

آسمانی بی «دعوت»

آسمانی بی «دعوت»

نقدهایی به آخرین ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیا
کارگروه نقد فیلم «جنبش یک میلیون امضاء» در تهران

سیاوش خدایی

به همت:

زهره امین - بهناز شکاریار - مونا محمدزاده - وجیهه تشکری -

حمیده نظامی - امیر رشیدی

۴.....	مقدمه.....	-۱
	بخش اول: «دعوت» به عنوان یک محصول	-۲
۶.....	وقایع و شخصیت‌های ناتورالیستی.....	-
۲۳.....	بیان ایدئولوژیکِ فرمِ «دعوت».....	-
	بخش دوم: زیربنای فکری «دعوت»	-۳
۳۳.....	زایش ناتورالیسم به مثابه‌ی فرم ایدئولوژیک.....	-
۳۷.....	ایژه‌انگاری زن در «دعوت»: محتوای زیربنایی.....	-
۴۵.....	هنر رسمی، نیازها و ضرورت‌های سازمان اجتماعی: زیربنای فکری.....	-

مقدمه

زمزمه‌هایی برای تشکیل یک کارگروه نقد فیلم در کمیته‌ی هنری آغاز شد. تا پیش از آن برخی از دوستان کمپینی بر حسب گرایش و تخصص خود به نقد فیلم‌هایی پرداخته بودند؛ اما هم اکنون عده‌ای از آنان در کنار دوستانی که تجربه‌ی اندکی داشتند دور هم جمع شدند و نوشته حاضر اولین کار مشترک گروهی ما است.

باور داریم وضعیت نابرابر جنسیتی فعلی علاوه بر عواملی که غیر قابل تغییر (البته در کوتاه‌مدت) است، ریشه در عناصر فرهنگ‌سازی چون رسانه دارد که می‌توان بر آنها تاثیر گذاشت. بنابراین روشی که برگزیدیم تمرکز بر نقد عوامل و مولفه‌های قابل تغییر در این حوزه خواهد بود.

مقدمات اساسی‌ای که در بابشان به توافق رسیدیم:

- "... انتخاب موضوع **هنر و نظریات فمینیستی** به عنوان موضوع کلی و انتخاب موضوع **هنر سینما و نقد فمینیستی**، به عنوان موضوع اختصاصی این کارگروه در قالب فعالیت مطالعاتی-پژوهشی.
- انتخاب سوژه‌ی **فیلم** به عنوان سوژه‌ی گروهی و دیگر سوژه‌ها (سریال، پیام‌های بازرگانی و...) جهت بررسی و نقد به صورت کار فردی یا در گروه‌های کوچکتر صورت خواهد گرفت..."^۱

آنچه خواهید خواند نقدی است بر اولین فیلمی که توانستیم آن را ببینیم، بر رویش اندکی تامل کنیم و در بابش بگوییم و بنویسیم. این نوشته‌ها اندیشه‌ی عده‌ای است که سعی دارند با حداقل توانایی و امکانات، دست در دست هم دهند تا آنچه را بر هنر امروز کشورمان می‌گذرد نقد کنند.

^۱ "چکیده‌ی گزارشی از اولین جلسه‌ی کارگروه نقد فیلم کمیته‌ی هنری"، آرشیو کارگروه نقد فیلم کمیته‌ی هنری کمپین تهران.

بر ما پوشیده نیست که این مطالب مانند هر نوشتاری از نقص و خطا بری نیست؛ پس به دیده‌ی اغماض بر آن بنگرید و از نقد، نظرات و همراهی‌تان ما را بهره‌مند سازید.

بخش اول

«دعوت» به عنوان یک محصول

وقایع و شخصیت‌های ناتورالیستی

پیش از هر چیز لازم است که یادآوری کنیم نقد زیر - حداقل در بخش پایانی‌اش - کلی‌تر از خود اثر است. یعنی فقط ناظر بر جزئیات خاص اثر که آنرا در کلیتش شکل دهد نیست. بلکه فراتر از فرم و تکنیک، فضای فکری حاکم بر اثر که فرم را به آن دیکته می‌کند مد نظر بوده‌اند. یعنی به دست دادن کلیتی که هر بخش اثر را بتوان با نظر بدان توضیح کرد. همچنین «دعوت» نمونه‌ی واضحی از ناتورالیسمی که به طور معمول می‌شناسیم نیست؛ بلکه محتوای درونی آن همسویی عجیبی با دریافت ناتورالیستی دارد و صد البته در «فرم» و «بیان» اثر به وضوح منعکس شده است. بهتر است از خود اثر، از صورت آن آغاز کنیم تا بتوانیم زیربنای آنرا درک کنیم.

شخصیت‌های «دعوت» چگونه در فضای فکری خاص کارگردان نمود پیدا می‌کنند؟ از آنجایی که فیلم می‌خواهد رئالیستی باشد، بنابراین بهتر است حداقل در ابتدا، به فیلم از زاویه‌ی خودش نگاه کنیم.

زمانیکه با شخصیت روبرو می‌شویم - حداقل در این اثر - او در رویکرد آغازین ما شخصیتی سینمایی است و واقعیت عینی نیست. صورتی است از شخصیت و گاهی به طور کلی انسان. در فرآیند گشایش او بر ما است که وجود می‌یابد و زنده بودنش را درک می‌کنیم. بنابراین شخصیت‌های اثر حاضر می‌بایست برای ما وجودی زنده یابند تا ما آنها را به عنوان نمونه‌ای که حداقل واقعیت پیرامونی ما را منعکس می‌کند بپذیریم. از آن گذشته آنها به لحاظ شخصیتی «انسان» هستند و همانطور که خواهیم دید نمایش آنها در جدل‌هایشان بیانگر رویکرد کلی کارگردان به انسان است. به طور مشخص در اثر حاضر ما از رهگذار جدل شخصیت‌ها با مسئله‌ی بارداری و سقط جنین است که به درونشان پی می‌بریم و با آنها

رابطه برقرار می‌کنیم. مسئله‌ای که شخصیت‌ها با آن رودرو هستند مسئله‌ای واحد در شرایط و هستی اجتماعی متفاوت است. نتیجه اینکه ما برای آنکه شخصیت‌ها را درک کنیم و بتوانیم از آنها «نمونه‌نما» بسازیم - بنا به وضعیتی که اثر می‌خواهد ما را در آن قرار دهد - آن است که آنها واقعیتی بیرونی و از میان ما را نمایش دهند. در این صورت شخصیت‌ها بدون شک نمی‌توانند از یکدیگر و وسیع‌تر از آن از کلیت اثر جدا شوند. بنابراین با شخصیت‌هایی روبرو می‌شویم که رویکرد خاص هر یک از آنها - که پیوندی جدایی‌ناپذیر با «من درونی» - شان دارد - خطوط ویژه‌ای برای شناسایی و کشف آنها به ما می‌دهد.

شخصیت‌ها چگونه با مسئله روبرو می‌شوند یا بهتر آنکه «دعوت» چگونه آنها را برای ما خلق می‌کند؟ (قصد نداریم به شیوه کلاسیک تک‌تک شخصیت‌ها را شرح داده و بر اساس نقاط ضعف و قوت شخصیت‌ها، نقدی نمونه‌ای ارائه دهیم. بلکه در نگاه کلی‌تر شیوه‌ی پرداخت شخصیتی حاتمی‌کیا در چارچوب فکری‌اش - که شخصیت‌های اثر حاضر حاصل آن نگاه است - مد نظرمان است.) رویکرد حاتمی‌کیا منحصراً صورت‌نمایشی از بهت‌زدگی آنها نبوده است. بلکه او در ارتباط شخصیت‌ها با زمینه است که این بهت‌زدگی را به عنوان بخشی از یک شخصیت به طور کلی می‌داند؛ هر کس به دلیلی. این اهمیتی ندارد. حتی قبل از بارداری نیز اهمیت حیاتی ندارد. آنچه اهمیت دارد این است که شخصیت‌ها با نوعی بهت مرتبط با زمینه‌ی کلی اثر با مسئله روبرو می‌شوند. بنابراین در ظاهر نمونه‌ی عام نیستند. نموداری از رویکرد افراد به مسئله هستند. یعنی اینکه اکثر قریب به اتفاق ما در حین پیشامد چنین مسئله‌ای **حداقل «نگرانی»** را - حتی نه شاید عینی و واضح - بروز می‌دهیم. کاری که حاتمی‌کیا کرده است نوعی غلیظ کردن واقعیت است؛ که البته به هیچ عنوان به خودی خود ضعف یک اثر هنری نیست. اثر در این زمینه خوب عمل کرده است؛ ما با درونیت مشترک آنها مواجه‌ایم. از این جنبه **خود شخصیت‌ها** را می‌توان گزینش شده دانست. این نکته از نقاط قوت اثر است که شخصیت‌ها را به خوبی در موقعیت‌های مختلف در مواجهه با رخدادی مشترک قرار داده و با «امر نمونه‌وار» رویکردی نسبتاً نمونه‌وار را سوژه‌ی اثر قرار داده است.

اما چرا در همین شخصیت‌ها نمی‌توانیم وجودی زنده بیابیم؟
بیابید از ساده‌ترین حالت ممکن در زندگی عادی خود شروع کنیم. زمانیکه با واقعیتی روبرو می‌شویم - و مشخصاً با واقعیتی که تمام زندگی ما را مدتی به خود مشغول می‌کند - در حین مواجهه با آن و بعد از اتمامش، به نوعی در بازتولید شخصیتی قرار گرفته‌ایم. به گونه‌ای که کنش‌های ما در طول رخداد بر حسب موقعیت‌مان در حال **شکل دادن**مان هستند.

شخصیت‌ها هیچ اثری از تغییرات درونی و از آن بدتر تغییراتی بیرونی را بروز نمی‌دهند که به واسطه‌ی آن، پایان هر اپیزود را که منجر به یافتن درونیت زنانه (و متقابلاً برای مردان درونیتی مردانه) است را نتیجه کنیم. تلاش ضعیف حاتمی‌کیا در نمایش تحول شخصیت‌ها بیش از حد زورکی است. نمونه‌ی خوبی در بازی درونی خانم دکتر در هنگام برخوردش با شخصیت‌های اپیزود خانم مترجم دیده می‌شود. هنگامی که بازی او بدون رد و بدل کردن دیالوگ، حاکی از تحول یافتن نگاه او به افراد است. اما در اکثر دقایق فیلم جز تک صحنه‌های این چنینی چیزی نمی‌بینیم. گویی حد فاصل بین شخصیت‌ها و وقایع گم شده است. کنش‌ها جدایی از شخصیت‌ها رخ می‌دهند و هیچ اثری از دیالکتیک شخصیت و رخداد دیده نمی‌شود؛ یا بهتر است بگوییم کاملاً خشک و بی‌روح تصویر شده است. این ما را به رگه‌هایی از ناتورالیسم و به خصوص شخصیت‌های ناتورالیستی می‌رساند. در حقیقت با این نگاه درمی‌یابیم فراتر از ضعف کارگردان در ارایی‌ی شخصیت‌های سرزنده و با طراوت، پایه‌های فکری اثر اساساً نمی‌تواند به خلق شخصیت‌هایی منجر شود که در آنها زنده بودن را بیابیم. در چنین کلیتی حتی جزئیات نیز به داد کارگردان نخواهد رسید. اینکه شخصیت چه چیز را می‌پذیرد یا نمی‌پذیرد، با چه چیز جدل می‌کند و با چه نمی‌کند و غیره ذیل بحث عظیم‌تری قرار می‌گیرد. بحثی که ناظر بر این است که: **پایه‌های فکری حاکم از هنری رسمی می‌خواهد که چگونه تصویر کند.**

واقعیت، انسان، پراکسیس عینی و غیره همواره در حال تغییر هستند؛ و در این حوزه انسان اساساً ایستا نیست. دائماً در حال تحول یافتن و تحول دادن است و از گذر جدل با تضادها است که تکامل (به معنای دیالکتیکی کلمه) می‌یابد. بنابراین شخصیت دائماً در حال تولید-بازتولید و خلق کردن و خلق شدن است. روابط او با محیط پیرامونی‌اش در مجموعه‌ی پیچیده‌ای از تغییر و تحول قرار می‌گیرد که مجموعاً شخصیتی زنده را پدید می‌آورد.

آیا شخصیت‌های «دعوت» این چنین‌اند؟ آنها جملگی در یک خمودگی نسبت به **کیفیت کنونه** قرار دارند. تلاش آنها معطوف به روزمرگی‌ها و نگرانی‌های جدا افتاده است و هیچ تحولی در زندگی آنها نمی‌بینیم. شخصیت‌هایی سرد و بی‌روح که اساساً انفعال را پیشه کرده‌اند. اما آیا مگر افراد جامعه‌ی ما چنین نیستند؟ صد البته این سفسطه‌ای بیش نیست. چرا که منظور ما از شخصیت‌های سرد نه فضای روحی حاکم بر آنها، بلکه سردی‌ای که در آن، کنونه (نظم و نظام حاکم) **قرار است** غایت فرض شود و هیچ شخصیتی هیچ تلاشی برای تغییر خویشتن و اعتلای خود خارج از کیفیت کنونی نمی‌کند. تنها چیزی که از شخصیت‌ها می‌فهمیم این است که آنها در سردی حاصل از دوری از ارزش‌ها غوطه‌ور شده‌اند

و در چنین فضایی نائسانیت بر انسانیت آنها غلبه کرده است؛ همین و بس. و هیچ تحول شخصیتی واقعی در کار نیست. تحول لازمه‌ی یک اثر ارزشمند نیست. اما جدا افتادگی و گم شدن حد فاصل انسان و وقایع ضعف فکری «دعوت» است.

در اپیزود زن و مرد روستایی وقایع و شخصیت‌ها اندکی بهتر به هم مرتبط شده‌اند. سودابه کودکش را «لخته خون» می‌داند و بیشتر ناراحت‌النگوهای خود است! تلاش کارگردان به گونه‌ای است که می‌خواهد «عشق مادرانه» را در طول اثر ایجاد کند. اما حتی در همین اپیزود هم -به جز بازی بی‌نهایت ضعیف محمدرضا فروتن- ناگهان بین دو همسر گسست ارتباط و از آنجا گسست عاطفی می‌بینیم؛ انگار ناگهان از آسمان بر فیلم نازل شده است. زندگی‌ای که تصویر شده به حدی مبتنی بر دیالوگ است که اگر تصویر را نبینیم چیز خاصی از دست نداده‌ایم؛ به خصوص جدل‌های زن مسن را. برعکس آنها شیدا (خانم بازیگر) اساساً نمی‌خواهد مادر باشد. زمینه‌ی بسیار غنی شغل شیدا می‌توانست جدلهای انسانی فراوانی را نشان دهد. اما کل ماجرا در یک نمایش سطحی از جدل زن امروز باقی می‌ماند. در سکansı از این اپیزود که خانم بازیگر با نقش مقابلش به نوعی درباره محدودیت‌های بازیگر زن بودن صحبت می‌کند همچون احمقی تازه به دوران رسیده نمایش داده می‌شود. دیالوگ-های او بیشتر به دختری دبیرستانی شبیه است تا زنی جسور که تلاش فراوانی برای رسیدن به موقعیت فعلی‌اش کرده است. شکی نیست که شیدا می‌توانست همچون احمقی باشد؛ اما نه با این بازی و این موقعیت شغلی که حاصل کار او است و وضعیت خانواده‌گی‌اش.

انسان تصویر شده در این اثر در یک ایستایی ذاتی قرار دارد که از پس تکاملش، انسان نویی پدید نمی‌آورد؛ بلکه انسان کنونه همان انسانی است که هست؛ همان که در ابتدای اثر بوده؛ اما با شرط و شروط خاصی که در ادامه به آنها اشاره می‌شود. بنابراین شخصیت‌ها نه در مبارزه که در پذیرش صورت خاصی از انسان و گردن نهادن به جبرهای ناگزیر اجتماعی، در انفعال و نه در مبارزه برای فراگذری از سردیت فضا، در بازگشت نه در حرکت رو به جلو تصویر می‌شوند.

این مسائل برای شخصیت‌های اثر چه چیزی به ارمغان آورده است؟ رخدادهای درون اثر چه؟ شخصیت‌های اثر در لحظه‌ای خاص **ناگهان** متوجه ذات و نیاز گمشده خود می‌شوند و هر یک عکس‌العمل خاص خود را نشان می‌دهند. بر ناگهانی بودنش تاکید می‌کنیم چرا که نقشی محوری در اثر بازی می‌کند. شخصیت‌ها ناگهان متوجه احساس یا غریزه یا هر نام دیگری که می‌توانیم بر آن بگذاریم می‌شوند که ناظر بر «درونیت» آنها است؛ و از آنجا که درون من شخصیت‌های اثر -حداقل بخش خاصی که مد نظر او است- در دیدگاه فکری

حاکم ثابت و لایتغیر است، بنابراین رخدادهای اثر خارج از هرگونه رویکرد و حتی خارج از خود آن رخداد، فرد را به نوعی یافتن گمشده‌ی درونی‌اش می‌رساند. بدین طریق همه چیز، از اثر انتزاع می‌شود به جز «خود رخداد» و «من درونی» زن. گویی رخدادی است برای آنکه فرد من بیرونی وساطت‌شونده‌اش را چونان صورت موضوع دور زده و به ماهیت آن پی ببرد. این مسئله‌ای بود که پیشتر نیز بدان پرداختیم. بدین طریق شخصیت نه در تلاش، که در یافتن ماهیت خویش توسط نیرویی خارجی اما ناظر بر درونیت است که به معنای واقعی کلمه به خود آگاه شده و از گذار این آگاهی، پرداختن به خویشتن را آگاهانه انجام می‌دهد. «پرداختن به خویشتن آگاهانه» به وضوح قابل توجهی ناظر بر اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه است. در این صورت آیا خاص‌بودگی شخصیت‌ها به نوعی ناتورالیستی نمی‌شود؟ ممکن است که چنین باشد. اما این به تنهایی نمی‌تواند اثر را نابود کند. بلکه می‌بایست نشان داد چگونه ناتورالیستی بودن شخصیت‌ها آنها را تهی می‌کند.

شخصیت‌های اثر جملگی رویکردی مشخص به مسئله نشان می‌دهند. اما این بدان معنا نیست که در همه رخدادهای زندگی باید چنین باشند. چنانچه هر یک از آنها رویکرد آغازین متفاوتی دارد. آنچه در این میان تهی شده و اثر را نابود می‌کند این است که: شخصیت‌ها و - بسیار بیشتر زنان- در موقعیت‌های ویژه، منفعل مطلق هستند. انفعالیّت آنها به هیچ عنوان به این معنا نیست که آموزه‌های آن در این رویکرد غایی موثر است؛ چرا که شخصیت‌ها از طبقات مختلف و با سطح تفکر و آموزش مختلف هستند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت شخصیت‌ها در آنچه حاتمی‌کیا ناظر بر وجود درونی زن می‌داند منفعل غایی هستند؛ و از دل چنین نگرشی، معنایی خاص حاصل می‌کند: تمکین به اخلاق رسمی که در حکم آگاهی مطلق، ناظر بر وجود درونی انسان است. در این رویکرد میان هیلاری کلینتون و اما گلدمن و سارا پولی و اوشین و با کمی اغماض فلان زن در هزاران سال پیش و هزاران سال بعد تفاوتی نیست و همه آنها یک عکس‌العمل ویژه نشان خواهند داد! نتیجتاً اثر در کلیت خویش یک نمایش ناتورالیستی محض می‌شود: کیفیت حال بشر -و به تبع آن نظام اجتماعی‌ای که ایجاد می‌کند- در کلیت خود کیفیت غایی است و فراگذری از آن ناممکن؛ در نتیجه مبارزه برای پدید آوردن در شخصیت‌ها، پیشانه می‌میرد؛ آنها در انفعال غایی نسبت به ساختن جهانی نو، متفاوت از این جهان قرار دارند. شخصیت‌های اثر به ما نمی‌گویند که جزئیات زندگی کلی است؛ اما آنچه می‌گویند از این بدتر است. در واقع سازمان اجتماعی ما نیز با تکیه بر چنین پایه‌های فکری‌ای است که بر تمام شئون هستی ما سایه افکنده است. آنجا که جزئیات زندگی را متفاوت می‌بیند، اما نه وجود انسانها را متفاوت می‌بیند و نه اساساً

انسانی دیگر و جهانی دیگر می‌بیند. نتیجتاً با دیدگاهش درباره خود، قیموار بر روح و جان توده‌ها حاکم می‌شود.

در اثر شخصیت‌ها دقیق تصویر می‌شوند؛ وضعیت آنها و دغدغه‌هایشان. اما اینهمه دقت در پرداخت شخصیت به یکباره با رویکرد پایانی این سوال را در ذهن ایجاد می‌کند که پس پرداخت شخصیت‌ها ناظر بر چه بود و چه نیازی به ارایه‌ی آن در فیلم بود؟ پاسخ را البته می‌توان از داخل خود اثر یافت. معضلات هر یک از این زنان در مواجهه با مسئله بارداری در پیوندش با جامعه (زمینه) است که مهم می‌شوند؛ نه در رویکرد صرف آنها با سقط جنین. به این معنا رویکردهای شخصیت‌ها و وقایعی که در پی آن می‌آید به طور کلی «در خود» و «برای خود» هستند. به طوریکه اگر جای آنها هر اتفاق دیگری نیز می‌افتاد شخصیت‌ها باز همان می‌کردند که در پایان کردند! یک بخش از این نقص بدون شک ضعف کارگردان است؛ اما بخش مهمتر آن ضعفهای فکری و نگاه او به انسان است. با این حال این تباهی سیر حرکت شخصیت در داستان چگونه اثر را حداقل در ظاهر امر به تباهی نمی‌کشاند؟ به خصوص با توجه به اینکه هر شخصیت دیگری با هر اتفاقات دیگری همین رویکرد را می‌داشت. اگرچه موضوع اخیر ارتباط عمیقی با فرم در هنر دارد اما گذشته از آن، خود موضوعی است که پایه نقد فرمی اثر می‌شود؛ زمانیکه اتفاقات بیجان هستند (زنده نیستند) و هر یک «در خود» و «برای خود» هستند، پیوستگی‌ای میان آنها نیست و هر یک در گوشه‌ای از داستان بی هیچ ارتباطی به نتیجه‌ی داستان صرفاً اتفاق می‌افتند، عملاً با «کنش‌های» بیجان در کلیت اثر - و نه لزوماً در جزئیت هر یک از آنها - طرف هستیم. بنابراین می‌بایست برای زنده کردن آن به ناچار نگاه کارگردان فرمالیستی شود و نقش وقایع در پرداخت شخصیت‌ها و سیر حرکت آنها در بازشناختشان به نابودی و از هم گسیختگی می‌انجامد. به خصوص زمانیکه داستان می‌خواهد از «من درونی» شخصیت‌هایش سخن بگوید. دیالوگ حیاتی همسر خانم بازیگر را در نظر آورید: "هر کاری می‌خواهی بکنی بکن؛ منو از این بچه محروم نکن". سر سوزنی نمی‌بینیم که چرا «این» بچه برای او اهمیت پیدا کرده است. تا حدودی می‌توان فهمید که اساساً چرا بچه برای او اهمیت پیدا کرده است. چون همانطور که در طول داستان می‌فهمیم رابطه‌ی آنها چندان به خانواده عرفی که می‌شناسیم شبیه نیست. نوعی سردی روابط بر آنها حاکم است که در ابتدا تصور می‌کنیم خانواده - به معنای عرفی کلمه - نیستند. آیا **کودک در این موقعیت خاص** است که باعث شده برایش مهم شود؟ فیلم فقط بر مبنای دیالوگهای بی‌مایه می‌خواهد این موقعیت را روشن کند: "تاوان بابا شدن چقدره؟ یکی بگه... به خدا میدم" و اینرا چگونه می‌خواهد: "خوب تو زن منی؛ وقتی گفتمی

«بله» یعنی به همه چی گفتمی بله. سوال حاد این دیالوگهای لمپنی این است که: چنین زنی که تا این حد می‌خواهد رشد کند و تاوان کمی هم نداده و عملاً استقلال شخصیتی دارد چگونه با چنین مردی زندگی می‌کند؟! به لحاظ عقلی چنین چیزی ممکن است؛ اما اثر برای آنکه ما را وارد دنیای شیدا کند تا ما کنش‌ها و عکس‌العمل‌هایش را باور کنیم چه می‌کند؟ او دائماً در حال نشان دادن تصاویر و دیالوگهای روتینی است در تاییدِ زورکی سخن دیگری از همسر شیدا: «آخه این چه حرفه‌ایه که با مادر شدن مشکل داره؟». چیزی که ما از همسر شیدا می‌بینیم یک سوژه‌ی فعال و سازنده است و دقیقاً عکس آنرا در انفعال شیدا می‌بینیم. به حدی که شخصیتی میان‌تهی مقابل دیدگان‌مان قرار می‌گیرد. اما حتمی‌کیا با این شخصیت که کاملاً قابل تصور است چه می‌کند؟ خیلی ساده و راحت او را به کبکی تشبیه می‌کند که سر در برف دارد، می‌داند اشتباه می‌کند و باز هم آنچنان می‌کند یا اگر نمی‌داند ناگهان دستی از آسمان نازل شده و به او می‌فهماند! خواستِ سوژندگی زنان چنین نتیجه‌ای دارد یا خواستِ سوژندگی زنان زمانیکه زمینه را سرد کند؟ اثر پاسخی ضمنی به ما می‌دهد. اما هرگز نمی‌گوید تضاد شخصیت شیدا و خواستن خاص او چگونه شکل می‌گیرد. در سطحی‌ترین شکل ممکن نتیجه‌ی مسخره‌ای حاصل می‌کند که همسر شیدا چون به همسرش اجازه‌ی فعالیت اجتماعی داده است در چنین مخصصه‌ای گیر کرده است: سوژندگی زنِ بازیگر آغازگاه دوری دو همسر از یکدیگر است و برعکس زمانیکه علی (همسر شیدا) از انفعالیّت بیرون می‌آید و نقش سوژه‌ی فعال می‌یابد زندگی رنگ و بوی فراگذری از سردیت می‌گیرد!

هماهنگی ایدئولوژیک میان سرانجام خانم بازیگر و دوری کامل او از مادرانگی بدون شک در رویکرد فرمالیستی حتمی‌کیا تأثیرات عمده‌ای گذاشته است. اما آیا حتمی‌کیا به ما می‌گوید که اگر زن چنین است باید چنین نیز کند؟ نه اثر، نه کارگردان و نه فضای فکری حاکم بر اثر نمی‌تواند حق اختیار زن بر بدن خویش را قبول کنند. اما بهتر است «خودِ اثر» را این چنین نبینیم. باید بگذاریم خودِ اثر با ما سخن بگوید؛ باید به خودِ درونی آن رسوخ کنیم و بگذاریم خود، خویش‌تنش را برایمان بازگو کند. بدین منظور لازم است به شخصیت‌ها در ارتباطشان با فرم اثر توجه کنیم.

چنین نگرشی چگونه خود را در فرم اثر هنری -و به طور مشخص سینما- نمایان می‌کند؟ آنهم زمانیکه اثر قرار است «توصیفی» از وضعیت کنونی باشد؟ اثر برای ما موقعیت شخصیت‌ها را بازگو می‌کند. جزئیاتی از کار بازیگر، زندگی زن روستایی؛ زن سنتی و غیره. اما همه این توصیفات در خدمت چه هدفی است؟ وقایع فیلم بیشتر فضا را

پر می‌کنند و کاملاً روتین به نحوی با داستان مرتبط هستند. ساده‌تر آنکه حاتمی‌کیا در حال توصیف زندگی شخصیت‌ها است. جزئیات داستان فی‌نفسه خدمتی به نتیجه‌ی داستان نمی‌کند و ارتباط و پیوند درونی آنها با درونمایه‌ی داستان در حد توصیف فضا باقی می‌ماند. به همین دلیل دگرپدیده شدن انسانها به هیچ عنوان نه تنها عینی نیست و از دل اثر بروز نمی‌کند بلکه اساساً تحولی واقعی رخ نمی‌دهد. تحول پایانی هر اپیزود با هر وضعیت و شخصیت و توالی رویدادها و هر آنچه می‌توان تصور کرد به **وقوع می‌پیوست**. بنابراین زنجیره‌ی کنش‌های درون داستان با نتیجه، به صورت توصیف شخصیت‌ها و وقایع درمی‌آید و نیاز به دقت در جزئیات بالا می‌رود. بخش‌هایی از اثر کمتر از این نقیصه رنج می‌برد. مثلاً پرداخت شخصیتی زن سنتی - با بازی خوب بازیگر و به لطف تیپیکال بودنش - به‌نسبه خوب انجام شده است؛ وقایع تا حدودی از دل یکدیگر بروز می‌کنند و حداقل ارتباط را می‌توان میان آنها دید. دقیقاً در این بخش‌ها می‌توان رویکرد نهان حاتمی‌کیا را به مسئله‌ی زن دید؛ یعنی زمانیکه اثر او اندکی از فرمالیسم بیرون می‌آید و مجال نفس کشیدن می‌یابد، زن را در تفکر خود نمایش می‌دهد.

زنی را تصور کنیم که به لحاظ شخصیتی کاملاً موجود منفعلی است. نمایش این زن به خودی خود به هیچ عنوان نمی‌تواند محور انتقاد باشد. اما مثلاً زمانیکه او **این زن را**، زن به طور کلی تصویر می‌کند ماجرا رنگ و بوی دیگری می‌یابد؛ او از شخصیت اثرش آغاز می‌کند اما با شخصیتش پایان نمی‌پذیرد؛ بنابراین قائم به ذات بودن را می‌نمایاند. سینمای ما پر از این شخصیت‌ها است. زن سنتی کاملاً منفعل است و عملاً برای تصمیم‌گیری **نیازمند** سوپژه‌ی فعالی است که در قامت همسرش ظاهر می‌شود؛ و با نگاهی کلی به شخصیت‌های داستان درمی‌یابیم که حاتمی‌کیا قائم با ذات بودن این انفعال زنانه را تصویر کرده است. دیالوگ‌های زن سنتی آشکارا چنین است و این یعنی: آنجا که وقایع و شخصیت‌ها ارتباط خود را می‌یابند فرمالیسم عینی اثر، درونی‌تر می‌شود؛ ناتورالیسم‌اش نهان‌تر شده و اثر بیشتر تباه می‌شود! جالب - و البته مشکوک آنکه - کاملاً منطبق بر رمانتیسم روشی سازمان اجتماعی است (به این مسئله بازخواهیم گشت).

به راستی پیوند وقایع داستان با شخصیت‌ها کجاست؟ خود اتفاق (بارداری) ارتباط مستقیم و ناگزیری با تحول شخصیت دارد که این اساساً نمی‌تواند توجیهی بر رویکرد حاتمی‌کیا باشد. او باید به ما نشان میداد که چگونه **این وقایع و فقط خود این وقایع - در پیوند با هستی شخصیت - به آن نتیجه ختم شدند**. در اپیزود زن روستایی به مبتدی‌ترین شکل ممکن ارتباطی میان ایندو برقرار شد. اما آن نیز به نوعی ناظر بر همان نتیجه، اما در فرمی متفاوت

بود. با این حساب پس وقایع داستان، واقعاً چه نقشی بازی می‌کنند؟ اینکه شخصیت‌ها **ناگزیر** از رویکرد پایانی خود هستند چگونه تصویر شده است؟ آیا نمی‌بایست در کنش و واکنش وقایع و شخصیت‌ها، و تعامل آنها چنین نتیجه‌ای حاصل می‌شد؟ رخدادهای داستان نمی‌بایست ما را متوجه کشاکش درونی شخصیت کنند؟ شخصیت‌ها به وضوح تماشاگر هستند. خبری از انسان فعال، سوژنده و تجربه‌گر، شکل‌دهنده و شکل‌گیرنده نیست. معدود صحنه‌هایی که سعی در نمایش چنین شخصیتی داشته چنان کم‌مایه و سرهم‌بندی شده از آب درآمده‌اند که نمی‌توان آنرا از روی تغییر موقتی موضع کارگردان دانست: همه چیز یا در بهترین حالت اکثر جزئیات داستان زائد یا ناقص می‌نماید؛ چنین دیدگاهی بیش از هر چیز به فرمالیسم فرو می‌افتد و اثری را که قرار است به درونی‌ترین بخش‌های انسان گام نهند، پیشانه صورت‌بین می‌کند.

موقعیت زن روستایی را در نظر بگیرید. دو همسر از فقر و نداری می‌خواهند کودک خود را سقط کنند. زنی سالخورده به آنها پیشنهاد می‌کند که بچه را در ازای دریافت مبلغی برای او به دنیا بیاورند. کلیه مخارج کودک نیز به عهده زن سالخورده است. او زن روستایی را در فشار طلاق فرسای می‌گذارد که کودکی قوی به دنیا بیاورد. در این بین دو همسر از هم دور می‌شوند و عشق میان آنها دچار دورافتادگی ناگزیری می‌شود. آنها در طول داستان تصمیم به فرار می‌گیرند و این اتفاق نیز می‌افتد. در پایان متوجه می‌شویم که زن سالخورده، خود سابقاً خود سقط جنین می‌کرده و از این راه در حال جبران گذشته است. حاتمی‌کیا توصیفی دقیق از این وضعیت ارایه می‌دهد و اجزای فرم این اپیزود نیز به‌نسبه خوب چیده شده‌اند. اما اینهمه توصیف دقیق چه ارتباطی به تصمیم آنها به نگاه‌داشتن کودک دارد؟ بخش‌های اعظم این اپیزود به رابطه‌ی دو همسر ارتباط دارد و به معنای دقیق کلمه: توصیفی است از وضعیت آنها. بسیاری وقایع را می‌شد حذف کرد بی‌آنکه به نتیجه‌ی داستان خدشه‌ای وارد شود. زن روستایی با توجه به کلیت داستان - به هر روی به درونیت خویش، نیاز و گمشده - ی رابطه‌ی خانواده‌گی‌اش آگاه می‌شد و شاید ناراضی کودک خود را سقط می‌کرد. یعنی داستان اساساً به ما نمی‌گوید که ارتباط این مسائل با هم چیست؟

اگر به نام اثر دقت کنیم شاید بتوان قضیه را بهتر دید. حاتمی‌کیا نام اثر خود را **بیخود و بی - جهت** انتخاب نمی‌کند. مثلاً نام «ارتفاع پست» قرار بود «اتوپیا» باشد. اما با اندکی تحقیق متوجه شد که نام «ارتفاع پست» بهتر جواب خواهد داد. بر این اساس و با نگاهی به نام و وقایع داستان می‌توان استنباط کرد که حداقل درباره **دعوتی** بود برای زندگی بهتر به واسطه‌ی کودک و رهایی از زمینه‌ی سرد. خمیرمایه داستان خوب است. عشق واقعی ایندو

در طول اثر می‌بایست واقعی‌تر می‌شد. جدل‌هایشان با زن مسن نیز می‌خواهد به همین مسئله بپردازد. اما رویکرد فرمالیستی ناگزیر حاتمی‌کیا و تاکید عجیبش روی دیالوگ نه تنها اثر را رادیویی کرده است، که اساساً تحول شخصیت را نیز بی‌مایه به مخاطب تحویل می‌دهد. پس مسئله‌ی اصلی **نحوه‌ی آگاهی یافتن** بر حقیقت درونی بوده است. اما نمود این نگاه در همین شخصیت و به خصوص سایر شخصیت‌ها چگونه بوده است؟ در مورد خانم بازیگر می‌توانست هر رویدادی رخ دهد. هر اتفاقی را می‌شد حذف کرد بی آنکه در نتیجه‌ی داستان تغییری ایجاد شود. این نگاه در مورد همه شخصیت‌های زن اثر به خوبی دیده می‌شود. سیری که خانم بازیگر طی می‌کند تا در اینباره خودآگاهی کافی پیدا کند عملاً نیازمند آن است که: **وقایع داستان همدیگر را به شدت تقویت کنند** تا در آن لحظه او عملاً همانند کسی باشد که خودش را به نفهمی زده است. **شدت یافتن وقایع از پی هم، می‌بایست به گونه‌ای باشد که هر یک از آنها کاملاً شخصیت را در یک موقعیت ویژه قرار دهند و اثر آن موقعیت ویژه باید در شخصیت تاثیر گذارد.** به راستی رخداد‌های اپیزود خانم بازیگر به خودی خود آنقدر بی‌مایه نیستند؛ بلکه برای نمایش چنین وضعیتی میان‌تهی هستند.

به «نحوه‌ی آگاهی یافتن» بازگردیم. شخصیت‌ها وقایعی را خاص خود طی می‌کنند تا به تحولی نسبتاً مشترک (انسانی) دست یابند. اما زمانیکه می‌بینیم در انتهای هر اپیزود تک‌تک شخصیت‌ها به لحاظ ماهیت امر دقیقاً همانند هم عمل می‌کنند بنابراین حق داریم به کارکرد وقایع شک کنیم؛ چرا که انگار وضعیت فرد، از نتیجه دچار گسست شده است. نتیجتاً به قول لوکاچ با یک سری عکس به هم پیوسته رودرو هستیم که نمایشی فرمی و ناظر بر خواستن تحولی خاص است. اینجاست که به پیوند وقایع و شخصیت‌ها می‌رسیم: آیا شخصیت‌ها (بیشتر زنان) سوژه‌ی تجربه‌گر هستند یا تماشاگران رخداد‌های اثر؟ حاتمی‌کیا نمی‌تواند ادعا کند تماشاگر نیستند؛ چرا که همه آنها مطلقاً همانند هم عمل می‌کنند و اثری از «خودِ وقایع» در آنها نیست.

به شخصیت اسکار شیندلر در فیلم «فهرست شیندلر»^۱ دقت کنید. شیندلر یک نازی فرصت‌طلب است که قصد دارد با «چمدان‌هایی پر از پول» به کشورش بازگردد و در خیالات خود تصویری می‌سازد که در آن «همه نام شیندلر را در یاد دارند». به واسطه‌ی آنکه «با جیب خالی آمد و با چمدانی پر از پول رفت». رخداد‌های داستان کاملاً بر این مسئله مهر تایید

^۱ Schindler's List

می‌زنند. اما کارگردان او را همچون دیوی که از آسمانها نازل شده باشد تصویر نمی‌کند. در پایان پرده اول، کارگران او به اردوگاه کار اجباری برده می‌شوند و کار و کاسبی پر رونق او می‌خواهد. حتی در این لحظات نیز که شاهد کشتار بوده، به فکر کارگران مفت و مجانی و کسب و کار از دست رفته است. اما در طول داستان وقایع به گونه‌ای در پی هم می‌آیند که تحول پایانی شخصیت کاملاً مرتبط با آنها و نتیجه‌ی تشدید و بازتولید مداوم آنها است. حتی تعارف‌های دائمی او به دوست یهودی‌اش درباره نوشیدن شراب کاملاً در اثر خود را نشان می‌دهد: **وقایع نیز متحول می‌شوند.** اگر در ابتدای اثر نوشیدن شراب (به سلامتی) کارکردی روتین و حتی فرصت‌طلبانه، ریاکارانه و فریب‌کارانه داشت، در پایان کاملاً به رویدادی انسانی تحول می‌یابد. شخصیت زیرک او نیز در سکانسی که افسر نازی را متقاعد می‌کند که دست ظریف کودکان را برای کار (ساختن گلوله‌های جنگی) نیاز دارد به خوبی دیده می‌شود: زیرکی او در طول داستان کارکردی انسانی می‌یابد و در اثر شخصیت خود را می‌یابد؛ نتیجتاً جدا از بقیه اجزا رها نشده است. جزئیات در ارتباط با کلیات به نحوی چشمگیر همدیگر را متحول می‌کنند و از مجموع این تحولات انتهای داستان بی‌مایه نمی‌نماید؛ با آنکه شیندلر در ابتدای داستان دستکمی از یک نازی روتین ندارد. این نمایش را بسنجید با شخصیت شیدا و رابطه‌ی او با همسرش یا خانم دکتر و همسر خیانت‌کارش. آنقدر اتفاقات و نتایج و پیوند آنها میان تپه‌ی و سطحی است که بیشتر به سریالهای تلویزیونی می‌ماند تا اثری از کارگردان صاحب نام کشورمان! پیوندی که میان تجربه‌های اسکار شیندلر بود عملاً نمایشی از انسان در جایگاه یک سوپژنده‌ی تمام عیار بود. تفاوت را می‌توان در رویکرد فکری هنرمند به «توصیف» یا «روایت» دانست. زمانیکه حاتمی‌کیا به آثاری درباره جنگ می‌پرداخت این ضعفها کمتر به چشم می‌آمد تا زمانیکه آثار اجتماعی می‌سازد و با انسان واقعی سر و کار دارد. ساده‌تر آنکه او در اینبار به سادگی سابق نمی‌تواند آثاری سرهم‌بندی شده تحویل‌مان دهد.

بنیه‌ی کلی وضعیت شیدا نمونه‌ی بسیار خوبی برای نمایش جدل و کنش و واکنش‌های انسانی است. شیدا در موقعیت خاص خود به گونه‌ای است که بعد از تلاش‌های فراوان به موقعیتی که بالقوه آرزوهایش را برآورده می‌سازد دست یافته است. در این موقعیت، بارداری ناخواسته پیش می‌آید و موقعیت بالقوه‌ی او را به خطر می‌اندازد. خمیرمایه‌ی داستان عالی است. کشاکش شخصیت و رخداد به نهایت امر می‌تواند ما را وارد دنیای او کند. اما حاتمی - کیا چه می‌کند؟ برای ما توصیفی از وضعیت ساخت فیلم ارایه می‌دهد! نهایت تباهی فیلم را در یکی از سکانس‌هایی که می‌توانست بسیار پربار باشد به خوبی می‌بینیم. جایی که بازیگر

مقابل شیدا فهمیده است که او باردار است و به طور غیر مستقیم به او می‌گوید که بهتر است کودک را سقط کند. جوهره‌ی خود این سکانس عالی است. اما به راحتی می‌توانیم بگوییم: خوب بعد؟! این سکانس را به سادگی می‌توانستیم از داستان حذف کنیم. چون هیچ اثر واقعی از سکانسی این چنین حیاتی در ادامه نمی‌بینیم. می‌توان تاکید او بر اینکه نیازی به بدلکار ندارد (اثبات خود) را با تلاشهای او برای سقط کودک همسو کرد و موقعیت پرباری خلق کرد. در واقع اثر نیز چنین می‌کند، اما ضعفهای فکری کارگردان این موقعیت حساس را سطحی کرده است. یعنی کنش‌ها و وقایع تک‌افتاده و هر کدام در دنیای خود هستند. اینرا مقایسه کنید با سکانسی که شیندلر کودکی را در میان کشتار می‌بیند. ممکن است تصور کنیم که وارد شدن کودک و دیده شدنش در میان جنگ و آشوب، ناخودآگاه احساسات ما را جریجه‌دار می‌کند. اما مسئله به هیچ عنوان بر سر این نیست؛ بلکه «مسئله» این است که این اتفاق چگونه جای خود را در اثر به عنوان یک رخداد ویژه باز می‌کند؛ نه یک اتفاق قابل حذف. از طرفی نظر شما را متوجه سکانسی می‌کنیم که زنی نزد شیندلر آمده و تقاضا می‌کند که پدر و مادرش را از اردوگاه کار اجباری بیرون بیاورد. اما او عصبانی شده و به اردوگاه می‌رود و وقایعی در پی این رخداد تکراری و ساده در فیلم به وجود می‌آیند. آیا آنها در یک پیوند درونی با تحول شخصیت شیندلر نیستند؟ آیا نمی‌توان تحول شیندلر را در مقیاسی عظیم‌تر نوع بشر دانست؟ آیا رسوخ به درونیت انسانی مد نظر اسپیلبرگ نبوده است؟ حتی در ناخودآگاهی که اثرش ایجاد می‌کند؟ وقایع داستان به کنش‌های انسانی و به خلق موقعیت‌هایی ختم می‌شوند که از دل آن، رخدادها به نتایج وصل می‌شوند. تضاد عجیب میان معضلات این جهانی خانم بازیگر (نیاز به اثبات خود در هر موقعیت به عنوان یک زن) و معضلات فرا انسان او (عدم توان فرار از وظیفه و دعوتی که از او یا بچه شده) نیازمند پرداختی غنی‌تر است.

بیاید اثر را در خوشبینانه‌ترین دریافت و در بهترین حالتش ببینیم! در طول فیلمی با این مدت زمان و این تعداد شخصیت و فضاهای متنوع قاعدتاً می‌بایست هر آنچه را به داستان مرتبط نیست حذف کرد. بدین صورت اثر حول موضوع واحد داستان متمرکز شده و عناصری که بیانش را مختل کنند حذف می‌شوند. نتیجه آنکه کارگردان ناگزیر از گزینش است. یعنی آنچه غنای اثر را بیشتر کرده و طراوت شخصیت‌ها را شدت می‌بخشد عملاً کارکردی دارد که

خود را در کلیت اثر بروز می‌دهد.^۱ به همین دلیل هنر هنرمند در چنین نمایشی آن است که بتواند از وقایع گزینش شده که می‌بایست در زمانی در محدوده‌ی یک اثر سینمایی ارایه شود، شخصیتِ خاص خود را برای بیننده بیافریند. یکبار دیگر به این مسئله توجه کنیم: شخصیت‌ها در پیوند با فعالیت عملی، کنش‌ها، وقایع و رخداد‌های فیلم به مخاطب معرفی می‌شوند؛ از گذار تعامل دوسویه با آنها. به طور مشخص‌تر ما کنونه‌ی شخصیت را می‌بینیم و هیچ پیوندی مگر از طریق داستان با گذشته‌ی او برقرار نمی‌کنیم. اما آیا می‌توان گذشته را از شخصیت اثر حذف کرد؟ در فیلم «سه زن» شخصیت مینو مشخصاً به گذشته‌ای متصل است که ما تا حدودی آنرا درمی‌یابیم. اگرچه داستان به هیچ رو از گذشته او نمی‌گوید، اما می‌توان از رویکردهای او به وقایع، شخصیت کنونی‌اش را در یک **فرآیند** دید. فرآیندی که پیوسته در گذشته، حال و در مسیر آینده است. از گذار واکنش‌های او است که می‌توانیم آینده‌ی او را دریابیم و حتی **تغییرات ناگهانی در رویکرد او را باور کنیم**. با این توضیح می‌توان به شخصیت‌های اثر بازگشت: جزئیات در ظاهر کم اهمیت داستان از چه رو خود را در اثر می‌یابند و به عنوان یک بخش جدا افتاده از آن تصویر نمی‌شوند؟ قطعاً اگر شخصیت و تحول‌های او را یک فرآیند بدانیم، نمی‌توانیم جزئیاتی را که او با آنها درگیر است ناچیز انگاریم؛ نتیجتاً در طول داستان به اهمیت جزئیات پی می‌بریم و آنها خود را بر ما می‌گشایند.

جزئیات داستان خانم بازیگر را در نظر آورید. قسمت اعظم آنها در کلیت داستان وقایعی میان‌تهی هستند. نه به‌هیچ‌وجه به خودی خود؛ حتی تعدادی از آنها به عقیده‌ی ما به خودی خود غنایِ حداقلی دارند؛ بلکه در پیوندش با شخصیت و تحول عظیم او است که میان‌تهی می‌شوند. جزئیات همگی به یک اندازه مهم هستند و هیچ یک در نهایت جایگاه خود را در داستان نمی‌یابند. آنها در خدمت این هستند که صرفاً «توصیفی» از موقعیت به ما بدهند. بی‌آنکه حتی خود آنها سر سوزنی تحول یابند. سردی روابط میان خانم بازیگر و همسرش را در نظر بگیرید. چگونه جزئیات داستان و تصوراتی که از آنها در نزد ما ایجاد می‌شود تصدیق یا رد می‌شوند؟ به صرف ارایه‌ی اثری رادیویی با انگیزش‌هایی که ارتباط خود را در نهایت تثبیت نمی‌کنند؟

^۱ شاید بتوان به خود این مسئله نیز نقدهایی وارد کرد که آیا اثر را باید یک کلیت منسجم دانست یا نه. منتها مسئله بر سر دیدگاه حانمی‌کیا و نقد ضعفهای فکری اثر او است. به همین دلیل به طور مستقیم به این مسئله نمی‌پردازیم.

لازم است هدف داستان را کمی گسترش دهیم و «دعوت» را عملاً دعوتی به زندگی تازه و دریافتی واقعی از خویشتن و ارتباط با همسر و در مجموع تحول به طور کلی بدانیم. اما پیش از آن نیاز داریم: وقایعی ببینیم که در پی هم می‌آیند و همدیگر را تشدید می‌کنند تا جایی که تحول و نتیجه‌ی پایانی **ناگزیر** شود. تمایل داریم تحولی چنین عظیم را در تار و پود شخصیت، در خود اثر و جزئیاتش ببینیم. گذشته از آنچه در داستان به تنهایی به کار می‌افتد، حتی کادربندی‌های شخصیت نیز تحول می‌یابد. روند مکانیکی‌ای که نتایج را از یک سری وقایع «در خود» و «برای خود» بیرون می‌کشد عملاً تحول نیست. در بهترین حالت می‌تواند تغییری در نگرش افراد ایجاد کند یا نکند. چون آن وقایع در یک رشته‌ی به هم پیوسته که همدیگر را بازتولید کرده و کیفیت زیربنایی فرد را تحول می‌بخشد نیستند؛ بلکه فعالیت روتین و رویکرد عادی ما به مسائل است. بنابراین هر آنچه مرتبط با شخصیت است به نوعی واکاوی او برای ما است؛ و همزمان واکاوی توانش چنین تحولی است. بخش‌های مختلف داستان به ما یاری می‌رساند تا بتوانیم با شخصیت تحول را تجربه کنیم و فقط مشاهده‌گر آن نباشیم. حاتمی‌کیا با وقایع و شخصیت‌هایش چه می‌کند؟ ما درباره‌ی شخصیت‌ها هیچ نمی‌دانیم و داستان هیچ خطی به ما نمی‌دهد که اساساً آنها چه رویکردی می‌توانند داشته باشند. به جز موارد نادر و کم‌مایه‌ای همانند خانم دکتر که آن‌هم به حدی سطحی است که نمی‌دانیم آنرا ضعف اجرا بدانیم یا فرا کردن شخصیت از قید و بندهای توصیف‌گری حاتمی‌کیا! آیا اهمیت هر جزء اثر اساساً واکاوی می‌شود؟ آیا مخاطب اثر اجازه دارد جز نتایج مشخص و رویکرد خطی حاتمی‌کیا چیز دیگری برداشت کند؟ و آیا این فاصله‌ی مخاطب و اثر را بی‌نهایت زیاد نکرده و به شکل بیانیه در نمی‌آورد؟ آیا می‌توان چیزی را به جز آنچه از بیرون اثر به آن تحمیل می‌شود، تحول‌یافته دانست؟ اینها را باید از منتقدان ستایشگر حاتمی‌کیا پرسید! او نسبت به مخاطبش رویکردی قیّم‌آبانه دارد!

صحنه‌ها به جزمی‌ترین شکل ممکن به این دلیل اهمیت می‌یابند که کودکی در شکم زن است؛ نه اساساً جدلی درونی. تعلیق شخصیت میان آنچه از کاویدن درونش درمی‌یابیم نیست؛ بلکه تعلیق‌های صرفاً فرمالیستی بدون هیچ پیوندی با «خود شخصیت» هستند. ما هر انتظاری از شخصیت می‌داشتیم بی‌تاثیر در نتیجه‌ی داستان بود! پس تعلیق درونی جای خود را به تعلیق‌های سطحی‌ای می‌دهد که به صورت فرم سینمایی ارایه می‌شود و فاقد پیوند اساسی با کند و کاو شخصیت است: فرمالیسم اثر ناگزیر از رویکرد توصیفی کارگردان به داستان است.

دلیل تاکید بر روی شغل زن مترجم (صیغه‌ای) چیست؟ این زن هر شغلی می‌توانست اختیار کند بی‌آنکه تغییری در نتیجه‌ی داستان، تداوم آن، دیالوگ‌ها و شخصیتش و خلاصه تمامیت او ایجاد شود. حتی بدتر از آن، مطلقاً هیچ چیزی از موفقیت شغلی زن مترجم در شخصیتش نمی‌بینیم. به راستی این زن که در مقام فاحشه‌ای نمایانده شده است چگونه با آن همه رشد اجتماعی زمانیکه با تمدید مدت زمان صیغه روبرو می‌شود همچون مرده‌ای با مسئله برخورد می‌کند؟ گویی به فاحشه‌ای می‌گویند "دفعه بعد پرداختی تو را دو برابر می‌کنم!" هنوز هم برای ما گنگ است که این شخصیت چطور تا این حد بیخود و بی‌جهت است و هیچ اثری از هستی اجتماعی او و حتی از موقعیت او را نمی‌توانیم در شخصیتش ببینیم؛ از آن گذشته نمی‌فهمیم که اساساً پس این وضعیت شغلی موفق در فیلم چه می‌کرد؟ انگار جزئیات به خودی خود مهم می‌شوند و اهمیتی بی‌ربط و مستقل از اثر می‌یابند: فقط نمایه‌ی اثر است که شغل زن مترجم را صورتاً برایمان مرتبط می‌کند؛ و نتیجتاً جزئیات دنیای خود را دارند، شخصیت‌ها همین‌طور و نتایج نیز به همینین. چنین رویکردی عملاً ویرانی درونی اثر را برایمان به ارمغان آورده است، زیرا جزئیات «توصیف» شده‌اند و کامل و با اهمیت هستند؛ اما اثری واقعی از آنها نمی‌بینیم. بنابراین کوشش حاتمی‌کیا در نمایش مشقات تولید فیلم در اپیزود خانم بازیگر لاجرم کوششی بی‌جهت در داستان شده است. ما توصیفی تقریبی در زمینه‌ی ساخت فیلم به دست می‌آوریم؛ همین و بس!

بدون شک ابتدای فیلم در انتهای اثر، گذشته‌ی شخصیت‌ها می‌شود؛ و این گذشته باید به طریقی به نتیجه مرتبط شوند؛ اما زمانیکه پیوستگی داستان ویران می‌شود عملاً گذشته شخصیت‌ها نیز کارکردی نخواهند داشت.

برای آنکه بیش از این در شخصیت‌ها نمانیم و به فرم اثر برسیم، بهتر است نگاهی به فیلم «جونو» - که به هر حال ارتباطی حداقلی با داستان «دعوت» دارد - داشته باشیم. جونو دختری است شانزده ساله که طی ارتباطی نسبتاً گنگ با دوستش بلیک باردار می‌شود. طی کش و قوس‌هایی از سقط کودکش منصرف می‌شود و تصمیم می‌گیرد کودک را برای زوجی به نام ونسا و مارک به دنیا بیاورد.

شخصیت جونو - حداقل در قسمت‌های مهمی از داستان - وابستگی شدیدی با هویت دبیرستانی‌اش دارد. هنگامیکه جونو با ونسا و مارک آشنا می‌شود در پاسخ به پرسش وکیل خانواده که می‌پرسد: "در چه مرحله‌ای هستی؟" پاسخ می‌دهد: "اول دبیرستان!" انگار ناخودآگاه ذهنی‌ای که برایش ساخته شده غیر مستقیم به او می‌گوید "تو تا زمان مشخصی با هویتی دبیرستانی‌ات تایید می‌شوی و می‌بایست به آن تصریح کنی". پیوستگی این دیالوگ

ساده را با زمانیکه جونو می‌خواهد باردار شدنش را برای پدر و نامادری‌اش بازگو کند مقایسه کنید. آنها انتظار هر چیزی را داشتند به غیر از این مورد به خصوص! کل این مسئله ساده حتی در دیالوگ‌های عادی داستان نیز دیده می‌شود. آنجایی که جونو به دوشش می‌گوید که امروز سه بار تست بارداری داده است و پاسخ می‌شنود: "این همه شاش از کجا آوردی؟!". جونو در حال توضیح دادن عمق فاجعه است؛ اما دوست نوجوان او به سبک نوجوانان بیخیال امروزی به قدرت جونو در تولید شاش و احتمالاً ظرفیت بالای مثنان‌اش فکر می‌کند! دیالوگ‌ها شخصیت دارند؛ کارکرد و معنا دارند. همینطور بیخود و بی جهت و روی هوا از دهان شخصیت‌ها بیرون نمی‌آیند.

رویکرد آغازین جونو به بارداری‌اش کمی زننده به نظر می‌آید: "بهبتره قبل از اینکه بدتر بشه بندازیمش سطل آشغال". برخورد او کاملاً پیوسته با شخصیتی است که در آغاز، از او در ذهن ساخته‌ایم. نماهای بست‌های صورت جونو در سکانس ابتدایی فیلم در برخورد با بلیک نوعی آغاز تغییرات او است. با آنکه زمان اندکی از فیلم گذشته، اما از همان ابتدا تحول‌های شخصیت - به خصوص در زمینه‌ی شناخت خود و محیط پیرامونی‌اش - آغاز می‌شود. کارگردان به وضوح این مسئله را با هوشیاری و با ارایه‌ی نماهای بست‌ها، و بازی مناسب بازیگر منتقل کرده است؛ بی آنکه رمانتیستی‌گری کند.

او توان مادر شدن ندارد؛ اما نسبت به آینده کودک سقط نکرده‌اش نگران است؛ آنهم "کودکی که انگشت دارد". پیوستگی کاملی میان احساس ابتدایی او با زمانیکه می‌گوید هیچ عکس و اطلاعاتی از رشد کودک نمی‌خواهد وجود دارد. حتی شخصیت‌پردازی خوب ونسا از طریق کنش کامل می‌شود؛ زمانیکه جونو در حال ساز زدن با مارک است. جزئیات ریز داستان هم به خوبی بخشی از کلیت داستان هستند. حتی عکسی که جونو در اتاقش دارد با علاقه‌ی او نسبت به ساز و موسیقی و حس هماهنگی‌اش با مارک کامل می‌شود. کلیه‌ی این جزئیات و ریزه‌کاری‌ها در ارتباط با محور اصلی داستان یعنی: تحول به طور کلی است. در فیلم رابطه‌ی جونو با مارک، بلیک، پدر و نامادری، کودک و حتی خودش متحول می‌شود. رابطه‌ی ونسا و مارک نیز چنین است. زمانیکه ونسا و مارک درباره‌ی اتاق کودک صحبت می‌کنند، آنها را در کنار هم می‌بینیم بدون نقاط اشتراک واقعی: در کنار هم بودنشان صوری است؛ و این در دیالوگ جاننداری نمایش داده می‌شود. آنجا که ونسا می‌گوید "رنگ زرد را انتخاب کردم که به لحاظ جنسی خنثی باشد" (آنها نمی‌دانند که جنسیت کودک چیست). ایندو حساسیت جنسی ندارد. اما به نظر می‌آید جاییکه مارک می‌گوید: "چرا فکر می‌کنی زرد از لحاظ جنسی خنثی است" تحولی در او رخ داده است. در حالیکه در ابتدای داستان از **هدایت تیم فوتبال**

خود و نقش خاص مردانه سخن می‌گوید. او در حال تغییر است و نیازهای حال او در فیلم با موقعیت ایستای گذشته جور در نمی‌آید. در همین سکانس، پلان درخشانی از جونو می‌بینیم: دوربین به آهستگی روی جونو زوم می‌کند و نگرشی جدید را که انعکاسی بیرونی دارند، با ارایه‌ی نمایشی به شدت تصویری **احساس** می‌کنیم. آنقدر جزئیات درخشان در این اثر وجود دارد که شاید پرداختن به آنها خود نوشته‌ای جداگانه بطلبد. اما آیا می‌توانیم تفاوت‌های عظیم «دعوت» و «جونو» را صرفاً در تفاوت‌های تکنیکی و امکانات سینمایی ببینیم؟ شک داریم که چنین باشد. پایه‌های فکری و زیربنای هنری اثر موجب می‌شود که ما با شخصیت‌ها، تحول‌ها و رخداد‌های پویا و زنده مواجه شویم. ممکن است به لحاظ عقایدمان با فیلم «جونو» موافق باشیم یا نباشیم. اما این دلیل نمی‌شود که شخصیت‌های پرمایه‌ی اثر را به طور کلی نادیده بگیریم. یعنی گذشته از ارزش‌های اثر به زیربنایی که به تولید اثر مذکور منتهی می‌شود اهمیت می‌دهیم. نگاه ارزشی «دعوت» ملاک مطلقی برای نقد اثری تا این حد مکانیکی و کم‌مایه نیست. بلکه می‌بایست زیربنای کلی «دعوت» (ناتورالیسم هنر رسمی) را دریابیم و با توجه به آن ورود ارزش‌ها را به درون اثر تحلیل کنیم؛ که این مسئله به شدت با فرم اثر رابطه دارد: چگونه «دعوت» تا این حد مرده است؟

گئورگ لوکاج در جدل با شخصیت‌های رمان‌های ناتورالیستی نتیجه‌ی مهمی به دست می‌دهد: "توصیف، شخصیت‌ها را به پایه‌ی شخصیت‌های بیجان فرو می‌کاهد... نویسنده‌ای که از شیوه توصیفی بهره می‌گیرد از **چیزها** می‌آغازد... حاصل این رویکرد آن است که مظاهر رنگارنگ مجموعه‌ای از اشیاء است که سازمان‌بندی را تعیین می‌کند: برای نمونه در نانا در فصلی متأثر از دیدگاه تماشاگر و در فصل دیگر از پشت صحنه توصیف می‌شود. زندگی شخصیت‌ها و دوره‌ی کاری شخصیت‌های اصلی رمان صرفاً رشته‌ای سست را تشکیل می‌دهند، رشته‌ای به منظور پیوند دادن و گروه‌بندی یک سلسله تصویر از اشیاء به وجود آمده است، تصویرهایی که غایباتی در خوداند."^۱

حاتمی‌کیا از چه چیز آغاز می‌کند؟ ابدأ برای ما هیچ اهمیت ندارد که حاتمی‌کیا چه چیز می‌خواسته بگوید؛ بلکه برای این مهم است که اثر چه می‌گوید. از شخصیت‌ها؟ وقایع؟ نسبت‌ها؟ زمانیکه غالب جزئیات داستان تک‌افتاده و هر یک غایباتی برای خود هستند، هیچ آغازگاهی در **صورت امر** تشخیص‌شدنی نیست. بنابراین بهتر است خوشبینی نسبت به اثر را کمتر کنیم و کمی به آن مشکوک شویم!

^۱ نویسنده، نقد و فرهنگ. گئورگ لوکاج، صفحه ۴۵

تصور ما این است که اثر حول چیزی خارج از صورت آن تمرکز دارد: اخلاق رسمی و نسبت شخصیت‌ها با آن. بنابراین حاتمی‌کیا ناگزیر است کیفیتی از انسان و مبارزه‌ی درون اجتماع را نشان دهد که غایت آن ایستایی کیفی انسان در بخش خاصی است؛ و همزمان کیفیت ذاتی کنونه‌ی زیست ما غایتی است مطلق. به همین دلیل است که اساساً ناتورالیسم توصیف‌گر در سینمای رسمی ما زاده شده است. جایی که می‌خواهد نمایشی از وضعیت بد یا خوب زندگی ما باشد بی‌آنکه تلاش انسانها را برای تغییر و تحول نشان دهد. تحول مثبت‌گایی انسان صرفاً تحولی است به سوی درونی کردن اخلاق رسمی و ایستایی در آن. شخصیت‌های ناتورالیستی - دقیقاً همانند آنچه حاتمی‌کیا نمایش می‌دهد - مشاهده‌گران صرف هستند. این رویکرد منطبق با این اندیشه است که انسان و زندگی او همچون خطی مستقیم سیر می‌کند که کلیت آن "همینی هست که هست". هیچ تغییر کیفی‌ای در خود انسان (ذات و من درونی) و حتی زندگی او متصور نیست و کل اعتراض، در حد اعتراضی به سردی فضا است. یک سری روابط مرده که سکون و ایستایی را نمایش می‌دهند: آنها انسان، نظم و نظام اجتماعی، کیفیت و خلاصه همه چیز کنونی را با آنها به طور کلی یکی می‌کنند. با نقل قول پرمعنایی از لوکاچ بحث را پیش می‌بریم:

«سیطره‌ی توصیف نه تنها معلول بلکه همچنین در عین حال علت است، علت جدایی هر چه بیشتر ادبیات از معنا و مفهوم حماسی، سلطه‌ی نثر سرمایه‌داری بر شعر درونی تجربه‌ی انسان، نانسازی شدن مداوم زندگی اجتماعی، تحقیر همه گیر انسانیت. همه اینها واقعیت - های عینی سرمایه‌داری است و شیوه‌ی توصیفی، فرآورده‌ی ناگزیر این تکامل است. همین که این شیوه تثبیت شد نویسندگان برجسته آنرا به کار می‌گیرند که به راه خود متعهداند، و آنگاه این شیوه نیز به نوبه‌ی خود در بازنمایی ادبی واقعیت اثر می‌گذارد؛ و بدین ترتیب تراز شاعرانه‌ی زندگی رو به تباهی می‌گذارد، و ادبیات این تباهی و انحطاط را شدت می‌بخشد».

بیان ایدئولوژیکِ فرم «دعوت»

بهتر است ساختار فرم اثر را در رابطه‌اش با قائم به ذات بودن برخی وجوهی مهم انسانی بررسی کنیم.

اثر ساختاری اپیزودیک دارد و از ۵ داستان مجزا و در ظاهر به هم مربوط تشکیل شده است. بخش مشترک کلیه اپیزودها زمینه‌ی سرد و بیشتر عدم تمایل زنان به نگاه داشتن کودک است. رابطه‌ی زمینه‌ی سرد با انسانها چیست؟ درهم‌تنیدگی مجموعه‌ای از وقایع که منجر به بروز آن زمینه می‌شوند کجای اثر قرار دارند؟ حتی همین نمایش ناقص از زندگی افراد نیز

هر کدام «در خود» و «برای خود» است. به طوریکه این پنج داستان عملاً ارتباطی با هم برقرار نمی‌کنند تا ما ارتباط کلیت انسانهای تهی‌شده از ارزش را با زمینه، که همزمان تولید و محصول آنها است ببینیم. گویی هر شخصیت ورای زمینه و ارتباط با انسانها شکل گرفته است؛ در حالیکه اثر اساساً نمی‌خواهد چنین مکانیکی به مسائل بنگرد. یعنی محتوای روابط انسانها توسط زیربنای فکری کارگردان ناخودآگاه در اثر او بازتولید شده است؟ نمونه‌ی بسیار خوبی از درهم‌تنیدگی شخصیت‌های مختلف و وقایع ظاهراً شخصی در فیلم «تماس»^۱ دیده می‌شود. بد نیست برای آنکه بیشتر به منظور نزدیک شویم نگاهی کوتاه به آن داشته باشیم.

فیلم با چنین جملاتی آغاز می‌شود: «میدونی مسئله تماسه... تو هر شهر حسابی که پا بذاری تا با هر کسی برخورد کنی سریع باهات رفیق میشه؛ ولی تو لس آنجلس هیچکس باهات تماس نداره. همیشه پشت این قوطی شیشه‌ای و فلزی نشستیم، آنقدر به اون تماس نیاز داریم که می‌گییم به همدیگه تا ببینیم چه حسی میده».

اثر نمایشی است عمیق از پیچیدگی انسانهایی که در خفقان خودساخته گرفتار آمده‌اند. آدمها با توهمات و تصورات خویش از یک سو و از سوی دیگر با نظامی سراسر فاسد می‌جنگند؛ و در این جنگ، انسانیت و روابط آنها به تباهی کشیده شده است. معضلات ریز و درشت جامعه‌ی آمریکا به خوبی در زمان کوتاهی از زندگی شخصیت‌های متعدد اثر نمایش داده شده است. تحول، شکست، غم و پیروزی و غیره، همه و همه به دلیل اجتماعی بودن انسانهای اثر، اجتماعی نمود می‌یابند: خرید اسلحه، دزدی، قتل، فریبکاری دادستان کل، روابط خانوادگی و غیره. هیچ چیز در انتزاع اتفاق نمی‌افتد: **انسانها با هم زمینه‌ی رنج‌آور را ایجاد کرده‌اند و نتیجتاً کنش‌های آنها در فرم و نمایه‌ی اثر جدا از هم اتفاق نمی‌افتد.** هوشمندی کارگردان دقیقاً در چنین رویکردی خود را نشان می‌دهد. نگاه او به انسان و محتوای اندیشه‌ی او است که می‌تواند به خلق چنین اثری منتهی شود.

اما چرا اتفاقات «دعوت» موازی رخ نمی‌دهند و ما به جز یک مورد ارتباط شخصیت‌ها را با هم در نمی‌یابیم؟ تغییرات شخصیت خانم دکتر در برخورد با آقای رئیس و همسر صیغه‌ای - اش بدون حتی رد و بدل کردن دیالوگ به مخاطب منتقل می‌شود و پیوند اپیزودها به خوبی برقرار می‌شود. پیداست که ما چون با گذشته‌ی خانم دکتر در اثر مواجه شده‌ایم **می‌توانیم** نگاه‌های سنگین او را دریابیم. جز موارد سطحی دیگر، عملاً هیچ ارتباطی در ساختار

^۱ Crash

اپیزودیک اثر دیده نمی‌شود. به هیچ عنوان نباید اینرا یک ضعف تکنیکی-فرمی صرف دانست. اساساً دیدگاه «دعوت» نسبت به انسان مکانیکی است و نمی‌تواند انسانها را در ارتباطی بسیار درهم‌تنیده و مداوماً بازتولیدشونده ببیند. به همین خاطر فرم اپیزودیک اثر بیش از آنکه به فیلم بیافزاید، ریشه‌های فکری کارگردان را عیان می‌کند.

از دیدگاه «دعوت» وقایع و شخصیت‌های درهم‌تنیده یا جدا افتاده از هم هیچ تفاوتی عظیمی با هم نخواهند داشت؛ چراکه: انسانها بر اساس گرایش خاص قائم به ذات رفتار می‌کنند و به عنوان یک موجود تاریخی-اجتماعی در نظر آورده نمی‌شوند. یک بار دیگر صورت مسئله‌ی تباهی اثر را اینبار در رابطه‌اش با فرم در نظر آوریم: انسانها، وقایع و کنشها در مختصات هر انسان (خانواده و زمینه‌ی مستقیم پیرامونی) هر کدام تک‌افتاده هستند و تاثیرات بازتولید-کنندگی آنها مشهود نیست. هر کلیتی از انسان و از آنها فراتر هر دسته‌ای از انسانهای به هم مرتبط نیز چنین است. یعنی هر جزئی (مثلاً یک اپیزود به عنوان یک جزء از کلیت اثر) تک افتاده است؛ مجموع اجزایی که تشکیل یک کل به هم وابسته را می‌دهند نیز به همین. سوال مهم این است: معیار انسانهای فیلم (من درونی یا بیرونی یا حتی تمامیت آنها) برای رفتار چیست؟ آنها زمانی که به جز موارد نادر و استثنایی هر جزء از اثر در دنیای خود سیر می‌کند؟ این مسئله را در ارتباط بسیار مستقیم با تحول ناگهانی و نتیجه‌گیری‌های انتزاعی اثر بسنجید: تمامی کنش‌های انسانها ناظر بر ذاتیت محتوایی آنها است؛ و اتفاقاً حتمی‌کیا به این دلیل ساختاری اپیزودیک انتخاب کرده است. زیرا در این حالت به ما نشان می‌دهد که:

انسانها در هر شرایط و موقعیت اجتماعی رویکردی واحد و ناظر بر درونیتی ویژه را بروز می‌دهند. تفاوت‌های شخصیت‌ها، ناظر بر تفاوت فرمی فرهنگ کلی جامعه است؛ نه محتوای انسانیت آنها. بنابراین به طور کلی حتی نیازی به برقراری ارتباط بین انسانها نیست؛ چون پیشانه آنها از هم جدا شده‌اند. بر همین اساس ساختار اپیزودیک اثر به هیچ عنوان جدایی از کلیت ناتورالیستی اثر نیست و قاطعانه رویکرد فرمالیستی و زیربنای فکری کارگردان را بیش از پیش عیان می‌کند.

با این حال قطع ارتباط انسانها با یکدیگر و عدم بازتولید روحی-فکری واقعیت، اثر را هر چه بیشتر به تباهی می‌کشد؛ چگونه است که وقایع و انسانها عملاً یکدیگر را بازتولید نمی‌کنند اما همگی در یک زمینه‌ی سرد مشترک قرار دارند؟! قاعدتاً زمینه‌ی سرد از آسمان نازل نشده و در همین روابط انسانی به سردی گرویده است. بنابراین چاره‌ای نداریم جز آنکه نتیجه بگیریم: هر انسانی «در خود» و «برای خود» از ذات غایی و منش ابدی (اخلاق رسمی

و پراکسیس زهدورزانه) دور شده و این زمینه در امتداد دوری جستن آنها ایجاد شده است. اما مهمتر آنکه: دوری از چه؟ از خویشتن یا اخلاق رسمی؟

اثر در لایه‌های زیرین خود گرایشی عمیق دارد که پاسخی سر راست دهد: دوری از خویشتن و اخلاق رسمی - نمود اجتماعی آن یعنی پراکسیس زهدورزانه- یکی هستند؛ دوری از هر یک ترک آن دیگری است. و اینکار را به کودکان‌ترین شکل ممکن که بیشتر مناسب همان سینمای جنگ تحمیلی است نمایش می‌دهد: در اپیزود خانم بازیگر زمانیکه او می‌خواهد واقعیت را، خود سامان دهد (کودکش را بیاندازد) ناگهان دستی از آسمان پایین آمده و او را زیر انبوهی برف که مشخصه‌ی زمینه‌ی سرد است فرو می‌برد. در مورد زن صیغه‌ای حتی سانه‌ای با آن شدت نیز نمی‌تواند دعوت جبری به زندگی تازه را نفی کند. در اپیزود زن سنتی معلوم نیست کجا پاسخ این حرف خود را گرفت: "من اگه جوابشو پیدا نکنم به خدا قسم پیش میدم!" خانم دکتر بیش از عدم توانایی در سقط، می‌خواهد پاسخی به جفای همسر دهد؛ اما مفعولیت و عدم سوبرژندگی‌اش حتی با پیشرفتهای اجتماعی بالای او مانع از سقط می‌شود. زن روستایی نیز که معلوم نیست کجای ماجرا قرار دارد!

به طور کلی زنان جبراً تحت جایگاه مفعولیت قهری این دعوت قرار دارند و نتیجتاً این سوال مهم که پیش می‌آید که آیا این زنان مفعول اثر نیز حق «دعوت» دارند؟! اتفاقاً فرم اثر به خوبی پاسخ می‌دهد که: نه! «دعوت» مستقیماً به سقط جنین «نه» نمی‌گوید؛ چرا که نمایش او شخص به خصوصی نیست؛ بلکه ناظر بر نوع شخصیت‌ها است و مشخص‌تر از آن زنان به طور کلی مد نظر هستند. جبری بودن این «نه»ی قاطعانه را که بیش از هر چیز در فرم عامیت یافته‌ی اثر منعکس شده با عدم اجتماعی بودن این پاسخ بسنجید: از هر سو به اثر بنگریم پاسخ‌های صریحی می‌یابیم که ناظر بر عدم اجتماعی-تاریخی بودن کنونه‌ی زنان اثر است و این یعنی قائم به ذات بودن کنش‌های زنان داستان. به همین صورت سوبرژندگی مطلق مردان، و مفعولیت عام و مطلق زنان نیز قائم به ذات شده و پاسخی ضمنی به معضلات اثر داده می‌شود: "انگار دنیا وارونه است؛ و همزمان پاسخی است ضمنی به ارتباط انسان‌های اثر با زمینه‌ی سرد کلی آن: زمانیکه دنیای انسانی وارونه شود و انسانها با ذاتیت مطلق و عام خویش بیگانه شوند (این چه شغلیه که با مادر شدن مشکل داره؟)" آنگاه زمینه‌ی سرد انسانها را فرا گرفته و آنها را از بودن تهی می‌کند؛ چه آن فرد مذهبی و چه غیر مذهبی باشد؛ چرا که درونیت انسانی را اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه جدایی از وضعیت انسان کشف کرده و دوری از آن یعنی دوری از خویشتن! عجیب است که دوباره به

بحث شخصیت‌های جدا افتاده‌ی اثر بازگشتیم! یعنی شکل‌دهی اثر مبتنی بر «توصیف» و رویکردی عمیقاً ناتورالیستی.^۱

در سنت ما اوج کمال و بلوغ زن زیبایی و طراوت او است؛ در حالیکه در مردان کمال آنها در دانایی و حتی چهره‌ای پا به سن گذاشته است. این مسئله در سینمای ما نیز کاملاً مشهود است. حتی بازیگران زن مطرح سینمای ما بعد از سنی عموماً به بازی در نقش‌های رایج از پیش تعریف‌شده‌ی زنانه می‌پردازند. کارگردان می‌توانست نگاه کالایی به زن در سینما را با نگاه تحقیرکننده‌ی صیغه -یا به زبان واقعی‌تر فاحشگی- نمایش دهد. مثلاً ارتباط میان جمله‌ی مهمم زن صیغه‌ای "یک زن صیغه‌ای ماه‌ها را می‌شمارد" و وضعیت خانم بازیگر که می‌بایست برای بودن و مطرح شدن خود را همواره اثبات کند. حتی رابطه‌ای میان نقش مقابل خانم بازیگر و رئیس زن صیغه‌ای می‌توانست برقرار شود؛ و میان آقای رئیس و همسر خانم دکتر. دغدغه‌های همسر خانم دکتر و همسران روستایی. ساختار فیلم به حدی بنیه‌ی خلق چنین وضعیت‌هایی را دارد که نگاه سطحی‌نگر و جزع‌بین‌اش فقط افسوس را نسبت‌مان می‌کند. با وجود توان بالقوه‌ی «دعوت» برای بدل شدن به اثری که تبعیض سیستماتیک قانونی و فراقانونی موجود را عریان کرده و ارتباط ارگانیک آنرا، تار و پود و درهم‌تنیده‌گی و ارتباط بازتولیدشونده‌اش را نمایش دهد، عملاً ساختار اپیزودیک اثر به ورطه فرمالیسم بیخود و بی‌چستی افتاده که اساساً کارکردی توجیه‌گر دارد.

فرم «دعوت» بیش از شخصیت‌ها آزاددهنده است. به هر حال این فرم به غایت نامتناسب است که شخصیت‌ها را چنین مرده می‌کند. بیش از هر چیز «دعوت» روبه‌ای است از نیازهای سازمان اجتماعی. سوال این است که رابطه‌ی فرم «دعوت» با ماهیت سازمان اجتماعی ما چیست؟ پس بهتر است از جای دیگر آغاز کنیم (ناگفته نماند که بحث درباره هنر رسمی است؛ و «دعوت» نیز در این تحلیل می‌گنجد).

بباید نگاهی به بیان «مصابب مسیح»^۲ به‌خصوص در سکانس شکنجه‌ی مسیح بیندازیم. ابتدای سکانس بدون موسیقی و با افکتهای صوتی تشدید شده آغاز می‌شود. رجزخوانی

^۱ فرم اپیزودیک توانایی بالقوه‌ای برای بیان معضلاتی دارد که خاص هر طبقه‌ی اجتماعی است. جزئیت رخداد‌های «دعوت» در این زمینه به‌نسبه خوب عمل کرده است. اما باهم زمانیکه اثرات متقابل و بازتولیدکننده‌ی این معضلات را نمی‌بینیم عملاً ناچاریم اینرا نیز جزو ضعفهای عدیده‌ی آن به شمار آریم.

^۲ The Passion Of The Christ

شکنجه‌گران نوید یک سکانس خشن می‌دهد. با شروع شکنجه ضربه‌های آنها و مقاومت مسیح را مشاهده می‌کنیم. این قسمت با برخاستن مسیح در مقابل خستگی آنها وارد فصلی جدید می‌شود. احساسی که تا قبل از این ایجاد شده بود خشونت آنها و ایستادگی مسیح که نشانی است از روحیه‌ی جنگنده‌ی او؛ رویدادی کنش‌زا. مل گیبسون این کار را بیشتر به مدد **تصویر** انجام داده است. موسیقی و افکتهای صوتی فضای خشن را **تشدید** می‌کند. اما با تغییر مسیر سکانس، گیبسون «جنون» را در مقابل «احساس» مسیح قرار می‌دهد. آنجایی که گوشت مسیح کنده شده و یکی از شکنجه‌گران خنده‌ی مستانه‌ای می‌کند. بیان اثر ترکیب عجیبی از موسیقی رو شده و خشونت بی‌قید و بند می‌شود؛ و تضاد میان جنون خشونت و احساس اثر، مخاطب را بهت زده می‌کند. اثر بیان خشونت نیست؛ بیان جنون انسان و ایستادگی انسانی دیگر است. در بخشی دیگر، مسیح مصلوب برای رستگاری خاخام یهودی دعا می‌کند. باز تضادی عجیب در اثر دیده می‌شود: جهل در مقابل دعا برای رستگاری جاهل (احساس رمانتیک مسیح). حتی در قسمتهایی از اثر بیان به غایت معنوی می‌شود. آنجایی که مریم به دنبال مسیح است و بالاخره جایی را می‌یابد که **احساس مسیح را دارد**. یوهنا و مگلدان به درستی متوجه اتفاقی که می‌افتد نمی‌شوند؛ و البته یوهنا بیش از مگلدان. مریم سر خود را روی زمین می‌گذارد و با حرکت دوربین متوجه می‌شویم که مسیح در زیرزمین است. در قسمت ابتدایی اثر نیز اولین باری که بر شانه‌های مسیح ضربه‌ای وارد شد با برشی خشن به صحنه‌ای برده می‌شویم که مریم به شدت از خواب می‌پرد. گیبسون به حدی عجیب «احساس» یعنی آنچه لازمه‌ی جدا شدن مسیح از سایرین بوده را «بیان» می‌کند که در اکثر قریب به اتفاق دقایق اثر می‌توانیم نمونه‌های متعددی ببابیم: **تمامیت بیان** که در فرم اثر تنیده است نمایه‌ای از محتوای آنرا به ما عرضه می‌کند. اثر بی‌نیاز از هرگونه توصیف‌گری و آرایه‌ی جزئیاتی که مغشوش‌کننده است مستقیم به سراغ **بیانش** می‌رود؛ و در نتیجه فیلمی چنین عظیم، و سراسر شور و احساس و عشق خلق می‌کند.

«دعوت» چگونه برای ما بیان می‌کند؟ شک داریم که اساساً چیزی به لحاظ تکنیکی به درستی بیان شده باشد! گذشته از تکنیک، سکانسی که همسر خانم بازیگر در حین فیلمبرداری به اصطلاح نگران او است با یک پرداخت خوب می‌تواند جذابیت‌های فراوانی داشته باشد (بچه‌ی در شکم مادر، سقوط مادر و غیره). اما به حدی این سکانس بی‌مایه است که به زحمت می‌توان رگه‌هایی از احساس را در آن مشاهده کرد. دیالوگ احمقانه و متهاجم همسر خانم بازیگر: «شیدا دعا کن طوریش نشده باشه» و پاسخهایی که اندکی بعد می‌بینیم:

”تو از جون من چی می‌خوای؟ فقط بچه؟ من مهم نیستم؟“ فرم اثر تهی از هر گونه بیانی است.

در مورد خانم دکتر که با همسر خیانت‌کارش مواجه می‌شود بی‌مایه‌گی به اوج میرسد. آنچنان بازیگر، موسیقی، تدوین و کادربندی - به جز تلاش ضعیف و ناموفق کارگردان برای رفع آن - همان است که سابقاً بوده که به نظر می‌آید داستان به زور می‌خواهد احساسی تصنعی و پرداخت نشده را به مخاطب تحمیل کند! به قسمت ابتدایی این اپیزود که نگاه‌های خانم دکتر، تدوین مناسب، حرکت دوربین و خلاصه اثر در کلیتش هماهنگی خوبی دارند دقت کنید. اثر، خود بیانگر است.

در «جونو» و همان سکانس‌های ابتدایی که هنوز شخصیت‌ها برایمان جا نیوفتاده‌اند، در رویارویی آغازین جونو و بلیک به خوبی بازی بازیگر ویژه است، پاسخ بی‌تفاوت و بهت آمیخته با ترس بلیک، ارتباطی با درونیت خود این حس با مخاطب برقرار می‌کند. شاید دیالوگ نمی‌توانست بیانگر آن حس باشد. تدوین و بازی بازیگر، حتی بدون حضور موسیقی احساس جونو را بیان می‌کند. اما احساس سطحی و زورکی زن خیانت دیده به حدی آغتشه به گفتگو است که ما اجازه‌ی اینکه با «رخداد» ارتباط برقرار کنیم نداریم. در صحنه‌ای از اپیزود زن صیغه‌ای این مسئله اندکی بهتر شده است. آنجایی که مرد پیشنهاد تمدید صیغه را - همچون فاحشگان - به او می‌دهد. بازی بازیگر سعی می‌کند حسی را به ما منتقل کند؛ اما عملاً ناموفق است. نه تنها شخصیت میان تهی او، که حتی ضعف‌های عدیده تکنیکی و فکری کارگردان نیز مزید بر علت هستند. در بازی زن سنتی به دلیل توانایی بازیگر کمی بیان اثر بهتر شده است. اما باز این بیان بهتر، به دلیل توانایی بازیگر است. چرا که ما به هیچ عنوان در اکثر بازی‌های دیگر نشانی از «بیان» و «احساس» نمی‌بینیم.

اگر مسئله‌ی بیان اثر مذکور را در ارتباطش با تکافتادگی‌های متعدد بینیم موضوع دیگری را نیز می‌توان تشخیص داد: «دعوت» می‌خواهد بیانگر باشد. می‌خواهد تحولاتی درونی را نمایش دهد؛ و این پیش از هر چیز به ما می‌گوید: می‌بایست اجزای اثر با خصلت بازتولید-کنندگی و شدت‌دهندگی، زمینه‌ی تحول را آماده کنند تا بیان تحول زورکی و بیخود و بی‌جهت ناگهان جلوی چشم ما از آسمان نازل نشود. احساس مخاطب نسبت به شیندلر همانی نیست که در ابتدا بوده است. او و احساسش، او و کنش‌هایش یا به زبان کلی‌تر وجود شیندلر و حتی وجود اثر در کلیتش مداوماً تشدید و در ذهن مخاطب بازتولید می‌شود. ما به «وجود» او پی می‌بریم، با درونیاتش آشنا می‌شویم و او را درمی‌یابیم. اما آغازگاه زن سنتی «دعوت» با پایان او هیچ تفاوتی ندارد. ما با او صرفاً آشنا می‌شویم. برای آنکه او را

دریابیم و تحولش را درک کنیم، می‌بایست چیزی فراتر از آشنایی صرف با زندگی او را تجربه کنیم. فرمالیسم اثر در چنین فضای میان‌تهی‌ای است که «اختراع» می‌شود. حاتمی‌کیا ناگزیر از گرایش به توصیف و فرمالیسم است. بنابراین می‌توان گفت: اثر بیانگر نیست؛ به طور مطلق نه؛ بلکه در قیاس با آنچه می‌خواهد بیان کند، هیچ است.

مسئله مهمتری که بدتر از عدم خودبیانگری رخدادها و شخصیت‌ها است در مورد احساسی است که ما می‌بایست آنرا درونی کنیم تا بفهمیم‌اش. نقاشی‌های ویلیام ترنر را در نظر آرید. درهم‌تنیدگی دریا، آتش و آسمان آثار او به گونه‌ای عجیب، حسی از خشم و شور به وجود می‌آورد. خشمی که از آن سخن می‌گوییم به طور مشخص **انسانی** است. اما طبیعت چگونه می‌تواند حس خشم انسانی را، آنگونه که «در من» و «برای من» است در خود داشته باشد؟ ترنر در آثار خود به **گونه‌ای** طبیعت را نمایش داده است که حس خشم انسانی را ایجاد کرده و برمی‌انگیزاند؛ در حقیقت آنچه نسبت به من بیرونی است و حس درونی من را ندارد، به گونه‌ای **بیان** شده است که من می‌توانم آنرا درونی کنم: با یک بیان ناظر بر احساسات انسانی مواجه‌ایم؛ حتی اگر اثر مستقیماً انسان را سوژه نکرده باشد. یعنی **بیگانه با سوژه نیست**. میان برانگیختن حس خشم، شیوه‌ی بیان او و نگاه مخاطب با پس‌زمینه‌های مختلف فکری و اجتماعی رابطه‌ای برقرار می‌شود که یکی از پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین مباحث هنری است. بنابراین حتی اشیاء نیز در پیوندشان با انسان زنده می‌شوند و ما را تحریک به کشف اثر می‌کنند. دستمالی که ویلیام والاس از معشوقه‌اش در «شجاع دل»^۱ می‌گیرد، کتابهای ویلیام بسکرویل در «نام گل سرخ»^۲، گلدان گل تروریست «لیون»^۳، همه و همه بیجان هستند. اثر به آنها جان داده و برایمان زنده‌اش می‌کند. اما حتی شغل خانم مترجم نیز برایمان اهمیتی نمی‌یابد.^۴

با این حساب سوال مهم این است: «دعوت» بیانگر چیست؟

^۱ Brave Heart

^۲ The Name Of The Rose

^۳ Lion

^۴ «اشیاء فقط تا آنجا به نحو شاعرانه زنده و جاندار می‌شوند که با زندگی انسانها پیوند بگیرند و از همین روست که شاعر حماسی راستین اشیاء را توصیف نمی‌کند؛ بلکه کارکرد آنها را در شبکه‌ی سرنوشت-های انسانی باز می‌نماید و چیزها را تنها به شکلی در کار می‌گنجاند که نقشی در سرنوشت‌ها، کنشها و شور و هیجان‌های انسانها ایفا کنند». گنورگ لوکاچ؛ نویسنده، نقد و فرهنگ صفحه ۵۰

هنر رسمی ما به خصوص در فرم خود پیش از هر چیزی محصولی است تاریخی که لاجرم در فضای بسته و نیازهای زیربنایی سازمان اجتماعی ما صورت مشخصی به خود گرفته است. بنابراین رویکردی که نسبت به ناتورالیسم هنر رسمی می‌توان داشت ناظر بر تاریخت و توضیح چرایی آن بر این مبنا است. فرم هنری رسمی در رابطه‌ای مشخص با سازمان اجتماعی و عقاید خود هنرمندان رسمی که منطبق بر عقاید او بود شکل گرفت. جدای از این بحث که زیربنای اجتماع ما چه هست و چه نیست، ضرورت‌های بقای وضعیت کنونی به عنوان یک جبر بیرونی بر هنر وارد شد و اتفاقاً به همین دلیل «هنر رسمی» شکل گرفت: هنر رسمی بیانگر وضعیتی است که در آن کیفیات زندگی بشر - و از آن جمله خود بشر - در ایستایی مشخصی قرار دارند و بهترین راه برای آنها، توجه کامل یا بازگشت به اخلاق رسمی است. به طور مشخص این نوع نگرش در ناتورالیسم - و نه لزوماً در همه آثار هنر رسمی - خود را یافته است.

با این مفهوم هنر رسمی - و در صورت اثر به عنوان فرم هنری - بخشی از ایدئولوژی طبقه حاکم است که به بیان وضعیت مشخصی که در آن کیفیت سازمان اجتماعی و زیربنای فکری اش **غایت** است می‌پردازد؛ همچنین لازم است وضعیتی از اجتماع نمایش داده شود که ناظر بر طبیعت و توجیه ناتاریخت آن است. غالب آثار هنر رسمی همچون مهری عیان این نقش را بر پیشانی دارند. بدیهی است که رابطه‌ی هنر رسمی به عنوان روبنای اجتماع ما مکانیکی نیست و ما هم قصد نداریم بیش از این به مسئله بپردازیم. بلکه معتقدیم «دعوت» در چنین نقشی است که فرم ویژه‌ی یک اثر «توجیه‌گر» را می‌یابد. بنابراین به نظر می‌رسد پیش از آنکه این بخش را پایان دهیم می‌بایست مسئله‌ی دیگری را مد نظر داشته باشیم: حاتمی‌کیا چگونه بنا به ناتورالیسم نهان اثرش (بیشتر محتوایی) به فرمالیسمی که اشتراکات کاملی میان فرم میان‌تهی اثر و شخصیت‌های بی‌مایه دارد روی آورد؟

زمانیکه شخصیت‌ها و کنش‌ها «تک افتاده» و دچار از هم گسیختگی هستند عوامل داستان - حتی اشیاء - می‌بایست به گونه‌ای توصیف شوند که از چارچوب آشنای همیشگی بخارج شوند. حداقل «دعوت» چنین است. بدیهی است آن چیزهایی که اثر به ما نمایش می‌دهد فی‌نفسه زنده نیستند. زمانیکه مستقل هستند تا حدودی چنین‌اند؛ اما چون در کلیت اثر هیچ پیوستگی‌ای میان آنها نیست عملاً در کل اثر مرده‌اند. نمایش زندگی زن سنتی فی‌نفسه کششی برای ما ندارد. بلکه زمانیکه «زندگی» او برای ما زنده می‌شود می‌تواند جذابیت‌هایی برایمان ایجاد کند. اما آیا فرم مرده و توصیف‌گر «دعوت» نمایشی از حداقل زندگی که در آن وجودهایی زنده بیابیم هست؟

فرم اثر برای ما از جزئیاتی تقریبی در مورد سینما می‌گوید؛ از تحقیقات علمی می‌گوید. اما چه استفاده‌ای از آنها می‌کند؟ این جزئیات به چه کار فیلم می‌آیند؟ حتی نمی‌توان تصور کرد سکansı که خانم بازیگر در حال جدل با بازیگر نقش مقابل خود است و عملاً از او می‌شنود که بهتر است کودکش را سقط کند چنین تک‌افتاده در اثر گنجانده شود. سکansı که حیاتی است ولی نتایج بلافصل و سحطی آن در اثر گنجانده شده. «آن سکانس» جدا از کلیت اثر است و پیوند عمیقی با سایر بخش‌هایش برقرار نمی‌کند. به همین دلیل است که اثر دائماً نیازمند این است که توصیفی از «زندگی» و درونیات آن به ما بدهد بی‌آنکه آنرا «زنده» کند. قسمتهایی از اثر از این ضعف کمی دور می‌شود. همانند اپیزود زن روستایی و زمانیکه او و همسرش کمی از هم دور شده‌اند و نیاز عاطفی شدیدی به هم پیدا کرده‌اند؛ به شرط آنکه این بخش را جدا نگاه کنیم! نه در پیوستگی؛ نه در ارتباط؛ نه در وجود زنده و نه هیچ؛ فقط کارکردهای سطحی برای حصول نتیجه‌ای عوامانه. بخشهایی از این اپیزود به خصوص همفکری آخر آنها میان‌تهی نیست؛ اما همین‌که باز این بخش را در پیوندش با کلیت اثر می‌بینیم ناگهان فرو میریزد.

نمی‌توان فرم اثر را منتزع کرد؛ بلکه باید پیوندش را با محتوای آن دید و همزمان پاسخ داد که چگونه آن محتوا ناگزیر از فرمهای این‌چنینی است. بهتر است به محتوای نهان اثر بپردازیم و سوال مهمی را پاسخ دهیم: فرم اثر چنین محتوایی را ایجاد کرده یا محتوا و نقش توجیه‌گر آن به عنوان یک محصول در فرم و به عنوان روینا بازتولید شده است؟

بخش دوم

زیربنای فکری «دعوت»

زایش ناتورالیسم به مثابه‌ی فرم ایدئولوژیک

ناتورالیسم چگونه می‌توانست در سینمای رمانتیست و تخیلی ما رشد کند؟ یا بهتر است بپرسیم چگونه زیربنایی از اجتماع ناتورالیسم توجیه‌گر را تولید کرد؟ جواب سطحی می‌تواند این باشد که از دل رمانتیسم و تضادهایش ناتورالیسم بروز کرد؛ یعنی در اثر تضادی صرفاً هنری. این نگاه ناقص است و اصل مطلب را ادا نمی‌کند. بنابراین بهتر است با دور زدن فرمالیسم سطحی‌نگر به ماهیت این تغییر و انعکاس آن در آثار مبتدلی همچون «دعوت» بپردازیم.

دوران تحولات عظیم ایران سرکوب زده در زمان اصلاحات، بحران ایدئولوژیک سازمان اجتماعی ما و اخلاق رسمی بود. زمانه‌ای که توان بیان پراکسیس عینی تا حدودی در توده‌ها به وجود آمد. بنابراین دیگر نمایش رمانتیستی عقاید و تحمیل فریبکارانه‌ی آن کارساز نبود. بد روزگار آن بود که پایه‌های ایستای ایدئولوژیک سازمان اجتماعی توان تحول و تغییر نداشت. چاره‌ای جز تغییر مسیر و کار بر روی اذهان توده‌ها از طریق دیگر نبود. محتوای درونی اجتماع می‌بایست ثابت می‌ماند؛ و فقط در صورت امر و نحوه «بیان» آن در «فرم» اثر تغییراتی ایجاد می‌شد. شاید این تغییر اساسی ناگزیر بوده باشد؛ اما در هر صورت نیاز سازمان اجتماعی به یک تغییر احساس می‌شد تا در برابر آثار اعتراضی رئالیستی مقابله شود. رئالیسمی که در دوران اصلاحات شکل گرفت اگرچه ضعفهای تکنیکی و محتوایی فراوانی داشت، اما حداقل این مزیت را داشت که از دردهای عینی توده‌ها سخن می‌گفت. به عبارتی حس «نمونه‌نما» بودن وقایع و شخصیت‌ها که عموماً معطوف به پایه‌های فکری نظم و نظام اجتماعی بود باعث همذات‌پنداری کلیت آثار با مخاطب می‌شد.

پایه‌های سست ایدئولوژیکی سازمان اجتماع ما در برابر تهاجم همه‌جانبه‌ی نیروهای تحول-خواه، یکه و تنها با آثاری بیخود و بی‌جهت و با سخن گفتن از تخیلاتی که دیگر در بین

توده‌ها جایی نداشت نمی‌توانست مقابله کند. بنابراین عدم تغییر جهت به سوی حداقل رویکرد رئالیستی به پدیده‌های اجتماعی، خودکشی سازمان اجتماع در هنر و نتایج وابسته به آن بود: نیاز به رویکردی که حداقل در صورت امر پای در زمین مادی ما و ایرانی ویران شده داشته باشد.

نمایش کپی شده‌ای از واقعیت به نوعی بدتر از خودکشی بود! چرا که نمایش شکست واقعی سازمان اجتماعی می‌بود. از طرفی سازمان اجتماعی مدعی است که به ماهیت امور می‌پردازد و مذبوهانه مدعی است که صورت امر را دور زده و به درون انسانها رسوخ می‌کند. «خود موضوع» در هنر رسمی می‌بایست گونه‌ای دیگر از فرم می‌یافت تا جایگاه واقعی هنر به اصطلاح متعهد را پیدا کند.

«رئالیسم باوجدان» عملاً نمی‌توانست کارکرد خاص هنر را برای سازمان اجتماعی داشته باشد. نمایش صورت‌گندیده‌ی جامعه تحت چارچوب‌های این «فرم» می‌بایست یک گام دیگر به پیش می‌رفت. اما جالب آنکه «رئالیسم آگاه» نیز نمی‌توانست به طور کامل نیاز بحران ایدئولوژیک سازمان اجتماعی را مرتفع سازد. چرا که تحریف واقعیت به قصد کشف واقعیت عملاً تایید ناکارآمدی سرکوب‌گری سازمان اجتماعی است. از طرفی کشف واقعیت، رو کردن تبعیض‌های علنی قانونی و فرا قانونی‌مان می‌بود. اگر چنین نمی‌کرد تحریف واقعیت به قصد کشف واقعیت (ماهیت واقعیت) نمی‌شد؛ بلکه تحریف واقعیت به قصد تحریف حقیقت تبعیض‌ها می‌شد. حتی اگر عقاید هنرمند رسمی نیز چنین می‌بود تضاد ذاتی میان واقعیتی که توده‌ها احساس می‌کردند و آنچه هنر رسمی می‌نمایاند اجتناب‌ناپذیر می‌شد.

ناتورالیسم تعدیل شده‌ی خاص سازمان اجتماعی ما در چنین رویکردی عملاً بهترین «فرم» هنری می‌تواند باشد: نمایش به ظاهر اعتراضی واقعیت و در عین نمایش ایستایی انسان: بیرون کشیدن تئوریک سازمان اجتماعی و توصیه‌ی آن به عنوان آخرین و بهترین پاسخ به این جهان بیگانه!

به طور کلی گرایش فرمالیستی در ناتورالیسم نیست که محتوایی این چنین مرده را نمایش می‌دهد؛ بلکه دقیقاً بر عکس، رویکردی محتوایی ناتورالیسم به انسان تاریخی-اجتماعی است که به فرمالیسم مبتدل آن منتهی می‌شود. شکی نیست که میان فرم و محتوای آن تعاملی وجود دارد؛ اما اینرا نیز باید در نظر داشته باشیم که ناتورالیسم امروز هنر رسمی به عنوان یک فرم ایدئولوژیک زاده شد و کارکرد محتوایی آن برای سازمان اجتماعی در مقابل جنبش‌های اجتماعی تحول‌خواه و جامعه‌ی رو به رشد است.

مختصات خاص ناتورالیسم سازمان اجتماعی ما: نمایش تحول به سمت اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه است؛ تحولی که غایت این جهانی است. به عبارت ساده‌تر: نمایش اعتراضی به کنونه و رفع آن با حرکت انسان به سمت و سویی خاص و ایستایی در آن فراقنی می‌شود. بیابید نگاهی به عقلانیت ناتورالیستی سازمان اجتماعی و خاصه «دعوت» بیاندازیم تا کارکرد فرمالیسمش را در ارتباط با محتوا تحلیل کنیم.

به طور کلی مفهوم انسانیت در این رویکرد، از یک صورت خاص انسان عزیمتش را آغاز می‌کند. یعنی کیفیت مشخصی از انسان به عنوان انسان به طور کلی فهمیده شده و نتیجتاً پاره‌ای نتایج چنین رویکرد ناگزیر می‌شود. رفتار عقلانی، به پاسخی مشخص از دریافتی خاص تقلیل داده می‌شود. از آنجمله در «دعوت» نتیجه‌ی مشخص عدم توانایی ذاتی زنان در سقط جنین و نتایج محتوم ناگزیر آن در جامعه‌ی انسانی به پاسخگویی عقلانی ویژه‌ای منجر می‌شود. و از آن جمله است کنترل زنان توسط مردان به عنوان یک رفتار قانونی طبیعی و عقلانی. به همین طریق می‌توان نتیجه گرفت ناتورالیسم سازمان اجتماعی از انسان نمی‌آغازد؛ بلکه از کیفیت کنونه، که هدف غایی و فی‌نفسه است شروع می‌کند. نتیجه‌ی امر ایستایی مرگ‌آور و کشنده‌ای است - که فارغ از اعتراض‌های بی‌مایه - همانند زمینه‌ی سرد «دعوت» تصویر می‌شود. این عقلانیت به عقلانیت به طور کلی تفسیر می‌شود؛ هر چند که توضیح همین رفتار عقلانی نیز فراقنی به خارج از خود سازمان اجتماعی و اخلاق رسمی است.

ما با انسان به عنوان یک سویرنده‌ی واقعی طرف نیستیم؛ بلکه با نیازهای سیستم مواجهیم. بر همین اساس، مبانی عقلانیت هنر رسمی ناظر بر عقلانیت مشخصی است که حقیقتاً خارج از حوزه‌ی انسان تاریخی است؛ هر چند که ادعای سازمان اجتماعی این نیست. به همین منوال پراکسیس انسانی را در معنای پراکسیس زهدورزانه می‌فهمد؛ و این بدان معنا است که از پراکسیس به طور کلی کار خود را آغاز نمی‌کند. با وارد کردن مفهوم نگرانی «دعوت» می‌توان دید که چرا شخصیت‌های اثر در ارتباط با زمینه و رخدادها در کلیت خود با فلان اثر ضعیف‌تر یا قوی‌تر تفاوت فاحشی ندارند: **نمایش پراکسیس به عنوان فعالیت عام انسانی در قویترین آثار هنر رسمی به صورت نقش‌های ثابت تاریخی و ناظر بر ذاتیت عام انسانی است.** هر چه این نمایش درونی‌تر باشد قدرت اثر در رسوخ به اذهان توده‌ها قویتر خواهد شد.

در برداشتی وسیع‌تر کیفیتی از زیستن اجتماعی فرد است که تداوم وضع موجود را نه تنها توجیه اخلاقی، که با بازتولیداش، علاوه بر حفظ موضع ارزشی (اخلاقی) به حوزه ضرورت -

عقلانیت گام می‌نهد. در حوزه فردیت فرد، اخلاقی که در درون خود بیش از هر چیز به صورت یک منش خودخواسته به عنوان جبری عموماً لذت بخش ناظر به «من درونی» است، به صورت یک رفتار عقلانی در برابر جبرهای ناتورالیستی-جنسیتی نمود می‌یابد. عقلانیت اخلاقی سازمان اجتماعی گونه‌ای از اندیشیدن خاص را عقلانیت محض می‌داند و نتیجتاً بنا به نگرش خاص خود اصولی دارد که در تضاد با عقلانیت دیالکتیکی است. در عقلانیت دیالکتیکی، عقلانیت و متعاقباً برخورد با پدیده‌های انسانی-اجتماعی از حیث تاریخی مشروط و در نتیجه فراگذرنده است. نتیجتاً برداشت عقلانی بشر از پدیده‌های انسانی-اجتماعی همانند اخلاق- به صورت نه لزوماً غیر عقلانی، که لزوماً در مشروطیت تاریخی آن فهمیده می‌شود. پیش از آن می‌بایست در آن مشروطیت تاریخی فهمیده شود که: چه چیز و چرا عقلانی خوانده می‌شود؟

پراکسیس منفعت‌طلبانه‌ی سرمایه‌داری، سودطلبی فرد را حتی به قیمت قربانی کردن بسیاری از انسانها و ارزشها، در نتیجه‌ی رکودها و متعاقباً سقوطهای دائمی و ویرانی بسیاری از زندگی‌ها و فاصله‌طبقاتی فزاینده عقلانی میدانند؛ پراکسیس زهدورزانه‌ی سازمان اجتماعی ما نیز بردگی جنسی زن و بهره‌کشی از آنرا عقلانی میدانند. مفهوم اخلاقی که سازمان اجتماعی ما آنرا در ابدیت، مطلقیت و عامیت آن می‌بیند، پیشانه نگرش خاص و جزمی به طبیعت را تعریف کرده و هر چیز خارج از آنرا ناعقلانی می‌داند!

سازمان اجتماعی ما ابتدا «زمینه‌ی سرد» می‌سازد و رویکرد خود را به این زیربنای خودساخته بر جامعه تحمیل می‌کند؛ و زمانیکه جبرهای بیرونی‌اش را در هیئت توقع قانونمدار مسلط کرد و «من برونی» را به سلطه درآورد، فریاد برمی‌آورد که: دیدید! آنها ذات-گرایانه، آنگونه که من مدعی آن هستم رفتار کردند! و توامان «من درونی» را هدف درسهای اخلاقی که قهری باید پذیرفته شوند می‌کند؛ جایی که انسان در آن با خویشتن آزاد است و نمی‌تواند مستقیماً حداقل با همان کیفیت- تحت جبر بیرونی قانونی باشد توسط ترفندهای اخلاقی-وجدانی، باز در یک کلیت پیوسته و وابسته به رویکردش نسبت به «من بیرونی» به اسارت «پراکسیس زهدورزانه» درمی‌آید.

به هیچ عنوان اتفاقی نیست که سوژه‌ی فعال انسانی در آموزه‌های روزنامه فکاهی «کیهان» در باب همسرداری، «مرد» به طور عام است. خارج از اینکه کیفیت او چگونه است. یعنی جوهره‌ای از مرد را عام می‌کند و آنرا نه تنها در ورای عقل و شعور قرار می‌دهد که اساساً مسلط بر همه‌ی آنها می‌داند. بنابراین گویی سوژه‌گی انسانی معطوف به مرد به عنوان سوژه-ی مطلق انسانی-اجتماعی در آن جوهره‌ی خاص مردانه نهفته است و جدا از توجه عمیق و

همه جانبه به آن هیچ یک از معضلات اخلاقی جامعه حل نخواهد شد. این چنین است که هر گونه اعتراضی بر علیه این رویکرد، اعتراض بر عقلانیت - و در حقیقت بر علیه ناعقلانیت بت‌واره شده‌ی - سازمان اجتماعی خوانده می‌شود. باز چندان عجیب نیست که مردان یگانه قدرت انسانی تغییردهنده هستند (به جز شوهر زن سنتی در اپیزود سوم باقی شخصیت‌های داستان هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای پدر شدن ندارند)

بدین سان یک رابطه‌ی دوسویه میان «من بیرونی» که قهراً تحت جبر قانونی است و با روزینه شدن آن روزمرگی جبری قهر قانونی را به وجود می‌آورد و در نتیجه آنرا تا حدودی درونی-جبری (انتخاب ناگزیر) یعنی درونیت‌یابی بیرونی می‌کند و «من درونی» که تمامیت-اش تحت جبر فرافردی قرار دارد شکل می‌گیرد. فرا من‌ایت جبر درونی به عنوان اصول اخلاقی-وجدانی و در عین حال عقل سلیم شمرده شده و در نتیجه عقلانی جلوه داده می‌شود: میان عقلانیت صوری جبرهای من درونی-من برونیت‌یابی حاصل می‌شود که خروجی آن به شدت معنای جنسیتی دارد: نه تنها زن که پیشتر به ابژه‌ی مطلق فروکاسته شده، بلکه اینک مرد نیز ابژه‌ی مطلق شده و تحت چنین ابژه‌انگاری‌هایی، یک به اصطلاح «آگاهی» غایی، ابدی، مطلق و عام، قهراً ناظر بر کلیه‌ی کنش‌های انسانی می‌شود. از آنجایی که آن آگاهی دریافتی فرا انسانی است و قرار است جبر فرا انسانی را برای او روشن کرده، به گونه‌ای او را برهاند، بنابراین به خود اجازه می‌دهد - بنا به عقلانیت خاص خود- با بیاناتی شیوا درباره «آماده باش دائمی جنسی زن» ما را بخنداند؛ و صد البته برنجاند. در این عقلانیت، سهم ما انسانها از هم چیست؟

چرا، آقای حاتمی‌کیا چرا این **کودک** برای همسر خانم بازیگر مهم است یا شده است؟ و حاتمی‌کیا رمانتیکست می‌شود!

ابژه‌انگاری زن در «دعوت»: محتوای زیربنایی

حاتمی‌کیا در آخرین اثر خود «دعوت» می‌خواهد به ذات سردی فضای پیرامونی ما رسوخ کند. به واقع هنر اجتماعی عمیق در بیانش سعی دارد با فراگذشتن از صورت، ماهیت امر را بنمایاند. صورت امر واقع یک شکل پدیداری ذات است که در پیوندی گاهاً بسیار درهم‌تنیده و در ظاهر یکسان می‌نماید. به همین دلیل است که «خود موضوع خود را بی واسطه نمایان نمی‌کند»^۱ بلکه خود را در اشکال و صورتهای پدیداری نمایان کرده و ذات را در پس

^۱ کارل کوسیک. دیالکتیک انضمامی‌بینی

صورت‌هایش لاپوشانی می‌کند. در اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه‌ی سازمان اجتماعی ما، مفاهیمی که از فهم صورت‌ها در اجتماع شکل می‌گیرند به عنوان شناخت ماهیت واقعیت، متعصبانه به عنوان تنها شکل مفاهیم انسانی پذیرفته شده است.

پیش از هر چیز رسوخ به ذات واقعیت می‌بایست غیر ارزشی باشد. چرا که راه را بر شناخت ماهیت امر واقع وساطت کرده و نتیجتاً ماهیت، خود را آنگونه که هست نمایان نمی‌کند. با شناخت غیر ارزشی واقعیت در شکل حقیقی آن است که داوری ارزشی نسبت به مسئله اصالت می‌یابد.

فیلم «دعوت» تلاش سخیف کارگردان در نمایش ماهیت امر است. حاتمی‌کیا بیش از هر چیز میان سردی فضا، یعنی زمینه‌ای که به زعم او ناخوشایند است و ذاتیت انسانی بیگانه شده با انسان یا فراموش شده، رابطه‌ای مستقیم برقرار می‌کند. بنابراین دعوت بیش از هر چیز جدلی است میان ذاتیت انسانی انسان و زمینه که یا منتج از آن است یا منجر به آن شده است.

دعوت زمینه را سرد نمایش می‌دهد. ارتباط مستقیم و دائم زنان تا حدی مستقیم است که بی شک اثر اعتراضی است بر سردی فضا. منتها اعتراض در ارتباط با اشکال پدیداری ذات، رابطه‌ای علت و معلولی و در مکانیکی‌ترین دریافت ممکن صورت می‌پذیرد. حاتمی‌کیا می‌خواهد در زمینه‌ی شناخت حاصل از تولید هنر به چند سوال دیالکتیکی پاسخ بگوید؛ که صد البته با دریافت زهدپرستانه-ذات‌گرایانه‌ی او از هستی اجتماعی فرد تضادی عمیق دارد. در اثر حاضر زنان از ذاتیت انسانی خویش که قهراً بر آنها تحمیل شده **نمی‌توانند** فرار روند. جبر جنسیتی-ناتورالیستی‌ای که حتی در سردترین فضا نیز زن را متوجه ذاتیتش می‌کند و غیر ذاتی رفتار کردن او را غیر ممکن. غیر ذاتی رفتار کردنشان همانا فریبکاری‌های جهان از خودبیگانه است و فهم آن را می‌بایست در ارتباط علت و معلولی فرد-زمینه (اجتماع) دید. ذاتیت زنانه‌گی در مادری آنها نمایش داده می‌شود و مفهوم خاصی از آن شکل می‌گیرد که زن را نوعاً به عنوان ابژه قرار می‌دهد. یعنی زن در مقام زن و در مقابل زنانه‌گی، اخلاق و ذاتیت زنانه، یک سوژه‌ی فعال، یک فاعل شناسا و تجربه‌کننده نیست. هستی، جهان دست-ورزی و کارورزی زن نیست؛ بلکه او موضوع دست ورزی توسط مفاهیم پیشینی ابدی است. در حقیقت زن -و در مقیاسی عظیم‌تر انسان- «سوژه‌ی اخلاق» نیست. اخلاق پیشتر داده شده و در روابط انسانی صرفاً حضور می‌یابد یا نمی‌یابد. بنابراین زن در مقام زن، سوژه‌ی فعال سازنده‌ی زنانه‌گی خودخواسته نمی‌تواند باشد. به همین دلیل است که اخلاقی که ناظر بر اوست، عملاً ناظر بر غرایز انسانی او است.

فعالیت زنان اثر، در جهان هستی یک فعالیت حسانی-عملی است تا آنجا که به ذاتیت انسانی، اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه گردن نهند. خارج از آن، نه اساساً فعالیت حسانی-عملی انسانی، که فعالیتی نا انسانی پیش گرفته‌اند. همین است که شخصیت‌های زن اثر در هر موقعیت فردی و اجتماعی پاسخی نسبتاً واحد به مسئله‌ی مادری می‌دهند. صورت پاسخهای آنها وساطت‌کنندگی زمینه‌ی سردی است که بر فضای پیرامونی و فکری‌شان حاکم است. زن هنرمند به شیوه‌ی خود؛ زن مذهبی به همچنین و زن ظاهراً فعال نیز.

اما گذشته از این که صورت امر است، در حین مواجهه با واقعیت مطلق عینی (به لحاظ محتوایی) در لحظه سقط جنین، زنان ماهیت واقعی زنانه را که فراتر از آنهاست بروز می‌دهند: در اثر زنان **ذاتاً نمی‌توانند** کودک خود را سقط کنند. داوری حاتمی‌کیا در ظاهر ارزشی نیست و ناظر بر وجود است؛ اما همینکه اثر را در کلیتش به عنوان یک ساختار کلی (در نگاه ناتوراالیستی و نه لزوماً دیدگاه ما) و به عنوان یک تمامیت در نظر آریم، آنگاه ارزشهای اخلاقی مد نظر کارگردان خود را نشان می‌دهند: بارداری ناخواسته‌ای صورت پذیرفته است (به جز یک مورد که در ادامه همانند بقیه زنان می‌شود) و هر یک از زنان فیلم بنا به وضعیت خود کودک را نمی‌خواهد. میان نخواستن آنها و ذاتیت زنانه‌ی بیگانه شده با آنهاست که پیوندی ارزشی برقرار می‌شود. یعنی یا زمینه نخواستن را تحمیل کرده، یا نخواستن آنها زمینه‌ی سرد را موجب شده؛ یا در تعامل با هم و یا نهایتاً نتایج یا بخشی از ایجادکنندگان وضعیت موجود هستند: زنانی که مادرانگی را نمی‌خواهند در زمینه‌ای سرد است که نمی‌خواهند! یا به عبارتی سردی (از دیدگاه ارزشی) و نخواستن ذاتیت زنانه ارتباطی درونی با هم دارند. ارتباط درونی پیشینی است و او بر این اساس ارتباط بیرونی را بر اساس صدق تجربی‌شان نمایش می‌دهد؛ که البته در صدق زنانه‌گی نمایش داده می‌شود؛ در ارتباطش با درونیت که پیشینی و نزد کارگردان تثبیت شده است.

«دعوت» تا جایی که بیانگر اعتقادات حاتمی‌کیا است قابل احترام است. حتی اگر او در دگم-ترین حالت ممکن -همانند آنچه واقعاً هست- سقط جنین را محکوم می‌کرد به عقیده‌ی ما شاید می‌شد برای اثر او احترام قائل شد. حاتمی‌کیا پا را از محدوده‌ی دگم و مردسالار-پدرسالار خویش فراتر گذاشته و با امکاناتی که انحصاراً در اختیار نمایندگان هنر رسمی است به محدوده‌ای وارد می‌شود که نیازمند بررسی‌های عمیق‌تری است؛ و این امری است که پرداختن واقعی به آن حداقل از حاتمی‌کیا بعید است.

تغییرات ایران امروز ما به سمت زدودن توهّمات مقدس‌گون اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه می‌رود. او توان دیدن این مسایل را ندارد و همه‌ی آنها را یکسره در زمینه‌ی سرد

نمایش می‌دهد. زمینه‌ای که خود او بخشی از آن است. بخشی از پراکسیسی بر مبنای تحقیر و تحریف و سانسور انسان. و از آن بدتر اعطای خصلتی خدای‌گون به مفاهیم بت‌واره شده‌ی سازمان اجتماعی و نظم و نظامی که در پس تسلط بر کلیه‌ی شئون هستی ما است. از حاتمی‌کیا بیش از انتظاری نیست. او بخشی از آن زمینه‌ی سرد است. جایی که مسبب اعتراض توده‌های جنبش یک میلیون امضاء و در نگاهی وسیع‌تر جنبش زنان ایران - شده است.

زن امروز ایران که نیاز دارد همه جا منطق و عقل شعور و توانش را و در یک کلام «خود» را برای «بودن» اثبات کند، در این اثر نیز بیانگر وضعیتی آشنا است: مردان سوپژنده و زنان مقهور سوپژندگی آنان. اگرچه در آثار قبلی او نیز مردم‌محوری و مردباوری موج می‌زد، اما حداقل این شانس را داشتیم که بی‌واسطه از مزخرف‌گویی‌های مردان مقدس‌نمای آثار مبتذلش بهره‌مند شویم. اما در اثر حاضر وارد حوزه‌ای شده است که دیگر نمی‌تواند تقدس - هایش را به آن وارد کند. بنابراین چندان عجیب نیست که مردباوری و مردم‌محوری در لایه - های زیرین اثر لمس شود. این بخش اثر منطبق بر رویکرد جدید سازمان اجتماعی است: رمانتیستی کردن سرکوب انسان تحت لوای قوانین دوران اخلاق رسمی محوری ایران.

در اثر، «فلسفه‌ی نگرانی» به خوبی قابل مشاهده است. در نگاه اول نگرانی چونان یک حالت روانی است که برآمده از معضلات و کاستی‌های اجتماعی است. حاتمی‌کیا به خوبی دیده است که «نگرانی (به لحاظ ذهنی) چونان یک واقعیت جابه‌جا شده‌ی انسان چونان سوپژده‌ی عینی است»^۱ اما نگاه دیالکتیکی در اثر او جای خود را به دریافت مکانیکی از فلسفه‌ی نگرانی می‌دهد؛ به طوری که نگرانی لزوماً دور شدن از ذاتیت انسانی مد نظر حاتمی‌کیا است. در اثر چند لحظه‌ی مهم وجود دارد که این مسئله تصویر می‌شود: زنان در رویکرد اولیه با بارداری، تداوم رویکرد و چاره‌جویی و لحظه سقط جنین. رویکرد اولیه لزوماً وساطت - کنندگی‌های سردی فضا است و تداوم رویکرد اولیه نیز مشتقات آن است. اما در لحظاتی که نگرانی زنان می‌خواهد رفع شود، آنها در اعماق وجود خود متوجه می‌شوند که نگرانی آنها به این دلیل است که از ذاتیت زنانه‌ی خویش دور شده‌اند (واقعیت زنانه‌ی خویش را جابه‌جا کرده‌اند). در حقیقت پایان سفر هر زن در فیلم، یک بازگشت به اصل ذاتی و غریزی خویشتن است. جایی که نمی‌توان آنگونه نبود؛ چرا که ورای من قرار دارد. نتیجتاً رفع نگرانی با رفع واقعیت جابه‌جا شده مقدر است. این بخش حیاتی اثر و خصلت سخیف آن است:

^۱ همان‌جا.

یعنی رفع نگرانی افراد در از خود بیگانگی آنها، رفع بیگانگی و اصالت یابی انسانی و غیره و غیره همگی در بند رفع نگرانی، به عنوان نتیجه‌ی یک تحریف است. نکته پیداست که رسوخ به ذات واقعیت در اثر حاضر به طور مشخص از پیش نتیجه را مشخص کرده و قضاوت‌های ارزشی را در پژوهیدن در واقعیت وارد کرده است؛ و به همین دلیل است که این اثر در زمره‌ی «هنر رسمی» ناب سازمان اجتماعی ما قرار می‌گیرد.

فرد در روابط اجتماعی خویش است که نگرانی را در خود ایجاد می‌کند؛ نتیجتاً نگرانی خاص انسان تاریخی-اجتماعی می‌بایست در یک مجموعه‌ای از روابط تشدیدکننده دیده شود. به همین طریق نگرانی فرد، مرتبط با پراکسیس عینی او در تمامیت آن است. پراکسیس انسانی به معنای واقعی کلمه و نه تحریف و تغییر آن به منظور حصول نتیجه‌ای خاص. نتیجتاً فعالیت فرد در نظامی درهم‌تنیده به عنوان تلاش او برای رفع نگرانی (تدارک) است. بنابراین در پیچیدگی روابط اجتماعی، فرد نظام اجتماعی خویش را بنا می‌کند و متعاقباً خود توسط آن بازتولید می‌شود.

«دعوت» انسان بازتولید شده را نمایش می‌دهد. این بخشی است که می‌گوید، اما آنجا را که نمی‌گوید، اثر را به سطحی نگری می‌کشاند. آنجایی که «خود» را بیرون گذاشته و غیر مستقیم توصیه می‌کند. در نظر حاتمی‌کیا محتوای انسان کنونی، جدایی از اخلاق رسمی است و ارتباطی که میان ایندو برقرار کرده انتزاع محض ماهیت ارتباط آنهاست. هر جا را که خواسته گفته و هر جا را که نخواسته نگفته است. بی‌آنکه ذره‌ای واقعیت را همچون واقعیت نمایش دهد.

جنبش زنان ایران، تقریباً در تمام بخش‌های مختلف‌اش در تضادی آشکار با اثر حاضر قرار دارد: نگرانی انسانی در جنبش زنان نیز «چونان یک واقعیت جابه‌جا شده» فهمیده شده است. بسیاری از ما در این جنبه با او هم عقیده هستیم. اما تفاوت در رویکرد ما به مسئله است. ما نگرانی را به معنای دوری از اخلاق رسمی و منشی مطلق نمی‌دانیم؛ بلکه معتقدیم انسان، خود سوژه اخلاق است و آن، نسبت به انسان بیرونی نیست. در همین دنیای مادی ما ساخته می‌شود؛ آنچه ایرانی را در جهان نگرانی قرار می‌دهد، تحریف پراکسیس عینی او و خوراندن پراکسیس زهدورزانه است. جهان آرمانی سازمان اجتماعی، تدارکی است برای توجیه و بدیهی شمردن کیفیت کنونه.

نگرانی در پراکسیس زهدورزانه جهانی وهم‌انگیز از واقعیت درونی فرد، و بیرونیت اخلاق جبری است. زمانیکه هنوز ما را چون کودکان نادان ارشاد می‌کنند؛ و زمانیکه هنوز انسان در مقام انسان و در مقابل اخلاق رسمی، بیرونی انگاشته می‌شود؛ و باز زمانیکه در قرن حاضر

هنوز از ساده‌ترین نیازها و خواسته‌هایمان محرومیم چگونه می‌توانیم از نگرانی نهادینه شده فرا رویم؟ با گردن نهادن به منشاء این نگرانی؟ یعنی یکی شدن با نگرانی و درونی کردنش؟! کل این مسئله در ارتباط با دریافت صورت امر، که مکانیک‌وار در اثر گنجانده شده به خوبی قابل رویت است. زمانیکه مخاطب با اثر سفری را آغاز می‌کند، شخصیت‌ها، گفتارها و کردارها و نتایج اثر، برایش آنی نیست که در ابتدا تصور می‌شد. ابتدای فیلم تصویری است از واقعیت و ساطت‌شونده. در فرآیند دور زدن صورت امر، مخاطب نیز سعی در دور زدن واقعیت می‌کند. اما زمانیکه نتایج از دل اثر بروز نمی‌کنند، و شخصیت‌ها و وقایع حضور دارند تا حرف خاصی بزنند، نتایج خاصی بگیرند و ذات واقعیت از پیش مسلم و فرض شده است، مخاطب در دوراهی قبول واقعیت نتیجه شده در اثر، و واقعیت روزمره گرفتار می‌آید. حاتمی‌کیا از این مسئله به خوبی سوء استفاده کرده و ریاکارانه واقعیت را فقط به احساسات آنها فرومی‌کاهد؛ و بدین طریق خود را از دریافت ارگانیک فلسفه‌ی نگرانی دور می‌کند. در برداشت اولیه‌ی خود نگرانی را درست فهمیده و جدای از نتایج مکانیکی‌ای که حاصل می‌کند، در گذار فیلم از صورت به ماهیت، آنرا به حالتی روانی در ارتباط مکانیکی علت و معلول قرار می‌دهد. فروگاهیدن واقعیت جابه‌جا شده به این دریافت صد البته در هنر رسمی ما سابقه‌ای بس طولانی دارد؛ اینکه بروز نگرانی انسانی همواره نتایج انحراف، دوری و پشت کردن به «آگاهی مطلق» است که به انسانها هدیه شده و همانا یگانه دریافت صحیح است.

بدین‌سان معنا در اثر حاضر، به صورت دریافت از پیش تعیین شده درمی‌آید؛ نه به عنوان فعالیت سوژه در جهان نگرانی و نه به عنوان نا انسانی بودن پراکسیس کنونی در معنای عام آن. جدایی کنش و زمینه، چندان چیز غریبی در هنر رسمی نیست و بارها دستورهای اخلاقی پراکسیس زهدورزانه آن را به ما تحمیل کرده است. چگونه هر کنش، در هر زمینه‌ای فقط یک معنا دارد؟ اینرا باید از حاتمی‌کیا پرسید! این رویکرد بیانگر نامکانیت و نا زمانیت کنش است: فراتاریخیت معنایی آرمانی انسان در اخلاق رسمی. بنابراین رفع مطلق نگرانی انسانی در ایستایی او معنا می‌یابد. شباهت کاملی میان این رویکرد و فرم ناتورالیستی اثر دیده می‌شود. گویی محتوایش بی‌آنکه حاتمی‌کیا بدانند در اثر رسوخ کرده است. اگرچه فرم اثر گاهی از ناتورالیسم فرار می‌کند، اما محتوای اثر حتی لحظه‌ای از زیربنای خود دور نمی‌شود. بنابراین فلسفه‌ی اثر به عنوان زیربنایش، باز تولیدکننده‌ی فرم و متعاقباً باز تولیدشوند توسط آن می‌شود. اما این دوسویه‌گی بدیهی، بیشتر از جانب محتوا است. تا جایی که فرم اثر را همچون واکنشی به محتوای تحمیلی درآورده و آنرا بی‌مایه می‌کند.

در گذار از نگرانی دیالکتیکی به نگرانی مکانیکی اخلاق رسمی، مسئله‌ی روزمرگی‌های زن نیز قابل مشاهده است: دوری از اخلاق رسمی روزمرگی‌هایی دارد که حقیقت آنرا وساطت کرده و صورت آنرا دلپذیر می‌کند؛ اما در مواجهه‌ی زن با تضادهای «دوری نا انسانی»، اخلاق رسمی در نهایت خود را بر فرد تحمیل می‌کند. بنابراین اخلاق رسمی در حکم آزادسازی انسان، چنان نجات دهنده‌ی فرا انسانی و ناتورالیستی ظاهر می‌شود و وجودی امن برای آرامش یافتن زنان می‌شود.

گذشته از ارتباط معنای جدا شده از زمینه- و حتی به عقیده ما فراتر از آن جدا شده از کنش و انسان اجتماعی-تاریخی،- فضای سرد موجود در اثر چیست؟ «دعوت» جدا از مفاهیم‌اش به حدی ضعیف است که حتی به درستی این ارتباط را مشخص نمی‌کند. بنابراین می‌بایست آنرا از مفاهیم اثر بیرون کشید. یعنی آنرا چنان یک واقعیت وساطت شوند که صورتش معمولاً ما را فریب می‌دهد درک کنیم.

جبر ناتورالیستی موجود در اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه‌ی سازمان اجتماعی ما نگاهی به غایت جنسیتی دارد. دریافت ناتورالیستی در هنر رسمی ما همواره در پس ذهن خود، جبرهای جنسیتی را چنان یک ذاتیت انسانی و توجه بی چون و چرا به آن راه، رابطه- ای عاشقانه-عارفانه می‌داند. «کردارهای انسانی» در پراکسیس زهدورزانه خط مرز انسان و نا انسان -نه در وجود که در محتوا- را مشخص کرده‌اند. تعیین یک‌سویه و نه تعیین‌پذیری دوسویه پیشانه به ما می‌فهماند که آنها نسبت به انسان تاریخی-اجتماعی بیرونی هستند. چرا که فارغ از پراکسیس جمعی انسانها است. تعیین‌پذیری یک سویه -حداقل در محتوای کلی- در پراکسیس زهدورزانه که در هنر رسمی منعکس می‌شود، پایگاهی اساسی دارد: محتوای ذاتی-غریزی من درونی فرد، فی‌نفسه غیر قابل تغییر است و ما نسبت به آن و راه-های تعدیلش آگاهی مطلق یافته‌ایم؛ بنابراین درونیت فرد از پیش مشخص است. آنچه می-ماند بیرونیت و سایه روشن‌های خودفریبی انسان است.^۱ بیرونیت آن تحت جبر اجتماعی و نهادهای اقتدار می‌رود. بیرونیت اخلاق رسمی نسبت به فرد، تحریف‌های انسان نا انسان است!

اما از آنجا که هنر رسمی ما -همانند سازمان اجتماعی‌مان- دیدگاه رمانتیستی‌ای در فریب توده‌ها دارد، درونیت-برونیت فرد را نیز رمانتیستی نمایش داده و ملغمه‌ای از شیوایی

^۱ سفسطه‌های نفرت‌انگیز اخلاق رسمی در غریزیت اوامر نمودهای فراوانی دارد. غریزی بودن حجاب؛ ضرورت تعدد زوجات و شاه بیت آن یعنی طبیعت حق طلاق یک جانبه‌ی مرد.

ظاهری را در تمام زمینه‌ها تولید می‌کند که وضعیت اسفناک هنر موجود از نتایج آن است. زمانیکه مردم ایران در رسانه‌ی ملی، جایی که از محل ثروت‌های ملی‌مان ایجاد شده و قاعدتاً می‌بایست در خدمت توده‌ها باشد، سریالهای بر ضد اخلاق رو به رشد توده‌ها (اخلاق غیر جنسیتی) تولید می‌کند؛ زمانیکه ثروت ما به جیب منافع طبقاتی-جنسیتی خاصی می‌ریزد؛ و زمانیکه در قرن حاضر هنوز نقض ساده‌ترین توانایی‌های انسانی در جبر ناتورالیسم جنسیتی سازمان اجتماعی محتوا، و اصل موضوعه است آنگاه رمانتیسم نهان سازمان اجتماعی و هنر رسمی ناگزیر می‌شود. «دعوت» نیز در چنین دریافت ریاکارانه‌ای توضیح شدنی است.

حاتمی‌کیا جبرهای ناتورالیستی-جنسیتی را ناگزیر می‌داند و برای توجیه آن به ارتباط با زمینه‌ی سرد متوسل می‌شود: زمانیکه زنان -و در مقیاس عظیم‌تر انسانها- فارغ از قوانین ابدی ناظر بر آنها کنشهایشان را ترتیب دهند، یا زمینه کنشهایی بر آنها تحمیل کند، آنگاه سردی و نانسانیت انسانی گریزناپذیر می‌شود؛ و از آنجا که ناتورالیسم جنسیتی، اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه هر دم، در دقایق هستی ما انکار شده و چونان پدیده‌هایی جبری و بیگانه می‌نماید، لاجرم می‌بایست زبان بیان آنها را تغییر داد. این است که رمانتیسم «دعوت» از ریاکاری کلیت سازمان اجتماعی‌مان جدا نیست و در آن بهتر قابل فهم است: شور و حال عاشقانه-عارفانه‌ی اخلاق رسمی بیرونیت خویش را از پیش اثبات می‌کند.

حاتمی‌کیا از آن دست به اصطلاح هنرمندان هنر رسمی ما است که به خوبی اثری سفارشی می‌سازد. ژست‌های منتقد او در چارچوبی که او را منتقد می‌داند معنا می‌یابد. از دید جنبش زنان او (حاتمی‌کیایی که به مسائل اجتماعی و به خصوص زنان می‌پردازد) بیش از هر چیز یک هنرمند اجتماعی از پیش مرده است؛ او پیش از تولدش مرده است. او را همچون بخشی از هنر رسمی باید دریافت. حاتمی‌کیا در دورانی متعلق به خود زندگی می‌کند؛ یا بهتر است بگوییم دوران خود را آنگونه که می‌خواهد نمایش دهد. در اثر حاضر او هرگز تغییرات عمده‌ی جامعه را ندیده است. نهایتاً آنرا آنگونه که خواسته دیده است. نه صورت امر را به درستی تشخیص داده و نه ماهیتش را. زمانه‌ای که در کشورمان، جنسیت بهانه‌ی تبعیض است، او جنسیت را در مبتذل‌ترین محتوایش به تصویر کشیده است. «دعوت» مبتذل است. ابتذال در ماهیت آن است. او را و ابتذالش را دریابیم.

هنر رسمی، نیازها و ضرورت‌های سازمان اجتماعی: زیربنای فکری

زمانیکه هنوز تقسیم کار سرمایه‌دارانه به طور کامل پدید نیامده است، طیف هنرمند رسمی تحت نفوذ مستقیم سازمان اجتماعی شدیداً پدرسالار قرار دارد. او که قاطعانه تحت لوای سازمان اجتماعی ما کار می‌کند ناگزیر از تن دادن به قواعد زیربنایی آن است. بنابراین مبارزه‌ی درونی اجتماع، تضادها و غیره همگی با دورنمای اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه خلق می‌شوند. آنچه عیان است قید و بنددار بودن حداکثری هنر رسمی و ایستایی محتوای آن است.

تکامل اجتماع به خوبی در هنر رسمی منعکس شده است. زمانه‌ای که هنر رسمی دیدگاهی به شدت رمانتیستی و خیالی داشت گذشته و اینک جای خود را به «رمانتیسم روشی» داده است. یعنی بیان و فرم اثر در ظاهر واقعی هستند؛ اما نیازهای سازمان اجتماعی به صورتی رمانتیستی و در لایه‌های زیرین اثر قرار دارد. بنابراین ما حق داریم تغییر رویکرد سازمان اجتماعی و تحمیل آن بر هنر رسمی را نوعی تغییرات مهم در اجتماع یا سازمان اجتماعی بدانیم.

آنچه بیش از همه به چشم می‌آید نگاهی کلی است که می‌گوید: کیفیت و آرمان حال و فرهنگ منتج از آن، یگانه وضعیتی است که انسان می‌تواند بدان دست یابد. نتیجتاً در هنر رسمی ضرورت‌ها و نیازهای سازمان اجتماعی به صورت تحریف محتوای واقعیت پیش می‌رود و در اوج انحطاط خود آثاری همانند سریالهای تلویزیونی خلق می‌کند که آشکارا به سوی فرهنگ‌سازی نیازها و ضرورت‌های بقای سازمان اجتماعی گام برمی‌دارد. همین نگاه در تضاد میان پراکسیس عینی توده‌ها، پراکسیس زهدورزانه و فرهنگ و اخلاق منتج یا تولیدکننده‌ی آن نمایانده می‌شود.

بدین طریق تعامل میان فرهنگ و پراکسیس به صورت محور پایه‌ای هنر درمی‌آید: کیفیتی از زندگی و پراکسیس که در تعاملش با فرهنگ به بقای کیفیت کنونی سازمان اجتماعی با همه تبعیض‌هایش منجر شود. به همین طریق می‌توان نتیجه گرفت که فرهنگ در نگاه سازمان اجتماعی - و به تبع آن هنر رسمی - توان کنونی و بالقوه‌ای است که در مجموع انسانها، شرط بقای کیفیت نظم اجتماعی موجود، بقای تبعیض‌ها و نسبت بین انسانها است: فرهنگ غالب می‌بایست کاملاً مرتبط با پراکسیس زهدورزانه و اخلاق رسمی باشد. زمانیکه فرهنگ غالب، فرهنگ ایدئال سازمان اجتماعی باشد به طور مشخص طبقاتی از اجتماع می‌توانند خویشتن را بروز داده و از رهگذار آن به بازتولید درونی خویش بپردازند. نتیجه اینکه در هنر رسمی آن فرهنگی نمایش داده می‌شود که در آن یک انسان به عنوان انسان به طور کلی در

بهترین شکل ممکن خویشتن را آزاد می‌کند؛ و آن فرهنگ با اخلاق رسمی پیوندی کاملاً مستقیم دارد. این جدایی از وضعیت اقتصادی است؛ چرا که فرهنگ به صورت یک بخش جدا شده از اقتصاد نمود می‌یابد (شخصیت‌های «دعوت» در وضعیت‌های اقتصادی و طبقاتی مختلفی قرار دارند. اما جملگی به یک فرهنگ فراخوانده می‌شوند).

رویکرد فمینیستی آشکارا در تضاد با نگاه سازمان اجتماعی ما است. فمینیسم نیازهای مردم را از دل پراکسیس عینی آنها درمی‌یابد. آنچه ضرورت است، ضرورت‌های بقای مطلق کنونه نیست؛ بلکه پویایی اجتماع است که می‌بایست در همهی وجوه مختلف آن منعکس شود. بر این اساس فرهنگ و اخلاق نیز در پویایی پراکسیس انسانها متحول شده و شکل‌های جدیدی را پدید می‌آورند. **در فمینیسم خود انسان و پراکسیس او موضوع محوری است.** در حالیکه در رویکرد سازمان اجتماعی ما اخلاقی ایستا و اعتلایی «موضوع» است. بنابراین مهمترین مسئله در هنر رسمی جایگاه اخلاق و فرهنگی مشخص در میان توده‌ها است. اخلاق رسمی جایگاهی کانونی پیدا کرده و تناقضی مهم حاصل می‌شود: اخلاق در زندگی اجتماعی ما، در حوزه ضرورت‌های پراکسیس ساخته نمی‌شود؛ بلکه پیشتر **تعیین** شده و می‌بایست پراکسیسی را فارغ از زمینه‌ی واقعی بروزش ترتیب داد که منجر به آن شود.

شکی نیست که انسانها دائماً در حال **ترتیب** دادن کنشهای خویش برای رسیدن به اهدافی هستند. اما مسئله‌ی متناقض موجود تضاد میان پراکسیس عینی و پراکسیس زهدورزانه است؛ در تضاد تحول و ایستایی غایی، در تضاد نیازهای مردم و نیازهای نیروی حاکم بر مردم است. نتیجتاً اجتماع به عنوان پدیده‌ای شناخته می‌شود که می‌بایست کارورزی شود تا اخلاق و فرهنگی را حاصل کند که رمز بقای وضعیت حال در ماهیت آن است. زندگی فردی و کلیه‌ی کنش‌ها بخشی از این کارورزی روزینه می‌شوند و سازمان اجتماعی عملاً به صورت یک نیروی پدرسالار محض جلوه می‌کند. هر کنش انسانی مطلقاً باید در خدمت اثبات زیربنای کنونه باشد؛ وجود انسان در کلیتش به اسارت درمی‌آید و فی‌نفسه ارزشمند نیست. آزادسازی نیروها و تحقق خویشتن هدفی برای تحقق چیزی خارج از من و حاکم بر من درمی‌آید: فرهنگ رسمی خود را پیشاپیش نسبت به من بیرونی می‌کند؛ به همین طریق هنر رسمی بیرون از ما است و جایگاه آنرا در ارتباطش با توده‌ها باید در نقش آن برای سازمان اجتماعی جست. بنابراین فرهنگ عامه‌ی مردم در ستیز با فرهنگی است که نیاز سازمان اجتماعی ما را نمایندگی می‌کند. نگاه ساده‌ای به رویکرد پدرسالارانه عیان سازمان اجتماعی گویای این رویکرد است.

بدن ترتیب هرگونه فرهنگی غیر از خواست سازمان اجتماعی در قامت دشمن شناخته می‌شود؛ حتی اگر برآمده از تکامل پراکسیس انسانی اجتماع ما باشد. نگفته پیداست که این تضاد تا ابد نمی‌تواند ادامه یابد. در چنین فضایی که فرهنگ توسط عاملی بیرونی بر پیکره اجتماع تزریق می‌شود ناچاراً فرهنگ اجتماعی سوار بر چیزی خارج از انسانها است. مسئله را از زوایه‌ی مهمتری نیز می‌توان دید که مستقیماً به «دعوت» ارتباط دارد: فرهنگ به عنوان پدیده و تولیدی انسانی، از حیث توان و انگیزه‌اش انسانی نیازمند ساز و کاری است که فرد اساساً علاوه بر توان عینی به لحاظ **ذهنی** بتواند در مقام تولیدکننده ظاهر شود. ناتورالیسم امکان‌پذیری انسان سوپذنده را که **بتواند** واقعیت خویش را شکل دهد به صورت یک افسانه درمی‌آورد و در شکل خاص ایرانی‌اش اینکار با پاس دادنش به گزینه و ذات انسانی فرافکنی می‌کند. نتیجتاً آثاری همانند «دعوت» ناظر بر کشتن سوپذندگی انسان هستند. دیالوگ‌ها و احساسات شدیداً غیر واقعی اثر ناظر بر چنین نگاهی است (به تلاش‌های حقیرانه‌ی خانم بازیگر، نتیجه‌ی تلاش او برای سوپذندگی، و سرسپردگی و مفعولیت سایر شخصیت‌های زن نگاه کنید).

در کادربندی‌ها و در ظاهر امر (صورتِ بیانی اثر) نشانی از تحقیر زن نمی‌یابیم. اما این بدان معنا نیست که که لزوماً «بیان» غیر جنسیتی، اثری غیر جنسیتی حاصل خواهد کرد. بلکه می‌بایست غیر جنسیتی بودن بیان امر را، به عنوان صورت امر در نظر آریم؛ در نتیجه محتوای ایستا و همیشه وابسته‌ی زن در اثر به صورت یک لخت وجودی و محوری در ناتورالیسم درمی‌آید: زن در هر موقعیت، با فرمی در ظاهر غیر جنسیتی، شدیداً اسیر جنسیت هستند. بر این اساس می‌توان نتیجه‌ی کلی زیر را در مورد رابطه‌ی سازمان اجتماعی با مورد به خصوص هنر رسمی گرفت: **غایت هر جزئی از یک اثر هنری می‌بایست به عنوان یک جنبه از رفع و رجوع ناهنجاری اجتماعی از دیدگاه ناتورالیسم خاص ایرانی بروز کند؛ یا به عبارتی غایت همه چیز بازگشت یا توجه کامل و به بیان دقیق‌تر تمکین محض به وضعیت ایدئال سازمان اجتماعی در همسویی با اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه باشد: یعنی تداوم آن به عنوان هدف فی‌نفسه‌ی همه چیز.** و از آنجایی که اجزا ارتباط خود را خارج از «زندگی» می‌پابند ناگزیر ترفندهای فرمالیستی به اثر تزریق می‌شود.

به عنوان یکی از نتایج دم دستی چنین اصلی می‌توان گفت هر اثر هنر رسمی تولیدی است همچون سایر تولیدات سازمان اجتماعی؛ منتها در بخشی دیگر از نهادینه کردن کیفیت زیربنایی آن. کیفیات بهتر سینمایی که با استفاده از امکانات بسیار سازمان اجتماعی تولید

می‌شود عملاً به معنای هر چه بیشتر شدن تضادهای هنر رسمی و فرهنگ توده‌ها است: انسان به صورت یک بخش از یک سیستم مستقل و حاکم بر خود درمی‌آید. تا آزمون انسان به حساب می‌آید که در خدمت سیستم باشد؛ خارج از آن قهر بیرونی منتظر او است؛ گاهی رمانتیستی و گاهی سرکوب‌گرانه؛ بنابراین انسان با نظام تعریف می‌شود. نه تنها نظامی بر اساس تحمیل روش زندگی؛ بلکه فراتر از آن توقع‌هایی که از فرد می‌خواهد خود را چگونه در روابط اجتماعی تعریف کند. بدین طریق فرد بخشی از نظام هماهنگی می‌شود که در آن نمایش سوبزندگی‌اش، مفعولیت‌گریزی در برابر ادعاهای اخلاق رسمی درباره‌ی انسان است. فهمیدن اینکه چرا موضوع سقط جنین، مادری، خانواده‌های سرد و غیره همه و همه به بیرون از نتایج رویکرد سازمان اجتماعی فرافکنی می‌شود چندان عجیب نیست. باز هم چندان عجیب نیست که همه‌ی زنان «دعوت» انسانهای «نمونه‌نما» بی در نظر گرفته می‌شوند که حامل پیامها و آموزشهای جدی برای تبدیل شدن انسان به عنوان بخشی از نیاز تداوم کیفیتی خاص است: انسان برای آنکه انسان شود نیازمند تغییر رویکرد و ایستایی در وضعیتی خاص است. این بیان رمانتیستی واقعیتی است که ناتورالیسم سازمان اجتماعی آنرا تحریف می‌کند. تاثیر عظیم این اثر بر اذهان توده‌ها، هماهنگ با سایر بخش‌های تبلیغی سازمان اجتماعی عملاً بخشی از یک هدف عظیم‌تر است. اثر منفی‌ای که «دعوت» با فرافکنی معضلات اجتماعی به احساسات ساختگی ایجاد می‌کند، دهن‌کجی به پراکسیس عینی توده‌ها است.

جدل همیشگی میان اینکه فرم محتوا را می‌سازد یا بالعکس فعلاً مسئله‌ی ما نیست. آنچه اهمیت دارد این است که: **در هنر رسمی محتوای درونی به ناچار می‌بایست در فرم نمود یابد و به این طریق فرم را و متعاقباً خود را بازتولید می‌کند؛ نتیجتاً به فرمالیسم و ناتورالیسم توجیه‌گری میرسد که نمونه خوب آن «دعوت» است.**

فیلمساز هنر رسمی دارای ایدئولوژی است. و فرمهایی که در اثرش می‌گنجاند لاجرم می‌بایست ایستایی‌گریزی انسان را نمایش دهد. به همین دلیل است که حاتمی‌کیا به «چرایی» وضعیت کنونه به درستی نمی‌پردازد. هرگز نشان نمی‌دهد که زمینه‌ی سرد اثر او چه ارتباطی با اخلاق رسمی و سازمان اجتماعی ما دارد. چرا که اساساً آنها را محتوم فرض می‌کند: آغازگاه او ناتورالیستی است؛ بی آنکه توانی برای فرا رفتن از مرده‌گی داشته باشد: آنچه **نمی‌گوید** بیش از آنچه می‌گوید به میان‌تهی بودنش کمک می‌کند.

بحرانهای اخیر جامعه ما که ناچاراً سطح ایدئولوژی حاکم و اخلاق رسمی نیز رسید یک فرآیند مقطعی نبود که با نمایشی این چنین سطحی بتوان زنده‌اش کرد. به همین دلیل

حاتمی‌کیا هرگز به «چرایی» نمی‌پردازد. چرایی‌های حاتمی‌کیا به عنوان نتیجه در مقابل چشمان مان رژه می‌روند: اندیشه‌ی فیلمساز این امکان را به او می‌دهد تا جهان را ببیند و حسش کند. عجیب است که حاتمی‌کیا حتی یک مبارزه‌ی درهم‌تنیده‌ی درونی و بیرونی به ما نشان نمی‌دهد. اندیشه‌ی حاتمی‌کیا و «دعوت» به خوبی انتزاعی از تضادهای اجتماع امروز ما است. او هرگز ندیده است که چرا در جامعه‌ی ما زن می‌بایست در همه جا خود را تعریف و اثبات کند. آنچه از خانم بازیگر نمایش می‌دهد آنچنان کم‌مایه است که شک داریم بتوان آنرا حتی نمایش بخشی از واقعیت دانست. «دعوت» و به طور کلی هنر رسمی ما هرگز حتی بازتابی از واقعیت بیرونی نبوده‌اند. هرگز چرایی‌ها را ندیده‌اند و به ذهنیت‌گرایی کشنده‌ی ناتورالیسم فرو غلطیده‌اند.

بدین صورت ما با محتوایی ثابت و فرمهای متغیر مواجه هستیم؛ و رویکرد ناتورالیستی و در عین حال رمانتیسم روشی سازمان اجتماعی بدان معنا است که بحران ایدئولوژیک سازمان اجتماعی در حال حاد شدن است. نتیجتاً آن صورت انسان سابق هرگز نمی‌تواند پاسخگوی نیازهای کنونی او باشد. زن سنتی «دعوت» نمونه‌ای از باورهایی است که سابقاً معنا و کارکرد داشته‌اند، اما می‌بایست تغییر کرده و در چارچوبی جدید و با شکلی جدید بازتولید شود. بنابراین نتیجه‌ی مهم دیگری در راستای نتیجه‌ی قبلی حاصل می‌شود: **صورت‌های مختلف انسانی روبنای بازتولید شده‌ای هستند که در طول زمان به عنوان «انسان نوعی»، با اشتراکات عام به عنوان «انسان نمونه» یا «نمونه‌نمای مطلق» عرضه می‌شوند؛ بنابراین لازم است در زمان‌های مختلف با حفظ ماهیت، صورت انسانی در خور زمانه را یافت و آنرا به عنوان شرط کافی انسانی معرفی کرد؛ در کنار آن شرط لازم انسان کامل، مشخصاً آن انسان آرمانی‌ای است که بی چون و چرا «قالبی» باشد.**

ارتباط این دو نتیجه‌ی حیاتی بیانگر رابطه‌ای میان «خواست» انسانی و نیاز سازمان اجتماعی است. چندان عجیب نیست که سازمان اجتماعی ما هم اکنون بیش از هر زمان دیگر به خانه‌نشین کردن زنان می‌اندیشد؛ چرا که پایه‌های پدرسالار-مردسالاراش به شدت به خطر افتاده است؛ و این ممکن نبود مگر با شکستن «انسان قالبی» سابق و بازتولید انسان قالبی جدید و منطبق بر وضعیت حال. به همین دلیل ساده اما ظریف، هنر رسمی نیازهای کلیه‌ی زنان را در تمام طبقات، سطح رشد متفاوت و غیره یکسان می‌داند و برای همه آنها فقط یک نسخه می‌پیچد! مشخصاً این تضاد در «دعوت» به حدی تحریف شده است که شخصیت‌ها را می‌توان جابه‌جا کرد؛ شغل فلان خانم را عوض کرد؛ حتی دیالوگ‌های

شخصیت‌ها را نیز عوض کرد؛ از آن بدتر حتی می‌توان به راحتی نیمی از سکانس‌های اثر را حذف کرد بی‌آنکه در نتیجه‌گیری و روند تحول اثر تغییری ایجاد شود! ولی آیا می‌توان نیمی از سکانس‌های زندگی را نیز حذف کرد بی‌آنکه در «تمامیت من» و سیر تحولات بیرونی و درونی‌ام تغییری حاصل شود؟

بحران ایدئولوژیک موجود سازمان اجتماعی به شدت درگیر تناقض است. حذف زنان از عرصه‌های عمومی البته آرزوی دیرین آنها است؛ اما این نگرش که انسان همچون گوساله‌ای است که فرقی نمی‌کند چگونه «زندگی» کند هم‌اکنون معضل سازمان اجتماعی است. رشد زنان در عرصه‌های عمومی و به تبع آن سست کردن پایه‌های کلاسیک فکری اخلاق رسمی آنها را واداشته تا اقدامی لازم و اساسی انجام دهند: ^۱ آیا سازمان اجتماعی بدین طریق خود را به عنوان نماینده‌ی مردم نفی نکرده است؟! «دعوت» از این رویکرد اخیر چندان دور نیست. تا پیش از انقلاب ایران، زندگی اجتماعی و ایدئولوژی افراد رابطه‌ی به‌نسبیه هماهنگی داشت؛ هر چند تضادهای اجتماعی به وضوح به چشم می‌آمد. اما با انقلاب اسلامی که تحولی عظیم و رو به جلو بود تلاش برای از میان برداشتن تفاوت‌های اجتماعی آشکارا جزو برنامه‌های سازمان اجتماعی بود. بنابراین سازمان اجتماعی می‌بایست به گونه‌ای می‌بود که بتواند محل آشتی تضادها باشد. اما اساساً این هدف نبود؛ بلکه هدف تغییر انسانها به سوی هدفی خاص بود؛ و این دقیقاً بدان معناست که سازمان اجتماعی از ابتدا خویشتن را به عنوان دولت و نماینده‌ی مردم انکار کرده بود. نتیجه اینکه امکان سرکوب مشروع را به سازمان اجتماعی که نهادهای اعمال قهر را در اختیار دارد می‌داد. یک نتیجه‌ی مهم چنین رویکردی برای ما اهمیت دارد: **شکل فرهنگی جامعه در تضاد با محتوای آن است.** و آیا این به معنای تضاد ایدئولوژیک میان جامعه و سازمان اجتماعی نیست؟

بدین‌سان «نقد» در هنر رسمی و نمونه‌ی اخیر یعنی «دعوت» نقد «خود» است؛ بی‌آنکه «خود» را نمایش دهد؛ و به این ترتیب ناکارایی نتیجه‌ی نقد خویش را از پیش آشکار می‌کند؛ چرا که اصلی‌تری محور نقد را از کلیت اثر حذف کرده است: نقد کنونه در تمامیتش که سازمان اجتماعی، اخلاق رسمی و پراکسیس زهدورزانه حتی اگر غایت فرض شوند می‌بایست در آن حضوری آشکار داشته باشد. اما حتی یک نقد درست و حسابی هم از حاتمی‌کیا نمی‌بینیم. هر آنچه هست نقد، به صورت فرهنگ است؛ بی‌آنکه به تضادهایی که چنین نتایجی را

^۱ مهملاتی اخیراً شنیده می‌شود که محور کلی آن ناظر بر عدم صرفه‌ی صرفاً اقتصادی کار زنان است. آنها نمی‌دانند که کار و فعالیت اجتماعی بخشی از ساختن و تحقق خویشتن است.

پدید آورده‌اند بپردازد. بی‌آنکه ذره‌ای به «خودِ موضوع» بپردازد. زمانیکه زنی صیغه‌ای نمایش می‌دهد باز انتقاد او در سطح می‌ماند. در فیلم «من ترانه ۱۵ سال دارم» انتقادات بسیار گسترده‌تر و عمیق‌تری از صیغه و ارتباط آن با شکل‌دهی به معضلات اجتماعی مرتبط با آن و از همه مهمتر با مسئله مادری بود. کارگردان اثر حتی تا لایه‌های درونی شخصیت ترانه را برایمان نمایش می‌دهد؛ زوائد را حذف می‌کند و رک و صریح حرفش را می‌زند. او بیش از هر چیز ما را وارد زندگی ترانه و معضلاتش می‌کند و درباره وضعیت او نتیجه‌ای عینی به دست می‌دهد. اگرچه در آن اثر نیز رسوخ به «خودِ موضوع» عقیم می‌ماند اما حداقل تلاشی برای فراتر رفتن از باورهای ایدئولوژیک دگم انجام شده است: **انحطاط هنر رسمی پیش از هر چیز از آن رو است که نقدی است بر خود؛ در حالیکه وجود و حضور خود را از نقد حذف می‌کند. به همین دلیل نقد در هنر رسمی بیش از هر چیز نسبت به اخلاق رسمی ناانتقادی است. در یک کلام هنر رسمی تحریف ریاکارانه‌ی واقعیت است.**

عقلانیت ناتورالیستی سازمان اجتماعی ما پیش‌شرطهایی را به عنوان عقلانی اندیشیدن تعیین کرده و رویکردهایی را به عنوان رویه‌ی خود بازتولید می‌کند. پیش از آن اموری انسانی را به به ورای عقل و دسترس انسان فرافکنی کرده و بر برخی از وجوه انسانی خودساخته تاکید می‌ورزد. این چنین دید احمقانه‌ای به راستی در هنر رسمی همچون باوری الهی نمایانده می‌شود!

این صدای خنده چهل روزگار مالکیت است. زمانیکه مردسالاری وجود می‌یابد، دیگر حالت ذهنی نیست.