نشانه سایه در فیلم "گفتگو با سایه" با بهره از کتاب "داستان یک روح"

معصومه بوذری

فیلم "گفتگو با سایه" ساخته ی خسرو سینایی، در سال 1384-1385 (و پس از حداقل هفت سال پژوهشِ حبیب احمد زاده)، درباره ی زندگی و آثار صادق هدایت، و بخصوص رمزگشایی از بوف کور، ساخته شده است. این فیلم - که کلاً به زندگی هدایت و ارتباط خودکشی او با رمزهای بوف کور اختصاص دارد - دارای نشانه های بسیاری است که برای بررسی آنها در ساختار این فیلم ناچاریم به متن بوف کور نیز ارجاعاتی داشته باشیم؛ از جمله غربت، تنهایی، پرسشگری و حقیقت جویی و رمزگشایی، باورها و اعتقادات، جایگاه دست نیافتنی عشق، خیالی بودن زن، مرگ، تکرار، تفکر خیامی، سفال و نهر سورن و تپه های ری و راغ و غیره. امّا در این نوشتار سعی داریم صرفاً به واکاوی نشانه ی "سایه" در محتوای فیلم و رمز "سایه" در زبان بوف کور - آن هم تنها بر اساس کتاب "داستان یک روح" - مختصراً اشاره کنیم. البته با تأکید این مطلب که هر آنچه فرض می شود صرفاً می تواند یک تأویل و خوانش از این متن به حساب آید.

فرض این است که: حضور "سایه" در این فیلم ابتدا تأکیدی است بر رازگویی فیلمساز با مخاطب به طور مستقیم و بدون ارتباط این سایه با اشخاص داستان؛ در میانه ی فیلم، نشانه ی حلول هدایت بر محقق (که بر زندگی پرسشگرانه ی او سایه انداخته) و همزمان اطلاع مخاطب از چنین ارتباطی، و در نهایت کشف این حقیقت که سایه می تواند گفتگویی (رازگویی) باشد میان محقق با درونیات خودش؛ و به تعبیری هر انسان با خویشتن خویش.

این تأویل در پی مروری کوتاه بر فیلمشناسی خسرو سینایی؛ و نگاهی به چند نکته از کتاب "داستان یک روح"، نوشته ی دکتر سیروس شمیسا ارائه خواهد شد.

فیلمشناسی خسرو سینایی

خسرو سینایی (9 دی ماه 1319، ساری -) فارغ التحصیل کارگردانی و فیلمنامه نویسی از آکادمی هنرهای نمایشی و رشته تئوری موسیقی از کنسرواتوار وین، فعالیت مستندسازی در امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر را از 1346 و همکاری اش با تلویزیون ملی ایران را نیز از 1351 آغاز کرده و تا به امروز که نزدیک به نیم قرن می گذرد، به فیلمسازی (نویسندگی و کارگردانی) و ساخت قطعات موسیقی برای فیلم اشتغال داشته است.

وی در سال 1387 به دلیلِ ساختِ مستندِ "مرثیه گمشده"، (با موضوع مهاجرت هزاران لهستانی به ایران طی سال‌های 1941 و 1942 در پی جنگ دوم جهانی) نشان ویژه ی کشور لهستان را از سوی رئیس جمهور آن کشور، دریافت نموده است.

آثار او جزو آثار خوش ساخت سینمای ایران بوده و به طور کلی، از نظر پیام رسانی و بیان نظرات یک فیلمساز، دارای طیف وسیع و در عین حال یکپارچه ای (از سینمای یک مؤلف) محسوب می شوند؛ که به او چهره ای "اصیل"، "روشن بین" و "متعهد" بخشیده اند. چنانکه به نظر می رسد

فیلم های او را بتوانیم با نقاشی های ورمیر مقایسه کنیم؛ و همان بازنماییِ موضوعات ساده امّا پر معنا از وضعیت خانه و شهر را که در آثار ورومیر دیده می شود، از مجموعه ی این فیلم ها نیز مشاهده نماییم.

سینایی موسیقی شناس است و ارزش سکوت را می شناسد؛ و در موارد بسیاری سکوت را در فیلم هایش می گنجاند. سکوتی از نوع سکوتی که در مستندهایش هست و گاهی صدای انسانی و موسیقی هم بر مجموعه ی نماها (تصاویر متحرک یا عکس گونه) همان آرامش یک سکوت پر معنا را دارد.

او در سال 1358 و درست در بحبوحه ی انقلاب، با کارگردانیِ فیلم "زنده باد..." نظرات اجتماعی-سیاسی خود را به عنوان یک فیلمساز روشنگر بیان داشته و تاکنون در یک مسیر مشخص فعالیت نموده است؛ هر چند هر بار با فرمی تازه که به قول خودش "برای آنکه حوصله اش سر نرود" (نقل به مضمون در یکی از مصاحبه ها)؛ فیلم هایی که بیشتر بار مستند بودن و اجتماعی بودن آنها به چشم می آید و دغدغه ی یک هنرمند (فیلمساز، مترجم و نویسنده) هنرشناس هستند:

عناوین برخی از فیلم ها:

- ماهیگیری 1345
- حاج مصوّرالمُلکی (1346)
- آوایی که عتیقه می شود (1346)
- بیست و پنج هزار سال هنر ایران (1347)
- آن سوی هیاهو (1348)
- شرح حال (1348)
- پرستش (1349)
- سردی آهن (1350)
- فلوت (1350)
- حسین یاوری (1351)
- یک سرزمین، یک روز، یک راه (1351)
- استخراج نفت
- فعل مجهول (1354)
- دو راه حل یک مشکل
- فرار (1355)
- تهران امروز ۱۳۵۶ تصویر تضاد و تعارض
- زنده باد ... ۱۳۵۸
- هیولای درون 1363
- یار در خانه ۱۳۶۶
- در کوچه‌های عشق ۱۳۶۹
- آخرین حلقه ی زنجیر 1370

- سر مرز 1370
- گیزلا 1372
- مرثیه گمشده 1349-1362
- مجموعه ی ادیان:
- نور ایزدی (1372-73)
- صلیب مقدس (1372-73)
- قدیش (1372-73)
- ده فرمان (1372-73)
- قصه کوتاهی چند هزار ساله 1373
- کوچه پاییز ۱۳۷۶
- مهره 1376
- عروس آتش ۱۳۷۸
- یک شهر، یک نگاه 1379
- شهر هم مثل انسان 1379
- میان سایه و نور (درباره ی فرح اصولی) 1380
- آوازهای سکوت (درباره ی یاسمین سینایی) 1383
- طرح برنده 1383
- فرش، اسب، ترکمن 1385
- گفتگو با سایه 1384-85
- مثل یک قصه ۱۳۸۵
- کویر خون ۱۳۸۵
- جزیره رنگین ۱۳۹۳

برخی از جایزه‌ها:

- سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه در هجدهمین دوره جشنواره فیلم فجر، برای فیلم عروس آتش ۱۳۷۸
- لوح زرین بهترین کارگردانی در دومین دوره جشنواره فیلم فجر، برای فیلم هیولای درون ۱۳۶۲

فیلم مستند "رقص با دوربین" حاصل مجموعه ای از برخی تصاویر فیلم ها و پشت صحنه های آثار خسرو سینایی، به کارگردانی سمیرا سینایی، و توسط موسسه توسعه تصویر شهر ساخته شده است. که در آن با مهدی احمدی (بازیگر بسیاری از فیلم های سینایی)، محمد ابراهیم جعفری (نقاش)، غلامحسین نامی (نقاش)، لوریس چکناواریان (موسیقی دان) مصاحبه شده و درباره ی زندگی هنری و سبک و سیاق کاری خسرو سینایی، صحبت می شود. در بخش دیگری از این فیلم مستند، سینایی با حضوری نجیبانه و در سکوت در ویرانه ای که زمانی خانه پدری خودش، خانه ی دکتر سینای معروف شهر ساری بوده، به بیان روایت هایی از زندگی خود می پردازد. در این مستند، مهرداد اسکویی (مشاور)، فریدون شیردل (تصویربردار)، و آرش رصافی (تدوین گر) با سمیرا سینایی همکاری داشته اند.

نگاهی به چند نکته از کتاب "داستان یک روح"

دکتر سیروس شمیسا، در کتاب "داستان یک روح" (1375 چاپ اوّل) - که شرح جامعی است از بوف کور، از دیدگاه اسطوره شناختی و مکتب یونگ - جزئیات رمزهایی را که هدایت به عمد در داستان خود گنجانده تشریح و به تفصیل واکاوی کرده و تفسیری بسیار ارزنده هم در شناخت صادق هدایت و هم درباره ی بوف کور، این نگین آثار هدایت، ارائه نموده است. عناوین برخی بخش های کتاب از این قرار است: انشقاق، موجود دو جنسی، ازدواج جادویی، همه یک نفرند، تناسخ و حضور انسان نوعی در همه ی زمانها، روان زنانه و روان مردانه، اصل تأنیث در ارتباط با مرگ، معشوق زن درون مرد، اسطوره ی آدم و حوّا، مواجهه با روح، مواجهه با خود: سایه، پرسونا، من یا خود، جهان تاریکی و سرما، ساخت بوف کور، بوف کور از پایان آغاز می شود، ساختار سبکی بوف کور، زبان: رویه ی دیگر فکر، تکنیک داستان بوف کور، سمبل، ایران و هند، آیین تانترا، ردّ بوف کور در آثار دیگر هدایت، مشابهت های جزئی و ظاهری بوف کور با آثار دیگران، حرف ها مضامین کتاب، ری باستان، تفسیر خود نویسنده.

مفهوم سایه و چند نشانه ی دیگر در بوف کور از نظر دکتر شمیسا:

الف) سایه

ابتدا و انتهای داستان بوف کور با این سایه ی نویسنده و راوی روبرو هستیم. در کتاب داستان یک روح، (از صفحه 71 تا 76) چنین می خوانیم:

«راوی بوف کور می خواهد داستان زندگیش را برای سایه اش شرح دهد. سایه بخش پنهان شخصیت خود راوی است. سایه یا Shadow از آرکی تایپ های مهم ناخودآگاه قومی در روان شناسی یونگی است و عبارت است از بخش درونی و لایه ی پنهان شخصیت یا نیمه ی تاریک شخصیت که مجموعه ای از همه ی عناصر روحی شخصی و جمعی است. سایه با نقطه نظرهای ذهن خودآگاه یعنی با من (Ego) ناسازگار است. یونگ می گوید: سایه پنهان و سرکوفته است زیرا داخلی ترین و گناهکارترین بخش شخصیت است و ریشه اش حتی به قلمرو حیات اجداد حیوانی ما می رسد و از این رو شامل همه ی جنبه های تاریخی ناخودآگاه است. سایه سرچشمه ی همه ی گناهان و تقصیرهاست. انسان ناخودآگاه همان سایه اش است.

«پس سایه، آن چهره و سوی دیگر انسان در ناخودآگاه است. طرف مقابل پرسوناست. او کسی است که ما نیستیم. قسمت تاریک ناخودآگاه، بخش اعماقی آن و لایه ی نامطبوع آن که می خواهیم آن را منکوب و مخذول کنیم... سایه در رؤیاها و متون ادبی با همان جنسیت رؤیابین و هنرآفرین ظاهر می شود. به نظر یونگ "سایه در رؤیاها با تجسم شخصی پایین و بسیار ابتدایی، یا کسی که دوستش نمی داریم تظاهر می کند." این است که هدایت می نویسد: "سایه ی من خیلی پررنگ تر و دقیق تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه ام حقیقی تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب، نه نه جون و زن لکاته ام [یعنی همه ی شخصیت های منفی] همه سایه های من بوده اند، سایه هایی که من میان آنها محبوس بوده ام."

«در مورد این مصادیق سایه در بوف کور باید گفت: "سایه همه ی آن چیزهایی است که از آنها شرم داریم، همه ی چیزهایی که ما نمی خواهیم درباره ی خود بدانیم. بنابراین هراندازه اجتماعی که ما در آن زندگی می کنیم بیشتر متعصب و مقید باشد، سایه ی ما وسیع تر خواهد بود. راوی می

گوید من این کتاب را برای آن می نویسم که بتوانم با سایه ام یعنی اعماق روان خود تفاهم برقرار کنم و بدین وسیله یکدیگر را بهتر بشناسیم... "و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه ام معرفی کنم، سایه ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می نویسم با اشتهای هرچه تمامتر می بلعد، برای اوست که می خواهم آزمایشی بکنم ببینم شاید بتوانیم یکدیگر با بشناسیم." و "من فقط برای این احتیاج به نوشتن که عجالتاً برایم ضروری شده است می نویسم. من محتاجم، بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایه ی خودم ارتباط بدهم، این سایه ی شومی که جلو روشنایی پیه سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آن چه که می نویسم به دقت می خواند و می بلعد. این سایه حتماً بهتر از من می فهمد!...»

در ادامه دکتر شمیسا از عالم عرفان و وجود سایه می گوید و اینکه: «... به هر حال مراد این است که انسان در تکامل معنوی خود هر چه بیشتر از سایه دور و به خورشید نزدیک می شود: "چه سخن سایه وآنگهی خورشید؟!" و از این جاست که اولیاءالله را سایه نیست و اساساً در جهان روح سایه نیست و مرده سایه ندارد.»

ب) شخصیت ها در بوف کور

«عجیب نیست اگر همه ی پرسوناژهای داستان بوف کور یک نفر باشند. همه ی مردان یک مرد و همه ی زنان یک زن که این زن و مرد هم در حقیقت یک نفر یعنی دو جنبه ی مذکر و مؤنث یک وجودند:

«پیرمرد نعش کش تابوت ساز همان پیرمرد نقاشی روی قلمدان و همان عمو یا پدر راوی است. و از طرفی خود راوی هم هست و بدین سبب راه خانه ی او را به خوبی می داند... همه قوز کرده و شالمه بسته اند، هم عمویش و هم پیرمرد نقاشی روی گلدان و این تصویر به خود راوی هم شباهت دارد. و راوی شکل پدرش را هم همینطور تصور می کند.

«زنش، مادرش هم هست. و دایه هم مادر راوی است و هم مادرِ زن راوی. از طرف دیگر عمه اش او را بزرگ کرده بود و شوهر عمه اش همان پیرمرد قوز کرده و شال بسته بود که پدرزنش هم بود. پس زنش دختر عمه اش بود و از سویی دیگر راوی و زنش خواهر و برادر شیری بودند... زنش و برادر زنش یک نفرند. و از این رو گاهی برادر زنش را بجای زنش می گیرد.

«اینکه قهرمانان مرد و زن یا بطور کلی دو قهرمان، دو جنبه ی مذکر و مؤنث یک نفر باشند در برخی از آثار ادبی از جمله در داستان های هرمان هسه هم دیده می شود. مثلاً سینکلر و دمیان یک نفرند و همینطور نرگس و گلدموند و حتی سیذارتا و گووینداا هم یک نفرند. ولی این وسعت و تنوعی که در بوف کور هست در هیچ اثر ادبی دیگری مشاهده نشده است.» (ص 40-45، داستان یک روح)

ج) زمان داستانی و روایی در بوف کور

«زمان این داستان به صورت دو خط موازی است. پای قهرمان روی هر دو خط است. در یک خط راوی است که جوان است و ده سال پیش بچه بوده و در یک خط پیرمرد خنزرپنزری است. داستان گاهی از زبان راوی و گاهی از زبان پیرمرد خنزرپنزری است... داستان بوف کور ماجرای انسان و درون انسان است: روحش، منتهی روح را اگر بخواهیم تصور کنیم، باید مجسم کنیم که جسم داشته باشد: بدن مثالی، لینگاسریرا. این است که روح به صورت زن اثیری که صاحب بدن و فعل است نموده شده است و جسم او بعدخا در این داستان از بین می رود. راوی عاشق دختر اثیری است منتهی دختر اثیری (روح) از آغاز می داند که با او (من و خودآگاه او) به توافق نمی رسد. یک کلمه با او حرف نمی زند و فقط گاهگاهی در

سایه ی خودش را به او نشان می دهد (آنیما عروس سایه یعنی پیرمرد خنزرپنزری است. سرانجام راوی تصمیم می گیرد که این روح را که با او همدم نیست بکشد.» (داستان یک روح، ص 112)

د) اعداد رمزی بوف کور

ساختار سبکی بوف کور: در میان نشانه های سبکی بارز بوف کور از همه مهمتر تکرار است که مصادیق متعددی دارد. مثلاً یکی تکرار عدد دو و مضرب آن چهار در سرتاسر داستان است: دو ماه و چهار روز، دو درهم و چهار پشیز، دو سال و چهار ماه، ... این مختصه ی واژه شناختی می تواند مبین آرزوی شدید و میل باطنی نویسنده در جهت تحقق یک وحدت آرمانی در این جان دوگانگی ها و دورویی ها باشد... زندگی خود هدایت هم به همین ترتیب است. او منزوی زیست و ازدواج نکرد و هیچگاه نتوانست با این جهان تعارض ها و ریاها و نفاق ها به وحدت رسد. او در آرزوی آن معشوق اثیری بود که با او یکی باشد، امّا هیچگاه موفق نشد و سرانجام در همان تنهایی غریبانه ی خود در پاریس دست به خودکشی زد... از این روست که همه ی پرسوناژهای داستان بوف کور در نهایت یک تن بیش نیستند. همه ی مردان یک مرد و همه ی زنان یک زنند و این زن و مرد کلی هم در حقیقت یک نفرند، یعنی دو جنبه ی مذکر و مؤنث یک وجودند، یک وجود کلّی...

ه) روایتگر بوف کور

«تکنیک داستانی بوف کور: شیوه ی داستان پردازی در بوف کور هرچند به جریان سیّال ذهن نزدیک است امّا دقیقا آن نیست. در شیوه ی روایتی جریان سیال ذهن، همه ی طیف های روحی و جریانات و مشغله های ذهنی قهرمان، در داستان مطرح می شود. داستان عرصه ی نمایش تفکرات و دریافت ها از جنبه ی آگاهی و نیمه آگاهی و خودآگاهی، سیلان خاطرات و احساسات و تداعی معانی های بی پایان است... تک گفتارهای درونی و گفتگوی درونی و سولی لوکی (حدیث نفس و گفتارهای بی مخاطب) همه از شیوه هایی هستند که در جریان سیال ذهن به کار می روند و همه در بوف کور نمونه هایی دارند... می توان شیوه ی بوف کور را شیوه ی زمان های مدوّر یا زمان های منکسر و یا شاید دقیق تر شیوه ی زمان های متوازی یا زمان معکوس خواند... رمان تسلسل خطی ندارد و وقایع به ترتیب زمانی شرح داده نشده است....

ساختار فیلم گفتگو با سایه

شروع: آغازگر فیلم، نقل قولی از جبران خلیل جبران است: "تنها کسی که پشت به آفتاب دارد می تواند سایه ی خود را ببیند."

میان: فیلم گفتگو با سایه با پرسشگری آغاز می شود؛ سؤالی از راز و رمز زندگی صادق هدایت: در صحنه ی اوّل، سه مرد پشت میزِ یک احضار کننده ی روح نشسته اند تا از زبان پسربچه رمز را بشنوند. هر پنج نفر به دور یک میز. اولین پرسش را احضار کننده می پرسد: شغل آقایون...؟ و ادامه می دهد: ارواح با هر کسی ارتباط برقرار نمی کنند. ابتدا با محقق آشنا می شویم و بعد با استاد ادبیات و آنگاه با منتقد فیلم که پشت به ما نشسته بود. در این صحنه پسربچه با حالتی خلسه وار اعدادی را می گوید که همان اعداد رمزی بوف کور هستند. آنگاه شاهد هستیم که سایه ی صادق هدایت بر روی دیوار نقش می بندد بی آنکه هیچیک از اشخاص حاضر در صحنه متوجه آن باشند. قرارداد نمایشی با ما بینندگان در همین اولین صحنه نقش می بندد که فیلم قرار است چه چیزی را به چه شکلی دنبال کند: پیام هدایت از طریق این سایه. به مرور، متوجه می شویم که این داکتیودراما (مستند-داستانی) دارد در دو بُعد مجزا پیش می رود. یکی داستانی از روند پژوهش های این سه پرسشگر. و دیگری مستندی از

بیوگرافی صادق هدایت؛ بخصوص نامه ها و کارت پستال هایش. و نکته ی مهم اینکه به مرور متوجه می شویم فیلمساز به هیچ وجه قصد ندارد این دو بُعد متفاوت فیلم پیوند داشته باشند؛ برخلاف اکثر مستندهایی که معمولاً در ژانر "مستند-داستانی" قرار می گیرند و از همان ابتدا یک داستان محور کلی فیلم مستند بوده و قصه را پیش برده است؛ اینجا دو بخش مجزا پاساژ به پاساژ کنار هم چیده شده اند ولی تنها از نظر روند اطلاع رسانی مرتبط هستند.

پایان: در پایان بندی فیلم نیز تصویر با مثلثی خاتمه می یابد که برگرفته از فرم سنگ قبر صادق هدایت در پرلاشز پاریس است. یک فرم مثلثی افقی که بیشتر از اقتداری یگانه و منعطف خبر می دهد.

مشابهت هایی از گفتگو با سایه و بوف کور

گفتگو با سایه بیش از هر چیز فرم و نشانه های سینمایی خود را وامدار محتوا و در واقع خود متن (بیوگرافی هدایت و رمزگشایی از بوف کور) بوده و از سبک و اندیشه ی هدایت، بهره برده است.

اگر بوف کور یک رمان روانی و متن سوررئالیستی است، در گفتگو با سایه نیز، ما با خودکشفی مواجه هستیم. و با روان انسان در شب، تنهایی، و در هنگام ترس.

اگر آثار هدایت کلاً یک مقدار زیادی انتقادی است گفتگو با سایه هم نقد را جزو اندیشه های اصلی اش دارد. در خیابان فردوسی و روبروی کافه نادری سابق، منتقد از استاد سؤال می کند اینجا که دیگر چیزی از آثار آن زمان باقی نمانده؛ پس من از چی عکس بگیرم؟ و استاد پاسخ می دهد: "از هیچی!" و بعد در میان جمعیتی که می آیند و می روند، خودشان دو تن که "می دانند" از خودشان عکس می گیرند که یک یادگاری کاملاً شخصی را ثبت و ضبط کرده باشند؛ و تنها خودشان از این رازگونه مطلع باشند.

اگر در بوف کور صحبت از آرکی تایپ و خرد جمعی و ذهن ناخودآگاه جمعی است، در فیلم نیز، مکان ها حکم یادآوری را دارند و زمان ها نیز در هم آمیخته اند.

اگر در بوف کور صحبت از نابودی جسم و ازدواج جادویی و آموزه های عرفانی است، در گفتگو با سایه هم محقق به گونه ای متغیر یا سردرگم و پریشان احوال شده و گاه دچار توهم می شود.

اگر بوف کور دارای تکنیک در هم ریختگی زمان است، در گفتگو با سایه نیز زمان چندان خطی نیست. همچنین ریتم فیلم گاه سنگین است و کسل کننده. و این ملالت آنجاست که باید در کنار کارت پستال های یک دانشجوی غریب و کم پول، احساس کسالت و همذات پنداری کنیم؛ مخصوصاً جوانی مجرد که برای مایحتاج زندگیِ دانشجویی، همه ی مسئولیت بر دوش خودش است و در حسرت یک زندگی مناسب. دکتر شمیسا در کتاب داستان یک روح در مورد زمان بوف کور می نویسد: «بوف کور از پایان آغاز می شود: بخش اول کتاب در حقیقت باید بعد از بخش دوم خوانده شود. راوی بخش دوم وقتی لکاته را کشته و منتظر است تا گزمه ها بیایند و او را بگیرند زندگی خود در بخش اوّل (و بخش دوم) را به

یاد می آورد... در بخش دوم در ری آباد زندگی می کرده است حال آنکه حوادث بخش اوّل وقتی برای او روی داده است که ری ویران شده بود.» (داستان یک روح، ص 86)

مشابهت دیگری که در چیدمان داستان "گفتگو با سایه" و بوف کور می توان حس کرد مسأله ی تجرد است. با اندکی دقت احساس می کنیم بوف کور دارای بیشترین تمرکز بر روی رابطه ی عاطفی و ازدواج میان یک مرد و یک زن (زن/مار خدا) است؛ در "گفتگو با سایه نیز چنین برداشت می کنیم که علاوه بر تأکید بر تجرد این مردهای جستجوگر، بیشترین حدسیات ایشان برای رمزگشایی از علت خودکشی هدایت به سمت "زن" / "زنی به نام ترز" می رود. حال آنکه متن یادداشت هدایت به زبان فارسی بوده: "ما رفتیم و دل شما را شکستیم. دیدار به قیامت." کاری به صحت این نظر نداریم و اینکه صاحبنظران بسیاری تاکنون آن را مطرح کرده اند. آنچه مهم است مسأله ی وجود زن است که هم در بوف کور و هم در فیلم مرکزیت می یابد. و آن هم زنی اثیری، جادویی، ماورایی، و نیز خطرناک که به گونه ای مار می ماند که لب می گزد. همان زن/مار خدایی که بارها در فرهنگ هند حضور می یابد: «افسانه ای است که در هند رواج دارد: یک برهمن با الهام گرفتن از خوابی که دیده بود، پای در سرزمین فونان می گذارد و با دختر یک مار خدای بومی ازدواج می کند. این برهمن، نخستین پادشاه آن دیار می شود. مار خدا یا ناگا، از نمایندگان شناخته شده ی خاندان سلطنتی این محل در نزد هندیان است...» (هنر جنوب شرقی آسیا، فیلیپ راسون، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، 1384: فرهنگستان هنر، ص 18)

مشابهت دیگر در حس نوستالژیک نویسنده یا راوی بوف کور با شخصیت های "گفتگو با سایه" است. راوی بوف کور دارد اعتراف می کند و نیز خاطره های متفاوتی را مرور می کند. اشخاص فیلم نیز هر کدام نسبت به گذشته ی این آب و خاک احساسی دارند که انگار جمعیت کنار آنها ندارند. در رستوران یا خیابان یا تپه های ری، هیچکس تنها ننشسته فکر کند. حال آنکه محقق تنها می نشیند و غرق عالم خیال می شود. همچنین است جملات متن نریشن این فیلم، که از زبان هدایت بیان می شود و سراسر نوستالژی است: "خانه ای که کودکی و جوانی ام در آن گذشت هنوز پابرجاست. درخت کاج خانه ی قدیمی مان هنوز هست. نمی دانم شاید وقتی داستان قدیمی سه قطره خون را می نوشتم به همین درخت کاج فکر می کردم..." تکنیک استفاده از بیان اوّل شخص نیز بیشتر باعث می شود که ما بپذیریم خاطراتی که در فیلم مرور می شوند دقیقاً همان تألم و غربت و نوستالژی خود صادق هدایت اند و حالا روی سخنش با ما مردمانی است که او را درک نکرده ایم و تنهایش گذاشته ایم.

مشابهت دیگر این که کوه یا تپه (تپه های ری) هم در گفتگو با سایه هم در بوف کور جایگاهی خاص دارد که قابل تأمل است. جایگاهی با صلابت و پراستقامت و بلند مرتبه برای اندیشیدن و مرور گذشته و کشف خویشتن. جایی که نژاد بشر تکرار می شود. هم پیرمرد خنزرپنیری هم دخترکی که شاید روزی همسر/مادر/خاله/لکاته شود. «شاید اعتقاد به کوه کیهانی موجب تشدید این باور باشد که کوه ها و تپه ها جای اسکان ارواح اند؛ و برآمدگی های از سطح زمین مکانی جهت زیارت و هبه ها به ویژه در سرزمین اصلی و همچنین در جاوه و بالی هندویی شده نیز گردیده است، جایی که باور می شود آتشفشان های بزرگ خود واجد روح و زندگی اند.» (هنرهای زیبای اقوام جنوب شرقی آسیا، فیونا کرلوگوئه، ترجمه: دکتر رقیه بهزادی، 1389: طهوری، ص 112-113)

گونه ای از استنتاج استقرایی یا جزئی نگری به منظور تعمیم به کل، در بوف کور دیده می شود؛ که مشابه آن نیز در روش کار شخصیت منتقد فیلم در "گفتگو با سایه" دیده می شود. چیزی شبیه نگاه خود راوی بوف کور به نقش ریز و مینیاتوریِ قلمدان؛ که منجر به جان بخشی به آن زن و آن پیرمرد نقاشی، در ذهن نویسنده و داستان بوف کور می شود. این طرز نگاه، بیشتر متعلق به جهان شرق است. در دنیای شرق، (به تعبیر سعدی) تک برگی از درختان سبز در نظر هوشیار متفکر و عارف می تواند هر ورقش دفتری باشد از معرفت کردگار. اینجا یک نقش جزئی، منبع الهام درک هستی می شود. نمونه ای از چنین بینشی را در کتاب "*روح انسان در هنر آسیایی*، نوشته ی لارنس بنیون، ترجمه محمد حسین آریا لرستانی، 1383: فرهنگستان هنر" چنین می خوانیم: «در مشهورترین نمایشنامه ی کلاسیک هند به نام شاکونتالا صحنه ای هست که در آن قهرمان قصه با دیدن نقش

کوچکی از چهره ی شاکونتالا، که آنقدر ظریف است که در دستانش جای می گیرد، در بحر تفکر فرو می رود... و در نمایشنامه ی دیگری که به حدود اواخر سده ششم میلادی تعلق دارد صحنه ی کاملی از راما و سیتا را مشاهده می کنیم که آن دو درباره ی نقاشی دیواری بزرگی که صحنه هایی از حیات خود آنان را در جنگل به تصویر کشیده است مباحثه می کنند.» (38 روح انسان در هنر آسیایی)

در فیلم با نشانه های بسیاری مواجه هستیم: چرا شب است؟ چرا رعد و برق و چرا طوفان؟ شاید چون فضا حال و هوای ترس آور و خوف انگیزی باید داشته باشد. چرا مدت طولانی روی کارت پستال ها هستیم؟ شاید چون باید موجب ملال می شود و ما خسته شویم تا رنج غربت را احساس کنیم. چرا هیچ زنی در فیلم نیست؛ حتی گارسون؟ شاید چون باید بیشتر به زندگی هدایت و تشنگی آن زندگی نزدیک شویم. و نهایتاً آن عکس که صحنه ی پایانی است و هم ترز است و هم نیست. و این مسأله چه خشونتی را برمی انگیزد.

چرا یادی از سورن؟ چرا دیدن آن پیرمردی که خنزرپنزری است و ما می بینیم که در تپه های ری همان شراب ملک ری را می خواهد. طلب شراب ملک ری کردن چرا؟ چرا صدای ترز اول بار به فرانسوی است؟ بار آخر فارسی؟ چرا اینهمه نماهای ثابت با سوژه های ثابت؟ شاید چون یادآور سکون و سکوت و رخوت هستند. چرا در فضاهای باز زاویه دوربین از بالا به پایین است و دور است؟ شاید چون این زاویه ی دید بیشتر یادآور نگاه روح به جسم است. و نه تنها تصویر و زاویه ی نگاه، که موسیقی نیز مورد پسند روح است. در فیلم از موسیقی های مورد علاقه ی هدایت (شوپن، چایکوفسکی و گریک) استفاده شده و این بیشترین تأثیر را بر ما می گذارد؛ حتی بسیار بیشتر از تصاویر فیلم های نوسفراتو و گولم و کابین دکتر کالیگاری که هدایت به آنها نظر داشته.

تأویلی از مفهوم سایه در فیلم "گفتگو با سایه"

در فیلم "گفتگو با سایه"، محقق، که دوستانش او را دکتر صدای می زنند، تنها شخصی است که درگیر این سایه ای که ما می بینیم می شود. این سایه ظاهراً سایه ی هدایت است که در اتاق محقق اعلام حضور می کند: مهره ی آن شطرنج چوبی یکسویه می افتد. و پنجره با باد باز می شود.

در اواخر این گفتگو محقق به سایه می گوید که این سکوت را تمام کند و حرف بزند و دیگر بس است فقط به زبان رمز – تق تق تق – حرف زدن. امّا چه کسی تق تق صدا می کند؟ این خود محقق است که در صحنه های پیشین روی میز می زد: تق تق تق. و حضور سایه را حس می کرد. و یادمان هست که در صحنه های قبل، هر بار که بر پشت میز کارش می نشست سایه ی خودش بزرگتر از جسمش بود. این محقق با آن منتقد فیلم فرق دارد که دنبال ردّ پای سینمای اکسپرسیونیستی در آثار هدایت بود و نیز با آن استاد ادبیات که بر سر حقانیّت چیزی به اسم واقع بینی با دوستانش به جدل برخاست؛ امّا تمام مدت مشغول تهیه ی جزئیات بیوگرافی نویسنده و ماجراهای زندگیش بود. این محقق صرفاً به دنبال رمزگشایی و کشف کلمات است: واژه های خود متن های کتاب های هدایت.

فیلم "گفتگو با سایه" درست مانند خود بوف کور با پرسش شروع می شود (رمزهای بوف کور و خودکشی هدایت چیست؟) و با پرسش هم ختم می شود (آن زن اثیری مابه ازای زمینی داشته؟ در زندگی و خودکشی هدایت نقش داشته؟ آن زن همان "ترز" بوده و یا خاطره ای از یک فیلم؟). یعنی ابتدا و انتهای "گفتگو با سایه" یکسان است. و این بی پاسخی و سکوت و سکون در آغاز و پایان، جزوی از عرفان شرقی است: «همه ی مطلب این است که چگونه می توان از این عالم به خواب رفت؟ و به آن جان بی تشویش بازگشت؟ به آن آیینه ی سپید که فرمود: دفتر عارف سواد و حرف نیست جز دل اسپید همچون برف نیست ... به آن چهره ی آغازین پیش از تولد. به آن مقامی که کسی در میانه نیست، نه مردی، نه زنی، نه

بودایی. به آن دانش که دانش بی دانشی است. به آن هیچ؛ به هیچی؛ به هیچکسی؛ ...» (هنر و زیبایی شناسی در شرق آسیا، ص 62) مخصوصاً اینکه فیلمساز در این فیلم دو جریان مستقل را به تصویر کشیده است و به تعبیر خود (نقل به مضمون از یکی از مصاحبه ها) از عاطفی شدن پرهیز داشته است. و مطلقاً نمی خواسته یک مستند داستانی با محوریت داستان این سه مرد را به تصویر بکشد. این است که فیلم در دو جریان موازی پیش می رود و تنها آغاز و پایان آن دو پرسش از هر یک از دو بخش است.

و در پایان، می توانیم چنین نتیجه بگیریم که در "گفتگو با سایه" مفهوم سایه و عملکرد آن، هم با انتظار، هم با ایجاد ترس و خوف و هم با اتصال، قابل بررسی است. یعنی سایه ای که:

در ابتدا انتظار می کشد تا یک شخص پیدا شود و با او گفتگو کند. و ما آنرا می بینیم و شخصیت داستان نمی بیند.

در میانه موجب ترس و دلهره ی شخص محقق می شود. که بیشتر ما می بینیم تا خود مخقق یا شخصیت داستان.

و در پایان گونه ای پیوند با او می یابد. که هم ما و هم شخصیت داستان می بینیم. و انگار گونه ای یگانگی رقم می خورد.

«انسان در دنیای آکنده از زیبایی ها و وحشت های گوناگون زندگی می کند. روح انسان می کوشد تا در چنین دنیایی به گشت و گذار بپردازد و آن را کشف کند. همواره سعی دارد تا خویشتن را با دنیای بیرون از خود وفق دهد؛ می کوشد تا با نوعی از هماهنگی با هستی و نیروهای گسترده ای که در آن جاری و ساری است، دست پیدا کند؛ یا دست کم به نوعی فهم و درک از آن نائل شود. ای بسا انسان پس از آنکه به این نتیجه برسد که همه ی صورتهای گوناگون زیبایی در جهان مادی، چیزی جز توهم و پندار نیست و آدمی تنها در باطن و ذهن خود می تواند واقعیت بی چون و چرا را بجوید، آنگاه به وجود خود بازگردد. این موضوع در فطرت هند نهادینه شده است...» (روح انسان در هنر آسیایی، لارنس بنیون، ترجمه: محمد حسین آریا لرستانی، 1383: فرهنگستان هنر، ص 80)