نامعادلهٔ عشق و عدالت

نرگس و روسری آبی

س.ر

زندگی روسپیان بارها و بارها در سینما به فیلم برگردانده شده است. روسپیگری همیشه مختص زنان تلقی می شود و اصلاً لغت روسپی، لغتی مونث گشته. حتی مردانی که با زنان روسپی سر و کار دارند با این کلمه خوانده نمی شوند. برای آنان همیشه جایی برای رستگاری باقی است؛ به خصوص در سینمای ایران؛ ولی برای روسپی هیچ بازگشتی وجود ندارد. جذابیت این سوژه شاید در مفهوم نهفتهٔ آن باشد. *روسپی در حاشیهٔ دنیایی از سر ریای اخلاقی نوعی محروم مطلق است [...] دختر از دست رفته را می توان چون اعتراض تمام فضیلتهای رسمی نیز در نظر گرفت.*[1]

آفاق عاشق و مونسِ پسری است که خود بزرگ کرده. پسر حالا مردی است جوان، و آفاق روسپی ای پا به سن گذاشته که دیگر به ضرب بزک هم نمی تواند او را کنار خود نگه دارد. مرد جوان با نرگس که دختری جوان، زیبا، و نجیب است و خانواده ای فقیر دارد آشنا می شود و به او دل می بازد، و به همراه آفاق که تنها کس اوست به خواستگاریش می رود. آفاق همراه شدن با مرد را تنها راه نگه داشتن او می بیند. او خود حجلهٔ عروس و داماد را می بندد ولی در فرصتی مناسب رابطهٔ نرگس و مرد جوان را تیره می سازد. نرگس با چادر سفیدش فرشتهٔ نور و رستگاری مرد است امّا آفاق او را به ورطهٔ هلاکت خواهد کشاند. بعد از دزدی ای که آفاق ترتیب می دهد و پول زیادی نصیبشان می شود، هرسه کنار جاده ای قرار می گیرند که تمثیل راه بعدی زندگی آنهاست. آفاق می خواهد مرد جوان را با خود ببرد و مرد جوان می خواهد نرگس را هم همراه کند، امّا جمع نرگس و آفاق ناممکن است. نرگس پولهای آلوده را به دور (وسط جاده) می ریزد و آفاق برای برداشتن پولها ـ در یک حرکت تمثیلی از طرف کارگردان ـ خود را به وسط جاده، جلوی یک تریلی می اندازد و کشته می شود. نرگس و مرد جوان در کنار جاده به راه خود می روند، و ترانهٔ غم انگیزی روی تصویر جسد آفاق، فیلم را به پایان می رساند.

آفاق برای ما گذشته ای ندارد، جز عکسهای دورهٔ جوانیش که در اتاقش است و آن هم چیزی را روشن نمی کند. چرا ما گذشته ای از آفاق نمی بینیم؟ او که روسپی مادرزاد نبوده، و این از آن جهت حائز اهمیت است که فیلم دربارهٔ آفاق است، هرچند نامش نرگس باشد. شاید اگر از شرایطی که آفاق را روسپی کرده سرنخی داشتیم، چهره ای موجه تر و انسانیتر از او ترسیم می شد. او زنی است که از سکه افتاده، مصرف شده و رو به اتمام است، و برای بقاء، آخرین چنگهای خود را به زندگی می زند. پسری که آفاق بزرگ کرده و بعد به او دلباخته، رشتهٔ اتصال او به زندگی انسانی است؛ زندگی طبیعی که او به عنوان یک انسان از آن محروم بوده. رابطهٔ مادر و فرزندی ای که بعداً به عاشق و معشوقی تبدیل می شود، تماماً جنبه های انسانی آفاق را می نمایاند. تمام اعمالی که آفاق برای نگه داشتن مرد جوان انجام می دهد، نه خصلت شیطانی و بد او، که واکنشی طبیعی و انسانی است برای نگه داشتن آخرین پیوند انسانیش با زندگی. امّا آفاق برای مرد جوان که همه چیزش را از آفاق گرفته ـ محبت مادرانه و عشق زنانه، چیزهایی که مادر و همسرش می بایست به طور طبیعی به او بدهند ـ فقط پلی است برای رسیدن به نرگس جوان. برای

• پسری که آفاق بزرگ کرده و بعد به او دلباخته، رشتهٔ اتصال او به زندگی انسانی است؛ زندگی طبیعی که او به عنوان یک انسان از آن محروم بوده.

با استفاده از طرح بهزاد حاتم

نرگس

ادامهٔ زندگی نرگس و مرد جوان گویا هیچ راهی نیست، جز حذف آفاق. مرد جوان اگرچه همدست و یار آفاق بوده، اما برایش راه تطهیر باز است. ولی برای زن از دست رفته، هیچ بازگشتی مجاز نیست و تنها با قربانی کردن اوست که دیگران تطهیر می شوند.

در **روسری آبی**، نوبر دختر جوان و فقیری است که به رسول، مردی مسن و ثروتمند، دل می بندد. نوبر خواستگار جوان و فقیر خود رضا را که به خاطر او یک فصل دیگر در شهر مانده، رد می کند و در خفا، صیغهٔ رسول می شود. از این به بعد خانوادهٔ او سر و سامان می گیرند و خودش از کار سخت در مزرعه معاف می شود. امّا خانوادهٔ رسول که این رابطه را برای خودشان بی آبرویی می دانند به سراغ نوبر می آیند. در آغاز قصد تطمیع نوبر را دارند ولی نوبر حاضر نیست به هیچ قیمتی از رسول دست بکشد، مگر اینکه رسول دیگر او را نخواهد. در انتها، رسول دار و ندارش را به خانواده اش می بخشد و به دنبال نوبر می رود.

ما نوبر را شخصیتی متکی به خود، کارا و مغرور می بینیم. نوبر سخت در مزرعه کار می کند؛ کاری که با چنگ و دندان به دست آورده. او باید شکم خود، مادر، خواهر و برادرش را سیر کند، امّا صدقه قبول نمی کند، کلفتی نمی کند، و حاضر نیست هر حرفی را بشنود. شخصیت نوبر برای ما ستودنی است، امّا ناگهان نوبر خود را زیر پر و بال رسول رحمانی، صاحب مزرعه، می کشد و تمام امتیازات خود را از دست می دهد. رسول صاحب کارخانه و مزرعه ای است که نوبر در آنجا کار می کند و بارزترین مشخصهٔ او تنهاییش است. همسرش مرده و دخترانش به خانهٔ شوهر رفته اند، و بارها در صحنه های مختلف تنهایی و بی همدمیش را می بینیم که از آن عذاب می کشد. رسول از همان ابتدا توجه خاصی به نوبر دارد. موقع استخدام او پادرمیانی می کند و حتی بقیهٔ زنها که در الویت نیستند از سر صدقهٔ نوبر استخدام می شوند، و بعد گوشتی را که نوبر پس زده شخصاً برایش می برد، و بعد دیدن نوبر، در صحنه ای مشمئز کننده. صحنه ای که نوبر پیرزن مریض را در بین زنهای دیگر آرام می کند. اشمئزاز این صحنه نه از این روست که چنین صحنه هایی در جامعهٔ معاصر ما وجود ندارد. همهٔ ما صحنه هایی به مراتب فجیع تر و تکان دهنده تر از این را، اگر نه به عنوان یک شاهد عینی، دست کم در فیلم های مستند و خبری، دیده ایم. تصنعی بودن این صحنه، و شعاری که کارگردان از این صحنه برای جلب ترحم نسبت به نوبر بیرون می کشد ما را بیزار می کند. کارگردان با نمایش یک فقر نمایشی فقط زمینه را آماده می کند تا ماجرای نوبر و رسول، به ظالمانه ترین شکل در مورد نوبر، پیش برود. جوانی نوبر در بین پیرزنها، ماجراهایی که نوبر از سر می گذراند از جمله اعتیاد مادرش، دستگیری مادر و برادرش، و توجه رسول به او، از نوبر شخصیتی متزلزل می سازند. انگار نوبر در جایی از مسیرش از پا می افتد و خود را به اولین پناهگاهی که می یابد می اندازد. ای کاش ما این را در فیلم می دیدیم، که رفتن نوبر به سوی رسول از سر نیاز مادی نه تنها به نفع خودش است بلکه برای خانواده اش نیز سودی دربردارد. در این رابطه برای نوبر عشق جایی ندارد؛ نوبر فقط ادای دین می کند، آنکه سود می برد رسول است. رسول از موقعیتی که پیش آمده به نفع خود بهره برداری

• روسری آبی تأیید و تأکید بر بعضی ارزشهای متداول غلط جامعهٔ معاصر ماست که دربارهٔ زنان اعمال می شود.

روسری آبی

می کند. هربار که نگاه رسول ـوی نوبر سنگینی می کند و خبر از لرزش دست و دلش می‌دهد، نگاه نوبر شرمگین و حیران است. انگار رسول ناخودآگاه زمینه را فراهم می کند تا نوبر را در این موقعیت قرار دهد. نوبر نگاه رسول را درمی‌یابد، امّا بعد می بیند که رسول برایش خواستگاری مناسب پیدا کرده است. نوبر در برزخی گرفتار می شود، و در انتها خود را ملزم به ادای دینش به رسول می بیند.

حتی برای رسول هم در رابطه اش با نوبر عشق جایی ندارد. رسول تنهایی خود را پر می کند. ازدواج موقت امری است که در جامعهٔ ما منع شرعی و قانونی ندارد، ولی اغلب در خفا صورت می‌پذیرد، زیرا هیچ عشقی در کار نیست که به ایستادگی بر سرش بیارزد، تنها رفع نیاز است. این درست عملی است که رسول به آن مبادرت می ورزد، امّا پذیرفتن چنین رابطه ای از طرف نوبر، به عنوان عشق، غیرقابل قبول است. نوبری که با مشقت خود را سربلند نگه می‌دارد چگونه تن می‌دهد خود را عروسک رسول کند؟ او دیگر به مزرعه نمی‌رود ولی هیچ کار مفید دیگری هم نمی کند. تنها هرشب به انتظار رسول می ماند. خود را می آراید، خانه را رُفت و روب می کند و دیگر هیچ. آن همه جوشش زندگی و آزادگی نوبر در چهارچوب خانه ای که رسول در جایی پرت برایش مهیا کرده نابود می شود. تنها انگیزهٔ او از اینکه خود را وقف رسول می کند می‌تواند این باشد که خواهر و برادرش را نجات دهد، و ما این را در فیلم نمی بینیم. ما در نوبر یک عشق ساختگی، عشقی را که اصلاً عشق نیست می بینیم و آن‌را باور نمی کنیم. اگر نوبر دختری ساده لوح، بی سر زبان، و توسری‌خور بود، شاید از رابطهٔ خودش و رسول عشق را مستفاد می کرد.

ای کاش حداقل در انتهای فیلم، نوبر درک درستی را از موقعیت خود نشان می‌داد، یعنی چیزی که نوبر باید هر لحظه در انتظارش می بود. آن هنگام که کتک می‌خورد و توهین می شنود هنوز ناباور است. او از همه چیز می گذرد و عشقش را مطالبه می کند. نیاز مادی‌ای که نوبر را به اینجا کشانده جایی برای پافشاریهای عاشقانه و شخصی ندارد. نوبر یا باید برای ماندن در آن خانه و موقعیتش به دفاع برخیزد، یا اینکه پولهای پیشنهادی را بپذیرد و بگریزد. امّا این هر دو عمل جای خود را به آه و ناله های عاشقانه و جلب ترحم می‌دهند. اگر نوبر با عشق به رسول نزدیک شده و در خفا با او محرم شده، باید این روز را هم پیش بینی و خود را برای آن آماده می کرد که بتواند ایستادگی کند. اگر نوبر برای کسب امنیت، خود را به خانهٔ رسول افکنده، و بعد سرابی از امنیت را یافته، باید خود را به جایی دیگر اندازد. هرچند، همان‌طور که گفتیم، این عمل با صفات دختری چون نوبر مغایرت دارد. اگر بخواهیم روند فیلم را پی بگیریم، نوبر باید در لحظات آخر، آنچه را می تواند با خود ببرد، بردارد و در جستجوی امنیت به گوشه ای دیگر برود.

در زندگی نوبر جایی برای شعارها و از خودگذشتگیهای عاشقانه وجود ندارد، زیرا او تنها نیست. او متکفل خواهر و برادرش است. اگر غرور او اجازه نمی‌دهد پولها را بپذیرد برای این است که شخصیت نوبر در طی فیلم، از حقیقت فاصله می گیرد، تا در انتها چیزی دیگر را برای ما تعریف کند. نوبر حقیقی تنها با نگاهی به خواهر و برادرش می توانست تصمیمی درستتر و واقعیتر بگیرد، هرچند تلخ. امّا ظاهراً تلخی واقعیت به مذاق ما خوش نمی‌آید. دست آخر، نوبری داریم که نه می‌رود نه می‌ماند؛ مانند خود ما در آخر فیلم که سرگردان و در انتظار معجزه‌ای هستیم که ما و نوبر را از سرگردانی نجات دهد. ظاهراً معجزه به وقوع می‌پیوندد. رسول به همه چیزش پشت پا می‌زند، بیانیهٔ غرائی ادا می کند، و بعد به دنبال نوبر روان می شود. در پایان، آخرین رشته های حقیقت از هم می گسلد و بیداری دوبارهٔ نوبر که می‌توانست وجود داشته باشد، به رخوت می گراید.

اگر نوبر قدرت استقامت و مبارزه را ندارد، رسول که تمام برگهای برنده در دست اوست، به راحتی می تواند همه را از زندگی خود بیرون براند و نوبر را رسماً و علناً وارد زندگیش کند، امّا به جای این کارها دست به گریز می‌زند؛ انگار تحمل برملا گشتن این راز را ندارد و هنوز برایش داغ ننگی است. امّا رسولی که همه چیزش را بخشیده و مانند عاشق فقیری به دنبال نوبر می‌آید چه نقشی می تواند در زندگی او ایفا کند. ماجرای نوبر و

رسول آغازی رئالیستی، میانه ای رمانتیک، و پایانی ایده آلیستی دارد که هیچ کدام به دیگری نمی چسبد و حقیقتی واحد را عرضه نمی دارند. هم در **روسری آبی** و هم در **نرگس** کارگردان از عشقی نامتعارف سخن می گوید که یکی مجاز، و دیگری محکوم به فناست. در نرگس، عشق زنی پا به سن گذاشته به مردی جوان و در روسری آبی، عشق مردی مسن به دختری جوان مطرح است. در نرگس، طرح این عشق از ابتدا بر محور شخصیتی خاص پی ریزی می شود. شخصیتی که از لحاظ اخلاقی زیر سؤال است و جایگاه اجتماعی مناسبی ندارد، و در مقابل او نرگس جوان و نجیب قرار دارد که در نهایت، جای او را در زندگی مرد جوان می گیرد. در روسری آبی، مرد مسنی به دختری جوان دل می بندد که این خود سرشار از نکات و جنبه های مثبت است و کارگردان رقیب جوان را که تنها کمبودش، در مقابل مرد، فقر اوست از میدان بیرون می کند. *زمان درگذر است و زنهای جوان در کنار مردان بیست سال مسنتر از خود قرار می گیرند و کسی اهمیت نمی دهد. امّا همراه شدن یک مرد با زنی ولو پنج سال بزرگتر از او غیرعادی جلوه می کند و در حد یک شوخی یا انحراف جنسی مطرح می شود. زن از هر ملیت، طبقه، و سنی که باشد همواره در این بیم به سر می برد که همسرش روزی با زن جوانتری وارد خانه شود، بالا رفتن سن منبع تشویش دائمی زن است و کابوس همیشگی او به شمار می رود.*[۲]

در نرگس، مرد جوان می خواهد خود را از چنگالهای عفریت وار عاشق مسن خود رها کند، ولی در روسری آبی پیرمرد عاشق، فرشتهٔ نجات دختر است. در نرگس، پاداش عشق زن مسن به مرد جوان که بسیار ریشه دارتر و محکم تر از عشقی است که بین مرد مسن و دختر جوان در روسری آبی شکل گرفته، برای زن مسن انزوا و مرگ است. ولی مرد مسن پاداش خود را که دختر جوان و زندگی دوباره است، به دست می آورد. عمل زن مسن که برای عشقش از جان، حیثیت، و زندگیش مایه گذاشته، غیراخلاقی و نامتعارف است ولی مرد مسن که هیچ مشقت خارق العاده ای را در راه عشق بدوش نمی کشد و حتی حاضر نیست خطر علنی کردن آن را به خود بدهد مستحق، عملش موجه و انسانی جلوه می کند. در نرگس، مرد جوان سعی در پنهان کردن رابطهٔ خود با زن مسن را دارد و در روسری آبی، این مرد مسن است که دست به این پنهان کاری می زند. در هر دو حال این زنان هستند که متضرر می شوند، چه جوان و چه پیر، چه عاشق و چه معشوق. در این دو فیلم موقعیت مردها مهمتر و هدفدارتر از زنان است. هرچند نقش زنان پررنگ است، امّا از حضور آنها برای تثبیت موقعیت مردهای فیلم استفاده می شود، نه خود آنها. زنها همیشه *واسطهٔ حق هستند، نه صاحب حق.*[۳] کارگردان آنها را به هر فداکاری، مشقت و تحقیری مجبور می کند تا موقعیت مردها روشن شود. در روسری آبی، آنجا که قرار است نوبر جلب نظر مرد را کند، مقاوم، مغرور، نجیب، و جسور است، امّا همین که در حیطهٔ زندگی مرد قرار می گیرد سربزیر، حرف شنو و منفعل می شود، و وقتی زندگی مرد در خطر می افتد فداکار، از خودگذشته، و صبور می شود. در نرگس، موقعیت زن از این لحاظ منطقیتر است. زن مسن به موقعیت خود وقوف کامل دارد و تا انتها حتی با دسیسه سعی در حفظ عشق و زندگی خود دارد. او که دیگر چیزی برای از دست دادن ندارد، دست به هر خطری می زند، امّا در انتها ناجوانمردانه قربانی می شود.

این دو فیلم، با اتفاق نظر اغلب منتقدین و سینماگران، دو اثر برجستهٔ سینمای زن به شمار رفته اند. هر دو فیلم متعلق به یک زن است و هرجا بحثی از سینمای زن به میان می رود نام این دو فیلم یا یکی از آنها برده می شود. اگر بتوان این امتیاز را به فیلم **نرگس** داد، درمورد **روسری آبی** جریان درست برخلاف سینمای زن است. روسری آبی تأیید و تأکید بر بعضی ارزشهای متداول غلط جامعهٔ معاصر ماست که دربارهٔ زنان اعمال می شود. ارزشهایی که موجودیت خود را از سنت و قانون کسب کرده اند. ازدواج موقت و چندهمسری از جمله مسائل مهم و حساسیت برانگیزی است که کمتر کارگردانی دست به ساختن فیلمی حول و حوش آن می زند. یا اجازهٔ آن را نمی یابد یا از خیر آن می گذرد. اینها از مواردی است که نمی شود حرفشان را زد یا اگر حرفش زده شود تا انتها نمی شود رفت و در نیمهٔ راه باید رهایش کرد. زیرا زن در جامعهٔ ما و از سوی مردها از حساسیت بالایی برخوردار است. زن اغلب در بند زنجیر محبت و حمایتی است که جامعه با لفظ ارزشهای خاص خود به او ارزانی می دارد. زن، مام وطن و سمبل میهن است، ناموس شوهر و برادرهای خود است و باید به هر بهایی حفظ شود. *این نقش زن نیست که به وضوح مجسم شد، بل فقط زنانگی اوست که مشخص شده است.*[۴] وقتی او را چنین خواسته اند و ساخته اند نزدیک شدن به او و نشان دادن لایه های شخصیتی او کاری بس خطیر و دشوار است، و حتی ناممکن.

زن در حدی که فکری می ماند که در آن مرد تعالی خاص خود را طرحریزی می کند، ضروری است، امّا به عنوان واقعیت عینی که برای خود وجود دارد و محدود به خویش است، نحس است.[۵] زن همواره تیپ می ماند و به شخصیتی کامل نمی رسد. سفید و سیاه، مادر فداکار، همسر مهربان، دختر سربزیر، یا درست مقابل اینها که البته مطرود و نابخشودنی اند. گام برداشتن در خاکستریهای طیف سفید تا سیاه جسارت و انگیزه می خواهد.

پانوشتها:

۱. سیمون دوبوار - جنس دوم - جلد اول - فصل اسطوره - ترجمهٔ قاسم صنعوی.

۲. مالی هسکلی - دروغ بزرگ - ترجمهٔ یاسمین روحانی - دنیای تصویر - ش ۲۹.

۳ و ۴ و ۵. سیمون دوبوار - جنس دوم - جلد اول.