**فیلم «دستفروش» آخرین ساخته محسن مخملباف نقطه نظرهای سازندهٔ آن را در سه اپیزود با نامهای: «بچهٔ خوشبخت»، «تولد یک‌پیرزن» و «دستفروش» براساس داستانهایی از «آلبرتو موراویا» نویسندهٔ معاصر ایتالیا به نمایش می‌گذارد.**

# نزدیکتر از دیگران به زبان تصویر

نازنین مفخم

**● موفقیت مخملباف در وجوه مختلف سینما از جمله دیالوگ‌نویسی به‌خوبی مشهود است. بیننده هرگز با دیالوگها احساس بیگانگی نمی‌کند.**

**● در اپیزود «تولد پیرزن» با فیلمبرداری درخشان مهرداد فخیمی برجسته‌ترین صحنه‌های نورپردازی و فیلمبرداری در سینمای ایران ارائه شده است.**

**● مخملباف در اپیزود اول با استفاده از امکان کوتاه کردن زمان در سینما و اجتناب از زیاده‌گویی‌های معمول در سینمای ایران نشان می‌دهد که بیش از دیگران با زبان تصویر آشنائی یافته است.**

اپیزود اول که کارگردان با استفاده از داستان موراویا با شناختی درست از مرده‌ی که می‌خواهد دربارهٔ آنها بگوید یکی از بهترین تطبیق‌های (آداپتاسیون‌های) داستانهای خارجی با محیط و شرایط زندگی ماست. این موفقیت در وجوه مختلف از جمله دیالوگ‌نویسی به خوبی مشهود است. بیننده هرگز با دیالوگها احساس بیگانگی نمی‌کند. در این اپیزود مخملباف با استفاده از امکان کوتاه کردن زمان در سینما و اجتناب از زیاده‌گویی‌های معمول امروز در سینمای ما نشان می‌دهد که تا به حال بیش از دیگر فیلمسازان ایرانی به زبان تصویر آشنایی پیدا کرده است.

برای نمونه شخصیت پردازی با چند نمای کوتاه و به‌کارگیری استادانهٔ دیالوگها در مسجد تصویر مشخصی از خصوصیات دونفر کاسب به دست می‌دهد بدون اینکه لزومی به داستانسرائی دربارهٔ گذشته و آینده آنها باشد.

«بچهٔ خوشبخت» با زبانی واقعگرایانه ساده و قابل فهم در یکی از حلبی‌آبادهای اطراف تهران شروع می‌شود و جا به جا از طنز تلخی به سبک سینمای رئالیست ایتالیا بهره‌می‌گیرد تا به‌درک شرایط سخت‌زندگی زن‌و شوهری که نمی‌دانند چرا فرزندانشان بعد از مدتی فلج می‌شوند کمک کند. البته این انسجام فکری فیلمساز درهم ریخته می‌شود و گاه گاه با گرفتار آمدن در جاذبه‌های تصویر (مخصوصا در نمایش کراهت که در فیلمهای سابقش نیز رغبت زیادی به آن نشان داده است) در ذهن تماشاگر ایجاد ابهام می‌کند. ابهام از نوعی که در دههٔ پنجاه بعضی از هنرمندان اولترا مدرن به آن علاقهٔ خاصی نشان می‌دادند ولی‌چون از سوی مردم فهم نمی‌شد باقی نماند. ابهامی که در درک دیدگاههای فیلمساز اخلال می‌کند. مثلا مونتاژ موازی از زایمان یك زن و یك گاو در محل کار شوهر آن‌زن قابل توجیه‌نیست.

اگر بخواهیم‌خوشبینانه بگوییم که‌فیلمساز منظورش این است که مرد با زاییدن گاوی همزمان با همسرش به یاد او می‌افتد باید گفت که مخملباف زبان سینما را درست به کار نگرفته چون نماها تنها دیدن از چشم دوربین را القا می‌کند و هیچ اثری از سیر در خاطرهٔ مرد نیست، یا اگر مقایسهٔ زایمان یك گاو و یك زن از نقطه نظر مرد است باز باید اعتراف کنیم که کارگردان در مقدمه برای شخصیت‌پردازی مرد دچار ضعف است.

در زایشگاه به زن آدرس محلی را داده‌اند که در آنجا از کودکان فلج و معلول نگهداری می‌شود ولی فیلمساز که‌مایل است از محل مقرر فضایی وحشتناك ایجاد کند زن و شوهر را به‌محل نگهداری عقب‌مانده‌های ذهنی‌راهنمایی‌می‌کندتا بتواند از کراهت ظاهر و دفرماسیونهای این کودکان بهره برگیرد. جدا از ایجاد وحشت از چنین پدیده‌هایی که هنوز نقص عضو و ظاهر نامانوس باعث آن می‌شود این نوعی بی‌توجهی به تاثیر سینما در ذهن بیننده است. این سوال پیش می‌آید که آیا فیلمساز شناخت درستی از این پدیده‌ها دارد یا اینکه لزومی به تمیز بین این پدیده‌ها را حس نمی‌کند.

تداخل پرورشگاه و محل نگهداری کودکان عقب مانده ذهنی (از نوع حاد) در انتهای اپیزود اول نیز توجیه درستی ندارد. نه در کشور ما و نه در هیچ جای دیگر سابقه نداشته که شیرخوارگاه کودکان بی سرپرست (با توجه به اینکه بچه در فیلم هنوز سالم است‌و کارگردان نیز به‌تماشاگر فهمانده که احتمالا بچه‌های این زن و شوهر به خاطر سوء تغذیه یا هر علت دیگری در آینده فلج می‌شوند) با محل نگهداری بچه‌های هفت هشت ده سالهٔ عقب مانده یکی باشد. کارگردان می‌خواهد از یك حرکت دایره‌وار و بازگرداندن کودك به محلی که مادرش از آن وحشت‌زده فرار کرده برای نشان دادن بازی سرنوشت استفاده کند بنا بر این اشتباه دیگری بر اشتباه اول خود که بخاطر جاذبهٔ تصویر او را نزد منگل‌ها کشانده بود می‌افزاید.

اپیزود دوم که فضا و داستان آن با فضا و شخصیت‌های مخملباف چه در فیلمهای قبلی و چه در دو بخش دیگر همین فیلم تفاوت بسیار دارد داستانی‌سوررئال از زندگی‌جوانی است که با محیط خارج از خانه و اجتماعش قطع رابطه کرده و وقتش را صرف‌نگهداری از مادر پیرش می‌کند و از تعادل روانی هم برخوردار نیست. فضا، روابط، صحنه‌آرایی نور کاملا اروپایی است. و حتا مفاهیم نهان دو و سوم تصاویر از طریق‌یادآوری فیلمهای خارجی در ذهن بیننده معنی می‌شوند و گاهی نیز گنگ می‌مانند.

فیلمساز در این بخش قشر خاصی از مخاطبان‌خود را که بیشتر روشنفکران‌هستند آگاهانه و با تکیه بر تجربه‌های قبلی در سینمای ایران راضی می‌کند. محیط داخل

خانه پر است از اشیا و نستالژی‌هایی که یادآور سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ هستند و هر از گاهی‌هنر مدرن از گوشه و کنار اتاق به صورت تابلوهای نقاشی سرك می‌کشد. از نوع برخوردها و دیالوگ‌های پسر علاقهٔ خاص او به مادر در رقابت با پدرش فهمیده می‌شود، که به یمن دسترسی به ادبیات جهانی‌از طریق ترجمه و امکان‌دیدن فیلمهای خارجی زیادی که مسئله‌عقدهٔ ادیپ را مطرح کرده‌اند تماشاگر ایرانی زیاد با مسئله بیگانه نمی‌ماند. ولی با شخصیتی که‌از طریق دیالوگ‌های جوان و تماهایی که گاه گاه دوربین از چشم پیرزن ارائه می‌دهد این تصور پیش می‌آید که او همیشه اینچنین مظلوم نبوده و این دیگر خصلتی است که برای بیننده ایرانی چندان ملموس نیست و تنها در زنان‌مدیترانه و جنبهٔ مادرشاهی‌حاکم بر آن جامعه که هنوز از بین نرفته وجود دارد. حتی ایهام و اشارات کارگردان در حیطهٔ تصویر گاهی عاریه و دور از فرهنگ ما هستند از جمله تابوت و کالسکه‌ای که به هنگام مرگ پیرزن دیده می‌شود که‌فهم و ارتباط آن با مرگ نیازمند زندگی در یك جامعهٔ مسیحی است. یا عروس شدن پیرزن پس از مرگ که به‌ذهنیات کاتولیك نزدیکتر است و برای ما در حد یك تصویر زیبا باقی می‌ماند.

فیلمساز با نمایش صحنه‌هایی از زندگی جوان با مادرش به تماشاگر می‌فهماند که اینجا نباید در پی منطقی رئالیستی باشد: ادامهٔ حیات با خوراندن‌غذای سوخته به‌پیرزن دستشویی رفتن او بدون‌اینکه از روی‌صندلی تکان بخورد، و خوابیدن روی صندلی همه کاریکاتور زندگی هستند. و در نتیجه بیننده غیب شدن پیرزن پس از مرگ را می‌پذیرد. ولی تماشاچی به دنیای واقعی‌برتاب می‌شود. جوان به خانه می‌آید و هر آنچا فیلمساز ریسیده پنبه می‌شود. پیر زن هم موجود است. دیگر غیب کردن پیرزن در روال کلی داستان تبدیل به‌یك علامت سوال می‌شود. همین طور دیگر وقایعی که‌تماشاگر به دور از منطق‌رئالیستی تا آن لحظه‌پذیرفته است. ناهمگونی در ادامهٔ زبان انتخاب شده این تصور را پیش می‌آورد که فیلمساز بدون شناخت دقیق از زبان تصویر و نوع رمز-گشایی (دکده شدن) آن در ذهن تماشاگر ایرانی تنها در بازسازی تصاویر فیلمهای خارجی‌ازنظر نور، میزانسن و حرکت‌دوربین- تجربهٔ‌موفقیت‌آمیزی‌داشته‌است- ضمن اینکه در اثر مطالعه و تماشای‌فیلمهای زیاد خارجی از سینمای پیشرفته در زمینهٔ «استفاده از نور و حرکت در خدمت انتقال مفاهیم» تك-جمله‌ای های زیبایی آموخته و تکرار می-کند. که البته درموقعیت فعلی سینمای‌ایران باید به عنوان یك جهش از آن یاد کرد.

از این‌جمله‌حرکت ۳۶۰درجه دوربین‌در درون اتاق با روشن شدن تدریجی صحنه برای القای مفهوم طی شدن شب و رسیدن صبح. یا کند شدن حرکت پاندول ساعت همزمان با جان دادن پیرزن که به زیباترین شکل زبان تصویر را برای بیان شعرگونه‌ای از کلمهٔ «مرگ» به کار می‌گیرد. و بدون سمبل‌های تحمیلی مفهوم را برای تماشاگر ملموس می‌سازد، ولی این در حد تك‌جمله می‌ماند زیرا در مجموع جمله‌های فیلم (در زبان تصویرش) یك مفهوم کلی و منسجم را القا نمی‌کنند.

اپیزود «تولد پیرزن»با فیلمبرداری‌درخشان مهرداد فخیمی و شناخت دقیق او از منطق و زیبایی‌شناسی نور شاید یکی از برجسته-ترین صحنه‌های نورپردازی و فیلمبرداری داخلی را تا به امروز در سینمای ما ارائه کرده است. فخیمی با فیلمبرداری همان‌تعداد کم صحنه‌های سیاه و سفید در این زمینه نیز دوباره مهارت و تسلط خود را یادآوری می‌کند.

سومین اپیزود که بازگشتی است به تم‌ها و فضاهای مورد علاقه مخملباف وفیلمبردار ی به‌سبك زرین‌دست و تقطیع به شیوه دیگر فیلمهای مخملباف، یك داستان ساده را به پیچیده‌ترین شکلی بازگو می‌کند و مبهمتر می‌شود و وقتی فیلم ما را با خود به آن دنیا هم می‌برد.

«دستفروش» که نام آخرین بخش فیلم نیز هست از سمبل‌هایی اشباع شده که‌برای بینندهٔ عادی غیر قابل فهم و کاملا گنگ هستند و تنها ذهن او را پریشان می‌کنند. دیدن یك شتر در یکی از خیابانهای مرکزی شهر تهران هیچ معنی برای‌تماشاگر ندارد. در این اپیزود «فلاش فوروارد»های متعدد و خسته کننده و تکرار بیش‌از حد آنها توجیه نمی‌شود و تنها اثر آن‌عصبانی‌شدن تماشاگر است. البته فیلمساز درپی این تکرار صحنه-های مضحك و سرگرم‌کننده‌ای را از قبیل هدایت اتومبیلی بوسیلهٔ مرد نامرئی گنجانده که خستگی را تخفیف می‌دهد.

در طول فیلم تلاشهای ناکامی برای ایجاد رابطه بین سه اپیزود فیلم با استفاده از «تصادف روزگار» صورت گرفته و افراد اصلی هر اپیزود را در زمانی کوتاه در اپیزود بعدی اتفاقا مشاهده می‌کنیم. این جز تداعی واقع شدن هر سه داستان در یك مقطع تاریخی مشترك اثری ندارد و اگر بیش از این به آن بها داده شود انتظار بیننده نیز در جستجوی مفهوم مشخصی بیشتر می‌شود که بی‌جواب می‌ماند و این‌هم به‌تعداد زیاد سمبل‌ها و گدهایی که به اشکال فهم می‌شود افزوده می‌شوند.

از ضعفهای‌عمدهٔ فیلم‌میل به طرح‌مشکلات متعدد در یك فرصت دو ساعته است. پیش آوردن حوادث کثیر جنبی در طول موضوع اصلی که یا در خاطر تماشاگر بی‌اثر است و یا او را از موضوع اصلی منحرف می‌کند وحدت موضوع را در درون هر اپیزود هم به خطر می‌اندازد، از جمله طرح مسئلهٔ افغانی‌ها در اپیزود سوم یا جا دادن شخصیت دیوانهٔ دوم در اپیزود دوم و همدم شدن او با پاسبان گشت. اصرار فیلمساز به طرح تمام مسائلی که به نظرش می‌رسد اعم از شخصی، فلسفی و اجتماعی او را به تناوب دچار تردید در انتخاب زبان واحدی برای فیلمش می‌کند. علاوه بر این پرداختن به مسائل به شیوهٔ سوررئال و ناگهان طرح مباحث روزمره، به شیوهٔ رئال که یا حمل بر ناتوانی فیلمساز در ادامهٔ بیانی است که انتخاب کرده و یا عمدا انتخاب‌شده در ذهن بیننده ایجاد اغتشاش می‌کند. ●


ماهنامهٔ
دانش و فن
دریچه‌ای به جهان امروز، گذری به دنیای شگفتی‌ها