جنسیت و فلسفه

Sex and Philosophy

ساختهٔ محسن مخملباف

کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، تدوینگر و تهیه‌کننده: محسن مخملباف. فیلم‌برداری: ابراهیم غفوری. موسیقی: ناهید زینال‌پور و دلیر نظرف. بازیگران: دلیر نظرف، مریم گاییوا، فارزوا بکنازاروا، تهمینه ابراهیموا، ملاحت عبدولوا. محصول: خانهٔ فیلم مخملباف و وایلدبانچ، ۲۰۰۵. زمان: ۱۰۵ دقیقه.

اتومبیلی در خیابان‌ها در حرکت است و شمع‌های روشن روی داشبورد خبر از تولد چهل سالگی رانندهٔ آن به‌نام «جان» می‌دهند. این مرد چهار محبوبه‌اش را که از وجود یکدیگر بی‌خبر هستند، به استودیویی که در آن رقص آموزش می‌دهد دعوت می‌کند. برخورد او با هر یک از محبوبه‌هایش جدلی در مورد عشق و ماهیت رابطهٔ متقابل و شادی به‌وجود می‌آورد. مرد پس از رویارویی با محبوبهٔ چهارمش درمی‌یابد فلسفه‌اش در مورد عشق به آن آسانی‌ای که تصور می‌کرد نیست و روابط نزدیک، عشق را به نابودی می‌کشد.

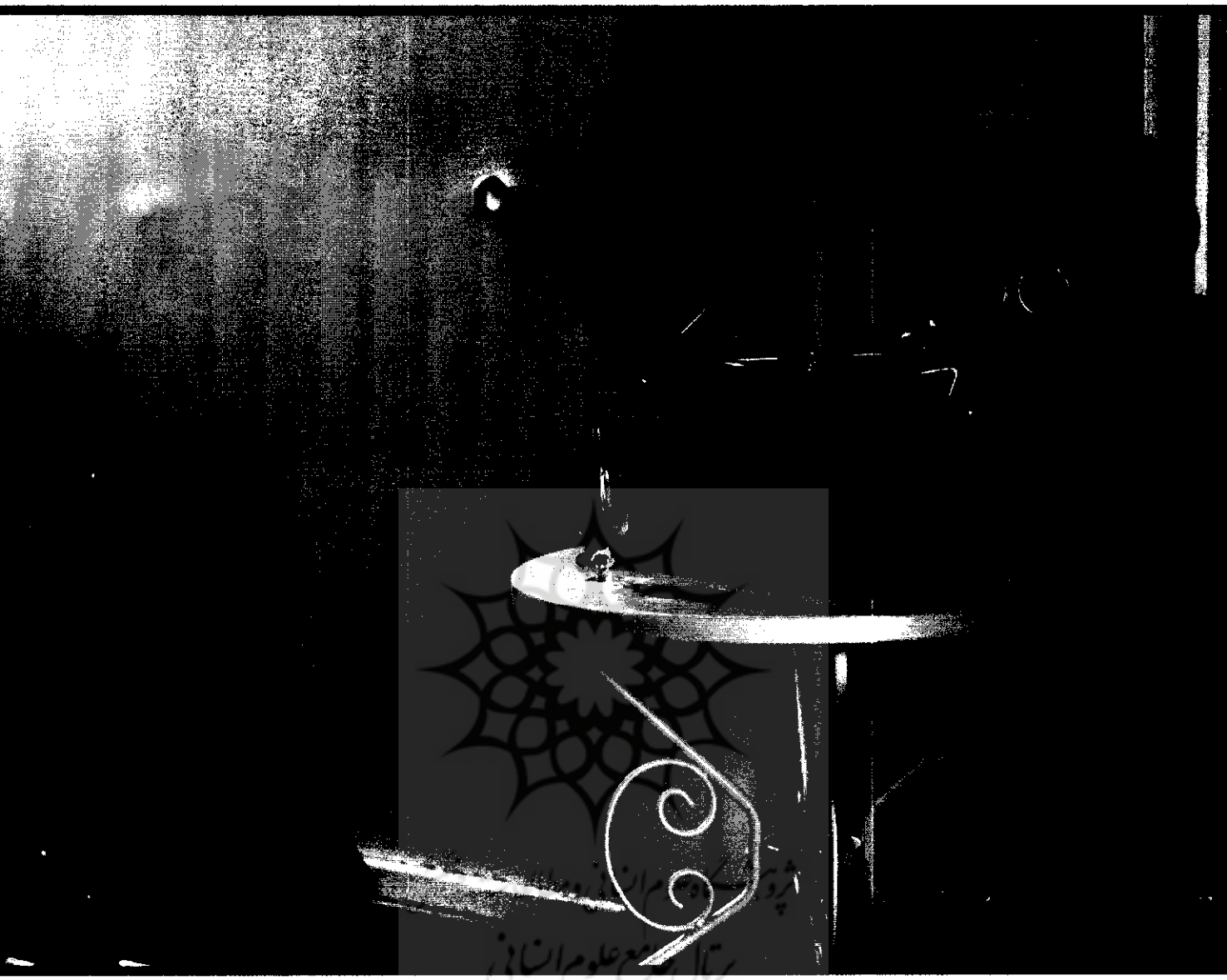
مردی که مقابل خود انقلاب کرد

حمیدرضا صدر

آن‌ها در این دوران

در آخرین جملهٔ مربوط به معرفی محسن مخملباف در کاتالوگ جشنوارهٔ لندن به ممنوعیت نمایش فیلم **جنسیت و فلسفه** در ایران اشاره شده، که ترجیع‌بند آشنای او و خانواده‌اش طی سال‌های اخیر از جشنواره‌ای به جشنوارهٔ دیگر، کاتالوگی به کاتالوگ دیگر و گفت‌وگویی به گفت‌وگوی دیگر به‌شمار می‌رود و به‌تدریج تبدیل به بخش کلیدی سابقهٔ حرفه‌ای مخملباف‌ها شده. **جنسیت و فلسفه** در کاتالوگ جشنواره به‌عنوان اثری از «ایران - فرانسه - تاجیکستان» شرکت کرده، ولی در عنوان‌بندی نامی از ایران نیست. مخملباف در معرفی اثرش به نکته‌ای اشاره می‌کند که شاید حقیقت داشته باشد (این‌که اثرش در ایران روی پرده نمی‌رود)، ولی نمی‌گوید اثرش ایرانی نیست تا در قالب سانسور متداول داخلی مورد اشاره قرار گیرد. چنان که در سابقهٔ خود نیز حقایق و مؤلفه‌های کلیدی‌اش را عیان نمی‌کند.

در سابقهٔ مخملباف نوشته نشده یگانه فیلمساز عصر خویش بود که هر چه را با هر کیفیتی که خواست جلوی دوربین برد و اطرافیانش را نیز از این موهبت برخوردار کرد. نوشته نشده در دورانی که ممیزی‌ها بیداد می‌کرد و ماجرای تصویب فیلم‌نامه صدها نفر را پیر می‌کرد، فارغ‌بال آثارش را می‌ساخت. نیامده یگانه فیلمساز تاریخ ایران است که چند فیلم بلند اولش دورهٔ **توبهٔ نصوح** و **استعاذه** (که اثری پرخرج و اسکوپ بود) را به‌عنوان دستگرمی برای فراگیری مبانی فیلمسازی جلوی دوربین برد. نیامده برخلاف آن‌چه کاتالوگ



جشنواره‌ها می‌گوید «خانهٔ فیلم مخملباف» به فیلمسازان مختلف امکاناتی ارائه نداده و عمدتاً در حیطهٔ خانوادهٔ او باقی مانده.

بااین‌وصف وقتی مخملباف‌ها مقابل تماشاگران فرنگی می‌ایستند، از ظلمی که به آثارشان روا شده سخن می‌گویند. حنا دختر نوجوان مخملباف در معرفی فیلم مستندی که براساس وقایع پشت صحنهٔ فیلم خواهر بزرگ‌ترش ساخته، خطاب به تماشاگران می‌گفت اجازه نداده‌اند اثرش در ایران بر پردهٔ سینماها برود. او اشاره نمی‌کرد در ایران همهٔ آثار مستند برای نمایش عمومی در سینماها با دشواری‌های بی‌حصری روبه‌رو هستند.

طبعاً در این مظلوم‌نمایی مفرط، بازاریابی برای نمایش و فروش فیلم‌های این خانواده جلب‌نظر می‌کند، اما عملکرد مخملباف و خانواده‌اش نمایانگر یکی از جریانات اجتماعی‌سیاسی دو دههٔ اخیر هم به‌شمار می‌رود. روزگاری که در دههٔ ۱۳۶۰ **عروسی خوبان** را بر پرده می‌دیدیم، محمود بی‌غم به نقش حاجی، قهرمان مخملباف، آرمان‌گرایانه شعار می‌داد و همه را زیر تازیانه‌اش می‌گرفت. شاید آن روزها فکر می‌کردیم مخملباف و قهرمانش بتوانند دنیا را دگرگون کنند.

محمود بی‌غم را سال‌ها پیش دوبار در جشنوارهٔ لندن ملاقات کردم. بار اول به‌عنوان فیلم‌بردار صداوسیما و بار دوم به‌عنوان کسی که قصد داشت در انگلیس بماند. مخملباف و خانواده‌اش مدت‌هاست بیش‌تر اوقات‌شان را در آن‌سوی مرزها سپری می‌کنند. بی‌غم دیگر در فیلمی ظاهر نشد و خبری از او نیافتیم، ولی مخملباف فیلم‌هایش را ساخت و می‌سازد. او در **جنسیت و فلسفه** قصد عوض‌کردن دنیا را ندارد و بیش‌تر نشان می‌دهد دنیا تا چه حد او را عوض کرده. آن‌چه شاید فی‌نفسه مثبت قلمداد شود. اما تجربهٔ او بار دیگر خاطرنشان می‌کند، رهایی از چنبرهٔ سانسور و محدودیت‌ها لزوماً به ساخته‌شدن اثری بهتر منجر نمی‌شود و این‌که چگونه می‌توان برج عاج‌نشین شد.

نوبتی دیگر برای عشق

مخملباف در **جنسیت و فلسفه** به دلمشغولی قدیمی‌اش از نوع آن‌چه در **نوبت عاشقی** دیده بودیم روی آورده و به قول خودش این دو اثر یکی هستند، بدون آن‌که یکدیگر را تکرار کنند. این بار قصد داشته عشق را از دریچهٔ کشش‌های جنسی مطالعه کند و به راز و رمزهای آن دست یابد.

فیلم به‌صورت فلاش‌بک ماجراهای عاشقانهٔ زندگی مردی را طی مراوده با چهار زن توصیف می‌کند. هر یک از چهار زن زندگی این مرد، مظهر یکی از مراحل مسیر زندگی عاشقانهٔ او هستند و قرار است گوشه‌ای از معمای عشق را برملا سازند.

از آن‌جا که با مراوده‌های یک‌به‌یک روبه‌رو هستیم، جزئیات روابط اهمیت بسیاری می‌یابند. دشواری اولیهٔ او در دستیابی به جزئیات روابط احساس گرایانه و رمانتیک بروز می‌کند. به‌نظر می‌رسد مخملباف به این امور اشراف ندارد و از آن‌جا که فیلم‌نامه را نوشته و فیلم

را هم خودش تدوین کرده، همه‌چیز تخت و یکدست، بدون عمق یا ظرافت، از آب درآمده. احتمالاً خود او هم به این نکته دست یافته، چراکه قهرمانش تأکید می‌کند «همهٔ عشق‌ها با نکته‌های کوچک آغاز می‌شوند.» اما وقتی مرد خطاب به یکی از محبوبه‌هایش می‌گوید: «به من اکسیژن نده، ولی مرا از دیدارت محروم نکن» او را در کشاکش غریبی برای دستیابی به جزئیاتی می‌بینیم که برای خود او هم چندان روشن نیستند. شاید می‌داند چه می‌خواهد بگوید، ولی نمی‌داند چگونه آن‌ها را در بستر روابط دونفره عرضه کند.

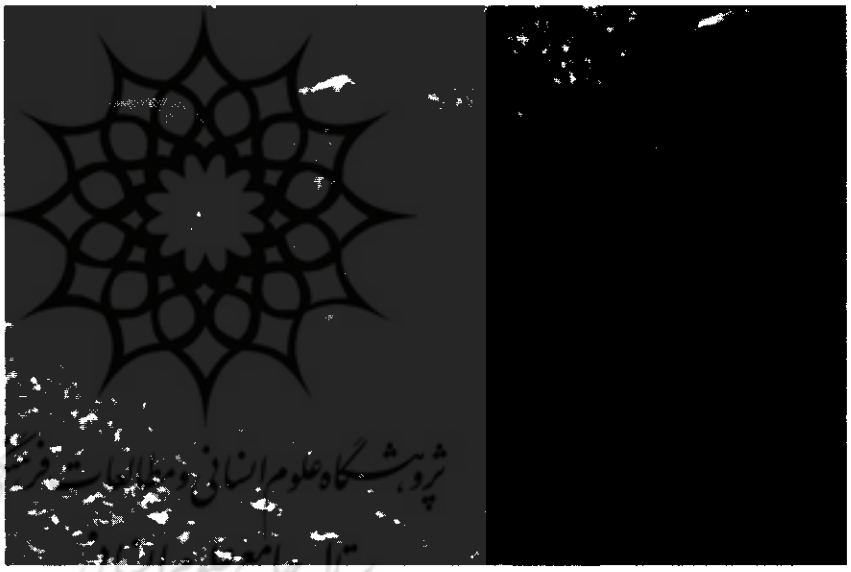
در این قاب جمله‌هایی نظیر «... طی چهل سال زندگی‌ام مثل یک روز زندگی یک پروانه زندگی نکرده‌ام» و «... عشق معجزهٔ لحظه است» جلب‌نظر می‌کند. شاید بتوان از همین دو جملهٔ مختصر به‌عنوان مشتی نمونهٔ خروار که از زبان شخصیت اصلی فیلم جاری می‌شود، دریافت که مخملباف به جمله‌های سانتی‌مانتال و نوازش‌دهنده، دل بسته و وظیفه‌اش را به‌عنوان کارگردان، پیروی از آن‌ها به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی اثرش می‌داند. حتی عنوان فیلم با تأکید بر دو واژهٔ «جنسیت» [سکس] و «فلسفه» بیش از آن‌که عنوان اثر سینمایی باشد، یادآور تزهای دانشگاهی است.

طبعاً مخملباف به‌عنوان فیلمساز می‌داند سینما بیان بصری است و نمی‌خواهد تسلیم جمله‌های نوشته‌شده توسط خودش شود. او تلاش کرده برای آن‌ها مضمون تصویری قوی‌تر از آن‌ها بیابد. یافتن همین معادل‌های تصویری پربار برای عرضهٔ مضمون مترادف با آن‌ها، فیلم را به ورطهٔ هولناکی کشانده.

مخملباف برای توصیف عشق یا مراودهٔ عاشقانه به‌جز چند عنصر - مثل گل سرخ، برگ‌های پاییزی یا پروانهٔ روی گل - چیز دیگری را به یاد نمی‌آورد یا تصوری ورای این محدوده ندارد. اما همین‌ها هم از فرط استعمال، تأثیرشان را از دست می‌دهند. مرد در ابتدای فیلم با گل سرخی میان دهانش ظاهر می‌شود و طبعاً این گل توسط یکی از محبوبه‌ها - باز هم - پرپر می‌شود. بنابراین هر چند در پرداخت بصری صحنه‌های دونفره بر فاصله و خلاء میان آدم‌ها که در قاب‌ها به هم دورونزدیک می‌شوند، تأکید شده و مسیر نگاه‌ها یا عمود بر هم است یا خیره، اما از جایی به بعد در گوشه‌وکنار صحنه دنبال عناصر مورد علاقهٔ فیلمساز می‌گردیم.

معمولاً وقتی پای عشق پیش می‌آید، راوی در ابراز آن به‌صورت غیرمستقیم و در پناه ایجاز توانایی‌هایش را عیان می‌سازد. هامفری بوگارت و لورن باکال جایی در **خواب بزرگ** ساختهٔ هوارد هاکس در مورد اسب حرف می‌زنند، ولی عملاً علاقه‌شان به یکدیگر را به زبان می‌آورند. عنصر کبریت در اولین فصل رویارویی آن‌ها در **داشتن و نداشتن** باز هم ساختهٔ هاکس، واسطه‌ای برای نمایش کشش فراوان آن‌ها به یکدیگر است که به‌صورت غیرمستقیم آن دو را شیفتهٔ یکدیگر نشان می‌دهد. (نمونه‌های خوب فراوان است و این دو مثال را به‌عنوان مثال‌هایی که احتمالاً همه به یاد می‌آورند برشمردم.)

بنابراین هر چند مانیفست مخملباف را درک می‌کنیم، ولی معادل‌های مضمونی‌اش را از فرط



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاریکاتوری بودن جدی نمی‌گیریم. وقتی پای روابط نزدیک مطرح می‌شود، او خود خواه‌ناخواه در تنگنای بیش‌تری قرار می‌گیرد. از یک‌سو می‌خواهد جسورانه عمل کند و از سوی دیگر محدودیت‌هایی هم برای خویش قائل شده. بنابراین چاره را در پناه‌بردن به قالب‌های قدیمی یافته: نیم‌رخ‌ها در نماهای نزدیک - مثل فیلم‌های هندی - به هم نزدیک می‌شوند و شاخهٔ گلی میان انگشتان دست زن و مرد له شده و بر زمین می‌غلتد. (جایی که نمی‌توان فیلم‌های سینمای سوپرهشت دههٔ ۱۳۵۰ را به یاد نیاورد.)

باورکردنی نیست، اما در صحنه‌ای که مرد شاعر می‌گوید: «پر کن پیاله را، کاین آب آتشین...» دوربین از پشت پیاله که در پیش‌زمینه قرار دارد، پس‌زمینه را نشان می‌دهد. (نمی‌توانم نگویم یاد صحنه‌ای از فیلم **سنگام** ساختهٔ راج کاپور در دههٔ ۱۹۶۰ افتادم.)

عنصر مبالغه به حدی بر فیلم حاکم است که به آن وجه سوررئالیستی بخشیده. مبالغه در **دستفروش**، **عروسی خوبان** و **بایسیکل‌ران** هم عیان بود، ولی اگر مبالغه در نمایش خشونت یا نکبت، ما را پس می‌زند و آزار می‌دهد، در زمینه‌های احساس‌گرایانه به خنده می‌اندازد. (چنان که طی دوباری که فیلم را در جشنوارهٔ لندن دیدم، گروه پرشماری طی برخی از صحنه‌ها **قهقهه** سر دادند.) به همین دلیل مراودهٔ این آدم‌ها جای مکاشفه‌ای در عرصهٔ عشق به‌صورت مشتی روابط نامعقول درآمده و آن‌ها را نه عاشق‌هایی دل‌خسته یا زخم‌خورده، بلکه آدم‌هایی بی‌تفاوت و لاقید می‌یابیم و درنهایت از «عشق» به «هجویهٔ عشق» می‌رسیم.

این تأکید و غلو در همهٔ عناصر فیلم به چشم می‌خورند. بازی دلیر نظرف به نقش مرد عاشق‌پیشه کنترل‌شده به‌نظر می‌رسد، ولی در رخوت و خونسردی مفرطش غلو مخملبافی هم جاری است. همین امر در مورد صحنه‌پردازی‌ها، حرکات دوربین (شامل یک فصل طولانی که دوربین از بالا مرد و یکی از محبوبه‌هایش را دنبال کرده و سپس بدون قطع به جای اول بازمی‌گردد)، ترکیب‌بندی فردبه‌فرد قاب‌ها و همهٔ اجزای درون قاب‌ها خود را به رخ تماشاگر می‌کشند. تا حدی که با هر کات و تعویض پلان متوجه ناپدیدشدن عناصر نمای قبل می‌شویم.

وقتی پای خشونت و شعار پیش می‌آید، آثار مخملباف پذیرفتنی به‌نظر می‌رسند (مثل **بایکوت**، **بایسیکل‌ران** و **عروسی خوبان**)، اما زمانی که مقولهٔ عشق مطرح می‌شود، به لکنت می‌افتند. باعث تأسف است، ولی احساسات‌گرایی مخملباف را همیشه ناموزون یافتیم. او سال‌هاست سعی می‌کند شعار ندهد و می‌گوید از مشت‌های گره‌کرده به آغوش باز رسیده. چنان که شخصیت او در **جنسیت و فلسفه** در ابتدای اثر می‌گوید: می خواهم مقابل خودم انقلاب کنم.

مگر او در **نون و گلدون** حدیث نفس لبالب از خشونت سال‌های نوجوانی‌اش را به قصهٔ کودکانه‌ای که می‌خواست راز محبت را کشف کند، بدل نکرد؟ مگر او نبود که در فصل نهایی **ناصرالدین‌شاه آکتور سینما** صحنه‌های درآغوش‌کشیدن شخصیت‌های مختلف آثار سینمای پس از انقلاب را به نشانهٔ دوستی و رفاقت کنار هم قرار داد؟ اما مگر خود او هم نبود که به تبعید خودخواسته‌ای تن داد و از همان سینما گریخت؟

چه می‌شود کرد؟ اعتقاد به شاعرانه‌بودن با شاعرانگی فاصلهٔ زیادی دارد. مخملباف در تاجیکستان به‌سر می‌برد، جایی نزدیک‌تر به پاراجانف. از محدودیت‌ها رهایی یافته و می‌خواهد آزادانه‌تر، از عشق حرف بزند. اما در عرصهٔ سینما قدمی به عقب برداشته.

مقولهٔ رقص

مخملباف برای توصیف روابط آدم‌هایش پا به عرصهٔ رقص گذاشته و بسیاری از صحنه‌ها در کلاس رقصی می‌گذرد که همیشه عده‌ای دختر نوجوان در آن می‌رقصند. دوربین شیفته‌وار دور دختران می‌چرخد تا ترکیبی از شیفتگی، «نظربازی»، «چشم‌چرانی» و آزمون ذهنی شخصیت اصلی‌اش را عرضه کند. مخملباف اولین فیلمساز پس از انقلاب است که فیلمی «شبه موزیکال» ساخته و تلاشی که او برای هماهنگ‌کردن شاگردان آن کلاس انجام داده در فیلم‌های پیش از انقلاب هم به چشم نمی‌خورد.

وقتی بحث حرکات موزون و موسیقی پیش می‌آید، یا باید حرفه‌ای تمام‌عیار باشید یا در باتلاق عمیقی غرق شوید. (چنان که نمونه فیلم‌های مسخرهٔ فرنگی هم در این زمینه فراوان است). مخملباف هر چه باشد طراح حرکات موزون نیست و تخصصی در ترکیب موسیقی و حرکات دسته‌جمعی ندارد. موسیقی برخی از صحنه‌ها گاهی یادآور قطعات موسیقی پخش‌شده در آسانسورهاست و حرکات دسته‌جمعی دختران بسیار بدوی به‌شمار می‌رود. (صحنه‌ای که مرد به دنبال یکی از محبوبه‌هایش طول باغ را پیموده و دختران کلاس در پس‌زمینه به‌صورت ریتمیک ظاهر شده و به‌سوی آن‌ها می‌آیند و مرد هم دست‌هایش را ریتمیک به‌صورت بال‌زدن به مفهوم پرواز به حرکت درآورده و آن‌ها را پی خود می‌کشد، یکی دیگر از فصول شلیک خنده در سالن سینما را رقم زد.)

شاید تلاش یک فیلمساز جوان برای دستیابی به قواعد این عرصه در سال‌های اولیهٔ فیلمسازی‌اش - مثل مخملباف دوران **توبهٔ نصوح** - قابل درک بود. اما مخملباف پس از دو دهه فیلم ساختن نتوانسته لجام این مرکب سرکش را به قیمت نابودی اثرش مهار کند. او در تاخت‌وتاز خود در عرصهٔ رقص تا آن حد جلو رفته که اجزای متشکلهٔ اثرش - آدم‌ها و همهٔ آن عناصر مورد علاقه‌اش - را به‌کلی از دست داده.

با تماشای **جنسیت و فلسفه**، محسن مخملباف را در برزخ عمیقی می‌بینیم و درمی‌یابیم مرحلهٔ جدیدی را آغاز کرده. شاید اگر از شر دلمشغولی فتح جشنواره‌های بین‌المللی خلاص می‌شد، آثار بهتری می‌ساخت. تلاش او برای پیشی‌جستن بر عباس کیارستمی در سینمای بین‌المللی او را به راهی کشاند که سرانجامش بیش‌وکم - اما شاید نه به این غلظت - روشن بود: بروز تفکری به‌شدت آشفته، روشنفکرنمایی در مورد مسائلی که در مورد آن‌ها - مثل همین مایه‌های فیلم جدید - تجربهٔ چندانی ندارد و از همه مهم‌تر توهمی که در آن شناخت واقعیات معنوی از پدیده‌های سطحی برایش میسر نیست، ولو آن‌که قصد داشته باشد در **جنسیت و فلسفه** سرانجام به معنویت چنگ بزند.

او تلاش بسیاری انجام داده، ولی در پایان به‌سان مخترعی است که «چرخ» را کشف کرده. جمله‌های «آزادی جنسی حالا مصیبت‌بار شده» یا «توانایی حفظ عشق را نداریم» یا «تابلوی لنین را دادم تا تابلوی مسیح را بخرم» مصداق بارز این کشف‌ها هستند.

شاید کشف بزرگ‌تر مخملباف و تاریخ معاصر سینمای ایران زمانی رقم بخورد که او صادقانه دست به قلم ببرد و جزئیات روند فیلمسازی‌اش - از ساختن فیلم‌های اولیه‌اش که سیاه‌مشق بودند تا آثاری با سرمایه‌های فرانسوی، از ساختن فیلم‌هایی بی‌اعتنا به ممیزی‌های سینمای ایران تا حضور در خارج از مرزهای ایران، از بی‌پروایی در ورود به مجادلات روز تا از دست‌دادن تعلقش به جامعه‌ای که روزگاری خود را متعلق به آن می‌دانست - را فاش کند. آن‌چه بی‌تردید ماندگارتر از **جنسیت و فلسفه** می‌شود و سند تاریخی از یک دوران هم به‌شمار خواهد رفت. ◀