انگشت بر زخم

مرور آثار خاچیکیان

داود مسلمی

بازنگری دوران فیلمسازی آقای خاچیکیان در وهله اوّل تأسّفی عمیق را بر می انگیزد. تأسّفی نه بر حال و روز فیلمسازی که در طی نزدیک به نیم قرن حضور استثنایی در عرصه حیات سینمای ما، نتوانسته ـ بر خلاف قصد و خواستهٔ اوّلیّه و همیشگی اش ـ از حدّ فراگیری غریزی الفبای سادهٔ سینما فراتر رود؛ بلکه به حال سینمایی که سازندگان و چرخانندگانش در آرمانی ترین تصوّر حدّ و حدود و اندازه و بضاعتی همچون فیلمساز مورد بحث دارند.

در وهلهٔ دوّم انگیخته شدن عصبانیت ناشی از دیدن آثار در تقابُل با مفاهیمی همچون سن و سال و موی سپید و آغازگری و تأثیر و تأثری که چند اثر معدود و انگشت شمار ساخته و پرداخته، رنگ می بازد.

حاصل تلفیق تأسف و عصبانیت هم البتّه چندان دلپذیر نیست.

بنابر روایات و منابع مکتوب، آغاز کار آقای خاچیکیان در سینما، مبتنی بر سنت نه چندان دیرپا و ساده انگارانه یی از مدیوم است که عمده ترین توش و توان خود را از مصوّر کردن قصه های یک خطی در قالب ملودرام می گیرد.

□

بازگشت(۱۳۳۲) بر اساس آنچه که از مضمونش بر می آید، اساس کار خود را بر سنّت بنا می نهد و بر مبنای دلمشغولی الی الابد سینمای ایران، به طرح سطحی فاصله طبقاتی از طریق تقابل فقر و ثروت می پردازد.

چهارراه حوادث

در لحظه ای که جامعه ایران تجربه یک حاکمیّت ملی و پی آمد تلخ سرنگونی و شکست آرمان های خود را از سر گذرانده و به چشم دیده است، تداوم تلقی سطحی از مبانی اجتماعی در **دختری از شیراز** (۱۳۳۳) مبیّن جهت گیری عمومی حکومت کودتا و سمت و سو دادن به اهداف خود از طریق بنیانهای فرهنگی است.

سینما به عنوان یک عنصر بالقوّه قدرتمند در نظر سیاست گذاران سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه، نمی بایست از اصل یک سرگرمی و عاملی در جهت پوشاندن تنشهای پنهان برآمده از دوره ی جدید عدول کُند.

وجه مشخّصه آثار فرهنگی این دوره، که بر دیگر وجوه غالب است، سوق دادن تفکّر عمومی جامعه به سمت تلقیّات سطحی از مبانی اجتماعی، و دور نگهداشتن حاکمیّت (به عنوان عنصر مسئول) از ضربه های اتّهام است.

اساس انگیزهٔ حرکت شخصیّتها در **دختری از شیراز**، بر یک رشته منویّات و دلمشغولیهای درونی فردی ایشان بنا شده که فارغ از تأثیر و تأثرات اجتماعی فعلیّت می یابد. فیلم هیچ مزیّتی بر آثار ملودرام پیش از خود ندارد.

با (و از طریق) این فیلم است که خاچیکیان با مفاهیم و قواعد اوّلیّهٔ سینما برخورد می کُند.

□

مهم ترین فیلم دورهٔ اوّل فیلمسازی، طبعاً **چهار راه حوادث** است. چه، با این فیلم است که خاچیکیان پایه های اوّلیّه قرار با خود (و نه الزاماً با تماشاگر) مبنی بر انتخاب عنصر حادثه و هیجان و فضای جنایی را می گذارد. از طریق این فیلم است که تمایل خاچیکیان به کار با مایه هایی که دزد و پلیس صفت مشخصه آن است، آشکار می شود.

نفس پرداخت چنین مایه ای و روش بیان آن، انگیزه و عامل اصلی نوع چهره پردازی، حرکات متفاوت دوربین و اندازه های قاب آن [که به برشهای سریع در تدوین می رسد و برای آن ضرباهنگ و وزنی سریع ایجاد می کُند] و اصلاً صحنه پردازی یی است که با نام خاچیکیان معنا می یابد.

پسزمینهٔ کمرنگ حضوریک تمایل غیر صریح به بیان نابرابری های اجتماعی دراین فیلم نیز از حدّ تمایل عمومی حاکمیّت و حدّ و توان فاقد عمق عوامل سینمای فیلمفارسی فراتر نیست.

مجموعهٔ عوامل درون فیلم و بیرون از آن به خاچیکیان این امکان را می دهد که به عنوان یک فرد متفاوت از فضای عمومی فیلمسازی مطرح شود.

عوامل درون فیلم که به «ساختمان» کار مربوط است. بیرون از فیلم و در جامعه امّا، به یُمن تجربهٔ کودتا و عدم تمایل هیچیک از نهادهای اجتماعی حاکمیت مبنی بر بازگشت به دوران قبل، کوشش می شود

مفاهیم جدیدی وارد تار و پود زندگی جامعه شود. شکل نوین زندگی، برآمده از توسعهٔ روابط با غرب (و مشخصاً آمریکا)، به جامعه دیکته می‌شود. این که ریشه‌ی دلیل رویکرد خاچیکیان به نوع روابط و شخصیّتهایی که ماهیتی غیرایرانی دارند را در جایی دور دست و برآمده از منویّات درونی شخص فیلمساز و تفکّر محافظه کارانه ی یک اقلیّت جستجو کُنیم، در واقع عدم توجه به شرایط سالهای پس از کودتا و اعمال سیاستهای موردنظر حکومت کودتاست.

از همین روست که با هر نوع تفکّر و تلقی متفاوتی، به شدت برخورد می‌شود.

این که تصویر هزل آمیز و پُر از مطایبه شوخی و فکاهه، فکاهی نویسانی نظیر «مدنی» در قالب فیلمی همچون قاصد بهشت که قرار بوده در هجو جامعهٔ نوین باشد، هم حتی تحمّل نمی شود، دال بر اعمال همان سیاستی است که بی هویتی را تبلیغ می کُند و بی وطنی را به عنوان یک اصل تفکّر اجتماعی مدّنظر دارد.

بنابراین، در جهت نمود هر چه باور پذیرتر انگاره های فکری و اخلاقی جدید، حتی یک کُنش فرهنگی به راه انداخته می شود و به کمک تنی چند از متعلّقین به حیطه روشنفکری، مبانی نظری جامعهٔ جدید، ماهیّتی عینی می یابد.

در یک شبه جشنواره داخلی، فیلم *چهارراه حوادث* مورد توجه واقع شده، و خاچیکیان به عنوان «کارگردان برگزیده» به افکار عمومی معرّفی می‌شود.

واکنش چنین انتخابی بلافاصله در یک جانبداری مفتضحانه از ارکان و نهادهای حکومت کودتا از سوی فیلمساز مطرح روز بروز می یابد. **خون و شرف** (۱۳۳۴) با اتخاذ یک لحن حماسی جهت ارایه چهره ای قهرمان و حامی مردم از نیروهای نظامی حکومت کودتا، سرپوشی بر محاکمه و اعدام افسران سازمان نظامی لو رفته و سرکوب شده در جریان کودتا، [و نیز جریان محاکمه دکتر مصدق و افسران و سربازان وفادار مدافع محل سکونت نخست وزیر] می نهد. به رغم رفرم های سطحی اجتماعی و تشویق غرب باوری از طریق ترغیب افکار عمومی به باورهای موهوم اقتصادی و فرهنگی و وارونه جلوه کردن انگاره های اخلاقی و اعتقادی جامعه امّا، این نمایش بی پرده، صریح و تبلیغاتی آقای خاچیکیان از طرف مردم («مخالفین قانون و ژاندارمری و دولت وقت» به زعم آقای خاچیکیان) به شدّت طرد شد.

حضور مستمرّ شخصیت «پلیس» جذاب و خوش چهره و خوش پوش و فهیم و متفکّر در فیلمهای بعدی فیلمساز قانون باور، از شکست نمایش مستقیم نظامیان در *خون و شرف* می آید.

جستجوی عوامل و دلایل دیگر و نسبت دادن این امر به جایی در دور دست های خاطرات در ذهن فیلمساز، و منویّات درونی وی، درواقع پنهان سازی یک رویکرد مطلقاً سیاسی، و یک باور صریح

آفیش خون و شرف

اجتماعی ست.

این باور و رویکرد از یک سو ریشه در ماهیّت فردی و از سویی دیگر منافع طبقاتی دارد.

با فاصله ای دو سال و نیم از *خون و شرف*، **توفان در شهرما**، به نمایش در می آید. فیلمی که آغازگر دورهٔ دوم (و شاخص) فیلمسازی خاچیکیان است.

در «توفان ...» مضمون و مفاهیم احتمالی مورد نظر فیلمساز، تحت تأثیر و سیطرهٔ قالب و ساختمان فیلم و در قبال رویکرد خاچیکیان به شکل گرایی (ی ناشی از کشف عناصر پایه ای و الفبای سینما) رنگ می بازد. وی در یک سرخوشی منتج از تأثیرات کارکرد و توان نامحدود زبان سینما، مایهٔ اجتماعی فیلم را تبدیل به یک رشته تمهیدات فنی و تأثیرات صوتی می کُند. از این رو قصهٔ سر راست اولیّه و مایهٔ اجتماعی فیلم مبدّل به یک فضای شبه ماکابر وحشتزا می شود.

براساس یک تلقی سنتی ساده انگارانه وجه بیرونی مضمون فیلم به برخورد خیر و شر می پردازد. این مفهوم به دلیل دلمشغولی و سرگرمی آقای خاچیکیان، تبدیل به نگاهی صریح و واقع بینانه به یک تعارض طبقاتی نمی شود. نگاه فیلمساز، حاصل یک برخورد احساساتی با واقعه است.

از این رو، آنچه که از تأثیر فیلم در ذهن باقی می ماند، مقداری شعار سطحی در مذمّت پستی و ستایش از انسانیت و یک رشته حرکات ناموزون دوربین و نورپردازی ای که مانع از دیده شدن کلیّت صحنه و اجزاء و عناصر آن- است.

دیدگاه ـ و نتیجه گیری ـ اخلاق گرایانهٔ فیلم، نیز به تبع فقدان شخصیّت پردازی و عدم امکان بروز منش شخصیتی و تحوّل آنها از طریق روابط متقابل افراد داستان در سطح می ماند.

بنابه اظهار کارگردان نورپردازی و درآمدن سایه روشن دلمشغولی ی نهایی وی است. از این رو، اساس کار و پرداخت فیلم بر این منوال بنا شده است. و اصلاً از این فیلم است که شکل پرداخت متفاوت خاچیکیان نسبت به سینمای مرسوم دههٔ سی و نیمهٔ اول دهه ی چهل خود را می نمایاند. این عامل، در عین حال محملی است تا یک امر اصلی و اساسی در سینمای خاچیکیان (میزانسن)، به عنوان تابعی از نحوه نورپردازی عمل کُند.

در واقع، میزانسن دراین فیلم و فیلم ها ی دیگر فیلمساز که سیاقی جنایی دارند، تابعی از نحوه ی نورپردازی است.

نکتهٔ بارزی که در بررسی فیلمهای دوره دوّم فیلمسازی خاچیکیان به چشم می آید، همین تفاوت در نحوهٔ نورپردازی است ـ که با خود شکل ویژه صحنه پردازی، چهره پردازی و ایست و ژست متفاوتی را به نمایش در می آورد. از این روست که در فاصله *توفان در شهر ما* و *فریاد نیمه شب* و در دو فیلم این میان (*قاصد بهشت* و *تپه عشق*) مطلقاً اثری از شکل پرداخت «*توفان ...*» و مهم ترین فیلمهای خاچیکیان که نمودار دوره دوم است (*فریاد نیمه شب*، *یک قدم تا مرگ*، *دلهره*، *ضربت*، *سرسام* و *عصیان*) دیده نمی شود.

با قوت گرفتن مجموعه عوامل و نیروهای نهادهای اقتصادی و فرهنگی جامعه و تلاش در جهت تغییر شکل مبانی و بنیان ها و زیر ساخت انگاره های اعتقادی آن، و تشدید گرایش لایه های میانی به تأثیر پذیری از امکانها و فرصتهای طلایی جهت بهره وری هر چه بیشتر از هرج و مرج و آشفتگی پدید آمده از روند حرکت نهادهای سرمایه داری، *قاصد بهشت* و متعاقب آن *تپه عشق* پدید می آید.

قاصد بهشت با بهره مندی از فکر اوّلیّه جذّاب یک فکاهی نویس (حسین مدنی) و فراهم آوردن موقعیّتهای کمیک، قرار است یک هزل و مطایبه در هجو مناسبات اخلاقی جامعه باشد ـ که نیست. چرا که، فیلم قانونمندی های اوّلیه نوع را در وهلهٔ اول رعایت نمی کند و، در وهله دوّم، کار از جنسی نیست که دلمشغولیهای فیلمساز در آن امکان و فرصت نمایش پیدا کند.

این فیلم و فیلمهای دورهٔ سوّم، به دقّت نشان دهنده عدم توانایی آقای خاچیکیان در ساخت و پرداخت یک لحظه ی سینمایی است. وجه غالب فیلمفارسی و قانونمندیهای آن صفت مشخصه آثار مورد اشاره است.

در ملودرام احساساتی *تپه عشق* پیروی فیلمساز از تلقی سنّتی فیلمفارسی مبنی بر امکان و فرصت و شانس بهره مندی از فرصتهای پدید آمده در بطن جامعه جدید برای طبقات و لایه های پایین اجتماع، امری مسلم است. حرف اصلی نهفته در مضمون فیلم البتّه تبلیغ صریح باور و

وحدت در *قاصد بهشت*

ارزش هایی ست که از سوی نهادهای وابسته به طبقات حاکم اشاعه می یابد. منافع غایی مورد نظر جناح مسلّط به واسطهٔ اشاعه چنین نقطه نظراتی از طریق اهرمهای فرهنگی است که تأمین می شود. سینما و کارچرخانان عموماً بی سواد آن، بهترین حاملان و مبلّغان تئوریهای مورد نظر هستند.

ساخت و ساز سیستم اقتصادی فیلمسازی نیز به تبعیّت از حرکت نهادهای سرمایه داری، باید گسترش یابد.

پدید آمدن استودیوهای فیلمسازی جدید تجلّی این حرکت در بُعد فرهنگی است. این نهاد (استودیو) های پا گرفته در آن روزگار، جهت بهره مندی از امکانات فراهم آمده، به تمایلات نظام مسلّط دامن زده و مقاصد نهایی ی تئوریهای جدید را توجیه می کردند. **تپّه عشق** محصول طبیعی این ساختار سیاسی/اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است.

شکست *تپهٔ عشق* (و پیش تر از آن *قاصد بهشت*) احتمالاً مهم ترین دلیل راسخ تر شدن خاچیکیان در رویکرد به زمینه ای است که منعکس کننده تمایل درونی و دلمشغولی وی است.

فریاد نیمه شب در حرکت بر بستر عناصر حادثه و هیجان کم و بیش می کوشد از قواعد سینمای حادثه ای پیروی کُند. این کوشش امّا، خالی از کارکرد عنصر تعلیق می ماند. فیلم، در عین حال، به جهت در برداشتن مجموعه ای از عناصر حاشیه ای، به خاچیکیان امکان و راه نمی دهد تا جز در صحنه ی ابتدایی فیلم (قتل معاون توسط آرمان) و نیز فصل پایانی (درگیری سه نفره) قالب مورد علاقه اش را در چارچوب فیلم پیاده کُند. اوّلیّه ترین نمود انتخاب زاویهٔ دوربین در قبال (و نسبت به) موضوع صحنه (قراردادی که بعدها به تدریج به صفت مشخصهٔ تصویربرداری خاچیکیان تبدیل می شود) دَر (وَ از) این فیلم است. این که نحوهٔ جاگیری دوربین خاچیکیان حامل هیچ معنایی نیست و از ترتیب قرار

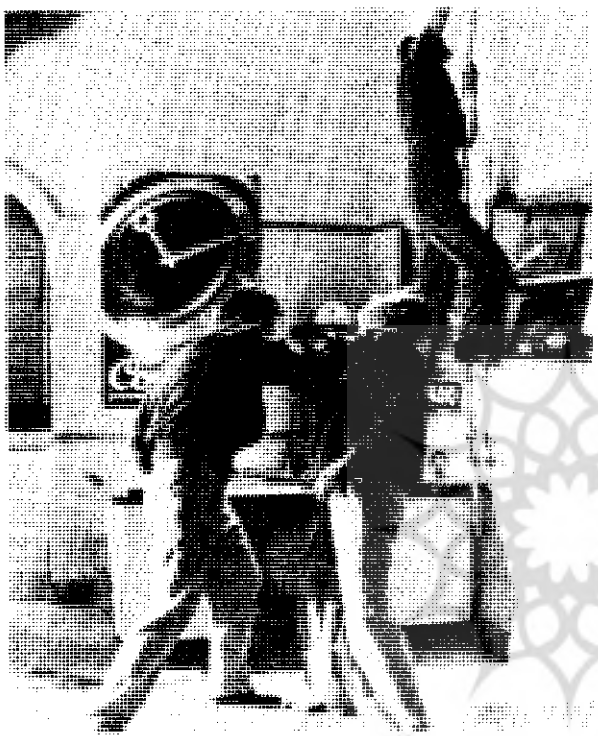
گرفتن آن، زمینه تصویر واجد هیچ مفهومی نمی شود ـ نشانگر فقدان بینش و درک تصویری در ذهن فیلمساز است. نگاه به ـ مثلاً ـ صحنه ای که دوربین در سطحی پایین تر از موضوع (پسزمینه اتاق و افراد) در پیشزمینه، اندام و ساق پای خانم غفّاری را در قاب تصویر دارد، روشن کُننده این نوع نگاه سطحی به (و عملکرد) صحنه پردازی است. به کارگیری عنصر سکس در شکل پرداختی این گونه نیز نشأت گرفته از تمایل بیمارگون سینمای فیلمفارسی و پدیدآورندگان کاسبکار آن است. تعارض پیام اخلاق گرایانهٔ فیلم (بازگشت قهرمان به سوی نامزد و خانواده و ابراز آن به نامزد در قالب یک اندرز و دستاورد اخلاقی) با زمینهٔ گرایش فیلمساز به طرح ریزی قالبی که در آن اغواگری بازیگر زن از طریق نوع پوشش، آرایش، ایست، و جاذبه جنسی نمودی برجسته می یابد، از تعارض ریشه ای طبقه متوسط (خرده بورژوازی) در نفی و پذیرش قانونمندیهای اخلاقی و مبانی اعتقادی جامعه در حال گذر از سیستم فئودالیته به ساختار نظام سرمایه سالاری می آید.

اساس نظام ساختاری *فریاد نیمه شب* بر شیوه ای استوار است که کم و بیش موفق عمل می کند. تا حدّی که بلافاصله یک قدم تا مرگ بر مبنای همان صورت بندی و قاعده ی مذکور ساخته می شود و به نمایش درمی آید. از فیلم اخیر، حضور عنصر پلیس به عنوان یک نهاد با کارکرد و ماهیّت مطلقاً مثبت وارد زمینه فیلمهای خاچیکیان می شود. حسّ (ونَفس) حضور پلیس در فیلمهای خاچیکیان در تعادل بخشیدن دنیایی که وی در فیلمهایش تصویر می کُند، نقشی عمده دارد. «پلیس» توازنی بین دنیای سیاه تبهکاران و آرامش موجود در سطح ظاهری جامعه (و طبعاً به نفع آن) برقرار می سازد. به زعم فیلمساز، پستی و دنائت شخصیتهای منفی فیلمها از مرحله ی *یک قدم تا مرگ* به بعد (تا حتی *اضطراب* و *کوسه جنوب*) نه از کیفیّت ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعه و نه از چگونگی شکل عملکرد پدیده های سیاسی / اجتماعی، که از خصایص فردی و درونی و شخصیتی افراد است که می آید. در ورای چنین تلقی و جهان بینی سطحی از روابط و رخدادهای اجتماعی ست که حضور و حوزه عمل پلیس به عنوان یک نهاد مطلقاً خیر به مثابه پرتوی از چهره نظام مسلّط تعبیر و به نمایش درمی آید.

به نسبت« *فریاد ...*»، *یک قدم تا مرگ* از ساختمانی منسجم تر در لحن و بیان پالوده تر در قصّه پردازی برخوردار است.

اشکال اساسی فیلم کماکان فقدان عنصر شخصیت پردازی و ناتوانی فیلمساز در صحنه پردازی است.

قالب و چارچوب ساختمان فیلم با اتکاء به عنصر حادثه پردازی از ریتم و ضربی برخوردار است که ایجاد هیجان می کُند. تجربه کار با نور وایجاد خطوط سایه/ روشن در فضای داخل خانه، و تدوینی متناسب با لحن بیانی فیلم، نوید قوام یافتگی این دو عنصر در فیلمهای بعدی است. اساس کار خاچیکیان در دو فیلم بعدی (*دلهره* و *ضربت*) مبتنی بر اولاً: به



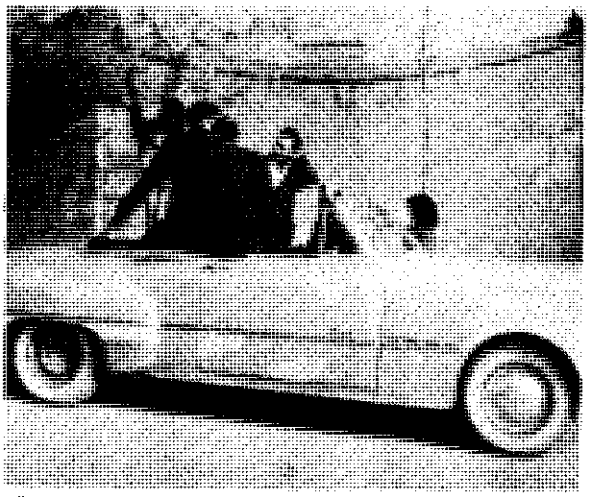
چهارراه حوادث

کارگیری عناصر یاد شده، و از طریق آنها، ثانیاً: ایجاد و خلق هیجان و نتیجه شدن تعلیق است. دلیل موفقیّت و وجه تشخّص فیلمهای مذکور، در تأمّل و مکث فیلمساز بر جزئیّات و به کارگیری مجموعهٔ عناصر و اشیایی است که در واقعیّت درون فیلم حاضرند.

بنا به مقتضای ساختمان قصّه *دلهره*، فیلم عموماً در فضاهای بسته می گذرد. این امر به خودی خود عامل مؤثّری در تمرکز فیلمساز بر عناصر و اشیاء و جزئیات است. انطباق نورپردازی خاچیکیان با فضای عمومی فیلم و درآمدن آکسیون به واسطه سایه روشنهای تند، بهره گیری از تدوینی متوازن جهت خلق یک فضای سیاه، و کارآیی مکانیزم درونی فیلمنامه، و ... همه از دقّت نظر وجدی گرفتن کار از سوی کارگردان حاکی است. این تأمّل در جزییات، در عین حال، به پرورش شخصیت اصلی از طریق رخدادهای مرتبط به وی، کمک نموده است.

اوج تلفیق عناصر مختلف و شکل گیری یک فصل خوب و سینمایی (در میان فیلمهای خاچیکیان) در صحنه جستجوی روشنک (ایرن) در خانه مقتول به دست می آید.

زمینه چینی مقدّماتی برای خلق حسّ این صحنه، نیز از امتیازهای فیلم است.



پشت صحنه شب نشینی در جهنم

شب نشینی در جهنم

به یُمن تجربه موفّق *دلهره*، خاچیکیان بهترین (و کامل ترین) فیلم خود را می سازد. ضربت از حیث کار با دوربین و حرکات آن، برقراری توازن در سطح قصه پردازی بین فصول مقدّماتی تا صحنه قتل، ایجاد خلق یک لحن بیانی یکدست در پرداخت صحنه های بعدی (دفن جسد و پی آمد آن)، و حفظ چارچوب واقعیت دنیای درون فیلم و باورپذیر ساختن آن برای تماشاگر، یک نمونهٔ منحصر به فرد در بین فیلمهای آقای خاچیکیان است. ضربت یک فیلم شاخص در سینمای ایران است که برای سازنده اش کسب اعتبار می کُند. اینکه این اعتبار به دست آمده، به واسطه در غلتیدن کامل فیلمساز در مناسبات و سیستم فیلمسازی سینمای فیلمفارسی مطلقاً از کف می رود، البتّه جای تأسف است. اما در عین حال سمت و سوی حرکت کلّی فیلمساز در هیچ یک از دوره های کاری اش، خارج از قالبها و اندازه های فیلمفارسی عمل نمی کُند.

بازتاب موفقیّت *ضربت*، انگیزه ی ادامه نحوه پرداخت و قالب جنایی در *سرسام* است.

حس بلافاصله ای که از دیدن *سرسام* به ذهن متبادر می شود، تصنّع در پرداخت همه سطوح فیلم است. تا آنجا که فیلمساز فارغ از دغدغه ی ابداع، خلاقیّت، و حرکت در مسیر کشف عناصر سینما، دست به تقلید از خود می زند. نتیجه ای که از نحوهٔ عمل خاچیکیان در شکل نورپردازی، و کار بر زمینه و محدوده ی عنصر حادثه در *سرسام* حادث می شود، نقش و اهمیّت خطّ مضمون اختیار شده برای کار در چارچوب سینمای «نوع» (جنایی) را متذکّر می کُند.

قالب ساختمان فیلمنامه *سرسام* از آساس مبتنی بر غلونمایی در پرداخت روابط، شخصیت سازی ای که معطوف به بروز کنشهای بیرونی در سطح و لایه های ظاهری ی افراد می ماند، و غیرواقع بودن اساس روابط و انگیزه ها و واکنش شخصیّتها است.

خصایص (و دلایل از کار در نیامدن) شخصیتها در تقارن با یک صحنه پردازی عاری از منطق (منطق دنیا و واقعیت درون فیلم حتی) و لحن اتخاذ شده برای بیان تک تک حادثه ها در بستر قصه از طریق کار بر خطوط مورب و ایجاد سایه روشنهای بی دلیل و فاقد منطق نورپردازی، مجموعه ای (فیلمی) را می سازد که از عنوان آن پیداست: *سرسام*.

شکست (و عدم اقبال تماشاگر به) *سرسام*، و طرح مسایل، قصه ها، فضاها و شخصیتهای جدید در سینمای ایران، به واسطه نه ظهور که تکامل تدریجی روشها، منشها و شخصیتهای جذّاب و نزدیک به باور تماشاگر عام، و سوار شدن برموج معیارها و پسند روز (از سوی فیلمساز)، علل اصلی پدید آمدن و ساخته شدن **بی عشق هرگز** است. پدیدار شدن فیلمهای جدید که در یک قیاس از جذابیّت های بالقوه و متمایزی نسبت به محصولات پیش از خود برخوردارند، و در عین حال در مجموع از ساخت بهتر و منسجم تری نسبت به فیلمهای خاچیکیان برخوردارند، و از قواعد سینما در حد مقدور بهره مندند، به تنهایی عامل و بانی شکست *بی عشق هرگز* نیستند. به رغم کوشش فیلمساز در پیروی از ساختار نظام فیلمسازی موفّق روز، فرمولهای به کاربسته شده جواب نمی دهد و فیلم با وجود برخورداری از مایه ای عامّه پسند، از قبَل پرداخت سطحی و سردستی، تأکیدی مصرّانه بر شخصیتهای مرکزی که در یک فضای مطلقاً دور از واقع ادای عشاق را درمی آورند، و تصور عشقی که عموماً از طریق دیالوگ بیان می شود و منجر به در نیامدن نفس و ماهیت عشق می شود ـ به شکستی مطلق می رسد.

مایه سوزناك فیلم و بروز احساسات فاقد بُعد در قالب یک ملودرام تصنّعی، فیلم را در حدّ یک اثر بی ارزش نگاه می دارد.

عارضهٔ بلافاصلهٔ تأثیر این شکست، بازگشت به نقطهٔ آغاز، و کار در عرصه یک فیلم با مایه حادثه ای است. با **عصیان** دایرهٔ دوره دوّم فیلمسازی خاچیکیان بسته می شود. نیمه دوّم دهه ی چهل سالهای ساخته شدن فیلمهایی است که جدا از ترکیب ناهمگون آنها، هر یک به نوعی باز تابانندهٔ دورماندگی و عقب ماندگی سازنده اش از جریانات روز و سیر تدریجی تغییر جهت سینمای ایران هستند.

سرآغاز فیلم های دورهٔ سوّم، **خداحافظ تهران** است. پس از *خون و شرف*، در این فیلم است که خاچیکیان یک بار دیگر به فضای حضور نظامیان بر پرده باز می گردد. در فاصلهٔ این سالها، به نظر می رسد اتفاقی که افتاده است، یادگیری نکته ای است که *خداحافظ تهران* را از *خون و شرف* متمایز می کند. رنگ و لعاب فیلم اخیر، و پررنگ شدن مایه احساساتی و زمینهٔ عشقی آن، *خداحافظ تهران* را کلاً تبدیل به یک ملودرام محض می سازد که توجه عمده اش معطوف به انگیختن بستر عاطفی تماشاگر و سوق دادن وی به سوی سانتی مانتالیزمی سطحی است.

با توجه به برجستگی خطوط عاطفی ماجرا و تأکید و تمرکز فیلمساز بر این جنبه از کار، هر چند کوشش می شود پسزمینه جنگ در فیلم کم اهمیت جلوه داده شود، امّا با توجّه به تنشهای شدید قومی و برخی مقاومتهای پراکنده در قبال تئوریهای جدید و برنامه ریزی های

تکنوکرات های سر برآورده از دل شرایط جدید پس از اصلاحات ارضی، این تمهید کارساز نیست و فیلم در یک موضع گیری علنی با تأکید بر حقانیّت حاکمیّت مرکزی برای آن هویّت و حقانیّت قایل می شود.

با نادیده انگاشتن وجه و قالب جنگ در بستر *خداحافظ* ... و توجه به مایه فیلم، خطوط برآمده از سنّت فیلمفارسی پر رنگ تر جلوه می یابد. مایه همیشگی فاصله طبقاتی به عنوان لایه ظاهری ماجرا و عامل گره ها و تقابلها، در حدّ یک پوسته بیرونی عمل می کند.

فیلم عاجز از هر تمایلی به بسط و گسترش این مایه، از آن در حدّ یک واسطه برای موجّه جلوه دادن هر نابرابری اجتماعی و حتی تأیید و طبیعی جلوه دادن آن سود می جوید.

پرهیز عامدانه خاچیکیان از به کارگیری شکلها و پیرایه های سنّتی موجود در بافت سینمای آن سالها (آوازه خوانی قهرمانها، مزه پرانی های وردست ها، تک گویی های شخصیت ها در تأیید و ردّ موازین اخلاقی و اجتماعی و ...) البتّه هر چند قادر به فریب افکار عمومی و تماشاگران است امّا، تغییر شکل عمده ای در ساختمان عمومی فیلم ایجاد نمی کند. اساس قصّه پردازی، قالب بیانی و چارچوب صحنه پردازی خاچیکیان کماکان در حد و اندازه های وجوه آشنای این سینما باقی می ماند و سکوی پرشی می شود تا فیلمهای آتی فیلمساز در پسرفتی آشکار حتی توان همسنگی با دیگر همتایان خود در آن سالها را نداشته باشد و در مرتبه ای به مراتب پایین تر و حقیرتر از آنها بایستد.

با موفقیت مالی *خداحافظ تهران* و دور شدن تدریجی خاچیکیان از مایه های مورد علاقه، به تبع زمینه ها و مضامین و لحنی که برای بیان آنها به کار می رود، اساس ساختمان فیلمنامه ها و فیلم ها نیز تغییری بنیانی می کند.

کوشش فیلمساز در اوّلین فیلم پس از *خداحافظ* ... : *ببر مازندران* ـ در جهت به کارگیری عواملی (لترسکوپ به عنوان یک تمهید فنی و حضور چهره های آشنای کُشتی به عنوان پیرایه ی نو وجذاب) که منتج به مجزّا ساختن *ببرمازندران* از شاخص ها و معیارهای رایج به کار رفته در فیلم های این سالها شود، به دلیل فقدان هیچگونه فکر و عملی به نتیجه نمی رسد.

با وجود تلاشی که در جهت به راه انداختن یک زمینه تبلیغاتی و هیاهوی کاذب در اطراف فیلم به کار می رود محصول خامدستانه آقای خاچیکیان جوابگوی هیچ طرفی نمی شود.

درهم آمیزی یک روایت آشنا با جلوه ای از زندگی یک ورزشکار، مقصد نهایی فیلم و فیلمساز است. فیلم در پی ظاهر اخلاق گرایانه خود، کارکردی ضداخلاقی دارد. از طریق سینما (و پردهٔ عریض سکوپ) از حجیبی (کشتی گیر سابق و مهره ای از نظام مسلّط که تا مرحله انتصاب و فعالیت در مجلس سنا پیش می رود) یک چهرهٔ قهرمان ساخته می شود.

اینکه خاچیکیان به رغم استفاده از اسکوپ جهت جذّاب تر ساختن صحنه ها (بویژه نبردها)ی فیلم، نمی تواند حتی یک صحنه ساده را از آب درآورد، به این نکتهٔ کلیدی باز می گردد که وی علی رغم استفاده از ملزومات سینما، اصلی ترین وجه آن را که دکوپاژ و بالمآل دست یابی به صحنه پردازی است، به کناری می نهد.

در *ببر* ... صحنه ها عموماً از چارچوب قواعد سنّتی فیلمفارسی تشکیل یافته، و حشو و زواید عناصر نالازم دلیل عمده ای بر عقیم ماندن پرداخت آن است.

سعی در غلبهٔ چهره ی حجیبی بر دیگر جنبه ها و پیرایه های فیلم، و پست و حقیر جلوه دادن چهرهٔ اخلاقی مردم تناقضی است که از ذهن و حس خودآگاه فیلمساز تراوش می کند.

ظاهر اخلاق گرای فیلمفارسی به دلیل بروز علنی منویّات ضداخلاقی

بوتیمار در ضربت

آن از ورای هر نمودی، قابل رؤیت است.

ببر مازندران از هر حیث یک شکست کامل است. از این رو، با پدیداری تدریجی نسلی جدید در سینما، و گرایش عمومی عوامل دست اندرکار به پرهیز از کلیشه های موجود، افرادی پا به حیطه سینما می گذارند که ابتدا به ساکن نه تنها سنخیّتی با آن ندارند که حتی در مقابل و رودَر رویش هستند.

«علی عبّاسی» با پسزمینه کم و بیش موجه، و «پرویز دوابی» با سابقه ای در نقدنویسی، زمینه ساز تولید هنگامه می شوند. شیرینی برآمده از ذهن و عمل فیلمی که هنگامه براساس آن ساخته می شود، درَ نمونه ی اینجایی اش تبدیل به یک کمدی درام به ظاهر سرگرم کننده می شود. آنچه که محرز است، عدم دستیابی فیلمساز به یک لحن کمدی (از طریق جابجایی افراد مثلاً) و ناتوانی وی در قالب ریزی یک ساختمان منسجم برای درآوردن یک مثلث عشقی از تناقض آشکار واقعیت پرداخته شده در بطن فیلم می آید.

عدم برقراری توازن بین دو لحن جدّی و کمدی برای فیلمی که نقطه مرکزی فکرش چنین مایه ای است، به چگونگی برخورد فیلمساز با دستمایه مرتبط است. از یک سو تا آنجا که به جنبه های کمیک و لحن

مطایبه آمیز و سطوح شوخیهای فیلم مربوط می شود، لحن، گسیخته و فاقد ظرافت در پرداخت است. از سوی دیگر، لحن جدّی فیلم که تابعی از مایهٔ عشق در پسزمینه روابط میان شخصیت هاست، تحت سیطره گرایش عامّ فیلمساز و عنایت و توجه او به خطوط برآمده ازسنت فیلمفارسی، در دایره بسته شخصیت سازی سطحی و فاقد بعد می ماند و کار نمی کند.

نکته جالب توجّه در پرداخت شخصیّتی آذرشیوا استفاده از الگویی در نحوه ارائه بازی و شخصیت است که پیش از آن یک بار زمینه تجربهٔ آن در فیلم *قهرمان قهرمانان* (یاسمی / ۱۳۴۴) برای بازیگر فراهم آمده است.

ناگفته پیداست که جذّابیّتهای نهفته در نقش و بازی بازیگر مورد اشاره در فیلم اخیر، به مراتب بارزتر است.

بنای کار خاچیکیان در قالب ملودرام هیچگونه راه گریزی برای وی باقی نمی گذارد تا از طرح سطحی و ساده انگارانه ی وجوه اجتماعی گرایی در فیلم هایش اجتناب کند. ساخت و پرداخت این گونه ملودرامها که مزیّن (و موظّف) به طرح کمرنگی از مفاهیم اجتماعی (به عنوان پسزمینه) در پوسته بیرونی خود هستند، راه را بر هر موفقیّت احتمالی فیلمساز در آموختن سینما می بندند.

من هم گریه کردم با تأسی از قاعده ی فوق، در چنبرهٔ قراردادهای اوّلیّه فیلم گرفتار می شود و اشک و آه و نالهٔ پراکنده در سطح اثر، آن را در مرتبه ای به مراتب پایین تر از هنگامه (و حتی *بی عشق هرگز* و *خداحافظ تهران*) قرار می دهد.

تقابل باسمه ای و از ریشه فاقد هویّت دو مایهٔ فقر و ثروت در *من هم...* از آنجا که ـ حتی ـ عاری از قانونمندی های مرسوم فیلمفارسی است، در ذات خود جعلی جلوه می کند. [دوستی دو دختر و ملزم نماندن فیلم به توضیح این رابطه ساده ترین مثال در این زمینه است] تکیه بر خصایص فردی (و درونی) شخصیتهای فیلم، و گسترش آن به یک هویّت جمعی و کنش اجتماعی، در انتها عاملی جهت توجیه و تطهیر منش و خصایل طبقاتی قطب منفی ماجراست.

جعلی بودن دنیایی که آقای خاچیکیان در «*من هم...*» مصوّر می کند، به مراتب بی هویّت تر از دنیای مصنوع محصولات سنّابه در این سالهاست. تصنّعی که در زمینه ی «*من هم...*» هویداست، به قالب فیلمهای بعدی نیز تَری می یابد و آنها را تبدیل به آثار مضحکی می کند که باورپذیری تماشاگر را هم مختل می سازد. *جهنم سفید* با وفاداری به چنین اصلی، قرار و قاعده را بر نادانی تماشاگر می گذارد و خود را مقیّد به هر ندانم کاری یی می سازد. در جهت حصول به این میزان از ساختمان عمومی فیلم، نطقه دیدی ساده، بسامان و معقول ندارد. امکان عبور فیلمساز از حدّ سطح قصه پردازی فیلم و به دست آمدن امکانی بابت بنا نهادن یک چارچوب منطقی برای حادثه پردازی در سطح اثر، ممکن نمی شود. لذا، صحنه ها در یک بی ارتباطی و گسیختگی به شدّت ابتدایی هیچ کارکرد تصویری و نمایشی نمی یابند.

با این فیلم خاچیکیان یک بار دیگر می کوشد در تقلیدی به شدت حیرت انگیز، ساختمان نمایشی دو فیلم قبلی خود (*یک قدم تا مرگ* و *عصیان*) را تکرار کند، تأکید غلوآمیز دوربین فیلمساز بر وجه کنش نمایشی بیرونی *تبهکاران* (به عنوان عنصر شخصیت سازی، مثلاً)، از یکسو و از سوی دیگر انتخاب زوایا و قاب بندی یی عموماً کج و معوج و متشتّت (و مطلقاً بی معنا و هدف) برای نقطه دید دوربین ـ (به عنوان تمهید فنّی و قالب ریزی ساختمان فیلم، مثلاً) در جهت نیل به صورت بندی و شکل کار دو فیلم مذکور، عمل می کند. نتیجه، طبعاً مضحک از آب درمی آید.

در تقلید و تقلّبی اینچنین از روی دست خود است که عنصر حادثه و هیجان ناشی از آن، کار نمی کند و در یک قیاس سریع، شکل ساختمان حادثه در *جهنم سفید* نازل تر از مثلاً *یک قدم* ... می نماید. در پس نحوه پرداخت حادثه و شکل نمایشی چهره قطب منفی ماجرای فیلم، نگاه فیلمساز به زن قابل توجه است. رفتار، حرکات، ژست و ایست شخصیت زن فیلم که در طرف منفی قرار دارد، حس بلافاصله اغواگری را در ذهن می سازد. این نحوه عمل برای نمایشی ساختن یک مفهوم که از فیلمهای گذشته فیلمساز می آید، و در ساخته های بعدی نیز نمود دارد، (*نعره توفان*، مثلاً)، در عین حال نمایشگر تعلّق خاطر فیلمفارسی به جلوه ای از زندگی است که باز تابانندهٔ سکس، آنهم در هیبت و منظری غیرایرانی است. نگاه و توجه به جلوه ی بیرونی پوشش، آرایش و حسّ اغواگرایانه ی اعمال و رفتار یکسان بازیگران این نقش ها، مبیّن تمایل ناخودآگاه فیلمساز و رجعت دادن به من درونی خود است. (این تمایل در بسیاری از محصولات فاسد این سینما نمایشی علنی و کارکردی می یابد. مجموعه ای از فیلمهای آقای نصرت الله وحدت مورد مثال بلافاصله ای

طوفان در شهر ما

بیک ایمانوردی در *دلهره*

هستند که به ذهن می آیند. اشاره به نمود این وجه در حوزهٔ کاری فیلمساز متمایزی نظیر مهرجویی، و پی جویی آن در *الماس ۳۳*، *آقای هالو* و پستچی، انگیزه بررسی این تمایل را افزون می کند). با توجه به این که این حس و تمایل در *نعره توفان* اصلاً تبدیل به مایه مرکزی و مضمون اصلی آن می شود، فیلمساز امکان عملی و حوزه ی وسیع تری برای کار با (وبَر) آن می یابد.

عقوبت پیش بینی شده برای زن با ویژگیهایی که برای آن تصوّر شده، با وجود خوش آمد و کشش غیراختیاری سازندگان، در عین حال نمایشگر ترس ناخودآگاه آنها از نیرویی است که نسبت به ابعاد و جنبه های آن کورند. تمایل (به واسطهٔ جاذبه های انگیزاننده) و پرهیز (به واسطه ترس ناشی از عدم شناخت، و نه یک انگیزه اخلاقی) دورویه همیشگی در پرداخت سکس در فیلمهای خاچیکیان هستند. *نعرهٔ توفان* در عین تبعیّت از الگو و چارچوب ساختاری ملودرام امّا، قادر به اعمال قواعد آن نیست. از این رو وجود حضور و تأثیر «فردین» نیز مانع از شکست فیلم نمی شود. مضافاً اینکه با وجودی که فیلم محصول سال ۴۸ است، شکل صحنه آرایی و فیلمبرداری آن، به نظر کُهنه می آید.

چهره پردازی زن قطب مثبت قصه (خانم نیلوفر/همسر) و تأکید فیلمساز بر استفاده از نماهای درشت صورت وی، در تقابل با به چهره منفی ماجرا، منعکس کُننده تزلزل ریشه ای اصحاب فیلمفارسی در گرایشات اخلاقی خود است.

جالب ترین نکته فیلم عدم استفاده کارگردان از جذابیتهای حاصل از نشان دادن یک گروه فیلمبرداری و در اصطلاح پشت صحنه و، نوعی فیلم در فیلم، در مضمون اثر) است.

آرمان و بوتیمار در *عصیان*

خانم نیلوفر بازیگر ثابت پنج فیلم قبلی، در آخرین همکاری خود با خاچیکیان به فیلمساز این امکان رامی دهد تاقصه *شب یلدا* را مشحون از نماهای درشت وی کُند و قاب بندی پلان ها را بر اساس نحوه ی کنش نمایشی ایست و حرکت بازیگر تنظیم نماید.

فیلم در حوزه قصّه پردازی و شخصیت سازی نمونه کامل و دقیقی ست از فقدان دقّت نظر در ساخت، و بی توجّهی به تماشاگر.

با آغاز دهه پنجاه، و تشدید و رونق فعالیّت فیلمسازی، در نیمه اول این دهه، خاچیکیان کماکان حضوری فعّال در این سینما دارد. با حاصل کاری برابر با ضریب متوسط یک فیلم در هر سال. مسیر سالهای آتی با دیوار شیشه ای آغاز می شود: یک کمدی ملودرام سبک که به اقتضای روز، لایه کمرنگی از کُمدی را در تلفیقی با آب و رنگ سکس، و فضایی شاداب و دلچسب و پسزمینه حضور چهره های جوان و جذّاب بر پرده عرضه می کُند. فیلم به همه ی تمایلات انحرافی روز جواب مثبت می دهد. آقای خاچیکیان در هیچ مقطعی از دوران فیلمسازی اش خلاف گرایش مورد پسند روز (چه واهی وچه واقعی) عمل نکرده است.

با توجّه با تشابُه باز مایه یی *هنگامه* و *دیوار شیشه ای*، و در نظر داشتن فاصله ساخت آن دو، نکته جالب توجه و تأکید، تغییر مواضع اخلاقی گسترده در سطح دو اثر از طریق نوع نمایش روابط، شکل برقراری دیالوگ و حتی تغییر چارچوب و اندازه قاب نماها و تصاویر است. نقطه مرکزی مضمون فیلم، به یُمن زمینه مکان وقوع ماجرا (جاده و ویلا و دریا و ...) و اصلاً مایه پرده درانهٔ آن (رابطه همسایون اشکان با دختران و زمینه های کوشش هر یک از سه خواهر جهت تفوق بر دیگری و حصول به نتیجه ی ازدواج با پسر) حاکی از گرایشی ضدّاخلاقی ست که برآمده از مناسبات اجتماعی جدید است. مُناسبات و روابط مورد اشاره پدیده ای است که از دل تحوّل اقتصادی ی کشور، در آغاز دهه پنجاه و تغییر ساختار نظام و سیستم سرمایه سالاری بیرون زده است.

در کنار و به موازات فیلمفارسی و عوامل سر سپرده آن که به سرعت در تأیید و تمجید و تکریم شرایط جدید آثاری نظیر *دیوار شیشه ای* روانه بازار می کُند، و در تعارضی آشکار با سلطه تفکّر منحط آن، نهادهای متشکل روشنفکری در حوزه های عملی دیگر وظیفه مهار و مبارزه با فیلمفارسی و خنثی سازی نمودهای فرهنگی اجتماعی آن را به عهده می گیرند.

به دلیل نوع مضامین به کار رفته در چهار فیلم بعدی، و عنایت به عنصر حادثه و ضرباهنگ سریع در اجرای آنها، خوشبختانه، امکان بالقوّه تشبّث به زمینه های عام رایج در سینما که آنارشی اخلاقی و بی مقداری حریمها و حرمتها را در پی دارد، از دسترس آقای خاچیکیان دور می ماند و کمتر امکان بروز می یابد.

از بین فیلمهای مورد اشاره، **بوسه بر لبهای خونین** به دلیل ۱) پسزمینه فضای ایلیاتی و قبیله ای، ۲) جعلی بودن هویت بومی ی منصوّره در فیلم، ۳) تمایل به خلق حادثه از طریق غلو در رفتار شخصیّتها، ۴) ناتوانی فیلمساز از خلق و ترکیب و امتزاج و باوراندن اینهمه در قالب یک زمینه حادثه ای و پسزمینه عشقی؛ یک شکست مطلق است.

دامنه شکستها به سه فیلم بعدی فیلمساز در مقطع پیش از انقلاب تسرّی می یابد. جالب اینکه دو فیلم *مرگ در باران* و *اضطراب* به لحاظ نوع قصّه پردازی و خطوط برجسته مایه جنایی آنها، کوششی در جهت بازگشت به زمینه مورد علاقهٔ فیلمساز تلقی می شود.

مرگ در باران با زدودن پیرایه های حاشیه ای نوع مستقیماً به درگیری دو شخصیت اصلی قصه، یک تبهکار و یک مأمور پلیس می پردازد.

ساختمان فیلم هر چند بر پایه تقابل خیر و شر و تجسم آنها در قالب پلیس و تبهکار بنا شده، امّا در مسیر حرکت تدریجی فیلم چهره شر نمودی انسانی می یابد. حضور تأثیر ایرج قادری بازیگر و کارگردان موفق این سالها در این تغییرشکل و جابه جایی ی معیارها مشهود است.

به عبارت دیگر، تصویر عمومی و رُست و قالب بازیگر ـ حتی در نقشی منفی ـ امکان بروز هیچ شائبه ای که وجاهت شخصیّت را مورد تردید قرار دهد، و خدشه دار سازد، نمی دهد. در بُعد دیگر، عارضه وارد بر زندگی خصوصی و حریم خانواده ی شخصیّت پلیس، منجر به تقویت انگیزه وظیفه و تقویت آن جنبه چهره پلیس به عنوان نیرویی که صیانت جامعه و برپا نگهداشتن بنیان های نظم و آرامش عمومی آن را به عهده دارد، می شود. عدم یادآوری اشکال گوناگون تبلیغ این جنبه از قدرت نظام مسلّط از مجاری گوناگون [به ویژه با توجّه به اوج گیری درگیریهای مسلّحانه و رو در رویی علنی نیروهای مبارز از مقطع سالهای چهل تا انقلاب] و بازتاب عینی آن در سینما از حیث تأثیر گذاری روانی بر افکار عمومی، در نوشته های پراکنده چندساله اخیر در باب سینمای ایران، عملاً به نوعی کوشش در جهت موجه جلوه دادن چهره و هویّت نظام مسلّط سابق است. ژورنالیسم منحطی که به واسطه آشنایی نسبی معدود «تئوریسنها» و کارگزارانش، قصد دارد و می کوشد دلایل حضور قدرتمند فیلمفارسی و تسلّط بی چون چرایش بر ارکان فرهنگی سینمای آن سالها (و ظهور و اظهار وجود در یکی دوسالهٔ اخیر) را کمرنگ جلوه داده و با توجیه لزوم وجود و حضور بدنه سینما، کُلّ کارکرد ضدفرهنگی فیلمفارسی را نادیده انگاشته و آنرا موجه جلوه دهد، در واقع به دنبال برپایی دکان دو نبش برای ارتزاق و بقای خود است. تئوریسینهای فوق الذّکر، صرفاً با تأکید و تکیه بر جلوه ضدّ اخلاقی برهنگی آشکار و نمایش عامدانه بی عفتی در پهنه سینمای ایران در آن مقطع، می کوشند تشبّثات سیاسی ـ اجتماعی آن را کم اهمیّت بنمایانند. گرایش سینمای ایران به طرح مفاهیم و معیارهای سیاسی (هرچند سطحی و کمتر متبلور در خطوط اجرایی) در آن سالها، و حصول نتایج جانبدارانه به قصد سرکوب هر تمایل اجتماعی، بازتاب بیرونی عملکرد ارگانیسمی است که خارج از چارچوب و قواعد یک حاکمیّت سرسپرده عمل نمی کُند. از این رو، و با عنایت به گستردگی ـ و در عین حال ـ قانون مندی سیاستهای سیاسی/ فرهنگی ی اعمال شده در آن نظام است که طرح مفهوم تأمین امنیّت و آسایش عمومی بواسطه حضور عناصر پلیس در سطح جامعه، از مجاری گوناگون، در سینما، تبدیل به یک تصویر عینی و در عین حال جذّاب و باورپذیر می شود.

عنایت و توجه فیلمفارسی به این جنبه، دقیقاً مبتنی بر تأمین و تبلیغ نظرگاه مزبور و یک رویکرد مطلقاً از ریشه سیاسی است. این نحوه برخورد فیلمساز با حضور و کارکرد پلیس در سیستم اجتماعی در فیلم بعدی: **اضطراب** (به رَغم پُررنگی مایه جنایی فیلم) هر چند ظاهراً کم رمق است اما، شکل زمینه چینی روابط شخصیّتها [مأمور پلیس (بوتیمار) شوهرخواهر (سپیده) قهرمان فیلم (جلال / بهزاد جوانبخش) است.] و گسترش انگیزه پلیس از وجه تعلّق خاطر خانوادگی به حفظ نظم عمومی، امّا کماکان ریشه در دیدگاه و تلقی یاد شده دارد. گذشته از این مبحث، فیلم اثر بدی است که پیشبرد خطّ حادثه ای در آن از کمترین توان برای شکل پرداخت گره (و در ادامه گره گشایی) ها بهره مند است.

شخصیت سازی و حفظ تداوم منطق آن، از عهده ی فیلم و فیلمساز برنمی آید. لذا، عنصر تعلیق برآمده و حاصل از شکل شخصیت پردازی و ارتباط افراد با یکدیگر در بافت و تار و پود (حتی سطح) فیلم تنیده نمی شود و فیلم عاجز از برپا ساختن و حفظ چارچوب واقعیت دنیای درون خود، به قواعد و قراردادهای اوّلیّه نوع پشت می کُند.

ساختمان روایی **اضطراب** به تبعیّت از فیلمنامه ای غیرمنسجم و مشتّت، در بطن خود آکنده از اتفاقات، حادثه ها، روابط و موارد غیرقابل توضیح است. (اساس مقدّمه چینی ی برخورد «ایرن» و «جوانبخش»، مثلاً). فارغ از جنبه ی قصه پردازی و روایت گری، نکته ی کلیدی و اصلی، کماکان، در عدم وجود و تشخیص صحنه پردازی به منزله اصلی ترین صفت مشخّصه دو اثر از یکدیگر و اصلاً هویّت یافتن یک اثر در قبال اثری دیگر است.

فارغ از هر مفهوم احتمالی، محلّ استقرار دوربین و زاویه ی دید آن نسبت به موضوع و نسبت فاصله دوربین با دو شخصیت، در مثال یاد شده بالا، منعکس کننده هیچ قاعدهٔ توضیح پذیر و منتج از فکر (و عمل به)

آرمان در عصیان

صحنه پردازی بیست. غلونمایی و پرداخت تصنّعی اثر یادآور برتری بی چون و چرای قالبها و شگردهای اجرایی فیلمهای قبلی فیلمساز است که از بازمایه یی یکسان با اضطراب برخوردارند. بر طبق یک قرار نانوشته ظاهراً فیلمساز فیلم به فیلم در سقوطی ناگزیر آثار بدتری می سازد.

این گونه است که *اضطراب* به رغم برخورداری از همه آشفتگی های منطق و لحن و قصه و شخصیت سازی و حادثه پردازی به مراتب قابل تحمّل‌تر از *کوسه جنوب* از کار در می آید. ساموئل خاچیکیان در *کوسه جنوب* نه قادر به ساخت و پرداخت خطی حادثه ای در سطح فیلم است و نه قدرت جمع و جور کردن و فراهم آوردن زمینه ملودرام قصّه را دارد. انگیزه رابطه و رفاقت چهار شخصیّت مرکزی فیلم در هاله می ماند. احتمالاً به دلیل تقسیم بندی ساده قطبهای ماجرا و انتساب آنها به نیروهای خیر و شر است که پسزمینه افراد این میزان خالی از توضیح و انگیزه است.

پارهٔ عمده ای از زمان فیلم، مجزّا از بقیه فصول به حوادث مرتبط با *کوسه* / ایرج قادری/ می پردازد. در فصول انتهایی، دیگر شخصیت ها با اعلام حضور، نتیجهٔ اخلاقی فیلم را جهت می دهند. در پایان، یکی از چهار تن که مأمور نظامی است، دوست خطاکار را اعدام می کُند. به نظر می رسد این آخرین نمای *کوسهٔ جنوب* با پایان گرفتن عمر رژیم قبل و آغاز فصلی جدید در حیات اجتماعی این آب و خاک، و نیز در عین حال ـ پایان گرفتن یک دوره فیلمسازی و آغاز دوره یی دیگر ـ ارتباطی درونی دارد.

در فضای پدیدار شده از جریان انقلاب، و در غیبت هر گونه نهاد و تشکّل سازمان یافته برای بنای سینما، در دوره جدید، فیلمفارسی بنابر ماهیّت فرصت طلبانه خود، امکان حیات و بروز می یابد.

تغییر چهره و نقاب در صورت ظاهر عملی می شود و عمّال همیشه آماده ابتذال عرصه را برای تطهیر چهره خود و تثبیت چهره ای جدید مهیّا می بینند.

چند فیلم ساخته شده و به نمایش درآمده در آن مقطع محصول جمع بندی بالاست. بنابر روایات مکتوب و نقل قول های نه چندان ناصحیح، و نیز رجوع به خط قصه و فیلمهای موجود و عکسها و زمینه های تبلیغاتی مندرج در نشریّات آن سالها، **انفجار** باید کم و بیش بر بستر حادثه پردازی معمول آقای خاچیکیان و سیاق آشنای وی شکل گرفته باشد. به نمایش در نیامدن فیلم و عدم دسترسی به نسخه ای از آن، امکان بررسی و قضاوت را از نگارنده گرفته است. **بالاش** (به عنوان فیلمی از «اکبر صادقی» و در واقع ساخته شده توسط خاچیکیان) و **یوزپلنگ** دو اثر بد و غیرقابل تحمل فیلمساز در نیمه اوّل دهه شصت

است. در فاصله این دو البته عقابها را داریم. با پسزمینهٔ جنگ و مابه حادثه و آکسیون. اثری تبلیغی/ تهییجی و محصول دوره ای خاص. زمینه فیلم آنچنان آکنده از عنصر حادثه و تولید هیجان کاذب، و فاقد هرگونه جنبهٔ ایدئولوژیک منتسب به جنگ است که هرتماشاگری را متحیّر می سازد.

پیش از این گفتیم که آقای خاچیکیان مضامین مختلفی را در عرصه فیلمسازی اش آزموده است. آزمون چاووش امّا بیشتر شباهت به یک شوخی تلخ با پیرمرد دارد. انگار کسی قصد داشته تعمّداً موجبات مضحکه وی را فراهم کُند و زمینه ساز خنده جمع گردد.

مضحکه فراهم آمده اما ما را نمی خنداند؛ متأثّرمان می کند. بر اساس آنچه که آمد، زمینه علاقه و گرایش آقای خاچیکیان به محدوده نوع جنایی، موجب فراهم آمدن چند اثر معدود این فیلمساز است که با یاد و نام آنها چهره، نام و هویت وی در ذهن می ماند. با در نظر گرفتن این زمینه و سابقه است که آقای خاچیکیان برای ابراز وجود دوباره، در فضای پدید آمده از شرایط جدید و برنامه ریزی کلان اقتصادی و فرهنگی، با در نظر گرفتن شرایط زمانی، و اقتضا و ذایقه متفنّن روز، مبادرت به ساخت مردی در آینه می کُند. فیلم مشحون از لحظات، شخصیتها، روابط، نحوه دکوپاژ، قاب بندی تصاویر، روش، ریتم و بازی بازیگرانی است که به جای ایجاد هیجان و تعلیق، خنده می آفرینند. بااتکاء به فیلمنامه ای فاقد ساختمان اوّلیّه قصّه پردازی، طبیعتاً آنچه که خلق می شود از کوشش در جهت تغییر ماهیّت و جابه جایی مفاهیم نیشخند وترس فراتر نمی رود.

نگارنده نیز خود را در مرتبه ای نمی بیند که تفاوت ماهوی این دو کُنش را توضیح دهد.

نگاه شتابزده و عاری از تأمّل این نوشته در مروری بر فیلمهای آقای خاچیکیان تا پیش از *بلوف* مجموعه و کُلّ حرفها و نقطه نظرات نگارنده راجع به آنها نیست.

نمایش *بلوف* یادآور پیشینه ای است که، خوب و بد، حضور قدرتمند و شوق انگیز یک فیلمسازی حرفه ای را متذکّر می شود.

بلوف در عین حال یادآورنده قدمت و پیشینه سینمای ایران با همه نقاط قوت و ضعف آن است. این پیشینه حتماً قابل مطالعه و ارزیابی است.

با این نگاه، و به بهانهٔ فیلمسازان، بررسی آثاری که منعکس کننده مَن حقیقی آنها، و شرایط زمانی خلق و عرضه فیلمهاست، امری لازم و ضروری است. با اتکاء به این پیش فرض است که *بلوف* به عنوان اثری متعلق به این لحظه باید مورد ارزیابی قرار گیرد. مضافاً با درنظر داشتن این نکته که رابطه ی مستقیمی بین خالق و اثر وجود دارد، و اثر از خالق خود منفک و مجزا نیست، به بهانهٔ نمایش *بلوف* امکان این بازنگری فراهم آمده است.

بلوف

مضمون آخرین فیلم آقای خاچیکیان در رویهٔ ظاهریش متشکّل از دو سطح است. سطح اوّلیه فیلم از یک رشته اطّلاعات در مورد شخصیتها، محدودهٔ روابط و نسبت آنها به یکدیگر، زمینهٔ زمان و مکان وقوع داستان و شکل ارتباط افراد با این پسزمینه تشکیل یافته است.

پیگیری رویهٔ حوادثی که به وقوع می پیوندند، اساس سطح دیگر فیلم است. کنارهم قرار دادن دو سطح مزبور، قاعدتاً باید نظمی در سطح کُلّی فیلم پدید آورد و آن را واجد خصوصیّتی سازد که به یکپارچگی اش بینجامد.

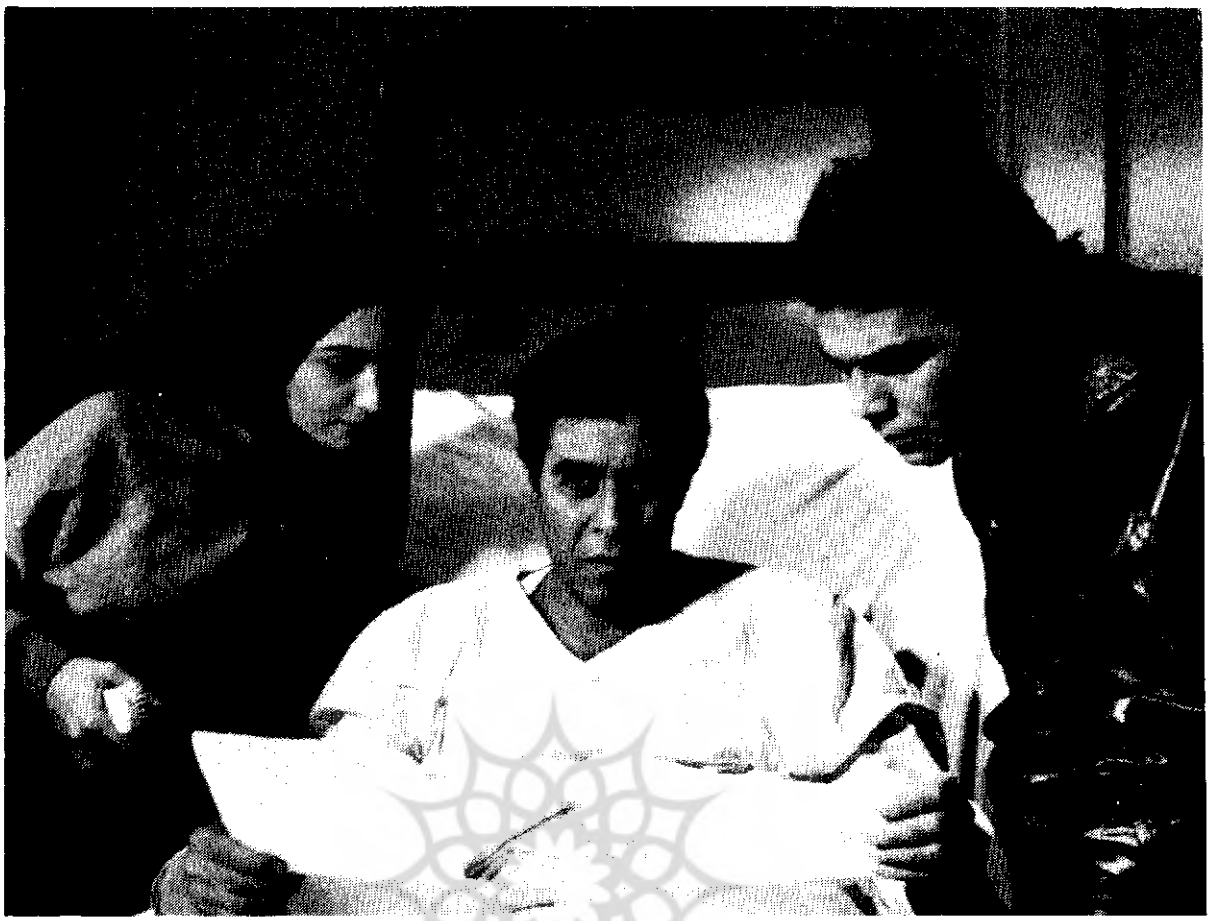
آقای ساموئل خاچیکیان کارگردان *بلوف* دو سطح مزبور را درامتداد هم قرار می دهد. با این وجود، سطوح مذکور تبدیل به یک سطح همطراز نمی شود. در نتیجه، ساختمان فیلم که از اساس بر پایه دو سطح ناهمگون بنانهاده شده، تبدیل به یک قالب بی شکل بدمنظر می شود. بررسی بازتاب و تجلّی مضمون، در دو سطح غیر همطراز، ماهیّت و خصوصیّت ساختمان اثر را می نمایاند؛ و مطالعهٔ زمینه هایی که ساختمان فیلم بر آن بنا نهاده شده، تماشاگر را به یک نتیجه می رساند. این که: *بلوف* یک فیلم بد از یک فیلمساز با سابقه است که زمان و تجربه انعکاسی در پدیداری آن نیافته؛ از این رو، پی جویی این دو عنصر و سنجش تأثیر آن در ساخت و ساز و پرداخت فیلم امری بیهوده است.

بلوف، چونان هر اثر دیگری ازیک درونمایه برخوردار است. در برخورد و نگاه اوّل، ناتوانی فیلم در بنا ساختن دنیایی که درونمایه اش برآن استوار شده، به چشم می آید.

دستمایهٔ فیلمساز در برپاساختن و باوراندن دنیای درونی فیلم و منطق و انگیزه های حاکم بر چارچوب حوادث تنیده شده در تار و پود *بلوف*، سطحی، ساده انگارانه، و دور از قواعد قصه پردازی است. تا آن حَد که تردیدی نمی ماند فیلم از اساس فاقد فیلمنامه نویس و کارگردان بوده است. چارچوب و استخوان بندی و قصه پردازی فیلم از اساس صاحب اشکالهای بنیانی است.

به لحاظ نحوهٔ شخصیت سازی فیلمنامه نویس و کارگردان، فرد اصلی ماجرا (رسول پاوری/ شکیبایی) به دلیل تنگنای مالی دست به سرقت می زند.

نسبت دادن چنین انگیزه‌ای به فردی که در ظاهر (و بر طبق داده های اطلاعاتی فیلم) از قدرت و توان در زمینهٔ یک حرفه برخوردار است و، امکان استفاده از قابلیت های خود را داراست، غیر محتمل به نظر می رسد. لیکن، از آنجا که فیلم منطق های دنیای خود را از کنار هم نهادن یک رشته استنتاجات جعلی وبی پایه استخراج و کسب کرده، و به آن وفادار مانده، ما نیز براساس انگیزه ها و این قواعد بنا شده، فیلم را نگاه



می کنیم.

برمبنای چنین شیوه و نگاهی ـ هم حتی ـ ساختمان *بلوف* به شدت آشفته است. تشتّت ازخطّ ماجراها و وقایع آغاز شده، و در سطح فیلم (به لحاظ صحنه پردازی) گسترش یافته است. به عبارتی، تزلزل و ناتوانی فیلم در نمایش ابعاد شخصیت ها و سردرگمی کارگردان در هویّت بخشیدن به آنها و مهیّا ساختن زمینه ای که در بستر آن، روابط افراد شکل بگیرد و معنا یابد، به ساختمان غلط و فاقد انسجام اثر باز می گردد.

زمینه رخداد ماجراها در پهنه فیلم بر دو بستر کاملاً متفاوت شکل می گیرد. از این رو فیلم اصلاً دوپاره است. به همین دلیل لحن و شیوه بیانی فیلمساز در بخشهای متفاوت *بلوف* قابلیّت انطباق و درهم آمیزی با یکدیگر را نمی یابند. ازهمین رو فیلم فاقد یک لحن یکدست و متوازن بوده و قادر به تعادل بخشیدن به منطق و قراردادهای اوّلیهٔ خود نیست. زمینهٔ سیر ماجراها در بخش اول، کار را در حد و اندازه یک ملودرام ساده و جمع و جور شهری مطرح می سازد. بخش دوم اما، لحن متفاوت به خود می گیرد و حادثه سازی زمینه اصلی آن می شود. نکته اینجاست که این دو زمینه برهم منطبق نشده و هیچیک نقش کامل کننده طرف دیگری را نمی یابند.

به عبارت دیگر، ماجراها و وقایع اوّلیّهٔ فیلم هرچند محل بروز و امکان حادثه پردازی در بخش دوّم را فراهم آورده، اما بی ارتباطی دو صورت متناقض، برپایی یک شکل واحد و ساختمان منسجم را ناممکن ساخته است. ساختمان فیلم در شکل کنونیش حاکی از فقدان یک نگاه یکپارچه در منظر دید فیلمساز و عمل کارگردانی است.

اشاره به عمل کارگردان در فیلمی که فاقد نقش وهرگونه تأثیر کارگردانی در ساخت و ساز و پرداخت آن است، صرفاً از سَر قایل شدن به حضور وجود یک عامل در فعلیت یافتن تجسّم عینی و تصویری یک قصه از صفحه به پرده است. وگرنه، *بلوف* و صحنه های از بهم گسیختهٔ آن مبیّن نبود و حضور عنصر کارگردان در پُشت دوربین است.

مبنای طرح ریزی حرکات دوربین در قالب عمومی فیلم مبتنی بر شیوه ای است که آن را از کارآیی تُهی ساخته است. به همین دلیل، و از طریق این نحوهٔ عمل است که درمی یابیم آقای خاچیکیان هیچ طرح فکر شده ای برای صحنه پردازی و قالب ریزی ساختمان عمومی فیلم در ذهن نداشته، و صرفاً با اتّکاء بر یک رشته تمهیدات و مکانیزم های ملزومات سینما که از دل عملکرد مکانیکی آنها حادث شده، و به واسطهٔ آنها، درنهایت وبه هر حال، چیزی خلق می شود و بر پرده نقش می بندد و توهّم حرکت (وسینما) را پدیدار می سازد، کوشیده به یک قصه تجسّمی عینی بخشد.

این کوشش اما عقیم مانده و به ثمر نرسیده است. زیرا، *بلوف* درنظام صورت بندی و ساختمان قالب خود از اساس واجد هیچ نوع نگرش مبتنی بر اصول و قواعد اوّلیّهٔ زیبایی شناختی نیست. هم از این روست که در یک مقایسهٔ اجمالی آن با دیگر آثار شاخص فیلمساز، آن چنان ناتوان می نماید که تشخیص ونسبت دادن آن به کارگردانی با چهل سال سابقه، غیر قابل باور به نظر می رسد. به آغاز برمی گردیم و فیلم را یک بار دیگر ببینیم.

توضیح کلامی اصل اول فیلمساز برای روشن شدن وضعیت و ظرفیت شخصیت هاست. همه، همه چیز راتوضیح می دهند. توضیحات کلامی حتّی در قالب گفتگوهای متقابل افراد، از حدّ تک گویی افراد در وصف حال خود و پیشینه فراتر نمی رود. توضیحات کلامی و شیوه ارایه و بیان

آنها، آمیخته با طرحی رقیق و احساساتی از شعارهای سطحی اجتماعی (عموماً جاری بر زبان رسول و خواهر) چارچوب منطق شخصیت سازی فیلم است. رویکرد فیلمساز به این شکل پیشبرد خط داستانی برآمده و نتیجه شده از روال کار سنتی (و معمول) آقای خاچیکیان است. تلاش آقای خاچیکیان در عدول از این شیوه، و اتخاذ یک لحن متفاوت برای شرح احوال شخصیّت مثلاً، در یک صحنهٔ مثالی (شکیبایی در پیشزمینه تصویر و مجتمع های ساختمانی در پسزمینه) از حدّ میزانسن متعارف و مرسوم فیلمفارسی برای طرح ریزی و قالب بندی شخصیت (به عنوان وجهی از شخصیت پردازی مثلاً، و در عین حال وانمود ساختن تصویر برداشتن بار معنایی) فراتر نمی رود.

سطح دیگر فیلم که مبتنی بر حادثه سازی ست، بنا به قالبی که برای پرداخت آن به کار رفته، نشانگر رویکرد فیلمساز به شیوه ی بیانی یی است که منطق در آن حرف آخر را می زند. دنیای تصنّعی سطح دوّم، بی شباهت به رویکرد «کارتون» ـ آنهم منهای منطق آن ـ جهت تجسّم بخشیدن به منطق حوادث در بستر وقایع نیست. کارکرد حوادث در دنیای مصنوع آقای خاچیکیان نشأت گرفته از ذهن بسته و نابسامان کارگردان است. صحنهٔ درگیری ظاهری رسول و پلیس و کشته شدن و زنده شدن دوباره مرد قانون نه از حیث منطق روایت، شکل سیر ماجرا، ونتیجه گیری نهایی، بلکه به لحاظ نحوه اجرا و قالب بیانی مورد توجه است. صحنه به کُلّی مبهوت کُننده است. دیگر حتی نه خشمی را می انگیزد، و نه حتی خنده می آفریند. صحنه کاملاً «ابزورد» است. و توضیح دهندهٔ کامل نوع نگرش و نحوهٔ کار و عمل آقای خاچیکیان درمقام کارگردانی و چگونگی کار فیلمسازی وی.

اینگونه است که نشانی از شخصیت سازی، انگیزه ها، روابط متقابل شخصیتها، حوادث برآمده از منطق این روابط، حدوث منطقی حوادث، و ریتمی متناسب برای پراکندن آنها در سطح فیلم و به دست آمدن وزن و ضرباهنگی همخوان با مایه ی اصلی فیلم، دراثر نمی بینیم. به اینها اضافه کُنید بی استفاده ماندن (و یا استفاده ی غلط کردن از) عناصر صحنه ای، توجه و تمرکز و تاکید دوربین کارگردان بر اجزاء و اشیاء و زوایایی که درخدمت توضیح هیچ جنبه یی از قرار اولیه ی فیلم با خود ـ هم حتی ـ نیستند.

بنابراین، من واقعاً نمی دانم ما داریم راجع به چه «پدیده» ای حرف می زنیم؛ سینما یا یک توهّم؟

[]

آقای ساموئل خاچیکیان با سابقهٔ چهل سال حضور در سینمای ایران، قدیمی ترین کارگردان حاضر در این ملک است. سابقه و زمان فعالیت به رغم ارزش (و احترام)ی که برای آقای خاچیکیان فراهم آورده، به خودی خود ـ مسلماً ـ سبب قدر و منزلتی نیست. البته، به نظر می رسد پایداری و مداومت و سخت کوشی ایشان مثال زدنی و ستایش انگیز است. درعین حال، پذیرش خبط ها و کثری ها و دامنه وسیع تحمّل پذیری ایشان نشان از خصیصه متعالی اخلاقی یی دارد که ستودنی است. نکته مورد اشاره، به علاوه سنّت سابقهٔ حُرمت و موی سپید و گذشت زمان عاملی بازدارنده در امر بررسی جدی و همه جانبه و تبیین دقیق آثار خلق شده طی چهار دهه است.

تواناییهای بالقوهٔ آقای خاچیکیان که منجر به تولید ۳۴ محصول سینمای ایران طی چهار دهه شده، بی تردید نشانگر توانمندیهای حرفه ای این فیلمساز و رمز بقاء و تداوم کاری وی است. محصولات مورد اشاره امّا، بجز چند فیلم برآمده از نیمه دوم دههٔ سی و نیمه اول دههٔ چهل، واجد هیچ ارزشی که آنها را در حد آثاری که ارزش بازنگری داشته باشند، نیستند.

آنچه که محرز است، نام و گیشه به دست آمده طی همه ی این سالیان، مدیون نمونه کارهای دوّم است. در بین محصولات این دوره هم البتّه تنها یکی دو فیلم(*ضربت* و *دلهره*) قابلیّت طرح و بحث دارند.

ناکامی و ناتوانی فیلمساز در کار با مایه جنایی، در فیلم ماقبل آخر وی: *مردی در آینه* ـ تجلّی تأسف آور و بدبختانه مضحکی از کار سینماست.

در کارنامه فیلمسازی آقای خاچیکیان به نمونه های مختلف فیلمهایی که قرار است بازتابانندهٔ «نوع»های متفاوت باشند: برمی خوریم. در هیچ یک از این فیلمها امّا، نمودی از ایران و زندگی ایرانی به چشم نمی آید. این فیلمها نه صرفاً به تبع دستمایه ها، شخصیّتها، روابط،

رفتار، انگیزه‌ها، کلام و گفتگوها، پوشش، و... نه هیچ عامل دیگر، از ماهیّتی ایرانی برخوردار نیستند. وجوه خام اندیشی و خام دستی در نحوهٔ پرداخت آثار به عینه منعکس است.

ساموئل خاچیکیان به تبع شرایط فیلمسازی و تمایلات گردانندگان سینمای ایران، تا آنجا که در توانش بوده، از نمایش هیچ جنبهٔ رایجی امتناع نکرده است. به اقتضای روز فیلم حادثه‌ای ساخته، در نوع کمدی کار کرده، سکس، بی اخلاقی را به عنوان یک رُکن کار مدنظر داشته؛ بر مبنای تمایل حاکم روز، فیلم در تمجید و تکریم همه کس و هر نظام فکری ساخته، به تمایلات و انگیزه های نازل اقشار اجتماعی و توده های ناآگاه و عقب نگه داشته شده دامن زده ... و در تلاشی حیرت انگیز بر بقای سینمای فیلمفارسی اصرار ورزیده است. در عین حال، به طور مدام با توجیه عملکرد سالیان، کوشیده چهره‌ای متفاوت از خود ارائه نماید و ابتذال را در جایی دور از فیلمها و خالق شان نشانمان دهد.

واقعیت این است که آقای خاچیکیان به یُمن چند فیلمی که عنوان جنایی به آنها اطلاق می شود، در ذهن علاقه مندان و پیگیران این سینما معنا می یابد. کوشش فیلمساز در چند فیلم دورهٔ دوم، نه جهت ابداع و خلق و کشف و تعریف جدیدی از سینما، که در حقیقت اصلاً دستیابی به اوّلیّه ترین و بدیهی ترین امکانات رسانه (مدیوم) از طریق کشف خودبه خودی و بازیگوشانه آن است. این که تلاش می شود عرصه عمل و تجربه فیلمسازی از حدّ یک کنجکاوی و بازی و واکنش بازیگوشانه شیطنت آمیز بیشتر بنماید و، از وی چهره‌ای جستجوگر، خلاق و بدعت گذار ترسیم شود، ریشه در تمایل ناخودآگاه گردانندگان، شکل دهندگان و نظریه‌پردازان سینمای فیلمفارسی دارد که آرزومند و آزمند کسب موقعیّت و وجهه در بخش سینمای متفاوت و متفکّر، و قلمداد شدن در بخشی که به آن «سینمای ایران» و «فیلم ایرانی» اطلاق می شود، هستند.

با این نگاه، ناتوانی فیلمساز در طی چهل سال، در خلق اثری که واجد خصایص و اندازه‌های درست «سینما» باشد قطعی و غیرقابل انکار است. این که چهرهٔ فیلمساز کهنه کار ما برای همهٔ نسلها و افراد آشناست، به یُمن چند اثر کار شده در سنت نوع (جنایی) است. منتها واقعیت این است که این فیلمهای مورد نظر در عین حال نمونه های گمراه کُننده‌ای برای شناخت و درک نوع و خصایص و ویژگیها و قواعد آن است. در حقیقت اگر قرار باشد، تماشاگر نسل جدید از ورای دیدن ضربت صورت بندی و متعلّقات زمینه «نوع» را بشناسد، حتماً در گمراهی ناشی از بد فهمیدن تباه خواهد شد.

آقای خاچیکیان به شهادت فیلمهایی که خصایص و ظواهر و طرح کُلّی اندام و صورت آنها را برشمردیم، اساساً نه تنها «نوع» را نمی شناسد، بلکه قادر به طرح بارقه های ظاهری، سطحی و روبنایی آن هم نیست.

فراتر از این، با رجوعی دوباره به فیلمها(ی شاخص فیلمساز) این نکته آشکار می شود که، برآیند نتیجه شده از حاصل یک رشته تأمّلات در اصول فنی سینما و رعایت برخی موارد قصّه گویی لزوماً و بالمآل به رسانه منتهی نمی شود. تأکید مدام آقای خاچیکیان و منتقدین آثار او مبنی بر گرایش فیلمساز به «فرم»، و طرح و بازجویی «فرمالیسم» در ذهن وی و در پهنه و زمینه محصولات یاد شده، البتّه جز یک نقض غرضی و خلط مبحث هیچ چیز دیگری نیست. مطالعه و بررسی اصول زیبایی شناختی و مبانی نظری «فرمالیسم» و مشاهده صورت عینی آن در آثار سینماگران مُنتسب به این جریان، مؤیّد دیدگاه بالاست.

در یک نگاه و جستجوی سریع جهت بازیابی شکل و ساختار «فرمالیسم» ادّعایی در آثار آقای خاچیکیان، در نهایت آنچه که مشخص می شود، حضور و وجود صورتی از یک نورپردازی است که در اینجا با عنوان گرایش فرمالیستی و نمود بیرونی فرم از آن یاد می شود.

کوششهای آقای خاچیکیان در توجه به جنبه های عملی نورپردازی خب البتّه قابل توجّه و حایز اهمیت است امّا، پرداختن به این جنبه ها نه از زاویه درک مبانی زیبایی شناختی فرمالیسم، و نه از تعمّق در مبانی و اصول نظری ساختارگرایی صورت پذیرفته است. رویکرد آقای خاچیکیان به نور (و نتیجه عملی و عینی آن بر پرده) صرفاً یک رویکرد ساده برای درک مبانی و اصول اوّلیّه نورپردازی است. رویکرد فیلمساز به این جنبه (و دیگر جنبه های فنی) صرفاً بازتاب ذهن «فن گرایانه وی و حصول و انجام یک رشته اثرات و تمهیدات فنّی است که فرایند تولید یک محصول را تسهیل و فراهم می سازد.

مبانی زیبایی شناختی و ساختمان عمومی فیلمهای آقای خاچیکیان در هیچ نمایی منعکس کننده‌ی «فرمالیسم» و مؤلّفه ها، شاخص ها، ویژگی ها و قواعد روشن، بدیهی، قابل درک و عینی آن نیست. به این ترتیب، بدون توجه و اعتناء به نظریّات آقای خاچیکیان در باب فرمالیسم، و شوخی انگاشتن این جنبه از حرف های ایشان در باب خود و دنیای «فرمالیستی» آثارشان، ردیابی مسیر عمومی این تلقّی در حوزه‌ی عملی تفسیرنگاری و نقدنویسی، ما را نهایتاً متوجّه و متذکّر این نکته‌ی اساسی می کند که، منتقدین اصلی ترین مبلّغ و پشتوانه و توجیه گر این نظرگاه بوده و هستند. بی جهت نیست که آقای خاچیکیان خوشحالی خود را از این بابت که پس از مرگش کسانی هستند که وی را «کالبدشکافی» و «آنالیز» کُنند، پنهان نمی سازد.

نگارنده اما، آرزومند سلامتی و طول عمر آقای خاچیکیان است و پیشنهاد می کند، ایشان به پشتوانه ی انگیزه، صداقت، و نیروی پشتکار حیرت آور و غبطه انگیز خود، با مراجعه به منابع نوشتاری و دیداری، «فرمالیسم» را از نو مورد مطالعه و تحقیق و بازشناسی قرار دهند. حاصل ونتیجهٔ این امر، ارزشی به مراتب بالاتر از چهل سال فیلمسازی خواهد داشت. مطمئنم. ■