نمود ادراک زنانه در «سارا»ی مهرجویی

محمدرضا یکرنگ صفاکار ۱۳۷۵/۱۰/۰۸

درباره‌ی فیلم سارا (۱۳۷۱) اثر داریوش مهرجویی مطالب بسیاری گفته و نوشته شده است؛ اما درباره‌ی پرداخت سینمایی این فیلم نکاتی هست که هنوز ناگفته مانده است. پیش از طرح سؤال این باره، نخست توجه می‌کنیم به اینکه در فیلم، سارا را همچون زنی می‌بینیم، ظریف، جوان، سرشار از رؤیاهای شیرین درباره‌ی زندگی و عاری از تجربیاتی که زنی مانند سیما در برخوردها و روابط اجتماعی‌اش کسب کرده است. به‌عنوان نمونه صحنه‌هایی در ابتدای فیلم که در آن‌ها سارا با رفتاری بی‌غل‌وغش و کودکانه به هر یک از افراد خانواده هدیه‌ای می‌دهد و با زیرکی ساده‌دلانه می‌کوشد از شوهرش برای گشتاسب رضایت بگیرد، مثال زدنی است. همچنین آنجا که در اولین برخورد با دوست دوران نوجوانی‌اش سیما بدون تأمل تمام رازهای مهم زندگی‌اش را برای او فاش می‌کند و دوباره باحالتی کودکانه که ما را به یاد بازی رازداری و رازگویی دختر بچّه‌ها می‌اندازد با تأکید به سیما می‌گوید که: «من این را زو به هیچکی – هیچکی – هیچکی نگفتم!» و یا جاهایی که نزدیک است مثل دختر کوچولوهای رازدار بی‌احتیاط چیزهایی را به شوهرش بفهماند؛ مثلاً درحالی‌که نگران است که شاید گشتاسب نامه‌ای به شوهرش داده باشد، ساده‌لوحانه از او می‌پرسد که آیا امروز نامه‌هایش را دیده است یا نه؟ بدون آنکه توجه کند که ممکن است این سؤال بی‌ربط شوهرش را مشکوک نماید؛ و یا در اوایل فیلم در مقابل این پرسش معترضانه شوهرش که اگر قرض کنیم جواب طلب کارها را بعداً کی می‌دهد، طاقت نیاورده و می‌گوید: «خودم جواب او نارو می‌دم ... و یک بارک الله» پدرانه از شوهرش دریافت می‌کند. بدین گونه، سارا زنی است که علیرغم مسئولیت‌های سنگینی که به عهده گرفته است و علیرغم توجه و خدمتکاری مادرانه‌اش نسبت به شوهر، انگار هنوز هم به‌مانند او یعنی حسام باور دارد که خانم کوچولویی بیش نیست و روند رهایی از این باور است که فیلم را به‌پیش برده و به پایان می‌رساند.

چنین مضمونی در فیلم از پرداخت سینمایی خاصی برخوردار شده است که اثر را به‌کلی از نمایشنامه‌ی «خانه عروسک» اثر «ایبسن» متمایز می‌نماید. از جمله در یکی از صحنه‌های اوایل فیلم سارا را می‌بینیم که می‌خواهد لباسی برای بیرون رفتن از خانه بپوشد؛ مهرجویی این عمل او را در یک نمای کلی و گذرا نشان نمی‌دهد، بلکه آن را به چند نمای بسته و معطوف به جزئیات تجزیه می‌کند؛ چنانکه در نمایی درشت می‌بینیم که یکدست سارا از آستین روپوش بیرون می‌آید، در نمای دیگر دست دیگرش را و در نمای بعدی روسری را که به دست سارا از روی رخت‌آویز چوبی می‌سرد و ما لحظاتی صدای سریدن آن را نیز می‌شنویم. به‌جز این در سرتاسر فیلم مهرجویی به همین نحو به جزئیات تصویری و صوتی هر صحنه، موقعیت و یا عمل پرداخته تا با تأکید و درشت‌نمایی جزئی، از آن حس و احساسی از کلیت آن را به ما منتقل کند. به‌عنوان نمونه؛ آنجا که سارا از پله‌های بیمارستان بالا می‌رود، به‌جای نمایش عمل او در نگاهی کلی، فضاهای بسته‌ای از حرکت دستش بر نرده پلکان و یا قرار گرفتن دست دیگرش بر شکم به نشانه دردی که بلافاصله آن را نادیده گرفته و راه میافتد می‌بینیم. در سکانس میهمانی، در نمای درشتی که فقط دست‌های سارا را در حال ریختن شربت در لیوان‌ها در کادر تصویر قرار می‌دهد، شوک سارا از این سؤال سیما که «چیزی به شوهرت گفتی؟» با توقف ناگهانی تنگ شربت در دست او به ما منتقل می‌شود؛ و یا برای انتقال رنج و مشقتی که سارا برای تدارک میهمانی در آشپزخانه متحمل می‌شود، با نماهای بسته به جزئیاتی توجه شده است که نگاهی کلی‌نگر می‌تواند آن‌ها را نادیده بگیرد؛ به‌طور مثال نمایی درشت از یک‌دانه باقلا می‌بینیم که به دست سارا از غلافش بیرون می‌آید صدایش را هم می‌شنویم و بعد با زوم به عقب دوربین، تعداد زیادی باقلای از غلاف درآمده در یک‌طرف و تعداد زیادی با طلای دست‌نخورده در طرف دیگر سارا وارد کادر تصویر می‌شود و یا اندکی بعد زوم به عقب دوربین از نمای درشت بشقابی که سارا به‌دقت آن را می‌شوید نشان می‌دهد که چه تعداد زیادی بشقاب شسته شده روی میز قرارگرفته است و در مجموع در سکانس، میهمانی دوربین بیش از آنکه به برداشت نماهایی کلی از حضور میهمانان بپردازد، در تطابق با نگاه سارا که علیرغم آشفتگی درونی برپایی تدارک و برپایی میهمانی فعالیت می‌کند، به برداشت نماهایی انتزاعی متمایل است؛ به‌عنوان عالی‌ترین و مؤثرترین نمونه توجه کنیم به نماهای پایانی این سکانس که به همراه آن یک آهنگ شاد کُردی شنیده می‌شود: سارا قدمی از آشپزخانه بیرون می‌گذارد، از نگاه او میهمانانِ در حال رقص حسام را هم به میان خود می‌کشند و در همان حال به اتاق دیگری رفته و از کادر تصویر خارج می‌شوند و بعد دوربین به چهره سارا نزدیک می‌شود درحالی‌که او به‌تناوب و هماهنگ با ریتم آهنگ سرش را تکان می‌دهد و درعین‌حال اشک از یک‌چشمش جاری می‌شود، این نما به‌تدریج به نور قرمز فید اوت (Fade out) می‌گردد و بدین گونه، در اوج پرداختی تجرید گرا، نمایه‌ای از این تعبیر زنانه از موقعیت که با «یک‌چشمش می‌خندید و با چشم دیگرش می‌گریست» ارائه می‌شود.

سینما خیال اندیشه

این تعبیر زنانه است، بدین لحاظ که به احساس مستتر در واقعیت بیش از عینیت آن توجه دارد و این همان کار کردی است که فیدهای آغاز و پایان سکانس‌های فیلم به عهده می‌گیرند؛ چراکه در اینجا مهرجویی علاوه بر استفاده معمول از فید به نور سیاه، از فید به رنگ‌های دیگر نیز بهره می‌گیرد تا احساس و حسی را که ذهن سارا از واقعیت دریافت می‌کند به ما منتقل نماید: در ابتدای فیلم که سارا به حسام می‌نگرد که بر اثر تزریق داروی آرام‌بخش به‌آرامی به خواب می‌رود در آنجا که سوزن مرواریددوزی، قطره خونی از انگشت سارا بر لباس سپید می‌چکاند و آنجا که سارا پس از تهدیدهای گشتاسب، پریشان و درمانده، در میان تخته‌های قالی تیمچه بر جای می‌ماند و در نمای پایانی سکانس میهمانی، آن‌گونه که ذکر شد، فید تصویر به نور قرمز بیانگر احساس دلهره و دل‌شوره‌ای آمیخته با عشق هست. یک فید اوت، به نورسفید، آنگاه‌که سارا که هنوز مورد تهدید گشتاسب قرار نگرفته است تا آشفته‌حال شود، به هنگام دوخت و دوز شبانه و در میان لباس‌های سپید به خواب می‌رود، احساسات پاک او را که سرشار است از رضایت خاطر از فعالیت مخفیانه‌اش و امید به آینده‌ای که حق‌شناسی شوهر را در بر خواهد داشت، بیان می‌کند. چند فید پی‌درپی به نور سیاه، آنگاه‌که سارا از عکس‌العمل حق ناشناسانه و دور از انتظار شوهرش دل‌شکسته و پریشان است و اندوه‌بار و گیج‌وگنگ، بر مبل اتاق فرومی‌افتد، نیاز او به چشم بر بستن از مکان و زمان و مغروق شدن در چالشی درونی را به‌خوبی به ما منتقل می‌کند و بعد یک فید به نور آبی، نمایی از فضای داخلی خانه‌ی قدیمی را (که رنگ غالب آن آبی و سیر مایل به آبی است)، از نگاه سارا، با حضور عمه خانم که شام حسام را در دست گرفته و از پله‌ها بالا می‌رود، در هم می‌آمیزد و این در تضاد با توجه خدمتکارانه‌ای که سارا نسبت به شوهرش داشت، بیانگر احساسی از بی‌تفاوتی است که با آرامشی سرد و خنثی به هم‌آمیخته است.

دیزالو (Dissome) ها نیز که به‌کرات در فیلم مورداستفاده قرارگرفته‌اند، به نحوی دیگر این نگاه حسی و احساسیِ تجرید گرا را تداوم داده‌اند. به‌طور مثال در ابتدای فیلم که سارا نزد دکتر معالج حسام می‌رود، لحظاتِ نشستنِ او بر صندلی که سرشار از نگرانی و دل‌شوره است به چند نما که روی‌هم دیزالو شده‌اند تجزیه می‌شود. همچنان درصحنه‌ای که به حالتی پرشیان به خانه‌ی سیما رفته و بر صندلی می‌نشیند. در قسمتی دیگر از فیلم که سارا نگران نیامدن شوهرش به خانه است، نمایی از او که مردد به‌طرف راست کادر تصویر می‌رود تا از خانه خارج شود، بلافاصله به نمایی دیگر از او که گویا پشیمان شده و به‌طرف چپ کادر برمی‌گردد دیزالو شده است و یا هنگامی‌که سارا لباس‌های عروسی مرواریددوزی شده را از صندوق درمی‌آورد تا به سیما نشان دهد، چند نمای دیزالو شده از این جامه‌های سپید می‌بینیم که با صدای سیما که انگار آمیخته با حسرت سارا را تحسین می‌کند در نمای پایانی همراه می‌شود. کار پرزحمت سارا در آشپزخانه نیز با دیزالوهای پی‌درپی به نمایش در می‌آید. بدین گونه علیرغم نقش قرار دادی دیزالو در سینما مبتنی بر فشرده کردن زمان‌های طولانی، در اینجا دیزالو نقش دیگری را نیز به عهده می‌گیرد وان، بالعکس طولانی کردن زمان‌های کوتاهی است که اما تحت تأثیر احساس رنج، نگرانی یا شعف مستتر در آن به‌گونه‌ای تجزیه‌شده به لحظات و ثانیه‌ها حس می‌شوند.

همچنین، پرداختن به جزئی‌ترین صداهای هر صحنه چنان جایگاه ویژه‌ای در فیلم یافته که عملاً جایگزین موسیقی متن شده است. (فقط در ابتدا و انتهای فیلم از موسیقی متن استفاده شده است.) صداهایی همچون صدای نفس زدن سارا هنگام بالا رفتنش از پله‌ها و یا حمل اشیاء سنگین مثل بقچه‌ای که به بازار می‌برد و یا صندوق نوشابه‌ای که به داخل خانه می‌آورد، صدای برخورد لباس با زمین و دیوار زیرزمین و یا خش‌خش لباس‌هایی که در آنجا سارا به سیما نشان می‌دهد، صدای سریدن روسری روی رخت‌آویز، چوبی صدای بالا کشیدن نخ از لباس هنگام دوخت و دوز شبانه و صدای منجوق‌ها و مرواریدهایی که از نخ فرومی‌افتند، صدای پوست کندن باقلا و به بیرون جهیدن دانه‌ی آن از غلاف، سرخ کردن کتلت، خالی کردن غذاهای باقیمانده در زیردستی‌ها و بشقاب‌ها و سائیدن تهِ سوخته قابلمه‌ی برنج و یا صدای شُر شُر جویبار سر کوچه بر پس‌زمینه صدای رفت‌وآمد اتومبیل‌ها در شب، آنگاه‌که سارا و حمام پس از مشاجره‌ای شدید به خانه برمی‌گردند.

و اما سؤال: به‌راستی چرا مهرجویی فیلمش را با نگاهی چنین جزئی‌نگر پرداخته است و چنین پرداختی چگونه با متن و مضمون فیلم و معانی درونی آن پیوند می‌یابد؟

پاسخ این سؤال را می‌توان با تأمل در نگاه کودکان پیش‌دبستانی (که هنوز به آموزش مدرسه‌ای آلوده نشده‌اند) به دنیای اطرافشان دریافت. نگاهی که به‌خوبی در نقاشی‌های خودانگیخته‌شان پدیدار می‌شود. چنانکه در این نقاشی‌ها نحوه گزینیش و ترسیم اجزائی از واقعیت و اندازه و رنگ آن‌ها بیش از آنکه مبین نمود واقعی و عینی واقعیت باشد، نمودی از حسی است که کودک از آن دریافت می‌کند و یا احساسی که نسبت به آن دارد. به‌طور مثال، دختر خردسالی، حس و احساسش را نسبت به جشن عروسی با نقاشی یک عروس و داماد کوچک که

بیرون یک خانه کوچک چراغانی شده (با چند نقطه رنگارنگ) ایستاده‌اند (به نشانه تصویر دور و ناشناخته‌ای که کودک از آن‌ها و خانه‌شان دارد) و دختری به بزرگی تمام صفحه از خودش که بادکنک بزرگی در دست و لباس رنگارنگی (که خیلی روش کارشده) بر تن دارد (به نشانه تصویری از خودش که می‌خواهد به عروسی برود نشان می‌دهد.

بنا به دلایلی که با مادرانگی زن از یکسو و درهم‌آمیزی بیشتر مرد با روابط اجتماعی از سوی دیگر بی‌ارتباط نیست، نگاه زن به دنیای اطرافش و واقعیت‌های آن، بیشتر از مرد به این‌گونه نگاه کودکان و درواقع به ادراک ناشی از طبیعت بکر و اولیه انسان نزدیک است (با توجه به ارزشی که خلوص و تازگی نگاه کودکان به دنیای پیرامونشان نزد بسیاری از اندیشمندان یافته است.) به‌عبارت‌دیگر ادراک زن بیشتر معطوف به این است که واقعیت‌ها را به‌گونه‌ای تجزیه‌شده به جزئیات و با بزرگنمایی سیاره‌ای از اجرای آن‌که ارزش شهودی و احساسی بیشتری برای او دارند ببیند؛ درحالی‌که ادراک مرد بیشتر معطوف به دیدن واقعیت‌ها در کلیت آن و دریافت جزئیات در همان اندازه و رنگ واقعی‌شان و با همان ارتباط ظاهری (عینی) و استدلال پذیری که با کُل دارند هست و اگر بخواهیم به زبان سینمایی سخن بگوییم، می‌توان گفت که زن دنیا را با کلوز آپ (Close-up، نمای درشت) صوتی و تصویری اجزایش می‌بیند و مرد اما دنیا را با لانگ شات (Long - Shart، نمای دور) از کلیتش.

البته این دو سوی مطلق قضیه، در واقعیت نسبی بدین معناست که زن، هرچه بیشتر از وجود مادرانه و زنانه‌اش دور شود و یا از آن بگریزد، مثلاً به دلیل عدم توانایی در ایجاد پیوندی پویا بین نیاز ضروری کهن خود به تحقق و پرورش این اصیل‌ترین جنبه‌ی وجودش و تمایل نوین خود به فعالیت‌های اقتصادی و اجتماعی[1] (مثل شخصیت سیما در این فیلم)، بیشتر از نگاه جزئی‌نگر به واقعیت و ادراک شهودی و احساسی آن دور می‌شود؛ و مرد نیز هر چه بیشتر توان انتقاد و اجتناب از روابط اجتماعی جامعه‌ای مبتنی بر سرکوبی و یا نادیده گرفتن نیازهای فطری انسان را در خود بپروراند و در تحقق خلاقیت‌ها و ویژگی‌های فردی‌اش بکوشد بیشتر به این نوع نگاه نزدیک می‌شود و قادر می‌گردد که واقعیت را نه‌فقط با تعقل و استدلال بلکه با الهام و احساسش نیز درک کند. همچنین هنرمندان که بیهوده نیست که درباره‌شان گفته‌اند و هنرمند جانی زنانه دارد. البته لازمه‌ی رشد و تعالی شخصیت انسان، پالودگی پرورش و اتحاد هر دو نگاه و شیوه ادراک و به قول کارل گوستاو یونگ اتحاد آگاهانه‌ی نیمه‌ی پنهان زنانه‌ی مرد (Anima) و یا نیمه پنهان مردانه‌ی زن (Animus) با بخش آشکار و غالب جنسیت روان هست.

اکنون به نظر می‌رسد که پاسخ سؤالمان را یافته‌ایم: مهرجویی در فیلم سارا از سویی موقعیت بغرنج و آسیب‌پذیر زنی سنتی و سرشار از اصالتی زنانه و مادرانه را در جامعه‌ای مردسالار و مبتنی بر قدرت پول به نمایش می‌گذارد و بر لزوم رهایی او از خامی و تسلیم‌پذیری‌اش در قبال چنین جامعه‌ای تأکید می‌کند و از سوی دیگر با تجزیه کنش‌ها و موقعیت‌های فیلم به کمک نماهای بسته از اجزایی که شاخص حسی و احساسی کلیت آن‌ها هستند و به کمک دیزالوها، فیدها و حساسیت به جزئی‌ترین صداهای سر صحنه می‌کوشد به نگاه سرشار از دقت و ظرافت، حسی، احساسی و شهود زنی همچون سارا نزدیک شود؛ و از پشت دوربین به واقعیت‌ها چنان بنگرد که او می‌نگرد.[2] و چنین است که متن و ساختار فیلم پیوندی استوار و همگون می‌یابند و این پیوند اثر را به نمونه‌ای عالی از نقش خلاقیت کارگردان در اقتباس از یک متن ادبی تبدیل می‌سازد.

---

[1] این‌گونه انکار و سرکوبی به‌ظاهر ارادی نیازهای زنانه و مادرانه‌ی زنان، روند فاجعه‌بار (چه به لحاظ فردی و چه به لحاظ اجتماعی و انسانی)، جوامع بیمار دنیای کنونی ماست و به همین دلیل علیرغم، رویکردهای نوین درباره تساوی حقوق زنان با مردان و شرکت گسترده زنان در فعالیت‌های اجتماعی، هنوز هم می‌توانیم این جوامع را جوامعی مردسالار بدانیم.

[2] البته این لزوماً بدین معنی نیست که مبدأ حرکت مهرجویی نظریات فوق‌الذکر بوده و یا او بدین نظریات به همین‌گونه معتقد است.