ال سید مرده است

کند و کاوی در شخصیت فیلمساز و شخصیتهای فیلمهایش.

سیدابراهیم نبوی

محسن مخملباف یک سینماگر مؤلف نیست؛ بدان گونه که از نگرهٔ مؤلف دریافته ایم، چه، سینماگر مؤلف علاوه بر همه کاره بودن می بایست در آثار خود امتداد داشته باشد و آثار مخملباف از امتدادی منطقی برخوردار نیست. او آئینه اجتماع ما و آئینه نسل خود است؛ اجتماع ما و نسل ما دستخوش تغییرات و بحرانها گشته و لاجرم او نیز دستخوش تحول و بحران، یکدستی و امتداد خود را از دست داده است.

این امر، نه عیب است و نه حُسن؛ ما در سینما مؤلفان بزرگی را دیده ایم و در سینما، بزرگانی را دیده ایم که خصوصیت سینماگر مؤلف در آنان موجود نیست. می خواهم جستجویی داشته باشم تا مخملباف را از ابتدا تا به امروز بیشتر بشناسم و او را که واقعیتی اجتناب ناپذیر در سینمای ماست، به شما بیشتر بشناسانم. آثار مخملباف را بر سه دسته تقسیم می کنم.

۱) فیلمهای اخلاقی-مذهبی: این گروه شامل سه فیلم است: *توبه نصوح*، *دو چشم بی سو* و *استعاذه*. این فیلمها در سالهای ۶۱ و ۶۲ ساخته شده و انعکاس روانشناسی نسل مخملباف در آن سالهاست. نسل مخملباف و ما یک دوران اخلاقگرایی را در سالهای پس از انقلاب پشت سر می گذاشت. این سه فیلم، با ساختار و زبان سینمای روایت گر تجاری یا فیلمفارسی (به معنای مصطلح آن) به طرح موضوعات اخلاقی می پرداختند. هرسه فیلم انعکاس شرایط اجتماعی نسل انقلاب در آن روزها بودند؛ روزهای آغاز جنگ، روزهایی که ادعیه و شریعت وجه غالب فرهنگ مذهبی را تشکیل می داد و کتابهایی مانند «گناهان کبیره» و «استعاذه» (آثار شهید آیت الله دستغیب شیرازی) و نوحه های صادق آهنگران مهمترین آثار فرهنگی محسوب می شدند. سه فیلم نخست مخملباف انعکاس این فرهنگ در سینماست. نسل نماز جمعه و دعای کمیل و دعای ندبه در سینما این فیلمها را می دیدند و می پسندید و دوست می داشتند. آنروزها محسن مخملباف سینما را اسلحه ای می دانست در خدمت اسلام. موضوع هر سه فیلم اوّل مخملباف توبه از گناه و بازگشت به سوی خداست.

این سه فیلم اگرچه در زمره فیلمهای اخلاقی-دینی قرار می گیرد، امّا این خصوصیت نه در ساختار و فرم فیلمها که در تم و موضوع آنهاست. بهتر است این نکته را بگویم که دنیای هنر دنیای شکل است و اگر قرار است مفهومی به زبان هنر انتقال پذیرد، ناچار باید به شکل ترجمه شود. تلاش کسانی چون کارل درایر، روبر برسون، اینگمار برگمان یا آندره ی تارکوفسکی دریافتن زبانی متناسب با مفاهیم ماوراء طبیعی (اخلاق، عرفان، دین و ...) بدین سو متوجه است. و گویای این نکته که دکوپاژ یک داستان جنایی با فرم اکسپرسیونیستی قطعاً آثار متفاوتی با دکوپاژ همان داستان با فرم رئال دارد. لذاست که حتّی نمایش آمریکایی داستان *ده فرمان* به جای آنکه احساس مذهبی در بیننده ایجاد کند او را به سوی سینمای ماجراجو و حادثه پرداز می کشاند.

محسن مخملباف در آن روزها بیشتر در این فکر بود که موضوعات دینی را در سینما مطرح کند و بدین ترتیب سینما را به خدمت اسلام درآورد. آن روزها فکر می کرد که با سینما چنین برخوردی باید کرد؛ باید بر پیشانی این سینمای لعنت زده داغ تقدّسی کوبید تا پاك شود و مشرف به عالم قدسی. او با این دیدگاه فیلمهای اولش را ساخت. پیش از این چند نمایشنامه نوشته بود و چند داستان و با اینها شناخته شده بود.

به هرحال سه فیلم اوّل ناشی از آن شرایط و منعکس کننده شرایط اجتماعی آن روزهاست. دشوار است که واژهٔ فرهنگ را بر این جریانها بچسبانیم، چون این گرایشات واکنشهای اجتماعی بودند و بعدها نهاد پذیرفتند و تغییر کردند و به چیزی دیگر بدل شدند.

دورهٔ دوّم فیلمهای مخملباف آثار سیاسی اوست. فیلمهایی که بیشتر به رابطهٔ انسان و قدرت می پرداختند. این فیلمها در یک دوره سیاسی-اجتماعی ساخته شدند که در ابتدای آن دورهٔ هرج و مرج سیاسی وجود داشت و آرام آرام نوعی دپُلیتیزاسیون شکل گرفت و حاصل آن نوعی یونیفوریزم سیاسی است. دستگیری سران و عوامل گروهکهای سیاسی مخالف حاکمیت، ایجاد محدودیتهای سیاسی برای مخالفان انقلاب آرام آرام باعث نوعی سکوت سیاسی در کشور شده بود. تدریجاً مخالفت گروههای داخلی با همدیگر آغاز شده بود و رادیکالها و لیبرالهای درون حکومت تحت عناوینی که به چپ و راست مربوط بودند، فعالیت می کردند. چپ های طرفدار انقلاب از نظر اقتصادی رادیکال و از نظر سیاسی لیبرال و راستهای طرفدار انقلاب از نظر اقتصادی لیبرال و از نظر سیاسی رادیکال بودند. مخملباف در این دوره از اخلاقگرایی - که خاص جناح راست بود- فیلمهای اولیه خود را ساخت و به نوعی عدالت جویی جناح چپ کشیده شد. این امر در فیلمهای او نیز انعکاس یافت. علیرغم ضد مارکسیست بودن فیلم *بایکوت*، این فیلم طرفدار اندیشهٔ رادیکال سیاسی است. این نکته به صورت واضح تر در فیلم *دستفروش* (بخصوص اپیزود اوّل) و به صورت روشنتر در فیلمهای *بای سیکل ران* و *عروسی خوبان* دیده می شود.

در این دوره مخملباف به عنوان یک روشنفکر سیاسی موضوعیت یافت. و جریانی به نام خود را به وجود آورد. اگر دوستداران مخملباف او را دوست می دارند، به دلیل فعالیتهای او در این دوره است و اگر مخالفان وی با او مخالفت می ورزند نیز، به دلیل فعالیتهایش در همین دوره است. می توان نام فیلمهای «شاخص» یا «مرکزی» را بر روی این فیلمها گذاشت.

اگر گروهی معتقدند که مخملباف تغییر کرده، تغییر وی را در قیاس با همین دوره می بینند و لذاست که او به عنوان یک عنصر سیاسی در آن دوره شناخته شده است. امّا جز این چپ گرایی عدالتجویانه که در آثار این دورهٔ مخملباف دیده می شود، نکات دیگری را نیز می توان در این فیلمها جستجو کرد. مهم تر از همه این که سیاست موضوعی است

ضروری، امّا آزار دهنده. قربانیان تمام فیلمهای مخملباف در این دوره کسانی هستند که به نحوی در مجادله با قدرت دچار استیصال شده اند. البته، من *دستفروش* را استثناء می دانم، چرا که علیرغم این که *دستفروش* در کُلّ فیلمی سیاسی است، امّا در ذات خود موضوعی عام تر از سیاست دارد؛ موضوعی به نام زندگی. البته ساختن فیلمی «نیست انگار» در شرایط سیاسی آرمانگرا خود عملی سیاسی است، امّا این انگیزه باعث نشده است که درون مایه فیلم سیاسی باشد؛ اگرچه نگاه عدالتجویانه فیلم در اپیزود اوّل و نگاه ضد قدرت فیلم در اپیزود سوّم نگاهی سیاسی است. دو فیلم بعد؛ *بای سیکل ران* و *عروسی خوبان* نیز به سیاست نظری بدبینانه دارند؛ هر دو فیلم سیاست را اجتناب ناپذیر و در عین حال غیر قابل تحمل می دانند. در هر دوفیلم سیاست موضوعی است خشن که باعث زجر قربانیانش می شود. انسان اسیر قدرتی می شود که امکان صالح بودن را ندارد.

در فیلمهای این دورهٔ مخملباف دو موضوع را می توان جستجو کرد: «آنارشیسم» و «نیهیلیسم». آنارشیسم به لحاظ نفی هر گونه نظم سیاسی و نیهیلیسم به لحاظ پوچ و هیچ دانستن هستی و تلخ دیدن سرنوشت بشر. این فیلمها رستگاری بشر را ناممکن می بینند. پی جویی این نوع نگاه نیست انگارانه در فیلمها ما را به نفی زندگی و بی ارزش دانستن آن در اندیشهٔ دینی می رساند. که هرگاه معاد از این اندیشهٔ دینی حذف شده حاصل آن نوعی نیهیلیسم در زندگی فلسفی و نوعی آنارشیسم در زندگی سیاسی بوده است.

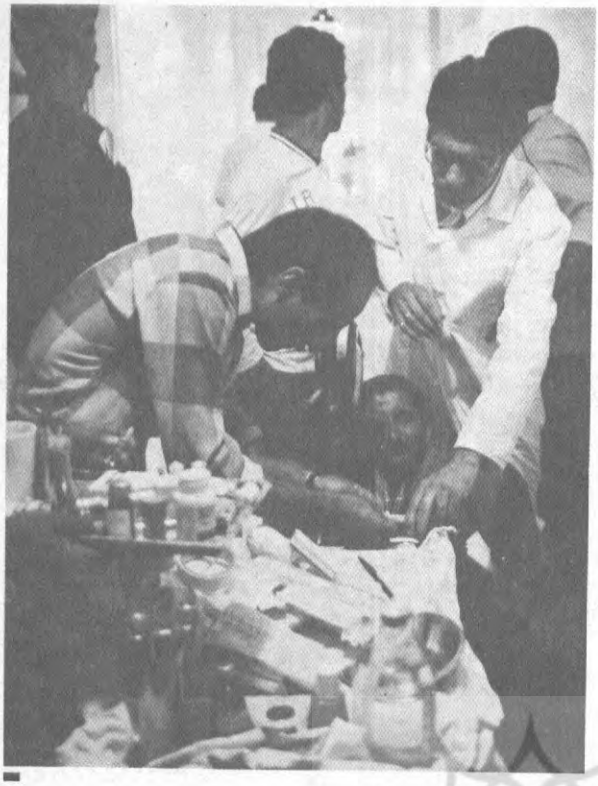
اندیشهٔ مخملباف در آن دوره با نوعی آنارشیسم ضد قدرت همراه است. به همین دلیل وی با اصلاح هم مخالف است؛ او خواستار تغییرات قطعی است. نگاه کنید به اعتراضی که «حاجی»(*عروسی خوبان*) به دوستش می کند و او را به خاطر این که در بحران اجتماعی تغییر شکل داده محکوم می کند.

این نیست انگاری بیش از هرچیز در نفی زندگی در آثار این دورهٔ مخملباف نمودار است؛ زنهای فیلمهای مخملباف نمونهٔ شاخص این دیدگاه هستند. آنها مظلوم نیستند، بلکه موجوداتی تسلیم شده در مقابل زندگی اند. مخملباف در این فیلمها معتقد است که زن، به دلیل وجودی اش طرفدار زندگی است و سدّ مبارزه، یا عامل به فلاکت کشیده شدن مرد. به فیلم *بایکوت* نگاه کنید، مریم(همسر واله) زنی است که می خواهد زندگی کند، اصلاً سیاست را دوست ندارد، دوست دارد روبروی شوهر سیاسی اش بنشیند و عاشقانه به او نگاه کند، دوست دارد بچه و خانه و آئینه و شمعدانش را داشته باشد. امّا مخملباف اینها را نمی خواهد. او زندگی را موضوعی پلید و کثیف و باعث سقوط انسانی می داند. به *دستفروش* نگاه کنید؛ تمام فیلم همین مفهوم را در ذات خود دارد. در اپیزود اوّل زندگی رنج آور زن و مرد (هانیه و شوهرش) و این که ادامهٔ زندگی آنان هر روز رنج بیشتری را برای آنان به ارمغان می آورد. در اپیزود دوّم بیشترین تکیه بر این موضوع را می توان مشاهده کرد؛ زندگی پسر و پیرزن یک زندگی تکراری است که گاه به کمدی رنج آور و احمقانه ای بدل می شود. زندگی پیرزن در تردد میان میز غذا و مستراح خلاصه شده است. و زندگی پسر این که اوّل ماه حقوقش را بگیرد، غذا بخرد، مجلهٔ علمی بخواند و مادرش را نگهداری کند.

در *بای سیکل ران*؛ زندگی زن در معرض خطر است. مرد مجبور است کار کند برای این که زن زنده بماند. و مرد باید دور باطلی را ادامه دهد تا زندگی ادامه پیدا کند. مرد باید با دوچرخه بچرخد و بچرخد تا بتواند پولی در بیاورد و به بیمارستان بدهد تا زندگی زن ادامه پیدا کند.

ازدواج در فیلمهای این دوره همگی با فلاکت و بدبختی همراه است. واله و زنش(در *بایکوت*) اساساً زندگی خانوادگی نمی کنند. زن شوهرش را دوست دارد و شوهرش مبارزه را. تنها ازدواج مقدس ازدواج فاطمه و علی (در *بایکوت*) است که ازدواج و زندگی ایدئولوژیک می کنند و هر دو سرانجام به شهادت می رسند. در فیلم *عروسی خوبان* نیز همین نگاه دیده می شود؛ زن شوهرش را دوست دارد و شوهرش مبارزه و جنگ را. زن آرامش و زندگی را دوست دارد و مرد از آن بیزار است. در این فیلمهای مخملباف زندگی و ازدواج و عشق طبیعی دیده نمی شود؛ زنها و مردها با هم حرف نمی زنند، گردش نمی کنند، غذا نمی خورند، مهمانی نمی روند. حاجی حتّی در جشن عروسی اش هم سخنرانی

بایکوت



عروسی خوبان

می کند. وقتی مهری (همسر حاجی در *عروسی خوبان*) در اتاق اسلاید تصاویر خانوادگی را نشان می دهد، حاجی به فکر گرسنگان و بیچارگان است. حاجی می داند که دیدن این تصاویر او را دچار بحران روانی و عصبی می کند، امّا او دچار نوعی سادیسم است. او دوست دارد که رنج بکشد.

از دید مخملباف، زنی که زندگی را دوست دارد پلید است، چرا؟ برای این که مخملباف زندگی را تلخ و سیاه و زجرآور می بیند. مظهر بارز نمادین این تفکر را در دورهای باطلی می توان دید که در تمام فیلمهای مخملباف دیدنی است؛ چرخیدن نسیم (در *بای سیکل ران*) و دوستش (موتور سوار) برای ادامهٔ زندگی شان، چرخش زندانی ها در پایان فیلم *بایکوت* با آن دیالوگ پایان فیلم که: «بشینیم، پاشیم، دور بزنیم».

نگاه من این نیست که چرخش مخملباف از اندیشه ای امیدوار و سفید به نگاهی سیاه و ناامید صورت گرفته باشد؛ بل، گمان می کنم که این لایهٔ تلخی و سیاهی همواره در آثار مخملباف وجود داشته است. امّا وجود یک وجه معترض در آثار مخملباف باعث شده تا آن نگاه نیست انگار زیر لایه ای از اعتراض پنهان بماند.

در دورهٔ بعدی فیلمهای مخملباف که با طرح موضوع نسبی گرایی و نفی مطلق گرایی آغاز شد؛ فیلمهای *نوبت عاشقی* و *شبهای زاینده رود* ساخته شد.

پایان جنگ، تغییر شرایط اقتصادی و سیاسی کشور و تغییرات اساسی در جریانهای فکری کشور باعث شد تا بحرانی را که از سال ۶۶ با بیرون آمدن مخملباف از حوزهٔ هنری آغاز شده بود، تشدید شود و چرخش او به سوی نوع جدیدی از تفکر آغاز گردد. گمان من بر این است که اگر شرایط اجتماعی نیز تغییر نمی کرد چرخش مخملباف صورت می گرفت. او همراه با گروهی از دوستانش (مرتضی میثاقی و مرحوم محمد نصراللهی) ساخت دو فیلم جدید خود را آغاز کرد. هر دو فیلم نشان از تغییر و تحوّل آدمی دارد که در حال پوست انداختن است.

مخملباف در این دوره دچار بحران شدید انتخاب است. نمی داند چه چیز درست و چه چیز غلط است. این بحران در هر دو فیلم دیده می شود. رابطهٔ آدمها و شرایط، بحران انتخاب و موضوع مسئولیت در این فیلمها مطرح می شود.

شبهای زاینده رود بیانیهٔ سیاسی مخملباف در باب شرایط جدید است. بیانیه ای تحت عنوان نفی مطلق گرایی و ستایش نسبی گرایی که به فیلم درآمده است.

محسن مخملباف در یک وضعیت استیصال قرار گرفته است؛ جوان پاکدلی که به سینما آمده تا بشریت را نجات بدهد؛ او رسالت اخلاقی و اجتماعی و سیاسی اش را در این دوره انجام داده، اعتراض کرده و ضربه خورده و حالا دچار نوعی «آنومی» (بی ارزشی) شده. بنابراین به نوعی نسبیت کشیده می شود. آیا این مسئله خاص مخملباف است؟ یا مخملباف نیز یک نفر از نسلی است که در تلاطم و بحران تغییرات اجتماعی و سیاسی دچار «آنومی» (Anomy) شده است؟

نه، مخملباف یک استثناء نیست. او نیز یکی از انبوه نسلی است که دچار سرگردانی و تغییر هویت شده اند.

مخملباف همیشه و همیشه منعکس کننده شرایط اجتماعی ما بوده و خود، واکنش اجتماعی داشته است. اگر مخملباف *توبه نصوح* را ساخته، جوانهای نسل او داشتند توبه می کردند، اگر *استعاذه* را ساخته جوانهای آن نسل به خدا پناه می بردند، اگر *دو چشم بی سو* را ساخته، جوانهای آن نسل در جبهه ها امام زمان(ع) را می دیدند. اگر فیلم اخلاقی ساخته به این خاطر بوده که جوانهای نسل او داشتند از گناه زندگی کثیف ۲۵۰۰ ساله (نه یک سال زیاد، نه یک سال کم!) به دامن دین پناه می بردند، دعای کمیل می خواندند، دعای ندبه می خواندند و این واکنش طبیعی آنها بوده. اگر *بایکوت* ساخته شد در شرایط تصفیه حسابهای سیاسی بوده و اگر *دستفروش* را ساخته ... ، نه، *دستفروش* حاصل شرایط اجتماعی نیست. *دستفروش* فیلمی فراتر از شرایط اجتماعی است، اگرچه *دستفروش* هم در جایی با همین شرایط پیوند می خورد. به اپیزود سوّم نگاه کنید. اپیزود سوّم داستان کنار گذاشته شدن مخملباف و نسل وفادار است.

اگر مخملباف می خواست فیلم منطقی خود را بسازد، باید «جراحی روح» را می ساخت، امّا مخملباف با فیلم *دستفروش* می خواست توانائیهای خود را در سینما ارزیابی کند؛ چه در شکل و تکنیک و چه در محتوی و چاره ای جز این نداریم که بپذیریم، وی از این امتحان خود پیروز بیرون آمد.

نوبت عاشقی هم در شرایطی ساخته شد که توجه به مسائل انسانی در جامعه گسترش پیدا کرده بود و بحران انتخاب در شرایط «آنومی» شکل

گرفته بود. همزمانی *شبهای زاینده رود* با گسترش شرایط آزادی نیز مشخص و نمودار است.

محسن مخملباف سخنگوی شرایط اجتماعی است. حرفهای او در *شبهای زاینده رود* همان حرفهایی بود که محمد نصراللهی می زد و همان حرفهایی بود که بچه های معترض برخاسته از انقلاب می زدند.

محسن مخملباف در دوره نسبی گرایی ایدئولوژی خود را از دست داد. قصد جنگیدن نداشت و احساس خیانت شدگی سیاسی می کرد. احساس تنهایی و رها شدگی می کرد. خُب، حالا باید از چه چیز حرف می زد؟ او سینما را انتخاب کرد. اگرچه زمانی گفته بود کهٔ سینما برایش وسیله است، امّا تدریجاً سینما تمام هویت مخملباف را تشکیل داد؛ سه فیلم آخر مخملباف دربارهٔ سینماست: *ناصرالدین شاه، آکتور سینما*، هنرپیشه و سلام، *سینما*.

ناصرالدین شاه، آکتور سینما سرگذشت کارگردانی اسیر اعلیحضرت تهیه کننده است، *هنرپیشه* سرگذشت زندگی خصوصی هنرمند است و *سلام، سینما* سرگذشت دوستداران سینما.

علیرغم این که مخملباف کمتر عنایتی را به سوی سینما مبذول داشته، امّا همواره وسوسه نمایش پشت صحنه را داشته است. این وسوسه در ساخت *سلام، سینما* به تصویر درآمده است. وی در گذشته نیز به این موضوع فراوان پرداخته است؛ در فیلم *هنرپیشه* و *ناصرالدین شاه، آکتور سینما* تمام فیلم ها در خدمت این موضوع است. در *بای سیکل ران* (صحنهٔ پایانی فیلم)، در *عروسی خوبان* (صحنه تصادف و برگشتن دوربین به پشت صحنه و صحنه ای که بر پیشانی عوامل تولید فیلم علامت می خورد)، در *دستفروش* حضور مخملباف در کادر (اپیزود اوّل). امّا گمان بنده بر اینست که مهم ترین انگیزهٔ یک فیلمساز در پرداختن به سینما نداشتن موضوع است. و البته، در مورد برخی سینماگران مانند گودار، تروفو و ... اعتراض یا قضاوت در مورد سینما.

فیلمهای سه گانهٔ آخر مخملباف نه به شرایط اجتماعی امروز ما ربط دارد و نه به گذشتهٔ او. مخملباف با گذشتهٔ خودش ربطی ندارد. من او را یک نابغهٔ مسلّم می دانم. او فوق العاده با هوش است؛ فرق نمی کند، او اگر نویسنده می شد، از بزرگترین نویسندگان ما به شمار می آمد، اگر پیس نویس و کارگردان تئاتر می شد، جزو برترین ها می بود، حتّی اگر تاجر هم می شد، تاجر بزرگی می شد، امّا مخملباف امروز سینماگر شده. و تغییر کرده است. مخملباف امروز، مخملباف دیروز نیست. این سرنوشت نسل مخملباف هم هست. آن نسل، مثل دوستان دانشجویی که پس از فارغ التحصیل شدن شباهتشان را به هم از دست می دهند با هم متفاوت شده اند، یکی مهندس شده، یکی معلم، یکی دکتر. و هر کدام از وضعیت اقتصادی-اجتماعی خاصی برخوردار است. اینها دیگر یک نسل نیستند، بلکه هر کدام به شکلی درآمده اند. اگرچه رنجها و زهرها، بیماریها و تنش ها هنوز بر روی چهره و در درون آنها دیده می شود.

بیایید با آنچه گفتم سفری آغاز کنیم به دنیای آدمهای مخملباف. آدمهای مخملباف چه کسانی هستند؟ چه کاراکتری برای مخملباف جذاب است؟ و شخصیتهای مورد علاقهٔ او چه خصوصیاتی دارند؟

شبهای زاینده رود

مخملباف دوستدار تصاویر کریه است. او به راحتی می تواند تصاویری را به ما نشان هد که حال ما را به هم بزند؛ صحنهٔ زاییدن گاو، خورده شدن یک جسد به وسیلهٔ کرمها، رد شدن مورچه ها از روی صورت و بسیار تصاویر کریه که عمدتاً به دورهٔ دوّم فیلمهای او مربوط می شود. و اصرار به استفاده از این تصاویر ویژهٔ سینمای ناامید است. آدمهای مخملباف موجوداتی بیمار، ناقص و معیوب هستند. آنها همیشه چیزی از آدمهای معمولی کم دارند. نابینا بودن در دو چشم *بی سو*، گرفتاری، مستأصل بودن، ناامیدی، احساس خیانت در *بایکوت*، ناقص الخلقه ها در *دستفروش*، آدمهایی که لکنت زبان دارند (در *دستفروش*، *بای سیکل ران* و *عروسی خوبان*)، الکن بودن نسیم، الکن بودن شوهر هانیه، الکن بودن اسماعیل سلطانیان در *بای سیکل ران*، الکن بودن برادر مهری در *عروسی خوبان*. آدمهای کج و کوله، آدمهای نابینا، آدمهای دفرمه ... همهٔ اینها در پسزمینه های روانشناسی کارگردان زمینه دارند و گویای نگاهی سیاه به واقعیت انسانی است.

آدمهای مخملباف یا می شلند یا دست ندارند، یا اگر ظاهراً سالم هستند کار ندارند، اگر کار دارند از راههای ناسالم زندگی می کنند، اگر دزد نیستند، زندگی خانوادگی ناموفقی دارند، اگر زندگی خانوادگی موفقی دارند، بچه شان ناقص الخلقه است. همه این آدمها در وضع سیاه و تلخی به سر می برند.

در فیلمهای مخملباف همیشه یک موجود درخشان وجود دارد. موجودی که بر علیه همه شورش می کند؛ در *بای سیکل ران نسیم*، در *عروسی خوبان* حاجی، در *بایکوت* واله، اما این موجود درخشان نیز توانایی سر کردن با دیگران را ندارد، یک خارش آنارشیستی مدام آنها را به درگیری با دیگران می کشاند. او از دیگران رنج می کشد. «حاجی» را در *عروسی خوبان* ببینیم: او از مادرش رنج می کشد و با او درگیری دارد، با زنش و مادر زن و پدر زنش درگیر است، با دوستش درگیر است و با سردبیر سابقش درگیر است. این موضوع را در *بای سیکل ران* هم می توان دید؛ زن نسیم، معرکه گیر، طرفین شرط بندی، همه و همه او را به چرخیدن واداشته اند و از او سوءاستفاده می کنند. شاید نسیم، محسن مخملباف است که از قبل چرخیدنش، دیگران به نان و نوایی می رسند.

«واله» در *بایکوت* هم همین تکلیف را دارد؛ زنش، اعضای سابق گروهش، رژیم حاکم، همه و همه دست به دست هم داده و او را آزار می دهند. خوبها در فیلمهای مخملباف می میرند. این تلخی را در فیلمهای دورهٔ دوّم او بیشتر می توان دید. در *نوبت عاشقی* هم سرنوشت همه رنجبار است، در *شبهای زاینده رود* هم چنین است. در *ناصرالدین شاه* ... هم سرنوشت کارگردان به همین تلخی و سیاهی است. این سیاهی حاصل نگاه مخملباف به زندگی است.

امروز، مخملباف لباس سبز می پوشد، آبی و سفید می پوشد و می خواهد رنگی و زیبا باشد. او *نوبت عاشقی* را می سازد، امّا در آنجا هم هیچکس خوشبخت نیست. اصلاً خوشبختی ممکن نیست. مخملباف حتّی زندگی استاد دانشگاه خوشبخت *شبهای زاینده رود* را هم نمی تواند نشان بدهد.

عشق نیز در آثار مخملباف زجرآور است و ناممکن. این را در *نوبت عاشقی* دیده ایم. در *ناصرالدین شاه* ... دقت کنید به نامه های عاشقانه ای که بین کارگردان و «آتیه» رد و بدل می شود. در *هنرپیشه* دقت کنید به رابطهٔ زن و مرد. در *بایکوت* رنج کشیدن واله از مهر همسرش، در *عروسی خوبان* نیز چنین.

آیا این تلخی و سیاهی خاص دوره ای از آثار مخملباف است؟ من چنین نمی یابم، چرا که نشانه ها را در تمام دوره های فیلمسازی مخملباف می بینم. نسل او و ما همیشه درگیر همین موضوع بوده است. نسلی که رنج را با تمام وجود تجربه کرده. اخلاق مخملباف، اخلاق انسان آرمانگر است. آرمانگراها اساساً زندگی کردن را بلد نیستند. آنها از سادگی زندگی رنج می کشند؛ چرا که زندگی، اپوزیسیون هر تفکر یا حکومت آرمانگراست. شما بدهستید، چون میهمانی می روید و بچه تان را بغل می کنید. شما پلید و کثیف هستید چون به دنبال هدف خاصی نیستید. شما موجودی رذل و پستید، چون خرید می کنید و چانه می زنید. همهٔ کسانی که پیتزا می خورند پفیوز و کثیف هستند. شما متهم هستید که نوشابه را در لیوان و با یخ مصرف می کنید. شما متهم هستید که با دزدیدن ثمره کار دیگران زندگی می کنید. این نظر آرمانگراهاست. امّا وقتی انسان آرمانگرا، آرمان خود را از دست می دهد، به دنبال آرمانی دیگر به نفی هستی می پردازد.

امروز، مخملباف آرمان خود را از دست داده و با تمام هنرمندی و نبوغ خود اجبار فیلمسازی را به عنوان سرنوشت نهایی دنبال می کند، امّا موضوع مخملباف، به عنوان یک تئوریسین و متفکر سیاسی دیگر منتفی است. او دیگر حرفی برای گفتن ندارد که سینما ابزار بیانی او باشد، امّا او مجبور است که فیلم بسازد، او قبول کرده است که به پلیدی پشت صحنهٔ سینما آگاه است و در چنین شرایطی است که مخملباف روزبه روز از شخصیت ایدئولوژیک خود فاصلهٔ بیشتری می گیرد و به وجود حقیقی خود نزدیکتر می شود و ما بهتر و بیشتر می توانیم «خود» او را ببینیم.

مخملباف، بی شبهه، شاخص ترین هنرمند دهٔ سالهٔ اوّل انقلاب ماست. کسی که او را نشناسد، از شناخت فرهنگ و هنر دههٔ اول انقلاب عاجز خواهد ماند. به نظر من آنها که با نفی مخملباف می خواهند یک فرهنگ و یک اندیشه را نفی کنند اشتباه می کنند، چرا که مخملباف چیزی فراتر از آن فرهنگ و اندیشه است، او جستجوگر و کشاف است؛ امّا آنها که دل به اندیشه و فرهنگ مخملباف خوش کرده اند، اگر گمان می کنند که ال سید هنوز زنده است و در رکاب او پای می سپرند، من به آنان می گویم که ال سید سالهاست که مرده است، همین! ■