

# !قصه ما دروغ بود ...

نابخشوده / ایرج قادری / ۱۳۷۵

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : آذر ماه ۱۳۷۶

هنگام چاپ در سال ۷۶، عنوان فرعی و توضیحی این نقد/مقاله که در هر دو بخش موسوم به این

عناوین در سایت آمده، این بود:

"تشریح و ریشه‌یابی خصوصیات «فیلمفارسی»

با مطالعه موردی «نابخشوده»".

\*

\*

می‌شود همان واکنش همیشگی و همگانی را در قبال نابخشوده نشان داد. می‌شود بی‌درنگ حکم صادر کرد که قادری بار دیگر همان راهی رفته را که پیمودنش را از سال‌ها پیش آموخته، و می‌شود اشاره کرد که در واقع او راه دیگری بلد نیست و ورود دوباره و چندباره‌اش به حیطه کارگردانی فیلم، خودبه‌خود مترادف با فیلمفارسی‌سازی عیان او خواهد بود. اگرچه پیشتر خود نیز بارها در برابر فیلم‌های این چنینی سینمای پس از انقلاب که آشکارا یا به طور ضمنی، همان سمت و سوی فیلمفارسی‌های سخیف قبل از انقلاب را داشتند، همین عکس‌العمل را بروز داده‌ام و به صرف استناد به پیروی فیلم از اول و مسیر فیلمفارسی، آن را به کلی طرد و نفی کرده‌ام (مثلاً در نقد فیلم عاشقانه). اما همواره منتظر فرصت و شرایطی بودم که با فرض بر ناآگاهی و بی‌اطلاعی مخاطب جوان پس از انقلاب نسبت به پدیده دیرینه‌ای چون فیلمفارسی، اصول و تعاریف و ویژگی‌های اساسی و اولیه آن را با ذکر مثال‌هایی از یک فیلم نمونه‌ای بعد از انقلاب، تشریح و تبیین کنم و در اصل به ریشه‌های این جریان مهم نقد فیلم در محدوده سینمای ایران بازگردم. شاید این جزو مواردی باشد که یکدستی و یگانگی تعاریف افراد مختلف در قبال آن، بیهوده بدیعی فرض می‌شود. در حالی که از نقدهای نویسندگان متفاوت سال‌های اخیر، چنین برمی‌آید که تعاریف چندان مشترک و مشابهی وجود ندارد و گاه اصلاً بر سر تعاریف، اختلاف نظر و تردید و عدم قطعیت به چشم می‌خورد. از این رو، به نظرم

می‌رسید که یک بار برای همیشه، اینگونه به سراغ بای بسم‌الله رفتن و از سر سطر آغاز کردن برای بازشناسی مدون عناصر بنیادین فیلمفارسی لازم است. بر این مبنا، نوشته حاضر نه نقد صرف فیلم نابخشوده است و نه مطلبی کلی و غیرکاربردی درباره اصل و اساس فیلمفارسی؛ بلکه تلفیق و آمیزه‌ای از هر دوی این‌هاست در قالب نوعی «مطالعه موردی»، که می‌کوشد علل مواجهه راحت و بی‌دغدغه و رضایت‌بخش مخاطب عام با چنین فیلم‌هایی را در ساده‌پسندی‌ها و سهل‌انگاری‌های نهفته در بطن آنها و نگرش حاکم بر آنها بازابد و امثال مشخص هریک از موارد را از دل فیلم آخر قادری استخراج کند.

### ۱ □ - اغراق و سطحی‌نگری

این یکی از ویژگی‌هایی است که دامنه و شمول گسترده‌ای دارد و اساساً بسیاری از خصوصیات تکرارشونده بعدی (از جمله «بی‌توجهی به وجوه فنی» یا «اطلاعات‌رسانی صریح و شفاهی» یا «شخصیت‌پردازی مطلق‌گرا») در واقع زیرمجموعه آنند. فیلمفارسی برای ایجاد هر حس و واکنشی در مخاطب خود، از نشانه‌های کاملاً عیان و «رو»، واکنش‌های کاملاً بیرونی شخصیت، و حالات و موقعیت‌ها و جلوه‌هایی که یکسره از «سطحی‌نگری» سرچشمه گرفته‌اند، استفاده می‌کند. به ندرت پیش می‌آید که بیننده فیلمفارسی در فرآیند مشاهده فیلم، به چالشی ذهنی فراخوانده شود و فعالیت فکری هرچند ناچیزی از او سر بزند. دلیلش هم این است که فیلم همه چیز را برای او به تفصیل و با سطحی‌ترین روش‌های سهل‌الوصول و راحت‌الحلقوم، «توضیح» داده و به اصطلاح او را «شیرفهم کرده است». هیچ نشانی از درونگرایی یا نقب زدن به درونیات آدم‌ها یا تلاش برای القاء معانی و مفاهیم به صورتی نهفته و با ظرافت در بین نیست و فیلم معمولاً در ظاهری کردن هر حس و کنش، آنقدر پیش می‌رود و آنقدر همه تمایلات رفتاری و احساسی شخصیت‌ها را به سطح می‌آورد که گاه عکس‌العمل‌های اغراق‌آمیز و خام و ابتدایی و ناپرورده‌ای را نیز به آنها نسبت می‌دهد تا هیچ فرصت و امکانی برای اندیشیدن تماشاگر فراهم نشود. و خب، بیننده عادی و شیفته سرگرمی صرف و گریزان

از رگه‌های هرچند کمرنگ اندیشه هم از این لقمه حاضر و آماده بدش نمی‌آید؛ غافل از آنکه این درگیر نکردن ذهن و فکر مخاطب در روند شکل‌گیری قصه و فیلم، یکی از اهانت‌های اساسی فیلم‌های سطحی‌نگر به تماشاگر سینما و همچنین یکی از عناصر ناقض اصول اولیه هنر و نوع برقراری ارتباط دوسویه مخاطب و اثر هنری با یکدیگر است.

نمونه‌های این طرز تلقی و این شیوه پرداخت را در جای جای نابخشوده می‌توان یافت. نمایش عصبانیت شخصیت‌ها با تمهیداتی به غایت «رو»، یکی از موارد مهم و قابل اشاره است: وقتی «بد من» اصلی فیلم (سلمان حسام) به نقش جنایتکاری که به تازگی از زندان آزاد شده (و از این به بعد در تمام مطلب از او با عنوان «مرد جانی» یاد می‌کنیم) عکس سرهنگ عاطفی (بهزاد جوانبخش) و دخترش فرنگیس (ماهیا پطروسیان) را می‌بیند و به یاد می‌آورد که چگونه سرهنگ او را به چنگ قانون افکند، در اثر عصبانیت و کینه، سویی را که در دست دارد محکم به جلو می‌اندازد و به زمین می‌کوبد. در مقابل، سرهنگ هم وقتی به اسیر شدن همسرش (افسانه بایگان) پی می‌برد و نیز وقتی که از نسیم (نسرین مقانلو) خواهش می‌کند که محل استقرار مرد جانی و پورنگ (محمود اردلان) را بگوید، مشتش را محکم روی صندلی می‌کوبد و اینگونه عصبانیتش را ابراز می‌دارد. مشابه همین نشانه‌های سطحی و ظاهری را در «تف انداختن» همسر سرهنگ رو به مرد جانی، در آوردن کاپشن و آستین بالا زدن توسط سرهنگ در لحظه‌ای که عزمش را برای هجوم به مقر باند جنایتکار جزم می‌کند، پوزخند تمسخرآمیز همسر سرهنگ به مرد جانی که می‌گوید «شوهرت دیگه تو رو زنده نمی‌بینه»، و... به ویژه در نوع بروز نفرت اولیه و محبت انتهایی فرنگیس نسبت به پدرش (با حرکات و جملاتی بسیار صریح و ظاهری و اغراق‌آمیز) نیز می‌بینیم.

عارضه سطحی‌نگری در فیلمفارسی‌ها معمولاً به عرصه عناصر بصری ساکن و اشیاء نیز کشیده می‌شود. به عنوان مثال، مرد جانی در نابخشوده، پیوسته آن مجسمه کوچک و سفیدرنگ سرهنگ را در دست

می فشارد و اگر هم آن را روی میز یا طاقچه‌ای گذاشته باشد، دوربین در نمای نزدیک بر آن تأکید می‌کند تا تماشاگر حتماً و قطعاً دریابد که همه فکر و ذکر مرد جانی، انتقامجویی از سرهنگ عاطفی است و می‌خواهد او را همچون مجسمه‌ای کوچک و بی‌جان، در مشت خود مچاله کند. تکرار اینسرت مجسمه در فیلم آنقدر بی‌حد و حصر است که حتی مخاطب عام و قاعدتاً علاقه‌مند به نشانه‌های ظاهری را هم وارده و عصبی می‌کند. همین کارکرد «رو» و عیانگر، در مواردی که به این دفعات در فیلم تکرار نمی‌شوند نیز به چشم می‌خورد. مثلاً وقتی سرهنگ از جنوب به تهران می‌آید، اولین نمای عمومی پایتخت باید بی‌بروبرگرد میدان آزادی را در گوشه‌ای از کادر یا در مراکز آن نشان دهد تا بی‌درنگ تماشاگر را از رسیدن او به تهران، باخبر سازد. استناد و اکتفا به دم‌دست‌ترین نشانه‌ها (مثل همین میدان آزادی به عنوان مظهر تهران یا تف انداختن شخصیت مثبت به طرف بدن من)، از شاخصه‌های فیلمفارسی است که طبعاً در حافظه تاریخی هر مخاطب سینمای ایران، جایگاه بارها تکرار شده‌ای را به خود اختصاص داده است.

## ۲ - تصادف‌های بی‌منطق و نکات غیرواقعی

فیلمفارسی، هم به رعایت ملاحظات واقع‌گرایانه بی‌اعتناست و هم به زمینه‌چینی‌های موجد منطق دراماتیک، به همین جهت، با هیچ یک از صفات یا سبک‌های شناخته‌شده تاریخ سینما (مثلاً رئالیستی، ناتورالیستی، فراواقع‌گرا، درام‌پرداز، خیال‌پرداز و...) همخوانی ندارد و جز همان واژه / دشنام «فیلمفارسی» نمی‌توان لقب دیگری نثارش کرد. عنصر «تصادف» و همزمانی رویدادهای تعیین‌کننده با یکدیگر، عموماً بدون هیچ منطق و مقدمه‌ای در قصه فیلمفارسی‌ها راه می‌یابد و فیلم همواره با کمترین تأمل و کوتاه‌ترین مکث ممکن، به سرعت به سراغ نکاتی می‌رود که تماشاگر را با هیجان تصنعی یا احساسات رقیقه درگیر کند و کوششی برای باوراندن فضا و شرایط و رخدادها به تماشاگر (از طریق نمایش حوادثی که دست‌کم در دنیای واقعی، محال و غیرممکن نباشد) صورت ندهد. به این ترتیب، حتی همان مخاطب عادی هم اگر تنها اندکی

باهوش باشد و آنچه را که بر پرده پیش رویش می گذرد به عنوان مجموعه یکپارچه ای موسوم به «فیلم» بنگرد، در طول تماشا و نیز در انتهای نمایش فیلمفارسی ها، از خود و از فیلمساز سؤالاتی می کند که به جهت ضعف منطقی و باورناپذیری فیلمنامه و نحوه پرداخت وقایع و تصادفها، پاسخ دادنی نیست و در نتیجه، کلیت فیلم را بلا تکلیف و پا در هوا و بی منطق جلوه می دهد.

در نابخشوده، تعداد این پرسش های بی پاسخ به میزان قابل توجهی زیاد است: مدیر رستوران از کجا می داند که فرنگیس، مهمان نسیم و پورنگ بوده و در بین آن همه مشتری، چگونه تشخیص می دهد که نسبت میان فرنگیس و نسیم و پورنگ چیست و یادش می ماند و به سرهنگ عاطفی می گوید؟ چگونه سرهنگ در محل خدمتش - مخصوصاً به عنوان فرمانده پاسگاه نیروی انتظامی - آنچنان بیکار و بی مسئولیت است که بدون هیچ اتلاف وقت و درخواست مرخصی، بلافاصله بلیط تهران را می گیرد و آنجا را ترک می کند و درگیری شخصی را بر کارهای بسیارش ترجیح می دهد و لااقل کمی در این تصمیم، مکث و تأمل نمی ورزد؟ چرا در تمام راهروهای هتل لاله و در سرسرای آن، فقط همان مستخدمی را می بینیم که مزدور و خبرچین مرد جانی است؟ مگر هتل جز او (جابر)، پیشخدمت دیگری ندارد؟ چگونه پلیس آنچنان کوتاه فکر و ساده لوح است که با دیدن مواد مخدر در کیف و چمدان فرنگیس و با وجود حیرت شدید پدر او از این اتهام، به فکر نمی افتد که شای توطئه ای در کار است و باند قاچاقچی برای فریب پلیس، مواد مخدر را در لابه لای وسایل شخصی فرنگیس گذاشته است؟ و باز چگونه پلیس آنقدر بی دقت و بی توجه است که در آن شرایط بحرانی و خطرناک، برای همسر سرهنگ مراقب و مأموری نمی گذارد تا مانع اسیر شدن او به دست گروه جانیان شود؟ و... چگونه همه شخصیت ها - مثلاً سروان (بیژن امکانیان) و سرهنگ عاطفی در لحظه شلیک پورنگ به نسیم، یا فرنگیس در آخرین لحظه های پیش از بردن پدرش به اتاق عمل - درست در خطرترین مقطع

حادثه که می‌تواند واپسین لحظات آن نیز باشد، ناگهان سر می‌رسند و موجب می‌شوند که فیلم، فرمول کهنه «نجات در آخرین لحظه» را به این شیوه ابتدایی و غیرواقعی به کار بندد؟

۳ □ - تقلید ناشیانه

مقایسه‌های تاریخی / تحلیلی معمول، حکایت از آن دارد که فیلمفارسی‌ها همیشه رونوشت برابر اصل خیل فیلم‌های تجاری سینمای هند (و نیز ترکیه) و همچنین کپی دست چندم نازل‌ترین فیلم‌های غربی و به ویژه آمریکایی بوده‌اند (و متأسفانه هستند). از به هم پیوستن نقطه‌های پراکنده این تأثیرپذیری، خطوط کج و معوج و ناصافی به دست می‌آید که در واقع با الگوبرداری آشکار و تقلید ناشیانه قرابت بیشتری دارد تا الهام‌گیری تلویحی و بطئی. محض نمونه، در نابخشوده قطع تصویر از عکس فرنگیس و مادرش (که در داستان مرد جانی می‌بینیم) به نمای دونفره خود آنها که در ایستگاه راه‌آهن همدیگر را در آغوش گرفته‌اند و می‌گیرند، همان پرش زمانی / مکانی «توی ذوق‌زننده» و مکرر فیلم‌های هندی را بازمی‌تاباند که در معرفی فضا و زمان و آدم‌ها به تماشاگر، راحت‌ترین راه ممکن را برمی‌گزیند (مثل «کات» مشابهی در فیلم هندی قانون که تصویر پای وی.جی کومار را در حال ضربه زدن به یک قوطی خالی از کودکی به جوانی قطع می‌کند و گذشت زمان را اینگونه ساده‌بینانه به تصویر می‌کشد).

گفتم که فیلمفارسی‌ها اگر هم فیلمی غربی یا مشخصاً آمریکایی را الگو و مبنای خویش قرار دهند، ناشیانه‌ترین روش تقلیدی را در پیش می‌گیرند و حتی به پای منابع الهام تجاری و کم و بیش معمولی خود نیز نمی‌رسند. منبع اصلی نابخشوده البته معتبرتر از این‌هاست: تنگه وحشت (مارتین اسکورسیزی، ۱۹۹۰) که خود بازآفرینی نسخه کلاسیک جی.لی. تامپسون بود. اما این حتی روزنه امید کوچکی را هم نمی‌گشاید و اعتباری هرچند محدود و ناچیز هم به فیلم‌سازی نمی‌بخشد. چراکه در جریان تبدیل روابط و مناسبات حاکم بر فیلم‌های غربی به مناسبات خاص جامعه ایرانی که فیلمفارسی در دل آن می‌گذرد، هیچ سعی و خلاقیتی

به کار گرفته نشده و هر چیزی که به کلی متعلق به فرهنگ غربی هاست، با همان شکل نامأنوس به زندگی ایرانی جاری در فیلم رخنه می‌کند و این، ناهمگونی مضحکی را در محصول تقلیدی وارد می‌آورد. تکرار جمله‌ای چون «چرا که نه؟» که ترجمه تحت‌اللفظی عبارتی در زبان انگلیسی است، یا طرز آشنایی فرنگیس با نسیم و پورنگ در قطار که عیناً همانند آشنایی غریبه‌ها به سبک غربی است (و با جمله «خوشبختم» آغاز می‌شود) از نمونه‌های این ناهمگونی در نابخشوده به شمار می‌روند. افزون بر این‌ها، شخصیت‌پردازی فیلم نیز با تقلیدگاه و بی‌گانه (و بی‌تناسب) از قهرمانان سینمای غرب، لطمه فراوان خورده است. شخصیت‌های مثبت فیلم‌های حادثه‌ای یا پلیسی سینمای آمریکا، معمولاً خونسردی خاصی دارند که در لحظات اوج هیجان و حادثه نیز خدشه‌دار نمی‌شود و به دستپاچگی یا «هول شدن» آنها نمی‌انجامد. در حالی که سروان و سرهنگ و همسرش در فیلم نابخشوده، واکنش‌هایی مبتنی بر احساسات دارند و اغلب عصبانی و «هول» می‌شوند و به همین خاطر، خونسردی و شوخ‌طبعی نهفته در آن لحظه‌ای که سروان، جان همسر سرهنگ را در هیاهوی آن مهلکه شلوغ نجات می‌دهد و زن به او می‌گوید «متشکرم»، فقط به خنده تماشاگر منجر می‌شود و صحنه اکشن را به قالبی مضحک درمی‌آورد. قالبی که در شوخی تصویری اشتباه سروان و سرهنگ که یکبار از پشت دیوار بیرون می‌آیند و به تصور آنکه دیگری از اعضای باند است، سلاح را رو به یکدیگر می‌گیرند، با همان درجه نازل و خنده‌آور، تکرار می‌شود.

#### ۴ - کلیشه‌پردازی

حجم نوشته‌هایی که به کاستی و شکاف عظیمی چون «پرداخت کلیشه‌ای» فیلمفارسی‌ها اشاره کردند، احتمالاً از تمامی ضعف‌های دیگر آنان بیشتر است. اگر بخواهیم به اظهارنظر برخی ناقدان که برخی فیلم‌ها را به جهت «بکارگیری درست و خلاقانه کلیشه‌ها» تحسین می‌کنند، نیم‌نگاهی داشته باشیم، در مورد خاصی چون فیلمفارسی باید گفت که این نوع فیلم، با کلیشه‌ها کار نمی‌کند که اصول و ساختار سینمایی آشنا و



شناخته شده‌ای را به کار بندد یا مثلاً رجعتی آگاهانه به سنت‌های کلیشه‌ای جافتاده و تثبیت شده داشته باشد. فیلمفارسی اساساً جز توسل به کلیشه‌ها، اسلوب دیگری نمی‌شناسد و از همین رو، بیننده را با جلوه‌هایی از دیالوگ‌نویسی، نشانه‌پردازی، فضاسازی، تعلیق، داستانسرای و پرداخت بصری مواجه می‌سازد که از فرط تکرار، کاملاً نخ‌نما شده و رنگ باخته‌اند و فاقد تازگی و تأثیر به نظر می‌رسند.

شیوه نمایش خشونت به واسطه شکستن گردن دوست خائن توسط مرد جانی در اوایل نابخشوده، نمونه آشکار این کلیشه‌پردازی است. استفاده مکرر از اسلوموشن در صحنه‌های خون و خونریزی نیز نمونه مشخص دیگری است که در کله‌معلق زدن‌های مأمورین نیروی انتظامی و از بالای پشت‌بام به پایین پرت شدن «آدم بدها» و... نمایان می‌شود. همچنین خنده‌های دایمی و رذیلاته بدمن‌ها که معمولاً هم بیهوده و بی‌دلیل است و فقط قرار است نفرت و انزجار تماشاگر عامی را به اوج و انتها برساند، کلیشه دیگری است که در نابخشوده نیز همچون غالب اشخاص منفی فیلمفارسی‌ها و فیلم‌های هندی و بعضی فیلم‌های کلیشه‌ای سینمای غرب، حضور و ظهوری مداوم و آزاردهنده دارد. نحوه استفاده از سمبل‌ها و مظاهری که می‌خواهند موقعیت یا شخصیتی ویژه را به خوبی به تماشاگر بازشناسانند، بار دیگر با کلیشه‌های خنثی و بی‌اثر توأم است: ریختن و معلق شدن پرهای مرغداری در هوا (به عنوان نمادی از برهم خوردن نظم و آرامش با آزاد شدن مرد جانی از زندان)، اولین نمای حضور سروان که او را در حال تیراندازی با کلت نشان می‌دهد (به عنوان نشانه‌ای از فن‌آوری و حرفه‌ای‌گری و مهارت او در مقام یک پلیس جوان و چالاک)، گلبگ‌های پرپر شده گل رز بر روی پیشخوان بیمارستان (به عنوان سمبلی از پرپر شدن روح و جسم سرهنگ)، دعا خواندن همسر سرهنگ (به عنوان مظهری از ایمان قلبی او) و انعکاس تصویر او در شیشه ساعت پاندولی دیواری به هنگام شلیک سرهنگ به سوی مرد جانی (به عنوان جلوه‌ای از احساس مسئولیت و ادای دین سرهنگ در قبال همسر فداکار و وفادارش)، همه و همه جزو مجموعه کلیشه‌های کسالت‌بار نابخشوده هستند.

## ۵ □ - بی توجهی به وجوه فنی

فیلمفارسی ها هرگز ساخت و پرداخت منسجم و تکنیک قابل قبول و صناعت قابل ملاحظه ای نداشتند و غالباً با اشتباهات فاحش فنی، خطاهای آشکار منشی صحنه و بی نظمی های تحمل ناپذیر تکنیکی همراه بودند. سهل انگاری بنیادینی که ریشه در ذات و پایه این نوع دارد و در بخش «اغراق و سطحی نگری» به آن اشاره شد، طبعاً به جنبه های فنی / تکنیکی هم سرایت می کند و به لحاظ رعایت قواعد و الفبای اولیه سینما، فیلمفارسی را حتی از پایین ترین سطح استاندارد کیفی نیز نازل تر می سازد. اگرچه ما تاکنون ویژگی هایی چون «ساده پسنندی» را به عنوان صفتی در محدوده ارزشگذاری و نقد و بررسی، به فیلمفارسی نسبت دادیم، اما در عین حال می توان دامنه این سهل گرفتن و ساده انگاشتن را به حیطة تولید و تدارکات و ساخت آن نیز تعمیم داد. به عبارت بهتر، فیلمفارسی نوعی «فیلمسازی آسان» است که با ابزار و شگردهای دم دست، بدون صرف وقت و دقت کافی و بدون آنکه نشانی از نظم و وسواس در کار باشد، می خواهد همه چیز را راحت و بی دردسر در قاب و قالب تصویر جای دهد. با تکیه بر پس زمینه سوداگرانه سودطلبی و توجه صرف به گیشه موفق و بهره برداری اقتصادی، بدیهی است که فیلمسازی «آسان» می تواند به معنای «ارزان» هم باشد. پس هرگونه توجه به جزئیات و هر وسواس و تلاشی برای اجرای فنی درست و متقاعدکننده صحنه ها، برای فیلمفارسی سازان در حکم تخطی از معیارهای فیلمسازی ارزان خواهد بود؛ و این در قاموس آنان جایگاه و معنایی ندارد.

در این مورد نیز مثال هایی که نابخشوده در اختیارمان می گذارد، متنوع و کافی است: میزانشن های ثابت و ایستا و طولانی و یکنواخت، مثلاً در صحنه داد زدن متقابل مرد جانی و همسر سرهنگ رو به یکدیگر، به شدت ملال آورند و با ثابت نگه داشتن دوربین در نقطه ای نامناسب و گرفتن کل صحنه (با آن همه دیالوگ) در نمایی واحد و بدون قطع و بدون حرکت دوربین (بی آنکه کارکرد زیبایی شناسانه ای داشته باشد)، تلاش

برای کار بی دردسر و فیلمبرداری راحت و ارزان، کاملاً مشهود است. پرهیز از برداشت‌های مکرر و بیشتر به منظور تصحیح خطاها و کاستی‌های برداشت‌های اولیه، وجه دیگری از بی‌اعتنایی به سطوح فنی قابل قبول را دربردارد که در دو صحنه ماشین سواری مرد جانی و نوچه‌هایش در بدو خروج از زندان و همچنین طی فصل همراهی و همصحبتی نسیم و فرنگیس در کوپه قطار، جلوه بارزی می‌یابد.

طی صحنه اول، وقتی مرد جانی در اتومبیل در حال حرکت نشسته و درد دل می‌کند، نمای بسته و نزدیک او را از بیرون در ماشین می‌بینیم که به شیشه کنار خود تکیه داده است. اندکی بعد، او به مرغداری دوست خائنش می‌رود و بعد از شکستن گردن و انتقام‌گیری وحشیانه از او، بار دیگر به همراه رفقاییش سوار اتومبیل می‌شود و به راه می‌افتد. اما عجیب آن است که نمای نزدیک او در این قسمت، بار دیگر ادامه همان نمای صحنه قبل است که بدون هیچ‌گونه تغییر حالت بازیگر یا تغییر زاویه دوربین، یکجا فیلمبرداری شده و به اصطلاح صحنه را «رج» زده است. طی صحنه قطار نیز در میانه راه، نمایی از بیرون قطار می‌بینیم که فرنگیس و نسیم را در کنار پنجره واگن مشترک‌شان، ایستاده و در حال صحبت نشان می‌دهد و نسیم با دست به مناظر اطراف اشاره می‌کند. ساعت‌ها می‌گذرد و وقتی قطار به تهران می‌رسد، بار دیگر شاهد همان نما هستیم که با همان حالت و زاویه و همان لبخندها و اشاره دست، آن دو را در کادر گرفته است. انگار حالا نسیم در حال اشاره به منظره راه آهن و مردم اطراف است! به این ترتیب، به نظر می‌رسد که تکرار برداشت‌ها یا تغییر مکان دوربین یا دوباره گرفتن نمایی که همان پرسوناژها را در زمانی دیگر قرار داده، در عرصه فیلمفارسی سازی نوعی گناه کبیره است و فیلمساز باید به سراغ آن نرود تا مبادا فیلمش به لحاظ اجرا، کیفیتی استاندارد و پذیرفتنی داشته باشد!

۶ □ - اطلاعات رسانی صریح و شفاهی

این را دیگر همه حفظیم که ادراک بصری مخاطب ایرانی در قیاس با فرهنگ شفاهی او، بسیار ضعیف است. تماشاگر عادی سینمای ایران، عموماً نکات ظریف و ناپیدا را کشف و درک نمی کند، مگر آنکه در دو سه نوبت به واسطه دیالوگ صریح و مستقیم یا حداقل با اشارات شفاهی ضمنی، شرح و وصف آنها را بشنود. بنابراین، طبیعی است که فیلمفارسی با آن عزم جزمی که در جذب مخاطب عام ایرانی دارد، به این نقطه ضعف و نقصان فرهنگی در زمینه درک تصویری توجه کند و تقریباً همیشه از ارائه اطلاعات روایی در قالب تصاویر صرف، طفره رود و اگر هم رویداد یا کنش سرنوشت سازی را با بهره گیری از جوانب بصری به مخاطب می نمایاند، بی درنگ توضیحات شفاهی لازم را نیز ضمیمه اش کند. اطلاعات رسانی فیلمفارسی به بینندگان، شکل و شیوه ای یکسر مستقیم و «رو» و بی منطق دارد؛ چراکه در طول فیلمفارسی ها، هر شخصیت به زبان الفاظ و با توضیح نکته ای در قالب واژگان، می خواهد اطلاعاتی را در ظاهر به شخصیتی دیگر (و در اصل به تماشاگر) بدهد که قاعدتاً هیچ نیازی به ارائه آن نیست و فرد مقابل، به احتمال قریب به یقین آن را می داند. به همین خاطر، می توان گفت که سازنده فیلمفارسی به روشی غیرمنطقی و باورنکردنی، با دیالوگ هایی که نکته مورد نظر او را به نحوی بازگو می کنند (ولی در واقع هیچ دلیلی برای بازگویی این جملات از سوی شخصیت ها وجود ندارد)، اطلاعات لازم را به بیننده عرضه کرده است. حال آنکه در این قبیل موارد، توجه تماشاگر باتجربه، بالطبع به سبک و سیاق بیش از حد صریح و مستقیم و سطحی نگرانه این طریقه اطلاعات رسانی جلب می شود و به جای ایجاد رضایت، در او پرسش و تردید و ناباوری پدید می آورد.

بهرتر است به نمونه های خاص این عارضه در نابخشوده پردازیم تا دلایل ایجاد دافعه توسط این روش، روشن تر شود. پس از زندانی شدن فرنگیس، تک گویی طولانی او که از پدرش می پرسد «وقتی من و مادر اون همه سال تنها بودیم، کجا بودی؟» یا «وقتی سینه پهلو کرده بودم و کسی نبود که منو به دکتر برسونه، کجا بودی؟» نمونه آشکار «بازگویی همه احساس ها از طریق دیالوگ» است که در اثر ماهیت افراطی اش،

تماشاگر به نوعی دلزدگی و چندش دچار می‌شود و از آن همه سماجت و لجاجت و تکرار گلایه‌های کودکانه فرنگیس که در جملاتش به چشم می‌خورد، به ستوه می‌آید و به جهت صراحت زنده آن، تماشاگر حتی شرمگین می‌شود. عذرخواهی فرنگیس در پایان فیلم که با نوعی «تحقیر خویشتن» همراه است، حتی از این هم صریح‌تر جلوه می‌کند و برای تماشاگر، شرم و خجلت افزون‌تری را در قبال آنچه می‌بیند و می‌شنود، به دنبال دارد: «بابا جون، منم، دختر نادون و بی‌عاطفه‌ات... منو ببخش، تو رو خدا منو ببخش. من اشتباه کردم. من هنوز هم به تو احتیاج دارم... جووون بودم، احمق بودم، نفهمیدم... اما تو بخشنده‌ای، منو می‌بخشی... می‌بخشی؟ فقط یک کلمه بهم بگو»... و به راستی همین کافی به نظر می‌رسد تا به نقش مخرب بازگویی همه چیز در دل تعبیر شفاهی پی ببریم. نقشی که به جای اثربخشی مناسب، حتی کارکرد معکوس دارد و به جای درک حسی شخصیت‌ها، مخاطب را به سوی موضع‌گیری درونی در برابر آنها سوق می‌دهد. وقتی ریشه‌یابی مسایل نیز بر همین مبنا صورت گیرد، وضع از این هم اسفبارتر می‌شود. فرنگیس در آغاز گرایشش به طرف دوست داشتن دوباره پدر، از مادرش می‌پرسد: «چرا گذاشتی من این قدر از اون متنفر بشم؟» و مادر می‌گوید: «از تنها موندن می‌ترسیدم. می‌ترسیدم تو رو از دست بدم»، و همین دو جمله صریح و سطحی، می‌خواهند همه جریان نفرت شدید پیشین و محبت شدید کنونی را موجه و قابل باور سازند، که البته نمی‌توانند.

در زمینه غیرمنطقی بودن دیالوگ‌ها و ارائه اطلاعات با گفتگوی شخصیت‌هایی که خود از موضوع در حال ارائه به تماشاگر خبر دارند، می‌توان به نمونه عجیب و غریبی اشاره کرد که در نخستین مکالمه تلفنی عاطفی و همسرش می‌شنویم. زن ناگهان می‌گوید: «ما از هم جدا شدیم»، و قصد فیلمساز آن است که بیننده را از این نکته آگاه سازد. در حالی که جاری شدن این جمله خبری و اطلاع‌رسان بر زبان زن و شوهری که می‌دانند از هم جدا شده‌اند، امکان‌پذیر و معقول نیست؛ مگر آنکه این زن و شوهر، زوج اصلی یک فیلمفارسی را تشکیل دهند!

## ۷ □ - شخصیت پردازی مطلق گرا

مورد اخیر هم از آن خصوصیات است که در مطالب منتقدان برآشفته از سطح نازل فیلمفارسی‌ها، به وفور و به دفعات مورد تجزیه و تحلیل واقع شده است. اشخاص داستان در فیلمفارسی‌ها، همیشه یا خوب مطلقند و یا بد مطلق، یا سیاه سیاهند و یا سفید سفید؛ و هیچ‌گاه حد وسط و زمینه خاکستری رنگ ندارند. هرگز در یک فیلمفارسی نمی‌بینند که قهرمان قصه، یک نقطه ضعف و «پاشنه آشیل» هر چند کوچک و کم‌اهمیت داشته باشد. هرگز حس نمی‌کنید که می‌توانید با شخصیت منفی ماجرا، اندکی هم که شده، همدلی و همدردی داشته باشید و انگیزه‌ها و غصه‌ها و تنهایی‌های او را درک کنید. هرگز نمی‌توانید نسبت «شرایط» را در نظر بگیرید و در خوب شدن و خوب بودن خوب‌ها و بدفتاریِ بد‌ها تأثیرش بدهید و چنین بیندیشید که مثلاً اگر جایگاه اجتماعی این دو جناح از آغاز تغییر می‌کرد، شاید حالا بد‌ها هم می‌توانستند جزو خوبان روزگار باشند. هیچ‌گاه به موردی بر نمی‌خورید که بعضی اوقات و در نمونه‌های هر چند جزئی، بدمن فیلمفارسی را «محق»، برخوردار از صفات عادی «انسان»، یا دست‌کم «ناگزیر» از تن دادن به اعمال خلاف نشان دهد.

پس بیهوده نیست که شخصیت‌های فیلمفارسی‌ها معمولاً «نچ» تماشاگر عادی را برمی‌انگیزند. او از تبلور و قلیان احساسات پاک انسانی، قهرمان‌پروری جسمانی چشمگیر، فداکاری فرابشری و گذشت و استقامت و عدالتخواهی سیری‌ناپذیر قهرمان فیلمفارسی سرمست می‌شود و در اوج حیرت (که چطور یک انسان می‌تواند چنین فرشته باشد؟) نچ‌نچ می‌کند؛ و همچنین از میزان رذالت، دنائت، شناخت، قساوت و وقاحت باطنی بدمن ماجرا نیز به نهایت نفرت و انزجار می‌رسد و از فرط تعجب (که چطور یک انسان می‌تواند چنین گرگ باشد؟) باز نچ‌نچ می‌کند. البته از فیلمی در اندازه‌های سینمای متعارف این سال‌های ایران انتظار نداریم که قهرمان / ضدقهرمان مدرنی چون دون ویتوکورلثونه پدرخوانده (فرانسیس فورد کاپولا،

۱۳۷۲) را ارائه دهد که با آن همه قدرت و خشونت، در آستانه مرگ به پسرش مایکل می‌گفت که هیچ چیز مهم‌تر از حفظ خانواده و کانون خانوادگی مهرآمیز نیست؛ اما لااقل می‌توانیم متوقع باشیم که نابخشوده مثل منبع اقتباسش (تنگه وحشت اسکورسیزی) هم نهایت خشونت را به بدمن منسوب کند و هم جلوه‌های معمولی و متوسط از این وضعیت که «او نیز یک انسان است»، را به نمایش گذارد. مکس کیدی (رابرت دونیرو) در تنگه وحشت، به مراتب خشن‌تر و بی‌رحم‌تر از مرد جانی نابخشوده است (کندن و به دندان گرفتن گونه آن دختر را به یاد آورید). اما به هیچ عنوان همچون مرد جانی فیلم قادری، «بد مطلق» نیست و با علاقه‌ای که به برقراری عدالت دارد (تصاویر ترازوی عدالت و واژه «عدل» در خالکوبی‌های بدن او و بر دیوار سلولش در زندان دیده می‌شود) تا حدی معقول و کاملاً قابل باور و قابل پذیرش می‌نماید. بلکه به اصطلاح عامیانه، به شدت «بی‌کله» و فاقد شعور به چشم می‌آید و هیچ انگیزشی برای شناخت وجوه و تعلقات درونی او در تماشاگر پدیدار نمی‌گردد. مگر آلفرد هیچکاک نمی‌گفت که فیلمی برتر است که شخصیت منفی آن بهتر و جذاب‌تر پرداخت شده باشد؟ ... اما چه سوالی است که می‌کنم؟ منادیان فیلمفاسی را با هیچکاک چه کار؟

#### ۸ □ - استفاده از بی‌دانشی مخاطب عام

در وصف شخصیت‌پردازی جزئی‌گر فیلمفارسی‌ها، به اصرار سازندگان‌شان در واداشتن مخاطب عام به «نچ‌نچ» و حیرت شدید اشاره کردم. واقعیت این است که امر حاضر، سرمنشأ دیگری دارد و در اصل، بر پایه سوءاستفاده از فقر دانش بیننده عادی بنا نهاده شده. تماشاگر ساده‌دل کم‌سواد، چون با تکیه بر غرایزش فیلم می‌بیند (و نه با تکیه بر آگاهی‌هایش)، عموماً از «انگشت به دهان شدن» لذت وافر می‌برد؛ و ریشه این مسئله در یک حس عمومی و مشترک است و به تجربه فیلم دیدن محدود نمی‌شود. مردم عادی (و گاه حتی خواص) از خواندن صفحات حوادث روزنامه‌ها، مطالعه «ترین‌ها»ی مختلف دنیا، تماشای عملیات محیرالعقول

آکروبات بازان و تردست‌ها با تصاویر شگفت‌انگیز جهان وحش، به شدت محفوظ می‌شوند و این کاملاً طبیعی است. اما از یاد نبریم که مثلاً جاذبه یک شعبده‌بازی هر چند مکرر، برای مردم فقط تا زمانی بر جای می‌ماند که راز و حقه آن را نمی‌انند و به محض کشف رمز، جذابیت شعبده هم رخت برمی‌بندد. بنابراین، اگر در فیلمی به نمایش نکات بس پیش‌پافتاده و غیرقابل توجه پردازیم، آن هم تنها به این واسطه که می‌دانیم مردم نسبت به آن بی‌اطلاع و کم‌دانش‌اند و احتمالاً از مشاهده‌اش به شدت حیران و متعجب می‌شوند، به کنشی بس غیراخلاقی مبادرت ورزیده‌ایم که بی‌تعارف به جای «ارتقاء اندیشه و سلیقه عموم»، به «تحمیق مردم» و عقب‌نگه داشتن اذهان آنها می‌انجامد.

حضور مرد جانی در سرسرای همان هتلی که سرهنگ وارد آن شده، و تماس بلافاصله او که با مویل به پذیرش هتل زنگ می‌زند و سرهنگ را می‌خواند، جزو مصادیق بهره‌جویی از ساده‌دلی مخاطب عام در نابخشوده است که جز «از حدقه بیرون زدن چشمان مردم» در اثر تعجب، هدف دیگری را پی نمی‌گیرد. استفاده از کامپیوتر و Scanner برای تشکیل تصویر کامل نسیم، باز بر فقر دانش تماشاگر عام در زمینه پیشرفت‌های برق‌آسا و خارق‌العاده دنیای رایانه‌ها استوار است که پدیده‌ای چون Scanner، دیگر جزو ابزار «از مُدافتاده» و قدیمی آن محسوب می‌گردد. ضمن این که به لحاظ منطقی، پلیس با اتکا به توصیف فرهنگیس و حتی بدون Scanner هم می‌توانست با روش‌های سنتی به ترسیم چهره نسیم نایل آید. اما وقتی فیلمفارسی بخواهد از کم‌دانش و کم‌تجربگی بیننده عادی برای برانگیختن بیشتر او استفاده کند، دیگر هیچ منطقی جلودارش نیست. همانگونه که وقتی همسر سرهنگ را در سگدانی می‌افکنند، فیلمفارسی اصلاً به این بی‌منطقی حاد بها نمی‌هد که اگر سگ‌ها وحشی و گرسنه‌اند، باید به سرعت او را پاره پاره کنند؛ و ضمناً اهمیتی نمی‌دهد که این کار، همچون مجازات باستانی رومیان است که مجرمین و مخالفین را در سیاهچال پر از شیرهای گرسنه می‌افکنند و تکرار آن در ایران سده معاصر، نتیجه‌ای جز به خنده افتاده



تماشاگر برخوردار از حافظه سینمایی ندارد. فیلمفارسی را البته باکی نیست؛ چرا که کاری به کار این نوع تماشاگر ندارد.

#### ۹ □ - زوم‌های سریع

دلیل اصلی استفاده فراوان و نابجای فیلمفارسی‌ها (و همچنین سینمای هند) از «زوم» ناگهانی و سریع در لحظات مهیج، عاطفی، تکان‌هنده یا سرنوشت‌ساز داستان، جلوه‌نمایی بصری کاملاً عیان آن است که بیش از «کرین»، «تراولینگ»، «پن»، «تراک» یا سایر شیوه‌های حرکت دوربین، در نظر تماشاگر عادی چشمگیر جلوه می‌کند و فوراً او را به اهمیت آن لحظه دراماتیک خاص فیلم واقف می‌سازد. صرف‌نظر از این، فیلمفارسی‌ها در نحوه اجرای «زوم»، همان‌بی‌توجهی به جوانب فنی و تکنیکی را بدون هیچ‌گونه واهمه‌ای بروز می‌دادند و در طو همان زوم‌های کوتاه چند ثانیه‌ای، حرکت مقطعی و بریده‌بریده، لرزش دست فیلمبردار و در نتیجه، ارتعاش کادر تصویر، «فلو» شدن نما و خروج آن از وضوح لازم در برخی لحظات، بارها دیده می‌شد. مجموعه همین عوامل بود که اصطلاحاتی چون «زوم اره‌ای»، «زوم هندی» و امثال آنها را در مورد زوم‌های عوام‌فریبانه فیلمفارسی‌ها متداول ساخت و بر سر زبان‌ها و قلم‌ها انداخت.

تماشاگر نابخشوده هم اگر نتواند «چهار تا شدن» چشم بازیگران به اینکه اتفاق مهمی رخ داده، بی‌ببرد، قطعاً از «زوم‌های یکباره و سریع، لحظه‌های حساس ماجرا را درخواهد یافت: آنجا که سرهنگ با تعجب به سروان رو می‌کند و می‌پرسد: «مواد مخدر؟ توی وسایل دختر من؟»، و دوربین به سرعت از نمای دو نفره آ» دو به نمای درشت چهره برآشفته سرهنگ زوم می‌کند؛ آنجا که فرنگیس را به اتاق سروان می‌آورند و پدر چشم در چشم او می‌دوزد و دوربین در دو نمای متفاوت، همزمان به سمت صورت هر دوی آنها زوم می‌کند

تا به «اخم»های کوبنده و سنگین شان می‌رسد! و ... آنجا که در «بزن بزن»های پایانی، قاب تصویر را از نماهای بسیار نزدیک به نماهای دور (و برعکس) تغییر می‌دهد.

## ۱۰ □ - شعار و اندرز اخلاقی

سنت ناپسند «شعارنویسی» به جای دیالوگ‌نویسی، از فیلمفارسی‌ها به بقایای متفاوت و روشنفکرانه‌تر آنها (مثل فیلم‌های مسعود کیمیایی، فریدون گله، جلال مقدم یا دوره نخست فیلمسازی امیر نادری) هم به ارث رسید. در فیلمفارسی‌ها، درگیری طرز فکر متفاوت دو شخصیت، اغلب از طریق جملات و طولانی و شعارگونه آنها (خطاب به یکدیگر) به نمایش درمی‌آید که چون هیچ نوع تنش دراماتیک و خاصیت رفت و برگشتی ندارد، به «تک‌گویی» چند دقیقه‌ای آدم‌ها شبیه است. در اینجا هم باید ریشه مشکل را در تلقی عامه از مقوله‌هایی چون اخلاق، فضائل انسانی، اعمال نیکوکارانه و خصائل و کارهای ناپسند جستجو کرد. تماشاگر عادی از آن همه پیچش‌ها و نوسان‌های اخلاقیات، تنها همین دو سویه متقابل را می‌داند که «باید خوب باشیم و بد نباشیم». در نتیجه، هر اشاره ضمنی و مطمئن و هر کلی‌گویی و هر شعار پراکنی اخلاقی شخصیت‌های فیلم، چون او را به گوشه‌ای از این عامل پیچیده رهنمود می‌شود که تاکنون از آن غافل بود، برایش غافلگیری دلپذیری به ارمغان می‌آورد. ضمن اینکه مخاطب عام - باز طبق عادت فطری - از اینکه در فیلم‌ها جملات سنگینی بشنود که در عین حال، برایش قابل فهم باشد و بتواند بگوید که «طرف چه حرف قشنگی می‌زنه»، به لذتی مداوم و سرشار می‌رسد.

قاموس معنایی اخلاق‌گرایانه نابخشوده هم از حد همین شعارها فراتر نمی‌رود. بارها جملاتی از می‌شنویم که از فرط شعارزدگی، می‌توان آنها را قاب کرد و به دیوار کوبید: «یه روزی همه بچه‌ها پدر و مادر می‌شن و اون روز تقاص همه این بی‌محبتی‌هاشون به والدین شون رو پس می‌دن، و این عین عدالته» (سروان)؛

«چرا مردها فکر می‌کنن که اگه محبت‌شون رو به خونواده‌شون نشون بدن، غرورشون رو شکستن» (همسر سرهنگ)؛ «ظاهراً هنوز گلوله‌ای که بتونه شمارو از پا دربیاره، ساخته نشده» (سروان به سرهنگ)؛ «هیچی از پلیس‌ها نمی‌دونین. یکی شون سال‌ها شوهر من بوده، خوب می‌شناسم‌شون. خیلی زرنگ‌تر از شماهان» (همسر سرهنگ به مرد جانی) و ... این خاصیت کلی، حتی در دیالوگ‌هایی که قالب نصیحت و اشارات اخلاقی را ندارد نیز دیده می‌شود؛ طوری که می‌توان هر یک از آنها را «جملات قصار» شخصیت‌ها نامید و قاب کرد و به دیوار آویخت: «مهره سوخته از بازی خارج می‌شه» (مرد جانی)؛ «وقتی قانونو می‌نوشتن، ننوشتن که دختر شما از بقیه مستثناست» (سروان به سرهنگ)؛ و ... دست آخر، گاه به جملات نبوغ‌آمیز و اعجاب‌انگیزی می‌رسد که معلوم نیست از چه قریحه سرشازی سرچشمه گرفته‌اند. مرد جانی در جایی می‌گوید: «اون‌هایی که مغز ندارند، عقل هم ندارند!»

#### ۱۱ □ - تحول‌های ناگهانی

دانستیم که فیلمفارسی بر تقسیم‌بندی نادرست آدم‌ها به دو دسته کلی «خوبِ خوب» و «بدِ بد» اصرار دارد و بدان پای‌بند است. پس اگر شخصیتی از شخصیت‌های فیلمفارسی، دچار «تحول» شود و در عقیده‌ای که پیشتر داشته، تجدیدنظر کند و به اشتباه قبلی خود پی ببرد، باید به طور مطلق و یکباره تغییر رأی دهد تا از صف «بدها» به جناح «خوب‌ها» منتقل گردد. به همین سبب، پس از گذراندن مرحله تحول، دیگر نباید هیچ‌ته‌مانده‌ای از افکار و عقاید پیشین نیز در این شخصیت دیده شود تا احیاناً تماشاگر را به این تردید بیفکند که او جزو آدم خوب‌هاست یا آدم بدها! از سوی دیگر، چون فرآیند «گذر» از اندیشه‌ای به اندیشه دیگر، طبعاً با تردید و موقعیت «برزخی» آدم‌ها همراه است، و چون در اینگونه موقعیت‌ها نمی‌توان بدی مطلق یا خوبی مطلق را به افراد نسبت داد، فیلمفارسی مرحله تجدیدنظر در افکار قبلی را اصلاً طولانی نمی‌کند.

شخصیت‌ها بدون مرور اعمال و فتار گذشته خود، به طور ناگهانی متحول می‌شوند و طی لحظه‌ای، از حس و فکر قبلی به حس و فکر جدیدشان «جهش می‌کنند». مگر مقدمه‌چینی دراماتیک و باورپذیری و امثال این‌ها هم اهمیتی دارد؟!

در نابخشوده فرنگیس فقط با دیدن پیراهن خونین پدرش و دریافتن اینکه او با گروه جانیان درگیر شده، در یک لحظه «از این رو به آن رو» می‌شود و ناگهان صد و هشتاد درجه تغییر عقیده می‌هد و یکباره از نفرت محض به عشق سرشار در قبال پدر می‌رسد. یعنی ما نباید برای تغییر طرز فکری که در سه چهارم طول زمانی فیلم، حاکم بوده (بیزاری فرنگیس از سرهنگ عاطفی)، زمینه‌چینی و تجدیدنظر و مرور و تدریج بینیم تا محبت رخ نموده و در یک چهارم نهایی را باور کنیم؟

## ۱۲ □ - پایان خوش تحمیلی

... و در انتها، به خصوصیتی می‌رسیم که مشکل مشترک و همیشگی همه فیلمفارسی‌ها (و به طور کلی، فیلم‌هایی که در پس جلب رضایت عامه تماشاگرند) محسوب می‌شود. اینکه فیلمفارسی‌ها عموماً حدود هشتاد الی نود درصد داستان را با وقایع تلخ و شرایط سخت و حوادث ناگواری که برای قهرمانان پیش می‌آید، همراه می‌سازند و در ده - پانزده دقیقه پایانی، «سر و ته همه چیز را هم می‌آورند» و همه بد‌ها را به درک واصل (یا راهی زندان) می‌کنند و همه خوب‌ها را صحیح و سالم و پیروز، به دور هم گرد می‌آورند. اما صفت «تحمیلی» که در اکثریت قریب به اتفاق نقدهای تند علیه فیلمفارسی‌ها، به عنوان پسوند ثابت عبارت «پایان خوش» مورد استفاده قرار می‌گیرد، ریشه در بی‌منطقی پیروزی قطعی قهرمانان فصول انتهایی فیلمفارسی‌ها دارد. علاقه به خلق هیجان کاذب و ایجاد تعلیق سطحی، موجب می‌شود که فیلمفارسی‌سازان در تمام طول فیلم، عرصه را بر قهرمانان تنگ و تنگ‌تر سازند تا بیننده‌عادی بیشتر دچار اضطراب شود و

محکم‌تر دسته‌های صندلی سینما را بچسبند! ولی همین دشواری بی‌حد و حصر وضعیت و تنگنایی که شخصیت‌های مثبت را در خود گرفتار ساخته، در پایان سبب دوری فیلم از منطق و واقعیت می‌شود؛ چرا که قرار است طی فصل «اکشن» ده بیشت دقیقه‌ای پایان‌بخش فیلمفارسی، ناگهان همه گره‌ها گشوده شود و قهرمانان راه خروج از همه بن‌بست‌ها را بیابند و از دل همان شرایط بس خطیر و دشوار، پیروز و سربلند بیرون آیند و این خود به خود سوالی را در ذهن بیننده به وجود می‌آورد: اگر کار به همین سادگی بود، چرا قهرمانان قبلاً و در طول داستان نتوانستند بر بدها چیره شوند؟

واکنش مخاطب عام در برابر این ویژگی نابخشوده، خوشبختانه نشان از آن دارد که حتی اکشن‌های مرسوم در پایان فیلمفارسی‌ها هم دیگر رنگ و روی چندان فریبنده و دلپذیری برای مردم ندارد و دیگر آن لبخندها و «عاقبت به خیر شدن‌ها» و «همه چیز به خوبی و خوشی تمام شد» در نمای نهایی فیلمفارسی، جذابیت دروغین و تصنعی خود را نیز از دست داده است. حتی تماشاگر عادی نابخشوده هم گاه از به هوا پریدن و نقش زمین شدن بدمن‌ها در فصف پایان قهقهه سر می‌هد و بازنده ماندن همه «آدم خوب‌ها» و برقراری مجدد همه تفاهم‌های به هم خورده بین آنها، فیلم را «دروغگو» (یا به زبان راحت‌تر، «خالی‌بند») می‌خواند؛ چرا که طلاق سرهنگ و همسرش، انزجار دختر در قبال پدر و سوءظن و بدبینی سروان در قبال فرنگیس و سرهنگ، همه رفع می‌شوند و مشکل موجود درباره آنها، کاملاً برطرف می‌گردد؛ و هیچ‌کدام از این‌ها با نوع پرداخت فیلم، باورکردنی و قابل قبول نمی‌نماید. سرانجام وقتی سرهنگ عاطفی به شدت زخمی و مجروح و نیمه‌جان می‌شود، دکترها و پرستاران می‌گویند که فقط «فقط یه معجزه می‌تونه نجاتش بده»، و جالب اینجاست که مثل هر فیلمفارسی کهنه یا تازه دیگر، «معجزه» برای قهرمانان قصه رخ می‌دهد تا او جان سالم به در برد و زنده و بی‌هیچ خراشی نزد خانواده‌اش بازگردد. به گمانم افسانه‌های کودکانه‌ای که پیرزن‌های

فامیل در بچگی برایمان تعریف می کردند، صداقت افزون تری داشتند. در واقع، جمله پایان بخش آنها، شایسته

پایان فیلمفارسی هاست: «بالا رفتیم ماست بود، پایین اومدیم دوغ بود، قصه ما دروغ بود.»