مردی که زیاد می‌دانست

مجید بسطامی

مقدمه:

در ظاهر به نظر می رسد، نیازی به اثبات اینکه «مخملباف هنرمند مهمی است» نباشد. دهها صفحه خبر و گزارش، کثرت علاقه مندان و تماشاگران فیلمهایش، نقدهای مفصل در ردّ و تخطئه و تأیید و بزرگداشت، سبب شده اند که سرسخت ترین منتقدین وی نیز هرچند که ممکن است در هنرمند بودن او تشکیک کنند امّا در اهمیّت او و تأثیرش بر سینمای بعد از انقلاب، تردید روا ندارند. امّا اگر بخواهیم اندکی از ظاهر به عمق رویم می توان این سئوال را دوباره مطرح کرد که براستی چرا او آدم مهمی است؟ او مهم است چون پرکارترین فیلمساز بعد از انقلاب است؟ یا بدلیل اینکه بیش از هر فیلمساز دیگری درباره اش مطلب و مقاله، سخنرانی و میزگرد، ویژه برنامه و مرور بر آثار، نوشته و گفته و برگزار شده است؟ یا به این خاطر که فحاشی یا تکریم او به صورت بیرق و علامت جهت گیریهای سیاسی ـ فرهنگی درآمده است؟

تلاش می کنم در ابتدا بعضی از دلایل اهمیت وی را که سبب منحصر به فرد شدن وی شده اند مطرح کنم و در حدی که انواع معذورات و مقدورات و مقصورات و معلومات اجازه دهند به تأثیر و تأثرات متقابل جامعه و مخملباف بر یکدیگر بپردازم.

چرا پرداختن به سینمای مخملباف اهمیت دارد؟

الف ـ فارغ از تعارفات معمول، اگر این نظر را بپذیریم که سینمای ما از نظر هنری فاصله زیادی با سینمای پیشرو جهان دارد و سالها مانده است تا عناصر سازنده یک فیلم به حد قابل قبولی برسد، باید سطح توقع خود را از سینمای خود مشخص کنیم.

امروزه دو کارکرد مهم برای سینما در جوامع نظیر جامعه ما می توان فرض کرد. کارکرد اوّل، سینما را رؤیاپرداز، غیر واقع نما و تخدیری می خواهد. چنین سینمایی در ظاهر ممکن است نمایشی از ایران معاصر باشد، امّا در باطن، از مسایل، مشکلات و حوادث امروز، بسیار بدور است و ایران تنها لوکیشنی برای فیلم است. مشکلات مطرح شده در آن، مشکلات نادر و نایابی از قشر معدود و محدودی است. در این سینما به معلولات بیشتر پرداخته می شود تا علتها و نه مشکلات مطرح شده در آن ریشه در واقعیت دارند و نه راه حلهای ارائه شده. نمونه مطرح چنین سینمایی، سینمای کشورهای هند و مصر و یا سینمای قبل از انقلاب کشور خودمان است. کارکرد چنین سینمایی بفراموشی سپردن مشکلات فراوان اجتماعی ـ اقتصادی و ایجاد زمانی برای زندگی در رویاهای شیرین و شریک شدن در موفقیتها و کامیابیهای قهرمان است. این سینما با قهرمان سازی برای کل ملت، امکان انسجام یافتن قومیتها، نژادها و مذاهب را در یک محدوده ملی فراهم می آورد.

کارکرد دوّم برخلاف اوّلی، رشد سینما و وظیفه اصلی آنرا در میزان واقع نمایی و آئینه سان بودن سینما برای جامعه می داند. مهم نیست که چه ژانری انتخاب می شود، باید واقعیت اجتماعی تا اعماق ماجراها، روابط و شخصیتها نفوذ کند. بحث مفصل پیرامون این دو دیدگاه به زمان دیگری نیاز دارد. لازم به تذکر است که این دو شکل می توانند در یک فیلم جمع شوند، مهم این است که کفه کدامیک سنگین تر است و کارگردان چقدر در این تلفیق موفق شده است. اگر نظریه دوّم که نظریه سینمای برتر جهان امروز است برای ما دارای ارزش بیشتری باشد آنوقت کارگردانان این وادی هم مهم خواهند بود.

مخملباف بی شک دارای آثار معاصری است. این معاصر بودن در دو سطح قابل بررسی است. یکی انعکاس واقعیت اجتماعی بعنوان یک ناظر یا راوی که هرچند در مواردی، در مورد مخملباف قابل تردید است، امّا بواسطه، اوّلاً جسارت و شجاعت وی ثانیاً اختیارات و امکانات ارگانهایی که او در آنها کار می کرده و ثالثاً تلاش خود او و در نزدیکی به نوعی سینمای مستند و سبک نئورئالیزم، آثار او بیشترین امکان تصویرسازی واقعی از اجتماع را داشته اند.

سطح دوّم، به انعکاس عقاید خود او و نسل و گروهی که او نماینده و سمبل آنهاست بازمی گردد که در ادامه مفصل تر به آن می پردازم. حال سئوال مهم این است که این بازتاب اجتماعی در آئینه تصویر چقدر هنری بوده است و مخملباف تا چه میزان، کارگردانی هنرمند بوده و تا چه میزان ژورنالیستی جنجال آفرین؟ آیا وی روایتگری صادق بوده است یا نه؟ و از همه مهمتر آیا توانسته در پرداخت آثارش نقبی به عمق روابط انسانی بزند و فیلمی برای همه زمانها بسازد و یا فقط به لایه سطحی این روابط پرداخته است؟ لایه ای که با تغییر اوضاع و شرایط جامعه، چندان قابل توجه نباشد. مرور آثار مخملباف مشخص می سازد که او هیچگاه نتوانسته به عمق روابط انسانی بپردازد و تظاهرات سیاسی ـ اجتماعی جامعه، همواره او را تا سطح یک گزارشگر غیر بی طرف و مغرض تنزل داده است. این مسئله هم به ضعف او در استفاده و کاربرد سینما و هم به دیدگاه و تعریف ناقص او از سینما که آن را تا حد یک رسانه ارتباط جمعی پائین می آورد، بازمی گردد.

امّا نباید از نظر دورداشت که مخملباف در تمام این سالها با صداقت کار کرده است. درست است که در بسیاری از مسایل نخواسته و یا نتوانسته مسایل را از زوایای مختلف و بعضاً از منظر مخالفان نگاه کند، امّا بر روی هر مسئله ای که آن را (درست یا نادرست) حق پنداشته، پافشاری کرده و هیچگاه منافع خود را برحق ترجیح نداده است و به همین دلیل نگارنده او را بسیار بیشتر از کسانی که حرف فیلمهایشان رفاقت و جوانمردی است ولی خنجرشان تا دسته در پشت رفقاست، مستحق بررسی در نوع «سینمای دل» می داند. سینمای مخملباف در تأثیر گیری از دل (برخلاف ظاهر عقل نمایانه اش) دستکمی از سینمای مشاهیر این نوع ندارد. تنها او گاهی، سنگدلتر از دیگران است!

ب ـ ویژگی دوّم مخملباف که او را منحصر به فرد کرده است، خط دهندگی، جریان سازی و حتی لیدری یک جریان فکری ـ سیاسی و به نوعی یک نسل از انقلاب بوده است. هرچند خود او این واقعیت را «زبان

نسل خود بودن» نامگذاری می کند امّا بواقع از اولین فیلمش (و حتی پیش از آن) تا پایان *شبهای زاینده رود* (و حتی بعد از آن) او سمبل و متأثر کننده یک جریان فکری و اجتماعی بوده است. دیدگاهی که با اصولگرایی غیرانعطاف پذیر، جنجال و شعار به اوج پرخاشگری رسید و بعد فروکش کرد. کم نبودند کسانی که با دیدن هر فیلم مخملباف احساس می کردند کسی حرف دل آنها را منسجم کرده و به آنها باز گردانده است. از آنجا که اوّلاً در جامعه ما تشکلهای سیاسی منسجمی وجود ندارد و ثانیاً ابزارهای سیاسی-تبلیغی موجود بسیار کهنه و غیرکارا و بدون توجه به تغییرات جامعه بکار می رود و ثالثاً سینما بواسطه خصلتهای ذاتی رسانه و خصلتهای اجتماعی مردم ما از بهترین وسایل انتقال پیام است، وجود فردی که بتواند به کمک این ابزار در مورد مسائل مختلف جامعه اندیشه کند، تئوری بدهد و جسورانه موضعگیری کند، به بقیه افراد جامعه که کم و بیش چنین دغدغه هائی دارند امّا مجال و توان پرداختن به آنها را ندارند، این امکان را می دهد که خود را درگیر در مسایل مهم جامعه ببینند. خیل عظیم علاقه مندان مخملباف در میان دانشجویان، طلاب، کارمندان و روشنفکران مذهبی و غیرمذهبی تأییدی بر این مدعا است. حتی کناره گیری ظاهری او از طرح مسایل حادّ جامعه در فیلمهای اخیرش خود به نوعی دیگر معرف وضعیت نسل وی است. بهرحال بررسی اندیشه ها، تفکرات و عملکردهای مخملباف، بررسی فراز و فرودها و پیچ و خمهای یک نسل انقلاب است.

ج- مخملباف صرفنظر از «زبان نسل خود بودن» از دیدگاهی دیگر قابل توجه است. او در طی فعالیت دوره های اوّل کار هنری در مخالفت با حضور هنرمندان بازمانده از رژیم گذشته، دیگر اندیشان مسلمان و روشنفکران غیرمذهبی، چه در عرصه کارهنری (اعم از نمایشنامه، داستان یا فیلم)، و چه در مصاحبه ها، تشکلها و تجمعهای هنرمندان مسلمان، روشها و دیدگاههای خاصی داشت. نوع نگاه او به هنر، به دین، به مسئله خلوص دینی و به متعهد بودن بصورت یک مرامنامه باقی ماند. روش او در «همه حق را در جبههٔ خودی دیدن و دیگران را گمراه و ذلیل به حساب آوردن و ...» هرچند بوسیله خود او و هم نسلانش به کناری گذاشته شد و یا حداقل تردیدهای جدی در آن روا داشته شد، اما بعنوان تنها روش انقلابی و متعهد بودن باقی ماند و امروزه به کرات می توان همان دیدگاهها را حتی با همان کلمات در جمعهای دیگر دید و شنید. با اندکی دقت همین روشها را می توان در طیفهای عمده غیرمذهبی، منتقدین مختلف جراید و انواع گروههای فشار موجود در جامعه مشاهده کرد. بررسی مخملباف از این زاویه هم بررسی قسمتی از تاریخ انقلاب است و هم بررسی بخشی از مرام و روش اجتماعی مردم ما.

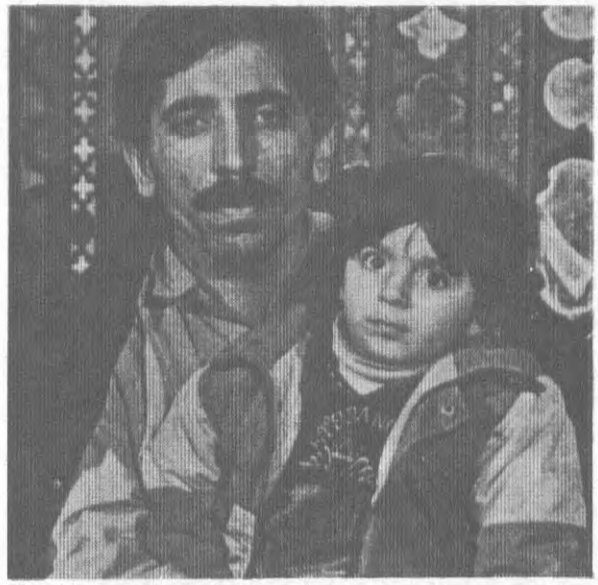
د- مخملباف اولین فرد در نوع خود است که بطور جدی سینمای اسلامی و ایدئولوژیک را مطرح کرده و در این زمینه تلاش نموده است. از آنجا که کشور ما یک کشور دینی است و حکومت آن داعیه پایگذاری حکومتی بر مبنای دین دارد، این تلاش و نتایج آن بسیار مهم است. مخملباف بطور مشخص و مستمر درباره این موضوع مقاله و تحقیقات دارد و تا فیلم *دستفروش* بطور جدی در جستجوی «مظاهر و نشانه های قرآنی سینمای اسلامی» بوده و تا فیلم *عروسی خوبان* در عرصه سینمای ایدئولوژیک و متعهد (به معنای مرسوم و متعارف آن) تلاش کرده است. او و دوستانش اولین تجمع هنرمندان مسلمان را در حوزه اندیشه و هنر اسلامی پی ریزی کردند و تا سالها به عنوان تنها کانون هنرمندان مسلمان مطرح بوده اند. مخملباف به عنوان کسی که هم از دیدگاه تئوریک و هم در زمینه عملی این عرصه را تجربه کرده واز همه مهمتر، داعیه آنرا داشته هنوز هم منحصر بفرد است.

هـ- نکته آخر که البته جای بحث بسیاری دارد سینمای پروپاگاندا یا تبلیغاتی است. هنوز کم نیستند کسانی که تنها سینمای مطلوب را سینمای پیام دار و متعهد می دانند و تنها تعریفشان از سینمای متعهد هم سینمای تبلیغاتی است و معتقدند که هدایتها و حمایتهای دولتی و نیمه دولتی باید تنها در این جهت سامان یابد. بررسی کارنامه کسانی نظیر مخملباف می تواند روشنگر باشد. مخملباف کسی بود که در اولین سالهای فعالیت سینمایی در حوزه بیشترین امکانات را در اختیار داشت. ممکن است عده ای بگویند که حوزه در آن سالها اصولاً امکانات زیادی نداشت. امّا باید متذکر شد در آن سالها اصولاً هیچ گروه فیلمسازی امکانات قابل توجه نداشت و ضمناً امکانی نظیر نیاز به تصویب نداشتن فیلمنامه ها در ارشاد خود مسئله قابل توجهی بوده و هست. مخملباف حتی در زمانی که مجبور به ترک حوزه شد باز مورد حمایت گروههای دیگری قرار داشت. امروزه با فاصله گرفتن از آن دوره بهتر می توان بررسی کرد که اوّلاً سینمای تبلیغاتی بدین شکل چقدر کاربردی و تأثیرگذار است و ثانیاً چنانچه فرد موردنظر، تابع نباشد و برگشت کند مسیر ضدتبلیغات به کجا خواهد کشید.

این پنج دلیل، عمده ترین دلایل اهمیت مخملباف هستند. معاصر بودن، زبان نسل خود بودن، بدعت گذاری در برخورد با مخالفان، تئوریسین سینمای اسلامی بودن و یک نمونه منحصر بفرد در زمینه سینمای تبلیغاتی.

دورهٔ اوّل: از تولد تا شروع فعالیت در حوزه ۱۳۵۹ - ۱۳۳۶

برای شناخت هر متفکر و اندیشمندی کسب اطلاع از دوران رشد و کودکی و چگونگی شکل گیری شخصیت وی و نگرش او به جامعه، انسان و خدا بسیار مهم است. در زندگی بعد از ۲۵ سالگی به خوبی می توان تأثیرات دوران قبل را دید و براحتی نیز نمی توان از تأثیرات آن دوران برکنار ماند. اطلاعات ما در مورد زندگی کودکی و نوجوانی مخملباف محدود می شود به اظهارات خود او و انعکاس این زندگی در تعدادی از فیلمهایش. می دانیم او در سال ۱۳۳۶ در یک منطقه جنوبی شهر متولد شده است. پدرش یک حمام دار کاشانی بوده که بخاطر تمایل به داشتن پسر، مادر مخملباف را بعنوان همسر دوم عقد کرده اما بزودی



مخملباف و دخترش

ترکش کرده است. زندگی در خانه کوچک خاله، تنهایی مادر و تلاش او برای گذران زندگی با کارهائی از قبیل پرستاری و رخت شویی و ... در آثار قلمی و تصویری مخملباف انعکاس یافته است. مادربزرگش او را با خدا آشنا می کند و خاله جوانترش قبل از رسیدن به سن مدرسه به او خواندن و نوشتن می آموزد. در سنین بالاتر ناپدریش که یک وکیل مذهبی و سیاسی ارادتمند به امام خمینی بوده است او را با افکار امام و اسلام سیاسی آشنا می کند. مخملباف دوران کودکی، نوجوانی و جوانی را در محله های مختلف، از کوچه پس کوچه های شوش و سه راه آذری، دوراهی قپان، ۱۶متری امیری و سیزده متری حاجیان تا خیابان ایران و فعالیت در جماران گذرانده است. این مناطق هرچند از نظر بافت و طبقه اجتماعی اندکی متفاوتند امّا در همه آنها اسلام سنتی موج می زد. خصوصاً در مناطق جنوبی تر که اکثر دوستان بعدی او در حوزه هنری در آنجا بزرگ شده و رشد کرده بودند، زندگی روال خاصی داشته و دارد. خانه های قدیمی و کوچک با خانواده های پرجمعیت و دارای بافت سنتی که اسلامشان را ازهمین مادربزرگها فرامی گرفتند، اسلامی کاملاً احساسی و مبتنی بر معرفی و حفظ اصول و فروع دین، اسامی دوازده امام به همراه اذکار تسبیح ۱۰۰ دانه و آجیل مشکل گشا و مفاتیح الجنان. اکثر عمر بچه ها، روزها در زمینهای خاکی فوتبال و روروئک سواری و تیرکمان کشی می گذشت و شبها مسجد محل به هنگام نماز مغرب و عشاء پاتوق بچه ها بود. آنها خیلی زود به علت تعداد زیاد فرزندان و مشکلات اقتصادی خانواده برای گذران زندگی یا حداقل درآوردن هزینه تحصیل، کار می کردند. کار کردن از تابستانها آغاز می شد و بسته به وضعیت زندگی یا بی علاقگی فرد به درس و مدرسه ممکن بود به ترک تحصیل بکشد. مخملباف خود می گوید که در سنین نوجوانی در بیش از ۱۳ محل کار کرده است. تأثیر این کارکردن در زود به استقلال رسیدن، با دل و جرأت شدن و احساس مرد بودن و مسئولیت پذیری هویدا بود. در سنین نوجوانی عموماً با یکی از آن عشقهای زودگذر این سنین، مرحله جدیدی آغاز می شد،با کنده شدن فرزندان از محیط خانواده (که از ابتدا هم خیلی محکم نبود) و در ادامه، پرسه زدن در نقاط دیدنی تر شهر! دوست دختربابی و خود را از طبقه دیگری جا زدن، سینما و دیسکو رفتن و غیره، نوع جدیدی از زندگی شکل می گرفت. در این بین خانواده هائی که امکانات بیشتری داشتند و ارتباط بین اعضا آنها قوی تر بود با فرستادن فرزندانشان به مدارس بهتر و عموماً دینی که در آن سالها رواج یافته بود و یا فرستادن به حوزه علمیه، آنها را از این مسیر خارج می کردند. تنها معدودی از این بچه ها بودند که به واسطه تربیت خانوادگی و رشد متفاوتی که یافته بودند و یا بخاطر برخورد با یک آدم خاص، همچنان مجذوب مساجد باقی می ماندند. مخملباف یکی از این نمونه ها بود که به قول خودش قبل از انقلاب به سینما نمی رفت و موسیقی گوش نمی داد. وی در چهارده سالگی مدرسه را رها کرده و طلبه می شود. قطعاً ناپدری او بیشترین تأثیر را در اتخاذ این تصمیم داشته است. آشنا شدن او با فعالیتهای امام و اسلام سیاسی از یک سو و جذابیتهایی که اضطرابها و هیجانهای زندگی سیاسی برای یک نوجوان در سنین بلوغ داشته، بهمراه این نکته که او در این مبارزات، امکان اعتراض و پرخاش برعلیه زندگی مشکل گذشته را می یافته، همگی دست بدست هم داده اند تا درآن سالها مخملباف وارد عرصه مبارزه سیاسی شود.

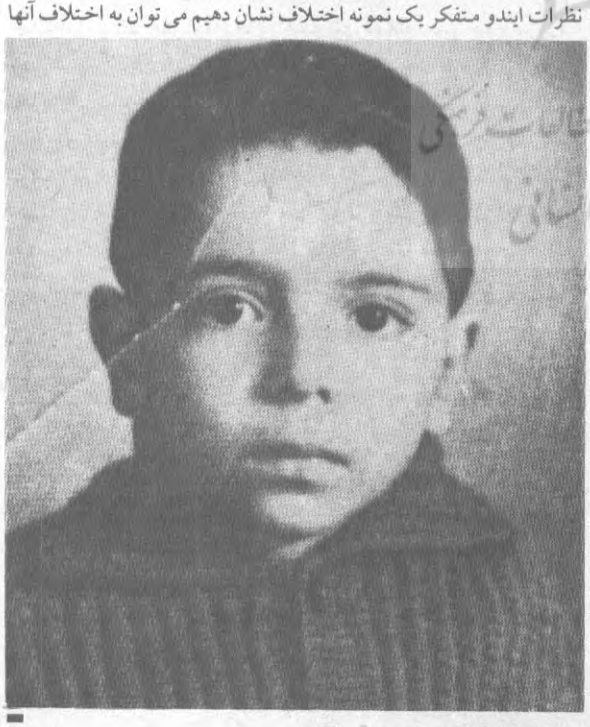
این دوران یعنی سالهای انتهایی دهه ۴۰ و سالهای ابتدایی دهه ۵۰ دوران بسیار مهمی از تاریخ ایران را تشکیل می دهد. صنعتی شدن و اصلاحات ارضی، ساختار سنتی اقتصادی و اجتماعی ایران را برهم زده بود و باعث گسترش شهرنشینی و در کنار آن رشد آفتهایی نظیر سیل مهاجرت، حاشیه نشینی، برهم خوردن بافت شهرها و گسترش فساد گشته بود. به همراه آن قدرت گرفتن فراوان نیروهای امنیتی و اطلاعاتی و سانسور وسیع، امکان هرگونه اعتراض را منتفی کرده بود. عرصه فعالیتهای سیاسی نیز نسبت به دهه های قبل به طور کامل تغییر کرده بود. نیروهای ملی همگی یا خانه نشین شده بودند و یا به زندان افتاده بودند، ضمن اینکه مابقی نیز توان تأثیر گذاری نداشتند. گروههای چپ و شبه چپ نیز بطور کامل توسط نیروهای امنیتی قلع و قمع شده بودند و فعالیتهایشان در چند عملیات چریکی پراکنده خلاصه شده بود.[1] امّا در عوض حرکتی که امام در سال ۴۲ آغاز کرده بود، بواسطه فعالیت تعدادی از شاگردان جوانترایشان، خارج از معیارهای مرسوم حوزه، در حال پیگیری بود و افراد مختلفی در داخل و خارج کشور به سخنرانی و تشکیل کلاسهای آشکار وپنهان وتکثیر نوار و چاپ اعلامیه ... اقدام کرده بودند. باید یادآوری کرد که در این میان عناصر مذهبی ملی گرا نظیر مهندس بازرگان و روحانیون متجددتر نظیر مرحوم طالقانی نیز در زندان و یا خارج از کشور بسر می بردند و لذا اسلام لیبرال تر عملاً امکان عرضه نداشت و نسل جوانتر نظیر مخملباف با مسجد هدایت چندان آشنایی نداشت. این دوران همراه بود با ظهور فردی که تأثیر بسزایی در اندیشه های مخملباف و نسل او در سالهای بعدی داشت. مرحوم دکتر شریعتی در آن سالها در اوج تفکرات و اندیشه های خود بود و کتابهای او به دور از چشم نیروهای اطلاعاتی دست به دست در میان نسل مخملباف می گشت. در این بین بعضی از افراد پیگیرتر و عموماً از میان دانشجویان با استاد مطهری هم آشنا می شدند. امّا اغلب افراد هنوز وی را بخوبی نمی شناختند. مخملباف که

در این سالها کارهای دکتر شریعتی را با جدیت پیگیری کرده بود شیفته ابوذر و بلال شده بود. در زمانی که بازگشت به خویشتن ملی ـ مذهبی حرف اصلی این نسل بود و در حسینه ارشاد، محل تحقق این شعار، تئاتر «سربداران» اجرا می شد، گروههای کوچک نیز در مساجد تصمیم به بکارگیری زبان هنری به عنوان وسیله ای برای انتقال پیام و مبارزه با ژریم می گیرند. کاری که نیروهای چپی سالها پیش از این در عرصه ادبیات و تئاتر آغاز کرده بودند امّا نیروهای مذهبی بواسطه تفکرات و محدودیتهای شرعی و پایگاه و خاستگاه اجتماعی، چندان به آن توجه نداشتند. مخملباف متاثر از این اندیشه، نمایشنامه «بلال» را می نویسد و به همراه گروه چریکی کوچکی آنرا در چند مسجد اجرا می کنند و همین نام را بر روی گروهشان می گذارند. تا اینکه بهنگام انجام یک عمل چریکی و برای خلع سلاح یک پاسبان زخمی می شود و به زندان می افتد. در آنجا او با اندیشه های استاد مطهری آشنا می شود. خود در مصاحبه ای می گوید «بدون مطهری دکتر شریعتی ناقص بود. روح اجتماعی اسلام را می آموخت، اما روح فلسفی اسلام، برای نسل من احتیاج به مطهری داشت. ما با مطهری اندیشه های شریعتی را در ذهن خود تصحیح می کردیم و با شریعتی به اندیشه های عاقلانه مطهری شور حماسی اجتماعی می آمیختیم... امام را از تحلیل ایندو درك کردیم»[۲]

زندان هرچند که مکان تجمع انواع و اقسام اندیشه های متفاوت و بعضاً متضاد بود و هرچند که این تضاد بعدها سبب شناخت بیشتر مخملباف از ریشه ها و علل اصلی مبارزه نیروها شد، امّا در بدو امر برای یک جوان پرشور ۱۷ ساله این تنوع اندیشه ها بهیچ عنوان منجر به تنویر افکار و تضارب آراء نگشت. چرا که در آن محیط هیچیک از گروهها بنا بر کشف حق و حقیقت و گسترش معلومات نداشت بلکه همگی تنها در فکر محکوم کردن دیگران و تثبیت قدرت بودند. مخملباف می گوید «جریانات سیاسی بسیار خام بودند، با مطالعه در حد چند رمان گورکی مارکسیست شده بودند و مذهبیها با خواندن یکی دو کتاب از دکتر شریعتی مذهبی، بیشتر شور بود تا شعور»[۳] آزاد شدن فضای سیاسی بواسطه طرح مسئله حقوق بشر از طرف کارتر، این امکان را فراهم آورد که جناحهای درگیر در زندان راحت تر به طرح بحث و احیاناً درگیری بپردازند. تشدید همین درگیریها بود که دو سال بعد در اولین سالهای بعد از پیروزی انقلاب منجر به ایجاد درگیریهای وسیع و جنگ مسلحانه در کشور شد.

به عنوان آخرین مطلب پیرامون زندگی مخملباف باید به اساسی ترین افکار دکتر شریعتی و استادمطهری که بر اندیشه مخملباف بیشترین تأثیر را برجا گذاشتند اشاره کنم. دکتر شریعتی در میان مجموعه ای وسیع از اندیشه ها وافکارش دارای دو تز پایه بود. اولی توضیح مثلث زر وزور و تزویر و تضاد تاریخی آن با ادیان الهی و مبارزات بین این دو بود. وی معتقد بود که ثروتمندان، صاحبان قدرت و متظاهران مذهبی که ازمذهب علیه مذهب و تحمیق توده های مومن مردم استفاده می کردند، بزرگترین دشمنان هم قسم علیه ادیان و احرار بوده اند. دوم بحث تفصیلی پیرامون تضاد بین انقلاب و نظام است. وی معتقد بود که در طول تاریخ همه انقلابها پس از پیروزی و بهنگام تبدیل شدن به نظام و نهادینه شدن، دچار خمودگی، گسترش فساد و بفراموشی سپردن اهداف و آرمانهایی شده اند که بخاطر آنها انقلاب کرده اند و لذا یک فرد انقلابی وظیفه دارد که روحیه انقلابی را حفظ کند و همواره در حال تجدید انقلاب باشد.

اندیشه غالب استاد مطهری البته در ادامه منطقی عملکرد احیاء گران قبلی، ارائه مفاهیم جدیدی از دین و به روز کردن فهم دینی بود. البته حوزه فعالیت استادمطهری بیشتر در زمینه مباحث عقلی و فلسفی و اثبات هماهنگی عقلی در بین مفاهیم درون دینی گسترش یافته بود. تفاوت وی با دیگر احیاء گران در این بود که او برخلاف بقیه که عموماً با پذیرفتن مفاهیم برون دینی جدید سعی در انطباق مفاهیم دینی با آنها داشتند، به خلوص و پاکی دین توجه بیشتری داشت و می خواست ثابت کند اسلام به عنوان یک مکتب کامل دارای تمام خصوصیتهای لازم برای هدایت جامعه است و بسیاری از قوانین و احکام فقهی برخلاف ظاهر غیر مدرنشان توانایی جوابگویی به شرایط جدید را دارند.[۴] بدون شک تفکر کمال دین و تعریفی که از کمال دین در ذهن مخملباف پدید آمده بود بیشتر تحت تأثیر استاد مطهری بود. تفکری که بدنبال خود اخذ مفاهیم و عناصر هنری از درون کتاب وسنت را بهمراه می آورد. اگر بخواهیم در این زمینه بین نظرات ایندو متفکر یک نمونه اختلاف نشان دهیم می توان به اختلاف آنها



محسن مخملباف در سن ۸ سالگی

در برخورد باهنر اشاره کرد. دکتر شریعتی معتقد بود هنر در ذات خود بخاطر ارتباطی که با ذات پاك و فطری انسان دارد، پاك و ارزشمند است و اهمیت زیادی ندارد که توسط چه کسی و از چه ملیت و دینی صادر شده است لذا موسیقی باخ، نمایشنامه کرگدن یونسکو و عصرجدید چاپلین همگی می توانند آثار قابل توجه و مهمی باشند. امّا استادمطهری در عرصه داستان، «داستان راستان» را می نویسد و از حافظ جلوتر نمی رود. اگر بخواهیم عصاره زندگی مخملباف را از بدو تولد تا شروع فعالیتهای هنری وی، در چند سطر خلاصه کنیم، می توان گفت:

۱ـ دوران کودکی مخملباف توام با تحمل رنج و سختیهای فراوان در طبقات پائین اجتماع بوده، لذا عدالت اجتماعی بعنوان یک آرمان مهم برای او مطرح است.

۲ـ اسلامی که او آموخته، اسلامی سیاسی تحت تأثیر اندیشه های دکترشریعتی و بعد از آن استاد مطهری و بدور از اندیشه های آیت الله طالقانی و مهندس بازرگان، اسلامی ایدئولوژیک، مبارزه گر و در حال جدال دائمی با مثلث زر و زور و تزویر است.

۳ـ در تمام دوران کودکی و نوجوانی، او بطور کامل از تولیدات جدید هنری بدور بوده و با افرادی از طبقات و دیدگاههای متفاوت اجتماعی برخورد زیادی نداشته است.

۴ـ هنر برای او به عنوان وسیله ای برای انتقال مفاهیم مورد علاقه دینی اش مطرح بوده است. وسیله ای حامل پیام و متعهد که باید کارائی خود را در یک چارچوب ایدئولوژیک به اثبات برساند. (۵)

دوره دوّم: شروع فعالیت در حوزه، اوج هنری، خروج از حوزه ۱۳۶۵ ـ ۱۳۵۹

مخملباف بعد از آزادی از زندان مدتی به کارهای سیاسی پرداخت امّا خیلی زود کار مستقیم سیاسی را رها کرد و در رادیو مشغول بکار شد. این مسئله علل متعددی داشت. بهرحال او از کسانی بود که قبل از انقلاب سابقه کارهنری (اجرای تئاتر) داشت و همچنین در داخل زندان بخاطر نوع برخوردهای گروههای رقیب به این نتیجه رسیده بود که «مشکل ما، مشکل فرهنگی است و تا وقتی مشکل فرهنگی حل نشود، هزار تا انقلاب هم که بکنیم، فایده ندارد.» عامل مهم دیگر حضور گسترده نیروهای مخالف و غیرمذهبی در عرصه تشکیلات فرهنگی ـ هنری کشور بود. انواع گروههای چپ خصوصاً حزب توده، سالها بود در عرصه های مختلف ادبی ـ هنری فعالیت داشتند. از همه وسیع تر حضور افراد به اصطلاح طاغوتی بود که همچنان به فرهنگ و هنر غربی یا ایرانی (بدون عربی) می اندیشیدند. در میان نیروهای مذهبی هم بودند کسانی که بواسطه بحثهای مفصل سالهای آخر زندان، از نظر مخملباف لیاقت حضور در مراکز حساس هنری را نداشتند و می توانستند سبب انحراف در جامعه شوند. لذا تفکر کنترل مراکز قدرت به تنهایی یک دلیل عمده بود. از آنجا که اکثر نیروهای مذهبی به علت نوع رشد و شرایط خاص خانواده و

با مادر و مادربزرگ در ۹ سالگی

مدرسه و دیدگاههای شرعی، کمتر با مباحث هنری آشنایی داشتند، ضعف عمده و اساسی انقلاب در این مراکز بود و حضور افرادی مذهبی که دارای حداقل اطلاعات و آگاهی باشند، غنیمت بود. لازم به یادآوری است که اکثر متفکرین و تئوریسینهای انقلاب در آن زمان توانسته بودند در زمینه های مختلف حقوقی، سیاسی، اقتصادی، و کارهائی از قبیل مطبوعات قدمهای کوچک و بزرگی بردارند و انقلاب در این زمینه ها حداقل مجال بحث و مجادله را داشت امّا در عرصه هنری هیچگونه کارتئوریکی انجام نگرفته بود و دیدگاهها در پائین ترین و بسیط ترین موضع قرار داشتند.

معدود نیروهای مذهبی ـ سیاسی ای که در آخرین سالهای قبل از پیروزی انقلاب اهمیت هنر را برای انجام کارهای مبارزاتی دریافته بودند و در این زمینه فعالیت داشتند، به دو دسته عمده می توان تقسیم کرد. دستهٔ اول نیروها و عناصر هنری وابسته به حسینهٔ ارشاد بودند که همگی از شاگردان و علاقمندان پروپاقرص دکتر شریعتی بودند و از نزدیک با شخصیت و افکار وی آشنایی داشتند. این افراد اکثراً از دانشجویان رشته های هنری، معماری و دیگر رشته های دانشگاهی بودند که قبل از انقلاب نیز اقدام به برپایی نمایشگاه و اجرای تئاتر کرده بودند. مشهورترین کار این گروه تئاتر سربداران به توصیه مستقیم دکتر شریعتی اجرا شد(و بعدها همین تئاتر به شکل سریال در تلویزیون ساخته شد.) این گروه قبل از پیروزی انقلاب اقدام به تشکیل یک دفتر فیلمسازی نمود که البته فعالیت گسترده ای نداشت، افراد این دسته عبارت بودند از محمدعلی نجفی، سیدمحمدبهشتی، مهندس میرحسین موسوی، زهرا رهنورد، سیدمصطفی هاشمی طباء و ... این افراد بخاطر بافت خانوادگی، پایگاه اجتماعی، روحیات دانشجویی و تأثیرپذیری مستقیم از دکتر شریعتی دارای دیدگاههای نسبتاً معتدل تری بودند. با هنر غربی بطور گسترده تری آشنا بودند و حتی قبل از انقلاب فیلمهای بهتر ایرانی و خارجی را می دیدند. دستهٔ دوم گروههای پراکنده و خودجوش جوانان علاقمند و مذهبی بودند که تحت پوشش مساجد کار می کردند و در سالهای آخر رژیم که مساجد کانونهای فعالیت سیاسی بود با برپایی کلاسهای مختلف قصه و آموزش دین و سرود ... با رژیم، مبارزه فرهنگی می کردند. تعدادی از آنها توانسته بودند چندین کانون هنری فعال در تهران برپا کنند.

بعد از انقلاب این تشکلها به قوت خود باقی ماندند و تا چندین سال فعالیتهای فرهنگی خود را با نمایش فیلمهای ۱۶ میلیمتری انقلابی و تشکیل کلاسهای مختلف هنری در کنار برپایی کلاسهای آموزش نظامی و ایدئولوژیک ادامه دادند. حوزه اندیشه و هنر اسلامی یک تشکل منسجم تر از نمونهٔ دوّم بود. دستهٔ دوّم به اندازه دسته اوّل دارای تحصیلات عالیه نبود و بافت مذهبی سنتی تری داشت. برخلاف دسته اول که بسیاری از احکام فقهی را در مورد مسایل هنری، متناسب با شرایط زمانه نمی دانست، اعتقاد به حفظ و عمل به تمامی احکام دینی داشت و در سالهای اولیه حتی با فعالیت گسترده زنان در امورهنری مخالف بود. به هنر غربی با دیدهٔ تردید می نگریست و به پایه ریزی هنری کاملاً مستقل، تحت ایدئولوژی اسلامی و تحت عنوان «هنراسلامی» معتقد بود. همچنین برخلاف دسته اوّل که معتقد به پاکسازی در کادر هنری قبلی و بکارگیری افراد موثق از میان آنها بود، دسته دوّم به تمامی افراد باقیمانده از رژیم گذشته بدیدهٔ تردید می نگریست.

دستهٔ اوّل مدتی کوتاه مسئولیت تلویزیون را برعهده داشت و بعد به وزارت ارشاد منتقل شد. دسته دوّم که تنها قوی ترین تشکلش یعنی حوزه اندیشه و هنر اسلامی باقیمانده بود، به سازمان تبلیغات اسلامی پیوست و نام حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی را بر خود نهاد.

سالها بعد دیدگاههای متفاوت ایندو نهاد رو در روی یکدیگر قرار گرفت و به بزرگترین رویارویی فرهنگی در جامعه تبدیل شد و تا چندی پیش ادامه یافت. در شرایطی که مدتی از شکل گیری حوزه اندیشه و هنر اسلامی می گذشت، مخملباف به این حوزه پیوست و فعالیتش را با انتشار قصه هایش آغاز کرد. دو مجموعه قصه به نامهای «ننگ» و «دو چشم بی سو» مبتنی بر دیدگاههای عدالت اجتماعی، نقد مارکسیسم و پند و اندرز اخلاقی منتشر کرد که تا مدتها بقیه مطالبش از آنها تغذیه می شد. به موازات آن، مطالعه جدی در مورد هنر اسلامی و بیشتر قصه اسلامی و قصه گویی در قرآن را ادامه داد. بنابر ضرورتهای آن زمان حوزه که نیاز به متون نمایشی داشت، تعدادی نمایشنامه برای حوزه نوشت. نمایشنامه هائی نظیر «شب آخر»، «تیر غیب» «رولت روسی» «حصار در حصار» و «مرگ دیگری» که همگی توسط «محمدرضا هنرمند» و «تاجبخش فنائیان» به صحنه رفتند. بدنبال آنها کتابی درزمینه نمایشنامه و قصه نویسی منتشر کرد. همین مجموعه کار تا حدود سال ۶۱ دارای نکات قابل توجهی است.

الف- مسئله پیشینه ادبی مخملباف بطوریکه او تا زمان ساخت اولین فیلمش حتی یک نمایشنامه کارگردانی نکرده است. این پیشینه ادبی بر روی کارهای بعدی وی بسیار تأثیر گذار بود، چرا که تا مدتها سینما را تنها تصویربرداری از قصه می دانست و بعد از آن هم دچار نمادگرایی افراطی برای گریز از فتورمان شد.

ب- پیگیری و مطالعه مخملباف در همین دوره فوق العاده بوده است. بطوریکه با ورود به هر عرصه (داستان، نمایشنامه، فیلم) بسرعت شروع به مطالعه کتب مربوطه می کند تا شاید جبران مافات کرده باشد. کاری که در این مملکت نادر است!

ج- تئوری پردازی و صاحب نظر دانستن خود نیز بسیار جالب است. مخملباف تقریباً در هر زمینه ای که مدتی مطالعه کرده است اقدام به نوشتن کتاب و مقاله و ارائه تئوری نموده. آنهم به شکلی که گویا سالها در آن زمینه تلاش کرده و صاحب نظر شده است.

د- اندیشه های عمده فکری مخملباف، در سالهای بعد را می توان در همین ۲ مجموعه داستان و مجموعه نمایشنامه ها دید. اندیشه هایی نظیر نقد بینش چپ که در شب آخر، رولت روسی و حصار در حصار هست و یا اشاره به مرگ و تأثیر مهم اخلاقی آن در توجه دادن به آخرت در شب آخر و مرگ دیگری.

این نمایشنامه ها از آنجا که اوّلاً ابزار تبلیغاتی خوبی علیه گروههای مخاصم جامعه بودند، ثانیاً بسیار ساده و مبتنی برکلام بودند و نه حرکت، لذا به کارگردانی پیچیده ای نیاز نداشتند و ثالثاً بعلت عدم حضور نقشهای مربوط به زنان در آنها، با محدودیتهای احتمالی هم مواجه نمی شدند، بسرعت در سراسر کشور به اجرا درآمدند و ضبط تلویزیونی شدند. بعد از این باز برحسب اتفاق و نیاز، یکی از این نمایشنامه ها به فیلمنامه تبدیل می شود و اولین فیلم حوزه بنام توجیه شکل می گیرد که در نقد تفکرات چپ است.

همینجا باید این سئوال احتمالی را بررسی کرد که دلیل اینهمه شتاب و هیجان برای ساخت، تئوری و ورود به عرصه های جدید هنری چه بود؟ در پاسخ باید تأکید کرد که تشکل حوزه اندیشه و هنر اسلامی در آن زمان تنها یک تشکل هنری در کنار بقیه تشکلها نبود. حتی یک تشکل اسلامی صرف هم نبود. اگر از کم تجربگی وعدم درك عمیق هریک از این مضامین بگذریم مهمترین عللی که سبب اینهمه شتاب و داعیه نظریه پردازی شده بود بقرار زیر است.

۱- در دورهٔ سالهای ۶۰-۵۹ که کشور کانون درگیری انواع و اقسام احزاب و تفکرها بود، ایدهٔ رایج و بی چون و چرایی که هیچیک از گروهها در آن اختلاف نظر نداشتند این بود که تنها مرامهائی قابل بحث و بررسی هستند که دارای ایدئولوژی باشند. هر مکتب یا نحله فکری باید دارای سه جز اساسی می بود جهان بینی، ایدئولوژی و هدف. ایدئولوژی دستورالعملی بود که براساس جهان بینی و برای دستیابی به هدف تنظیم گشته بود[۶]. مارکسیسم در آن زمان ادعا می کرد که علمی ترین ایدئولوژی ممکن را مطرح نموده است و همه گروههای چپی در حمله و انتقاد به مذهب، از آن می خواستند که ایدئولوژی خود را به صراحت بیان کند. تمام تلاش افرادی نظیر دکتر شریعتی و استادمطهری هم در این بود که ثابت کنند اسلام دارای ایدئولوژی متقن و خاص خود است بهمین دلیل در آن زمان برای هر مسلمان متفکری، اولین دغدغه، فهم ایدئولوژی دین و برای هنرمندان مسلمان تبیین و تثبیت جایگاه هنر در ایدئولوژی اسلامی و بعبارتی، معرفی هنر ایدئولوژیک در چارچوب ایدئولوژی اسلامی بود.

توبه نصوح

اگر به مقالات مخملباف خصوصاً تا سال ۶۱ که هنوز این جنجالها پا برجاست مراجعه کنیم مرتباً اشاره به این موضوع را در لابلای مطالب می بینیم.

۲ـ صرفنظر از بحث ایدئولوژی و اعتقاد داشتن یا نداشتن به آن، برای هر مسلمانی که اعتقاد به کمال دین دارد، فهم نظر دین پیرامون هنر، جایگاه آن در دین و کارکرد آن در جامعه دینی مهم است، خصوصاً اگر کمال دین چنین تعریف شده باشد که مجموعهٔ منابع دینی (کتاب، سنت، عقل و اجماع) باید اصول، قواعد و اهداف هنر را مشخص کند.

۳ـ سینما می توانست بعنوان ابزار انتقال پیام و مبارزه با اندیشه های مخالف در جامعه ما که فرهنگ شفاهی در آن بسیار قوی است بزرگترین کارائی را داشته باشد. روحیه انقلابی و جوشش مردمی را حفظ کند و یکپارچگی ملی را تثبیت کند.

۴ـ اصولاً باید کانونهای قدرت را از دست نیروهای مخالف خارج ساخته و بدست نیروهای مذهبی می دانند، هنر (سینما) بعنوان یک کانون بسیار پرقدرت باید هرچه سریعتر تسخیر می شد.

با چنین پشتوانه فکری، مخملباف وقتی ساخت فیلم *توجیه* را راضی کننده نمی بیند، خود تصمیم به ساخت فیلم می گیرد.

توبه نصوح و استعاذه : از نظر سینمایی هر دو فیلم، حاصل تعریف مخملباف از سینما در آن زمان است، یعنی تصویربرداری از قصه. [۷]

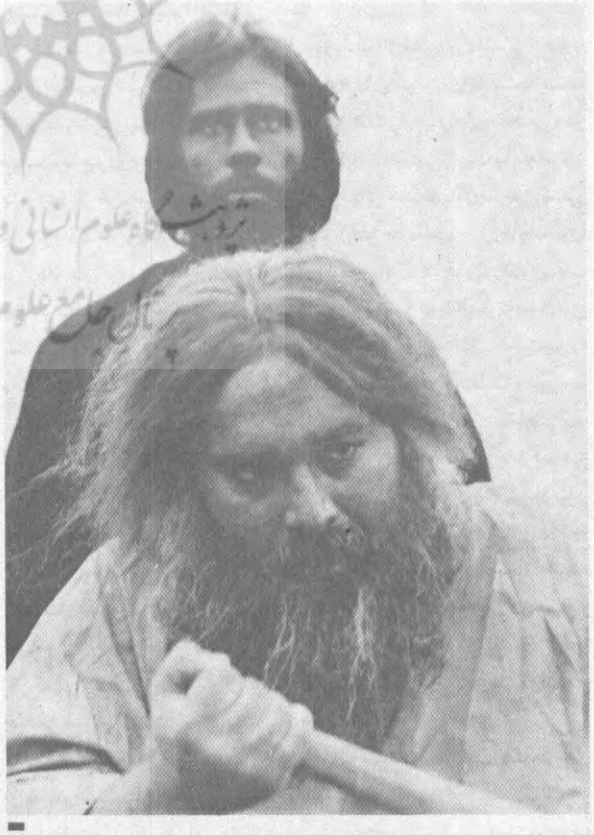
لذا هر دو دارای قصه ای ساده و منسجم با مضامین اخلاقی هستند چرا که هدف، انتقال پیام ایدئولوژیک به مخاطب عام بوده است. فیلم *استعاذه* از نظر فرم با *توبه نصوح* تفاوت دارد. در این فیلم بطور مشخص مخملباف تحت تأثیر ژانر ترسناک کار کرده است. زوایای دوربین، لوکیشن انتخابی، گریم بازیگران و خروج مرده ها از قبر همگی از تعاریف ژانر می آید امّا بضاعت اندك هنری و تسلط نداشتن به قواعد و محدودیتهای ژانر از یکسو و مراقبت مداوم مبنی بر اینکه جذابیتهای فرم و داستان، پیام فیلم را تحت الشعاع قرار ندهد، سبب شده است که فیلم نه در شکل ظاهری چندان موفق باشد و نه در انتقال پیام. لذا وی در فیلم سوّم یعنی *دو چشم بی سو* به فرم فیلم اوّل بازمی گردد.

شرایط زمان ساخته شدن این دو فیلم را نباید از نظردور داشت. کشور بعد از یک دوره پر تلاطم درگیری بین گروههای سیاسی و دست به دست شدن قدرت در بین لیبرالها، طرفداران بنی صدر و نیروهای مذهبی، در نهایت با پیروزی مذهبی طرفدار امام به ثبات نسبی دست یافته بود و مدیریتها در حال انسجام یافتن بودند. گروههای مختلف در سراسر کشور سرکوب شده بودند. و از همه مهمتر، آزادی خرمشهر، ورق جنگ را برگردانده و غرور جریحه دار شدهٔ ملی را التیام داده بود. فروش بالای نفت درآمد عظیمی را نصیب کشور ساخته و کشور بدنبال برنامه ریزی بلند مدت سیاسی و اقتصادی بود. در این شرایط دو نکته حائز اهمیت بود. نکته اوّل اینکه برای شخصی چون مخملباف، شاگرد مکتب مبارزه با تبدیل انقلاب به نظام دکتر شریعتی و نهیلیزم دینی [۸] امام علی در نهج البلاغه، پیدایش شرایط بهبود، یعنی امکان شروع پسروی و فراموشی آرمانها و اصول. لذا مخملباف فیلمهایی اخلاقی که انسان را بیش از پیش به مرگ فرامی خواند، می سازد. نکته دوّم توجه به مبحث قسط و عدل و عدالت اجتماعی و مبارزه با زراندوزی (در *توبه نصوح*) است. البته به شکل پند و اندرز چرا که در آن سالها امید می رفت در پرتو احکام و دستورات اخلاقی همه انسانهای گناهکار به راه راست بازگردند.

دو چشم بی سو : فیلم از نظر ساخت سینمایی قدمی به عقب و دارای ضعفی اساسی است که از این به بعد جزء لاینفک آثار مخملباف می شود یعنی تعدد مضامین. این تعدد اینجا بواسطه استفاده و ترکیب چند داستان از مجموعه داستان *دو چشم بی سو* حادث گشته است. *دو چشم بی سو* از نظر مضمون یک گردش آشکار نسبت به دو فیلم قبلی است، ورود به عرصه جریانهای سیاسی ـ اجتماعی و تغییر موضع در برخورد با تجار و

بازاریها.

در این سالها جناح مذهبی حاکم رفته رفته بدو جناح با تفکرات متفاوت تقسیم می شدند. از آنجا که این دو جناح پیش از این با بسیاری از مسایل اجرائی درگیر نبودند، تفکر منسجم و تئوریکی دربارهٔ مشکلات نداشتند. امّا رفته رفته برحسب موقعیت خانوادگی، پایگاه اجتماعی نوع و محل تحصیلات و میزان درك از دین و آشنایی با نظریات جدید این تفکرات شکل می گرفت. این دو گروه در سالهای ابتدائی، پیرامون مسائل فرهنگی، هنری ومسائل سیاست خارجی اختلاف عمده ای با یکدیگر نداشتند بلکه اختلاف اساسی حول و حوش مسائل اقتصادی، عدالت اجتماعی و تفسیرهای متفاوت فقهی دور می زد. اصطلاح فقه سنتی و فقه پویا که اولی به اصالت احکام فقهی مندرج در رساله های عملیه و پیروی دقیق و بدون چون و چرا از آنها و دومی به عصری کردن احکام فقهی و تأثیر دادن علوم جدید در فقه اعتقاد داشت، از همین سالها مرسوم شد. مخملباف از یکسو بواسطه سابقه زندگی در شرایط نامناسب اجتماعی و اعتقاد به عدالت اجتماعی و از سوی دیگر متأثر از اندیشه های دکتر شریعتی در مورد مثلث مشهور و ترس از اینکه زر و زور و تزویر به کمک



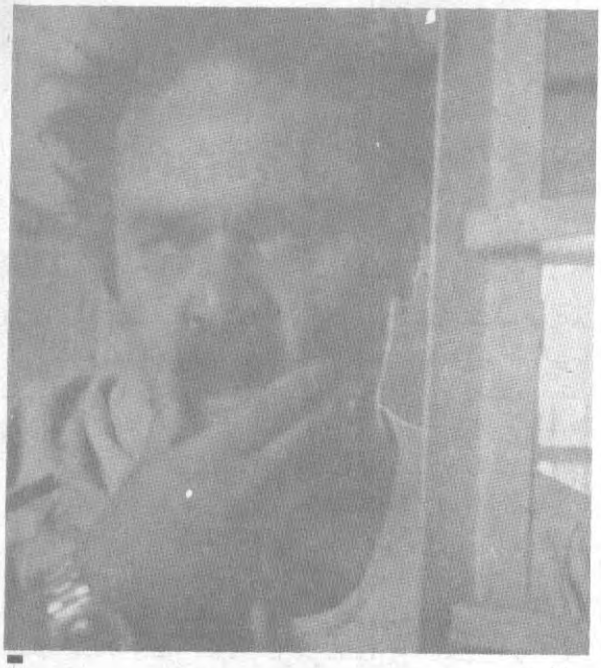
استعاده

یکدیگر حاکمیت انقلاب را تضعیف کنند، روش پند و اندرز اخلاقی را کنار می گذارد و در دو چشم بی‌سو کاسب نانجیب را در کنار معلم چپی قرار می دهد که هرچند از دیدگاه تاریخی یک تحریف مسلم است [۹] امّا از دیدگاه سمبلیک هر دو در حال تضعیف آرمانهای انقلاب هستند.

بایکوت: در سال ۶۴ مخملباف فیلم *بایکوت* را که یک خانه تکانی در فرم است، می سازد. براستی چرا مخملباف که آثارش همواره معاصر هستند و در زمانیکه رمان «باغ بلور» را می نویسد، این فیلم را ساخته است؟ آیا می خواسته خطر چپی ها را گوشزد کند تا مردم مشغول شده به زندگی روزمره، آنها را از یاد نبرند؟ اما چپهای ضعیف و تسلیم شده فیلم قدرتی برای ایجاد خطر ندارند. آیا می خواسته پیروزی مبارزه ایدئولوژیکش را بر ایدئولوژی مخالف جشن بگیرد؟ این سخن هرچند منطقی تر از اولی است امّا باز محل تردید است. من معتقدم این فیلم تنها به یک دلیل مضمونی برای وی اهمیت داشته که بعداً به آن می پردازم. صرفنظر از این دلیل، اهمیت فیلم تنها در ساخت و فرم آن نهفته است. مخملباف در این فاصله تعداد زیادی فیلم دیده و مقدار قابل توجهی کتاب و مقالات سینمایی خوانده است. این فیلمها برای کسی که تا ۲۰ سالگی سینما نمی رفته و لاجرم با مقالات سینمایی هم ارتباطی نداشته، بسیار مهم است. او با یک تناقض آشکار روبرو بوده است، از یکسو متعهد است که برای انتقال پیام به مردم و انجام وظایف انقلابی تاحد ممکن ساده و بی پیرایه با مردم حرف بزند و برای آدمی در قد و قواره او ساده حرف زدن یعنی تصویرسازی از قصه، یعنی فتورمان. اما از سوی دیگر او وظیفه خود می دانسته که در مورد ساخت سینمای اسلامی با الگوهای ویژه و زبان خاص خود کار کند و این یعنی جستجوی روشهای ویژه بصری برای بیان دینی. بهرحال بحث ارتباط فرم و محتوا از مباحث اولیه کتب سینمایی است که قطعاً مخملباف با آن برخورد داشته است. مسئله دیگر اینکه در این سالها در پی اجرای سیاستهای جدید وزارت ارشاد که از سال ۶۲ آغاز شده بود، (و البته مخملباف یکی از مخالفان سرسخت آن بود.) چرخهای سینما به حرکت درآمده بود و تعدادی از کارگردانان مستعد و جوان سینما نظیر اعلامی، ژکان و سجادی بهمراه کارگردانان قدیمی نظیر حاتمی، تقوایی و کیارستمی وارد عرصه فیلمسازی شده و از نظر فرم و محتوا مورد توجه منتقدین قرار گرفته بودند و دیگر، مضمون تنها نمی توانست حرف اوّل را بزند. به همه اینها باید نکته دیگری افزود. مخملباف در این سالها با دغدغه مهمتری دست به گریبان بود. دیدگاههای متفاوت و متضاد دربارهٔ دین، جایگاه فقه و انسان در حکومت، حدود آزادی و... که پرداختن به آنها در قالبهای ساده و با یک قصه سر راست ممکن نیست. هم بدین دلیل که بسیاری از این مفاهیم وسیع تر از آن هستند که با یک قصه ساده بتوان به آنها پرداخت [۱۰] و هم بدین دلیل که بحث دربارهٔ خیلی از آنها جرأت می خواهد و اندکی پیچیدگی لازم است تا همه بسرعت متوجه مضامین نشوند. شدت گرفتن کنترلهای مسئولین حوزه و توجه به اینکه از دورن این تشکل اسلامی چه کالاهای فرهنگی خارج می شود این حساسیتها را

افزایش می داد. بنابراین دلایل، مخملباف نیاز به فیلمی داشت که بتواند فارغ از دغدغه های اساسی خود و جنجالهای جامعه به تجربه و محک زدن آموخته های تئوریک خود در سینما، از قبیل دوربین، لنز، رنگ، حرکت، میزانسن، تدوین و بازی گیری دست بزند و *بایکوت* برای دستیابی به همه این اهداف بهترین بود. چرا که حاوی اندیشه های جدیدتر مخملباف نبود و بحثی هم نبود که جامعه نسبت به آن حساسیت نشان دهد. امکانات فراوان برای محک تجربه ها را فراهم می کرد و دیدگاههای منتقدین غیر مذهبی را نیز تغییر می داد و البته در آینده می توانست حربه ای باشد در برخورد با جناح راست، چرا که با نقدی این چنین سرسختانه از چپ مشهور، کسی نمی توانست مخملباف را متهم به همفکری با اندیشه های چپگرا کند و این تنها موردی بود که گفتم فیلم از نظر مضمونی اهمیت داشت. *بایکوت* چیزی فراتر از این نیست. مجموعه ای از همه عناصر سازنده یک فیلم که در کنار هم چیده شده اند بدون آنکه روح هنری هم به همان اندازه در آن نفوذ کرده باشد. درست شبیه غذای پرآب و رنگی که نگارنده چندی پیش از روی کتاب آشپزی رزا منتظمی با رعایت دقیق همه موارد درست کردم، امّا در نهایت همگی ترجیح دادیم شام را بیرون از منزل بخوریم.

سال ۶۴ که مخملباف مشغول به ساخت فیلم *بایکوت* است در داخل کشور اتفاقات مهمی رخ می دهد که اثرات آن درسالهای بعد بیشتر نمودار می گردد. قیمت نفت به یکباره سقوط شدیدی می کند و درآمد ارزی ایران کاهش چشمگیری می یابد. برنامه اقتصادی دولت که در مرحله بحث و بررسی است به بایگانی سپرده می شود. دهها شرکت و وزارتخانه دولتی درمقابل تعهداتی که در سالهای پر رونق، برای خود ایجاد کرده اند، دچار مشکل می شوند. دشمن در مقابله با حمله عظیم نیروهای ایرانی برای اولین بار ما را با یک سلاح جدید و کشنده یعنی اسلحه شیمیایی آشنا می سازد. در یک کلام کشور دچار بحران می شود. از سوی دیگر درگیریهای فقهی بر سر حدود اختیارات دولتی در مبارزه با احتکار و گرانفروشی و تنظیم بازار و ... بالا گرفته و رویارویی دو جناح به اوج خود رسیده بود تا جایی که تعدادی از وزرای جناح راست از کابینه استعفا دادند و انتقادهای این جناح در روزنامه رسمی آنها افزایش یافت. شدیدترین موضع برخورد در دو ناحیه مهم است. اولی در مجلس و رد بعضی از مصوبات جنجالی در شورای نگهبان که از اختلافات ریشه ای در زمینه حدود اختیارات دولت و بحث بر سر احکام ثانویه و حکومتی ناشی می شد و تا سالها همچنان ادامه یافت. دوّمی جریان تخلیه مدارس در تابستان سال ۶۴ بود که به نوعی به زور آزمایی با دولت مبدل گشت. به هر حال این مسایل و اوضاع تخریب شده اقتصادی که بسرعت شکافهای عمیق طبقاتی را آشکار می کرد، سبب شد که مضمون عدالت اجتماعی در ذهن مخملباف جاخوش کند و بصورت یک مضمون ثابت در فیلمهای بعدی وی در آید. علی الخصوص که افراد و نهادهایی که در مقابل جناح دولت انسجام یافته بودند، بشدت تصویر مثلث مطرح دکتر شریعتی را زنده



بایکوت

می ساختند و همه چیز برای صدور حکم از جانب مخملباف آماده بود.

اما این بحران تنها در سطح جامعه مطرح نبود، بلکه بطور چشم گیری در داخل حوزه هم خود را نشان داده بود. در حوزه که سالها بود با مسئولین وزارت ارشاد بر سر سیاستهای مختلف آنها درگیری داشتند، چندان تمایل نداشتند که هنرمندان حوزه درگیر جریانات سیاسی روز شوند. آنها می خواستند که در این زمینه حداقل، سکوت اختیار شود. و به مضامین اخلاقی و جنگ و شهادت بیشتر پرداخته شود. و همین سبب تشدید اختلاف با مسئولین شده بود. از طرف دیگر جناح راست از درگیری قدیمی بین حوزه و ارشاد حمایت می کرد، چرا که وزارت ارشاد در دست جناح چپ[11] بود. افرادی نظیر مخملباف در این میانه وامانده بودند. این جریانات که از سال ۶۴ رفته رفته آغاز شد، در نهایت در سال ۶۵ و بحثهای بعد از *دستفروش* منجر به خروج تعدادی از هنرمندان حوزه منجمله خود مخملباف از این مکان شد.

دستفروش: آخرین فیلم مخملباف در حوزه هنری یکی از بهترین آثار وی به حساب می آید. کمتر اثری همانند این فیلم توانسته است این چنین تماشاگران و منتقدین را مرعوب کند. البته مخملباف عموماً بواسطه جسارت، تازگی مضامین ونمادگرایی در هر فیلمش عده بسیاری را مرعوب کرده است و این از تفاوت نقدهای برآثارش در فاصله بین نمایش در جشنواره تا نمایش عمومی بخوبی هویداست. امّا *دستفروش* در این میانه برترین است. دلایلی از قبیل ساخت اولین فیلم اپیزویک ایرانی، فرم پرآب و رنگ فیلم، پیچیدگیهای فراوان فلسفی و از همه بالاتر جسارت در پرداختن به مسایل اقشار طبقات پائین اجتماع[12]، مهمترین دلایل جذابیت فیلم بودند. اپیزودیک بودن فیلم برای مخملباف که همواره داستانهای کوتاهش بهتر از داستانهای بلند او هستند و تشتت مضامین یک مسئله عمده فیلمهایش به شمار می رود، یک موقعیت مناسب بود. او که توانایی پرداخت ماجراهای فرعی دردل ماجرای اصلی را نداشته و بهمین دلیل در فیلمهایش مجبور به چسباندن چند فکر اصلی به یکدیگر می شود، در اینجا در قالب چند داستان کوتاه، مضامینش را بهتر بهم مربوط ساخته است کاری که در آثار بعدی تلاش کرد بضرب تدوین و کوتاه کردن فیلم و مثلاً

به اسم ایجاز سینمایی به آن دست یابد اما ناموفق ماند. خصیصه ای که از این فیلم به بعد به میان آثار مخملباف راه پیدا می کند، نمادگرایی یا سمبولیسم افراطی حاکم بر فیلم است. نمادگرایی در این فیلم دو صفت برجسته دارد.

۱ـ در اکثر موارد بهیچوجه قابل تفسیر واحد نیست و برخلاف تعریف سمبل که باید موافق نظر جمهور مخاطبان باشد در این کار بسیاری از سمبلها ساختهٔ ذهن مخملباف و برداشتهای کاملاً فردی وی از قرآن است بهمین دلیل او مبدل به شارح فیلمهایش می شود.

۲ـ بر خلاف خود نمادها که بسیار پیچیده و پیچ خورده هستند. نحوه اتصال، استنـ و کاربرد آنها در کل اثر، بسیار رو، ناچسب و با تأکید و پافشاری و به اصطلاح «بیرون زده» است. مخملباف مرتباً بازوم، کلوز آپ، حرکتهای دروبین، تقطیع و حتی اشارات مستقیم دیالوگ تأکید می کند که «تماشاگر بی توجه! خواست را جمع کن. این نماها همه نماد هستند.» از آنجا که مردم ما دارای فرهنگ شفاهی قوی هستند، او بدین وسیله می خواهد فرهنگ بصری مردم را تربیت کند.

درپایان این دوره، حال که می خواهیم پرونده فعالیت وی در حوزه هنری را ببندیم، باید به مسئله نمادگرایی و سمبولیسم بیشتر بپردازیم. چرا که سنگ بنای سینمای بعدی مخملباف از همین فیلم گذاشته می شود. اشتباه نشود بنده قصد ندارم فیلمهای قبل از دستفروش را از کارنامه وی خارج کنم، چرا که همانطور که بیان شد بسیاری از عناصر فکری این سینما به فیلمهای قبل از دستفروش بازمی گردد. امّا یک تفاوت بارز بین این دو سینما وجود دارد و آن اینکه مخملباف از دستفروش به بعد می پندارد سینما و سبکهای آن را شناخته، جوهرهٔ آن را درک کرده و به تکنیک آن، تا حد لزوم مسلط شده است. لذا حالا می تواند به کمک این مدیوم افکار خود را به تصویر کشد. بهمین دلیل علی رغم اوج و فرودهای فراوانی که سینمای وی در انواع زمینه های تکنیکی بعد از این فیلم داشته است، بطوری که اکثریت قریب به اتفاق منتقدین وی را هنرمندی مرتباً در حال تغییر و پیشرفت معرفی کرده اند، اما اصول حاکم بر سینما وی که عبارتند از:

۱ـ تلفیق سبکها در یک اثر برای بیان بن اندیشه ها و تفکرات متعدد

۲ - نمادگرایی به عنوان رکن رکین بیان سینمایی (سینما = تصویر، تصویر = نماد)

همچنان ثابت مانده است.

بررسی مفهوم نماد در سینمای ما و بیراهه هایی که حتی کارگردانان صاحب نام بواسطه تعاریف غلط از نماد به آن دچار شده اند، مجال دیگری می طلبد. خصوصاً که باید زبان (قلم) نگه داشت تا مورد توبیخ بعضی انجمنها قرار نگرفت. لذا اندکی پیرامون نماد در سینمای مخملباف و دلایل و ماهیت آن در این سینما بحث می کنیم.

الف ـ سینما را ابزاری برای انتقال پیامهای ایدئولوژیک در نظر گرفتن، دیر یا زود به نمادگرایی منجر خواهد شد. چرا که هنرمند می خواهد در طی یک فیلم دوساعته به مهمترین مسایل عالم بپردازد و لاجرم عناصر تصویری و داستانی، سمبلهایی از جهان اطراف می شوند.

ب ـ مخملباف در نظر داشته سینمای خاص اسلامی را پایه گذاری کند و به همین منظور، به استخراج اصول، قواعد و المانهایی در ارتباط با سینما از داخل کتاب و سنت دست زده است. چنین سینمایی در سه بخش بطور عمده با دین درگیر می شود.

۱ـ سئوالاتی از قبیل هنر (سینما) از نظر قرآنی دارای چه چارچوبی است؟ نقش تخیل و رویا تا چه میزانی مؤثر و مؤیّد است؟ چه سبکهایی با بیان قرآنی همخوانی بیشتری دارند؟ و ... به عبارت دیگر مباحث تئوریک و پایه ای پیرامون ارتباط دین و هنر و ماهیت هنر دینی.

۲ـ مفاهیمی نظیر خدا، وحی، عالم غیب، قیامت، جنوداللّه و ... با چه سمبلها و علایمی قابل نمایش و طرح هستند و خود قرآن چه سمبلهایی معرفی کرده است؟

۳ـ نبایدها و محدودیتهای دینی برای این وادی کجاست؟ به عبارت بهتر چه ارتباطی بین هنر و فقه وجود دارد؟

از این میان، مورد دوّم بیش از همه به سینمای نماد پرداز توسعه می دهد

ج ـ نماد، سمبل، تشبیه، ایهام و استعاره و عناصری از این دست وجه غالب آثار شرقی را تشکیل می دهند و نمادگرایی در کشور، تمدن و تاریخ ما ریشه دارد. علل عمده این مسئله یکی گستردگی و عظمت مفاهیمی است که در عرصه تفکر و اندیشه شرقی همواره مطرح بوده و برای بیانش نیاز به تشبیه و سمبل بوده است. دوّم تأثیر حکومتها، گروههای فشار و تاریخچه هزاران سال دیکتاتوری شاهانه که زبان هنری را به سمت چند پهلو گویی و ایهام سوق داده است تا گوینده و نویسنده در مواقع خطر امکان کتمان داشته باشد و سوّم اینکه اصولاً در تفکر شرقی بواسطه ریشه های تاریخی، اندیشمندان، اندیشه را برای حفظ از آفات عوام زدگی به پوشش پیچیدگی و استعاره ملبّس می کردند.

د ـ تأثیر سینمای دهه ۶۰ و ۷۰ جهان و جنجالهای نقد فیلم در اروپا و البته ترجمه و تأثیر همان نقدها در نوشته های سینمایی کشور در آن سالها حائز اهمیت است. نزول سینمای امریکا خصوصاً در اواخر دهه ۷۰ [۱۳] و ظهور انواع جنبشهای اجتماعی ـ کارگری - دانشجویی در اروپا که سینمای جهان را متأثر ساخت. گسترش سینمای موج نو در فرانسه و پیدایش انواع سینمای آوانگارد و واریته و مستند و جنجال فراوان بر سر سینمای آنتونیونی، فلینی، برگمان و پازولینی، ویسکونتی و ... و کتب مختلفی که از این افراد در زمینه های فیلمنامه، بررسی آثار و مصاحبه چاپ می شد، همگی تأثیر زیادی برروی مقالات سینمایی کشور داشتند. در حالی که هنوز در ایران سینمای کلاسیک و مدرسه ای غرب به خوبی شناخته شده نبود و تا سالها (و حتی هم اکنون) در مورد بسیاری از بزرگان و پیشگامان سینمایی مطالب منسجم و قابل قبولی در دست نبوده است، بازار داغ کارگردانان اروپایی که اتفاقاً مفاهیم مورد توجهشان دلمشغولیهای روشنفکر وطنی بوده، سبب شده است که هنرمند ایرانی

دستفروش

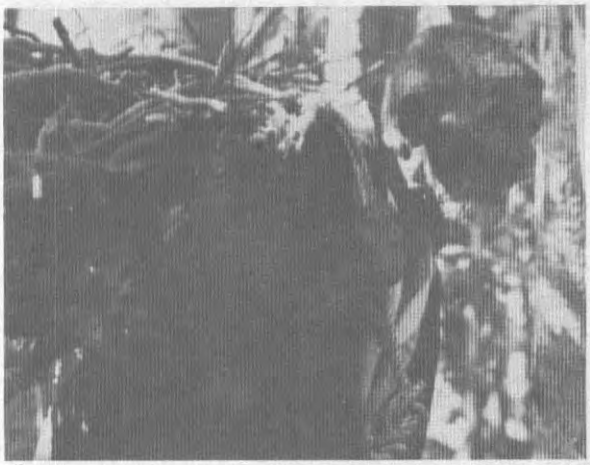
هنوز اصول و قالبها رانشناخته، به فکر شکستن آنها بیفتد و میزانسن و حرکت و ضرباهنگ را درك نکرده، سر وقت نماد و تشبیه و تمثیل برود و در این راه منتقد ایرانی هم همراهیش کرده است.

هـ ـ می خواهم به این مجموعه، کتبی نظیر «نشانه ها و معنا»ی پیتر وولن و «هاکز» رابین وود و ... را هم اضافه کنم و تأثیر مخربی را که این آثار به همراه مجلات سینمایی منتشر شده در داخل بر مخملباف و نسل وی باقی گذاشته اند، یادآوری نمایم. شاید مورد اعتراض دوستان واقع شوم که چرا کتابهایی این چنین مهم در معرفی سینمای حقیقی را مقصر دانسته ام. حقیقت این است که فضای موجود در کشور این کتب را آفت زا کرده است. در اواسط دهه ۶۰ می بینیم به علت استقبال فراوان علاقمندان بیکاری که محدودیت در دیدن را می خواستند با افراط در خواندن جبران کنند، موج عظیمی از کتب تألیفی و ترجمه درباره سینما از انواع و اقسام مؤلفین و مترجمین کوچک و بزرگ روانه بازار شد و همگی هم ادعای آشنا ساختن علاقمندان با سینما را داشتند، غافل از اینکه سینما از دیدن درك می شود و مطالعه، تنها می تواند به این درك مساعدت کند نه اینکه جای آن را بگیرد. روز به روز بر تعداد افرادی که در مورد آثار بزرگ تاریخ سینما دهها صفحه مطلب خوانده بودند امّا معدودی از آنها را دیده بودند، افزوده می شد. در عرصه نقد فیلم هم رفته رفته با گسترش جراید، منتقدین مطبوعات همه کاره ودست اندرکاران محافل رسمی سینمایی که خوداهل فیلم و سینما نبودند، دست بدست هم دارند تا این فضا را طبیعی تر جلوه دهند. بهمین واسطه است که امروزه سینما را نشناخته، می توان ماهنامه و هفته نامه سینمایی منتشر کرد و فیلم دیدن برای بعضی منتقدین سبب سرشکستگی است وبرای بعضی دیگر فیلم ندیدن سبب افتخار. اگر اندکی جهالت و خود بزرگ بینی هم چاشنی مسئله شود، می توان با کسب حداقل اطلاعات سینمایی و تنها یکی دو سال مطالعه، داعیه شناخت کامل سینمای ایران و جهان را داشت و برای هزار و یک درد ریز و درشت آن دارو تجویز کرد. غافل از اینکه بزرگترین درد، همین معضل است.

حقیقت این است که سینما را باید دید وبسیار دید. رابین وود یا وولن برای کسانی مطلب می نویسند که این فیلمها را دیده اند. آنها می خواهند یک دیالوگ مشترك بین کارگردان، تماشاگر و منتقد ایجاد کنند. اگر «وود» از نماهایی از فیلم، تعابیری اخذ می کند، قصد نمادبازی یا برخ کشیدن سواد خود را ندارد بلکه می خواهد هم به بیان ناخوداگاههای هنرمند در اثرش بپردازد و هم امیدوار است بتواند ذهن تماشاگر را برای درك بهتر فیلمهای بعدی آماده کند و به عبارت بهتر «تماشاچی خوب» تربیت کند.

فیلم ابتدائاً یک کل است. باید کلیت آن را دید، درك کرد و لذت برد و آن گاه از نماها، نمادها را دریافت. سینما از چسباندن تعدادی نماد و سمبل به نما تبدیل شده، حاصل نمی شود، از تفکیک نمادهای منسجم یک کل پدید می آید. اگر برای مخملباف منحنی کشش در فیلمنامه (و فیلم) از ضرباهنگ منظم و یکدست فیلم مهمتر است و اگر نمادهای بهم چسبیده، از کل اثر با اهمیت تر است و اگر فیلمهایش پیش از آنکه حاصل پرداخت ماجراهای فرعی در بطن ماجرای اصلی باشند، حاصل اتصال تعدادی ماجرای فرعی بعضاً بی ربط به هم است و خیلی اگرهای دیگر، همه ناشی از عدم درك سینماست. حتی اگر بپذیریم سینما همه سینماست (که پذیرفته ایم) معنی اش این نیست که هرچیزی سینماست! هر فیلم مخملباف معجونی از مفاهیم و مضامین متفاوتی است که هریک ساز خود را می زنند. دغدغه های ذهنی ای که وی به خاطر همه آنها فیلم می سازد و توانایی انتخاب یکی از آنها را ندارد. او ابتدا بعضی ماجراها را در ذهن پرورش می دهد و حتی دکوپاژ می کند و سپس می کوشد با ریختن ملاط، آنهمه را بهم متصل کند. هنگامیکه خود وی احساس آشفتگی و یا زیاده گویی می کند، از ملاطها می کاهد به گمان اینکه به ریتم مناسب و ایجاز دست یابد، در حالی که با این عمل مشکل بیشتر می شود و کاهش ملاطها، اجزاء ناچسب را، ناچسب تر می کند.

او فیلم دیدن جدی را قبل از *بایکوت* با یک تئوری خاص یعنی



فرماندار

جستجوی اندیشه های سیاسی و ایدئولوژیک در فیلمها آغاز کرده است و در *دستفروش* تئوری او، بررسی قوانین تشبیه و نمادگرایی در سینما بوده [۱۴] و هیچگاه در جستجوی جوهر و ذات سینما برنیامده است. بهمین دلیل است که برخلاف تعدادی از منتقدین احساساتی وکم تجربه که خود را مستقیماً درگیر مضامین کارهای مخملباف می کنند، از او بدشان می آید، یا از کارهایش لذت می برند، به عبارتی دیگر سلیقه خودشان را در مقابل سلیقه مخملباف قرار می دهند، منتقدین با تجربه تر خود را وارد این بازی نمی کنند و با اساس کار او مشکل دارند. آنها از دوران نوجوانی و جوانی در سینماهای مختلف، در میان مردمان متفاوت و با روحیات و احساسات متفاوت، صدها و هزارها فیلم دیده اند. فیلمها را ذره ذره جذب کرده اند از بعضی به نشاط آمده اند، بعضی آنها را مبهوت کرده است و برخی دیگر خشمگین و مجنون، از بعضی به گریه افتاده اند و از بعضی دیگر به خنده. برای بعضی دل سوزانده اند و از بعضی دیگر متنفر شده اند و ... و در این میان دهها کتاب و مقاله و نقد خوانده اند و دهها کتاب و مقاله و نقد نوشته اند، با دوستان فیلم دیده اند جمعی حال کرده اند و جمعی نقد کرده اند. برای آنها فیلمهای سینما تنها تصویری بر روی پرده نبوده، بلکه تاریخچه ای از لحظات تلخ و شیرین بوده، هست و خواهد بود. و در مقابل کسی با دیدن کمتر از ۵۰ فیلم (آنهم چه فیلمهایی، در چه شرایطی و با چه مقدار مطالعه و شناخت) کارگردان شده و قبل از دیدن ۵۰۰ فیلم درباره فیلمنامه نویسی و سینما مقاله نوشته و دستورالعمل صادر کرده و حکم به حق و باطل داده، عده ای را بر صدر نشانده و بعضی دیگر را بر زیر کشانده، بدون آنکه اندك حقی به آنها بدهد. با خواندن چهار مطلب دربارهٔ سبکها، سبک آشفته فیلمش را که معجونی از رئالیسم و ناتورالیسم و سورئالیسم و نئورئالیسم و سمبولیسم و چند ایسم دیگر بوده، سبک قرآنی نامیده است در حالی که کاملاً مشخص است که این سبکها، تفکر حاکم بر آنها و تأثیری که باید بر مضمون، داستان و تصویر سازی و ... بگذارند، درك نکرده است و به همین دلیل است که یک نمای زایش گوساله را دلیلی بر وجود ناتورالیسم در فیلم می داند و یکبار از خود نپرسیده که آیا بزرگان سینما نمی توانستند معجونی پرآب و رنگ تر بسازند و ادعا کنند که همه سبکها را در اثرشان بکار برده اند و اصولاً چه کسی گفته است که ملغمه ای از سبکها، دلیل اهمیت فیلم است. به فیلمهای جدید مخملباف نظیر هنرپیشه نگاه کنید و اتصال ناچسب رئالیسم و سورئالیسم را ببینید.

و ـ نکته آخری که می خواهم در ذیل بحث نماد بازی بیان کنم بسیار وسیع تر و مهمتر از خود بحث است. اما از آنجا که در رفتار مخملباف و بسیاری دیگر مؤثر بوده و یک عارضهٔ اجتماعی است و ضمناً در بحثهای آینده مربوط به وی، باید به آن اشاره کرد، همین جا مختصراً به آن می پردازم.

همان طور که بیان شد هسته اولیه حوزه هنری را تعدادی دوست، هم محله ای و هم مسجدی تشکیل می دادند. با وسیع تر شدن و گسترش حوزه و افزایش افراد، این ترکیب، تغییر محسوسی نیافت و هرچند به چند گروه تفکیک شد اما اختلافات فکری آنها خیلی زیاد نبود و تعلقات خاطر، مهمترین عامل پیوند افراد بود. در طی جنجالهای سال ۶۰ این افراد بعلت بافت خاص خود کمترین تأثیر را پذیرا شدند امّا از ورود افراد و جریانات خارجی به شدت جلوگیری می کردند. خصوصاً که بسیاری از افراد و دسته های خارج از حوزه را اصولاً خارج از معیارها و موازین انقلابی می پنداشتند و تا سال ۶۵ـ ۶۴ تقریباً هیچیک از افراد حرفه ای بیرون، به این تشکیلات وارد نشده بودند. [۱۵] بدین وسیله هرچند خلوص تشکیلات حفظ شده بود امّا آفاتی هم پدید آمده بود و به مرور زمان، [۱۶] نقد خودی فراموش شده بود. و این مشکلی است که هر تشکیلات دیگری هم با چنین ساختار و روندی به آن دچار می شود. از آنجا که همگی جوان و بی تجربه هستند و قطبهای فکری - هنری در میانشان نیست بعد از چندی به تکرار می افتند و ضعفهای اساسیشان نهادینه می گردد و پا برجا می ماند. بسیاری از اشکالات مخملباف محصول همین فرآیند است. خصوصاً که در فضای آن روز حوزه خود وی به عنوان یک تئوریسین و قطب فکری و هنری مطرح شده بود. این اولین تأثیری که این شرایط در نمادگرایی مخملباف داشت یعنی عدم امکان تصحیح. اما آنچه از این مسئله مهمتر است گسترش نمادبازی در فضایی است که پیش از این معرفی کردم. در این محافل که افراد در لحظات کوتاهی، در کنار هم از غار افلاطون تا بحرانهای سیاسی شاخ افریقا را مورد بحث و مجادله قرار می دهند، وقتی بحث به سینما می کشد، هرکس برای اثبات سواد و دقت نظر خود اقدام به بیان نمادهایی از فیلم می کند تا بواسطه آن ثابت کند که هنرمند مخالف چه موجود آبزیرکاه و رندی است و در مقابل دوست هنرمند چه آدم ظریف و نکته سنجی. و بعد می بینیم که جلسات و دیالوگهای سینمایی چنین محافلی چیزی جز همین جستجو و کاوش سمبلها نیست. مجلات و نقدهای منتقدین، بحثهای محافل روشنفکری، جلسات شورای تصویب فیلمنامه و اکران و ... پر شده است از این کشفهای مکاشفه. گروهی اعتراض می کنند که چرا فلان صحنه حاوی بهمان نماد که اشاره به بهمدان موضوع می کرده از فیلم حذف نشده و آن دیگری، قهرمان کشف نمادهایی می شود که روح نویسنده و خالق اثر از آن بی خبر بوده (و یا شاید به ضمیر ناخودآگاهش مربوط بوده؟!) و آنوقت مشغله ذهنی بسیاری از هنرمندان این می شود که به جای اهمیت دادن به انسجام داستانی و شخصیت پردازی و ... به این بپردازند که احتمالاً کدام قسمتهای اثر، تأثیر مفید دارد و کدامها مشکوك و خطرناك است و باید حذف شود و سینما یا خیلی رو

مدرسه رجایی

می شود و یا آن چنان پیچیده که خود صاحب اثر هم نمی فهمد چه کرده است. این فضا که متأسفانه امروز یکی از مهمترین معضلات گروههای درگیر با کارهای هنری و مطبوعاتی است، عموماً به فراموشی سپرده می شود. آفتی که حتی به محافل و مجامع مخالف با آن هم رسوخ کرده است. برای کسی که در اینگونه محافل حضور نیافته باشد، شاید چنین بحثی عجیب و غیر قابل باور باشد امّا کسی که چند دفعه ای در آنها حضور یافته و احتمالاً خود نیز وارد این بازی شده، بخوبی عمق مطلب را درمی یابد. مطبوعات و جراید ریز و درشت ما امروزه از چنین مطالب و نقدهایی لبریز هستند و ارگانهای تصمیم گیری بر مبنای آن اتخاذ تصمیم می کنند. سخنانی که بسیاری از آنها چیزی نیست مگر انسجام یافتهٔ کار و گفتاری که در یک جمع دوستانه، بعد از نوشیدن چای رد و بدل شده است.

دورهٔ سوم: خروج از حوزه - همکاری با بنیاد مستضعفان و جانبازان ۶۸ـ۶۵

دورهٔ کاری در بنیاد مستضعفان، از سر تسامح، ادامه دورهٔ فیلمهای حوزه هنری به حساب آورده می شود. در حالی که دوره متفاوت و مهمی در زندگی وی می باشد. دلایل این سهل انگاری و فراموشی هم می تواند به اهمیت و مضمون فیلمهای *عروسی خوبان* و *بایسیکل ران* باز گردد که اپیزود اوّل *دستفروش* و مصاحبه مفصل مخملباف با هفته نامه سروش را یادآوری می کنند (و این دومی یکی از مهمترین آثار مخملباف به شمار می رود.)[۱۷] و هم می تواند بواسطه فیلمهای کاملاً متفاوت و غیر منتظره *نوبت عاشقی* و *شبهای زاینده رود* به همراه فیلمنامه *نوبت عاشقی* (و سه چهار داستان و فیلمنامه غیر مترقبه همراه آن) و جنجالهای فراوان بعد از آن، پدید آمده باشد که عملاً دلایل این تغییر و تحول را تحت الشعاع قرار داد.

امّا به واقع دورهٔ سه سالهٔ ۶۸ ـ ۶۵ یکی از مهمترین و پرتلاطم ترین دوران زندگی مخملباف و حیات سیاسی اجتماعی کشورمان بحساب می آید که تأثیر بسزایی در هنر کشور و در وضعیت و موقعیت حوزه هنری در سالهای بعد داشت. از سویی این حرکت به نوعی تردید در تمام امیدهایی بود که از پیدایش یک تشکل هنری اسلامی در اذهان پدید آمده بود. اما از سوی دیگر با توجه به فضایی که در حوزه پدید آمده بود و پیش از این به آن اشاره شد، این اقدام، هم برای رشد و پیشرفت هنرمندان و هم برای نقش پذیری فعال حوزه در سالهای بعد، مفید واقع شد. مهمترین مشکلی که در آن سالها، مخملباف با حوزه پیدا کرد، پافشاری بر سر نحوه طرح مسئله عدالت اجتماعی بود.[۱۸] نمایش فیلم *دستفروش* آغازگر این کشاکش بود و عدم توافق ساخت فیلمنامه های *عروسی خوبان*، *بایسیکل ران*، *فرماندار* و *مدرسه رجایی* آن را تشدید کرد. مخملباف در هر یک از این فیلمنامه ها بطور مستقیم بر روی یکی از مسایل انگشت گذاشته و آنچنان یک طرفه با موضوع برخورد کرده بود که امکان طرح آن با توجه به وضعیت حوزه مقدور نبود. ورود به بنیاد مستضعفان که در آن زمان به طور کامل دست او را بازگذاشت و دارای پر قدرت ترین تشکیلات فیلمسازی و پخش فیلم در کشور بود، نقطه عطفی در زندگی هنری وی به حساب می آمد.[۱۹] اولین و مهمترین نتیجه اش امکان تخلیه فکری و ایدئولوژیک وی بود. اصولاً حضور در حوزه صرفنظر از اینکه مدیریت آن اجازه سخت آن قبیل فیلمها را می داد یا نه، به مخملباف امکان نمی داد که آن دو فیلم را آن چنان که در بیرون حوزه ساخت، بسازد. به هر حال هر کس که در سازمان یا گروه خاصی فعالیت می کند اخلاقاً و بواسطه روابط احساسی و عاطفی، خود را موظف می داند که تا حد ممکن در چارچوبهای آن سازمان حرکت کند. (درست شبیه منتقدی که بخواهد در نشریه وابسته به یک سازمان، پیرامون آن سازمان نقد بنویسد!) وقتی اختلافات فکری بین فرد و سازمان افزایش می یابد، درگیریهای فرد باخودش نیز شدت می گیرد. علاوه بر آن، حضور در یک تشکل اسلامی و بعنوان فیلمساز نظام شهرت یافتن، عملاً دست و پای انسان را می بندد و بیشتر توقع دفاع از دستاوردهای نظام انتظار می رود تا نقش یک منتقد اجتماعی را بازی کردن. هرچند که این منتقد، بسیار متعهد باشد. امّا خروج از این نقشها، از یکسو راحتی روحی و روانی و امکان تخلیه عقده ها را فراهم می سازد و از سوی دیگر هزاران حرف نگفته و غیرقابل توضیح، با همین حرکت به مخاطبان گفته می شود.

به هر حال مخملباف در این سالها دو فیلم *بایسیکل ران* و *عروسی خوبان* را با دوساختار متفاوت سینمایی پیرامون مسئله عدالت اجتماعی، شکاف عمیق طبقاتی و معرفی مشکلات و معضلات شهری می سازد. در فاصلهٔ بین ساخت این فیلمها با *دستفروش* در شرایط اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی جامعه، تغییرات مهمی به وقوع پیوست.

در این سالها درگیری دو جناح سیاسی بسیار آشکارتر گشته بود. انحلال حزب جمهوری اسلامی و بعضی دسته بندیهای موجود در آن از سوی حضرت امام ره به همراه تشکل یافتن یک هسته جدید در میان روحانیون مسئول در نظام، صدور بیانیه ها و اطلاعیه های مختلف و بعضاً متضاد و فعالیت روزنامه های مربوط به هر جناح، به همراه رشد بیشتر مجلات و نشریاتی که هر روز از سوی گروهی در خواست صدور امتیاز می کردند، عملاً سبب شفافیت یافتن و آشکار شدن اختلافات فکری، باندی و سلیقه ای شده بود که سالها در پشت سخنرانیها، حرکتها و عملکردهای مخفی، تنها برای عده ای خاص معنای می یافت. دیگر، بحثهای مهمی نظیر فقه سنتی و پویا، حدود اختیارات دولت، برخورد با تروریستهای اقتصادی، و ... بحثهای روز روزنامه ها و جوامع گشته بود.

آنچه که بیش ازهمه در این دوران تأثیر داشت، عملکرد امام و بیان فتاوایی جنجال برانگیز پیرامون مسایل مختلفی از موسیقی و شطرنج تا حدود احکام حکومتی و نامه های حضرت امام بر حفظ برادری و تحمل مخالفین در میان دو جناح قدرتمند آن روز، تأکید داشت، امّا برداشتها و تعبیرها و تحولاتی که متعاقباً در زمینه های مختلف اجتماعی بروز کرد کافی بود تا مخملباف احساس کند، باید بر مواضع خود پافشاری کند.

بایسیکل ران: به معمول فیلمهای مخملباف این فیلم نیز سر تا پا لبریز از تشبیه، استعاره و ارجاع است. جامعهٔ نسیم، در بندبازیهای دو قدرت اقتصادی، سمبلی از جهان سوم است. و در این جبر وحشتناك موقعیت ناشی از فقر و نداری، تنها اختیار فرد در این خلاصه می شود که ابزار استعمار شدنش را خود انتخاب کند. امّا در این فیلم، برای مخملباف نقش سوء استفاده چی های داخلی نظیر کاسبها، فروشندگان، تبلیغاتی ها و امثالهم مهمتر از قدرتهای خارجی بوده است. افرادی که از این بازار مکاره برای کسب سود بیشتر بهره می برند و همچنین مدیریت نظامها به عنوان یک کارچرخان که وظیفه ای جز برقراری نظم و تنظیم قانون برای سهولت بیشتر کار استعمارگران ندارند. بهمراه اینها، طعنه هایی به مسئله کودکان دارالتأدیبی و سرای سالمندان و مسئله تأمین اجتماعی در نظامهای مبتنی بر اقتصاد بازار که وسیله ای برای پوشاندن معضلات و پرداختن به معلولات به جای علتها هستند. و البته همراه با این بحثها، انواع و اقسام مسایل از مظلومیت زنان تا بررسی اوضاع افغانستان، نقش نیروهای قانونی و انتظامی در این مسایل و نقد وضعیت نظام پزشکی مطرح می شود.

از نظر ساخت همه چیز در حد اعلای لوکس گرایی قرار دارد. صحنه و دکور پر رنگ و لعاب، زوایای عجیب و جذاب فیلمبرداری و موسیقی ای که می توان تمام روز با لذت به آن گوش سپرد. تجزیه ای خوب با یکی دو نمای بیاد ماندنی نظیر تلاش نسیم برای نجات فرزندش و عشق و علاقه ای که به او نشان می دهد و صحنه تلاش جمعی برای بیدار کردن نسیم، امّا ترکیبی بسیار متشتت و آزار دهنده. پافشاری بر نمادها، به اعلی درجه رسیده و ملاطهای سینمایی به حداقل ممکن. اگر در *بایکوت* روابط عاطفی واله و همسرش اندکی مجال ورود به زندگی عادی را می داد اینجا هیچ نمایی بدون اشاره به یک مفهوم فراگیرتر خرج نشده است حتی نماهای بظاهر عاطفی.

استفاده از نمادها در ایندو فیلم نسبت به *دستفروش* تغییر کرده است. مخملباف که معتقد به ارتباط گسترده با مخاطب عام است، در این فیلمها تلاش کرده از شکل یک شارح خارجی بدر آید و لذا به شارح داخلی تبدیل گشته است. او نمادهایی ساده تر برای مفاهیمی قابل هضم تر انتخاب کرده است و آن چنان با فن سینما بر آنان تأکید کرده که حداقل از هر ۳، ۴ نفر یکی، مفهوم نما را درك کرده و به دیگران نیز توضیح دهد.

عروسی خوبان: جسورانه ترین کار در سینمای ایران و اوج تخلیه

بایسیکل ران

روحی مخملباف این فیلم است. او تقریباً به همه مسایل مهم داخلی از قبیل اختلافات طبقاتی، بازگشت هنرمندان قدیمی (طاغوتی!)، حمله به سیاستهای سینمایی کشور، فقر و فلاکت مردم، فساد قانونی و رشاء و ارتشاء، ضعف سردبیران محافظه کار، نظام پزشکی غیر انقلابی و از همه مهمتر بسیجیان بی سرپناه پرداخته است.

به همین دلیل، فیلم از جانب جمع کثیری از بسیجیان مورد توجه قرار گرفت چرا که در شرایط و اوضاع نامناسب اقتصادی سالهای ۶۶ و ۶۷[۲۰] به مسایل و حرفهای دل آنها پرداخته بود. حرفها و درد دلهائیکه بسیاری اقتصادی و دردنان نبود. البته شرایط بد اقتصادی و هزینه های بالای زندگی و حقوق کم ماهیانه، طاقت خانواده های رزمندگان را طاق کرده بود و درگیریهای خانوادگی افزایش یافته بود، امّا آنچه بیشتر آنها را نگران می ساخت، اوضاع شهرها بود. آنها وقتی جهت مرخصی به شهرها می آمدند با شرایطی کاملاً متضاد با شرایط جنگ و جبهه روبه رو می شدند و طرح این مسایل در فیلم برای آنها جالب توجه بود.

مخملباف از نظر فرم، این بار بوسیلهٔ تأکید بر دیالوگ، فضاسازی، رنگ و تدوین، به سمبولیسم تکیه می کند و به ابداعاتی در مقایسه با کارهای قبلی خود دست می زند. نظیر سیاه و سفید شدن فیلم که هم جنبه های نمادین به شخصیت و جامعه می دهد و هم ساختار نیمه مستند فیلم را کاراتر می کند و همچنین تجربیاتی است در تدوین و تلفیق نماهای واقعی و بازسازی شده و نزدیکی به سینما ـ واقعیت.

امکان تخلیه روحی و استحاله از یک کارگردان وابسته، به یک منتقد اجتماعی متعهد تنها یک روی سکه این دوران است. روی دیگر آن آنتی تزی است که در شرایط جدید در دل این تز پدید می آید و سنتز این دو در دورهٔ بعد خود را نشان می دهد. با رجوع به این دوران است که می توان دریافت چرا مخملباف *نوبت عاشقی* و *شبهای زاینده رود* را می سازد.

مخملباف در بنیاد نه آن قطب تئوریک گذشته بود و نه اصولاً بنیاد جایی برای نشستن با دوستان و خودگفتن و خود شنیدن بود. هریک از دوستان قدیم به محلی پرت شده بود و هرچند که ارتباط آنها همچنان برقرار ماند امّا این ارتباط بهیچوجه با گذشته قابل مقایسه نبود. از طرف دیگر بر خلاف فضای حوزه که اکثر افراد آن را نیروهای کاملاً مخلص «فی سبیل الله» تشکیل می داد و زندگی برای اکثرشان در درجه دوّم اهمیت قرار داشت و یا حداقل، آخرین تلاشها را می کردند تا چنین باشد، در بنیاد کم نبودند کارمندانی که مثل همه مردم، اوّل زندگی می کردند و بعد کار. این مسئله هرچند سبب انتقاد و پرخاش مخملباف نسبت به روحیه کارمندی در *عروسی خوبان* شده است، امّا به هر حال برخورد بیشتر با طیف مردم عادی که زندگی متوسطی دارند و بنا ندارند که قهرمانان آرمانی باشند، بر روی او تأثیر داشته است. خصوصاً که اینگونه افراد دارای نکات مثبت زیادی هستند که بعضاً آن تجمعهای اخلاقگرا فاقد آنها می باشند. در این سالها مخملباف با دو طیف متفاوت دیگر هم برخورد مستمر داشته که در تغییر تدریجی نظرات وی مؤثر بوده اند. طیف اوّل دست اندکاران حرفه ای سینما بودند. البته بواسطه بازتر شدن جو کاری حوزه در سالهای ۶۴ـ ۶۵، مخملباف با آنها برخورد پیدا کرده بود امّا به هر حال کادر تولیدی حوزه کاملاً متفاوت بود. در شرایط کار در بنیاد، این کادر بشدت تغییر یافته بود و نمی توان حضور مستمر فردی نظیر علیرضا زرین دست با آن سابقه کار طولانی قبل از انقلاب را بی تأثیر فرض کرد. طیف دوّم، دست اندرکاران اجرائی کشور (خصوصاً مهندس میرحسین موسوی) بودند که هرچند در مورد بعضی مسایل سیاسی نظرات او را تشدید کردند، امّا در برخورد با مشکلات اجرائی و چراهای مهمی که معمولاً آدمهای خارج از گود خیلی متوجه آنها نیستند، تأثیر زیادی داشته اند.[۲۱] یادآوری می کنم که مهندس موسوی علاوه بر وجوه سیاسی دارای دیدگاههای فرهنگی و هنری هم بود و سالها در زمینهٔ نقاشی فعالیت داشت. همه این مسایل زمینهٔ مناسبی را فراهم آوردند تا یک اتفاق مهم تیر خلاص را شلیک کند. این اتفاق مهم حضور در جشنواره لندن بود. بعضاً به این حضور و تعریف و تمجیدی که وی از فیلم *بهشت برفراز برلین*[۲۲] و تعابیر اغراق آمیزی که از سر ذوق زدگی بیان کرده، اشاره شده است. هرچند که این نظرات بیشتر به دغدغه های خود مخملباف باز می گشت تا فیلم و ندرس که اساساً حرف دیگری بیان می کرد. امّا به هر حال نمی توان از تأثیر مجموعهٔ فیلمهای این جشنواره بر وی غافل ماند. امّا تأثیر این جشنواره بیش از اینهاست. پیش از همه، نفس حضور و دیدار چهره به چهره با آدمهائیکه سالها از آنها به بدی یاد شده و تصور عجیب و غریبی در ذهن ترسیم گشته، مهم است. دیدن آدمهائیکه به اندازه خود ما آدمند و نکات مثبت رفتار و منش آنها اگر از نکات منفی بیشتر نباشد، کمتر نیست. و درك اینکه بسیاری از آن عادات یا رفتاری که ما در این سوی جهان، منفی می پنداریم در شرایط آنها جزئی از طبیعت زندگی است و اینکه اکثر آنها در زندگی روزمره آدمهای اخلاقی هستند و برخلاف تصور اینجایی از صبح تا شب در حال فسق و فجور نیستند و هزار مسئله دیگر که تنها در دیدار و مشاهده مستقیم قابل ادراك است و مختص مخملباف هم نبوده و نیست. از این مهمتر مسافرت، همراهی و همجواری در کنار افرادی که زمانی نظایر آنها را «جوانان چپ اومانیسم نما» معرفی کرده ای، به همراه مسئولین ارشاد و آشنایی و برخورد با اندیشه ها، دغدغه ها و رفتارشان و اینکه دغدغه های آنها کمتر از تو نیست. آدمهائیکه ممکن است در داخل کشور برسر هزاران نکته کوچک و بزرگ با تو اختلاف داشته باشند، امّا در خارج از کشور مدافع مردم، فرهنگ و تاریخ خود هستند و آنقدر در این ترقص، قر می دهند[۲۳] که معلوم شود، دفاعشان از سر ترس، اجبار یا تطمیع نبوده است.[۲۴]

نباید فراموش کرد کسیکه در جمع بسته خود از مخالفان غولهای بی شاخ و دم آفریده و آنها را انسانهایی فاسد، منحرف و غیر اخلاقی و بدون آرمان و انگیزه تصور کرده، در یک برخورد جمعی و چند روز زندگی از نزدیک تا چه مقدار دچار حیرت می شود. نه اینکه او فکر کند با پسر پیغمبر طرف شده یا حتی یک انسان مذهبی، مهم این است، با کسانی

طرف شده که سالها نقاط قوتشانرا از یاد برده بوده. و حالا این نقاط قوت، خود را به رخ می کشند.

امّا آنچه به نظر من از همه اینها مهمتر است یک خبر چند سطری بود که توجه چندانی به آن نشد. به هنگام آغاز جلسه مطبوعاتی، یک تلفن کننده ناشناس، وابسته به گروهکهای مقیم انگلستان طی تماس اعلام کر دکه در سالن کنفرانس بمب کار گذاشته شده است. این مسئله، چند دقیقه ای وقت مجلس را گرفت تا معلوم شود بمبی در کار نیست. بعد از آنهم افرادی احتمالاً از همین گروهک مرتباً قصد بر هم زدن نظم جلسه پرسش و پاسخ را داشتند و حتی یکی از آنها ضمن حمله لفظی به مخملباف و مسئولان جشنواره، وی را مبلغ نظام و بی سواد و فیلم دستفروش را تبلیغاتی و بی ارزش خواند (همان فیلمی که در داخل کشور، سیاه و آلوده کننده چهره نظام معرفی شده بود.) این برخورد با مخالفت چند تماشاچی انگلیسی و دبیر جشنواره «شیلا ویتاکر» روبروشد. این واقعه به نظر من برای جوانی که با اضطرابها و تشویشهای خاص چنین محافلی در جمع حضور یافته، بسیار مهم است. او به وضوح می بیند آدمهایی از جنس و نژاد و کشور خودش، تحت حمایت سیاسی و اقتصادی گروههای یک کشور متخاصم رفتاری همانند او در داخل کشور نشان می دهند. رفتاری مبتنی برجنجال، غوغا آفرینی و تحریک دیگران، در مقابل، رفتار کسانی که علی رغم اختلاف عقیده فاحش و هزاران توطئه کوچک و بزرگ که کشورشان بر علیه نظام او پدید آورده است، این فرصت را در اختیار او قرار می دهند که به دیالوگ با دیگران بپردازد و آدمهایی در همین فضا پیدا می شوند که از او دفاع می کنند به عبارت دیگر انسانهایی که نه در لفظ بلکه در عمق عملشان می گویند «با نظر تو مخالفم، اما جانم را می دهم تا حرفت را بزنی» و این در شرایطی اتفاق می افتد که وی بواسطه ساخت فیلمهای *عروسی خوبان* و *بایسیکل ران* در همان سال با موجی از مخالفتهای مخفی و آشکار و فشار و ارعاب روبرو شده بود و برای ارسال فیلم *دستفروش* به جشنواره لندن نیز با مشکلات عدیده برخورد کرده بود. این مسئله یکی از مهمترین عواملی است که در پی اتفاقات بعدی، آینده فکری مخملباف را می سازد.

دوره چهارم: از بالهای سوخته نسبیت تا بازگشت به آغوش سینما ۷۰ـ۶۸

تشخیص اینکه در تغییرات مهم فکری مخملباف که خود از آن به «خانه تکانی روحی» تعبیر می کند، مطالعات و کشف و شهود فردی او بیشتر اهمیت داشتند یا عمق تغییراتی که جامعه در این سالها با آن روبرو شد، کار چندان ساده ای نیست. به شرایط روحی و تغییرات محیطی اطراف او اشاره کردیم. حال باید شرایط زمانی را هم یادآوری کنیم. این سالها، آبستن پنج واقعه مهم در تاریخ کشور است که بعضی را اندکی بررسی می کنیم و از بعضی درمی گذریم. این وقایع عبارتند از پذیرش قطعنامه (که البته به سال ۶۷ باز می گردد امّا تبعات آن در این سال، رفته رفته خود را نشان داد.) حکم امام در مورد سلمان رشدی، محو شدن نقش آیت الله منتظری، رحلت حضرت امام و انتخاب آیت الله خامنه ای به مقام رهبری. البته در کنار این وقایع، وقایع مهم دیگری نظیر جنگ نفت و آزادی اسرا، جنجالهای انتخاباتی مجالس خبرگان و شورای اسلامی و تغییر در مدیریت وزارت ارشاد هم وجود داشت که بررسی تأثیر یکایک آنها نه در توان این بحث است و نه اصولاً فاصله اندك ما از این وقایع و حساسیتهایی که هنوز دربارهٔ بعضی از آنها وجود دارد، اجازه اظهار نظر صریح و روشن را می دهد. تنها بذکر این نکته اکتفا می کنم که پیچیدگیها و اهمیت این برهه زمانی در تاریخ پرفراز و نشیب دوران بعد از انقلاب، از همه بیشتر است و بدون کندوکاو در آن بسختی می توان درباره تغییرات بعدی، خصوصاً در عرصه مدیریت سینما و سیاستگذاریها و تغییر و تحولاتی که هنوز هم در حال انجام است سخن گفت. در ابتدای این دوران، هنوز شوك بعد از پذیرش قطعنامه در جامعه وجود داشت و رفته رفته فضایی برای اظهار نظرهای صریح تر ایجاد می گشت. عمده این اظهارات حول دو محور دور می زد. عده ای این دوران را یک دوران کاملاً جدید در عرصه سیاسی ـ فرهنگی جامعه می دانستند و وقوع تغییرات عمیق در سطح تصمیم گیران و سیاستها، دادن آزادیهای غربی و برقراری رابطه با آمریکا را انتظار داشتند. محور دوّم افراد و گروههای مذهبی بودند که از هر گونه تغییر موضع اساسی احساس نگرانی می کردند و حفظ آرمانها و اصول را توقع داشتند. به هرحال چنین مضامینی به جمع سینماثیان هم راه یافته بود. با وقوع جریان سلمان رشدی و شوك جدیدی که فتوای امام در داخل و خارج پدید آورد، از یکسو بسیاری از بحثهای گذشته را منتفی کرد، اما از سوی دیگر موجب پیدایش بحثهای مفصل و جدی در محافل مختلف روشنفکری و فرهنگی شد. عصاره این بحثها در مورد حدود آزادی بیان و اندیشه، حقوق بشر غربی و اسلامی و تضاد عمیق دیدگاههای اسلام و غرب بود در این میان بسیاری از بحثهای قدیمی در مورد حدود آزادیهای هنری، ممیزی و سانسور و نظایر آنهم دوباره مطرح شد. با رحلت حضرت امام که مهمترین حادثه در تاریخ بعد از انقلاب بود. این سئوال که اصولاً انقلاب و نظام با تکیه فوق العاده ای که بر امام دارد، آیا بدون حضور و وجود ایشان امکان ادامه حیات دارد یا نه؟ و اینکه فتاوی و نظریات مهمی که امام در آخرین سالهای حیاتشان پیرامون نقش فقه در حکومت و اشاره به تأثیر شرایط زمان و مکان در احکام فقهی ارائه کرده بود، بعد از ایشان امکان پیگیری دارد یا نه؟ سئوال مطرح داخل و خارج کشور بود. فوت امام زمینه ای را فراهم آورد که یکبار دیگر و اینبار گسترده تر، بحثهای بعد از پذیرش قطعنامه مطرح شود و مخملباف بعنوان یک فرد مذهبی همواره حاضر در صحنه، شدیداً در تلاطم این دوران قرار داشت. دورانی که در پشت سرش آن تلاطمهای فکری و تأثیر و تأثرات را یدك می کشید. این سالها که حتی عده ای بی محابا سخن از تجدیدنظر در تمام گذشته می کردند، پر بود از طرح سئوالات اساسی.

رحلت امام جامعه را تنها از نظر روحی و روانی دچار تغییر و تحول

عروسی خوبان

نکرد بلکه طبیعی ترین نتیجه آن، تغییر در سیستم مدیریتی کشور بود و یکی از این تغییرات در مدیریت بنیاد مستضعفان و جانبازان روی داد. مدیریت جدید که دیدگاههای متفاوتی داشت، بسرعت وارد عرصه عملی شد و ابتدائاً چاپ نسخه فیلم *مدرسه رجایی* را که تجربهٔ ناموفق «کریم زرگر» براساس فیلمنامه مخملباف بود و گرچه مخملباف آنرا تدوین کرده بود، متوقف کرد و بعد از آن تولید فیلم *درنا* به کارگردانی «ابوالفضل جلیلی» [۲۵] نیمه کاره ماند. این مدیریت معتقد بود، فیلمهائیکه فضای تیره و کریه از جامعه به نمایش می گذارند موجب تضعیف روحیه مردم و نظام می شوند، لذا نباید اجازه ساخت به آنها داد. این سخنان برای کسی مثل مخملباف که سالها در زمینه هنر اسلامی قلم زده و به اعتقاد خود، در جهت حفظ آرمانها و ارزشهایی که انقلاب بخاطر آنها برپا شد، کوشیده بود بسیار گران می آمد. امّا در آن زمان اینگونه تغییرات دغدغه کوچکی برای وی محسوب می شد. او در این سالها مرتباً با تناقضهای بیشتری روبرو می گشت. از یکسو سالها سینما را ابزار ایدئولوژیک دیدن و در جستجوی مفاهیم و کارکرد آن، کتاب و سنت را زیر و رو کردن و از سوی دیگر مواجهه با کوهی از آثار هنری که بسیاری از آنها بدون داعیه کار ایدئولوژیک، دینی ترین و اخلاقی ترین حرفها را مطرح می کردند، برخورد با آدمهائی که خلاف ایده آلهای وی بودند امّا روزبروز با نکات بیشتری از روحیات و خلقیات آنها آشنا می شد و یا حداقل در پس هر ضعفشان عمق تأثیرات اجتماعی سیاسی، خانوادگی و نژادی را که خود در انتخاب آنها نقش نداشتند، می دید و از طرف دیگر با فاصله گرفتن از تشکیلات مختلف مذهبی، راحت تر آنها را بررسی می کرد و تأثیر شرایط و اجتماع را در پذیرش بعضی آراء آنها در می یافت. او در میان اینهمه تناقض و تشتت به یک تئوری احتیاج داشت که بتواند مسایل را برایش طبقه بندی کند و ذهنش را آرام کند و این با برخورد مستمر با اندیشه های عبدالکریم سروش امکان پذیر شد.

تئوری «قبض و بسط تئوریک شریعت» که اصل دین را از فهم آن تفکیک می کرد، اولین و پایه ای ترین این تئوریها بود و در ادامه آن اندیشه های دیگری از آن منشعب می گشت که مهمترین آنها در رابطه با بحث ما، در پی می آید.

۱ـ تئوری قبض و بسط، اصل دین را ثابت و بدون تغییر و فهم از آنرا بشری و تابع تغییر و تأثیر از تمام ضعفها و قوتهای بشر و تابعی از شرایط اجتماعی، اقتصادی، معیشتی و فکری و در یک کلام فهم دین را عصری می داند. لذا تفاوت و تضاد در آرای اندیشمندان و بزرگان مذهبی را به راحتی توجیه می کند.

۲ـ در برخورد با ایدئولوژی، آنرا سازنده جهان بینی می پندارد و نه جهان بینی را سازندهٔ آن. و لذا معتقد است که «بایدها» از «است ها» بدست نمی آیند. او دین را فربه تر از ایدئولوژی می پندارد و ایدئولوژیک کردن دین را لاغر کردن آن می داند پس چه نیازی به دین ایدئولوژیک. [۲۶]

۳ـ کمال دین را در این نمی داند که دربارهٔ هر موضوعی اظهارنظر کند بلکه ملاك کمال آن در این است که آنچه را که بشر، ناتوان از کسب و دستیابی به آن است و تنها از عهده خالق برمی آید، درخود داشته باشد. لذا وجود یا عدم مبحثی در آن که بشر از عهده دریافت آن برمی آید، نشانه قوت و ضعف آن نمی باشد. [۲۷]

۴ـ فرهنگ جامعه ما را متأثر از فرهنگ اسلامی، ایرانی و غربی

می داند. لذا پذیرش عناصر مطلوب غربی و بکار گیری آن نه تنها بد نیست بلکه سبب فربه تر و کارامدتر شدن فرهنگ می شود.

۵ـ ملهم از نظریه اوّل و با تفسیر اشعار مولانا، سروش حقیقت را در دست عده ای خاص نمی داند و آنرا پخش شده در میان آدمیان می داند و آراء و اعمال هر انسان را امتزاجی از حق و باطل به حساب می آورد.

۶ـ از میان دو تز مهم دکتر شریعتی، سروش، مثلث زر وزور و تزویر را تائید می کند امّا به اندازه دکتر شریعتی آنرا بکار نمی برد و در مقابل، در تز تبدیل انقلاب به نظام، تشکیک بسیار می کند و اصولاً چنین تبدیلی را تا اندازه ای طبیعی می داند و هریک (انقلاب و نظام) را واجد و تابع شرایط و اصول خاص خود می داند و هر ارزش و آرمان انقلابی را مستلزم پی گیری و حفظ نمی داند و انقلاب دائمی را غیرممکن و نامطلوب می پندارد.

تنها یک مطالعه ساده این نظریات و مقایسه آنها با دغدغه های مخملباف، بیان می کند که پذیرش آنها، چه آرامش خیال و سکون قلبی برای مخملباف همراه می آورد. هرچند که دو فیلم این دوران بواسطه حضور در دوران گذار چندان نشانی از این سکون و آرامش به همراه ندارند.

نوبت عاشقی: مضمون اصلی *نوبت عاشقی* بررسی تأثیر جبر اجتماعی و انواع محدودیتهای محیطی و معیشتی بر اعمال و رفتار انسانهاست. شخصیتهای فیلم در هر موقعیتی که قراردارند، خود را محصور در میان فشارهای درونی و بیرونی می یابند که انجام دادن کاری را از آنها طلب می کند و هرچند که نسبت به انجام دادن آن مختار هستند اما دایره این شرایط آنچنان تنگ است و اراده و تربیت انسانی نیز آنچنان در محدودهٔ آموزشهای جبرگرایانه قبلی محدود شده که امکان انتخاب، بسیار کاهش می یابد، ضمن اینکه علاوه بر انتخاب، توانایی هم مهم است. (۲۸)

فیلم برخلاف آنچه که در بسیاری نقدها به آن اشاره و حمله شده، در پی رد یا اثبات نسبیت اخلاقی نیست. هرچند که افراد می توانند از مضمون داستان وپیشینه های ذهنی خود چنین مطلبی را استنتاج کنند، امّا فیلم بر این نکته تأکید ندارد. بلکه بیشتر به تأثیراتی که اعمال انسانی از شرایط جانبی می گیرند، می پردازدو اینکه جابجایی انسانها (اگر امکان داشته باشد.) بیان می کند که انسانها عموماً در شرایط مشابه، اعمال مشابهی انجام می دهند هرچند که ممکن است انجام آن اعمال از نظر آنان غیراخلاقی باشد یا نباشد و وجدانشان از انجام آن معذب شود یا نشود. بعبارت دیگر پیام فیلم و علت ساخته شدن آن پیش از اینکه یک مجادله جدید در عرصه بحث جبر و اختیار باشد، (که شاید پرسابقه ترین بحث درتاریخ فلسفه جهان باشد) یک بحث اخلاقی برای مردم و جامعه است. جامعه ای مملو از گروهها و دسته هایی که بدرستی اندیشه ها و اعمال خود اطمینان کامل دارند و دیگران را متخلف و باطل می دانند. فیلم می گوید که اوّلاً ممکن است افراد مقابل هم دلایل حقی برای انجام اعمال خود داشته باشند و ثانیاً بفرض اینکه مطمئن باشیم، این افراد برحق نیستند باید ببینیم که در عمل باطل خود تا چه مقدار مقصر هستند و تا چه مقدار شرایط و گذشته و معیشت موثر بوده اند و باید ببینیم، اگر خود در آن شرایط بودیم تا چه اندازه، طور دیگری برهان می آوردیم و طور دیگر عمل می کردیم. اجرای قانون در این شرایط تنها وسیله ای برای حفظ نظم و ثبات جامعه است و نه برپایی کامل حق. امّا اگر می خواهیم دنیای بهتری داشته باشیم بهتر است محبت و وفاق جمعی را ترویج کنیم. اینها پیامهای اصلی فیلم هستند که در داخل کشور بواسطه جنجالها و هیاهوهای زیاد به ترویج نسبیت اخلاقی و تجویز ارتباط نامشروع زن و مرد تبدیل شد.

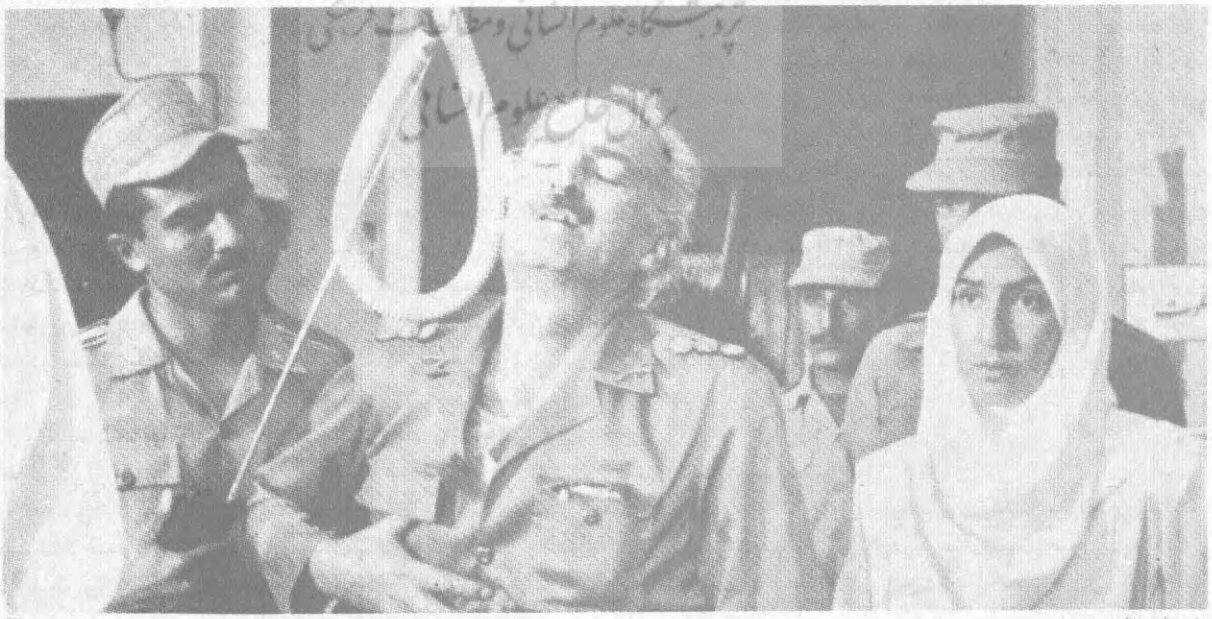
از نظر ساختار، *نوبت عاشقی* فیلم مهمی است اما متأسفانه به اندازه کافی به آن پرداخته نشده است. فیلم بواسطه اپیزودیک بودن و همچنین عمدی که مخملباف در نوع ساخت آن داشته از آثار دیگر او مجزا می شود. در اینجا ما تشتت مضامین نداریم. ضمن آنکه در میزانسن، حرکت دوربین و فضاسازی واقعاً تلاش شده که امکان استقلال اندیشه و آزادی در درک، به مخاطب داده شود و لذا تا حدی که فضای سورئال فیلم لازم نداشته ازفشار و تحمیق بواسطه نمادسازی دوری شده و از شلوغ بازیهای معمول دیگر فیلمهای وی که بواسطه ظاهر پررنگ و لعاب، ضعفهای فیلم پوشانده می شود، خبری نیست. همین مسئله سبب آشکار شدن این ضعفها و احساس سردی و بی روحی در فیلم شده است. امّا بواسطه تلاشی که وی برای گریز از سینمای معمول خود داشته و احترامی که برای درک تماشاگر قایل شده و همچنین انسجامی که در کار دیده می شود، کار قابل توجهی ارائه کرده است. البته لازم به تذکر است که فیلم در اولین قدمهای یک فیلم خوب است و برجستگیهای آن بواسطه کاهش در نقاط ضعف استِ نه افزایش در نقاط قوت. بیشترین مشکلی که همچنان با فیلم همراه است تدوین خشن و کوتاه کردن قطعاتی است که به نظر می رسد، وجودشان ضروری بوده است.

شبهای زاینده رود: سخن گفتن دربارهٔ این فیلم چندان ساده نیست چرا که کسانیکه با فیلم مخالفت کردند و نتوانستند آنرا تحمل کنند، با سئوالهای مطروحه آن مشکل داشتند و طرح آن سئوالها و بررسی جواب آنها می تواند باز هم مسئله ساز شود. از زاویه ای این فیلم، تکرار *عروسی خوبان* است. در هر دو فیلم دو مسئله اصلی مطرح است. اوّل طرح این موضوع که جامعه ما رفته رفته به شرایط و آداب دوران قبل از انقلاب عقبگرد می کند و دوّم اینکه علل این بازگشت چیست؟ *عروسی خوبان* بیشتر به مورد اوّل پرداخته و معلولها را هدف قرار داده بود. در مورد دوّم علتهای اقتصادی و نفوذ سرمایه داران مدنظر بود آنهم بیشتر فحاشی تا علت یابی. گویی همه پذیرفته بودند که تنها علت، فساد اقتصادی و تنها مجرمان، سرمایه داران هستند و لذا لازم بود که خشم ملی علیه آنها تحریک شود. این اولین تفاوت *عروسی خوبان* و *شبهای زاینده رود* است زیرا در فیلم *شبهای زاینده رود* قصد این است که علتها

بیشتر کند و کاو شوند و تأثیرات فرهنگی مدنظر قرار گیرند. تفاوت دوّم در نوع نگاه به مردم است. همان مردمی که در *عروسی خوبان* کاملاً متهم و محکوم بودند در اینجا در عین متهم بودن، با آنها عطوفت و مهربانی می شود. امّا این تفاوت از کجا می آید؟

در *شبهای زاینده رود* مسئله بازگشت به دوران قبل از انقلاب بوسیله سه عنصر نمایش داده می شود. اوّلی مسئله حادثه رانندگی و برخورد متفاوت مردم با مجروحین است. بی توجهی در قبل از انقلاب، جان باختن برای نجات مجروحین در زمان انقلاب و گریز از صحنه و فرار از مسئولیت در زمان حال. مسئله ای که خود مخملباف با آن برخورد داشته و بصورت سه خاطره نقل کرده است. عنصر دوم نمادها و سمبلهاست که خود محدودهٔ وسیعی را شامل می شود. نوع پوششها، حجابها و آرایشها. رفتار مهرداد با سایه که سمبل هوی و هوس جامعه است و بدترین نمونه این سمبلها، تعویض کفشها و رقص سایه در حاشیه زاینده رود است که از فرط رو بودن، کارهای اولیه مخملباف را بیاد می آورد. احتمالاً مخملباف در همان زمان فیلم *رودخانه بدون بازگشت* را دیده است. [۲۹] امّا عنصر سوم که از دونای دیگر مخفی تر است، رفتار مردم در خودکشیهاست. قبل از انقلاب با خودکشیهایی بدلیل فقر و نداری روبرو هستیم و در زمان انقلاب با خودکشی افسری که نمی خواهد فرمان تیراندازی بدهد. به تعبیر «دورکهیمی» [۳۰] در مورد اوّل با خودکشی خودخواهانه روبرو هستیم و در مورد دوّم با نوع دیگرخواهانه که نشانه از انسجام جمعی و قدرت یافتن جامعه که منجر به ایثار و ازخودگذشتگی می گردد. اما در زمان حال با خودکشیهای همسر و مادر شهید و یا جانبازان روبرو هستیم که هرچند بخاطر تغییر شرایط زمانه دارای دلایل متفاوتی هستند، امّا از نوع خودخواهانه می باشند.

در بررسی علل این بازگشت برخلاف *عروسی خوبان* که همه مصائب را از ناحیه قدرتهای اقتصادی می بیند، در این فیلم ریشه مشکلات و از جمله گسترش قدرتهای اقتصادی را، در فرهنگ جامعه و مردم جستجو می کند، خصوصاً در حوزه فرهنگ سیاسی. مخملباف معتقد است که تفکر مطلق انگاری در میان مردم جامعه و بدنبال پذیرش مسئولیت جمعی، سبب شده است که بزعم تغییر در مدیریت جامعه، ساختار سیاسی آن تغییر محسوسی نکند و مردم عملاً از مدیریت جدید می خواهند که همچون گذشته بر آنها حکومت کند و همین سبب شده است که انواع مشکلات قدیم به جامعه بازگردد و عمیق تر هم بشود چرا که انقلاب بسیاری از تعادلها را برهم زده و با مشکلات داخلی و خارجی هم روبرو است. از همه مهمتر اینکه در این جامعه انقلابی، در حالیکه اکثریت شهروندان را افراد متوسط و معمولی تشکیل داده اند، از مردم خواسته می شود که آرمانی، ایده آل و قهرمان باشند. کاری که در حد تحمل افراد معدودی است. بهمین دلیل مخملباف تمام قهرمانان داستانهای قبلی خود نظیر مامان حاجیه، حمید و سوری [۳۱] را به خودکشی سوق می دهد، چرا که آنها سمبلهای مردم عادی کوچه و بازار بوده اند و نه مردم نمونه و ممتاز جامعه که بتوانند هر مشکلی را تحمل کنند و لذا کم می آورند. قهرمان این فیلم، سایه است. دختری معمولی که عاشق می شود، در عشق شکست می خورد، خودکشی می کند، بازمانه تغییر می کند، اعتراضاتش نسبت به برخورد با زنان جامعه با زنان آرمانی مذهبی



شبهای زاینده رود

ناصرالدین شاه آکتور سینما/ سلام سینما

تفاوت دارد ضمن اینکه در این رابطه هیچ اقدامی انجام نمی دهد و همواره تابع است و در نهایت بین عشق شخصی و ازخودگذشتگی، احساسات شخصی را ترجیح می دهد، چرا که می داند، نمی تواند این بازی را برای مدت طولانی ادامه دهد. در منطق جدید مخملباف، بزرگترین عمل قهرمانانه وی دروغی است که به جانباز عاشق می گوید. زیرا که همین دروغ و همین عشق او را بر روی پاهایش قرار می دهد تا بواسطه غلبه بر این ضعف، بتواند مشکلات دیگرش را مرتفع کند.

اگر از زوایه طرح مشکل فرهنگی به فیلم نگاه کنیم، مخاطب این فیلم، جامعه و مدیران آن هستند و مخملباف به آنها تذکر می دهد که:

۱ـ مردم معمولیند، پس با آنان همانند انسانهای معمولی برخورد کنید.

۲ـ انقلاب تا زمانیکه در ریشه های فرهنگ سیاسی جامعه تغییر بنیادی ایجاد نکند، نمی تواند در اهداف فرهنگی خود به نتیجه برسد. از آنجا که پیرامون ساختار متشتت، بازی ضعیف بازیگران و شتابزدگی در کل اثر، دوستان به تفصیل سخن گفته اند از ذکر مجدد آن می گذرم. تنها نکته قابل اشاره و تفاوت آشکار این فیلم با *عروسی خوبان* درساخت، فاصله گیری دوربین از شخصیتهاست.

برخلاف *عروسی خوبان* که دوربین همواره همراه حاجی و بسیار نزدیک به او بود و همه چیز را اززوایه دید او به نمایش می گذاشت، در این فیلم دوربین فاصله خود را با افراد حفظ می کند، از حرکتهایش می کاهد و بیشتر آرام می گیرد چرا که نمی خواهد بر روی هیچ شخصیتی تأکید کرده و قهرمان جدیدی بسازد.

ماجراهایی که بعد از نمایش این فیلم در نهمین جشنواره فیلم فجر پدید آمد بر کمتر کسی پوشیده است. حملاتی که از این دو فیلم آغاز شده بود، بسرعت به تمام عرصه مدیریت وزارت ارشاد در زمینه های سینما، ادبیات، شعر، تئاتر ... سرایت کرد. هرچند که شروع این جریان ریشه در اختلافات قدیمی که در ابتدای این بحث به آن اشاره شد، داشت، امّا ورود گروههای مختلف از قبیل معترضین در درون باندهای هنری، گروههای تندرومذهبی و یکی دو روزنامه صبح و عصر که هریک دلایل خاص خود را داشتند و همگی تغییر و تحولات عمیق جامعه را بر عهده سیاستهای میانه رو و لیبرال مسلک وزارت ارشاد می دانستند، سبب شد که در نهایت، پستهای مدیریتی این وزارتخانه تغییر کند و البته بدنبال آن سیاستها نیز.

مخملباف هرچند که از ابتدا احتمال پیدایش بحثها و جنجالهایی را در اطراف این آثار پیش بینی کرده بود و لذا قبل از ساختن فیلمها، اندکی زمینه سازی کرده بود، امّا به نظر می رسد که قدرتهای سیاسی جامعه را دستکم گرفته و یا خودش را خیلی دست بالا فرض کرده بود و از همه بدتر اینکه عمق تغییرات سیاسی در این سالها را بخوبی درک نکرده بود.

امّا تأثیر این مسئله برمخملباف و شهرتش زیادتر از این حرفها بود. در اندك زمانی وی از هنرمندی دردمند، مسلمان و متعهد به بی هنری مروج لیبرالیسم جنسی و نسبیت اخلاقی مبدل شد و مسئله بهمین دو فیلم هم ختم نشد. در حالیکه سالها *توبه نصوح* بعنوان بهترین فیلم اسلامی مطرح می شود و حتی یکی از روحانیون در برنامه های هفتگی تلویزیونی اش چندین بار از آن فیلم بعنوان کاری موثرتر از دهها کتاب و سخنرانی نام برده بود، ناگهان در بعضی نقدهای جدید از سوی روحانی دیگری بعنوان اثری که مرام ملامتیه (۳۲) را ترویج می کند، محکوم شد. *عروسی خوبان* و *بایسیکل ران* که زمانی چندین جایزه جشنواره فجر را دریافت کرده بودند و گوینده برنامه «سلام صبح بخیر» از کارگردان آن بخاطر توجه به پابرهنگان و محرومان تقدیر کرده بود و آموزش و پرورش به دبیران توصیه کرده بود آنها را ببینند و سمبل پیام امام در سال ۶۷ پیرامون اهداف هنر متعهد شناخته شده بودند و ... بعنوان آثاری متهم شدند که در جشنواره های خارجی چهرهٔ منفوری از نظام ارائه می دهند و قصد تصاحب جوایز و تعریف و تمجید مجامع هنری و روشنفکران غربی را دارند و ... و این تازه آغاز عذاب بود. عذابی که خود مخملباف یکی از بزرگترین و موثرترین افراد در پدیدآمدن و شکل گیری آن بود و حالا به بزرگترین قربانی آن تبدیل می گشت.

دوره پنجم: کشف سینما از ۱۳۷۰ تاکنون

همانگونه که کار هنری مخملباف با نگارش مقالات و مطالب تئوریک آغاز شده بود، بواقع این دوره هم در مقالات تئوریک دورهٔ قبل آغاز شده است. سلسله مقالاتی در مورد سینما، تحت عناوین «سینما همه سینماست» و «رئالیسم همه رئالیسم است» حاصل تغییر در اندیشه های مردی است که روزگاری به امید یافتن یک راه و روش و متد خاص برای

سینمای اسلامی بوده است امّا حالا پذیرفته که اسلام لزوماً نباید بشکل ایدئولوژیک باشد و لذا سینما لزوماً نباید یک تعریف و کارکرد ایدئولوژیک داشته باشد. همچنین وقتی سینما حاصل فعالیت انسانهایی است که تلاش در عرصه های مورد نیاز جامعه برایشان یک فضیلت ملی، عقلی و شرعی است، پس نفس این تلاش مقدس است و به عدد آدمهائیکه در این عرصه تلاش کرده اند، می توان سینما داشت و لذا سینما همه سینماست. و همین نکته، یعنی احترام گذاشتن به نظریات و تلاشهای افرادی که تاکنون در این عرصه اندیشیده و عمل کرده اند، یک دلیل مهم برای ساخت فیلمهای این دوره است. امّا این تنها دلیل و همچنین مهمترین آنها نیست. اگر بخواهیم به دلایل دیگری اشاره کنیم می توان گفت:

۱ـ چنین به نظر می رسد که مخملباف در پی مطالعه دوباره سینما و احتمالاً بازی در فیلم *کلوز آپ* به نوعی کشف دوباره سینما دست یافته و نیاز می بیند که بازگشتی به آغاز راه کند. بهمین دلیل سینمای مستند، سینمایی که معمولاً کارگردانان از آن آغاز می کنند، از دهمین فیلم وی، یکی از دغدغه هایش شده است. *تصویر در دوران قاجار*، *سنگ و شیشه* و این اواخر *گبه* ثمرات همین بازگشت عملی هستند (۳۳) و ارتباط سینما با انواع نهادها و گروههای اجتماعی ثمره مطالعات.

۲ـ مخملباف بواسطه تغییرات فکری که شرح آن رفت، احساس کرد که در دوران ابتدایی کارش، اندکی ناجوانمردانه با مجموعه سینمای ایران برخورد کرده است. این بدان معنا نیست که نظرش نسبت به کلیت سینمای قبل از انقلاب و ضعف و کاستیهای آن تغییر کرده است، ولی اینچنین دوغ و دوشاب را مخلوط کردن و همه انسانها را بدون توجه به شرایطشان و تلاشی که بعضی از آنها انجام داده اند تا متفاوت باشند، به یک چوب راندن و چه بسا متفاوتها را بیشتر آماج قرار دادن، بدور از انصاف به نظرش رسیده است. و برای ادای دین چه کاری بهتر از همکاری با خیل عظیم هنرمندان حرفه ای و قدیمی، دعوت از آنها برای حضور افتخاری و نهایتاً تلاش برای طرح مسایل این قشر وجود دارد؟

۳ـ مخملباف نسبت به خلافی که دیگران انجام داده اند احساس جرم می کند. در دورهٔ جنجالهای فیلمهای *شبهای زاینده رود* و *نوبت عاشقی* که عده ای عرصه را برای حمله به جریانات و دیدگاههای مخالف هموار می دیدند، آنچنان به تمامیت سینمای ایران حمله کردند که ادامه کار آن مورد تردید قرار گرفت. اکثر این اظهارنظرها بدون پشتوانه منطقی و برخوردار از حداقل اطلاعات و بسیار سلیقه ای بود. امّا چون در طرح آنها بر روی تحریک احساسات مردم پافشاری شده بود، موثر افتاد. تعداد معدودی از کارگردانان که عموماً در میان تشکلهای مذهبی پایگاهی داشتند به پاسخگویی پرداختند. امّا عامه هنرمندان سینما سکوت اختیار کردند چرا که نمی خواستند در میانهٔ این نزاع بعنوان مدافع لیبرالیسم فرهنگی یا پسمانده رژیم گذشته، معرفی شوند. هرچند که این برخوردها از جانب مخملباف نبود، امّا وی خود را در پدیدآمدن این شرایط مقصر می دانست. لذا کوشید که اندکی جبران کند.

۴ـ برای کسیکه می خواهد دست از مطلق گرایی برداشته و از زوایای متفاوت به مسایل بنگرد و دیدگاههای افراد مختلف و علل و دلایل آنها را در نوع موضع گیریشان مدنظر قراردهد، این سئوال باید مطرح شود که چرا در سال ۶۹ با مجموعه سینما و هنر کشور چنین برخوردی صورت گرفت؟ و دلایل برخورد گروههای فشار و عملکرد دولت چه بود؟ ضمناً اگر می خواهیم که بعد از این، چنین برخوردهایی صورت نگیرد چگونه باید به مردم تفهیم کنیم که اشکال در کجاست؟ فیلمهای این دوره همگی در جهت، اولاً علت یابی برخوردهای متفاوت با سینما و ثانیاً تلاش در جهت آگاهی و آشتی دادن مردم و سینما می باشد.

از آنجا که به فیلمهای این دوره به تفصیل و از ابعاد گوناگون پرداخته شده است، تا آنجا که به بحث ما مربوط می شود تنها به تأکید بر روی چند نکته بسنده می کنیم.

ناصرالدین شاه آکتور سینما، *هنرپیشه و سلام سینما*: هر سه فیلم از زوایای مختلف به سینمای ایران می پردازند. *ناصرالدین شاه* در پس تعریف و شرح تاریخ سینمای ایران و معرفی فیلمهای جریان ساز این سینما به رابطهٔ قدرت و سینما و درک تدریجی صاحبان قدرت از توانائیها و قابلیتهای آن می پردازد. و اینکه همواره بین استفاده از این سینما و شیفتگی نسبت به آن، کشمکش وجود داشته است. مهم این است که سینما مرکب رهواری نیست و کسی که بر آن سوار است چه بسا در بسیاری مواقع مجبور می شود به راهی برود که خواستهٔ سینماست و حتی ممکن است رابطهٔ راکب و مرکوب وارونه شود.

در *هنرپیشه* به مضامینی از فیلمهای *ناصرالدین شاه* و *نوبت عاشقی* به شکل جزئی تری پرداخته می شود. در اینجا بازهم با تأثیر شرایط بر آدمی و جبری که اختیار انسان را محدود می سازد روبرو هستیم. قهرمان هنرمند فیلم مرتباً در برخورد با جبرهای مختلف سعی می کند در محدودهٔ کوچک اختیارش، انسانی ترین راهها را انتخاب کند. مخملباف می خواهد ضمن آنکه دلایل ساخت بعضی از تولیدات سینمایی را توجیه می کند (که البته در این کار چندان موفق نیست) به همه منتقدین، مخالفین و یا موافقین توضیح دهد که زندگی هنرمندان در پس ظاهر پیچیده و جنجالیش، زندگی کاملاً انسانی با تمام قوت و ضعفهای آن است و لذا هنرمند نه اسطوره آرمانهای دست نیافتنی است و نه موجودی پست و منفور.

در *سلام سینما* قصد بر بررسی رابطه بین عشاق سینما با آن است. امّا فیلم بیشتر به جمع آوری اطلاعات و نمونه ها پرداخته تا یک تحقیق دقیق به همراه نتیجه گیری. لیکن فیلم صرفنظر از موفق بودن یا نبودن در این زمینه، از چند جنبه حائز اهمیت است. اوّل بواسطه نمایش احساس نیاز انسان علی الخصوص جوان به مطرح بودن، به مورد توجه قرار گرفتن، به اینکه کس یا کسانی به حرفهایش گوش بسپارند هرچند که ممکن است این حرفها چندان مهم نباشند، به اینکه توانائیهایش را درک کنند و اجازه رشد و نمو به او بدهند و در یک کلام به اینکه تحویلش بگیرند و کسی بحساب بیاورندش. نیازی که امروز کمتر در مورد نسل جوان تحقق یافته است.

دوّم تصویری است که از بخش مهمی از جامعه امروز یعنی نسل جوان ارائه می دهد. هرچند که او برای اینکه می خواسته تا حدممکن از بی احترامی به اشخاص جلوگیری شود (۳۴) و ضمناً هنرمندترین این افراد معرفی شوند، دست به گزینش زده و لذا نمی توان نمونه های حاضر در فیلم را به تمام جامعه آماری تعمیم داد، امّا نفس همین مطرح کردن نسلی که سینمای امروز از به تصویر کشیدنش برحذر داشته می شود و هیچیک از دغدغه هایش بر پرده سینما و یا تصویر تلویزیون منعکس نمی شود و معدود آثاری هم که به آنها می پردازند در حد چند تیپ قالبی و بخاطر ارائه پیامهای اخلاقی یا دشنامهای ایدئولوژیک خلاصه شده اند، اهمیت دارد.

از خود فیلم که بگذریم برخوردهای متفاوتی که با آن صورت گرفت، حائز اهمیت بسیار است. مشخص شد که منتقد ایرانی در برخورد با سینمای ایران دستکمی از طرفداران فکر براندازی سینما ندارد. تنها مهم این است که چه عاملی احساساتش را تحریک می کند. نشان داد که مطلق گرایی و تنها از زوایه خود نگریستن و با دیدهٔ محکومیت به سراغ فیلم رفتن، دردعمیقی است که حتی در مدعیان قدیمی نسبی گرایی هم ریشه دارد. مشخص شد که منتقد ایرانی برخلاف ادعاهایش «تهران را با کوچه های خاکی و آن مردم بدبخت مفلوك بدجنس فاسدش» (۳۵) دوست ندارد. او هم تا زمانیکه حقایق فاش نشود آنرا می پذیرد، تنهامهم این است که کدام حقایق برایش تلخ تر هستند. همچنین نشان داد که پرخاشگران متمسک به مصلحت نظام هم چندان از «تصویرسازی شرایط تلخ و سیاه» ناراحت نمی شوند، مهم این است که این تصویرسازی از چه کسی و با چه گروهی انجام می شود و... و همه اینها یعنی اینکه سلام سینما، فیلم بسیار معاصری است. سینما هست یا نه؟ اولاً دغدغه بسیاری از مخالفان این مطلب نیست. ثانیاً در این مملکت سینمایی بودن چقدر جدی است؟ و ثالثاً «سینما چیه؟»

از زاویه ای دیگر آنچه در این فیلم می تواند روشنگر باشد، درك این نکته است که ریشه های مطلق گرایی تا چه میزان می تواند در یک انسان قوی باشد. مخملباف در لحظه لحظه ساخت فیلم می خواهد با علاقه و محبت به افراد بنگرد و تصویر نسل جوان را با دلسوزی منتقل کند، امّا ساختار فیلم نمی تواند این احساس را منتقل کند و مرتباً دیدگاههای کهنه سرك می کشند و زخمهای قدیمی سرباز می کنند. همان مشکلی که در *سیبهای زاینده رود* و *ناصرالدین شاه* هم به چشم می خورد. این مطلب تذکر این نکته به کسانی است که می پندارند فرود از اسب چوبین جزمیت کار ساده ای است و هر زمان که انسان اراده کند، توانایی انجام آنرا دارد. آنهم در شرایطی که درو دیوار و حال و گذشته و آینده و تاریخ و جغرافیا برخلاف آن رای می دهند.

مخملباف در این دوره با وقایعی تلخ و مصیبت بار روبرو شد. ابتدا از دست دادن یکی از نزدیک ترین دوستانش و بدنبال آن از دست دادن همسری که در این سالها پابه پای او و با تمام مشکلات، محرومیتها و جنجالها ساخته بود و فراتر از یک همسر، یک همراه بود. تلخ تر اینکه این مصیبت با شایعاتی که بعضی جنجال آفرینان برای به پایان رساندن مبارزه ایدئولوژیک خود با او، پخش کردند، آمیخته شد. تا جائیکه وی یکی از سازمانهای مسئول اینکار را تهدید کرد که اگر به این جریان ادامه دهد بعنوان مبارزه ایدئولوژیک! خود را در جلوی آن سازمان به آتش می کشد. (۳۶) مجموعه این فرآیند بهمراه چندسال تحمل اتهامات مختلفی که او را یک کافر منافق معرفی کرده است، سبب گشته در آخرین کارهایش به موضوع ایمان و ارتباط قلبی و دوطرفه با خداوند و تأثیر معنویت بر رفتار فردی بپردازد. آیا ممکن است در این دوره شاهد فیلمهایی باشیم که بطور ساختاری به محبت، دوستی و انسانیت می پردازند. کارهائیکه بتوانند حتی اندکی از لطافت و زیبایی *دره‌ام چه سرسبز بود*، *ریوبراوو*، *بدنام*، *رودخانه بدون بازگشت*، *خاطرات آن فرانک*، *ادوارد دست قیچی* و دهها اثر زیبای دیگر تاریخ سینما را در خود داشته باشند. ■

۱ـ برای آشنایی بیشتر مراجعه کنید به کتاب «مقدمه‌ای بر انقلاب اسلامی» نوشتهٔ دکتر صادق زیباکلام، انتشارات روزنه.

۲ـ مجلهٔ سروش شمارهٔ ۳۳۸، پنج ساعت گفتگو با محسن مخملباف.

۳ـ فیلم ویدیویی «گنگ خوابدیده»، بررسی زندگینامه و آثار محسن مخملباف، کارگردان هوشنگ گلمکانی.

۴ـ البته این مطلب به معنی پافشاری غیرمنطقی بر پاره‌ای اندیشه های نادرست وارد شده در دین نیست و خود شهید مطهری از بزرگترین پرچمداران احیاء و اصلاح دین بود. امّا در مجموع او کمتر از روشنفکران مذهبی غیر روحانی، به تغییر و تحول در احکام دین اعتقاد داشت.

۵ـ «فیلمنامه نویس یا فیلمسازی که درك درستی از شرایط کنونی جامعه خود ندارد، بهتر است فیلمی نسازد. چرا که فیلم، یک هنر سیاسی-اجتماعی است. در غیر اینصورت حاصلی جز اسراف و پر کردن وقت مردم به بدترین شکل آن، ندارد» و یا «امّا امثال میچکاك زرنگتر و ناصادقتر از آنند که دست خودشانرا رو کرده و دست از تمسخر مردم بردارند... ولی بدون آنکه او را به ترس از عذاب قیامت و عاقبت اعمال خود وا دارند... جائی برای ترسهای ضروری وجود انسان باقی نمی گذارند» رجوع کنید به مقالهٔ «نکاتی دربارهٔ فیلمنامه در سینمای اسلامی»، سوره جنگ پنجم.

۶ـ این تعریف از ایدئولوژی، تعریفی برگرفته از کتب دکترشریعتی و استاد مطهری بود که در آن ایام، شهرت داشت و در کلاسهای آموزش ایدئولوژی و کتب مربوطه مطرح می گشت. بدیهی است که عده‌ای ایدئولوژی را به گونه‌ای دیگر تعریف می کنند.

۷ـ مراجعه کنید به مقاله «نکاتی دربارهٔ...» سوره جنگ پنجم و همچنین فیلم «گنگ خوابدیده»

۸ـ تعبیر نهیلیزم دینی از مخملباف، به تعداد زیادی از سخنان و کلمات امام علی(ع) اشاره دارد که برای تربیت اخلاقی و تخفیف نفس، به بی ارزش و زودگذر بودن لذات دنیوی می پردازد. این سخنان از یکسو بواسطه تصور پوچ و بی ارزشی که از دنیا ارائه می دهند با تعابیر نهیلیستها یکسان است امّا از سوی دیگر برخلاف آنها، قصد امام علی اهمیت دادن به آخرت و هدف نشدن دنیاست.

۹ـ در تاریخ معاصر ایران هیچگاه بازاریان با کمونیستها (کلاً نیروهای چپی) در یک جبهه قرار نداشته اند. در کشور ما صرفنظر از تضاد در پایگاه طبقاتی، وجه مذهبی بازار همواره بزرگترین مانع برای ایجاد ارتباط بوده است. از طرف دیگر در این آثار با یک تحریف کلامی هم روبرو هستیم چرا که اصطلاح چپ قدیم به معنای نیروهای کمونیست را در کنار اصطلاح راست جدید(در آن زمان) به معنای طیفی از حاکمیت با

تفکرات خاص سنّتی، معتقد به اقتصاد آزاد بر مبنای تجارت و تفکیک بین سرمایه دار و سرمایه داری و ... قرار می دهد.

۱۰ـ ارائه مفاهیم بلند در قالب قصه های ساده غیرممکن نیست و کسانیکه سالها در این وادی تلاش کرده اند و از پشتوانه عظیم ادبی و سینمایی برخوردارند، قادر به انجام آن هستند، به شهادت تاریخ پر بار سینما.

۱۱ـ اصطلاح جناح چپ در داخل حاکمیت به گروهی از نیروهای مذهبی که عموماً به مالکیت فراگیر دولتی، مبارزه با سرمایه داران، گسترش عدالت اجتماعی از راه کنترل مبادی ثروت و سهمیه بندی کالاهای اساسی اعتقاد داشتند، اطلاق می شود.

۱۲ـ این اولین فیلم بعد از انقلاب است که مسئله جنگ فقر و غنا را تا بداخل یک مسجد می برد و تیپهای مذهبی سرمایه دار را در جبهه سرمایه داران غیرمذهبی قرار می دهد. همچنین به وضوح از وجود حلبی آباد در سال ۶۵ خبر می دهد.

۱۳ـ احساس نزول در سینمای آمریکا دهه ۷۰ بعلت مقایسه مداوم آن با سینمای دهه های ۳۰، ۴۰ و ۵۰ پدید آمده بود. امّا در سالهای اخیر، یک بازگشت دوباره به این دهه و جستجوی بعضی نقاط قوت که قبلاً به فراموشی سپرده شده بود، آغاز شده است.

۱۴ـ در مباحث جدید شناخت، این نمونه ها نیستند که منجر به ارائه تئوری می شوند بلکه این تئوری اولیه است که منجر به کشف نمونه ها و امکان جستجوی آنها می گردد. یک بررسی دقیق تر در نمونه هائیکه مخملباف به ترتیب در شماره ۴۳ مجله فیلم (بعد از فیلم بایکوت) و شماره ۳۸۸ سروش (بعد از دستفروش) از نکات برجسته موردتوجه اش، انتخاب کرده، ادعای درون متن مقاله را تأئید می کند.

۱۵ـ در سال ۶۵ حوزه طی یک اطلاعیه، اعلام کرد که از میان دست اندرکاران سینمای قبل از انقلاب همکار می پذیرد به شرطی که در سه رشته کارگردانی، بازیگری و (احتمالاً) فیلمنامه نویسی فعالیت نکرده باشند.

۱۶ـ معرفی مخملباف از گروههای فیلمسازی خارج حوزه در مصاحبه با مجله سروش ۳۸۸ چنین است، «عده ای طاغوتی واخورده بی مایه و چپی شرمگین اومانیسم نما...»

۱۷ـ این تصور که آثار هنرمند تنها در کتب و سخنرانیهای وی خلاصه شده، تصور نادرستی است. تأثیر مصاحبه مخملباف برجامعه از جنجالی ترین فیلمهای وی بیشتر بوده است.

۱۸ـ اینکه دلیل اصلی خروج مخملباف از حوزه، محدودیت در طرح مضامین بود یا همراهی با گروههایی که چندماهی بود به دلیل اختلاف سلیقه در نحوه اداره حوزه با مدیریت آن به تخاصم پرداخته بودند، نیاز به بحث و تعمق بیشتری دارد که از حوصله این مقاله خارج است.

از دیدگاهی می توان اختلاف بر سر نحوه اداره حوزه و حدود اختیارات را مقدم براختلاف بر سر طرح مضامین دانست اما باز این سئوال قابل طرح است که چه مسائلی سبب ایجاد این اختلاف شد؟ و لذا بحث پایان نمی یابد. برای ختم کلام و از دیدگاه یک آدم بی طرف می توان چنین فرض کرد که از منظر مخملباف به عنوان یک آدم هیجان زده، احساساتی و پرشور، فضای پدید آمده به هر دلیلی، برای او نوعی احساس محدودیت ایجاد کرده و مقابله با آن در حکم قهرمان شدن به حساب می آمد. سابقه دسته بندیها و رفاقت بازیها و شرایط عمومی کشور نیز این مسئله را تشدید می کرد.

۱۹ـ ورود مخملباف به بنیاد مستضعفان و امکانات فراوانی که به آنها دست یافت، بواقع به طرحهایی که این بنیاد برای مطرح شدن در زمینهٔ تولید فیلم و تبدیل شدن به یک قطب سینمایی درنظر داشت، بازمی گشت. اما محرکهای دیگری از قبیل تلاش گروههای مخالف برای تضعیف حوزه و فعالیتهای پنهان و پیدایی که در حمایت از هنرمندان معترض، بعمل می آمد این مسئله را تسریع کرده بود.

۲۰ـ بنابر آمار موجود اوضاع اقتصادی در سال ۶۷ به بحرانی ترین وضعیت خود رسیده بود که تنها یک نمونه آن کسری بودجه ۵۰ درصدی بود و گفته می شود یکی از مهمترین دلایل پذیرش قطعنامه، همین مسئله بود.

۲۱ـ من فکر می کنم تغییر در تفکرات مخملباف پیرامون مفهوم عدالت که در تدوین فیلم فرماندار به وضوح مشخص است، بیش از همه، حاصل همین مراودات باشد. چرا که مخملباف در این مدت مرتباً از نزدیک و یا بوسیله تلفن با مهندس موسوی در تماس بود. و قاعدتاً دریافته که فرماندار آرمانی او در فیلمنامه، یک دبیرستان را نمی تواند اداره کند چه برسد به یک شهر.

۲۲ـ بهشت بر فراز برلین یا زیر آسمان برلین یا بر بال فرشتگان یا بالهای اشتیاق و یا... بهرحال منظور همان فیلم وندرس است که دو تا فرشته هم دارد!

۲۳ـ اشاره من به حکایت مشهور به خوش رقصی است و منظور پافشاری بر نکته ای است که نشان از ریشه دار بودن مسئله می کند نه یک تظاهر صرف.

۲۴ـ همین تعجب را می توانید در مصاحبه «حاتمی کیا» بعد از بازگشت از اولین حضور خارج از کشورش ببینید و بیان صریح او که توقع شنیدن بسیاری از سخنان در دفاع از کشور را از زبان بعضی ها نداشته و البته رفتار این عده آنقدر طبیعی بوده که حاتمی کیا ظن بر ترس یا چاپلوسی نبرده باشد. آنهم افرادی که در داخل کشور، هیچ آب توبه ای نمی توانند آنها را در چشم بعضی مطهر کند. اگر در بررسی سینمای حاتمی کیا به این مسافرت و آشوبی که وی بعد از آن و بهنگام ساخت فیلم وصل نیکان به آن دچار شد، اشاره شود، چندان عجیب نیست.

۲۵ـ همان کسی که مخملباف تمام جوایزش را در جشنواره هفتم، به فیلم گال ساخته وی، هدیه کرده بود.

۲۶ـ برای آشنایی بیشتر رجوع کنید به کتاب «فربه تر از ایدئولوژی» نوشته عبدالکریم سروش از انتشارات صراط و به نقدهای مفصلی که بر این کتاب در نشریات گوناگون به چاپ رسیده است.

۲۷ـ البته اگر دینی بطور اصولی به خلاف قوانین متقن علمی یا فلسفی سخن گفته باشد پایه های خود را لرزان کرده و اگر در آن مطلبی در موافقت با علم و فلسفه آمده باشد می تواند دلیلی بر صدقش باشد. امّا وجود مباحثی که بوسیله انسان قابل دستیابی است، شرط کمال دین نیست و نبودش هم موجب نقصان آن نمی شود.

۲۸ـ معمولاً بین جبر و اختیار که تبیینی فلسفی از چگونگی اعمال ماست و توانایی و ناتوانی که صفت عینی اراده و عمل ماست خلط پدید می آید.

۲۹ـ اتوپره مینچر کارگردان فیلم برای معرفی شخصیتی که «مریلین مونرو» در نقش او بازی می کند، از سه جفت کفش با کارکردهای مختلف استفاده کرده است. امّا میان آن کفشها با کفشهای فیلم شنهای زاینده رود تفاوت بسیار است!

۳۰ـ «امیل دورکهیم» یکی از بزرگترین جامعه شناسان کلاسیک در اثر مشهور تحقیقی خود، «خودکشی» به بررسی تأثیر شرایط اجتماعی بر کاهش یا افزایش میزان خودکشی پرداخته است. وی وجود انسجام جمعی و کاهش در احساس آزادی درونی را عامل کاهش میزان خودکشی «خودخواهانه» و شدت یافتن این امر را منجر به افزایش خودکشی «دیگرخواهانه» دانسته است.

۳۱ـ مامان حاجیه، قهرمان اصلی داستان کوتاه مامان حاجیه و «حمید و سوری» قهرمانان رمان «باغ بلور» هستند.

۳۲ـ گروهی از اهل تصوف که برای رهایی از توطئه های نفس اماره و سرکوبی آن، به بدنام کردن خود در میان جمع با تظاهر به انجام محرمات و ترک واجبات می کردند تا در نزد عموم خوار وخفیف شوند و بدین وسیله نفس را از آفات شهرت و خود بزرگ بینی برهانند.

۳۳ـ البته ساخت فیلمهای مستند دو فایده دیگر هم دارد. اوّل حل مشکلات مالی و رفع معیشت و دوّم فرار از سختگیریهای مسئولین ارشاد که امروزه باید هرائر افرادی نظیر مخملباف را به زیر ذره بین بگذارند.

۳۴ـ رجوع کنید به شمارهٔ ویژه ماهنامه تصویر در باره ساخت فیلم سلام سینما و علی الخصوص مصاحبه با مانی پتگر

۳۵ـ اشاره به شعری از فروغ فرخزاد که پیش درآمد نقد خوب آقای پیروز کلانتری بر فیلم عروسی خوبان در شماره ۷۷ مجله فیلم بود. اشاره من نه به این نقد، بلکه به منتقدینی است که داعیه پیروی از فروغ را، در این زمینه دارند، امّا در عمل کم می آورند و حقیقتاً این مقدار عشق به مردم کار هرکسی نیست.

۳۶ـ به نقل از سخنرانی عبدالکریم سروش بمناسبت وحدت حوزه و دانشگاه در دی ماه ۱۳۷۳