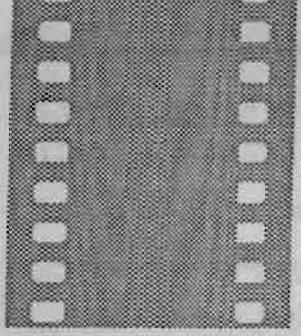

محمدرحیم اخوّت

# «عیّاروار در شب سمور»

نگاه به دو فیلمنامه از: بهرام بیضایی
۱ـ *عیّار تنها*
نخستین انتشار: چراغ ۲ ـ زمستان ۱۳۶۰
چاپ یکم: انتشارات روشنگران ـ بهار ۱۳۷۳
۲ـ شب سمور
نخستین انتشار: چراغ ۱ ـ پاییز ۱۳۶۰
چاپ یکم: انتشار عکس معاصر ـ ۱۳۶۶

دو فیلمنامهٔ «شب سمور» و «*عیّار تنها*»، از لحاظ موضوع و فضا هریک برداشتی است از مرحله‌ای از تاریخ این سرزمین. دو مرحله‌ای که هرکدام نشان‌دهندهٔ وضعیتی است که گویا در تمام طول تاریخ به‌نوبت هریک جای خود را به دیگری داده و زنجیرهٔ شوربختیِ ما را ساخته است.

در فیلمنامهٔ اول ـ «شب سمور» ـ خشونتی را می‌بینیم که آرام آرام رشد می‌کند و سرانجام چون مردابی عفن تمام جامعه را در خود فرو می‌کشد. اما در دومین فیلمنامه ـ «*عیّار تنها*» ـ خشونت چون بهمنی عظیم، در خلأ میان اسقرار دو حکومت مقتدر، بر جامعه آوار می‌شود، و نیروهای رهاشده از بندِ خودکامگی، به ترکتازی و چپاول آنچه برجاست و تخریب آنچه برپاست می‌پردازند.

برای نمایش این دو وضعیت اساسیِ تاریخ، دو زمان مشخصِ تاریخی برگزیده شده است. برای وضعیت اول، یعنی استقرار حکومتی مقتدر و خودکامه، آخرین

سالهای حکومت پهلوی انتخاب شده است. در این وضعیّت، شرنگ خشونت قطره قطره و توسط عوامل حکومت، و با برنامه‌ای حساب‌شده، در رگهای جامعه تزریق می‌شود. این شیوهٔ خشونت با تمام سنگینی، لگام‌گسیخته و آشکار نیست. بنابراین، تودهٔ مردم را نه به مقابله، بلکه حتّا به‌نوعی اعتیاد به فشار وا می‌دارد. تا جایی که خشونت با رشد آرام و پنهانی خویش سراسر جامعه را فرا می‌گیرد، تا کی که حرکتها و مقابله‌های منفرد به یکباره فراگیر شود و طومار حکومت و خودکامگی را در هم پیچد.

برای وضعیت دوم، واقعه‌ای از گذشته‌ای دورتر، یعنی حملهٔ مغول به ایران، انتخاب شده است. این رویداد معمولاً در وقایع‌نامه‌ها حد نهایی و تمثیلی فاجعه قلمداد شده است. در این وضعیّت، خشونت نه از جانب حکومتی مقتدر، بلکه از طرف گروههای پراگنده‌ای از خود مردم به دیگران اعمال می‌شود. سد و بندها فرو ریخته است و نیروهای رها شده از بند، یکه‌تاز میدان‌اند. نظم جامعه، که همان نظم خودکامگی است، در هم ریخته و هنوز هیچ سامانی جایگزین آن نشده است.

طبیعی است که هریک از دو وضعیت بالا، ریشه در وضعیت دیگر داشته و در رحم آن نطفه می‌بندد، تا کی که بتواند جایگزین آن شود. بر اساس این نگاه بدبینانه به تاریخ، تاریخ دیگر نه یک خط مستقیم، بلکه خط خمیدهٔ حلزونی شکلی است که همواره گرد یک نقطه می‌چرخد و مدام متورم می‌گردد. یعنی با تکامل مادی جامعه، ابعاد خشونت اجتماعی گسترده‌تر یا ژرفتر می‌شود. از این دیدگاه، ظاهراً هیچ فرصتی برای بهروزی و تولد ارزشهای انسانی و آزادیهای سامانمند، باقی نمی‌ماند. اما روشن است که این نگاهی است یک سویه که پرداختن به چرایی و چگونگی آن، و نیز توجه به همهٔ جنبه‌های اجتماعی و تاریخی از دیدگاه تکامل اجتماعی، موضوع این نوشته نخواهد بود. ما در اینجا تنها به دو فیلمنامه نگاه می‌کنیم که هریک، یکی از وضعیتهای یادشده را نمایش می‌دهد. ساخت هریک از این دو فیلمنامه، به تبعیت از محتوا، با یکدیگر متفاوت است، اما هر دو ـ به‌هر جهت ـ گونه‌ای از خشونت اجتماعی و شوربختیِ آدمی را نمایش می‌دهد.

در «شب سمور» برگزاری یک شب‌نشینی فامیلی، شروع بی‌حادثه‌ای است که گویی هرگز واقعه‌ای در متن یا در کنارهٔ آن رخ نمی‌دهد. آدمهای عادی از قشر

متوسط جامعه، به تکرار کسالت‌بار دلمشغولی‌های روزمره مشغول‌اند. آنها در شبی که نورِ تند چراغهای اتاق پذیرایی، آنان را از تاریکی توطئه‌آمیز شب و آدمهای دیگر -و گویی از کل جهان - جدا کرده است، به خود سرگرم‌اند و فارغ از آنچه در بیرون می‌گذرد، در هم می‌لولند. در این شب سمور، خفتگان و خماران بی‌هیچ تصوّری از بیرون، و هیچ انتظاری، لحظه‌های همانند را پشت سر می‌گذارند، تا در پایان شب‌نشینی به خانه‌های خود، که تصویر مکرّر آینه‌های متقابل است، بروند و شبی چون دیگر شبها را به روز آورند و روزی همانند روزهای دیگر را بگذرانند؛ بی‌اینکه از این گذرانِ رخوتناک منظوری و در آن اختیاری داشته باشند.

تنها رابطهٔ این جمع با بیرون، تلفنی است که با زنگهای گاهگاهیِ خود، مانند زنگ خطری وقوع واقعه‌ای را هشدار می‌دهد. پس از اولین زنگ تلفن، بویی از حادثه‌ای نا همرنگ به مشام خواننده می‌رسد، که احتمالاً عشقی ممنوع است. اما با پیشرفت داستان تصور عشق ممنوع جای خود را به رابطه‌ای مشکوک می‌سپارد. نویسنده آرام آرام خواننده را برای رویارویی با معمایی پلیسی آماده می‌کند. حادثه در هر لحظه بُعدی عظیم‌تر و آهنگی تندتر می‌پذیرد، و سرانجام پس از لحظه‌های دلهره و در میان تارهای چسبندهٔ اضطراب، به اوج می‌رسد و در صحنه‌ای تمثیلی پایان می‌یابد:

«خیابان، سحرگاه

*امانی* وسط خیابان چندقدمی می‌رود و می‌افتد و بلند می‌شود. در همین حال *لاله* بالای سرش رسیده است. با استحکام ولی با دست لرزان اسلحه را به‌طرف او می‌گیرد و می‌زند. *امانی* که به زانو بود می‌افتد. مکث. *لاله* گلها را که در کنار پایش ریخته است برمی‌دارد و روی او پرتاب می‌کند. *امانی* کاملاً خونین زیر گلها پوشیده می‌شود. تصویر از پشتِ *لاله* که اسلحه به‌دست ایستاده، در خیابان خیس، جلوی پای او *امانی* افتاده، و در عمق عکس، آن دور، خورشید برمی‌آید.»

برخلاف «شب سمور»، در «عیّار تنها» از آغاز و از همان اولین صحنه، عوامل هیجانزا به‌کار گرفته می‌شود. پیرمردی وارد تصویر شده و با نگرانی اطراف را «می‌پاید». دنبالهٔ داستان مجموعه‌ای از حوادث و فجایع منفرد است که پی‌درپی ردیف شده و حضور و عبور عیّار و دختر و بچه، و نفیر بوق یا همنواییِ کوران، مانند ریسمانی دانه‌های مجزای وقایع را به رشته می‌کشد. این دانه‌ها، اگرچه از یکدیگر مجزایند، ولی خمیرمایه‌ای واحد دارند: حملهٔ مغولان. با این تفاوت که در هر ماجرا یکی از خصلتهای زبونی، خشونت، حقارت، ترس، اندوه، سرخوردگی، و گاهی شهامت و شجاعت، وجهِ غالب است. صحنه‌ها گاهی به‌صورت غمنامه و گاه به شکل مضحکه، تصویر می‌شود.

عامل اصلی در روابط «عیّار» زخمی و پیرمرد، خشونتِ از سرِ استیصال است. دختر نیز به‌دلیل نیاز به تکیه‌گاه به عیّار دل می‌بندد. دلبستن او نیز از سرِ اضطرار است.

مهر مادرانهٔ دختر به کودک تنها مانده، وجه همدلی و همنوایی انسانها را نشان می‌دهد. حس بالقوهٔ «مادری» است که فرصتی برای فعلیّت می‌یابد و نیازی دوگانه را، هم برای دختر و هم برای کودک، برمی‌آورد. دختر و کودک، هردو به یکدیگر نیاز دارند. دختر برای اینکه حمایت کند، کودک برای اینکه حمایت شود. این همدلیِ انسانی، در برابر خوی حیوانی عیّار جلوه می‌کند و بر آن می‌چربد و سرانجام عیّار را به حالت انسانی عادی و طبیعی باز می‌آورد؛ و از آن هم فراتر می‌رود و او را به ایثار وا می‌دارد. تا جایی که در پاسخ یادآوریِ دختر که «تو بدون ما آزادتر بودی» می‌گوید: «من بدون شما چیزی نبودم». قهرمان تخیّلی، یعنی عنوان اسطوره‌ایِ «عیّاری»، اکنون به مرتبهٔ پذیرفتنی «انسان» اعتلا یافته است. یعنی که عیّار دل می‌بندد و همراه می‌شود. از این راه است که عیّار می‌تواند به حقیقتِ عیّاری دست یابد و قهرمان یگانه شود و اسطورهٔ خیالی پدر دختر را تحقّق بخشد.

نیروی دراماتیک اثر، بویژه در همین گونه‌گونی و پیچیدگی و دگرگونی منش و عواطف آدمها نهفته است. اگر زیربنای اثر، همچون باورهای پیرمرد، خصلتی اسطوره‌ای دارد، این آرزوها یا باورها به محک واقعیت و طبیعت آدمی آزموده

می‌شود، و سرانجام خصلتی واقعی می‌یابد که همان واقعیت درونی اثر است. همان‌طور که نام و واقعیت عیّار در آغاز تنها تخیّلی بی‌پایه است و در پایان صورت حقیقتی را به‌خود می‌گیرد که ریشه در واقعیت این جهانی دارد.

با این‌همه بیضایی نمی‌تواند (یا نمی‌خواهد) همهٔ خصلتهای آدمی را با همین پیچیدگی و در مسیر دگرگونی، و احیاناً در وجود همان آدمهای اصلی فیلمنامه، نمایش دهد. مثلاً صحنهٔ مواجهه با تاجر، ابتذالی را نشان می‌دهد که در نهاد آدمی جایی دارد و در بلای سخت مجال ظهور می‌یابد. یا *عابد* نمایندهٔ گروهی است که دل از جهان برکنده‌اند و جز به ذهنیات محدود خود مشغول نیستند. او می‌گوید:

«شاید تمام آنچه دیده‌ای خواب بوده است. من خود به چشم خود چیزی ندیده‌ام، و پس شکر می‌کنم.»

این‌گونه حبس‌شدن در دایرهٔ تنگ خودی چنان است که قبل از فرود سنگین واقعه فرصت مقابله یا یافتن راه گریز را از آدمی می‌گیرد. و چنین است که تا لحظه‌های آخر که هنوز فاجعه بر مردمان شهرها آوار نشده است، همه به زندگی روزمره و معضلات سطحی خود مشغول‌اند. اما وقتی واقعه سر رسید، هجوم نیروهای رها شده، که گاهی از خشمی فرو خوردهٔ سالیان سرچشمه می‌گیرد، در جهش ناگهانی و بی‌تمیز خود، خشک و تر را با هم می‌سوزاند. در این میان مردی *گدا*، به‌تصوّر اینکه هجوم مغولان زورمندان و دارایان را می‌کوبد و او به نوایی می‌رسد، ازشادی سر از پای نمی‌شناسد؛ غافل از اینکه هزاران چون او هم لگدمال یورش مغول می‌شوند.

نمونه‌های ابتذالِ نهفته در نهاد آدمیان در این فیلمنامه بسیار است. مثلاً زن و شوی پیری، تنها دختر خود را به پیشکش ارباب می‌برند، تا به بهای دختر، جان از مهلکه بیرون برند.

این نمونه‌های منفرد با حضور و عبور آدمهای اصلی داستان، یعنی با خطی ظاهری، به هم ربط پیدا می‌کنند که انسجام درونی یا وحدت ماهوی اثر را نمی‌تواند فراهم آورد. گرچه واقعهٔ اجتماعیِ واحدی رخ داده است، اما آدمهای گوناگون عکس‌العمل و رفتاری گوناگون را نشان می‌دهند که ما نیز همراه عیّار تماشاگران آنیم.

مغولان نزدیک‌اند و آدمیان هریک به‌گونه‌ای چاره می‌جویند. برخی به نوحه می‌پردازند، و بیشتری می‌گریزند. تنی چند هم از این بازار آشفته سود جسته و به فروش طلسم و دعای رفع بلا مشغول‌اند. در این میان «راستهٔ وراقان» با طنز تندی که دارد، نه از خشونت واقعه می‌کاهد، و نه آبی بر آتش ترس می‌ریزد. بلکه شکل دیگری از فاجعه ـ یا گریز از فاجعه ـ را نشان می‌دهد. صحنهٔ رو در رویی عیّار با *صالح مروی* نیز همان فرو ریختن «قهرمانی» است که بیشتر زاییدهٔ ذهن نیازمند داستان‌پردازان است. فرو ریختنی که شکل دیگری از آن را در مواجههٔ عیّار و پیرمرد، در آغاز فیلمنامه دیده‌ایم. این‌بار *صالح مروی* است که مقتدا و مرشد عیّاران بوده و در طول داستان، عیّار داستان، بر جای خالیِ او افسوس می‌خورد. به‌نظر می‌آید که اگر او کشته نشده بود، مقابلهٔ مغولان را کاری می‌ساخت و این بلا می‌گرداند. به این خیال افسانه‌وار، عیّار بیش از همه پایبند است. اما، سرانجام، او را مردی میخواره می‌یابد که تمام توانِ عیّاری‌اش را برای برهم‌زدن بساط پیرِ می‌فروش به‌کار می‌گیرد، و با فریاد «هیچ امیدی نیست»، ناامیدی و ناتوانی خود را توجیه می‌کند.

نیاز به منجی، منجی می‌آفریند. اما «*عیّار تنها*» اکنون که منجیِ خویش، یعنی قهرمانِ ذهنیِ خود را چنین مفلوک می‌بیند، به خود می‌آید و از هر آنچه او را به جایی دیگر وابسته می‌نمود دست می‌شوید. بر دو پای خود می‌ایستد که آرام آرام استواری می‌یابد. تا جایی‌که، به یاری دختر، بر چهار مردی که به هیأت مغولان بر آنها می‌تازند، پیروز می‌شود. در مرتبهٔ بعدی هم گروهی «صد تا دوصد سوار» مغول را به خاک و آتش می‌کشد؛ و در پایان، یک‌تنه، در برابر دریایی از مغولان می‌ایستد و فریاد پهلوانی‌اش گویی در تمام اعصار تکرار می‌شود.

***

گفتیم که گرچه هر دو اثر، نمایشِ نوعی از مقابلهٔ انسان با خشونت است، اما به‌دلیل تفاوت شکلِ هجوم به ساحت انسانی، شیوهٔ پرداخت هم کاملاً متفاوت است. اگر در «شب سمور» فاجعه رویشی عمودی دارد، در «*عیّار تنها*» خشونت به‌صورت افقی گسترش می‌یابد. بر همین اساس، ماهیت آدمهای «شب سمور» در

آغاز تحلیل شده و ماجرای داستان را به‌پیش می‌برند. اما در «عیّار تنها» آدمهای اصلی در طول حوادث شکل می‌گیرند و ماهیّت اصلی و شکل نهایی خود را در مسیر دگرگونیها می‌یابند. جریان واقعه نیز در اولی از سادگی شروع و دم‌به‌دم پیچیده‌تر می‌شود و در پایان نقطهٔ اوج حادثه را می‌سازد. در حالی که «عیّار تنها» با کلافی در هم پیچیده از وقایع آغاز می‌شود و با پیشرفت ماجرا، کلاف باز می‌شود و رشتهٔ وقایع را می‌گشاید.

در «شب سمور» به سبب استمرار و کهنگیِ خشونت، مبارزانی پراکنده در گوشه‌های تاریک و پنهان (نظیر برادر لاله) وجود دارند؛ اما در خشونت کور و ناگهانی مغول، در آغاز مجالی برای شناخت و مقابله باقی نمی‌ماند. هرچند این سرگردانی موقتی است، و سرانجام مردمی عیّاروار هجوم و خشونت را به مقابله برمی‌خیزند.

گرچه دگرگونیِ آدمها همیشه جهتی تکاملی ندارد، اما وضعیت نهاییِ قهرمان، تکامل یگانهٔ انسان را نوید می‌دهد. آدمها سقوط می‌کنند، اما جامعه سیر صعودی دارد. از این لحاظ چشم‌انداز اصلیِ نویسنده، «امید» است که در پایان «شب سمور» در تصویر تمثیلی خورشیدی که طلوع می‌کند، و در «عیّار تنها» در شکل فریادی که همچنان به‌گوش می‌رسد، تجسّم می‌یابد. روزی خواهد رسید که انسان چون لاله در سحرگاه خیابان بایستد و برآمدن خورشید را بنگرد. آن روز، روز رستاخیز انسان است. این امید اگر در روال منطقیِ اثر هنری، و بر واقعیتِ درونی اثر استوار نباشد، شعار است، یا فریب است. اما در هر دو اثر یادشده، این امید نوعی بشارت است.

انتخاب لاله برای عمل نهایی در «شب سمور»، بیانگر ارجی است که نویسنده به زن می‌نهد. نگرش بیضایی به زن، یکی از درونمایه‌های آثار اوست که بررسیِ جداگانه‌ای را می‌طلبد.

***

فیلمنامه گرچه شکلی ادبی دارد، اما معمولاً به‌منظور دیگری که همانا «سینما»ست نوشته می‌شود. بنابراین، نقد آن تا زمانی که «فیلم» نشود، ناممکن

است. در معرفی نیز باید مشخص ساخت که آیا با آن به‌مثابهٔ یک «اثر ادبی» مواجه شده‌ایم، یا آن را یک «فیلم» تصویر ناشده می‌بینیم.

بهرام بیضایی علاوه بر *پهلوانی* در میدان سینما و نمایش، از لحاظ ادبی هم نویسنده‌ای تواناست. یعنی آثار نمایشی او را می‌توان به‌راحتی خواند و لذت برد. اینکه آیا این توانایی ادبی چه تأثیری در کار نمایشی او دارد؟، و چه بسا عاملی بازدارنده در کار تئاتر و سینمای او باشد؟، پرسشی است که در اینجا به آن نمی‌پردازیم. روشن است که ما در اینجا، این دو فیلمنامه را بیشتر به‌عنوان یک گونهٔ ادبی معرفی و بررسی کرده‌ایم. با این همه، فرض بر این است که «فیلمنامه»ها به‌منظور ساختن فیلم نوشته شده است. بنابراین بجاست، به این جنبه از کار نیز اشاره‌ای شود و این نوشته پایان پذیرد.

گذشته از آنچه به اشاره آمد، باید گفت هریک از دو اثر شکل و شیوهٔ پرداختی ویژه دارد. «شب سمور» بیشتر به حیطهٔ «داستان» نزدیک است تا «سینما». آدمهای محدود، فضای بسته، زمان کوتاه، گفتارهای بسیار، به‌ظاهر جای قابلیتهای تصویری را تنگ کرده است. اما «*عیّار تنها*»، با وسعت جغرافیایی و زمانی، قابلیت تصویری بیشتری دارد. تا جایی که برگرداندن این فیلمنامه به سینما، کاری «آسان» به‌نظر می‌رسد. یعنی اینکه: در «*عیّار تنها*» تقریباً تمام کارهای یک فیلمساز را خود بیضایی انجام داده است. در عوض، «شب سمور»، به نسبت، انسجام و استحکام درونیِ بیشتری دارد.

دیگر اینکه: آدمهای «شب سمور» در طول زمان، دگرگونی ماهوی نمی‌یابند. در پایان ماجرا تقریباً همهٔ آدمها همانی هستند که در آغاز بودند. یعنی اینکه این نمایش، برش مشخصی از زندگی آدمهای نمایش است. اما آدمهای اصلی در «*عیّار تنها*» ـ به‌ویژه عیّار و دختر ـ گام به گام ساخته و دگرگون می‌شوند.

گرچه به‌نظر می‌رسد که *لاله*، در پایان «شب سمور» از پوستهٔ دختری شاد و شنگ بیرون آمده، و به یکباره زنی رنج‌کشیده و پرخاشجو شده است، اما عامل این دگرگونی، نه تکامل شخصیت، بلکه افزایش اطلاعات است. او در آغاز *امانی* را نمی‌شناسد، اما در پایان، وقتی *امانی* را به‌درستی شناخت، دل از او برکنده و به قتلش

می‌رساند. برای روشنتر شدن این تفاوت ظریف، می‌توان گفت: لاله اگر در همان آغاز کار هم *امانی* را به‌درستی می‌شناخت، منطقاً همین رفتار را با او می‌کرد. منطق بیرونی هم جز این نمی‌تواند باشد. زیرا اصولاً لاله نمی‌تواند در طول چندساعت، مرحله‌ای از تکامل شخصیتی را بپیماید. اما «عیّار» در آغاز ماجرا از تمام آنچه واقع شده و همچنان در حال وقوع است اطلاع دارد. در طول ماجرا کمیّت اطلاعات او چندان تغییری نمی‌کند. آنچه تغییر می‌کند، شیوهٔ مواجههٔ او با واقعه است. تغییری که ریشه در تکامل شخصیتی او دارد. او قدم به قدم در راه این تکامل فردی پیش می‌رود و هر ماجرایی بر او اثر می‌گذارد و مجموعهٔ این تأثیرها موجب دگرگونیِ نهایی و ماهویِ عیّار می‌شود.

آدمها در «*عیّار تنها*» به یک اندازه ساخته نشده‌اند. در این اثر، آدمها به شخصیتهای درجه اول و دوم و سوم ... تقسیم می‌شوند. شخصیتهای درجه اول، در طول فیلمنامه به‌کمال ساخته می‌شوند (عیّار، دختر، صالح مروی). به آدمهای درجه دوم فقط تا حدّ نیاز برای پیشبردِ ماجرا پرداخته شده است (پیرمرد، سرباز). آدمهای درجه سوم، هرکدام یک نقش یا تیپ‌اند و به‌همین لحاظ از تشخص و فردیّت بی‌بهره‌اند (بیشتر آدمها). در این فیلمنامه دیگرانی هم هستند که گذارشان از صحنه، مانند شبحی گذرا به‌چشم می‌آید و لحظه‌ای بعد فراموش می‌شوند. اینان حدّفاصل میان سیاهی‌لشکر و آدمهای داستان‌اند. در «شب سمور» از سیاهی لشکر و از خیل آدمهای بی‌نام و نشان خبری نیست. آنجا هریک از آدمها دارای تشخصی است که از همان آغاز او را از دیگران جدا می‌کند.

به‌هر جهت، با تمام تقابلها و تفاوتهایی که این دو اثر با یکدیگر دارند، هرکدام وضعیتی را نمایش می‌دهد که گویی دو عنصر اساسی تاریخ جوامع سنتی است؛ و مجموعاً دورکاملی از منحنیِ حلزونی شکلی را می‌سازد که نقش نامبارکِ سرگذشت و شوربختیِ ماست.

اصفهان

خرداد ۱۳۶۱ ـ خرداد ۱۳۷۳