

بهشت بر زمین

برج مینو / ابراهیم حاتمی کیا / ۱۳۷۴

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : نیمه مرداد ماه ۱۳۷۵

برج مینو بهترین فیلم سازنده اش نیست. بدترینش هم نیست. جایی میان سادگی و اثرگذاری مهاجر و زرق و برق و سانتی مانتالیسم افراطی از کرخه تا راین و بوی پیراهن یوسف، برج مینو تجربه «بازی با زمان» خاکستر سبز را به مدد عواملی خاص - که برمی شمیریم - به نحوی کم و بیش مقبول تر، تکرار می کند و به سرانجام می رساند. نمودار افت و خیز کیفیات ارزشی فیلم، درست منطبق با نمودار پیشروی خط سیر روایت آن است: در ابتدا بر مسیر یکنواخت و آرام و خشتی جلو می رود، پس از حدود نیم ساعت در یک هسته مرکزی برجسته و مهم اوج می گیرد، و دست آخر با پایان یافتن رفت و برگشت های زمانی، بار دیگر به کاستی ها و کلیشه هایی چند دچار می شود. به تعبیر دیگر، نقطه اوج هنری فیلم با نقطه اوج الگوی روایی آن یکی است. بخش میانی که بر فراز دکل ققنوس و در دل اتاقک آن می گذرد، با سینمایی ترین فصول تمام فیلم های حاتمی کیا همراه است؛ اما...

فیلمنامه و انگیزه ها

انگیزه اولیه حرکت موسی (علی مصفا) به سوی جزیره مینو، برچیدن بازمانده های دکلی است به نام ققنوس که هشت سال پیش در بحبوحه جنگ با عراق، آن را به اتفاق همزمانش در برابر دکل بلند عراقی ها، افراشته بود. این چیزی است که فیلمنامه برج مینو به عنوان سرچشمه کنش محوری فیلم به ما ارائه می دهد. درست است که بعدتر رویکردهای نمادین این سفر توأم با سلوک و کشف و شهود عرفانی بر ما روشن خواهد شد، ولی در این مرحله به نظر نمی رسد که تشویق و ترغیب مینو (نیکو کریمی) و بازیافتن عهدنامه، بتواند محرک کاملاً مناسب و قابل باوری برای آغاز حرکت منجر به تحول موسی باشد. از خود می پرسیم منصور (محمد رضا شریفی نیا) چرا باید بام وسی و دیگران پیمان ببندد که جز خودشان، هیچ کس حق جمع کردن دکل را ندارد؟ اگر کاربرد دکل جز آنکه خود منصور می گوید - قد علم کردن در مقابل دکل عراقی ها - نیست، اینک که سالها از پایان جنگ گذشته، وجود آن به چه کار می آید و لزوم برچیده شدنش توسط

یکی از آنها که در ساختنش دست داشته، به چه خاطر است؟ آری؛ البته می‌فهمیم که اینها همه بار معنایی دارد و در قاموس عرفانی فیلم، جایگاهی ویژه به خود اختصاص می‌دهد. می‌فهمیم که دکل «بالا» است و هر کس که از «پایین» و از قید تعلقات زمینی رها شده، به آن راه می‌یابد. ولی فیلمنامه‌ای که خط سیرش - به طور مشخص - بر روندی دراماتیک مبتنی است و یک داستان پررنگ و قابل پیگیری را در دل خود می‌پروراند و پیش می‌برد، با پوشیده گذاردن ریشه پیمان رزمندگان سازنده دکل در هاله‌ای از ابهام، بنیان کلیدی‌ترین عنصر ساختار روایی‌اش را سس می‌نماید. آنچه که بهانه و وسیله‌ای می‌شود برای «بازیابی معنویت» توسط موسی، خود بلا تکلیف و معلق و پا در هوا به چشم می‌آید. همسر شهید (پریسا شاهنده) فقط می‌گوید: «فکر کردم نوبت ما رسیده. ولی شما هنوز زنده‌اید. کار شماست که کارو تموم کنید» و دمی بعد می‌رود. موسی می‌ماند و بهتی که او را فرا گرفته؛ و ما می‌مانیم و پرسشی که در آغاز، امید دست یافتن به پاسخ هر چند تلویحی آن را داریم. امیدمان اما واهی و بیهوده است. فیلمنامه برج مینو از میان دو عامل «کارکرد» محتوایی و «منطق» روایتی کنش‌ها، اولی را برمی‌گزیند و بذل توجه خود را صرفاً به آن محدود می‌کند؛ غافل از آنکه میان این دو عنصر لازم و ملزوم، بزنگاهی برای گزینش و انتخاب وجود ندارد. نه می‌توان ماهیت مجرد و انتزاعی و فاقد توجیه منطقی دکل را پذیرفت، و نه می‌توان بر دلالت‌های تمثیلی و عرفانی‌اش دیده فرو بست و تنها شرح ماجرا و سرگذشت برج و علت عقد عهدنامه و ریشه شوق حرکت موسی را کنار می‌گذارد و تنها به تقدیر پیشاپیش تعیین شده او در رفتن به سوی دکل بسنده می‌کند؛ و در این بخش قضیه، لطمه و شکست می‌خورد.

در ضعف و ابهام انگیزه انجام اعمال اصلی، موسی تنها نیست. انگیزه مینو هم برای ازدواج با او به وضوح سست، عجیب و غیر منطقی است، و طبعاً وارد آورنده لطمات افزون‌تری بر پیکره فیلمنامه: «هیچ موقع فکر کردی چرا توی بهشت زهرا جلوی جنازه منصور بهت بلکه گفتم؟ فکر می‌کنی این یه خواستگاری

معمولی بود؟ من می خواستم از منصور بدونم. از رابطه تون... ولی تو سکوت کردی». اینها را مینو به شوهرش می گوید، آن هم در میان راه سفر ماه عسل؛ و این برای شخصیتی که از قرار معلوم بناست جزو خوبانو «رهروان طریق وصل» تلقی شود، باورکردنی نیست و مفهومی جز خلاء و نقصان بارز فیلمنامه ندارد (نوع بازی بازیگر نقش مینو نیز به نوبه خود، موجد تناقض بین درونیات این شخصیت با گفته ها و خواسته هایش می شود). بی شک تصمیم مذموم و قابل نکوهشی است، اینکه کسی به صرف علاقه بی حد و حصر به برادرش، پیشنهاد ازدواج دوست جوان او را بپذیرد، فقط به این هدف که از آنچه در طول جنگ بر برادرش گذشته، بیشتر بداند! با وقوف ما بر پس زمینه علاقه مندی وافر موسی به مینو، این کار زن به بازیچه انگاشتن عشق مرد می ماند. او حتی جواب سؤال صریح موسی را با سؤالی دیگر می دهد: «تو هم منو دوست داری؟»

- «چی شده که این سؤال زده به کله ات؟»

بله. برای او عجب است که اصلاً موسی چنین چیزی بپرسد. اصلاً انگار موسی حتی حق اندیشیدن به احتمال بعید دوطرفه بودن علاقه شان را ندارد. یعنی از نظر مینو، ازدواج مرحله ای خنثی و بی تأثیر در روال زندگی است که اینگونه آن را به سخره می گیرد و عبث می پنداردش؟ آنقدر خنثی که فقط برای تکمیل شناخت یک خواهر - ظاهراً عارف مسلک و «غیرزمینی» - نسبت به برادر - ظاهراً صاحب دل - خود به کار می آید؟ بگذریم که نفس موضوع تلاش برای شناختن منصور به واسطه موسی، به یک شوخی خنده آور شبیه است و در عرف جامعه انسانی و خانواده های ایرانی طبعی ترش آن بود که خواهر بخواهد از طریق برادر خویش، دوست وی را بشناسد، نه آنکه برعکس عمل کند. و این انتخاب، تنها کاری نیست که مینو بدون داشتن انگیزه قوی و قابل قبول، انجامش می دهد. کار دیگر - که باز غیرمنطقی می نماید - اصرار او به موسی، مبنی بر رفتن به جزیره است. موسی به تصور اینکه مینو هم در جلو راندن او به سوی برج، با همزمان به شهادت رسیده اش «همدست» شده، اصرار او را عاملی برای به خود آمدن خویش می انگارد. اما مینو چنان از

کل قضیه عهدنامه شگفت زده شده که نمی توان آگاهی و اشراف قبلی او بر این موضوع را پذیرفت. نمی توان باور کرد که مینو قصد ایجاد استحاله در شوهر خوئند را داشته. انگیزه او در شروع سفر به سوی جزیره، باز سرچشمه ای بس معمولی و پیش پا افتاده و صرفاً برخاسته از احساسات دارد: «یعنی من حق ندارم جایی رو که برادرم توش شهید شده ببینم؟». اینجا هم همان یکسونگری گفته شده بر پرداخت فیلمنامه حاکم می شود. در نظام تقدیری فیلمنامه، قرار است مینو هم یکی از عواملی باشد که گویی دست غیب آنها را گرد هم آورده تا موسی را ناگزیر به تغییر مقصد مسافرتش سازد؛ همان گونه که مثلاً خرابی اتومبیل، یکی از این عوامل است. تا اینجا، نقش مینو در شکل دادن مسیر سفر موسی، نقش ناخودآگاه و غیرارادی است. ولی این نمی بایست مانع از آن می شد تا فیلمنامه در بعد واقعی ماجرا هم دلایل محکمی برا تشویق موسی توسط مینو ارائه کند. دلایلی که می توانست انگیزه حرکت را بامعنا تر و کل طی طریق را، هدفمندتر جلوه دهد. دلایلی که کمی کمتر از «علاقه به دیدن محل شهادت برادر» بچگانه و احساساتی بود، و کمی بیشتر با مقصود معنوی و عرفانی این سفر قرابت داشت.

شخصیت ها و روابطشان

- «موسی ابطحی؟... سخت می شه شمارو شناخت». وقتی همسر شهید در حین سپردن عهدنامه به موسی این را خطاب به او می گوید، فیلم می خواهد سیر قهرقارایی تغییر و تحولات شخصیتی موسی را در طول سال هایی که از جنگ و شهادت منصور گذشته، به ما گوشزد کند. اندکی پیش از این هم موسی با «موبایل» به دوستی می گوید که امروز فرصت کافی ندارد و از او می خواهد که خودش «معامله را جوش بدهد». ماشین آخرین سیستم، عینک آفتابی، پیراهنی با طرح شلوغ و رنگارنگ، کاپشن چرم، شلوار جین، خانه لوکس و اثاث زندگی تجملی، موبایل، معامله کلان،... یکبار دیگر سینمای ایران نشان می دهد که حتی آثار آنهایی که

ظاهراً در زمره «خواص» می‌گنجد، از کلیشه‌های آشنا و دیرپای عرصه نمایش تحول شخصیت‌ها، عاری نیست. عناصری که برشمردیم، در برج مینو به کار رفته‌اند تا «از خدا بی‌خبری» موسای کنونی به ما القاء شود؛ همان‌گونه که در فیلم‌فارسی‌های تجاری و سخیف سال‌های دور نزدیک، همین عوامل کافی است تا تماشاگر عام - بی‌برو برگرد - شخصیتی را «بد و پول‌پرست و بی‌دین و ایمان» در نظر آورد. ما باید به همین نشانه‌هایی که در سطح می‌گذرند و تنها صورت ظاهر را می‌نمایانند، بسنده کنیم و از تفاوت محسوس موسای گذشته با این موسی، متأسف شویم. اما ببینیم که آیا اساساً نزد تماشاگران فیلم چنین اتفاقی می‌افتد؟ آیا در مواجهه سه‌جانبه موسی و منصور و مینو، یا در رابطه مینو و موسی به عنوان زن و شوهر، دلالت‌های کافی و کاملی موجود است که بتوان با استناد به آنها، تأثیرپذیری موسی در برابر شخصیت و افکار این خواهر و برادر را توجیه - و اصلاً قبول - کرد؟

موسی معتقد است: «مینو خانوم به کسی می‌گه بچنگ که اگه جنگیده بود مینورو نداشت، این زندگی رو نداشت، هدفی برای آینده نداشت.» موسی و تمامی بازماندگان جبهه، تمامی مردم و تمامی اقشار جامعه ما، سال‌هایی چند را از پس پایان جنگ، پشت سر گذاشته‌اند. به تجربه دریافته‌اند که حفظ حال و هوای جبهه، در چنبره روزمرگی‌ها و تکاپوهای معیشتی اجتناب‌ناپذیر زندگی معاصر شهری، نه میسر است و نه اصلاً در زمان صلح، ضرورت چندانی دارد. موسی هم با این زمینه فکری، به سراغ زندگی عادی‌اش می‌رود. از راه‌هایی که چندان بر ما روشن نیست (و نباید هم باشد. دست‌کم در این مورد، فیلم برای یکبار هم که شده در طول نیم ساعت نخستش، ایجاز و اطلاعات‌رسانی به قاعده را رعایت می‌کند)، پول و ثروتی می‌اندوزد تا بتواند با دختر مورد علاقه‌اش ازدواج کند. کجای این روند، نشانگر «سیر قهقرایی» و نزول شخصیتی موسی است؟ پاسخ را خود او می‌گوید: «من می‌خواستم تابع محض بشم... ولی این عقل لعنتی رو چی کار می‌کردم؟» در زندگی «واقعی»، آیا می‌توان عقل و تراوشاتش را کنار نهاد و یکسره تابع تمایلات قلبی شد؟

در آن سوی این رابطه مثلثی شکل، ضلع منصور و مینو را بسنجیم. تا پیش از شهادت منصور و ازدواج مینو، هر دوی آنها - به ویژه مینو - به نوعی به تحقیر و تمسخر موسی می پردازند. منصور او را «آشیخ» صدا می زند و موسی به تصور اینکه دوستش از علاقه او به خواهر خوئد باخبر شده، کلمه را «عاشق» می شنود. مینو به منصور اصرار می کند که نکاتی را درباره او به موسی گوشزد کند: «داداش، موسی هیچ شناختی از من نداره... تو باید براش توضیح بدی که طرز فکرهامون از هم دوره.» وقتی موسی از شرم اینکه در اصل باری خواستگاری مینو - و نه مبارزه با دشمن - از دکل بالا آمده، می گیرد و می گوید که دیگر «زمینی» شده، مینو به سخن می آید و لب به اعتراض می گشاید: «می بینی داداش؟ موسی منو زمینی می دونه.» منصور از موسی می پرسد: «تو فکر می کنی ما پامون به زمین می رسه؟! این پیچاندن و دشوارتر کردن موقعیت حساس موسی، این ادعا و سؤال و جواب کردنها، جز خودستایی خواهر و برادر، چه برداشتی در بیننده پدید می آورد؟ مینو به غیر از ابراز علاقه به منصور و عرفان و عقیده اش - که تازه آن هم فقط با آویختن قاب تصویر نقاشی شده او به دیوار اتاق خواب جلوه گر می شود - چه عمل یا عکس العمل خاص دیگری از خود نشان می دهد که بتوان آن را نشانی از والایی و بلندمرتبگی و «غیرزمینی» بودنش پنداشت، آن گونه که خود و برادرش مدعی آنند؟

به یقین، جبهه گیری ها و مواضعی که مخاطب در قبال اعمال و رفتار موسی و مینو و منصور اتخاذ می کند، به همین گونه ای که شرحش رفت، مطلوب فیلمساز نبوده. اما کژی ها و انحراف مسیرهای روال شخصیت پذیری او، ناگزیر و ناخواسته به این سوء برداشت ها و کج فهمی ها انجامیده است.

کارگردانی، هدایت بازیگران، بازی ها

صحنه توقف اتومبیل در میان جاده و گفتگوی موسی و مینو در لابه لای بوته های آتش گرفته و پرده برداشتن از راز عهدنامه، فاقد آن شور و خودانگیختگی و اثربخشی لازم است. اندکی عجولانه به چشم می آید و یکجا و یکباره، معمای ظریف و بااهمیت نامه را گره گشایی می کند. نمای دست دراز کردن موسی و منصور زخمی بر روی ستون های دکل در دست احداث، آن افتادن اسلوموشن در دو سوی یک تصویر نزدیک، صورت جلوه چندان خوشایند و دلپذیری ندارد. انگار میزانشن ضعیف کارگردان، به ناچار موجب استفاده از تصویر آهسته شده و این صحنه احساساتی را احساساتی تر ساخته. به کارگیری تصویر مات و «فلو» در صحنه ملاقات مینو و خواهرش از منصور و موسی در بیمارستان، تمهیدی نخ نما شده و کلیشه ای است که همان اندک تأثیر نریشن موسی را هم تقلیل می دهد. گزینش عناصر سمبلیک، گاه بسیار ساده انگارانه و خامدستانه صورت گرفته است. دود و بخاری که پشت سر آن همسر شهید، راهروی آپارتمان را فرا می گیرد، مشعل هایی که گرداگرد جاده روشنند، پر خونینی که از بال کبوتر فرو می افتد و روی پلاک فرود می آید، گردن بند مرواریدی که مدام گسسته می شود و دوباره به شکل اولیه اش باز می گردد، فشفسه های مشتعلی که به عنوان مظهر «دوبره روشن شدن شعله حق جویی» در درون موسی از دکل به بیرون می جهند، وجود گلفروشی در یک طرف ماشین و سنگ قبر تراشی در طرف دیگر، و... از همه بدتر، پرنده کوچک و «عاشق» توی اتاقک برج و آن کبوتر سفید همیشه حاضر در لحظه های شهادت قهرمانان فیلم های جنگی ایرانی.

اینها که گفتیم و موارد دیگر که نگفتیم، همه از ضعف کارگردانی برج مینو است. ضعفی که در تضادی شدید با تسلط قابل ملاحظه و مثال زدنی بیشتر لحظات نیم ساعت میانی فیلم قرار دارد. تنها کافی است فکر درخشان حضور موسی با همان لباس های زمان حال در مقطع گذشته را به یاد آوریم و به آن بیندیشیم تا به ریشه ماندگاری و توفیق نحوه کارگردانی این فصول، دست یابیم. حضور مینو در صحنه های مبارزه یا مکالمه منصور و موسی هم این باور را تقویت می بخشد و ثابت می کند که ویژگی «به هم آمیختن

مقاطع زمانی متفاوت»، صرفاً و به تمامی برآمده از تدوین دقیق و سنجیده و کم نظیر فیلم نیست و تا حدودی از ایده های مربوط به کارگردانی فلاش بک ها نیز سرچشمه می گیرد. اگرچه در همین حین، پاره ای از ایرادهای غیرقابل اغماض صحنه ها، به کارگردانی فیلم مربوط می شود: نگاه کردن مینو از چشمی دوربین به دکل عراقی ها و لبخند زدن او به هنگام سرنگونی آن، فکری خام و ناپروورده است که به نمایی تصنعی و نجسب منجر می شود؛ و طرز پرداخت لحظه سقوط جنازه منصور، با ثابت بودن خودش، حرکت پس زمینه تصویر، و نوسان و جنبش باز هم اسلوموشن پرهای سفید کبوتر در فضای اطراف او، به عنوان بدترین جلوه نمایی کارگردانی فیلم، یکدستی و هماهنگی فصول تلفیق گذشته و حال را خدشه دار می سازد؛ هر چند که به احتمال قریب به یقین باید آن را ناشی از کمبود امکانات فرض کرد.

اما مشکل اساسی تر کارگردانی فیلم که به بروز تناقض هایی در شیوه شخصیت پردازی آن هم منتهی گشته، هدایت نادرست بازیگران و بازی های ناهمگون خود آنهاست. اینکه گفتم «ناهمگون» - و نه «بد» و «ضعیف» - دلیل روشنی دارد: بازی علی مصفا به خودی خود بی نقص و بی همتاست. بارها فراتر و تکنیکی تر از نقش آفرینی عالی اش در پری مهرجویی است. فقط خنده از ته دل او به خواسته مینو درباره خریدن زمین و دکل، نگاه غمبار و چشمان خون گرفته او در واپسین لحظات پیش از شهادت منصور، و بیان تأثیرگذار و لحن صدایش در نوار توی ضبط ماشین را به خاطر آورید تا از صحت این ادعا اطمینان حاصل کنید. اما این همه، مانع از آن نمی شود که بگوییم بازی مصفا به نقش موسی، با توجه به بازی ضعیف دیگر بازیگران اصلی «ناهمگون» است. این به کار شخص او ارتباطی ندارد و از کارگردانی و هدایت اشتباهش منتج شده: طبق ابعاد محتوایی برج مینو، قاعدتاً باید چنین بیندازیم که موسی در یک سوم نخست فیلم دچار عدم ثبات و تزلزل شخصیتی است؛ در یک سوم میانی و طی فرایند رجوع به حس و حال گذشته، دوران بحرانی گذر از مرحله ای به مرحله بالاتر را سپری می کند؛ و در یک سوم انتهایی بالاخره خود و هویت گمگشته اش را باز

می یابد و به گونه ای «تزکیه نفس» نائل می آید. بنابراین، درستش آن بود که نوع بازی مصفا در این سه بخش، با یکدیگر متفاوت باشد. در بخش میانی البته بازی او همان جلوه بحرانی و پر از تنش ها و کشمکش های درونی را داراست و موسی را همچون کسی می نماید که در برزخی گرفتار آمده. ولی اعتماد به نفس، آرامش و متانت موسی در بخش های آغازین و پایانی فیلم، همسان و همانند است و همه جا تأثیر کلام و بیان و نگاه ها و کلاً «حضور» او برای تماشاگر، بسیار سنگین تر و عمیق تر از منصور و مینوست. شاید این نشان دیگری از تسلط و اعتبار فراوان کار مصفا باشد، ولی باور کردن تأثیرپذیری موسی از همسرش و برادر او را دشوار و حتی غیرممکن می سازد. وقتی بازی نیکی کریمی با آن جیغ های ناگهانی، حرکات ناپخته، بیان نامناسب، و آن ژست های ظاهری و غیرسینمایی در مقابل بازی راحت و بی دغدغه مصفا قرار بگیرد، طبیعی است که بیننده نمی تواند چیرگی دیدگاه مینو بر موسی را بپذیرد؛ چرا که آشکارا مرد را مسلط تر و موقرتر می بیند و بدین سان، مراحل تکامل و دگردیسی شخصیتی موسی که جزو ارکان اصلی فیلم است، یا از چشم او پنهان می ماند و یا در نظرش بعید جلوه می کند.

تدوین

تقطیع نماهای چند فصل فیلم را مرور کنیم:

- در «اکنون»، موسی در زیرزمینی تاریک پرسه می زند. به سوی دری می رود. در باز می شود. آن سویس آتش است. آتش انفجارهایی عظیم و پیاپی. دود حاصل از انفجارها یک به یک در دل زمین فرو می رود. سیاهی و آتش و دود محو می شد. دیگر در «گذشته» ایم. پایه های دکل ققنوس را می بینیم، و موسی را که بر روی پله های آن، بین زمین و هوا معلق مانده: «یکی نیست به داد من برسه؟». منصور می آید و بعد از کمی جر و بحث، با دست ضربه ای به کلاه موسی می زند که «آبرومون رو نبر». کلاه روی دریچه دوربین

می افتد. زمینه تصویر سیاه می شود. فید این. موسی از خواب می پرد: «یکی نیست بهداد من برسه؟». صدای مینوست که روی پله های دکل، بین زمین و هوا معلق مانده. به حال بازگشته ایم...

- در «اکنون»، موسی حرف مینو را نشنیده می گیرد و از دکل بالا می رود تا پیچ و مهره ها را باز کند. نمای بسته دستش که آچار را می گرداند. دست دیگری، دست منصور از «گذشته»، وارد همین تصویر می شود و میچ دست موسی را می گیرد. آچار از حرکت باز می ماند. «تو داری می بندی یا باز می کنی؟». گذشته و حال، یکی شده اند...

- در «اکنون»، موسی شرح شهادت منصور را برای مینو باز گفته. می گوید که دیگر می خواهد از اتاقک دکل بیرون برود. مینو موافق نیست. موسی برمی خیزد و به طرف پله ها می رود. ولی ناگاه به صدای منصور که از «گذشته» برآمده، در جا خشکش می زند و با می ایستد: «کجا داری می ری؟». با یک «کات»، فاصله ای هشت ساله از میان برداشته شده...

مرور این نمونه های بدیع و بکر و برجسته از رویکردهای حساب شده تدوین برج مینو، جایی برای تحلیل بیشتر باقی نمی گذارد. بهرام بیضایی، بار دیگر جلوه عجیب و بسیار دور از ذهن و بسیار شگفت آوری از تحقق «تئوری مؤلف» را ارائه می دهد. وقتی موسی و منصور در حین افراشتن پایه های برج، زخمی و نقش زمین می شوند، تصویر کوتاهی می آید از مویه و ضجه مینوی در حال دویدن و بر سر کوفتن، که صدایش را نمی شنویم. بی درنگ میزانشن مشابه و تقطیع مشابه تصاویر همسر آسیابان در مرگ یزدگرد، نابی و باشو و مادرش در باشو، غریبه کوچک، مادر در شاید وقتی دیگر، و آیین «شامیران» در مسافران برایمان تداعی می شود. گمان نمی کنم واضعان و سردمداران اولیه جریان «تئوری مؤلف» هم با آن نظرگاه های افراطی، هرگز می پذیرفتند که یک کارگردان سینما بتواند چنان «مؤلف» باشد که در فیلمی ساخته کسی دیگر، تنها به واسطه

تدوین، تصویری نه تنها به سبک و سیاق تصاویر آثار خود، که عیناً و دقیقاً همانند آنها بیافریند. آن هم در شرایطی که مجال و فرصت خلق تصاویر خودش از او دریغ می شود.