

بازنویسی کافر

فرهاد علی نژاد

اگر از ترکستان تا در شام کسی را قدمی در سنگی آید، زبان آن مراست و از آن من است. تا در شام اندوهی در دلیست، آن دل از آن من است.

ابوالحسن خرقانی

روستایی‌ای را

می‌شناسم که

فقط در کنار خرمن

خواب می‌بیند.

برای دیدن زخم ما و روستایی

نباید عینک داشت

باید دهاتی بود

باران دیده و

عزیزدفن کرده

من که هوشیار توام

چشمه را به روی سرم

تا شهر می‌آورم.

کبری امین سعیدی (م. شهرزاد)

پیش‌درآمد

این نوشته در ظاهر، تأملی است گشوده دربارهٔ یک فیلم: کافر^۱؛ ساختهٔ فریدون گله به سال ۱۳۵۱. در باطن، اما تلاشی است برای آوردن خودم روی کاغذ، و درگیر شدن با کلمه برای فهم چندوچون بودنم در جایی که هستم. امید دارم این متن بتواند دست‌کم به سهم خود، پاسخ‌گوی برخی ابهامات وضعیتی باشد که در آن به سر می‌بریم. قبل از آغاز، ذکر چند نکته لازم است:

۱- این توضیح‌ها در همین ابتدا شاید پرگویی به نظر برسد. خودم هم در ابتدا راضی به ارائهٔ آنها نبودم و بیشتر می‌خواستم مخاطب، نوشته را در خاموشی نویسنده بخواند. دلیل نوشتن این پیش‌درآمد، وضعیتی است که علاوه بر نویسندهٔ چنین متنی، از اساس هر نوشته‌ای را هم لال و گنگ می‌کند و اجازهٔ منعقد شدن هیچ کلامی را نمی‌دهد. چنین وضعیتی، ضرورتی ایجاد می‌کند که آدم کاری را که نمی‌خواهد انجام دهد، تا شاید روزی شرایطی مهیا شود که کار خواستنی، قابل انجام هم باشد. هرچند نباید این را هم از نظر دور داشت که درک همین ضرورت‌ها و عمل بر مبنای آنهاست که مهیا شدن آن شرایط مطلوب را رقم می‌زند.

۲- بر آنم دربارهٔ فیلم‌های دیگر فریدون گله هم چنین نوشته‌هایی را ادامه دهم؛ بنابراین، چیزی که در این متن جا می‌افتد، گفت‌وگویی است که برای مثال می‌توان میان «کافر» با «کندو» (۱۳۵۴) یا دیگر فیلم‌های گله ترتیب داد. فرم نهایی سخن و به تعبیری «سخن پُر»، جایی حاصل می‌شود که آن متن‌های دیگر هم نوشته شوند و همه‌شان را در شکلی اندام‌واره بتوان دید و به قضاوت نشست. به عبارت دیگر، در اینجا امیدوارم اینکه «کافر» چه می‌گوید روشن شود، اما اینکه کافر چه نمی‌گوید، چیزی است که احیاناً از قلم می‌افتد و موکول می‌شود به مکتوب شدن دیگر نوشته‌ها؛ آن هم تا جایی که در توانگری و طاقت نوشتن باشد.

۳- متن حاضر، از چهار بخش تشکیل می‌شود: پیش‌درآمد (که در حال خواندن آنید)، آدم‌های کافر، کافر (نوشتهٔ اصلی) و پی‌نوشت‌های کافر. در بخش «آدم‌ها»، مانند نمایشنامه که ابتدا شخصیت‌های حاضر در صحنه معرفی می‌شوند، دربارهٔ هر شخصیت و بازیگری که آن نقش را ایفا می‌کند، توضیحی داده‌ام. خواندن این بخش را قبل از ورود به نوشتهٔ اصلی توصیه می‌کنم. ضمناً حین خواندن متن هم هر جا ردّ حرفی دربارهٔ کسی گم شد، می‌تواند کمک‌حال خواننده باشد. در کل متن، پانوشته‌هایی هست که توضیحاتی کوتاه‌اند دربارهٔ دیالوگ‌های فیلم، موقعیت‌ها و مباحثی که در متن مورد بحث قرار گرفته‌اند. پی‌نوشت‌ها، توضیحات افزونی است برای منعقد شدن بهتر گفت‌وگویم با شما؛ می‌توان آنها را بعد از اتمام متن اصلی خواند، اما اگر رشتهٔ کلام از دستتان در نرود، بهترین فرم خوانش متن از نظر خودم، رفت‌وبرگشتی است میان متن و پی‌نوشت‌ها و باید این‌گونه خوانده شود. اعدادی که داخل پرانتز قرار گرفته‌اند، به پی‌نوشت‌ها و اعدادی که بالای کلمات قرار گرفته‌اند، به پانوشته‌های همان صفحه ارجاع دارند.

۱. کافر؛ نسخهٔ موجود فیلم که تحلیلیم بر پایهٔ آن بوده است. ضرورتاً دیدن فیلم قبل از خواندن متن توصیه می‌شود.

۴- شاید فرم آرمانی چیزنوشتن در وضعیت فعلی، نامه‌نگاری باشد^۲؛ چون مخاطب نامه دقیقاً معلوم است: کسی به فلان اسم که می‌شناسیمش، با او زندگی کرده‌ایم و مسائلی میانمان مطرح بوده است که هر دو با آن مسائل، نسبت شخصی داریم. تلاشم بر این است که در این نوشته‌ها، نامه‌ای به کسی نوشته باشم و مخاطب آن را نیز بیابم، یا به‌رحال خود این نوشته‌ها در تمامیتشان سرآغازی باشند برای گام برداشتن در این مسیر. هر مسیری هم بالاخره طی کردن راه است از جایی به جایی دیگر؛ و بنابراین، حتماً کسی که پا به راهی می‌گذارد، در جایی که بوده کاستی‌هایی دیده است و در این طی طریق، امیدش به این است تا به جایی برسد که دست‌کم آن کاستی‌ها را نداشته باشد. و لزوم داشتن «همراه» از اینجا می‌آید که راه طولانی بدون حرف کوتاه نمی‌شود؛ و حرف هم باید گفت‌وگو باشد، نه تک‌گویی؛ چنانچه این نوشته هم حاصل هم‌صحبتی با دوستانم است. و البته هر کوتاه‌شدنی هم مدنظر نیست؛ مقصدی که من از آن صحبت می‌کنم، جایی نیست که فی‌الحال وجود داشته باشد و تنها پیمودن راه تا آنجا لازم باشد، بلکه هر گام از این مسیر، نسبت یک‌به‌یک دارد با ساخته‌شدن آن مقصد و از این حیث، هر گام باید بنا به ضرورتی برداشته شود.^۳ پس چه بهتر که نگاهمان پس‌نگر باشد و هر لحظه در این مسیر، آنچه را از سر گذرانده‌ایم پیش چشم داشته باشیم و رؤیایپردازی‌مان برای آن جای بهتر را هم آن‌قدر پیش ببریم که نسبتش با واقعیت قطع شود.

صائب تبریزی، در غزلی می‌گوید:

«ز خود بیگانگان را لازم افتاده است تنهایی / به خود هر کس که گردید آشنا تنها نمی‌باشد»

من اگر بودم، در مصراع دوم تغییر کوچکی می‌دادم: «به خود هر کس که گردید آشنا تنها نمی‌باشد»؛ یعنی آشنایی با خود برای تنهانبودن کفایت نمی‌کند؛ باید کسی باشد که با او همراه شوی تا تنها شوی، نه تنها.

سه‌شنبه؛ ۱۱ مرداد ۱۴۰۱

۲. گرچه بهتر است وقتی از این «فرم آرمانی» می‌گویم، اضافه کنم که معمولاً آن که نامه‌ای برای دیگری می‌نویسد، امکان گفت‌وگو با طرفش را از دست داده است. یعنی نامه‌نوشتن، پیامد نوعی گسست است و از قضا همین گسست آن را در جای «فرم آرمانی» نشانده است؛ حال آنکه خود «نامه» محصول روده‌شدن آن آرمان و از این رو ترسیم‌کننده نقشه راهی برای حرکت در جهت آن است. و آلا که اصلاً چرا باید نامه‌ای نوشت. ضمناً اینکه پای چیزی مثل «آرمان» به میان کشیده می‌شود، به‌خاطر حذف چیزهایی ظاهراً ساده است که در واقع خود همه‌چیزند، اما دریغ شده و افسوس ساخته‌اند. متن در سطحی هم بنا دارد به اینکه چه «چیزهای بزرگی» دست‌اندرکار این حذف بوده‌اند، بپردازد.

۳. نسبت من با سینمای گُلّه و همین فیلم «کافر»، بیان سرگذشت این یا آن بازیگر و پیش‌کشیدن فلان و بهمان موضوع در خلال متن، همگی باید در ارتباط با این ضرورت بازخوانی شود؛ عنوان متن، یعنی «بازنویسی کافر» را هم بر این اساس برگزیده‌ام که تأکیدی باشد بر لزوم بازنگری و درنگ در این نسبت، قیدآوردن در آن، ردش، توجیهش یا پذیرش تمام‌وکمال علاقه‌ای که سال‌ها به فیلم‌های گُلّه، خاصه «کافر» داشته‌ام. ضمناً اگر در مورد بازیگری چیزی می‌گویم، سخنم بیشتر توصیفی است و در تلاشم تا بر برخی امکان‌ها دست بگذارم، پرداختن به وجوه دیگر بماند برای باقی متن‌ها.

آدم‌های کافر (۱)

اون‌وری‌ها^۴ یا لباس سفیدها

۱- مهتی کافر (یا اگر تلفظ غلیظ‌ترش را در نظر بگیریم: میتی؛ همان مهدی): عمری زیردست «حسن طلا» بوده و حالا، در قامت یک کافر، به او پشت کرده است. با بازی «سعید راد» که این فیلم، در کنار «خداحافظ رفیق» امیر نادری (۱۳۵۰)، به‌زعم من، از اولین فیلم‌های جدی است که کاراکتر بعدی او را در سینمای ایران می‌سازد؛ به‌قول گوینده آنونس فیلم: «یک نوع جدید، قهرمان».

۲- بهمن یه‌دست: نزدیک‌ترین رفیق کافر. لقبش واقعی است؛ یکی از دستانش طی اتفاقی در کودکی، قطع شده است. با بازی «حسن خیاط‌باشی»؛ خواننده و بازیگر سینما، تئاتر و تلویزیون قبل از انقلاب. آهنگ «دل من»، ساخته محمد حیدری، از آثار ماندگار او در قامت خواننده است که بعداً داریوش اقبالی آن را با کمی تغییر، اجرا کرد.

۳- مرتضی: خواهرزاده رضا سمسار. پسرپچهای که برخلاف دایی‌اش، خوش داشت رفیق میتی کافر باشد و جزو اون‌وری‌ها. او تنها کسی است که بین رفقای کافر، سواد دارد. با بازی «مجید فریدفر»؛ از کودکی وارد دنیای هنرپیشگی، آکروبات و موسیقی شد و در دهه ۴۰ و ۵۰ در فیلم‌هایی نقش آفرینی کرد. در سکانسی از فیلم، میتی کافر به او می‌گوید: «انقذه خودت و نشکون... صاف و ایسا!». انگار بقیه زندگی فریدفر به این توصیه گره می‌خورد! در بحبوحه انقلاب، وارد فعالیت‌های سیاسی علیه رژیم پهلوی می‌شود. بعد از انقلاب، فریدفر و همسرش با گروه محمد منتظری^۵ به سوریه و لبنان می‌روند که آموزش‌های چریکی ببینند. در لبنان با مصطفی چمران آشنا می‌شود و با یاسر عرفات دیدار می‌کند. با بروز جنگ بین ایران و عراق، به جبهه می‌رود و در خرداد ۱۳۶۰ در آبادان شهید می‌شود.

۴- علی کریستال: اولین بار، با میتی کافر گیر افتاده و سه ماه حبس کشیده بود. مادرش هم وقت‌وبی‌وقت، کافر را نفرین می‌کرد، اما او تا آخر به کافر مؤمن بود و به حسن طلا، کافر. نقش علی کریستال را [...] ایفا می‌کند.

۴. «اون‌وری» اند؛ چون به «این‌وری‌ها» پشت کرده‌اند. توضیح اینکه وقتی هنوز همه یک طرفند و دودستگی‌ای وجود ندارد، خب قاعدتاً «این‌وری» و «اون‌وری»‌ای هم نیست، اما به محض اینکه یک نفر «نه» در کار بیاورد، مصاف شکل می‌گیرد و این «مصاف»، قاعدتاً باید میان دو «صف» تجسم پیدا کند. اینکه چرا ابتدا «اون‌وری‌ها» را معرفی کرده‌ام نیز، دلیلش این است که این عده، در جای درست‌تری نسبت به صف مقابل ایستاده‌اند (هرچند نه درست‌ترین جای ممکن؛ جایی درست‌تر از آن هم می‌توان یافت و من در پی آنجا هستم).

۵. فرزند ارشد حسینعلی منتظری.

۶. به‌رغم جست‌وجویی که کردم، نام برخی بازیگران را نتوانستم پیدا کنم. جایشان را خالی می‌گذارم تا شاید وقتی دیگر، بتوان این جاهای خالی را پر کرد. طبق تیتراژ فیلم، این جاهای خالی را باید نام‌هایی چون حسین اشراق، اشراق، نریمان و حمیدی پر کنند.

۵- دآشای رحیمِ حلیم: پسران «رحیمِ حلیم» (دآشای رحیمِ حلیم یعنی دو برادری که پسران رحیمِ حلیم پز بودند). پدرشان قبل از اینکه بمیرد، با حسنُ طلا بود و عمویشان «اصغراقا حلیم» هم همین‌طور. نقش این دو برادر را «حسین شهاب‌منش» معروف به «حسین شهاب» و «رضا حاجیان» بازی می‌کنند. شهاب و حاجیان، از خیل بازیگران فیلمفارسی بودند که به‌اصطلاح «کتک‌خور» نامیده می‌شدند. این دو به‌همراه ذبیح ذبیح‌پور معمولاً نامشان در تیتراژ فیلم‌ها کنار هم می‌آمد (شهاب، حاجیان، ذبیح). شهاب تا دههٔ ۸۰ شمسی هم در فیلم‌های متعددی نقش‌آفرینی کرد، اما حاجیان بعد از انقلاب تقریباً از سینما حذف شد و در گمنامی درگذشت. پردیالوگ‌ترین نقش حاجیان، همان «حسن پپه» در «ممل‌آمریکایی» (۱۳۵۳)، اثر شاپور قریب است. به قول علی شیرازی که در سال ۱۳۹۱ یادداشتی در سوگ حاجیان در سایت ماهنامهٔ فیلم نوشته بود، دیالوگ «حسن پپه» به «ممل‌آمریکایی» در آخر آن فیلم، شاید آینهٔ تمام‌نمای زندگی واقعی این بازیگران گمنام بود که زندگی‌شان در حسرت کسب شهرت سوپرستارها گذشت و نامی هم از آنها باقی نماند: «همه‌ش دروغ بود ممل»!

۶- عبدالله کوکی: حسنُ طلا هنگامی که با او روبه‌رو شد، از بی‌چیزی عبدالله کوکی وقتی از آبادان به تهران آمده بود گفت و منت گذاشت که زیر دست خودش از آن فقر نجات یافته است. جواب عبدالله کوکی این بود که «اون دیروز بود، امروز میتی کافر حرف‌های قشنگ‌تری می‌زنه». با بازی «حسن رضایی»؛ بازیگر و بدل‌کار قبل از انقلاب که از بازی‌های درخشان او بعد از ۱۳۵۷ هم می‌توان به «شبح کژدم» (۱۳۶۵) و «آبادانی‌ها» (۱۳۷۰)، هر دو به کارگردانی کیانوش عیاری، اشاره کرد.

۷- ایبیش: کاسب (نانوا) بود و سه دهنه دکان داشت، اما برای میتی کافر پخته می‌کرد، نه برای حسنُ طلا. با بازی «ابراهیم نادری»؛ هنرپیشهٔ فیلم‌های «دشنه» (۱۳۵۱) و «دش آکل» (۱۳۵۰) و قهرمان کشتی در وزن ۷۲ کیلوگرم.

۸- غلوم: خبر مکان‌هایی را که برای دزدی مناسب بودند جمع می‌کرد؛ قبلاً برای حسنُ طلا و حالا برای میتی کافر. با بازی «پرویز روحانی‌پور» که با نام هنری «محسن آراسته» شناخته می‌شد.

این‌وری‌ها^۷ یا لباس‌سیاه‌ها

۱- حسنُ طلا: مهتی کافر و رفقاییش، از بچگی زیر پروبال او بزرگ شده‌اند، اما حالا علیه او شوریده‌اند. حوض‌خانه‌ای دارد و بُروبیایی. با بازی «غلام‌رضا سرکوب»، همان «رحیم آب منگُل» در «قیصر» مسعود

۷. این‌ها هم «این‌وری»‌اند؛ زیرا انگار از اول که هنوز مصافی و دودستگی‌ای نبوده است، بوده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، وقتی کلاً یک دسته داشته باشیم، خب قاعدتاً از ضمیر «این» استفاده می‌کنیم، نه «آن» یا «اون»؛ یعنی هر «آن»ی در برابر یک «این» شکل می‌گیرد.

کیمیایی (۱۳۴۸)، که مانند «جلال پیشواییان» و «حسین گیل»، نقش‌های منفی ماندگاری در سینمای ایران ایفا کرد.

۲- رضا سمسار: از دوروبری‌های حسنُ طلا که لقب «کافر» را او به میتی‌خان داده است. با بازی «حسن رضیانی»؛ همان «عین‌الله باقرزاده» در فیلم‌های «صمد».

۳- اصغر آقا حلیم: عموی «دآشای رحیم حلیم» که برادرزاده‌هایش می‌گفتند عمویی نامردتر از او ندیده‌اند؛ سهم آنها را از حلیم‌پزی بالا کشیده بود و هر وقت هم به خانه‌شان می‌آمد، هر چیزی دم دستش بود، می‌چسبید به دستش! با بازی [...] .

۴- امیر زغالی: یکی دیگر از آدم‌های حسنُ طلا که غلوم می‌گفت چند بار سر کار او را قال گذاشته و در رفته بود. نقش امیر زغالی را هم [...] ایفا می‌کند.

دیگران

۱- مادرِ مهتی کافر: در قالب تصویری مات، یکی دو بار برای مهتی کافر تداعی می‌شود. از همان عکس معلوم است که رنج کشیده است و شاید همین رنج، یکی از دلایل نفرت کافر از پدرش باشد. با بازی [...] .

۲- پدرِ مهتی کافر: در خانه نشسته است، قند می‌شکند، نخ می‌ریسد و با قناری‌هایش خوش است. کافر هر بار که به خانه می‌آید، کینه‌اش را بر سر او آوار می‌کند و البته جوابی نمی‌شنود. دوربین فریدون گله در نمایی از فیلم، دقیقاً نشان می‌دهد که در برابر این کینه، یک گوش پدر در است و گوش دیگرش دروازه. در آخر هم البته زهرش را به پسرش می‌ریزد. این نقش را [...] ایفا کرده است.

۳- سوری: کلفت خانه‌ای اعیانی که رفقای کافر به آن دستبرد می‌زنند و اتفاقاً دفترچه خاطرات سوری را هم همراه وسایل خانه می‌دزدند. مرتضی، این دفترچه را میان وسایلی که بچه‌ها دزدیده‌اند می‌یابد، دلش می‌سوزد و از کافر می‌خواهد که بگذارد آن را برایش بخواند. چند شب کافر و بچه‌ها، سبیل به سبیل، در زیرزمینی می‌نشینند و مرتضی برایشان می‌خواند. کافر بعد از شنیدن آرزوهای سوری در همان دفترچه، یکی یکی آنها را برآورده می‌کند. نقش سوری را، «پونه»، بازیگر و خواننده قدیمی بازی کرده است.

۴- فرخ: آقازاده‌ای که سوری، کلفتی خانه آنها را می‌کند. یکی از آرزوهای سوری را به خواهش مهتی کافر برآورده می‌کند. با بازی «فرخ ساجدی»، فارغ‌التحصیل هنرپیشگی از آلمان غربی، که از معروف‌ترین فیلم‌هایش می‌توان به «زنجیری» (۱۳۵۲)، به کارگردانی خسرو یحیایی اشاره کرد.

۵. مادر فرخ: صاحب خانه‌ای که سوری در آن کلفتی می‌کند و دارودسته کافر، به آنجا دستبرد می‌زنند. با بازی «حمیده خیرآبادی»؛ همان «نادره» خودمان.

۶. مادر بزرگ سوری: ندار است و به همین دلیل، دنبال بهانه‌ای می‌گردد که سوری را به عقد صاحب‌خانه‌اش (تقی‌خان) درآورد تا خیالش از بابت اجاره‌خانه راحت شود. این نقش را «فاطمه قادری فر» ایفا می‌کند؛ همان «ایران قادری».

۷. تقی‌خان: پیرمرد صاحب‌خانه‌ی مادر بزرگ سوری که به بهانه‌ی دیرکرد اجاره، شکمش را برای عقد کردن سوری صابون می‌زند و کافر او را ناکام می‌گذارد. با بازی «اکبر جنتی شیرازی».

کافر (۲)

«- پس بچه‌ها چی؟»

- اون‌ها از خیلی‌هایی که من می‌شناسم بهترن.

- تو می‌خوای اون‌ها رو تنها بذاری؟

- کی می‌خواد اون‌ها رو تنها بذاره؟ اصلاً کی تنهاست؟ همه باهم‌ان و هیشکی با هیشکی نیست».^۸

در کافر، از همان ابتدا، گویا مرزها مشخص است؛ لباس سفیدها و لباس سیاه‌ها. اما حذف برخی چیزهای اساسی است که این مرزها را این قدر پولادین می‌نمایاند. برای همین است که «بهمن یه دست»، در جواب «همه باهم‌ان و هیشکی با هیشکی نیست» «میتی کافر»، می‌گوید «این حرف «حسن طلا»ست». پس نه تنها همه باهم‌اند و کسی با کسی نیست، بلکه همین هم حرف حسن طلاست.

تصویر مات مادر که چندین بار جلوی چشمان میتی خان رژه می‌رود و معلوم نیست خواب است یا مریض یا درد می‌کشد یا اینکه اصلاً مرده است، چندوچون اختلاف میتی خان با پدرش که سر بسته و ناگفته در قالب چند تک‌گویی سلسله‌وار از زبان پسر خطاب به پدر می‌آید و اگر کسی فقط فیلم را دیده باشد اما آنونس را نه، حتی این جمله کلیدی را هم نخواهد شنید که «دلَم می‌خواست، می‌تونستم با ته همون نخ دارِت می‌زدَم» (۳)، خاطرات گذشته حوض‌خانه حسن طلا که میتی خان و «بچه‌ها» آنجا -سر سفره او- بزرگ شده‌اند، سرعت و سرسامی که از همان تسویه حساب‌های اول سر اینکه حق چه کسی و به چه کسی می‌رسد، فضا را پر می‌کند و گریه‌های میتی خان با صدای تار نوازنده کور، فقط برخی از مثال‌هایی است که در دنیای کافر می‌توانند مصداق همان حذف برخی چیزها باشند. همین غیاب‌ها، جهانی را می‌سازند که در آن وقتی کفتری از کفترخانه میتی کافر کم شده باشد، آلاوبلا باید تا فردا بعدازظهر پشش بیاورند و اگر نیاورند، دزد مجبور خواهد شد پول دوا و درمان خودش را از در مسجدها جمع کند. فردا هم که پسر «ابرام بندر»^۹، از ترس، «قاقی» را به دست پدرش پس می‌فرستد، بایستی صد تومان بدهد و البته حق هم ندارد که نَدار باشد، و چاره‌ای ندارد جز اینکه گیر بیاورد. چرا؟ چون «پشتک‌واروهاش و با کفتره زده، بُرده عشقش و با کفتره کرده، تو غربت ذلیلش کرده»^{۱۰} و... .

۸. از دیالوگ «کافر» با «بهمن یه دست» در اواخر فیلم. مخالفت با کار بزرگی که کافر کمر به انجام آن بسته است، اولین بار به زبان بهترین رفیقش، بهمن یه دست، می‌آید و در همین بگومگو، که از اصلی‌ترین نقاط تمرکز من در فیلم است، منعکس می‌شود.

۹. «ابرام بندر» را در فیلم نمی‌بینیم؛ فقط حرفش هست. وقتی کافر در زندان بود، پسر ابرام بندر، قاقی (کفتر مهتی کافر) را دزدیده بود.

۱۰. بهمن یه دست به کافر می‌گوید جریمه‌ای که برای دزد قاقی تعیین کرده است (صد تومان)، زیاد است؛ کافر کوتاه نمی‌آید و جوابش همین است که «پشتک‌واروهاش و با کفتره زده...».

میتى خان، کافر است اما به چه؟ اين لقب را «رضا سمسار» به او داده؛ چون میتى کافر به حسن طلا پشت کرده است، اولين «نه» از دهان میتى کافر درآمده است و «نمی تونم و نمی رم و نمی گم»^{۱۱} را او به بچه‌ها یاد داده است، و به خاطر همین هم خورش حلال است، منتها اين خون ریختن، جایی و روزی دارد که از قرار معلوم باید بشماریم تا روزش. با این همه، وقتی حسن طلا از او می پرسد «تو حوض خونه من و دوس نئری؟»^{۱۲}، جوابش اين است که «خراب شه»، اما هنگام گفتن اين جمله با حسرت سرش را پایین می اندازد، چراکه هرچند در برابر همان حوض خانه سر شورش برداشته است، اما در همان جا نان و نمک خورده، بزرگ شده و قد کشیده است و به قول حسن طلا، بچه خاک است. البته شکی نیست که حسن طلا، هر حرفی را که نخواهد بشنود کفر می داند و هر کس را که چنین حرفی بزند، کافر می خواند؛ اما در اين هم شک ندارم که رضا سمسار، هنگامی که اين لقب را برای میتى خان تدارک می دیده، به اين چیزها توجهی نداشته است. اصلاً اینجا حسن طلا مطرح نیست، چه بسا «حسن نقره» یا حتی «حسن برنز» هم اگر به جای او بودند، قد علم کردن یکی از بچه‌های خاک در برابر حوض خانه دار، چیزی جز کفران نعمت نبود. میتى کافر نمی داند چه می خواهد، اما مطمئن است چیزهایی را نمی خواهد. اين را می داند که نمی خواهد جان بکند و فصل فصل زندانی شود، آن وقت حسن طلا در حوض خانه اش نشسته باشد، دود نشاط هوا کند و چلچله‌هایش برایش بخوانند. آن ندانستن، یک دنیا حرف دارد ولی اين دانستن، فقط بيان عجزی است که به عصیان او -عصیانی متناسب با هچلی که در آن گرفتار است و به ناچار، در برابر قوی ترین فرد در همان گرفتاری- می انجامد.

همین عجز کافی است که اگر اتفاقاً روزی یک دفترچه خاطرات همراه وسایل خانه‌ای دزدیده شود، آرزوهای «سوری»، دختر کلفتی که گاهی چیزهایی در آن می نوشته است، جای خالی تمام آرزوهای میتى کافر را پر و او را راست راستی خاطر خواه کند. آن قدر که وقتی «علی کریستال» زیر ضربه‌های پنجه بوکس حسن طلا می میرد و یکی از «دآشای رحیم حلیم» را عمویشان «اصغراقا حلیم»، و دیگری را «امیر زغالی» ناکار می کنند، کافر که شب قبلش در میخانه تک افتاده بود و نای بلند شدن نداشت، همان گوشه کفترخانه کنار «قرقی»^{۱۳} و قاقی کز کرده باشد. دآشای رحیم حلیم، که شاید اگر برمی گشتند زیر پروبال عمویشان بهتر بود، اما برنگشتند، چون به میتى خان «دآش» گفته بودند؛ و علی کریستال، که از «عسک» زن هم متنفر بود؛ حتی از مادرش، زیرا مادرش را حسن طلا پر کرده بود که وقت و بی وقت میتى خان را نفرین کند.

شاید مثل خود کافر، کسی بگوید درست است که میتى خان تمام عمرش فقط با زن‌های عشقی حرف زده است، ولی خب مگر مال او دل نیست؟ ولی وقتی خودش، در جواب به حساب کشی بهمن یه دست، می گوید

۱۱. حسن طلا که از آزاد شدن کافر از زندان نگران است، به رضا سمسار، امیر زغالی و اصغراقا حلیم می گوید: «آره، کفر و تو ما، اون آورد؛ «نه» رو تو ما، اون گفت؛ «نمی تونم و نمی رم و نمی گم» و اون یاد بچه‌ها داد...».

۱۲. اين سؤال، در حکم اتمام حجت حسن طلا با میتى کافر است. در اوایل فیلم، حسن طلا بعد از مراسم سرتراشون میتى کافر بعد از آزاد شدنش از زندان، در میدانگاهی محله به دیدن کافر می آید تا خودش با کافر حرف بزند. رجزی برای کافر و رفقاییش می خواند و جواب‌هایی می شنود. ظاهراً حسن طلا تلاش دارد بچه‌ها را از کافر به سمت خودش برگرداند اما تیرش به سنگ می خورد.

۱۳. نام کفتر دیگر مهتی کافر.

«همه هیچی نمی دونن. تو حرف همه رو گوش نکن. همه هرچی راحت تر باشه اون و میگن، هر کاری آسون تر باشه اون و می کنن، هر راهی واسه شون خوش تر باشه، تو اون راه قدم می ذارن»، می توانم به خودم حق بدهم که مثل بهمن یه دست، من هم این حرف ها توی کتَم نرود؛ به ویژه اگر مانند بهمن، پدر من هم روز اول مدرسه به قصد کُشت کتکم زده باشد که آنجا کفر می گویند، و فرستاده بشدم دنبال کاسبی، و هفته بعد در حال فرار از دست آجودان ها، افتاده باشم و دستم رفته باشد زیر ماشین، و حالا فقط همان آب انبار شکسته پدرم را داشته باشم (تازه آب ها هم لوله کشی شده باشند) و اگر اتفاقاً با دوست دوران بچگی هایم در خیابان روبه رو شوم، حتماً می گوید «پسر! بیا ماشین من و بشور»^{۱۴}.

سخنِ آخِر (۴):

برای من هم گاهی پیش آمده که به آسمان نگاه کنم و چشمم به ستاره ها بیفتد، اما صادقانه بگویم، در این پیشامدها هیچ گاه نشده است که فکر کنم یا برایم سؤال شود که آن بالاها چه کس یا کسانی و به چه شکلی زندگی می کنند؛ یا مثلاً دوبه شک هم باشم که اگر باشند، دوتا دوتا هستند یا تنها؟ اگر بخواهم دلیلی دم دستی برای این فقدان در خودم بیایم، می توانم حجم تنهایی موجود در این پایین را دستاویز کنم. اما مطمئنم که در تک تک این نگاه ها، یک چیز مشترک بوده است، حس اینکه «یکی از اون بالا داره نگاه می کنه»^{۱۵}. در عین حال، این پایین تا وقتی که «عبدالله کوکی» ای پشت آدم نباشد که لاستیک بدخواه ها را جایش آجر بگذارد، یا حتی «ایبیش» که برای آدم پخته کند، یا «غلوم» که دست کم خبرها را بیاورد، آن نگاه از بالا هم فقط باری می شود و بر دیگر بارها تلنبار. این را هم می فهمم که نمی شود با مار زخمی از دواگلی حرف زد؛ اما چه کنم که: «آدم جونش به لیش می رسه. گوش داشته باشه، اما نشنُفه. زبون داشته باشه، اما حرف نزنه...»^{۱۶}.

۱۴. بهمن یه دست در همان بگومگوی اواخر فیلم، برای کافر داستان زندگی اش را تعریف می کند؛ البته نه به این خاطر که کافر این چیزها را نمی داند، بلکه به خاطر اینکه ما خیلی چیزها را نمی دانیم.

۱۵. یکی از جملاتی بود که سوری، در دفترچه خاطراتش نوشته بود.

۱۶. کافر، آخرین صحبت هایش با پدرش را با همین جملات آغاز می کند.

فریدون گله در جایی، فضای تهران قبل از انقلاب را این‌گونه توصیف می‌کند:

«تهران، گشاده‌رو، مستقیب و دائم‌آبیدار بود. با نایت کلاب‌های فراوان، دیسکوهای فراوان و مراکز تجمع زیاد. چهره عبوسی هم داشت؛ در ارتباط با برخوردها و تضادها و فواصل [مکث] و تبعیضات. اما جان ایرانی داشت [لبخند]. حالا معضلات خودش و داشت، گرفتاری‌های خودش و داشت، [مکث] نطفه‌ای در حال شکل گرفتن بود» (۵).

این شهر به پیشواز چه چیزی می‌رفت؟ اگر به عناصری که به قول گله، چهره عبوس تهران را می‌ساختند توجه کنیم، شاید پاسخ این باشد که شهر از مقصدش خبری نداشت. این بی‌خبری، که در قالب گشاده‌رویی و بی‌خوابی تظاهر می‌کند، قرار را از شهر (شما بخوانید آدم)، می‌ستاند و نتیجه‌اش تب پیش‌روی است؛ بی‌اینکه مقصد مشخص باشد. فقط پیش‌روی. درست مثل حال آدم مانیک، که نمی‌خواهد، خوشحال است، اندازه ده نفر کار می‌کند. انگار زمان را می‌تراشد تا سبک‌تر و در نتیجه، تندترش کند ولی در عین حال، بی‌خبر است، گمان می‌کند حالش خیلی خوب است؛ یا مثل حال انسان عصر رنسانس، که ایمانش از دست رفته بود و در نتیجه، فقط می‌خواست کشف کند، حتی چیزهایی را که هیچ نمی‌دانست هستند یا خیر؛ با خوشحالی، بر پیشانی کتابی که ادعا داشت مسیرهای مستقیم تفسیر طبیعت را در چننه دارد، نگاره‌ای از «ستون‌های هرکول» (۶) را نقش می‌زد و ذیل آن می‌نوشت: «عده زیادی عبور خواهند کرد و علم گسترش خواهد یافت» (۷)؛ وقتی هم که این عطش پیشرفت راهی به دهی می‌برد، تا سال‌ها، آنجا را با آنچه در تخیلاتش داشت، اشتباه می‌گرفت و در همین بی‌خبری می‌مُرد (۸). البته این انسان اخیر، هنوز هم هست و فقط مربوط به چند قرن پیش نیست؛ ترکش‌های آن تب کشف و پیشرفت، زندگی ما را هم به‌تمامی درنوردیده است (۹).

همین شتاب و سراسیمگی، اولین چیزی است که مرا درگیر فیلم می‌کند. کافر وقت ندارد. از همان لحظه‌ای که میتی کافر از زندان آزاد می‌شود، گویی کار عقب است. چیزی بیش از تیتراژ، خرج معرفی «این وری‌ها» و «اون وری‌ها» نمی‌شود و کسی که از بیرون به این آدم‌ها بنگرد، اگر خودش تقلایی نکند، جا مانده است؛ گویی چیزی گم شده است و این آدم‌ها مُخْمَخَه پیدا کردنش را دارند، یا از چیزی جا مانده‌اند و وسوسه رسیدن به آن دارد آزارشان می‌دهد، و به این واسطه «قرار، جایش را داده است به بی‌قراری» (۱۰). درست مانند خود زندگی، که آدم تا به خودش می‌آید می‌بیند چه چیزها که از دست نرفته‌اند. ضمناً هرگونه آگاهی از این چیزهای نیست‌شده هم به‌خودی‌خود کاری از پیش نمی‌برد و راهی نمی‌گشاید، بلکه تنها مسئولیت می‌آفریند. و هرچه این آگاهی‌ها، آن فقدان‌ها را بیشتر صیقل می‌دهند تا خود به چشم بیایند و ما خود را در آینه آن‌ها بهتر ببینیم، بی‌عملی ما و تنه‌بودن مان، آن مسئولیت را خورنده‌تر می‌کند و چه‌بسا تبدیلش می‌کند به رخوت. البته اگر کمی دقیق بشویم، اینکه این فقدان‌ها، واقعاً فقدان باشند یا اینکه از دست‌رفتگی باشند، دست‌کم در نگاه اول متفاوت است. به‌عبارت‌دیگر، آیا چیزی بوده و الان نیست یا اینکه ما فقط احساس نیاز

به بودن چیزی (یا چیزهایی) می‌کنیم؟ هرچند همین اوضاعی که جانمان را به لبمان رسانده است، فرصت چندانی برای این مو از ماست کشیدن‌ها نمی‌دهد؛ یعنی انگار از همان اول، هرچه هم که دانا و آگاه باشی، سه-هیچ عقبی؛ چون کاری نکرده‌ای. اینجاست که یاد آن صحبت‌های رسول خادم می‌افتم که می‌گفت:

«ما در نقطه مرگ گشتی می‌گیریم... کسی که تحمل بیشتری در نقطه مرگ می‌تونه بکنه و تسلیم نمی‌شه، اون می‌تونه فردِ پیروز [باشه]... اون [حریف] و رو دُشک، باید واقعاً کُشت تا تسلیمش کرد... نقطه مرگ یعنی ضربان بالای ۲۴۰... جایی که دیگه جایی رو نمی‌بینی و تو نهایت فشار هستی، در یک رقابتی که نه حریف داره تسلیم می‌شه و نه تو می‌خوای تسلیم بشی... باید تو اون نقطه بتونی آرامشت و حفظ کنی، فکر کنی، ببینی، موقعیت رو تشخیص بدی، امتیازت رو بگیری و بعد، از گشتی بیای بیرون...» (۱۱)

اول این را بگویم که در متن، طبق سیاق سخن رسول خادم، مرجع ضمیر «اون» را (که باید گشته شود)، «حریف» در نظر گرفته‌ام، اما یکی از رفقا در صحبتی، مرجع دیگری پیشنهاد داد: خودِ نقطه مرگ. با این حساب، اگر این مرجع دوم را معتبر بدانیم، کشتی‌گیر (که همان ما باشیم در فضای تمثیل) باید روی تشک، «نقطه مرگ» را بکشد؛ یعنی به‌عبارتی، باید خودش را بکشد، زیرا هر تعریفی که از انسان ارائه دهیم، بدون ارجاع به این لحظه (لحظه مرگ) ابر است. بنگرید به صُغرا و کبرای متداولی که در منطق ارسطویی بعد از تعریف انسان به «حیوان ناطق» می‌آید:

«سقراط انسان است. هر انسانی فانی است؛ پس سقراط هم فانی است.»

و اما بعد؛ از گشتی که بیرون بیایی، دو حالت دارد: یکی اینکه سجده کنی، تشک را ببوسی و خداحافظی کنی؛ و دیگری اینکه آماده شوی، مثلاً برای المپیک بعدی یا مسابقات جهانی. با کمی مسامحه و اغماض، می‌توان گفت معادل حالت اول در زندگی، همان غزلِ خداحافظی است؛ یعنی دیگر زندگی نیست. حالت دوم هم که خودِ زندگی است دیگر. همان مسئله‌ها، هرچه بغرنج‌تر، هستند و ما هم هستیم، هرچه خسته‌تر و آزرده‌تر.

در فیلم، تقریباً هیچ ارجاعی به بیرون از محله‌های پایین‌شهر دیده نمی‌شود. همان مناسبات لوطی‌ها و جاهل‌های قدیم (البته نه خیلی قدیم که نارو نمی‌زدند و از پشت خنجر نمی‌کشیدند؛ هرچند همین تمایز بین «قدیم» و «خیلی قدیم» هم شاید توهم باشد و نوستالژی)، همان خانه‌های کاهگلی و زیر بازارچه و میدانگاهی، گل‌یاپوچ دسته‌جمعی، کفترخانه، میخانه و...؛ که لابد اینها جلوه‌هایی از همان **جانِ ایرانی** مدنظر گله در آن مصاحبه‌اند. البته در دل همه این عناصر آشنا، چیز دیگری هم برای من تداعی می‌شود؛ یک جور بی‌مکانی و بی‌زمانی؛ انگار جز همین دو دارودسته‌ای که به خون هم تشنه‌اند، بقیه چیزهایی که فیلم را باید واقع‌نما کند، زیرکانه و بدون ردپا حذف شده‌اند. اما این امر، در رویه فیلم خیلی به چشم نمی‌آید؛ نمونه‌اش جایی که کافر و عبدالله کوکی در طبقه بالای اتوبوس شهری نشسته‌اند و نقشه دزدی‌ای را می‌چینند و یکی

هی از پایین به بالا می‌آید و ایستگاه‌ها را اعلام می‌کند که مثلاً «میتی‌خان! توپخونه». بنابراین، فیلم خیلی نمی‌خواهد ژست فلسفی بگیرد اما جایی که لازم باشد، کارش را می‌کند و برای مثال، مخاطب را به این فکر می‌اندازد که «اینجا پلیس نداره؟» (۱۲). جهانِ فیلم، جز در همان ابتدا که عبارتی از «چنین گفت زرتشت» فردریک ویلهلم نیچه نقل می‌شود، در خود کامل است و چیزی از بیرون به آن اضافه نمی‌شود:

«چقدر سخت است، که شجاعت و بی‌باکی، بی‌اعتمادی طولانی، تنفر و قطعی ناگهانی با گذشته، با هم یک‌جا جمع شوند؛ ولی از چنین بذری‌ست که حقیقت به دنیا می‌آید»^{۱۷}.

اما گویی کالبد فضا، اجازهٔ جولان به جانش نمی‌دهد و مانند خودِ گله، با لبخندی آن را از سر و می‌کند.

وقتی حقیقی ناحق شده است، طبیعی هم هست که شتابی در کار باشد. حقی اگر داشته باشی و کسانی هم باشند که آن را خورده باشند، بی‌باک و جسور می‌شوی، به چشمان خودت هم اعتماد نمی‌کنی، تنفری دائمی و فزاینده در تو «نسبت به آن نامردها» پرورش می‌یابد و شاید از گذشته‌ات، تنها آن روزهایی یادت بماند که حقت کف دستت بوده است؛ یعنی تمام عناصری که نیچه گفته است و گله‌بدان‌ها استناد می‌کند، با هم یک‌جا جمع می‌شوند و این یک‌جا، وجود توست. اما اینکه می‌گوییم جهانِ کافر، در خود و برای خود، کامل است (و حتی سخن فیلسوف بزرگ هم به‌عنوان پیش‌درآمد فیلم، شاید وصله‌ای ناجور باشد)، از اینجا معلوم می‌شود که بپرسیم «کدام نامردها؟» درواقع، از چهار ویژگی‌ای که نیچه برمی‌شمرد، لاقلاً دو مورد (تنفر و بی‌اعتمادی) را باید مستقیم به کسانی ربط داد که باعث و بانی این ویژگی‌ها هستند. به‌عبارت‌دیگر، عناصری هستند که با هم، زندگی فرد را طوری جفت‌وجور می‌کنند و به جایی می‌رسانندش که روی بازویش خالکوبی کند «رحم، یعنی گناه» (۱۳). اما این عناصر را آیا می‌توان در قالب یک شخص (یا چند نفر؛ طوری که بتوانند مصداق آن نامردها باشند) خلاصه کرد؟ اصلاً به نظر می‌رسد به مجرد اینکه بخواهیم تقصیر را گردن کس یا کسانی بیندازیم، مسئله مثل صابون لیزی، سر می‌خورد و از کف می‌افتد. این قبا را به قامت هرکسی بپوشانیم، گشاد است. شاید دیالوگ خودِ میتی کافر توصیف دقیق‌تری از آن حقیقتی باشد که نیچه شرایط رویش بذرش را بیان کرده است:

«بی‌کس‌ها آخرعاقبت ندارند. اول پدرشون درمیاد، بعد هم پدرِ مردم و درمیان»^{۱۸}.

«اول پدرشون درمیاد»؛ نه اینکه کسانی باشند که پدرشان را دربیاورند. جملهٔ کافر، فاعل مشخصی ندارد. حقیقتی (یا شاید واقعیتهایی؛ تمایز بین دو مفهوم خیلی محل بحث نیست) را که کافر در آن نفس می‌کشد و

۱۷. راوی فیلم، فقط همین سخن نیچه را در ابتدای فیلم (جایی که کافر از زندان آزاد می‌شود) نقل می‌کند و بعد از آن دیگر اثری از راوی در فیلم نمی‌بینیم. ضمناً در نسخهٔ موجود فیلم، همین جمله هم نصفه‌نیمه شنیده می‌شود و جملهٔ کامل را از آنونس فیلم آورده‌ام. در مقاله‌ای از رضا درستکار که در پی‌نوشت شمارهٔ ۲۳ اشاره‌ای به آن می‌شود، جمله همان‌طور نصفه‌نیمه نقل شده است.

۱۸. یکی از حرف‌هایی است که مهتی کافر در همان بحث اواخر فیلم، در پاسخ به اعتراض بهمن به دست به کارش می‌گوید.

نفس کش می‌طلبد، نمی‌توان به‌سادگی، گردن «کس» انداخت. حتی می‌توانم جمله بعدی مبتی خان را به‌عنوان شاهد مثالی برای استدلالم، مصادره به‌مطلوب کنم:

«اما من خوش ندارم فردا محتاج کس باشم. می‌خوام جلو هر کی رسیدم راست و ایستم. از ترحم بدم میاد، می‌ترسم.»

افرادی که در این جور جایی بار می‌آیند، بعضی‌شان کسانی‌اند که مثل کافر از ترحم می‌ترسند، چون خودشان هیچ‌گاه به کسی رحم نکرده‌اند و کسی ندیده است یک دوهزاری از دستشان به دست مستحقی افتاده باشد؛ بقیه‌شان هم کسانی‌اند مثل «سید رسول» «گوزن‌ها»ی کیمیایی، که اصلاً دستشان به مغزشان نمی‌رسد و نمی‌توانند حال خودشان را بیان کنند. روایت دارند؛ اما امکان روایت ندارند، چون غصه برشان داشته است. هر چند می‌گویند که بالا و پایین خودشان را هم می‌دانند، اما زبان حال‌شان این است:

«د من کسی و جلوم ندیدم که خودم و ول کردم، اگه قرار باشه چیزی داشته باشم بدم فاطمی رو خوشحال کنه، نوکرش هم هستم، اگه عملی شدم، عملی م کردن...»^{۱۹}

در شرایط حدی‌ای که سید در آن به سر می‌برد، هر کس هم که برای خودش کسی شده باشد، از صدقه‌سر جای خالی آن کسانی است که نبوده و میدان را خالی کرده‌اند. و همین ناکسان تازه به‌دوران رسیده‌اند که پهلوان گذشته را به عملی امروز تبدیل کرده‌اند. و اصلاً این‌ها کسی نیستند که بخواهیم جدی‌شان بگیریم، اما در واقعیت لزومی ندارد حتماً کسی که سرش به تنش می‌ارزد هست و نیست آدم را بگیرد، بلکه هر ناکسی می‌تواند این کار را بکند. خود همین‌ها - آدم‌هایی مثل «اصغر»، «ناصر چاقه» و «غلام نون خالی‌خور»^{۲۰} - هم اگر مرام سید را می‌داشتند، یعنی اگر بی‌مram نبودند، به‌جای اینکه موادفروش بشوند، عملی می‌شدند. اینکه چرا این آدم‌ها شده‌اند «نماینده شر» دلایل مشخصی دارد که فعلاً محل بحث نیست، اما قرار نیست ما هم مانند سید، فهم مسئله را به «مرام» واگذار کنیم.

اگر می‌شد مسبب این جور شدن این دنیا را یافت، خیلی خوب بود. اما مسئله به این سادگی‌ها نیست. این دوره و زمانه، «زمانه گرگ» است؛ چه مانند برگمان در اولین فیلم از «سه‌گانه فارو» (۱۴)، فقط ساعتی از این زمانه را به نمایش بگذاریم و در ابتدا هم بگوییم هنرمندی به نام «یوهان بورگ» چند سال پیش ناپدید شده و از او دفترچه خاطراتی مانده است که من کارگردان، روایت خود را بر این دفترچه و صحبت‌های همسر هنرمند بنا نهاده‌ام، در تیتراژ صدای پشت‌صحنه را بگنجانیم تا -خواه‌ناخواه- خود را به‌عنوان مؤلف از این زمانه جدا کنیم، برخی آدم‌های بی‌نام‌ونشان را در قالب رؤیاهای هنرمند که واقعی شده‌اند دور هم جمع کنیم و کاری کنیم وحشتناک‌ترین امور اتفاق بیفتند و درعین حال، درد و رنج جهان را هم (دست‌کم در ظاهر امر و

۱۹. سید رسول، نقش اول «گوزن‌ها» (۱۳۵۳) که بهروز وثوقی ایفایش می‌کند، این دیالوگ را خطاب به دوستش «قدرت» (با بازی فرامرز قریبیان) می‌گوید.

۲۰. موادفروش‌هایی که سید با آنها سروکله می‌زند. «اصغر» همانی است که سید هی به خانه‌اش می‌رود تا مواد بگیرد و دوتای دیگر، بین گفت‌وگوی اصغر و سید، حرفشان پیش می‌آید.

در قالب یک دیالوگ) شخصی کنیم و به گردن یکی از همین آدم‌ها بیندازیم؛ و چه مانند میثاقیل هانه‌که، به جای «ساعتِ گرگ»، «زمانِ گرگ» را روایت کنیم، تیتراژ را در سکوت برگزار کنیم و در عرض چند دقیقه گذرا، مخاطب را به منجلابی بکشانیم که در آن دوچرخه و فندک بیشتر از جواهرات و ساعت به درد می‌خورد و خیلی بدیهی است اگر کسی در ضرورت قانون برای زندگی متمدانه شک کند، کل بار این جور بودن این زمانه را هم بیندازیم روی دوش ۳۶ نفر «منزوی»، که صرف توصیفشان وجودشان را مسخره می‌نمایند، همان اتفاق‌ها را، و چه بسا دهشتناک‌تر از آن‌ها را، به عادی‌ترین شکل ممکن نشان بدهیم، به شکلی که حتی اگر پیری یا بچه‌ای هم خود را بکشد، باز هم دستِ آدم به معنایی بند نشود، تا جایی که در ویکی‌پدیا بنویسند فیلم «پس‌آخرالزمانی» است (۱۵)؛ در هر دو صورت، پایت را که از خانه بیرون بگذاری با گرگ‌ها طرفی، باید با چشم باز بخوابی و درعین حال، هوا هم هوای گرگ‌ومیش است و حتی آن دو چشم باز هم گرهی از کارت نمی‌گشایند. حتی اگر در این ایل غریب، تفنگ پدری هم هنوز برجا باشد و در گهواره چوبین، پسری در حال رشد باشد نیز، این گرگ‌ها گوشی برای شنیدن و قوه فاهمه‌ای برای دانستن امیدهای ما ندارند؛ دل دریایی و چشمان تر هم هرچند در جای خود ارزشمند است و دست‌کم بروز و ظهور درد را نمایان می‌کند، اما به‌خودی‌خود، در این اوضاع دردی را دوا نمی‌کند (۱۶).

حال بیایید فرض کنیم تمام این چیزهایی که گفتیم نادیده گرفته شود. یعنی ما نتوانیم یا نخواهیم یا اصلاً به صرافت نیفتاده باشیم که دودوتا چهارتایی از چندوچون بودنمان در این برهه از تاریخ و این جغرافیای مشخص - هرچند غلط‌غلو و دست‌وپاشکسته - داشته باشیم. نتیجه چیست؟ در این صورت، من وقتی صبح از خواب بیدار می‌شوم خودم را منحصر به فرد می‌انگارم؛ احساس سرخوشی‌ام را سراسر متعلق به خودم می‌دانم و احياناً رخوت و بی‌حوصلگی‌ام را هم همین‌طور؛ سر کار یا دانشگاه که می‌روم فکر می‌کنم دارم چیزی جدید را تجربه می‌کنم؛ اگر مشکلی در رابطه عاطفی‌ام یا در رابطه با رفقایم پیش بیاید فکر می‌کنم جهان اولین بار است که چنین چیزی را به خود می‌بیند؛ درد و رنج شخصی خودم را واقعاً شخصی می‌بینم و علاوه بر اینکه میزان آن را بیش برآورد می‌کنم، جنس آن را هم از نوع ویژه‌ای می‌پندارم که هیچ‌کس تابه‌حال، چند قدمی آن هم نرفته است، یا اصلاً درد و رنجم را شخصی هم نمی‌بینم، اما حوصله ندارم رد آن را بگیرم که از کجا درد می‌کشم؛ گمان می‌کنم طبق سلیقه خودم زیست می‌کنم و سبک زندگی شخصی دارم، دوستان و آشنایانم را (اگر داشته باشم) رفیق راه می‌پندارم و اگر نداشته باشم نیز خود را از تک‌وتا نمی‌اندازم، نهایتاً بهانه‌ای دم‌دستی برای خودم می‌آورم که فعلاً حوصله کسی را ندارم، به خیالم چیزهایی را دوست دارم و از چیزهایی دیگر بدم می‌آید، هدفی هم برای خودم دارم، اینکه موفق بشوم یا مفید باشم یا هر چیز دیگر. آیا تمامی این جزئیاتی که ما را به معنای واقعی کلمه «می‌سازند» و این «ما» چیزی جز همین‌ها نیست، نمی‌تواند پوشالی باشد؟ حداقل چیزی که برایم روشن است این است که این پرده پندار را بالاخره باید یک بار برای همیشه درید و خود را از منظر فراخ‌تری نگریست.



یکی از آرزوهای سوری در آن دفترچه خاطرات، همین بود که شب جمعه‌ای، با «فرّخ» به یکی از آن کافه‌های بالاشهر برود. فرّخ بعد از یک کتک کاری، با کافر دست می‌دهد و قبول می‌کند بدون اینکه بداند قضیه دقیقاً از چه قرار است، شب جمعه، سوری را با خود به کافه ببرد. این را اینجا داشته باشید تا بدان بازگردیم. مادر فرّخ، زنی دائم‌الخمر است. در صحبتی که فرّخ و مادرش در مورد سوری دارند، تلقی این دو نفر از وضعیت سوری در چند دیالوگ نمایان است. سوری کارش تمام شده است، اجازه می‌گیرد و می‌رود:

«- مامان، کیف اون و که دیشب بردن... شاید پول نداشته باشه.

- مگه نشنیدی که گفت تو کیفش فقط یه دفترچه داشته؟

- پس چه جوری می‌رفته خونه‌شون؟

- لابد سوار دفترچه‌ش می‌شده.»

در اینجا دیالوگ آخر مادر فرّخ مدنظر نیست، این دیالوگ در پوشش مستی او قابل توجیه است؛ یعنی این‌طور هم نیست که این اظهارنظر تمسخرآمیز آخر، در حالت عادی گفته شده باشد و بدین ترتیب، هیولایی بی‌احساس و تصنعی از این خانم مرفه (احیاناً با قهقهه‌های وحشتناک بعد از ادای دیالوگ) ساخته شود؛ بلکه نکته اساسی در اینجا نهفته است که اولاً صحبت در مورد اینکه سوری، امروز چگونه و با چه پولی به خانه‌شان می‌رود، بعد از اینکه سوری رفته است بین این دو شکل می‌گیرد و ثانیاً کلاً تا وقتی کیف سوری گم نشده بود، این پسر و مادر تلقی‌شان این‌گونه بوده است که لابد در کیف سوری، پول هم هست و فقط الان که کیفش گم شده است، احتمال دارد که پول برای کرایه نداشته باشد.

حال چطور دو نفر از دو طبقه متفاوت که اصلاً تابه‌حال یکدیگر را ندیده‌اند، یعنی یک بالاشهری و یک پایین‌شهری که همان میتی کافر و فرّخ باشند، می‌توانند بعد از یک کتک کاری مفصل، مرد و مردانه دست بدهند و یکی قبول کند خواسته دیگری را همین‌طوری برآورده کند، اما کسی که خماری‌اش بی‌میتی و سرحالی‌اش با اوست^{۲۱}، نمی‌تواند میتی کافر را قانع کند که «بگذر میتی! این کار ما نیست»^{۲۲}؟ می‌دانم که مجموعه مناسبات میان بهمن یه‌دست و کافر را نمی‌توان با رابطه کافر و فرّخ مقایسه کرد، به‌علاوه فرّخ تنها یک خواسته کافر را برآورده می‌کند و این امری نیست که در واقعیت هم اتفاق نیفتد و در اینجا قصد ندارم برآوردن خواست میتی کافر به‌وسیله فرّخ را تبیین علی‌کنم. مسئله اصلی در اینجا این است که چرا بهمن

۲۱. حسن طلا در رجّزی که برای دارودسته کافر می‌خواند، به بهمن یه‌دست که می‌رسد، می‌خواهد او را هم یک‌بار خطاب قرار دهد، اما رضا سمسار می‌گوید: «تکلیف بهمن یه‌دست هم که معلومه، اون مثل جُفتِ میتی کافره. خماریش بی‌اونه و سرحالیش با اون».

۲۲. اعتراض بهمن یه‌دست به کافر، این است که این دزدی آخر که کافر قصد آن را دارد، لقمه‌ای گنده‌تر از دهان آنهاست و سر این کار، ممکن است اتفاق‌های بدی بیفتد. بحث درمی‌گیرد اما هر کدام از آنها، حرف خودشان را می‌زنند و قاعدتاً، اتفاق بد هم بعدش می‌افتد.

یهدست و کافر که به ظاهر در یک جا ایستاده‌اند، حرف هم را نمی‌فهمند؛ یعنی این هم به نوعی مصداق همان «همه با هم‌ان و هیشکی با هیشکی نیست» است؟

فریدون گله برای نمایش پاسخ کافر به بهمن یهدست، از نمایی استفاده می‌کند که توجه به آن می‌تواند در فهم موقعیت راهگشا باشد. چهره کافر از روزنه‌ای در دیوار فخر و مدین (۱۷) دیده می‌شود که می‌گوید: «تو از تنهایی می‌ترسی، تو طاقت زندون رفتن من و نداری». محاط‌شدن شمایل قهرمان (۱۸) در یک روزنه (۱۹)، وقتی یکی از کلیدی‌ترین حرف‌هایش را می‌زند، آن هم حرفی که زبان حال خود اوست، اما در عالم قال رو به دیگری به زبان می‌آید، چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ باز می‌گردم به بحث‌های قبلی که رشته تسبیح از هم نگسلد. وضعیت کافر در انتهای ماجرا بیشتر با دو عنصر برای من تداعی می‌شود: شتاب و ناچار. قبلاً گفته بودم با اینکه آدم‌هایی مثل «حسن طلا»، «اصغر»، «غلام نون خالی خور» و... در اصل کسی نیستند و نباید خیلی جدی‌شان گرفت، اما ضمناً، آدم از خانه که بیرون می‌آید هم، کسی جز همین کوتوله‌ها (۲۰) را نمی‌بیند، که «مار خورده و افعی شده‌اند» و در نتیجه، کوتولگی‌شان، پشت نقاب‌های جورواجور پنهان است. حال اگر کسی مثل کافر بخواهد در این وضعیت، دست به عصیانی بزند، اولاً نمی‌تواند دست‌دست کند، به محض اینکه بخواهد درنگی بکند و ببیند کجا ایستاده است، سیلی محکمی از همین کوتوله‌ها خواهد خورد؛ ثانیاً ناچار است کاری بکند، چرا که یک عمر است نون بچه‌ها را می‌خورد و پایش را جای پای حسن طلا می‌گذارد. اما این کارها، پوشالی‌بودنشان وقتی معلوم می‌شود که دقیقاً مسئولیتی و تنهایی‌ای احساس شود؛ مسئولیتی که ظرف وجود آدمی را ملامال می‌کند، و تنهایی‌ای مردافکن و خورنده که هر لحظه به سمت بحران پیش می‌رود. میتی کافر هم به اندازه بهمن یهدست و بلکه بیشتر، احساس می‌کند تنه‌است و از این تنهایی می‌ترسد. شتاب کافر، او را به جلو هل می‌دهد و نمی‌گذارد چشمی بگرداند و دوروبرش را نگاهی بکند. بالاخره بعد از این همه سال، بایستی سنگی روی سنگی بند باشد، اما نیست. او وقتی می‌بیند که چشم همه بچه‌ها به دست اوست و کاری هم از دستش بر نمی‌آید، تصمیم می‌گیرد کمر به کاری بزرگ ببندد (دزدی آخر)؛ انجام این کار دو نتیجه می‌تواند داشته باشد: اگر افسار آرزو و خیال را باز بگذاریم، کار به سرمنزل مقصود می‌رسد و همه مشکلات ناگهان حل خواهد شد! اگر هم نه، که دیگر میتی کافری نیست که کمرش زیر این بار خم شود. نامی هم از خود به جای می‌گذارد و چراغ راهی می‌شود؛ دست‌کم آرمان را زنده نگه می‌دارد.

درست است که بهمن یهدست خودش دست ندارد و دست تنه‌است، اما او برای خواندن دست جفتش نیازی به دست ندارد. او همان ابتدا دست میتی کافر را می‌خواند و به او گوشزد می‌کند که: «تو وقتی مردی، دیگه به درد نمی‌خوری». در این نقطه از ماجرا، برای من، فرق کافر و بهمن یهدست در همین عنصر «دست» مشخص می‌شود. در این آخرین گفت‌وگوی بین دو رفیق، دست کافر همه‌اش مشغول کاری است. در واقع، کافر با زبانش نمی‌تواند بهمن را قانع کند، اما دستش خودبه‌خود دارد وسایل کار را آماده می‌کند و این یعنی حرف بهمن یهدست هم در او کارگر نیست. مقایسه‌ای می‌کنم تا شاید منظور روشن‌تر شود:

داستان «رستم و اسفندیار» در شاهنامه از اینجا آغاز می‌شود که اسفندیار می‌خواهد سخن‌ها و قول‌وقرار پدرش، گشتاسپ، را به او یادآوری کند. گشتاسپ قول داده بود که اگر اسفندیار کین لهراسپ‌شاه را از ارجاسپ تورانی بخواهد، خواهران خود (همای و به‌آفرید) را از بند بیاورد و نام پدر را در جهان بلند کند، تاج و تخت را به او خواهد بخشید. اسفندیار هم هفت‌خان را گذرانده و تمام این کارها را یک‌به‌یک انجام داده است؛ به‌قول خودش «جهان را از بدان پاک بی‌خو کرده است» (۲۱). کتایون، مادر اسفندیار و همسر گشتاسپ، دو بار اسفندیار را از این کار باز می‌دارد؛ یک بار قبل از گفت‌وگوی پدر و پسر، زیرا می‌داند که گشتاسپ بر تاج و تخت حریص است و به‌این‌مفتی‌ها آن را از کف نخواهد داد، و بار دیگر بعد از اینکه اسفندیار با گشتاسپ سخن می‌کند و نتیجه این می‌شود که گشتاسپ، رستم دست‌بسته را بهای تاج و تخت قرار می‌دهد. اسفندیار بار اول بر مادرش پرخاش می‌کند و گفت‌وگو با زنان را بیهوده می‌خواند؛ دلیلش هم چیزی شبیه به این که «هرگز نبینی زنی رای‌زن». بار دوم هم به مادرش می‌گوید همهٔ این تعاریفی که از رستم می‌کنی و می‌کنند، درست است، «ولیکن نباید شکستن دلم»؛ بهانه می‌آورد که اگر بستن دست رستم شایسته نبود، پادشاه که فرهمند است چنین درخواستی را مطرح نمی‌کرد. در اینجا، شباهتی میان کار اسفندیار و کافر می‌بینم. درنگ در کار این دو جایی ندارد، هر دو شتاب دارند که کار را به انجام برسانند و گوششان بدهکار حرف نیست. البته آن یکی پهلوان است و این یکی دزد، اما به‌رغم تمام تضادها و اختلاف‌هایی که در نگاه اول به چشم می‌آید، اینجا دقیقاً محل اشتراکشان مدنظر است: **هر دو دستشان به کار است.** اسفندیار و کافر، کسانی هستند که بر سر آن **آگاهی از فقدان** که قبلاً حرفش را زده بودم، نمی‌ایستند تا آن آگاهی را مانند شمشیری در نیام نگه دارند و تنها بر نیام آن دست بکشند، یا نهایتاً درش بیاورند و صیقلش بدهند که برق بزند.

در ابتدا و از دور که به ماجرا نگاه می‌کنیم، شاید این‌طور به نظر برسد که کتایون و بهمن یه‌دست، حرف درست‌تری می‌زنند و در موضع محکم‌تری ایستاده‌اند؛ اما من دلم بیشتر با اسفندیار و کافر است. غیب‌های متعدد، این دو را به نقطه‌ای رسانده‌اند که احساس می‌کنند باید کاری را صورت دهند. می‌شود دربارهٔ اسفندیار به تفاسیری چون اعتقاد او مبنی بر ضرورت فرمانبری از پادشاه و لزوم حفظ نظام شهریاری، قدرت‌طلبی او که نمی‌تواند منتظر بماند تا گشتاسپ بمیرد و او تاج و تخت را بی‌چون‌وچرا به دست آورد، یا اینکه او نماد پیوند دین و دولت است که در برابر رستم (نماد مردم) قرار می‌گیرد (۲۲)، متوسل شد، و درمورد کافر هم در سطحی از تحلیل ایستاد که برای مثال ره به چنین جملاتی ببرد:

«قهرمان نوحاستهٔ فیلمساز نواندیش ما در تکاپوی دست‌یافتن به زندگی کم‌دغدغه و متناسب با معانی زندگی‌اش، تنها می‌توانست گواهی بر آن تنهایی و بی‌کسی در دنیای خود باشد و تصویرگر عاطفه‌ای دریغ‌شده از مردی که لقب کافر گرفته بود و اطرافیانش او را به‌واسطهٔ همین لقب، طرد می‌کردند.»

(۲۳)

اما اگر به این تحلیل‌ها بسنده کنم، نمی‌توانم توضیح دهم چرا دلم با کافر و اسفندیار است، نه با بهمن یه‌دست و کتایون. درمورد اسفندیار این نکته برایم چشمگیر است که اولاً گشتاسپ لیاقت تاج و تخت ایران‌زمین را

ندارد، ثانیاً به فرض محال که لیاقتش را هم داشته باشد، خودش قول داده است که آن را در ازای کارهایی به اسفندیار ببخشد، و البته اسفندیار از پس کارها برآمد و نشان داد که به مردی، سزاوار تاج است. پس قاعده این است که تاج و تخت ایران شاهنامه، باید در اختیار کسی باشد که لیاقت داشته باشد، و چه کسی سزاوارتر از اسفندیار و چه کسی نالایق‌تر از گشتاسپ؟ در مورد کافر هم که گفتم، دست کم به زعم خودش، پس از این همه سال که بدبختی کشیده است، انصاف این است که در زندگی‌اش، سنگی رو سنگی بند باشد، اما نیست. بنابراین، در هر دو مورد، «هست»ی داریم و «باید»ی؛ که البته این «هست»، دقیقاً روی آن «باید» نمی‌افتد و آن را قاب نمی‌گیرد، بلکه بیرون می‌زند و چه بسا حتی یک نقطه اشتراک بین این دو، یافت می‌نشود. در زندگی هردوی این آدم‌ها، یک جور «بی‌انصافی» درک می‌شود؛ انگار چیزهایی سر جای خودشان نیستند. حال، کسانی مثل این دو قهرمان، در مواجهه با چنین پایمال شدنِ حقی، به «جان زیبای معذب» بودن بسنده نمی‌کنند (۲۴). به شهود می‌فهمند که کاری باید صورت پذیرد، یعنی در انضمامی‌ترین وجه واقعیت زمخت، باید چیزی تغییر کند، راهی عوض شود و طوری، طور دیگر شود. از سوی دیگر، چون می‌بینند کسی نیست، خودشان دست به کار می‌شوند. به عبارت دیگر، این بیت شاهنامه که در آن، اسفندیار، گشتاسپ را مورد خطاب قرار می‌دهد، نقطه آغاز تکاپوی هر دوی آن‌هاست:

«همه نیکوی‌ها بکردی به گنج/ مرا مایه خون آمد و سود رنج» (۲۵)

اسفندیار، از گشتاسپ (و شاید از خود) می‌پرسد:

«بهانه کنون چیست؟ من بر چی ام؟/ پر از رنج، پویان ز بهر کی ام؟» (۲۶)

کافر هم وقتی به بهمن یه دست می‌گوید «من نون بچه‌ها رو می‌خورم... پام و جای پای حسن طلا می‌ذارم... بی‌کس‌ها آخر عاقبت ندارن...»، به زعم من، دنبال پاسخ همین سؤال می‌گردد. «من بر چی ام؟» اسفندیار، در بیان امروزی ما، همان «تکلیف من چیست؟» است؛ منتها، تفاوت دارد که این سؤال را از زبان کسانی مثل اسفندیار و کافر بشنویم، یا اینکه از زبان کسی مثل بهمن یه دست. بگذارید روشن‌تر بگویم که چه تفاوتی مدنظر است؛ در بیان اسفندیار و کافر، «تکلیف» برابر با «وظیفه» ای است که باید انجام داد و آنها دنبال این می‌گردند که بفهمند وظیفه‌شان چیست. اما وقتی بهمن یه دست از کافر می‌پرسد «پس تکلیف من چی می‌شه؟»، جواب کافر، تفاوت را عیان می‌کند: «من که هنوز نمردم تو تکلیفت و می‌خوای». بنابراین، سؤال را وقتی بهمن یه دست می‌پرسد، نوعی فرار از معلق بودن و بی‌تکلیفی در آن پرننگ است که انتظاری مبنی بر محول شدن تکلیف از سوی کسی دیگر چاشنی آن می‌شود، اما کافر (یا اسفندیار)، برای دانستن وظیفه‌اش معطل کسی دیگر نیست، بلکه وظیفه خود را خود خلق می‌کند و در راستای آن گام برمی‌دارد^{۲۳}. پس می‌توان نتیجه‌ای گرفت: در تکلیف‌خواستن بهمن یه دست، به همین دلیل که «تکلیف» از کسی دیگر طلب می‌شود،

۲۳. تصریح کنم که در اینجا، نمی‌خواهم معنای بیت فردوسی را بیان کنم و این را می‌فهمم که در واقع، مخاطب سؤال اسفندیار معلوم است. این سؤال رو به کسی (گشتاسپ) بیان می‌شود و اسفندیار هم تکلیف خودش را از کسی می‌پرسد. اینکه می‌گویم او و کافر، برای دانستن وظیفه‌شان منتظر کسی نیستند، حسی است که از احوال و اعمال این دو می‌گیرم. شاید هم اصلاً دارم می‌گویم بهتر است این طور باشد.

نوعی حق خواهی و طلبکاری دیده می‌شود و بنابراین، اصلاً شاید «تکلیف» در سخن او، به شکلی پادوار، به «حق» تغییر معنا می‌دهد؛ اما در بیان اسفندیار و کافر، وظیفه همان «وظیفه» است که شخص را بدهکار می‌کند، نه طلبکار. هرچند در طلبکاری بهمن^۱ یه دست، نمی‌توان یک دست بودنش را جا انداخت و چه بسا اگر او هم دست داشت، می‌توانست توقع صرف را کنار بگذارد و دست به کار شود.

خوبی جهان اسطوره‌ای و حماسی در این است که نام و ننگ در آن ارزشی دارند و مابه‌ازایی، و هنوز مثل امروز واژه‌ها این‌گونه هرزه نشده‌اند. در فضای حماسه، زبان حال پهلوان این است:

«به نام نکو گر بمیرم رواست / مرا نام باید که تن مرگ راست» (۲۷)

شاهرخ مسکوب در «روزها در راه»، در آخرین یادداشت سال ۱۹۹۲، تأملی در باب نام‌جویی پهلوان در شاهنامه دارد. از مطلق و متعالی بودن «نام» می‌گوید و اینکه سنجه‌ای است که برای پهلوان می‌تواند آزادگی را به ارمغان بیاورد و از این رهگذر، او را از بندگی زمان‌رهایی بخشد. عطف به نوشته مسکوب، می‌توان گفت هرچه در جهان حماسه و برای پهلوان شاهنامه «چشمداشت نام و تشویش ننگ» تعیین‌کننده است، در وضعیت کافر (و چه بسا به محض اینکه افسانه را وانهییم و به واقعیت بنگریم)، این موارد ارزش و اعتبار خود را از دست می‌دهند. انگار اینجا چیز دیگری است که همان وزن را دارد؛ یعنی ارزش ارزش‌ها را چیز دیگری تعیین می‌کند. در اینجا کافر وقتی بمیرد دیگر ارزشی ندارد، به آنی فراموش می‌شود. او اگر بخواهد نیز نمی‌تواند با مرگش، مناسبات جهانی را که در آن زیست می‌کند - حتی در حدود همان بچه‌محل‌ها - تغییر دهد. ضمن اینکه این مناسبات، برای «میتی کافر» در مقام یک نماد هم ارزشی قائل نیستند. کافر، برخلاف اسفندیار، حتی امکان این را ندارد که خودش را در حد کشته تراژدی بریکشد و حتی نمی‌توان بعد از مرگ او این‌گونه سرود که:

«روان تو بادا میان بهشت / بداندیش تو بدرود هرچه کشت».

کافر نه تنها مانند اسفندیار، پهلوان نیست و مرگش هم مرگ تراژیک نیست، بلکه به معنای واقعی کلمه «نفله می‌شود»؛ یعنی به قول دهخدا، بی‌فایدتی تلف می‌شود و می‌میرد، نه برای مقصدی.

سخنِ آخر:

به این فکر می‌کنم که کافر چطور می‌توانست سرنوشتش را تغییر دهد. او خاطر خواه شده بود و همین عشق، ممنوع بود. چرا؟ چون آدمِ خاطر خواه باید به خودش فکر کند و آن که خاطرش را می‌خواهد. نمی‌تواند بیش از این بر گرده خود بار کند. البته این حکم کلی در مورد آدم عاشق، در وضعیتی داده شده است که کافر، و ما به طریق اولی، در آنیم. ویژگی‌های این وضعیت همان‌هاست که در انتهای بخش دوم متن آمد؛ هر کس سبک زندگی شخصی دارد و هدفی برای خودش مدنظر دارد. موفقیت من به موفقیت نفر کناری‌ام بی‌ارتباط است و چه بسا موفقیت دیگری، محل موفقیت من است. در این غوغای خاموش، من فقط می‌توانم یک نفر را دوست داشته باشم و اگر خیلی کار کنم، همان فرد را خوشبخت کنم و خودم هم با او سعادت‌مند شوم. اما آیا این را می‌توان خوشبختی و سعادت نام نهاد؟ مشکل این است که برای کافر، خاطرخواهی همان است و آتش‌ولاش‌شدنش در میخانه حسن طلا، همان؛ هرچند بعد از کتک‌خوردن، باز هم شاخ‌وشانه بکشد که «من برمی‌گردم. وقتی هم برگردم، سوراخ‌راه‌آب و دونه‌ای صد تومن می‌خرین». کافر اگر عاشق شود، لازم است برود در کفترخانه‌اش کنار قرقی و قاقی کز کند، و اگر این اتفاق بیفتد، همیشه صداهایی از پشت در خانه به گوش می‌رسد:

«- میتی‌خان! بیا حسن طلا واسه ت پیغام داده.»

- میتی‌خان! بیا بچه‌ها کارت دارن.

- میتی‌خان! در و رو خودت بستی که چی؟ دیشب دآش کوچیکه رحیمِ حلیم و، عموش و امیر زغالی و رضا سمسار ناکار کردن. حسن طلا چو انداخته که تو کافه‌ش شوما رو هم... شوما رو هم لت‌وپار کرده‌ن.

- بهتره خودت و نشون بدی میتی‌خان. بچه‌ها مثل غریب‌غریبا و توسری‌خورده‌ها اینجا و اونجا کز کرده‌ن. تا دادت نباشه کس به کس بودنشون شهادت نمی‌ده. دیگه خود دانی میتی‌خان. خود دانی.»

هنر فریدون گله در اینجاست که بلافاصله بعد از این صداها، صدای سوری را روی تصویر کافر در کفترخانه می‌آورد:

«شاید دوباره خدا من و یادش اومده باشه. اگه این جور باشه چی می‌شه؟ زندگی‌م بهتر می‌شه؟ دیگه این هول و هراس، شب و روز دلم و آشوب نمی‌کنه؟ این مرد هرکی هست، آدم و امیدوار می‌کنه. با اینکه پیداست بی‌سواده، اما معلومه که می‌دونه چی می‌گه...»

کافر بعد از اینکه به صورت ناشناس آرزوهای سوری را برآورده کرد، نامه‌ای (احتمالاً به خط مرتضی) برایش می‌فرستد و در آن به او قول می‌دهد که حلقه‌ای برایش می‌خرد و از آن خراب‌شده (خانه مادر بزرگش) درش

می‌آورد. اما سوری نامه را دقیقاً وقتی می‌بیند که کافر خونین‌ومالین از کافه حسن طلا برگشته و به کفترخانه‌اش پناه برده است. در نامه، کافر برای ظهر جمعه‌ای با سوری در میدانگاهی محله، قراری گذاشته بود، اما ظهر که سوری در میدانگاهی منتظر دیدنش بود، او داشت انتقام خون علی کریستال را از حسن طلا و نوچه‌هایش می‌گرفت.

شرایط کافر شرایط جنگی است. در جنگ نمی‌شود سر قرار عاشقانه حاضر شد، زیرا تا چشم به هم بزنی، رفیقت به ضرب گلوله‌ای کشته شده است؛ تازه اگر شانس بیاوری و خودت جای رفیقت نباشی. نمی‌شود تو عاشق شوی ولی رفیقت از زن که خوشش نیاید هیچ، از «عسک» زن هم خوشش نیاید، بلکه بیشتر از این حرف‌ها، اصلاً بمیرد! عاشق شدن یک نفر در این شرایط، یعنی اینکه او دیگر نمی‌تواند همراه کسانش باشد.

اینکه کافر و بچه‌ها روبه‌روی حسن طلا و دارودسته‌اش قرار گرفته‌اند، این مرزبندی بین دو دسته، خلق‌الساعه نیست؛ آنها در وضعیتی ازپیش‌موجود سر برآورده و فرصت هیچ‌گونه تأملی در کار خود نداشته‌اند. ضمناً همین صف‌آرایی بین دو دسته هم نماینده حذف چیزی بزرگ‌تر است. به عبارت دیگر، چاقویی که در دست حسن طلاست و کافر را نشانه رفته است، باید در جای درستش مقابل کسان، چیزها و مناسباتی بیرون بیاید که مسبب ساخت این وضعیت‌اند. تجمیع تنش بین حسن طلا و میتی کافر، نتیجه شرایطی است که این دو را روبه‌روی هم قرار داده است و این دو هم چاره‌ای ندیده‌اند جز اینکه همدیگر را لت‌وپار کنند. از این حیث، کل جهان کافر محصول غیاب آن شر اصلی است که هرچند تمام این وضعیت نتیجه آن باشد، اما خودش علی‌الظاهر ظهور و بروزی ندارد. همین است که به کار کافر و آدم‌های دوروبرش شتاب می‌دهد و شرایطی را ایجاد می‌کند که اگر هرکدامشان دست از پا خطا کند، سرنوشتش سرنوشت علی کریستال است. باهم‌بودن این‌وری‌ها و اون‌وری‌ها و نیز مقابل هم بودنشان، براساس منافع آنی است و هیچ افقی از این دورتر مطرح نیست. در این اوضاع است که کسی نمی‌داند وقت کارش کی است و کی نیست. به عبارت دیگر، شتاب کافر محصول شتابی است که در وضعیت وجود دارد و با آن مقابله نشده است. البته همان‌وقت هم حتماً کسانی بوده‌اند که درافتادن با این شتاب و اینکه با آن چه می‌شود کرد، موضوع کارشان بوده است، اما نتیجه فعلشان در زندگی کافر غایب است؛ یعنی درگیری آنها با رفع‌ورجوع این شتاب، عموماً یا در جایی که باید نبوده است، یا در جایی که باید به ثمر ننشسته است و بالاخره حاصل کار این آدم‌ها برای کافر مجسم نیست. هرچند چرایی و چگونگی این بی‌ثمری کاروبار آنها در زندگی کافر، باز باید در حدود زندگی و زمانه آن کسان قضاوت شود.

برای ما، عناصری که در جهان کافر، کفر را نهادینه می‌کردند، همگی از حد خود فراتر رفته‌اند و وضعیت خیلی پیش‌تر است. فاجعه از حد گذشته است و مرزهای تراژدی و کم‌دی بارها درنوردیده شده‌اند. ما شاید بهتر باشد خود را بیشتر با مختصات زیست‌کسانی مثل «گونگ‌ژو» در «واحه» لی چانگ‌دونگ (۲۰۰۳) بفهمیم، که اگر قربانی تجاوز باشد کسی صدایش را نمی‌شنود، اما اگر کسی را دوست داشته باشد و بخواهد با او در چیزی به نام عشق سهیم شود، حتماً برادری دارد که در آنی سر برسد و در قامت حامی او، عشقش را

هم مانند تمام زندگی‌اش، مانند بدنش، عقیم بگذارد؛ یا مثل «هونگ جونگ‌دو» در همین فیلم، که برای ماندگاری عشقش، تنها کاری که از دستش برمی‌آید این است که شاخ‌وبرگ درختی را ببرد تا ترس را از معشوقش، گونگ‌ژو، دور کند؛ زیرا جونگ‌دو هم برادرانی دارد که هرچند تمام زندگی‌شان را وام‌دار وجود او باشند، اما همیشه فقط در اداره پلیس و به‌عنوان کسانی حاضر می‌شوند که از کار خلاف قانون برادرشان کلافه‌اند و غیر از شرمندگی در برابر همین قانون و عرفی که جونگ‌دو را مجرم و متخلف جلوه می‌دهد، کار دیگری بلد نیستند. وقتی برادر از برادری‌اش تهی شود، کارکرد درخت هم به سایه‌ای موحش روی دیوار تقلیل می‌یابد که نمی‌گذارد به تصویری باسمه‌ای (۲۸) از آبادی وسط برهوت (واحه) خیره شوی و تو دیگر چه کار می‌توانی بکنی جز اینکه شاخه‌های درخت واقعی را قطع کنی، به امید اینکه شاید روزی درختی در وسط بیابانت پا بگیرد.

همین است که در اطراف ما، کفر و سلب خیلی راحت نهادینه می‌شوند و دم‌دستی‌ترین چیزها هستند. خوب می‌فهمیم خیلی از چیزهایی که هستند، نباید باشند و راحت رویشان خط می‌کشیم. منظور این است که در جهانی که برادری‌هایمان خلق‌الساعه باشد و از رهگذر همین اضطرار، ایده برادری از معنی‌اش تهی شود، مخالفت، عصیان و نپذیرفتن، چیز شاذ و نادری نیست و کافرشدن، برای کسی که بخواهد بودنش باری‌به‌هرجهت نباشد، اولین کاری است که می‌شود آن را کار به شمار آورد. این اما کافی نیست. کافی نیست که مانند جونگ‌دو، خود را از نسل هجدهم ژنرالی بدانیم که دویست‌و‌اندی سال پیش، طغیانی کرده است و برای جامعه‌ای بهتر، جانش را فدا کرده است (۲۹). فرق ما با آن ژنرال این است که نام او بعد از دو قرن، هنوز مانده است و دست‌کم بر سر خائن‌بودن یا ژنرال‌بودنش هنوز بحثی، هرچند کوتاه، درمی‌گیرد، اما ما دقیقاً مشکل‌مان این است که از نسل هجدهم هستیم و کاری که پیش‌رو داریم، بزرگ‌تر از کاری است که تمام هفده نسل گذشته کرده‌اند یا سودای انجام آن را داشته‌اند؛ بنابراین، نمی‌شود فقط بگوییم «نه» و فکر کنیم کاره‌ای هستیم. سلب خالی، سلب می‌شود و هیچ شأنی جز کفر و کافری برای خود متصور نیست. برای کافر، ایده سعادت جمعی چون با ناتوانی یک فرد مواجه می‌شود، نتیجه‌ای جز پرت‌شدن از آسمان به زمین در بر ندارد. او می‌داند که اگر قرار است تغییری ایجاد شود، باید برای همه «بچه‌ها» ایجاد شود. نمی‌شود فقط خودش دست‌سوری را بگیرد و برود. مشکل کار اینجاست که وقتی تنهایی بخواهی بار همه آنها را که نیستند به دوش بکشی، کمرت زیر این بار خم می‌شود.

کافر گمان می‌کرد طبقه هشتم آن ساختمان، نقطه‌ای است که گره‌گشای تمام سگ‌دوزدن‌هایش خواهد بود، اما از همان‌جا به زمین افتاد و مُرد. فریدون گله تصویر مادر را دوباره در لحظه مرگ کافر، فرامی‌خواند. اینکه گله چهره‌ها در نظر داشته است نمی‌دانم، اما تا آنجا که به من برمی‌گردد، به‌گمانم اگر هم‌ذات‌پنداری با کافر را تا منت‌هایش پیش ببریم، ممکن است به دام این بیفتیم که اولاً فکر کنیم کافر تمام این کارها را به‌خاطر مادرش انجام داده و ثانیاً خود را کافری ببینیم که این رؤیایش عقیم مانده است؛ مابه‌ازای مورد اول این است که مادر بشود تمثیلی از مردانگیِ میتی کافر در تحقق آرزوی او. حال آنکه داشتن چنین

تصویری از میتی کافر، مستلزم زیستن در مختصات زمینی دیگر است؛ زمینی که در آن اگر نه همه چیز، دست‌کم چیزهایی در جای درست خودشان باشند؛ مادر مادر، معشوق معشوق و رفیق رفیق باشد. جز این باشد، در ورطه آن هم‌ذات‌پنداری پیش‌گفته چیزی را به میتی کافر نسبت می‌دهیم که بایسته نیست و در فراخوانی تصویر مادر خود را صرفاً دل‌خوش این نوستالژی می‌کنیم و بر گوری اشک می‌ریزیم که پیش از این مرده‌اش را برده‌اند؛ آن وقت لامحاله می‌گردیم درون خودمان که کدام سوراخ‌سنبه‌اش قبلاً پر بوده است و الان خالی است و نقطه ارجاعمان هم، قدری به بیرون از دیوارهای پیرامون خودمان تسری نمی‌کند. نتیجه مورد دوم هم این است که بر این امر چشم بیندیم که خب کافر اگر هم به سوری می‌رسید، حاصل زندگی‌اش احیاناً توفیری با زندگی پدرش نداشت که مادرش را بدبخت کرده و چه‌بسا دق داده بود؛ بنابراین، این هم‌ذات‌پنداری با کافر در همین جا باید متوقف شود. اصلاً رؤیایی که واقعاً می‌توان برای تحقق نیافتنش مویه کرد، رؤیایی است که مادر برای کافر مدنظر داشته است، یعنی امکان زندگی با سوری به نحوی که باز، کافری دیگر پیدا نشود که کینه‌های خود کافر از پدرش را، عیناً بر سر خود میتی کافر آوار کند و ضمناً این وسط جایی هم برای «بچه‌ها» و امیدشان که به میتی کافر بود، با همین شدت و حدت باز بماند.

کینه کافر از پدرش برای خود کافر واقعی است؛ پدرش کاری کرده است که تصویر رنج مادر همواره جلوی چشم کافر باشد، اما این «نتیجه» همان «روند»ی است که در زندگی کافر هم به بی‌انصافی، بدبختی و مرگ منتهی می‌شود، و به عبارت دیگر، کینه کافر را باید در بستر همین «نتیجه» فهمید. همان‌طور که کافر دلش می‌خواهد سوری را از خانه مادر بزرگش نجات دهد و نمی‌تواند، پدر کافر هم احیاناً می‌توانسته است در جایی دیگر و بنا به شرایطی، کسی باشد با همین نیت که می‌خواسته است برای مادر کافر زندگی خوبی رقم بزند و البته او هم شکست خورده است. و شاید مادر کافر هم دختری بوده است مانند سوری که حسرت زندگی صاحب‌خانه‌ای که برایش کلفتی می‌کرده، جای خالی نداشته‌هایش را پر می‌کرده است. پدر کافر حرف نمی‌زد، وقتی پسرش زندانی بود به ملاقاتش نمی‌رفت، اما کسی را فرستاده بود ملاقات پسرش و برایش پیغام داده بود که «بد بده». کافر با نتیجه زندگی پدرش -مادر مرده‌اش- روبه‌روست که جواب می‌دهد: «نخیر... هرچی رو تو بگی بده، کلی هم خوبه». فارغ از قصد گله در فراخوانی تصویر مادر، اگر ما هم بخواهیم این تصویر را دقیقاً مانند کافر تفسیر کنیم، باز چیزهای بزرگی را که غایب‌اند نادیده گرفته‌ایم و کینه او از پدر، برای ما هم همه‌چیز خواهد بود، بدون اینکه در «روند»ی که این «نتایج» را بار می‌آورد، مذاقه کرده باشیم. چیزهایی که فرض می‌گیریم اگر بودند، شاید مادر کافر دق نمی‌کرد، کافر روبه‌روی پدرش قرار نمی‌گرفت و پدرش هم لازم نبود یاد دیروزش که بیفتد، گریه بگیرد و از ناخن پا تا مغز سرش زُق زُق کند. انگار نقطه‌نقطه این «روند»، می‌شود مانند همان حدوسط‌هایی که در مقدمات قیاس منطقی حاضرند، اما در نتیجه حذف می‌شوند.^{۲۴} حال کسی مانند ابن‌سینا در زندگی‌نامه‌اش می‌گوید هر وقت به حدوسط قیاسی راه نمی‌بردم و در مسئله‌ای حیران

۲۴. قبلاً مثالی از شکل اول قیاس در منطق ارسطویی آورده بودم: سقراط انسان است. هر انسانی فانی است؛ پس سقراط فانی است. در اینجا «انسان» همان حدوسط قیاس است که در نتیجه غایب است.

می‌ماندم، به مسجد جامع می‌رفتم و نماز می‌گزاردم و نزد مبدع کل، زاری و تضرع می‌کردم تا آنکه بر من آشکار می‌گردید؛ ما چه کنیم؟ آنچه معلوم است، اشک را باید ریخت، و البته این اشک‌ریختن باید طوری سامان یابد که آن چیزهای غایب را در «نتیجه» بتوان دید و برای نبودنشان کاری کرد.

ما کافر نیستیم و نباید هم باشیم، پس باید روایت خود را داشته باشیم و قبل از روایت کردن خود، بایست بجنگیم تا امکان روایت را محقق کنیم. البته این روایت و قصه خودش نباید غایت باشد، بلکه برای فهم احوالمان و اینکه کجا ایستاده‌ایم لازم است، وگرنه قصه هم اگر فقط قصه باشد و در خود بماند، دردی را دوا نمی‌کند. ضمناً روایت فقدان مساوی با رفع آن نیست؛ به عبارت دیگر، اولین قدم این است که غیاب‌هایی را رؤیت‌پذیر کنیم، این غیاب‌ها اما صرفاً به واسطه دیده شدن به حضور تبدیل نخواهند شد. «نه» گفتن و متهم کردن شاید منجر به این شود که بفهمیم چیزهایی نیست، اما پرشدن جاهای خالی با چیزهای درست، با کفر و نفی صرف امکان‌پذیر نیست. جهان ما بی‌دادرسی شده است، اما ما هم نباید از زیر بار شانه خالی کنیم، بلکه باید وظیفه خود را تا سرحد ممکن انجام دهیم تا دادرسی ممکن شود. راه نجات جمعی است. تا از سطح سلب فراتر نرویم، نمی‌توان داد را برپا کرد و به داد کسی رسید. باید دنبال واژه‌هایی بگردیم که هرزه نشده باشند و بتوانند روایت‌مان کنند؛ یا بهتر بگویم، نباید به هرزرفتن واژه‌هایمان رضایت دهیم و باید بر سر معنایی که هر لحظه بیم محوشدنش می‌رود پافشاری کنیم؛ وگرنه هر بار که مصیبتی بر سرمان آوار شود، می‌شود مثل همان کلاه مکزیکیِ رمان براتیگان^{۲۵} که ناگهان از آسمان جلوی پای کسی می‌افتد، در صورتی که نه جشنی در آن اطراف برپا بوده است که کسی از سر شادی کلاهش را به هوا پرتاب کرده باشد، نه پرنده‌ای و هلیکوپتری و چیزی از این دست از آن بالا رد شده است و نه هیچ دستاویز دیگری برای فهم افتادن این کلاه و آوارشدن آن مصیبت بر سرمان می‌توان یافت.

پی‌نوشت‌های کافر

۱. ضرورت اینکه اصرار دارم در مورد هر بازیگر دست‌کم جمله‌ای بنویسم، از گمنامی نام‌هایی می‌آید که اتفاقاً می‌توانستند شناخته شوند. نگاهی بیندازید به سرگذشت و دربه‌دری‌های «شهرزاد» (کبری امین سعیدی): در سیزده‌سالگی از رقاصی در کافه جمشید لاله‌زار شروع کرد. در کافه‌ای در «قیصر» (۱۳۴۸) مسعود کیمیایی رقصید و «ویولون‌زنۀ عینکی» را خواند. در قامت رقاص، نقش‌آفرینی‌های کوتاه متعددی در فیلم‌های مختلف داشت. بازی‌های خوبی در «صبح روز چهارم» (۱۳۵۱) و «تنگنا» (۱۳۵۲) داشت که جای تأمل دارند. یک فیلم کوتاه (آرزوهای بزرگ مریم) و فیلمی بلند به نام «مریم و مانی» (۱۳۵۱) ساخت و شعر می‌گفت: «تلنگری بر آب زدم / سازی که زمین آن را می‌شنود / آسمان آن را می‌شنود / تلنگری بر گیجگاه عشق / رعدی سخت درمی‌گیرد / پرندۀ مهاجر تنم بال می‌گشاید و می‌خواند / زندگی این‌گونه است / تلنگری بر دهان کامل ترین انسان / پایان آرامش / و یا آغاز شورش».

شهرزاد به‌رغم شهرتی که قبل از انقلاب کسب کرده بود، فعالیتش در تئاتر و سینما به‌عنوان بازیگر و کارگردان، فعالیت اعتراضی‌اش نسبت به سینمای آن دوره در گروه سینمای آزاد و چاپ سه کتاب شعر (از جمله مجموعه «با تشنگی پیر می‌شویم»)، بعد از انقلاب یک‌باره همه‌چیزش را از دست می‌دهد. چند سالی به آلمان مهاجرت می‌کند و در بازگشت، خودش می‌ماند و سقفی که آسمان است. از جنگل‌های شمال تا روستایی در طبس، آوارگی را با خود می‌برد؛ در حسرت جایی که بتواند دمی آرام بگیرد و بعد از آن شاید بتواند به چاپ سفرنامه‌ها، شعرها، فیلم‌نامه‌ها و داستان‌هایی که در این سال‌ها نوشته بود، فکر کند. آخرین چیزی که درباره‌اش می‌دانم این است که در شهریور ۱۳۸۷، بعد از هفده‌سال آوارگی در یکی از شهرهای شمال، سرپناهی پیدا کرده است. معلوم نیست چقدر از آنچه شهرزاد هوای آن را در سر داشت، محقق شده و بعید هم می‌دانم آنچه او می‌خواسته است، شده باشد.

مجله «دنیای سخن» بعد از مرگ اخوان ثالث، در سوگ اخوان نامه‌ای از ابراهیم گلستان را منتشر کرده است که به گمنامی نام‌هایی که گفتم، ربطی دارد. گلستان کتاب «با تشنگی پیر می‌شویم» را به اخوان می‌دهد و گفت‌وگویی میان این دو درمی‌گیرد؛ گلستان نوشته است:

«از آن برایش تکه‌ها خواندم. شعر کار خود را کرد. خود را می‌گرفت نگرید، که عاقبت نتوانست. افتاد به هق‌هق. بلند شد رفت. بعد که آمد گفتم: این از کجا آمد، کیست؟ گفتم: همین دیگر. بی‌خبر هستیم. به خود گفتم و همچنان همیشه می‌گویم در دالان تنگ هیاهوی پرت غافل می‌شویم از دنیایی که در همسایگی زندگی دارد. گفت: مثل رگ بریده، خون زنده‌اش می‌ریخت. گفتم: همین دیگر. گفت اسمش هم به گوش من نخورده بود، اسمش چیست؟ گفتم: همین دیگر. اشکال از اسم و آشنایی با اسم می‌آید. از روی اسم چه می‌فهمیم؟ اسمش بنا به آنچه معروف است، «شهرزاد» است.»

(مطالب فوق را از مصاحبه شهرزاد در سال ۱۳۸۷ و نوشته‌ای از شهاب میرزایی درباره زندگی شهرزاد نقل کردم و مسئولیت صحت و سقم آنها را هم به خودش می‌سپارم.)

۲. عنوان دومین فیلم گله، در آنونس و نیز در دیالوگ‌های بازیگران، به همین شکل (با فتحه) تلفظ می‌شود. تلفظ صحیح کلمه، «کافر» است بر وزن فاعل؛ اما چه باک؟ اتفاقاً در همین جا هم، دانسته یا نادانسته، تخلف و سرکشی‌ای (مثلاً در برابر قواعد تلفظ) شکل می‌گیرد. اگر هم نادانسته باشد، دست‌کم، من این تخلف و سرکشی را «می‌بینم»؛ دیدن چیزی هم بزرگ‌ترین دلیل است بر وجود آن. به‌زعم من، زبان عامیانه، خصوصاً در فضای زیست شخصیت‌های این فیلم، به کسره کمتر میدان می‌دهد و فتحه را بیشتر ارج می‌نهد. این هم از همان کفرهایی‌ست که همه‌گیر شده‌اند و از رهگذر این همه‌گیری، دست‌فروشد؛ هرچند خبر از نوعی عصیان بدهند.

۳. فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب، جز تعدادی، همگی تکه‌تکه و مثله‌شده به دست ما رسیده‌اند. اخیراً کسانی در اینجا و آنجا جهان پیدا شده و برخی از این فیلم‌ها را به اصطلاح «ترمیم» کرده‌اند، اما هنوز هم بسیاری از فیلم‌ها، همان‌طور بی کیفیت و تکه‌تکه‌اند. همین مثلگی، از قضا می‌تواند بازگوکننده چیزهایی باشد که خود نسخه اصلی فاقدش است؛ مثل سکانس‌ها و پلان‌هایی که از همین فیلم کافر حذف شده‌اند و نتیجه‌اش، نمود بیشتر و بهتر سراسیمگی در فیلم است. البته بدیهی است که خیلی وقت‌ها هم چیزهای زیادی از دست می‌رود. دیالوگی که آرزوی کافر مبنی بر دارزدن پدرش با نخِ نخ‌ریسی را بیان می‌کند، در نسخه‌ای از فیلم که من در دست دارم، نیست. این دیالوگ را از آنونس فیلم نقل کرده‌ام. در مثل که مناقشه نیست؛ بگذارید مثال دیگری بیاورم از اینکه لزوماً، فرم کامل و شیک‌وپیک اثر، منظور و معنی را به‌درستی نمی‌رساند. در تابستان ۱۳۶۷ عده‌ای از بازماندگان افرادی که در زندان‌های ایران اعدام شده بودند، با یک دوربین عکاسی به خاوران می‌روند. هول‌وولایی را که در اوج کشتارها در محل دفن کشته‌شدگان وجود داشت، در نظر بگیرید و تصور کنید عکس‌ها چه از آب درمی‌آیند. خاک را کنار می‌زنی و به یک پا، یک دست یا یک سر کبود می‌رسی. باید مواظب باشی؛ چون منطقه کاملاً تحت نظر است، ضمناً باید در این وضعیت عکس‌گیری و واقعه را ثبت کنی. بهار مجدزاده در مقاله‌ای تحت عنوان «به دورتر بفرستید – تأملی بر عکس‌های دفن‌شدگان در خاوران» بر همین ترس و هول در کار این گروه تمرکز کرده است. اکثر عکس‌های این گروه خالی از عناصر زیباشناختی مرسوم در کار عکاسی‌اند و به‌زعم او، همین خالی‌بودن، حقیقت موضوعی را که از آن عکاسی شده است بهتر می‌نمایاند. اما مسئله این است که از میان این عکس‌ها، تنها یکی از آنها که محو نیست و کادر مناسبی دارد و به‌عبارتی، با تصویر (به آن معنا که ما عادت داریم) مطابقت بیشتری دارد، توفیق دیده‌شدن پیدا کرده و به «آیکون کشتار» تبدیل شده است. بقیه عکس‌ها عملاً حذف شده و کمتر دیده شده‌اند و می‌توان گفت این حذف، دقیقاً

فوریت و شتاب‌زدگی محصول خفقان را با خود حذف کرده است. حال اگر بخواهم این دو مثال را در نقطه‌ای به هم برسانم، می‌توان گفت درکی که ما از وضعیت خودمان داریم نیز، می‌تواند همین‌طور تکه‌تکه یا محو و مه‌آلود باشد. باید راهی جست تا از شتاب کلی وضعیت جا نمانیم، وگرنه هر دفعه که بخواهیم درنگی بکنیم، چیزی پیدا می‌شود که درنگ را به لحظه یا لحظاتی انگشت‌شمار محدود کند.

۴. «آخر» یعنی پایانی و «آخر» یعنی «دیگری». این بند قرار بود سخن «آخر» باشد اما سخن «آخر» شد!

۵. بریده‌ای از مصاحبه فریدون گله در مستند «ایران: یک انقلاب سینمایی» (۲۰۰۶)، اثر نادر تکمیل همایون. این مستند ابتدا با نام «ساخت ایران» (هم‌نام فیلمی که امیر نادری بعد از انقلاب، در آمریکا ساخت)، به سفارش شبکه تلویزیونی «آرته» ساخته شده بود که بعدها، به دلایلی، نامش تغییر کرده است. البته در عنوان ابتدای فیلم، نام فارسی «سیر تحول سینمای ایران» حک شده است، اما در تیتراژ پایانی و سایت IMDB، همان «ایران: یک انقلاب سینمایی» به فرانسه و انگلیسی آمده است.

۶. در اساطیر یونان، ارتفاعات دو سوی تنگه جبل طارق به این نام خوانده می‌شوند. هرکول (هراکلس) در خان دهم از خان‌های دوازده‌گانه‌ای که به روایتی، به خاطر کشتن خانواده خود در اثر جنون، مجبور بود بگذراند، قرار بود به انتهای زمین سفر کند. گروئون، غول سه‌سر، در جزیره افسانه‌ای اروتئا، گله‌ای داشت. مکان این جزیره را در بحرالبحیط غربی و آن سوی ایبریا (اسپانیا) دانسته‌اند. هراکلس باید این گله را می‌دزدید و به آرگوس می‌برد. طی ماجرای، هلیوس، جام زرین خود را که خودش درون آن هر شب به شرق بازمی‌گشت، به هراکلس داد و هراکلس با این جام در بحرالبحیط پیش رفت تا به اروتئا رسید و موقعی که از تنگه جبل طارق می‌گذشت، این ستون‌های دوگانه را بنا کرد. به گفته افلاطون، سرزمین گمشده آتلانتیس آن سوی این ستون‌ها بود و طبق عقاید قرون وسطی، این ستون‌ها نقطه پایانی جهان بود. بر روی این ستون‌ها عبارتی نوشته شده بود با این مضمون: «از این پس چیزی وجود ندارد». برای اطلاعات بیشتر نگاهی بیندازید به «فرهنگ اساطیر کلاسیک» مایکل گرانت و جان هیزل؛ ترجمه رضا رضایی.

۷. فرانسیس بیکن، از فیلسوفان دوره رنسانس، از اولین کسانی بود که روش تجربی را برای تفسیر طبیعت پیش نهاد. او کتابی دارد به نام «نوارغنون (نوآرگانون)» یا «آرگانون جدید». نام این کتاب، کنایه‌ای دارد به کتاب «منطق (آرگانون)» ارسطو که به‌نوعی، شامل پارادایم اصلی علم قبل از رنسانس بود. زیرعنوان کتاب بیکن بدین شرح است: «مسیرهای واقعی مربوط به تفسیر طبیعت». طرح جلد این کتاب، نگاره‌ای از ستون‌های

هرکول است که کشتی‌هایی از آن‌ها گذشته‌اند و زیر این نگاره، عبارت زیر دیده می‌شود: «عده زیادی عبور خواهند کرد و علم گسترش خواهد یافت».

۸. کریستف کلمب، از طرف پادشاهی کاستیل اسپانیا مأموریت داشت که از سمت غرب، به هندوستان برسد. او در سفر خود به سال ۱۴۹۲ میلادی به قاره جدیدی رسید که همان آمریکا بود، اما گمان می‌کرد آمریکا همان هندوستان است و تا پایان عمرش هم از این اشتباه خود آگاه نشد. ریشه واژه «Indian» در زبان انگلیسی، که هم به هندی‌ها اطلاق می‌شود و هم به بومیان آمریکایی که قبل از ورود اروپاییان در آنجا می‌زیستند، به همین اشتباه تاریخی بازمی‌گردد که کلمب، آمریکا را هندوستان پنداشته بود و آمریکاییان بومی را هندی.

۹. تصریح کنم که در اینجا به هیچ وجه قصدم این نیست که انقلاب ۵۷ را به ایده کشف و پیشرفت گره بزنم، هرچند می‌توان نشانه‌های گرایش به ایده پیشرفت را حداقل از دوره پهلوی به بعد در تاریخ ایران آشکارا دید، اما این عنصر نمی‌تواند وضعیت قبل از انقلاب را به‌تمامی بازنمایی و تبیین کند. هرکدام از عناصر «کشف» و «پیشرفت» هم معنایی یکه برای تمامی اقشار جامعه ندارند؛ یعنی می‌توان پرسید اگر هم چنین چیزهایی مطرح بوده‌اند، برای کدام طبقه و به چه شکلی جلوه‌گر می‌شده‌اند؟

۱۰. گریزی زده‌ام به «بی‌خوابی» محمد مختاری:

«قرار، جایش را می‌سپارد به بی‌قراری که وقت و بی‌وقت / سایه‌به‌سایه / رگ‌به‌رگ / دنبالت کرده است تا این خواب...»

۱۱. بریده‌ای بود از صحبت‌های رسول خادم در برنامه «روح پهلوانی»، با اجرای صدرالدین کاظمی، که به تاریخ ۲۳ شهریور ۱۳۹۵ از شبکه ورزش صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شد.

۱۲. دارودسته کافر و حسن طلا تا اواخر فیلم، هر کاری که می‌کنند، هیچ کس جلودارشان نیست. البته، کافر در همان اول فیلم از زندان آزاد می‌شود و پلیس هم بالاخره در سکانس‌های انتهایی فیلم دیده می‌شود، اما در این بین، هیچ اثری از دخالت نیرویی جز همین دو گروه لباس سفیدها و لباس سیاه‌ها در فیلم نیست. با یکی از رفقا که فیلم را می‌دیدیم، این سؤال برایش پیش آمد که: «اینجا پلیس نداره؟»

۱۳. خواسته یکی از آشنایانم، وقتی در زندان بود، این بود که یکی برایش این جمله را به انگلیسی ترجمه کند تا وقتی آزاد شد، جمله را روی بازویش خال بکوبد.

۱۴. اینگمار برگمان در دهه ۶۰ قرن بیستم میلادی، فیلم‌های بسیاری را در جزیره فارو ساخت که اولین آن‌ها، فیلم «همچون در یک آینه» (۱۹۶۱) بود (این عنوان ترجمه عنوان سوئدی فیلم است که امیدوارم صحیح باشد؛ در انگلیسی آن را *Through a Glass Darkly* نامیده‌اند). این جزیره، همان جایی است که برگمان در آنجا از دنیا رفت و طی یک مراسم تدفین خصوصی و تقریباً محرمانه، در محوطه کلیسای این جزیره به خاک سپرده شد. منظورم از «سه‌گانه فارو»، سه فیلم «ساعت گرگ» (۱۹۶۸)، «شرم» (۱۹۶۸) و «مصائب آنا» (۱۹۶۹) است که در بازه‌ای کوتاه در این جزیره ساخته شده است. در همه آن‌ها «ماکس فون سیدو» و «لیو اولمان» نقش‌آفرینی می‌کنند و می‌توان قرابت‌هایی مفهومی هم در آن‌ها یافت.

۱۵. اشاره دارم به فیلم «زمان گرگ» (۲۰۰۳) اثر میشائیل هانه‌که. لازم است بگویم که اولاً در این بند، به هیچ‌وجه در مقام مقایسه کامل برگمان و هانه‌که و حتی این دو فیلمشان نیستیم؛ یا اینکه بخواهم مثلاً اسطوره‌های اسکاندیناوی را بخوانم که بفهمم اسم فیلم هانه‌که اشاره دارد به گرگ‌هایی در اساطیر اسکاندیناوی که ماه و خورشید را می‌بلعند و دوره رگناروک (پایان جهان) را کلید می‌زنند و در مورد پایان کار جهان سخن بگویم و بعد بیایم به برگمان بپردازم و تاریخچه‌ای تحلیلی از کارهایش فراهم آورم و... ؛ بلکه فقط دست‌مایه‌هایی و لحظه‌هایی از هر فیلم گرفته‌ام که در هوا حرف زنم و البته اولین چیزی که نظرم را جلب کرد، نام این دو فیلم بود: «ساعت گرگ» و «زمان گرگ». ثانیاً لوکاچ در تحلیل خود از «دهقانان» بالزاک، عظمت هنر بالزاک را در «درک ژرف وضعیت واقعی» می‌داند؛ اینکه بالزاک به‌رغم پیش‌داوری‌های سیاسی و فلسفی خود که به‌نوعی او را به ستایشگر سلطنت‌طلب بزرگ‌مالکی اشرافی تبدیل می‌کند، تمام تضادهای موجود را می‌بیند و ترسیم می‌کند. اما همین پیش‌داوری‌ها باعث می‌شوند بالزاک نتیجه این تضادها را، نوعی پایان جهان بداند. لوکاچ در اینجا حکمی می‌دهد که بی‌ربط به بحث حاضر نیست: «نظریه پایان جهان و پایان فرهنگ، همواره شکل ایدئالیستی و مبالغه‌آمیز پیش‌بینی پایان یک طبقه است». پس‌آخرالزمانی دانستن فیلم هانه‌که هم به‌نوعی همین خطا را در شکل مبالغه‌آمیزترش نشان می‌دهد. ثالثاً باز هم از «بی‌خوابی» محمد مختاری مدد گرفته‌ام:

«صدا که می‌شکند/ حرف که چرک می‌کند/ جمله‌ها که نقطه‌چین می‌شوند/ پیری یا بچه‌ای که خود را می‌کشد/ تازه معنا روشن می‌شود...»

ضمناً عطف به ابتدای پاراگراف در متن اصلی، این را هم بگوییم که «مسئله به این سادگی‌ها نیست»، به معنای جاباز کردن برای رازواری نیست و نباید ما را در مواجهه با مسئله به عجز برساند. حتماً دلایل مشخصی هست که می‌بایست در جست‌وجوییشان بود تا هر بار لازم نباشد پیری یا بچه‌ای خود را بکشد که دست آدم به معنایی بند شود.

۱۶. این جملات هم گریزی است به شعر زهرا رهنورد:

«گرگ‌ها خوب بدانند، در این ایل غریب/ گر پدر مرد، تفنگ پدری هست هنوز

گرچه مردان قبیله همگی کشته شدند/ توی گهواره چوبی پسری هست هنوز

آب گر نیست، نترسید که در قافله‌مان/ دل دریایی و چشمان تری هست هنوز...»

۱۷. فخر و مدین، در معماری ایرانی، روشی برای چیدن مصالح، خصوصاً آجر، در ساخت دیوار است که در نتیجه آن، نوعی دیوار مشبک پدید می‌آید. در این اصطلاح، «فخر» به گل پخته، سفال یا آجر اشاره دارد و مراد از «مدین»، مادگی و روزنه‌هایی است که میان آجرهای دیوار پدید می‌آمده است. برای توضیح بیشتر در مورد عنوان این شیوه می‌توان به آیه «خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ» (الرَّحْمَنُ - ۱۴) اشاره کرد که خدا در آن، ماده آفرینش انسان را گل خشکی (صلصال) می‌داند که مانند گل پخته شده یعنی همان سفال کوزه‌گران و سفالگران است (فخار طبق یادداشت دهخدا در لغت‌نامه، در معنای «سفال‌پز و کوره‌پز» هم به کار می‌رود). از نمونه‌های عالی کاربرد این شیوه می‌توان به مسجد و مدرسه آقابزرگ کاشان، مسجد جامع یزد و خانه عباسیان کاشان اشاره کرد. فخر و مدین، علاوه بر وجه زیباشناختی‌اش، برای ایجاد سایه‌روشن و تلطیف نور، تهویه، حفاظت از مهتابی‌ها و ایوان‌های خانه و نیز ایجاد نوعی تعامل بصری میان فضای درون و بیرون، به کار می‌رفته است. در استفاده از این شیوه، توجه به عنصر دیگری هم دیده می‌شود و آن مسئله حریم خانه و محرمیت است؛ در طول روز، از سمت داخلی دیوار فخر و مدین، به راحتی بیرونش دیده می‌شود، اما فرد از بیرون معمولاً دید اندکی به درون دارد. اگر بخواهیم این همه توضیح در مورد یک عنصر معماری را که فقط در نمایی کوتاه از فیلم دیده می‌شود توجیه کنیم، می‌توانیم به این نکته اشاره کنیم که همین کارکرد فخر و مدین در راستای محرمیت و حفظ حریم درونی خانه، در این نمای فریدون گله نقض شده است؛ کافر را در یکی از ضعیف‌ترین و سست‌ترین چهره‌هایش می‌بینیم و اینکه ما از بیرون فخر و مدین به درون خانه، یعنی به خلوت کافر و صمیمی‌ترین رفیقش می‌نگریم، دقیقاً تجاوزی است به حریم کافر.

۱۸. «قهرمان» را به معنای عام آن به کار می‌برم و منظورم همان کافر است؛ تفکیک‌هایی مثل «قهرمان» و «ضدقهرمان» اولاً در اینجا محل بحث نیست و ثانیاً خیلی وقت‌ها در نقد، در جایی که سنت انتقادی وجود ندارد، همین ابزارهایی که قرار است کار را روی روال بیندازند، بیشتر سیاهی روی سیاهی می‌آورند و اصلاً خود محل نزاع می‌شوند؛ اثر هم می‌ماند آن طرف، و به‌جای اینکه تفسیر و بازخوانی شود، انتزاعی‌تر و نافهمیدنی‌تر می‌شود.

۱۹. دهخدا در لغت‌نامه روبه‌روی «روزنه» می‌نویسد: روزن + ه تصغیر. قصدم از کاربرد این واژه، دقیقاً نشان دادن تضاد میان بزرگی کافر در ظاهر (کافر بودن و عصیانگری‌اش) از یک سو، و تحقیر و تصغیر او از رهگذر جادادن او در یک روزنه (روزن کوچک) از سوی دیگر بود.

۲۰. توضیح اینکه این آدم‌ها چرا کوتوله‌اند و نمی‌توان آن‌ها را در قامت کسانی پذیرفت که واقعاً باید با آن‌ها طرف شد و بنابراین، شر اصلی را باید در جای دیگری جست، کاری است که متن در پی آن است. قصدم این نیست که «کوتولگی» این‌ها را متافیزیکی و غیرتاریخی کنم؛ زبان فیلم را به کار بسته‌ام. گرچه مطابق منطق «کافر»، پسینی‌بودن وجود این کوتوله‌ها نسبت به آن شر بنیادین و اینکه این‌ها نتیجه وضعیتی تاریخی هستند، در اینکه به‌هر حال همین‌ها می‌توانند هست و نیست کسی را از او بگیرند، تفاوتی ایجاد نمی‌کند. ژرژ باتای در جایی می‌گوید که نویسنده به پیش از جنگ فکر می‌کند و حتی در میانه جنگ هم افقی ورای جنگ دارد؛ اما اگر این جنگ «ورایی» باقی بگذارد.

۲۱. در شاهنامه به تصحیح جلال خالقی مطلق می‌خوانیم:

«چنین گفت با مادر اسفندیار / که با من همی بد کند شهریار

مرا گفت چون کین لهراسپ‌شاه / بخواهی به مردی ز ارجاسپ‌شاه

همان خواهران را بیاری ز بند / کنی نام ما را به گیتی بلند

جهان از بدان پاک بی‌خو کنی / بکوشی و آرایشی نو کنی

همه پادشاهی و لشکر تراست / همان گنج با تخت و افسر تراست»

«خو» در اینجا همان است که دهخدا در توضیحش می‌نویسد:

«گیاه خودروی که در میان غله‌زارها و باغ‌ها روید. تا آن را نکنند، غله و زراعت قوت بهم نرساند و چنانچه باید نشو و نما نکند».

۲۲. سجاد آیدنلو در گزیده‌ای که از چند داستان شاهنامه تحت‌عنوان «شاهنامه (۲): شاخ سرو سایه‌فکن» فراهم آورده است، این تحلیل‌ها را در کنار چند تحلیل دیگر، به‌عنوان نمونه‌هایی از تفسیرهای داستان رستم و اسفندیار مطرح می‌کند که تفسیر آخر (اسفندیار به‌عنوان نماد پیوند دین و دولت و رستم به‌عنوان نماینده مردم) مربوط به کتاب «داستان داستان‌ها» اثر محمدعلی اسلامی ندوشن است. در اینجا به‌هیچ‌وجه قصد ندارم مخالفتی با این نظرها بکنم یا حتی خدش‌های بدان‌ها وارد کنم. شاید منظورم از طرح این تفاسیر، فقط این باشد که بگویم از آنها آگاهم، ولی حرف دیگری می‌خواهم بزنم.

۲۳. بخشی است از مقاله رضا درستکار با عنوان «یک دهه با فریدون گله، ... تا قلّه» که از کتاب «فریدون گله؛ زندگی و آثار» نقل کرده‌ام. درستکار در این مقاله کمتر از دو صفحه به «کافر» پرداخته است و فیلم را تنها پله‌ای در مسیر تعالی فریدون گله معرفی می‌کند. بدیهی است که این نگاه، مانع از عمیق‌شدن در خود فیلم به‌عنوان اثری مستقل و مهم می‌شود و نهایتاً از سطح معرفی فراتر نمی‌رود. هرچند از این نباید گذشت که کتاب درستکار شاید تنها کتابی است که بعد از چند دهه درباره فریدون گله منتشر شده است.

۲۴. «آگاهی فاقد نیروی از خودبیگانگی است و نمی‌تواند خود را به چیزی بدل سازد و هستی پذیرد. آگاهی در این اضطراب به سر می‌برد که مبادا شکوه درون‌بودگی خود را با عمل و با هستی متعین آلوده سازد، و برای حفظ پاکی قلب خویش، از تماس با واقعیت می‌گریزد و در ناتوانی لجوجانه‌ای پافشاری می‌ورزد: ناتوانی در اینکه از خویشتن خود که به برترین درجه انتزاع کشیده شده است، دست بردارد، به خود جوهریت دهد، اندیشه‌اش را به هستی بدل سازد و خود را به تفاوت مطلق بسپارد. بنابراین، موضوع توخالی‌ای را که این آگاهی برای خود می‌آفریند، فقط با آگاهی از امر پوچ پر می‌کند؛ فعالیت آن، انتظار دریغ‌آمیزی است که جز این کاری نمی‌کند که همواره به موضوعی بی‌اساس بدل می‌شود و ناپدید می‌گردد، و هنگامی که فراسوی این ناپیدی، به سوی خویش باز می‌گردد، خود را از دست‌رفته می‌یابد؛ در این پاکی شفاف عناصرش، به همان چیزی بدل می‌گردد که «جان زیبا»ی معذب نام دارد. نورش اندک‌اندک در درونش به خاموشی می‌گراید و همانند بخار بی‌شکلی ناپدید می‌گردد که در هوا حل می‌شود».

قسمتی بود از «پدیدارشناسی روح» هگل؛ برگرفته از کتاب «درآمدی بر هگل»، ترجمه محمدجعفر پوینده.

۲۵. سجاد آیدنلو در همان گزیده که در پی‌نوشت ۲۲ معرفی شد، در توضیح این بیت، «نیکوی» را علاوه بر معنای متداولش، بر مبنای «نیکوی» پهلوی، به معنای «نعمت و چیزهای خوب» هم صحیح می‌داند؛ اگر معنای متداول «نیکوی» را صحیح بدانیم، گشتاسپ، نیکوکار و بخشنده می‌شود که با عقل من جور نمی‌آید اما باتوجه‌به معنای پهلوی برای «نیکوی»، اسفندیار به گشتاسپ می‌گوید غنائمی را که من (اسفندیار) در جنگ‌ها به دست آورده بودم، تو (گشتاسپ) در خزانه خویش نهادی و برای من، خونی ماند که در جنگ‌ها ریختم (و از من ریخته شد) و رنجی ماند که بردم.

۲۶. در همان کتاب، آیدنلو بیان امروزی سخن اسفندیار (من بر چی‌ام؟) را می‌آورد که خیلی دقیق، به منظور من در متن اشاره دارد: «تکلیف من چیست؟» اگر «تکلیف» را برابر با «وظیفه» بگذارید، مشابهتی که با منظور خودم می‌دیدم، برای شما هم روشن‌تر می‌شود.

۲۷. از سخن رستم خطاب به سیمرغ در داستان «رستم و اسفندیار». جلال خالقی مطلق این بیت را در پاورقی شاهنامه ذکر کرده و احتمالاً الحاقی دانسته است. اما اینجا محتوای بیت ما را کفایت می‌کند، که البته نمونه‌های زیادی برای آن در شاهنامه می‌توان یافت؛ فردوسی در همان ابتدای شاهنامه، خداوند را «خداوند نام و خداوند جای» می‌خواند.

۲۸. «باسمه» همان تصویر چاپی است، که البته محمد معین «چاپ روی پارچه» را هم به‌عنوان یکی از معانی آن ذکر می‌کند. تصویر واحه در فیلم لی چانگ‌دونگ روی پارچه‌ای چاپ شده بود؛ چیزی شبیه تابلوفرش. «باسمه‌ای» هم مجاز یا کنایه از چیزی است که ظاهرش خوب و فریبا، اما بی‌اصل و بی‌بنیاد باشد. در متن هر دو معنای حقیقی و مجازی مدنظر است.

۲۹. در صحنه‌ای از فیلم «واحه» (Oasis)، جونگ‌دو به اسم گونگ‌ژو اشاره می‌کند که معنای «شاهزاده و پرنسس» می‌دهد و خودش را از نسل ژنرالی به نام «هونگ گیونگ‌را» معرفی می‌کند. این ژنرال در سال ۱۸۱۲ طغیانی را علیه پادشاهی چوسان در کره سازماندهی کرده و خود در جنگی که در پی آن رخ داده، کشته شده است. گونگ‌ژو در جواب، هونگ گیونگ‌را را خائن می‌داند و نه ژنرال، اما نکته اینجاست که جز همین دو دیالوگ کوتاه، چیز دیگری مطرح نمی‌شود؛ جونگ‌دو از این‌پس گونگ‌ژو را «پرنسس» خطاب می‌کند و گونگ‌ژو هم او را «ژنرال» می‌خواند.