نقدی بر «پرده آخر»

• فنّ یا «فن»؟

■ مسعود فراستی

«پس چه بر سر تکنیک می‌آید؟ تکنیک، دیگر یك روش نشان دادن یا مخفی کردن نیست. سبك، به سادگی وسیله‌ای برای زیبا ساختن آنچه زشت است و برعکس، نیست. اگر محدوده‌های جاه‌طلبی حتی یك کارگردان در دنیا، از رقابت با تصویر کارت پستالی فراتر برود، به‌عکس اعتماد نخواهد کرد، یا حتی توسعه آگاهی: نماهای تعقیبی، یادداشت یا ارجاع پای یك صفحه نیستند. بلکه فکر می‌کنم تنها کارکرد یك تکنیك، تعمیم دادن آن فاصلهٔ رمزآلود بین مؤلف و شخصیتهای او باشد که به‌نظر می‌رسد بالا و پایین رفتن آنها و مسابقه و شتاب دیوانه‌وارشان در میان جنگل با حرکتهای دوربین، با چنان صداقتی همراه می‌شود.»

الکساندر استروك، *میزانسن چیست*، کایه دو سینما، شماره ۱۰۰، اکتبر ۱۹۵۹

«شما هیچ‌وقت ما را باور نمی‌کنید، اما در دست مایید، هروقت بخواهیم گریه می‌کنید، هروقت بخواهیم می‌خندید.» این جمله‌ای است که کامران میرزا، کارگردان نمایش در اواخر فیلم به بازرس می‌گوید. و مشکل اولیهٔ *پرده آخر* در همان قسمت اول جمله است. گویی کارگردان- هر دو کارگردان: کامران‌میرزا و **واروژ کریم مسیحی**- نمی‌داند که اگر تماشاگر، او را باور نکند و قصه‌اش را، هرگز در دست او اسیر نمی‌شود تا هروقت که خواست بخنداندش یا بگریاند، یا بترساند یا...

باور تماشاگر، به این سادگیها نیست، که اگر بود همه، هنرمند می‌شدند و هر اثری هم هنر. باوراندن، هنر است.

برای آنکه چیزی- بازی‌ای، قصه‌ای- به باور بنشیند و بازی، واقعیت شود و قابل قبول و طبیعی بنمایاند، غیر از استادی در بیان، قریحه لازم است و زندگی، تا **حس** از اثر بیرون بجهد و منتقل شود. و هنر، تعامل این **حس** و در پس آن تفکر هنرمند است با حس، تخیل و تفکر مخاطب.

اثری، هنر می‌شود و طبیعی جلوه می‌کند، که در آن زندگی و شور جریان داشته باشد. آدمهای اثر زنده باشند و با روح. فضا، زنده باشد و بخشی لاینفك از اثر، و دارای هویت و شخصیت. و این، ورای تکنیك ساده- و ظاهری- و هرچند قوی اثر است و ورای محتوای آن.

اگر فیلمی باور نشود، فضا، آدمها و روابطشان، قصه و زمان و مکانش باورکردنی نباشد، هرچند از نظر پرداخت ظاهری، خوش‌ترکیب، یا خوش «ساخت» باشد و با «مهارت فنی»، فیلم خوبی نیست. در نتیجه «خوش‌ساخت» هم نمی‌تواند باشد و «خوش‌فن». و *پرده آخر* چنین است.

و این، هم مشکل فیلمنامه است و هم- و مهمتر- مشکل کارگردانی، که در اینجا فیلمنامه‌نویس و کارگردان، یکی است.

قصه فیلم، دست دوم سوژه بسیاری از فیلمهای جنایی غربی است- از جمله *شیطان‌صفتان*- منهای دلهره، کشش و هویت آنها.

پرده‌ای باز می‌شود و صحنهٔ نمایش آغاز. نمایش‌چرخان- کامران‌میرزا- از بازماندگان یك دودمان قاجاری است که به‌اتفاق خواهرش - ملوك- برای تصاحب خانه موروثی مسکونی، علیه همسر برادر مرده‌اش- فروغ- دست به توطئه می‌زند و با کمك یك گروه کوچك دوره گرد تئاتری، با اجرای نمایشی، سعی دارد تا فروغ را مجنون بنماید و از سر راه بردارد. اما ناگهان، «عشق» از راه می‌رسد و...

گویا این فکر که آدمی در موقعیتی قرار گیرد که کارش به جنون بکشد، دلمشغولی کریم مسیحی است، که در پرده *آخر* تبدیل به کاریکاتوری بی‌معنی شده است. و هیچ از کار درنیامده. کریم مسیحی تلاش دارد تا تلفیقی از بازی و *واقعیت* خلق کند- که نمی‌تواند-، چرا که بازی‌ها- نمایشها- سخت باسمه‌ایند، و شخصیتها و روابطشان هم. واقعیت هم چندان نیرو و کششی ندارد. □

نمایشها: همگی بر انفعال و حتی خنگی فروغ- و تماشاگر- متکی است و شاید به همین علت است که فروغ، شهرستانی معرفی می‌شود- که توهین‌آمیز است-، حال آنکه او نه ظاهر شهرستانی دارد، نه رفتار و کلام شهرستانی.

پس **ترس**، که در ظاهر همه شخصیتها را دربرمی‌گیرد، «ترسی» است کاذب و جنبه صوری می‌یابد. دقت کنید به اولین نمایش در قبرستان، که با یك برگشتن ساده فروغ، لو می‌رفت. یا «ترس» ناشی از دیالوگ کامران و فروغ درباره آدمکشی خانواده، که احمقانه جلوه می‌کند- گویی فروغ، قبل از خواندن شجره‌نامه خانواده، می‌دانسته-، یا حمل جنازه فرضی در صندوق، که فاقد کوچکترین حسی است. و بدتر از همهٔ بازیهای قبلی، نمایش زیر زمین است و تعقیب و گریز با «جد بزرگ»، که فروغ طناب دار خود را می‌آویزد و از چندین فرصت برای خلع سلاح پیرمرد همچون کودکان عقب‌مانده، درمی‌گذرد تا بالاخره کارگردان به او دستور «قتل» می‌دهد. و باز دقت کنید به صحنه دار زدن «صنم»، که چه مصنوعی است و چه میزانسن بدی دارد: کافی است فروغ، یکی دو قدم جلوتر برود تا همه چیز برملا شود، اما کارگردان دخالت می‌کند و دستور ایست می‌دهد. باسمه‌ای‌تر از همه نمایشها، خود پردهٔ آخر است، که کارگردانش، جناب بازرس است- البته به کمك و دخالت کریم مسیحی-. به یکباره جناب بازرس با یاری همکاران خنده‌دارش که مرتب بیخودی سوت می‌زنند و مسخره بازی درمی‌آورند، قادر به کشف ماجرا می‌شود و به کارگردانی پردهٔ آخر می‌پردازد، و از آنجا که همچون کامران، «این‌کاره» نیست- «هنرمند»- بدترین میزانسن‌های تئاتری را انتخاب می‌کند، در خدمت یك هپی اِندلوس، با یك موسیقی ناگهانی ایرانی که معلوم نیست از کجا آمده و چه کارکردی دارد- چرا، معلوم است: قصد این موسیقی به اضافه «گیوه» مربوطه، «هویت» ایرانی دادن به شخصیتها و فضای بی‌هویت فیلم است- که صد رحمت به سریالهای بد تلویزیونی خودمان، از جمله: *میهمان*.

جدا از اجرای بد نمایشها و سرهم‌بندی آنها، از مهمترین دلایل ناموفق بودن این بازیها، باید از لوکیشن، نقش و جایگاه آن در قصه یاد کرد. کریم مسیحی با وجود تمام تمهیدات دوربین، حرکات و زوایا و کادرهای خوبش، دکوپاژ، طراحی صحنه و مهمتر تدوین بسیار مناسب و درست- که چهار لوکیشن را ظاهراً تبدیل به یك خانه کرده- قادر نیست شخصیت واحد به «خانه» بدهد و لوکیشن، بی‌هویت و بی‌جان باقی مانده. محل قرار گرفتن اتاقها در خانه، روشن نیست. نه اتاق فروغ، نه اتاق کامران و نه اتاق بازیگران. در نتیجه در اتاقها، بی‌فایده می‌شود. چرا که «در»، و باز و بستن آن، حرکت و رفت و آمد پرسوناژ از آن، به فضای لوکیشن و ایجاد دلهره کمك مهمی می‌کند. آنوقت است که پنجره‌ها، راهروها، نرده‌ها و پله‌ها شخصیت می‌گیرند و اجزا، کل می‌سازند و «خانه»، خانه می‌شود و دارای یك معماری درونی و بخشی از فضای کار. خانهٔ فیلم روح هیچکاك را به‌یاد آورید، یا قصر کافکا را.

□

شخصیتها: همه، آنچنان سطحی‌اند و بی‌ریشه، که فقط از طریق دیالوگ و یکی دو کنش توضیح داده می‌شوند. مثلاً فروغ: که با جیغ و ضجه، ترس ظاهری و خنگی بسیار ارائه شده. و تماشاگر تا به آخر هیچ از او نمی‌داند- از روحیاتش، خصوصیات و علایقش و «عشق»اش به شوهر-.

یا کامران، که از ابتدا دستش می‌لرزد و مرتب آب می‌نوشد. آیا این لرزش دست از اوّل، نشانه «عشق» اوست به فروغ، یا ترس

او در ارتکاب جنایت؟ چه زمانی «عاشق» فروغ شده؟ قبل از شروع فیلم یا از لحظه‌ای که پشت پنجره فروغ قدم می‌زند و منتظر است و فروغ به او نگاهی می‌اندازد و پرده را می‌بندد. یا در صحنه گورستان، که فروغ روبنده‌اش را می‌اندازد؟ یا در صحنه‌ای که با عصبانیت- و حتی نفرت- وارد می‌شود و به فروغ می‌گوید: «شما دارید ما را می‌کشید،... بشکنه این دستها که نمک نداره...» (!).

فروغ، چی؟ از «عشق» کامران مطلع است؟ نمی‌دانیم. آیا او احساسی متقابل دارد؟ باز نمی‌دانیم.

«عشق»، در پرده آخر، از نوع همان عشقهای مفروض سینمای بی‌اصل و نسب «عرفانی» ماست، بدون هیچ توضیحی، صرفاً، برای خالی نبودن عریضه. «عشق» صنم و جوانک گروه تئاتری هم از همین جنس است، کمی روتر.

در باب شخصیت ملوک، هم توضیحی داده نمی‌شود. زنی مستبد که مرتب فال ورق می‌گیرد و رهبری توطئه را برعهده دارد. اهمیت تصاحب خانه برای او و برادرش، روشن نیست، و انگیزه‌اش در سر به نیست کردن فروغ. چرا قبل از آن وارد معامله نمی‌شود؟ چرا سعی نمی‌کند سر فروغ کلاه بگذارد- مگر فروغ، یك زن ساده «شهرستانی» بیشتر است- و از اول قصد کشتن او را دارد؟ و چرا این‌چنین راحت، خود در آخر مجنون می‌شود و خل‌بازی درمی‌آورد؟ و بعد به‌راحتی با کامران و فروغ روانه می‌شود؟

ارائه گروه تئاتری هم، همان مشکل شخصیت‌پردازی را دارد و شخصیت هیچ‌کدامشان از ظاهر به عمق نمی‌رسد. «فقر»شان هم دکوراتیو می‌نماید. مسئله «انباری»، و اهمیت حیاتی آن برای آنها در پرده ابهام می‌ماند. تماشاگر باید مصاحبه کارگردان را بخواند تا دریابد که در آن زمان- سالهای ۱۳۲۰- این مسئله «جا و مکان» برای گروههای تئاتری، مهم بوده!

«انسانیت» گروه که در آخر به شکل درس اخلاق، شعار داده می‌شود و گل می‌کند، از کجا آمده، ریشه‌اش در کجاست؟ باز باید پذیرفت، چرا که اینها «هنرمند»اند و هنرمند هم طبیعتاً انسان و انساندوست؟! همه‌چیز، احتیاج به پیش‌فرض دارد. به این می‌گویند: هنر؟ یا «پیروزی سینما» یا «ذات سینما» و از این‌جور شیفتگی‌ها؟

«علاقه» کامران به هنر و به نمایش هم، از همین نوع است. علاقه‌ای در لفظ. و «عشق» مفروض و تحمیلی‌اش به فروغ، که برتر از «عشق» به هنر، «آمد پدید»، نیز.

شخصیت بازرس، از بقیه باسمه‌ای‌تر است و حتی مضحک‌تر. چیزی است بین طنز سطحی و جدی سطحی. خوش‌باور است یا احمق؟ تیزهوش است یا...؟ «میخچه» پایش، به چه کار می‌آید؟ چه بار «دراماتیکی» دارد؟ سمبُل است یا سمبَل؟ صرفاً برای «گیوه»؟ بالاخره بازرس است یا اهل هنر نمایش، یا کارگردان؟ گروه همکارانش، چرا اینقدر مسخره‌اند و لوس؟ و این نوع پرداختِ مثلاً طنزآمیز در خدمت چه چیز اثر است؟

شخصیتهای پرده آخر، جملگی آنچنان فاقد شخصیت، فرهنگ و هویتند که بود و نبودشان، فقر و تنهایی‌شان، شادی، عشق و غمشان، خشونت و مهربانی‌شان، رفتن و آمدنشان، زوال و بقایشان، جنون و عقلشان، بازی و زندگی‌شان و «انسانیت» و درس اخلاقشان هیچ حسی را به‌وجود نمی‌آورد و هیچ باوری را. و دنیایی را خلق نمی‌کند در نتیجه همدردی و همدلی‌ای را برنمی‌انگیزاند. گویی کریم مسیحی، هیچکدامشان را نه می‌شناسد، نه دوست می‌دارد، و ما هم.

□

مشکل دیگر فیلم که به ناباوری ما یاری می‌دهد، زمان قصهٔ آن است. قصه در نیم‌قرن قبل وقوع میابد. چرا؟ واروژ، در آن زمان در جستجوی چیست که در این زمان نیافته؟

چرا واروژ، همچون حاتمی‌کیا، یا کیمیایی در سرب، به گذشته‌ها پناه می‌برد؟- گذشته‌ای که نه می‌شناسد و نه علاقه‌ای به آن دارد.

پرده آخر، بمانند سرب، نه قصه زمان را می‌گوید و نه حتی قصه مکان را. قبلاً در یادداشتی بر سرب نوشتم که:

«... به‌ظاهر قصه گذشته را می‌گوید و می‌خواهد ما را که مماس با زندگی، زندگی می‌کنیم، از حالمان و از زمان و مکانمان بِبُرد و بِبَرد به گذشته‌ها. چرا؟ شاید برای اینکه حرف امروز را نمی‌داند و زمان و مکان و آدمهای امروز را نمی‌شناسد، یا حرفی برای امروز و برای نسل امروز ندارد. پس به‌ناچار زمان و مکان فعلی را پس می‌زند و به دورترها می‌رود... از گذشته می‌گوید، اما در گذشته اتفاق نمی‌افتد و در آن زندگی نمی‌کند. نه در زمان و نه در مکان آن. برای بردن تماشاگر به گذشته‌ها، ابتدا باید خود به گذشته برود. با تمهیدات این جهانی، نمی‌شود به آن جهان و آن زمان سفر کرد و کسی را به سفر برد...»

یا لااقل کریم مسیحی همچون کیمیایی، نمی‌تواند و قادر نیست قصه و آدمهایش را بقبولاند. برای به‌باور درآوردن گذشته، باید در گذشته زیست و آن را تجربه و باور کرد، یا مطالعه دقیق، و فصل مشترکها را با این زمان دریافت.

«با تکنیك به تنهایی نمی‌شود فریب داد و آدم را از زمان و مکان کَند و با خود برد.» حالی می‌خواهد و آنی.

□

و اما بحث تکنیك و فن:

ظاهراً پرده آخر، تکنیك خوب و درستی دارد و به قول خیلیها «خوش‌ساخت» است. در اجزا، ظاهراً خوب کار شده: کادرها، درست است. رنگ، یکدست، حرکات و زوایا و لنزهای دوربین، بجا، طراحی صحنه، شیك و مناسب، تدوین، درخشان، بازی‌گیری از بازیگران، حرفه‌ای- بخصوص پورصمیمی و پطروسیان-، موسیقی، در لحظاتی عجین با اثر، فیلمبرداری، خوب، دکوپاژ، دقیق، میزانس‌ها، «صحیح» و... و برای فیلمش زحمت بسیار کشیده و سالها هم منتظر بوده، و برخلاف اکثر کارگردانهای این مرز و بوم، بی ادعاست و فروتن، امّا...

فن، را در سینما اگر به معنای آسان و ظاهری آن بگیریم- که در بالا گفتم- بله پرده آخر، فیلمی است «فنی» و حتی «خوش‌بیان». و اگر ساخت را در سینما، باز به معنای آسان و رایج ساختمان ظاهری یك فیلم بگیریم، پردهٔ آخر فیلمی است «خوش‌ساخت». اما فن و ساخت در هنر- و در اینجا در سینما- بسیار فراتر از این معنای ظاهری است و معنایی درونی‌تر و اصلی‌تر دارد، که اساس هنر است.

«ارادت» یا دقیقتر سرسپردگی به «فن»،

حداکثر تکنیسین می‌سازد و جلوتر، تکنوکرات، و تکیه و دانش به فن اصیل، هنر.

برای «فن»شناسی، احتیاج به دانش عجیبی نیست، قریحه هم نمی‌خواهد و استعداد جدی. فقط پشتکار و زحمت کشیدن لازم است و پشت دست استاد نشستن و تمرین، یا درس خواندن و کار کردن.

آنکس که اول بار «چرخ» را ساخت یا «تبر» را، هم نوآور بود و هم خلاق، و نه صرفاً تکنیسین. اما دنباله روان و مقلدان، نه ابداع‌گرند و نه خلاق. آموختن و دانستن فرمولها و اطلاعات و حتی به‌کار بردن آنها، متفاوت است با ابداع کاشفان و مخترعین و سازندگان آنها. شخص استفاده‌کننده یا موتاژگر هم با سازنده تفاوت دارد.

استفاده از فن در هنر به عنوان «ابزار»، انسان را **فن‌زده** می‌کند و اسیر. و فن‌زدگی و اصالت دادن به فن در جهان سوم- که خود عمدتاً صاحب فن نیست- انسان را نه حتی تکنوکرات، که حداکثر به پادوی تکنوکراسی می‌کشاند. چرا که تکنوکرات می‌داند چکاره است و کاربردش بیش از مثلاً ۱٪ نیست. اما شیفته تکنوکراسی می‌انگارد کاربرد آن ۱۰۰٪ است. به همین دلیل است که فن سالاری در جوامع صاحب‌فن، رشدی برای انسان نمی‌آورد و خود، بن‌بست است. در جوامع دیگر از اینهم بدتر: بن‌بست و بحران. پناه بردن به فن سالاری، نوعی **گریز** است، گریز از خود و هویت خود. و نوعی **تعلیق آدم معلق** و بی‌هویت.

«فن» یا تکنیک، در خدمت بیان اگر باشد، فن می‌شود. در آغاز، حسی، ایده‌ای باید وجود داشته باشد و نیازی مبرم به بیانش، تا فن به کمکش آید و هنرش سازد. «فن»، وقتی فن می‌شود و هنر، که در خدمت حسی جدی باشد تا جدی شود. فن هم باید جلو برود تا بشود حسی را القا کرد. این، حرف و نیاز است- هرچقدر کوچک- که فن را تعیین می‌کند و تعین می‌دهد؛ میزانش را، شکلش را، تناسبش را و قالبش را. و نه فن، حرف و نیاز را. اوّل باید فیلم معنا داشته باشد- هر معنایی- و نیازی را بازتاب کند، و بعد مسلم است که باید تکنیک، تبدیل به هنرش کند.

چرا که **هنر**، نیاز مبرم هنرمند است به بیان خود، در شکلها، قالبها و با روشهای هنری. بدون این نیاز و این شور زندگی، هیچ حسی از کار در نمی‌آید. و بدون حس، هیچ فیلمی، سینما نمی‌شود؛ سینما، به معنای هنر، رسانه، و حتی صنعت. سینما، به معنای خلق، به معنای ابداع.

فن واقعی این است که در هنر توضیح اضافی نیاید و همه چیز گفته نشود- البته ایجاز با هیچ گویی متفاوت است و متضاد- از خلال دو سطر یک نوشته، دوپلان یک فیلم، دیده نشدنی- به نمایش درنیامدنی- را باید ببینیم و حس کنیم- با چشم دل.

همچنانکه میزانسن، به معنای ساده چیدن اشیاء و انسان نیست. «من میزانسن را به‌عنوان وسیله‌ای برای به نمایش گذاشتن خود انسان می‌بینم. اما پس از آن، آنچه هنرمند نمی‌داند این است که آنچه دیده می‌شود اهمیت کمتری دارد، نه از نحوه دیدن، بلکه بیشتر از نحوه خاص نیاز به دیدن و نمایش دادن.»

الکساندر استروک، میزانسن چیست

فن، ممکن و ملزم نیست. امکانپذیر است از طریق الزامی فنی. در تفکر و تخیل و احساس، ما را آزاد می‌گذارد و احساس را، عاطفه را، هیجان را تسهیل می‌کند و تفکر را. هنرمند می‌بایست خود تصور روشنی از اثر- جوهر اثر- داشته باشد و تکلیفش با اثر و با خودش روشن باشد، اما ما را آزاد بگذارد. این آزادی، احترام به اثر، احترام به خود، و احترام به ماست. از طریق فن است و شناخت درست علمی و عملی از آن و غلبه بر آن که می‌توان چنین کرد.

استفاده از فن، حد و مرز دارد و جا و زمان و مکان. استفاده بی‌رویه از آن منجر به قربانی کردن حس در مسلخ فن است و «فن» دیگر فن هنری نیست و مثل بختک می‌افتد روی اثر، و اثر را خفه می‌کند- بلایی که بر سر پرده *آخر آمده*- اندازه حرف و نیاز و حد آن است که «حد و رسم» فن را معین می‌کند.

با ارکستر مجلسی «موزارت»، نمی‌شود سونات اجرا کرد. ارکستر مجلسی هم باید متناسب با قطعه موسیقی باشد. ارکستر مجلسی‌های امروز که بعضی رشد بی‌رویه و بی‌منطق کرده‌اند، *دون ژوان* موزارت را می‌بلعند. این رشد سرطانی، ضد هنر است.

سینما، اگر سینماست باید بتواند با حداقل فن، حس را بیان کند و اگر فیلمسازی نتواند با دوربین برادران لومیر، فیلم بسازد، سینماگر نیست. اگر آخرین مدل پیشرفته ابزار، از جمله دوربین، بود که فیلم را می‌ساخت، و دکوپاژ را هم کامپیوتر می‌کرد، **اسپیلبرگ**، از **ملی‌یس و گریفیث**، هنرمندتر بود و سینماگرتر- که نیست.

با یک نی کوچک باید بتوان آهنگ نواخت، اگر کسی موسیقی‌دان باشد. اساس این است که باید ذات را شناخت. و این، فن

است. و این مغایر است با اصالت دادن به فن و با فن‌شناسی مدرن.

هنر، فن نیست در اساس. هنر، خلاقیت است و ابداع، و نه تبعیت‌جویی. اساس هنر، انسان است، نه صنعت، نه ابزار.

فن هنری به اندازه آدمی، قدمت دارد؛ از حضرت آدم که اول بار شعر گفت آغاز می‌شود، و از غارهای نئاندرتال. هنری به این قدمت، فن‌اش هم در خودش مستتر است. و این از جمله در آوازهای فلکلور هر ملتی موجود است. در تعزیه خودمان. و در حافظ ما، در اوج است و در شکسپیر نیز. هنوز که هنوز است بزرگتر از حافظ و شاعرتر از او ندیده‌ایم، و بزرگتر از شکسپیر در نمایش. تا همینجا، حافظ، هفت قرن از ما جلوتر است. و شکسپیر، چهار قرن. این را می‌گویند فن. این فن است که به معنای روش هنری است. چیدن ساده کلمات زیبا، حافظ را حافظ نکرده، **روح** کلمات و تناسب آنها اصل است و زیبایی ظاهر و باطن.

فنی که این روح را از بین ببرد و انسان را مغلوب و تابع کند، آدم **پیچ و مهره‌ای**ـ آدم آهنی ـ می‌سازد که جان ندارد، پس هنر ندارد. فن که باید در خدمت بیان هنری باشد، نمی‌تواند و نباید **فعال مایشاء** شود، به فاعل نیاز دارد. به انسان، به حس و روح انسان. به انسانی که بعد از نطفه بستن اثر در جان و دلش و در ذهنش، از فن استفاده می‌کند. **ارگانیسم فعال و فاعل**، می‌بایست تسلطاش را بر فن اعمال کند. که اگر نکرد و «فن» **فاعل** شد، هنر می‌میرد و حداکثر می‌شود کالبد خوش‌ترکیب و ظاهراً زیبا اما بی‌جان. این‌گونه «فن»ها و این‌گونه اهل «فن»ها، هستند که نمی‌گذارند سینما، فن خودش را رشد دهد. رشدی سالم، طبیعی و تسهیل‌کننده.

فن جدید، فقط از این لحاظ، مقبول است که تسهیل کار می‌کند. اما باید راه مهار کردن، رام کردن و کنترل کردن و سوار شدن بر این **غول** جدید را یافت. باید فن را رشد داد اما باید بر آن مسلط شد و حاکم و ابداع را به آن نفروخت و برده آن نشد. فن واقعی، می‌بایست جای خود را در سینما بیابد و اصالتش را حفظ کند.

در مقابل بی‌نهایتی انسان، «بی‌نهایتی» فن جدید، هیچ است. اما در مقابل یك انسان خاص که خود را محدود می‌کند ـ با شیفتگی و سرسپردگی در مقابل فن ـ این غول است که پیروز می‌شود، نه انسان. حال آنکه باید انسان تعیین‌کننده باشد.

□

و این انسانها ـ تماشاگران ـ هستند که تعیین می‌کنند فیلمساز چه کرده. آیا **اصل** را رعایت کرده ـ جلب تماشاگر و سهیم کردنش ـ یا نه؟

هر فیلمی، **آزمون** می‌شود توسط تماشاگرش ـ و نه توسط منتقد یا محافل یا جشنواره‌های رنگارنگ داخلی و خارجی ـ و تماشاگر هم بی‌خود و بی‌جهت کسی را، و اثری را تحویل نمی‌گیرد. جایزه و تبلیغات و... بی‌فایده است.

و پرده *آخر*، هم بی‌جهت مردود نمی‌شود ـ نزد تماشاگر. تماشاگر عادی سینمارو، در پرده *آخر*، چیزی نمی‌بیند، حتی ظاهری، و شباهتی هم با خود نمی‌یابد، تا نگهش دارد. تماشاگر جدی‌تر و علاقه‌مندتر هم از «پرده» بیرون می‌افتد. و هر دو نوع تماشاگر، پس از مدتی احساس غبن می‌کنند، احساس فریب خوردن. و رها می‌کنند فیلم را. پیچیدگی کاذب فیلم هم کارکردی ندارد، جز از دست دادن تماشاگر. به نظر می‌رسد بعضی معتقدند هرچه مبهم‌تر بگویند، اثر «عمیق»‌تر جلوه می‌کند، حال آنکه **زیبایی** و عمق، در سادگی است. با گل آلود کردن آب، نمی‌شود ماهی گرفت ـ تماشاگر، ماهی نیست.

پرده *آخر*، مارگیری می‌کند، غافل از آنکه، این مار ـ فن ظاهری ـ سرانجام مارگیر را می‌خورد. فقط چند ماردوست یا مارباز را خوش می‌آید و بَه‌بَه و چَه‌چَه آنها را برمی‌انگیزاند که بدجوری فریب خورده‌اند و رها شده.

□

پرده آخر، دارای **ساختار** هم نیست که آن را «خوش‌ساخت» قلمداد کرده‌اند. همینجا بگویم که «ساخت» با «ساختار» متفاوت است: ساخت، چیزی است مثل بلور، که دیگر انرژی آزاد نمی‌کند و **مرده**. اما ساختار، مجموعه و ارتباط بلورهاست که انرژی آزاد می‌کند. ساخت، ظاهر ساختمان بنا شده است که تغییری در آن نمی‌شود داد. چیزی است تمام شده همچون یك تکه سنگ. به محض آنکه سنگ را بشکافی، مته بزنی، حفره باز کنی، ساختار می‌شود. ساختار، در مجموع زنده است، انرژی می‌گیرد و پس می‌دهد. اهرام فراعنه مصر، ساختار دارند، پیچ و خم دارند، تخیلی برمی‌انگیزانند اما فلان آسمانخراش، نه. ساختار، زنده بودن است، تمام نشده است و درش بسته نیست، باز است.

اصالت و اصول انسانی، هم چیزی است زنده که ساختار دارد. اما هر اثر هنری چنین نیست. اثری که ساختار داشته باشد و سبك، هنر است و می‌ماند ـ که پرده آخر چنین نیست، ساخت دارد اما ساختار نه. چرا که فیلم زنده نیست و همچون نوزادی است که تمام هیکل و کالبدش درست است و «متناسب»، اما آنقدر در شکم مادر مانده ـ بیست سال ـ که مرده به دنیا آمده. و بدبختانه صاحبش نمی‌داند.

ساختار، در ارتباط است با تمام اجزا و عناصر اثر، در ارتباط است با فضا، زمان و مکان اثر و حتی هویت آن. پرده آخر، نه زمان واقعی دارد، نه مکان واقعی ـ و هر دو مؤلفه فرضی‌اند و بی‌جان. و بدتر از همه فیلم، بکل بی‌شخصیت است و بی‌هویت. شخصیتها، و فضا، ایرانی نیست، هیچ کجایی است.

و «هنر» هیچ کجایی، هنر نیست. «هنر» نامعین، بی‌هویت، بی‌فرهنگ، بی‌تاریخ و جغرافیا، هنر نیست. پس چنین اثری نه فن دارد نه ساختار.

□

پرده *آخر*، پرده بلند اول کریم مسیحی، تمرینی است برای فیلم ساختن، شاید تمرین خوبی هم باشد ـ که نیست.

در انتظار فیلم اوّل کریم مسیحی هستم فیلمی که هرچقدر کوچك، اما جان داشته باشد و فن.

■