شناختی درهم برهم و آشفته

آلن مَسون، ترجمهٔ سعید خاموش

برخلاف توهمی که برای خواننده یا تماشاگر ایجاد می‌شود، ما با فیلمها به صورت «خطی» ارتباط برقرار نمی‌کنیم. سینمای ناطق به دلیل تداوم صدا در آن ـ یعنی تنها عامل «خط دهنده»ای که باعث درک بهتر تصاویر می‌شوند ـ چنین القاء می‌کند که هر یک از بخشهایش نیز حاوی وقایعی است که به فهم کلیت روایت کمک می‌کند؛ چراکه با روایتی «یکپارچه» و بدون شاخ و برگ مشکل بتوان قصه‌پردازی کرد. محور سینمای ناطق بر این پایه می‌چرخد که هر لحظه از فیلم قابلیت پذیرش حادثه‌ای را داشته باشد، حال آنکه در سینمای صامت تلاش می‌شد صحنه‌هایی طولانی سازماندهی شوند که هر یک نمایانگر درون مایه ویژه خود بودند. وقتی راهزنانِ فیلمِ *اوج التهاب* (White Heat) [رائول والش ۱۹۴۹] به قطاری حمله می‌کنند خرواری حادثه بر سر من خراب می‌شود: رفت و آمدها در راهرو قطار و در یک کوپه، هفت‌تیر کشیدنها، مردی که مضروب می‌شود، رهبر گروه به دار و دسته‌اش دستوراتی می‌دهد که من از چند و چون آنها سردر نمی‌آورم؛ آژیر خطر کشیده می‌شود. حرکت قطار آهسته می‌شود. جیمز کاگنی بر روی سقف قطار می‌پرد. در قسمت راننده لکوموتیو شاهد تهدیدهایی هستیم. تیرهایی شلیک می‌شوند. شیشهٔ واگن قطار را می‌شکنند. صدای شلیک

گلوله‌هایی به گوش می‌رسد. تنورهٔ بُخارِ قطار یکی از راهزنان را می‌سوزاند.
در اینجا سه مسئله روشن است: ۱ـ این وقایع باوجود سرعت و آشفتگی‌شان همگی حمله به قطاری را نشان می‌دهند؛ ۲ـ این حمله بر طبق طرح و نقشه‌ای انجام شده است؛ ۳ـ من از جزئیات این نقشه چیزی نمی‌فهمم. رویارویی این سه قطعیت، نتیجه‌ای خارق‌العاده به دست می‌دهد: آنها به من اجازه می‌دهند این ماجرا را در بطن قصه و درجای خود قرار دهم ولی در عین حال تمامی لذت و هیجان این آشفتگی و سرعت عمل را هم در لحظه وقوع برایم باقی می‌گذارند.
اما چگونه تک تک این هشدارها تبدیل به نوعی شناخت و آگاهی می‌شود؟ تعدادی نشانه و علامت، حمله به قطار را تأیید می‌کنند: یک اتومبیل سیاه رنگ وسط ریلهای راه آهن توقف می‌کند و راه را می‌بندد. این کار فقط برای آن است که برای خود حدسهایی بزنم: چون بلافاصله پس از پیاده کردن چندنفر، اتومبیل دوباره به راه می‌افتد. مردی با شلیک گلوله، مکانیسم علائم راه آهن را به کار می‌اندازد. در راهرو واگن قطار و در کوپهٔ قطار دو مرد شاپو بر سر، دو مأمور یونیفورم پوش قطار را تهدید می‌کنند. کاگنی حمله را آغاز می‌کند. این اعمال آنچنان زیاد و گونه‌گونند که من از ردیف کردن آنها پشت سر هم عاجزم؛ نمی‌توانم ترتیب گذر آنها را بر روی پرده در ذهن نگاه دارم و تازه آیا تمامی جزئیاتِ آنچه را هم که به نمایش درآمده، درک کرده‌ام؟ به هر تقدیر همهٔ اینها را به عنوان یک سکانسِ اکشنِ فیلم نمی‌توانم به صورت منظم پشت سر هم بیاورم. ولی ظواهر همسو، شکل نهایی آنها را تعیین می‌کند: مردانی اسلحه به دست، تیرهایی که شلیک می‌شوند، خشونت علیه روندِ معمولی حرکت یک قطار و لکوموتیورانهایش و شیشه پنجره قطار که خرد می‌شود، همه اینها بر اساس یک طرح آشنای سینمایی، اکشن، ماجرا را می‌سازد و بدین ترتیب حملهٔ سرنشینان اتومبیل علیه قطار آغاز می‌شود: تپانچه‌های مهاجمین! من فقط تپانچه‌های مهاجمین را می‌بینم. وقتی مأمورین قطار به مقابله پرداخته و تیراندازی می‌کنند، هفت‌تیرهای آنها را به من نشان نمی‌دهند. به این تضاد آشکار، یک 'آنتی‌تز' هم اضافه می‌شود: همه چیز از سوی شرکت راه آهن حکایت از نظم و قاعده دارد: لباسهای کار، یونیفورم، علائم... حال آنکه راهزنان با کلاههای شاپو، کت و شلوارهای معمولی و حرکات سریع، نشانه‌های مشخصی ندارند. حتی وقتی یکی از اعضای گروه اسم کوچک کاگنی (کودی) را به زبان می‌آورد، کاگنی عصبانی می‌شود.
دراینجا، استادی و مهارت هالیوودی این بوده که شاخکهای حسی منِ بیننده را نسبت به شناختی که از دنیا (و از سینما) داشته‌ام، به کار انداخته؛ چنین شناختی تبدیل به اصول و ضوابط مشخصی نمی‌شوند و تضمینی هم وجود ندارد که بتوان از آنها در شرایطی دیگر استفاده کرد ـ چون احتمال دارد توجه یک تماشاگر در همین صحنه به چیزهای دیگری جلب شود ـ ولی به هر حال وفورعلائم همسو هیچ کس را در تاریکی نگاه نمی‌دارد. ایدهٔ کلی از چند و چون ماجرا آنچنان آشکار است که وقتی یکی از لکوموتیورانها از 'کودی' می‌پرسد «این یک دزدی قطار است؟» کودی راحت پاسخ می‌دهد: نه.... این انکارِ طنازانه، حتی به تماشاگرِ نه چندان هوشمند، کلمه‌ای را که به دنبالش می‌گشته، یادآوری می‌کند: دزدی... و بدین ترتیب میزانسن، نه تنها امکان درک ماجرا را با جزئیاتش به وجود آورده بلکه اسمی هم روی این ماجرا می‌گذارد و جایی را در بطن روایت برایش تضمین می‌کند.
از سوی دیگر 'کاگنی' وقتی از اتومبیل پیاده می‌شود، کارهایی را که باید انجام شود به یکی از همدستانش یادآوری می‌کند. ولی رئیس گروه بی‌آنکه من دلیلش را خوب بفهمم، بی‌صبری می‌کند و شتاب دارد. نقشه و برنامهٔ این سرقت که بعداً اتفاق خواهد افتاد، سربسته باقی خواهد ماند. بخصوص که وقوع حوادثی باعث می‌شوند آن طور که باید اجرا نشود. خب، کافی بود از وجود چنین طرح و برنامه‌ای آگاهی داشته باشم تا اعمال غیرقابل پیش‌بینی فعلی برایم در یک سکانس اکشن جا بیفتند؛ این نقشه همانا حمله به قطار است. بنابراین علیرغم همدردی با آشفتگی و بلاتکلیفی قربانیان ماجرا، ارتباطی که من با رهبر راهزنان برقرارکرده‌ام باعث ارتباط من با بخشی از قصهٔ فیلم می‌شود.
این دو شاخه شدن واکنش من برای نتیجه گیری اخلاقی ازماجرا الزامی است و همین مسئله ضمناً یکی از ویژگیهای «پارادوکسالِ» ژانر پلیسی محسوب می‌شود. این مسئله نشان می‌دهد که قصه فیلم الزاماً از جریاناتی «تجربه باور» پیروی

نمی‌کند. دیدگاه هرچه که باشد ـ و تداوم نماهای این سکانس نشان می‌دهد که دیدگاه، ظاهراً دیدگاه سارقین است ـ عینیت تصاویر، مرا هم محکوم به همان گیجی و بلاتکلیفیِ لکوموتیورانها می‌کند. درمقابل، تأکید چندنما، منِ راوی را ملزم می‌کند بگوییم که این یک سرقت قطار است. از کنار هم چیدن مراحل مختلف آن هم چشم‌پوشی می‌کنم چون کارِ بی‌جایی است.

در فیلم *اوج التهاب*، هیچ سکانس دیگری ـ به استثنای سکانس آخر ـ بدین گونه این عدم تعادل میان یک آگاهی و شناخت کلی و آن وفور اطلاعات جزیی وغیرقابل پیگیری را نشان نمی‌دهند. والش هم در اینجا نمونه‌ای از یک «شکل سینمایی» به ما عرضه می‌کندکه نزد هاکس نیز به وفور یافت می‌شود؛ یعنی چیزی که دل‌نگرانی هالیوود را در تقابل سرگرم کننده بودن موضوع و چگونگی روایت آن نشان می‌دهد: سکانسهای اکشن همچون سکانسهای رقص و آواز در یک فیلم موزیکال مملو از جزئیات‌اند؛ جزئیاتی که در نهایت حس می‌شود به خدمت قصه‌پردازی گرفته شده‌اند.

در فیلم *عشاق مصلوب شده*، تمامی روند کارِ میزانسن است که بر جزئیاتِ روایی پرده می‌اندازد. در این فیلم نمایی وجود نداردکه بارِ دراماتیک آن از ابتدا تا به انتها با پنجره‌ای رو به دنیا گستردش نیافته باشد؛ نمایی وجود ندارد که «مکملِ بی‌واسطهٔ نمای قبلی بودن» خود را انکار نکند. کسب و کار میزوگوچی نشان دادن است و این را هرگز فراموش نمی‌کند. و آن نماهای کامل و طولانی و آن صحنه‌هایی که آرام شروع می‌شوند و در آنها شخصی در نیم‌رخ عبور می‌کند و غالباً زمانی هم به من معرفی می‌شود که آرامش او را به شکلی غیر مترقبه برهم می‌زنند، از همین جا نشأت می‌گیرند. مثلاً در صحنه‌ای تازه وقتی متوجه حضور موهی در پشت آن نقاشی طبیعت بی‌جان می‌شوم که شاگردی می‌خواهد او را بیدار کند یا در حالی که مترصد شنیدن دنبالهٔ یک گفتگو بوده‌ام، نماهای تراولینگی ازیک منظره نشانم می‌دهد و یا در میانهٔ یک گفتگوی مهم میان موهی و اوزان، آبهای تیرهٔ بندری راکه موهی خیال دارد از آنجا به اوزاکا برود، به تصویر می‌کشد؛ و دست آخر، سایه روشنهایی که قهرمانان فیلم مدام در درونشان گم می‌شوند...

دنیای میزوگوچی خالی از تنوع شگفت‌انگیز دنیای واقعی است؛ دنیایی که تکیه بر وقایع نامنتظر و حضور ملزم و کاملاً مرزبندی شدهٔ طبقه‌ای دارد که به وسیلهٔ این ژانر یا زمانهٔ وقوع داستان تعیین شده است ـ در این فیلم هیچ اشارهٔ مستندی وجود ندارد.

ولی نظم بی‌روح چنین دنیایی به تنهایی عامل گسستگی عناصر روایی نیست: تازه به زحمت رشتهٔ داستان دستم آمده که یکباره چیزی کاملاً متفاوت شروع می‌شود! موهی که قرار ـ مدارهای بی‌شرمانه سوکه‌مون را پس زده می‌خواهد به 'ایشان' (Ishun)، اربابش اعتراف کندکه سوکه‌مون مرتکب چه خطایی شده است. بنابراین چرا میزوگوچی در چنین صحنه‌ای اوزان را نشان می‌دهد که در حال مرتب کردن لباس است؟ چون موضوع به هر حال فرقی نمی‌کند: موهی صدای بگومگوهایی را می‌شنود و پاراوانی را کنار می‌زند طوری که از لای آن ایشان را می‌بینیم که 'موهی' را تعقیب می‌کند. درست، این بگو ـ مگو از زاویه‌ای که قهرمان ما می‌بیند به من نشان داده شده ولی یک‌دفعه هموست که در نمای فیلم سر و کله‌اش پیدا می‌شود. دو نکتهٔ انحرافی پیاپی. ولی دو نکته‌ای که غیرضروری هم نیستند. در پیچ و خمهای زندگی، نقطه نظر و نقطهٔ کانونی گم می‌شوند. این پیچ و خمهای «قطع» شده که در عین حال تناسب روایی وقایع را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند، به صورت متناوب بانماهای بلند همراه می‌شوند تا آنکه یک سکانس را تشکیل می‌دهند.

منتقدین چنین فرایندی را ـ که در مقایسه با دیگر فیلمهای آن دوره، احتمالاً در این فیلم کمتر دیده می‌شود ـ از ویژگیهای سبک میزوگوچی به شمار می‌آورند.

این فرایند «تقطیع» دراماتیک، کارآیی کامل خود را در صحنهٔ مهم سوءتفاهم نشان می‌دهد: در حالی که موهی دراتاقک انتظار نگاه داشته شده، اوزان که می‌خواهد در آنجا شوهرش را غافلگیر کند، به اتاق اوتاما می‌خزد. ولی وقتی موهی درحال فرار وارد می‌شود و می‌خواهد اوتاما را از رفتن او مطلع سازد، ارباب سرمی‌رسد و او را با اوزان «غافلگیر» می‌کند. این حکایت ماجرا بود؛ و این جزئیات ماجراست: ارباب می‌نوشد و ترانه‌ای محزون زمزمه می‌کند. فانوسی در دست، زیردستان را توبیخ می‌کند و در حالی که غُرغُر او را می‌شنویم در خم یک پلکان از دید رس ناپدید می‌شود. خارج یک خانه، شب: چرا؟

آیا بایدحواسم به این گوشهٔ تاریک در دست راست تصویر باشد؟ چه کسی از آنجا خواهد گذشت؟ پاراوانی کنار می‌رود، موهی پدیدار می‌شود. حالا ما در داخل خانه هستیم، او اوتاما را خطاب قرار می‌دهد؛ یک زن [اوزان] درجلوی نما، آهسته لباس می‌پوشد؛ با هم صحبت می‌کنند. فریادهای ارباب که متوجه فرار موهی شده به گوش می‌رسد. او به داخل راهرو می‌دود؛ خانم خانه را صدا می‌کند، پاراوانی را کنار می‌زند؛ بر روی کف زمین، روکشهایی تکان می‌خورند، یک نفر ناشیانه سعی می‌کند در زیر آنها پنهان شود؛ او روکش را بلند می‌کند و با دیدن اوتاما، برمی‌گردد. میان اوزان و موهی گفتگو ادامه دارد. ارباب آنها را با هم غافلگیر می‌کند.

بی‌شک در حال حاضر آنقدر از ماجرا سردرآورده‌ام که چیزها را به ترتیبی که جلو می‌روند، تعبیر و تفسیر کنم. ولی با آشفتگی بیهودهٔ ارباب چه باید کرد؟! و با نمای خالی؟! نمی‌دانم موهی کجا سر و کله‌اش پیدا می‌شود. آشفتگی میزانسن با ظرافت، حوادثی نامنتظر می‌آفریند. ولی یک «بند» کم دارم: گشت شبانهٔ ارباب اجازه می‌دهد که ببینیم آیا موهی هنوز آنجا هست یا نه: همین، کلید انسجام روایی فیلم است. آگاهی از ناپدید شدن زندانی نگرانم می‌کند ولی همین ناپدید شدن است که به این سرکشی معنایی را که پیش‌تر به دنبالش بودم، می‌دهد. در این میان پاراوانی که برروی فراری باز می‌شود، شگفت زده‌ام می‌کند. به نظر من طبیعی است که او با اوتاما صحبت کند: صدای اوزان آشفته‌ام می‌کند. و همین طور الی آخر. هر عنصر روایی، غوطه‌ور در یک حالت بی‌خبری، گسسته از دیگری و تک افتاده، ساز خود را می‌زند و روند ناب دراماتیک، هر یک از بخشها را از داشتن یک شناسنامه روایی منع می‌کند؛ و از آنجا که قبل از قهرمانان فیلم به ساختار کلی اثر پی نمی‌برم، من هم در آشفتگی شخصیتها سهیم می‌شوم. تشویشی که در گفتگوی میان موهی و اوزان وجود دارد، لااقل لحظه‌ای، این نکته را که بودنِ اوتاما در اتاق خانم خانه، به شکلی متقارن، بودنِ این آخری را در اتاق پیشخدمت خود تداعی می‌کند، از من پنهان می‌دارد. شکل فیلم، اصولاً حالت سوء تفاهم وعوضی گرفتن این با آن را به خود نمی‌گیرد؟

فیلم *تالار موسیقی* (ساتیاجیت رای ـ ۱۹۵۹) نوع دیگری از این آشفتگی و سردرگمی را به نمایش می‌گذارد. یک برگشت به گذشته (Flashback) طولانی نشان می‌دهد چگونه اشراف‌زاده‌ای که پیش درآمد فیلم آنچنان درهم شکسته به تصویرش کشیده، به ورشکستگی امروز افتاده است. اما چه وقت و از کجا، راوی، گذشته را برای نمایش این ورشکستگی انتخاب می‌کند؟ یک استعارهٔ حسی مرا در این جا به جایی زمانِ داستان مجاب می‌کند: چلچراغِ درخشان و باشکوهی که پیشخدمتها آن را تمیز می‌کنند.

چه انقلابی در ظاهرش رخ می‌دهد! زمانه تغییر کرده است. جا به جایی‌بدین ترتیب صورت می‌گیرد: نوای موسیقی به گوشِ ارباب خانه رسیده است؛ درست در لحظه‌ای که پیشخدمت می‌خواهد او را تنها بگذارد، ارباب از او می‌پرسد که صدای موسیقی از کجا می‌آید؟ پیشخدمت جواب می‌دهد: از گان گولی (Ganguli). مباشر که برای توضیحات بیشتر فراخوانده شده، در ادامه اضافه می‌کند که مهیم (Mahim)، میهمانی پاگشایی برای پسرش گرفته است. ارباب، متفکر زمزمه می‌کند: پاگشا... [از گفتگوی میان پیشخدمت و پیشکار چنین برمی‌آید که پسر، سلطان نام دارد] نوازنده‌ها در زیر یک رواق ساز می‌زنند. از دور دست سواری سفیدپوش ـ بی‌آنکه بتوان تشخیص داد چه کسی است، ـ فرا می‌رسد. او از کنارِ نمای نئوکلاسیکِ عمارتی عبور می‌کند. سوار همان سلطان است که وارد عمارت باشکوه می‌شود و از پلکان‌های باعظمت آن بالا می‌رود و در همان حال به اخبار کلافه کننده‌ای که مباشر در مورد وضعیت مالی‌اش می‌گوید، گوش می‌دهد. مباشر ضمناً اضافه می‌کند که مهیم مایل است او را ببیند. ارباب فریاد می‌زند: مهیم؟! ـ و به دنبال اطلاعاتی که به او داده شده، ادامه می‌دهد: ـ آن ؟شرخرزاده؟! با این وجود او حاضر می‌شود مهیم را در تالار موسیقی‌اش به حضور بپذیرد. در آنجاست که آن آویز درخشان را می‌بینم.

درست است که منتقد شک نمی‌کند: [چون] یک دیزالو، نمای نوازنده‌ها را از سکانس مهتابی جدا می‌کند. ولی در این میان هیچ چیز قطعیت ندارد. هیچ تأکیدی بر وجود یک نشانهٔ نحوی (Syntaxique)، دالِ بر جابه جایی و تغییر زمان در آن صحنه دیده نمی‌شود.

این درست است که با بازشناختن سلطان او را جوانتر و قبراقتر می‌یابم و به جای یک عصا، شلاقی را در دست او می‌بینم؛ ولی

باید به خود یادآوری کنم که هموست که لحظاتی پیش درگفتگو با مباشر، نخستین بار از «مهیم» سخن به میان آورده؛ که پرسش اول او به زمان حال و پرسش دوم به گذشته تعلق دارد. یک تماشاگر هوشمند خطا نخواهدکرد. ولی چه مدرکی برای اثبات این حرف وجود دارد؟ هویتِ مکانها وشخص را از من پنهان کرده‌اند: سرزندگیِ نامنتظر سلطان می‌تواند چنین نیز تعبیر شودکه موسیقی، دیگر بار طعم شیرین زندگی را به او چشانده است؛ دیدار مهیم هم می‌تواند پای این مسئله گذاشته شود که او به جای فرستادن کارت دعوت، خودش شخصاً به حضور همسایهٔ والامقامش شرفیاب شده ـ چون لحظاتی پیش سلطان رادیده‌ایم که ظاهراً به خاطرانجام ندادن این عمل از سوی او، اظهار تأسف کرده است؛ سلطان او را به خاطر نمی‌آورد ولی در عین حال به ذهنم می‌رسد که متکبرانه به این باز نشناختن تظاهر می‌کند. بنابراین از رُجعت به گذشته [flashback] به گونه‌ای استفاده شده که تشخیص میان گذشته و حال به چشم نیاید. این جا به جایی نامعلوم، گویی برای همیشه قهرمان فیلم را در گذشته جای می‌دهد؛ و من با گذشت زمان در مشکلات او شریک می‌شوم.

ولی مسئله این نیست که از مدتها قبل دنبالهٔ سکانس مهتابی را کشف کرده باشم... نوازنده‌ها، درست؛ ولی اسب را چه کنم؟ ارباب را هم در آن نیم رخ پر شور اسب سوار، بعید است با قطعیت بازشناخت. این نشانه‌های قابل تردید، موجب اضطراب و شک من در درک داستان می‌شود؛ در دنبال کردن داستان «وا» می‌مانم. ابهامات جدید... اندک اندک خودرا مجاب می‌کنم که باید همهٔ این جزئیات را در جای خود قرار داد و ناهماهنگیهای آنها رابه هماهنگیهای مشترک صحنه‌های پیشین تبدیل کرد. سرانجام این چلچراغ است که مرا مجاب می‌کند: در حالی که پیشخدمتها حبابِ چراغها را تمیز می‌کنند، درخشندگی این چلچراغ ـ که به طرز چشمگیری با چلچراغ گرد و غبار گرفته ابتدای فیلم در تضاد است ـ عناصر زندگی بخشی چون مفرح بودنِ موسیقی، سرعت اسب، چابکی و وقار گام برداشتن اسب سوار و جنب وجوش خانهٔ اربابی را در خود متبلور کرده است. با بازگشت این شیء استعاری، در واقع یک دور کامل زده و به نقطه شروع، به گذشته پرتاب شده‌ایم.

ولی رجعت به گذشته چگونه پایان می‌پذیرد؟ با ابهامی میان دو دیزالو. نخستین، در شامگاهی صورت می‌گیرد که دیگر از ورشکستگی سلطان گریزی نیست و فاجعه‌ای طبیعی املاک او را نابود و پسرش را غرق کرده؛ نماهایی تیره و تار از منظره مربوطه می‌بینیم، که مکثی است حساب شده جهت جابه‌جایی و تغییر زمان و در پایان، مشاور را داریم که به سلطانِ درهم شکسته و عاجز، گستردگی مصیبتی راکه بر سرش آمده، اعلام می‌کند. ارباب اوضاع و احوال حیوانات مورد علاقهٔ پسرش ـ یک فیلم و اسبی سفید را ـ جویا می‌شود. دومین دیزالو بی‌هیچ شاخ و برگی چهرهٔ مأیوس سلطان را به چهرهٔ سلطانی که در حال حاضر دراندیشهٔ گذشته فرو رفته، پیوند می‌زند. آنی بین این دو محدودهٔ محتمل تردید می‌کنم؛ ولی بدعت گیج‌کننده [اثر] بدین خاطر است که می‌گویم: ارباب هنوز دلواپس حال و روز فیل و اسب سفید است؛ او از عمارت بیرون می‌آید تا آنها را ببیند. در این صورت «رجعت به گذشته» پایانی ندارد؛ چراکه ظاهراً اندوه سلطان به خاطر دل نگرانی‌اش نسبت به این حیوانات ادامه دارد؛ همراه با او ـ که دیگر توجهی نیز به اطراف ندارد ـ نشانه‌های ورشکستگی‌اش را از نزدیک می‌بینیم: عمارتی خالی و بدون اسباب واثاثیه، پرتگاهی که در دو قدمی قرار دارد و کامیونی که نوشتهٔ "گان گالی"ـ نماد جاه و ثروت مهیم ـ بر روی آن نقش بسته و در چشم‌انداز دور می‌شود. چنین صحنه‌ای خبر از روال جدیدی در روایت و تداومی می‌دهد که «رجعت به گذشته» در آن دخیل نیست. بین لحظاتی که در پایان این «رجعت به گذشته» وحال حاضر قرار دارند، موقعیت شخصیت اصلی یکی است: سلطان چه در گذشته و چه در حال حاضر، سر خود را نومیدانه به بالشتکی تکیه داده است. گویی هیچ فاصله‌ای میان آن شب مصیبت‌بار و این صبح غم‌انگیز وجود نداشته است. مع ذالک از آن شب کذایی و ضربهٔ گیج کننده‌ای که بر ارباب وارد آمده می‌بایستی ماهها سپری شده باشد. این گسستگی حساب شده، حس خلایی راکه مقدمهٔ فیلم در بیننده باقی می‌گذارد، تقویت می‌کند. این دو آشفتگی متقارن ظاهراً ضعفی در نقطه گذاریهای فیلم ایجاد کرده‌اندکه بیش از آنکه نقصی محسوب شوند، برغنای فیلم افزوده‌اند ـ ناشی‌گری منِ راوی به خود اثر تعلق دارد! ❑