■ مسعود فراستی

● پایداری درسکون

گروهبان، آخرین ساختهٔ مسعود کیمیایی، ظاهراً قصه مردی است که پس از هشت سال از جنگ به زادگاهش ـ شهرکی در شمال ـ برمی‌گردد. اما به دلیل شوك وارده در جنگ و دو سال بستری شدن در بیمارستان، گیج و منگ در جستجوی زمینش است. هیچ نمی‌گوید و با کسی حرف نمی‌زند، حتی با زن و فرزندش جز «من زمینم را می‌خوام».

خب با خلاصه قصهٔ جالبی طرفیم، یا دقیقتر با طرحی برای فیلم. اما فقط همین. طرحی فیلم نشده و خلق نشده روی پردهٔ سینما.

خلاصهٔ داستان را که می‌شنویم، موضوع برایمان جالب است و شنیدنی، یا خواندنی، اما نه هنوز دیدنی. و تا حدودی بکر، که پرگو هم نیست. اما وقتی «دیدنی» می‌شود و فیلم، قضیّه عکس می‌شود و همین طرح کلی کوچك، ساده و تازه، تبدیل به اثری پرگو ـ با کلام کم ـ کسالت‌بار و حقنه‌ای می‌شود و حتی شکنجه‌آور. که هیچ چیزش از کار درنیامده؛ نه آدمهایش، نه فضایش و نه ساختارش. و به فیلم تبدیل نشده. می‌شود از فتو رمانی صحبت کرد که تصاویر زیبایی دارد اما بسیاری، اضافی. یا از تك عکسهای خوب سینمایی و مؤثر. اما از یك فیلم گویا، منسجم و پرکشش، اصلاً.

این طرح اولیه، ظرفیت فیلمی کوتاه را داشت ـ حداکثر نیم ساعته ـ و برای همان مدت زمان حرف، که بی‌جهت تا دو ساعت کش آمده. و در نتیجه جان تماشاگر را به لبش می‌رساند. و در آخر هم هیچ نمی‌گوید و مبهم و بی‌منطق پایان می‌گیرد. هیچ تأثیری هم نمی‌گذارد. همه چیز مفروض می‌ماند روی زمین، روی صفحهٔ کاغذ. از آن جمله این ادعای فیلمساز:

«مسئله فیلم، مسئلهٔ ارتش، سرزمین و عشق آدمیزاد به آب و خاك است. و اینکه همه آدمها حس می‌کنند چیزهای دوست‌داشتنی‌شان از دستشان رفته یا دارد می‌رود. گروهبان که به زادگاهش برمی‌گردد، برای آدمهای دیگر اسارت می‌آورد. برای زنش، بچه‌اش و دیگران.»

اما تماشاگر، از این خواست قلبی ـ یا قبلی ـ فیلمساز در فیلم چه می‌بیند؟ گروهبان کیست؟ مردی درشت هیکل و قوی که ادای پیرتر از خود را درمی‌آورد ـ همچون خالقش ـ با پالتو، چکمه و کلاهی نظامی ـ شبیه سربازان روسی ـ و موهای تراشیده، نگاهی یخ‌زده و سمعکی در گوش. گیج و لول و لال. از کامیونی پیاده می‌شود زیر باران. با برادر سلام و روبوسی می‌کند، اما بسیار سرد و بی احساس. به زنش که در حال تعویض روغن در زیر یك اتومبیل است، برمی‌خورد، خم می‌شود، کلاه از سر برمی‌دارد، سلام می‌دهد. وزن آرام می‌خندد و می‌گرید. و برادر هم. خب این معرفی که گویا از قسمتهای اصلی و «مؤثر» فیلم است، چه می‌گوید؟ در کجا اتفاق می‌افتد و در چه زمانی؟ درباره چه آدمهایی؟ آدمهای شمال اروپا یا آمریکا یا...؟

و این مشکل اصلی فیلم تا به آخر هم حل نمی‌شود و فیلم با همین آدمهای هیچ کجایی و جعلی، فضای جعلی، وقایع جعلی، ضرباهنگ جعلی و موسیقی گوش‌خراش تا به آخر ادامه می‌یابد، آن هم گسیخته و بدون تسلسل و بدون منطق.

گروهبان، یك فیلم فرضی است با

سینمای مفروض و سترون، بدون مخاطب، که باید همه چیزش را فرض کرد.

برای درک چنین فیلم فرضی، باید با مفروضات بسیار به دیدنش رفت. باید از اطلاعات خارج از فیلم یاری جست، باید تمام مصاحبه‌های فیلمساز را خواند، باید یك بار دیگر همه فیلمهایش را دید، باید احضار ارواح کرد و **قیصر، غزل، گوزنها، خاك** و... را از دل خاك بیرون کشید، باید رپرتاژ آگهیها و «نقد»های شیفتهٔ شیفتگان را خواند، در توضیح مثلاً «تنهایی آدمهای همیشگی» و «فضای سرد»، و آشنا، «رفاقت مردانه»، خشونت و «تلخی» فیلم، «گریهٔ رستم» و... و چشم برروی تمامی ناتوانیها و اغلاط متعدد املایی و انشایی فیلم بست و در خیال تصور کرد که نه، فیلمساز ما مخصوصاً اشتباه کرده، «تجرید» کرده، «تلخ»تر شده، «پیر» شده و «هنرمند»تر و... تا بشود فیلم را فهمید و به زور «لذت» برد. به این همه ضعف و تصنع و «هنر» فرضی هم گفت: سینما؟ و حتماً «سینمای مؤلف»؟

مگر قرار نیست هراثری، مستقل از صاحبش و مستقل از هراثر دیگر آن صاحب، قبل از هرچیز خود، توضیح خود باشد، با منطق خاص خود و نوع روایتی خود؟ و احتیاجی به سنجاق کردن الحاقاتی از قبیل مصاحبه‌های سازنده نداشته باشد؟ و بعد بخشی از مجموعهٔ آثار صاحبش شود، بخشی گویا و مستقل، همچون یك دانهٔ تسبیح که وقتی به نخ کشیده شود و در کنار دانه‌های دیگر وصل، می‌شود یك تسبیح.

مگر سینما، پازل است؟ یا نظام کُدگذاری؟ و برای درك یك فیلم باید از همه چیز در بیرونش یاری جست جز از خودش؟

پس اجازه بدهید ابتدا از خود فیلم شروع کنیم، بعد برسیم به نگاهی به دیگر فیلمهای سازنده و بعد خود فیلمساز.

گروهبان، نیمه لال است یا نیمه کر و لال، یا خود را چنین می‌نمایاند. تا فیلم را «تلخ‌تر» بنماید. از جنگ برگشته، اما از کدامین جنگ؟ از جنگ ویتنام یا جنگ هندوچین یا از جنگ جهانی دوم، یا از جنگ ایران و عراق؟ اگر از جنگ اخیر آمده، هشت سال در جبهه چه می‌کرده؟ کدام بسیجی و سپاهی، حتی فرماندهای سرشناس جنگ، هشت سال به طور مدام در جبهه بوده و بی‌خبر از همه آدمها و همه جهان؟ چه برسد به یك گروهبان ارتشی؟ کدام ارتش؟ ارتش ایران یا ارتش آمریکا؟ سر و وضع و رفتارش، کنشها و واکنشهایش، بیشتر شبیه یك ارتشی امریکایی است و نه یك گروهبان ایرانی. بیشتر «جوخه» و امثالهم را به یاد می‌آورد. نوع معلولیتش هم آنجایی است. و فیلمساز با چنین پرسوناژی، ادای ضد جنگ درمی‌آورد. آن هم بسیار سطحی. جنگها را هم با هم قاطی می‌کند. و با یکی دو جمله از قول برادر گروهبان و حتی از زبان بَدمن‌هایش، از جنگ گروهبان دفاع می‌کند، دفاعی ظاهری و بی‌منطق، برای خالی نبودن عریضه. و حال همین گروهبان نیمه خُل به دنبال زمینش آمده. کدام زمین؟ صد یا دویست متر زمینی که بخشی از پولش را داده، می‌خواهد با قیمت هشت سال پیش آن را تصاحب کند. و ما هم می‌بایستی با چنین خواستی «همدردی» کنیم؟ اهمیت این زمین چیست؟ آیا از تمامی دنیا، فقط همین قطعه زمین برای گروهبان مانده؟ این زمین را می‌خواهد چه کند؟ خانه ویلایی بسازد؟ یا این زمین، «نماد»ی از علاقه به سرزمین است؟ ـ هرچند شاهد هیچ علاقه‌ای از جانب او به چیزی یا کسی نیستیم، جز چند نگاه آخر که به کل فیلم نمی‌خورد ـ نه عشق و علاقه‌ای به زن و فرزند دارد، نه به آدمها و نه سرزمین. و کدام سرزمین؟ چه چیز از آن می‌بینیم؟ سرزمینی که هیچ نشانی از یك جغرافیای خاص ندارد. شهرکی در شمال ـ شمال کدام کشور؟ ـ مکانی خالی از سکنه با ریلهای راه‌آهن و قطاری که مدام می‌گذرد. هیچ از انگیزه گروهبان در جنگیدن برای سرزمین مادری نمی‌بینیم و هیچ از حالش. چگونه می‌توان در این جنگ امروزی‌اش، با بَدمن کلیشه‌ای فیلمفارسی، طرف او بود؟

راستش زمین گروهبان و تعلق کورش به آن، مرا به یاد زمین پدر وودی آلن در **عشق و مرگ** انداخت، قطعه زمین کوچکی که در جیب بغل او جای می‌گرفت. هیچ حسی دیگر برنمی‌انگیخت.

گروهبان، با زنی زندگی می‌کند که سرزمینی ندارد و تعلقش هم به سرزمین خودی نیست، به همسایه شمالی است و قصد رفتن به آنجا دارد با مادرش.

همسر گروهبان همچون خود او، بی‌ریشه است و بی‌هویت. در «شمال» زندگی می‌کند و کار؟ کدام زن شمالی ـ ایرانی تعویض روغنی است؟ باز فیلمساز کهنه‌کار ما که بیش از بیست سال فیلم «ایرانی» می‌سازد، ایران را با آمریکا عوضی نگرفته؟ در آنجا می‌توان زنانی یافت که در پمپ بنزین کار می‌کنند. در شمال کشور ما، زنان، عمدتاً یا حصیربافند یا چای‌کار و برنج‌کار و نه تعویض روغنی. اینچنین ارائه‌ای از زن، دفاع از زنان زحمتکش است و افزودن «تلخی» فیلم؟ یا نشان عدم شناخت از سرزمین خودی و زنانش؟ این زنان متفاوت‌نما با شغلهای عجیب و غریب که گاهی هندوانه‌فروشند و چادر به سر و حال تعویض روغنی، از کجا آمده‌اند و کجایی‌اند؟ همان زنان نیمه‌لومپن قبل از انقلاب نیستند که رقاصه بودند یا روسپی و پای سفرهٔ عرق‌خوری «قدرت و سید» در **گوزنها**؟ یا شهرزاد در داش آکل یا زن یهودی **سرب**؟ یا زن آرتیست ـ سرب که به شوهر خیانت کرده و کشته شده؟ زنی که از یك طرف چادر به سر دارد و از شوهر هم رو می‌گیرد ـ **دندان مار** ـ و از سوی دیگر در گورستان بالای قبر مادرش در ملأ عام سیگار می‌کشد و نیم نگاهی زنانه ـ مردانه به مرد غریبه می‌اندازد؟ و برادرش هیچ نمی‌گوید. عجب غیرتی! قیصر هم این‌گونه «غیرت» داشت؟

به نظرم مهمترین دلمشغولی کیمیایی از اولین فیلمش تا به امروز، همین تیپ عجیب از زنان است که بیشتر از **قیصر، غزل** است.

زن در آثار کیمیایی هم نقش مثبت دارد و تعیین تکلیف می‌کند و هم نقش منفی و مخرب. اما در هرصورت سخت قوی نمایانده می‌شوند و مردانه. و مردان کیمیایی در مقابلش عاجزند و مقهور. اگر مردی قوی باشد، زن ندارد، مادر ندارد ـ یا مادرش مرده ـ. مردهای واقعی که کیمیایی دوست دارد و دلمشغولی اصلی‌اش است، زنی در زندگیشان نیست ـ مثلاً: احمد آقا در دندان مار، که قویتر از رضا ـ قیصر روشنفکر شده است ـ. هروقت که مرد ضعیف شود، زن می‌آید و نقش اصلی در زندگی می‌یابد ـ **گروهبان، دندان مار** ـ مردی که اهل مردانگی است، زن و بچه ندارد ـ **قیصر، گوزنها، سرب، دندان مار**

ـ وزن، رنگ می‌بازد. و هرگاه پیر می‌شود و مفلوك زن تعیین‌کننده می‌شود.

مقهور سلطه زن بودن و عقده کهتری در مقابل زن، در تمام مردهای کیمیایی وجود دارد. حتی داش آکل. مردی قوی که منتظر گوشه چشمی از «مرجان» است. و تمام قدرتش در مقابل او هیچ می‌شود. همچون دختر شانزده ساله، شرم‌زده است. می‌اندیشد که مرجان، او را نمی‌خواهد، و می‌اندیشد اگر مرجان را به زنی بگیرد، مردم چه می‌گویند؟ این از صادق هدایت نیست. داش آکل کیمیایی است. در غزل هم این زن است که حاکم است و تصمیم‌گیرنده، و دو برادر را وامی‌دارد به کشتن خود. در دندان مار هم، زن که به خانه آقا جلال ـ روشنفکر نسل گذشته ـ وارد می‌شود، فردایش آقا جلال می‌میرد.

و کیمیایی، با قدرت‌نمایی افراطی مردانش و با «رفاقت مردانه» آنها، سعی در پوشاندن این ضعف دارد. ضعف مردان در مقابل زنان قوی و متفاوت. از زنها ناامید است و برای فرار از دست آنان، به «رفاقت مردانه» پناه می‌برد و وقتی این «رفاقت» از بین می‌رود ـ با مرگ یکی: دوست گروهبان ـ به زن رجوع می‌کند. یا وقتی قهرمان مفلوك است، چاره‌ای جز خانواده ندارد: دندان مار، گروهبان. زن و خانواده و پسربچه در دو فیلم اخیر، راه حل نیستند، آخر خطند و آخر آرتیست‌بازی. و نوعی ناچاری. و عصای دست در پیری.

و اما «گریز» کیمیایی: دوستی و «رفاقت مردانه»، که آن روی سکهٔ زن و ضعف در مقابل آن است: رفاقت قیصر و فرمان، سید و قدرت، احمد و رضا، گروهبان و دوست ارتشی بازنشسته. که بهترین شکلش در گوزنها است که خوب از کار درآمده، جان گرفته و مؤثر است. و بدترین و مصنوعی‌ترینش در دو فیلم اخیر است ـ بخصوص گروهبان، که سخت تحمیلی است.

«هویت» و شخصیت انسانهای اصلی کیمیایی، در یك «دوستی» مردانه دو نفره و به ظاهر منحصر به فرد خلاصه می‌شود، که به قول خودش، «مؤلفه» آثارش است. دوستی‌ای که جواب به «تنهایی» آدمها است یا آدم اصلی و قهرمان. دوستی‌ای که هرچه می‌گذرد. نه پررنگتر که رنگ باخته‌تر می‌شود. و بی‌ریشه‌تر و تصادفی‌تر. دندان مار را به یاد بیاورید. دوستی بین احمد و رضا، یك شبه شکل می‌گیرد. هیچ ریشه‌ای در زمان ندارد. و هیچ انگیزه‌ای جدی.

رفیق شدن در این سن و سال، انگیزه می‌خواهد، تصادفی نمی‌شود. دوستی، ماورای زمان و مکان نیست. و شکل آن در ارتباط با آن دوران است و با آن سرزمین و بخصوص فرهنگ آن سرزمین.

آدمی که در حال کور شدن است ـ رضا در دندان مار ـ از روی ناچاری است که به دوستی پناه می‌برد و از زور تنهایی و از دست دادن زن زندگیش ـ مادر. چه انگیزه‌ای در این «دوستی» اتفاقی وجود دارد؟ چه منافع مشترکی و چه درد مشترکی؟ این چه دوستی یك طرفه است که از اولش رضا به احمد آویزان می‌شود؟ و احمد، چه نیازی به این رفاقت یك شبه دارد؟ هیچ توضیحی در فیلم داده نمی‌شود. و بدتر و مصنوعی‌تر از آن، دوستی گروهبان و استور ارتشی است. این «رفاقتها» که دلمشغولی فیلمساز است و به آن معتاد شده، دوستی نیست، همجواری است، و اخیراً بسیار بی‌رمق و بی‌هویت. و به‌نوعی تخلیه روانی شبیه است.

آن دوستی راستین و ایده‌آل، می‌بایست ریشه‌دار باشد، از دوران کودکی، و قسمتی از وجود انسان شود. نه اینچنین دروغین و نمایشی، فاقد گرما و حداقل منطق وجودی. در نتیجه مفروض.

انسانهای کیمیایی فاقد خصوصیتهای انسانی معین هستند. هم انسانهایی عاری از تفکر، عاری از منطق‌اند، شبیه انسانهای عقب‌مانده ذهنی و هم نقشه‌های نسبتاً پیچیده می‌کشند، گرچه اعمال فاقد تفکر انجام می‌دهند. انسانهایی که در اعمال تسلسل دارند اما در تفکر، نه. حال آنکه تسلسل در تفکر است که تسلسل در اعمال را در پی دارد. آرتیست‌بازی درمی‌آورند و ضد «ظالم»، قیام می‌کنند، در هرزمانی «معتقد» به عدالت فردی نوعی وسترنی‌اند و خشونت وسترنی ـ البته وسترن اسپاگتی. و از طریق همین خشونت است که برای خود نوعی هویت کسب می‌کنند. نحوه ابراز «دوستی» و رفاقت مردانهٔ دو نفرشان هم همیشه از طریق جنگ و دعوا، دشمنی، انتقام و خشونت است. خشونتی بی‌منطق، افراطی، بی‌محتوا و صرفاً نمایشی. خشونتی سبعانه شبیه فیلمهای امریکایی یا ایتالیایی. که هیچ ربطی به فرهنگ این سرزمین، آدمها و نحوهٔ زندگی و ابراز خشونت آنها ندارد. و هیچ ربطی به زمانه. به یاد بیاورید صحنه زد و خورد داخل جنگل را در گروهبان، که از نظر سینمایی، بسیار ضعیف است و بی‌جان. و از نظر مضمون، بی‌منطق ـ و به همین جهت هیچ «همدردی»‌ای را برنمی‌انگیزاند. و بدتر از آن صحنه باسمه‌ای کتك‌کاری و کشتار در خانه ناصر خان. با آن سلام نظامی مسخره که مثل شاخ از فیلم بیرون می‌زنند و گروهبان را بیمار روانی سادیك می‌نمایاند. خشونتی که در آن ظالم ـ ناصر خان ـ مظلوم واقع می‌شود و مظلوم ـ گروهبان ـ ظالم. خشونتی مبتذل، که در دندان مار هم موجود است. صحنه کتك‌کاری آقا رضا با شوهر زیور. از پرداخت بد سینمایی صحنه بگذریم با آن کلوزآپهای فیلمفارسی از احمد در حال هندوانه خوردن با چاقو. گویی این آدمهای بی‌کله، در جهت‌گیری نسبت به فردی خاص و ابراز خشونت است، که شخصیت می‌گیرند و هویت. آدمهایی که جوهر ندارند و خصوصیت اصلی‌شان، اعمال خشونت‌آمیز و انتقام کور است. آدمهایی که از همه چیز تهی شده‌اند ـ از فضا، از زمان، از مکان و از رابطه، در نتیجه اعمالشان متعلق به خودشان نیست. کارگردان آنها را وامی‌دارد و خصوصیاتی را به آنها نسبت می‌دهد. چنین آدمهایی ـ چه خوب و چه بد ـ عروسك کوکی‌اند یا آدم آهنی. که گاهی بی‌دلیل فرشته می‌شوند ـ احمد در دندان مار ـ و گاهی بی‌دلیل «فاگین» چارلز دیکنس. معلوم نیست چرا عبدل، چهره «فاگین» پیدا می‌کند و احمد، چهره زن نیك داستان «اولیور توییست» که به اولیور کمك می‌کند و کشته می‌شود. ـ حتماً پسربچه سیگارفروش هم خود اولیور است که بعداً بزرگ می‌شود و فرزند گروهبان!

احمد قاچاقچی، حامی بچه‌هاست و پیف پاف می‌زند تا پشه و مگس، بچه‌ها را اذیت نکنند. این چه نوع محبتی است به بچه‌ها؟

دیکنس، اگر زن حامی اولیور توییست را خلق کرد، آدمها را می‌شناخت، و لندن قرن نوزدهم را. در نتیجه آدمهایش در آن فضا، جان می‌گرفتند و کنشها و واکنشهایشان

دارای منطق بود و هویت. آدمهای خلق‌الساعه و تصادفی نبودند، و بی‌انگیزه. اولیور تویست دیکنس، انسانی ارزشمند است و رنج‌دیده، که نجات می‌یابد. پسر بچه سیگارفروش دندان مار، چه سرنوشتی دارد؟ و احمد آقا، اگر فرشته‌خوست، چرا قاچاقچی است؟ خصوصیاتی که فیلمساز به او نسبت می‌دهد، اگر می‌داشت، علی‌القاعده این کاره نمی‌شد. گویی هیچ قاعده‌ای و قانونی برآدمها عمل نمی‌کند. و هیچ منطقی. و این از آنروست که کیمیایی برخلاف دیکنس، نه محیطش را می‌شناسد و نه آدمهایش را. و در نتیجه نمی‌تواند از «واقعیت» بگوید. از واقعیت راستین، نه از واقعیت خیالی. دیدن کوپن و صف، به تنهایی، انسان را به درك واقعیت و شناخت محیط و زمانه و انسانها، نمی‌رساند. که فیلمساز چنین می‌گوید و سر خود کلاه می‌گذارد:

«به عقیده من کسانی که از واقعیت می‌گریزند یا سختشان است که به آن نگاه کنند، مرتکب چیزی به نام خیانت می‌شوند بله روی فانتزی و خیال می‌شود اسکی کرد ولی برای راه رفتن روی لبهٔ تیز واقعیت، آدم باید خیلی مواظب باشد... تعهد به واقعیت خیلی سخت است. زمینه می‌خواهد. واقعیت فهمی، با تاکسی و اتوبوس‌سوار شدن فرق دارد. من آدمها را دیده‌ام، کوپن و صف‌را هم دیده‌ام...»

دیدن کافی نیست. لمس کردن می‌خواهد و زیستن و ارتباط داشتن. شناختن واقعیت، جانی و شهودی می‌خواهد و جراتی. باید پای واقعیت ایستاد. وگرنه تحریف واقعیت است. ممکن است این تحریف به عالیترین سطح خودآگاه نرسد و تحت تاثیر ناخودآگاه بماند. آگاهی، بسیار اساسی است و تجربه. وگرنه صحنه ریختن کوپن روی سر مردم در دندان مار، فهم واقعیت نیست. یك رؤیای تورّمی است در شرایط بحران اقتصادی. که در فیلمهای دههٔ سی میلادی در امریکا بسیار تکرار شده و ربطی هم به ما ندارد.

برای بازسازی واقعیت در سینما که واقعیت ثانوی است- باید در واقعیت زیست و تجربه کرد. و اگر از جنگ می‌گوییم، از جنگ خودمان بگوییم، نه از جنگ خیالی و گروهبان جنگ‌ندیده روانی.

وقتی «واقعیت» را نشناسیم، زمان در فیلمها - دندان مار، گروهبان- می‌شود: دکور. و فیلممان می‌شود یك اثر بی‌تاریخ و جغرافیا، در نتیجه نامعین، که هیچ تبیینی از زندگی در آن نیست و هیچ خونی گرم در رگهایش جریان ندارد. بی‌جان است و بی‌ریشه. و در نتیجه بی‌ارزش.

ضرباهنگ گروهبان هم نشان این بی‌هویتی است. و به کل بی‌معنا. این ضرباهنگ کند، این نماهای طولانی، نه به موضوع می‌خورد و جنگیدن مدام قهرمان فیلم - که جنگیدن برایش محتوم است- و نه به فرهنگ سرزمین ما. این ریتم عاریتی متعلق است به شمال اروپا، یا به گرجستان یا جایی دیگر به جز ایران. اگر برسون، آنتونیونی، حتی تارکوفسکی و پاراجانف و بسیاری دیگر، در برخی از آثارشان ریتمی کند برگزیده‌اند، هم با درونمایه و مضمون اثرشان جور است و هم با سرزمین و فرهنگشان. نکته دیگر در ارتباط با ریتم این است که شکل آن را نمی‌بایستی با احساس یا ذهنیت پرسوناژ قاطی کرد. و سوبژکتیویسم پرسوناژ را به شکل اثر تحمیل نمود. مثلاً برای نشان دادن یك بیمار روانی، فیلم آشفته ساخت با ساختار بی‌منطق و کج و معوج و با ریتم هذیانی. یك فیلم، چه فضایش، چه پرسوناژهایش، و چه ضرباهنگش، باید در چهارچوب فرهنگ خود بگنجد، و معنا شود وگرنه هیچ نیست. و تعلقی ندارد. و اصالتی هم.

ساز و کار تفکر باید معین باشد و اثر متعین. سینمای کیمیایی که در گذشته - قبل از انقلاب- بسیار روشن بود و معین، امروز اینهنین نامعین شده.

کیمیایی در گذشته پرسوناژسازترین کارگردان سینمای ایران بود. حال چرا قهرمانش، چنین بی‌شخصیت است و بی‌ریشه، بی‌حال. گویی فیلمساز ما به سوی نساختن پرسوناژ می‌رود. چرا که با محیط، با رویدادها، با آدمهای این زمانه بیگانه شده و همچنان در گذشته زیست می‌کند و قادر به ارتباط و لمس «واقعیت» نیست. که این برایش نوعی خودکشی است و نه یافتن «خود».

به نظر می‌رسد سرنوشت کیمیایی را در سینما، قیصر رقم زده و همچنان می‌زند. منتها، قیصری که مرده و خالقش نمی‌داند و نمی‌خواهد بداند. قیصر را پیر می‌کند، فرتوت می‌کند، بی‌دست و پا می‌کند، نیمه روشنفکر می‌کند، نیمه دیوانه می‌کند، اما نگه می‌دارد. و برایش هورا می‌کشد. کیمیایی هنوز بعد از بیست و اندیٔ سال فیلمسازی، فیلمسازی نیاموخته، شکل نگرفته است که اثرش رویش تاثیر می‌گذارد و این تاثیرات است که او را می‌سازد. و نه او، اثر را. فیلم براو واقع می‌شود و همچون تماشاگر - و متاسفانه به جای تماشاگر- برای قهرمانش کف می‌زند. و فریب می‌خورد- آن هم نه فریب یك پرسوناژ خلق شده جاندار، که فریب یك کالبد بی‌جان.

اگر قرار باشد با پیر شدن - که پنجاه سالگی هنوز پیری نیست- تفکر هنرمند هم پیر شود. و پرسوناژ جوان و نیرومند او با زمان پیر شود و فرتوت، «هنرش پیر شده، و مرگ بغل گوش این «هنر» است. اگر قرار باشد قیصر، پیر شود و گروهبان شود، در آن صورت در هفتاد سالگی فیلمساز، با چه چیز روبروییم. با قیصر عصا به‌دست با دندانهای مصنوعی؟

تفکر، با سن و سال، تفاوت دارد و برای اهل هنر نسبت مستقیم ندارد، حتی گاهی به عکس است. الکساندر در فانی و الکساندر، که خاطرات جاندار دوران کودکی برگمان است، سی سال بعد از دکتر بورگ توت فرنگیهای وحشی است. و حداقل نیم قرن جوانتر.

پخته شدن با پیر شدن و ناتوان شدن، متفاوت است.تفکر هنرمند، می‌بایست جوان بماند. هیچ هنرمند راستینی نیست که دلمشغولیها و ذهن مشغولیهایش و پرسوناژهایش پیر شوند و بمیرند. که اگر اینهنین بود تاریخ هنر، می‌شد مرگ هنر. دلمشغولی، می‌بایست سریعاً به ذهن‌مشغولی تبدیل شود و روز به روز جوانتر و شادابتر. سالهای کار کردن و خلق کردن، بودن و ساختن، پیری نمی‌آورد، جوانی می‌آورد همراه با پختگی.

و هنر، جوان است و پرنیرو و حیات‌بخش، نه مرگ و پوسیدگی. و هنرمند، با شناخت خود و جهان پیرامونش رشد می‌کند، نه در حصار ماندن و بی‌اعتنایی به زمان و آدمها، به مخاطب و به خود.

●