسایه‌ای می‌خواهد در بازار شمشیر را بفروشد، کسی نمی‌خرد. تا دست‌آخر آن را در آب رودخانه پرت می‌کند. فصل برداشت محصول

است. مجلس گردان ریش سفید، دورِ ده به راه می افتد، برگزاری مجلس شبیه اولیا را با دف و دهل خبر می دهد. از اهل روستا می خواهد خلعت و اسباب مجلس را در گاری ای بریزند. جای برگزاری، پای قلعهٔ چهل تن است. برای پوستهٔ نمایش آیینی خلعت طلب می کنند. اما روح باستانی تعزیه تنها به رؤیت تارا می آید. چندباری که با گاری از جنگل عبور می کند، در مه، مردی را با کلاهخود و سلیح نبرد می بیند. تا روزی سراپا بر او ظاهر می شود. میان جاده، یابوی گاری رم می کند، می ایستد، تارا چشم بچه‌ها را با دست می پوشاند. زره بر تن مرد دریده، تیری در پشت و زخمی روی پیشانی دارد. به شبیه اولیا در تعزیه می ماند. یا اولیا را به هیئت او ساخته‌اند. از تارا شمشیر را می خواهد، توضیح می دهد از تباری است که در هیچ جا نامی از آنها برده نشده، از بین رفته‌اند، روی زمین هیچ نشانه‌ای جز شمشیر از آنها به جا نمانده. لشکر عظیم مغلوب برای محو شدن کامل و آرامش ابدی در انتظار آخرین نشانه‌اند. در زندگی عادی شمشیر بی قرب و دوراندختنی است. اما برای سردار و سپاه، یگانه علامت پیوند با زمین است. این نشانه، میراث نیاکان تاراست، تعزیه منسوخ شده، جز در روستاهای دوردست اثری از آن نمانده. اصیلترین نمایش ایرانی به احتضار افتاده. ته آبهای تاریک «ناخوداگاهی قومی» گم شده. در اغلب کشورها، نمایشهای سنتی دست نخورده باقی مانده. پس از گذشت قرن‌ها به صورتهای گوناگون ادامه پیدا کرده، ابعادی نو و گسترده به آن اضافه شده. آنچه از اشیل، اورپید، سوفکل، باقی مانده، بی وقفه تکرار می شود. نمایشهای شکسپیری با همان قوام و دوام دوران الیزابت اول، نسل به نسل به آیندگان سپرده شده. در ژاپن نمایشهای «نو» و کابوکی پیگیر روی صحنه است. هر نوبت نمایش ساعتها طول می کشد. مردم همزمان، در تالارها می نشینند، غذا می خورند، می خوابند.

چشم که باز می کنند، نمایش ادامه دارد. زندگی و هنر به نحوی درهم آمیخته، در بستری یگانه دوشادوش جریان دارد. اما در ایران تعزیه مطرود شده. روبه هر طرف آورده جز ناسپاسی و توهین و تحقیر ندیده.

در زمانهای گذشته، روی سکوی تکیه‌ها با اسباب صحنه ناچیز هر لحظه جهان و فضایی تازه می ساختند. در طول ده روز نمایش، تماشاچی و بازیگر به نقطه‌ای در مرکز روح قومی، وصل می شدند. بر سکوی مدور، آتشی می افروختند، کبوترانی خونین بال زیر تاق پرواز می کردند، گلاب می افشانند و به نعش اولیا با حرمت می نگریستند. اشقیای سرخ جامه رجز می خواندند. اسبان بی سوار زخمی سکورا دور می زدند. در اغلب شهرها و روستاهای دور تعزیه، آمیخته با سنن بومی، اجرا می شد. نخ نامرئی تعزیه ملتی را به هم می پیوست. بازیگران هدف دنیایی نداشتند. انگیزه کار آنها تقرب و اخلاص بود. موسیقی تعزیه، نوحه‌های دسته جمعی، سینه زنی و ندبه، ابعاد نمایش را در ذهن تك تك تماشاگران گسترش می داد. سنت قومی در طول زمانی کوتاه سرعت از بین رفت. در شهرها ممنوع و بعدها منسوخ شد. در روستاها تنها سایه‌ای بی روح و تشریفاتی از این نمایش به جا ماند.

روح زخم خورده تعزیه در فیلم چریکه تارا برای غرق شدن کامل، در عمق آبهای ناخودآگاهی قومی آخرین نشانه را طلب می کند؛ شمشیر نیاکان تارا. شبی که مرد زخمی در حیاط خانه زن راه می رود و می گیرد، روح پدربزرگ به تارا هشدار می دهد: «وای به وقتی که اهل دردی گریه کند و تو راحت خفته باشی» رابطه تارا و مرد در سه مرحله شکل می گیرد: وجه گسترده ارتباط شمشیر و زن. تارا با دیدن شمشیر شگفتزده می شود. اعتنا به آن ندارد، سرسری نگاهی می کند. آنرا به آدمی دم دست با سهل انگاری می بخشد. حتی از کلاه و آینه بی معناتر است. هیچ مصرفی ندارد. تارا سر می خورد، آنرا در رودخانه

پرت می کند. تنها پس از رؤیت مرد تاریخی جنبه های پنهان شمشیر روشن می شود. حالا او پی سلاح دورانداخته می گردد. کاربرد درست شمشیر را در نقطه التقای آب و زمین می فهمد: کنار خط ساحل سگی درنده رو به بچه ها خیز برمی دارد. زن به یاری غریزه شمشیر را بالا می برد، سگ را می کشد. بعد از این حادثه حاج و واج است. هرچند شمشیر را با مهارت و سرعت يك جنگجو بکار برده، انگار در زمانهای دور، دستهای او با قبضه مأنوس بوده. شمشیر، پس از این، یگانه واسطه ارتباط زن با مرد افسانه ای است. تا در انتها از رویای گریخته در آب فرو رفته، شمشیر به یادگار می ماند.

در اولین دیدارها از سایه گریزان مرد می ترسد. اما فراموش می کند، اهمیت ندارد. بیش از دیدن پرهیب جانوری ناشناخته، بر ذهن او اثر نمی گذارد. مرد راه را بر او می بندد و شمشیر را طلب می کند. نگاه تارا همچنان پرنخوت و بی اعتناست. از حرفهای او سر در نمی آورد. ماجرای يك تبار تاریخی گمشده مسخره به نظر می آید. مرد مزاحم است. تارا میل دارد او را زودتر از سر باز کند، به زندگی خود برسد. در رؤیت دوم شمشیر را تحویل مرد می دهد. فکر می کند آزاد شده، اما رویای مرد تاریخی تقدیر محتومی است که او را به سادگی رها نمی کند. اعتبار او همپایه شمشیر است. در عمل کارایی ندارد. باری از دوش زن بر نمی دارد. در چرخه مشکلات گره ای را نمی گشاید. از محاصره سپاهی عظیم سخن می گوید؛ گورهای پر شده، قلعه های ویرانه و تیغه فولاد. با کلاهخود و زخم خونین، تیر نشسته بر پشت، در چشم زن به دلچکی می ماند. غبار زمان، خاموشی و فراموشی رنگ و رونق از او برده. زن عشق سردار را خوارمایه می شمارد. تابش خورشید بر شالیزار، کومه ها، چراغ، بچه ها و دلدادگان، زن را به خود می خوانند. گرمای انسانی دستهای آشنا مأنوستر از طنین جمله های

مهجور و گردگرفتهٔ مرد است. شبیح فراموش شده از فروغ جوانی، نیرو و زبان گشادهٔ «تارا» طلب زندگی می‌کند. زن مسلط است. اسطوره حقیر، رنگار گرفته و از رسم افتاده، شکوه دیرین او به چه کار «تارا» می‌آید.

اشباح نیاکان گمشده از طراوات جوانی، پایمردی سترگ سی ساله و گشاده‌زبانی فردوسی به زندگی جاودانه می‌رسند. چون به او گفته می‌شود: گشاده‌زبان و جوانی ت هست. اینهمه را به پای جنگاوران و دلیران، آیین باستانی و اسطوره‌های جوانمردی، پیمان و ظلم‌ستیزی می‌ریزد و در نشیب زندگی به سایهٔ فریدون، سیاوش، اسفندیار، سیمرغ و زال ورستم، پیر و خسته می‌گوید:

رخ لاله‌گون گشت بر سان کاه چو کافور شد رنگ مشک سیاه
ز پیری خم آورد بالای راست هم از نرگسان روشنایی بکاست
اما «تارا» تردید می‌کند. قدرت انتخاب ندارد. اذهان فرومایه بر او تأثیر می‌گذارند.

فصل برداشت محصول است. زمین بخشنده با فروتنی بار می‌دهد، نخوت تارا او را عقیم می‌گذارد. به نظر می‌رسد شانه‌های فراخ و سینه پناه‌دهندهٔ قلیچ، رطوبت زمین و گرمای لطیف آفتاب برای خوشبختی «تارا» کافی باشد. هرچند در تنهایی و تاریکی باز هوا برش می‌دارد. وقتی در بیرون باد می‌آید و هیزم در اجاق شعله می‌کشد، اهل ده به خواب رفته‌اند، رؤیای مرد مرده او را به خود می‌خواند. نرم نرم شکوه دیرین، تیره‌بختی و زخمهای مرد برای تارا معنایی پیدا می‌کند. زن دوپاره شده، سویه‌ای به یاد اصل، پیوند و میثاق دیرین و شمشیر مهجور افتاده، زندگی را تنگ می‌بیند. سویه دیگر از گذشتهٔ منسوخ و آیین بر باد رفته انزجار دارد. در هیچیک از دوفضا کامل نیست.

وقتی قلیچ، در خلوت شالیزار، دست تارا را می‌گیرد، شور

زندگی بر وجود زن حاکم می شود، جسم و جان او یکپارچه مرد را طلب می کند. اما رؤیای گمشده: تاریخ، اسطوره، نمایش، به قالب اسب زخمی تعزیه، شیهه زنان میان غبار می دود، می چرخد و در خط ساحل یورتمه می رود. تارا و قلیچ را به نحوی از هم جدا می کند. کنار ریشه های درخت کهن، مرد تاریخی به کمین زن نشسته، «تارا» نمی تواند ذهنیت منقسم را همساز و یکپارچه کند، با اخلاص به يك طرف بسپارد.

مجلس شبیه، در دوردست، ادامه دارد. کرنا و دهل می زنند، تارا با مرد تاریخی در خرابه های چهل تن راه می رود. باد می وزد. خاك از زمین برمی خیزد. مرد حکایت جنگ را می گوید: «ظهر بود و ما به نماز ایستاده بودیم، سپاه ظلم آمده بود. با حشم و حاشیه، لشکر جرّار در تمام آبادی از رعیت هزارتن کشتند که هفتصدتن از آنها حامل قرآن بود. چه کسی ما را به ایشان وانهاد؟ چه کسی سوگند خود را با ما شکست؟ ظهر بود و ما به نماز رفته بودیم.» اینجا دنیای اسطوره به نظر زن واقعی است.

از ارتفاع قلعه، مناظر روستا، دود کومه ها، شالیزارهای دروشده، برگزاری بی روح مراسم تعزیه به دید زن مجازی است. رنگ و جلای زندگی پریده، حرکات مردم از دور به رؤیایی دلگیر شبیه است: دستخوش فنا، تکرار و بیهودگی. در قیاس با چشم انداز رنگباخته زندگی، نجوای باد و پیام شکوه دورانهای پیشین روح زن را تسخیر می کند. از زخم پیشانی مرد خون تازه می چکد، دیدار تارا به مثابه واسطه ای که به اسطوره از یادرفته قوم او زندگی خواهد بخشید برتن مرده نفسی حیاتی دمیده. رابطه تارا با بچه ها، خواستگاران، دوستان و همسایگان هرگز عمیق نبوده. نزدیکترین رابطه طبعاً با بچه هاست؛ اما از آغاز فیلم می بینیم انگار روی دست او مانده اند. از خمیره زن نیستند

شاید به تصادف مسئول پروردن آنهاست. گفتگوی او با اهل روستا سطحی است. برای مرگ شوهر قطره‌ای اشک نریخته، بستگان او را تارومار می‌کند. مصائب زندگی به دید او واقعی نیست. تنها به خود باورانده که به این دنیا تعلق دارد. یگانه ارتباط بی حجاب و یکدل او با روح پدربزرگ است. مردن را نمی‌پذیرد، مرز جهان مردگان را شکسته. با پیرمرد رویاروی می‌نشیند و حرف می‌زند. پدربزرگ را زیر سرو سیاه چال کرده‌اند (یادآور شکل علمهای تعزیه) سینی بزرگی پر از شمعهای روشن، برگور شوهر می‌گذارد. آیین افروختن شمع و چراغ و آتش مثل سنت تعزیه در باورهای ایران باستان ریشه دارد. در حوالی ماوراءالنهر تعزیه‌هایی برای سوگ سیاوش برگزار می‌کردند. محض بزرگداشت او نوحه می‌خواندند، مویه می‌کردند.

در برابر اسطوره و زندگی تارا از هر سو کم می‌آورد. نوبت به نوبت دامن او را می‌کشند. به راست و چپ می‌رود. نه برای زندگی و نه به پای هنر از جان خود مایه نمی‌گذارد. با سرسپردگی ایثار نمی‌کند. مراسم تعزیه به پایان خود نزدیک می‌شود. وقتی پدر و مادر قلیچ لب شالیزار از زن می‌پرسند: کی به خواستگاری پسر آنها جواب می‌دهد؟ بار دیگر اسب زخمی تعزیه، شیهه‌زنان در پهنه کشتزار می‌دود. همه می‌ترسند، اسب برابر زن می‌ایستد، رام او شده، تارا سوار می‌شود. رو به دریا می‌تازد و خود را به آب می‌زند. از دریا بیرون می‌آید. پیش درآمدی برای نمایی نهایی فیلم. مرد تاریخی را صدا می‌زند. به اسطوره نزدیک شده او را طلب می‌کند. زندگی را خوار می‌شمارد. عشقی قرین با مرگ کنار چشمه و بین شاخ و برگ درختهای کهنسال در قلب او می‌شکفت. تارا به مرد می‌گوید: «من همه را برای يك کتابخوان تعریف کردم، اسم قبیله تو به نظرش آشنا نبود.» مرد جواب می‌دهد: «داستان قبیله من در کتابی نیست، در خاک و باد و

گیاه است. آدمهای کتابخوان تنها آنچه را می بینند، باور می کنند. « به اشارهٔ مرد از آب لشگری برمی خیزد. کبوتران به نشانهٔ روح مردگان می پرند. سپاه بیشمار بازیگرانِ از یادرفتهٔ تعزیه. همه زخم خورده، نیزه برتن و سپر و شمشیر در دست با بیرقهای رنگارنگ، اسب و سلیح و کلاهخود. آنها پرچم جنگاوران مظلوم و پُر زهره را در برابر پیمان شکنان، شبیخون زتان و ظالمان برافراشته اند. تارا عقب می کشد. همچنان مرد را ریشخند می کند. مرد امید از زن بریده، می گوید حالا می تواند از دست او رها شود. رو به جنگل می گریزد. زن دنبال او می دود. جای خالی مرد را حس می کند. کشمکشی آمیختهٔ مهر و کین بین آنها درمی گیرد. ادامهٔ ارتباط برای هردو ناممکن است. قبیلهٔ مرد زن را در معرض آزمونی «ابراهیم وار» می گذارد. قربانی کردن بچه ها.

«تارا» قهرمان «چریکه» است. زود است از او سخت جانی قهرمان اسطوره را بخواهند. زن بی درنگ می گوید: «بچه ها نه، زندگی آنها دست من نیست».

هیچ افتخار و عشقی به فدا کردن جان زنده ای نمی ارزد. تنها جباران، قدرت و افتخار مجازی را در بهای قربانیان بیشمار می یابند. زمانه از هنرمند جابه جا فدیهای می گیرد. موی سیاه، جوانی، سوی چشم و نیروی جسم و جان، نزدیکان و دلبدان، تا سرانجام تنهایی و رنج جان پناه او می شود. آزمون تدریجی است. اعمال اراده او در اعماق جریان دارد. عشق آسان می نماید. با گذشت زمان مشکلاتها گره در گره فرو می افتد. به دلیل بداهت پرسش، پاسخ تارا انکار است.

از جانب دیگر، اسطوره، دلیلی برای رفتن پیدا می کند. با علم و سپر و سلیح نبرد، سوار بر اسب زخمی به آب می زند، فرو می رود.

زن برای بازیافتن او تن به موجها می سپارد. تا مرز خطر پیش می رود، شمشیر بازمانده از قبیله گمشده را با حسرت و درد بر موجهای بی رخنه می کوبد و فریاد می زند. مرد در اعماق ناخودآگاهی قومی غرق شده. میراث ارجمند نیاکان در دست تارا مانده. شاید موجهای به هم برآمده روزی گشوده شود. شمشیر بار دیگر افسون پنهان خود را اعمال کند، اسطوره جان بگیرد. تارا بشارت پیوند با رستگاری و آفرینش را حفظ کرده، نشانه در کف اوست.



مرگ یزدگرد نمایشی است فیلم شده. از دید غیرحرفه‌ای من فرق نمی‌کند. پیچیدگی طرح و اندیشه همان است. عنوان‌بندی روی گردش چرخ آسیاست. سراسر ماجرا گرد يك محور می چرخد. شکل کار در این تصویر خلاصه شده.

در مرگ یزدگرد باد عنصر غالب است. همه در پی باد می کارند. درون گردباد می چرخند. در ضمیر آدمها و سرزمین پهناور دستخوش طوفان، هیچ ستونی استوار نیست. هر بنا و راه و رسمی پوك و موریانه‌خورده است. آیین کهن چون ورق‌پاره‌ای بی بها همراه باد می رود. بر روابط خانوادگی، تیرگی دروغ، نفرت و بی اعتباری سایه انداخته. لشگریان و موبد به دروغ خود واقفند. خواندن دعا و اوراد از سر عادت است و وظیفه، نه ایمان. در جهان دستخوش گردباد، چشم انداز ما آسیایی تاریك و ویرانه است. «شبه» نعشی بر زمین افتاده. پشت سیمایچه چهره‌ای نیست. نه تنها کالبد، خالی از روح است بلکه جامه و قبا‌ی پادشاهی، تاج و بساك زرنگار بی کالبد است. خالی در خالی، پشت هر نمایش نمایشی است مثل جعبه‌های چینی. آخرین جعبه باز هم خالی است. شور و شر هنرپیشه‌ها چندان راه به اغراق می برد که دروغ به نظر می آید. طب‌ل‌های تهی پر صدا، نه دار زدن حقیقی ست، نه مرگ، نه

زندگی. گودنای آسیای ویرانه را بازی پرخشم و هیاهو تحمل پذیر می کند. و هم یزدگرد استعاره جهان را از زبانی به زبان دیگر می گرداند. مرگ پشت در ایستاده باید بازی را طولانی کرد. آسیا به گردش می افتد. فره ایزدی تیرگی گرفته، مثل جن، از جسمی به جسم دیگر حلول می کند. همه دستخوش کابوس شهریارند، شاه دستخوش کابوس مرگ. اسم شاه طنین گردباد را تکرار می کند: یزدگرد، پسر یزدگرد، پسر یزدگرد - دور باطل سلسله های گردباد. چهره حقیقی شاه در طول زندگی نیز پشت سیماچه ها پنهان بود. موبد، سرکرده، سرباز و سردار هریک از گمان خود او را به یاد می آورد. معماری نمایش بازی سیماچه هاست. در روابط تودرتو، جوهر حقیقت جرقه ای می زند. بیدرنگ چهره عوض می کند. پشت هر نقش و سیماچه مثل حباب صابون چرخ می زند، می ترکد. ساخت و شکل جعبه روکار، نمایشی تاریخی است، دودمان شاهي سترگ ساسانیان فرو می ریزد. «کشور ایران، آیین، نو می کند». انتقال مستقیم تاریخ به هنر جادوی خاصی ندارد. بی روح کردن تاریخ و نمود پوسته حوادث است.

مرگ یزدگرد يك نمایش تاریخی به معنای مصطلح نیست. بیش و کم کاری به کار تاریخ مدون ندارد. بس می کند به همان سطر از کتابهای درسی. زیر این پرده درونمایه ای انسانی به دست می دهد - ژرفنای هولناك روح. پوسته را نبینیم؛ نثر کجا مخدوش می شود، عدم انسجام وقایع، اجزای ناپیوسته. اگر يك ظرف ترکدار، گردگرفته و بی قواره اصالت داشته باشد ارجمندتر از تقلید يك چلچراغ هزارتاب قدیمی است. سیماچه تاریخ را از چهره مرگ یزدگرد برمی داریم تا درگیری انسان را با جهان پیرامون و جنگل درون ببینیم.

گرسنگی و بیداد، بهره کشی، نابرابری، تزویر و چاپلوسی زالوهای نزدیک به قدرت، با تاریخ انسان قرین است. گردبادی فرو می نشیند تا

قلدري مردم كش با فريب ساده‌دلان، گردباد ظلم ديگري را علم كند .
از بطن كالبد پوسيده، جبار نوكيسه‌اي رشد مي كند (خلفاي اموي و
عباسي). به درك! رسم تاريخ همين است .

شخصيتهاي مرگ يزدگرد اجزاء مفصل شخصيتي واحدند كه در
تكاپوي خلاقه يكسره خود را تقسيم مي كند . سواي نظاره‌گران، ساكنان
آسيا، از لاشه شاه گرفته تا زن و دختر آسيابان پيش از يكنفر نيستند .
شاه از توفان مي گريزد، در بيغوله تيره‌وتار فرود مي آيد . آيا زندگان
ساخته كابوس پسامرگ يزدگردند؟ يا به عكس از اصل شاهي وجود
ندارد . قباي پادشاهي، سيماچه و تاج زرین پوششي است براي يك
وهم: تضاد جاوداني زندگي و هنر، واقعيت و تخيل . شاه ترسان و
گريزان تمثيل خلاقيت نيست؟ هر هنرمندي درقبال اين نيروي دروني،
حسي آميخته عشق و كين دارد . ضمن دلبستگي، از هجوم تاريك هنر
مي گريزد، با زندگي مي آميزد . لاشه بي جان شاه، در مرگ يزدگرد شكوه
بي شگون قدرت خلاقه است . نفرت هنرمند تقدير محتوم خود را به خاك
مذلت كشانده . در قالب شخصيتهاي گوناگون او را بارها مي كوبد و
نفرين نثارش مي كند . از سوي ديگر شاه را برمي كشد . جسد منفور،
معرکه زندگان را سامان مي دهد . همه روي از او مي تابند . اين شكوه
بي قدر شده، حتي براي ناظران - موبد و سردار و سركرده - مايه شرم و
وهن است . اما همين شاه مرده، صورتكها را پرده‌درپرده برمي دارد .
زندگي سست‌مايه را تا ژرفا روشن مي كند . نيروي فرديرين، آسيابان،
زن و دختر را پرشور و استوار و بلندمرتبه جلوه مي دهد . زندگي بر هنر
چيره است يا هنر مايه زندگي است؟ در تمام كارهاي بهرام اين پرسشي
است بي پاسخ . هر دوجنبه، به‌رغم تنافر، با وحدتي عاشقانه درهم
مي آميزند و باز مي گريزند . سويه‌اي از او پاك از هنر بيزار است . هيچ
نمي داند اين تير غيب، زخم به خون نشسته، (سردار از آب خاسته را در

تارا به یاد بیاوریم.) از کجا بر او نازل شده؟ چرا یقه‌اش را گرفته؟ آرامش زندگی را به هم ریخته؟ آخر که مرده شور ببرش.

در مرگ یزدگرد، این جنبه جن زده را می کشد. شاه را تا حد میر نوروزی، مترسک سر جالیز پایین می آورد (به یاد بیاورید مترسک سر جالیز باشو غریبه كوچك را، یا تنفر و گریختن کیان را از همزاد تصویرپرداز.) سمانه، یادم می آید وقتی عازم سفر بود از او پرسیدم با كودك درونش در غربت چه خواهد كرد؟ گفت آرزو دارد از شرش راحت شود. حالت چهره‌اش طوری بود که می دانست (و می دانست، منم می دانم) باز دروغ می گوید. تنها نمونه نفرت و گریز هنرمند از «سروش»، بهرام بیضایی نیست. نیما زن هرجایی می نامدش. هدایت زن لكاته، تولستوی در آنا کارنینا با مرگی فجیع او را می کشد.

برای تحقیر نیروی جبار سروش، شاهی درمانده، وحشتزده، گناهکار، قالب مناسبی است. نعش اگر باشد چه بهتر. با اینهمه نقشها از نعش فراهم می آید. شخصیت‌های ضعیف را برمی کشد.

ابتدا دختر از زبان شاه حرف می زند. آغاز تولد شاه مثل هر تولدی همراه با طلب قوت است. چیزی برای خوردن. در اولین نماها موبد از نشانه‌های تاریك مرگ می گوید. تصویر نزدك دود را روی مجمرها می بینیم. آیا دود برای بهرام از نشانه‌های تاریك مرگ است؟ در روان انسان هیچ قاعده‌ای جزمی نیست. با زمان و تجربه، تغییر می کند. نشانه صراحت ندارد. یکی از نشانه‌های تاریك مرگ دود است. پس نشانه‌های مرگ یکسره تاریك نیست، می تواند روشن هم باشد. این نشانه تیره را من حمل بر حس گناه و محرمات می کنم - عقوبت مردگان. مرگ برای او کیفیتی یکپارچه نیست، دهها نشانه دارد، روشن و تاریك، توأماً جذاب و ترسناك، مثل خود زندگی، یا عشق و هنر. حلول دوم شاه در کالبد آسیابان است تا سرانجام خواب

شاه را از زبان زیرکترین و محکمترین شخصیت، زن آسیابان، می‌شنویم. هیچیک از شاه‌گریزی ندارد، ایزدی مرده بر هر سه فرمان می‌راند. در آسیای تیره ویرانه‌خوابی آشفته دیده بود. آسیا تمثیل جهان نیست؟ همچنین، ذهن آفریننده؟ خانه را در خواب تمثیل ضمیر می‌دانند. اگر مرگ یزدگرد را مثل اغلب آثار چندوجهی هنری همتای رؤیا بدانیم، آسیای ویران تیره، پرت‌شده در انتهای بادگیر جهان غریب، تمثیل ضمیر هنرمند نیست؟ شاه چرا این مکان حقیر را برای زیستن و مردن انتخاب کرده؟ آیا تصادفی است؟ به صرف باز بودن در؟ شاه از آسیا بیزار است. با اینهمه، در هوای تاریک روشن پیش از سحر، بر اسب می‌نشیند، رو به آسیا می‌تازد. سلیح و سیماچه او از زرب ناب است. خورجینها پر از در و گوهر. اهل آسیا چشمداشتی به زر و مال پادشاه ندارند. ظاهراً شعار می‌دهند، اما در نهان مشغله دیگری دارند. درآمیختن با فره او کسب جیفه دنیا را بی‌قدر کرده است. یزدگرد مرده است اما صفات خود را، هماهنگ با گردش سنگ آسیا، به یکایک ساکنان ویران سرا منتقل کرده؛ حتی وقتی زن از زبان خود می‌گوید: «اینک دشمنان از همه‌سو می‌تازند، چون هشت‌گونه بادی که از کوه و دامنه، و از جنگل و دشت، و از دریا و رود، و از ریگزار و بیابان می‌رسد. در میان این توفان ایستاده منم.» گفتار او شکوهی درخور شاهان معنوی دارد. هیچیک از مرگ‌هراسی ندارند. سردار و موبد و سرکرده، در برابر تاخت و تاز جسورانه آنها بندگان بی‌اراده و جیونند. شاه در ادوار فر و شکوه پیشین، با صورتکهای گونه‌گون، آنها را فریب داده است. اکنون زن و دختر و آسیابان به همان روش چهره عوض می‌کنند. زن به شاه دشنام می‌دهد. روان مرده را نفرین می‌کند، چون یگانه‌همتای اوست. دختر و آسیابان با اندکی فاصله، همسان عمل می‌کنند. زن تاریکترین زوایای روح شاه را می‌شناسد. اسرار به او گفته

شده. تن و جان او با یزدگرد آمیخته. خواب شاه را چون رؤیای خود می گوید: «خدای جنگ، بهرام را بر باره کهر می بیند و نیرو از او می گیرد.» در آیین وَرْثَرِغَنَه، بهرام می تواند به صورتهای گوناگون ظاهر شود. زن ادامه می دهد: «تا آن باد تیره پیدا شد! آن دیوباد خیزنده، آن لجام گسسته، بی مهار! و خاک در چشم من شد.»

در آیین باستانی ایران ایزدباد «وایو» چهره‌ای دوسویه دارد. در یشت ویژه او سویه پیوسته به سپند مینو را می ستایند. این خصلت دوبهلوی خدای باد به تقسیم او منتهی می شود. در کتابهای پهلوی پاره‌ای از او اهریمنی است، پاره‌ای دیگر ایزدی. در خواب پادشاه، بهرام جنگ آزمای در دیوباد تیره گم می شود. یزدگرد نیز دو سویه دارد؛ ایزدی و اهریمنی. وابستگان ظاهری دربار، سردار و موبد و سرکرده، در انتظار مرگ سلاح بر زمین می گذارند. بستگان معنوی، زن، دختر و آسیابان، به انتظار داوری سیاه‌جامگان، سر بلند می کنند، قامت می افرازند و در معرض «هشت‌گونه باد» استوار به جا می مانند. از پادشاهی که وحشت پرچم اوست، و سپاهش تنهایی، جز پوسته‌ای نمانده. انبوه پیمان شکنان پشت به او کرده‌اند. «موی یزدگرد سپید نبود تا آن هنگام که بی کسی ناگاه چنین تنگ او را در خود نفشرده بود. ترس او چنان بزرگ بود که سپاه از هول آن شکافت‌وراه گشود. او از دوستان می گریزد نه دشمنان.» بهرام این جمله‌ها را از زبان خود نمی گوید؟ دختر در بی خویشی می گوید: «اگر کیسه‌ای آرد مانده بود بر سر خود می ریختم تا سراپا سفید شوم. شاید ناهید هورپیکر مرا به جای دختر خود می گرفت و در چشمه‌ای شست و شو می داد.» بعدها در باشو این آرزو برمی آید. نایی باشو را به جای فرزند خود می گیرد و در چشمه می شوید.

در فضای تار آسیا، باز دو جنبه زندگی و هنر، خصمانه رودررو،

ایستاده‌اند. سه شخصیت، مظاهر زندگی عادی‌اند: آسیابان، دختر و زن. رابطه ابعاد تثلیث به نحوی استثنایی پیچیده است. دخترک در قالب جنسیت زنانه، تثبیت نشده، واکنشهای درونی او پسرانه است. پوشاندن رخت زنانه بر او از زمره بازی صورتکهاست. عشق به مادر می‌ورزد و پدر را در پندار، مرده می‌خواهد. در حالت بی‌خویشی آرزوی خود را به زبان می‌آورد. بر نعش آسیابان مویه می‌کند. در دو نقش با مادر می‌آمیزد: بار نخست، مادر، پادشاه است. با افسر و ردای پادشاهی او را به کنجی می‌برد. وهمی آشفته. در کمین پاکی «پسر» در قالب دختر است. به همین دلیل دختر، همزاد خیالی خود، برادر را عقوبت می‌کند. از میان نور کجتاب بام فرود می‌آید، با سری شکافته و چهره‌ای مفرغین. دختر به مادر می‌گوید: «برادرکم، آنجاست. او ترا می‌نمایاند با نشانه انگشت. (باز ادامه می‌دهد) او خون بالا می‌آورد، و به راستی بر زمین چکه‌های خون چکیده.»

بار دوم زمانی است که مادر در نقش آسیابان است و دختر به قالب همسر آسیابان می‌گوید: «مرا در آغوش گیر!» در نوبت نهایی، دخترک در کسوت شاهی، مادر را از شو می‌رباید. سر حشمت رنگارنگ، شکوه خیرگی‌آور را پرده‌درپرده می‌گشاید. زن که جز ترشروی مردم سرسخت و سخت‌جان ندیده است آغوش بر او می‌گشاید. دختر (یزدگرد) به مجازات این گناه، به دست آسیابان (پدر) کشته می‌شود. آنچه به جا می‌ماند روان آشفته‌ای است که خرد از او گریخته. ضمن اینکه به تعبیر دیگر سراسر حکایت شاید واقعی نباشد. رؤیای پادشاه نژند است که روان خود را بر یکایک آنها که بیش از یکی نیست می‌دمد. مثل سنگ آسیا گرد محوری واحد می‌چرخند. با چنان سرعتی جا عوض می‌کنند که چهره‌های آنها درهم می‌آمیزد و تفکیک‌ناپذیر است. شاه کدام یکی است؟ - دختر، پدر یا مادر؟

پابه پای هم هر سه شاهند. شخصیت مسلط، زن آسیابان، کیست؟ - شاه، آسیابان (دختر - پسر) یا مادر؟ دختر آسیابان کیست؟ - شاه، پدر، مادر یا خودش. ساده‌ترین شخصیت، به نسبت دیگران، آسیابان کیست؟ - شاه، آسیابان، دختر یا زن؟ هیچکدام آنچه می‌نمایند نیستند. همه نقش بازی می‌کنند، حتی وقتی از زبان خود سخن می‌گویند جای شك باقی می‌گذارند. شاید همه حوادث چیزی به جز رؤیای شاه نباشد یا تصورات کودکی تنها در نهانگاه صندوقخانه‌ای تاریک که با اتکاء به تاریخ، جهان پهنوری از جنس خود می‌سازد، نقش شاه، سرداران محتشم، پدر و مادر را یکجا بازی می‌کند، با روحی آشوبزده؛ «گیهان چون دریای دلاشوب می‌نمود، با آبخیزهاش چون دریای فاحشه. و در آن، آسیای من چون کشتی واژگون به نگر می‌آمد.» هجوم تازیان که به شماره ریگهای بیابانند برای کودک تجسم جهان پیرامون است، اما در نهان به قضاوت این جمع نیاز دارد. در آماج توفان، پرچم سیاه برمی‌افرازند. گاه به گاه به همگونی خود با سپاه تازیان اشاره‌هایی دارد. نقاط مشترك آنها تهیدستی و بینوایی است: «تازیان به من مانند‌تریند تا به این سرداران. و من اگر نان و خرما داشتم به ایشان می‌دادم.»

سوار تازی زیر شکنجه سخن نمی‌گوید تنها چیزی «می‌ولنگد». خانواده آسیابان و تازیان هر دو درگیر داوری ظالمانه آیین رو به زوال‌اند. زن به جان همه موبدان به دروغ و طنز قسم می‌خورد.

موبد هنوز در خیال فرستادن پندنامه است. مردم از پند سیر آمده‌اند. پند آیین پوسیده که جز پوسته‌ای ترکدار چیزی از آن نمانده، در دید کودک، به اندازه پرچم دودرنگ دل‌آزار است.

به درون پناه می‌برد. در لاک آسیای تاریک و ویران می‌خزد. چون نمایش با او عجین است در پیچاپیچ حلزونی انزوا نیز باید

نظاره‌گرانی داشته باشد. در چنین بازی شومی کودک از تنهایی می‌هراسد. شاید داوری بتواند او را از گرداب برهاند. از رخنه گشوده روح، هنر، شاهوار بر او فرود می‌آید. رنج صیقل روح است و ویرانه جای گنج. در آغاز نمایش موبد می‌گوید: «تو بر چهار آینه پادشاه خیره شدی.» تصاویر ناهمساز شاه را چهار آینه برمی‌تابد: زن، دختر، آسیابان، پیکر بی‌جان. تقابل آینه‌ها بازتاب هر تصویر را تا نهایت تیرگی جان می‌برد. سردار می‌گوید: «میل سرد در چشمش باید کرد.» این مجازات ادیب نیست؟ تب‌وتاب درد در روح توفانزده، به آرزوی مرگ، بی‌خویشی و اضطراب بدل می‌شود. شاه به ترفندهای گوناگون از ساکنان آسیا می‌خواهد او را به خون خود مهمان کنند. در نقشها زن را به قالب آسیابان با بهانه سیم و زر به کشتن خویش برمی‌انگیزد. اما از مرگ و زندگی به یک نسبت می‌هراسد. زندگی پس از این برای او جز سرایشی سقوط نیست. مرگ با تهدید نه‌هزار سال کابوس او را به سوی زندگی پرت می‌کند. با یک طرف باید کنار بیاید، اما نمی‌تواند. سردار می‌گوید: «پادشاهان بی‌مرگ نه، ولی بی‌ترسند» جز یزدگرد بهرام بیضایی که در خود فرو می‌ریزد، بر تیر سایبان سر می‌کوبد و چون سنگ آسیا بر گرد خویش می‌گردد. زن بر روان پادشاه نفرین می‌کند: «بسوز ای روان! دختر به او می‌گوید: «و در همان حال خود را از خود می‌دزدی. تو غمگینی.» دختر، یکی از چهار آینه، سینه‌ای سوزان چون شاه دارد: «این آسیا را هیچ بهره در دنیا نیست، جز زخمی که در جان من نهاده است.» زن از یزدگرد می‌پرسد: «می‌ترسی؟» او در قالب آسیابان جواب می‌دهد: «دشنه از دستم فرمان نمی‌برد.»

دختر می‌گوید: «تو از مرگ نیز چون زندگی هراسانی.» شاه جواب می‌دهد: «تا هفت بند» سرتاسر این رؤیا بازی مرگ و عشق است - دو قرین جاودان.

یزدگرد سوای آشفته‌گی و پلیدی هیچ ره‌آوردی برای خانواده آسیابان ندارد. انگیزه رفتار او جلب ملامت و نفرین است. نفرتی که از خویش دارد با نفرت هیچ دشمنی همپا نیست. شاید سپاه تازیان نیز تا بدین پایه خفت و سرگشتگی بر او روا نمی‌داشتند. گرداب درون بی‌رحمتر از توفانهای ریگزار است. این ملامتی شوریده‌سر، محض برانگیختن نفرت مردمان هر حجابی رامی‌درد. به طلب مرگ در سراشیب برانگیختن گناهان سقوط می‌کند. خاستگاه این مایه نفرت، پادافره چه گناهی است؟ چهره مسیحیایی پسر انسان که برای سر نهادن جایی ندارد - رگبار، سفر، غریبه و مه - چرا به وجه ادیپی، گرده عوض می‌کند.

در نماهای نهایی آتشی بین مادر و فرزند می‌سوزد. فرزند به‌وسوسه می‌گوید: «من به تو دل بسته‌ام. تن تو استوار است و در این توفان و باران چیزی گرمتر از آن نیست» بعد ادامه می‌دهد: «من به دنبال مرداری بیجان هستم، چگونه می‌توانم آن را بیابم؟» مادر می‌گوید: «این اندیشه‌ای ترس‌آور است.»

فرزند می‌گوید: «من و تو بر زین يك اسب می‌نشینیم.» مادر می‌پرسد: «من رها می‌شوم؟» (ادامه می‌دهد) تو جوانتری. فرزند می‌گوید: «آسیابان هیچ است، تو چشم ببند او را می‌کشیم و می‌اندازیم در جامه شاهوار من، و می‌گریزیم.»
واقعۀ را آسیابان اینگونه تعریف می‌کند: «آری او به من تاخت، با شمشیر آخته چون درنده‌ای. او چون مرگ بر من فرود آمد، و من او را کشتم.»

اعترافات ادیپوس شهریار را به یاد بیاوریم، بر سر يك سهراهی (تثلیث خانواده) اربه پدر را می‌بیند و پس از درگیری با جلودار، خشم پدر را می‌انگیزد. پیرمرد، شلاق اربه‌ران را می‌گیرد و بر فرق پسر می‌کوبد. فرزند، در اوج خشم، با چوب‌دست پدر را می‌کشد. ادیپ

می گوید: «این منم که بعد از این بر سرای هیچ آشنا و بیگانه‌ای راه ندارم. این منم درگیر لعن و نفرین، با همان دستها که او را کشتم دست به همسرش یازیدم.»

در مرگ یزدگرد پایان حکایت وارونه می شود. پدر است که با چوبدست فرزند خود را می کوبد و می کشد. آوارگی ادیب را یزدگرد با جمله‌هایی بیش و کم همسان، بیان می کند: «در سرزمین خویش خانه به خانه می روم و همه جا بیگانه‌ام. سفره‌ای نیست که مرا مهمان کند و رختخوابی نه که در آن دمی بیاسایم، شرم بر من.»

کودک خیالپرور، اسطوره را تغییر می دهد: به جای پدر فرزند را با همان چوبدست می کشد. پیکر بی جان او را بر سر دار می فرستد. مرگ یزدگرد با ادیب فرقی اساسی دارد. رؤیای آشفته‌ای است که در حصار آسیا (محدوده ذهن) می گذرد. حکایت عشق و کینه‌ای است جاودانه به خویش.



معماری فیلم باشو غریبه كوچك به شکل ساعت شنی است. نقاط ضریبدر فرضی به هم جواب می دهند. کلیتی تفکیک‌ناپذیر می سازند. یکپارچه‌ترین فیلم بیضایی است. حذف هر نما به درونمایه لطمه می زند. صحنه‌های اضافی ندارد.

از رنگها شروع می کنیم. در عنوان بندی بر زمینه سیاه دسته‌ای هواپیمای قرمز عبور می کنند. رنگهای سیاه و قرمز درطول فیلم پایه‌پای سبز و آبی در کل فضا ریشه می دوانند، ضرب موسیقی عنوان بندی به تکرار ذکر شبیه است. حال و هوای خلسه و وجد مردم سرزمینهای کویری را القا می کند. جایی که تابش آفتاب روی شن سراب می سازد، به توهم و تب و تاب دامن می زند. قلمرو نیمروز، خاستگاه خورشید درخشان. ویژگی رنگ و موسیقی بومی با سفر «باشو» به کشتزارهای

سرسبز شمال منتقل می شود.

انفجارهای پیایی خانه‌ای را فرو می کوبد. آتشی عظیم درمی گیرد. لیس‌ها از پشت، عبای سیاه و پیراهن سرخ زنی را به کام می کشد. سیمایچه‌ای چهره او را پوشانده. اجزای آن پیدا نیست: همچنانکه پوسته فیلم جلوه ذات را پنهان می کند. سیمایچه در اولین نما بیانگر رازپوشی است. بر سراسر فیلم پرده‌ای ریزبافت کشیده شده است.

باشو به ظاهر فیلمی است درباره پیامدهای ناشی از جنگ: شهر و خانمان کودکی در جنوب ایران ویران می شود. خواهر كوچك و والدین او می میرند. از قلمرو دود و مرگ می گریزد و می رسد به سرزمینی آرام و سرسبز در شمال. زنی مهربان به تصادف او را می بیند. با هر واقعه به هم نزدیکتر می شوند. پذیرفتن پسر بچه سیه چرده ناشناس، با زبان غیرمفهوم، برای اهالی روستا ناموجه است. تا سلطه معنوی زن و رفتار دلپذیر پسر روی مردم اثر می گذارد. تدریجاً او را می پذیرند. پدر خانواده در جبهه است. ضمن چند نامه‌ای که روانه ده می کند از پذیرفتن باشو تن می زند. تا وقتی که برمی گردد و پسر بچه را می بیند. مهر او به دلش می نشیند. عضو خانواده می شود. در نمای آخر پدر و مادر و فرزندان برای راندن گرازها به هم کمک می کنند.

رخنه‌ای به درون می گشاییم. از حجره‌های باستانی تودرتو عبور می کنیم تا در انتها آتش و آب را ببینیم. بین شمال و جنوب تارهای نازک اسطوره تنیده شده. رنگهای سرخ و آبی لابه‌لای هم می پیچند تا سرانجام یکی می شوند. دود از «نشانه‌های تاریک مرگ» است. باشو از آن می گریزد، اما آتش و رنگ خورشید را برای کشتزارها و برکه‌های صاف شمال هدیه می برد. از نزار بیرون می پرد. پشت کامیونی پنهان می شود. گردونه‌ای که او را به بهشت سبز گم‌شده می رساند. سرود شروع سفر نوحه عزای بومی است اما به نغمه بهجت و سرور شبیه

است. صدای زنان همسرا شاد و دست افشان، موکب باشو را تا خروج از قلمرو نیستی دنبال می کند. سرود نامفهوم همسرایانِ مدرسه در نماهای پایانی (انتهای ضربدر فرضی) به همسرایی زنان جنوب جواب می دهد. باشو به زنگ مدرسه ضربه ای می زند؛ ناقوس جشن را می نوازد. جای آهنگ عزا و عروسی عوض می شود.

در شمال نشانه آتش تغییر شکل می دهد. پیام آور مرگ و ویرانی به آتش تنور و روشنایی چراغ بدل می شود. نایی در تنور نان می پزد. با رسیدن شب چراغها را می افروزد. پیش از طلوع خورشید برای راندن گرازها فانوس به دست از پله های چوبی بالا می رود. آفتاب جنوب گرم و بی وقفه می تابد. آفتاب نرمتاب شمال به قول باشو «سِر بازی دارد». دیدار اول نایی و باشو: پسر، ترسان و مضطرب زیر چوب بست پناه گرفته. با سایه و تاریکی احاطه شده. نگاه نایی آرام است. یادآور برکه ها و کشتزارها. نگاه باشو گدازان، یادآور اخگر زغالی مشتعل. جامه نایی رنگ دریاست. عرقگیر ژنده باشو رنگ پرتو آفتاب. چهره نایی روشن است. باشو به نیمسوز اجاق می ماند. نایی مطمئن بر زمین قدم می گذارد. باشو با ترس و شك: یا سراسیمه می دود، یا زیر سرپناهی پنهان می شود. بچه مرگ را می شناسد. آوارگی، خشکسالی و بی کسی. نایی نفس زندگی است، برکت آب و زمین. جای هر کدام در یکی از محفظه های بسته ساعت شنی است. يك رگ آنها همخوان نیست. تا به هم رخنه ای می گشایند، با تغییرات سطح اتكاء ساعت، از راه وقایع پیوسته، نرم نرم می آمیزند و ریزترین ذرات آنها یکی می شود. هردو جا عوض می کنند. نایی به محفظه باشو تغییر مکان می دهد. باشو به ظرف نایی منتقل می شود. نایی طالع زهره دارد، با نرمشی به قرار، آرامشی بی آشوب. پرتویی لطیف از تاروپود پیراهن او می تراود. مالك زمین و آب است. پرنده ها، کودکان، مرغها و سگ از پی او

روانند. همواره در تکاپوست. می‌کارد و می‌درود، از چاه آب می‌کشد، دستاس می‌کند، نان و برنج می‌پزد، به همه خوراک می‌دهد. پیراهن نیلی او با هر قدم مثل دریا موج برمی‌دارد. به‌رغم این هماهنگی و استغنا چیزی کم دارد: آتش شور و شیفستگی. بین جمع تنهاست. فرزانی و شکوه بی‌زرق و برق او را در نمی‌یابند. هیچ نگاه پراکنه‌ای با ستایش به دنبال او نیست. در راه‌های خلوت، با شنیدن آواز يك پرنده، کسی سر نمی‌گرداند تا با عشق صدا بزند: «نایی!».

آسایش و تنعم نسبی، طبیعت بارآور و آب و هوای ملایم، اهل روستا را بی‌درد کرده. با رختی گیاهی شیرۀ زندگی را می‌مکند. می‌بالند و پیر می‌شوند. ترس و سرگشتگی، همسایگی با مرگ و دام شنزارهای بیکران را نمی‌شناسند. جز انفجار کوه برای ساختن تونل، آرامش آنها را آوای مرگ‌آوری به هم نمی‌زند. دوروبر، قدقد مرغهاست، صدای آب، سایش خوشه‌های برنج. ایوانهای آفتابرو، خانه‌هایی گرم و روشن، کودکانی سالم دارند، از هواپیما نمی‌ترسند. چهره ویرانگر آن را نمی‌شناسند. خبر از قحطی ندارند. زندگی در دادوستد، زرنگیهای کم‌مایه، طراری رقیق و دعوای زودگذر و آشتی، کنجکاوی و غیبت و نك و نال هر دمبیل جریان دارد. به همان نسبت وجد عشق، غم غربت و دلتنگی تا بن ریشه در آنها کاستی گرفته و خشکیده. در این بهشت زمینی به میوه دانایی دست نیازیده‌اند. نایی از جنس آنها نیست.

در چهره روشن او فروغ مهر می‌درخشد. سرانگشتهای بخشنده، بر خوشه‌های برنج، سفره و گرده نان، سر و صورت بچه‌ها، رختهای شسته و دَلو آب با نوازش دست می‌کشد. آرزومند است اما آینه‌ای ندارد.

خانه نایی نیایشگاهی است با نشانه‌های روشن: چاه آب و دلو، پرواز و طواف شاهین، تأکید بر آتش و آب و چراغ و آینه، حرمت‌گزاری

مردم روستا، رختهای روی بند به نشان پاکی و تطهیر. قیاس کنیم با نیایشگاه فیلم «چریکه تارا»: چاه آب و چرخ و دلو، شعله‌های فروزان آتش، آینه و فانوس و رختهای شسته روی بند. خانه رعنا در فیلم غریبه و مه. خانه پدر و مادر فرضی در فیلم سفر: پله‌های پاک رفته، شیشه‌های بزرگ شفاف، منظره درختها.

طرف غروب باشو به خانه نزدیک می‌شود. از بین شاخ و برگها به نایی نگاه می‌کند، زن برای او کاسه‌ای برنج می‌گذارد. در کاسه‌ای سفالی به رنگ آبی، آب برای او می‌ریزد. آیین ورود انجام می‌شود (عکس رخ یار در پیاله) پسر کاسه را برمی‌دارد، لاجرعه سر می‌کشد، از دهان و چانه او آب می‌چکد. قطره‌ها مثل خرده الماس در نور می‌درخشند، نایی از جنس آبهاست: دریا و برکه و چشمه، باران و جریانهای زیرزمینی. در نماهای نهایی باشو به این حرکت جواب می‌دهد. وقتی که اجزای او با نایی آمیخته. سر راه پدر می‌نشیند، نی می‌زند. نوای غریبانه نی اشاره‌ای است به غربت مسافر. پدر در جاده پیش می‌آید. باشو از کوزه در همان کاسه آب می‌ریزد. پس از نوشیدن جگرعه‌ای سایه پدر روی او می‌افتد. باشو سر برمی‌دارد، پس زمینه چهره پدر پرهیب مترسک است و پهنه زرد شالیزار در فصل درو. زمان ورود باشو پیراهن پسرک لکه زردی در گستره سبز کشتزار بود. در این نما رنگ لباس باشو بر زمین گسترده شده. شب اول نایی پسر بچه را با نور فانوس می‌فریبد. به زیرزمین می‌کشاند. شعله و آتش عنصر ذاتی باشو است. پسر طالع مریخ دارد. هر رگ او می‌گدازد. فرزند آتش است و آفتاب و کویر سوخته، اهل «نیمروز» است، خاستگاه آیین مهر. در نهاد او هذیان و سودا می‌جوشد.

نایی در انبار را به روی پسر می‌بندد. باشو به زمین پناه می‌برد، سینه بر خاک می‌فشارد: جانشین آغوش مادر. در بی کسی مطلق،

لحظه‌ای شبیح مادر و پدر را می‌بیند. درگیر تشنج و غربت از عمق جان می‌نالد. وجه شاخصتر این تشنج بعد از اولین مهمانی است: وقتی که زن باخروش همسایه‌ها را از خانه بیرون می‌کند. زیر بیگانگی نگاه‌ها، پسر به تب و تاب می‌افتد. گردباد خاطره دور بر جسم ضعیف آوار می‌شود. هذیان و صرع او را می‌لرزاند. نایی می‌ترسد، به همسایگان رومی آورد. همه، درها را می‌بندند. تنها برمی‌گردد. بستری برای باشو می‌گسترند. روی پیکر کوچک تبار پیاپی لحاف می‌کشد. آینه‌ای برابر بینی باشو می‌گیرد. نفس سوزان پسر بر آینه صافی زن می‌دمد. زانوبه بغل تا سپیده دم بر بالین بیمار می‌نشیند. پرتو چراغ نیمرخ هر دورا روشن می‌کند. روسری سفید و جامه نیلگون زن یادآور آسمان و پاره ابر است. رنگ دریا و کف موج‌ها.

صحنه بیماری نایی پس از فرونهادن آخرین حجاب، با تنبیه سخت باشو: فنانی دو جان در یکدیگر، پاسخی است به این نما. نایی درگیر تب و هذیان میان بستر خوابیده، دست‌ها را بالا می‌گیرد و دو کبوتر را پرواز می‌دهد. ثوشین و گل به سر را صدا می‌زند. کبوتران اهلی برازنده دام و دانه او نیستند، سیمرغی شکار کرده است. طاقچه، رختخواب، آینه، اتاق همان است. اما جای باشو و نایی باهم عوض شده. باشو می‌دود، از همسایه‌ها کمک می‌خواهد با التماس می‌گوید «نایی مریض است، مادر مریض است» (برای اولین بار نایی را مادر صدا می‌زند) همه درها را می‌بندند. مردمان کاری به کار این رابطه ندارند چون فراتر از ادراک آنها می‌ایستد. باشو ناامید برمی‌گردد. نایی از تب می‌سوزد و غرق عرق می‌لرزد، درد غربت باشو را به جان خود خریده. پسر روی او پیاپی لحاف می‌اندازد و آینه‌ای برمی‌دارد. برابر بینی نایی می‌گیرد. حوالی سپیده دم باشو به حیاط می‌رود تا با آیین بومی زار، بیماری نایی را به جان خود بریزد. بر پشت تشت می‌کوبد،

خلسه دریچه‌های روح پسر را بر درد و بیماری مادر گشوده. دف می‌زند، به زبان خود ذکر می‌گوید. سر و دست تکان می‌دهد. نایی از بستر برمی‌خیزد. آداب باشورا می‌شناسد. خلسه و شور پسر جزو ذات او شده. در قفس تن نایی پرنده کوچ کرده از سرزمینهای جنوبی سر به میله‌ها می‌کوبد. زیر نخستین پرتو خورشید بامدادی زانو بر زمین می‌زند. سر را به چپ و راست می‌برد. بیماری از جسم زن دور می‌شود. در باشو حلول می‌کند. او به نیروی عشق، تب و هذیان را از قالب تن می‌راند. برگردیم به روز ورود باشو به خانه نایی. صبح است و باشو میان چارچوب در انبار ایستاده، به حیاط نگاه می‌کند. نایی از چاه آب می‌کشد. روی گل به سر و ثوشین می‌ریزد. - تعمید صبحگاهی. با خرامی نرم می‌رود. دانه بر زمین می‌پاشد. دستهای سخی برکت را تقسیم می‌کند. در آسمان شاهینی گرد خانه می‌پرد. نایی صدای او را درمی‌آورد. شاهین جواب می‌دهد. زن از طبیعت جدا نیست. با تمام عناصر و موجودات رابطه‌ای حسی دارد. واسطه زمین و آسمان است. بین بافه‌های به ظرافت درهم تنیده، بارتاب این نما را پیدا می‌کنیم: روزی که نایی مریض است باشو در حیاط می‌خرامد، با همان سبکبالی و گشاده‌دستی نایی دانه می‌پاشد. شاهین در آسمان می‌چرخد و نایی را صدا می‌زند. پسر به جای نایی جواب می‌دهد. برای شاهین فرق نمی‌کند هردو را یکی می‌داند. به باشو پاسخ می‌دهد. (در سلوک مهری و عرفانی شاهین یا عقاب مظهر پدر، وادی هفتم است و پیر مغان) مهر پدر اساطیری ذهن را برای پذیرش و لطف پدر زمینی آماده می‌کند. در صحنه نهایی راز زبان رمزی شاهین باز می‌شود: باشو چوب را می‌اندازد و از مرد می‌پرسد: «تو کیستی؟» (پدر زمانی دراز به پسر نگاه می‌کند. چشمهای روشن دردمند بامهر می‌درخشد. هردو غربت را می‌شناسند. مصیبت و جان به در بردن از

مرگ را آزموده اند) مرد جواب می دهد: «پدر» باشو می پرسد: «تابه حال کجا بودی؟» پدر می گوید: «بی تو می گشتم.»

يك جابه جایی دیگر: جنگ دست راست مرد را از او گرفته اما در بهای فدیة ای، هدیه ای به او بخشیده، به قول نایی باشو دست راست اوست. برگردیم به صحنه قبل: باشو پس از دانه پاشیدن از چاه آب می کشد. بچه ها را غسل می دهد. به آنها برنج می خوراند. لقمه ها را مثل نایی به دهانشان می گذارد.

درطول فیلم دونوبت همسایه ها در خانه نایی جمع می شوند. دلیل مهمانی اول ورود باشو به روستاست: عصر، اهل ده در خانه نایی جمع می شوند. پسر کنار پنجره تنهاست. به رغم دلشکستگی باغرور نگاه می کند. عیار خود را می شناسد. سوای نایی دیگران را درخور تواضع نمی داند. به کسی سلام نمی گوید. جماعت از مرد و زن دور اتاق می نشینند. از سر سادگی به ضد غریبه جبهه می گیرند. ذهن زندانی رسم و عادت تغییر را نمی پذیرد. حضور پسر غریبه با تمایز گویش و رنگ پوست مردم بی درد را می ماند. نسبت نانخور زیادی، بی تربیتی به دلیل سلام ندادن، امکان ناراستی و دزدی به او می دهند. اندوه دوردست باشو با شادی سطحی آنها می ستیزد. تنها نایی باشوی آواره را می شناسد. انگار تمام عمر را به انتظار او گذرانده. همه را باخشم از خانه بیرون می کند.

دلیل تجمع دوم غیبت باشوست: ناپدید شدن پسر بچه در شلوغی بازار روز. نایی کنار سماور در قوری دودزده چای دم می کند. حال و حوصله ندارد. دستهای پرتکاپو لخت و کند به کار می افتد. زیر لب می غرد: «بی چشم و رو حتی خدا حافظی نکرد.» خدا حافظی بهانه است به چه کار او می آید؟ سلام باشو را می خواهد. همسایه ها چای می نوشند. اتاق را پر از دود می کنند. غیبت و حرفهای ملال آور.

به جای تصویر باشو، چهره خواهر شوهر در آینه نایی می افتد. نایی نگران خوراك و جای خواب شبانه باشو است. در نگاه مات او جرقه ای می درخشد. با امید و بیم به جاده می نگرد. باشوی ژنده پوش، عصای چوبی به دست، همراه گل به سر و نوشین با سرخوشی از خم جاده پیش می آید. (موكب میترا دوش به دوش سروش و رشن). در طول فیلم باشو سه بار تعمید می شود. با دو عنصر پاك کننده آتش و آب. تولد او از بطن انفجار دیوار خانه ها و شعله های آتش است. (مهر از درون سنگ و آتش به دنیا می آید.) نوحه عزا با ضرباهنگ پرتحرک، آواز طربناك و دست افشانی همسرایان، پاك شدن باشورا بشارت می دهد. دومین تعمید با آب است. نایی نوشین و گل به سر را در برکه می شوید. روی پل باریك، باشو با حفظ تعادل، صدا و پرواز شاهین را تقلید می کند. این نما تعمید مسیحا را به یاد می آورد. یحیی، عیسی را با نشانه پرنده می شناسد. باشو در بازی کودکان به پرنده بدل می شود. بعد از شستن بچه ها، باشو می گریزد. زن می دود، با نرفند او را به زور می کشد. در برکه می اندازد. زیر آب نگه می دارد تا پاك شود.

آخرین تعمید زمانی است که پسر در شلوغی بازار با نوای نی دنبال وهمی گمشده رفته و نایی را تنها گذاشته. او خود را مجازات می کند. بر پل باریك می دود. شاید به عمد می لغزد و در برکه فرو می افتد. تا مرز خفگی، در آب دست و پا می زند. نایی می دود، تور ماهیگیری را برمی دارد و پسر بچه را در دام می اندازد. با توانی فراتر از جسم، او را پیش می کشد. زمزمه می کند: «بیا! بیا!» باشو را از آب بیرون می آورد. با جامه نیلگون، آغوش بر او می گشاید. ماهی به بحر پناه می برد. (هر دوباری که فیلم باشو را دیدم این مصرع مولوی به یادم آمد: من ماهی نهنگم، عمانم آرزوست.) در نمای بعد باشو بشارت

تطهیر را، خود با سماع و دف زدن در کشتزار ندا می دهد. (جواب به نوحه بومی پس از خروج از آتش.) می نوازد و پسرهای لب شالیزار می رقصند. حرکت پاها و دستها بیان هماهنگی زمین و آسمان است. روح، قفس تن باشورا می گرداند. با نوای دف به ساقه های برنج نفس زندگی می دهد.

در مرگ یزدگرد باد عنصر غالب بود. معماری فیلم از چرخش گردباد و سنگ آسیا پیروی می کرد. در باشو غریبه كوچك عنصر غالب آتش و آب است. ساختمان رفت و برگشت از حرکت شعله و موج پیروی می کند. در صحنه بازار روز بین پارچه های رنگی، دکه های یکروزه و سروصدای مردم، حرکت پیچاپیچ رابطه نایی و باشو خلاصه شده است. پسر و زن و بچه ها در بازار بساط کوچکی علم می کنند. کنار هم می نشینند، محصول مزرعه را به خریداران می فروشند. باشو اختلاف حساب را به نایی هشدار می دهد. پس از گرفتن پول رفتاری دوگانه دارد. در بازار به راه می افتد. اول پیراهن بنفش آویخته از بند را نگاه می کند. بنفش برای باشو و نایی نشانه وحدت است. با واژگونی متناوب ساعت شنی، اجزای باشو و نایی درهم آمیخته.

حاصل سرخی مهری باشو (رنگ آسمان پیش از طلوع خورشید.) و آبی ناهیدی نایی بنفش است. نگاه پسر لحظه ای جذب پیراهن می شود. رنگ تازه را می شناسد، اما عقب می کشد. مثل حرکت زبانه های آتش یا رفت و برگشت موج، شور او فرو می نشیند. بین پارچه های رنگی، بساط گسترده فروشندگان موقت، جلوه و هیاهوی بازار گم می شود. مردی نی می زند. باشو به یاد حکایت جدایی، شبح مادر را در کوچه می بیند. دنبال او می رود. «ماهی اندر آب گوید آب آب».

در پایان روز دادوستد تمام است. بساطها را برمی چینند. نایی

باشو را صدا می زند. نشانی از پسر نیست. زن پیراهن بنفش را برای او می خرد. هردو به يك رنگ نظر دارند. بین خرت و پرت های بی مصرف، خرده کاغذ های رها در باد، لحظه ای نایی را دست به دست ٹوشین و گل به سر، پشت رشته انبوه سیم های برق می بینیم. ایستاده بی حرکت، به دورنمای خالی نگاه می کند. بدون باشو زندگی زندان است، بازار ترك شده و برهوتی که فقط اشیاء بیهوده در آن می چرخند. نایی همراه بچه ها، پاکشان به راه می افتد، سبد باشو را ٹوشین بر شانه دارد.

آخرین نامه پدر نیز حرکتی پیچاپیچ دارد. پیرمرد همسایه نامه رامی خواند و صدای گسسته او همراه نسیم به گوش باشو می رسد. با تأکید به حفظ درخت انجیر، آتشدانها و شالیزار شروع می شود. احکام پدر آیینی است. درخت انجیر از کهنترین اسطوره (آدم و حوا) تا کیش مهر و مسیحا تقدیس شده. در نیایشگاهها آتش می افروزند. میترا صاحب کشتزارهاست. جمله های آغاز نامه حامل بشارتی است برای پذیرش باشو اما جمله های نهایی بیانگر طرد اوست. پسر نامه را پیدا می کند. می خواند. پیراهن بنفش را بیرون می آورد. زیر پا می اندازد و لگد می کند. عرقگیر زرد را می پوشد. طوفان، گرد و خاک به پا کرده. در مه و غبار می گریزد. آواز لطیف پرنده ای از بین شاخ و برگها شنیده می شود. پسر بچه برمی گردد. اراده او سست شده. از ژرفای جان، نایی را صدا می زند. نایی و پرندگان و طبیعت همسان عمل می کنند. روحی یگانه دارند. باشو با لجاج می گریزد. نایی در شالیزار، برنج درو می کند. پیک باد کاغذ مچاله را برای او می برد. زن روبه خانه می دود. باشو نیست. دریچه ها را می بندد. در جاده های باریك آسیمه سر می دود. باد پیراهن باشو را پیش پای او می اندازد. راه را نمی شناسد. برای اولین بار رؤیت باشو را می بیند: مادر پوشیده روی، با جامه سرخ و عبای سیاه. در وهم پسر شريك می شود. شبخ مادر با سرانگشت راه

را نشان می دهد. غبار فرو می نشیند. باران می بارد: نشانه وصل و برکت.

زن کلبه را پیدا می کند. باشو به انتظار نشسته. نایی بر او می تازد: «خانه خراب تو مگر خانه نداری؟» بچه را با ترکه می زند. از کلبه بیرون می کشد. باشو شلاق را می بوسد. با تنبیه مادرانه آخرین حجاب برداشته شده. با خطوط باران، زمین و آسمان به هم پیوسته اند، نایی و باشو با خطوط تازیانه. به خانه برمی گردند، نایی تب می کند. باشو در رؤیا نایی را به موطن خود می برد: آنسوی ضربدر. در کویر بی انتها ماسه ها زیر تابش خورشید می درخشد. دخترکی می رود. پشت قدمهای او غبار به جامی ماند. خواهر باشوست. باشو همراه پدر و مادر به دختر بچه ملحق می شود. نایی در کویر نردبانی به دوش گرفته. باشو را صدا می زند. پسر اعتنا ندارد. در پناه خانواده صدای نایی دور شده. پسر نایی را به سرزمین بومی خود برده. بی پناه و تنها گذاشته. به مادر و پدر و خواهر زندگی داده تا عشق خود را به نایی تقسیم کند. از حدت آن بکاهد. سرانجام نایی پیروز می شود. صدای آشنای او در پسر نفوذ می کند. باشو با ترك خانواده به كمك زن می آید. (حرکت برگشت) بعد از نمای کویر نایی را در خانه می بینیم. نردبانی را کشان می برد. باشو را صدا می زند. پسر می دود. سنگینی نردبان را تقسیم می کند.

ارتباط باشو با بچه های روستا همچنان تابع حرکتهای نوسانی است. با دیدن آتش تنور می ترسد و سنگر می گیرد. پسرهای ده با اینگونه ترس بیگانه اند. باشو را مسخره می کنند. او می رود تا سنگی بردارد. کتاب گشوده ای را روی زمین می بیند. به جای سنگ برمی دارد و می خواند: «سرزمین ما ایران است. ما همه فرزندان این آب و خاکیم.» در پرتو حقیقت، یخ بیگانگی آب شده. از پسر بچه می پرسند خانه اش

کجاست؟ بستگانش را ول کرده؟ باشو سنگ را برمی دارد. رو به خانه‌های چوبی بازیچه بچه‌ها پرت می کند. چوبها فرو می ریزند. تجسم ویرانی خانه‌های جنوب.

پس از رقص در کشتزار باشو و پسرها بار دیگر باهم می ستیزند. نایی به دفاع از باشو با ترکه‌ای آنها را می تاراند. والدین و اقوام خشمگین باهیا هو سر می رسند، نایی را شماتت می کنند. بین جمعیت پیرزنی با تبسم، مژده‌آشتی را می دهد. باشو و پسرها دور هم ایستاده‌اند حلقه کوچکی ساخته‌اند. حلقه در کیش باستانی تمثیلی از مراحل سلوك است. این شکل تدریجاً گسترش پیدا می کند. عارفان حلقه ذکر می سازند.

فرزندان يك آب و خاك در حلقه به هم می پیوندند. بچه‌ها از این به بعد باهم یگانه می شوند. جواب این همدلی، نقشه بزرگ ایران روی دیوار مدرسه است.

برگردیم به يك ضربدر اساسی دیگر: در نمای آغاز فیلم، مادر باشو را با جامه سرخ و عبای سیاه بین شعله‌ها می بینیم. این تصویر بارها تکرار می شود تا لحظه‌ای که نایی رویای پسر بچه را در کوره‌راه می بیند. رفت و برگشت تارهای نازک، بین شمال و جنوب، از نایی و باشو ترکیبی تازه ساخته. نایی وقتی از بستر بیماری برمی خیزد، به جای جامه آبی جلیقه سیاه و پیراهن سرخ به تن دارد، در عنوان‌بندی هواپیماهای سرخ را بر زمینه سیاه می بینیم، لباس مادر باشو پیراهن سرخ روشنی است زیر عبای سیاه، اما بر پیکر نایی رنگهای آتش، خون و سیاهکاری مرگ، به طراوت زندگی است. شبهای آرام و گلبرگ. خرد و توازن زن رنگهای شعله‌ور را، نرم‌تاب و رام می کند. سرخ و سیاه به تن او خرمن شقایقی است در نسیم صبح بهاری.

پس از سکوت طولانی اولین روزها نایی با شگردی زبان باشو را

باز می‌کند. سوای مفهوم ظاهر، تبادل واژه‌ها برای هردو معنایی ذاتی دارد. اول داس را برمی‌دارد، از دید باشو: نشانه مرگ، به نظر نایی: خرمن، درو، باروری.

نایی تخم مرغ و برنج را به او نشان می‌دهد؛ محصول شمال. رنگ هردو شیء سفید است. باشو در گفتگو با پسرها از خرماپزان می‌گوید؛ محصول جنوب، زردی و سیاهی خرما در برابر سفیدی. نایی گوجه‌فرنگی سرخی به باشو نشان می‌دهد. پسر این محصول را می‌شناسد. با خوشدلی می‌خندد. سرزمین او و نایی وجه اشتراکی دارد. اما کلمات هردو گویش بیگانه است؛ سوغات روس و انگلیس. نایی دلورا نشان می‌دهد، بلافاصله پیت نفت را: تمثیل آب و آتش.

در تداوم این نشانه‌ها ضربدرها پیایی کنار هم می‌نشینند. ضمن پهن کردن رختها، نایی در جامه سرخ، آخرین نامه به پدر را برای باشو تقریر می‌کند. می‌گوید پسرم باشو این نامه را می‌نویسد. او بیش از آنچه می‌خورد کار می‌کند. نایی ادامه می‌دهد، حالا از شش کلمه حرف او سه کلمه را می‌فهمد. سرانجام تصریح می‌کند؛ باشو مثل تمام بچه‌ها فرزند آفتاب و زمین است. نسبت باشو و آفتاب بار دیگر تأکید می‌شود. نایی از حرفهای باشو سه کلمه را می‌فهمد. این سه کلمه به نحوی تمثیل ثلاثه قدسی نیست؟ تشکیل شده از پدر - روح القدس، (روح القدس به شکل پرنده ظاهر می‌شود، در نمای نهایی فیلم گروهی پرنده به سوی آسمان پرواز می‌کنند) مادر و پسر.

در زبانهای باستانی معنای واژه آتش مترادف است با گرمی، روشنایی و مهر. در روزگاران دور اقوام ابتدایی، «کودک - آتش» را از سایش دو سنگ به جهان می‌آوردند. مسیحیان قرن‌ها بعد بیست و پنج دسامبر روز عید آتش را به مثابه میلاد مسیح جشن گرفتند. ثلاثه عرفانی پایه آیین مهر است که به مذاهب دیگر منتقل شده.

برگردیم به ساختمان درونی فیلم. در تاروپود نقشاها، ساعت شنی و ضربدر نقشی اساسی دارد:

در سنگ‌نوشته‌های کهن (يك) خط عمودی (۱) نشانه انسان قائم (مرد) است.

(دو) خط افقی (-) نشانه سطح آب - مادر است.

(سه) حاصل تقاطع آنها، ضربدر یا صلیب (+) است.

در طول فیلم ضربدرها چون بافه‌ای درهم تنیده می‌شوند.

معماری منسجم از نقاط قوت کار است. میان فیلمهای بهرام تنها باشو غریبه كوچك فرجام نيك دارد. پسریچه رانده از درگاه فیلم سفر سرانجام در معبد نایی چون طلای ناب می‌درخشد.



در شاید وقتی دیگر مایه‌های جهان‌بینی بهرام در ظرفی تازه و شکننده تکرار می‌شود. با گذشت زمان جان زنانه پنهان، مستقل عمل می‌کند. از من اگر بپرسند، کیان، ویدا و مادر کیستند؟ جواب می‌دهم: بهرام بیضایی.

هر هنرمندی به نحوی در عناصر کار خود حلول می‌کند. با دریچه، گنج، راهروهای طولانی، پله، اشیاء عتیقه، نورهای آبی و زرد حتی عوامل جوی مثل باد و باران می‌آمیزد، هیچ تصویری از نگاه شکافنده درامان نیست. هرچه این وحدت ذاتی‌تر باشد، کار هنری بیشتر به کمال نزدیک می‌شود. مجموعه عوامل، ساخت و سازی یکپارچه را پیوند می‌دهند. این هماهنگی، اجزاء را با يك کل متعالی همسو می‌کند.

شاید وقتی دیگر به تمام یکپارچه نیست. اما ذات وحدت یا دستکم حسرتش را در کنه، پوشیده دارد. بهرام نمی‌رود تا با يك کوچه، پنجره، چراغ راهنما، زن، كودك، تهران از یادرفته یکی بشود. صورت

قضیه به عکس است: شخصیتها، فضاها و اشیاء رو به او می آیند، به اضافه بسیاری چیزهای جدا مانده.

کیان بهرام را برای عینیت یافتن انتخاب کرده. زمانی دراز شاید از کودکی، دوروبرش بال و پر زده تا دست آخر روی شانه راستش نشسته، همزاد خود ویدا را بر شانه چپ نشانده.

(از گوشه و کنار شنیده ام بیان من تعقید و ابهام دارد، لقمه آماده ای نیست، ناگزیر قضیه را بازتر می کنم) کیان زندانی ناخودآگاه بهرام است. به در و دیوار می زند، برای تجسد یافتن، طلب التفات می کند، تا سرانجام شکل می گیرد.

تعویض قالب جنسی در اثر دو انگیزه دارد. گاه پوششی است برای اختفای شخصیت پنهان مرد. نمونه ها بی شمار است: زنهای بی قرار و صرعی داستایوفسکی، مادام بواری فلوربر، ناتاشا و آنای تولستوی. هدا گابلر ایسن. در ضمیر زنان هنرمند مردی جایگزین می شود تا حد انتخاب اسم مستعار مذکر: جورج الیوت و ژرژ ساند. این جابه جایی ارادی نیست. وجه حصولی اعمال قدرت تاریکترین ریشه هاست. سیمای پوشیده زن در شاید وقتی دیگر با دو شخصیت همزاد ویدا - کیان، تابع جبری درونی است.

بار دیگر بر می گردیم به مشغله های ذهنی تکرارشونده در کارهای بهرام. در اولین نماها کیان را در اتاقک زرد کم هوا، محصور و تنگ تلفن عمومی می بینیم. داد می زند، توضیح می دهد، اما ارتباط جز در حد جمله هایی گسسته برقرار نمی شود. در طول فیلم این نشانه گسترش پیدا می کند. تصویر بعدی از ویدا است. همزاد هنرمند کیان پشت شیشه هاست. در ماشین قرمز و بسته، حرف می زند اما گفته های او را هیچکس نمی فهمد. فصل مشترك، بین هردو، نوعی زندان شیشه ای است، در دو رنگ زرد و قرمز به نشانه خطر و هشدار، تنهایی

و اضطراب. شخصیت‌های مرد فیلم دو حلقه انگشت‌های برای حفظ نگین از وسط شکسته زن دوگانه.

در شاید وقتی دیگر قهرمان محوری، کیان، مثل فیلم‌های دیگر بهرام غریب است. ریشه در جایی ندارد، تداوم غربت و یتیمی انسان در جهانی عارضی.

مایه تکرارشونده: آلودگی هوا، همچنان مطرح است. در يك نماي زودگذر گروهی با ماسك ضد دود و عینك راه می روند. در پدیده آلودگی هوا با دود، تمثيل موجز مرگ و محرمات را می بینیم. دود با گناه اولین، هسته اضطراب و حس تحقیر آمیخته است. مادری با کالسه کودك نوزاد خود در دود سرگردان است. گفتار فیلم را دقیقاً به یاد ندارم، بی شك بیانگر افسوسی جدی‌تر از آلودگی هوا با آگروز ماشین‌هاست.

بچه در پلیدی، نشانه‌های مرگ و گناه، رشد می کند. راه‌گزینی ندارد. در نمایی از سفر ورطه‌ای از دود را می بینیم. مردی نزدیک سرچشمه آلودگی نشسته، با سری خمیده از شرم، سرفه می کند. بچه‌ها پاورچین به او نزدیک می شوند - کنجکاوای کودکانه برای ورود به حریم ممنوع. اما بیدرنگ می‌گریزند. در فیلم کلاغ دوستان مرد نوید پیدا شدن دختر را به او می‌دهند. رو به نشانی می‌رود. دود را تدریجاً می‌بینیم: آگروز ماشین، کوره آجرپزی. مرد گام به گام پیش می‌رود. بین دود و مه زنی را با چهره‌ای پوشیده زیر تور سفید می‌بیند. زن به قهقهه می‌خندد. مرد دنبال او می‌رود، زن تور را بالا می‌زند. همکاران مرد می‌خندند. او را فریب داده‌اند. آلودگی فضا حاصل دروغ و تبانی است.

در شاید وقتی دیگر ماجرا با ساختن فیلمی درباره آلودگی هوا شروع می‌شود. مدبر در فضایی تیره از دود، به دروغ و خیانت زن آگاه می‌شود.

ارتباط مرد با کیان ناقص و گسسته است. در فضای بیروح خانه، غالباً هردو ساکتند. اشیاء به اجبار چیده شده. آینه، دیوارکوب یا گلدان بیانگر سلیقه و علاقه زن حتی در گذشته دور نیست. رفتار کیان خشک و ماشینی است. انگار اول صبح كوك می شود. اسباب صبحانه را می چیند و برمی دارد. فضای زندگی روزانه او در خانه و خیابان از کابوس های شبانه دستکمی ندارد. یگانه ارتباط زوج، سوءظن و شك مرد است. شاید همین دستاویز، زندگی را از استمرار کاهنده نجات می دهد. رابطه زن با والدین از همین سنخ است. به رغم ادعای علاقه به جز اعلام رسیدن تا کسی گفتگویی باهم ندارند. دیوار شیشه ای در زندگی کیان حضوری نامرئی دارد. تنها در خوابها فرو می ریزد؛ ظاهراً کابوس یگانه دارایی اوست. با وجود ترس و تعلیق، مأنوس تر از زندگی است. رنگ آبی لاجوردی رویاها در برابر رنگهای زردمایه و بی رمق دوروبر، شبیه زیر دریاست؛ بازگشت بی واسطه به زمان از دست رفته، پرده آبگون زهدان یا آرامش پس از مرگ. تخت از جا کنده می شود با حرکتی گهواره ای او را در آب سیر و سفر می دهد، می کشاند تا فضای محبوب تهران قدیم و بنای فروریخته شیرخوارگاه. با گرمای گذشته، زندان یخی کیان آب می شود. یکی از خوابها یادآور تخت جراحی است. گروهی آدم سفیدپوش دور روزنی شیشه ای ایستاده اند، او را نگاه می کنند. سقف گنبدی ضمناً شباهتی به يك حمام قدیمی دارد. زن برهنه و بی دفاع، خود را زیر نگاه می بیند، حتی احشاء او را می کاوند. تنها آبی اعماق حفاظتش می کند. کابوسهای شبانه سلسله ای از مکاشفات پیوسته است. او را با خویشتن گم شده آشتی می دهد. در این سلوك شبانه، کیان به جستجوی وصل است. به همین دلیل عناصر خواب در لطیف ترین رنگ فیلم؛ آبی لاجوردی، غوطه می خورند. این رنگ را بعدها بین اشیاء عتیقه در زیر زمین

می بینیم .

تارا با آب می ستیزد، پیکاری بی سرانجام، اما کیان به نرمی ماهی به جهان زیر آب ها واصل می شود. در فضاها دور از دریا (فیلم های شهری بهرام بیضائی) برکت و پاکی آب به باران های سیل آسا منتقل می شود. مثلاً حکمتی زیر رگبار به اوجی از خلوص عاشقانه می رسد. آلودگی، دروغ و سوء تفاهم با باران شسته می شود. در باشو باران فرجام نیکی دارد: کیفیت وابستگی عمیق نایی و پسر را آشکار می کند. در شاید وقتی دیگر بار اول کیان، زیر باران، پنجره های خانه ویدا را می بیند. کرکره ها بسته است. زن به قرب جوار آگاه نیست. به جهان غریبه بی رحم، سرد و مات نگاه می کند. قاب عینک زرد بزرگ، جلوه نگاهی است که او و خواهر همزادش را یکسره تعقیب می کند. ویدا هر روز از زیر سایه عینک زرد عبور می کند. اما ویدا قائم به ذات است. ریشه های او قطع نشده. تصویر مادر ازلی را رقم می زند. نقشی از خط یار می کشد. به همین دلیل از نگاه هراسی ندارد. چشمهای فانی کنجکاو، برابر چشمه فیاض کشف و الهام رنگ باخته و بی حضور است. پاره جدامانده از اصل، شخصیت انفعالی و اسیر زندگانی روزمره، از نگاه ها وحشت دارد.

تصویر هنرمند به هیئت زن، با احتیاط از کلاغ شروع می شود. در چریکه تارا و مرگ یزدگرد ادامه پیدا می کند. در شاید وقتی دیگر قالبی شاخص می یابد.

برگردیم به نزدیکی کیان و ویدا. سوای پنجره های خانه ویدا و باران پاک کننده، چند تصویر دیگر ذهن را برای صحنه آخر، پیوستگی نهایی، آماده می کند. شوهر از پول زن برای او گل می خرد. هرچند پشت این تکاپو ریاکاری و سوء ظن است. اما ساقه در دستهای زن امید نازک رویش و تولد است. شخصیت مدبر، پرمشغله و سرزنده، برون گرا

و فعال، گره‌گشای رمز کیان است. کیان بدون مدبر در پیچ‌وخم دنیای درون همچنان اسیر خواهد ماند. وقتی در خانه با شنیدن اسم شیرخوارگاه تُنگ از دست زن می‌افتد و ماهی از آب جدا می‌شود، نجات‌دهنده یتیم، مدبر است.

در صحنه تهران قدیم برای ماهی جداشده از آب نجات‌دهنده‌ای نیست. در باشونایی همین نقش را برای پسر یتیم دارد. تاروپود اسطوره مسیح، در وسوسه یتیمی کارهای بهرام بیضایی تنیده شده. در رگبار، سفر، غریبه و مه، چریکه تارا، باشو و حتی مرگ یزدگرد شخصیت محوری در بسیاری نماها انگار بی کلام می‌گوید: «خدایا! خدایا! چرا تنهایم گذاشتی؟». بین نایی و مدبر وجوه مشترکی است، مهرورزی ذاتی و بی‌چشمداشت، تلاش و امید و اراده، زیرکی و جلب دوستی مردم. ویژگی‌هایی سازنده که «باشو»ی زخم‌خورده و هراسان، یا «کیان» درگیر و محصور، بهره‌ای از آن ندارند. حتی ماشین مدبر هم‌رنگ جامه نایی ست. در باشو، روابط عاطفی روشن و مستقیم است. در شاید وقتی دیگر سلسله دوایر محوشونده بر همه چیز پرده‌ای از شك و ابهام می‌کشد.

زبان ویدا را سرانجام از راه لب‌خوانی تنها مدبر درك می‌کند. این بیان گرفتار در دود و آلودگی، باخطراحاطه‌شده (رنگ قرمز سواری)، پشت حایل شیشه‌ای، زبان مرموز هنر نیست؟ رسالت مدبر در سراسر ماجرا تقلایی پیگیر و هوشمندانه برای اتصال دو پاره تجزیه‌شده از وجودی است یگانه. مدبر خودآگاهی ویدا و کیان نیست؟

تالار عتیقه‌فروشی را در پیچ‌وخم بازارها مدبر پیدا می‌کند. اوست که بار اول به قلمرو رمز و راز پا می‌گذارد. به لمس تاریخی شرق نزدیک می‌شود. آمیزش رازآمیز آیین‌ها از راه جلوه اشیاء: بودایی،

هندو، مانوی، شینتو، میتزایی و زرتشتی و مسیحی، اسلام و شیعی ایرانی.

بین نشانه‌های تمدن، آثار تجاوز و حمله و استعمار جا به جا حضور دارد: شمشیر آزون حسن یا ساعت ویکتوریا. تالار عتیقه‌فروشی، مینیاتور موجز سرزمین نیاکان، صاحب قلبی زنده است: تصویر ایزدبانوی نگهبان. ضمناً کیان و ویدا دور نیست دو شاخه جدا شده از تمدن آریایی باستان باشند.

مدبر تصویر را می‌بیند تا، منزل به منزل، دست کیان را بگیرد و به سرچشمه واصل کند. درطول فیلم تلفن یکی از عوامل ارتباطی است. اما همیشه گنگ و بی‌کاربرد می‌ماند. درون اتاقك زرد به دلیل سروصدای خیابان، کیان صدای مدبر را درست نمی‌شنود. از سوی دیگر نمی‌تواند مقصود خود را بفهماند. تلفن خانه سیاه است، نقطه‌ای کور و بن‌بست. با روانپزشك تماس می‌گیرد صدایی بی‌روح و ضبط‌بر نوار، جمله‌ای را پیاپی تکرار می‌کند. راه ارتباط بسته است. مدبر از اداره با کیان تماس می‌گیرد. گفتگوی او با تلفنچی گرم و انسانی است. اما خط ارتباطی وقتی به کیان می‌رسد یکسره بوق اشغال می‌زند. تنها در خانه خواهر توأمان کیان، طلسم گنگی تلفن شکسته می‌شود و مرد بدون اشکال با کیان صحبت می‌کند. وقتی مدبر به ویدا زنگ می‌زند، تلفن کاربردی راهگشا دارد. ویدا بیدرنگ جواب می‌دهد. باهم قرار می‌گذارند. رنگِ تلفن خانه ویدا روشن است. در خانه کیان تلفن سیاه قدیمی تنها یکبار زنگ می‌زند، برای خبری یأس‌آور: پرونده‌های قدیم شیرخوارگاه را سوزانده‌اند. ردپای کودکی مرموز او محو شده. زن برای فریب مدبر، از حسرتی محال حکایتی می‌سازد: همکلاسیها یکدیگر را پیدا کرده‌اند؛ می‌خواهند دوره‌ای بگذارند. فضای رفاقت و دوره از او چقدر دور است. دوستی ندارد و

جز کشتی کابوسها هیچ پناه و لنگری نیست. ویدا هم تنهاست. اغلب او را در خانه می بینیم سرگرم نقاشی و مرمت عتیقه. تنهایی برای ویدا به عکس کیان سازنده است. یکبار دیگر سینما را زیر پوشش تصویر می بینیم. برای ویدا تصویرپردازی سینما نیست؟ (مثل دوربین فانوسی و تصویر جوانی زن در فیلم کلاغ) تصویر نجات دهنده، قدرت بی زوال خود را همچنان اعمال می کند.

در صحنه نهایی کیان زنگ در خانه ویدا را می زند. ویدا به درخواست مدیر مانتوی ماشی می پوشد و در را می گشاید. روباروی هم، با چهره و پوششی همسان می ایستند. واکنش شاخص کیان، لمس دیواری شیشه ای است تا تدریجاً می فهمد، شیشه ای حایل آنها نیست. دیوار یخی، آب شده؛ رابطه ملموس و مستقیم است. به یمن تلاش مدیر، دو پاره جدای ظرف زیبای شکننده، به هم متصل می شود؛ صنعت ترمیم عتیقه به کمال می رسد. ورطه تاریک روح پر می شود. دو وجه زندگی و هنر در یک کل به هم می پیوندند. مرد بار دیگر ماهی دور از آب را برمی دارد و در تنگ بلور می اندازد.

حرفه مدیر مستندسازی است. لحظه به لحظه پیوند روح تجزیه شده، در برابر دوربین اتفاق می افتد. هنر به معنای عام، وجهی از آن سینما، ضامن این اتحاد نیست؟ از دید دوربین های نمایشی مستندسازان، وارد تالار عتیقه فروشی می شویم. از انتهای تالار، به گذشته نقب می زنیم. تداخل و انقباض منشورهای رنگ و نور به تلاطم زایش شبیه است. فضای عتیقه فروشی مثل زهدانی کیان را در کوچه های تهران قدیم پرت می کند. آغاز تولد در شبی تیره، سرد و زغال سنگی است، با تهران قدیم مأنوس و دلپذیر فیلم کلاغ فرق دارد. دیوارها بلند، خانه ها در بسته و متروک است.

گسستن از بندناف، با زجر شروع می شود. مادر بچه را روی

سکوی خانه‌ای تاریک می‌گذارد و می‌رود. سگی سیاه می‌آید و کودک را چون طعمه‌ای بو می‌کشد. برای چندمین بار در فیلم‌های بهرام وحشت از سگ را می‌بینیم. در این نما ترس به اوج خود می‌رسد. در چریکه تارا ساحل سبز و دریا هجوم سگ را تعدیل می‌کند.

سگ باشو فقط پارس می‌کند. سگ شاید وقتی دیگر وحشتی سیاه و بهیمی را بر کودک ترک شده، آوار می‌کند. سایه دورِ مادر هنوز مدافع او است، سگ را می‌راند. دومین تهدید، گدای شل است. بچه را از سکو برمی‌دارد، هوای گریختن دارد. مادر بار دیگر کودک را پس می‌گیرد. حریم دفاعی پرمهر، گرمای نگاه و نفس، هنوز محافظ اوست. هرچند به زودی یتیمی شروع می‌شود. درشکه‌ای از خم کوچه می‌رسد، برابر سکو می‌ایستد. زوجی میانه‌سال پیاده می‌شوند و پس از توقفی درشکه راه می‌افتد. پندار مادر این است که بچه را برده‌اند. به درشکه می‌آویزد. ماهی به خاک افتاده، بر سنگفرش تیره، بالا و پایین می‌پرد. همپای گردش چرخها، زن به زمین سنگلاخ کشیده می‌شود. اهرم درشکه خالی را تا پایان راه می‌گیرد؛ گردش چرخ‌های تاریخ، سرسام و دوار زمان، به فاصله مادر و کودک می‌افزاید. درشکه از کوچه‌های تهران قدیم عبور می‌کند. وقتی مرد و زن پیاده می‌شوند و به خانه می‌روند مادر می‌فهمد که فریب خورده. تلاش او همه کشتن دربی باد بوده است. در برگشت به کوچه، سکو را خالی می‌بیند. بندناف بریده شده. سقوط لحظه‌ای تابلوی دارالایتام به صف یتیم‌های بهرام حلقه‌ای دیگر می‌افزاید. سیر و سلوک در غربت برای کیان شروع شده است. در واپسین نماها دستهای کیان و ویدا، نرم نرم به هم نزدیک می‌شوند، تا اتصال نهایی.

پایان فیلم با سرنوشت بهرام تقارن دارد. سویه هنرمند روح، وجه درگیر زندگی را طلب می‌کند. خلاقیت با روشن بینی قرین است. در

وحدت و انسجام شکوفا می شود. جنبه اسیر تعلیق به رغم میل درونی، دعوت نجات دهنده را رد می کند. با لجاجتی کودکانه می گریزد. از خانه بیرون می رود، روی پله ها می ایستد. نفسی عمیق می کشد. برای درآغوش گرفتن زندگی دستها را می گشاید. شوهر به او گل می دهد، هدیه شب تولد.

با یافتن ریشه ها، نخ های بادبادک پرسه گرد کیان به اصلی محکم و دیرسال گره خورده، با رستگاری قرین است. سست عهدی و عادت و پذیرش انفعالی، جذبه رنگباخته زندگی او را به سوی ورطه های بی مایگی می کشد. نتیجه ترك ویدا، از خود بیگانگی است، ورود به قلمرو اضداد، درشکه های خالی، تولد از پی مرگ، مرگ به دنبال تولد، تشنگی و چون ماهی از آب جدا افتادن، بر خاک مذلت تپیدن.

بچه ای در راه است که هیچکس انتظار او را ندارد. کیان به جستجوی زندگی از هنر می گریزد. هرچند لبخند مردد او ثابت می کند این گریز قطعی و بادوام نیست. آخرین نما پیامی روشن و خجسته دارد: رجعت به اصل و ریشه.

راهی به جز برگشت نیست. چهره ایزدبانو سراسر پرده را می پوشاند. سلطه کامل تصویر (سینما) بر خواهران همزاد که از اوج دوردست خود، کیان را فرا می خواند. نقش های پشت پرده پندار طالب تجسیدی عینی و انسانی اند. این جلوه واسطه می خواهد. عمر کوتاه هنرمند واسطه اصل و نقش است. گاه سروش پرسه گرد، مثل شاهباز پادشاهی، ناخواسته بر شانه کسی می نشیند، ژنده پوش راهنمایی؛ ولگرد، گریز می زند اما سروش او را طلب می کند؛ ظرف فانی بی مقدار، حافظ شرابی کهن می شود؛ انتخاب به جد و جهد نیست. عشقی است میان خود و جان. حاکمیت تقارن و سرنوشت، گرداننده ماجراست. اشاره من به نیروهای ماوراء نیست. چه کسی آنها را می شناسد؟ برده در پرده

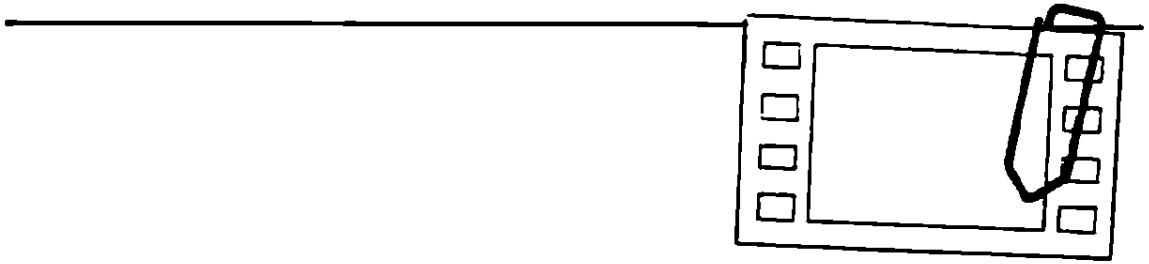
این بازیِ راندن و طلب، انتخاب شدن، گریختن، جذر و مدهای ذهن است. مادر و کیان و ویدا خالق و مخلوق يك ضمیرند. شایدی درکار نیست. وقتی دیگر «کیان» برمی گردد به طلب تصویر پاسخ می دهد.

با تشکر از فرانک فرهمند و نیلوفر ضیاء

هفتم تیرماه ۶۸

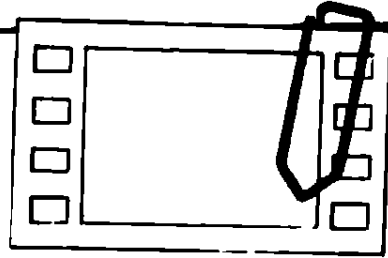


☐	
☐	
☐	
☐	عمو سیلو
☐	(۱۳۴۹)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



عمو سیبیلو

کارگردان: بهرام بیضائی
 نویسنده فیلمنامه: بهرام بیضائی براساس داستان کوتاهی از فریدون هدايت پور
 دستيار کارگردان: کامران نوزاد
 منشی صحنه: محسن تقوائی
 تهیه کننده: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
 دستيار تهیه: سیاوش تهمورث
 فیلمبردار: نعمت حقیقی
 دستيار فیلمبردار: عظیم جوان روح
 صورتگر: روح الله مفیدی
 تدوین: گنجور (عباس گنجوی)
 موسیقی متن: اسفندیار منفردزاده
 صدا: هرایر
 چاپ: شرکت فیلمساز
 بازیگران: صادق بهرامی (عمو سیبیلو) و بچه های کوی کن.
 سیاه و سفید ۳۵ میلیمتری ۲۹ دقیقه محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۴۹
 اولین نمایش ساعت ۱۹/۳۰ هفدهم آبانماه ۱۳۴۹ در سینما دیاموند، در پنجمین جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان تهران (۹ تا ۱۹ آبانماه ۱۳۴۹).

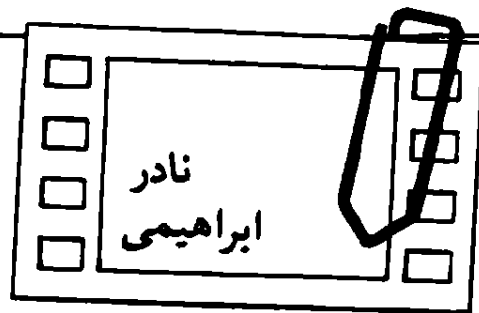


عمو سییلو

پیرمردی که از شلوغی شهر به خلوت خانه در حاشیه پناه برده، می بیند گروهی بچه‌های پرسروصدا فضای جلوی خانه‌اش را برای زمین بازی آماده می کنند. او می کوشد به نحوی آنها را براند، ولی روزی چشم باز می کند و می بیند که آنها در سکوت زمین را آماده کرده‌اند. از این پس بازیها در زمین آغاز می شود و آرامش پیرمرد واقعاً ربوده می شود. او چندبار توپ‌های بازی را ضبط می کند، ولی بچه‌ها هربار توپ دیگری به میدان می آورند. پیرمرد کم کم تسلیم شده است و دارد عادت می کند که ناگهان تویی شیشه‌ی اطاقش را می شکند. پیرمرد خشمگین بیرون می آید و توپ را می درد و بچه‌ها را باخسونت دنبال می کند و می راند، و در این میان پسرکی زخمی شده را بچه‌ها از مهلکه دور می کنند. از این پس بچه‌ها نمی آیند، ولی این لحظه‌ایست که گویی پیرمرد در زندگی چیزی را از دست داده است؛ او به سروصدای آنها عادت کرده بوده است و درمورد آنها احساس تقصیر می کند. وقتی در راه خرید چندتای آنها را می بیند به طرفشان می رود که حرفی نزنند ولی آنها می گریزند، و پیرمرد دنبال ایشان به بیمارستانی می رود که پسرک زخمی در آن بستری است؛ و به آنها تویی هدیه می کند. بچه‌ها به زمین برمی گردند و همان سروصدای هرروزه است. وسط بازی توپ آنها دور می افتد، پیرمرد که در راه آمدن به خانه است، از روی خشنودی با لگدی توپ را به سویشان می فرستد، و صدای شکستن شیشه‌ی خانه‌اش به هوا می رود.

عموسیپیلو

از دیدگاه يك بیننده عادی



عاشقی، با يك دوربين هشت
میلیمتری، و چهار دقیقه فیلم

ما - دوستان خیلی قدیمی بهرام بیضائی - همیشه و در طول همه‌ی سالهائی که دست او به سینما نمی‌رسید و یا امکانات سینمای ما با خواست‌ها و نظرات او تطبیق نمی‌کرد، این اعتقاد را حفظ کردیم که بیضائی در کار سینما، بدون شك، بارورتر و قدرتمندتر از تئاتر خواهد بود. و من همیشه و با لجاجت می‌گفتم که بیضائی، نادرست، جبراً و برخلاف تمایل قلبی‌اش به جانب تئاتر رانده شده است او - حتی در روزگار نوجوانی - شعور و دانش سینمائی بی‌نظیری داشت. در طول این سالها، همه‌ی ما سعی کردیم که بیضائی را به طرف سینما بکشانیم، اما او یکدنده و سرسخت ایستاده بود تا فرصتی را که می‌خواهد بدست بیاورد نه فرصتی را که به او پیشکش میشود.

بهرام، دست کم بمدت ده سال، غم غربت دردناکی را تحمل کرد - غربت از پایگاه و جایگاه هنری‌اش، که سینما بود. و چقدر خونسردانه و صبورانه، من هیچ نمی‌دانم که امروز، بیضائی، در زمینه تئاتر، در چه مرحله‌ئی است اما باز هم این ایمان را دارم که سرزمین بیضائی سرزمین پهناور سینماست. آنچه از روزگار مدرسه به یاد دارم - که از یاد رفتنی هم نیست - فیلمی ست که بهرام، با يك دوربين هشت میلیمتری نسبه - که از يك دوست مجسمه‌سازش گرفته بود و چهار دقیقه فیلم‌نسیه ساخت و روی بالکن خانه‌ی یکی از بچه‌ها بر دیوار انداخت.

او دوربین و چهار دقیقه فیلم خامش را برداشته بود و در خیابان‌های داغ، خاموش و خلوت تهران - در يك بعدازظهر تابستانی - دویده بود. کارگران ساختمانی را نشان داده بود که در سایه درختانی خفته‌اند، و درختان را، و چند تکه زمین بایر را و چند بنای نیمه‌ساز را، و خورشید را، انگار می‌کردیم که شهری را در زمان جنگ نشان داده است. و خفتگان، مردگان را مانند بودند، و بناها، ویرانه‌ها را. و دویدنش، فرار يك سرباز را، یا جستجوی يك جستجوگر را که به دنبال زخمی خود می‌گردد. . . .

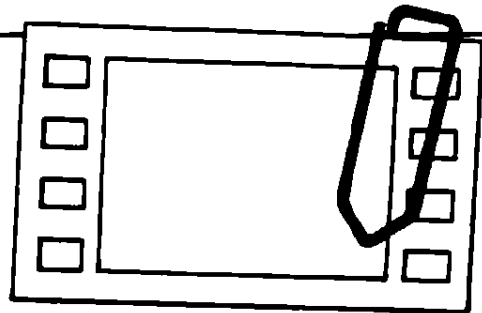
بهرام در آن زمان، همچون عاشقی بود دوان در پی گمشده‌ی خویشتن، و آن گمشده، و اینک پس از چند سال، به پیشباز او آمده است. عمو سیبیلو! اثری سرشار از آگاهی، دقت، بینش و شور و شوق. اثری که صمیمیت یکپارچه‌اش، تماشاگر عادی را به فریاد وامی‌دارد. عمو سیبیلو داستان مردی است مردم‌گریز و خلوت‌نشین و خاموشی‌طلب. سکوت و آرامی دنیای تلخ او را بچه‌هائی که زمین مقابل خانه‌اش را برای بازی انتخاب کرده‌اند، برهم می‌زنند. پیرمرد با کودکان و فریادهایشان می‌جنگد. و به ظاهر، پیروز میشود. بچه‌ها رانده و پراکنده میشوند. اما پیرمرد، چیزی را که سراسر نشاط و زندگی ست، از دست رفته می‌بیند. و این دیگر، تحمل‌پذیر نیست. به خواهشی از سر درماندگی، بچه‌ها را به زمین بازی فرامی‌خواند (فراموش نکنیم که هدایت‌پور، نویسنده این قصه و قصه‌ی «شهر ماران» مردی است که با صفا و روشن‌بینی بسیار، به خلق آثاری برای کودکان پرداخته است، اما فیلمنامه‌ی «عمو سیبیلو» اثر بهرام بیضائی است). «عمو سیبیلو» فیلمی است که به راستی برای کودکان و نوجوانان ساخته شده است. فیلمی ست که کودکان تقریباً بین ۷ تا ۱۳ ساله را در رویائی شیرین و شادمانه فرو می‌برد. و هم ایستادگی برای بدست آوردن حق واقعی‌شان را به آنها می‌آموزد، این مهمترین مسئله‌ی فیلم بیضائی ست. بزرگ‌ها باید این فیلم را ببینند، چرا که این فیلم به بزرگ‌ها می‌گوید: «پایتان را توی گلیم خودتان دراز کنید!» و بچه‌ها، حتماً باید ببینند، زیرا به آنها می‌گوید: «شما گلیم

ندارید. فرش عظیم و گسترده‌ی زندگی، تماماً از آن شماس است». گفتن این حرف؛ با نشان دادن این مقصود، تفاوت بسیار دارد. بیضائی، به مدد يك فیلمبردار زبده و صمیمی - نعمت حقیقی و به کمک گروهی از دوستانش که با نیروئی جوان و جوشان همراه او بودند، این مقصود را برآورده کرده است. من در باب زیبایی و استحکام برخی تصویرها و حرکات، و نیز کارگردانی بسیار مشکل صحنه‌های گروهی، حرفی نمی‌زنم. این بماند برای منتقدین؛ اما در فیلم بیضائی لحظه‌هایی وجود دارد که انسان را ناگزیر به ستایش می‌سازد.

عمو سیبیلو حمله کرده است، بچه‌ها عقب نشسته‌اند و ترسانند. عمو سیبیلو خوفناك است. بچه‌ها خاموشند. یکی باید اعتراض کند. این کار را حتماً باید کرد. یکی از آن «کوجولوها» که کوچکتر از دیگران است، آنها را کنار می‌زند، جلو می‌آید، رودرروی پیرمردی می‌ایستد و فریاد می‌کشد: «عمو سیبیلو...». و صدای همه بچه‌ها یکباره بلند می‌شود. پیرمرد، در آستانه‌ی پیروزی، شکست می‌خورد. نکته‌ی بسیار مهم دیگری که در فیلم عمو سیبیلو به چشم می‌خورد این است که بیضائی، با درك این وظیفه، که برای نوجوانان فیلم می‌سازد، هیچ ادا و و اطوار شبه روشنفکری از خودش درنیآورده است. در این فیلم، در عین حال که قدرت و باریك بینی کارگردان را میتوان حس کرد، ردپای يك کارگردان تازه‌کار را که می‌خواهد خودی نشان بدهد و خودش را «خالی» کند و افکار متعالی و پیچیده‌اش را به رخ دوستان بکشد، از نبوغ نونهالان سینما در عمو سیبیلو خبری نیست و بیضائی، سینما را در ذهن، و در طول همین سالهای غربت، بارها و بارها تجربه کرده است. بدیهی است که من نمی‌گویم فیلم‌های کودکان باید خالی از عمق و روشن بینی باشد. و خالی از يك منطق سازنده و نمی‌گویم که کودکان را باید با شیرینی‌های پفکی توخالی فریب داد. که آنها مسائل بزرگ را درك نمی‌کنند. که آنها فقط رنگ و شوخی و سرگرمی می‌خواهند. نه، کودکان زبانی دارند خاص خود، که بایستی با آن زبان مسائل را با ایشان درمیان

گذاشت و بایستی این زبان را یاد گرفت. و بیضائی این کار را کرده است. وقتی آن جمعیت بزرگ در سالن سینما، با ضرباهنگی شاد فریاد میکشید: «بیضائی... بیضائی...» من چه آسان - اما غمین از دیرکردها - احساس میکردم که آنها برآورده شدن یکی از آرزوهای قدیمی را فریاد میکنند... ولی بی شک حق داشتم که اشک را برای لحظه‌ئی مهمان چشم کنم؛ چرا که این، همان عاشق قدیمی بود که در نخستین منزل، از چشمه گوارای «قبول و تحسین» می‌نوشتید، قبول و تحسینی که او با يك حرکت نو، «خلق» کرده بود، نه پس مانده‌ی قبول و تحسین‌های کهنه‌ی قدیمی... .

آیندگان. دوره سیم، شماره ۸۷۹، ۱۳۴۹/۸/۲۰



«عموسییلو» فیلم ایرانی بمدت ۲۸ دقیقه به کارگردانی بهرام بیضائی، فیلمی است که برای اولین بار در این جشنواره فکر و کار در آن وجود دارد... بعضی از لحظه‌ها درخشانست و بعضی دیگر توسط تدوین خوبست... اما اینهم تا قبل از ماجرای بیمارستان و صحنه آخرست که براحتی قابل پیش‌بینی بود، بخاطر این دو قسمت، فیلم شدیداً افت پیدا می‌کند. احتمالاً صحنه پایان فیلم میبایست صحنه مرد تنها، در زمین بازی خالی باشد.

فیلمی همراه با شعور سینمائی که از يك قدمی «خوب» بودن، رد شد. مجله زمان شماره ۲۲ از مقاله نقد فیلم‌های پنجمین فستیوال فیلمهای کودکان، آبان ۱۳۴۹.

اولین فیلم بهرام بیضائی به دو قسمت مشخص تقسیم می شود، قسمت اول تا قبل از صحنه بیمارستان قسمت دوم صحنه بیمارستان و بعد از آن.

در قسمت اول کارگردان نشان می دهد که با فکر و شعور سینمایی کار می کند. نکته ها خیلی آگاهانه است و فیلم روان و یک دست است، اما در قسمت دوم فیلم ناگهان سقوط می کند و تمام آنچه را که قبلاً رشته شده پنبه می کند.

این قسمت تا آن حد است که جزء به جزء وقایع قابل پیش بینی است و به این ترتیب حساب یک فیلم پاك است.

روزنامه اطلاعات شماره ۱۳۳۴۲، پنجشنبه ۲۱ آبانماه ۱۳۴۹، صفحه ۲۰.

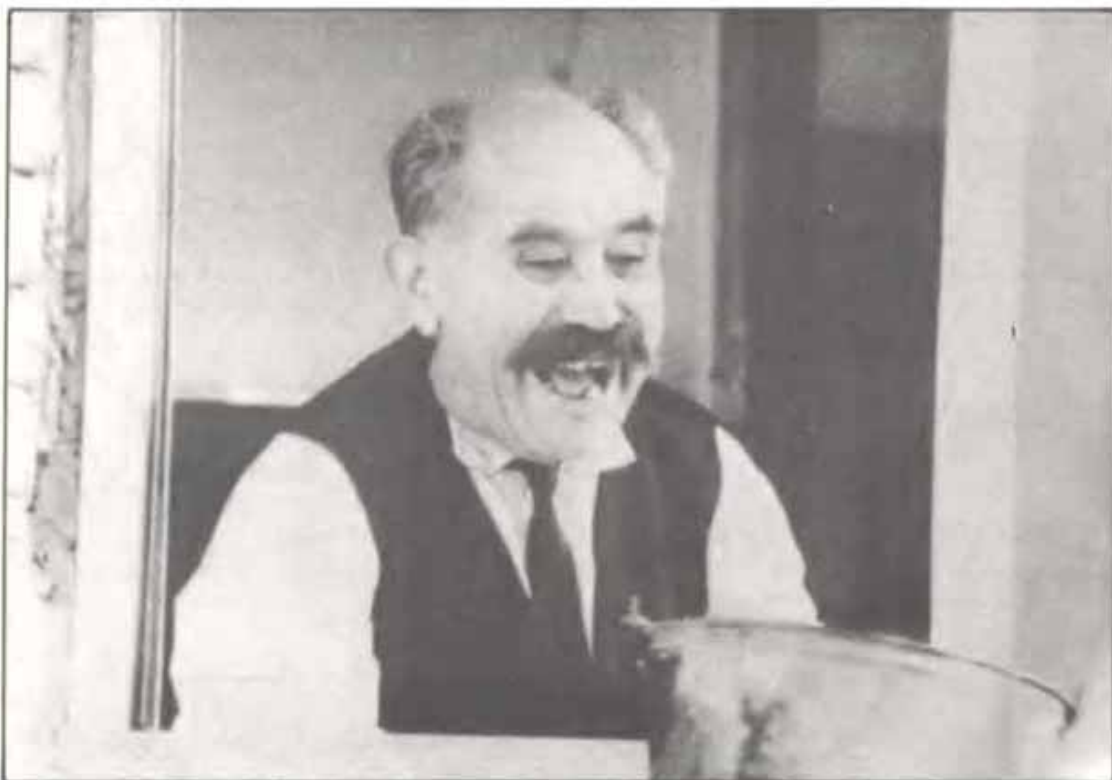
عموسییلو ساخته بهرام بیضائی براساس داستانی از فریدون هدایت پور فیلمی است ساده و موفق برای کودکان و نوجوانان بی آنکه در این محدوده نشانه هایی از آسان پسندی راه یافته باشد.

بهرام بیضائی با موضوعی پرخطر با دقتی شایسته تحسین نخستین کار کامل سینمایی خود را به پایان میرساند. اداره بازیگران كوچك و ناآرام او کاری توان فرساست که بیضائی از عهده آن برآمده است گرچه پیرمرد فیلم او که احترام انگیزترین بازیگر تئاتر امروز ایران است، جز در لحظه هایی که آشکارا فرمان کارگردان را می پذیرد، بدلیل توجه به تئاتر «سنتی» ایران و «شمرواری» که حیطه تخصص و آشنائی کامل بیضائی است موفق نیست. برداشت صحنه های بیمارستان آشکارا شتابزده است.

اما با وجود این «عموسییلو» دوست داشتنی ترین فیلم ایرانی فستیوال است.

از مقاله «خوب و بد پنجمین فستیوال فیلم کودکان نوشته سیروس طاهباز» نگین شماره ۶۶



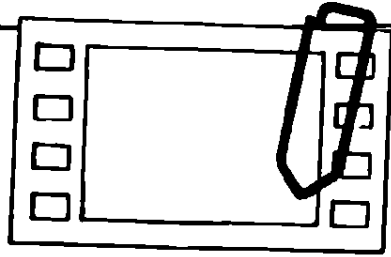


○



☐	
☐	
☐	
☐	رگبار
☐	(۱۳۵۰)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	





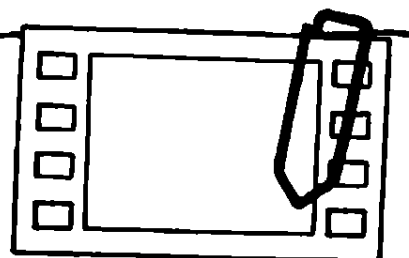
رگبار

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 مشاور کارگردان : احمد رضا احمدی
 منشی صحنه : واروژ کریم مسیحی
 تهیه کننده : باربد طاهری
 تدارکات : حسن زندی، منصور جعفری، محمد حسین پرتوی
 فیلمبردار: باربد طاهری (با تشکر از مازیار پرتو که فیلمبرداری چند صحنه
 باقی مانده فیلم را بعهده گرفت).
 دستیاران فیلمبردار: جمشید فرحی، قهرمان بیاتی
 عکاس : کامبیز خوش بین
 عنوانبندی و آگهی دیواری : حمید نوروزی
 تدوین : مهدی رحائیان
 موسیقی : شیدا قرچه داغی
 سرپرست گویندگان : ابوالحسن تهامی
 صدا : حسین بدیهی، میرزا گودرزی
 برش نسخه منفی : ناصر انصاری
 چاپ : مهرگان فیلم
 بازیگران : پرویز فنی زاده (آقای حکمتی)، پروانه معصومی (عاطفه)، منوچهر
 فرید (آقارحیم قصاب)، محمد علی کشاورز (آقای ناظم)، جمشید لایق (آقای
 نواب)، فیروزه لطفی، مینا قاسمی (خانم معلم ها)، پرویز مهران، حسین

محجوب، محمد کلاهدوزان (آقایان معلم‌ها)، عباس دسترنج (مصیب)، غلام حاجی‌خانی، کامبیز مرادی، سیروس حسن‌پور، حمیدرضا افشار، منوچهر وجدمیانه (بچه‌های دیگر)، عصمت صفوی (مادر عاطفه)، رقیه چهره‌آزاد (خانم صاحبخانه)، حسین کسبیا (سلمانی)، مهری ودادیان (خانم خیاط)، پروین سلیمانی (زن ناظم)، فرخنده بارور (دختر ناظم)، حسن بنی‌احمد (گاریچی اول)، سعید اویسی (گاریچی دوم)، محمد اسکندری (مأمور پمپ)، حسن زندی (پاسبان).

سیاه‌وسفید ۳۵ میلیمتری ۱۲۰ دقیقه ۱۳۵۰
اولین نمایش ساعت ۱۹ سوم اردیبهشت ۱۳۵۱ در تالار رودکی نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران (۲۷ فروردین تا ۷ اردیبهشت‌ماه ۱۳۵۱)

رگبار



معلم جوانی - نامش آقای حکمتی - به محله‌ای در جنوب شهر منتقل شده است. در همان روز ورود به کسانی در محل برمی‌خورد؛ خانم خیاطی که مغازه‌ای دارد ولی گمان می‌کند به این محله متعلق نیست و بیشتر از این در جاهای بالاتری بوده و مشتریانی از طبقات بالاتر داشته، آقارحیم قصاب که در پیدا کردن اطاق کمکی هم به آقای حکمتی کرده است، خانم صاحبخانه که پسرش به سفری دور رفته است، بچه‌های بسیار شلوغ و شیطان که اسباب‌کشی آقای حکمتی را با مسخرگی مختل می‌کنند تا جایی که آقای حکمتی خویشتن‌داری را از دست می‌دهد. روز بعد ناظم مدرسه آقای حکمتی را به عنوان معلم جدید این بچه‌ها در مجلس درس معرفی می‌کند و شاگردان پس از کمی دودلی مسخرگی را از سر می‌گیرند تا سرانجام آقای حکمتی مجبور می‌شود یکی از آنها - مصیب‌نام - را از مجلس درس بیرون بیندازد. روز بعد خواهر مصیب، عاطفه - که شاگرد خیاطخانه است - برای شکایت از معلم جدید به دفتر مدرسه می‌آید و حکمتی را که در دفتر

تنهاست به جای ناظم می گیرد، و چون پی می برد که طرفش جز کسی که از خود او شکایت دارد نیست آنجا را ترك می کند. چند شاگرد این صحنه را می بینند.

روزی که حکمتی شاگرد دیگری را از جلسه بیرون می اندازد، شاگرد که گیر گوشمالی آقای ناظم افتاده برای فرار، مشکل را به خود آقای حکمتی برمی گرداند و می گوید آقای حکمتی تغییر کرده است و علت آن عاشقی است و داستان دیدار حکمتی و عاطفه در دفتر را تعریف می کند. این موضوع به سرعت میان همکاران و شاگردان می پیچد و آقای حکمتی می کوشد این و آن را قانع کند که چنین عشقی در میان نیست و هر چه بیشتر می کوشد بیشتر با این ماجرا آمیخته می شود، تا زمانی که خود را مجبور می بیند شخصاً برای عاطفه توضیح دهد و در لحظه ی توضیح چیزی ندارد بگوید جز این که واقعاً عاشق اوست. عاطفه می گریزد، و بچه ها این صحنه را شاهدند. بدین ترتیب شخص دیگری خود را مجبور به عمل می بیند؛ آقارحیم قصاب، که دورادور خانواده ی عاطفه را حمایت می کند، آنها را جا داده است و هرروز برایشان گوشت می فرستد و امیدوار است روزی عاطفه عشق او را با قبول ازدواج پاسخ گوید. آقارحیم آقای حکمتی را جلوی شاگردانش كتك مفصلی می زند و می گوید از عاطفه كناره كنند و از این پس شاگردان كم و بیش خود را مسئول تیره روزی آقای حکمتی می دانند. آقای حکمتی می کوشد خود را قوی کند، ولی بیفایده است، در عوض اندك اندك شرایط بچه ها را می فهمد، برخی از آنها را می بیند که پس از ساعات مدرسه کار می کنند، و همکاری به او می گوید که این مسخرگی و تخریب بچه ها از آنست که چیز دیگری برای پر کردن زندگی خود ندارند. حکمتی تمام همت خود را در میان می نهد که تالار ویران مدرسه را برای آنها بسازد. همکاران این حرکت را از تنهایی و رنج عشق تفسیر می کنند و ناظم حکمتی را به منزلش دعوت می کند. او همسری دارد کارمند و حسابگر، و دختری شیفته رویاهای تلویزیونی، که چند کلمه ای هم انگلیسی می داند. آقای حکمتی آنها را ترك می کند و زیر باران شبانه در خیابانها راه می افتد و یکی از شاگردان خود را می بیند که بی بالاپوش برای امرار معاش می دود، او سپس به درخواست خانم خیاط عاطفه را به منزل می رساند و با زندگی داخلی عاطفه آشنا می شود. مادر از کار افتاده ی او را می بیند که تقریباً از تمام وجودش فقط دستهایش در کار است و

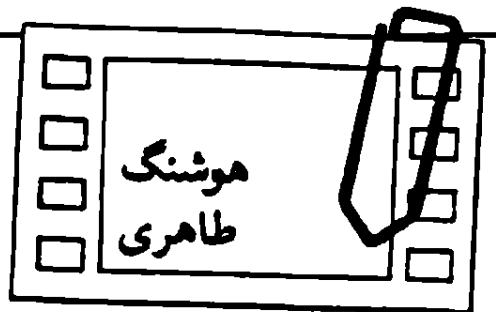
مصیب را که روی درس خوابش برده. عاطفه تردید خود را توضیح می دهد. کشش او به طرف حکمتی است، ولی خود را مدیون آقارحیم می داند. از طرفی تنها نیست؛ مادر و برادری دارد که اگر به آقای حکمتی پیوند سربار خواهد بود و ممکن است پیشرفت او را متوقف کنند. با اینهمه قرار می شود عاطفه فکر کند. در تالار آماده، در جشن مدرسه به جز برنامه های نمایشی بچه ها، رقابت دیگری در جریان است. آقارحیم سعی می کند با کمک مالی به مدرسه توجه عمومی را جلب کند، و آقای ناظم می کوشد درست کردن تالار را به نام خود ثبت کند. ولی در پایان بچه ها آقای حکمتی را به روی صحنه می برند. ناظم همانجا پیش بینی می کند که او بزودی منتقل شود.

بزودی در جمع آوری اعانه برای زلزله زدگان آقارحیم و حکمتی کنار هم قرار می گیرند، و پس از آن در يك مجلس می خواری از عشق عاطفه با یکدیگر درد دل می گویند. در همین احوال خانم صاحبخانه ی حکمتی درمی یابد که پسرش دیگر هرگز از سفر باز نخواهد گشت، خانم خیاط با مشتری طبقه ی بالای خیالی خود روبرو می شود، و مادر عاطفه در شرف مرگ است. در پایان می خواری آقارحیم و حکمتی دعوی آخر را می کنند.

در مدرسه به آقای حکمتی ورقه ای می دهند که از آن محله منتقل شده است. آقای حکمتی اسباب می کشد و شاگردان او را مشایعت می کنند. مصیب خبر رفتن را به عاطفه می دهد. خانم خیاط که نمی خواهد عاطفه سرنوشت او را تکرار کند، عاطفه را تشویق می کند که همراه حکمتی برود، ولی عاطفه در مصیب می نگرد و نمی تواند. آقای حکمتی به همان تنهایی که آمده بود می رود؛ زندگی در محله ادامه می یابد.



رگبار



فیلم دیگری که در این فستیوال برای نخستین بار درخشید، «رگبار» ساخته بهرام بیضائی بود. او در این فیلم با نگاهی هوشمندانه و طنزآلود موقعیت روحی و اجتماعی طبقه‌ای را در قالب داستانی ساده تجزیه و تحلیل میکند که بیش از همه طبقات دیگر شباهتی داشتن زندگی آرام و شرافت‌مندانه‌ای دارد. رگبار داستان معلمی است که در يك مدرسه جنوب شهر تدریس میکند و ابتدا به خاطر تهمت‌هایی که به او درباره رابطه‌اش با خواهر یکی از شاگردان می‌بندند، مورد بی‌مهری محصلین و اولیاء مدرسه و حتی همسایگان قرار می‌گیرد. اما موقعیکه بالاخره در نتیجه تلاش شبانه‌روزی به خاطر کودکان و نشان دادن صمیمیت خود نسبت به شاگردان محبوبیتی کسب میکند وقت آن رسیده است که محیط آنجا را ترك کند و به مکان دیگری انتقال یابد.

بیضائی در قالب این داستان ساده تجزیه و تحلیل جالبی از محیط زندگی آدمها تحت شرایط نادرست تعلیم و تربیت بعمل می‌آورد. در این فیلم سعی شده است از یکطرف موقعیت معلم در شرایط غیرقابل تحمل اجتماعی و اخلاقی بررسی شود. بیضائی در این تجزیه و تحلیل همه‌جانبه گاه موفق و گاه ناموفق است.

شاید اگر بیضائی درباره فیلمش تعمق بیشتری میکرد و میتواند بعضی از صحنه‌های کاملاً زائد و جملات مصنوعی را از آن حذف کند، اثرش به صورت فیلمی بسیار پذیرفتنی و حتی فوق‌العاده درآید. برای آنکه

در اینجا اشاره‌ای به چند مورد از اشتباهات بیضائی شده باشد بی‌مناسب نیست مثلاً از صحنه ورود معلم به منزل رئیس مدرسه و آشنایش با همسر و دختر او صحبت کنیم که بکلی ریتم فیلم را می‌شکند. و روال پرداخت موضوع را دچار خدشه میکند و بی‌آنکه شکلی طنزگونه داشته باشد، کمیک میشود. یا چند صحنه از راه‌پیمائی‌های معلم در زیر باران (با آنکه این‌گونه صحنه‌ها بخودی خود زیبا بود) که به فیلم تا اندازه زیادی شکل اغراق‌گونه و احساساتی می‌بخشد. یا مثلاً «گذاشتن کلمات» عناصر قهرمانی، و از این قبیل در دهان قهرمان زن داستان که شغل خیاطی دارد یکباره تماشاگر را از سیر طبیعی اندیشه‌ای که فیلم دارد به او می‌قبولاند بازمیدارد اما از طرف دیگر بیضائی توانسته است موقعیت معلم را در این مدرسه و رابطه‌اش را با معلمان دیگر بخصوص با شاگردان به زیباترین شکل ممکن نشان دهد و حتی برخی از تصاویرش در نشان دادن موقعیت روحیه معلم بحد يك شاهکار میرسد. اشاره می‌کنم به صحنه پس از بارندگی در حیاط مدرسه که شاگردان مانند اشباحی در پشت پنجره‌های آن سر می‌کشند و همچنین آسمان تیره و ابرآلود و تك درختی تنها در گوشه‌ای که همگی خبر از يك جدال درونی و سرماخوردگی شدید میکند.

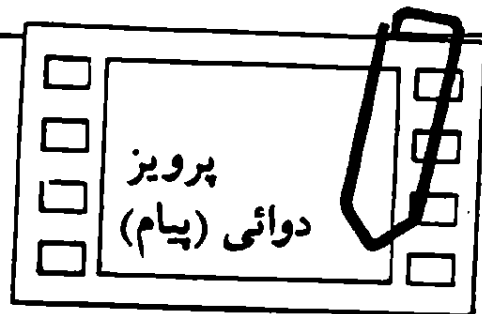
بیضتائی در این فیلم خود نشان میدهد که برخلاف بسیاری از کارگردانان اسم و رسم دار ما، دقیقاً میداند بدنبال چه می‌گردد و خط مشی فکری و سیاسی و اخلاقی‌اش برای خودش روشن است. بهمین جهت است که فیلم غیر از چند جا که دستخوش ناهماهنگی در بیان میشود، يك پارچه و يك دست است. بیضتائی از هنرپیشگانش بازیهای بسیار خوبی گرفته است.

ما همیشه پرویز فنی زاده را در بازیهای تأثیرش ستوده بودیم اما بازیش در «رگبار» واقعاً چیز دیگری بود. کاملاً مشهود بود که او از خودش و روحش مایه می‌گذارد و باین علت نتیجه کارش هم بسیار درخشان بود. بازی دیگر هنرپیشگان فیلم نیز ستودنی است.

بیضائی بدون هیچ تردید یکی از نخستین کسانی است که در شرایط موجود راه درست و هنری انتقاد اجتماعی را در سینمای ایران یافته است. او بی آنکه در هیچ قسمت تأکید فوق‌العاده‌ای برای بیان مقصود خاصی داشته باشد، تماشاگر هوشیار از ورای کلمات و تصاویر گرفته و غم‌آلود فیلمش به بسیاری از مسایل پی میبرد و با خود به اندیشه می‌نشیند. فیلم بیضائی با آنکه بسیار ساده است و ظاهراً هیچگونه ادعای روشنفکری ندارد، اما به عقیده من یکی از روشنفکرانه‌ترین فیلمهائی است که در چند سال اخیر ساخته شده است. من شخصاً بر این عقیده‌ام که فیلمهائی که بطور روشن و آشکار مسائل روشنفکری را مطرح میکنند، تنها ادای روشنفکر بودن را درمی‌آورند و فیلمهائی نظیر «رگبار» بی آنکه ظاهری روشنفکرانه داشته باشند، در عمق کاملاً روشنفکرانه‌اند چرا که براحتی قادر است روشنفکر واقعی را به تفکرواندیشه درباره بسیاری از مسایل اجتماعی وادارد و تماشاگر عادی را به خود جلب کند.

برگرفته از مقاله «نگاهی کوتاه بر نخستین جشنواره سینمایی ایران»، ماهنامه ستاره سینما، دوره جدید، شماره اول اردیبهشت ۱۳۵۱.

رگبار
ما هم هستیم!



هر موقع که يك فيلم قابل بحث ایرانی روی پرده می‌آید پرده از روی وضعیت آشنای مضحکی بالا می‌زند اینکه مشتی از «اکابر» ناگهان وقت را برای اظهار لحنیه‌های فاضلانه سخت مغتنم می‌یابند و فیلم باعث شود که از مقام جنت مکانانه خویش بعرضه خاکیان نزول فرمایند و گرد و خاکی بهوا کنند که ای حریفان ما هم هستیم ما هم اهل بخیه‌ایم و يك کمی کنارتی

بایستید تا در این عکس یادگاری ما هم چهره‌ای بنمائیم!

فیلم «بهرام بیضائی» هم چندی است که يك چنین عروة الوثقی شده است برای جماعت روسای شرکتهای مقاطعه‌کاری طراحان و مد و ساختمان، یائسه‌های عالم هنر و سینما و شمشیرزنان میدان معانی (معنی شمشیر زدن در قاموس «عبید»ی اش منظور است!).

بسیاری از این سخنان را کاتب مع التأسف بسیار غیرقابل اعتنا یافته است. بگذریم از این که مشاهده نام بعضی از کسان بر پیشانی بعضی از مطالب کافی است تا آدمی با آسودگی خیال از سر خواندن مطلب بگذرد. کسانی که ای بسا غلط‌انداز، نامی هم در «هنر» (بیچاره هنر!) برای خودشان در کرده‌اند (و بسیاری از این نامها احتیاج بیک تجدیدنظر کلی يك چند دست پنبه‌زنی پاکیزه دارند که مخلص در این موقعیت قولش را بخوانندگان گرامی می‌دهد که اگر زنده بود چنین کند!).



فیلم «رگبار» سابقه سازنده‌اش و مایه‌ای که در زمینه تئاتر از خود نشان داده قابل اعتناست را قم این سطور با کار تئاتری بیضائی مطلقاً بیگانه است (غیر از یکی دو نمایشنامه که از او خوانده - و نه دیده - است) سابقه آشنائی ما با «بیضائی» در سینما فیلم کوتاه «عموسییلو»ست که از راه حل احساساتی ساختگی پایش که بگذریم به خاطر تیزبینی فیلمساز در دریافت ظرائف معنی دار و سازنده احوالات و روابط آدمهای قصه روابط آدمهای عادی محیط امروز، بخاطر ترسیم يك فضای زنده واقعی و قابل قبول (مخصوصاً در قسمت مربوط به بچه‌ها و بازی‌های آنها) تحسین‌انگیز بود و فیلم‌ساز را باهوش حساس و دقیق و علاقمند به ماده کارش و صمیم نسبت به آنچه که می‌گفت معرفی می‌کرد. عیب کار او، که با توجه به «کاراول» قابل استنباط و احیاناً قابل اغماض بود روشن نبودن تکلیف فیلمساز بود در تلقی ای که نسبت به ماده کارش اتخاذ میکرد، تلقی ای که از طنز درست و متعادل (واقعیت اندکی مسخ شده بمنظور حفظ ضعف‌های انسانی

و در نتیجه انسانها را هرچه زنده‌تر و باورکردنی‌تر جلوه دادن) تا هزلی غلیظ و بعد سانتی مانتالیزمی باسمة‌ای نوسان پیدا میکرد.

این عیب و حسن در «رگبار» دومین کار بهرام بیضائی در سینما برجا مانده است.



کار دوم یعنی اینکه قابل قبول است که بیضائی هنوز به ریتم مسلط نباشد که نداند يك صحنه را تا چه حد باید و جا دارد که طول بدهد (صحنه اول، اسباب‌کشی با گاری را فعلاً داشته باشیم) که برای استقرار يك وضعیت رئالیستی به ارائه چه تعداد ریزه‌ها، نقوش، لحظه‌های فضا ساز و گویا نیاز هست و چه تعداد را میشود به نفع تعدادی دیگر بمیزان ارجحیت، بدور ریخت بی ترس از اینکه فضا آنطور که باید همه جنبه‌های خودش را بروز ندهد و بی ملاحظه‌ی اینکه خوب، بعضی لحظه‌ها قشنگند، حیفند، آدم رویشان فکر کرده، زحمت کشیده تا پیدایشان کرده (به قول «همینگوی» قدر کتاب خوب بستگی به میزان چیزهای خوبی دارد که نویسنده در آن نیاورده و بدور ریخته است.)

برای «کار دوم» این ایراد نه سبب میشود طول فیلم از حد يك فیلم متعارف تجاوز کند (و شاید حدود ۱۰ تا ۱۵ دقیقه‌اش را بشود درآورد و کنار گذاشت) قابل درك (و شاید قابل اغماض) است. اما آنچه متأسفانه آدم با تمام حسن نیتی که دلش می‌خواهد در حق این فیلم نعیب و با حسن نیت بخرج بدهد، نمیتواند راحت هضم کند این است که بیضائی باز تکلیف خودش را با ماده‌ی کارش روشن نمیکند، درست مشخص نمیکند که چه برداشتی را می‌خواهد از قصه‌اش اتخاذ کند، این ایراد به تعدد پیامها و تم‌های فیلم مربوط نیست که باز عامل قابل کنترلی میتواند باشد، این ایراد از درگیری لحظه‌به‌لحظه و مداوم رئالیزم طنزآلود فیلم (که نقطه قوت فیلم و آشکارا زمینه تبحر و تخصص فیلم ساز است) با سمبلیزم تحمیلی فیلم (که جا بجا لای قصه را باز میکند تا خودش را وسط وقایع يك جواری جا کند،

سمبلیزمی که وجودش بهر حال در هنر معاصر قابل درك است) ناشی میشود .
 اما واقع گرایی (مراقبت دقیق هنرمند از جریان طبیعی زندگی و ماهرانه
 عناصر اثرش را به رشته ی این جریان طبیعی کشیدن) با سمبلیزم (که مع
 التأسف کمتر دیده ایم که نزد هنرمندان ملك ما طبیعی ذاتی و جزو لاینفك
 دید هنرمند باشد و يك چیز عارضی است) يك معارضه اساسی دارد، چون
 سمبلیزم حکم میکند که واقعیت، عناصر واقعیت مطابق با هدفی که از
 تجمع و تمرکز آنها منظور است منظم شوند و این ناگزیر همه جا، در
 مجاورت نزدیک و هم آهنگ با تسلسل طبیعی و راحت و مانوس زندگی
 نباشد. . . .
 از اول شروع کنیم. . . .



آوردن يك مرد از محله ای دیگر بمحله ای قدیمی که هنوز زندگی
 محله گری، زندگی همجوارانه و بستگی های شدید حسی بین مردمانش حفظ
 شده مضمون فوق العاده جالبی است، مردی که از جائی دیگر باین محله
 وارد میشود، و حالت عاطفی او در نظام جاافتاده روابط بین آدمها باعث ایجاد
 خللی در این نظام میشود تا اینکه خودش حس میکند جائی در این میان در
 بین این روابط این بستگی ها و این گیر و دارهایی که بهر حال روی ضروریات
 و ملاحظات خاص به نحوی متعادل شده اند نیست و دنبال کار خودش میرود
 (و کاش ساده و راحت دنبال کارش میرفت و نه بهمراهی سمل و بصورت تشییع
 جنازه و همراه با آن مرد سیاهپوش عینکی سمبلیك).

يك مقدار از صحنه پردازی و ظریف کاری مربوط به آمدن معلم به
 محله و ورود گاری خوب، مناسب، بجاست اما صحنه طول پیدا میکند و
 زوائد خودشان را نشانه میدهند، آب پاشیدن گاری بآن زن و مواخذه کردن زن
 (که منجر به مقابله بعدی او با معلم و پیش آمدن موضوع «محله بالا» میشود
 که یکی از نجسب ترین نکته ها و موضوعات فیلم را بعداً در پی دارد) و بعد
 کاغذ پراندن بچه ها به معلم و بعد در رفتن گاری (که باز خیلی طول

میکشد)، اینها خلل های فصل اول فیلم هستند که معذلك، با صمیمیت آشکاری «محلّه» فقیر را بازسازی میکنند و همبستگی بین آدمها را میرساند و لحظه های دلفریب و عزیزی دارد مثل وقتی که معلم چشمش بدختر خیاط می افتد (با طرح طنزآمیز ارسال، فرخ لقاء-وارش) و تاکیدى که باز در طنز قابل توجیه است: اینکه لاله از دست معلم می افتد و میشکند و نیز لحظه ای که قاب عکس افراد خانواده معلم در يك آرایش خوب تصویری، در پلانی با يك زاویه دید سنجیده، مثل شخصیت های زنده ردیف در حرکتند بی آنکه حاملین این عکس ها دیده شوند.



در معرفی مدرسه باز بهرام بیضائی با مهارت ضمن ارائه شلوغ بازی مدرسه محیط را راحت و زنده میسازد.

ولی محیط دفتر مدرسه که زندگی درامی فشرده تری دلرد و بار طنز را بردوش میکشد (که متأسفانه این طنز اندازه اش از حد ظرافتی در خور و کارگردان پسنده گاه به حد وضوحی لوس و تماشاگر فیلم فارسی پسند میکند، نظیر تعظیم های پیاپی آن معلم، در تغییر است) ساختگی میشود، امتداد این حالت طنز مبالغه شده ساختگی به کلاس میکشد و آزاری که بچه ها از همان اول در حق معلم روا میداند، ولی در همین کلاس و از همین جا يك جنبه از شخصیت معلم جدید برملاء میشود که قشنگ است، در خور اعتناست، و آن حالت رویائی اوست، جدا بودنش از عوالم این دنیای مادی و حسابگری های آن است و بی منطقی خاصی که باوروحیه و رفتار يك بچه، يك شاعر را می بخشد. این حالت خوشبختانه در اغلب جاها در ارائه شخصیت معلم جدید (حکمتی) حفظ شده است (بازی فنی زاده این جنبه از کاراکتر قهرمان اصلی را خیلی خوب تجسم میدهد).

اندکی تعدیل در شکل دراماتیزه کردن واقعه مقابله دخترک (عاطفه) و حکمتی در دفتر مدرسه میتوانست از این مقابله صحنه پر احساس و گرمی بسازد، با قبول لزوم مبالغه لزوم دخالت عنصر طنز و مبالغه ای که پیوسته

به آن است، در این صحنه، مثل همه صحنه‌های دیگر (بعنوان نمونه بهتر صحنه‌ی مشابهی را عرض میکنم از ملاقات دیگری بین معلم و دخترک در کوچه، موقعی که از دو جهت مخالف پیش می‌آیند و از کنار هم می‌گذرند و معلم که کم‌کم بطور ناخودآگاه وجود دخترک و سوسه‌اش کرده است دو سه بار سعی میکند با دخترک صحبت کند و هر دو سه بار دختر نوك او را قیچی میکند)... مثال مادی‌تری بزنیم (از همین صحنه‌ی برخورد اول): دخترک قصد رفتن دارد، چادرش زیر پای معلم مانده و معلم که محو تماشای دخترک و حواسش پرت است متوجه نیست، دختر چندبار چادر را میکشد تا معلم متوجه میشود و پایش را برمیدارد، این تدبیر خوبی است برای نمایش حواس‌پرتی مرد ولی زمانی که وقف آن شده، تعداد دفعاتی که دختر چادرش را میکشد و تعداد دفعاتی که صورت محو و مات معلم نشان داده میشود، يك «هوا» طولانی و زیادی است.



بار دیگر با تجلی صادقانه‌ای از زندگی در حیاط مدرسه (ورزش بچه‌ها) سر و کار داریم و با نمونه دیگری از زندگی دستکاری و ساختگی شده در دفتر مدرسه: راز معلم برملاء شده است و معلم‌های دیگر در دفتر مدرسه با نگاه‌های معنی‌دار و مسخره با او مقابله میکنند (غریب است که بهرام بیضائی شلوغی و شلختگی لحظه‌های مربوط به بچه‌ها و اوضاع و احوال آنها را، با تمام دشواری‌ای که کنترل این مواد در بردارد آنقدر خوب از کار درمی‌آورد. «عموسییلو» را هم از این جهت خوب بخاطر داریم).



وضعیت زندگی دخترک (خیاط خانه، خانه با مادری که می‌شنود ولی جواب نمی‌گوید) بر زمینه‌ای غمزده و فلاکت‌بار (اشاره قشنگی است، بازی پسر بچه با سوسک‌ها که مویده فقر و در عین حال تنهائی اوست)، قضیه علاقه مرد قصاب باو در فضائی صمیم و جاندار، غنی از نکته‌های ریزه، بر زمینه‌ای مستند تثبیت میشود: ساده سریع و راحت اما باز باید درام يك قدم

بجلو حرکت کند، پس موضوع ملاقات معلم با دخترک در پارک پیش می آید که (با قبول عنصر طنز در قضیه) ساختگی و نجسب است (نمیشد مثلاً بچه‌ها را که برای مشاهده واقعه در گوشه و کنار کمین کرده‌اند کمی دورتر، کمی مخفی‌تر قرار داد، طنز اگر کمی ظریف‌تر بود چه میشد؟).

پیش از این فصل موضوع غیرتی شدن برادر کوچک دخترک، دعای او با سایر بچه‌ها و سنگی که به قصد کله معلم برمی‌دارد و پشت در خانه او به انتظار می‌نشیند، طبیعی و راحت و فشنگ و براحتی قابل پذیرش است.

بیرون فلاکت حکم فرماست، بیرون رگبار است، گداهای کور درگذرند، احساس معلم تهدید شده است کتک می‌خورد، مجروح می‌شود، تنها میماند، حتی تنها دوست او از بین معلم‌ها تنهایش می‌گذارد و مرد مدتی بی خیال با تصویر خودش در آینه دردل میکند (سایه گوینده بوف کور؟) که بهرحال از لحظه‌هایی است که از وسط تسلسل وقایع فیلم قلبه شده و بالا ایستاده و توی چشم می‌خورد و (با معذرت) خیلی بد است.

معلم از اینجا که سرمی‌خورد، بصورت يك جور واکنش عصبی، برای جبران تنهایی و پوچی خود را وقف تعمیر و اصلاح سالن ویران مدرسه میکند و از میان يك آشفتگی وحشتناك يك نظام بوجود می‌آورد. . . . این باز یکی دیگر از «تم»‌های فیلم را پیش می‌آورد که قابل اعتناست و رشته دیگری را در بین رشته موضوعهای فیلم وارد میکند و بعد خودش بتدریج که باوج، یا به انتها نزدیک میشود رنگ و معنی دیگری هم بهش اضافه میشود (قضیه بنام حسنی بکام حسینی) باز تا این قضیه چسبیدن معلم به آرمانی مثل انجام تعمیرات سالن بیاید صورت بگیرد يك موضوع دیگر در فیلم رخ می‌نماید و آن مقابله بین مغز است با زور بازو در وجود معلم مقابله‌ای که کتک خوردن از دست قصاب موجب آن است و سبب میشود که معلم به ورزش رو بیاورد و قفسه کتاب‌هایش را واژگون کند (این موضوع هم که باز موضوع قابل تعمقی است و مثلاً در قصه «حیوان نر» جیمز تربر خیلی خوب مورد پرداخت قرار گرفته بود، در سلسله نوشته‌های حندی که فیلم ساز مرتب از بطن روایت

اصلی استخراج میکند يك چند قدم آن طرفتر رها میشود تا رشته دیگری توجه او را جلب کند .

يك حسن «رگبار» در کار آدم سازی اش این است که هرکس را اندکی محق جلوه میدهد هیچکس سیاه سیاه یا سفید سفید نیست، از این جهت همانقدر در علاقه به عاطفه بر حق بنظر میرسد که حکمتی، و تردید دختر بین این دو مرد کاملاً قابل قبول است که معلم (که از «خارج» از بالا آمده) حس برتری جوئی او را ارضا می کند و نوید وسیله فراری میشود ولی قصاب بر گردن او دینی دارد بی آنکه توقعی داشته باشد در عین این که دل کردن و رفتن از محله بمعنی تنها گذاشتن برادر و مادری است که باو نیاز دارند، بنابراین شاید قصاب در علاقه به حفظ دخترک برای خودش و برای محله و برای خانواده دختر محق تر و علاقه معلم به دخترک که معنی اش جدا کردن و بردن دختر است خودخواهانه تر باشد .

باز موضوع يك قصه شیرین جداگانه می توانسته است باشد این جریان يك عده بچه که سعی می کنند وسیله پیوند بین آقامعلم خودشان بشوند با دختری که او را دوست می دارد . اما تدبیر این بچه ها، که در متن يك چنین قصه مستقلی میتوانست با توجه به فضای تخیل ساده و غیرمنطقی و شاعرانه کودکان قابل پذیرش باشد، (قضیه «این خط را بگیر و بیا») در متن کامل وقایع فیلم، يك امر خیلی فانتزی، يك قضیه ی سانتی مانتال را پیش می آورد و راحت نمی شود از رویش گذشت .

چقدر این فصل سلمانی، چقدر این گفتگوی کوتاه معلم و شاگردش که شاگرد سلمانی از کار درمی آید در آن دکه تاریک و فقیر که روشنایی آینه ها نمیتواند چیزی از فلاکتش را کم کند قشنگ است .

... چقدر این صحنه (سمبلیک یا غیرسمبلیک) قشنگ است که پسری از يك دوست هم سالش كمك می طلبد ولی آن دوست باید پدر کورش را بمجلس عروسی ببرد که ساز بزند، فیلم آنقدر سریع از روی این واقعه كوچك میگذرد که تصنع تضاد عبرت آموز بین مصیبت آن پسر بچه که كمك

میخواهد، کوری نوازنده و مجلس عروسی توی ذوق نمیزند. . .



صدای شلیک شدید و طولانی جنگ ویتنام از اخبار تلویزیون در منزل آقای مدیر استقبال خوبی از آقای حکمتی و بنده‌ی تماشاچی نمیکند که بنده ترجیح میدادم نفی تفکر (بی‌اعتنائی به جنگ) در زندگی کارمندی اینطور به رخ کشیده نشود، اما در بقیه لحظات و اجزاء این فصل يك چنین زندگی توخالی با میزان لازم مبالغه و چرب کردن قضایا (لازم برای تماشاچی ایرانی یا برای به تمسخر کشیدن این نوع زندگی) اغلب خوب ترسیم شده (اوجی مثل «دیس ایزمای هند» با بقیه اجزاء هماهنگی نداشت.)

پیوند عاطفی‌ای که بین معلم و دختر از شب بارانی محکمتر میشود شروع قشنگی دارد، معلم بسراغ دختر بخیاطخانه میرود، از دو سوی شیشه بخار گرفته بهم نگاه میکنند، حرکت دست دختر بروی شیشه برای پاك کردن بخار صورت نوازشی را بخود میگیرد. این فصل، این زمینه بارانی (با جنبه تهدیدش - که از غرش رعد در لحظه‌ای که معلم از دختر خواستگاری میکند آغاز میشود، با دکور قراردادی‌ای که برای يك گردش عاشقانه بوجود میآورد) باز فصل مطبوعی بود اگر در مقدمه‌اش آن بچه بلیط فروش و آن مرد عینکی سمبلیک مزاحم کار و زندگی آقای حکمتی محتوای حسی فصل و روحیه ضعف امثال مخلص برای هضم سمبل‌های پیام‌دار خطیر نمی‌شدند.



فصل قشنگ و تمیز و راحت فیلم، فصل متعادل فیلم (که باز با نهایت تاسف درست در سر بزنگاه باز این مرد سمبلیک عینکی در آن محل مزاحم میشود) فصل نمایش دبیرستانی است (قشنگ و تمیز تا حدی که حتی کف زدن آن مرد پمپ بتزینی و تظاهرات آقای قصاب‌باشی نمی‌تواند آزاری به آن برساند).

قراضگی و تصنع مبالغه شده يك چنین نمایشاتی، با موضوع‌های فرمولی عبرت‌انگیزش بهانه‌ای بسیار شایسته و قابل قبول برای طنز ایجاد

می کند : آن کلاه خودهای گشاد که به سر آن سربازان كوچك تق-تق میخورد، دكلاماسیون احساساتی آن پسر بچه با چشم های خمار و سوزناك ارکستر سه نفری بچه ها که يك قطعه عربی اجرا می کند و محشر مطلق، قضیه فرشته وجدان سرباز و مادر، این فصل تئاتر مدرسه ای را گل سر سبد فیلم رگبار ساخته است : البته کشیده شدن درام از روی سن به میان تماشاچیان هم بهانه معقولی دارد و هرچند کمی پایه اش احساساتی است و مدیر می خواهد کار درست کردن سالن را به اسم خودش تمام کند، بچه ها به طرف داری از معلم نقشه او را عقیم میگذارند و معلم را بعنوان عامل اصلی معرفی می کنند باز در آدم اثر میکند و مخصوصاً موقعی که معلم از جا بلند میشود، با آن قیافه ترسان و بهت زده (بازی فنی زاده از نقاط قوت این صحنه است) و بعد روی صندلی ها راه می افتد تماشاچی را تکان میدهد و برمی انگیزد.

(خدا ذلیل کند آن عینکی سمبلیک را!)



فصل جمع آوری اعانه برای زلزله زدگان بازسازی جدا برای خودش میزند (دخالت این فصل در کل فیلم ایجاد يك جور هدف مشترك برای معلم و قصاب و اشاره ای تمسخرآمیز به نمایش جوانمردی از جانب قصاب است و این بهانه برای مطرح کردن این فصل کم است).

افسوس که هرجا که فیلم می آید در خط سیر عاطفی خودش سیر طبیعی و راحتی داشته باشد بهرام خان با يك نیش ترمز چرت آدم را پاره میکند. دخترک میرود به خانه معلم و از اتاق او دیدن میکند، این يك جور بیان پیوند عاطفی بین دوتا آدم است بر يك زمینه نجیب، با رنگ فلاکت و قشنگ است و آن وقت آخر صحنه زن صاحب خانه معلم میاید و آن پیام شوم را اعلام میکند که چی؟ که یعنی جای آرمدن نیست، امیدی نیست، همه چیز مالیده؟ (کار خوبی نبود، بهرام خان می بخشی!)



فصل عرق خوری دو رقیب عشقی بمنظور ایجاد همدردی بین آندو و

نمایش ضعف و رقت قلب قصاب و ایجاد سمپاتی نسبت به او اساساً تدبیر خوبی است، اما چه لزومی وجود داشته به رنگ دلّق بازی (و نه طنز و تمسخر) به این رابطه زدن، (اینکه قصاب سه بار و هرباریك سلاح بزرگتر از جیب بیرون می کشد تا دست آخر يك ساطور درمی آورد، اینکه دنبال هم میکنند و آن عملیات - مثلاً - مسخره را مرتکب میشوند) .

از آن طرف مصیبت دست در کار است و مثل بابانوئی شوم بهر خانه هدیه زشت خود را تقسیم میکند مادر دخترک مریض است و این بهانه‌ای ایجاد میکند برای آقای دکتر که اندکی برای عبرت ما فلسفه بیافد: - اون فقط دست‌هاش کار می‌کنه .

(معترضه، چونکه مادره برای کمک به خرجی خانواده چیز میافه، ببخشید، بقیه حرف‌های آقای دکتر را بشنویم) .

... از اون هیچی نمونه غیر از دستهایش باید به علتی داشته باشد که هنوز زنده است، شاید علتش شماها باشید .

(مطمئنید که این آقای دکتر قوم خویشی ای چیزی با «حاجی آقا»ی مرحوم هدایت نداشته و ندارد؟!)

از آن طرف خانم خیاط همچنان از اینکه کسی نمیداند که از «بالا»ها بسراغ او می‌ایند و مورد توجه «بالائی»هاست در عذاب است و این قضیه همچنان مثل يك وصله نازنجی بر لحاف خاکستری فیلم توی چشم فرو میرود .



دل آدم می‌سوزد، مثل «برگمان» که می‌گوید: هر فیلمی آخرین فیلم من است، آدم حس میکند که «بهرام» این ترس را داشته که این فیلم بلند آخرین فیلم او باشد، پس نه فقط خواسته خیلی از درد دل‌هایش را توی فیلم بریزد بلکه در این فصل آخری که دیگر باید با فیلم خدا حافظی می‌کرده يك جواری هول‌هولکی همه سمبل‌ها و حرف‌ها را يك کاسه میکند و میگذارد جلوی خلاق:

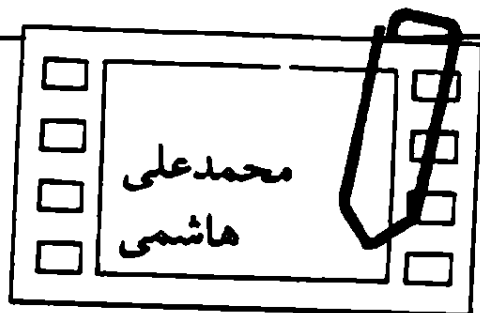
معلم باید از محله برود، زندگی اش بسته بندی شده، حرکتش حالت حرکت تابوت را بخود می گیرد و مشایعین به هیئت جنازه کش ها درمیایند، خونی سمبلیک بر پیراهن معلم می چکد، مرد عینکی که بنده تصویر پیک مرگ را بر او بسته بودم در عین حال عامل زبان بریدن و زبان بستن جلوه میکند. صاحب خیاط خانه به دختر تکلیف میکند که برود ولی برادر دختر سر راه او ایستاده، پس دختر میماند، معلم میرود و بر سر بلندی از نظر محو میشود بی آنکه برای این جور نمایش، برای یک چنین لحظه سوررئالیستی صرفی هیچ سابقه ای، هیچ تذکر قبلی ای در فیلم ارائه شده باشد.



دعا کنیم که رگبار آخرین فیلم بیضائی نباشد و این ترس از او بریزد که مجال گفتن نیست و باید همه چیز را یکجا گفت و باید خیلی چیزها را گفت و این بار یک قصه همه چه شسته و رفته تر، کوچکتر و محدودتر دست بگیرد و باهوش و حساسیت خودش آن را در جهت طبیعی سیر عاطفی و زندگی پنهانی وقایع بجلو براند و مطمئن باشد که اگر قصه اش فیلمش، این راه را ساده و راحت طی کند همه چیز در آن گفته خواهد آمد، بی آنکه در وسط راه نیاز به جابجا کاشتن سمبل ها و شعارها و علائم راهنمایی باشد.

مجله سید و سیاه، شماره ۹۷۱، ۱۰ خرداد ۱۳۵۱ و شماره ۹۷۲، ۱۷ خرداد ۱۳۵۱.

رگبار، ساخته بهرام بیضائی



رگبار، نقبی بسوی سینمای واقع گرا

در بررسی «رگبار»، نخستین فیلم بلند بهرام بیضائی، رو در رو شدن با ضابطه های جامعه شناسانه یک نقد اجتماعی، بی تردید مشغول کننده تر

از رو در رو شدن با ملاک‌های سینمایی يك نقد فنی است، هرچند که نقد هر اثر هنری اگر ریشه‌ای در يك ارزیابی اجتماعی نداشته باشد، نقدی به عبث است.

در «رگبار» دانش سینمایی بیضائی از هیچ روی یارای تحمل برداشت‌های جامعه‌شناسانه او را ندارد و از آنجا که او در حوصله زمانی کوتاه دوساعت، و نه بیشتر، به طرح مسائل کلی بسیاری برخاسته، از یکدستی در شکل فیلم به دور مانده است.

آدمهای رگبار شاید پذیرفتنی‌ترین آدمهای سینمای ما باشند. در رگبار وابسته شرائط اجتماعی حاکم بر آنها هستند. و برحسب پایگاه فکریشان در برابر کنش‌های محیط، واکنش نشان میدهند. و چند و چونی رفتار آنها وابسته مستقیم چند و چونی فشار عوامل محیط است این شخصیت‌ها مثل بیشتر شخصیت‌های کلیشه‌ای سینمای ما با دوانگ قراردادی «بد» و «خوب» مشخص نشده‌اند. و شاید حرف اصلی بیضائی در درونه کلی فیلم، همین است. داستان فیلم از آنجا که در حیطه تأثیرات متقابل میان حوادث دنیای خارج و احساسات آدمهاست، شخصیت واقع‌گرایانه است. و آدمها با آنکه در بردارنده خصوصی‌ترین صفات و گاه فردی‌ترین نمودهای رفتاری اند تجلی حقایق کلی و جامعی هستند که موقعیت آدمی را در يك مرحله مشخص تاریخی به نمایش درمی‌آورند.

آقای حکمتی (پرویز فنی‌زاده) که شخصیت اصلی فیلم است، از پله‌هایی که دائم به پائین میرود و رهنمون ذهن تماشاگر به بسیاری حرفهاست، با مرده ریگی از فرهنگی مشخص، پا به محله‌ای میگذارد که زمینه همه وقایع «رگبار» است. او مثل رگبار آمده است و مثل رگبار هم میرود آقا رحیم (منوچهر فرید) واقع‌گرایی آقای حکمتی را ندارد. برای نمونه، در قسمتی از فیلم که با آقای حکمتی مست میکند از فضای کلی داستان دور میماند گفتگوی آنها اگرچه به ظاهر يك گفتگوی عامیانه است اما گاه گرایش‌های باصطلاح روشنفکرانه‌ای دارد که توی ذوق میزند.

يك ضلع مثلث كه به هيچ مثلث قراردادی ديگری در سينمای ما شبیه نيست و چه خوب هم عاطفه (پروانه معصومی) است كه شخصيتش حتی در سطحی پائين تر از آقارحيم به تصوير آمده كارگردان با آنكه خواسته است تا از هيچ روی عاطفه ويژگيهای يك قهرمان را به خود نگیرد، اما گاه در اين خواست بی توفيق مانده است به اعتبار ضابطه های تعيين شونده از جانب سنت و فرهنگ خاص ما در اين طبقه اجتماعی، بی تردید زن كه از جهت گیری های روشنفكرانه نیز بی بهره است، بايد به آسانی تسليم شرائط ويژه ای كه آقارحيم موجد آن است بشود. چرا كه در چشم انداز ذهن او، ساطور، هيبت مردانه و موقعيت مالی آقارحيم، اهلی تر از مشخصه های زندگی آقای حكمتی است. با اين همه وقتی در پايان فيلم زن با چنان شتابی در پی انجام خواست خود به دنبال آقای حكمتی ميرود، به آسانی در انتخابی نه چندان مشكوك واميمانده و در برابر چشم های نگران برادر كوچك خود (مسيب) از رفتن باز می ايستد و هم اينجاست كه واقع گرایی راستين كارگردان به گونه ای رمانتيك به انحراف می گرايد.

○ تحريك درونی

بيضائی با پرداخت شخصيت معلم روشنفكر (جمشيد لايق) به يك پيش داوری درباره زندگی آینده آقای حكمتی نشسته است. اين پيش داوری سخت بدبينانه است. چرا كه آقای حكمتی گاه در آنسوی بهانه ها و رفع مسئوليت های معلم روشنفكر، از گونه ای تحريك و زندگی سرشار در درون خود برخوردار است. و از اين روی، اين قضاوت در مورد او تلخ و بيرحمانه است.

توفيق فيلمساز در پرداخت شخصيت های بعدی بيشتر است: مدبری كه در يك عكس يادگاری دست رئيس بخش را به شدت ميفشارد، زنی كه پايگاه طبقاتيش را گم کرده است، معلم ورزشی كه با همه شيطنت های خاص خود در پايان فيلم كودكانه ميگرديد، و گاريچی ها، بخصوص گاريچی ای كه تصويری سخت تكان دهنده دارد - شبیه به يك اسب در

کشیدن گاری و بچه‌ها و بچه‌ها... راستی را اگر تنها به بررسی کوشش بیضائی در تصویر دنیای بچه‌ها پردازیم کار او بسیار ستودنی و تحسین‌آمیز است. از او این تجربه را پیش‌تر در نخستین فیلمش (فیلم کوتاه عموسییلو) قرین توفیق دیده‌ایم.

«رگبار» در قصه و داستان فیلم، چشمگیرتر است: تنها اشاره میکنیم به قسمت جمع‌آوری اعانات برای زلزله‌زده‌گان که اگر حرفهائی در جهت مضمون کلی فیلم دارد، اما در ترکیب ساختمان فیلم نامه زیاد مانوس نیست، لیکن رگبار در فیلم و بیان سینمائی خود در ارائه تصویری این همه حرف وامانده است جز آن، عوامل دیگری که در سازندگی فیلم دست داشته‌اند، به غیر از بازی‌ها، ضعیفند فیلم برداری بد است در فیلم، جای جای ترکیب‌ها ناجور در نماها وجود دارد بی تردید در صحنه‌های شب و گاه استفاده از باران مصنوعی تلاش وسیعی از جانب دست‌اندرکاران فیلم بوده است.

صداها گاه از هماهنگی کامل با تصویر به دور مانده‌اند و موسیقی نیز در بعضی نماها چندان یاری‌کننده تصویر نیست، توجه کنید به صحنه‌های جدال در مستی در شب که خود به تنهایی از قدرت جذب‌کننده توجه ذهنی تماشاگر بخوبی برخوردار است.

در مجموع، صحنه‌های: شکستن آینه بعد از اولین برخورد آقای حکمتی و آقارحیم، گیر کردن چادر عاطفه زیر پای آقای حکمتی، بازی مسیب روی پله‌ها با سوسک‌ها، ترجیح‌های تصویری نوازنده‌های نابینا در نمود تصویری مشکوک، برش‌های دوگانه از آقای حکمتی در پنجره سالن امتحان به آقارحیم و عاطفه در کوچه و مسیب روی صندلی در سالن با وحدتی در مکان، واکنش خصم آلود بچه‌ها بعد از دیدن فیلم بزن بزن، پوشش تلویزیون با آن تصویر خاص بعد از خاموش کردن تصویرهای جنگ، مدرسه خالی، صدای زنگ و آقای حکمتی و معلم روشنفکر در عمق نما و گردوخاکی که به آرامی از زمین بلند میشود و آخرین نمای فیلم و... از غنای

تصویری حساب شده‌ای سود جسته‌اند. صحنه: خط‌های ممتد روی دیوار، دویدن رمانتیک عاطفه توی پارک، و گاه واکنش‌های تصنعی او نمونه‌هایی از صحنه‌هایی هستند که در روند کلی تصویری فیلم، آنرا از حیطه يك بیان سینمایی دقیق خارج میکند.

○ درونه صمیمی

بیضائی در رگبار بسیار به طنز رو آورده است. این طنز گاه ریشه‌ای در تصویر دارد که یاری کننده آن نیز هست. و گاه تنها بیرون از ترکیب تصویر در سوئی به افراط، خود را به آن می‌چسباند که در جهت سقوط تصویر است. تنها اشاره میکنم به انگلیسی حرف زدن دختر مدیر که سخت توی ذوق می‌زند.

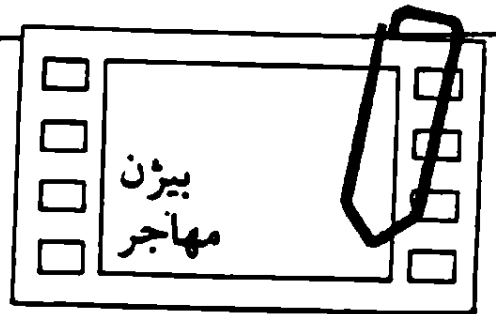
بازی در رگبار يك سطح متعالی است. در سینمای ما هر وقت بازیگران تئاتر به تجربه بازیگری سینما روی آورده‌اند اغلب با شکست روبرو شده‌اند. این بیشتر از آنجاست که بازیگر تئاتر گاه نموده‌های تئاتری را با خود به سینما میکشاند.

در رگبار بازی درخشان فنی زاده نشانه دقت بیضائی در بوجود نیامدن ویژگیهای کار تئاتری در سینماست. او را بخاطر تقلای پیگیرش در رهبری بازی‌ها و بیشتر، بازی بچه‌ها می‌ستائیم.

رگبار با همه عیوب چشمگیری که در برونه فیلم دارد، از آنجا که درونه آن فضائی صمیمی و اهلی را در برابر تماشاگر قرار می‌دهد در بازار سینمای کاسبکارانه ما که حتی فیلمسازان روشنفکر ما را وسوسه کرده، نقبی بسوی يك سینمای اندیشمند واقع‌گراست.

روزنامه آیندگان، شماره ۱۳۳۸ شنبه ۶ خرداد ۱۳۵۱.

رگبار ساخته‌ای با رگ و ریشه بومی



پرداختن به «رگبار» بدلیل ایرانی بودنش و هم، داشتن رگ و پوست و اندامهای آشنای بومی، معیاری برکنار از سنجشهای درون جشنواره می‌خواهد. به همین خاطر، در خور تأملی بیشتر از آثار هم ارزش در مسابقه است. از سوی دیگر، اگر بگفته بیضائی، سینمای فعلی کشور، سرنوشت ما نیست، باید که از میان همین ساخته‌های پراکنده و تازه، راهی به «مدینه» سینمای بومی پیدا کرد.

شاید «رگبار» خود، روزنی به این راه باشد. برای همین، «رگبار» را از انبوه نمایشهای جشنواره جدا میکنیم و بررسی دقیق‌تری از این ساخته بدست میدهیم.

این برای ما مفهوم جستجوی حقیقت را دارد و شاید برای بیننده فیلم و خواننده این بررسی، نیز چنین باشد.

نخست باید از رنگ و بوی آشنای کار بیضائی گفت، دستمایه‌هایی که از يك طرف، ریشه در سنت و خصلت ایرانی دارد و از جهت دیگر و برپایه همان سنت‌ها و خصلت‌ها، دردشناسی توده مردم حاشیه شهری و شهرنشین محسوب میشود. بیضائی از همان وقت که درگیر نوشتن درتئاتر و سپس بازی سازی در تئاتر بود، پی گیر عواملی در دو جهت خاص سنت و دردشناسی بوده است. اساساً مشخص‌ترین خط در نحوه کار و لاجرم، اندیشه «بیضائی»، همان همبستگی‌های بومی است که او بر پایه این شکل و مفهوم آن، بصورتی به شناخت زوایای محیط زیست و گره‌هایش می‌پردازد. در تئاتر «بیضائی» بابرونه‌ای که از تعزیه و نمایش تخت حوضی، در مثل

میگیرد، شکلی بومی برای ساخته‌هایش دست و پا میکند. بهمین شکل، مایه‌هایی از افسانه‌های ایرانی، یا مفاهیم آشنای محلی، درونه کارش را استحکامی سنتی می‌دهد. برپایه همین عوامل که در نمایش‌هایش رشد میکند، او همیشه حرفی بعنوان پیام یا «تم» ساخته دارد که همان دردشناسی توده باید شمرده شود. در این زمینه، بیضائی گاه آنچنان مستقیم و واضح حرف میزند که، چنانکه در «میراث» یا «ضیافت»، شکل شعارگونه‌ای در حد ویرانگری یا نفی قرن‌ها خصوصیت یک قوم را در چند لحظه تصویر میکند. البته شناخت حقانیت بیضائی، تنها با تفکر در این شعارگونه‌هایش باید کشف شود. در «رگبار»، بیضائی درگیر همین عوامل سنتی است، آنطور که بنظر میرسد اندیشه «بیضائی» با سنت و دردهای بومی سرزمین خودی در هم آمیخته است.

○ وسواس در ساختمان

زمان در ساختمان بیضائی، دقیقاً برابر روزهای فعلی است. در این وضعیت، شکل کار، فضا و درونمایه‌های کارش - گفتم درونمایه‌ها و نه درونمایه، زیرا که «رگبار» با داشتن خطی واحد، به مسایل چندگانه‌ای می‌پردازد. خود به خود طرح امروز را دارد و با وسواس در ساختمان محیط مردم طبقه پائین، یا شکل‌های آشنا و معیوب آموزشی و هم رفتار دقیق شخصیتها، استحکام راستینی بر اصل واقعیت زندگی ما مردم پیدا میکند. در این پرداخت بیضائی، بیش از هرچیز فضا ساز است. و در این زمینه آنطور موشکافی میکند که حتی با داشتن برش‌هایی بدون تکیه‌گاه بر اصول تداوم‌های معمول - زمان مثلاً وحدت خاصی در پرداخت فضا را بدست می‌آورد. بگویم که این موشکافی‌ها، گاه آنطور در تاکید وقایع شدت میگیرد که طنز «بیضائی» را به هزل نزدیک می‌کند و این لحظاتی است که از بیضائی انتظار نمی‌رفت. بیضائی فضا سازی مستحکمی دارد. این را در کوچه‌ها با حوادث آشنای بومی اش و در مدرسه با خصوصیات شناخته‌اش و هم در محیط خانواده‌های فیلم می‌شود دید، و لااقل ما مردم درگیر این خصلت‌ها،

میتوانیم به سادگی تا اعماق تصاویر «رگبار» را دریابیم.
 بخصوص که برونه کار بیضائی با ترکیب عناصر کادرهایش و زمینه
 پشت قصه‌اش همیشه تأیید محیط بومی کار است. باین ترتیب آنچه در اولین
 لحظه کار بیضائی می‌شود دید بدون توجه به اینکه ساخته موفق است یا نه
 متزلزل یا گمراه - این است که «رگبار» بدرستی، يك بومی سینمای کشور
 است.

○ نمونه سستی

معلمی به يك محله فقیرنشین می‌آید. اولین نقطه نظر بیضائی این
 میشود که خوب معلم است و در محله فقیرنشین آمده تا آموزشی بدهد. این
 يك مساله، دیگر اینکه این معلم درگیر همان مسایل اقتصادی طبقه خاص
 خویش است، مساله دوم. بالاخره با نوع حرکات آقای حکمتی (معلم) عدم
 تعادل روانی، و نه دیوانگی و جنون، نمودار روحیه آدمی در شرایط اقتصادی
 خاص و هم درگیر شرایط وابسته است. بیضائی با شروع کار و آمدن معلم
 به محل جدید، مساله‌ای را به آرامی ایجاد کرده است، بخصوص که فصل
 اولیه فیلم، بدون آنکه حادثه عینی خاصی داشته باشد، سخت ملتهب بنظر
 میرسد، آنطور که با حرکت چرخ دستی حامل شمعدان - که میدانیم یادگار
 مادر است و خوب با شکل خاصی که دارد، نمونه‌ایست سستی - التهاب
 فصل به اوج میرسد. در آخر، این عنصر مشخص را آقای حکمتی
 می‌شکند.

راستی او چه چیز را از میان می‌برد؟ بهر صورت بیضائی، مساله‌ای را
 باین ترتیب شروع کرده است که بدلیل هم‌بستگی با عوامل مداول عمق
 شهر، با اقتصاد، اندیشه‌های سیاسی و روح و فرهنگ ما درآمیخته است.
 بیضائی مساله را که در سطح زندگی يك معلم است با شرایط ما ادامه
 میدهد. ما شاهد يك زندگی میشویم، با مسایلش، عشق‌هایش و
 بهر صورت، تداوم يك زندگی که با انتقال معلم به پایان می‌رود. این ظاهر،
 عمق خاصی دارد که باید جداگانه بررسی شود. بیضائی در فضا سازی تا

جائی که به هزل نمی‌رسد، موفق است. و این را جز در چند فصل کوتاه هزل‌گوئی، باید ستود.

○ عمق پنهان کار بیضائی

بیضائی در پرداخت فضا، شور و حال بومی بودن را در برابر گستردگی تکنیک سینما و ساخته‌های برتر فرهنگ غرب از دست نمی‌دهد. «رگبار»، گرچه در لحظه‌هایی اوج میگیرد یا سخت رقیق میشود، لیکن همچنان بومی میماند. ساخته‌ای با این خصوصیت را باید قدر دانست.

بیضائی در پشت قصه سرزمینی، و حتی محدودتر کنیم، در پشت قصه محلی و تهرانی خویش، به نوعی دردشناسی میپردازد. شناخت این عوامل کار او، بیش از هرچیز، از طریق همان ساخت فضای کار ممکن است. بیضائی به جز يك لحظه در پایان کار، ژست رسولانه بخود نمیگیرد. او تنها به مکاشفه چند آدم در يك محیط پائین شهر می‌پردازد و در این کار، نوع روابط و نوع زندگی خاصی که در جریان است اجازه شناخت این طبقه را می‌دهد. این، شناخت عمق قصه بیضائی باید تلقی شود. اگر ظاهر داستان حوادثی است که خط درام را به تحرك وادار میکند و هم اجازه دخول به‌زوایای این زندگی را میدهد، عمق پنهان کار بیضائی را شناخت يك طبقه باید دانست. در این حد، او دنبال علت نمیرود، اما همین بستگی معلول‌ها که یکنواخت و مداوم بر پرده جاری است خود حرفی است. به‌ر صورت معلم عاملی است که با ساختن يك سالن نمایش مثلاً، محله را دگرگون می‌کند. در لحظه تجلیل از معلم مردی سیاه‌پوش با عینك سیاه در سالن نشسته است. دونمای کوتاه بیضائی بدون تأمل و بحث میگوید که او از این تجلیل چندان راضی نیست.

در فصل کوتاه بعد، معلم از محل کارش منتقل میشود. وقتی که میرود همان مرد سیاه‌پوش چرخ دستی اثاث او را می‌کشد و چند تن از معلم‌ها و شاگردان، بسان يك تشییع جنازه، بدنبال معلم می‌روند. و خوب این حرفی است که بیضائی دارد. تحول انجام نشده، و قصه با همان شکل

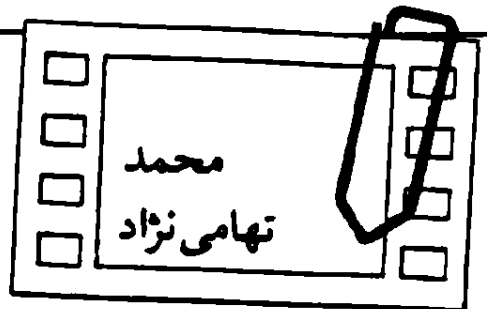
عاشقانه‌اش به انتها رسیده است. شکل کار بیضائی در پرداخت این قصه، همیشه ساده و بدور از فشار تکنیک است. حتی زمانی که وحدت زمان را با قطع و اتصال صحنه‌هایی از حوادث مختلف درهم میریزد، بدون آنکه تکنیک کارش محسوس باشد، تنها نمایشی از لحظات مختلف فضای قصه میدهد. این شکل کادرهای متشکل از عوامل بومی و دور از دقایق شاید انتزاعی خرم را دارد و تنها در لحظاتی مثل فصل کار معلم در سالن نمایش، میشود دقت پرداخت بیضائی را در برونه حس کرد. با این مشخصات بیضائی اثر را بسوی طنز رهبری می‌کند، اما تأکید بیضائی بر طنز اغلب ساخته را رو به هزل میبرد. این تأکیدها میخواهد نوعی شناخت از رسم غیربومی و باسمةای محیط را بازگوید که با تأکیدهای مکرر فیلمساز و توصیف بی‌اندازه اواز وضعیت، فیلم را متزلزل میکند. بعنوان مثال فصل میهمانی شام منزل آقای مدیر، فصل جشن انجمن خانه و مدرسه و ورود قصاب محل به جمع را باید عناصر سست‌کننده کار بیضائی شمرد. در یک نگاه کلی فیلم عناصر سازنده‌ای از سنت و فرهنگ را شامل میشود این مهم را در برونه و درونه کار میشود دید، قصه حرفی دارد که بهر صورت شهادت فیلمساز است به یک حادثه، بالاخره ساخته روان است و پرتنزی که میشود ایرانی دانستنش، اما تزلزلی که هزل به کار بیضائی میدهد، بیننده را سرد میکند، ساخته را بی‌آنکه طولانی باشد، طویل جلوه میدهد و خلاصه رکودی دارد که از فرهنگ فیلم انتظار نمیرفت.

با صورت قابل تفکری که «رگبار» دارد برای این رکودهای متأسفیم. بیضائی را باید با آگاهی‌هایش از شکل کار و شناخت او از عوامل سازنده محیط، بدون این ضعفها در نظر داشت و امیدوار بود که ساخته‌های دیگرش، یکدستی فصل‌های اول «رگبار» را همراه داشته باشد.

روزنامه آیندگان، شماره‌های ۱۳-۱۳۱۲، ۶ و ۷ اردیبهشت ماه ۱۳۵۱.

رگبار و

نطفه‌های نمادین آگاهی



هر فیلم، سندی از روزگار خویش است، سندی کاذب یا راستین. دچار توهم در تبیین پدیدار و یا موجد تصویر ذهنی ای مغشوش از جهان. با وجود این هر اثری مهر زمان خود را بر پیشانی دارد و در توان خود رازی را آشکار می‌سازد. اگر بخواهیم به فضای اجتماعی و بویژه خصلت‌های روشنفکری اواخر سالهای چهل و اوایل پنجاه در تصویرسازی از اجتماع آگاهی یابیم، فیلم رگبار دستمایه‌ی مناسبی است. بیشتر مشخصه‌های يك اثر روشنگر در فضاهاى گرفته و سرد را دارد و کالبدشکافی نشانه‌های فراوان موجود در فیلم، دنیای نمادین اثر را به جهت مطالعه‌ای عینی تر خواهد شکافت. سینمای رویاپرداز ایران، قادر است تا به بخشی از مناسبات اجتماعی، حتی روابط موجود بین قشرهایی از جامعه پرتو بیفکند. ساختار فیلم روشنفکرانه را شرایط زمانه و سرمایه تعیین می‌کند، پس مناسب‌ترین وسیله برای شناخت عملکرد هردو عامل مذکور در دوران خویش است.

رگبار در تاریخ ۱۱/۱۱/۵۰ اجازه نمایش گرفته است. دورانی پرغوغا و زمینه‌ساز در تاریخ معاصر ایران. خاطره مبارزه برای ملی کردن صنعت نفت، قیام پانزده خرداد و جوششهای خود بخودی محو می‌شدند و اعتصابات كوچك و بزرگ صنفی، مفهوم مبارزه را زنده نگه میداشت. حرکت دانشجویان دانشگاهها که ظاهراً برای تقلیل قیمت بلیط اتوبوسهای شرکت واحد، خیابانها را انباشتند و در حقیقت درسهایی از انقلاب ماه مه فرانسه را برای هموطنان بازگو می‌کرد، بسیار تازه وقوع یافته بود. خرده سرمایه‌داری و طبقه نوکیسه‌گان رشد می‌کردند و با تزریق پول نفت به جیب آنها، تضادهای

اجتماعی عمیق می‌شد و اهرمهای حافظ قدرت بیشترین تلاش خود را برای فروپاشی هر تشکّل و ندای آزادی خواهانه‌ای به کار می‌برد. در چنین شرایطی بود که رگبار روانه بازار سینمای ایران شد، سینمایی که چیزی جز انبوهی قصه‌های کم‌مایه و چاشنی‌هایی از خشونت، سکس و جذابیتهای کاباره‌ای بدست نمی‌داد. معذالک تماشاگران را به تماشای گوشه‌هایی از زندگیهای واقعی همراه با آتراکسیون، عادت داده بود. هر سینمای روشنگرانه و موقعیت جو، نیز می‌بایست از همین عناصر بهره‌ها می‌داشت، و چنین شد که فیلم رگبار می‌بایست بین واقعیت‌گرایی مبتنی بر شوک در هر لحظه، و نمادگرایی کم و بیش پیچیده و مبهم در نوسان باشد. اگر هر صحنه آرام رگبار، صحنه‌ای با میزانسن شلوغ و پرغوغا بدنبال دارد، به خاطر ایجاد جذابیتهای بصری تازه‌ایست که بتواند جای آتراکسیون متداول سینمای فارسی را بگیرد.

اما رگبار چه می‌گوید و چرا فیلمی در مقوله روشنفکری است؟ آقای حکمتی (پرویز فنی زاده) آمده است تا زندگی کند، معلّم است، از بیماری خجالت رنج می‌برد، ناخواسته عاشق می‌شود و شکستهای مکرر را تصعید می‌کند. به عبارت دیگر انرژی روانی اش را در جهت دیگری به کار می‌اندازد. می‌کوشد تا به تنهایی سالی را برای گردهم آیی اعضاء خانه و مدرسه و یا يك اجتماع كوچك برپا کند. رفتار او در تضاد با دیگران قرار می‌گیرد و سرانجام از محله محو می‌شود، نشانه‌ای از يك عارضه نمادین قلبی با تأکید بر لکه خون پیراهنش نیز دیده می‌شود و قادر است تا همچون پهلوان اکبر (پهلوان اکبر می‌میرد- ۱۳۴۲) تصویری از شرایط زمانه‌اش بدست دهد. نمایش پهلوان اکبر با زیربنایی اسطوره‌ای، داستانی شناخته شده را به پیش می‌برد، ولی داستان هدف نیست، وسیله‌ایست برای بررسی چگونگی حاکمیت تصویر ذهنی بر رفتار آدمی. اگر تصویر ذهنی محصول دستاوردهای مغز در رابطه با شرایط بیرونی باشد، بنابراین بخشی از شخصیت و اعمال انسان، متغیری از همان تصویر ذهنی است. فیزیولوژی دانها می‌گویند: نتایجی که از تطبیق دادن اطلاعات حسی با

تصویر بدنی بدست می آید، ممکنست گاهی خطا باشد؛ به همانگونه در نتایجی که از تصویر ذهنی برای فرد بوجود می آید نیز امکان خطای زیادی وجود دارد. یعنی يك فرد ممکنست تصویر ذهنی ای را برای خود تصور کند و در جهت آن پیش برود که توهمی بیش نباشد. به عبارت دیگر ادراك حسی کاذب، در غیاب محرک واقعی خارجی حاصل شده باشد. گرچه طرفداران سیرنیتیک معتقدند که فرد می تواند سیستم سرو مکانیسم Serro مغزش را به خطا وادارد و از آن به سود خود بهره گیرد. مهم اینست که صاحب، شیئی بنام مغز، چه می خواهد و می خواهد چه باشد. بسیاری از بیماران روانی را اینگونه معالجه کرده اند و تصویر ذهنی آنها، تصویری دور از واقعیت ولی آگاهانه و به نفع تغییر شرایط روانی موجود آنهاست.

در نمایش پهلوان اکبر می میرد، مرد سیاه پوش، همان تصویر ذهنی ی رنگ باخته ایست که در وجود پهلوان رنگین می شود و جسمیت می یابد؛

می فروش به پهلوان اکبر آئینه ای می دهد.

- آئینه می خواهم شمایل خودمو توش به بینم.

می فروش - مگه ایترو چیه؟

پهلوان اکبر - یه چیزی غیر از خودم، یه مرد می بینم - سیاه پوشیده، صورتش معلوم نیست، یه قمه تیز دستشه. چرا اینارو نشون می ده.

- می فروش - چون هست (پهلوان بشدت برمی گردد، ولی سیاه پوش

ناپدید می شود)

پهلوان - کجاست؟

می فروش - چی شده؟

پهلوان - تو گفتی؟

می فروش - من ندیدم؟

در اینجا، پهلوان اکبر تصویر ذهنی ای برای خودش خلق کرده است که با آن زندگی می کند. آنها بتدریج یگانه می شوند و واقعیت یگانه ای برپا می دارند و من قبل، از میان بر می خیزد.

هنگامی که پهلوان اکبر قمه‌اش را زمین می‌کوبد، مرد سیاهپوش هرچه بیشتر به او نزدیک می‌شود و پهلوان را از پای درمی‌آورد.

بیضائی می‌خواهد بگوید، انسان پیش از فرو افتادن و از پای درآمدن، خود را زمین‌گیر کرده است. بیشتر شیزوفرنیک‌ها نیز قبل از فرو افتادن در اوهام و رؤیاهای ابدی، خود را گرفتار کرده‌اند. آنها گرفتار تصویر ذهنی‌ای هستند که از پیرامون خویش و جهان خود ساخته‌اند. چنین تصویر ذهنی‌ای که به گریز فرد و رمانتیسیم خروش سمبولیک شیر سنگی (در پهلوان اکبر می‌میرد) از قعر زمین می‌انجامد، ریشه در کجا دارد؟ و چه‌گونه حاصل شده است؟

تمام تلاش بیضائی در پهلوان اکبر توضیح این مطلب است:

الف - شرایط سیاسی: از طریق تصویر فضایی تمثیلی از یک شهر که با جباریت اداره می‌شود. پهلوانها اجیر خانها هستند و اگر اجیر نشوند هم بازوبند داغ بازو (بازوبند پهلوانی کشور) را به بازوان خود پنهان نمی‌کنند. مردم به خانه‌ها چپیده و گزیده‌ها شهر را انباشته‌اند. شهر «چون گورستانی، ساکت و بی‌صداس».

ب - مصائب فرد: و در این میانه، مردی آزاده و دوستدارمردم، خود را آنچنان به ضعف می‌کشانند که در یک نگاه، راهی جز نابودی خویش و به تعبیری دیگر بدور افکندن ردای پهلوانی و بازگشت بزندگی ایلپاتی ندارد. ظاهراً شرایط سیاسی فوق، برای فردی که می‌کوشد یک تنه در برابر جباریت قرار گیرد، راهی جز شکست نمی‌گذارد. هرچند مردانگی دیگران را متأثر کند و در آستانه تحوّل حساس قرار دهد. اما سیستم اجتماعی همچنان بزندگی‌اش ادامه می‌دهد و برای بقای وضع موجود می‌کوشد.

اما رگبار - چگونه تصویر ذهنی‌ای از جامعه بدست می‌دهد و فرد در برابرش چه می‌کند؟:

مثلث عشقی

الف - آقای حکمتی، معلم، با وسایل زندگی‌اش سوار بر گاری، از

يك نا كجا اباد، در خانه‌ای جديد مستاجر می شود.

ب - عاطفه، شاگرد خياط. در دفتر مدرسه دم چادرش زیر پای حکمتی گیر می کند و بدنای او کشیده می شود.

پ - آقارحيم، قصاب، صاحب خانه. عاشق قدیمی عاطفه. موجودی است زنده، پر خون، مناسب شرایط اجتماعی موجود در فیلم که می خواهد همه چیز، حتی عشق و وجاهت اجتماعی را با تکیه بر شناخت سستی اش از جامعه، با پول به چنگ آورد.

○ از تنش عشقی به تصعید

نخستین بحران فیلم، از اشتباه کودکان آغاز می شود و به تنش عشقی می انجامد. آقارحيم با ساتور، در ابتدای همان کوچه تاریک نمایش پهلوان اکبر، بدنبال حکمتی می دود و شکل تازه‌ای از مرد سیاهپوش را به خود می گیرد. اما حکمتی، مانند پهلوان اکبر خودش را کنار نمی کشد. الگوهای تازه‌ای از خود به سلولهای خاکستری مغزش می دهد، ورزش می کند. احتمالاً خود را در رؤیاهایش موفق احساس می کند، با قصاب می جنگد ولی شکست خورده در گاری می افتد. این تنش، روابط حکمتی و عاطفه را تهدید می کند و عشق به مرحله دیگری تصعید می شود و بعد اجتماعی بخود می گیرد. حکمتی به ناگهان می کوشد سالن مدرسه را تعمیر کند. نمایش احساساتی و مسخره مدرسه در برابر نمایشی خیابانی برای یاری زلزله زدگان قرار می گیرد. هر چند از رازهای درون حکمتی باخبر نمی شویم لکن فیلم ما را قادر می سازد تا مقاطعی از رفتارش را بنگریم. حضور کوتاه مدت حکمتی در چنین نمایشی آن را به شکل يك دمونستراسیون می نمایاند. فرد مصائب خود را با مصائب دیگران می آمیزد و در آن شريك می شود. درست مانند رفتار گذشته‌ی پهلوان اکبر در روستایش.

عناصر فوق در بافتی اجتماعی عجین شده که نشانه شناسی آنها، تصویر روشنی از نحوه شناخت فیلمساز از روزگار خودش بدست میدهد و

سرانجام، مصائب فرد در لابلای این بافت بررسی می شود.

الف - جامعه مرد سالاری و عوارض منفی آن

پسربچه‌ها، از جمله برادر عاطفه (عباس دسترنج) با تفنگ بادی به تصویر برهنه‌ای شلیک می کنند و در تعاقب این سادیسم مردانه، تعصب مصیب به خواهرش عیان می شود که با شنیدن خبر رابطه عاطفه و حکمتی فریاد می زند: «می کشمش، می کشمش». پسران نخستین هسته‌های بحران فیلم را شکل می دهند. آقارحیم با رفتارش نسبت به عاطفه (به ویژه در صحنه آبمیوه‌خوری و گفتگوی پس از آن) که از وی می خواهد در کمال آزادی به نفع او تصمیم بگیرد، نمونه دیگری از سازندگان و حافظین جامعه مردسالاری است. چنین مناسبات کهنی برای زنان نوعی عدم اطمینان بوجود آورده است. هر چند بیضائی به دو تیپ عمده از زنان توجه دارد شاغلین متوسط و متوسط پائین که مایوسانه به آینده می نگرند و زنان نسبتاً مرفه که وابسته به مرد خود هستند و در وجود او هستی دارند: خانم خیاط در پی نجات دهنده‌ایست که حقارت‌هایش را جبران کند. مادر لال و در حال سكرات، پس از مرگ نمادینش نیز از آینده کودکان خود غافل نیست. خانم معلم احساساتی با دست و پا زدنهای عالمانه، بدنبال کسب وجهه در میان همگنان اداری مرد خویش است. زن مدیر مدرسه وابسته به مرد خویش است و دخترشان مشخصه رفاه‌طلبی و برنامه‌ریزی روی نوجوانان طبقه متوسط است که در رویاهای تلویزیونی غرق شده و عقب مانده می نماید و والدینش مصرانه در اندیشه شکار شوهری برای او هستند. و در این میان، عاطفه (پروانه معصومی) تنها زنی است که بطور مثبتی بر او تأکید می شود، زیرا با کار خودش می خواهد در زندگی اش مؤثر باشد و ظاهراً از طریق حکمتی رشد می کند.

ب - نیاز به نجات دهنده

در چنین جامعه‌ای نیاز روانی به نجات دهنده در وجود يك زن سخیاط زنانه‌دوز - متجلی می شود؛ بیمار روانی ای که دچار عقده حقارت است و

نیازش به نجات دهنده، ابدی است؛ زیرا به گمان او، انسان در این جهان، تنها و بی‌یاور است. محیط اطراف چنین تصویر ذهنی‌ای برای او ساخته‌اند و مادر (عصمت صفوی) که حتی پس از مرگ نیز دستهایش در کار بافتن‌اند، نماد مشخص این رهاشدگی و رنج ابدی است.

پ - نوکیسه‌گان، به عنوان حافظین فرصت طلب قدرت:

مدیر مدرسه (محمدعلی کشاورز) و همسرش، نمونه آدمهای نوکیسه و ابن‌الوقتی هستند که از آب کره می‌گیرند و در اینجا قالب کردن دخترشان به آقای حکمتی و مطرح شدن در جلسه انجمن خانه و مدرسه موردنظر است. بیضائی بویژه با تکیه بر تیپ و رفتار شخصیتی مدیر مدرسه، همسر و دخترش، بر حقارت آنها تاکید کرده است. در صحنه تماشای تلویزیون در خانه مدیر مدرسه، تقابل تربیتی نوکیسه‌گان با مردمان طبقه متوسط پائین، به نفع فرودستان تمام میشود.

بررسی رفتار و مصائب فرد در چنین شرایطی:

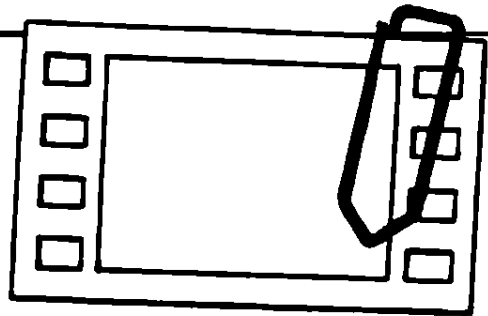
رفتار آقای حکمتی (در بخش نخست فیلم) رفتار انسان عقب نگهداشته شده‌ایست که به ناگهان از ناکجاآبادی، با همان گاری انتهای فیلم، فرو افتاده ترحم می‌طلبد. گوئی در دنیایی جبری تولد یافته، اسیر نیروهای سرنوشت است. اما از لحظه‌ای که تصویر نوینی از خود می‌سازد کم و بیش و بتدریج رشد می‌کند، لیکن حرکت او، حرکتی فردی است. اگر در سالن نمایش کار می‌کند، آن را يك تنه تعمیر می‌کند و يك تنه رنگ می‌زند و کوچکترین تأثیری در انتخاب نمایش مسخره‌ای که توسط خانم معلم و دیگران اجرا می‌شود ندارد. تأثیر آقای حکمتی بر کودکان که با کتک خوردنش از قصاب در جلوی مدرسه و تضييع حقش حاصل شده نیز تأثیری احساسی است که به صدا زدن نام او توسط کودکی در هنگام اعطای جوایز می‌انجامد و حکمتی ناشناخته سر، در یکی از اوجهای بصری فیلم، از روی میز و نیمکت جلو می‌رود و خودش را روی صحنه می‌کشانند. در اینجا سه جریان که افرادی نماینده یا سمبول آن هستند، بدنبال جلب افکار

عمومی اند: ۱- مدیر مدرسه و خانم معلم که حامی اوست ۲- اقارحیم ۳- بچه‌ها که به نشانه جرقه‌های حق طلبی، حامی آقای حکمتی هستند و مهم اینست که در این میان چه کسی پیشدستی کند. زیرا ظاهراً مردم، بدلیل نقصان اطلاعات منفعل اند. اما با سوار شدن بر موج افکار عمومی، هجوم مصائب افزون می شود.

آیا رفتن حکمتی با گاری و محو شدن در زمینه، نشانه مرگ است یا نتیجه و رهاورد يك برخورد سیاسی؟ در نمایشنامه جشن تولد (هارولد پینتر ۱۹۵۷) ماشین باری با چرخ دستی ای که در آنست، نشانه‌هایی از نعلش کش و تابوت هستند. در این نمایش گلدبرگ و مک کان، از جانب يك سازمان تروریستی استخدام شده‌اند تا استانی را از بین ببرند. زیرا مطابق میلشان رفتار نکرده است. و از روی قرائن می‌تواند برخوردی سیاسی هم معنی بدهد. اما در رگبار کدام نشانه‌ها می‌تواند از حکمتی مردی سیاسی ساخته باشد؟ به واقع گردآوردن جماعتی زیر يك سقف و جلب افکار عمومی، زمانی امری سیاسی است که منظوری سیاسی نیز حتی در انتخاب نمایش در میان باشد. آقای حکمتی در آغاز، نه توان چنین حرکتی را دارد و نه در اندیشه آنست. اما سرانجام روزی به نتایج ذهنی تازه‌ای می‌رسد که دیگر روزگارش به سر آمده است. فیلم البته با نفوذ در لایه‌های اجتماعی اثری روشنفکرانه است اما پرسناژ اصلی رگبار، یعنی آقای حکمتی شخصیتی سیاسی نیست. پس چرا روی مرد عینکی در جلسه نمایش تأکید می‌شود؟ مرد عینکی در حقیقت تصویر ذهنی بیضائی از نیروی سرکوبگر است. این تصویر ذهنی برپایه موهومات بنا نشده ولیکن در مورد حکمتی غلوآمیز می‌نماید. از این رو عناصر نمادین دیگری به میزانشن سکانس آخر افزوده شده، تا معنای واحدی دریافت نشود. معلمین مدرسه - با احترام در پشت گاری (تابوت) قرار می‌گیرند، چند قدم مشایعت می‌کنند و می‌گیرند. آقای حکمتی، همان «لات جوانمردی» است که مجید محسنی در صحنه مشروب‌خواری آئینه‌ای مقابلش نهاد تا برای تنهائی و بی هم‌زبانی خود بنالد

و در اینجا جمشید لایق، آئینه‌ای برابر او می‌گذارد و می‌رود.
رگبار، نکته‌ای را بی‌پرده می‌گوید: جامعه دارای حرکت کهن و بطنی
خویش است در آن زندگیهای تباه شده و عشقها و اندوه‌هایی وجود دارد و نیز
سیستم حکومتی و نظام فکری‌ای که با اهرمهای ویژه‌اش در ادامه حیات خود
می‌کوشد. تغییر مناسبات کهن امری مبرم ولی دشوار است.





رگبار ساخته شد

درست روشن نیست که ما چرا رگبار را ساختیم. هیچ نوع حساب و نقشه و نشانه‌ای ساخته شدن این فیلم را تأیید نمیکرد. به يك معنى حتى سرمایه‌ای هم برای شروع کار در دست نبود. در حقیقت ما با دست خالی به کاری دست میزدیم که تمام شرایط جاری و تمام سینمای عریض و طویل رسمی از قبل آنرا نفی میکرد. ما گفتیم اگر نشد چیزی از دست نخواهیم داد. ولی اگر نمیشد چیزی مهم از دست میرفت، و آن امید به این بود که کسی قدمی بردارد.

من مدتی بود به دنبال تهیه کننده برای داستانهای دیگری بودم. من پیش از این فقط يك فیلم بیست و پنج دقیقه‌ای برای کودکان ساخته بودم که به نمایش عمومی هم درنیامده بود. تهیه کننده شاید حق داشت که به من کار ندهد، اما حق نداشت نصیحتم کند. من تهیه کننده نیافتم. يك روز دوستم احمدرضا احمدی مرا با باربد طاهری آشنا کرد. يك روز احمدی گفت که طاهری داستانی برای فیلم دارد؛ داستان يك قهوه‌چی که چند بچه در عوض كمك هایش میخواهند برای او همسری پیدا کنند. ظاهراً این داستان دیگر پیشرفتی نداشت، و ساختش هم به همین دلیل متوقف شده بود. اما من از رابطه و نقش بچه‌ها خوشم آمد. احمدی گفت به جای قهوه‌چی میتوان معلم انتخاب کرد. معلم؟ - من درست نه سال پیش نمایشنامه‌ای نوشته بودم به اسم «رگبار» که هیچوقت بر صحنه ندیدم، و منتشر هم نشد. آن نمایشنامه داستان دختری بود که معلم مدرسه بود، دختر مادری داشت گنگ و بیمار که فقط مییافت و كمکی نمیکرد. بیرون پنجره فقط رگباری تهدیدآمیز بود.

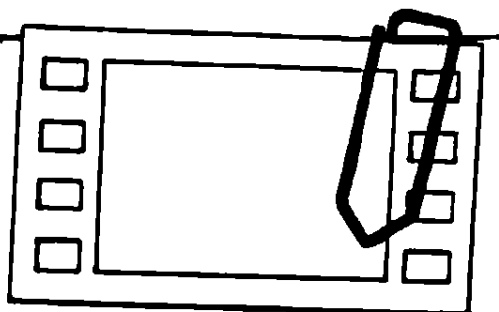
بعضی عناصر این نمایشنامه پس از یادآوری دیگر مرارها نکرد. من سعی کردم آنرا از ذهن دور کنم، پس عملاً شکل دوستان معلم و بچه‌ها در من تغییر کرد. ما درباره‌ی این شکل جدید فکر کردیم، و ضمناً می‌گشتیم تا برای تهیه‌ی آن شریکی پیدا کنیم. شریک پیدا نشد، اما داستان رشد میکرد، تا تدریجاً داستان يك محله شد. داستانی که دیگر به مبداء و آغازش شبیه نبود اما به آنجا که ما ایستاده بودیم سخت شباهت داشت. و یکروز که همه‌ی امیدها بریده شد گفتیم که خودمان آنرا می‌سازیم. ما تصمیم گرفتیم از هیچ عامل سینمای رسمی استفاده نکنیم مگر اینکه به صورت خود ما در بیاید. و وقتی از همه نومید شدیم دریافتیم که بسیار نیرومندتریم. ما بدون تائید شرایط روی پای خود بودیم و هیچ سازمان دولتی یا سرمایه‌دار خصوصی پشت ما نبود. هر يك از ما به جای چهارنفر کار میکرد، و هر يك از ما کار را از خودش میدانست. هیچ ناظر و فضولی قصه را مسخ نکرد، و روزی که فیلمبرداری شروع شد من هنوز هفده صفحه‌ی آخر فیلم نامه را ننوشته بودم. ما از همه‌ی دوستیها و آشناییها و امکانات شخصی که داشتیم كمك گرفتیم. از هرکس که قدمی به خاطر ما برداشت متشکریم، و برای هرکس که سدی پیش پای ما گذاشت، یا پوزخندی از دور به ما زد آگاهی و فرهنگ بیشتر آرزو می‌کنیم. ما متأسفیم که به خاطر ضعف مالی و غیاب امکانات فنی نتوانستیم بعضی صحنه‌ها را آنطور که آرزو داشتیم بسازیم، اما این فقط يك مسئله‌ی تکنیکی است و اصل کار را پنهان نمی‌کند.

این فیلم در بیست و چهار محله‌ی طهران، با كمك و شهادت مردم محل ساخته شده و بسیاری از مردم زندگی روزانه‌ی خود را در آن خواهند یافت. برای کار در صحنه‌های کوچه و خیابان وسایل خاصی در دست نبود، و دوربین در نزدیکترین فاصله با واقعیت قرار داشت. سهم عمده‌ی فیلم بدون یادداشتهای متداول قبلی، و کاملاً فی البداهه ساخته شد، ولی این به آن معنا نیست که طرحهای ذهنی قبلی وجود نداشت. بلکه فکر و طرح در شرائط واقعی و زنده کامل شد. این حتی برای خود من کشف دوباره‌ی

مفاهیم قصه بود. فیلم رگبار با حداقل سرمایه، با حداقل امکانات، با درگیریهایی مختلفی که تهیه‌اش را بارها معوق کرد، با قلیل‌ترین گروه فنی در طول مدت پنج ماه، و به کمک حافظه ساخته شده، و در بسیاری موارد کاری غیر از اینکه شد، لااقل در این شرایط و برای این گروه امکان پذیر نبوده است. اما از طرف دیگر رگبار با شوق سرشار بسیاری از کارکنان و بازیگرانش به وجود آمد، و تنها ادعایش اینست که نخواست است دروغ بگوید.

بهرام بیضایی

روزنامه‌ها برای رگبار نوشتند . . .



رگبار بیضائی يك سر و گردن بالاتر از فیلم آنهائی بود كه با ادعا آمدند و پوك و خالی رفتند.

محمد ابراهیمیان . اطلاعات . شماره ۱۳۷۷۹ .

يك نمونه‌ی نومید كننده از تئاتر فیلم شده . تصور میکنم كه بر صنعت سینمای ما كه تازه يك جنبش واقعی را آغاز كرده است تأثیر بدی خواهد داشت .

مهناز خاوری، كیهان انگلیسی، در بولتن جشنواره، شماره ۱۲ .

از همان ده دقیقه‌ی اول این فیلم طویل غیر قابل تحمل، كه در غیاب آزاردهنده‌ی نظم، واقعه جای واقعه را میگیرد، به نظر میرسد كه كارگردان

هردم به عقب رانده میشود. فیلم بسط میابد چون يك مضحکهای شلم شوربای روحوضی، ملودرامهای تالار ۲۵ شهرپوری، اپراهای چرب و چیلی هالیوودی، تعزیه، تمایلهای شبه مدرن داشتن به استلیزه کردن، و ناترهای فوق اخلاقی مدرسه‌ای... فیلم برداری بد... مونتاژ بدوی... شخصیت پردازی غلط... کارگردانی غلط تئاتری که استعداد بازیگران درخشان را به باد داده... سیمای دورغینی از سینما در ایران نشان میدهد.

پریسا پاریسی، کیهان انگلیسی، ۲۵ آوریل ۱۹۷۲

من فیلم بیضائی را بسیار دوست داشتم، چون با توجه به آنچه درگوشه و کنار جهان دیده‌ام فیلمی است که از رسوم و شرایط ملی استفاده می‌کند و در عین حال ساخت جهانی دارد. در تمام پلانها از نقطه نظر مردمی می‌بینم که کارگردان از فرهنگ خودش برخاسته، و در پشت پلانها تمام عشق و عطوفتی را که برای مردم طبقه‌ی سوم دارد حس می‌کنم.

ابوبکر سام، کارگردان سینمای افریقا نقل از اطلاعات شماره ۱۳۷۷۹.

فیلم ضعیفی بود، با ایده‌های معدودی که در هیچ طریق قابل قبولی پرداخت نشده بود.

هوشنگ کاوسی، در بولتن جشنواره، شماره ۱۲.

سازنده‌ی رگبار جوان هوشمند و دانشمندی است. در فیلمش با حسن نیت کامل حرفهایش را زده است. بیضائی در ارائه و بیان حرفهایش بی نهایت موفق است.

هوشنگ کاوسی، در اطلاعات، شماره ۱۳۷۸۲.

رگبار واجد نکات ارزنده‌ای است که فیلم را يك اثر متمایز و تحسین برانگیز میسازد. فیلم سعی به کاوش در چند و چون روابط مادی و

معنوی مردم جنوب شهر دارد، و با این داعیه که فیلم مسئولی است بیضائی کار خود را شروع میکند، و همین توجه به نوعی جامعه‌شناسی و روانشناسی با توجه به اینکه بیضائی در شناخت این روابط توانائی دارد، فیلم او را از دسترسی به ارزشهای والاتری برخوردار میسازد. . .

شماره سینما، شماره ۷۸.

بیضائی هرچه در شناسائی آدمها و ایجاد لحظه‌های کوتاه فکر شده و موثر توفیق دارد، با تأکیدهای تصویری و بیانی مانع از گسترده شدن موفقیتش می‌گردد. . . کارگردانی بیضائی تا اواسط فیلم خوب و با تسلط و با دیدی شاعرانه پیش میرود. کادرها تفسیرکننده، بازیها خیلی خوب و شخصیت‌های متعدد حالت کاریکاتوری دارند. اما در نیمه‌ی دوم فیلم تفسیرها حالت تفسیریشان را کم و بیش از دست داده و بیش از اندازه عاطفی می‌گردند و همچنین شخصیت‌ها کاملاً کاریکاتور می‌گردند و در همین حال بیضائی اقتصادش را از نظر ارتباط تصویری از دست میدهد، و همچنین سمبلیزم آشکاری که از اواسط در فیلم پیدا میشود، با لحن فیلم در نیمه‌ی اول هماهنگی ندارد و برای فیلم خیلی سنگین مینماید.

جمال امید، فردوسی، شماره ۱۰۶۱.

لحن عاطفی فیلم، به لطف صمیمیتی که بیضائی در کاربرد عناصر بیانی فیلمش به خرج داده است موثر و غبطه برانگیز است. و به خصوص به خدمت گرفتن استعاره‌ی مرگ، زمانی که جریان این عشق به نقطه‌ی ایست خود رسیده، کاری بس هوشمندانه جلوه میکند. بازیهای فیلم سنجیده و کنترل شده‌اند و شخصیت‌پردازی فیلمساز نقطه ضعفی نشان نمیدهد. جان کلام، اولین فیلم بلند بیضائی اثری است پاك و شفاف و شورانگیز همچون يك رگبار.

جمشید اکرمی، بولتن جشنواره، شماره ۱۲.

مهمترین اشکال رگبار بیش از حد حرف داشتن آنست، که اجباراً فرصت پرداخت موشکافانه را از کارگردان سلب میکند. مایه‌ی اصلی رگبار و فضای آشنای آن آنچنان دلچسب است که فرم و فیلمبرداری نسبتاً ضعیف آنرا فراموش میتوان کرد.

فریدون معزی مقدم، بولتن جشنواره، شماره ۱۲

این اثر با نگرش انسانی فوق‌العاده همدردانه‌ی بیضائی، و با زیبایی و غرابت تصاویر سیاه و سفیدش مشخص شده است. این فیلم منهای حدود بیست دقیقه تکرار و ظریفه‌کاری بیش از حد، میتواند به يك موفقیت درخور ملاحظه‌ی جهانی دست یابد.

جان راسل تایلور، تایمز لندن، نقل از آیندگان ۱۷ اردیبهشت ۵۱

رگبار دقیقاً از يك تم انسانی-اجتماعی برخوردار است و سازنده‌اش بهرام بیضائی کوشیده است تا برداشت‌های اجتماعی خود را با طنزی که خاص خود اوست همراه سازد. فیلم در بیست دقیقه‌ی اول گرم و گیرنده است و تماشاگر گرمای انسانی آن را بخوبی حس میکند اما از آن به بعد فیلمساز چنان خود را گرفتار طنز میکند که خون زندگی را از فیلم میگیرد و کارش به نگرشی در سطح میانجامد.

هوشنگ حسامی، کیهان، شماره ۸۶۳۲

من باردیگر به رگبار اندیشیدم. و دوباره این را غم‌انگیز یافتم که روشنفکران تهران همگی آنرا به دلیل اینکه به صورت يك داستان اشك‌انگیز نئورئالیستی ایتالیائی در نمی‌آید بی اعتبار می‌سازند. من واقعاً فکر نمی‌کنم که باید آنرا در مقوله‌ی فیلم کویتی «دریای بیرحم» گذاشت که به راه سینمای ایتالیا می‌رود.

پتر کرنستون، اطلاعات انگلیسی، ۶ اردیبهشت ۵۱

طنز تلخ بیضائی را در همه جای فیلم، حتی برخوردهای تراژیک می بینیم. بیضائی از فیلمبرداری خوب و آگاهانه‌ی باربد طاهری بهره‌ی بسیار گرفته است. بازیها همه خوب و یکدست و روان است. پرویز فنی زاده، پروانه معصومی، منوچهر فرید در خور تقدیرند. خوشحالیم که فنی زاده مورد ستایش هیئت داوران بین المللی قرار گرفت. حق بود پروانه معصومی هم به جای فائق حمامه صاحب چنین افتخاری میشد. پایان فیلم رگبار، آنجا که حکمتی معلم به دنبال گاری اثاثه خود، و در واقع به دنبال گاریچی که سمبولی است از سرنوشت یا تقدیر ناگزیر او، یکباره ناپدید میشود، یکی از قشنگترین پایان هائی است که تاکنون در سینما دیده‌ام.

بابک ساسان، مجله تماشا، ۵۸ سال دوم.

من به عنوان يك خارجي فيلم را تكان دهنده و مسحور كننده يافتم. اين حقيقت كه تصوير ارائه شده از ايران در اين فيلم چندان غني نيست نبايد مانع صدور آن به كشورهاي خارج شود. چون از سوي ديگر، و به معنای ديگر، اينجا يك قلمروي بسيار زيبا نشان داده شده. قلمروئي كه بسياري از مردم آنرا «معنويت» ميخوانند. . . قصاب، دختر، و معلم بازيهای درخشانی داشتند و زيبائی دختر زيبائی سنتی بود و بسيار بيشتري در پشت چادر يافت ميشود تا در تهران مدرن شده‌ی امروز. همچنين بازيهای زيبا و متعدد ديگر بزرگسالان و بچه‌ها. بچه‌ها به خصوص دلنشين تر بودند. كار دوربين خوب بود، و زندگي چرك خيابان چه از لحاظ بصري و چه از لحاظ تأثيرش جذابيت داشت. . .

بهترين نکته‌ی فيلم نگرش بيضائی است به مملكتش. او اشاره‌ای طنزآمیز به ايرانيان مدرن شده ميکند، آنجا كه ناظم در منزلش تلويزيونی دارد كه با يك شمایل مذهبی پوشانده شده، و دختری دارد كه انگلیسی حرف ميزند. در مقایسه با تشخص تو خالی آنها، فقر مردم محله، و خوشقلبی قصاب چون ثروت واقعی ميدرخشد. در صحنه‌ی پایان كه معلم محله را ترك

میکنند، بچه‌ها به دنبال گاری اسباب او چون تشیع جنازه‌ای به راه می‌افتند. در بلندی تپه معلم و گاری چون اشباح ناپدید میشوند، و فقط صدای چرخ گاری است که باقی میماند. یکی از بهترین پایان‌های تصویری فیلم که پس از مدتی طولانی دیده‌ام.

رگبار آن نوع فیلمی نیست که به مذاق روشنفکران ایران خوش بیاید. زیرا چون بسیار ساده است، و زیرا چون بسیار صمیمی است. . . .
پتر کرنستون، اطلاعات انگلیسی، ۲۴ آوریل ۱۹۷۲.

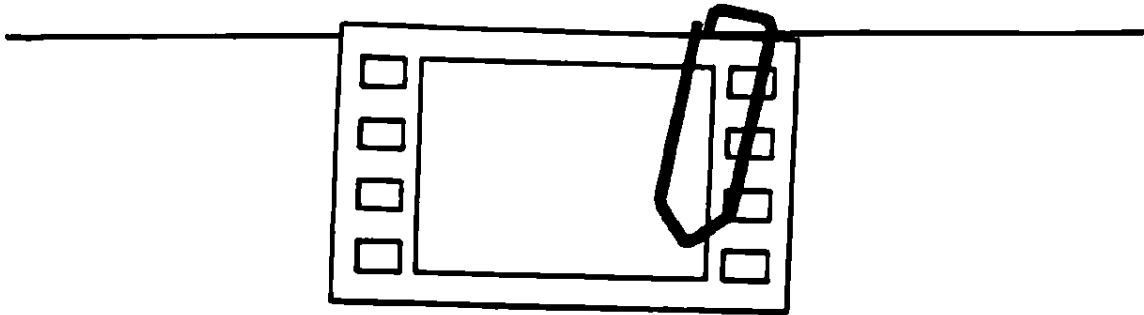
بهرام بیضائی مردی از تاثیر است که به سینما روی کرده است. با رگبار، يك كمدي عاميانه‌ی مشحون از جنبش و زیرکی و حساسیت ساخته است که به واسطه سبك و حرفی که دارد دوران نئورئالیسم ایتالیا را به یاد می‌آورد. و به واسطه‌ی وفور حساسیت نمایشی، گرچه اندکی نامنظم، یادآور برخی فیلم‌های افریقائی است.

ژان دوبارنسللی، لوموند، نقل از آیندگان، شماره ۱۹ اردیبهشت ۵۱.

بطور کلی من از فیلم خوشم آمد. بنظر من رگبار فیلمی بود بین «شب‌فوزی» غفاری و «گاو» مهرجویی. در کل، بهر حال، من در چند جمله نمی‌توانم تکلیف فیلم را معین کنم.

فریدون رهنما، نقل از بولتن نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران، شماره ۱۲.





چند فصل از فیلمنامه «رگبار»

خیاطخانه . شب . خارجی

خانم خیاط از کار سر برمی دارد، به آن سوی پنجره مغازه شبیح کسی را می بیند در باران ایستاده .

خانم خیاط : بین اون پشت کیه؟

عاطفه به پنجره می نگرد، آرام پیش می رود و با کف دست بخار پنجره را پاک می کند، پشت شیشه چهره آقای حکمتی پیدا می شود. برای مدتی طولانی آن دو از دوسوی پنجره باران زده به یکدیگر می نگرند.

خانم خیاط : [بلند می شود] نه چرا زیر بارون وایساده؟

می رود و در را باز می کند و صدایش از بیرون کم و بیش شنیده می شود.

صدای خانم خیاط: اونجا سرما می خورین . بیاین تو.

آستین آقای حکمتی را می گیرد و به درون می کشد و در را می بندد.

خانم خیاط : هوه - چه بارون تندی میاد.

حکمتی : تا این وقت شب کار می کنین؟

خانم خیاط : چرا نکنیم؟ شب عیده، مردم لباس می خوان.

حکمتی : [به عاطفه می نگرد که دستپاچه برمی گردد سر کار] تا این وقت

شب؟

خانم خیاط : ولی حق با شماست، دیگه خیلی دیره. تو هم خسته ای

دختر جان .

عاطفه : [نگران] نه .

خانم خیاط : چرا هستی . خب ، تعطیل می کنیم .
 عاطفه : ولی من هنوز. . .
 خانم خیاط : [کت و چادر او را از جامیخی برمی دارد] بلند شو.
 عاطفه : می توئم . . .
 خانم خیاط : [کت را می دهد] این کت ، اینم چادرت ، بگیر.
 عاطفه تند می پوشد . خانم خیاط درحالی که چادر را روی شانه های او می اندازد
 روی سخنش با آقای حکمتی است .
 خانم خیاط : شما معلمین ، نه ؟ می شه به شما اعتماد کرد .
 حکمتی : بله !
 عاطفه : [وسط حرف می دود] ولی . . .
 خانم خیاط : دیروقت ، صلاح نیست اون تنها بره منزل .
 حکمتی : من می رسونمش .
 خانم خیاط : [خرسند] متشکرم .
 عاطفه : [آخرین تلاش را می کند] چیزه - ولی آخه . . .
 خانم خیاط : [می رود طرف چراغ] درست نیست معطلشون کنی عاطفه .
 چراغ را خاموش می کند ، مغازه تاریک می شود . حالا نیمرخ عاطفه و آقای حکمتی
 در نور خیابان که پشت پنجره بخار گرفته تابیده دیده می شود .
 حکمتی : با من بیا عاطفه .

کوچه . شب بارانی . خارجی

سه نوازنده نابینا که دست یکدیگر را گرفته اند تا گم نشوند از کار روزانه
 باز می گردند . یکی با چتر می گذرد . حکمتی بارانی اش را درمی آورد که به عاطفه
 بدهد .
 حکمتی : اینجوری خیس می شی ، بیا ، اینو بپوش .
 عاطفه : نه ، نمی خواد ، چتر دارم .
 چترش باز شده است ، آن را بر سر می گیرد ، حکمتی بارانی اش را روی دست
 می اندازد .

عاطفه: بیوش، سرما می خوری.
 حکمتی: [به پشت سر می نگرد] الان یکی از شاگردامو دیدم، اون بارونی نداشت.
 بارانی اش را می پوشد. سه نوازنده کور از راه آنان می گذرند و زیر سرپناهی می ایستند، آنها شاهدان نابینای تنها لحظات خوشبختی آقای حکمتی اند.
 عاطفه: خب، دیگه بگو.
 حکمتی: من خیلی حرفا دارم عاطفه.
 راه خانه عاطفه، گذرهای گوناگون زیر باران. حکمتی حرف می زند. نمی شنویم.
 اندك اندك بیگانگی شسته می شود و آنان گویی آشنایان دیرینه اند. حکمتی خوشحال، عاطفه می خندد.

جلوی خانه عاطفه. شب بارانی. خارجی

حکمتی و عاطفه می رسند پشت در. هردو سرخوشند.
 عاطفه: خب دیگه، رسیدیم.
 حکمتی: صبر می کنم بری تو.
 گویی هیچکدام نمی خواهند این لحظات به پایان برسد. عاطفه کلیدش را درمی آورد، وقتی سر برمی دارد نگاهش به نگاه حکمتی می افتد.
 عاطفه: چیه نگاه می کنی؟
 حکمتی: [بی پروا می خندد] بکلی خیس شدی.
 عاطفه: [می خندد] خودتو نگاه کن، مثل موش آب کشیده شدی.
 حکمتی: [شادمان تقریباً داد می زند] من از بارون خیلی خوشم می آد، می شوردم.
 عاطفه: [دلوپس] چکار می کنی؟
 حکمتی: بذار بیاد. بذار بیاد.
 عاطفه: یواش، همسایه ها رو بیدار می کنی!
 حکمتی: [آهسته] هیس - بدهش من.
 کلید را می گیرد و در باز می کند.

الف) اطاق مادر و اطاق پهلویی . داخلی ب) پله‌ها و زیرطاقی حیاط . خارجی .

الف) مادر سر برمی دارد و صدای خنده عاطفه را می شنود .
 ب) عاطفه بالای چند پله ایستاده و حکمتی پایین پای او . هیچکدام نمی خواهند خداحافظی کنند . چتر عاطفه باز است .
 الف) صدای خنده خوش عاطفه . مادر به سوی دیگر می نگرد . در اطاق پهلویی مصیب دیده می شود که روی کاغذ و کتاب مدرسه خوابش برده و چراغ روشن مانده .

ب) همان بالای پله‌ها . تصویر بازتر . عاطفه چترش را می بندد .
 الف) مادر به زحمت از جا بلند می شود و به سختی به سوی کلید برق می رود .
 ب) زیرطاقی ، عاطفه و حکمتی دوسوی پنجره روشن اطاق مصیب به دیوار تکیه داده‌اند و باران را می نگرند .

حکمتی: با من زندگی کن عاطفه . با من زندگی می کنی عاطفه؟
 عاطفه: کاش به جا ماشین نویس بودم ، کاش هیچ کیو نداشتم ، اونوقت می شد به جوری از اینجا خلاص بشم . تو چی؟ تو هم حتماً خیلی دلت می خواد از اینجا خلاص بشی و بری .
 حکمتی: برم؟ چرا برم؟ من تازه دارم اینجا رو می شناسم .
 عاطفه: تو از اینجا خوشت می آد؟

حکمتی: نمی دونم ، ولی اینجا از من به کارهایی می آد که جاهای دیگه فرقی نمی کرد . تازگی فهمیدم که می تونم به جوری بچه‌ها رو خوشحال کنم . من شاعر یا هنریشه نیستم . ولی می تونم به کارهایی براشون بکنم . ما داریم سالن مدرسه رو روبه راه می کنیم . درست کردن این سالن جای دیگه مهم نیست ولی اینجا اهمیت داره خب ، همین کافی نیست که من به به دردی می خورم؟

عاطفه: خوش به حالت ، پس تو چیزی کم نداری .
 حکمتی: من تو رو کم دارم عاطفه . با من زندگی کن ، با من زندگی می کنی عاطفه؟

عاطفه: من به اون مديونم .
 حکمتی: به اون قلچماق؟
 عاطفه: من به اون قلچماق مديونم .
 حکمتی: عاطفه .
 عاطفه: خدايا چه جوري منصرفش کنم؟
 چراغ پنجره پشت سرشان خاموش می شود. عاطفه برمی گردد و به اطاق نگاه می کند، و راه می افتد .
 عاطفه: [به حکمتی] مادرمه .
 الف) مادر که چراغ اطاق پهلویی را خاموش کرده به زحمت روی صندلی همیشگی اش می نشیند و در همین حال عاطفه خیس باران و حکمتی خیس تر از او وارد می شوند .
 عاطفه: سلام مادر. هنوز خوابیدی؟ [چادرش را به کنار می اندازد] این آقای حکمتیه .
 حکمتی: سلام .
 عاطفه: [که شیشه دوی مادر و قاشق را آورده] یه جایی بنشین -
 [در حالی که قاشق را پر می کند چشمش به مادر می افتد] اینجوری هم نگاهم نکن، من تفریح نبودم که، سر کار بودم [به حکمتی]
 مگه نه؟
 حکمتی از دور سینه صاف می کند و سر تکان می دهد. عاطفه دوا را به مادرش می خوراند و لبخند زنان می نشیند .
 عاطفه: آقای حکمتی معلمه . می بینی؟
 حکمتی: [که لبه پنجره نشسته برمی خیزد و قدمی پیش می آید] من خیلی خوشوقتم خانم .
 مادر برمی گردد و بیگانه در او می نگرد .
 حکمتی: گفتم - خیلی خوشوقتم خانم . متوجه نشدید؟
 عاطفه بی قرار برمی خیزد و حوله را از سر میخ برمی دارد و به اطاق پهلویی که تاریک است می رود .

- عاطفه: فایده‌ای ندارد، از اون جوابی نمی‌شنوی.
- حکمتی: [سر درنیاورده] در من هیچ عنصر قهرمانی نیست، من هیچ مورچه‌ای رو نکشتم، باوجود این دخترتونو دوست دارم.
- صدای عاطفه: [از اطاق تاریک] بلندتر بگو، بلندتر، اون چیزی نمی‌شنوه.
- حکمتی تازه دریافته و گیج پس‌پس می‌رود و می‌نشیند. عاطفه که با حوله سر خشک می‌کرده برمی‌گردد.
- عاطفه: خب، اینه وضع ما [حوله را پرت می‌کند] مادرم چیز می‌بافه و ما می‌فروشیم. من کار می‌کنم و تازه نمی‌تونیم گلیم خودمونو از آب بیرون بکشیم - [چراغ اطاق پهلویی را روشن می‌کند] مصیب هنوز وضع را نمی‌فهمه - [خاموش می‌کند و به مادر می‌نگرد] و اون چیزهایی رو که می‌فهمه نمی‌تونه به زبون بیاره تو این چندسال فقط یه نفر به ما محبت کرد.
- حکمتی: آقارحیم؟
- عاطفه: خیلی باهوشی آقامعلم.
- حکمتی: [از جا بلند می‌شود] دوستش داری؟
- عاطفه: [پشت می‌کنه] این چه حرفیه؟
- حکمتی: پس چی، ازش می‌ترسی؟ چون بهتون خونه و زندگی داده؟ چی خیال کردی، اگر باهاش عروسی نکنی می‌اندازتون بیرون؟
- عاطفه: کاش این کارو می‌کرد، چون در اون صورت یه جوری غیضشو بیرون ریخته بود [برمی‌گردد] اما اون خم به ابرو نمی‌آره، و همین کارشه که منو زجر می‌ده، چون اونوقت برای همیشه مدیونش می‌مونم. خب، آقامعلم، نمره‌م چنده، قبول می‌شم؟
- حکمتی: طفلکم تو در وضع بدی هستی. تو می‌خواهی به خیال خودت تلافی خوبی‌های اونو دربیاری. خیال نمی‌کنی که داری به خودت بد می‌کنی.
- عاطفه: [نگران] هیس! - خوابیده. تو دیگه باید بری. برو.
- حکمتی: [پس‌پس می‌رود] فکر کن عاطفه.

عاطفه : [او را پس می راند] خیلی خب ، فکر می کنم . برو برو .
حکمتی از در می رود . برق آسمان . عاطفه برمی گردد و نگران به مادر بیمار
می نگرد .



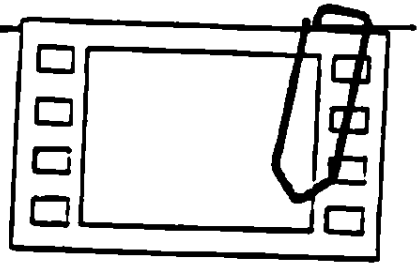


☐	
☐	
☐	
☐	سفر
☐	(۱۳۵۱)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



سفر

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان : واروژ کریم مسیحی
 تهیه‌کننده : کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
 کارهای تهیه : محسن نصرتی
 فیلمبردار: مهرداد فخیمی
 دستیار فیلمبردار: فیروز ملک‌زاده
 انتخاب موسیقی : بهرام بیضائی
 عنوانبندی: حمید نوروزی
 صدا: هرایر آشکار
 دستیار صدا: عسگری، حقیقی
 چاپ: فیلمساز
 بازیگران: سیروس حسن‌پور (طالع)، عباس دسترنج (رضی)، پروانه معصومی
 (زن / مادر)، خان‌شهری (مرد / پدر)، جمشید لایق، محمد پورستار
 (نشانی‌دهندگان)، سیامک اطلسی (جاهل).
 سیاه‌وسفید ۳۵ میلیمتری ۳۴ دقیقه محصول کانون پرورش فکری کودکان و
 نوجوانان ۱۳۵۱
 اولین نمایش ساعت ۱۸/۴۵ هفدهم آبانماه ۱۳۵۱ در سینما دیاموند هفتمین
 جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان تهران (۱۰ تا ۲۰ آبانماه ۱۳۵۱)



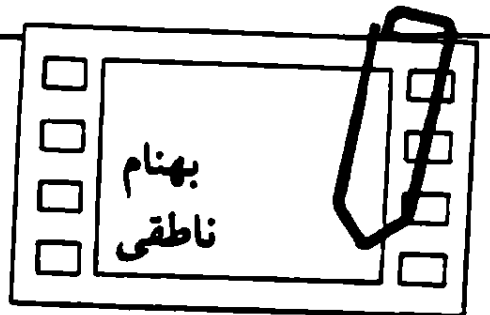
سفر

پسرکی به نام طالع خود را به شتاب به مغازه‌ی تعمیر کفش می‌رساند که دوستش رضی در آن کارگری می‌کند، و به او می‌گوید که سرانجام نشانی پدر و مادرش را به دست آورده و برای این که در راه گم نشود می‌خواهد که رضی همراهش برود. رضی نگران خشم استادکار رد می‌کند، ولی چون استادکار به خشم آمد، از ترس مجبور می‌شود بگریزد و همراه طالع برود. رضی نمی‌داند که طالع هرروز این نشانی‌ها را از کجا می‌آورد، ولی طالع مطمئنش می‌کند که این بار آخر است و این بار واقعاً پدر و مادر خودش هستند. آنها همراه می‌روند، و پول اندکی که دارند مختصرنانی می‌شود، و باقی‌اش بسیار زود توسط رندی ربوده می‌شود. آنان می‌کوشند متقابلاً از پسرک دیگری پولی بربایند ولی بیفایده است و این کاره نیستند. پس راه را باید پیاده بروند. سعی می‌کنند میان بر بزنند، و از برخی مردم نشانی و راه می‌پرسند. آنان از مزبله‌ها می‌گذرند، از فضا‌های آکنده از زائده‌های صنعتی، گورستان سواری‌ها. در غبار گورستان درشکه‌ها به مرد رنگ باخته‌ای بر می‌خورند که خون بالا می‌آورد، و آن سوی خط آهن مردی از کار افتاده را می‌بینند که با وسایلش چون تفاله‌ای از خانه بیرون انداخته شده. آنان از میان درهای فرسوده می‌گذرند و نشانه‌ها هریک اشاره به سویی است. سرانجام رضی از گرسنگی نانی از نانوائی می‌رباید ولی گیر می‌افتد و موهای سرش را از میان به نشانه‌ی خفت می‌زنند و رها می‌کنند. آنان راه را از میان مردمان خفته‌ی بعد از ظهر ادامه می‌دهند، دو نابینای گمگشته می‌بینند، از میان تصاویر نیم برهنه‌ی سینماها می‌گذرند، و درمی‌یابند که مورد تعقیب يك جاهل بیکاره‌اند، و چون هربار از نشانه‌های تهدید و بدبختی می‌گریزند. سرانجام خسته و گرسنه به جان هم می‌افتند، ولی به دیدن نشانه‌های خانه‌ای که نشانی‌اش را دارند دعوا فراموش می‌شود، و قبل از جدایی عکسی باهم می‌گیرند که چون پول ندارند نزد عکاس باقی می‌ماند. کنار خانه رضی می‌گوید

که مزدگانی رساندن طالع به پدر و مادرش را نمی خواهد فقط به این امید که آنها
برایش کار بهتری پیدا کنند، و سپس خدا حافظی می کند و می رود. طالع نزد زن و
مردی که نشانی شان را دارد می رود. نشانه ها منطبق نیست و آنها او را نمی پذیرند.
طالع برمی گردد و می داند که رضی منتظر اوست، و می گوید که برای فردا نشانی
دیگری پیدا خواهد کرد.



در جستجوی هویتی مفقود



اگر دو فیلم گذشته بهرام بیضائی «عموسیپیلو» (فیلم کوتاه برای کودکان) و «رگبار» (فیلم داستانی بلند) را با همه ضعف‌ها و نارسائی‌هایی که در کنار صمیمیت راستین و تلاش برای دست یافتن به يك سینمای سالم و آگاهانه و اجتماعی در آن مشاهده میشد، آغاز راه او در سینما بدانیم، «سفر» آخرین فیلم او را که در جشنواره فیلم‌های کودکان شاهد آن بودیم، باید تولد جدی «بیضائی» سینماگر به شمار آوریم تولدی که نمایشگر گونه‌ای کمال در بیان سینمایی او است.

در «سفر» بیضائی لحن تمثیلی آثار گذشته‌اش را حفظ میکند با این تفاوت که اینجا تمثیل نه بعنوان يك عنصر جداگانه برای بیان بعضی از مقاصد فیلمساز، بلکه در بطن ماجرا، و آدم‌ها و تصاویر فیلم وجود دارد و به این ترتیب، هرگز از محتوای فیلم جداشدنی نیست.

«سفر» داستان دو کودک یتیم است در شهری که با همه آشنائی‌اش، حتی برای آنها که در آن می‌زیند، غریب مینماید به جستجوی پدر و مادری موهوم، پدری که رشید و تواناست ثروت و قدرت و نفوذ را با هم دارد و میتواند با تکیه بر قدرت و نفوذ خیرخواهانه‌اش، داد این بچه‌های رنج کشیده را از اجتماعی که در حق‌شان ظلم روا داشته، بستاند.

«ظلم» در «سفر» بیضائی چهره‌ای مشخص دارد، ظلمی که به ناروا در حق بچه‌های معصوم قهرمان داستان و در حق مردمانی که در اطرافشان می‌زیند واقع میشود، «ظلم» آدم یا آدم‌هایی که از پشت عینکی بزرگ و سیاه به جامعه نگاه میکنند، به خیابان به رفت و آمد بی‌هدف مردم و به

زندگی‌شان. تاکید «بیضائی» بر عینک‌های سیاه، این مسئله را بدرستی مینماید.

صاحب کارگاهی که یکی از بچه‌های قهرمان داستان در آن کار میکند، ابتدا با عینک سیاهش معرفی میشود، هنگامیکه بچه‌ها بسوی «پدر» موهومشان براه می‌افتند، تصویر از ورای عینکی سیاه نشان داده میشود. . . . بیضائی در «سفر» تسلط خاصی بر دوربین و زوایا و حرکات آن اعمال میکند، و از این طریق موفق میشود که فضای تیره، مبهم، مه‌آلود و تاریکی را در سراسر فیلم حفظ کند، در تمام فیلم «سفر» آسمان بردوش آدمها سنگینی میکند، بیشتر لانگ‌شات‌ها، از زاویه‌ای بالاتر از زمین گرفته میشوند و گاهی که آسمان در، «کادر» دیده میشود، تیره و سیاهست.

«تدوین» فیلم نیز که با دقت و آگاهی فراوان صورت گرفته در القاء این فضای خاص بیضائی را یاری میدهد.

بچه‌ها در این «سفر» (خود بیضائی چنانکه در گفتگوی مطبوعاتی اشاره کرد ترجیح میدهد آنرا «طی طریق» بنامد) از منزل به منزل، (البته بدون تاکید بر جنبه عرفانی طی طریق) از نقطه‌ای نامعلوم در شهر به نقطه‌ای دیگر میروند.

با توجه باینکه نقطه مقصد، محل ساختمان‌های رفیع است ساختمانهای بلند که باید به آن بررسی «باید به آن بررسی» اما از آغاز پیداست که این پدر موهوم را هرگز نخواهند یافت زیرا سالهاست که با آدرس‌های گوناگون به جستجویش هستند.

«سفر» بچه‌های قهرمان داستان پایانی ندارد و پایان فیلم بگونه‌ایست که نه برای قهرمانان داستان و نه برای تماشاگر چیزی تمام شده نیست، شاید آغازی دیگر است، آغاز «سفر»های دیگر «سفر»هایی که در عین ناامیدی تمام میتوان امیدوار بود که بالاخره به انجام خواهد رسید «پدر» سرانجام یافته خواهد شد و گرما و اطمینان خواهد بخشید. فیلم با نمائی از بچه‌ها که در فضای خفقان‌آور ساختمان‌های بلند، روی جدول خیابان نشسته‌اند به پایان

میرسد. بچه‌ها در عین ناامیدی تماشاگر و فیلمساز از آینده‌شان به سفرهای دیگر در جستجوی پدری دیگر و قدرت موهوم دیگری که به دادخواهی خواهد آمد می‌اندیشند:

«فردا به آدرس دیگه»

آدمهای بیضائی در «سفر» همچنانکه در دیگر آثارش آدمهای واقعی هستند، حتی اگر در کارهایشان در افکارشان و در زندگی‌شان گاه از حدود متعارف واقعیت فراتر روند و حتی اگر گاه فشار تمثیل آنها را از واقعیت متعارف دور کند.

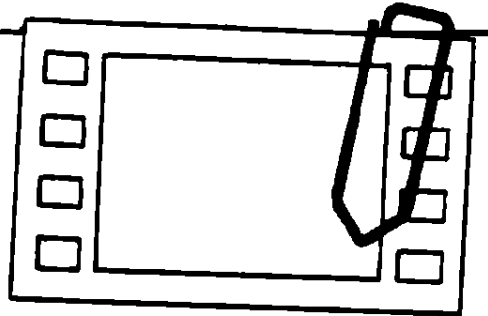
آدمهای فیلم «سفر» سردرگم خواب‌آلود و در خود فرورفته‌اند، بی‌جهت و بی‌مقصد جز دو کودک قهرمان داستان که هدفی دارند و در جستجوی هویت از دست‌رفته یا هرگز نیافته‌شان هستند در یکی از فصلهای فیلم که از لحاظ تصویری درخشان‌ترین و غنی‌ترین فصل فیلم است کودکان قهرمان داستان در کوچه سر و صدا میکنند، زنی پنجره را می‌گشاید و فریاد میکشد که ساکت شوند «زیرا همه مردم بخواب رفته‌اند». این خواب یک خواب فیزیکی صرف نیست خواب تمثیلی است، «گوئی گرد مرگ به شهر پاشیده‌اند»، فریاد زن قطع میشود به نمائی طولانی که طی آن شاهد سفر بچه‌ها در شهر خواب‌رفته در شهر مرده هستیم. آیا این همان فصلی نیست که بیضائی سالها پیش بطور اتفاقی در یک بعدازظهر کسالت‌آور تابستانی با دوربین هشت میلیمتری آنرا تصویر کرده بود؟ آیا این‌ها آدمهای دنیای آشفته و درهم امروز نیستند که چنین در خیابان‌های پر ازدحام در محاصره «پوسترها و اعلان‌های تبلیغاتی که دروغ از سرپایشان میبارد قرار گرفته‌اند و گوئی راه فراری ندارند، آدمهای که در میان هزاران «در» قرار گرفته‌اند درهائی که فقط در هستند و راهی بجائی ندارند.

بیضائی در این فیلم از حساسیت عاطفی که در «رگبار» نشان میدهد و از سینمای ادبی «رگبار» بسوی یک سینمای تصویری و یک سینمای غنائی

و موثر گریخته است.

فیلمبرداری خوب و بازی های بسیار خوبی که دو کودک هنرپیشه در این فیلم ارائه میدهند به گیرائی فیلم افزوده است.

روزنامه آیندگان، شماره ۱۴۷۸، ۲۱ آبان ۱۳۵۱



جایزه مخصوص مجسمه طلائی جشنواره به فیلم سفر از ایران به کارگردانی بهرام بیضائی به «خاطر ارزشهای انسانی و شهامتش در ترسیم فضائی ناموافق و به خاطر برداشتی نوجویانه از زندگی واقعی و بازیهای فوق العاده هنرپیشگان خردسالش».

با همه حرفی که درباره این فیلم دارم (که فیلمی است با نام، محتوی و قالبی تمثیلی، و بیضائی باز هم مثل «رگبار» آنچه را در دل داشته با بیان خاص خود به یکباره در این فیلم خالی کرده و بطوریکه کشیدن بار سنگین آن برای آدم بزرگها هم مشکل است و گهگاه دیالوگهایی که در دهان گویندگان آن جا نمی افتد: «بیا خیال کنیم»، «روی زخمهای دیروزم زن»، «به آدرس دیگه گیر میارم»...) کمترین تردیدی در جوایزی که نصیب بیضائی شد ندارم.

بابک ساسان، مجله تماشا، سال دوم، شماره هشتاد و ششم، ۲۵ آبانماه ۱۳۵۱.

در سفر شجاعت بیضائی پیش از هرچیز دیگر تحسین را برمی انگیزد، او همه چیز را در خدمت آنچه میخواهد بگوید میگیرد و حرفش را با شدت و

قوت کامل میزند.

«سفر» قصه يك جستجوست به تمثيل جستجوهای بسیار که به ناکامی انجامیده، «سفر» از دردها و شکنجه‌ها میگوید.

اما آن چه بکار او لطمه میزند (و اگر تماشاگر هوشیار باشد پذیرش این لطمه را ناگزیر میدانند) دوگانگی فیلمش است - بیضائی میان واقعیت‌گرایی کامل و تمثيل سازی میماند، باور نمیکنیم که بر بچه‌های قصه او که در محیط مورد شناخت ما میگردند چنین بگذرد، او نیز در واقع بچه‌های قصه‌اش را در نظر ندارد اما بهرحال ما در فیلمش قصه زندگی دو بچه را میبینیم.

بیضائی در گیرودار ساختن فیلمی «برای بچه‌ها» و «بیان حرفهایش» مانده است، اما دور نرویم که «سفر» زیباترین ساخته ایرانی این جشنواره بود، چه در تصویرش و چه در تدوینش.

درودی بر مهرداد فخمی که بعنوان فیلمبردار چهره درخشانی از خود نشان میدهد، نیز از یاد نبردیم دو بازیگر خردسال فیلمش را که غوغا میکنند. حسن تهرانی، از مقاله «گزارشی از هفتمین جشنواره جهانی فیلم های کودکان»، مجله تماشا، سال دوم، شماره هشتاد و ششم، ۲۵ آبانماه ۱۳۵۱.

فیلم سفر فیلم داورپسندی بود در وهله اول، در وهله بعد حرفش برای نوجوانها (بین چهارده سال مثلاً) مفهوم تر بود تا تماشاگران خردسال اما نیروئی که پشت بیان این فیلم بود (چه در روایت قصه و چه در ارائه رابطه بین جامعه و بچه‌ها و برداشت بچه‌ها از محیط اطرافشان) خیال میکنم به هر تماشاچی‌ئی منتقل می شد، حتی تماشاگری که در حد این نبود که فیلم را کاملاً بفهمد، فیلم میدانید که جایزه دوم فستیوال مسکو را برد.

پرویز دوائی، از مجله کارنامه کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (اخبار داخلی)، شماره ۵ (دوره ششم)، مردادماه ۱۳۵۲

بیضائی با این فیلم ماجرای بچه‌های گمشده را که همیشه در انتظار یافتن خانه و خانواده خود هستند به تصویر درآورده است. سفر گذشته از ضعف‌های کوچکی که در اثر روی آوردن بیش از حد به سمبل‌های تصویری و گفتارهای دوپهلوی و چندپهلوی در آن وجود دارد فیلمی بسیار خوب است و نمایشگر آنست که بیضائی تنها يك تصویربردار نیست بلکه در سینمای خود خط فکری خاصی را دنبال میکند که هر بار قطعه‌ای از آنرا به نمایش میگذارد، مهمترین عاملی که در سفر وجود دارد سینمائی بودن تصاویر و تصویری بودن فیلم است. بیضائی در ساختن فضاهائی که بر آنها انگشت گذاشته است بسیار موفق است و تصاویر بسیار زیبا فیلم او را پر کرده است، تاکید بر سمبل‌ها و خاصه و چندپهلویی گفتارها از لطافت و یکدستی فیلم بسیار میکاهد و مطمئناً نباید بینندگان را، دست کم بینندگانی را که چنین فیلمی را می بینند آدمهائی بیهوش و نیازمند تزریق دانست.

بهزاد حاتمی، مجله رودکی، شماره ۱۳، آبانماه ۱۳۵۱.

«سفر» ساخته بهرام بیضائی از ایران

بی تردید با ارزشترین فیلمهای ایرانی بود، بیضائی با پشتوانه غنی فرهنگی به نمایش حقیقتی پرداخته که رئالیسمی دردناک، سخت، و کوبنده است. این فیلم ضربه‌ای بود بر پیکر خوابزده برخی از هنرمندان و هنردوستان ما، آنچه بیضائی مطرح میسازد حقیقتی است که هر روز من و تو از کنارش میگذریم بی توجه به بودنش و بی اعتنا به علت وجودش.

فیلمبرداری خوب انتخاب دقیق پلانها در رنگی از رئالیسمی اغراق شده همراه با بهره‌گیری خوب و بجا از صدا و سکوت روی نوار تصویر، همه و همه به گیرائی فیلم افزوده بود.

پرداخت بیضائی در جان دادن يك حقیقت بدون بهره‌گیری از داستان ستودنی است.

تنها شاید وجود آنهمه سمبل که بیضائی به تعمد یا بناچار در گزینش

آن مصر است گاه روال یکدست و صمیمی فیلم را دچار خدشه میکند، اشاره میکند به چتر، عینک، پدر، مرد علیل و... چون این سمبل با همان شکل گره خورده و خشونت آمیز باقی میماند، همچون بغضی بی گریه و ابری عقیم.

گیتی وحیدی، از مقاله «نگاهی شتابزده به هفتمین فستیوال فیلمهای کودکان» مجله نگین.

شماره ۹۰، سال هشتم، آبانماه ۱۳۵۱



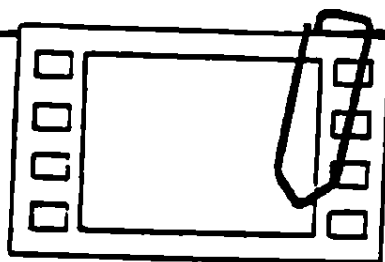


○



☐	
☐	
☐	
☐	غریبه و مه
☐	(۱۳۵۲-۵۳)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



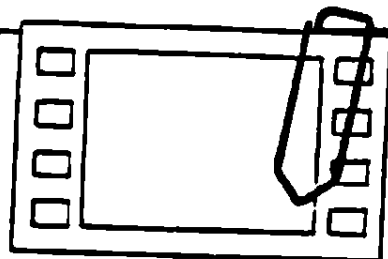


غریبه و مه

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان : واروژ کریم مسیحی
 منشی صحنه : گیتی جوادی
 تهیه کننده : شرکت سینما تئاتر رکس
 مدیر تهیه : محمد حسین پرتوی
 گروه تدارکات : تقی ابراهیم زاده ، حسن زندی
 مشاور تدارکات : فیروز ملک زاده
 مدیر فیلمبرداری : مهرداد فخمی
 فیلمبردار دوم : فیروز ملک زاده
 دستیاران فیلمبردار : بیژن عرفانیان ، حسن سلطانی
 ترفندهای ویژه : مهدی بهمن پور
 مشاور معماری و لباس : ایرج رامین فر
 برك : مستعار
 عكاس : فرهاد فرهادی
 آگهی دیواری : مرتضی معیز
 تدوین و انتخاب موسیقی : بهرام بیضائی
 صدا : روبرت (دماوند) ، محسن کلهر (فیلم ساند)
 چاپ : فیلمساز
 بازیگران : پروانه معصومی (رعنا) ، خسرو شجاع زاده (آیت) ، منوچهر فرید

(ذکریا)، عصمت صفوی (جیران)، سامی تحصنی (نظر)، ولی شیراندانی (قدم خیر)، اسماعیل پوررضا (اسماعیل)، رضا یاقوتی (پدر رعنا)، محمد پورستار (مرد خاموش)، محسن محمدباقر (پسرک چلاق)، حمید طاعتی (خریدار)، مهدی بهمن پور (شوهر رعنا)، پرویز مهران، مجید مظفری (مردان باشلق به سر)، مرتضی سروش، مهدی منتظر، قاسم پورشکیبا، ایرج رامین فر، علی ژکان (پنج سیاهپوش)، و با شرکت مردم اسالم. ۳۵ میلیمتری، زنگی ۱۴۰ دقیقه ۵۳-۱۳۵۲
اولین نمایش ساعت ۱۹ دوازدهم آذرماه ۱۳۵۳ در تالار رودکی، سومین جشنواره جهانی فیلم تهران (۳ الی ۱۴ آذرماه ۱۳۵۳).

غریبه و مه



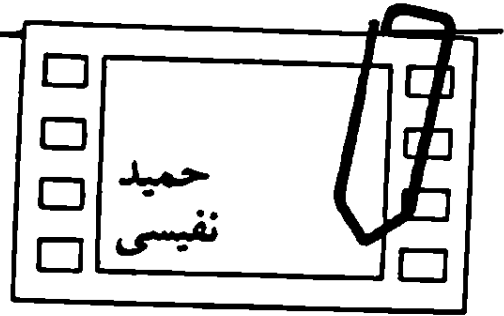
در يك آبادی کنار دریا، روزی مردمان قایقی ناشناس را از آب می گیرند، و در آن مردی زخم خورده می یابند که نامش آیت است و نمی داند بر سرش چه آمده. فقط به یاد می آورد که کسانی بر سرش ریخته بوده اند و او توانسته بگریزد. زنی به نام رعنا که دریا شوهرش را ربوده و جسدش را نیز پس نداده دورادور کنجکاو این واقعه است؛ بزودی او در قایق آیت داسی می یابد که نشانه اش آشنا نیست. آیت بدین نشان دچار گمان می شود که آنها که زخمی اش کرده اند بزودی به دنبالش خواهند آمد. پرسش های آیت او را به دنبال رعنا می کشاند و این دشمنی خانوادگی شوهر ناپدید شده رعنا را برمی انگیزد. تا سرانجام به آیت می گویند میان آنها غریبه است و باید برود و اگر می خواهد بماند باید اهل شود؛ بایکی عروسی بکند تا از مردم آنجا باشد. آیت رعنا را نام می برد و می رود، درگیری و دودستگی پیش می آید، ولی رعنا خود تنها ماندن تا آخر عمر را رد می کند.

همزمان با عروسی پس از سالها گرگی به آبادی می زند، و سپس دو ناشناس سر راه آیت پدید می آیند که به او می گویند همراهشان برود و نمی گویند کجا! آیت

رفتن را نمی پذیرد، و کمی بعد به ناشناسی برمی خورد که پنهانی آمده و سراغ رعنا را می گیرد تا با خود ببرد. آیت با او می جنگد، و پس از کشتن آن مرد درمی یابد که شوهر گم شده ی رعنا بوده است. رعنا و اهل ده همه ی این اتفاقات را نتایج شوم ازدواجی می دانند که طبیعت با آن موافقت نداشته. کمی بعد قایق آیت ناپدید می شود، و اندکی بعد خریدار غریبی در جامه ی سیاه به آبادی می آید و گویی در جستجوی چیزی گشتی می زند و می رود. آیت همه ی نشانه ها را علیه خود می داند و آرام نمی شود مگر وقتی که رعنا می گوید قایق را او سر به نیست کرده تا فکر بازگشت را از سر آیت بیرون کند. به نظر می رسد همه چیز آرام و دلپذیر شده است که به راستی کسانی به دنبال آیت می آیند. پنج تن در جامه ی سیاه نزدیک می شوند. آیت حس می کند که لحظه ی بزرگ رسیده است. در گریز سودی نیست، او با آنان می جنگد، جنگی که اهل آبادی نیز با وحشت خود در آن شرکت می کنند. هر پنج می میرند ولی آیت است که زخمهای واقعی را برداشته. او می داند که لحظه ی پایان رسیده است و می گوید می رود تا بداند که آن طرف چه خبر است. رعنا دوباره سیاه می پوشد.



ترجمه و تلخیص احمد میرعلایی



غریبه و مه

بهرام بیضائی، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و پژوهنده تاریخ تأثر در ایران و دیگر سرزمینهای شرق، در مقام کارگردان سینما از مقام ویژه‌ای برخوردار است. آشنایی او با سنتهای تعزیه و تأثر ملی چین و ژاپن و همچنین مطالعات عمیق او در زمینه فرهنگ و اساطیر ایرانی و گرده‌برداری از سبک استادان سینمای ژاپن - کوراساوا و میزوگوشی بر فیلمهای او تأثیر گذاشته است.

علاوه بر این، برخی از فیلمهای او نمایشگر عناصری هستند که ظاهراً از تأثر سنتی ایرانی (تعزیه) به وام گرفته شده‌اند. فی المثل در غریبه و مه عامل حماسی، فضای خفقان‌آور وحدت و شدت در نمایش عواطف و مضامین عدم تسامح، بی‌عدالتی و شهادت - همه وجوهی از نمایشهای تعزیه هستند که به سختی در فیلم تنیده شده‌اند.

بیضائی تعدادی فیلم‌های کوتاه و فیلم‌های داستانی ساخته است، فیلم‌های داستانی او عبارتند از: رگبار (۱۹۷۲) کلاغ (۱۹۷۷) چریکه‌ی تارا (۱۹۸۰) و مرگ یزدگرد (۱۹۸۱). برخلاف بیشتر کارگردانان موج نویسنمای ایران بیضائی برای همه فیلم‌های خود شخصاً فیلمنامه نوشته است، او اشاره کرده است که فیلمهایش به تاریخ ایران می‌پردازند. هر فیلم عالم اصغری از جامعه ایرانی در برهه‌ای از تاریخ طولانی و پراشوب آن عرضه می‌کند.

غریبه و مه که طی دو سال با هزینه‌ای بیش از سیصد هزار دلار ساخته شد بیش از حد انتظار و منحصرأ به مسائل ایرانی می‌پردازد و به صورت تمثیلی نشان می‌دهد که چگونه زندگی در اجتماع کم و بیش متوازن (و)

ناشناخته) با ورود تازه‌واردی مختل می‌شود. اجتماع دهکده ماهیگیری آرامی ست و تازه‌وارد غریبه‌ای که قایقش در روزی مه‌آلود به گل نشسته. واکنش روستائینان نسبت به آیت (خسرو شجاع‌زاده)، همان غریبه، در خلال فیلم تکامل میابد، از هیجان به سوءظن، رد، ترس، تضاد، ازدواج، پذیرش و سرانجام به جدایی می‌رسد.

ورود آیت رمزآلود است، پس‌رکی نوجوان که بر ساحل با جمجمه جانوری مرده بازی می‌کند چیزی احساس می‌کند و از دور پیچیده خفیفی می‌شنود. به دریای مه گرفته خیره می‌شود، چوب زیر بغلهایش را پیدا می‌کند، و خود را بالا می‌کشد، نمی‌تواند راه برود و باید پاهایش را چون دوپلاس کهنه به دنبال کشد. اندکی بعد از میان مه شبح قایق پارویی تنهایی آشکار می‌شود.

صدای ضربه‌های طبل از برج فراز دهکده رویت این قایق را به همه اعلام می‌کند و روستائینان به ساحل می‌شتابند و در همین حال نمایی استادانه که با دوربینی تعبیه شده بر جراثقالی گرفته شده است، اجتماع کوچک و خفه‌ای را آشکار می‌سازد که تمامی داستان فیلم در آن جریان می‌یابد، قایقی آکنده از روستائینان به استقبال قایق سرگردان می‌رود. در میان تماشاگران ساحل دریا رعنا (پروانه معصومی) و خواهر شوهر سالخورده‌اش (عصمت صفوی) قرار دارند که گفتگوی ابتدائی آنان سرگذشت قهرمان زن فیلم را رقم می‌زند. خواهرشوهر، رعنا را متهم می‌کند که برای برادرش - ماهیگیری بنام و احتمالاً قهرمان که سال پیش در دریا غرق شده است - قدم نداشته است. رعنا باور ندارد که شوهرش مرده است و هنوز منتظر است که دریا او را بازگرداند. رعنا خود در سرزمین خود غریبه‌ای ست. از مردم فاصله می‌گیرد، کم حرف است و در طول فیلم اغلب قیافه‌ای جدی و فکور دارد. جامه سیاه می‌پوشد که سرپای او را به جز چشمان زیبا و گویایش می‌پوشاند.

از ابتدای فیلم ایجاز و ظرافت شیوه تصویری بیضائی به چشم

می خورد. عمق نماهایی که رعنا در پیش صحنه آن قرار دارد دلمشغولی او و بیگانگی اش را از دیگر روستانشینان به نمایش می گذارد. هنگامیکه قایق به ساحل می رسد جماعت هیاهوکنان گرد آن جمع می شوند اما فکر رعنا جایی دیگر است، در پیش صحنه دیده می شود که از دیگر روستانشینان که پس صحنه برای دیدن مرد مجروح ازدحام کرده اند فاصله می گیرد. باز در نمای پر عمق دیگری تماشاگران پیران روستا را می بینند که دیروقت شب به گرد آتشی فراهم آمده اند، ناگهان سرایت، عرق آلوده و ژولیده در پیش صحنه ظاهر می شود.

نمای دوری نشان می دهد که پیران قوم بر سر بستر آیت نشسته اند و در انتظارند تا او به هوش آید.

روز بعد آیت در مرکز میدان دهکده نشسته است و روستانشینان به دور او جمع شده اند. این صحنه به صحنه محاکمه می ماند و چندین بار در طول فیلم تکرار می شود. هنگامیکه پیران ده از او می پرسند که چطور به ساحل آنان رسید تنها چیزی که آیت به یاد می آورد این است که در جایی نامعلوم غریبه ای چند او را کتک زده اند. او مردی است بدون پیشینه و شاید نمادی برای ایرانیان عصر جدید باشد. روستانشینان به او ظنین می شوند و از او بیم دارند و آیت خود از آن می ترسد که غریبه ها روزی به دنبال او بیایند.

بیضائی ثابت می کند که در ایجاد فضا و محیط استاد است. در نمایی دور و روشن حرکت دوربین او رعنا را دنبال می کند که در میان بیشه های غمبار، غریب، مه گرفته و وهم آلود از میان آتشیهای خرد کنده های درختان، سنگهای قبر و زنان ژنده پوش گریان بر مزار از دست رفتگان می گذرد. رعنا در امامزاده ای کهن شمعی روشن می کند و کاسه غذایی برای پسرک چلاق می گذارد که همچون حیوانی آزمند بر آن هجوم می برد.

هنگامیکه بیضائی با زیرکی نشانه هایی تازه و مرموز و اطلاعاتی تکه تکه عرضه می کند سوءظن و ترس به اوج خود می رسد. داسی خون آلود که یکروز صبح در قایق آیت پیدا می شود شك برمی انگیزد و هنگامیکه رعنا

به او خاطر نشان می کند که بر داس نشانه ای ویژه است که جایی دیگر دیده نشده است این سوءظن تشدید می شود. در يك سلسله برشهای سریع روستانشینان با بدگمانی به اندیشه در بابت سرشت و معنای این نشانه می پردازند. نظر عمومی بر این است که این نشانه بدشگون است و باید نابود شود و هرچند آیت داس را در خاك مدفون می کند این نشانه همچنان ذهن او را به خود مشغول می دارد. با صدای بلند می گوید که «اگر می توانستم رمز و معنای نشانه را دریابم هویت تعقیب کنندگانم را باز می شناختم».

هنگامیکه سر و کله تعقیب کنندگان پیدا نمی شود احساس روستانشینان نسبت به آیت به طور فاحش دگرگون می شود و برخی از آنان کم کم به دیده لطف به او می نگرند و اقامت طولانی اش را در میان خود گرمی می دارند. با وجود این هنگامیکه آیت نیت خود را به ازدواج با رعنا اعلام می کند خواهر شوهر و برادرشوهرهایش و بخصوص زکریا (منوچهر فرید) با این کار مخالفت می کنند، در صحنه ای حساس که مواجهه زنان مستقل را با جوامع سنتی مردسالار می نماید. آنان می کوشند تا رعنا را از این پیوند منصرف کنند. مردان با کلماتی که پژواک کلمات توراتی ست به او می گویند که ازدواج با آیت به منزله قتل همسری ست که خود را قربانی همه افراد روستا کرده است، رعنا آنان را شماتت می کند که برادرشان را به شهیدی بدل کرده اند و مؤکداً به آنان می گوید که اجازه نمی دهد که خود شهیدی دیگر گردد، حرفی که باعث می شود خواهرشوهر به دفاع از او برخیزد و برادرانش را شماتت کند که می خواهند فردی زنده را به مردی مرده بفروشند. به آنان می گوید (زندگی مرا تباه کردید من به خاطر شما پوسیدم) با گفتن این حرف پیش سینه جامه خود را می درد تا پوست چروکیده اش را عیان سازد و یقه رعنا را پایین می کشد تا پوست جوان و روشن او را به نمایش بگذارد و می گوید (به او بنگرید هنوز جوان است، هنوز زنده است) - برادران شرمزده به راه خود می روند آنگاه پیرزن به اصرار از رعنا می خواهد که آنچه را می خواهد انجام دهد.

با این همه، آیت باید پیش از آنکه عضوی از اجتماع گردد و با رعنا ازدواج کند چندین آزمون را پشت سر گذارد. از این آزمون‌ها سرفراز بیرون می‌آید اما شب پیروزی غریبه‌ای چند در کوچه‌ای او را کتک می‌زنند. این رویداد وحشت همگانی را تازه می‌کند که تعقیب کنندگان آیت روزی به گرفتن انتقام خواهند آمد و باعث می‌شود که روستانشینان آیت را دوره کنند، او را غریبه بخوانند، و از او بخواهند که از آنجا برود. آیت از این کار ابا می‌کند و خاطرتشان می‌کند که همه آزمون‌ها را پشت سر گذاشته است و محبت رعنا را جلب کرده است که موافقت کرده با او ازدواج کند.

اما این توازن دیری نمی‌پاید، يك شب هنگامیکه روستانشینان گرگی تنها را که در دهکده دیده شده است پی می‌کنند، آیت از جمع جدا می‌افتد و در بیشه‌های مه گرفته خود را با دو غریبه رودررو می‌یابد که از او می‌خواهند همراه آنان برود زیرا «او» آیت را فراخوانده است. در پاسخ به این سؤال که این او کیست می‌گویند (زمین متعلق به اوست، درختان، سواحل دریا، تپه‌ها، چهارفصل، و رویاهای تو متعلق به اوست در این باب بیندیش و خود دریاب که او کیست) آیت سرباز می‌زند و می‌گوید که می‌خواهد با زن و فرزندش زندگی کند. غریبه‌های روند. تماشاگران در این لحظه شاهد تعارض میان ارزشهای مادی و معنوی در روح انسانی اند.

هنوز غریبه‌ها نرفته‌اند که غریبه دیگری در تاریکی پدیدار می‌شود. معلوم می‌شود که این غریبه شوهر «مرده» رعناست. که از اختفا بیرون آمده است تا گنجی را که در آن نزدیکی مخفی کرده باز یابد. وقتی آیت به او می‌گوید که اکنون او با رعنا ازدواج کرده است شوهر پیشین به آیت حمله می‌کند اما با داس آیت کشته می‌شود. آیت شرح رویارویی خود را با شوهر پیشین رعنا به او می‌گوید و این حقیقت را بر او آشکار می‌کند که شوهرش بزدل، حقه‌باز و طمع‌کار بوده است.

بیضائی نه تنها ثابت می‌کند که قادر به ایجاد و ادامه فضائی مرموز است بلکه در ساختن لحظه‌های سرشار از شعر نیز مهارت دارد، در صحنه

آن شب شاعرانه و عرفانی که به دنبال می آید روستانشینان گرد آتش فراهم آمده‌اند که گرگ شکار شده بر آن کباب می شود، هنگامیکه به زنجیر زدن آیینی که یادآور آیینهای سوگواری شیعی است می پردازند، یکی از آنان کلمات زیر را به آواز می خواند «جهان به راز آلوده است، دریا قایق های بی سرنشین به ساحل می آورد، سایه ها در طی شب سر راهمان را می گیرند گرگان گرسنه روستا و کشتزارها را تاراج می کنند، مردگان سر بر می دارند تا باز زندگی کنند، همه چیز فرو می ریزد، که می داند که این همه کی به پایان می رسد، جز اشك ریختن برایمان چاره ای نمانده است».

باز این پسرک چلاق است که نخستین شاهد ورود قایقی مرموز است که مسافری تنها را می آورد مسافری که بلند بالاست و در قایق ایستاده. غریبه جامه سیاه غریبی پوشیده است، يك كلمه با کسی حرف نمی زند گرچه آیت از آن می ترسد که او را ببرند غریبه هیچ توجهی به او نمی کند. مقداری کالا می خرد و با قایقش دور می شود. این حادثه همه را مجاب می کند که کسی در تعقیب آیت نیست. عاشق و معشوق نفسی به راحتی می کشند. شب هنگام در خانه در يك سلسله صحنه های صمیمانه و غنائی برای نخستین بار به چشمان یکدیگر می نگرند و عاشقانه لبخند می زنند. دوربین متناوباً چهره براق رعنا را نشان می دهد که به تدریج از اشك شوق پوشیده می شود و چمنزارهای آرام را، نیزار را که در نسیم موج می زند و آسمان ابرآلوده را از پشت تنه های نجواگر درختان. در تمام این مدت موسیقی غریبی که آمیزه هوشمندانه ای از مایه های ایرانی و ژاپنی است به گوش می خورد. باز عمر این توازن کوتاه است. روز بعد آیت و پسرک چلاق پنج قایق را از دور می بینند. آیت خانه رعنا را به آتش می کشد تا او را مجبور کند به همراهش برود. هريك از قایقها تك سرنشینی غریبه دارد که همان جامه سیاه غریبه اول را به تن دارند. به محض آنکه آن پنج تن داسهای خود را بیرون می آورند و به دنبال آیت و رعنا می گذارند باران سنگینی می بارد. زکریا به نشانه دوستی داسش را به آیت می دهد و آیت نیز چوبدستی خود را به زکریا می سپارد، دایره

اکنون کامل شده است: غریبه اکنون کاملاً پذیرفته شده و از او در برابر دشمنان دفاع می‌شود. تعقیب کنندگان به آیت می‌رسند و به اصرار از او می‌خواهند تا بی‌سر و صدا همراهشان برود. آیت از گام نهادن به درون مجهول سر باز می‌زند. نبردی خونین درمی‌گیرد که در آن تمامی روستا به طرفداری از آیت و خانواده‌اش می‌جنگند. در نماهای درشت و کشدار که مهارت فیلمبردار (مهرداد فخمی) را می‌رساند. دوربین گریز آسیمه سر آیت را در میان بیشه‌ها دنبال می‌کند. نبرد طولانی‌ست (بیش از ده دقیقه فیلم را می‌گیرد) آیت و رعنا موفق می‌شوند همه غریبه‌ها را بکشند اما هر ضربه داس برتن یکی از غریبه‌ها زخمی در همان نقطه تن آیت ایجاد می‌کند. گویی او و آنها تنی واحدند.

لختی بعد رعنا شادمانه به آیت می‌گوید (همه چیز تمام شد) اما آیت با ناراحتی پاسخ می‌دهد (نه نمی‌تواند چنین باشد شاید روزی باز به دنبال من بیایند، من باید دریابم که در آن سوی دیگر چه خبر است) روستانشینان بر ساحل گرد می‌آیند تا با نوحه‌های غریبشان، برهم کوفتن سنگها و داسها زنجیرزنی و سینه‌زنی آیت را مشایعت کنند. آیت که جامه‌ای سفید و کفن‌گونه به تن کرده است تلوتلو خوران پا به درون قایق می‌گذارد و قایق از ساحل جدا می‌شود. یکی از روستاییان درونمایه اصلی فیلم را با صدای بلند و شگفت زده بیان می‌کند «او چرا آمد و چرا رفت؟» رعنا پریشان احوال جامه بر تن می‌درد چهره گِل اندود می‌کند و به طریق نمادین به مرگ خود اشاره می‌کند.

غریبه و مه همچون بسیاری از مشهورترین فیلم‌های جهان سوم تمثیلی و اخلاقی است. درون‌مایه‌های اصلی این فیلم پیچیده و پریشان‌کننده مسائل کهن هویت و مقصود فرد از زندگی است. هرچند فیلم جواب روشنی ارائه نمی‌کند از طریق آیت به صورت تمثیلی این کندوکاو دردناک را می‌نمایاند فیلم قائل بر آن است که نوع بشر درجهانی تک‌افتاده، ناپایدار و نامتوازن زندگی می‌کند و توازن تنها هنگامی به دست می‌آید که انسانها به اصل خود بازگردند و با آن یکی شوند، از لحظه‌ای که آیت پا بر ساحل

دهکده ماهیگیری می گذارد تضاد زندگی اش را فرامی گیرد و بر آن تأثیر می گذارد. آیت در مرکز دوراهه ابدی انسانی است: از يك سو با دلبستگی اش به رعنا به جانب جهان مادی جلب می شود و از سوی دیگر روحش، خود دیگرش، که آن پنج غریبه نماینده آنند، به اصرار از او می خواهد که این جهان را به ترك گوید و به جستجوی اتحاد عرفانی با مجهول برخیزد. در صحنه نهائی آیت تسلیم این اصرار درونی می شود. این شور عرفانی ریشه در اعماق فرهنگ ایرانی دارد و به والاترین وجه توسط شاعران عرفانی ایران بیان شده است اما غریبه و مه نخستین برگردان موفق آن به صورت فیلمی است. رعنا قهرمان زن فیلم ظاهراً دستخوش چنین اشتیاقی نیست، او زنی مصلحت گرا و مستقل است که توسط جامعه ای سنتی و مردسالار طرد می شود.

می توان گفت که فیلم نماینده تولد و مرگ ناگزیر انسان است. همچنین داستانی ست از تلاشهای انسانی برای دست یافتن به معنای وجود. از این لحاظ کوششی ست برای خلق معنی اسطوره هایی - همچون مرگ شوهر رعنا - این حقیقت که زمان و مکانی که در آن داستان فیلم روی می دهد نامعلوم است و مراسم، آیین ها، موسیقی، لباس و رسوم روستانشینان ناآشناست (آمیزه ای از فرهنگ ایرانی اسلامی، ژاپنی و آفریقایی) از تأثیر این ملاحظات تمثیلی و عرفانی می کاهد، همین عناصر به فیلم جامعیتی می بخشد که از حد و مرز کشور خاستگاه خود فراتر می رود.

فیلم شامل تعدادی درونمایه ها و دلنگرانیهای دیگر هم هست. عدم تسامح و ترس از مجهول به شیوه ای بیان می شود که بر اثر آن هم آیت و هم رعنا در نتیجه تفرد و میل به تردید در باب ارزشهای سنتی از اجتماع خود طرد می شوند. رفتاری که با هر يك از قهرمانان می شود سرکوب معصومیت را به روشنی بیان می کند. با این همه این هردو جسارت می ورزند و سرانجام پیروز می شوند: آیت سرانجام بر سوءظن و ترس اجتماع فائق می آید و توفیق رعنا در سرباز زدن از شهیدی دیگر شدن به دست برادرشوهر است: خدا سازی

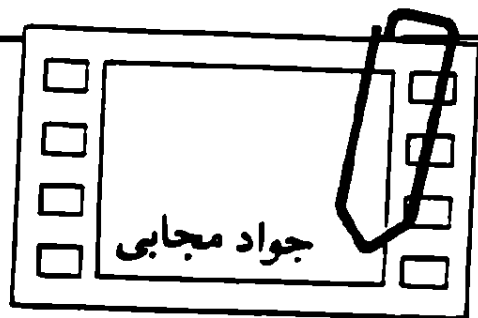
انسان به دست انسان، چنانکه در مورد شوهر رعنا خطرناك جلوه می کند و مبتنی بر خرافات و جهل دانسته می شود.

نمادگرایی معمائی فیلم سئوالهای بی پاسخی را نیز برمی انگیزد. آیا آیت نماینده آشوبی است که نیروهای جدید غربی برای جوامع سنتی به ارمغان می آورند؟ آیا بیضائی مدافع ترك نوگرایی و صنعتی شدن و خواستار بازگشت به زندگی سنتی ست؟ علاوه بر اعوجاج اسطوره پردازی فیلم، طول بیش از حد و بازی گاه بی احساس بازیگران که گاه آنان به خصوص رعنا را به آدمهای اولیه شبیه می سازد به فیلم لطمه می زند. این عیب شاید ناشی از این قصد بیضائی باشد که نمی خواهد چندان به روی فرد تکیه کند و بیشتر نمونه های نوعی کهن منظور اوست. شاید بازی خشك و بی احساس شگردی برشتی باشد که به این منظور به کاربرده شده تا تماشاگر چندان درگیر افراد نشود و احتمالاً به فکر مصیبت بشری بیفتد. چنانکه بیضائی گفته است او برعهده خود گرفته تا به تماشاگران چیزهایی را نشان دهد که تاکنون احساس یا تجربه نکرده اند و اگر چنین باشد، او به توفیق بزرگی نائل آمده است.

نقل از بررسی سینما، ویژه فیلمهای به زبان خارجی، به ویراستاری فرانك مگیل،

انتشارات سالم، لوس آنجلس، ۱۹۸۵.

«غریبه و مه» جشنواره را نجات داد



«غریبه و مه» بی تردید يك شاهکار است. این رانه در قیاس با فیلمهای جشنواره که بطورکلی میگویم و می افزایم که اثر بیضائی يك فیلم شرقی است يك سند ایرانی است که مرزی نمی شناسد و از ارزش های معمول فراتر میرود.

بیضائی در این فیلم به مسأله «اضطراب» می‌پردازد. دلهره بودن، وجود داشتن اضطراب در برابر ناشناخته، ترس از مجهول و در آخر گزینشی بی‌ترس و فراتر رفتن از اضطراب‌ها.

قایق از دریای مه‌آلود می‌آید، يك زخمی در آنست مجروح پس از بهوش آمدن، گذشته خود را در یاد ندارد که کسی به بیگانه اعتماد نمیکند. میخواهند که او در بندر زنی اختیار کند تا محرم شود.

او زیباترین بیوه بندر را بزنی میخواهد، شوهر این بیوه را دریا بلعیده است، این همسرگزینی رعنا را برمی‌انگیزد، آیت (مرد از دریا آمده) می‌پندارد که دشمنان او که نمی‌شناسدشان هر لحظه پیدا خواهند شد نشانه‌های این هجوم بتدریج آشکار میشود. روزی يك مرد سیاهپوش به بندر می‌آید و حربه‌ای می‌خرد، روز بعد پنج سیاهپوش از دریا می‌آیند، در کشمکش خونین دشمنان از پای درمی‌آیند. غریبه زخمی به قایق می‌نشیند تا در فراسوی افق دشمن خود را بهتر بشناسد قایق در دریای مه‌آلود گم میشود.

به تعبیری ساده این قصه تمثیلی از زندگی است از ناشناخته آمدن با اضطراب حیات سر کردن و به ناشناخته رهسپار شدن. هنوز این حرف کهنه نشده است چرا که با هر تولد و مرگ این مسئله در ذهن جان میگیرد اما قصه اینچنین ساده نیست.

● ابعاد يك فیلم

رابطه‌های پیچیده و چند رويه ظرفیت هرگونه تعبیری دارد و ابعاد قصه چندان گسترده است که میتوان درباره هر پهلوی این منشور سخن گفت. قصه يك بُعد مذهبی دارد، مذهب در معنای گسترده‌اش که پر از نشانه‌ها، علامات و مراسم است. رقص مذهبی، سوگواریها، سینه‌زنی و زنجیرزنی و پرچم سیاه علامت‌های رمزآلود به نخستین روزهای حیات مذهب برمیگردد و به تصورات نخستین بشر تا امروز، نوعی تفکر مذهبی در قصه هست ریش سفید قبیله می‌گوید غریبه چرا آمد، چرا رفت؟

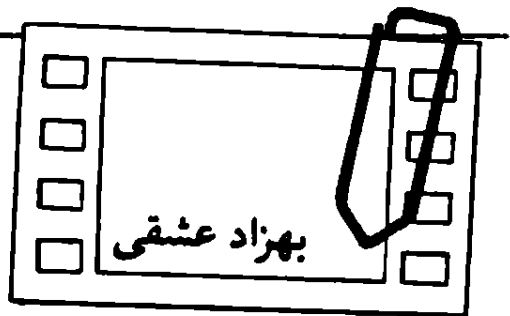


این اولین سؤال مذهبی و فلسفی برای بشر است؟ در بعد دیرر قصه را باید در اولین جامعه بشری دید، قبیله‌ای که آرام است و به عادات و ترسها و باورهای خود خو کرده. يك غریبه آرامش این قبیله انسانی را می‌آشوبد و واکنش‌هایی پدید می‌آورد، غریبه می‌ایستد، می‌ستیزد با اهل قبیله کنار می‌آید. اما یکروز کسانی، شاید از قبیله او یا از هر مکان دیگر می‌آیند و او را دوباره بدریا بازمیگردانند. مگر نه اینکه دریا در زندگی است با آبهای پهناور بی کرانه‌اش. غریبه به زندگی ناشناخته دیگری رهسپار میشود اما در بعد دیگر حتی میتوان این قصه را به امروز کشاند به ترس از سازمانهای امروزی و دلهره در يك قبیله جهانی.

بیضائی در پرداخت این قصه تحت تاثیر افسانه‌های گوناگونی است از قضایای مذهبی و فلسفی که بگذریم آشنائی بیضائی با فرهنگ چین قدیم نمایشهای چینی، آداب «ذن» در این اثر نفوذ دارد سیاهپوشهای فیلم به چینیان باستانی شبیه‌اند و به قهرمانان نمایش‌های ژاپنی. رگه‌هایی از سرگردانی سندباد نیز در قصه این فیلم هست و قصه فیلم براساس داستانهای ایرانی بنیاد گرفته فراز و نشیب‌های حکایات شرقی را دارد.

درباره پرداخت تکنیکی فیلم منتقدان سینمایی خواهند گفت و من تنها اشاره میکنم، غریبه و مه يك صاعقه، يك اثر برتر است که بر فرهنگ سینمایی معاصر ما روشنی افکنده است. امیدوارم در نمایش عمومی آن فرصت بیابم دوباره درباره‌اش سخن بگویم.

روزنامه اطلاعات، شماره ۱۴۵۷۷، پنجشنبه ۱۴ آذرماه ۱۳۵۳.



دربارهٔ «غریبه و مه»

«غریبه و مه» کار بهرام بیضائی فیلم مشکلی ست. مشکل فیلم خواست و ضرورت فیلم است یا که از نارسائی فیلم منتج شده است؟ در دیدار نخست بنظر میرسد که غریبه و مه در ادراك فهم عادی ناشناخته است، نه اینکه ناشناختنی باشد. اما در دیدارهای بعدی، متوجه میشویم که فیلم بیضائی ناشناختنی ست، نه اینکه تنها در فهم عادی ناشناخته باشد.

غریبه و مه زبانی «سمبلیک» دارد. البته نه اختراعی و نشانه‌گرا و متصنع. بلکه آن نوع سمبلیسمی که ویژهٔ زبان رویاست. به همین علت، بخاطر ظرفیت چندبعدی سمبل، سمبل‌های این فیلم را میتوان از زوایای متفاوت تماشا کرد. فیلم بیضائی را در سه خط متفاوت میتوان دنبال کرد:

۱- در خطی سیاست‌گرا، ۲- در خطی فوق‌طبیعی‌گرا، ۳- در خطی روانشناسی‌گرا.

غریبه و مه تماشاگرش را در ادامهٔ هریک از این خطوط به بن‌بست میرساند.

غریبه و مه را در خطی سیاست‌گرا دنبال میکنیم. غریبه‌ای در روزی مه‌آلود، زخمی، افتاده در قایقی که با باد حرکت میکند، به دهکده‌ای وارد میشود (پسرك لنگی که بر ساحل نشسته حضور او را اعلام میکند) این روستا دارای تمدنی ابتدائی است. با نظم و انضباط مخصوص جوامع اشتراکی اولیه. با شعائر و آئین‌های واپس‌گرا. در ارتباط‌های آدمهای این روستا، هیچ تضادی، که از شکافهای اقتصادی و طبقاتی ناشی شده باشد، وجود ندارد.

اگر هم معارضه‌ای بر ارتباط‌های انسانی این جامعهٔ بسامان حکمفرما باشد، معارضه‌ای صرفاً عاطفی ست (مثلاً جدل‌های عاطفی آیت با برادران مرد ماهیگیر بر سر عشق رعنا. که جدل‌هایی ست عاطفی بدون بنیادهای اقتصادی). حضور آیت نظم ابتدائی این جامعه را برهم میزند. آیت از ماجراهایی که بر او گذشته است اطلاعی ندارد. نمیداند از کجا آمده است، و نمیداند با چه عناصری مجادله داشته است. تنها میداند که زخم برداشته است، و میداند که کسانی در تعقیبش هستند. رعنا زن مرد ماهیگیری ست که یکسال پیش به دریا رفته و هنوز باز نگشته است. رعنا سوگوار شوهر از دست رفته است. رعنا لبخند بر لب نمی‌آورد. ماهیگیر در چشم‌دید افراد این روستا به افسانه‌ها پیوسته است. رعنا لباس مرد ماهیگیر را در گورستان آبادی دفن کرده است. افراد دهکده او را بهترین ماهیگیر، و متهورترین مرد آبادی میدانند. آیت میان افراد این آبادی غریبه است. البته غریبه بودنش بواسطهٔ این نیست که به این مکان تعلق ندارد، بلکه به این دلیل است که به فرهنگ این مکان متعلق نیست. آیت شخصیت کاذب و افسانه‌ای ماهیگیر را درهم می‌شکند. ماهیگیر قهرمان نیست. ماهیگیر مرد سارقی است که دزدانه زندگی میکند. پس آیت غریبه است. چون با آگاهی‌هایش در مقابل ناآگاهی‌های مردم قرار میگیرد. آیت سنت‌های متحجر را که در این جامعه حکم قانون را پیدا کرده است درهم می‌شکند (در مسابقه‌هایی که با آن مرد چاق دارد تقلب میکند. لباس عزای همسرش را پاره میکند).

پسرك چلاق فيلم بظاهر به اين مكان تعلق دارد. اما از نظر روانی در موقعيت آيت قرار دارد. او همواره به دريا نظر دوخته است. او هشدار میدهد. حضور آیت را در قایق اولین بار او تشخیص میدهد. و حضور غریبه‌هایی را که بدنبال آیت آمده‌اند اولین بار او بازیشناسد. او يك چهاردیواری میخواهد. انگار که او خطر را می‌شناسد. سرانجام پسرك لنگ قربانی آگاهی میشود (با ضربهٔ داس یکی از غریبه‌ها از پا درمی‌آید) بنظر میرسد که غریبه‌هایی که بدنبال آیت آمده‌اند دشمنان آگاهی هستند. آیت

بدنبال حقیقت است (آیت از دریا به این آبادی آمده است) غریبه‌ها از رهپویان حقیقت دل چرکینند، خط سیاست‌گرای فیلم را، با توجه به این تعارض، جدل آگاهی و دشمنان آگاهی، میتوان دنبال کرد. وقتی با دانشی از پیش، با دانشی که از واقعیت داریم، نه دانشی که در چهارچوب همین فیلم کشف می‌کنیم، به تماشای فیلم بنشینیم، میتوانیم میان عناصر متضاد فیلم روابطی برقرار کنیم. اما میدانیم که تماشای فیلم باچنین نگاهی تقلب است. زیرا که باید معناها از داخل خود فیلم استخراج شوند، نه اینکه از بیرون بر فیلم تحمیل شوند. اگر اجزای مادی فیلم را با انگاره‌های زبان سمبلیک تفسیر کنیم، باید ارتباط سمبل‌ها منطقی باشد، تا این منطق بیرونی، منطق درونی سمبل‌ها را به بیننده تفهیم کند. در سطح سمبل‌های غریبه و مه هیچ نوع منطقی حاکم نیست. چرا غریبه‌ها دشمن آگاهی آیت هستند. آگاهی آیت از حقیقت چه زبانی متوجه غریبه‌ها میکند؟ غریبه‌ها از کجا آمده‌اند؟ غریبه‌ها هیچ نوع ارتباطی با مردم این آبادی ندارند. هیچ نوع نفع مادی از گمراهی افراد این آبادی متوجه غریبه‌ها نمیشود. پس غریبه‌ها بدنبال چه چیزی هستند؟ بنابراین خط سیاست‌گرای فیلم بیننده را به بن‌بست میرساند. مگر سیاست مستقل از روابط تولیدی و مادی میتواند موجودیت داشته باشد؟ در نیمه اول این فیلم این توهم بوجود می‌آید، که غریبه‌ها نمیتوانند بیرون از این آبادی موجودیتی داشته باشند.

داس علامت‌دار که گم شده، و قایق که ناپدید شده آیت را متوجه حضور غریبه‌ها میکند. اما ما در مقام بیننده میدانیم که قایق را رعنا دفن کرده و داس را «منوچهر فرید» دزدیده است پس جدل آیت درواقع میباید جدل با مردم همین آبادی باشد. اما این جدلی بسیار معمولی خواهد بود.

آیا فیلم بیضائی می‌خواهد نمایشگر جدل‌هائی که بدنبال عشق بیک زن بوجود آمده، باشد، خود فیلم در ادامه خود این تصور را باطل میکند. غریبه‌ها موجودیتی بیرون از این آبادی دارند.

در خط فوق طبیعت‌گرای فیلم، برای غریبه‌ها موجودیتی بیرون از طبیعت محسوس قائل می‌شویم. آمدن آیت به این آبادی، تولد اوست. او از جهانی دیگر آمده که با پیوستن به جهان خاکی، آگاهی‌هایش را در خصوص جهان قبلی، که می‌تواند چنین باشد، از دست داده است، آیت می‌خواهد زندگی کند، اما آن کس که انتخاب می‌شود برای زندگی، برای مرگ نیز انتخاب می‌شود. آیت آگاه بر قانون مرگ است زیرا که او آگاه بر وجود غریبه‌هاست. شبی که گرگ به آبادی حمله می‌کند، که بدنبالش دو غریبه آیت را دعوت به بازگشت می‌دهند غریبه‌ها از جانب کسی پیام می‌آورند که صاحب این توانائی‌هاست:

او صاحب چهارفصل است... صاحب خورشید... و صاحب خواب بعد از ظهرها... آیا غریبه‌ها از جانب خداوند پیام می‌آورند؟ در همین صحنه‌ها، پدر رعنا به آیت می‌گوید که به هیچ چیز نباید دل بست، باید رفت. آیا این همان پیام قهرمان شیعیان، علی (ع) نیست که می‌گوید (در زندگی به هیچ چیز آنچنان دل نبند که دل کندن از آن برای تو دشوار باشد).

در انتهای فیلم، آیت بعد از گذشتن از نقطه تولد به نقطه مرگ می‌رسد. مرگ و تولد در نقطه‌ای واحد پیوند می‌خورند. دایره بسته می‌شود. به آیت لباسی سفید که مانند کفن است می‌پوشانند، رعنا لباس سیاه می‌پوشد. آیت سوار بر قایق در مه ناپدید می‌شود.

اما مرگ قانونی لایتغیر است، آیت چگونه توانسته است مجریان این قانون ازلی را از پا در بیاورد. در انتهای فیلم آیت می‌خواهد از راز آنسوی دریاها مطلع شود. آیا مرگ آیت نوعی استحاله است؟ آیا او با مرگ خود به شناخت حقیقت‌های تازه‌تری نائل می‌شود؟ گذشته از این غریبه‌ها ظرفیت صحیح نماد مرگ را ندارند، غریبه‌ها تنها با حقیقت می‌ستیزند. آیا مرگ دشمن حقیقت است. غریبه و مه در خط فوق طبیعت‌گرا بیننده‌اش را به نتیجه قاطعی نمی‌رساند.

در صحنه ستیزه‌ی آیت با غریبه‌ها خط دیگری به خطوط دوگانه فیلم افزوده میشود. آیت با هر ضربه داسی که به غریبه‌ها میزند، خود نیز ضربه می‌بیند. غریبه‌ها هم در تفسیر سیاست‌گرا و هم در تفسیر فوق طبیعت‌گرا نسبت به آیت متخارجند. اما این صحنه عکس این دریافت را ثابت میکند. خارجیت غریبه‌ها نسبت به آیت خارجیتی ظاهریست.

این صحنه موقعیتی ضربه‌وار و عارضی دارد. هیچ مقدمه‌ای که این صحنه را منطقی جلوه دهد، در فیلم وجود ندارد، خارجیت غریبه‌ها تا قبل از این کاملاً مسجل است. گذشته از این غریبه‌ها چه قسمت از شخصیت آیت را مجسم میکنند؟ خط روانشناسی گرای فیلم بی مقدمه در فیلم ظاهر میشود، و بی آنکه چندان دنبال شود، به بن بست میرسد. آیت زخمی به این آبادی می‌آید و زخمی از این آبادی خارج میشود گوئی که آیت قبل از این تمام این حوادث را در روستای دیگری تجربه کرده بوده است. رعنا بهنگام ورود آیت سوگوار مرد ماهیگیر است بهنگام خروج او سوگوار آیت است. آیا غریبه و مه میخواهد میان مرد ماهیگیر و آیت تقارنی بوجود بیاورد؟ این تقارن قابل پذیرش نیست آیت آگاهست پس در جبهه خیر قرار دارد مرد ماهیگیر سارق است، پس در جبهه شر قرار دارد. چه تقارنی میتواند میان خیر و شر وجود داشته باشد.



در آفرینش ساختمان فیلم (میزانسن فضا سازی) بهرام بیضائی استعداد شگرفی از خود نشان میدهد. غریبه و مه ساختمان‌ی رویاواره دارد. غریبه و مه روایت واقعیت است در قالب کابوس. طرح لباسها اشاره به مکان خاصی ندارند. لباسها از عینیت مکانهای ایران می‌گریزند. ما لباسهای شمالی را در کنار لباسهای جنوبی و در کنار لباسهایی که در مکان‌های واقعی نمیتوان سراغی از آنها گرفت مشاهده می‌کنیم. موسیقی بندری در زمینه شمالی، و اشیاء نقاط مختلف با اشیاء

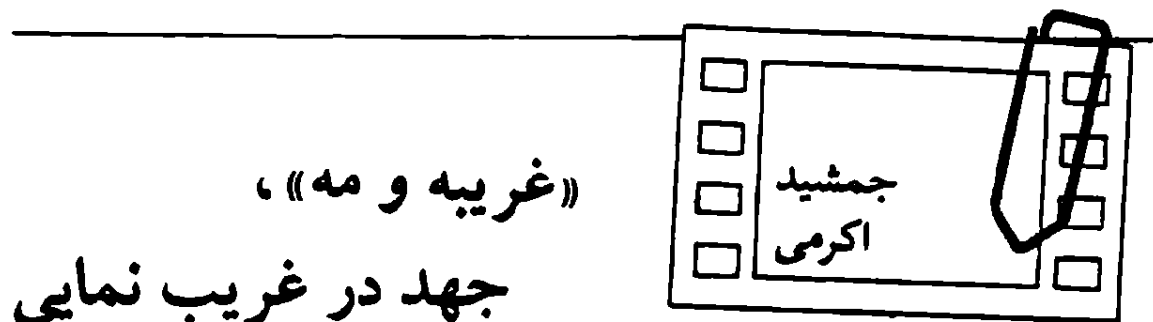
دیگرگونه روایاتی که زمینه عینی ندارند ترکیب میشوند. غیرواقعی شدن مکان شگردی تعدی است، که با محتوای فیلم، که دارای خصوصیت کابوس‌واره است، هماهنگ است. این زمینه، با حرکت‌هایی که با حرکت‌های واقع‌گرا هم پستی نمی‌کند، و با گفتارهایی که به شعر نزدیک است، که گفتارهای روزمره نیست، فضای ابهام‌آمیز و کابوس‌وار فیلم را پی می‌افکند.

دوربین هم در تناسب با عوامل پشت دوربین حرکت‌هایش تنظیم میشود. صحنه‌های عزاداری فیلم (زنجیرزنی، سینه‌زنی و...) که نمایانگر آئین‌های منحط است، در شکلی کاریکاتوروار برگزار میشود. این کاریکاتورها، در عین اینکه ماهیت حقیقی آئین‌ها را نشان میدهد، در عین حال در ترکیب با ساختمان روایاتی فیلم، غریبه و مه‌را به قلمرو حقیقی يك اثر زیبای «سوررئالیستیک» میرساند. عکسهای فیلم در لحظاتی به سوی نوعی سینما، که سینمای عکس‌های آبسترو است نزدیک میشود. فیلم برخورددار از عکس‌هایی است، که مثل تابلوهای امپرسیونیستی، دال بر مدلولی مستقل از خود نیست تنها زیباست، و تنها بر چشم تاثیر خوشایندی دارد. گرایش غریبه و مه به سوی عکس‌های غیر دلالتگر سینمای غریبه و مه را از حقیقت سینما، که عکس‌های متحرك دلالتگر باشد، جدا میکند.

«غریبه و مه» اثری است مثل رمز، مثل راز، مثل جادو، مثل ناشناخته. به همین دلیل با معیارهای عقل‌گرا نمیتوان فیلم را تعریف کرد. شاید به این دلیل که آفرینش غریبه و مه آفرینشی اشراقی بوده است. یعنی «بهرام بیضائی» تزی نداشته است که بعد خواسته باشد این تزی را در قالب فیلمنامه، و بعد فیلمنامه را در قالب سینما به اثبات برساند، غریبه و مه درست به همین دلیل که از این مراحل عقل‌گرا نگذشته است، فیلم بسیار زیبایی است، اما ما در مقام بیننده که می‌خواهیم فیلم را بفهمیم، که در نتیجه ناچاریم با معیارهای عقل‌گرا فیلم را بفهمیم، به بن‌بست میرسیم. از غریبه و مه میتوان لذت برد. اما غریبه و مه را نمیتوان فهمید. غریبه و مه هر

نوع توانائی عقلانی را برای فهمیده شدن خود نفی میکند.
انگار که بهرام بیضائی فیلمش را خواب دیده است و بعد خوابش را
مجسم کرده است.

مجله رودکی، شماره ۴۴، خرداد ۱۳۵۴.



«غریبه و مه» ،

جهد در غریب نمایی

«غریبه و مه» پیش از آنکه يك فیلم بزرگ باشد، میتواند يك بحث بزرگ باشد. این از جهد مصرانه فیلم به غریب بودن ناشی میشود. غریبه و مه يك کار گیج کننده است. چنین خصیصه‌ای ذاتی فیلم است و به نقاط قوت و ضعف آن مربوط نمیشود. چه فیلم شاهکار قلمداد شود، و چه بی ارزش، به هر حال اثری گیج کننده رمز و راز است. «پررمز» البته از ویژگیهای فیلمهای بیضائی است. حتی کار سهل تر و دلچسب تر اورگبار هم جابه‌جا از رمز و راز آکنده بود. غریبه و مه از این لحاظ شفافترین جلوه را دارد، چه این بار علامتهای سؤال نه در لابه‌لا، بلکه درست بر پیشانی فیلم نقش بسته‌اند.

فیلم با ورود يك غریبه به دهکده‌ای ساحلی آغاز میشود. ورود از دریاست به خشکی، که جنسهای متضاد و ناهمگون و سازش ناپذیر دارند. ورود ناآگاهانه و تقدیری است. و نیز منظره‌های متعارف دارد. رعنا که انتظار بازگشت شوهر گمشده‌اش را از دریا دارد، در همان نخستین دیالوگ، در پاسخ سؤال خواهر شوهرش: «دفعه آخریکه شوهرت دریا رفت، یادته؟» به این غریبگی او اشاره میکند: «اونروز اینقدر سرد نبود» هویت غریبه که بعداً او را «آیت» می‌نامند (به معنای لغوی این نام توجه کنید: يك نشانه، يك

دلیل، يك نماينده) به درستی بر سکنه دهکده روشن نمیشود. تماشاگر هم تا پایان شريك چنین احساسی باقی میماند و تنها در آخرین نماهای فیلم است که دو خط دیالوگ - یکی از زبان خود آیت و دومی هم از زبان یکی از اهالی ده تا حدودی نقطه‌های تاریک را روشن میکنند. و از سوئی به فیلم بعد متافیزیکی می‌بخشند:

آیت: نه این نمیشه، هر روز ممکنه بیان. من باید بفهمم اون طرف چه خبره.

یکی از اهالی: چرا اومد؟ چرا رفت؟

این دیالوگ‌ها تصویرهایی از فلسفه نومیذکننده هستی در ذهن میسازند. بوی شعر خیام را میدهند. فیلم اساساً اندیشه‌ایست بر مساله ابدی هستی و فنا، وجود و عدم، و تولد، زندگی و مرگ. آیت خونین می‌آید و خونین میرود، در قایقی که از آن خود او نیست. از میان مه دریا می‌آید و به دریا بازمیگردد تا باز در میان مه ناپدید شود. او این کارها را به گونه‌ای ناخواسته و زیرسایه جبری محتوم انجام میدهد. اندیشه فیلم، اندیشه‌ای غامض نیست، چیزیکه غامض است پرداخت فیلم است. پرداختی که آشکارا زیر سنگینی بار استعاره و تمثیل کمر خم میکند.

کندوکا و لایه‌های تمثیلی فیلم - بخصوص از آنجا که فیلم به هر برداشتی زمینه‌ها و دلایلی برای توجیه میدهد و دروازه‌هایی باز بر تفسیرهای چندگونه دارد - در حوصله این مقال نیست.

برای نمونه: حضور غیرمنتظره آن پنج مرد شب و وار که خود «بیضائی» آنها را نشانه‌های پنج حس آیت میداند، اما میتوانند هر چیز دیگری هم باشند، پنج خطر دیگر، پنج نگرانی، پنج همزاد، پنج «مسترهاید» و... غریبه بیضائی اساساً يك یاغی است، آدمی که همیشه قواعد بازی را می‌شکند. اما سرانجام این غریبه یاغی هم تسلیم قاعده میشود و تن به تقدیر میدهد.

غریبه و مه اگر هیچ امتیاز دیگری نداشته باشد، دست کم يك «سینما»ی فوق العاده قوی است، که بیش از این در ایران هرگز نداشته ایم. پرداخت تصویری فیلم، غنی و بی نظیر است.

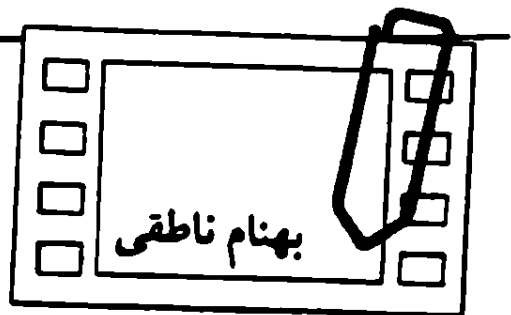
«سینما»ی غریبه و مه، سینمای فیلمسازی که از تئاتر آمده است، هیچ دینی به تئاتر ندارد. سینمای محض است، تصویر ناب است.

وجود مشخص پرداخت و لمس سبك سازانه بیضائی را آدمهائیکه «سامورائی» وار فریاد میکشند فضاهاى جنگلى مه آلود «برگمانی» حرکت های «یانچو»ئی شخصیت ها و آکندگی فضای دریائی دهکده از وهمی رخوت انگیز، میسازند. نماهائی از فیلم هرگز فراموش نمیشود، نماهائی از گورستان، دریا جنگل و آن دو نمای جادوئی: نمای حرکت شبیح وار آیت بر زمینه ای از دور در تاریکی شب و نمائی که «رعنا» زیر باران خود را تطهیر میکند، این نما به راستی «جادو» میکند. . . يك شعر تغزلی مست کننده به زبان تصویر است.

بیضائی مطمئناً هیچ چیز را تلف نکرده است. نه وقتش را، و نه آن سرمایه کلاتی را که خرج تهیه فیلم شده است. غریبه و مه فصلی استثنائی در تاریخ سینمای ایران است.

از مجله رودکی، شماره ۳۷-۳۸، آبان و آذر ۱۳۵۳.

«غریبه» اما، در «مه» می ماند



چشم به راه این «غریبه» بودیم. «غریبه» ای که از مه دشواریهای بسیار اجرایی و مالی آمد. نگرانش بودیم. تا آمد و مثل هر «غریبه»ی دیگر داستان های اینگونه دنیای وهم ها و بیم ها و ناآرامی هایش را با خود آورد.

حتی کمی هم امید. و دنیای آرام پذیرندگان را در هم ریخت. باورهاشان را امیدهاشان را و ایمانهاشان را. و باز مثل هر «غریبه»ی دیگر داستانهای از این گونه رفت. و آشفتگی، تشویش، دلهای امیدوار، و آدمهای حیرت زده ی بسیار پشت سر باقی گذاشت. مثل هر «غریبه»ی دیگر میتوانست فقط يك غریبه باشد که از مه می آید. مثل هر «غریبه»ی دیگر میتوانست پیغمبر نجات دهنده و راهنما باشد که می آید دگرگون میکند و باز میگردد (مگر آیت در حالت عصیان اش چوب به دست نگرفت و قبرها و درخت های معجزه و شمع های ناز را نابود نکرد؟ - بت شکنی) مثل هر «غریبه»ی دیگر - اگر فلسفی تر نگاه کنیم - میتوانست انسان باشد. خود انسان که به دنیا می آید با بیم ها و نادانی ها وارد هزار تویی میشود که هرگز نمی شناسد و میداند که باید روزی برود. تقلاتی میکند و میرود. (مگر آیت به دنیا نیامد نیاموخت تقلای بیهوده نکرد و سرانجام پیک های مرگ را به انتظار نشست؟) مثل هر «غریبه»ی دیگر میتوانست زاده تخیل و اوهام آدمها باشد. فرزند ترس ها و ناخودآگاهشان (آیت میتوانست این هم باشد - «هیچکس»). «غریبه»ای که از «مه» آمد مثل هر غریبه ی دیگر بر زندگی و آدمها تاثیر میگذارد. همه غریبه ها این کار را میکنند و گرنه وجودشان بی فایده میشود. چه کبریت فروش مرموز «درد مختصر» هارولد پینتر، و چه «پیش خدمت» جوزف لوزی. چه «مرد بی نام» سرجولتونه و چه خانم رنتایم «جان گابریل بورکمن» ایسن. و چه «غریبه»های دیگر داستان ها فیلم ها و نمایشهای دیگر که دگرگون می کنند تاثیرها می گذارند و باعث تغییرها میشوند. «غریبه»ها از همه جا می آیند از شهری در دوردست از خانه همسایه از تخیل یکی از ساکنان خانه، از زندگی ای پرماجرا و ناآرام در گذشته، از گذشته ای معلوم و از گذشته ای نامعلوم حتی از کره مریخ. و این بار از مه.

تا اینجا «غریبه»ای که از «مه» می آید مثل همه «غریبه»های دیگر است. نه مهمتر و نه کم اهمیت تر و به اندازه ی همه ی غریبه های دیگر دستمایه ی آماده ای است برای سازنده اش و مثل همه ی «غریبه»های دیگر و

رفتاری هوشمندانه از سوی او می‌خواهد.

اما «غریبه» ای که از «مه» می‌آید قدم به دنیای تصویرهای وسواس آمیز حساب شده‌ای می‌گذارد که گواه ذهنیت تربیت شده، تخیل غنی و هنرمندانه - شاعرانه‌ی سازنده‌اش است. دنیائی از وسواس پایان‌ناپذیر در همه‌ی جزئیات. دنیای رنگهای شفاف و چشم‌نواز تصویرهای گویا و بامهارت انتخاب شده‌ی طبیعت و قطع‌های بجا و بموقع. دنیای «ضرب» خیره‌کننده. اگر دوسه فصل نابه‌جا و کسالت‌بار میان فیلم نبود- فزاینده و گوینده. دنیای حرکت - که سینماست - در نگاه فیلمسازی که با این فیلمش نشان می‌دهد راز خوب نگاه کردن را دریافته است. حرکت در چرخش نگاه باز و بسته کردن دریچه نگاه ثابت نگاه داشتن یا دواندنش و دنیای تحرك در آنچه به آن نگاه میشود.

هر نمای فیلم و هر فصل - چندین نمای پیوسته - نشان از خلاقیتی سینمایی و کامل دارد. تا حد حیرت‌انگیز در همه‌ی جزئیاتی که برشمرديم مجموعه‌ی صحنه دوربین بازی‌ها و کیفیت و بعد، رنگ قطع‌ها تصویرها و صداها. مثال لازم نیست اما اگر بخواهید فصل آغازین به خاطر حمله‌ای که با شخصیت‌های اصلی به تماشاگر می‌کند و هیجان دعوت‌کننده‌ای که می‌آفریند تا آنجا که آیت بعد از درمان در کلبه‌ی گلی در میان ریش سفیدهای ده سر برمی‌دارد و ما «غریبه» را برای نخستین بار می‌بینیم. و باز فصل شبانه شکار گرگ تا کشتن ماهیگیر و بعد کشتن گرگ. از شروعش در مقابل خانه آیت تا پایان دعوی آیت با ماهیگیر منهای ملاقات با قاصدهای روی سیاه کرده‌ی غیب بخاطر فضای مرموز و ترسناک تمامی‌اش، به خاطر قطع‌ها و «ضرب» تند حرکت داستان در این فصل و به خاطر رابطه‌ی تمثیلی تصویرها و مفاهیم - اینکه گرگ گرسنه همزمان با ماهیگیر مرده‌ی فریبکار می‌آیند و حضور یکی خبر از دیگری می‌دهد. و باز اگر بیشتر بخواهید فصل پویا و متحرك و هیجان‌انگیز پایان فیلم (از آغاز - آمدن قاصدهای مرموز ناشناخته تا پایان گم شدن آیت در مه). به خاطر ضربان تند و نفس‌گیرش - و موفقیت سینمایی فیلم

در نشان دادن و تأکید بر آن همه جوشش تقلا و رابطه‌های عاطفی در آن فرصت کوتاه.

اینجا «غریبه» از «غریبه»های دیگر داستان‌های از این‌گونه جدا میشود. شکل و مسائل خودش را میابد، محیط پیدا میکند. معنی خودش را پیدا میکند (یا می‌کوشد پیدا کند) و مهمتر از همه مهمترین وجه جدا کننده پرداخت خودش را پیدا میکند. اما نه تنها برای ساکنان دهکده ساحلی که برای ما هم «غریبه» میماند. و این بیشتر به خاطر داستانش است. «غریبه» در داستانی این سیر اسطوره‌ای از نیستی به نیستی را طی میکند که چیزهای بسیار - اشاره‌ها مفاهیم تمثیل‌ها و نمادهای بسیار - برای گفتن و عرضه کردن دارد اما دستش از اتفاقات اصلی که داستان در آنها حرکت میکند خالی است و همین اتفاق‌های اندک مسیر داستان هم از گزند انبوهی مفاهیم که بارشان میشود در امان نیستند. این انبوهی تا آنجاست که به انباشتگی مفاهیم در هر اتفاق میرسد. و هر اتفاق بیشتر از آنچه استحقاقش را دارد کش پیدا میکند. مقدمه و موخره میابد. برای مثال پیدا شدن جسد ماهیگیر از دریا (سواي حجم بسیار دیالوگ توصیف کننده‌ی تکراری‌ای که رد و بدل میشود) که فصل کشدار و کسل‌کننده‌ی عزاداری را به دنبال دارد یا مقدمه طولانی پیش از صحنه‌ی آئینی مخیر کردن آیت در رفتن و ماندن و همه‌ی نماهای کشدار راه رفتن در جنگل تا رسیدن. و مفاهیم و اشاراتی مثل تأکید بیهوده بر شوم بودن رعنا که به فرض ثابت شدنش بعداً در نیمه‌ی فیلم بی‌استفاده رها میشود و مفاهیم و اشاره‌های از این دست بسیار.

مشکل فیلم - که شاید مشکل بسیاری فیلمهای انباشته و لبریز از اشاره و مفهوم و تمثیل (مثل این) باشد این است که دستگاه منطق پذیرفتنی فیلم - که معنی و نهایت تمثیل‌ها و اشاره‌هاست - راهی به دنیای ملموس فیلم نمی‌گشاید. هر چند همه‌ی آن مفاهیم و اشاره‌ها در داستان و از داستان است اما در تمامی فیلم همه‌ی کوشش‌ها برای اینکه این دو مسیر این دو حرکت در یکدیگر ادامه پیدا کنند بصورتی که یکی بتواند جوابگوی

سرکشی‌ها ناآرامی‌ها و رهایی‌های دیگری باشد بی نتیجه میماند. «غریبه» می‌آید. مثل هر تازه‌واردی ناآشناست و بخصوص خاطره‌ی گذشته را از دست داده. نخست کنجکاوی است و بعد سرگشتگی. تقلاست مبارزه است و بعد آرامش است که دیری نمی‌پاید به تشویش و انتظار مرگ و اضطراب می‌انجامد و سرانجام مرگ درمیرسد. منطق این سیر پذیرفتنی است اما نه در سیر داستان فیلم. برای حفظ این سیر - شاید - فیلمساز منطق عینی داستان را رها کرده است. بدون اینکه بتواند دنیای ذهنی فیلم را همراه عینیتش پیش ببرد فیلم دو سطح مجزای ناهمگن می‌یابد و همین تماشاگرش را آشفته میکند و «غریبه» را غریبه‌تر.

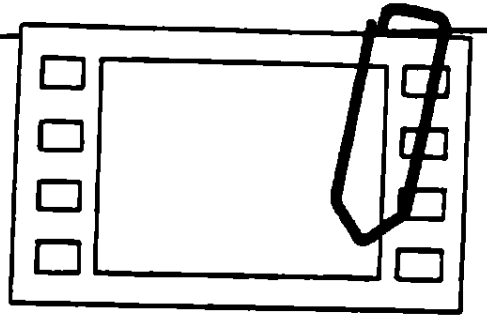
فیلم برای تماشاگر غریبه است (میتوانست در منطق خودش - اگر میداشت - غریب باشد اما غریبه نباشد). زیرا فیلم باغرور بسیار میخواهد فضا محیط زندگی و فرهنگی در خود بیافریند که همچنانکه «بیضائی» گفته است «به هیچ چیزی شبیه نباشد». این «خطر» بزرگی است که کردنش جرات و توانائی بسیار میخواهد. بیشتر از آنچه در این فیلم هست. این یعنی فیلم میخواهد به جای استفاده از زبان قابل فهم فرهنگی‌ای که در آن باید حرف بزند فرهنگی بیافریند و بعد با آن حرف بزند وقتی زبان نارسا شد دیگر حرف نمیشود زد. این زبان نارساست مهم نیست که به گفته‌ی «بیضائی» «همه‌ی آداب و اشاره‌ها و رفتارها» از گوشه و کنار ایران گرفته شده‌اند (حتی بسیاری‌شان از همان ناحیه‌ی اسالم). این کمکی به نزدیکتر و قابل فهم‌تر کردنشان نمیکند. میتوانند از جنوب استرالیا گرفته شوند ولی دستگاه فرهنگی پذیرفتنی‌ای عرضه کنند که داستان راحت بتواند در آن حرکت کند. در این ناکجاآباد باور کردن سخت و حتی غیرممکن میشود. برای همین است که فیلم در عین اینکه به خاطر سینمایش توانائی جلب توجه تماشاگر را دارد ولی از این توجه نمیتواند برای دادن چیزی به او برای برقرار کردن رابطه استفاده کند پذیرش که نباشد باورکردن سخت میشود و بدون باور رابطه نیست. به این ترتیب مشکل فیلم مشکلی بنیادی است. ممکن است بیرون

آوردن یکی دو فصل کسالت‌بار - عروسی و عزاداری که گوئی تنها به خاطر جذابیت آئینی شان در فیلم گذاشته شده‌اند - و بادستکاری‌ای که در صدای آن شده (فیلم در نخستین نمایشش در جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران صدائی گوش‌خراش داشت) فیلم نجات پیدا کند. ولی رابطه نجات پیدا نمیکند. به همین خاطر است که مشکل فیلم اصلاً صدای ناهنجار نمایش نخست، کشدار بودن یکی دو فصل و اینجور چیزهائیست. گرفتاری فیلم ذهنیتی غنی است که عینیت ناتوانش تاب بردن آن را ندارد.

چقدر دلم میخواست يك يك صحنه‌های زیبایی که در این فیلم دوست داشتنی است برشمرم. همه‌ی صحنه‌هایی که سینما در آنها موج میزند و اشاره ظریف تصویری و پرداخت خوب از آنها حادثه ساخته است. اینها میتوانست به «حادثه» شدن فیلم کمک کند غریبه را غریبه نگه‌دارد و نگذارد که فیلم غریبه بماند.

روزنامه‌آپندگان، شماره ۲۲۱۶، دوشنبه ۲۲ اردیبهشت ماه ۱۳۵۴.





«غریبه و مه» ساخته بهرام بیضائی مهمترین فیلم مسابقه جشنواره بود. «غریبه و مه» از اصالت لازم و ارزش های سینمایی نسبتاً کاملی برخوردار بود، محتوی فرهنگی وسیعی داشت که زمینه های اساسی از مذهب سیاست و هنر را در بر میگرفت پرداختن روشنفکرانه به مذهب اگرچه کم و بیش در آثار مکتوب معاصر دیده میشود ولی در سینمای ایران تازگی داشت. آمدن از وهم و پیوستن به وهم روبرو شدن با ضربان سریع زندگی مفید و نابسامان داستان مجموعه ای ظریف و سنجیده از حوادثی است که در قبیله جهان می گذرد. فرهاد قابوسی، از مقاله «جشنواره فیلم متنوع ولی فقیر بود، بررسی کلی فیلمهای جشنواره تهران، روزنامه اطلاعات، شماره ۱۴۷۷۸، ۱۶ آذر ماه ۱۳۵۶.

غریبه و مه، فیلم طولانی بهرام بیضائی، که ظاهراً باید نتیجه ترکیب تحقیقات جامعه شناسی با تحلیل نیرومند فیلمساز درباره يك جامعه دورافتاده با رسوم خرافی و مرموز باشد، تنها ایراد وارد بر فیلم که گویی هنوز در انتظار تدوین نهایی است، طولانی بودن آن است. بهرحال فیلم از امتیازات فوق العاده ای برخوردار است و امیدواریم در فستیوال لندن این فیلم را با مونتاژ تازه ای بباییم.

باتريك گيس از دبلی تلگراف.

فیلم ۱۴۰ دقیقه ای «بهرام بیضائی» با نام «غریبه و مه» که نوعی سوپر پروداکسیون است چندان موفقیتی بدست نیاورد، انتظار می رفت این فیلم

اخیر که کار تهیه آن در طی سه سال با کمکهای مالی فراوان وزارت فرهنگ و هنر بالاخره برای عرضه به جشنواره به پایان رسید یکی از درخشانترین فیلمهای سومین رویداد جهانی تهران باشد؛ ولی بلندپروازی آن علیرغم صحنه‌سازی خوش بعلاوه اطاله مطلب و کمبود يك رابطه منطقی بین صحنه‌های پرجمعیتی که بفراوانی پشت هم قطار شده بودند، باعث شد که نه هیئت داوران نه ناقدان فیلم و حتی تماشاگران توجه زیادی به آن نکردند.

ابروس ایشنبرگ، نوید تسوشرنساتونگ .

«غریبه و مه» بهرام بیضائی که با کنجکاوی به تقلید سبك بیان سینمای ژاپنی می‌نشیند.

ساموئل لاشیراز، فرانس نوول .

يك کارگردان با استعداد دیگر ایرانی، بهرام بیضائی که قبلاً به خاطر فیلم «رگبار» شهرت یافته است، با فیلمی بنام «غریبه و مه» در برنامه مسابقه شرکت داشت.

فیلم امسال او جنبه کاملاً متفاوتی از این کارگردان را که ظاهراً دامنه استعدادش نامحدود است آشکار می‌سازد. این فیلم اثری تند و پرتحرک و رازآمیز درباره رابطه يك غریبه با اهالی يك دهکده ماهیگیری دورافتاده است. فیلمی خیره‌کننده و زیاده از حد طولانی ولی (حتی بدون ترجمه) دارای قدرت مسحورکننده‌ای است.

دیوید رابینسون ازتایمز لندن .

هیچ يك از کشورهای خاورمیانه قادر نیست اثری با تکنیک خیره‌کننده فیلم «غریبه و مه» بهرام بیضائی عرضه کند.

پیترکاوی از ساندی تایمز .

برای بسیاری از منتقدین حاضر در جشنواره تهران کشف «غریبه و مه» بهرام بیضائی بود. این فیلم که ساختنش دوسال طول کشیده درامی سمبولیک و پردامنه است که در گذشته‌ای مبهم (حتی برای خود ایرانی‌ها) رخ می‌دهد و از محتوایی آنچنان پرحادثه و برخوردهایی خونین برخوردار است که گوئی چهارچوب پرده را از هم خواهند درید. چرا مرد جوانی با قایق به قریه‌ای می‌رسد تا زندگی آرام آنها را بر هم زند و بچه علت عده‌ای بیگانه سیاهپوش در تعقیب او هستند و چرا سرانجام مرد جوان دوباره قریه را ترك می‌کند، مسائل بی‌اهمیتی می‌نماید چرا که تکنیک خیره‌کننده بیضائی آشکارا متأثر از کوروساوا همه را درهم می‌کوبد. و بالاخره اینکه هیچ سینمای دیگری در خاورمیانه نمی‌تواند چنین اثر جاه‌طلبانه و از نظر بصری هیجان‌انگیزی را ارائه دهد.

• پیتراکوی از فصلنامه سایت اندساند

فیلم «غریبه و مه» بهرام بیضائی، با تصاویر دقیق و برانگیزنده موفق می‌گردد سد زبان را درهم شکند قایقی با يك مرد مجروح که گذشته‌اش را بیاد ندارد توسط آب به يك قریه ساحلی آورده میشود مرد میکوشد هم‌رنگ اهالی شود و در زندگی آنها شریک باشد ولی اهالی پیوسته بیادش می‌آورند که از گذشته‌اش نمیتواند بگریزد ناگهان پنج مرد سیاهپوش با خنجرهای خمیده با قایق به ساحل می‌آیند. مرد میکوشد از آنها فرار کند ولی یکی از اهالی خنجر مشابهی در دستش مینهد و از او میخواهد که به فرارش خاتمه دهد. صحنه تعقیب و مواجهه با ریتمی سریع و هراس‌انگیز، کیفیت يك پسیکودرام را دارد. «بیضائی» این صحنه را بعنوان کابوس شخصی خویش توصیف میکند و پنج مرد بیگانه را بعنوان صورتهائی از مرگ که توسط حواس مختلف دریافت میشود. با دیدن يك قریه در ساحل خزر که اهالی آن برای حفاظت خویش از ترس‌ها و اضطراب‌هائی که شب هنگام فرود می‌آید کلبه‌هایشان را در يك دایره ساخته بودند، فکر ساختن این فیلم به مغز کارگردان خطوط

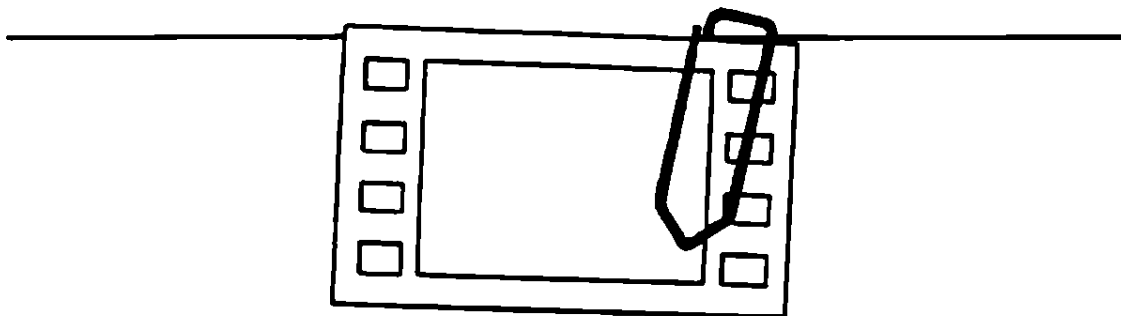
میکند وقتی پس از تکمیل سناریو و تهیه پول برای فیلمبرداری به قریه مزبور میرود می بیند که کارهای ویلاسازی و احداث کارخانه چهره منطقه را بکلی عوض کرده است بنابراین بیضائی به قلب جنگل های شمال میرود و دهکده را از آنچه بیادش مانده دوباره میسازد. در این فیلم «بیضائی» فقط از ده هنریشه حرفه ای استفاده میکند و بقیه بازیگران بومی هستند که هدایتشان بخاطر سنت همکاری آسان بود.

بنی جفری دمی از مجله فیلم میکروتینوئتر .

فیلم غریبه و مه اثر شگفت انگیز مرموزی که با ورود يك غریبه به يك دهکده ساحلی و به دنبال او تعقیب کنندگان در لباس های تیره و غول آسا آغاز میگردد، از سبك تصویری شاعرانه ای برخوردار است که خیلی زیاد به سینمای شرق مدیون است. مهارت «بیضائی» در استفاده از رنگ، مناظر ساحلی و در پرداخت صحنه های جنگ و گریز در جنگل او را در صف مقدم قرار میدهد. سکانس ورود اولین تعقیب کننده سیاهپوش که از میان انبوه مه دریا ظاهر میگردد و خاموش از بازار دهکده عبور میکند از گیرائی تصویری فوق العاده ای که شاید شایسته يك «میزوگوشی» باشد برخوردار است.

جان گیلت از روزنامه ساندی تلگراف .





دو فصل از فیلمنامه «غریبه و مه»

خانواده شوهر ناپدید شده رعنا [حیران، ذکریا، اسماعیل] گرد آمده‌اند تا او را از عروسی دوباره منع کنند.

کومه رعنا. روز. داخلی

از پشت شیشه‌های دود گرفته کومه گاه به گاه سایه پدر از کار افتاده‌ی رعنا دیده می‌شود که نگران دعوای درون کومه است، و همچنین تلاطم باد در درختان. ذکریا روی پا بند نیست، رعنا سخت و یکدنده. ذکریا در را به هم می‌کوبد.

ذکریا: چرا رعنا، به خاطر چی؟ زندگیت لنگه، یا کم و کسری داری؟ آگه به خاطر ایناس من هنوز نمرده‌م، زنده‌م.

رعنا: چرا می‌خواین کمکم کنین؟

ذکریا: [حیران] چرا؟ یادگارهای برادرم اینجاست؛ این شولا که توش مثل نهنگ بود، این قبضه، بچه‌ش که از همه چیز برای ما عزیزتره. ما باید به فکر تو و این بچه باشیم.

رعنا: شماها تا حالا کجا بودین؟

حیران سر به زیر می‌افکند.

صدای ذکریا: اینجا محکمه نیست رعنا!

اسماعیل: خیلی نمی‌شه که شوهرتو دریا گرفته. چطور فراموشش می‌کنی؟ اگر دوباره مرد دیگه‌ای به خودت ببینی، درست مثل اینه که دوباره اونو کشته باشی!

رعنا: من اونو نکشتم .
 ذکریا خشمگین اسماعیل را از زمین برمی دارد .
 ذکریا: اون به خاطر همه ما مرد، حالا که اون مرده ما باید به فکرش باشیم .
 رعنا: باید وقتی زنده بود به فکرش بودین .
 جیران سر برمی دارد . ذکریا بی قرار قدمی پیش می گذارد .
 ذکریا: تو داری ما را محاکمه می کنی ؟
 رعنا: اون از همه شما بدش می اومد، اون خودشو از دست شما سربه نیست کرد .
 اسماعیل: [با خشم و زاری] رعنا!
 جیران: [نگران همگی] اذیتش نکنین!
 ذکریا: [بی طاقت] تو قبول کردی که در همه چی با او شریک باشی، تو قبول کردی!
 رعنا: من قبول نکردم که قریونی بشم . شما اونو قریونی کردین، می دونم حالا نوبت منه . من قبول نمی کنم .
 ذکریا: [دیوانه وار] تو همه چی را جواب می دی!
 جیران: [پرخاشگر به برادران] ولش کنین!
 ذکریا: [ناباور] چی گفتی ؟
 جیران: چرا می خواین زنده را به مرده بفروشین ؟
 ذکریا: [پرتابش می کند] ساکت شوزن!
 جیران پرت می شود و می خورد به دیوار، اما هرطور هست بر زانو قرار می گیرد .
 جیران: ساکت نمی شم، شما منو حروم کردین بس نیست؟ من پیر شدم، موهای من سفید غیرت شما شده من پوسیدم، خوب نگاه کنین .
 گریبان خود را پاره می کند، اسماعیل و ذکریا سر خود را پایین می اندازند .
 جیران: اما اون هنوز جوونه . نگاه کنین، نگاه کنین .
 بر زانو پیش می رود . شانه رعنا را برهنه می کند . رعنا تکان نمی خورد . دو مرد رو برمی گردانند . جیران تقریباً فریاد می کند .

جیران: تن اون زنده‌س. اون هنوز زنده‌س. [بغضش می‌ترکد] به حرف
هیچکس گوش نده رعنا. اون کاری رو که می‌خوای بکن.
هیچکس غیر از تو احتیاج تو رو نمی‌فهمه. هیچکس نمی‌دونه
تنها موندن و بچه بزرگ کردن یعنی چه!

رعنا سر برمی‌دارد. گریه جیران برای خودش است و او را از پای می‌اندازد. صدای
باد از بیرون. ذکریا از پنجره بیرون را می‌نگرد.

ذکریا: بریم. همه دارن دیوونه می‌شن! - [پشت پنجره‌ی دیگر می‌ایستد
و بیرون را می‌نگرد. اسماعیل از کنارش می‌گذرد] - علامتهای
بدی می‌بینم. مثل این که همه چی می‌خواد خراب بشه.

فکرهای ناگوار را از سر می‌راند و راه می‌افتد طرف در که اسماعیل آن را باز کرده و
کنارش منتظر ایستاده، آنجا به خیالی می‌ماند و برمی‌گردد.
ذکریا: فکر کن رعنا، هنوز خیلی اتفاقا ممکنه بیفته.

جیران با پیش‌بینی خطر سر برمی‌دارد.

جیران: چیکار می‌خواین بکنین؟ [وحشت‌زده] مواظب باشین! اونم
دست‌خالی نیست.

اسماعیل: [به ذکریا] داس؟

ذکریا به وی و جیران می‌نگرد، و سپس هردو زیر باران خارج می‌شوند. رعنا آرام
پیراهنش را بر روی برهنگی شانه می‌کشد و برمی‌خیزد. از جلوی شولا و تیغه رد
می‌شود، کنار پنجره به دیدن باران لبخند می‌زند، از در بیرون می‌رود و زیر باران
می‌ایستد، سرش را بالا می‌برد، و یقه پیراهنش را زیر باران باز می‌کند.

جنگل. روز. خارجی

باران. آیت حصیری بر سر گرفته و قدم‌خیز زیر چتری حصیری ایستاده است.
هیزم‌شکنان هریک از سویی دنبال سرپناه می‌دوند یا حصیری بر سر گرفته‌اند.
آیت: [دردمند] من به اندازه همه جون می‌کنم، اما کسی منو قبول
نمی‌کنه.

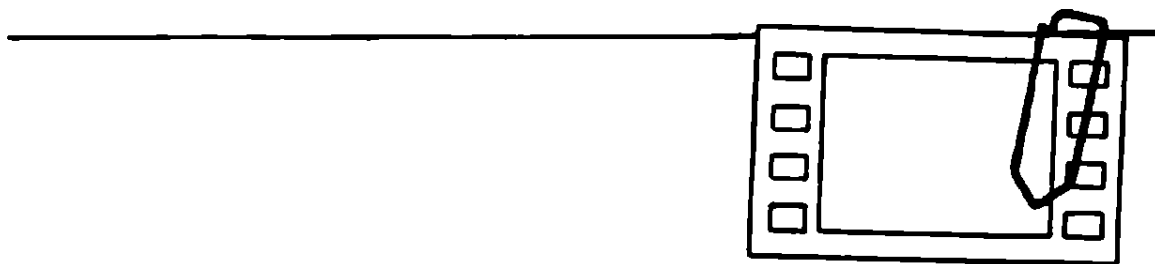
قدم خیر: [با لحنی درد آشنا] تو تازه واردی، باید امتحان بدی.
آیت: [سردرنیاورده و معترض] امتحان؟





☐	
☐	
☐	
☐	کلاغ
☐	(۱۳۵۵)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	





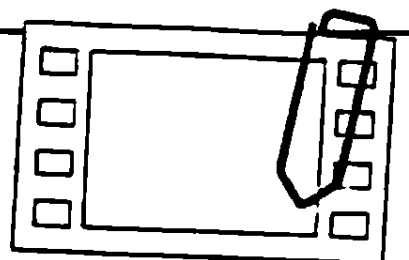
کلاغ

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان : واروژ کریم مسیحی
 منشی صحنه : سیما پستچی
 مدیر صحنه : رجب محمدین
 تهیه‌کننده : بهمن فرمان‌آرا (شرکت گسترش صنایع سینمایی ایران)
 تدارکات : علی کنگرانی ، احمد کاشانچی ، سامی تحصنی
 مدیر فیلمبرداری : مهرداد فخمی
 دستیار فیلمبردار : بیژن عرفانیان
 مشاور صحنه و لباس : ایرج رامین‌فر
 برك : فرهنگ معیری
 عکاس : عزیز ساعتی
 آگهی دیواری : عزیز ساعتی
 تدوین : بهرام بیضائی
 صدا : مصطفی مصطفی‌زاده
 کارهای چاپ : مرکز خدمات صنایع فیلم ایران
 بازیگران : پروانه معصومی (آسیه) ، حسین پرورش (اصالت) ، آنیک (مادر) ،
 منوچهر فرید (آقای دبیری) ، جمشید لایق (آقای ابتکاری) ، محمد مطیع (آقای
 دیم‌کار) ، شهرام گلچین (کارگردان) ، میراحمد ایروانلو (سرهنگ) ، آقاجان رفیعی
 (دکتر) ، سامی تحصنی (پدر آسیه) ، یاسمن مسعودی (کلفت) ، فرخ لقا هوشمند

(مادر آسیه)، ملیحه نظری (مهمان)، ولی گودرزی (مهمان)، ماگروهی پطروسیان (مهمان)، ماریا مرادیان (مهمان)، حسین گنجینه (مهمان)، گلچهره سجادیه (دفتردار)، ابوالفضل رسولی (قربان)، واپیک مانگاساریان (همکار)، فیروزه لطفی (مهمان)، فرشاد فرشود (کارمند)، رضا کهن (کارمند)، پریچهر شب افروز (بازیگر)، منیر نیاززاده (منشی صحنه)، محمد ابهری (کارمند)، همایون اختیار (همکار)، حسن خانی بیک (همکار)، احمد کاشانچی (صاحب خانه)، ایرج رامین فر (فیلمبردار)، همایون خارم میثاق (فیلمبردار)، سیما پستچی (منشی صحنه)، کیومرث ملک مطیعی (سرکارگر)، محمد پورستار (بایگان روزنامه)، محسن جابری (راننده)، حامد تحصنی (پزشک)، محمد اعرابی (صاحب کارگاه)، محمد نشاط (تعمیرکار)، عرش پورزارعی (پاسبان)، اقبالی (همکار)، شکور رفیعی (سرکارگر)، اکبر جهانبخش (کارمند آگاهی)، عباس شیخ زاده (کلانتر)، معصومه تقی پور، پری و ثریا خیری و هایده سر رشته دار (گمشدگان).
۳۵ میلیمتری: سیاه و سفید ۱۲۰ دقیقه

اولین نمایش ساعت ۱۹ سی ام آبانماه ۱۳۵۶ در سینما دیاموند، ششمین جشنواره جهانی فیلم تهران (۲۴ آبانماه تا ۶ آذرماه ۱۳۵۶).

کلاغ



آقای اصالت معرف برنامه های تلویزیونی در جستجوی موضوعی برای يك برنامه، توجهش به يك آگهی در روزنامه ی عصر جلب می شود که اعلام کرده است دختر جوانی گم شده و یابنده با نشانی داده شده تماس بگیرد. عکس دختر گم شده به نظر آقای اصالت آشناست؛ می کوشد به یاد بیاورد او را کجا دیده است و به همین دلیل هنگام اجرای اخبار شب چندبار تمرکز خود را از دست می دهد. شب، با این که زنش آسیه مجالس مهمانی تکراری را دوست ندارد، او را با خود به دوره ی هفتگی همکاران می برد. آنجا قضیه ی دختر گم شده به صورت شوخی

درآمده، و وقتی انگشتی گم می شود جیب های همه را می گردند. آسیه معلم مدرسه ی کرولال هاست، و زندگی واقعی اش آنجاست. و در عین حال در منزل خاطرات مادرشوهرش را می نویسد که راجع به جوانی، عشق، دوران جنگ و سالهای اشغال ایران است. او خانواده ای داشته پیشینه دار و اصیل و متجدد که پیش از جنگ ورشکست شده اند و او در زمان جنگ پرستار بوده است. بازماندگان این خانواده هنوز هفته ای یک بار بنا بر سنت در خانه ی او جمع می شوند.

اصالت به نشانی گفته شده در آگهی دختر گمشده مراجعه می کند و متوجه می شود که نشانی مربوط به سی سال پیش است. و در دفتر روزنامه می فهمد که عکس و آگهی و پول چاپ توسط نامه ی پستی به ایشان رسیده. از طرفی دوستان او شماره تلفن او و آگهی را از تلویزیون پخش می کنند تا هر کس نشانه ای از دختر گم شده یافت با او تماس بگیرد.

آسیه پس از آن که موفق می شود از راننده ای که می خواهد او را برآورد بگریزد تازه به موضوع دختر گمشده علاقمند می شود، او که پس از حادثه روحاً بیمار است پدر و مادرش را که از فقر خویش شرمند هاند در گلخانه ی منزل دیدار می کند. تلفن های مزاحمان شوخ و مراجعه ی پاسبان و بازجو به منزل آسیه را بیشتر درگیر این ماجرا می کند. در حالی که همکاران اصالت موفق می شوند با یک تلفن جعلی او را به سر کار تهیه ی گزارشی سینمایی از آلودگی هوا بکشانند و او عملاً به شغل روزانه ی خود بازمی گردد.

مادر که همچنان خاطرات گذشته می گوید آسیه را با خود به زمانی از دست رفته می برد، به جاها و به دیدار مردمی که دیگر وجود ندارند. درمی یابیم که عاشقش در جوانی مرده، و او به ازدواجی کوتاه و بی عشق تن در داده، و اصالت را که فرزندش نیست در شلوغی بیمارستان زمان جنگ یافته. کمی بعد مادر طی بحرانی روحی دفتر خاطرات را پاره می کند و معلوم می شود که تکرار موضوع دختر گمشده در منزل اعصاب او را به هم ریخته.

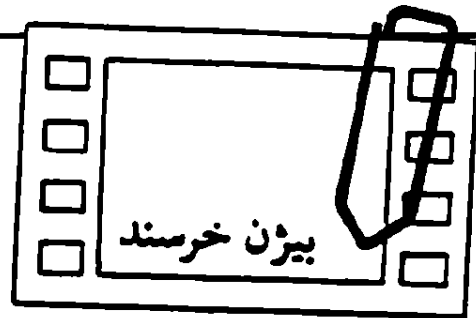
آسیه که منتظر فرزند می است در مدرسه، برآشفته از همکاری که به نظر می رسد گلهایی برایش می فرستد، درمی یابد که فرستادن گلها کار کودکی کرولال

است که کسی را ندارد و معصومانه او را کانون محبت خود قرار داده است. در منزل محقر پدری هم آسیه با گل پذیرایی می شود.

در مهمانی هفتگی مادر از شنیدن يك صفحه‌ی قدیمی که خاطره‌ای را در او زنده می کند برانگیخته می شود، و کمی بعد خبر دروغ این که دختر گمشده پیدا شده او را به کلی درهم می ریزد. آسیه حس می کند که میان همه‌ی آنچه که او را احاطه کرده رابطه‌ای هست. به جستجو در محل قدیمی نشانی که اینك باغ ملی شده می پردازد، و از آنها که چیزکی بدانند پرسش می کند، و در وضعی که آقای اصالت از هر موضوع يك برنامه می سازد، آسیه با جستجوی اطاق خصوصی مادر عکس دختر گمشده را می یابد و سرانجام کشف می کند که گمشده جوانی مادر است.



کلاغ



فیلم «کلاغ» را بهرام بیضایی در شرایطی ساخته که احتمالاً سانسورهای رایج بر داستان و بر فیلم را تحمل کرده است. اما چون بحث، نمی‌تواند بر سر این باشد که اگر سانسوری وجود نمی‌داشت، فیلم چگونه می‌شد، لذا به فیلم در هیئت و در جامه‌ی فعلی‌اش نگاه می‌کنیم. فقط برای آنکه هیچیک از شمول احتمالی را از دست نداده باشیم، نگاهمان از سه زاویه برداشت خواهد کرد؛ ۱- رابطه‌ی این فیلم با آثار دیگر این کارگردان، و در نتیجه دستیابی به مشغله‌های ذهنی فیلمساز ۲- بررسی زاویه دیدهای اجتماعی و احتمالاً سیاسی ۳- ارزشیابی فیلم.

رابطه با قبل را کارگردان از دو طریق به دست می‌آورد؛ ارج گذاردن و تکرار.

اما قبل از آن ببینیم اصلاً چرا با قبل رابطه برقرار می‌کند؟ براساس سنت و براساس تجربه. این رابطه را هر فیلمساز صاحب سبکی در دنیای سینما دارد - که خودآگاه و ناخودآگاه انجام می‌گیرد. قبل از آنکه در این دور یغرنجی‌ها گرفتار شویم، با مثال‌ها پیش می‌رویم:

«استنلی کوبریک» کارگردان بزرگ سینما، يك دلمشغولی بزرگ دارد و آن «انسان در برابر ماشین» است. جلوه‌های گوناگون این مسئله را در «راز کیهان»، «دکتر استرنج لاول» یا «پرتقال کوکی» می‌بینیم.

حالا، در مورد کوبریک، این رابطه با قبل و بازگشت به يك مسئله براساس تجربه است و اصلاً خودآگاه است.

جلوتر از او «هوارد هاوکز» را داریم که با يك درونمایه‌ی اصلی در يك داستان و سترن، فیلم‌های «رود سرخ»، «ریوبراوو»، «الدورادو» و «ریولوبو» را می‌سازد - که اینجا براساس تجربه، سنت را به وجود می‌آورد. و به همین ترتیب، جلوتر و جلوتر تا زمان سینمای صامت و سینمای اولیه، که هر بار هر فیلمساز صاحب سبکی در واقع خودش را تکرار می‌کند. اما اینکه این تکرارها نامکرر باشد، به درایت و نبوغ و خوش‌زبانی فیلمساز برمی‌گردد. و فیلمساز صاحب سبك و به عبارتی مؤلف، كوچك و بزرگ ندارد؛ «کوستاگواراس» سبك مشخصی دارد و «آنتونیونی» هم دارد.

بعد از این مثال‌ها برمی‌گردیم به حرف قبلی؛ بیضایی از فیلم به فیلم، با گذشته‌ی خودش رابطه برقرار می‌کند - براساس سنت، که این سنت از سینمای تثبیت شده‌ی مؤلف می‌آید - و براساس تجربه، که حالا راحت‌تر به حرف‌های قبلی خودش رجوع می‌کند.

اما رابطه را خودآگاه ایجاد می‌کند؛ چون هنوز در افسون يك بیان قبلی است. و ناخودآگاه، در مرحله‌یی که به غم غربت می‌رسد. به اینهمه، جدا جدا نگاه کنیم.

بزرگترین دلمشغولی همیشگی بیضایی «شخص در جستجوی هویت خویش» است: از معلم فیلم «رگبار» با زبانی که هنوز تهذیب نیافته بود، تا كودك فیلم «سفر»، تا ناشناس فیلم «غریبه و مه».

سر راهمان تا جمله‌ی بعدی، ناگفته نماند که این مشغله‌ی ذهنی و این دلمشغولی، اصلاً از شرایط و احوال اجتماعی و سیاسی زمانه باید بیاید که اما درگیر انواع بندها و بازبینی‌ها و سانسورها، به تدریج آنچنان تو در تو می‌رود که هزارتو می‌شود و به اسطوره‌ی بغرنجی می‌رسد که بیضایی در فیلم «غریبه و مه» قصد بیانش را داشت، اما بی‌آنکه بداند، تماشاگرش را در چم و خم راه از دست داده بود.

در فیلم «کلاغ» اما، همه دلمشغولی فیلمساز را دارند و هریک به نوعی چنگ برخویش انداخته‌اند: در نمای درشت؛ زن، شوهر، و پیرزن، که در عین حال، این مسئله در نهایت، پیرزن را به آدم اصلی داستان تبدیل می‌کند که در بسیاری نکات نیز به تکرار فیلمساز می‌پردازد.

کارگردان، در تکرار خودآگاهانه، خیلی بیش از این پیش می‌رود؛ کودک کر و لال فیلم، اصلاً ادامه‌ی شخصیت کودک فیلم «سفر» است، بخصوص که در آن فیلم نیز زن - مادر ذهنی، باز همین هنرپیشه (پروانه معصومی) بود.

صحنه‌ی کابوس گونه‌ی کودک در فیلم «سفر» در حالیکه يك كلاه مخملی در تعقیب اوست، این بار در فیلم «کلاغ» برای زن تکرار می‌شود، هنگامی که از چنگ رباینده‌اش گریخته و در دنیایی آغشته از تصویرهای نمادگونه سرگردان است. بخصوص به عینك بزرگ سر در يك مغازه نگاه کنیم که در هردو فیلم تکرار شده است.

اما تکرار ناخودآگاهانه، به عنوان يك دلمشغولی شخصی و نه اجتماعی یا سیاسی، هنگامی است که کارگردان به غم غربت می‌رسد. پیرزن دایم به تهران قدیم می‌اندیشد (در این حد کارگردان يك شوخی خصوصی هم با خودش دارد؛ هنگامی که مرد از ساختن فیلم گزارشی از تهران قدیم حرف می‌زند، پیرزن به نشانه‌ی تمسخر و مشکل بودن کار، دستش را بالا می‌برد) و در جستجوی جوانی از دست رفته است.

این زمان‌های از دست رفته را اما؛ به نوعی «مارسل پروست» (از نقطه‌نظرگاه‌هایی شخصی) - و شرایط اجتماعی و سیاسی، هردو، شامل می‌شوند.

در این غم غربت، کارگردان دست به پیشروی بیشتری می‌زند و از دو طریق به آن نزدیک می‌شود: اول، آدم‌های گذشته در زمان حال؛ پیرمردا و پیرزنانی از دنیای قدیم که حالا حتی در نشخوار خاطرات هم دچار فراموشی و کندذهنی شده‌اند - دوم، بازگشت از حال به گذشته، هنگامی که زن جوان

یکبار به همراه پیرزن، و یکبار به تنهایی به این تهران قدیم بازمی گردد. که در هر دو طریق، کارگردان صحنه پردازی (میزانسن) ماهرانه‌یی ارائه می کند. اولی در صحنه های داخلی، در اتاق، از دیدگاه زن جوان که تب کرده بر تخت افتاده و صحنه ها حالت خواب و رویا را دارد - و دومی در صحنه های خارجی، با سر در باغ ملی و اداری سجل احوال و دسته ی نوازندگان و موسیقی به یاد آورنده.

این غم غربت، يك گریز خصوصی تر هم دارد؛ همراه با زن جوان (و کارگردان) به اتاقی وارد می شویم که مملو از این وسایل عتیقه شده ی تهران قدیم است و یا ترددی در گردشگاه عمومی شهر، در جستجوی خیابانی از محله ی سنگلج.

از این نکات آیا کارگردان به برداشت های اجتماعی و سیاسی می خواهد برسد؟ بدون تردید... و هم از آغاز بگوئیم که اگر حالا اینهمه، رنگ پریده و بی رمق می نماید، به خاطر آزادی حرف و بیان این زمان است در برابر سانسور آن دوران.

۲

این اشاره های اجتماعی - سیاسی به دو صورت انجام می شود؛ آنهایی که حالت انتقاد و ریشخند را دارد، و دسته یی که نماد صوری حرف و اندیشه یی از کارگردان است، که طبعاً این قسمت اخیر دارای گنگی و ابهام شدیدی است بنابر مقتضیاتی که ذکر شد.

انتقاد از شغل ها می آید، ریشخند از حرف ها.

از شغل: - مرد جوان که گزارشگر تلویزیون است، شخصیت سازی و نحوه ی برداشتش از مسایل، نوع روابطش با دیگران و پوچی زندگیش. نگاه کنیم به نوع کار گزارشگری اش، و برخوردهایش در زندگی اجتماعی و زندگی خصوصی.

- گروهبانی که روی بازویش کلمه ی «جودو» الصاق شده و در فکر

قشنگی خانه‌ی مورد مراجعه است.

- رفتگری که در گردشگاه عمومی شهر، با بی حوصلگی، برگی را سر راه خود، با نوک جارویش جابه‌جا می‌کند و بعد روی نیمکتی می‌نشیند و چپش را چاق می‌کند. و غیره.

از حرف: - در قسمت پخش خبر، همکاری به گوینده یادآوری می‌کند که اگر از صورت فعلی اخبار خوشش نمی‌آید، می‌تواند آنها را تغییر دهد.

- سرکارگری که در مورد آلودگی هوا مورد سؤال قرار می‌گیرد، خطابه‌ی غرا و کاملاً بی‌معنایی ایراد می‌کند، که شباهت زیادی به آنچه در طول سال‌ها به عنوان گزارش‌های رسمی به کار می‌رفت، دارد.

- گمشده‌هایی که پیدا شده‌اند و همگی با هم سعی در حرف زدن دارند. و غیره.

بعد نمادهای صوری حرف و اندیشه‌های کارگردان که گفتیم به شدت دارای ابهام و پیچیدگی هستند که در نتیجه به هر معنایی می‌توان تعبیرشان کرد، بدون آنکه شاید به مفهوم اصلی دست یافت.

مثلاً در صحنه‌ی بازدید از تهران قدیم، زن جوان در شکل و رفتار، شباهتی ناگهانی با زن بسیار آشنای این سال‌ها پیدا می‌کند؛ با شکل کلاهی که به سر دارد، و نوع توجهش به اطراف... و یا اینکه مرد جوان، درمی‌یابیم که فرزند واقعی پیرزن نیست، و فرزند خوانده است (بزرگ شده و انجام پسری که در جستجوی مادر است) - و در نتیجه باز بی‌هویتی و بی‌ریشگی.

۳

حالا، از اینهمه ببینیم کارگردان چه طرفی می‌بندد. نخست اینکه چه در دست دارد...

پسر بچه‌ی کر و لالی که به خانم معلم، به جای مادری که ندارد، دل می‌بندد. مردی که زنی او را به فرزندپذیرفته، اما ریشه‌ی ندارد. زنی

که از طبقه‌ی خود جدا شده و حالا سرگردان است. پیرزنی که گمشده‌یی دارد؛ جوانی از دست رفته، و به دنبال آن می‌گردد.

پس، يك عده آدم بی‌هویت و بی‌ریشه که در تلاقی با یکدیگر، همچنان با هم بیگانه و سرگردانند. به يك معنی، تصویری از يك اجتماع؛ اجتماعی که هویت و ریشه را از مردمان آن گرفته‌اند. یا به دنبال گمشته‌یی هستند، و یا به رضایت پوچ احمقانه‌یی دست یافته‌اند.

بر اینهمه، کارگردان نمادها و اشاره‌های انتقادی، اجتماعی، سیاسی و نیز غم غربت را می‌افزاید.

يك وجه ظاهری‌تر هم داستان دارد، و آن قصه‌ی گمشده‌یی است که به نوعی همه به دنبال آنند.

مسیری را که داستان طی می‌کند تا مرحله به مرحله به حقیقت نزدیک‌تر شود و از صحنه‌های ماقبل آخر تا پایان، که موضوع روشن می‌شود، نحوه‌ی نمایشی اوج و فرود با مهارت به کارگرفته شده و اینهمه از تجربه‌های موفق بیضایی در نمایشنامه‌نویسی از دست رفته‌ی ما سرچشمه می‌گیرد.

... و در نهایت جوانی از دست رفته‌ی ما.

اما در تداوم داستانی، فیلم‌کنداست، و بدون حرف، وراج می‌شود. در بسیاری از صحنه‌ها وقت زیادی تلف می‌شود تا به نتیجه برسد، مثلاً صحنه‌ی مهمانی اول فیلم، که در نمی‌آید، و شخصیت‌سازی‌ها، یک‌دست و هموار و موفق نیست. مرد بی‌ریشه و پوچ ساخته می‌شود، اما رابطه‌اش با زن به موفقیت نمی‌رسد. و زن، که به کلی سرگشته باقی می‌ماند، نه به شخصیت طبقه‌یی‌اش نزدیک می‌شود و نه به شخصیت روشن‌فکرانه‌ی داستان. در حالیکه شخصیت‌های فرعی، مثل تمامی آدم‌های مربوط به گذشته، و یا معلم همکار زن، به خوبی ساخته می‌شوند.

اشاره‌های اجتماعی، سیاسی مطلقاً فیلم را نجات نمی‌دهند، همچنانکه نه حتی مدرسه‌ی بچه‌های کر و لال و نه راننده‌یی که رباینده و متجاوز زنان است.

در عوض غم غربت خوب است، کلاس درس خوب است، اتاق مربوط به گذشته خوب است...

نگاه که می‌کنیم، می‌بینیم که کارگردان هم در این فیلم، به همین اندازه متزلزل و در فراز و فرود بوده است.

موفقیتی برای بیضایی نیست. می‌پذیریم که در شرایط قبلی، بیش از هبوط کلاغ براین ویرانه‌های انسانی امکانی نداشته (راستی صحنه‌ی تجسم پرواز کلاغ به وسیله‌ی خانم معلمه خیلی خوب است و تمامی رابطه را با داستان می‌سازد)، اما حالا که کلاغ پر داده شده، حالا چی؟

نقل از کتاب نگاهی به سینمای سیاسی.

کلاغ: ضیافت اشباح



بهرام بیضایی با هر فیلمش دریچه‌ای می‌گشاید بر ناشناخته‌ها و پرسش‌ها. اغلب پاسخی در میان نیست و بیشتر همان پرسش است که برجسته‌تر می‌شود. سینمای او هم هیچ تلاشی در گشودن این پرسش نمی‌کند، که حتی حلقه‌ای است در عدم ارتباط و دشواری تفاهم: بیانی استعاری، فرهنگی وسیع و زبانی پیچیده.

«غم غربت» و «بیگانگی» از دیدگاه فلسفی آن، مضمون اصلی کلاغ است. داستان فیلم بسیار زیباست: یک گوینده تلویزیون به نام آقای اصالت (حسین پرورش) روزی تصادفاً آگهی و عکس دختر گمشده‌ای را در روزنامه می‌بیند، قیافه دختر برای او آشناست و تصمیم می‌گیرد او را پیدا کند. همسرش آسیه (پروانه معصومی) نیز در یافتن اصرار می‌کند. دوستان هم کمکش می‌کنند. سرانجام پس از کنکاش‌های فراوان درمی‌یابد که دختر،

عکس جوانی مادر اوست. مادر (آنیک) پیرزنی است تنها و بیمار. او که به آستانه «مرگ» رسیده، با توسل به گذشته «زندگی» را بازمی جوید. «هستی» این مشغله زودگذر با تمام جنبه‌هایش در گذشته متجلی است، زن را وامی دارد که جوانی گمشده‌اش را پیدا کند و در اینجا چقدر به دکتر بورگ فیلم «توت‌فرنگی‌های وحشی» برگمن شبیه است.

زن هیچگونه پیوندی با زمان حال ندارد. با پسر و عروزش، و بی هیچ پیوندی با آن دو، زندگی می‌کند. حتی رابطه او با پسرش دقیقاً مشخص نمیشود. خانواده بزرگ او هفته‌ای یک بار گرد هم جمع می‌شوند و وقت را به تخته نردبازی و نشخوار خاطرات می‌گذرانند.

این تجمع برای آنها هیچ مفهومی ندارد، و تنها به عنوان یک سنت و وظیفه اخلاقی بدان گردن می‌گذارند. عدم ارتباط و تنهایی مطلق خصیصه یکایک آنهاست. هر یک با دنیای درون خود، که در گذشته ریشه دارد، دمسازند. از زمان حال باید گریخت. در پرتو خورشید فروزان آن، همه چیز می‌سوزد و می‌پوسد. از آینده نمی‌تواند حرفی به جا باشد آینده‌ای که سراسر به مرگ و نیستی تعلق دارد. پس همان به که قلاع خاطرات را استوار دارند. و به رؤیاهای آن جزیره گمشده چشم و دل بدوزند، خاطراتی که از زیر بار آن رهایی ندارند. گذشته‌ای که در زمان حال جریان می‌یابد و هستی کاذب خود را بر نیستی مجسم تحمیل می‌کند، و می‌تواند زیبا هم باشد، که در این مورد هست. پیرزن، جوانی رؤیائی و زیبایی خود را در «تهران قدیم» گذرانده است. در خانواده‌ای - احتمالاً اشرافی و غرق در خوشبختی زمانی که از اندیشیدن به آینده هراسی نبوده و او به سادگی به آرزو و رؤیاهایش می‌اندیشید، و در صدف اصیل خود نفس می‌کشید. محیط او تهران پیش از جنگ و اشغال بیگانگان است، جامعه‌ای که هنوز رنگی از اصالت و هویت داشت. او در اینجا تنها نبود و با «خود» می‌زیست و به یک کلام هنوز گم نشده بود. حال آخرین سالهای زندگی را در خانه پسرش، در محیطی سخت کاذب و بیگانه سپری می‌کند. بی کوچکترین نشانی از آن گذشته

گمشده .

همه چیز در پرتو زمان حال رنگ باخته است، و از آن چیزی بی هویت و مقلوب زاده شده، او قادر به انطباق و ارتباط با این محیط تازه نیست، اینست که یکسره به گذشته می اندیشد و این آستان دنیای خدشه ناپذیر خاطرات است. و او چه اصراری در حفظ این خاطرات پوسیده دارد! برجسته ترین و زنده ترین این خاطرات «مرده» مربوط به عکسی است که يك كنل خارجی در زمان جنگ سی سال پیش در باغی از او گرفته و عاشق این كنل بوده و او را به زودی از دست داده، اما عکس را همچنان چون عزیزی گرمی نزد خود نگاه داشته. او برای بازیافتن و احیای دنیای «مرده» خود، زنده ترین سند زندگی خود را رو میکند: او همین عکس را برای روزنامه می فرستد، تا جوانی او را پیدا کنند. طنز سیاه «بیضائی» را قبلاً در «رگبار» سراغ کرده بودیم، و این بار برجسته تر و عمیق تر در «کلاغ» بازمی یابیم. این طنز وقتی گزنده تر میشود که بیضائی واقعیت جامعه کنونی را در برابر رویاهای از دست رفته پیرزن قرار می دهد.

جامعه بی هویت مصرفی، که بیضائی استادانه از آن غول می سازد، و تنها با دو سه صحنه میانی کوتاه - نظیر مجلس مهمانی و ماشین عوضی و... رؤیاهای پیرزن - و مارا - اساساً درهم می ریزد. این واقعیت زشتی است که پیرزن ناگزیر است از آن بگریزد.

جامعه ای که چیزی جز طفل حرامزاده و ناخلف محیط او نمی تواند باشد. پسر و عروشش دو نمونه متفاوت این جامعه اند. که پرداخت بیضائی اما، از هیچیک از این دو شخصیت کامل و یکدست نیست، و چندین بار به تکرار همان خصیصه های تثبیت شده می پردازد.

آقای اصالت در نقطه مقابل مادر قرار دارد. او بنا به حرفه اش - يك گوینده موفق - با دیگران در ارتباطی همیشگی است. او فرزند خلف جامعه نو است و یکسره به همین جامعه تعلق دارد. پستی ها و زشتی های پیرامونش را به سادگی می پذیرد و اساساً در آنها سهمیم است.

آسیه (خانم اصالت) سومین زاویه این مثلث است و پیچیده‌ترین شخصیت فیلم، بیشتر از این نظر که بیضائی را در ارائه کامل شخصیت او ناموفق می‌دانم. زن از قشر اجتماعی پائین‌تری است - این را تنها در آشنائی کوتاه با خانواده‌اش می‌فهمیم - او عنصری خارجی است که به لانه اشرافیت نفوذ می‌یابد. (چه زیبا بود اگر تهدید کننده هم بود، اما نیست!) پیرزن او را سخت دوست دارد و شبیه جوانی خودش می‌داند. طبیعی است که رابطه خوبی با شوهرش نداشته باشد. غول جامعه او را سخت تهدید می‌کند، و از همین جاست که به ارزش‌ها و رؤیاهای پیرزن دل می‌بندد. خاطرات پیرزن را یادداشت می‌کند و او را به دیدن محله‌های قدیمی می‌برد، تا در یافتن جوانی گمشده‌اش او را یاری کند. (بیضائی در این صحنه‌ها فضائی گیرا و بسیار زیبا می‌آفریند). سرانجام نیز هموراز عکس را کشف می‌کند. به هرجائی سر میزند و تمام زندگی پیرزن را می‌کاود و به اتاق خاص پیرزن راه پیدا می‌کند، جائی که پیرهزن گوشه‌ای از دوران جوانی خود را اصیل و دست نخورده نگاه داشته است.

بیضائی را در کلاغ میان مرگ انسان و مرگ جامعه سرگردان می‌یابیم. او ظاهراً از مرگ پیرزن به مرگ جامعه رسیده است، یا به عبارت درست‌تر، مرگ پیرزن را مرگ جامعه تکمیل می‌کند. پس سقوط پیرزن می‌تواند نماینده زوال يك دوران باشد، شاید بیضائی بر این گمان باشد، اما تاریخ با او همگمان نیست. نه جنگ دوم و نه اشغال بیگانگان، نمی‌تواند گذار يك مرحله در تاریخ ما باشد، چیزی که بیضائی می‌کوشد از آن يك نقطه عطف بسازد اشغال بیگانگان تنها به تغییر روبنائی جامعه ما انجامید، که کژدیسی و بی‌هویتی فرهنگی مهمترین نموده‌های آن است. اما زوال يك دوران را با چه محك می‌زنند؟

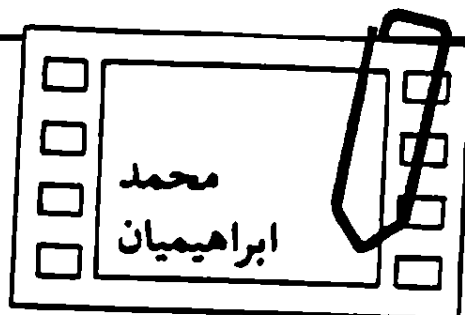
پایگاه طبقاتی پیرزن را تنها به حدس و گمان می‌توان دریافت، که در هرحال - چه به اشرافیت زمین دار وابسته باشد و چه به سوداگری بالنده - هیچيك بنا به برداشت بیضائی، ره به جائی نمی‌برد.

پیرزن - در فیلم بیضائی - دوبار سقوط می کند: يك بار از «هستی» و بار دیگر از «تاریخ» مورد اول پذیرفتنی است آن هم تنها به این شرط که تمام پیوندهای او را با «هستی» بریده باشیم.

بیضائی هم ظاهراً همین را می خواهد: او برآنست که مرگ فلسفی کامل را در وجود پیرزن مجسم کند.

روزنامه کیهان، شماره ۱۰۳۲۴، سوم آذر ۱۳۵۶.

سفری دور و دراز به زمان از دست رفته



به يك اعتبار کلاغ بهترین فیلم بیضائی بعد از رگبار و غریبه و مه است. رگبار برخورد صادقانه بیضائی با سینماست ضعف تکنیکی لطمه‌ای به مفاهیم فیلم وارد نمی سازد، سینمائی است که در جهت مردم حرکت میکند و نگرش‌های خاص اجتماعی و فلسفی بیضائی را نیز به همراه دارد.

غریبه و مه سینمای بیضائی را بگونه دیگری معرفی میکند تکنیک و فرم در خدمت محتوا گرفته می شود و بیضائی برای دست‌یابی به يك بیان خاص سینمائی جهشی دارد.

فیلم برغم همه تسلطش در تکنیک و مفاهیم خودش را از رگبار جدا میکند جهان‌بینی گسترده بیضائی در قالب تصویر شکل دلپذیری می‌یابد که در عین حال گرایش‌های او را به مسائل آئینی نشان می‌دهد. آنچه غریبه و مه مطرح میکند و اتفاقاً مهجور میماند، سیر تطوری انسان در يك بعد فلسفی، اجتماعی و تاریخی است، دست‌یابی به جهانی است که هسته اصلی اش را انسان تشکیل می‌دهد.

کلاغ سومین فیلم بلند بیضائی از دو سو قابل تعمق است. نخست

اینکه بیضائی به بیان مطلوب سینمائیش دست می‌یابد که به هیچ سینمای دیگری متعلق نیست، اینجا و در این فیلم حضور بیضائی بعنوان يك فیلمساز مؤلف در خور توجه است، تکنیک کلیه امکانات عرضه شده را در اختیار بیضائی میگذارد و مفاهیم زیربنائی فیلم با شگردهای خاص او در کلام و تصویر به غنائی تصویری میرسد. دوم اینکه بیضائی در کلاغ به يك کلیت می‌اندیشد، به يك کلیت فلسفی و بخصوص تاریخی که از مرز آقای حکمتی (رگبار) و آیت (غریبه و مه) در میگذرد. اگر در رگبار شرایط اجتماعی و نوع زیست آقای حکمتی بررسی میشود و اگر آیت غریبه و مه در بعد دیگری بیان می‌شود، «مساله» اصالت در کلاغ بگونه دیگری مطرح میگردد در کلاغ آنچه اهمیت دارد خود «اصالت» (بعنوان يك فرد) نیست دوران اصالت و تاریخ اصالتهاست که به آن پرداخته میشود.

«اصالت» و زنش «آسیه» همان دارکوبهای تمثیلی بیضائی‌اند، لکن اصالت دارکوب نااصیلی است خیلی زود خسته میشود - جا میزند و در میگذرد، اما «آسیه» بدلیل اینکه تمثیل در خود او نهفته و بوسیله خود او بیان می‌شود دارکوبی است که غائله را ختم می‌کند، اوست که «اصالت» را به آگاهی میرساند و «عالم» را با يك واقعیت آشنا می‌سازد.

مساله‌ای که شاید در ابتدا جاذبه‌ای برای «آسیه» نداشت اما تداخل شخصیت او و عالم - پیرزنی که جوانیش را ازدست داده - سبب می‌شود خصلت دارکوبی او از حد کنجکاوی نیز بگذرد به يك بیان می‌شود عالم و آسیه را دو شخصیت ادغام شده دانست. «آسیه» جوانی از دست رفته «عالم» است. عالم جوانی خود را در آسیه می‌بیند و «آسیه» در گذرگاه حال و گذشته خودش را گاه در قالب «خود» و گاه در قالب «عالم» مرور می‌کند و آنچه گم‌شده و آنچه از دست رفته نه جوانی عالم است و نه جوانی آسیه است که از دست خواهد رفت.

آنچه از دست رفته و نشانی از آن باقی نیست تاریخ ملتی است که اینك تنها به افتخاراتش تکیه دارد، افتخاراتی که در خاک مدفون شده و جز

خاطره‌ای از آنها باقی نیست، نگاه کنیم به فصل نهائی فیلم، مرور «آسیه» در اطاق کهنه فرتوت قدیمی با ابزار و اشیاء عتیقه، کهنه قدیمی که متعلق به جوانی عالم بوده است و همین جاست که آن دوربین قدیمی (شاید يك مورخ) آن عکس قدیمی را، آن تاریخ از دست رفته را در پوششی از ابهام متجلی میکند.

حالا این میان سخن بر سر اینستکه آیا این اصالت تاریخی است که از میان رفته یا اصالت وجودی است؟ به تعبیری شاید هر دو و کلاغ تصور میکنم در لایه زیرینش چنین هدفی را دنبال کند.

شخصیت‌پردازی در فیلم کلاغ به بهترین وجه ممکن میسر می‌شود. اصالت گوینده تلویزیون بمناسبت حرفه‌اش در يك ارتباط شبکه‌ای وسیع با مردم است، با مردمی که صرفاً مخاطب هستند، شاید بگونه‌ای يك ارتباط يك جانبه، اما بمرور که گزارشگر تلویزیون نیز می‌شود امکان ارتباط عینی‌تری برای او فراهم میشود که تنها و از طریق آنتن با مردم ایجاد رابطه نکند بلکه میان او و مخاطبانش ارتباط مستقیمی ایجاد بشود.

دو مساله «اصالت» را بر آن میدارد که شك خودش را نسبت به شناختی که از عکس گمشده دارد تقویت می‌کند در وهله اول شکی است که او نسبت به شناخت عکس دارد که در زمینه تاریك ذهنی او ردپائی گذاشته است، اتفاقی که سی سال پیش افتاده‌واو را صاحب همان عکس به پسر خواندگی قبول کرده است.

مساله دوم کنجکاوی حرفه‌ای اوست همان مساله‌ای که امکان تعقیب را برای او فراهم می‌کند در ابتدا آنچه برای اصالت مفهومی ندارد معناست و این طبیعی است که او نسبت به «معنا» بی‌توجه بوده باشد. بهمین دلیل او نسبت به گنجینه‌ای که در انباری زیرزمین خانه‌اش وجود دارد بی‌توجه بوده است. او تنها به سطح رویی شخصیتش توجه داشته و نسبت به پشتوانه توجهی نداشته است. اما ارتباط آسیه بعنوان يك معلم مدرسه کر و لال‌ها، ارتباط عینی‌تریست که البته شکل تراژیکش نیز عینی‌تر است، ممکن است

ارتباط اصالت نمایشی باشد، اما ارتباط آسیه نقبی از برون به درون است. نگاه کنیم به نوع روابط آسیه و کرو لال‌ها و مسائلی که آنجا مطرح می‌شود و مقایسه کنیم نمایشی که آنجا می‌گذرد با نمایش‌هایی که جلوی دوربین تلویزیون پرداخت می‌شوند. فعلی که در مدرسه کر و لال‌ها صرف می‌شود فعلیت انجام یافته‌ایست که به واقعیت گرایش دارد. یکی از محصلان به جبر حضور يك درس مجبور است فعلی را صرف کند، صرف این فعل برای پسرک بسختی صورت می‌گیرد، اما او بسادگی تمام همان فعل را در شکل منفی اش به آسودگی صرف می‌کند، بی آنکه از او درخواست صرف چنین فعلی شده باشد.

این پسرک همانست که هر روز با نثار يك شاخه گل روی میز «آسیه» در حقیقت تداوم نسل پدر آسیه و نسل خانواده آسیه را تأیید می‌کند. پدر آسیه که تنها در دو فصل کوتاه فیلم نمایانده می‌شود از گل‌ها سخن می‌گوید و بعلت مرز غیرمشرکی که با خانواده اصالت دارد هیچ‌گاه جرأت نمی‌کند خود را به آنها حتی نشان بدهد، رابطه محدودی که در فراسوی خودش به يك کلیت می‌انجامد. کلیت اصیلی که مورد تهاجم نیز قرار می‌گیرد.

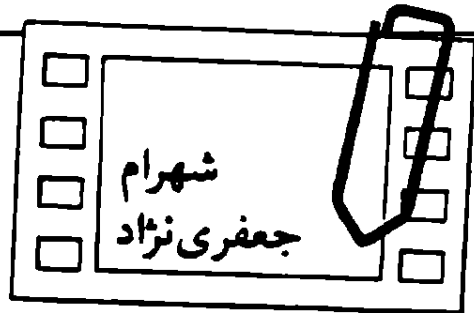
فصل كتك‌کاری بچه‌ها همان پسرکی را که فعل منفی صرف کرده بود و با نثار شاخه گل می‌کوشید ارتباط معنویش را از طریق يك مادیت زیبا با معلمش حفظ کند و نیز هراس پدر آسیه برای برخورد با خانواده اصالت. در گیر و دار این روابط آشنا و ناآشنا می‌کوشد به حقیقت دست بیابد، او دست‌یابی به این حقیقت را مبتنی بر تجربه میداند و این تجربه در يك فصل بخصوص از فیلم عاید می‌شود. هنگامی که يك چهره ناشناس او را می‌رباید و او مضطرب و وحشت‌زده و پریشان از خطر احتمالی میرهد، مرز واقعیت و تخیل او بیکباره گسسته می‌شود، این درست‌زمانیست که او بین گذشته و حال سیر می‌کند و در پایان همین فصل است که او به يك ساعتسازی پناه می‌برد، بدون اراده ساعتش را به ساعتساز می‌سپارد، صحت زمان حال به او معلوم می‌شود، در پلان بعدی با لباس زیر دوش می‌رود تا

واقعیت موجود را لمس کند. این فصل تکان دهنده سبب می شود که اسیه از پای ننشیند تا به حقیقت دست یابد او بالاخره مرز مشخص خود را پیدا می کند. و فاصله گذشته و حال را درمی یابد. مسئله ای که پیش از این و با توجه به تداخل شخصیتی او و عالم به يك آشفتگی رسیده بود. یکبار بهنگام نوشتن خاطرات عالم با او به تهران قدیم رفته بود، یکبار تنها با لباس جوانی عالم تهران قدیم را سیر کرده بود.

و یکبار با لباس معمولی خودش در تهران قدیم سیر میکرد و در پایان که دارکوب و حقیقت زندگی کلاغ (عالم) را دریافته بود خود، عالم و اصالت را به تفکر واداشته تفکر درباره مساله ای که بظاهر مادی بود و در حقیقت از مادیت میگذشت.

عالم نیز چنین پرداختی در شخصیت پردازی دارد. او گمشده است. جوانیش را گم کرده شاید اصالت و شکوه دوران جوانیش را. مساله ای که حالا دیگر حتی سالمندان خانواده او با آن بیگانه هستند. بهر تقدیر فیلم بیضائی يك فیلم مطرح و قابل بررسی بیشتر است. او بیان سینمائی لازم را یافته ضمن آنکه با تکیه بر دانش اجتماعی و تاریخی اش می کوشد نقطه نظرهای خود را در قالب تصویر بیان کند گرایشهای آئینی هنوز در کار بیضائی جای خاص خود را دارد و نیز میزانشن که این خصلت را او از تاثیر با خود آورده است. فیلمبرداری مهرداد فخمی در کلاغ تحسین انگیز و بازیهای پروانه معصومی، حسین پرورش، منوچهر فرید، محمد مطیع و آنیک در خور تأمل.

روزنامه اطلاعات، شماره ۱۵۴۷۲، شنبه پنجم آذر ماه ۱۳۵۶.



ده سال اول

حالا، بعد از شاید وقتی دیگر و بیش از ده سالی که از ساخته شدن کلاغ می‌گذرد، علاقه‌مندم این دو فیلم بهرام بیضائی را کنار هم بگذارم و بخصوص به کلاغ از نقطه‌نظری دیگر - متأثر از گذشت این سالها - نگاه کنم. نقطه‌نظری که نه تنها هر فیلمی در روزگار معاصر خود به طور طبیعی از آن کمتر بهره‌مند است، کلاغ به علت زمان خاص نمایش عمومی‌اش - در آستانه انقلاب - و بازتاب ناچیزی که در مطبوعات پراکنده بعد از خود یافت، به کلی از آن محروم ماند.

درک زمانه کلاغ و شرایط جانبی ساخته شدن آن و جایی که در میان فیلمهای بیضائی تا آن زمان اشغال می‌کند، در شکل‌گیری این نقطه‌نظر بسیار مهم‌اند و یادآوری مشغله‌های ذهنی و خطوط تماتیک آثار او بر زمینه‌های مختلف فیلمهای قبلی‌اش از آن مهمتر. «غریبه» همیشگی آثار بیضائی را مجسم کنیم که در جامعه‌ای ناهمخوان با او به دنبال معرفت، حقیقت، هویت، تفاهم و عشق می‌گردد و بالاخره چه آن جامعه را ترک کند و چه ترک نکند، تاثیری بر آن به جا می‌گذارد؛ تاثیری گاه به شکل هشدار، گاه به صورت امیدواری، گاه به صورت تغییری هر چند ناچیز در دانش آن جامعه و غیره...

جامعه فیلمهای عموسیپیلو، رگبار و سفر را به یاد بیاوریم که در هر سه، جامعه‌ای در حاشیه یک کلان شهر، کوچک، سنتی و محله‌ای است. این جامعه بسته و منزوی، همچنان که به بیضائی امکان کار بیشتر بر روی شخصیت‌هایش را می‌دهد، میدان زیادی برای بسط یافتن و فراگیر شدن

مفاهیم مطرح در آنها در جامعهٔ زمان خود فراهم نمی‌کند. ضمناً چون نقاط مشترک این سه فیلم از همان سطح کلی «غریبه‌ای به دنبال فهمیده شدن در جمع» در نمی‌گذرد و بخصوص چون شخصیت «غریبه» در آنها، هویت فردی و اجتماعی یکسانی ندارد (پیرمردی بازنشسته، معلمی جوان و پسر بچه‌ای سرگردان) و از همه مهمتر، هنوز بیضائی دید تاریخی-اسطوره‌ای خود را به کمال آثار دیگرش در این فیلمها وارد نکرده، این درونمایه در آن زمان به صورت يك تفکر جدی که برای اولین بار در سینمای این مرز و بوم پا گرفته، در اذهان مطرح و دنبال نمی‌شود و البته خاصیت دیگرش هم این است که به همین دلیل، بیضائی به اندازهٔ سالهای بعد در کانون توجه ممیزی-از نوع رسمی یا غیررسمی، دولتی یا خصوصی، سانسور یا خودسانسوری... قرار نمی‌گیرد و بنابراین هنوز دغدغهٔ ماندن بر سر دوراهی «سالم به در بردن اثر تا روی پرده» و «فهمیده شدن در این جامعه» برایش مسئله‌ساز نیست. هنوز در این «مسیر» که به نظر من مهمترین نقطهٔ شروع بررسی سینمای بیضائی ست-اتفاق دگرگون‌کنندهٔ سالهای بعد نیفتاده است. فیلمها هم کم‌وبیش با استقبال نسبی هردو دسته تماشاگر عامی و فهیم آن سالها روبرو می‌شوند... و خلاصه انگار هنوز «بیضائی» و «جامعه» برای یکدیگر به صورت مسئله‌ای غیرقابل حل درنیامده‌اند. اما با غریبه و مه برگ دیگری در کارنامهٔ او گشوده می‌شود. اولاً فیلم در حین ساخت، با مشکلات فراوان هر کار حرفه‌ای در سینمایی غیرحرفه‌ای روبرو می‌شود، هزینه کم می‌آورد، فیلمبرداری به درازا می‌کشد، مشکلات پشت پردهٔ دیگر می‌یابد... و دوباره این بار، جامعهٔ تصویر شده، روستایی بدوی و بی‌نشان است و مرد غریبه در آن به همان اندازه آسیب‌پذیر است که زنی آشنا. بنابراین به تدریج بیضائی این فکر را مطرح می‌کند که می‌توانند جوامعی وجود داشته باشند که غریب، بیگانگی، بی‌هویتی، بی‌ریشگی و سنتهای پوسیده، درون آنهاست و لزوماً برخاسته از برخورد دو فرهنگ غریب در آنها نیست. نتیجه، فیلمی ست که مخاطبین شهرنشین معاصرش، خود

آن قدر نسبت به مفاهیم، آینه‌ها و ارزشهای آن غریبه‌اند و می‌کوشند غریبه بمانند که رسماً اعلام می‌کنند آن را نمی‌فهمند. حالا به تدریج غربت‌ها و بی‌هویتی‌ها در حال پوشاندن یکدیگر هستند و بیضائی کم‌کم می‌رود که خود، «غریبه به دنبال فهمیده شدن» آثارش شود. جامعه حاشیه‌ای، بسته، منزوی، بی‌شناسنامه، بی‌تاریخ و بی‌گذشته و آینده‌ای که او تا به حال، هربار سیمایی کمرنگ از بخشی از آن را به تصویر می‌کشید، این بار تجمعی معاصر می‌یابد و حاصل ده‌سال فیلمسازی در چنین جامعه‌ای، برآمده از تمامی دانش و پسزمینه‌های شخصی بیضائی از قبل و منجر شده به تمامی تلاشها و سرخورده‌گیهای بعدی، پروژه‌های به انجام نرسیده، نوشته‌های رها شده و فکرهای به بن‌بست رسیده در آن سالها، جمع می‌شود و آگاهانه یا ناخودآگاه در کلاغ سربرمی‌آورد. لحن تلخ، فضای سرد و ریتم کند فیلم، علاوه بر ریشه‌داشتن در مقتضیات قصه، به نحوی کاملاً مشهود، افسردگی و خستگی ذهنی بیضائی را بروز می‌دهند. فیلم در کمتر لحظاتی به آن درجه از شور عاطفی و خودانگیختگی سرشار از انرژی فیلمهای دیگر او می‌رسد و بیشتر، نشان از تامل و حسابگری دارد و حتی ساختار چند لایه آن، تمامی حال و هوای سانسورزده و شگردهای در رفتن از آن و غیره را منتقل می‌کند.

ساختار سینمایی فیلم البته گرچه از لحاظ تصویری به غنای دیگر آثار بیضائی نیست (و این مورد، بیشتر در فضاهای داخلی و بسته خود را می‌نمایاند تا مثلاً فصل تغزلی و یکه‌ای همچون گردش در تهران قدیم که همواره سرآمد سینمای ایران بر هر فیلمی خواهد بود که بخواهد به تهران قدیم برود؛ مگر این که بیضائی خود، سرآمد دیگری بیاورد: شاید وقتی دیگر)، ویژگیهای شاخص آثار او را همچنان به همراه دارد و در این فیلم بخصوص، متکی به فیلمنامه‌ای محکم، فراز و فرودهای حساب شده و گفتگوهای موجز، کاملاً منطبق بر درونمایه اصلی فیلم، بازی همگانی حقیقت و دروغ است. مرد در هیتی نمادین به عنوان گوینده تلویزیونی، همان قدر در این

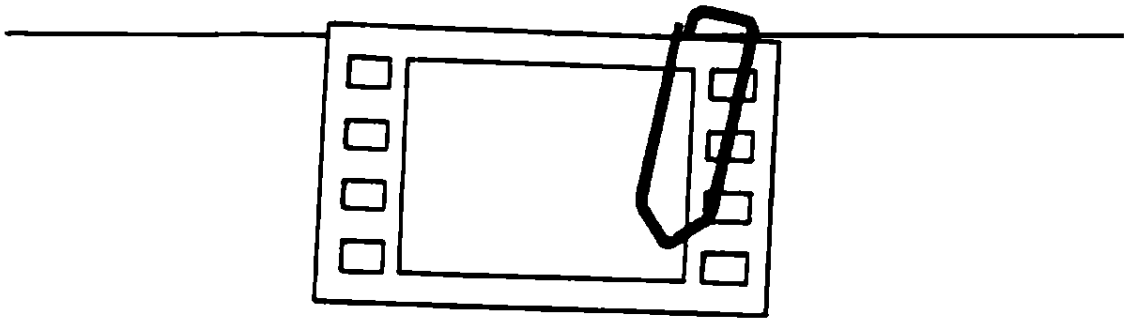
جامعه که خودش به نحوی در ساختن آن شریک بوده، محتاج ارتباط و تفاهم است که زن به عنوان معلم بچه‌های کر و لال و او به همان حد که خود بچه‌ها. به این ترتیب در مسیر فیلم به تدریج می‌پذیریم که گم‌گشتگی پیرزن در این جامعه يك اتفاق صرف نیست، مسیریست که روزی منتظر همین مرد و زن و روزی دیگر مهمان کودکان امروز خواهد بود. . . . چنان که حس همدردی و غمخواری آکنده در فیلم هم شامل تمامی آنها - و باردیگر بارتاب این حس نسبت به تمامی شخصیت‌های فیلم‌های بیضائی تا آن زمان - است: غم غربت عمو سیبیلو يك بار دیگر - و این بار عمیق‌تر و اصیل‌تر - در چهره تمامی پیرمردها و پیرزنهای خویشتن گم کرده این فیلم خود را می‌نمایاند، زن و مرد جوان این بار با همه فاصله‌ای که بین‌شان وجود دارد، نه از هم جدا می‌شوند (رگبار) و نه تسلیم تقدیر پوچ جامعه خود می‌شوند (غریبه و مه)، و مایه کودک فیلم سفر بسط می‌یابد و تبدیل به - اگر نه تمامی بچه‌های کر و لال، که - کودک یتیمی از بین آنها می‌شود که بالاخره موفق می‌شود محبتش را در دل يك مادر بکارد.

اما آرمانگرایی بیضائی به این مفهوم، در آن زمان هم بیش از اظهار امیدواری برای زیستن در جامعه‌ای که در آن، انسانها این چنین خلاءهای یکدیگر را پر کنند، نبود. نمای پایانی کلاغ را به یاد بیاوریم. آن جا که معما کشف شده و پیرزن با چند جمله مختصر، دفتر خاطراتش را می‌بندد. زن جوان به جلو می‌آید و با چهره‌ای ثابت به بالا نگاه می‌کند. صدای پرواز کلاغ می‌آید، اما هرگز پرواز او را نمی‌بینیم.



در روزگار مقارن نمایش عمومی کلاغ، بسیاری با دیدن این فصل فکر کردند کلاغ پر زده است. . . . حالا دیگر می‌دانیم که پر زده بود. ده سال بعد، شاید وقتی دیگر به این تردید، پاسخ داد.





دو فصل از فیلمنامه «کلاغ»

تهران قدیم . روز بی وقت . خارجی

آسیه و مادر از جاهایی چند می گذرند مانده از تهران، خاموش و بی هیاهو، مثل خوابی دنیایی که گویی برای مادر آشناست و برای آسیه تازه کشف می شود. اندك اندك در زمینه کسانی دیده می شوند، گذر تك مردی متجدد بر دوچرخه با عبا، و زنانی با عبایی و روبنده بی حرکت، ترکیب هایی از حرکت و سکون بر زمینه جاهایی مانند گار ماشین، کافه شهرداری، باغ ملی که ارکستر ارتش در آن عصرها می نوازد. گذر درشکه یا پیروتکه ای، گاری آب یا چهارچرخه ای، یا سواری های آن دوران. بچه های مدرسه در پوشش های متحدالشکل کازرونی و ارمک با یقه سفید، و مردان با کت و شلوار گاندی و پارچه وطنی و برخی کلاه لبه دار، و زنان سالهای کشف حجاب با کلاه و چتر آفتابی - پاسبانها زیر سایبانهای بزرگ سر چهارراه، و گذرندگانی در لباس نظام. دوربین بزرگ عکاسی خیابانی بر پایه و با عکاسش، آگهی فیلم های قدیمی، و مردی که آهنگ دوران خود را با آکوردئون می نوازد. صدای مادر در خلوت، و کم و بیش با اولین حرکت اولین رهگذر در زمینه آغاز شده است، و هرگز تغییر جاها آن را نمی شکند، برعکس دم به دم فضای خالی دورانی گذشته را مردمانش پر می کنند.

صدای مادر: اینجا رو نگاه کن خراب شده، کهنه شده، گار ماشین سر جاش نبود. لقانطه سر جاش نبود. انبار گندم کجاست؟ کی باور می کنه که روزی خیابونا سنگفرش بود؟
- من بهش گفتم قاضی این خاطره ایه، و برای من سخنه اون

جوونمرگو فراموش کنم. زنت می شم، اما از روی عشق نیست،
من به او وفادارم قاضی.
- اون زندگیشو با من خراب کرد. به من گفت عالم تو منو دوست
نداری، چرا بیخود با هم زندگی کنیم؟ اینجوری شد که اون رفت.
و بعد هم هیچوقت ازدواج نکرد. تا وقتی که افتاد. و من سه سال
تمام بالای سرش بودم.

دختر بچه ای تگ پا و جفت پا روی خط کشی يك بازی لی لی می کند.
آسیه: خانوم محله بچگی تون، که می گفتین چرا نمی ریم اونجا؟
مادر: تو چه می دونی اون کجاست؟ محله من سالهاست گم شده.
صدای مادر: چندین سال پیش به دفعه با مرحوم داداش رفتیم که پیدااش کنیم،
ولی از يك دنیای خیالی سر درآوردیم جایی که همه مثل غریبه ها
بودن.

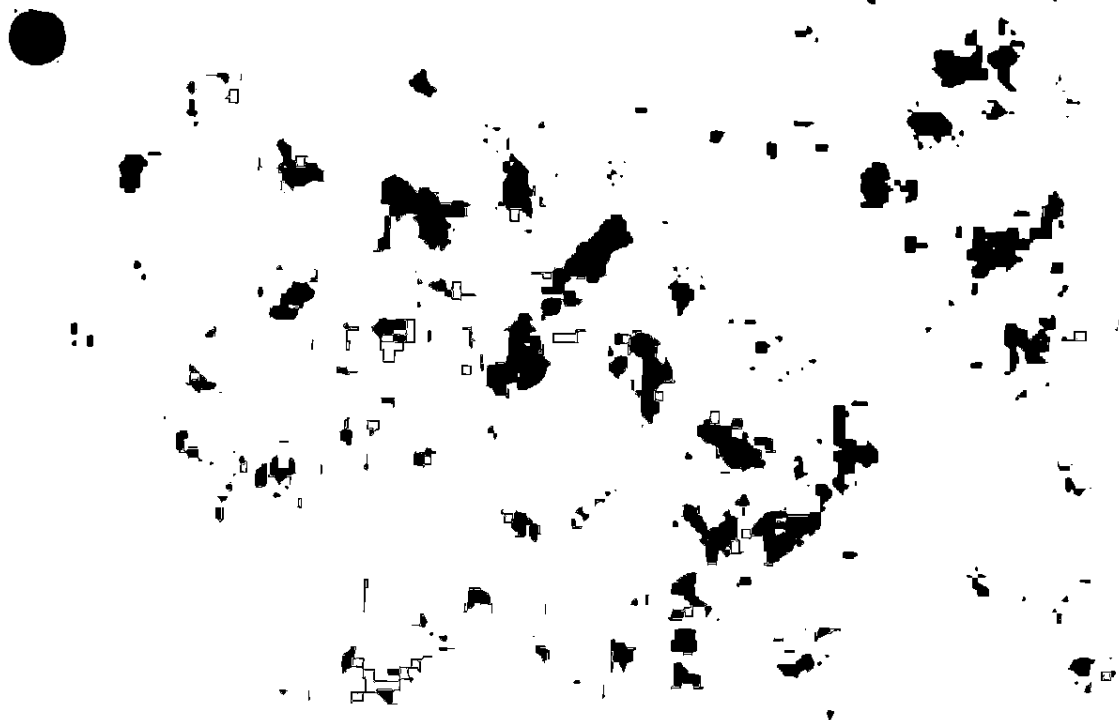
آهک پزی. روز. خارجی

در فضایی کاملاً سفید و دودآلود عده ای با صورت های پوشیده زیر غبار یا با
پارچه هایی بسته، کلنگ یا بیل به دوش، از کنار آقای اصالت می گذرند که
میکروفون به دست کنار سرکارگر ایستاده.

اصالت: (در میکروفون به تصویر) به نظر می رسد که چهره واقعی همه ما
بزودی فراموش خواهد شد - (به سرکارگر) اینطور فکر نمی کنید.
سرکارگر: والله چه عرض کنم، راستش با این که ما با همدیگه همکاری
قیافه های همدیگر رو در روز کمتر مشاهده می نمایم.
اصالت: اگر بخواین بین این عده یکی از همکاراتونو پیدا کنین چکار
می کنین؟

سرکارگر: اسمشو صدا می کنم، با صدای بلند، و اگر نشنفت باید بلندتر
صدا کنم، و اگر باز هم نشنفت اونوقت فریاد می زنم.
با گذر کارگری غبارآلود از برابر آنان می رسیم به گروه فیلمبرداری که پشت
دوربین اند.

کارگردان: کات
فیلمبردار: کلید قطع را می زنند.

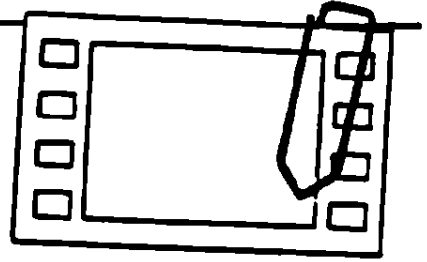




○



☐	
☐	
☐	
☐	چریکه تارا
☐	(۱۳۵۷-۵۸)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



چریکه‌ی تارا

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان: واروژ کریم مسیحی
 منشی صحنه: شهلا بهاری
 تهیه‌کننده: بهرام بیضائی (محصولی از گروه فیلم لیسار)
 مدیر تولید: عزیز ساعتی، واروژ کریم مسیحی
 مدیر تدارکات: عباس وثوق
 همکاران صحنه: عبدالله غفوری، رضا فیاضی، شعبان بلیغی، ابراهیم غفوری،
 الهه وزیری کیشی.
 مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخمی
 دستیار فیلمبردار: بیژن عرفانیان
 طراح صحنه و لباس: بهرام بیضائی
 مشاور و سرپرست اجرا: حسن فارسی
 برك: فرهنگ معیری
 عكاس و آگهی دیواری: عزیز ساعتی
 تدوین و انتخاب موسیقی: بهرام بیضائی
 گروه صدا: احسان موفق، داود باقری، محمدرضا دلپاک، محمدصادق جواهری.
 صدای محیط: عزیز ساعتی
 تدوین صدا و برش موسیقی: کاظم راجی‌نیا، گرگین
 ترکیب صداها: اسحق خانزادی

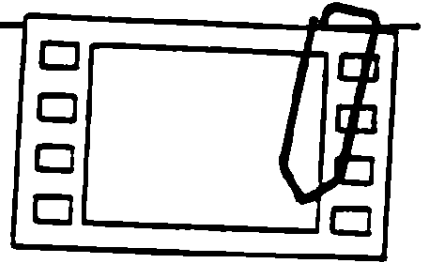
چاپ: کارگاه وزارت فرهنگ و هنر، فیلمساز

بازیگران: سوسن تسلیمی (تارا)، منوچهر فرید (مرد تاریخی)، رضا بابک (قلیچ)، سیامک اطلسی (آشوب)، مهین دیهیم (زن همسایه)، محمد پورستار (همسایه)، سامی تحصنی (صحنه گردان)، طاووس زارعی (خواهرشوهر)، سیروس حسن پور (پسرک ساده دل)، عبدالغنی کوهستانی (پدربزرگ)، رضا فیاضی (همسایه)، خودکار علیزاده (مرد تبریدوش)، بنفشه آلائی (مادر قلیچ)، صفر خشت مال (پدر قلیچ)، شعبان بلیغی (همسایه)، گلپهار اسلامی، قربانعلی فلاحی (بچه های تارا).

۳۵ میلیمتری: رنگی ۱۱۰ دقیقه ۱۳۵۷-۱۳۵۸

اولین نمایش ساعت ۱۳/۳۰ بیستم ماه مه ۱۹۸۰ در تالار میرآمار در سی وسومین دوره جشنواره جهانی فیلم کان در بخش رسمی «یک نگاه ویژه». (۹-۲۳ مه ۱۹۸۰).

چریکه ی تارا



[چریکه واژه ای باستانی است بازمانده در گویش کردی؛ حماسه های عامیانه را گویند که با ساز خوانده می شود.] بیوه زنی جوان - نام او تارا - همراه دو کودک کم سالش از ییلاق به کومه اش در آبادی نزدیک دریا برمی گردد. وسط راه می شنود پدربزرگش مرده، و کمی بعد در جاده ی جنگلی به مردی غریب برمی خورد در جامه ی تاریخی که شتابان می گذرد. تارا میان میراث حقیر پدربزرگ شمشیری می یابد که پیش از این ندیده بودش و نمی داند با آن چه کند. می بخشدش به همسایه ای؛ ولی همسایه پس از اندکی آن را پس می آورد، زیرا با آن دچار وهم حضور پدربزرگ شده. تارا می کوشد شمشیر را به کار گیرد؛ به جای داس درو، برای شکستن هیزم و مانند اینها - ولی شمشیر به این کارها نمی آید. خریداری هم نیست. تارا آن را به رودخانه می اندازد و خود را خلاص می کند. ولی وقتی بار دیگر

در راه جنگلی به مرد تاریخی برمی خورد، مرد با تارا به سخن درمی آید. او سرداری است از تبار جنگجویان منقرضی، که از ایشان روی زمین هیچ نشانی نمانده است به جز این شمشیر، و جنگجو به شنیدن این که تارا آن را دور انداخته با خشم تمام ناپدید می شود. تارا که هم صحبتی خود را با پدر بزرگش پس از مرگ او هم ادامه داده است، مراسم مورد علاقه ی پدر بزرگ را بر سر گور او به راه می اندازد، و چون از رودخانه می گذرد که آتش فروکش کرده شمشیر را دوباره می یابد. کنار دریا، در انتظار مرد تاریخی، سگی دیوانه به تارا و بچه هایش حمله می کند، و تارا بی اختیار با شمشیر می کشدش، و بدبَنسان تازه به کار شمشیر پی می برد. مرد تاریخی - سرگشته - می رسد و تارا شمشیر را به او می دهد، ولی مرد نمی تواند به دنیای خود برگردد، زیرا دیگر عاشق تارا است، و از زخم های کهنش خون نو بیرون می زند. خواب شب از تارا بریده است؛ او به خواستگاری پدر و مادر همسایه ی جوانی به نام قلیچ جوابی می دهد که نه رد است و نه قبول و بسته به آن است که با پدر بزرگ صحبت کند. همزمان با برداشت محصول در آبادی چند مجلس شبیه پای قلعه ی متروک درمی آورند. وقتی در گورستان تارا بر مزار شوهر شمع روشن می کند، خواهر شوهرش او را اینک برای برادر دیگر - آشوب - می خواهد. ولی تارا با دشمنی رد می کند. در ساحل هنگام جمع آوری هیزم قلیچ و تارا با بگومگوی مهرآمیزی یکدیگر را می آزمایند. ورود اسبی زخمی که گمان می رود از مجلس شبیه گریخته، آرامش فضا را به هم می ریزد. در حالی که قلیچ می کوشد اسب را به مجلس شبیه برگرداند، مرد تاریخی که اسب در واقع از آن اوست با رشک و حسرت بر وی می نگرد و داستان پهلوانی زخم برداشته ی خود را باز می گوید. این گفتگو در قلعه ی متروک ادامه می یابد که پای آن مجلس شبیه بازی می شود. در پایان تارا که هم فریفته و هم ترسان است از مرد تاریخی می خواهد که دیگر سد راهش دیده نشود. با رفتن مرد تاریخی تارا بیهوده می اندیشد که آرامش یافته، زیرا همان زمان دو فرزندش ربوده شده اند و او می داند کار کیست؛ برادر شوهرش، آشوب. تارا رودرروی آشوب می ایستد و او را متهم می کند برادر خودش را کشته تا او را صاحب شود. انکار آشوب کمکی نمی کند. در حالی که آشوب از زندگی و خوراک افتاده، تارا در جنگل جای پای جنگجویان پیشین را می بیند، و وقتی درختی را با تبر قطع می کنند،

به نظرش می‌رسد که از آن خون بیرون می‌زند. آشوب از نومییدی دامگاه خود را ویران می‌کند و از آبادی می‌کوچد. این همزمان با آخرین مجلس شبیه است که تارا قرار است پاسخ پدر و مادر قلیچ را بدهد. در برنجزار دروشده و در برابر بهت دیگران اسب زخمی پدیدار می‌شود و تارا سوار بر آن به کنار دریا می‌رود. آنجا مرد تاریخی را می‌بیند که با همه‌ی کوشش نتوانسته از او دل بکند. تارا می‌گوید همه‌ی داستانهای او دروغ است و اصلاً تبار و قبیله‌ای در میان نیست. از دریا سپاهی به شهادت درمی‌آیند، و مرد تاریخی از شرم قبیله‌ی خود به جنگل می‌گریزد، جایی که جنگ آخر روی داده بود. مرد تاریخی می‌کوشد از عشق تارا خود را برهاند ولی تدبیر افسونگرانه‌ی تارا او را نگه می‌دارد؛ تارا می‌گوید به او مهر آورده است و خواهد رفت بچه‌هایش را به قلیچ بسپارد و برگردد تا با او بمیرد. مرگ تارا آن نیست که مرد تاریخی بخواهد، بنابراین سوار بر اسب زخمی به دریا فرو می‌رود. تارا با شمشیر به دریا حمله می‌برد و می‌کوشد او را پس بگیرد، ولی دریا او را پس می‌راند. قلیچ از آخرین مجلس شبیه برمی‌گردد و قرار عروسی گذاشته می‌شود. تارا می‌ایستد، و میراث او شمشیر، در کف او.



چریکه‌ی تارا، داستان بلوغ



(۱)

«من برای هر لقمه‌ای که می‌خورم کار می‌کنم، حتی برای هر نفسی که می‌کشم. زندگی من چه تعارفی داره، چرا نباید بلند بخندم یا مسخرگی کنم؟» - تارا.

در بعضی از اسطوره‌های آفرینش آمده است که خدا زن را از بغل مرد آفرید. این اشاره‌ای است در حقیقت به این موضوع مهم، که انسان در آغاز يك بوده است و سپس دوگانه شده. این شاید همان گوهر یکتای اوستایی است که نزد یونانیها «هرما-آفرودیت» خوانده میشود. در عین حال این اسطوره این حقیقت مهم را بیان می‌کند که در درون هر انسان دو موجود، يك زن و يك مرد، یا نیروی زنانگی یا نیروی مردانگی وجود دارد، که به معنایی مرد مطلق یا زن مطلق وجود ندارد. این دو نیرو دارای خصایل خود هستند و بنابراین در تضاد با یکدیگر نیز قرار دارند. جنگ این دو نیروی زنانه و مردانه در درون انسان سرمنشاء پیدایش مذاهب و مسالك بسیار برای رفع این تضاد و یافتن هماهنگی، در تمثیل بهشت گمشده است. داستان «چریکه‌تارا» راوی همین انسان با جهات متضادش است، انسانی که نبرد درونی اضدادش به نقطه اوج خود رسیده است. وجود می‌خواهد نظم خویش را به دست آورد، پس اجازه می‌دهد که اضداد برای نبرد نهائی با همه سلاح‌هایشان به میدان درآیند. همزمانی مراسم شبیه اولیاء، با آغاز و پایان بحران فردی، خصلت همگانی این بحران را نشان میدهد. اینجا دیگر نه مسئله بلوغ فردی، بلکه بلوغ اجتماعی در میان است. از زمان پیدایش اسطوره‌ها زن و

مرد بیانگر دوگانگی انسان بوده‌اند. بیانگر طبیعت و روح و تضاد مابین آنها، که خود تمامی تاریخی بشریت است. زن با قدرت باروری خویش مظهر طبیعت، جسم، لذت، زاینده‌گی، و مرد مظهر روح، کمال‌طلبی، و جان می‌باشد. این دوگانگی را هر مذهب نامی داده است، و هر يك از این نیروها در اسطوره صاحب دو صورت مثبت و منفی هستند. در فیلم نیز این صورتها قابل تشخیص‌اند. تارا در فیلم مظهر نیروی طبیعی زندگی و عشق است، با وجود این نمیتوان او را تماماً در این چهارچوب زندانی کرد. او مظهر خصلت مثبت زنانه است. نوع منفی زن در شکل زنان خانواده آشوب ظاهر میشوند. زنان خانواده آشوب تمثیل همه زنانی هستند که بر ضد طبیعت خویش حرکت می‌کنند و بدین جهت سرانجام در کنار نوع منفی نیروی مردانه بر علیه زندگی و عشق قرار گرفته و می‌گیرند. آنها نمونه همه زنانی هستند که در جامعه پدرسالاری از سرکوب قشر زنان حمایت کرده و خود به ابزار این سرکوب تبدیل میشوند. نیروی مردانه نیز در فیلم به دو شکل مثبت و منفی آن و در دو مرحله تکاملی آن نشان داده میشوند. از یکطرف قلیچ و پسرک که هردو عاشق تارا هستند و مظاهر شکل مثبت نیروی مردانه‌اند، و از طرف دیگر آشوب و مرد تاریخی که آنها نیز به نوعی دیگر عاشق تارا هستند، و مظاهر نیروی منفی مردانه‌اند. پسرک بیانگر شکل هنوز ابتدائی و رشدنیافته این نیروی مثبت مردانه، و قلیچ مظهر شکل تکامل یافته آن است، او میتواند خوب کار کند و از عهده زن‌ها هم خوب برمی‌آید. بعدها حتی می‌فهمیم که توانائی ایشار عاشقانه را هم دارد. اما شکل اسطوره‌ای مرد منفی که سعی در سرکوب نیروی زندگی و عشق انسانی دارد، در سرگذشت پادشاه هزار و يك شب ظاهر میشود که زنان خویش را می‌کشند، و تمثیل غربی آن «ریش آبی» است. آشوب مردی است که برای تصاحب چیزی که به خودش تعلق ندارد برادر را به دست مرگ می‌سپارد. * میل به تصاحب کردن یکی از

●

* او در فیلم بدلیل این گناه قابیلی بعداً ترك بهشت می‌کند.

بارزترین خصایل این شکل منفی نیروی مردانه است. آشوب عاشق تارا نیست، عاشق تصاحب تارا است. او بهترین تبرزن آبادی است پس میخواهد صاحب بهترین زن نیز باشد. مرد تاریخی شکل تکامل یافته تر آشوب است، او دیگر نه به تصاحب يك زن بلکه به تصاحب افتخارات بزرگ می اندیشد. او اکنون زیرلواهای جدیدی چون عظمت تبار، نجات اخلاق و جامعه و غیره، برعلیه زندگی و زیبایی و عشق می جنگد. او برادر را نمی کشد بلکه برای هدف های بزرگ خود را از زندگی باز میدارد و زندگی توده ها را به خون می کشد. او عاشق حماسه است، و در عشق هم جز حماسه نمی خواند. آشوب و مرد تاریخی دو نوع بیان محتوای واحدی هستند، اشتباه ماست که اولی را تقبیح می کنیم و دومی را می ستائیم. هردوی آنان جهان را پر از تیرگی و نیرنگ و خیانت می بینند. اما این جهان آشفته چیزی جز جهان درونی آنها نیست. آنها همیشه آئینه را می شکند. در فیلم دو عنصر تمثیلی مهم دیگر وجود دارد که باید از آنها نیز سخن گفت: شمشیر و اسب.

«یاکوبی» روانپزشک و اسطوره شناس می نویسد: شمشیر نماینده نیروی مردانه است که به دو شکل مثبت و منفی بروز می کند، از طرفی نیروی تصمیم و قاطعیت جداسازی تضادها را رازگونه بیان میکند، و از طرف دیگر وسیله کشتن است که با آن همه چیز به شکلی قهرآلود و دشمن خویانه از بین میرود. طبیعت در شکل طبیعی آن مسخ میشود، و تضادها در لبه برنده آن تجزیه و تفکیک میشود. در فرهنگ ایرانی ما نیز شمشیر بعنوان نشانه مردانگی تلقی میشود. شمشیر بعنوان مظهر قاطعیت و تصمیم گیری و تفکر در فیلم به دو شکل مثبت و منفی ظاهر میشود. شمشیر در دست مرد تاریخی و تارا این دو شکل مثبت و منفی کاربرد را نشان میدهد. تارا در آغاز نمی داند شمشیر را در چه راهی باید به کار اندازد، زندگی هنوز کاربرد سلاح خرد را نمی داند ولی سرانجام کاربرد درست آنرا می فهمد، کشتن گرگ - تصمیم گیری، دفاع از زندگی. شمشیر به شکل منفی اش در دست مرد تاریخی برای انتقام جوئی و کسب افتخار به کار میرود، هرچند مرد تاریخی

نیز می‌کوشد در حماسه‌خوانی‌هایی که می‌کند برای جنگ‌هایش توجیه مثبتی بیابد. اسب نیز بعنوان یار همیشگی پهلوان از یکطرف علامت نیروی مردانه است و از طرف دیگر به خاطر نیروی طبیعی اش دارای يك حالت زنانه است، گوئی اسب برای پهلوان جانشین زن میشود. اما چرا تارا عاشق مرد تاریخی میشود و حاضر است به خاطر او بمیرد؟ آیا ترکیب زندگی و افتخار همان کمال مطلوب است؟ این تلاش وجود هر انسانی است که با هیچ شدن در چیزی سعی در ایجاد یگانگی کند. در این جا وجود هنوز توهم‌گرایانه می‌پندارد که با مردن، محو شدن، یا ذوب شدن یگانگی میسر است، اما این چنین یگانگی محال است، همانطور که بازگشت انسان به مرحله جنینی - این منشا همه یگانگی‌ها - محال است. فرار مرد تاریخی از این یگانگی، خود بیانگر واهی بودن این تلاش است. او به دریا (ناخودآگاه) برمیگردد، و تارا در جنگ بر علیه دریا، پی می‌برد که بلوغ نه جستجوی یگانگی، بلکه زندگی کردن و زندگی را در همه ابعاد آن دوست داشتن است، با درد و لذت و رنج و شادی و تضاد زندگی کردن، از زندگی و عشق جانیداری کردن. بلوغ بیضائی نه طبیعت تحقیر شده، نه بانگ بلند جسم، بلکه جسم سرشار از زندگی با سلاح فکر است هدف زندگی چیزی جز خود زندگی و عشق نیست.

(۲)

«شاید بهتر بود لب از لب دختران قبیله بر نمی‌داشتم، اما از کودکی در کف من شمشیر نهاده - مرد تاریخی.

مرد تاریخی کیست؟ نماینده نیاکانی گم شده که برای بازیافتن آخرین نشانه تبارشان برگشته است. آیا او به گذشته تعلق دارد؟ نه، تبار او همیشه بوده‌اند، هستند، و خواهند بود. آنها نماینده شکوه و عظمت هستند. آنانی که نور افتخاراتشان، شکوه فضایلشان چشم ما را خیره ساخته و به کرنش وا می‌دارد. * او را سازنده تاریخ و روح زمانه می‌نامیم. اما این مردان تاریخی



* مرد تاریخی در این بحث فرقی با نمونه‌های مشابه غیر پهلوانش ندارد که در قالب

نیز تنها يك ارابه جنگی نیستند، آنها نیز دارای عواطف و احساساتند. آنها با عواطف متضادشان چه می کنند؟ از این لحظه مرد تاریخی خود قالب من و تو را می گیرد، با دوگانگی مان اما آنها هیچوقت کاملاً به شکل من و تو، انسانهای در دسترس در نمی آیند. مرد تاریخی بر احساساتش چیره میشود، و نیز بر هر چه که مانع رسیدنش به آن هدف بزرگ باشد. او را می شود، و گرنه دیگر قهرمان نیست، اسطوره نیست، و تندیش شهره آفاق نیست. مرد تاریخی با وجود تزلزلی که وجودش را گرفته بر موج احساساتش پیروز می آید و به دریا برمی گردد (تبار، تاریخ) پس باید شادمانی کنیم، باردیگرانسان برای رسیدن به هدفهای خویش بر نیازهای کوچک و ناچیز خویش غلبه می کند. ولی آیا میتوان برای مرد تاریخی فیلم بیضائی شادمانی کرد؟ او را نمی شود، بلکه همانطور که تارا می گوید: فرار می کند. چرا؟ مگر این میدان سخت تر از میدانهای خونین رزم است؟ مگر نگاه زنی میتواند برای قهرمان چنین مسئله باشد؟ فیلم نشان میدهد که آری، روح و زندگی تارا مرد تاریخی را برمی انگیزد و آشفته می کند و افتخارات او را برایش به شکل سئوالی درمی آورد، و مرد تاریخی شاید از حل مشکلات این پرسش است که می گریزد. چرا در این میدان مرد تاریخی از پیش بازنده است؟ چرا او نمی تواند از عهده مسائل خرد و کوچک برآید؟ در اینجا است که میتوان دید چگونه کارگردان با همه احترامی که برای قهرمان داستانش دارد، در عین حال شکست تاریخی و نقطه ضعف اساسی او را به وضوح نشان میدهد. سازنده و نویسنده در پرتوی رابطه عاطفی نشان میدهد که همه این کلمات و فریادها برای کمال مطلوبها میتواند در حقیقت سرپوش بر ناتوانیها و ضعفهای شخصی باشد. او می خواهد به دریا بپیوندد برای این که حقارت قطره بودن را تحمل نمیتواند بکند. او با حل شدن در غرور جمعی، افتخارات، شکوه



◀ معلمان اخلاق مصلحان اجتماعی، هنرمندان طریقتی یا سیاستمداران و غیره زندگی ساده و سرشار را به نفع افتخارات خیالی انکار می کنند.

قومی و غیره مرهمی برای شکست خود و ناتوانی خود در عشق و شکست فردی می‌یابد. مرد تاریخی در عین حال تمثیل کسانی است که برای هدفهای بزرگ پا در مسیر مبارزه می‌گذارند، اما با گذشت زمان تماس خویش را با زندگی پویا و جاری از دست می‌دهند. اهداف بزرگ آنان پس از چندی دیگر ایستا و مجرد به نظر می‌آید، چرا که دیگر در آنها خون زنده جاری نیست. حرکت آنها دیگر نه رسیدن به هدف‌های والای اولیه، بلکه پاسداری از افتخارات بدست آمده یا تصویری است، و دیگر با مردمی که برایش می‌جنگیدند نمی‌توانند رابطه برقرار کنند. آنها دیگر نمی‌توانند دوست بدارند، عشق بورزند، آواز بخوانند، جسم داشته باشند. آنها ارواح بزرگ هستند که خوراکشان افتخارات، قبرها، شهرت، و تعزیه در شکل دیروزی و امروزی اش است. آنها رنج کشیدگانی هستند که بقول تارا میتوان عاشق بدبختی شان شد.

تارا نماینده زندگی با ابعاد مختلف آنست، با نیازها و هوس‌هایش و با سلاح مخصوص به خودش سلاح او مخصوص به خود اوست، و پشتوانه‌اش کار و جسم و خرد نیاز و زیبایی اوست، و در برابر سلاح او آنهمه جاه و شکوه یارای مقاومت ندارد. همانطوری که فریاد تارا هر بار عشق و احساسات بشری را بیان می‌کند و هرجائی که طنین می‌افکند، روح و افتخار مجبور است ناپدید شود. اما چرا مرد تاریخی توانائی دوست داشتن را از دست داده است؟ زیرا از آغاز به جای درك زندگی و عاطفه و عشق، در کف او شمشیر نهاده‌اند. به او آموخته‌اند که هدف زندگی نه میدان زندگی واقعی بلکه میدان‌های پرهیاهوی افتخار و بزرگی است، نه عشق و ساختن، بلکه رزم و ویران کردن. او خود يك محکوم و قربانی است، که حتی یارای آن ندارد که قربانی بودن خود را بپذیرد، با آن که لحظاتی زودگذر به آن پی می‌برد، این موج را پس می‌راند و از افتخار می‌گوید. تارا میتواند به راحتی از زندگی بگذرد، و قلیچ نماینده مرد زمینی، به خاطر عشق سرشارش به تارا بی شک بچه‌ها را می‌پذیرد، در برابر چنین احساسات انسانی مرد تاریخی چیزی برای

عرضه کردن ندارد. بنابراین به نزد تبار خویش بازمیگردد، و این بار واقعاً مرده است.

شمشیر به یادگار نزد تارا می ماند، شمشیری که تاکنون برای غرور و افتخار و نام و عظمت جنگیده است اکنون باید در دستهای تارا معنایی دیگرگونه بیابد. آنچه در خدمت مرگ به کار میرفت، اینک در دستهای تارا وسیله ای برای دفاع از زندگی است. آنچه با تباه کردن بسیار زندگیا در راه عنوان های بزرگ به کار رفت، اکنون نه برای عنوان های بزرگ، بلکه برای نیروبخشیدن به عناصر زنده در برابر تباهی هاست. تارا با شمشیری در کنار قلیچ، آفرینش قهرمان جدید است که از موضع زندگی و عشق به جنگ برمی خیزد، برای خواسته های زمینی و انسانی نه برای فردای خیالی، نه برای دیروز ناشناس، بلکه برای حال و اکنون، در راه زندگی و نیکبختی انسانی.

ایران، چریکه تارا



چریکه واژه ای باستانی است بازمانده در گویش کردی به معنای روایت شفاهی هر داستان عاشقانه ای که با سرنوشت قومی پیوند داشته باشد، و در پرتو افت و خیزهای قبیله ای به دلدادگی فردی ابعادی حماسی ببخشد.

چریکه تارا آخرین فیلم بهرام بیضائی است که کار فیلمبرداری آن پیش از انقلاب به انجام رسیده و پس از سقوط رژیم شاهی بقیه کارهای آن تمام شده است. این فیلم گویاترین و در عین حال مبهم ترین اثری است که تاکنون از، به قولی، زیبایی شناس ترین فیلم ساز ایرانی دیده ایم. فیلم داستان غریب تارا را بازمی گوید، زنی دهاتی، سرسخت و هوس انگیز،

مادری فداکار، و برخورد او با جنگاوری زخم خورده و زخمی ملبس به جامه‌ای عتیق، که از اعماق تاریخ آمده است تا ادعای مالکیت شمشیری را کند که قبيله‌اش گم کرده و از پدربرزگ تارا به او ارث رسیده است. پس از بگومگوی بسیار این دو به یکدیگر دل می‌بندند، اما عشقشان سرانجامی ندارد، زیرا نمی‌توان با گذشته عشق‌ورزی کرد.

در حینی که دهقانان به اجرا یا تماشای نمایش مذهبی تعزیه مشغولند، سردار پس از روایت افسانه‌ای دردبار و مشحون از شکست، سرانجام به آرامی مهر عمیق زن را سپاس می‌گذارد و زیر امواج مهیب دریای خزر ناپدید می‌شود: بدینسان تارا آزاد می‌شود تا به همسری زمان خودش درآید، و با نگرانی چشم به آینده بدوزد.

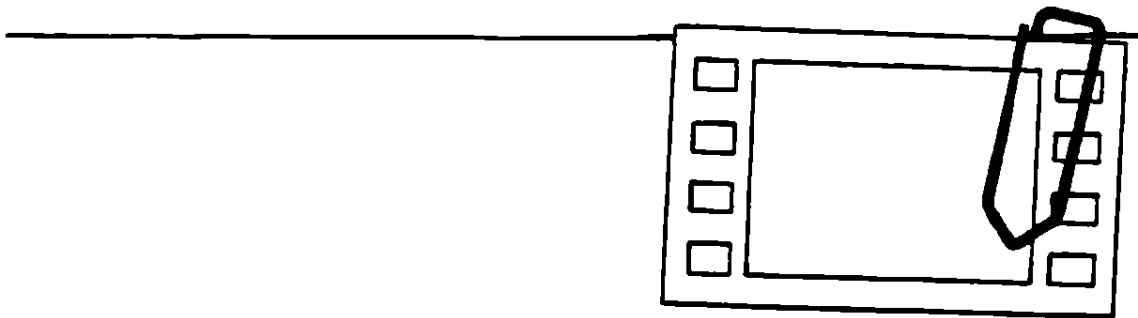
این چکیده ناشیانه حق فیلمی را می‌گذارد که بافت غنی روایی و ساخت پیچیده آئینی آن سطوح گوناگونی از دریافت را برمی‌تابد و می‌طلبد. یکی از راههای نفوذ به درون لایه ضخیم استعاری این اثر جسارت‌آمیز این است که تارا را تمثیلی از ایران بدانیم و سردار را تمثیلی از تاریخ ایران. و این تاریخی است که خنجرآسا در سویدای دل می‌نشیند، تاریخی پر اشک و خون و مشحون از سرکوبها، قیام‌ها، پیمانهای شکسته، خیانت‌ها و در يك کلام، درد و رنج محض.

با این همه، پایان‌بندی آن بدبینانه نیست. سردار شمشیر را برای زن که دیگر آموخته است تا آن را چسان به کار برد، باقی می‌گذارد. پس از نبردی شجاعانه، و البته باطل، با امواج مهاجم دریا، آخرین نمای فیلم زن را نشان می‌دهد که چشم انتظار وقایعی بدتر است، اما مصمم و مطمئن است. از برخورد چهره به چهره‌اش با میراث نفرین شده‌اش، از ناخودآگاه نوعی‌اش، زنی تازه سر برمی‌دارد، تقریباً رها، گوئی سرانجام، زن ابدی، الهه سرزمین هزاران ساله تنهای تنها آماده است تا شر را ریشه کن کند. بیضائی نه تنها هنرمندی خلاق است بلکه پژوهشگری است که تحقیقات گسترده‌ای در زمینه اشکال ایرانی و شرقی نمایش تاتری انجام داده و به چاپ رسانده

است. در اینجا، از معلومات خود ماهرانه استفاده می کند. پیچش های سبک پردازانه و بسیار «چریکه تارا»، هرچند شاید به چشم نیاید، به طرزی موثر و پرداخته تر از «غریبه و مه» دین بسیار به اشکال عتیق تعزیه ایرانی دارد و شیوه های فاصله گذاری آن را برای ایجاد تاثیر نهایی و نمایشی آن شیوه ها به کار می برد. اگر این فیلم گاه تماشاگر غربی را به یاد استادان ژاپنی می اندازد، بیشتر بدلیل شباهتهای موجود میان سبکهای نمایشی، بازیگری و روایتی ایران و شرق دور است، و تنها محصول تاثیرهای سینمایی نیست، هرچند بیضائی هیچ گاه تحسین خود را نسبت به کوراساوا پنهان نکرده است. با توجه به این امر که آینده سینمای نوپای ایران اکنون بیش از هر وقت دیگر نامعلوم است، جا دارد که علاقمندان سینما، مورخان و جامعه شناسان، فیلم چریکه تارا را به کرات ببینند، با این امید که شاید این فیلم بر سرشت حقیقی یکی از معمایی ترین ملت ها پرتوی بیفکند.

راهنمای بین المللی فیلم، ۱۹۸۱.





بهرام بیضائی ایرانی، در فیلم چریکه‌ی تارا، در پی اساطیر گوناگون علت خویش است. زنی جوان به نام تارا شمشیری را به ارث می‌برد، شمشیری جادویی که به قبیله‌ای از جنگاوران تعلق دارد، که در گذشته‌ها در نبردی تارومار شده‌اند، یکی از آنها شیب تاریخ را در می‌نوردد تا شمشیر را بازجوید، با زن جوان روبه‌رو میشود و جستجوی خویش را فرو می‌گذارد. . . . در همین احوال بر ساحل دریا گروهی از بازیگران محلی، در پیوندی موازی، صحنه‌های اصلی سقوط قبیله را بازی می‌کنند.

آشکار است که در این مختصر نمی‌توان غنای ساختی اثری را بازگفت که در عین حال به هنر مینیاتور، به ریشه‌های تمدن ایرانی که تعزیه و تماشا بازتاب می‌یابد، و به سینمای ژاپن به ویژه کوراساوا گریز می‌زند. بیضائی، این سینما دوست آگاه، تلاش سینماگران بزرگ (ایزنشتاین، ولز، کوراساوا، رنه و. . .) را در تکامل مونتاژ دنبال می‌کند و این قالب بیانی را با چیره‌دستی حیرت‌انگیزی به کار می‌برد.

رافائل بسان، از مجله فرانسوی زبان کانال، شماره ۴۱/۴۰، تابستان ۱۹۸۰.

یکی از شگفتی‌های عمده بخش «نگاه ویژه»، که از آغاز بسیار نامنتظر بود، عرضه فیلم ایرانی چریکه‌ی تارا بود، که اگر در مجموعه رسمی هم به نمایش درمی‌آمد توازن آن را به هیچ‌وجه به هم نمی‌زد. فیلمبرداری این اثر پیش از بحران سیاسی آغاز شده، در گیر و دار انقلاب متوقف شده و یکسال بعد از سرگرفته شده است.

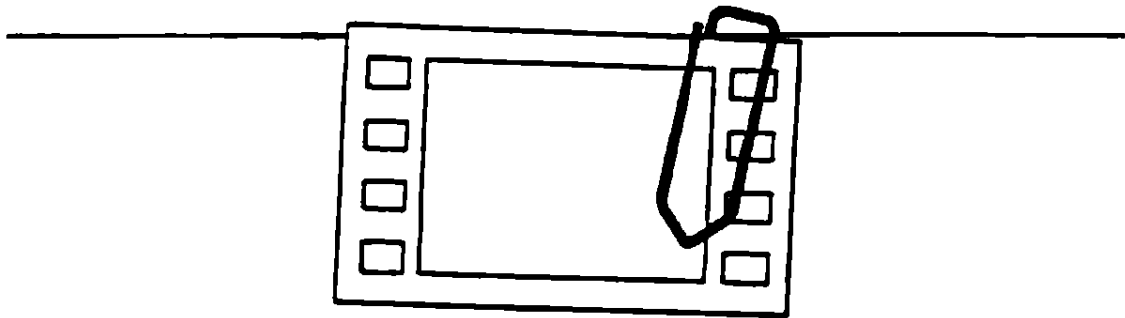
عنصر تکان دهنده در این فیلم حضور کیفیت غنایی اصیل ملی است، کیفیتی که اغلب فیلمسازان جهان سوم در پی آنند. برخی تکه‌های آن تا آنجا پیش می‌رود که تماشاگر را به یاد کوراساوا می‌اندازد، و آمیزه‌ای تحسین‌برانگیز از اسطوره و واقعیت، افسانه و زندگی به دست می‌دهد. زیبایی افسانه بیشتر در توصیفی که از میراثی به جای مانده برای دختری جوان می‌شود نهفته است، از شمشیری که جنگاوری از قبیله‌ای از میان رفته در اعصار کهن می‌آید تا آن را پس بگیرد. بازی قوی منوچهر فرید در نقش جنگاور، الهام گرفته از سنت تأتری پرقدرت، با شعوری واقعی در کاربرد ارجاعات، به مضمون نفوذ گذشته در حال، عمق می‌بخشد. تناوب تفکر و احساس، تراژدی و ناتورالیسم، به فیلم ضربی کند می‌دهد، اما این ضرب کند در برانگیختن افسونی ظریف کارآیی دارد.

بازی پیچیده ناپدید شدن و پدیدار شدن شمشیر، هرچند گاه به گاه در ابری از بخار گم می‌شود، اینقدر هست که تصاویری از آن در ذهن باقی می‌ماند، تصاویری که نماینده مهارت است. از این جمله است پدیداری نخستین جنگاوری که از عرض جاده می‌گذرد و به درون جنگلی انبوه می‌رود، یا شبی او در شبی توفانی برابرخانه تارا و مهمتر از آن صحنه‌های گفتگو میان آن دو، اما شاید زیباترین سکانس آنجا باشد که تمامی قبیله گمشده جنگاور بر ساحلی متروک در برابر تارا، ملبس به لباس رزم و با علم‌های آخته، از میان دریا بیرون می‌آیند. همه این عناصر می‌تواند بر فیلم سنگینی کند، اما بر اثر افسون مدام بهرام بیضائی، این کارگردان چیره‌دست و سخت با استعداد، این فیلم بسیار زیبا اعتلا می‌یابد.

بخشی از مقاله اولیویه آسایالس، بخش «نگاه ویژه»، جشنواره سینمایی کان ۱۹۸۰

از مجله کایه دو سینما، دفترهای سینما، ص ۱۶.





فصلی از فیلمنامه «چریکه‌ی تارا»

جنگل مه‌آلود. روز. خارجی

پریدن چندین پرنده‌ی هراسان. مرد در جنگ‌جامه‌ی تاریخی شمشیر بر شانه می‌دود، تارا برهنه‌پا به دنبالش؛ از میان تاریکی درختان که اشباح را می‌مانند، و پریدن پرندگان چون ولوله‌ی ارواح کشتگان این زمین ناآرام در نظر می‌آید. مرد تاریخی می‌دود، تارا رد او را می‌یابد. میدانی باز میان درختانی که آن را گرداگرد درمیان گرفته‌اند. مرد تاریخی می‌ایستد و شمشیر را جلوی پا به زمین می‌کوبد، این جایست که ارواح کشتگان حمایتش می‌کنند. تارا دوان‌دوان از میان درختان می‌رسد و به دیدن مرد تاریخی لبخند به چهره‌اش باز می‌آید.

تارا: تو گفتی جنگ اصلی اینجا بود.

مرد تاریخی: [شمشیر خود را از سر شانه می‌کشد] ما به نماز رفته بودیم، کنار آب؛ و بسیاری هنوز تشنه بودند.

تارا: [نشان می‌دهدش] سردار اون جنگ!

مرد تاریخی: [عقب می‌کشد] تیر اول به پهلوی من نشست.

تارا: [شوخی] پس چرا معطلی سردار؟ تو گفتی از من فرار می‌کنی.

مرد تاریخی: [توهین شده] من رهایی گفتم.

تارا: پس چرا فرار نمی‌کنی؟

مرد تاریخی: من - فرار - نگفتم! قبیله من کجاست که ببیند بر گردن آوران‌ش

چنین گستاخ طعنه می‌زنند. آیا به تو آداب نیاموخته‌اند؟

لبخند چهره تارا را ترك می‌کند.

تارا: من برای هر لقمه‌ای که می‌خورم کار می‌کنم، حتی برای هر نفسی که می‌کشم. زندگی من چه تعارفی داره؟ چرا نباید بلند بخندم یا مسخرگی کنم؟ یه چیز دیگه - من حتی بلدم بلند داد بزنم.

مرد تاریخی: [کلاهخود بر سر می‌نهد] اینک اراده‌ی سردار را ببین؛ کسی که نابود شد، ولی تحقیر نشد - [دو شمشیر را از زمین بیرون می‌کشد] طایفه‌ی من به خاموشی پیوست زیرا از مردمان زمین خیر ندید - هنگام گفتارها او با دو شمشیر در چند حرکت چهار سوی خود را بر هر شکست می‌بندد.

مرد تاریخی: ما برای ایشان جنگیدیم و ایشان راه پنهان را به دشمن نشان دادند. [گویی با درختان یا ارواح حرف می‌زند] در زمین چیزی نیست که مرا دلبسته کند. همه‌ی سپاهیان من شاهد باشند و همه تیره و تبار من؛ من می‌توانم چشم ببندم، می‌توانم فریاد قلبم را نشنوم، می‌توانم به‌سوی شما برگردم، می‌توانم آزاد شوم.

تارا: [ناگهان] نه!

مرد تاریخی: چرا؟

تارا: [دل‌واپس] به شیطان لعنت؛ نه، حالا دیگه نمی‌خوام بری [ناگهان] دوستت دارم.

مرد تاریخی: ریشخند!

تارا: [آرام و ژرف] دوستت دارم.

مرد تاریخی در کار خود می‌ماند.

مرد تاریخی: وای بدبختی؛ تو مرا پابند می‌کنی.

تارا: [با گیسوی خود روبندی می‌سازد] خیال می‌کنم عاشق بدبختی تو شدم.

مرد تاریخی دو شمشیر را چون ضربدری نگه می‌دارد و گویی از نیروهای کمک می‌طلبد.

مرد تاریخی: به او گوش نکنید؛ او پای مرا سست می‌کند. مرا ببرید، مرا ببرید! تارا می‌نگرد؛ مه کم کم روی مرد تاریخی را می‌پوشاند. تارا ناگهان مثل حیوان

وحشی می غرّد.

تارا: برگرد! برگرد! [ناگهان نیروی تصمیمی در او] من اینقدرم دست خالی نیستم که خیال می کنی. کجایی؟ هرجا هستی خوب نگاه کن. من کسی هستم که تو دوست داری، نه؟ خب، پس نگاهم کن -

ناگهان با حرکتی برهنه می شود. صدای مویه از همه جنگل. مه پس می نشیند؛ مرد تاریخی دیده می شود. تارا پشت درختی خود را می پوشاند. مرد تاریخی تمام نشده می نشیند؛ تارا بر می خیزد.

مرد تاریخی: افسوس، چرا نمی شود دوباره مُرد؟ به من يك میدان بده؛ در آن سواره منم، اما این جنگ نه، این عادلانه نیست. تو قویتری، و این شمشیر من است، افتاده به نشانه تسلیم. افسوس، دیگر از زخمهای من بوی افتخار نمی آید.

تارا راه می افتد و آرام می چمد.

مرد تاریخی: زندگی تو بی دغدغه می گذشت. من برای تو چه آوردم؟ من فقط زخمهایم را آوردم که از آنها خون می چکید. من فقط حسرت آوردم.

تارا مصمم می نشیند.

تارا: شب به کومه‌ی من بیا، تو را به اطاقم راه می دم.
مرد تاریخی: این غیرممکن است؛ همسر مرده‌ای شدن. تو شاید می توانستی مرا زنده کنی، اگر می توانستی قیمتش را پردازی.

تارا: هرچی باشه می دم.

مرد تاریخی: حتی بچه‌ها؟

تارا: [سست] یعنی اونا اینقدر بی رحمن؟

مرد تاریخی: آنها عوض می طلبند.

تارا: [قاطع] بچه‌ها نه؛ زندگی اونا دست من نیست!

مرد تاریخی: می بینی؟ تو نمی توانی مرا زنده کنی.

تصویر باز؛ آن دو با فاصله‌ای پشت به هم نشسته اند.

مرد تاریخی: و نباید برای من بمیری.
 تصویر نزدیک؛ تارا ناگهان سر برمی دارد.
 تارا: من می‌تونم بمیرم! - [بلند می‌شود] فقط باید بچه‌ها رو بسپرم.
 کسی هست که اونا رو قبول می‌کنه.
 مرد تاریخی: کسی که تا این حد دوستدار تست؟
 تارا: قلیچ؛ اون بچه‌ها رو قبول می‌کنه - [راه می‌افتد] اینجا صبر کن!
 می‌دود. مرد تاریخی به دنبال او می‌نگرد.
 مرد تاریخی: صبر می‌کنم - [به خود باز می‌گردد] امتحان! [اسب خون‌آلود
 نزدیک می‌شود] حالا رفتن من معنای دیگری دارد؛ حالا همه چیز
 آسان‌تر شد.
 تارا در جنگل می‌دود. ناگهان به صدای شیهه‌ای می‌ایستد و نگاهش برمی‌گردد؛
 اینک مرد تاریخی سوار بر اسب به سوی دریا می‌تازد. تارا از ته دل ضجه می‌زند.
 مرد تاریخی می‌تازد. تارا ناگهان خشمگین فریاد می‌کند.
 تارا: دروغگو! [می‌دود و شمشیر جامانده را برمی‌دارد] دروغگو!

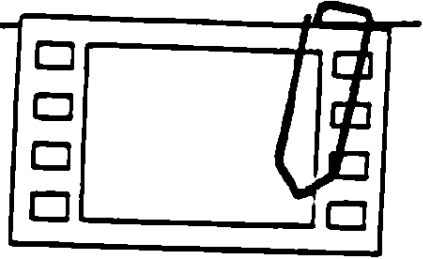




○



☐	
☐	
☐	
☐	مرگ یزدگرد
☐	(۱۳۶۰-۶۱)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	

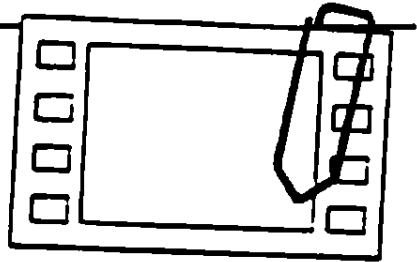


مرگ یزدگرد

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان : واروژ کریم مسیحی
 مدیر صحنه : حمید سهیلی
 تهیه کننده : (گروه فیلم لیسار) برای سیمای جمهوری اسلامی ایران شبکه اول
 مدیر تدارکات : حسن بکتاش ، حمید سهیلی ، اصغر وطنخواه
 مدیر فیلمبرداری : مهرداد فخمی
 دستیار فیلمبردار : بیژن عرفانیان
 همکاران فنی : یوسف وظیفه ، حسین کریمی ، رامین پورسعید ، کریم مرائی ،
 فرهاد مانی
 طراح لباس : ایرج رامین فر
 صحنه : به لطف خانواده «عصاری» آران
 بزرگ : جلال معیریان ، عبدالله اسکندری
 عکاس : عزیز ساعتی
 تدوین : بهرام بیضائی
 موسیقی متن : بابک بیات
 صدا برداران سر صحنه : احمد امیری ، بهمن حیدری
 تدوین صدا : حسین لنگرودی
 ترکیب صداها : فریدون خوشابافرد
 امور چاپ و صدا : مرکز خدمات صنایع فیلم ایران

بازیگران: سوسن تسلیمی (زن آسیابان)، مهدی هاشمی (آسیابان)، یاسمن آرامی (دختر)، امین تارخ (سردار)، محمود بهروزیان (موبد)، کریم اکبری (سرکرده)، علیرضا خمسه (سرباز).

۳۵ میلیمتری: رنگی ایستمن کالر ۱۲۰ دقیقه ۶۱-۱۳۶۰
اولین نمایش ساعت ۱۸/۳۰، بیست و یکم بهمن ماه ۱۳۶۱ در سینمای آزادی
نخستین جشنواره بین المللی فیلم فجر تهران (۱۲ تا ۲۲ بهمن ۱۳۶۱).



مرگ یزدگرد

[این رویداد در روز بی تاریخ می گذرد. در زمان صفر. آن گاه که دورانی به سر آمده و دوران دیگر هنوز آغاز نشده.]

سرداری و سرکرده ای و موبدی به آسیا درآمده اند و تن بی جان شده ی یزدگرد شاه را در آن یافته اند. آنچه رخ داده از روز روشن تر است؛ آسیابان شاه را کشته، از روی آز و با چشم داشت بر زر او. آنان آسیابان و همسر و دخترش را فرمان به چندگونه مرگ دراز شکنجه آمیز می دهند. تا فرمانبران افزای شکنجه را برآورند، و دار آماده شود، و کوره ای پر آتش بسازند، آسیابان و همسر و دختر زمانی می یابند تا برای زندگی خود بکوشند. آنان می گویند یزدگرد خود برای مرگ به این آسیا درآمده بود، و آنان نمی دانستند شاه است زیرا ژنده پوشیده بود. هریک دمی خود را جای یزدگرد می گذارد و آنچه را که به یاد می آورد باز می گوید.

- آنها گمان می برده اند این ژنده پوش دروغزنی است که خود را شاه جلوه می دهد تا نان و جای خواب رایگان به دست آورد. چون سپس دانسته اند به راستی شاه است گله ی روزگار به او برده اند که تو سالها خراج برای سپاه ستاندی و اکنون که دشمنان می رسند آیا باید بگریزی و ما را دست بسته به ایشان بسپاری؟ مگر خواسته اند کین برنا پسر کشته در جنگ خود را از وی بستانند، ولی ترس از سپاهی که در پی شاه است آنان را بازداشته.

- یزدگرد، شاهی شکسته و گریزان، و ترسان از مرگ، که جز مرگ نیز راهی برای خود نمی‌داند، خواسته آنان کمکش کنند؛ او را بکشند آنسان که او نداند کی، و زری هم بر این سخن افزوده. و باز خواسته آسیا را نیز گران بخرد که زمین مرگ از خودش باشد. و آسیاداران همه را ترفندی برای آزمون شاه از زیردستان دانسته‌اند. او ناچار کشتن خود را به آنان دستور داده است، و باز آنها از ترس سرانجامی که هم اکنون دچارش هستند نپذیرفته‌اند.

- یزدگرد کوشیده خشم آنان را برانگیزد شاید دست به تیغ برند؛ آسیابان را خوار کرده و دشنام گفته و به دخترش دست دراز کرده. آسیابان ناباور و دلشکسته همه را آزمایش شاه از یکدلی مردم زیردست دانسته، گرچه در اندیشه‌اش او را کشته، اما به راستی از ترس دنبالگان او بر او دست برنداشته. یزدگرد که هنوز آنان را بر مرگ خود دلیر ندیده، ریشخند را به آنجا رسانده که بگوید شاه نیست و دزدی است که با نام شاه از دختر بهره گرفته. آسیابان خشمگین - گرچه دودل از این بازی - و برانگیخته از تاوان‌خواهی زن و دختر، او را باز در اندیشه می‌کشد.

- دختر که از دست‌درازی آسان بیگانه‌ای خودباخته، بر پیکری جان می‌افتد و می‌گوید این شاه نیست و مردار آسیابان است؛ گویی مرده‌ی پدر از دهان او سخن می‌گوید. سرداران گیج می‌شوند زیرا هیچک همرگز چهره‌ی راستین پادشاه را ندیده‌اند. زن و آسیابان اندیشه یکی می‌کنند که نیک است همدستان با دختر بگویند شاه کشته نشده، و از مرگ چندباره بربهند. می‌ماند این که اگر کشته آسیابان است شاه کجاست؟ پس آسیابان را شاهی می‌خوانند که جامه دگر کرده. در آزمون‌ی که سرداران آغاز می‌کنند، آسیابان به زن گمان بد می‌برد، و زمانی است که دختر داستانی تازه آغاز کند: داستان شب گذشته که یزدگرد آسیابان را زور کرد برای آوردن خوراکی درخور شاهان به آبادی‌های دور برود. و خود در این اندیشه بود که چرا بمیرد آنجا که می‌شود آسیابان را کشت و جامه‌ی شاهی بر او پوشاند و گریخت. و آن‌گاه برای همراه کردن زن به او مرده‌ی رهایی از تیرگی این آسیای ویران را داد، و زن که همه‌ی زندگی خانواده را با چنگ و دندان نگهبان بود، در پندارش تندی از رهایی درخشید. با اینهمه نگران از سرنوشت شوی و دختر آن اندازه سنجیدن مرده‌های یزدگرد را به‌درازا کشاند که آسیابان باز گردد و از روی رشک مردانه

شاه را بکشد.

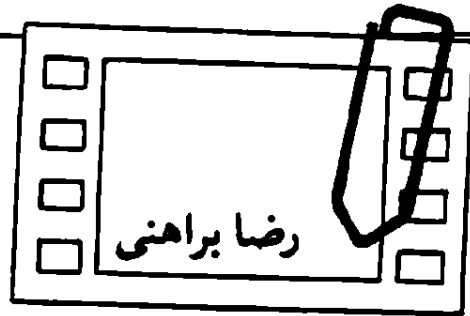
- سرداران می پرسند آیا این مرگی اندیشیده نبود که یزدگرد برای خود فراهم کرد؟ آنان از رای خود برمی گردند، و همین داستان را می پذیرند که پیکر افتاده آسیابان است که جامه‌ی شاه پوشیده و باید بر دار شود. بدینسان خانواده‌ی آسیابان از مرگ می رهند، مگر این دمی هم نمی باید، زیرا ناگهان سپاه تازنده‌ی تازیان از راه می رسد.



در نمایش و بر پرده هرگز یزدگرد زنده دیده نمی شود، و او را زن، دختر، و آسیابان نشان می دهند، و هر بار که یکی یزدگرد شود دیگری اوست. پس:

آسیابان ← آسیابان، یزدگرد.
 زن ← زن، آسیابان، یزدگرد.
 دختر ← دختر، زن، یزدگرد.





پرسشی به نام «مرگ یزدگرد»

بهرام بیضائی، در مرگ یزدگرد، به تألیف جدیدی از تراژدی کهن دست یافته است. اساس این تألیف جدید بر ایجاد ایجاز در زبان، حذف روابط منشور کلامی، کاستن از منطق عقلایی مفردات بیان و افزودن بر هیجان و حس نمایشی از طریق شعری کردن صوری و بطنی زبان، تقلیل توضیحات و توصیفهای اجرای صحنه‌ای به تقریب به هیچ، ادغام شخصیتها در یکدیگر از طریق استفاده از نقاب کلامی، فراروی از جداسازی جنسی شخصیتها برای بیان جنس بنی نوع بشر، کاستن از عنصر «در زمانی» ابزار ادبی بیان و افزودن بر شیوه شیوای «همزمانی» قرار گرفته است. در واقع «مرگ یزدگرد» «بوطیقا»ی تراژدی کهن را به مبارزه می‌طلبد، به رغم آنکه عناصر اصلی آن را بکار می‌گیرد، و از تجدد خیره‌سرانه و کاسبکارانه و غربی‌نمایانه، روی برمی‌تابد، بی‌آنکه از تجدد واقعی، یکسر رویگردان شده باشد. به جای استفاده از «فلش‌بک»های مبتنی بر تداعیهای ساده، حافظه را به دور خود می‌چرخاند و رجعت به مرکز، یعنی رجعت بر سر جنازه یزدگرد، را به حالت‌های گریز از مرکز نثری مرجح می‌دارد، و در صورت ظاهر زبان، همه چیز را به یکجا گرد می‌آورد، هم زبان شکیل اوستایی - پیمبرانه را، هم زبان کلاسیک و ریتمیک نثر کهن را، و هم زبان امروزی و جدید را، و آنها را به قدرت در یکدیگر ادغام می‌کند، و کل این مجموعه را به تئاتری تقدیم می‌کند که مهم‌ترین مشکل و پرسش آن از جهان، معنای هستی است. درواقع، کلمه تقدیم، کلمه درستی نیست. زبان نمایش، در زمان هستی چنان مستحیل می‌شود که دیگر تفریق آنها از یکدیگر ممکن

نیست. در ضمن یکی از مشکلات اصلی تئاتر ما را حل می کند: چگونه زبان گفتار [پازول] می تواند صورت نوشتاری زبان [لانگ] را به صدا درآورد. صدای مای کهنسال در زبان جدید تئاتر چگونه است؟ انعکاس آن در جهان ادبی چگونه باید باشد؟ با مستحیل کردن عناصر «در زمانی»، در عناصر «همزمانی» و تفکیک ناپذیر کردن آنها زبان را از قید «خدمت کردن» به معنا، و در «خدمت معنا بودن» درمی آورد، و آن را بصورت بخش اساسی معنا ارائه می دهد. بخش اعظم تئاتر ما که مقاله نویسی گفتاری است، در پشت سر مرگ یزدگرد می ماند. زبان از صورت يك مكانيسم منفك از هستی جدا می شود، و با معنا اورگانیک می شود. از آن بالاتر زبان در خور معنای مهیب انقراض يك دوره از تاریخ، و یا دوره های انقراضی است، فحامت زبان از عهده مهابت مرگ تاریخی برمی آید. آهنگ چنین زبانی از صلب تاریخ چکیده و از رحم مرگ زاییده است. وقتی که با مرگ روبرو هستیم، زبان زنده تر از همیشه است. «مرگ یزدگرد» مرگ یزدگردهاست. دوره های تاریخی در هم ادغام و با هم همزمان می شوند. در چنین اثری ما از آسمان اسطوره زاده می شویم.

آسیابان: از این اندیشه ام نیست. زیرا پیش از این بارها به آغوش مردمان رفته است.

زن: نامرد!

آسیابان: بی خبر نیستم.

زن: هرکسی را مشتریانی است.

آسیابان: همسایگان؟

زن: اگر من نمی رفتم پس که نانمان می داد؟

دختر: تو با پدرم چه بد که نکردی!

زن: بد کردم که در سال بی برگی از گرسنگی رهاندمتان؟

موبد: آه اینان چه می گویند - سخن از پلیدی چندان است که جای

مзда اهورا نیست. گاه آنست که ماه از رنگ بگردد و خورشید
نشانه‌های سهمناک بنماید. دانش و دینم می‌ستیزند، و خرد
با مهر، گوئی پایان هزاره‌ی اهورائی است. باید به سراسر
ایران زمین پندنامه بفرستم.

زن: پندنامه بفرست ای موبد، اما اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما
مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم.

سرکرده: مرا دانشی نیست ای موبد، ترا که هست چیزی بگوی.
زن: آری پرخاش کن. چه کسی مرا سرزنش می‌کند؟ من سالیان
چشم به راه رهائی بودم. آری من!

دختر: [راه می‌افتد] او خواست تا مادرم را بفریبد. در تاریکی زمزمه
کرد. و تنها میان ایشان زبانه‌ی آتش بود.

آسیابان: من کجا بودم؟

دختر: درباران.

آسیابان: آغاز شب نبود؟

دختر: آنگاه که توفان در خود پیچید و زیر و بالا شد و به غرش آغاز
کرد و سرانجام بوران و تگرگ بارید. آری، آن هنگام، پادشاه
هنوز می‌کوشید آسیابان را پست‌تر کند. همچون سگی.

آسیابان: [به زمین می‌افتد] عو- عو-

دختر: بلندتر! - آن پساك زرنگار را به من بده، و آن کمر بند را- اینك
بار دیگر بگو، من که هستم؟

آسیابان: سرور من تو پادشاهی.

دختر: و تو گدازاده که باشی؟

آسیابان: سگ درگاهت آسیابانم.

کلمات «نامرد»، «باخبر نیستم»، «عو- عو»، «گدازاده»، و «سگ
درگاه» از تداعیه‌های زمان امروزند، ولی سخنان موبد، تداعی کننده زبان

اوستا - پیمبرانه، و جملائی «از نوع» ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم، «تنها میان ایشان زبانه‌ی آتش بود»، و «آن پساك زرنگار را به من بده، و آن کمر بند را»، از تداعیهای زبان ریتمیک و کلاسیک. ترکیب اینها، هرگز در خیابانها، کارخانه‌ها، مدارس و روزنامه‌های امروز بکار نمی‌رود. این ترکیب در جایی دیگر بکار گرفته می‌شود. و در اینجا ادغام این زبانها با چنان مهارت، و درونی‌شدگی، از سوی نویسنده صورت می‌گیرد که «ادبیت» طبیعی خاص خود را فقط در صحنه بیضائی پیدا می‌کند. اگر در يك تراژدی امروزی، می‌خواهیم از گذشته زبان استفاده کنیم، باید روش باستانشناختی ادبی را کناری بگذاریم، به دنبال بازآفرینی گذشته و یا مرمت زبان گذشته برای استفاده امروز نباشیم، بلکه آن زبان را با ریشه‌های خلاقه امروزی، در کنار زبان امروز، بطور طبیعی قرار دهیم. اگر از زبان کلاسیک يك موزه بسازیم، آن را فقط خواهیم کشت. زبانهای گذشته، در چارچوب افقهای امروزی، حالتهای باستانی خود را از دست می‌دهند و معاصر معنایی می‌شوند که مدام از ما می‌خواهند به بیان آنها همت کنیم.

ولی این کار فقط در زبان صورت نمی‌گیرد. همانطور که ریتمها، کلمات به حال و هواهای زبان گذشته، ناگهان امروزی می‌شوند، یعنی به همان صورت که انتقال ارواح زبانی بسادگی صورت می‌گیرد، انتقال ارواح آدمها هم بسهولت عملی می‌شود. یزدگرد معاصر محمدرضا شاه می‌شود. جنازه محمدرضا شاه در يك آسیاب قدیمی بر زمین می‌ماند. داریوش سوم نیز در این دو مستحیل می‌شود. ادوار تاریخی برهم منطبق می‌شوند. دیوار زمان و تقسیم‌بندیهای مکان از جای برمی‌خیزند. جهان «سایه» به «سایه» می‌شود و «خود»ها در یکدیگر ادغام می‌شوند. انتقال جهان کهن به جهان معاصر در ایجاز صورت می‌گیرد. کل، شاه است. اجزایش، داریوش، یزدگرد، پهلوی.

اما این کار فقط از گذشته به امروز اتفاق نمی‌افتد. در خود نمایشنامه، دختر آسیابان، پادشاه می‌شود. می‌پرسد: ... من که هستم؟

«و آسیابان جواب می دهد: سرور من تو پادشاهی» در تحویل و تحولاتی بعدی، زن آسیابان و خود آسیابان هم به آسانی نقش پادشاه را بازی می کنند و گاهی در برابر پادشاه، نقشهای یکدیگر را. زبان به هستی آنها هویت می دهد. عبور از يك شخص به شخص دیگر، فقط از طریق زبان هستی یافته صورت می گیرد.

زبان گذشته باید در طول زمان به ما می رسد. شاهان کهن باید در طول زمان معاصر ما می شدند. دختر باید در طول زمان تغییر جنسیت می داد، تغییر طبقه می داد و نهایتاً شاه می شد. اینها همه زمان می خواهد. اصولاً حرکت دیالکتیکی در طول زمان اتفاق می افتد، ولی بیضائی این حالتها را ناگهان همزمان می کند. وقتی که دختر شاه است شاهی است که دختر بودنش، دختر آسیاب بودنش هم توسط ما که تماشاگر و یا خواننده و شنونده حرفهای او هستیم، فهمیده می شود: چیزی در حال دگرگونی ولی دريك ثانیه گذرا و در برابر ما ناهمزمان، ولی همزمان با ما. ایستا کردن پویاها. «ادبیت» این اثر بر این بنیاد گذاشته شده است.

درواقع بازی ای که با زبان شده، با هستی انسان و با هستی آدمها هم شده است. هستی زبان هم بخشی از نمایشنامه است. انگار نمایشنامه، نمایشنامه ای است راجع به هستی نمایش. مسئله این است: به شاه از نظر ادبی چگونه نگاه کنیم، به دختر، به زن، به پدر، از نظر ادبی چگونه نگاه کنیم. به نظر من بهتر است بچسبیم به همین مسئله شاه: «ادبیت» شاه چیست؟ شاه چگونه ادبی می شود؟ شاه چگونه «ادبیت نمایشی» پیدا می کند؟ تا زمان «مرگ یزدگرد»، ما در عالم نمایش، ادبیت شاهی نداریم. یعنی نمی دانیم چگونه يك شاه را در ادبیات بصورت نمایشی بیان کنیم. این ادبیت شاهی چگونه خلق می شود؟ شاه مرده است مرگ یزدگرد، مرگ يك شاه است. ولی اگر مرگ او واقعی است، فرار او واقعی است، زندگی او واقعی است، اینها همه در تاریخ است و در تاریخ واقعی است. در فیزیک، مرگ شاه، مرگ هر آدمی است. تنها مقداری معادله شیمیایی رد و بدل می شود،

و دیگر طرف نیست. ادبیات هم واقعیت دیگری دارد، سوای واقعیت تاریخ، واقعیت فیزیک و واقعیت شیمی. واقعیت او واقعیت هستی است. واقعیت ادبی او، واقعیت هستی ادبی و یا «ادبیت» اوست. این چیست و کیست که در برابر ما دراز کشیده، مرده است؛ خوب! برای درك زندگی او، ما همه بخشی از زندگی و مرگ او را بازی می کنیم این اصل و هستی اساس نمایش است. برای نوشتن يك نمایش، ما می پرسیم يك نمایش چگونه چیزی است. بنیاد هستی يك نمایش بر بازی است. شاه در نمایش می میرد. پس ما، با در نظر گرفتن اینکه هستی شاه در يك نمایش به خطر افتاده، بازی به خطر انداختن زندگی «خود = شاه» را در نمایش به تماشا می گذاریم. در واقع ما همه به زندگی و مرگ او هستی می دهیم. زن می شود شاه؛ دختر آسیابان می شود شاه؛ آسیابان می شود شاه؛ زنها می شوند مرد؛ مرد می شود زن. اینها می شوند یکدیگر. يك دختر در زندگی واقعی اش مرد نمی شود، فقط در (ادبیات) مرد می شود. ولی وقتی که این دگردیسی اتفاق می افتد، یعنی دختر می شود شاه، یا زن آسیابان می شود معشوق شاه، شاهی که می دانیم يك دختر است، یعنی وقتی که شاه - دختر می خواهد مادرش را اغوا کند، ما دیگر بکلی از تاریخ، از واقعیت بیرون آمده ایم و غرق در هیجانی خیالی شده ایم که موضوعش فقط در يك جا موضوعیت دارد و آن ادبیات است، و وقتی که این دگردیسی در بازی صورت می گیرد، ما با ادبیت نمایشی سروکار داریم. در چنین عرصه ای در بازی زمان، بازیگران و یا شخصیتها دنبال چیزهایی می گردند که در طبقه، خانواده، تاریخ، و زندگی قابل حصول نیست. همه به یکدیگر تبدیل می شوند. انگار همه در ابتدا يك حالت خمیری بی شکل پیدا می کنند و بعد زمان این خمیرها را به صورت آسیابان، دختر، شاه، زن - شاه در می آورد. انگار هريك از اینها قبلاً يك شاه بوده است، و زبان با حرکت خود به آنها گوشزد می کند که تو شاه بودی، حرف بز، ثابت کن. پدر به دختر می گوید من «سگ درگاهت آسیابانم». حلول از طریق زبان صورت می گیرد. از این نظر زبان، وسیله ای است هم

برای برهنه کردن روح انسان، و هم برای پوشاندن آن. حال باید آنچه را که در جهان این سه تن پوشیده مانده بود، برهنه ببینیم. انسان در جهان موجود به افراد قسمت شده است. در ادبیات افراد دوباره بصورت انسان ترکیب خواهند شد. نمایش در ابتدا تفریق کرده است، حالا به دنبال جمع آوری است. مرد نقش زن را بازی می کند. دختر نقش پادشاه را بازی می کند، زن نقش شاه را بازی می کند. روانکاوی تك تك، به يك روانکاوی جمعی می رسد. آنیما [جان زنانه] قابل تبدیل به آنیموس [جان مردانه] می شود. هر آدمی هم فرد است، و هم صورت مثالی انسان. اثر بیضائی، شکوفایی صور مثالی در وجود افراد است. فرد در حضور شاه، آسیابان، زن آسیابان، دختر آسیابان و پسر مرده اش، تیپ نیستند، صور مثالی هستند. بیضائی اینها را در مرکز صحنه قرار می دهد. اینها نقش «ماندالا»یی اثر را پر می کند. دور جسد شاه. مرگ در میان ماست. نیستی در میان ماست. پس بهتر است برقص برخیزیم [و چه خوب سوسن تسلیمی نقش آنیمای این ماندالا را بازی می کند. من نمایشنامه را در ویدئو دیدم]. رقصی از کلمات، گریه، هیجان چشمها و صورتها و تمام امکانات زمان. جز پسر آسیابان، همه در وجود شاه حلول می کنند. شاه مدام پر و خالی می شود. در رقص کلمات، در او می میریم، و با او بلند می شویم. روح ما را به دور او احضار کرده اند. ولی مرده اوست، نه ما. همه يك بار «سایه» اند، و يك بار «خود». در این سفر از «سایه» به «خود»، از «خود» به «سایه»، هویت پیش-تاریخی، تاریخی، انسانی و روانی این آدمها، یکایک، و همه باهم روشن می شود. از این بابت ما همه در حضور يك «همزمانی پویا» هستیم.

بیضائی بر این مجموع چیزی هم می افزاید. عناصر موجود در صحنه را دو قسمت می کند. آنهایی که بر روی صحنه اند، و آنهایی که وارد صحنه و از آن خارج می شوند. به همین دلیل به «دایره ماندالا» از بیرون حمله می شود. این بیرون سراسر مذکر و آنیموسی است. به همین دلیل، هم می خواهد از شاه طرفداری کند و هم می ترسد دشمن فرا برسد، و وقتی که

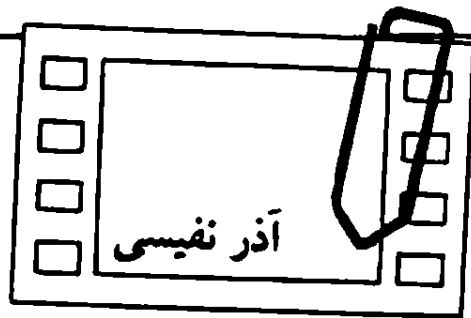
دشمن می‌رسد از برابر آن فرار می‌کند و یا مغلوب آن می‌شود. يك بار مصلحت خود را در دفاع از شاه می‌داند و بار دیگر، مثل مهره‌های شطرنج در برابر نیروی مهاجم فرو می‌ریزد. عناصر آنیموس گاهی شدیداً مصلحت‌جو هستند. عقل، سازش، مصلحت‌جویی بر ذهن آنها حاکم است. موبد و سردارش با هم فرقی ندارند. نه گریه، نه مویه، نه شکوفایی، نه کلامی بلند، نه شعر، و نه چیزی، ولی در وسط بازی ماندالا، زن ایستاده است، و همه را، حتی جنازه شاه را دور خود می‌چرخاند. می‌توان از دیدگاه ادبی مطلق به مسئله نگاه کرد. آدمهای داخل دایره، ادبی هستند، آدمهایی که وارد صحنه می‌شوند، غیرادبی هستند. در اینجا غیرادبی به معنای حاشیه بودن از لحاظ تاریخ هم هست. سرباز، سرکرده، موبد، سردار، اینها بصورت تیپ ظاهر می‌شوند. آدمهای حاشیه‌ای. اگر یزدگرد زنده بود و شاه بود و قدرت داشت با او بودند، و حالا که نیست یا باید فرار را بر قرار ترجیح بدهند و یا بمیرند. این آنیماس است که همه را به سوی عشق، زندگی، مرگ، انقلاب و شور و هیجان، و شورش حرکت می‌دهد. بین آنهایی که ادبی هستند و آنهایی که غیرادبی هستند يك تقابل هست. هیجان از مرکز شروع می‌شود و هر قدر به حواشی دایره نزدیک می‌شود، از شدت آن کاسته می‌شود. اگر در عرصه تاریخ، تاریخ مرکزیت دارد، در ساختار ادبی، مرکزیت با شخصیت‌های ادبی است. ولی شخصیت‌های ادبی هستند که پرتوی کامل بر روی همه مناطق تاریك تاریخ می‌اندازند. ولی ما به دنبال قضاوت تاریخی نمی‌رویم. ساختار را به محك ادبیت نمایی آن می‌زنیم. معنای هستی ما، در فشرده‌تر شدن آن مرکز نهفته است. آیا بگذاریم جنازه بپوسد، یا به دور آن برقص برخیزیم، با زبان، با نمایش، با چیزهایی در ذهن ما مدام تکرار می‌شوند. از وجود پیش-تاریخی، و وجود تاریخی ما، مرگ یزدگرد، بصورت يك اسطوره هستی نشأت می‌کند. فرار یزدگرد، فرار ملی ماست. قتل او آگاهی ملی ماست، یا نشانه شعور ما، حرفهایی که زن می‌زند نشانه آن است که چنین شاهی باید کشته می‌شد، خودی و

غیرخودی‌اش فرقی ندارد. معنای هستی ما در این اسطوره نهفته است. کسانی که حامی ما هستند، قاتل ما از آب درآمدند. پس يك بار هم بگذارید ما آنها را بکشیم تا ببینیم کشتن چه مزه‌ای دارد. وجدان تقسیم شده، به زن و مرد دختر و پسر، با نعل ابراز هویت مشابه می‌کند. هرکسی از زبان خود مرده را بیان می‌کند. تازیان می‌رسند و تاریخ ورق می‌خورد. ولی گرچه تاریخ ورق می‌خورد، تاریخ بارها و بارها باید ورق بخورد تا اثر هنری چکیده آن ورقها را در يك بیان ادبی تحویل دهد. «مرگ یزدگرد»، يك چکیده بسیار موفق است.

اسطوره‌سازی بیضائی را در «چریکه تارا» دیده‌ایم، ونیزدر «باشو» و «شاید وقتی دیگر». ولی ریشه قضایا در همان مرگ یزدگرد است. در «باشو»، يك پسر جنگ‌زده دو مادر دارد، مادری در «خود» که درون اوست و گاهی به صورت «سایه» پدیدار می‌شود؛ و مادری «دیگر» که وجود جسمانی دارد، ولی برای پسر «سایه» است. تقابلی از این دست که سراسر یونگی است، آثار بیضائی را تسخیر کرده است. ولی صور مثالی، صور بومی دارند. و همین بسیار مهم است. در «شاید وقتی دیگر»، زن عملاً تقسیم شده است. مردها حاج و واج مانده‌اند. زنی نقاشی می‌کند. دیگری برمی‌گردد، هویت می‌طلبد. يك زن، شقه شده است به دوخواهر. آن‌کوشش در پرونده ثبت احوال، يك فلش بك در اعماق زن است برای رسیدن به آنیمای تام و تمام در وجود مادری که هردو شقه را زاده است. مادر فقط زاینده نیست، همزاد همه است. در «مرگ یزدگرد»، شخصیت‌های اصلی، آسیابان، زن و دختر، به بهانه شاه‌کشی، مدام تغییر جنسیت می‌دهند. درواقع هدف اسطوره، گاهی، فرار وی از جنسیت به سوی معناست چگونه من معنا پیدا کنم؟ این پرسش است که معنا دارد، نه پاسخ. درواقع ما پاسخ را به دست می‌گیریم و به دنبال معنا می‌گردیم. از پیش معلوم است که شاه فرار کرده است. پیشاپیش معلوم است که او مرده است، کشته شده است. این پاسخ آنقدر بدیهی است که کهنه شده است. ولی ما به دنبال این هستیم بدانیم که برای

او چه سؤالی پیش آمده است. یعنی باید بدانیم سؤال او چیست؟ برای اینکه بدانیم سؤال او چیست باید سؤال را درونی خود بکنیم. درونی کردن سؤال به معنای این است که ما زندگی او را، هر يك به نوبه خود، بازی کنیم. یعنی اثر خوب، اثری است که سؤالها را برمی انگیزد و نه پاسخها را. پس دنبال پیام نگردیم، دنبال سؤال برویم. چنین چیزی هرگز به معنای نادیده گرفتن سیر تاریخ، مبارزه طبقاتی و این قبیل چیزها نیست، به دلیل اینکه بیضائی، بهتر از طبقاتی نویس‌ترین نویسنده‌ها، از آسیابان، زنش و دخترشان، در مقابل یزدگرد و زورگویان و قلدرهایش دفاع می‌کند. و بحق. ولی مسئله چیز دیگری است. زندگی ما در کجا معنی پیدا می‌کند، عناصر متشکله روان دردمند ما چیست؟ زبانی که باید عناصر متشکله روان ما را به بهترین صورت بیان کند، چگونه است؟ سؤال می‌کنیم در هر مقطع جدی داده شده، که درواقع صورت نوعی همه مقاطع جدی قومی و انسانی ماست، پرسش ما از تاریخ، هستی، جهان، هویت‌های انسانی چیست؟ اثر بیضائی، سؤالی است از اعماق، اثری است جدی، و جداً ادبی، و مربوط به هستی. بیضائی اجرای سناریو یا نمایش را از ذهن آن‌واین‌گدایی نکرده است. مسئله این است: آیا به مرگ یزدگرد، يك جور دیگر هم می‌توان نگاه کرد، جز نگاه تاریخ، جز نگاه طبقه، جز نگاه شاهانه؟ آیا دیدگاه «ادبیت» اثر، دقیقاً همان دید هستی، دید پیش‌تاریخی، تاریخی و اساطیری، با هم نیست؟ آیا این اثر به اندازه دهها کتاب تاریخی، ما را بیان نمی‌کند؟ چگونه يك اثر ادبی، جامعیت دارد، جامعیتی که خود تاریخ ندارد؟ پاسخ؟ پرسش جواب پاسخ است، نه؟ مرگ یزدگرد را دوباره بخوانید.

۶۹/۷/۱۱ - تهران



مرگ یزدگرد

۱

بیشتر از يك قرن از این گفته نیچه می گذرد که «هیچ هنرمندی تاب تحمل واقعیت را ندارد». به نظر می آید گفته او در سطحی کلی و عام در مورد ادبیات و هنر همه ادوار - یعنی درباره دنیای مصنوع و ساختگی هنر در مقابل دنیای «واقعی» - صادق است. اما در دوره مدرن این برخورد به هنر و واقعیت یکی از مشغله‌های عمده هنرمند می شود و او گفته نیچه را آگاهانه به کار می برد.

در این نوع هنر نوعی تناقض وجود دارد: از طرفی هنر مدرن واقعیت را بر نمی تابد و در مقابل آن، دنیای ساختگی آفریده خود را تأیید می کند، و از طرف دیگر برای خلق این دنیا به واقعیت بازمی گردد با این ادعا که هدفش نه کشف و ارائه واقعیت ظاهری، و نه امور واقع که کنه و جوهر واقعیت است، آن بخش دست نیافتنی و فریبنده که مانند سراب در لحظه دسترسی به آن محو می شود.

شاید هدف این گونه آثار در يك سطح بیان این حقیقت است که واقعیت هرگز بطور کامل قابل شناخت نیست و مهم عرضه این ماهیت فرار و غیر ملموس آن است. مثلاً در سال گذشته در مارین باد واقعیت ملموس و موجود زمان حال در مقابل هجوم خاطرات و حضور بی وقفه گذشته رنگ می بازد، و یا در راش آمون واقعه‌ای از دیدهای مختلف گزارش می شود تا چندگانه بودن واقعیت نشان داده شود. در همه این آثار عرضه واقعیتهای نو، واقعیت موجود را به چالش می طلبد.

در مرگ یزدگرد آنچه به چالش طلبیده می شود واقعیت تاریخی است .
 احکام تاریخ همواره قاطع و غیرقابل برگشت جلوه می کنند ، چون به ظاهر
 درباره وقایعی صادر می شوند که اتفاق افتاده اند .^۱ مثلاً :

پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیابی درآمد آسیابان او
 را در خواب به طمع زر و مال بکشت .

بیضائی در مقابل این گزارش تاریخ^۲ ، گزارشی «افسانه ای» می آفریند
 که خود تاریخ را افسانه جلوه می دهد . این چالش طلبی صرفاً در نوع نگرش
 حاکم بر مرگ یزدگرد نیست ، بلکه در ساختار آن نهفته است . تاریخ حرفی
 را در مورد يك واقعه می زند و نمایشنامه سعی در رفع توهمی می کند که حرف
 تاریخ است . از این رو خود نمایش مجلسی است آئینی برای يك توهم زدائی
 تاریخی : قدم به قدم صورتهای مختلف از چهره واقعیت تاریخی برداشته
 می شود تا آن صورت واقعی نمایان شود ، گرچه خود آن صورت نیز جلوه های
 گوناگون دارد . از این رو همانطور که در بخش دوم بحث خواهد شد ،
 صحنه سازی ، شخصیت پردازی و طرح در مرگ یزدگرد از هر نوع تبعیت از
 واقع گرایی خالی است . کوششی نیست آنچه بر صحنه می آید واقعی جلوه
 کند ، هدف ارائه نمایشی است برای بی اعتبار کردن نمایش تاریخ .
 طبق گزارش تاریخ عملی انجام گرفته : قتل پادشاه بدست آسیابان ،
 اما آنچه در مرگ یزدگرد مسئله است نه صرفاً خود عمل ، که نفس آن است ،
 و درك آن فاصله میان عمل و ماهیت عمل . به این خاطر واقعه باید از واقعی

●
 ۱ . هدف از این نوشته پرداختن به تنها يك جنبه نمایشنامه / فیلم مرگ یزدگرد است ، یعنی
 نوع خاص نگاه آن به واقعیت ، و به همین خاطر نیز از بحث درباره سایر جنبه های
 آن خودداری شده . در این نقد هم از متن نمایشنامه مرگ یزدگرد و هم از فیلم آن
 استفاده شده است .

۲ . پیش آغاز فیلم مرگ یزدگرد .

بودن خود جدا شود تا ماهیتش را بنمایاند. این ماهیت نمایشنامه مبدل می شود به آنچه به کنایه در زیر عنوان آن ذکر شده: «مجلس شاه کشی».

شاه کشی در سنت ملل قدیم از جمله ایران رسمی آئینی است برای پیش گیری از نحوست حاصل از ناتوانی و پیری پادشاه. اهمیت این سنت در قدرت مطلق فراگیر پادشاه است که سمبلی است از قدرت و توان مردم و قلمرو خود، و ناتوانی و شکست او به معنای شکست آنهاست. در بعضی جاها خود شاه را هنگام ظهور پیری و یا بیماری می کشتند، و در جاهای دیگر، از جمله ایران فردی که برای مدت کوتاهی بجای شاه حکومت می کرد طی مراسمی قربانی می شد. در مرگ یزدگرد این دو مراسم درهم ادغام می شود، و از پادشاه دو تصویر بدست می آید یکی تصویر شاه واقعی و دیگر پادشاه دروغین و هر دو تصویر نیز در آن واحد هم راست است و هم دروغ.

لحظه برپائی مجلس زمانی است که دشمن تازی به ایران هجوم آورده و کشور در معرض مرگ و نابودی قرار گرفته. چنین زمانی زمان عریانی است، زمانی که صورتکها فرو ریخته، و نقش ها جابجا شده و هیچکس و هیچ چیز مقام و جایگاه گذشته خود را ندارد:

شنیده ام که چهره های سنگی باستانی ایستاده در کاخ
صدستون، پیشکش هائی را که یک هزار سال در کف داشته رها
کرده و به بیابان گریخته اند.
از تمام دخمه ها مردگان به راه افتاده اند. صاعقه در مردمان
افتاده است. شنیده ام که مردمان بانان و خرما دشمنان را پیشواز
می روند.

در این لحظه عریانی و گمگستگی، گذشته بازسازی می شود تا آنچه بوده و آنچه باقی مانده ارزیابی شود. شخصیت های مرگ یزدگرد در آستانه مرگی آگاه کننده قرار دارند، مرگی که بر زندگی به قضاوت می نشیند و با

روشنائی خیره کننده‌اش همه زوایای تاریک و نهفته آنرا روشن می‌کند. در این جا «دادگری» و «داوری» دواژگان کلیدی است که مدام تکرار می‌شوند. تاریخ داوری خود را کرده، اما اکنون این داوری خود مورد شک است، پس دادگاه تازه‌ای تشکیل می‌شود که در آن تاریخ، همه بازیگران هم قاضی‌اند و هم متهم. مسئله دادگری را بازیگران بارها تکرار می‌کنند، و در طول نمایشنامه همراه با دگرگونی تصویر پادشاه، مفهوم داوری و دادگری نیز متحول می‌شود. یاران یزدگرد بدآوری آسیابان و خانواده‌اش می‌نشینند، ولی از همان آغاز این داوری مورد سؤال است:

آسیابان: نه - ای بزرگواران، ای سرداران بلند جایگاه که پا تا سر زره پوشید! آنچه شما اینک می‌کنید نه دادگری است و نه چیزی دیگر. آنچه شما اینک می‌کنید یکسره بیداد است.

ولی برای سردار توجیه نوع «دادگری» شان حیاتی است، چون پادشاه و از این طریق شیوه زندگی گذشته آنها را توجیه می‌کند. او در پاسخ به سرباز که قصد دارد آسیابان و خانواده‌اش را بدون محاکمه مجازات کند می‌گوید:

ای مرد ساده‌دل به کجا چهار اسبه می‌تازی؟ ما همه سرداران و سرکردگانی نژاده‌ایم. نه غارتیان و چپاول‌گران. و این دادگستری است نه شبیخون. ما آنان را نمی‌کشیم که کشته باشیم؛ آنان می‌میرند به پادافره خون پادشاه دریادل.

- اما در جریان این دادگاه خود یاران شاه نیز محاکمه می‌شوند، و آسیابان و خانواده‌اش بارها دادگری و داوری آنها را مؤاخذه می‌کنند. این دادگاه برای روشن شدن «واقعیت» است که تشکیل می‌شود، اما

واقعیت چیست :

- ۱- پادشاه کشته نشده
 - ۲- پادشاه بدست آسیابان به قتل رسیده
 - ۳- آسیابان بدست پادشاه به قتل رسیده
 - ۴- پادشاه بدست پادشاه کشته شده
- ۱- بر زمین جسدی است با صورتك و لباس پادشاه. یاران شاه بر این باورند که این جسد پادشاه است که بدست آسیابان به قتل رسیده، اما دختر ناله می کند که «پادشاه کشته نشده. پادشاه کشته نشده.» و در جواب آسیابان که می گوید: «کاری نکن که برما بخندند!» می گوید «او در خواب است و دارد ما را خواب می بیند.»
- و واقعیت این است که پادشاه آنچنان حاکم ذهن شخصیت هاست که در مرگ زنده تر جلوه می کند، و در تمام طول نمایشنامه پیکر بی جان پادشاه نه تنها شاهد که محرك و مسبب حرکات و گفتار آنهاست. وابستگی وجودی آنها به شاه تا آن حد است که موجودیت خود را تنها از طریق او می شناسند. و از این رو تا زمانی که ذهن آنها از اوام پادشاه خالی نشده، آنها تنها تصاویری هستند زائیده رؤیا و چنان پادشاه.
- و دیگر آنکه تنها در روند دادگاه آسیابان است که یاران پادشاه بتدریج چهره واقعی او را که همواره در پشت صورتکها پنهان بود کشف می کنند. واقعی ترین تصویر پادشاه زمانی بدست می آید که او کشته شده و خانواده آسیابان هریک پاره ای از نقش او را بازی می کنند. به نوعی پادشاه در جسم آنان حلول می کند تا در کنار آن تصویر گذشته، چهره دیگری را بیافریند.
- پس دو تصویر و دو نوع نقش از پادشاه در کنار هم و در مقابل هم وجود دارد، اول تصویری که یاران شاه از او دارند :

پادشاه دریادل، سردار سرداران، دارای دارایان، شاه شاهان،
یزدگرد شاه، پسر یزدگرد شاه و او خود از پسران یزدگرد

نخستین. این جوی خون که بر زمین روان می بینی از آن مردی است که در چهارصد و شصت و شش رگ خود خون شاهی داشت و فرمان مرزا اهورا او را برتر از آدمیان پایگاه داده بود.

اما از همان آغاز معلوم است که این تصویر از پادشاه کامل نیست، و هیچ کس شاه واقعی را نمی شناسد. یاران او پادشاه را از طریق صورتکهایش و تصویری که از خود ساخته بود می شناسند:

موبد: [به زمین لگد می کوبد] این اوست. این خود اوست. من آن جامه را می شناسم. آن زره را که به یکباره زرین است. آن ساق بند و ساعدپوش. آن مچ بند و شکم بند که پاره های فلز زرناب است. آری من پادشاه را می شناسم.

آنچه آنها از پادشاه می دانند. اسطوره پادشاه است. هرچه شاه از این اسطوره خالی تر می شود، در نظر یارانش بیگانه تر جلوه می کند. یاران شاه بر این باورند که «او می رفت تا سپاهی فراهم آورد بزرگ و سرزمین را دشت به دشت از دشمن بی شمار برهاند.» اما واقعیت این است او قصد داشت تا خود را هم از چنگ سپاهیان و هم از هجوم دشمن برهاند، و زمانی که پادشاه در غبار خود را گم کرد و قدم به آسیای آسیابان گذارد، آن تصویر گذشته خود را نیز در هم شکست:

من گریزان در سرزمین خویش خانه به خانه میروم و همه جا بیگانه ام. سفره ای نیست که مرا مهمان کند، و رختخوابی نه که در آن دمی بیاسایم. میزبانان خود در حال گریزند. اسبان رهوار به جای آن که مرا به سوی پیکار برانند از آن بدر بردند.

شرم بر من .

در مقابل هر تصویری که یاران شاه از او دارند، آسیابان و خانواده او تصویری ضد آنرا می آفرینند :

سردار: این او که تو می گوئی شاه شاهان زمین بود . آسیابان ؛ ما چه می دانستیم ؟ او به اینجا چونان گدائی آمد . به جائی چنین تاریک و تنگ ، به اینسان بیغوله ای . او چون ره نشینی هراسان آمد . چنان ترسان که پنداشتیم رهنی است بر مردمان راه بریده و برایشان دستبرد سهاگین زده ، که اینک سوی چراغ به فوتی هراسیده خاموش می کند .

ولی بیشتر از آسیابان این خود پادشاه است که تصویر گذشته خود را نفی می کند :

چه کسی گفته من پادشاهم ؟ هیچ در چهره من نور ایزدی هست ؟ آیا سپاهی دارم ، یا کاخی ، یا کنیزکان خوبرو - آیا مردمی دارم - ؟

پادشاه در خانه آسیابان دست به همه اعمالی می زند که خلاف رسم و آئین پادشاهی است . او قصد خودکشی دارد ولی از کشتن خود می هراسد . سردار حالا ترس پادشاه را باور ندارد چرا که «پادشاهان بی مرگ نه ، ولی بی ترسند .» اما واقعیت همان است که زن آسیابان به پادشاه می گوید : «تو از مرگ نیز چون زندگی هراسانی .»

پادشاه ، برای تحریک کردن آسیابان به دختر باکره او تجاوز می کند ، عملی که برای یارانش غیرقابل تصور است :

داستانی از این شرم‌اورتر ساخته نشده . پادشاه ما به کنیزکی
پست روی بنماید؟ او که در تیسفون سه هزار زن داشت
هریک خوبتر از دیگری؟

پادشاه به این تجاوز اکتفا نمی‌کند، او زمانی که از کشته شدن خود
بدست آسیابان ناامید می‌شود، قصد فریب زن آسیابان را می‌کند و کشتن
خود آسیابان با این عمل اسطوره‌ای که از او در ذهن یارانش نقش بسته کاملاً
فرو می‌ریزد. در حقیقت زمانی که پادشاه تصمیم به قتل آسیابان می‌گیرد تا
خود به لباس آسیابان درآید از نقش و حق پادشاهی خود صرف‌نظر می‌کند،
او دیگر فقط پادشاهی هراسناک و فراری نیست، او دیگر پادشاه نیست. از
این روست که همراهان شاه دیگر او را نمی‌شناسند.

در این افتادگی که اوست حتی همخوابگان شاه نیز او را
نمی‌شناختند تا چه رسد به بندگان که همواره سربریز داشتند.

آنها نه پادشاه که علائم ظاهری پادشاه بودن او را می‌شناسند، و سعی
دارند تا از طریق زر و زیور پادشاه، او را دوباره بیافرینند:

موبد: پادشاه بوی خوش می‌داد که از هل و گلاب بود، و
اینجا جز بوی نای و نم نیست. اما من راهی می‌دانم، ای
مرد دیهیم پادشاه را به سر بگذار و ردای او را بیفکن.

پس تا زمانی که آنها پادشاه را نمی‌شناسند، مرگ او مرگ واقعی
نیست، آنها تنها پاره‌ای از رؤیای پادشاهند که وجود یا عدمشان به او بستگی
دارد.

۲- زمانی که پادشاه با تصمیم به قتل آسیابان حق پادشاهی اش را از دست می دهد، دیگر قتل او مجاز می شود. تصویر پادشاه اصلی درهم می شکند و بجای آن تصویر شاه دروغین، آن «راست دروغ زن» شکل و جان می گیرد، راست دروغ زنی که آفریده شده برای کشته شدن. پس پادشاه بدست آسیابان به قتل می رسد. تاریخ با موبد همدستان است که آسیابان پادشاه را به طمع سیم و زر کشته است:

موبد: نه! باور کردنی نیست که آسیابان به زر فریفته شده باشد. باور نکردنی نیست که دشنه را فرود نیاورده باشد. باور نکردنی نیست که پادشاه را نکشته باشد آری، تو باید او را کشته باشی، و غیر از این هر سخنی باور نکردنی است.

اما در این دادگاه تنها آنچه باور نکردنی است به باور درست می آید، چون زمان زمانی است که همه جایگاه و نقش خود را گم کرده اند، نه پادشاه پادشاه است و نه آسیابان آسیابان، و هیچ يك آنگونه که از او انتظار می رود عمل نمی کند. آسیابان چشم طمع به زر و سیم پادشاه دارد ولی باین خاطر او را نمی کشد، به قول خودش «نه از نیکویی، از بیم.» و آسیابان از همراهان پادشاه و مجازات آنها می هراسد و در قتل پادشاه برای تصرف ثروت او تردید می کند.

آسیابان نیز در آغاز باور ندارد مرد هراسان و ژنده پوشی که به خانه اش پناه آورده همان پادشاه است. ولی هر علامتی که پادشاه بودن او را ثابت می کند خود دلیلی می شود برای قتل او بدست آسیابان. گریز پادشاه برای آسیابان به همان اندازه غیرقابل قبول است که برای همراهان شاه:

آسیابان: من گفتم ای پادشاه، ای سردار پایت شکسته باد که به پای خود آمدی. پاسخ این رنجهای سالیان من با

کیست؟ من هر روز زندگیم به شما باژ داده‌ام. من سواران‌تورا اسیر کرده‌ام. اکنون که دشمنان می‌رسند تو باید بگریزی و مرا که سالها دست بستی دست بسته بگذاری؟ مرا که دیگر نه دانش جنگ دارم و نه تاب نبرد؟ آری، من به او بد گفتم. من او را زدم.

و این آغاز همه زندهای دیگر است. آسیابان چندین بار پادشاه را می‌زند، و هربار اعتراف می‌کند که او را کشته: به جرم سربازی و کشته شدن پسرک نوجوانش، تجاوز بدختر باکره‌اش، دزدیدن روزهای زندگی اش و بار آخر فریب زن و قصد کشتنش، بار اول چوبدستش را با ضعف و تردید پائین می‌آورد، و هربار مطمئن‌تر و محکم‌تر می‌زند. او بر پادشاه بداوری می‌نشیند، همانطور که یاران شاه بر او قضاوت می‌کنند:

آسیابان: پس شاه خود توئی! چگونه می‌تواند جز این باشد؟
روزهای زندگیم - همیشه آرزو می‌کردم روزی داد خود به شهریار برم، و اینک او اینجاست داد از او به کجا برم؟ آنچه را از من گرفتی پس بده ای شاه، روزهای زندگیم، امیدهای بربادم، و پاکی این دخترکم!
دختر [جیغ می‌کشد] خون! خون!
زن [صورتک را برمی‌دارد] خون از چهره‌اش بیرون زد!

۳- اما اگر آسیابان پادشاه را کشته آیا این سخنان دختر تنها از سر دیوانگی است؟

دختر: دلم برای کشته می‌سوزد. دلم برای کشته می‌سوزد [می‌نشیند] آه پدر چرا ترا کشتند؟

تنها پادشاه نیست که با پناه بردن به آسیابان خود دیگری را در درونش کشف می‌کند، حضور پادشاه سبب می‌شود تا آسیابان نیز درباره خودش و نقشی که تا آن زمان ایفا می‌کرده به شناخت تازه‌ای برسد. او می‌فهمد که پادشاه با گرفتن همه چیزهایی که برای او ارزش داشته و به زندگی اش معنا داده، در حقیقت زندگی اش را از او گرفته. آسیابان هرگز نه به مفهوم واقعی زنده بوده و نه جرئت زندگی را داشته، او نیز چون پادشاه در مقابل نقشی که به او محول می‌شود تسلیم است نه از سر بی‌نیازی که از بیم. او در نظر دختر و زنش مرده می‌نماید:

آسیابان: چرا مرا مرده می‌پندارد؟ آیا هرگز در نگاه تو زنده بوده‌ام؟

دختر که بر اثر دیوانگی و بخاطر معصومیتش به حالتی شهودی دست یافته، این واقعیت را در مورد پدرش حس می‌کند. آنچه در برابر چشمان او گذشته، نه فقط کشتن پادشاه که تباهی پدرش نیز هست:

دختر: چرا نگریم من که بینوا پدرم پیش چشمم تباه شد.

چه کسی به مقتول نزدیک‌تر از قاتل اوست؟ اکنون پادشاه و آسیابان به نوعی همزاد یکدیگرند. آسیابان که از بیم به تجاوز پادشاه بدخترش اعتراض نکرده، در چشم دختر به همان مقدار بیگانه می‌آید که پادشاه:

دختر: تو با من سخن مگو. تو بیگانه به من دست مزنی که او را از راه بدر بردی.
آسیابان: من منم ای نادان! نمی‌شناسی؟

دختر: چرا اینك می شناسمت؛ می دانم چگونه مردی!
بی گمان اگر مرا می خریدند می فروختی به يك لبخند این
زن!

زندگی و مرگ پادشاه و آسیابان آنچنان با هم در آمیخته که در پایان
جسد پادشاه را بجای آسیابان بردار می کنند.
۴- در پایان روایت و بازی آسیابان و خانواده اش، سر کرده، می پرسد:
«این خودکشی نبود؟»
پاسخ این سؤال در ابتدای نمایشنامه داده شده است:

زن: کشنده پادشاه را نه اینجا، بیرون از اینجا بیا بید.
پادشاه پیش از این بدست پادشاه کشته شده بود.
آن که اینجا آمد مردکی بود ناتوان.
سردار: بگو، اما زیاده مگو.
زن: خاموش نمی توانم بود. اگر آنچه دارم اکنون به نگویم
کی توانم گفت؟ زیر خاک؟ پادشاه اینجا کشته نشده. او پیش
از آمدن به اینجا مرده بود.

در این خودکشی پادشاه همه سهیمند. افشاگری صورت واقعی پادشاه
در هر مرحله همراه است با عریان ساختن چهره دیگر شخصیتها. در این
نمایش هیچ کس بجز دختر معصوم نیست. تنها پادشاه نیست که به یاران و
ملت خویش پشت می کند، او پادشاهی است که از دوستان بیشتر از
دشمنان در گریز است، پادشاهی که سردارانش سر او را بزر ناب می خرنند و
ملتش با نان و خرما به پیشواز دشمن می روند، پادشاهی که به قول خودش:

سپاه من، آن انبوه پیمان شکنان، هنگامی که به پشت گرمی

ایشان به انبوه دشمن تاختم به من پشت کرد و گریخت، موی
من سپید نبود ای مرد تا آن هنگام که بیکسی ناگاه چنین تنگ
مرا در خود نفشرده بود. ترس من چنان بزرگ بود که سپاه تازیان
از هول آن شکافت و راه بر من گشود.

خیانت در این نمایش نقطه‌ای است که دایره روابط شخصیتها با آن
آغاز می شود و پایان می یابد.

واقعیتی که شخصیتها در پایان بازی به آن می رسند گزارش تاریخ را
افسانه جلوه می دهد، اما تلخی ماجرا در این است که رسیدن به این واقعیت
برای آنها نه آغاز زندگی نو، که ابتدای مرگ است. آنها نقش خود را از دست
داده اند و همراه با آن دلیل اصلی وجودی خود را به قول سردار:

این جنگی ناامید است، او برای ما جهانی ساخت که دفاع
کردنی نیست.

پیروزی نه در قدرت دشمن که در عدم خواست دوست به ادامه مبارزه
است. آنها پیش از فرا رسیدن دشمن خود را تسلیم کرده اند.

در لحظه تلخ و هولناک آگاهی دیگر افسانه بودن یا نبودن تاریخ مهم
نیست، بخصوص که تاریخ را به قول سر کرده «پیروز شدگان می نویسند:»
پس جسد پادشاه را بجای آسیابان بردار می کنند و خود به مرگ سجده می برند
در حالیکه «افسانه همان می ماند».

۲

در پایان فیلم مرگ یزدگرد صحنه هجوم تازیان نشان داده می شود. که
به طرف آسیای آسیابان در حرکتند. این صحنه در مقایسه با صحنه های قبلی
واقع گرایانه و ملموس جلوه می کند. در پایان نمایشنامه بازیگران سرودی

می خوانند :

باشد که هرکه این افسانه می خواند،
از هزار نیرنگ جهان برهد.
در پهنه‌ی آزمایش گیتی سر بلند برآید
دست مهر که دراز کند دشنه‌ای در برابر نشود.
روزی نرسد که نداند دوستش که و دشمنش کیست.
آمرزش بخواهید برای گوینده و شنونده،
برای گردآورنده و نویسنده که روزگار بر سر این کار گذشت.
بگوئید چنین باد و چنین تر باد!

صحنه پایان فیلم به نظر تصنعی می آید، اما خاتمه نمایشنامه، پایانی است طبیعی بر آنچه که گذشت، اولی قواعد ساختاری حاکم بر فیلم را برهم می زند، و دومی در چارچوب قواعد ساختاری نمایشنامه حرکت می کند.

دلیل اصلی این موضوع آن است که ساختار مرگ یزدگرد برپایه آشکار بودن خصلت نمایشی و بازیگری آن بنا شده. نمایشنامه در مقابل واقعیت تاریخ، واقعیتی دیگر را ارائه می دهد که نه فقط در مضمون که در اساس یعنی ساختار نیز در مقابل تاریخ می ایستد. اگر ادعای تاریخ واقعی بودن است، نمایشنامه بر خصلت افسانه‌ای و نمایشی خود تأکید می گذارد. پس نمایشنامه می شود بازی آگاهانه بدون کوچکترین کوششی در خلق توهم واقعیت که در جهت خلاف ظاهرسازی واقع گرایانه حرکت می کند.

از طرف دیگر هدف اصلی نمایشنامه نقاب برداری از واقعتهای ظاهر، و کشف کنه و جوهر واقعیت است. از این رو باید تاروپود و بافت افسانه‌ای که درهم می آمیزد با تاروپود و بافت آنچه واقعیت ملموس و ظاهری است متفاوت باشد. زمان نمایش در مقطعی است که همه چیز به صورت

عریان، و مجرد خود درآمده. ساختار آن نیز براساس همین روند تجربه و عریان سازی بنا شده.

صحنه عریان است، بدون وجود همه جزئیاتی که توهم واقعیت را ایجاد می کند. همه ماجرا درون آسیا می گذرد با سنگ بزرگی در وسط، يك در تنگ و چند روزنه. تغییرات صحنه تنها از طریق بازی نور انجام می گیرد. این عریانی صحنه مانند نمایشنامه های کلاسیک یونان و رم توجه را متوجه شخصیتها و حرکات و گفتگوی آنها می کند. عریانی صحنه را حجم حضور شخصیتها پر می کند که آنها نیز بگونه ای مجرد و خلاصه شده عرضه می شوند. از این رو شخصیتها از هر نوع پرداخت واقع گرایانه بدورند. آنها فردیتی ندارند، مهم ماهیت نقش آنهاست و نه فردیتشان. اسمی ندارند و فقط عنوان هريك مهم است:

پادشاه، سردار، سرکرده، موبد، آسیابان، زن، دختر و سرباز. اسم فردی آنها در نقش شان مستحیل شده، و روابط فردی شان در خدمت روشن کردن نقشی تاریخی شان بکار گرفته می شود.

اگر در نمایشنامه واقع گرایانه تأکید بر واقعی جلوه دادن شخصیتهاست در مرگ یزدگرد همه تأکید بر خصلت تصنعی و بازیگری آنهاست. شخصیتها بدو دسته تقسیم می شوند: اول آنهايي که هم بازیگرند و هم تماشاچی، یعنی سردار، سرکرده و موبد، اینان تا پایان نمایشنامه این نقش دو گانه را حفظ می کنند، وجودشان توجیهی است برای بازیگری گروه دوم یعنی خانواده آسیابان که بازیگران اصلی اند، هم برای تماشاچیان بازیگری می کنند و هم برای گروه اول.

جنبه های مختلف این بازی گری شخصیتها را از هر نوع تبعیت از واقع گرایی بدور می کند. در نمایشنامه واقع گرا گفتگو در فردیت بخشی به شخصیت و نشان دادن تمایزات فردی نقشی اساسی دارد. ولی در مرگ یزدگرد، سایه روشن های زبان هر شخصیت تنها در جهت نشان دادن تفاوت های میان نقش هريك از آنهاست، و در گفتگو کوشش در به حداقل

رساندن تمایزات فردی است. گفتگو، مانند ظاهر شخصیتها و نوع حرکات آنها (مثلاً حرکات مؤید، سردار و سرکرده که حالتی آئینی را ایجاد می کند) بیان گر تمایزاتی است که نقش هر شخصیت بر او تحمیل می کند.

این بازیگری همچنین در اساس برپایه تداخل و تعویض نقش ها صورت می گیرد. خانواده آسیابان هریک به نوبت نقش پادشاه و یکدیگر را ایفا می کنند. تنها دختر است که نقش دیگران را بازی می کند، ولی دیگران شایستگی ایفای نقش او را ندارند. او سمبلی است از پاکی و معصومیتی که به آن تجاوز می شود. پدر دختر با سکوتش در مقابل تجاوز پادشاه و مادر با خیانتهايش هریک در تجاوز پادشاه به دختر سهیمند. دختر که تاب تحمل واقعیت را ندارد دیوانه می شود و در دیوانگی به آن فرد شهودی می رسد که او را از دیگران متمایز می کند. اوست که بیشتر از هرکسی ورای ظواهر را حس و لمس می کند، و حرفهای او در مورد پادشاه است که به افشای واقعیتها منجر می شود.

زن آسیابان نقطه مقابل دختر است، او به شوهرش خیانت می کند، گرچه این خیانت برای زنده نگاه داشتن خانواده اش است. تجربه رنج سالیان زندگی با آسیابان، به زن نوعی شجاعت، و بصیرت می بخشد. و آسیابان که يك همزادش بقول خودش بینوائی است و دیگر همزاد او پادشاه می شود. بازیگری آسیابان و خانواده اش برای آگاهی دادن به سردار، موبد و سرکرده است. آنها ماهیت نقش خود را از طریق شناخت واقعیت چهره پادشاه درمی یابند. همه آنها بر محور پادشاه حرکت می کنند، پادشاهی که زمان حیات هرگز نه بر یاران و نه بر بندگان شناخته نشده بود، هنگام مرگ هم شناخته می شود و هم آنها را بخود می شناساند. آنها در دایره ای محبوسند که محور آن پادشاه است، و سرنوشت هریک از آنها مانند حلقه ای زنجیر بدیگری متصل است.

در درون این دایره است که رای درفش سفید، رای درفش سیاه را از پیش معین می کند. دشمن زمانی سر می رسد که شخصیتها داوری خود را

کرده و حکم را نیز صادر کرده‌اند. دیگر تصویر ارائه شده از دشمن تصویر مرگ است که نه زبان زندگان را می‌فهمد و نه نیازی به فهم آن دارد: آنها نه درود می‌گویند و نه بدرود، نه می‌پرسند و نه گوششان به پاسخ است، آنها بزبان شمشیر سخن می‌گویند. لحظه پایان، لحظه‌ای است که بازیگران نقش خود را ایفا کرده‌اند و صحنه آماده ورود بازیگر اصلی است.

به مرگ نماز برید که اینک بر در ایستاده است. بی شمار، چون ریگهای بیابان که در توفان می‌پراکند و چشم گیتی را تیره می‌کند.
پاییز ۱۳۶۵

مرگ یزدگرد؛ اسطوره‌ی خلق



در زندگی هرکس و هر جمع لحظاتی پیش می‌آید که چگونگی آن زندگی، اگر آشکار بوده بیش از پیش، و اگر آشکار نبوده به ناگهان، بی‌پرده روی دیگر ناشناخته‌ی خود را نشان می‌دهد. گویی آذرخشی تاریکی شب را می‌شکافد و جهان را دمی در روشنائی قرار می‌دهد؛ روشنائی دیری نمی‌پاید، اما تأثیر آنچه در پرتوی آن دیده شده می‌تواند درازمدت باشد. بحران‌ها و دگرگونی‌های فردی و اجتماعی همواره بستر زایش چنین لحظاتی است؛ پرده‌ها و پوشش‌های امن و آداب و اخلاق به کنار می‌رود و واقعیت مانند «مدوزا»ی سنگ‌کننده چشم در چشم انسان می‌اندازد، و کمتر کسی است که رودرروئی با این نگاه را تاب بیاورد. «مرگ یزدگرد» پایدارکننده‌ی یکی از همین روشنی‌های تندگذر آذرخش است در یکی از بحرانی‌ترین

لحظات زندگی اجتماعی و تاریخی ما. یزدگرد، شاه شاهان، تندیس زمینی اهورامزدا، زیون و درمانده، نگران شکستی ناگزیر و بدفرجام، ترسان به آسیای ویرانه‌ی آسیابانی پناه می‌برد. آسیابانی بی‌آزار که یکی از پست‌ترین رعایای شاه است؛ مالیات دهنده‌ای خوب و مطیع که با زن دلتنگ و دختر رنجورش در ناداریِ فرساینده به سر می‌برند، و پسرشان را به تازگی در جنگ نخواستہ از دست داده‌اند، اما هنوز آخرین امیدشان، یعنی باور به شاه نجات‌بخش - سایه‌ی مزدا اهورا بر زمین - را چون آتشی در تاریکی با خود دارند، که اینک با دیدن زبونی او به چشمان خویش آن را نیز یکباره از دست می‌دهند. این فرصتی است تا نوشته نه تنها اسطوره‌ی شکوه‌باستان، که نیز اسطوره‌ی خلق را بکاود. روشنائی آذرخش از تیسفون تا اعماق آسیا را روشن می‌کند.

یزدگرد در پوشش ژنده‌ی پنهان کننده‌اش چنان آمده که نخست او را دزدی می‌پندارند، و سپس شاهی ساختگی - «پادشاهی که وحشت پرچم اوست و سپاهش تنهائی است.» [متن] - او حتی دلیری خودکشی ندارد، و از آنان می‌خواهد زمانی بی‌آن که بداند بکشندش. او در حال پیکار با دشمن نیست، بلکه از میان راههای گریز به آبرومندترین آنها دست زده، و می‌کوشد به هر دستاویز آنان را برانگیزد تا از این معرکه خلاصش کنند. ضربه‌ی چنین آگاهی دست اولی تنها باور آنان به شاه را لرزان نمی‌کند بلکه باورشان به خودرانیز. آنان سالها بر چه تکیه داشتند؟ نجات‌بخش آنان در طلب نجات پیش چشمانشان از پای درآمده. آسیابان می‌گوید «- همیشه می‌گفتم داد خود به شهریار برم، و اینک او اینجاست؛ داد از او به کجا برم؟» [متن] بینوائی ناداری نیست، بینوائی واقعی از کف دادن مرهمی روحی برای جبران ناداری است. با شناختن پوک بودن تندیس زمینی اهورامزدا، پوک بودن همه‌ی این باورها و مرهم‌ها نیز رخ می‌نماید. یزدگرد که پشتیبانی زمین و فره آسمان را از کف داده نجاتی جز مرگ نمی‌شناسد و آن را از خانواده‌ی آسیابان درخواست می‌کند که برغم مرگی که زندگی می‌کنند

کارشان همواره بخشیدن زندگی به دیگران بوده است. تلاش یزدگرد هرچند از سر زبونی، ولی باز با خودکامی است؛ همکاری آنان را یا به زر می خرد یا به زور می خواهد، یا فرمان می دهد یا می کوشد با پست کردنشان آنان را به خون ریختنی خشمگینانه برانگیزد. او حتی در این لحظه‌ی واژگونی ارزش‌ها نیز راهی جز ستم نمی شناسد. از طرفی طبیعی است آسیابان خواسته باشد جبران کند؛ او فرزندش را در جنگ از دست داده، آردش را به تیسفون برده‌اند و خانواده‌اش را گرسنه نهاده‌اند. او باید انتقام بگیرد، اما چرا دودلی ناتوانش کرده؟ او در خیالش بارها شاه را می کشد ولی در عمل به آن دست نمی برد. آیا ترسوست یا شاه‌پرست؟ معیارهای امروزی ما برگزیده منطبق نمی شود. باید از نگاه او و باورهای او به دنیا نگریست تا دانست چرا؟ باید او را همان گونه که زمانه‌اش پرورده بود شناخت. او بیش از يك بار می گوید «او را نکشتم؛ نه از نیکدلی، از بیم». [متن]؛ بیم او از چیست؟ از سپاهیانی - خودی یا بیگانه - که بی شك به دنبال شاه می آیند؟ از آتش سرد دوزخ؟ چرا او بر منطق ما حرکت نمی کند؟ چرا او از منافعش [آن طور که ما می فهمیم] پیروی نمی کند؟ او احتمالاً می تواند با زر و گوهر شاه زندگی دیگری آغاز کند.^۱ می تواند به گفته‌ی شاه گنج را پنهان نگه دارد تا روزهای بد بگذرد و سپس با آن نیکبخت شود، اما او حتی کاسبکاری داننده و موقع شناس نیست. او هیچ ندارد جز آسیابی ویران و ترك شده، زنی که مهری از او نمی بیند، و دختری رنجور. پس مانع اصلی او چیست؟ متن به ما نشان می دهد تعالیم پیشین و جهان بینی ویژه‌ای که آسیابان و خانواده در آن رشد

۱. هرچند در این لحظه خاص: «خداوند زر بودن در دسر است، و آنکه زر دارد بر جان خود آسوده نیست» [متن؛ زن در نقش آسیابان]، و: «زر آن روز به کارم می آمد که می توانستم پسرکم را رهانید، که می توانستم دخترکم را دوی درد خرید. امروز من مانده در بیابانی که از هر سوی دیگر در آن نشان مردم نیست با زر چه بایدم کرد؟» [متن؛ دختر در نقش مادر].

کرده‌اند، تعلیماتی که در آن «نشیدن فرمان پادشاه پیکار با مزدا اهوراست» [متن]، و سرانجام آن که فرمان نشنود تاریک‌تر از مرگِ شرمگین‌کننده است. اهریمنان فریبکار کالبدش بشکنند، و در زیر زمین تا ۹ هزار سال بازیچه‌ی کابوس شود. تعلیماتی که حتی در سخت‌ترین شرایط ستم‌دیدگان بیندیشند در حال گذراندن آزمایشی کیهانی هستند، پس مبادا دیو خشم بر آنان چیره شود، و بنالند که مبادا در آزمون شکیبائی و بردباری دامن از کف بدهند. آسیابان در لحظه‌ی بی‌حرمتی به دخترش ناباورانه فریاد می‌کند «نه این همه برای آزمودن من است. این همه نیست مگر برای آزمایش من!» [متن]، و «من خشمگین نمی‌شوم، نه، من خشمگین نمی‌شوم» [متن]. آسیابان کیست، و همسر و دختر او کیانند؟ مردمانی بیم‌زده؛ نه فقط از فشار ناداری و ستم اجتماعی، از حس گناهی که در آن زاده شده‌اند. آسیابان گوید «ای زن، گناه با ما زائیده شده، و آن جفت همزاد من که به جانم از همه نزدیک‌تر است نامش بینوائی است» [متن]. راست است؛ گناه یک درجه از بینوائی به او نزدیک‌تر است. او تنها زیربار ستم و فشار ناداری خرد نشده، چرا که اگر همین‌ها بود بس بود برای برانگیختن او به کشتن شاه و ربودن زراو، نه، او زیر فشار سهمگین‌تری است؛ تلقین مادرزادی حس گناه. در جایی که بنابر تعلیمات پیشین در هر گام و هر نفس بیم گناهی است، و در برابر بیم پادافره آن جهان تلخی‌ها و رنج این جهان هیچ می‌نماید. جایی که در آن گوهر زندگی، یعنی کشش‌های مرد و زن گناه است، و تولد هرکس نتیجه‌ی این گناه. چیست این گناه انسان بودن؟ تعلیمات پیشین با تقسیم جهان به دو عرصه‌ی آشتی‌ناپذیر نیکی و بدی، و انسان را عرصه‌ی این پیکار قرار دادن، نیم وجود او را زیر سرکوب نیم دیگر او قرار داده است. بسیاری از آرزوها و غرایز طبیعی بشری مانند آرزوی شادمانی و عشق به قلمروی بدی تعلق دارد. و زندگی را چه معنایی است بی‌شادمانی و عشق؟ انسان چگونه می‌تواند آزاد و خوشبخت به انتخاب زندگی خود دست بزند وقتی خود از خویش هراس دارد؟ و بنابر تعلیمات پیشین به هر حال نیم وجود او بدی

است؟ در تعلیمات پیشین مردمان چون به سن عقل برسند «بندی مقدس بر کمر می‌بندند که مرزی است میان بخش زیرین تن که از آن اعمال نیک برمی‌خیزد، و بخش زیرین که از طریق آن اهریمن می‌تواند انسان را به بد برانگیزد»^۱. و آیا گوهر خانواده و جامعه، یعنی عشق بارورکننده‌ی مرد و زن امکان‌پذیر است جایی که زنان یکسره بدی شمرده شده‌اند؟ در تعلیمات پیشین «زنان توسط Yahi که دختر اهریمن است به وجود آمده‌اند و او نه تنها انگیزه‌ی اهریمن به تازش بر جهان مادی است، بلکه فریبنده و اغواگر مردان نیز هست»^۲. انسانی که از یک سو نیازهای طبیعی بشری را در خود حس می‌کند، و از سوی دیگر فشار دیدگاهی که او را در صورت پیروی از این آرزوها، اهریمنی می‌پندارد، چگونه می‌تواند در لحظه‌ی ناگزیر تصمیم و عمل خود را از فشار ترس‌های فلج‌کننده‌اش برهاند؟ ترس از داوری اجتماع و سرزنش درون و پادافره آن جهان؟ او می‌داند که نیازهای طبیعی‌اش برغم کوشش‌های او رانده نشده‌اند، و او آنها را اگرچه انکار کند در خود بازمی‌شناسد؛ پس هر بد که بر سرش بگذرد را تاوان این گناه نابخشودنی می‌انگارد. گناه اوست که در آسیابی ویرانه و تاریک و سخت و سرد به دنیا آمده، اگر نه چنین تولدی تاوان گناهان پدر و مادر اوست. آری حس گناه با او زائیده شده، و آن جفت همزاد وی نامش بینوائی است. آسیابان و خانواده بنابر آموزش‌های پیشین آموخته‌اند ریشه‌های همه‌ی نابرابری‌ها و ستم‌ها را در گناهان شناخته‌ی خویش بجویند نه در نابسامانی‌های جهان بیرونی و نادرستی‌های قراردادهای اجتماعی. اگر آنان تنگدستند، اگر یکدیگر را دوست نمی‌دارند، اگر جهان ستمگر است، اگر دخترش رنجور است و پسرش جوان‌کُش شده، ناچار همه تاوان گناهی است که او نمی‌داند و میدان آزمایشی کیهانی که نمی‌شناسد. او حتی همین را هم نمی‌داند تا

۲. اساطیر ایران، مهرداد بهار، ص ۱۳۳.

۳. اساطیر ایران، مهرداد بهار، ص ۵۷.

وقتی که درمی یابد اگر شاه را می کشت گناه بود و اگر در برابر فرمانش از کشتن او سر می پیچید باز هم گناه بود. اما آسیابان که تاوان همه‌ی گناههای نکرده را پیشاپیش به گران‌ترین بها پرداخته، از تاوانی سخت‌تر بیم دارد، پس به کشتن شاه - این گناه دوزخی - دست نمی برد. دست کم چنین شورشی را به موقع نمی کند: «دست برداشتن به روی پادشاه - این گناه دوزخی - و من به آن دست نبردم. و اینک دوزخی از آن سهم‌گین‌تر از درون می سوزاندم. ای رگها، این رود جوشان چیست در شما جاری؟ این شورش که در دل من جا گرفته است؟ من او را می کشم، آری، در دل من سنگ آسیابی هست» [متن]. از طرفی پیش‌بینی غریزی آسیابان درست است؛ او و خانواده‌اش از کسانی که در پی شاه می آیند جان به در نخواهند برد؛ سراسر زمان نوشته [بر صحنه‌ی نمایش یا پرده‌ی فیلم] آسیابان و همسر و دخترش واقعاً هدف کین‌ستانی کسانی هستند که در پی شاه آمده‌اند. نمایندگان دین و دولت، که گاهی به نظر می رسد اولی اندیشه‌ی اصلی است و دودگر مظاهر مسلح او؛ دوبازو. و از نظر آنان اصل بر اینست که آسیابان و خانواده گنهکارند مگر که برعکسش - نه برعکسش را نمی خواهند ثابت شود، چون در آن صورت خود آنان با سر به پرتگاه درک نادرستی نظام فروخواهند افتاد. اتفاقی که ناگزیر می افتد، و محاکمه‌ی خانواده‌ی آسیابان بدل می شود به محاکمه تعلیمات پیشین و تمدن ساسانی به عنوان شکل ظاهری آن. آنان که خود تمثیل تمامی نظام و بنیان فکری آنند، زبونی این تمثیل، و ناتوانی کل این جهان‌بینی را هویدا می سازند. و به این ترتیب متن از دوران تاریخی که از آن سخن می گوید فراتر می رود، و همه تعلیمات مشابه تعیین کننده‌ی دوران‌های قبل و بعد را نشانه می گیرد. اما اگر آسیابان پادشاه را به وقت نمی کشد نتیجه‌ی تضاد درونی دیگری نیز هست که زیر سقف آسیا میان او و خانواده‌اش می گذرد. هر يك از این سه تن شوربختی را زیر این سقف ویران و نجات را در گریز از آن می داند. اما جز بیرحمی گنگ جهان بیرون، بستگی‌های روحی و عاطفی آنان به هم از ترك یکدیگر بازشان می دارد. بنابراین همان

لحظه که هریک آنان به دیگری عشق می‌ورزد، او را ناخودآگاه مانع آزادی، و مسئول ادامه‌ی شوربختی می‌بیند. و این احساسات متضاد مهر و کین آنان به هم سرچشمه‌ای است که در آن می‌توان انگیزه‌های ناشناخته‌ی آنان در کردار و رفتارشان را بازشناخت. آسیابان ترسو نیست. بلکه در آمیختگی عشق و نفرت، و نیروهای بازدارنده‌ی درونی - که از تولد- و بیرونی - که از دیرگاه تاریخ- با اوست، او را باز می‌دارد. او پهلوانی نیست که دشمنش معلوم و خارجی است. دشمن واقعی او درون اوست و با او زائیده شده، و چه بسا که او [یا هریک آنان] در لحظه‌ی تصمیم از دشمن درونی به دشمن بیرونی پناه می‌برد، و با حس گناهی مضاعف ویران‌تر، تباه‌تر، سرافکنده‌تر از پیش باز می‌گردد. او با خود دلایل شکست خود را دارد. و از آنجا که سپاه یزدگرد تکرار شخصیت آسیابان‌اند، دلایل شکست آنان از پیش روشن است. در تاریخ و سنت برای مردمی از نوع آنان نمونه و اسطوره‌ای نیست. شاید باید خود اینان؛ آسیابان، زن، دختر را نمونه و اسطوره‌ی نوع خودشان قرار داد؛ اسطوره‌ی خلق. اما زن بیش از دیگران با چشم ریشخند به تعلیمات پیشین می‌نگرد؛ نه از آن رو که آفریده‌ی Yahi دختر اهریمن است، بلکه به خاطر این که واقعیت فرزند به دنیا آوردن و از دست دادن بر سر لاف‌های اخلاقی مردان را درک کرده است. او بیش از شوی محکوم، و بیش از دختر ترسانش [که پیش از آن که عقل رس شود به جنون زده] بدی زمانه را منعکس می‌کند. او کمتر از شوی بیم‌زده نکبت را تاوان گناه خانواده می‌داند، و بیش از همه می‌اندیشد که بدبختی سرنوشت انسان نیست، و اگر نتواند آن را تغییر دهد می‌کوشد از آن بگریزد. «زن: من جوان بودم که به این ویران سراپا نهادم. هم صحبت من سنگی بود نهاده کنار سنگی دیگر» [متن]، و به شیوه‌ی زنان توده‌ی تهیدست در کم‌سالی زندگی بی‌عشق را با مردی، که تنگدستی از او سنگی ساخته، آغاز کرده، برای او فرزندان به دنیا آورده، کنار او «بارکشی» بوده چون خود او: «چون دو استری که با هم سنگ آسیا می‌گردانند» [متن]، و در دوران خشکسالی و قحط به بهای

گذراندن ساعتی در خانه‌ی همسایگان برای آنان نان آورده؛ آنچه که اکنون به او نمی‌بخشند. آسیابان و دختر هریک به نوعی از او بیزارند در همان حال که دوستش دارند. او همچنان که خود می‌گوید چشم به راه سپاسگزاری نیست، اما راستی برای چه کسانی ایثار کرده است؟ مردی که در انتقام ستاندن از عامل تنگدستی‌شان تردید می‌کند ولی در سرزنش کردن همسرش هرگز، پسرکی که اگر از ایثار او زنده ماند از جنگی نخواست به جان به در نبرد، و دخترکی که آسان بروستم رفت. اما در دل آرزوهای تباه شده‌ی زن هنوز ته‌مانده‌ی امید نجاتی کورسومی زند. تا کی او باید نقش همسر و مادر فداکار را بازی کند و از درون پریشان خود و آنان که نجاتشان داده دشنام بشنود؟ چه کسی از تباه شدن عمر و آرزوهایش تیره‌دل نمی‌شود، و چرا زن باید از آن برکنار باشد؟ آیا هیچگاه کسی به این پرداخته که در عشق بی‌پایان مادری نفرت نیز وجود دارد، و این که اسطوره‌ی رایج «زن پدر» قصه‌ها چیزی جز تجسم همین بخش فروخته از شخصیت مادری نیست که قالب پذیرفته و برپای خود ایستاده؟ این پیوند عشق و نفرت مهم‌ترین گره شخصیت هریک از خانواده‌ی آسیابان است و تا درست درک نشود، ژرفای تیره‌ی سرگذشت آنها، و انگیزه‌ی اصلی کنش‌های آنها مبهم می‌ماند. زندگی در حس گناه دائمی، و تصور همیشگی این که فلاکتی که آدمی زندگی می‌کند تاوان گناهان ناشناخته خود اوست که برای اطرافیانش نیز بدبختی آورده، و حس درونی سرزنش آنها، سرانجامی ندارد جز بیزاری از خود، که نتیجه‌ی آن یا خودآزاری است یا بیزاری از اطرافیان و دیگرآزاری. چنین است که خانواده‌ی آسیابان یکدیگر را دوست دارند و آزار می‌دهند. زن -نومید از هر بهبودی- سالهاست خواهان رستگاری و رهایی است. آیا این مرد که در لباس ژنده آمده و خود را دروغ یا راست شاه می‌خواند ولی گنجش واقعی است همان نجات‌دهنده‌ای است که او همیشه آرزو می‌کرد؟ این طرز نگاه بیضائی به زن و تجربه‌ی زمانه و ارزش والدی او، فضای بسیاری از نوشته‌های او را می‌آکند. برخورد زن چنان گیرا و پرمعناست که او را حتی از

خانواده‌ی آسیابان نیز فراتر می‌برد و نقش محوری اثر می‌سازد. اگر خوب بنگریم آسیابان و دختر از سوئی، و از سوی دیگر نمایندگان دین و دولت همه در تعلیمات و اخلاقیات پیشین دست و پا می‌زنند، و تنها زن است که برتر از این اخلاقیات می‌ایستد، و در شرایطی که تعلیمات پیشین نمی‌توانست زندگی مردم تنگدست را نجات دهد، او به نجات بستگان خود برمی‌خیزد، و سرزنش‌های تعلیمات پیشین او را از انتخابش باز نمی‌دارد. اکنون نیز زن به شیوه خودسرمشق‌های پیشین را رد می‌کند یا به پرسش درمی‌آورد، در حالی که شهادتش زاده‌ی نویدی است. او بهتر از هر کس می‌داند خانواده‌اش در وضعی نیست که فرصت دیگری برای سخن گفتن داشته باشد. اما چه خوب که همواره نقش همسر یا مادر فداکار را بازی نمی‌کند، و نشان می‌دهد که پشت هر مادر یا همسری، زنی با احساسات انسانی ایستاده است. احساساتی که غیرقابل جانشینی هستند، و وظایفی که ما برایشان می‌شمیریم تغییرشان نمی‌دهد، و سرکوبشان بیزاری می‌آورد. چه خوبست که گره عشق و نفرت در او به همان چیره‌دستی نقاشی شده، که احساسات دوگانه‌ی او در دفاع سرسختانه از بستگان؛ وقتی در تضاد با آرزوهای شخصی‌اش برای رهایی و رستگاری قرار می‌گیرد. زمانی که فریاد می‌کند «بکش! بکش!» به راستی که منظورش همه چیز است؛ آسیابان که پیمان با او درهای رستگاری را به روی او بسته، دختر که مهر به او مانع رهایی است، یزدگرد که نظامی که او نماینده‌ی آنست مسئول ویرانی خانه‌ی اوست، یا ژنده‌پوشی با نام شاه که آرزوهای خفته‌ی رهایی جویانه‌ی او را بیدار کرده، یا اصلاً خود آرزو را. با این فریاد، به يك معنا، او بار دیگر خانواده را برمی‌گزیند، اما فریاد دیگرش همچنان نشان آرزوی درونی او برای رهایی است: «رستگاری کجاست؟» [متن]. دختر طرف دیگر این مثلث خانوادگی است، که شاید با آزمودگی پدر و مادر در تحمل مصائب، این تجربه برای او بیش از همه گران تمام می‌شود. دختری درسالهای بلوغ و بالندگی و کشف عشق، که به جای آن با کشف دوباره‌ی بدبختی، گناه،

ناداری، ترس مردم از یورش دشمن، مرگ برادر، رابطه‌ی بی مهر پدر و مادر و غیره خرد می‌شود. از دهان او چکیده‌ی تعلیمات پیشین را برای دختری جوان می‌شنویم: «دنیا در کمین پاکی من است». اما همه‌ی تعلیمات چه کمکی می‌کنند وقتی شرایط علیه اوست؟ او نه تنها گرسنه و بیمار است که حتی زمینه‌ی عشق ورزیدن برایش وجود ندارد، و هنگامی که نیاز طبیعی سرکوب شده در قالب عشق به پدر و آرزوی مرگ مادر پدیدار می‌شود، تعلیمات پیشین خواه ناخواه او را بازبچه‌ی حس گناه می‌سازد. تغییر شکل دادن آرزوها و نیازهای طبیعی ممنوع شده‌ی او به شکلی بیمارگونه در قالب عشق به پدر [که تنها مرد محیط اوست] و کینه به مادر، همان شکل فرویدی [غریزی] عشق دختر به پدر نیست و بلکه باید آن را پدیده‌ای تاریخی و ناشی از روابط و ساختار غلط خانوادگی و اجتماعی در نظر گرفت. اینجا اگر دختر پدر را به عنوان موضوع عشق برمی‌گزیند اجبار است نه غریزه. «دختر: همه چیز دست به هم داده‌اند تا تیره‌روزی من زبانه‌زنیان شود؛ استر می‌میرد، همسایه می‌رود، سنگ آسیا می‌شکند، و یکی مرگش را اینجا می‌آورد، [متن]. پادشاه-یامردی که ادعای کند پادشاه است- نخستین تجربه عاطفی اوست که ستمگرانه روی می‌دهد، چنان که دختر به جنون نزدیک می‌شود. پادشاه او را به زور به دست می‌آورد، و دختر اگرچه گاه علیه او فریاد می‌کند، اما به واقع خویش را گناهکار می‌پندارد. سنگینی ضربه باعث می‌شود که لحظاتی واقعیت را از رؤیا تشخیص ندهد. تصاحب او به دست پادشاه یعنی پدر اجتماع، با خواست ناآگاهش یعنی عشق به پدر درهم می‌آمیزد، و به نوعی آن را برآورده می‌سازد. این خواست شکستن يك حریم [تابو] است با پادافراه مرگ: «دلم برای کشته می‌سوزد» این جمله‌ای است که بیش از يك بار در متن می‌گوید، و «آه پدر چرا ترا کشتند؟» [متن]. در چشم خیال او لحظاتی این پادشاه نیست که کشته شده، بلکه پدر است که به جرم هم‌خواهی با او اسیر پنجه‌ی مرگ است. اما او با پذیرفتن ناگزیر پادشاه بر خود، از طرفی در ذهن خود به عشق پدر خیانت کرده، و به عبارت دیگر او

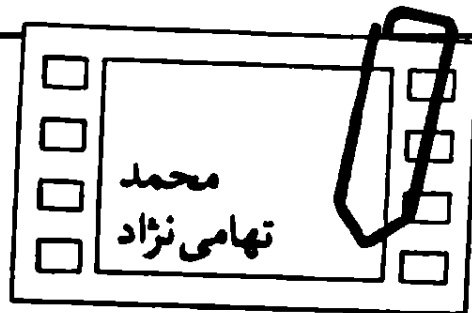
را در ذهن خود کشته است، و این گاه در خردباختگی کنونی اش با خیانت دیگری که در آن توطئه‌ی کشتن آسیابان و جابه‌جائی اش با شاه طرح می‌شد منطبق می‌شود. اکنون که گناهکاری از پرده برون افتاده، او تنها می‌تواند کودکانه آرزو کند که همه چیز به سر جایش برگردد: «اگر کیسه‌ای آرد مانده بود بر سر خود می‌ریختم تا سراپا سپید شوم: شاید ناهید هور پیکر مرا جای فرشته‌ای می‌گرفت یا به جای دختر خود، و در چشمه‌ای شستشو می‌داد» [متن]. اگر کیسه‌ای آرد داشت گرسنگی را پس می‌راند، و با به جای آوردن آئینی پاکی گمشده را بازمی‌آورد؛ همچنان که از تعالیم پیشین آموخته، و این در حالی است که مادر در برابر آن تعالیم سر برمی‌دارد که «چه کسی مرا سرزنش می‌کند؟» [متن]. پس مادر به درستی تك، و سیر از آن تعالیم ایستاده است وقتی به موبد می‌غرد که «پندنامه بفرست ای موبد، اما اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم» [متن].



در مرگ یزدگرد، ما هرگز دو روایت یکسان از مرگ پادشاه نداریم. حتی در لحظه‌ی فشرده‌ی درگیری و مرگ دو روایت باهم اند: آسیابان بازمی‌گردد و به دیدن شاه و همسر خود و شنیدن آن که زن می‌گوید «او را بکش!» [به شاه می‌گوید یا به آسیابان؟ و کشتن چه کسی را می‌خواهد: شاه را؟ آسیابان را؟ دختر را؟ یا آرزوهای درونی خودش را؟] حمله‌کنان به شاه می‌غرد که «ای بی‌شرم! بمیر!» [به شاه می‌غرد یا به زن؟] و شاه را می‌کشد. و در همان حال داستان دیگری روایت می‌کند که: «آری، او به من تاخت. پادشاه شما، با شمشیر آخته، چون درنده‌ای... او چون مرگ بر من فرود آمد، و من او را کشتم» [متن]. بنابر یکی آسیابان در خشمی عاطفی شاه را در کار اغوای همسرش کشته، و بنابر دیگری او را هنگام دفاع از جان خود کشته. در عین حال هردو می‌تواند درست باشد یا نباشد. زیرا آسیابان و خانواده به هر حال روایتی را تعریف می‌کنند که آنان را از مرگ بیدادگرانه

برهاند. اما اندیشیدن به این دو روایت بازاندیشی به انگیزه‌هاست. اگر دومی را درست بپنداریم آیا یعنی پادشاه در آخرین لحظات به امید پیروزی نقشه‌ی فرار که بر زبان آورده بود از خودکشی منصرف شده، و واقعاً به قصد کشتن آسیابان و پوشاندن جامه‌ی شاهانه‌ی خود به جسدش به او حمله برده؟ یا این مهارت آسیابان در بیگناه جلوه دادن خودش است؟ یا برعکس آسیابان می‌کوشد در يك قدمی مرگ ناگزیر از خود چهره‌ای قهرمانی بسازد؟ و این که یکی از سرداران این حمله‌ی شاه را خودکشی می‌خواند آیا معنی اش اینست که شاه سرانجام توانسته خشم آسیابان را با وانمود کردن این که در کار اغوای همسرش است برانگیزد، و خودکشی آبرومند بی جرئت خود را سامان بخشد؟ یا چون سردار بنابر غرور نظامی شکست شاه جنگ دیده‌ی شمشیرزن از آسیابانی چوب به دست را نمی‌پذیرد، آن را مرگی خودخواسته به جلوه درمی‌آورد؟ و در صورت اول آیا همه‌ی صحنه‌ی اغوا نوعی تظاهر و نمایش بوده؟ ما انگیزه‌ها را در نخواهیم یافت. انسان را ابعادی است بیش از آن که در یکی دو واژه بگنجد. آسیابان را چه باید نامید؟ او را که در لحظه‌ی پشتیبانی از دخترش فلج ماند و اکنون با چوبدستی اش بر تیغ کابلی شاه پیروز می‌آید؟ ترسو، شجاع، دروغگو و صدها صفت دیگر؟ و زن کیست؟ که خانواده را با همه توان خود نگهبان است و در برابر مهاجمان به خانه‌اش و تعالیم پیشین استوار می‌ایستد، و با اینهمه در برابر وعده‌ی رهایی از بن بست خود را می‌بازد؛ دغل، احساساتی، قهرمانی و صدها برچسب مانند اینها که این دقیقاً کار بزرگ نویسنده است که چهارچوب را برمی‌دارد و اجازه می‌دهد قهرمانانش از ضمیرنا آگاه، از عقده‌ها و دردهای بر زبان نیامده سخن بگویند. او با توانائی نشان می‌دهد که با معیارهای رایج محدود کننده چون رسالت طبقه‌ی زحمتکش، منافع طبقاتی و غیره نمی‌توان فهمید چرا آسیابان و خانواده‌اش این‌گونه حرکت می‌کنند، بلکه برای شناخت آنان باید نتایج عمیق تعالیم پیشین، باورها و آئین‌ها، حکومت حس گناه و عوارض روانی و اجتماعی آن، بن‌بستهای فردی و خانوادگی، و سرگردانی میان ارزش‌های

دوجهان، تضاد میان آرزوهای فرد و قانون اجتماعی و بسیار عوامل دیگر را -چنان که در آن عصر بود- در نظر گرفت. آنان بدون تعلیم و دانشی در جهانی پر از تضاد، و زیر فشار احساساتی صدمه دیده دست به عمل می‌زنند. و از همین روی حاصل عمل آنان نیز متضاد است. آنان می‌توانند دمی کاملاً منفعل و لحظه‌ی دیگر کشنده‌ی شاه باشند. آنان می‌توانند بازیچه‌ی خودآزاری یا دیگرآزاری شوند تا حس گناه درونی‌شان موقتاً مرهمی بیابد. آسیابان را نمی‌توان به خاطر بی‌عملی‌اش سرزنش کرد، همان‌گونه که نمی‌توان برای شاه‌کشی‌اش بانگ آفرین سرداد. کشتن شاه نمایانگر آزادی او نیست، بلکه نمایانگر طغیانی لحظه‌ای است که لحظه‌ای بعد می‌تواند دوباره فروکش کند و مطیع شود و شاهی دیگر بجوید، مگر نه آن که در ضمیرش این حس آغاز به کار کرده است وقتی می‌گوید: «از آنچه شنیده‌ام دشمنانی که می‌آیند -تازیان به من مانده‌ترند تا به این سرداران، و من اگر نان و خرما داشتم به ایشان می‌دادم» [متن]. در آن صورت می‌تواند فاجعه به نحوی دیگر تکرار شود، و در آن صورت آسیابان را چه خواهیم نامید؟



مرگ یزدگرد

مرگ یزدگرد، بر کدامیک از پدیدارهای سیاسی، اجتماعی پرتو می‌افکند و چگونه سندی است؟ بیضائی، در نوسان بین تخیل و واقعیت چه می‌گوید؟

یزدگرد سوم، آخرین شاه ۲۵ ساله یا ۳۴ ساله ساسانی، دهسال پس از پیروزی اعراب در جنگ نهاوند (فتح الفتوح) برای گردآوری سپاه و یا از بد حادثه، با حرمسرا و خدم و حشم، خود را به مرو رسانده، در این زمان،

عثمان بن عفان، خلیفه مسلمین بود و عبدالله بن عامر و او جاشع بن مسعود را ماموریت داده بود تا شورشهایی را که پس از مرگ عمر بن خطاب، در سال ۲۳ هجری در ایران آغاز شده و تا این سال ادامه داشت با تعقیب یزدگرد سرکوب کند. به شهادت تاریخ اگر شورشهای ایرانیان با مرگ خلیفه آغاز گشت، این شورش که بخش وسیعی از فلات ایران را در بر گرفته بود، به گمان من، از نظر روانی می بایست عجالتاً با مرگ یزدگرد پایان گیرد و چنین شد. در انبوه تواریخ و افسانه‌ها، يك حقیقت ثابت و نمادین وجود دارد:

این که: قتل در سال ۳۱ هجری رخ داده است، اما آنچه متغیر است، عبارتند از انگیزه‌ها، علل و شیوه‌های قتل و تنوع در توصیف قاتل یا قاتلین:

الف: قتل با انگیزه شخصی، توسط آسیابان در سال ۳۱ هجری^۱ بهرام بیضائی نیز همین روایت را در آغاز فیلم ذکر کرده است که: پس یزدگرد، به سوی مرو گریخت و به آسیابی درآمد و آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت. تاریخ.

ب: انگیزه سیاسی بدون ملاحظه آسیابان.

یزدگرد به سال ۳۱ هجری به مرو آمد تا در آنجا به جمع سپاه مشغول شود و از خاقان ترك و امرای کاشمر و بلاد دیگر حدود چین شرقی کمک بگیرد. اما در مرو چون خواست که حساب ماهویه، مرزبان آن شهر را که به تفریط‌های دیوانی متهم شده بود بکشد ماهویه با طرخان سمرقندی که او نیز از یزدگرد به علت امتناع پادشاه از دادن دختر خود به او رنجشی داشت، همدست شده و به کشتن او اتفاق کردند. یزدگرد از ترس جان در نزدیک مرغاب به آسیابی پناه برد، اما ماهویه از مقر یزدگرد مسبوق شد و چند نفر را بکشتن او به آنجا فرستاد و ایشان هم... یزدگرد سوم را به قتل رساندند.^۲

۱. خلاصه تاریخ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی ایران دکتر ذبیح الله صفا.

۲. تاریخ مفصل ایران، عباس اقبال آشتیانی.

بنا به روایت بلعمی : چون یزدگرد به مرو آمد، با او چهار نفر بودند، همه غلامان، زنان، فراشان و آشپزان و دبیران. ماهوی مرزبان که می‌خواست از این مهمان ناخوانده خلاص شود، با امیر باد غیس متحد شد، فوجی بدنبال او فرستاد و او به آسیابی گریخت و سواران ماهوی او را در آنجا خفته یافتند و کشتندش.

پ: آسیابان به عنوان آلت فعل

به روایت فرودسی، مخفی‌گاه یزدگرد در آسیاب بدلیل فرستادن آسیابان در پی قاتق یا نانخورش و چوب «برسم»^۱ لو می‌رود و یزدگرد با دسیسه ماهوی و بدست آسیابان (خسرو) تباه می‌شود که:

... بشتاب از این انجمن هم اکنون جداکن سرش رازتن

در تاریخ روضة الصفا می‌خواند آمده است که: والی مرو که او را ماهوی سوری می‌گفتند بدلیل پایان رسیدن دولت بنی‌ساسان، از خاقان خواست که به مرو بیاید و او وارد مرو شد و یزدجرد از این بلای ناگهانی آگاه شد و پیاده و تنها رو به مزار نهاد و وارد آسیابی شد و از طمان آسیابان التماس نمود که شب او را پناهی دهد.^۲

آسیابان گفت چهار درهم بمن ده تا به صاحب «رحی»^۳ تسلیم کنم که مرا این مبلغ به او می‌باید داد. یزدجرد کمر شمشیر خود را که خراج اقلیمی بود به او ارزانی داشت و چون یزدجرد بخواب رفت، آن مردک بی انصاف، به طمع جامه‌های قیمتی آن پادشاه را به قتل رسانید و جثه او را در آب انداخت.

هنگامی که واقعه‌ای تاریخی، چنین با تنوع تصویر می‌شود، به مفهوم دفاع‌ناپذیر ولی رایج تاریخ زائیده مغز مورخ، پرتوی تازه می‌افکند. اما از این میان هر نویسنده‌ای به يك گزینش تاریخی دست زده است. گزینش واقعیت

۳. تاریخ روضة الصفا می‌خواند.

۴. رحی، یعنی آسیا (فرهنگ معین) و برسم چوبی است از انار یا گز که در مراسم مذهبی مورد استفاده دارد.

تاریخی، به نحوه ادارك مَورخ و طبقه و قشر و گروهی که بدان وابسته است و همچنین شرایط زمانه‌اش مربوط می‌شود. کالینگ‌وود متفکر معاصر می‌گوید:

هروقت کتاب تاریخی را بدست می‌گیریم، توجه ما باید ابتدا معطوف مورخی باشد که آن را نوشته و نه واقعیاتی که در آن مندرج است.^۵

از این روی رسم تصاویر متنوعی از يك واقعه تاریخی - بویژه در زمان ما - افزون بر بیان مواضع فکری و علائق و واهمه‌های نگارگران، مشخصه دوران خاصی نیز تواند بود.

آن که گفت، دومین دختر یزدگرد نیز در «چک‌چکوی» یزد، به دل کوهی فرو رفت از علائق خویش در دفاع از حرمت‌هایش، نوعی تاریخ ساخته است.

فردوسی در عصر توجه به ارزشهای ایران باستان، چهره آسیابان را بدینگونه ترسیم می‌کند:

فرومایه‌ای بود، خسرو بنام	نه چیز و نه هوش و نه نام و نه کام
خورِ خویش از آن آسیا ساختی	به کار دگر زان نپرداختی

.....

بشد مرد بیمایه بدنژاد برش تره و نان کشگین نهاد
شاه، آسیابان را به طلب غذای بهتر بیرون می‌فرستد و ماجرا فاش می‌شود. اما او به شیوه «توجه به شخصیت مرکزی» در «نگارگری ایرانی»، در مجمع حاکم مرو چنین از یزدگرد داد سخن می‌دهد:
هرآنکس که او فریزدان ندید بیاید گرفت آسیا را کلید.



۵. تاریخ چیست؟ ادوارد هالت کار چاپ چهارم ترجمه حسن کامشاد ۱۳۵۷/۵/۷

در «مرگ یزدگرد» نگارش تاریخ به زورمندان نسبت داده می شود. اما آیا فردوسی شاعر تاریخنگاری در موضع قدرت سیاسی است؟ و می دانیم که بسیاری از ملل تحت سلطه نیز تاریخ قهرمانیهای خود را دارند. و هنگامی که در برهه‌ای حساس از تاریخ ایران، بهرام بیضائی، دست به چنین گزینشی زده است، بی گمان، نتایج عملی یا پراگماتیستی، انطباق واقعیت تاریخی با زمان حال نیز مورد نظر او بوده است، تا ضمن بررسی علل اجتماعی و فردی قتل یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی، درفضائی بسته و تراژیک، تصویری از شرایط گذشته و ناشناخته‌ای که می آید نیز بدست دهد.

ساختار فیلم که از اقتباسی تئاتری بهره گرفته، در کالبد قدیم داستانسرایی ایرانی یعنی قصه در قصه جا افتاده است. در این شیوه که بارزترین نمونه‌هایش در چهل طوطی و سندباد نامه دیده می شود، داستان در دهلیزی پر پیچ و خم از حوادث گوناگون به پیش می رود. ماجراها در یکدیگر می آمیزند. واقعیت و تخیل، توهمات و خوابها، بافت بهم تنیده و رویاوار قصه ایرانی را می سازد. هرچند مرگ یزدگرد، فضاهاى متنوع و گوناگون قصه‌هایی چون هزارویک شب را فاقد است. لکن از شکل قصه در قصه بهره می گیرد، تا جنبه‌های مختلف يك واقعیت را در تابلوهای متعدد، برای نیل به سنتزی نهائی ارائه دهد.

بررسی واقعیت از جنبه‌های مختلف در ادبیات کلاسیک ایران کم سابقه نیست. شاید «اختلاف کردن در شکل پیل در شب تار» مولانا جلال‌الدین رومی، معروفترین آنها باشد. مردی فیلی را شبانه به روستا می آورد و مردمان در تاریکی با لمس خرطوم و پا و تنه حیوان، نظریاتی در مورد شکل او می دهند.

اما به دلایل خاصی، از نظر بافت دراماتیکی ی سناریو و پیشبرد قصه، مرگ یزدگرد با راشومون کوروساوا نیز نزدیک است. راشومون، بر محور نسبت و دست نیافتنی بودن و تنوع واقعیت تکیه دارد: مردی متأهل، بدست راهزنی

کشته شده است و این قتل در حضور بیوه‌اش، قضات و راهزن بررسی می‌شود. ماجرای قتل، همچون تعریف هیکل فیل توسط روستائیان در شب که:

از نظر گه گفتشان بد مختلف آن یکی دالش لقب داد آن الف
از زوایای گوناگون تحلیل و تصویر میشود.

حتی یکبار مقتول نظر می‌دهد که همسر خودش و راهزن را به قتل، ترغیب کرده است: در مرگ یزدگرد نیز توهم خودکشی بدینگونه عیان میشود: دختر، شایسته من نیست، من بیزاری شمایان را می‌جستم، تو و آسیابان را و می‌خواستم که مرا به دست خود بکشید، آسیابان و تو. در نهایت تماشاگر، در برابر تنوع واقعیت، به نقش خود برای حضور در قضاوتی عجولانه، با تردید می‌نگرد. عنصر تامل در واقعیت‌ها، آن امکان پویا در تحلیل تاریخ است که در مرگ یزدگرد شاهد آنیم. مرگ یزدگرد دادگاهی است که این بار بر نسی بودن واقعیتی تاریخی تأکیدی مستقیم مبذول میدارد. هرچند ساختمان دراماتیکی خود را بر یکی از انگیزه‌های رسمی‌ی مکتوب بنا کرده است و نقش مرزبان یا فرماندار مرو را در قتل یزدگرد نادیده گرفته است.

چرا که از این طریق قادر میشود تا با حذف درگیری‌ها و تضادهای درون قدرت، سه طبقه بالا در ساختار راس هرم قدرت فروپاشیده ساسانی یعنی اشروان (روحانیون)، ارتش تاران (نظامیان)، دبیران (اعضاء ادارات دولتی) را که در دفاع از شاه مقتول همداستانند و پس از جدائی ملال‌آوری در طوفان، مشتاقانه او را می‌جویند، در برابر فرودستان قرار دهد. بسیاری از تاریخ‌نگاران، مرگ یزدگرد را به گردن آسیابانی از طبقه عامه انداخته‌اند، تا بتوانند با کسب انگیزه‌های شخصی برای قتل، عامیت تضاد را حذف کنند.

اما ویژگی کار بیضائی، در این است که خاص و عام را در یکدیگر می‌آمیزد و آنها به صورت نمونه‌هایی نوعی درمی‌آیند و از طریق آسیابان و خانواده‌اش ستمی را که بر این اسیران ابدی نظامهای جبار رفته است می‌شنویم و به عبارت دیگر از طریق دادگاه آنها، جنبه‌های مختلف

واقعیت، بازی و بیان میشود و عامیت مساله، دو نیروی فرادست و فرودست را در برابر یکدیگر قرار می دهد.

محیط اثر يك آسیاب است و مردمانی در این آسیاب، با کلامی سنگین برجان هم می تازند. فضا بسته و تا حدودی خفه است. گرچه در نورپردازی، تاکید بر فضا سازی تراژیک وجود ندارد. در تئاتر کلاسیک، دو عنصر اصلی زمان و مکان، غالباً ثابت اند و تعویض دکور و صحنه به ندرت صورت می گیرد. در مرگ یزدگرد نیز چنین است. حتی در رجوعهای مکرر بگذشته، هیچ تغییری رخ نمی دهد. مکان ثابت و بسته است و تنها، بازیگران جای یکدیگر را می گیرند و با حاکمیت کلام سنگین و میزانشنهای تئاتری، نمایش به پیش می رود. گهگاه، عدم تغییر فضا و یکنواختی صحنه پردازی، با حرکت درون کادر و تقطیع سینمایی جبران می شود. لکن کلام مطمئن، تمام فیلم را انباشته است. هنگامی که در «راشومون»، مردمان، هر يك ذهنیات خود را بیان می کنند، فیلمساز، ما را به دنیای درون آنها می برد. بنابراین امکان خطا در گزارش واقعه را سلب می کند. اما در «مرگ یزدگرد»، با جنبه ای شنیداری از مساله روبرو هستیم و بازیگران، به شیوه ای نمادین، گوشه هایی را در محضر دادگاه زنده می کنند. درست شبیه دفاع هر متهمی در دادگاه های رسمی و از این میان تصور ذهنی تیره ای از آینده عیان می شود؛ گذشته پذیرفتنی نیست و آینده مبهم است. شخصیت های محروم نمایش، علاوه بر آن که نمی توانند با قضاوت دادرسان موافق باشند و از عناصر حکومتی ساسانی و اندیشه اش در مورد انسان ناخشنودند، از ناشناخته ای که طوفان آسا می آید نیز نگرانند. فیلم در اینجا، با آخرین کلامش، به نتیجه گیری ای عملی از تاریخ دست زده است. «مرگ یزدگرد» گرچه ادعا می کند که تاریخ را زورمندان می نویسند، ولی تضاد این اندیشه را در نفس خویش دارد. چرا که روند فیلم اثبات می کند، تاریخ زائیده اندیشه تاریخ نگاران است، حتی تاریخ نگاران در موضع ضعف سیاسی.

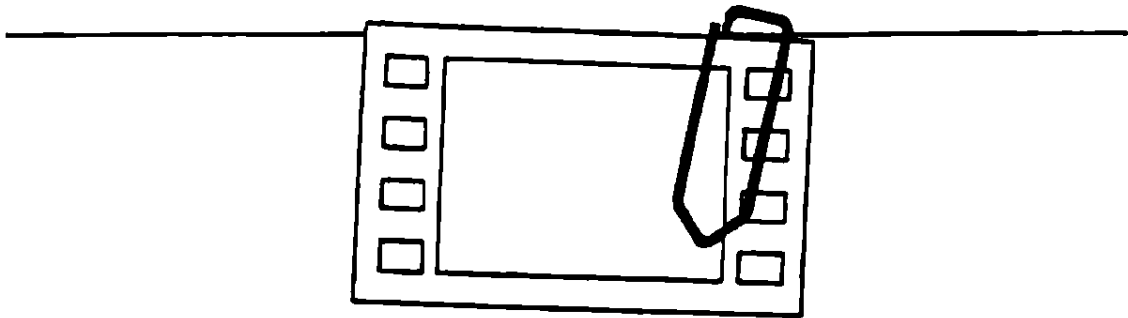
اما مرگ یزدگرد بر هیچ نیروئی هم دل نمی بندد، سیستم کهن، پوسیده و تا بن دندان فاسد است و مرگ نمادین آن چهره‌ی مخفی زیرنقاب زرین، نمایشگر فروپاشی آخرین سنگر آن است. سیستم آینده، نامعلوم و خشن است و نیروهای سازنده تاریخ نیز دست بسته و غیرقابل اعتمادند، به فساد کشیده شده‌اند و چاره‌ای جز سپر افکندن در برابر ناشناخته‌ها ندارند. مرگ یزدگرد، «پهلوان اکبر می‌میرد» دیگر است.



سایر منابع:

۱. تاریخ نظامی ایران، سرهنگ مقتدر.
۲. تاریخ ایران، پرلی ساکس.
۳. ایران در عهد باستان محمد جواد مشکور.
۴. تاریخ کامل ایران، دکتر عبدالله رازی.
۵. شاهنامه.
۶. مثنوی مولوی.





بخش‌هایی از فیلمنامه «مرگ یزدگرد»

انتخاب ۱

از آنجا که خانواده‌ی آسیابان تا مرگ در خانه / آسیای خود زندانی اند، در ساختن فیلمی از نمایشنامه‌ی «مرگ یزدگرد» عملاً کوچکترین تغییری به متن داده نشده. فیلم يك فصل است و همه آن در آسیا می‌گذرد، و اگر بیرون دیده شود از در ویا دریچه‌هاست. این قطعه از متن چاپی نمایشنامه [انتشارات روزبهان، ص ۳۸-۴۱ برداشته شده است. برای خواننده‌ی ناآشنا به متن چند توضیح در کنار و در قلاب [] می‌آید.

آسیا. روز. داخلی [ادامه]

سردار: آیا دارای دریادل به دیدن مشتی بیابانی خود را می‌کشد؟
 آسیابان: او به من فرمان داد!
 دختر: بگو!
 آسیابان: او به من فرمان داد!
 زن جوال به دست از این پس در جای آسیابان -
 زن: هرگز! هرگز!
 آسیابان: او به من فرمان داد؛ دوبار، سه بار چهار بار!
 زن: [جوال به سر می‌اندازد] ما هرگز مهمان نکشته‌ایم.
 آسیابان از این پس در جای شاه؛ دختر تاج بر سر وی می‌نهد -
 آسیابان: آیا در ارج نهادن به فرمان پادشاه در اندرزننامه‌ها چیزی نیست؟

موبد: [زانو میزند؟] چرا شهریار؛ نبشته‌اند که این سروش اهورایی است که در کالبد زمینی اش شنونده شده.

آسیابان: پس اینک فرمان مرزا اهورا!

زن: من نمی شنوم!

آسیابان: سرانجام آن که فرمان نشنود تاریک تر از مرگ شرمگین کننده است.

اهریمنان فریفتار کالبدش بشکنند، و در زیر زمین تا نه هزار سال بازیچه‌ی کابوس شود. اینک که زر ناب ترا بر نمی انگیزد، ای مرد، ای آسیابان، از جایگاه بلند شاهی، از فراز شانه‌های تو، از میان فرّ اهورایی، ترا فرمان می دهم مرا بکش. آیا نمی ترسی؟

زن: اگر تو پادشاهی کسانی ترا اندر پی‌اند. من از ایشانست که می ترسم.

آسیابان: آیا مرگ هم به من پشت کرده است؟

زن: ای شاه، تو می‌گفتی با مرگ تو ملتی می‌میرد، من چگونه دست به خون ملتی آغشته کنم؟

دختر از این پس به جای زن -

دختر: او را بکش ای مرد؛ شاید با مرگ او ملتی نو به دنیا آید.

زن: من نه دایه‌ام و نه ماما، من به ملت نان می‌دهم - همین، و این تنها چیز است که دارم.

آسیابان: دنیا برای ریختن خون من ترا برگزیده است ای مرد! سپاه تازیان

همه جا در پی ما بود؛ هلهل کنان و ارجوزه‌خوان و غیبه‌کش. سپاهی درهم و انبوه، با درفشی به رنگ تیره می‌دود. همه چیز از من روی گردان شده، جز این سپاه که با من چون سایه‌ی من بود.

زن: دشمن تو این سپاه نیست پادشاه. دشمن را تو خود پرورده‌ای.

دشمن تو پریشانی مردمان است، ورنه از یک‌مشت ایشان چه می‌آمد؟

موبد: [با سردار] بسیار آتشکده‌ها که هنوز برجاست. مردمان را باید به گفتار گرم آیین ستیز آموخت.

زن به جای خودش -

زن: پرنگو موبد؛ در مردمان به تو باور نیست از بس که ستم دیده‌اند.
 سردار: نفرین بر سپهر - [حمله‌ور] از این پیشتر زبان آن را که چنین می‌گفت از حلقوم به در می‌آوردیم.
 زن: [سر خود را می‌دزد] جز در آوردن زبان کاش شما را هنر دیگری نیز بود.

سرکرده: [می‌رود که آسیا را ترك کند] رای من بر می‌گردد.
 سردار و موبد راهش را می‌گیرند.
 سردار: رای ما برگشتنی نیست!
 آسیابان: رای روزگار ترا برگزیده است ای مرد؛ دیگر بار به تو فرمان می‌دهم ای آسیابان، مرا به خونم مهمان کن.
 دختر یادآور زن، جلوی آتش زانو می‌زند.
 دختر: می‌گوید نشنیدن فرمان پادشاه پیکار با مزدا اهوراست.
 آسیابان: آری، هیچکس در سراسر ایران زمین از فرمان شاه شاهان سر نییچیده.

زن بار دیگر یادآور آسیابان -
 زن: راستی؟ خوشم آمد. اگر چنین است به این سپاه تازیان بفرما بازگردد!

آسیابان: ریشخند می‌کنی؟
 زن: در تیسفون فرمان تو فرمان بود نه اینجا!
 آسیابان به جای خودش امیدوار تاج از سر بر می‌دارد -
 آسیابان: شنیدید؟ من روی برتافتم.
 سردار: آیا سزاست که بندگان از فرمان پادشاهان روی برتابند؟
 زن به جای خودش، نومیدوار جوال از سر بر می‌دارد -

زن: نمی‌فهمم؛ اگر او را می‌کشت مردمی کشت بود، و اگر نمی‌کشت سربچی کرده بود، پس چه باید می‌کرد؟
 سردار و موبد به هم می‌نگرند. خانواده‌ی آسیابان دوباره اندوهبار به یکدیگر

می پیوندند .

آسیابان : هیچ ای زن ؛ گناه با ما زائیده شده ، و آن جفت همزاد من ، که به جانم از همه نزدیکتر است ، نامش بینوایی است .

انتخاب ۲

این قطعه از متن چاپی نمایشنامه [انتشارات روزبهان ، ص ۴۷ و ۴۸] برداشته شده است . برای خواننده نا آشنا به متن چند توضیح در کنار و در قلاب [] می آید .

آسیا . روز . داخلی [ادامه]

زن به جای شاه با دو چهره زرین در دو دست گاه پنهان و پدیدار می شود ، و گاه يك يا دو سه چهره از خود نشان می دهد .

زن : نيك خود را شاه خواندم و شما را فریستم ، به خوراکی و جای خواب و همخوابه . هاه ، نيك شما را ریشخند خود کردم . نيك بازی دامتان به بازیگری . من که ام که درباری ام دهند؟ هر کچه گردی می تواند از در درآید و به خود نام شهریاری بزند و به رختخواب دخترت فرود آید . هاه ، چه آسان ، چه آسان .

آسیابان : [خشمگین به هرسو می دود] نه اینهمه آسان ، نه اینهمه ، چماق من کجاست؟

زن : تن او نیکو بود . خوشا به این مهمان نوازی!

آسیابان : [برانگیخته هرسو ضجه می زند] چماق من کجاست؟ چوبدست مرا بده ، دست مرا بگیر ، چوب بند سقف را بکش [چوب را می گیرد] های . . .

موبد می رود به سوی سرکرده -

موبد : می شنوید؟ در این دادگاه شنیدید که او به فریاد چماق می خواست . سردار [تأکید می کند] برای کشتن پادشاه!

زن : چه کسی گفته من پادشاهم؟ هیچ در چهره من نور ایزدی هست؟ آیا سپاهی دارم ، یا کاخی ، یا کنیزکان خو برو - آیا گنجی دارم؟

دختر: [مویه می کند] او با خود گنجی دارد.
 زن: [سرخوش] گنج من دزدی است!
 دختر: [زار] بپرس از که دزدیده است؟
 زن: از تو! مزد همه روزهای خود را برهم بیفزای؛ آیا گنجی نمی شد؟
 آسیابان: [سرگشته] روزهای زندگیم. آه، فراموش کرده‌ام که از کی آغاز شد.

زن پشت چهره‌ای زرین پنهان می شود -
 زن: [خشن] من همه‌ی روزهای ترا دزدیدم!
 آسیابان: پس شاه خود توئی! چگونه می تواند جز این باشد؟ روزهای زندگیم -، همیشه آرزو می کردم روزی داد خود به شهریار برم، و اینک او اینجاست. داد از او به کجا برم؟ آنچه را که از من گرفتی پس بده ای شاه؛ روزهای زندگیم، امیدهای بربادم، و پاکی این دخترکم!

با چوبدست بر پیکر افتاده کف آسیا می کوبد -
 دختر: [جیغ می کشد] خون! خون!
 زن: [چهره زرین را پس می زند] خون از چهره‌اش بیرون زد!

انتخاب ۳

این تکه از متن چاپی نمایشنامه [انتشارات روزبهان، صفحه ۶۰-۶۶] برداشته شده. برای خواننده ناآشنا به متن توضیحاتی در کنار و در قلاب [] می آید.

آسیا. روز تیره و شب. داخلی [ادامه]
 آسیابان به زن حمله می کند؛ سرباز و سرکرده جلوی آن‌دو را می گیرند.
 سردار: [به سرکرده و سرباز] آنها را از هم جدا کنید؛ داستان چیست؟
 دختر از حفره چشم‌مانندی که در آن منتظر نشسته بود بیرون می آید.
 دختر: داستان؟ این را من به چشم خود دیدم. من، که مرا هیچ پنداشته بودند.

آسیابان: بگو!

دختر: او خواست تا مادرم را بفریبد.

زن: چنین چیزی نیست.

دختر: [به آسیابان] همسر ترا.

سردار: بر پادشاه ما ناروا میند.

دختر: او به تو شبیخون زد ای آسیابان.

سردار: پادشاه ما؟

دختر: زهر می پاشید!

آسیابان: از این زن اندیشه‌ام نیست. زیرا پیش از این بارها به آغوش مردمان رفته است.

زن: نامرد!

آسیابان: بی خبر نیستم.

زن: هرکس را مشتریانی است.

آسیابان: همسایگان؟

زن: اگر من نمی رفتم پس که نانمان می داد؟

دختر: تو با پدرم چه بد که نکردی!

زن: بد کردم که در سال بی برگی از گرسنگی رهاندمتان؟

موبد: آه اینان چه می گویند؟ [خود را به دریچه می رساند که پشت آن توفان است] سخن از پلبیدی چندانست که جای مزدا اهورا نیست.

گاه آنست که ماه از رنگ بگردد و خورشید نشانه‌های سهمناک بنماید. دانش و دینم می ستیزند و خرد با مهر، گویی پایان هزاره‌ی اهورایی است [می رود به سوی دو سردار دیگر] باید به سراسر ایران زمین پندنامه بفرستیم.

زن: پندنامه بفرست ای موبد، اما اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم.

سرکرده: [باور از کف داده] مرا دانشی نیست ای موبد ترا که هست چیزی بگویی.

زن: [کنار دریچه که آذرخش از آن پیدا است] آری پرخاش کن .
چه کسی مرا سرزنش می کند؟ من سالیان چشم به راه رهایی بودم .
آری من!

دختر: [گرد آسیابان می گردد] او خواست تا مادرم را بفریبد، در تاریکی
زمزمه کرد، و تنها میان ایشان زبانه ی آتش بود.

آسیابان: من کجا بودم؟

دختر: در باران!

سه سردار چون داوران دادگاهی با دوش انداز و کلاه زیر بغل می گذرند.

آسیابان: آغاز شب نبود؟

دختر: آنگاه که توفان در خود پیچید و زیر و بالا شد و به غرش آغاز کرد و
سرانجام بوران و تگرگ بارید.

هنگام بیرون رفتن سرباز از آسیا دمی برق آسمان دیده می شود. سه سردار که
نشسته اند کلاه داوری بر سر می نهند.

صدای دختر: آری، آن هنگام، پادشاه هنوز می کوشید آسیابان را پست تر کند،
همچون سگی.

آسیابان: [به زمین می افتد] عو - عو -

زن می نشیند و نور بر او شب می شود. دنباله عوعوی آسیابان، سه سردار سر
برمی دارند و در نور آذرخش می نگرند که آسیابان چگونه فرمان دختر - شاه را
می شنود.

صدای دختر: بلندتر! بلندتر! آن پساك زرنگار را به من بده، و آن کمر بند را.
اینك بار دیگر بگو.

دختر دیده می شود در تنبوش و با دیهیم شاه -

دختر: من که هستم؟

آسیابان: سرور من تو پادشاهی .

دختر: و تو گدازاده که باشی؟

آسیابان: سگ درگاهت آسیابانم .

دختر: تو شوربخت شورچشم هرچه داری از کیست؟

آسیابان: هرچه ما داریم از پادشاه است.
زن: چه می گویی مرد، ما که چیزی نداریم.
آسیابان: آن نیز از پادشاه است.
دختر: دختر - [دستمال دختر را دراز می کند] سهم شاهانه ی من بود، دانستی؟ [در زن می نگرد] آه!
آسیابان: چه شد؟
دختر: [به سوی دریچه ی باران می گریزد] از آسمان تیر بلا می بارد، همه را من آماجم. آنان را بن پیدا نیست. ژولیده موی و چرکین و چرمین کمتر افراشته درفش باشند و زین سیاه دارند.
آسیابان: آیا اینهمه نزدیک شده بودند؟
دختر: [حمله ور] دشمن؟ باشد که دور شده باشد. اینسان که روشن است دنیا مرگ مرا نمی خواهد [او را به زانو درمی آورد] پس باید زنده ماند!
غرش تندر؛ مردار آینده ی پادشاه در زمینه -
زن: موشها می گریزند. سرد است. چه بارانی؛ گویی از میان کولاک هزاران مویه می شنوم.
دختر: [به فکری نو] شاید باز گردند - [ناگهان] آتش بیار. هیزم کجاست؟ [با خود] به آسمان نگاه کردم؟ می بارد تند، چون دریای وارونه - [حمله ور به آسیابان] این چیست؟
آسیابان: [ترسان] شمشیر!
دختر: برای سینه ی تو! تو مرا نکشتی ای آسیابان - تو ترسان تر از آن بودی که می پنداشتم. تو حتی دل آن نداشتی که چوبدستی را که بالا برده بودی فرود آری.
آسیابان: من مردی بی آرامم.
زن: [جیغ می زند] سرد است.
آسیابان: [خود را می رساند] فریادت از چیست؟
زن: [بیزار] از تو! از تو مرد. از تو نیکدل که چوبدستت را به زانو

شکستی آنگاه که باید پیشانی او را می شکافتی . که دیگر بنشینیم
و بنگریم که هر ناکسی از راه برسد و خانمانت بروید و آبت ببرد؟
آسیابان : من مردی ام مهمان نواز.
زن : نه تو بودی که چون سگان به پایش افتادی؟
دختر : این گفتگوی پنهانی چیست؟
زن : [می گذرد] او مردی بی آزار است!
دختر : هان خوبست ای مرد نیک، تو می دانی که پاداش زر است و
پادافره شمشیر. سرما به جانم افتاده هیزم بیار [با زن روبرو می شود
که سربند ارغوان پوشیده] - آتش! - [از کنار هم می گذرند] و
چیزی برای خوردن؛ گوسپندی!
آسیابان : کدام گوسپند؟ قحطی در مردمان افتاده است. بسیاری از گرسنگی
جان به سر شده اند.
دختر : آه اگر اسبم نگریخته بود -
آسیابان : [خشنود دست به هم می مالد] با هم می خوردیمش .
دختر : [خشمگین] خود را انباز شاهان می کنی!
آسیابان : [پس می کشد] تو خود را انباز گدایان کرده ای .
دختر : رو به آبادی برو -
زن با تشمت می آید، مگر که گوشش به گفتگوی آنهاست .
صدای دختر : پيله وران و كوچه گردان ، هر كس را كه گوسپندی هست از آن پادشاه
است . زور كن ، بدزد . شما همه از نژاد دزدانید!
صدای آسیابان : سرد است ، در این كولاك مرا نفرست .
صدای دختر : چراغ ببر، بی خوراك به آیین بازنگرد!
آسیابان از کنار زن می گذرد تا حصیری سرپوش بردارد؛ نگران می کوشد شانه خالی
کند .
آسیابان : آبادی دور است؛ شاید فرسنگی!
صدای دختر : اگر بریان بیابی بهتر! شنیدی؟ مرا بریانی بیاور، برای چاشت، یا
گوسپندی -

اسیابان بی تاب به سوی دختر می رود .

اسیابان : دیرگاه است ، راه گم می کنم . تاریك و باد است ، و باران کوبنده .

دختر : [ناباور] تو فرمان پادشاه را چه گفتی ؟

اسیابان : [ترسان] بر دیده ی من ! می روم . هم اکنون .

دختر : چرا ؟ هیچ جانور در این بارش تند تیره شب به پایان نمی رود . من ای مرد بر تو بددل شده ام . آری ، دلم بر تو شوریده است . مبادا سودای خام در سر پخته باشی که بروم و راز پادشاه را فاش گردانم .

اسیابان : من به این اندیشه نبودم .

دختر : تو جای مرا می دانی . برخی اند که به نشانی دادن من ترا زر پالوده می دهند .

اسیابان : تو خود مرا به این اندیشه افکندی ای شاه .

دختر : پس بدان که همسر و دخترك تو اینجا در گروی من اند ، و مرا در كف تیغ بلارك است . هرگاه اندیشه ای به جانت افتاد ، این را به یاد آر .

زن : چنین کاری هرگز راهزنان با ما نکرده اند .

دختر : تو پادشاهان را با راهزنان همانند می کنی ؟

زن : راهزنان بر تنگدستان می بخشند و پادشاهان نه !

اسیابان : بروم ، آیا وقت نیست که از دست این زن رها شوم ؟

زن : [چراغ و چوبدست او را می دهد] از دست من ؟ تو دلشده هرکجای جهان که باشی به سوی من برمی گردی . مگر بارها نیازموده ایم ؟

اسیابان : [حصیر بر سر ، جلوی دریچه باران] من رفتم . زیر بارانی سهمگین و تیره ، که در آن ییابان از شب پیدا نبود . و کیهان چنان چون قریای دل آشوب می نمود با آنجیزهاش چون دریای فاحشه . و در آن آسیای من چون کشتی باژگون به نگر می آمد . من رفتم . دور . در پی هیزمی چند ، و گوسپندی برای خوراك . اما اندیشه ام همه آنجا بود ، که آن پادشاه آنجا چه می کند ؟

زن و دختر نشسته در دوسوی آتش - رو به داوران ؛ سه سردار.
 دختر: چرا من باید بمیرم؟ چرا خود را به دست پخزده‌ی مرگ بسپارم؟
 تازیان در این توفان مرا گم کرده‌اند، و من روی و موی سترده‌ام، و
 جامه دیگر کرده. باشد که مرا شناسند. می‌توان گریخت آری، و
 می‌توان سالیان سال به خوشخواری زیست. بهتر آن بود که مرا مرده
 می‌پنداشتند و از جستم درمی‌گذشتند. کاش پیکری بی‌جان
 می‌یافتم و جامه‌ی خود بر او می‌پوشاندم. آه، این کارها همه
 درست است. گرفتاری تنها این زن است و آن دختر، که داستان
 را از آغاز در کنار بوده‌اند، و به دیگران باز می‌گویند. دختر بی‌خرد
 است، و می‌ماند زن!

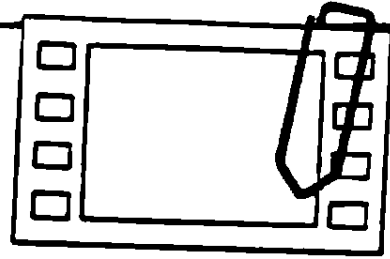




○



☐	
☐	
☐	
☐	باشو، غریبه کوچک
☐	(۱۳۶۴-۶۵)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



باشو، غریبه کوچک

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان : داریوش فرهنگ، حسن آقا کریمی
 منشی صحنه : شهرزاد پویا
 برگردان گفتگوهای گیلکی : سوسن تسلیمی
 برگردان گفتگوهای عربی خوزی : عبدالحسین حسام زاده
 تهیه کننده : علی زرین (محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)
 سرپرست تولید : فتح الله دلیلی
 دستیار تولید : صدیقه میرفرازیان
 مجری طرح : فیروز ملک زاده
 تدارکات : التفات قومانی، نعمت یمنی، جلیل باقری وکیل
 همکاران تدارک : حسین اسدپور، صفر میرجلیلی، جعفر ابراهیم پور
 همکاران صحنه : اباض فرخواه، علی امانی، حمید هدایتی
 مدیر فیلمبرداری : فیروز ملک زاده
 فیلمبرداران همکار : ایرج صفوی، علی باقری، جهانگیر آزاد
 دستیاران فیلمبردار : میکائیل ندائی، علی اصغر میرزائی
 گروه فنی : احمد انوار، جاوید کوثری، احمد کیارستمی
 فضا و لباس : انتخاب در محل های اصلی
 افزونی های ویژه : علی اصغر میرزائی، ایرج رامین فر، محمدرحیم بختیاری
 بزرگ : فرهنگ معیری

عکاس : شهاب عادل

آگهی دیواری : محمدرضا دادگر، منوچهر عبداللهزاده، سیامک والی پور

تدوین و انتخاب موسیقی : بهرام بیضائی

صدابرداران سر صحنه : جهانگیر میرشکاری، اصغر شاهوردی، بهروز معاونیان

صداهای افزوده، ردیف سازی صداها، همخوانی صدا و تصویر: چنگیز صیاد

ترکیب صداها: حسن زاهدی

برش نسخه منفی: ناصر انصاری

اجرای عنوانبندی: عبدالله علیمراد

چاپ: کارگاه سیمای جمهوری اسلامی ایران با تشکر از اکبر عالمی

بازیگران: سوسن تسلیمی (نائی جان)، اعظم رهبر (گل به سر)، محمد فرخواه

(نوشین)، پرویز پورحسینی (قسمت شنبه سرائی)، عدنان عفراویان (باشو)،

معزز بنی رخت (مادرش)، نعمت یمینی (پدرش)، خدیجه نجات (خواهرش)،

اکبر دودکار (مرحمت)، حمید رهبر (پسرش)، فرخ لقا هوشمند (خواهرشوهر)،

رضا هوشمند (شویش)، عزیزالله سلمانی (لقمان)، گلشن انوشه (زنش)، لیلا

سبحانی (دخترش)، محترم خسرو، گلشن کلانتری، بهار کمالی، ام ایمن

دانشمند (زنان همسایه)، علی رضائی، رضا سعیدی، میرزا علی سبحانی (مردان

همسایه)، عباس عفراویان (راننده)، کاظم شعبانی، ساسان غریبی، علیرضا

رضائی، حسن روحانی، محسن شعبانی (بچه های محل)، با تشکر از مردم

جنبه سرا، شاندرمن، کیورچال و اسالم.

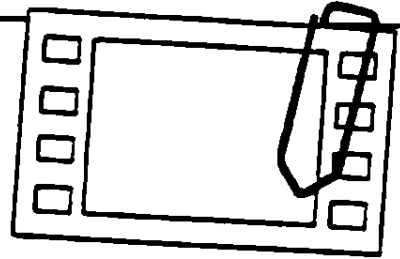
۳۵ میلیمتری رنگی: ۱۲۰ دقیقه محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

۱۳۶۴-۶۵

اولین نمایش ساعت ۱۷ چهاردهم بهمن ماه ۱۳۶۷ در سینما آزادی

هفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر تهران، بخش کودکان و نوجوانان (۱۲-۲۲

بهمن ۱۳۶۷).



باشو، غریبه‌ی کوچک

از شهری زیر بمباران، کامیونی به شتاب بیرون می‌آید. یک‌جا که راننده نگه می‌دارد تا از سلامت چرخ‌های خود مطمئن شود، پسری ده‌ساله - سیاه‌چرده‌ای جنوبی - که در علف‌های کنار جاده پنهان است، بی‌خبر از راننده خود را به کامیون می‌اندازد و کامیون دور می‌شود. صبح پسرک چشم باز می‌کند و خود را در کامیون ایستاده میان جاده‌ای در شمال می‌یابد. از صدای انفجارهایی که برای ساختن تونل است، می‌هراسد و می‌گریزد و در مزارع برنج گم می‌شود.

در مزرعه زنی محلی به نام نائی با دو فرزندش، پسرک سیاه را می‌بیند که هراسان و لرزان است، به او نان تعارف می‌کنند و او نمی‌فهمد، اما کمی بعد پسرک به دنبال نان و از ترس شب به خانه‌ی آنان پناه می‌برد. فردا روزی نائی می‌کوشد او را به حرف بیاورد که کیست و از کجاست، و پسرک نمی‌فهمد. در عوض پسرک شرح می‌گوید که چگونه مادر و پدر و خواهرش را در بمباران از دست داده و نائی و بچه‌ها نمی‌فهمند. وقتی نائی و بچه‌ها برای خرید می‌روند پسرک نگران دنبالشان می‌رود و می‌پاید که مبادا آنها را از دست بدهد. در برابر حمله‌ی پسری دیگر، نائی مجبور می‌شود از او دفاع کند و بگوید مهمان اوست. نائی و بچه‌ها در مزرعه برای باروری زمین کاسه و قاشق به صدا درمی‌آورند، و پسرک به یاد وطن صدای حرکت قطار را تقلید می‌کند. نائی به بهانه‌ی فهمیدن نام اشیاء در زبان پسرک می‌فهمد که نام او باشوست. همسایه‌ها می‌آیند و برخی نائی را سرزنش می‌کنند که چرا درحالی که شوهرش برای درآمدکی بیشتر دنبال کار به سفر رفته، او اینجا نانخور اضافه می‌کند. بعضی می‌ترسانندش که پسرک دزد یا مریض نباشد، و یکی هم حاضر می‌شود پسرک را برای کار مزرعه اجیر کند. نائی همسایه‌ها را می‌راند و خود به پرستاری باشو که از ترس رانده شدن بیمار شده می‌پردازد. نائی در نامه‌ای به شوهرش می‌گوید تازگی مهمانی به ما رسیده، گمشده‌ای که باید صبر کنیم تا

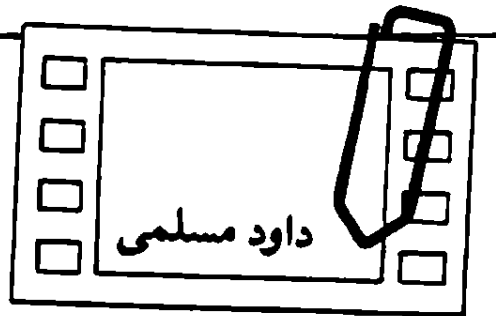
صاحبش پیدا بشود، و از مردش برای نگه داشتن او اجازه می خواهد. همسایه ای نائی را مسخره می کند که چرا خودش کار می کند و پسرک مفت می خورد، و چون نائی پسرک را به کار می گیرد، همسایه ی بعدی سرزنش می کند که طفل معصوم را آورده اید بیگاری. نائی به ضرب و زور باشو را می شوید و متوجه می شود که او سفید بشو نیست. خواهر شوهر به نائی می گوید خودت را از شر این مهمان خلاص کن. نائی می گوید از خدا می خواهم، بیا تو ببرش. خواهر شوهر می گریزد. باشو به دیدن آتش تنور و شنیدن صدای هواپیما هراسان پنهان می شود و فریاد می کند که دیگران هم پنهان شوند. بچه های محل هو می کنندش و دعوا در می گیرد. میان آن جنجال، ناگهان پسرک از روی کتاب فارسی مدرسه که هنگام تقلا به زمین افتاده می خواند: ماهمه فرزندان ایران هستیم. همه شگفت زده کشف می کنند که او زبان کتاب را می فهمد هر چند مدرسه اش ویران شده. پدر در نامه اش به همه سلام می رساند، ولی اسمی از باشو نیست. نائی وانمود می کند که پدر ورود باشو را خوشامد گفته. باشو همراه نائی به شب پائی می رود. به بازار هفتگی محلی می رود، و آنجا با دیدن زنان پرتلاش فروشنده یاد مادر می کند و می گریزد. اما میان آن که همسایه ها آمده اند تا باز نائی را سرزنش کنند که چرا طفلك را مواظب نبودی، یا بگویند گفته بودیم او محبت شناس نیست، پسرک دوباره پیدا می شود. او هجوم خوشحالی همسایه ها به طرف خودش را بد می فهمد و می گریزد و به رودخانه می افتد و نائی با تور ماهیگیری از آب می گیردش.

باشو به شیوه ی خود می کوشد به باروری زمین مدد برساند، بچه های محل نیز به شیوه ی خود، دعوا این بار بیشتر اهل ده را علیه پسرک می شوراند، و نائی ناچار با همه رودرو می ایستد که چطور اینهمه آدمی سړیک بچه ریخته اید؟ آشتی بچه ها باعث می شود بزرگترها هم آشتی کنند. نامه ی شوهر نائی می آید و باشو آن را پنهانی می خواند و می فهمد که شوهر نائی با بودن او موافق نیست چرا که خرج می تراشد و معلوم هم نیست که باشد. باشو گریان خانه را ترك می کند درحالی که امیدوار است دنبالش بروند. نائی دنبالش می رود و او را با كتك برمی گرداند، اما خود بیمار می شود، و حالا پسرک در غیبت پزشك آبادی، تشت می کوبد و مراسم سرزمین خود را اجرا می کند و نائی را مادر خود می پندارد که شفا می یابد.

نائی در نامه‌ای به مردش می‌گوید پسرک را نگه خواهد داشت. او مثل همه‌ی بچه‌ها فرزند آفتاب و زمین است، و بیش از آنچه می‌خورد کار می‌کند، و آن لقمه را من از گلوی خودم می‌دهم.

مردی در مزرعه به باشو برمی‌خورد و او را به خاطر مترسکی که ساخته تحسین می‌کند. باشو بزودی درمی‌یابد که او مرد نائی است که برگشته. باشو میان رفتن و ماندن تردید می‌کند، ولی سرانجام چوب به دست به دفاع از نائی می‌رود. گرچه بگومگو به نتیجه رسیده و مرد پذیرفته است. باشو چوب را می‌اندازد و از مرد می‌خواهد که دست بدهند. ولی مرد در سفر دست راستش را از کف داده، و حالا به گفته‌ی نائی باشو می‌تواند دست راست او باشد. نائی به احساس خطری بسو می‌کشد، و ناگهان هرسه تازان به مزرعه می‌دوند تا جانوران مزاحم محصول را برانند.





نمایش واقعیت

«باشو غریبه‌ی کوچک» تأثیرگذارترین اثر بهرام بیضائی در ارتباط با تماشاگر است. این تأثیرگذاری و حسن ارتباط از چند عامل نتیجه می‌شود:

(۱) طرح مستقیم و بلافاصله‌ی يك واقعیت اجتماعی: مهاجرت ناشی از جنگ.

(۲) رجعت به منبع اصلی رُخداد: جنگ.

(۳) آرایه‌ی تصویری واقعی و راستگویانه، و تفسیری واقع‌بینانه از جنگ.

این عوامل به کنار، سادگی به غایت استادانه فکر و پرداخت شده‌ی عناصر اثر در ایجاد ارتباط صریح، بی‌واسطه و مستقیم با تماشاگر، وِی را درگیر جریان عاطفی حاکم بر فیلم ساختن، و نتیجه‌ی تعقلی از آن گرفتن، درواقع اصل اساسی «باشو... ست».

سادگی مورد اشاره از داستان فیلم آغاز می‌شود. در ادامه، سادگی در ساختمان اثر و ساختار زیبایی شناختی آن گسترش می‌یابد. در این میان، جدا از کار اصلی کارگردان که در ارتباط با صحنه‌پردازی و چگونگی اجرای آن در هر نما خود را به رُخ می‌کشد؛ استفاده از چند عنصر اصلی و مهم، نیز در کمال یافتن اثر سهمیند:

(۱) زبان و گویش محلی.

(۲) بازیگران حرفه‌یی و واجد خصوصیات فیزیکی، رفتاری و گویایی محلی.

(۳) استفاده از مایه‌های آوایی و موسیقایی هماهنگ با مایه‌ی اصلی

و روح تصویر.

۴) انتقال دقیق و مؤثر اثرات صوتی - بدون این که جدا از بافت تصاویر عمل کنند و کاربرد یابند.

عناصر مورد اشاره، در يك مجموعه‌ی هماهنگ، آن گونه کنار هم به کار گرفته شده‌اند، که به عنوان شاخص يك کار اساسی و حرفه‌یی مدّ نظر قرار می‌گیرند. قصد این نوشته توضیح این نکته است که ارزش‌های «باشو غریبه‌ی کوچک» نه فقط در مضمون انسانی آن، بلکه در نحوه‌ی کار با سینما و خلق واقعیتی ساخته‌ی ذهن هنرمند است. از این رو، «باشو...» نه فقط به عنوان يك اثر شاخص سینما، که به عنوان يك اثر گرانبهای محلی جایگاه ویژه‌یی در هنر این سرزمین دارد.

تصاویر آغازین «باشو...» اولیه‌ترین عامل پیوند خوردن تماشاگر با فیلم است. تصاویر، منتقل کننده‌ی يك معنای آشنای معاصرند: جنگ. گلوله باران يك روستای جنوبی تمهیدیست تا داستان فیلم با آن آغاز، و بر بستر آن حرکت کند؛ و از نتیجه‌ی بدست آمده‌ی آن ادامه یابد. کُل فصل بدون هیچ نمای اضافی شخصیت‌ها را به ما معرفی می‌کند.

پدری که به اعماق زمین فرو می‌رود. مادری که در آتش جنگ می‌سوزد؛ و دختری که سرگشته به سوی می‌دود. خانواده‌یی از هم می‌پاشد.

بیان استیلیزه‌ی فیلمساز در انتخاب و نشان دادن - فقط - يك خانواده از مجموع خانواده‌هایی که در آن روستا زندگی می‌کنند، و ویرانی و مرگ بر آنها نیز نازل شده، و حذف تعمدی آنها، از وجوه عینی فراتر می‌رود، و در وجه دیگر به دریافت ذهنی هنرمند از واقعیت می‌رسد. این امر در بخش دوم فیلم نمودی چشمگیر می‌یابد.

سینمای ایران همواره تحت عنوان رویکرد و بازتاب واقعیت، از مردم چهره‌ای جعلی و دروغین ارایه کرده است. این امر به ویژه در سینمای آن دسته از کارگردان‌هایی که مدّعی واقعیت‌گرایی هستند، نمود بارزتری

دارد. اصل فوق برای مدعیان واقع گرایی محمل و گریزگاهی ست تا با عنوان کردن ارایه‌ی چهره‌ی واقعی مردم، بکوشند کم دانشی خود در زمینه‌ی سینما را پنهان کنند.

بهرام بیضائی به رغم توانایی در جهت بهره‌برداری از مردم و پیش کشیدن مقوله‌ی واقعیت‌پردازی، با حذف گُنش‌های اضافی مردم، و انتخاب گُنش‌هایی که آمیزه‌ی از عناصر نمایشی و زندگی را توأمان در معرض دید قرار می‌دهد، به پرداختی موجز و دقیق از زندگی - و واقعیت - دست می‌یازد. مردمی که در واقعیت اثر بیضائی تجلّی یافته‌اند، حضوری پُررنگ، واقعی، زنده، و در عین حال نمایشی، بر پرده دارند. عنصر تخیل و وهم، نیز جزئی عادی و جدایی ناپذیر از آن واقعیتی ست که هنرمند ساخته و پرداخته است. از این روست که حضور مادر باشد در هیئت غریب در خطه‌ی شمال، صرفاً از باور ساده‌ی ناشی از مهرورزی کودکانه خارج شده، به عنوان مابه‌ازای درونی‌ی نایی جان در صحنه‌ی پی‌جویی باشو، با نشان دادن مسیر در میان راه توفانی، نیز کار می‌کند. فراتر از این دو مورد و مثال که از باورهای طبیعی و عادی شخصیت‌های اثر و تماشاگران خارج نیستند، اما، تداخل وهم و واقعیت، و آفرینش هنرمندانه، در سه فصل از فیلم به اوج می‌رسد و نمود می‌یابد.

در سه فصلی که به آن اشاره خواهد شد، کارگردان - درواقع - چند کار توأمان را انجام می‌دهد:

(۱) بازتاب واقعیت با استفاده از مضامین فراواقع‌ی (۲) درهم تنیده شدن دو عامل ذکر شده به عنوان يك كَلّ (۳) درهم ریختن، تداخل، و یکسان شدن عناصر زمان و مکان.

با یادآوری صحنه‌ها نوشته را پی‌می‌گیریم.

اولین شب حضور باشو در خانه‌ی نایی جان مورد اول است.

در این صحنه همزمان با گریه‌ی باشو و با حرکت آرام دوربین به بالا، خانواده حضور دارند. کارکرد صحنه به رغم سکون ظاهری آن، به شدت

موثر است. يك واقعيت خشن مادّی از نگاه فیلمساز می تواند به این شکل تجلّی یابد و تصویر شود. اینجا نگاه هنرمند است به چگونگی انجام واقعیت. پوسته‌ی آن را در بدن و به فراواقع رفتن - بی آن که به واقعیت ظاهری خللی وارد آمده باشد. و یا بازگونه شود و یا تعبیری غیر این جهانی از آن استنباط شود. در صحنه‌ی حمل نردبان توسط نایی جان، تلفیق عنصر واقع و غیرواقع، و نمود عینی آن، حتی فراتر می رود. تصویر خانواده‌ی باشو در صحرای خشك (از نگاه پسرک) به واسطه‌ی ورود نایی جان و عبور از کنار ایشان، از حدّ يك یادآوری و تخیل معصومانه‌ی کودکانه در حسرت خانواده درمی گذرد؛ و به مرز انتخاب هنرمند در نقطه دید و نحوه‌ی نگاه به واقعیت - و اصلاً خلق دوباره‌ی آن می رسد. از این روست که صحنه کارکردی دوگانه می یابد. نتیجه‌ی بلافاصله‌ی صحنه، در بازگشت به واقعیت مادّی، جواب به ندای مادر (نایی جان) - که باشو را می نامید - است. صحنه با بازگشت به محوطه‌ی خانه بسته می شود. اوج این نحوه پرداخت هنرمندانه در کار با واقعیت صحنه‌ی نامه نوشتن است. این صحنه نمونه‌ی درخشانی ست از کار با عناصر مطلقاً نمایشی در جهت آن چه که سینما نامیده می شود.

کُل صحنه که متأسفانه با عدم دقّت فیلمبردار در يك چرخش ۳۶۰ درجه، کیفیت والای آن تباه شده، اصلاً مبتنی ست بر نحوه‌ی دید و نگاه فیلمساز به واقعیت، و رفت و برگشت به فراواقع. در این فرایند واقعیت زمانی، و مهم تر، عنصر مکان، براساس معنایی که از سینما می شناسیم، در تلفیقی مطلقاً نمایشی در یکدیگر ادغام شده، دو واقعیت کاملاً مُجَزّاً را به نمایش می گذارند. این امر در حالی ست که دو عنصر زمان و مکان هیچیک دستخوش تغییر یا دگرگونی بی که فراتر از عنصرهای مادی رایج متبلور در زندگی روزمره باشند، نمی شوند. به كمك، و از طریق قدرت، امکان و ظرفیت نمایشی سینماست که بیضائی قادر می شود در چارچوب درك زیبایی شناسانه‌ی تماشاگر، و در حد دریافت وی از جنس دو عنصر یادشده، صحنه را اینقدر دقیق بچیند. يك بازآفرینی واقعیت در

نمایشی ترین شکل خود. طبعاً این شکل ارایه‌ی واقعیت به زعم آنهایی که به بهانه‌ی واقعیت می‌کوشند عدم درکشان از جنبه‌های نمایشی و نفهمیدن سینما را پنهان کنند، مطلوب نخواهد بود.

این صحنه، البته کارکردهای دیگری نیز دارد.

ذکر دو نمونه کلیدی‌ست برای راه‌یابی و تعمق بیشتر در امکانات بالقوه‌ی سینما، که این اثر به وضوح نمایشگر آن است.

الف) تجسم عینی شده‌ی جمله‌ی «ست که پسرک در صحنه‌ی پس از دعوا، از روی کتاب «فارسی» می‌خواند.» (ایران سرزمین ماست. ماهمه از يك آب و خاکیم. ما فرزندان ایران هستیم.) به این معنا که با شروع حرکت چرخش بازیگر و دوربین، و با تغییر رنگ بطئی زمینه و عناصری که در پس‌زمینه چیده شده‌اند، یگانگی نقاط مختلف ایران به شکل عینی متبلور می‌شود.

این امر با چگونگی بازی خانم سوسن تسلیمی در شیوه‌ی ایست و نگاه و پوشش وی، در هیتی جدید، و بارتاباندن وجهی از مشخصه‌های زنی غیرشمالی، تشدید می‌شود. تأکید نابی جان در این صحنه بر این که باشو «مثل همه‌ی بچه‌ها فرزند آفتاب و زمین است»، در ارتباط با جمله‌ی کتاب و چرخش دوربین و نکته‌ی که در بالا به آن اشاره شد، حالا دیگر اصلاً يك جمله‌ی روشنفکرانه و دور از ذهن نیست. این جمله چکیده‌ی تعبیر حافظه‌ی عمومی مردم، و باور و تلقی دقیق ایشان از مفهوم حیات است.

ب) به واسطه‌ی حضور ادوات جنگی و نیروهای نظامی، تماشاگر -پیشاپیش- جواب خود را در مورد علت نبود «پدر» خانواده می‌گیرد. نامه‌ی نوشته می‌شود تا به منطقه‌ی برود که تجسم عینی آن را در پس‌زمینه شاهدیم؛ و به دست کسی برسد که در میان مردان چهره‌اش را نمی‌بینیم. و مگر چه فرقی می‌کند نامه به دست کدام يك از مردان برسد. همه پدر هستند و صاحب باشوهایی که فرزند این آب و خاکند. فرزند آفتاب و زمین. به واسطه‌ی این وجه کارکرد این صحنه است که، در حقیقت، دو صحنه‌ی

رویارویی پدر و پسر و جملات رد و بدل شده، نیز مطلقاً از حد مکالمه‌یی معمولی مابین دو فرد عادی جامعه فراتر نمی‌رود، و به سادگی، توضیح شخصیت و رفتار برآمده از موقعیت آن دو می‌باشد. بنابراین، و براساس این میزان ساده، روان و دقیق و موجز کارکردن، و استیلزه شدن صحنه است که آنچه که در نگاه اول به نظر غامض و پیچیده می‌آید، اینقدر ساده و بدیهی می‌نماید.

گفتیم که فیلمساز با بهره‌برداری از کنش‌هایی که به طور صریح جوهری زندگی را در معرض دید قرار می‌دهد، از عنصر نمایش در جهت هرچه بارور کردن و استیلزه شدن آن بر پرده سود می‌جوید: از این روست که زمانی که يك واقعیت روزمره‌ی معاصر نظیر جنگ، و یا شکل زندگی در يك روستای شمالی ایران، در دستان فیلمساز قرار می‌گیرند، بدل به دستمایه‌یی جهت پرداخت تصویری واقعی، هنرمندانه و به دور از تاریخ مصرف از اشیاء و عناصر و محیط، و آدم‌های معاصر و بالفعل واقعی می‌شود. شاهد این مدعا نحوه‌ی کار فیلمساز با دو عنصر مهم است:

(۱) زبان؛ و (۲) چهره‌ی مردم عادی.

توضیح می‌دهم.

(۱) چگونگی کار فیلمساز با عنصر زبان به عنوان يك واسطه‌ی بیانی‌ی مستقل (حتی در - ظاهراً - غیرقابل فهم‌ترین مشکل آن) حیرت‌انگیز است. این مقدار احترام به «زبان» و کار کردن با آن به عنوان يك ابزار فرهنگی، نه فقط احترام‌انگیز که ستایش‌انگیز است. این نکته به ویژه از آن جهت حایز اهمیت است که در سنت سینمای ایران زبان ملیت‌های مختلف وسیله‌ی مطمئنی در جهت تحقیر و تمسخر مفهوم قومیت و ملیت است. سینمای ایران از زبان به عنوان عاملی در مجرای توهین فرهنگی سود می‌جوید.

زبان به خودی خود، به عنوان يك واسطه‌ی بیانی، در سینمای مدعیان واقعیت‌گرایی تبدیل به عنصری مطلقاً جعلی شده است.

نحوه‌ی جعل زبان در سنت سینمای روشنفکری به دلیل ارایه‌ی

نمونه‌یی شبه‌واقعی از آن، عملاً ضربه زنده‌تر و جبران‌ناپذیرتر است. (۲) فیلم در کمال سادگی در مورد مردمی که در ابتلای جنگ به وضوح تصویری روشن و منطقی از آن ندارند، موضع درستی اتخاذ می‌کند. روستاییانی که در فیلم حضور دارند، به واسطه‌ی سن و سال، میزان سواد و آگاهی و ارتباطشان با دنیای خارج از محیط بسته‌شان به طور طبیعی از جریان‌های واقعی جنگ به دور و بی‌اطلاعتند.

برآساس این فرض درست است که علت حضور ناگهانی پس‌رکی با آن ریخت را در میان خود درک نمی‌کنند. بنابراین، و برآساس میزان درک آنها از مسایل دور و بر است که نحوه‌ی واکنش ایشان در قبال «غریبه» واکنشی منطقی جلوه می‌کند.

تصویری که بیضائی از مردم به دست می‌دهد، مبتنی‌ست بر درست‌ترین دریافت علت العلل واکنش‌های ایشان در قبال مسایلی که در زندگی با آنها رودررویند.

مردم برآساس باورهای سنتی خود از زندگی و نحوه‌ی ارتباط با مسایلی که برشان حادث می‌شود، واکنشی منطقی بروز می‌دهند. درواقع، انگیزه‌های اخلاقی افراد روستا در عرضه‌ی رفتار اجتماعی‌شان ناشی از موقعیت آنهاست. بر مبنای این امر است که، چهره‌یی که فیلمساز از ایشان ارایه می‌کند، به صراحت، از درست‌ترین نمونه‌های نظیر خود در سینمای ایران است. به این ترتیب، طبیعی‌ست که رفتار ظاهری افراد، جدا از انگیزه‌های مادی ایشان عمل نکند. توجه کنید به - مثلاً - واکنش نایی جان حتی زمانی که قصد شست و شوی پسرک را دارد و، او می‌گریزد. خشم ناشی از این عمل، موجبی‌ست بر به زبان آوردن کلمه‌یی که جدا از توصیف رنگ پوست، باری از تحقیر و دشنام و برخورد عوامانه با مفهوم سیه‌چردگی دارد. تعمیم یافته‌ی این نظر حتی در یکی از اولیه‌ترین برخوردها، و در صحنه‌یی که نایی از باشو راجع به این که کیست و چه کاره است، پرسش‌هایی می‌کند، نمود می‌یابد: غریبگی چهره، تردید و ابهام و سوال راجع به

مسلمانی پسرک را در پی دارد. نوع واکنش افراد روستا نسبت به حضور باشو در میان خود، در نهایت امر، آمیزه‌یی از بهت و حیرت و تعجب و نفیس مشکل پذیرش غریبه در میان جمع مشخص و محدود و مقید به اصول سازمان یافته‌ی اجتماعی است. درونمایه‌یی که بسیاری از آثار بیضایی را شامل می‌شود. تناسب رفتار اجتماعی شخصیت‌های روستایی فیلم با آنچه که در عالم واقع وجود دارد، یکی از مهم‌ترین دلایلی است که منجر به نتیجه‌گیری فیلم در شکل کنونی اش می‌شود. يك پایان کاملاً مغایر با دیدگاه فیلمساز در آثار پیشین خود. جهان می‌تواند مطلقاً سیاه هم نباشد و، به تلخی پایان نپذیرد. می‌توان در پی يك ویرانی و فروپاشیدن، به مفهوم يك خانواده‌ی جدید فکر کرد؛ و در جهت تحقق آن کوشید. مفهومی از این رویکرد در اثر بعدی فیلمساز نیز نمود یافته است. گفتیم که «باشو...» فیلمی به غایت ساده و روان است که داستان خود را خوب تعریف می‌کند. این امر نتیجه‌ی طبیعی‌ی ذهن هنرمندانه‌ی بی‌است که پیچیده‌ترین و غامض‌ترین معانی و مفاهیم حیات و زندگی را با تکیه بر شناخت از رسانه، و با بهره‌گیری از عوامل و عناصر بیانی درست آن، به سهولت به تصویر می‌کشد و منتقل می‌کند. بیضایی در جهت تعریف معنای به شدت پیچیده‌یی چون مضمون «باشو...» مطلقاً به دانسته‌ها و فرض‌های از پیش مسلم، و دانش مخاطب (تماشاگر) خود تکیه نمی‌کند. به عنوان مثال در جهت بیان یگانگی مادر (نایی) و فرزند (باشو)، در صحنه‌یی که باشو پس از تلاش ناموفق در امر دیدار حکیم ده که به شهر رفته، به غریزی‌ترین شکل به وجهی از آیین و مناسک بدوی متوسل می‌شود، و با تشت زدن نوعی مراسم «زار» برپا می‌دارد؛ برای بیان چگونگی واکنش مادر در تخیل کودک، طی نماهایی نایی را در تب و تاب برگزاری آیین - به شیوه‌یی که پسرک آن را می‌فهمد، نشان می‌دهد.

جدا از مقدمه‌یی که چیده می‌شود تا تخیل آیینی کودک مفهومی عینی پیدا کند، کُل فصل، و حال و هوای صحنه این معنا را منتقل می‌کند. انتقال

معنا باز هم طبعاً به واسطه‌ی سینماست که امکان‌پذیر می‌شود:

(۱) براساس نحوه‌ی تقطیع نماها، (۲) ضرباهنگ هر دم شتاب گیرنده، (۳) ریتم آوایی صحنه، (۴) تأکید فیلمساز بر نمایش.

جدا از این موارد البته، برای اذهانی که الزاماً به دنبال نشانه‌شناسی و مابه‌ازای تصویری آن هستند، اصلاً نحوه‌ی حرکت دوربین بر موضوع نمایش می‌تواند جوابگو باشد.

توضیح می‌دهم تا صحنه روشن شود.

هشیاری فیلمساز در چگونگی به کارگیری حرکت دوربین و نقطه‌ی آغاز حرکت از مبدا، سفیدی سمت چپ قاب، تا ادامه‌ی حرکت تا سفیدی سمت راست قاب، تماشاگر را به سهولت به این نتیجه می‌رساند که این همه در تخیل باشو، و در جهت تلاش در زمینه‌ی بهبودی مادر است که به وقوع می‌پیوندد. توجه داشته باشیم که حرکت دوربین بر عنصر غیرمادی آن لحظه (نایی جان) است که احساس این تخیل را مؤکد می‌کند.

بدون ورود به مبحث وجوه اساطیری در جای جای اثر، اشاره به نحوه‌ی کار فیلمساز با عناصر صحنه، خود می‌تواند بهترین راهگشای اثبات دیدگاه بیضائی، و نحوه‌ی پرداخت و اجرای تفکر موجود در لابلای زیرین فیلم باشد.

از میان تعداد بسیار صحنه‌ها و نماهایی که دال بر این نکته است، به سه مورد اشاره می‌کنم. سه مورد قابل اشاره کلیدهای ساده‌ی هستند که تماشاگر را به نتیجه‌ی موردنظر می‌رسانند.

مورد اول: تگ‌نمای پس از جستجوی نایی جان در بازار به دنبال باشو. چگونه می‌شد سرگشتگی و بهت و حیرت نایی از گم شدن (و در واقع گم کردن) باشو، و نویدی و تلخی لحظه را جز از طریق شیوه‌ی اجرای این نمایان داشت. در سکوت تلخ حاکم بر فضای بازار (که این خود از نحوه‌ی آرایش صحنه به دست آمده و منتقل شده است) و در چشم اندازی که در

پیش روست، فضا از عناصر غیرلازم زدوده شده است. در پهنه‌ی صحنه نایی و دو کودک خردسالش، در مکانی به ظاهر زنده، ساکن و ایستا در جا ثابت مانده‌اند. مکث دوربین بر این منظر در حدی که این معنا منتقل شود باقی می‌ماند. پیش از آن که زمان نما به حدی طولانی شود که تماشاگر قصد جستجوی بیشتری در قاب تصویر را داشته باشد، موضوع محوری و مرکزی نما (نایی و بچه‌ها) به حرکت درآمده، با چرخشی بازار را پشت سر می‌گذارد.

نتیجه‌ی کارکرد نما فوق‌العاده تأثیرگذار است. چه، استفاده‌ی نمایشی از مجموع عناصر موجود در صحنه، در عین سادگی صرفاً از طریق زبان سینماست که شکل می‌گیرد. بی‌هیچ تمهید اضافی در تشدید وجه احساسی صحنه. کارگردان به صرف تعهد مطلق، و سرسپردگی به واقعیت مجازی، صحنه را به انجام می‌رساند. بازآفرینی واقعیت در شکلی بدیع و چشم‌نواز به دور از شائبه‌های دروغین سینمای واقع‌گرا، اولین و مهم‌ترین خصلت سینماست. صحنه، جوهره‌ی سینماست.

مورد دوم: تأکید و مکث دوربین بر حرکت دست باشو در صحنه‌ی دعوا با بچه‌ها و بر زمین افتادن از دیگر لحظه‌های کارکرد عنصر تصویر در جهت بیان يك فکر از طریق «سینما» و برای «سینما» است.

باشو برای لحظه‌ی سنگی را در پنجه می‌فشارد. آنگاه آن را رها ساخته، در جهت مقابله با تهاجم نیروی دنیای خارج، و کنار آمدن و تفوق بر آن، «کتاب» را انتخاب کرده، از زمین برمی‌دارد. وی آنگاه از طریق «کتاب» موقعیت خود و واقعیت و هویتش را اعلام می‌دارد. نحوه‌ی اجرای صحنه، به روشنی توضیح معنایی ست که ذکر شد.

مورد سوم: صحنه‌ی دان پاشیدن.

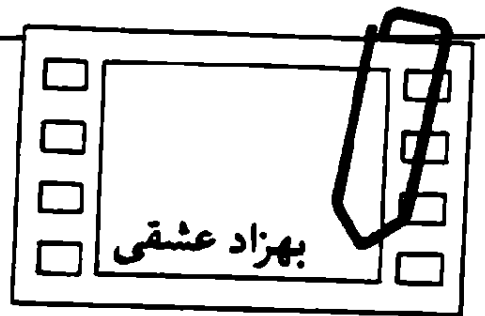
انتقال مفهومی که دلالت بر زیبایی و لطافت داشته باشد، در صحنه‌ی دان پاشیدن برای مرغ و خروس‌ها، عملاً به اجرای ظریف و زیبایی از هماهنگی‌ی حرکت دوربین با شیوه‌ی اجرایی و بازی‌ی بازیگر می‌رسد. يك

اجرای چشم‌نواز و زیبای دونفره‌ی دوربین و بازیگر. و از این طریق، انتقال حس سرشار زندگی. انتخاب درست و دقیق نقطه‌ی دید دوربین و انطباق آن با ظرایف حرکت بازیگر، مشخصه‌ی بارز کارگردانی بیضائی است. تغییر دید دوربین و بُرشی که برآورنده و منتقل‌کننده‌ی ظرافت حرکت است، در تکمیل و اثبات این نقطه‌نظر کار می‌کند.

بررسی «باشو غریبه‌ی کوچک» از طریق توضیح چگونگی اجراء و بیان بر نما، و تبیین اجزای آن، بی‌تردید وظیفه‌ی هر منتقدی است که به طرحی از سینمای ایران با زبان و چهره‌ی مستقل و هویت ایرانی می‌اندیشد. بدون توسل به ویژگی‌های خصلتی عام سینمای بیضائی، و بدون در نظر گرفتن ارتباط مایه‌های مستتر در فیلم‌های وی، می‌توان به «باشو...» به عنوان يك اثر کاملاً با هویت مستقل نگاه کرد.

«باشو غریبه‌ی کوچک» این حُسن و امکان را در خود دارد که به عنوان يك اثر سینمایی، حامل ویژگی‌ها و زبان مستقل يك سینماگر مؤلف باشد. بحث در مورد سینمای ایرانی بدون در نظر گرفتن شاخص‌ترین اثر این سینما، مطلقاً بی‌معناست.

بیضائی و حافظه‌ی تاریخ



در یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم، باشو با کودکان محلی درگیر می‌شود. کتاب فارسی یکی از کودکان به زمین می‌افتد. باشو کتاب را برمی‌دارد، و بغض‌آلود می‌خواند:

ایران سرزمین ماست... ما کودکان ایران هستیم
در این صحنه باشو برای نخستین بار به فارسی سخن می‌گوید، و بر

مشکل زبان، که از عوامل مهم بیگانگی او بوده، فائق می آید. در این صحنه، پیام آرمان خواهانه بیضائی، منتقل می شود. اقوام مختلف این سرزمین سوخته، علیرغم جدایی های گویش و سخن و مرزهای جغرافیایی، متعلق به سرزمین واحدی هستند، و علقه های تاریخی و انسانی مشترکی دارند.

مهاجرت، یکی از پی آمدهای منفی جنگ تحمیلی بوده است. ساکنان مناطق مرزی، بدنبال از دست دادن خانه و کاشانه، در پی یافتن مأوا، به مناطق امن کوچ می کردند. اما جدایی های فرهنگی و اقلیمی، سبب می شد که نتوانند به سهولت، در بافت اجتماعی مناطق جدید جذب شوند. باشو، در واقع چهره عام خیل مهاجران جنگی است، و چون در قالب كودك - نوجوانی مجسم شده، به این عارضه ابعادی تراژیک می بخشد. اما از آنجا که در بطن هر پدیده ای ضد آن نیز رشد می کند، مشکل مهاجرت نتایج مثبتی نیز به بار آورده است. در یکی دیگر از صحنه های محوری فیلم، نایی برای شوهر سفر کرده اش نامه ای تقریر می کند:

- برای نوشتن این نامه، از همسایه كمك نگرفتم - باشو آنرا برای من می نویسد. او مثل همه ی بچه ها فرزند آفتاب و زمین است. . . . حالا از شش حرفی که او میزند، سه حرف آن مرا حالی می شود و. . .

در این صحنه، نایی مشغول رخت شستن و آویختن آن به روی بند است. دوربین با نایی حرکت می کند. در پس زمینه، تصاویری از جنگ و رزمندگان دیده می شود. صحنه سرشتی فراواقعی پیدا می کند. گویی جنوب به میعاد شمال آمده است. میان تصاویر و گفته های نایی تقارنی هنرمندانه بوجود می آید در واقع علقه های طبیعی و انسانی، بر تعارض های صوری فائق شده اند.

بنابراین بیضائی در فیلم باشو، به یکی از مشکلات اساسی جنگ تحمیلی پرداخته، اما با نگاهی آرمان خواهانه، و همسو با تفسیر رسمی جنگ، کوشیده است که تلخی آن را تلطیف کند. اما با اینهمه، پرداختن به

عوارض اجتماعی جنگ، هر چند در پس پرده‌ی مصلحت‌گرایی، برای بیضائی فضیلتی بشمار می‌آورد. چرا که فیلمهای جنگی دوران جنگ، هیچکدام با نگاهی واقع‌بینانه به این پدیده نپرداخته‌اند. آن فیلمها، از دیدگاه رسمی، آثاری تبلیغی - تهییجی بودند که به کار تقویت روحیه‌ی رزمی می‌خوردند، و از نظر تولید کنندگان، آثار پرحادثه‌ای بودند که می‌توانستند از گیشه پاسخ مثبت دریافت دارند. اما اکنون که جنگ به پدیده‌ای تاریخی بدل شده، ضرورت خلق فیلمهای جنگی واقع‌گرا، کاملاً احساس می‌شود. چرا که به این ترتیب، پی آمدهای ناصواب جنگ، می‌تواند برای همیشه در حافظه‌ی تاریخی ملت ثبت شود. تا آیندگان جدا از تفسیرهای تبلیغی، شناخت واقع‌بینانه‌ای نسبت به آن بدست آورند. فیلم باشو، البته نمی‌تواند به صورت همه‌جانبه‌ای این شناخت را بوجود آورد. اما با طرح مشکل مهاجرت، به مثابه‌ی یکی از عوارض اجتماعی جنگ، می‌کوشد که به طور نسبی تصویر راستگویانه‌ای از جنگ ترسیم کند. ضمن بر شمردن موارد مثبت فیلم، می‌کوشیم که نارسایی‌ها و محدودیت‌های نگرش بیضائی را بشناسیم:

بیضائی به طور غالب هنرمندی ذهن‌گراست. این البته يك نقص نیست. يك ویژه‌گی است. او صرفاً از دریچه‌ی ذهنی خیالپرداز می‌تواند به آفرینش هنری بپردازد. این ویژه‌گی موقعی که بیضائی دست به خلق آثار فراواقعی گرا می‌زند، مشکلی بیار نمی‌آورد. چرا که این آثار، لااقل در ساخت، برخوردار از تجانس هنری هستند. اما وقتی که به واقعیت‌های روزمره می‌پردازد، تصویری بازگونه از اشیا و آدمهای واقعی ترسیم می‌کند. فیلم باشو، مضمونی واقعی را، در تاریخ مشخصی، و در مکان معینی، دستمایه قرار می‌دهد. بنابر این فیلمساز موظف است که به تناسبات عینی این مضمون وفادار بماند. مضمون اصلی فیلم چیست؟ جنگ و مهاجرت اما از همان ابتدا، فیلمساز به صورتی صوری و فیزیکی، با جنگ مواجه می‌شود.

در تصاویر افتتاحیه‌ی فیلم، ژاپری را می‌بینیم که زیر بمباران هواپیماهای دشمن، در آتش و دود می‌سوزد. ضمن تصاویری موجز، پدر و مادر باشو را می‌بینیم، که بر اثر بمباران جان می‌دهند. با کامیونی مواجه می‌شویم که از میان دود و آتش و انفجار می‌گذرد، و سرانجام باشو را می‌بینیم، که از نیستان خارج شده، و در کامیون پناه می‌گیرد. این صحنه‌ها، به دوران آغازین جنگ مربوط می‌شود. یعنی به دورانی که مردم، خانه و کاشانه از دست داده، از مناطق جنگی می‌گریزند. اما در فیلم بیضائی مردم غایب هستند، و خیل مهاجران فقط به باشو خلاصه می‌شود. عدم شناخت بیضائی از جزئیات عینی جنگ، و دوری از تفسیر حماسی جنگ، و پرهیز از شعارهای تحمیلی، باعث شده که فیلمساز فاجعه‌ی جنگ را در حد چند انفجار، خلاصه کند شناختی هم که بیضائی از يك روستای شمالی، در مقطع جنگ بدست می‌دهد، کاملاً ذهنی و نادرست است. روستایی که باشو به آن پناه می‌آورده لااقل یکصد سال از زمان خود عقب افتاده است. مردم این روستا هیچ چیز درباره جنگ نشنیده‌اند. با باشو به گونه‌ای مواجه می‌شوند که گویی موجودی ماورایی دیده‌اند. به دلیل رنگ پوستش، همه می‌انگارند که او بد یمن و بد قدم است. حتا نایی، که شخصیت مثبت فیلم است، تیرگی پوست او را از کیفی میدانند. در این روستا، کسی نمی‌داند که ایران درگیر مهلك‌ترین تجربه‌ی جنگی در تاریخ معاصر است چونکه کسی به رادیو گوش نمی‌کند. در این روستا کسی به جبهه اعزام نمی‌شود، و شهیدی، مضروبی، از جبهه باز نمی‌گردد. این همه نادانی، از مردمی که روستایشان بر جاده است، فرزندانشان به مدرسه می‌روند، شگفتی‌انگیز است.

در شخصیت سازی نیز، بیضائی تمام هم خود را صرف گوهر یکه‌اش نایی کرده، و از دیگران به کلی غافل شده است. نایی زنی مهربان، کاری، مستقل، و برخوردار از تخیلی کودکانه معرفی می‌شود. او خانواده‌ی کوچکش را، در غیاب شوهر، به خوبی اداره می‌کند. نایی با طبیعت پیرامونش در

یگانگی به سر می برد. گویی زبان حیوانات را می فهمد، و به آسانی با کلاغ، اسب، سگ و... تکلم می کند. البته این جنبه از شخصیت زن اندکی مبالغه شده است. اما همسویی با مختصات سینمای کودکان و نوجوانان، این خیالپروری را توجیه می کند. نایی که زبان حیوانات را می فهمد، طبیعی است که سرنوشت مدهش باشورا، نه به زبان قال، بلکه با زبان حال دریابد. او که در غیاب شوهر، در میان خویشان دشمن خو، بی یاور رها شده است، پذیرفتنی است که دست دوستی بسوی باشو دراز کند. اما برای پلیدی و کینه جویی اهالی، فیلمساز دلایل موجهی ارائه نمی دهد. در واقع اهالی، کاملاً مسطح و سایه وار پرداخت شده اند، و با ظرف مکانی خود تناسب ندارند. بیضائی به شیوه ای مطلق گرا مردم را منفی معرفی می کند. نایی جماعت را به خانه اش دعوت می کند، تا تازه وارد را به آنها معرفی کند. جماعت، به استثنای يك زن، نایی را از پذیرفتن باشو منع می کنند، بدون اینکه برای این بددلی انگیزه ی قابل پذیرش داشته باشند. در این میان فقط انگیزه ی خواهر شوهر، که دلواپس است شکم غریبه به خرج برادرش سیر شود، می تواند قابل قبول باشد. دیگران، به دلیل رنگ پوست، زبان غریب، او را بدشگون می انگارند و از او پرهیز می کنند. این همه بلاهت، آنها را به هنگام جنگ ایران و عراق، که تمام چشم ها متوجه ی جنوب شده است، از مردم پذیرفتنی نیست. در ادامه ی همین صحنه، بدنبال تلاقی نگاه نایی و باشو، زن متأثر از بی پناهی غریبه، قلدرانه مهمانان را از خانه بیرون می کند. بیرون کردن مهمان، آنها را به صورتی موهن، در ارتباط با جماعتی که ظاهراً خیرخواهانه صحبت می کنند، و مسن تر از نایی هستند، از يك زن جوان روستایی برنمی آید، و با شعائر اخلاقی يك جامعه ی كوچك روستایی همخوان نیست. این مسئله نشانگر آنست که بیضائی مناسبات و روابط روستایی را نمی شناسد.

پس از این صحنه، باشو بیمار می شود. نایی از اهالی كمك می طلبد. اما مردم، از خواهر شوهر گرفته تا دیگران، از كمك به او پرهیز

می کنند. حنا حکیم باشی، عذر می آورد که قادر به علاج افراد سیاه چرده نیست. چونکه او نیز، همچون اهالی این روستا، منگ و عقب افتاده است، و تیرگی پوست باشو برایش جنبه‌ی رازآمیز و ماورایی دارد. از چنین حکیمی، انتظار می رود که به کمک جادوگری و دعانویسی، و یا دستکم داروهای گیاهی، بیماران را علاج کند. اما همین حکیم عقب افتاده، وقتی سرانجام راضی به مداوای باشو می شود، دارویی امروزی به باشو می دهد. یعنی که او مثل دعانویسی گول استدلال می کند، اما مثل پزشکی امروزی نسخه می نویسد.

در مجموع، در تمام صحنه‌هایی که مردم ظاهر می شوند، پلشتی و جهالت را در کنار هم به نمایش می گذارند. به عنوان مثال:

نایی بیمار می شود. باشو کمک می طلبد. اما مردم از کمک به يك زن بیمار دریغ می ورزند. باشو به رودخانه می افتد. نایی به کمک تور ماهیگیری نجاتش می دهد. اما مردم، که خود عامل سقوط باشو به رودخانه هستند، در تمام مدت فقط تماشاگرند. بیضائی از تمام عوامل سمعی و بصری برای ترسیم چهره منفی مردم استفاده می کند. از جمله اینکه:

در پاره‌ای از صحنه‌ها، وقتی که مردم پرخاشگرانه با باشو مواجه می شوند، صدای سنگ حرکت آنها را همراهی می کند. یعنی که از چشم‌دید بیضائی، مردم با سگهای درنده همسنگند. یا اینکه:

اهالی روستا، به استثنای نایی، پیر و نازیا هستند. کودکان روستایی نیز، برخلاف باشو، چهره جذابی ندارند. البته غرض این نیست که شخصیت‌های مثبت الزاماً می باید چهره زیبایی داشته باشند. اما خصال بد، در کنار چهره نازیا، مجموعه‌ای بوجود می آورد که در نهایت، سیمایی کریه از مردم يك روستای شمالی، ترسیم می کند. آیا نگارنده به اتکای بینشی اتوپیایی انتظار منشی قهرمانانه از مردم دارد؟ جواب منفی است. مردم در موقعیت هستند، و موقعیت رفتارهای اجتماعی و اخلاقی آنها را شکل می دهد. این طبیعی است که مردم در مقاطعی از زمان، بیگانه با سرنوشت

تاریخی خود، گرفتار عقب ماندگی های فرهنگی، نسبت به افراد هم کیش و هم قشر و هم وطن خود، بددلی و کینه جویی نشان دهند. اما هنرمند می باید با نگاهی عادلانه و راستگویانه، انگیزه های بروز این رفتارهای ناصواب را توضیح دهد. البته بیضائی ناگزیر بود که با تقویت تقابل مردم با باشو، از او به عنوان يك مهاجر جنگی نمونه ای مظلوم بیافریند، و به این ترتیب، به غربت مهاجران تجسمی تراژیک ببخشد. اما این تقابل می توانست از مجرای منطقی تر، و به طور ضمنی مطرح گردد. بیضائی معادله ای بوجود می آورد که در يك سوی آن نایی قرار دارد که خیر مطلق است، و در سوی دیگر آن مردم، که جرثومه ی تباهی هستند. و عجب آنکه بیضائی به اتکای همین مردم، پیام می دهد که تمام اقوام ایرانی فرزندان آفتاب و زمین هستند، و باید به پشتوانه ی جوهر انسانی خود، بر مرزهای قراردادی زبان و عادات و... فائق آیند. اما این وحدت طلبی فقط در شخصیت استثنایی نایی شکفته می شود. بنابراین پیام مثبت بیضائی کاربرد اجتماعی را به کلی از دست می دهد.

مشکل دیگر فیلم باشو، زبان ناهمگون آنست. فیلم از سویی به واقع گرایی مستندواره گرایش دارد، و از طرف دیگر به استیلی کابوس گونه و نمادگرا عنایت نشان می دهد. بیضائی می انگارد که با آفرینش صحنه های کابوس گونه، می تواند شگفتی تماشاگران را برانگیزد، و برای فیلم خود شناسنامه ی هنری، کسب کند، اما سرریز صحنه های کابوس گونه، در متن فیلمی که مقید به زبانی مستندواره است، به تجانس فیلم لطمه میزند، و درك آن را دشوار می کند.

مثال میزنیم:

مادر باشو، که در جنگ به شهادت رسیده، در صحنه های مختلف فیلم ظاهر می شود. نخستین بار او را در صحنه ای می بینیم که نایی باشورا در انبار به دام انداخته است. باشو دراز می کشد و غریبانه اشك می ریزد. دوربین به بالا تیلت می کند. پدر و مادر باشو، در پس زمینه نیمه تاریک

تصویر حضور دارند. در اینجا مادر نه در تخیل باشو، بلکه حضوری فراواقعی دارد. یعنی که همچون روحی ماورایی، ناظر و دلواپس سرنوشت فرزند است. این صحنه ایجاز سینمایی زیبایی دارد، و به طور مجرد بسیار درخشان است. اما در صحنه‌های بعدی، حضور مادر، مفهوم دیگری پیدا می‌کند. مثلاً در نخستین صحنه‌ای که باشو به سخن می‌آید، مادر در تصویری سوبژکتیو، و به عنوان وهم باشو، ظاهر می‌گردد. در چشم‌دید باشو، تصویر خیالی مادر، با حضور واقعی نایی، هم‌ذات می‌شود. باشو برای نایی، که حالا تصویر نمونه‌ای مادر شده است، به زبان عربی به شرح مصائب خود می‌پردازد. نایی با اشرافی مادرانه، علیرغم زبان غریب باشو، مشکل او را احساس می‌کند و می‌فهمد. در این صحنه بیضائی، بی‌اینکه به ترفندهای سطحی سینمای اشک‌انگیز توسل جوید، تا عمق جان بیننده نفوذ می‌کند، اشک بر دیده‌اش می‌نشانند، و تمام فاجعه‌ی جنگ را در چهره‌ی مظلوم باشو، و نگاه متأثر نایی، افشرد می‌کند. حضور مادر در این صحنه، با قراردادهای اثری واقع‌گرا، همخوان است، اما تا پایان فیلم، مادر گاهی به عنوان موجود تخیلی، و گاهی بمثابه‌ی حضوری ماورایی، ظاهر می‌شود، حضور مادر در هر دو وجه‌اش زیباست، اما متجانس و همگون نیست.

بیضائی از مناسک و آئین‌های بومی نیز، به منظور آفرینش صحنه‌های کابوس‌گونه، سود می‌گیرد. این مناسک در ذات خود ظرفیتی جادویی دارند. اما بیضائی به دلیل افراط در ایجاد صحنه‌های غیرمتعارف، گاهی دست به تحریف این مناسک می‌زند، و یا به گونه‌ی نادرستی از آن استفاده می‌کند. مثلاً در صحنه‌ی بیماری نایی، باشو طشت می‌زند، و نایی حرکات رقص‌گونه‌ای به شیوه‌ی سماع عارفان اجرا می‌کند. این صحنه از طرفی زمخت و تحمیلی است، و از سوی دیگر با مناسک شمالی‌ها نمی‌خواند. هرگز يك زن روستایی شمال، به منظور غلبه بر بیماری، دست به چنین حرکاتی نمی‌زند. البته پاره‌ای بر این باورند، که این صحنه در تخیل باشو می‌گذرد، و مشابهت به مراسم «زار» جنوبی‌ها دارد، و نزدیکی وحدت

فرهنگی باشو و نایی را گواهی میدهد. اما در فیلم، تاکید دال بر تخیلی بودن این صحنه، وجود ندارد.

بیضائی از طرفی با خلق صحنه‌های اینگونه‌ای، به زبانی جادویی دست می‌یازد. اما در عین حال، به کمک لهجه، مناسک بومی، و با استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای، می‌کوشد که فیلم را به زندگی واقعی نزدیک کند. مثلاً صحنه‌ی بازار روز، با امتزاج صحنه‌های مستند و بازسازی شده، قالب فیلمی گزارشی را پیدا می‌کند. این صحنه، اگرچه قدری طولانیست، اما پرداخت زیبایی دارد. خصوصاً خانم سوسن تسلیمی، بازی طبیعی و مسلطی ارائه می‌دهد. چنانکه در گفتار و کردار به راحتی می‌تواند مشخصات يك زن اصیل روستایی را بازآفرینی کند. او چنان با نقش خود یگانه می‌شود که کاملاً با اشخاص واقعی پیرامونش تجانس پیدا می‌کند. اما صحنه‌هایی از این قبیل، با بخش‌های کابوس‌گونه‌ی فیلم همگن نیست.

به همین ترتیب، بیضائی گاهی از اشیا در مفهوم مادی خود استفاده می‌کند، و گاهی از آنها بمتابهی نماد بهره می‌گیرد. مثلاً گراز در نیمه‌ی نخست فیلم هویتی واقعی دارد. اما در فصل اختتامیه، ناگهان معنایی نمادی پیدا می‌کند. به بررسی تفصیلی فصل اختتامیه می‌پردازیم، چرا که کل نارسایی‌های فیلم باشو، در این بخش متجلی می‌شود.

در این فصل پدر از سفر بازمی‌گردد. ما نمی‌دانیم که او کجا رفته، فقط می‌دانیم که به قصد کار به شهر دوری سفر کرده است. باشو در مزرعه مترسکی ساخته است. اولین باری که باشو و پدر با هم مواجه می‌گردند، پدر در نمایی متوسط، زیر مترسک ظاهر می‌شود. در اینجا مترسک کاربردی دوگانه پیدا می‌کند. مترسکی واقعی است که برای ترساندن حیوانات ساخته شده، نیز نمادی از پدر است. این دوگانگی، جدا از تشنیت هنری، مفهومی هم که نقل می‌کند، از لحاظ اخلاقی قابل نکوهش است. آیا بزعم بیضائی پدر مترسک سر جالیز است؟ مگر او چه کرده، جز اینکه به امید تحصیل روزی به جای دوری رفته، مهم‌ترین افزار کارورزی، یعنی دستهایش را از

دست داده؟ آیا شایسته است که به خاطر جانبداری از زنان، سیمایی مطلقاً منفی از مردان رسم کنیم، و در مقابل سینمای «مرد سالار» مرسوم، سینمای «زن سالار» بوجود آوریم، و از سوی دیگر بام درغلتیم؟ بگذریم از اینکه باشو، حتا فیلمی مدافع زنان نیست، چرا که در مقابل شخصیت استثنایی نایی، مجموع زنان زحمتکش يك واحد اجتماعی را، بدون اتکا به بینشی تاریخی، و متنوع از موقعیت، گول و منگ و پلید معرفی می کند.

لحظاتی پس از آمدن پدر، به باشو خبر می دهند که شوهر نایی بازگشته است. باشو پشت سیم خاردار، با نگرانی در مقابل این خبر عکس العمل نشان می دهد. معماری تصویر، و حالت بازی باشو، دال بر اینست که پدر آمده تا آزادی پسرک را سلب کند. پس از این، باشو به خانه می آید، و پنهانی گوش به مکالمات نایی و پدر می سپرد. پدر از حضور این نانخوار اضافی ابراز نارضایتی می کند. بنابراین معادلات کلامی، با معادلات تصویری جمع می شوند، تا شخصیتی کاملاً منفی از پدر بوجود آورند.

باشو با شنیدن حرفهای پدر، از نهانگاه خارج شده، چوبی بدست گرفته، فریاد برمی آورد که این مرد کیست؟

در پس زمینه چهره محو نایی دیده می شود. گویی نه پدر، بلکه این باشوست، که مدافع حریت و امنیت خانواده است. می بینید که بیضائی، بدون دلیل موجه، همچنان از هر عاملی برای سیاه کردن چهره پدر استفاده می کند. پدر در مقابل یورش باشو، مظلومانه درمی آید که:

باشو با وقاحتی شگفت، پرخاشگرانه می پرسد، تا حال کجا بودی؟ انگار که پدر، با رفتن پی روزی، ظلمی در حق خانواده، و در حق باشو، که مهمانی ناخوانده است، مرتکب شده است. پدر، بار دیگر مظلومانه جواب می دهد: پی تو می گشتم.

پس از آن باشو و پدر همدیگر را در آغوش می کشند. دیالگها در این

صحنه، یکباره و بدون مقدمه، از حالت رئال خارج شده، و ظرفیت نمادی به خود می‌گیرند. یعنی يك شمالی نوعی در جنوب، و يك جنوبی نوعی در شمال، در پی همدیگر هستند، تا از بطن جنبه‌ی ویران‌ساز جنگ، پیوند خلاق میان اقوام جدا افتاده بوجود آورند. یعنی که پدر و باشو، با وجود تفاوت‌های اقلیمی و خونی، می‌توانند پدر و فرزند یکدیگر باشند، و چون هردو ایرانی هستند، و فرزند آفتاب و زمینند، در کنار هم خانواده‌ای بسامان بوجود آورند. مفهوم اخلاقی صحنه، به طور مجرد انسانی و زیباست. اما چون بدون مقدمه بوجود آمده، و چون لحظاتی قبل تمام امکانات سمعی و بصری چهره سیاهی از پدر ایجاد کرده بودند، در نتیجه شوری برنمی‌انگیزد و تاثیر عمیقی نمی‌بخشد. مشکل این صحنه، در همین جا تمام نمی‌شود. نایی بو می‌کشد، پی به حضور گراز می‌برد. خانواده که حالا به طور نمادی، وحدت اقوام مختلف را نشان می‌دهند، به جنگ گرازهای مهاجم می‌روند، و در سایه وحدت آنها را بیرون می‌رانند و کبوترهای صلح را به پرواز درمی‌آورند. مفهوم این صحنه کاملاً روشن است. در سایه وحدت می‌توان جنگ افروزان را بیرون راند، و به آزادی دست یافت. این مفهوم با تفسیر رسمی جنگ کاملاً همخوان است. اما نمادهایی که بیضائی به کار می‌برد اولاً بسیار مستعمل است؛ مثل نمایش صلح از طریق نماد کبوتر. دوماً بار دیگر کاربرد دوگانه و متشتت اشیا را نشان می‌دهد. مثل گراز که در نیمه‌ی اول فیلم مفهومی واقعی داشت، و در پایان فیلم ابتدا به ساکن مفهوم نمادی پیدا می‌کند. صحنه‌ی اختتامیه، در عین حال به خاطر انطباق با تفسیر رسمی، مضمون مهاجرت را، که از پی آمده‌های منفی جنگ است، کاملاً تلطیف کرده، ظرفیتی آرمانی به آن بخشیده، و تلخی آن را گرفته است. در نتیجه کاربرد تاریخی این مضمون رنگ باخته است. به این ترتیب ما به حافظه‌ی تاریخی ملت چه می‌افزایم، جز آنچه که رسانه‌ها گفته‌اند؟

بیضائی در این فیلم از لهجه‌ی گیلکی استفاده می‌کند. این کار از

چند جهت کاربرد مثبتی دارد:

- به غربت باشو ابعاد تراژیک تری می بخشد. اگر باشو عربی صحبت نمی کرد، و مردم گیلکی سخن نمی گفتند، مشکل زبان، به عنوان عاملی بیگانه ساز نمی توانست مطرح شود.

- به اجرای واقع گرایانه ی فیلم قدرت بیشتری می بخشد. هرچند که تقابل آنرا نیز با صحنه های جادویی فیلم بیشتر نشان می دهد.

- استفاده از لهجه به صورت اصیل، باعث اعاده ی حیثیت لهجه ی گیلکی شده است. چرا که سینمای تجاری سابق، و تلویزیون فعلی، با استفاده ی نادرست از این لهجه، به عنوان عاملی برای تمسخر و خنده، باعث هتک حرمت گیلانی ها شده اند. بیضائی ثابت کرد که این لهجه در صورت حفظ اصالت آن، نه تنها مایه ی تمسخر نیست، بلکه ظرفیت نمایشی زیبایی هم دارد.

اما از لهجه، در مواردی به صورتی نادرست استفاده می شود. از جمله اینک:

- خانم تسلیمی، علیرغم احاطه ای که به این لهجه دارد، در مواردی با ته لهجه ی فارسی صحبت می کند. مثلاً در صحنه ای که به باشو نام اشیا را می آموزد، مثل کسی حرف میزند که سالها در تهران زندگی کرده است.

- پرویز پورحسینی، بسیار با زحمت، و کاملاً با لهجه ی تهرانی صحبت می کند. در نتیجه مکالمه ی او جنبه ی مضحکی پیدا کرده.

- اکبر دودکار، مثل اسلاف سینمایی خود، از جمله آقای میری، با لهجه ی مغلو ط فارسی-رشتی، صرفاً قصد خنده گرفتن از تماشاگر را دارد. حضور دودکار، با تیپ کلیشه شده ای که دارد، و با لهجه ی اینگونه ای، در فیلمی از بیضائی مایه ی شگفتی است.

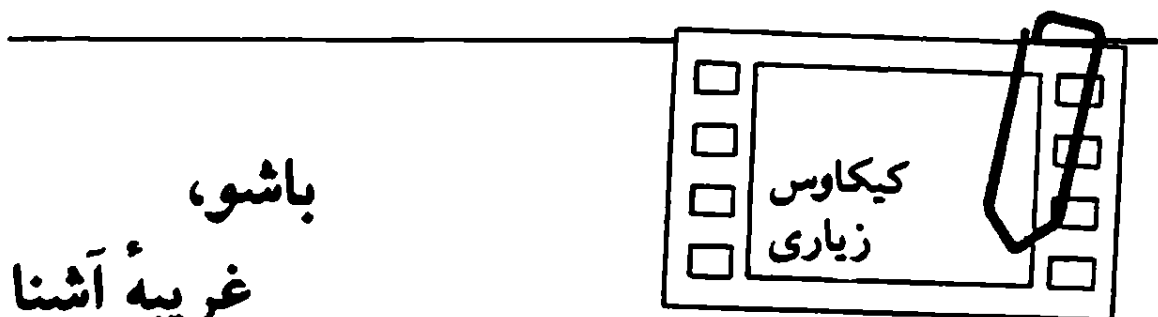
- دیالگها در مواردی جنبه ی شاعرانه پیدا می کند، و یکدستی خود را از دست می دهد. مثل صحنه ای که نایی، از باشو به عنوان فرزند آفتاب و زمین یاد می کند. این عبارت با منش و سطح آگاهی این زن تطابق ندارد.

- و مهم‌تر از همه اینکه، لهجه در کنار رفتار و کردار ظاهری، هرچه بیشتر آدمها را به نمونه‌های واقعی آن در زندگی نزدیک می‌کند، و به فیلم ساختاری مستندواره می‌بخشد. اما درك غلط از مناسبات زندگی روستایی، سبب می‌شود که لهجه خصوصیتی دکوراتیوی و تزئینی پیدا کند. چرا که آدمها با لهجه‌ی گیلکی، و در پوشش روستایی، عواطف و رفتارهایی را نشان می‌دهند که واقعی نیست.

در مجموع، و صرف‌نظر از معایی که برشمردیم، استفاده از لهجه از نقاط قوت فیلم و اقدامی جسارت‌آمیز از جانب بهرام بیضائی بشمار می‌آید.

خلاصه کنیم:

فیلم باشو مضمون بالقوه مناسب، و اجرای سینمایی درخشانی دارد. اما تصویر نادرست از مردم، آرمانی شدن تحمیلی واقعیت، و زبان سینمایی ناهمگون، مقادیر زیادی به سلامت مفهومی و وحدت سینمایی اثر، آسیب رسانده است.



حرف اول: آنچه در باشو غریبه کوچک بیشتر از همه مورد استفاده قرار گرفته و البته در کاملترین و درستترین شکل خویش است، استفاده از لحن کتابی و سمبلیک در مورد اشیا، شخصیتها و موقعیتهایی است که در فیلم در جای درست خود قرار دارند و به شیوه درستی بکار رفته‌اند. همین مسئله است که باشو غریبه کوچک را فیلمی جذاب کرده و باعث شده تا حساسی ویژه برای آن در سینمای ایران باز شود.

پیش از این در دیگر فیلمهای بیضائی با عناصری چون آب، آتش، باد، طبیعت و زن نیز سر و کار داشته‌ایم، اما در هیچ فیلمی تا این حد استفاده معقول و بجا از این عناصر و عوامل نشده بود. آب یکی از عوامل اساسی و مهم در باشو غریبه كوچك است؛ اولین رابطه با گذاشتن کاسه‌ای آب از طرف نائی برای باشو آغاز می‌شود، باشو تنها پس از آنکه برای خوردن آب تغییر محل می‌دهد گرفتار نائی شده و در طویله زندانی می‌شود. شستشوی باشو در آب رودخانه توسط نائی سرآغاز دوستی پایدارشان است. پس از غیبت باشو و برگشتنش به نزد نائی (جایی که نائی می‌فهمد چقدر به این پسر بچه علاقه دارد) و افتادنش در آب رودخانه است که نائی او را با تور ماهیگیری «صید» می‌کند و با نجات زندگیش به او «تولد» می‌بخشد (مثل بدنیا آوردن بچه) و در این صحنه است که برای اولین بار او را مادرانه با محبت تمام در آغوش می‌کشد و می‌گرید (بازی ظریف و زیبای بیضائی با صید و صیادی و نائی و باشو که در لحظه لحظه فیلم جایشان را در این بازی عوض می‌کنند و هر کدام هراز چندگاه متناسب با پیشبرد قصه تبدیل به صید یا صیاد می‌شوند جالب توجه است) بعد از فرار باشو از منزل نائی و پناه گرفتنش در يك کلبه مخروبه، نائی در هوایی بارانی در حالیکه سراپا خیس شده است باشو را فرا می‌خواند تا به خانه‌اش برگردد. ترکه‌ای که باشو با آن كتك می‌خورد خیس آب است و چهره نائی مخلوطی از آب باران و اشك است. معنای نمادین آب در این فیلم تولد دوباره، يك آغاز تازه و عامل پیوند آدمها به یکدیگر است. بارانی که در آن شب طوفانی می‌بارد، آب رودخانه را در صحنه‌های پیشین بیاد می‌آورد. آب شناور رودخانه اینجا تبدیل به بارشی شدید و بیان خشمی شدید است که نائی بروز می‌دهد. غضب و خشم تند نائی از قهر و فرار باشو تمامی محیط را فرا می‌گیرد و محیط به فرمان نائی درمی‌آید. باران (نمادی از اشك چشم نائی) بر باشو می‌بارد و در اینجا است که موجودیت نائی از زنی معمولی به «مادر» (در يك مفهوم کلی) تغییر پیدا می‌کند. اولین رابطه بین باشو و پدر هم کاسه آبی است که باشو به پدر

می دهد. تمامی محبتها و محتتها، دردها و شادیهها که در طول فیلم با آب پیوند خورده بود در کاسه‌ای جمع می شود که باشو آنرا ناآگاهانه به پدر می دهد. کمی پیشتر از این بیضائی برای نمایش استنباط درونی باشو از موجودی بنام پدر، او را بصورت مترسکی نشان داده است. هنگامیکه باشو برای خوردن آب به طرف کوزه می رود سایه‌ای روی چهره و بدن او می افتد، گویی مترسک راه افتاده و به او نزدیک شده است. این سایه پدر است!

کمی بالاتر از صید و صیادی و جایگزینی آنها نسبت به یکدیگر در رابطه بین نائی و باشو گفتم. زیباترین شکل این رابطه را در مریضی نائی و باشو در دو قسمت مختلف فیلم می بینیم. در هر دو قسمت عاملی که باعث این مریضی شده وجود آب بوده است، یکی افتادن باشو در آب رودخانه و دیگری خیس شدن نائی در شب بارانی. آب که در این صحنه‌ها ظاهراً کارکردی برضد «تولد» و «عامل پیوند» بوده در پایان این مریضی‌ها دقیقاً بوجود آورنده پیوند و تفاهم بیشتر نائی و باشو و تولد يك رابطه جدید و بهتر بین این دو است. با مریضی نائی، باشو همه کوشش خود را انجام می دهد تا جان نائی را نجات دهد و در آخرین مرحله با تکیه بر فرهنگ جنوب، شروع به زدن ضرب بر تشت می کند. نائی در حال مریضی، شبیه به زنان جنوبی مراسم (رقص) «زار» را انجام می دهد. در این سکانس حرکت بی نظیر دوربین را داریم. دوربین از سمت چپ تصویر به سمت راست حرکت می کند در حالیکه نائی در حال رقص است، قطع دوربین زمانی است که به دیوار سفید می رسد، نمادی از رسیدن به پاکی و سلامت. این مراسم که آهنگ آنرا باشو می زند و توسط نائی صورت می گیرد، ما را به یاد رقص دیگری می اندازد، یعنی آن صحنه‌ای که نائی به دنبال باشو به کلبه مخروبه می رود. باشو از بازگشت به خانه امتناع می کند و نائی محبت خود را با خشم و عصبیت ابراز می کند. ضربه‌هایی که توسط چوب نازک نائی بر پیکر باشو فرود می آید تبدیل به نوازشی مادرانه می شود که رقص نرم و غیرارادی باشو را با ضرب آهنگ ضربات نائی دارد.

باشو غریبه كوچك سومین بخش از تریلوژی بیضائی است که پس از غریبه و مه و چریکه تارا ساخته شده است و البته کاملترین آنها. آن عواملی که در فیلمهای قبلی کاربرد درست خود را نیافته بودند در این فیلم همه در جای درست خود قرار گرفته‌اند. برای مثال خانواده عربی با مشخصه‌های لباس سیاه سراسری بتن و نقابی بر چهره در فیلم چریکه‌تارا در قالب خانواده شوهر مرده تارا دیده می‌شوند و همواره این سئوال باقی بود که این افراد در اینجا یعنی شمال چه می‌کنند. اما حضور رویاگونه خانواده باشو (و خصوصاً مادر او) در شمال کشور در این فیلم نه تنها قابل قبول بلکه حتی توجیه‌پذیر است.

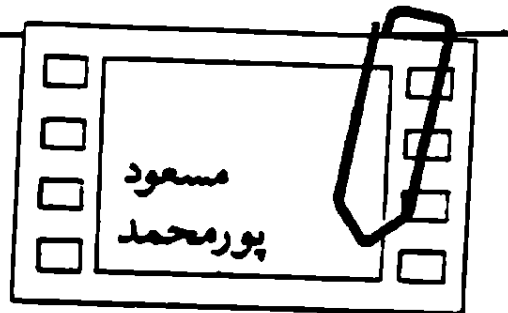
در اوایل فیلم وقتی کامیون حامل باشو از دل جاده خاکی پریچ و خم رد می‌شود حرکت کامیون در پشت سر آن گردوخاک مفصلی ایجاد می‌کند. این گردوخاک باعث می‌شود جاده پشت سر دیگر دیده نشود. گردوخاکی شدن جاده و ناپدید شدن پشت سر مفهومی از پایان گذشته و خانه و آن زندگی است که باشو تا پیش از این داشته و ورود به يك دنیای جدید و ناشناخته است. اما یاد خانواده و خصوصاً مادر فراموش شدنی نیست. به همین خاطر در جای جای فیلم حضور مادر را داریم. هر بار که باشو در پی نائی یا کسان دیگر مادر را می‌بیند، برمی‌گردد و بدنبال او می‌رود. تنها پس از آنکه باشو نائی را بعنوان مادر خویش قبول می‌کند است که مادر دیگر حضور، تداوم و قدرتش را از دست می‌دهد، او حالا در نائی تجلی یافته است. صحنه وداع درونی باشو با مادر خویش بسیار زیبا بیان می‌شود. در صحنه مورد نظر باشو پس از عقب ماندن از نائی، بدنبال او می‌رود. مادر در صحنه ظاهر می‌شود و پشت سر زنان روستایی براه می‌افتد. باشو به مادر می‌رسد، گویی او را ندیده و بی‌توجه به او از کنارش رد می‌شود و خود را به نائی می‌رساند (در حالیکه در صحنه‌های پیشین هر بار او را می‌دید صدایش می‌کرد و دنبالش می‌رفت) در صحنه بعد در بازار با دیدن مادر با او خداحافظی می‌کند. پس از این صحنه ما تنها یکبار دیگر مادر را می‌بینیم

و اینبار حضورش مولود وجود نائی است، انجا که نائی که خود حالا صفت «مادر» را پیدا کرده و تجلی از مادر مرده باشو نیز هست در باد و طوفان با طی کردن مسیری به وسعت شمال تا جنوب کشور بدنبال باشو می گردد (بیضائی این سفر معنوی را چنین نشان می دهد که نائی از سرسبزی و مزارع شمالی به محلی می رسد که درختهایی شبیه کاج کاشته شده اند که متعلق به شمال نیست و دارای فضایی جنوبی است) در این سرگردانی نائی به مادر می رسد، می ایستد و مادر با دست راهی را که باشو رفته به او نشان می دهد و او را راهنمایی می کند. بعد از این دیگر تصویری از مادر باشو نداریم. پس از آن در صحنه بعد از مریضی نائی، لباس قرمز رنگی که به تن مادر باشو بود به تن نائی است. در همین سکانس طوفان است که نائی مفهومی روحانی و آرمانی پیدا می کند و از يك زن روستایی ساده به مرکز ثقل همه چیز و «مادر زمین» تحول پیدا می کند.

حرف دوم: سینمای بیضائی در باشو غریبه كوچك مثل همیشه حضور «غریبه» ای را در يك جمع بیگانه بدنبال دارد. اینبار اما اولین باری است که غریبه با جمع به تفاهم می رسد و می ماند. می ماند تا به یگانگی و همزمانی برسد. سینمای بیضائی در «باشو» مثل همیشه تقارن و تداخل واقعیت گرایی و فراواقعیت گرایی (و شکستن مرز بین این دو) را با خود به همراه دارد. اما پس از رگبار که این نوع تداخل نگاه دوگانه به نفع کلیت فیلم حل و حفظ شده بود و در فیلمهای بعدی بیضائی نه تنها پی گرفته نشد بلکه هرچه بیشتر بین آنها فاصله افتاد و ذهنیت جدا مانده از واقعیت جاری در روح صحنه های فیلمهایش حاکم شد، بار دیگر در «باشو» بازگشتی صادقانه و زیبا به آن بینش سالم و اصولی اولیه را شاهدیم. این حرکت که از باشو غریبه كوچك آغاز شده به نحوی درخشانتر در شاید وقتی دیگر پی گرفته شد. دادن لقب استاد به بهرام بیضائی با دیدن دو کار اخیر وی کار مشکلی نیست و چرا شاید وقتی دیگر؟ همین امروز.

نقل از مجله سروش، شماره ۵۱۰، اول اردیبهشت ۱۳۶۹.

«ساقه‌ها با این صدا بہتر رشد می‌کنند»



«چیزی که بیابان را زیبا می‌کند، چاه آبی است که در گوشه‌ای از آن پنهان است.»
شازده کوچولو

زمانی که همراه باشو از رشته در رشته البرز می‌گذریم، همچون راننده آن کامیون و نیز خود باشو، بی آنکه بدانیم شمال و جنوب سرزمینمان را به هم متصل می‌کنیم. بیضائی در چریکه تارا نیز جنوب (و اتفاقاً همین عزاداری اش) را به شمال برده بود. این بار، عزاداری و مویه خاص جنوبی‌ها يك وظیفه دیگر را نیز ایفا می‌کند که برای پیشبرد روایت اصلی، نقشی تعیین کننده دارد و آن اینکه با قرار گرفتن روی نماهای حرکت کامیون، تداوم حسی سفر را ایجاد می‌کند. سفر به سوی شمال سبز که جنوب خشک سرزمینمان، قرنهای متمادی با حسرت بدان نگریسته است. این نگاه حسرتبار که در گذشته‌های دور سبب ایلغارهای مکرر شده، در تاریخ معاصر کشورمان نیز همراه با دشمنیها، طعنه‌ها و تحقیرها بوده است. رشته پهنای البرز برای همیشه در این سرزمین يك شمال سبز و يك جنوب خشک ساخته است و سختی کوهها را مردمان هردو سو و بیشتر جنوبی‌ها افزون کرده‌اند. جنوبی‌هایی که از حاشیه امنیت کوههای سر به فلک کشیده در برابر هجومهای متعدد محروم بوده‌اند.

تا آنجایی که به سینما مربوط است، پرکارترین بازیگریش از انقلاب، در حدود صد و ده فیلمی که بازی کرده، با مضحکه گویش گیلکی، موفقیت و به همین اندازه نقش تخریبی قابل ملاحظه‌ای در این زمینه داشته است. چنین پدیده‌هایی در عین اینکه معلول عوامل دیگرند و از به بارنشستن

سیاستهای بیگانگان تغذیه می کردند، به هر حال می توانند به عمیقتر کردن خندق جدایی یاری رسانند. اما در سینما، همیشه این چنین نبوده است. معدودی نیز سه پایه دوربینشان را آن طرف کوههای البرز گذاشتند. بیضائی تنها فیلمسازی نیست که چنین کرده، اما بی شک تواناترین آنهاست. درگیری، اختلاط و درهم آمیزی شمال و جنوب، در آثار بیضائی حدیثی مکرر است. چریکه تارا نمونه بارزتر (و از جهتی نیز خامتر) در تشریح این مقوله است. در سایر فیلمهای بیضائی نیز چنین حالتی را می توان مشاهده کرد. حتی شاید وقتی دیگر که خوش ساخت ترین و در عین حال ساده ترین کار بیضائی است. دو سوی این کشاکش را در «ویدا» ی برخورد از محبت مادر و «کیان» محروم مانده از آن به نمایش می گذارد. از این رو می توان گفت که مجموعه دوگانه شمال و جنوب که در اثر بیضائی فراتر از معنای قومی و جغرافیایی آن به کار رفته است، در چریکه تارا و باشو. . . ، محملی است برای بازنمایاندن رابطه ای دیگر.

اگر بتوانیم از بار معنایی متداول و پیش پا افتاده ای که بعضی واژه ها دارند، خلاصی یافت، شاید بتوان رابطه یادشده را به آوردگاهی تشبیه کرد که محرومیت و برخورداری، در دو سوی آن ایستاده اند. اما به هر حال بهتر است به دنبال واژه های مناسبتری گشت.

بیضائی در فیلمهای اخیرش، کادربندی موضوع را بتدریج ساده تر کرده است. او که در چریکه تارا نه به واقعه یا واقعه های خاص تاریخی و یا حتی به يك دوران مشخص که به بررسی همه ادوار می نشیند و در مرگ یزدگرد نیز با وجود دستمایه گرفتن از يك واقعه تاریخی، همچنان، همه شاهان و حاکمان تاریخند که به زیر سؤال می روند، در باشو. . . به تغییر رویه آشکاری دست می یازد. برخلاف فیلم قبلی که تیپهایی عام به بازگویی روایت واقعه ای خاص می نشینند و کلاف پیچیده آن را گره به گره باز می کنند، در باشو. . . واقعه ای عام با افرادی مشخص و خاص روایت

می‌شود که تعمیم آنها تنها از مسیر تثبیت فردیشان عبور می‌کند. بیضائی در آخرین فیلمش کادر موضوع را باز هم ساده‌تر کرده و می‌توان نتیجه گرفت که او می‌خواهد به خود آن رابطه برسد. رابطه‌ای که پیش از این گفتیم و در باشو... با زیبایی و غنای بیشتری به تصویر کشیده شده است.

بجز مورد بالا (روایت واقعه عام با افراد خاص)، باشو... را از يك نقطه نظر دیگر نیز می‌توان نقطه عطف مهمی در آثار بیضائی دانست: انفعال قهرمانهای رگبار و غریبه و مه که پیش از این در چریکه‌تارا و بعد بصورتی مشخصتر در مرگ یزدگرد به طرح پرسش و پافشاری برای دریافت جواب آن رسیده است، این بار بطور قطع، تبدیل به موضعی تهاجمی شده است. اینکه قهرمانهای بیضائی بتدریج قابلیت بیشتری برای تغییر شرایط یافته‌اند. این مساله‌ای است که می‌تواند به طور جداگانه مورد بررسی قرار بگیرد. به عنوان يك اشاره در اینجا می‌توان تأثیر وقایع دگرگون ساز انقلاب را یادآوری کرد. اینکه در چهار فیلم آخر بیضائی، شخص واحدی ایفاگر نقش اصلی است، چنین مقایسه‌ای را آسانتر می‌کند. در باشو نیز شخصیت اصلیت «نایی» است. اگرچه فیلم با باشو شروع می‌کند و نام فیلم هم از نام او گرفته می‌شود، اما اتفاقاً همین نام فیلم در همان گام اول مشخص می‌کند که طرف اصلی این رابطه نایی است. برای اوست که باشو غریبه‌ای کوچک است. غریبه‌ای که از جنوب آمده و اینبار به پناه، نه برای هجوم، که خود بقیه السیف يك ایلغار وحشیانه است. تابلوی زیبایی که باشو را از دور در سبزی بی‌پایان مزارع شمال همچون خرگوشی ترسیده از گرگ، در حال فرار نشان می‌دهد به پناه گرفتن او در سوراخ، کندوکاو نایی با چوب برای بیرون کشیدنش و دست آخر نیز گذاردن تکه‌ای نان بر چوب منتهی می‌شود. اما این تنها آغاز يك رابطه است.



«روباه گفت: ... مرا اهلی کن! ... هیچ چیزی را تا اهلی نکنند نمی‌توان شناخت. آدمها دیگر وقت شناختن هیچ چیز

را ندارند.

شازده کوچولو پرسید: برای این کار چه باید کرد؟

- ... باید صبور بود... می نشینی و از گوشه چشم به تو نگاه خواهم کرد و تو هیچ حرف نخواهی زد. زبان سرچشمه سوء تفاهم است. ولی تو هر روز می توانی قدری جلوتر بنشینی.»

شازده کوچولو

نوشته ست اگزوری

تسلطی را که بیضائی بر ابزار کارش دارد، هماهنگی دلنشینی را که بین مضمون و ساختار فیلم برقرار می کند، تنها با نگاه به يك جنبه كوچك اما بسیار مهم از کار او یعنی چیدن میزانشن می توان دریافت. رابطه باشو - نایی که بدان شکل آغاز می شود و در پایان به یگانگی روحی بیمانندی می رسد، از مسیری طولانی عبور می کند و در صدها نمای این مسیر طولانی، بیضائی حتی يك نمای ساده را نیز به حال خود رها نکرده است. فکرشدگی و تسلسل منطقی را حتی در مورد ظاهراً کوچکی چون نحوه قرار گرفتن و فاصله مکانی این دو نفر نسبت به یکدیگر می توان دید. بتدریج که فیلم جلو می رود و رابطه آنها عمق و وسعت بیشتری می یابد، این فاصله کمتر می شود. این نکته حتی در اندازه نماهای نقطه نظر این دو نفر نسبت به یکدیگر رعایت شده است. و زمانی که نایی و باشو از مرحله اولیه عبور می کنند، رعایت فاصله روحی آن دو به جای فاصله مکانی می نشیند. بیضائی برای نمایش زوده شدن تدریجی این فاصله نیز، ضمن آنکه هنوز از فاصله مکانی در جای مناسب خود استفاده می کند، به تمهیدات گوناگون و مناسب دیگری نیز دست می یازد: سیاهی رنگ پوست، مسئله گفتگو و دو زبانه بودن، ورود يك شخص جدید (برای باشو) طی نامه نگاریها، درگیری با بچه های روستا، بیماری باشو، بیماری نایی، مراقبت از مزرعه و مهمتر از همه حضور خانواده قربانی شده باشو. در طی این مرحله که با توالی مکرر جذب و دفع آنها نسبت به یکدیگر همراه است و از این نظر باشو... یکی

از محکمترین ساختارهای دراماتیک را در سینمای ایران دارد، در پایان هر فصل، می‌دانیم و می‌بینیم که نایی و باشو بازهم به یکدیگر نزدیکتر شده‌اند. استفاده‌ای که بیضائی از خانواده باشو و بویژه از تصویر مادر او می‌کند بیش از همه حیرت‌انگیز است. گذشته از اینکه در ذهن باشو، تصویر مادر و نایی بتدریج به هم نزدیک می‌شوند تا سرانجام انطباق یابند، تعیین مستقل این تصویر در فضای رابطه در حال شکل‌گیری نایی-باشو، حائز اهمیت است. تا جایی که وقتی مادر باشو راه را به نایی (او هم حالا مادر باشو است) نشان می‌دهد - فوق‌طبیعی بودن پدیده موردنظر، به هیچ‌وجه در روایت ماجرا دوگانگی پدید نمی‌آورد.

زمانی که باشو پس از کتک خوردن توسط نایی، سر چوب را می‌بوسد، بیضائی فرجام تمامی رابطه‌ها، کنشها و واکنش‌ها را در يك نقطه بهم می‌رساند. این صحنه، زیباترین، گیراترین و بجاترین نمای فیلم است. وقتی به یاد می‌آورم که این چوب، شبیه همان چوبی است که در ابتدای ماجرا، نایی برای بیرون کشاندن باشو، استفاده می‌کند و زمانی که در فصل پایانی، این بار باشو مشابه آن را برای دفاع از نایی از زمین برمی‌دارد و در آخرین صحنه نیز در دستان پدر برای تاراندن گرازها به کار می‌رود، حس می‌کنم که اگر حتی از عهده‌ادای دین نسبت به این يك تکه چوب برآیم، هنرکرده‌ام. برای رعایت چنین ریزه‌کاری‌های ظریفی بویژه آنکه با سمه‌ای جلوه نکنند باید مانند بیضائی بود. یا اگر بخواهم ساده‌تر بگویم: باید فیلمساز بود.

نقل از مجله فیلم، شماره ۸۷، صفحات ۴۲ و ۴۳ اسفند ۱۳۶۸.

نه غریبه ، نه کوچك



باشو غریبه‌ی کوچك تنها فیلم بهرام بیضائی است که برای دوست داشتنش لازم نیست آدم هواخواه سینه‌چاك و سرسپرده کارگردانش باشد. شاید به این علت که این ظاهر آنها فیلم اوست که مسأله‌ای ملموس و همگانی و امروزی و اینجایی را به زبانی ملموس و همگانی و امروزی و اینجایی بیان می‌کند. و شاید هم از این روست که در پایان فیلم، باشو دیگر نه غریبه است و نه کوچك. غریبه نیست، چون دیگر نه «از ما» که «خود ما» است؛ کوچك نیست، چون به قدر کافی رشد کرده است تا بتواند به جستجوی بی‌وقفه و چندین و چند ساله و وسواس آمیز کارگردان برای یافتن ریشه و پیوند و مادر با موفقیت خاتمه دهد و گوهر مقصود را در وجود مام وطن تجسم و تجلی بخشد.

جستجو برای هویت، این بار خوشبختانه به سرانجامی خجسته رسیده است: درك اهمیت سرزمینی که در آن زندگی می‌کنیم و هرچه هست برای دیگران و بیگانگان تا آن پایه غبطه‌انگیز است که حتی بر دین و دل ساکنانش نیز دشمنند.

سرانجام سینمای ایران در درون خود به کیفیتی مستقل و یگانه بسط پیدا کرده است؛ به کیفیتی ایرانی. همانقدر ایرانی که قالی ایران، که معماری و نقاشی و موسیقی و خط نستعلیقش. کیفیتی که باعث می‌شود تا فیلم ایرانی را با فیلم هیچ سرزمین دیگری اشتباه نگیرند.

برای دستیابی به این کیفیت و این ویژگی نیازی به سر دادن شعارهای ملی‌گرایانه نیست. باشو غریبه کوچك شور میهنی را بدون شعار و سرود بیدار

می‌کند و به جوشش درمی‌آورد. باشو غریبه كوچك خود سرودی شورانگیز است که بی‌آنکه در فیلم بر زبان بیاید در گوش جان تماشاگر شنیده می‌شود که «همه جای ایران سرای من است». شاید اگر این فیلم هرچه زودتر از این ساخته می‌شد و هرچه زودتر به نمایش درمی‌آمد تأثیرهای بیشتر، بهتر و لازم‌تری می‌گذاشت. مهاجران جنگ یا به خانه‌های خود برگشته‌اند و یا در راه خانه‌اند. هرچند که باشو غریبه كوچك از بسیاری نظرهای دیگر نیز حائز اهمیت است، از جمله از نظر سینما:

قهرمانان فیلم به يك لهجه محلی - و یا درواقع به دو لهجه محلی - خاص ایران سخن می‌گویند، با این حال تماشاگران صرف‌نظر از لهجه‌ای که بدان سخن می‌گویند، ماجرای فیلم را درمی‌یابند. نوار صدا به درك بهتر فیلم كمك می‌کند اما نقش اول را تصویر بازی می‌کند. شاید به همین خاطر است که این فیلم را همگان به راحتی درك می‌کنند. فیلمی که بخاطر مسایلی که مطرح می‌کند کاملاً ایرانی است می‌تواند در همه جای جهان به راحتی درك شود و با تماشاگرانی از سرزمینهای مختلف ارتباط برقرار کند. آیا یکی از راه‌های جهانی شدن برخورداری از يك هویت و يك استقلال ملی نیست؟

باشو غریبه كوچك این نکته را ثابت می‌کند که برای عرض اندام در سینمای جهان، سینمای ایران نمی‌تواند به زبان سینمای جهان سخن بگوید چون چیزی به نام سینمای جهان وجود ندارد. سینمای ایران باید بعنوان سینمای ایران درك و پذیرفته شود و از آنجا که نمی‌تواند به همه زبانها سخن بگوید، پس بهتر آنست که به زبان خود تکلم کند و از دنیا توقع داشته باشد تا آن را همانچه که هست بپذیرد و ارزش‌های آن را محك بزند.

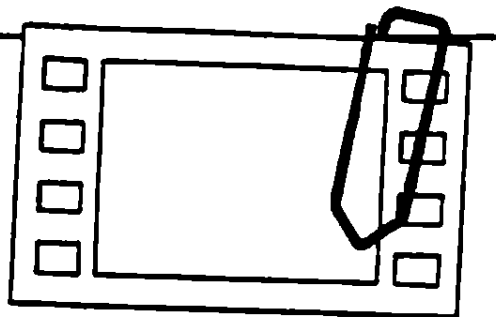
اما در حال حاضر و پیش از پشت‌سر گذاشتن مرزها، اهمیت باشو غریبه كوچك در محدوده سینمای ایران در آنست که تماشاگر ایرانی را با یاد فراموش‌نشده‌ی گوهری پاك و یگانه بازآشنایی می‌دهد و شهد مهری را که باشیر، اندرون جان شده به او یادآوری می‌کند: مفهومی از وطن / مادر،

مفهومی از خانه و دنیا، مفهومی از جان و جهان .
در صحنه‌ای از گیراترین صحنه‌های باشو غریبه كوچك، پسرک جنوبی
از خانه پناه دهنده گیلانیش می‌گریزد. زن بدنبال او روان می‌شود و هنگامی
که به او می‌رسد و او را می‌یابد با ترکه‌ای در دست و با تهدیدی مادرانه پسرک
را بخاطر ترك خانه‌ای که خانه خود اوست سرزنش می‌کند و پسرک در یکی از
زیباترین نماهای فیلم بر ترکه باران خورده بوسه می‌زند.

بهرام بیضائی را بخاطر نکاتی به همین باریکی و صحنه‌هایی به همین
کوچکی سینماگر بزرگی می‌دانیم و بر تلاش‌های هنرمندانه خستگی ناپذیرش
ارج می‌نهیم.

حدود دو دهه پیش مرحوم فریدون رهنما فیلمی ساخت بنام «پسر ایران
از مادرش بی‌اطلاع است». بنظر می‌رسد این اطلاع اینک حاصل شده
باشد.

نقل از مجله سرور، شماره ۵۱، اول اردیبهشت ۱۳۶۹.



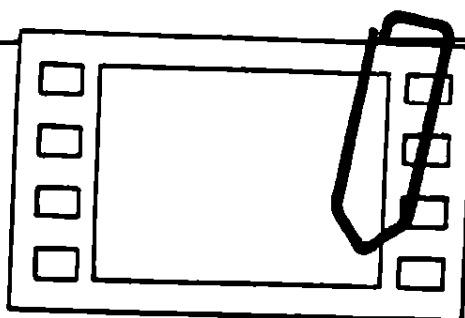
باشو، يك آغاز

کمتر فیلم ایرانی را سراغ دارم که عناصر انسانی و مکانیکی سینما تا
بدین پایه استوار و هماهنگ در جهت اندیشه‌ی زیبا و انسان‌دوستانه در کنار
یکدیگر گرد آمده باشند. . . با این حال در فیلمی که پیامش مهر و دوستی
در میان انسانها و نزدیکی و همدردی فرهنگها و ناباوری مرزهای اقلیمی،
زبانی و نژادی است، این هم نوازی خود واقعی‌تری فرهنگی است.
«باشو»ی بیضائی از نیازهای نهادی انسان فیزیکی، نیاز به سرپناه و

قوت روزانه، نیاز به مهر مادر آغاز می کند و تا پیچیده ترین نیازهای والای انسان، نیاز به صلح، نیاز به جامعه پذیری و نیاز به ارتباط و تفاهم پیشتر می رود.

در این میان سنت های کهن نمایی که خود برگرفته از آیین های نیاکان است، سنتها و باورهای عامیانه، بازیهای پرشور خاطره و تخیل و نمادهای آنها، که در زمره رسوم بیانگری در سینماست و نمایش تضاد به عنوان تکنیکی درست در درام پردازی و خلاصه نگرشی زیباشناسانه به انسان و سرگذشت او در این فیلم ساده و فروتن نقش اساسی دارد. «باشو» برای بیضائی يك آغاز و برای سینمای ایران نقطه عطف و تحول است.

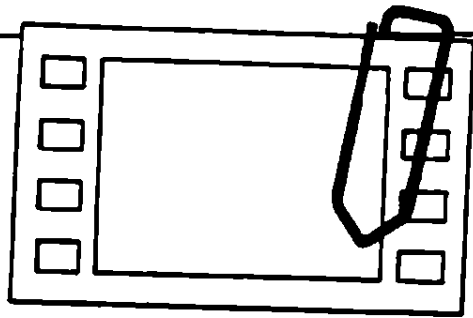
مسعود اوحدی، مجله هدف، شماره ۲۲۹، سوم اسفند ۶۸.



باشو، بهترین بیضائی

«باشو» پیام آور و نماینده ی نسلی است که ارتباط انسانی خویش را از دست داده - نسلی که می خواهد هنوز ایمان ها و علاقه های كوچك خود را حفظ کند. «باشو» از سرزمینی گرم و خشك و خاکی به جایی خنك و سرسبز و با طراوت پا می گذارد با زنی روستایی رابطه برقرار می کند. هیچك حتی زبان يكدیگر را هم نمی فهمند اما يكدیگر را بازمی شناسند. «باشو» حرف آخر نسلی است تنها، نسلی وامانده که راه پر مشقت را در دنیایی که در هر قدم آن خطر با او روبروست، باید با زجر و درد و تلخی طی کند.

پرویز نوری، مجله هدف، شماره ۲۲۹، سوم اسفند ۱۳۶۸.



« . . . فیلم اگرچه به زبان گیلکی است و کمکی هم عربی و فارسی، اما در اصل به زبان دل آدمی است - چه عرب، چه گیلک و چه آنهای دیگر که در اینجا نام و نشانی ندارند، اما در هر جای این سرزمین و همه جای این زمین وجود دارند. با این همه هنری دیگر و شگردی تازه تر در کار فیلمساز وجود دارد که می خواهم بازگو شود.

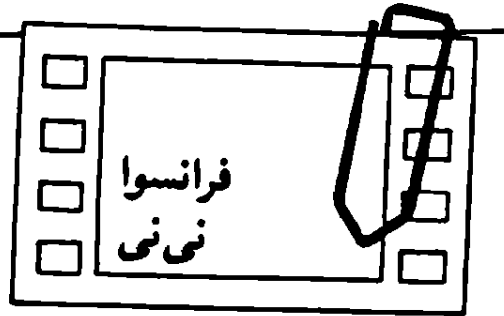
بیضائی با استفاده از جاذبه زبان ملی يك قوم توانسته است عامی ترین افراد آن قوم را به دیدن يك فیلم هنری دعوت کند. شاید گیلک عامی بنا به جاذبه همین زبان قومی خود این شانس را یافته باشد که در تمام طول عمرش يك فیلم متفاوت از فیلم هایی که تاکنون دیده شده است تماشا کرده باشد. شاید که از میان آنها، عده قلیلی پیدا شوند که من بعد از اندکی از توقعات عادی خود بیشتر بیندیشند؛ این هم خود شیوه ایست برای رسیدن به غایت مطلوب که بیضائی در نظر دارد.

این فیلم قصد ندارد مردم عامی گیلان را به روشنگری سیاسی از نوع رسمی آشنا کند، هرکه می خواهد مسئله بسیار باریکی را که از کنار جنگ بیرون زده است به صورت عاطفی و انسانی مطرح نماید. ظرافت ماجرا، لطافت احساس و جنبه زبان (برای اولین بار) موجب شد تا فیلم همه طبایع را ارضاء کند و این نشان می دهد که مردم برخلاف آنچه متصور است زبانشان را دوست دارند، منتها در دوست داشتن رفتاری متفاوت، متناقض و

عجیب نشان می دهد. این مسئله البته دلایل زیاد دارد که جایش در این مختصر نیست. . . .

م. پ. جکتاچی، از مقاله «زبان گیلکی در سینما»، فرهنگ و هنر و اندیشه،
نقش قلم، استان گیلان، آذرماه، ۱۳۶۸.

ترجمه احمد میرعلایی



من نائی، تو باشو

کامیونی در میان بمباران زیگزاگ کنان به سوی ما می آید. این غوغای آتش و شن، که ضربه های طبل آن را همراهی می کند. جنگ ویتنام نیست هرچند به همان اندازه حیرت انگیز است. این جنگی فقیر، حاشیه ای و بیابانی است؛ به دور از وسایل ارتباط جمعی و اگر نیرومندی بهترین فیلمهای امریکایی را داراست از آن جهت است که تماشاگر بیدرنگ قدرت سامان یافته و درونی آن را حس می کند. طی دوساعتی که فیلم باشو غریبه کوچک در سرزمین واقعی آن، ایران، ادامه دارد این جاذبه تماشاگر را رها نمی کند. جاذبه ای که به تألیف عالی صحنه ها و ضرباهنگ بازی هنرپیشگان و همچنین به تغییر سریع زاویه های دوربین و بلند شدن پلان ها مربوط است. می توان به سادگی گفت آنجا که باشو در میان اشک و آه و رجعت به گذشته داستان خود را برای زنی حساس، که حتی زبان او را نمی فهمد، تعریف می کند، فیلم به تراژدی یونانی نزدیک می شود.

باشو فیلم ماقبل آخر نمایشنامه نویس و فیلمساز ایرانی، بهرام بیضائی، است که منتقدان در سال ۱۹۸۰ فیلم چریکه تارای او را در کان تحسین کرده اند. مسلماً پس از آنسوی آتش کیانوش عیاری، خانه دوست کجاست و کلوزآپ عباس کیارستمی، سینمای ایران هنوز برای غافلگیر کردن

ما برگه‌هایی در آستین دارد. در باشو، دو پلان به راستی حیرت‌انگیز، وجود دارد، دو تصویر می‌خکوب‌کننده، نه تصاویری ثابت بلکه پلان‌هایی که خود بازیگران در آن ثابت می‌شوند و تماشاگر در برابر زیبایی و هوشمندی سینمای بیضائی می‌ماند: در تعلیق کامل در ریتم متعالی فیلم، در برابر دو سطح پرتنش، در برابر دو لحظه تاریخ.

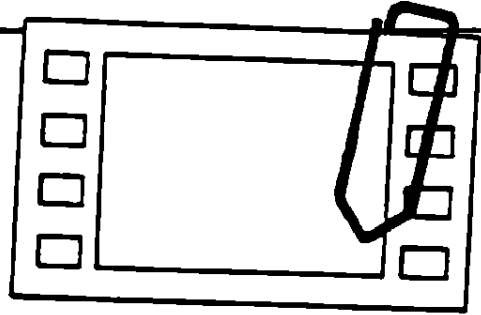
تنش فیلم بالا می‌گیرد: باشو از بمباران گریخته است، خانه و خانواده‌اش سوخته؛ در کامیونی از جهنم دود و خاکستر جان به در برده است. انفجارهایی تازه، بسیار دورتر از آنجا وادارش می‌کند که از کامیون بیرون جهد. اکنون در ایرانی ناشناس است، ایرانی هبزیابی، ایرانی کوهستانی؛ خود را در شالیزاری می‌یابد، ویتنام است؟ جنگ است یا صلح؟ دو بچه با سگی بازی می‌کنند؛ باشوی خفته را می‌یابند، دودزده، دودی‌پوست. «مامان!» کل پرده از چهره زن نگران پر می‌شود. زنی که چشمانش در کادر هندسی روسری سفید اسلامی اش قاب شده است. و با هر يك از دستان يك طرف روسری را گرفته است. نگاه نگران زن به سوی فرزندان است؛ و نگاه مشکوك به سوی آن بیگانه. تأثیر این پلان ثابت به قدری زیاد است که این حرکت در عین سکون متضمن حرکت هم هست. ضرورت داستان (ضرباهنگ تدوین) به زیبایی لحظه صدمه‌ای نمی‌زند. نائی که سوسن تسلیمی به شایستگی نقش او را بازی می‌کند، زنی است که صدای همه حیوانات را حس می‌کند و بازمی‌شناسد. این زن (طی چند پلان زنده و ضروری) می‌رود تا غریبه كوچك وحشی را به جایی كشد که مکان زندگی آینده اوست. با رد و بدل کردن کلمات «من نائی ام تو کیستی؟ باشو» میان آنان مهری پدید می‌آید. زن می‌خواهد که این سبزه كوچك را به دهقانان ترسان و شوهر غایب تحمیل کند، با این امید که روزی این هردو او را بپذیرند. باشو می‌خواهد ارواح پدر و مادر ناپدید شده‌اش را، که مرتب به سراغ او می‌آیند، دور کند. اینجا به جای آنکه گل و گیاه ببیند هنوز صحرای خشك آنجا را می‌بیند و پدر و مادر را در متن کابوسی. می‌خواهد

به سطح واقعیت رسد و زن همچنان به همسایگان خود و به باشو مهر می‌ورزد. در شبی توفانی، که یادآور فیلمهای خوب هندی است، نائی باشو را در کلبه‌ای چوبی می‌یابد و او را شماتت می‌کند که: «حالا که خانه‌ای از آن خود داری چرا اینجا خوابیده‌ای؟»

تنش فرو می‌نشیند. کل خانواده، از جمله باشو، به بازار می‌روند. صحنه‌های بازار نیمه‌مستند است. باشو تصمیم می‌گیرد نائی را از مزاحمت حضور خود برهاند. بازاریان هیاو می‌کنند. نائی باشو را پیدا نمی‌کند. آیا تصویر این زن سنگ‌شده با بچه‌ای به روی هر بازو در بازارگاه متروک - که معلوم نیست آیا بر اثر جنگ خراب شده - فوریت همه شکستها را ندارد؟ دعا‌های بیهوده و عشق‌های ناکام؟ صحنه‌ای غمبار است و زیبا که ما را فلج می‌سازد آنجا که نائی برگشته، راهش را گرفته است و می‌رود و فیلم را با خود می‌برد.

در سرتاسر فیلم، ضرب‌ها و مکث‌ها قدرت سیال عشق را که همچون نیروی پویای فیلم است همراهی می‌کند، موسیقی‌ای که غریو جانوران را همچون فریادهای انسانها و صدای اشیاء می‌نوازد. نائی همچون عقاب فراز سر حرفی نمی‌زند؟ حفره اجاق خانگی همچون دودکش کوره‌ای صغیر می‌کشد و باز باشو را دچار کابوس بمباران می‌کند. تب نائی را نوای خشمناک طبل باشو فرو می‌نشانند. نائی و باشو، خود نمی‌دانند که این سروصداها، این ارتعاش زنگوله‌ها و ترکه زدن بر برکه به رشد برنج کمک می‌کند.

نقل از مجله کایه مرسینما شماره ۴۴۰، آوریل ۱۹۹۱.



بی شک در پس فیلم بهرام بیضائی تمثیلی از آشتی و همزیستی مسالمت‌آمیز نهفته است، فیلمی که در طی جنگ در ایران ساخته و ممنوع شد. اما باشو در مقام داستانی هوشمندانه، زیبا و موثر دربارهٔ پسری از جنوب ایران (عدنان عفراویان) که در وحشت از حمله‌ای هوایی که پدر و مادرش را می‌کشد، هراسناک به شمال ایران می‌گریزد، جایی که نائی (سوسن تسلیمی) زنی روستایی که شوهرش به دنبال کار رفته است با اکراه او را پناه می‌دهد، روی پای خود می‌ایستد. تسلیمی در نقش مادر خشن و مهربان دو کودک - که به رغم دشواریهای خود و دشمنی دیگر روستاییان نسبت به پوست تیره و لهجه جنوبی باشو، وابستگی عاطفی شدیدی به او پیدا می‌کند و بر ترسهایی که ناشی از تجربهٔ اوست فائق می‌آید - بازی درخشان و پرمعنایی ارائه می‌کند. آنچه در این فیلم چشمگیر است (دست‌کم برای تماشاگر غربی) نحوهٔ گشوده شدن عقدهٔ باشو و توسعهٔ ناهموار رابطهٔ او با نائی است، بدون آنکه آشکارا به روانشناسی او پرداخته شود؛ کاری که تنها از طریق بازی و حرکات به انجام می‌رسد. سرعت فیلم باشو تاحدی کند است (گاه گویی با زمان واقعی همپایی می‌کند)، اما ظواهر بی‌تکلف فیلم - مناظر سرشار روستاهای شمال ایران؛ ارتباط نائی با پرندگان از طریق تقلید صدای آنان، ظهور رؤیاگونهٔ مادر مردهٔ باشو؛ کوششهای پسرک برای تسریع بخشیدن به رشد گیاهان با آواز خواندن و معالجهٔ بیماری سخت نائی با آواز - شباهت متزاید باشو و نائی و قدرت عاطفی پیچیده و ناخودآگاه رابطهٔ آنان را تکمیل می‌کند.

الا تیلور، مجلهٔ لوس آنجلس ویکلی، ۸ ژوئن ۱۹۹۰

در زیرنویس‌ها چیزی نیست، اما روشن است که بمبارانی که فیلم شگفتی‌آفرین «باشو، غریبه كوچك» با آن آغاز می‌شود حمله هواپیماهای عراقی است. محل جنوب ایران در کنار خلیج فارس است و در دهکده‌ای آتش‌گرفته دوربین پس‌رکی را دنبال می‌کند که موفق می‌شود سوار ماشینی باری شود، که پس از گذشتن از پهنه‌های بیابان به شمال سرسبز ایران می‌رسد و پسرک نزدیک دهکده‌ای کنار دریای خزر از ماشین باری پیاده می‌شود.

این پسرک سیاه‌چرده و خوش‌ترکیب کودکی ده‌ساله به نام باشوست (عدنان عفرایان) که می‌توانست بیگانه‌ای از سیاره‌ای دیگر باشد. روستاییان که شیوه زندگی‌شان در طول هزار سال تغییر چندانی نکرده لهجه عربی پسرک را نامفهوم می‌یابند - پسرک هم لهجه آنان را نمی‌فهمد - و به علت پوست تیره‌اش او را به ذغال تشبیه می‌کنند. حتی نائی (سوسن تسلیمی) با اجزاء صورت مشخص، زیبا و سخت‌کوش، که دو بچه کوچکش باشو را در مزارع یافته‌اند، به او سنگ می‌اندازد. اما معلوم است که این «مادر زمین» زیبا سرانجام او را می‌پذیرد.

در حرکات و استعداد آتشفشانی تسلیمی - در مهربانی و خشم و طنز او - نشانه‌های بسیاری از آنامانیانی وجود دارد. این هنرپیشه درخشان و عفرایان با استعداد این فیلم را از سطح احساسات بازی فراتر می‌برند. شکوفایی عشق نائی به باشو با تلاش کودک برای یافتن پایگاهی در سرزمینی کاملاً غریبه و محیطی دشمن خوبه موازات هم پیش می‌رود.

«باشو، غریبه كوچك» شعفی ناب است که در آن حرکت اشتباهی نیست و خنده و اشک را به هم می‌آمیزد. هر حرکت دوربین، حتی نحوه قرار گرفتن آن، و ترکیب کلی فیلم، هر قطع و وصل فیلم دقیق و صحیح است و به بازگویی روایت کمک می‌کند.

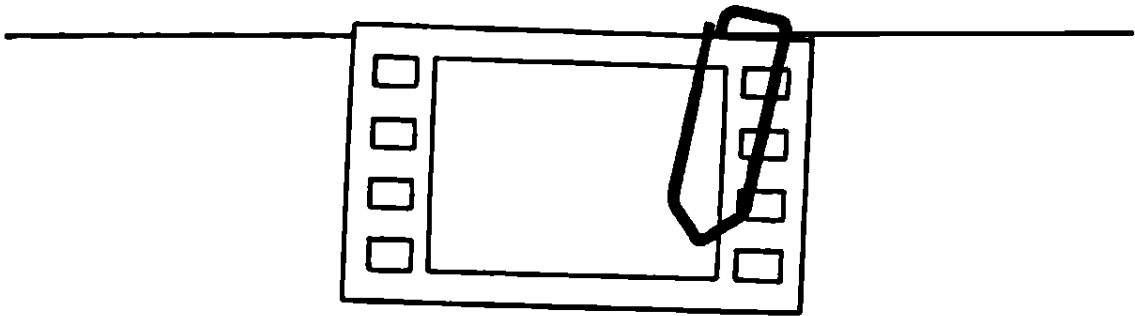
با این همه، نویسنده و کارگردان پیش‌کسوت ایرانی، بهرام بیضائی را، فیلمبردار استثنایی، فیروز ملک‌زاده، یاری می‌کند، و کارگردان که بیش از

هر چیز روایتگری است، در ذهن تماشاگر هر نوع شبهه و نمادی را بر می انگیزد، احساسات ضد جنگ همچنانکه احساسات ضد تبعیض نژادی. (تماشاگران ایرانی شاید چنین برداشت کنند که شوهر نائی نه به دنبال کار بلکه به جنگ رفته است - سر و وضع او هنگام بازگشت این احتمال را مؤکد می سازد)

«باشو، غریبه کوچك» در نهایت شهادتی است به قدرت عشق در استحاله انسانها و فراتر بردن ابعاد تجربه، تعلیم و قومیت. هر چند اندکی از دوساعت کمتر است، «باشو، غریبه کوچك» (که مجله تایمز آن را مناسب بزرگسالان تشخیص داده، و برای کودکان آن را خشن دانسته) همواره سرزنده و مطلوب است؛ و همانقدر که بی عیب است فروتن است.

کوبین توماس، روزنامه لوس آنجلس تایمز، ۸ ژوئن ۱۹۹۰





چند فصل از فیلمنامه «باشو غریبه‌ی کوچک»

حیات کومه . روز . خارجی

نایی رخت می‌شوید و روی بند پهن می‌کند و می‌گوید؛ باشو می‌نویسد . بند رخت تکرار می‌شود، و در طول صحنه نایی یک دایره‌ی کامل می‌گردد که در آن اندک اندک زمینه‌ی پشت تغییر می‌کند و راهی که نایی نمی‌داند ولی نامه باید برود را نشان می‌دهد . نایی لباسی را به تن دارد که پارچه‌اش را مردش از راه دور سفر فرستاده بود .

نایی: برای نوشتن این نامه، نزد همسایه رفتم . این نامه را، پسر من می‌نویسد، که نامش باشو است . ایشان، در همه‌ی کارها، به ما کمک می‌کند، و کمتر از کاری که می‌کند، نان می‌خورد؛ و آن نان را من از لقمه‌ی خودم می‌دهم . او، مثل همه‌ی بچه‌ها، فرزند آفتاب و زمین است، و کم‌کم، از شش حرف که می‌زند، سه‌تای آن مرا حالی می‌شود .

مزرعه و انبار . روز . خارجی

نایی، باشو و دو بچه [نوشین و گل به‌سر] آنچه از محصول را که درو شده به انبار می‌برند .

مزرعه . روز . خارجی

میان ساقه‌های زرد و سبز برنج باشو مترسکی می‌سازد .

حیات کومه و مزرعه . شب . خارجی

نایی جان مثل هر شب با چراغ و کتری برای شب پایی می رود، ولی می بیند پیش از او باشو در دیدبانی نشسته . نایی لبخند می زند و راه آمده را برمی گردد .

مزرعه . روز . خارجی

باشو میان ساقه های زرد برنج نی می نوازد . مترسک کامل است و گویی تسلط قهرآلود پدر ندیده را دارد . در مزرعه مردی نزدیک می شود که کت محلی اش را روی شانه انداخته . باشو در کاسه ی گلی برای خود آب می ریزد . قبل از نوشیدن دوباره به مترسک می نگرد؛ مترسک با قدرت تمام به او می نگرد . باشو کاسه را به لب می برد، ولی سایه ای بر او می افتد؛ مرد تازه وارد میان او و مترسک حایل شده .

مرد: خدا قوت .

باشو از جا بلند می شود .

مرد: آب خوردن دارید؟

باشو کاسه را به مرد می دهد، می نوشد، و در همان حال نگاهش به نگاه کنجکاو باشو می افتد .

مرد: چرا اینطور نگاه کنی؟

باشو: [کاسه را می گیرد و پس می رود] دیدم غریبی .

مرد: [لبخند می زند و می نشیند] کی بود نی می زد؟

باشو: [نی را نشان می دهد] با این صدا ساقه ها بهتر رشد می کنن .

مرد: [عرق خود را خشک می کند] لولو هم که دارید .

باشو از برابر مترسک می گذرد .

باشو: خودم ساختم .

مرد از کار می ماند و به مترسک می نگرد .

باشو: [نگران] عیبی داره؟

مرد: [خیره] دستهاش!

تصویر دستهای مترسک که حلبی هایش در باد به هم می خورد و صدا می کند .

مرد: [بلند می شود و راه می افتد] منم یه وقتی نی می زدم .

باشو: [همچنان نفهمیده] دستاش چگونه مگه؟
مرد: [میان ساقه‌های برنج دور می‌شود] صدای خوبی داره. فکر خوبی کردی.

باشو برمی‌گردد و به دستهای مترسک می‌نگرد و نی‌زدن را از سر می‌گیرد. بچه‌های محلی هم‌سن باشو که با قاطر بار می‌برند از دور می‌گذرند؛ یکی‌شان فریاد می‌کند.

پسر: های باشو، نایی جان کجایه؟
باشو: از طرف مدرسه آمدید ندیدید؟ رفته اسم مرا بنویسد.
پسر: اسم ترا؟ براش خبری داریم.
دور می‌شوند. باشو کمی نگران به طرف خانه و سپس مدرسه می‌نگرد و ناگهان می‌دود.

حیات مدرسه. روز. خارجی

باشو می‌رسد و می‌نگرد؛ کسی نیست، ولی او که هرگز مدرسه را خوش نداشت حالا برای لحظه‌ای خود را متعلق به آنجا حس می‌کند. ناگهان می‌دود و زنگ مدرسه را به صدا درمی‌آورد.

جاده‌ی باریک. روز. خارجی

پسرک دیگری که با قاطر محصول دروشده را می‌برد از روبرو می‌رسد و می‌گذرد.
پسرک: های باشو، دانی مرد نایی جان برگشته؟
باشو: [غافلگیر شده] کی - کی؟
پسرک: جای جواب نامه، خودش آمده.
دور شده است. باشو لحظه‌ای می‌ماند و می‌پندارد دیگر جایی برای او نیست. از زمین چوبی برمی‌دارد، نمی‌داند برود یا بماند. ناگهان با چوب به طرف کومه می‌دود.

دروازه و حیاط کومه . روز . خارجی

باشو با چوبدست می رسد و خود را دمی پشت انبار پنهان می کند . صدای بگومگو در حیاط . باشو پیش می کشد و خود را به پشت دروازه می رساند و می نگرد؛ تصویر دور از مرد تازه وارد و نایی جان در بگومگو، و نوشین و گل به سر در نگرانی و گریه .
مرد: بیجا اصرار کنی زنای . آمره سخته . خودمان هزار جور خرج و مخارج کشت و کار داریم .

نایی: زاکان دیل تنگی کونیدی، تره حالی نیبه مگر؟

مرد: چره والشتی کار به ایه بکشه؟

نایی: فیکر بکن امی خودمان زاکان آبالا اشته سرامویی و هیچکس نیگهدار نوبو.

مرد: آه خدا ناوړه .

نایی: پس حالا که ای چی فادایی ای چی هم بیافته بی . حالا که تی راسته باله فادایی شاید او تی راسته بال بیه .

مرد: آچی بگم . چی بگم .

باشو با چوبدستی که برای دفاع از نایی بالا برده پیش تر می آید، و می کوشد از لابه لای زبانی که نمی فهمد بداند سرنوشتش چیست . صدای دعوا که هر چه دورتر بود کمتر شنیده می شد، با نزدیک شدنش حالا کاملاً به گوش می رسد .

نایی: [زار] پول ناروردی هیچ، زندگی ناروردی هیچ . هیچی از تو

نخواستم، دِ تی باله چرا اویراگودی خانه خراب . کار قحطی بود؟
مرد: [که پشت کرده] کار فقط اویه نه بود .

نایی: من جواب آزمینه چی بدم؟ آزاكانه جوابه؟

باشو بی طاقت با چوبدست میان نایی و مرد قرار می گیرد و فریاد می کند؛ نایی دستپاچه در زمینه او را از حمله باز می دارد .

باشو: این مرد کیه؟

نایی: ئو، ری!

باشو: این مرد کیه؟

مرد: [آرام به سوی او برمی گردد] پدر!

باشو: [سست] تابه حال کجا بودی؟
 مرد: [مهربان] پی تو می گشتم.
 نایی: [گریان رو برمی گرداند] چقدر طول بکشه...
 باشو به نایی می نگرد و چوبدست را می اندازد و خندان پیش می آید و دست دراز می کند.
 باشو: دست بده!

مرد به تلخی لبخند می زند، بی اختیار دست چپش را می برد طرف دست راست که زیر کت پنهان است. نایی گریان می نشیند. مرد طاقت گریه ی او را نمی آورد، لبخند چهره ی باشو می رود، او تازه فهمیده که مرد را دستی نیست. ناگهان گریان خود را به آغوش پدر می اندازد. به همین زودی پدر او را فرزند خود می یابد و با تنها دست نوازشش می کند. نایی ناگهان به حسی سر برمی دارد و غریزه اش خطری را پیشگویی می کند و بو می کشد و از جا برمی خیزد.
 نایی: وررره! وررره!

مرد هراسان به احساس خطری سر برمی گرداند و گنگ می گرد. باشو هراسان سر برمی آورد و به احساس خطری فریاد می کشد. ناگهان هر سه می دوند، نایی چوبدستش به دست، با هوهو و های های و هی هی فریادکنان می تازند و به سوی زمین، از زمین گرازی غران می گریزد. از سر محصول پرندگان پریشان برمی خیزند. خانواده همه فریادکنان مزاحمان زمین را می رانند.

○ بازگردانی مکالمه ها به فارسی

مرد: بیجا اصرار می کنی زن. برای ما سخت است خودمان هزار جور مخارج کشت و کار داریم.
 نایی: بچه ها دلتنگی می کنند. حالت نیست؟
 مرد: چرا گذاشتی کار به اینجا بکشد؟
 نایی: فکر کن بچه های خودمان، این بلا سر آنها می آمد و هیچکس

نگهشان نمی داشت .

خدا نیاورد .

مرد :

پس حالا که چیزی دادی بگذار چیزی هم گرفته باشی . حالا که دست راستت را دادی ، شاید او دست راست تو باشد .

نایی :

آه چه بگویم ، چه بگویم .

مرد :

پول نیاوردی هیچ ، زندگی نیاوردی هیچ . هیچی از تو نخواستم .

نایی :

دیگر چرا دستت را دادی خانه خراب ؟ کار قحطی بود ؟

کار فقط اونجا بود .

مرد :

من جواب این زمین را چه بدهم . جواب این بچه ها را ؟

نایی :



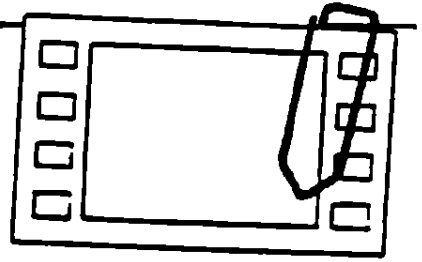


○



☐	
☐	
☐	
☐	شاید وقتی دیگر
☐	(۱۳۶۶)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	





شاید وقتی دیگر

کارگردان و نویسنده فیلمنامه : بهرام بیضائی
 دستیار کارگردان و برنامه ریز: واروژ کریم مسیحی
 منشی و مدیر صحنه : حمیدرضا صلاحمند
 تهیه کنندگان : محمد علی فرج اللهی ، هوشنگ نوراللهی ، رضا علیپور متعلم ، اسد
 دلشاد ارشادی .
 ناظر تولید : خسرو تسلیمی
 تدارکات : ایرج سرباز
 یاریگران تدارکات : حسن عباسی ، احمد صاحب جمع ، منصور ساعی ، نادر
 میرکیانی ، محمد تجلی
 هماهنگی : حسن آقا کریمی
 مدیر فیلمبرداری : اصغر رفیعی جم
 دستیار فیلمبرداری : مجید مجیدی ، علی اللهیاری
 همکاران فنی : عباس رحیمی ، حمید محمد قلی ، عطا رشیدی ، حسین
 کاتبی کیان ، محمود رضاخانی .
 طراح صحنه و لباس : ایرج رامین فر
 سازندگان صحنه ها : وحید الله فریرزی ، مرتضی خیرخواه ، احمد نمازی ، اصغر
 سیاری
 نقاشی روی عکس : مهین جواهریان
 عنوانبندی : محمد مقدم

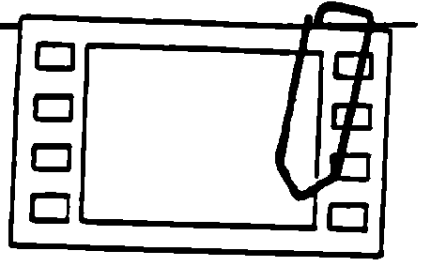
فیلمبرداری تك حرکتی : مهدی سماکار
 برك : مزده شمساتی ، رضا قومی ، غلامرضا جوانمهر زیر نظر فرهنگ معیری
 عكاس : عزیز ساعتی
 آگهی دیواری : مرتضی ممیز
 برنوشته به زبان فرانسوی و انگلیسی : آیدین آغداشلو، علی خسروی
 تدوین : بهرام بیضائی
 موسیقی : بابك بیات
 صدا برداری : جهانگیر میرشکاری ، بهروز معاونیان ، اصغر شاهرودی
 تطبیق و ردیف سازی صداها : چنگیز صیاد ، همکار: ژیلایا ایپکچی
 ترکیب صداها : فریدون خوشابافرد
 برش نسخه منفی : ناصر انصاری
 چاپ : فیلمساز

بازیگران : سوسن تسلیمی (کیان / ویدا / مادر) ، داریوش فرهنگ (مدبر) ،
 علیرضا مجلل (حق نگر) ، سیروی نصیری (وجدانی) ، رضا رادمنش (رحمتی) ،
 جمشید لایق (پزشك) ، حسین محجوب (گدا) ، اکبر دودکار (مراقب
 عتیقه فروشی) ، سیامك اطلسی (فروشنده پوشاك) ، قدرت الله لطیفی (پدر) ،
 سیمین انصاری (مادر) ، حسین دادشكر (مأمور راهنمایی) ، سعید شریفیان
 (نمایش دهنده فیلم) ، رؤیا افشاری نسب (زن فیلم مستند) ، علیرضا خمسه ،
 ایرج سرباز (بازیگران تلویزیون) ، محمدرضا احمدی (مستخدم تلویزیون) ، ایرج
 صفوی (فیلمبردار تلویزیون) ، علی اصغر میرزائی (دستیار) ، بهروز معاونیان
 (صدا بردار) ، آیلر شیرازی (منشی صحنه) ، نازنین عظیم زاده (پرستار) ، محمود
 صدری شریانی (پسرك روروك سوار) ، منصور ساعی (مرد متشخص) ، ملیحه
 اکبری (زن متشخص) ، حسین شیرعلی (درشكه چی) .

رنگی ۳۵ میلیمتری ۱۵۹ دقیقه محصول نوین فیلم ۱۳۶۶

اولین نمایش ۸ صبح بیستم بهمن ماه ۱۳۶۶ در سینما شهرقصه

ششمین جشنواره فیلم فجر تهران بخش مسابقه (۱۲-۲۲ بهمن ۱۳۶۶) .



شاید وقتی دیگر

آقای مدبر گوینده‌ی تفسیر فیلم‌های مستند تلویزیونی روزی هنگام بازیابی فیلمی درباره‌ی ترافیک و آلودگی هوا، در يك پیکان قرمز رنگ که در راه‌بندان گیر کرده، همسر خودش را در روپوش ماشی رنگ کنار مردی ناشناس می‌بیند. آقای مدبر - به خیال اشتباهی - فیلم را دوباره می‌بیند و مطمئن می‌شود. به همسرش کیان تلفن می‌کند و به زحمت کنایه‌ای می‌گوید، ولی حواس کیان اصلاً به او نیست؛ او نگران پدر و مادرش است که مدبر درست نمی‌داند کدامشان بیمارزند. شب در خانه مدبر از روپوش ماشی رنگ می‌گوید، پاسخ کیان اینست که چنین لباسی ندارد و شام نخورده و منگ به خواب می‌رود، و هنگامی که او کابوس می‌بیند مدبر همه‌ی گنج‌های لباس را به دنبال روپوش ماشی رنگ بهم می‌ریزد. صبح سر صبحانه مدبر این که حواس کیان به او نیست را تعبیر دیگری می‌کند و با خشم خانه را ترك می‌گوید. کیان نمی‌داند این خشونت چراست، در عین حال به دنبال ریشه‌ی ناراحتی فکری خودش می‌گردد که ظاهراً زمانی آغاز شده که به دیدار دوستی در محل کار او رفته بوده، و محیط آنجا در خاطرش آشنا آمده و دیگر او را رها نکرده. مدبر به کمک کارگردان فیلم موفق می‌شود شماره‌ی پیکان قرمز را پیدا کند و از روی یادداشتهای منشی صحنه تاریخ و ساعت فیلمبرداری و محل آن را. پرسش‌های تلفنی مدبر از کیان که در آن تاریخ کجا بوده کیان را به خاطره‌ای از پرورشگاهی قدیمی و ویران می‌برد، و او دچار توهم می‌شود که نکند با خوردن قرص‌های اعصاب دچار فراموشی شده. مدبر به کمک دستیار کارگردان که آشنایی در راهنمایی و رانندگی دارد نام مالك پیکان قرمز و نشانی و شماره‌ی تلفنش را می‌یابد و کنار خانه‌ی او منتظر می‌ماند. غروب پیکان قرمز نگه می‌دارد و صاحب آن آقای حق‌نگر همراه زنی از آن پیاده می‌شوند و به خانه می‌روند. تاریکی اجازه نمی‌دهد مدبر زن را بشناسد. به خانه تلفن می‌کند؛ کیان در خانه است. در

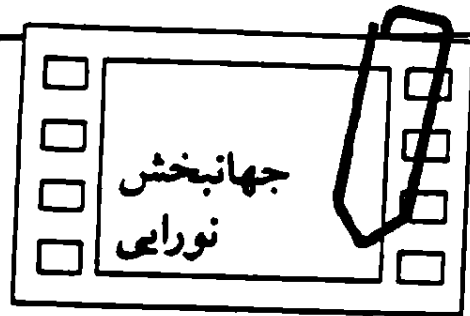
فروشگاه پوشاك روپوشى ماشى رنگ مى بيند و مى خرد و ضمناً در مورد آقاى حق نگر مى پرسد و مى فهمد شغلش عتيقه فروشى است. به بهانه‌ى آن كه قرار است فيلم مستندى درباره‌ى عتيقه بسازند به او تلفن مى كند، و قرار مى شود فردا به كارگاه حق نگر بروند. در رعد و برق شب كيان كابوس تالارى تاريك رامى بيند كه پرستارى از ته آن نزديك مى شود. در خانه مدبّر متوجه مى شود كه كيان قرص اعصاب مى خورد، و تلفن‌ها را آهسته جواب مى دهد. با پوشاندن روپوش ماشى رنگ به كيان از آنچه در تصوير فيلم ديده مطمئن مى شود. با او از عتيقه مى گويد، اما كيان زير تأثير خواب آور به تخت مى افتد و به نظرش مى رسد تخت او را به تالار تاريك خاطره مى برد. صبح مدبّر كيان را كه در روپوش ماشى رنگ از خانه درآمده هنگام تعقيب گم مى كند، و سپس به كارگاه حق نگر مى رود كه مردىست گرفتار شغل خودش و كنايه‌هاى او را نمى فهمد. مدبّر آنجا نقاشى زنى را مى بيند در قابى كه همسرش را به نظر مى آورد، وقتى مى خواهد آن را بخرد حق نگر طفره مى رود و مى گويد براى فروش نيست و چيزىست متعلق به همسرش. مدبّر كيان را در بازگشت به خانه غافلگير مى كند، و تازه در مى يابد كه بيمار پدر و مادر كيان نيستند بلكه خود اوست. او را به گردش مى برد، و عملاً از جاهائى مى گذراند كه در فيلم مستند ديده بود. مدبّر براى آن كه خود را شبیه حق نگر كند عينكى دودى مى خرد، اما كيان دوستدار عينك دودى نيست. مدبّر او را به حدود خانه‌ى حق نگر مى برد، جايى كه پيكان قرمز هست، و به بهانه‌ى خريد گل از گل فروشى او را زير نظر مى گيرد و در كيف او دو شماره تلفن مشكوك مى يابد. فردا مدبّر با شماره‌ها تماس مى گيرد؛ يكي پرورشگاه است و يكي ثبت احوال. مدبّر سر در نمى آورد. به دنبال ردى از زتش به هرجا تلفن مى كند، از جمله به بهانه‌ى قطعى كردن قرار فيلمبردارى فردا شب به خانه‌ى حق نگر، و با خانم حق نگر صحبت مى كند كه معلوم مى شود نقاشى زن در قاب اثر اوست. مدبّر خود را به خانه مى رساند؛ كيان حالا به ياد آورده كه در روز و ساعت فيلمبردارى كجا بوده. مدبّر صريح مى گويد كه خيال مى كند كسى ميان آن دو است. كيان انكار نمى كند؛ بچه. بچه‌اى كه در راه است. مدبّر از چنين جوابى يكه مى خورد، و كيان تصور مى كند او از وجود بچه خوشحال نيست، و همان دم صداى سگى در كوچه را خطرى براى بچه مى پندارد. شب در

کابوس کیان مدبر وارد می شود و می پرسد که آیا می خواهد بچه را پرورشگاه بگذارد؟ صبح کیان به خانه ی پدری می رود و میان عکسینه ی خانوادگی به دنبال چیزی می گردد. وقتی بیرون می آید مدبر را منتظر خود می بیند. مدبر او را به عتیقه فروشی می برد، و آنجا در حالی که قرار فیلمبرداری شب با آقای حق نگر تأیید می شود، کیان نقاشی شبیه خودش را در قاب می بیند، چنان منقلب می شود که مدبر كمك می کند تا او را به دواهایش برساند.

شب زنی در را به روی مدبر باز می کند؛ زنش. مدبر گیج می شود. به خانه زنگ می زند و از کیان خواهش می کند که خودش را برساند. گروه فیلمبرداری می رسند و وسایلشان را باز می کنند. مدبر از خانم حق نگر - ویدا - خواهش می کند روپوش ماشی رنگش را بپوشد. حق نگرها حیرت می کنند که او چگونه از آن خبر دارد، و مدبر اندکی از نگرانی برای همسرش می گوید. کیان زنگ می زند و خانم حق نگر در را باز می کند؛ آن دو به دیدن یکدیگر خشکشان می زند و کیان می رود که بیفتد. فیلمبردار دوربین را به کار می اندازد. مدبر حالا معنی پرورشگاه را می فهمد، و می فهمد که پدر و مادر کیان درواقع پدر و مادرش نیستند. ویدا به خاطر می آورد که در کودکی چیزها از خواهری شنیده بود. عتیقه فروشی کش می آید و تبدیل به زمانی در گذشته می شود، کوچه ای که مادر از ته آن می آید با فرزندی که می خواهد سر راه بگذارد. کیان می هراسد؛ گدایی می کوشد بچه را ببرد و مادر با او گلاویز می شود و بچه را پس می گیرد. کیان می گریزد؛ سگی به بچه حمله ور می شود و مادر خود را پیش می اندازد و می راندش. از روی کیان سایه ی چرخ می گذرد؛ مرد وزنی نیکبخت در درشکه ای می آیند و به دیدن بچه می ایستند و به نظر می آید بچه را خواسته اند. مادر شکر می کند و دنبال درشکه می دود تا بداند آینده ی بچه در کدام خانه است. وقت پیاده شدن آنان از درشکه مادر می بیند که بچه دست آنها نیست. تمام راه را برمی گردد، اما بچه دیگر در جای خودش هم نیست. مادر کم و بیش دیوانه می شود. ویدا می گوید همه ی عمر احساس کرده که جای کس دیگری را گرفته. چرا؟ مادر گرچه او را بزرگ کرد ولی مهرش پهلوی بچه ی ازدست رفته بود. چرا مادر باید میان بچه هایش مجبور به انتخاب شده باشد؟ فیلمبرداری تمام می شود و گروه می روند. مدبر و کیان راه می افتند به دیدن زن و

مردی بروند که کیان را از پرورشگاه گرفته‌اند؛ پدر و مادرش. حق‌نگر تعارف می‌کند
 بمانند و حرف بزنند. مدبر می‌گوید کمی باید بگذرد؛ شاید وقتی دیگر. جلوی
 خانه مدبر دسته‌گلی به کیان می‌دهد و تولدش را تبریک می‌گوید؛ چیزی که کیان
 از یاد برده بود.





ریشه‌ها

يك بار ديگر سفری در بیخوله‌های راز؛ در اقلیم طوفانی روح؟ دست‌وپا زدن تشنج‌آمیز حال در چنگال گذشته و سقوط به قعر ذهن برای بازیابی خویش در خاطره‌های تاریک؟ آخرین فیلم بیضائی با همین مایه‌ها و وسوسه‌های همیشگی نطفه می‌بندد، اما به قلمرو وسیعتری از اندیشه و شیوایی بیان دست می‌ساید. برای من که سالها پس از رگبار، با بدگمانی به کارهای بیضائی نزدیک شده و همین فیلم شاید وقتی دیگر را تا نیمه با شك و پشداوری نگاه کردم، کشف اصالت هنر او غافلگیرکننده بود. (می‌دانم کاربرد واژه «اصالت» در نظر کسانی که هر فیلم بیضائی را زمینی مناسب برای حفاری و بیرون کشیدن اموال مسروقه دیگران می‌دانند، نوعی تعارف است.) شاید وقتی دیگر، البته، پژوهشهایی از مارنی (و سرگیجه)ی هیچکاک دارد. از حیث مایه چیرگی گذشته بر حال، جستجوی هویت، بی‌منطقی داستان، برخی فکرها و تمهیدها، و حتی موسیقی «برنارد هرمن»ی‌اش. با اینهمه، آن را اصیل می‌دانم، زیرا معتقدم این برداشتها و شباهتهای مضمونی آنگونه که فیلم ثابت می‌کند، اساساً به عنوان ماده خام یا جوهر هم‌زبانی در بوتۀ خلاقیت بیضائی ریخته شده و رنگ و مفهوم و مصرف تازه‌ای یافته‌اند*، طوری که فیلم بیضائی به لحاظ پیچیدگی هنری و ژرفای فکر از مارنی پیشی گرفته است.

نخست تأثیری را که فیلم بر من گذاشت و اساساً جنبه احساسی و عاطفی دارد، بیان می‌کنم تا بعد به جزئیات پردازم: بیضائی با زبانی فاخر و نکته‌پرداز، رمز جستجوی انسان در پی قبیله گمشده‌اش را از پرده بیرون

می آورد. حجابی را که در شلوغی ملال خیز زندگی روزمره بر روح بیقرار کشیده شده از هم می درد و اشتیاق رجعت به اصل و ریشه، جان را فرا می گیرد. شاید وقتی دیگر، به تعبیری، قصهٔ ینیمی و غربت و هجران همهٔ ماست، که به نحوی از اصل و مبداء مطلوب خود دور مانده ایم. و تماشاگر اگر با دیدی باز و ذهنی شفاف لحظه به لحظهٔ فیلم را دنبال کند، این احساس به او دست خواهد داد که در سفر کیان به دنیای درون، همراه و همراه اوست. این سفر درونی از مایه های اصلی مارنی هم هست و سرگیجه نیز از جهتی دیگر، ادامهٔ این سفر است - به خاطر افتادن قهرمان جستجوگر در تارهای عنکبوتی بازی مجاز و حقیقت و تلاش دردناک او برای شناخت هویت لغزان و گریزپای عشق. البته، اگر در این نقد به مارنی (و بعضاً به سرگیجه) اشاره می کنم نه از باب یافتن شباهتها، که برای درک روشنتر معنا و مفهوم فیلم بیضائی و آفاق فکری اوست. خصلت اصلی فیلم مارنی این است که به رغم نامعقولی های ظاهری داستان و بی اعتنائی اش به طبیعی گرایی (ناتورالیسم)، موفق می شود تماشاگر را در زیر و بم تجربهٔ قهرمان زن فیلم سهیم کند و او را به درک اضطراب های مارنی، که کم و بیش مظهر تشویش های خود ماست، برساند. ارتباط شاید وقتی دیگر نیز با تماشاگری که به دنیای فیلم راه پیدا می کند، از این دست است و گذشته از انتقال آشفتنگی روحی و بیقراریهای کیان به او، معانی عرفانی و تمثیلی وسیعتری را عرضه می دارد: اگر تضادهای روحی، غم غربت و سوز فراق را چشیده و به سبب دوری از اصل زبان به شکایت گشوده باشیم، تجربهٔ پراسرار کیان در شاید وقتی دیگر تبدیل به یک تجربه و وضعیت همگانی می شود. بدینگونه است که فیلم با سخن گفتن از یک درد مشترک و یک شور رنج آگین، ما را در دقایق شوریدگی های این زن سهیم می کند. آدمهایی که دستکم در خلوت خود لحظه ای در احوال دل خویش تأمل کرده (حتی اگر مانند «گوئیدو»ی هشت و نیم فللینی، خلوت آنها راهبندان یک ترافیک خفقان آور باشد) و از هویت باختگی، وانهادگی، و بی ریشگی نالیده اند

فیلم بیضائی را آینه تمام نما و تمثیل گویای نقد حال خود می یابند. رهرو بازیابی خویش، زمانی به اصل و منشاء و به «واقعیت باطن» می رسد که میل رودرویی با خود را پیدا کند و با تفکر و مراقبه در ذات خویش غرق شود. - طریقه ای که کیان به آن عمل می کند و تسکین می یابد. وقتی که دستهای دو خواهر بر روی صندوقچه ای قدیمی و عتیقه، به هم وصل می شود سفر پرمخاطره به انجام می رسد و لحظه یگانگی آرامش بخش فرا می رسد. اینها که گفتم، البته، برای تماشاگری ست که امکان ذهنی، بینش سینمایی و میل جذب شدن در فیلم را به حد کافی داشته باشد. وگرنه، شاید وقتی دیگر فیلمی نیست که تماشاگران معمولی بتوانند ظرایف و رموز آن را دریابند. علت اصلی، در این میان، سبک بیضائی ست که ارتباط گیری را مشکل می سازد و افزون بر آن، پیشداوریها و تصورات سنتی تماشاگر از واقعگرایی و اصول قصه گویی، امکان درك فیلم را سخت تر می کند. اگر بخواهیم با منطق معمولی به قصه فیلم نظر بیندازیم، آن را حکایتی غیر واقعی و جعلی خواهیم یافت. همان طور که اگر با چنین دیدی، مثلاً، حکایات تمثیلی نوشته های اهل تصوف، افسانه نارایامای کینوشیتا، مریم گذار، یا سرگیجه ی هیچکاک را ارزیابی کنیم، آنها را با صفات واقع گریز، متناقض، نامعقول، و فهم ناپذیر باطل خواهیم کرد. حال آنکه راه کج را ما رفته ایم، نه آنان. اجزاء و ترکیب این حکایات و فیلمها، برای رسیدن به تأثیر و پیامی خاص طراحی شده و از منطق فیزیکی واقعیت تنها تا آنجا تبعیت می کنند که به کار بیان مقصود بیاید و احساس و عکس العمل مورد نظر را برانگیزاند. در غیر این صورت، عارف و هنرمند این حق را به خود می دهند در واقعیت، و تصور قالبی و تک بعدی ما از واقعیت دست ببرند و آن را تحریف کنند. بیضائی در شاید وقتی دیگر آنچه را می خواهد و برایش مصرف دارد نشان می دهد و هر آنچه را زائد و مزاحم می بیند حذف می کند. زمان را به دلخواه درهم می ریزد، حضور یا غیبت عوامل و عناصر طبیعی را تابع میل و اراده خود می کند و این از آنروست که می خواهد به مفاهیم و مایه ها و حالت های

مورد علاقه خود برسد. برای انتقال کیان به دنیای خیال تصویر او را با تابش شدید نور می سوزاند و، مانند هیچکاک در مارنی، غرش طوفان و بارش باران را تنها هنگامی مجاز می شمارد که در جهت تجسم و بسط مایه فیلم باشد و به عنوان يك مؤلفه و جزء ساختی، روحیه آدمها را توصیف کند. مسلماً به بن بست خواهیم رسید اگر به فرمان حافظه طبیع‌بگرانه خود از شاید وقتی دیگر ایراد بگیریم - که مثلاً، چطور می شود مرد ایرانی زنش را با غریبه‌ای ببیند و برای کشف حقیقت اینقدر شک‌پا باشد، چرا مدبر زنش را از چند قدمی با اتومبیل تعقیب می کند و او متوجه نمی شود، چرا جز مادر سرگشته و گریان کیان کس دیگری در کوچه و خیابان نیست، چرا اسم بچه‌های زنی فقیر و ژنده پوش (لابد جنوب شهری) کیان و ویداست، و چراهای دیگر. حال آنکه روش نقد هر اثر هنری باید براساس معیارها و سبک بیانی خود آن اثر بنیان نهاده شود. وگرنه خلط مبحث می کنیم. درست مانند کسی که با منطق و متر و محك نقاشیهای واقعگرایانه کمال الملك به سراغ ون گوگ برود و ایراد بگیرد چرا در تابلو «شب پرستاره» ی او ستاره‌ها اینقدر نامعقول و بزرگتر از حد طبیعی خود هستند. اگر بپذیریم ون گوگ این روش را برای بیان احساس خود درباره زیبایی غریب شب به کار می زند، شیوه کار بیضائی و بسیاری از فیلمسازان غریب گوی دیگر مفهوم و قابل توجیه می شود. ما، در شاید وقتی دیگر با يك فیلمساز اکسپرسیونیست روبرویم که ظاهر مانوس واقعیت را کنار می گذارد تا خمیرمایه لازم را برای بیان احساسات و وسوسه‌های خود پیدا کند. فیلم بیضائی، نه تنها در شکل و صورت، که از نظر توالی رویدادها و منطق حکایت اکسپرسیونیستی است و، چنانکه گفتم، حوادث به گونه‌ای که فیلمساز می طلبد جلوه می کنند، نه آن طور که واقعیت و روال زندگی عینی دیکته می کند. کل فیلم، از این جهت، به عالم سمبولیک خواب و رؤیا نزدیک می شود که نشانه‌ها و رمزهایش برای دست یافتن به حقیقت محتوای آن باید تعبیر و تفسیر و شکافته شود. چشم ظاهرین، البته از سر و معنای نهان خواب غافل می ماند. با این حال، بیضائی برای چشم ظاهرین هم طعمه‌ای

دارد. اجرای پخته و حرفه‌ای او (بازیهای عالی سوسن تسلیمی و داریوش فرهنگ، موسیقی خوب، تدوین استادانه...) به علاوه گره پرکشش فیلم که بیننده را حریص پی بردن به هویت دوگانه کیان و رمز مرد غریبه می‌کند، گیرایی عام و همه‌پسندی دارد. اما، بی‌گمان، دلیل توفیق بیضایی صرفاً این نیست که يك داستان نامتعارف را با زبردستی تعریف می‌کند و یا اینکه فیلم، محصول زیبا و خوش ساختی است، با کادربندی پروسواس و کمپوزیسیون‌های ظریف و سنجیده. ارزشمندی فیلم او مدیون درهم تنیدگی مضمون و نحوه بیان یکپارچه‌ای است که ساختی سازمان‌یافته دارد؛ چرا که سازمان‌یافتگی و یکپارچگی متن، بنیادی‌ترین لازمه هر کار هنری اصیل است (طبعاً فیلمهای پیچیده‌نما و هنری‌نما از این موهبت ذاتی بی‌بهره‌اند.) همان‌طور که اشاره شد، ساخت شاید وقتی دیگر شبیه يك رؤیای هدف‌دار است و اجزایش نشانه‌هایی از هم داشته و یکدیگر را، آینه‌وار، بازمی‌تابانند و تکمیل می‌کنند. فیلم مستندی که مدبر و دوستانش درباره آلودگی هوا و خطرات دود اتومبیلها می‌سازند، مقدمه و زمینه‌سازی کنایه‌آمیزی است برای وارد شدن به دنیای عمیقتر کیان که دود و غبار خاطره آن را پوشانده. (بعداً، در صحنه‌ای، مدبر قسمتی از گفتار متن این فیلم را که به سرگردانی آدمها مربوط می‌شود در مناسبت با سرگشتگی خود تکرار می‌کند) اگر به کودکی که مادرش، با درماندگی، کالسکه‌ی او را از میان انبوه اتومبیلها عبور می‌دهد و پرده‌ای از دود مسموم‌کننده آگروزها چهره بیچه را می‌پوشاند، توجه کنیم می‌بینیم در این فیلم مستند عناصری مانند دود، مادر، کودک، کالسکه، چرخ... رمزهایی از وضعیت روحی کیان و سمبول‌های مشابهی هستند که در رؤیاها و خاطرات عذاب‌آورش جلوه می‌کنند. در لابلاي فیلم، که مرحله تدوین و ضبط گفتار تفسیری را می‌گذرانند، عکسهای سیاه‌وسفیدی از گذشته‌های شهر (تهران، یا هر شهر دیگری - فرق نمی‌کند) می‌آید که در ارتباط با عکس‌های سیاه‌وسفید دیگر (عکسهای نامادری و ناپدري، عکسهای آلبومها، و سکانس سیاه‌وسفید

یادآوری مادر) به کیان پیوند می خورد و وابستگی تشویش آمیز او را به گذشته فاش می کند. این فیلم مستند ناتمام می ماند و گروه فیلمسازی به ثبت تجدید خاطره و یادآوری کیان که در واقع شامل نوعی زدودن دود و مه از روح و بازیابی کودکی گمشده است، می پردازد. معرفی کیان با عکسهای قدیمی شهر صورت می گیرد. وقتی برای نخستین بار از باجه تلفن همگانی با شوهرش مدبر که در استودیو مشغول آماده کردن گفتار تفسیری فیلم مستند است، تماس می گیرد و ظاهراً در مورد بیماری پدر و مادرش صحبت می کند، عکسهای قدیمی در میان نماهای آن دو می آید و عملاً جانشین کیان می شود. مدبر پس از دیدن تصویر زنش با مرد غریبه، با حواس پرتی کاغذهای حاوی گفتار تفسیری را زیر و رو می کند و در جواب همکارش که می پرسد دنبال چه می گردد، جواب می دهد «دنبال يك دوا» و این عبارت روی تصویر عکسهای قدیمی شنیده می شود. به این ترتیب، بیضائی از همان قدم اول، مقصدی را که کیان برای بازیابی گذشته خود در نظر دارد، اشاره وار بازگو می کند. در صحنه تلفن، صدای کیان را به علت ازدحام و همه خیابان نمی شنویم، و حالت او در داخل باجه به شکلی ست که گویی در قفسی محبوس شده. این حالت از چند طریق، بیان و تشدید می شود: وضع بیقرار و کم و بیش عصبی او، رنگ زرد کیوسک که در سراسر فیلم نشانه هشدار و خطر و تنگناست، و مردم بی حوصله ای که از هرسو به شیشه می زنند. در چنین مخمصه ای، مدبر از کیان می خواهد گوشی را مدتی نگهدارد، تا بتواند بقیه گفتار تفسیری را بخواند! در یکی از نماهای گفتگوی تلفنی او با کیان، در پشت سر مدبر تصاویر انسانهایی را می بینیم که به علت آلودگی هوا ماسک زده اند و حالتی مرموز و نفوذناپذیر پیدا کرده اند. مدبر در متن این تصویر نامتعارف است که با همسرش حرف می زند و چنین زمینه ای به ارتباط او با زنش رنگی از ابهام و تزلزل می دهد. عکس آدمهای ماسک زده را بعداً روی دیوار اتاق تدوین، در میان عکسهای قدیمی شهر می بینیم و این خود جلوه دیگری می شود از شخصیت پیچیده و مرموز

کیان .

برخورد کیان با مدبر، به طور کلی سرد و رازپوشانه است . وظایفش را به عنوان زن خانه دار با صبوری انجام می دهد - گنجهای را که شوهرش بهم ریخته مرتب می کند، غذای آماده شده شوهر را جلویش می گذارد، و بیشتر نگران سر رفتن شیر است تا مسئله ظاهراً مهمی که شوهرش مطرح می کند . مدبر، همانقدر او را می شناسد که ما . در صحبت تلفنی اش با کیان می گوید: «خلاصه نفهمیدم کی مریض است، مادرت یا پدرت؟» و سروصدای خیابان نمی گذارد توضیح احتمالی کیان را مدبر و تماشاگر بشنود - ابهامی که به ما هم سرایت می کند . گسستگی ارتباط کیان و مدبر و بی توجهی مدبر به رنجهای زن در یکی از خیالهای آرزومندانه کیان عینیت می یابد: کیان احساس می کند مدبر سر میز، کنارش نشسته و دارد او را دلداری می دهد . اما چند لحظه نمی گذرد که می بیند صندلی او خالی ست . و لحظه ای بعد مدبر، که فیلمبرداری ضدنور حالت شومی به او داده، عصبانی و پرسوءظن وارد اتاق می شود . و آن زمان که کیان پی می برد مدبر روپوش ماشی رنگ را نه برای خوشحالی او، بلکه برای رسیدن به هدف خود، خریده است، جدایی این زن و مرد برجستگی بیشتری پیدا می کند و زمینه لازم را برای ادامه افسردگی و انزوای روحی کیان مهیا می سازد . مدبر، البته، کاملاً از زنش جدا نیفتاده و به رغم بدگمانی درخصوص خیانت احتمالی او، هنوز رشته نازک الفت را قطع نکرده . مدبر نیز اسیر وسوسه ها و پرسشهای بی پاسخ خود است و جا به جا، دلوپسی اش را، هرچند ناقص و مختصر درمورد افسردگی کیان نشان می دهد، تا اینکه سرانجام در پایان فیلم، پس از گره گشایی قصه، با تقدیم دسته گلی به زن، تفاهم و محبت خود را ثابت می کند (چه پایان بدی! این شیرفهم کردن، این ژست ملودراماتیک چه حکمتی دارد؟ پایان فیلم سنگین و جدی و فاخر بیضائی، همان تنفس سبکبارانه کیان در هوای باران زده شامگاهی ست .) آراستگی گمراه کننده کیان و مبلمان منزل او، چشم ظاهربین را از اغتشاشی که در زیر سطح لمس پذیر

واقعیت می‌گذرد، غافل می‌کند و با پیشرفت فیلم است که آشفتگی‌های نهان روی آب می‌آید. در آراستگی ظاهری مازنی نیز در بدو امر، همه چیز طبیعی ست و به تدریج است که با اختلال عصبی، داغ روحی، مردگریزی، حساسیت به رنگ قرمز، و جنون لذت از دزدی او آشنا می‌شویم. هرچند که مدبر، مانند «مارک» در مازنی، سرانجام به مواجهه کیان با ایام کودکی و بازیابی هویت گمشده‌اش کمک می‌کند، اما این کیان است که بار اصلی جستجو را به دوش می‌کشد. اوایل فیلم، او را در خانه می‌بینیم که متفکرانه به آلبوم عکسهایش نگاه می‌کند و این نشان می‌دهد توجه استفهام‌آمیزش به گذشته و اینکه چرا قبل از پنج سالگی عکسی با مادرش ندارد و از تاریکی و صدای سگ می‌ترسد، بی‌مقدمه نیست. کیان، سرانجام با درک رنج و اضطراب مادر و وقوف به محبت او، تعادل روحی خود را باز می‌یابد و نیمه گمشده‌اش را پیدا می‌کند. آنچه برای کیان - و برای ما که در تجربه او شریک شده‌ایم - اهمیت اساسی دارد، نفس کامیابی در عرصه جستجوی خویشتن است. از این رو، ماندن کیان در کنار خواهر نویافته‌اش الزام ندارد و تنفس عمیق و رضایتمندانه او در هوای آزاد، نشانه پایان موفقیت‌آمیز یک مأموریت خطیر روحی ست (هرچند که بیضائی با خاتمه دادن فیلم در شب و اشاره حق‌نگر به اینکه زمستان دارد می‌رسد، خود را به یک پایان خوش قطعی محدود نکرده است).

پایان فیلم، درعین حال، بیانگر حل مشکلی به نام عدم ارتباط است که به شکل‌های مختلف در فیلم مطرح می‌شود. (در صحنه‌ای که تلفن مرموزی به کیان می‌شود و او را به گذشته دعوت می‌کنند، میزانش به صورتی ست که اشیاء اتاق میان کیان و مدبر جدایی انداخته و سایه‌های وهم‌انگیز پرده شرابه‌ای روی چهره کیان موج می‌زند. به این ترتیب، عدم ارتباط و بیگانگی آن دو از دنیاها یکدیگر به خوبی حس می‌شود.) تلفنها غالباً اشغال‌اند و یا پیامی برای حل مشکل وجود ندارد. نه تنها کیان و همسرش بزحمت می‌توانند ارتباط تلفنی برقرار کنند و بیشتر اوقات حرف هم

را نمی فهمند، بلکه پزشکی نیز که کیان را معالجه می کند عملاً در لحظه های حساس تماس خود را با او قطع می کند و دستگاه منشی تلفنی اش، مانند عروسکهای کوکی، متن ضبط شده ای را مدام تکرار می کند. تلفن، البته، معنای دیگری نیز دارد - صدای درون کیان است. شخصی که با کیان تماس می گیرد و می گوید از دوستان قدیمی ست و او را به مهمانی هم مدرسه ای های سابق دعوت می کند، کسی جز خود او نیست که به خاطراتش تلنگر می زند و گذشته اش را به یاد می آورد. (در يك مورد، تلفن قدیمی سیاه رنگ، به علت حرکت دوربین حالتی جاندار و زنده پیدا می کند و در گوشه و کنار فیلم روی نماهای درشت تلفن تأکید می شود.) کیان با کی و چه چیزی می خواهد ارتباط برقرار کند؟ پدر و مادرش والدین واقعی او نیستند. پس چه بلایی به سر والدین واقعی اش آمده و اصلاً خود او چه هویتی دارد؟ این نگرانیها و رنجهای مرموز که دمی او را آزاد نمی گذارد از کجا سرچشمه گرفته؟ این پرسشها، که نتیجه فشار يك عقده ناگشوده روحی ست، منشاء جستجوی کیان می شود. بیضائی، بهانه کار را نوعی بیماری قرار می دهد که طبق روانشناسی فروید بر اثر واپس زدن امیال و مقاومت ذهن خودآگاه در برابر خاطرات تلخ و ناگوار بوجود می آید. فروید معتقد است عقده ها و تنشهای متراکم شده سالهای کودکی در اعماق شخصیت انسانها نفوذ کرده و به صورت ناشناس موجب ناراحتی ها و اختلالات روحی می شود. مازنی هیچکاک نیز اساساً در این چارچوب فرویدی عمل می کند، هرچند که هیچکاک سرنوشت قهرمان اثر و مشکلات روحی او را منحصر به روانپزشکی صرف نمی کند و معانی عامتری به روابط شخصیتها می دهد تا هموضع شدن تماشاگر با مازنی را امکان پذیر سازد. در هردو فیلم مازنی و شاید وقتی دیگر معلوم می شود که پدر کیان مرده است و پدر مازنی زنش را هنگامی که مازنی را آبتن بوده ترك کرده؛ هم کیان و هم مازنی احساس می کنند که مادرشان از آنها نفرت داشته و هردو تشنه محبت و وصل شدن به ریشه (مادر) هستند. درحالی که فروید با تأکید اساسی بر

سرکوبی جنسی به عنوان منشاء عقده و اختلال روحی، مکتب خود را نارسا می‌کند، بیضایی مطلقاً به این مسیر نمی‌افتد و فیلم او از تأثیر عوامل اجتماعی (فقر و بی‌پناهی مادر) به عنوان عوامل عقده‌ساز غافل نمی‌ماند. - هرچند که شعاع معنا و پیام شاید وقتی دیگر از این زمینه‌های محدود و ملموس فراتر می‌رود و به تاریخ و جستجوی هویت رنگ‌وبوی فلسفی و کلی‌تری می‌دهد. در نتیجه، بیضائی نیز در قالب يك روانشناسی ساده‌بینانه منجمد و محدود نمی‌شود. البته، راه‌حل فرویدی بازگرداندن بیمار به گذشته برای رودرویی با منشاء بحران روحی و عقده‌گشایی، در هر دو فیلم مازنی و شاید وقتی دیگر، باقی مانده است. اما محتوا، فرق کرده. فروید می‌گوید برای درمان بیمار، باید خاطرات سرکوفته را در حافظه او زنده کرد: «وقتی بیمار به منشاء بیماری خود، که معمولاً بازمانده دوره کودکی و در نظر فرد بالغ ناچیز و بی‌اهمیت است، پی ببرد از شر آن خلاص می‌شود.» و به پالایش روانی و آرامش دل می‌رسد. کیان، با ادراك گذشته، شفا می‌یابد. او برای درمان، محکوم به تحمل تاریکی و عبور از آن است. از همان ابتدای فیلم که تصویر محو و کمرنگی از يك اتاق و اثاثه قدیمی به تاریکی متن تیتراژ راه پیدا می‌کند و پس از چند لحظه ناپدید می‌شود، درمی‌یابیم که حرکت قهرمان فیلم از روشنایی روز، به تاریکی دهلیزهای خاطره خواهد بود. چهره‌های عروسکی و بی‌حالت مانکنهایی که در اول فیلم می‌آید، جلوه‌ای از ماسک آدمها در روشنایی واقعیت روزانه است که تنها زجر تجدید خاطره و رجعت مخاطره‌آمیز به اصل و منشاء می‌تواند هویت موجود زنده را به سیمای آدمک‌وار آنها بازگرداند. زمانی که در اواخر فیلم، در فصل یادآوری مادر، زن و مرد متشخص کودک نوزاد (کیان) را که مادرش سر راه گذاشته با خود نمی‌برند، کیان بزرگسال را در زمان حال می‌بینیم که به داخل تاریکی عقب می‌نشیند. تاریکی او را می‌بلعد و تقدیرش رقم می‌خورد. این تاریکی، در طول زمان، در جامه‌های مختلف، خود را به او متصل کرده است. در خانه که راه می‌رود به اتاقی پا می‌گذارد که در تاریکی آبی رنگ غرق است. در

این آتمسفر است که حالت روحی و مالیخولیای وجود او تجسم عینی پیدا می کند. (رنگ کابوسها و گذشته آبی و رنگ هشدار و سرگردانی های فعلی زرد است که به صورتهای گوناگون در اشیاء و محیط های مختلف تجلی می یابد.) کیان در این تاریکی، تكان افتاده و تحت نظر است و در جنگل انبوه هشدارها (چراغهای راهنمایی و علائم خطر) دنبال مسیر می گردد. می گوید: «من زیر نگاهم، از هر طرف.» و در عالم خواب، می بیند در سقف روزنی ایجاد شده و چند نفر با صورتهای پوشیده، او را می پایند. (در مازنی هم مردی در محل مسابقات اسب دوانی مازنی را از میان سوراخ روزنامه لوله شده ای نگاه می کند و با وجود انکار مازنی می کوشد به او بقبولاند به هویتش پی برده و او را می شناسد.) حالت دفاعی و گریز کیان از فشارهای بیرونی و هجوم خاطره ها، واکنشی در قبال این وضعیت تحت نظر بودن است. در سکانس یادآوری، می بینیم مانند گریه ای ترسیده خود را در گوشه ای جمع می کند و تحمل رودرویی با عذاب مادر (یا به معنایی دیگر، عذاب خود) را ندارد. با اینهمه، گریز از خاطره، و تجلیات آن در کابوسها و محیط زندگی کیان، میسر نیست. او در دنیایی که مرز واقعیت و مجاز غالباً کمرنگ و ناپیداست، معلق مانده و در فضای ذهن متلاطم خود دچار بی وزنی و عدم ثبات شده است. کیان، مانند جودی / مادلین سرگیجه در «وضعیتی نیمه واقعی، نیمه خیالی» قرار دارد. کابوسها و خیالات او (که کارگردان با ابتکار و سلیقه آنها را طراحی و اجرا کرده) به خوبی این وضع را بیان می کنند. جنس و ترکیب کابوسها و یادآوریها، طوری ست که غالباً تماشاگر درمی ماند دارد واقعیت را می بیند یا رؤیا و توهم را. اشیاء و نشانه های دنیای ذهن و عالم واقع درهم می آمیزند و یا در کنار یکدیگر قرار می گیرند. برای نمونه قسمت پشت تختخواب کیان تبدیل به راهرو پرورشگاه می شود و زنی راست قامت با گامهای استوار می آید و روی او را می پوشاند. (در یکی از خوابهای مازنی هم تقریباً این طور عمل می شود و دکور اتاق خواب دوره کودکی مازنی در قسمت چپ تصویر با دکور اتاق خواب مارک در قسمت راست

هم مرز می شود. سپس دوربین با حرکت چپ به راست از عالم خواب به واقعیت می آید. (این نوع کار با خوابها و بختک ها، نه تنها ذهنیت و محتوای دلواپسی های کیان را نشان می دهد، بلکه فیلم را به عنوان يك رؤیای رمزآمیز که باید نمادهای آن برای رسیدن به معنای باطنی و پیش بینی اتفاقات بعدی کشف شود، در برابر تماشاگر کنجکاو قرار می دهد. فروید اعتقاد دارد تاروپود اصلی رؤیاهای ما، امیال واپس زده دوران کودکی است که به صورت يك رشته علامت و سمبل جلوه گر می شوند و بدون شناسایی این علائم، خواب را نمی توان تفسیر کرد. سرگردانی مادر در فصل پایانی فیلم، حاوی بسیاری از این نمادهاست. دويدن او به هرسو در حرکت آهسته شده (اسلوموشن) انعکاس دويدن آهسته و پروازگونه کیان در مکانهای خلوت و غریب یکی از کابوسهایش است، که چون حلقه رابطنی مادر و فرزند را به هم پیوند می دهد. تمامی عناصر اصلی خوابهای اضطراب آمیز کیان و بخشی از اجزاء زندگی عینی اش (برگهای خزان، ماهی . . .) ریشه در سکانس سیاه و سفید دارند و در ارتباط با آن معنای واقعی خود را می یابند. برای نمونه، ماهی مفهوم یتیم شدن را منتقل می کند. هنگامی که مدبر به زتش کنایه می زند چرا نمی رود در يك پرورشگاه کار کند، ظرف شیشه ای از دست کیان می افتد و تقلای ماهی در میان شیشه های شکسته تیز، تصویری را که او از پرورشگاه دارد (و ساختمان ویران و سوخته دارالایتام جزئی از کابوسهای اوست) مجسم می کند. مفهوم یتیمی وقتی تصریح می شود که شاهد تقلای يك ماهی در کنار پای مادر نگوینخت کیان هستیم.

مایه چنگ اندازی گذشته به حال (که تم اصلی مارنی را نیز تشکیل می دهد) از طریق کابوسها و تصورات کیان با قدرت تمام خود را نمایان می سازد. زمان و حرکت، محتوای ریشه ای خوابها و خاطرات کیان است. در رؤیاهایش آرام و قرار ندارد، جاکن شده و بی ثبات است. یا در حال پرواز است، و یا نوعی سقوط معکوس در فضا را تجربه می کند. و تمامی اینها، مایه و منشاء خود را از دويدنهای مادر به دنبال درشکه و کشیده شدن او بر

روی زمین، و گردش چرخ می گیرند. در شکلی انتزاعی تر، درشکه و چرخ و کودکی کیان باهم جمع شده به صورت بچه روروك سواری درمی آیند که در لحظه های حساسی از فیلم، آنگاه که کیان دلوپس گذشته است، ظاهر می شود و از نزدیکی او می گذرد. حتی تخت خواب کیان که متناوباً در خوابهایش به گهواره و وسیله نقلیه تبدیل می شود، بازتاب رمزی درشکه است که او را از مادرش دور و جدا می کند. در سکانس یادآوری مادر که چندبار به خانه حق نگر، و کیان و ویدا قطع می شود سایه چرخ روی کیان می افتد و با کشیده شدن کیان بر روی زمین (ادامه کشیده شدن مادر در پشت درشکه) پایان می گیرد. آنها درحالی که گروه فیلمبرداری را پشت سر او می بینیم (به همین علت است که خوابگونی کل فیلم را باید پایه هر تحلیل قرار داد و به دلیل کیفیت اکسپرسیونیستی اش که در مواردی با سوررئالیسم یکی می شود، در پی سنجش طبعیگرانه فیلم و پرسشهایی از این قبیل که فیلم از دیدگاه کیست و غیره، برنیامد. فیلم از دیدگاه بیضایی است. که هر وقت مصلحت بداند زاویه دید خود را به یکی از شخصیتها منتقل می کند و هرگاه صلاح باشد آن را پس می گیرد.) همانطور که گذشته و حال در زندگی کیان درهم آمیخته اند و تفکیک پذیر نیستند، در فصل بازگشت به کودکی نیز، یکی دو جا تصویر مادر رنگی می شود و به صورت کیان زمان حال درمی آید. این تکنیک، یگانگی مادر و فرزند، رنج مشترك، و وحدت زمان را که به شفای کیان می انجامد، ترسیم می کند.

درمانی که از بازیابی هویت از کف رفته برمی خیزد، به جنبه تمثیلی تاریخ و عتیقه اتکا می کند تا مفهومتر شود. در عتیقه فروشی حق نگر، مجسمه ها و پیکره هایی می بینیم که هر يك به نوعی نمایشگر وضع روحی و ترسها و آرزوهای کیان اند. از میان این عتیقه فروشی ست که دری مرموز به کوچه خاطرات کودکی کیان باز می شود و رنج مادری را مشاهده می کنیم که به خاطر تنگدستی، بچه اش (کیان) را سر راه می گذارد. و حالا معنای کنایی این جمله مدبر در روی عکسهای قدیمی که «به دنبال يك دوا می گردم»

روشن می شود. اصالت با بی ریشگی و بریدن از تاریخ قرین نیست. برای کیان، اگر گفته حق نگر را وام بگیریم، گذشته - و عتیقه فروشی - هم گورستان خاطرات است و هم بایگانی تاریخ. کیان از طریق خاطرات پرنسج و عذاب و تشویش انگیز است که به این بایگانی دست می یابد (جلوه ای از بایگانی ثبت سجلات که در آن به دنبال ردپا و سابقه گذشته خویش است) و به ریشه (سکانس رنج مادر) می رسد. آمیزه واقعیت و خواب، و احساس دوگانه کیان به شناخت گذشته و گریز از آن، در عتیقه فروشی زمینه بروز پیدا می کند. این میل متضاد در نمایی از عتیقه فروشی که حرکت زوم به عقب و تراک به جلو با هم مخلوط می شود و اجزاء تصویر یکدیگر را در آن واحد جذب و دفع می کنند، انعکاس می یابد. (تکنیکی که هیچکاک آن را در صحنه معروف برج سرگیجه ابداع کرد و بعداً تروفو در فارنهایت ۴۵۱ و اسپیلبرگ در آوارها آن را به کار گرفتند.) هنگامی که کیان همراه مدبر، به عتیقه فروشی می آید، بیرون این محل در رنگ آبی غرق شده است (رنگ رؤیاها و کابوسهای کیان، که به روپوش او هم سرایت کرده.) از میان تشعشع این رنگ است که پا به بایگانی تاریخ می گذارد و تابلو پرتره مادرش (خودش) را در آنجا می بیند. (پیشتر، در میان تندیسهای عجیب و غریب، نگاهش به مجسمه سفید و زیبای کودکی در آغوش مادر می افتد که مقدمه ای ست بر کشف مرحله به مرحله مادر در عتیقه فروشی) در لحظه ای که کیان به پرتره مادرش نگاه می کند، تصاویری از اشیاء عتیقه ای که حق نگر آنها را برای مدبر شرح می دهد بر پرده نقش می بندد و پیوند ذاتی روح آدمیان و یادگارهای تاریخی را نمایان می سازد - گویی کیان به این یادگاریهاست که می نگرد و تك تك آنها در مفهوم مادر شريك می شوند. ویدا، پاره جدا شده کیان، نیز از طریق سفالهایی که رنگ می زند و بازسازی می کند به گذشته پیوند می خورد. در نخستین تصویری که از او می بینیم، دارد دو تکه سنگ جدا شده را به هم نزدیک می کند و این ادامه يك سلسله انعکاس است که بخصوص در آینه ها از کیان می بینیم و

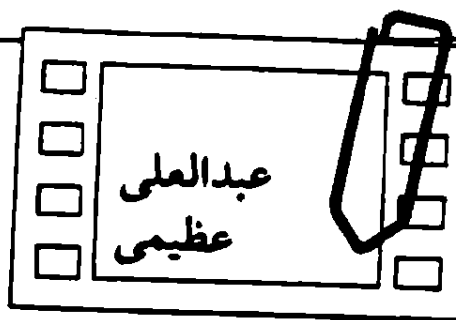
مایه دوباره شدن شخصیت او را بسط می دهد.

سکانس کوبنده سیاه و سفید فیلم، بازگشت به کودکی کیان و کودکی سینماست. این فصل، به نوستالژی بیضائی برای گوهر انسانی و معصومیت گمشده سینما تبدیل می شود. و عجیب نیست اگر در کوچه ای که مادر بینوا به دنبال فرزند از دست رفته در تاب و تب است، برای لحظه ای پوستر يك فیلم را ببینیم. با وجودی که تکه کاغذ سنجاق شده به لباس کیان تاریخ تولد او را سال ۱۳۳۸ نشان می دهد، بافت رنگ تکفام، آرایش محیط، روش بازی و حس فضا بنحویست که گویی با يك فیلم صامت روبرویم. انگار مادری که در فیلم پسر بچه ی چارلی چاپلین فرزند دلبنده اش را سر راه گذاشت حالا پشیمان شده برای بردن او آمده است. بر خوردن صحنه هایی از این سکانس با نماهای رنگی زمان حال، شاید بشارت دهنده گونه ای الفت و یگانگی میان سینمای جستجوگر امروز و اصل و ریشه فراموش شده اش باشد. شاید بیضائی سینماگر نیز، مانند کیان در پی هویت گمشده ای است.

●

✱ در مثل مناقشه نیست. از این لحاظ روش بیضایی را می توان مشابه رویه بسیاری از چهره های برجسته ادب دانست که از مآخذ پیش پا افتاده یا متون و آثار گرانقدر استفاده خلاقانه کرده اند و اغلب از منبع و مآخذ خود نام نبرده اند. حافظ در غزلی معروف، مصراع «الا یا ایها الساقی ادرکاسا و ناولها» را، بنا به روایت، از یزید بن معاویه گرفته است، بی آنکه این تضمین ذره ای از اصالت و عظمت هنر شعر او بکاهد، زیرا بلافاصله در برابر آن ستون طلایی «که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها» را بر پا کرده. در آن سوی دیوار کوتاه بیضایی، فهرست بی انتهایی از تأثیرها و تضمین ها و اقتباس گری وجود دارد که من به امید تخفیف ایذمی انتساب تقلید و سرقت هنری به بیضایی چند نمونه را ذکر می کنم. می دانیم تذکرة الاولیاء شیخ عطار یکی از آثار برجسته اهل تصوف است و جایگاهی بلند در تاریخ ادب و عرفان دارد. اما، عطار، به گفته ملک الشعراء بهار، در تدوین تذکرة الاولیاء از کشف المحجوب هجویری استفاده کرده و «غالباً عبارات آن کتاب را بدون ذکر خود کتاب یا مؤلف آن با اندک تصرفی، که تبدیل کهنه به نو باشد، نقل نموده است.» و از دیدگاه دکتر محمد استعلامی، مطالب تذکرة الاولیاء «النقاط» ارزشمندی از نوشته های پیش از عطار است و بیشتر عبارات ترجمه رساله قشیریه را به عین یا اندک تفاوت در آن می توان یافت. دکتر عبدالحسین زرین کوب می گوید مولوی امثال مثنوی را از مآخذ مختلف گرفته است، اما «طرز تقریر

آنها در مثنوی غالباً متضمن ویژگیهایی است که لطف بیان شاعرانه دارد و مولانا آنها را در تقریر معانی مورد نظر با چنان عمق و دقتی به کار می برد که وجود مآخذ و سابقه به هیچ وجه به طراوت و بداعت آنها لطمه نمی زند، برخورد با بیضایی نیز اگر با توجه به «طرز تقریر» و نه مضمونها و مآخذهایش انجام گیرد، بی شک روش درست تری را برای ارزیابی کارهایش پیش رو خواهد نهاد. در غیر این صورت، باید، محض نمونه، روی اثر نفیس و پرمایه ای مانند «بوف کوره» هدایت نیز به دلیل شباهت مضمونی اش با «اورلیا» ژرار دو نروال خط قرمز کشید. و حتی آنجا نیز که کار به اقتباس لحن و بیان می کشد، اگر اقتباس کننده آفرینشگر باشد، ماحصل کار از تقلید فراتر رفته، جامه هنر خواهد پوشید. اشعار حافظ و سعدی و مولوی و منوچهری... پر از تعبیرات و تشبیهاتی است که از پیشینیان و شاعران همروزگار خود وام گرفته اند. اینکه چرا بیضایی از برخی مآخذ الهام یا اقتباس خود نام نمی برد، فکر می کنم يك بحث فرعی اخلاقی است که کشاندن آن به اصول ارزیابی فیلمها و نوشته های او نه تنها منطقی و مفید نیست، بلکه بسیاری از مخاطبانش را به بیراهه می برد.



نقد اثر، نه مؤلف

گمان نمی کنم، یقین دارم که شرط اول قدم برای خواندن، دیدن، یا شنیدن يك اثر هنری، همدلی است - همدلی با اثر و نه با خالق اثر. سپس این مرحله است که می شود نشست آن را نقد کرد، نه به شیوه مألوف، نقدی از سر سلیقه؛ که تمام تلاش خالق را - چه موفق، چه ناموفق - می شود از اثر باز شناخت.

با فیلم شاید وقتی دیگر باید اینگونه روبرو شد، به دنیای بیضایی - به طور اخص در این فیلم - و از اینجا به مشغله های ذهنی او راه پیدا کرد. می گویم در این مختصر، برای چند پرسش زیر پاسخی از خود متن فیلم بیابم و امیدوارم که چیزی از بیرون، از منظر خود بر آن سوار نکنم:

الف: آیا بیضایی نمی داند که دستمایه شاید وقتی دیگر کلیشه ای

است؟

ب: در پس لایه داستانی آن، ذهن بیضائی به چه مشغول است؟
 ج: آیا بیضائی از نقش نظرگاه در بازگشت به گذشته غافل است؟
 الف) به یقین می توان گفت، به دلیل سابقه ادبی، هنری و همچنین به دلیل های موجود و بارز در این فیلم، بیضائی از کلیشه ای بودن دستمایه فیلمش به خوبی باخبر است. اساساً تلاش او این است که با این دستمایه کار کند، و چنانچه خواهیم دید خود را تسلیم ساخت کلیشه نمی کند و از مشغله ذهنی خود - کشف گذشته (هویت)، چه تاریخی، چه فردی - عدول نکرده است. بیضائی از آن معدود فیلمسازان است در این آب و خاک که تشخیص هنرمندانه را زیر پا نمی گذارد؛ اگرچه محذورات را به ناچار می پذیرد، اما در پی مقتضیات روز نمی دود. می پذیرد که با دستمایه ای کلیشه ای کار کند، اما در همین چهارچوب هم مشغله همیشگی اش را به میان می کشد و برای خوشایند شدن، از خواسته های خود عدول نمی کند - همیشه شنیده ایم و خوانده ایم که بیضائی ادا و اصول دارد. ادا و اصول داشتن، در قدم اول نشانه اندیشیدن به شکل است، التزام به هنر، به انتظام هنری. آنکه به شکل می اندیشد، جهان را کشف می کند.

برگردیم به بحث استفاده از کلیشه: صرف استفاده از کلیشه مذموم نیست، مهم عملی است که با آن می شود. کار بر نقش مدبر این نوع عمل را به خوبی نشان می دهد. چرا آدمی چون مدبر این قدر غیرتی شده و مسئله ای به این سادگی را می پیچاند؟ توجه کنیم که بیشتر بینندگان به این نوع شخصیت رایج فیلمهای احساساتی عادت کرده اند که در اینجا بیشتر به فیلمهای هندی معروف شده اند. بنا بر همین سابقه، عموم بینندگان با شخص مدبر همدلی می کنند، چون چنین رفتاری عرف جامعه است، چون عموم بینندگان خود چنین رفتاری دارند: غیرتی و مردسالار. اما از سوی دیگر، رفتار و کردار مدبر، بیننده فرهیخته تر را عصبی می کند. نگاه کنیم که چگونه مدبر در هیأت مستنطقی بیرحم تصویر شده است، مدام چراغها را روشن

می‌کند، بیش و کنایه می‌زند، به انواع فشار روانی متوسل می‌شود، حتی از آزار جسمی هم رویگردان نیست. این یکی از شیوه‌های عمل کردن با کلیشه است. در نهایت، مدیر در کنار کیان، باید به شناخت خود برسد. در تمام مدت جستجو، مدیر از عاقبت ماجرا بیمناک است؛ شاید غرض او از تعقیب کیان از آن فاصله کوتاه، آن‌هم با ماشینی که «زنش» به راحتی باز خواهد شناخت، این است که کیان متوجه او شود و خودبخود رشته این جستجو گسسته شود، چون به یقین تصور می‌کند که پایانی جز حقیقت تلخ خیانت نیست و نمی‌خواهد هیچگاه با این پرسش مواجه شود، که اگر چنین باشد - که در آن شك ندارد - چه خواهد کرد؟ بیضائی با انتخاب شغل مدیر که شغلی بالاتر از سطح معمول است، و در نتیجه او می‌تواند آدمی با فرهنگتر باشد، مسئله را ریشه‌دارتر می‌بیند. وقتی مردی چون مدیر چنین دچار غیرت و سوءظن شود و چنین بیگانه با همسر خویش باشد، اینجاست که در سطح جامعه مسئله شکل فاجعه به خود می‌گیرد. در ادامه می‌توان اشاره‌ای کرد به استفاده دیگری از کلیشه: و آن پایان خوش جبری است که بنا بر کلیشه - و یکی از ماده‌های ناگفته و نانوشته تصویب فیلمنامه - می‌بایست به گریه و زاری و در کنار گرفتن دو خواهر بینجامد و فیلم پایان بگیرد، که این اتفاق برای لحظه‌ای رخ می‌دهد، تماشاگر را خرسند و این دایره را برای او کامل می‌کند، و سپس با پسزمینه تفاوت خلق و خو و نحوه زندگی دو خواهر، و با جمله «شاید يك وقت دیگر» از چنبره کلیشه می‌جهد.

ب) محور اصلی و مشغله بیضائی در شاید وقتی دیگر، سینما و واقعیت بیرونی است، یا به بیانی کلی‌تر و شامل‌تر، وسایل ارتباط همگانی: تلفن، رادیو و تلویزیون، سینما. اگر با این منظر فیلم را بنگریم، برای خیلی از پرسشها و پیچیدگیها پاسخی خواهیم یافت، مانند چرخش دورین دور تلفنهای عمومی، تأکید بر تلفن، جمعیت بی‌شمار در صف تلفن عمومی، و حضور جمع فیلمبرداران در منزل حق‌نگر. مسئله اساسی آدمهای فیلم «رابطه» است: رابطه مدیر با زنش، کیان با گذشته و با ویدا، و سینماگر با

گذشته سینما.

فیلم با نمایش و صداگذاری فیلم مستندی آغاز می شود. و همان جاست که توجه مدبر به ماشینی جلب می شود که زنش با مرد ناشناسی در آن نشسته اند. خود این فیلم تا چه اندازه مستند است؟ مسئله ای که به شوخی، مدبر و دوستان فیلمسازش از سر آن می گذرند. همین سندیت داشتن یا نداشتن تا انتهای فیلم دنبال می شود: اینکه آنچه مدبر دیده حقیقت است یا نه؟ در صحنه روبرو شدن کیان با ویدا، حضور دسته فیلمبرداران در منزل حق نگر، این مسئله را مؤکد می کند.

ج) اینجا جاست که بازگشت به گذشته با آن شکل مستندوار سیاه و سفیدش توجیه می شود و اینکه راوی ماجرا کیست: ماجرای مادر، توأمان به یاد ویدا و کیان می آید و درواقع اینجا فیلمساز است که آن تکه از فیلم را می سازد؛ آن تکه صامت گذشته سینما و گذشته اوست. به کارگیری فیلم سیاه و سفید برای گذشته و خاطرات کار نویی نیست. بیضایی از این شگرد سود دیگری هم می برد و آن به کارگیری رنگ در لحظاتی از این سیطره سکوت سفید و سیاه است. اگر تصویر مادر با همان هیئت ناگهان رنگی می شود، با این معنای تلویحی همراه است که ویدا یا کیان خودشان را جای مادر گذاشته اند، و همچنین است وقتی که مادر از پی درشکه بر زمین کشیده می شود و در ادامه ناگهان ما، کیان / مادر / ویدا را می بینیم که در حضور دیگران و درواقع پیش چشم دوربین فیلمبردار بر خاک کشیده می شود. این آیا اشاره ای طنزآمیز است به بیرحمی هنر با واقعیت بیرونی و دستمایه قرار دادن رنجها و مشقتهای دیگران، یا نگاهی وجودگرایانه است از عریان شدن در میان جمع؟ درمورد شق دوم این پرسش می توان گفت که تعبیری درونی است که می توان روی فیلم سوار کرد، اما شق اول درست تر می نماید، چون با ساخت درونی اثر هماهنگ تر است، و شاید اضافه بر این، اشاره ای و گوشزدی است به تماشاچی فیلم که توهم ناظری، ناظر متفنن رنج دیگران. در نهایت امر، این فیلمی از فیلمهای بیضایی است با همان مشغله

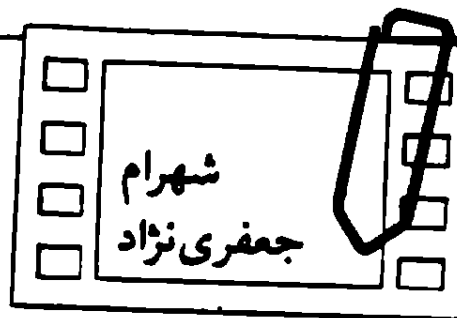
همیشگی : گسسته شدن از گذشته‌ها، خاطرات - چه قومی، چه فردی. در هنر ارجحیتی برای این دستمایه یا آن دستمایه وجود ندارد که بگوییم پرداختن به مثلاً مسئله هویت مذموم است و پرداختن به واقعیت ممدوح، پرداختن به مردم عادی حتی پرداختن به اینکه آدمهایی با شغلی چون شغل مدبر یا آن فیلمساز مستند در واقعیت چه جور آدمهایی هستند، مشکلات مادی و اقتصادی یا با فرهنگی و بی فرهنگیشان از کجا ناشی می شود مضمون دیگری است و مضمون شاید وقتی دیگر هم مضمونی است. چه کسی می تواند بگوید که جستجوی پیشینه و میراث تاریخی و فرهنگی نازلتر و بدتر از مضمونهای دیگر است؛ و نگاه کنیم که چگونه خاطراتمان را از ما گرفته اند و از تمام تاریخ این سرزمین، کمتر چیزی برایمان باقی گذاشته اند. این یکی آثار آن یکی را - اعم از ابنیه، قوانین، مراسم و مناسک، فرهنگ - از بین برده است، نفر بعدی آثار این یکی را؛ و نگاه کنیم که خیابان امروز ما - اگر نگوییم با روز و ماه و سال گذشته - با پنج سال گذشته چه شباهتی دارد؛ و کجایند مکانهایی که محل خاطرات ما بودند؟ و کجایند آن میدانگاهها و بازارها و دروازه‌ها و سیاستگاهها که محل خاطرات تاریخی ما بودند؟

نگوییم که پرداختن به چنین موضوعی کم ارزش تر از موضوعهای دیگر است. به استناد جمله کارهای بیضایی و این فیلم اخیرش، این مسئله دلمشغولی اوست، و این امر به امروز و به این فیلم بخصوص منحصر نمی شود؛ مخاطب این هشدار، ماییم، همه.

در قدم بعدی، سوای سلیقه شخصی و خوش آمدن یا نیامدن از این نوع کار، می توان این پرسش را طرح کرد که آیا این فیلم در سطح آثار ماندنی عالم سینما هست؟ و از مرحله این ملک بگذریم و ملک جهان سومی، با معیارها و سلیقه جهانی نگاه کنیم، با تعمیم حرف میلان کوندرا می توان گفت هیچ اثر هنری تا در جهان هنر پذیرفته نشود، محکوم به فراموشی است. از کسی نخواهند پرسید که کجا به دنیا آمده ای و چه محذرواتی داشته ای، می پرسند چه کرده ای در این عرصه و عرضه ات

چیست؟ و اگر ما بینندگان به اثری خرسند شدیم، خود هنرمند - در اینجا فیلمساز - نباید به خود رحم روا دارد. اگر اینجا رقیبی نیست، در جهان دم به ساعت آدم تازه‌ای وارد میدان می‌شود، نشسته بر شانه غولهای گذشته سینما، که باید شانه به شانه او سایید؛ و کمترین این اساتید، فیلم‌شکلی می‌سازند نظیر شاید وقتی دیگر، فکر نمی‌کنم حاجت به ذکر دلیل باشد. چه چیزی در اعم فیلمهای این مملکت کم است؟ تشخیص شکل است، شکلی که مهر سازنده‌اش بر آن خورده باشد. اگرچه بیضایی از جمیع فیلمسازان اینجا بیشتر به این تشخیص نزدیک می‌شود، اما هنوز دارد از امکانات و دستاوردهای سینما استفاده می‌کند، هنوز امکان تازه‌ای به این هنر نیفزوده است، و خلاصه کلام هنوز به آن استفاده نرسانده است؛ آنطور که به این مرحله، در تئاتر نزدیکتر شده است.

ده سال دوم



در یادداشتی که پیشتر از این بر فیلم کلاغ نوشته‌ام، آن را نشانه‌ای از واکنش بیضائی در برابر جامعه شهری معاصرش دانسته‌ام، محصول سرخوردگیها و آزردهای سالهای قبل از خود به عنوان نقطه شروع و محصول دیدگاههای عام و دیرینه بیضائی درباره آن جامعه به عنوان مسیر حرکت. همچنین به اختصار ذکر کردم که این فیلم در کارنامه بیضائی، به دلایلی مشخص در کنار فیلم شاید وقتی دیگر جای می‌گیرد که ده سال پس از آن، در شرایطی دیگر و ظاهراً در جامعه‌ای دیگر ساخته شده است. حالا می‌خواهیم ببینیم که چگونه این تقارن از مرز شباهتهای ظاهری دو فیلم (که واقعاً نیازی به فهرست کردن آنها هم نیست) درمی‌گذرد و منجر به بارتابی

دیگر از بیضائی در برابر جامعه «جدید» می شود. همچنان معتقدم که برای بررسی هر فیلم بیضائی، نقد زیبایی شناختی صرف نمی تواند و نباید پله اول باشد. گام اول در شناخت سینمای بیضائی، شناخت نقاط شروع خود او در هر فیلمش است، بخصوص در فیلمهایی که در نقطه شروع، بیشترین تأثیر را از شرایط پیرامونش گرفته و بنابراین بیشترین بازتاب را از آن جامعه دربر دارد و به ویژه در دو فیلم کلاغ و شاید وقتی دیگر که قصد، اصلاً نمایش همین جامعه، همین شرایط و همین بازتاب است.

بعد از کلاغ و وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷، در جامعه ای که حداقل معیارهای سینمایی اش تا مدت ها مشخص نبود و در دورانی حاصل از کنبارنشستن ها و دست به عصا فیلم ساختن ها و تغییر موضع دادن های سینماگران هم نسل بیضائی، او با فاصله ای چند ساله، دو فیلم از شاخص ترین و شخصی ترین آثارش را ساخت و پی در پی راهی انبار ممیزی کرد: چریکه تارا و مرگ یزدگرد. شخصی ترین نه به این معنی که این فیلمها فاقد کارکرد و تأثیر اجتماعی هستند، بلکه از این نظر که دستمایه اولیه و مسیر گسترش یافتن و ساخت هر دو، خود را به نحوی تیپیک برخاسته از جوهره های خالص دیدگاه های بیضائی درباره کلی ترین و پایه ای ترین مفاهیم تاریخی اسطوره ای نشان می دهند و بنابراین، امکان دور بودن خود به خود از دغدغه های مرسوم روزمره و پا گرفتن ساختاری خالص و بدون تحمیل های اضافه شده از بیرون را فراهم می کنند. نتیجه البته در این جامعه یکی ست (اگر برای آن، فیلمهایی این چنین و مفاهیمی این چنین، خطرناک تر قلمداد نشوند!) و به هر حال، این دو فیلم هم اجازه نمایش نمی یابند. مهم، حس و حال خود انگیزه بیضایی ست که در این دو فیلم، امکان جریان یافتن می یابد و مهمتر از آن برای این نوشته، این است که این حس و حال در زمان خود، سرکوب می شود. گویی در جامعه ما، هنرمند اصیل هیچگاه نباید شاهد بازتاب صریح و به موقع اثرش باشد و گویی اصولاً قرار نیست از راه آن و همراه با آن زندگی کند. به تدریج بن بست های جدید، فکرهای

دوباره‌ها شده و تلاشهای از نو بی سرانجام هم از راه می‌رسند و مختصات دوران جدید هم برای بیضایی شکل می‌گیرد، مختصاتی که تغییرش انگار برای او نتیجه متفاوتی به بار نیاورده است. فرصتی دیگر و وقفه‌ای چندساله، صرف تلاشی دیگر برای «بار دیگر فهمیده شدن» می‌شود و با نظارت سازمانی دولتی و در شرایطی ظاهراً کنترل‌شده، باشو غریبه كوچك پدید می‌آید، با تمام دشواریهای زمان جنگ با دشمن خارجی، با تمام دشواریهای جنگ و جدل با تهیه‌کننده دولتی، با تمام دشواریهای هر کار بسامان در این دیار... و در کمال شگفتی با نوایی از مهر و محبت، بار دیگر آشتی و تفاهم، این بار حتی تفاهم ملی، و حتی دارای بهترین کارکردهای اجتماعی... که اما هیچ کدام در برابر تکرار تاریخ کاری از پیش نمی‌برند. باشو بار دیگر حکایتگر روستایی بدوی‌ست که در آن غریبه و آشنا به يك اندازه غریبه‌اند و در بند ماندن باشو در زمان خود، بار دیگر حکایتگر جامعه‌ای است که در آن همه کس نسبت به همه چیز غریبه‌اند.

چنین است که بیضائی در ماهیت این جامعه به لحاظ همچنان غریب بودن مفاهیمی از سنخ تاریخ، حقیقت، دانایی، تفاهم، عشق و غیره، تغییری نمی‌یابد و نیاز دوباره‌ای به بازسازی تصویر معاصر جامعه غریب شهری احساس می‌کند. حاصل تمام تلاشهای ده سال دوم کارنامه سینمایی بیضایی و تمام جواب نگرفتن‌ها و سرخوردگیهای بعدی آن، يك بار دیگر جمع می‌شوند و در شاید وقتی دیگر سر برمی‌آورند.

این بار، حس و حال بیضائی به مراتب تلخ‌تر و تیره‌تر از کلاغ است و روان‌پریشی‌ها، بی اعتمادی‌ها و بی ارتباطی‌های آن فیلم، حالا به عصبيت، بیماری و کابوس تبدیل شده‌اند. يك بار دیگر همراه نماینده‌ای سهم در ساختن این جامعه، مردی میکروفن به دست و جستجوگر، قدم به زوایای تاریک و روشن اجتماعی می‌گذاریم که حضور آدمیان در آن، آکنده از بیهودگی و بیماری‌ست (از صف‌های طویل تلفن و به شیشه‌زدن‌های بیمارگونه آنها گرفته تا ازدحام غریب سایه‌هایشان در مطب روانپزشك، از

تراکم انبوه دستهای ایستاده در اتوبوس تا رژه بی حاصل جمعیت جلوی بوتیکهای خیابانی . . .) و قدم به قدم با کابوسهای آسیب پذیرترین فرد این جامعه، زنی محتاج تفاهم، به جلو می رویم تا بار دیگر گذشته غبارآلود او و خودمان و دیگران را کشف کنیم . . . و طبیعی ست که در این مسیر، قرار نیست هر کس دلبستگیها و دلمشغولیهای خودش را در فیلم ببیند و لذت ببرد. قرار نیست تصویری که بیضائی از فضای جامعه شهری معاصر ما یا فضای تهران قدیم به دست می دهد، با تصور و شمایل دلخواه ما یا هر «واقعیت» مصلحتی دیگری یکی باشد. او زندگی امروز ما را این چنین قرین غربت، روان پریشی و عدم تفاهم می بیند و گذشته نه چندان دور نسل سرراهی، پرونده سوخته و بی هویت امروز را این چنین سیاه و سفید، خاموش، خلوت و محصور در دیوارهای بلند.

به تعبیر من، حتی ساختار سینمایی و روایتی شاید وقتی دیگر هم نشانگر بازتاب بیضائی در برابر سینمای غالب زمانه اش است. همان سینمایی که تاب تحمل چریکه تارا، مرگ یزدگرد و باشورا نداشت و در عوض، طی سالها تبدیل به دستاویزی برای بسیاری شد که با کمترین دانش نداشته از سینما، قدم به آن بگذارند و زیر عناوین متظاهرانه و غلط اندازی مثل سینمای بومی، ساده، عرفانی، متعهد، واقعگرا و غیره، فیلمهایی بسازند که هیچ نشانه ای از سینما در خود نداشتند. می توان این طور در نظر گرفت که همان طور که واکنش بیضایی در برابر پيله های دروغینی از قبیل تاریخ، واقعیت و غیره، به این تردید در ذهن او و لاجرم به سینمای او راه باز می کند که «تاریخ؟ کدام تاریخ؟ . . . واقعیت؟ کدام واقعیت؟ . . .»، این بار يك مفهوم دیگر هم در بر دارد: «سینما؟ کدام سینما؟ . . .». حال که فیلمهایی در گوشه و کنار با يك دنیا ادعا مبنی بر دور بودن از «فیلمفارسی» سر بلند می کنند و اما در عمل و در ساختار، الفبایی غیر از «فیلمفارسی» بلد نیستند، پیش به سوی يك کلیشه تمام عیار از همین سینما با مضمونی دیرینه در آن . . . که اما نوترین بنیانها در آن گذاشته شود

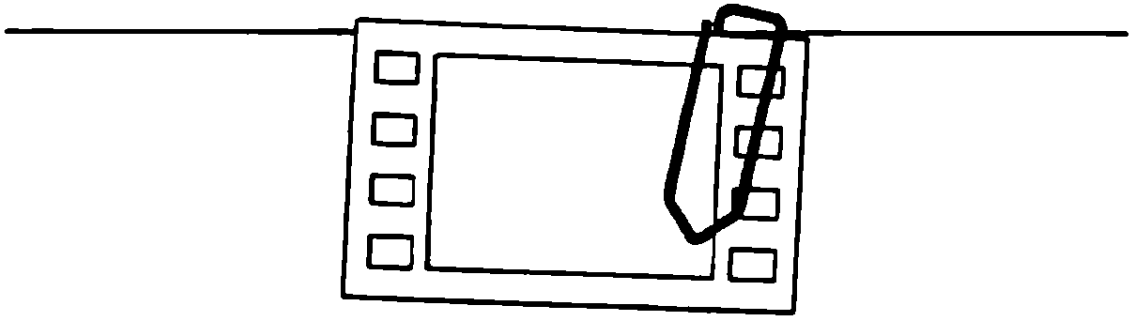
و آن را از این سینما فرسنگها دور کند، از کوشش به غایت برای ارتقای سطح کیفی شاخصهای فنی این سینما گرفته تا عالی ترین استفاده‌ها از مواد و ابزار در دسترس برای دست یافتن به بهترین مفاهیم زیبایی شناختی در زمانه خود... و حتی ادای دین به سینما و استفاده از نفس حضور آن به شکلهای مختلف و در لحظات مختلف.

اما جوهره دلپذیر و اصلی در شاید وقتی دیگر در لایه عمیق‌تری رخ می‌دهد، در وحدت و انسجام دوسر مسیر «گذشته - حال» یا «تاریخ - معاصر» که به بهترین شکل در بافت قصه، پیچیده می‌شوند و در قالب هویت‌های اجتماعی دو مرد اصلی داستان (يك گوینده تلویزیونی و يك كلكسیونر عتیقه) تجسم می‌یابند. به یاد بیاوریم که چگونه در مراحل مختلف داستان، تلویزیون و شغل تلویزیونی «مدبر»، بیشترین امکان را برای رقم زدن حال و روز معاصر فیلم فراهم می‌کند و انبار عتیقه، بهترین میدان برای بسط دیدگاه تاریخی بیضائی - در اینجا برای نشان دادن خلاء زمانی و گم‌گشتگی تاریخی جامعه معاصر - می‌شود. طبیعی ست که پایان چنین روایتی نیز از برخورد این دو محور شکل بگیرد که می‌گیرد. بالاخره دوربین تلویزیونی تمام پیرایه‌ها و تظاهرهای قبلی را کنار می‌گذارد و با عبور از دالان تاریخی، راز گذشته را همچون يك راوی امانتدار و از نقطه نظر نفس «سینما» نقل می‌کند. انگار می‌خواهد از جادوی سینما بگوید که به رغم تمام فراز و نشیبها، همچنان استوار خواهد ماند و همواره روزگار خود را در گوشه‌ای هرچند ناچیز، لابلای پرونده‌های سوخته و غبارگرفته ثبت خواهد کرد.



اما نفس راحت و لبخند «کیان» چقدر دوام خواهد آورد؟ پاسخ این راز سربه‌مهر بار دیگر در تصویر کوتاه و مسکوت انتهای فیلم نهفته است: قطره‌اشکی که از گوشه چشم تصویر «مادر» به پایین فرو می‌غلند...





دو فصل از فیلمنامه «شاید وقتی دیگر...»

انتخاب ۱

خانه‌ی مدبر. عصر. داخلی

از پنجره دیده می‌شود که مدبر پیاده می‌شود و به سوی خانه می‌دود و در ادامه‌اش دیده می‌شود که دست کیان گوشی را می‌گذارد روی دوشاخه‌ی تلفن. در باز می‌شود و مدبر داخل می‌شود.

مدبر: سلام، خوبی؟ [می‌رود طرف تلفن] چقدر امروز تلفن مشغول بود.

کیان با کیف خرید می‌رود توی آشپزخانه.

کیان: دوستهای مدرسه‌ای ول نمی‌کردن؛ برای این دوره‌ای که بهت گفتم.

مدبر بارانی‌اش را به جالباسی آویزان می‌کند. در آشپزخانه کیان چیزهایی را که خریده از کیف خارج می‌کند و جابه‌جا می‌کند. مدبر آرام می‌آید و می‌نشیند پشت صندلی.

مدبر: پس - دوستهای مدرسه‌ای!

کیان: ذره‌بینت پیدا شد؟

مدبر: بله - چی؟

کیان: تو هفته‌ی پیش - یعنی در واقع اول آذر، ساعت یازده صبح کجا بودی؟

مدبّر: من؟
 کیان: و با کی - این مهم تره.
 مدبّر: چطور؟ درست یادم نیست.
 کیان: [دست از کار می کشد و طرف او می چرخد] پس چرا من باید
 پنجاه و دو روز پیش یادم باشه؟
 مدبّر: [بالاپوش از تن بیرون می آورد] معما!
 کیان: ولی من یادم اومد؛ اون روز، ساعت ده صبح، من همون جایی
 نشسته بودم که الان تو نشستی - و تنها بودم.
 مدبّر: [نکته‌ی جدیدی دریافته] آه!
 کیان ناگهان افسرده مشغول کار می شود و در همان حال ادامه می دهد...
 کیان: خیال نکن گله کردم، و اینطور نگاهم نکن.
 مدبّر: اون کلمه حراج بود. مرد به زن می گه حراج دیر شد، به حراج
 نمی رسیم!
 هیچ شده در حراج اشیاء قیمتی شرکت کنی؟ شده خودتو به اسم
 پدریت معرفی کنی؟
 کیان که از ورای عینک پنسی اش داشت روی بسته‌ای را می خواند به این کلمات
 برگشته است. به او نگاه می کند و سعی می کند منظور او را بفهمد.
 کیان: یعنی چه؟
 مدبّر: تو به وقت عقب کار می گشتی.
 کیان: حوصله‌م سر می رفت.
 مدبّر: من می گم این دوره‌ی دوستانه رو - برو. همه خودشونو به جوری
 سرگرم می کنن. دوستی دارم به اسم آقای حق‌نگر، زنش نقاشه.
 خب، تو هم اگر روزها حوصله‌ت سر می ره چرا نمی ری به جا کار
 کنی؟ - مثلاً به پرورشگاه.
 ظرف بلور ماهی از دست کیان می افتد و می شکنند. مدبّر پیش می رود. ماهی در
 جستجوی هوا جست و خیز می کند. کیان گویی بر جا خشک شده و توان حرکتش
 نمانده. مدبّر به شتاب تنگی را آب می کند و ماهی را برمی دارد در تنگ می اندازد

و سپس روبروی کیان می ایستد .
 مدبر: چی شد؟
 کیان ترسیده به او نگاه می کند و می نشیند شکسته های کاسه را جمع می کند .
 مدبر: چی شد . حرف بدی زدم؟
 کیان سر برمی دارد و مشکوک به او نگاه می کند .
 کیان: دوست من توی پرورشگاه کار می کنه . هفته ی پیش دوباره رفته بودم دیدنش .
 مدبر هم می نشیند، تنگ ماهی را در دست دارد . کیان در این فاصله واپس زده و عمیق شده است و به نظر می رسد دارد دروناً دور می شود .
 مدبر: خب؟
 کیان: نباید اون ورقه رو می کندی .
 مدبر: [کمی شرمنده] ولی اون شماره ی ثبت احوال بود .
 کیان: دوستم گفت بایگانی اونجا مرتبه !
 از این پس کیان دیگر مرموز و افسرده می شود، و ناگهان فاصله ای پیدا می کند . از جا بلند می شود؛ مدبر نفهمیده و جا خورده ، همانطور نشسته .
 مدبر: [جدی] تو چیزیه !
 کیان ناگهان ول می کند و تند می رود به سرسرا، تلویزیون را روشن می کند و جلوی آن به تماشا می نشیند؛ صدای وق وقوی نقاشی متحرك، مدبر آن را خاموش می کند و همان جا می ایستد .
 مدبر: من می گم زن و مرد باید به هم راست بگن . تو چیزی غیر از این می گی؟
 کیان سر تکان می دهد؛ یعنی که مخالفتی ندارد .
 مدبر: پس قرار اینه که به هم راست بگیریم . تو چته؟
 کیان لبخند بیرنگی می زند .
 مدبر: من خیال می کنم تو چیزی رو از من پنهان می کنی .
 کیان صورت خود را می پوشاند .
 مدبر: بذار جور دیگه بگم - یعنی فقط دارم می پرسم - غیر از من کس

- دیگه‌ای توی زندگی توئه؟
کیان سرش را برمی‌دارد و به او نگاه می‌کند.
کیان: این چه حرفیه؟
مدبّر: قراره به هم راست بگیریم، نه؟ - تکرار می‌کنم، غیر از من کس دیگه‌ای توی زندگی توئه؟
کیان: [گیج] نمی‌فهمم.
مدبّر: چطور نمی‌فهمی؟ ساده‌س، کسی هست یا نه؟
کیان: آره خب، پدرم.
مدبّر: [بی‌طاقت] غیر از اون!
کیان: پدر و مادرم.
مدبّر: آه نه - کسی که من ندونم.
کیان گیج به این طرف و آن طرف سر می‌گرداند و دارد فکر می‌کند.
مدبّر: من حس می‌کنم یکی بین ماست.
کیان: [پر درد] بین ما؟
مدبّر: یکی که تو پنهان می‌کنی!
کیان: [ناگهان چیزی میان گریه و خنده] آه معذرت می‌خوام؛ پنهان نمی‌کردم، بهت می‌گفتم، می‌گفتم -
مدبّر حیران.
کیان: فقط، من الان خودم گیجم.
مدبّر: [وحشت‌زده از روبرو شدن با حقیقت] آه - صبر کن. نه، چیزی نگو، صبر کن. اول درست فکر کن - [خود را آرام می‌کند] پس واقعاً کسی هست؟
کیان: خب آره، بچه. بچه‌مون.
مدبّر: بچه؟
کیان: اینطور می‌گن. آزمایش می‌گه. دکتر می‌گه. یه بچه‌ای داره از راه دوری می‌آد.
مدبّر: آه [دست می‌برد به سرش].

کیان: [افسرده] منم مثل تو خوشحال نشدم.
 مدبر: [جبران کننده] آه، من خوشحالم. خیلی! چیزی که هست - الان منتظرش نبودم.
 کیان: [بلند شده و راه افتاده] بچه‌ای می‌آد. هیچکس منتظرش نیست.
 هیچکی از آمدنش خوشحال نیست. و اون خودش نمی‌دونه.
 [سر تکان می‌دهد] باید فکر کنم...
 صدای پارس سگ؛ کیان يك دفعه وحشت می‌کند.
 کیان: چرا سگها رو جمع نمی‌کنن؟
 مدبر به او نگاه می‌کند. نمی‌فهمدش. نگاه طولانی.

انتخاب ۲

انبار. عتیقه‌فروشی. روز. داخلی

مدبر بالای پلکانی است با چهار پنج پله‌ی آجری، که به انبار آجری وسیعی می‌رسد پر از وسایل دست‌دوم و عتیقه و کمیاب؛ احتمالاً با چند ستون آجری و سقفی بلند. آن‌سر انبار در بزرگ بسته‌ای است دولنگه که احتمالاً باید پشت آن کوچه‌ای باشد و جای بار زدن بارکش‌ها و گذر دیگران. مدبر از پله پایین می‌آید؛ حیران فضا است که در آن چند نور گچ از زیر پنجره‌های سقف روشنایی غبارآلودی به درون می‌تابند. میان وسایل، آقای حق‌نگر با یکی دو مشتری مشغول صحبت کردن است؛ به دیدن مدبر به‌سوی او می‌چرخد.

حق‌نگر: [به مشتری‌ها] تا نگاهی بکنید خدمت می‌رسم - [پیش می‌آید به‌سوی مدبر] سلام، شما آقای وجدانی هستید؟ بله باید خودتان باشید [دست پیش می‌آورد] خوشوقتم.

مدبر: آقای وجدانی بنده رو فرستاد.

حق‌نگر: [کمی غریبه] شما؟

مدبر: [منتظر تأثیری] اسم من مدبره.

حق‌نگر: دوباره دست می‌دهد [باز هم خوشوقتم].

مدبّر: این اسم به نظرتون آشنا نمی آد؟
حق نگر: آه بله، باید روی پرده‌ی تلویزیون یکی دوبار شما رو دیده باشم.
مدبّر: خیلی کم. ما اغلب پشت پرده هستیم.
با هم میان اشیاء و ستونها راه می افتند.
حق نگر: گفتید که میل دارید راجع به اشیاء اصلی و بدلی اطلاعاتی پیدا کنید؛ راجع به قدمت و اصالت اشیاء، یا امکان تعمیر اونها.
مدبّر: سیگار؟
حق نگر: معمولاً اینجا نمی کشیم.
مدبّر: آه بله، امکان آتش سوزی.
حق نگر: [عینکش را برمی دارد و پاك می کند] يك بار اتفاق افتاده و نمی خوایم تکرار بشه.
مدبّر: [تأکید می کند] حیفه که اینهمه ذوق و استعداد از میون بره.
حق نگر: ببخشید.
می رود طرف مشتریانش. مدبّر به آرامی راه می افتد میان وسایل، مجسمه‌ها، گنجه‌ها، ساعت‌های قدیمی، آلات حرب، پایه‌های چراغ، نقاشی‌ها و غیره؛ همه برایش تازگی دارد. حق نگر به طرف او پیش می آید.
حق نگر: متعجبید که این وسایل چطور به کشور ما آمده - از زمان صفویه سفرها و پادشاهان فرنگ هدایایی برای دربار ایران می فرستادند؛ همینطور که انبارهای فرنگ هم از ساخته‌های ما خالی نیست. از اون گذشته ما ملتی هستیم با سابقه و تاریخ؛ مسافران چندین نسل به این طرف با خودشون بهترین‌ها رو می آوردند.
مدبّر: شما اصلو از بدل چطور می شناسین؟
حق نگر: با چشم بسته. تاریخچه‌ی هر شیئی، و دست به دست شدن هاشو حفظیم. این سپر شاه اسماعیل صفویه؛ هفده دست گشته. این تفنگ عثمانی در جنگ چالدران به دست ایرانیان افتاد. ساعت ملکه ویکتوریا که برای ناصرالدینشاه فرستاده شده. [شمشیری از غلاف می کشد] در زمان نادر باهاش گردن می زدند.

مدبر: راستی؟
 حق نگر: شما از کدوم دسته هستید؛ اونهایی که می گن اینجا قبرستان
 خاطراته، یا کسانی که اینجا رو بایگانی تاریخ می شناسن؟
 آه... مدبر:

حق نگر: الان برمی گردم.
 دور شده است به طرف مشتریانش. مدبر می گردد طرف نقاشی خاک گرفته ای که
 نور کجی بر آن افتاده. می ایستد و دقت می کند و دوباره پیش می رود.
 حق نگر: [خندان از کنار مشتریانش] چگونه؟ برای کاری که می خواستید
 این جا مناسب هست؟

مدبر: آه بله، خیلی.
 پیش می رود طرف قاب نقاشی و آن را برمی دارد و در نور می گیرد، و گویی چیزی
 گیج کننده دیده باشد، با فوت محکمی خاک روی آن را پس می زند. تصویری که
 پیدا می شود درواقع همسر خودش است. آقای مدبر حیرت زده می نگرد. آقای
 حق نگر به او نزدیک می شود.

حق نگر: چی پیدا کردید؟ آه نه، اون زیاد قدیمی نیست. حداکثر پانزده سال.
 مدبر: قیمتش - قیمتش چنده؟

حق نگر: نمی شه قیمتی براش تعیین کرد. یعنی درواقع اصلاً مال من نیست.
 امانته؛ چیزیه متعلق به همسرم.

مدبر سر برمی دارد و به او می نگرد؛ حق نگر میان مشتریانش دور شده است. مدبر
 دوباره به نقاشی می نگرد - گیج.



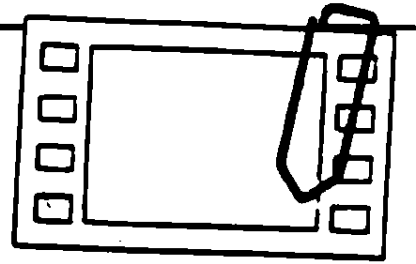


○



۵۳.

☐	
☐	
☐	
☐	مسافران
☐	(بهمن ۱۳۶۹ تا فروردین ۱۳۷۰)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



مسافران

کارگردان، نویسنده فیلمنامه و تدوین: بهرام بیضایی
 برنامه ریز و دستیار کارگردان: حمیدرضا صلاحمند
 منشی صحنه: سعیده خضوعی
 دستیار تمرین‌ها: آتیلا پسیانی
 فیلم از «گروه فیلم لیسا» - ۱۳۷۰
 تهیه‌کنندگان: بهرام بیضایی [تهیه‌کننده عامل]، عباس شیخزاده، خسرو
 خسروی، مجید رودیانی
 مدیر تولید: مهوش جزایری
 مدیر تدارکات: ایرج سرباز
 همکاران تدارکات: محمود رضاخانی، نادر جلائی
 همکاران صحنه: بهمن مدنی، پرویز محقق، شهباز فرهادی
 حسابرس: علیرضا سبزواری
 پوشاک و پس‌آرایی: ایرج رامین‌فر
 دستیار: مرتضی خیرخواه
 سازنده خانه معارفی‌ها: وارتان یوسفی
 نقاشی‌ها: میهن بهرامی
 جامه عروس: آلاله بهمن
 چهره‌گران: فاطمه اردکانی، محمد قومی
 دستیار: الهام غفوری
 زیرنظر: فرهنگ معیری

عکاس: رضا درخشان

مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخمی

فیلمبرداران: مهرداد فخمی، ابراهیم غفوری

دستیاران: حسین کریمی، رضا شیخی

نور: حسین کریمی، هوشنگ غفوری، رضا غفوری

برش نسخه منفی: ناصر انصاری، اکبر کریمی

نوربندی: علی نجفی

عنوان بندی فیلم: کریست هوویان

تصویر بردار عنوان ها: اسدالله مجیدی

ظهور و چاپ: فیلم ساز

صدابردار همزمان: محمود سماک باشی، یدالله نجفی

صداهای افزوده: محمود سماک باشی

تدوین صدا: مهین نیکذات، هایده صفی یاری

موسیقی: بابک بیات

همامیزی صداها: محمود حقیقی [در کانون صدای کانون]

بازیگران: مژده شمسایی (ماهرخ)، جمیل شیخی (خانم بزرگ)، هما

روستا (مهتاب)، مجید مظفری (ماهو)، فاطمه معتمد آریا (مستان)، فرخ

لقا هوشمند (مونس)، باقر صحرارودی (کدیور)، محمدتقی شریفی

(ابراهیم)، هرمز هدایت (حشمت)، ارسلان یزدانی (کیوان)، بهادر

ابراهیمی (کیهان)، جمشید اسماعیل خانی (حکمت)، محبوبه بیات

(همدم)، ساناز و سولماز بقایی (دخترانشان)، غلامرضا طباطبایی (یونس

برهانی)، نیکو خردمند (بهجت برهانی)، حمید امجد (رهی)، پریسا

بیضایی (رها)، آتیلا پسیانی (ستوان فلاحی)، جمشید لایق (سرگرد

نقوی)، آتش تقی پور (صفر مولوی)، شهین علیزاده (مولود مولوی)،

هومن کدخدایی، محمود نمدی، محمدرضا حسن پور (پسرانشان)، لاله و

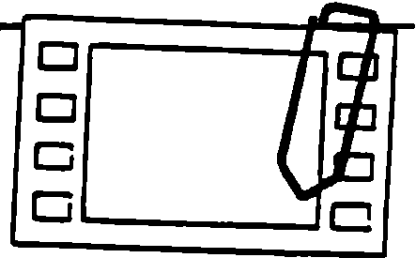
لادن و فرح اعتمادپور (دخترانشان)، کریم اکبری مبارکه (شعبان

سبحانی)، فاطمه نقوی (زرین کلاهی سبحانی)، فرج الله گل سفیدی (برادر

شعبان)، حسن جهان بین (برادر زرین کلا)، عنایت بخشی (الله قلی یآوری)،

فہیمہ رحیم نیا (ہمسرش اعظم)، اسماعیل پور رضا (مچول حیدر پور)،
 مہتاب نصیر پور (ہمسرش عفت)، رضا غفوری، محسن فخاری، رضا
 سمساری (ہمکاران صنفی رانندگان)، مرتضیٰ خیرخواہ، ابراہیم ہانیال،
 بہمن مدنی (رنگ کاران)، جہانگیر فروہر (سمسار، کرایہ ظروفی)،
 مسعود تکاور (پسر و شاگردش)، محمد پورستار (نامہ بر)، نادر
 غازی بیات (پزشک)، فرزانه نشاطخواہ (خانم پزشک)، رضا منوچہری
 (نماینده شرکت حمل و نقل)، علیرضا حبیب پور (پاسبان)، رضا رخشان
 (تصویر بردار ویدئو)، سیامک زمردی (عکاس خبرگزاری)، علی اصغر
 گرمسیری، فواد آیتی، حسن سیدی (بزرگان خانواده)، ژالہ شعاری پریمہ
 شاہین مقدم، ہوشنگ قوانلو خسرو پیمان، فربرز عرب نیا حمید رضا
 ہدایتی، علی اکبر جانبخش کاظم شیرین سخن، محمد حسین وکیلی
 حسنعلی پیرمرادی، ساحرہ متین اختر راستکار، وجیہ لقمانی ام البنین
 تمجیدی، علی عباسی کاظم شعبانی، اکبر قدمی رحمان مقدم (میہمانان).

مسافران



از خانه شهرسازی کنار دریا در شمال، مهتاب معارفی و شوهرش حشمت داوران و دو پسر خردسالش درمی آیند تا با سواری کرایه سیاه‌رنگی به تهران بیایند. صفر مولوی راننده، که آن‌ها مسافر هربار او هستند، ضمن جا دادن وسایل آن‌ها، آینه‌ای را روی باربند محکم می‌کند. پیش از سوار شدن مهتاب رو می‌کند به تصویر و می‌گوید: «ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچکترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم.» سپس سوار می‌شود و سواری دور می‌شود. هنگام گذر از یک روستای سرراه زرین کیلای سبحانی که با شوهرش شعبان بگومگویی دارد می‌رود و خود را جلوی سواری می‌اندازد. در طول راه که همه خود را یکایک معرفی می‌کنند، دیده می‌شود که زرین کیلا نیز در سواری است. اندکی بعد از تصادف دلخراش سواری با یک نفتکش واژگون شده، ستوان فلاحی گزارش جزئیات تصادف را به مقامی آن سوی بی‌سیم می‌گوید. راننده نفتکش و شاگردانش به نام‌های الله‌قلی یاوری و مجول حیدرپور کنار جاده از بد حادثه گریانند.

در خانه معارفی‌ها که هنوز در دست سفید شدن و تمیزکاری است، ماهو معارفی فهرست وسایلی را که باید کرایه شود از همسرش مستان می‌گیرد و می‌رود به سمساری. خواهرش ماهرخ - عروس - ضمن کمک به چیدن وسایل، از هرکسی متلکی می‌شنود و کسی را بی‌جواب نمی‌گذارد. خانم‌بزرگ به مونس که باید دایه بچه‌ها بوده باشد، دستور آماده کردن اتاق مهتاب را می‌دهد. ماهرخ از پنجره اتاقش با رهی برهانی - داماد - از تأخیر مسافران می‌گوید؛ و رفتن رهی که به دنبال خوانچه و چراغانی است، با رسیدن حکمت داوران و همسرش همدم، با شرخی و

متلک‌های دیگر می‌آمیزد. حکمت و همدم سپس برای دیدن مسافران به خانه می‌آیند و می‌فهمند که آن‌ها هنوز نرسیده‌اند. همدم ناچار برمی‌گردد تا به بچه‌هایش که دو خواهر همانندند برسد؛ و حکمت که مانده می‌گوید، سه روز مرخصی گرفته تا به عروسی کمک کند. خانم‌بزرگ امیدوار است که مسافران آینه را جای مطمئنی گذاشته باشند. و می‌گوید: «از چند نسل پیش‌تر سر عقد تک‌تک ما بود. هرکدام در عقد بعدی آن را به عروس نو سپردیم.» با کامل شدن آمادگی خانه تلفن زنگ می‌زند و با حکمت کار دارند. وقتی او گوشی را می‌گذارد همه حکمت را دگرگون می‌یابند؛ و او می‌گوید برایش مشکلی اداری پیش آمده و باید زود برود، ولی پیش از رفتن، آدرس سمساری را می‌گیرد. پس از رفتن او همدم زنگ کوتاهی می‌زند بی‌آن‌که حرفی زده باشد؛ ولی می‌فهمد که صدایش گریان است. نگرانی همه را می‌گیرد.

در سمساری ماهو - برادر عروس - در کار نظارت بر فهرست‌برداری از اشیایی است که برای عروسی کرایه شده. حکمت می‌رسد، و از آن‌چه می‌کوشد آرام‌آرام بگوید، ماهو ضربه می‌خورد. حکمت می‌گوید خودش هم گیج است، و در حالی که چند تلفن می‌کند تا بفهمد اصلاً کجا باید بروند، ماهو رفته‌رفته سفارش‌ها را تغییر می‌دهد و چیزهایی را می‌شمرد که برای سوگواری مناسب‌اند.

در خانه، خانم‌بزرگ متوجه حواس‌پرتی ماهرخ است که قرار بوده پشت دعوت‌نامه‌ها را بنویسد؛ و می‌کوشد به او بفهماند که «آن‌ها در راهند.» ماهو و حکمت می‌رسند؛ و ماهو خبر احتمال حادثه‌ای را به خانم‌بزرگ و ماهرخ می‌دهد. ماهرخ نیم‌جینی می‌کشد، خانم‌بزرگ ولی در آرامش ظاهر می‌ماند و می‌گوید: «این ممکن نیست. آن‌ها قرار است آینه را بیاورند.» رهی و خانواده‌اش می‌رسند که قرار است به آراستن خانه کمک کنند. ماهو به رهی می‌گوید که فعلاً باید دست نگه دارند.

در اداره تصادفات سرگرد نقوی مشروح خبر تصادف را از روی نوشته‌ای می‌خواند تا خبرنگاری آن سوی خط بنویسد.

حکمت و ماهو و رهی در محل حادثه‌اند که در حال پاک شدن از

نشانه‌های فاجعه است. همدم در سواری داوران‌ها از دور می‌نگرند. ستوان فلاحی خبر می‌دهد که راننده حسن سابقه داشته، و زن روستایی که کشف هویت شده بنابر نسخه‌هایش گویا برای معالجه می‌آمده؛ و به منطقه‌های مربوطه اطلاع داده شده تا خانواده‌هایشان در جریان قرار بگیرند.

در خانه، ماهرخ می‌نگرد که کدیور باغبان دارد می‌کوشد درخت همزاد مهتاب را که خشکیده زنده کند. و در همان حال از سمساری صندلی‌ها را آورده‌اند که ابراهیم خانه‌پا می‌دود تحویل بگیرد. ولی در واقع هم ماهرخ و هم مستان منتظر خبر تلفنی ماهو هستند.

ماهو از گورستان سواری‌ها تلفن می‌زند و به مستان می‌گوید که خبر متأسفانه درست است، و برود به ماهرخ و خانم‌بزرگ بفهماند که مراسم باید عوض شود. از جواب مستان ماهو می‌فهمد که خانم‌بزرگ حادثه را باور نمی‌کند.

در راه بازگشت به شهر حکمت از زوال داوران می‌نالد؛ چرا که حشمت و دو پسرش کشته شده‌اند، و او مانده است و دو دخترش که بعدها نام داوران را رها می‌کنند. همدم به یادش می‌آورد که به تأییدیه شورای پزشکی باردار شدن بعدی او با پنجاه درصد خطر مرگ همراه است. و می‌پرسد که آیا او قمار بی‌مادر کردن دو دختر را می‌پذیرد؟

در خانه، خانم‌بزرگ در اتاق آماده مهتاب نشسته. ماهرخ که خود ماتم‌زده است و می‌کوشد بفهماند که «عروسی در کار نیست. مراسم عوض شده.» ماهو می‌آید و خبر می‌دهد که مأمور راهنمایی که شاهد ماجرا بوده در حیاط خانه منتظر است. خانم‌بزرگ به حیاط می‌رود، و آن‌جا ستوان فلاحی روزنامه و خبر فاجعه را به وی نشان می‌دهد. خانم‌بزرگ می‌پرسد: «شما آینه‌ای هم پیدا کردید؟» ستوان فلاحی می‌گوید «به هیچ وجه» ولی می‌افزاید که «صحت خبر قابل تردید نیست.» خانم‌بزرگ می‌گوید: «آن‌ها با خودشان آینه‌ای را می‌آورند اگر آینه‌ای نبوده پس سواری دیگری بوده» و تأکید می‌کند. «او قول داد آینه به موقع می‌رسد. او در راه است.» و سپس، در میان بهت آن‌ها برمی‌گردد به اتاقش

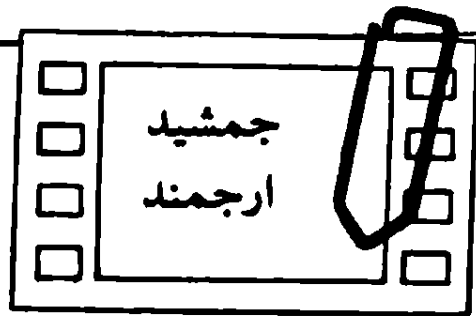
و در را به روی خود می‌بندد. ماهرخ و دیگران آغاز می‌کنند به شکستن نشانه‌های جشن، کدیور درخت همزاد مهتاب را با تبر می‌اندازد و خانه را سیاه‌پوش می‌کنند. رهی نگران قرار عروسی است: «چه قدر در سیاه می‌مانی؟ یک سال یا بیشتر؟» و ماهرخ نمی‌داند: «ما پای آینه‌ای عقد می‌شدیم، و آن آینه شکسته.» هم‌زمان، دیگران آگهی ترحیم می‌نویسند و آن‌چه که باید برای مجلس ختم فراهم شود را می‌شمرند.

در حالی که همه در گورستان بر سر شش گور نواند، و ماهرخ از این اندیشه که «چرا حالا؟ چرا درست حالا؟» از پا در می‌آید، خانم‌بزرگ روی بام با مهتاب حرف می‌زند و او را به کمک می‌خواند تا زندگی تازه ماهرخ به هم نریزد.

مجلس سوگواری. بسیاری از کسانی که برای عروسی آمده بودند خود را در مجلس عزا می‌یابند. و در همان حال خانم‌بزرگ که سیاه نپوشیده از دیگران می‌پرسد که چرا گریه می‌کنند؟ به گفته رهی، «خانم‌بزرگ خیال می‌کند آن‌ها در راهند.» و بعدتر خانم‌بزرگ می‌گوید: «آن‌ها نمرده‌اند تا مراسمی اجرا بشود. ما جمع شده‌ایم و منتظرشان هستیم.» ماهرخ را که از کابوسی پریده، دستی شبیه دست مهتاب نوشدارو می‌دهد. کمی بعد او بر پای خود به مجلس سوگ می‌رود که در آن شش صندلی را به یاد مردگان خالی گذاشته‌اند. حکمت در گفتاری می‌گوید از مرگ چاره نیست و ماهو در سخنان خود می‌گوید که آن پایان کسی نیست. در حیاط، مستان با ماهو از فرزند ناقصشان می‌گوید که فقط ماهی یک بار می‌بینندش؛ و می‌گوید چرا از پرورشگاه دختری به نام مهتاب بر ندارند؟ به زودی شعبان شوهر زن روستایی و همراهانش از راه می‌رسند. از سخنان شعبان که بی‌خود شده و زیان‌گرفته است می‌فهمیم که همسرش داغ نازایی در دل داشته و برای درمان می‌آمده. اندکی بعد همسر صفر مولوی مقتول می‌آید و در پی او شش فرزند؛ و از سوگ خوانی‌هایش می‌فهمیم نمی‌داند چگونه تنها از پس قسط خانه و خرج شش فرزند برآید. سپس، ستوان فلاحی می‌آید که طی گزارشش می‌گوید در رانندگان نفت‌کش علامت قصور دیده نشده؛ و بازماندن مخزن یدک‌کش جلویی در جاده، جاده را

لغزان کرده که این فاجعه از آن است. خانم بزرگ می گوید: «ولی شما آینه ای پیدا نکرده اید!» و چون ماهرخ می کوشد آرامش کند، می پرسد «چرا سیاه پوشیده ای؟» و در برابر حیرت همه می گوید: «برو لباس بپوش دختر جان. او می آید برای عروسی تو؛ بد می شود اگر لباس عروسی به تن تو نباشد.» همه پیچ می کنند که خانم بزرگ دیوانه است. ماهرخ که نمی تواند جلوی این درهم گویی را بگیرد، ناگهان تصمیم می گیرد برود لباس بپوشد. مستان برای جلوگیری یا کمک ناچار در پی اش می رود. حالا رانده نفت کش و شاگردش می آیند تا به مردگان ادای احترام کنند. با ورود آن ها مجلس به هم می ریزد و پسران صفر مولوی مقتول و زرین کلا به آن ها حمله می کنند. همسران آن ها میان جمعیت فغان کنان شاهد کتک خوردن مردشان هستند. به سختی این حمله پس رانده می شود؛ و حالا رانده و شاگردش - شرمنده همسران - مصیبت نامه خود را می خوانند و از صاحب مجلس که رضایت داده بخشش می خواهند. در اوج این سوگ، ماهرخ در رخت سپید عروسی می آید. برخی شادمانه و برخی اشک ریزان شگفتی می کنند. خانم بزرگ به وی گلبرگ می پاشد و بسیاری به احترام برمی خیزند، در همین حال مردگان از در می آیند؛ پیش تر از همه مهتاب که آینه را به دست دارد. ناباوری همگان رفته رفته در تابش آینه جای خود را به شادمانی می دهد؛ ولی در آن میان پیش از همه ماهرخ علامت خود را گرفته است. او لبخند به لبش بازگشته است. آینه در دست مهتاب می درخشد و به نظر می آید آن را می آورد تا به ماهرخ بسپرد. خانم بزرگ می گوید: «آمدند! به شما گفتم که در راهند. او به من قول داده بود. عروسیت مبارک دختر جان!»

مسافران، گشایش بند اجل؟



مسافران بی‌گمان تلخ‌ترین و جدی‌ترین فیلم در منظومه آثار بهرام بیضایی، فیلمساز متفکر و تلخ‌اندیش ماست. بیضایی هم‌پای گذر عمر پرحاصلش، کتاب عمر اندیشه خود را نیز ورق می‌زند، کتابی که هرچه بیشتر ورق می‌خورد، صفحاتی خاکستری‌تر پیدا می‌کند: رابطه‌ای مستقیم و منطقی بین رنگ موهای آشفته او و دل‌مشغولی فکریش برقرار است. از این جاست که مسافران، در چارچوب و ساختار زبان سینمایی خاص بیضایی یکسره وقف بیان سودای ذهنی مردی اهل اندیشه است که در پنجمین دهه زندگی، برگمان‌وار به معمای هستی می‌اندیشد و در دهلیزی‌های این هزارتوی ازلی، این گم‌خانه ابدی آسیمه‌سر ندا سر می‌دهد که:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم فانوس خیال از او مثالی دانیم خورشید چراغدان و عالم فانوس ما چون صوریم کاندرو حیرانیم اما بیضایی برخلاف خیام پس از مرحله حیرت و عجز در برابر معمای هستی، واکنش اپیکوری نشان نمی‌دهد و مخاطب خود را به خوش‌باشی و رندی و بی‌خبری دعوت نمی‌کند، بلکه به تلخی و گزندگی، «داستان پرآب چشم»، می‌سراید. داستانی که هم از آغاز، غرابت خود، بیضایی‌وار بودن خود را ظاهر می‌کند. حکایتی استوار بر اندیشه جبر از یک سو و سلسله تضاد و تقابل‌ها از سویی دیگر، آمیخته و بیان شده با واژگان آشنای بیضایی، عناصر زیان خاص او. اما این همه، بافته بر تار و پود نگرشی ستایش‌گر و جانبدار زندگی. بیضایی قطع نظر از تحلیل‌های فرویدی و تقسیم‌بندی غریزه‌ها به زندگی‌گرا و مرگ‌گرا، سرود ستایش زندگی را با آهنگ مرگ تلفیق می‌کند، گویی در این دیالکتیک، زندگی

برآیند و سنتزگرایی و باارزشی است که باید به هر قیمت جستجویش کرد.

مفهوم جبر (و تقدیر) تقریباً در همه آثار بیضایی از غریبه و مه گرفته تا کلاغ و چریکه تارا و مرگ یزدگرد و شاید وقتی دیگر حضور داشته است. اما برخلاف فیلم‌های دیگر که زمینه و خط درام پررنگ است و اصالت دارد، در این جا چنین به نظر می‌آید که حکایت دستاویزی است آراسته برای طرح و ارائه مضمون و معمایی جاودانی که قرن‌ها و دوران‌هاست روشنفکران دنیا را به خود مشغول کرده و مبنای اصلی و موضوع فلسفه را تشکیل داده است.

مسئله محوری در مسافران، مرگ است و سرنوشت در شکل جبر. برخورد نهایی با این مسئله از طرف فیلمساز، به ظاهر برخورد تازه‌ای نیست. جبر به آشکارترین شکل حاکمیت خود را نشان می‌دهد: گردونه مرگ با مسافرانی معین، در لحظه‌ای معین از نقطه‌ای به راه می‌افتد و شش نفر را به حکم سرنوشت برمی‌گزیند و به مقصد می‌رساند. حلقه‌های جبر به هم بافته می‌شوند اما تنها نه عمودی به شکل زنجیر، که هم عمودی و افقی، همچون کار بافتنی. اولین حلقه در ازل و آخرین آن‌ها در ابد است. بهانه حرکت کاروان مرگ شرکت در یک عروسی است [ستایش زندگی]: دختری در تهران تدارک ازدواج و عروسی را می‌بیند. خواهرش از شهری در شمال به راه می‌افتد تا در جشن شرکت کند. شوهرش و فرزندش نیز شادمانه و بی‌خبر، همراهند (بی‌خبر؟ پس چرا هم از آغاز، خواهر همان‌طور بی‌خبر و سرخوش، رو به تماشاگر و ظاهراً خارج از کادر داستان اعلام می‌کند که این سفر، سفر مرگ است و آن‌ها به تهران نخواهند رسید؟ تقابل مرگ و زندگی، رویکرد مرگ به عنوان قطب دیگر زندگی و ساده انگاشتن و بدیهیت آن؟) اما راننده اتومبیل کرایه حامل آن‌ها و زنی روستایی از میانه راه به قصد سفری فوری به تهران، نیز راهیان دیگر این کاروان می‌شوند. اما چرا؟ آن‌ها چرا باید شریک این سرنوشت بشوند که به کلی زندگی و خطی جدا داشته‌اند و جز در آن لحظه، هرگز ارتباطی با هم نداشته‌اند، همه چیزشان از آغاز جداگانه بوده... اما جبر

است که بی هیچ منطقی آنها را همسفر یکدیگر می سازد. آیا باید در این الگو به دنبال مسئولیت هم بود و آیا عروس جوان مسئول مرگ خواهر خویش است؟ اگر او عروسی نمی کرد یا در این روز خاص عروسی نمی کرد سلسله علت ها به هم می خورد، یعنی یکی از آن حلقه های به هم بافته می گسست؟ در این حال تنها نه خانواده چهارنفری، که راننده کرایه و آن زن روستایی مسافر میانه راه نیز به دام مرگ نمی افتادند. اما نباید یک لحظه هم چنین اتفاقی را آرزو کرد. گسستن یک حلقه کوچک، نظم این منظومه عظیم را درهم می ریخت. درست همچون «در رفتن یک دانه» در یک کار بافتنی که هم دانه های قبل از خود و هم دانه های بعد از خود را می گسلاند و قطعاً همه بافته ها تبدیل به یک رشته دراز می شود. اگر عروسی پیش نمی آمد یا روز آن پس و پیش می شد، بنا بر فرض و فقط با ثنوری، معادله مرگ به هم می خورد، خانواده چهارنفری خواهر عروس، راننده و زن روستایی حتماً از مرگ می رستند، اما چنین اتفاقی نمی تواند روی دهد. علت ها از ازل تا ابد، منظم شده اند. سرنوشت یک لحظه از زندگی هرکسی از آغاز کائنات وابسته به نظم عظیمی است که وجود داشته و دارد و خواهد داشت. همه چیز در عالم چنان روی داده که «باید» می داد و چنان خواهد شد که «باید بشود»: همان که هیچکاک در مردی که زیاد می دانست به اشاره بیان کرد، همان که خیام به زبان شعر سرود:

آن روز که توسن فلک زین کردند و آرایش مشتری و پروین کردند
این بود نصیب ما ز دیوان قضا ما را چه گنه قسمت ما این کردند
همین است که در بیان شگفت و بدیع بیضایی، همه عوامل این اتفاق
ظاهراً ساده تحت دستاویز شرکت در مجلس ترحیمی غریب، گرد
می آیند و هر یک فرصتی مساوی برای تعیین و توزین میزان مشارکت و
انتظارات و ارزیابی نظری نقش وی در حادثه داده می شود. حضور راننده
تانکر نفتکشی که ظاهراً باعث این تصادف و مرگ شش نفر شده از همه
بامعنی تر است: او خود را از جهت «فنی» کاملاً بی گناه اعلام می کند و
سخت بر این عزا می گرید، که یعنی در این حادثه به دنبال مقصر نباید

گشت. هیچ کس و هیچ رویدادی، به اختیار یا حتی به تقصیر موجب مرگ کسی نیست: مرگ حاصل سرنوشت و نتیجه جبر (و قطب دیگر زندگی و ادامه منطقی آن) است. این معنی را افسر پلیس راه که در مجلس شگفت آور ترحیم همگانی حاضر شده به عنوان نظر «رسمی» چنین بیان می کند (نقل به مضمون): در این تصادف همه چیز عادی و طبیعی بوده، هیچ عامل غیر عادی و غیر طبیعی وجود ندارد. بنابراین معلوم نیست چرا تصادف شده و چرا این ها مرده اند.

اما معلوم است چرا، چون باید «چنین» می شد.

در این مجموعه، تنها مادر بزرگ است که «مرگ» را دست کم به شکل مرسوم آن نمی پذیرد و هم اوست که تبدیل عروسی به عزا را قبول نمی کند و سرانجام هم در دیالکتیک تعادلی که سرسختانه بین دو حقیقت مرگ و زندگی، تلخی و شیرینی ایجاد کرده است باقی می ماند و آن قدر پای می فشارد تا همه مردگان را فرامی خواند (اثبات تجربی ارزش گذاری مرگ به عنوان آن سوی جریان زندگی و بدیهیت آن). ظهور مردگان در مجلس ختم عروسی همزمان است با لباس عروسی پوشیدن عروس و حضور در مجلسی به عنوان عروسی و بدین ترتیب معادله شگفت و حقیقی دوباره وارونه می شود. مادر بزرگ از ابتدا مرگ فرزند و نوه ها و داماد خود را قبول نمی کند. به دنبال آینه ای (مظهر زندگی) است که آن ها با خود به تهران می آورده اند و باید در تصادف، شکسته های آن پیدا می شد و چون در گزارش رسمی پلیس اثری از آینه، چه شکسته و چه سالم، وجود ندارد، آیا می توان نتیجه گرفت اصلاً تصادفی نشده تا کسی مرده باشد؟

مادر بزرگ این اعتقاد خود را دنبال می کند، آینه که به عنوان نماد زندگی و روشنی، از ابزارها و عناصر سینمایی مهم بیضایی است، این جا نقش مهم تری پیدا می کند: در تقابل با مرگ، در این سوی قطب هستی، شاهد و قرینه اثبات مرگ، یعنی این حالت آخرین فرایند هستی است. پذیرفتن یا نپذیرفتن آن، معانی وسیع پیدا می کند. یک فرض این است که نپذیرفتن مرگ به عنوان نابودی و نیستی، نشان از وجود دیدگاهی

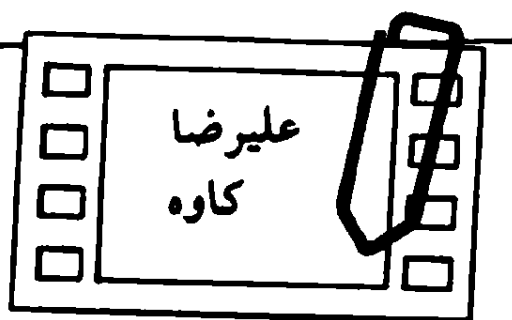
ماوراءالطبیعه دارد، یعنی همان دلمشغولی انسان از نخستین روزهای فعالیت اندیشه در او تاکنون. ماوراءالطبیعه و سرنوشت او بعد از مرگ دیدگاهی فلسفی و ذهنی هم دارد. بیضایی به این معنا بسیار اندیشیده است. در چریکه تارا به قرون گذشته نقب زد و شمشیری به گروگان از زندگان آن قرون نگاه داشت تا سرانجام «مرد تاریخی» از سفری «فرازمانی» در پی شمشیر و محبت، با جسمی مادی به این جهان آمد و عاشق هم شد. اکنون، در مسافران دوباره مردگان، خود همچنان مجسم به این جهان باز می گردند. آیا بیضایی مرگ و زندگی را این گونه می نگرد؟ یا آن که معنای هستی را در ادامه هستی آدمی از طریق عروسی و زایش فرزند می بیند؟ در مسافران، بیضایی را از دو نظر ستایش می کنیم یکی طرح مسئله بغرنج مرگ و هستی به زبان سینما و دیگر، گزینش قالبی آشنا و روان، داستانی ساده و دست آموز ذهن و اندیشه بومی و انتخاب برش درامی تراژیکی برای داستان که مستلزم ساخت و پرداختی نرم و روان از سوی فیلمسازی آشنا به ظرایف و دقایق داستانرایی و میزاسن است. طرفه این که مسافران مجموعه حیرت آوری از تضاد و تقابل هاست که ارزش دراماتیک و بیانی خارق العاده به اثر بخشیده است. این مجموعه، ساختی پیچ در پیچ و تودرتو است که از سطح کلی دیالکتیک عزا و عروسی، مرگ و زندگی آغاز می شود و در درون به اجزای کوچک و حیرت آوری از نازک اندیشی می رسد، مانند تبدیل سفارش ظروف مخصوص جشن به ظروف و لوازم ویژه عزا، به کار گرفتن پستیچی برای بازگرداندن دعوتنامه ها، قطع درخت به وسیله باغبان و خلاصه یک حرکت وارونه وسیع...

برگردیم به آغاز کلام که این، تلخ ترین کار بیضایی است، فیلمسازی که زبان و واژگان و صرف و نحو سینمایی مخصوص خود دارد، اما این جا دیگر نه روایتگر اسطوره عیاری هاست و نه ستایشگر زیبایی ها و نه سراینده تنهایی ها، که فیلسوفانه به تعمق در معضل مرگ و زندگی ایستاده است. آیا بیضایی می گوید:

از جرم گل سیاه تا اوج زحل کردم همه مشکلات گیتی را حل

بگشادم بندهای مشکل به حیل هر بند گشاده شد بجز بند اجل
یا احتمالاً پاسخی به روایت خود پیدا کرده است؟ داوری دربارهٔ این
پاسخ، از خود مسئله دشوارتر است.

باوری ناممکن



سفر قهرمانان در زمان، یکی از عناصر میزانشن و از ابزار اصلی بیضایی در فضا سازی فیلم هایش به شمار می رود. هر یک از آثار او نحوه استفاده از چنین درکی را به شکل ویژه ای بازتاب می دهند: مشخص ترین موارد آینه های روبه رو (فیلمنامه ۱۳۶۱)، طومار شیخ شبرزین (فیلمنامه ۱۳۶۷) و دیباچه نوین شاهنامه (فیلمنامه ۱۳۶۸) هستند که حس مخاطب در روبه رو شدن با این آثار، ساخته تحرک و رفت و برگشت های متوالی زمانی است. مرگ یزدگرد (۱۳۶۱) چنین ویژگی را به نحوی دیگر داراست: در مکانی ثابت شاهد گذر قهرمانان از درون تصوراتشان هستیم. بی اطلاعی از واقعیت، در هر مرحله، بیننده را همراه ایشان به گذشته ای ذهنی می برد. در فیلم های غریبه و مه (۱۳۵۴) و باشو غریبه کوچک (۱۳۶۸)، قهرمانان به همراه مجموعه ای از خاطرات و تصورات از گذشته خود وارد محیط می شوند. با همین برش زمانی است که بازگشت به گذشته برای درک بهتر روحيات و همچنین دلیل حساسیت ها و نابسامانی های احتمالی قهرمان برجسته می شود: اشاره به بازگویی های باشو و صحنه هایی که انگاره ای از مادرش را در کنار نایی می بیند؛ و هم چنین اوج گرفتن قصه به هنگامی که (آیت در غریبه و مه) به سرزمین خود بازگردانده می شود. در ساختار متن تولد قهرمانان، ورود به دنیای فیلم، را با اشاره به گذشته ای مبهم شاهدیم. گذشته ای که آشکار شدنش چندان اهمیتی ندارد، مهم تأثیر آن در انگاره های ایشان است. شاید وقتی دیگر از این نکته کلیدی بهره می گیرد. کیان برخلاف آنچه به نظر می رسد، تنها کسی نیست که زیر سلطه این انگاره هاست. در پایان فیلم بر مقهوریت مدبر و خانواده حق نگر در مقابل گذشته مبهم دو

خواهر یقین داریم. آیا ارتباطی پنهانی با این تصاویر دارند؟ در مسافران، رویارویی عناصر متن با تصویری پیشین نمود برجسته‌تری دارد. عنصر تحرک زمانی به گوناگونی تلقی افراد از گذر زمان ارتباط می‌یابد: همه ورود آینه را پیش‌بینی می‌کنند، اما هیچ حدسی به لحظه ورود منطبق نمی‌شود. افزون بر این شروع داستان از آیین «عروسی» و رسیدن به «عزا» را شاهدیم که زمینه اصلی فیلم را برای فصل پایانی و تغییر در نحوه روایت فراهم می‌کنند: ورود سرنشینان اتومبیل و باورپذیری بیننده از وقوع چنین حادثه‌ای، سینمای بیضایی همواره در تلاش برای خلق چنین موقعیت فراواقعی و مقبولی بوده است. کشف و ریشه‌یابی جایگاه سکانس رویارویی مهمانان با مسافران از چند زاویه قابل بررسی است. این گفتار، کنکاش در مضامین گوناگونی است که برقراری ارتباط میان آن‌ها، نهایتاً به روشن شدن جایگاه سکانس مذکور در مجموعه آثار بیضایی خواهد انجامید؛ در مواردی که لزوم گسترش بحث احساس شده، نمونه‌های برجسته هنر سینما را از نظر دور نداشته‌ام.

آیین‌ها کنش اصلی فیلمنامه مسافران را شکل می‌دهند. به‌طور کلی آیین در آثار بیضایی از ایزرو مهم به‌شمار می‌رود که حاضران، عامل حیات مجدد باوری دیرینه در جمع می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان رفتار قهرمانان را در موارد فراوانی آیینی توصیف کرد. این ویژگی اگر با دقت بیشتری شکافته شود، به نحوی بازتاب تعلق خاطر بیضایی به تحرک زمانی است: هر آیین به‌راستی متجلی گذشته، در زمان حال است. رفتارهای آیینی در سه ژانر وسترن، سامورایی و فیلم نوار پیشینه‌ای قوام‌یافته دارند. در این ژانرها، شکل زندگی و نوع حضور قهرمانان در محیط، متمایز از منش‌های فردی و دیگران تصویر شده است. آنان تمایز را با پایبندی به سلوکی منحصر‌پی می‌گیرند. هم‌گنشی بین جمع و فرد در بحث آیین اهمیت خاص می‌یابد. از سویی، تأثیر حضور فرد موجب می‌شود تا گروه، شکل تازه‌ای به خود بگیرد. نمونه‌های زندگی آیینی قهرمانانه عموماً از همین نوع و ویژگی «تمایز» که بدان اشاره رفت در این

نمونه مشخص است. اگر تمایز را در ساختار متن نشانه‌شناسانه تحلیل کنیم، روشن می‌شود که عمل آیینی چرا همواره محتوایی جاودانه به همراه دارد: در نوستالگیا (تارکوفسکی ۱۹۸۳) گورچاکف تهدید مصیبتی بزرگ را احساس می‌کند، از دمنیکو می‌آموزد که برخلاف آنچه انسان‌ها پیشه می‌کنند - تلاش برای حفظ حیات خویش - باید قواعد متزلزل هستی را ویران کرد تا دنیا از تباهی نجات یابد. او ادامه این سنت را وسیله گفت‌وگو با جهان قرار می‌دهد. تمایز او، ما را در یافتن مفهومی یاری می‌کند: او نشانه‌ای است که با پای‌بندی به سنتی دیرین، تصویری را دوباره حیات می‌بخشد. کلاتر در ریوبراوو (هاکز ۱۹۵۹) می‌داند که پیروزی تنها با پایبندی به سنت «دوئل» به دست خواهد آمد - هرچند که ظاهر آکمک‌های دیگران او را در غلبه بر دشمن مطمئن‌تر می‌سازد، اما باور درونی، او را تا عمل راهبری می‌کند. اثبات حقانیت و ابراز هویت در این محیط همواره با تکیه بر استعداد و توانایی‌های شخصی به دست آمده است. او از حفظ تمایز دست نمی‌کشد تا عملش حیات دوباره اتکای جمع به باور مبارزه انفرادی را تضمین کند.

در «آرش» (روایت ۱۳۵۶)، «حقایق درباره لیلا دختر ادریس» (فیلمنامه ۱۳۶۱)، طومار شیخ شرزین و دیباچه نوین شاهنامه، عمل آیینی فرد و تأثیر آن بر باور جمعی رو به زوال را شاهدیم. دیباچه نوین شاهنامه نقطه اوج استفاده از این مضمون است. فردوسی با خلق شاهنامه، تصاویری آفرید که همچون واقعیت قابل ادراک با زندگی پیوند می‌یابند، اشاره به صحنه‌هایی از فیلمنامه که مکرر و به دنبال «طومارخوانی» افراد از شاهنامه ارائه می‌شوند.

نمونه دیگر هم‌کنشی بین جمع و فرد به مواردی مربوط می‌شود که قهرمان برای همراه شدن با جامعه، «همسانی»، تلاش بر شرکت در آیین دارد. در آثار بیضایی حضور موفق فرد در آیین اگر با پذیرش محیط همراه باشد، نشان از پیوستن او به گروه است. از این جهت، آیین‌های جمعی در ارتباط با سنت‌های فردی قرار می‌گیرند. هرچند که تأثیر فرد را همواره در

نظر داشته است، اما زمینه اصلی زیستی قهرمانان بیضایی را محیط فراهم می‌کند. به همین دلیل، شرکت در آیین برای قهرمانان اهمیت اساسی دارد. «ستیز با اشیا» گویی مصیبت جمعی را جلوه گر می‌کند. «صبر» مهار آن را، نیز اگر پیشه شود. هر اثر دیگرش، آیین‌های جمعی منحصر به فیلم را طراحی کرده است. جمع با برگزاری «آیین ورود» - نظیر مبارزات - فرد را در حلقه پیوندهای درونی خود قرار می‌دهد. آیت تلاشی برای همین‌گونه همسانی دارد و ناموفق است. برخلاف او، باشو این آرزو را محقق می‌سازد. از نخستین سکانس‌های باشو غریبه کوچک به اهمیت آواها در متن پی می‌بریم. این‌که پیام‌آورد و نمادهای دشمنی و دوستی را در خود دارند، براساس همین نظام آوایی، باشو درد و رنج پیشینی وجود خود را به نایی منتقل می‌کند و ما به یاری قطع‌های تصاویر به شعله‌های آتش (تنور)، چهره درهم باشو و چهره نگران نایی، از ادراک و حس هم‌دردی بین این دو آگاه می‌شویم؛ و بعد در برقراری ارتباط ایشان در صحنه‌های طرح اسامی اشیا، شست‌وشوی باشو و در نهایت «رقص زار» نایی شریک می‌شویم. نزهت و قناعت (در «آینه‌های روبه‌رو») نیز در بستر تحولی اجتماعی است که همراه با فروریختن قواعد پوسیده به عنوان بخشی از ساختار جامعه، گذشته خویش را می‌کاوند تا با هویتی جدید به همسانی با گروه دست یابند. در روند این کاوش متأثر از نظام محیط است که یکدیگر را از دل تصاویر، باورها، انگارها و خاطرات می‌یابند. عملکرد نظام محیط در ساختار آثاری که برشمرديم شبیه به نقش آیین‌های ورود جوامع است.

همسانی با گروه در عین حفظ هویت فردی، در مسافران نیز نمود می‌یابد. آماده‌سازی مجلس عروسی، با طرح شاخص‌های فردی قهرمانان همراه است. نوع حرکات دورین و تحرک فیزیکی بازیگران بر این امر تأکید دارند. با همین نوع نگاه نقش ماهرخ را در مقایسه با شخصیت خانم بزرگ در می‌یابیم: پویایی و ایستایی، همچنین تحرک عامی که در این مرحله برای انجام وظایف وجود دارد، در تقابل با تک‌گویی‌های مراسم عزاداری؛ آیین جمعی فردیت‌ها را در ساختار اجتماع جای می‌دهد.

عامل مشترک ناخودآگاه که ایشان را به عمل وامی دارد، در این همراهی نقش اصلی را بر عهده دارد. این مشارکت ناخودآگاه را با تبدیل جشن به عزا بهتر درمی یابیم. در هر دو آیین به جز انگیزه های روشن فردی، گویی جمع بر اثر تمایلی و با هدف غایی پنهانی در تدارک مراسم است. هرچند افراد - به جز خانم بزرگ - از این هدف غایی آگاه نیستند و درگیر مسائل روزمره و معمول خویشند، اما باورها ایشان را بدین سمت می برند. مسئله مهم در نقش دوربین و ترکیب بندی نهفته است. در شروع یا پایان حرکت های دوربین (پن، تراولینگ و...) بر عنصری - شخص یا شیء - تأکید می شود. تأکید بر هویت عناصر را در جای جای فیلم احساس می کنیم: آن جا که چهره ها یکدستی سیاهی مجلس سوگواری را خدشه دار می کنند و آن جا که حساسیت های فردی برجسته اند داوران بر مرگ نامش و ماهو و مستان بر بدخیمی سرنوشت سوگوارانند: فردیت و جایگاه آن در جمع.

جشن عامل بازگشت افراد به درون خویش است. یافتن هراسی که در اشکال گوناگون نمود می یابد - تردید ماهرخ و پرسش هایش، عروسی، برای همدم و شوهرش زمینه های رنج و عذاب را فراهم می کند: هیچ گاه شادی رابطه عاشقانه را تکرار نکرده اند و زندگی خود را خالی از طراوت آن روزها می یابند - اشاره به گلایه های ایشان از زندگی مشترک. این جشن سوگی است بر دنیای از دست رفته آنان. از سوی دیگر فعالیت، جوشش زندگی و زیبایی هایش با سوگواری نیز از دست نمی روند، انتظاری بزرگ وجود دارد - ایمان خانم بزرگ: آینه این بار هم از خطر خواهد رست؛ و کورسوی امید در دل مستان، می توان چشم به راه کودکی منتظر بود - همچون کیان، او نیز انتظار می کشید و هر دو آیین زمینه های نزدیکی به دیگری را در عناصر درون خود دارند: نگرانی ها و اضطرابی که در بطن عروسی پنهان شده است و شادی درونی که با حادثه اتومبیل آسیب نمی بیند. برای تکمیل آنچه پیش از این در مورد عمل فردی در آیین گفته شد، باید به اهمیت موقعیت عنصر در ارتباط با کل (جمع) که همواره در آثار بیضایی نمودار است توجه کرد. فردیت تنها و تک افتاده

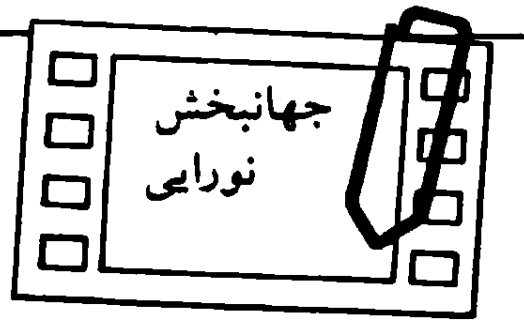
آرش و آمیختگی وی با زمان (جاودانگی) را به یاد آورید، یا لایلا در «حقایق...» که زندگی او را تا حضور و همراهی شمشیر دنبال می‌کنیم. در مسافران انگیزه‌های ناخودآگاه افراد به ورود آینه ختم می‌شوند. همان اهمیت اشیا و بار محتوایی که با حضور خود آشکار می‌کنند. تیر در «آرش» تبلور تمامی پیامی است که قهرمان در دل تاریخ فریاد می‌کند. شمشیر در «حقایق...» باور لایلا به مبارزه و باور ما به تسلیم نشدن او را تصویر می‌کند. برگزاری مراسم بهانه‌ای برای ورود آینه، حضور آن جمع را به همسانی می‌رساند. افراد به عنوان اجزای بافت، به دلیل نیروی القا گروه، و رویارویی با انگاره‌ای که ریشه در باورهای پیشین دارد، با هویتی جدید در جمع مستحیل می‌شوند.

در آینه‌های روبه‌رون نیز قهرمانان در مجموعه تصورات خویش غرق و با تولد دوباره، با محیط همراه می‌شوند. در «زمین» (فیلمنامه ۱۳۶۳) عروج زمانی با درنا و یاور همدلی می‌کند که ایشان با بازگویی واقعه‌ای او را در دیدن انگاره‌ای یاری می‌دهند، همدلی که با کلمات به دست نیامد. از این زاویه بسیاری از بازگشت به گذشته‌ها در فیلم‌های بیضایی را نمی‌توان به عنوان خاطرات قهرمانان پذیرفت. بیشتر انگاره‌ها بر اثر تحریکی خارجی و به‌طور ناخودآگاه بروز می‌کنند و قهرمان در اثر رویارویی با آن غافلگیری و متحول می‌شود. تأثیر این انگاره‌ها در آینده قهرمان شبیه به جایگاه ارکتیپ در روانشناسی یونگ است. خاطره‌ازلی با حمله ناخودآگاهانه ایده‌ای آشکار می‌شود. در شاید وقتی دیگر جمع در مقابل چنین تصویری قرار می‌گیرد. در یک فضای وهم‌آلود، شاهد واقعه‌ای هستیم که وقوع آن بر هیچ یک از حضار قطعی نیست. گویی اشتراکی حاصل از زمینه‌های پیشین درون ایشان، امکان باورپذیری روایت را پیش می‌آورد. این انگاره، عامل همسانی گروه است. ادامه چنین برداشتی، به استحاله افراد در جمع و حضور هر یک با هویت جدید می‌انجامد. ایشان با گذر از حساسیت‌های شخصی به این می‌اندیشند که شاید وقتی دیگر بتوان آینده را بر مبنای این باور گروهی آفرید. رسیدن جمع به ماهیتی منسجم به کنش‌های فصل‌خانه‌حق‌نگر محتوایی آیینی می‌دهد.

اگر برای شکست زمان در فیلمنامه‌های بیضایی نقشی دوسویه قائل شویم و بپذیریم که برای تغییر در نحوه روایت، علاوه بر وجه فلاش‌بک‌گونه آن، می‌توان ماهیتی غیرواقعی نیز متصور شد، سکانس آخر مسافران هویت متفاوتی به خود می‌گیرد. از سویی پیشینی است: ایمان خانم بزرگ به ورود آینه؛ و از سوی دیگر تصویری است گروهی حاصل مکاشفه تک‌تک افراد جمع. راوی آن اذهان افراد و یا رجوع به خاطرات ایشان نیست. روایت از نیروی مبهم و ناشناخته‌ای - برای قهرمانان - نشأت می‌گیرد، نیرویی مسلط بر کلیه کنش‌های محیط که بالطبع اراده‌ی بر تمامی خواست‌های افراد و برداشت‌های ایشان از گذر زمان غالب می‌شود. نتیجه، خلق واقعیتی غیرقابل پیش‌بینی است که سازنده آینده افراد بر مبنای درک جدید ایشان از قرار گرفتن در تجربه مشترک جمعی است. بررسی نظریونگ که عامل بروز توانایی‌ها و وقایع غیرقابل تصور را به تأثیر و ارتباط انسان با روح هستی منتسب دانسته است در صلاحیت این بحث نیست؛ اما از این زاویه می‌توان به نقش راوی/کارگردان به عنوان قدرتی ورای کنش‌های متن و همچنین روایت در سینمای بیضایی پرداخت: در دیباچه نوین شاهنامه پیش از هر انگاره بازگوکننده آن به تصویر معرفی می‌شود: گردش به سوی دوربین. اما پایبندی نویسنده به این سنت استنباط از این روش را ممنوع می‌سازد. در اولین حضور دختر لال فردوسی، حاضران - سواران و مردم بر سرگور - شاهد انگاره‌ای هستند که پیش از آغاز آن، دختر به تصویر می‌نگرد. آنچه او در ذهن خود می‌یابد برای دیگران - حاضران و خوانندگان - نیز روایت می‌شود، اشراف ما حاصل بیان کلامی دختر نیست. این خالق اثر است که حس او را به عناصر متن و ما منتقل می‌کند. در همین فیلمنامه تصاویر مکرری از زندگی افراد گوناگون به هم پیوند می‌خورند، در بعضی موارد حتی بخش‌هایی از قصه‌های شاهنامه بی‌آنکه طوماری خوانده شود، با خاطرات آمیخته می‌شوند. راوی (فیلمنامه‌نویس/کارگردان) همپای بیننده و بازیگران در مکاشفه متن نقش دارد. در شاید وقتی دیگر سکانس سیاه و سفید را نه کیان و نه ویدا و نه هیچ‌یک از حاضران با کلام

روایت نمی‌کنند. همهٔ ایشان در مقابل انگاره‌ای که کارگردان به تصویر می‌کشد، قرار می‌گیرند. دخالت راوی تا حضور کالسکه در خانه حق‌نگر ادامه می‌یابد. تنها اوست که می‌تواند مرز گذشته، حال و آینده را این چنین درهم بشکند. نمونهٔ عالی رفت و برگشت‌های متوالی زمانی را در همشهری کین (ولز ۱۹۴۱) می‌بینیم، صحنه‌ها به ظاهر بازگویی نزدیکان کین به نظر می‌رسد، اما در تمامی آن‌ها نقش راوی اساسی است. در اولین فلش‌بک هنگامی که خبرنگار به دنبال یافتن سرنخ، اسناد را می‌خواند، تصویر از روی خطوط به بازی چارلز کوچک در برف دیزالو می‌شود. ما و خبرنگار تصاویری را شاهدیم که در هیچ سندی ضبط نمی‌شوند. همهٔ فیلم مکاشفه در همین زوایای پنهان وجود یک انسان است؛ همان چیزی که هیچ‌کس را به آن راهی نیست. سکانس پایانی و کشف راز رُز یادگویی الهامی است حاصل این مکاشفه.

نقش راوی در مسافران از همین‌گونه است. قهرمانان در مراسم جشن باکنکاش‌های درونی و در سوگواری با بازگویی مصیبت تصادف مقدمات سکانس پایانی را فراهم می‌آورند. فیلم در یک نظر شبیه به خوابی است که راوی آن هرچند که خالق ذهنی آن است، اما به ناگاه و گویی در سلطهٔ عناصر درونی آفرینش به متن کشیده می‌شود. بخش آغازین فیلم، شروع سفر و تضادی که از همان ابتدا با تعلیق به مقصد رسیدن مسافران وجود دارد، فضای وهم‌آلود تدارکات مراسم عروسی، عکس‌العملی که در اثر خبر تصادف شاهد آنیم، غافلگیری مهمانان، ناتوانی اشخاص در شبیه کردن آن‌چه می‌بینند با آن‌چه می‌خواستند ببینند و در نهایت ورود آینه همه به باور جهان رویارویی و پیچیده روبه‌رویمان منجر می‌شود. انگاره‌ای که می‌بینیم حاصل آیینی است که در آن شرکت جستیم. کنش‌های درونی مسافران را در کلیت آن می‌توان مکاشفه‌ای آیینی برای درک تصویر مشترکی تلقی کرد که نقطهٔ پیوند رؤیاهای بیننده (آنچه بر پرده ظاهر می‌شود)، قهرمانان (عناصر متن) و راوی (خالق) است.



برخاستن از گور

همه چیز از دریایی که آسمانش در مه رقیق صبحگاهی با آن یکی شده، از همه‌تسکین‌دهنده موج، از نغمه مرغان دریا، از زمین و از درخت آغاز می‌شود تا آینه‌ای که این جلوه‌های ناب طبیعت را با روح آدمیان و گذشته آنان پیوند می‌دهد، چند صبحی در تیرگی‌ها از کف برود و سرانجام، به نیروی امید و ایمان، در سپیدی خیره‌کننده جامه یک عروس به میان ما بازگردد.

اگر در مسافران، مضمون کشاکش تاریکی و روشنایی را در متن طبیعت جاودانه‌ای که در فیلم حضور دارد تأویل کنیم، خواهیم دید که رنج، در یک چشم‌انداز وسیع، زائیده تقدیر است و در همان حال انسان را از ایستادگی در برابر آن گریزی نیست. مسافران، به سبب گستردگی و جهانشمولی نگاه فیلمساز، از هر تفسیر محدودکننده‌ای که بخواهد آن را به یک موقعیت سیاسی و اجتماعی مشخص تقلیل دهد، فراتر می‌رود. هرچند عناصری از فرهنگ و هویت ملی ما، به عنوان بخشی از همین طبیعت نامیرا، در بن فیلم می‌تپد و آیین‌های رمزی خود را برای صحنه‌پردازی و آفرینش معانی، به فیلمساز وام می‌دهد.

آن‌چه را گفتم، در میزانشن مسافران دنبال می‌کنم تا مضمون کلی جدال نور و تاریکی - یا به بیان دیگر، زندگی و مرگ - و انعکاس این مایه را در مناسبات آدم‌های فیلم بازایابم. مسافران فیلمی است که تمامی عناصر میزانشن آن (بازی و گفتگو و طراحی صحنه و فیلمبرداری و تدوین و موسیقی...) از هماهنگی جهت‌دار و قوت استادانه برخوردار است و قصه باکشش و ایجاز کافی حکایت می‌شود. طراحی صحنه به کاربرد اساسی‌ترین اشیاء قناعت کرده و پیراستگی و استیلزه شدن

بازی‌ها با دیالوگ‌های پاکیزه و بی‌شاخ و برگ‌ی تناسب دارد که هر واژه آن برای رساندن معنا و کنایه‌ای خاص به دقت برگزیده شده. این همه در خدمت تجسم اندیشه‌ای است که به گوهری‌ترین مسائل نوع بشر توجه دارد به همین دلیل است که گاه لحن خطابه پیدا می‌کند.

از همان ابتدا که آینه خوابیده بر زمین، تصویر آسمان را منعکس می‌کند و یا برداشته شدن و گردش آن، به دریا و درختان می‌رسد و سپس روی سواری سیاه‌رنگ از حرکت باز می‌ماند، کشاکش بین طبیعت (آسمان و دریا و درخت که بعداً به کمک رنگ و قرینه‌سازی‌ها با آدم‌های فیلم همسان می‌شوند) و مرگ (سواری سیاه‌رنگ که مسافران را به قتلگاه می‌برد) به عنوان یک مایه کلیدی، شکل می‌گیرد. اما در پایان ماجرا، آدم‌ها و عروس، پس از گذر از رنج‌ها، در آینه مأوا می‌گیرند و جایگزین طبیعت می‌شوند.

آنچه پیوند و شباهت آدم‌ها را با دریا و آسمان، در وجه ظاهری، ممکن می‌سازد، تنوعی از رنگ‌های آبی است که مشخصاً در لباس کیهان و کیوان، بچه‌های شلوغ و سرزنده حشمت داوران، خود را نشان می‌دهد و بعداً نیز می‌بینیم که به نسبت‌هایی در جامه خانم‌بزرگ و سایرین، و حتی در رنگ در و پنجره خانه داوران، و اشیاء خانه معارفی‌ها جلوه می‌کند. در کنار رنگ آبی، رنگ پوشش مهتاب (مشخصاً) و بعد ماهو و مستان، درجاتی از قهوه‌ای روشن است که با رنگ زمین و درختان پاییزی فیلم قرابت می‌یابد و این همان رنگ لفاف آینه در روی باربند سواری است که باد پیش از رسیدن مسافران به قتلگاه، آن را می‌کند و می‌برد. (همرنگی لباس مستان و مهتاب وقتی معنی پیدا می‌کند که مستان درباره مهتاب به ماهو می‌گوید: «هیچ‌کس به اندازه او مرا نمی‌فهمید.») افزون بر این، رنگ سپید تمام در و دیوار خانه معارفی‌ها را پوشانده و در جامه عروس و روکش‌ها، احساس حضور یک طبیعت پاک و نیالوده را زنده می‌کند (ماهرخ، عروس جوان فیلم، تا صحنه عزاداری، را با کت سفید و پیراهنی با نقش‌های آبی و سبز روشن می‌بینیم). دو درختی که در خانه نام مهتاب و ماهرخ را دارند و به یاد آن‌ها کاشته شده‌اند، یگانگی آن دو را با

طبیعت مؤکدتر می‌کند. عجیب نیست اگر، در متن هشدارها و نشانه‌های شوم، شاهد خشک شدن درخت مهتاب در اوایل فیلم باشیم و تلاش باغبان برای زنده کردن آن بی‌ثمر بماند. در نتیجه، خانواده‌های داوران و معارفی، تکه‌هایی از آسمان و دریا و زمین و درخت و سپیدی روشنایی را در خود جمع کرده‌اند و تنها در فصل سوگواری است که علامت‌های سیاه ماتم بر آن‌ها هجوم می‌برد.

اما مرگ ماتم‌انگیزی که در جاده اتفاق می‌افتد، هشدارهایش را به صورت یک سلسله کنایه و نشانه بدشگون در قسمت‌های اولیه فیلم می‌دهد و آدم‌ها با بازنمایی نهاد خود و عمل‌ها و عکس‌العمل‌هایی که در برابر هم دارند، این حادثه را مانند یک رشته واریاسیون در روی تم اصلی یک قطعه موسیق سمفونیک تکرار می‌کنند (کل فیلم در چهار موومان است: مرگ، انتظار، سوگ، رستاخیز). به این ترتیب، می‌بینیم که عناصر مرگ و زندگی به نحوی تنگاتنگ در وجود آدم‌ها و مناسبات آن‌ها و اشیاء پیرامون جاگرفته و در یک کشاکش دائمی قرار دارند. نخستین هشدارها، حرکت آینه از طبیعت و مکث آن بر روی سواری سیاه‌رنگ، محصور شدن دریا / و بچه‌های پرتکاپو (تمثیل واضح شور زندگی) با میله‌های پنجره، و از کار افتادن ساعت مهتاب است. درست پس از آن‌که بچه‌ها با خوشحالی به خاطر رفتن به عروسی کف می‌زنند، مهتاب به ما رو می‌کند و با سردی و اطمینان می‌گوید: «ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم.» این مقابله کلامی و تصویری عمل بچه‌ها و عکس‌العمل مهتاب، وجه دیگری از معارضه‌ای است که با حرکت آینه از طبیعت و توقف روی سواری بدشگون، تم اصلی فیلم را بنا می‌نهد و واریاسیون‌های این حرکت آینه و محتویات متضاد آن، در موقعیت‌های مختلف فیلم، خود را نشان می‌دهند. هنگامی که در منزل معارفی‌ها، دورین از اتاق عروس (طبیعت/زندگی) می‌گذرد، از طبقه بالا به پایین می‌رود و روی حکمت بهت‌زده که خبر مرگ را شنیده درنگ می‌کند، و آن‌جا که دورین از بازی بچه‌ها در روشنایی تند خیابان شروع می‌کند و با رفتن به درون سمساری نیمه‌تاریک به صوراسرافیل و پرده بهشت و دوزخ

می‌رسد، پژواک‌هایی از مایه اصلی فیلم (حرکت آینه) را می‌بینیم. این نکته ما را به آن لحظه حساس می‌رساند که که کشف کنیم جاده و قتلگاه آن، در وجود خود آدم‌ها و در ساده‌ترین روابط روزانه آن‌ها لانه کرده، هم‌چنان که در ژرفنای هستی هر یک از ما همیشه آینه‌ای برای برانگیختن روشنایی و زندگی بوده و هست.

در ادامه واریاسیون‌ها با یک شخصیت اصلی فیلم، همدم، آشنا می‌شویم. او که همسر حکمت داوران (برادر حشمت) است در نیمه تاریک ماه، در قلمرو دلمردگی و سترونی، روزگار می‌گذراند، نخستین کسی است که از مردن مسافران آگاه می‌شود و وقوع آن را بی‌هیچ بدگمانی می‌پذیرد. برای بیان روحیه همدم در این مورد اشاره می‌کنم به صحنه‌ای که ستوان فلاحی در آخر شرحی که راجع به تصادف و مرگ مسافران می‌دهد به ماهو و حکمت و رهی می‌دهد، از آن‌ها می‌پرسد: «توضیحی لازم ندارید؟» این سؤال او قطع می‌شود به تصویر همدم در اتومبیل که شیشه آن را، به نشانه پذیرفتن سخنان ستوان فلاحی بالا می‌کشد و پس از آن، ایستادنش در میان انبوه اتومبیل‌های مجاله شده تصادفی تمهیدی می‌شود تا چیرگی مرگ را بر محیط و بر ذهن او با برجستگی نشان دهد.

همدم مظهر یأس است چه در گفتار، چه در رفتار، و چه در پوشش. در صحنه‌ای، ماهرخ پنجره را می‌گشاید و دسته گلی را که رهی، شوهر آینده‌اش برای او از پایین به بالا پرتاب می‌کند، می‌گیرد. در پشت سر رهی تعدادی بچه در حال حرکت دیده می‌شوند. گل و بچه‌ها، حس مطبوع زندگی و بالندگی را ایجاد می‌کنند. پس از یک محاوره محبت‌آمیز درباره عروسی و مسافرها، رهی سوار اتومبیلش می‌شود و به محض راه افتادن، یک سواری به گونه‌ای راه را بر او می‌بندد که برای لحظه‌ای احساس تصادف به ما دست می‌دهد. همدم با روسری سیاه از سواری بیرون می‌آید و به ماهرخ که هنوز سرمست از صحبت چند لحظه پیش با رهی است، به کنایه می‌گوید: «اولاش همین جور هاست.» و ماهرخ، بی‌اراده، گل را پشت سرش پنهان می‌کند. در این جا، تمامی عناصر فعال فصل اول

فیلم (طبیعت / سواری سیاه‌رنگ / تصادف) به شکلی رمزی و در پرده، وجود دارند، و در ادامه همین صحنه است که وقتی همدم بر گونه خانم‌بزرگ بوسه می‌زند و بعد از ماهرخ می‌پرسد که مسافران کجا هستند، ماهرخ گل را یک‌بار دیگر پشت خود پنهان می‌کند (در یک دم این احساس مبهم به من دست داد که بوسه همدم، تلخی بوسه یهودا را دارد و نفت‌کشی را می‌ماند که با کوبیدن به سواری حامل مسافران، آن را له می‌کند).

در تداوم جلوه‌های گونه‌گون مایه اصلی و زنجیره هشدارهای بدشگون، هنگامی که ماهرخ از فراخواندن شادی حرف می‌زند (می‌گوید رهی دنبال ساززن‌ها رفته است) پای حکمت لیز می‌خورد و ماهی بلورین از دست او پرت می‌شود، اما حکمت به زحمت آن را از وسط زمین و هوا می‌گیرد (در آستانه فصل عزا، با تسلط غریزه ویران‌گری و خودآزاری، ماهرخ این ماهی را بلورین را می‌شکند). در صحنه کابوس ماهرخ نیز، اجزای مایه اصلی فیلم، یک‌بار دیگر با یک سلسله تصویر و صوت نمادین، در کنار هم قرار می‌گیرند.

اما زندگی هم نشانه‌ها و پاسخ خود را دارد. وقتی ستوان فلاحی مخبره گزارش تصادف را به پایان می‌رساند و در بی‌سیم می‌گوید «تمام»، دوربین از روی چند قلم‌مو و سطل رنگ می‌گذرد و در واقع مژده یک «شروع» را می‌دهد. خانه معارفی‌ها رنگ شده و آماده عروسی و شادمانی است. با مقابله این تصویر و آن کلام، می‌بینیم که آفریدن، جای ویرانی را می‌گیرد. یا پس از صحبت نیشدار همدم، ماهرخ را می‌بینیم که پنجره را می‌بندد و لی‌لی‌کنان آهنگی را زیر لب می‌خواند که چیرگی روشنائی بر تاریکی را پیشگویی می‌کند. نغمه‌های این آهنگ، شباهتی نهایی به موسیقی زیبای آخر فیلم دارد که همراه آن مردگان از گور برمی‌خیزند و به جمع ما می‌پیوندند. در جاهای دیگر از فیلم نیز که نشانه‌های مرگ متراکم می‌شوند و هجوم می‌آورند، ماهرخ بی‌اختیار این آهنگ را زمزمه می‌کند.

ماهیت نیروی تهدید‌کننده شر و عامل تاریکی و ویرانی چیست؟ در

دستگاه معنایی فیلم، پاسخ روشنی داده نمی‌شود و هیچ نیرو یا شخص خاصی به عنوان مقصر معرفی نمی‌گردد. شر، سرشتی کدر و پربلهام دارد. رانندهٔ نفتکش و شاگرد او شر نیستند، بلکه ناآگاهانه و بی‌خبر، وسیلهٔ اجرای شر می‌شوند تا بعداً با یک عذاب وجدان کشنده، طلب بخشایش کنند. با توضیحاتی که دربارهٔ مقابلهٔ مستمر روشنایی و تاریکی در متن طبیعت بی‌مرگ دادم، به نظر می‌رسد که فیلم، فارغ از این‌که شر کیست یا چیست، عمدتاً به امید زوال‌ناپذیری توجه می‌کند که به یاری خانم بزرگ و عروس، بازگشت آینه و روشنی را میسر می‌سازد. مهم این است که در پایان، برخاستن مردگان را از گور و ریزش نور در تاریکی را باور کنیم و به عنوان یک واقعیت بپذیریم (با مهارتی که پدیدآورندگان فیلم از خود نشان می‌دهند پذیرش این خیال دلپذیر به عنوان یک واقعیت باورپذیر، سهل می‌شود).

حالا که شر ویژگی مشخص و معینی ندارد، می‌توانیم مرگ و تاریکی را در متن طبیعت که بستر رویدادها و تنش‌های فیلم است، به عنوان پدیده‌های جبری قلمداد کنیم و تقدیری بودن آن‌ها را (چه در جهان عینی و چه در اعماق روح و غرایز خود) بپذیریم. این تقدیری بودن معنای کلی به آن‌ها می‌دهد و قلمرو مصادیق فیلم را عام‌تر و گسترده‌تر می‌سازد. میزانشن فیلم، به حد لازم دستمایه برای قبول چنین نگرشی، در اختیار ما می‌گذارد. حرکت دوربین، لحن خطابی مهتاب و بازی عروسکی ماهرخ در القاء تقدیری بودن مرگ به خوبی عمل می‌کنند. هنگامی که مهتاب می‌گوید همهٔ آن‌ها در جاده خواهند مرد و سواری به راه می‌افتد، دوربین در یک حرکت عمودی بالا می‌رود و به قلعهٔ ابرگرفتهٔ کوه و آسمان روی آن می‌رسد: لحظاتی بعد در حرکتی معکوس بر کلبهٔ زرین‌کلا، زن روستایی، فرود می‌آید تا او را به سوی سوار شدن به اتومبیلی که به قتلگاه می‌رود، هدایت کند. این حرکت دوربین، با هدف اتصال دادن مرگ به نیروی لایتناهی طبیعت (که خصایص آن در هستی فردی و روح ما نیز انعکاس یافته) طراحی شده است. بنابراین، واقعیت مرگ محتوم، برای کسانی که در پی رسیدن به شادی و آرامش جاده را می‌پیمایند، خصلتی

غافلگیرکننده و تصادفی ندارد. زیرا از قرار معلوم از بهایی که باید برای انتقال آینه بدهند، کم و بیش آگاهند (معرفی راحت و بی دغدغه خود قبل از مرگ به تماشاگر، از همین آگاهی تغذیه می‌کند).

حرکت‌های عروسکی ماهرخ، به عنوان آماج اصلی مرگ و تاریکی، در همان حال که روحیه سرزنده او را می‌رساند، این احساس را پدید می‌آورد که چون عروسکی ملعبه نیروی قاهری به نام مرگ است. حرکات عروسکی وقتی جای شیوه بازی طبیعی را می‌گیرد که پیش از آن اشاره‌ای به مرگ، یا نوعی اتفاق جبری، رفته است. اولین بار ماهرخ را، از پشت، با دو بازیچه عروسکی می‌بینیم که پنجره را می‌گشاید و به درختان آسمان نگاه می‌کند (امتداد همان آسمان روی قلعه کوه که با پیش‌بینی مهتاب در مورد مردنشان، دوربین خود را تا به آن‌جا بالا می‌کشد). هنگامی که خانم‌بزرگ به ماهرخ توصیه می‌کند از مرگ حرف نزنند و درست همزمان با نطقه بستن نخستین دلشوره‌ها، ماهرخ با صدا و حرکات عروسکی می‌گوید: «تلفن زدم کسی برنداشت...» و موقعی که دست‌هایش را چون دو بازیچه عروسکی به جنبش در می‌آورد و به مونس می‌گوید: «آخر من چکار کنم که دوره شما به دنیا نیامده‌ام» همین حس بازیچه تقدیر بودن را زنده می‌کند. حالا دیگر جای سؤال باقی نمی‌ماند که چرا وقتی حکمت را پای تلفن می‌خواهند تا خبر مرگ مسافران را به او بدهند، ماهرخ عروسک‌ها - لعبتکانه فلک لعبت‌باز - را به رقص در می‌آورد (و این تلفن سیاه بعداً در برابر عروس، چون حشره‌ای زشت و غول‌آسا قد علم می‌کند).

با این مقدمات، مهتاب، هنگامی که این‌گونه مستقیم و با اطمینان چشم در چشم ما می‌دوزد و خبر می‌دهد که همگی در این سفر خواهند مرد، نه تنها در خط روایت ایجاد تنش و بحران می‌کند و با یک دلهره فزاینده (به یمن موسیقی فوق‌العاده‌ای که لذت زندگی و درد مرگ را یکجا دارد) ما را در انتظار رسیدن به لحظه و نوع مردن آن‌ها به دنبال می‌کشد، بلکه وقوف خود را بر نتیجه راهی که پیش گرفته آشکار می‌سازد. چنین می‌نماید که مهتاب در میان خانواده داوران و معارفی، از همه آگاه‌تر و دلبسته‌تر به آینه

است و آمادگی بیشتری برای پرداختن بهای نگهداری آن دارد. او آینه را که در جریان آخرین عروسی گم شده بود، پس از مدت‌ها جست و جو در یک سمساری پیدا کرده و پافشاری‌اش در مورد محکم بستن آینه در روی باربند سواری، فقط ناشی از دلوپسی برای شکستن آینه نیست، نشانه حرمتی هم هست که به آینه می‌گذارد و سرانجام اوست که مأموریت تحویل آینه به عروس را به انجام می‌رساند.

مهتاب، همانند همسرایان تراژدی‌های یونانی، سرنوشت خود و همراهانش را با تماشاگران در میان می‌گذارد. این شگرد در فیلمنامه‌نویسی و بازیگری همساز با آن، منطق واقعیت ظاهری را درهم می‌شکند و به ابعاد دیگری از واقعیت دست می‌ساید که می‌توان از آن به «واقعیت شهودی» تعبیر کرد، همان واقعیت خیال‌آمیزی که در پرتو ایستادگی و اعتقاد تزلزل‌ناپذیر خانم‌بزرگ آرام آرام چون شبی رنگ می‌گیرد و سرانجام در صحنه آخر به واقعیت قابل لمس و تردیدناپذیری تبدیل می‌شود (درست به همان‌گونه که فشردن این همه اتفاق در یک محدوده زمانی کوتاه و جمع کردن این همه آدم از جاهای مختلف در زیر سقف یک خانه، به دلیل سبک و شیوه بیانی خاص فیلم، شگفتی برنمی‌انگیزد).

ستوان فلاحی، به عنوان شاهد حادثه، می‌گوید در چهره مردگان اثری از درد و رنج نبود. «حتی شاید تهلخندی هم دیده می‌شد.» ما شاهد لحظه مرگ مسافران نیستیم. اما دیده‌ایم که هیچ نشانی از دلهره و یا اندوه در چهره مهتاب هنگامی که از مرگ قریب‌الوقوع خود با ما سخن می‌گوید، مشاهده نمی‌شود. پاسخ را باید در همان وضعیت کلی طبیعی و تقدیری جستجو کنیم که روشنایی و تاریکی، شادی و حزن، و مرگ و زندگی را در جزء جزء حیات روزانه ما هم نشین و همسایه کرده و امکان آگاهی بر مرگ را فراهم آورده است. این مرگ آگاهی را، به انحاء مختلف می‌بینیم، گاه صریح و گاه پوشیده و به کنایه. فیلمساز با دادن رنگ سیاه به سواری مسافران، به تقویت این آگاهی کمک می‌کند (در زیبایی‌شناسی سنتی، رنگ سیاه به نفتکش به مثابه یک نیروی مخرب داده می‌شود) و

هنگامی که صفرمولوی، راننده سواری، عکس سیاه و سفید خانواده‌اش را برمی‌گرداند، این حس را به وجود می‌آورد که انگار بر بی‌سرانجامی سفرش وقوف دارد (وارونه کردن عکس‌ها یک‌بار دیگر هم اتفاق می‌افتد، آن‌جا که خانم‌بزرگ با قبول مرگ جسمانی مسافران، عکس مهتاب و حشمت و دوپسر آن‌ها را برمی‌گرداند و بلافاصله پس از این حرکت است که شکستن اشیاء و سوگواری آغاز می‌گردد.) این وقوف، در مورد زرین‌کلا، حتی کیفیت گونه‌ای مرگ‌خواهی را پیدا می‌کند. با دیدن سواری، چنان از دور می‌دود و خود را روی پوزه آن می‌اندازد، که انگار کودکی دل‌بند را در آغوش می‌کشد، که انگار داوطلب ریه‌شده و به کام مرگ رفتن است. مردهایی که به دنبال زرین‌کلا می‌دوند چنان حالتی دارند که گویی، عاجزانه قصد جلوگیری رفتن او را دارند. زرین‌کلا می‌رود تا شعبان بعداً در مجلس سوگواری مویه‌کنان بپرسد: «ده تا سواری رد کردی زرین‌کلا. تو این چه دیدی که سوار شدی؟»

به‌راستی در این سواری چه دیدند؟ هر سه خانواده (داوران، زرین‌کلا، صفرمولوی) ظاهراً چیزهای متفاوتی را در پایان جاده جستجو می‌کنند. خانواده داوران در پی شرکت در عروسی است. زرین‌کلا به دنبال بچه است. و صفرمولوی قصد دارد پس از بیست سال بیابانگردی در شهر آرام بگیرد. همه این هدف‌ها، به نحوی کنایی، در معنا و ماهیت آینه‌ای که روی باریند سوار است، یافت می‌شود. آینه، نماد روشنی، زاینده‌گی، آرامش، شادی و هویت است. هر آرزویی که مسافران دارند به یک معنای آن نزدیک است و در طول فیلم می‌بینیم که معنای غنی و چندگانه آینه به تدریج باز و گسترده می‌شود.

آینه به مثابه سرچشمه زندگی و ادامه نسل، مدیون وجود بچه‌هاست. نداشتن بچه، به مفهوم سترونی و عجز در برابر نیروهای تاریکی است. هنگامی که زرین‌کلا، در پایان معرفی خود به تماشاگران می‌گوید، می‌گوید: «فرزند ندارم»، کلام او به تصویر نفتکش و سپس به آتش و خون قطع می‌شود. زرین‌کلا، پاسخ (و مکافات) فرزند نداشتن خود را با این دورنما می‌گیرد.

ماهو و مستان بچه ناقص الخلقه‌ای در بیمارستان دارند که فقط ماهی یک بار او را می‌بینند، همدم دیگر نمی‌تواند بچه‌دار شود و حکمت از تصور نداشتن فرزند پسر و انقراض نسل خانواده داوران به خود می‌لرزد. وقتی که همدم اتومبیل را در بزرگراه در برابر ساختمان بتونی عظیم نیمه‌ساخته نگه می‌دارد و راجع به خطر بچه‌دار شدن با حکمت جروبحث می‌کند، رابطه سرد و تهی آن دو با تمثیل بنای نیم‌ساخته، قابل درک می‌شود. اختلاف بین ماهو و مستان، و حکمت و همدم بر سر بچه تلخی کم و بیش پنهانی را به وجود آورده است که تنها با معجزه بازگشت آینه و درهم آمیختن و یکی شدن تصویر زوجها در پرتو روشنایی آن، از میان می‌رود. ماهو و حکمت تمایلات مردسالاری دارند و همدم و مستان به دختر فکر می‌کنند. مستان از ماهو می‌خواهد بچه‌ای از پرورشگاه بردارند و اسم او را مهتاب بگذارند، حتی می‌گوید که می‌دانسته دل مهتاب پی یک دختر بوده است. فیلم، به جانب حقانیت زنان و ارج‌گذاری به آنان تمایل پیدا می‌کند. در ادامه تسلط نظام مادرشاهی بر فیلم‌های بیضایی از چندین سال قبل، در این جا نیز زنان می‌توانند از عهده این رسالت تاریخی برآیند که با پذیرفتن رنج بی‌شمار، زاینده‌گی و شادی را از میان تاریکی‌ها به چنگ آورند. (روشنایی نهفته در نام‌های مهتاب و ماهرخ بی‌دلیل نیست.)

بچه‌ها البته، مظهر تکاپو و زندگی‌اند و کیهان و کیوان در آغاز فیلم این احساس را پدید آورده‌اند. دو دختر دوقلوی همدم و حکمت نیز، ادامه رویکرد فیلمساز به زن، با سرخی چشم‌نواز پیراهن و شیرینی رفتار، تجسم امید و زاینده‌گی‌اند. بیهوده نیست که پس از مشاجره مختصر همدم و حکمت در بزرگراه، می‌بینیم که در گرمای حضور دخترکان، از هم دلجویی می‌کنند و همدم برای نخستین بار به سوی نیمه روشن ماه گام برمی‌دارد. تصویر او (که تا این جا قانع شده‌ایم بدشگون است) در آینه گنجه‌ای می‌افتد که حکمت می‌خواهد لباس سیاهش را برای عزاداری از آن جا بردارد، اما همدم از او می‌خواهد که به خاطر خانم بزرگ سیاه نبوشد!

خانم بزرگ بیشتر یک اسطوره و شخصیت تمثیلی است تا پیرزنی که در گوشه خانه نشسته و نمی‌خواهد مردن عزیزانش را باور کند. در حرکات خانم بزرگ امساک و ایجازی دیده می‌شود که فقط عارضهٔ سالدیدگی نیست، بازتاب وقار و خویشتن‌داری و ایستادگی هم هست. در ایمان خود به بازگشت مردگان و آمدن آینه، چنان استوار و مطمئن است، که پیچ سوگواران دربارهٔ جنون او بیهوده و نابه‌جا می‌نماید. ریشهٔ نیرومند یک فرهنگ و یک خاطرهٔ مشترک قومی را در ذهن زنده می‌کند. جاده‌ها، پیش از این، دختر و شوهرش را از او ربوده‌اند و حالا در عروسی نوه‌اش، نمی‌تواند مصیبت تازه را بپذیرد. او به جاده‌هایی که نزدیکان را از هم جدا می‌کنند، نفرین می‌فرستد. خانم بزرگ سرانجام مرگ جسمانی عزیزانش را می‌پذیرد، اما آن‌ها را تمام شده نمی‌داند. اولین بار که خانم بزرگ را می‌بینیم، هنگامی است که ماهرخ گلایه می‌کند تا مسافران بیایند او دق مرگ خواهد شد. خانم بزرگ با چند روکش سفید جلو می‌آید و از او می‌خواهد که از مرگ حرف نزنند. او از هرچه که نشانی از مرگ و خرابی و تلخی داشته باشد، بیزار است. آینه‌ای که او طلب می‌کند، شادمانی را فقط به خانوادهٔ معارفی باز نمی‌گرداند. این آینه فناپذیر، با یک زمینهٔ وسیع و عمیق تاریخی نیز پیوند دارد. وقتی که ماهرخ خبر مرگ مسافران را با دودلی و احتیاط به او می‌دهد خانم بزرگ می‌گوید: «نه، ماهرخ این ممکن نیست. آن‌ها قرار است آینه را بیاورند.» و بلافاصله تصویر فرش نفیس و خوشبافتی را می‌بینیم که فرو می‌افتد. این فرش را، که با آینه هم‌ذات می‌شود، در صحنه‌های پیش دیده‌ایم که مشغول تکاندن آن بوده‌اند. فرش خاک‌آلود، در سمساری به صورت آینه‌ای در می‌آید که غبار روی آن را گرفته است. سمساری، فی‌الواقع موزه‌ای است که تمام مظاهر هویت یک قوم و نشانه‌های شادی و عزرا را گرد آورده است. اگر «کیان» در فیلم قبلی بیضایی (شاید وقتی دیگر) از عتیقه‌فروشی، به ریشه و هویت گمشدهٔ خود (مادر) می‌رسد، در این جا ظاهراً جز تعویض ظروف و اثاثیهٔ عروسی با ظروف و اثاثیهٔ مخصوص عزاداری، چارهٔ دیگری نیست. چالاکی پسر سمسار در تبدیل وسایل عروسی به وسایل عزاء، کنایهٔ

دیگری از همنشینی زندگی و مرگ است که در سراسر فیلم بارها به آن اشاره می‌شود.

ماهو به سرعت مرگ مسافران را می‌پذیرد. استاد دانشگاه و روشنفکری است که بیشتر با کتاب سروکار دارد («کتابخانه متحرک» به قول مستان) و در سمساری او را در حال ورق زدن یک کتاب کهنه می‌بینیم. در طول فیلم درمی‌یابیم که ماهو (در درجه اول) و مستان (در مرحله پایین‌تر) عقلی مسلک‌انی هستند که به منطق واقعیت روزمره تن می‌دهند. یکی از درس‌های ماهو این است: پذیرش واقعیت، وقتی که تغییر دادن شرایط از ما ساخته نیست. پس بی‌معنا نیست که با فوت کردن شعله کبریت در سمساری و له کردن سیگار در جاسیگاری (به عنوان استعاره مرگ مسافران) زودتر از همه این واقعیت را بپذیرد و شک و تردید به خود راه ندهد. او حتی منتظر شنیدن نتیجه تلفن حکمت که می‌گوید: «امیدوارم اشتباه کرده باشند» نمی‌ماند. ماهو، از این لحاظ به ستوان فلاحی از همه نزدیک‌تر است.

دیگران نیز خبر مرگ را دیر یا زود می‌پذیرند و تنها خانم‌بزرگ است که بر سر ایمان خود تا آخرین لحظه می‌ایستد و چون یعقوب بازگشت یوسف را انتظار می‌کشد. از برکت وجود اوست که مس طلا می‌شود و ماهرخ در اوج عزا و مویه، جامه عروسی به تن می‌کند تا به شکرانه این ایمان عاشقانه مردگان به میان ما بازگردند. آنگاه که خانم‌بزرگ در میان ریزش برف زمستانی، از مهتاب می‌خواهد که به خاطر تلف نشدن زندگی عروس برگردد، ناگهان چهلچراغ خانه در مجلس سوگواری روشن می‌شود و امید غلبه بر تیرگی سوگ پا می‌گیرد. گویی اشیاء نیز از خواست خانم تبعیت می‌کنند!

خانم‌بزرگ در مرکز بازی حقیقت و مجازی قرار گرفته که فیلم نیرو و جنبش خود را از آن می‌ستاند. ستوان فلاحی با جملات و حرکات کلیشه‌ای، رویکردی کارشناسانه به مسئله مرگ و واقعیت دارد. او نماینده ذهنیتی است که غلبه مرگ را با سند و مدرک تسجیل می‌کند. راننده و شاگردش نیز، مانند او، قدرت قهار مرگ را پذیرفته‌اند، اما علت حادثه را

آنها هم نمی‌توانند پیدا کنند و از حکمت آن سر در بیاورند. وضعیت یک آلت فعل را دارند، و از همین روست که در برابر دوربین، بی‌صدا اعتراض می‌کنند.

صحنه تصادف و آتش‌سوزی، به خاطر نوع فیلم‌برداری و آرایش محیط، کیفیت فیلم‌های خبری مستند را دارد و این با ذهنیت ژورنالیستی ستوان فلاحی که به شناخت قشر ظاهری واقعیت قناعت می‌کند، سازگار است. او می‌گوید که هیچ خطایی از چشم تیزبین قانون‌پنهان نمی‌ماند، اما آینه‌ای در صحنه تصادف ندیده است! (با بازگشت آینه و رخنه نور آن در تاریکی است که ستوان فلاحی شکل تازه‌ای از واقعیت را درمی‌یابد). مردگان که به میان ما می‌آیند، از وسوسه این سؤال آزارنده نمی‌توان خلاص شد که حقیقتاً کدام یک از ما وجود داریم؟ مردگانی که در قلب ما به حضور مبارک خود ادامه می‌دهند و یا خود ما که با گردش مستمر خون در رگ‌هایمان نفس می‌کشیم و راه می‌رویم؟ و آیا آرزوها و خیال‌های ما از زیستن در شلوغی زندگی عینی روزانه اصالت و بهای کمتری دارد؟ در فیلم، مرز میان این دو از بین می‌رود، گور و گهواره، واقعیت و خیال درهم می‌آمیزند و این حرف خانم‌بزرگ مصداق پیدا می‌کند که: «ما همه رویای هم هستیم.»

فصل عزاداری، به روشنی از الگوی تعزیه استفاده کرده است. عرصه‌ای برای شرح مصیبت و روضه و مویه‌گری که به سوگواران امکان می‌دهد با شگردهای نمایشی در تغییر لحن و حالت آهنگ صدا، نقش‌های خود را به خوبی بازی کنند. در این کلبه احزان اثری از اشقیاء و نابکاران نیست. در حقیقت با توجه به مضمون تقدیر، نابکاری وجود ندارد که مورد ملامت قرار گیرد. البته برای چند لحظه، پسران نوجوان صفر مولوی، با عقل نارس و کوتاه‌بین خود، راننده و شاگردش را به عنوان مجرم اصلی زیر کتک می‌گیرد، اما بعداً می‌بینیم که با طلب مغفرت از آنها، همه سوگواران بر خواری این تیره‌بختان اشک می‌ریزند!

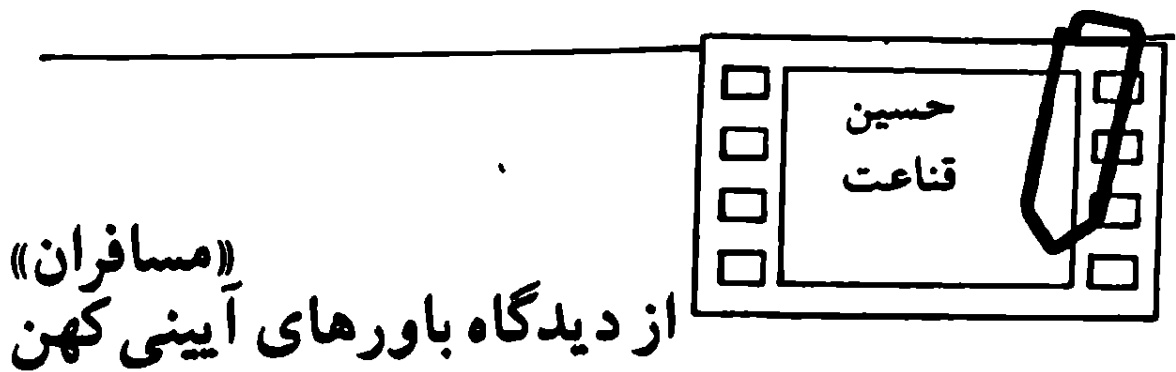
سوگواری نوعی مراسم آیینی برای تنبیه و آزار خود در جهت عذرخواهی کردن از عزیزانی است که قربانی عروسی شده‌اند (ماهرخ در

گورستان به رهی می‌گوید که «آن‌ها به خاطر ما آمدند». پیش از آن، در مقدمه عزاداری، شاهد نوعی واندالیسم و حمله جنون‌آسا به مظاهر زیبایی و خلاقیت زندگی بوده‌ایم. ماهرخ و مستان و همدم و بقیه به جان خانه می‌افتند. و ماهی بلورین و حباب چراغ‌ها و ساعت دیواری خانه و آینه و تابلو و گل را روکش‌های سفید و هرچه را که نشان از بودن دارد خرد می‌کنند و از هم می‌درند. این اعلام یک تسلیم همگانی برای ورود به فصل عزاست.

اگر کابوس ماهرخ نبود، شاید این شب مصیبت فردایی نداشت. رویای ماهرخ او را به دیار آینه و دریا و مهتاب باز می‌گرداند و برای آفریدن شگفتی پایان فیلم مهیا می‌کند. در این کابوس، همه عناصر تصادف تکرار می‌شوند و در یک معارضه دردناک، مظاهر زندگی غلبه پیدا می‌کنند. در تناوب چشم‌آزار نور و تاریکی، دیوارها چون سنگ قبر به ماهرخ فشار می‌آورند و صدای تصادف او را از جای می‌جهاند. در این لحظه است که همه ملایم امواج و نغمه مرغان دریا، جای موسیقی رعشه‌ناک بدشگون را می‌گیرد و دستی به او دوا می‌خوراند. لحاف آبی‌رنگ، بر سیاهی پیراهن سوگواری سنگینی می‌کند و کیفیت آرام‌بخش تکه‌ای از آسمان و دریای نیلگون را به خود می‌گیرد. مونس در جامه سیاه برای دادن دوا به سروقت ماهرخ می‌آید، اما او می‌گوید که دوا خورده است. دستی که دارو را به دهان او ریخت، شاید دست مهتاب بود. اما پیراهن سپید عروسی‌اش که در این لحظه می‌بینیم به پشت در آویزان شده، حس غریبی را برمی‌انگیزد. انگار آن دست‌های شفا بخش از میان این پیراهن به درآمد تا نوشدارو در کام او بریزد!

پچپچه سوگواران بدگمانی که فکر می‌کنند ادامه اصرار خانم‌بزرگ در آمدن مردگان، نخستین نشانه‌های جنون اوست و شروع دوباره مرسیقی رعشه‌ناک و بدشگونی که صحبت‌های درگوشی آن‌ها را همراهی می‌کند (نیمه اول کابوس) ماهرخ را به نیمه دوم رویا (که قلمرو مرغان دریا و هواست) می‌برد و طولی نمی‌کشد که با پیروزی تمام عیار از خواست خانم‌بزرگ، با جامه سپید عروسی در بالای پله‌ها ظاهر می‌شود و

عزاداران را به حیرت می اندازد. مجلس عزا با ناباوری و به آرامی، صورت مجلس جشن را پیدا می کند و مردگان در سپیدی خیره کننده جامه عروسی به میان ما باز می گردند تا عروس و آدم ها جملگی در آینه ها به سوی هم کشیده شوند و به یگانگی برسند. تصویر عروس جانشین انعکاس آسمان و دریا و زمین می شود و چهره هایی که با تابش نور روشن می شوند و در آینه های متقارن کش می آیند و درهم می آمیزند، فضای شگفت انگیزی پدید می آورند که، از میان همه چیز، به لحظه آفرینش شباهت دارد، به روز اول خلقت.



از دیدگاه باورهای آیینی کهن

ما چرا بشکنیم ماهرخ - ما چرا؟

ای آدمیان!

مرا به گریستن می آورید

رنج های من، همه از پریشانان این خانه خالی از آواهاست

بگو به آزدن که برمی آید!

پیام آوران را

مبادا که بی بوسه به خاک بسپرید!

بازسرایی گائاهای اوستا - سیدعلی صالحی

۱. بیضایی از جمله معدود سینماگران ایرانی است که تاریخ سرزمینش را به خوبی می شناسد و از پیکر زخم خورده مادری که همچون ما (اما نه چون ما!) در دامانش زیسته، سخن ها ساز کرده است. مادری که به کرات در هجوم مغول و ترک و... داغ ها به پیکر گرفته و تکه پاره و سوخته - همچون اندیشه های باستانی مان - در خاطره فرزندانش رنگ باخته و به یاد می آورد من واقعی اش، بارها، نقشی از روزگاران گذشته ای که هنوز چهره ای این گونه پیر و پرچروک نداشته به روزنامه ها فرستاد [کلاغ] تا شاید فرزندانش به یاد آورند، اما افسوس که آن ها از یاد برده بودند تنها نه او را، که محمد خوارزمشاه را هم که سرگردان جزایر آبسکون بود [خاطرات سری سلطان در آبسکون] و حتی پادشاهی را [مرگ یزدگرد]. اما تاریخ در آینه نوشته های فرزندی از قوم آریا - که به

مادر دل بسته بود - به گونه‌ای بدیع، به واژه و تصویر درآمده، تا دیگرانش نیز بازبند و بدانند که سم‌کوبه خاکشان، زادگاه وارسته اندیشمندی چون فردوسی بود که از خرد درفش‌ها افراشت و قلم به نان نفروخت و گردن‌فراز، در سرپیچی از کاسه‌لیسی پادشاهان گفت: این نامه گورستان نیست و من سنگ‌تراش، تا بادر می نام هر مرده بر سنگ بیاورم. من آن می‌نویسم که خواب‌زدگان را چشم بینا شود بر خوشتنشان در آینه [دیباچه نوین شاهنامه] و این‌گونه بود که بیست و پنج هزار سال تمام - دور از شهر و دیار - برگفته خویش صاحب‌قدم ماند و حتی اجازه دفن در شهرش را هم نیافت، تا پس از گذشت چند قرن، بینا چشم فرزندی، در دیباچه‌ای نوین، حیاتی دگرباره بخشید، همان‌گونه که او اسطوره‌های باستانی مان را؛ و او آینه‌ای فراز آورد پیش روی طاران خرد تا حقیقت چهره اندیشه‌گر نماشان به نیکی بازبینند.

۲. مسافران فیلمی آیینی است و همچون کارهای دیگر بیضایی دغدغه‌های ذهنی او را دارد. فیلم با آینه‌ای خوابیده بر زمین آغاز می‌شود. سپس خانواده‌ای را می‌بینیم که سرگرم بستن اسباب سفرند. حرکت‌های دورین از همان سکانس ابتدایی آغاز می‌شود و همراه با حرکت کاراکترها، شادی و هیجان آغاز سفر را به خوبی القاء می‌کند و از طرفی مشابهتش را با شادی خانواده عروس - پیش از شنیدن خبر مرگ مسافران - به رخ می‌کشد. بستن راه‌توشه که به پایان می‌رسد، ناگهان یکی از شخصیت‌های فیلم (مهتاب) برشت‌وار به سوی تماشاگر برمی‌گردد و با گفتن: ما به تهران نمی‌رسیم، ما همگی می‌میریم! از یک سو ذهن بیننده را از غلتیدن به دامن توهم، دور می‌کند و از سوی دیگر اولین ضربه غافلگیرکننده را هم بر او وارد می‌کند و تا با فضای فراواقعی و سوررئال فیلم، فصل انتهایی آن قدرها هم دور از انتظار جلوه نکند.

ماشین که به راه می‌افتد، شخصیت‌ها یک‌به‌یک رو به دورین - خودشان را معرفی می‌کنند که در این میان نوع معرفی مهتاب: مهتاب داوارن... آه، نه! معمولاً در این مورد اسم قبلی رو به کار می‌برن... بار دیگر هویت تحقیر شده زن را که با اسم شوهر می‌شناسندش، به بیننده گوشزد

می‌کند. از طرفی در همین سکانس، تنها قبل از معارفه مهتاب است که نمایی از آینه بسته بر سقف ماشین نشان داده می‌شود تا با این کار، بر رابطه زن و آینه تأکید کرده باشد، البته این تأکید، در ابتدایی‌ترین صحنه فیلم هم نشان داده شده می‌شود (یعنی همان نمای آینه خوابیده بر زمین). در این جا اگر زمین را مادر انسان بدانیم، آینه خوابیده بر زمین می‌تواند نمودی از نزدیکی و شباهت زن و آینه که در زایش که توضیح خواهیم داد. در بین راه، زنی که بعداً می‌فهمیم به دلیل نداشتن فرزند - جهت معالجه - در گریز از امتناع همسر، قصد سفر به شهر را دارد، سوار ماشین می‌شود. (در نیمه‌های فیلم، دلیل انتخاب این ماشین هم حضور آن دو کودک مشخص می‌شود). این شخصیت در کنار مستان و همدم مثلث زنانی را تشکیل می‌دهد که هریک با مسئله بچه و خطرات زایش درگیرند. همدم که حاضر است پنجاه درصد خطر مرگ را به جان بخرد تا شاید پسری بزاید و از به ته رسیدن خانواده داوران جلوگیری کند. مستان که با رضایت به آوردن یک مهتاب کوچک از پرورشگاه، درد خویش را از داشتن کودکی ناقص پنهان می‌کند و زن روستایی که برای درمان بارداری، جان خویش را از دست می‌دهد. با تکیه بر همین سه شخصیت و خطرات روحی و جسمانی‌ای که بر خود هموار می‌کند و با توجه به نقش آینه در باورهای باستانی و شباهتش به شخصیت زن، یکی از دلایل سرسختی خانم‌بزرگ بر زنده بودن مسافران، نمود می‌یابد.

بر سفره عقد، «نان نمادی از برکت است و شمعدان، نشانی از دنیای فروغ بی‌پایان و قلمرو اورمزد، چرا که نور و آتش، اهریمن را از خود می‌رانند و از طرفی عروسی مقدمه زایش است و آینه نمادی از آن.» [جهان فروری - دکتر بهرام فره‌وشی] باز هم در کتب کهن داریم که: اگر آینه سفره عقدی بشکند یکی از دو تن (عروس یا داماد) خواهد مرد. [نیرنگستان - هدایت] در این جا چون زن منبع زایش است، حامل آینه می‌شود و آن را از نسلی به نسلی دیگر انتقال می‌دهد. با توجه به اعتقادات بالا، اگر مادر بزرگ را نمودی از آناهیتا (ایزدبانوی باروری) تصور کنیم و جسم زمینی‌اش را در این سن، یائسه و نازا بپنداریم،

می‌توانیم سرسختی‌اش را به انجام جشن عروسی (که مقدمه زایش است) برای او شکل دیگری از زایش بدانیم.

خانم‌بزرگ با گفتن این جمله که: اونا مُردن، ولی تموم نشدن! نشان می‌دهد که مرگ مسافران را باور کرده اما بیش از آن به خوشبختی آن دو جوان معتقد است، پس سرسخت و استوار - بی قطره اشکی - برگشته خویش پای می‌فشرد. از طرفی، گریه نکردن خانم‌بزرگ دلیل دیگری هم دارد. او همان‌طور که آینه را با ایمان باستانی‌اش می‌بیند، مجلس عزا را هم با همان اعتقاد برگزار می‌کند و گریستن بر مرده را حرام می‌داند. همان‌گونه که تارا هم بر مرگ پدر بزرگ نگریسته بود.

اگر کسی بدان جهان شود دیگران را شاید که گریستن کنند و اندوه دارند و شیون و مویه کنند، چرا که هر اشک که از چشم شود، آن رودی شود پیش چینودپل، سپس روح آن مرده آن‌جا بماند و او را از آن‌جا گذر کردن سخت باشد و بتواند بر چینودپل گذریدن [صد در نثر و صد در بندهش] و همین عکس‌العمل‌های مادر بزرگ است که در آن جمع او را به صورت غریبه‌ای در می‌آورد که در همه فیلم‌های بیضایی وجود دارند. غریبه‌هایی که در واقع آشنا ترند، ایرانی‌اند؛ مثل همین فاتح بزرگ که ایرانی است و ارزش شادی را می‌داند و مثل پدرانمان، آفرینشش را در برابر آفرینش زمین و آسمان می‌داند. غریبه و تنهایی مثل خود بیضایی در سینمای ایران.

پس از پیشگویی مهتاب (که ما را به یاد قدرت پیشگویی پرومته می‌اندازد) بیننده به انتظار تصادف یا اتفاقی مرگ آفرین می‌نشیند، اما همه تصادف با عبور یک ماشین یدک‌کش که از مخزنش روغن سیاه بر جاده می‌ریزد، تصویر می‌شود. بیضایی با این کار از یک طرف بر انتظارات کلیشه‌ای بیننده خط بطلان می‌کشد و از سویی دیگر تلاش می‌کند تا تلخی واقعیت را بدون نشان دادن مستقیم‌اش بیان کند و از طرفی حس لازم را نیز در بیننده برانگیزد. در طول فیلم حتی برای یک‌بار هم خبر مرگ مستقیماً به زبان نمی‌آید، اما تلخی‌اش احساس می‌شود. صحنه تصادفی نداریم، اما عمق فاجعه را در گزارش ستوان فلاحی، ماشین‌های

مچاله شده، دود و آتش پس از تصادف، دست‌های خون‌آلود، شیشه‌های شکسته و... احساس می‌کنیم.

موجزترین صحنه معرفی شخصیت‌ها در سکانس ابتدایی خانواده معارفی‌هاست که گرمی برخورد ماهو و مستان نشانه صمیمیت زن و شوهری است و گفته مستان که: متلک هم به خودت بگو استاد گرمی، نوع آشنایی و ازدواجشان را بیان می‌کند و گفتگوی کوتاهش با ماهرخ علاوه بر مشخص کردن دلیل ولوله خانه، نوع نسبت ماهرخ را با ماهو، خودش و با مهتاب بیان می‌کند، دقیقاً همین شگرد ایجاز است که فیلمساز حضور شخصیت‌های بسیار را در فیلم موجه جلوه می‌دهد.

همه در تکاپوی آماده‌سازی عوامل جشن‌اند. شادند و تحرک دارند و در همین چند دقیقه تا رسیدن خبر مرگ مسافران، انگار دوربین هم با ساکنین شاد خانه برای عروسی آماده می‌شود و با حرکت‌های حساب شده‌اش در جشن عروسی ماهرخ پای می‌کوبد. در این سکانس از نماهای ثابت کمتر استفاده شده؛ اما برعکس، پس از رسیدن خبر مرگ به ناگاه دوربین هم از آن همه شور و هیجان و حرکت می‌افتد و با آرامش هنرپیشگان همراه می‌شود، انگار دارد با آن‌ها همدردی می‌کند.

و اما باز هم می‌رسیم به آینه که نماد زایش و تکرار است و در آغوش زن/مادر به نسل‌های بعدی منتقل می‌شود. در این فیلم برای اولین بار آینه از ارزش شیئی‌اش پا فراتر می‌گذارد و هم بهای شخصیتی از فیلم، عیارسنجی شده و در طول فیلم مسئولیت زیادی را بر دوش می‌کشد و به دلیل یافته نشدن در صحنه تصادف، بیننده را - که هم آینه را دیده بود و هم تصادف را - به شک می‌اندازد و در عین دانستگی واقعیت حس انتظار را در او برمی‌انگیزد تا باز هم صحنه پایانی فیلم واقعی‌تر جلوه کند.

۳. [تعزیه ایران (شبه خوانی) نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار و متأثر است. کتاب تعزیه پترچلکووسکی] تعزیه ریشه تئاتر سرزمین ما است. و مجلس عزایی که در این فیلم تصویر شده - به عمد یادآور مجلس تعزیه است و به همین دلیل مجلس عزاداری این قدر غریب می‌نماید. البته این بازسازی تعزیه در فیلم‌های بیضایی

کاری تازه نیست و یک بار در مرگ یزدگرد هم با چنین فضایی روبه‌رو شده‌ایم. اما ژانر سینمایی‌ای بدین صورت، در سینمای ما سابقه ندارد و همین دلیل باعث می‌شود که کسانی مسافران را غیرسینمایی و تئاتری و با تکیه بر این برهان فیلم را تنها اداهای روشنفکرانه بدانند و ردّش کنند. (که می‌گذریم. درستی یا نادرستی این نظریات را گذر زمان به قضاوت بنشیند).

[در تعزیه بازیگران تأسف و اندوه خود را به وسیله متن شفاهی اجرا و بیان می‌کنند] (در این جا ماهو و حکمت) [در تعزیه تماشاگران هم در موضوع قاتلان نمادین و هم سوگواران پس از قتل قرار می‌گیرند] (در این جا همسران راننده و شاگرد راننده و صاحب اصلی نفتکش که پول بیمه را به رخ می‌کشد)، در تعزیه... تعزیه در ایران قبل از اسلام نیز وجود داشته که تراژدی سیاوش و ایادگار زیریران از آن جمله‌اند.

در فیلم‌های بیضایی، کسانی بودند که آمدنشان حادثه می‌آفرید و این بار نیامدنشان. خبر تصادف که قطعی می‌شود، نشانه‌های جشن آرام آرام از بین می‌روند؛ پارچه‌های سیاه از در و دیوار، آویزان می‌شود، تابلوها پاره می‌شود، آینه‌ها می‌شکند و... و خدمتکاران در حیاط، برگ خشک بر سر می‌ریزند. [سیاه پوشیدن در سوگواری و کاه بر سر افشاندن در مرگ عزیزان همه ریشه در سنت باستانی ایرانی دارند] (تعزیه) موسیقی خوب بابک بیات و هماهنگی صدای همسرایان با این سکانس، آن را به یکی از تأثیرگذارترین صحنه‌های فیلم بدل می‌کند.

۴. خانم بزرگ در سرگذشت آینه خانوادگی می‌گوید: توی آخرین عروسی گم شد. اشتباهی رفته بود جزء وسایل سمساری. مهتاب اون قدر گشت تا پیدااش کرد. قرار گذاشتیم خودش نگه داره بعد که ماهو برای کرایه ظروف جشن به سمساری می‌رود، آینه خاک گرفته را در گوشه‌ای می‌بیند؛ آینه بخت خانواده‌ای که گم می‌شود، اما نمی‌شکند و شاید این بار، این آینه منتظر دست‌های جوان ماهرخ است تا آن را به نسل‌های بعد برسانند. در این جا دیگر آینه حتی از ارزش نمادین زاینده بودنش هم فراتر می‌رود و به صورت سمبلی از هویت یک خاندان درمی‌آید.

در حیاط خانه، برای هر فرزندی، درختی کاشته‌اند: درخت ماهو، درخت ماهرخ، درخت مهتاب. خبر تصادف که می‌آید، پیرمرد با کارد می‌کشد روی درخت مهتاب، تا با جاری شدن یا نشدن شیره پوست آن، بر خشکی یا تازه بودنش دلالت کند. اما آن‌گاه که پوست را خشک می‌بیند، پای درخت (شاید ماهرخ!) آب می‌پاشد و شاخه‌ای از آن را می‌شکند (شاید به نشانه زخمی که بر دل ماهرخ نشسته). زخمی که دلش را می‌سوزاند و در ندامت تقصیر ناکرده به تقسیم و جمع کردن استکان‌ها و امی داردش، اما مانع زندگی و رویشش نمی‌شود. همان‌گونه که درخت با قطع یک شاخه از پا در نمی‌آید. آن‌گاه که خبر تصادف قطعی می‌شود، پیرمرد - با تبر - تنه درخت مهتاب را به زمین می‌اندازد اما ریشه‌اش در خاک می‌ماند.

ماهرخ خودش را مقصر می‌داند. رهی اما به عروسی بیش از عزا معتقد است. حکمت به فکر برافتادن دودمان است و مادر رهی هراسناک از این‌که شاید فاجعه را پا قدم آن‌ها بدانند. خدمتکاران هم در این شلوغی به فکر چاپ نامشان در مجله‌اند تا شاید بعد از این همه سال عضوی از خانواده بیندازندشان. مسافران مرده را به وضوح در گفتگوهای دیگران باز می‌شناسیم. همسر راننده مرده، همسر رانندگان زندانی، حتی راننده و شاگردش را هم به همان اندازه‌ای که لازم است می‌شناسیم و در این جمع هیچ‌کس غریبه نیست و از هیچ‌کس هم کینه‌ای به دل نداریم. به راستی مقصر اصلی این فاجعه کیست؟ آیا فکر نمی‌کنید دلیل بی‌پاسخی این پرسش جبری باشد که بیضایی قصد بیانش را دارد؟

راننده و شاگردش، جریان تصادف را که بیان می‌کنند، دوربین در نمایی از روی شانه آن‌ها - سوار بر سکویی - آرام به سوی شش صندلی خالی مسافران می‌رود و با این تمهید زیبا بار دیگر صحنه تصادف القاء می‌شود.

اگر خانم بزرگ مسافران را با خانم بزرگ فیلم کلاغ یکی بدانیم (با این تفاوت که در فیلم کلاغ، خانم بزرگ با یک تصویر به دنبال هویتش می‌گشت و در مسافران با سرسختی و اعتقاد، هویتش را پاس می‌دارد و به

انتظار آینه و تصویر می‌نشیند، می‌توانیم صحنه انتهایی مسافران را به عنوان تکلمه‌ای بر فیلم کلاغ تلقی کنیم که مادر بزرگ، هویت گمشده‌اش را در آینه باز می‌یابد.

۵. و اما فصل پایانی فیلم: جان هینلز انگلیسی، متخصص تاریخ ادیان، دین‌شناس تطبیقی و مذاهب و هنر ایرانی در کتاب شناخت اساطیر ایران می‌گوید: جاودانگی تنها به معنی نوید پاداش اخروی نیست بلکه در حقیقت جایگاه حقیقی انسان است، زیرا آن‌چه به ظاهر انسان را نابود می‌کند، یعنی مرگ، سلاح اهریمن است. انسان برای زیستن ساخته شده است و نه برای مرگ. اگر فرضاً مرگ سخن آخر باشد، در این صورت اهریمن پیروز نهایی است و نه خدا.

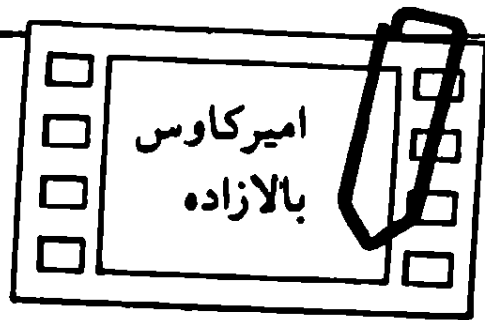
ماهرخ که با لباس سفید از پله‌ها پایین می‌آید و همه، شادی او را باور می‌کنند؛ مسافران با آینه‌ای در دست از در وارد می‌شوند. نور آینه بر همه می‌افتد و روی ماهرخ ثابت می‌شود، زنی که باید آینه را به نسل بعد انتقال دهد. مسافران روی سکویی (مانند همان سکویی که راننده و شاگردش را به طرف صندلی خالی می‌برد) به جلو می‌آیند و زندگی ماهرخ و رهی — در کنار هم — بار دیگر آغاز می‌شود. در توجیه سکانس آخر، باورهای کهن می‌گوید: «پنج روز آخر سال پارسی، یعنی روز بیست و شش اسفند ماه را روز گاسانیک می‌نامند و مخصوص یادآوری درگذشتگان است. در این روزها فرورها در شادی و خوشی خانواده شریک می‌شوند و مدت ده روز مهمان خانواده خود هستند و علاوه بر آن‌که هرگاه فراخوانده شوند به یاری خانواده می‌شتابند، سالی یک‌بار نیز به طور جمع به زمین می‌آیند. در این روزها خانه باید پاک باشد. در خانه و خاندان باید صلح و صفا برقرار باشد.» (جهان فروری) اما ادبیات با سوژه‌ها و اتفاقاتی این چنین در سناریو به دو صورت برخورد می‌کند. مارکز در مصاحبه‌ای می‌گوید: «اگر بگویید فیل‌هایی در آسمان پرواز می‌کنند، مردم سخن شما را باور نمی‌کنند، اما اگر بگویید چهارصد و بیست و پنج فیل در آسمان است، مردم احتمالاً باور می‌کنند. هرکس می‌تواند هر چیزی را بنویسد به این شرط که باورکردنی باشد.» با تکیه بر قاعده فوق، می‌توان فصل پایانی

مسافران را نمونه‌ای از رئالیسم جادویی در سینما دانست (همان‌گونه که سکانس پایانی فیلم باد - آب - خاک هم به این نوع ادبیات نزدیک بود) اما قاعده بالا می‌تواند تعریفی برای سوررئالیسم نیز باشد که به زعم نگارنده، دلیل فراواقعی بودن کار از همان ابتدا؛ فصل آخر مسافران به سوررئالیسم نزدیک‌تر است، تا رئالیسم جادویی. چرا که اگر یادمان باشد در صد سال تنهایی هم فضای کلی داستان، رئالیستی بود و تنها در مواقعی به‌خصوص به مسائل غیرواقعی، حقیقی و ملموس جلوه داده می‌شدند، مثل آن‌جا که رم‌دیوس خوشگله با ملحفه به آسمان رفت و یا آن‌جا که باران گل زرد بر زمین بارید.

مرز کاملاً مشخصی میان سوررئالیسم و رئالیسم جادویی وجود ندارد. اما فصل پایانی مسافران، نام هر مکتبی را که بخواهد به یدک بکشد، در نتیجه کار تأثیری نخواهد داشت و بیضایی مسئله آیینی را به گونه‌ای به ما نشان داده که باورش می‌کنیم؛ همان‌گونه که قرن‌هاست ضحاک را با مارهای دوشش باور کرده‌ایم و از وابستگی به مکتب ادبی خاصی سخن نمی‌گوییم و آندره برتون و فیلیپ سوپو با کتاب میدان‌های مغناطیسی‌شان (۱۹۲۱) اولین نویسندگان سوررئالیستی می‌دانیم و به شاهنامه خودمان از این دیدگاه نگاه نمی‌کنیم.

با گشتن آینه روی چهره‌های متعجب و خندان و انعکاس چهره تمام‌رخ ماهرخ سفیدپوش در آن، لبخندی بر لب‌های خانم‌بزرگ نقش می‌بندد که انگار از نگاه خانم‌بزرگ فیلم کلاغ، هویت و جوانی خود را در چهره ماهرخ جوان می‌یابد. ماهرخی که می‌تواند بزاید و تکرار شود. خانم‌بزرگ با دیدن مسافران (و آینه‌ای که انحنای قابش مشابه قاب عکس‌های آن‌ها - البته به جز قاب عکس زرین‌کلا - در مجلس سوگواری است) می‌خواهد با شادی از جای برخیزد که به ناگاه وسط راه می‌خکوب می‌شود و برجا می‌نشیند. مانند کسی که باری بزرگ را به منزل رسانیده و نیازمند آرامش است. آرامشی که می‌تواند در آن به تمام نشدن زندگی، زایش ماهرخ، کودکان دیگر و... بیاندیشد. لبخند آخر خانم‌بزرگ، علاوه بر اعتقاد او به زندگی و زایش و تکرار (همچون آینه)، بار دیگر گفتگوی

ماهرخ و رهی را به یادمان می آورد که:
ماهرخ: ما پای آینه‌ای عقد می شدیم و آن آینه شکسته.
رهی: ما چرا باید بشکنیم ماهرخ. ما چرا؟
آری! ما چرا؟!
توضیح مؤخره: «رازآمیز بودن کارهای بیضایی آن را همچون آینه‌ای
می‌کند که هرکس خویش را در آن به گونه‌ای می‌بیند.»



مسافران و تفکر سنتی

آنچه در پی می آید، بخش بسیار کوتاهی از بحثی است که در کلاس‌های درس «تمثیل‌شناسی» در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران، گروه نمایش، در سی‌ام فروردین ماه امسال (۱۳۷۱) درباره فیلم مسافران ارائه شد. نگارنده به منظور آشنا ساختن دانشجویان با فرهنگ و اساطیر ایران و نمودن جنبه‌های کاربردی مطالب، این فیلم را به عنوان دستمایه کار برگزید. در ضمن از استاد «بهرام بیضایی» نویسنده و کارگردان اثر نیز دعوت به عمل آمد تا با شرکت در نشست مذکور به سؤالات مختلف شرکت‌کنندگان پاسخ گوید. ایشان علی‌رغم گرفتاری‌ها و مشکلات فراوان خود صمیمانه و بی‌ریا درخواست را پذیرفت و با وجود نبود امکانات مناسب (از قبیل سالن سخنرانی، بلندگو و امثال آن) در جمع دانشجویان حضور یافت و پرسش‌های حاضران را پاسخ گفت.

ذکر این نکته ضروری است که در گفت و شنید یاد شده همچنین از دوست و مربی عزیزم محمد آقایی‌زاده ساحلی (سعید ساحلی) که سال‌هاست با دقت و وسواس خاص در آثار بهرام بیضایی می‌پژوهد، خواستم گوشه‌هایی از حاصل کارش - به خصوص در مورد فیلم مسافران - را در اختیار مشتاقان و علاقمندان قرار دهد. وی که اینک مشغول تألیف کتابی در مورد این فیلم است، حدود یک ساعت و نیم به تحلیل سکانس به سکانس اثر پرداخت و با توجه به محدودیت زمانی توانست حتی یک‌دهم مطالبش را عرضه کند. امید که نوشته‌اش هرچه زودتر انتشار یابد.

در فیلم مسافران با دو نوع «زمان» سروکار داریم. زمان تاریخی (مدرن)، زمان سنتی (اسطوره‌ای). نخست بهتر است این زمان‌ها را بشناسیم.

— زمان تاریخی (مدرن): زمانی است که آغاز و انجام دارد. به عبارت دیگر، تاریخ «انسان» را از گاه تولد تا هنگام مرگ دربر می‌گیرد. از آن‌جا که این زمان شروع و پایان را به هم می‌پیوندد، آن را زمان «خطی» نیز می‌خوانند. در متون کهن نظیر «بندهش» بدین زمان، زمان «کرانه‌مند» گویند.

— زمان سنتی (اسطوره‌ای): زمانی است که ابتدا و انتهای ندارد و در واقع می‌توان آن را زمان الهی (سرمدی) دانست. انسان باستانی جهان را همچون دام و بازیچهٔ یاوه و کودکانه‌ای می‌انگاشت که به قصد فریب او طراحی و تهیه شده است. نیکبخت کسی است که دنیا را به حال خود وانهد و برای سنگ و گِل، جان و دل از دست ندهد. سنت همواره بر این پای می‌فشرد که زمان کرانه‌مند از بطنِ زمان بیکرانه سر برزده و در اصل جزئی از آن و وابسته بدان است. بنابراین، زمانِ خطی را یکی از قطره‌های زمان دایره‌ای (اسطوره‌ای) می‌دانستند. در نتیجه، پایان زمان خطی هر فرد (مرگ) به منزلهٔ نیستی وی پنداشته نمی‌شد، بل آغاز راه تازه‌ای به حساب می‌آمد. از این رو گیتی را می‌نکوهیدند و آن را مزرعهٔ آخرت (مینو) برمی‌شمردند. کشتگاهی که بشر فانی در نهایت همان چیزی را می‌دروید که می‌کشت. تفاوت میان دو نوع زمان را چنین می‌توان نشان داد:

در زمان خطی (تاریخی) مرگ = پایان

در زمان اسطوره‌ای (سنتی) مرگ = آغاز

و اما بینیم سنت چیست؟ سنت مجموعهٔ کاملی است از اندیشه‌ها، افکار، آداب و رسوم که هویت ما را شکل داده است. از آن‌جا که این مجموعه ریشه در اصلی اساسی دارد که آن را «جاویدان خرد» (حکمت خالده) تعبیر توان کرد، همواره نو و تازه است و تغییر و دگرگونی ایام و روزگار در آن نقشی ندارد. باستانی است از صورت baza، اوستایی به معنی مستمر، پویا، جاری و به تعبیری همیشگی. آن‌چه برخی

صاحب نظران «ابدیت ایران» می‌گویند. سرچشمه تفکر جاویدان خرد است که از منبعی برجوشیده که کهنگی و پوسیدگی در آن راهی نیست. البته همه کتاب‌های عتیق - از گاهان زرتشت گرفته تا ودانته هندوان، عهد عتیق و جدید و قرآن و کریم - مالا مال و لبالب از حکمت خسروانی (حکمت اشراقی) اند. حکمتی که ظلمت را به نور، مرگ را به زندگی، نکبت را به سعادت و غم را به شادی برمی‌گرداند.^۱

انسان امروز با قطع پیوند از گذشته و سنت (انقطاع فرهنگی) خود را در چنبر زمان تاریخی (خطی) به اسارت افکنده است. او می‌داند که میرا است و ناگزیری مرگ را به عنوان سرشتی گریزناپذیر پذیرفته است. پس می‌کوشد به اشکال گوناگون از چنگ این تقدیر محتوم برهد تا جاویدان بزید. ولی مگر در عالم خاک می‌توان به جاودانگی رسید؟

میرچا الیاده می‌نویسد: بشر معاصر از آن‌جا که سنگینی و هیبت مرگ را با تمام وجود احساس می‌کند، در پی آن است که به هر وسیله ممکن از بند زمان بگریزد. از همین رو به نوشتن کتاب و آفرینش آثار هنری (تصویرگری، فیلم‌سازی، رمان و داستان) دست می‌یازد تا نامش را باقی نگه دارد. می‌پندارد من خواهم مرد، لیک اثرم نامم را زنده خواهد داشت. از سوی دیگر، مردم به سینما و تئاتر می‌روند تا برای ساعاتی چند از زمان میرایشان به‌در آیند و به زمان فیلم یا نمایش، که صورتی برساخته از زمان اسطوره‌ای است، پیوند بخورند. با تمام این احوال و با وجود پیشرفت‌های بسیار جدی پزشکی، صنعت، فن‌آوری و... انسان همچنان با مسئله خامض «مرگ» دست به گریبان است و راهی برای گریز از آن ندارد. اما آدم‌های باستانی اضطراب و دهشت مردمان امروزی را نداشتند و با به جای آوردن آیین‌ها و مناسک خود را به زمان اسطوره‌ای می‌پیوستند و بسی بهتر و خوشتر از ما می‌زیستند.

«... اساطیر مدام متذکر می‌شوند که از حوادث شکوهمند و

۱. شگفت آن‌که کانی نادانسته هرچه را کهنه و پوسیده و عقب‌مانده می‌بینند. سستی می‌خوانند.

خیره‌کننده‌ای که بر روی زمین روی داده است و جزئی از این «گذشته باشکوه»، اعاده‌پذیر و بازیافتنی است. تقلید از اعمال اسوه‌مانند نیز وجهی مثبت دارد: آیین انسان را بر آن می‌دارد که حدود خویش را اعتلا بخشد و خود را هم‌تراز خدایان و قهرمانان اساطیر سازد و در عرض آنان قرار گیرد تا بتواند کارهایشان را انجام دهد. اسطوره مستقیم یا غیرمستقیم، موجب «عروج و اعتلا»ی انسان می‌شود.^۱

به فیلم مسافران بازگردیم. معلمانی که از یکی از مناطق کنار دریا برای رساندن آینه‌ای به مجلس عروسی به سمت تهران حرکت می‌کنند. در راه زنی روستایی که ظاهراً نازاست، به منظور معالجه در شهر با آن‌ها همراه می‌شود. یکی از معلم‌ها به بینندگان می‌گوید: «هرگز به شهر نمی‌رسیم، ما می‌میریم».

در شهر خانه‌ای قدیمی را می‌آیند. پیرزنی که در این خانه به شکل سنتی روزگار می‌گذراند، ناظر به همهٔ امور است. خبر تلخ درمی‌رسد و شادی به سوگ بدل می‌گردد.

اگر پوستهٔ روی اثر را کنار بزنیم و بکوشیم به ژرفای آن راه یابیم، ابتدا با این پرسش مواجه می‌شویم که چرا معلم‌ها می‌میرند؟ ظاهراً جامعهٔ مدرن به تعلیم و تربیت سنتی اعتقادی ندارد و آن را بیهوده و زائد می‌انگارد و درس و مدرسهٔ امروزی و دانشگاه و تحصیلات عالیه را، که عملاً ناکارا بودن خودش را به اثبات رسانده است، جایگزین آموزش کهن کرده است. در نتیجه معلم‌های واقعی که حامل پیام‌هایی (= آینه) برای بشر هستند، باید از میان بروند و البته اتومبیل بهترین وسیلهٔ این کار است. جالب آن که پیام (آینه) رخ درمی‌پوشد (در حجاب می‌رود) و هنگامی که پرده‌ها برمی‌افتد، جلوه‌گری می‌آغازد. مرگ زنی روستایی در کنار معلمان نیز به منزلهٔ نازایی و سترونی و در عین حال نابودی سیستم روستایی سنتی در برابر تمدن جدید است.

با مرگ معلمان در واقع دو طرز فکر با هم رویاروی می‌شوند. اکثریت

۱. الباده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، جلال ستاری، توس ۱۳۶۲، ص ۱۴۹.

جامعه شرایط موجود (مدرن) را گردن نهاده و در زمان خطی (تاریخی) به سر می‌برند و بنابراین، «مسافران» را از دست‌رفته تلقی می‌کنند. تنها یک پیر (نماد پیر معنوی راه‌شناس) که در این جا زنی است که در خانه‌ای سستی می‌زید، به مروا و مرغوا (فال نیک و بد) اعتقاد دارد و برای هر یک از فرزندان درختی (نماد رویش گیاهی، همچون مشی و مشیانه که از شاخه ریواسی برآمدند) در حیاط منزل کاشته است، مرگ مسافران را برنمی‌تابد. فقط هموست که راز زمان اسطوره‌ای (ستتی) را دریافته که «مرگ نیست، حیاط است» و «مسافران» نه در پایان که در آغاز راهند. او بیش از هر چیز نگران آینده (پیام، رمز تجلی) و به جای هر پرسشی ابتدا از آن می‌پرسد. عروس و داماد جوان هم در میانه این دو شیوه اندیشه سرگردانند و راه به جایی نمی‌برند. رویارویی دو جبهه متخاصم با یکدیگر (که به شکل رمزی نبرد دائمی و همیشگی نور و ظلمت را در فرهنگ ایران بازمی‌تاباند. نک به صحنه‌های سیاه و سپیدی که بیضایی در اثرش خلق کرده است) سخت بالا می‌گیرد. پیر در میانه کارزار تنها و در اقلیت است و اکثریت (استاد دانشگاه، بساز و بفروشی که خانه خانم‌بزرگ را یک مجتمع آپارتمانی مدرن می‌بیند، پلیس‌راه و دیگران) که عقل جزیی را برای تمشیت امور به کار می‌گیرند، وی را همچون مجنونی سودایی می‌نگرند. در فیلم، این خانم‌بزرگ (= مظهر سنت) است که آرامش و آسایشی دارد و خوشبخت می‌نماید.^۱ بقیه همه در اضطراب و ناآرامی به سر می‌برند و هریک با مشکلی دست‌وپنجه نرم می‌کنند که زندگی را به کامشان تلخ و بنیاد خانواده را متزلزل ساخته است.

کارگردان شهر مدرن را در نمایی از دید استاد دانشگاه و همراهش چنین به تصویر می‌کشد: افقی پردود و دم و تیره با پس‌زمینه‌ای که کوهی از اتومبیل‌های قراضه و فرسوده (نتیجه پیشرفت و تمدن امروز) را می‌نماید. (نشانه غلبه اهریمنان و دیوان) در آغاز این اکثریت‌اند که با دیوانه وانمودن

۱. گرچه فرزندان از دست‌رفته او (مسافران و بهتر بگوییم معلمان) هم در زمان حیات شاد و خوش جلوه می‌کردند.

پیر، که مرگ ظاهری «مسافران» را به هیچ می‌انگارد و خواهان برگزاری مجلس وصل و عروسی است، سر بر آستان مرگ می‌سایند و به تعزیت ظاهری و صوری می‌پردازند. عروس و داماد جوان مقاومت نمی‌توانند و سرخورده و مغموم به گوشه‌ای می‌خزند. محیط لحظه به لحظه تیره‌تر و تاریک‌تر می‌شود. اینک همتی باید تا «ظلمت» فروشکسته و «نور» پدیدار آید. پیر به خرد همه آگاهی (عقل کلی یا عقل عقلش) می‌داند اگر زن و شوی جوان به «خود» آیند و چنگ به ریسمان «سنت» زنند، حجاب قیرگون تاریکی بردریده خواهد شد و جمال «آینه» چهره می‌کند.

تازه عروس، پند خانم‌بزرگ را می‌پذیرد و لباس عروسی در می‌پوشد. داماد هم بدو می‌پیوندد. این کلید رهایی و سرود فتح و فیروزی است. زمان اسطوره‌ای، زمان تاریخی (خطی) را درمی‌نوردد و در میان حیرت حاضران، «مسافران» به همراه آینه (رمز تجلی) از راه می‌رسند. «ظلمت، رخت برمی‌بندد و «نور» بر تخت می‌نشیند و «عزا» به «عروسی» برمی‌گردد.

تشریح برخی رمزها و نمادهای ابتدایی فیلم:

۱. آینه: رمز تجلی است که از خود نوری ندارد، بل نور مطلق را باز می‌تاباند.

درس آینه طوطی صفت انگاشتیم

آن‌چه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

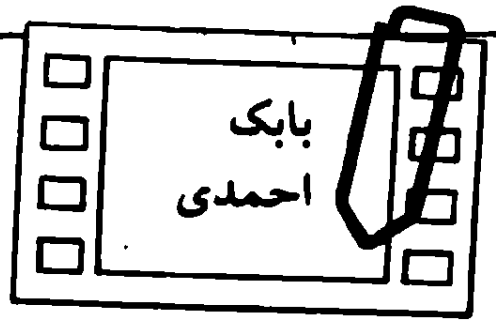
۲. دریا: رمز «وجود» است. وجود مطلق دریا موج برمی‌دارد و از آسمان هفتم تا زمین اول می‌رسد.

۳. آسمان: رمز «روح» است. آسمان تعین بزرگ خداوند و دژی است که همه چیز در پس آن پنهان است. کره نورانی دورکرانه‌ای است که عرش خداوند محسوب می‌شود.

۴. زمین: رمز «جسم» است. جسم در مقابل روح و زمین در برابر آسمان قرار دارد.

۵. جنگل: رمز «هیولی» است تعین ندارد و خیمه تاریک وجود

به حساب می آید. بی وفا و بی حیا و مظهر آشوب ازلی است. جنگل وجه مثبتی هم دارد، چنانکه انبوه اسمای خداوند را به «جنگل الهیت» تشبیه کرده اند. به همین دلیل ریشی ها (عرفای هندی) برای سیر در اسمای خداوند به جنگل می رفتند و تأمل می پرداختند.



لحظه‌ها

«همه کسم مُردن ولی نه برای من! هر روز می‌بینمشون؛ پدر اونجا نشسته بود، مادر اونجا، و من – بچه بودم. تو نبود، معنیش اینه که مرده بودی؟ نه!». (مسافران، ص ۵۴)

منطقی خانم بزرگ منطق رؤیا، خاطره، شعر و... تداوم بودن است. به خاطر همین دوستش دارم، و دست مادر باشو را که دز آغاز توفان گریز راه پسرک را به نایی نشان می‌دهد، و گفتگوی پهلوان و دیو را در غروب که در دیاری غریب می‌گذرد، و روایت‌های گوناگون مرگ یزدگرد را، و آخرین حرف‌های فردوسی را: «نام شهر توس بود، ویرانه‌ای با پلی شکسته میان آن. شهری که با جوانیم جوان بود و با پیری‌ام پیر شد، با مهربانی‌ام مهربانی کرد و با من ستم دید». (دیباچه‌ی نوین شاهنامه، ص ۱۱۵)

هفت سال از آن روز گذشته که دوستم پرسید: «کدام کتاب و مطلب سینمایی سال را انتخاب می‌کنی؟». پاسخ را چاپ کرد (ماهنامه‌ی فیلم، ۱۰۴، ص ۱۱۳)، و به احتمال زیاد از یادها رفته است. اما، دلم نمی‌خواهد که فراموش شود. برایم مهم است که بازخوانده شود. گذشته از همه چیز احترام به هنرمندی است که نگذاشته‌اند کارش را چنان که می‌خواهد، و حق اوست، ادامه دهد. تداوم بودنِ او برایم مهم است. خیلی مهم است.

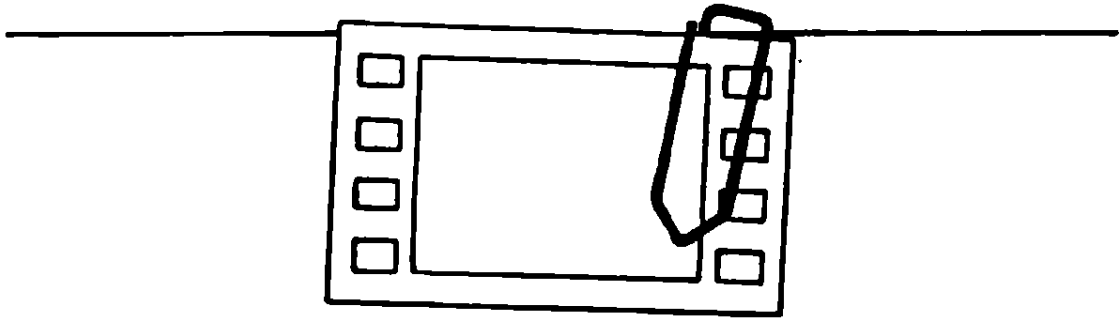
متن خوب آن است که در میان راه خواندن‌اش ناگاه درنگ کنی، نگاه از کاغذ برداری و بیندشی. ادامه گفتگو را دشوار یابی، چون آن‌چه تاکنون از او شنیده‌ای گیج، گرفتار و جادویت کرده است. بخواهی پیش روی، اما نتوانی، چون دل به خلوت با خویش داده‌ای. یادمان‌ها، دریغ‌ها،

اندیشه‌هایی که پیش‌تر پراکنده از ذهن‌ات می‌گذشت، اشتیاق‌های نهانی و ناشناخته، همه چون امواجی، ناگاه، بر تو هجوم آرند. به دمی رهایی از جهان زندگی هر روزها نیاز افتد... متن خوب «لحظه‌های آفرینشگر» می‌آفریند، مکاشفه‌هایی، حضور بی‌میانجی حقیقت.

از میان کتاب‌هایی که سال گذشته در زمینه سینما خواندم، به یکی انس گرفتم. فیلم‌نامه‌ای که یکسان ارزش ادبی و سینمایی دارد. در جریان این متن بارها رشته گفتگو را گسستم، چون گرفتار جادو شده بودم، بارها در آن «لحظه‌های آفرینشگر» نفس تازه کردم... این متن تجربه‌ای یکتاست در گستره نثر فارسی امروز، گونه‌ای ادعای ادعای اندیشگر ایرانی است که افق دلالت‌های گذشته را به زمان حاضر می‌آورد، و دل‌نگران سرنوشت فرهنگ، اندیشه و آزادی در این زمین غربت است. خودآگاهی تاریخی است که سرانجام با صراحت و شجاعت، و ناگزیر تلخ و اندوهگین به زبان می‌آید. بارها این فیلم‌نامه را خواندم و در خیال لحظه‌هایی از فیلم را دیدم و بیش از هر چیز از زیبایی کلام‌اش به هیجان آمدم و شگفت‌زده شدم:

«تو آبی و خاکی و آتشی و بادی. یک بهر تو از سکون کردند و سه از اضطراب. آب تو می‌خشکد، خاک تو می‌پراکند، باد تو بر باد می‌رود و آتش تو می‌افسرد»،

«تمام آن‌چه شنیدم، داستانی باورنکردنی است. او در خیال همه ما وارد شده، و ما هیچ‌یک از آن‌چه بر وی گذشت ایمن نیستیم». (طومار شیخ شرزین، صص ۷۶، ۷۸)



بخش‌هایی از فیلمنامه «مسافران»

انتخاب ۱

خانه حکمت. روز. داخلی

وسط اتاق دو دختر کوچک یک‌قد یک‌شکل خندان بی‌خبر به قایم‌باشکی یک‌طرفه با پدر و مادر خود مشغولند. تصویر می‌گردد به طرف حکمت که حالا در گنجه را باز می‌کند؛ در آینه آن تصویر همدم.

حکمت [خوددار] معذرت می‌خوام. نشنیده بگیر. دلم تنگ بود. دلم تنگ بود.

همدم تلخ از او می‌گذرد و می‌رود طرف دخترها.

همدم دخترهای خوبی هستین؟ پیش خاله بمونین، ها؟ اذیت نمی‌کنین - من و بابا یک ساعتی برویم؟ [صدای زنگ در] نوبت کدومه در رو روش باز کنین؟

ناگهان هردو دختر تند و خندان می‌دوند. همدم برمی‌خیزد؛ چشمش به حکمت می‌افتد که از گنجه لباس درمی‌آورد.

همدم نه سیاه نپوش!

حکمت پرسش‌آمیز به او می‌نگرد.

همدم به خاطر اون زن!

انتخاب ۲

خانه معارفی ها. روز. داخل و خارج

خانم بزرگ میان اتاق مهتاب و بچه‌ها نشسته و به روبه‌رو خیره می‌نگرد؛ تصویر عکس‌های مهتاب و حشمت، و مهتاب و بچه‌ها. ماهرخ پشت سرش در چهارچوب در پیدا می‌شود.

ماهرخ تا کی؟ درد خودم بس نیست؟ چرا نمی‌گین دست بکشن؟
عروسی در کار نیست؛ مراسم عوض شده.

جوابی نیست. ماهرخ بیچاره و گریان رو بر می‌گرداند و دست‌هایش را به نرده تکیه می‌دهد.

– تصویر رو به پایین؛ کسانی که پایین منتظر نتیجه‌کوشش او هستند می‌نگرند و او بالا روی غلام گردش بر نرده دست نهاده و بر خود خم شده.

– تصویر برعکس از نگاه منتظران؛ یعنی خانواده‌های برهانی، مستان، همد، و مونس که صورت خود را در دستمالی پنهان کرده؛

– ماهرخ ناگهان می‌چرخد طرف خانم بزرگ.

ماهرخ می‌شه لااقل بگین که حرفمو شنیدین؟

خانم بزرگ [رنجیده] چطور نشنیدم؟ خیلی بلند گفتم.

ماهرخ [شرمنده] خواهر منم بود، نه؟ - خواهش می‌کنم. پایین منتظرن.

– پایین. تصویر از نگاه خانم بزرگ که پایین می‌آید؛ خانواده‌های برهانی بهت‌زده و ندانم‌کار پیش می‌آیند، همین‌طور همد و مستان که نزدیک می‌شوند.

خانم بزرگ همه باید مارو ببخشید. همد جان گریه که نمی‌کنی، هان؟ ما عروسی داریم.

همدم [تند چشمان خود را پاک می‌کند] آه بله!

آقای برهانی خان غم آخر باشه، باید ساخت!

خانم برهانی واقعاً تسلیت عرض می‌کنم.

خانم بزرگ [که از برابر آن‌ها می‌گذرد] تسلیت؟

رها برهانی [گریان] فقط صبر - چی بگم؟

خانم بزرگ [می‌ماند] می‌بینید با من چه می‌کنید؟ منو از دیدن مهتابم

محروم می‌کنید، از دیدن شوهرش و نوه‌هام، و حالا می‌خواین از دیدن عروسی ماهرخ هم محروم کنید.

خانم برهانی پیش نیاد هرگز. کی همچین خیالی کرده؟
خانم بزرگ نمی‌فهمم مونس، پس چرا دست نگه‌داشتین؟ این خونه باید به زیبایی یک عروس آراسته می‌شد.

دستی به در می‌خورد. ماهرخ خود را به در می‌رساند که کدیور خان کنار آن منتظر است.

کدیور خان [آهسته] خانم، نامه‌بر فقط امروز مرخصی داره. دعوت‌ها رو چه کنیم؟

ماهرخ نامه‌بر را می‌بیند در حیاط دودکنان و منتظر، و سپس، گویی چیز مهم‌تری دیده باشد قدمی پیش می‌رود. در همه حال صدای کدیور خان را می‌شنود.
کدیور خان بعضی‌رو پس گرفته، بعضی خونه نبودن، بعضی‌رو نشونی می‌خواد.

ماهرخ [می‌ماند] اون مرد کیه؟
ستوان فلاحی را دیده است که در آلاچیق می‌نشیند. کدیور خان برمی‌گردد و می‌نگرد. حالا حکمت و رهی و ماهو هم دیده می‌شوند که ابراهیم برایشان گزارش پیشامد را می‌دهد. کدیور خان به سوی آن‌ها می‌دود، ماهو به طرف ساختمان می‌آید؛ آن‌دو از کنار هم می‌گذرند. مستان از کنار ماهرخ به سوی ماهو می‌رود. همدم به آستان در می‌آید؛ با کمی فاصله پشت ماهرخ حواسش به خانم بزرگ است.

همدم این‌طوری اذیت می‌شن؛ نباید اصرار کنیم.
ماهرخ به حیاط می‌نگرد؛ مستان ماهو را نگه داشته و گریان می‌کوشد جلوگیری کند از آشکار شدن خبری که او با خود آورده.

همدم [به حیاط می‌نگرد] وقتی می‌اومدم نمی‌دونستم سیاه پیوشم یا نه. برای احتیاط توی کیف دستی گذاشتم. [دوباره حواسش می‌رود طرف تالار] نه، اصرار هیچ فایده‌ای نداره!

ماهرخ روی می‌گرداند و می‌بیند مادر بزرگ خود را از خانواده برهانی جدا می‌کند

تا به سفیدپوش کردن خانه بپردازد. مونس ناگهان بی طاقت پیش می‌رود که جلوی دستش را بگیرد.

مونس محض رضای خدا خانم
خانم بزرگ چرا - چه اصراری داری مونس؟ چه علاقه‌ای داری اونا مرده باشن؟

مونس [ضجه می‌زند] من علاقه دارم؟ [گریان دور می‌شود] من اونو بزرگ کرده بودم!

از حیاط ماهو که گویی مستان می‌خواهد جلویش را بگیرد از در به درون می‌آید. خانم بزرگ که می‌بیندش و برای شنیدن اخبار پیش‌تر می‌آید ماهرخ چون پشتیبانی خود را به خانم بزرگ می‌رساند. ماهو از میان مستان و همدم می‌گذرد. ماهو [بغض کرده] خب، خانم جان، اصلاً دلم نمی‌خواد، ولی یه شاهد اینجاس.

خانم بزرگ سر برمی‌دارد و می‌نگرد.
ماهو همه ماجرا رو دیده. ما هم. متأسفانه ما هم دیدیم؛ تا آخرش، تا پزشکی قانونی.

ماهرخ فریاد خود را به سختی خفه می‌کند.
خانم بزرگ [رنجیده] پس شاهد آمده.
ماهو مأمور رسمی راهنمایی! [با صدایی که از بغض خارج نمی‌شود] منتظر شماس.

خانم بزرگ آروم باش ماهرخ. خب استاد، بریم به دیدن این شاهد. خانم بزرگ از میان حاضران می‌گذرد و به حیاط می‌رود؛ که آن جا رهی و حکمت به پیشوازشان آمده‌اند.

- ماهرخ بی طاقت به آستانه در می‌رود؛ در پی‌اش همدم و مستان.
- حالا در آلاچیق ستوان فلاحی که پشت میز نشسته بود به احترام برمی‌خیزد. خانم بزرگ می‌رسد و به کمک ماهو قدم به آلاچیق می‌گذارد. ماهرخ می‌نگرد. ستوان فلاحی با احترام تمام حرف می‌زند، صدایش شنیده نمی‌شود؛ و در پایان نسخه‌ای از روزنامه عصر را به سوی خانم بزرگ دراز می‌کند.

— تصویر نزدیک از روزنامه که در آن عکس تصادف و شرح حادثه چاپ شده.
خانم بزرگ همان طور از دور به روزنامه می نگرد، و دیده و ندیده رو برمی گرداند.
خانم بزرگ همین؟ این شد دلیل؟

ستوان فلاحی حاج و واج می کوشد جواب مؤدبانه ای بیاورد.

ستوان فلاحی چه دلیلی مطمئن تر از این؟

خانم بزرگ [لبخند می زند] هوم، شما آینه ای هم پیدا کردید؟

ستوان فلاحی [گیج، نخست به دیگران و سپس به خانم بزرگ می نگرد] آینه؟

خانم بزرگ حتی شکسته و خرد شده!

ستوان فلاحی [حواس پرت] نه [فکر می کند] به هیچ وجه.

خانم بزرگ [با نگاهی به روزنامه] بله، در عکس هم نمی بینم. بهتون گفتم که

خبر روزنامه صحیح نیست. شما عوضی گرفتین. اونا با

خودشون آینه ای می آوردن. اگه آینه ای نبوده پس سواری دیگری

بوده.

رهی روزنامه را برمی دارد و در آن دقیق می شود. ماهو به سوی خانم بزرگ

می چرخد.

ماهو حس شما را می فهمیم خانم جان، ولی لجاجت بی فایده است. ما

همه رو به چشم دیدیم!

ستوان فلاحی همه جور تطبیق مشخصات رو تأیید می کنه خانم؛ صحت خبر

قابل تردید نیست.

حکمت خانم اون مرد برادر من بود. احترام من به مهتاب جان قابل

اندازه گیری نیست. اون دو بچه، بچه های برادرم — [گریه آلود] من

اگر نه بیش از شما، به اندازه شما دل شکسته ام. ولی توجه کنید،

کارش نمی شه کرد! اونا دیروز راه افتادن و هنوز نرسیدن؛ پس

کجان؟

خانم بزرگ اون قول داد آینه به موقع می رسه. اون در راهه!

خانم بزرگ در میان بهت و حیرت آن ها به طرف ساختمان برمی گردد. رهی

می نگرد؛ ماهرخ پیش می دود. خانم بزرگ به ماهرخ می رسد. لحظه ای روی

دست او می افتد؛ معلوم نیست کدام یک آن دیگری را دلداری می دهد. خانم بزرگ بر خود مسلط می شود و راه می افتد. از دوسه پله ساختمان بالا می رود. از میان همدم و مستان می گذرد، از جلوی خانواده پراکنده برهانی، به سوی اتاق خود می رود. در راهش بار دیگر ماهرخ دیده می شود که می کوشد کمکی بکند. خانم بزرگ به زحمت خود را به اتاق می رساند، و بلافاصله عکس مهتاب و بچه ها و حشمت را وارونه می کند و در اتاق بسته می شود. ماهرخ ناگهان از ته دل فریاد می کشد؛ می دود و ماهی بلورین را می کوبد و می شکند. همدم دو حباب سفید چراغ را به هم می کوبد و خرد می کند. مستان ساعت دیواری را می شکند. ماهرخ آینه دیواری را تکه تکه می کند. ابراهیم و ماهرخ و کدیور قاب ها را پشت و رو می کنند. ماهرخ از پر طاووس چوبی رومیزی کاردی بیرون می کشد و با آن نقش دسته گلی در قاب را پاره پاره می کند. صدای مویه دسته جمعی زن ها. صدای مویه دسته جمعی مردان. کدیور تبر به درختی می زند که پیش تر آب داده بود. مونس روکش های سفید را پاره می کند. خانم برهانی و رها پرده های سفید را می کنند که پرده های سیاه جای آن را می گیرد. فغان و فریاد کلاغ ها. کدیور خان با تبر به تنه درخت مهتاب می کوبد. همدم و مستان روکش های سیاه را می گذرانند. ماهرخ با شمشیری خانوادگی دسته گلی که رهی از پنجره به سویش انداخته بود را از ساقه می زند. درخت مهتاب واژگون می شود.

مونس نالان برگ های بر زمین ریخته را به سر می ریزد. ابراهیم و کدیور خان و لوله کنان درخت ها را تکان می دهند و برگ ها پریشان بادند. رهی آشفته به درون می دود و خود را می رساند به ماهرخ. ماهرخ دعوت نامه را پاره می کند و می گریزد. همدم و مستان در زمینه پرده های سیاه می آویزند. همچنین خانم برهانی و رها.

رهی خب ماهرخ، متأسفم، متأسفم، متأسفم! ولی که چی؟ اون بهترین خواهر دنیا بود؛ بهترین زن! - ولی هیچکی به یاد ما نیست. ما فراری داشتیم. عروسی. یادته! ما قرار بود عروسی کنیم.

ماهرخ لابه‌لای پرده‌های سیاه آویخته می‌رود؛ رهی سر راهش.
 رهی همه چی آماده بود، یا هنوز هست. من البته به خواست خانواده
 تو احترام می‌ذارم، البته، البته.
 ماهرخ گوش‌های خود را می‌گیرد و می‌گریزد. رهی گیرش می‌اندازد. در زمینه
 صندلی‌های سیاه سمساری.
 رهی ولی اقلأ بهتر نیست معلوم کنن تا کی؟ یا اقلأ مشورتی هم با
 خانواده ما بشه!
 تصویر رهی در آینه شکسته می‌شکند و او پیش می‌آید.
 رهی چقدر توی سیاه می‌مونی؟ یک سال یا بیشتر؟ سنت خانواده
 شما چیه؟
 ماهرخ میان پرده‌های تیره آویخته و کتیبه‌های سیاه دارای نقش سفید درخت
 می‌آید.
 ماهرخ گیجم رهی، گیجم. نمی‌دونم چی می‌گی یا چی بگم! ما پای
 آینه‌ای عقد می‌شدیم و اون آینه شکسته.
 رهی ما چرا باید بشکنیم ماهرخ - ما چرا؟
 ماهرخ ما نمی‌شکنیم رهی، فقط صبر می‌کنیم.
 پرده‌ای سیاه جلوی رویش فرو می‌افتد. ماهرخ پرده سیاه را پس می‌زند و پس از
 او دور می‌شود. در زمینه سیاه طبق‌های وسایل را از سمساری آورده‌اند. در حیات
 برگ‌ها در بادند و هوا تیره و غوغای کلاغ‌ها - ماهرخ فریاد می‌کند.
 ماهرخ کمی صبر، صبر می‌کنی رهی؟ به خاطر من؟ صبر می‌کنی؟
 در زمینه خانه برای عزاداری آماده شده؛ کتیبه‌ها و پرده‌های توری سیاه همه جا
 آویخته، و جامه‌ها به تیرگی گرائیده.
 حکمت [در گوشی تلفن] بله، برای اولین شماره، جای مناسب و
 حتی الامکان مشخص. تا یک ساعت دیگه برسه خوبه؟ شعبه
 آگهی‌تون دقیقاً کجاس؟
 تصویر می‌چرخد به طرف ماهو و آقای برهانی. آقای برهانی می‌خواند؛ ماهو
 پاک‌نویس می‌کند.

آقای برهانی خانواده‌های معارفی، داوران - و خانواده‌های وابسته: منشی،
مستوفی، ادیب‌دفتری، یاوری، اعتدالی، برهانی...
تصویر می‌چرخد طرف همدم و رها و خانم برهانی. همدم می‌گوید، رها
می‌نویسد.

همدم حلوا، قهوه.
خانم برهانی چای! خرما! شیرینی تلخ!
همدم انگور سیاه، گل‌های تیره، گلاب...
تصویر می‌چرخد طرف مونس و ابراهیم و کدیور.
مونس می‌شه اسم مام بره توی روزنامه!
ابراهیم ما از خانواده بهش نزدیک‌تر بودیم.
با حرکت کدیور تصویر می‌چرخد طرف مستان که تلفن به دست شماره
می‌گرفته.

مستان برو لباس سیاه‌های مارو بیرون بکش برسون لباسشویی. اطوی
فوری‌ها - خوب؟ الو - مادر جان - تصویر می‌چرخد طرف
ماهو و حکمت و آقای برهانی. حالا ماهو سیگار میان انگشتان
پشت میزی تک نشسته است و زیر بار مصیبت خم شده. آن
سوی حکمت می‌خواند و آقای برهانی می‌نویسد -

حکمت مساوات، انصاف‌پور، معروفی، تهرانی مقدم...
تصویر عقب می‌کشد و می‌رسد به ماهرخ که پشت به رهی نشسته بر صندلی،
چهره در دست‌ها پنهان کرده، و رهی که پس‌تر از او نگران ایستاده.
رهی باشه ماهرخ - صبر می‌کنم، صبر می‌کنم.

انتخاب ۳

بام خانه. روز. خارجی
خانم‌بزرگ پتوی بی‌رنگی بردوش روی بام زیر برف ایستاده و می‌نگرد؛ تصویر
از جاده‌ای که مسافران باید از آن می‌رسیدند به طرف او پیش می‌رود. خانم‌بزرگ
با جاده حرف می‌زند.

خانم بزرگ گفتم نبرینش. طاقت نمی آره. طاقت نمی آره. پس کی می آی؟
 بیا، بیا مهتاب. اگه نیای زندگی اون بچه تلف می شه!

انتخاب ۳

خانه معارفی ها. غروب. داخل و خارج
 تالار. چراغ سقف روشن می شود؛ تصویر فرود می آید و تالار را نشان می دهد پر
 از سوگواران. مستان و همدم گلاب می پاشند. بر شش صندلی خالی تور سیاه
 کشیده شده است.

حیاط. خانم و آقای خوش و خندان و گل به دست به دیدن آن چه می بینند گیج
 شده اند؛ در میان ریشه های بی رنگ چراغانی باغ، ماهو با نوار سیاهی بر روی
 بازو، و دیگران با نوارهای سیاهی بر یقه، یا گردنی های سیاه، و همه جا
 علامت های سوگ. جای درخت بر خاک افتاده مهتاب اینک درختی آئینی از
 فانوس های روشن برپاست.

آقا آه معلومه چه خبره؟ مگه این جا عروسی نیست؟

ماهو خسته رو می کند به کدیور خان.

ماهو براشون بگو!

کدیور خان پیش می رود؛ تصویر از روی آنان می گذرد و کنار در می رسد به
 جماعتی دیگر که با سبد گل حیران ایستاده اند.

خانم ببینم این شوخیه یا جدی؟ این مجلس عزاس یا -

ماهو وارد تصویر می شود.

ماهو شما آگهی روزنامه رو ندیدین؟

رهی برمی گردد و با چشمان خیس اشک به سوی اتاق بالا می نگرد.

اتاق ماهرخ. ماهرخ تب کرده و در اتاقش افتاده، خیس عرق. تصویر دیوار و
 سقف؛ که بر آن نور آمد و رفت سواری های خیابان سایه های پنجره را جابه جا
 می کند و تغییر شکل می دهد. به نظر می رسد که دیوارها به هم می آید و سقف
 چون سنگ گوری نزدیک می شود. ماهرخ می کوشد این همه را به کوشش پس

براند؛ در همان حال که گویی خودش از خودش دورتر می‌شود، و تختی که بر آن بود از او خالیست. به نظر می‌آید همه چیز به سویی ناخواسته در شتاب است و او نمی‌تواند جلوی آن را بگیرد. صدای ترمزی و تصادف وحشتناکی. ماهرخ فریادکش و ترسان نیم‌خیز می‌شود و همان دم دستی چون مهتاب با قاشق نوش‌دارو وارد تصویر می‌شود و ماهرخ می‌نوشد. صدای دریا و مرغان درگذرش. ماهرخ آرام یافته به زحمت لبخندی می‌زند و دوباره به تخت می‌افتد. در باز می‌شود و مونس سایه‌وار به درون می‌آید و با او همه مجلس عزا.

مونس ماهرخ جان پاشو وقت دواته.

ماهرخ [ناتوان] چندبار، من که الان خوردم.

مونس [شیشه دوا را سروته می‌کند؛ خالیست] الان؟

ماهرخ آره، آره برو، خوبم.

مونس می‌رود و در را می‌بندد.

ماهرخ دارم می‌میرم.

تالار. مهمانی چهره‌گریان خود را با دست می‌پوشاند. سبد گلی از برابر چهره خانم‌بزرگ می‌گذرد. همدم ندانم‌کار گل‌های آمده را نشان می‌دهد.

خانم‌بزرگ اونا برای شما مردن نه برای من!

چند مهمان برمی‌گردند و می‌نگرند.

حیاط. چند تازه‌وارد دیگر با دسته‌های گل از دور برای ماهو دست تکان می‌دهند.

مهمان سلام استاد. تبریک. این رسم جدید استقبال از مهمانان

عروسی با لباس عزا؟

ماهو به سوی آن‌ها می‌رود. حکمت و رهی با چند تن دست می‌دهند و در همان حال ماهو را می‌نگرند. تصویر نزدیک خانم و آقای مهمان جاخورده از توضیحات ماهو.

خانم نه، ما آگهی رو ندیدیم.

مهمان دیگر صفحه دلچسبی نیست که مرتب نگاهش کنیم.

از روی شماری فانوس روشن تصویر به طرف در تالار پیش می‌رود.

تالار. خانم بزرگ به احترام خانم مسنی از جا بلند می شود؛ و خانم مسن می کوشد او را بنشانند.

خانم بزرگ اومدین به من تبریک بگین؟ چشم شما روشن.
زن مسن خانم جان حواستون کجاس؟ این وضع و تبریک؟
خانم بزرگ حواس شما کجاس؛ چرا توی عروسی گریه می کنین؟
از مهمانانی که برای عروسی آمده بودند یکی در گوش کناری اش پیچ می کند.
مهمان هنوز نمی دونیم باور کنیم یا نه؟ شایدم می خوان غافلگیرمون
کنن!

مردسنگین گوش [سر می گرداند] خود عروس کجاست؟
در بالا باز می شود و ماهرخ کاملاً در سیاه، خود را بیرون می اندازد. رهی
برمی گردد و می بیندش؛ نگران و خوشنود. ماهرخ دست خود را به نرده می گیرد.
ولی به سختی می تواند تعادل خود را نگه دارد. مهمانانی که برای عروسی بودند
از دیدن او در آن حال جا می خورند. او می رود که بیفتد. در آخرین پله مستان و
همدم و مونس می گیرندش. نگران و شاید شگفت زده از راه او کنار می روند. از
نگاه ماهرخ پیروزی دیده می شود که می کوشد خانم بزرگ، را که در حال برخاستن
است بنشانند.

پیروزن قریون شکلتون، روی پا خسته می شین. بفرمائین؛ شما هم
داغین می لرزین.

خانم بزرگ از خوشحالیه، مگه نمی دونین کی میاد؟
حیاط. تصویر مهتاب در قاب سیاه، پشت روشنی آتش شمع ها. کسانی از
جلویش می گذرنند.

– تصویر کیوان و کیهان در قاب سیاه. پشت آتش شمع ها. کسانی از جلویش
می گذرنند.

– تصویر حشمت داوران در قاب سیاه. پشت آتش شمع ها. کسانی از جلویش
می گذرنند.

– تصویر زرین کلای سبحانی در قاب سیاه. آقا و خانم محترمی که باید کارشان
پزشکی باشد، با اندوه آن را به ماهو می دهند.

خانم قرار بود بیاد خونه ما، همون طور که اونام در سفر بارها زحمت مارو کشیدن.

آقا همه کارها شده بود، حتی ذخیره تخت و تعیین پزشک معالج.
خانم [به آقا] نمی دونم اگه رسیده باشه اون دو خط تلگرافو کسی هست برای شوهرش بخونه یا نه؟

آقا بدون خبر زودتر از تلگراف ما به شعبان رسیده؛ بیخود دلواپسی! - می بخشید؛ یکروزه از روی عکس به اون کوچکی بهتر از این نمی شد.

خانم [چشم خود را پاک می کند] ما که فرصت جبران محبت هاشونو پیدا نکردیم، [دل سوخته خودداری از کف می دهد] خیلی ناگهانی بود!

حالا عکس زرین کلای سبجانی هم روی میز ترمه پوش کنار بقیه عکس ها در پس آتش شمع ها قرار می گیرد.

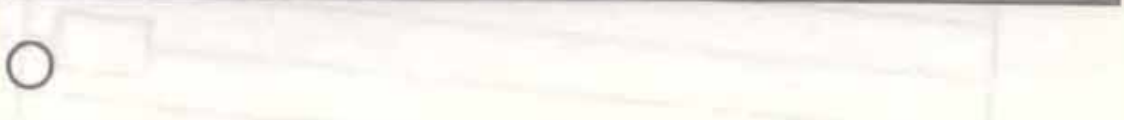
تالار. تصویر از نگاه تازه واردی؛ بزرگان خانواده به تازه واردی که دیده نمی شود سر خم می کنند و راه نشان می دهند. وسط مجلس حکمت سخنرانی می کند. در زمینه ابراهیم و مونس سینی های شربت و چای می آورند و همدم و مستان و رها می گیرند و می گردانند. تصویر روی جمعیت می چرخد، از حکمت می گذرد و همین طور از روی شش صندلی خالی و سرانجام می رسد به ماهرخ که چانه خود را روی دست ها گذاشته و به جایی خیره است و سپس خانم بزرگ که بالای مجلس نشسته. از همان آغاز صدای حکمت.

حکمت پدران ما به کنایه می گفتند مهمان بی دعوت. همان که واقعاً هست. یا می گفتند شریک نخواسته. بله! این تنها شرکتي است که ما همه در آن سهم مساوی داریم. نه زبان خوش نه حق و حساب! هر امید سودی در این شرکت مثل سفته ای است بی محل. در معامله مرگ ما همیشه زیانکاریم.

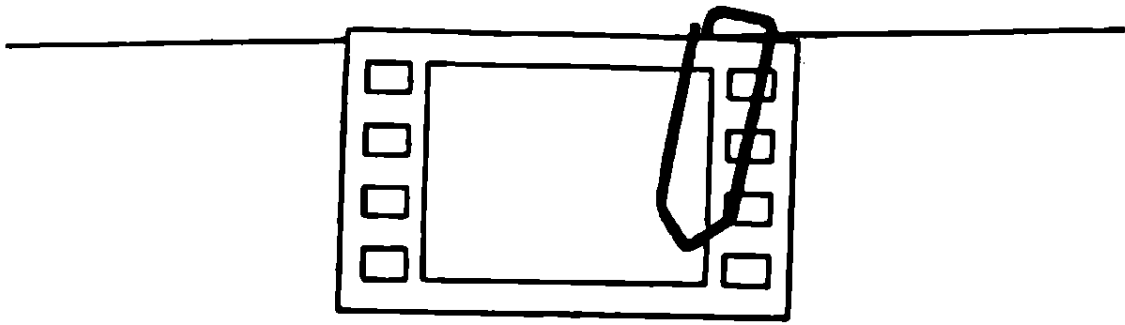
ماهو نه، بهتره نگیم ختم. این پایان کسی نیست. اونا به شکل خاطره و تأثیراتشون در ما ادامه دارن. پس این یادبودی است برای بخشی

از خود ما که تا دیروز کالبدی جدا از ما داشت. ما جمع می‌شیم
و اونا رو اگر نه در واقع، در ذهن زنده می‌کنیم. برای همین لطفاً
اون شش صندلی رو به یاد اونا خالی بگذارید. این خواست
صاحب مجلس و حق طبیعی کسانی است که به خاطرشون
جمع شدیم.

آبدارخانه. ابراهیم با روزنامه‌ای به دست می‌آید طرف کدیور خان و مونس.
ابراهیم [به شور آمده] امضای ما توی روزنامه هست!
کدیور و مونس نخست ناباورند و سپس به جای خشنودی، خویشتن‌داری از
دست می‌دهند.



☐	
☐	
☐	
☐	گفت و گو با باد
☐	(۱۳۷۷)
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	
☐	



گفت وگو با باد

خلاصه: زنی مرد آشنایی می بیند. مرد نشانه‌ها را به یاد نمی آورد؛ و از هم دور می شوند.

بازیگران: مژده شمسایی، سعید شنبه زاده

با حضور: پرویز پورحسینی، شاهرخ سخایی

گروهی نوازان: یوسف جک، حیدر غلامعلی، فیصل حقار، حسن دادمراد

فیلمنامه: بهرام بیضائی

تهیه کننده و کارگردان: بهرام بیضائی

فیلمبردار: عزیز ساعتی

دستیاران: حسن کریمی، آرش اختری راد، مجید غفاری، داریوش

حکمت

صدابردار: جهانگیر میرشکاری

دستیار: افشین ناظم

پوشاک و زینت‌ها: پریم شاهین مقدم

دستیار: پیمان شاهین مقدم

نگاره‌ها: پوپک راد

چهره آرای: فرهنگ معیری

پشتیبانی تولید: مؤسسه سیاحتی کیش (با همکاری محمد احمدی، حسن

بایرامی، هادی عاملی، احمد شریفی، حسن زحمتکش).
 برنامه‌ریز و دستیار کارگردان: حمیدرضا صلاحمند، (با همکاری پوپک
 راد، علی خسروی کوهستانی، ابراهیم شیبانی).
 تدوین: بهرام بیضائی
 تدوین صدا: هایداه صفی‌یاری
 گزینش موسیقی: بهرام بیضائی
 با سپاسگزاری از ایرج نوذری و محمدرضا درویشی، حسین شریفی
 صداگذاری و همامیزی صداها: جهانگیر میرشکاری در آوايشگاه بهمن
 کارهای فنی تصویری: استودیو فیلمساز
 ۲۰ دقیقه. رنگی.



○



۶۰۶



منتشر شده است:

- افرنش و تاریخ (۲ جلد)
 اندره مالرو در آینه آثارش
 (اوشناسی (فوتیک)
 این ها و جشن های کهن در ایران امروز
 اتوپوگرافی ایس بی. نکلاس
 ۱۰۱ اثر ممتاز از بزرگان موسیقی جهان
 ادبیات و سنت های کلاسیک (تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب)، در ۲ جلد، نوشته گد. هایت-ویراسته مصطفی اسلامی،
 ترجمه محمد کلپاسی و مهین دانشور
 از استارا تا استاریاد (آثار و بناهای تاریخی گیلان و مازندران، ۵ جلد)
 از برشت می گویم
 از طرف او (زمان)
 از کیکاوس تا کیکسرو (داستانهای شاهنامه)
 اسب در پارکینگ (ادبیات نوجوانان)
 استقرار شریعت در مذهب مسیح
 اسرار التوحید (در ۲ جلد)
 اسطوره زال (تباور تضاد و وحدت در حماسه ملی)
 اصول اساسی برنامه ریزی درسی و آموزش
 اصول حسابداری (در ۲ جلد)
 اصول روابط بین الملل (ویراست سوم)
 اندیشه سیاسی از فلاطون تا نانو
 اندیشه های جتی
 انسان اجتماعی
 ایرانیان مهاجر در آمریکا
 باغ بی حصار (مجموعه داستان)
 بتهوین به روایت معاصرانش
 بررسی یک پرونده قتل
 پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و دوم)
 پسمادریسم در پوخته نقد (مجموعه مقالات)
 پیرامون زبان و زبان شناسی (مجموعه مقالات)
 تاریخ نیشابور نوشته ابو عبدالله حاکم نیشابوری، ترجمه خلیفه نیشابوری، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از دکتر شفهی کنکئی
 تاریخ هنر مدرن (در قطع رحلی، مصور و لوح های رنگی)
 تالیف های سلوک (نقد و تحلیل چند قصیده از سنائی)
 تا هر وقت که برگردیم (داستان های کوتاه)
 تبارشناسی اخلاق
 ترانه خوانی برای آفتاب (مجموعه شعر)
 ترانه زمین (زننگی گوستاو مالر)
 تکوین دولت مدرن
 جایی چرانی روشن است (مجموعه داستان کوتاه)
 جنگ آخر زمان (زمان)
 جهان به کجا می رود؟ (ویراست دوم)
 جهان بینی علمی
 جهان در مفر
 چشم انداز سوسیالیسم مدرن
 چنین گفت زرتشت (چاپ چهاردهم)
 چه تلخ است این سیب (مجموعه شعر)
 حالات و سخنان ابوسعید
- نوشته طاهر مقدسی، مقدمه، ترجمه و تعلیقات از دکتر شفهی کنکئی
 نوشته کاتان پیکون، ترجمه کاظم کردوانی
 دکتر علی محمد حق شناس
 نوشته محمود روح الامینی
 نوشته گرتروید استاین، ترجمه پروانه ستاری
 نوشته یوک اسبن، ترجمه ع. ا. بهرامپوری
 نوشته گد. هایت-ویراسته مصطفی اسلامی،
 ترجمه محمد کلپاسی و مهین دانشور
 نوشته دکتر منوچهر ستوده
 نوشته روت برلاو، ترجمه مهشید میرمعزی
 نوشته آبا دسس پدس، ترجمه بهمن فرزانه
 نوشته محمود کیانوش
 نوشته محمد زرین
 نوشته هگل، ترجمه باقر پرهام
 نوشته محمد بن منور، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر شفهی کنکئی
 نوشته محمد مختاری
 نوشته رالف تایلر، ترجمه دکتر علی تقی پورظهیر
 نوشته ونگر، ترجمه مهدی تقوی / ایرج نیک نژاد
 نوشته هوشنگ عامری
 ویراستار برایان ردهد، ترجمه کلخی / الفسری
 نوشته برتولت برشت، ترجمه بهرام حبیبی
 نوشته رالف لردنرف، ترجمه غلامرضا خدیوی
 نوشته عبدالمعبود انصاری، ترجمه دکتر ابوالقاسم سزگی
 نوشته محمد زرین
 ترجمه مرضی افشاری
 زیر نظر میشل فوکو، ترجمه دکتر مرتضی کلاترپان
 نوشته دکتر مهرداد بهار
 گزینش و ویرایش خسرو پارسا
 دکتر محمدرضا باطنی
 مقدمه، تصحیح و تعلیقات از دکتر شفهی کنکئی
 ه. ا. ارناسون، ترجمه مصطفی اسلامی
 نوشته دکتر محمدرضا شفهی کنکئی
 هسان کنفانی، ترجمه موسی اسوار
 نوشته فریدریش نیچه، ترجمه داریوش اشوری
 بیژن هنری کار
 نوشته کورت بلاکف، ترجمه هلی اسفر بهرامپوری
 نوشته جانفرانکو یوچی، ترجمه بهزاد باشی
 نوشته محمد زرین
 نوشته ماریو بارگاس یوسا، ترجمه عبدالله کوثری
 نوشته آدام شاف، ترجمه فریدون لوائی
 نوشته برتراند راسل، ترجمه حسن منصور
 تألیف دکتر عبدالرحمن نجل رحیم
 نوشته آدام شاف، ترجمه فریدون لوائی
 نوشته فریدریش ویلهلم نیچه، ترجمه داریوش اشوری
 منوچهر آتشی
 نوشته جمال الدین ابوروح، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر شفهی کنکئی

داستان تهمورس، گرشاسب و جمشید، گلشاه و داستان‌های دیگر (بررسی دستنویس م. او ۲۹)

لوانگاری و ترجمه از متن پهلوی دکتر کایون مزدایور

نوشته دکتر شفیع کدکنی

نوشته جان برجر، ترجمه فیروزه مهاجر

نوشته کارل مارکس، ترجمه حسن مرتضوی

نوشته مصطفی اسلامی

به انتخاب و مقدمه دکتر مرتضی کاخی

ترجمه سپهرس آریزپور

نوشته پاتریک مک‌نیل، ترجمه محسن ثلاثی

نوشته دکتر زهره سرمد / دکتر بازرگان / دکتر حجازی

نوشته ناصر جهانگیری

ترادگیل، ترجمه دکتر محمدطباطبایی

نوشته دکتر محمدرضا باطنی

نوشته نوم چامسکی، ترجمه دکتر علی درزی

دکتر محمدرضا شفیع کدکنی

نوشته فرانسواز ژیلو، ترجمه لیلی گلستان

نوشته ژان-ژول ورن، ترجمه علی‌اصغر بهرام‌پوری

نوشته جون شمس، ترجمه بهزاد باشی

نوشته شاپور جورکش

ترجمه دکتر محمدعلی موحّد

نوشته هاینریش ژل، ترجمه مرتضی کلاتریان

نوشته دکتر محمدرضا شفیع کدکنی

نوشته دکتر محمدرضا شفیع کدکنی

نوشته فرخ حسامیان، گیتی اعتماد و محمدرضا حائری

نوشته اندرو دایسون، ترجمه محسن ثلاثی

نوشته توماس اسپرگنز، ترجمه فرهنگ رجایی

زاون قوکاسیان

نوشته دکتر مسعود علی‌پور

نوشته دکتر سکندر امان‌اللهی بهاروند

نوشته کارل مارکس، ترجمه باقر پرهام و احمدتدین

نوشته گابریل گارسیا مارکز، ترجمه جاهد جهانشاهی

عبدالله کوثری

زاون قوکاسیان

نوشته گابریل گارسیا مارکز، ترجمه باقر پرهام

فیوزی / مودیلیانی، ترجمه دکتر حسین عبدتبریزی

دکتر آصفه آصفی

نوشته دکتر علی تقی پورظهیر

نوشته نوم چامسکی، ترجمه هرمز همایون‌پور

گردآوردنده زاون قوکاسیان

نوشته وستون / بریگام، ترجمه حسین عبده و پرویز مشیرزاده

نوشته دکتر منوچهر مرتضوی

نوشته دکتر علی تقی پورظهیر

نوشته ژان هیبولیت، ترجمه باقر پرهام

نوشته ویلیام شکسپیر، ترجمه داریوش آدوری، با پی‌گفتاری از دکتر بهرام مقدادی

نوشته مائوئل ولسکز موتالیان، ترجمه دکتر مرتضی کلاتریان

نوشته دکتر محمدرضا شفیع کدکنی

نوشته علی صداقتی خیاط

نوشته دکتر علی‌اکبر توسلی

سخنرانی میشل فوکو، ترجمه باقر پرهام

نوشته آنتونیو گرامس، ترجمه مرتضی کلاتریان

یان کرایپ، ترجمه عباس مخبر

نوشته دکتر محمدرضا باطنی

نوشته محمود روح‌الامینی

له مقاله دربارهٔ داتنه و دو سخنرانی دربارهٔ «کمدی الهی» و هزار و یکشنبه‌نوشته خورشه لونسس بسورخس،

در اقلیم روشنائی (تفسیر چند غزل از حکیم سنائی)

فریاد لگربستن

صنعت‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۳۲

رضاخان ماکسیم (نمایشنامه در هفت پرده)

روشن‌تر از خاموشی (برگزیده شعر امروز ایران)

روشن‌نگری چیست؟ (مجموعه مقالات از کانت، هردر، و...)

روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی

روش‌های تحقیق در علوم رفتاری

زبان: بازتاب زمان، فرهنگ و اندیشه (مجموعه مقالات)

زبان‌شناسی اجتماعی (درآمدی بر زبان‌و جامعه)

زبان و تفکر (مجموعه مقالات زبان‌شناسی)

زبان و مسائل دلفی

زیور پارس (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار)

زندگی با بیگاسو

زندگی ژولورن

زندگی شومان

زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت

سفرنامه ابن بطوطه (در ۲ جلد)

سیمای زلی در میان جمع

شاعر آینده (بررسی سبک هندی و شعر پندل)

شاعری در هجوم متغیلات (نقد ادبی در سبک هندی، بهرامون شعر حزین لاهیجی)

شهرنشینی در ایران

فلسفه و اندیشه سیاسی سبزه

فهم نظریه‌های سیاسی

فیلم‌های برگزیده سینمای ایران در دهه ۶۰

کاربره بالینی گل‌های خون و تعامل اسید و باز

کوچ‌نشینی در ایران (پژوهشی دربارهٔ عشایر و ایلات)

گرونیوس، مانی نقد اقتصاد سیاسی (۲ جلد)

گزارش یک آدم‌ربایی

گزیده شعرها

گفتگو با بهرام بیضایی

ماجرای اقامت پنهانی میکل لیتن در شبی

مبانی بازرها و نهادهای مالی

مبانی فلسفه (آشنایی با فلسفه جهان از زمانهای قدیم تا امروز)

مبانی و اصول آموزشی و پرورشی

مثبت سرلشت (اسرکا، اسرائیل و فلسطینی‌ها)

مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی

مدیریت مالی

مسائل عصر اطلاعات

مقدمه‌ای بر برنامه‌ریزی درسی و آموزشی

مقدمه بر تاریخ فلسفه هگل

مکبث (نمایشنامه، همراه متن الکلیسی)

منم فرانکو

موسیقی شعر

مسور (داستان)

نشانه‌ها و معانی بالینی بیماری‌های قلب و عروق

نظم گفتار (درس گفتاری در کلژ دو فرانس)

نقش زور در روابط بین‌الملل

نظریه اجتماعی مدرن (از پارسونز تا هابرماس)

نگاهی تازه به دستور زبان فارسی

نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی

له مقاله دربارهٔ داتنه و دو سخنرانی دربارهٔ «کمدی الهی» و هزار و یکشنبه‌نوشته خورشه لونسس بسورخس،

چاپ سوم با افزوده‌ها



مؤسسه انتشارات آگه

خیابان انقلاب، شماره ۱۲۶۸ - تهران ۱۳۱۴۶

قیمت: ۱۰۰۰ ریال

شابک: 964-416-109-2

ISBN 964-416-109-2