مخملباف، یهودای سینما؟

بهزاد عشقی

گروهی محسن مخملباف را یهودای سینمای ایران می انگارند، و به همین دلیل دست به تکفیر او می زنند. گروهی دیگر برعکس، دقیقاً به دلیل همین یهوداگری، شدیداً مخملباف را مورد ستایش قرار می دهند. چرا که خود متهم به یهوداگری روشنفکری هستند. نتیجه آنکه آثار مخملباف بیشتر در مقیاس نگرش های سیاسی مورد تأویل قرار می گیرد، و حقیقت هنری آنها در پرده می ماند. این مسئله البته ریشه در یک عارضه کهن جامعه روشنفکری ایران دارد. از دیرباز پاره ای از روشنفکران سیاست اندیش، آثار هنری را نه براساس ارزش های درونی آن، بلکه بیشتر براساس مواضع اجتماعی- سیاسی سازنده آن اثر، مورد داوری قرار می داده اند.

رولان بارت، که یکی از مروجین نقد ساختارگرایی است، در مخالفت با نقد فرهنگستانی می گوید که: (... نقد فرهنگستانی متن را رها می کند و به سوانح زندگی مؤلف می پردازد ... آنهم از زندگی «فرضی» مولف، چرا که آن زندگی در تمامیتش شناختنی نیست، امّا اگر زندگی و روان مؤلف حتی شناختنی هم بود، باز کار اصلی آغاز از «زندگی متن» بود و نه زندگی مؤلف).

نقل از کتاب: ساختار و تأویل متن- تألیف بابک احمدی- ص ۲۱۴

متأسفانه این دیدگاه داعیانه، در ایران کمتر ملاك داوری هنری قرار می گیرد. به همین دلیل ناقدینی که مواضع شخصی وسیاسی مخملباف را نادیده می گیرند، و صرفاً به ارزیابی هنری آثارش بسنده می کنند، در اقلیت قرار می گیرند. و تازه همین ناقدین از چپ و راست، متهم به ملاحظه کاری های سیاسی می شوند. یعنی جوّی بوجود آمده که تأئید مخلمباف را به منزله یهوداگری می انگارند، و نفی او را سرسپردگی در مقابل سینمای رسمی تلقی می کنند. امّا جدا از این فضاسازی های ناصواب، محسن مخلمباف یکی از سینماگران مطرح ایران است. او راهی حدوداً ده ساله را پشت سر گذاشته، فرازو فرودهای زیادی داشته، تجارب مختلفی را آزموده، و مانند هر تجربه گری کاستی های زیادی نیز داشته است. در اینجا می کوشیم که فارغ از آوازه گری های سیاسی، یکی از ویژگی های سینمای مخلمباف را، به اجمال مورد وارسی قرار دهیم.

■ ■

محسن مخلمباف دو دوره فیلمسازی کاملاً متفاوت داشته است.

۱- دوره ای که سینما را به مثابه ابزاری برای انتقال پیام های اجتماعی و اخلاقی و عقیدتی فرض می کرده، و با توسل به تکنیکهای ابتدایی و آماتوری، آوازه گر هنجارهای رسمی موجود بوده است. این دوره از توبه نصوح شروع می شود، و با فیلم *بایکوت* ختم می گردد.

۲- دوره ای که نسبت به وقایع موضعی انتقادی اتخاذ می کند، و شناخت بیشتری از ظرایف هنری سینما بدست می آورد. دستفروش سرآغاز این دوره است، و تا کنون نیز استمرار دارد.

البته ذکر این مرزبندی سخن تازه ای نیست، و بارها در ادبیات سینمایی ایران تکرار شده است. نگارنده نیز سر آن ندارد که گفته های دیگران را مکرّر کند. امّا مخلباف در این دو دورهٔ متفاوت، از یک جهت هویت ثابتی داشته است، و آن اینکه همواره فیلمسازی سیاست اندیش بوده است. این تلقی یحتمل سخن تازه ای است، و ما می خواهیم که در این مطلب اندکی روی آن مکث کنیم. البته سیاست اندیشی مخملباف فی نفسه عیب نیست، و می تواند نوعی ویژگی به حساب بیاید. اگرچه خود مخملباف بیشتر خوش میدارد که خود را فیلمسازی فلسفی بینگارد، امّا حقیقت این است که فلسفه گری مخملباف نمود چندانی در آثارش پیدا نمی کند، بلکه بیشتر انگاره های سیاسی اوست که ردپایش را در فیلم هایش به جا می گذارد. بهرحال در دنیای متنوع سینما، هر فیلمسازی مخیر است که جهان را از چشمدید شخصی خود تأویل کند، و اصولاً خلاقیت زمانی میسر می شود که هنرمند در ترسیم دنیای درونی خود آزاد باشد، و به انطباق ظاهری با سرمشق های دستوری مکلف نگردد. امّا مشکل مخلمباف از آنجا آغاز می شود که ذهنیت سیاسی او، نه براساس واقعیتهای درونی فیلم، و نه از مجرای نظم متشکل اجزای آثارش، بلکه به صورتی مکانیکی، و از طریق آرای از قبل اندیشیده شده، به آثارش تحمیل می شود. یعنی که همواره حضور فیلمساز، به عنوان کسی که مهره ها را می چیند، و عروسکهای خیمه شب بازی را به حرکت درمی آورد، احساس می شود. اگر در دوره نخست فیلمسازی مخملباف، آرای قالبی به صورتی تریبونال، و از مجرای نشانه های کلامی متجلّی می شدند، امروزه این آرا، بیشتر به کمک نمادهای تصویری، و به صورت ظریف تری تسرّی پیدا می کند. امّا در هر دو صورت، معناها در نسوج آثارش رخنه نمی کند، آدمها از فردیت تهی می شوند و نقشی نماینده وار پیدا می کنند، و سینمایش همچنان به ابزاری برای بیان پیام تبدیل می شود، و شکل و معنا ترکیبی هنرمندانه بدست نمی آورند.

البته سینما در ذات خود اندیشگون است، و از مجموعه ای از نشانه های دیداری و شنیداری ترکیب شده است که در فراسوی وجه مادی خود معناهایی را نقل می کنند. امّا این نشانه ها ضمن اینکه مخاطب را به مفاهیم بیرون از خود هدایت می کنند، می باید در چهارچوب نظمی که فیلمساز می آفریند، انتظامی ارگانیک و طبیعی و باورپذیر پیدا کنند. البته سینما در کل پدیده ای متصنع است. یعنی که فیلمساز هرگز نمی تواند واقعیت فی نفسه را شکار کند. امّا این سخن هرگز بدین معنا نیست که نشانه های سینمایی می باید ترکیبی متصنع و مکانیکی پیدا کنند. فیلمساز می باید جهان متصنع خود را چنان بپروراند، که مخاطبانش آن را به مثابه واقعیتی فی نفسه کاملاً باور کنند. مخملباف از نظر تیپولوژی روانشناسی دیدگاهی متعقلانه و کلّی نگر دارد. یعنی اوّل به یک ایده کلّی می اندیشد، و بعد از نشانه های سینمایی سود می گیرد تا به آن ایده هستی ببخشد. یعنی از این منظر فیلمسازی ایدئولوژی ست، محسوب می شود. این گونه است که در فیلم هایش، سیر وقایع، شخصیّت پردازی، و کشمکشهای

دراماتیک، هرگز نمی توانند تأثیر عمیقی به جا بگذارند، و آدمهایش نمی توانند به مثابه اشخاصی برخوردار از جسم و جان، همدلی تماشاگر را برانگیزند. اینکه فیلم های مخملباف همواره مخاطبان زیادی را جلب می کند، همهٔ مقصود ما نمی تواند باشد، چرا که این مخاطبان نه به خاطر جذابیت های درونی این آثار، بلکه بیشتر به خاطر جنجال هایی که فیلمساز می آفریند، فیلم هایش را مورد استقبال قرار می دهند. به اتکای فیلم های مخملباف بگوییم که چگونه نمادپردازی های او وجهی تحمیلی و متظاهرانه پیدا می کنند. امّا قبل از آن توضیح بدهیم که نمادهای هنری در وجه حقیقی خود چگونه می توانند باشند. نمادها در کلّ به سه دسته تقسیم می شوند:

۱ـ نمادهای طبیعی. مثلاً خورشید به معنای روشنی و باروری، شب به نشانه تیرگی و ضلال، و گرگ به مفهوم درندگی، با طبیعت این پدیده ها همنوایی درونی دارند. در نتیجه مخاطبان به آسانی می توانند این نشانه ها را ادراك کنند.

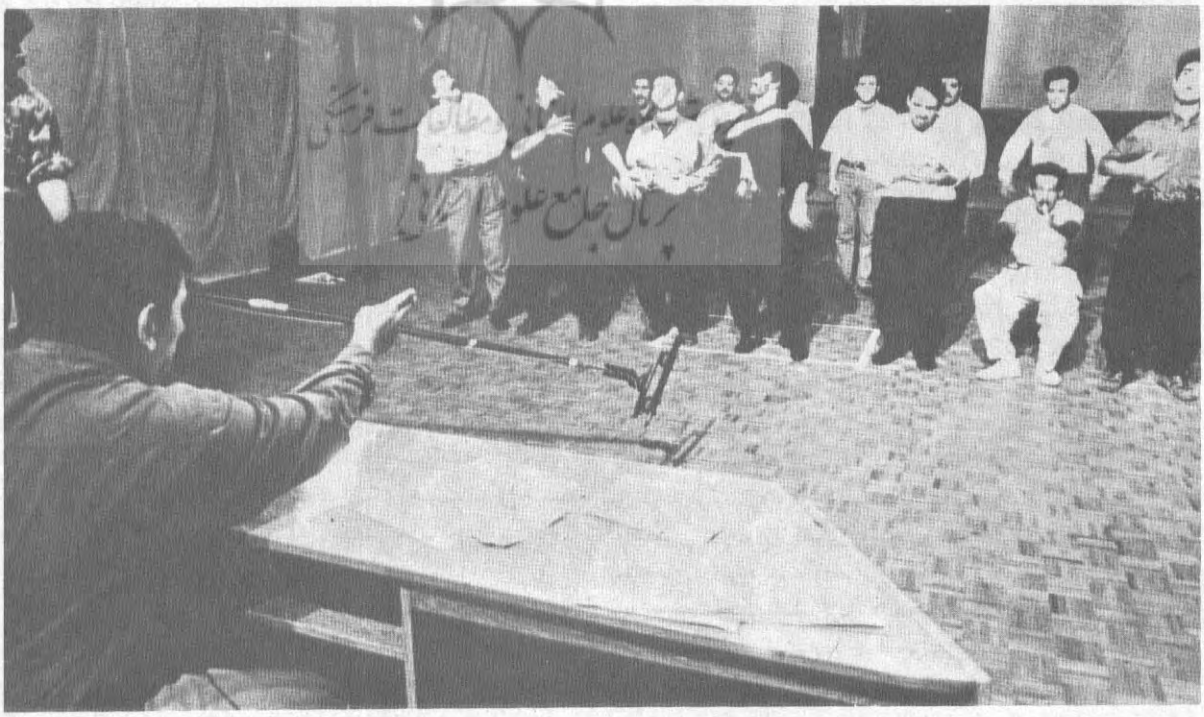
۲ـ نمادهای قراردادی. این نمادها بر مبنای قراردادهای اجتماعی، و یا از مجموع تجارب تاریخی و اسطوره ای یک سرزمین حاصل می شود. به همین دلیل مخاطبان به سهولت می توانند با آن ارتباط برقرار کنند.

۳ـ نمادهای اختراعی. این نمادها بوسیله هنرمند پدید می آید، و او به گونه ای آن را به کار می گیرد، که معنای مطلوبش را به مخاطب انتقال دهد. مثلاً پرندگان در وجه طبیعی خود، معمولاً به معنای پریدن و پرواز و صلح و آزادگی به کار گرفته می شوند. امّا هیچکاك در فیلم *پرندگان*، به این موجودات هویتی مخوف و مخرب می بخشد. تماشاگران نیز به سهولت این ظرفیت را باور می کنند، و از مشاهده پرندگان به هراس می افتند.

مخملباف امّا:

اوّلاً نمی تواند نمادها را نسوج آثارش بوجهی هنرمندانه ترکیب کند، و دوّماً که نمادها را معمولاً به صورتی ناشیانه، دلبخواه، و در مواردی معنا ناپذیر، به کار می گیرد. در مجموع نمادهای دیداری و شنیداری فیلمهای مخملباف در سه وجه مختلف ظاهر می شوند. ۱ـ نمادگرایی سطحی و متصنع:

مخملباف برای بیان ایده های اجتماعیش، موقعیتهای نمادینی بوجود می آورد، که سخت متظاهرانه و آزاردهنده و تحمیلی است. در فیلم *عروسی خوبان* فیلمساز می خواهد بگوید که سوداگران باعث رنگ باختن ارزش های انقلابی شده اند. بنابراین عدم تعادل روحی قهرمان مرکزی فیلم، نه به دلیل موج گرفتگی در جنگ، بلکه بر اثر برخورد با جامعه ای صورت گرفته است که ارزشهای آرمانی را مخدوش کرده اند. مخملباف



سلام سینما

ناصرالدین شاه، آکتور سینما

اوّل به این ایده کلّی فکر می کند، وبعد برای اثبات آن از نشانه هایی مدد می گیرد که سخت ناشیانه است، و با بافت عمومی فیلم انطباق پیدانمی کند، و مورد باور تماشاگر قرار نمی گیرد. مثلاً در صحنه دفترخانه، دو دلال در دو سوی حاجی نشسته اند، و از پول و معامله صحبت می کنند. حرفهای آنان چکش وار به سر حاجی فرود می آید، و تعادل او را به هم می ریزد. شکل نشستن دلالها، صحبت های متظاهرانه آنها، سخت مبالغه شده است، و اجرایی به سبک میان پرده های تلویزیونی دارد. در یکی دیگر از صحنه های فیلم، مخلمباف برای بیان همین ایده، تا حدودی از خود ظرافت نشان می دهد. در این صحنه حاجی در اتومبیل پدرزنش شعبان خان نشسته، و از خیابان های شهر می گذرد. از دید حاجی، آرم بنز شعبان خان را می بینیم، که شعارهای انقلاب را نشانه رفته است. امّا شعبان خان به عنوان نماد سوداگری، شخصیتی تیپیکال دارد، و به سبک فیلمفارسی های قبل از انقلاب، صرفاً از طریق ماشین، پوشش، دکوراسیون خانه، و حرفهای شعارگونه، نمود پیدا می کند. امّا به عنوان شخصیتی خاص، ما از شغل او، روابط کاریش، و تعارض های اجتماعیش، هرگز اطلاعی بدست نمی آوریم. بنابراین از آنجایی که نمادهای تصویری فیلم، با دیگر نشانه های آن، ارتباطی عمقی و درونی پیدا نمی کند، تأثیر عمیقی نیز نمی توانند بجای بگذارد.

در صحنه ای از فیلم *دستفروش*، دو بازاری در مسجد نشسته اند، و از پول و معامله سخن می گویند. به این ترتیب مخملباف موقعیتی نمادین بوجود می آورد، و ضمن آن از ماهیت زاهدان ریایی پرده برمی دارد. امّا آیا نمی شد که این بازاریان در مسجد از دیانت سخن بگویند، و در حجره به سوداگری مشغول شوند؟ در واقع صحنه ای که مخملباف می چیند، سخت نمایشی و متظاهرانه است، و خصوصاً با لحن اپیزود اوّل *دستفروش*، که سبکی واقع نمایانه دارد، ناهمخوان است.

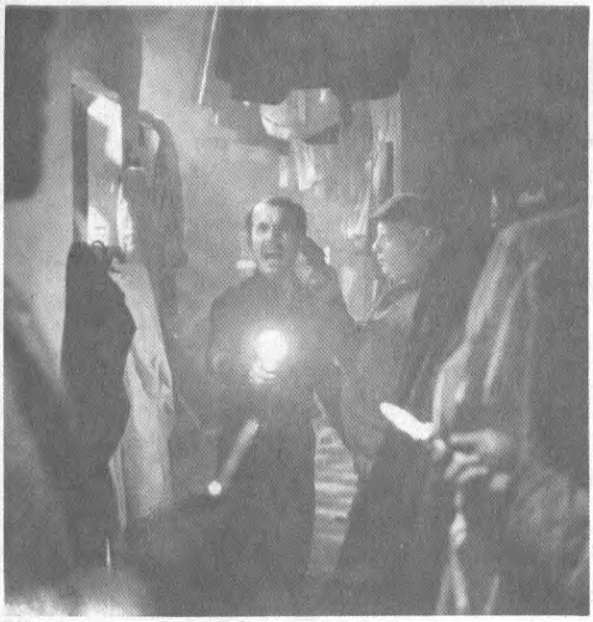
در فیلم *بای سیکل ران*، محّل دوچرخه سواری نسیم به سیرکی تبدیل می شود، که فیلمساز بوسیله آدمهای نمادین، دانش سیاسی خود را به فیلم تحمیل می کند. تهیدستان که در فقر و ناآگاهی غرقه اند، منفعلا نه به رکاب زدن رنج بار نسیم چشم می دوزند. سرمایه داران در مورد پیروزی و یا شکست نسیم شرط بندی می کنند، و از او وسیله ای برای ثروت اندوزی می سازند. سیاستمداران از نسیم برای مقاصد سیاسی خود بهره می جویند. پزشکان، که ملعبه سوداگران و سیاست بازانند، با داروهای خود نسیم را تقویت و یا تضعیف می کنند. اقشار زخمی جامعه، و در اینجا در هیأت نمادین جذامیان، از طرف آوازه گران حرفه ای به میدان می آیند، تا جلوی دوربین رسانه ها، شعارهای دروغین خوشبختی سر دهند. امّا این سیرك نمادین، با موقعیت طبیعی ماراتون دوچرخه سواری و با شخصیت نسیم، ارتباطی زنده و قابل پذیرش پیدا نمی کند. به این ترتیب نسیم از فردیت خود جدا می شود، افغان ها به عنوان انسانهای واقعی حذف می گردند، عاطفه و احساس و شورانگیزی و انسان و زندگی نادیده انگاشته می شود، و آدمها به عروسکهایی مانند می گردند که دیدگاههای سیاسی فیلمساز را گزارش می دهند.

۲ـ نمادپردازی تاریخی و اجتماعی:

در مواردی مخملباف، تحلیلهای شخصی خود را از رویدادهای اجتماعی و تاریخی ایران، تبدیل به موقعیت های نمادین می کند. این نمادها برای کسانی که دیدگاههای مخملباف را می شناسند، و با مناسبات جامعه ایران آشنایی دارد، معنی پذیر است. امّا برای کسانی که می خواهند صرفاً براساس متن، فیلم او را معنا کنند، گمراه کننده خواهد بود. مثلاً در صحنه ای از فیلم *عروسی خوبان*، می بینیم که فیلم *دیار عاشقان*، که به زعم فیلمساز به سینمای اصیلی تعلق دارد، جایش را به فیلم *تاراج* می دهد، که سنیمای مبتذلی را نماینده گی می کند. همان سینمایی که در دوران انقلاب آماج خشم انقلابی مردم بوده است. امّا بین فیلم *تاراج* و *دیار عاشقان*، چه از نظر ساخت و پرداخت، و چه از جهت مفهوم تفاوت زیادی وجود ندارد. هردو فیلم، مضامینی را دستمایه قرار داده اند، که با هنجارهای رسمی کاملاً مطابقت دارد. دیار عاشقان، آوازه گر شهادت طلبی در جنگ است، و تاراج نقش خاندان پهلوی را در ترویج مواد مخدر مورد افشاگری قرار می دهد. تفاوت فقط در این است که سازنده *تاراج*، فیلمساز قبل از انقلاب است، و کارگردان *دیار عاشقان* به نسل پس از انقلاب تعلق دارد، و مخملباف در مقطع ساختن این فیلم، هنوز بر این باور بود که تمامی فیلمسازان قبل از انقلاب یا در خدمت نظام شاهنشاهی بودند، یا مبشر تفکر چپ، و در نتیجه همه آنها می باید حذف شوند. امّا چه محتوای درونی این فیلمها، و چه هویت سازندگانشان، تنها می تواند برای پاره ای از تماشاگران سینمای ایران قابل فهم باشد. تماشاگری که خارج از فضای فرهنگی و اجتماعی ایران، و فقط به اتکای نشانه های درونی فیلم بخواهد آن را معنا کند، چه نتیجه ای از این صحنه باید بگیرد؟ چنین تماشاگری، از مجموع نشانه های این صحنه فقط می تواند نشانه های نوشتاری آن را بخواند. جانشین شدن تاراج به جای *دیار عاشقان*، این معنی را متبادر می کند که *تاراج* فیلمی در ستایش استثمار سوداگری است، و *دیار عاشقان* فیلم عاشقانه ایست در مدح عواطف انسانی.

استفاده از نمادپردازی تاریخی در فیلم *ناصرالدین شاه آکتور سینما*، وجه مشخص تری پیدا می کند. معارضه سیاستمدار و سینماگر، بُن مایه اصلی این فیلم را شکل می دهد. مخملباف برای بیان این مقصود ظاهراً از شخصیت های سیاسی و سینمایی این سرزمین، که هر کدام هویت تاریخی مشخصی دارند، بهره می گیرد. امّا در ماهیت تاریخی این اشخاص دست می برد، و به آنها هویتی نمادین و تعمیم پذیر می بخشد. در واقعیت تاریخی، سینما در دوره مظفرالدین شاه ... طی یک صحنه فانتزی، عکاس باشی و صدراعظم به گذشته پرتاب می شوند و ناصرالدین شاه جانشین مظفرالدین شاه می گردد. مخملباف با تصرف در تاریخ، یک حاکم بی خبر از سینما را در مقابل یک پدیده مدرن می گذارد، و به این ترتیب کشمکش های کمدی جذابی می آفریند. از این نظر نه هویت تاریخی ناصرالدین شاه، بلکه ظرفیت درونی او، به مثابه حاکمی عقب مانده، خود محور، عشرت طلب، بی کفایت، و متظاهر به مذهب، مطمح نظر فیلمساز قرار می گیرد. عکاس باشی نیز در حدّ یک نام از تاریخ می آید. امّا به نمادی از سینماگر ایران تبدیل می شود. سینماگری که در برخورد با قدرتی مستبد و بی فرهنگ، ترفندهای مختلفی به کار می بندد، و به راه های متفاوتی کشیده می شود. فیلم هایی نیز که بوسیله عکاس باشی به نمایش درمی آید، هرکدام در انطباق با تفسیر مخملباف، معنای نمادین خاصی پیدا می کنند. به عنوان نمونه در صحنه ای از فیلم، امیرکبیر از رشوه خواری و فساد و نابسامانی مملکت پرده برمی دارد. در اینجا سینما، همچون ابزار تبلیغاتی دولت، می باید در خدمت امحای منجیان واقعی جامعه قرار گیرد. دستور این است: پهلوان ترین شخص را پیدا کنید، تا امیرکبیر را به قتل برساند. آنونس تعدادی از فیلمهای لمپنی به نمایش درمی آید، و در همین ردیف، نوبت به فیلم *قیصر* می رسد. سال چهل ونه آغاز حرکت نهضت چریکی ایران است. *قیصر* و قهرمانان چریک، در یک زمینه خصلت مشترکی دارند، هردو بی اعتنا به قانون، و بدون همراهی مردم، با مخالفان می ستیزند. امّا محتوای مبارزه ی آنها کاملاً با هم متفاوتند. چریکها برای عدالت خواهی، و امّا قیصر با انگیزش ناموسی مبارزه می کند. قیصر، آگاهانه و یا ناآگاهانه، قهرمانان عدالت جوی جامعه را در سایه قرار می دهد. مخملباف با گزینش قیصر در واقع می خواهد به همین مسئله اشاره کند، امّا قیصر به فرمان سلطان پاسخ می دهد که: بابا تو کی هستی که صغیر و کبیر از دست تو آسایش ندارد.

عکاس باشی از قیصر می خواهد که نه چون همکار، بلکه به عنوان شاهد، در حمام بنشیند و ناظر قتل امیر باشد. نمای رگ زدن امیر، به نماهایی از فیلم آرشیوی قیصر، که بهروز وثوقی به یکی از برادران آقامنگل خیره شده، پیوند می خورد، یعنی که در مقابل قیصر و قیصرساز، قهرمانان واقعی ملّت، ذبح می شده اند. امّا این صحنه، برای تماشاگری که سینمای ایران را نمی شناسد، و با ظرفیت قیصر آشنایی ندارد، معناناپذیر خواهد بود.



دستفروش

۳ـ نمادپردازی شخصی و دلبخواه:

مخملباف در موارد قابل توجهی، به اشیا ظرفیت نمادینی می بخشد که خود مراد می کند. امّا نمی تواند طی قراردادی نمایشی و سینمایی، نمادهای شخصی خود را برای تماشاگر معناپذیر کند. مثلاً در صحنه ای از فیلم *بایکوت*، در داخل یک پارک، مریم همسر واله، نماز می خواند. در زمینه تصویر فواره آب دیده می شود. این تصویر فی نفسه معنای خاصی ندارد. امّا به زعم مخملباف، که خارج از فیلم این تصویر را معنا می کند، آب نمادی از خداوند است. در حالی که صحیح تر این بود که بگوید آب نمادی از پاکی است، و در اینجا دلالت بر پاکی و شفافیت مریم دارد. بعدها مخملباف متوجه می شود که آب، نماد درستی برای بیان معنای مورد نظرش نیست. بنابراین در اپیزود سوّم *دستفروش*، از نور برای انتقال این معنا سود می گیرد. در صحنه ای از این فیلم، وقتی که دستفروش بدست آن واسطه مضروب می شود، به طرف یک پنجره نورانی حرکت می کند. مخملباف، بار دیگر خارج از فیلم، مدعی می شود که این پنجره نورانی دریچه ای به سوی خداوند است. امّا معادلات دیگر فیلم، شخصیّت و کنشهای قهرمان فیلم، و فضای خشن و شبه وسترن اثر، با معنای مورد نظر فیلمساز خوانایی ندارد.

نتیجه آنکه نمادگرایی مخملباف، جدا از نارسایی، در مجموع شکلی تحمیلی دارد، و بیشتر مبین حضور مزاحم کارگردانی است که ایده هایش را به صورتی غیرطبیعی، و بیگانه به ملزومات درونی آثارش، تحمیل می کند. امّا با طرح این کاستی ها، نمی خواهیم مخملباف را در کلیت خود نفی کنیم. در مجموع مخملباف هنرمندی پوینده و جستجوگر است، و از معدود چهره های سینمای بعد از انقلاب است، که تعدادی از فیلمهای شاخص این دوران، بنام او ثبت شده است. به امید آنکه مخملباف ذهن خود را از عوارض مقطعی بپالاید، از جنجال آفرینی های مقطعی دست بشوید، و به وقار یک هنرمند راستین دست بیابد. به این ترتیب است که او می تواند ناقدین سیاست اندیش خود را خلع سلاح کند. چرا که در شرایط فعلی، میان سیاست اندیشی های غیرهنرمندانه ای مخملباف، و سیاست اندیشی های ناقدان او، تفاوت ماهوی چندانی وجود ندارد. ■