



▪ در حاشیه فیلم «گبه» ساخته مخملباف
▪ دگر دیسی مخملباف

رنگ، فریب است!

در حاشیه فیلم «گبه» ساخته مخملباف

فیلم «گبه»، اثر خوش آب و رنگ محسن مخملباف يك فیلم ارتجاعی و ضد مردمی و ضد ملی است. این فیلم به سفارش سازمان صنایع دستی استان فارس تهیه شده و هدف تهیه کنندگان (سرمایه گذاران) آن بسیار روشن است: تبلیغ «گبه» در سطح جهانی برای افزایش فروش این نوع فرش. بنابراین، سنک بنای فیلم را دلال منشی و تجارت بین المللی گذاشته است. البته يك فیلم را صرفا بر مبنای نیت تهیه کنندگان نه میتوان تایید کرد و نه تکذیب. باید «گبه» را بعنوان يك اثر هنری در مضمون و قالب مورد بررسی قرار داد؛ پیام فیلمساز را فهمید و ارزیابی کرد؛ تاثیراتش را بر بینندگان دید و به قضاوت نشست.

«گبه» روایت چیست؟ مخملباف از زبان شخصیت‌های اثرش بما میگوید که این فیلم روایت عشق است و رنگ و رنج. ابتدا قرار نبوده که «گبه» يك فیلم داستانی باشد. مخملباف و اکیش به میان ایل قشقتان رفته اند تا يك مستند بسازند. اما مستندسازی درباره قالیبافی دردها و دردسرهای خود را دارد؛ آنهم زمانی که قرار است يك اثر تبلیغی در ستایش فرش ارائه شود. با نشان دادن انگشتان کوچک و کج و معوج شده، یا پشت خمیده کودکان و دختران نوجوان که نمیشود در بازارهای دنیا مشتری پیدا کرد. با به تصویر کشیدن کار یکنواخت و خسته کننده و طولانی زنان جوان زیر اخم پدر و برادر یا در معرض نگاه هیز تاجر و کارمند جهاد سازندگی که نمیشود برای گبه تاییدیه و شناسنامه تهیه کرد. پس مخملباف باید همه هنرش را بکار گیرد و محمود کلاری را بعنوان يك فیلمبردار زبردست با خود همراه کند تا با حربه شعر و رنگ و مونتاز و موسیقی همه چیز را وارونه جلوه دهد.

او میگوید در جریان کار، سناریو قدم به قدم شکل گرفت و داستان مرکزی فیلم بوجود آمد. واقعیت اینست که داستان مرکزی به فیلم تحمیل شد تا بیننده، درد گبه بافان را چیزی غیر از استثمار و غارت بداند. داستان «گبه» چیست؟ ایل قشقتانی در آستانه کوچ بهاری است. معلم و شاعر پیری که از فرزندان ایل است و مدت‌ها در شهر زندگی کرده، قصد بازگشت و سر و سامان گرفتن و ماندن با ایل را میکند. برادر زاده او که دختری جوان است منتظر توافق پدر نشسته تا با پسری که دوستش دارد ازدواج کند. پدر هر روز بهانه‌ای می تراشد و دختر بفکر فرار با معشوق می افتد. در این میان معلم پیر، همسری می گزیند و در ایل مستقر میشود. دختر نیز سرانجام از امروز و فرداهای پدر خسته شده و با یارش می گریزد.

«گبه» حدیث عشق است. از آن عشق‌های پر سوز و گدازی که قبلا جاییش در قصه ها بود، ولی حالا حتی از قصه هم رخت بر بسته است. عاشق بالای کوه است و سوار بر

اسب، و معشوق در دشت است و چشم انتظار. داستان از اول تا آخر دور این می‌چرخد که بالاخره چه وقت این دو به وصال هم میرسند. حق‌دختر ایلاتی که «گبه» نام دارد، یا غر زندهایش در سراسر فیلم، فقط و فقط برای همین است.

اما دختر، شخصیت اصلی داستان نیست. مخملباف فیلمش را به گرد شخصیت «عمو» ساخته است: معلم، استاد رنگرز، شاعر و عاشق پیشه ۷۵ ساله. او قرار است فردی «دوست داشتنی» باشد؛ از زندگی شهری خسته شده و آمده است در ایل بماند و بیاراند. دنبال زن می‌گردد و در این جامعه نیمه فئودالی مردسالار، «طبیعی» است که همسری هم سن و سال خود نمیخواهد. عمو به ایل برگشته تا از میان دختران ایل، یکی را برگزیند. و مخملباف حاضر و آماده در صحنه ایستاده تا با رنگ و لعاب زدن بر این مناسبات زشت و ارتجاعی - مناسباتی که در شهر و روستا برقرارست و مرتباً از زنان قربانی میگیرد - نقش واسطه را ایفاء کند. عمو خواب دیده که «جفتش» را کنار چشمه خواهد یافت و او را از صدای خوشش خواهد شناخت. عمو بدنبال آواز «قناری» است، و بالاخره در کنار چشمه، دختر بخت برگشته الله داد را می‌یابد و «قناری» را به قفس می‌اندازد.

فصل مشترک این «زوج» چیست؟ هر دو شاعر هستند! دختر از عمو می‌پرسد: اگر از دستم عصبانی شدی چکار میکنی؟ و عمو با لوس بازی بچگانه ای جواب میدهد: هیچی! می‌نشینم، زانوهایم را بغل میکنم و شعر میخوانم! دوربین فریبکار، مستندسازی را رها میکند و بجای ثبت درد و رنج ده‌ها زن که جای لگد و کسربند شوهر یا پدر یا برادر بر پهلو دارند و درون کپرها تحزیده‌اند، مهملات «شاعرانه» مخملباف را بخورد تماشاگر میدهد.

فصل رویای عشق با صحنه آغاز ماه غسل عمو و کنیزش در برابر ده‌ها گبه به پایان میرسد. مخملباف هزار رنگ را عدد میگیرد تا این صحنه زشت را زیبا جلوه دهد. بعد از این صحنه، دیگر از دختر الله داد خبری نیست. میشود حدس زد که در عالم واقعیت، در خلوتی نشسته و به زندگی جهنم شده‌اش می‌اندیشد.

«گبه»، حدیث رنج است. مخملباف برای اینکه رنج‌های عمیق و روزمره مردم - رنج‌هایی که نظام ارتجاعی و مناسبات اسارت‌بار حاکم سرمنشاء آنست - را بپوشاند، آلام فردی و گذرا را بزرگ و منحصر میکند. برای مثال، رنج عمو از ندیدن مادرش قبل از مرگ؛ رنج «گبه» از عقب افتادن وصال معشوق؛ رنج پیرمردی نیمه مجنون که بچه‌ای ندارد و زنش را مقصر میدانند؛ رنج همین پیرمرد از اینکه «گبه» به او روی خوش نشان نمیدهد و نمیخواهد زنش شود. حتی مرگ خواهر کوچک «گبه» که باعث رنج و تاسف وی شده بر اثر يك حادثه یعنی بازیگوشی و تعقیب بزغاله‌ای گریزپا و سرانجام سقوط از بلندی اتفاق می‌افتد، و نه مصائبی رایج نظیر بیماری، سوء تغذیه، نبود درمانگاه، نبود وسیله سفر به شهر و غیره.

«گبه»، حدیث رنگ است. عمو که استاد رنگرز است با خود، طبیعت و رنگهایش را با زبان شعر به کلاس درس بچه‌ها در مدرسه عشایری می‌آورد. به آنها زیبایی‌ها را می‌آموزد و لذت میبرد. اما در واقع این مخملباف «رنگرز» است که دارد بیننده را رنگ میکند. در يك بخش کوتاه، دوربین صحنه رنگ کردن خامه قالی به شیوه سنتی را میگیرد. جسد دختر جوان، دیگها را بار آتش کرده‌اند و خامه‌ها را در آب رنگ گرفته جوشان

فرو میبرند. عمو بر کار آنها نظارت میکند و خود نیز همانند سایر استادکاران دست بکار میشود.

آنچه در این گذر سریع از دید پنهان می ماند، دشواری رنگرزی به شیوه سنتی است. مخملباف میداند که يك معیار مرغوبیت فرش دستباف ایران در بازار بین المللی، همین سنتی بودن هاست. مشتری شکم سیر و آسوده خیال در غرب میل دارد اتاق پذیراییش را با گبه ای فرش کند که بطور طبیعی رنگ شده باشد. مخملباف هم سفارش گر... چیزها را تبلیغ کند. او میکوشد تماشاگر را آنچنان مجذوب رنگها کند که از خود نبرد: اینهمه زحمت برای چه؟ آیا نمیشود اینکار را بشیوه ساده تری انجام داد؟ بهمین خاطر ما در فیلم سختی کار را در حرکات دخترانی که به رنگرزی مشغولند مشاهده نمیکنیم؛ نمی بینیم که دود هیزم چشمشان را میسوزاند؛ نمی بینیم که دستشان میسوزد یا پایشان بی خون و خسته میشود. در عوض، شور و حال و حرکات فرزند عمو را می بینیم. مخملباف «مستند» ساز، شادی عمو را تصویر میکند اما علتش را ناگفته میگذارد. در واقع، دل عمو برای خرده سهمی که از کار رایگان دختران ایل خواهد برد، غنج میزند - سهمی که نهادهای زالو سنت دولتی یا تجار گردن کلفت مفتخور بسویش پرتاب میکنند. دوربین بروی بافندگی که مهمترین بخش از کار تولید فرش است، تمرکز ندارد. تماشاگر به حرکت سریع دختران قالیباف مینگرد و بی احساس از آن میگذرد. صدا گذاری و مونتاژ طوری انجام شده که توجه تماشاگر بر اولین حرکات بزغاله ای نوزاد متمرکز شود. پیوندهای تصویری چنین است: بافندگی - تولد؛ بافندگی - تلاش برای سرپا ایستادن؛ بافندگی - شیر خوردن از پستان مادر. پیام مخملباف اینست که ایل با گبه بافی میتواند دوباره متولد شود، روی پای خود بایستد، قدرت بگیرد و از «مادر» سرمایه گذاری در رشته فرش - تغذیه کند!

مخملباف خصلت اجباری گبه بافی را عامدانه پنهان میکند. در فیلم، همه گبه می بافند. دشت از گبه فرش میشود. اما برای که؟ برای چه؟ روشیست. انگار در این کار هیچکس به دیگری زور نمیگوید و همه برای دل خودشان می بافند: برای یار یا بقصد فرار؛ برای عروسی یا تولد بچه؛ برای مرگ. انگار نه انگار کسانی آمده اند، سفارش داده اند و دیگری را بکار گمارده اند تا سرانجام حاصل کار، یعنی ارزش نهفته در گبه را تصاحب کنند و بروند تا سفارشی دیگر. در فیلم از «آشناترین» چهره های روستا یعنی دلالان و تاجران یا نهادهای نظیر جهاد سازندگی، شرکت سهامی فرش و امثالهم که بر تولید و تجارت فرش مسلطند، خبری نیست. ایل قشقایی در اثر «مستند» مخملباف، مجرد از زمان و مکان زندگی میکند و می بافد.

فیلم «گبه» پایانی بی معنا و در عین حال، فریبکارانه دارد. سرانجام «گبه» و یارش سوار بر اسب فرار میکنند. پدر برنو برمیدارد و به تاخت تعقیبشان میکند. ایل صدای دو شلیک را میشوند و پدر تنها باز میگردد و دستبافته دخترش را روی زمین می اندازد. گبه باز میشود با تصویر زن و مردی سوار بر اسب: گبه فرار. پدر، عبوس روی برمیکرداند. همه نگراند. اما صدای دختر خیال تماشاگران را راحت میکند: پدر ما را نکشته بود. برای اینکه خواهران کوچکترم جرات فرار بنمود ندهند، چنین جلوه داد! فریبکاری مخملباف مضاعف است. هم يك «پایان خوش» برای فیلمش تراشیده تا

بینندگان را راضی روانه نماند؛ هم خشونت مناسبات پدرسالارانه حاکم بر جامعه را پوشانده است. یعنی گمان نکنید که پدران اسیر افکار فئودالی تحت مناسباتی که جمهوری اسلامی حافظ و مبلغ آنست، بفکر کشتن دختر نافرمان خود می افتند و اینکار را عملی میکنند. همه جا صلح و صفا حکمفرماست. مخملیاف میکوشد متن لطیف و رنگین گبه اش به قهر و خشونت نیآلاید. او بجای مستندسازی از زندگی واقعی توده مردم به فانتزی و فریب چنک می اندازد. و این سیاستی است که بطور کلی بر سینمای ایران تحت جمهوری اسلامی حاکم است. مناسبات اجتماعی هیچگاه اجازه نمی یابند صریح و روشن بنمایش درآیند؛ و همیشه زشتیها و ستمها بصورتی جانیی و تعدیل شده بروی پرده می آید - خصوصا آنجا که پای ستم بر زن در میان باشد. در چارچوب این سیاست، زن نباید بدست پدر، شوهر یا برادرش بقتل برسد و حتی اگر قرارست کتک بخورد این صحنه نباید مستقیم در مقابل چشم تماشاگر قرار بگیرد؛ میادا به وی احساس خشم و نفرت دست دهد! جزء دیگر این سیاست، سازش نهائی ستمگر و ستمدیده علیرغم همه درگیریها و تضادهای آنهاست. «کانون گرم خانواده» بهر ترتیب باید حفظ شود. در فیلم «گبه» این اصول رعایت شده است.

بطور کلی خط امتداد داستانی «گبه»، ضعیف و کمزور است. برخلاف زندگی واقعی، اوج و فرود ندارد. حتی صحنه مرگ خواهر گبه و احتمال کشته شدن گبه و یارش آنچنان تعدیل شده و بیحال ارائه شده که در تماشاگر نه احساس هیجان میکند و نه تاسف و اندوه. انعکاس زیبایی و گوناگونی طبیعت در دوربین هم نتوانسته دردی از «گبه» دوا کند. و تاسف بارتر از همه، موسیقی توانا و موثر حسین علیزاده است که نه با فضا و روحیه فیلم میخواند و نه با مضمون صحنه ها. علیزاده، لحظات زیبا و غنی موسیقی محلی را در خدمت یک اثر موسیقائی زنده و امروزی قرار داده تا عملا بازار فروش را رونق بخشد و فریاد «بخرا که تاجرش بیچاره شد» را در کشورهای امپریالیستی به گوش مشتریان بیشتری برساند.

خلاصه آنکه، «گبه» فیلم گیرائی نیست. مخملیاف برای مستند وانمود کردن اثرش اکثرا مردم عادی را به بازی گرفته است. شاید با اینکار تماشاگر قانع شود که با واقعیات روبروست؛ شاید باور کند که مردم همینطور کار و زندگی میکنند که مخملیاف نشان میدهد و دلمشغولی هایشان لایذ همینهاست. بعلاوه، استفاده (یا سوء استفاده) از مردم عادی کم خرجتر است. هنرپیشگان «گبه» نیروی کار ارزانند. شاید هم درست مثل دختران و زنان قالیباف کارگر بدون مزد باشند. بهر حال مخملیاف سینماگر هم میتواند از رشته قالیبافی چیزی یاد بگیرد یا بهره ای بجوید.

دست آخر، نگاهی به نظرات مخملیاف پیرامون تأثیرات بافتن گبه بر زندگی روستائیان و ایل نشینان محروم می اندازیم. او در مصاحبه با ماهنامه «فیلم» (شماره ۱۸۵، اسفند ۷۴) برای ارزشمند نشان دادن انگیزه اش در ساختن «گبه» میگوید: «احیای گبه اتفاق مثبتی است که شاید شهرنشینان با آن برخوردی نداشته باشند و به این زودی به تأثیرهای آن پی نبرند. شبیه کاری است که مانو در چین و گاندی در هندوستان کرد؛ یعنی استفاده از ابزار و امکانات و مواد و نیروهای پراکنده به شیوه های سنتی در مناطق غیرشهری برای تولید.»

این يك قیاس تاریخی نامربوط است. «دوك نخ ریسی» گاندى ربطی به رشته قالیبانی در ایران ندارد. گاندى بر مبنای سیاستی مسالمت جویانه موسوم به «مبارزه منفی» در برابر استعمار بریتانیا، از اهالی هند خواست که خود نخ بریسند و البسه ساده تهیه کنند. این بمعنای تحریم منسوجات وارداتی از خارج بود؛ هر چند این سیاست محدودیتهای ذاتی خود را داشت و سرانجام با شکست روبرو شد. حال آنکه بافتن گبه بر مبنای سفارشات بازار بین المللی صورت میگیرد و بعنوان يك بند وابستگی به سرمایه های خارجی مطرح است. هدف دولت و سرمایه داران خصوصی درگیر در قالیبانی، کسب ارز خارجی به حداکثر است تا بتوانند قرضهائی که از منابع مالی امپریالیستی گرفته اند را بازپرداخت کنند. این تولید نه تنها روستائیان را مستقل نمیکند، که زندگی و کارشان را بیش از پیش به نظام جهانی امپریالیستی و نوسانات بازار بین المللی وابسته میسازد. آنسان که تعمیق بحران اقتصادی جهانی میتواند یکشبه باعث رکود بازار فرش شود و میلیونها نفر که سرنوشتشان به این رشته گره خورده را خانه خراب کند. مخملیاف مثال مائو و انقلاب چین و دگرگونی حیات روستا را به میان میکشد تا برای قالیبانی اعتبار کسب کند و این رشته را مردمی، معرفی کند. چه کسی است که نداند انقلاب چین تحت رهبری حزب کمونیست آن کشور، پیش از هر چیز مناسبات تولیدی و اجتماعی حاکم را دگرگون کرد؛ حال آنکه تولید فرش دستباف نه فقط مناسبات کهنه را دگرگون نمیکند بلکه با تکیه به همین مناسبات ارتجاعی میتواند به پیش برود. و سودآوری در این رشته وابسته به مناسبات نیمه فئودالی و کار خانوادگی و وابستگی خانوار روستائی به شبکه ربائی - تجاری دولتی و خصوصی است. مائو يك جنگ انقلابی درازمدت علیه مرتجعین حاکم و اربابان امپریالیست آنها را رهبری کرد که توده ها در جریان آن قدرت نوین انقلابی خود را بوجود آوردند و سرنوشت خویش را در دست گرفتند؛ حال آنکه قالیبانی بندهای کنترل دولت ارتجاعی را بر گرده مردم محکمتر میکند و پشتوانه مالی طبقات ارتجاعی را از قبل استثمار دهقانان فزونی می بخشد. انقلاب چین، یکسر رهائی بود و بندهای مختلف وابستگی اقتصادی - سیاسی و فرهنگی چین به نظام امپریالیستی را گسست. درست به همین علت امپریالیستها و کلیه قوای مرتجع جهان کوشیدند با محاصره و فشار و تجاوز آن را به زانو در آورند؛ حال آنکه تولید گبه و سایر فرشها و بطور کلی اقتصاد وابسته موجود کاملاً باب میل و منافع امپریالیستهاست و به هر نحو ممکن به تحکیمش یاری میرسانند.

دروغپردازی مخملیاف در مصاحبه فوق الذکر، صرفاً تکرار طوطی وار اظهارات رفسنجانی و وزیر جهاد سازندگی درباره قالیبانی است. استقبال مطبوعات رژیم و رسانه های گروهی امپریالیستی از «گبه»، تایید آگاهانه اهداف ضد مردمی و ضد ملی این فیلم و مضمون ارتجاعی آنست. تحسین «گبه» بمعنای تحسین استثمار کمرشکن و وحشیانه میلیونها کودک و نوجوان و مناسبات مردسالارانه حاکم بوده و قدردانی از مخملیاف که دامنه اش به نشریات اپوزیسیون ضدانقلابی نظیر «ایران زمین»، «کار - اکثریت»، کیهان (چاپ لندن) و امثالهم نیز بسط یافته، قدردانی از عوامفریبی يك سینماگر ارتجاعی است.

دگر دیسی مخملباف

از گفتارهای رادیویی «هنر و انقلاب» - «صدای سربداران» (زمستان ۱۳۶۸)

تاکنون چندین بار به جایگاه و نقشی که هنر بعنوان يك ابزار و حربه در شکل دهی جهانی بینی و نگرش اجتماعی - سیاسی افراد جامعه بازی میکند، سخن گفته ایم و از ناگزیری اقشار و طبقات گوناگون - حاکم یا محکوم - در بکارگیری این حربه، در این عرصه، ما به اشکال بس رایج و موثر هنری اشاره داشتیم: اشکالی فراگیر، پیچیده و جذاب. اشکالی که حس زیبایی شناسی مخاطبانش را به حداکثر برمیانگیزد و فعال میکند و بهمان نسبت در ذهن آنها تاثیرات عمیقتری را حث میکند. ما از سینما بعنوان نمونه بارز و معاصر چنین شکلی از هنر گفتیم.

مسلاً در جمهوری اسلامی نیز علیرغم يك دوران کوتاه رکود در تولید آثار سینمایی داخلی، این ویژگی برای سینما در ارتباط گیری با توده های وسیع مردم و تاثیر بر آنها باقی ماند. حتی در سالهای اولیه استقرار رژیم اسلامی که دکان سینمای ایرانی تخته بود، فیلمهای وارداتی - که اکثرشان هم بنجل یا قیچی سانور دیده بودند - نیاز جامعه به این شکل از هنر را برطرف میکرد. البته وضع بدینگونه باقی نماند. جمهوری اسلامی پایبای برقرار کردن و تحکیم نهادها و موسسات شکل گرفته حکومتی، بناچار باید به سیستم تبلیغاتی و کنترل عرصه های ادبی و هنری جامعه نیز سروسامانی میداد؛ و با توجه به اهمیت درازمدت این مسئله، میباید هرچه سریعتر ابزار تزریق یا اشاعه ایدئولوژی، نگرش و سیاست منطبق با منافع بورژوا - علاکان حاکمه نوع اسلامی را فراهم میساخت. در این دوره بود که چهره های انگشت شماری از میان روشنفکران خشک مغز و جزم گرای مذهبی ظاهر شدند و به آنان پروبال داده شد که رسالت تولید و توزیع آنچه «هنر اسلامی» نام گرفت را به انجام رسانند. کسانی که بدلیل علاقه شخصی و بدون تحصیلات آکادمیک توانایی چنین کاری - حداقل شروع چنین کاری - را داشتند، و نیز کسانی که خود در جرگه هنرجویان سابق بودند و سپس مذهبی شده، کوشیده بودند ایدئولوژی اسلامی را در آثارشان منعکس سازند. این حرکت در عرصه سینما اساساً با يك فرد مشخص شد. فردی بنام محسن مخملباف که در مدت زمان کوتاهی چندین نمایشنامه و فیلمنامه به چاپ رساند؛ بهای کارگردانی فیلمنامه های خود رفت و آثارش به جلوه ای هنری از حاکمیت ارتجاعی جمهوری اسلامی و جزم گرایی مذهبی بدل گشت. دیگر روزنامه ها و مجلات رژیم پرشد از اسم مخملباف و نقد و بررسی فیلمهایش. بعد هم مسئله جشنواره بازی در داخل و شرکت در جشنواره های فیلم در اروپا پیش آمد (و درست همانند زمان شاه، این شد اقدامی آگاهانه برای جلب و ارضای روشنفکران مرفه و هنرمندانی که خیال خطر کردن نداشتند؛ و نیز چهره نمایی دمکراتیک و مترقی در محافل بین المللی).

این چنین بود که هم سینماگران قدیمی و صاحب نام دوباره میدان یافتند و به تولید در چارچوب جمهوری اسلامی پرداختند و هم خشکه مقدسی مانند مخملباف، جشنواره ای شد. اینک میخواهیم به شرح يك دگردیسی بپردازیم؛ به دگردیسی مخملباف. زیرا این شرح استحاله نه يك فرد، که تصویری از ورشکستگی ایدئولوژی اسلامی و رنك باختن تبلیغات فریب آمیز هیئت حاکمه تازه به قدرت رسیده در برابر هجوم واقعیات و تحولات پی در پی در ایران تحت سلطه امپریالیسم است. در عین حال، این دگردیسی هم از جهت گیری ناگزیر جمهوری اسلامی به آستان بوسی آشکارا امپریالیسم خبر میدهد، هم از ظهور روشنفکران و هنرمندانی که آگاهانه یا ناآگاهانه خود را با شرایط و معیارهای جدید در مناسبات میان هیئت حاکمه و اربابان غربی و شرقی منطبق میکنند. این قشر هرچند ممکن است نظرات جدید خود را در لافاه و با نقاط ابهام و ناروشن خاص فلسفه های ایده آلیستی عرضه کند، ولی بهر حال تغییر نظراتش محسوس و قابل بررسی است. این چنین است که اینک با يك مخملباف ایده آلیست نسبت گرا، بجای مخملباف جزم گرای ایده آلیست سابق روبروئیم. تحولی که باز هم تاکید میکنیم، به هیچ وجه شخصی نیست.

او سخنگوی ادبی - هنری طیفی از ایده آلیست هایی است که تجربه به آنان نا استواری آرمان هایشان را آموخت؛ لزوم تعدیل، انعطاف پذیری و همرنك جماعت شدن را - حتی اگر همه اینها تحت توجیه «حقیقت مطلق در انحصار هیچکس نیست» بیان شود. مخملباف همانگونه که خود در کتاب «هنر اسلامی» نوشته، بدین خاطر به عرصه هنر پا نهاده بود که «امروز ما خواه ناخواه مجبور به بکارگیری هنر هستیم. اگر ما از این سلاح موثر در جهت اهداف حقه خویش استفاده نکنیم، دیگران آنرا بر علیه ما بکار خواهند گرفت.» آری مخملباف، آگاهانه بعنوان مدافع ارتجاع تازه بقدرت رسیده اسلامی پا بمیدان گذاشت تا هنر را همانند گلوله های مزدوران پاسدار، علیه اقشار و طبقات انقلابی و نمایندگان سیاسی و نیز هنریشان بکار گیرد. پس طبیعی بود که دولت همه جور امکانات در اختیار وی قرار بدهد. آری؛ همه امکانات نادر - و حتی «حرام بر سایرین» - بر او حلال شد. در این زمینه میتوانید رجوع کنید به یکی از مصاحبه هایی که در آن با مخملباف درباره دسترسی اش به آخرین آثار سینمایی جهان - بی آنکه تیغ سانسور به آنها رسیده باشد - بحث شده است.

مخملباف در این عرصه پیشروی کرد. او که زمانی با خشك مغزی گفته بود: «يك مارکسیست نمیتواند زیبایی عبادت را، زیبایی خداوند را، زیبایی های مذهب را و حتی زیبایی های آرایش مذهبی (از جمله داشتن ریش برای مردان) را بحساب آورد» با دریائی از سبک ها و روشها و ارزشهای هنری - ادبی و تکنیک های رنگارنگ روبرو شد. با طیف سینماگرانی روبرو شد که از «یلماز گونه ی» هوادار مائوو کمونیسم تا «لوتیس بونوئل» آنارشیزم و بی خدا، از «هیچکاک» ضد کمونیست تا «جان فورد» ناسیونال شوونیست یانکی، از نااضیان بلوک شرق نظیر «وایدا» و «تارکوفسکی» تا فیلم سازان رویزیونیست قهار را در برمیگرفت. او با جهان پهنای سینما روبرو شد و در برابر قدرت و عظمت آثار سینمایی (بدون در نظر گرفتن محتوا و مضمون شان) جا زد. به یکباره دید آن حرفهائی که دربار، چیز موهومی بنام «زیبائی خداوند» و «زیبائی

مذهب» و حتی «زیبائی ریش برای مردان» زده در برابر خدایان سینما، خدایان زمینی و ملموس، چقدر پوچ است. درست شبیه همان احساسی که به يك جوجه بوروکرات خط امامی، روز اول به سر کار رفتن در پست مدیریت يك واحد صنعتی عظیم دست میدهد. مارک های خارجی را بروی ماشین آلات پیچیده و در حال کار می بیند و خدایان جدید - بت های جدید - در چهره صاحبان صنایع پایه ای در کشورهای امپریالیستی در ذهنش نقش میبندد. بر سر مخملباف هم همین بلا آمد. نه اینکه فکر کنید لامذهب و بی خدا شد. خیر! اما رفته رفته ترجیح داد برای هر کاری، خدایی داشته باشد. عجز در مقابل یکی، به عجز در مقابل چند تا بدل گشت. یکی را برای نماز و روزه اش نگه داشت، یکی را برای پیروی در امر فیلمنامه نویسی، یکی را برای کارگردانی، یکی را برای نیلبرداری، یکی را برای مونتاژ و الی آخر. اما شکستن دگم ها در ذهن این ایده آلیست بدین جا محدود نشد. او حتی در مناسبات میان قابلیت های هنری خود و اقتدار خداوندی نیز شك کرد. مخملباف قبلاً معتقد بود که خدایی وجود دارد که بر جزء جزء کارها نظارت میکند، و خصوصاً اقدامات و پیشرفت های مومنان همگی با اشاره و بشمول معروف چراغ سبز وی صورت گرفته. مخملباف این اوهام پوچ را چند سال پیش در کتاب «هنر اسلامی» چنین بیان کرده بود: «وقتی تو تیر انداختی، تو نیانداختی، خدا انداخت. وقتی تو کشتی، خدا کشت.» اما اینک بعد از چند سال این روشنفکر مسلمان با خود بزرگ بینی ویژه و فزاینده، به اقدامات و موفقیت های خود نظر میافکند؛ به شهرتی که بدست آورده است. حس حسد به اینها حاصل کار و زحمت و مطالعه خودش است؛ نتیجه ابتکارات شخصی خودش است. حس میکند که لاقط در محدوده تولید فیلم، شرکت در جشنواره های ملی و بین المللی و جایزه بردن و کسب اشتهار نیازی به خدا نداشته و ندارد. حس میکند که این تیر را خودش انداخته - شاید به کمک فلان کارگردان خارجی، شاید با مطالعه و بررسی بهمان فیلم موفق، اما بهر حال خودش انداخته، نه خدا. اینجاست که فلسفه جزمی ایده آلیستی، ناتوان و غیر موجه بنظر می آید، اینجاست که احاطه و سلطه چیزی مطلق و کامل، رنگ میبازد و نسبییت گرایی موجه جلوه میکند. اگر تا دیروز مخملباف، لوئیس بونوئل فیلمساز شهیر اسپانیایی را بخاطر فیلم های صریح و نافذی که علیه بورژوازی منحنط، علیه مناسبات سبانه بورژوازی و نهادهایی چون کلیسا و کل دستگاه و تفکر دینی ساخته بود، کثیف لقب میداد، امروز بجایی میرسد که میگوید: «چه کسی میتواند بگوید سینمای بونوئل سینما نیست؟» آری، او شك کرده و به خلاء پرتاب شده است. مخملباف خلاء عظیمی میان امروز با دیروزی که هنگام عبور از جلور سینماها چشم و گوشش را می بست مبادا گناهی انجام دهد، می بیند. و چرا نبیند؟ او که پشتك واروهای امامش و سردمداران حکومت مطلوبش برای حفظ موقعیت شان و منافعشان را دیده؛ او که تغییر احکام «تغییر ناپذیر» دینی، برای بهبود روابط با جهان امپریالیستی، استقراض خارجی، بدست آوردن ارز و اسلحه را از سوی فقیهان و مجتهدان مورد اعتمادش مشاهده کرده، چرا خود در فلسفه و دیدگاهش، به انعطاف و پراگماتیسم رو نیارود؟ به خودش میگوید چه فایده دارد مثل سابق بروی غیرمسلمان های نجس شمشیر بکشم؟ مگر همین غیرمسلمان ها نیستند که مرا به جشنواره هایشان راه میدهند و جایزه و شهرت و افتخار نصیبم میسازند. بعلاوه، درمی یابد که نباید آینده

خود را خراب کند. چه بسا مُهر جزم گرایی و فئاتیسم مذهبی را لکه ای خوارکننده می بیند که از اعتبارش در محافل بین المللی میکاهد؛ چه بسا پیشرفت خود را در گرو روکردن به مبانی فلسفی «نو» در تهیه فیلمنامه هایش می بیند. فلسفه ای که هرچند ظاهراً نو است، ظاهراً علمی تر و دموکراتیک تر است، اما در مضمون و محتوای بیان همان ایده آلیسم ارتجاعی سابق است؛ منتها با رنگ و لعاب باب طبع بورژوازی - خواه داخلی، خواه خارجی. اینها که گفتیم حدس و گمان در مورد آنچه در ذهن يك فرد میگذرد، نیست. اینها را از سیر تحولات جامعه و جهت گیری های غیر قابل انکار درون دستگاه حاکم - و البته آثار و عقاید علنی خود مخملباف نتیجه گرفتیم.

مخملبافی که زمانی در نمایشنامه اش از زبان شیخ فضل الله نوری مشروعه چی میگفت: «مشروطه ای که بیرم ها برای آن سینه بزنند بدرد ما مسلمان ها نمیخورد»، و بدین طریق ارتجاعی ترین ایده در قبال نامسلمان ها و گیر و ترسا را اشاعه میداد، اینك در مقاله ای از جزم اندیشی گذشته خود انتقاد میکند. مخملبافی که در کتاب «هنر اسلامی» خود معتقد بود آثار هنری باید پیامشان این باشد «فقر معنوی بدتر از فقر مادیست» و «مجاهد اسلام چه پیروز شود و چه شهید، پیروز است»، اینك به جایی رسیده که «عروسی خوبان» را میسازد. فیلمی که علیرغم مضمون و محتوای ارتجاعیش و نیت سازنده اش، در بیننده این احساس را برمی انگیزد که داوطلبان شرکت در جنک ارتجاعی خلیج، فریب خوردگانی بیش نبودند. و ایران تحت جمهوری اسلامی، جامعه ایست که در آن طبقات دارا اداره امور را بدست دارند. نشان میدهد که لشکریان، چه زنده باشند چه مرده، چه باصطلاح شهید زنده، هیچ فرقی نمیکند؛ در هر صورت در خدمت این دستگاه ستم و استثمار قرار دارند و پیروزی این نظام کهنه را تامین و تضمین میکنند.

خلاصه کنیم، از لحاظ مضمون و محتوا میتوان چرخش یا استحاله مخملباف را با واقعیت گرایی یا پراگماتیسم ملایان حاکم قیاس کرد که در جریان کارکرد سیستم تحت سلطه امپریالیسم و تلاش مداوم برای گرداندن چرخ دستگاهی که سرنخش دست امپریالیست هاست - سرنخ و دستگاهی کاملاً مادی و عینی -، به نتایجی ماتریالیستی و ضدگماتیستی دست یافته اند. آنچه اینان به جامعه عرضه میکنند، همان ستم و استثمار است. هنرمندانی نظیر مخملباف نیز با آثارشان کماکان به حفظ همین شرایط خدمت میکنند و کماکان توده های محروم را از مشاهده ریشه مسائل و مصائب دور میدارند.

ممکن است دیگر از زبان امثال مخملباف این کلمات را نشنویم که: «يك نمایشنامه نویس موظف است احساس يك مادر منافق را که سر مزار فرزند ناخلف و معدومش شیون و زاری میکند به يك نحوی منتقل کند به سر مزار يك پاسدار شهید که مادرش شجاعانه ایستاده و لبخند میزند.» ممکن است آثار سینمایی آتی مخملباف خالی از پیام های مستقیم ارتجاعی باشد و افکار و عقایدش را در پرده مه آلود - یا شاید رنگارنگی - از فرمالیسم پنهان سازد. اما باز هم باید در پی کشف و تشخیص محتوای طبقاتی آن آثار و منافع و اهداف ایدئولوژیک و سیاسی نهفته در آنها بود. حملات امروز برخی از همفکران سابق مخملباف به وی نظیر بعضی نویسندگان مجله «سروش» را نباید معادل یا تریقخواهی مخملباف قرار داد. جزم گرایان ایده آلیست کمابیش بر او مُهر ارتداد را کوبیده اند و او را به توبه کردن و پشت دست گاز گرفتن فرا خوانده اند. به او اندرز

میدهند که بهتر است همان «بچه مسلمان» سابق باشی تا يك ایده آلیست نسبت گرا! اما باید دانست که دشمنان طبقاتی ما هم میتوانند جزم گرا باشند، هم نسبیست گرا. هم میتوانند معمم باشند، هم مکلا. اگر امروز این دو بخش به جان هم افتاده اند، تنها باید به این نتیجه رسید که ایدئولوژی پوسیده و ارتجاعی اسلامی به تبع استیصال و شکاف و بحران دامنگیر حکومت مذهبی ایران، به بحران افتاده و دیگر نمیتواند مانند ده - یازده سال پیش نقاب برقراری عدالت و برابری و رهائی را بر چهره کشد. باید به این نتیجه رسید که دشمنان طبقاتی ما در موضع ضعف قرار دارند. استحاله فلسفی مومنانی نظیر مخرسلاف جلوه ای از این ضعف و استیصال است.

www.iran-archive.com

۱

