نگاه هم‌میهن

مهرجویی جلال سینمای ایران

میان فیلم‌های قبل از انقلاب مهرجویی و «غرب‌زدگی» شباهت مضمونی معناداری وجود دارد

فرزاد نعمتی
خبرنگار گروه فرهنگ

گرایش غالب در روشنفکری ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ را می‌توان گرایش رمانتیک ضدمدرن قلمداد کرد که شاخص‌ترین چهره‌های آن جلال آل‌احمد و علی شریعتی هستند. بازنمایی کارنامه روشنفکران ایرانی در آثار این افراد، عموماً منفی است. آل‌احمد در این دوران و پس از گذار از تجربه‌های مارکسیستی و ملی‌گرایانه خود در گذشته، در آثاری چون «غرب‌زدگی» و «در خدمت و خیانت روشنفکران»، به نقد تمام‌عیار مناسبات مصرف‌زده اجتماعی و نگرش‌های سکولار و مدرنیزه غربی روشنفکران پرداخت و در وهله بعدی به طرزی صریح از حضور اجتماعی دین و روحانیّت شیعه در عرصه سیاسی دفاع کرد.

انتقاد از رسوخ فرهنگ غرب و نقش منفی روشنفکران غرب‌زده، البته حتی پیش از «غرب‌زدگی» آل‌احمد نیز رایج شده بود. سیدفخرالدین شادمان در کتاب «تسخیر تمدن فرنگی» با انتقاد از «فُکُلی‌ها» به‌عنوان مفسران فرهنگ غربی، به‌طرزی مبهم از لزوم تسخیر تمدن نوین غرب با «روش‌های عقلانی، علمی و عملی» و با امعان‌نظر به ظرفیت‌های نهفته در زبان فارسی سخن می‌گوید. احسان نراقی و داریوش شایگان هم نمونه‌هایی دیگر از روشنفکرانی هستند که در آثارشان می‌توان پژواکی از طنین غالب آن‌روزگار؛ تأکید بر شکاف غرب/ شرق، لزوم بازگشت به ارزش‌های اصیل و امکانات نهفته در سنّت ایرانی و اهمیت تذکر نسبت به غفلت سقوط در چاه ارزش‌های غربی و ابتلا به اسکیزوفرنی فرهنگی را شنید.

بازنمایی روشنفکران در آثار مهرجویی

در میان سینماگران ایرانی آن فیلمسازی که بیش از همه این مضامین را مورد استفاده قرار داد، داریوش مهرجویی بود. در دو فیلم «گاو» و «آقای هالو» دو شخصیت مش اسلام و آقای هالو، یادآور روشنفکران سنتی منظورنظر گرامشی هستند. آن‌ها از مرجعیت فکری ضمنی و عامیانه در جوامع کوچک خود برخوردار هستند، اما در برخورد با جوامع بزرگ‌تر شهری یا در نسبت با موقعیت‌های نوین، فاقد توش‌وتوان ذهنی و عملی لازم برای چاره‌جویی‌اند. در «پستچی»، دو الگوی دیگر از روشنفکری تصویر می‌شود. نخست، دامپزشکی که تقی را به موش آزمایشگاهی بدل کرده است. او با ستایش از حکیم ابوعلی سینا، نسخه‌های گیاهی بی‌ثمری می‌نویسد و در صحنه حضور بازرسان، با سخنوری و زبان‌بازی، همه را مسحور فضل و دانش خود می‌کند. از ائتلاف با ارباب علیه مهندس جوان می‌پرهیزد و معتقد است: «خوک، حیوان شریفی است» اما در عین حال، به‌مثابه روشنفکری سنت‌گرا و دامپزشکی طرفدار طبابت گیاهی، از مدعوین مهمانی اربابی است. ارباب، او را به‌طرزی مضحک «پیغمبر عصر» می‌داند؛ پیامبری که تنها بلد است آمپول بزند، از دریافتن علاج واقعی دام‌ها عاجز است و تداخل و تجاوز رفتاری او از حوزه دامپزشکی به حوزه پزشکی، نشانه‌ای از استبداد نظری و عملی است که او بر سایرین روا می‌دارد.

مهندس جوان که نقش او را احمدرضا احمدی بازی می‌کند، اما الگوی دوم روشنفکری را در فیلم مهرجویی عیان می‌سازد. او تحصیلکرده غرب و بی‌اعتنا به سنت و آدابِ زیستِ جمعی ایرانیان است. شخصیتی متجاوز و بی‌حیا که دست‌به‌کار ساخت خوک‌دانی در جامعه‌ای مذهبی می‌شود و با کمک لودر و کامیون، به «مهندسیِ انقلابی» در جامعه‌ای بسته، راکد و بی‌زبان مبادرت می‌ورزد. او در برابر انفعال دوسنت محافظه‌کاری سیاسی و سنت‌گرایی فرهنگی، فعالانه به تغییر براندازانه نظم موجود می‌پردازد و نمادی از مدرنیسم آمرانه و انقلابی حکومت پهلوی در جامعه ایرانی تصویر می‌شود. طبق نظر منتقد مجله «نگین»، ژاله مهدوی، او به‌همراه عمو در هیئت «بورژوازی کمپرادور» نمادی از تسلط «ماشینیسم» است. منتقدی دیگر، وحید قربانی‌مطلق، او را «عامل استعمار» می‌پندارد که با هیئت غربی‌نما و آگاهی اندک از مظاهر فرهنگ غربی، به‌نفع سود سرمایه‌داری «بیرونی‌ها» به جان تولید ملّی افتاده است.

شباهت روشنفکران مهرجویی با توصیفات فخرالدین شادمان

نوع شخصیت‌پردازی دو شخصیت دامپزشک و مهندس، ما را به یاد توصیفات سیدفخرالدین شادمان از «محافظه‌کاران متحجر» (شیخ‌وهب روفعی) و متجددان دروغین (هوشنگ هناوید) می‌اندازد. روفعی‌ها، نظیر دامپزشک، رویکردی جزمی به فرهنگ و مذهب دارند و فکلی‌ها نیز بدون شناخت فرهنگ غربی و جامعه ایرانی، تنها در پی ظواهر امر هستند. با اعتنا به خود فیلم حتی می‌توان ادعا کرد که مهرجویی با این نظر شادمان که «شیخ‌وهب روفعی با همه عوام‌فریبی، جهل و غفلتی که دارد اکنون قدرت و بالنتیجه ضررش از هوشنگ هناوید کمتر است، پس امروز بزرگترین دشمن ایران که بیگانه نباشد همان فکلی است»، موافقت اصولی دارد.

بدین‌ترتیب در آثار مهرجویی، بیش‌ازپیش وضعیتی پیش چشم مخاطبان می‌آید که یادآور دغدغه‌های روشنفکری چون جلال آل‌احمد است. برای مهرجویی «روستا» و مشکلات فرهنگی، اقتصادی و اجتماعیِ متعاقب هجوم امر مدرن بدان، مسئله‌ای بنیادین است. شخصیت‌های سمبولیک فیلم‌های او، یادآور ساده‌بینی‌ها و قضاوت‌های عجولانه جلال است و مهرجویی نیز به «غرب‌زدگی» و از جاکنده‌شدن هویت انسان ایرانی در چنبره شهرنشینی، استعمار و معضلات ناشی از مدرنیسم پوشالی معترض است. مهرجویی در «پستچی»، فرهنگ غربی، مباشران وطنی استعمار و روشنفکران منفعل را مورد هجمه قرار می‌دهد و آمیزه‌ای از «غرب‌زدگی» و «در خدمت‌وخیانت روشنفکران» را بازسازی می‌کند. همچنین عطف توجه به شکاف غرب/ شرق، روستا / شهر، حاکم / محکوم و پدیده ازخودبیگانگی، مهرجویی را به نزدیکی نظریات مارکسیستی و اگزیستانسیالیستی می‌کشاند و در مقام نتیجه‌گیری می‌توان مهرجویی را «جلالِ سینما» نامید؛ با شباهتی در خصوصیات ویژه عرفی و عطف‌توجه به مضامین طبقاتی، روانشناختی و سنتی نهفته و مؤثر در زیست جمعی مردم ایران.

اگر جلال فیلم می‌ساخت

جلال در «غرب‌زدگی» می‌نویسد: «غرب‌زدگی مشخصه دورانی است که ما هنوز به ماشین دست نیافته‌ایم و رمز سازمان آن و ساختمان آن را نمی‌دانیم. ماشین که به دِه پا و اکرد، تمام ضمائم اقتصاد شبانی و روستایی را مضمحل خواهد کرد. یعنی هرچه صنعت محلی و دستی است. و چه بهتر. تا این همه چشم، سینه و دست جوانان روستا پای دار قالی خراب نشود که خانه اشرافیّت (که خراب باد) مزین باشد. بزرگترین حسن پابازکردن ماشین به مزارع و دهات، به‌هم‌زدن رسم ارباب و رعیتی است و به‌هم‌زدن رسم کوچ‌نشینی و خانه‌بردوشی و ایلاتی و خان‌خانی.» پرسشی که اینجا شاید بتوان پرسید این است که اگر جلال خود، قصد کارگردانی فیلمی با مضامین «پستچی» را داشت؛ با چنین سابقه ذهنی، فیلمنامه‌اش چه تفاوت چشمگیری در کلیت کار داشت؟

مهرجویی در این دوران با اغراق نمادگرایانه‌ای به امور می‌نگرد؛ به‌نحوی که گاه به پرداختی تصنعی، کاریکاتوریزه و دور از واقعیت می‌رسد و آنچنان غرق غالب‌کردن ایده‌های خویش بر موقعیت می‌گردد که فراموش می‌کند در جامعه ایران، استعمار لزومی به دَرافتادن با همه سنن و آداب جاافتاده در جامعه ندارد و از قضا از مقولات تحریف‌آمیز، رخوت‌انگیز و منفعلانه مردم برای پیشرفت طرح خود کمک می‌گیرد. بدین‌سان، شاید بتوان با نقدی که حسن تهرانی-با نقل‌قولی از حسنین هیکل -از مهرجویی دارد، همراهی کرد: «روشنفکران جهان سوم همواره از توده مردم سخن می‌گویند، اما هیچ‌گاه با آن‌ها زندگی نمی‌کنند.» با این تفاسیر، مهرجویی خود دچار نقیصه‌ای است که از آن شکایت دارد.

تصویر منفی شهر و روستا

تصویر کلی مهرجویی در این دوران از شهر و روستا هر دو منفی است. نزد مهرجویی، روستا در سایه بلاهت، انفعال در برابر مدرنیزاسیون و ترس از «دیگری مخوف» فرو رفته است. در آن، نشانی از نظم اخلاقی یافت نمی‌شود. خرافات، نقش مذهب را تخدیر کرده است. مردمان از خودبیگانه روستا، در ترسی دائمی از دشمنان پلید، خود را به قضا و قدر و تدبیر شیاطین وانهاده‌اند. نظام تولیدی آن در حالت رکود مطلق قرار دارد. در «گاو»، کشاورزی و دامداری، وجود خارجی ندارد و تنها گاو دِه، مشمول تیر غیب بلوری‌های بیگانه می‌شود. در «پستچی»، اضمحلال دامداری سنتی و رواج ایده‌های مشاوران آمریکایی و طرح‌های شتاب‌زده کارشناسان ایرانی برای اجرای طرح‌های بزرگ‌مکانیزه و صنایع تجاری دامداری، به سخره گرفته می‌شود. در «آقای هالو» به نقد دلالی رایج در مناسبات شهری-به‌معنای موسع کلمه-پرداخته شده و راهکار، فرار از شهر انگاشته می‌شود. «دایره مینا»، اوج نگاه منفی مهرجویی به شهرنشینیِ آلوده و تبعات واپس‌گرایانه توسعه ناهماهنگ بوروکراتیک و فاسد است؛ تبعاتی نظیر حاشیه‌نشین‌های رنجوری که به‌راحتی و با یک وعده غذا، نوکر و اجیر هرکسی بشوند و بالقوه به هر وضعیتی، حالتی از هرج‌ومرج ببخشند و پدیداریِ طبقه‌ای لمپن که مباشر اربابان بورژوا می‌شود و در استثمار مردمان ضعیف، طبقات بالا را همراهی می‌کند.

سکانسی از فیلم سینمایی اجاره‌نشین‌ها

سکانسی از فیلم سینمایی مهمان مامان

نقد می‌کشاند. غذا در فیلم نمادی است از لذت مادی و امیال دنیوی و به نظر پری باید از آن دوری جست. پری با نخوردن غذا از لذت‌های عادی زندگی چشم‌پوشی می‌کند تا به خیال خودش به سلوک معنوی و زهد عارفانه برسد. به همین دلیل است که حس محبت مادرانه را که در قالب کاسه‌اش به او تعارف می‌شود، پس می‌زند و وقتی در رستوران با نامزدش درباره سیروسلوک عرفانی حرف می‌زند، جوجه‌کباب خوردن مرد برایش حس ناخوشایند و نفرت‌انگیزی دارد. مهرجویی رستوران معروف شهرزاد اصفهان را به‌عنوان لوکیشن این سکانس مهم انتخاب کرده تا تقابل آن مکان با تلقی خام دختر جوان از عرفان را به تصویر بکشد.

لیلا و سفره حسرت

مراسم شله‌زرد نذری که نقطه آغاز و پایان فیلم و موقعیت آشنایی لیلا و رضاست، با تفصیل و جزئیات نمایش داده شده که هم از نظر زیبایی‌شناسانه جذاب است، هم پای سنت و مذهب را به چالش اصلی فیلم باز می‌کند و هم خاستگاه طبقاتی شخصیت‌ها از این طریق معرفی می‌شود. سکانس پیک‌نیک خانوادگی هم‌نیم‌نگاهی به غذا دارد، اما استفاده هوشمندانه مهرجویی از این موتیف آشنای فیلم‌هایش در دو سکانس آماده کردن جوجه‌کباب در خانه و رفتن به رستوران چینی مهم‌تر است. جایی که تناقض‌های شخصیت مرد داستان و میل همزمان او به لذت زندگی مشترک با لیلا و تن دادن به ازدواج مجدد به کمک آن تصویر می‌شود. سکانس جوجه‌کباب و تدارک میز شام دونفره چشم‌نواز، تصویری است که حسرت لیلا و مخاطب را از پاشیده‌شدن این زندگی به‌دلیل بچه‌دار نشدن موکد می‌کند. صحنه رستوران چینی و شوخی‌ها و سرخوشی تصنعی رضا و شادی موقت لیلا هم در مسیر شخصیت‌پردازی مرد و ترسیم شرایط بی‌ثبات زن لازم و ضروری است. فیلم یک نمای مهم دیگر هم با محوریت غذا و خوراکی دارد که نقطه مقابل این صحنه‌هاست؛ آنجا که رضا بعد از ازدواج دوم و طغیان لیلا تنها شده و در خانه چیزی برای خوردن نیست، جز تکه‌ای صیفی‌جات و ظرف ماست مانده در یخچال که فاصله‌اش با میز شکیل جوجه‌کباب، فاصله شرایط زندگی قبل و بعد از لیلا را نشان می‌دهد.

مهمان مامان و سفره آبروداری

علاقه مهرجویی به سبک زندگی ایرانی و نگاه خاصش به سنت‌های در حال زوال، باعث شد تا تعدادی شخصیت جوروواجور را در یک خانه قدیمی دور هم جمع کند. خبر آمدن مهمان سرزده و فقر و نداری میزبان در تقابل با مقوله عمیقا ایرانی آبروداری، رودربایستی و مهمان‌نوازی قرار می‌گیرد و همه اهل خانه دست‌به‌دست هم می‌دهند تا ضیافتی باشکوه و در خور مهمان و میزبان تدارک ببینند. غذا در این فیلم هم باعث دردسر و نگرانی است و موضوع ایجاد همدلی و آشتی و بهانه ترسیم همراهی و یکی‌شدن در مواقع سختی. از سوی دیگر مهرجویی نقد و تفسیرش از آسیب‌شناسی این روحیه ایرانی را هم کنار نمی‌گذارد و خانواده‌ای را تصویر می‌کند که شاید خودش غذای کافی و مناسبی برای خوردن ندارد، اما به آب و آتش می‌زند تا سفره رنگینی برای مهمان پهن کند. طعنه به این آداب و رسوم پرزحمت در کنار توصیف دقیق لذت و جذابیت آشپزی و تدارک شام، ترکیب متناقض جذاب و هوشمندانه‌ای ایجاد کرده است. سرخوشی و شور و شوقی که با این سفره رنگین به‌طور موقت به این خانه فقرزده و سوت‌وکور می‌آید، نگاه انتقادی و تلخ مهرجویی به شرایط اجتماعی یک طبقه هم است. در «مهمان مامان» تمام آشفتگی‌ها و سردرگمی‌ها در مهمان‌داری مامان سر سفره به وحدت وجود می‌رسد و آرامش ایجاد می‌شود. گویی سفره به عاملی بدل می‌شود که کثرت و پراکندگی یا اختلاف و گسست را به یک وحدت و پیوست همدلانه و انسانی تبدیل کرده و انگار غذا خوردن به تغییر قضا و قدر کنش‌های انسانی منجر می‌شود.

درواقع اگر سفره را در سینمای مهرجویی به‌مثابه یک ابژه تصویری و دراماتیک در نظر بگیریم که پیرامون آن، کنشمندی‌های گوناگونی رخ می‌دهد؛ سفره در سینمای مهرجویی فقط ابزاری برای غذا خوردن و بازنمایی یک مهمانی یا دورهمی نیست، بلکه بخشی از هویت، فرهنگ، آداب و سنت‌های رفتاری و جمعی ایرانیان را در پس بازنمایی او از سفره و رخدادهای مرتبط با آن می‌توان تشخیص داد

بازی بی‌پایان حافظه و فراموشی

درباره نمایش «فردا» به نویسندگی و کارگردانی امین اسفندیار

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

این روزها بار دیگر شاهد یکی از بازتولیدهای تئاتری چند سال اخیر هستیم. امین اسفندیار در مقام نویسنده و کارگردان بعد از سال‌ها که از اجرای نمایش «فردا» در سالن کوچک تالار مولوی می‌گذرد، تصمیم گرفته با همان بازیگران، نمایش «فردا» را به صحنه آورد و این‌بار در سالن «کاخ هنر» میزبان مخاطبان باشد. مسئله بازتولید نمایش‌هایی چون «فردا» و «هار» که هر دو در یک سالن اجرا می‌شوند، می‌تواند گویای واقعیتی انکارناپذیر باشد در رابطه با کیفیت آثار تولیدی این روزهای تئاتر بدنه. اینکه اغلب این آثار چنگی به دل نمی‌زنند و به لحاظ فرم اجرایی و از منظر محتوایی، حرف تازه‌ای ندارند، حقیقتی است آشکار. بنابراین پرداختن به بازتولیدهای تئاتری که رویکردی تجربی دارند، امکانی است قابل توجه برای قیاس یک دوره چندساله و تأمل در باب فرازوفرود نهاد اجتماعی تئاتر، آن هم بعد از تعطیلی جشنواره دانشگاهی. فی‌الواقع پاسخ به چرایی این پرسش که به چه دلیل تئاتر این روزهای ما فاقد خلاقیت شده و بازتولید آثار موفق سال‌های گذشته ضرورت یافته، بی‌شک رویکردی است آسیب‌شناسانه، همچنین نقبی به اینجا و اکنون تئاتر ما و کندوکاو در چرایی و چگونگی تغییرات در مناسبات تولید. طرح پرسش در این رابطه بی‌شک روشنگر است و فهم ما را در این باب افزایش می‌دهد؛ از آسیب‌هایی که بعد از تعطیلی جشنواره دانشگاهی به کلیت تئاتر وارد شد.

حال به نمایش «فردا» بپردازیم که مسئله‌اش مکانیسم «خاطره» است و نسبتی که با تروماهای گذشته برقرار می‌کند. از همان ابتدا که دو بازیگر نمایش در اتاقکی شیشه‌ای، میان مه و موسیقی، چشم باز کرده و به یاد نمی‌آورند که چه کسی بوده و چرا اینجا گرفتار شده‌اند، می‌توان حدس زد که «هویت» یکی از ایده‌های اصلی است و کنکاش درباره‌اش، موتور محرکه روایت. در ادامه متوجه می‌شویم که «حافظه» این دو نفر، دستکاری شده و بودن‌شان در این فضای تنگ و عذاب‌آور، بی‌ارتباط نیست با تلاش برای فراموشی گذشته. هر دو نفر فاقد حافظه بوده و به‌تدریج متوجه می‌شوند که برای خروج از این وضعیت و آگاهی از هویت خویش، باید تن به یک «بازی» دهند که پیچیده و گمراه‌کننده است. بازی آغاز می‌شود و هر دو نفر با تکیه بر هوش و شانس دست به عمل می‌زنند و درنتیجه معمای هر مرحله را کشف می‌کنند و به مرحله بعدی می‌روند.

به لحاظ طراحی صحنه در انتهای اتاقک، قفسه‌های قفل‌شده فلزی تعبیه شده که باید باز شوند. کلیدها پیدا شده و امکان خروج مهیا می‌شود اما مواجهه با واقعیتی تلخ، هر دو نفر را به این نتیجه می‌رساند که در گذشته خطایی بزرگ مرتکب شده‌اند که عقوبتی بی‌پایان دارد و نمی‌توان به‌راحتی از آن رهایی یافت. بنابراین تکرار این بازی ادامه می‌یابد تا این حقیقت آشکار شود که در افق پیش‌رو، بخشایشی وجود ندارد تا شاید امکان رهایی و رستگاری ممکن شود.

امین اسفندیار در مقام کارگردان این نکته اخلاقی را مطرح می‌کند که نمی‌توان به فردا یا همان آینده عزیمت کرد مگر اینکه با تروماهای گذشته، به‌نوعی تعیین‌تکلیف کرده باشیم. در غیر این صورت، زمان حال به تسخیر خاطرات تلخ گذشته درآمده و مقدمه نابودی آدمی می‌شود. حتی اگر برای فرار از این وضعیت محنت‌زا به تمهیدات علمی متوسل شده و مغز را چنان دستکاری کرد که قسمت عمده‌ای از ساختارش تغییر کند و چیزی به یاد نیاورد. هرچقدر حافظه از کار بیفتد اما این «خاطره» است که گاه‌وبی‌گاه به شکل ناگهانی پدیدار شده و علیه فراموشی طغیان می‌کند. بنابراین در پایان هر بازی هر دو نفر به این نتیجه می‌رسند که سیزیف‌وار تا دم مرگ باید عقوبت گناهان خویش را بر دوش کشیده و در این فضای دوزخی، بار دیگر از هوش رفته و وقتی چشم باز می‌کنند بازی خاطره و فراموشی را از نو به اجرا گذارند.

درنهایت می‌توان از نقش‌آفرینی خوب سعید زارعی و ایمان صیادبرهانی نوشت که بعد از هشت‌سال بار دیگر کنار هم قرار گرفته و تراژدی دو برادر خطاکار را در حد توش و توان خویش به نمایش گذاشته‌اند. بازیگرانی که حضورشان در یک اجرا، تضمینی است بر رعایت حداقلی از استانداردهای لازم و این نکته کمی نیست این روزها.