

میزانسن اعتراض

نگاهی به مادرم، ساخته نانی مورتی



مسعود منصوری

این مقاله در «سینمای جهان» شانزدهمین شماره‌ی فصلنامه فیلمخانه چاپ شده است.

mmansouri.com

برای مادرم که وقتی نبودم رفت

مادرم مرا باز می‌یابد. حقیقت واقعه‌ای را برایم می‌سازد که زندگی شخصی‌ام را دوپاره کرده است. چطور فیلمی که بی‌زیرنویس قادر به فهم زبانش نیستم چنین به من نگاه می‌کند و فیلمی دیگر از پارسال که هم‌بازم است و هموطن، و موضوعاً بیشتر به واقعه‌ی شخصی‌ام مربوط است (دور از خانه بودن وقتی مادر می‌میرد، سر زدن به خانه وقتی مادر دیگر نیست) چنان از من به دور است؟ این پرسش، در هر بار اندیشیدنِ نومیدانه‌ام به آن، مرا در خود فروت می‌برد. پس، از نو طرحش می‌کنم.

بحران‌های دوگانه

شکوفایی سینمای مورتی در دهه‌ی هشتاد، خودکاوی و موشکافی در احوال فردی‌اش بود، چنانکه ایده‌آل‌جويي اجتماعی‌اش. جوانکی بود لاغراندام و چپ‌گرا، ستیهند و شوخ، با سینمایی توأمان شخصی و اجتماعی. «میکله»‌ای که مورتی با بازی خودش در نخستین فیلم‌ها می‌آفرید، از شخصیت خود او مایه می‌گرفت - از این باب او را برادر ایتالیایی وودی آلن می‌خواندند که در دهه‌ی هفتاد یک سینماگر/شخصیت را در سینمای کمدی ثبت کده بود. مورتی در نوزایی سینمای ایتالیا شرکت جست. فیلم به فیلم، نوبت به نوبت، زیستش را در سینمايش دمید و جلو آمد. او امروز آرام ایستاده است و خود را به‌یاد می‌آورد. آن نارسیسیزم متجلی در نماهای طولانی از خود او در قالب تقریبا همیشگی نقش اول فیلم‌هایش، امروز بی‌سابقه‌تر از همیشه، رنگ باخته است. آن اطاله‌ی کلام و خطابه‌ها و مونولوج‌های خصیصه‌های مورتی، در مادرم پر کشیده‌اند. مادر دارد می‌میرد. مورتی از نما به نمای متقابل کوچ می‌کند. از کلام به تصویر پناه می‌برد.

چرخ حیات مادر می‌لنگد، چرخ فیلم مارگریتا هم. این سینما همیشه همزمان پروای دو جهان را داشته است، همواره به دو تراز در-هم-تنیده اندیشیده است. خانواده/حرفه. شخصی/اجتماعی. مسئله‌ی یکی، دیگری را دچار مسئله می‌کند. رویای کودکی و شخصی پاپ، دنیای مسیحیت را دچار بحران می‌کند (ما یک پاپ داریم، 2011)، ملاقات کاری نابهنجام پدر، پسر را به دریای مرگ می‌کشاند (اتفاق پسر، 2001)، انتخابات ایتالیا و فیلم مستند سینماگر درباره‌ی آن، با تولد پسر فیلمساز مصادف می‌شود (آوریل، 1998). نمونه‌ها پرشمارند و دیگران هم به آن‌ها اشاره کرده‌اند. اما بحران در مادرم، چنانکه آب در خانه‌ی مارگریتا، همه‌جا رخنه می‌کند: مارگریتا با شریک زندگی‌اش مtarکه می‌کند، دخترش در درس لاتین به مشکل می‌خورد، جوانی کارش را ترک می‌کند، بری از عهده‌ی ادای جملاتش در فیلم مارگریتا بر نمی‌آید. مرگ مادر، فراخنایی می‌گستراند از کابوس‌ها و رؤیاها و به‌یادآوردن‌ها، و مهمتر: از گفتگوهایی درونی. هم واقعه‌ای شخصی (او حین ساخت ما یک پاپ داریم مادرش را از دست داد)، هم تأملی در جامعیت این واقعه. مورتی در مادرم، شخصی بودنش را که زبانزد است بیش از همیشه از مغایک حدیث نفس به سطیغ تجربه‌ای جهانشمول بر می‌کشد. شاید این همان خصیصه‌ی فیلم باشد که مرا به حضور می‌طلبد، که مرا با مارگریتا همقدم می‌کند تا در رؤیای باشکوه سان دیدن از جماعت مقابل سینما که زیر آسمان برلین را انتظار می‌کشند، خودم را و کلماتم را باز یابم، که راه مرا به رُم ختم می‌کند نه به رشت.

مادیت میزانسن

فاصله‌ی من با در دنیای تو ساعت چند است؟ به دوری دو گورستان است؛ یکی در جنوب، دیگری در شمال. در گورستان شوره‌زار بی‌درخت بندرعباس که آفتاب بعدازظهر آنرا برمی‌افروخت، به مزار مادرم رفتم. همانند گیله‌گل دیر از فرنگ برگشته بودم. اما برخلاف گورستان رشت، نه درخت تنومندی بود تا دوربین آنرا بگیرد و از آسمان ابری و غُران به زمین هبوط کند، نه گریه‌ی جانکاهی بود برای مرگ مادر ازلى (حوا جان! حوا جان!)، و نه نمای اینسرت از دستی روی سنگ قبر سیاه. آنچه بود، حضور قاطع مرگ بود، و خاموشی و غیاب. این تجربه در عین زیادی شخصی بودن، برای من به چگونگی برقراری یا قطع مراوده با دو فیلم مورد بحث تعمیم می‌یابد، فارغ از اینکه تجربه‌ی درون قاب را از سر گذرانده باشم یا نه. پس آنچه این دو فیلم نامرتبط را (که به ریسمان واقعه‌ی شخصی من متصلند) از هم می‌گسلد، میزانسن است. سوءتفاهم‌ها از همینجا آغاز می‌شود. آنچه اغلب از یک میزانسن «محشر» می‌شنویم تلویحاً به هنر صحنه‌آرایی اشاره دارد، به صناعتی که طول و عرض و عمق قاب را مسخر خود می‌کند. کمپوزیسیون و ترکیب‌های زیبایی‌شناسانه. ابداً مراد من این نیست. رابطه‌ی آدمها، اشیاء و محیط با همدیگر و با دوربین چطور می‌تواند طرح و بسط جوهر فیلم را میسر کند؟ با چنین تعریفی از میزانسن چه‌بسا صحنه‌آرایی از فرط سادگی پیش‌پا افتاده به چشم بیاید، چنانکه میزانسن‌های مورتی این‌گونه‌اند. مادرم در همان اولین صحنه‌اش طرد زیبایی صرفاً انتزاعی کمپوزیسیون نزد مورتی را به یادمان می‌آورد. آنجا فیلمبردارِ فیلمی که در جریان است در توجیه نمایان از حمله‌ی پلیس به تجمع کارگری، به زیبایی بازی نور در آب پاشیده شده به سمت کارگرها اشاره می‌کند. اما برای کارگردان (مارگریتا) آنچه در قاب دیده می‌شود قبل از هرچیز سویه‌ای اخلاقی دارد: پلیس هستی یا کارگر؟ می‌زنی یا می‌خوری؟

از این باب، نگاه به سینمای مورتی کشف سیر تطور میزانسن‌های «مورتی»‌ای است که عناصر مختلف را به خدمت خود در می‌آورد و سمبلیسم متکی به خود را می‌سازد. ورزش، البته غایب در مادرم، همواره یکی از عناصر بنیادین میزانسنی او بوده است. مورتی جوان که شیفتگی‌اش به سینما و واترپولو را کم‌ویش همزمان کشف کرد، خیلی زود ورزش را به یکی از مسئله‌های میزانسن برای خلق جهانی که در آن غوطه می‌خورد بدل کرد و اوج آنرا در کبوتر سرخ (1989) - فیلمی درباره‌ی یک بازیکن واترپولوی کمونیست - به نمایش گذاشت. شارل تسون توجه ما را به اهمیت حضورِ حتی اجمالی ورزش در دیگر فیلم‌های او جلب می‌کند، در موعظه قمام شد (1985) برای مثال. مورتی در نقش یک کشیش جوان، سرزده وارد بازی فوتبال بچه‌ها می‌شود، خودی نشان می‌دهد، اما در نهایت نقش بر زمین می‌شود، و بازی بی‌توجه به او از سر گرفته می‌شود (تصویر 1).



تصویر 1 - موعظه تمام شد، 1985

این میزانسن، تمام فیلم را درون خود می‌سازد، چنانکه وضعیت شخصی و اجتماعی او در بسیاری از فیلم‌های دهه‌های هفتاد تا نودش را، از اولین فیلم بلندش (من خوداتکاء هستم، 1976) تا آوریل: مداخله‌ای بی‌حاصل در اموری که راه خود را می‌رود. میزانن‌های مورتی در مادرم، به یک تصمیم بنیادین سینماگر پیوند می‌خورند. این‌بار نقش مورتی (کارگردانی که در اثنای ساخت فیلمش گرفتار مرگ مادر است) را کسی دیگر (مارگریتا بوی) بازی می‌کند. مورتی با نام اصلی خودش (جوانی)، برادری است که در اولین قاب حضورش در فیلم (در اتاق مادر در بیمارستان) در حاشیه می‌ایستد (تصویر 2). او در این فیلم به نمای متقابل شخصیت اصلی می‌رود. «من»ی که ای‌کاش برای مادرم بودم (جوانی)، آرام در حاشیه ایستاده است تا در «من»ی که بودم (مارگریتا) بنگرد: جوانی، اینجا به‌دست خود برای مادر غذا پخته و استخوان‌های ماهی را در آورده. اما مارگریتا سر راهش غذای آماده خریده و در ادامه، شرسار در برابر محبت جوانی، غذایی که آورده را به بیمارستان منتبه می‌کند و آن را در کیفیش پنهان می‌کند. این دو «من» در همین صحنه‌ی کلیدی، در دو سوی مادر می‌ایستند و با یک میز به هم متصل می‌شوند (تصویر 3). این دو «من» در یک‌سوم پایانی فیلم روی یک نیمکت می‌نشینند (دوباره مبلمان به مثابه‌ی عامل اتصال) و همینطور که دارند برای آینده‌ی مادر تصمیم می‌گیرند با حرکت آرام دوربین به سویشان، ثانیه به ثانیه، و بی‌وقفه، به قاب بسته‌تری می‌لخزند (تصویر 4) و یکی می‌شوند.



تصویر 4



تصویر 3



تصویر 2

میزانسنهای ساده با اتصال دادن جوانی و مارگریتا این امکان را به آنها می‌دهد تا هرکدام یک «من دیگر» (آلتر اگو) برای آن یکی باشد. تجسس نانی مورتی در دو شخصیت متضاد اما متصل به مدد میزانس، تأمل در مرگ مادر را به بعدی ورای فراخواندن خاطرات بر می‌کشد. آیا این همان فضیلت گمشده‌ی در دنیای تو ساعت چند است؟ نیست؟ فروکاستن هنر میزانس به صناعت صحنه‌آرایی و ماندن در خاطره‌بازی به خرج چشمپوشی از گفتگوی درونی (که لازمه‌اش دست‌کم دو قطب نیرومند رویاروی است)، این شاید همانی باشد که مرا علی‌رغم فهم کلام فیلم (فارسی و فرانسه) از رشت به رُم کوچ می‌دهد که نه ایتالیایی‌اش را می‌فهمم و نه محدود جملات لاتینش را - اینجا هم زبان لاتین، همانند فرانسه در فیلم دیگر، به مناسکی می‌ماند که به‌جا آورده می‌شود: فرهاد به قصد قربت به گلی؛ مادر از روی دل‌مشغولی و سواس‌گونه‌ای که او را به زندگی و نسلی بی‌ایمان به این مناسک (دختر مارگریتا) متصل می‌کند. فارغ از تفاوت رابطه‌ی خواهر/برادری با عاشق/معشوقی در دو فیلم، فرهاد هم مثل جوانی کنار مادر می‌ماند (حتی او را مادر صدا می‌زند) و برایش غذا می‌پزد در همانحال که گیله‌گل (همانند مارگریتا) به کار خودش مشغول است. اما ارتباط و اتصال میان فرهاد و گیله‌گل از میزانس کم‌بهره است. محدود موقعیت‌هایی که سر می‌زند در نطفه خفه می‌شود. محض نمونه، روی پله‌ها (جایی که فرهاد به گلی پنیر هدیه می‌دهد) وزش باد بی‌ محل و روان شدن دوربین پی کاغذ، تأکیدی مخلّ و ویرانگر است. به این می‌ماند که سینماگر بی‌ایمان به بی‌میزانسش ناگهان سر برآورد و سراسیمه چیزی را شخصاً به ما گوشزد کند. در نقصان و غیاب میزانس، سمبولیسم وارداتی (همانند نام فرهاد = عاشق‌پیشه‌ی ازلی) از بیرون فیلم خود را تحمیل می‌کند. پس پاک باختگی و طفیل هستی عشق بودن را بالاجبار باید پذیرفت، فضیلت شیرین‌عقلی را باید ارج نهاد، خاک پای دوست را باید سرمه‌ی چشم کرد (از هوش رفتن فرهاد پیش پای گلی)، دل‌خوش شد که گلی به جای آن‌که خود را با گلوله‌ای در جزیره‌ای دورافتاده خلاص کند به سرای پدری برمی‌گردد و آبادش می‌کند و زنگار از آینه‌ی دل می‌زداید (پاک کردن رنگ از روی شیشه‌ی پنجره) و با این‌کار قادر می‌شود وارونگی دنیای عاشق‌پیشگی را ببیند (دیدن فرهاد وارونه از پنجره) و رابطه‌اش با فرنگ را معلق کند (نیمه‌کاره گذاشتن مکالمه‌ی تلفنی با آنتوان) و سرانجام عشق را به خانه‌ی دلش راه دهد. این تصویر نیست، کلام مطول است.

ایقان مورتی بر ماتریالیسم استوار است. این را در همان اولین مواجهه با مادر درک می‌کنیم. پیش از دیدن او، آبِ حیاتش را می‌بینیم که جریان قطره‌ای اش متوقف شده است (کمی بعد پرستار برای تعویض سرم وارد می‌شود)، بعد نمای درشت چشمان بهت‌آلود مارگریتا که در سکوت به بازیستادن زندگی خیره شده، بعد انگشتان ثابت مادر که حرکت خفیفی می‌کنند، و سرانجام چشمان بسته‌ی مادر که ناگهان باز می‌شوند. مورتی به ته‌مانده‌ی زندگی در مادّی‌ترین بازنمایی‌اش خیره می‌شود. هر دو فیلم نامرتب‌مورد بحث من، صحنه‌ی اولین دیدارِ دختر با مادر را یک‌شکل آغاز می‌کنند: حرکت عمودی دوربین از بالا به پایین. در رشت محور حرکت دوربین یک درخت است که بر مزار مادر ایستاده، در رُم سرمی است که آخرین لحظات حیات مادر را تجسّد می‌بخشد. یکی روی سمبولیسم تحمیلی به میزانسن حساب باز می‌کند (اینجا: درخت و معانی الحاقی‌اش)، دیگری به چیزی جز مادّیت میزانسن ایمان ندارد.



خاطرات و اعترافات

آن‌چه خاطرات مورتی را غنا می‌بخشد، اعترافات است!¹ مرگ حاضر است و اعتراف فدیهی آمرزش است. ورود این آموزه‌ی مسیحی به سینمای ماتریالیست مورتی تازه نیست. او نه فقط در موعظه قام شد که شخصاً ردای کشیش‌ها را به تن کرد، نه تنها در ما یک پاپ داریم که به واتیکان پا گذاشت، بلکه در فیلمی بی‌نشان از مسیحیت مثل اتفاق پسر هم مرگ و اعتراف را کنار هم نشاند، و در هر فیلم معنای تازه‌ای برای اعتراف آفرید - شاید الفت سینمای مورتی با روانکاوی (در اتفاق پسر و ما یک پاپ داریم نقش روانکاو را بازی می‌کند، فیلم میکله در رویای شیرین درباره‌ی رابطه‌ی فروید با مادرش است)، از اینجا نشأت می‌گیرد که جلسات مشاوره نزد روانکاو، نوعی اعتراف قدسی‌زدایی شده باشد. اما اعتراف در سینمای او هیچ‌گاه به جایگاهی این‌چنین پر اهمیت دست نیافته بود که در مادرم. اینجا مرگ هم عزاست (مرگ مادر)، هم تجربه‌ای است در آستانه (آن جوانک کمیک و پرشور دهه‌ی هشتاد امروز شصت و دو ساله است، آرام، با شانه‌هایی فرو افتاده) - وقتی به تجربه‌ی شخصی‌ام رجوع می‌کنم، حس می‌کنم ایستادنم بر مزار مادرم در واقع ایستادن در محضر مرگ خودم بوده است. اعتراف تا جاییکه رو به مرگ مادر دارد، اعتراف به محبت‌های دریغ شده است. مارگریتا در اولین صحنه‌ی دیدار مادر، از روی شانه نگاهی به تخت در پس‌زمینه می‌اندازد و دختری را می‌بیند که با مهر به دستان مادر بیمارش کرم می‌مالد. از این‌جا سلسله‌ی اعترافات در پیشواز مرگ هنوز نیامده، به جریان می‌افتد. لبخند کم‌جان مارگریتا در نگاه به این صحنه، در سردی آهی خفیف منجمد می‌شود. مارگریتا برخلاف جوانی (آلتر اگو) عاجز از محبت ورزیدن به مادر است به همان نسبت که از عهدی پیدا کردن قبض برق مادر بر نمی‌آید. و گریستن ٹرمه‌ی این اعتراف است، چه در حضور بازاریاب شرکت برق، چه در آغوش مادر (بعد از تَشر مارگریتا به‌خاطر ناتوانی مادر در قدم برداشتن). اعتراف با تضمین کردن آمرزش، در ساحت مسیحی‌اش مرگ را به زندگی پیوند می‌دهد، در مادرم مرگ را به «اکشن!» باز ایستادن زندگی، فرمان به جریان افتادن زندگی. اعتراف در هر دو ساحت زندگی و سینما، سرزده و بی‌خبر از راه می‌رسد. لحظه‌ای که همه‌ی عوامل فیلم منتظرنند مارگریتا آخرین توصیه‌ها به بُری را ختم کند و «اکشن! بدهد، سینماگر نگاهش را به چشمان بُری می‌دوزد و لب به اعتراف می‌گشاید. اعتراف به ناعادلانه بودن مرگ: آن‌همه سال کار و تحصیل کجا خواهند رفت؟ اعتراف به ناتوانی‌اش در برابر مادر رو به مرگ: هرگز نمی‌دانم چه باید بکنم، چطور کمک کنم. اعتراف، مرگ و «اکشن!» را در یک میزان‌سن گرد هم می‌آورد، چنانکه بُری و مارگریتا و جوانی را بر سر یک میز می‌نشاند. بُری می‌آید، البته که سرزده و بی‌خبر، تا اعتراف کند و ضعف حافظه‌اش را بر ملا کند. بُری مادام که با خاطرات (همکاری با کوبریک: غیرواقعی) عجین

1- یا آن‌طور که آندره مالرو (در کتاب ضدخاطرات) می‌گوید: «هر وقت که خاطرات به صورت اعترافات درآمد، "فرد" در آن‌ها مقامی را که می‌دانیم احراز کرده است.»

است راهی به سینما ندارد، اعتراف شرط لازم است. اما چه لازم است تا «اکشن!» به بار بنشینند و دیالوگ میان بری (رئیس کارخانه) و ویتوریو (نماینده کارگران)، بعد از فضاحت صحنه‌ی کافه‌تریا، سرانجام جریان واقعی‌اش را پیداکند؟ مارگریتا به جوانی اعتراف می‌کند که قضاوت ویتوریو حقیقت دارد و او واقعا با آدمها بد تا می‌کند. این اعتراف لازم است، اما کافی نیست. «اکشن!» تنها وقتی ثمریخش است که خبر می‌رسد مادر دارد می‌میرد. مرگ تنها وقتی معنا پیدا می‌کند که زندگی را در ساحتی دیگر به جریان اندازد؛ جریانی جاودانه، این‌بار مصون از دستبرد مرگ، جریانی راهیافته به «فردا» (آخرین کلمه‌ای که در فیلم - از زبان مادر - ادا می‌شود^۱).

- در دنیا تو ساعت چند است؟ هم مثل مادرم با کلام تمام می‌شود: «می‌ارزید» از زبان فرهاد.

پایان