کیومرث پوراحمد

یک نگاه طولانی هزارساله توی دوربین!

نگاهی اجمالی به فیلمهای ابراهیم مختاری

ابراهیم مختاری یک روشنفکر است...

خیلی فکر کردم که از درِ دیگری وارد شوم و مختاری را جور دیگری معرفی کنم تا به مقصود مورد نظرم برسم ولی راه دیگری نداشت؛ مجبور شدم این‌طور شروع کنم که «ابراهیم مختاری یک روشنفکر است». و حالا باید این‌در و آن‌در بزنم و آسمان و ریسمان ببافم تا مختاری نازنین را محکوم نکرده باشم. آخر روشنفکری در این ولایت یک اتهام است. آن زمان که روشنفکر، منورالفکر بود یک‌جوری متهم بود و حالا هم «روشنفکر» جور دیگری متهم است و اگر انتلکتوئل باشد که دیگر واویلا!

... روشنفکری اتهام است. گاهی فحش است و بعضی‌وقتها یک متلک قلمبه. و از آنجا که این عرصه قالب و فرمول و محدودهٔ خیلی مشخصی ندارد و خیلی دو دوتا چهارتا نیست یک جاهایی می‌بینی حتی یک روشنفکر، «روشنفکری» را چماق می‌کند می‌زند تو سر یک بنده‌خدای دیگر...

روشنفکری هم مثل هر چیز دیگری نوع اصل‌اش ـ حتی اگر نگوییم قابل قبول ـ قطعاً قابل احترام است و نوع بدلی‌اش و نااصل‌اش نه‌تنها قابل دفاع و قابل احترام نیست که لایق متلک و فحش هم هست و اگر روشنفکرنما باشی و مروّج تحجر ـ مثل جونمای گندم‌فروش ـ باید هم متلک بارت کنند و محکومت کنند و ... و این دیکتاتور ملعونِ درون می‌گوید بگو حتی اگر تو سرش هم بزنند حقش است، اما من نمی‌گویم، این دیگر دون شأن آزادگی است!

برگردیم به ابراهیم مختاری که روشنفکر است. به این نشانی‌ها:

مختاری بعد از دیپلم دبیرستان، سینما را در یک فضای دانشگاهی قبل از انقلاب ـ مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینما ـ خوانده است و بعد هم پی آموختن بیشتر در فرانسه ـ پایتخت روشنفکری جهان ـ سروگوشی آب داده است. پس مختاری اولین شرط روشنفکری را دارد، یعنی تحصیلات عالیه در ایران و فرنگ ـ که فرنگ آن مزید بر شرط است ـ مختاری نان دولت را خورده است ـ کارمند تلویزیون بوده است ـ و البته هیچ‌وقت آدمِ دولت نبوده است. هر فیلمی که در تلویزیون ساخته، خودش خواسته، موضوعی، معضلی، حسّی به او راه داده و فیلمی ساخته. کار سفارشی نکرده است. نان دولت را خورده ولی نوکر دولت نبوده است. حتی فیلمی مثل «اجاره نشینی» که دقیقاً به سفارش تلویزیون و با حمایت وزارت مسکن ساخته است حکایت امربری و فرمانبرداری نبوده است. این فیلم و دو فیلم دیگر با همین مضمون ـ کار بچه‌های دیگر تلویزیون ـ ساخته شد که در مجلس شورای اسلامی نمایش داده بشود و نمایش داده شد و منجر به تغییر قانون مالک و مستأجر به‌نفع مستأجر شد.

مختاری فیلمساز است ـ یعنی کار فکری می‌کند و کار جسمی و بدنی نمی‌کند. این‌هم یکی دیگر از شرایط روشنفکری.

مختاری نه‌تنها کار فکری می‌کند بلکه با فکرش اثر هنری خلق می‌کند، پس متفکر است و درضمن صاحب استقلال رأی و دیدگاه فردی است ...

به این ترتیب ابراهیم مختاری اصلی‌ترین و عمده‌ترین شرایط روشنفکری را دارد، پس روشنفکر است. اما روشنفکر بودن مختاری چه ربطی به نقد فیلمهای مستند او دارد؟

فیلمسازان روشنفکر معمولاً گرایش به فرم‌هایی دارند که بین آنها و مردم فاصله می‌اندازد. منظور روشنفکران برج عاج‌نشین نیست ـ چه‌بسا روشنفکران مردمی هم در پی ارضای ابعاد روشنفکری‌شان ـ که این «ارضای» اساساً لازمهٔ خلق اثر هنری است و نیاز به این «ارضای» انگیزهٔ اصلی خلاقیت است ـ گاه به فرم‌هایی متوسل می‌شوند که توده‌های مردم با آنها همراه نمی‌شوند. که البته این هم گناه

نیست و فقط یک مشخصه است. برخی از روشنفکران مستقیماً روی توده‌ها تأثیر نمی‌گذارند اما این ـ الزاماً ـ به‌معنای غیرمردمی بودن نیست. آنها با آثارشان جریانها یا فضاهایی را به‌وجود می‌آورند، یا جریانهایی را پیش می‌برند که در نهایت به‌سود فرهنگ توده‌هاست.

ابراهیم مختاری از آن دسته روشنفکرانی است که نسبت به جامعه و معضلات آن صاحب نظر و دیدگاه است و در عین‌حال ارائهٔ فرم در فیلمهایش به‌گونه‌ای است که عامه مردم به‌هیچ‌وجه با این فیلمها احساس فاصله و بیگانگی نمی‌کنند.

آن صیادان شمالی فیلم «*خاویار*»، آن صیادان جنوبی فیلم «*یک سفر صیادی*» و یا زعفران‌کاران خراسانی فیلم «*زعفران*» می‌توانند بدون هیچ نقطهٔ ابهامی تصویر خودشان را آینه‌وار در قاب فیلمهای او ببینند. و این مشخصهٔ درخشان شخصیت مختاری است که به فیلمهایش راه پیدا کرده است.

مختاری وقتی در منطقه‌ای و با مردمی کار می‌کند در عین تسلط به موضوع می‌تواند به‌خوبی جزئی از آن مردم بشود، به‌نحوی که نمی‌توانی تصور کنی پشتِ دوربین او یک روشنفکر ایستاده است. یعنی ابعاد روشنفکری او را ارائهٔ فرم‌هایی ارضا می‌کند که در عین سادگی و صراحت نه‌تنها سهل‌انگارانه و نازل نیست که لحظه‌های زیبا و هنرمندانه هم کم ندارد.

مختاری به استناد فیلمهای مستندش دکوپاژ بلد است، ریتم را می‌شناسد، نسبت به لنز و دوربین آگاهی دارد و خلاصه اینکه *سینما* بلد است اما برای او *سینما* هدف نیست، وسیله است. او می‌خواهد از طریق انعکاس صادقانه و دقیق و تحقیق‌شدهٔ معضلات اجتماعی به سینما برسد. مختاری با سماجت تمام و با شناخت و آگاهی در پی آن است که ساده و صریح و پالوده و بی‌پیرایه و بدون اغراق و بدون درغلطیدن به ورطهٔ فرم‌گرایی، به‌زبان سینمایی خاص خودش برسد و این ویژگیها که گفته شد هم حُسن فیلمهای مختاری است و هم عیب آنها. پرهیز شدید از هر نوع فرم‌گرایی و اغراق، مختاری را تبدیل به فیلمسازی بسیار محتاط و حتی گاه محافظه‌کار کرده است. و این احتیاط‌کاری‌های اغراق‌آمیز باعث می‌شود گاه یک حس در فیلم او گم بشود یا یک موقعیت مهم جغرافیایی شکل نبندد.

نگاه مختاری در فیلمهایش نگاهی است عمدتاً جامعه‌شناسانه، کلی‌نگر، پرهیزنده از روانشناسی، و نگاهی در لانگ‌شات بدون تظاهر به موضع‌گیری، و بی‌سبب نیست که در فیلمهای مختاری *کلوزآپ* بسیار کم دیده می‌شود. او بیشتر از *مدیوم‌شات* به آدمها نزدیک نمی‌شود. این نگاه کلّی‌نگر، *لانگ‌شات* و جامعه‌شناسانه که سعی دارد مجموعه را ببیند و نه فرد را و بدون شعار حرفش را بزند، تا آنجاکه ما به‌یاد می‌آوریم نگاهی است که در دههٔ چهل مرسوم می‌شود، چه در نوشته‌های تحقیقاتی، مونوگرافی‌ها، سفرنامه‌ها و حتی قصه‌های روستایی ـ که عمدتاً رهاورد سپاهیان دانش آن زمان از روستاهاست ـ و چه در فیلمهای مستند، به‌خصوص مستندهای تلویزیون که از خط‌مشی و توصیه‌هایی امثال زنده‌یاد فریدون رهنما می‌آید. و به‌هرحال مختاری این نوع نگاه را از رسم یک دههٔ قبل از خودش می‌آورد و فیلمهایش را با این نگاه می‌سازد.

و اگر بسیاری از مستندسازان ریزودرشت دم‌و دستگاههای دولتی مثل تلویزیون با این دید فیلم می‌سازند صرفاً از رسم زمانه پیروی می‌کنند بدون اینکه این

نگرش در آنها عمقی پیدا کند. اما ابراهیم مختاری با سالها سماجت و پافشاری‌اش نشان می‌دهد که این نگرش را آگاهانه برگزیده است و به آن باور دارد. و آنچه در مختاری تحسین‌برانگیز است همین تداوم و سماجت است، که در طول سالها کار و تجربه و فیلم به فیلم با پایبندی به نگرش خود سعی دارد شیوهٔ بیانی خاص خودش را پیدا کند. در واقع یک نوع نگرش باب روز در مختاری تبدیل به نگاهی مشخص و مستقل می‌شود.

مختاری تا پیش از انقلاب یک فیلم داستانی کوتاه به‌نام «*توبا*» ساخته است که در واقع پایان‌نامهٔ تحصیلی اوست. من این فیلم را سال پنجاه ویک یا پنجاه ودو دیده بودم و دوست داشتم. علاوه بر «*توبا*» دو فیلم مستند «*آت اُغلان*» و «*سبزوار*» را ساخته است که ندیده‌ام. اما کارنامهٔ ابراهیم مختاری بعد از انقلاب با فیلم «*خاویار*» شروع می‌شود:

خاویار / ۱۳۵۸

موضوع فیلمهای مختاری از حیاتی‌ترین معضلات زندگی مردم بومی مناطق مختلف ایران است. او در جهت ثبت دقیق موضوع به عنصر تحقیق اهمیت فراوان می‌دهد و به‌همین جهت مستندهای او فارغ از چند وچون سینمایی‌شان اسناد معتبری است از نحوهٔ زندگی محنت‌بار مردم در زمان ساخت فیلمها. فیلم «*خاویار*» به زندگی فقیرانهٔ صیادان خاویار در گومیشان می‌پردازد. خاویار یک ثروت بزرگ ملی است و یکی از اقلام پردرآمد صادرات ایران، اما این نکات مهم در فیلم وجود ندارد و ما باید به اتکایِ اطلاعات شخصی خود غنی بودن مورد صید را بازندگی فقیرانهٔ صیادان ارتباط بدهیم. عدم ارائهٔ این اطلاعات حتی با وجود اطلاعات خارج از فیلم که ما داریم از تأثیر فیلم کم می‌کند. مختاری اصولاً در فیلمهایش هیچ‌گاه مقایسه نمی‌کند و این مقایسه نکردن از همان احتیاطها و پرهیزهای شخصی مختاری می‌آید و البته از ویژگیهای آن نوع نگاه مورد بحث. و این مقایسه نکردن اگر چه به فیلم لطمه می‌زند اما در مجموع به‌سود مختاری تمام می‌شود: در عین حال که او را غمخوار مردم می‌بینیم اما این غمخواری و همدلی به‌نمایش و پُز سیاسی تبدیل نمی‌شود.

صحنه ای از فیلم «خاویار»

یکی از نکات فیلم «*خاویار*»، قاچاق است، واهمهٔ مختاری از کاربرد عناصر داستانی باعث می‌شود که ما از جزئیات کار قاچاق دور بمانیم و با مرد صیاد که قاچاق می‌کند همراه نشویم و فقط بعد از ورود مأموران به صحنه تازه می‌فهمیم که قاچاق صورت گرفته است.

البته در صحنهٔ پایانی فیلم همراهی نکردن ما با صیاد به این شکل جبران می‌شود که: صیاد دستگیر شده به خانه برمی‌گردد. کنار دختر خردسالش روی پله‌ها می‌نشیند، او را نوازش می‌کند، همسرش از اتاق بیرون می‌آید و کنار او می‌نشیند.

ـ چطور شد؟

ـ از کار بیکار شدم.

بعد از این گفتگوی کوتاه خانهٔ فقیرانهٔ صیاد را در نمای باز می‌بینیم و احساس بی‌پناهی و خلأ زندگی او به ما منتقل می‌شود.

پیرمردِ درمانده و بازنشستهٔ شیلات از موارد نادر شخصیت‌سازی در فیلمهای مستند مختاری است که خوب هم از کار درآمده. او آنقدر ناتوان است که از بستر تا

کنار درِ اتاق را چهار دست‌وپا می‌آید و بعد در یک کلوزآپ به دوردست‌ها ـ شاید به دریا ـ خیره می‌شود. این کلوزآپ خطوط چهرهٔ پیرمرد و عمق زندگی پررنج او را می‌نمایاند و متأسفانه این نوع نمایش کلوزآپ ـ و هر نوع آن ـ در فیلمهای دیگر مختاری تکرار نمی‌شود.

فصل قالیبافی ساده اما گیرا و خوب ساخته شده: دستها با سرعت فرفره‌ای در باد، در کار بافتن قالی هستند. دستها و دستها و دستها! و بعد پنجره‌ها و پنجره‌ها در شب و همچنان صدای قالیبافی روی تصویر پنجره‌ها. آخرین نمای پنجره در شب با تراکتوری در گرگ‌ومیش سحری در هم می‌آویزد. صیادان سوار بر اتاقک تراکتور برای صید می‌روند. زیر آسمان سربی و بر پهنهٔ دریای متلاطم، صیادان جان می‌کنند تا یک ماهی صید کنند و بعد از صید به سر ماهی چماق می‌کوبند تا ماهی با جست و خیز خود بیشتر از این نیروی آنها را نگیرد ... و حالا تصویر ماهی بی‌جان کف قایق به تصویر دستها پیوند می‌خورد که همچنان در کار بافتن قالی‌اند.

در گومیشان، زندگی در فاصلهٔ قایق و دارِ قالی خلاصه می‌شود. مردها با سماجت به قایقهایشان می‌چسبند و زنها به دارِ قالی‌هایشان و ابراهیم مختاری به نگاه لانگ‌شات خود.

در «*خاویار*» اگر چه هم چهره‌ها هستند و هم ماجراها، اما فیلم، نه فیلم چهره‌هاست و نه فیلم ماجراها، فیلم، فیلم یک موقعیت کلّی است از زندگی صیادان گومیشان.

بعید به‌نظر می‌رسد که مختاری در صحنه‌ها چیزی را حذف، اضافه یا جابه‌جا کرده باشد و اگر جز این باشد چه خوب که این‌طور به‌نظر می‌رسد ... به‌هرحال او همه‌چیز را همان‌طور که هست تصویر می‌کند، اما تصویر کردن واقعیت الزاماً واقعیت را نمی‌سازد، مختاری با گزینش تصویرها و انتخاب آگاهانهٔ اندازهٔ نماها و پیوند آنها موقعیت‌های موردنظرش را به‌وجود می‌آورد. اما آنچه باعث می‌شود که «*خاویار*» به اثری درخشان تبدیل نشود گسستگی است. شخصیت‌ها و ماجراهای سادهٔ فیلم در یک انسجام شکیل قرار نمی‌گیرند و ما نسبت به آدمها حس پیوسته‌ای نداریم.

ببینیم که مختاری در فیلمهای بعدی این نقص‌ها را جبران می‌کند؟

نان بلوچی / ۱۳۵۹

«*نان بلوچی*» با تصاویری موزون از داس‌ها، و داس‌ها در دستها شروع می‌شود و بعد در یک نمای باز کشاورزان به گندمزار می‌زنند و باز دستهاست و داس‌ها و ساقه‌هایی که از کمر چیده می‌شوند و چهرهٔ مردی که درو می‌کند و انگار غفلتاً متوجهِ دوربین می‌شود و لحظاتی طولانی به دوربین نگاه می‌کند که در واقع به ما نگاه می‌کند، به مختاری نگاه می‌کند و از همین‌جا گره ارتباط زده می‌شود و چه همدلانه ـ که البته این گرهِ به‌جای محکم‌تر شدن زود گسسته می‌شود ـ آن مرد با نگاه طولانی‌اش انگار می‌گوید: تو چه میدانی؟ تو از دردهای من، از زخمهای من چه می‌دانی؟ و مختاری هم انگار متواضعانه می‌گوید: آری. نمی‌دانم. می‌دانم و نمی‌دانم. چیزهایی می‌دانم پرس‌وجو کرده‌ام. چیزهایی می‌دانم و آمده‌ام بیشتر بدانم، می‌خواهم با تو باشم. با تو همراه و همدل باشم.

کشاورز جوان بوته‌ای را از دل خاک بیرون می‌کشد و این بوته قاتق نان کشاورزان است. فصل *اینسرت* دستهاست، دستهای پینه بسته‌ای که قرنها کار و رنج و استثمار را فریاد می‌کند. دستهای نجیب و مظلومی که علف بیابان را قاتق «*نان بلوچی*» می‌کنند و می‌خورند.

و بعد زنها هستند که با ابتدایی‌ترین وسیله از چاه آب می‌کشند و به مشک‌ها می‌ریزند ... و ما در دنیایی دیگر هستیم. دنیایی انگار در ماقبل تاریخ، بین انسانهای اولیه. و بعد در لنز تله، از دوردست‌ها، چیزی، شیئی، موجودی از پس هُرم گرما موج برمی‌دارد و جلو می‌آید، نزدیک می‌شود و نزدیکتر. یک موتور سوار است. موتور!؟ در دنیای ما قبل تاریخ!؟ ... نه، ما در زمان حال بوده‌ایم، در همین قرن، در سال ۱۳۵۹ شمسی، در بلوچستان ... و این موتورسوار پیک پُست است. می‌آید که خبرها را بیاورد و خبرها را ببرد، خبر دردها و رنج‌ها و زخم‌ها را، خبر بیماریهای لاعلاج ناشی از سوءِ تغذیه را، خبر دردهای بی‌درمان هزارسالهٔ این مردم را ... دردهایی که دیگر ارباب هم عامل آن نیست، آن ارباب مافنگی تریاکی که با شتر می‌آید. او هم حال و روزی بهتر از رعایای خود ندارد. حکایت، حکایت زندان است و زندانبان. هر دو در

حصارند، حصاری چندصدساله. حالا دیگر، در آخرین سالهای قرن بیستم میلادی ارباب هم معلول است.

... بیرون، زیر آفتاب داغ مردان پابه‌پای چهارپایان خود خرمن می‌کوبند و زیر سایهٔ چادر، زن، انبر آتش را به‌دست ارباب می‌دهد و دود وافور فضای چادر را پر می‌کند و فیلم تمام می‌شود. در مقایسه با فیلم «*خاویار*»، «*نان بلوچی*» منسجم‌تر است. فصول فیلم غالباً خوب در هم تنیده شده و همدیگر را تکمیل می‌کند و گسستگی کمتر هست. اما «*نان بلوچی*» هم هنوز با یک فیلم درخشان فاصله دارد و مشکل بتوان با سه ستاره ارزیابی‌اش کرد، دو ونیم ستاره شاید!

مختاری در «*نان بلوچی*» هنوز تازه‌کار است و هنوز در جست‌وجوی زبانی است که طالب آن است آن رگه‌های گرایش به پرداخت روانشناسانهٔ شخصیت که در «*خاویار*» دیده بودیم از «*نان بلوچی*» به بعد یکسره کنار گذاشته می‌شود و فیلمساز همهٔ هم خود را صرف ساخت و پرداخت موقعیت می‌کند و طبعاً به‌دلیل تازه‌کار بودن هنوز توان لازم را برای یک موقعیت‌سازی درخشان ندارد، باید سالها بگذرد تا مختاری به «*زعفران*» برسد.

اِشکال عمدهٔ «*نان بلوچی*» در دکوپاژ احتیاط‌کارانهٔ آن است. بهترین نماهای فیلم *اینسرت*‌هاست به‌خصوص *اینسرت* دستها. اینکه در «*نان بلوچی*» کلوزآپ نمی‌بینیم به خودی خود عیب نیست. پرهیز از لنز خیلی بسته وقتی تبدیل به عیب می‌شود که این پرهیز شامل لنز خیلی باز و شامل پرهیز از حرکت دوربین هم می‌شود، اگر موقعیت‌های جغرافیایی درمی‌آمد، ما با فیلم بیشتر همراه می‌شدیم. اینکه ما نمی‌دانیم چادرها با چاه آب و چاه آب با تنور و تنور با گندمزار چه نسبت جغرافیایی دارد شاید خیلی مهم نباشد؛ اما اینکه در آن برهوت ماقبل تاریخ، ادارهٔ پست کجاست، حتماً مهم است و اینکه درمانگاه کجاست و اینکه درمانگاه چه‌جور جایی است. و اینکه مدرسه کجاست و ساختمان آن چه‌شکلی است و پاسگاه ژاندارمری چطور؟

و اصلاً صحنه‌های مدرسه و پاسگاه صحنه‌هایی زاید است، صحنه‌هایی است صرفاً زمینهٔ بخشی از گفتار فیلم و اصولاً ناهماهنگی بین گفتار و تصاویر زمینه،

باعث می‌شود گاه گفتارر را بشنویم و تصاویر را نبینیم و گاه برعکس و مجموعهٔ این نقایص است که مانع تداوم احساس ما نسبت به موقعیت می‌شود ... و ما طعم «نان بلوچی» را نمی‌چشیم!

اجاره نشینی (از مجموعهٔ سرپناه) / ۱۳۶۱

واهمهٔ همیشگی مختاری از درغلطیدن به ورطهٔ احساساتگرایی باعث شده است که در فیلمهای او «احساس» میدان جولان پیدا نکند و این امر گاه حتی به بی‌احساس بودن فصلی یا صحنه‌ای از یک فیلم منجر شده است.

برای درآوردن یک حس، برای گره‌زدن احساس بیننده با فیلم لازم است که «احتیاط» را توی پستو بگذاریم و قفل محکمی به درِ پستو بزنیم و با شهامت ـ و چرا نگوییم بی‌کلّه ـ به میدان درگیری با احساس برویم و در آن غوطه‌ور بشویم و بتوانیم خود را بیرون بکشیم و از بیرون به آن زُل بزنیم و فن و تکنیک را به خدمت بگیریم تا حس را در بیاوریم. و چه باک که گاهی حتی به ورطهٔ احساساتگرایی بیفتیم، همین است دیگر: دیکتهٔ نوشته نشده غلط ندارد.

ابراهیم مختاری آدمی است اندیشمند و این هم حُسن اوست و هم عیبش ـ چقدر این جمله را تکرار کردم ـ. حسن آن که توضیح نمی‌خواهد، اما عیب اندیشمند بودن کجاست؟ اندیشمند بودن وقتی عیب می‌شود که اندیشه‌ها سوار تو بشوند و نه تو سوار اندیشه‌ها. و مختاری به بار سنگین اندیشه‌هایش بیش از حد سواری داده است کمال‌گرایی او باعث شده تا کمتر کار کند و گفتن ندارد که قابلیتهای درخشان و بالقوهٔ او ـ و هرکس دیگر ـ عمدتاً در مصاف با کار عملی امکان بروز پیدا می‌کند.

«اجاره نشینی» با فیلمهای قبلی و بعدی مختاری به‌کلّی متفاوت است. این فیلم آغاز و پایان راهی تازه است جهت دست‌یافتن به فرمی تازه و ادامهٔ کنکاش و جست‌وجوی مختاری است برای یافتن یک زبان سینمایی مطلوب، که بتواند بیانگر نقطه نظرات اجتماعی او در چهارچوب ویژگیهای کلی نوع نگرش او ـ به سینما ـ باشد. در فیلم *«اجاره نشینی»* همهٔ نمودهای فنی و تکنیکی به‌کلی حذف می‌شود تا ما بدون هیچ واسطه‌ای، عریان، با فاجعه‌ای تکان‌دهنده روبه‌رو شویم.

در فیلم «*اجاره نشینی*» فیلمبرداران، عطا حیاتی و فرهاد صبا نقش مهمی دارند. مختاری با کمک آنها بحرانی‌ترین لحظه‌های زندگی انسان را شکار می‌کند، لحظه‌هایی که صاحب‌خانه با حکم تخلیه و مأموران اجرای حکم می‌آیند و اسباب اثاثهٔ‌تو را کنار کوچه می‌گذارند. در فیلم هیچ صحنه‌ای بازسازی نشده است. فیلمساز با فیلمبردارانش بر اساس یک طرح از پیش به دقت طراحی شده، بدون هیچ ملاحظه‌ای به یکی از بحرانی‌ترین و در عین حال دردناکترین معضلات اجتماعی ـ در واقع ـ هجوم برده‌اند و با بی‌رحمی همه‌چیز را ثبت کرده‌اند. در فیلم «*اجاره نشینی*»، طبق معمولِ فیلمهای مختاری از مقایسه خبری نیست و این‌بار آمار و ارقامی هم در کار نیست، اما حاصل همهٔ مقایسه‌های انجام نشده و همهٔ آمارها و رقم‌های داده نشده در فیلم وجود دارد.

آن نگاه جامعه‌شناسانهٔ کلّی‌نگر در «*اجاره نشینی*» هم هست، اما اینجا این نگرش تبدیل به سبک شده است، سبکی که انگار بجز آن نمی‌توان برای چنین مضمونی متصور شد. و سبک و مضمون چنان به وحدت رسیده که «*اجاره نشینی*» را می‌توان یک فیلم کامل قلمداد کرد فیلمی که حتی احساسات هم در آن موج می‌زند بدون آنکه تو به چالهٔ احساساتگرایی سقوط کنی، وقتی حس فاجعه به آن وضوح نمودار می‌شود دیگر حتی فراموش می‌کنی که در «*اجاره نشینی*» هم کلوزآپ وجود ندارد.

«*اجاره نشینی*» اگرچه فیلمی است به‌شدت اجتماعی و سیاسی اما فیلم و فیلمساز بی‌ادعا می‌مانند و هیچ ردپایی از تظاهر، منم‌زدن و پُز سیاسی گرفتن دیده نمی‌شود و اینها به تعادل وسعهٔ صدر مختاری برمی‌گردد که در اینجا تعادل به‌شکل حُسن متجلی شده است.

همانطور که گفتم «اجاره نشینی» آغاز و پایان راه و شیوهٔ تازه‌ای است برای مختاری و نمی‌توان از این پایان متأسف بود، وقتی فیلم تو منجر به تصویب مادهٔ عُسر و حرج می‌شود و وقتی فاجعهٔ تخلیه را به آن شکل خشن و ناهنجار دیگر نمی‌بینی تو باید اندوخته‌های تکنیکی و ساختاری‌ات را از فیلم برداری و دنبال‌کارت بروی و با این اندوخته‌ها خط و ربط فیلم ماقبل خودت را پیگیری کنی.

یک سفر صیادی / ۱۳۶۵

لنجی از ساحل حرکت می‌کند، تا دوردست‌های دریا پیش می‌رود. صیادان دویست‌کیلو ماهی صید می‌کنند و تمام. فیلم «یک سفر صیادی» ویژگیهای کلی کارهای پیشین مختاری را مشخص‌تر از از همیشه در خود دارد. فیلم را چندبار هم که ببینی هیچ شخصیتی در ذهن تو نمی‌ماند.

اما پرهیز از شخصیت‌پردازی در فیلم «یک سفر صیادی» دقیقاً در جهت مضمون فیلم است، صید اصولاً یک کار دسته‌جمعی است. حتی اگر صیادان هریک قلاب خاص خود را به دریا انداخته باشند، باز هم تابع روحیه مسلّط کار صید هستند که یک روحیه گروهی است مهمترین ماجرای فیلم بی‌ماجرایی آن است. صید هر ماهی برای صیاد می‌تواند یک ماجرا باشد، به‌خصوص وقتی که سفر صیادی در فصلی انجام شده باشد که فصل صید نیست و این احتمال هست که صیادان دست خالی به خشکی برگردند. و این بی‌ماجرایی در فیلم خوب تصویر شده است، موفق‌ترین و مؤثرترین فصل فیلم، فصل انتظار و رکود و انتظار است، ضرباهنگ، دکوپاژ و مجموعهٔ عوامل ساختاری سنجیدهٔ فیلم تو را در این رکود و انتظار سهیم می‌کند و نیز موقعیت را به‌خوبی تصویر می‌کند.

مختاری اما علی‌رغم دست یافتن به ساختاری سنجیده انگار بیشتر یک مشق تکنیکی می‌کند و موفق نمی‌شود تو را همدل با صیادان و همسفر آنها کند، مگر اینکه تو خودت دلبستهٔ جنوب باشی، یعنی باز همراه شدن با فیلم چیزی می‌طلبد خارج از فیلم. «یک سفر صیادی» را می‌توان به ساختمانی تشبیه کرد که همه‌چیزش بر اساس اسلوب و با رعایت اصول مهندسی و معماری ساخته شده، اما زندگی کردن در آن عملی نیست چراکه ساختمان را وسط برّ بیابان ساخته‌اند!

زعفران / ۱۳۶۹

ابراهیم مختاری در فیلم «زعفران» یک بار دیگر به شخصیت‌سازی روی می‌آورد -بعد از «خاویار» - اگر چه شخصیت محوری «زعفران» - مرد کشاورز - به اندازهٔ

صیاد بازنشستهٔ *«خاویار»* پررنگ نیست اما در طول فیلم حضوری سنجیده دارد. در *«زعفران»* مختاری ماجراها را هم خوب می‌سازد. ماجراهایی کاملاً پیش‌پاافتاده و ساده اما بکر، جذاب و نمایشی. ماجراهایی مثل کُشتن موشهای مزاحم و قربانی کردن گوسفند بعد از آنکه کشاورز حیوان بر پشت، یک دور، دور زمینش می‌دود. چنین صحنه‌ای بدون اینکه گفتار به کمک بیاید و بدون اینکه ما نیازی به اطلاعات خارج از فیلم داشته باشیم، در درون خود کامل و گویاست. دلیل اصلی موفقیتهای پیاپی فیلم *«زعفران»* در داخل و به‌خصوص خارج از کشور همین کامل بودن و گویا بودن فیلم بدون اتکا به گفتار است. اگر چه گفتار اطلاعات جانبی مفیدی به ما می‌دهد اما بدون گفتار هم فیلم دیدنی است و دیگر اینکه مختاری انگشت روی موضوعی گذاشته که کاملاً بکر است ـ حتی برای خود ما ـ و با پرداختن به جزئیاتی دقیق و ظریف از موضوع، فیلمساز می‌تواند در طول چهل دقیقه، یکسال همراهی ما را با خانوادهٔ کشاورز برانگیزد، آنقدر که ما هم نگران محصول او باشیم. آنقدر که در پایان فیلم، در تعاونی زعفران‌کاران ما هم به‌اندازهٔ کشاورز مشتاق باشیم که بدانیم حاصل دسترنج یک‌سالهٔ کشاورز چندکیلو زعفران است. و بعد، ضمن آماده کردن زمینی برای سال بعد، تصویر کوتاه یک موش لابلای بوته‌ها، تصویر هوشمندانه‌ای است که باز ما را نگران می‌کند و باعث می‌شود فیلم در ذهن ما تداوم داشته باشد و این بهترین شکل برای پایان یک فیلم است.

باید ده‌سال طول می‌کشید تا ابراهیم مختاری از گسستگی‌های فیلم *«خاویار»* به انسجام *«زعفران»* برسد فیلمی با یک ساختار ارگانیک درهم‌تنیدهٔ موزون و شکیل از موضوع، ماجرا، شخصیت و موقعیت. به‌گمان من مختاری در *«زعفران»* به زبان و شیوهٔ بیانی مورد نظرش ـ که سالها بر سر آن پای فشرده بود ـ بسیار نزدیک می‌شود؛ اما نمی‌رسد: فیلمبرداری و تدوین آماتوری به فیلم لطمه زده است، در صحنه‌های شب که همسایه‌ها به صدای نی به خانهٔ کشاورز می‌آیند تا در آخرین ساعات باقیمانده زعفران‌ها را از گلهای آن بیرون بیاورند، نورپردازی تخت صحنه‌های داخلی به حس و حال صحنه لطمه زده است ...

صحنه‌ای که کشاورز از این خانه به آن خانه می‌رود تا برای بیرون آوردن

زعفران از گلها کمک بگیرد به کوچه‌ای می‌رسد، می‌ایستد و به‌سمت چپ نگاه می‌کند، تصویر به عقب زوم می‌کند و ما انبوه زنها را می‌بینیم کنار کوچه نشسته‌اند و به‌همان کاری مشغولند که کشاورز نیازمند کمک دیگران است. چند نمای طولانیِ بعد باز هم زنهای دیگری را در دو سوی کوچه مشغول کار نشان می‌دهد، به نمای اول برمی‌گردیم، کشاورز همان جا ایستاده و به همان سمت نگاه می‌کند و انگار واقعاً در جست‌وجوی کمک نیست و منتظر بوده است تا از پشت دوربین به او بگویند: حالا راه بیفت!

***

مختاری همهٔ ویژگیهایش را پالوده‌تر به سینمایِ داستانی هم می‌آورد و فیلم «زینت» در کارنامهٔ او رقم می‌خورد. فیلمی خاص مختاری با همهٔ ضعفها و قوّت‌هایش. قرار نیست و نبوده است که در این نوشته به «زینت» بپردازم اما از آنجا که مکرراً به پرهیز مختاری از شخصیت‌سازی اشاره کرده‌ام، لازم است بگویم با دیدن فیلم «زینت» این حدس تبدیل به یقین می‌شود که پرهیز مختاری از شخصیت‌پردازی ناشی از ضعف او نبوده است، بلکه این امر آگاهانه و عمدی صورت گرفته، به آن نشانی که او در زمینهٔ شخصیت‌سازی در فیلم «زینت» موفق است. بازیگران حرفه‌ای را در قالب شخصیت‌های بومی در آوردن با توسل به گریم و لباس و تقلید لهجهٔ محلّی کاری است مثل راه رفتن روی یک سیم باریک، و ابراهیم مختاری موفق شده است مهدی فتحی و خانم رضوی و خانم خردمند را به‌جای آدمهای بومی قصه بنشاند؛ جوری که تو غالباً فراموش کنی اینها بازیگرند. و این موفقیت بزرگی است برای فیلمسازی که از یک سینمای مهجور و غیر رایج برای اولین‌بار به سینمای حرفه‌ای ـ داستانی آمده است.