یک گونه سینمایی

دیدگاه جهانی فیلم "نون و گلدون"

کیم جی سئوک

کیم جی سئوک استاد دانشکده سینما در کره، بنیانگذار سینماتک کره و برنامه ریز جشنواره پوسان در کره جنوبی در سال ۲۰۰۰ کتابی را به دو زبان کره‌ای و انگلیسی درباره آثار خانه فیلم مخملباف به نام "سلام سینما" منتشر کرده است. وی، که برای انتخاب صد فیلم قابل نمایش در جشنوارهٔ کره سالانه هشتصد فیلم آسیایی را تماشا می کند، از زمرهٔ کسانی است که در راءی گیری مدیران جشنواره‌های جهان به فیلم "نون و گلدون" به عنوان یکی از ده اثر برجستهٔ دههٔ نود جهان راءی داده است. مقاله حاضر به نقل از کتاب "سلام سینما" حاوی دیدگاه‌های وی دربارهٔ اهمیت ساختاری فیلم "نون و گلدون" است:

"نون و گلدون" فیلمی است که به بهترین نحو درک مخملباف از واقعیت را، به عنوان چیزی که فقط از طریق دیدگاه‌های مختلف قابل فهم می‌باشد، نشان می‌دهد.

برای نمایش این مطلب وی یک مدل سینمایی جدید ابداع کرده و از طریق آن یک ساختار پیچیده را در اطراف ساده‌ترین داستان‌ها تولید کرده. مخملباف قطعاً برای انتخاب چنین مدلی دلیل داشته است. نهایتاً وی از طریق دیدگاه‌های سه گانه واقعیت، داستانی در مورد عشق و صلح را به نمایش می‌گذارد و از طریق ترکیب یک ایده برجسته و یک داستان پیچیده یکپارچگی دید سینمایی اش را به دست می‌آورد.

ساختار داستانی چند وجهی

"نون و گلدون" نمایشگر فیلمبرداری از یک اتفاقی است که در آن مخملباف پلیسی را در رژیم شاه و قبل از انقلاب چاقو می‌زند. در اول فیلم مخملباف و پلیس سابق، با مردهای جوان صحبت می کنند تا نقش جوانی شان را از بین داوطلبان بیابند. بعد فرآیند ساختن فیلم نمایش داده می‌شود و آخر فیلم ماجرا به طور کامل نمایش داده شده. در واقع سکانس‌ها به صورت ذیل از پی هم می‌آیند:

۱. پلیس سابق به در خانه مخملباف می‌رود.
۲. پلیس سابق و مخملباف با هنرپیشگان جوان گفتگو می کنند تا نقشی مناسب جوانی‌شان را بیابند.
۳. پلیس سابق، فردی را، که قرار است نقش جوانی‌اش را ایفاء کند، را به خیاطی می‌برد تا لباس فرم پلیس بگیرند و به او یاد می‌دهد که نقش را چگونه ایفاء کند.
۴. پلیس سابق جوانی‌اش را در خیابان تعلیم می‌دهد.
۵. مخملباف و جوانی‌اش به دنبال یک هنرپیشهٔ زن می گردند.
۶. مخملباف جوان با دختری صحبت می کند.
۷. پلیس سابق در خانه‌اش با جوانی‌اش صحبت می کند.
۸. مخملباف و جوانی‌اش به محل وقوع اتفاق می‌روند.
۹. مخملباف جوان و دختر با هم تمرین می کنند.
۱۰. پلیس سابق و جوانی‌اش در خیابان تمرین می کنند.
۱۱. صحنه حمله فیلمبرداری می‌شود.
۱۲. پلیس سابق صحنه را ترک می‌کند، چرا که از فیلم راضی نیست.
۱۳. صحنه کامل حمله نشان داده می‌شود.

داستان اصلی فیلم در واقع همان فرآیند فیلم‌سازی است؛ با این حال مخملباف از این طریق نه تنها روان‌شناسی شخصیت و ماجرای سابق را شرح می‌دهد؛ بلکه با نقد خشونت انقلابی کل جریان را به یک لحظهٔ عاشقانه و مصالحه‌آمیز تبدیل می‌نماید. مخملباف با استفاده از این تم یک ساختار داستانی چند وجهی به‌وجود می‌آورد تا چندین داستان را به صورت یک فیلم ساده به نمایش در آورد. شرح دادن فرآیند فیلم‌سازی، که چارچوب اصلی فیلم است، انعکاسی از خودِ فعلی مخملباف به عنوان یک فیلم‌ساز است و احتیاج به تطابق با حالت مستند دارد؛ با این حال این که این فیلم یک فیلم مستند یا واقعی است، سوال دیگری است.

البته وی فرآیند ساختن "نون و گلدون" را به عنوان وسیله‌ای برای واقع نمایی و کنکاش‌های روان شناسانه استفاده می کند. دغدغه‌های

روانکاوانه یکی از مسائلی است که مخملباف خیلی بدان اهمیت می‌دهد در فیلم "نون و گلدون" کنکاش‌های روان‌شناسانه نسبت به پلیس سابق است . همان پلیسی که مورد حمله مخملباف قرار گرفت . و مردهای جوانی، که نقش پلیس جوان و مخملباف جوان را بازی می‌کنند، از طریق دیالوگ‌هایشان نمایش داده می‌شود. برای مثال در سکانس ۲، پلیس سابق صحنه را ترک می‌کند، چرا که از بازیگری مرد جوانی، که نقش جوانی وی را ایفاء می‌کند، راضی نیست. ما وی را از پشت، در حالی که خیابان برفی را طی می‌کند در نمای دور می‌بینیم و می‌شنویم که مخملباف و دستیارش **زینال زاده** دربارهٔ او صحبت می‌کنند.

زینال‌زاده می‌گوید: "می‌ترسم برود خانه" مخملباف جواب می‌دهد: "نگران نباش اون برمی گرده" در حالی که پلیس سابق از کادر خارج می‌شود، زینال به دنبال او می‌دود؛ ولی بعد از مدتی پلیس سابق، خودش، برمی‌گردد و این ایده را در سر دارد که ماجرا را با یک داستان عاشقانه بازسازی کند. (البته این خواستهٔ مخملباف است و نه پلیس سابق؛ ولی شکل مستند فیلم باعث می‌شود که تماشاگران فکر کنند که این ایدهٔ پلیس سابق بوده.) بنابراین پلیس اصرار دارد که یک هنرپیشهٔ خوش‌قیافه نقش جوانی‌اش رابازی کند؛ اما از آنجایی که در عین حال می‌خواهد در ساخت فیلم هم به عنوان یک کارگردان سهیم باشد، راضی می‌شود.

اما بعدها دوباره نارضایتی وی آشکار می‌شود و ادعا می‌کند که مجدداً انصراف خواهد داد؛ چرا که متوجه می‌شود که صحنه‌ای، که وی انتظار داشته (قرار ملاقات با دختری که عاشقش است)، با واقعهٔ حمله مخلوط شده است.

از آنجایی که مخملباف می‌خواهد عکس‌العمل روانی پلیس سابق را برملا سازد، مصممانه صحنه بین سکانس‌های ۱ و ۲ را که در آن مخملباف و پلیس سابق در مورد جهت فیلم و تکرار حادثه صحبت می‌کردند، حذف می‌کند.

از این طریق به نظر می‌رسد که فیلمی که در فیلم "نون و گلدون" نمایش داده شده، یک فیلم آزاد است. به عبارت دیگر به نظر می‌رسد که مخملباف و پلیس سابق از قبل توافقی، در مورد آنچه خارج از خود حادثه حمله قرار بوده است فیلم برداری شود، نداشته‌اند. ولی این تنها ظاهر قضیه است؛ چرا که در واقع ایده‌های پلیس سابق همان ایده‌های مخملباف هستند. با این حال اگر چه هر دو ایده ممکن است با ایدهٔ مخملباف یکی باشد، باز این امکان وجود دارد که از دو طریق مختلف بتوان یک مسئلهٔ واحد را کارگردانی کرد.

به طور کلی می‌توان گفت که دیدگاهِ سینمائیِ مخملباف همان سینمای آزاد است و دیدگاه او از سینمای آزاد این است که هیچ محدودیتی در مورد اینکه چه کسی می‌تواند فیلم‌ساز باشد، وجود ندارد. در تولید فیلم به نحو رسمی فقط متخصصان اجازهٔ ورود دارند؛ ولی مخملباف باور داردکه همه باید این حق ورود را داشته باشند؛ البته نمونه‌های تاریخی زیادی داریم که در آن غیرمتخصصان هم در سینمای رسمی شرکت داشتند. به عنوان نمونه می‌توان فیلم‌های ایتالیائی نئورئالیست‌ها را نام برد. حتا می‌توان فیلم‌سازان پارتیزان سینمای سوم آمریکای جنوبی را، که مطابق با ایدئولوژی سیاسی‌شان بود، نام برد و نیز فیلم‌سازان آماتور که بعد از کوچک و سبک شدن تجهیزات فیلم‌سازی ظهور کردند و نیز فیلم‌سازان تجربی و فیلم‌سازان فیلم‌های کوتاه را نیز در این مقوله قرار داد.

این‌ها همه فراتر از محدودیت‌های رسمی موضوع فیلم‌سازی قرار دارند. مخملباف در رابطه با وسعت دادن این مرزها به‌گونه‌ای دیگر فکر می‌کند. مخملباف با تطابق شکل مستند فیلم تخیلی به عنوان روشی برای نمایش سینما، دری را برای افراد معمولی باز می‌کند تا در فرآیند فیلم‌سازی سهیم شوند. به عبارت دیگر او برای افرادی غیر از نیمه‌متخصصان، که به علت علاقه به سینما یا عقیده داشتن به این که فیلم می‌تواند عقاید سیاسی شان را نقل نماید در صنعت فیلم‌سازی سرمایه گذاری کردند، در را باز کرد. معمولاً افراد عادی به صورت هنرپیشه در فیلم‌ها ظاهر می‌شوند؛ ولی در فیلم‌های مخملباف این افراد به گونه‌ای دیگر شرکت می‌کنند، از این رو فیلم‌های او را موج نو نامیده‌اند.

در "نون و گلدون" نه تنها پلیس سابق نقشش را ایفاء می‌کند؛ بلکه در تعیین داستان فیلم هم سهیم است. او تجربیاتش را برای هنرپیشه‌ای، که نقش پلیس جوان را بازی می‌کرد، تعریف می‌کند و از این طریق به طور هم زمان هم حالت روانی‌اش را نشان می‌دهد و هم جهتی، که مخملباف برای بازی سازی حمله پیش‌بینی کرده، پیگیری می‌شود. مخملباف معتقد است این تکنیک برای جستجوی واقعیتی که در قلب فیلم‌ساز وجود دارد، بسیار قابل اطمینان بوده و در عین حال دموکرات‌ترین و آزادترین روش برای وارد شدن به عقاید افراد عادی در رابطه با تم و جهت فیلم است. پلیس سابق تنها فردی نیست که هم نقشی ایفاء می‌کند و هم از طریق برملا سازی افکارش داستان را مشخص می‌کند. دیگران هم، از قبیل دو جوانی که نقش مخملباف جوان و پلیس جوان را بازی می‌کنند و دختری که نقش دختر عموی مخملباف جوان را ایفاء می‌کند، هم در عین حالی که نقششان را ایفاء می‌کنند، جریان داستان را با نشان دادن افکار و نظریاتشان تحت تاءثیر قرار می‌دهند.

مخملباف در داستان "نون و گلدون" علاوه بر کنکاش‌های روانی، نوعی اعتراف را هم به نمایش می‌گذارد. در زمان تدارک دیدن برای فیلم‌سازی، حمله به پلیس سابق، که نقش قربانی را بازی می‌کرد، و مخملبافِ حمله برنده در هنگام گفتگو با جوانی‌شان اعترافاتی هم می‌کنند. در حالی که پلیس سابق به عنوان نماینده‌ای از داستان عمل می‌کرد، مخملباف از خودش بیش‌تر تعریف می‌کند و اعترافاتش را در فرآیند برملاسازی داستان قرار می‌دهد. برای مثال این اصل که دختری، که به وی در حادثهٔ حمله کمک کرد، دختر عمویش است و اینک با فرد دیگری ازدواج کرده و اکنون یک دختر دارد، در صحبت‌هایش با مخملباف جوان فاش می‌شود. وی که مصمم بود از دختر این خانم دعوت کند تا نقش مادرش را، به علت شباهت زیاد به مادر، بازی کند، به دیدن دختر عمویش می‌رود. این صحنه بیانگر عشق گذشتهٔ آن‌ها است؛ ولی صحنه، بدون این که صورتِ دختر عمو، نشان داده شود تمام می‌شود. مخملباف در این صحنه می‌خواهد به تماشاگران اعتراف کند که برای نجات بشر بهتر بود به سراغ عشق می‌رفت تا یک عملیات سیاسی ـ نظامی. در آخر فیلم این اعتراف به صورت غیر مستقیم بیان می‌شود. بر خلاف آنچه واقعاً اتفاق افتاد قربانی و حمله کننده به جای یک اسلحه و یک چاقو، یک گل و یک نان را به هم نشان می‌دهند. گفتگو بین مخملباف جوان (نماینده افکار مخملباف) و دختر در مورد عشق و صلح راه دیگری برای نشان دادن این افکار است.

دلیل دیگری که مخملباف فرم مستند را انتخاب می‌کند، این است که روش‌های واقع‌گرایانه در ایران امروزی را احیاء کند. مخملباف در فیلم "سلام سینما" با استفاده از مصاحبه با هنرپیشگان روش زندگی و عقاید ایرانیان امروزی را نمایش داد و مجدداً در فیلم "نون و گلدون" زندگی واقعی ایرانیان جوان را به نمایش در آورد. ابراز علاقه از طریق قرار دادن یک برگ یا گل در کتابی، که از فردی که وی را دوست داریم قرض گرفته شده، از زمان جوانی مخملباف تا کنون دست نخورده باقی مانده است؛ ولی در آن زمان مخملباف برای انقلاب اشک می‌ریخت، در حالی که جوانان امروزی دربارهٔ عشق صحبت می‌کنند و البته مخملباف از طریق نمایش اعتراضات دختر جوان، نارضایتی جوانان ایرانی از والدینشان ـ یا نسل گذشته ـ را صریحاً نشان می‌دهد.

علی‌رغم ظاهر سادهٔ "نون و گلدون"، ساختار کلی داستان شامل پلانی کامل و متمایز است؛ ولی نه از طریق روش سنتی استفاده از شخصیت‌های زیاد و پیچیدگی موضوع. آن داستان‌های سنتی خطی هستند و به یک تحلیل واحد می‌رسند؛ ولی در "نون و گلدون" رشته‌های داستان به طور هم‌زمان به جهات مختلف می‌روند. این باعث می‌شود که مردم آزادانه برداشت‌های مختلفی از فیلم داشته باشند.

در سطوح اولیه آن چیزی که امکان ایجاد این ساختار داستانی چند وجهی را به وجود می‌آورد، از میان برداشتن مرز بین تخیل و غیرتخیل است. تخیل عموماً یک ساختار داستانی مرسوم را دنبال می‌کند در حالی که غیرتخیل چنین ساختار بسته‌ای را ندارد. از بین بردن این مرز اجازه می‌دهد تا مخملباف ساختار داستان پیچیدهٔ خود را وسعت بخشد.

داستان و موضوع

سینمای کلاسیک معمولاً با رسوم توهم‌سازی مطابقت دارد. این بدان معنا است که فیلم‌ساز داستان‌سرا پنهان می‌شود تا تماشاگرانش را تشویق کند که فیلم را به صورت یک واقعیت ببینند و از آن به عنوان یک امر حقیقی تأثیرپذیرند. در "نون و گلدون" موضوع دارای یک ساختار پیچیده است که بیان توهم و غیر توهمی آن با هم ترکیب شده‌اند.

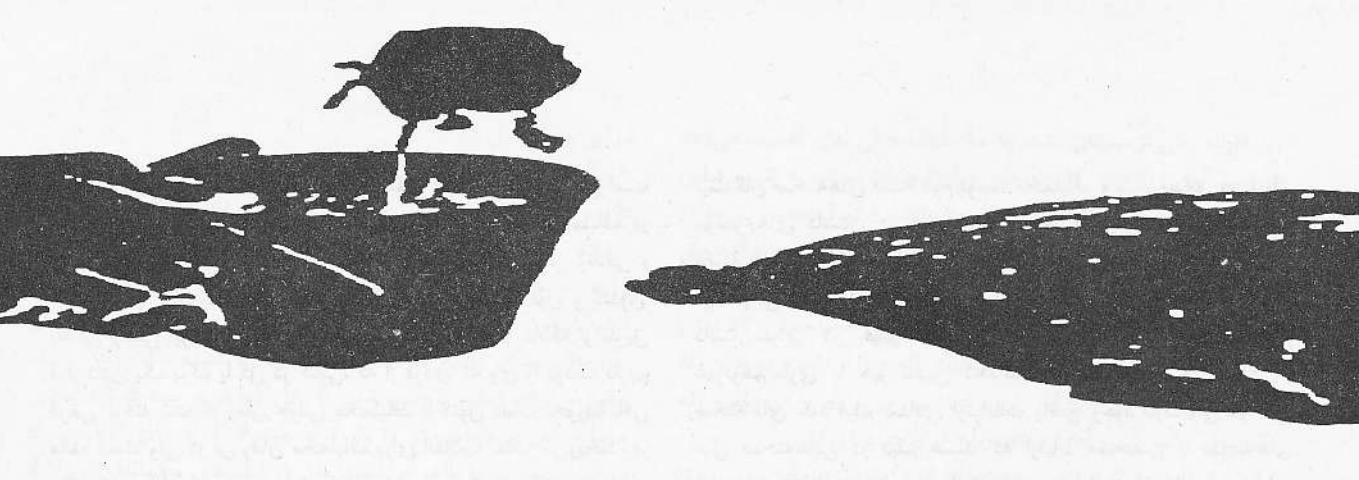
طبقه‌بندی زبان‌شناسی موضوع در روند سینمایی می‌تواند به سه زیر گروه تقسیم شود:

داستان‌سرایی روی صحنه، موضوع‌های داستان و داستان‌سرایی خارج از صحنه. در "نون و گلدون" داستان‌سرایان کلیدی روی صحنه، مخملباف و پلیس سابق هستند. با این حال در فرآیند نمایش دادن رابطه‌شان، آن‌ها نیز، وقتی که در فیلم ظاهر می‌شوند، تبدیل به موضوع‌های داستانی می‌شوند. بدین طریق به نظر می‌آید که فیلم یک فیلم غیرتوهمی باشد که داستان‌سرایی نامرئی را پدیدار می‌کند؛ ولی در واقع همه چیز به این سادگی هم نیست. محتویات فیلم را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: اول صحنه‌هایی که دو داستان‌سرا به عنوان موضوع‌های داستان هم عمل می‌کنند، (مانند صحنه‌هایی که آن‌ها با بازیگران جوانی، که نقش جوانی‌شان را بازی می‌کنند، مصاحبه می‌کند، آن‌ها را تعلیم می‌دهند) و صحنهٔ بازسازی حادثه در فیلم؛ دوم صحنه‌هایی هستند که خود حادثه در فیلم بازسازی می‌شود. از نظر بینندگان صحنه‌های دستهٔ دوم توسط مخملباف و پلیس سابق به عنوان موضوع‌های داستان در فیلم تولید نشده. در اینجا ابهامی در مورد داستان‌سرا به وجود می‌آید. در واقع "نون و گلدون" دو نوع داستان‌سرا دارد. یکی داستان‌سرای مرئی و دیگری داستان‌سرای نامرئی که همان داستان‌سرای کل فیلم است؛ از این طریق سبک توهم‌سازی و غیرتوهم‌سازی با هم تلفیق شده‌اند. در صحنه‌های فیلم‌سازی و صحنه‌های خود فیلم تعادلی ارتباطات واضح وجود دارد؛ ولی در عین حال صحنه‌هایی در فیلم هست که ارتباط مشخصی با صحنه‌های فیلم‌سازی ندارند. این صحنه‌ها، که دارای ارتباطات واضح نیستند، دارای سبک توهمی‌اند و آخرین صحنهٔ فیلم مثالی خوب برای این سبک است: در اینجا حادثهٔ حملهٔ مخملباف به پلیس بازسازی شده؛ ولی آخر صحنه با اتفاقی که واقعاً در گذشته افتاده متفاوت است. مخملباف و پلیس جوان یکدیگر را زخمی نمی‌کنند بلکه نان و گلدان را به هم تعارف می‌کنند. چه کسی صحنه آخر را مشخص کرده؟ مخملباف، که هم به عنوان موضوع داستان و هم داستان‌سرای روی صحنه عمل کرده، صحنهٔ آخر را مشخص می‌کند. صحنهٔ آخر تمی را، که مخملباف می‌خواهد نهایتاً راجع به آن صحبت کند، نشان می‌دهد. وی اذعان می‌دارد که به دست آوردن عدل از طریق خشونت بر خلاف تصورات جوانی‌اش اشتباه است و دنیا فقط از طریق عشق و توسعهٔ آن نجات می‌یابد.

در نتیجه کل داستان تا قبل از صحنهٔ آخر احتیاج به تغییر دارد. کل فرآیندی که طی آن مخملباف و پلیس سابق با هنرپیشگان آشنا می‌شوند، صحبت آنان در مورد تجربیاتشان و تعلیم دادن آن‌ها، دیگر قسمتی از فرآیند فیلم‌سازی محسوب نمی‌شوند؛ بلکه به عنوان چیزی، که مخملباف یا همان داستان‌سرای کل فیلم برای نقل تم مصالحه در صحنهٔ آخر مشخص کرده، به حساب می‌آید.

ما باید اتفاقات را مجدداً بررسی کنیم. پلیس سابق با مرد جوانی، که نقش جوانی‌اش را بازی می‌کند، راجع به تجربیات زمان پلیسی‌اش صحبت می‌کند و در عین حال راجع به دختری که در آن زمان دوست داشته می‌گوید. وی توضیح می‌دهد که یک گلدان برای او هدیه گرفته بوده. در همین حال بین جوانی که نقش مخملباف جوان را بازی می‌کند و دختری که نقش دختر عمویی را که در حمله وی به پلیس کمک کرد، چه گفتگویی پیش می‌آید؟ قبل از فیلمبرداری آن‌ها راجع به زندگی برای خدمت به انسانیت صحبت می‌کنند. بعد در وسط فیلمبرداریِ صحنهٔ حمله، مرد جوان عدم رضایتش را از چاقو زدن به پلیس ابراز می‌کند. این صحنه خود مخملباف را، در حالی که دوربین در دست دارد و فیلمبرداری می‌کند، نشان می‌دهد؛ ولی صحنهٔ منتج شده از تمام این اتفاقات تا انتهای فیلم نشان داده نمی‌شود. بنابراین تماشاگران دچار سوء تفاهم می‌شوند. آن‌ها فکر می‌کنند که دو مرد جوانی که باید اسلحه و چاقو در بیاورند، بر خلاف میل دو داستان‌سرای مرئی، یعنی مخملباف و پلیسِ سابق، نان و گلدان را به هم نشانه می‌روند.

در واقع صحنهٔ آخر توسط مخملباف یا همان داستان‌سرای اصلی کارگردانی شده و بنابراین تمام صحنه‌های دیگر هم، که فرآیند فیلم‌سازی قبل از صحنه آخر را نمایش می‌دهد، همین گونه بوده است. این بدان معناست که سه مخملباف وجود دارد: اولی همان داستان‌سرای



مرئی است که در فیلم نقش کارگردان را بازی می‌کند، دومی موضوع داستان است که به عنوان خودش در فیلمی اندرون فیلمی دیگر نمایش داده شده و سومی همان داستان‌سرای نامرئی یا همان کارگردان "نون و گلدون" است که در واقع دو موضوع دیگر را کنترل می‌کند. به‌همین‌دلیل این فیلم، هم خودآگاهانه است و هم خود شخص را انعکاس می‌دهد و باعث می‌شود که تماشاگران راجع به داستان‌سرا و موضوع دچار ابهام شوند. اگر این تفسیر مورد قبول واقع شود، درک این مطلب که چگونه مخملباف و پلیس سابق از موضوع بودن به داستان‌سرا شدن تغییر نقش می‌یابند، ممکن است مشکل باشد. این مسئله به این علت پیش می‌آید که مخملباف به عنوان داستان‌سرای اصلی کل فرآیند فیلم را صحنه‌سازی می‌کند، و این باز هم به مسئلهٔ مرز بین تخیل و غیرتخیل باز می‌گردد. با آن‌که این فیلم نهایتاً به متصرفات تخیل تعلق می‌گیرد؛ ولی بر اساس موضوعی غیرتخیلی شکل گرفته است. در واقع داستان‌هایی، که توسط مخملباف و پلیس سابق به عنوان موضوع داستان برای مردهای جوان نقل می‌شود، حقیقت دارند؛ از این گذشته دیالوگ هم یکی از روش‌های داستان‌سرایی سینمایی است. به عبارت دیگر دیالوگ آن‌ها تنها قسمتی از فرآیند فیلم‌سازی نیست؛ بلکه روشی است برای حذف بازسازی از طریق داستان‌سرایی شفاهی. برای مثال آن‌ها دیالوگی راجع به چندین واقعه دارند، که در واقع زمینه‌ساز صحنهٔ آخر است، و شامل جزئیاتی از قبیل این‌که دختری که مخملباف را در حادثه کمک کرد چه کسی بود و اینک کی است و چگونه زندگی می‌کند. اینجا اطلاعات بیش‌تر از طریق دیالوگ ارائه شده، مانند صحنهٔ آخر که مخملباف و پلیس سابق به عنوان موضوع داستان نقش داستان‌سرا را هم ایفاء می‌کنند. از این گذشته مخملباف، که موضوع داستان است، در حالی که دوربینی در دست دارد ظاهر می‌شود و صحنهٔ بازسازی شدهٔ حملهٔ مخملباف جوان به پلیس را فیلمبرداری می‌کند. (البته مخملبافی، که داستان‌سرای نامرئی فیلم است، این را مشخص ساخته. پس فیلمبرداری که مخملباف را در حال فیلمبرداری نشان می‌دهد کیست و چه کسی صحنه را کارگردانی می‌کند؟ نهایتاً این فرد هم خود مخملباف است.) صحنه‌هایی که وی فیلمبرداری کرده در قسمت نهایی صحنه آخر استفاده نشده ولی وی این ماجرا را در فیلم جای می‌دهد؛ چرا که وی به عنوان داستان‌سرای اصلی خودش را قسمتی از فرآیند فیلم‌سازی محسوب می‌کند. تصمیم‌گیری راجع به این که آیا صحنه‌ای که توسط مخملباف به‌عنوان داستان‌سرا فیلمبرداری شده در فیلم جای می‌گیرد یا خیر به عهدهٔ مخملبافی است که داستان‌سرای اصلی است و با جای دادن آن عملکرد مخملباف به‌عنوان موضوع داستان فراتر می‌رود و به داستان‌سرا تبدیل می‌شود. مخملباف از طریق شکستن رسوم فردیت در داستان، سعی دارد که ساختار داستان را وسعت بخشد.

روش‌های از بین بردن مرز بین واقع و خیال

روش‌های مخملباف برای از بین بردن مرز بین تخیل و غیرتخیل تازه است. در گذشته این عمل از طریق پهلوی هم گذاشتن واقعیت و خیال انجام می‌گرفت مانند فیلم‌های ژان ـ لوک گودار. چنین کاری روش‌های به کار برده شده را زیر سوال نمی‌برد و در واقع رسوم طبقه‌بندی ژانر مطرح بود. حتا برای گودار مستند، مستند بود و تخیل هم تخیل. وی با قراردادن واقع و خیال در کنار هم باعث در هم گسیختن رسوم داستان‌سرایی موجود شد و در نتیجه به این مبادرت ورزید که تماشاگران را در مورد عناصر تخیلی و غیرتخیلی گیج نکند. قاعدتاً آن‌ها فقط با همزیستیِ دو ژانر مختلف در یک فیلم واحد نامأنوس بودند و در نتیجه در این امر تمرکز می‌کردند که گدار از طریق این تلفیق چه چیزی را می‌خواهد بیان کند.

مخملباف بر خلاف وی اصلیت واقعیت و خیال را زیر سئوال می‌برد. معمولاً این دو مسئله از طریق آنچه که واقعیت است و آنچه که تخیلی است مشخص می‌شود. ولی مخملباف اساساً این نوع تشخیص را از بین می‌برد و بعد مجدداً تخیل و غیرتخیل را در داخل هم و به طور نسبی بازسازی می‌کند. در "نون و گلدون" این دو مسئله به طور بغرنجی در هم گره می‌خورند؛ ولی دقیقاً همین امر است که وی را قادر می‌سازد داستان‌های بی‌شمارش را عنوان کند و از نظر اقتصادی وی یک ساختار داستانی بسیار کارا را خلق می‌کند.

همان طور که قبلاً گفته شد چارچوب اصلی همان فرآیند فیلم‌سازی است، این مانند یک مستندی است که در واقع به تخیل نزدیک‌تر است. اگر چه پلیس سابق و مخملباف هنرپیشگان را انتخاب می‌کنند، تعلیم می‌دهند و راجع به گذشته به آن‌ها توضیح می‌دهند؛ ولی مشکل اینجاست که پلیس سابق واقعاً (پلیس)نیست و در نتیجه آن چیزی را که برای هنرپیشهٔ جوان توضیح می‌دهد، الزاماً توسط مخملباف کارگردانی شده، مجدداً این سوال را پیش می‌آورد که آیا تمام چیزهایی را که پلیس سابق به مرد جوان می‌گوید تخیلی است یا واقعیت. آن چیزی که فرد جوانی، که نقش (مخملباف) جوان را بازی می‌کند، باید می‌دانست این بود که زندگی کردن در رژیم شاه و در دههٔ هفتاد چگونه بوده. با در نظر گرفتن این معیار نتیجه‌گیری می‌شود که اکثر داستان‌هایی که پلیس

سابق به مرد جوان می‌گفته واقعی بوده و نیز داستان دوست داشتن یک دختر هم حقیقت داشته. ما باید مجدداً همه چیز را در نظر بگیریم: بعد از این که مخملباف به پلیس سابق جریان حمله و قصد خود در رابطه با ساختن فیلم را بازگو می‌کند، از وی می‌خواهد که راجع به تجربیاتش به عنوان یک پلیس با فرد جوان صحبت کند؛ از پرسپکتیو پلیس سابق دو امر غیرتخیلی و یک امر تخیلی در کنار هم گذاشته شدند. امرهای غیرتخیلی همان فرآیند فیلم‌سازی و اعترافات پلیس سابق است که با امر تخیلی کارگردانی مخملباف نامرئی ترکیب شده است.

حالا بگذارید به سراغ مرد جوانی، که نقش مخملباف، و زن جوانی، که نقش دختر عمویش را بازی می‌کرد، برویم. این امر، که مرد جوان به خاطر این که باید پلیس را مجروح کند گریه می‌کند، ساختگی است و وی صرفاً از دستورات مخملباف پیروی می‌کند؛ ولی حتا در اینجا تخیل و غیرتخیل در هم گره می‌خورند؛ چرا که دختر همان دختر عموی واقعی وی و همان عشق واقعی‌اش است. وی واقعیت جوانان ایرانی امروزین را بیان می‌کند. مخملباف از این طریق باعث می‌شود که هنرپیشگان هم نقششان را ایفاء کرده، و هم به طور هم‌زمان خودشان را، آن گونه که هستند، ابراز کنند.

تمام افرادی، که در "نون و گلدون" ظاهر می‌شوند، دارای دو هویت هستند. در اکثر فیلم‌های تخیلی هنرپیشگان مشتاقند که خودشان را در نقششان غرق کنند، ولی در این فیلم آن‌ها هم نقششان را ایفا می‌کنند و هم خودشان را ابراز می‌کنند؛ ولی نقش مخملباف و دستیارش زینال‌زاده در این میان متفاوت است. در حالی که پلیس سابق و هنرپیشگان جوان نقششان را ایفاء می‌کنند و هم‌زمان خودشان را ابراز می‌دارند، مخملباف و زینال زاده از طریق نقش خود، خودِ خودشان را ابراز می‌دارند. این با ایفای نقش به صورت صریح متفاوت است. آن‌ها در "نون و گلدون" به عنوان یک کارگردان و دستیار کارگردان که در حال فیلمبرداری از صحنهٔ بازسازی شدهٔ حمله هستند، ظاهر می‌شوند، از طریق نشان دادن صحنه‌های فیلم اندرون خود فیلم، که قاعدتاً توسط خود مخملباف کارگردانی شده، و مخملباف در حال فیلمبرداری، تفاوت بین مخملباف داخل فیلم و خارج فیلم را نمایش می‌دهد. ظهور مخملباف، در حال فیلمبرداری هم مستند است و هم تخیلی و شاید برای تماشاچیانی که به خطوط متمایز کنندهٔ سینمایی بین تخیل و غیرتخیل عادت کرده‌اند، این روش مقداری گیج کننده باشد؛ با این حال این تخریب کارایی مرز بین تخیل و غیرتخیل روش سینمایی ابراز کردن را در جهان سینما وسعت می‌بخشد.

داستان‌سرایی و زمان

در سینمای کلاسیک معمولاً همزیستی بر حسب زمان داستان اعمال می‌شود. این امر چه از طریق تسلسل زمانی نشان داده شود یا نشود، فرقی ندارد چرا که وسایل مرسوم از گیج شدن تماشاچیان جلوگیری می‌کنند. در داستان‌هایی که دارای تسلسل زمانی نیستند زمان جابه‌جا شده از طریق یادآوری‌ها (یا همان فلاش بک) و پیش دانی (یا همان فلاش فوروارد) منتقل می‌شود. در تمام موارد بازگشتی استوار به زمان حال هر نوع ابهامی را به حداقل می‌رساند.

ولی در "نون و گلدون" داستان‌سرایی غیر تسلسلی یک شکل کاملاً متفاوت نسبت به شکل کلاسیک به خود می‌گیرد. این امر بر حسب فرکانس و دیدگاه، خودش را آشکار می‌کند؛ برای مثال در سکانس ۴ در حالی که پلیس سابق به مرد جوان توضیح می‌دهد که چگونه در خیابان به حالت آماده باش

بایستد و چگونه با فردی که ساعت یا آدرسی را سوال می‌کند برخورد نماید، داستان علاقه‌اش را هم به دختری که از او ساعت پرسید عنوان می‌کند. در همان لحظه دختری که از آنجا می‌گذشته از پلیسی که لباس پلیس را بر تن داشت ساعت را می‌پرسد. پلیس به وی می‌گوید که آن زمان هم دقیقاً همین اتفاق افتاده بوده است و نیز در سکانس ۶ بعد از این که مرد جوانی، که نقش جوانی مخملباف را بازی می‌کرد، با دختر عمویش، که نقش دختر عموی مخملباف را ایفا می‌کرد، راجع به عقایدش و فیلم صحبت می‌کند، دختر ساعت را از پلیس جوان توی خیابان می‌پرسد. از این طریق نشان داده می‌شود که زمانی که دختر ساعت را در سکانس ۴ و ۶ سوال می‌کند، در واقع یک لحظهٔ هم‌زمان است. این لحظهٔ هم‌زمان بر حسب فرکانس تکرار می‌شود؛ ولی دیدگاه در هر سکانس به طور واضحی متفاوت است. لحظهٔ هم‌زمانی که دختر ساعت را می‌پرسد،در سکانس ۴ و در میان گفتگوی بین پلیس سابق و مرد جوان رخ می‌دهد؛ ولی در سکانس ۶ این اتفاق زمانی رخ می‌دهد که مخملبافِ جوان دختر عمویش را ملاقات می‌کند. این تکرار تفاوت زیادی با داستان‌سرایی کلاسیک مرسوم ندارد. ولی در داستان‌های کلاسیک این تکرار از طریق فلاش بک صورت می‌گیرد تا از گیج شدن تماشاچیان جلوگیری نماید؛ برای مثال در فیلم "راشومون" ساختهٔ **کوروساوا** یک داستان از دیدگاه‌های مختلف بیان می‌شود؛ چرا که هفت شاهد داستان یک قتل و تجاوز را که در جنگل اتفاق افتاده بیان می‌کنند. در نتیجه ثبوت زمان داستان در فیلم پابرجا مانده و از ابهام جلوگیری می‌شود؛ چرا که شهادت‌های مربوط به گذشته به صورت فلاش‌بک نشان داده شده؛ ولی بر خلاف، این لحظهٔ هم‌زمان در سکانس ۴ و ۶ "نون و گلدون" یک صحنه یادآوری کننده نیست. در سکانس ۶ بعد از این که دختر ساعت را می‌پرسد و می‌رود گفتگوی بین پلیس سابق و مرد جوان ادامه می‌یابد. چرا دوربین دختر را دنبال نکرده، بلکه گفتگو را مجدداً تکرار می‌کند؟ شاید قصد مخملباف این بوده که در سکانس ۶ به تماشاچیان یادآوری کند که پلیس تأکید می‌کند؛ که این مسئله برای او هم اتفاق افتاده. با این حال به خاطر قطع ناگهانی لحظهٔ هم‌زمان داستان، که تا کنون بر حسب تسلسل زمانی پیش رفته، گیج‌کننده می‌شود. علاوه‌َبر این از آنجایی که داستان‌های موضوع‌های مختلف داستان اصلی در اینجا با هم برخورد می‌کنند، تماشاچیان حتا بیش‌تر دچار ابهام می‌شوند. مخملباف با از بین بردن ترتیب موقتی به این صورت، نوعی اثر غریبگی را نمایش می‌دهد.

مثالی دیگر در سکانس ۸ مشاهده می‌شود. مرد جوانی، که نقش پلیس را در حال دنباله‌روی مراسم تدفین بازی می‌کند، گلدان را گم می‌کند و بعد آن را پیدا می‌کند. حال بگذارید صحنه‌ای را، که مخملباف (به عنوان موضوع داستان) از دو مرد جوانی ـ که می‌خواهند به پلیس حمله کنند ـ فیلمبرداری می‌کند، بررسی نکنیم. آن‌ها تکه‌ای نان خریده‌اند تا چاقو را زیرش پنهان کنند. هنگامی که دختر همان‌طور که از قبل طرح ریزی شده به محلی که باید ساعت را بپرسد می‌رسد، مخملباف از وی با یک دوربین دستی فیلمبرداری می‌کند، ولی وقتی او می‌رسد پلیس جوان در محل نیست. در این لحظه دختر با مخملباف که در حال فیلمبرداری از اوست؛ صحبت می‌کند.

او و پسر عمویش محل را ترک می‌کنند تا پلیس جوان را پیدا کنند. وقتی که آن‌ها می‌روند پلیس به محل باز می‌گردد و این همان لحظه‌ای است که او در سکانس ۸ به دنبال گلدان می‌گشته. از طریق تکرار این دو صحنه برای تماشاچیان پیچیدگی زندگی روزمره یادآوری می‌شود.

درست مانند مثال قبلی این تکرار به صورت فلاش‌بک نشان داده نمی‌شود، ولی تفاوتی بین تکرار دو لحظهٔ هم‌زمان وجود دارد. در تکرار سکانس‌های ۴ و ۶ آخرین بخش سکانس ۴، درست بعد از آن لحظه، در سکانس ۶ تکرار شده، ولی لحظهٔ هم‌زمان در سکانس ۸ و ۱۱ آخرین صحنهٔ سکانس یازده است و آخرین قطعهٔ سکانس ۸ در سکانس ۱۱ تکرار نشده. از آنجایی که سکانس ۱۲ از نظر ترتیب تسلسل زمانی درست بعد از سکانس ۸ و ۱۱ است؛ یک حالت حذف شدن را نمایش می‌دهد. مخملباف از طریق تکرار دو صحنه، مسئلهٔ غیر قابل برگشت بودن زمان را به روش پارادوکسیکال و از طریق برانداختن ترتیب تسلسل در نمایش زمان داستان مطرح می‌کند. با در نظر گرفتن این مسئله و بازگشت به سکانس ۸ می‌بینیم که مرد جوانی، که نقش پلیس را ایفاء می‌کند، بعد از دیدن مراسم تدفین گلدان را در زیر نور آفتاب می‌گذارد و به دیگران کمک می‌کند تا تابوت را حمل کنند. بعد از مدتی باز می‌گردد تا گلدان را بردارد ولی گلدان نیست. او از پیرمردی که رد می‌شود می‌پرسد: آیا آفتابی را که اینجا بود ندیده‌اید؟ و پیرمرد جواب می‌دهد: خورشید که یک جا باقی نمی‌ماند. مرگ و آفتابی که یک جا باقی نمی‌ماند؛ یعنی زمان هرگز قابل برگشت به عقب نیست. مشخص نیست که آیا مرد جوان متوجه ایده فلسفی موضوع می‌شود یا نه؛ ولی مخملباف به عقب باز نگشتن زمان را از طریق ساختار موقتی قابل بازگشت داستان‌سرایی سینمایی نمایش می‌دهد.

در حالی که سینما از زمان تولدش تحولات زیادی را پشت سر گذاشته و سینمای کلاسیک به صورت جریان اصلی در آمده، جستجو برای انسانیت در فیلم‌ها از طریق پلان‌های هیجان‌انگیز و مناظر، تدریجاً کنار زده نشده. تماشاچیان، که تحت تأثیر تخیلات فیلم از واقعیت دور شده‌اند، انسانیت را فراموش کرده‌اند. مخملباف با از بین بردن مرز بین تخیل و واقعیت و از طریق ساختار داستانیِ چند جانبه‌اش به ما اجازه می‌دهد که راجع به بشریت فکر کنیم. او می‌گوید که هدفش این است که احساسات و توجه ما را به بشریت جلب نماید؛ به علاوه با استفاده از روشی که شخصیت واقعی هنرپیشه را، در عین حالی که نقش را ایفاء می‌کند، نمایش می‌دهد؛ باعث می‌شود که تماشاچیان واقعیت سینمایی و واقعیت‌ها را به طور هم‌زمان درک کنند. شخصیت‌های "نون و گلدون" نه قهرمان هستند و نه تراژیک، ولی مخملباف دوربینش را بر افراد معمولی متمرکز می‌کند، بررسی‌شان کرده، با آن‌ها صحبت می‌کند و داستان‌هایشان را به فیلم‌ها دعوت می‌کند. فیلم‌های وی از این فرآیند شکل گرفته و برای همین به افراد عادی نزدیک‌تر است. "نون و گلدون" فرصتی است که سینما را برای بشریت، که از زمان تولدش تا کنون از آن دور شده، بازیابد. تماشاچیان به جای دیدن داستان‌های استثنایی راجع به افراد غیر معمول و در صحنه‌های غیر معمول، شاهد فیلم‌هایی هستند که با داستان‌ها و زندگی‌های خودشان مشابه است. نوآوری مخملباف در فیلم "نون و گلدون" بیش‌تر از نظر نزدیک کردن مردم و سینما ارزشمند است؛ تا از نظر یک وسیلهٔ سیاسی یا تجربهٔ ظریف یک طبع لطیف. تصور کردن نمایشی بهتر برای نزدیکی بشریت و سینما بسیار مشکل است و ارزش واقعی کارهای مخملباف هم در همین امر نهفته است. ■