ریشه‌ها

جهانبخش نوراپی

یکبار دیگر سفری در بیغوله‌های راز؛ در اقلیم طوفانی روح؟ دست و پا زدن تشنج‌آمیز حال در چنگال گذشته و سقوط به قعر ذهن برای بازیابی خویش در خاطره‌های تاریک؟ آخرین فیلم بیضایی با همین مایه‌ها و وسوسه‌های همیشگی نطفه می‌بندد، اما به قلمرو وسعتری از اندیشه و شیوایی بیان دست می‌ساید. برای من که سالها پس از رگبار، با بدگمانی به کارهای بیضایی نزدیک شده و همین فیلم شاید وقتی دیگر را تا نیمه با شک و پیشداوری نگاه کردم، کشف اصالت هنر او غافلگیرکننده بود. (می‌دانم کاربرد واژه‌ٔ "اصالت" در نظر کسانی که هر فیلم بیضایی را زمینی مناسب برای حفاری و بیرون کشیدن اموال مسروقهٔ دیگران می‌دانند، نوعی تعارف است.) شاید وقتی دیگر، البته، پژواکهایی از *مارنی* (و سرگیجه)ی هیچکاک دارد ــ از حیث مایه؛ چیرگی گذشته بر حال، جستجوی هویت، بی‌منطقی داستان، برخی فکرها و تمهیدها، و حتی موسیقی "برنارد هرمن"یاش. با اینهمه، آن را اصیل می‌دانم، زیرا معتقدم این برداشتها و شباهتهای مضمونی آنگونه که فیلم ثابت می‌کند، اساسا به‌عنوان ماده‌ٔ خام با جوهر هنرمایی در بوتهٔ خلاقیت بیضایی ریخته شده و رنگ و مفهوم و مصرف تازه‌ای یافته‌اند*، طوری که فیلم بیضایی به‌لحاظ پیچیدگی هنری و ژرفای فکر از *مارنی* بیشی گرفته است.

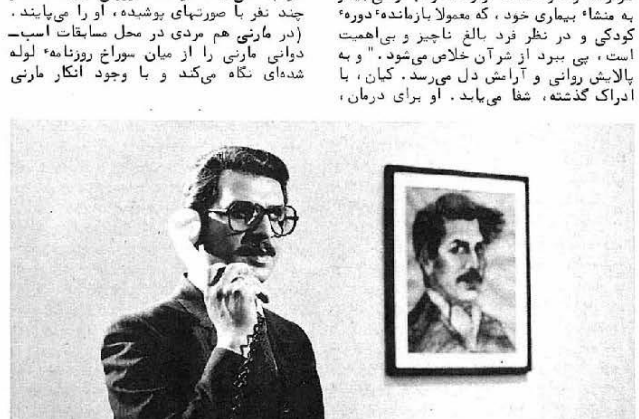
نخست تاثیری را که فیلم بر من گذاشت و اساسا جنبهٔ احساسی و عاطفی دارد، بیان می‌کنم تا بعد به جزئیات بپردازم: بیضایی با زبانی فاخر و نکته‌پرداز، رمز جستجوی انسان در پی فیلم‌ها گمشده‌اش را از پرده بیرون می‌آورد. حجابی را که در شلوغی ملال‌خیز زندگی روزمره بر روح بیقرار کشیده شده از هم می‌درد و اشتیاق رجعت به اصل و ریشه، جان را در دقایق شوریدگی‌های این زن سهیم می‌کند. آدمهایی که دستکم در خلوت خود لحظه‌ای در احوال دل خویش تامل کرده (حتی اگر مانند "گودیدو"ی هشت و نیم فلینی، خلوت آنها راه‌بندان یک ترافیک خفقان‌آور باشد) و از هویت‌باختگی، وانهادگی، و بی‌ریشگی ناله‌داند فیلم بیضایی را آینهٔ تمام‌نما و تمثیل گویای نقد حال خود می‌یابند، رهرو بازیابی خویش، زمانی به اصل و منشاء و به "واقعیت باطن" می‌رسد که میل رودررویی با خود را پیدا کند و با تفکر و مراقبه در ذات خویش غرق شود ــ طریقه‌ای که کیان به آن عمل می‌کند و تسکین می‌یابد. وقتی که دستهای دو خواهر بر روی صندوقچه‌ای قدیمی و عتیقه، به‌هم وصل می‌شود سفر پرمخاطره به انجام می‌رسد و لحظهٔ یگانگی آرامش‌بخش فرامی‌رسد. اینها که گفتم، البته، برای تماشاگری‌ست که امکان ذهنی، بینش سینمایی و میل جذب شدن در فیلم را به‌حد کافی داشته باشد. وگرنه، شاید وقتی دیگر فیلمی نیست که تماشاگران معمولی بتوانند ظرایف و رموز آن را دریابند. علت اصلی، در این میان، سبک بیضایی‌ست که ارتباط‌گیری را مشکل می‌سازد و افزون بر آن، پیشداوریها و تصورات سنتی تماشاگر از واقعگرایی و اصول قصه‌گویی، امکان درک فیلم را سخت‌تر می‌کند. اگر بخواهیم با منطق معمولی به قصهٔ فیلم نظر بیندازیم، آن را حکایتی غیرواقعی و جعلی خواهیم یافت. همان‌طور که اگر با چنین دیدی، مثلا، حکایات تمثیلی نوشته‌های اهل تصوف، *افسانهٔ نارنیاهای* کینوشیتا، مریم گدار، یا سرگیجه‌ی هیچکاک را ارزیابی کنیم، آنها را با صفات واقع‌گریز، متناقض، نامعقول، و فهم‌ناپذیر باطل خواهیم کرد. حال آنکه راه کج را ما رفته‌ایم، نه آنان. اجزاء و ترکیب این حکایات و فیلمها، برای رسیدن به تاثیر و پیامی خاص طراحی شده و از منطق فیزیکی واقعیت تنها تا آنجا تبعیت می‌کنند که بدکار بیان مقصود بیاید و احساس و عکس‌العمل مورد نظر را برانگیزاند. در غیر این صورت، عارف و هنرمند این حق را به‌خود می‌دهند در واقعیت، و تصور قالبی و نکبعدی ما از واقعیت دست ببرند و آن را تحریف کنند. بیضایی در *شاید وقتی دیگر* آنچه را می‌خواهد و برایش مصرف دارد نشان می‌دهد و هرآنچه را زائد و مزاحم می‌بیند حذف می‌کند. زمان را به‌دلخواه درهم می‌ریزد، حضور یا غیبت عوامل و عناصر طبیعی را تابع میل و اراده‌ٔ خود می‌کند و این از آنروست که می‌خواهد به مفاهیم و مایه‌ها و حالتهای مورد علاقهٔ خود برسد. برای انتقال کیان به دنیای خیال تصویر نیز با تماشاگری که به دنیای فیلم راه پیدا می‌کند، از این دست است و گذشته از انتقال آشفتگی روحی و بیقراریهای کیان به او، معانی عرفانی و تمثیلی وسیعتری را عرضه می‌دارد؛ اگر تضادهای روحی، غم غربت و سوز فراق را چشیده و به‌سبب دوری از اصل روزن را به شکایت گشوده باشیم، تجربهٔ پراسرار کیان در *شاید وقتی دیگر* تبدیل به یک تجربه و وضعیت همگانی می‌شود. بدینگونه است که فیلم با سخن گفتن از یک درد مشترک و یک شور رنج‌آگین، ما را در دقایق شوریدگی‌های این زن سهیم می‌کند، بیتمی و غربت و همچوان همه‌ ماست، که به‌نحوی از اصل و مبدأ مطلوب خود دور مانده‌ایم. و تماشاگر اگر با دیدی باز و ذهنی شفاف لحظه به‌لحظهٔ فیلم را دنبال کند، این احساس به او دست خواهد داد که در سفر کیان به دنیای درون، همراه و همراز اوست. این سفر درونی از مایه‌های اصلی *مارنی* هم هست و سرگیجه نیز از جهتی دیگر، ادامهٔ این سفر است ــ به‌خاطر افتادن قهرمان جستجوگر در تارهای عنکبوتی بازی مجاز و حقیقت و تلاش دردناک او برای شناخت هویت لغزان و گریزپای عشق. البته، اگر در این نقد به *مارنی* (و بعضا به سرگیجه) اشاره می‌کنم نه از باب یافتن شباهتها، که برای درک روشنتر معنا و مفهوم فیلم بیضایی و آفاق فکری اوست. خصلت اصلی فیلم *مارنی* این است که به‌رغم نامعقولی‌های ظاهری داستان و بی‌اعتنایی‌اش به طبیعی‌گرایی (ناتورالیسم)، موفق می‌شود تماشاگر را در زیر و بم تجربهٔ قهرمان زن فیلم سهیم کند و او را به درک اضطراب‌های مارنی، که کم و بیش مظهر تشویشهای خود ماست، برساند. ارتباط *شاید وقتی دیگر* همان‌طور که اشاره شد، ساخت *شاید وقتی دیگر* شبیه یک رویای هدف‌دار است و اجزایش نشانه‌هایی از هم داشته و یکدیگر را، آینه‌وار، بازمی‌تابانند و تکمیل می‌کنند. فیلم مستندی که مدیر و دوستانش دربارهٔ آلودگی هوا و خطرات دود اتومبیلها می‌سازند، مقدمه و زمینه‌سازی کنایه‌آمیزی‌ست برای وارد شدن به دنیای عمیقتر کیان که دود و غبار خاطره آن را پوشانده، (بعدا، در صحنه‌ای، مدیر قسمتی از گفتار متن این فیلم را که به سرگردانی آدمها مربوط می‌شود در مناسبت با سرگشتگی خود تکرار می‌کند) اگر به کودکی که مادرش، با درماندگی، کالسکه‌ی او را از میان انبوه اتومبیلها عبور می‌دهد و پرده‌ای از دود مسمومکننده‌ٔ اگزوزها چهره‌ٔ بچه را می‌پوشاند، توجه کنیم می‌بینیم در این فیلم مستند عناصری مانند دود، مادر، کودک، کالسکه، چرخ... رمزهایی از وضعیت روحی کیان و سمبول‌های مشابهی هستند که در رویاها و خاطرات عذاب‌آورش جلوه می‌کنند. در لابلای فیلم، که مرحله‌ٔ تدوین و ضبط گفتار تفسیری را می‌گذراند، عکسهای سیاه و سفیدی از گذشته‌های شهر (تهران، یا هر شهر دیگری ــ فرق نمی‌کند) می‌آید که در ارتباط با عکس‌های سیاه و سفید دیگر (عکسهای نامادری و ناپدری، عکسهای آلبومها، و سکانس سیاه و سفید یادآوری مادر) به کیان پیوند می‌خورد و وابستگی تشویش‌آمیز او را به گذشته فاش می‌کند. این فیلم مستند نانام می‌ماند و گروه فیلمسازی به‌ثبت تجدید خاطره و یادآوری کیان که در واقع شامل نوعی زدودن دود و مه از روح و بازیابی کودکی گمشده است، می‌پردازد. معرفی کیان با عکسهای قدیمی شهر صورت می‌گیرد. وقتی برای نخستین بار از باجهٔ تلفن همگانی با شوهرش مدیر که در استودیو مشغول آماده کردن گفتار تفسیری فیلم مستند است، تماس می‌گیرد و ظاهرا درمورد بیماری پدر و مادرش صحبت می‌کند، عکسهای قدیمی در میان نماهای آن دو می‌آید و عملا جانشین کیان می‌شود. مدیر پس از دیدن تصویر زنش با مرد غریبه، با حواس‌پرتی کاغذهای حاوی گفتار تفسیری را زیر و رو می‌کند و در جواب همکارش که می‌پرسد دنبال چه می‌گردد، جواب می‌دهد "دنبال یک دوا" و این عبارت روی تصویر عکسهای قدیمی شنیده می‌شود. به این ترتیب، بیضایی از همان قدم اول، مقصدی را که کیان برای بازیابی گذشته خود در نظر دارد، اشاره‌وار بازگو می‌کند. در صحنهٔ تلفن، صدای کیان را به‌علت ازدحام و همهمهٔ خیابان نمی‌شنویم، و حالت او در داخل باجه به‌شکلی‌ست که گویی در تفسی محبوس شده. این حالت از چند طریق، بیان و تشدید می‌شود: وضع بیقرار و کم و بیش عصبی او، رنگ زرد کبوسک که در سراسر فیلم نشانهٔ هشدار و خطر و تنگناست، و مردم بی‌حوصله‌ای که از هر سو به شیشه می‌زنند. در چنین مخمصه‌ای، مدیر از کیان می‌خواهد گوشی را مدتی نگهدارد، تا بتواند بقیهٔ گفتار تفسیری را بخواند؛ در یکی از نماهای گفتگوی تلفنی او با کیان، در پشت سر مدیر تصاویر انسانهایی را می‌بینیم که به‌علت آلودگی هوا ماسک زده‌اند و حالتی مرموز و نفوذناپذیر پیدا کرده‌اند. مدیر در متن این تصویر ناآشنا است که با همسرش حرف می‌زند و چنین زمینه‌ای به ارتباط او با زنش رنگی از ابهام و تزلزل می‌دهد. عکس‌آدمهای ماسک‌زده را بعدا روی دیوار اتاق تدوین، در میان عکسهای قدیمی شهر می‌بینیم و این خود جلوه‌ٔ دیگری می‌شود از شخصیت پیچیده و مرموز کیان.

برخورد کیان با مدیر، به‌طور کلی سرد و رازپوشانه است، وظایفش را به‌عنوان زن خانه‌دار با صبوری انجام می‌دهد ــ گنجه‌ای را که شوهرش بهم ریخته مرتب می‌کند، غذای آماده شده‌ٔ شوهر را جلویش می‌گذارد، و بیشتر نگران سر رفتن شیر است تا مسئله‌ٔ ظاهرا مهمی که شوهرش مطرح می‌کند. مدیر، همانقدر او را می‌شناسد که ما. در صحبت تلفنی‌اش با کیان می‌گوید: "خلاصه نفهمیدم کی مریض است، مادرت یا پدرت؟" و سر و صدای خیابان نمی‌گذارد توضیح احتمالی کیان را مدیر و تماشاگر بشنود ــ ابهامی که به ما هم سرایت می‌کند. گسستگی ارتباط کیان و مدیر و بی‌توجهی مدیر به رنجهای زن در یکی از خیالبافی آرزومندانه‌ٔ کیان عینیت می‌یابد: کیان احساس می‌کند مدیر سر میز، کنارش نشسته و دارد او را دلداری می‌دهد. اما چند لحظه نمی‌گذرد که می‌بیند صندلی او خالی‌ست. و لحظه‌ای بعد مدیر، که فیلمبرداری ضدنور حالت شومی به او داده، عصبانی و پرسه‌ٔطن وارد اتاق می‌شود. و آن زمان که کیان پی می‌برد مدیر روپوش ماشی‌رنگ را نه برای خوشحالی او، بلکه برای رسیدن به هدف خود، خریده است، جدایی این زن و مرد برجستگی بیشتری پیدا می‌کند و زمینهٔ لازم را برای ادامهٔ افسردگی و انزوای روحی کیان مهیا می‌سازد. مدیر، البته، کاملا از زنش جدا نیفتاده و به‌رغم بدگمانی در خصوص خیانت احتمالی او، هنوز رشته‌ٔ نازک الفت را قطع نکرده. مدیر نیز اسیر وسوسه‌ها و پرسشهای بی‌پاسخ خود است و جابجا، دلواپسی‌اش را، هرچند ناقص و مختصر درمورد افسردگی کیان نشان می‌دهد، تا اینکه سرانجام در پایان فیلم، پس از گره‌گشایی قصه، با تقدیم دسته‌گلی به زن، تفاهم و محبت خود را ثابت می‌کند (چه پایان بدی! این شیرفهم کردن، این ژست ملودراماتیک چه حکمتی دارد؟ پایان فیلم سنگین و جدی و فاخر بیضایی، همان تنفس سبکبارانه‌ٔ کیان در هوای باران‌زده‌ٔ شامگاهی‌ست.) آرامتگی گمراه‌کننده‌ٔ کیان و میلمان منزل او، چشم ظاهربین را از افتشاشی که در زیر سطح لمس‌پذیر واقعیت می‌گذرد، غافل می‌کند و با پیشرفت فیلم است که آشفتگی‌های نهان روی آب می‌آید. در آرامتگی ظاهری مارنی نیز در بدو امر، همه‌چیز طبیعی‌ست و به‌تدریج است که با اختلال عصبی، داغ روحی، مردگرایزی، حساسیت به رنگ قرمز، و جنون لذت از دزدی و آشنا می‌شویم. هرچند که مدیر، مانند "مارک" در *مارنی*، سرانجام به مواجهه‌ٔ کیان با ایام کودکی و بازیابی هویت گمشده‌اش کمک می‌کند، اما این کیان است که بار

* در مثل مناقشه نیست. از این لحاظ روش بیضایی را می‌توان مشابه رویه‌ٔ بسیاری از چهره‌های برجستهٔ ادب دانست که از مآخذ پیش یا افتاده یا متون و آثار گرانقدر استفاده‌ٔ خلاقانه کرده‌اند و اغلب از منبع و مأخذ خود نام نبرده‌اند. حافظ در غزلی معروف، مصراع "الا یا ایها الساقی ادرکاسا و ناولها" را، بنا به روایت، از بزیدبن معاویه گرفته است، بی‌آنکه این تضمین ذره‌ای از اصالت و عظمت هنر شعر او بکاهد، زیرا بلافاصله در برابر آن ستون طلایی "که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها" را بر پا کرده. در آن‌سوی دیوار کوتاه بیضایی، فیبرست بی‌اعتنایی از تاثیرها و تضمین‌ها و اقتباس‌گری وجود دارد که من به‌امید تخفیف اپیدمی انتساب تقلید و سرقت هنری به بیضایی چند نمونه را ذکر می‌کنم. می‌دانیم تذکرهٔ "الاولیاء" شیخ عطار یکی از آثار برجسته اهل تصوف است و جایگاهی بلند در تاریخ ادب و عرفان دارد. اما، عطار، به گفتهٔ ملک‌الشعراء بهار، در تدوین تذکرهٔ "الاولیاء" از کشف‌المحجوب هجویری استفاده کرده و "غالبا عبارات آن کتاب را بدون ذکر خود کتاب یا مولف آن با اندکی تصرفی، که تبدیل کهنه به نو باشد، نقل نموده‌است." و از دیدگاه دکتر محمد استعلامی، مطالب تذکرهٔ "الاولیاء" "النقاط" ارزشمندی از نوشته‌های پیش از عطار است و بیشتر عبارات ترجمه رساله قشیریه را به عین یا اندک تفاوت در آن می‌توان یافت. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب می‌گوید مولوی امثال مثنوی را از مآخذ مختلف گرفته است، اما "طرز تقریر آنها در مثنوی غالبا متضمن ویژگیهایی‌ست که لطف بیان شاعرانه دارد و مولانا آنها را در تقریر معانی مورد نظر با چنان عمق و دقتی به‌کار می‌برد که وجود مآخذ و سابقه بهیچ وجه به طراوت و بداعت آنها لطمه نمی‌زند." برخورد با بیضایی نیز اگر با توجه به "طرز تقریر" و نه مضمونها و مآخذهایش انجام گیرد، بی‌شک روش درست‌تری را برای ارزیابی کارهایش پیش رو خواهد نهاد. در غیر این صورت، باید، محض نمونه، روی اثر نفیس و پرمایه‌ای مانند "بوف کور" هدایت نیز به‌دلیل شباهت مضمونی‌اش با "اورلیا"ی ژرار دو نروال خط قرمز کشید. و حتی آنجا نیز که کار به‌اقتباس لحن و بیان می‌کشد، اگر اقتباس‌کننده آفرینشگر باشد، ماحصل کار از تقلید فراتر رفته، جامهٔ هنر خواهد پوشید. اشعار حافظ و سعدی و مولوی و منوچهری... پر از تعبیرات و تشبیهایی‌ست که از پیشینیان و شاعران همروزگار خود وام گرفته‌اند. اینکه چرا بیضایی از برخی مآخذ الهام یا اقتباس خود نام نمی‌برد، فکر می‌کنم یک بحث فرعی اخلاقی‌ست که کشاندن آن به اصول ارزیابی فیلمها و نوشته‌های او نه‌تنها منطقی و مفید نیست، بلکه بسیاری از مخاطبانش را به بیراهه می‌برد.

اصلی جستجو را به‌دوش می‌کشد. اوایل فیلم، او را درخانه می‌بینیم که متفکرانه به آلبوم عکسهایش نگاه می‌کند و این نشان می‌دهد توجه استفهام‌آمیزش به گذشته و اینکه چرا قبل از پنج سالگی عکسی با مادرش ندارد و از تاریکی و صدای سگ می‌ترسد، بی‌مقدمه نیست. کیان، سرانجام با درک رنج و اضطرار مادر و وقوف به محبت او، تعادل روحی خود را بازمی‌یابد و نمونهٔ گمشده‌اش را پیدا می‌کند. آنچه برای کیان ــ و برای ما که در تجربهٔ او شریک شده‌ایم ــ اهمیت اساسی دارد، نفس کامیابی در مرحلهٔ جستجوی خویشتن است. از این رو، ماندن کیان در کنار خواهر نوپاافتاده‌اش الزام ندارد و تنفس عمیق و رضایتمندانه او در هوای آزاد، نشانهٔ پایان موفقیت‌آمیز یک ماموریت خطیر روحی‌ست (هرچند که بیضایی با خاتمه دادن فیلم در شب و اشارهٔ حق‌نگر به اینکه زمستان دارد می‌رسد، خود را به یک پایان خوش قطعی محدود نکرده است.)

پایان فیلم، در عین حال، بیانگر حل مشکلی به‌نام عدم ارتباط است که به‌شکلهای مختلف در فیلم مطرح می‌شود. (در صحنه‌ای که تلفن مرموزی به کیان می‌شود و او را به گذشته دعوت می‌کنند، میزانسن به‌صورتی‌ست که اشیاء اتاق میان کیان و مدیر جدایی انداخته و سایه‌های وهم‌انگیز پرده‌ٔ شراب‌ه‌ای روی چهرهٔ کیان موج می‌زند. به این ترتیب، عدم ارتباط و بیگانگی آن دو از دنیاهای یکدیگر به‌خوبی حس می‌شود) تلفنها غالبا اشغال‌اند و یا پیامی برای حل مشکل وجود ندارد. نه‌تنها کیان و همسرش بزحمت می‌توانند ارتباط تلفنی برقرار کنند و بیشتر اوقات حرف هم را نمی‌فهمند، بلکه پزشکی نیز که کیان را معالجه می‌کند عملا در لحظه‌های حساس تماس خود را با او قطع می‌کند و دستگاه منشی تلفنی‌اش، مانند عروسکهای کوکی، متن ضبط شده‌ای را مدام تکرار می‌کند. تلفن، البته، معنای دیگری نیز دارد ــ صدای درون کیان است. شخصی که با کیان تماس می‌گیرد و می‌گوید از دوستان قدیمی‌ست و او را به مهمانی هم مدرسه‌ای‌های سابق دعوت می‌کند، کسی جز خود او نیست که به خاطراتش تلنگر می‌زند و گذشته‌اش را به‌یاد می‌آورد. (در یک مورد، تلفن قدیمی سیاه‌رنگ، به‌علت حرکت دوربین حالتی جاندار و زنده پیدا می‌کند و در گوشه و کنار فیلم روی نماهای درشت تلفن تاکید می‌شود.) کیان با کی و چه چیزی می‌خواهد ارتباط برقرار کند؟ پدر و مادرش والدین واقعی او نیستند. پس چه بلایی به‌سر والدین واقعی‌اش آمده و اصلا خود او چه هویتی دارد؟ این نگرانیها و رنجهای مرموز که دمی او را آزاد نمی‌گذارد از کجا سرچشمه گرفته؟ این پرسشها، که نتیجهٔ فشار یک عقدهٔ ناگشودهٔ روحی‌ست، منشاء جستجوی کیان می‌شود. بیضایی، بهانهٔ کار را نوعی بیماری قرار می‌دهد که طبق روانشناسی فروید بر اثر واپس زدن امیال و مقاومت ذهن خودآگاه در برابر خاطرات تلخ و ناگوار بوجود می‌آید. فروید معتقد است عقده‌ها و تنشهای متراکم شده سالهای کودکی در اعماق شخصیت انسانها نفوذ کرده و به‌صورت ناشناس موجب ناراحتی‌ها و اختلالات روحی می‌شود. *مارنی* هیچکاک نیز اساسا در این چارچوب فرویدی عمل می‌کند، هرچند که هیچکاک سرنوشت قهرمان اثر و مشکلات روحی او را منحصر به روانپزشکی صرف نمی‌کند؛ و معانی عاموزی به روابط شخصیتها می‌دهد تا هموضع شدن تماشاگر با مارنی را امکان‌پذیر سازد. در هر دو فیلم *مارنی* و *شاید وقتی دیگر* معلوم می‌شود که پدر کیان مرده است و پدر مارنی زنش را هنگامی که مارنی را آبستن بوده ترک کرده؛ هم کیان و هم مارنی احساس می‌کنند که مادرشان از آنها نفرت داشته و هر دو نشئه محبت و وصل شدن به ریشه (مادر) هستند. درحالی که فروید با تاکید اساسی بر سرکوبی جنسی به‌عنوان منشاء عقده و اختلال روحی، مکتب خود را تارسا می‌کند، بیضایی مطلقا به این مسیر نمی‌افتد و فیلم او از تاثیر عوامل اجتماعی (فقر و بی‌پناهی مادر) به‌عنوان عوامل عقده‌ساز غافل نمی‌ماند ــ هرچند که شعاع معنا و پیام *شاید وقتی دیگر* از این زمینه‌های محدود و ملموس فراتر می‌رود و به تاریخ و جستجوی هویت رنگ و بوی فلسفی و کلی‌تری می‌دهد. در نتیجه، بیضایی نیز در قالب یک روانشناسی ساده‌بینانه متجمد و محدود نمی‌شود. البته، راه‌حل فرویدی بازگرداندن بیمار به گذشته برای رودررویی با منشا بحران روحی و عقده‌گشایی، در هر دو فیلم *مارنی* و *شاید وقتی دیگر*، باقی مانده است. اما محتوا، فرق کرده. فروید می‌گوید برای درمان بیمار، باید خاطرات سرکوفته را در حافظهٔ او زنده کرد: "وقتی بیمار به منشاء بیماری خود، که معمولا بازماندهٔ دورهٔ کودکی و در نظر فرد بالغ ناچیز و بی‌اهمیت است، پی ببرد از شر آن خلاص می‌شود." و به پالایش روانی و آرامش دل می‌رسد. کیان، با ادراک گذشته، شفا می‌یابد. او برای درمان، محکوم به تحمل تاریکی و عبور از آن است. از همان ابتدای فیلم که تصویر محو و کمرنگی از یک اتاق و اثاثهٔ قدیمی به تاریکی متن تیتراژ راه پیدا می‌کند و پس از چند لحظه ناپدید می‌شود، درمی‌یابیم که حرکت قهرمان فیلم از روشنایی روز، به تاریکی دهلیزهای خاطره خواهد بود. چهره‌های عروسکی و بی‌حالت مانکنهایی که در اول فیلم می‌آید، جلوه‌ای از مانک آدمها در روشنایی واقعیت روزانه است که تنها زجر تجدید خاطره و رجعت مخاطره‌آمیز به اصل و منشاء می‌تواند هویت موجود زنده را به سیمای آدمکوار آنها بازگرداند. زمانی که در اواخر فیلم، در فصل یادآوری مادر، زن و مرد متشخص کودک نوزاد (کیان) را که مادرش سر راه گذاشته با خود نمی‌برند، کیان بزرگسال را در زمان حال می‌بینیم که به‌داخل تاریکی عقب می‌نشیند. تاریکی او را می‌بلعد و تغذیرش رقم می‌خورد. این تاریکی، در طول زمان، در جامه‌های مختلف، خود را به او متصل کرده است. در خانه که راه می‌رود به اتاقی پا می‌گذارد که در تاریکی آبی‌رنگ غرق است، در این آتمسفر است که حالت روحی و مالیخولیای وجود او تجسم عینی پیدا می‌کند. (رنگ کابوسها و گذشته آبی و رنگ هشدار و سرگردانی‌های فعلی زرد است که به‌صورتهای گوناگون در اشیاء و محیطهای مختلف تجلی می‌یابد.) کیان در این تاریکی، تکافتاده و تحت نظر است و در جنگل انبوه هشدارها (چراغهای راهنمایی و علایم خطر) دنبال مسیر می‌گردد. می‌گوید: "من زیر نگاهم، از هر طرف." و در عالم خواب، می‌بیند در سقف روزنی ایجاد شده و چند نفر با صورتهای پوشیده، او را می‌یابند. (در *مارنی* هم مردی در محل مسابقات اسب‌دوانی مارنی را از میان سوراخ روزنامه لوله شده‌ای نگاه می‌کند و با وجود انکار مارنی



می‌شود که شاهد تقلای یک ماهی در کنار پای مادر نگونبخت کیان هستیم.

مایهٔ چنگ‌اندازی گذشته به حال (که تم اصلی *مارنی* را نیز تشکیل می‌دهد) از طریق کابوسها و تصورات کیان با قدرت تمام خود را نمایان می‌سازد. زمان و حرکت، محتوای ریشه‌ای خوابها و خاطرات کیان است. در رویاهایش آرام و قرار ندارد، جاکن شده و بی‌ثبات است. یا در حال پرواز است، و یا نوعی سقوط معکوس در فضا را تجربه می‌کند. و تمامی اینها، مایه و منشاء خود را از دویدنهای مادر به‌دنبال درشکه و کشیده شدن او بر روی زمین، و گردش چرخ می‌گیرند. در شکلی انتزاعی‌تر، درشکه و چرخ و کودکی کیان باهم جمع شده به‌صورت بچهٔ روروک‌سواری درمی‌آیند که در لحظه‌های حساسی از فیلم، آنگاه که کیان دلواپس گذشته است، ظاهر می‌شود و از نزدیکی او می‌گذرد. حتی تختخواب کیان که متناوبا در خوابهایش به گهواره و وسیلهٔ نقلیه تبدیل می‌شود، بازتاب رمزی درشکه‌ای است که او را از مادرش دور و جدا می‌کند. در سکانس یادآوری مادر که چند بار به خانهٔ حق‌نگر، و کیان و بیدا قطع می‌شود سایهٔ چرخ روی کیان می‌افتد و با کشیده شدن کیان بر روی زمین (ادامهٔ کشیده شدن مادر در پشت درشکه) پایان می‌گیرد ــ آنهم درحالی که گروه فیلمبرداری را پشت سر او می‌بینیم (به‌همین علت است که خوابگونگی کل فیلم را باید پایهٔ هر تحلیل قرار داد و به‌دلیل کیفیت اکسپرسیونیستی‌اش که در مواردی با سور ــ رئالیسم یکی می‌شود، در پی سنجش طبیعیگرانهٔ فیلم و پرسشهایی از این قبیل که فیلم از دیدگاه کیست وغیره، برنیامد. فیلم از دیدگاه بیضایی است. که هر وقت مصلحت بداند زاویهٔ دید خود را به یکی از شخصیتها منتقل می‌کند و هرگاه صلاح باشد آن را پس می‌گیرد.) همانطور که گذشته و حال در زندگی کیان درهم آمیخته‌اند و تفکیک‌پذیر نیستند، در فصل بازگشت به کودکی نیز، یکی دو جا تصویر مادر رنگی می‌شود و به‌صورت کیان زمان حال درمی‌آید. این تکنیک، یگانگی مادر و فرزند، رنج مشترک، و وحدت زمان را که به شفای کیان می‌انجامد، ترسیم می‌کند.

درمانی که از بازیابی هویت از کفِ رفته برمی‌خیزد، به جنبهٔ تمثیلی تاریخ و عتیقه اتکاء می‌کند تا مفهومتر شود. در عتیقه‌فروشی حق‌نگر، مجسمه‌ها و پیکره‌هایی می‌بینیم که هریک به‌نوعی نمایشگر وضع روحی و ترسها و آرزوهای کیان‌اند. از میان این عتیقه‌فروشی‌ست که دری مرموز به کوچهٔ خاطرات کودکی کیان باز می‌شود و رنج مادری را مشاهده می‌کنیم که به‌خاطر تنگدستی، بچه‌اش (کیان) را سر راه گذارد، و حالا معنای کنایی این جملهٔ مدبر در روی عکسهای قدیمی که "به‌دنبال یک دوا می‌گردم" روشن می‌شود. اصالت با بی‌ریشگی و بریدن از تاریخ قرین نیست. برای کیان، اگر گفتهٔ حق‌نگر را وام بگیریم، گذشته ــ و عتیقه فروشی ــ هم گورستان خاطرات است و هم بایگانی تاریخ. کیان از طریق خاطرات پررنج و عذاب و تشویش‌انگیز است که به این بایگانی دست می‌یابد (جلوه‌ای از بایگانی ثبت سجلات که در آن به‌دنبال رد پا و سابقهٔ گذشته خویش است) و به ریشه (سکانس رنج مادر) می‌رسد. آمیزه واقعیت و خواب، و احساس دوگانهٔ کیان به شناخت گذشته و گریز از آن، در عتیقه‌فروشی زمینهٔ بروز پیدا می‌کند. این میل متضاد در نمایی از عتیقه‌فروشی که حرکت زوم به عقب و تراک به جلو با هم مخلوط می‌شود و اجزاء تصویر یکدیگر را در آن واحد جذب و دفع می‌کنند، انعکاس می‌یابد. (تکنیکی که هیچکاک آن را در صحنهٔ معروف برج *سرگیجه* ابداع کرد و بعدا تروفو در *فارنهایت ۴۵۱* و اسپیلبرگ در *آرواره‌ها* آن را به‌کار گرفتند.) هنگامی که کیان همراه مدبر، به عتیقه‌فروشی می‌آید، بیرون این محل در رنگ آبی غرق شده است (رنگ رویاها و کابوسهای کیان، که به رویوم او هم *سرایت* کرده.) از میان تشعشع این رنگ است که پایه بایگانی تاریخ می‌گذارد و تابلو پرتره مادرش (خودش) را در آنجا می‌بیند. (پیشتر، در میان تندیسهای عجیب و غریب، نگاهش به مجسمهٔ سفید و زیبای کودکی در آغوش مادر می‌افتد که مقدمه‌ای‌ست بر کشف مرحله به مرحلهٔ مادر در عتیقه‌فروشی) در لحظه‌ای که کیان به پرترهٔ مادرش نگاه می‌کند، تصاویری از اشیاء عتیقه‌ای که حق‌نگر آنها را برای مدبر شرح می‌دهد بر پرده نقش می‌بندد و پیوند ذاتی روح آدمیان و یادگارهای تاریخی را نمایان می‌سازد ــ گویی کیان به این یادگارهاست که می‌نگرد و تک تک آنها در مفهوم *مادر* شریک می‌شوند. ویدا، پارهٔ جدا شدهٔ کیان، نیز از طریق سفالهایی که رنگ می‌زند و بازسازی می‌کند به گذشته پیوند می‌خورد. در نخستین تصویری که از او می‌بینیم، دارد دو تکه سنگ جدا شده را به‌هم نزدیک می‌کند و این ادامهٔ یک سلسله انعکاس است که بخصوص در آینه‌ها از کیان می‌بینیم و مایه دوپاره شدن شخصیت او را بسط می‌دهد.

سکانس کوبنده سیاه و سفید فیلم، بازگشت به کودکی کیان و کودکی سینماست. این فصل، به نوستالژی بیضایی برای گوهر انسانی و معصومیت گمشدهٔ سینما تبدیل می‌شود ــ و عجیب نیست اگر در کوچه‌ای که مادر بینوا به‌دنبال فرزند از دست رفته در تاب‌وتب است، برای لحظه‌ای پوستر یک فیلم را ببینیم. با وجودی که تکه کاغذ سنجاق شده به لباس کیان تاریخ تولد او را سال ۱۳۳۸ نشان می‌دهد، بافت رنگ تکفام، آرایش محیط، روش بازی و حس فضا بنحوی‌ست که گویی با یک فیلم صامت روبروییم. انگار مادری که در فیلم *پسر بچه‌ی چارلی چاپلین* فرزند دلبندش را سر راه گذاشت حالا پشیمان شده برای بردن او آمده‌ست. برخوردن صحنه‌هایی از این سکانس با نماهای رنگی زمان حال، شاید بشارت‌دهندهٔ گونه‌ای الفت و یگانگی میان سینمای جستجوگر امروز و اصل و ریشهٔ فراموش شده‌اش باشد. شاید بیضایی سینماگرنیز، مانند کیان در پی هویت گمشده‌ای‌ست. ■