یک لحظه معصومیت

محسن مخملباف

حمید دباشی

و این حکایت نجات ظرافت به دست هنر است. محسن مخملباف اخیراً سه فیلم ساخته است. آخرین آن‌ها کوتاه‌ترین، مزاح‌انگیزترین، شخصی‌ترین، به‌خصوصی‌ترین شکلی بیان شده و تمثیلی‌ترین و به لحاظ طیف و هجومِ نمادها متنوع‌ترین و مهم‌ترین آن‌ها است. هر یک از این فیلم‌ها باید بادقت مورد مطالعه قرار گیرند. نخستین آن‌ها سه بخش یک حکایت و مَثل یا یک مَثل در سه بخش است. این دورهٔ روایت‌های داستان‌گونه و کوتاه‌گویی و پر از لطافت طبع بصری، با نون و گلدون (یک لحظه معصومیت) (۱۳۷۴) شروع می‌شود، که برای نخستین بار در چهل و نهمین جشنوارهٔ فیلم لوکارنو در سال ۱۹۹۶ به نمایش درآمد. گبه (۱۳۷۴) و سکوت (۱۳۷۷) آغاز می‌شود.

همه می‌دانند که مخملباف فعالیت هنری خود را به عنوان فیلمساز متعهد ایدئولوژیک آغاز کرد. زندان پهلوی را تجربه کرده بود و در راه به ثمر رسیدن انقلابی و یا به بیانی دقیق‌تر، برای حمد و نیایش خداوند شروع به فیلمسازی کرد. با روایت این سه حکایت، وی از گناه رهانیده شده است و تمامی گناهانش بخشوده شده است. یک لحظه معصومیت یک اعتراف آشکار عمومی است.

یک لحظه معصومیت[1]، و یا به بیانی دقیق‌تر نون و گلدون، ناگفته‌های زندگی خود مخملباف در دو زمان، تاریخ تجدد ایران و یا به بیانی دقیق‌تر، حکایت تجدد ایران در تاریخ است.

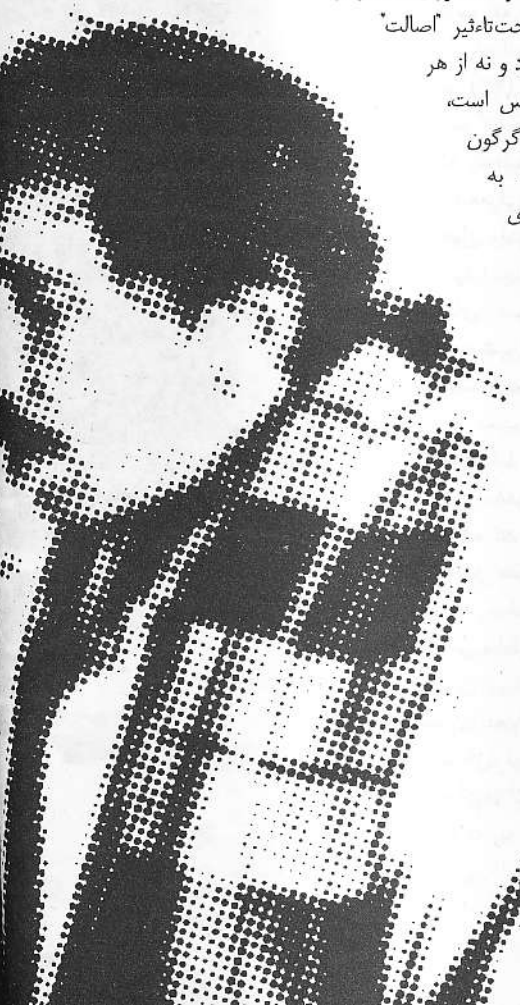
مخملباف در یک لحظه معصومیت، با نوعی خودفراموشی خوش‌خیم، داستان بی‌احتیاطی‌های سیاسی دوران جوانی‌اش را، که در واقع چهل‌سال مکافاتش را کشیده است، یعنی چهل سالی که او زندگی کرده است، آن طور که بوده، ناگفته می‌گذارد، یا در واقع روایت نمی‌کند. وقتی که هفده سال داشته است، همان‌طور که حال همه خوب می‌دانند، قصد داشت که دنیای بهتری بسازد؛ او هنوز هم بر همین قصد است. در آن زمان راه دستیابی به این هدف را حمله به پلیس، گرفتن اسلحه‌اش، سرقت بانک، تشکیل یک شبکه شهری چریکی و انفجار نور زندگی در رژیم پهلوی، یعنی عامل فلاکت، مظهر رذالت، یزید دوران و خود شیطان می‌دانست. گوش مخملباف در دوران جوانی پر بود از چیزهایی بدینسان نفرت‌انگیز. آن زمان وی کودکی تاءثیرپذیر، تحت قیمومیت مادربزرگ مادری بود و هر لحظه بیم آن را داشت که پدرش او را برباید، چرا که وی گرفتار نزاع‌های منزجرکنندهٔ والدینش بود که در نهایت پس از مجاب کردن او، منجر به جدایی آن دو شد.

مخملباف طرح داستان را مغشوش می‌سازد، نمی‌تواند به موقع چاقو بکشد، ناشیانه پلیس را زخمی می‌کند، پلیس خشمگین اسلحه را می‌کشد و به شکم مخملباف شلیک می‌کند، وی نیمه جان دستگیر شده و تحویل مسئولین داده می‌شود و در حالی که تقریباً به روی تخت بیمارستان جان در بدن ندارد، از محکمه قانون سر در می‌آورد. از آن جا که به سن قانونی نرسیده است شامل عفو می‌شود؛ ولی مدتی را در زندان به سر می‌برد و به دست انقلابیون، در پرتو بازگشت آیت‌الله خمینی به ایران در سال ۱۳۵۷ آزاد می‌شود.

این کل داستان است؛ اما داستان هیچ‌کس را به هیچ جایی نمی‌برد. داستان نه این‌جا است نه آن‌جا. داستانی است بسیار واضح و واقعی که با شدت و حدّت بدیهیات، غرض‌آلوده نشده است. بی‌موضوعی ملال‌آور، تجربه‌ای گذرا که در دم در خود می‌میرد.

گادامر می‌گوید: "کار هنری، تجربهٔ گذرای ما را به صورت ثابت و مانایی از آفرینش مستقل و در درون منسجم تبدیل می‌کند. این کار را به طرزی انجام می‌دهد که ما به تعمق و غرق‌شدن در اثر از خود فراتر می‌رویم." دههٔ چهل و پنجاه خورشیدی، که دوران بدنام، مصادف با کودکی و نوجوانی مخملباف است، شاهد بسیاری ترورهای سیاسی موفق و ناموفق بود: بسیاری از هم‌نسل‌های مخملباف به جنبش‌های مذهبی یا غیرمذهبی مبارز علیه رژیم شاه ملحق شدند و در این مبارزات، با فعالیت‌هایی گاه قهرمانانه و گاه بی‌پروا سرانجام خبر از پیروزی انقلاب در سال ۱۳۵۷ آوردند.

سینمای ایران پس از انقلاب، که توسط مخملباف و تنی چند از کارگردانان برجسته ارائه شده است، پالایش زیباشناسانه این چرخه خشونت در بیانی تصویری و شاعرانه از امید است. گادامر که داوری متعادل و متوازنش نه تحت‌تاءثیر "اصالت" دگرگون می‌شود و نه از هر نوآوری در هراس است، از این قدرت دگرگون کنندهٔ هنر ـ به عنوان هدیه‌ای که هنرمند نه تنهـــا بـه



مخاطبش، بلکه ابتدا به لحظهٔ آفرینشی که در خود هنرمند ریشه دارد، اعطا می‌کند ـ یاد کرده است.

هنگامی که مخملباف یک لحظه معصومیت را می‌سازد، تقریباً چهل سال دارد. او در سال ۱۳۳۶ متولد شده است. هنگامی که به افسر پلیس حمله می‌برد فقط هفده سال دارد. در طول سنین هفده تا چهل بر یک ایرانی چه گذشته است؟ در خانواده‌ای متعصب مذهبی، در زمانی که تمامی دنیا راه جهنم را پیش گرفته بودند و گوئی از آن‌بابت خرسند نیز بودند، در کنار پدرخواندهٔ مذهبی‌اش، که از طرفداران پروپاقرص آیت‌الله خمینی بود، بزرگ شد و سپس قلب و روحش متوجه هنر شد، زمانی که می‌بایست راهی دانشگاه شود، راهی زندان شد، آن زمان که می‌بایست جذبهٔ رمزآلود عشق را تجربه می‌کرد، ازدواج کرد، زمانی که هنوز نمی‌دانست باید از کدام سمت دوربین نگاه کند، فیلم کارگردانی کرد. این چیزی است که برای یک ایرانی، برای هر ایرانی، از جمله مخملباف، می‌توانست اتفاق بیافتد.

مخملباف به عنوان یک هنرمند برجسته پس از انقلاب، تاریخ پر از خطر خود و ملتش را وارد سینمایش می‌کند. در نتیجه، مخاطرات و وعده‌های مخملباف فقط از آن او نیست بلکه متعلق به یک ملت است. به سادگی می‌توان از وابستگی‌های سیاسی و عقیدتیِ شروع فعالیت هنری مخملباف ایراد گرفت ـ و ایراد گرفته شده است ـ حتا ساده‌تر از آن می‌توان کوشش‌های نپخته، ابتدایی و به دور از کلیشه فیلمسازی اولیه‌اش را به باد تمسخر گرفت. مهم‌تر آن که می‌توان از هنر او به عنوان لبهٔ برّان تمامی خطرات نهان تاریخ ایران در تجددش یاد کرد و عملکرد اصلی این زیبایی‌شناسی در سیاست آینده موعود را زمانی دانست که سینمای مخملباف رقبایی اندک و حرف زیادی برای گفتن دارد.

اجزای این آینده، در متن تعابیر زیبایی شناختی، در جهان خلاقیت بی‌حد و مرز، در حال یافت و دریافت است، یعنی سرزمینی که در آن حقایق تلخ و درنده ناگزیر به مسالمت با آثار تخیل ناب‌اند. در نتیجه علایم مشخصه سینمای پس از انقلاب ایران، در چارچوبی ثابت، بر پایهٔ مرز کاملاً باز میان واقعیت و خیال استقرار یافته است. پروراندن این تلفیق میان واقعیت و خیال محل جستار واقعیت حال و آیندهٔ ایران است. کیارستمی و مخملباف به عنوان دو چهرهٔ سرشناس جهانی و نمایندگان سینمای ایران، اجراکنندگان زبدهٔ تلفیق واقعیت و خیال‌اند، اگر چه سینمای آن دو هم‌چون خودشان با یکدیگر بسیار متفاوت است؛ اما این دو، این تلفیق واقعیت و خیال را به عنوان نشانه‌ای از آنچه در طیفی وسیع‌تر در سینمای ایران روی می‌دهد، به کار می‌بندند. در مورد اجزایی، که به این نحوه نگرش و موجودیت جان می‌بخشد، باید به اندازهٔ کافی نظریه‌پردازی کرد؛ چرا که خود اجراکنندگان این شیوه تسلط کافی بر مقیاس‌های عملگر آن ندارند؛ اما بی شک نظریه‌پردازی پویا و سریع از تلفیق واقعیت و خیال، از یک سو و جدیت و سبکسری از سوی دیگر محل تلاقی آینده فرهنگ زیبایی‌شناختی ایرانی با روشنگری تاریخی واقعیت ایرانی است. فلینی به کوستانزا کوستانتینی می‌گوید: "من خود را انسانی موقر می‌دانم" و ادامه می‌دهد "و همچنین دلقکی سفید". هنرمندان تصاویر خود را در میان وقار و لودگی و ترس ملتی که نظاره‌گر چرخهٔ رعب و سبکسری برای حفظ این روحیه هست آویخته‌اند و حکایت‌هایشان را نقل می‌کنند.

در فیلم زندگی (۱۹۹۴)، اثر ژانگ یی مو، صحنه‌ای است که آقای نیو، رهبر کمونیست‌هایی که در همسایگی به سر می‌برد، برای جمع‌آوری فلزآلاتی، برای ساختن گلوله برای ارتش مائو، به سراغ فوگویی زو و همسرش جیاژن می‌آید. این خانواده تمامی قابلمه و کتری و قوری‌های فلزی‌شان را در اختیار او می‌گذارند و در پاسخ به سوال نیو، که آیا اشیای فلزی دیگری ندارند، پاسخ منفی می‌دهند. در همین حال پسر کوچک خانواده صندوقچهٔ عروسک‌های خیمه شب‌بازی پدر را بیرون کشیده و می‌گوید هنوز کلی فلز به این عروسک‌ها است. آقای نیو با عصبانیت می‌گوید: "ظاهراً شما به اندازهٔ پسرتان به خوبی بر مسائل سیاسی واقف نیستید" و در ادامه می‌گوید: "با این تکه‌های فلزی که در این جعبه است دست‌کم دو فشنگ می‌توان ساخت." فیوجی در جواب می‌گوید: "مثل این که برای نجات تایوان همین دو فشنگ را کم داریم." نیو به رفقایش دستور می‌دهد که جعبهٔ عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی را برداشته، تکه‌های فلزی را از عروسک‌ها جدا کنند. هنگامی که همسر فیوجی موجی از نومیدی را در چهرهٔ شوهرش می‌بیند، ملتمسانه می‌گوید: "مگر سربازها به سرگرمی نیاز ندارند؟" و آنگاه فیوجی در ادامهٔ صحبت همسرش یادآور می‌شود که هنگامی که عضو ارتش آزادیبخش بودم نمایشنامه‌ای عروسکی برای سربازان ترتیب دادم. در نتیجه آن، سربازان دو روز بعد یک کوه و چهار روز بعد دو کوه را آزاد کردند. آقای نیو که انسان خوش‌قلبی است متقاعد می‌شود و عروسک‌ها را به فوگویی پس می‌دهد. آن‌ها در حال ترک خانه‌اند که پسر جوان خانواده، با صدای بلند می‌گوید: "پس خیال آزادسازی تایوان را نداریم؟"

مخملباف عروسک‌گردانی ایرانی است که نقوش

مبهمش تنها دو فشنگ جهت بسیج ارتش امید به آینده برایش باقی گذاشته است؛ اما در این مرحله، آنچه او و نسل‌های روشنفکران ایرانی که زاییدهٔ دوران‌های بی‌شمار جنگ و تصرف و انقلاب و کودتاهای بی‌رحم بوده‌اند، باید با آن مواجه شوند، چیزی نیست جز محدودیت‌های قانونی که از زمان برخورد استعماری با طرح‌های تجدد از حدود دو قرن پیش شکل گرفته است؛ حتا با حضور هنرمندانی چنین مردمی چون مخملباف، واقعیت این است که روشنفکران ایرانی، قبل و بعد از انقلاب، آن‌چنان که باید نسبت به کُنه حضور اجتماعی‌شان آگاه نبوده‌اند. تا مادامی که فهم دقیقی از مهندسی ژنتیک این بی‌نظمی و بی‌سامانی روشنفکران نداشته باشیم،درک تعدیل واقعی و راستین زیباشناختی به مدد خیال، یعنی آنچه در سینمای نوین ایران در حال وقوع است، و خصوصاً در کارهای کیارستمی و مخملباف به چشم می‌خورد، برای ما میسر نخواهد بود.

فرآیند تولیدات اقتصادی و شهرنشینی در ایران در طول دو قرن گذشته به شکلی بوده است که نوعی سرمایه‌داری وابسته به خارج و تقریباً متکی بر درآمدهای نفتی را که با صادرات عظیم منابع نفتی و واردات کالاهای مصرفی رقم می‌خورد به وجود آورد. این رویداد ماندگار از دهه‌های نخست قرن نوزدهم تا آستانهٔ قرن بیست و یک کماکان ادامه داشته است. نه انقلاب مشروطه، نه کودتای رضاخان و نه تمامی دوران به اصطلاح تجدد پهلوی و نه در واقع انقلاب اسلامی کوچک‌ترین تغییری در موقعیت تاءسف‌بار امور ایجاد نکرده است. ایران، با وجودی که در حال تحول کامل از استیلای استعماری به منطق سرمایه‌گذاری ناشی از مدرنیزه‌شدن است، همچنان یک تولیدکنندهٔ نفت و یک کشور با اقتصاد تک‌محصولی است که فرآیند شهرنشینی در آن همچنان منوط بر یک بورژوازی عقب‌افتاده وابسته به قدرت‌های سرمایه‌گذاری خارجی است.

در نتیجه طرح نوگرایی در حد یک پیشنهاد نظری در ایران باقی ماند؛ چرا که در دنیای استعماری، همواره هر گونه تغییر و تحول یا منوط بر هوس‌های آنی نوگرایی‌های تحت‌الحمایهٔ دولتی است که صرفاً در پی تسهیل بهره‌برداری از اقتصاد ایران به منظور منافع بیش‌تر نظام‌های سرمایه‌داری جهانی‌اند، و یا مشروط بر گروه‌های روشنفکران سازمان نیافته‌ای که هرگز سرمایه‌داری خودآگاه و یا حرکت‌های کارگری پیشروی را که به لحاظ سیاسی واقف بر منافع طبقاتی خود باشند، نوید نداده است.

در غیاب این ضرورت تاریخی، چشم‌انداز روشنفکری متفکران ایرانی نمایانگر ظهور ادواری افرادی شاخص و تاءثیرگذار چون احمد کسروی، جلال آل‌احمد، علی شریعتی و امروز عبدالکریم سروش، به عنوان تازه‌ترین نشانه‌های دودمان نومیدی و یاءس‌اند. بنابراین پرورش نویدبخش 'تجسم خلاق ایرانی بدون هیچ‌گونه آگاهی نظری و به صرف انگیزه‌های خلاق، تصادفی نبوده است و این چرخش به سوی جستاری مجدد برای چگونگی استنباط واقعیت بوده است. در غیاب هر نوع امکان مشهود تغییرات ملموس واقعیت و خلق امکانات تاریخی برای جامعه‌ای مدنی، دموکراسی پارلمانی به عنوان اصولی‌ترین اجزای آزادی، حقوق بشر، آزادی مطبوعات، انجمن‌های پیشگام و ابزار کلی تجددگرایی دموکراتیک، تنها چیزی که باقی می‌ماند، جستار سخن‌سنجانه با واقعیت است. بنابراین در هنر، انسان می‌تواند در مورد افکار ممنوعه و درک راه‌حل‌های ناممکن رؤیاپردازی کرده و بدین ترتیب نه تنها در برابر انفعال‌پذیری استعماری مقاومت نماید؛ بلکه مهم‌تر آن که لفاظی‌های اصیلی را که منجر به تحریک، جعل و در نهایت قانونی جلوه دادن تجددگرایی می‌انجامد خدشه‌دار سازد.

آنچه که بالقوه در این هنر وجود دارد و در زمان‌هایی نیز تحقق یافته است، مقاومت زیبایی‌شناسی در برابر تغییر ماهیت فعال فردی است که آگاهانه استعمار شده و به مادهٔ خامی برای جهانی کردن تولیدات اقتصادی واقعیت تبدیل شده است. تولید نوعی زیباشناسی ماوراءالطبیعه‌ای و ضد فلسفه رهایی که شدیداً تحت‌تاءثیر منطق جهانی کردن تولیدات اقتصادی واقعیت است، برداشتی نگران کننده از سینمای ایران به دست می‌دهد. نظریه‌پردازی پویا دربارهٔ سینمای ایران، به عنوان نخستین هنر ایرانی که توجه مخاطب جهانی را به خود جلب کرده است، در این مرحله اولین قدم به سوی تحقق دریافت و درک غنی‌تری از زیبایی‌شناسی آن است. آنچه در قرائت این سینما حائز اهمیت است درک این مسئله است که از چه راه‌های خاصی سینمای ایران از بن‌بست ذهنیت‌های انفعال‌پذیر استعماری، راه خود را به سوی طرح‌های تجددگرایانه باز می‌کند. برای طرح این سوال‌ها نخست باید بدانیم که مفهوم دقیق این نیاز چیست که عنصری از مجموعه روشنفکران ذاتاً غیربنیادی ـ در مفهوم کلاسیک نظریه گرامشی ـ نیازمند تعریف دوبارهٔ بنیادی بودن خویش است و در پی بحث اساساً مهمی دربارهٔ مرز نوین میان خیال و واقعیت است؟ چگونه این جستار سینمایی بر واقعیت زیستی مخاطبانی که برای تماشای این سینما به سالن‌های نمایش می‌روند، تاءثیر می‌گذارد؟ این فیلم‌ها را ببینید اما نه در کن، ونیز، برلین و یا لوکارنو ـ جایی که سرمایه‌گذاران رده بالای اروپائی شکم سیر از این فیلم‌ها حمایت کرده و به آن‌ها جایزه می‌دهند ـ بلکه در تهران، شیراز، اصفهان، تبریز، اهواز و مشهد ـ جایی که مردمانش به زبان فیلم صحبت می‌کنند ـ و یا در لندن، نیویورک، توکیو، دهلی‌نو، ژوهانسبورگ، فز، قاهره، مکزیکوسیتی، سائوپولو که این زبان حائز اهمیت است .نوعی بحث متقابل منطقی میان مخاطبان جهانی که سینمای ایران جذب کرده است، به چشم می‌خورد و این به جشنواره‌های فیلم محدود نمی‌شود بلکه از آن هم فراتر رفته و به نمایش‌های روزافزون در سراسر دنیا می‌انجامد و پذیرش داخلی آن، منجر به ساخت بیمارگونه فیلم‌های جشنواره‌ای و تکبری برای ارائه دادن هنر به مخاطبان خارجی بدون هیچ گونه پیامد داخلی می‌شود. درک این بحث‌های منطقی نه کار مطبوعات سینمایی اسفناک، قابل ترحم و به‌دور از شایعات و معلول شده از تیغ سانسور رایج در ایران است و نه در دامنهٔ روشنفکری مطبوعات بصیر و به‌دور از کلیشه‌هایی می‌گنجد که زمانی بی‌محتوا و پوچ بودند و در حاشیهٔ جشنواره‌های اروپایی ظهور می‌کردند. قرائتی و برداشتی از نوع دیگر برای پیوندزدن بالقوه‌های زیباشناسی سینما با کاربردهای اجتماعی وسیع‌تر آن نیاز است و این در واقع پیوند لفاظی مشهود این مطبوعات بی‌محتوا و نوشته‌های آکادمیک خشک و خالی از لطف است.

فیلمسازان انگشت‌شماری به لحاظ ویژگی دوگانه سینمایشان و تلفیق زیباشناختی پیکربندی شدهٔ دوبارهٔ واقعیت با مخملباف همتایی می‌کنند. سینمای مخملباف به بهترین وجهی، بیان دوبارهٔ تصویری از زاویه‌ای نوین از واقعیت است، بازگویی دوباره‌ای که حالات منطقی از بودن، ادراک و دلالت را به بار می‌آورد. در مورد وی، هنگامی که در یک لحظه معصومیت به اوج خود می‌رسد، ما معمولاً با واقعیت شروع می‌کنیم و به سوی حقیقت پیش می‌رویم. بیایید و خط سیر این گلوله را در مسیر واقعیت به حقیقت در یک لحظه معصومیت دنبال کنید. همانطور که از زندگی شخصی وی می‌دانیم، محسن مخملباف، همین فیلمساز معروف حاضر، در سن هفده سالگی تشکیلات کوچکی از مبارزان انقلابی مسلمان را پی‌ریزی کرد و حمله به افسر پلیس را به منظور ربودن اسلحه‌اش و استفاده از آن برای سرقت بانک و تشکیل یک گروه چریکی شهری مهاجم به رژیم پهلوی را رهبری کرد. از حملهٔ نافرجام مخملباف به افسر پلیس و دستگیری وی و سپس گذران چند سال در زندان

پهلوی و آزادی او به دست انقلابیون در آستانهٔ براندازی رژیم پهلوی نیز مطلع هستیم. ما همهٔ اینها را می‌دانیم، درست؟

خب، پس اجازه دهید یک بار دیگر به این مسئله بپردازیم. فیلمی است به نام یک لحظه معصومیت، ساختهٔ یک فیلمساز به‌نام ایرانی. این فیلم دربارهٔ فیلمسازی است که در حال حاضر چهل سال دارد اما در سال‌های نخستین جوانی نقشه حمله به افسر پلیس و ربودن اسلحه‌اش را برای مقاصد انقلابی می‌کشد. هم‌دست او در این کوشش ناقرجام دخترخالهٔ جوانش بود که رابطه‌ای بسیار صمیمی با یکدیگر داشتند. درست؟ یا شاید این چیزی دیگری است؟ یک بار هم اجازه دهید از زاویهٔ دیگری به قضیه نگاه کنیم. محسن مخملباف که کارگردان بسیار معروف ایرانی است تصمیم می‌گیرد که فیلمی دربارهٔ افسر پلیسی بسازد که زمانی قصد ترور او و ربودن اسلحه‌اش و به دنبال آن سرقت بانک و راه‌اندازی یک درگیری انقلابی با رژیم پهلوی را داشته است و در نتیجهٔ این سلسله عملیات صلح و آرامش و عدالت و کامیابی برای جهان به ارمغان بیاورد. او تصمیم به این کار گرفت چرا که یک روز افسر پلیس که حال پس از انقلاب و گذشت سال‌ها دریافته است که این فیلمساز معروف، محسن مخملباف، همان جوان شروری است که قصد قتل او را داشته است، به نزد او می‌آید و یکدیگر را ملاقات می‌کنند و در طی این دیدار از وی می‌خواهد که در یکی از فیلم‌هایش بازی کند. مخملباف به مرد میانسال که زمانی افسر پلیسی بوده است، که وی قصد قتل او را داشته است، جواب منفی می‌دهد و در ادامه می‌گوید: "شما نمی‌توانید در فیلم من بازی کنید. اما بیایید جوانی‌مان را پیدا کنیم، جوانی شما و جوانی من، و از آن‌ها بخواهیم که بار دیگر آن‌چه را که در جوانی‌مان کرده‌ایم بازآفرینی کنند." آن‌ها نیز در پی نمود جوانی‌شان، جوانی مخملباف و افسر پلیس، دو جوان پیدا می‌کنند و آن‌ها را به محل وقوع حادثه می‌برند و از آن‌ها می‌خواهند که نقش‌آفرینی کنند. محسن مخملباف، کارگردان نامی، حال جوانی خود را کارگردانی می‌کند و افسر پلیس که جز مورد سوءقصد قرارگرفتن کارگردان مشهوری چون مخملباف، چیزی در چنته ندارد، جوانی خود را کارگردانی می‌کند. مشکل زمانی شروع می‌شود که جوانی مخملباف و جوانی افسر پلیس از آنچه که کارگردانان از آن‌ها می‌خواهند سر باز می‌زنند. بازیگران بی‌استعداد و یا معترضین باوجدان یعنی این دو جوان نمی‌توانند، نمی‌خواهند و یا جرئت نمی‌کنند که حماقت‌های جوانی‌های این دو بزرگسال را تکرار کنند. بزرگسالانی، که کاری بهتر از آن که جوانی خود را بیابند و حماقت‌های آن دوران را بازآفرینی کنند، ندارند. داستان همین است. این‌طور نیست؟ یا این که می‌توانیم برداشت دیگری از داستان داشته باشیم. شاید مخملباف از کارگردانی خسته شده است و قصد هنرپیشگی دارد. در فیلم کلوزآپ، (نمای نزدیک)، برای کیارستمی بازی کرد. در فیلم خودش، سلام سینما، بازی کرد و حال در یک لحظه معصومیت بار دیگر نقش‌آفرینی می‌کند. اما همواره در نقش خودش بازی می‌کند. چگونه وی کاملاً در نقش خود بازی می‌کند؟ در کلوزآپ، (نمای نزدیک)، کیارستمی مخملباف را کارگردانی کرد. هم مخملباف قلابی، حمید سبزیان را، و هم مخملباف واقعی. اما در سلام سینما و یک لحظه معصومیت، مخملباف، خود را کارگردانی می‌کند. یک فرد چگونه خود را در نقش خود کارگردانی می‌کند؟ واقعاً چه اتفاقی می‌افتد هنگامی که مخملباف از پشت چشمی دوربینش همه چیز را بررسی می‌کند، قاب‌بندی را تنظیم می‌کند و به مدیر فیلمبرداری در پشت دوربین، می‌گوید: "حرکت"؟ بعد چه؟ آیا او کماکان محسن مخملباف، فیلمساز نامی است که ما می‌شناسیم یا شخص دیگری است؟ این مردی که به جای مخملباف نقش‌آفرینی می‌کند و مخملباف را در نقش مخملباف کارگردانی می‌کند که جوانی‌اش را در نقش جوانی او ایفا کند، کیست؟

نکته اینجا است. سردرگمی خلاقی در یک لحظه معصومیت به چشم می‌خورد. فرسایش آرام قطعیت‌های مردد که واقعیت را از وانمودسازی جدا می‌کند و این به‌راستی علامت ثبت شده بهترین فیلم‌های سینمای ایران پس از انقلاب است. این سردرگمی خلاق، واقعیت‌ها را با انتساب مجموعه‌ای از خیال‌ها و تخیلات چندین نمادی به واقعیت، پس می‌زند. هنگامی که واقعیت‌ها در گذر تاریخ شکل می‌گیرند، آنگاه به مدد هنر باید واژگونه جلوه کنند، بازسازی شوند، مجدداً تحلیل شوند و برای شکار گزینه‌ها رها گذارده شوند و همهٔ این‌ها باید با یورش چند وجهی اما خلاقی صورت پذیرد که هیچ نویسنده و فیلمسازی نتواند بر آن نظارت داشته باشد، چه رسد به سانسور رسمی؛ اما ماهیت دقیق واقعیتی، که به واسطهٔ خیال می‌بایست بازآفرینی شود، چیست؟ از اساسی‌ترین پایه‌های واقعیت‌های تاریخی تجددگرایی برای ایرانیان و سایر کشورهای هم‌جوارش در جهان بعد از دوره استعمار، ذهنیت تعدیل شده جمعی، موضع‌گیری متعصب نسبت به جهان و موقعیت نه چندان روشنشان به لحاظ فرهنگی است. مخملباف نمادی است از نسلی که زمانی نقطهٔ اوج تاریخ هویت جمعی استعماری و فروپاشی فاجعه‌بار تمامی دلبستگی‌ها و امیدها به عزم سیاسی است. پذیرش تجددگرایی تعدیل شده از جانب استعمار، صرفاً برای نوعی خاص از شکل‌گیری ذهنی، که گرفتار خط سیر ممکن‌ها و ناممکن‌ها است، سازنده است و آن شکل‌گیری ذهنی است که استعمار ـ حال اقتصادی، فرهنگی و سرمایه‌داری جهانی کلاسیک و بازساخت شده به عنوان بازوی محرک تجددگرایی سرمایه‌داری ـ به تجددگرایی استعماری رشوه داده است. اجزای خاص و ممکن‌ها و ناممکن‌های در دسترس شرایط استعماری، خود ریشه در طرح‌های تجددگرایی سرمایه‌داری دارد. شکل‌گیری ذهنی، به عنوان یکی از اجزای زیربنایی تجددگرایی، پیش از آن که توسعهٔ استعماری، آن را از ایدئولوژی‌های روشنگری محروم سازد، دارای گرایش هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی متعلق به فلسفه آشکارسازی تولیدگرا بوده و همه چیز را در واقعیت تولید اقتصادی به عنوان مادهٔ خام تلقی می‌کند. در این جا هیچ انتخابی جز پذیرش منطق هایدگری نداریم. بنابر خط مشی پایگاه‌های استعمار، که ایران را نیز علی‌رغم تاریخ نیمه‌استعماری‌اش شامل می‌شود، استحاله فردها به اشیاء و دگرگونی ابزار به ماده خام نشانه‌هایی آشکار و عیان‌اند و نیازی به نظریه‌پردازی‌ها و آشکارسازی‌های بعد از تفکر ماوراءالطبیعی ندارند.

در صورتی که نظم‌بخشی هایدگر از فلسفهٔ افلاطونی (چیزی که او "غربی" می‌خواند) را دنبال کنیم، آنگاه طرح تجددگرایی به عنوان آخرین مرحلهٔ فلسفه ماوراءالطبیعه‌ای نمود و آشکارسازی مطرح می‌شود. به بیانی دیگر، چیزی ابزار است و آن دیگر تجلی آن است. این مسئله بر فرضیه‌ای تاءکید می‌ورزد که گذرا بودن و زیستن در قید و بند زمان در این دنیا را تنها طیف تجسم ماندگاری می‌داند که هر چیز می‌تواند در آن متجلی شود. هایدگر با تاءکید بر استنباط پدیده‌شناختی‌اش از نفس انسان به شیوه‌ای که طیف تعابیر هگل و مارکس و همچنین دیلتای[۲] را در بر دارد، آگاهانه سعی دارد که مبنای استنباط خود از انسان را بر حضور اجتماعی فرد بنا گذارد. بنابراین تعبیر، هر نفس انسان متشکل از مجموعه‌ای از تارهای درهم آمیخته وابستگی است ـ که این دیدگاه گئورگ زیمل[۳] هم هست ـ و هیچ‌گونه آگاهی ارادی در خصوص فهرست کاملی از اطلاع دهنده‌های فرهنگی و اجتماعی ندارد. از

دیدگاه هایدگر، انسان بودن یعنی شکل پذیرفتن از زمانی عمومی، موجودیت انبوهی که فرد را در خود گرفته است. در نقد و بررسی هایدگر از تجددگرایی، هر نفس انسانی، بر ذهنیت فردی خود ـ تولیدگرایی نظارت داشته و سازندهٔ آن نیز بوده است؛ اما به منظور تسهیل درک از ابزار به عنوان مادهٔ خام، از ابزار منطقی که خود محصول اصلی تولید اقتصادی تجلی بودن ـ در این دنیا ـ بوده، استفاده کرده است.

در کلام خود هایدگر:

به هنگام استفاده از وسائل نقلیهٔ عمومی و یا خدمات اطلاعاتی مانند روزنامه، همهٔ افراد یکسان‌اند. این بودن با یکدیگر موجودیت فردی اشخاص را به نوعی در بودن "دیگران" حل می‌کند. این امر به شکلی صورت می‌پذیرد که در واقع، "دیگران" به همان اندازه آشکارا و قابل تشخیص، بیش‌تر و بیش‌تر محو می‌شوند. در این نامشهودی و نامعلومی، دیکتاتوری واقعی "آن‌ها" آشکار می‌شود، ما نیز همچون "آن‌ها" لذت می‌بریم و خوش می‌گذرانیم، همچون "آن‌ها" ادبیات و هنر می‌خوانیم، می‌بینیم و به قضاوت دربارهٔ "آن‌ها" می‌نشینیم و باز به همین ترتیب از آن انبوه عظیم بسان "آن‌ها" کاسته می‌شویم. آنچه برای "آن‌ها" تکان دهنده است برای ما نیز تکان‌دهنده است. این "آن‌ها" که هیچ مقولهٔ مشخصی نیست، و همه چیز هست و کل نیست، نوعی از بودن روزمره را تجویز می‌کند.

و در برداشت مایکل زیمرمن از این متن:

یکی از ویژگی‌های اساسی زندگی روزمره عمومی بودن آن است، [ffentlichkeit]، واژه‌ای که در ارتباط با جامعهٔ مدنی [Burgelichen Gesellschaft] یا به عبارت دیگر، دنیای بازرگانی به کار می‌رود. هایدگر بر اشارات ضمنی بورژوازی این واژه تاءکید نورزید، شاید به این علت که از میزانی که تحلیل وی از زندگی روزمره، در واقع تحلیلی از زندگی روزمره رو به اضمحلال جامعه بازرگانی بوده است، اجتناب ورزد. در چنین جامعه‌ای، هیچ پدیدهٔ به‌راستی اصیلی مشهود نیست؛ چرا که زبان به مهمل‌گویی و ارائهٔ دیدگاه‌های نسنجیده تنزل یافته است.

همهٔ آنچه ذکر آن رفت از اجزای عملگر نظریه‌پردازان، عملگرایان و ذینفعان طرح الحاقی روشنگری و تجددگرایی است. توسعهٔ استعماری تجددگرایی شکل‌گیری ذهنی در تغییر ماهیت سریع استعمارشده به مادهٔ خام مثمرثمر بود. در حالی که در شهرهای بزرگ فلسفهٔ تولیدگرایی این تجددگرایی سرمایه‌دار نسبت به افراد اجتماع، رویکردی ابزاری اتخاذ می‌نمود و از آن‌ها ابزار تولید ساخته بود، از سویی با ارائه طرح‌های روشنگری به وی به سبب کسب جایگاه پیروزی جهانی وقار می‌بخشید. این امر با آنچه در پایگاه‌های استعمار روی می‌داد متفاوت بود. در این پایگاه تبدیل فرد به مادهٔ خام مقارن با ایجاد حس تهاجمی در وی، به عنوان استعمارشونده در قبال ماءموریت استعمارکننده در نتیجه سرنوشت هنرمند استعمارشده در قالب نوعی رهایی شاعرانه نمایشی و کارناوال‌مانندی است از نهادهای استعماری که رویکردی ابزاری نسبت به هنرمند و مخاطبش اتخاذ کرده است که آن‌ها را به منزله ماده خام تلقی می‌کند.

در حوزه دیداری این از هم پاشیدگی شاعرانه واقعیت چگونه امکان‌پذیر است؟ و اینجا است که قدرت تخیل پرجرئت مخملباف رقیبی نمی‌شناسد. یک لحظه معصومیت، از دیدگاه این حوزه از هم پاشیدگی شاعرانه، آرام شدن ضرباهنگ‌دار زمان جاودان و تنظیم دوباره زندگی در مسیری روایی، مهارت دیرپای "دیگر بودن" است. در این فیلم، مخملباف تاریخ شخصی‌اش را به عنوان داستان ملتی ـ که وی خواهان تعلق به آن است اما نمی‌تواند بازسازی می‌کند ـ با برتری دخالت شاعرانه، یک لحظه معصومیت داستان زمستانی ملتی است که او با بیان تصویری این رویدادها، به آن‌ها جان می‌بخشد، یا مخملباف آرزوی آن را برای این مردم دارد. بار دیگر که یک لحظه معصومیت را می‌بینید، حس زمستانهٔ حسرت ایام گذشته و احساس سرد و برفگون دوردست‌ها، سکوت آرامش‌بخش زیبایی مرگباری را که به فیلم فضایی بسیار احساسی بخشیده دریابید. چطور چنین چیزی ممکن است؟ چگونه مخملباف آن آرامش و در عین حال ناآرامی سرمای بهشتگون را ساخته است؟ زمان اینجا بی‌زمان است. فضا، بی‌فضا است. حرکات آرام شده‌اند، نما به نما، تا بدین ترتیب، گذشت اعصاب خردکن جریان داستانی که مستلزم توجهی فوق‌العاده است به تصویر کشیده شود.

یک لحظه معصومیت داستان عشق است، عشقی میان دو جوان انقلابی که برای رسیدن به آرمان‌هایشان باید کسی را بکشند. شخصیت یک کارگردان، که نام او محسن مخملباف است، به یکباره وارد شده و شکافی ایجاد می‌کند. مخملباف تاریخی که در حال حاضر کارگردان است، نسخهٔ دوران جوانی‌اش را کارگردانی می‌کند که بکُشد. مخملباف ضد تاریخ، که در حال حاضر کارگردان است، به بازیگر جوانش درس عشق می‌دهد. مخملباف تاریخی که در حال حاضر کارگردان است و زمانی تروریست بوده است، افسر پلیس را کارگردانی می‌کند که بکشد. مخملباف ضد تاریخ، که در حال حاضر کارگردان است، از قربانی‌اش عاجزانه می‌خواهد که او را ببخشد. مخملباف هفده سالهٔ بازیگر آنچنان ایفای نقش می‌کند که مخملباف چهل سالهٔ کارگردان از او می‌خواهد و بازیگر مخملباف چهل ساله آن‌طوری کارگردانی می‌کند که آرزو می‌داشت در هفده سالگی چنان عمل کرده بود. نتیجهٔ بیان بازسازی شدهٔ خطاهای زندگی فرد، بیان هنری ظهوری دوباره است، حکایت لحظهٔ پیش از بودن.

در قرآن داستانی است که یکی از قصص مورد توجه خاص عرفا در طول هزار و چهارصد سال بوده است. بر اساس این داستان هنگامی که خداوند قصد آفرینش انسان را داشت، انسان را از ذهنش فرا خواند و این لحظهٔ پیش از بودن است، انسان هنوز خلق نشده بود اما در ذهن خداوند وجود داشت. خداوند او را در ذهن خود فرا خوانده و از او پرسید: "آیا من پروردگار تو نیستم؟" انسان پاسخ داد: "آری، تو پروردگار من هستی" عرفای اسلامی از آن به عنوان روز الست یاد می‌کنند، از ریشهٔ عربی الستو: آیا من نیستم؟

و(به یاد داشته باش) هنگامی که خدای تو از پشت فرزندان آدم ذریهٔ آن‌ها را برگرفت و آن‌ها

را بر خود گواه ساخت که آیا من پروردگار شما نیستم، همه می‌گفتند بلی ما به خدائی تو گواهی می‌دهیم، که دیگر در روز قیامت نگویند ما از این واقعه غافل بودیم.[۴]

عرفا در خصوص حالت فراموشی کامل خود به این آیه اشاره می‌کنند. سعدی، استاد سخن فرهنگ ما، در خصوص عرفان می‌گوید:

الست از ازل همچنانشان به گوش
به فریاد قالوا بلا در خروش

و این برگشت جنبهٔ تاءکید دارد:

و فریاد آری تو هستی همیشه بر لبانشان جاری است

ندای "آیا من پروردگار شما نیستم"؟ همچنان در گوششان است.

مخملباف در یک لحظه معصومیت، لحظهٔ پیش از بودن را بار دیگر به زبان تصویر می‌کشد؛ اما این بار در ذهن دوربینش. در بهشت زمستانه‌اش، آدم و حوا، عروس و داماد، با حضور نوینی در واقعیت، متجلی می‌شوند. دوربین مخملباف ظهوری تصویری از پیوند نوین معصومیت و ایمان را پدیدار می‌سازد. ایمانی که از ژرفنای باورهای انسان، فلسفه‌ای که دیگر او را حفظ نمی‌کند و فرهنگی که آن را بومی می‌خواند، تغییری ماهیتی کرده است. در جوانی‌اش و در تجسمی از دست‌نخوردگی، زنی را متجسم می‌شود که جوانی‌اش می‌بایست دوست می‌داشت و حرمت یک آرزو و حیرانی یک زاهد را در جایی که آن را باید خانه نامید، سکنی می‌دهد؛ اما آنچه در پشت این نگاه معصومیت تازه شکوفاشده پنهان است، نوید و بشارتی است به آینده که باید آن را حفظ کرد و بیم و نومیدی است از گذشته‌ای که باید فراموش شود. او چگونه این کار را می‌کند؟ چگونه بیان داستانی به واقعیت در حقیقت و به حقیقت دست می‌یابد و رویدادهای پیش پا افتاده را به وقایعی حائز اهمیت می‌پالاید؟ در اینجا نگاهی اجمالی بر اثر دیگری از مخملباف به نام سلام بر خورشید، فیلمنامه‌ای که در سال ۱۳۷۲ چاپ شد و هیچ‌گاه تبدیل به فیلم نشد، داریم.

خورشید و مهربان عاشق یکدیگرند. خورشید دختر کوزه‌گری و مهربان شاگرد تازه‌کاری نزد استاد است. پدر خورشید که از این دلدادگی باخبر می‌شود، ازدواج آن دو را اعلام می‌دارد و جملگی عازم مکه می‌شوند. در میان راه، حرامیان به آن‌ها یورش می‌برند و پدر کشته می‌شود. مهربان زخمی می‌شود و خورشید نیز به اسارت می‌رود. از این پس سفر نگون بختی و بی‌حرمتی‌هایی که به خورشید روا می‌دارند، آغاز می‌شود تا زمانی که بار دیگر مهربان را می‌یابد و قاضی بر آن‌ها حکم سنگسار به جرم زنا روا می‌دارد.

آیا در سلام بر خورشید، زمانی داستانی کوتاه شده دیداری و شنیداری، نتیجهٔ ساخت استعاری واقعیت داستان‌گونه‌ای است که در آن رستگاری نه به واسطه دردهای بشری، نه به لطف پروردگار، نه ابتذال خباثت و نه قداست جاودانه میسر می‌شود؟ رستگاری تنها برای خوانندگان و مخاطبان میسر است. رستگاری در اختیار واقعیت داستان‌گونهٔ تغییر ماهیت یافته‌ای است که مخملباف در رشته کلام بازآفرینی کرده است. نخست به رمز کار می‌پردازیم: زمان در سلام بر خورشید هیچ زمانی نیست. زمان دو بعدی حال ـ و ـ هرگز است. دوران بدو اسلام، بدو شیعه، ایرانیان عهد قدیم، یا همین دیروز و یا شاید صد سال دیگر است. مکان، هیچ مکانی است. مکان دوبعدی اینجا و هیچ کجا ـ شاید ایران، عراق، عربستان، شاید سیاره‌ای دیگر و یا دوردست و یا چه اهمیت دارد که کجا باشد. بیان تصویری روایت‌گونه است و روایت تصویری است. آنچه را می‌خوانید که می‌بینید و آنچه را می‌بینید که می‌خوانید. زبان باستانی است و واژگان پویا. دوربین در قلم در حرکت است و قلم با چشمانی نظاره‌گر. خورشید نجیب و پاکدامن است اما به روسپی‌خانه‌ای فروخته می‌شود. مهربان شجاع و غیرتمند است، اما در کمال افلاس و ناتوانی شاهد عروسش است که چگونه مورد بی‌حرمتی حرامیان قرار می‌گیرد

و افسون رئالیسم تصویری و بیانی مخملباف از کارکرد جزئیات داستان برمی‌خیزد. در سلام بر خورشید همچون یک لحظه معصومیت، تمامی فلسفه رستگاری به قیمت زیبایی‌شناسی زندگی کنار گذاشته می‌شود. کاوش برای حقیقت مطلق فدای پرداختن به بی‌کرانی واقعیت می‌شود و خدا، برای این که جایی برای افراد خاص بگشاید، تنها می‌ماند. مرهمی برای همگان به قیمت‌کشیدن دست نوازشی بر سر "حال" فراموش می‌شود. در این فضای داستان‌گونه واقعی که مخملباف آن را سرشار از امید کرده است جایی برای بیم و نومیدی نیست. دلیلی برای اثبات تقصیر و کفایت عشق وجود ندارد. در این سرزمین ناکجاآبادی که مخملباف ساخته است، فردایی برای تحقق سوسوکنان امروز در مخیله نمی‌گنجد. شرح آینده برای ضرورت حال به تعویق افتاده است. در نتیجه سفری که مخملباف مخاطبانش را رهنمون است، تحقق تصویری نویدهای شاعرانه‌ای است که سهراب سپهری، کسی که مخملباف به طور رهانشدنی همچون درخت بانیانی ریشه در او دارد، بیان داشته است:

سفر مرا به سرزمین‌های استوایی برد
و زیر سایهٔ آن "بانیان" سبز تنومند
چه خوب یادم هست
عبارتی که به ییلاق ذهن وارد شد:
وسیع باش، و تنها، و سر به زیر، و سخت.

پانوشت:

۱. عنوانی که خود مخملباف برای فیلمش پیش از پخش‌کنندهٔ فیلم، MK۲، در نظر گرفته بود، هر چند حامی فرانسوی سینمای ایران، قدری پیش از به نمایش گذاشتن فیلم در لوکارنو تصمیم گرفت که عنوان فیلم را از نون و گلدون به یک لحظه معصومیت که در زبان فرانسه خوش‌آهنگ‌تر می‌نمود، تغییر دهد. غافل از این که نون و گلدون در فارسی نیز از همین خوش‌آهنگی وتجانس‌آوایی برخوردار است و در این خصوص با عنوان فرانسه فیلم رقابت می‌کند.

۲. Wilhelm Dilthey

۳. Georg Simmel

۴. قرآن، سوره اعراف ـ آیهٔ ۷