یادداشتی بر «مادر»

● هنر نمایش یا کاردستی؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ مسعود فراستی

«مادر»، یعنی: یك پوستر جذاب و خوش‌فرم سینمایی، یکسری عکسهای نظرگیر و غیرمتعارف از فیلم در مطبوعات و پشت ویترین سینماها، یك تیزر مؤثّر تلویزیونی، تعدادی بازیگر معروف و پرطرفدار قدیم و جدید، یك فیلمساز قدیمی و پرآوازه- چه برای تماشاگران فیلمفارسی و چه روشنفکران- با بیش از بیست سال سابقهٔ فیلمسازی و یك دوجین فیلم در کارنامه و صاحب یك سریال بنام و پرطمطراق تلویزیونی بعد از انقلاب- هزاردستان- و چندین مصاحبهٔ مفصّل و مختصر در باب فیلم، چه قبل از اکران و چه بعد از آن، به اضافهٔ دیالوگهای آهنگین و نمکین- امّا بی‌ربط، نچسب و غیر سینمایی- به همراه موسیقی دلنشین ایرانی، گل و گیاه و شمعدانی و اقاقیا و آبپاش، حوض و ماهی قرمز، هندوانه و خربزه، کاهو و سکنجبین و سرکه و آبلیمو، باقلا و گلپر، چلوکباب و گوجه، بستنی نونی و تخت چوبی در حیاط قدیمی با دیوارهای لاجوردی رنگ در یك خانهٔ سنّتی، بعلاوهٔ عرفان بازی مُد روز و گریم خوب و خُلبازی بزرگسال کودك‌نمای «محلّهٔ برو بیا»، که این همه ظواهر می‌دهد: یك فیلم بسیار بد و بیجان به نام «مادر».

که سینمایش یك چیز دارد: یکسری نمای کارت پستالی طبیعت بیجان به اضافهٔ شیفتگی بیمارگونه به اشیاء و انسانهای عتیقه، آن هم عتیقهٔ زنگ‌زده. و یك چیز ندارد- که اصل قضیه است: جان دادن به این انسانها و اشیاء. در نتیجه مادرش، بدجوری بیجان و بی‌رمق است و سخت ملال‌آور. و حدّاکثر تك‌فریمهای مونتاژنشدهٔ چشم فریب است و بس. یا دقیقتر، عکاسی است نه سینما. که یك بار دیدن تا به آخرش هم تحمّل بسیاری می‌خواهد.

«مادر»، نان اسم و رسم گذشتهٔ خالقش را می‌خورد. گذشته‌ای که در گذشته. اگر «حاتمی» در گذشته آثاری ساخت که در لحظاتی حسّ و حالی داشت- بخصوص «سوته‌دلان»- به این علّت بود که ادای خودش و دیگران را درنمی‌آورد و با زمانه‌اش هم چندان بیگانه نبود. و با آثارش، حتّی با «حسن کچل» و «حاجی واشنگتن»، هستهٔ مشترکی داشت و حدّاقل با برخی لحظات آنان همدلی می‌کرد. به همین دلیل هم، این فیلمها- با وجود ضعفهای بسیارشان- یا لااقل لحظاتی از آنها به دل می‌نشست. امّا امروز حسّ و حالی برای فیلمساز ما نمانده و به جای این حال از دست رفته، تنها یك چیز نشسته: ادا درآوردن یا

دقیقتر ادای خود را درآوردن و ادای امروزیها را درآوردن و کت‌بسته خود را به مُد روز تسلیم کردن.

حاتمی، امروز نمی‌تواند با مادرش همدلی و دلسوزی کند و مادر برخلاف آثار گذشتهٔ او که بعضاً جانی داشتند و حالی، سخت بیجان است و بی‌درد: مصنوعی است و دروغین و حتّی مضحک.

وقتی فیلمسازی با زمانه‌اش نباشد، آن را نشناسد، متعلّق به آن دوران نباشد، با آدمها و مسائلشان بیگانه باشد، ناچار است به گذشتهٔ خود نقب بزند، به اشیاء درگذشته دلخوش کند و با آدمهای عتیقه‌ای سرگرم شود. حاتمی، امروز دیگر هیچ حرفی برای گفتن ندارد یا حرفش از جنس زمانه نیست. با تفکّرات و حال و هوای گذشته می‌خواهد اگر بشود با امروز و امروزیها ارتباط برقرار کند. اشکال بزرگش هم در این است که می‌ترسد دنیایش را همان‌طور که قبلاً ارائه می‌داده، نشان دهد و به این دوران- که با آن همخوان نیست- کاری نداشته و ادای برخی از امروزیها را درنیاورد. با زبان عاریه‌ای دیگران حرف نزند و لباس امروزیها را به تن نکند. راست باشد و به جای پیروی از اصول دیگران، از اصول خود پیروی کند. وگرنه آزادی‌اش را- حتّی در نفس خود- در جلوی پای طرفداران مُد روز به دست خود قربانی می‌کند.

به این دلایل است که «راه حلّ» حاتمی- همچون بسیاری دیگر- عارف‌نمایی و پناه بردن به دنیای کودکی. آنهم از طریق یک بزرگسال نیمه دیوانهٔ کودک‌نما و جستجوی معصومیت از ورای دیوانگی، به از دست دادن «خود» می‌انجامد و به از دست رفتن کامل اثر و لحظاتش.

به نظر می‌رسد فشار این سالها برای فیلمساز ما، طاقت‌فرسا بوده و او را ناچار کرده از ترس بمباران و موشک‌باران، جنگ و انقلاب، مثل بسیاری از قدیمیها به تخیّل گریز بزند و به ماشین تخیّلی‌اش پناه ببرد و فکر کند که اگر سوار این ماشین فراضهٔ بی‌سقف و بی‌بدنه بشود و برود در «تونل زمان» و زورکی ادای بچه‌ها را دربیاورد، قضیه حل می‌شود- که نمی‌شود- و بدتر هم می‌شود. چرا که این، تخدیر است و تأخیر: هر مخدّری دیری نمی‌پاید و فقط بازگشت به دنیای واقعی را سخت‌تر می‌کند و سردرگمی را بیشتر. از همین روست که نگاه صحنهٔ ماشین سواری «غلامرضا» و «ماه‌منیر»، گم می‌شود و معلوم نیست این صحنه از دید کیست، که نه از جانب شخصیتهای قصّه است، نه فیلمساز و نه هیچ‌کس دیگر.

«راه حلّ» حاتمی: نوستالژی بازی و پناهنده شدن به دنیای کودکی، و عرفان‌بازی، راه حلّ کاذبی است. زیرا که فیلمساز، نه حسّ و حال کودکی دارد و نه پاکی و معصومیت آن را و نه حتّی نوستالژی‌اش را، و نه شناخت و سیر و سلوک عارفانه. گویی فیلمساز از ارائهٔ خود واهمه دارد و بناچار خود را در پشت نوستالژی کاذبی پنهان می‌کند.

ماندن در دوران کودکی، در بزرگسالی ادای بچه‌ها را درآوردن، نه نوستالژی، که عدم بلوغ است. اگر در جوانی آرزوی پیر شدن و عصا در دست گرفتن و چپق کشیدن داشته باشیم یا در پیری، آرزوی بچه شدن و بازیهای کودکانه و پستانک، نوستالژی دروغینی است و بیمارگونه. آرزوی فراغت، امنیت، محبّت، سرپرست داشتن، هم نوستالژی نیست. نوستالژی، چیزی است غیر قابل حصول. نوستالژی زمان (دوران) یا مکان (محل)، شیئی یا انسانی را داشتن. به این معناست که دیگر نمی‌توان آنها را به دست آورد. نه در واقعیت نه حتّی در تصوّر، شاید فقط در خیال. تا وقتی که مکان (خانهٔ مادری) و زمان (در قید حیات بودن عوامل انسانی نوستالژی: مادر و خواهران و برادران) وجود دارند و هرآن می‌شود با یک تلفن دروغین همه را در خانهٔ مادری جمع کرد و بازی کرد، نوستالژی‌ای وجود ندارد. و این، فقط ادای آن است یا نوستالژی. نوستالژی داشتن، یا دکان نوستالژی باز کردن. اینکه نوستالژی، چیز خوبی است یا بد، بماند. فقط این را یادآوری کنم که معمولاً شاگرد تنبلها نوستالژی کامل مدرسه را دارند که بازی کنند و آرزویشان هم ماندن در همان سن و سال و حال و هواست. و نه شاگرد اولها که با زمانه جلو می‌روند و نگاهشان به جلو است و به آینده و نه به پشت سر برای فرار از واقعیتها.

این ادا درآوردن، اپیدمی خطرناکی است که حداقلش به مرگ هرنوع ابداعی می‌انجامد. بخصوص وقتی که ادای خود و گذشتهٔ خود را دربیاوریم و بدتر از آن ادای مُد روزیها را.

زمانی که فیلمسازی به ته خط می‌رسد- از نظر خلاقیت- به جای پرداختن به خود و به پالایش و جلا دادن خود در آثارش، از خود تقلید می‌کند و در دام یک فکر ابداعی یا یک اثر با حس و حال اسیر می‌شود- سوته‌دلان- دلمشغولی‌اش، پناه بردن به خاطرات آن اثر یا لحظات آن می‌شود: دلمشغولی‌ای که از یک معروفیت ناگهانی به دست آمده و بعدها چون تکرار شده، فیلمساز را شرطی کرده، به گونه‌ای که قادر نیست از آن خلاصی یابد (مثلاً خیلیها گفته‌اند که بله حاتمی، عجب به اشیاء عتیقه یا دقیقتر به سمساری یا به دیالوگهای غیر معمول علاقه دارد و چه خوب آنها را به کار می‌گیرد). امر، براو مشتبه شده و فکر می‌کند «وجه تمایز» مهم و مشخصی از دیگران دارد و به همین جهت، در آن درجا می‌زند و از این طریق خود را ارضاء می‌کند و می‌فریبد.

امّا کار یک هنرمند یا صاحب اثر هنری، پرداختن به خود و جلا دادن خود است در کنار اثرش. و این فرق ماهوی دارد با تقلید از خود و ادای خود را درآوردن (تازه آنهم خودِ بربادرفته). اولی، خلاقیت است و ابداع. و دومی، ماندن در یک دایرهٔ بسته و پوسیدن: دایره‌ای که

هرنقطه‌اش تفاوتی با نقطهٔ دیگرش ندارد و همین است که بعد از مدّتی، آثار «بیخود» زاده می‌شود، آثار بیجان؛ آثاری که نه به هنر، که به کار دستی ماند.

و «مادر»، کاردستی است و نه خلق هنری. هیچ چیزش خلق نشده- نه فضا و نه پرسوناژها- کاردستی است که ذوق چندانی هم در آن به کار نرفته و بدجوری وصله پینه‌ای و سرهم بندی شده است.

شخصیتهای مادر، آنچنان باسمه‌ای و مصنوعی‌اند و خلق‌الساعه که بود و نبودشان، جمع شدن و متفرّق شدنشان و حتّی مرگشان، هیچ حسّی را به وجود نمی‌آورد و هیچ باوری را؛ و قصّه‌ای را خلق نمی‌کند.

قرار بوده که «مادر»، ادای دینی همگانی باشد به مادران همه. امّا به جای آن، به نفرت و به انتقام گرفتن از «مادر» فیلمساز تبدیل شده.

ادای دین به مادر، از نحوه‌ای که برایمان مادری شده، تاثیر و نشات می‌گیرد. گویا فیلمساز ما احساس این را دارد که برایش چندان مادری نشده. اصولاً ادای دین همگانی به مادر، با وجود ظاهر غلط‌اندازش، فریبی بیش نیست. چرا که فقط می‌شود به یك مادر- به مادر خود یا به مام وطن خود- ادای دین کرد. مادر، که کلّی و عام نیست، خاصّ خاص است و از خاص بودنش است که مهرش عام می‌شود و نامش نیز.

به نظرم، فیلمساز با وجود ادّعایش- ادای دین- علاقهٔ چندانی به مادرش ندارد. یا عذاب وجدانش نسبت به او آن قدر شدید است که علاقه‌اش را می‌پوشاند.

«مادر» حاتمی، نه مهربان است و نه زیبا. کهنه است و عتیقه. اگر چیزی یا کسی برای ما عزیز باشد، علی‌القاعده در تصوّرات و رؤیاهایمان، در بهترین و زیباترین صورتش او را می‌بینیم. پس اگر او را در چنین وضعی نبینیم، نه علاقه که تنفّر خودآگاه یا ناخودآگاه ما را القا می‌کند.

فیلمساز، مادر را به زور از خانهٔ سالمندان به بیرون- به «خانهٔ مادری»- می‌آورد، یك هفته‌ای زندگیش می‌دهد که سریعاً بازپس بگیرد. فرزندانش را (که یکی خُل است، دیگری افسرده و در عشق شکست خورده، آن یکی ظالم و لُمپن و دلال و آن دیگری عارف قلابی احساساتی امّا اخته، فقط دختر کوچکهٔ حامله ظاهراً و بیخودی مهربان است) نشانش می‌دهد که چه کار کند؟ که شرمنده‌اش کند و شکنجه‌اش بدهد؟ معلوم نیست چگونه این موجودات کج و کوله قادرند این مادر را- که آنها را تربیت کرده- دوست داشته باشند. و مادر، عامل وحدت و مهربانیشان شود؟ اگر این فرزندان بی‌ریشه و بی‌تبار مادر را دوست داشتند. چرا او را به خانهٔ سالمندان تبعید کرده‌اند؟ حتّی دختر کوچك ظاهراً مهربان و عاشق، چگونه به این قضیه رضا داده و چرا او را در خانهٔ خود نگه نداشته؟ اگر این فرزندان به بن‌بست عاطفی رسیده، «حسرت» مادری دارند و به دنبال بوی مادرند، چرا آن را در خانهٔ قدیمی جستجو می‌کنند؟ مادر، که در خانهٔ سالمندان است و بوی مادر که از آغوش او می‌تراود هم باید در آنجا باشد- در تبعیدگاهش- نه در خانهٔ قدیمی. مادر، در یك جا، بویش در جای دیگر: بر در و دیوار خانهٔ سنّتی و قدیمی! این، مثله کردن مادر نیست؟ و نوعی فتیشیسم در و دیوار، اسباب و اثاثیهٔ عتیقه و معماری سنّتی؟ اشیاء مهمترند یا انسان؟

و تازه این خانهٔ مادری یا به قول فیلمساز «خانهٔ‌امن» چگونه جایی است و چه دارد؟ امنیت؟ این خانه که محل دعوا و اذیت و قهر و عذاب است؟ و با آمدن خلق‌الساعهٔ فرزند عرب زبان- یا عرب‌نما- با دوربین عکاسی و سوقاتی‌های غربی، هم به محلّ مهر و آشتی تبدیل نمی‌شود. این خانه، مکان سورچرانی است و خورد و خوراك. گویا هم مادر و هم فرزندان به جای «حسرت» و دلتنگی برای هم، «نوستالژی» چلوکباب و کاهو و سکنجبین دارند و بس. تازه پول این بریز و بپاش «نوستالژیك» را هم ظالمترین فرزند می‌پردازد.

راستش همهٔ فرزندان این مادر از او متنفّرند (بیخودی هم او را به تبعید نفرستاده‌اند). مادر، برای آنها منشا یکسری تضادها و کشمکش‌هاست. مادر، که خود از تبعید آمده، بچه‌هایش را یك هفته در تبعیدگاه «خانهٔ امن» زندانی می‌کند و مادر سالارانه حق دیدار از زن و شوهرانشان را از آنها می‌گیرد- همچنان که فرزندان او را به تبعید فرستاده بودند. هم مادر و هم فرزندان در این خانهٔ ناامن، خودآزار و دگرآزارند. اینکه مکافات مادر است و محاکمهٔ او و بعد هم اجرای حکم اعدامش، نه ادای دین و سپاس و ستایش از او.

فیلمساز ما، آرزوی مرگ مادر را دارد و برای پوشاندن عذاب وجدانش، تبعیدگاه مادر را «ایستگاه بهشتی» می‌نامد و مرگش را «رهایی» و رفتن به بهشت. فیلمساز ما، برای مادر وقت مرگ تعیین می‌کند- مرگ هم با کامپیوتر برنامه‌ریزی شده- و مراسم مرگ را هم به دست خود مادر برگزار می‌کند. قبل از مراسم، خورد و خوراك مفصّل و بعد تدارك خورش قیمه و رخت و لباس سیاه و بعد که خیال مادر از لپه و برنج و حلوا و گوشت و لباس راحت شد، با یك ضربه کارش را تمام می‌کند. در واقع مادر، به دستور فیلمساز به طور «طبیعی» هاراکیری می‌کند.

به نظرم صحنهٔ «رهایی» مادر و محو شدن میله‌های تخت خوابش و نورافشانی تخت، و گل و قرآن، یك اداست یا یك دغلکاری آشکار. این مرگ نمی‌تواند برخلاف ادّعای فیلمساز، «سبکبار» باشد و «عارفانه». این مرگ، اگر «رهایی» باشد، رهایی از شرّ این بچه‌های درب و داغان است و برآوردن آرزوی آنها، و هیچ ربطی به «وصل عاشقانه و عارفانه» ندارد.

اگر مادر، سمبل زایش است، این «زایندگی» او که ادامهٔ حیات نیست و نمی‌تواند اثر مثبتی در وجود و زندگی این آدمهای جعلی عقب نگه داشته شده بگذارد. چرا که حاصل این«زایندگی»، به این علفهای هرز منجر شده: لمپن و دلال، عقب‌مانده و خل، اخته و افسرده و غیره.

و اگر این مادر، نماد وطن باشد که واویلا با این میوه‌های تلخش. این، توهینی است به مام وطن و به فرزندان آن.

و نگرش فیلمساز نسبت به مرگ، باز هم برخلاف ادّعایش، نگرشی شرقی- ایرانی‌نیست. اگر هم شرقی باشد، متعلّق به خاور دور است و نه خاورمیانه. دید شرقی ما از مرگ، بی‌مسئولیت و بی‌ترس نیست، فرار نیست. اگر مادر، مسلمان است (که گاهی صبحها نماز می‌خواند، آن هم بعد از طلوع آفتاب!)، باید از گناه بترسد و از سؤال و جواب. اگر مادری قبل از مرگش، پسر ظالمی دارد، نمی‌تواند با خیال آسوده و «سبکبار» از دنیا برود: عذاب می‌کشد، زیرا که لااقل این را می‌داند که باید جواب پس بدهد از برای تربیت چنین فرزندی.

برای فرد مسلمان، مرگ از یك طرف ادامهٔ حیات است و پیوستن به اصل- و برای عرفای واقعی و نه عارف نمایان، پیوستن عاشق به معشوق است و وحدت عشق و عاشق و معشوق- امّا از سوی دیگر بی‌حساب و کتاب نیست. گناه، مطرح است و جهنّم و بهشتی وجود دارد. مگر اینکه اعتقادی به جهنّم و بهشت نباشد و به خدا.

این نگاه نسبت به مرگ، به نگاه برخی قبایل آفریقایی ماند، یا بودایی. یا دیگر آیینهای سنّتی خاور دور، یا نگاه سرخپوستان. این سرخپوستان هستند که از مرگ نمی‌ترسند و به این سبك- مادرگونه- تدارك مرگ را می‌بینند. آن را جشن گرفته و شادی می‌کنند. چرا که تلقّیشان به آیینهای بدویشان مربوط است. و تبیین اقتصادی هم دارد: یك نان‌خور کم. آنها هستند که معتقدند تا وقتی کسی به درد می‌خورد، حق دارد بماند. اگر نتواند کار بکند و سربار دیگران شود، حق زیستن ندارد.

امّا نگاه مسلمانان- و بسیاری دیگر- فطری است. همه، از مرگ می‌ترسند و اصولاً ترس از مرگ، جزو وجود هرانسانی است- بخشی از این ترس از ناشناخته‌هاست- مسلمان، هم از مرگ می‌ترسد، از گناه هم. و از خدا می‌خواهد تا گناهان او را نبخشیده، او را از دنیا نبرد. به او فرصت بدهد کارهای انجام نگرفته‌اش را به سامان برساند. به شناخت برسد و به خود و در نتیجه به خدا. اگر هم خود را تسلّی می‌دهد، به این خاطر است که معتقد است عفو خدا بیش از گناهان اوست.

نگرش «مادر» نسبت به مرگ، نگرش عرفان قلابی و مخدّر مُد روز است. «عرفان» بی‌مرارت و بی‌حس، عرفان بی‌سلوك و بی‌دیانت. عرفان آب حوض و ماهی قرمز و انار سرخ و گل و گیاه و...

براستی «عرفان» چیز خوبی است در سینما. همه‌گونه می‌شود تفسیرش کرد و همه چیز به آن می‌چسبد. هر حرف آن را می‌شود بنوعی تعبیر و تاویل کرد:

«ع» آن، مثل عشق، علی. یا مثل عتیقه، عمر/ «ر»، مثل روح، رهایی، یا مثل ریا، روشنفکربازی/ «ف»، مثل فکر، فرهنگ. یا مثل فرار، فراموشی یا فیلمفارسی/ «ا»، مثل انسان، اسلام، آزادی. یا مثل ادا، انار، اسارت/ «ن»، مثل نیاز، نماز یا مثل

ن، نوستالژی یا نوستالژی‌بازی.

●

تا اینجا، بحث «نوستالژی» و «عرفان» فیلم و
ا بحث «نمایش»، و ربط آن به واقعیت، به
واقعیت و به طبیعی بودن، که ادّعای بزرگ
لمساز ماست:

«اساساً، موضوع من «واقعیت» نیست. من نه
اینجا، که در هیچ موقع و جای دیگر با واقعیت
ر و کاری ندارم. پرسوناژ فیلم من کتابی کهنه و
نیقه را ورق می‌زند، کتابی خطی را که متعلّق به
رش بود و از میان کتاب، گل سرخی تازه، کاملاً
زه را پیدا می‌کند. من کارم نمایش است، با
قعیت اصلاً سر و کار ندارم... مسئلهٔ من
مایش» است. لذّت و زیبایی نمایش.» (نشریه
زانه هشتمین جشنواره فیلم فجر)

یا: «صحنه‌ها، طبیعی هستند، امّا واقعی
ستند... در زمان هم با واقعیت کاری ندارم...
وضوع من طبیعی بودن است.»

حال ببینیم این «طبیعی بودن» چیست. آیا با
تن این جملات ظاهراً ضد فاضل‌منشانه که: «من
رم نمایش است»، یا مثلاً من فیلمساز اصیلم،
سی هنرمند می‌شود و کارش هم اثر هنری و
ایش؟ و موضوعش، هم طبیعی بودن این
عاها را در مصاحبه‌ها که هیچ، بالای تک‌تک
های فیلم هم که بنویسند یا مصاحبه‌ها را به
لم سنجاق کنند، چیزی حل نمی‌شود و باری به
لم افزوده نمی‌گردد. فقط کار مدّعی مشکلتر
می‌شود. چرا که «نمایش»، شوخی نیست و
رچیزی را هم نمایش نمی‌گویند. بحث طبیعی
دن و واقعیت و فراواقعیت، که عتیقه جمع
دن و سمساری نیست. این بحث، حساب و
تاب دارد، و قاعده و منطق.

برای آنکه چیزی غیر واقعی به باور
نشیند و قابل قبول و طبیعی جلوه کند، غیر
قریحهٔ فوق‌العاده، شناخت می‌خواهد و
ستادی.

اثری، هنر می‌شود و طبیعی می‌نماید که در آن
دگی جریان داشته باشد. آدمهای اثر زنده باشند
با روح و با خون. فضا، زنده باشد و بخشی
ینفک از اثر. و همه چیز دارای قاعده و منطق
اصّ خود. هربازی‌ای قاعده دارد و هر نمایشی
یز: منطق نمایش هم نه زورکی و تحمیلی است و
ه مصنوعی و بیجان و نه ادّعا. بسیاری از
نرمندان بزرگ، در آثارشان، ما را وارد دنیایی
ی‌کنند که به واقعیت ربطی ندارد و جابه‌جا
بیعی بودن این دنیای غیرواقعی، طبیعی بودن
نشها و واکنشهای پرسوناژها را به ما ارائه
ی‌دهند و به نمایش می‌گذارند. لحظه به لحظه
رز واقعیت را می‌شکنند. آن هم نه دفعی و
ی‌قاعده- چرا که ناگهانی و «کارتونی» نمی‌شود
ه ته چاه رفت یا بالای نردبان. یا با مداد پاک‌کن،
یزی را محو کرد و با مداد چیزی را خلق- به
مین جهت حتّی دیوانگیهای برخی پرسوناژها،
سیار طبیعی می‌نماید و طبیعی هم هست،
مچون زندگی. آنچنان طبیعی که بیشترین
مدلی مارا برمی‌انگیزاند. برای واقعی جلوه
دادن، باید تا حدّ بسیاری همدلی را برانگیخت و
خالق برای برانگیختن همدلی واقعی خواننده یا
تماشاگر، می‌بایست مخلوق (پرسوناژها+ اثر) را
دوست بدارد. اگر خالق، چنین وفاداری و مهری
نسبت به مخلوقش داشته باشد و بلد هم باشد که
آن را به نمایش درآورد، می‌تواند همدلی ما را- به
گونه‌ای طبیعی و راست- برانگیزاند. شکستن
مداوم واقعیت، اساس این همدلی است تا اثر از
راه دل، به منطق و شیوهٔ تفکّر تبدیل شود و در دل
ما جای گیرد و از راه دل به عقل.

برای ایجاد این احساس که منجر به باور
می‌شود، ساخت اثر نقش ویژه یا حتّی اصلی ایفا
می‌کند: ساخت منسجم و یگانهٔ آن. اگر
افتتاحیه‌ها و مقدّمات و فضاسازی چنین آثاری را
حذف کنید، دیگر نه طبیعی هستد و نه به باور
می‌آیند. در نتیجه ارتباطی اینچنین محکم با
مخاطب برقرار نمی‌کنند. برخی از هنرشناسان
بزرگ را عقیده براین است که ساخت اثر
تعیین‌کننده است و از خود اثر مهمتر.

حماسهٔ کربلا را همه شنیده‌ایم.
«شمر» را هم می‌شناسیم، دهها و بلکه صدها بار
خوانده، شنیده و تعزیه‌اش را دیده‌ایم و هربار
هم طرفدار امام حسین(ع) شده‌ایم و دشمن شمر.
و هربار هم دلمان آتش گرفته است. درست؟ خُب
اگر همین قصّهٔ آشنا را طوری روی صحنه آوریم
که بازیگر نقش امام حسین‌اش، بدبازی کند و
خصوصیات اورانرساند، ازنظر ظاهری، نحیف و
ضعیف باشد و از نظر روحیات، ترسو و
ناجوانمرد و درست برعکس «شمر»، خصوصیات
مثبت قدرت، مردانگی و حمیت را داشته باشد،
«نمایش» چه اثری می‌گذارد؟ و ما در آن نمایش
طرفدار چه کسی می‌شویم؟ این مثال، در مورد
قضیه‌ای تاریخی است. امّا برای موضوعی غیر
واقعی هم صدق می‌کند. شاهنامهٔ فردوسی را
درنظر بگیرید: در شاهنامه، هیچ چیز واقعی
نیست امّا در طی قرون و اعصار، همه قصّهٔ رستم
و سهراب را شنیده اند: دهان‌به‌دهان و سینه به
سینه گشته و به باور همگانی نشسته. همه،
رستم را و سهراب را باور کرده‌ایم و هفت خوان
رستم را و جنگیدن با دیو سپیدش را. و همه
طرفدار رستم شده‌ایم. حال آنکه نه رستمی وجود
داشته نه دیگرانی. کلّ قصّه، سمبلیک است. و
آنچنان سمبلیسم فردوسی طبیعی است که به
اسطوره تبدیل شده و اسطوره و واقعیت یکانه
شده‌اند. ما در شاهنامه از واقعیت به فرا واقعیت
می‌رسیم و انسانها و چیزها را در آن دنیا می‌بینیم
و باور می‌کنیم. اثر، ما را از واقعیت، گذر می‌دهد.
پس از آن دوباره بازگشت به واقعیت و باز گذر از
آن. و «اتّفاق» محقّق می‌شود. اتّفاق غیر واقعی به
وقوع نمی‌پیوندد. هراتّفاقی، واقعی است. وقتی
کسی مرد، دیگر مرده، سهراب را نمی‌شود زنده
کرد. این، منطق هنر است.

برای به باور نشاندن زندگی و مرگ شخصیتها،
هم استادی لازم است- و حتّی نبوغ- و هم زحمت
کشیدن و حتّی جان‌کندن. برای این «خلقت» هم
خالق، می‌بایست مخلوقش را باور کند و دوست
بدارد و به او وفادار باشد- خلقت، بی‌عشق
نمی‌شود- تا بتواند همدلیِ مخاطب را خلق کند.
و آتش بزند برجان و بر روح.

شفقت به انسان و عشق به او، و به خالق،
همچون خورشید است در آثار هنرمندان بزرگ. و
این خورشید است که قادراست غیر واقعی را
طبیعی نماید.

راز و رمز هنرمندان راستین- که به «مادر» و
خالقش و امثال او ربطی ندارد- در این شفقت، در
این استادی و در این تلاش بی‌وقفه است و در
فروتنی جدی و واقعیشان.

در یک اثر هنری، زمانی طبیعی بودن به ظهور
می‌رسد و بر «واقعیت» زندگی پیروز می‌شود که
تک‌تک لحظات اثر زنده تا نقطهٔ پایان آن در یک کلّ
به هم پیوسته، مرز واقعیت را بگذراند. به
گونه‌ای که یک صحنه یا پرده یا لحظه‌ای را نشود
حذف یا جابه‌جا کرد.

و اگر نتوانیم چنین کنیم، گل سرخ لای کتاب
آقای جلال‌الدین- با وجود اسم عاریه‌ای و
بی‌مسمایش و اداها و کلام احساساتی‌اش-
هرچقدر هم تازه باشد، بیجان می‌شود و بی‌معنی،
حتّی خنده‌دار. و به جای طبیعی نمایاندن،
حداکثر به تردستی شبیه می‌شود و بس.

مشکل فیلمساز ما- که گویی اپیدمی هم هست-
مشکل خودْشیفتگی و اداست که فیلم مرده‌اش را
هنر نمایش می‌نامد و «تردستی» را طبیعی بودن.
امّا گویی واقف است که اثرش بلاواسطه قادر به
ایجاد ارتباط با تماشاگر نیست. بناچار به نقد
فیلم هم می‌پردازد و به بهانهٔ مصاحبه، یک بار قبل
از اکران و چند بار بعد از آن، نقد سراسر مثبت و
حتّی شیفته‌ای از اثرش ارائه می‌دهد- کافی است
سؤالات را از مصاحبه حذف کنید. و این قضیه در
بین فیلمسازان ما آنچنان مُد شده که احتیاجی به
منبع ذکر کردن و رجوع دادن نیست؛ هرمجله یا
روزنامه‌ای را که بگشایید، گواه این مدّعاست.

این همه خودْشیفتگی که در واقع از عدم
اعتماد به خود و به اثر سرچشمه می‌گیرد، راه به
جایی نمی‌برد و یک کاردستی بد و بیجان، به
فیلمی هنری و زنده مبدّل نمی‌شود. فروش فیلم
هم دلیلی برارزش آن نیست. سینما، زنده است و
نقد هم.