

گمشده در لایرنت زمانها

مسافران (بهرام بیضایی، ۱۳۷۰)

□ مسعود فراستی



احترام از جای برمی‌خیزند. گویی همه حضار، یا صاحب خاطره‌ای واحدند و به یکسان نزدیک به مسافران، یا همگی، یک تن بیشتر نیستند. همه «هویتی» جمعی دارند، بدون فردیت. یا جملگی احضار ارواح کرده‌اند. مردگان تازه وفات یافته، به دنیای زندگان بازمی‌گردند تا تازه عروس و همه خانواده و آشنایان و سیاهی لشگرها، پیر و جوان، خود را در آینه دست قهرمان اول مرده - مهتاب - بنگرند و احياناً بیابند (به زعم فیلمساز: مردگان و زندگان، آینه همنند). چهره‌ها در آینه، یا آینه‌های تکثیرشده متقارن کش می‌آیند، استحاله می‌شوند و در هم می‌آمیزند و به «یگانگی» می‌رسند. به «هویت گمشده جمعی» فیلمساز و نه هویت مستقل خود. آینه نیز به یک اشاره فیلمساز می‌بایستی «نمادین» بشود، که طبعاً نمی‌شود. خوشبختانه فیلمساز قدیمی و صاحب سبک ماه کار «درک» و تحلیل اثرش را آسان می‌کند، و خود در نقش تماشاگر و منتقد «انتلکتوئل» شیفته فیلمساز ظاهر شده و با مصاحبه‌های پی‌درپی و مبسوط، فیلم خود را تشریح، تفسیر و رمزگشایی می‌کند.

چراکه می‌داند فیلمش قادر به بیان خویش نیست. به نمونه‌هایی از این گونه تفسیرهای ضمیمه‌شده به فیلم توجه کنید: «آینه، نشانه هر چیز خوبی، روشنی، پاکی، فرهنگ، امید، سازندگی، باروری، شادی، زندگی و... است.» همینطور می‌شود ادامه داد، چه باک: انسانیت، عشق، عرفان، هویت،

مسافران بیضایی، تیبیک‌ترین و «تکنیکی»‌ترین اثر اوست، و شاید پرآداترین آنها. فیلمی است بسیار پرتکلف و روشنفکر فریب، اما فاقد تفکر و فن سینمایی؛ و اسیر پلاستیک و شعبده‌بازی تکنیکی.

بیضایی، برخلاف اکثر فیلمسازان قدیمی ما، هم دلمشغولی و ذهنمشغولی‌ای دارد و دانشی جدی در نمایش و هم تسلطی بر مدیوم سینما. و هر چند که مرتب - و خوشبختانه - حرف خود را می‌زند و بر آن پای می‌فشارد، اما - و بدبختانه - حرفش هم تکراری شده و هم نخ‌نما. و سینمایش نیز، روز به روز سطحی‌تر، تکنیک‌نما‌تر.

مسافران، نمایانگر هر دو مشکل جدی بیضایی است، به نمونه‌ای‌ترین و بارزترین شکل خود. کل فیلم، مقدمه‌ای است بر فصل نهایی آن، فصلی که به زعم من، از کلیدی‌ترین لحظات فیلمهای بیضایی است و دربرگیرنده فشرده همه آشفتگیها، هم در ایده و هم در نحوه بیان و میزانشن سینمایی. سکانس رویارویی میهمانان با مسافران، ظاهراً بر دو آیین استوار است، تعزیه‌خوانی و آیین سوگ که بدل به آیین عروسی می‌شود، و انتظار برای «ظهور» مردگان و نزول آینه «نمادین».

مسافران، بنا بر ادعای فیلم، ارواح مردگان‌اند که بازگشته‌اند - با نماهایی از پشت آینه و قاب خالی آن که انکار موجودیت جسمانی آنهاست - اما این ارواح، که «خاطره» هم نیستند، توسط جمع کثیر مدعوین مجلس سوگ عروسی به طور همزمان قابل رؤیت‌اند، همگی هم پس از رؤیت آنها به

جوانمردی، ایثار، شهود، نمایش، سینما و...

«مردگان و زندگان آینده همد... زندگی و مرگ... عروسی و سوگ... به‌ویژه برای ملتی که درحقیقت با فرهنگ گذشته‌اش و مردگانش زندگی می‌کند. در صحنه پایان آنها می‌آیند و آن را به نسل نو شادباش می‌گویند...» (بیضایی در گفتگو با زاون قوگاسیان)

اول، از بحث «مردگان» شروع کنیم و «فرهنگ گذشته‌ها» و بعد برسیم به آینده و «نشانه‌هایش». مسافران، اما متعلق به «گذشته» نیستند، چراکه تازه مرده‌اند. فاصله زمانی با حال ندارند، جزو میهمانان همین عروسی‌اند، و لاجرم هنوز به گذشته نرفته‌اند. با تشخیص هویت و تصدیق مرگ توسط پزشکی قانونی، کسی به گذشته نمی‌رود، که با کورش و عهد هخامنشیان یا ساسانیان یکی شود. تفاوت یک یا دو روز از لحاظ تاریخی به صفر میل می‌کند، و کسانی که زنده‌اند و به مرده یک‌روزه می‌اندیشند، هنوز مرگ آنان را نمی‌پذیرند، و رفتن به گذشته‌ها را - نه حسی و عاطفی و نه حتی عقلایی، زمان لازم است که مرده به گذشته برود.

فیلمساز ما در مسافران، مفهوم زمان را در نمی‌یابد، نه گذشته را و نه تاریخ را. گذشته، زمانی است که فاصله معنی‌داری با زمان حال داشته باشد، نه گذشته‌ای که تفاوتش با زمان حال در کل زمان، هیچ است و درواقع عین حال است. چند هزار سال پیش، متعلق به گذشته است. چند روز قبل، نه. با زمان حال یکی است. گذشته، تعیین دارد. هنگامی است که از نظر زمانی و مکانی با حال تفاوت ماهوی موجود باشد. حال چگونه می‌شود زندگان و

درحقیقت در هیچ کدام. آینده‌ای این چنین نامفهوم، ما را به یاد آینده نامادری «سفیدبرفی» می‌اندازد. شبیه قصه‌های سیندرلایی است. منتهای منطق آنها. و اما مسأله «شادباش به زنده‌ها»: چرا مرده‌ای که با بی‌تفاوتی و حتی کمی شادمانی به استقبال مرگ می‌رود، به زنده‌ها شادباش می‌گوید؟ و چرا به تک‌تک میهمانان و نه فقط به عروس و داماد - آن هم با آینده؟ چرا همه را در آینده نشان داده و مخاطب می‌گیرد؟ مگر با مرگ آنها، همه اینها متولد شده‌اند؟ چرا ما - و ملت ما - با گذشتگان و مردگان زندگی می‌کنیم؟ یا خاطره زیستن را می‌شود فهمید، چراکه خاطرات زنده‌اند. با مرده‌ها زندگی کردن به چه معناست؟ مرده‌ها، در ما ادامه حیات می‌دهند - با خاطرات و یادآوریها. اگر خاطره و یادآوری در کار نبود، اصلاً مرده‌ها و حتی لحظه‌های سپری‌شده کاملاً نیست شده بودند. بی‌اثر و تمام. و انسان هم هیچ ریشه‌ای نداشت و پشتوانه‌ای. فقط حال استمراری محض بود و هیچ از او نمی‌ماند. مرگ، ادامه زندگی است، معنا و سر آن. و زمان گذشته در حال جاری است. با مرده‌ها زیستن و خود را در آینده آنها دیدن، جز شرمساری از زندگی و مرده‌پرستی چیزی نیست. شاید هم این «واکنش سوگ» فیلمساز است که این چنین بروز کرده است.

میهمانان با این نگرش مغشوش، نه قادرند «خود» را بیابند و نه در جست‌وجوی هویت گمشده جمعی خود - یا فیلمساز - باشند. فقط شیفته ظاهر آینه‌ها و الفاظند؛ الفاظ روشنفکرانه و تصنعی. عروس خانم در لباس عروسی امروزی عروس می‌شود و نه در لباس سنتی گذشتگان. همه آینه‌ها، از روح و هویت خود تهی شده و مد

روزند. فقط به شکل ظاهری آینه‌های نمایشی دیروز، همچون تعزیه، بازسازی مدرن شده‌اند. آیین عروسی نیز سخت به روز است و تمام ادا اطوارها نیز. مراسم عروسی «باشگاهی» است و نه سنتی و قدیمی. «اهمیت» یافتن این چنینی آینه تنها فتیشیسم آیین و شیئی را می‌نماید نه حتی وفاداری به نمودهای ظاهری آنها. اشیاء «نشانه‌شناسانه» همگی از سمساری به عاریت گرفته شده‌اند. آینه «نمادین» مسافران که به قول خانم بزرگ مدتی گم شده بوده، توسط مهتاب در سمساری یافت شده و سمساری به زعم فیلمساز ما موزه‌ای است که تمام مظاهر هویت یک قوم و نشانه‌های شادی و عزای را گرد آورده، نشانه‌های زندگی و مرگ. گویی تبدیل زندگی و عروسی، به مرگ و عزای، برای شخصیت‌های بیضایی، صرفاً تعویض سفارشات به سمسار است. زندگی و مرگ بیشتر به بازی عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی می‌مانند. نگرش فیلمساز ما به زندگی، به‌رغم ادعای «سازندگی، شادی، باروری» نگرشی افسرده و تهی از جوهر زندگی است و روح آن. و لاجرم «شادباش» مردگان

به زندگان، سخت دروغین می‌نماید. فیلمساز نیز به این ادعان دارد و به‌راحتی، اگر نه در اثر - به علت آشفتگی - که در مصاحبه‌ها، اندیشه خود را عربان می‌سازد.

«...نگاه تماشاگر به شوخی و خنده‌ها، نگاه کسی است که از پشت شیشه کیود مرگ به زندگی می‌نگرد. حالا اگر نگوییم نوعی بیهودگی، نوعی تلاش رقت آور دیده می‌شود که ما زندگی‌اش می‌نامیم.» که درواقع نه نگاه تماشاگر، و نه حتی نگاه پرسوناژها، که نگاه خود فیلمساز است. ترس او از مرگ است و نگاه تیره‌اش به زندگی. که سعی دارد با لبخند زورکی مهتاب قبل از مرگ بیوشاندش. لبخندی که فاقد منطقی درونی است. پس چگونه است که:

«...خواهر [مهتاب] از جهان مرگ آینه را می‌آورد که تمثیل رضایت او و ادامه عشق و باروری و زندگی است...» یا حتی:

«مضمون اصلی فیلم باروری است... بارور نبودن مساوی مرگ است.» و: «سراسر فیلم توضیح زندگی است از پس صافی مرگ.» ملاحظه می‌کنید این همه تناقض و اغتشاش را؟ از یک سو، زندگی بیهودگی است و نوعی تلاش رقت‌آور. از سوی دیگر، زندگی باروری و عشق است؟! پس شعارهای «ستایش زندگی، باروری، عشق، سازندگی» معنایی جز ستایش بیهودگی دارد؟ از این رو، فیلم نه توضیح زندگی و مرگ - و مرگ آگاهی - که «توضیح» اغتشاش است، اغتشاشی که فیلمساز، هم در فیلم



مردگان آینه هم باشند، و چگونه آدم‌ها، در این آینه امروزی که توسط یک مرده یکی دو روزه «نزول» کرده، خودشان را می‌بینند؟ این، نه دیدن و یافتن خود در آینه مردگان و گذشتگان، که یک خیال فانتزی من‌درآوردی است و یک ادای روشنفکرانه بی‌مفهوم. اگر آدم‌ها می‌توانستند در آینه شیک توریستی در دست یک تازه مرده خود را ببینند، چرا در آینه معمولی خانه‌شان نمی‌توانند؟ این آینه «نمادین» نه به شکل و شمایل آینه‌های گذشتگان، که سخت امروزی است و دکوراتیوترین آینه صنایع دستی، و درضمن شکستنی. فقط نمایانگر سلیقه فیلمساز یا طراح صحنه است. حال آنکه آینه گذشتگان ما شکستنی نبود؛ که فلزی بود.

و اگر «آینه» نماد میراث گذشتگان است، چرا به دست زنی می‌افتد که می‌داند در حال مردن است؟ نکند همچنان که خود در فردای مرگش، دفعتاً جزو گذشتگان و تاریخ می‌شود، آینه را هم با اراده خویش، به گذشته برده و نماد گذشته می‌کند؟ و فیلمساز ما با دادن آینه به دست مهتاب، «اهمیت» آن را به نمایش می‌گذارد. اهمیتی کاذب! چراکه هیچ حفاظتی از این «نماد گذشتگان» نمی‌شود. یعنی گذشته تأمین ندارد. زمان حال هم لاجرم، اگر فیلمساز فاصله یکی دو روز را، گذشته می‌بیند، دو لحظه قبل را چرا نه؟ بنابراین گذشته‌اش با حال تفاوتی ندارد، و از اینجا مشکل آینده هم بروز می‌کند. اگر آینه گذشته را به دست مرده بدهیم، پس آینه آینده هم هست. درواقع، هم در آینه آینده است که خود را می‌بینیم و هم در آینه گذشته. و

سعی در پوشاندنش دارد، هم در گفتگوها و تفسیرهای روشنفکرانه. این اغتشاش آنچنان رشدیافته که به تناقض‌گویی‌های ناخواسته و عجیب و غریب بدل شده.

«... و این عاطفه باعث می‌شود که خانم بزرگ حتی مردگان را از آن دنیا پس بیاورد. این یک آرزوی قدیمی بشری است که عزیزانش را از دهن مرگ پس بگیرد. در افسانه‌های باستانی میانرود (بین‌النهرین)، «ایستار» برای آوردن «تموز» به جهان مردگان می‌رود... نگاه که می‌کنم می‌بینم در مسافران، ایستار به دو چهره آمده، عشق و مادری.»

و از آنجا که هیچ اندیشه نظم‌دار و نظم‌پذیری در پشت فیلم پنهان نیست و فیلم باز باز است، هر چیزی را می‌شود به آن بست. چه بهتر که فیلمساز قبل از منتقد شیفته چنین کند:

«باز آمدن مردگان می‌تواند رویا - آرزوی خانم بزرگ باشد، یا رویا - آرزوی ماهرخ، یا یک رویا - آرزوی دسته‌جمعی [بیخشنید یا رویا - آرزوی «ایستار» یا رویا - آرزوی آینه یا... فرقی می‌کند؟] ولی برای این که خیال همه را بیش از آنچه هست پریشان کنم، باید بگویم رویا - آرزوی مردگان، و میل بازگشت و حضور آنان در این مجلس عروسی باشد، که از طریق ذهن چون منی اعلام می‌کنند.»

«... روی بام رفتن خانم بزرگ و سخن گفتن با مهتاب، همان رفتن به جهان مردگان برای پس گرفتن زندگی و باروری است، در تصویری کاملاً عکس. یعنی فرار رفتن جای فرود آمدن، و سفیدی برف جای تاریکی زیرزمین، و در پایان خواهر از جهان مرگ آینه را می‌آورد که تمثیل رضایت او، و ادامه عشق و باروری و زندگی است. قسم می‌خورم که تا ۱۰ دقیقه پیش حتی یک بار هم به ذهنم نگذشته بود.»

(گفتگو با زاون قوکاسیان)

احتیاجی به قسم نیست. باور می‌کنیم. فیلم خودگواه است، از پس که بی‌مفهوم است. آشفتگی، نامعین‌گویی - در اثر - و روشن نبودن تکلیف فیلمساز با خود و با فیلم کار را به کجا کشانده؟

این نحوه نگرش و به‌ناچار سبک کار، درست در مقابل نگرش و نحوه بیان فیلمسازان هنرمند است. هیچکاک - که مورد علاقه بیضایی نیز هست - قبل از کلید زدن، همه چیز با تمام جزئیات برایش معین است. کلید زدن برای او، پایان پروسه خلق است. و بعد از فیلم هم هرگز آن را تفسیر نمی‌کند. فیلمسازان جدی‌ای هم که بداهه‌سازند، توهمات درهم و نامعین را بر پرده نمی‌آورند. چرا که در فیلمهای خوب و ماندنی همواره صراحت حاکم است و شفافیت، و فیلمساز بپرستی می‌داند که چه می‌گوید و چگونه. اما فیلمساز ما، اول فیلم می‌سازد

- بدون تفکر - و بعد می‌اندیشد که چه ساخته و چه می‌خواسته بگوید. یعنی بعد از ساختن، شروع به برنامهریزی می‌کند برای توضیح فیلمش. و هرچه زمان بر فیلم بگذرد، تفاسیر شخصی - و معنی‌تراشی - فیلمساز بر اثرش بیشتر می‌شود. این، یعنی دست و پا زدن و سرانجام قبول شکست. و بعد هم منتقد شیفته، که بله این «سمفونی مردگان» است و «برخاستن از گور» با چهار موومان! یا آن «خدای ایستار» است یا «خواب و رویا یا آرزوی مردگان» است، یا «دریا، یعنی مرگ» و «دریا، یعنی ناخودآگاه» و... و سعی بر حفته کردن این هذیانها به مخاطب دارد.

شخصیتهای مسافران، هیچ‌یک در فیلم و سکانس آخر - که جوهر آن است - جان نمی‌گیرند. کنشها و واکنشهایشان همه در سطح می‌مانند. درواقع «خلق» نمی‌شوند و تبدیل به شخصیت. چرا که نخ نامرئی‌شان به «خالق» خود، زیادی مرئی شده، به گونه‌ای که همه‌شان هم شکل و هم نگاه فیلمساز ما هستند. و آنگونه رفتار می‌کنند که فیلمساز می‌خواهد، و نه آنگونه که منطق اثر و منطق شخصیت طلب می‌کند. لاجرم هیچ شخصیتی خودی نمی‌یابد و هویتی.

تا آخرین نمای فیلم، هنوز «ماهرخ» را نمی‌شناسیم. فقط می‌دانیم که دختر جوانی است و مد روز و بسیار سطحی، که قصد ازدواج دارد. نه از عشق او به شوهر آینده‌اش چیزی می‌دانیم و نه هیچ چیز از شوهرش؛ و نه از محبت

ادعایی‌اش به مهتاب. لیخندها و اشکها و شادی و عزایش، فقط به اداهای نمایشی می‌مانند، و طبعاً ما را تحت تأثیر قرار نمی‌دهند. بیماری ناگهانی‌اش که با دست و پا زدن در تختخواب و ادای کیان - شاید وقتی دیگر - را درآوردن عرضه می‌شود، درجهت «خلق» شخصیت او کاری نمی‌کند و از منطق اثر خارج است. فقط علاقه خاص فیلمساز را می‌نماید به تکنیک بازی. شخصیت کلیدی مهتاب هم خلق نشده می‌میرد و در آخر دوباره می‌آید - با آینه‌ای سحرآمیز. زندگی و مرگ، رفتن و آمدن، شوهر و بچه‌ها، هم آنچنان بی‌حس و بی‌منطق است که باز هیچ اثری نمی‌گذارد. تعداد شخصیتهای خلق نشده آنچنان است که اغلب مواقع، قصه اصلی گم می‌شود و تکه قصه‌های آدمهای دیگر طرح. قصه‌های نیمه‌کاره آدمهای رادویی که همگی لفظ قلم حرف می‌زنند با دیالوگهای روشنفکرانه، که فقط سیاهی لشکرند و زمان پرکن و فضاپرکن. فضایی که از حد دکور بی‌جان فراتر نمی‌رود.

گویی شخصیتهای آثار بیضایی، نه در زمان زیست می‌کنند، نه در مکان، نه حتی در خلاء. هیچ گذشته‌ای ندارند. با آنکه ظاهرأ در حال زیست می‌کنند، اما نوستالژی گذشته میهمی دارند، به گونه‌ای که حالشان با گذشته یکی است. و از آنجا که متعلق به جایی و به زمانی نیستند، وجهی از آنها هم تشخیص نمی‌یابد. نه هویت معین دارند، نه اصالت. از این روست که رویدادها - و فضا - نیز فاقد اصالت می‌شوند؛ حتی به عنوان رویدادهای مصنوعی. این عدم تعین و بی‌شکلی فضا، رویدادها و شخصیتهای، همه چیز را به انفعال کامل



شکاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

می‌کشانند، به بی‌اثر بودن.

در چریکه تارا، که «مرد تاریخی»‌اش ظاهراً متعلق به گذشته است - گذشته‌های دور - و کاملاً بی‌اثر بر حال است، دفعاً می‌آید و می‌رود. تارا به دورش می‌اندازد و او هم تارا را ول می‌کند و رابطه را قطع. درواقع ارتباط حال را با گذشته می‌برد. همچون آینه مسافران به عنوان «نماد» گذشته، که به دست کسی می‌افتد که می‌داند بزودی مردنی است. بازگشت مردگان و بازگشت «مرد تاریخی» و ظاهرشدن ناگهانی لشکریان از دریا و همه نازل‌شدنهای دیگر شخصیتهای - در غریبه و مه، کلاغ و... - تنها به تمایل فیلمساز مرتبط است و نه تمایل و منطق خاص پرسوناژ. اصلاً هیچ یک از شخصیتهای تمایلات و انگیزه‌های خود را نمی‌شناسند. به‌ناگهان از جایی می‌آیند - که معلوم نیست کجاست - و به جایی می‌روند، که باز هم مبهم است. هم ایرانی‌اند، هم ژاپنی، هم اروپایی؛ اما نه ایرانی و نه... همه جایی‌اند و هیچ کجایی. نه در واقعیت سیر می‌کنند، نه در خیال. فصل مشترک همگی شان بی‌ریشه بودن است و «باز» بودن. و چون این چنین بازند و بی‌شکل، هر واقعه‌ای نیز می‌تواند برایشان رخ دهد؛ بدون اینکه تأثیری بر آنها بگذارد. از گذشته‌های دور - تارا - تا نزدیک - مسافران - هیچ شغل واقعی، نه نمایشی، ندارند، هیچ تحولی هم نمی‌یابد، دچار تکانه نمی‌شوند و مسأله‌شان هم هرگز حل نمی‌شود - با وجود حل ظاهری.

در شاید وقتی دیگر، مرد (مدبر) به همسرش سوءظن دارد. این را همه

همکارانش می‌دانند. پس معلوم نیست چرا «غیرتی» وانمود می‌شود، با اینکه رابطه‌اش با همسر کاملاً اروپایی‌وار است. دنیای خواهرزن و شوهرش نیز چنین است. معلوم نیست مدیر سر کارش در تلویزیون، کار می‌کند یا زنش را می‌پاید. در آخر هم وقتی مسأله کیان حل می‌شود، هیچ فرقی نمی‌کند و ارتباطی برقرار نمی‌شود. شاید وقتی دیگر، عنوان فیلم نیز بی‌معنا و باز است و فقط شیک.

در باشو - بهترین فیلم بیضایی - علت علاقه نایی، بهترین شخصیت بیضایی، به باشو در پرده ابهام است. مهر مادری است؟ که نیست. او بچه دارد. وضع زندگی‌اش نیز سخت است. با مردم رابطه دارد، اما رابطه‌ای کاری و حدادار. تمایل به شوهر است و جایگزینی؟ نایی شوهر دارد، اما نگران سرنوشت شوهرش نیست، حتی هنگام آمدن او. در مجموع هم نه انساندوست است و نه نیکوکار. شاید فقط علاقه‌اش دلیلی است برای مقابل جمع ایستادن و ابراز وجود کردن؛ که اگر هم چنین باشد، بسیار نامعین است و بدون منطق. نایی، تنها شخصیتی است که نوستالژی گذشته‌ها را ندارد، پایش روی زمین است و اگر «مضا»ی اختصاصی فیلمساز نبود - اداهای بیضایی‌وار در بیماری و بهبود و مراسم آیینی و... - شخصیتی می‌شد تا حد بسیاری قابل پذیرش و قابل همدردی. شاید به دلیل بازیگر قدرتمندش.

اما به نظر می‌رسد در پس همه این گذشته‌گرایی و روشنفکر بازی و در جستجوی «هویت گمشده» بودن، تمایلات جنسی نیز موجود است، در غریبه و مه، این مسأله از همه جا روشن‌تر است، و در چریکه تارا. تارا با مردی

را با برخورد خواهرها و زن خدمتکار به مرده در فریادها و نجوایای برگمان مقایسه کنید. روابط آدمها با مرده کاملاً متفاوت است و با روح او. حتی مرده نیز ارتباط معینی با خود دارد که منحصر به فرد است. در این اثر درخشان برگمان، بین یک زنده - خدمتکار مؤمنه و مهربان - و یک مرده، مهری حادث می‌شود. عشق مادر و فرزندش. هر کدام از خواهرها نیز ارتباط شخصی خود را با خواهر مریض - و بعد مرده - خویش دارند، و برگمان از خلال این ارتباطهاست که خود را بیان می‌کند، غیر مستقیم و هنرمندانه. برگمان برخلاف بیضایی، خود برهنگی تفکر را به نمایش نمی‌گذارد. اما بیضایی بلاواسطه خود را در اختیار می‌گذارد، بیش از حد خود - خود شخصی - را عرضه می‌کند و به نوعی حراج. و دیکتاتوری فردی‌اش را به همه شخصیتها اعمال می‌کند. همه، بیضایی‌اند و حرفهای او را به زبان می‌آورند. گویی فیلمساز جز خودش کسی را نمی‌شناسد و «جمع» را نیز همچون «خود» بسط یافته و تکثیر شده خویش می‌نگرد. و این مشکل همه کسانی است که انسانها را به شکل توده‌های بی‌شکل می‌بینند و خود را متمایز از دیگران. که این چیست جز نوعی نارسایی سیسم روشنفکرانه؟

و اما تکنیک مسافران و سیمتای بیضایی: اساس تکنیک مسافران بر مرعوب کردن مخاطب استوار است، بر شعیده بازی تکنیکی. عنوان بندی فیلم بسرعت «نماد» حاکم بر اثر را به رخ می‌کشاند؛ آن هم به گونه‌ای آماتور؛ نمای بسته‌ای از آینه، بر روی زمین با توری که انعکاس آسمان است، و نمای بعدی، گردش بی‌منطق و تصنعی آینه از مقابل لنز دوربین، با تمهیدات دوربین پنهان. که فضا را در خود منعکس کرده و در آخر به ماشینی می‌رسد که قرار است بزودی عامل مرگ مسافران باشد. آیا «نمادسازی تصویری» صریح‌تر و روتور از این سراغ دارید؟ معرفی شخصیتها نیز به همین شکل مستقیم رو به تماشاگر، مثلاً به عنوان فاصله‌گذاری برشتی، هیچ منطق درونی ندارد. و بعد از گزارش مأمور راهنمایی، لحن تغییر کرده و شکل روایی معمول به خود می‌گیرد. در همین سکانس اول، سریعاً بعد از معرفی برخی شخصیتها که جز مهتاب، بقیه در تمامی فیلم زاید می‌نمایند، با شروع حرکت اتومبیل و نوع ریتم به دست آمده از تدوین ضربی نماها - همزمانی قطعه‌ها و میزان بندی موسیقی - کارکرد همین روش فاصله‌گذاری نقض می‌شود. «تعلیق» حاصل از این نوع تدوین، با لحن نمایشی معرفی شخصیتها همخوان نیست. تا همین جا می‌بینیم که تکنیک، نه فن هنری، بیشتر بازی نمایشی است؛ کمی مدرن شده.

پس از مرگ مسافران، و ورود به خانه - لوکیشن اصلی فیلم - ریتم، تغییر می‌کند. و شخصیت اول فیلم - دوربین - تا آخرین نما مرتب ظاهر می‌شود و مزاحم. دوربینی که شعیده بازی می‌کند، با حرکتهای مداوم، حرکتهای ترکیبی در جهتها و زاویه‌های گوناگون در نماهای بسته‌ای که با میزانسنهای تئاتری از این بازیگر به بازیگر دیگر می‌رود و جز سرگیجه و خستگی چیزی حاصل نمی‌شود. گویا فیلمساز ما بر آن است که سینما یعنی «تصویر متحرک» و تصویر متحرک هم یعنی حرکات بی‌وقفه و بی‌دلیل دوربین و دکوپاژ براساس این حرکتها. و اینگونه است که می‌توان میزانسن تئاتری را به میزانسن سینمایی بدل کرد - که نمی‌توان، و کارگردان تئاتری نیز با حفظ راکورد نماهای تعقیبی و میزانسنهای متحرک، کارگردان سینما می‌شود - که نمی‌شود. چرا که دوربین، در مسافران فاقد هویتی سینمایی است. عدم انطباق حرکت درونی متن اثر با حرکات ترکیبی دوربین و بازیگران در جای گیری‌های تئاتری است که هویت این «تکنیک» را معین می‌کند. هویتی که خصلت تئاتری دارد، نه سینمایی. حرکات دوربین در عزا و عروسی یکسان است، با این تفاوت حجمی که در عزا کمتر است و بیشتر ین می‌شود از چپ به راست و برعکس - برای گذر از انبوه چهره‌های بی‌شکل. مسافران، در واقع نمایشنامه‌ای است در سه پرده برای صحنه که دوربین و تدوین، سعی دارند افتادن پرده‌ها را بپوشانند. پرده اول: معرفی مسافران و مرگ آنها، پرده دوم: تدارک عروسی که به عزا بدل می‌شود. و پرده سوم: عزایی که به عروسی تغییر شکل می‌دهد. و در آخر این پرده، «ظهور»



تاریخی - وهمی - روبرو می‌شود و دست رد به سینه مرد دیگری متمایل به خود می‌زند. چرا که آن مرد ضعیف است. مرد تاریخی، تمایل تارا است به یک مرد قوی، و daydream (روایی بیداری) زنی است که شوی ندارد و رابطه زناشویی.

به نظر می‌رسد زنان فیلمهای بیضایی، قوی‌تر از مردان‌اند، و حتی مسلط بر آنها، اما بی‌تکلیف؛ و این بی‌تکلیفی است که مرد را منفعل می‌کند. تارا، رعنا، نایی، کیان، ماهرخ و... و همه چه روستایی و چه شهری، روشنفکرند یا نیمه‌روشنفکر. و این خصوصیت مورد علاقه فیلمساز به همه شخصیتها تسری دارد، حتی به راننده کامیون و مأمور راهنمایی، که همچون بقیه - در مسافران - دیالوگهای روشنفکرانه می‌گویند. دیالوگهایی که هیچ نسبتی با واقعیت و با شخصیت ندارند. برای مثال:

«ما همه روایی همیم» یا «در معامله مرگ ما همیشه زیانکاریم» یا «اونا مردن ولی تموم نشدن» یا «لغت بر جاده‌ها آگه معناشون جداییه» یا «فقط مردگان از مرگ نمی‌ترسند» و....

شخصیتهای بیضایی، با فیلمساز همانندسازی می‌کنند و همگی در ابعاد مختلف شبیه به هم عمل می‌کنند. حرف می‌زنند و حتی می‌اندیشند. اما گویی تفکر همه، عیناً تفکر فیلمساز است. برخورد میهمانان را در سکانس آخر مسافران با مردگان به یاد بیاورید. همه یک نوع واکنش از خود بروز می‌دهند؛ چه به مردگان و چه به جهان ماورایی. این برخورد یکسان شخصیتها

مسافران با آینه.

در شکل «سینمایی» سکانس بندی فیلم بر همین اساس، ایزودیک می‌شود، که این، ریتم درونی اثر را ایتر می‌کند که به‌ناچار دیالوگها - باز هم تئاتری و حتی رادیویی - باید به کمک بیایند. دیالوگهایی که بدقت و ظرافت نمایشی نگارش شده‌اند. - با ایهام - و میزانشی مرکب از حرکات لجام‌گسیخته دوربین و بازیگران در طول و عرض صحنه، که قصدش غلبه ظاهری متحرک است بر باطنی بی‌تحرک و سرد. از همین روست که ظاهر شلوغ‌کاریهای «تکنیکی» را که به کناری نهد، زیرساخت خشک و بی‌روح کار بیرون می‌زند. بازیگران نیز - اغلب با بازیهای بد، تصنعی و اغراق‌آمیز بخصوص در نقش ماهرخ - بازیهای تئاتری عرضه می‌کنند. حتی در بیان دیالوگها نیز مکثها و آکسان گذاری‌های تئاتر اعمال می‌شود. و استیلیزه کردن حرکات و چرخشهای رقص گونه - آنهم در زمان عزا - آن را تشدید می‌کند. از همین روست که شخصیتها، مستقل از نوع شخصیت‌پردازی که به زعم من همه عاری از شخصیت‌اند نیز تئاتری می‌شوند، حتی در کلوزآپها. بیشتر عروسک‌بازی یا پانتومیم می‌کنند. دکوربندی‌ها نیز تئاتری‌اند. صحنه‌پردازی، طراحی لباسها و آیینها نیز تعزیه و روحوی.

تصاویر ارتباط ندارند و توالی، همچون تئاتر. تنها زمان، تئاتری است که شکسته می‌شود، به‌ناچار. همه چیز نمایشی است و فیلمساز ما شیفته نمایش. اما اگر تئاتر، نمایش است، سینما یک عینیت است و احساس واقعیت در آن از همین جاست. جای خالی سینما را نمی‌شود با تعزیه و تماشا پر کرد و با بازیهای نمایشی و شعار، بیضایی از سینما تصاویر چشمگیر می‌فهمد. تصاویر خوش ترکیب منفرد. تصاویری که در حرکت تئاتری‌اند و در لحظه، یا ایستی کوتاه، عکاسی. گویی شخصیتی، زستی جلوی دوربین گرفته برای یک عکس خوب - یا یک آفیش - و فیلمساز به او سپرده که حداکثر توی لنز نگاه نکند، و فیلمبردار هم بایستی یک کلوزآپ خوش بر و رو در یک کادر درست تحویل بدهد. نتیجه می‌شود مثلاً عکس نایی - سوسن تسلیمی - در باشو، در لحظه‌ای که برای اولین بار باشو را می‌بیند و روسری را با حرکتی نمایشی به روی گردن و دهان می‌کشد، در نمایی درشت با چشمان مؤثر.

مشکل دیگر بیضایی، که اساسی است، تحمیل «نماد»های متعدد و شعاری در تمام آثار است: سفر، دریا، آینه، عینک، ماسک، شمشیر، مه، دود و... که همه خارج از منطوق آثارند. هیچ کدام از نمادها، درونی نمی‌شوند و ذاتی اثر. در مجموع، فیلمها تاب پیام و نمادهای این چنینی را ندارند. اکثراً هم از تعدد موضوعها و پیامها زنج می‌برند و سرگردان بین رئالیسم قابل قبول و سوررئالیسم تحمیلی.

و از همین روست که اغلب فیلمها - بخصوص مسافران - نه در ارائه وجهه واقعی اثر موفق‌اند، نه در ارائه وجهه سوررئال و نمادین آن. صحنه آخر مسافران را دوباره به یاد بیاورید که قبل از گسترش، لو می‌رود و در نتیجه بی‌اثر می‌شود. یا «رویا»های کلاخ، شاید وقتی دیگر، مسافران و...

در شاید وقتی دیگر، در همان حالی که زن، «رویا» می‌بیند - آن هم به شکلی بسیار ابتدایی با تکان دادن دست و پا و سر و جلو و عقب بردن دکور و تخت هوا کردن و نورپردازی پرکنتراست و حرکتهای دوربین - مرد کمدها را می‌گردد. این، یعنی عدم شناخت واقعیت. اغلب، فیلمساز ما، زمانی که به سطوح واقعیت نزدیک می‌شود، دچار اغتشاش می‌گردد. گویی نه آدم واقعی را می‌شناسد، نه لحظه را. در همین فیلم، صحنه درشکه‌رانی - که «تکنیکی»ترین لحظات بیضایی است - جز زیبایی منفرد و بی‌ارتباط با بقیه فیلم، چه دارد؟ لحظه به لحظه‌اش هم تقلید از آثار بزرگان است. مادر به درشکه آویزان شده و منتها در پشت آن کشیده می‌شود. این خاطره ذهنی، متعلق به چه کسی است و چه کسی آن را روایت می‌کند؟ فیلمساز؟

به‌راستی مخاطب فیلمهای بیضایی کیست؟ آیا اصلاً مخاطبی در کار است؟

مسأله تکنیک ارتباط مستقیم می‌یابد با مسأله مخاطب. دستیابی به شیوه مناسب ارتباط با مخاطب، حتی مخاطب خاص مسأله اساسی هر

فیلمسازی است. منقل فرض کردن مخاطب، علیه هنر است. قرار بر این نیست که هر چه را خواستیم به مخاطب تحمیل کنیم و کوچکترین آزادی‌ای برای او قائل نشویم. مخاطب به‌راحتی اندیشه‌های کسی را نمی‌اندیشد - و نباید هم بیاندیشد. و به‌راحتی کسی و چیزی را باور نمی‌کند. باید از ابتدا به حسابش آورد تا بتوان ارتباط برقرار کرد، با او و در دنیایش رخنه نمود. باید چهره به چهره با او مواجه شد. به چشمانش نگریست، تا او هم به چشمان ما بنگرد. و از آنجا که بیضایی کسی را غیر خود نمی‌شناسد، قادر نیست - حتی اگر بخواهد - برای کسی ارزشی قائل شود. چه برای شخصیت‌های آثارش و چه برای مخاطبش. و از همین روست که نمی‌تواند بیاوراند و درگیر سازد. ما روح پدر الکساندر - در فانی و الکساندر - را باور می‌کنیم، حتی اگر اعتقادی هم به روح نداشته باشیم، باور می‌کنیم که الکساندر روح پدرش را می‌بیند. روح پدر هملت را نیز و جادوگر مکبث را. هیچ کس در مورد ظاهر شدن روح پدر، به هملت شک نمی‌کند و او را دیوانه نمی‌پندارد. چرا که روح را، شکسپیر واقعی می‌کند. روابط درونی اثر، فضا، شخصیتها، چارچوب کار است که اجازه نمی‌دهد روح را نپذیریم. و این، از چارچوب و قالب اثر بیرون نمی‌زند. شکسپیر، با استفاده از روح، حرف آن روزی - و این روزی - خود را می‌زند، راحت و مؤثر و ماندنی. در مکبث، تا وقتی که درختها به راه نیفتاده‌اند، پیش‌بینی جادوگر را نمی‌فهمیم، که گفته بود: «روزی شکست می‌خوری که درختان جنگل حرکت کنند». و این، سربازها بودند که تهاجم کردند، و همه اینها، در خدمت اثر است و در بافت کلی آن. اما، نه روح مسافران را باور



می‌کنیم و نه علاقه مادر بزرگ را، و نه شادباش و... و باور نمی‌کنیم که فیلمساز روح «مهتاب» را باور دارد و «مرد تاریخی» را. حتی باور نداریم که فیلمساز ما خودش را باور دارد، و شک داریم که او چنین که می‌نماید، در سینما، دغدغه گذشته‌ها، فرهنگ و هویت، اساطیر و تمدن، سنن و آیینهای باستانی ما را داشته باشد. پژوهش و تفحص در فرهنگ اقوام و ملل مختلف - شرق و ایران - برای فیلمساز ما، تنها درهم آمیختن چندین شکل و نمود ظاهری است، برای نمایش بازی، فیلمسازی و فولکلور فروشی. عربی حرف زدن، گیلکی سخن گفتن، جمعه‌بازار راه انداختن، شمشیر نیاکان از نیام کشیدن، صورتک زدن، تعزیه‌خوانی، سینه‌زدن، باستان‌گرایی بی‌هویت و تظاهر به کهن الگوها - اما فاقد میتولوژی - همه فولکلور فروشی است و پنهان ساختن اغتشاش ذهنی و حرفی برای امروز نداشتن، در پس متفاوت نمایی، فرم‌زدگی و تکنیک نمایی سینمایی. ■

سوره سینما شماره ۴، پاییز ۱۳۷۲

مطلب ویرایش مجدد شده و کمی هم خلاصه

بعدالتحریر:

هر دو مشکل بیضایی - ایده و اجرا - در فیلم آخرش، سگ کشی بیشتر و عیان‌تر شده و فیلم به زعم من بدترین فیلم بیضایی است. یک فیلمفارسی روشنفکر نمایانه عقب‌افتاده است و توهین‌آمیز. که نقدش بماند برای وقتی دیگر.