

# خودپیرانگری عارفانه

لیلا / داریوش مهرجویی / ۱۳۷۵

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : آذر ماه ۱۳۷۶

پیشترها که فقط خواننده کتب و مجلات سینمایی بودم، همواره از مواجهه با این جمله منتقدان پیرامون برخی فیلم‌ها شگفت‌زده می‌شدم: «در نظر دادن درباره هیچ فیلمی به اندازه فلان فیلم مستأصل نشده بودم» یا «هیچ‌گاه اعلام موضع و اظهارنظر درباره فیلمی به اندازه فلان فیلم برایم دشوار نبوده است.» اما حالا پس از سال‌ها، به نظرم می‌رسد که نگارش مطلبی پیرامون لیلا را جز این با هیچ جمله دیگری نمی‌توانم شروع کنم: نظر دادن صریح درباره این فیلم و ارزشگذاری آن (مثلاً در قالب ستاره دادن) برایم مقدور نیست. این را اصلاً به معنای ستایش محض نگیرید. مقصودم مطلقاً این نیست که در تبیین نظراتم پیرامون فیلم لیلا عنان اختیار از کف می‌دهم و احساساتی می‌شوم و غیره. هدفم تأکید بر «حس» ناشناسی است که از فیلم برمی‌آید و به گمانم برای خود مهرجویی هم ناشناخته است و ناشناخته باقی می‌ماند. بر این باورم که زمینه‌های جد این حس، بارها بیش از آنکه در وجوه ساختاری، بصری، محتوایی یا مثلاً اجتماعی فیلم ریشه داشته باشد، به نفس «موضوع» و حساسیت کلی آن برای موجودی چون بشر و پدیده‌ای چون ازدواج متکی است. از عامی‌ترین مخاطب گرفته تا فرهیخته‌ترین روشنفکر، همه در برابر «مسئله» مطرح در فیلم موضع دارند، هیچ کس خنتی و بی‌تفاوت نیست و هیچ کس نمی‌تواند بدون درگیری و چالش ذهنی، فیلم را تا به انتها تماشا کند و در قبال آنچه می‌بیند، یکسر بی‌اعتنا و بی‌موضع باشد. این البته مزیت چندان قابل ملاحظه‌ای نیست، اما نکته ظریفی را دربردارد که برای من همان دشواری حاد را در اعلام موضع پدید می‌آورد. همان‌گونه که پیوندها و گسست‌های میان اشخاص داستان، طوری درهم تنیده شده که فرصت و شرایط «قضاوت» و بازشناسی فرد مقصر را به بیننده نمی‌دهد، امکان داوری درباره خود اثر هم در نتیجه آن تعلیق محتوایی از او سلب می‌گردد.

لیلا حتی مخاطب عادی خود را نیز به سکوتی عجیب وامی دارد. رگه‌هایی از یک نوع تلخی و سیاهی خاص در فیلم رخنه کرده که هیچ دلالت و توجیه سینمایی روشنی برایش نمی‌توان یافت. پایان اثر به طور مشخص تلخ نیست؛ حتی آنقدرها «معلق» هم نیست. هرچند نگاه لیلا به رضا و باران در نمای انتهایی فیلم، نگاه مرددی است؛ اما به هر حال لبخند محوی که بر چهره او می‌نشیند و جمله‌ای که در نریشن / مونولوگ می‌گوید، امیدی نسبی را در دل تماشاگر برمی‌انگیزد که شاید در آینده، پیوند گسسته زوج جوان باز برقرار شود: «اگه یه وقت این جریانو برای باران تعریف کنم، شاید خنده‌اش بگیره که اگه اصرار مادر جون نبود، اون هیچ وقت پا به این دنیا نمی‌داشت.» بدین معنا، فیلم حتی پایان خوشی دارد، ولی آن تلخی و بطالت و بیهودگی، آن یأس، آن بن‌بست درونی غربی که بزرگترین و شکوهمندترین احساس انسانی - عشق - را نیز نابسنده می‌نمایاند، حتی در لحظات پرشمار سرخوشی و سرمستی رضا و لیلا هم در بطن و روح اثر جلوه‌گر می‌شود. می‌توان با تکیه بر رسم متداولی که خود ما منتقدان در نقدها بنایش را گذاشته‌ایم، توجیه‌هایی تراشید: تکرار ترانه حزن‌انگیز علیرضا افتخاری و فریدون شهبازیان، نورپردازی تیره و تاریک فضاها، کم‌نور و فصول شبانه، لباس‌های همیشه سیاه لیلا و رضا، لرزش صدای لیلا حاتمی در بازخوانی اغلب عبارات نریشن / مونولوگ و... دلایلی از این دست، که آشکارا ناکامل و بی‌ربط و الکنند. چون مثلاً در فیلم‌های دیگر نیز به کار می‌روند و چنین حس‌هایی ایجاد نمی‌کنند. پس این تلاش عبث، ره به جایی نخواهد برد. دلالت‌های حسی برآمده از فیلم لیلا، قابل تحلیل نیستند. همین، و نه بیش از این.

□ ۲

در میان پنج فیلم اخیر مهرجویی (از هامون به بعد) که نشانه‌های سبکی کم و بیش همانندی دارند و در واقع باب دوره تازه‌ای را در کارنامه او می‌گشایند، لیلا کمترین میزان شخصیت‌پردازی و بیشترین میزان تیپ‌سازی اجتماعی را دارد. به غیر از لیلا و رضا، همه آدم‌های دیگر - مادر رضا، خواهرانش، پدرش، خاله

شمسی، نازگل، حسین، دایه لایلا و... - در قالبی کلی و در یک نمای عمومی دور و ناواضح به تصور درمی آیند. از حسین جز نواختن چند قطعه موسیقی سنتی چیزی نمی بینیم؛ خاله شمسی با تیپ زن های فضول سریال های خانوادگی دم دست تلویزیون که همه فکر و ذکرشان «گذاشتن دست دو جوان در دست های یکدیگر» است، هیچ فرق و فاصله ای ندارد؛ مادر جون به کلی فاقد فردیت است و به ویژه با آن پرداخت کاریکاتوری پس از دختر شدن بچه رضا، نقش تیپیکال او کاملاً آشکار می شود؛ دایه لایلا که در ابتدا مهمتر از سایر اشخاص فرعی به نظر می رسد، در پایان همچون بقیه ناظر است و جز مزه پرانی و متلک گویی های - البته - زیرکانه، کار دیگری در روند روایت از او سر نمی زند. باز تأکید می کنم که قصد ارزشگذاری ندارم. این ها رانه خوب می دانم و نه بد می انگارم. اما هر چه باشد، مجموعه این ویژگی ها، موجبات تأمل و توجه شدیداً متمرکز تماشاگر به دو آدم اصلی را فراهم می آورد: رفته رفته همه عناصر، شخصیت ها و کنش های دیگر، یا برای بیننده بی اهمیت می شوند و یا فقط به عنوان بخشی از تجربه های رضا و لایلا در طول زندگی شان اهمیت می یابند. بر این اساس، لایلا دنیای بسیار بسته ای می سازد. «تکرار» های محسوس فیلم - صرف غذا در بیرون، غذاهای مفصل توی خانه، صدای زنگ تلفن، پیاده شدن و منتظر ماندن تا پایان خواستگاری، بحث های متعدد به هنگام شام خوردن و... - به تمامی نتیجه محدودیت همین دنیای بسته است. فیلم همه رفت و برگشت ها، همه تلقیات زمانه، همه برداشت های ذهنی و چالش های احساسی و احساساتی را به دو آدم مرکزی محدود می کند تا «بن بست»، ملال و رخوت حاصل از این زندگی را افزون تر جلوه دهد.

□ ۳

همواره نزد خود اندیشیده ام که اگر برای توصیف آثار آنتونیونی به دنبال تک واژه ای باشیم، هیچ کلمه ای نمی تواند مناسب تر از «پرسه»، بار نهفته در فیلم های او را بازنمایی کنند. در اغلب فیلم های آنتونیونی، رخدادهایی چون عاشق شدن، مرگ یک دوست، یادآوری یک خاطره، تجلی یک ذهنیت، سرخوردگی و

از خودبیگانگی تدریجی یا ناگهانی (و بدون دلیل عینی)، همه و همه بهانه‌ای می‌شوند برای آنکه مونیکا ویتی ماجرا و کسوف و صحرای سرخ، ژان موروی شب، دیوید همینگز آگراندیسمان یا جک نیکلسون حرف: خبرنگار، دقایقی طولانی را به «پرسه‌زنی» ظاهراً بی‌هدف و سرگشته‌وار خویش پردازند. آنچه که در مسیر این پرسه‌های رمزآمیز در پیشگاه و پیرامون آنان روی می‌دهد، چنان دقیق و ظریف و زیبا چیده و برگزیده شده که به درستی و به راستی بازتاب پرسه‌درونی آنها در وادی گشمگشتگی‌ها و بیهودگی‌های ناشی از یأس فلسفی - روانشناختی‌شان است. بنابراین، کنش دراماتیک منتج از این پرسه‌ها، کنشی یکسر درونگرایانه است که ذهن و روح شخصیت‌ها را بدون واسطه بیرونی، به ذهن و روح مخاطب پیوند می‌زند. حالا چرا به سراغ این مسایل رفته‌ام؟ از نخستین صحنه‌ای که رضا، لیلا را از ماشین پیاده می‌کند و به خواستگاری می‌رود، جرقه درخشان امیدی در دلم روشن شد که هر بار به انتظار اشتعالش بودم و تا انتهای اثر، هرگز به آتش شعله‌وری بدل نگشت. هر بار تصور می‌کردم که سرانجام سی و چند سال پس از خشت و آینه، در فیلمی که مضمونی همتای شاهکار گلستان دارد (زایش، باروری، هستی بخشیدن به طفلی کوچک)، سینمای ایران برای دومین بار اثری را به خود دیده که در آن، نشانی از «پرسه» به مفهوم کلیدی و معنوی و ژرفش در سینمای مدرن به چشم می‌خورد. اما چنین نبود. تصور تکرار هرچند کوتاه پرسه‌های خشت و آینه، پنداری واهی بیش نبود. خشت و آینه همچنان یگانه تجربه این چینی سینمای ما باقی ماند و لیلا که می‌توانست همه چیز را بهانه‌ای کند برای پرسه‌های سرگشته‌وار و همزمان لیلا در درون خود و جهان پیرامون، اصلاً چنین سمت و سویی نداشت. انگار این فرصت فوق‌العاده‌ای که در نتیجه قابلیت‌های روایتی قصه برای فیلم و فیلمساز پدید آمده، نه تنها دغدغه سازنده نبوده، بلکه اساساً به ذهن او هم خطور نکرده است. همه دقایق انتظار لیلا برای بازگشت رضا از خواستگاری‌های متعدد، محدود می‌شود به خرید یک تسبیح شاه‌مقصود، یکی دو نگاه گنگ و مبهم به بازی فوتبال چند نوجوان و فواره‌های باز میدان و ارتفاع بسیار یک برج و ماه پشت ابر، و نیز جملات

بیش از حد آشکار نریشن / مونولوگ او: «همه دنبال کار و زندگی خودشوند. ولی کی می‌تونه حدس بزنه کار من اینجا چیه؟ کی باور می‌کنه من اینجا ایستادم تا شوهرم از خواستگاریش برگرده؟» یا «داره می‌آد. چقدر دلم براش تنگ شده بود»؛ یا «مگه اعصاب آدم از فولاده؟ نکنه از غصه بترکم؟ خدایا!». در مقایسه با این عبارات، آیا خاموشی و خیرگی لیلا در تجربه‌های بصری اطراف، حین پرسه مفروضی که گفتم، نمی‌توانست اثربخشی درونی‌تری را به بار آورد؟

## □ ۴

از اینجا به مشکل دیگری برمی‌خورم. در قیاس با عمده فیلم‌های تاریخ سینما که نریشن شخصیت‌های اصلی، نقش و جایگاه مهمی در آنها دارد (مثلاً سانست بولوار، فریاد و نجواها، سال گذشته در مارین باد، نامه زنی ناشناس، بانویی از شانگهای...) نریشن لیلا در فیلم لیلا، کارکردی کاملاً واژگونه دارد: همه‌جا نریشنی که از زبان شخصیت اصلی فیلم (و به شکل اول شخص) بازگو می‌شود، قالبی همچون «مونولوگ» درونی او می‌یابد و به جهت بازتاب کم و بیش ادبی تمایلات حسی، ذهنیات و مکنونات قلبی او، فیلم را ذهنی‌تر، سوپزکتیوتر و درونگرتر می‌کند و همه تفاوت اینگونه فیلم‌ها با انواع دیگری که نریشن سوم شخص دارند راوی‌شان کسی به جز شخصیت اصلی است (مثلاً ژول و ژیم، زلیگ، زیستن، عشق در بعدازظهر...) از همین نقطه سرچشمه می‌گیرد. ولی در لیلا عبارات، توصیف‌ها و لحن نریشن / مونولوگ لیلا به گونه‌ای است که نقشی فزاینده در برونگرایی کلیت اثر دارد. همه‌جا حس‌های عاطفی و زنانه‌ای که با پنهان ماندن و با زبان اشارات و نشانه‌ها مفهوم درست و شایسته خود را می‌یابند، با جملات گفتار متن لیلا عیان و «رو» می‌شوند نو همه چیز را به عینیت درمی‌آورند.

مهرجویی اساساً فیلمساز برونگرایی است. یک بار در مطلبی که قصه چهارم «عزاداران بیل» اثر غلامحسین ساعدی را با فیلمنامه «گاو» نوشته خود او (و نیز با فیلم گاو مهرجویی) قیاس می‌کرد، به تفصیل

اشاره کردم که چگونه مهرجویی در شناخت موقعیت‌های ادبی ویژه‌ای که همه ارج و اعتبار و موجودیت زیبایی‌شناختی‌شان به «تجسم» ذهنی مخاطب وابسته است، راه را به خطا می‌رود و آنها را «عینی» می‌کند و تجسم و تصور چندبُعدی مخاطب را به آن بُعد واحدی که خود ارائه داده و به نمایش گذاشته، محدود می‌کند. حالا اضافه می‌کنم که تناقض مونولوگ درونی لیلا با برونگرایی مفرطی که به فیلم می‌بخشد، از همین کیفیت ناشی می‌شود. به عنوان نمونه‌ای که تعمیم‌پذیری حالت موردنظر را در کل نگرش مهرجویی ثابت کند، از صحنه‌ای یاد می‌کنم که قرار است استیصال و اضمحلال رضا در غیاب لیلا را به مخاطب انتقال دهد. نریشن از درماندگی رضا می‌گوید و همزمان، تصویر نشان‌مان می‌دهد که رضا تکه‌های فاسدشده خوراکی‌های مختلف را از یخچال بیرون می‌آورد و نگاهی می‌کند و دوباره آنها را سر جایشان می‌گذارد و دست آخر، تکه‌ای نان خشک را با ساقه کرفس به دندان می‌گیرد: «نشانه‌ها» در هر دو وجه شنیداری و بصری، به غایت آشکار و واضحند، همه چیز را همچون پخش اخبار از رسانه‌ها، در یک لحظه به طور کامل به بیننده القا می‌کنند و هیچ جایی برای کوشش و فعالیت ذهنی خود او باقی نمی‌گذارند تا از طریق بازتاب‌های درونی‌تر، به کنه موضوع دست بیابد. بدینسان است که می‌گویم مهرجویی حتی با شگردهای درون‌نمایانه‌ای چون مونولوگ هم نمی‌تواند از برونگرایی ناگزیر نهفته در نگرش خویش رها شود. هامون که حتماً یادتان هست؟

□ ۵

انفعال، انفعالف انفعال... از نظر احساسی، هیچ عنصری در سینمای ده پانزده سال اخیر ایران به اندازه انفعال رضا در این فیلم، نفرت و انزجارم را برنیانگیخته بود. چگونه یک فیلمساز می‌تواند بدون اتصاف یک شخصیت به صفاتی چون خشونت و قساوت و ستمگری و امثال آنها، صرفاً با نسبت دادن «انفعال»، چنین کاراکتر نفرت‌انگیز دقیقی از او ترسیم کند؟ و چگونه یک بازیگر می‌تواند با نهایت آرامش و طمأنینه و متانت، با ظاهری کاملاً حق به جانب و محبوب و سمپاتیک، چنین جلوه آنتی‌پاتیک مشمئزکننده‌ای به نقش خود

ببخشد؟ ذکاوت علی مصفاً در ایجاد نفرت تا متتها درجه ممکن، به قدری است که با وجود عدم بروز خشم و بی رحمی و رذالت رضا به صورت ظاهری، و با آنکه تنها نقطه ضعف شخصیتی او نکته ای است که تماشاگر عادی اصلاً درک چندانی نسبت به آن ندارد (انفعال)، چیزی نمانده که زنان بیننده فیلم هرچه فحش و لعن و نفرین و ناسزا دارند، نثار او کنند و برای خواهرانش که می گویند «همه مردها همینند» و «کدوم مردیه که از زن گرفتن بدش بیاد؟»، دست بزنند و هورا بکشند. این حساسیت را رضا - و در واقع، مصفا - در آنان ایجاد کرده است. او که در آغاز به لیلا تشر می زد که «چرا تو و مادر دارید برای من تصمیم می گیرید؟ مگه من خودم آدم نیستم؟»، به تدریج به خواستگاری اول تن می دهد و می گوید: «بین منو به چه کاری وامی داری!»، و بعد کم کم اینکه «از همون اول گفتم که زنم باید خوشش بیاد و بپسند»، و بعد «دختره بد نبود، خجالتی و آروم، از اونها که همه اش توی خودشونن» و در نهایت «فقط خدا کنه ازش خوشت نیاد» و...! اینها یعنی همان که لیلا به مادرش می گوید: «من رضا رو مجبور کردم!»؛ و یعنی همان که رضا به پدرش می گوید: «بدبختی اینه که لیلا خودش راضیه». انگار رضایتو اصرار سایرین کافی است تا او عملی را انجام دهد که خود نمی خواسته است!

حد نهایی این انفعال رضا آنجا نمایان می شود که برای رهایی از دخالت های مادر و فضولی های خاله شمسی و زخم زبان های غریبه و آشنا، جز «زدن به کوه و دشت» و «زندگی در جایی که دست هیچ آشنایی به آن نرسد»، راه دیگری به نظرش نمی آید. او چنان منفعل است که جز در موقعیت «آدم و حوا»، به هیچ شکل دیگر نمی تواند دایره مرادوات خصوصی خود و همسرش را بسته و محدود به محیط خود نگه دارد. حضور و ظهور هر عضو دیگر جامعه - هر چقدر هم نزدیک و با حسن نیت - البته خلوت هایی چنین عاشقانه را به مخاطره می افکند. ولی میزان انفعال رضاست که موجب می شود ارتعاشات جزئی ناشی از این مخاطره، به زلزله لرزاننده هولناکی بدل گردد و همه چیز را ویران سازد.

□ ۶

کاری که لیلا فیلم می‌کند، نه گذشت و فداکاری است، نه حماقت و تن دادن به خواست دیگران، نه آزمایش و امتحانی برای بهتر شناختن رضا، نه آن‌گونه که رضا می‌گوید «برای به دست آوردن دل مادر جون»، و نه آن‌گونه که خود لیلا می‌گوید «برای فهمیدن اینکه آدم تا چه حد می‌تواند طرف مقابلش را دوست داشته باشد». فرآیند تجربه غریب، استثنایی، هراس‌انگیز و جنون‌آمیزی که لیلا خود خواسته در آن پا می‌نهد و آن را پشت سر می‌گذارد و حتی از آخر خط هم جلوتر می‌رود، نوعی خودویرانگری صوفیانه، ریاضت‌کشی عرفانی، شهود و مکاشفه، مجازات و تنبیه خویشتن و... گداختن و سوزاندن روح در کوزه نامالایمات مهیبی است که شعله‌اش را خود لیلا روشن کرده و درجه احتراقش را بالا برده است. وقتی لیلا به نازگل می‌گوید که «خیلی دردناکه... یه زخمی، یه دردی اون ته قلبم باز شده که داره می‌سوزونتم»، به وضوح می‌بینیم که او از ورود به این حیطة در عذابی دوزخی است، اما باز ادامه می‌دهد تا ضریب تحمل خود را بسنجد و افزون کند. وقتی رضا از واپسین خواستگاری برمی‌گردد، مکالمات میان او و لیلا به روشنی از نارضایتی شدید زن در قبال اتفاق قریب‌الوقوع پیش رویش حکایت می‌کند:

لیلا: «خب چطور بود؟ مَث اینکه این یکی بد نبوده؟»

رضا: «چطور مگه؟»

«خیلی جدی شدی»

«چی بگم؟ خجالت می‌کشم»

«آخِی، بچه‌ام چقدر خجالتی شده... از اینکه پسندیدی خجالت می‌کشی؟»

«نمی‌دونم».

پس لیلا می داند که چه آتشی برافروخته، و می داند که در هر لحظه و با گذر از هر مرحله، دارد شعله این آتش را بالا می کشد. ولی باز پیش می رود. وقتی همه میهمانان ازدواج دوم رضا به خانه او می آیند، بعد از آن لحظه مهم و درخشان فیلم که مردی ندانسته در اتاق را باز می کند و به لیلا می گوید «ببخشید» و در را می بندد، رضا به سراغ لیلا می رود و با غلتیدن اشک بر گونه او مواجه می شود: «برو رضا، برو». او درست مثل یک هندو، یک بودایی، یک سرخپوست یا یک صوفی، از درد ریاضت به خود می پیچد و گریه سر می دهد، اما دم بر نمی آورد و دوام می آورد تا به تزکیه ای دیوانه وار نائل آید. نگاه بی رمق و بی حس و حال و محو و مات او به باران و رضا در نمای پایانی، نگاه یک تارک دنیا به آدم های دنیوی دنیازده حقیری است که بهای چندانی برای او ندارند.

بدین اعتبار، لیلا عارفانه ترین فیلم مهرجویی است. پیشنهاد می کنم یک بار دیگر فیلم را از این منظر

بنگریم.

□ ۷

... و چه توارد غریبی هست میان حسی که لیلا به مخاطب می دهد، با حس جاری در این سطرهای

شعر فروغ:

«من پشیمان نیستم

من به این تسلیم می اندیشم، این تسلیم دردآلود

با من ای محبوب من، از یک من دیگر

که تو او را در خیابان های سرد شب

با همین چشمان عاشق بازخواهی یافت

گفتگو کن

و به یاد آور مرا در بوسه اندوهگین او

بر خطوط مهربان زیر چشمانت»