نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی

(بخش پنجم و آخر)

در چهار شماره‌ی پیشین مجله تعداد زیادی از آثار مسعود کیمیایی را بررسی کردیم، اکنون به بررسی برخی دیگر از آثار سینمایی وی که از سال ۱۳۸۲ به بعد ساخته شدند می‌پردازیم.

محمد هاشمی

«سربازهای جمعه» (۱۳۸۲) بیست‌ودومین فیلم مسعود کیمیایی، داستان آصف، رضا، سعید و فرامرز، چهار سرباز را روایت می‌کند که در یک روز جمعه به دیدن خانواده‌هایشان می‌روند. رضا در مراسم ختم مادرش متوجه می‌شود که خواهرش به جرم قتل همسرش زندانی شده و پدرش نیز دختری را صیغه کرده است. آصف که از خانواده‌یی مرفه است می‌فهمد که خواهرش نقره از عشق استادش به اعتیاد روی آورده است. فرامرز که خواننده است به استودیو می‌رود و اثر تازه‌اش را می‌خواند. سعید که اهل سیاست است و سودای رفتن به خارج را دارد در روزنامه می‌خواند که سه همراهش در سفر قاچاقی‌شان به خارج کشته شده‌اند؛ دوستش هم مورد تجاوز قرار گرفته و دست به خودکشی زده و حالا اوست که با برخورد معقول خود می‌تواند تحمل این ننگ را برایش آسان کند. آن‌ها تصمیم می‌گیرند از مهرداد که به خاطر عشقش به نقره، استاد او را کشته و نقره را معتاد کرده انتقام بگیرند و برای این کار چماق‌هایی تهیه می‌کنند، سپس همراه سرگروهبانشان به کشتارگاه می‌روند و مهرداد و افرادش را به باد کتک می‌گیرند و بعد با خیالی راحت به سربازخانه برمی‌گردند.

همان‌طور که در اعتراض هم می‌شد پیش‌بینی کرد کیمیایی به واقع قهرمان مورد علاقه‌اش را کشته و از بین رفته و تمام‌شده نمی‌دید، چون در سربازهای جمعه دوباره او را در جامه‌ی یک سرگروهبان بازگرداند تا این بار سربازهای جوان تحت لوایش که سرگروهبان به نوعی مقتدایشان محسوب می‌شود، به جنگ با عمله‌ی ظلم دوران مدرن بروند غافل از این که اقدام فردی این آدم‌ها آن هم در جامه‌ی سربازانی که قرار است در قرارگاه‌های نظامی راه و رسم هماهنگ شدن با اجتماع و سر نهادن به نظم و قانون اجتماعی را بپذیرند، سرشار از تناقض است؛ فرقی نمی‌کند که در روز جمعه‌ی تعطیلشان به سر ببرند یا به جای چاقوی دسته‌سفید کار زنجان از چماق خراطی‌شده برای اعمال این بی‌نظمی و اغتشاش بهره گیرند، چون در هر حال عمل فردیشان با جایگاه اجتماعی‌شان تباین عمده‌یی دارد.

«حکم» (۱۳۸۴) و «رییس» (۱۳۸۵) دو فیلم آخر کیمیایی تا به امروز هستند که رقم آثارش را به ۲۴ فیلم می‌رسانند. این دو فیلم رویکرد تازه‌ی کیمیایی بود در مواجهه با تمام نقدهای منفی که طی این سال‌ها با جهت‌گیری مشابهی به انتقاد از واپس‌گرایی قهرمانان عمل‌گرای کیمیایی پرداخته بودند. او در این آثار تلاش کرد دنیاهایی کاملاً ایزوله بیافریند که در آن‌ها نشانه‌های چندانی از اجتماع زمان حاضر مشهود نباشد تا به این ترتیب تماشاگر مجبور باشد دنیای خاص داخلی فیلم را درک کند و در عین حال مابه‌ازای خارجی برای این دنیای داخلی وجود نداشته باشد تا با مقایسه‌ی این دو دنیا مطابق معیار نقد فیلم اجتماعی انگ غیرواقعی بودن شخصیت‌ها و داستان‌ها دوباره بر آثارش زده نشود. در واقع این دو فیلم قرار بود تمام علاقه و عشق بی‌حد و حصر کیمیایی را به سینما به مفهوم کلی بازگو کنند بدون این‌که نشانی از آن فیلمساز جامعه‌گرای گذشته در خود داشته باشند یا اگر هم آن جامعه‌گرایی هم‌چنان ادامه دارد، آن را در جامعه‌یی مثالی و کلی به تماشا بنشینیم نه جامعه‌یی که نشانه‌های این‌جایی را به ذهن متبادر کند. کیمیایی هرچند در حکم با ایجاد چنین جامعه‌ی فرضی توانست تا حدودی به فیلم گانگستری دلخواهش با چنین ویژگی‌هایی نزدیک شود اما دغدغه‌ی جامعه‌گرایی‌اش در فضای ایرانی نتوانست در رییس هم‌چنان پنهان شود و به این ترتیب شاید بتوان گفت رییس به بدترین و مغشوش‌ترین فیلم بعد از انقلاب کیمیایی تبدیل شد که حتی خلاصه‌ی داستان نیز از ورای آن به سختی قابل تشخیص بود و بدترین سکانس تمام فیلم‌هایش هم، که تک‌گویی هذیان‌آلود و بسیار طولانی «داریوش ارجمند» رو به دوربین بود، در همین فیلم رقم خورد.

حکم چنین داستانی دارد: «حکم که صادر شد باید اجرا بشه. اگه بترسی، تأخیر کنی، جا بزنی، حکم خودت صادر می‌شه ...»، ماهیت پول خرید و فروش است. آن‌هایی که میان پول و معامله زندگی می‌کنند، عاقبت به صدور حکم یکدیگر می‌رسند. رضا معروفی خود صاحب حکم است اما آن را اجرا هم می‌کند. او سهند را امان می‌دهد، به خانه می‌آورد و برای گرفتاری‌اش چاره‌یی می‌یابد. محسن و فروزنده هر دو جوان‌اند و عاشق. محسن، خون و اسلحه و پول را انتخاب می‌کند، حتی در مقابل فروزنده ... حکم صادر می‌شود.

رییس، بیست‌وچهارمین و آخرین ساخته‌ی کیمیایی تا به امروز، داستان سیامک را روایت می‌کند. سیامک که تا زباله شدن رفته است، فهرست بیست و پنج جوان در جیبش است که باید به آن‌ها مواد مخدر از جدیدترین تا قدیمی‌ترین را برساند. رضا، پدر سیامک، بعد از چندین سال دوری از وطن برای پدری کردن می‌آید در حالی که خودش هنوز یک فراری است. تنها دوست دوران جوانی او که بسیار با هم چرخیده‌اند، درس خوانده‌اند، سینما رفته‌اند و بیلیارد بازی کرده‌اند شاید هنوز باورش کند. رضای دیگر، دوستش، یک سرهنگ شاغل و تنهاست. زن سرهنگ با دو پسرش در یک حادثه از جهان رفته‌اند. سرهنگ باور دارد که رضای قدیمی گناهکار نیست. آن چه می‌ماند عشق و عاشقیت است. رضای گناه‌کرده‌ی هنوز عاشق زن از دست رفته و سقوط‌کرده‌اش، می‌تواند او را ببخشد. سیامک کتابچه‌ی نام‌های مشتری‌هایش را می‌سوزاند. سیامک عشق را در میان نام‌های

کتابچه‌اش پیدا کرده و خط زده است. عاشقان سیاهبخت، به دنبال قطره‌یی از زندگی از دست رفته‌شان می‌دوند. حتی جراح پیرشده‌ی تنهای یک دوره، عشق را بنیان تازه‌شان می‌داند، جراح می‌داند، عاقبت شکستن رییس است. رییس در برج عاج خود همه را می‌گرداند. فقط احساس زنده شدن رفاقت دو رضای رفیق مانده است که سیلی هولناک می‌شود و دست رییس را به دستبند و سینه‌اش را به گلوله می‌رساند. رضا پسرش را یافته است ... اما ... قصه تمام نیست ... قطره‌های زهر ارزان‌اند و در انتظار ... آن‌ها.

از آن چه تا به این‌جا عنوان شد می‌توان نتیجه گرفت که به اعتقاد اکثر صاحب‌نظران، کیمیایی هرچند با عناوینی چون فیلمساز مؤلف دارای جهان‌بینی ویژه، فیلمساز هنرمند که بعضی سکانس‌ها و دیالوگ‌ها و شخصیت‌های آثارش - به تعبیر خودش عکس‌های آثارش - برای همیشه عکس‌هایی به‌یادماندنی در تاریخ سینمای ایران باقی خواهند ماند و فیلمسازی جامعه‌گرا با تعهد شریف اجتماعی است، اما هر چه در سینمای قبل از انقلاب آرمان‌گرایی خاص قهرمانان آثارش با نبض هر دم تپنده و متحول‌شونده‌ی جامعه همخوان بوده در سینمای بعد از انقلاب نتوانسته با سیل خروشان و جاری تحولات اجتماعی همخوان شود و بنابراین قهرمانانش همیشه رنگی از کهنگی و قدیمی بودن را با خود حمل کرده‌اند. هرچند او تمام تلاش خود را کرده تا با جوان‌گرایی در آثار متأخرش این برچسب را از فیلم‌های بعد از انقلاش بزداید اما به هر حال آن چه انگیزه‌ی کنش شخصیت‌ها در همه‌ی این فیلم‌ها بوده همان دیدگاه «عمل‌گرایی شخصی» را یدک می‌کشیده که آن‌ها را تبدیل به جوانانی «پیردل» کرده است. گاهی هم این جوانان آدم‌هایی خام و ناپخته تصویر شده‌اند که برای بیدار شدن و قدم گذاشتن در حیطه‌ی عمل‌گرایی فردی ایده‌آل کیمیایی نیاز به همان پیر و مرشد قدیمی داشته‌اند. با این وجود دیدگاه‌های اندک دیگری نیز هست که رویکردهای متفاوت کیمیایی را در روایت‌پردازی در جهت بافشاری بر جهان‌بینی خاص خود، در سینمای بعد از انقلابش، می‌پسندد و برای این مقبول واقع شدن دلایل خاص خود را دارد که البته این متفاوت با نگاه دیگری است که همواره با شیفتگی به جهان رفاقت‌ها و گذشته‌بازی‌های کیمیایی می‌نگرد؛ نگرشی که بیش‌تر احساس و شور و شوق در آن دخالت دارد تا انگاره‌های عقلانی. یکی از این دیدگاه‌های منطقی، سینمای بعد از انقلاب کیمیایی را این‌گونه به تحلیل می‌نشیند:

«جف کاستلو» در جایی از فیلم «سامورایی» (ژان پیر ملویل) می‌گوید: «من دوست دارم روی محیط اطرافم تأثیر بگذارم، نه این که محیط دور و برم روی من اثر بگذارد». این آرزویی است که سال‌هاست بخش عظیمی از اهالی هنر در ایران خواهان به وقوع پیوستنش هستند و در نسل قبل، نسلی که برایش مبارزه معنا داشت و کوتاه نیامدن اعتبار بود و می‌دانست نباید قید رؤیا و آرمان و تعهدش را بزند، با جدیت بیش‌تری دنبال می‌شد؛ آن‌هایی که در خلاء کار نمی‌کردند و واکنش‌های مردمی، انگیزه‌ی تولید اثر هنری بود و بیش از هر چیزی به دنبال تزریق امید به جامعه‌ی رخوت‌زده بودند. در این بین، کیمیایی نماینده‌ی فیلمسازانی بود که هم روشنفکران و هم عوام پشت سرش می‌ایستادند و قهرمانان عصیانگرش را ستایش می‌کردند. قهرمانان آثار او همان مردم عادی بودند که سر بزنگاه وارد عمل می‌شدند و واکنش نشان می‌دادند و همین بود که از «شریعتی» تا «پرویز دوایی» را وامی‌داشت تا فیلم‌هایش را ستایش کنند، اما حالا ۴۰ سال از آن روزها گذشته؛ از آن روزهای اوج و ستایش و حمایت و شور و اعتراض. حالا در دهه‌ی ۸۰ اوضاع جور دیگری است. دیگر این سؤال‌ها تکراری شده که چرا کیمیایی مثل سابق فیلم نمی‌سازد، چرا گوزن‌های او تکرار نمی‌شود، چرا کارگردان باتجربه این‌قدر بی‌حوصله شده و در ساخت فیلم‌هایش دقت نمی‌کند و این که چرا کیمیایی مثل قبل، مثل سال‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰، تأثیرگذار نیست. مسعود کیمیایی بیش از همه در معرض این سؤال‌ها قرار گرفته و هر وقت فیلمی از او اکران شده است، مجبور شده درباره‌ی آن‌ها توضیح دهد؛ این که اوضاع مثل زمانِ قدرت و سید نیست و قیصر هم اگر بود دیگر چاقوکشی نمی‌کرد و حتماً واکنش‌اش مثل قهرمانان فیلم‌های حکم و رییس بود. تا کنون کسی با این جواب‌ها قانع نشده و چرخه هم‌چنان ادامه داشته است. شاید باید جواب این سؤال‌ها را در جای دیگر جست‌وجو کنیم.

واقعیت این است که مسعود کیمیایی، کارگردانی کنش‌گر نیست و بیش‌تر واکنش‌های اوست که مورد توجه قرار می‌گیرد. او به خوبی می‌تواند حوادث اجتماعی دور و اطرافش را تحلیل کند و بعد بر اساس آن قصه‌یی - یا به قول خودش فیلم‌نوشت - بنویسد و قهرمانش را با همه‌ی ویژگی‌های ثابتش در موقعیتی که ساخته قرار دهد. همیشه باید اتفاقی بیفتد تا قهرمانانی او دست به کار شوند و احیاناً اعتراض کنند و شورشی بشوند. زمانه هم برای چنین قهرمانان ارزش قایل می‌شود و جامعه کار آن‌ها را ستایش می‌کند؛ حالا چه آن شخصیت قیصر باشد، چه رضای فیلم‌های رضا موتوری و رد پای گرگ. مسعود کیمیایی آن‌قدر تیزهوش است که بحران‌های جامعه‌یی را که در آن زندگی می‌کند به خوبی تشخیص دهد و برایشان طرح و موقعیت بسازد. هنوز او چنین خاصیتی دارد و می‌شود در فیلم‌های حکم و رییس هم نشانه‌های واضحش را دید. همین که او به پوچی در زندگی شخصیت‌هایش اشاره می‌کند، سردرگمی و فضای آشفته، غریب و مسموم را در فیلمش می‌گنجاند و از سرمایه‌دار شدن طبقه‌ی بی‌هویت حرف می‌زند، نشانه‌های تشخیص‌های دقیق اوست؛ اگرچه به نظر می‌رسد تحلیل‌هایش از این رویدادها منطبق با شرایط اجتماعی نیست و واکنش قهرمانان معاصرش ربطی به حوادث دور و اطرافش ندارد. برای همین هم وقتی امیرعلی در فیلم اعتراض ایستاده می‌میرد همه گمان می‌کنند کیمیایی هم پذیرفته که قهرمان محبوبش طاقت دنیای امروز را ندارد، اما شخصیت‌های تازه‌ی او در سربازهای جمعه، حکم و رییس نه متعلق به دنیای سابق‌اند و نه اکنون. آن‌ها با منطق کیمیایی دست به واکنش می‌زنند و اعتراض می‌کنند و این‌ها ربطی به جهان واقعی که در آن زندگی می‌کنند ندارد. مسئله این نیست که جهان‌بینی کارگردان ربطی به دنیای معاصر ندارد، بحث این‌جاست که او نسبت به جامعه‌اش و آدم‌های آن مانند دانای کل عمل می‌کند و کدهایی به مخاطبش می‌دهد که پیش از این در فیلم‌هایش اثری از آن‌ها نبوده است.

کیمیایی کارگردانی بشدت وابسته به اجتماع اطرافش است و وقتی از طرف جامعه موج‌های

سیاسی و احساسی و فکری به او نمی‌رسد محصولش اثری می‌شود میانه‌رو که با احتیاط و پیچیده‌ترین حالت ممکن، حرفش را می‌زند و می‌خواهد دوباره رابطه‌اش را با جامعه برقرار کند. وقتی واکنشی دور و اطرافش اتفاق نمی‌افتد، او هم نمی‌تواند بازخورد مناسبی برای آن داشته باشد. این قطع رابطه نتیجه‌اش تحلیل‌های متفاوت از جریان‌های معاصر برای رویدادهای عصر ماست. کیمیایی نمی‌تواند در هیچ جا تصویری واقعی از جامعه‌ی امروز ایران بیابد و برای کارگردانی که همیشه پا به پای حوادث جلو رفته و قهرمانش را تابعی از وقایع روز کرده این‌ها همه به معنی پریشانی و جعلی بودن است. او ناچار است در حاشیه حرکت کند تا آرام‌آرام به درک صحیحی برسد و بتواند فیلمی متناسب با شرایط امروز ایران بسازد، در غیر این صورت احتیاطش هم‌چنان باقی می‌ماند. کیمیایی نیاز دارد در معرض حرکت‌های اجتماعی قرار گیرد تا واکنش مناسب از خود نشان دهد، وگرنه فیلم‌هایش تنها نشانگر آشفتگی و شلوغی جامعه خواهد بود؛ ایده‌یی که سال‌هاست آن را پیگیری می‌کند.

«ارنست همینگوی» در جایی از «وداع با اسلحه» می‌نویسد: «اکنون مدتی گذشته بود و من هیچ چیز مقدسی ندیده بودم و چیزهای پرافتخار، افتخاری نداشتند ... کلمه‌های بسیاری بود که آدم طاقت شنیدنشان را نداشت و سرانجام فقط اسم جاها آبرویی داشتند. کلمات مجرد، مانند افتخار و شرف و شهامت در کنار دهکده‌ها و شماره جاده‌ها و شماره فوج‌ها و تاریخ‌ها پوچ و بی‌آبرو شده بودند».

توصیف همینگوی انگار منطبق با جهان‌بینی تازه‌ی مسعود کیمیایی است. او در آثار اخیرش مدام با حسرت از ارزش‌هایی می‌گوید که دیگر ارج و قرب سابق را ندارند، از دوستی‌یی که حالا از بین رفته، عشقی که فدا شده و آبرویی که دیگر چیزی از آن نمانده است. این بند آخر البته از مایه‌های قدیمی فیلم‌های کیمیایی است که همیشه قهرمانان - یا ضدقهرمانان - را وادار کرده تا دست به کار شوند، اما مهم‌تر از همه این است که او دچار بدبینی شده و دیگر نمی‌تواند با آدم‌های مختلف همدردی کند. برای کیمیایی همه‌ی ارزش‌ها پایمال شده و شخصیت‌های مختلف، از کارمند تا راننده‌ی کامیون، از مأمور پلیس تا گانگستر و عشق قدیمی، همه کاسب شده‌اند و تنها «آدم‌های» او هستند که در این فضای پر از انزجار می‌توانند سالم بمانند و حسرت بخورند. در جهان‌بینی او حالا شر پررنگ‌تر از خیر است و آدم‌ها، مهر سابق را ندارند و دوست‌داشتنی نیستند. نگاه تیره و تار کیمیایی با آن نگاه پرامید سال‌های پیش نسبتی ندارد و احتمالاً همه‌ی این‌ها ناشی از تجربیات اوست. با این حال برای کارگردانی که همیشه گزارشگر رویدادهای جامعه‌اش بوده، بدبینی افراطی باعث آسیب شده و او را از دنیای پیرامونش دور کرده است. دنیایی که قهرمانان او می‌توانند زندگی کنند و به دنبال آرزوها و آرمان‌ها و ارزش‌ها بگردند حتماً قابل زندگی هست، وگرنه آن‌ها اولین قربانیان شرایط بی‌تعادل بین خیر و شر هستند. او نیاز دارد پالس‌های مثبت را دریافت کند تا قدری مهربان‌تر با آدم‌های قصه‌اش برخورد کند؛ نیازی نیست برای آن که درست و حسابی کلک قهرمانانش کنده شود، همه‌ی آدم‌های جامعه بد باشند.

«هاوارد هاوکس» گفته است: «... کارگردان، داستانگوست و اگر داستانی بگوید که کسی از آن سر درنیاورد، کارگردان نیست. به نظرم مهم نیست کارگردان چه می‌کند، کافی است که قصه‌اش را خوب تعریف کند. هنوز ذخیره‌ی قصه‌های دنیا ته نکشیده».

مسعود کیمیایی در تمام ۴۰ سال گذشته ثابت کرده بهتر از هر کارگردان دیگری می‌تواند قصه‌ی مورد نظرش را سرراست و بدون دست‌انداز تعریف کند. تا چند سال پیش او حتی برای روایت قصه‌هایش به سراغ فلاش‌بک هم نمی‌رفت. شخصیت‌های فیلم‌های او درست انتخاب می‌شدند و قصه‌ی فیلم‌هایش درباره‌ی جاکن شدن آن‌ها بود؛ این که هیچ کس جای خودش نیست و باید در این آشفته‌بازار حقت را بگیری. با این همه کیمیایی در این دو فیلم آخر زبان روایت فیلم‌هایش را تغییر داده و تلاش کرده با ساخت دنیای ذهنی و نشانه‌گذاری بین جهان واقعی و دنیای فیلم حرفش را بزند. مشکلات شخصیت‌های او مشخص نیستند و انگیزه‌ها آن‌قدر مرموز و استعاری‌اند که پی بردن به آن‌ها کار ساده‌یی نیست. در دنیای تازه‌ی کیمیایی قصه اهمیت سابقش را از دست داده و حالا شخصیت‌ها و رفتارشان است که مهم شده؛ نمی‌شود قصه‌ی حکم و رییس را به راحتی تعریف کرد، اما درباره‌ی ویژگی‌های آدم‌هایشان به راحتی می‌توان بحث کرد. کیمیایی در دوری‌اش از جامعه ایده‌های قصه‌پردازی‌اش را هم تغییر داده و می‌خواهد با زبان دیگری حرف‌ها را بزند و موج‌ها را بگیرد، فارغ از این که ایده‌های مینی‌مالیستی او تماشاگر را سردرگم می‌کند و دید انتزاعی‌اش به قصه بخش عمده‌یی از امکان ارتباط با مخاطب را می‌گیرد. برای کارگردانی که می‌خواهد با بخش عمده‌یی از جامعه‌اش دیالوگ برقرار کند حرف زدن در لفافه و دید پرتکلف و فُرمی کمکی نمی‌کند. کیمیایی استاد ساخت موقعیت‌های غریب و تک‌صحنه‌های دلنشین است و در فیلم‌های تازه‌اش سعی کرده از این‌ها بیش‌تر استفاده کند و در قید قصه‌گویی نباشد و احتمالاً روایت مدرن را تجربه کند، اما آیا شخصیت‌ها و داستانش هم توان قرار گرفتن در چنین ظرفی را دارند؟

سال‌ها منتقدان مختلف شخصیت‌های کیمیایی را لمپن، وابسته و بی‌طبقه می‌دانستند و یاغی‌گری آن‌ها را هم نشانه‌ی اعتراض به وضع موجود به حساب نمی‌آوردند،اما واقعیت این است که قهرمانان کیمیایی آدم‌های تک‌افتاده‌ی طبقه‌ی فرودست‌اند که معمولاً همه سنگ آن‌ها را به سینه می‌زنند، اما در مناسبات روشنفکری دوران جدید چندان به حساب نمی‌آیند. این مناسبات معمولاً اعتقادهای طبقه‌ی متوسط را باور ندارند و همیشه هم اعتراض‌هایشان به این قشر سیال جامعه است که موضع انفعالی دارند، اما وضع شخصیت‌های فیلم‌های اخیر کیمیایی چندان مشخص نیست. او نسل جوان طبقه‌ی متوسط را نشان می‌دهد که سرگردان و پریشان در حال گیج خوردن است. رضای فیلم اعتراض هم به همین درد دچار بود و نشان از اقتدار امیرعلی نداشت. به نظرم

کیمیایی در فیلم‌های تازه‌اش بر اساس داشته‌های ذهنی‌اش عمل کرده و به دنبال تصویری واقعی‌تر از طبقات اجتماعی نبوده است. فصل مهمانی فیلم‌های حکم و رییس، نمایش ذهنیات جوان‌هایی است که کیمیایی دردمندانه با آن‌ها طرف می‌شود اما برداشتش از آن‌ها و پوچی بی‌حد و حصر دنیاهایشان دقیق نیست. کیمیایی از کدام طبقه حرف می‌زند؟ از جوان‌هایی که تا صبح بیدارند، کار نمی‌کنند، پُز روشنفکری دارند، از هگل تا جان لاک را مسخره می‌کنند، با لباس‌های مارکدار از چه گوارا می‌گویند، طرفدار چپ‌ها هستند اما در زعفرانیه و فرمانیه و ... زندگی می‌کنند و ...؛ این‌ها را نشان داده یا آن بخشی از جامعه که معلوم نیست چرا بیش از هر چیزی به فرهنگ جاهلی قدیم تمایل دارد، طرفدار مجموعه‌های تلویزیونی خانوادگی است، جواد یساری گوش می‌دهد و ... یا دنبال بخش آرام جامعه است که با تمایلات روشنفکری منفعلانه منتظر واکنش طبقات دیگر است!؟ در آثار او کدام طبقه تصویر شده که ما با آن همنوا شویم؟ به نظر می‌رسد مسعود کیمیایی دل‌خسته از این شناخت‌هاست، حوصله‌ی این که سوابق هر کدام را دربیاورد ندارد و تنها به

شناسنامه‌ی قهرمانانش اعتنا می‌کند، اما گزارشگری از دنیای امروز برای پیوند خوردن با آن نیازمند شناخت همین طبقه‌هاست. شاید در روایت پیچیده‌ی او از دنیای امروز همه‌ی این بخش‌ها حاضر باشند و درک آن کار چندان راحتی نباشد.

« با این همه کیمیایی در چند سال اخیر با لذت بیش‌تری فیلم می‌سازد؛ این از صحنه‌پردازی‌ها و دکوپاژهایش کاملاً مشخص است. فصل افتتاحیه‌ی حکم از آن سکانس‌های درخشان است که سال‌ها در یاد تماشاگران می‌ماند. حتی شخصیت زن این فیلم هم تجربه‌ی تازه‌یی در جهان‌بینی کیمیایی است. ساختار فیلم‌های او قوام بیش‌تری پیدا کرده و فیلم‌ها پر شده از تک‌صحنه‌های جذاب و دیدنی. همه‌ی این‌ها نشانه‌ی روحیه‌ی کیمیایی است که در عین بدبینی به اجتماع هنوز هم به‌روز بودنش را حفظ کرده و این‌ها برای کارگردان ۶۷ ساله کم نیست؛ کارگردانی که هنوز هم سینما برایش مهم است و بی‌پروا، شیفتگی‌اش را به فیلم‌های روز در آثارش نمایان می‌کند» (از مقاله‌یی اینترنتی با عنوان مسعود کیمیایی؛ یاغی تنها).

با تمام این تفاسیر، به نظر می‌رسد طبق آن چه در ابتدای این مجال از فریدون جیرانی نقل کردیم، سینمای ما به فیلمسازی با جهان فکری خاص مسعود کیمیایی نیاز دارد؛ سینمایی که تماشاگرانش هنوز بدشان نمی‌آید گهگاه با شور آرمان‌خواهانه‌ی یک قهرمان فردگرا هم‌آواز شوند و او را قهرمان خود بدانند. قهرمانی که خود را در عین شورش و عصیان فردی مصلح اجتماعی می‌داند که می‌تواند با عمل شخصی‌اش شور و شعور اجتماعی را به پیکره‌ی جامعه‌ی منفعل تزریق کند. در جایی از نمایشنامه‌ی «زندگی گالیله» اثر «برتولت برشت»، به گالیله که در پایان قبول می‌کند اعتراف کند که زمین مرکز کائنات است و همه چیز به دور آن می‌گردد می‌گویند: «بدبخت ملتی که قهرمان ندارد»، اما گالیله جوابی محکم به این اعتراض می‌دهد.

این از بخت بد تماشاگران فیلم‌های کیمیایی نیست که در آثارش همیشه به دنبال یک قهرمان ایده‌آل هستند، چون شاید این قطعه شعر «مارگوت بیگل» بهترین توجیه را برای آن قهرمان‌گرایی ذهنی در اختیار این تماشاگران بگذارد جایی که می‌گوید: «از بخت‌یاری ماست شاید که آن چه می‌خواهیم یا به دست نمی‌آید یا از دست می‌گریزد»!

گذشته از انگیزه‌ی شور اجتماعی، سینمای ما به فیلمسازی چون کیمیایی نیاز دارد تا با آن «عکس»های خاطره‌انگیز و به‌یادماندنی‌اش همیشه شوری سینمایی را به ما عاشقان این دنیای نورانی مسحورکننده تزریق کند؛ از آن سکانس طولانی ظاهراً بدون کارکرد پایانی فیلم حکم که طی آن رهگذری آرام‌آرام در عرض قاب عبور می‌کند و ما را به یاد آن شعرهای جاودان «فروغ» می‌اندازد جایی که می‌گفت: «زندگی شاید / یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد ... یا عبور گیج رهگذری باشد / که کلاه از سر برمی‌دارد / و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی‌معنی می‌گوید صبح به‌خیر»، تا آن سکانس داخل قفس سگ‌های شکاری در رییس، تا آن تصویر هولناک سلاخ‌خانه‌یی در سربازهای جمعه که در کنار آن سوداگران به تخدیر جوانانی بی‌هویت و بیچاره مشغول بودند - انگار که در تشبیهی زیبا این مکان در واقع محل سلاخی هولناک روح همین جوانان بود - تا ایستاده مردن داریوش ارجمند و صحنه‌های عجیب و غریب جنگ خروس‌ها در اعتراض، تا قِل خوردن کله‌ی گوسفند زیر پای دختر جوان در وانت مرسدس و آن دیالوگ جاودان رستم که می‌گفت: «به چیزی که دل نداره، دل نبند» تا صحنه‌ی کتک خوردن قهرمانانه‌ی فریبرز عرب‌نیا جلوی پرده‌ی سینما و روشنایی چشمک‌زننده‌یی که عمق فاجعه را با اصالت سینمایی ویژه‌یی عیان می‌ساخت، تا تپیدن قلبمان وقتی در ضیافت هر لحظه منتظر بودیم که زنگ آن مغازه به صدا درآید و یکی از دوستان قدیمی با هیئتی جدید وارد شود (به طوری که حتی در دوران دانشجویی تحت تأثیر این فیلم با دوستان خود تصمیم به قرار مشابهی گرفتیم که از قبل می‌دانستیم قابلیت عملی شدن ندارد، آخر ما که قد و قامت قهرمانان ویژه‌ی کیمیایی را نداشتیم!)، تا شکستن لیوان در دستان فرامرز قریبیانِ تجارت در اثر عصبانیت وقتی که می‌دید پسرش چه برخورد منفعلی با تاراج ناموس خودش، تحت تأثیر فرهنگ لاابالی غربی دارد، تا دویدنش به سوی مرحوم «منوچهر حامدی» به منظور استفاده از چاقوی دستصفید کار زنجانش برای مقابله‌ی فردی با ظلمی که در تمام این سال‌ها بر او رفته بود در رد پای گرگ و حتی همان سکانس اسب‌سواری خیابانی‌اش - اگر فقط به صورت تک‌صحنه و عکس به آن خیره می‌ماندیم - تا ... کیمیایی تصاویر جاودانه‌ی سینمایی را برای همیشه و تا آخر عمر در ذهن ما ثبت کرده است و برای این لطف بزرگوارانه و استادانه باید از او سپاسگزار باشیم. به همین دلایل است که با وجود تمام آن انتقاداتی که به گوشه و کنار فیلم‌هایش داریم، حضور مسعود کیمیایی را در جایگاه یک استاد برجسته در سینمای ایران حضوری مغتنم می‌دانیم که بی‌تردید باید پاس داشته شود ■