خداحافظ سینما!

درباره سینمای محسن مخملباف

امیر اعلمی

«مخملباف و فلسفه؟» این پرسش از سوء تلقی ناشی می‌شود که فرهنگ سینمایی ما را انباشته است. خود او به درستی مادربزرگش را مؤثرترین آدم زندگی‌اش برشمرده است و دقت در این نکته تحلیل مناسبات زیبایی‌شناختی فیلم‌های او را آسان‌تر می‌سازد. کودکی او در دگماتیزم محض گذشته و براساس تعالیم مادربزرگش دنیا به شکلی جبری (و منطقی، نه فلسفی) جای هولناکی است که انسان‌ها در آن گناه می‌کنند و یکسر به جهنم می‌روند. به این ترتیب چه در صحنه مشهور چهره گل‌آلود گناهکاری مثل فرج‌الله سلحشور در فیلم «توبه نصوح» و چه در جایگزینی عاشق و رقیب در «نوبت عاشقی» به عنوان جبری ناگزیر، چه در جمله استاد دانشگاه «شب‌های زاینده رود» در باب بی‌خاصیتی انقلاب مشروطیت: «پیروز هم می‌شدند فرقی نمی‌کرد فوقش ستارخان، باقرخان را شاه می‌کردند» و چه در صحنه‌های اروتیک واپسین فیلمش یعنی «فریاد مورچگان» حضوری واحد دارد.

در حقیقت تنها شکل ارائه این ترتیب تغییر کرده وگرنه عنصر اصلی این منطق یعنی جبر، همچنان به قوت خود باقی است. منطق زندانیان «بایکوت» همان قدر جبری و یک‌سویه و غیر قابل انعطاف است که مناسبات کارگردان و بازیگران آزمایشی‌اش در «سلام سینما» و «نون و گلدون». کودکی او هنوز به عنوان عمل اصلی فیلم‌نویسی ارضا نشده انسان جبرگرای زاده نیافته به عمر روشنفکری بیشتر نیازمند تحقیقی روان‌کاوانه است تا پژوهشی فلسفی.

فیلم‌های مخملباف به رغم ظاهر گول زننده و پیچیده‌نمای خود به لحاظ منطق روانشناختی بسیار ساده‌اند. اگر از منظر تحلیل نمایشی به فیلم‌های او بنگریم راه را برای مطالعه روان‌شناختی آثارش گشوده‌ایم. فیلم‌های او هرگز منطق نمایشی نیافته‌اند و همواره در حد ایده‌هایی دست و پا شکسته باقی مانده‌اند. از این منظر، او تاکنون هیچ شخصیت نمایشی قابل تحلیل را خلق نکرده و بر مبنای همان ترتیب مسخ‌شده‌ی هویتش فیلم ساخته و در نتیجه در تمامی دوران فیلمسازی او، به مانند فیلمفارسی‌های جبرگرایی که بافت منطق ملودرامشان همواره مورد نکوهش قرار گرفته‌اند با کاریکاتورهایی از شخصیت روبه‌رو هستیم که به نظر خودشان حرف‌های مهمی می‌زنند.

چند اتفاق و دیالوگ را با هم مرور می‌کنیم تا مفهوم «وضوح» را در جبرگرایی آثار مخملباف بیشتر دریابیم. حتی زمانی که او درباره «پرواز کردن با بال مهربانی» بیت‌ها سخن می‌گوید.

توبه نصوح آدمی هست که یک پسر خوب اهل مسجد دارد و یک پسر بد دارد که ویدیو نگاه می‌کند. این آدم می‌میرد و زنده می‌شود و توی جوی آب می‌افتد و با صورت گلی فریاد می‌زند «یاالله آدم گناهکار اینه». براساس منطق فیلمفارسی همواره معجزه‌ای غریب سبب تحول فرد می‌شود و شخصیت‌پردازی آنجا فاقد «سیر تدریجی» است. تربیت سینمایی مخملباف هم از همین الگو پیروی می‌کند: «از سفید به سیاه، از سیاه به سفید بدون طی طریق».

در «دو چشم بی‌سو» جوانی که به جبهه رفته و نابینا شده در امامزاده شفا پیدا می‌کند و کودکان روستا به نحوی کاملاً خلق‌الساعه فریاد می‌زنند: «مرگ بر ملعی سیاه کوچولو». همان خط‌کشی جبرگرایانه که هیچ نشانه سینمایی برای طراحی آن به کار نرفته است باعث می‌شود تا تنها به شعارهایی بسنده کنیم که خارج از فیلم هم می‌توانستیم آنها را بشنویم.

بایکوت: یکی مهر نماز را از جای دیگری برمی‌دارد و به سوئی پرتاب می‌کند تا نشان دهد که چه آدم بی‌دینی است و آن یکی که مهر از مقابلش برداشته شده در آینه اتومبیل می‌بیند که کرم‌ها مشغول خوردن صورتش هستند. همان منطق کودکی که زاییده دگماتیسم هولناک تربیت مادربزرگ است: زندگی یعنی گناه که نتیجه‌ای جز رفتن به جهنم ندارد!

دستفروش: آدمی فرزنده بدبخت و پریشان است و به پوچی می‌رسد و دیگری هم به رغم توهماتش راهی جز مرگ و رفتن به دوزخ ندارد. نوزاد سالم خانواده فقیر هم به شکلی جبری باید به اتاق ۱۳ (عدد نحس تربیت سنتی!) برود که مخصوص بچه‌های عقب‌افتاده است. حتی اگر مخملباف ادعا می‌کرد که فیلمنامه را مادربزرگش نوشته است برای اثبات حرفش مدارک کافی داشت!

بای‌سیکل‌ران: جمله‌های اغراق‌آمیزی مثل «شما خوشبخت هستید» برای نمایش بدبختی آدم‌ها به علاوه بامزگی‌های فیلمفارسی همگی زیر چتر منطق جبری فیلمنامه جا خوش کرده‌اند. در نتیجه منطق سینمای عامه‌پسند هنوز بیش از هر فکر و فلسفه دیگری به یاری فیلمساز آمده است. فصل روایی دوچرخه‌سواری تسبیح بر فراز ابرها کاملاً گویای این طرز تلقی است.

عروسی خوبان: شعارهایی مثل «محروم خوری خوشمزس» یا دیالوگ‌هایی مثل «فرق من و تو اینه که تو توی عید قربان به دنیا اومدی و من تو عید نوروز. تو عید فطر هم عروسی می‌کنیم» یا فصل عکاسی و نمایش شهر به عنوان مرکز گناه و فساد و آلودگی از تربیت جبرگرای قدیمی‌اش نشان می‌دهد که به رغم تنوع مضامین، شیوه جبرگرایانه فیلمساز در برخورد با دنیای پیرامونش تغییری نکرده است.

نوبت عاشقی: فیلم عبارت است از «راشومون» کوروساوا با منطق مادربزرگ مخملباف. هر قدر راشومون می‌کوشد نشان بدهد که تکه‌هایی از حقیقت نزد همه هست و انسان با نزدیکی به حقیقت می‌تواند ابرهای تردید را کنار بزند و خود را بیشتر بشناسد، فیلم جبرگرای مخملباف با استفاده از همان شیوه داستان‌گویی به این نتیجه قرون وسطایی می‌رسد که «هیچ کس با هیچ کس خوشبخت نخواهد شد» و در نهایت سلطان منش و تربیت قدیم خود را با آب و رنگی تازه ارائه می‌دهد به ویژه که اهدای تاکسی توسط رقیب به زوج دیگر و نمایش سمبلیک صحنه‌های اروتیک (یا صحنه‌های عاشقانه اشتباه نشود) کاملاً با محصولات فیلمفارسی پهلو می‌زند.

شب‌های زاینده رود: «مرد هر کاری دلش می‌خواد می‌تونه بکنه. هیچ کس هم بهش نمی‌گه فاحشه» دیالوگ قهرمان زن داستان که در هر تحول فقط لباس و نحوه آرایشش عوض می‌شود کاملاً مبین تلقی فیلمساز از مفهوم تحول و اتفاقی است که به لحاظ حضور در مناسبات فرهنگی جامعه (البته از موضع بلامنازع قدرت!) برای خودش رخ داده است.

آن دختر هم در فیلم به هیچ وجه تغییر نمی‌کند همان طور که ساختار فیلمفارسی در آثار مخملباف هرگز تغییر نکرده است. فصل‌های درمانگاه، مسئولان دانشگاه و فرار گلناز پایانی را یک بار دیگر ببینید تا مفهوم جبرگرایی را (این بار از طریق جبر در ارائه کلیشه‌های سینمای فارسی) بیشتر دریابید.

در تئوری جبر ارائه معطوف به قدرت به روایت مادربزرگ‌های سنتی ما به ویژه زمانی که قرار است کارگردان شوند و گروهی هم پیدا می‌شوند تا خود را به طور کامل در اختیار [illegible] شان قرار دهند، نتیجه‌ای غیر از «سلام سینما» به بار نمی‌آورد.

در آن تلقی نوعی جبرگرایی و قاطعیت انکارناپذیر وجود دارد که در فیلم پیشین یعنی «هنرپیشه» در قالب انفعال سنتی (فصل ریختن ادرار بچه در رختخواب یا صحنه همراهی سه نفره اکبر، همسرش و دختر کولی) و در فیلم قبل از آن یعنی «ناصرالدین شاه آکتور سینما» با استفاده از جایگزینی‌هایی مثل حرمسرا با جستجوی شاه به دنبال گلتاج خودنمایی می‌کند. به یک معنا مخملباف می‌کوشد به روش شخصیت‌هایش تحولی را که هرگز رخ نداده است در گوش بینندگان فریاد بزند همان شیوه‌ای که بعضی از مادربزرگ‌های ما برای نصیحت کردن فرزندان میان‌سال و نوه‌های خردسالشان به یکسان به کار می‌بردند!

گمان نمی‌کنم این مثال‌ها در سطحی قابل اعتنا منطق نمایشی فیلم‌های مخملباف را توضیح می‌دهند. جست و خیز پیرمرد برای «گبه خانم» همان قدر غیرطبیعی و نامنجلر است که عشوه‌های دختر نوجوان برای پاسبان در «نون و گلدون». نگاه فیلمساز به جامعه‌شناسی افغانستان در آثار خود و خانواده‌اش همان قدر جبرگرا و غیرمنطقی است که نگاهش به تاجیکستان در فیلم «سکوت». استفاده او از موسیقی در شکل گوشخراش و غیرسینمایی‌اش در همین فیلم دستاورد طرز تلقی فردی است که سال‌ها برای نشنیدن موسیقی اطرافش دست در گوش کرده و راه‌یابی‌اش به عالم هنر نیز محصول ایدئولوژی است نه زیبایی‌شناسی. در نتیجه چه دوست داشته باشیم و چه نه میان مخملبافی که در «دو چشم بی‌سو» با استفاده از معجزه امامزاده برای نابینایش شفا می‌گیرد با مخملباف فیلم آخرش که جمله «معجزه توئی عزیز من» را در دهان آن توریست آلمانی می‌گذارد تا به دختر جوان (که نقشش را مجری برنامه‌های صدای آمریکا بازی می‌کند) بگوید، تفاوتی فلسفی یا منطقی وجود ندارد.

این هر دو، جلوه‌هایی متنوع از یک طرز تلقی جبرگرایانه است که تنها جبر زمان، رنگ و لعاب ظاهری‌اش را تغییر داده است. واقعاً هیچ فرقی نمی‌کند که نام یک فیلم را «فاحشه» بگذاریم یا «سکس و فلسفه». شنیدن صدای ناقوس برای جلب توجه گروهی از مخاطبان در فیلم بایکوت آن هم زمانی که کسی حق نداشت از این نوع موسیقی در فیلم‌هایش استفاده کند همان قدر جبرگرایانه است که موسیقی سمفونیک با صحنه رقص دختر تاجیک در فیلم سکوت. حقیقت این است که نطق‌های آتشین مخملباف درباره نابود کردن فیلمسازان جدی قبل از انقلاب با جمله‌هایی از جنس «گل‌های داوودی دختربازی را رواج می‌دهند» همان قدر به تربیت فرهنگی فیلمساز ما برمی‌گردد که صحنه‌های واضح سکسی در فیلم آخرش یعنی فریاد مورچگان.

فصل مشترک تمامی این فیلم‌ها نه رویکرد فلسفی است و نه کارکرد منطقی، نه تلقی زیبایی‌شناسانه است و نه گرایش جامعه‌شناسانه. این فیلم‌ها به تمامی پرونده‌هایی قابل مطالعه برای نمایش جاانداختن قومی تربیت سنتی از نوع منحط و جبرگرایانه‌اند و وقتی که جبرگرایی بر مبنای قدرت فرهنگی (و نه ارزش‌های زیبایی‌شناختی) شکل می‌گیرد و عمل می‌کند، عامل آن خود به خود به فیلسوف، جامعه‌شناس، روان‌شناس و متفکر هم تبدیل می‌شود. یاد جمله‌ای از سعید پورصمیمی در کمدی «مصلحت» ساخته ابراهیم وحیدزاده افتادم: «آدم وقتی پولدار شد خود به خود خوشگل و باشخصیت و باسواد هم به نظر می‌آید». شاید اگر جایگاه منتقدان تا حد مدیحه‌سرایان و چاکران نزول نکرده بود، درک این واقعیت پیش از ساخته شدن فریاد مورچگان و سکس و فلسفه و گبه و سلام سینما هم موضوعی پیچیده و لاینحل محسوب نمی‌شد. با این همه این داستان همچنان ادامه دارد.

Extremism (افراطی‌نگری) جاری در سینمای ایران چیزی نیست که به مخملباف و فیلم‌های او منحصر باشد. این یادداشت صرفاً کوششی بود برای یادآوری این نکته که حرکت جبرگرایانه از نفی مطلق یک پدیده تا تأیید محض آن در زمانی کوتاه، تمامی فاصله‌های فلسفی را از میان برمی‌دارد و هرگونه تلقی خاص را از مفهوم استدلال، عملاً منتفی می‌سازد. در تحلیل پدیده‌ها «موضع‌گیری» نیست که اهمیت دارد. این که چه استدلالی شما را به این موضع‌گیری رسانده است ماهیت اصلی بحث را می‌سازد که مفاهیمی مثل جبرگرایی و مطلق‌نگری در این نگرش ماهیت‌اندیش جایگاهی ندارند.

فیلمی که بدون استدلال زیباشناسانه از منفی بی‌نهایت تا مثبت بی‌نهایت میل می‌کند شایسته تحلیل فلسفی نیست. چنین متنی بیشتر بازتابنده نوعی تلاطم روان‌شناختی است که بیشتر نیازمند دکتر فروید است تا جناب هایدگر. فهمیدن این که دکتر جکیل و آقای هاید هر دو یک نفرند برای یک منتقد ادبی یا سینمایی کار دشواری نیست و تغییر چهره‌ها لزوماً تغییر ماهیت فلسفی پدیده‌ها را اثبات نمی‌کند. این همان نکته‌ای است که درک بسیاری از پدیده‌های فرهنگی ایران را بدون اطلاع از چالش بحث‌های پایان‌ناپذیر شبه فلسفی و گول زننده امکان‌ناپذیر می‌سازد.