اگر دنیا کمی بهتر بود!

جهانبخش نورایی

از همان ابتدا، عنوان‌بندی **چهارراه** اشاره می‌کند که با چه دنیای نابه‌هنجاری روبه‌رو خواهیم شد. بر صفحه‌ای سیاه، هر یک از نام‌های بازیگران با شتاب به جهتی می‌روند و هم‌سو نیستند. صدای زنگ جرس و زنگ ساعت از زمان‌های مختلفی خبر می‌دهد که در هم تنیده شده‌اند. آن سیاهی و این ناهم‌سویی نام‌ها چند لحظهٔ بعد به اجتماعی تیره‌وتار با رنگ‌های مسلط خاکستری و چرک‌مرده وصل می‌شود که مردمانش در زمان‌ها و مکان‌های مختلف شناورند و در عین با هم بودن از هم جدایند. پیاده یا سوار بر اتوبوس در میان سروصدا و حرف‌های نامفهوم و شلوغی به سوی ایستگاهی می‌روند که شاید کعبهٔ آمال و بهشت گم‌شدهٔ هر یک از آنان باشد. آهنگ‌ها و آوازهای گوناگونی که سر می‌دهند یک‌دیگر را پس می‌زنند و قطع می‌کنند و به نظر می‌رسد در این جمع به‌هم‌ریخته هر کس ساز خود را می‌زند. در این چهارراه، هر آدمی به مسیر نامعلومی می‌رود و اگر سلام‌وعلیک و خوش‌وبشی هم باشد از سر عادت و فروتنی ساختگی است.

با صدای سوت پاسبان راهنمایی، جمع از هیاهو می‌افتد و داستان اصلی، که زنده شدن پیوند ازهم‌گسیختهٔ دو دل‌داده، نهال فرخی و سارنگ سهش، است شروع می‌شود. داستانک‌های جمع آشفته هم هست که به داستان اصلی رخنه می‌کنند، شباهت‌ها و ارتباط‌ها کم‌کم از پرده بیرون می‌افتد، نمایش روی صحنه با نمایش بزرگ‌تری که زندگی روزمرهٔ ماست درمی‌آمیزد و مرز تخیل و واقعیت از میان می‌رود. این زندگی روزمره که ما را وامی‌دارد در خانه و خیابان و محل کار و روابط اجتماعی مدام رنگ عوض کنیم و نقاب بزنیم و به فراخور حال نقش‌های متفاوتی را ماهرانه بازی کنیم، همان نمایشی‌ست که به گفتهٔ سارنگ بد نوشته شده. (یا به قول شکسپیر در نمایش‌نامهٔ **مکبث**، قصه‌ای‌ست پر از خشم و هیاهو که ابلهی آن را حکایت می‌کند). **چهارراه** گوشه‌هایی از این وضعیت ناگوار و غم‌انگیز زندگی بدنوشته‌شده را از راه روایت و شیوهٔ بیان جذاب و بازی‌های گیرا و درجهٔ یک شخصیت‌های اصلی و فرعی ترسیم می‌کند. (البته **چهارراه** یک فیلم است نه نمایش تصویربرداری‌شده. فاصلهٔ تغییرنیافتنی تماشاگر تئاتر با صحنه در این‌جا وجود ندارد؛ نماهای درشت و متوسط و نمای پاها و کفش‌ها و حرکت دوربین و تدوین به آن ساختار سینمایی داده است).

زندگی نهال و سارنگ و زندگی شخصیت‌های فرعی - بیضایی از آن‌ها به عنوان صحنه‌یاران یاد می‌کند - آینه‌های تودرتو هستند و بر هم تأثیر می‌گذارند. به گفتهٔ خانم‌بزرگ در **مسافران** «ما همه رؤیای هم هستیم»، یا مانند شخصیت‌های **مرگ یزدگرد** مدام در حال تبدیل شدن به یک‌دیگر هستیم.

وقتی نهال از سارنگ می‌پرسد: «چرا وانمود می‌کنی نور چشمت را می‌زند؟» با صدای سوت پاسبان، عابران را با عینک‌های دودی می‌بینیم که با ترس و شک و نگرانی در حال گذرند. فیلم نشان می‌دهد که بین واقعیت و تخیل ما و عینیت و ذهنیت فاصله‌ای نیست و در هر زمان این‌ها می‌توانند بر هم غلبه کنند و آدم‌ها دچار سرنوشت مقدر شوند. مرگ سارنگ سهش را مجلهٔ هوچی «وطن» پیش‌بینی کرده و در واقع شرایطی را مطرح کرده که هر زندانی جفادیدهٔ دیگری هم می‌تواند همین فرجام تلخ سارنگ سهش به سرش بیاید. توالی و دادوستد خیال و واقعیت و به هم خوردن فاصلهٔ نمایش و تماشاگران، رفت و برگشت زمان‌ها و تداخل مکان‌ها، مشخصهٔ **چهارراه** است که برای ورود و مشارکت تماشاگر و زیستن در این فضا آفریده شده و سهم تماشاگر صرفاً به تماشا کردن و سرگرم شدن و به هیجان درآمدن محدود نمی‌شود.

چهارراه شکل دیگری از دور شدن و پشت کردن بیضایی به واقع‌گرایی سطحی ظاهربین است. اصولاً هنر او پرداختن به گوهرها و عصاره و چکیدهٔ چیزهاست و با این روش است که نگاهش به ظاهر رخدادها و زمان و مکان خاص محدود نمی‌شود و عمق و وسعت می‌یابد. واقعیت فیلم‌های او موبه‌مو منطبق با واقعیت سطحی نیست و می‌شود گفت این واقعیت روزمرهٔ ظاهری‌ست که خیلی وقت‌ها پرده‌پوش و حتی کاریکاتور حقیقت و گوهر پنهان‌ماندهٔ انسان‌ها و روز و روزگار آن‌هاست. این واقعیت‌زدگی و رئالیسم ظاهربین است که گاهی هنرمند را شریک جرم تزویر و نادانی می‌کند. چنین هنرمندی برای مثال فقر و ظلم را می‌بیند و برای بی‌نوایان و ستم‌دیدگان دل می‌سوزاند و آه رمانتیک می‌کشد اما از سهم نظام حکمرانی، سهم آن بی‌نوا در بدبختی خودش و سهم هنرمند و روشنفکر در این میان غافل می‌ماند.

پدیده‌ها هم‌بسته‌اند و می‌بینیم که در **چهارراه** داستانک‌ها نیز با هم بی‌ارتباط نیستند. شعارهای خواهر سیاه‌پوشی که در ظاهر از حقوق زن حمایت می‌کند اما در عمل معتقد به سلطهٔ مطلق مرد است، جوابش با زندگی پرستار خوش‌خیالی داده می‌شود که از همکاران گرفته تا رانندهٔ کامیون در پی بهره‌جویی جنسی از او هستند. زن پتیارهٔ مردنمایی که در جامهٔ تن‌فروش خیابانی با همدستی شوهر زورگیرش سر راه سارنگ سبز می‌شود، نمونهٔ دیگری از سرنوشت زن در این جامعهٔ جن‌زده است. با این‌هاست که ارکستر «همه چیز برای فروش» وطن‌خواهان بی‌ریشه کامل‌تر می‌شود تا نهال و سارنگ در این هیاهوی سوداگری و ابتذال و دروغ و انحطاط اخلاقی بیش‌تر احساس تک‌افتادگی و تنهایی کنند. کافی‌شاپی که سرمیزبان آن هر لحظه را غنیمت می‌شمارد تا چیزهای نداشته را تبلیغ کند، مهره‌ای از تسبیح یک فضای آوازه‌گر است که طبل

توخالی‌ست و آدم‌ها در این حال‌وهوا آن‌چه را که از آن‌ها خواسته شده می‌گویند و طوطی‌صفت تکرار می‌کنند. دلم نمی‌آید از شعر **عروسک کوکی** فروغ فرخ‌زاد که وصف حال این جنبه از فیلم است، بگذرم:

«می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود
با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید
می‌توان در جعبه‌ای ماهوت، با تنی انباشته از کاه
سال‌ها در لابه‌لای تور و پولک خفت
می‌توان با هر فشار هرزهٔ دستی
بی‌سبب فریاد کرد و گفت:
آه، من بسیار خوش‌بختم».

افتخار مردمان آدمک‌وار به نداشته‌های‌شان است. کافی‌شاپ چهارراه در فهرست غذاها انواع خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها را دارد و سرمیزبان با آب‌وتاب و صدای رسا بازارگرمی می‌کند اما در عمل چیزی برای عرضه کردن ندارد و مانند چند نفر دیگر در واقع مبلغ محصولات سرزمین‌های دیگر زیر نام دوست‌داشتنی وطن است. این شخصیت فیلم آدم را به یاد بقال روستای خرزویل در سفرنامهٔ ناصرخسرو قبادیانی می‌اندازد: «یکی گفت که چه می‌خواهی، بقال منم. گفتم هر چه باشد ما را شاید که غریبیم و بر گذر. گفت هیچ چیز ندارم. بعد از آن هر کجا کسی از این نوع سخن گفتی، گفتمی بقال خرزویل است.» در خرزویل **چهارراه** همه چیز مدرن و امروزی‌ست اما در به همان پاشنه می‌چرخد.

روبه‌رو شدن انسان زنده با عروسک‌های کوکی که زبان هم را نمی‌فهمند، بخشی از تراژدی پایان‌ناپذیری‌ست که در تماشاخانهٔ زندگی، چه بر صحنه و چه در کنار صحنه و چه در کوچه و خیابان و بازار و اداره، رخ می‌دهد. رانندهٔ کامیون هجده‌چرخ از قشر پایین و داش‌مشتی‌های جامعه است و اوست که وسیلهٔ مرگ سارنگ به‌آخرخط رسیده می‌شود. سارنگ سهش مرد صاف‌وسادهٔ بافرهنگ پراحساسی‌ست که پدرش اهل اندیشه و کتاب بوده و برایش پاپوش دوخته و کتاب‌فروشی‌اش را آتش زده‌اند. به گمانم سارنگ مظهر روشنفکری و دانایی اصیل طبیعت‌دوست و حساسی‌ست که در یک فضای کافکایی گرفتار شده و نمی‌داند چه جرمی مرتکب شده؛ مفتش‌هایش نیز با پریشان‌گویی به‌ظاهر حکیمانه‌شان وضعیت را پوچ‌تر و گیج‌کننده‌تر می‌کنند و حالا که پس از پانزده سال او را کنار یک آشغالدانی رها کرده‌اند، گرسنه و تهیدست و خیانت‌دیده (خیانت رفیق دیرینش چاره‌دار، شبیه آن‌چه در **سگ‌کشی** دیدیم) دنبال کوچهٔ فرخی و باغ بید پرطراوتی می‌گردد که دیگر وجود ندارد. کسی هم نیست که به او پاسخ بدهد و دردش را بفهمد. سوءتفاهم و فقدان مکالمه در **چهارراه** بی‌داد می‌کند.

تصادف چهارراه عمدی نیست اما مقابلهٔ گریزناپذیر دو فرهنگ و پرزور بودن فرهنگ عوام را در کشاکش یک زمانهٔ به‌هم‌ریخته که هیچ کس سر جای خودش نیست، نشان می‌دهد. در همان حال که سارنگ دل‌بستگی و وفایش را در بدترین ساعات عمر به نهال حفظ کرده، رانندهٔ کامیون هجده‌چرخ با وجود داشتن همسر و فرزند از رفیقه گرفتن غافل نمانده است. البته بیضایی در ترسیم شخصیت‌های خودباختهٔ بی‌اراده از دلقک نشان دادن و مضحکه کردن آن‌ها دوری کرده و به دامن سفید و سیاه کردن مطلق نیفتاده. اگر هم شوخی و متلکی هست با طنز ظریفی بیان می‌شود که در نوع نقش آدم‌ها و نحوهٔ بازی‌شان بیش‌تر نمود دارد. «صحنه‌یاران» جمعی هستند که در آغاز فیلم به دنبال آرزوها و آرمان‌های خود می‌دوند اما هر کدام به بیراه می‌روند و به نظر می‌رسد سوراخ دعا را گم کرده‌اند. هیچ شخصیت نفرت‌انگیزی در **چهارراه** وجود ندارد و شاید بشود گفت به هر یک از آن‌ها می‌شود امید بست که روزی از جلد عروسکی خود درآیند و هویت انسانی پیدا کنند. حتی پاسبان هم دافعه ندارد.

پاسبان، مأمور راهنمایی رشوه‌گیر چهارراه، در این فیلم دو وظیفه دارد. سوت او شروع و پایان صحنه را فصل‌بندی و ورود و خروج آدم‌ها را تنظیم می‌کند. اما افزون بر این تدبیر روایتی، در همان حال او نشانهٔ قدرتی‌ست که مهار آدم‌ها را در دست دارد و عروسک‌گردانی می‌کند. در نمایش **عروسک‌های** بیضایی که در دههٔ چهل اجرا شد، مرشد (عنایت بخشی) می‌گوید که هر چه او بخواهد عروسک‌ها انجام می‌دهند. وقتی پاسبان دست به کمر صفحهٔ نمایشگر را پر می‌کند، آدم به یاد نمایشگرهای **۱۹۸۴** رمان جرج اُرول می‌افتد که خان‌داداش (Big Brother) جماعت را با آن می‌پاید تا دست از پا خطا نکنند و نظم را به هم نزنند. پاسبان هم یک جایی به خبرنگار می‌گوید: «نظم! این نظم بی‌مانند، اتفاق مهمی نیست؟» همزمان با شروع حرکات مکانیکی آدم‌های عروسک‌وار، پاسبان نمایشگری را به بالای صحنه می‌آورد و برپا می‌کند. نمایشگر نشان‌دهندهٔ نوعی نگاه قدرت خشک و رسمی ظاهربین است که از درک عمق واقعیت عاجز است. آن‌چه در صحنهٔ نمایش و صحنهٔ زندگی اتفاق می‌افتد، از میان صفحهٔ این نمایشگر تار و کدر و ناموزون دیده می‌شود. با این وصف، در واقعیت‌های آن سوی نمایشگر است که باید به دنبال حقیقت گشت و به وضوح و شفافیت نزدیک شد. حقیقت، با فکر کردن و خیره شدن در خود و میل به دانایی شاید به دست آید (به شرطی که به قول یکی از شطرنج‌بازهای فیلم، «اگر فکری باشد!»). حقیقت خود را گاهی در هم‌وضع بودن و رؤیاهای مشترک داشتن و یگانگی پنهان‌ماندهٔ انسان‌ها نشان می‌دهد. نامه‌بر سختی کشیده در حالی که نامه‌های به نهال نرسیدهٔ سارنگ را از زمین جمع می‌کند با آن‌چه درگوشی به زنش دربارهٔ طفل تازه‌متولدشده می‌گوید، بخشی از حال و روز سارنگ و آرزوها و نگرانی‌های پدرانهٔ او را انعکاس می‌دهد: «قدمش مبارک. به سلامتی! نه، گریه‌ام از خوش‌حالیه. صفاتو؛ شکر. دلم پهلوته. خوبم. آره. اگه دنیا یه کمی بهتر بود!... چه‌جوری بدونم بچه از تولدش خوش‌حاله یا نه؟ من فقط صدای گریه می‌شنوم.» نامه‌بر نامه‌ها را به نهال می‌رساند و سارنگ حالا پس از پانزده سال به نهال این آگاهی را می‌دهد که چه‌گونه در اسارتگاه همیشه در فکر او بوده. هم‌زمانی رسیدن نامه‌ها به نهال و به دنیا آمدن کودک نامه‌بر، شکلی از تولد ثمرهٔ عشق آن دو، پسری به نام امید، است.

فیلم که پیش می‌رود جهان ساختگی پر از خودباختگی و دروغ و دغل، روشنی می‌گیرد و پس از مرگ سارنگ، نهال که حالا از آشفتگی و به‌هم‌ریختگی روحی و توهماتش رهایی یافته، به فرزندش امید زنگ می‌زند و به او می‌گوید از رفتن به خارج و مهاجرت منصرف شده و این که «خانه را نمی‌فروشیم. همان جور که تو می‌خواهی! باید راجع به پدرت حرف بزنیم. راجع به یک عکس دونفره که همیشه از تو قایمش کرده‌ام و تو هیچ‌وقت ندیدیش! یادت می‌ماند از من راجع به باغ بپرسی؟» صحنه با سوت پاسبان به پایان می‌رسد و این سوت دلِ بستن به امید و انتظار روز خوش را داشتن احتیاط‌آمیز می‌کند. نامه‌بر نیز قبلاً گفته است با گریه‌ای که از نوزاد می‌شنود نمی‌داند که طفلک از به دنیا آمدن خوش‌حال است یا نه. این امید غیرقطعی، مقدمهٔ شروع داستان و تلاش و درام دیگری در پایان **چهارراه** است و زیاد روشن نیست که باخبر شدن امید از حقیقت زندگی پاکیزهٔ سارنگ سختی کشیده و این که پدر واقعی او سارنگ است نه شیاد فرصت‌طلبی با نام غلط‌انداز چاره‌دار، تا چه حد ممکن است به تغییر اساسی بینجامد و آیا آگاهی از زیبایی و طراوت باغ ازدست‌رفته می‌تواند در برابر مدرنیسم قلابی برج‌هایی که به جای باغ ساخته شده و انعکاس آسمان در شیشه‌های‌شان کبوتران را فریب می‌دهد تا در سودای پرواز به‌اشتباه خود را به آن بکوبند و کشته شوند، امید و نسل تازه را به شکوه درختان بید کنار نهر زمزمه‌گر باغ ازدست‌رفته دل‌بسته می‌کند؟

البته این نوع امیدورزی محتاطانه در پایان نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌های بیضایی کمیاب نیست. در هیچ فیلم بیضایی پایان خوش ندیدم اما در بیش‌تر آن‌ها امید و آمادگی برای درافتادن با سختی‌ها، برای دیگر شدن، و خود گم‌شده را بازیافتن و گرایش به گونه‌ای دانایی را دیده‌ام. در **چهارراه** هیچ کودک و طفلی دیده نمی‌شود و صابون زندگی قلابی به تن‌شان نخورده. اما وجود دارند. به‌رغم سختی و بی‌نوایی و درماندگی نامه‌بر و خانواده‌اش، سرانجام بچه‌اش همزمان با مرگ خودخواستهٔ سارنگ به دنیا می‌آید و زندگی ادامه می‌یابد. با این همه، احساس امیدواری و خوش‌بینی در **چهارراه** پررنگ نیست و در حد یک نهال است. نه کم نه زیاد. مشتی خاکستر گرم در اجاقی سرد که معلوم نیست آیا اصلاً می‌شود بوی بهبود را از آن شنید؟ شاید وقتی دیگر. ■