مقدمه‌ای بر تبارشناسی ساختارشکنی محسن مخملباف

میراحمد میراحسان

شاید وقتی به کلمه تبارشناسی مخملباف برمی‌خوریم حس نامطبوعی به ما دست دهد که بهترینش یادآوری تبارشناسی شاهان مرده یا انسان‌های اولیه است. تبارشناسی هنر مخملباف البته می‌تواند ما را به یاد تبارشناسی اخلاق نیچه بیاندازد، با این تمایز که اخلاق، پدیدهٔ تبارِدار و ریشه‌مند زندگی ما است؛ اما تبارشناسی هنر مخملباف تا کجا می‌تواند ادامه یابد؟ به سینمای کیارستمی و شهید ثالث و نادری و کیمیاوی و...؟ به نئورئالیسم ایتالیا و موج نوی فرانسه و یا در بهترین حالت به لومی‌یر؟

اما ضمناً می‌تواند به اندازهٔ خود اخلاق، تبار سینمای او، ضمن پای‌بندی به هنرمندان غربی، از سرچشمه‌های هنر اشراقی و حتا از معرفت‌های کهن شرقی و عرفانی و دینی برخوردار باشد. از فهم و سنت‌های ایرانی، از فرم‌های روایت در قرآن و یا شاعرانگی و یا تاءثیرات عالم رؤیت‌های رویایی و مثالی در سوررئالیسم او.

اما تبارشناسی می‌تواند به یک میراث ذهنی و تاءثیرات ژنتیک بر مخملباف هم اشاره کند.

مخملباف در "گنگ خواب‌دیده"، فیلمی که هوشنگ گلمکانی، ساخته است می‌گوید، پدرش یک بازاری حساب‌گر و سرد دل بوده که طی زندگی مشترک کوتاهی جنبنش را تشکیل داده و سجایای خویش را به او بخشیده و بیرحمانه در همان خفیگاه رحم مادر تنهایش گذاشته و رهایش کرده و هرگز هم سراغش را نجسته است.

یکی از ویژگی‌های هنر مخملباف زیرکی و ابن‌الوقتی و شمّ شگفت تشخیص "بازار" و سود و سودای روزآمد است. او به چالاکی مدام به شکل تقاضای روز درمی‌آید؛ پس وجه منفی هنر مخملباف این لمس بازاری، نیازهای محیط و تقاضای جهانی است. آخرینش نمونهٔ گویای "سفر قندهار" است که داستان اقبالش را در اروپا و آمریکا در پی حوادث تیرهٔ آمریکا و افغانستان در مطبوعات خوانده‌اید.

نگاه مخملباف در داستان‌گویی ـ چه مکتوب و چه بصری ـ نگاهی کهنه است؛ اما او با موفقیت نقابی مدرن بر آن می‌پوشاند. زاویهٔ دید و مهم‌تر از آن نگاه او به موضوع مورد تماشا، در یک گسست بین ابژه و سوژه غرق است. او مثل یک هنرمند قرن نوزدهمی خود را دانای کلی می‌داند که معنای یکهٔ حقیقت در دست اوست. درست زمانی که مخملباف خواننده‌های خود را دربارهٔ نسبیت و هزار تکه شدن آینهٔ حقیقت جار می‌زند، آثاری می‌سازد که سراپای نگاه آن بیگانه با تجربهٔ شک آوری است در فرم و در معنا.

اما پایان دیگری نیز متصور است برای همین ساختار که تنها یکی از بی‌نهایت آغاز یا پایانی است که به تحلیل یا تفسیر یا تاءویل یا ساختارزدایی مخملباف (و یا آثار مخملباف) می‌پردازد. پایانی که صفحات زیادی را ویژهٔ خود خواهد کرد تا به پایان برسد؛ اما همهٔ آن صفحات چیزی جز یک پیشنهاد با عنوان ساختارشکنی بی‌قراری برای دعوت خوانندگان عزیز برای معماری اندیشه‌های نو درباره مخملباف نیست؟ حال من می‌خواهم این پیشنهاد را به شیوهٔ خود ادامه بدهم. کادری فرضی را در نظر بگیرید. شیوه‌ای که حکایت این جستار را پر از پیچ و واپیچ می‌کند. ناتمام و بی‌گمان پایان‌ناپذیر، مثل حکایت همهٔ فیلم‌هایی که فقط برای این نقل می‌شوند تا دست آخر برسند به جایی که حکایت بیرون از عالم حکایت از دست برود چون حکایت خود زندگی که در جایی بیرون از زندگی از دست می‌رود.

ساختارشکنی بی‌قراری

در نشانه‌های ۳۹ و ۴۰ از سورهٔ نور، نور آسمان‌ها و زمین‌ها خطاب به مخاطبان آفریدهٔ خود که فرودآورده و در زمین مقیمشان کرده آگاهی عجیبی را در میان می‌گذارد که خود نور است و ساختار لایه‌ای آیه‌ها در نسبت نور و تاریکی. این سوره فرمی تودرتو و جذاب، سرشار از سرشکستگی و سرگردانی و تاریکی دارد: "و کسانی که کفر ورزیدند (کافر شدند) کردوکارشان همچون سرابی در بیابانی است که تشنه، آبش گمان برد و چون به سویش آید، چیزی نیابدش و خدا را نزد خود یابد که به تمامی حسابش را وفا کند (تمام و کمال رسیدگی حسابش کند) و خداوند زود بشمار است (سریع الحساب)، یا همچون تاریکی‌هایی است که در دریایی ژرف، که آن را موجی فرو پوشانده و بر فراز آن موج دیگر است که بر فراز آن ابری است (تیره ابری)، تاریکی‌هایی بر فراز یکدیگر (تو در تو) چون دست خود به در آورد آن را چه بسا نخواهد دید و آن که خدا نوری برایش قرار نداده هیچ نوری برایش نیست".

آیا بی‌قراری انسان مدرنی که خدایش مرده و در عصر ظلمت راهی نمی‌جوید، تاءویلش را در این نشانهٔ کلام خدا می‌یابد؟ آیا زان پس همهٔ مخملباف، آثار و تاءویلش به اینجا باز خواهد گشت؟ پریشانی به‌مثابهٔ یک تم و یک تقدیر آدمی که از آسمان گسسته، در زمین سکنی گزید و دچار فراموشی شد؟ حال وجود موجود متنی به عنوان محسن مخملباف، و آثار او گویی خود تاءویل کلام الهی است. کلمه‌ای است که ما را رجوع می‌دهد به نخستین مکالمهٔ خدا با انسان. چیزی که هرمنوتیک قدسی خوانده می‌شود. ضمناً در همین جا به یاد می‌آوریم که پالمر تبار کلمهٔ hermeneutics را در فعل یونانی hermeneuein "هرمینویین" (تاءویل کردن) نهفته می‌داند و حال کلمهٔ وجودی مخملباف بسان تاءویل‌گر کلمهٔ خدا و کلمهٔ هرمنوتیک دچار یک تبارشناسی همریشه می‌توانند شمرده شوند.

گربای، بووی، بلایشر، هم در philology خود به همین ریشه اشاره کرده‌اند، که قبلاً هیدگر آن را بیان داشته بود و گادامر و لیوتار و دیگران هم آن را شرح داده‌اند. صورت اسمی کلمهٔ hermeneia (تاءویل) است و همهٔ آن‌ها از جمله ریچارد. پالمر در in Interpretation theory and Gadamer Hermeneutics: macher, Dilthey, Heidegger Schleier با اشاره به "هرمایوس" meios-her کاهن معبد دلف و پیشگوی بزرگ، تبار آن را به هرمس رسانده‌اند.

"این کلمه و فعل متداول‌تر herme-neuien هرمینویین و اسم هرمینیا به نام خدای پیام‌آور تیزپا یعنی هرمس بازمی‌گشت که ظاهراً این کلمات از نام او گرفته شدند (یا برعکس؟). نقش هرمس به طرز پرمعنایی با وظیفهٔ تبدیل آنچه ورای فهم بشر است به صورتی که فکر و هوش انسان قادر به درک آن است پیوند یافت و لذا اشکال مختلف این کلمه متضمن به فهم درآوردن چیزی یا موقعیتی است که نامفهوم است. یونانیان کشف زبان و خط را به هرمس نسبت می‌دادند. یعنی دو وسیله که فهم انسان برای درک معنا و انتقال آن به کار می‌برد."

مارتین هیدگر "فلسفه به‌مثابهٔ علم هرمنوتیک" را با هرمس مرتبط می‌داند. "هرمس پیام تقدیر را می‌آورد و بالاخره او آشکار می‌کند: "هرمینویین" آشکارکردن آن چیزی است که پیام را می‌رساند."[۱]

کاری که هرمس فرزند زئوس بنیانگذار آن بود در میان حکمای تاءویل‌گر اسلامی، هرمس نه خدایی از خدایان افسانه‌ای که پیامبری واقعی بود که حکمت هرمسی با سرشت حکمت تاءویلی را بنا نهاد.

به‌هر رو لفظ hermae یونانی و به معنی سنگ ـ نشانهٔ مرزبندی است. هرمس خدایی پیام‌رسان است که مرز خدایان و انسان را می‌نوردد و پیام رمزی خدایان و نامیرایان را به انسان منتقل و سفر از عالم معنا به عالم زمینی و محسوس را ممکن می‌کند و یا از عالم مردگان خبر می‌آورد.

"کلمه ـ وجود" مخملباف تاءویلی در خوانش من می‌سازد که تاءویل‌گر کلمات متون و تصاویر اوست. این تاءویل بازگشت به ادیپ نمی‌کند، به هکتور برمی‌گردد، آنجا که با همسرش و پریشانی‌های او وداع می‌کند. بهتر بگویم به فرزند هکتور برمی‌گردد. در ایلیاد سرود ششم می‌خوانیم:

پس از آن که چنین سخن گفت نزدیک پسرش شد و دست را به سوی او یازید، آن کودک از دیدن پدری که دوستش می‌داشت، از ترس فروزندگی سلاح‌های او و پرچم هراس‌انگیز و سهمگینی که می‌دید برفراز خود وی لرزانست باز پس دوید. در آغوش دایه‌اش پنهان شد و هراسان فریاد می‌کشید. پدر از هراسان شدن وی لبخند زد. آن دلاور همان دم خودِ فروزان خود را برداشت و بر زمین گذاشت. به مهربانی پسرش را بوسید. آهسته وی را در میان بازوهای خود تاب داد و این درخواست را از زئوس و خدایان دیگر کرد: ای زئوس و همهٔ شما ای خدایان اولمپ، چنان باد که پسرم چون من در میان مردم تروا نام آور باد! همان نیرو، همان دلاوری بهرهٔ او باد! در ایلیون فرمان روایی کناد."

سراسر مشی عصیانی متن مخملباف و متن متن‌های او تاءویل و تاءویلِ تاءویل بیقراری فرزندی هراسان از پدری داشت که آرزو دارد کلاهخود خود را برمی‌داشت و از پس چهرهٔ سهمگینش، مهربانی و سرپرستی و فرصت زندگی و دعای پیروزی‌اش طلوع می‌کرد. جست‌وجوی آن پدر گمشده و رعب‌آور که در همان حال که او می‌گریخت به او باز می‌گشت و در همان حال که نفرت می‌ورزید از غنا و خلاءاش پیر بود و او را می‌جست، در همهٔ عمر او و آثار او دوام یافته است. پدر خشن و ترس‌آور و نگهبان گمشده‌اش را در سازمان مخفی چریکی و عصیان خشن جوانی جست‌وجو کرد تا با چاقوزدن به او، او را در قالب یک پاسبان پیر و طی یک انقلاب تصاحب کند. او را در یک ایدئولوژی و در یک انقلاب جست‌وجو کرد، تا به او بگرود، در سایهٔ هیبت و ابهت و اعتبارش بیاساید، سربرآورد و بر آن بشورد. او را به هیاءت شریعتی، یا دیگری جست‌وجو کرد تا سپس از آن‌ها در گذرد و در برابرشان قدعلم کند. او را در شکل یک وطن در اختیار کند تا سپس آن را ترک کرده به تحقیر بنگردش و از جوی‌های پر لجن و گنداب‌هایش برای خبرنگاران جشنواره‌های پر شکوه و پر از نور و احترام و آغوش و افتخار سخن بگوید و در همهٔ این فرآیند، پدر را چون مادر و با نمادهای مادرانه به یاد آورد، به نمادهای مردانه و اقتدارگرایش تمسک جوید به آن نفرت بورزد و آن را تکرار کند. درست زمانی که با نقاب لیبرالیته و آزادی‌گرایی، در پشت یک دفاع نهان می‌شود و با این‌همه همهٔ مطلق‌گرایی مقتدرش را به کار گیرد تا با احترام به سرشت زنانهٔ فکرنو ـ لیبرالیسم و آزادی‌خواهی نرمخو ـ به عنوان مردی مقتدر از خاطرهٔ پدر بی‌وفا انتقام بگیرد. پدری که حرمت زن را پاس نمی‌داشت. لذت می‌برد و به‌دورش می‌انداخت. آثار مخملباف مشحون از احترام واقعی به زن است. زن مستقل، شخصیت‌مند و سرشار از زنانگی. چیزی که در سینمای ایران کم‌سابقه است.

گذشته از متن مخملباف، سابقهٔ متنِ متن‌های او تا جایی که مدرکی انتشار یافته به "مرگ دیگری" می‌رسد، نمایشنامه‌ای که در سال ۱۳۶۰ نوشته شد و بعد اجرا و از تلویزیون پخش گشت. آن زمان مخملباف از نقش چریک عاصی و ماجراجو و خشن به قالب هنرمند جوان جمهوری اسلامی، که قرار بود هنر دینی انقلاب را رهبری کند، تغییر سیما داده بود؛ اما حتا در این تغییر هم اگر دقت می‌شد، ریشهٔ او، آنارشی و مشغله و اقتدارخواهی و جزمیتش باقی مانده بود. شاید اتفاقی نبود که "مرگ دیگری" با دو نماد اقتدار فرامادی و مادی شکل یافته است که البته بنا به اخطاران زمان او دومی مغلوب اولی می‌شود. هر دو نقش در مطلقیت خود کامل و تام‌اند. اگر چه متن صورت و پوشش ایدئولوژی مابعدالطبیعی را پوشیده است و می‌خواهد با تکیه به پرسش مرگ، وظیفه مقابله با ایدئولوژی مادی ـ زمینی را به فرجام برساند، اما در اصل و در حقیقت‌گویی او از اقتدار مقتدرترین پدیده‌ای که انسان اقتدارگرا برابرش تسلیم می‌شود و راهی نمی‌جوید استفاده می‌کند تا اقتدار تقدیر آسمان و الوهیت را بر ماده، انسان، فرمانده اثبات نماید و به موضوع اصلی سیاسی ـ فلسفی دوران آغاز انقلاب و کشمکش‌های سیاسی ـ ایدئولوژیک حاد پاسخ گوید. از این جا تا تمسک به یک فرمال نیچه‌ای که مرگ خدا را اعلام می‌کند و همهٔ اقتدار را به انسان برمی‌گرداند؛ البته در راهی طولانی و مطمئناً حاوی تغییری ماهوی است. اما اجازه دهید بگویم تغییر مخملباف از مناسبت مرگ و فرمانده به فلسفهٔ نسبیت‌گرایی نوبت عاشقی و بعد آن همواره در پوشش دفاع از آسمان، از تمنای اقتدار مطلق دفاع کرده است. اقتداری که یک بار در نقش پیروزی برگمانی مرگ و دفعهٔ دیگر در حکم جزم نسبیت‌گرایی و لیبرالیسم که گویی با گرویدن مخملباف به آن برای همه ایرانیان زاده می‌شود و تا دیروز وجود نداشته بود، سرشت مطلق‌اندیش مؤلف و متن را فاش می‌سازد. در پایان، مؤلف تصور می‌کند دارد علیه مطلق انگاری و اقتدارگرایی مردسالار اثری می‌آفریند و ماهواً تغییر کرده و نسبیت‌گرا شده است. البته رایج است که هنرمند وقتی نام‌آور و شهره شد، آثار حتا بی‌ارزش ابتدایی او مورد بازخوانی مجدد قرار می‌گیرد. این به معنای ارزش‌یافتن آن آثار نیست، به معنای ارزیابی مجدد آن‌ها برای یافتن ریشه‌های نگاه هنرمند است. نمایشنامهٔ "مرگ دیگری" البته نمایشنامه ضعیفی است.، هم در زبان و هم در کنش نمایشی. با این همه معناهای آتی اقتدارگرایانهٔ مخملباف را که روزی در آینده به زیر نقاب ضدخود پنهان می‌شود، در خود پنهان دارد.

البته مرگ دیگری نشانه‌های متعدد عقیدتی یک نظام و نظام ماوراءالطبیعی و مبتنی بر الگوهای قرآنی را مورد استفاده قرار می‌دهد تا پیام ایدئولوژیک ـ سیاسی‌اش را منتقل کند. آن سال‌ها، همه جا نه خاطرهٔ یک انقلاب بلکه خود انقلاب تازه بود. ژنرال‌های شاه، به‌تازگی اعدام شده بودند. فرماندهان که بسیار کشته بودند حال خود طعمه مرگ می‌شدند. مخملباف با زیرکی از این فضای سیاسی ـ انقلابی سود می‌جوید تا پیام‌های اخلاقی ـ فلسفی یا در واقع دینی ـ اخلاقی‌اش را در دفاع از واقعیت موجود نفوذ دهد.

متن هر چند یک زبان شعاری دارد، اما عبارت‌ها پر از همین تمنای مذکور و نیت نه چندان نهان نگاه داشته است. نمایشنامه‌ای که از اتاق عملیات شروع شده ما را به یاد اتاق عملیات فرماندهان عراقی هم می‌اندازد که یک تهاجم کشتارگرانه را تدارک دیده بودند. حرف‌ها در واقع شرح همان رویدادی است که در ایران اتفاق افتاده بود، هر چند نمایش می‌کوشد پیام فلسفی و کلی خود را عرضه کند و اشاره‌ای به جزئیات ننماید، تنها از فضا و واقعه سود ببرد تا از واقعیت فرا رود و آن را تصعید کند. در آغاز که فرماندهٔ مکانِ شروع حمله را برای مافوق شرح می‌دهد و از حمله از طریق توپخانه و هواپیما و بمباران از زمین و هوا حرف می‌زند، سراپا سرشار از اقتدار است. وقتی مرگ وارد می‌شود و فرمانده شلیک می‌کند و او را نابودنشدنی می‌یابد و بعد به ناچار برای ادامهٔ حیات به زیونی می‌افتد و اقتدار مرگ اثبات می‌شود. آخرین پیام مرگ شنیده می‌شود و فرمانده در آینهٔ او، چهرهٔ وحشتناک خود را می‌بیند و مرگ را سیاه می‌یابد، چون کردار خویش. در سراسر نمایش، مخملباف می‌کوشد از آمیزهٔ سخن روزنامه‌ای، شعار، اشارهٔ فلسفی و انذار دینی مخاطب را به صحت آرای خود که در نقش دانای کل و زاویهٔ دید او القاء می‌شود، جلب کند. در پایان مرگ مقتدرانه با اشاره به تماشاچی‌ها به فرمانده می‌گوید:

به چهرهٔ همهٔ اونا نگاه کنید ژنرال. در نگاه زنده و شاداب اونا مرگ را می‌بینید؟ (به طرف عمق صحنه می‌دود) آن روی زندگی مرگ است. همه چیز فانی خواهد شد. (باز می‌گردد) فراموش نکنید به دنیا می‌آیید که روزی بروید، و می‌میرید که بار دیگر زنده شوید. (پشت سر فرمانده قرار می‌گیرد) اکنون به گلوی شما رسیده فرمانده نه..؟ لازم نیست جواب بدهید تا زبان شما جان دارد سعی کنید مزهٔ تلخ زندگی رو حس کنید. با چنین مزه‌ای آشنایی ندارید؟ متاءسفم که شما به گونه‌ای زندگی نکرده‌اید که زیبایی‌های مرگ را ببینید. (چهرهٔ فرمانده در هم می‌رود. چشم‌هایش را کاملاً باز می‌کند و گویی جان را از بیخ گلویش حس می‌کند) مثل این که شما هم با من موافقید قربان... حیف که دیر به واقعیت اسم و رسم‌ها پی بردی. زندگی چندان ارزش این کارها را نداشت. وقتی که شما مردید دیگران وظیفه انجام جنایات شما را به عهده می‌گیرند، بدون این که از مرگ تو عبرت بگیرند....

این راز گویی تمام نشدنی البته ظاهراً حاوی اعتقادات صریح دینی و پیام‌های اخلاقی است. بعدها زبان شسته و رفته هنری جانشین این شعارها می‌شود، همان سان که معناها به سمت نگرش مدرن تغییر جا می‌دهد. بنا به همین تمسک اولیه متون مخملباف به خبرهای آشکار دینی و رویکرد بعدی او به زبان مدرن، ممکن است از تغییر ماهوی‌اش سخن گفته شود. اما از زاویه دیدی که من با او مکالمه می‌کنم این تغییر بی‌اهمیت است. البته زیبایی‌شناسی آثار او تغییر می‌یابد (به‌نظرم در آن جا نیز چیزی غیر بدیع و ناریشه‌ای و بدون‌اصل وجود دارد) لیکن در پس صورت و مهارت و راهبردهای نوی او، همان بیانگری امر واقع، همان دانای کل، همان ادعای داشتن حقیقت چون کلیتی یک‌پارچه که در همین اولین اثر او ریشه محتوا و فرم را تضمین کرده بود، ادامه می‌یابد. متن بسان دارندهٔ تاءویل همهٔ حقیقت‌ها، خدایی می‌کند و باتصور خدایی در پس

و خفیگاه متن ـ که مؤلف است ـ ما را به بد و خوب هر چیز دعوت می‌کند. از آن جا که این منش خاصیت کلام‌الله است و هر کلام انسانی و هر متن هنری با اتخاذ این موضع دچار ارتجاع، شرک، دروغ و توهم و سست‌بنیانی می‌شود متن مخملباف هم سقوط می‌کند در ورطهٔ سستی زبان و ساختمان و در معنا. او بدینسان در سال ۱۳۶۰ سال نوشتن "مرگ دیگری" بسان سال ۱۳۸۰ سال ساختن "سفر قندهار" دچار توهم اقتدارگرایی معنایردازی کهنه شده‌ای است که سعی می‌کند حالت مدرنی به اثر خود بدهد (با پرسوناژ مرگ و فرم غیرکلاسیک نمایش تک‌پرده‌ای).

از همین دست است "حصار در حصار" و "توجیه". حصار در حصار نمایشی است که به انواع چپ سنتی و چپ مدرن در زندان شاه در مقطع انقلاب می‌پرداخت و به معرفی تیپیکال توده‌ای‌ها و غیره مشغول بود که خود در خویش حصاری درونی داشتند که مانع دیدن حقیقت بود.

نمایشی که با سرنشینان شش نفرهٔ قایقی و سورهٔ بقره و حجر و صاد شروع می‌شود: (و پیروی از گام‌های شیطان نکنید که او برای شما دشمنی آشکار است. / شیطان تا روز قیامت از خداوند مهلت خواست و خداوند بدو مهلت داد. / شیطان به عزت خداوند قسم یاد کرد که همه انسان‌ها را گمراه کند مگر بندگان مخلص را) و سپس به فیلم "استعاذه" بدل می‌گردد که نمونه دیگر همین فرآیند دانای کل است.

ششمین نفر همان "استعاذه" است. در واقع در سال ۱۳۶۲ مخملباف فیلم‌های "استعاذه"، "توبه نصوح"، "دو چشم بی‌سو" را در جوار متون ادبی ارائه می‌دهد که همین ویژگی‌های نامبرده را دارند. متونی اقتدارگرا و مبتنی بر زاویهٔ دید دانای کل. دو فیلم "توبهٔ نصوح" و "دو چشم بی‌سو" می‌کوشد نه انتزاعی بلکه رئالیستی باشد، اما رئالیسم "توبه نصوح" صرفاً محصول نشانه‌های بسیار صوری واقعیت است. "توبه نصوح" در سال ۱۳۶۱ تهیه و در سال ۱۳۶۲ به نمایش درآمد. محسن مخملباف در سال ۱۳۳۶ متولد شد سپس در زمان ساختن "توبه نصوح" بیست و پنج ساله بود. برخلاف افسانهٔ تولد مخملباف سینماگر هنرمند از دل انقلاب اسلامی بسان تولد ناگهانی میزوا از مغز ژوپیتر، او از همان کودکی به نحوی با مسائل فکری و سیاسی و ادبی آشنایی داشت. اگر چه از همان آغاز تربیت دینی او مبتنی بر یک تجربهٔ سیاسی اسلام سیاسی بود. با این همه در دوران مدرسه فعالیت تئاتری داشت و فعالیت هنری او در سایهٔ سیاست قرار می‌گرفت، همان سان که دین و مسجد عرصه‌ای برای عمل سیاسی جوانانه‌اش بود. اما آیا سیاست نمایش و اسلام برای مخملباف یهانه پاسخ به یک روح خشمگین، قدرت طلب، بی‌قرار و ضمناً به نحو متناقضی دگم نبود که همه چیز برای او در سایهٔ یک کنش مبارزه‌جویانه، و مخالفخوان و عاصی ارضاءکننده بود؟ گروه نوجوانانهٔ بلال‌حبشی (و مخملباف) که می‌خواست با خلع سلاح پاسبان شهرداری به مبارزه خشن (این تلقی مخملباف در نون و گلدون است با نظام موجود بپردازد، سرشار از تمنای ابلاغ پیامرانهٔ حقیقتی قطعی و دانایی‌های کلی بود که نمی‌خواست سر به تن هر کس که مخالف است، باشد. البته زمانی که ما به شعارهای نون و گلدون می‌رسیم مجبوریم اعتراف کنیم که مخملباف حال نه خشونت طلب بلکه صلح جو است و می‌خواهد سر به تن مخالفان هم باشد؛ اما مثل تمام روشنفکری ایرانی او این را مطلقاً می‌خواهد و باز مطلقاً حق را به خود می‌دهد و مردم را و دیگرانی که اکنون گذشته او به‌شمار می‌آمدند مشتی غرق لجن جوی محلهٔ قدیمی می‌پندارد که قابل ترحم‌اند.

این مخملباف پس از آزادی از زندان مواجه با پیروزی انقلاب می‌شود و طبیعی است که همه اختلاف‌هایش با دیگران بنا به مقتضای روز نهان می‌شود و او با شور در حوزه هنری می‌کوشد از سلاح مؤثر هنر در جهت اهداف خفیگاه خویش استفاده کند. ظاهراً این اصل و هنر وسیله‌ای در خدمت آن اعلام می‌شود؛ اما مخملباف دین و هنر را در جهت پاسخ به آن صدای عاصی درونی‌اش مورد استفاده قرار می‌دهد. می‌خواهد هنر ناب اسلامی بیافریند و بر دهان مخالفان بکوبد. مخملباف در بولتن جشنوارهٔ فجر ۱۳۶۲ نوشت "از موضع تاکتیکی برای ما سینما شاخه‌ای از هنر است و ما در پی شناخت آن هستیم. ضعف‌ها و قوت‌های ماهوی آن را می‌جوییم، قدرت انتقال مفاهیم ایدئولوژیک را توسط سینما بررسی می‌کنیم." این منظر البته نمی‌توانست جز به فیلم "توبهٔ نصوح" ختم شود. او که در جهان واقعی خواستار محاکمه همه اهالی سینمای زبان طاغوت بود و حاضر نبود در یک کادر با مهرجویی حاضر شود و کیمیایی بند کفش او را ببندد، در "توبه نصوح" پیام اخلاقی مطلق‌انگارانهٔ خود را بسته‌بندی بدی می‌کرد. روحی که خود به آن اخلاق عمل نمی‌کرد اثر هنری تصنعی و باورناپذیر و به قول خودش یک فتو ـ رمان می‌توانست به‌وجود آورد تا همگان را به "توبه نصوح" وادارد. همچون همان کارمند بدکردار بانک که می‌میرد و از گور برمی‌خیزد و با لمس مرگ توبه می‌کند و به یاد گناهانش می‌افتد و غیره؛ اما نکته بدیع آن است که مخملباف خود را بی نیاز به توبه و افتادن در جوی لجن می‌دید و نسخهٔ "توبه نصوح" را برای دیگران می‌نوشت. منظر کاملاً وهمی در پشت سبک تبلیغی و ظاهراً رئالیستی نشان می‌داد فیلمساز تا چه حد ناتوان از فیلمسازی و ناتوان از لمس جزئیات تلاطم روحی انسانی است که در آینهٔ مرگ متوجه پلشتی خود می‌شود.

مخملباف پیش از "توبه نصوح" با "توجیه" که در سال ۱۳۶۰ به وسیلهٔ حقانی‌پرست به فیلم درآمد و "حصار در حصار" و "مرگ دیگری" که به وسیله محمدرضا هنرمند در سال ۱۳۶۱ ساخته شد، به‌شدت سیاست‌زدگی آوازه‌گرانه‌اش را در حوزه هنری وانموده بود.

زاویهٔ دید دانای کل به‌انضمام احساس پیامبری و موعظه‌گری مطلق‌انگار به نحو بارزی تبدیل به فرم آثار اولیهٔ مخملباف شد. او همین که این موعظه را در فیلم جا می‌داد احساس رضایت می‌کرد. در "توبه نصوح"، لطفعلی‌خان کارمند باسابقه بانک سکته می‌کند. به گور سپرده می‌شود. از گور سر برمی‌آورد و رویارویی با مرگ این مرد بدسرشت را به خود می‌آورد. جالب آن است که نحوهٔ ظهور توبه، نه ظرایف تصویری بلکه محل ساده شنودن وعظ مرد روحانی در بارهٔ نفس اماره است که مدام به وسیله حاملان پیام تکرار می‌شود و او را وادار به استغفار می‌کند.

مخملباف که با الهام از متن آیت‌الله دستغیب و آیت‌الله مطهری فیلم می‌ساخت متوجه یک نکته نبود. آنان حاملان حقایق جهان واقعی و کلام الهی بودند، اما فیلم واقعیت تصویری ساخته شده به‌وسیلهٔ انسان است. حتا اگر زاویهٔ دید فیلم زاویهٔ دید دانای کل باشد باید تبدیل به تناسب تصویری شود. نمادهای به زور جایگزین شده در متن پر از وعظ و اندرز

راه به جایی نمی‌برد. مخملباف مدام می‌کوشد فیلم "توبه نصوح" تحت‌تاءثیر جنبهٔ آموزشی و تبلیغی واقع شود؛ اما او درنمی‌یابد تاءثیر ابلاغ پیام بر منبر از زبان عالمان ربانی و وثیق به اعتبار امانت‌داری و انتقال وحی الهی و یا تزکیهٔ نفس عالم و دانای روحانی است؛ اما دانای کل فیلم از چنین پشتوانه‌ای محروم است. ثروت او ظرافت تصویری و توان بیانگری هنری است. "توبه نصوح" فیلمی است با توهم بیانگری، اما فاقد قدرت بیانگری. امروز تنها چیزی که از آن باقی است همان برجستگی جزمیت، ادعای داشتن و مالک بودن حقیقت و راه رستگاری و پیامبرانگی فیلم است، چیزی که علیرغم کسب مهارت ساختاری تا همین "سفر قندهار" ادامه پیدا کرده است. این توهم هر چقدر هم پوشش دینی بپوشد و یا جامه و نقاب عوض کند همان توهم هالیوودی است. برای همین علو لطفعلی‌خان "توبه نصوح". از درجات بهیمی و نزول نفسانی تا مراتب رفیع روحانی ذره‌ای باورپذیر و مؤثر نیست. ساختارشکنی "توبه نصوح" نشان می‌دهد توبه، ایمان دینی و مراتب اعلای روحانی امری باور شده برای متن نبوده است. متن صرفاً همچون واعظ غیرمتعظ به مفاهیم می‌نگرد و در بردارندهٔ گرمای ویژهٔ جزییات لمس شده یک ایمان صمیمانه نیست. آنقدر تحولات قهرمان "توبه نصوح" بی‌زمینه و مصنوعی است که خواننده هوشمند مطمئن می‌شود هیچ‌گاه این جهان، جهان زیسته شده‌ای برای مؤلف نبوده است. این پدیده درواسازی ساختی اثر به نتیجه‌ای شگفت می‌رسد: دانای کل مخملباف فاقد دانایی به جزییات است. ذهنی مطلق‌گرا و نادان به همگان خود را دانای کل معرفی می‌کند. بدون شناخت و بدون اطمینان ادعا می‌کند و ابلاغ می‌نماید و خواستار راهنمایی دیگران است. این نحوهٔ دخالت در جهان هنوز جزء مشخصه‌های متون و سینمای مخملباف است و حتا همهٔ آن هیجان مصنوعی از وضعیت افغانستان در "سفر قندهار" و حواشی آن هنوز از همان جنس مداخلهٔ فاقد معرفت ژرف است. هر چند با یک کتاب اطلاعات بر تیره‌روزی مردم افغان اشک ریخته شود؛ حتا یک تصویر به تیره‌روزی مردم افغان نزدیک نشده و مدام ایده‌ها و پیشداوری‌های یک بعدی خود را تصویر کرده است. آیا عجیب نیست بین اثری که خود مخملباف آن را بی‌ارزش می‌خواند و اولین فیلم او است و آخرین اثری که جایزهٔ یونسکو را در آستان حمله به افغانستان تصاحب می‌کند در گوهر، این همه شباهت باشد؟

این آثار گاه غرق در یک موضع ضدسرمایه‌داری مسلمانان جوانی است که به وفور تحت تاءثیر سوسیالیسم بوده و مدل شریعتی را پیروی می‌کرده و موضع اجتماعی انقلابی داشتند و یا همان لحن تجریدی و نمادین دلخواه نویسندگان ناپختهٔ مذهبی را برمی‌گزیدند که سوررئالیسم را با یک قالب مذهبی اشتباه می‌گرفتند و تصور می‌کردند مسایل ماوراءالطبیعی را باید به زبان سوررئالیستی و انتزاعی و شخصیت‌های کلی و غیر واقعی و بی‌نشان بازگویند و یا فرم روایت مدرن غیرخطی یا سینمایی رویکردگرای پسامدرن را انتخاب می‌کنند و... اما در هر حال ویژگی‌شان حفظ زاویهٔ دید دانای کل است؛ مثلا در "استعاذه" واقعیت تصویر در سلطهٔ اقتدار کلام قدسی است بدون آن که تصویر بتواند چون کلام الاهی مخاطب را وادار به پذیرش قداست، قدرت و حقیقت یکه نماید، زیرا هر چقدر که زبان و فرم ظهور دانایی کل در متن مقدس ما را به باور آن و اعتبار دانای کل به پذیرش آن وامی‌دارد تنزل آن نقش به مؤلف در یک اثر سینمایی ضعیف سبب توهم بارگی و باورناپذیری این دانای کل پنهان در متن و لکنت بازی و سطحی‌گری‌اش می‌شود.

مجموعه‌ای از ضعف روایت و اجرا و دیدگاه سبب به شوخی گرفتن دانای کل مورد ادعای "توبه نصوح" و "استعاذه" می‌شود. آن پنج انسان کلی در سفری کلی درگیر رویدادهای کلی و واکنش‌های کلی‌اند و گرفتار شیطان کلی می‌شوند. همه نابود می‌گردند اما تنها آخرین نفر به‌دلیل "استعاذه" و پناه بردن به خدا و مقابله با شیطان نجات می‌یابد. مطلق‌انگاری مخملباف نه تنها در زاویهٔ دید دانای کل متجلی است بلکه جزمیت او وقتی تبدیل به بیان کلیتی منتظم می‌گردد، سبب سربرآوردن تیپ‌ها به‌جای شخصیت‌های تفرد یافته می‌شود. آن جزمیت سبب داعیه بیانگری حمل حقیقت، مدعای راه نجات، همسان پنداری با دانایی الهی و سخن گفتن از سوی او می‌شود. ما متن کتاب مجید و مقدس را عیناً کلام‌الله دانسته، عیناً حاوی توان قرائت مخاطب. خواندنی زنده و لایه‌مند و پایان ناپذیری به‌شمار می‌آوریم. اما روایت سینمایی "استعاذه" صرفاً محصول و دستکار یک انسان است. در این جا وقتی با تصور غلط از متن الاهی موضع اقتدارگرای کلام و زبان و راهنمایی و حقیقت یکپارچه و بیان‌گری اتخاذ می‌شود همه چیز بدل به یک اشتباه گسست و حتا تا سرحد شوخی، سطحی به‌نظر می‌رسد. این فیلم مدعی نمایش چگونگی غلبه بر شیطان و راه‌نمایی و پیام‌رسانی است. نمادگرایی و انتزاع‌گری دو ابزار مخملباف در آثارش از همان آغاز و از "استعاذه" است تا بیش‌تر زاویهٔ دید دانای کل را تقویت کند. روانشناسی نماد در آثار مخملباف به سبب سرشت عمدتاً تصنعی‌اش که از دل روابط روایی و بصری نمی‌روید. چیزی نیست جز تظاهر دیگر همان دانای کل. با این نمادها است که "استعاذه" همهٔ کائنات و هستی و نفس اماره و زندگی را گرد می‌آورد و تکلیف همه را یکسره بیان می‌کند و حتا تکلیف خدا و شیطان را با معناهای قطعی خود به فرجامشان ختم می‌کند. در "استعاذه" قایق نمادین و کلی است. سفر نمادین و کلی است دریا نمادین و کلی است و حتا آدم‌ها نمادین و نمونه‌ای و قطعی‌اند. تا قطعاً پیام کلی دانای کل را انتقال دهند و القا کنند. مشکل فیلم ساختار تئاتری آن نیست. بسیاری از فیلم‌ها از جمله آثار آلن رنه، آگاهانه ساختار تئاتری را به یک ساختار سینمایی موفق بدل کرده‌اند "سیگار کشیدن ممنوع و..." آخرین فیلم رنه است که با ساختار تئاتری ساخته شده است و نه تنها این شگرد از ارزش سینمای او نکاسته بلکه همچون تجربه‌ای ویژه است که وی بدان تشخص داده است. این ناتوانی فرمی و آن پیش پاافتادگی و باورناپذیری معنایی "استعاذه" به یک پامنبری همخوانی بی‌ارزش و عامیانه بدل کرده که می‌کوشد ظاهری روشنفکرانه بگیرد. تنزل کلام فاخر قدسی به یک سخن عامیانه ویژگی "استعاذه" و "توبه نصوح" و "دو چشم بی‌سوست" هر چند که ساختار و زبان و فرم "توبه نصوح" همواره در نقد آثار فیلمی مخملباف و در نوشته‌های معتقد به مکالمه بوده‌ام نه سنجشگری قطعیت‌گرا. اهتمام نوعی نقد به مکالمه با متن، افسانهٔ حتمیت آرای منتقد را منتفی می‌کند. از امکان پوزیتیویسی و بنای یک سنجش اثباتی روی برمی‌تابد و متن را به نوعی مراودهٔ مخاطب، مؤلف و خود متن بدل می‌سازد. از آن پس ارزش تاءویل به ساختن مدل حدسی بدیع، اقناع‌کننده‌تر، مکاشفه‌آمیزتر و ضمناً دارای ارزش‌های زیبایی‌شناختی است. در این متن نقادانه نقد همچون تابشی هنرآفرینانه، یک متن زیبایی‌شناسانه و آفاق یک روح با حسیت خلاق مطرح است که به خرد تمسک می‌جوید. پس دو متن (و نیز دو مؤلف) در شرایط مساوی برابر هم، کنار هم یا در فاصله‌ای دور از هم قرار می‌گیرند و ما را به یک تماشای ویژه دعوت می‌کنند که ارزش آن وابسته است به ژرفنا، قدرت

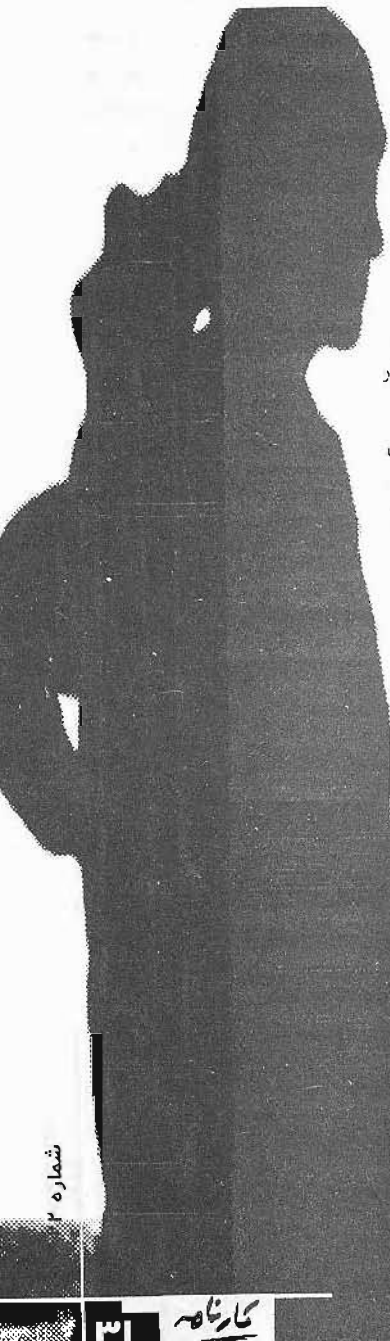
کشف و بداعت و زیبایی و ارزش‌های خلاق نقد. اما نه هرگز ادعای یقین و قطعیت. مشکل ساختاری بزرگ و ضعف و پیش‌پا افتادگی آن واقعیت تصویری ناتوان و توضیح بیهوده تصویر به وسیلهٔ کلام برای حفظ باور به زاویه دید و معنای دانای کل است.

می‌گویند محسن مخملباف فیلمسازی تجربه‌گرا است که مدام دست به نوزایی خود می‌زند، بنابراین در کارنامهٔ فیلمسازی او هر بار بامخملباف جدیدی مواجه می‌شویم که مخملباف قبلی را نفی می‌کند.

این داوری که بسیار تکرار می‌شود می‌تواند الگویی باشد برای گفت وگو یاآثار مخملباف. تم بیقراری مخملباف به‌مثابهٔ مؤلف ومتن‌های مدام دیگرشونده‌اش از نظر روان‌شناسی سبک، به همان اندازه ساختارشناسی رنگ به رنگ آثارش دارای اهمیت است.

اما اجازه دهید با این مدل مخالفت کنم؛ زیرا آنچه همهٔ ذهنم را پوشانده یک گوهر بی‌تغییر یک کانون تکرار شونده است که چون روح واحد خود را در جسمی در حال رنگ به رنگ شدن پنهان نگاه داشته است. شالودهٔ تجربه‌گرایی نوزایی و نفی مدام در آثار مخملباف اگر وا شود ما در پشت همهٔ صورت‌های مدرن به‌سر برمی‌خوریم. به فریب‌کاری کهنهٔ دانای کل که چون محبسی متن‌ها را گرفتار خود کرده، سبک را به سیطره درآورده و ساختار را به یک نوواره‌گی مسطح و بی‌ژرفنا بدل کرده است. این پدیده از یک ویژگی معنوی به یک ویژگی زیبایی‌شناختی و یک اُمیزهٔ محتوا ـ فرمی بدل می‌شود و سرنوشت هنری او را رقم می‌زند. زمانی که در مکالمه با کلیت آفریده‌های مخملباف به این کشف می‌رسیم انگاه پرتوی آن گویی بر همهٔ زوایای پنهان و رازآمیزی می‌تابد تا پدیدهٔ مخملباف را رازگشایی کند به ما یک ایدهٔ منسجم و بیان گرایانه از او اهدا کند. حال نور بر قطعه‌های جداگانه این پدیده تابیده و معنای سیاست‌گرای او، خاندان مخملباف‌ها در سینما، لرزش آیدئولوژیک، رهبریت مدرنیت و حکایت روشنفکران دینی نسل او را در حاشیه‌های خود و نقشش را در جشنواره‌ها روشنی می‌بخشد. گویی آن جهانی که در حوزهٔ تحول یک رویداد ایرانی مقهور سنت شده بود و به یک نوزایی حکومت دینی در جهانی سکولار تن داده بود، حال با نماد تغییر یک پدیدهٔ انقلاب اسلامی ـ مخملباف و هنر او ـ به سوی طلوع مجدد سکولاریته و چون طلیعه رویای تحول کل پدیده یا بازگشت به خانوادهٔ مدرن جهان، می‌خواهد از کل سنت انتقام بگیرد. من بر اساس همان الگوی پارادوکسی تغییر بی‌قراری با مضمون نفی تغییر و پنهان‌گری گوهر مطلق انگار وجزم باطنی به آثار او رجوع می‌کنم و خواهیم دید که اتفاقاً در این میان هم زبان و هم جهان و تمام بیانگری یک استعداد شکل گرفته در شرایط ویژه تاریخی ما برخلاف آنچه به نظر می‌رسد در بازی‌ای شرکت می‌کند که بازی اوست و به فرمان روح و ذات خود جهان را به رنگ بازی خود باز می‌کند و گشایش جهان را به زبان هنر خود به‌دلخواه شکل می‌دهد. درست آن جا که همگان تصور می‌کنند مخملباف فرصت‌طلبی است که خود را به رنگ جهان درمی آورد شم تیز او سفارش آینده را تشخیص می‌دهد. "توبه نصوح" می‌سازد و از حزب‌الله فرمان می‌برد. "سفر قندهار" می‌سازد و امیدوار است تا آن‌همه جهل و خرافه و تاریکی واستبداد و ستم و کهنگی پایان یابد و جایزهٔ سفارشی نهاد بین‌المللی مدرن برای این خدمت از سوی یونسکو به اوتعلق می‌گیرد. همه به یاد می‌آوریم در "سفر قندهار" آن سیاهپوست آمریکایی که بدون تحصیلات پزشکی یک تنه از همهٔ دکترهای افغانی حاذق‌تر است چه ستایشی از برتری فرهنگ غرب و آزادی لیبرالی می‌کند؛ اما من می‌خواهم بگویم در پشت این ظاهر درآمدن به رنگ روز، بدون خرد انتقادی نه فرمانبری از حزب‌الله و نه فرمان‌بری از آمریکا نهفته است؛ در اعماقش بازی دانای کل بی‌قراری می‌کند که گاه از یک انقلاب دینی وگاه از یک پیش‌گویی دخالت جهان آزاد برای کندن شر بنیادگرایی و حزب‌اللهیسم طالبانی سود می‌جوید. این است که‌آن نوری که می‌تابد وآن روحی که از ساختار زدایی آثار مخملباف به بیرون جست می‌زند. اما آیا ما این‌سان بر شالوده‌شکنی همچون یک روش خیانت نکرده‌ایم. با "اینست" که دقیقا پاسخ "چی هست"؟ می‌نشیند و قرارداد ساختارشکنانه ما را برهم می‌زند تا به آنچه مخاطب فکر می‌کند هست، نه بگوید؟

نه! همین پاسخ هم حاوی نه به آن چیزی است که عموماً دربارهٔ مخملباف می‌اندیشند (از جمله دربارهٔ "سفر قندهار" آنچه سازمان یونسکو اندیشیده و به جهان قبولانده یا آنچه منتقدان اندیشیده‌اند و موافق یا مخالف بدان تاءکید کرده‌اند) و هم خود تنها ظاهراً یک آری است؛ زیرا یا نوعی شکاکیت نسبت به خود گزاره برابر ما حاضر می‌شود و همچنان در برابر پرسش‌هایی که به چیست ختم



می‌شوند مقاومت می‌کند و ضمناً حاوی یک خُفیه‌گرایی رضایت‌بخش است که پس از آن که همه چیز را به تاءویل احاله می‌کند شروع می‌کند تا ما را به تخریب تاءویل بکشاند. آیا ما داریم به این شیوه مخملباف را به عرش می‌رسانیم؟ شاید عرش همان جایگاهی است که شایستهٔ او است؟ کسی که دچار توهم دانای کل است و به تردستی شعبده وفریب متهم است و همهٔ این‌ها قبل از آن که توهینی به او باشد یک ستایش دریدایی است که مخالفان علیه او روا می‌دارند و همان جواب جاناتان ری از سوی مدافعان مخملباف می‌تواند به صورت مخالفان پرتاب شود: سنت‌گرایان احتجاجات کم قوت و خشک و خالی خود را بر پایهٔ اقتدار ابراز می‌کنند. آن‌ها احتمال رویگردانی از نظام‌های تثبیت شده را رد می‌کنند؛ نظام حکومتی چرا اما نظام فلسفی - هنری - ابداً.

متن حاضر هم با تندخویی مخالفان موافق نیست و هم با زونویسی موافقان مخالف است و هیچ یک را صائب نمی‌داند؛ زیرا از سوی دیگر مشکل زیبایی‌شناختی مخملباف در گوهرش، نظر و آفرینش اقتدارگرایانه محسوب می‌شود و همانطور که گفتم در پشت همهٔ آن رویگردانی از نظام‌های تثبیت شده بدترین ثبات‌ها پنهان است.

مخملباف به عنوان مخملباف در عرصهٔ عمل اجتماعی با چند چهره برابر ما ظاهر می‌شود:

O مخملباف محصول یک ازدواج ناموفق که پدر وقتی او هنوز به دنیا نیامده بود او و مادرش را وا می‌نهد. پدر یک بازاری است.

O مخملباف جوان، یک ماجراجوی سیاسی خشونت‌گرا و هوادار سادهٔ مشی چریکی که طرفدار دکتر شریعتی و مبارزهٔ مسلحانه چریکی با لعاب اسلامی است.

O مخملباف دوران امام خمینی (ره) که امید جمهوری اسلامی و فرزند پیشتاز و زادهٔ آن در حوزهٔ هنری است و تحت سیطرهٔ عظیم امام فعلاً تناقضاتش را نهان داشته است.

O مخملباف منتقد مناسبات رسمی نظام نوتاءسیس سیاسی که تردیدهای جدی‌تر معنوی و ایدئولوژیکش را نهان می‌دارد.

O مخملباف روی‌کرده به دموکراسی مدرن و سیراب شده از نگاه مدرنیته به شیوهٔ روشنفکران ایرانی که یافته‌هایشان قبل از آن که جنبهٔ نظام‌مند، اندیشیده و نقادانه و تئوریک داشته باشد، در عرصهٔ پراتیک در پاسخ به نیازهای روزآمد، بحران‌های عملی و موقعیت انسانی شکل می‌گیرد و شبیه همان کمونیست شدن بسیاری در ایران در دوران طلایی جنبش کمونیستی است. پس آن گوهر ثبات‌گرا کو؟

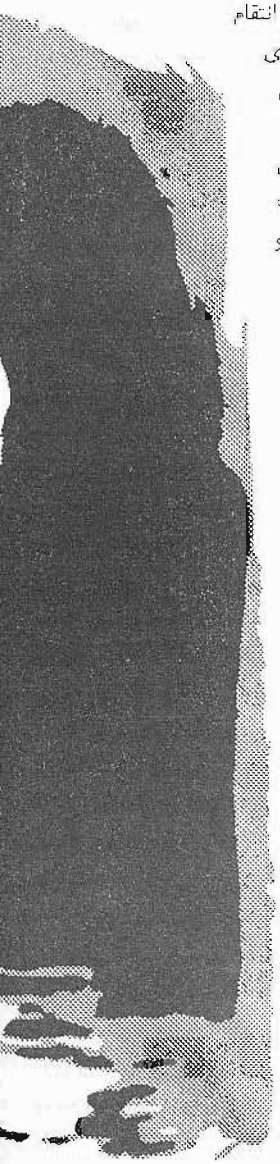
و آثار مخملباف هم در حوزهٔ فعالیت فکری - هنری سطوح گوناگونی دارد که هر یک می‌تواند مشمول دوره‌بندی ویژه‌ای شود:

O داستان‌ها و نمایشنامه‌ها

O فیلم‌ها

O نوشته‌های تئوریک و مقاله‌ها

کاملاً بدیهی است که روال گفت‌وگو؛ آثار مخملباف غرق در حاشیه‌ها و در حال بده بستان با زندگی او می‌تواند به همین صورتی که از دو سه اثر اولیه‌اش حرف زده‌ام ادامه یابد؛ اما نتیجه چندین جلد کتاب حجیم خواهد شد. نوشته‌هایی که می‌کوشند نشان دهند علی‌رغم انواع تغییر گوهری در متن، متن ثابت مانده است و این همان گوهر متن است و اگر ساختارزدایی شود دیگر نه سیاسی‌گری مخملباف اهمیت دارد و نه مشی پسامدرنیستی‌اش در پاره‌ای از آثار، نه خیال‌پردازی و سوررئالیسم و نه نمادگرایی ورئالیسمش و نه رویکردگرایی او بلکه تراژدی بزرگ و فاجعه باریک زندگی در متن‌ها بیش از هر چیز جلوه‌گری میکند. تراژدی انسانی که خود را خدا می‌پنداشت و در غیاب خدایی که او ترک کرده بود و یا خود ترکش کرده بود؛ دچار توهم مطلق‌انگاری بود؛ که حتا به نسبت گرایی‌اش رنگ و جلای دانای کل می‌داد. صیاد به جای قربانی نشسته و جامه‌اش را پوشیده و خود را حامل حقیقت ازلی می‌دانست. چه اشتباه می‌کرد یا نه حتا افتخار افشای خطاهایش فقط و فقط محصول آگاهی و نور لایزال وجود یکهٔ او بود. و این بیش از هر چیز گویی انتقام همان خدا بود که با رفتن مخملباف به سوی دنیای روشنفکران مدرنیت، شریک سرکشی جهانی ظلمانی شد.



و کسانی که کافر شدند اعمالشان همچون سرابی در بیابانی است که تشنه آن را آب می‌پندارد و چون به نزدیکش آید چیزی نیابد و خدا را حاضر یابد که تمام و کمال حسابش را بپردازد. و خداوند سریع الحساب است. یا همچون تاریکی‌هایی است در دریایی ژرف که آن را موجی فروپوشانده و بر فراز آن موج دیگری است که بر فراز آن ابری است. تاریکی‌هایی بر فراز یکدیگر. چون است خود بیرون آورد آن را نخواهد دید وآنکه خدا راهش را روشن نکرده نوری ندارد.

و اکنون درست آنجا که فیلم دایره‌وار کامل است و متن پایان یافته به نظر می‌رسد بیش از هر وقت ناتمام است. بی گمان پایان نیافتگی متن را با جادهٔ باز گفت‌وگویی بی‌پایان دربارهٔ وجوه مختلف آثار ادبی و فیلمی مخملباف این چنین که پیشنهاد می‌کنم می‌توان ادامه داد و از بسیاری راه‌های دیگری که می‌تواند جداگانه پیشنهاد یا برگزیده شود:

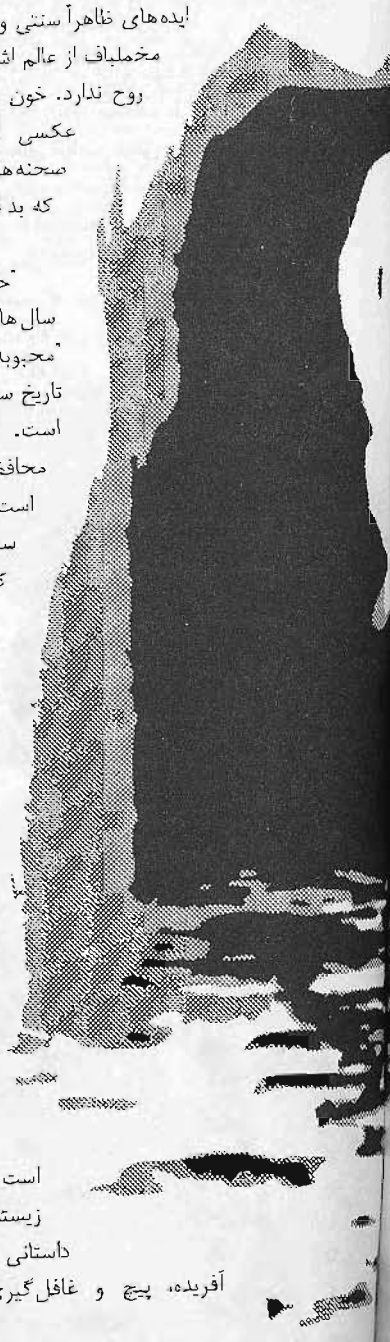
مخملباف به‌مثابهٔ دانای کل در آثار

آوازه‌گرانهٔ اولیه:

شب آخر توجیه، مرگ دیگری، ششمین نفر، استعاذه، توبه نصوح دو چشم بی‌سو، زنگ‌ها، حصار در حصار.

اگر در نظر ساختاری به این آثار که پاره‌ای متن‌های ادبی نمایشی است بنگریم و پاره‌ای فیلم و پاره‌ای فکری است که از روی آن‌ها فیلم تهیه شده، ظاهراً دارای تنوع‌اند، پاره‌ای صورت واقعگرا دارند؛ پاره‌ای سوررئالیستی‌اند؛ پاره‌ای آمیزه‌ای از رئالیسم و انتزاعی‌گری هستند. برپاره‌ای وجه نمادین غلبه دارد و اما با ساختارزدایی‌شان چیزی برملا

می‌شود که نیروی اصلی فرم‌دهی و معناپردازی مخملباف است و آن تبلیغ فرضیات سیاسی یا عقیدتی یا اخلاقی یا فکر اجتماعی است که در قالبی سست و محافظه‌کار ـ حتا وقتی ظاهراً خامدستانه نمادین یا تجریدی است ـ تظاهر تصویری پیدا می‌کند، بدون آن که کوچک‌ترین استفاده‌های سینماتوگرافیک از تصویر برده شود. از منظر محتوا ظاهراً او از هنجارهای رسمی به نحو بارزی شعاری دفاع می‌کند و گویی با اندیشه‌های ژدانفی یک هنر دولتی را با داعیهٔ دینی فراهم می‌آورد. اما او صرفاً در حال ستایش خودپرستانه تکه‌پاره‌های خامی است که در فضای یک انقلاب رادیکال دینی، جامه‌ای دینی دارد. سراپا آغشته به تلقیات فردی از اسلام است. هنر اسلامی برای مخملباف تا آنجا مهم است که او را پیشاپیش صف رهبری هنر قرار می‌دهد. همهٔ فرم مستعمل این رده از آثار در خدمت ایده‌های ظاهراً سنتی و در اصل برداشت‌های ذهنی و خام مخملباف از عالم اشباح است که چون زندگی نشده‌اند، روح ندارد. خون و حیات ندارد. یک روایت بی‌جان عکسی است اما با عکس‌هایی که از صحنه‌های نمایشی بی‌مهارت گرفته شده که بد اجرا می‌شود و سطحی است.



"حوض سلطون" و "باغ بلور" در سال‌های ۶۳ و ۶۴ نوشته شد و "محبوبه‌های شب" داستانی است که تاریخ سال ۱۳۶۵ را برپای خود حک کرده است. از بایکوت که پلی بین زبان محافظه‌کار و زبان نوگرای مخملباف است بگذریم (۶۴) در همین مقطع سال ۶۵ به "دستفروش" می‌رسیم که نقطهٔ عطف تحول هنری مخملباف معرفی می‌شود. اما آیا این تحول ماهوی بوده است؟ بدون تردید چنان تمایزی بین اثر زیبای "دستفروش" و آثار تبلیغی پیشین وجود دارد که هر بینندهٔ معمولی راءی بر این تغییر تردیدناپذیر می‌دهد؛ اما از زاویهٔ دانای کل و ذهن مطلق‌انگار مخملباف که جهان برای او در قالب همان یاقته‌های اوست، موضوع فرق دارد. "حوض سلطون" اثری بسیار خواندنی است. زبان آدم‌های داستان زنده و جاندار و متنوع است نه باسمه‌ای. نویسنده با آن‌ها زیسته، یا به آن‌ها اشراف داشته و داستانی از محیط تجربه نشد. برای ما آفریده، پیچ و غافل‌گیری آغازین دلنشینی دارد و شخصیت‌ها زنده‌اند. اثر واقع‌گرا است و مدعی بازآفرینی واقعیت و با هسته‌های تلخ- زنی شوهر مرده که قنبر میوه‌فروش مغازه‌شان را صاحب شده و خانه‌شان را هم فروخته است، به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. در واقع این پیشنهاد به معنی تصاحب آخرین دارایی زن یعنی جسم اوست. زن خود را می‌فروشد و او زن هفتمی قنبر است. از این جا تا همسر خادمی و تا دستگیری، به‌دنیا آوردن بچه. آیا "حوض سلطون" و داستان زیبای "باغ بلور" که شدیداً واقعگرا و انتقادی است و مدعی بازآفرینی واقعیت از آن کانون جزم‌اندیشی نجات یافته‌اند. ظاهراً "حوض سلطون" از زبان اول شخص روایت می‌شود و "باغ بلور" از زبان روای است که دانای کل رویدادها است؛ اما چرا در این آثار ادبی رئالیستی (که آثاری مستحکم هستند) و چه دستفروش که با پرداخت ذهنی سوررئال و چه در دورهٔ آثار ناداستان‌پرداز نظیر "ناصرالدین‌شاه آکتور سینما"، "نوبت عاشقی" و چه آثار شاعرانهٔ مستند گونه نظیر "گبه" و "سکوت" چه در دوران نسبت‌گرایی وچه در دوران واقعگرایی چه بافیلم "هنرپیشه" یا "بایسیکل‌ران" و چه با فیلم "سفر قندهار" همواره ارزش‌ها و نگره‌های خود را بسان حقیقت مطلق به مخاطب تحمیل کرده است. راستی که حتا پاره‌ای داستان‌های فالکنر، ویرجینیا وولف، وب گریه و... یا منظر دانای کل نوشته شده‌اند؛ اما نویسندان بزرگ داستان‌های مدرن مدام کوشیده‌اند داستان را از قامرو حتمیت رها ساخته و علیه اقتدار دانای کل بستیزند و ما را با عدم قطعیتی زمینی مواجه سازند که ویژه انسان‌های عادی است. با همهٔ احتمال لغزش و خطا؛ اما مخملباف حتا در آثار نسبی‌گرایانه‌ای چون "نون و گلدون" به صورت یک کلیت هارمونیک از قطعیت آخرین ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و اجتماعی و فلسفی خود دفاع می‌کند؛ چنان که در نوبت عاشقی و شب‌های زاینده‌رود.

اثر داستانی "جراحی روح" نوشته‌ای متعلق به سال ۶۶ است. "مرا ببوس" را مخملباف در سال ۶۸ نوشته است. هر دو داستان از فرم‌های محافظه‌کارانه و حضور دانای کل کلاسیک سرباز می‌زنند. توانمندی قصه شدیداً متعلق به احاطه زبانی مخملباف است؛ اما علی‌رغم همهٔ این‌ها از حیطهٔ اقتدار روایتی شعارهای این بار آزادی طلبانه، متن را رهایی نیست. نویسنده علی‌رغم گزینش دو زاویهٔ دید ـ مصطفی و مرضیه ـ که با ساختار ثبت نامه‌ها بدانان موجودیت می‌بخشد، در هر زاویهٔ دید امکان هر چرخشی را منتفی می‌کند. روایت تک‌خطی و تک آوایی "نامه‌ها" ما را به یاد روایت بی‌جان زن خبرنگار "سفر قندهار" می‌اندازد که معلوم نیست چرا در ضبط‌صوت صدایش را ضبط می‌کند؛ تا همه چیز را شعاری‌تر از آنچه که ممکن است به خدمت ارائهٔ احساسات آزادگی خود درآورد. در اینجا واقعیت اوصاف غیرقابل تردیدی دارد که از طریق راوی (چه اول شخص و چه سوم شخص) جار زده می‌شود و تثبیت می‌گردد. مخملباف هرگز از این انگاره‌های جزم رها نشده است. این است یکی از پیش‌نهادهایم برای بازخوانی متن‌های ادبی و متن‌های فیلمی محسن مخملباف.

این سان پس از همه این مقدمه، در آغاز بررسی منتظم و جزئی و هارمونیک آثاری قرار گرفته‌ایم که با همدیگر و یا ما گفت‌وگو می‌کنند. از همهٔ گفت‌وگوها آن گفت‌وگوی شک‌آورانه که به تصور سنتی ازمخملباف را می‌شکند دلبسته‌ایم. شاید وقتی دیگر. ■

۱. علم هرمنوتیک، ریچارد پالمر، برگردان: محمدسعید حنایی کاشانی.