# با بیضائی درباره‌ٔ "شاید وقتی دیگر"

نازنین مفخم

*"شاید وقتی دیگر" آخرین ساخته بهرام بیضایی، این بار موضوع گزارش سینمای آدینه است. علاوه بر نقدی که بر فیلم "شاید وقتی دیگر" در این صفحات می‌خوانید، گزارشگر آدینه، از حرفها و پرسشهای خود و نیز پاسخهای بیضایی گزارشگونه‌ای فراهم آورده است که در اینجا می‌خوانید:*

بیضایی دو روز بعد عازم سفر خارج بود و این آخرین فرصتی بود که می‌توانستم او را ببینم و درباره‌ٔ "شاید وقتی دیگر" با او صحبت کنم. در راه به همه حرفهائی که از هنگام اولین نمایش فیلم در جشنواره گفته و نوشته بودند و همه بحثهایی که با همکاران مجله و دوستان دست اندکار سینما داشتم فکر کردم. عبارتهای "طرح بحران هویت در بسیاری از فیلمهای امسال..."، "شهامت انتخاب زن به‌عنوان شخصیت اصلی و طرح موقعیت زن در جامعه ما..."، "نقش تصادف، تصادف‌های هم‌زمان و اهمیت طرح آن..."، "بحث در مورد تئاتر"، و صرف‌نظر از عنوان کردن قاعده، مسائل جمع و همه گیر..." ازمیان شنیده‌هایم هجوم می‌آوردند و دیگر نمی‌دانستم به‌کدام‌یک باید به‌عنوان دلمشغولی اصلی فیلمساز بپردازم. سعی کردم فیلم را دوباره از خاطرم بگذرانم، نتیجه‌ای نگرفتم درازی فیلم به بیضایی این فرصت را داده بود که همه اینها را همسنگ هم عنوان کند.

# به دنیا آمدن زن یک اشتباه بود؟

قطب‌الدین صادقی

"شاید وقتی دیگر"

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضائی
فیلمبردار: اصغر رفیعی جم
طراح صحنه و لباس: ایرج رامین‌فر
موسیقی متن: بابک بیات

بازیگران:
سوسن تسلیمی
داریوش فرهنگ
علیرضا مجلل
جمشید لایق
رضا رادمنش
سیروس نصیری
حسن دادشکر و...

هسته‌ای که باید فیلم حول آن تنیده شده باشد تا بعد از تولد این مخلوق هم نا-معلوم مانده بود. اما حتما" نزد آفریننده‌ٔ اثر یکی از این بحث‌ها از دیگران اساسی‌تر بود. برای رسیدن به آنها چند سررشته در دست بود: اول بازگشایی رمز و رازهای تصویری که ابزار دست کارگردان شده بودند. بعد نوع بیان و سبکی که در مجموع برای کارش انتخاب کرده بود و سرآخر رسیدن به دیدگاه‌ها و نوع نگاهی که به‌وقایع داشت و همه اینها با پیدا کردن خط و تم اصلی داستانی به‌روایت بیضایی پایان می‌یافت. اولین و آزارنده‌ترین جستجوها برای معنی کردن سمبل‌ها بود. اساسا سمبلی در کار نبوده یا وظیفه‌اش را انجام نداده! پرسشها با اکراه درباره‌ٔ سمبل‌هایی که دیگران در تصاویر فیلم یافته بودند و به‌اعتبار تعبیر و تفسیرهای شخصی از آنها فیلم را تحلیل می‌کردند شروع شد. با امید یافتن هدفهای فیلمساز اما...

**"از لحظات سمبلیک متنفرم و چنین قصدی نداشته‌ام. هیچ چیز در فیلم من معنی سمبلیک ندارد و هیچ جا تمثیلهای سیاسی و اجتماعی به‌کار نگرفته‌ام. درفیلم رگبار هم چنین قصدی نداشتم ولی از این تعابیر درامان نماندم."**

توضیح بیضایی موجب آسودگی خاطر شد. دنبال معنای عینک دودی، گلهای سرخ و علت انتخاب رنگ ماشی گشتن لزومی نداشت. اما جواب آنها را که پاسخ هر سئوالی را با سمبل می‌دهند چه باید داد، آن پسرک روروک سوار دوست‌داشتنی که مجموعه حرکات، بازی و ظاهرش برای دوستداران سینمای فرانسه تا دهه شصت نوستالژیک بود و حتی نمی‌توانست از فیلمی که در سینمای همجوار نمایش می-دادند به‌درون صحنه‌های شاید وقتی دیگر رخنه کرده باشد ـ چون به شعاع حتی چند صد کیلومتری هم فیلمی از رنوار روی پرده نبود ـ از کجا آمده بود. وایـن "موتیو" چرا اینهمه تکرار می‌شـد؟

**" وقتی بچه بودم بچه‌ها روروک داشتند و در فصل سرما کلاه و شال‌گردن می‌گذاشتند. توضیح من برای حضور پسرک یـک تـوضیح شاعرانه است و نه سمبلیک. درک مفهوم آن را به بیننده وا می‌گذارم.**

واقعا "هم پسرک تصویر شاعرانه‌ای بود بی آنکه علت ظهور چند باره‌اش روی پرده روشن باشد و این از ظرافت کار کم می‌کرد. اما آنها که شیفته سینما به‌عنوان یک حرفه نیستند چه احساسی داشتند. ناچار علت وجود این تصویر را همان دانستم که باعث حضور دوربین و اکیپ فیلمبرداری در کادر می‌شد و همینطور حضور دوربین در راهروهای تلویزیون و دیدن باقی متعلقات پشت صحنه فیلم روی پرده.

در بخشی از فیلم که در منزل کیان، شخصیت اصلی می‌گذرد، او به شنیدن کلمه "پرورشگاه" تنگ ماهی را رها می‌کند و ماهی روی کف آشپزخانه پرپر می‌زند و ظاهرا" رابطه‌ای هست میان این تصویر و تصویری در بخش دیگری از فیلم که به‌زمانی درگذشته رجوع می‌شود. زمانی که مادر کیان فرزندش را سر راه گذاشته و یک ماهی اندا به ساکن کف خیابان پرپر می‌زند.

**"ماهی یک نشانه و عامل تداعی است. تداعی وجه مشترکی که زندگی سه زن فیلم شاید وقتی دیگر را به‌نابودی کشیده. در هر لحظه‌ٔ دیگری زن ماهی را از روی زمین بـر می‌داشت مگر همان لحظه‌ٔ خاص. او در یک لحظه‌ٔ خاص این راه را انتخاب کرد که کودکش را بر سر راه بگذارد و بگذرد".**

در دو سکانس از فیلم نماهایی مـی-بینیم که شخصیت اصلی از برابر انبوهی از علائم راهنمایی و رانندگی عبور می‌کند و نمای دیگری که از زاویه‌ٔ بالا همان شخصیت را نـشان می‌دهـد در حالی‌که یک‌صفحه‌ٔ شطرنجی زرد و سیاه را طی می‌کند. نماهایی که صاحب کمپوزیسیونی چشم‌نواز هستند؛ سوژه‌ٔ متحرک از میان مجموعه‌ٔ عواملی منظم و نا منظم عبور داده می‌شود. اما این استنک برای تصویر نه در ارتباط با سکانسهای قبل و بعد از خود توجیه می‌شود و نه در خـط داستان.

**"شخصیت من یک عابر است و ایـن چهارخانه‌های زرد و سیاه، کف خیابانهای تهران نقاشی شده است. از توده علائـم رانندگی هم برای القای ازدحام استفاده کرده‌ام".**

دیگر با سمبل و سمبلیزم کار پیش نمی-رفت، پرداختن رشته بعدی ضروری شده‌بود: نوع بیان بیضایی در فیلم آخرش. آیا فیلم آخر بیضایی از بیان واقعگرایانه برخـوردار بود؟ یا اینکه تا یک لحظه‌ٔ خـاص واقـع-گرایانه بود و بعد معانی متفاوت پیدا می‌کرد؟ در سرتا سر فیلم سئوالها و معماهایی مطرح می‌شود که کلید همه‌ٔ آنها در سکانس سیاه و سفید آخر فیلم است. این بخش نه تنها پاسخ سئوالات تماشاگر را می‌دهد بلکه گره-های روانی و درگیری‌های شخصیت‌های درون فیلم را نیز باز می‌کند. اطلاعاتی که از باز-گو شدن وقایع این سکانس کلیدی به‌شخصیت‌ها می‌رسد در پایان خوش داستان تعیین‌کننده است و شاید همین باعث می‌شود تماشاگر این بخش را هم مانند بخشهایی که تا آن لحظـه دیده واقعگرایانه و در روال باقی فیلم منطقی بداند.

علیرغم همه لایه‌های روانی و ذهنیت حاکم بر فضای فیلم "شاید وقتی دیگر"، بهرام بیضائی با این آخرین ساخته خود، یکبار دیگر به نقطه‌ای بازمی‌گردد که سینما را از آنجا آغاز کرده بود، به سینمائی "زمان" و "مکان" دار که در آن هم انسان دارای هویت اجتماعی مطرح است و هم شرایط اجتماعی او. منظور سینمای واقعگرایانه "رگبار" است که بیضائی برای پرداختن به دلمشغولی‌های ذهنی و موضوعات تخیلی ـ شاعرانه‌اش بسیار زود از آن دل کند. "غریبه و مه" یا "چریکه‌ی تارا" وحتی "سفر" و "کلاغ" پیش‌از هر چیز موضوعاتی نمادین و یا استعاره‌هائی ذهنی‌اند باضافهٔ نشانه‌هائی پراکنده از واقعیات پیرامون فیلمساز. و این از انقلاب به اینسوست که نوشته‌ها و ساخته‌های بیضائی چه در تاتر و چه در سینما دوباره به واقعیت حاضر و ناظر روی می‌آورند و تاریخ و شرایط اجتماعی یکبار دیگر در آثار او جائی مهم اشغال می‌کنند.

بزرگترین ویژگی "شاید وقتی دیگر" در اینست که بیضائی با استفاده از یک قالب مردمی و حتی مبتذل مانند "ملودرام" که تکیه‌اش همواره بردم دست‌ترین احساسات رقیق توده‌های کم‌فرهنگ است و اصلا "به‌آن "تراژدی عوامانه" لقب داده‌اند، موضوعی را با استادی تمام می‌پردازد که به جهت عمق تحلیل و ظرافت و زیبائی "پرداخت" آن، به‌کلی قالب کلیشه‌ای ملودرام را درهم شکسته است؛ و فیلم را به سطحی ارتقا می‌دهد دارای ابعادی جدی و محکم، که تماشاگر نه تنها در آن آئینه دو دوران تاریخی، بلکه اولین فیلم روانی (و حتی روانکاوانه) سینمای ایران را می‌بیند.

بد نیست استدلال را با یادآوری این مطلب آغاز کنیم که علیرغم وجود دیگر ابعاد اجتماعی، در کارهای بیضائی همواره دو "تم" یا درونمایه به‌تناوب حضور قاطع دارند: هویت و مرگ. اگر درونمایه مرگ به‌عنوان یک وسوسه شخصی ناظر به جهان‌بینی فلسفی بیضائی است و ابتدا عمدتا "در کارهای استعاریش به‌کار می‌گیرد، مساله "هویت" برعکس بنحوی موثر و در اشکال گوناگون همیشه در فیلمهایش مطرح بوده و حضور چشمگیر داشته‌اند. و اکنون یکبار دیگر در فیلم "شاید وقتی دیگر"، پیش از هر چیز مساله اصلی فیلم به "هویت" و یا "بحران هویت" آدمها در یک دوره‌ٔ بحرانی است. و بررسی این تم است که قاطعانه و

از میان دیالوگها می‌فهمیم که زن از سگ می‌ترسد و در طول فیلم هنرپیشه نقش کیان هنگامی که دچار حمله‌های عصبی می‌شود دستهایش را جلو صورتش به‌شکلی تکان می‌دهد که گویی جانور یا حشرهٔ مزاحمی را می‌راند (شاید به‌تداعی راندن سگ) این حرکت که تا قبل از دیدن سکانس کلیدی فیلم برای بیننده بیشتر به‌مثابه تصنع در بازی هنرپیشه است، توجیهی بسیار ساده و مستقیم پیدا می‌کند: هنگامی که مادر اورا که کودکی شیرخواره بوده بر سر راه گذاشته سگی به‌سراغش رفته و حالا او هرگاه موردسوءظن شوهرش قرار می‌گیرد دچار حملهٔ عصبی می‌شود و در این حمله سگ را از خود می‌راند. خاطرهٔ کودک شیرخواره چه گنجایشی دارد و آیا چنین عکس‌العملی که هرگز در زمان وقوع حادثه نمی‌توانسته از او سر بزند پایه علمی دارد یا جزء خطاهای جایز در هنر است؟

**"این نکته پایهٔ علمی دارد. ترس‌های بی‌دلیل در وجود انسان ضبطشده و مربوط به دورانی است که عین واقعه به یاد نمی‌آید ولی وحشت آن باقی مانده. ترس کودک در فیلم نه‌تنها پایه علمی دارد بلکه در این زمینه تجربه شخصی هم دارم".**

سکانس‌های کلیدی فیلم سیاه و سفید است و این خود عامل مشخص‌کننده‌ای در جنس آن شده اما راوی این سکانس چه کسی است که در انتهای فیلم و پس از شناسایی دوخواهر واقعه‌ای را از گذشتهٔ دور بازگو می‌کند تا به معماهای زندگی شخصیت‌ها پایان بدهد. محفوظات ناخودآگاه آزردهٔ کیان با اطلاعات کدام‌یک از شخصیت‌های داستان به ضمیر آگاهش منتقل می‌شود تا به بحرانهای روحی او خاتمه بدهد. خلاصه اینکه تماشاگر نمی‌داند این "فلاش بک" یا خاطرهٔ چه کسی است.

**"سکانس سیاه و سفید خاطرهٔ فیلمساز است. در فیلمهای من تنها به‌خاطرهٔ زندگان رجوع نمی‌شود خاطرهٔ مردگان نیز حضور دارد. این سکانس روال‌واقعگرایانه ندارد. اگر واقعی بود باید در آن خیابانها، آدمها و کالسکه‌های دیگر هم حضورمی داشتند این سکانس مانند یک خواب است، یک کابوس".**

و بیضایی ما را هم به تئاتر نو ژاپن و روایت روح رجوع می‌دهد. که در آن مردگان هم روایت می‌کنند.

هیچ‌کدام از بحث‌هایی که تا اینجای

صحبت به آن اشاره شد سازندهٔ فیلم "شاید وقتی دیگر" را هیجان‌زده نکرده بود. او چنان با خونسردی در بارهٔ همهٔ این نکات سخن می‌گفت که گویی هیچکدامشان نمی‌توانند مسئله اساسی فیلم باشند و گویی تا به اینجا هنوز به آن نقطهٔ حساس که او را بر آن داشته

است بود تا در قالب سینما چیزی بگوید نزدیک نشده بودیم. از تصادف به‌عنوان هستهٔ اصلی کارهای اخیر او پرسیدم مثل اهمیت تصادف در فیلم "کلاغ" و در سناریوی "آینه‌های روبرو". از همزمان شدن تصادف‌های بعید و دستمایه داستان شدن آنها نزد او. مردی‌که فیلمساز است و سر و کارش با فیلمهای‌مستند، تصادفا" همسرش را در یکی از فیلمهای‌مستند تلویزیون در کنار مرد ناشناسی می‌بیند، تصادفا" این فیلم برای او نمایش داده می‌شود و تصادفا" همسرش خواهر دوقلویی داشته، و تصادفا" همزمان با مظنون شدن شوهر به کیان و جستجو برای پیدا کردن حقیقت و هویت مردناشناس کیان هم دچار بحران روحی می‌شود و در جستجو برای‌پیدا کردن حقیقت و هویت خودش است. همزمانی این دو جستجو و مخفی کردن آن از سوی هر دو نفر هم تصادفی بیش نیست. اگر این

به‌نحوی ماهرانه‌قالب ملودرام را درهم می‌شکند، و فیلم را از چهارچوبی معمولی ابتدا به یک اثر "روانی" با فضاهای بسته، و سپس به یک فیلم کامل اجتماعی سوق می‌دهد، بی‌هیچ شعار، یا کلیشه و یا هرگونه تشبث به‌ترفندهای روز، و یا هرگونه دروغ و دادن رشوه‌های اخلاقی مرسوم.

ماجرای "شاید وقتی دیگر" در اولین سطح خود بیان یک مساله اخلاقی است: مردی بنام (مدبر ــ داریوش فرهنگ) به وفاداری همسر خود (کیان ــ سوسن تسلیمی) بدگمان می‌شود چون اورا در یک فیلم مستند با مردی دیگر می‌بیند. اگر این تم احتمالا "بدست یکی از ملودرام سازان عوامفریب می‌افتاد، از طریق توسل جستن به‌کلیشه‌های "خوب" و "بد" مطلق و گسترش سطحی روابط مثلثی شکل آدمهای درگیر این رابطه مشترک، بی‌هیچ تردید کاررا به چاقوکشی زیر بازارچه و کافه‌های سازضربی و یا انواع خشونت و داغ و درفش‌های سنتی دیگر می‌کشاند. (و بیضائی بطریقی معتادار و ماهرانه عمل کار "فاسق" مفروض (حق‌نگر ــ علیرضا مجلل) را در زیر یک "بازارچهٔ" قرار داده است!) اما اینجا با برخوردی "معقولانه" و با یک موضع‌گیری انسانی و تحلیل‌گرانه، مدبر به‌جای غیرت بازی‌های سطحی و واکنش‌های شدید ناموسی، به‌ساده‌ترین شیوهٔ ممکن به‌جستجوی حقیقت برمی‌آید، چون می‌داند پیش و بیش‌از "قصاص" او به "حقیقت" نیاز دارد. از اینرو به‌جای توسل به خشونت او یک وسیله فرهنگی، یعنی تصویررا برمی‌گزیند و به‌یاری وسائل و بیان "فیلم" است که سرانجام به حقیقت می‌رسد. و دقیقا" از کل صحنه نهائی و لحظه کشف حقیقت، همکاران تلویزیونی مدبر فیلم برمی‌دارند: بازی دوگانه تصویر، همچون دوآئینه که حقیقت را ابدی می‌سازد. من در اینجا به رابطه حقیقت و سینما در فیلم "رز ارغوانی قاهره" اثر "وودی آلن" می‌اندیشم.

و بدین‌ترتیب است که مرد از وسوسه عذاب‌آور تملک و انحصار "تن" دیگری، به شناخت دردآور اضطرابات "روحی" زنی بیمار می‌رسد که دلشوره‌هایش خود یکی از بهترین تجلیات دوره ما به‌حساب می‌آید. با این قالب و این تم تماشاگر از سوئی به‌طور موازی ناظر یک مرد با فرهنگ ایرانی است که برای کشف حقیقت رابطه‌های زنش به‌جای چاقو از تصویر کمک می‌گیرد و به‌عوض سپردن خود به‌دست احساسات کور و آنی، راه تحقیق و

هم‌زمانی‌ها به هدفی اساسی منتهی نمی‌شد باتماشاگر آن می‌کرد که یک خبر هیجان‌انگیز و بعید در صفحهٔ حوادث.

"از واقعه که دور می‌شویم تصادف و وقایع استثنایی بعیدتر به‌نظر می‌رسند اما اغلب زندگی را همین تصادف‌ها می‌سازد. فیلم همشهری کین نمونهٔ خوبی برای این مورد است. اما دربارهٔ کیان او همزمان با مظنون شدن شوهرش دچار بحران روحی نشده. او مدتهاست دچار این بحران‌است و در جستجو ولی شوهرش تازه متوجه اوشده اساسا" این مرد تا به‌حال این اندازه‌به‌زنش توجه نمی‌کرده و او را نمی‌دیده تنهاهنگامی که به او مظنون شده در حرکات او دقت می‌کندواین بحران را به‌میل خود تعبیر می‌کند".

اینجا تنها نقطه‌ای بود که بیضایی را به‌هیجان آورد. ظاهرا" گره اصلی داستان در اینجا بود. حتی مردی در یک موقعیت اجتماعی خاص‌که‌او را در سطح فرهنگی‌بالایی از جامعه قرار می‌دهد تنها زمانی متوجه زنش می‌شود که احساس می‌کند مالکیتش در خطر است و تا پیش از آن نه زن را می‌دیده و نه می‌خواسته دربارهٔ مشکلاتش چیزی بداند.

لحظه‌ای از تاریخ که بیضایی برای گفتن داستانش انتخاب می‌کند از تاریخی که داستان در آن اتفاق می‌افتد اهمیت بیشتری دارد. او دربرهه‌ای‌که اغلب فیلم‌سازان برای گریز از محدودیتها شخصیتهای زن را یا از داستانهایشان حذف می‌کنند یا نقش او را به‌حداقل می‌رسانند و یا او را آوارهٔ خیابانها می‌کنند تا پوشش و حجابش راتوجیه کنند چنان درگیر مسئله‌است که‌حتی از ورود به اتاق خواب و نشان دادن زن با حجاب در رختخواب هم پرهیز نمی‌کند. بی‌شک این یکی از اساسی‌ترین دلمشغولی‌

های فیلمساز در تم فیلمش بوده و روبروشدن با محدودیتها را بر او تحمیل کرده است.

"راه حلهای مختلفی به‌نظرم رسیده بود اما من راه روبرو شدن مستقیم با مسئله را انتخاب کردم. طرح حجاب به‌شکل حاضر مثل محدودیتهایی است که کمبود پوزتیو و

**نقص فنی لابراتوار ایجاد می‌کند و چنان ذهن فیلمساز را به‌خود مشغول می‌کند ودرگیر پیدا کردن راه حل برای آنها می‌شود کدکمتر نیرو وتوجهی برای مسئله اصلی که فیلمسازی است باقی می‌ماند. ما فصل را سرد انتخاب کردیم تا پوششها توجیه شود اما وقتی کاررا شروع کردیم با بازی خانم تسلیمی مخالفت شد چون می‌گفتند جذاب‌است. یکی ازمشکلات این است که هر جذابیتی به جذابیت جنسی تعبیر می‌شود. هنرپیشهٔ خوب آن است که روی پرده دیده شود نه اینکه نادیده گرفته شود. باید بیننده را خوب جذب کند. این جذابیت لزوما" جنسی نیست و این ممنوعیت‌ها به‌شکلی که در حال حاضر مطرح می‌شوند جزءقانون نیستند. قانون آزادی را سرلوحه قرار داده اینها تعابیر شخصی افراد از قانون است.**

من چون فکر می‌کردم هنرپیشهٔ دیگری جز خانم تسلیمی قادر به‌بازی در این سه نقش نیست کار را تعطیل کردم و با نامه‌ای علت را به مسئولان توضیح دادم و آنها را قانع کردم که با ادامهٔ کار موافقت کنند و این فاصله باعث از دست رفتن فصل سرما شد. استفاده از پوشش سنگین و تظاهر به سرد بودن هوا که هنرپیشه را خسته می‌کرد و طبعا" در بازی او تاثیر می‌گذاشت. خانم تسلیمی هم بر اثر تجربیات‌قبلی مخصوصا" در فیلم مادیان دچار خود سانسوری می‌شد و فشار من برای خوب بازی گرفتن از او هم او را فرسوده کرد هم مرا و حتما" بهترین نتیجهٔ ممکن هم به‌دست نیامد. گاه اتفاق می‌افتاد که یکی از کارکنان صحنه به‌هنگام تمرین مسئلهٔ حجاب و نوع مقبولش را ازروی حسن نیت تذکر می‌داد و تمام حس هنرپیشه

استدلال را برمی‌گزیند؛ و از سوی دیگر بسیار عمیق‌تر از آن، می‌بیند که بیضائی با دور شدن قاطع از"مردسالاری"مبتذل این‌گونه سوژه‌ها، با نظراحترام به‌زن نگریسته وبه‌جای مرد غیرتی، به شیوه‌ای تازه و نامتعارف به قربانی، یعنی "زن مظنون" نزدیک می‌شود و دوربین او در نیمه‌های راه همهٔ هم خود را وقف او می‌کند.

با این تمرکز تازه و با پرداختن به زن، موضوع به یکباره واژگون می‌شود و فیلم دیگر یکسره به بررسی او می‌پردازد. در نتیجه به‌مرور تماشاگر همبستگی‌اش را با مرد (هر چند با فرهنگ و صبور و با تدبیر) از دست می‌دهد و هر چه بیشتر خود را به زن نزدیک می‌سازد. حالا دیگر شخصیت منفور همیشگی، یعنی "زن" تبدیل به قهرمان مظلوم فیلم می‌شود و کوشش فیلمساز اینست تا ما را دعوت به دیدن زن در جامعه از دیدگاهی متفاوت به‌نماید.

زن فیلم دارای سه چهره است. (و هر سه توسط سوسن‌تسلیمی بازی می‌شود). دو چهره آن از آن زن روزگار ماست و زن سوم تعلق به یک نسل پیشتر دارد، یعنی نسل اواخر دوران رضاشاه و اشغال ایران توسط قوای بیگانه.

از طریق این زن سوم، بیضائی تنها ارزش و یا "غریزه" مادری را مطرح نمی‌کند. فاجعه بودن این غریزه در آن شرایط به‌سبب بلایای جنگ جهانی دوم و اشغال سرزمینی است که در آن مردان زود می‌میرند و زنان با کودکان یتیم خود نمی‌دانند چه کنند. دوره‌ای که فقر در آن قوی‌تر از غریزه و نیاز نیرومندتر از عاطفه است، دوره‌ای که زنی بیوه و تنها مجبوراست یکی از دو دختر یتیمش را سر راه بگذارد. صلیب شکسته دیوارها و کلاه‌ولباس سربازی مندرس تن این زن، تنها نظامیگری آن دوره را شهادت نمی‌دهد. با ایجازی فشرده و یک بیان سینمائی محکم، بیضائی اشارت به شوربختی‌های دیگر زن و وابستگی‌هایش با آن نظامیگری و فقر می‌کند! (راستی لباس‌های زنانه خود زن درکجاست؟)

بیضائی زن معاصررا در عوض با چهره‌ای دوگانه، دوشقه، متضاد و دوشخصیتی ترسیم می‌کند. یعنی آنچه که بالفعل است و آنچه که بالقوه تواند بود. از یکسو تماشاگر زن خانه‌دار روانی و مریض‌الحالی (کیان) را می‌بیند که اسیر عمیق‌ترین بحرانها و درگیر هویت خویشتن است، و از سوی دیگر، همزاد

بر هم می‌خورد. اما با همهٔ این مشکلات ترجیح دادم از ترفندهای معمول استفاده نکنم".

"شاید وقتی دیگر" برای اولین بار در جشنوارهٔ فیلم فجر به‌نمایش گذاشته شد و استقبالی که از فیلم به‌عمل آمد باعث‌ازدحام در بیرون سینما ودرنتیجه درگیری‌هایی شد که به‌زخمی شدن چند نفر انجامید. بیضایی یکی از علتهای این درگیری را تجربهٔ تماشاگران در اکران شدن فیلمهایش می‌داند. او قبل از "شاید وقتی دیگر..." و پس از سال ۵۷ سه فیلم "مرگ یزدگرد"، "چریکهٔ تارا" و "با شو غریبهٔ کوچک" را ساخته که هرکدام یک بار به‌نمایش درآمدند و هیچیک به اکران عمومی راه پیدا نکردند. بیضایی پیش ازسفر مشغول آماده‌سازی فیلم "با شو غریبهٔ‌کوچک" برای نمایش در اکران عمومی بود که برای آن امیدهایی پیدا شده است. "البته شاید وقتی دیگر...". هنوز فعالیت فیلم‌ساز و تهیه کنندگانش‌را باعث می‌شود. آخرین گفتگوها حاکی از تلاش برای بازاریابی آن در بازارهای جهانی فیلم و تهیهٔ زیرنویس برای‌نمایش‌آن درجشنواره‌های‌خارجی است.

"فیلم حاضر بود و می‌توانستیم آنرا برای جشنوارهٔ کان برسانیم و تعلل در امور اداری باعث شد ما بموقع کپی آماده‌ای از آن در دست نداشته باشیم. حالا هم باتوجه به‌خرجی که تهیهٔ زیرنویس با ارز گرانقیمت دارد ومشکلات اداری که در مسیر کار پیش می‌آید من به عرضهٔ آن در بازارهای فیلم و جشنواره‌ها امید زیادی ندارم".

نتیجه عرضهٔ فیلم در بازار داخلی هنوز مشخص‌نیست. اماآنچه مشخص است این است که با وجود سینماها و زمان مناسبی که برای اکران فیلم در نظر گرفته شده بود تبلیغات آن به‌نسبت دیگر فیلمهای بیضایی ضعیف بود.

"تبلیغات برای فیلم من دچار اغتشاش غریبی بود، به‌عنوان مثال می‌توان از پوستر-های متعددی که در سطح شهر نصب شده بود نام برد که فاقد هرگونه هویتی بودند و خود من گاهی در برخورد با آنها فکر می‌کردم فیلمهای دیگر همزمان با فیلم من اکران شده که وجوه مشترکی با آن دارد. حتی پوستر هنری که آقای ممیز از روی بی‌حوصلگی وشاید به‌نوعی بی‌مسئولیتی حرفه‌ای طراحی کرده بودند پوستر خوبی نبود".

## توضیح

در صفحات سینمایی شماره ۲۴ آدینه مصاحبه‌ای چاپ شده بود که مقدمهٔ آن در مراحل‌فنی جا افتاد.

این مصاحبه با "سوزوچکی دامیکو" دختر "امیلیوچکی" یکی از پیشگامان ادبی ایتالیا انجام شده بود. "سوزوچکی" که اینک درآستانهٔ هفتاد سالگی است‌سناریست بسیاری از کارگردانان بزرگ ایتالیا از جمله "لوکینوویسکونتی" بوده‌که در بیش از ده‌فیلم با او همکاری نزدیک داشته است.

اعتبار او بیشتر حاصل سناریوهای "دزد دوچرخه" و "معجزه در میلان" ساخته‌دسیکا. "سالواتوره جولیانو" ساخته فرانچسکو رزی و "روکو و برادران"، "یوز پلنگ" و "سنسو" ساخته‌های ویسکونتی است.

مصاحبه‌ای که در شماره قبل چاپ شد در ۱۶ ژوئن ۱۹۸۶ به‌وسیلهٔ پیترو برونت صورت گرفته است.

او (ویدا)، یک زن متعادل و خلاق و هنرمند را مشاهده می‌کند، که برخلاف زن نخستین، خانه‌و فکرش پر از تعادل و تصویر، و زندگانیش مملو از آزادگی و خلاقیت هنری است (این اوست که تصویر دردمند مادر را می‌کشد و از فقر و سرگشتگی‌اش سخن می‌گوید). او زنی ایده‌آل، دارای کمال و صاحب زبان و بیان است، و در کنار مردی زندگی می‌کند که کارشناس خبره آثار فرهنگ و هنر گذشته است. درحالیکه زن نخستین دائما" اسیر کابوسها، سوءظن و سرگشتگی است و در کنار مردی‌زندگی می‌کند که مشغولیت‌های حرفه‌اش نمی‌گذارد بفهمد اصلا" زنش مریض است یا پدر زنش! بحران هویت‌کیان تنها یک بحران روانی که نشات گرفته از کودکی دردمندش باشد، نیست؛ چون در زمان حال نیز او در جامعه نقش و پایگاهی ندارد و ما کمترین نشانی از او در اجتماع نمی‌بینیم. از اینرو بحران او را باید یک بحران تمام عیار اجتماعی دانست. بحران هویتی که پیشتر گفتیم در همه فیلمهای بیضائی مطرح است، در اینجا جلوه‌ای دیگر دارد. زیرا نه مانند قهرمان "غریبه و مه" بعد فلسفی دارد، و نه مانند پیرزن "کلاغ" اسیر نوستالژی گذشته و جوانی خوب از دست رفته‌است. بحران‌هویت "کیان" در "شاید وقتی دیگر" یک بحران اجتماعی است و ریشه در تضادهای اقتصادی-اجتماعی دارد. او در جائی می‌گوید. "به‌دنیا آمدن من یک‌اشتباه‌بود" ودرجائی دیگر به‌روانپزشک این احساس را فاش می‌سازد که همه جا او را زیر نظر دارند. او در خیابانها جز رنگهای زرد تند و علائم درهم چیزی نمی‌بیند. شغل اجتماعی او معلوم نیست، و اوقاتش اکثرا" در آشپزخانه و اتاق‌خواب می‌گذرد. و بر خودش با جامعه با خرید کرده است و یا به روانپزشک و داروخانه مراجعه کرده.

و علت اینکه کیان در پایان فیلم پس از بازگو کردن گذشته، به‌شیوه‌ای روانکاوانه از زیر بار کابوسهای هویت اجتماعی‌اش رها گشته و عاقبت به تعادل می‌رسد، شاید آنست که با همزاد خلاق و هنرمند (تصویر بالقوه خود) روبرو می‌شود و این به نوعی به "تولد" دوباره‌اش می‌انجامد. و اگر چه زیستن آنها به زیر یک سقف هنوز ناممکن می‌نماید اما آن دو بی‌شک مکمل یکدیگراند. و این صحنه در آخرین لحظه این فکر را به ذهن متبادر می‌کند که در این جامعه "این" یا "آن" زن بودن، مطلقا" از روی بخت است زیرا مقدرات اجتماعی،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

# بحث سینماگران درباره یادو دیدار

"یادو دیدار" اولین اثر سینمایی "رجب محمدین" نمایشنامه‌نویس و کارگردان تآتر در یک نشست بی‌سابقه به نمایش درآمد. این اثر که ظاهرا "به دلیل توقیف آن" از سوی اداره‌ٔ نظارت بر نمایش وزارت ارشاد اسلامی در جشنواره‌ٔ فیلم فجر سال گذشته نشان داده نشد، با نیت نمایشی خصوصی برای دست اندرکاران خود فیلم و تنی چند از نویسندگان و منقدین مطبوعات و دست‌اندرکاران سینما بر پرده آمد.

نمایش ندادن فیلم در جشنواره و حرف‌هایی که در مورد فیلم در محافل سینمایی عنوان می‌شد، انگیزه‌ی شده بود تا عده‌ی زیادی از دست‌اندرکاران سینما، دانشجویان، هنرمندان، نویسندگان‌وصاحب‌نظران‌رشته‌های مختلف هنری که خبر نمایش آن را طی فقط یک سانس شنیده بودند، خود را به محل نمایش کانون فیلم تهران برسانند.

با پایان یافتن نمایش، آقای "عبدالله اسفندیاری" رئیس بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی و عضو کمیسیون تصویب فیلنامه‌ٔ وزارت ارشاد، به همراه کارگردان فیلم در یک گفت و شنود جمعی با تماشاگران شرکت کردند. آقای اسفندیاری در پاسخ به سوءالی در مورد علت ندادن پروانه نمایش فیلم اظهار داشت که کمیسیون نظارت بر نمایش به دلیل مغشوش بودن و مبهم بودن مفاهیمی که فیلم قصد بیان آن را داشته و عدم موفقیت فیلم در ارایه‌ی درست روابط اجتماعی و سخیف بودن روابط، به همراه ضعف شدید کارگردانی در حد به انحطاط کشاندن ذوق و سلیقه‌ٔ تماشاگر، و نیز عدول از فیلنامه‌ٔ مصوبه و تغییرات اساسی در آن ــ از دادن اجازه‌ٔ نمایش به فیلم فوق خودداری کرده است. وی در ادامه اظهار داشت: فیلم هیچ‌گونه تضادی با سیاست‌های جاری مملکتی و مسایل مذهبی ندارد.

"رجب محمدین" نیز با تاکید بر این نکته‌که قصد داشته فیلمی سالم وانسانی بسازد، به توضیح سوءالاتی در زمینه‌ٔ مسایل و مفاهیم فیلم و تلقی‌اش از سینما پرداخت و اظهار داشت که به نوع سینمایی معتقد است که لزوما "در چارچوب مسایل بومی باقی نماند. وی دلیل تغییر فیلنامه اولیه‌را پرهیز از سینمای قصه‌گو عنوان کرد و به عنوان نمونه به این نکته اشاره کرد که می‌خواسته فیلمی به سبک و سیاق سینمای صامت بسازد.

کارگردان "یادو دیدار" آنگاه به سوءالاتی در زمینه‌ٔ دلایل به‌کارگیری عوامل و اشیایی مثل آینه که در فیلم به‌وفور دیده می‌شدند، و نیز دلیل انتخاب یک ساز تنها (گیتار) برای موسیقی فیلم توضیحاتی داد.

در ادامه آقای اسفندیاری در مقام پاسخ‌گویی به سوءالات حاضرین که بیشتر علاقه‌مند بودند مسایل اساسی صنفی خود نظیر ضوابط نمایش فیلم را طرح کنند، پاسخ گفت: وی با بیان این نکته که هر سیستم اجتماعی ضوابط خاص خود را در زمینه‌ٔ مسایل فرهنگی، اعمال می‌کند، اشاره کرد که من بافیلم موافقم لیکن، کمیسیون نظارت مجموعه‌ی آرایی‌ست که با دیدی وسیع‌تر ضوابط را اعمال می‌کند. وی در عین حال کتمان نکرد که به تصور او نوع بیان برابهام در حکم سمی است که سینمای ایران را تهدید می‌کند و هر فیلمی که به این شیوه‌ٔ بیانی تاسی جوید، مسلما" دچار مشکل می‌شود.

یکی‌ازصاحب‌نظران و نویسندگان سینمائی مطبوعات دراین‌زمینه به‌استفاده‌ازابهام‌گویی و نه ایهام‌گویی اشاره کرد و خواستار اعلام حدود اختیارات فیلمسازان در بیان مفاهیم (در جهت حل مفصل ابهام‌گویی در سینما) شد.

کارگردان در پاسخ به اشاره یکی از حاضرین به این که آیا می‌شود با اضافه یا کم کردن صحنه‌هایی فیلم را به نمایش عمومی گذاشت گفت: من نمی‌خواهم تراژدی فیلم "گنج" در یاد و دیدار تکرار شود.

حرف‌های تنی چند از فیلمسازان و نویسندگان مطبوعات در مورد این که وزارت ارشاد نباید سلیقه‌ی زیبایی شناختی را در محک زدن و ارزیابی جهت اجازه نمایش آثار سینمایی اعمال کند، و تاکید بر انتشار و انعکاس ضوابط اداره‌ٔ نظارت بر نمایش فیلم و تصویب فیلمنامه، با استقبال دیگر دست اندرکاران مواجه شد. با استناد به سخنان آقای اسفندیاری در زمینه‌ٔ درخواست ایشان از تماشاگران مبنی بر این که آنها خود را جزو کمیسیون نظارت بدانند، و در مورد فیلم نظر بدهند، یکی از حضار تقاضا کرد رای‌گیری به عمل آید. به دلیل کثرت تعداد تماشاگران و نیز از آنجا که اظهار شد بعید نیست افرادی در محظور اخلاقی بمانند و نتوانند نظر واقعی خود را ابراز کنند، این امر انجام نشد.

در پایان جلسه آقای محمدین اظهار امیدواری کرد که فیلم بعدی‌اش که در سال آینده به نمایش درمی‌آید، بهتر از اثر اول باشد. ■

---

هیچ شانس منظم و سیستماتیکی به افراد خود نمی‌دهند تا احتمالا "فرد دست به انتخاب بزند. و اینک سوءال اینست آیا اگر کیان پسر بود به همین سرنوشت دچار می‌شد؟ و چرا اصلا" زن حق انتخاب ندارد؟

می‌توان در اینجا به‌دلیل کند وکاوروانی شخصیت کیان و نمودن ذهنیت بیمار او، که با زیبائی تمام وکاملا "شاعرانه ترسیم می‌شود، یکبار دیگر از ذهنیت گرائی بیضائی در سینما سخن گفت. اما این ذهنیت به تمامی در ساختمان فیلم جای‌گرفته‌است ومکمل انگیزه‌های قهرمانان وتوجیه‌کننده اعمال آنانست. مثلا" کابوس‌های کیان که در آن بی‌ریشگی خود را در قالب "زن ــ کودکی" که در معرض تکانهای سخت "تخت ــ گهواره" معلق در فضا می‌بیند، توضیحی بر تشتت شخصیت اوست. و تصویر و هم‌آلود او از سقف اتاق نیز که آنرا همچون اتاق عمل می‌بیند، اضطراب او از رجعت به یک کودکی بدطی شده را می‌رساند.

از سوی دیگر کاربرد عنصر رنگ در خلق فضاهای عاطفی ــ احساسی و در ایجاد مراکز توجه تصویری، و انتقال سریع و روشن حس، بی‌نهایت دقیق است. برای نمونه اشاره می‌کنم به ترکیب همیشگی رنگ زرد (بعنوان واقعیت تند، مهاجم و محرک دنیای بیرون) و رنگ آبی (که نشانگر درون، توهمات و کابوسهای زن خانه‌دار است) و تعادل و بازی این دو رنگ در همه فضاهای خصوصی و عمومی و ذهنی و عینی. و نیز عطکرد دراماتیک رنگ ماشی ــ سبز (مانتوی زن) بعنوان برآیند و ترکیب این دو رنگ، که خود نشان‌دهنده تعادل شکننده و نتیجه تقابل همیشگی این دو جهان است.

"شاید وقتی دیگر" در عین حال که دارای ابعادی ذهنی، تفکری تحلیلی، نسبتا" بدون آکسیون وتاحدودی طولانی است (خصوصا" بخش‌های آغاز و انجام آن)، ابدا" از فهم و دریافت تماشاگران به‌دور نمی‌ماند و کسی را از سالن سینما نمی‌گریزاند. شاید آن دسته از فیلمسازان که آلوده و شیدای ملودرام‌اند، از این نمونه سرمشق گیرند که حامایه خلاقیت یک فیلم به‌طور مجرد موضوع آن نیست، بلکه "پرداخت" آن و تسلط بر زبانی است که می‌تواند حتی از ساده‌ترین مسائل، مهمترین سندهای هر دوره را بسازد. و این برای سینمای ساده‌نگر، عامه‌پسند و ملودراماتیک امروز ما از هر نظر درسی است ارزشمند. ■