در برابر جنونی فراگیر

محمدرضا یکرنگ صفاکار **۱۳۸۰/۱۰/۲۰**

سگ‌کشی –دوازدهمین فیلم «*بهرام بیضایی*»– داستان کوشش دشوار و پُررنج نویسنده‌ای به نام «*گلرخ کمالی*» است برای نجات شوهرش «*ناصر معاصر*» از دورانی که او و طلبکارانش به کام آن فرو رفته‌اند؛ دوزخی از جنون فراگیر پرستش مادیات و کوششی همانند سفری اودیسه‌ای که حاصل آن معرفتی است تلخ و دردبار به واقعیت‌هایی شوم و تکان‌دهنده از جامعه‌ی معاصر. جامعه‌ای که چنان از خرد (اندیشه‌ها و عواطف) انسانی تهی شده است که اغلب افرادش –از کاسب سنتی و مردسالارش گرفته تا تاجر مدرن غرب‌گرا – همگی، بی‌آنکه بدانند چه می‌کنند و به کجا می‌روند، تمامی فکر و اراده‌شان را به نحوی لگام‌گسیخته به حرص پول و شهوت سپرده‌اند.

بدین‌گونه «بیضایی»، باری دیگر – همچون نخستین فیلم بلندش «**رگبار**» (۱۳۴۹) – با نگاهی انتقادی به مسائل اجتماعی جامعه‌ی معاصرش پرداخته است؛ مسائلی که البته در پس‌زمینه‌ی دیگر فیلم‌های او نیز مورد اشاره‌ای تأمل‌برانگیز قرار گرفته‌اند. با این حال، درون‌مایه‌های مشترک بسیاری بین «*سگ‌کشی*» و دیگر فیلم‌های «بیضایی» – گذشته از «*رگبار*»– می‌توان یافت. از جمله اینکه در «*سگ‌کشی*» نیز زنِ اصلی داستان، چونان غریبه‌ای است در جمع بیگانگان که بیگانگی و انفعال آنان از هویت تاریخی، فرهنگی و انسانی‌شان را برنمی‌تابد و به‌رغم فشار نگاه‌های پنهانی و مراقبت آنان، می‌کوشد راهی برای بازیابی این هویت بیابد. چنان‌که در «**کلاغ**» (۱۳۵۵)، مادری پیر، عکس کودکی خود را به‌عنوان دختربچه‌ای گمشده، برای روزنامه‌ها می‌فرستد تا پسر و عروسش را که در روابط و تعاملات جامعه‌ای بیگانه‌شده و هویت‌ازدست‌داده غرق شده‌اند، به جست‌وجوی گذشته‌ی فراموش شده‌شان برانگیزاند و سرانجام نیز، همراه با عروسش که همواره در جمع آدم‌های میهمانی‌هایی که با شوهرش در آن‌ها حضور می‌یابد، غریبه و ناهماهنگ است، در سفری درونی پای به فضای تهران قدیم می‌گذارد و خاطراتش را برای او بازمی‌گوید؛ در «**چریکه‌ی تارا**»، «*تارا*» چونان غریبه‌ای در روستای شوهر متوفی‌اش حضوری دیگر می‌یابد تا با مکاشفه‌ی راز ارتباط بین شمشیرِ به ارث رسیده از پدربزرگ و مردِ جنگجویِ زخمیِ برآمده از تاریخ، هویت راستینِ روستای مثالی را فرا یاد آورد. در «**باشو، غریبه‌ی کوچک**» (۱۳۶۴)، «*بایی*» (*ناهید= آناهیتا* = الهه‌ی «آب‌های نیرومند بی‌آلایش» که در اساطیر ایرانی مادر حیات است) که گویا پیوندی عزیزی و فعال با طبیعت پیرامونش دارد، به‌رغم مخالفت اهالی روستا با پذیرش «*باشو*»ی ناهمرنگ و ناهمزیان، می‌کوشد این غریبه‌ی کوچک را با فراخوانی مشترک‌ترین و دیرینه‌ترین نیازها و بخش‌های هویت انسانی‌اش، به فرزندخواندگی مادر و موطن جدیدش درآورد. در «**شاید وقتی دیگر**» (۱۳۶۶) «*کیان*» در آغاز بارداری‌اش، کابوس‌هایی از گذشته‌ی ازیادرفته‌اش می‌بیند و به حسی غریب از نگرانی نسبت به جنینی که در خود دارد، به بیگانگی با شهر، خانواده و خودش، و بی‌اعتمادی به هر چیز و هر کس دچار می‌شود؛ اما سرانجام، طی چالشی دشوار و مکاشفه‌وار، رازها را می‌گشاید، گذشته‌اش را بازمی‌یابد و سرشار از آرامش، تولدی دوباره را تجربه می‌کند. در «**مسافران**» (۱۳۷۰)، مادربزرگی که مقارن جشن عروسی دخترش «*ماهرخ*»، دختر دیگرش «*مهتاب*» و خانواده‌اش در تصادفی هولناک کشته می‌شوند، می‌کوشد این باور خود را که «ما همه در رؤیای یکدیگر زنده‌ایم» به جمعیتی که آیین‌های عروسی و سوگواری و اشیای مربوط به آن‌ها را جایگزین خاطرات و رؤیاهایشان کرده‌اند و بدین‌سان تن به فراموشی و بیگانگی سپرده‌اند، بباوراند و سرانجام – به‌رغم آنکه مجنون و پریشان‌پنداشته می‌شود – مجلس سوگ را با نور ایمانش به معنای راستین مرگ و زندگی روشن کرده و به مجلس عروسی و پیوند مبدل می‌سازد.

اما در «**سگ‌کشی**»، «*گلرخ*» برای مقابله با بیگانگانی که سخت دوره‌اش کرده‌اند، بهای گران‌تری می‌پردازد و به فرجامی نه امیدبخش، که بغرنج و تلخ می‌رسد. چراکه در اینجا، آنچه آدم‌ها را از هویت انسانی‌شان بیگانه کرده و در گردابی از تسلسلِ پایان‌ناپذیرِ خیانت‌ها گرفتار ساخته است، جریانی نیرومند از سلطه‌ی شیطانیِ پول است که حتی «*گلرخ*» را گریزی از آن نیست؛ چنان‌که او را به‌تدریج از زنی بافرهنگ، پروقار و سرشار از ظرافت‌های زنانه، به آدمی خشن، بی‌اعتماد، عصیان‌گر و در حال فراگیری قواعد بازی در دنیایی مادی و مردانه مبدل می‌کند. از این‌روست که «*گلرخ*»، آنگاه که از خیانت شوهر در برابر آن همه کوشش آمیخته به رنج و تحقیرش آگاه می‌شود، تصمیم به گریز از دایره‌ی بسته‌ی تباه‌کننده و پلیدی که او و طلبکارانش را درهم فشرده است و بازگشت به زادگاهش که دور از اینجا و این آدم‌هاست

سینما خیال اندیشه

می‌گیرد، و به روزنه‌ی امیدی دست می‌یابد که به‌سختی به آینده‌ای که پیشِ‌روست ره می‌گشاید و به بهایی سنگین و دردبار به کف آمده است.

بدین‌گونه، واپسین فیلم «بیضایی»، اثری سخت تلخ و گزنده است که با دقت استادانه‌ی او در فضاسازی و صداگذاری – جهت ارائه‌ی نمودی محسوس از شهری شلوغ، سردرگم و بی‌هویت که کلاف پیچ‌درپیچ بازی‌های ماده‌پرستانه و بیگانگی‌هایش، آرمان‌هایش را نادیده می‌گیرد و یا پشت آن‌ها پنهان می‌شود- و با اصرار او در بازیگری برون‌گرایانه و نمایشی یا پرداختی حالت‌گرا (اکسپرسیو) و پُرتأکید [گاه تا حدی آزاردهنده مثل سکانس *سنگستانی‌ها*]، این تلخی و گزندگی به‌نحوی مؤثر منتقل می‌شود؛ و این در حالی است که به عنوان مثال در مسافران، به همین نحو، از دل فضایی تلخ و تیره و آکنده از سوگ و اندوه، پرتوی سپید از امید و ایمان به نیروی زندگی و خاطرات را در برار دیدگان روح و قلب‌مان می‌گشاید.

آیا این بیان مؤکد و پُرتراکم تلخی‌ها که جز روزنه‌ای از امید باقی نمی‌گذارد، ناشی از تراکم سخنان ناگفته‌ی کارگردان با تماشاگران در طول ده سال نیست که با سبک حالت‌گرا، موکد، آیینی و جبری او [چه در محتوا و اندیشه و چه در ساختار] به هم آمیخته است؟ پاسخ هرچه باشد، پرسشی مهم‌تر مطرح است: کدام‌یک از ماست که فشار فزاینده‌ی جنون فراگیرِ میل به مادیات را در دنیای معاصر حس نکرده باشد؟ اندیشمندی گفته است که خداشناسی بیش از آنکه شناخت ذات مطلق و ناشناختنیِ خداوند باشد، خودداری از پرستیدن هر نوع بُت است. مگر نه اینکه بت شی‌ای است ساخته شده به دست انسان که مورد پرستش او قرار می‌گیرد؟ و مگر نه اینکه پول، شی‌ای ساخته شده به دست انسان است؟ ارزش «*سگ‌کشی*» بیش از هر چیز در نقد مؤثرش بر این بت‌پرستی و هشدار قابل تأملی است که نسبت به عواقب آن می‌دهد.