● نقدی تطبیقی در حاشیه فیلم «هامون» و رمان «امروز را دریاب»

«داریوش مهرجویی» و «سال بلو» کاشفان جدید

■ وقتی سخن از مقایسه دو هنرمند به میان می‌آید، انسان را هراس و وسواسی فرا می‌گیرد که مبادا قلم در خدمت تخطئه یکی به نفع دیگری در آید، خاصه آن یکی از آنان در این مقایسه چه از نظر اشتهار ادبی و چه از نظر بومی و چه از نظر زمانی (سال بلو) بردیگری، (داریوش مهرجویی)، تقدم داشته باشد. آن وقت می‌توان با چماق ـ زبانم لال «رونویسی» یا «اقتباس» چهره هنرمند را زیر سؤال برد و در این صورت قلم، نیشی است که برقلب هنرمند می‌نشیند.

امروز این شیوهٔ نقد ویرانگر، اگر با دو تصویر مشابه در کار دو هنرمند مواجه شود، فوراً حکم صادر می‌کند که ـ دزد حاضر و بز حاضر! ـ فلانی «اقتباس» کرده است و... چنین است که «نقد»، سانسورگر هرگونه مشترکات ذهنی انسانهای این عالم می‌شود. به صرف این که تصاویر و توصیفهایی که «مارکز» در آثارش ارائه می‌دهد در «کادر» متعارف نمی‌گنجد، آیا می‌توان هر هنرمندی را صرفاً به خاطر ارائه چنین تصاویر و توصیفهایی، مقلد آثار «مارکز» دانست؟ نخست آنکه دیری است که «کالریج» «ادراکات مکانیکی» را که منبعث از روانشناسی تجربی جان لاک است کافی نمی‌داند و آنها را که در ادبیات تنها در صدد تحمیل این نظریه هستند به «استبداد بصری» متهم می‌کند. یعنی هنرمند الزاماً نباید «ذره» را ببیند بلکه قوه تخیل او وی را به «دل ذره» نیز رهنمون می‌شود. دوم آن که هر گاه چنین آزادیی برای هنرمند متصور شویم، بی‌درنگ باید در انتظار تشابه تصاویر نیز باشیم. اگر قرار باشد به این بحث عبث در نقد دامن بزنیم، می‌توان خود «مارکز» را نسخه بردار «هزار و یك شب» دانست! تازه گیریم که «مارکز» چنین کرده باشد، آیا «صدسال تنهایی» او همان «هزار و یکشب» است؟ واضح است که ریشه‌های این دو اثر از دو بافت اجتماعی مختلف تغذیه می‌کنند و لذا هر یك رنگ و بویی مجزا دارد.

گفته‌اند و می‌گویند که رمان و قصه ما از قافله ادبیات جهان عقب مانده است. این خلط مبحثی بیش نیست. ارزش این سخن تا بدان جاست که مقام خود را در هیأت ادبیات جهان بشناسیم، اما معمولاً مراد از این گفته، آن است که بگویند: «ببینید دیگران در حیطه رمان و نمایشنامه و فیلم چه‌ها که نکرده‌اند!» بدین گونه واژه «عقب ماندگی» معنی عقب ماندن از صورتها و شیوه‌های نوین رایج در دیگر ممالك را به ذهن القاء می‌کند. در این صورت بحث در مورد «جوهر» را به بحث در مورد «عرض» کشانده‌ایم. آثار هنری و صورتهای ادبی هر دوره تا حدود زیادی حاصل تحولات عقیدتی، علمی، فنی، و سیاسی جامعه است. فرق هنرمند با دیگران آن است که او صدای پای تغییر را زودتر می‌شنود. آیا استاد دهخدا هنگام تدوین «امثال و حکم» دست کم از دو عامل مشروطه و آشنایی با علوم جدید (منتج از هوای تازه آزادی) متأثر نبوده است؟ شوق او به فرهنگ مردم خود از شعله فروزان آزادی خواهی که در او نیز می‌گیرد منبعث می‌شود. طبیعی است هنگامی که مردم عادی وارد صحنه می‌شوند، زبان خود را که شناسنامه آنان است، با خود می‌آورند. لذا اولین حرکت جهت بزرگداشت رستاخیز مردم توسط استاد دهخدا صورت می‌گیرد. سؤال این است که چرا جامعه ما ادامه چنین فعالیتهایی را در زمینه فرهنگ مردم ارج ننهاده است؟ بررسی تشتت فرهنگی حداقل این فایده را در برخواهد داشت که تنها به قاضی نرویم.

باری، میان پیشرفتهای علمی ـ فلسفی هر زمان و آثار ادبی آن شباهتهای انکار ناپذیری وجود دارد. به طور مثال الکساندر پوپ شاعر و فیلسوف قرن ۱۸ انگلیس، صاحب حکمت نظری منبعث از جهان بینی علمی نیوتن است. نکته حائز اهمیت آن که رمان «رابینسن کروزوئه» اثر دانیل دفو حکمت علمی آن فلسفه است. آنتن هنرمند گیرنده امواج خارجی است، اگر موجی نباشد آنتن خود به خود چیزی نمی‌گیرد. در گذر از «خرد گرایی» قرن ۱۸ به نظریه «نسبیت اینشتن» در قرن اخیر و نیز با تحولاتی که در نظریه موجی و سپس نظریه ذره‌ای نور پیش آمد، نه تنها روانشناسی و فلسفه تحت تأثیر قرار گرفت، بلکه «طرح» داستان و نمایش نیز دستخوش تغییر گردید. به همین جهت مثلاً تئاتر «پوچی!» خود حاصل این گونه تحولات شگرف است. (ناگفته نماند که در دیار ما استعمال معادل «پوچی» برای واژه «absurd» به این تأتر سخت ضربه زده است که بحث آن مقالی دیگری می‌طلبد) باید پرسید آیا ادبیات ما این تحولات را آن قدر جدی انگاشته است که بتواند براساس این بینش‌ها به اعماق بپردازد؟ بدین جهات بهتر است بگوئیم تعلیم و تربیت ما از قافله عقب مانده است و در نتیجه ادبیات ما یتیم مانده است. هنوز در دانشگاههای ما دانشجوی ادبیات با مقدمات نجوم، فلسفه، زیست شناسی، آمار و احتمالات و روانشناسی بیگانه است.

هنوز هم حقایق شاعرانه را از حقایق علمی تفکیک نمی کنیم. هنوز هم تدریس ریاضی را به اهلش می دهیم اما انشاء و مقاله نویسی را هر کسی می تواند تدریس کند! اما هنر و هنرمند بالندهٔ ما پر غربت خود و هنر و ادبیات، هر وقت که توانسته سعی کرده با زبانی مناسب به کند و کاو درون بپردازد.

غربت هنرمند ما صرفاً به این جهت نیست که میدان رقابت را خالی می بیند، بلکه بیشتر به آن جهت است که مخاطبانش را مثله می کنیم. هم اکنون چندین سریال تلویزیونی رنگ و وارنگ مشغول مثله کردن اندیشه کودک و نوجوان و جوان این دیار است. در همین سریالها و داستانهای دنباله دار هنوز هیجانهای بی مورد در ذهن بیننده جای می گیرد و پروبال اندیشه تماشاگر با «وقایع نگاری» های عهد بوقی قیچی می شود. در این حال هوا هنرمندی که از این حدود پا فراتر گذارد، کاری کرده است کارستان؛ زیرا او به عادتهای رایج باج نداده است. مهرجویی با فیلم «هامون» از این دسته از هنرمندان است.

این همه به این لحاظ ذکر شد که عرض شود نویسنده در این جا برآن نیست که «مهرجویی» را کمتر از «بلو» معرفی کند، چه رسد که او را «نسخه بردار» او بداند. هدف این مقایسه آن تست که گفته شود «طنز سیاه» مهرجویی در فیلم «هامون» نشان می دهد که او به موقع متوجه گام تحولات روحی و اجتماعی قشری از روشنفکران ما شده است و این بینش او ـ تا آنجا که از فیلم بر می آید ـ به نظر صاحب این قلم، با بینش «سال بلو» در سال ۱۹۵۶ که «امروز را دریاب» را نوشته است مشابهت دارد. هدف از این مقایسه آن است که گفته شود همان طور که «امروز را دریاب» حاصل رویارویی فرد و جامعه پس از جنگ دوم جهانی در آمریکاست، «هامون» نیز حاصل تحولات پرشتاب دهه ۶۰ و تأثیر آن برفرد در دیار خودمان است، خاصه آنکه در این دهه شاهد دو تحول عمده بوده ایم. یکی انقلاب و دیگری جنگ و مهرجویی در این فیلم به معضل خیل عظیم آدمهای پریشانی نگاه می کند که در کشاکش این دگرگونی ها متوجه شده اند نه تنها سواری نمی توانند یا نمی خواهند، بلکه برایشان مشکل است که حتی قاچ زین را بچسبند.

هامون، چهره اصلی فیلم «هامون»، انسانی آرمانخواه، صمیمی، تنها، احساساتی، متفکر و تحلیل گر است. او فکر می کند در میان همشهری هایش دارد در باتلاق فرو می رود؛ محیط را سرشار از سوء تفاهم و نابرابری می بیند و در چنین محیطی ـ چشم بسته ـ می خواهد معنی عشق را بفهمد. این فرد درون گرا در مجموعه اشتباهاتش همه چیز را در زندگی جا بجا می کند و در نتیجه خودش و دیگران را فرسوده می کند. اوتاب تحمل زندگی روزمره را ندارد و فریاد برمی آورد: «به کجای این شب تیره بیاویزم دست؟» قصه او قصه آن دسته از آدمهایی است که در گیرودار زد و بندهای فرساینده زندگی نمی توانند «بی خیال» از کنار مسائل بگذرند و بنابراین، در جریان زندگی عادی «موی دماغ» محسوب می شوند. اما کمدی و طنز این فیلم در آن است که این دسته از انسانها مشتاقند از سوی همین «معامله گر» ها هم درک شوند و اینها نیز به احساسات آنان ارج نهند!

*** هامون آن قدر با بی مهری دیگران مواجه شده است که دچار وهم تعقیب و آزار از سوی دیگران است؛ اشخاص کابوسها و توهمات او همان اشخاص دنیای واقعی هستند که در هیئتی مسخ شده ـ چنان که هامون آنها را درک می کند ـ ظاهر می شوند.**

□ مشکل «هامون»های مهرجویی و «تامی»های سال بلو با بینش فلسفی آنها نیز ارتباط دارد: انسان در حیات خود، در سیر بین رؤیا و واقعیت هستی خود را معنی می کند...

*** «هامون» و «تامی» هر دو دچار واخوردگی یا درماندگی اند؛ چرا؟ بین هر دوی آنها و آینده دیواری قد کشیده است؛ «حال»چون تار عنکبوت آنها را در هم می پیچد و لاجرم هر دو احساس می کنند که اسیر خاک اند و دارند فرو کشانده می شوند.**

هامون در طول فیلم به دنبال فردی به اسم «علی عابدینی» است که شاید نیم دیگر خود او یا همزادش باشد. «علی»، هر که هست، ماهیتی قابل بررسی دارد که شاید بتوان توسط حضور مرموز او به نوعی «بودن» دیگر، که حد واسطی است بین هامون و جماعت مبتذل معامله گر، دست یافت. محور اصلی حرکت در فیلم «هامون» ـ گذشته از عنصر تقریباً «ملودرام» رابطه هامون و همسرش ـ تقابل این دو نوع «بودن» است: هامون کله شق زود رنج تحلیل گر تك چهره ـ علی خوش خلق نکته سنج درویش مسلك چند چهره.

در «امروز را دریاب» اثر «بلو» نیز فردی به اسم «تامی ویلهلم»، تنها و مقروض و بریده از همسر و دو پسرش، در هتل گلوریانا، در میان مشتی به اصطلاح «پیر و پاتال» پولدار، که یکی از آنها پدرش «دکتر آدلر» است، همچون کودکی بی پناه به دنبال محبت و عشق و تفاهم می گردد. او آخرین ته مانده سرمایه خود را با اعتماد کردن به فردی به اسم دکتر «تامکین» در بازار بورس، سرمایه گذاری می کند. «تامی» در طی زندگی اش متوجه می شود که دکتر «تامکین» همه جا هست و در عین حال هیچ جا نیست. او به عاقبت دوستی با فردی که همه فن حریف است شك می کند، اما چون پناه دیگری ندارد در بازار بورس بالمناصفه شرکت می کند و نهایتاً سرمایه اش را می بازد و «تامکین» غیبش می زند و «تامی» که به دنبال او می گردد در بیرون، در میان ازدحام جمعیت، که به تشییع جنازه ای می روند، به دام می افتد. طولی نمی کشد که «تامی» خودش را کنار تابوت می بیند و در حالی که تنها اوست که سیلاب اشك در قلبش و از چشمش می جوشد، داستان خاتمه می یابد. در این اثر نیز گذشته از رابطه «تامی» با پدر و همسرش، محور اصلی حرکت را باید در رویارویی «تامی» با

وضع روانی هامون درست در آغاز فیلم مشخص می شود: «خواب می دیدم...» خواب او کابوسی است که در آن موضوع عشقش، یعنی همسرش را، از او می ربایند و او که به جستجوی یار می رود به نابودی و مرگ تهدید می شود. هامون در سرتاسر فیلم به وکیلش و دیگران می گوید، «شماها همگی دست به یکی کرده ین که حساب منو برسیم...» (با عرض پوزش از خواننده، گفتگوهای چهره های فیلم «هامون» در این نوشته کاملاً با کلام فیلم نمی خواند، زیرا حافظه خطا می کند.) هامون آن قدر با بی مهری دیگران مواجه شده است که دچار وهم تعقیب و آزار (Delusion of persecution) از سوی دیگران است. اشخاص کابوسها و توهمات او همان اشخاص دنیای واقعی هستند که در هیئتی دیگرگونه و مسخ شده ـ آنچنان که هامون آنها را درك می کند ـ ظاهر می شوند. سوای رؤیای او که در ابتدای فیلم می آید و مؤید توهم تعقیب و آزار است، صحنه ای که او خود را در سردابه ای اسیر دست جراحان ناشی، یا همان اشخاص محیط پیرامون خود می بیند، نیز دال بر این مدعاست. زیرا در این صحنه جراحی با توهم قصابی و حتی خطر اخته شدن می خواند.

این کابوسها و بی خوابی ها و ترسها خود به دور باطلی از رفتار دامن می زند و انسان به گونه ای جنون در بیداری مبتلا می شود که اصطلاحاً به آن جنون خمر (Delirium tremens) می گویند. در این بیماری عوامل بسیاری دخیلند که سه تای آن در مورد هامون صدق می کند: خواب آشفته، فشارهای عاطفی شدید، و کابوس. یکی از ویژگیهای چنین افرادی آنست که در نزد آنها «واقعیت موجود را پرده ای از هذیانها یا اوهام بصری... می پوشاند... گاه بیمار اشباحی می بیند که به وی حمله ور می شوند... چنین بیمارانی ادراکات واژگونه ای از شیاء و افراد واقعی دارند...»[1] به طور مثال هنگامی که هامون در اتاق رئیس شرکت نشسته است و رئیسش اندر فوائد تلاش و سوداگری داد سخن می دهد، هامون دفتر کار رئیس را صحنه جنگی وحشیانه می بیند.

تامی نیز چنین است. او همیشه جهان پیرامون خود را مضحکه و یا هراس آور می بیند: «موریس» را مردی تنومند و مثل گاوپروار دید، چنان فربه و تنومند که به نظر می رسید دستش را در لایهٔ ضخیمی از پیه و گوشت قنداق کرده باشند.»[2] «تامی» در بازار بورس قیافهٔ پیرمرد زهوار دررفته ای را که مرغداری دارد چنین می بیند: «این آقای را پاپورت چه قدر پیر بود، چه قدر پیر! لکه های قرمز رنگی توی گوشت بینی اش دلمه شده بود، و غضروف گوشش مثل وسط کلم پیچیده بود توی هم»... (تامی) ویلهم نسبت به رشته مرغداری احساس غریبی داشت ـ آن را کار نجسی می شمرد... آن ساختمانهای بزرگ چوبی در مزارع سوت و کور مثل زندان بودند. چراغهاشان شب تا صبح روشن بود تا بیچاره مرغها گول بخورند و تخم بگذارند. بعد کشتار.» (ص ۱۱۹)

«تامی» و «هامون» که هر دو شاعر مسلك هستند و هر دو برای تسکین و ابراز حالات درونی خود اشعاری زمزمه می کنند، مشکل مشترکی دارند. هر دو گرفتاری های شخصی خود را به خط مشی زندگیشان تبدیل کرده اند. دکتر آدلر به پسرش می گوید، «تو گرفتاری هایت را بیش از اندازه بزرگ می کنی. نباید آنها را به خط مشی زندگیت تبدیل کنی.» (ص ۶۶۰). این گرفتاری های فردی به مذاق جامعه امروز خوش

نمی‌آید. هرکسی به سادگی می‌تواند بگوید، «من این حق را دارم که معاقم کنی.» (ص ۶۶۰) جامعه فرد را ورای مسایل شخصی‌اش می‌خواهد. به هامون مدام می‌گویند «سخت نگیر»، «ولش کن»، «چیزی نیست».

دکتر تامکین نیز به «تامی» می‌گوید، «تمام رمز کار این نوع بورس بازی این است که هوشیار باشی. باید سریع اقدام کنی - بخری و بفروشی، بفروشی و بازبخری.» (ص۱۳) اما «تامی» با خود می‌اندیشد، «پول مقدس! پول زیبا! وضع طوری شده که مردم درباره همه چیز خنگ‌اند مگر پول. در عین حال اگر آدم نداشته باشد از نعش دست کمی ندارد، نعش!... کاش می‌شد مفری پیدا کرد». (ص۳-۵۲)

مادر زن هامون، وکیل او، رئیسش، پزشک بیمارستان روانی و دیگران همه به زدوبندهای مالی اشاره می‌کنند که هامون می‌خواهد از شر آنها مفری پیدا کند و گاه ضجه می‌زند که «دارم توی باتلاق فرو می‌رم آقای دکترا» و گاه فریاد می‌زند «به کجای این شب تیره بیاویزم دست؟»

هامون و تامی هر دو به شدت از اشتباهات گذشتهٔ خود منفعلند. اشتباه بزرگ هامون برداشت غلط او از «عشق» است. عشقی که علی عابدینی از آن صحبت می‌کند عشق ابراهیم نسبت به اسماعیل است. اگر ابراهیم با خدای خود عهد می‌بست که خودش را فدا کند چندان کاری نکرده بود، اما همینکه موضوع عشقش را که بیرون از «خود» اوست به درگاه خداوند تقدیم می‌کند تازه عشقش را بروز می‌دهد: عشقی که فارغ از خود و توأم با رنج است. اما فرق است بین هامون که می‌خواهد به تملك درآورد و ابراهیم که از سر

تملك عشق خویش می‌گذرد. هامون همسرش را طلاق نمی‌دهد تا «منیت» خودش را اثبات کند. او چون عشقش را بر باد رفته می‌بیند تصمیم به نابودی و قتل او می‌گیرد. «تامی» نیز اسیر اشتباهات گذشته اش است. او تحصیلات و دانشگاه را رها می‌کند تا در هالیوود هنرپیشه شود و چون از «نقش بازی کردن» متنفر است، با شکست مواجه می‌شود و به تحصیلاتش هم ادامه نمی‌دهد و حرفه فروشندگی سیار را اختیار می‌کند و باز هم شکست می‌خورد و اینك فقط به بازار بورس و کلاهبرداری همچون دکتر تامکین دل خوش کرده است.

«تامی» و «هامون» هر دو در جستجوی آزادی هستند، اما جهت نیل به آزادی خود و دیگران را تخریب می‌کنند. واژهٔ «هامون» یعنی دشت، مغاك، و جایی ویران شده. هامون حد و مرزی نمی شناسد.

بدو بیراه می‌گوید، شلخته است، به علائم راهنمایی و رانندگی دهن کجی می کند، همه جا هست و هر جا هست یکدنده و لجوج است و تازه در نزد خود این

بودنها را نمودی از آزادی خود می‌داند و «کمدی» فیلم نیز در اینجاست. «تامی» نیز چنین است. نام او نیز معنی ضمنی جالبی دارد: تامی ویلهلم (Tommy Wilhelm) «Tommy» آوای «tomb» - مغاك یا گور

*** طنز سیاه داریوش مهرجویی در فیلم «هامون» نشان می‌دهد که او به موقع متوجه گامهای تحولات روحی و اجتماعی قشری از روشنفکران ما شده است، و این بینش او - در فیلم هامون - با بینش «سال بلو» در سال ۱۹۵۶، که «امروز را دریاب» را نوشته مشابهت دارد**

*** «تامی» رمان «امروز را دریاب» و هامون مهرجویی که هر دو شاعر مسلك هستند و هر دو برای تسکین و ابراز حالات درونی خود شعرهایی زمزمه می‌کنند، مشکل مشترکی دارند**

*** آیا به صرف این که بعضی تصویرها و توصیفهای «گابریل گارسیامارکز» در چارچوب متعارف نمی‌گنجد، می‌توان هر هنرمندی را به خاطر ارائه چنین تصویرها و توصیفهایی مقلد «مارکز» دانست؟**

- را دارد و ویلهلم از «will» - اراده، خواسته و «helm» یعنی «کلاه خود» تشکیل یافته است. چون همیشه فقط خودش و مسایل خودش را می‌بیند همچون گوری است یا به قول خودش «جنس بنجلی» است که سرسختانه اصرار می‌ورزد حق با اوست او برای نیل به آزادی نامش را از آدلر به ویلهلم تغییر می‌دهد. و با خود می‌اندیشد که آدم، «هنگامی که جوان است و

نیرومند و با حوصله و گردش زمانه را مطابق میل خود نمی بیند، می خواهد آن را از نو طوری ترتیب دهد که با آزادی او وفق داشته باشد، ولی نمی تواند نظام اجتماعی را دگرگون سازد،... با این وصف انسان شکلك در می آورد و می شود تامی ویلهلم... این عمل اقدامی برای نیل به آزادی بود - می‌دانست که هست - چرا که نام «آدلر» در ذهن او عنوانی بود برای دسته‌ای از آدمها، و حال آن که نام «تامی» آزادی یك تن بود. (ص ۳۶۰)

هردوی اینها شلختگی‌های خاصی دارند، لباس «تامی» بر تنش گریه می کند در صورتی که خودش فکر می کند خیلی «جنتلمن» است. در جیبش ته سیگار و قرص خواب و ویتامین و سند و سررسید با هم قاطی هستند. در اتاق هامون قوطی کنسرو و زیرسیگاری و

سیگار و کتاب و... کنار هم هستند. او درگذر باد می نشیند و مقاله می نویسد و... اما با این حال هر دوی آنها مردم را «مثل صورتهای ورق بازی» می بینند که «از هر طرف بگیری سروته‌اند...» (ص ۹۲۰)

همان طور که قبلاً اشاره شد «کمدی» این دو آن است که باز از همین دارودسته توقع رحم و شفقت و دلسوزی دارند. هر دو محتاج کسانی هستند که به قصه و غصه آنها توجه کنند. هامون به همکارش و به مادربزرگ از غصه‌هایش می گوید، دلش می خواهد همه برای او دل بسوزانند و «تامی» نیز هنگامی که با پدرش، دکتر آدلر، مواجه می شود می گوید: «هیچ شده که از او پول بخواهم، چه برای بچه ها یا خودم؟ موضوع پول نیست، بلکه فقط موضوع کمك است؛ حتی نه کمك، بلکه فقط محبت و احساسات. اما او سعی می کند به من یاد بدهد که آدم بالغ نباید محتاج احساسات باشد.» (ص ۸۲۰)

مشکل هامون‌ها و «تامی»ها با بینش فلسفی آنها نیز ارتباط دارد. انسان در حیات خویش در سیر بین رؤیا و واقعیت هستی خود را معنی می کند. ازل و ابد دو مفهوم جاودانه هستند که قدمتشان به اندازهٔ کل حیات بشر است. در ذهن انسان زمان قابل سنجش، زمانی که وابسته به فضا و مکان خاصی است، در مقام مقایسه با ازل و ابد به گردی تبدیل می شود.

ببین، عقربك های فواره در صفحهٔ ساعت حوض زمان را به گردی بدل می کنند.

فوارهٔ حوض در ضمیر سهروی زمانی دیگر را بیدار می کند. اما این زمان دیگر قابل اندازه گیری نیست. تراژدی شکوهمند انسان آن است که باید به هستی خویش در حرکت بین ثری و ثریا معنی ببخشد. در رمان «قصر» اثر کافکا مهمترین تلاشهای «ك» ادراك هستی خود در زمان است. او مدام تلاش می کند با تقابل دو زمان مختلف - زمانی که در ذهن او می گذرد و زمانی که قابل سنجش است - حوزه هستی خویش را معین کند:

از خم جاده که گذشتند، «ك» متوجه شد که به میهمانخانه رسیده اند. خیلی تعجب کرد که شب به این زودی فرا رسیده است. آیا بیرون رفتنش این قدر طول کشیده بود؟ تا آن جا که به خاطر داشت، مطمئناً بیشتر از یکی دو ساعت نمی‌شد. تازه وقتی که رفته بود صبح بود. هیچ احساس گرسنگی هم نکرده بود. از اینها گذشته درست لحظاتی قبل روز روشن بود، آن وقت حالا تاریکی شب آنها را فراگرفته بود. با خود گفت:

«روزها کوتاه‌ن، روزها کوتاه‌ن» از سورتمه بیرون خزید و به سمت میهمانخانه رفت.(۳)

سئوال اینست که در طول زندگی «ك» چه نیروهایی بر او حاکم بوده است که وی ترجیح می‌دهد چنین زمان انتزاعی و مجردی را واقعی‌تر بینگارد؟ او فقط در این زمان سیر نمی کند. درست پس از این صحنه، در تاریکی فضای میهمانخانه با دو دستیارش که به تازگی

به محل رسیده اند مواجه می شود که در تاریکی به او تعظیم می کنند و او به یادروزهای خوش سربازی اش می افتد و می خندد. آیا می توان تلقی اخیر «ك» را از زمان نوعی مکانیسم دفاعی دانست؟ این خود بحثی است که با بررسی دقیق این رمان به نتیجه می‌رسد.

غرض از این حاشیه روی آن است که تأکید شود رفتار انسان تا حدود زیادی به تلقی او یا به تلقیاتی که دیگران از زمان برای او ایجاد می کنند بستگی دارد. هامون و «تامی» هر دو دچار واخوردگی یا درماندگی‌اند. چرا؟ بین هردوی آنها و آینده دیواری قد کشیده است. «حال» چون تارعنکبوت آنان را در هم می‌پیچد و لاجرم هر دو احساس می کنند که اسیر

خاك‌اند و دارند فرو كشيده مي‌شوند. تمايلات تفكر فلسفي هـامون در قضيـهٔ عشق ابـراهيم و حاضرجوابي‌اش به دوستش، هنگامي كه فوراً در جواب سئوال دوستش در مورد معنی «The Principle of uncertainty» معادل «اصل عدم قطعيت» را پيشنهاد مي‌كند، جلوه‌گر مي‌شود. هامون فيلسوفانه با محيطش روبرو مي‌شود؛ محيطي كه مدام به او گوشزد مي‌كند، «چيزي نيست» «نقش كارمند را بازي كن و بقيهٔ مسائلت به ما ربطي ندارد.» لحظهٔ رويارويي او با مادرزنش يكي از لحظات گويای چنين واقعيتي است.

هامون از فلسفهٔ هستي و معني عشق مي‌گويد و مادر زنش، همچون ديگر سوداگران محيط زندگي هامون، با تازيانهٔ دسته چك او را از عرش به فرش مي‌دوزد. «تامي» نيز اسير فلسفهٔ دكتر «تامكين» است كه به او مي‌گويد: «تو بايد يك مقدار از تمرينهاي ذهني «اينجا ـ و ـ اكنون» مرا محض امتحان انجام بدهي. اين تمرين‌ها نمي‌گذارند راجع به آينده و گذشته اين قدر فكر كني و از آشفتگي ذهني تو مي‌كاهد.... تو بايد چيزي را انتخاب كني..... و به خودت بگويي: «در اينجا ـ و ـ اكنون، در اينجا ـ و ـ اكنون» كجا هستم؟ «در اينجا» «چه موقعي است؟» اكنون». نگذار ذهنت آشفته شود.. بايد اين حيطه را تنگتر كني، به اين ترتيب كه هر دفعه يك فقره را حذف كني، و نگذاري قوهٔ تخيلت به هر طرفي سير بكند. در زمان حال باش. الساعه، آن، لحظهٔ حال را بچسب» (ص ۲۵ ـ ۲۴) درست در همين لحظه «تامي» در گذشته سير مي‌كند: «اما (تامي) ويلهلم داشت صداي مارگريت را مي‌شنيد كه، تا حدي از روي بي‌ميلي، شعر مي‌خواند.

پس بيا، اي غم، بيا! (ص ۱۲۵)

در محيطي كه از فرد جز نقش (Function) چيزي نمي‌طلبد، مفري براي ابراز احساس فرد باقي نمي‌ماند. در نتيجه بازگشت به گذشته يا دوران كودكي نوعي تشفي رواني براي فرد ايجاد مي‌كند. هامون هم كه در زندان اكنون دست و پا مي‌زند و از سوي كسي روي خوش نمي‌بيند، به گذشته رجعت مي‌كند. هامون، هنگامي كه در زيرزمين خانهٔ اجدادي‌اش به دنبال تفنگ پدربزرگ مي‌گردد، چنان محو تماشاي گذشته در آلبوم عكسهاي خانوادگي مي‌شود كه فراموش مي‌كند چرا به زيرزمين رفته است.

هامون سي و چند ساله و «تامي» چهل و سه ساله هر دو چون دو كودك درگيرودار اين تعارض خود با محيط پيرامونشان خود را شهيد مي‌دانند. هنگامي كه هامون از خود خون مي‌گيرد، در ذهنش محرم و عاشورا تداعي مي‌شود و «تامي» نيز در عالم تنهايي به ياد مرثيهٔ ليسيداس ـ Lycidas اثر جان ميلتون مي‌افتد كه در آن شاعر در رثاي دوست مغروق خود ادوارد كينگ مي‌گويد:

گرچه او در بستر دريا غنوده....

و باقي اين قصيده فقط در ذهن «تامي» مي‌گذرد تا او هم خودش را مثل «ليسيداس» فرض كند كه شاعر در باره‌اش گفته است:

ولي روحش كنون در آسمان مأوا گزيده.

اما همان‌طور كه قبلاً ذكر شد، محور اصلي حركت در فيلم «هامون» رابطهٔ هامون با علي عابديني است، همانطور كه در رمان «امروز را درياب» اين حركت حول محور رابطهٔ «تامي» و «دكتر تامكين» صورت مي‌پذيرد. هر بافتي تاري دارد و پودي. تاريافت فيلم «هامون» تعارض هامون با همسرش و ديگران است، اما بود آن حضور و حركت علي عابديني در سرتاسر فيلم است. اين بافت به صورت نمادين در فيلم هم قابل مشاهده است. هنگامي كه هامون در جاده با اتومبيل حركت مي‌كند، علي در اتومبيل ديگري از كنار او مي‌گذرد و سرانجام در عرض يا پهناي مسير حركت هامون به حركتش ادامه مي‌دهد. اگر علي را از اين بافت حذف كنيم و اگر از روانكاوي دقيقي كه مهرجويي از هامون ارائه مي‌دهد بگذريم، فيلم به نوعي وقايع نگاري ساده يا نوعي «ملودرام» تبديل مي‌شود كه در آن تماشاگر مجذوب ماجراي به اصطلاح «طلاق و طلاق‌كشون» هامون و مهشيد مي‌شود. البته اين ديگر گناه تماشاگر مصرف كننده آثار هنري است كه از يك «كل» به جزئي دل خوش مي‌كند؛ گويي ديگر اجزاء اين كل زنده حوادث يا اشيائي جزئي يا اتفاقي هستند. البته اين خود به آن دليل است كه تماشاگر آنچه را كه عادي و جزو عادات اوست تصديق مي‌كند و در بسياري موارد آنچه را كه نمي‌تواند تصديق كند عمدتاً از آن مجموعه حذف مي‌كند.

باري در رمان «امروز را درياب» نيز حضور دكتر تامكين از آغاز رمان حس مي‌شود. گاه صحبت اوست و گاه خودش «ناغافل» سرمي‌رسد و گاه هرچه «تامي به دنبال او مي‌گردد بي‌فايده است. طي روزي كه داستان «امروز را درياب» اتفاق مي‌افتد دكتر تامكين، همانند علي عابديني همچون پودبافت داستان در

پهنای آن حرکت می‌کند.

از قرائن فیلم «هامون» چنین برمی‌آید که علی عابدینی شق دیگری از «بودن» را برای هامون مطرح می‌کند. علی همه جا هست و هیچ جا نیست. گویی او نقش مرشد هامون را بازی می‌کند. علی زندگی سیالی دارد، قیافه‌اش آرام و مهربان است، درویش مسلك است، و معمار و بساز و بفروش هم هست. علی چون آب روان حرکت می‌کند. هنگامی که علی در جاده از کنار اتومبیل هامون می‌گذرد حرکت روان و سیال او به خوبی نشان داده می‌شود. هرقدر حرکات هامون خرچنگ‌وار یا چون سلولهای سرطانی تنشی و فرسایشی است، حرکات علی موزون و به قاعده است؛ خوب تار یا «ساز» می‌زند، از عشق ابراهیم که حرف می‌زند کلامش به دل می‌نشیند، و خوب هم در میان «یونیفورم» پوش‌های شرکت ساختمانی بُر می‌خورد. طلبکار هم دارد. هامون کودکی است که بغض می‌کند، هق هق گریه می‌کند، وفریاد می‌زند. نام او هم پژواکی از بودنش دارد؛ «همون» و همیشه هم «همون»! این مشکل بزرگ هامون است. اما علی آگاه است که نقش‌های مختلفی داد. «من»های مختلفش را با هم قاطی نمی‌کند. او نمی‌گذارد در رفتارش تداخل نقش پدید آید. غمش را به کسی نمی‌گوید، با زخمه‌هایی که به سازش می‌زند غمش را به سازش می‌گوید. او در مورد خودش به هامون می‌گوید، «بیچاره، بدبخت، و ....» در این حالت تخم‌مرغی را مقابل چشمش می‌گیرد و بعد تخم‌مرغ را می‌شکند و در ماهیتابه می‌اندازد. انگار بودن در صدف را می‌شکند و پس از آن چشمش می‌ماند، خریدار درد دیگری و دردهای دیگر و پوشانندهٔ غم خودش...

علی که ساز می‌زند، هامون اطلس دنیا را برمی‌دارد و به نقشهٔ ایران در ادوار مختلف دقیق می‌شود و بعد می‌گوید، «!، چه کوچیك شد!» اما علی در این محدوده که هست هیچ فکر دیگری را اذن دخول نمی‌دهد. سازش هست و خودش و دردهای خودش. این «من» را در چاردیواری خانه‌اش حفظ می‌کند، وارد دنیای بیرون که می‌شود آدم دیگری است. در بیرون فردی فعال است که حکمت عملی و عقل معاش دارد. هامون به عکس او سازمان نیافته و مغشوش عمل می‌کند و لاجرم وامانده است. علی، با همهٔ درویش مسلکی‌اش به «نقش» اجتماعی خویش آگاه است. اما هامون از «نقش» بازی کردن گریزان است زیرا او فکر می‌کند نقش او غالب بر او خواهد شد.

اینك به دکتر تامکین روانشناس، شیمیدان، زبان دان، بورس باز، که دست برقضا حالا فیلسوف شده است و چون پیری به «تامی» که کودکی ۴۳ ساله است حکمت و فلسفه می‌آموزد نظری بیندازیم. او به «تامی» می‌گوید:

در این جا، در سینهٔ آدم... فقط یك روح وجود دارد، روحهای زیادی وجود دارند. اما دو روح عمده وجود دارد: روح واقعی و روح ظاهرساز. جان کلام در این جاست هر بشری درك می‌کند که مجبور است کسی یا چیزی را دوست بدارد، احساس می‌کند که باید از وجود خودش بیرون بیاید، «اگرت یارای مهرورزیدن نیست، چه هستی؟ ... هیچ چیزا بنابراین نمی‌توانی تحملش را بکنی و می‌خواهی چیزی باشی، و سعی می‌کنی. اما بشر به جای این که چیزی شود، درصدد فریب دیگران بر می‌آید. آدم در بارهٔ خودش نمی‌تواند زیاد سختگیر باشد. با این وصف، باز هم سایرین را کمی دوست دارد. مثل تو که یك سگ داری... یا این که مقداری پول صرف امور خیریه می‌کنی. حالا این را می‌شود گفت دوست داشتن؟ چی می‌شود گفت؟ خودپرستی، خودپرستی محض و ساده. این یك راه دوست داشتن روح ظاهرساز است. بطالت است. فقط بطالت، [فقط همین]. و نظارت اجتماعی. چیز مورد علاقهٔ روح ظاهرساز درست همان است که زندگی اجتماعی، مکانیزم اجتماع هست و این فاجعهٔ زندگی بشری است. اوه وحشتناك است! وحشتناك! بشر مختار نیست!...

مقصود این است که دستگاه از گردش وانماند. روح واقعی کفارهٔ این جریان را می‌دهد. عذاب می‌کشد و بیمار می‌شود، و درك می‌کند که روح ظاهرساز را نمی‌توان دوست داشت. برای این که ظاهرساز دروغ پرداز است. روح واقعی دوستدار حقیقت است. و موقعی که روح واقعی دچار همچو احساسی می‌شود، درصدد قتل روح ظاهر ساز برمی‌آید. مهر به کین تبدیل می‌شود و دران صورت آدم موجود خطرناکی می‌شود... این است تراژدی ـ کمدی بشری. (ص ۳ـ ۱۰۱)

کشمکشهای درونی «تامی» و هامون در این تحلیل تردستانهٔ تامکین نهفته است. «تامی» و هامون هر دو همیشه و لجوجانه خواستار «روح واقعی» خود و دیگران هستند. اما درعوض اطرافیان آنها می‌گویند، «سخت نگیر»، «چیزی نیست.» و یا یکی از اشخاص به «تامی» می‌گوید، «خودت را فراموش کن. برو توی جلد کسی که می‌خواهی نقشش رابازی کنی.» (ص ۳۳)

اختلالات روانی هامون و «تامی» تا حدود زیادی به همین علت است که نتوانسته‌اند بین این دو روح تعادلی ایجاد کنند. دکتر تامکین که علت درماندگی «تامی» را خوب می‌شناسد به او می‌گوید، «تومورد توجه من بوده‌ای، مدتی است که دارم معالجه‌ات می‌کنم» البته آخرین مرحلهٔ معالجه «تامی» کشتن کودك درون اوست. «تامی» که به بازار بورس دل بسته است ورشکسته می‌شود و تامکین ناپدید می‌شود. «تامی» که «تامکین» را مسئول ورشکستگی خود می‌داند به دنبال او می‌گردد، اما به جماعتی که در تشییع جنازه‌ای شرکت می‌کنند برمی‌خورد و جماعت او را با خود می‌برد. «تامی» خود را درکنار تابوت می‌یابد و درآن جمع او تنها کسی است که بغضش فی‌نَرکد و های های گریه می‌کند. این مرده بی‌کس و بی‌هویت است و چون تنها «تامی» است که بالای سرجسد گریه می‌کند، خیلی‌ها فکر می‌کنند او از «وابستگان» مرده است و یکی می‌گوید، «شاید هم برادرش باشد.» (ص۱۶۶). قبل از این ماجرا، کودك درون تامی، صرفاً به این دلیل که «تامکین» به او گفته بود «مدتی است به فکر او بوده»، از شادی در پوست نمی‌گنجید. «تامی» با خود می‌گفت، «این چیزی بود که حسرتش را می‌کشید، که کسی به فکر او باشد. خیر او را بخواهد. محبت و شفقت ـ خواهان این بود.»(ص ۱۰۵) اما درآخرین صحنه رمان می‌خوانیم که تامی با موسیقی کلیسا، «با هق هق گریه و زاری درطریق برآوردن نیازغائی قلبش، به ژرفای عمیق‌تر از اندوه غوطه ور شد.» (ص۱۶۶)

«تامی» اینك درکنار تابوت گویی مرگ کودك درون خود را می‌بیند و چون انسانی بالغ در «ژرفای عمیق‌تر»ی که همان چشم گشودن به مرارتهای دیگران باشد، غرق می‌شود و پالایش می‌یابد. شاید رستاخیز «تامی» از این پس زندگی انسانی‌تری باشد.

هامون در صحنهٔ آخر فیلم کنار قایق با پارو چاله‌ای می‌کند که پسرك روستایی به آن می‌گوید، «قبر». هامون که مثل «تامی» به دنبال شفقت و محبت است، با اولین کلمهٔ مرد روستایی که حاکی از بی‌مهری است می‌آشوبد و همه متعلقاتش ـ پول، کارت هویت و غیره ـ را به سوی او پرتاب می‌کند و به دریا می‌زند. منجی او، علی عابدینی، باز هم با قیافه‌ای آرام سر می‌رسد و او را می‌یابد و به او «نفس» می‌دهد. آخرین صحنه فیلم ـ بجز صحنه‌ای که در خیال هامون می‌گذرد و نوعی دلخوشی خیالی است ـ گویای مرگ و تولد است.

وقتی هامون کنار قایق چاله‌ای می‌کند، قایق چون تابوت و چاله چون گور جلوه می‌کند. هامون تمامی متعلقاتش، از جمله هویت کنونی‌اش، را به گور می‌سپارد. باز پس گرفتن او از آب نوعی تولد جنینی را تداعی می‌کند. هامون هنگام نفس گرفتن از همراهان، همانند کودکی که از مادر زاده شده باشد، ریه‌هایش از هوا پر می‌شود و زندگی آغاز می‌کند.

این بار علی وافرادش به او «نفس» می‌دهند. آیا تولد دوبارهٔ هامون می‌تواند نوید بخش این نکته باشد که او معنی عشق ابراهیم به اسماعیل را چون انسانی متین و درخود نشسته و کوشا دریابد و سعی کند در این «شلم شوربای» زندگی با تحمل مرارت و از خود گذشتگی، آگاهانه به ایفای «نقشی» هدف دار بپردازد؟

اما اگر هامون با «تامی» شباهات بسیار دارد، علی عابدینی و دکتر تامکین دو ماهیت متفاوت دارند، هرچند رفتار ظاهری آنها گاه همسان می‌شود. دکتر «تامکین» پدیده‌ای است که درتبار «یانکی» مسلك آمریکائیان ریشه دارد. این چهره رفته رفته در ادبیات آمریکا، به صورت تمثیلی، نمایانگر روح جمعی و معیارهای حاکم بر جامعه می‌شود. اما مهرجویی از علی عابدینی چهره‌ای انسانی‌تر ارائه می‌دهد: کسی که پاسدار ارزشهای عینی جامعه نیست، اما خود نمونهٔ نوعی اشخاصی است که شق دومی را در برخورد با جامعه در برابر ما می‌گذارد. ■

□مأخذ:

1-G.V.Morozore & V.A.. Romasenko, Nervous & Psychic Diseases, Trans. D .Mishne, (Moscow: M.r Publishers, 1968), P. 142.

۲ـ سال بلو، امروز را دریاب، ترجمه احمد کریمی، انتشارات نیل، ۱۳۴۸،ص۱۱۹.

3- Franz Kafka, The Castle, Trans. Willa & Edwin Muir, (England: Penguin Books, 1972), P.23.