آشفتگی، حیرانی

بانو (۱۳۶۹)

□ مسعود فراستی

بانو، در ادامهٔ هامون است، به همان آشفتگی؛ هم در تفکر و بینش پشت اثر، و هم در بیان و ساختمان اثر.

دربانو، برخلاف هامون، این زن است که اهل «سلوک» روشنفکرانه است و مرد، اهل «زندگی». بانو، خوشبختانه صاحب ادعاهای بسیار هامون از جمله: عشق زمینی، عشق و ایمان الهی، «فرهنگ علی خواهی»، مسایل روشنفکر حیران و آویخته، روشنفکر متحول شده، مرید و مراد، هویت انسان ایرانی، «نا آگاه جمعی» و... نیست؛ فقط همچون هامون و بعدها پری عرفان‌زده است. به اضافه اومانیسمی بدخیم و به ظاهر غیرطبقاتی، اما به شدت بورژوامابانه و ضد مردمی.

نگاه بانو، به فقرا و فرودستان نسبت به هامون، غیر واقعی‌تر است و عقب‌افتاده، حتی واپسگرا و توهین‌آمیز.

شخصیت‌پردازی فیلم ـ که اساس آن است ـ نیز آن‌چنان باسمه‌ای است و اغراق‌آمیز، که آدم‌ها جملگی از منش و هویت تهی می‌شوند. و این درست برخلاف منبع مورد «الهام» فیلمساز است ـ ویریدیانای بونوئل. از همین روست که فیلم همچون تمامی آثار مهرجویی سترون می‌ماند.

سینمای بانو نیز برخلاف سینمای استخواندار، محکم، ساده و کلاسیک بونوئل. سینمایی است پرادا و پر زرق و برق، شیک و مدرن‌زده. و بسیار کسالت‌آور و الکن.

فیلم، پس از یک عنوان‌بندی ساده و به ظاهر کلاسیک ـ همچون هامون ـ با نمایی از یک باغ در زمستان آغاز می‌شود و خانه‌ای قصر مانند در شبی از شب‌های زمستانی. اما در کجا؟ و در چه‌زمانی و دوره‌ای؟ احتمالاً در ایران ـ و تهران؟ ـ و زمان پس از انقلاب؟!

در فیلم اما، هیچ نشانی از این زمان و مکان مفروض وجود ندارد. و فیلم نه هویت زمانی ـ تاریخ ـ دارد و نه هویت مکانی ـ جغرافیا.

تمام ماجرا در یک خانه می‌گذرد، خانه‌ای که داستان زندگی بانوی بورژوای «نیکوکار» را در خود فشرده می‌کند و خلاصه. کبریتی آتش‌زده می‌شود و گفتار متن «مریم بانو» نجواکنان روی تصویر می‌نشیند:

«از ظلمت خود رهاییم ده / با نور خود آشناییم ده»

از همین آغاز فیلم، سینمای مدرن نما، و «شخصی» فیلمساز لو می‌رود. شعر عارفانه نظامی با کبریت زدن، برای روشن کردن شومینه، اینگونه معادل تصویری می‌گیرد! اگر یک فیلمفارسی‌ساز بی‌ادعا می‌خواست این بیت را تصویری کند، چه می‌کرد، جز همین؟

این ابتذال تصویری در جای جای فیلم رخ می‌نماید. به یاد بیاورید کلام بلند بانو را وقتی نور آفتاب به درون اتاق می‌افتد: «آفتاب آمد دلیل آفتاب»... مقصود حضرت مولانا در آغاز مثنوی، به زعم فیلمساز اهل فلسفه و عرفان، نه شرح عشق و عاشقی، شور و درد و نیاز مولانا و شمس، که تابیدن خورشید است! از زبان مولانا بشنوید:

چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت‌چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت.

عقل در شرحش چو خر در گل بخفت‌شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت.

بانو به ظاهر شخصیتی دارد درونگرا، اهل عرفان و «راز و نیاز»؛ طرفدار فمینیسم و آزادی و استقلال زنان. افکارش را می‌شود از دکور اتاقش فهمید. همه چیز جلوی چشم است: قفسه‌های کتابخانه، کتبی قطور روی میز و روی زمین، نشانه‌هایی از ذن، بودا، یی چینگ، مدیتیشن، یوگا، قرآن، سجاده و تسبیح، رحل و شمع و... جالب است که شوهر این بانوی اهل «نظر»، مردی است درست ضد همه این احوالات؛ اهل معامله و خرید و فروش. که «انتخاب» خانم است و بانو دوست دارد در کنار او زندگی کند و... شوهر در همان چند دقیقه‌ای که بر پرده است، با هیجان در حال تلفن‌زدن است و معامله با خارج ـ به زبان‌های عربی و انگلیسی ـ اما خسته و بیزار از معامله است. و اهل خیانت نیز هست، معشوقه دارد و می‌رود که به «عشق» برسد. و حتماً هم از این «عشق» ـ هوسبازی ـ به عرفان، از نوع هامونی / دلالی‌اش. درهامون، زن اهل خیانت بود ـ به تصور مرد ـ و مرد، اهل عرفان بازی. در اینجا جا به جایی حادث شده و زن، به «عرفان» رسیده. و مرد، به دلالی.

هامون در پس ظاهر عرفانی نیز همین مساله را داشت و حتی در آخر پس از خودکشی و «تحول»، دغدغه اصلیش فروش دستگاه‌های مینی لابراتوار بود و گرفتن پورسانت. واقعیت هامون و مساله ذهنیش، اینجا عیان‌تر می‌شود. عرفان شکم سیر و دلال منش مد روز. براستی ادامه هامون، همین شوهر بانو است یا ادامهٔ این آقا، هامون؟

راز و نیاز و سلوک عارفانه این بانو نیز آنقدر جدی است که وقتی شوهر خیانت‌پیشه به او می‌گوید: «تو که همیشه مشغول راز و نیازی»، پاسخ می‌دهد: «چه راز و نیازی»؟! خودش هم باور ندارد! پس از ترک شوهر نیز، مغموم و تنها، «فرشته» وار جلوی قصر، مظلومانه سر به ستون‌های سنگی قصر فرود می‌آورد و در انتظار می‌ماند. حیف که به سبک نقاشی‌های قرون وسطایی، هاله بیضی شکلی از نور دور سرش دیده نمی‌شود! و بعد به کمک پیشخدمت «مهربان» به درون می‌رود. و لابد باید از هیبت این قصر «مسخ» کافکایی (!) که در تاریکا، دوربین سعی در تاءکید بر تنهایی و مسخ و ویرانی آن دارد، زوال و دخمه بشری را تصور کرد، که بانو در خیرخواهی و اومانیسم بورژوایی خود، دمی ـ چند روزی ـ از یاءس «فلسفی» و نیست انگاری ناشی از شکست در عشق بیاساید. اوج این «مظلومیت» و «معصومیت» و «درد» اینست که با عکس‌های معشوقه شوهر، هندووار به بدرقه شوی از دست رفته می‌رود، تا شوهر به عشق برسد و بانو نیز در مرثیه از دست دادن مردش در تنهایی «این درد» را مزه مزه کند، تا هیچ‌گاه از یادش نرود... بیاید و روحش را مسموم کند، جسمش را! «و این جنگ من است با من، حرفی ندارم». و گربه سفید ملوسش می‌آید روی کتاب! بانو روی کتاب خوابش می‌برد، دوربین نزدیک می‌شود و فید قرمز. تصاویری از لب‌ها، چشم‌ها و دیزالو چهره‌ها از شوهر و معشوقه او و از بانو. این کابوس بانو چنین تخت و بی‌پس زمینه، به عکاسی شبیه‌تر است تا رؤیا. و برف می‌بارد، که اگر نبارد چه می‌شود؟ زمستان را فراموش می‌کنیم و «سنت» را و کُرسی بازی را؟ و دوربین درخت‌های بلند جلوی قصر را می‌گیرد و بی‌معنا تراولینگ می‌کند.

اما در این برف و زمستان، این نعمت است که می‌بارد، یا نقمت برای بانو؟ از دیوار فروریخته باغ، کسی با گلوله برف به پنجره می‌کوبد و بانوی مغموم برای پر کردن تنهایی‌اش، یا فرار از عذاب وجدان در می‌گشاید، پناه می‌دهد و به یاری بیچارگان می‌شتابد: زن و شوهری باغبان در آلونکی کوچک، در نزدیکی قصر روزگار می‌گذرانند. زن، بیماری لاعلاج دارد؛ ظاهراً حامله نیز هست. بانو به تقلید از ویریدیانا او را به بیمارستان می‌برد تا مداوا شود و پس از مطمئن شدن و فهمیدن علت بیماری ـ سوءتغذیه ـ او را در خانهٔ خود بستری می‌کند و در تخت خوابی لوکس و تمیز می‌خواباند. اما هاجر، باطن وقیح و طلبکارانه خویش را می‌نمایاند. بانو در غذا دادن به این زن عجوزه که به جذامی‌ها می‌ماند ـ باز به تقلید از ویریدیانا ـ گویی عقدهٔ اختگی خویش را جبران می‌کند. و برخلاف خدمتکار خانه که از همان ابتدا گداصفتی و سوء استفاده‌گری آنها را دریافته، رفتاری ابلهانه دارد، و نه انسان‌دوستانه. چرا که اومانیسم بدون دانش، می‌شود یا فریبکاری یا بلاهت. بانو پس از غذا دادن به هاجر، گویی نشئه شده، و همچون روح، سینی به دست به جای رفتن به آشپزخانه، از پله‌ها به بالا می‌رود. گویی روحش در

اثر این عمل «نیک» سترگ عروج می‌کند!

صحنهٔ بعد دوباره بانو که از دیوار فروریختهٔ خانه به نظاره دعوای کارگران چُماقدار با باغبان فقیر نشسته، همچون فرشته نجات نازل می‌شود و سر مبارک کرمعلی، شوهر هاجر را دستمال می‌بندد و اینگونه است که خواب کرمعلی را تعبیر می‌کند! این کنش‌ها واقعاً از این بانوی نازپروردهٔ اهل ذن و بودیسم و... بر می‌آید یا ادایی است خیرخواهانه در دفاع از مستمندان ـ به سبک ویریدیانا ـ ؟

بزودی نگاه فیلمساز را نسبت به این آدم‌ها در خواهیم یافت.

دختری از اقوام آن‌ها با دلیلی فیلم‌ساز فریبانه با دو بچه در یک دست و آینه و شمعدانی در دست دیگر از راه می‌رسد و به «جمع خوبان» می‌پیوندد. ظاهر این خانم جوان و نوع آمدنش، خبر از جدایی از همسر می‌دهد، اما کلامش خلاف این را شعار می‌دهد. این خانم تنها کسی است که ظاهری عادی دارد و به ظاهر نیز مهربان است. بیشتر برای کامل کردن مجموعه است و بچه‌هایش نیز برای پرکردن فضا بکار می‌روند، و مثلاً تلخ‌تر، یا شیرین‌تر کردن فضا، فرقی می‌کند؟! وگرنه هیچ کارکردی ندارد، مگر غذا دادن به بانو بعد از قهر طولانی او. شوهر این سرکار خانم نیز که گویا نویسنده است، منفعل و بیکاره است و لاجرم سربار ـ باز همچون اکثر مردهای مهرجویی ـ و منفعل. بانو، او را هم با آغوش باز می‌پذیرد. انگیزه‌اش نیز از زبان هاجر اینگونه توجیه می‌شود: «دلش برای ما بدبخت‌ها سوخته، می‌خواهد به ما فقیر بیچاره‌ها کمک کند.» و بانو با کرمعلی سر کرسی را می‌گیرد و دوربین یواشکی زیر کرسی را. لابد با «سنت» شوخی می‌کند! و بانو لطف می‌کند و با این فقیر بیچاره‌های «مهربان» و اشغالگر زیر کرسی می‌نشیند و غذا می‌خورد. و از نوستالژی کودکیش می‌گوید که به جای صومعهٔ ویریدیانا، در شبانه‌روزی کاتولیک‌ها نوجوانی را پشت سر گذارده، و خیلی سال قبل، با پدر و مادر و... در زیر کرسی نشسته بودند. چه روزگار خوش «سنت» از دست رفته‌ای! و حال بانو گرفتار و اسیر مدرنیسم را به رخ می‌کشد: مدرنیسم در طبقه بالا، سنت در طبقهٔ پایین! و وحدت و یگانگی این دو در این قصر مخوف، که به قول صاحب اثر: «یک جور حال و هوای قرون وسطایی داشت. یعنی آن مایهٔ تضاد بین مدرنیته و سنت، یا مدرنیته و قرون وسطا وجود دارد.»

«من آن‌ها را آدم‌هایی اساطیری می‌دیدم که هر یک، تجلی یک روحیه یا یک دیدگاه خاص هستند. همانطور که در اساطیر و افسانه‌ها می‌بینیم. مثل مسایلی که در افسانه دیو و دلبر مطرح می‌شود.» [از مصاحبه با مجله گزارش فیلم].

ما از این جملهٔ مشعشع چند چیز را نفهمیدیم ۱ـ حال و هوای قرون وسطا در این خانه، چگونه است؟ و تضاد مدرنیته با قرون وسطا در ایران یعنی چه؟ و آیا این «فقیر بیچاره‌ها» نماینده قرون وسطا هستند؟ اصلاً قرون وسطا چه ربطی به ما دارد و به سنت ما؟ ۲ـ این آدم‌ها چگونه «اساطیری» شده‌اند، آن هم همانطور که در افسانه‌ها و اساطیر آمده؟! مثل «دیو و دلبر»؟! نکند هاجر، همان دیوه است و دلبر، همان بانو؟ یا قربان سالار قوزی که به زودی از راه می‌رسد، دیو است. و دلبر، باز همان مریم بانو؟ این حرف‌ها به هذیان بیشتر شبیه نیست؟ بگذریم.

به هر حال بانوی محترم ما «خدا را شکر می‌کند که اینها را فرستاده، که تنها نماند و دق نکند».!

به راستی فیلمساز ما نیز بر این باور است و آن‌ها را لطف خدا می‌داند و موهبت؟ که با آمدن آن‌ها «خانهٔ بانو می‌شود محفل انس»؟ دقت کنید:

«بانو تماشاگر را متوجه می‌کند که آن تمایزات و شکاف‌های طبقاتی چقدر بی‌اساس و پوک است. یعنی وقتی ما با پدیده‌ای به عنوان انسان طرفیم، سرشت انسانی او مهم است، نه این که به چه طبقه‌ای تعلق دارد و چقدر مال و منال دارد. یکی شکستن این باور بود و دوم این که انسان‌ها علی‌رغم تفاوت‌هایی که به لحاظ ظاهری با دور و بری‌هایشان دارند. وقتی حجاب ظاهری دریده می‌شود و می‌توانند خویشتن خودشان را نشان بدهند، چگونه به هم وصل می‌شوند و به صورت یک خانواده در می‌آیند...

بانو خوشحال می‌شود. برای او آن لحظه موهبتی بود که آدم‌هایی به آن خوبی پیش او آمده‌اند...»

پس چرا فیلمساز ما آدم‌هایی به آن خوبی! را دست می‌اندازد. به رفتار وقیحانه هاجر توجه کنید: از لحظه ورود به خانه که مداوم سر یخچال است و مرتب می‌خورد و خانه را کثیف می‌کند، از زمین و زمان نیز طلبکار است. به خدمتکار بانو توهین می‌کند و بعدها به خود بانو. صحنه اولین شام بانو زیر کرسی را مدنظر آورید و طرز غذا خوردن کرمعلی را، که به ظاهر زحمتکشی آرام است و با مناعت طبع، اما همچون گرسنگان بی‌طاقت سر سفره با دست مرغ بریان را می‌رباید.

به این نگاه فیلمساز دوباره برمی‌گردیم. فقط بگویم که این نه تنها تلطیف شکاف طبقاتی نیست، که حدت بخشیدن به آنست.

سرانجام جمع خانواده تکمیل می‌شود و «قربان سالار» از راه می‌رسد. پیرمردی کریه‌الچهره، با چشمی ورقلمبیده، و پشتی قوزی. ظاهرش ما را به یاد «کازیمودوی» گوژپشت نتردام می‌اندازد و امیدواریم باطنش نیز چنین

باشد: بی‌آزار و مهربان، مظلوم و عاشق پیشه، که عاشق «اسمرالدا» می‌شود و... بانو، همچون اسمرالدا بار اول از او وحشت می‌کند، اما بعد با او دوست می‌شود. البته هرگز به عشق و «نظر» او رخصت بروز نمی‌دهد، تنها اجازه می‌دهد که او به یکی از نیازهای جدیدش پاسخ بگوید. قربان سالار آشپز است و به قول فیلمساز، «هنرمند». آشپزی نیز حتماً «هنر» است! این جناب آشپز مرتب برای بانو غذاهای جور واجور تهیه می‌کند و میز رنگین می‌چیند. گویی فیلمساز عارف مسلک ما علاقه عجیبی به غذاهای سنتی رنگارنگ دارد، و این در تمامی فیلم‌هایش بعد از هامون، ـ بانو، سارا و لیلا ـ رخ می‌نماید. البته این میز پر اغذیه و اشربه نیز از ویریدیانا به بانو رسیده.

و امااین جناب «هنرمند» که به زعم بانو ـ و فیلمساز ـ حسابش پاک است، توسط اقوام نزدیکش هاجر و شیرین لو می‌رود و می‌فهمیم این جناب که بی‌شباهت به مرد چلاق ویریدیانا نیست، اهل «بخیه» است: دلالی، صیغه‌بازی، کوپن فروشی، قاچاق، بدمستی و... دزدی چرانه؟ ـ فردای روزی هم که به خانه می‌آید، کاسبکارانه، فرش‌ها را وارانداز کرده و تخمین می‌زند. اما به ظاهر به بانو خوب می‌رسد و میز غذای اشرافی برایش تدارک می‌بیند.

صحنهٔ غذاخوری سر میز با دایره و تمبک، هاجر و بعد قربان سالار با لباس‌های گران‌قیمت چه بار مفهومی دارد؟ و چه کمکی به جلو رفتن قصه می‌کند، حذفش چه زیانی می‌رساند؟ خنده‌های بی‌معنای بانو، نشان چیست؟ شادی از این جمع «دوستانه»؟! مگر تا به حال چنین میزی ندیده است؟ یا چنین اتراکسیونی؟ بانو، در لباس سفید آیا عروس شده دراین شب؟ و داماد کجاست؟ و اگر نه، منطق این شادی احمقانه و بزن و بکوب چیست و چه را می‌نماید؟ و مرد درحال بریدن بوقلمون بریان؟

نکند این آرامش قبل از توفان است؟ بالاخره شخصیت آشوبگر و ویرانگر از راه می‌رسد؛ می‌آید تا به قربان سالار بپیوندد و در تاراج قصر آستین بالا بزند. حیدر، ابتدا برای قربان سالار چاقو می‌کشد، لحظه‌ای بعد دو نفری مست می‌کنند و جلوی خانه عربده می‌کشند، و بانو نظاره می‌کند. وبعد بانوی وضو گرفته که آماده نماز شده، ناظر دزدی مشترک قربان سالار و حیدر است. ابتدا با قهر کردن بانو که خود را در اتاق طبقه بالا حبس کرده، و با عصبانیت و اعتصاب غذا مواجهیم. بانو از دیدن این صحنه، چنان غضبناک می‌شود که با خشم به علایم و نشانه‌های مذهبی می‌نگرد، که یعنی اینها موهبت الهی نبوده‌اند و...؟! عجب ایمانی!

و بانو دیگر نمازش را نمی‌خواند. و در عوض یک گلدان عتیقه را بر می‌دارد، هر چند که «تف می‌کند به مال دنیا»! بانو، مریض می‌شود و افسرده و گریان در تخت می‌افتد.

و فیلم از اینجا، به همراه فروپاشی و ویرانی قصر، متشنج شده، فرو می‌پاشد و دیگر به سختی جلو می‌رود. همه اهالی از کرمعلی و زن عجوزه‌اش گرفته تا «شیرین» مهربان! سکوت می‌کنند و به طور تلویحی به جانبداری از قربان سالار می‌پردازد. گربهٔ سفید بانو نیز کشته می‌شود و دل همه اومانیست‌ها می‌گیرد! و فید قرمز! بی‌معنا و صرفاً تزیینی.

و با تاءکید شاهد فعل و انفعالات شیمیایی غذاهای نخورده بانو هستیم. انگار که ماه‌ها گذشته! و دوربین روی دست دیزالو می‌کند روی خانه و تصویر معشوقه شوهر فراری و تصورات هذیانی بانوی تنها! رنگ سوبیایی و نمایش قهقهه هاجر و دست انداختن حاملگی او در ذهنیت بانو.

انکار همهٔ اینها، فریبی بیش نبوده، و بانو منگ و «های» است؛ فریب خورده و رها شده و بیزار ازهمه، باز منتظر «قیم» می‌ماند. اما همچنان فیلمساز ما بر این نظر است که:

«... حتی قربان سالار که همه درباره‌اش بد می‌گویند، فقط قیافه‌اش کمی ترسناک است ولی حسابش پاک است... اکنون بانو، همه آن‌ها را مثل فامیل خودش می‌داند... موضوع این است که آن‌ها توانسته‌اند به نوعی یگانگی و وحدت [حتماً سر میز «شام آخر»] دست پیدا کنند. حالا چه چیزی باعث می‌شود این یگانگی از هم بپاشد، باز یک عامل قضا و قدری، یعنی یک لحظه آدمی از بیرون پیدا می‌شود. این آدم یعنی حیدر با آن هیبت و رفتار که معنای اجتماعی هم پشت سرش نهفته است. قالتاق و لمپن تازه به دوران رسیده‌ای است که جمع فامیلی آن‌ها را به هم می‌ریزد. او آمده طلبش را بگیرد و... بعد این که دیوار خانه هم ریخته است، اگر نریخته بود شاید اصلاً این اتفاق نمی‌افتاد. تازه حیدر هم یک خصم شریر نیست. کمااین که می‌بینیم چقدر آدم شنگولی است. آن قضایای دزدی که اتفاق می‌افتد به خاطر این نیست که آن‌ها از ته دلشان این طور بخواهند. چرا قربان سالار زودتر دزدی نکرد؟ اگر او دزد بود چرا صبر کرد تا حیدر بیاید و دزدی کند؟ ... قربان سالار یک بزهکار خرده پاست. او آدم بدی نیست. اصلاً هیچکدامشان بد نیستند، حتی آن حیدر هم بد نیست.»

خب ببینیم این یگانگی و وحدت چگونه از هم می‌پاشد، آن هم توسط یک آدم درشت هیکل موبور مهاجم، که احتمالاً نماینده غرب است، یا نماینده شرق از هم پاشیده که همسایه ماست! نامش اما، حیدر است ـ لقب مولا علی ـ ! و در یک شلوغی تاراج خانه، قربان سالار، او را «حیدر بابا» خطاب می‌کند. جناب فیلمساز این چنین به آذری‌ها و به حماسهٔ ادبی آنان ـ حیدر بابا ـ توهین می‌کند و چهره اومانیست نمایش، به ناگه به شوونیسم تغییر شکل می‌دهد.

و این دیوار فرو ریخته خانه، توسط چه کسی جز فیلمساز ویران گشته تا اشغالگران ـ حیدر و قربان سالار و... ـ به راحتی به قصر نفوذ کنند و به ویرانی بکشانندش، البته این دو با قصد بد این ویرانی و تاراج را عملی نمی‌کنند! چرا که اصلاً «هیچکدامشان بد نیستند»؟!

پس در قاموس فیلمساز ما«بد» به چه کسی می‌گویند، وقتی به همه این جانوران بی‌ریشه نمی‌گویند؟ ـ جز به مردم فقیر و به طبقات زحمتکش؟. به خاطر بیاورید صحنه بیمارستان رفتن بانو با هاجر و کرمعلی را، که دوربین یک گذر کوتاه و ساده از مردم بیمار و فقیر را تاب نمی‌آورد. آن‌ها را روی زمین و نیمکت‌های آهنی که از دوربین می‌گریزند و ما کوچکترین «انسی» بین دوربین و آدم‌ها نمی‌بینیم. این هم یک باری است که دوربین از خانه خارج شده. بار دیگر زمانی است که دوربین کارگران ساختمانی را می‌گیرد، که آلت دست صاحب ملک، وحشیانه با چماق به هم طبقه خود کرمعلی حمله می‌کنند تا خانه‌اش را ویران سازند.

دیوارها نیز پس از آمدن این فقیر بیچاره‌ها به قصر، دود گرفته و سیاه شده و محتاج گردگیری و غبارروبی است و نقاشی! به این بینش می‌گویند بینش غیر طبقاتی یا طبقاتی؟!

سرانجام به آخر فیلم می‌رسیم. شوهر خیانت‌پیشه سر به سنگ خورده باز می‌گردد و جلوی در خانه آخرین غارت‌ها را نظاره می‌کند، فریب‌خورده و منفعل داخل خانه می‌شود، ویرانه می‌بیند. طبقه پایین، گویی حلبی آباد است. مگر آشپزخانه نیست که بشکه‌های آب را آنجا آورده‌اند؟ بدون آنکه متعجب شود، گیج و حیران و بی‌تفاوت سرانجام به سراغ بانو می‌رود. نادمانه گریه می‌کند و داستان فریب‌خوردگی‌اش را برای بانو ـ در واقع برای ما ـ باز می‌گوید، اما همدردی نه ما، نه حتی بانو را برنمی‌انگیزد.

شوهر نادم به اشغالگران باج می‌دهد تا آن‌ها را مسالمت‌آمیز از قصر به در کند. خانه را «سمپاشی» می‌کنند و نقاشی. لاید برای بانویی دیگر! و «بانو» خسته و بیزار از آدم‌ها به ناکجاآبادی گریز می‌زند. اما برای رد گم کردن، نشانی‌اش را در شهر مقدسی اعلام می‌کند، و سرانجام فیلمساز اومانیست نمای ما حتی روی حرف نامعین فیلمش نمی‌ماند و در آخر آن را پس می‌گیرد و به نیهیلیسمی سطحی و ضد مردمی می‌رسد با ظاهری مذهبی، صرفاً برای فریب عده‌ای ظاهربین که آن را «سینمای دینی» بنامند. تا دیگر بار بتواند فیلم «دینی» بسازد، از قماش پری و لیلا و...

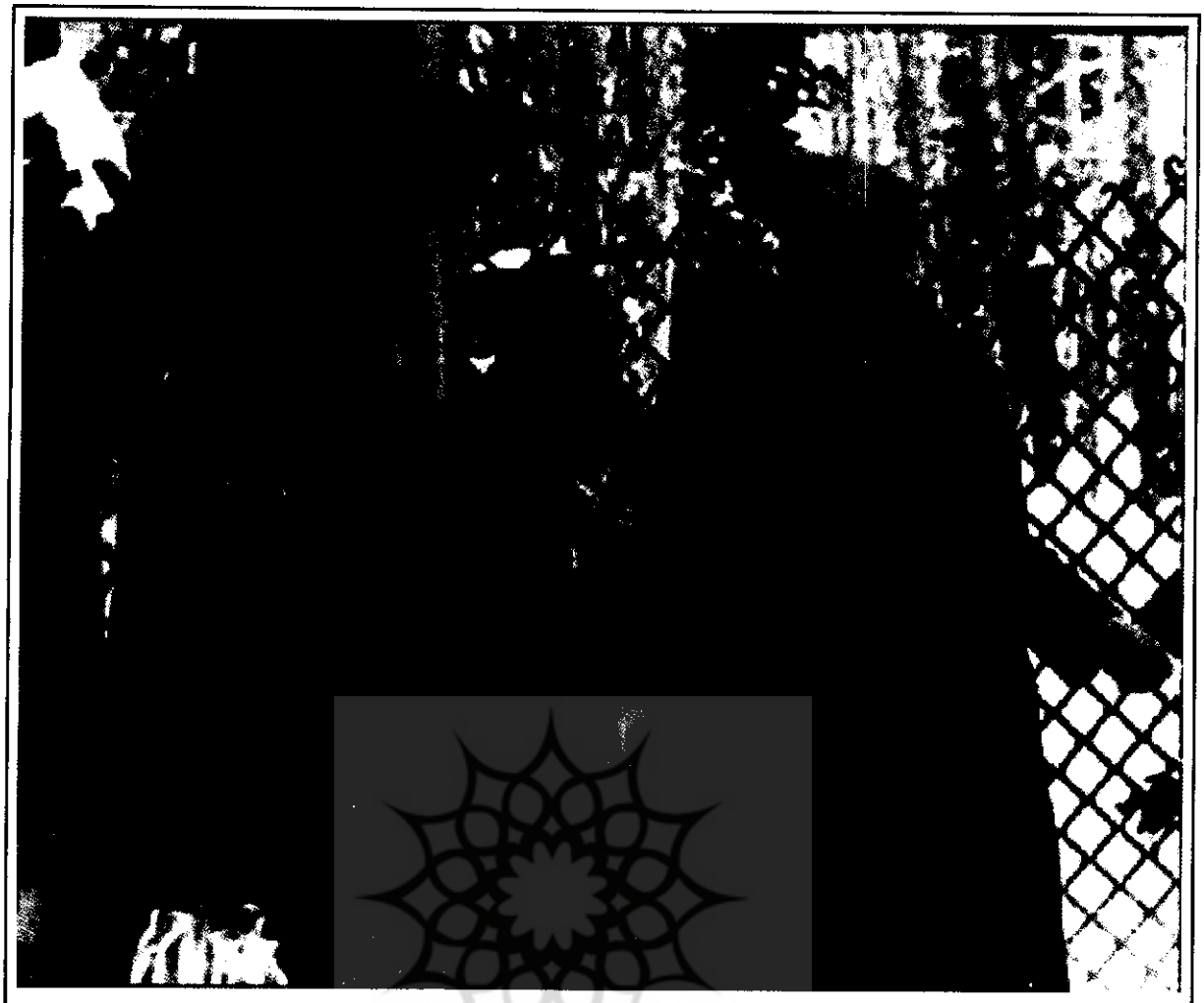
□

بانو در ادامهٔ حمید هامون است، همان قدر نادان و منفعل. و در غیبت فاعلیت ظاهری همسر دلال، به یک فاعل‌نمای مرد نیازمند است. بی‌سبب نیست که به بهانه دکتر بردن هاجر، به جناب دکتر که دوست شوهرش است و از قدیم عاشق او، «رجوع» می‌کند. اما فاعلیت این مرد نیز از جنس شوهر سترون و اخته‌اش است. شوهری که قبل از ترک خانه از فروریختن دیوار باغشان نیز بی‌خبر است. یا اگر باخبر، بی‌عمل است و خنثی. دکتر ـ جانشین احتمالی شوهر ـ نیز منفعل تمام عیار است که صرفاً برای اعلام موضع «مردانه» در لحظه رفتن از خانه بانو، به تهدیدی لفظی علیه قربان سالار بسنده می‌کند که طبعاً قربان سالار هم آن را به پشیزی نمی‌گیرد. این اعلام موضع، نوعی گریز از عذاب وجدان آینده نیست ؟

پذیرش کرمعلی و قربان سالار هم از جانب بانو، نشان همین فترت شخصیتی است و محتاج قیم بودن.

□

مهرجویی، از اولین فیلم جدی‌اش ـ گاو ـ زیر نفوذ و سلطه دیگران است و چیزی را از آن خود نکرده. قهرمان اول تمام آثارش، «گاو» است، از همه چیز بی‌خبر. در خلاء کامل. برداشت او از قهرمان اصلی، نادانی است. عدم حضور «مش حسن» را با نادانی و بی‌اطلاعی او یکسان می‌گیرد. حال آنکه



«ساعدی»، به یک‌جمعبندی رسیده و آن، اینکه برای دراماتیزه کردن و برجسته کردن نقش، «قهرمان» را از مهلکه دور نگه می‌دارد ـ از واقعیتها. اما مهرجویی نسبت به قهرمان دورتر می‌ایستد، نزدیک نمی‌شود، چرا که نمی‌شناسد. باور هم ندارد. در نتیجه، شخصیت خنثی می‌شود، و منفعل. گاو مهرجویی با گاو ساعدی، بکلی تفاوت دارد. دیوانگی مش حسن، عشق به گاو است و نیاز است و تنهایی. اما دیوانگی شخصیت اثر مهرجویی، از بی‌خبری است و از شوک ناشی از آن، نه از غم از دست دادن آن. و چون «قهرمان»، نادان است، قیم لازم دارد. مش اسلام ساعدی قیم نیست، حال آنکه در تمام آثار مهرجویی، مش اسلام‌ها، قیم‌اند. در اثر ساعدی، در عدم حضور مش حسن است که مش اسلام به طور طبیعی ظهور می‌کند. مش اسلام نماینده جمع است.

از آنجا که مهرجویی به گونه‌ای مساوی با ساعدی روبرو نشده و ارتباط متقابل برقرار نکرده، چک و چانه کافی با او نزده، ساعدی را در موضع برتر گرفته و زیر سلطه او خرد شده و این بدبختانه در او رسوب کرده و ادامه یافته.

در آثار مهرجویی، همیشه این تسلیم‌پذیری نسبت به نویسنده حاکم است و به ناچار خنثی‌سازی شخصیت. «پستچی»، آدم خنثی‌ای است، وجود دارد، اما در واقع وجود ندارد. هر اتفاقی که می‌افتد، او مشغول خوردن شاه‌دانه است. همهٔ کارها را دیگران می‌کنند و او نظاره‌گری منفعل است و سترون.

در هامون نیز چنین است. هامون، به دنبال تزی مذهبی است ـ و نه صرفاً فلسفی ـ و نمی‌داند چرا ابراهیم، فرزندش اسماعیل را به قربانگاه می‌برد. رابطه ابراهیم و اسماعیل را رابطهٔ ساده پدر و فرزندی می‌بیند، خدا را از رابطه آنها حذف می‌کند و سرگردان به دنبال قیم می‌گردد (در ابتدا وکیلش ـ انتظامی ـ و سپس «علی عابدینی»).

هامون نمی‌داند که برای حل قضیه‌اش باید به دنبال ایمان بگردد و خدا را بیابد ـ و نه قیم. و فیلمساز ما هم نمی‌داند مسئله تحقیق بر سر ایمان است و نه رابطه پدر و فرزندی و رابطه مراد و مریدی. و این، نادانی است. آنوقت است که فیلمساز همه‌چیز را قاطی می‌کند و از هر کسی (کی‌یر کگارد، ساموراپی، عرب و...) چیزی می‌گیرد و مخلوط می‌کند و سالاد درست می‌کند و نه اثر هنری. چرا که همه آنها، فراتر از تجربیات اوست. به گونه‌ای شهودی نیز عمل نمی‌کند.

در اجاره‌نشین‌ها ـ بهترین فیلم مهرجویی ـ نیز که همه «قهرمان»اند، بازمهرجویی همه را خنثی می‌کند.

در هالو، نیز قهرمان اصلی سترون است و نادان، و نیازمند قیم. و همه کارها دست قیم است همچون هامون.

آقای هالو از همه چیز بی‌خبر است، آگاهیش نسبت به شهرستان و دنیای پیرامون آشنایش هم زیر سؤال است. هیچ روستایی‌یی این چنین دست و پا چلفتی و سترون سراغ دارید؟ ما هیچ از هالو نمی‌دانیم، گویی بره‌ای دست و پا بسته است که از همه تجربیات خالی شده، عقیم شده ـ و صفر شده ـ و در محیط جدید احتیاج به قیم دارد. و در آخر آیا سفر او را پخته کرده؟ بعید است.

قیم‌های مهرجویی، گاهی بدجنس‌اند (هالو)، گاهی «خوش» جنس (هامون) اما همیشه همه کاره‌اند. بانو و هامون نیز چنین هستند. و سارا، بدتر از همه. شخصیت مرد در سارا (امین تارخ) دقیقاً انسان جاهلی است که هیچ نمی‌داند. نه از چگونگی سفرش به سویس و معالجه‌اش خبر دارد، نه از بیماری‌اش، نه از زنش، نه از همکار زیر دستش و نه... موجودی چنین نادان، چگونه رئیس بانک شده؟ و طبیعی است که چنین بی‌خبر و به ظاهر مهربانی، قیم می‌خواهد. و در اینجا هر دو مرد ـ تارخ، شکیبایی ـ محتاج قیم‌اند: دو زن، سارا و سیما. باز هم مهرجویی با ایسن همانگونه رفتار می‌کند که با ساعدی کرد، زیر سلطه می‌رود و می‌پذیرد. به ناچار سناریو، در اینجا

عمل نمی‌کند و جان نمی‌گیرد. چرا که دانشی موجود نیست ـ نه نسبت به محیط، نه نسبت به آدمها.

فیلمساز ما به شرایط و محیط وقوف ندارد، و آدمهایش چنان باسمه‌ای و مسخره می‌شوند که کنشها و واکنشها، قهر و آشتی‌شان کوچکترین حسی در بیننده ایجاد نمی‌کند. عدم شناخت از آدمها. به ناچار به دور ایستادن از آن‌ها می‌انجامد و نظاره کردنشان. چرا که فیلمساز معتقد است:

«وقتی می‌خواهیم شخصیت‌سازی کنیم به خاطر ریشه‌دار نبودن و نداشتن تاریخ مفصل، مردمانی به نظر می‌آییم که هویتمان برای خودمان هم زیاد مشخص نشده است.»

ملاحظه می‌کنید برای توجیه عدم شناخت آدم‌ها و بی‌هویت کردن شخصیت‌ها، ریشه‌دار نبودن و «نداشتن تاریخ مفصل» را بهانه می‌کند و گناه خود را نه تنها سر شرایط، که سر تاریخ خراب می‌کند.

اگر ما تاریخ مفصل نداریم، کدام کشور در جهان دارد؟ آمریکا، با چند صدسال تاریخ؟ بی‌دانشی نسبت به تاریخ هم «فضیلت» است؟ طبیعی است که وقتی «خالق» نسبت به مخلوق خویش شناخت ندارد و حتماً باور نیز، شخصیت خنثی شود و منفعل. و چون قهرمان، نادان است و گاهی حتی ابله ـ بانو، لیلا ـ قیم لازم دارد. خنثی‌سازی ویژگی شخصیت‌پردازی فیلمساز به روز ماست، و عقیم بودن. اثر دیگر فیلمساز، درخت گلابی را به یاد بیاورید.

فیلمساز اهل عرفان و تاریخ «شناس» ما با کمال «فروتنی» چنین شخصیت‌هایی بی‌منش ـ بانو ـ را چنین تفسیر می‌کند: «آدم‌های این فیلم بازتاب شخصیت‌هایی است که ما دور و برمان می‌بینیم. اینها انعکاس واقعیت‌های بیرونی است ؟»

انعکاس واقعیت‌های بیرونی کدام جامعه، در کدام عصر؟ راست بگوییم اینها، همگی از اسپانیا نمی‌آیند؟ واقعیت آن‌ها و «فرا واقعیت»شان نیز، ریشه در اسپانیا ندارد و در دوره‌ای معین؟

وقتی اصل قصه و آدم‌ها را با ژستی «هنرمندانه»، از روی دست بونوئل تقلب کنیم ـ ویریدیانا ـ و با ادعای اینکه اینها واقعی‌اند و این «خانه» در مجاور خانه ما بوده، مجبوریم برای توجیه همه‌چیز، رد گم کنیم، آسمان و ریسمان بچینیم و آدم‌های بی‌ریخت را جدی بنماییم .

«همانطور که گفتم آدم‌ها اسکیزوفرنیا یا چند شخصیتی می‌شوند.»

بله، اسکیزوفرنیا به معنای آسان‌پسند و عوام‌زده آن «چند شخصیتی» است. اما به زبان ساده فهم، روان‌گسیختی، پریشانی و از هم‌پاشی شخصیت است. اختلال عاطفه، هیجان رفتار و تفکر است.

و اینها هیچکدام به آدم‌های بانو و دیگر شخصیت‌های مهرجویی ربطی ندارد. آنها جملگی آن‌چنان بی منش و بی‌فردیت‌اند، که بیشتر به کاریکاتور می‌مانند تا انسان‌های صاحب تفکر، عاطفه، و روان.

مشکل این آدم‌ها بی‌دردی و شکم‌سیری است. و نه درد و حساسیت‌های انسانی.

این شخصیت‌های پاره پاره، نامنسجم، بی‌ریشه و بی‌هویت، نه در عالم واقعیت وجود دارند، نه در عالم فرا واقعیت. چرا که فراواقعیت، به کل منفک و بی‌ارتباط با واقعیت نیست؛ ریشه در واقعیت دارد و در تاریخ. به همین دلیل، هیچکدام از شخصیت‌های مهرجویی، به معنی واقعی شخصیت ندارند، و فاقد فردیت‌اند. فردیت از شخصیتی کنش‌مند و معین برمی‌خیزد. از شخصیتی مسئولیت‌پذیر، یا کاملاً عکس جهت آن. فردیت از نهایت بر می‌خیزد، از دو افراط. کسی که از زیر بار مسئولیتی شانه خالی کند و منفعل باشد، عدم فردیت را القاء می‌کند، نه فردیت و شخصیت را. هامون، بانو، پری هیچ‌کدام فردیتی ندارند. فرد معینی نیستند. ترکیبی از آدم‌های متوسطی هستند که شخصیت و هویت ندارند.

«عرفان» هر سه فیلم، نیز فرار از فردیت است. این خود ارضایی، و عقده بزرگ‌منشی، که فیلم‌ساز با عرفان یکسانش گرفته، مشکل شخصیتی دارد، نه فردیت.

فردیت مشروط به شخصیت (پرسونالیته) است. لازمه فردیت، بلوغ در شخصیت است که از او، فردی متمایز بسازد. قاطی کردن و سرهم بندی تجربیات آدم‌های متوسط و عدم خلق یک شخصیت معین، عدم فردیت است.

مشکل اولیه همین عدم پرسونالیته است، که به همه آدم‌های آثار فیلمساز تسری می‌یابد. و برای توجیه می‌بایست چنین توهین کرد:

«ما ملتی هستیم که تک‌تک‌مان این بحران روحی را داریم [؟!] و واقعاً نمی‌دانیم که این اسکیزوفرنی را چگونه می‌توان حل کرد.» [گزارش فیلم].

می‌بینید فیلمساز محترم چگونه حکم صادر می‌کند و همه مردم ایران را از دم تیغ می‌گذراند و «دچار اسکیزوفرنیای روحی» می‌کند. بی‌دانشی وقتی با ژستهای روشنفکرنمایانه توام شود، چه‌ها که نمی‌کند!

راه حل این مشکل فیلمساز، قطعاً عرفان مخدر و فریبکارانه سرهم‌بندی شده، پاره پاره و مخلوط کردن ذن، یوگا، بودیسم، مدیتیشن، عرفان سرخپوستی و نیهیلیسم نیست. راه‌حل این مشکل، در حد و رسم دانش خود سخن گفتن است و فیلم ساختن.■