



می‌توان دلیل این رویکرد را حدس زد. شاید پاکروان ترجیح داده به جای مقدمه‌چینی برای هر بر خوردی (که ممکن است باعث افزایش زمان مجموعه و کسل‌کننده شدن داستان شود) شخصیت‌ها را به شکلی ناگهانی و تصادفی با هم روبه‌رو کند. اما این رویارویی‌های ظاهراً اتفاقی، در مواردی ممکن است توی ذوق مخاطب بزند. این مشکل به‌خصوص در اولین اپیزودهایی قابل مشاهده است که در تهران می‌گذرند. درست است که تهران در سال ۱۳۲۰ به مراتب کوچک‌تر از امروز بوده اما مگر چقدر کوچک بوده که آدم‌های آشنا مدام به‌شکلی تصادفی (و در بسیاری از موارد در یک هتل خاص) با هم مواجه می‌شوند؟ پدر خاتون درست همان زمانی به خانه برمی‌گردد که نه تنها خاتون بلکه شیرزاد هم آن جا است؛ سرو و کله افراد مختلفی که خاتون در گیلان با آن‌ها روبه‌رو شده بود (از بان لهستانی گرفته تا رجب‌اف) در هتل محل اقامت خاتون پیدا می‌شود؛ شیرزاد دقیقاً زمانی وارد ساختمان کمیسیون مشترک می‌شود که خاتون برای پیگیری وضعیت پدرش در آن جا حضور دارد؛ شیرزاد در هتل حضور پیدا کرده و در حالی در مورد رضا فخر با جهانگیر خان روزه صحبت می‌کند که رضا درست روی صندلی میز کناری‌اش نشسته است. می‌توان به موارد جزئی‌تری هم اشاره کرد. زیاد پیش می‌آید که فیلمنامه‌نویس یا کارگردان برای بالا بردن بار دراماتیک یک صحنه، پیه نمایش یک واقعه تصادفی را به تن می‌مالد (مثلاً جایی از «خاتون» درست در لحظه‌ای که خاتون از هتل خارج می‌شود، رجب‌اف از پله‌های هتل پایین می‌آید). چنین مواردی قابل اغماض به‌نظر می‌رسند. اما وقتی با تعداد قابل توجهی از این دست اتفاقات تصادفی روبه‌رو هستیم که در مواردی سکناس‌های تأثیرگذاری از مجموعه را تشکیل می‌دهند، ماجرا بیشتر نوعی سهل‌انگاری به‌نظر می‌رسد تا یک انتخاب دراماتیک.

رگه‌ای از میل به خیانت یا بی‌اعتنایی نسبت به همسرش را در او مشاهده نمی‌کنیم (برعکس، به‌نظر می‌رسد که او واقعاً عاشق همسرش است). بنابراین با شخصیت پیچیده‌ای روبه‌رو می‌شویم که می‌تواند تأثیر ویژه‌ای بر تماشاگر بگذارد. راستش را بخواهید، رگ وطن پرستی مخاطب «خاتون» احتمالاً بعد از دیدن این که حتی شخصیتی مثل جهانگیر خان روزه (علی‌رغم خرده‌کلاشی‌هایش) هم وطن پرستی خاص خود را دارد بیش از زمانی تحریک می‌شود که وطن پرستی را در شخصیت‌های کاملاً مثبتی چون خاتون و رضا می‌بیند. در پرداخت بعضی از شخصیت‌های فرعی تر هم جزئیات هوشمندانه‌ای مشاهده می‌شود. به‌عنوان نمونه می‌توان به موسیو، مسئول پذیرش هتل (مهران غفوریان) اشاره کرد. به‌نظر می‌رسد مهری پنهان نسبت به خاتون در دل موسیو وجود دارد. این علاقه می‌توانست به یکی از خطوط اصلی داستان تبدیل شود. اما پاکروان ترجیح داده تا آن رادر حاشیه حفظ کرده و صرفاً نشانه‌هایی از آن را در مجموعه بگنجانند. به‌ندرت اشاره‌ای به این احساس می‌شود (شاید بتوان به جمله‌ای که قرقی (داریوش موفق) در یکی از قسمت‌ها به موسیو می‌گوید به‌عنوان یکی از این موارد محدود اشاره کرد). پرداختن بیشتر به این وجه از شخصیت موسیو می‌توانست در حکم شاخ‌وبرگی زائد برای داستان باشد اما کم‌گویی پاکروان باعث می‌شود تا هم شخصیت موسیو بعد پیدا کند و هم مسیر حرکت روبه‌جلوی داستان را سد نکند.

منفی: شخصیت‌ها!

درست است که «خاتون» از حضور چند شخصیت مکمل بالقوه جذاب و پیچیده بهره می‌برد، اما در روند شخصیت پردازی این سریال لاقل می‌توان دو ضعف عمده

است. نکته این است که ما این «نیامدن»های شیرزاد را ندیده‌ایم و تنها از طریق همین یک جمله متوجه‌اش می‌شویم. اما «آمدن» شیرزاد و تلاش او برای به‌دست آوردن خاتون را می‌بینیم و بنابراین تأثیر بیشتری از آن می‌گیریم. کوچک‌ترین تأثیر این استراتژی، به تعویق افتادن همدلی با قهرمان داستان است. در واقع خاتون از زمانی که دست از غرولند کردن برداشته و به کنش دست می‌زند، به شخصیت همدلی برانگیزتری تبدیل می‌شود.

مثبت: جاه‌طلبی

طبعاً قرار نیست این مجموعه را با پرخرج‌ترین نمونه‌های مشابه خارجی مقایسه کنیم اما در مقیاس مجموعه‌های ایرانی، «خاتون» مشخصاً مجموعه‌ای است که با دست‌ودل‌بازی ساخته شده است. این نکته را، از جمله، در طراحی صحنه کار مشاهده می‌کنیم. طراحی یک فضای بزرگ تاریخی، صرفاً یک اقدام خودنمایانه نیست و مستقیماً می‌تواند بر ساختار اثر تأثیر بگذارد. اگر یک اثر تاریخی به‌شکلی محقر و با هزینه اندک ساخته شود، طبعاً امکانات در دسترس برای کارگردان محدود می‌شود. او دیگر نمی‌تواند برای مخاطب «فضا» بسازد و ناچار است به نمایش چند عنصر یا المان از دوره مورد بحث کفایت کند. در چنین آثاری عمدتاً با نماهایی ثابت روبه‌رو می‌شویم که در آن‌ها ترکیب چند عنصر (مثلاً یک چلچراغ، یک قاب عکس، یک میز و مواردی از این قبیل) قرار است ما را متقاعد کند که داریم فیلم با مجموعه‌ای در مورد فلان دوره تاریخی تماشا می‌کنیم. چنین آثاری از نمایش «روح زندگی در یک مکان و زمان خاص» باز می‌مانند چون فاقد پیوستگی فضایی هستند. معماری نقش مهمی در خلق این پیوستگی فضایی دارد و همین جا است که هزینه‌های انجام‌شده برای مجموعه‌ای مثل «خاتون» خودنمایی می‌کند. در مواردی چنین به‌نظر می‌رسد که دست‌اندرکاران «خاتون» یک خیابان را از سر تا ته با مختصات سال ۱۳۲۰ هماهنگ کرده‌اند و این باعث شده تا تینا پاکروان بتواند با استفاده از کمک و تجربه تیم فیلمبرداری (با مدیریت هومن بهمنش و سینا کرمانی‌زاده) و البته کامیاب امین عشایری (طراح صحنه)، پیوستگی فضایی را حفظ کند. حرکات مداوم دوربین در بسیاری از سکناس‌ها (از جمله سکناس‌های شلوغ) و سرک کشیدن به گوشه‌های مختلف لوکیشن‌ها (که می‌تواند در راه ساختن ذهنی معماری کلی بخش‌های مختلف به ما کمک کند) به مخاطب می‌بازراند که دارد تهران یا گیلان سال ۱۳۲۰ را مشاهده می‌کند و نه تهران یا گیلانی امروزی که بخش‌هایی از آن شبیه سال ۱۳۲۰ شده است. طبعاً در این راه نباید نقش عواملی چون منشی‌های صحنه و دستیار کارگردان را در کاهش قابل توجه گاف‌های تصویری (مشکلی که یکی از عوامل باورپذیر نبودن برخی از آثار تاریخی ایرانی است) از یاد برد. داشتن یک تیم باتجربه در پشت صحنه، یکی از همان عواملی است که باعث می‌شود هزینه‌های صورت گرفته برای خلق یک اثر عظیم، به نتیجه‌ای قابل قبول منتهی شود.

منفی: تصادف

می‌گویند در یک داستان عامه‌پسند با روایتی کلاسیک، عنصر تصادف (لاقل وقتی نقشی کلیدی در پیشبرد داستان داشته باشد) زمانی مجاز است که در ابتدای راه رخ دهد و در ادامه، روابط علی باید نقش اصلی را ایفا کنند. اما در برخی از موارد، سهل‌انگاری‌هایی (به‌خصوص در مواردی که شخصیت‌ها قرار است بعد از مدتی دوباره با هم رودررو شوند) در فیلمنامه «خاتون» به چشم می‌خورد. به همین دلیل، برخی از این برخوردها کاملاً تصادفی به‌نظر می‌رسد.