# هنر پیشه، مخمصه محتوم

حمید امجد

یک ـ « به خدا ـ به قرآن من نمی تونم مسئولیت تصمیم هایی که گرفته مو گردن بگیرم. آخه من که من نیستم. من همه ش یه کسای دیگه ست. یه چیزای دیگه ست. » (۱)

نگاهی به کارنامه سینمایی آقای محسن مخملباف و تاریخ ساخت آنها، نمایشگر یک سیر است؛ امّا نه سیر در درون فیلمساز. دستکم این سیری است که برای درکش به گمان من، بیش و پیش از آنکه ریشه هایش را در درون فیلمساز ـ به عنوان روند شکل گیری اندیشه و مراحل پی جویی و آزمون آن در آثار او ـ جستجو کنیم، کافی است ویژگیهای جهان پیرامون را در حول وحوش زمان ساخت هر فیلم به یاد آوریم، یا حتی فقط یکی دو روزنامه زمان ساخت هر فیلم را تورق کنیم. [در روزگار ما، البته شاید نتوان فیلمسازی سراغ کرد که هرگز توانسته باشد قصه یا موضوع فیلمش را کاملاً به اختیار برگزیند، امّا این موضوع در مورد آقای مخملباف شکل دیگری دارد. بهرحال فراموش نکنیم که او دستکم در بیش از نیمی از دوران کاری خود، نسبت به دیگران «اختیار» بیشتری داشته.] ارتباط مضامین و نیز شکل و ساختمان و لحن هر فیلم با لحن و حال و هوای مقالات [و حتی آگهیهای] روزنامه های دوران ساختش، اغلب آشکارتر از آن است که توضیح و تفسیری بطلبد. حتی زمانی که فیلمها به ظاهر پیچیده می شوند، رابطه ساده است؛ به همان روزنامه ها نگاه کنیم. فیلمهای به ظاهر پیچیده [یا حتی سر درگم] در این کارنامه، خود، محصول دورانی بغرنج تر از دوران ساخت فیلمهای ظاهراً ساده ترند؛ و اگر فیلمی دچار محاق می شود، علتش این است که متوسط ضرباهنگ مراحل تدارک و تولید آن فیلم یا فیلمها بوده است. این سرنوشتی اجتناب ناپذیر برای کسی است که درپی تصویر پیش ساخته ای که جهان پیرامون به او می دهد، حرکت می کند.

دو ـ «این سناریو رو داده ن بهم کار کنم ـ اسمش مرد شرقیه.»

سه فیلم اول آقای مخملباف ـ *توبه نصوح*، *دو چشم بی سو*، *استعاذه* ـ که معمولاً نادیده گرفتن شان ترجیح داده می شود، اتفاقاً از کلیدی ترین فیلمهای این کارنامه هستند. نوع نگاه به جامعه و جهان، دیدگاه تهاجمی، احساس ضرورت جهت تعیین تکلیف برای هستی، و درونمایه های مشترکی چون اعوجاج و بیماری و معلولیت های ذهنی و جسمی، و بسیاری مشترکات دیگر، از این سه فیلم شروع شده و به فیلمهای دوره های بعد منتقل می شود. در هر یک از چهار فیلم بعدی ـ *بایکوت*، *دستفروش*، *بایسیکل ران*، *عروسی خوبان* ـ شاهد بازگشت به درونمایه های سه فیلم اول هستیم بارویکردی به عوامل حرفه ای تر سینما [مثلاً اهمیت نقش فیلمبرداران فیلمهای این دوره به بعد در شکل نهایی این فیلمها را نمی شود فراموش کرد] و کم کم پافراتر نهادن از حدود امکانات و ابعاد تولید و شکل عرضه و گستره ادعایی و نیز تهیه کننده مشترك آثار اولیه. توجه به عوامل مهمی چون طراحی، فیلمبرداری، تدوین، موسیقی، و نیز افزایش نسبی تجربه کاری فیلمساز، عمده تفاوتهای فیلمهای این دوره با سه فیلم اول است. برای فیلمساز این دوره، دوره بیرون آمدن از لاك محدود قبلی، و ایستادن در موضع «نگره پرداز»، «قاضی القضات»، «سخنران» و «فاتح» در آن واحد است. [گفتگوی پنج ساعته با مجله «سروش» هنوز قابل رجوع است.] این معجون چون دقیقاً از جنس زمانه خود است، کارگر می افتد؛ و منتقدین و جشنواره های داخلی، راه سفر به جشنواره های فرنگی را هموار می کنند. قابل توجه است که دورترین فیلم این دوره به سینما ـ *بایسیکل ران* ـ با معیارهایی چون «شرافت» و «انسانیت» بدل به یکی از محبوب ترین ها می شود؛ و اگزوتیزم موزه ای آن نیز جوایزی از فرنگ به سوغات می آورد.

پایان جنگ تحمیلی، آغاز دورهٔ تازه ای ست. قهرمان *عروسی خوبان* که در پایان فیلمنامه و نسخهٔ اولیه فیلم، راهی جبهه می شد، در انتهای نسخه جدید در ترمینال تهران سرگردان مانده است. کجا باید رفت؟

نتیجه، یک سال سکوت اختیاری است که بسیار هم مهم تر از سکوت های چندین سالهٔ فیلمسازان دیگر معرفی و ارزیابی می شود. نتیجه بدیهی «خانه تکانی روح» ـ که خود شاید محصول اولین مواجهه فیلمساز با فرنگ [جهان پیرامون، در مقیاسی وسیع تر] هم هست ـ ماراتن یکساله تماشای فیلم است، تا فیلمساز فاتح، دستمایه ها و شکلهای «جهانی تر»ی بیاموزد. مگر پس از جنگ دوره روابط با جهان پیرامون در مقیاس وسیع نبود؟

در پایان این یک سال، دوره امّا دوره ای بسیار خاص و گذراست. و بخت بد فیلمساز، اوضاع جهان پیرامون را در تقابل با مسیر فتوحات جدیدش قرار می دهد. فیلمساز این دوره ـ *نوبت عاشقی*، *شبهای زاینده رود* ـ همگام با محیط پیرامونش، «مواضع» تازه ای را آزموده است. نقاب مهاجم دوره قبل و حمله به جریان روشنفکری [گفتگوی پنج ساعته را بخوانید] جای خود را به موضع روشنفکر مظلوم *شبهای زاینده رود* داده، که همه را دوست دارد و با تن زخمی میان خیابان افتاده ولی مردم او را درنمی یابند. این دوره در جهان پیرامون و بالطبع در کارنامه فیلمساز، گذراست. «مرد شرقی» که خود را با نیاز جهانی شدن مواجه دیده، حالا دو فیلم به نمایش درنیامده دارد. تماشاگر *توبه نصوح*، نقاب تازه را به جا نیاورده، توده تماشاگر *بایسیکل ران*، حدود ذهنی خود را به نمایش گذاشته [*کلوزآپ* را ببینید] و تماشاگر متمایل به روشنفکری، پای *نوبت عاشقی* و *شبهای زاینده رود* نایستاده. پس چاره چیست؟ باید به شکل و مضمون سنتی دورهٔ اول برگشت یا مدرنیزم ظاهری فیلمهای اخیر را ادامه داد؟ «قصه گویی» یا «شکل گرایی»؟ پاسخ را جهان پیرامون از طریق عدم تصویب قصه های بعدی تعیین می کند. قصه موضوع می خواهد، موضع می خواهد، و تصویب می خواهد.

فیلم ساختن «درباه سینما» یکی از راه حل هایی است که این سینما آزمایش می کند. توفیق صدور *کلوزآپ* به فرنگ و ورود *سینما*

*پارادیزو* به داخل، مؤید توفیق این راه حل است. در دوره بغرنجی که پس از جشنواره نهم فرامی رسد، فیلم ساختن درباره سینما آسانتر است، چون در این حالت، کمدی ساز کسی را دارد که دست بیندازد: خودش را. و سازنده درام اجتماعی کسی را دارد که به حالش گریه کند: خودش را. [ضمناً درونمایه «درباره سینما» در آن زمان در فرنگ هم دستمایه داغی است؛ در فرنگستان واقعاً تاریخی پشت سر سینماست، و در نتیجه «صدسالگی» هم در پیش رو.]

*ناصرالدین شاه آکتور سینما* ژست بزرگ منشانه ای برای آشتی با همه است؛ دقیقاً با «همه». با تماشاگر و همکار آشتی کند نیز خود از عجایبی است که تنها در بستر این «جهان پیرامون» می تواند رخ دهد. امّا عجیب تر از آن، حتی پس گرفتن این آشتی در فیلمهای یازدهم و دوازدهم است.

با این فیلم ـ به رغم اندك مشکلاتی ـ آشتی [دستکم موقتی] دوباره سرمی گیرد. بعد از آن همه دعوا، در جهان پیرامون هم وقت آشتی کنان رسیده است. مثل همیشه، تنگنای اساسی تازه بعد از این است که بروز می کند: اینکه فیلمساز برای «مهم» بودن و «در اوج» ماندن، باید همه آن طیف های گونه گون مخاطبان را برای خود حفظ کند و همچنان راضی نگه دارد. تماشاگر عامی، تماشاگر متمایل به روشنفکری، در جهان پیرامون داخلی و خارجی. فراموش نکنیم که «مرد شرقی» برای ادامه بقا ناگزیر باید مورد توجه اضلاع زاویه ای باشد که مدام از هم دورتر نیز می شوند. پس جای خطر کردن نیست. ادامه مسیر، گام نهادن درهمان جاده مطمئن است: باز هم «درباره سینما».

در واقع «مرد شرقی» عاقبت تراژدی دردناك وضعیت خود را دریافته: اینکه گویا هنرمند تا وقتی خود را دست بیندازد، محبوبتر است. در قدم بعدی ـ هنرپیشه ـ قرار است به هنرمند [یا آنچه از نگاه «مرد شرقی»، هنرمند نام دارد] بخندیم؛ و حتی پس از آن ـ در سلام سینما ـ به حال همو گریه کنیم.

[در فواصل دوره اخیر کارنامه فیلمساز، دو فیلم کوتاه هم وجود دارد ـ *گزیده تصاویر دوران قاجار* و *بگه* ـ هر دو مستند؛ اولی درباره عکسهای دورهٔ قجر، دومی درباره قالی بافی سنتی، که پیش از هرچیز دشواری و سرگردانی در ادامه مسیر برای فیلمساز را گواهی می دهند.]

این دورنمایی کلی از مسیر فیلمسازی است که تصویر پیش ساخته اش در جهان پیرامون را تا امروز تعقیب کرده، [انشعاب از سایه خود امکان ندارد] و به مخمصه ای طبیعی رسیده است.

سه ـ «بگو! دروغ بگو!»

قضیه مدرنیزم در فیلمهای آخر آقای مخملباف چیست؟ سطح رویی این مدرن نمایی را که کنار بزنیم به چه اندیشه ای می رسیم؟ مشخصاً حکایت این سه فیلم «درباره سینما» که ظاهری مدرن تر دارند چیست؟

*ناصرالدین شاه آکتور سینما* می کوشد به سیاق *سینما پارادیزو*، و *مرده ها شطرنجی نمی پوشند* (کارل راینر ـ ۱۹۸۱) نگاه حسرتخوارانه به گذشته را باشکل جدید و ایجاد ساختار تازه حاصل کنار هم نهادن تصاویر گذشته و حال ـ تصاویری از قصه های مختلف ـ بیامیزد. امّا نه موفق می شود مانند فیلم «تورناتوره» منطقی برای کنار هم گذاشتن تصاویر، در خود داستان ایجاد کند، و نه توفیق می یابد که مثل فیلم «راینر» از کولاژ تصاویر مختلف به کلیت یکپارچه داستانی تازه برسد. در نتیجه هنگام تماشای *ناصرالدین شاه* ...، ما هرگز فراموش نمی کنیم که این تکه تکه ها از جاهای دیگر آمده اند؛ هرگز نمی توانیم باکلیّت اثر به عنوان یک قصه تازه و مستقل برخورد کنیم، و هرگز از یاد نمی بریم که فیلمساز، آگاهانه ـ اگر نگوییم متظاهرانه ـ این تکه ها را برداشته و قصه اش را برای آنها ساخته، نه اینکه آنها را در قصه اش جای داده باشد.

خب ـ همه این کارها برای چیست؟ برای رسیدن به مضمون «آشتی»؟ امّا این آشتی که هرگز صورت نمی گیرد. دو فیلم بعدی نشان دهنده بازگشت فیلمساز به دیدگاههای قبلی خود هستند. [درست مثل جهان پیرامون] در این میان اگر *ناصرالدین شاه* ... به دلیلی

آشکارگی «آگاهانه» بودن انتخابها و ساختار نهایی، و *سلام سینما* به دلیل شکل جدلی و طمطراق بحثهای عظیم درباره مسائل عظیم [که خود سینما در میانشان گم می شود] و ضمناً دورتر بودن هر دو از «قصه گویی سنتی»، عملاً به نقابهایی برای پوشاندن چهرهٔ واقعی فیلمساز، و تریبونی برای نطقهای تازه اش بدل می شوند؛ هنرپیشه به دلیل نزدیکی هایی [نسبی] که با قصه گویی سنتی [و اصلاً خود فیلمفارسی] دارد به طور غریزی و ناخودآگاه چهره ای حقیقی تر و ملموس تر از فیلمساز و دیدگاههایش به نمایش می گذارد، و تصویری ناخودآگاه از مخمصه تناقض آمیز فیلمساز در مسیر تقارن با تصویر پیش ساخته اش در جهان پیرامون، ارائه می کند.

چنین است که عاقبت می رسیم به بحث هنرپیشه، و اینکه در پس شبح یا هاله مدرن نمایی که پیرامون این سه گانه «درباره سینما» را گرفته، چه اندیشه هایی قرار دارد. [مثل چهره حقیقی آشتی و «وصال» پایانی *ناصرالدین شاه*... و عکس یادگاری دستهٔ جمعی *سلام سینما* که در واقع سرپوشی ست بر انبوه تمسخر و وهن که در هنرپیشه خود را نشان می دهد، و انبوهی کینه که در *سلام سینما* سر باز می کند.]

چهار ـ «تو لایق این زندگی نیستی.»

هنرپیشه حد فاصل و نقطه تلاقی قصه گویی مدرن نمای دو سه فیلم قبل از خود [در کارنامه سازنده اش] و مدرنیزم کامل ـ و البته سهل الوصول ـ *سلام سینما* هم هست. در هم جوشی از مضامین فیلمفارسی، قصه گویی مدرن و قصه گویی مرسوم، تمسخر روشنفکری و ارائهٔ تصویر ابله وار از هنرمند در کار و زندگی خصوصی، و صدور انبوهی نظریه به سیاق آثار اولیه فیلمساز.

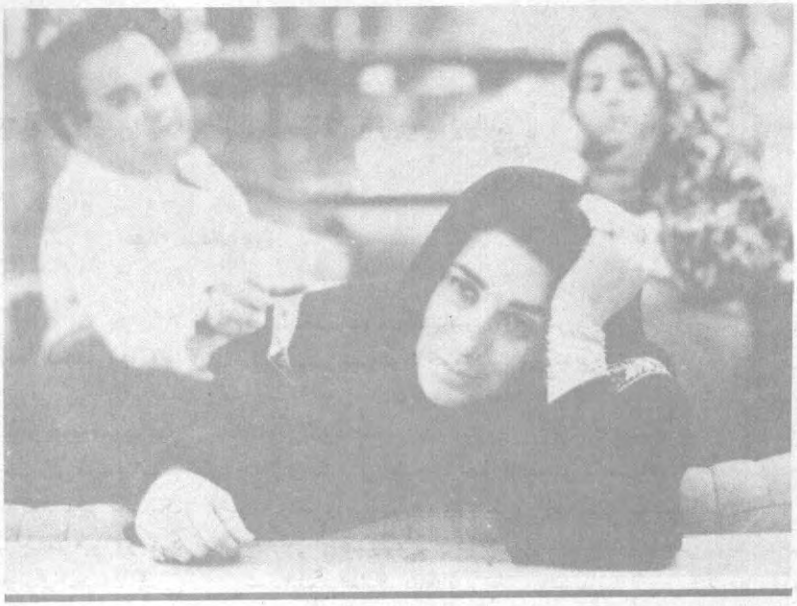
آغاز فیلم با روایت بازیگر رو به دوربین و علاج خواستنش از دوربین / تماشاگر، در ما انتظار دیدن فضایی مدرن را ایجاد می کند، یا دستکم فضایی متفاوت با فضا و روحیات و حال و هوای قصه گویی مرسوم سنتی. این شیوه امّا در فیلم پی گرفته نمی شود. بیان بقیه فیلم کاملاً از جنس دیگری است. اگر اپیزود وودی آلن در *داستانهای نیویورکی* درست با چنین نمایی آغاز می شود، این حضور فرا واقعی مسلط بر زندگی و شخصیت اصلی، تا پایان داستان حس می شود و ادامه می یابد. امّا در هنرپیشه عین همین شگرد فقط در شروع می آید و پس از آن، دوباره جنس قصه گویی فیلم به شیوه واقعگرایی مرسوم در فضای سنتی برمی گردد. «موضوع» صحنه آغازین نیز [رفتن اکبر پیش آن «ننه»ی مشکل گشا و لحن و قسم ها و غیره اش] رفتاری سنتی است که مثلاً با شکلی [و از نگاهی] امروزی و مدرن به آن پرداخته می شود، ولی باقی فیلم، درست برعکس، نگاهی تابع سنت [مشخصاً سنت فیلمفارسی] دارد به ظواهر مدرن. و این نگاه دوم که حجم عمدهٔ فیلم را هم تشکیل می دهد، دید اصلی و حقیقی فیلمساز است، که نگاه اولیه و آغازین فیلم نمی تواند پشت خود پنهانش کند. این درست همان وضعیتی است که در جهان پیرامون نسبت به مقوله سنت و مدرنیزم وجود دارد. گویا فقط «سیمین» نیست که «لایق» زندگی مدرن نیست.

پنج ـ «لعنت به هرچی مرد که به حرف زنش گوش می ده»

. داستان فیلم دربارهٔ مشکل شخصی یک هنرپیشه در زندگی شخصی و زناشویی ست [بچه دار نشدن] که به ضرب انبوهی جمله قصار از زبان شخصیتها، سعی می شود تمثیلی از عقیم بودن زندگی هنری او محسوب گردد. این اتفاق نمی افتد، به این دلیل ساده که عقیم بودن زندگی هنری او، ربط چندانی به بچه دار نشدنش ندارد. علت ناباروری هنری او، در بیرون از زندگی خانوادگی اوست. در واقع جهان پیرامون اوست که او را به عنوان هنرمند عقیم کرده؛ وگرنه گیریم که تصادفاً همسرش باردار می شد ـ آیا آنوقت همه مشکلات هنری او حل شده بود؟ برعکس، فیلمساز، همه گناهانی را که جامعه مردسالار و تفکر سنتی فیلمفارسی به طور مادرزاد متوجه زن می داند، کافی ندانسته، گناه تعبیر نشدن خوابهای طلایی برای سینمای ایران را هم به گردن آن زن می اندازد.

شش ـ «من می خوام فیلم درست و حسابی بازی کنم.»

باقی درونمایه های فیلم، یکی تقابل فقر و ثروت است [درست از همان موضع سنتی فیلمفارسی: «کاشکی مام گدا بودیم، اونوقت تو منو دوست داشتی.»] و دیگر، تقابل سنت و مدرنیزم [از موضع هاج و واج نسبت به تکنولوژی ـ درست مانند دختر کولی فیلم، که «کنترل» سیستم های مدرن خانه اکبر را به دست می آورد و از عواقبش حیران و هراسان می شود ـ شعبده و غرابت فضای مدرن خانه، قرار است به طنز سنتی «مصائب ثروت» منجر شود.] تقابل زن و مرد [جملهٔ «اصلاً بگین بنویسن ـ بابا ـ مردم همه از دست زناشون ذله شده ن» کف و سوت و هورای تماشاگر عامی را ـ درست مثل جماعت حاضر در اتویان توی فیلم ـ برمی انگیزد. و از این جمله ها کم نیست: «ای خدا ـ از دست این زن چکار کنم؟»] تقابل سینمای هنری و فیلمفارسی [دیدگاهی که درست عکس آشتی ادعای *ناصرالدین شاه*...، و خود البته نگاهی سنتی است، و رندانه تر اینکه با همان مصالح فیلمفارسی، وانمود به ساختن فیلم هنری می کند] و تقابل روشنفکر و عامی



[هنرمند فیلم، به عنوان یک روشنفکر، خود ابلهی است که در خانه خود یا در خانواده مادری، در محل کار و میان همکاران، و در جامعه با کسانی ابله تر از خود مواجه است. تنها لحظات شادمانی او، خلوت او با دختر کولی و زمانی است که همراه او به حلبی آباد می رود و برای پیرزن عامی آواز می خواند (اخیراً کشف شده که هنر، مردمی اش خوب است) و تنها کسی که او را درک می کند دختر کولی بی سواد است. فیلم صریحاً قشر روشنفکر یا دستکم هنرمند و مشخصاً سینماگر را جماعتی بی فرهنگ، کودن، و خرافه پرست معرفی می کند که زندگی اش واقعاً به «جیش» آن بچه بستگی دارد، و نقطه تفاهم خانوادگی اش، همان «فاضلاب» است.] جای شگفتی نیست که فیلمساز در تمام دو راهی هایی که خود طرح کرده، راه فیلمفارسی را انتخاب می کند، و حتی به نام هجو ظواهر فیلمفارسی، پوشش جاهلی هم به تن شخصیتش می پوشاند، و با این همه، توی فیلم به پوستر یک فیلمفارسی دیگر سنگ می زند. هنوز از توبه نصوح فاصله ای طی نشده. آنجا هم فیلمساز، خود فیلمی ساخته بود که داخلش تماشای فیلم وسیله تخدیر شخصیت اصلی معرفی می شد. جای شگفتی در نمونه اصلی این تناقض، یعنی در جهان پیرامونی است که به رسانه سینما نیازمند است، ولی در عمل آن را نفی می کند.

هفت ـ «چی می خواستم بشه ـ چی شد!»

ازنگاهی دیگر، ساختمان قصه هنرپیشه، مبتنی بر یک مثلث عشقی است، و سه رأس آن، اکبر و سیمین و دختر کولی اند. تدقیق در روابط میان این سه شخصیت، به خوبی نشان دهنده سمت و سوی فکری سازنده، و انطباق کاملش با الگوهای آماده فیلمفارسی است.

نگاه کنیم به رابطه اکبر و سیمین: زن و شوهرند. زن تا سرحد جنون متوقع است و مرد صبور، زن نازا و بی خاصیت است و مرد محبوب خلایق، زن «رنگ بار مبارك باد» را هم نمی تواند بزند ولی مرد آرتیست است، زن باعث همه ناکامی های مرد در عرصه های مختلف است، و مرد به خاطر زن از طبقه خود بریده و دست به دامن ثروت و مدرنیزم شده؛ امّا راه نجات آنها این است که از ثروت و مدرنیزم رها شوند. [این قصه در فیلم همچنان که «شروع» ندارد، به «پایان» هم نمی رسد. پایان فعلی فیلم، نه رسیدن به بن بست را نشان می دهد نه کندن از ثروت و مدرنیزم را. بلکه در پایان آنها می روند بچه ای از پرورشگاه می آورند؛ یعنی راه حلی که از اول فیلم هم شدنی ست.]

رابطهٔ سیمین و دختر کولی: هر دو زن هستند، در نتیجه هیچکدام مسلط نیست. نتیجهٔ خلوت این دو دعوا و کتک کاری ست. تفاوت شان در طبقه شان است، و فیلم با ادامهٔ دروغ سنتی فیلمفارسی می کوشد بگوید که به رغم همه چیز، فقر فضیلت می آورد، و شادمانی قهرمان فیلم را هم تامین می کند، و «درك» قهرمان هم به مدد همین فقر حاصل می شود. وگرنه اینکه در پایان کشف شود دختر کولی لال نبوده و در نتیجه اکبر را «فهمیده»، بی معناست. مگر همه کسان دیگری که لال نیستند اکبر را فهمیده بودند؟

رابطهٔ اکبر و دختر کولی: محور اصلی این رابطه، عشق میان دو طبقهٔ فقیر و غنی، دو قشر هنرمند [روشنفکر] و عامی، و دو تلقی مدرن و سنتی ست؛ که در نتیجهٔ این عشق، غنا به فقر می بازد، هنر به عامیگری، و مدرنیزم به سنت. معجون کمیابی که اکبر تمام مدت دربی اش بوده [اینکه کسی او را درك کند] و نمی یافته، در پایان فیلم، آمیزه همین ویژگی های دختر معرفی می شود. پول قبول نکردن دختر کولی در پایان هم، دقیقاً نتیجهٔ همین است که او اکبر را درك کرده، و تحت تأثیر این درك است که پول را نمی گیرد. یعنی حتی این بزرگ منشی «سنتی» هم از خودش که زن است برنمی آید، و باید آنرا تحت تأثیر مرد قصه انجام دهد.

فیلم فاقد بسیاری از منطق های یک رابطه باور کردنی ست [۲]، ولی از ما توقع دارد بی منطقی ها را نادیده بگیریم، چون گویا اثر قرار است تمثیلی باشد و قصه گوی صرف نباشد و مدرن باشد و ...؛ و در نتیجه با درخواست فیلم از خودآگاه ما که آنرا چگونه ببینیم و چگونه نبینیم، به سوی ظاهری مدرنیستی میل می کند. امّا این ظاهر مدرن نما را که کنار بزنیم، درپس پرده هیچ چیز جز انبوهی مضامین و روابط فیلمفارسی به اضافه انبوه شعارها و نگره های شفاهی نمی یابیم.

تأسف بار است که فیلمی، همهٔ معایب فیلمفارسی سنتی را داشته باشد، بدون تنها حسنش که بی ادعایی ست؛ و دشواری سینمای مدرن را داشته باشد ـ که تقاضای رابطهٔ خودآگاه با اثر است ـ بدون بهره از مزایایش. و این معجون نیز متأسفانه تنها محصول این جهان پیرامونی می تواند باشد. ■

---

۱ـ جملات داخل گیومه که برای عنوان بخش های هفتگانه انتخاب شده اند، همگی پاره هایی از دیالوگ فیلم هنرپیشه اند.

۲ـ یکی از مهمترین مواردش مثلاً این است که دختر کولی قبلاً نگفته لال نیست؛ چون می ترسیده اکبر سیمین را رها کند. خب، در پایان که سیمین رفته تیمارستان، چرا اکبر و دختر تن به جدایی می دهند؟