یادداشتی بر «کلوزآپ» ـ نمای نزدیک

ترس در کلوزآپ، گریز در لانگ‌شات

• مسعود فراستی

سفر مرا به درِ باغ چند سالگی‌ام برد
و ایستادم تا دلم آرام بگیرد
و در که باز شد...؟
(سهراب سپهری)

در پشت این در سحرآمیز، هرکسی خاطره‌ها و تجربه‌هایی دارد خوشایند یا ناخوشایند، که همهٔ عمر براو اثر می‌گذارد ـ سازنده یا مخرب. چرا که دوران کودکی، دوران عجیبی است و سخت پیچیده. و برای بسیاری از انسانها هم بس نوستالژیک. نوستالژی معصومیت از دست رفته، نوستالژی زمان برباد رفته، نوستالژی بازیهای بی‌دغدغهٔ کودکانه، نوستالژی فرار، و بی‌مسئولیتی.

این دوره از زندگی و لحظاتش، هم منشاءِ خلاقیتها و ابداعهای علمی و هنری است و هم ریشهٔ اکثر مشکلات و عقده‌های عاطفی و روانی در بزرگسالی. بزرگ شدن کودک و گام نهادن به زندگی اجتماعی در جامعه، چگونگی برخورد با مسائل و معضلات جامعه، رابطهٔ خود و اجتماع، همگی از چگونگی قوام یافتنِ شخصیت کودک نشات می‌گیرد؛ شخصیتی که عمدتاً در سالهای اولیهٔ زندگی درخانواده شکل می‌گیردو معمولاً پس از ورود به دورهٔ دبستان به تدریج تثبیت می‌شود. بیمها، امیدها، عشقها، نفرتها، سرکوبها، شکستها و پیروزیهای انسانها، اغلب ریشه در کودکی‌شان دارد.

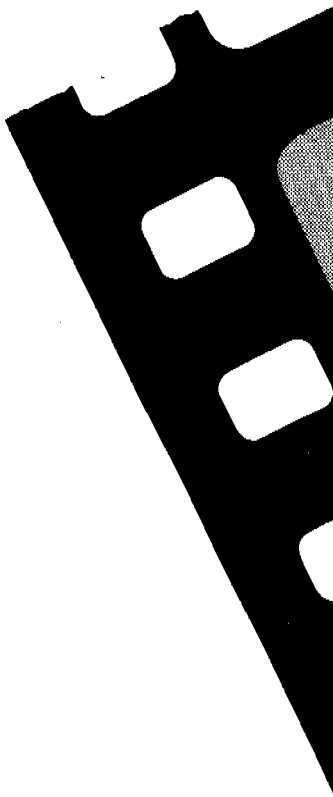
الهام‌بخش اکثر ـ آثار هنری ـ بخصوص در سینما و ادبیات ـ همین دوره از زندگی است. آثار بسیاری از هنرمندان جهان برپشتوانهٔ زندگی کودکانه‌شان استوار است و برخی از آنان، قسمت کودک وجودشان، بسیار شفاف است و زنده. برخی نیز، کودک وجودشان درگذشته، یا به جای لحظه‌های زیبای کودکی، کابوسهای هولناک نشسته.

کیارستمی فیلمساز، جزو دستهٔ دوم است. دربارهٔ این دوران حرف می‌زند، اما نه خلاق و سازنده، که تاریک و مخرب. اکثر فیلمهای او دربارهٔ کودک و «دنیای» کودکی است. حتی آخرین فیلمش ـ«کلوزآپ»ـ نیز با وجود آدمهای بزرگسال: سبزیان ـ مخملباف ـ فرازمند و دیگران، ادامهٔ همان فیلمهای اولیه‌اش است دربارهٔ کودکان. و «شخصیت» اصلی کلوزآپ، در راستای همان کودکان است: دارا، مسعد، علی و بخصوص قاسم جولایی ـ «مسافر»ـ.

کیارستمی، همچنان در دام اولین فیلمش که چند دقیقه بیشتر نیست ـ«نان و کوچه»ـ گرفتار است. یا دقیقتر درچاه تاریک هراس کودک نان به دست که از پارس سگی، مضطرب و ترسان شده، دست و پا می‌زند و خلاصی هم نمی‌یابد. گریزهایش هم راه به جایی نمی‌برد، و باز ترس، چیره می‌شود.

این «ترس»، که در ابتدا ظاهراً ساده است و طبیعی ـ نان و کوچه ـ، آرام‌آرام گستردهٔ می‌شود و مهیب. و گریزها یا هپی‌اندهای فیلمها را به زیر سؤال می‌کشاند.

بعدها درمی‌یابیم که تفاهم پسربچه با عامل ترس ـ سگ ـ به‌توسط تکه‌ای نان، راه‌حلی نیست و کاذب است. چراکه پسرک مدرسه‌ای «خانه‌دوست» که شانزده سال از آن ماجرا گذشته، همچنان از پارس سگ وحشت‌زده می‌شود و مستاصل. و این عامل ترس ـ سگ ـ با عوامل دیگر به هم می‌آمیزد و به هراسی پارانوئید بدل می‌شود. پدر، پدر بزرگ، برادر، معلم و ناظم و تاحدودی مادر، همگی نمادِ هراسهای کودکان فیلمهای کیارستمی هستند و به این عوامل، خود فیلمساز هم افزوده می‌شود، که برای بازی گرفتن از کودکان، به آزار و شکنجهٔ روحی و جسمی آنها می‌پردازد. تمامی این عوامل «هراس‌آور»، کُنشی دارند که کودک را به «سبزیان»



تبدیل می‌کنند، و ادامه‌اش...؟

پسر بچهٔ «نان و کوچه»، که بزرگ شده و مدرسه‌ای، در «زنگ تفریح»، تنبیه می‌شود. آن هم تنبیهی سخت و بی‌جهت، به جرم بازی و شکستن شیشه.

دو سال بعد (۱۳۵۱) اثر این تنبیه ـ که ساده می‌نماید ـ آشکار می‌شود و «قاسم جولایی» عاصی را خلق می‌کند که به ظاهر برای تماشای مسابقهٔ فوتبال، اما در واقع برای فرار از ترسهایش، خانواده و مدرسه، به تهران می‌گریزد تا لحظه‌ای بیاساید. و فارغ از ترسهایش، شاهد دنیای محبوبش ـ فوتبال ـ باشد. تدارک سفر و جمع‌آوری پول، آن هم از راه کلک و کلاهبرداری است ـ کلاهبرداری کوچک ـ. اما «ترس»اش از تنبیه و مجازات که کابوس همیشگی اوست، مانعی می‌شود در برابر آرزویش. شکست خورده و رها شده برجای می‌ماند تا سه سال بعد (۵۴)، در «دو راه‌حل برای یک مسئله»، ظاهراً به راه‌حل می‌رسد. اما دارا، هنوز نمی‌داند کتاب به امانت گرفته از دوستش را که پاره شده، چگونه به او بازگرداند. فیلم، با راه‌حل درست بسته می‌شود با ظاهر و داعیهٔ آموزشی ـ دوستی و راستی ـ اما باز بعدها درمی‌یابیم که این راه‌حل هم نه راست، که کاذب بوده.

در «لباسی برای عروسی»(۵۵)، «ـمـد» نگران سرنوشت لباس قرض گرفته است و کتک مفصل و وحشیانه‌ای از برادرش می‌خورد ـ گویی بزرگترها ساديك هستند! ـ و این عقدهٔ لباس تروتمیز و نو برایش می‌ماند و تبدیل به عقدهٔ فیلمسازی و بازیگری می‌شود. اما همچنان ترس باقی است.

ترس و بعداً هراس از مجازاتهای سنگین یا مبهم برای گناهان و جرمهای کوچك، گویی دلمشغولی همیشگی کیارستمی است و گریز.

در «خانه دوست کجاست»، که در برخورد اول و مجرد از سایر آثار کیارستمی، انسان را به شبهه می‌اندازد و می‌فریبد، به ظاهر «دوستی» به جای ترس نشسته. پسرك دانش‌آموز به دستور فیلمساز در جستجوی «خانه دوست» است. اما نمی‌یابد و «دوستی» را به جایش پیدا می‌کند! و باز همین ترس است عامل اصلی و موتور محرك کُنش‌های پسر بچه. ترس است که او را وامی‌دارد به جستجوی خانهٔ همشاگردی و نه «دوستی». ترس از تنبیه همشاگردی. درآخر هم که مشق نوشته شده را با کلك به معلم قالب می‌کند، باز ترس، رهایش نمی‌کند. ترس از لو رفتنش به توسط «دوست» و تنبیه شدن. ترس از معلم. او همیشه در هراس است. هراس از پدر و کتك وحشیانه. از همین روست که آن صحنهٔ زمین خوردن محمدرضا نعمت‌زاده و تمیز کردن شلوار به توسط علی، کاذب است و برای فریب من و شما. آن عمل هم اصلاً کودکانه نیست، پدرانه است. و کیارستمی تفاوت بین کودك و بزرگسال را نمی‌داند. تفاوت کنشهایشان و تفکراتشان. و گُل کوچك لای دفتر نیز، دروغ است و دکوراتیو. چرا که در چهرهٔ پسرك ـ هردو پسر ـ نشانی از پیروزی دیده نمی‌شود و نشانی از شادی حاصل از آن. این، فقط برای پوشاندن همین ترس است. شادی، یکی از علائم پیروزی است. چهرهٔ نگران و ترسان پسر بچه تا آخرین نمای فیلم، تغییر نمی‌کند. پس «راه‌حل» این ترسها، که دروغ و تقلب است، به حل مسئله نمی‌تواند بینجامد و باز ترسی دیگر، این بار به خاطر دروغ و کلك. و همهٔ اینها لحظاتی است کوتاه برای تسکین این ترسها و گریزهای موقتی از مجازات.

دروغ «خانه دوست» را اگر می‌شد بخشید ـ به دلیل برخی زیباییها و معصومیتها ـ دروغها و ریاکاریهای «مشق شب» و «کلوزآپ» بخشودنی نیست. این دو فیلم، تمام ارزش نسبی «خانه دوست» را برباد می‌دهد و دست فیلمساز را رو می‌کند و هراسش را برملا.

بر«مشق شب» ـ که بدترین وساديك‌ترین فیلم کیارستمی است ـ آن جنان فضای هراس‌آوری حاکم است که دل انسان را به درد می‌آورد. چرا بچه‌ها، این همه می‌ترسند؟ از چه؟ از تنبیه، از خطکش معلم و از کتکهای پدر. و این ترسها با دیدن فیلمساز با آن عینك دودی بزرگ و حالت آمرانه و سؤالهای بازجویانه تشدید می‌شود و فیلم، به ابزاری برای شکنجهٔ بچه‌ها و تماشاگران تبدیل می‌شود و نه یك اثر تحقیقی قابل تامل. فیلمساز، تلاش می‌کند با دستاویز قرار دادن بچه‌ها، از بزرگسالان؛ از پدر، از معلم، از نظام آموزشی انتقام بگیرد و از خود بچه‌ها نیز. و خودش عامل هراس می‌شود. شجاعت این را هم ندارد که نقشش را تا به آخر بازی کند. در جایی ریاکارانه سینه‌زنی بچه‌ها را محکوم می‌کند ـ در دفاع ظاهری از معصومیت آنها ـ اما در آخر پس می‌گیرد و بچه‌ها را به خواندن سرود رسمی وا می‌دارد که پیام‌آور شادی است. «شادی» سرود در چهرهٔ پسربچه فقط در هراس سردی ثابت می‌ماند.

کیارستمی، فقط ترس، آن هم ترس منفی و مخرب را می‌شناسد و براین پندار است که انسانها ـ چه کودك و چه بزرگسال ـ صرفاً براساس این انگیزه، عمل می‌کنند.

بچه‌های «مشق شب»، از فیلمساز می‌ترسند ـ همچنان که پسربچه‌های «خانه دوست» می‌ترسیدند ـ اما این «ترس» نه واقعی است و نه ریشه‌دار. چرا که بچه‌های امروزی، ترسشان ریخته. گذشت آن دورانی که بزرگترها فکر می‌کردند با کتك می‌شود بچه‌ها را تربیت کرد (پیرمرد «خانه دوست»). بچه‌های این نسل، فرمانبردار کور پدر و مادر نیستند. بچه‌های قدیم نیستند. ابراز نظر می‌کنند، خود را تحمیل می‌کنند. بچه‌های اواخر قرن بیستم‌اند. بچه‌های انقلابند. و فیلمساز ما درك نمی‌کند که زمانه عوض شده. طرز فکرها تغییر کرده و با زمانهٔ ایشان تفاوت دارد. کیارستمی، فیلمساز نسلهای قبل است و ترسش و گریزش و آدمهایش هم متعلق به آن دوران. او، در ارائهٔ همین ترس هم ناموفق می‌ماند، چرا که راست نمی‌گوید و قدرت رویارویی با آن را ندارد. آن را درپس «دوستی»، درپس «همدلی»، درپس «تحقیق اجتماعی»، پنهان می‌کند.

دنیای به تصویر کشیده شدهٔ کیارستمی در فیلمهایش، دنیایی سرد و بی‌عاطفه است که بر فضایش، هراسی تیره حاکم است. تشویق و پاداشی نیست. دستمایهٔ عمدهٔ آثار او، ترس است و گریز.

ترس، اگر انگیزش اساسی برای بقای حیوانات است، اما برای ابداع بس خطرناك است و مخرب.

از آنجا که فیلمساز، راه مقابله و قدرت رهایی از ترس را ندارد و شجاعت آن را نیز، آدمهایش به طور طبیعی در چنین دنیای هراس‌آوری،

دروغگو می‌شوند، ریاکار، دسیسه‌باز، بزهکار و بیمار.

کیارستمی، به طور مداوم، ترس را نه به عنوان یک کنش که به عنوان یک مَنش تصویر می‌کند. گویی این دلمشغولی همیشگی او از دوران کودکی‌اش به ارث رسیده. دلمشغولی‌ای که به شیفتگی و پرستش ترس و گریز انجامیده و به نفرت از آن. هم از ترس، می‌ترسد و عذاب می‌کشد و هم ارضاء می‌شود. گویی بخشی از وجود اوست. بخشی مهم، که محاط در تبیین‌هایش نمده.

خودش در مصاحبه‌ای، دلیل آن را اعتراف می‌کند (این نکته هم جالب است که کیارستمی، مصاحبه نمی‌کند. اعتراف می‌کند. شاید به همین جهت سالها از مصاحبه فرار کرده):

«در مدرسه شاگرد خوبی نبودم (و احتمالاً به همین دلیل زیاد تنبیه شده). نقاش خوبی هم نبودم (فیلمها، گواهند!) منزوی هم بودم. آرام، منزوی، گوشه‌گیر... به هرحال گوشه‌گیر بودم. از کلاس اول تا ششم دبستان، با یک نفر هم حتی یک کلمه هم حرف نزدم.»

اگر این حرف راست باشد. وحشتناک است و قابل بررسی. کسی که شش سال دبستان، یعنی اولین لحظات ورودش به جامعه با یک نفر حرف نزده و ارتباطی برقرار نکرده، طبیعی است که ترسش چنین بیمارگونه شود. و این چنین ناتوان در ایجاد ارتباط. عینک بزرگ دودی نیز شاید به این معناست که با آن می‌شود دید اما نمی‌شود دیده شد. چشمها، پنهانند. می‌پندارد که حال مشکلش حل شده و می‌تواند ارتباط برقرار کند. «پس هست»!

«ارتباط برقرار می‌کنم، پس هستم، باید احساساتم را منتقل کنم که فراموش نشود(!) که هستم. قبلاً در کودکی مشکل ارتباط داشتم اما حالا ندارم(!)».

به نظر می‌رسد، این مشکل، همچنان باقی است و رشد هم یافته. از همین روست که از نظر شناخت عاطفی، دچار وقفه شده و ترس را تنها عامل حرکت و عمل می‌داند. و این گونه است که ترس، بیمارگونه شده و برهمهٔ کنشهای دیگر آدمهایش سایه افکنده. گویی کنشی دیگر از انسان را نمی‌شناسد و تجربه نکرده. ارتباط و تفاهم انسانها را درک نمی‌کند. و همین، عاملی می‌شود برای بیزاری از انسانها.

ترسهای کوچک دوران کودکی، بعدها در جوانی عمیقتر می‌شود:

«قرار شد راجع به یک کرم نرم کنندهٔ دست به اسم «پرتی‌فیت» فیلمی بسازم، که ساختم. بعد فیلم را گذاشتند و همه گفتند که این «عکس جهت» دارد. که من نفهمیدم چه می‌گویند و خلاصه بعد از این آن قدر مرا از عکس جهت ترساندند(!) که من تا سالها، حتی در دوران فیلمسازی کانون، شبها کابوس «عکس جهت» می‌دیدم. هرچه گفتم که آقا تصویر آرنج و دست و قورک پا چه ارتباطی به «عکس جهت» دارد، فایده نداشت.»

به این قرار، ترس از کتک پدر و معلم و... تبدیل به کابوسی وحشتناک می‌شود و سالها ادامه دارد. به نظر می‌رسد بسیاری از افراد «هنرمند» قدیمی ما ترسو بار آمده‌اند. روشنفکران ترسویی که از سیاست و از جامعه می‌ترسند و از «عکس جهت». و سینمایشان، شعرشان، قصه‌شان، «هنر» ترس و لرز است. «هنر» ترس و گریز.

در ادبیات جهان، مثال این ترس بیمارگونه، اثر درخشان «رابرت لویی استیونسن» است: «دکتر جکیل و مستر هاید». دکتر جکیل از انسانها می‌ترسد. آرزوی فراتر رفتن از انسان را دارد. چرا که احساس حقارت می‌کند و این احساس، معلول ترس اوست. «مستر هاید»، آن بخش از شخصیت جکیل است که بزهکار است امّا گیر نمی‌افتد و از مجازات می‌گریزد. استیونسن، راه‌حلی براین بیهودگی «ترس» ارائه می‌کند. راه‌حلی که در ایمان او به نیکی نهادی انسان وَ علم نهفته است.

اما فیلمساز ما، با بی‌اعتمادیش به سرشت نیک انسانی و بخشایش خداوند، این را درک نمی‌کند که هیچ مجازاتی غیر قابل تحمل نیست. فقط باید شجاع بود و اعتماد به خود داشت و به خالق. همیشه راه حلی هست و امیدی. وگرنه ترسهای کوچک، با دروغ و کلک و آزار دیگران بزرگ می‌شوند و هراسناک، خودآزار و دگرآزار، و به نفرت از عاملین ترس- انسانها و محیط- می‌انجامد و به درکی نیهیلیستی از جهان هستی. در نتیجه به تحقیر انسان، و به آبرو ریختن او و به انتقام از او منجر می‌شود. و گام بعدی ترور شخصیت و...

فیلمساز ما از آنجا که تنها همین یک جنبه از انسان را «می‌شناسد» (نه به معنی علمی‌اش)، بناچار انسان را محدود می‌کند به همین یک کنش. از همین روست که قادر به درک این نیست که هردزدی، کلاهبرداری، دروغ، کلک زدن و...، با دزد، کلاهبردار، شارلاتان و بزهکار متفاوت است. انسانها، ابعاد گوناگونی دارند و باید به این وجوه متعدد پرداخت. در سینما، برای شخصیت‌پردازی، احتیاج به شناخت جنبه‌های مختلف انسان است. اگر فقط اعمال و افعال از شخصیتها صادر شود، بدون شخصیت و منش، قطعاً اعمال متعلق است به خالق آن «شخصیتها». چرا که انگیزهٔ کنشها روشن نیست. تفاوتهای شخصیت پرسوناژها با سازندهشان، اگر در هنر موجود نباشد، آنها شخصیتی مستقل از خالقشان نمی‌یابند و خلق نمی‌شوند. بلکه خود خالقند و اعمالشان، کنشهای اوست. کنش بدون منش، متعلق به صاحب اثر است و نه آدمهای اثر.

شاید کیارستمی، تنها فیلمسازی است که پس از ۲۰ سال کار فیلمسازی، هیچ پرسوناژی خلق نکرده که به یاد بماند. و این طبیعی است. و فیلمساز ما به دلیل گرفتار بودنش در هراسهای موهوم و نشناختن علت آنها و حلشان و جنبه‌های دیگر انسان- و خود- از این خلق، ناتوان است.

در سینمای ما، تماشاگران، مش حسن «گاو»، قیصر، داش آکل، حاجی «عروسی خوبان»، باشو، اسد «مهاجر» و... را می‌شناسند. حتی برخی از پرسوناژها، از خود سازندگانشان معروفترند.

از ویژگیهای فیلمهای کیارستمی، همین فقدان پرسوناژ است که دو جنبه دارد، عام و خاص- که هردو هم از ناتوانی فیلمساز است- عام، به معنای شخصیت معین یا پرسوناژ. و خاص، به معنای فیلم معین. آدمهای کیارستمی، نه کودکند، نه بزرگسال، و نه انگیزشهای معین دارند، نه صاحب تفکرند. آدم‌های کوکی‌اند و آلت دست. عروسک خیمه‌شب بازی‌اند که نخشان دست عروسک چرخان است- فیلمساز. و کیارستمی فقط برای نمایش فعل یا کنشی، آنها را به کار می‌گیرد. جانی ندارند و فیلمساز نیز طبیعتاً تعلق خاطری به آنها ندارد. به آنها اهمیت نمی‌دهد. فقط می‌ترساندشان، آزارشان می‌دهد، تحقیرشان می‌کند، مچشان را می‌گیرد، و سرانجام از آنها انتقام می‌کشد. شاید مستندسازی دروغین و بازسازی ماجراهای «واقعی»، و سر چهارراه ایستادن و مچ گرفتن از آدمها، برملا کردن دروغهاشان، و دست انداختن‌شان، به عنوان ناظر «بی‌طرف» و «محقق»، چنین نگاه سرد و بی‌عاطفه‌ای به او داده است. از دید آدم سر چهارراه به آدمهایش می‌نگرد. یا از نگاه مخفیانهٔ دوربین و شکار کردنشان. شکار سوژه و شکار انسان. براستی چرا هرگز از زندگی ماهیگیران، فیلمی مستند نمی‌سازد؟ در مستندسازیهایش هم مرتب خود را به رخ می‌کشد («مشق شب» و «کلوزآپ») که من کیارستمی هستم که فیلم می‌سازم. در واقع تنها بازیگر و پرسوناژ این آثار، خود فیلمساز است.

شیوهٔ کارش، نیز براساس همین نگاه است. انسان به عنوان عروسک خیمه‌شب بازی، وسیله‌ای برای هدف- فیلم- برای بازی گرفتن از افراد، به فریب، به آزار و به شستشوی مغزی انسانها می‌پردازد:

«شیوه کار با این آدم (پیرمرد خانه‌دوست) باید طوری باشد که در حقیقت نوعی شستشوی مغزی است، یعنی ذهنش را خالی کنی و حالا آن را با آنچه که می‌خواهی پر کنی. که بتواند جملات دیالوگ تو را با اعتقاد بگوید، مثل جمله‌ای از زبان خودش. برای این کار من از یک ماه قبل از فیلمبرداری شروع کردم. کلی مقدمه‌چینی کردم. روی نیمکت نشستیم و حرف زدیم. بعد بار دومی که رفتم قصه پدری را گفتم که پسرش را می‌زد،

مثلاً پدر خودم را که چقدر مؤثر بود، که حالا بچه من که پسری است بزرگ حرف مرا اصلاً گوش نمی‌کند، چون شیوهٔ تربیت شما درست‌تر بود و درست‌تر است. پیرمرد حتی نمی‌دانست اصلاً بازی کردن در فیلم یعنی چه. چون ما سه پایه دوربین داشتیم به ما می‌گفت آقایان مهندسین، به او هم گفتم که این نقش را قرار بود پدر خودم بازی کند که آسم دارد و نمی‌توانست بیاید و شما شبیه او هستید. آمد و نشست و همه مونولوگی را که من قبلاً در ذهنش فرو کرده بودم در یک برداشت و فقط یک برداشت بدون نقص گفت، به عنوان مونولوگ خودش. همه آنها را گفت، در فیلمنامه نوشته بودم و او عیناً همانها را گفت. این شیوه کار من است. وقتی قرار است کسی بترسد، باید اول اصلاً بترسد، باید بترسانمش. طوری بشود که بترسد...»

یک ماه فریب یک پیرمرد، برای چیست؟ مگر نمی‌شود راست گفت، حال ایجاد کرد و بازی گرفت. حتماً باید دروغ گفت. با فشار روحی بازی گرفت- بچه‌های مشق شب و خانه دوست؟- و با شستشوی مغزی؟ پشت صحنه فریب، جلوی صحنه هم.

کسی که به‌آدمهایش و بازیگرانش خیانت کند، نمی‌تواند شخصیتی بسازد و خلقی بکند. بدون عشق، خلق غیر ممکن است.

رابطه با تماشاگر هم از همین سنخ است. همیشه «ارتباط» یک سویه است و حقه‌گر و دروغین. از فیلمساز به ما.

●

«کلوزآپ»، چه می‌گوید: ماجرایی واقعی و کوچک که در پردهٔ سپید و بزرگ سینما، تبدیل به فاجعه‌ای شده.

حسین سبزیان که به علت فقر و عقده‌های مطرح شدن و احترام دیدن، دست به یک کلاهبرداری فرهنگی زده، به توسط یک خبرنگار «خبرساز» که به دنبال شهرت و نام است، تبدیل به یک آبروریزی شده و به هتک حرمت سبزیان و خانواده آهنخواه انجامیده. پرونده‌ای که ارزش چندانی ندارد، به پرونده‌ای جنایی جنجالی مبدل شده. اگر سبزیان کلاه سر خانواده آهنخواه گذاشته و آنها را تحقیر کرده و در حد محدودی آبرویشان را ریخته، فرازمند، با مطرح کردن خبر در مطبوعات هم آبروی این خانواده را برده و هم آبروی سبزیان را. و فیلمساز ما بدتر از هر دو عمل کرده، (و پرونده‌ای را که در حال بسته شدن است، برای فیلمسازی، بازنکه می‌دارد) و در سطح وسیع آبروریزی کرده و هتک حرمت همه را کرده: سبزیان، خانوادهٔ آهنخواه، فرازمند، و حتی مخملباف. و همه را دست انداخته. و نه تنها اثرش «تحقیقی» جامعه‌شناسانه نیست- که داعیه آن را دارد- بلکه به کلوزآپ سبزیان نیز دست نیافته و عامل اصلی کنش او را درنیافته. فقط ترس خود را در آینهٔ سبزیان ارائه داده - آن هم به قیمت کشتن عزت نفس سبزیان. این کلاهبرداری بزرگتری نیست؟

«اما موضوع فیلم این است که آدم بعد از هوا، بعد از غذا چقدر محتاج عزت است. محتاج احترام به شخصیت خودت. همین عزت گذاشتن به شخصیت آدم است که موضوع اصلی فیلم شده. چقدر هر آدمی محتاج به این عزت و احترام است و چقدر این برای زندگی، مهم و حیاتی است. چقدر در سلامت آدم مهم است.»(!)

جالب است! اگر آدم، «بعد ازهوا، محتاج عزت است و احترام»، پس چگونه فیلمساز ما این‌چنین آدمهایش را- بخصوص سبزیان را- از آن محروم می‌کند. دیگر برای آنها چه می‌ماند، غذا و هوا؟ این شرم‌آور نیست؟ امیدوارم در فیلم بعدی، آدمها از این دو هم محروم نشوند!

حتماً توجیه چنین عملی هم این است که بله در جامعه فشار هست روی این آدمها، پسر بچه‌ها هم از پدر و معلم سیلی می‌خورند، یک بار هم ما بزنیم، یک بار هم ما آبرو ببریم در خدمت هدفی والا! تحقیقی جامعه‌شناسانه و روانشناسانه! در «حقانیت و رثای» سینما!

«اما وجوه دیگر فیلم هم مطرح است و طبعاً یکی از وجوه فرعی «سینما»ست و ذات سینما و حقانیت سینما... در رثای سینما...»(!).

کدام سینما؟ کسی که علاقه‌ای به انسان ندارد و به‌سینما، و به قول خودش شاید ۵۰ فیلم هم ندیده، چگونه می‌تواند در حقانیت و «رثای سینما»- مگر سینما مرده که در رثایش حرف بزنیم؟- فیلم بسازد؟

«هیچ مسئله‌ای که نشان‌دهندهٔ علاقه خاصی به سینما باشد وجود نداشت... خودم را واقعاً اصلاً فیلمساز نمی‌دانم (حق با شماست!)... یعنی راجع به فیلمساز بودنم تصمیم نگرفتم. قصد قبلی و خواست قلبی نبود. تصادفاً فیلمساز فیلمهای کودکان شدم... اینها تصادفی است که اصلاً باورکردنی نیست... رفته بودم توی پلیس راه و کارمند پلیس راه بودم.»

کاش در همان شغل می‌ماند و به دنیای سینما نمی‌آمد. که حریم زندگی خصوصی آدمها را از بین نبرد و در پس «مستندسازی»، سینمای راحت‌الحلقوم ژورنالیستی‌اش را که ظاهر روشنفکری دارد، پنهان کند. سینمایی که با حشو و زواید و با دروغ و ریا و دست بردن در واقعیت، سعی در فریب تماشاگر دارد. سینمایی ابتدائی و ناتوان که فتورمان متحرک‌است و سردستی، که به زور نشان دادن دوربین و وسایل صحنه و فیلمساز، خود را «مستند» می‌نماید. که نه «مستند» است، نه سینما- حقیقت و نه واقعگرا. سینمایی که در حد گزارش تلویزیونی است- آنهم بسیار پیش پاافتاده. میزانسن، دکوپاژ، قطع‌ها همه سردستی است. حرکتهای دوربین، بی‌مورد. فلاش‌بکها، غلط و تصاویر، گسسته.

فیلمهای کیارستمی (بخصوص مشق شب و کلوزآپ)، شبیه فیلمهای تبلیغاتی حکومتهای فاشیستی و کمونیستی است که شخصیت نمی‌ساختند، «اکت» می‌ساختند، فعل و کنش. «مستند»هایی از این دست برای تبلیغات‌است یا «مج»گیری و انتقام.

به نظر می‌رسد کار ترسهای کیارستمی، بدجوری بالا گرفته و به حسادت و انتقام از انسانها منجر شده. مخملباف و سبزیان را در لانگ‌شات یکی می‌کند و از این طریق، از مخملباف هم- که رقیب مشهوری برای اوست- انتقام می‌گیرد. قطع و وصل صدای مخملباف هم برای همین اینهمانی است. از سبزیان و مخملباف، یک شخصیت می‌سازد. هردو را از شخصیت تهی می‌کند و یک «پرسونا» می‌سازد برای دو نفر. چرا مخملباف با سبزیان روبوسی می‌کند، دوقلو گیر آورده؟ این ادامهٔ همان هراسهاست.

اما انتقام از انسانها، رضایت خاطری به بار نمی‌آورد و مسئله‌ای حل نمی‌شود. دقت کنید گل زرد انتخابی سبزیان به علامت بیزاری و نفرت، به گل سرخ بدل می‌شود به‌علامت‌ترس‌و خطر. ترس، حل نمی‌شود. و «عفو» هم کاذب است. و شادی غایب. کلوزآپ، تصویر ترس خود فیلمساز است در چهرهٔ سبزیان که در آینه مخملباف گذاشته که تکرار می‌شود. و برای توجیه خود، قصه را «قصهٔ همه» می‌نامد:

«قصه همه آدمهاست. همه فکر می‌کردند که می‌خواهم از زندگی یک شیاد یا کلاهبردار فیلم بسازم، اما این شیاد نیست، این آدمی است که در شرایط خاص اجتماعی(!) ره افسانه زده است. نشان‌دهنده نیازی است که همه ما به یک شکلی داریم. خود من در دور و برم فیلمی از این آدمها دارم، به شکل درست. خیلی از مردم و آدمها این روزها «بدل»اند.» (نقل قولها از بولتن روزانه هشتمین جشنواره فیلم فجر است.)

پس به این قرار همه ما «سبزیانیم»! عجب اپیدمی خطرناکی! گاهی همه ما «هامونیم»، گاهی همه «کمالی» خط بنویس «نار و نی» و حال همه «بدل»! دست مریزاد.

«فلوبر»، اگر می‌گوید «من مادام بواری هستم.» خودش را می‌گوید و نه همه را. فیلمساز ما هم اگر شباهتی بین خود و سبزیان می‌بیند، حداکثر می‌تواند بگوید: «من، سبزیان هستم.» نه همه.

در واقع به نظر می‌رسد این «شخصیتهای» گمگشته، «شاهد» سازندگانشان هستند. آن هرکدام از آنها در این موجودات جعلی است. همین و بس.

●