

دخلی به سلیقه ندارد

علیه سه فیلم تحسین شده در اسکار 2018: شکل آب (گی یرمو دل تورو)

برو بیرون / Get Out (جردن پیللی)

مادر! (دارن آرونوفسکی)

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : خرداد 97

وب سایت نوشته های امیر پوریا منتقد و مدرس سینما : www.amirpouria.com

توضیح: تعبیر آشنایی وجود دارد که بی شک همه شنیده اید: «هنر، سلیقه ای است». باز هم بی شک بسیاری آن را در رویارویی با جلوه های گوناگون سینما بر زبان آورده اید. اما به ندرت پیش آمده که آن را جایی خوانده باشید یا در سطح جدی تر، مقاله یا فصلی از کتابی درباره آن دیده باشید که بتواند پشتوانه ای تئوریک برای این جمله باشد. به نظرم می رسد اغلب اوقات جمله ای کاربردی است به قصد ختم غائله و پرهیز از جدل بر سر اختلاف نظر در باب فیلمی یا هر اثر هنری دیگری. به کار می رود تا کار به جایی نرسد که یکی از طرفین اختلاف نظر یا نفر سوم حاضر در کنار طرفین، ناچار شود بگوید «لطفاً به عقاید هم احترام بگذاریم!» اگر بخواهم روراستی را به نهایت برسانم، باید عرض کنم از هر دو جمله و اطوار دموکرات مآبانه ای که با خود می آورند، به یک میزان منزجرم. بحث درباب دومی، به گستره روانشناسی اجتماعی و مسئله اصالت یا جعل در زمینه رفتار متمدنانه ربط پیدا می کند. نسبت میان نگرش غالب - در ایران، نگرش رسمی - و نگرش اقلیت که ما طفلیکی ها باشیم، همواره به گونه ای است که در هر نوبت کارکرد عبارت «لزوم احترام به عقاید یکدیگر»، این ماییم که باید به باورها یا حتی تحمیل های آنان، حرمت بگذاریم. می توان به اینها پرداخت و موضوع را شکافت؛ ولی به هر رو و به اصطلاح، در «حوزه استحافظی» ما نمی گنجد. درباب تعبیر نخست اما همواره مکث و بحث کرده ام. هنر و از جمله سینما، برای ارزیابی، معیارهایی دارد و نقد به جای ابراز سلیقه فردی منتقد، باید بکوشد در دل هر ارزیابی، شماری از این معیارها را مستقیم یا غیرمستقیم، روشن سازد. این نوشته که در دو شماره پیاپی مجله می آید، با دلزدگی و دل درد بسیار (دومی بر اثر شدت خنده) از جوایز اسکار مهم دو فیلم شکل آب (گی یرمو دل تورو، 2017) و برو بیرون! (جردن پیلی، 2017) و ذوق زدگی جمعی از سینمادوستان ایرانی نسبت به فیلم مادر! (دارن آرونوفسکی، 2017) و از آن سو، با وجد و هیجان نسبت به دستاوردهای سینمایی و عاطفی نو و نوین سه فیلم دانکرک (کریستوفر نولان، 2017)، نخ خیال (پل توماس آندرسون، 2017) و پست (استیون اسپیلبرگ، 2017) در صدد همین تلاش است: سعی خواهد کرد اهمیت معیارهای زیبایی شناختی را با اهلیت امور انسانی در آمیزد و برای قضاوت این فیلم ها و برخی فیلم های هم رده شان در محصولات انگلیسی زبان سال گذشته میلادی، کنار هم بگذارد. این نخستین کوشش مکتوب نگارنده برای زدودن توهم «سینما، سلیقه ای است» خواهد بود؛ و امیدوارم سرشلوغی و بدقولی، بگذارد تا به بهانه های باربیط و بی ربط، تداوم یابد. دور زدن بدقولی، البته کلیدی تر می نماید؛ چون از سرشلوغی هیچ نمانده و سر ما خلوت ترین است!

شکل آب: این سینمای آب بر سر

بین شکل آب و ئی.تی: موجودفرازمینی (استیون اسپیلبرگ، 1982) پیوند رنج آوری وجود دارد: تبدیل رابطه دو کودک هم بازی آن فیلم به معادله جنسی بین «موجود» (داوگ جونز) و الایسا (سالی هاوکینز) در شکل آب، از جنس شوخی هایی است که می توانست در هجویه ای بر فیلم کالت شده اسپیلبرگ بیاید. یادآور اغراق مفرح مجموعه فیلم- ترسناک ها / Scary Movies (2000-2013) در افزایش بار جنسی سینمای وحشت و از جمله شوخی با جیغ (وس کریون، 1996) است که برای تقویت جنبه کُمیک آن فیلم ها، به کار می آمد. این در حالی است که در تعاریف ژانری شکل آب در سایت ها و نوشته های سینمایی عباراتی چون «درام رمانتیک و فانتزی سیاه» آمده است. حرف های کارگردان و تقسیم بندی در جوایز «درام»، از جدی برگزار شدن این شوخی بزرگ خبر می دهند. از اینها هم اگر بگذریم، موسیقی متن هر فیلم همواره به «لحن» ایده آل کارگردان راه می برد: جدیت و شکوه ارکستراسیون موسیقی الکساندر دسپلان نشان می دهد که لحن کمیک یا پارودیک، از خواسته های دل تورو نبوده است. اما بسیاری مخاطبان با لبخندی به گوشه لب که نشانه سرخوشی از طنز فیلم است، آن را به مثابه نوعی «ئی.تی» که بزرگ و بالغ شده و تمایلات جنسی درآورده» به یاد می آورند. بیهوده نیست که شوخی کلامی دوست و ملازم الایسا یعنی خانم زلدا (اوکتاویا اسپنسر) در مورد همین ماجرا، به -مثلاً- یک «لحظه ماندگار» اصلی فیلم برای مخاطب بدل می شود و جیمی کیمل مجری اسکار 2018 هم از این می گوید که «مجسمه اسکار مؤدب ترین و موجه ترین مرد هالیوود است و مانند موجود دوزیست فیلم شکل آب نیست که یکپه معلوم شود آن وسط مسط ها، بعله!» خب؛ البته که ایرادی ندارد و می توان همزمان با غمخواری، اندکی هم نخودی خندید. اما پرسش اینجاست: از آن رگه سودایی و دریغ انگیز که بنا بوده در رومانس رویایی فیلم جاری باشد و در ستایش های فیلم می خوانیم، چه باقی می ماند؟ آن هم با این بازی خنده زای توانایی جنسی موجود و شکل معجزه آسای خروج ابزار آن از جسم او که بیننده هم باید از آن ذوق کند!

به نکته ای بنیادین در زیرمجموعه ای از سینمای فانتزی توجه کنیم: در ئی.تی و اساساً هر جا که زمینه ای از بدرفتاری آدمی با موجودات فضایی، ارواح پیشینیان و روبات ها مطرح می شود، یادآوری و هشدار در مورد سنگدلی انسان، هدف است. هوش مصنوعی (استیون اسپیلبرگ، 2001) می تواند در این باب، درس آموز باشد. بعد از تقلید ناشیانه دیگران (آله حاندر و آله نابار، 2001) از فیلم مرجع حس ششم (ام. نایت شیامالان، 1999) مصاحبه ای از آله نابار خواندم که می گفت فیلم شیامالان به قدر کافی دغدغه بهبود روابط آدم ها با روح گذشتگان را نداشته و فیلم او خواسته این دغدغه را تأمین کند! باور بفرمایید مطایبه ای هم در کار نبود و آقای کارگردان این را جدی می گفت. وقتی شکل آب را می

بینیم که «موجود» آن جز همان مزایای جنسی برای دختر لال مظلوم و محروم از مراوده های طبیعی، هیچ مهر و لطفی برای کسی ندارد و از آن طرف آزاری هم ندارد اما بدمن بی رحمی چون استریکلند (مایکل شانون) که رسماً یادآور ساواکی های فیلم های دهه شصت خودمان است و مثلاً حتی وضع مالی نظافتچی های مرکز تحقیقات را دست می اندازد(!) می خواهد او را بکشد، طبق پرداخت سوزناک فیلم ما هم باید برای او اشک بریزیم. با آن بی مزیتی موجود، به نظر می رسد دل تورو هم در پی همان دغدغه آبه نابار بوده تا با دیدن فیلمش، ما هم با موجودها و بیگانه های گویلی، مهربان تر باشیم! حس ساده دلانه «چرا این آدم-بدها نمی دارند این دو تا بیچاره با هم خوش باشند» که تنها دستاورد فیلم در فرآیند تماشا، با سکانس فرو ریختن آب سررفته از وان و حمام بر سر سالن سینما، شکل مضحکی به خود می گیرد: آدم ها اگر به پاکی عشق الایسا و موجود باور بدارند، باید بپذیرند که بی اعتنایی به قواعد دست و پاگیر مردم بی انعطاف و دنیای اطراف، با مقادیری آب ریزی از سقف سالن همراه است: از قواعد خشک، رها شو و خیس شدن را بپذیر! مفهوم «حقانیت قهرمان» در ساختار فیلمنامه، اینجا فقط بر یک فرض استوار است و ظاهراً اطمینان مطلق هم درباره آن وجود دارد. بی هیچ دلیلی، هر بیننده ای باید بر این عشق صحنه بگذارد؛ چون همه مخالفان آن چه آمریکایی و چه روس، می خواهند متوقف اش کنند و اصلاً معلوم نیست مرکز آمریکایی برای کدام تحقیقات او را گرفته و آورده و روس ها از چه بابت به دنبال اش هستند؟ فقط برای این که او را بگیرند و بکشند؛ آن هم فقط برای این که احساسات تماشاگر برانگیخته شود و برای موجودی که جز شکوفاسازی دخترک دچار محرومیت جنسی، کاری نمی کند، دل بسوزاند.

در نودمین دوره مراسم اسکار وقتی گی یرمو دل تورو بعد از اسکار کارگردانی، برای دومین بار به فاصله چند دقیقه به عنوان یکی از تهیه کنندگان برنده جایزه بهترین فیلم به روی صحنه رفت، گفت: «در بچگی ام در مکزیک، شیفته فیلم های خارجی بودم؛ مثل ئی.تی. دو هفته پیش همان اسپیلبرگ به من گفت اگر در مراسم آکادمی رفتی که جایزه بگیری، اگر یکهو دیدی روی صحنه هستی، خاطرت باشد بخشی از یک میراث شده ای. بخشی از دنیایی ویژه فیلم سازان؛ و به همین ماجرا افتخار کن». اسپیلبرگ آن قدر مرد فروتنی است که نمی توان دانست این را از روی علاقه به فیلم شکل آب به دل تورو گفته بوده یا صرفاً به عنوان یادآوری ارزش ورود به جمع برندگان اسکار. اما گفته اش از دو وجه برای نگارنده، تأمل برانگیز است: نخست این که مهم ترین تعریف این میراث از زبان سازنده ئی.تی به سازنده شکل آب، قالب عزیز و گرمی «فانتزی» است که همچنان و بابت گستردگی دامنه آن، احتیاط و از به کار بردن واژه «ژانر» در وصف اش، پرهیز می کنم. باید متوجه باشیم که جانبداری در قاموس هنر با هواداری های البته جذاب در عرصه های ورزشی، یکی نیست و ریشه این تفاوت هم به همان مبحث معیارها بازمی گردد. طبق خطای رایجی که این دو نوع طرفداری را یکی می انگارد، می توانستیم این واکنش را داشته باشیم که به عنوان یک دوستدار گرایش به فانتزی در سینما، از پیروزی فیلم دل تورو بر سه بلیبورد نرسیده به ایبینگ میزوری (مارتین مک دانا، 2017) خرسند شویم. فیلمی که برای دریافت گلدن گلوب

بهترین فیلم درام، شکل آب را کنار زده بود و با وجود آن که مانند هر فیلم پست مدرن اصیل و هر نمایشنامه و فیلمنامه دیگر سازنده اش مک دانا لحن دوگانه شوخ و تلخی داشت، بی گرایش به خیال پروری و با ساختار واقع نمایانه ساخته شده بود. اما خشنودی از این اتفاق، درست می توانست مانند این باشد که بابت عشق به خیال انگیزی موزیکال ها، در سال 1958 از اسکار گرفتن فیلم جذاب ولی متعارف ژنی ژنی (وینسنت مینه لی) و کاندیدا نشدن دو شاهکار نامتعارف ابدی چون سرگیجه (آلفرد هیچکاک) و نشانی از شر/ارگه تباهی/ضربه شیطان (اورسن ولز) شادمان می شدیم!

وجه دوم، همان نسبت رنج آوری است که فیلم بائی تی برقرار می کند و این یادداشت با آن شروع شد... آن تصویر مثالی پرواز با دوچرخه در پیشزمینه ماه اسپیلبرگ را با یکهو زنده ماندن و بردن دخترک به زیر آب در پایان شکل آب، کنار هم بگذارید تا ببینید برانگیختن شور عاشقانه در مخاطب، با چه تمهیدات دراماتیک بی منطقی به فنا رفته است.

برو بیرون: تحقیر نژادی با ادعای «ژن خوب»

باورکردنی نیست که کوشش های مبارزان آزادی خواه بزرگ سده بیستم برای از بین بردن نگاه تبعیض آمیز نسبت به سیاهان، حالا و در فیلمی که مدعی ضدیت با آن نگاه است، این چنین باد هوا شده باشد و فیلم با نقض غرض اساسی، همان نگاه و تبعیض را نهادینه کند. خنک آن که سازنده سیاه پوست اش جردن پیلی بابت همین داعیه ضدنژادپرستانه، جایزه و تمجید هم دریافت می کند. زیربنای ساختمانی که فیلم بر آن پی ریزی شده، با این ارجاع به برداشت های عام ایرانی، به خوبی تشریح خواهد شد: اگر دختر سفیدپوستی را کنار مردی سیاهپوست ببینیم، فکری که احتمالاً از سرمان می گذرد، چیست؟ این از آن پدیده هایی است که به ذهن می آید و بر زبان، خیر. چرا؟ چون وقاحتی در آن فکر نهفته است؟ خیر. بدیهی است تک تک ما آن قدر منزله یا منزله نما نیستیم که حاضر نباشیم چنین فکری را بر زبان آوریم. بیان نکردن فکر، نه نتیجه بی ادبانه بودن آن، بلکه از این بابت است که محدود کردن انسانی با انبوه ویژگی های مثبت و منفی اش به یک خصوصیت مادرزادی و بی اختیار جسمانی، غیرانسانی تر از آن است که حاضر باشیم به گفتار درآوریم. این که خود آن فکر و صد در صد انگاشتن اش هم به لحاظ علمی تا چه اندازه پا در هواست و صرفاً نتیجه تکرار در کلیشه های صنعت تولید تصاویری که می دانم و می دانید، بماند. حالا اگر خوش اقبال باشید و وقت تان را با تماشای فیلم برو بیرون هدر نداده باشید و به شما بگویند فیلمی ساخته شده که بر همین تلقی سفیدپوستان نسبت به سیاهان استوار است، آیا مطمئن نمی شوید که این، فیلمی با نگاه غیرانسانی به سیاهان است؟

برو بیرون مدعی است - و از همین زاویه نقدهای تحسین آمیز دریافت کرده - که معادل امروزی بسط یافته ای از نظام برده داری قدیم ارائه می دهد. گره اصلی ساختار روایت خود را بر این بنا می کند که جماعتی سفیدپوست متمول، هر سیاهپوست تازه واردی را که «دستاورد» رُز (آلیسون ویلیامز) دختر خانواده آرمیتیج است، به مزایده بگذارند تا یکی از سفیدها نه فقط آن چه پیشتر به ذهن تان منتقل کردم، بلکه همچنین باقی جسمانیت او را در اختیار خود بگیرد: از بدن او کالبدی برای زنده ماندن خود تا سال ها پس از کهولت بسازد (در مورد مادر بزرگ و پدر بزرگ رُز) یا چشم هایش را برای نجات خود از نابینایی، بردارد (در مورد جیم هادسن (استیفن روت) که خریدار جسم شخصیت اصلی یعنی کریس (دانیل کالویا) می شود). این که در دنیای امروز، چرا باید آدم هایی با آن همه دارایی، به جای مثلاً عمل پیوند قرنیه، بخواهند با متوسل شدن به شیوه هایی چنین مخوف، برای خود جسم سالم و عمر طولانی تر طلب کنند، در این روایت هیچ منطقی جز همان که در وصف بدمن **شکل آب** می توان گفت، ندارد: چرا؟ چون این ها آدم-بد هستند! اما به آن چه در همین ایده مرکزی فیلمنامه نهان است، دقت فرمایید: سیاهانی که جسم شان مرکبی برای مغز سفیدها می شود، آشکارا صاحبان «ژن خوب» معرفی شده اند. هیاکل قَدَری که بابت آن چه از سر تا پا دارند، مورد حسادت و دست درازی سفیدپوستان قرار می گیرند. این نگاه که دارد ژن برتر را به سیاه نسبت می دهد، خود از هر دو سو نژادپرستانه نیست؟ چه در محدودسازی سیاهان به توانایی جسمی؛ و چه از آن سوی بام، در حسرت همیشگی هر سفید نسبت به آن چه سیاه دارد و او ندارد؟!

در دنیایی با این نگرش سطحی، دیگر نیاز چندانی به تأمل در حفره های اساسی فیلمنامه نیست: این که راد (لیل رل هاوری) دوست و محرم اسرار کریس، با چه تئوری ساده لوحانه ای به بلایی که خاندان آرمیتیج می خواهد بر سر کریس بیاورند، پی می برد، تنها یک تصادف نیست؛ بلکه بنیان روایت را مسخره جلوه می دهد: آن چه بناست گره گشایی تکان دهنده فیلم باشد و تماشاگر را به نُج نُج گویی از رویارویی با شناخت سفیدها وادارد، در اصل همان ایده عامیانه مدعیانه ای است که راد از اول داشته. او مثل هر آدم امروزی معمول، قوم و نژاد خود را متکامل و مایه حسادت سایرین می پنداشته است. تفریح نامنصفانه مأموران پلیس با نگرانی او که با اغراقی فیلمفارسی وار کارگردانی و اجرا شده، نوعی غفلت تاریخی به شمار می رود. به ویژه از این حیث که پلیس اول طرف درد دل او کارآگاه لاتویا (اریکا الکساندر) یک زن سیاهپوست است و خیلی نامرد است! زیرا می رود و همقطاران اش را می آورد تا به ترس واهی راد بخندند؛ آن هم در شرایطی که روشن می شود راد حق داشته و دنیا بر محور همین تصاحب جسم سیاهان توسط سفیدها می گردد. به تعبیر دیگر، آن چه راد بر اساس خودبزرگ بینی می گوید و آن چه ما با دیدن زنی سفید و مردی سیاه با ترکیبی از شوخی و جدی به ذهن می آوریم، خیلی هم درست است و اصلاً تمام ماجراست! در پردازش عنصر دیگری در دل ساختار فیلمنامه نیز همین پنبه شدن هر چه فیلم رشته بود، به چشم می خورد: استراتژی «فرار به جلو»ی جماعت سفید که می خواهند اندکی از تصمیم مهیب خود را به عمد نزد کریس فاش کنند تا او هر احتمال هراس آوری در مورد این خانواده و روابط و پیشخدمت های عجیب و غریب را شوخی بگیرد. این میان، مثلاً نخستین اشاره پدر رُز (بردلی ویتفورد) به دیدن مستخدمین سیاه در

خانه یک سفید یا گلایه های دختر از رفتار خانواده اش در روز و شب اول ورود به خانه پدری، می تواند حساب شدگی رفتار شخصیت ها باشد. اما آن همه اشاره های جرمی (کابل جونز) برادر رز به روابط گذشته خواهرش یا آن دیالوگی که کسی وسط مهمانی از پیرزن سفیدپوست با شوهر سیاه بس جوان تر از خودش (لاکیت استانفیلد) می پرسد «راست می گن که با سیاه ها چه چیز دیگه ست؟»، چگونه قابل توجیه خواهد بود؟ افرادی با این طراحی پیچیده و با نیرنگ هایی که معلوم نیست چه طور توانسته تا کنون ناپدید شدن این تعداد سیاهپوست را از پلیس و قانون، پنهان نگه دارد، چرا باید چنین «سوتی» هایی بدهند؟ در اوج التهاب عمل جراحی منجر به تخلیه جسم کریس، چرا رز در انزوای اتاق خود با هدفون موسیقی گوش می کند؟ فقط برای این که بعد از گردش صد و هشتاد درجه ای و ناگهانی شخصیت او، ببینیم چه موجود سنگدلی است و می تواند همزمان با جنایتی چنین هولناک، چه خونسرد بنشیند؟ دزدیده شدن آندره در آغاز فیلم و تبدیل او به لوگان که شوهر جوان همان زن سفیدپوست پا به سن گذاشته شده، چگونه به تحقیقات دامنه دار پلیس منجر نشده و حالا بعد از ماه ها در ذهن کسی نمانده جز در لایه های حافظه راد که فقط نقش نوعی «وردست بانمک» را از آغاز فیلم داشت ولی بدبینی اش به سفیدها، از او فردی جوینده و یابنده حقیقت ساخت؟

چه خوش خیالی تام و تمامی می طلبد طرح چنین پرسش هایی. جزئیات مهم، گویا هستند: تمهید فیلم برای پی بردن نهایی کریس به جنایات پشت پرده، دسترسی ناگهانی به انبوهی عکس متوالی از سیاه پوستان انتخابی و قربانیان قبلی رز است که همه با نظمی انگار به قصد لو رفتن، در جعبه ای کوچک در یک کمد گردآوری شده اند. بکوه به کریس چشمک می زنند و خود را جلوی دست او می اندازند. در چنین جهانی، مواجه شدن با عبارت «اسکار بهترین فیلمنامه اریجینال به جردن پیلی - آن هم در حضور فیلمنامه و فیلم مارتین مک دانا که طی نوشته ای در شماره نوزدهم همین امسال از پیچ و خم کلاسیک روایی و پیچیدگی تماتیک پست مدرن آن گفتم - یکی از لحظات روده برکننده اسکار نودم را خلق می کند و هر چه باشد، خلق خنده همواره از مقاصد اصلی مراسم سالانه آکادمی علوم و هنرهای سینمایی آمریکا بوده است.

مادرا! بادکنکی برای ترکیدن

کوئنتین تارانتینو در یکی از شیطنت های مشترک اش با رابرت رودریگز، فیلمنامه از گرگ و میش تا سحر (1996) را به او سپرد تا بسازد. بازگوشانه ترین ویژگی فیلمنامه، ساختاری بود که از میانه مسیر، «تغییر ژانر» می داد! اوایل فیلم به نظر می رسید قرار است فیلمی گنگستری/جنایی ببینیم: داستان دو بانک زن فراری (جورج کلونی و خود تارانتینو) را نشان می داد که دزدی هایی می کردند و گرفتاری هایی داشتند و وارد کافه ای در مرز آمریکا و مکزیک می شدند که به همین سادگی کسی را راه نمی داد. کمی که می گذشت، آدم های کافه خون آشام از آب در می آمدند و با گاز گرفتن هر کس

توسط آنها، او نیز خون آشامی سیری ناپذیر می شد. تمام منازعات بعد از این، پیرو همین «پیچ / twist ژانری» (به جای پیچ / twist های رایج روایی) روی می داد و بیننده ای که هیچ نشانی از بخش دوم و عمده خون آشامی فیلم در تبلیغات آن ندیده بود و با توقع فیلمی گنگستری به تماشای آن نشسته بود، ناچار می شد زیرمجموعه ای از ژانر وحشت را دنبال کند که علاقه مندان مشخص خود را دارد؛ اما هیچ معلوم نبود در صدی از آن علاقه مندان هم در سالن سینما حاضر باشند! در حقیقت، کار تارانتینو به عنوان فیلمنامه نویس و رودریگز به عنوان کارگردان که البته ایده اصلی را رابرت کوتزمن (گریمر اسکاری سه گانه افسانه نارنیا) به آنها داده بود، برای خودشان تنها شیطنتی در زمینه ادغام دیوانه وار دو ژانر کاملاً بی ربط، به چشم می آمد. اما در عمق خود، تلقی «سینما سلیقه ای است» را از بیخ و بن، انکار می کرد. به یادمان می آورد که وقتی فیلمی قالب روایت خود را درست بشناسد و خوب اجرا کند، حتی می تواند بیننده ای را که آن قالب برای خرید بلیت سینما جزو سلیقه اش نبوده، پای خود بنشانند و لذتی به او بچشانند؛ گیرم این لذت در ابعادی منهای انتظار اولیه او جریان یافته است. این، البته خوانش ماست؛ وگرنه گفتیم که خود رفقا فیلم را با شیطنت و شوخ طبیعی ساخته اند.

تصورش را بکنید که کسی همین تغییر را در فیلمی به شدت مدعی جدیت، عمق و لایه های متعدد اعمال کند و از یک درام روانشناختی در دل مناسبات خانوادگی شروع کند، ورود تدریجی و تحمیلی خانواده ناراحت و زیاده خواهی را به خانه زوج اصلی نشان دهد و به تدریج به تصویری جنون آمیز و مثلاً سوررئالیستی از هجوم وحشیانه ده ها نفر به همان خانه و خانواده برسد! این میان، با بارداری زن (جنیفر لارنس) و نویسندگی مرد (حاویر باردلم)، زمینه هایی هم برای چندین و چند اله مان شبه تمثیلی فراهم شود تا بعد هم با حمله مردم به نوزاد این زوج و خوردن آن (!)، به اضافه خورد مرگبار دو پسر آن خانواده متخاصم که به هابیل و قابیل می ماند و همچنین رفتار حوامانند مادرشان (میشله فایفر) که به جای سیب ممنوعه، کریستال ممنوعه نویسنده را برمی دارد و باعث شکستن اش می شود، مخاطب انگشت به دهان بگزد و به نج نج بیفتد و حس کند با چه جهان پرمعنایی مواجه است. لابد آنها نمادی از انسان های نامؤمن بدکردارند که پیامبرشان مسیح (ع) را به رنج و شکنجه و تصلیب کشاندند. چگونه می توان پذیرفت بیان سینمایی فیلمی که در ابتدا چالش هایش میان سیگار کشیدن یا نکشیدن مهمان (اد هریس) در خانه میزبان با زن باردار بود، به چنین ادعاهای غول آسایی برسد؟ وقتی رودریگز فیلمی می ساخت که از نیمه هایش ژانر عوض می کرد، زمینه های غافلگیری را با انگیزه های آدم ها فراهم می کرد؛ اما در مادر! به واقع اگر بیننده در پی جستجوی انگیزه های تهاجمات مسلحانه نیم ساعت پایانی باشد، حتی برای تماشای فیلم تا انتها نیز انگیزه ای نخواهد یافت. فرض بعیدی که به ذهن می رسد یعنی این که فیلم با نمایش انفعال و رضایت نویسنده به توحش مردم در قبال زندگی و خانه و زن و فرزندش دارد سرسپردگی مشاهیر به شهرت و هواداران شان را نقد می کند، از عربده های انتهای مردم و زن در برابر یکدیگر هم مضحک تر و باورناپذیرتر است.

پس مخاطب بی گناهی که سیر گذر هنر از این گونه نمادپردازی بچه گول زن فرسوده را طی و دنبال نکرده، راهی نمی یابد جز این که به همان تأویل های انجیلی متوسل شود. تنها سری به نوشته های وبلاگ های فارسی زبان در باب فیلم **مادر!** بزنید تا ببینید چگونه جوانان سینمادوست طفلکی ما فانوس به دست گرفته اند و در دنیای بیهوده تاریک آرونوفسکی، به دنبال این می گردند که از بدیهیات صوری مانند «پلیس ها و نظامیان همچون نماینده ای از دنیای پر از جنگ و کشتار امروز» به این برسند که بیدار شدن زنی دیگر در کنار نویسنده، نشانی از «زندگی پس از مرگ» است. خود این که چرا فیلمی با این هیاهوی آشکارا پوچ، به نظرم ژرف و شایسته تفسیر می آید، به ریشه شناسی در قبال معناترashi و معنازدگی ذهن ایرانی سال های اخیر نیاز دارد. اما این که حجم عظیمی از مخاطبان مبهوت و تا حدی شیفته، حتی نمی پرسند چرا فیلم جلوی نام «مادر» یک علامت تعجب به نشان طعنه گذاشته تا نام اثر را با پوزخندی نهان به منزلت مادر بخوانیم، موفقیت فیلمساز در باد کردن بادکنک تمثیل هایش و فریب تماشاگر با جدی انگاشتن آن را تأیید می کند. تقریباً هر فیلمی که به روشنی از **بچه رزمی** (رومن پولانسکی، 1968) تأثیر می پذیرفت، با نمایش تصویر هیولاواری از شیاطین، نشان می داد که درکی از دنیای شاهکار پولانسکی نداشته است. دنیای که هراس آوری اش از این بابت بود که چیزی به ظاهر هراس آور در آن یافت نمی شد. نمایندگان و حامیان شیاطین همان پیرزن و پیرمرد مهربان همسایه بودند. اما از **وکیل مدافع شیطان** (تیلور هکفورد، 1997) تا **پایان روزگار** (پیتر هایمز، 1999) تا **کنستانتین** (فرانسیس لارنس، 2005)، شیطان از میان دود و آتش و تصویرهای عجیب سر بر می آورد تا فیلم ها مدام از هدف اصلی هشدار فیلم مرجع **شان بچه رزمی** دور شوند و همه چیز را آن چنان از زندگی جاری هر آدمی و هر زوجی دور کنند که کسی خود را نیز در دایره شمول هشدار فیلم، نبیند. در **مادر!** این دوری با وجود آن که ظاهراً مردم همان آدم های عادی اند و فقط دوستدار آثار نویسنده معرفی می شوند، به دلیل رفتارهای دیوانه وار و نعره ها و انفجارها و تخریب و دزدی، از تمام آن فیلم ها بیشتر می شود و هر مخاطبی فیلم را از جایگاه ناظری بدون درگیری می بیند. درگیری عصبی خود را با اثرگذاری جهان فیلم، یکی نپندارید. بهت و گرد شدن چشم ها با ایده ای معقول تر از این نیز می توانست به دست آید و الزاماً حقانیتی ندارد. وقتی جز همین بهت اولیه، اندیشه ای درگیرتان نمی کند و هیچ بخشی از وقایع و فجایع فیلم را در دامنه نگرانی های خود برای خود، دنیای خود و آینده آن نمی بینید، مرعوب این شلوغ بازی ها نشوید.

برخلاف سینمانشناسی منتهی به جوایز دو فیلم **شکل آب** و **برو بیرون** که دلایل ضعف مفرط هر کدام را شرح دادیم، فیلم آرونوفسکی به درستی کاندیدای هیچ اسکاری نشد و تازه، سه کاندیداتوری تمشک طلایی برای بدترین بازیگر زن، بدترین بازیگر مرد و بدترین کارگردانی دریافت کرد. نوش جان. وقتی متحیر کردن تماشاگر را هنوز و بعد از این همه نوسان های سبکی که سینما از سر گذرانده، دستاورد معتبری تصور می کنیم، بد نیست گاهی تفاوت اصالت با فریبندگی را به یادمان آورند. موضع بازیگران در این وضعیت، قابل توجه و دلسوزی است. آدم را به یاد برخی از همین فیلم های فاقد

خلاقیت اما متفاوت نمای اطراف خودمان می اندازد که بازیگران صاحب نام با حضور در آنها و فریبندگی ظاهری شان، گمان می کنند دیگر به سرچشمه سینمای هنری وصل شده اند و تصویری متفاوت از خود به جا گذاشته اند. بعد که بادکنک می ترکد هم بر اثر افاضات کارگردان مدعی، داد مظلومیت سر می دهند و بی اهمیت قلمداد شدن فیلم را نتیجه غرض ورزی منتقدان و تبعیض در اکران و مافیاهای متعدد مربوطه می دانند. درست شبیه آن چه خانم لارنس بعد از تمسخر بازی اش در مراسم تمشک طلایی، طی دو مصاحبه گفت و باردم هم شاید بابت درگیری در فیلم قاعدتاً معقول اصغر فرهادی، فرصت گلایه را پیدا نکرد!