نقد فیلم

گبه، تازه ترین فیلم **محسن مخملباف**، غیرمتعارف ترین فیلم او نیز هست؛ از آن رو که آوردگاه اندیشگی نوین فیلمساز و جدیدترین دستاوردهای زیبایی شناسانهٔ او در بازآفرینی نمایه هایی سخت تصویری است. او که تاکنون به واسطهٔ نگاه تلخ و سیاهش بر موقعیت ها و شرایط انسانی، آدمهای قصه اش را در چارچوب بسته، محصور می دید، اینجا ـ در گبه ـ گرمترین، روشن ترین و امیدوارانه ترین فیلمش را به نمایش درمی آورد. گذشته از آن، او به واسطهٔ تلفیق عناصری چند از روایت و گونه گونی منظر، استفادهٔ درخشان از عناصر داستانی و فاصله گذاری های ضد داستانی در بطن یک مستند، شیوهٔ قاب بندی و حرکت بازیگر در زمینه طولی و عرضی آن، تلفیق دراماتیک صدا و تصویر و کارکردگاه تمثیلی آن و البته تدوین حساب شدهٔ درون نما و قطع آنها... فیلمی می سازد که نه تنها فاصله ای بعید از فیلم های دیگرش می گیرد، بلکه به سرعت در جایگاه چند فیلم درخشان تاریخ سینمای ایران می ایستد. او به راستی در گبه است که سلام به «سینما» می کند.

گبه بیش از هر چیز، تیرهوشی **مخملباف** را ـ به شیوه ای هنرمندانه ـ در تلفیق داستانی ظریف و شاعرانه با یک مستند ظاهراً معمولی نشان می دهد. او با دقتی موشکافانه در موضوع مستند، همه چیز فیلمش را، از ساختار و فرم گرفته تا درونمایه، از درون لایه های تودر توی آن بیرون می کشد. او این بار به واسطهٔ مصالحی که در چهارچوب های مستند، برایش فراهم است، درک عمیق خود را از مقولهٔ رنگ و تأثیر ارگانیک آن در بافت داستان و اساساً خلق میزانسنی شگفت، به نمایش می گذارد. این میزانس که از درهم آمیزی عناصر یادشده ـ به ویژه رنگ ـ فراهم آمده، ضمن تأکید بر زیبایی شناسی تصویر، در کلیت خود، سمت و سویی شاعرانه می یابد.

مخملباف، با درک این مهم که فضای جغرافیایی عشایر قشقایی سرشار از رنگ های طبیعی است و اساساً قالی گبه خود بازتاب هنرمندانهٔ رنگ های موجود در متن طبیعت است به فرمی یگانه دست می یابد که در آن، رنگ، ضمن وفاداری تام و تمام خود به جغرافیای محیط، کارکردی دراماتیک می یابد و حتی به مثابه یک عنصر اساسی در روند طولی فیلم اثر می گذارد.

واقعیت این است که اصلی ترین عنصر در کار با مصالح از پیش آمادهٔ مستند، اندیشه و فکر هنرمندانه است. درام واقعی در زمینهٔ مستند ـ پیش و بیش از هر چیز ـ از برخورد درون هنرمند با موضوع شکل می گیرد. این تقابل، حداقل چیزی است که شاید

بتواند مستندی را جدی و قابل تأمل کند. در غیر این صورت، یعنی تصویربرداری صرف از موضوع، فیلم را به یک اثر سفارشی و ـ یا دست کم ـ بی بو و خاصیت و خالی از خلاقیت های هنرمندانه تبدیل می کند. اینجا، در گبه، **مخملباف** با افزودن یک خط داستانی ـ که مستقیماً از متن نقاشی شدهٔ یک قالی به دست‌آمده ـ در زمینهٔ لُخت مستند، به فیلم جان می بخشد و عرصه را برای انجام هر نوع «بازی» در آن فراهم می کند. با حضور کمرنگ داستان، فیلمساز ـ به شیوه ای کاملاً طبیعی ـ ناگزیر از استفاده از عناصر و شیوه های روایت داستانی می شود. به این ترتیب، او ناچار می شود که قراردادهای داستانی خود را از همان ابتدا با تماشاگر موکّد کند. پس از آن، گره بر گره می افزاید تا داستان ـ که حجم گسترده شدهٔ همان طرح قالی است ـ به پیش برود.

در آغاز، صدای آهنگین و منظم ضربهٔ شانهٔ فلزی قالی بافی بر دار قالی می آید. سپس صدا و تصویر رودخانه ای که دو قالی گبه از آن می گذرند. تصویر بعد نمای نزدیکی است از قالی دیگر؛ سواری که دختری را بر ترک خود نشانده و می رود. نخستین میزانسن زیبای فیلم درست در همین نقطه به چشم می آید. اینکه فیلمساز با استفاده از رودخانه ـ که بعدها به گستردگی در فیلم حضور می یابد ـ و حرکت سیال آب بر تصویر ثابت قالی گبه، بسرعت حسن حرکتِ سوار ـ که باز هم در کلیت فیلم در قالب کوچ عشایر دیده می شود ـ و همراهش را به بیننده منتقل می کند. علاوه بر آن او از همان ابتدا، کلیت داستان ـ فرار دختر ایل با محبوبش ـ را به کوتاهی ـ در حد تصویر اشاره شده ـ بر پرده می نمایاند. سپس بر متن یک قالی گبه، دختری کوزه به دوش به سوی تصویر برمی گردد. این تصویر ضمن آنکه یک نمای معرف است، مقدمه ای برای دیزالو دراماتیک ـ و نه دیزالو تصویری ـ قالی گبه و دختر نیز می شود. علاوه بر آن، این نما در پایان فیلم، با حضور پیرزن کوزه به دوش در میزانسنی مشابه جفت می شود تا بر یگانگی پیرزن و دختر نیز تاکید کند.

چنین نمایی یک بار دیگر نیز به روشنی در فیلم دیده می شود. بر زمینهٔ تصویری ثابت از قالی گبه، دختر دراز کشیده است. این تصویر نیز شکلی از برهم نمایی و یکی شدن قالی و دختر را بدون ترفند دیزالو بیان می کند. این شیوهٔ کارکرد، یعنی عدم استفاده از تمهیدات فنی تصویر مثل فید، دیزالو و... شیوهٔ آگاهانه ای است که **مخملباف** آن را در ادامه نیز به کار می گیرد تا به شکلی از بیان برسد که بیشتر بر نوعی فاصله گذاری غیرمعمول استوار است.

تصویری این چنین در نگاه اول به خودی خود شکلی انتزاعی دارد. اما بر اصل مهمی ـ که تمامیت فیلم از آن تشکیل یافته ـ تاکید می ورزد؛ تلفیق داستان و مستند و یگانگی قالی گبه و دختر (گبه). چنین تمهیدی کاربری دیگری نیز دارد. در دایرهٔ تنگ و محدود مستند، شخصیتی داستانی حضور پیدا می کند و قالی گبه مابه ازای واقعی در تصویر می یابد. مگر نه اینکه دختر نیز خود را گبه می خواند و هر جای داستان، قالی لوله شدهٔ گبه از شانه اش جدا نمی شود؟ اکنون با حضور دختر ـ گبه ـ فیلم صاحب هویتی داستانی می شود و روایتی که خود بر پایهٔ انواع فلاش بک ها، فاصله گذاری ها، رویاها، و خیال پردازی های انتزاعی بنا شده، آغاز می گردد.

فیلم، که طی مدت شستشوی یک قالی گبه توسط پیرمردی و پیرزنی از آغاز به انجام می رسد، با تک گویی گبه خانم در معرفی خود، پدر و مادرش و ایل، ادامه می یابد. اما کمی نمی گذرد که درمی یابیم پیرزن همان گبهٔ جوان است؛ گبه جوانی که خود نیز ـ البته ـ مابه ازای جان گرفتهٔ قالی گبه است. نشانه های آشکاری بر یگانگی پیرزن و دختر، دلالت دارند. اینکه پیرزن و دختر هنگام شستشوی گبهٔ زیرپایشان دست بر شانه های هم می گذارند و یا زمانی که پیرمرد در جملهٔ عاشقانه ای که به دختر جوان ـ گبه ـ گفته و اعتراض پیرزن را برانگیخته، می گوید: «این پیرزن به خودش هم حسودی می کند.» و یا مهمتر از همه رنگ لباس پیرزن و دختر که بسیار همگونند، از جملهٔ این تأکیدات است. هرچند که گاه، فیلمساز، محتاطانه، دوربین را در منظر دانای کل قرار می دهد که تماشاگر در قالب تصویر موجود تنها پیرمرد و پیرزن را ببیند و مرز مقایسه ای نماهای قبل و بعد را از منظر سوبژکتیو پیرزن تفکیک کند.

بدین ترتیب، فیلمساز، قهرمان نخست خود را سه تکه می کند و با شعری که دختر خداداد ـ زنِ جوان عمو ـ می خواند، ارتباطی نزدیک، حسی و تماتیک برقرار می کند.

اکنون روایت شکل پیچیده تری به خود می گیرد. فیلمساز با زیرکی ـ و به عنوان محملی برای شناسایی ـ منظر آدمها را به نسبت سنشان و جایگاهی که نسبت به قصه دارند، تعیین می کند. به این معنا، گبه ـ دختر جوان ـ هنگام روایت داستانش گویی در زمان حال ـ یا در نزدیکترین موضع نسبت به زمان حال ـ حضور دارد و داستان را لحظه به لحظه پیش می برد. ولی پیرزن ـ و حتی پیرمرد ـ که این حوادث را سالها پیش از سر گذرانده اند و اکنون به بازیابی آن سرگرمند، فاصلهٔ عقب تری از گبه دارند. آنها منتظر می مانند که گبه زمان حال خود را وصف کند تا بدین ترتیب، آنها، گذشته اشان را به یاد آورند، هرچند که پیرمرد و پیرزن گاه مشتاقانه، خود نیز در زمان حال گبه وارد می شوند و در تسریع آن به جلو، می کوشند. برای مثال زمانی که گبه می خواهد عروسی عمو زودتر پا بگیرد، می اندیشد که با پر کردن سریع تر مشک اب توسط زن بومی، زودتر می تواند به خواسته اش برسد. پس او، پیرزن و پیرمرد، اکنون، درآمیخته از زمانها و منظرهای گوناگون ـ با هم ـ مشک خیالی گبه را از آب پر می کنند.

این فاصله گذاری به اشکال متنوع، در بخش های دیگر نیز تکرار می شود. هنگامی که عمو، سرخوش از یافتن همسر، با صدای ضربهٔ شانه ی فلزی به چشم های درهم تنیده ی قالی و به شعری که خود می خواند، می رقصد، تصویر نخست به گبه ای که از همین مراسم یافته شده و سپس به پیرمرد کات می شود. پیرمرد در قصه ای که تا چند لحظه پیش از گبه ـ و در واقع همان پیرزن ـ شنیده، وارد می شود و ضمن آنکه در این بازی نقش عمو را به عهده می گیرد، آرزوهای درونی خود را از خاطره ای کهن بازمی تاباند.

قصه اما با پیچ و خم هایی نه چندان پیچیده، به پیش می رود. گبه که بی صبرانه منتظر عروسی خود است هربار به مانعی برمی خورد. نخست آمدن عمو... سپس مرگ مادربزرگ... عروسی عمو... زایمان مادر... مرگ خواهر کوچک... و... از جملهٔ این موانعند. اما سادگی این گره های داستانی، در اجرای قابل تأمل آن رنگی دیگر می گیرد.

چنانکه پیشتر گفته شد، رنگ در فیلم گبه، تنها کارکرد طبیعی و مستندگونه ندارد، بلکه به زیبایی بر ساختمان دراماتیک فیلم نیز پاشیده شده است. هرجا که حادثه ای رخ نماید و یا احساسی برانگیخته شود، مقدم ترین عنصر در بیان آن رنگ است. و مگر نه آن که قالی گبه اساساً، خود طرح هنرمندانهٔ زندگی عشایر است. چه بسیار لحظاتی که بافتن گبه، تصاویری از چمن و علف، دریا، آفتاب، زمین، عشق... تولد... مرگ و... تدوین موازی تصویری و حتی صوتی می شود. در گبه همه چیز با طبیعت و به میزان نزدیکی به آن است که معنا می یابد. این است که چون فیلم ـ به ویژه به لحاظ بصری ـ با ذات طبیعت عجین شده، اعتبار زیبایی شناسی مرز را فراچنگ می آورد. به همین ترتیب، انسان بخشی از طبیعت محسوب می شود بی آنکه مرز شخصی آنها را از هم جدا کند: با مرگ مادربزرگ، کلاغ سیاهی در آسمان به پرواز درمی آید و عمو برای دیدن مادربزرگ از کنار دیواری با پرده ی سیاه می گذرد. سپس به سرعت گبه ای با رنگمایه تیره بافته می شود. عمو در عمق طبیعت به تنهایی، می رود. گل قرمز دست گبه، پرپر می شود. باد می آید و قالی زیرپای گبه خانم ـ در زمان حال ـ به گبه ای سیاه بدل می شود. با مرگ شعله ـ خواهر کوچک گبه ـ گبه سیاه بافته می شود و گبه خانم کلاف سیاهی را به جریان آب می سپرد. عروسی عمو بر گبه ای با رنگمایه تند و شاد نقش زده می شود. همهٔ اینها نقش هایی اند که خود رنگمایه ای اصلی خود را ـ در ارتباط دو سویه ـ از همین طبیعت گرفته اند و دوباره به آن برگردانده اند.

در فصل آموزش رنگ به بچه های کلاس، مخملباف یکی از غیرمتعارف ترین شیوه ها را در طراحی نماها به کار می گیرد. او با استفاده از تصاویری که از نظر منطق توالی نماها، سنخیتی با هم ندارند، یکی از زیباترین فصل های فیلم را می سازد. این فصل که مبتنی بر نوع فاصله گذاری تصویری است، بیشترین ارزش خود را از بیان غیرمتعارف خود به دست می آورد. نماهایی از کلاس درس که به تصاویری از دشت های پرگل، آسمان، دریا و... پیوند می خورند، تنها با حضور یک عنصر از نمای معرف و اصلی (نمای کلاس درس) موفق می شود که توالی یکدست نماها را حفظ کند.

در تمام این تصاویر دست عمو (از نمای قبل) وارد می شود و خود عملاً تبدیل به مهمترین عامل ارتباطی دو نما می شود. فیکس چند نما از این صحنه ـ در حالی که دست عمو در آن دیده می شود ـ بر یگانگی انسان به مثابه پاره ای از طبیعت گسترده، اصرار می ورزد. این شیوهٔ بیان که از شدت سادگی به گونه ای مجرد و آبستره می نماید، اصلی ترین ریشهٔ خود را در تار و پود قالی گبه می جوید. در طراحی قالی گبه نیز گونه ای سادگی ابتدایی و کودکانه دیده می شود. سوژه ها و آدم ها در طرح قالی عموماً نسبت به هم فاصله دارند و کلیت طرح با رنگمایه های مختلف به چند لایه مشخص، تقسیم می شود. لایه هایی رنگی که به واسطهٔ موضوعی واحد، در مجموع حسی یکدست می آفرینند.

به این بیان تجریدی در بخشهای دیگر فیلم نیز می توان اشاره کرد؛ سیب های سرخی که بر درخت بسته شده اند، شکلی متصنع و غیرواقعی به صحنه می دهند. باران شدیدی که در زمان حال ـ روایت رویایی گبه خانم ـ می بارد و او را نسبت به خیس شدن کلاف ها، نگران می کند، به محلی که کلافها بر آن قرار دارند، قطع می شود. صدای باران به همان شدت نمای قبل می آید اما در تصویر بارانی دیده نمی شود. این جابجایی نما، شیوه ای از یک بازی تصویری است که در نهایت به کار یکدستی لحن انتزاعی و غیرواقعی فیلم می آید. بره ای که از پستان مادر شیر می خورد به جای تصویر نوزادی می نشیند که باید از سینهٔ مادر (سکینه) شیر بخورد. مرغی که به هنگام زایمان مادر تخم می کند، صدای ناله ی گوسفندی که بر تصویر زایمان مادر ـ که خود به گونه ی شگفت انگیزی در میان مه فرو می رود ـ می آید، صدای شانه ی فلزی قالی گبه بر تصویر پا زدنهای گوسفندی می نشیند، صدای گلوله ی پدر که به جای گبه و مرد محبوبش بره ی تازه به دنیا آمده را بر زمین می اندازد، از جمله ی این تصاویر غیرواقعی اند. صدای مصنوع به جای تصاویر طبیعی می نشیند و خود این تصویر در مرتبه ای دیگر، نمایه ای از موقعیت انسانی را توصیف می کند و همه ی اینها در فرایندی کلی آخرین مرزهای انسان و طبیعت را از میان برمی دارند.

گبه اما با همهٔ بداعت، کاستی هایی دارد که از احتیاط فیلمساز در پرداختن به فضاهای نو و نگرانی از عدم ارتباط با تماشاگر ناآشنا به این فضا می آید. دیالوگ هایی مثل: «تقصیر من شد» که گبه بعد از مرگ خواهر می گوید و یا «آب چشمه تمام شد اما این مشک پر نشد» از این گونه اند.

به همین ترتیب فضایی که گبه و پیرمرد و پیرزن در آن به بازگویی خاطرات مشغولند با فضای بقیهٔ فیلم (مثل ایل و کوچ عشایر و...) تفاوت هایی اساسی در رنگ و نور دارند. این فضا علیرغم زیبایی به لحاظ رنگ سردی که در آن به کار رفته از سنخ دیگر صحنه های فیلم نیست و بنابراین ـ تقریباً ـ جدا از بقیه صحنه ها می ماند، هرچند که بخش عمده ای از فکر فیلم در زمینه ی روایت و فاصله گذاری دقیقاً در همین فضا اتفاق می افتد. شاید اگر ـ چونان صحنه ی آموزش رنگ ـ عنصری از این صحنه در بقیه ی صحنه های فیلم وجود می داشت، ارتباط صحنه های پذیرفتنی تر می شد. در همین حد، یعنی نماهای بسته ای از گبه با لباس آبی اش که در میان نماهای کوچ ایل جا گرفته اند، البته می توان پذیرفت. اما به غیر از چند نمای دور که گبه را با همان لباس آبی در انتهای صف ایل می بینیم، ارتباط زنده تری بین نماهای آغاز و پایان با بخش های میانی ـ که فلاش بک است ـ وجود ندارد. منصفانه نیست که این نوشته بی یاد محمود کلاری به پایان برسد. هرچند، هنگامی که از هنر و طبیعت در قالی گبه می گوییم، گویی از فیلمبرداری گبه و طبیعت در فیلم گبه گفته ایم. دست مریزاد. □