عاشقانه‌ای بر بام سنتها

طوقی (علی حاتمی، ۱۳۴۹)

□ مهرداد فراهانی

طوقی دومین فیلم سینمایی شادروان علی حاتمی است. می‌دانیم که وی پس از موفقیت فیلم حسن کچل در گیشه، قصد ساخت موزیکال دیگری به نام ملک خورشید را داشت که لوکیشنها، دکورها و بازیگران بیشتری را نسبت به فیلم اول می‌طلبید، اما تهیه کننده که بازار برآمده از قیصریسم را داغ می‌بیند به او سفارش ساخت فیلمی کم خرج‌تر و کم دردسرتر و در راستای آثار «کلاه مخملی» را می‌دهد. حاتمی نیز که همواره در طول دوران فعالیت هنری خویش می‌کوشید تا فیلمسازی حرفه‌ای و متصل به جریان موسوم به سینمای بدنه‌ای باشد؛ دعوت او را اجابت می‌کند.

در نگاه نخست، طوقی در کارنامهٔ حاتمی اثری منفرد و جدا از حلقهٔ به هم پیوستهٔ آثار او به نظر می‌آید. نه شباهتی با کارهای مشخصاً تاریخی او دارد؛ فیلمهایی نظیر کمال الملک، دلشدگان و...، و نه قرابتی با فیلمهایی همچون مادر یا سوته‌دلان. اگر آنونس این فیلم را ـ که طبق معمول آن دوره، تنها بر صحنه‌های زد و خورد و چهرهٔ ستارگان فیلم تأکید دارد ـ بدون دیدن اسم کارگردان ببینیم، محال است که فکر کنیم با اثری از علی حاتمی روبرو هستیم، بلکه این تصور به ذهن خطور می‌کند که با یکی دیگر از خیل آثاری مواجه شده‌ایم که به دنبالهٔ جریان همه گیر فیلم قیصر ساخته شده است.

شباهت تیم سازندهٔ این دو فیلم هم ظن ما را قوت می‌بخشد: بهروز وثوقی (با همان آرایش مو) ناصر ملک مطیعی[۱]، بهمن مفید، جلال، شهرزاد و سرکوب به عنوان بازیگر؛ مازیار پرتو به عنوان فیلمبردار و تدوینگر و در نهایت اسفندیار منفردزاده، آهنگساز. این شباهتهای ظاهری، بعضی منتقدین را چنان به بیراهه برده است که اساساً این فیلم را جزو آثار کارگردان به شمار نمی‌آورند. ولی آیا به راستی چنین است؟ نگارنده در نوشتهٔ زیر قصد آن دارد تا اثبات کند چگونه مؤلف اثر موفق شده است با حفظ عناصر اصلی گونه الگو؛ مؤلفه‌های فردی خویش را به گونه‌ای در ساختمان اثر پی‌ریزی کند که در نهایت با فیلمی از یک فیلمساز صاحب سبک روبرو باشیم نه کس دیگر، همان گونه که فی‌المثل دربارهٔ هوارد هاکس گفته می‌شود؛ فیلم صورت زخمی همان قدر به گونه گنگستری تعلق دارد که به هوارد هاکس. اما چه کیمیایی چنین تشخّص منحصر به فردی به فیلم طوقی بخشیده است؟ به نظر من جوهر این کیمیا نخست حضور چشمگیر عناصر بومی و دوم ایجاد آتمسفری همه زمانی، همه مکانی و به تبع آن خلق فضایی افسانه‌ای در فرم و محتوای فیلم است؛ در یک کلام دوری از رئالیسم و واقعیت موجود. این درست برخلاف چیزی است که در قیصر اتفاق می‌افتد؛ قیصر فیلمی است جاری در بستر زمان، کیمیایی مرگ قیصر را به ما نشان نمی‌دهد و اجازه می‌دهد تا فیلم در ذهن تماشاگر ادامه پیدا کند. قیصر در تضاد با دنیای اطراف خود به سر می‌برد و مایهٔ ضمنی قیام علیه نظم پذیرفته شده و مجریان عدالت ـ که پلیس یکی از نمایندگان آن است ـ از عناصر مهم این فیلم محسوب می‌گردد[۲].

اما حاتمی از هر گونه ارجاعات فرا متنی اینچنین که به خارج از دنیای اثر راه پیدا می‌کند چشم می‌پوشد و سعی خود را مصروف روایت هر چه بهتر قصهٔ خویش می‌سازد.

از فیلمنامه شروع می‌کنیم: به گفتهٔ عده‌ای از منتقدین، داستان فیلم برداشتی امروزین از منظومهٔ ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی است. حتی اگر این فرض را هم نادانسته بینگاریم، باز می‌بینیم که بن مایهٔ داستان در قیاس با قیصر تا چه حد ایرانی‌تر و به تعبیری دیگر اینجایی‌تر است، در قیصر به حریم قهرمان تعرض می‌شود و وی قصد انتقام می‌کند ـ از این رو می‌توان قیصر را یک وسترن ایرانی شده دانست ـ اما در طوقی اساساً نطفهٔ ماجرا با عشق در اولین نگاه که مفهومی کاملاً سنتی و برآمده از دل قصه‌هاست بسته می‌شود. عشق زمینی مایه‌ای‌ست که بارها در آثار حاتمی و بخصوص کارهای پیش از انقلاب او با آن روبرو هستیم و در این فیلم بدل به عشق ممنوعه می‌گردد ـ نام شخصیت زن فیلم، طوبی آشکارا یادآور میوهٔ ممنوعه است ـ شخصیت آسید مرتضی نیز در قیاس با قیصر کمتر کنشمند است و بیشتر اسیر شرایط دیده می‌شود. در واقع این قهرمان زن داستان است که با عمل خلاف عرف خود، ابراز عشق به آسید مرتضی، جرقهٔ اولیه را زده و درام را از وضعیت الف به وضعیت ب می‌رساند.

در قیاس با سایر فیلمهای آن دوران که معمولاً زن را به دو دستهٔ خیر (با نقشهایی همچون مادر، همسر یا معشوقهٔ قهرمان) و شر (رقاصه، بدکاره و...) تقسیم می‌کند، کاراکتر طوبی خبر از نگاه دیگرگون فیلمساز می‌دهد؛ وی از یک سو دختری سنتی به شمار می‌رود و از سوی دیگر چنان که گفته شد با عمل خارق عادت خود، سیمای یک زن ویرانگر را می‌یابد. در نگاهی موشکافانه‌تر، دو شخصیت منفی ماجرا ـ عباس گاریچی و نوچه‌اش جواد خالدار ـ را نیز کاراکترهایی خاکستری و لایه لایه می‌بینیم ـ برخلاف مثلاً برادران آب منگل که شر مطلق تصویر می‌شوند[۳] ـ عباس آرزوی تصاحب طوقی مرتضی را دارد، همچنین فردی شکّاک و بددل است و به رابطهٔ زنش ـ گوهر ـ و مرتضی سوءظن دارد. این دو علت، منجر به فاجعهٔ نهایی ـ کشتن طوبی به دست عباس ـ می‌شود. جواد نیز با آن که بسیاری از خصوصیات تیپیک این قبیل افراد را دارد، مثلاً حرف زدن با لکنت، اما در جاهایی می‌بینیم که پاره‌ای معتقدات را قبول دارد و گهگاه با اوستای خود بگو مگو می‌کند و در میانهٔ داستان هم از دستور او ـ کشتن مرتضی به هنگام بست نشستن در امامزاده ـ سرپیچی می‌کند. از دیگر المانهای سنتی و افسانه‌وار داستان این فیلم، عنصر تقدیر و حاکمیت آن بر زندگی انسانها است. نخستین اشاره به این موضوع هنگامی است که بی‌بی ـ مادر آسید مرتضی ـ فرزند خود را از نگهداری طوقی برحذر می‌دارد، زیرا اعتقاد دارد که این پرنده، شوم و بد یمن است و علت نابینایی خود را به گردن طوقی دیگری می‌اندازد که همسرش در زمان زنده بودنش به خانه آورده بود.

به دنبال این صحنه و جایگاه هنگامی که مرتضی برای دیدن دایی‌اش به بازار فرش فروشها می‌رود و در حین صحبت، چاقویش از جیب بیرون می‌افتد بار دیگر بر پایان شوم این داستان تأکید می‌شود. دیگر عنصر ماورایی و فرازمینی این داستان، حضور دو خواهر سیاهپوش است که تنها به چشم آسید مرتضی می‌آیند و گفتگوی آن دو با او باعث می‌شود تا وی به جای تک گویی مستقیم برای تماشاگر، غمهای خود را برای آنان شرح دهد. این دو خواهر که همواره دیالوگهای خود را با عبارت «خواهر؟، جان خواهر» آغاز می‌کنند، آشکارا یادآور کبوترهای سخنگو در مثلها و افسانه‌های قدیمی پارسی است که همچون دانای کل بر نیک و بد سرنوشت قهرمان آگاهند و در مواقع لازم او را یاری می‌دهند[۴].

حال، پس از بازشناسی اولیهٔ المانهای سنتی و افسانه‌ای فیلم باید ببینیم که چنین داستانی در چه ظرفی روایت می‌شود؟ حاتمی همواره در فیلمهایش لوکیشنهایی را بر می‌گزید که بر آنها احاطهٔ کامل داشته باشد تا بتواند هر گونه دخل و تصرفی را که برای روایت خویش در آن لازم می‌دانست انجام دهد ـ هنوز به یاد داریم که می‌گفت: من حتی درختهای صحنه را رنگ‌آمیزی می‌کنم ـ از این رو حوادث فیلمهایش یا داخل کاخهای دورهٔ قاجار اتفاق می‌افتاد یا مانند فیلم مادر و سوته دلان در یک خانه و حداکثر چند کوچهٔ اطرافش، در هزار دستان هم که اساساً لوکیشن را خلق کرد و آفرید. در طوقی نیز، وی آگاهانه دو شهر شیراز و کاشان را به عنوان محمل قصه برگزید.

جدای از کارکرد عناصر معماری سنتی این دو شهر و نقش دراماتیک آنها در سیر داستان ـ که بعداً به آنها اشاره خواهد شد ـ به نظر می‌رسد قبل از هر چیز دلیل این انتخاب در راستای همان حرفی است که سابق بر این نوشتیم: دوری از واقعیت موجود. بنا بر یک قانون نانوشته هرگاه وقایع فیلمی در تهران می‌گذرد، لاجرم ما زمان وقوع حوادث داستان را سال اکران فیلم و یا حداکثر سال ساخته شدن فیلم تصور می‌کنیم اما همین که پا را از این شهر بیرون می‌گذاریم، گویی به تاریخ و سنتها نزدیکتر می‌شویم و با گستره‌ای فراتر از زمان حال روبرو می‌شویم. لیکن در فیلم طوقی، این تنها اولین قدم است و فیلمساز جابجا تصاویر فیلم خود را با آئینها و مراسم سنتی تزئین می‌کند که بعضاً برخی از آنها برای اولین بار و آخرین بار در یک فیلم داستانگوی ایرانی بر پرده سینما ظاهر شدند. فهرست‌وار پاره‌ای از آنها را مرور می‌کنیم:

مراسم بندانداز عروس ـ آواز غمگینی که گوهر در این مراسم می‌خواند پیشاپیش خبر از وقایع شوم بعدی می‌دهد ـ بست نشستن سید مرتضی در امامزاده، بر پایی نماز جماعت در مسجد، مراسم قالی‌شویان در مشهد اردهال ـ که فقط چند تصویر گذرا از آن می‌بینیم و اشارات لفظی به این مراسم توسط ممیزی وقت حذف شد ـ و از همه مهمتر خود کفتر بازی و تأثیرات آن بر زندگی قشری خاص از مردمان این دیار. مهمتر از نمایش صرف این قبیل آیینها، نقش دراماتیک آنها در سیر فیلمنامه است که باعث می‌شود تا به این عناصر به چشم یک پدیدهٔ موزه‌ای یا توریستی نگریسته نشود۵. به عنوان نمونه، هنگامی که می‌بینیم آسید مصطفی پس از وارد شدن خواهرزاده‌اش به صف نماز جماعت و یا امامزاده، به احترام تقدس این مکانها از ریختن خون او صرف‌نظر می‌کند، وجه دیگری از شخصیت او بر ما آشکار می‌شود و به دنبال آن، وقتی پس از شنیدن این خبر که مرتضی و طوبی زن و شوهر رسمی یکدیگر هستند، به سادگی از حق خود در می‌گذرد، این عمل وی برای مخاطب موجه است، زیرا او بیش از آن که نگران زائل شدن خواستهٔ قلبی خود باشد، از لکه‌دار شدن آبروی خانوادگی هراسناک است. سایر نشانه‌های بومی این فیلم نیز چنین کارکردی دارند: به یاد بیاوریم پشت‌بامهای معروف کاشان که تمامی شهر را به هم مرتبط می‌سازد؛ همین باعث می‌شود تا عباس بدون این که توجه کسی را جلب کند، طوقی را ربوده و طوبی را به قتل برساند، و یا شب خوابیدن در پشه‌بند را که باعث می‌شود تا مرتضی به سادگی وارد پشه‌بند طوبی شود و از طرف دیگر بی‌بی نیز به راحتی صحبتهای عاشقانه آن دو را بشنود. نمونه‌ای دیگر: بر خلاف اغلب فیلمفارسیها که همواره مادران سنتی در حال رخت شستن پای حوض هستند این جا با جلوه‌های دیگری از زندگی روزمره یک زن خانه‌دار روبرو می‌شویم، در منزل آسید مرتضی، بی‌بی را در لابلای دارهای قالی و زنانی می‌بینیم که گویا زیر نظر او مشغول بافتن قالی هستند، سپس در ادامهٔ صحنه از زبان بی‌بی خطاب به پسرش می‌شنویم: پسرای خدیجه رختشور باید بشن معتمد محل، اون وقت نوهٔ امین دیوان بشه کفترباز.

این دیالوگ در کنار صحنه‌ای که ذکر آن رفت، جایگاه طبقاتی شخصیت مرتضی را به ما نشان می‌دهد (انتخاب قالی که هنر سنتی کاشانی‌هاست نیز نشان از هوشمندی کارگردان دارد). در منزل مادر طوبی هم با چنین وضعیتی روبرو هستیم: در نخستین دیدار، مادر را در حال هاون کوبیدن و در روز بعد مشغول خیاطی کردن می‌بینیم. طوبی نیز در جلسهٔ معارفه مرتضی و مادرش در حال سبزی خرد کردن است که خود این صحنه اولین علایم تمایل او به مرتضی را برای ما عیان می‌سازد؛ وی که تمام حواسش معطوف به گفتگوی مادر و مرتضی است، سبزیها را بیش از اندازه خرد می‌کند تا جایی که مادر به او می‌گوید: بسه دیگه دخترا همهٔ آبش رو درآوردی. حاتمی حتی در دیالوگهایش هم سعی در یادآوری پاره‌ای آئینهای فراموش شدهٔ این مرز و بوم دارد.

نگاه کنیم به این صحنه که عباس گاریچی در اعتراض به نوچه‌اش که از دستور او، کشتن مرتضی هنگام خواب در امامزاده سرپیچی کرده، چنین می‌گوید: «قبله از کدوم ور شده که آقا این قدر با دین و ایمون شدن؟ نکنه ننه‌ات کاکلت رو زیر ناودون طلا زده؟ گوشاتو سوراخ کردن و غلوم امام هشتمی؟ نذرت نون و ماست بوده و هفت سال آزگار سقای دسته بودی؟ دههٔ محرم هم تو زنونه چایی می‌دادی؟» و یا به یاد بیاوریم صحنه‌ای را که دایی مصطفی به مرتضی می‌گوید قصد ازدواج دارد. مرتضی چنین پاسخ می‌دهد: «ای والله دایی! تو که منکرش بودی. اون وقتی که دخترای دم‌بخت مردم دستمال ابریشمی واسه‌ات می‌فرستادن و رو شله‌زرد اسمتو با دارچین می‌نوشتن زیر بار نمی‌رفتی. ده دفعه بی‌بی سر خود واسه‌ات شیرینی خورد تو پس خوندی.»

در گذر از این نشانه‌های سنتی که در تار و پود اثر تنیده شده‌اند، لایه‌های

دیگری را در فیلم کشف می‌کنیم که پیوند این اثر را با دنیای مألوف فیلمساز بیش از پیش بر ما عیان می‌سازد: یکی از این لایه‌ها، اروتیسم پنهان فیلم در قیاس با سایر آثار هرزه‌گرا و پرده‌در این دوران از سینمای ایران است. حاتمی همواره در آثار خود، لحظات عاشقانه را با استفاده از نشانه‌های نمادین و به شکلی نجیبانه برگزار می‌کند. به یاد بیاوریم صحنه‌ای را که طوبی در ایوان مشغول خیاطی است و مرتضی، سویی دیگر به ستون تکیه داده است. ناگاه، دست طوبی زیر سوزن چرخ خیاطی می‌رود. مرتضی به کمک او می‌شتابد و انگشت زخم شدهٔ او را به دهان گرفته و می‌مکد تا مانع از خونریزی بیشتر شود. در این جا طوبی برای اولین بار علناً عشق خود را به او اظهار می‌کند. چنین رویکرد ظریف و هنرمندانه‌ای را در سکانس پنبه‌زنی واضح‌تر می‌بینیم: مرتضی پس از گذراندن شبی پر تلاطم با شنیدن صدای زه کمان پنبه‌زن که در حیاط مشغول به کار است بیدار می‌شود و در اتاق دیگر، طوبی را می‌بیند که هنگام آرایش کردن موهایش، با تقلید آواهایی نامفهوم سعی در فرو نشاندن آتش درون خود دارد. در این جا ریتم، سریعتر شده و تدوین حالتی افزاینده به خود می‌گیرد، قطعهای متوالی از کلوزآپ مرتضی به چهره طوبی و اینسرت دست پنبه‌زن و پنبه‌های منتشر در فضا تا جایی که شاهد پلانهای کمتر از یک ثانیهٔ این عناصر هستیم. این ضرباهنگ پر تپش دقیقاً به القای مفهوم خاصی که کارگردان از این سکانس داشته است، مدد می‌رساند. در لحظهٔ اوج این سکانس از جای برخاسته و به داخل حوض می‌رود تا از این خیال معصیت‌بار رهایی یابد.

در اینجا نیز شاهدیم که فیلمساز به چه زیبایی از دو عنصر ایرانی ـ پنبه‌زنی و حوض آب ـ استفاده نمایشی کرده است، حتی برای پنبه‌زن که می‌توان معانی نمادینی نیز قائل شد: این که عشق بی‌فرجام این دو دلداده، رشتهٔ سایر پیوندها را خواهد گسست.۶ حاتمی حتی در مورد به کارگیری آواز در فیلم هم ـ که احتمالاً بنا بر پسند بازار مجبور به گنجاندن این صحنه‌ها بوده است ـ خلاقیّتی منحصر به فرد از خود نشان داده و مهر شخصی خویش را بر اثر به جای می‌گذارد. در فیلم طوقی کافه‌ای وجود ندارد تا قهرمان به آنجا وارد شود، آنگاه روایت چند دقیقه‌ای به امان خدا رها شده و پس از تمام شدن آواز خوانندهٔ کافه ادامهٔ ماجرا را از سر گیریم. بنابراین آوازها در جای دیگر به کار می‌روند: اولین صحنه، سکانس بند انداختن عروس است که گوهر در آن آواز می‌خواند. این آواز نه تنها از کلیت فیلم جدا نیست بلکه همان گونه که قبلاً اشاره شد کارکردی معنایی نیز می‌یابد. دومین آواز، مربوط به سکانسی است که جواد و عباس در حال باده نوشی برای مرتضی رجز می‌خوانند و او را به دعوا تشویق می‌کنند، اما همین که مرتضی جداً تصمیم به درگیری می‌گیرد آن دو میدان را ترک می‌کنند و مرتضی نیز روانهٔ منزل می‌شود. در این لحظه جواد و عباس که مست هستند به داخل جوی آب رفته و جست‌وخیز کنان می‌زنند زیر آواز. این صحنه اگر چه در فیلم تکه‌ای ناچسب و جدا افتاده است ـ شاید فیلمساز عامدانه این کار را کرده تا بگوید: متوجه باشید، این بخش از فیلم متعلق به من نیست ـ اما حداقل تا حدودی توجیهی منطقی دارد: جواد و عباس سرخوش‌اند، همچنین آوازهایی که می‌خوانند مشابه تصنیفهای قدیمی آن دوره است. طراحی صحنه و لباس و دیالوگ نویسی، همواره یکی از شاخصه‌های مطرح سینمایی این سینماگر فقید بوده است. دربارهٔ طراحی صحنه و جایگاه آن به اندازهٔ کافی سخن گفته شد، اما در مورد طراحی لباس، از آن جایی که فیلمساز در دل یک گونه تثبیت شده، با عناصر از پیش تعیین شده کار می‌کرده، چندان قادر به نوآوری نبوده است. اما اگر کمی پیگیرتر آثار او را دنبال کرده باشیم، میان لباس مرتضی در روز عزاداری ـ مراسم قالی‌شویان ـ و لباس غلامرضا (اکبر عبدی) در فیلم مادر ـ صحنه‌ای که مادر از فرزندان می‌خواهد تا با لباس مراسم ترحیم پیش او حاضر شوند ـ شباهتهایی خواهیم یافت. همچنین از یاد نبریم، لباس آسید مرتضی را؛ کت و کلاه شاپو گذشتهٔ او را برای بیننده تداعی می‌کند و هنگامی که او را با جلیقه و ساعت بغلی می‌بینیم تصویری از یک مرد سنتی دنیا دیده در ذهن زنده می‌شود.

دیالوگهای حاتمی در عین شیرینی و گوش‌نوازی همواره منتقدانی نیز داشته است. اینان بر این باورند که زبان آثار حاتمی یک زبان نمایشی نیست و همه در فیلمهای او از خرد و کلان و پیر و جوان، از آشپز دربار گرفته تا شاه به یک گونه سخن می‌گویند. نگارنده نیز بر این باور است اما به یاد داشته باشیم که حاتمی در بسیاری اوقات به کاراکترهایش نه به چشم یک شخصیت زنده جاندار که با نگاهی شی گونه و عروسک‌وار می‌نگرد. در عروسک‌گردانی هم با آن که عروسک‌گردان صداهای مختلفی را تقلید می‌کند، اما شنوندهٔ تیزهوش همواره صاحب صدا را می‌شناسد. بنابراین، این ویژگی (همگونی صداها) شاید بیش از آن که نوعی ضعف به شمار آید در واقع تمهیدی فاصله گذارانه ـ نه به معنای برشتی آن ـ باشد تا همواره مخاطب به یاد داشته باشد

که این آدمها هم همچون آن لاله‌های قدیمی، کلاه و جبه و شال ترمه و... متعلق به دورانی از دست رفته‌اند.

با همهٔ اینها که ذکر شد در طوقی به دو نمونهٔ برجسته گفتگونویسی بر می‌خوریم که علاوه بر فضاسازی، وجوه دیگری از کاراکتر نمایشی را نیز برای ما برملا می‌سازد: بی‌بی، مادر آسید مرتضی زنی است به شدت مذهبی و همیشه او را با چادر نماز می‌بینیم، از این رو طبیعی است که او در صحبتهایش همیشه از ادبیات متعلق به امثال و داستانهای دینی سود جوید. با هم مرور می‌کنیم: «مادر! به آقایی که قفلش رو گرفتم شیر مو حلالت نمی‌کنم»، «از ما در حرمله روسیاهترم»، «دست به من نزن حارث مسلک»، «همه‌اش زیر سر اون عایشه‌اس». نمونهٔ دیگر؛ سکانس گفتگوی طوبی و مرتضی در پشه‌بند است. دیالوگهای طوبی به خوبی پرده از آرزوهای یک دختر سنتی بر می‌دارد و دیالوگ آخر او که می‌گوید: «کتکم بزن! سرم هوو بیار! اما طلاقم نده» دیدگاه مردسالارانهٔ فیلمساز را مشخص می‌کند.

حیف است اگر این نوشته را به پایان بریم بی‌آنکه اشاره‌ای به نقش اثر گذار سایر هنرمندانی که این فیلم را بدین سطح رساندند، نکنیم. در ابتدا باید از مازیار پرتو یاد کرد که بی‌شک بخشی از زیبایی‌شناسی فیلم مدیون اوست. قالب‌بندیهای شکیل او که همواره آدمهای داستان را در متن و در ارتباط با فضاهای بومی فیلم به تصویر می‌کشد، نشان از این امر دارد که او به خوبی جوهر سینمای حاتمی را دریافته است؛ این که این آدمها همراه با این پسزمینه‌هاست که معنا می‌یابند.

در مورد پلانهای سرپایینی که گهگاه در فیلم شاهد آن هستیم ـ مثلاً در صحنهٔ بندانداز یا مشاجرهٔ بی‌بی و دایی که به اشتباه او را پسر خود فرض کرده است ـ نیز این امر صادق است. برخلاف نظر منتقدینی که این پلانها را خودنمایانه می‌دانستند باید گفت که این نماها نشانگر زاویه دید دانای کل و در چنبرهٔ تقدیر قرار داشتن همهٔ افراد این ماجرا است. در تدوین نیز، پرتو موفق شده است تا ریتمی متناسب با ضرباهنگ درونی قصه پدید آورد. در اینجا علاوه بر سکانس تدوین زیبای پنبه‌زنی که شرح آن رفت باید از صحنهٔ دیگری نام برد: مرتضی پس از جلسهٔ معارفه از خانه به قصد گردش بیرون می‌آید و در طول مسیری که پیش می‌آید مرتب تصویر طوبی جلوی چشمش تکرار می‌شود ـ در پلانهایی کمتر از یک ثانیه ـ گویی این راه را پایانی نیست. از دیگر نقاط قوت این فیلم نقش آفرینی بهروز وثوقی است.

در اینجا وی بر خلاف قیصر که از ابتدا سیمای یک قهرمان را دارد، در آغاز جوانی است از هفت دولت آزاد، سپس در دام عشق می‌افتد و پس از کشته شدن طوبی، زار و در هم شکسته قصد انتقام می‌کند. مشاهده می‌کنیم که کاراکتر یک سیر را طی می‌کند و نمود بیرونی این قضیه به خوبی در بازی وثوقی قابل رؤیت است، که هر چه فیلم به جلو می‌رود وی بازی درون گرایانه‌تری از خود نشان می‌دهد. این تفاوت دو کاراکتر و به دنبال آن بازیها، قیصر و آسید مرتضی، در لحن دوبلورهای وثوقی در این دو فیلم ـ منوچهر اسماعیلی و چنگیز جلیلوند ـ نیز قابل مشاهده است که بی‌تردید متأثر از بازی خوب او در هر دو فیلم است.

در انتهای این یادداشت باید از موسیقی زیبای منفردزاده یاد کرد که با استفاده از تک نوازی سنتور به همراه ارکستر سازهای زهی موفق به ایجاد فضایی سنتی و خلق بافتی غنایی (لیریک) شده است.■

۱- حاتمی با زبرکی خاصی دو شخصیت فرمان و خان دایی را در کاراکتر آسید مصطفی تلفیق کرده است. وی قبلاً جاهل بوده و قداره می‌بسته و حالا توبه کرده و مشغول کسب و کار است (فرمان)، به علاوه او دایی مرتضی است و او را به دست برداشتن از رسم و رسومات جاهلی تشویق می‌کند (خان دایی).

۲- حاتمی داستان «یکی بود، یکی نبود» گونهٔ خود را با مرگ مرتضی تمام کرده و به آن قطعیت می‌بخشد. علاوه بر این، کسی که مرتضی را هنگام فرار از پشت بام عباس هدف قرار می‌دهد، پلیس نیست و یک امنیه است و اساساً وی به هیچ وجه نمایندهٔ قانون یا چیزی از این دست نیست، بلکه صورت امروزین شدهٔ «تیر غیب» است و یا اگر دنیای اثر را یک تراژدی در نظر بگیریم، تقدیری است که قهرمان به هیچ روی از آن گریز ندارد.

۳- اصولا هیچ‌گاه در آثار حاتمی با یک شخصیت کاملا منفی برخورد نمی‌کنیم حتی او بعضا آدمهای منفی داستان را در انتها تطهیر می‌کند، مثلا شخصیت پا انداز (جهانگیر فروهر) در سوته‌دلان یا نقش مفتش شش انگشتی در هزار دستان که هنگام کشته شدن بیننده را متأثر می‌سازد.

۴- در داستانی که این قدر کبوتر در آن نقش نمایشی دارد، پذیرفتن آن افسانه قدیمی (کبوتران سخن‌گو) که به شکل این دو خواهر در فیلم حضور دارند، چندان دور از ذهن نیست.

۵- حاتمی درگیری بین آسید مصطفی و جواد خالدار را هم در یک آب انبار قدیمی به نمایش می‌گذارد که فضای تاریک و هولناک آن در منطق نمایشی اغرپذیرفتنی‌ست. به عبارت دیگر این که استفاده از این مکان جنبهٔ تزئینی ندارد.

۶- در صحنهٔ قتل عباس به دست مرتضی نیز حاتمی به جای نمایش مستقیم و فیزیکی عمل کشتن، تصویر طوقی را نشان می‌دهد که برای رهایی از پشه‌بند بی‌هدف، بال و پر می‌زند.