زن در دنیای مردانه

حمیرا آزمانی

نوشته حاضر مروری است بر حضور زن در مجموعه فیلمهای کیمیایی، اهمیت آن و چگونگی اش. در این مرور تمرکز بر شخصیت پردازی یا بازی وجود ندارد، چرا که در هر یک «زن» به بهانه ای حضور دارد و به نوعی توجیه کنندهٔ آن بهانه است. ضمن آن که انواع این حضور به سه دورهٔ کلی تعلق پذیر است (جز «بیگانه بیا» و «خط قرمز» که من ندیده ام و «پسر شرقی» و «اسب» که به دلیل کم اهمیت بودن نقش زن در این دو، در قیاس با سایر فیلم ها بدان نپرداخته ام.)

ضرورت این مرور از یک سو بررسی نقش زن در آثار یک فیلمساز سینما، و سینما به عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای حفظ و ترویج فرهنگ و تربیت فرهنگی است. از سوی دیگر، برای اثبات تفکیک سینمای فیلمساز از انواع سینمایی که به خاطر دوری جستن از آنها مورد ستایش منتقدین قدیم و جدید قرار گرفته، به بررسی آیتم هایی نیاز است که مجموعاً و به روی هم نوعی سینما را شکل می دهند. چه «فیلمفارسی»، چه هنری، مردمی، پیشرو و... این آیتم ها و عناصر همان طور که بر روی هم یک نوع را تشکیل می دهند تنها با تغییر و دگرگونی در نوع خود می توانند چیز دیگر بشوند و نوع دیگر. هم چنین باعث می شوند ردی استوار و مرئی ـ سخت مرئی ـ را به جا گذارند که تشخیص تعلق هر اثر هنری را به نوع خود ممکن و میسر می سازد، نه پس از چند دهه که حتی پس از چند قرن. (اساساً در هر زمینه هنری جز بررسی این اجزا و واحدهای سازنده، راه دیگری برای حصول شناخت به نوع هنر وجود ندارد). اگر تشخیص این تعلق و مبنای شناخت ـ به دلیلی ـ استوار بر سلیقه صورت گیرد و نه با اتکا بر واحدهای متشکل و لزوماً تقسیم پذیر و بطور جداگانه قابل بررسی آن مجموعه، برای قضاوت مجدد ـ در یک دهه بعد مثلاً ـ نیاز به صاحب آن سلیقه دارد و منوط به اوست و آن هم در حد توضیح سلیقه هایش) به جای آنکه از استقلال و وامداری به خود که ویژگی هر اثر هنری است، برخوردار باشد.

«زن» یکی از مهم ترین این آیتم ها محسوب می شود، برای تشخیص و تمایز نوع یک سینما از انواع دیگرش. به خصوص از یک طرف، با آن چه تحت عنوان «زن» در سینمای فیلمفارسی وجود داشت و همه آنچه که درباره اش در سینمای دههٔ ۵۰ و ۶۰ انجام شد و همهٔ آن حقارت، اهانت، ابتذال و وقاحت که در حقش روا شد و از طرف دیگر پیامدی که زن را به دوش کشیدن همهٔ این ها با خود به همراه می آورد: لازم و ملزوم شدنش با همان نوع سینما، نزول تا به حد یک ابزار صرف برای هر نوع استفاده و... فرهنگ سازی اش. و این فرهنگ سازی ابعاد چندگانه دارد: هم بر متقدمین خود صحه می گذارد و هم جاده صاف کن متأخرین خود است. به یُمن تأثیر پردهٔ عریض بر مخاطب تربیت می کند و از طریق حل شدن در آن سیستم تربیت می شود و در این فرهنگ سازی تا آن جا جلو می رود که هرچه جز خود را غیر می بیند و غریبه می داند و اگر چشمش بر «نوعی» دیگر (نگاهٔ حرمت اندیش به زن) بیفتد برش گران می آید و چنان بر او رو ترش می کند که انگار هوویش را دیده.

در این مرور از نگاه فیلمساز، به زن، شخصیت پردازی و چگونگی شخصیت پردازی می پردازیم سپس نوع استفاده از زن، میزان این استفاده، جهت، نتیجه اش و نهایتاً انتقال این مجموعه به شکل گردآوری شده و قابل حصول را بررسی می کنیم. برای تماشاچی، سه دورهٔ پیاپی وجود دارد که جای خود را به سه دوره از دوران فیلمسازی فیلمساز داده اند. دورهٔ اول شامل ده فیلم است: ۱ـ *بیگانه بیا* ۲ـ *قیصر* ۳ـ *رضا موتوری* ۴ـ *داش اکل* ۵ـ *بلوچ* ۶ـ *خاک* ۷ـ *گوزنها* ۸ـ *پسر شرقی* ۹ـ *غزل* ۱۰ـ *اسب* که در این مقاله به ۷ فیلم از این دوره پرداخته ایم.

دورهٔ دوم، دو فیلم: *سفر سنگ* و *خط قرمز*. و دورهٔ سوم، پنج فیلم: ۱ـ *تیغ و ابریشم* ۲ـ *سرب* ۳ـ *دندان مار* ۴ـ *گروهبان* ۵ـ *ردپای گرگ* را شامل می شوند.

تفاوتهای موجود میان این سه دوره تابع تغییرات در اوضاع سیاسی و اجتماعی است. ویژگی های این سه دوره، فیلمساز را بر آن داشته تا با هماهنگی و از پی آنها قدم بردارد و مطابق با این ویژگیها است که «زن» در سه دورهٔ برشمرده ارائه می شود.

ویژگیهای اجتماعی و سیاسی دورهٔ اول (۵۶ـ ۱۳۴۵) آنجا که به ترسیم «زن» می پردازد او را خلاصه می کند در:

۱ـ زن نجیب، معمولاً مادر یا خواهر، فاقد شخصیت پردازی، با یکی دو ویژگی ازلی و ابدی، آنهم با ارائه اش به شکل قالبی، در جهت الگوسازی، با شمایلی که همگان را خوش بیاید مثل نجابت یا زیبایی، تا پوششی باشد که مابقی را یدك کشد، مثل حماقت یا توسری خور بودن.

۲ـ زن نانجیب، معمولاً از برادر و پدرش خبری نیست، فاقد شخصیت پردازی، با یکی دو ویژگی همیشگی، با پشتوانهٔ تقلاهای عظیم برای کشف قالبهای جدید برای معرفی، آن هم برای الگوسازی، با شمایلی که همگان را خوش بیاید (مثل ارائه سکس و تهییج در جهت دست یابی اش) و پوششی باشد که تأثیرات دیگرش را پنهان کند مثل استحکام ارزش ها و حفظ تابوها.

دورهٔ دوم (۶۰ـ ۱۳۵۶)ـ این فضا که منتج از تحولات اجتماعی بود، امکان پیش بینی و اخذ موضع گیری را در قبال سال های پیامد از بسیاری از تولیدکنندگان تولیدات هنری، سلب کرد و راهی جز هم سویی با جو غالب و تقویت یک موج عمومی را برای ایشان باقی نگذاشت، نمونه اش تمام تک فیلمهای ساخت این سالها، موجود در کارنامهٔ فیلمسازان پس و بعد از این دوره است با مسرورویی متفاوت و موقتی و درعین حال برآمده از تفکر سازندگانش با نشانه هایی تعویض پذیر، اما چون به جای تکیه بر پیشینهٔ خود (روند تفکری فیلمساز) متأثر از یک جریان اجتماعی بود که ناگهان به مرحلهٔ تبلور رسیده بود، با ازدست رفتن حرارت و هیجان آن مرحله، در کارنامهٔ فیلمساز نیز تغییرات برگشتی را باعث شد و به

همان راهی رفت که پیشتر می رفت(با حفظ برخی ظواهر). فاصلهٔ این رفت وبرگشت متعلق به تولید دو اثر دورهٔ دوم و جداشده از تولیدات قبلی و بعدی این دوره است. *سفرسنگ* و *خط قرمز*.

در این فیلم «زن» در آثار فیلمساز منتج از تحولات اجتماعی و «نقش زن» (به عنوان مسئله روز) متفاوت ـ بسیار متفاوت ـ با آخرین فیلم قبل از دورهٔ دوم، *غزل* است، به ناگزیر محترمانه است و فعال *سفرسنگ* و شخصیت محوری دارد در *خط قرمز* که البته این قضاوت صرفاً مبتنی بر فیلمنامهٔ آن فیلم «شب سمور» از بیضایی است، والا فیلم را ندیده، حدود تحریف اثر در رابطه با کاهش نقش شخصیت محوریَ و افزایش آن به حدود نقش مرد فیلم، بنابر پیشینهٔ فیلمساز، قابل پیش بینی و تجسم است.

دوره سوم از ۱۳۶۰ تا کنون ـ بازگشت فیلمساز به تماتیک های دورهٔ اول بخصوص در *سرب*، *دندان مار*، *گروهبان*، *ردپای گرگ*، (*تیغ و ابریشم* برزخ این دوره و دورهٔ قبل محسوب می شود) یکی ازاین تماتیکها نوع استفاده از زن در فیلمهای این دوره است، با همان خصوصیات دسته اول در گروه اول (گروه دوم هم که تکلیفش روشن است) به خصوص در *دندان مار*، *گروهبان* و *ردپا*... با اندك تفاوت در سرورو مثل شاغل بودنشان ـ به خاطر همسویی با مباحث اجتماعی گرایی زنان ـ و احیاناً مادر بودنشان ـ به خاطر تقویت افکار و شعایر در باب ترویج خانواده ـ و مهم تر از همه به خاطر قهرمان که دیگر «جوان» اول نیست و به تبع آن «مرد» اول فیلم شده و پیامدش، «دختر» اول نیست و «زن» فیلم است. تذکر این نکته که محدود آثار رهیده از انواع نگاه برشمرده به «زن» استثنائات فرهنگ و سینمای ایران در رابطه با مقولهٔ «زن» را شکل داده اند، اگرچه لازم است اما به این بحث مربوط نمی شود و تنها باید شما را به اظهار امیدواری برای پرداخت به آن در فرصتی دیگر دلخوش ساخت.

■ *قیصر* (۱۳۴۷)

در *قیصر* دو دسته زن داریم، دسته اول: اعظم، ننه، فاطی. و دسته دوم: سهیلا فردوس.

خوبها: اعظم، ننه، فاطی که روی هم می شوند یکی، چراکه در شخصیت پردازی (تعریف شخصیت پردازی) فیلمساز از زن مبتنی بر: «خوشگلی، نجابت، خانه داری» به ترتیب شمرده شده یکی یکی آن وجوه را تصاحب می کنند (اعظم به ازای خوشگلی، ننه به ازای نجابت، فاطی به ازای خانه داری) جمع هم که نشوند همان نتیجه را می دهند: اعظم هم جوانیهای ننه و هم همان فاطی است با این تفاوت که برای درس خواندن به منزل دوستان نمی رود. ننه همان اعظم است در پیری، با این تفاوت با فاطی که دوره اش به درس خواندن در منزل دوستان نمی رسد. فاطی همان اعظم است با اندکی تخفیف در میزان خوشگلی، ولی از آنجائی که خانه داری را با کتاب می آموزد و به خصوص چون نت هم برمی دارد، می توان گفت آن کامستی به این فزونی دَر. از این دو که بگذریم، می ماند نجابتش، که چون در آن هم تردیدی نیست، ساده ترین نتیجه آن است که چند دهه بعد بشود: ننه. چنانکه ملاحظه می شود این تنها مورد مجموعهٔ سه عضوی ای است که هر زیرمجموعهٔ یک عضوی آن، مجموعهٔ مادر نیز محسوب می شود. نکته منحصر به فرد دیگر آن است که به جای سه شخصیت پردازی، یک شخصیت پردازی و به جای همان یک شخصیت پردازی، $\frac{1}{3}$ آن در سه نفر بوجود آمده. (این البته اهمیت ندارد که بنابر تعریف فیلمساز، «زن» چگونه تعریف شود

یا این طور یا طور دیگر تعریف شده باشد، معادل مردانه اش عبارت است از: چاقوکش، با معرفت، خروس جنگی. و می شود از همین الگو، به آدمها رسید، اما آن چه مهم است، اینست که فیلمساز در اجرای همین تعریف هم درمی ماند و برای تعریفش به یک تیم نیازمند می شود، که همه آن تیم همان یک تعریف را دربردارد.

بدها: سهیلا فردوس، زن قرتی ای که صدتایشان روی هم به اندازهٔ یک سگ متعلق به زن های دسته اول نمی ارزد. دسته دوم از قرار کیلوگرم زمانی فیلم که در ترازو بریزی (فیلمساز این کار را قبلاً انجام داده) با تروفرزی خاصی به عرصه رقابت می آیند تا فیلمساز را یک بار دیگر بر مسند قضاوت بنشانند و باعث شوند تا یک بار دیگر در حکم صادره تجدید نظر کند و اگر خدای ناخواسته تردید دارد برطرف کند و شاهین عدالت را میان صدتا از دسته دوم و یک سگ از دسته اول به میزان درآورد، این دودلی متأسفانه تا آخرین لحظهٔ حضور دسته دوم با ضربآهنگ نفسگیر تماشاچی فیلمفارسی ادامه می یابد و سرآخر هم جنگ مغلوبه می شود به نفع دسته دوم تقصیر به گردن صادر کنندهٔ احکام ارزشهای میان دسته است، چرا که پس از دعا برای خوشبختی آن معصوم (از متعلقین دسته اول) و پس از آن که با گوش جان(و هم جسم) شنید: «یا قیصر یا هیچکس» (و خاطرجمع شد که این ادعا شعار نیست، چراکه پس از بازگشت از حبس بیست ساله اش در ردپای گرگ به عیان مشاهده می کند که ثبت با سند برابر است گیرم اعظم اسمش را عوض کرده و گذاشته باشد «طلعت» و چادرش را هم گذاشته به کنار، روسری سر کرده) به سراغ کمتر از $\frac{1}{100}$ ارزش زن های دسته اول می رود و شرمندهٔ آنها می شود، که البته آن قدر فرصت داشته اند که در باب ارزشهای خود تبلیغ کنند و البته گروه اول هم به جای خود، محترمند.

■ رضا موتوری (۱۳۴۹)

رضا موتوری در تقسیم بندی نگاه فیلمساز به زن، همان گیشه را در نظر دارد و متعلق به دورهٔ اول است: اطعام سلیقهٔ تماشاچی. وصال با دختر پولدار، عشق و عاشقی و احیاناً لفت ولیسی از پی، سودای همهٔ سینما بروهای «فوزیه» است و تماشای یک بار دیگر آن بر پردهٔ عریض، و این بار از نگاه کسی که خود را در ردیف آنها نشانده و همان طور که آنها دوست دارند به قضیه نگاه می کند. (اگر پای «فرنگیس» به فیلم باز نمی شد، از فیلم می ماند: دزدی، نوچه بازی، فرار، گردنکشی و سرآخر هم چاقوکشی و پلیس و جا برای شکایت خلایق باقی نمی گذاشت. گنجاندن فرنگیس و ماجراهایش در میانه فیلم که خود موضوع فیلم دیگری می توانست باشد و افزودنش به فیلم، علاوه بر آن که مفاهیم عمیقه را از فیلم استخراج می کند، گیشه را مدنظر دارد.)

آقارضایی با یکی دو ویژگی متعارف قهرمانان همهٔ فیلم های قبل و بعد، که... سرازِ طبقات بالا درمی آورد. زن متعلق به طبقه بالا، البته آنقدر احمق است که پسرعمویش را از دیگری تشخیص ندهد، در عین حال گهگاه علم و اشاراتی می کند مبنی بر تردید که همان اندازه که کارگردان خیالش را در ادامه این اشتباه و لحظهٔ پایانش راحت کرده (خیال خود و زن را)، خیال تماشاگر را ناراحت که بالاخره آیا «از این قالب درنیا» یعنی یک وجه استعاری مبنی بر آنکه از این جا بجایی باخبر است؟ پس در این صورت «آروم آروم برگرد به جلد خودت» بازهم همان معنا را دارد یا دلالت بر انتظار او دارد تا قهرمان با ورد یا فوت به جلدی دیگر برود؟ یا یعنی آنکه برود تا آن دیگری بیاید، که در صورت آخر چرا صریحاً نمی گوید که همه چیز را می دانسته و حالا دیگر تاب تحمل ندارد؟ خب بیائید این سؤال را اینطور جواب دهیم که قهرمان تحمل شنیدن چنین امتناعی را ندارد. بنابراین درست در لحظه ای که یک بار دیگر این گفتگوهای پررمز وراز، تماشاگر را گیج کرده، به ارادهٔ خود برای تعیین هویت، به سخن می آید که من رضاموتوری ام و الخ...

فصل گفتگوی (عاشقانه- روشنگرانه- ندامتگرایانه- مجدداً عاشقانه و این بار واپسگرایانه، میان رضاموتوری و دختر متعلق به...) پس از زد وخورد دانسینگ به ترتیب مشتمل بر وجوه ذکر شده است که هر کدام از این وجوه خود حاوی وجه دیگرند که ما را با آن کاری هست: زمینه گفتگو عاشقانه است، آنطور که تماشاچی اش دوست می دارد: سروروی زخمی مرد و دختر متعلق به... که حسرت وارسی زخم های مرد را دارد و البته اجازه این وارسی به او داده نمی شود، نتیجه آنکه روی زن متعلق به... کم می شود. روشنگرانه است چراکه از تعلق خاطر و پیشینهٔ مرد می گوید و اینکه نامزد کت بسته، (که البته انتکتوئل است و فیلمساز در همین یک فیلم، با گنجایش همان سطلی که از چاه «مبارزهٔ طبقاتی» آب می کشد و تماشاچی اش را سیراب می کند، مبارزه با روشنفکری هم کرده) ایضاً متعلق به طبقه بالا، گوشه تیمارستان است، که باز هم برای نوع مخاطبش ترتیب داده می شود که از این چند فریاد حظ ببرد درحالی که برتری اش را بر دختر متعلق به... به رخ می کشد. ندامتگرایانه، چون دختر متعلق به... سریعاً به «کاتارسیس» می رسد (چونانکه سیسرون شنوندگانش را به پالایش می رساند)، و مراتب بندگی را به جا می آورد مثل «با تو دیگر غریبه نیستم»... ، که البته به اظهار ندامت او از طرف قهرمان، وقعی گذارده نمی شود(و این شبیخون جنگ ضعفا بر علیه اغنیا است) و درست همین جاست که تماشاچی ساده لوح، سریده بر لبهٔ صندلی و چشم ها بر پرده دوخته، یک بار دیگر بر پردهٔ سینما با دختر پولدار به وصل درآمده با این تفاوت که این بار تلافی رنج های منتج از ستم اغنیا را بر فرق این دختر... کوبیده و در لحظه ای که قهرمان واپس می زند و تصمیم خود مبتنی بر امتناع از عشق دختر... را اعلام می کند، تماشاچی بر پشتی صندلی، شانه می گستراند و ذهنیاتش تا حدود زبان و لبها به زمزمه درمی آید که: مگرنه خود می خواستم، ورنه می توانستم، تاوان همهٔ این

داش آکل

موهومات البته از کیسهٔ بلاهت دختر ... خرج می شود، چراکه در تمام اپیزودهای این گفتگو چشم به میزان فرمان زیگزاگ وار کارگردان دارد. البته همین زن باید به اندازهٔ کافی زیبا، مهربان و احیاناً به دور از تفرعن دختران متعلق به طبقه بالا باشد تا قهرمان را خوش بیاید که اگر جز این باشد، دلبستگی قهرمان به او بر پیشانی همهٔ هواخواهاش عرق شرم می نشاند.

زمینهٔ شروع «مبارزه طبقاتی» میان رضا و فرنگیس، از لحظهٔ ورود رضا به خانهٔ فرنگیس آغاز می شود. نقطهٔ اوج هم لحظه ای است که فرنگیس خود را به آغوش رضا می افکند (این مردانگی قهرمان هم در سیما و هم سیرت است که باعث می شود تا منتظر بماند تا زن متعلق به ... از فراز پلکان بر او فرود آید)، و درحالی که شانه به شانه فرنگیس مبارزه می کند رانندهٔ پیر محله نواب را به مرخصی می فرستد. و از آن که کس دیگر رانندگی اش را بکند دلخور می شود (حتی اگر ستون پنجمی دشمن باشد). رضا موتوری، یک بار دیگر تمام و کمال رضایت تماشاچی را بدست می آورد و او را اطعام می کند. اطعام مساکین این بار!

■ *داش آکل* (۱۳۵۰)

تفاوتهای موجود میان فیلم کیمیایی و *داش آکل* هدایت هرچه باشد، اما اصلی ترین تفاوت این دو در دفرمه کردن، کاهش و حذف نقش زن از اثر هدایت تا فیلم و نزول این گستردگی موجود در اثر، تا به حد سلیقه فیلمساز است.

مرجان قصهٔ هدایت، نقطهٔ عطف داستان است. تعیین تکلیف کنندهٔ و سازنده سرنوشت داش آکل است که با ظرافت بسیار خاص (ولو نامشهود ـ به مفهوم تعداد سطور متعلق به مرجان در قیاس با مثلاً کاکارستم) پرداخت شده است. هموست که روندیکسویه و ملال آور زندگی داش آکل را بر هم می زند و داش آکل به خاطر اوست که به سرنوشت شومش (مرگ به دست کاکارستم) تن درمی دهد و حتی به استقبال آن می رود، چرا که قبلاً به خاطر عشق مرجان از پای درآمده.

در فیلم، اما، همهٔ این پرداخت که می بایستی در یک اثر ـ به خصوص ـ سینمایی تبدیل به یک چهرهٔ شخصیت داده شده بشود، جای خود را گاه و بی گاه به جملاتی از قهرمان فیلم می دهد مثل «چیزی که کمر مردرو می شکونه، زنه»، یا جملهٔ انتهایی فیلم، «عشق تو منو کشت ... مرجان».

اگر در داستان هدایت، مرجان چنین مختصر و حتی در ابهام باقی می ماند، به ضرورت داستان و حتی نوع آن داستان است، (نوعی که در «بوف کور» در مورد زن اثیری هم قابل ردیابی است) و درست همین ابهام، توضیح ناپذیرش می سازد و از آنجایی که قصه، یک متن ادبی است (در قیاس با فیلم که درام است) این ذهنیت و تخیل خواننده است که امکان می یابد حدود و ثغور این شخصیت را با ویژگیهایی که بخشی از آن آفریدهٔ نویسنده است و بخشی دیگر را خود برای شخصیت خلق می کند، تا به حد بی نهایت و بی مرزی گسترش دهد و برایش تصویرسازی کند، هر چقدر هم که دور از دسترس و اثیری باشد و تمنای خواننده باشد از عشق، اما همین که فیلمساز به خود اجازه می دهد تا متن ادبی را (که بنابر ویژگیهای ذاتی اش برای خواندن خلق می شود) به فیلم تبدیل کند و برای عناصر و شخصیت های متن ادبی، ما به ازای مادی ـ تصویری، معادل کند، با کلام و دهان و لحن و حرکت ما آدمیان به آنها زندگی ببخشد باید که حتماً، حتماً چنان این معادل سازی درست، گویا و قابل رسوخ برای بیننده اش باشد که نه تنها به ارزش های متن ادبی لطمه وارد نکند، بلکه حال که به محدود و محصور کردن آن دست زده، دست کم بتواند یکی از انواع تجلیات آن شخصیت را در ذهن، بازسازی کند (تجلیاتی که به تعداد خوانندگان اثر ادبی متعدد است و منحصر به فرد). آنهم در اثری مثل «داش آکل» نوشته نویسنده ای مثل هدایت. حتماً تصور فیلمساز براین است که تجلّی منحصر به فرد اشخاص و عناصر در ذهن اوست و منحصر به خود او، پس مجاز است که ...

در قصه هدایت، مرجان به دیدن داش آکل می آید. برای کنجکاوی می آید پرده را کنار می زند و به سوی او می آید. پا به درون او و به سرنوشت او می گذارد. اوست که می آید. زن است که می آید: ناگهان، موجز و تقدیری. در فیلم قهرمان مرد، خود، با دست خود (و لابد با ارادهٔ خود) روبند مرجان را کنار می زند، او را می بیند، عاشقش می شود و باز روبند را به جای اول برمی گرداند. در قصهٔ هدایت، شوهر مرجان بسی پیرتر و بدگل تر از آکل است که مرجان را به او می دهند و این سرنوشت مرجان را تلخ و دردناک می کند و بیشتر از آکل، قربانی اش می سازد. در فیلم، این شوهر از آکل بسیار جوانتر است و این باعث می شود تا تماشاگر به جای مرجان، برای آکل دلسوزی کند. فیلمساز خیلی خصوصی به این هم رضایت نمی دهد و آنقدر شیفتهٔ مرد است که

همان جوان را هم به گونه ای انتخاب می کند که در قیاس با آکل پا به سن گذاشته کم بیاورد و در درجه دوم اهمیت قرار بگیرد. حسن اینکار (برای فیلمساز) آن است که هم احساسات تماشاگر با آکل همراه می شود (به جای مرجان) و هم در قیاس دو مرد باز داش آکل فیلم نه در یک قیاس با یک پیرمرد زشترو، که در قیاس با یک جوان، خواستنی تر جلوه می کند. در قصه هدایت داش آکل درورویارویی با خویشتن، هر شب و هر بار از پا درمی آید و در خیال با مرجان عشق می ورزد، که این البته کشمکش قصه را در پی دارد و «داش آکل» را با عشق، عشقی که قالبش مرجان است و این حضور مرجان را در خط قصه، زنده و تازه نگاه می دارد و او را بر داش آکل غالب می گرداند. در فیلم، نگاه «مردانديش» فیلمساز بر این وجه فائق می آید بی آنکه دغدغه پاسخ به این سؤال را داشته باشد که رنجی که داش آکل به خاطر عشق مرجان می برد از چیست؟ در قصهٔ هدایت، اگر داش آکل به خواستگاری مرجان برود، به آسانی به او می دهند. اما آکل نگران از دست رفتن آزادی اش است، آزادی ای که با آن بزرگ شده. یک بار دیگر در قصه کشمکش دیگری، این بار میان عشق و آزادی رخ می دهد و این بار برای آن که این عشق توضیح داده شود (توضیح که نه، پرداخت شود) هدایت آن را به مصاف آزادی آکل می برد تا حضور این عشق و حاصلش (مرجان) هر چه پررنگ تر شود. در فیلم، به قیمت گذاشتن جمله ای در دهان مادر مرجان، نظیر شما (آکل) جای پدر مرجان هستید، فیلمساز یک بار دیگر به نتیجهٔ مطلوبش یعنی برانگیختن حس رقت برای قهرمانش می رسد، (نه از طریق هرچه سنگین تر نشان دادن هجوم عشق که از طریق هرچه قربانی تر جلوه دادن آکل) در قصه هدایت عشق مرجان، آکل را از پای درمی آورد، سهمگین و درهم کوبنده. در فیلم داش آکل خود «مردانه» اراده می کند و از خدا می خواهد که عشق مرجان را از او بگیرد. اگر در قصه هدایت داش آکل نمی تواند بر کاکارستم فائق بیاید، به خاطر آن است که عشق مرجان او را از پای درآورده، و البته هدایت پای ادعایش ایستاده، آکل می رود و کاکارستم می ماند، به عبارت دیگر در نبرد پایانی قصه، مرگ تنها در ظاهر آکل اتفاق می افتد چرا که پیشتر در باطن مرده. مردانه سازی فیلمساز خود را با خط سراسری قصه هدایت و پایان منطقی اش درگیر نمی کند و در میانه به ناگهان نقبی می زند «به تکرار دلپسندش» مبنی بر گذاشتن حق نامرد کف دستش توسط مرد و قبل از آن که قهرمان بمیرد، ابتدا نامرد را از پای می افکند و بعد چون نامرد را بسیار «می شناسد»، پشت به او می کند تا نامرد نیمه جان فرصت یابد قمه را از پشت بر پیکر او فرود آورد و به نتیجه گیری اخلاقی فیلمساز مبتنی بر کشتن «مردها» به دست «نامردها» روی خوش نشان دهد.

اگر در قصه هدایت آکل در حین مرگ بریده بریده از طوطی اش سخن می گوید، دلالت بر آخرین شعله های عشق او دارد و اگر طوطی او به مرجان سپرده می شود، راز آکل بر مرجان فاش می شود و بر او می گرید، باز تأکیدی بر مرجان است و ماندگاری او. و ماندگاری آکل. در مرجان و حس همسویی با مرجان در پایان قصه. فیلمساز یک بار دیگر به نفع قهرمانش در قصه دست می برد و پیکرش را مثله می کند. در فیلم، اگر چه طوطی به مرجان سپرده می شود اما او چنانکه از ابتدا ـ خنثی و مطرود به مرجان می نگرد و فیلم به جای گشایش راز آکل بر مرجان، برای تماشاچی نریشن می گوید. این ترفند، اگر به ظاهر نمایش پرهیز فیلمساز از جلب ترحم مرجان برای قهرمانش باشد (چرا که مردانش به احساسات زنانه احتیاج ندارند، همانطور که بعدتر هم ـ در گوزنها ـ به همین ترفند پناه می برد) اما از جلب ترحم انبوه تماشاچی و برانگیختن سوزدل و آه عدهٔ کثیر آنها ـ در قیاس با معاملهٔ پرمنفعت از دست دادن یک تن ـ مرجان ـ) ابایی ندارد، که در این بازی بازاری، همه سود سرریز کیسهٔ قهرمان می شود.

و اما شهرزاد. این اقدس وارد فیلم شده که البته قصه بی او، بدون کم و کاست پیش می رود. اگر او در قصه وجود ندارد از آن روست که داش آکل هدایت اهل مجالس مخفیانه نیست و چند بار هم که دوستان فراهم کرده اند، کناره گرفته. داش آکل فیلمساز، اما گوشش بدهکار این حرفها نیست. اولا، حضور شهرزاد در فیلم به کلی خارج از خط سراسری حتی فیلم است. حذفش، هیچ لطمه ای به فیلم (همان که هست) نمی زند و چون به هیچ کسی که یک کشمکش را در درام بوجود می آورد تعلق ندارد (مسئله هیچکس نیست. با هیچکس جنگی ندارد و هیچکس هم جدی اش نمی گیرد) از پشتوانه دراماتیک هم برخوردار نیست. اما حضور او در فیلم یک، دو، ... چند پیامد بسیار خوشایند فیلمساز را به همراه می آورد.

۱ ـ مردانگی قهرمان را به رخ می کشد. وقتی که از نگاه فیلمساز مردانگی تعریف می شود در به خانهٔ اقدس رفتن و «دوا» خوردن، اما رقص او را تماشا نکردن و به التماس های او بی اعتنا بودن. پس چرا اصلا به آن جا می رود؟ به همان دلیلی که یک بار دیگر هم سه سال پیش به خانه سهیلا فردوس رفت؟ برای آن که دست شیطان از آستین اقدس بیرون بیاید تا دست قهرمان را بگیرد و او را به راه بد بکشاند؟ این که همان ردپای سهیلا فردوس است وقتی که با بی رحمی قهرمان را در قیصر از راه به درکرد... شاید هم بشود تجدید نظر کرد و برای این همه ابهام در مورد دلسوزی فیلمساز، برای قهرمانانش، بالاخره پاسخی یافت!

۲ ـ فیلمساز با شهرزاد همان معامله را می کند که سه سال بعد با نصرت پرتوی در گوزنها. ارزش، نقش و جایگاه او صرفاً در حد یک اکسسوار صحنه است تا از طریق آن قهرمان معنا یابد. و او به خوبی از پس پرکردن زمانی که در فیلم برایش درنظر گرفته شده برمی آید، چرا که خود را بازی می کند، اما او و مسائلش یک لحظه دغدغهٔ فیلمساز را تشکیل نمی دهند: اگر روی زمین می کشندش تا گیسش را ببرند و

تحقیرش کنند برای آن است که صدای قهرمان را درآورد و برق قمه اش را به چشم نشاند، و اگر می رقصد و می خواند برای آن است که تماشاگرانش را سرگرم کند، اگر شرح حال می گوید برای آن است که به بزرگی قهرمان پی ببریم زیرا که مجیز او رامی گوید و اگر به یک مست دیگر روی خوش نشان نمی دهد، برای آن است که بر همگان واضح و مبرهن شود که قهرمان به رقاصه ای وقعی نمی گذارد که خود خواستارانی دارد و به خاطر قهرمان به آنان بی اعتناست. او اصلا به این خاطر در فیلم حضور دارد که خاطرخواه قهرمان باشد. قهرمان در تردید باشد که به او وقعی گذارد یا خیر. و اگر شهرزاد با آن لحن و سر و روست برای آن است که فیلمساز رد گم کند تا به خیال خود از زیربارانگ استفاده از عناصر رایج فیلمفارسی و فراهم آوردن عرصه برای خط بصری و مهم تر از آن خط روانی و نیز آسودگی برای تماشاچی فیلمفارسی، شانه خالی کرده باشد.

۳ ـ و در آخر، ضرب آهنگ نفسگیر تماشاچی فیلمفارسی: شبی که قهرمان با ناز و قمیش منتسب به تازه عروسان بر تردیدها فائق می آید و بر سر اقدس و اتاقش منت گذارده و قدم رنجه می کند... اگر تفاوت این نوع رفتار (قهرمان با اقدس) با آن چه که هدایت با استفاده از سه جمله در توضیح رفتار آکل با مرجان در قصه اش آورده اززمین تا آسمان هم باشد، اما روی دیگرش خوشامد جماعت از تعاریفی است که فیلمساز با سخاوتمندی از رفتار مردانه، تصویربرسازی می کند و تماشاچی فیلمفارسی هم برایش پس می افتد.

■ بلوچ (۱۳۵۱)

پس از *قیصر* و *رضا موتوری*، این یک را باید سومین فیلمی بدانیم که ساختمانش بر طرح «ناموس»، بنا می شود. در *قیصر* ـ که درعالی ترین شکل آن ـ انگیزه تعدی به ناموس ـ ریشه تمام آن حکایات بود ودر *رضا موتوری* به نظر می رسد سختگیری به تعدی ناموس ـ اگر از نوع متعلق به دختر طبقه بالا باشد چندان اشکالی ندارد یا لااقل تا حدودی از آن مجاز شمرده می شود. تفاوت فاطی فیلم *قیصر* با فرنگیس در *رضا موتوری* در آن بود که آن یک، خواهر *قیصر* محسوب می شد و این بار فرنگیسی که از بخت بدش داداش قیصر ندارد، بر اثر سوء تفاهمی که خود ـ بواسطهٔ بلاهتش ـ از آن بی خبر است ـ اما *قیصر* انتقام جوی دو سال پیش به خوبی از آن با خبر است ـ مورد تعدی قرار می گیرد. ظاهر این دو حکایت ـ یکی با ضرب و زور و دیگری بر اثر سوء تفاهم ـ از هم متفاوت است. همانطور که سر و شکل دختر فیلم *رضا موتوری* متفاوت با فاطی *قیصر* است، اما از چادر نماز این یک و کلاه آن یک که بگذری و خانوادهٔ محترم آن یک وغیر محترم این یک رانادیده بگیری در اصل ـ در معنا ـ چه تفاوتی میان آن تعدی و این یک وجود دارد؟ مگر آن که مبارزه ای یا پیشنهاد یک نوع مبارزه در آن فیلم توسط فیلمساز صادر شده باشد.

در بلوچ در ادامهٔ دو فیلم مذکور یک بار دیگر با همین مسئله روبرو می شویم: اگر قصه فیلم را کسی برای ما تعریف کند و ما ندانیم که بلوچ یعنی چه، گمان می کنیم که بلوچ، نامی است نظیر «ملوس». بلوچ حکایت بی رحمانه ای در باب بر باد رفتن زندگی دخترکاتی است که فریبکارانه تحت عنوان خدمتکار یا آشپز سر از طبقات بالا درمی آورند و چه فجایع که از طرف مرد و پسر ارشد خانه بر سرشان نازل نمی شد و چه رمانها و پاورقی ها را که به خود اختصاص نمی داد. و اگر تمام آن اعمال ظالمانه با آب و تاب و با دقت هم پرداخت شود چه طومارهایی که در باب فساد بورژوازی را به خود اختصاص خواهند داد. و چه آموزنده که بیاموزیم تمام محصولات پورنو اگر تاجی بر سر آن یک و قبایی یک لا بر تن این یک داشته باشند، ادای دین سازنده اش است از طریق ساخته اش در باب مدعیات سیاسی ـ مثلاً ـ.

بلوچ

این بلوچ آغا که چهار سال پیش تعدی به خواهرش در *قیصر* ـ از عالم و آدم بیزارش ساخته بود، یک سال بعدترش در *رضاموتوری* اندکی آرام گرفت و به سراغ یک ابلهی رفت به نام فرنگیس، و دو سال بعد از آن ماجراها، ملوسک وار در خانهٔ یک فرنگیس دیگر، کنگر خورد و لنگر انداخت. و این بلوچ آغا دارد به صراحت ناکامی اش از آن فرنگیس را از این یک می ستاند. بی آنکه آن آقا رضا با این بلوچ دغدغه جوابگویی به پیامهایی را داشته باشد که به مخاطبش می پراکند. برای این فرضیه آخر شواهد دیگری هم در دست است: هم در *بلوچ* و هم در *رضاموتوری*، هر دو فرنگیس دل به قهرمان باختند، همچنانکه فرنگیس *رضا موتوری* خود را به آغوش رضا می افکند، در این یک هم، هموست که قهرمان را کشف می کند و می آورد وردست خود می نشاندش. فرنگیس ها او را با خود می برند و به خودمی خوانند و تنها دلیلی که قهرمان قربانی محسوب می شود هم همین است. پس قهرمانی اش کجا رفته؟ و آن شعارها در باب ارزش صد تا زن قرتی و یک سگ زنان نجیب؟ و اگر قهرمان خودش بشود سگ یکی از آن زنان قرتی که صدتایشان یک سگ نیستند، نتیجه چه می شود؟ و این دو فرنگیس ویژگیهای مشترک دیگری هم دارند! این فرنگیس نظیر آن یک، در پایان دل به بلوچ می بازد و این بار تا حد فدا

کـــردن خـــویش هم جلو می رود کـــه در *رضا موتوری*، فرصتش پیش نیامد ـ و بلوچ، پس از گشت و گذار در طبقات بالا، به همان راهی می رود که پیشتر در *رضا موتوری* رفته بود ـ پس چرا اصلاً دوباره برگشته، و این بار نه برای یک گردش توریستی که برای مکاشفه ای در اعماق ـ و تماشاچی ساده لوح همان فریبی را می خورد که دو سال پیش تر در *رضاموتوری* خورده بود، او کـه حتی از طریق میـزانسن رفتارهای خصوصی قهرمان و فرنگیس بیشتر تفوق قهرمان بر فرنگیس به نظرش می آید تا برعکس، این بار ـ به تبع پیشرفت فیلمساز ـ از زمزمهٔ دو سال پیش هم فراتر می رود و اصلاً می گوید: مگرنه خود می خواستم، دیدید که توانستم. به جز «ایرن» که از طریق گشت های گـاه و بیگاهی، منتظر است تا کـسی برای فیلمبرداری از رفتارهای خصوصی اش، به او پیشنهاد بدهد، قهرمان یک زن دارد که او هم سرش را از گوشه ای به در می آورد تا مورد تعدی قرار بگیرد. او همان فاطی چهار سال پیش است که سیاه مشقش را در *قیصر* نوشته و اکنون دفعتاً ظاهر می شود تا سریعاً مورد تجاوز قرار بگیرد و خودکشی نمی کند تا با زبان برای قهرمان شرح ماوقع کند و پیش از آن کـه ـ به سبب نبود مردش ـ برود و بدکاره شود، ملاقات او می رود زندان تا شرح دهد که قهرمان پس از رهایی از زندان، چه کارهای انجام نشده کـه ندارد ـ همان وظیفه ای که بعدتر طلعت فیلم *ردپا* در قبال قهرمان به جا می آورد ـ بعد هم می رود و بدکاره می شود.

ذهنیت فیلمساز، راهی جز این برایش متصور نیست. او نمی تواند منتظر شود و بنا به سنت مثلاً با خیاطی روزگار بگذراند ـ مثل زن فیلم *ردپا* یا کار سختی بکند مثل زن فیلم *گروهبان* که مکانیکی دارد. چراکه باید بعداً بشود پیک قهرمان، مثل فاطی *گوزنها* هم نمی تواند به پای قهرمان بایستد چراکه آن جا قهرمان به دلیل ویژگی های فیزیولوژیکش نمی توانست دست از پا خطا کند و این باعث می شد که او هم «نجیب» بماند چراکه در این مورد قهرمان تا گردن در لجن فرو رفته. پس فیلمفارسی ترین چاره آن می شود که او هم تا خرخره در لجن فرو برود و زمینه ای فراهم آورده باشد تا قهرمان در انتهای فیلم ـ نه با روسیاهی ـ که با آگاهی به سراغش برود و او را نجات دهد و بزرگوارانه اورا ببخشد! این آگاهی که از طریق استراق سمع کسب شده، به داد قهرمان می رسد چراکه درنبودش، معلوم نبود تا کی قهرمان ناگزیر بود مشق از بین رفتن غیرت ومردانگی بکند و ما شاهد... «مقاومت ارواح پاك در مقابل فساد» باشیم.

زن دیگر فیلم معصومه است. «شهرزاد» همچنان به کف سن *قیصر* و زمین *داش اکل*، پای بست است و در قیاس با ارتفاع متعلق به لوازم و سرویس بورژوازی، جای خود را به «ایرن» می سپارد. لابد به همین دلیل است که به حال مرگ می افتد و در آخرین لحظات احتضارش لج می کند و زن بلوچ را از ریز و درشت قضایا باخبر می سازد.

■ *خاک* (۱۳۵۲)

به جز ارباب فرنگی ده که با آن سر و شکل همه را مبهوت خویش ساخته و جابه جائی اش با «عادله» قصه، زن مصیب ـ شوکت ـ را داریم. شوکت درزمرهٔ دسته اول زنان، مانند فیلم *قیصر* است: «خوشگل، خانه دار، نجیب. گهگاه برای اثبات این ادعا در فیلم ظاهر می شود و می رود. او همان اعظم فیلم قیصر است که این بار به ییلاق رفته ـ در مورد نجابت ـ اما ـ آقای دولت آبادی نویسنده را مردد ساخته بود که چرا سر و صدای نقلاهای جنین خود را به گوش عموی بچه می رساند؟ باید اعتراف کرد که گناه به گردن او نیست. این نوع سوء تفاهمات سابقه اش از قیصر می آید، او آنجا هم در صحنه معرفی ـ بیمارستان ـ چادرش از سر کنار رفت و روی دست برادر شیرینی خورده اش ـ فرمان خان ـ افتاد. یک بار دیگر هم در صحنهٔ قبرستان، جلوی چشم همه مردم محلهٔ نواب، به آغوش شیرینی خورده اش ـ قیصر خان ـ افکنده شد تا های های با او گریه کرده و ایضاً پیغامی هم رد و بدل کند. خب انصافاً پس از گذشت شش سال حق ندارد سر برادرشوهرش را در دست گیرد ـ که شش سال پیش سر و صدای برادرزاده را نشنیده از دنیا رفت ـ و در حضور او و پدرشوهرش، کشف حجاب کند؟

نکتهٔ دوم توضیح خانم میهن بهرامی است در نقدشان بر *خاك* وقتی که از «تماس سکس در جوار فاجعه» سخن می گویند. به تعبیر ایشان نوع ارائه «سکس» در قیصر، داش اکل و خاك به یک گونه و همگی «همجواری سکس با فاجعه» است (به گونه ای که در مورد *قیصر* و *داش اکل*، سکس پیش از فاجعه اتفاق می افتد و در خاك هم بازگشت غلام به ده و رابطه خصوصی اش با کلفت خانم فرنگی پیش از فاجعه است) توضیح می دهم که چنین نیست در آثار کیمیایی، سکس، صرف ارائه آن مطرح می شود. بنا به تعبیر خانم بهرامی، حضور سهیلا فردوس و پیامدش در *قیصر*، به کل تحمیلی است. در مورد *داش اکل* به خصوص در مقایسه با اصل اثر، حضور اقدس و پیامدش بی معنا تر است (پیشتر اشاره شد). در *خاك* همانقدر این برگشت غلام و رابطهٔ خصوصی اش با کنیز خانم فرنگی بی معناست که تجاوز قاچاقچیان فیلم *بلوچ* ـ در لحظهٔ بی معنی و خالی از پس زمینه ای ـ به زن *بلوچ* ـ دفعی و ناگهانی ـ و در مواردی مثل ارائه سکس در *بیگانه بیا* اصلاً ربطی به فاجعه ندارد، همچنین در *رضاموتوری* و *گوزنها* ـ که اتفاقاً در هر دو مورد نظیر نظایر برشمردهٔ ایشان ـ مرگ وجود دارد اما سکس وجود ندارد. برای انطباق فیلم با تم نامبرده در مواردی مثل *بلوچ* و *غزل* باید کل دو فیلم را ـ از ابتدا تا انتها ـ در جوار فاجعه تلقی کرد.

به رغم این نکته اما آنجا که اشاره می کنند «استعداد گرایش فکر، همیشه در محاصرهٔ عوامل دیگریست» یا «نظریه کیمیایی از خشونت و جنایت با پولانسکی متفاوت است» ضمن توافق با ایشان قدرت پیش بینی ایشان را تبریک می گویم چراکه در آن لحظه نیازمند صبر و تعقیب زمان نبوده اند تا آخرین ساخته

خاک

پولانسکی ـ *ماه تلخ* ـ را با آخرین ساخته کیمیایی ـ *ردپا* ـ قیاس کنند و چنان نظری بدهند.

تغییر «صفیه» قصه به کلفت زن فرنگی یک نکته دیگر را با خود در فیلم دارد: در تمام فیلمهای دیگر فیلمساز ـ جز این یک ـ هرجا که پای سکس به فیلم باز شده، این قهرمان است که شکار شکارچی می شود: در قیصر که سهیلا فردوس او را به خانه اش می برد، در *داش آکل* که اقدس در میانه رقص چشمش بر قهرمان می افتد و از رقص دست می کشد وهمینطور تا آخر، در بلوچ فرنگیس است که او را ابتدا می بیند و او را به خود می خواند ـ چنانکه در *رضا موتوری* ـ و در *غزل* هم که ... ، در این فیلم، این زن مستخدم فیلم است که استثنائاً شکار می شود، او اگر از نظر سر و شکل، با زنان مزبور متفاوت است، اما فراموشمان نمی شود که قهرمانی هم در کار نیست و ضد قهرمان او را آشکار می کند. می شود از این تک فیلم این تک مصراع را آموخت:

هر کاری آدابی دارد، هر چیزی تکلیفی دارد...

■ گوزنها (۱۳۵۳)

به نظر می رسد حضور زن در گوزنها فقط محض خالی نبودن عریضه است. بدون تعارف نقش «فاطی» را از فیلم حذف کنیم و ببینیم نتیجه اش چه می شود؟ فیلم با فاطی همان است که منهای او. چنانکه برای اولین بار بدون هیچ ضرورتی «سید» از وجود او خبر می دهد: «من تنها نیستم»، ضرورت وجودی او که در اسباب و اثاثیه اتاق خلاصه می شود باعث می گردد تا «قدرت» پس از نیم نگاهی به آنها بگوید: «می بینم» (حسن دیگرش آن است که بیان تصویری ما به ازای مادی دارد و دیالوگ اطلاعات پخش نمی کند). بعد از چندی هم که بقچه می بندد و می رود، هیچ اتفاقی نمی افتد چون به دستور فیلمساز ـ خودش برمی گردد (برعکس زن فیلم «گروهبان» که وقتی می رود، ممیزی، قهرمان را می فرستد عقبش) وقتی هم هست، همان اطلاعاتی را می دهد (به قدرت) که اگر نبود سید می داد (در باب احوال مستأجرین و ...) و از سارق پناهنده (فنی زاده) همان سؤالاتی را می پرسد که اگر نبود سید می پرسید ـ با این تفاوت که، حالا که هست، یک تعدادی به او تعلق دارد یک تعداد به سید. حتی فصل تماشاخانه هم در خدمت فاطی نیست. در خدمت او، مشکلاتش، گرفتاریهایش و تنهایی ها و تلخی هایش نیست. اصلا او را تنها نداریم. و اگر توسط درگیریهای لفظی روی نجابت او تأکید می شود، در خدمت شخصیت پردازی او نیست، سرمایه گذاری فیلمساز است بر روی او تا بعد بتواند به نتیجهٔ مطلوب برسد و باعث شود تا مبادا تصور کنیم این زنی که «خیال می کنه اگر بره کلک زده» و به پای سید نشسته، موجودی جلف و احیاناً بی بندوبار است، که برعکس او پاک و مطهر نشسته به پای سید اگر اویی که بر مبنای اولین تصوری که از نوع کار، محیط کار و خانه و مردش، به ذهن متبادر می شود، اینگونه نجیب نبود که الآن هست آنوقت چه اتفاقی برای فیلمساز می افتاد؟ یا مجبور می شد به کل شخصیت زن را از فیلم حذف کند مثلا بکشدش یا... ظاهراً راه دیگری نیست. پس دور باد خفت همزیستی «مبصر سابق» با زنان بی بندوبار. گو همینطور که هست در فیلم باقی بماند. باشد. وفادار هم باشد. تا از طریق او به بزرگی سید برسیم. همان طور که از طریق وفاداری اعظم قیصر، زن گروهبان و طلعت ردپا به بزرگی قهرمان باید رسید. و او از طریق وفاداریش به سید، اصلا هویت داشته باشد، اجازه زنده بودن داشته باشد (چرا که غفلتاً، ممکن است همان بلایی سرش بیاید که به سر زنْ مقتولهٔ فیلم سرب آمد با این تفاوت که برای این اقدام خطیر، سید توش وتوان ندارد، اگر هم داشت احتمالاً ترجیح می داد آن را در خانهٔ سهیلا فردوس یا اقدس یا غزل به مصرف برساند) پس او به مرتبت یک پادری ارتقاء می یابد که می تواند مراتب خرسندی خویش را از این بابت که گِل کفش مردش را پاك می کند، همواره زیر زبان مزمزه کند، (حتی اگر یک مرد ـ یک وامانده مثل سید باشد که خیلی که همت بکند، در جوانی هایش شاخ شانه بکش بوده و بزن بهادر و این الگوی قهرمانی، زبانم لال چون معصوم نبوده و از خطا مبرا، شاید گهگاه هم برای دل خودش از آن اعمال قهرمانی انجام می داده) سخت هم نباید گرفت بهرحال، زن، بخشی از امکانات موجود است تا به قهرمان اعتبار ببخشد. دلش هم باید به همین خوش باشد. حتی اگر، مثلاً نصرت پرتوی باشد.

از این مرحله که بگذریم ـ مراحل بعد به مراتب پای خودشان را پیش می گذارند: دیگر چندان اهمیتی ندارد که در گفتگوی سید با قدرت، از نام هنری وی با تمسخر، سخن آورده شود و خودش، آنقدر احمق باشد که در شرح دشواریهای کار روی نقش، برای قدرت کنفرانسهای علمی بدهد. بالاخره این فاطی درگیر مشکلات کار «هنری» است پس سخنانش درباب ... « یک شب همسر فرعون می شم، یه شب ... » کدام است؟ یا اگر می داند اینها همه حرف و حدیث یک لقمه نان است پس کار روی نقش چیست؟ نکند هم این است و هم آن؟

فیلمساز با خودش رودربایستی دارد؟ از یک طرف ریشخند تئاتر لاله زار و از طرف دیگر نوستالژی همان تئاتر و آتراکسیون؟ به نظر می رسد فاطی خانوم در یک جمله ای به نقل از سید، دچار شخصیت پردازی ناگهانی می شود

و آن همان که «خیال می کند اگه بره، کلک زده» خب می شود این را ـ این جمله را، (با تمام ارزش شش کلمه ای اش) گذاشت به حساب اختیار و انتخاب و اراده و آگاهی و حتی «اگزیستانس» ... می شود هم به این حساب گذاشت که مبادا تصور شود او تحت فشار اصراری یا التماسی یا احتیاجی و یا حتی یک درخواست ساده از طرف سید در رودربایستی مانده، دورباد از قهرمان چنین خفتی، او خودش خواسته، خودش خواسته و مانده و به خاطر این سیدی هم مانده که، حالا که چنین است در روزگار خرمی اش چه بوده است دیگر؟ و لابد نتیجه گیری اخلاقی این قصه عشق هم می شود: «مگر نه خود می خواست، ورنه می توانست»!

■ *غزل* (۱۳۵۴)

غزل بر اساس «مزاحم» بورخس ساخته شده. اینکه فیلم چقدر و چگونه از قصه دور افتاده بماند؛ اینکه اصلاً شگفتی آن قصه در چیست و پرداخت شگفت انگیزتر آن توسط بورخس وقتی که با خواننده شوخی می کند: «... من با دقت و وسواس زیاد آن رابه رشتهٔ تحریر می کشم» تا زمینه چینی کرده باشد برای آن که «... تسلیم وسوسهٔ نویسنده شده و بعضی نکات را تشدید می کنم و راه اغراق می پویم» بماند که هم هشدار و هم توانایی بورخس است برای آنکه ما با او «نکات» را تشدید کنیم و راه اغراق بپیمائیم. (و این از کمترین امتیازات نویسندهٔ «هزارتوها» محسوب می شود) این مقدمه ارجاع ذهن است به ویژگی های اثر ادبی و آنچه که در مورد «داش اکل» «هدایت» نیز گفته شد. حرف سن راجع به نوع این دورافتادگی است و انجام و نتیجه اش، بخصوص وقتی که نقل «زن اثیری» میان می آید که وقتی فیلم را می بینیم، هنوز مردد که آن نقلها به این فیلم مربوط می شود یا فیلمی دیگر؟ و بعد که ثبت را با سند مطابقت می دهم حیران می مانم، چونان که پیرمرد قصه هدایت وقتی که زن اثیری را دید! فیلمبرداری، لوکیشن، بازیگر زن و اختفای پورنوی تصویری هیچکدام باعث

غزل

تفکیک *غزل* از *سه نفر روی خط* مثلاً یا نمونه آشنارش برای فیلمساز *بیگانه بیا*، نمی شود. آنچه سر و شکل فیلم را روشنفکرنما ساخته و باعث شده تا نقلهایی را از پی آورد که مثلاً *بیگانه بیا* با خود نیاورد عبارت بوده از: ۱ـ اعتباری که فیلمساز در فاصلهٔ ساخت *بیگانه بیا* تا *غزل* به یمن جلب حمایت منتقدین کسب کرده بود، تحت عنوان: معترض و احیاناً روشنفکر: (چند سالی از ساخت *رضا موتوری* گذشته بود). ۲ـ اقتباس قصه فیلم از «مزاحم» بورخس، در قیاس با *بیگانه بیا* اقتباس از نوشته های «قاضی سعید» یا «ر ـ اعتمادی» با یکی از آن «بر سر دوراهی» ها، مثلاً. ۳ـ پرهیز فیلمساز از استفادهٔ عناصر رنگ و روباخته فیلمفارسی و دستیابی به عناصر قابل جایگزینی با ظاهری آراسته تر. اما آنچه فیلم را از ریشه و در بنیان با وابستگان خونی اش فیلمفارسی و دست گرمی اولیه اش *بیگانه بیا* پیوند می دهد عبارت است از:

انتخاب پوری بنایی برای نقش غزل و چرا مثلاً نه شهرزاد؟ مگر فیلم مدعی تحول در شخصیت نیست؟ و مگر درباره اش ننوشتند «از» زن ... «تا» زن ...»؟ که اگر حاوی این تحول بر مبنای شخصیت پردازی و ساخت و میزانسن بود باید که تحول را به ذهن متبادر می کرد و بر پیشینهٔ ذهنی تماشاگر از هنرپیشه فائق می آمد و چرا تشبث به زمینهٔ ذهنی تماشاچی ـ به خصوص ـ نسبت به پوری بنایی؟ با آن قالب حجب فیلمفارسی اش؟ و اتکا بر بنیایی ـ از اساس ـ غیر وامدار به فیلم و مستقلاً موجود در ذهن تماشاچی؟ که با اتکا بر تمام پیشزمینه های منتج از فیلمفارسی بیاید و در فیلم دیگری ـ این یک فیلم بشود زن اثیری؟ و برای آنکه در ابتدا با اتکا بر ذهن بایر تماشاچی هرزه گویی کند تا بعد که آن گویش را کنار می گذارد، زمینه ذهن، او را قالبی تحویل بگیرد؟ و این یکی بشود «اثیری» و آن یک لکاته؟ و شخصیت پردازی و تحول؟ ... و جز این فریب هیچ نشانهٔ دیگری مبتنی بر «تحول» در فیلم به چشم نمی آید بعد از یک هرزه گویی مفصل غزل یک شب در خانه باز می شود: غزل رختش را عوض کرده، موهایش را بسته و دیگر هرزه گویی نمی کند مگر آنکه عکسهای عدیدهٔ زن در کنار اسب حاکی از اثیری بودنش تلقی شود و یا پرهیز فیلمساز از پورنوی تصویری را، که این پرهیز اگرچه ساده ترین فرمول به ذهن آمده است برای نمایش اثیری بودن، اما فیلمساز برای کسب رضایت تماشاچی فیلمفارسی تا حد امکان به «جبران» شنیداری دست یازیده و سر آخر هم برای از میان بردن هر شبهه ای برای تماشاچی یک زن از دستهٔ اول زن های قیصر (بی بی) را در فیلم می گذارد تا یکی دیگر از وظایف محولهٔ فیلمفارسی مبنی بر ترویج اخلاقیات و پخش شعایر (بسته به موردش) را هم به جا آورده باشد (که این بی بی، به عین ننهٔ قیصر، پیراهن خونی پسر را می شوید و بیست سال بعد در ردپا که پسر از آب و گل درآمده، همسرش (طلعت) آن را می دهد اتوشویی برای شستشو).

از اینها که بگذریم باقی حکایت ما نگاه مرداندیش و مردانه سازی فیلمساز است که قصهٔ بورخس (اگر در یک سطر خلاصه شود) طعمهٔ خوبی برای فیلمساز محسوب می شود. (همانطور که «اوسنه ی بابا سبحان» زمانی دیگر، مطلوب نظر فیلمساز بود برای قصه هایی که دوست دارد) و همان دخل و تصرفاتی که از راه همان نوع داش آکل اش می رود و از اثر همانقدر فاصله دارد که فیلم مذکور از داش اکل هدایت. بستر فرهنگی قصهٔ بورخس به خودی

سفر سنگ

خود غیر قابل انطباق با بستر فرهنگی، سنتی و مذهبی اینجا محسوب می شد، برای همین هم فیلمساز به هرچه که توانسته دست یازیده تا تماشاچی اش را راضی سازد و خطر سیاسی بودن گوزنها را از برخی ذهنها پاك نماید.

دو برادر در زنی شریک شده اند، نظیر اشتراکات دیگرشان در زمین، خانه یا اسب (به خصوص اسب)، که این زن زیباست و علاوه بر خوشگلی و خانه داری، دربه در در جستجوی نجابت است و چون «آب توبه» با حال و هوای فیلم سازگار نیست ـ به سبک فیلمفارسی ـ خب... بشود... اثیری! بی آنکه فیلمساز دغدغه پاسخ این سؤال را داشته باشد که پس از «اثیری» شدن زن (به زعم سازنده) تا فاصلهٔ مرگش، چگونه، چه کسی و با چه توجیهی جوابگوی آن مثلث سه نفره است، در حالی که خود با پیش کشیدن نقل بچه و الخ، سنگ خانواده و عرف را به سینه می زند؟ و این رودررویی قهرمانان بازن هم تابع آدابی است که فیلمساز را خوش بیاید. این دو اگر غیرتی (از مایه های فیلمفارسی) می شوند به خاطر بچه شان است و نه زنی که کلی زحمت کشیده تا اثیری شود و به این خاطر که تشخیص تعلق بچه به آن ها ناممکن می شود، پس حق تقدم در میزان ارزشگذاری می شود ۱ـ بچه ۲ـ تشخیص هویت پدر بچه ۳ـ زن «اسیری»، و این زن پیش از اثیری شدنش هم منزلتی ندارد و وقتی که برادر بزرگ تر با لفظ «مادهٔ خانه برانداز» او را رهین منت می سازد، این او نیست که سنای قضاوت قرار می گیرد، که برق چشم قهرمان و حظّ برانگیخته شده در قهرمان است که با درشت نمایی به تصویر درمی آید. و در پایان هم به رغم قصد بورخس که در آن «کریستیان» «خُولیانا» را می کشد و بعد به برادرش خبر می دهد چنانکه برادر کوچک هم پس از مرگ «کریستیان» آن قصه را برای دیگران تعریف می کند، اما فیلمساز دو قهرمان دارد وهوای هر دو را هم دارد، بنابراین نه می گذارد «بزرگ تر» به جای کوچک تر تصمیم بگیرد، «چراکه اساساً به برادرهای کوچک ارادت خاصی دارد) و نه راضی می شود «کوچک تر» پا را از گلیم خود فراتر گذارد، بنابراین فیلمفارسی ترین چاره آن می شود که هر دو با هم، هرکدام با یک دست خود و با نقشه قبلی (این بار برای چاقوکشی برای یک زن) به پا خیزند و بعد هم برای انجام مراسم تردیدزدایی در ذهن تماشاچی فیلمفارسی، خانه را به آتش کشند تا باخاطرات کودکی و بی بی اثیری دلخوش باشند، و به یمن همین عزتی که فیلمساز بر قهرمانانش می گذارد است که آن ها به رغم قصهٔ بورخس نه کلاهبردارند نه خسیس (همه آن بد و خوب هایی که یک شخصیت را می پردازد) و در عوض میخواره اند و اهل زد و خورد که آن را به خاطر گُل روی تماشاچی فیلمفارسی از اثر بورخس با خَود آورده اند و بر آن نویسنده منت گذاشته اند و... بگذریم.

■ سفر سنگ (۱۳۵۶)

سفر سنگ ـ اگر متفاوت به نظر برسد ـ نمونه کاملی از تأثیر فضا و سال ساخت فیلم است. بهترین دلیلش میزان تفاوتی است که در مضمون این فیلم وجود دارد در قیاس با مثلاً غزل. سفر سنگ، آنجا که به «زن» مربوط می شود یک ویژگی خاص دارد: از «زن» در جهت ارائه «سکس» بهره برداری نشده. اما از آنجا که همهٔ شخصیتهای فیلم در حد معرفی ـ توسط نام و سر و شکل ـ برای نمایندهٔ یک قشر بودن، باقی می مانند، زنان نیز چنین اند.

فضای سال ساخت فیلم که زمینه ای بود برای پیامدش ـ که بدیهی به نظر می رسید ـ شعار می داد که: سکس، بد است. و نظیر هر شعاری، پیامدش پرهیز بود، و فیلمساز خودش باید تصمیم می گرفت که چه چیز خوب است که جایگزین بد شود. پس او تصمیم می گیرد تا این خوب را ـ که به دلیل اهمیت مقطع تاریخی اش برای ما بسیار حایز توجه است ـ به تصویر درآورد. نتیجه اش می شود همان زنهای دسته اول آن دوره که طبیعتاً خانه دار و نجیب ـ این بار در قالب روستایی ـ هستند. آن شعار چنان با قوت عمل کرد که فیلمساز هرگونه رابطهٔ عاشقانه را از فیلم حذف کرد ـ چراکه نمی توانست شکل متفاوتی از آن را خلق کند ـ و چون از پرداخت هر نوع بازنگری دربارهٔ زنان دستهٔ دوم، ناتوان بود، هیچ نشانی از آنها در فیلم نیست. عدم قابلیت فیلمساز در بازنگری نسبت به «زن» خود شاهدی است بر گرفتار شدن در چنبرهٔ یک فضای خاص سیاسی و در تقابل با یک روند تفکری دراز مدت. قصه فیلم تقابل قهرمانیهاست با ضد قهرمان ـ که این بار جبر است ـ نمودش قتل قهرمانان است، تأثیرش بر زن ضجه و شیون است ـ که تنها نشانهٔ شاخص بازنگری فیلمساز به «زن» در این فیلم به حساب می آید ـ همچنان بود و نبودش یکسان است چراکه کاری جز راه اندازی قیل و قال ندارد، آنهم بر مرگ عزیزان که فیلمفارسی ترین چارهٔ تأثر است، آنهم ضجه و شیون ـ نمود عام و مکرر تهییج احساسات ـ و نه کمترین پرداخت در برانگیختن حس غمناکی به شیوهٔ جز اشک فشانی، بی آنکه بدانیم این عزیز از دست رفته چرا عزیز بوده، چه پیوندی میان این عزیزان واین زنان برقرار بوده و چرا از دست رفتنشان باعث تأثر می گردد؟

نکته دیگر این فیلم شاخص، آن است که زنان در کنار مردان در حرکت اند. این راه پیمایی ربطی به «زن» ندارد، فیلمساز در این فیلم ـ به رغم همه فیلمهای قبل تر ـ سعی داشته که به «حرکت» یک مفهوم جمعی ببخشد و

سرب

فیلمی تحلیل گرا ارائه بدهد ـ بماند که بضاعت فکری اش آنقدر نبوده که درکش از حرکت جمعی با جمع متحرك «قهرمانان» متفاوت باشد ـ پس اگر زن به اضافهٔ مرد را جمع معنی کنیم، راه پیمایی زنان با مردان هم می شود حرکت جمعی!

■ *تیغ و ابریشم* (۱۳۶۶)

تیغ و ابریشم، برزخ دورهٔ دوم و سوم است. بحران دورهٔ دوم به سرآمده و دورهٔ جدیدی آغاز شده، اما هنوز رسماً روشن نشده که چه چیز خوب است؟ به همین دلیل زن این فیلم درانظار حضور ندارد، تا تکلیفش روشن شود. ـ تکلیفی که رسماً در *دندان مار*، *گروهبان* و *ردپا* روشن می شود ـ نقش فریماه فرجامی در فیلم با آن حدود و اندازه اش این گمان را تداعی می کند که به خاطر عدم اکران *خط قرمز* ـ با بازی او ـ جایی در این یک برایش بازشده تا علی الحساب نقشی داشته باشد. او طی دو سکانس که دارد: یکی واکنش هایی را بروز می دهد که از بابت اعتیادش از او برتابیده می شود و در دیگری خودکشی اش را می بینیم.

دربارهٔ مورد اول، واکنش ها: ۱ـ تفاوت نمی کند که این رفتارها را یک «زن» بروز بدهد یا مرد. این واکنش، صرفاً واکنشی است در قبال عدم دستیابی به مواد مخدر. همانطور که در گوزنها هم تفاوت نداشت نوع سوال و جواب کردن زن فیلم با مرد فیلم. هدف این تصویر گرایی نتایج تربیتی است دربارهٔ تأثیرات مواد مخدر، به خصوص در لحظهٔ دیر کردش و بروزش به شکل مزبور فیلمفارسی ترین چاره است، آنهم به آن شکل کشدار که تقابل چهرهٔ فرجامی با نوع واکنش باید که بر میزان تأثر بیفزاید.

۲ـ اگر فیلم، فیلم گزارشی بود دربارهٔ «واکنش های معتادان» ـ مثلاً ـ و خلاصه می شد به فیلمبرداری از معتادان به مواد مخدر در لحظات نیازمندیشان و زمانی مساوی همین حدود به یکی از آن معتادان در فیلم اختصاص داشت، این نوع نحوهٔ بروز مناسب تر بود تا حال که با همین شکل در فیلمی «دربارهٔ مخدر» گنجانیده شده، آن هم در ابعاد جهانی با شخصیت پردازی و طرح و تعلیق وغیره، مگر آنکه هدف تنها و تنها تشبث به هر «شکل» از ارائه باشد در جهت به غلیان درآوردن احساسات. سکانس دیگر: خودکشی سوسن است. با آئینه شکسته اش و تقابل چهرهٔ فرجامی با مفهوم مرگ که لابد تلقی پرپر شدگی را با خود دارد، در حدود اندازه ای که می شود تأثر را از ضجه دریافت کرد یا نجابت را از موی بافته ـ این دم دست ترین ابزارهای تشبث به احساسات تماشاچی است. «سوسن» خالی از پس زمینه به زندان می آید و بعد فراموش می شود تا ضجه هایش و در پایان خودکشی، دوباره به یاد می آوریم که اویی هم بوده. اما از دولتی سر خودکشی او، بعدتر نامزدش رگهای گردنش را بالا می آورد و چنان داد و بیدادی راه می اندازد که بازرس بتواند سر نخ ها را شناسایی کند. درخلال آن داد و بیداد ما می شنویم که «... سوسن خودشو کشت» و به خاطر می آوریم که ما هم این را دیدیم. وقتی هم آن صحنه را دیدیم، بعدتر چیزی از دیالوگ نامزدش ـ اضافه تر ـ دستگیرمان نمی شود جز آن که از بابت قدرت بینایی مان اطمینان حاصل کنیم! پس هر دو مورد بی معناست. مورد اول که از ساختمان فیلم به دور است و مورد دوم که به کل قابل حذف است. بعد هم به همان ناگهانی آمدنش می رود و از فیلم خارج می شود تا مردان به امورات مردانه رسیدگی کنند و او تنها توانسته باشد از طریق معصومیت و مظلومیتش ـ که بنا بر ساده ترین فرمول فیلمفارسی از طریق تشبث به چهره می باشد ـ تأثری را برانگیزد و انگیزه ای بشود برای قهرمان ـ این بار با واسطه، و بعدتر بی واسطه ـ تا بتواند دادش را بستاند. و این اولین قدم فیلمساز است در بازگشت به تماتیک های گذشته اش (دورهٔ اول).

■ سرب (۱۳۶۷)

مونس در *سرب* همان قدر دیده می شود ـ یا نمی شود ـ که سوسن در *تیغ و ابریشم*. اولین نکته اش این است که در رابطه با قهرمان مطرح نمی شود. مونس را اگر به تنهایی یا حتی با شوهرش حذف نمایید، هیچ چیز عوض نمی شود. قصه، قصه قهرمان است و عوامل فرعی همه در برانگیختن احساسات لحظه ای مؤثرند. چنانکه سر تراشیدن مونس ـ که اگر چه جذاب به نظر می رسد اما به دلیل عدم ارتباط با پیش زمینه و پس زمینه اش ـ، بعد از سوار شدن به قایق، ـ تنها در حدود جذابیت لحظه باقی می ماند و بعد هم فراموش می شود. او به راحتی می توانست خواهر یا مادر دانیال باشد تا به همین شکل سرش را بتراشند و سوار قایقش کنند و ببرندش و ما هم بدانیم که دانیال را دوست می داشته، بی آنکه ویژگی ای به عنوان همسر وی داشته باشد. اصلاً می توانست یک زن مجرد باشد به طور عام که به جای همسر، از بستگانش کنده می شد. و ما باز هم عزیزانش را بر ساحل ببینیم یا نبینیم و دلمان برایش بسوزد. اگر دندانش را هم می کشیدند و نشانمان می دادند یا کتکش می زدند یا گریه می کرد باز هم دلمان برایش می سوخت. بعد هم فراموشش می کردیم. ما که نمی دانیم چرا باید او را دوست داشته باشیم، تنها چون «زن» است، ـ بنابر همهٔ پیش فرض هایی که راجع به زن و مظلومیت هایش داریم می دانیم که بسیار تفاوت می کند اگر به جای او سر دانیال را می تراشیدند و بر قایق سوارش می کردند ـ بعد

تیغ و ابریشم / *دندان مار*

هم می رود که می رود و چون نمی دانیم از کجا آمده، مهم هم نیست که به کجا می رود. تنها می ماند حس دلسوزی ای که در ما برانگیخته و توسط آن فیلم را تعقیب می کنیم تا در نهایت با احساسی که کل فیلم برای ایجاد و بروز آن ساخته شده، همسو شویم. چنانکه حضور دانیال از این دست است یا مادرش.

«زن» قهرمان اما ـ که در این جا ـ عکسش را داریم، از اومهم تر است. او اقلاً اجازهٔ شرفیابی به حریم تنهایی قهرمان را دارد. و ما باید که از طریق تنهایی قهرمان و حضور آن عکس در این تنهایی، پی به ارج و منزلت او که نه، به ارزشی که برای قهرمان دارد ـ داشته ـ ببریم. او حتی حضور به شکل فلاش بک ندارد. رفته و به «گذشته باز»ی ای پیوسته که مورد پسند قهرمان است. ـ شاید هم اصلاً به قتل رسیده و به گذشته قهرمان پُست شده ـ تا داغی بر داغ های بی شمار قهرمان نهاده باشد. همان طور که می شود به اسب زیبا و سرکشی عاشق بود، اما اگر همین اسب لنگ شد و دیگر میل سواری را در ما برنیانگیخت و یا اصلاً رها کرد و رفت به مرتعی دیگر، از پی راکبی دیگر، با شلیک گلوله ای خلاصش کرد تا بعدتر وقتی که در خیال از پی اش می رویم، اگرچه زبان ندارد اما منت دار ما هم باشد.

■ *دندان مار* (۱۳۶۸)

دندان مار سر فصل سوم آثار کیمیایی در نگاهش به زن است. ویژگی شاخص این فیلم در آن است که مادر ـ مادر قهرمان ـ از فیلم حذف می شود. (در این فیلم مادر رضا ـ فرامرز صدیقی ـ) قهرمان تشکیل خانواده می دهد که در این فیلم به رابطهٔ قهرمان با خواهرش و بطور مبهم با دختر جنوبی، پرداخته می شود و در دو فیلم بعد ـ *گروهبان* و *ردپا* ـ به صراحت قهرمان راهمسراه زن و فرزند داریم در این گروه، زن قهرمان، زن فیلم می شود. آمیزه ای است از «مادر» و «دختر اول» فیلم های قبل. در قبال قهرمان همان دختر اول فیلم است که حالا نمی تواند نامزد یا معشوق باشد و برای فرزند قهرمان مادر محسوب می شود که مهم ترین ویژگی اش تبلیغ خانواده است. ترویج خانواده ویژگی شاخص دسته سوم است. برای تحکیم پایه های آن یک بار به «پسر» در ـ گروهبان ـ و یک بار به «دختر» ـ در ردپا ـ پرداخته می شود. اگرچه مضمون فیلم های گروه سوم (به خصوص *دندان مار*، *گروهبان* و *ردپا*) با مضمون فیلم های گروه اول (به خصوص *قیصر*، *رضا موتوری*، *داش آکل*، *بلوچ*، *خاک*) در انتقام جویی شخصی راه اشتراک می پیماید، نتیجهٔ این مضمون مشترک که در دسته اول باعث فروپاشی خانواده و در دسته سوم تداوم خانواده را با خود دارد، باعث می شود تا گمان بریم که یا فیلمساز در نتیجه گیری از یک مسئلهٔ مشترک، دچار اشتباهات فاحش شده و یا پایان های گروه سوم را به شدت الحاقی متصوریم.

بعد از *تیغ ابریشم* و *سرب* که به نظر می رسد هر دو برای ارزیابی بازار سینمای بعد از انقلاب ساخته شده، *دندان مار* رجعتی است به مایه های گذشته فیلمساز. این بار با پرداخت ملودراماتیک غلیظ تر و در همین نوع کامل تر، و طبعاً زن فیلم هم در ارائهٔ نوع ملودرام خواست فیلمساز، مؤثر است. خواهر رضا (سجادیه) همان فاطی *گوزنها* ست که هنوز با وفا و با معرفت است و پای یک مرد مفنگی نشسته است. و اگر آنجا وسیله ای بود تا از طریق او به بزرگی سید برسیم، حالا هم وسیله ای است تا توسط او، قهرمان (صدیقی) بتواند به امورات او رسیدگی کند. همانطور که آنجا هم سید تمام عزمش را جزم کرد تا کتک کاری راه بیندازد، اما این جا برادر گمشده اش را یافته و حالا او می آید تا کتک مفصلی به شوهرش بزند، او که بر مبنای ظاهرش (نوع لباس پوشیدن و رفتارهایش) نوعی خشونت مردانه را تداعی می کند، اولین انتظاری را که در ذهن ایجاد می کند، اما بدان پاسخ نمی دهد این است که لااقل سر شوهر مفنگی خود زبان داشته باشد، که ندارد. او هست تا رضا کامل تر جلوه کند چه به شکل صریح ـ صحنه کتک کاری رضا با شوهر وی ـ و چه به شکل غیر صریح ـ صحنه عزاداری که از طریق شیون سجادیه روی نمای صورت صدیقی، بازتاب بیرونی، ظرفگونه و زنانه ای را داریم ـ از طریق سجادیه ـ از یک غم درونی، مظروف وار و مردانه ـ از آن صدیقی ـ و این دید

الحاقی زن به مرد، ضمیمه تکراری دورهٔ اول محسوب می شود که در دو فیلم بعد هم به وفور تکرار می شود.

اگر می گوئیم ملودرام ـ به شکل غلیظ یا رقیق ـ در میزان فاصله ای است که با تراژدی دارد و بالطبع این فاصله در میزان تأثر این دو به همان اندازه است. تراژدی وقتی اتفاق می افتد که ما موانع را بشناسیم و مهم تر از این، درگیری افراد را با آن موانع ببینیم و تلاش برای فرار از موانع و نهایتاً شکست آن افراد را، تا بتوان به یک نتیجهٔ قابل تعمیم دست یافت. در فیلم ـ مثلاً ـ ما نمی دانیم چرا خواهر رضا با این مرد زندگی می کند، چرا به این نکبت تن داده، چرا سر جاده هندوانه می فروشد، چه چیز او را نگهداشته، یا چه چیز او را از کندن و رفتن می ترساند، چرا با وجهه ای نه چندان زنانه، با نک و نال خواهان حمایت های مردانه می شود، حالا که مانده چه احساسی دارد، چه فکر می کند و ... اگر هیچ از او ندانیم و در پاسخ ـ به نظایر اینها و همهٔ سؤالاتی که در مورد فاطی گوزنها داشتیم ـ خودمان به خودمان ـ فرضاً ـ جواب دهیم که چون نازاست ـ و این هم بی هیچ پیش زمینه یا پرداختی ـ و پرونده را ببندیم، نه از موانع چیزی دستگیرمان شده، نه از رویارویی ها و نه از پای درآمدن فرد به شکل تراژیک و تأثیر گذارش در تضاد با پایان دندان مار ـ حضور دو زن پایان فیلم در کنار رضا و خیره شدن به روشنایی ناشی از حضور احمد ـ و اگر برای برانگیختن حس همدردی به سر و وضع فلاکت بار سجادیه و شیون هایش، دست بازیم، نه می دانیم که چرا باید او را دوست داشته باشیم و با او همدردی کنیم و نه اساساً رغبتی برای این کار در ما برانگیخته می شود ـ آنچه که در تراژدی به وقوع می پیوندد ـ تشبث به صحنه های این چنینی، تنها نتیجه اش ملودرام سطحی است و اگر دست بالا بتواند تماشاچی را با خود همراه کند، در حد به پایان رساندن فیلم و تأثیرش در محدودهٔ زمانی ورود تا ترک سالن سینما می باشد و نه بیشتر.

اما مهم تر از خواهر رضا، زنی دیگر در فیلم وجود دارد. یک دختر جنوبی جنگ زده، بی کس وغریب که در بیغوله ای به سر می برد. تمام عوامل ملودرام جمع است و توسط پرداخت فیلمساز به اوج می رسد: اولین سکانسی که حضور دختر را می بینیم، زمانی است که رضا برای آوردن او به آن بیغوله می رود و با درگیری با مرد سبیلو، دختر را نجات می دهد. (بعدتر در ردپا هم، قهرمان یک بار دیگر می رود عقب دریافت و تحویل محموله ای این چنینی تا به بهانهٔ آن کتک کاری آن چنانی راه بیندازد و بعد هم در جریان امور قرار بگیرد والخ) دختر جنگ زده در چنگال یک دنیای مردانه اسیر است که توسط قهرمان فیلم که از مردانگی کم ندارد نجات می یابد، اما چون مرد ویژگی های اخلاقی پسندیده ای دارد، دختر بی سرپناه را به خانه خود نمی برد و می برد می سپردش به یک دوست پیر و مریض (سابقهٔ این نوع رهایی بخشی، به خصوص با سپردن مورد رهانده شده به مأمن امن مثل خانه مادر یادوست امین و شب به صبح سپردن قهرمان، در جای دیگر یا پشت در، از تماتیک های آشنا ـ بسیار آشنا ـ در فیلمفارسی است). آن چه صحنهٔ بعد را از حضور مجدد دختر تهی می کند مرگ بسیار قراردادی دوست رضا (جلال مقدم) است. این مرگ نابهنگام علاوه بر آن که باعث می شود تکلیف جلال مقدم روشن شود تا برود عقب زندگیش، مدال شرف و مردانگی را بر سینهٔ قهرمان می آویزد تا پس از اثبات آن ـ به خودش، چراکه ما امروز به او نرسیده ایم و ندید هرچه ادعا کند از او قبول داریم ـ ناگزیر شود دختر را به خانه خود ببرد. پرداخت شخصیت این دختر ـ کوثری ـ به اندازهٔ متعلق به سجادیه، معیوب است. اما به دلیل تشبث به مضامینی مثل «غربت» و «تنهایی» که به طور عام از مضامین غیر وامدار به فیلم مصوب می شود و پرداخت سوزناکش به شکل موجود در فیلم (قاب پنجرهٔ ماشین و نمای نیم رخ دختر که از راست به چپ نگاه می کند و به صدای موسیقی محلی، قطره اشکی بر صورتش جاری می شود و پس زمینه تار با چراغ های چشمک زن، بر اندوه او می افزاید) می تواند برای لحظاتی، حس دلسوزی را در تماشاگر برانگیزد و آن را به حساب فیلم، حواله کند. بی آنکه دغدغهٔ پاسخگویی به انبوه سؤالاتی راداشته باشد که برای یک معرفی نیاز به پاسخگویی به آنها، مبرم است: از کجا آمدنش، تنهایی هایش، گذرانش، آرزوهایش و ... برانگیختن احساسات با توسل به صحنه هایی این چنینی اگرچه سهل الوصول و آنی است، اما تأثیر و ماندگاریش نیز زمانی بیش از مدت ایجادش را به خود اختصاص نمی دهد. با ورود دختر به خانه رضا، رضا چراغی را به سر پیچ متصل می کند تا خانه از حضور دختر روشن شود، یا زندگی دختر با وجود رضا، چراکه این روشن شدن به دست رضا باعث می شود و نه از آن دختر. و پس از آن هم رسماً فراموش می شود تا مردها به امورات مردانه رسیدگی کنند و سر آخر هم برای یک عکس یادگاری (نمای آخر که نجفی از میان دود و دم، بیرون می آید) حضور بهم میرساند تا درکنار سجادیه و صدیقی به روشنایی خیره شود؛ تا روی زمینه ای کار کرده باشد که بعدتر ـ در گروهبان و درپا ـ در سکانس های پایانی به شکل تشکل خانواده در نور، به شکل صریح و جدی، قابل ارائه باشد.

■ گروهبان (۱۳۶۹)

گروهبان متعلق به دسته سوم است. بشدت دو پهلو است. یک پهلویش حفظ خانواده است، در غیاب مرد توسط زن که خوشامد حضرات ظاهراً طرفدار توجه به نقش زن است، (در همان حدی که فیلمساز به آن پرداخته و احیاناً به همان شکل). پهلوی دیگرش «ریشه کن شدگی» زن فیلم است که مفاهیم عمیقه در خود دارد و تقلای روز مبادای فیلمساز است چونان که تقلایش در دورهٔ ساخت *سفر سنگ* و *خط قرمز* و دورخیز و آینده نگری که بعدها کرد. هر دو اینها با هم، آنهم در چند سکانس، از آن نوع جسارت ها می طلبد که فیلمساز دارد (یک تیر و دو نشان زدن هایی که سابقه اش از رضا موتوری شروع می شود)، و آن چند

دندان مار

سکانس گروهبان؛ مردی از جبهه برمی گردد. زنی منتظر اوست. زنی که مهاجر است و می خواست (می خواهد) تمام این سالها را به ریشه اش برگردد. این ریشه گور پدرش است. تمام اخبار و اطلاعاتی را که او هم می توانست در اختیار قهرمان بگذارد (که البته سکانس می طلبید) قسمت شده میان چند مرد که بهانه حضورشان همان پخش اخبار است + قصه رفاقت ها و الخ ... بنابراین زمانی که برای زن فیلم درنظر گرفته می شود صرف طرح سؤالاتی می شود از قهرمان مبنی بر زخم ها و تنهایی ها و سکوت هایش، بزرگی و راز و رمزش: همان قصه ها که فیلمساز از شنیدنش توسط دیگران، زنان، حظ می برد و همانها که اعظم از قیصر، فرنگیس از رضا، اقدس از داش آکل، غزل از برادر کوچک و طلعت و دختر از رضای ردپا می پرسند. و برای آنکه فراموش نشود که برای چه منظور در فیلم حضور دارد، یکبار دیگر در ردپای گرگ عیناً همین نقش و عیناً همین درسها را از بر تکرار می کند. دفعتاً فیلمساز در این فیلم تصمیم می گیرد چند سکانس در اختیار زن فیلم قرار دهد: سه بار گفتگو با مادر مبنی بر ایجاد توافق برای قرار مدار عبور از مرز، سر آخر هم مادر به تنهایی از مرز عبور می کند، مثل آب خوردن، پس چرا این همه سال انتظار و تردید و تقلا؟ و این زن که این همه سال انتظار کشیده ناگهان رها می کند و می رود سراغ ریشه هایش؟ بچه اش را چه می کند؟ می سپرد به مردی که خود محتاج حمایت آن بچه است؟ او مگر تمام این سالها منتظر همان مرد نبوده؟ و اگر نه چرا پیشتر نرفته آن سو؟ صبر کرده تا او بیاید و او مثل دختران نامزد شده قهر کند برود خانه پدرش؟ (و اگر پدر ندارد سر گور پدرش؟) و بعد هم نامزد مربوطه بیاید دنبالش تا او حظ ببرد که: بالاخره آمدی... یا فرصت این چنینی دیگری در اختیارش بگذارد که نهضت سوادآموزی ترویج کند و دوباره نقل گور پدر را به میان کشد؟ و تازه آن هم در لحظه ای که قهرمان متأثر از میان پرده های تلویزیونی (در باب مذمت پرگویی زنان!) ابزار شنوائی اش را در گوش ندارد؟ و اگر قرار است مفاهیم عمیقه در باب شهود و مکاشفه از این صحنه به عمل آید، مثلاً توسل قهرمان نه به قدرت شنیداری که به احساس زن، پس آن جملات گهگاهی که از دهان بچه و دوستان قهرمان ـ مبنی بر شخصیت پردازی ـ راجع به زن به بیرون می جهد چه معنا دارد؟ لابد برای همین است که «سجادیه» در سه پلان پیاپی مجبور شده تلافی نو و کهنهٔ شخصیت پردازی را خلاصه کند در نگاهی که به قهرمان می اندازد و طی آن طوری کج کج به مرد نگاه می کند که گوئی شرط بسته در سه نمای متوالی بلندای نگاهش از افق بالاتر نیاید تا مجموعهٔ معانی ای را برساند که باید، به جای آن که نگاهش را از افق دیدش بالاتر بیاورد و به جای قهرمان مستقیم به فیلمساز نگاه کند و بگوید چرا حرف زور می زنی؟ و فصل پایانی فیلم: قهرمان می رود دنبال چاقوکشی اش (این بار هفت تیر بازی، در بفرمای میان چاقو و هفت تیر، چاقو مراتب بندگی را در فیلم بعدی به جا می آورد) و بعد که از عوالم مردانه فارغ شد، سر صبر (طبق دستورات درباب نقش خانواده و الخ) می رود از پی زن فیلم که آن قدر این پا آن پا کرده تا بیایند از پی اش تا بالاخره بر تردیدهایش فائق شود، و البته انجام این مهم بر عهدهٔ قهرمان است. او تصمیم می گیرد (به جای زن) تا زن بازگردد. درست که اصولاً خفت این منت کشی را شرایط بر گردن فیلمساز گذاشته تا خانواده در صحت و سلامت به سر ببرد و دنیا بر کام خانواده باشد که حضور آن «پسر» هم از همین بابت است (و این بچه بینوا حتی اسم ندارد) همینطور آن اهل بیت فیلم بعدی، و فیلمساز نتوانسته بر جنازهٔ قهرمان، اشک تماشاچی را به سیلاب درآورد، اما قبل از آن فیلمساز سریعاً قهرمان را فرستاده عقب حق بگیری فردی تا بعد که سرش خلوت شد برود سراغ همسر.

■ ردپای گرگ (۱۳۷۱)

ردپا... یکی دیگر از آثار فیلمساز است که در دستهٔ سوم جای می گیرد. حاوی یک نگاه پس مانده نسبت به زن، که برای پاسخگویی به تحولات اخیر ـ این دهه ـ وانمود به جوابگویی می کند، و هم فرصت می کند به دورترها (بیش از سال ۵۶) سری بزند و تاحد ممکن به حال و هوای آن دوره نزدیک شود. نمای معرفی زن فیلم «طلعت» که از نامش پیداست که متعلق به زنهای دسته اول است، (همانها که در قیصر برشمردیم...) به جای چادرنماز، اما، روسری بر سر دارد و تحت تأثیر تحولات زمانه، اجازه دارد در کنار مردش بنشیند (که بیست و اندی سال پیش اجازه نداشت ـ در قیصر ـ)، زمان معرفی اش البته چندان به درازا نمی کشد، سهم او از این معرفی معادل است با طول زمانی متعلق به چاقو یا صدای تار یا سایر بساط حذف شدهٔ روی تخت دربند که از عهدهٔ تجلی اش در ذهن برآمده. سخاوت فیلمساز در تکرار

ردپای گرگ

نماهای دستگیری، حبس ویادآمدهای قهرمانش ازکیهٔ معرفی معیوب، توهین آمیز و برآمده از یک نگاه و تفکر فئودالی نسبت به زن، جبران می شود وقتی که در دو جمله (عبارت) ۱ ـ امر می شود به «بیا اینجا طلعت، بیا اینجا»، ۲ ـ رهین منت می شود به «طلعت خواسته» (عبارت دوم حالت نریشن دارد، چرا که به جای طلعت، چاقو را داریم که با دست قهرمان زمین گذاشته می شود) که همین یک راهم بعدتر فراموش می کند که این معرفی به هیچ وجه موجز، یا فشرده یا تمثیلی محسوب نمی شود. اگر *روزی، روزگاری آمریکا* در خلق روابط میان شخصیت اصلی «نادلز» با زن فیلم «دبرا» شبهه ای برای فیلمساز بوجود آورده، به خود فیلمساز مربوط است، «لئونه» در آن فیلم توانسته با دو سکانس اساسی (۱ ـ تماشای رقص «دبرا» در نوجوانی توسط «نادلز» از یک شکاف، پنهانی و از فاصله دور، هم شیفتگی و هم دور از دسترس بودن او را برای همیشه، برای نادلز فراهم آورد. ۲ ـ وقتی که نادلز با خطاب «ماکس» به زد وخورد کشیده می شود و دوباره که نزد دبرا برمی گردد، پشت در بسته می ماند، تصمیم دبرا (قطع و طرد) هم روشن می شود.) یک رابطهٔ دوسویه را موشکافی کند و هم تخیل ما را باقهرمان «نادلز» همسو کند، وقتی که برای «دبرا» از زندان سخن می گوید و خیال پردازی اش را برای او، بازگو می کند. این خیال پردازی چنان برای «نادلز» ذهنی، وسیع و تعریف نشدنی است که به جای مصور کردن آن، تماشاگر را وامی دارد که تا حد توانایی اش آن را ذهنی، وسیع و تعریف نشدنی، برای خود و به جای قهرمان متصور شود. فلاش بک های تصویری ذهن قهرمان فیلم *ردپا*... اما به همه چیز و همه کس به کرات برمی گردد الا به زن و آنچه که ایجاد ارتباط با او و شخصیت پردازی او مربوط می شود، از این ها که بگذریم، بازگو کردن دغدغه هرشبه «نادلز» در زندان به خاطر «دبرا» و امیدی که از پس آن برای وی فراهم می آمده، نزد «دبرا» برای شخصیت آن فیلم «افت» ندارد، معرفی «طلعت» در *ردپا*...، چنانکه توضیح داده شد به اضافه یک عکس یادگاری، اگرچه به رغم فیلمساز شخصیت پردازی است و عشق، اما نه این است و نه آن، توهین است و تحقیر.

واگر فیلمساز گمان می کند که از طریق این زمینه چینی برای برداشت یک عکس یادگاری، باید به عمق این یگانگی تعریف ناشدنی و کنه این تعلق خاطر (احیاناً خاطرخواهی) پی ببریم ـ که نمی بریم ـ چگونه است که این خاطرخواهی به مرخصی نقاهت می رود تا پس از زندان «آقای تهرانی» برای تشریح و توضیحش بسیج شود که: او (طلعت) صبر کرده، به خاطر خاطرخواهی، (مثلاً)؟ تا باعث شود «آقارضا» بعد از بیست سال برگردد نزد طلعت، و این طلعت همان اعظم فیلم قیصر است با سرورویی متجدد که منتظر نشسته تا قهرمان از حبس برگردد و همان طور که آن وقت هم قابل نبود تا در جریان قضایا و امور مردانه باشد، هنوز هم از همه جا بی خبر است، و در طولانی ترین سکانس فیلم (سکانس خیاط خانه، احیاناً مزون)به نحو مطلوب و موردپسند فیلمساز، ابتدا قهرمان را تبیین و تشریح می کند و باز همان اکسسوار ناطقی است که باید توضیحاتی در باب خصوصیات قهرمان بدهد و هم در نهایت، ستایشی از وی به عمل آورد، او ابتدا توضیح می دهد که چه تعداد پرسش بی جواب دارد، بعد هم خودش، خود را متقاعد می کند که چیزی نباید بداند.

در یک شرایط مفروض عینی، میزان اجحاف و ستمی که بر او رفته چقدر ازمیزان متعلق به قهرمان کمتر یا بیشتر است؟ و او چرا باید حتی در این سکانس که به او تعلق دارد (معرفی پس از بیست سال، در خانه خودش، چنین محکوم شده به حکم «مردانه» به جای خود از قهرمان سخن بگوید و ارتقا داده شود تا به حد یک ذره بین دستی برای درشت نمایی قهرمان؟)، حتی نتیجه گیری اخلاقی همه این مداحی، به نزدیکی تماشاگر و او (از طریق دوربین) منتهی نمی شود، که این چهرهٔ درشت قهرمان است در قاب دوربین (چنانکه در *غزل* هم چهرهٔ قهرمان بود و در *داش آکل*) وقتی که رقت را بر چهره می نشاند بر حال زن، و زن، ارزش و ارجش، آن قدری است که بتواند در نزد و از طریق قهرمان کسب کند. تا قضاوت قهرمان چه باشد. هم چنین او که می تواند (از نظر منطقی) در سوی دیگر نقابل با قهرمان باشد و به اندازهٔ او مطرح و قابل سرمایه گذاری دراماتیک، طبق معمول سلیقه فیلمساز ـ که حالا دیگر به استقبال بیست و چند سالگی اش می رود ـ به حاشیه می رود (چنانکه در *گروهبان* رفت یا در *داش آکل*) تا جای خود را به مرد دیگری بدهد یا حوادث دیگر، و اصلاً معلوم نیست چرا در فیلم حضور دارد؟ (به این معنا که اگر حذف شود به کشمکش فیلم ـ همانقدر که هست ـ چه لطمه ای می خورد؟) برای آن که دوباره در گوشه ای دیگر ظاهر شود و بنابر سفارش فیلمساز بگوید که «این کاپشنو نمی پوشد» که بدانیم و آگاه شویم ریشه های این علقه و پیوند به چه جاهای عمیقی برمی گردد؟ تا ثابت کند که خوب می داند قهرمان چه می پوشد یا نمی پوشد و از این طریق کسب معنا کند؟ او که جانش از این همه دوری و بی کسی به لب آمده، لابد برای همین قهرمان را بدرقه می کند تا یک بار دیگر برود عقب چاقوکشی اش و ایضاً یک بیست سال دیگری صبر کند تا قهرمان برگردد

چون نوبت او می رسد که مداحی کند و همینطور اگر این سیکل تا ۶۰، ۸۰، ... سالگی اش ادامه یابد روی هم زمان قابل ملاحظه ای را به خود در فیلم، اختصاص داده. او اگر گاه وبیگاه می گوید: «حالا خیلی چیزا عوض شده»، به حال او تفاوت نمی کند، او همان است که بود، بر حسب وظیفه ا-سلیقه فیلمساز را برمی آورد تا بتواند اساسی، یادی از گذشته ها بکند و لختی با «قیصر، اپیزود دو» دلخوش باشد. ۲ـ دستاویزی می شود تا فیلم رها شده پس از فصل درگیری، استراحتی در خانه او بکند و نفسش بالا بیاید برای فصل بعدی. ۳ـ و مهم تر از همه، حالا که نقل اجتماعی گرایی زنان بالا گرفته، فیلمساز هم بجنبد تا از قافله عقب نماند، برای همین اعظم فیلم قیصر، چادرش را گذاشته کنار، بارانی پوشیده و به جای خیاطی (که اگر از حق نگذریم، با خانه داری قرابت زیادی دارد و این یک از تمانیک های محبوب فیلمساز محسوب می شود) در منزل، در مزون لباس می دوزد. (اگر بارانی و نمای بیرونی مزون: تابلوها و عمومی راهروها، را حذف کنیم فیلمساز توانسته به خلق یک ابر زن هرزمانی و همه زمانی دست بیابد، چرا که تعلق زمانی این زن می تواند از قاجاریه تا همان سال ساخت فیلم در سیر و سیاحت باشد)، و اگر سیلی از اطلاعات و ارقام و اخبار دربارهٔ شرکت های مضاربه ای و دلال بازی توسط او به فیلم سرریز می کند، (این یک وظیفه را هم که فیلمساز برایش در نظر گرفته، فراموش نشود) تنها دلیلش آن است که به هیچ صورت دیگری ـ جز از طریق پخش خبر ـ فیلمساز قادر به بیانش نبوده. و اما... طلعت به عین عوض شدن خیلی چیزها، توانسته که دختر مثل گلی را (به نقل از پدرش) تعلیم و تربیت کند. این دختر در لحظاتی که با پدر تنها می ماند، وظیفه مادر را در ستایش و تمجید از پدر به جا می آورد، («او فقط شمارو داشت» و چرا نه مثلا «او جز خودش، هیچکس را نداشت») و بعدتر در بیمارستان هم می رود سر اصل مطلب: «دوستتون داریم»، این نقش اکسوار ناطق را بازی کردن به کنار، (به نظر می رسد ویروس این مدیحه سرایی، بشدت خطرناك و قابل سرایت است، چرا که دختر «مثل گل»، یک نامزد هم دارد که در گوشه ای، به جای خود، و به اندازهٔ سهمش وظیفهٔ خود را در ستایش از قهرمان به عمل می آورد و هنوز دو ساعت نگذشته، زبان به اعتراف می گشاید که: «از اونهاست که آدم دوست داره وقتی بزرگ می شه، عین او بشه») اما حضور او در فیلم، تقویت همان وجه اجتماعی زدگی مد روز است که فیلمساز با هزار ترفند خواسته که پایش را به فیلم باز کند، بی آنکه پرستار بودن یا نبودن دختر، تفاوتی داشته باشد، چرا که حتماً به جای او کس دیگری یافت می شد که زخم قهرمان را پانسمان کند، مثلا یک نفر که با تهدید یا مشت یا چاقو، رضایتش جلب شود، به خصوص که پرستار پس از اتمام اعمال پزشکی از مادرش سؤال می کند که «زخم چاقو بود؟» و از آنجا که مسئله فیلمساز نیست در حد همان زنهای دیگر، باسمه ای و فریب خورده باقی می ماند. بی آنکه بفهمیم اگر نبود چه فرقی می کرد؟ او به جز مداحی قهرمان را کردن، راهی بیمارستان شدن و پرسش چند سؤال از مادر که ایضاً، مادر از قهرمان ـ قبل تر ـ پرسیده، و هر دو بی جواب مانده، ـ که البته چندان هم برایشان مهم نیست، چرا که بعد هم زیاد پاپی نمی شوند ـ اگر در فیلم نه، در فیلمنامه ـ وظیفه دیگری هم دارد. همانکه در *گروهبان*، پای خانواده را میان آورد، همان تأکید بر خانواده و این قصه ها و طبعاً همان شیوهٔ بکار گرفته شده فیلمساز در *گروهبان*. ابتدا به سراغ حق بگیری شخصی رفتن، (این بار متفاوت از فیلم قبل، با بدرقهٔ همسر) و سپس هم یک هَمی اند و به سوی چراغانی رفتن به همراه متعلقین.

□

در این بحث کوشیده ام تا «زن» را یکی از آیتم های اصلی برای تشخیص فیلمفارسی از نوع دیگرش معرفی کنم. و ثابت کنم «زن» در آثار مسعود کیمیایی همانی است که در فیلمفارسی. این «زن»ها بنا به نوع دستمایه و یا دورهٔ ساخت فیلمها، کارکردشان متغیر بوده اما در هیچ یک، از مجموعهٔ نوع استفاده از زن در فیلمفارسی، متفاوت ومستثنی نبوده اند.

«زن»های فیلمهای کیمیایی اگرچه با بار پشتوانه یا پیشینهٔ خویش به این مجموعه آمده اند: پشتوانه ای از تجربه در تئاتر مثل «نصرت پرتوی» یا «فرزانه تأیدی»، پیشینه ای از شهرت و مقبولیت عام چون «پوری بنایی» یا «ایرن»، پشتوانه ای از انحصار در یک تیپ خاص مثل «شهرزاد»، پیشینهٔ روشنفکری یا وسواس در قبول نقش مثل «گیتی» یا «سجادیه» و یا دارا بودن قابلیت های قابل سرمایه گذاری با کمترین میزان تقبل ریسک در موردی مثل «فرجامی» و یا مورد تضمین شده ای در فروش مثل «کریمی»، اما همه و هریک در همان حد و نوعی هستند که «زن» در فیلمفارسی.

۱ـ گاه صرفاً جنسیت (سکس) را از او بهره گرفته اند، مثلاً در *قیصر*، *داش اکل*، *بلوچ*، *خاك*، و *غزل*.

۲ـ در پاره ای فیلمها، بود ونبودنش تفاوتی نمی کند، چنانکه در *رضا موتوری*، *گوزنها*، *تیغ و ابریشم* و *سرب*.

۳ـ و در پاره ای، چنان بی اراده است و بی اختیار و به خصوص بی منطق که بلاهت را تداعی می کند نظیر: *گروهبان* و *ردپای گرگ*.

نتایج این نوع استفاده ها به ترتیب عبارت است از:

۱ـ صحه گذاردن و تقویت این تفکر هدایت شده که زن مساوی با یک «جنس» و حتی یک «مادهٔ» قابل بهره گیری به شکل عمومی است.

۲ـ دامن زدن به یک نگاه مرداندیش و مردسالار که به شهادت خود آن مردان یا دزدند، یا معتاد و یا چاقوکش و آدمکش.

۳ـ توهین نسبت به زن به خاطر احمق انگاشتنش و برابر ساختنش تا حد یک چاقو یا یک شیئی.

«زن» در فیلم های مسعود کیمیایی نه شخصیت دارد و نه هویت! ■