در توضیح سرگشتگی‌ها و آشفتگی‌های یک فیلم‌ساز از منظر اجتماعی

جواد طوسی

اولین واژه‌ای که با مرور آثار داریوش مهرجویی در ذهن ثبت می‌شود، «سرگشتگی» است.

او همواره این سرگشتگی را در گذر از عرصه‌های اجتماعی /سیاسی / فلسفی بروز داده است. شکل‌گیری اولیهٔ این روحیهٔ متلاطم را شاید بتوان در گذشتهٔ مهرجویی جستجو کرد: «مادر بزرگم از آن نمازخوانهای دو آتشه بود. و تحت تأثیر فضای روحانی او، من هم از سن هفت تا پانزده سالگی، شده بودم یک مسلمان واقعی. نماز و روزه‌ام یک آن ترک نمی شد. چه ایمانی! حتی در سفر هم به عبادت می‌پرداختم. داغ و ملتهب بودم. اما از پانزده سالگی به بعد، درست آن موقعی که نماز و روزه‌ام به حساب می‌آمد، شک در دلم نشست... و ایمانم برفت از دست ... و رفته رفته، افتادم دیگر... یک شیرجه کامل. هنوز هم هر وقت به آن دوران فکر می‌کنم، نشئهٔ آن ایمان و آن عبادتها را زیر پوستم حس می‌کنم. صاف و زلال بودم. دنیا هم خوب و دوست داشتنی بود. همه چیز در یک هماهنگی قشنگی جا افتاده بود و من در این وسط، پر از شگفتی و حیرت، لبخند می‌زدم ... چه خوب بود اگر آدم اصلاً بزرگ نمی‌شد، این بد مصّب تلخی بی‌حیای واقعیت را نمی‌چشید. ایمان ... و حالا فقط مثل فروغ می‌شود گفت «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...» چه برودتی!...

جای تعجب نیست که چنین ذهن سرگشته و ناآرامی، در بیست سالگی به فلسفه روی می‌آورد، رساله‌ای در همان دوران دربارهٔ **بوف‌کور** صادق هدایت می‌نویسد، به دنیای داستایوسکی و آدم‌هایش گرایش پیدا می‌کند و پس از یک دست‌گرمی ناموفق (الماس ۳۳)، در سی سالگی فیلم متفاوتی چون **گاو**را می‌سازد. خود مهرجویی در مصاحبه‌ای گفته که استارت فیلم **گاو**در میدان توپخانه و در حین همراهی با غلامحسین ساعدی زده شد. همین بُر خوردن و هم کلامی جوانی بیست و نه، سی ساله با نویسندهٔ بدبین و جامعه نگری همچون ساعدی نشان می‌دهد که او یک چیزیش می‌شود.

مهرجویی با درک و شعور بالای تصویری‌اش، روحی تازه به داستان غریب و سوررئال گونهٔ ساعدی می‌بخشد. او در برگردانِ موفق سینمایی‌اش شرایطی ایجاد می‌کند که لحن پر تکلف قصه ساعدی، هر چه بیشتر کمرنگ شود و متقابلاً هر کسی به فرا خور بضاعت و توانایی‌هایش با فیلم ارتباط برقرار کند و برداشت مستقل خودش را داشته باشد. اینجاست که ارتباط یک بیننده با مشدحسن و گاوش و مشد اسلام و کد خدا و بلوریها در همان روایت‌پردازی اولیه محدود و متوقف می‌شود و بیننده‌ای دیگر با دیدی کاملاً تمثیلی به ارزیابی این آدمها و شخصیتها می‌پردازد و آنها را از منظری فلسفی/ اجتماعی/ سیاسی مورد ارزیابی قرار دهد. در واقع میزانسن و ترکیب‌بندی هنرمندانهٔ مهرجویی، مشد حسن قابلیت انعطاف برای تبدیل شدن از یک روستایی ساده به موجودی وابسته و نیازمند و آسیب پذیر و از دست رفته را دارد. همان گونه که بلوریها این قابلیت را دارند که از یک عده روستایی غیرخودی، به نیروهایی مهاجم و تهدیدگر که هسته و بنیان اقتصادی یک جامعهٔ بسته و تک محصولی را مد نظر دارند تبدیل شوند. مهرجویی در عالم واقع، مشد اسلام و کدخدا و عباس را شبیه به همان بلوریهای مهاجم می‌سازد تا مشد حسن را مثل لاشهٔ گاوش به بند کشند و از خانه و دیارش دور کنند. در جامعه‌ای بسته و عقیم، ناآگاهی و نقاط ضعف درونی آدمها می‌تواند آنها را از معصومیت، به مهاجمین سنگدلی مبدّل سازد تا واقعیت عینی بلوریها را بروز دهند و زمینه‌ساز از دست رفتگی یکدیگر

باشند و جبری محتوم را پذیرا شوند.

نگاه جامعه شناسانهٔ مهرجویی در **آقای‌هالو** عام تر و فراگیرتر است. او به پشتوانهٔ متن نمایشی علی نصیریان، به نوعی واقعیت‌گرایی معاصر اجتماعی متمایل می‌شود. تیپ معصوم و ساده‌دل آقای هالو، واسطه‌ای می‌شود تا رؤیا و تخیّل، به واقعیتی تلخ مبدل شود. طی طریقی که در فیلمهای این دوران مهرجویی (عمدتاً) در وجه عرفانی بازتاب یافته، در **آقای‌هالو** به گونه‌ای دیگر شکل می‌گیرد. در اینجا با سفر خوش‌بینانهٔ یک شهرستانی صاف و ساده و بی‌غل و غش، به بازار مکاره‌ای شلوغ و گسترده که قواعد خاص خودش را دارد روبرو هستیم. او کرامات را نه بر آب گشتن، بلکه عین حقیقت گفتن می‌داند. ولی در حضور عینی در چنین جامعهٔ پرفریبی، کم می‌آورد و «قوم الظالمین» را به وضوح می‌بیند و سفر را عین پختگی می‌داند. مهرجویی **آقای‌هالو** را منتزع از نمایشنامه علی نصیریان به تصویر کشیده و سعی داشته که قالب و ساختاری سینمایی به آن بدهد.

او فیلم بعدی‌اش **پستچی**را نیز با اتکاء به نمایشنامهٔ **وویستک** نوشته گئورک بوخنر آلمانی می‌سازد. اما مهرجویی در اینجا دغدغه‌های فلسفی/ روانکاوانه/ اجتماعی / سیاسی‌اش را (همچون فیلم **گاو**) با زبانی آمیخته با تمثیل و استعاره به تصویر می‌کشد. تقی پستچی به عنوان انسانی خیالباف و سترون شده با رفتار ساده مازوخیستی در جامعه‌ای ایستا و ناهنجار، دست و پای بیهوده می‌زند. مهرجویی در شکل ظاهری با نگاهی درست و منطبق بر واقعیت تاریخی/ اجتماعی، مهره‌ها را سرجای خودشان می‌چیند. نیت الله‌خان (به مثابه فئودالیزم رو به انحطاط) چاره‌ای ندارد که جای خودش را به قدرت حرامزاده‌ای در اندازه‌های برادرزاده‌اش (مهندس از فرنگ برگشته) بدهد. در این میان بر طبق معمول، طبقهٔ فرودست (تقی پستچی ناتوان) قربانی واقعی است. او به لحاظ ضعفهای آشکار فردی و طبقاتی‌اش، بضاعت و حوزهٔ دید محدودش، زمینه را برای هرگونه ترکتازی و تجاوز طبقهٔ بهره‌کش فراهم می‌سازد و حتی -گوسفندوار- کولی هم می‌دهد و تنها دلش را به عشوه‌های احمقانه (وبراژ دادن دوچرخه‌اش در جلوی آن اتومبیل در مسیر جاده) خوش می‌کند. عصیان فردی چنین موجود ناتوان و ضعیف و آسیب‌پذیری، نوعی خودکشی و شلیک به خود است. اما مشکل مهرجویی این است که در تلفیق توانایی‌های بصری و زیبایی شناسانه خود با ارزیابی و داوری ایدئولوژیک و جامعه شناختی‌اش، آدمها را به انحطاط کامل می‌کشاند و آنها را از هر گونه آگاهی طبقاتی و منش و خصائص انسانی دور می‌سازد. این گونه برخورد تنبیهی و بی‌رحمانه که (مثلاً) تا حد به لجن کشیدن شخصیت تقی پستچی پیش می‌رود، با هیچ دیدگاه سیاسی مترقیانه نمی‌تواند سازگار باشد.

مهرجویی در **دایره‌مینا** که یکی از بهترین آثارش به شمار می‌آید، همین انحطاط اخلاقی و سیر صعودی زوال ارزشها و خصایل انسانی را در بطن جامعه‌ای بیمار و کاسبکارانه، به شکلی عریان و (در عین حال) هنرمندانه نشان می‌دهد. با توجه به وام گرفته شدن فیلمنامه از داستان **آشغالدونی** غلامحسین ساعدی، نگاه مهرجویی در اینجا واقع بینانه‌تر و منطقی‌تر است. علی به همراه پدر

ضعیف و بیمار و ناتوانش، از حاشیه به متن جامعهٔ شهری کشیده می‌شود تا نیاز جسمی و گرسنگی مفرط او را برطرف سازد. سرگردانی آنها برای بستری شدن پدر علی در بیمارستان، باعث می‌شود که علی به تدریج به پشتوانهٔ جوانی و زیبایی و قابلیت انعطافش، جذب این محیط آلوده و سودا زده شود. مهرجویی با اجرایی کاملاً حرفه‌ای، این دگردیسی مرحله به مرحلهٔ علی را می‌نمایاند. در قاب و میزانسن مهرجویی، علی صفر کیلومتر و پیادهٔ ابتدای فیلم، نهایتاً به علی استحاله شدهٔ انتهای فیلم تبدیل می‌شود که سوار بر موتور سیکلتش با بی‌تفاوتی از روی قبر پدرش عبور می‌کند. او که زمانی طعمهٔ دلالی چون سامری (عزت الله انتظامی) شده بود، حالا خودش صیادی مستعد شده که از مرگ غریبانهٔ پدرش خم به ابرو نمی‌آورد و تنها برای خالی نبودن عریضه، آمده خودی نشان بدهد تا بگویند آن خدا بیامرز پسری هم داشته است. براستی برای این موجود مملو از کمبود و عقده‌های حقارت که تازه بوی پول به مشامش خورده و با جنس مخالف هم کلام شده، چقدر آن سیلی معترضانهٔ راننده بیمارستان (علی‌نصیریان) می‌تواند تأثیرگذار و هشدار دهنده باشد؟ (در داستان **آشغالدونی**غلامحسین ساعدی، به زوال شخصیت علی از طریق همکاری‌اش با ساواک تأکید بیشتری می‌شود).

اولین فیلم بعد از انقلاب مهرجویی (**مدرسه‌ای‌که‌می‌رقیم**با نام

اولیهٔ **حیاط پشتی مدرسهٔ عدل‌آفاق**) به لحاظ نمایش عمومی دیر هنگامش، دیگر جاذبه‌ای برای تماشاگر دورانش نداشت. اگر دقت کنیم می‌بینیم که مهرجویی همواره عادت داشته بر اساس جریانهای روز و شرایط خاص جامعه (منتها با لحنی متفاوت و قالبی جذاب و حرفه‌ای) فیلم بسازد. آثاری چون **گاو**، **پستچی** و **دایره‌مینا**، به دلیل مستقیم نبودن نگاه اجتماعی / سیاسی‌شان و تعمد مهرجویی در فاصله گرفتن از هر گونه سیاست‌زدگی و شعارگرایی (به وسیلهٔ تعمیم نگاهی فلسفی بر جوهرهٔ اثر)، در گذر زمان از یاد نرفته‌اند. اما او در **مدرسه‌ای که می‌رفتیم** با به شرایط خاص دوران ساخت این

فیلم، با این شعارپردازی و نگاه مستقیم و پر رنگ سیاسی کنار آمده و نتیجتاً فیلمش (به قول معروف) تاریخ مصرف دار شده است. به همین خاطر می‌بینیم که دست مایهٔ اصلی و نمادین مدرسه‌ای که **می‌رفتیم**(ارائه تصویر یک جامعهٔ پر تضاد و آشفته و ناهنجار در دل یک مدرسه)، برای تماشاچی ده سال بعد نه تنها غافلگیرکننده نیست، بلکه کهنه و بی‌رمق به نظر می‌آید.

اما فراست مهرجویی باعث می‌شود که با ساخت فیلم **اجاره‌نشین‌ها** جبران مافات کند. این فیلم در وهلهٔ اول نشانگر توانایی و تسلط انکارناپذیر مهرجویی در ایجاد یک موقعیت «آبسورد» است. او در کنار استمرار بخشیدن لحنی کمیک و طنزآمیز در کلیت فیلمش و ارائهٔ شوخی‌های پیاپی، به هجو آدمهایی می‌پردازد که در وضعیتی آشفته و پر سوء تفاهم قرار گرفته‌اند و بدون شناخت کامل یکدیگر، در برابر هم صف‌آرایی می‌کنند و یا به آشتی و تفاهمی مقطعی و بی‌ریشه تن می‌دهند. اما اگر بخواهیم به طور غیرمستقیم این فیلم را از حیث نشانه‌های تمثیلی با **پستچی** مقایسه کنیم،به وضوح می‌بینیم که در **اجاره‌نشینها** خط روایتی و مایه‌های شوخی و کمیک، بر بار معنایی و استعاری فیلم سوار است. در صورتی که در فیلم **پستچی**با عکس این وضعیت مواجه بودیم و وجوه پررنگ استعاری فیلم باعث می‌شد که برای آدمها شناسنامه‌ای جدا از هویت ظاهری‌شان قائل شویم. اما با وجود مستتر بودن وجوه استعاری در **اجاره‌نشینها** و به رغم اصرار مهرجویی در محدود کردن فیلمش به عنوان یک کمدی موقعیت، بحثهای گوناگونی پیرامون معانی نهانی جاری در آن مطرح شد که - البته- بعضی از این مفاهیم، بسیار عمیقه بودند! اگر قرار باشد از طریق این معانی و مفاهیم با اجاره‌نشینها ارتباط گستردهٔ مضمونی برقرار کنیم، ای کاش فیلم با ویران شدن خانه خاتمه می‌یافت و آن خوش باوری احمقانهٔ آقای توسلی و همسرش (قشر متوسط) را در پی نداشت.

مهرجویی همین بیان ساده و بی‌تکلف **اجاره‌نشینها** را در فیلم بعدی‌اش **شیرک**نیز، دنبال می‌کند. شخصیت یکدنده و سختکوش و مغرور شیرک، در میان آثار مهرجویی یک استثناء به شمار می‌آید. دیگر از آن ضعف و انفعال و حالت سترون شده، در این نوجوان مقاوم نشانی نیست و مهرجویی هیأتی اسطوره‌ای به او می‌بخشد. در کنار این نقطهٔ مرکزی، رابطه‌ای مرید و مرادگونه نیز میان شیرک و خالوقربان (عزت الله انتظامی) شکل می‌گیرد و تجربه با آزمون و خطاء در هم می‌آمیزد. مهرجویی حتی در این اثر متفاوتش نیز از ارائهٔ پایانی خوش اجتناب می‌کند و تداوم حضور مخاطره آمیز نیروی مهاجم و تخریبگر را هشدار می‌دهد.

مهرجویی با پر سرو صداترین فیلم این دورانش (**هامون**)، عملاً وارد عرصهٔ تازه‌ای می‌شود. اگر در زمانه شناسی او بحثی نداشته باشیم، فیلم **هامون** گواه صادقی بر این مدعاست. دغدغه‌های روشنفکری مهرجویی در آثار قبلی‌اش نیز مشهود بود، ولی در اینجا با تصویر عینی‌تر و معاصرتری از این وجه مشخصهٔ بارز مواجه هستیم. سردرگمی و پریشانی حمید هامون، کاملاً مؤثر از شرایط اجتماعی دنیای پیرامونش است. او در گذر از یک جایگزینی با متعادل طبقاتی، ناخواسته ادای روشنفکری را در می‌آورد. گذر تردید آمیز او از سنت و مواجهه‌اش با مدرنیته، دست و پاگیر است. در واقع حمید هامون نیز همچون خیل بی‌شماری از روشنفکران روبنایی این دیار که حد لیاقت خود را می‌دانند، در دنیایی آشفته و پر سوء تفاهم سیر می‌کند و نمی‌تواند راه‌حل منطقی برای بحران روحی‌اش پیدا کند. مهرجویی این فیلمش را نیز (مثل **پستچی** و **مدرسه‌ای که می‌رفتیم**) با تعدد آدمها و اصرار در پرداختن به همهٔ آنها، بیش از حد شلوغ کرده است. اگر این ازدحام و کثرت آدمها در **اجاره‌نشینها** پذیرفتنی و منطقی به نظر می‌آمد، در اینجا به فیلم لطمه‌زده است. شاید بعضی‌ها این مورد را در خدمت «آشفتگی» تعمدی فیلم بدانند، ولی مطرح شدن هم عرض آدمهایی با دغدغه‌های ذهنی و فکری متفاوت نمی‌تواند توجیه کنندهٔ این آشفتگی باشد. به همین جهت می‌بینیم که دمیدن انسانی با ابعاد مادی و معنوی علی‌عابدینی در روح بی‌جان حمید هامون پا در هوا، نمی‌تواند تماشاگر فهیم و کنجکاو را متقاعد سازد، زیرا مهرجویی پیش زمینه‌ای منطقی برای این شخصیت مهم فیلمش ایجاد نکرده است.

او همین درونگرایی آدمها را که با هامون به شکلی جدی و گسترده شروع کرده بود، در آثار بعدی‌اش دنبال می‌کند و - در امتدادش - در فیلمهای **بانو سارا و پری و لیلا** به دنیایی زنانه متمایل می‌شود. شخصیت محوری همهٔ این فیلمها در شکل ظاهری خود،

زنانی حساس و پویا و جستجوگر هستند. اما از دیدگاهی اجتماعی، حدود قابل دفاع بودن یا نبودن این آدمها متفاوت است. شیوهٔ روایت‌پردازی و حوزهٔ دید مهرجویی در **سارا** و **لیلا**، بسیار ساده و سرراست است. اما در **بانو پری**(به لحاظ مضامین و درونمایهٔ فلسفی و کم و بیش پیچیده‌شان) از زبانی شخصی و آمیخته با فرم وام گرفته است. با این حال در هر دو زمینه، با فیلمی موفق و قابل دفاع از بُعد تصویری و نگرش معاصر اجتماعی (**ساراوبانو**) و متقابلاً فیلمی ناموفق از ابعاد اجتماعی (**لیلاوپری**) مواجهیم.

مهرجویی در مصاحبه‌ای ترجیح داده که **سارا** را یک درام ساده

از روابط خانوادگی بدانیم. ولی نوع شخصیت‌پردازی حسام و همسرش سارا (امین تارخ و نیکی کریمی) و موقعیت متفاوت آنها با آدم‌هایی از جنس این زمانه نظیر گشتاسب و سیما (خسرو شکیبایی و یاسمن ملک نصر) و اجرای خاص مهرجویی در این زمینه به گونه‌ای است که خود به خود در موقعیت آسیب‌پذیر انسان سنتی وابسته به قشر متوسط در جامعه‌ای با اقتصاد و نظام اداری بیمار قرار می‌گیریم. تصویر عینی انسانی با تعصبات و خصایص درونی حسام را در آن وضعیت جدا افتادهٔ او و همسرش سارا در انتهای فیلم می‌بینیم. انسانی شکست‌خورده که نه در درک منطقی شرایط معاصر موفق بوده و نه در زندگی شخصی و خانوادگی‌اش. او نگاهی از سر بهت و حیرت و ناباوری به دور شدن همسرش می‌اندازد و متقابلاً با نگاه نگران و مشوش سارا به دور و برش و ارزیابی موقعیت جدید خودش روبرو هستیم.

مهرجویی همین ساده گویی را در **لیلا** صرف موضوعی با حال و هوای عاشقانه کرده است. اما حوزهٔ دید محدود او و متوقف شدنش در دنیایی خنثی و وام گرفته شده از پسند جامعه، کاملاً در تعارض با گسترهٔ نگاه عمیقش در سارا است. منتها مهرجویی با اتکاء به درک تصویری هوشمندانه‌اش، آنقدر قصه‌اش را ماهرانه و با ظرافت تعریف می‌کند که موقعیت خاص و عقیم لیلا و همسرش رضا تبدیل به یک موقعیت عام و پرجاذبه می‌شود.

همان تم محوری **آشفتگی** را که مهرجویی در **اجاره‌نشینها** و **هامون**به صور مختلف تجربه کرده بود،در**پری**نیز در قالبی متکی به فرم می‌بینیم. مهرجویی این مفهوم را بر زمینه‌ای فلسفی عرفانی عینیت می‌بخشد. قاعدتاً قرار بوده که این فرمگرایی گسترده، در خدمت دنیای آشفته و پر تناقض آدمهای پری و سرگشتگی روحی و درونی‌شان باشد. اما تلاش مهرجویی در ارائهٔ فرم و قالبی مناسب برای توصیف ذهنیت متلاطم و مشوش آدمهایش، نتیجهٔ دلخواهی در بر ندارد و دنیا و فضای انتزاعی این آدمهای خاص و بریده از جامعه (چه از دیدی مستقیم و سمپاتیک و چه در بعدی کنایه‌آمیز)، به حوزه‌ای اجتماعی منتهی و مرتبط نمی‌شود. به عنوان مثال توجه کنیم به نوع رفتار پرخاشگرانه و ناسازگار پری که در مقایسه با شخصیت حمید هامون و عکس‌العملهای فردی و بیرونی‌اش، بمراتب شخصی‌تر و انتزاعی‌تر است.

در کنار پری، با شخصیت خاص دیگری همچون بانو روبرو می‌شویم. این خاص بودن او، هم از جنس و طبقه‌اش می‌آید و هم در اجرای استادانهٔ مهرجویی مؤکد می‌شود. اما مهرجویی در داوری اجتماعی/ تاریخی خودش، این انسان برگزیده را در یک هم‌نشینی و هم کلامی نابرابر و ناهمگون طبقاتی قرار می‌دهد تا به مفهومی تلخ و در عین‌حال هشدار دهنده برسد.

برخلاف فیلم پری، عناصر و نشانه‌های تمثیلی **بانو** به هیچ وجه حالت مجرد ندارند و کاملاً در خدمت بار معنایی فیلم و گسترش نگاه اجتماعی مهرجویی هستند. به همین خاطر است که ما بازتاب این نگاه تأویل‌گر و نمادین را در لوکیشن و موقعیت صحنه و میزانسن آدمها می‌بینیم. در چنین فضا و دنیای چند وجهی، قاب عکس بزرگ عارف قزوینی بر دیوار راه‌پلهٔ خانه قدیمی و متروکهٔ بانو و تردد بانو از این محدوده و حضور تحمیلی و غیر مترقبهٔ قربان سالار در این مکان، گرسنگی و درد پایان ناپذیر هاجر، حضور معقولانه‌تر شیرین در این کانون و گرایش او به بانو و ...، معنا پیدا می‌کند. اما مهرجویی در کنار تلفیق هنرمندانهٔ فرم و محتوی در کلیت فیلمش، داوری نه چندان منصفانه‌ای نسبت به قشر فرودست و طرد شده دارد. حتی در تاریکترین و ناامیدکننده‌ترین مقاطع تاریخی / اجتماعی/ سیاسی این مُلک نیز نمی‌توان نسبت به این قشر یا طبقه تا این حد (به طور فردی و جدا از زمینه‌ها و ریشه‌های اجتماعی) بدبین و مهاجم و معترض بود و تعمیم شخصیتی چون قربان سالار بر آحاد مختلف این طیف، با هیچ نگرش عمیق و روشن بینانه‌ای همخوانی ندارد.

سرانجام حاصل همهٔ آن تجربیات حسی و بصری و تعلقات اجتماعی / فلسفی / سیاسی و شوریدگیها و سرگشتگی‌ها و سرخوردگیهای ذهنی و درونی و راز و رمزهای وصف‌ناپذیر کودکانه و عاشقانه را در **درخت‌گلابی**مشاهده می‌کنیم. در اینجا مهرجویی از تکلف به مرز سادگی می‌رسد و با نگاهی به غایت زیبا و شاعرانه، رؤیا و واقعیت و امید و حسرت را با هم در می‌آمیزد. او این بار با نگاهی صادقانه به مرور خود می‌پردازد. از طریق واسطه‌ای چون محمود، دفتر ایامش را ورق می‌زند و عرصه‌های مختلف زندگی را طی می‌کند. در وادی عشق و دنیای ملتهب سیاست درنگ می‌کند و از محاکمهٔ خودش ابایی ندارد. این در خود نگریستنِ او در مرز کهنسالی، با حسی سرشار از عشق و دلتنگی و از دست‌رفتگی همراه است. ولی در نهایت امر، همان ذهنیت عقیم و سترونی که در درخت گلابی خلاصه شده بود. به بار می‌نشیند. گویی که فقط از هنرمند خلاق و چیره دستی چون مهرجویی برمی‌آید که درخت بی‌بار گلابی را در طی طریق شاعرانه و عارفانه‌اش، به درختی پربار تبدیل کند تا انسان تنهایش در کنار آن به آرامش برسد و تداوم حیات و بودن را در آن تور نازک عنکبوت ببیند.■