ملاحظاتی دربارهٔ بانوی اردیبهشت

هوشیار انصاری‌فر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱. *اکتاویو پاز*، شاعر فقید مکزیکی، در مقالهٔ معروف خود «دیالکتیک انزوا»، خاطرنشان می‌کند که عشق بستری است که در آن زن به کلی دگرگون می‌شود و مجال خود بودن پیدا می‌کند.[1] پس تعجبی ندارد اگر *بانوی اردیبهشت* هم که فیلمی است دربارهٔ زن و در پی تصویر همین خویشتن، روایتی عشقی را دستمایهٔ حرکت خود کند.

در این فیلم هم مثل هر روایت عشقی دیگر، یک زن، یک مرد و یک عامل جدایی‌افکن وجود دارد. هر کدام از این سه عامل اگر حذف شوند، باقی‌مانده، هر چه باشد روایت عشقی نخواهد بود. این یک اصل است. ولی ممکن است تمرکز بر یک، یا احیاناً دو عامل، یک یا دو عامل دیگر را در حاشیه قرار دهد. همین اتفاق است که در *بانوی اردیبهشت* هم افتاده است: برجسته‌سازی چهرهٔ زن منجر بدان شده است که نقش عامل مرد و عامل جدایی‌افکن، تا حد زیادی از مرکز به حاشیه رانده شود. این فی نفسه حسن است نه عیب، تمهیدی است که باید دید در اجرا چگونه از کار در آمده است.

۲. در سرتاسر فیلم، صدای مرد ـ دکتر رهبر ـ شنیده می‌شود. سخنان حکیمانه، پندهای عبرت‌آموز،

گاهی هم قلم می‌زند و با صدای خودش می‌شنویم. هیچ جا اثری از او دیده نمی‌شود. هستی او به یک صدا تقلیل یافته است. این صدا هیچ تشخصی ندارد. نه در سیاق عبارات نه در جهان‌نگری. او به‌جز یکی دو مورد بی‌اهمیت که اشارتی گذرا به زندگی شخصی خودش دارد، هیچ جا مشت بستهٔ خودش را باز نمی‌کند؛ از توی گوشی با فروغ حرف می‌زند و موقعیت فعلی او را برای خود او شرح می‌دهد. در همه چیز از او بهتر است؛ رتبهٔ علمی، جایگاه اجتماعی، توان شخصیتی. هیچ از او نمی‌فهمیم جز همین برتری. یک «مرد به طور کلی». از طرف دیگر همین حضور صدا و غیاب سیما، او را دسترس‌ناپذیر، غیرمادی و اثیری جلوه می‌دهد. اگر زن اثیری سکوت مطلق است، جسم محض و ابژهٔ مطلق، دکتر رهبر صدای مطلق است، روح محض و سوژهٔ مطلق. و اگر راوی *بوف کور* زن اثیری را قطعه‌قطعه می‌کند، فروغ‌کیا به دست این مرد اثیری قطعه‌قطعه می‌شود.

اگرچه در تمام طول فیلم می‌شنویم که فروغ از چالش‌های درون خودش حرف می‌زند، از اشتیاقش به مهر ورزیدن توأمان به فرزند و معشوق، اما نبرد اصلی میان همین دو مرد است که رخ می‌دهد. فروغ صرفاً غنیمتی است که سرانجام معشوق پیروز از انحصار فرزند شکست خورده، درمی‌آورد. این البته مانع حرف زدن فروغ نمی‌شود. او به حرف زدن ادامه می‌دهد مبادا فراموش کنیم که این زن درونی هم دارد.

۳. بدیهی است آنچه روایت عشقی را پیش می‌برد، بیش از آن‌که عامل زن یا عامل مرد باشد، عامل جدایی‌افکن است. در عین حال، *بانوی اردیبهشت* علاوه بر روایت اصلی، شامل چند روایت فرعی هم هست که اغلب آن‌ها، به همین عامل سوم، یعنی عامل جدایی‌افکن، برمی‌گردند.

زنی بر اثر کشاکش‌های درونی خود بر سر عشق‌ورزیدن یا مادر ماندن، در حال تلاشی است. همین زن از طرف سازمانی که در آن کار می‌کند مأمور ساختن فیلمی دربارهٔ مادر نمونه می‌شود. طبیعی است که او در صورتی می‌تواند فیلم را تمام کند که قبلاً به پرسش‌های درونی خودش جواب داده باشد. و چون جوابی برای آن پرسش‌ها ندارد، فیلم را هم نیمه‌تمام رها می‌کند...

ولی تا به این تصمیم برسد ده‌ها حلقه گزارش و گفتگوی مستند تهیه کرده است، از زن‌هایی که وضع و حال آن‌ها را به طرز غریبی به وضع و حال خودش نزدیک احساس می‌کند. پاره‌ای از این حلقه‌ها را ما هم می‌بینیم؛ و درمی‌یابیم که این‌ها ظاهراً سطح بیرونی همان بحرانی هستند که سطح درونی و شخصی آن برای فروغ در مسایل او با پسرش مانی، متجلی است. این بخش‌های مستند، اگر هوشمندانه به کار گرفته می‌شدند، به دلیل کیفیت متفاوتشان با سایر بخش‌های فیلم، ممکن بود حال و هوای آن صدای دیگر را به خود بگیرند که بر اقتدار صدای راوی می‌شورد و فیلم را به سمت دیگری حرکت می‌دهد. می‌توانستند حتی در مقام ضدروایت، بر روایت تک‌صدایی و مستبدانهٔ فیلم بشورند و با تمرکززدایی از صدای مردانهٔ دکتر رهبر، صدای زن را، صدای آن بخش‌های واقعاً سرکوب شده و آن قطعه‌قطعه‌شدن بیرحمانهٔ زن را، در چنبر مناسبات پدرسالارانهٔ قدرت، به گوش تماشاگر برسانند. ولی نه تنها هیچ گونه تقابل یا گفتگوی زیباشناختی با سایر بخش‌ها برقرار نمی‌کنند، که حتی در همان روایت یکدست خطی فیلم هم جایی برای خود پیدا نمی‌کنند و بیرون از فیلم، وبال گردن متن می‌مانند.

یگانه چیزی که تمام این تکه‌پاره‌ها را به هم وصله می‌کند، عبارت است از یک مفهوم واحد. اسمش را هر چه می‌خواهید بگذارید: بحران زن، بحران زن ایرانی، یا بحران زن ایرانی مطلقهٔ بچه‌دار شاغل روشنفکرِ طبقهٔ متوسط در میان سالی... از این منظر *بانوی اردیبهشت* به مراتب ضعیف‌تر از *نرگس* و حتی *روسری آبی* است. مضمون‌پردازی و دغدغهٔ ابلاغ معنا در آن دو فیلم، آن ارادهٔ معطوف به محتوا که نهانی چهره می‌نمود، سرانجام تاب مستوری نیاورده است و برملا شده است.

۴. مهم نیست که مؤلف *بانوی اردیبهشت* داعیهٔ فمینیسم داشته باشد یا نه. همین بس که این فیلم متنی است دربارهٔ یک زن، با این ادعا که او را، بخش سرکوب شده و بر زبان نیامدهٔ او را تصویر می‌کند. برای قضاوت دربارهٔ چنین متنی، لازم است ابتدا مشخص کنیم که متن مردانه، متن پدرسالار و متنی که مجال بروز به زنانگی نمی‌دهد، چگونه متنی ممکن است باشد.

مهم‌ترین مشخصهٔ چنین متنی، اقتدارگرایی آن است. جای دیگر خاطرنشان کرده‌ام که الفاظ مؤلف (author) و اقتدار (authority) از یک ریشه‌اند.[۲] متن اقتدار (=مؤلف)گرا، مسألهٔ معنا را مسأله‌ای مربوط به مؤلف می‌داند. معنای چنین متنی یک بار برای همیشه و به دست مؤلف، تولید شده است؛ و همو با کمال اقتدار آن را بر فراز متن نشانده است. اجتماع خوانندگان، اجتماع خبرگانی است که وظیفهٔ «کشف» همان معنای از پیش موجود را بر عهده دارند؛ و هرگونه "انتخاب" و "اختیار" بی‌گمان بدعتگذاری و انحراف از صراط مستقیم خواهد بود. در مقابل، متن زنانه، متنی که ناگزیر است اقتدارزدایی از گفتمان غالب را عهده‌دار شود، مسألهٔ معنا را معطوف به خواننده می‌کند، و این یعنی که معنای متن را به تعداد خوانندگان آن تکثیر می‌کند. معنا چیزی است که همواره می‌تواند بازتولید شود (و به این ترتیب زمینه را برای "ماندگاری" متن فراهم آورد).

شک نیست که فهمیدن معنای متن، مستلزم تعیین یک نقطه، یک مرکز معنایی در آن است که در پرتو آن تمامی متن برای یک لحظه روشن می‌شود و معنا پیدا می‌کند. اگر کشف و تعبیهٔ این مرکز معنایی را از انحصار مؤلف درآوریم، هم به تمرکززدایی از مؤلف و معنادست زده‌ایم و هم مردانگی و پدرسالاری مضمر در این تمرکزگرایی را به چالش خوانده‌ایم. این همان نقطه‌ای است که به تعبیر کریگ اُونز «نقد فمینیستی پدرسالاری و نقد پسانوگرایی بازنمایی» به هم پیوند می‌خورند. پاره‌ای فمینیست‌ها برای آن حتی مبانی زیست‌شناختی هم پیدا کرده‌اند و از همین منظر است که لفظ احلیلام محوری (phallogocentrism) را از کلام محوری (logocentrism) معروف دریدا برساخته‌اند.[۳]

پس، به تعبیری، هرگونه تمرکزگرایی از پدرسالاری سرچشمه می‌گیرد؛ و درست به همین دلیل است که *بانوی اردیبهشت* از نیل به ساحت متن زنانه باز می‌ماند: صدای زنانه برای شنیده شدن، چاره‌ای ندارد، جز آن‌که انحصار صدای مردانه را بشکند؛ و از آن‌جا که هر نوع انحصاری، فی‌نفسه مردانه است، چاره‌ای ندارد جز آن که متن "باز" بیافریند؛ متنی که "بازبودگی" را به منزلهٔ اصلی‌ترین تمهید زیباشناختی خود به کار می‌برد. متنی که در پرتو مهر مادری هیچ یک از عناصر را بر عناصر دیگر حاکم مطلق نمی‌کند؛ و مهم‌تر از همه، مؤلف را در موضعی برتر از خواننده نمی‌نشاند؛ یعنی که میدانی فراخ برای بازی آزاد و فرایند آفرینش آزادانهٔ معنا فراهم می‌آورد.

چنین متنی حتی خودش را هم مطلق نمی‌کند، و می‌گذارد زنی مثل فروغ‌کیا به ساختن فیلم خود دربارهٔ مادر نمونه ادامه دهد؛ گو این‌که فیلمی است اساساً مردانه، چراکه اولاً گزارشی است و مبتنی بر تقسیم مردانه ـ دکارتی هستی به گزارشگر ـ سوژه و گزارش شده ـ ابژه؛ و ثانیاً به هدایت دکتر رهبر ساخته می‌شود که مردی تمام‌عیار است. و در رأس یک سازمان، یک تشکیلات و یک سلسله مراتب پدرسالار قرار دارد. تشکیلاتی که فروغ جزو ناچیزی از آن است و فرمان ساختن فیلم را هم از بالا دریافت کرده است. شاید اگر دست‌کم در این مورد، مثل موارد دیگر منفعلانه عمل نمی‌کرد، شاید اگر ساختن فیلم را ادامه می‌داد و به جای بازگشتن در چنبر سکوت تاریخی خودش، به اتکای شم زنانه در می‌یافت که "فیلم زنانه"، همین "فیلم دربارهٔ زن" نیست، می‌توانست گزارش را به ضد گزارش بدل کند؛ مگر فیلم به غایت مردانهٔ *بانوی اردیبهشت* از درون متلاشی شود، و مگر از ورای این تلاشی، صدایی سرکوب شده و بر زبان نیامده، صدایی از درون جوشیده و ناشنیده مانده به گوش تماشاگر برسد. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ مجموعهٔ مؤلفان، *دربارهٔ ادبیات*، گردآوری و ترجمهٔ احمد میرعلایی، زمان، تهران، ۱۳۵۶، ص ۱۵.

۲ ـ انصاری‌فر، هوشیار، «جنگ مغلوبهٔ متن با مؤلف (*نون و گلدون* از منظری دیگر)»، *فصلنامه سینمایی فارابی*، شمارهٔ ۲۸، تهران (بهار ۱۳۷۷) ص ۹.

3 . Craig Owens,' The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism', reprinted in *The Postmodern Reader*, ed. Charles Jencks, Academy Editions, London and St. Martin's Press, NewYork, 1992 , p 335.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی