

تأملی در نوع و میزان تأثیر مکاتب ادبی اروپا بر داستانهای مخملباف*

دکتر حمید طاهری**

چکیده

تأمل و تفکر در تاریخ بارور و نگارین زبان و ادب فارسی نشانه‌هایی از نفوذ ادب اقوام و ملت‌های مختلف را در زمانهای متفاوت بر ما آشکار می‌سازد. کلیله و دمنه که از شاهکارهای ادب تمثیلی فارسی است، نسب نام‌های هندی دارد و رهاورد هند است. با پذیرش آیین باشکوه اسلام در ایران، زبان و ادب تازی با قوتی وصف‌ناشدنی در هاله‌ای از تقدس به عرصه ادب فارسی راه یافت و با آن عجین شد؛ تا جایی که تفکیک معانی و مضامین آن دو بسیار دشوار می‌نماید. شعر جاهلی عرب با تمام مضامین و موتیف‌های خود به شعر سبک خراسانی و عراقی راه یافت. آوای جرس اشتران و بیانگردی شبانه عرب در شعر معزی و صحرای همیشه سبز دیوان منوچهری نمودار است.

ادب فارسی نیز تأثیری شگرف بر ادب جهان داشته است و ایرانیانی چون بدیع‌الزمان همدانی و صاحب بن عباد و ... سبک مصنوع عرب را بنیاد نهادند. لانگفلو از "بنی آدم اعضای یکدیگرند" سعدی اثر پذیرفته است. در آثار هررد و موسه و بالزاک از سعدی سخن رفته است. قطعه «موجود باقی» ویکتور هوگو، خلوت کنار دریا و نغمه امواج باشکوه را که در آستان عظمت الهی نوای عظمت آفرینش را ترنم می‌کنند فرا یاد می‌آورد. نفوذ کلام حافظ در شعر رمانتیک به خصوص در شعر گوته مایه و ماده "دیوان شرقی از شاعر غربی" را فراهم آورد و او را به بزرگداشت حافظ واداشت. تأثیر حکیم فردوسی و اثر سترگش بر ادب جهان مقاله و بابتی مستقل می‌خواهد.

ایرانیان از دوره قاجار و تأسیس دارالفنون به طور جدی و دامنه‌دار با اروپا و آثار ادبی آن از جمله داستان‌نویسی به شیوه مدرن و مبتنی بر رابطه علی رویدادهای داستان که وجه امتیاز آن از قصه و حکایت است آشنا شدند و به آفرینش این نوع جدید دست زدند و از این رهگذر تحت نفوذ و تأثیر مکاتب ادبی و شیوه نویسندگی آنان قرار گرفتند.

نویسنده این مقاله قصد دارد به بررسی نوع به کارگیری اصول و شیوه نویسندگی مکتب‌های ادبی اروپا در داستان‌نویسی معاصر ایران بپردازد. بنابراین جهت ارایه دقیق‌تر این تحقیق تنها به بررسی تقریباً تمامی آثار محسن مخملباف نویسنده و کارگردان توانمند ایران پرداخته و کوشش کرده است میزان و گونه‌های مختلف تأثیر مکاتب ادبی اروپا را بر آثار این نویسنده ایرانی نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: مخملباف، باغ بلور، سبک، داستان، مکتب، آثار، اروپا

مقدمه

اگر تاریخ زرین و پر بار ادب فارسی را بکاویم، آثار و نشانه‌های نفوذ ادب برخی ملل و اقوام بیگانه در جای جای آن اوراق پدیدار است. کلیله و دمنه که از شاهکارهای ادب فارسی است، نسب‌نامه‌ای هندی دارد و دستاورد سرگشتگیهای برزویه، طیب انوشیروان است. عبدا... بن مقفع ترجمه برزویه را به زبان عربی و ادب آن هدیه می‌کند و دیگر بار نصر... منشی در قرن ششم آن را به نثری زیبا و فنی به فارسی ترجمه می‌کند. تأثیر سبک حکایات و شخصیت‌پردازیهای کلیله و دمنه در افسانه‌های ازوپ (ezop) نیز مشهود است.

ادب ایران و اروپا نیز از چنین تأثیر و تأثری برخوردار بوده‌اند؛ بذله‌گویی «رابله»، سادگی «لافونتن» و روح خرم «هوراس» در نوشته‌های سعدی جلوه‌گر است. «لانگفلو» از «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند» سعدی اثر پذیرفته است. در آثار «هردر»، «موسه» و «بالزاک» از سعدی سخن رفته است. قطعه «extace» (موجود باقی) ویکتور هوگو، سرآمد شاعران و نویسندگان رمانتیسم اروپا، خلوت کنار دریا را به یاد می‌آورد. شعر معاصر ایران به خصوص قالب آزاد یا نیمایی با بنیادی استوار که از باد و باران گزند نمی‌باید، تا حدودی متأثر از شعر اروپا خصوصاً مکتب سمبولیسم است. افسانه‌نما نشانه‌هایی از «دریاچه» آلفرد دوموسه را در خود دارد. مثنوی زیبای «زهره و منوچهر» ایرج میرزا ترجمه گونه «ونوس و آدونیس» (Venus & Adonis) شکسپیر است. (ر.ک. فرشید ورد، ج ۱، ص ۱۵۳)

بدیهی است که چنین تأثیر و تأثری محصول ارتباطات فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ادبی ایران با اقوام و ملل یاد شده است. تأثیر ادب اروپا یا غرب در ادب

معاصر پارسی برای عموم آشنا و محسوس است. از زمانی که ایران با کشورهای اروپایی آشنا می‌شود و ترجمه آثار اروپایی به زبان پارسی آغاز می‌گردد، تأثیر ادبی اروپا بر ایران گسترش می‌یابد؛ تا جایی که نوع داستان به شیوه نو به ادب فارسی راه می‌یابد و با این راهیابی بابهای تازه‌ای در زبان و ادب ایران به وجود می‌آید.

ذکر مطالب یاد شده، شاید این سؤال را برای خواننده مطرح کند که آیا در زبان و ادب پارسی داستان نویسی سابقه‌ای نداشته است؟ در پاسخ باید گفت بله، سابقه‌ای بس بلند و درخشان داشته است اما عنوان و ساختار داستان‌نویسی معاصر ایران با گذشته تفاوت دارد. داستان‌پردازی در ادب کلاسیک پارسی در قالبهایی چون: حکایت، تمثیل، قصه، افسانه، شرح حال، سرگذشت و ... نموده شده است. رمان، نمایش‌نامه و داستان کوتاه به شیوه امروزی، در ادب پارسی سابقه‌ای نداشته است.

در این مقاله نگارنده قصد دارد تأثیر مکتبهای ادبی اروپا بر ادب معاصر پارسی در شاخه داستان‌نویسی بررسی کند و در این میان برای ارائه نمای دقیق این تأثیر تنها آثار نویسندگان، کارگردان و هنرمند مشهور ایران آقای محسن مخملباف را از این زاویه مورد بحث و بررسی قرار داده است.

مکتب در معنی خاص تا حدود زیادی بنیاد و مبانی و قواعدی آگاهانه دارد که از سوی فرد یا افرادی وضع می‌گردد و چنانکه می‌دانیم در اغلب موارد اصول و قواعد یک مکتب به صورت یک بیانیه یا بیانیه‌هایی منتشر می‌گردد و در تعیین و وضع آنها محیط جغرافیایی، سیاست حاکم، نیازهای اجتماعی و ایدئولوژی و فرهنگ و نگرش خاص و جهان‌بینی آفاقی و انفسی هنرمندان دخالت مستقیم دارد. مکتبهای ادبی غرب، مکتبهایی هستند منطبق و متناسب با فرهنگ و جهان بینی غرب و بدون شک انطباق نعل به نعل و دقیق مکتبهای نویسندگی پارسی با اصول و قواعد مکتبهای ادبی غرب،

کاری است بیهوده؛ زیرا ایرانیان پرورده فرهنگ، محیط سیاسی و اجتماع و ایدئولوژی و جهان‌بینی خاص خود می‌باشند. اگر شباهتی بین آثار ادبی معاصر پارسی با اروپا به چشم می‌خورد از دو حال خارج نیست: تحت تأثیر یک یا چند مکتب ادبی نویسنده‌ای از طریق آشنایی با آثار مکاتب ادبی اروپا تحت تأثیر یک یا چند مکتب ادبی قرار می‌گیرد و این تأثیر خواه‌ناخواه در آفرینش هنری او آشکار می‌شود، اما ایدئولوژی، جهان‌بینی و نگرش خاص هنرمند و نویسنده رنگ و شکل این تأثیر را تغییر می‌دهد. « باغ بلور » مخملباف را یک اثر رئالیستی آن هم رئالیسم جادویی - که خاص جهان سوم است - می‌شناسند؛ در حالی که در این اثر، ویژگی‌هایی به چشم می‌خورد که فلسفه پیدایش مکتب رئالیسم اروپا در معارضه با آن ویژگی‌هاست. دیگر این که شباهتهای زیاد در میان آثار فارسی با اروپایی صرفاً از نوع اشتراک در کلیات و به خصوص تعاریف مکتب‌هاست و همین کلیات و تعاریف است که باعث می‌شود فی‌المثل ما در آثار مخملباف سمبولیسم، رئالیسم، سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم را بیابیم و یا چوبک را ناتورالیست و هدایت را سوررئالیست و علی محمد افغانی را نویسنده‌ای رئالیست بخوانیم. در حالی که مخملباف خود معتقد است سمبولیسم را فقط برای نشان دادن عالم غیب یا سوررئال و اکسپرسیونیسم را برای اینکه پلی بین رئال و سوررئال ایجاد کند به کار می‌برد. (مخملباف، گنگ خوابدیده، ج ۳، صص ۱۶۳-۱۶۶)

مخملباف سبک را تابعی از متغیر محتوا می‌داند و ادعا می‌کند که در آثار او چنین بوده است. از این دید، او فیلم «حصار در حصار» خود را کاری رئالیستی محض و «بایکوت» را آمیزه‌ای از «سوررئالیسم»، «رئالیسم» و «سمبولیسم» می‌داند و این شیوه هنری خود را متأثر از شیوه قصه‌گویی قرآن قلمداد می‌کند و می‌گوید: «قصه‌های قرآن حتی گاهی در یک قصه به تبع موضوع از «رئالیسم» تا «سوررئالیسم» و

«سمبولیسم» را در خود دارد و در عین حال به صورت واحد هیچ کدام از آنها نیست. مثلاً از دید ما آنجا که صحبت از مسائل غیبی است، به سمبولیسم و سوررئالیسم نزدیک است. آنجا که از اجتماعیات سخن می‌گوید به رئالیسم و آنجا که به طبیعیات می‌رسد به ناتورالیسم نزدیک است. (همان، ج ۲، ص ۱۲۰)

با تأمل در این نظر، مشخص می‌شود که برداشت او از سوررئالیسم، سمبولیسم، ناتورالیسم و رئالیسم، کاملاً مبتنی بر اصول و قواعد و مبانی وضع شده این مکتبها در اروپا نیست.

قصه فیلم «دستفروش» مخملباف را بسیاری قصه رئال می‌دانند در حالی که خود او می‌گوید که دستفروش پنج شبه سبک دارد: ناتورالیسم، اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم و در مجموع سمبولیسم. مثلاً ورود گاوگونه بچه قصه اول را ناتورالیستی و تشبیهی طبیعت‌گرایانه می‌خواند و بقیه قصه را رئال می‌داند. آنجا که از مرگ پیرزن و دستفروش صحبت می‌کند، وارد عالم غیب می‌گردد و سوررئالیستی می‌شود. خیالهای دستفروش، آن گریزهای ناکام او در «فلاش‌فورواردها» اکسپرسیونیسم است و در مجموع آن همه استعاره و نمادگرایی در شخصیت کلی آدمهای قصه سمبولیسم است.

مخملباف می‌گوید: «من آدم مذهبی‌ای هستم. به

زندگی پس از مرگ معتقد هستم و همین را نشان داده‌ام ...

من بین رئالیسم و سوررئالیسم حد واسط اکسپرسیونیسم را

گذاشته‌ام؛ یعنی از عالم واقع به ذهنیت و خیال و سپس از

آن جا به غیب رفته‌ام. برای این که شما دو وصله ناهم‌رنگ

نبینید، یک تونالیتة سبکی ایجاد کرده‌ام. مثال بزخم (در

دستفروش) شب مرگ پیرزن را. پاسبان و دیوانه خیابان،

ماشین عروس را واقعی می‌بینند. این رئال است. پیرزن بالای بالکن، ماشین عروسی را قوی قهوه‌ای و سفید می‌بیند، این اکسپرسیونیسم است. وقتی پیرزن می‌میرد و به شکل دختر بچه‌ای در لباس عروس در می‌آید و در کالسکه ظاهر می‌شود، کالسکه و همه چیز رنگی است. این کالسکه از دید من، سوررئالیستی است که غیب را با آن نمایش می‌دهم ... اما در همین صحنه، سمبولیسم را هم می‌بینید. نماد ساعتی که با جان دادن پیرزن حرکتش کند می‌شود و از کار می‌افتد. « (همان، ج ۳، صص ۶۳-۷۳)

حال که نظر مخملباف را درباره سبک او خواندیم، می‌خواهم به تأثیر چند مکتب برجسته و مهم اروپایی بر آثار او بپردازم و شباهتهایی را که بین سبک او و برخی اصول و قاعده‌های مهم این مکته‌ها وجود دارد، بنمایانم.

احساس‌گرایی یا رمانتیسم از اواخر قرن هجدهم در انگلستان پدید آمد و از آنجا به آلمان و فرانسه و کشورهای دیگر نفوذ کرد. در فرانسه « شاتوبریان » آثار شاعران انگلیسی و « مادام دوآستال » شعر شاعران آلمان را به فرانسه ترجمه کرد. رمانتیسم معتقد است که دل، احساس و عشق بیش از عقل و اندیشه در روح آدمی مؤثر است؛ به این جهت باید احساسات و آرزوهای آدمی را تا جایی که مغایر اخلاق نباشد، بیان داشت. افسون کلمات، دایره لغات و واژگان احساس‌گرایان وسیع و زبان آنان غنی است. در آثار رمانتیک، طبیعت غم‌آلود است و گاه تصویری غم‌آلود به آن داده می‌شود؛ به طوری که بر طبیعت مورد نظر رمانتیکها سایه‌ای از غم نشسته است. علاقه به دین و

توجه به عالم درون، هنرمند رمانتیک را به عالم کشف و شهود عرفانی و جنون و اسرار و شناسایی ناشناخته‌ها سوق می‌دهد. رمانتیسیم مکتبی ذهنی یا درونی (subjective) است. یعنی نویسنده در جریان نوشته‌اش مداخله می‌کند و به اثر خود جنبه شخصی و خصوصی می‌دهد. (ر.ک. سیدحسینی، مکتبهای ادبی)

در تمامی آثار مخملباف حضور « من مزاحم او » را احساس می‌کنیم. او خود معتقد است فرایند دخالت او در داستان ناشی از تأثیر سبک قرآن بر اوست. در این باره می‌گوید: « من این شیوه را از قرآن گرفته‌ام. خداوند نیز به عنوان یک راوی در قصه‌های خود دخالت می‌کند و این شیوه را « رومن رولان » نیز در ادبیات فرانسه داشته است. (مخملباف، گنگ خوابدیده، ج ۳، ص ۱۶۶)

این ویژگی در آثار مخملباف، رئالیست بودن او را خدشه‌دار می‌کند چون در رئالیسم اثری از حضور « راوی » یا « من مزاحم » نیست و نویسنده فقط گزارشگر است. مثلاً در « باغ بلور » در ماجرای سفر احمد و سوری به مشهد مقدس، خودداری احمد را از هم‌آغوشی با سوری، زن برادر شهیدش اکبر، از دید خود چنین توجیه می‌کند:

« اکنون پس از وصلت، یک پشیمانی ناشی از
تملك آنچه روزگاری از آن برادر بوده است یا شاید
پشیمانی‌اش از آن نوع است که همه مردان در چنین
لحظاتی می‌یابند، سقوط در آنچه مردی‌اش می‌دانند.
پسری مرد! پس از آن همه تلاش و کشمکش، بار دیگر
کشمکش با وجدان، عقب‌نشینی شور جوانی و پا پیش‌گذاری
وجدان بی‌چشم و رو. آن که آنجا که باید همیشه غایب است.

آنکه همواره پس از ارتکاب جرم می‌آید تا کامجوییها را زهر کند. اما اینجا که جرمی اتفاق نیفتاده است. « (همان، ج ۱، صص ۳۶۵-۳۶۶)

بر اغلب آثار مخملباف سایه‌ای از غم نشسته است. طبیعت در آثار او غم‌آلود است و نشانی از شادی و سرور در آنها نیست و اگر هست بی‌رنگ است. قصه فیلم « گبّه » او شاد و پرشور و حال است و شاید دنیایی تازه از میان دنیای پرغم مخملباف با این فیلم پدیدار شد؛ اما باز همان یأس و اندوه تکرار گشت. در باغ بلور این طبیعت یأس‌آلود را به وضوح می‌یابیم:

« روز به آن گرمی، شب به این سردی را پشت سر داشت. سوزی می‌آمد که آن سرش برف پیدا بود... زمستان یکباره سر رسید. عجله کرد و حتی پاییز را جا گذاشت. هوای سرد دست کمی از هوای زمهریر نداشت. عذاب مضاعف. غصه‌ها در سرما عمق بیشتری می‌یابند. عالیه شب به اشک خوابیده و صبح که از خواب برخاست غمها جلوی چشمش قندیل بسته بودند و با نوک تیزشان مدام در چشم و دلش فرو می‌رفتند. ابری سیاه بر آسمان دلگیر، چون چتری زمین را از نگاه خورشید پوشانند. سرما، سرمای بی‌پیر. سوز، سوز، برف، گریز مردم به خانه‌ها، کوچه‌های خلوتی که سفید می‌شوند ... » (همان، ج ۱، ص ۳۶۰)

آثار مخملباف همچون آثار رمانتیسیم از نظر غنای واژگانی بسیار درخور توجه است. تسلط او بر زبان درخور تحسین است. جمله‌ها زیبا و تراش خورده، ساختار زبان عامیانه، واژه‌ها و ترکیبها و جمله‌ها عموماً محاوره‌ای هستند ولی در جایی که ادبی می‌نویسد، کلامش بسیار گیرا، احساس‌مند، عاطفی و پر خیال است. به عنوان نمونه در بررسی افکار « ملیحه » (یکی از شخصیت‌های باغ بلور) چنین می‌گوید:

« ملیحه یکه خورده، حدس می‌زند که چیزیش شده
است. تاکنون به بهانه بازی با انگشتانش زیر چشمی او را
می‌پایید. می‌دانست که خودش به حرف خواهد آمد. دلش
کوچک است. گنجایش غم را ندارد. انگشتانه وجودش به
قطره‌ای غم لبریز می‌شود و سر می‌رود. دلش آب انباری نیست
که یک جویبار غم بر آن خالی شود و لبریز نگردد. دلش
شیشه‌ای است به سرانگشتی و تلنگری، به سنگی که از دست
یک بچه بازیگوش در برود، می‌شکند. » (همان، ج ۱،
صص ۲۲۴-۲۲۵)

فرار از عالم واقع به خیال و گذشته‌های دوردست از دیگر ویژگی‌هایی است که سبک او را به رمانتیسیم متمایل می‌سازد؛ یعنی همان مختصه‌ای که در رمانتیسیم « بیماری قرن » خوانده می‌شود. وقتی واقعیت خارج و عالم آفاق در نظر هنرمند زشت و دردناک جلوه می‌کند، از آن فرار می‌کند و به عالم ذهن و خیال و رؤیا پناه می‌برد و به داشته‌های - ولو ناچیز - از دست رفته، دل خوش می‌کند. این جدال و فرار در سبک

عراقی نیز بارز است؛ حمله مغول و خونریزیهای ناشی از آن، توصیه تصوف به تهذیب نفس و عالم درون و زهد و بی میلی به جیفه بی ارج دنیا، شاعر را به فرار از دنیا و روی آوردن به ذهن و درون و خلسه و بی خویشی وا می‌دارد. در باغ بلور، وقتی لایه در تنگنای غم و غصه می‌ماند به گذشته خود و شوهر شهیدش منصور می‌اندیشد و با سفر به اعماق گذشته، دل را به خوشیهای از دست رفته می‌آویزد و افسوس می‌خورد و غبار غصه‌ها و آلام نبود او را به اشک از آینه دل می‌شوید.

« ای بوسه بر آن دستی که آن روز کوبه در خانه‌شان
 را به صدا در آورده بود! ای بوسه بر دل آن صاحب دست! چه
 دلی داشت شوهرش منصور! جنگ که شد مگر طاقت آورد.
 غصه دنیا را می‌خورد. می‌گفت انگاری که گیری خانه مرا
 گرفته است! انگاری ناموس من، لایه و سارا در خطرند؛ و
 رفت. رفت که رفت حالا من مانده‌ام و خاطراتش. من مانده‌ام
 و یادگارهایش. هر شب همان موقعا که مشهدی به خانه
 برمی‌گردد، به گمانم او هم می‌آید. ارسی‌هایش را در می‌آورد.
 کتش را گل جا رختی می‌آویزد و سلمان و ساره را بغل
 می‌کند و به هوا پرت می‌کند. هنوز خیالم به همان جوانی
 عکس است که گل دیوار است. مرده که پیر نمی‌شود، به
 همان جوانی روزهایی است که مادیان فرستاد در خانه‌مان تا
 مرا به خانه بخت ببرد. روی مادیان را سوزنی ترمه انداخته
 بودند. دور تا دور مادیان را جوانها - دوستهایش - زنبوری

روی سر گرفته بودند و من پیشاپیش جهازم در قطار زنبوری
به سرها، تمام ده را گشته بودم ...» (همان، ج ۱، ص ۲۰۷)

در آثار مخملباف شواهد بسیاری از رمانتیسیم می‌توان یافت که برای جلوگیری از
اطاله کلام فقط به نقل شماره صفحات آثار او در گنگ خوابدیده بسنده می‌کنم:

ج ۱/صص ۱۵۱، ۱۴۳، ۱۱۸، ۳۶۷، ۳۶۱، ۳۵۸، ۳۳۵، ۲۸۶، ۲۵۹، ۲۴۵، ۲۲۷، ۲۰۹، ۲۰۷ و ...

اغلب منتقدان بر این باورند که مخملباف دارای سبک واحدی نیست، بلکه سبک
وی آمیزه‌ای از سبک‌های ادبی چون رئالیسم، سوررئالیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم
است. اما سبک غالب در آثار او رئالیسم است. او خود در این باره می‌نویسد:

«رئالیسم پیش هر یک از ما یعنی آنچه باور داریم، واقع
جهان است و در هنرمان انعکاس یافته، اما آنچه هر یک از ما از
جهان باور داریم نه با همدیگر می‌خواند و نه با آن چه به عنوان
واقع جهان می‌نماییم. هر یک از ما در دنیای خویش زندگی
می‌کند و در هنرش به قدر توان آن را می‌نمایاند. اما چون نه
واقعیت یکی است و نه ما می‌توانیم در یک واقعیت زندگی
کنیم، آنچه را در هنرمان ادعا شده از همدیگر به عنوان واقع و
نمایش واقعیت که رئالیسم باشد، نمی‌پذیریم.
واقعیت بی‌اندازه پیچیده و حیرت‌انگیز است و ما به
محض اینکه زاویه و جایمان را عوض می‌کنیم و به آن نگاهی

دوباره می‌اندازیم، جلوه‌ای تازه از آن می‌بینیم که به اندازه تصویر قبلی‌اش واقعی است. حتماً اینکه نظر ما راجع به ایدئولوژیها، فلسفه‌ها و انسانها و بالاخره هر پدیده‌ای و یا کل آن به عنوان واقعیت چه باشد، بستگی دارد به اینکه کجای خلقت ایستاده‌ایم و از کدام زاویه با این منشور پیچیده و چند پهلو می‌نگریم.» (همان، ج ۳، صص ۶۳-۷۳)

با پیدایی بالزاک و استاندال و رمانها و نوشته‌های آنها و با قیام نویسندگان دیگر علیه رمانتیسیم، واقع‌گرایی یا رئالیسم استقرار یافت و با پیدایش فلوربر، تولستوی، داستایوسکی، دیکنز و چخوف این جریان ادبی مهمترین جریان قرن نوزدهم گردید. همه آن چیزهایی که در رمانتیسیم به آنها پرداخته می‌شود و چیز غیرواقعی جانشین واقعیت می‌شود، حق ورود به عرصه رئالیسم را ندارد. تاریخ الهام‌بخش رئالیسم است. ادب رئالیستی موضوع خود را از جامعه معاصر و مسائل آن می‌گیرد؛ یعنی جامعه‌ای که رئالیست از آن بحث می‌کند وجودی خارجی دارد. از نظر بالزاک و فلوربر زندگی مجموعه‌ای از حوادث کوچک و بزرگ است و یک هنرمند باید یکی از این حوادث را موضوع داستان خود قرار دهد و به نمایش آن پردازد. نویسنده رئالیست قهرمان خود را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، انتخاب می‌کند و هرگز به دنبال شخصیت عجیب و غیرعادی نیست. قهرمان را طوری می‌نمایاند که نماینده هموعان خویش باشد. این قهرمان ممکن است نمونه‌ای برجسته از عده یا گروهی خاص از جامعه باشد، ولی فردی شاخص و غیرعادی نیست. به همین دلیل در داستانهای رئالیستی تیپ و تیپ سازی ارزش بسیار دارد.

رئالیسم مکتبی عینی است و نویسنده رئالیست یک تماشاگر و گزارشگر واقعیتی است که می‌بیند و یا در جامعه او جریان دارد. افکار و احساسات نویسنده در آثارش ظاهر نمی‌گردد و از تظاهر حضور خود جداً خودداری می‌کند. گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان به تدریج شرح ماجرا را می‌سازد و صحنه‌ای که شرح داده می‌شود در همان لحظه روایت جریان می‌یابد و نویسنده از تشریح صحنه‌ها قصد نفوذ در عوالم پیچیده احساس خواننده را ندارد بلکه صحنه صرفاً برای آشنایی خواننده با قهرمان و وضع روحی او ساخته و پرداخته است. (ر.ک. دیمیان، رئالیسم)

رمان «باغ بلور» مخملباف به اثری رئالیستی آن هم «رئالیسم جادویی» معروف است. باغ بلور، بهشت است که جایگاه شهیدان هشت سال دفاع مقدس است. مخملباف در این رمان به تشریح جزئیات زندگی چند خانواده که هر یک سهمی در به ثمر رساندن و پاسداری از انقلاب اسلامی داشته‌اند، می‌پردازد و غم و اندوه و ناامیدیهای آنان را به تصویر می‌کشد.

داستان در فضایی رئالیستی، در خانه‌ای صادره شده به وقوع می‌پیوندد. در این خانه چندین خانواده زندگی می‌کنند. هر یک از شخصیت‌های این رمان نماینده تمام افراد هم‌نوع خویش‌اند. این رمان با معجزه جاری شدن شیر از سینه «عالیه» زن سالخورده مشهدی، در بحرانی از فلاکت و بیچارگی خاتمه می‌یابد.

در متن زیر از رمان مذکور، اغلب ویژگی‌های رئالیسم را چون: شرح جزئیات زندگی، فضاسازی و صحنه‌آرایی برای نشان دادن روحیه شخصیت‌های داستان و برخی از ویژگی‌های ناتورالیسم شاهدیم:

«نفس بکش! زور بده! نفس نفس! زور زور!»

ساره [دختر کوچک لایه] گوشه صندوقخانه زور می‌زد و نفس می‌کشید و گریه می‌کرد و دستش را از وحشت گاز می‌گرفت. سلمان [پسر کوچک لایه] نیز جلو آمده بود و تماشا می‌کرد ... لایه تکان می‌خورد و نعره می‌کشید و از درد بارها سر به زمین می‌کوفت. چشمهایش که تاکنون ستاره می‌پراند، سرخ شده بود و سیاه می‌دید. پرده‌ای سیاه اتاق را از جلوی چشمهای او برده بود. جهان یکسره تاریک و کور، نوری نبود. یک دنیا درد و تاریکی. باد لته در را با صدای غیر باز کرد. خورشید [زن همسایه] دستش را بر پاهای لایه که از زمین بلند شده بود گذاشت و با همه قدرت به زمین فشار داد: زور بده لامصب. بچه مرد! به خدا اگر زور ندی ولت می‌کنم می‌رم به جهنم که مردی. زور بده دختر جون!

عالیه گفت: یا صدیقه طاهره خودت به دادش برس! و لایه زور می‌داد. جان را بگو حتی از تن بیرون رود. زندگی دیگر برگی بیش نیست. زور زور زور. درد درد درد. تا دل و روده‌ها از جا کنده شدند. جگرش تکه‌تکه شد و سرازیر شد چیزی از درون لایه را می‌شکافت و بیرون می‌آمد. دو تکه می‌کرد و بیرون می‌شد. تا جان از تن لایه به در شد. ابتدا سر بچه بعد نرم نرم شانها و دست آخر پاها. «(مخملیاف، گنگ خوابیده، ج ۱، صص ۱۸۷-۱۹۸)

در رمان باغ بلور از این نوع صحنه‌های رئالیستی بسیار است. در داستانهای « جراحی روح»، « حوض سلطون » و « مرا ببوس » نیز هم. شواهد و نمونه‌های رئالیسم را در صفحات زیر از آثار مخملباف از مجموعه گنگ خوابدیده می‌توان دید:

۷۷،۸۲،۱۰۶،۱۰۷،۱۹۰،۱۹۱،۱۹۴،۲۰۳،۲۰۵،۲۲۲،۲۳۸،۲۴۵،۲۸۶،۳۳۷،۴۰۶ و ..

سوررئالیسم مخملباف را به گفته خود او می‌توان عالم غیب نامید که گاه با پلی که از اکسپرسیونیسم می‌سازد از عالم واقع یا رئال به سوررئال می‌پیوندد و این پیوند را ناشی از اعتقاد خویش به عالم غیب و زندگی پس از مرگ می‌داند. سوررئالیسم زندگی را سفری موهوم می‌داند و مقررات اجتماعی و اخلاقی را بیهوده می‌پندارد و بهترین کار را بی‌اعتنایی به این قوانین می‌داند و انسان را به طغیان در برابر این قوانین که از آدمی عمل و اراده را سلب می‌کند، تشویق می‌نماید. این مکتب واقعیت حاضر را سایه‌ای از واقعیت و هستی ناهمخوان می‌پندارد. در نظر او جهان پوچ و زندگی بسیار حقیر است و باید آن را به تمسخر گرفت و به روزگار آدمیان - که در این جهان چون عروسکهای خیمه شب بازی‌اند - خندید.

سوررئالیست می‌کوشد جبر منطقی و قانون علیت را ویران سازد. سدها و بندها را بگسلد و در برابر همه چیز عصیان کند و کاخی از رؤیا و اوهام بر ویرانه منطقی و اخلاق بنا کند. در این مکتب تخیل آدمی و رؤیاهای او و همچنین افکاری که ناخودآگاه در انسان پیدا می‌شوند، ارزشمند هستند؛ زیرا آدمی با تخیل، درون خود را کشف می‌کند.

سخن اساسی و بنیادین سوررئالیسم این است که انسان باید رابطه خود را با عقل و اندیشه قطع کند و خود را از قید آن آزاد کند و به این طریق از خود آگاه به

ناخودآگاه راه یابد تا در آن حال به نگارش خودکار نایل آید. شاید بتوان "سوررئال" پیروان این مکتب را همان ناخودآگاه آدمی دانست که در برابر رئال یا واقع قرار می‌گیرد، انسان برای راه جستن به سوررئال یا ناخودآگاه پذیرای هر چیزی است که به نوعی ارتباط آدمی را با عقل و اندیشه قطع می‌کند. به همین جهت در دید سوررئالیسم شهوت‌پرستی و غریزه جنسی اهمیت بسزایی دارد چون این دو می‌توانند رابطه انسان را با عقل و ذهن از هم بگسلند. کنار نهادن مرسومات جامعه و توجه به غیرعادی، رؤیا، خلسه، کابوس، شهوت، کنار هم نهادن اوهام و غیره از مختصات این مکتب است. (Abrams, p. 205)

آندره برتون بنیانگذار و نظریه‌پرداز سوررئالیسم با نشر «نگارش خودکار» و آثار پس از آن به شرح رویاها و حرفهای حین خلسه خود پرداخت. اتکا به ضمیر ناخودآگاه یا نیمه هوشیار و نامعقول از اصول بنیادین سوررئالیسم است که برتون آن را «دوران شهودی» نامید؛ دوره‌ای که به زعم او ذهن می‌تواند با تلاش، خود را از قید عقل و منطقی و شعور آزاد سازد. (ر.ک. بیگزبی، داد و سوررئالیسم)

مخملیاف، سوررئالیسم را شکستن چهارچوب تنگ‌نظرانه نگرش مادی به هستی می‌داند؛ نه نوعی تخیل ایدئالیستی ناشی از ذهن و دوری از واقعیت. از این جهت قصه‌های اسلامی را نیز سوررئالیستی می‌داند و معتقد است که در قصه‌های قرآن نیز سوررئالیسم را می‌توان یافت.

او عقیده دارد که هر جا صحبت از مرگ می‌کند، کار او سوررئالیستی می‌شود و چون اغلب قصه‌های او ظاهری رئال و واقعی دارند، گریز بی‌واسطه از رئال قصه و داستان به سوررئال بدون واسطه گریزی ناهمگون و وصله‌ای ناهمگونگ است. وی در آثار خود برای از بین بردن این وصله ناهمگونگ و برای گریز بی‌واسطه، دست به دامن

اکسپرسیونیسم می‌شود تا صراطی بین رئالیسم داستان و قصه و در نهایت سوررئالیسم ایجاد کند. سوررئال او یعنی عالم غیب و رئال یعنی عالم شهادت. او می‌گوید که من هر جا سخن از عالم غیب می‌گویم کار من و سبک من سوررئالیستی و سمبولیک می‌گردد. (ر.ک. مخملباف، مقدمه‌ای بر هنر اسلامی، بخش قصه‌های اسلامی)

با این تفصیل سوررئالیسم مخملباف با سوررئالیسم مکتبی تفاوت بسیار دارد و تطبیق کامل این دو باهم غیرممکن است. سوررئال مخملباف عالم غیب است و او برای نشان دادن عالم غیب از رؤیا و کابوس مدد می‌جوید و به همین جهت رؤیا و کابوس یکی از مؤلفه‌های اساسی آثار اوست. در سوررئالیسم مکتبی نیز رؤیا و هزل و کابوس از ارج و بهایی قابل توجه برخوردار است.

در قصه فیلم « بایکوت »، « واله » (شخصیت اصلی فیلم) در کابوسی صورت خود را می‌بیند که پس از مرگ تجزیه می‌شود؛ این کابوس هراس او را از تاریکی و جهان پس از مرگ نشان می‌دهد. او ماری می‌بیند که برکفش او چنبره زده و بر جسد او نیش می‌زند.

در رؤیای دیگر، واله جسد خود را در قبر می‌بیند، اما ماری نیست. جدارۀ قبر او رو به پنجره‌ای گشوده می‌شود، رو به دشتی از لاله، رو به یک فضای رویایی. علی و فاطمه (دو شخصیت دیگر فیلم) در عمق باغ به سوی قبر می‌آیند آرام و پروازگونه چون ابر؛ صدای علی چون الهام از دور به گوش واله می‌رسد.

در داستان « حوض سلطون » وقتی « عزت السادات » و شوهرش « خادمی » در ماشینی که از قم به تهران منتقل می‌شوند و پس از شکنجه‌های سخت به دست ساواک شهید می‌گردند، رؤیا و نمایی زیبا از سوررئالیسم داریم:

« ... خادمی گفت: عزت السادات! خداحافظ من
رفتیم، حلالم کن! هرچی کردم جوانش رو بدم زبونم نچرخید.
هر چی کردم نگاهش کنم، چشمهایم باز نشد. بچه / بچه‌ای
که در حین انتقال از قم به تهران دیده به جهان گشوده بود /
سینه موول نمی‌کرد. اون دو تا قلچماق خادمی را کشیدند و
بردند. توی راه چه جیغ‌هایی می‌کشید. خدایا من که ازش
راضی‌ام حلال حلال عمه خانم / عمه عزت‌السادات، مادر
شوهر اولش که از دنیا رفته است / . گفت چشمات خسته
است. دل مرده‌ای. یه دقه بخواب، خوابیدم. چه باغ مصقایی
چه آفتاب خوبی! اینجا کجاست؟! نکنه مردم؟! مرده بودم
که شرفیاب شدم خدمت شما حالا شما تعریف کن عمه
خانوم جون. چه جووری زندگی رو سر کردی؟ چه جووری
مردی که حالا توی این باغ مصقایی؟ » (مخملیاف، گنگ
خوابدیده، ج ۱، ص ۱۸۱)

این سوررئالیسم با سوررئالیسم مکتبی تفاوت دارد. این رؤیا نیز تمایز بارزی با
رؤیای سوررئالیستی دارد. رؤیا و مشاهدات موجود در رؤیا بنیادی دینی دارد و دستاورد
مطالعات و اعتقادات نویسندگان و گاه محصول باورها و شنیده‌های او از دیگران به خصوص
گذشتگان اوست.

در باور سوررئالیست‌ها جهان پوچ و زندگی در آن بس حقیر است. باید هستی را
به تمسخر گرفت. این زندگی و هستی سایه‌ای از یک حقیقت دیگر است که امکان

دسترسی به آن نیست. دور از این هستی، هستی دیگری است که اوضاع و احوال آن به گونه‌ی دیگری است. این اندیشه در رؤیاهای مذکور مشهود است. در صحنه‌ی نمایش قبر اکبر، پسر مشهدی، در لاله‌زار شهدا به عالم فراواقع و غیب مخملباف نزدیک می‌گردیم و از زبان یکی از قهرمانان داستان بیزاری از این هستی را می‌شنویم:

« حمید (مجروح جنگی قطع نخاعی) ای کاش
همین جا (کنار قبر اکبر) دراز به دراز می‌خوابید و می‌مرد.
اگر عاقبت شهید چنین است، ای کاش او به جای اکبر
مشهدی خوابیده بود. این همه خوف و خطر را به بویی
فراموش کرده بود. عطر همه عالم از گور اکبر برمی‌خاست. به
صحرا عشق باریده بود. در آن خانه، در آن سکوت خودم، بوی
گندم گرفته‌ام. به جان ملیحه [زنش] عین کرمها شده‌ام.
حمید همین جا نیت کرد که به خودش نیندیشد. این مرغ
دل را واگذارد و به پرواز دل دهد ... » (همان، ص ۳۸۷)

مخملباف در فیلمهای « دستفروش » و « بایسیکل ران » و « عروسی خوبان » تصمیم گرفت تفاوت دنیای حاضر را با دنیای آرمانی خود نشان دهد. مخملباف در این مجموعه از کارهای خود، بنا را بر این می‌گذارد که با هر چه زشت‌تر نشان دادن این دنیا، پاکی و بی‌آلایشی و حقانیت دنیای آرمانی خود را بیشتر و بهتر نشان دهد. به این ترتیب از فیلم دستفروش به بعد چنان نگاه تیره، تلخ و بی‌انعطافی را نسبت به حضور انسان در این زندگی نشان می‌دهد که حضور در این

جهان را همچون حضور در جهنم می‌داند. دنیای موردنظر مخملباف بیشتر به تیمارستان شبیه است با دیوانگانی بدبخت، بدجنس، موذی و پست. در این دنیای تیره و تار، خشونت، دیوانگی و افسارگسیختگی، تلخ‌اندیشی و بسته‌روزی و بی‌فرجامی حرف اول را می‌زند. در جای جای اپیزودهای سه‌گانه فیلم دستفروش این نگاه کج به دنیای مادی و زندگی انسانها حضوری برجسته و آشکار دارد. مخملباف با ساخت این فیلم خود را به بهشت برین می‌کشد و با حضور در آن بهشت که بی‌شک نسبت آشنایی مذهبی با آن دارد، زندگی انسانهای حاضر در دنیای مادی را پر از نکبت و سیاهی می‌بیند و به نفرت به آن نگاه می‌کند.

شواهد و آثار سوررئالیسم مخملباف در صفحات زیر از مجموعه گنگ خوابیده یافتنی است:

جلد اول: ۳۸۷، ۳۸۳، ۳۶۵، ۳۵۱، ۳۵۰، ۲۲۵، جلد دوم: ۵۲۰، ۵۱۹، ۴۷۶

اکسپرسیونیسم مخملباف حد واسط بین رئالیسم و سوررئالیسم است. یعنی از عالم واقع به ذهنیت و خیال و پس از آن به غیب می‌رود. او اعتقاداتش را با اکسپرسیونیسم و حالت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی نشان می‌دهد و به قول خود به این وسیله از خدشه‌دار شدن واقعیت جلوگیری می‌کند.

اکسپرسیونیسم برای او پل اتصال رئال به سوررئال است. وسیله بیان اعتقادات اوست، اکسپرسیونیسم او شبه اکسپرسیونیسم است؛ زیرا اکسپرسیونیسم ادبی جهان را غالباً از طریق احساس و عاطفه می‌نگرد و در آن هنرمند به جای بیان مستقیم حقیقت تأثرات و احساسات خود را از حقیقت خارج بیان می‌دارد. اکسپرسیونیسم عواطف و احساسات درونی هنرمند چون امید، ترس، روبا و نظایر اینها را از طریق اشیا و پدیده‌های بیرونی غیرمرتبط اظهار می‌کند.

در آثار اکسپرسیونیستی واقعیت تحریف می‌شود و همان واقعیت تحریف شده‌ای که به نظر هنرمند رسیده، بیان می‌شود. هنرمند اکسپرسیونیست دنیای بیرون را سر جای خود می‌گذارد و تکرار دوباره آن را بی‌معنی می‌داند. او به جای تکرار و تقلید دنیای خارج و پدیده‌های موجود در آن به دنیای درون روی می‌آورد و هیجانها و انقلابهای درون خود را از تماشای طبیعت و دنیای خارج اظهار می‌کند. نویسنده این شیوه عهده‌دار بیان تصورات، تأثرات، برداشتها و هیجانها شخصی خود نسبت به انسان و جامعه است.*

اینک به چند نمونه از صحنه‌ها و نوشته‌های اکسپرسیونیستی مخملباف اشاره می‌کنیم: جلوه‌های اکسپرسیونیست در آثار سینمایی مخملباف قوی‌تر از نوشته‌های داستانی اوست.

در اولین قصه «دستفروش» که کودک خوشبخت نام دارد، صحنه اکسپرسیونیستی بسیار زیبایی به نمایش می‌نهد و با این صحنه، حسن مطلع جالب توجهی به آن می‌بخشد. جنین بر مرکبی از نور که از پنجره به اتاق می‌تابد وارد می‌شود و با حالتی دورانی و چرخان در میان اتاق می‌چرخد که این چرخش نماد و سمبول سرگردانی او در این کره خاکی است. در آخرین اپیزود (مرگ دستفروش) دوباره این صحنه ورود کودک به اتاق با همان حالت اول تکرار می‌شود. این صحنه اکسپرسیونیستی این اندیشه را در دل دارد که «الله نور السموات والارض ...» (سوره نور/ ۳۵) و همه چیز به اصل خود بازمی‌گردد و آدمی از خداست و به او باز می‌گردد. تعبیر و ترسیمی از "انا لله و انا الیه راجعون".

در رمان باغ بلور وقتی که احمد با سوری، زن برادرش اکبر، ازدواج می‌کند، برای بیان این ذهنیت که با ازدواج او با زن برادر، پاکی و زلالی و صفای خانه و آرامش نسبی از بین رفته است، صحنه اکسپرسیونیستی زیبایی می‌آفریند:

« حوضچه خانه، خلاصه دریا. موجها بر سینۀ حوض
لب پر می‌زدند و بر پاشویه حوض می‌کوبیدند. احمد ریگی در
حوض انداخت. ستاره‌ها ناپدید شدند. ماه غروب کرد و صدای
شب، صدای جیرجیرکها بر همه چیز مسلط شد. ماهیان
نهنگ حوض. پری دریایی به حیاط آمد و رفت. باور و
ناباوری.» (مخملباف، گنگ خوابیده، ج ۱، ص ۳۴۸)

در فیلمنامه «سه تابلو»، الیاس مرد نقاشی است که با کشیدن تابلوهای نقاشی و فروش آنها زندگی می‌کند. در این فیلمنامه، نوری که از پشت سر الیاس می‌تابد، صحنه‌ای اکسپرسیونیستی می‌سازد تا این عقیده و باور را منتقل کند که هنر سرچشمه‌ای ازلی دارد و فیض است و رشته‌ای است متصل به عالم برین که در این عالم وسیله ارتزاق شده است:

«نمای نزدیک از تابلوی نقاشی: «دختری سرخ پوش
که دو گاو را از راست کادر به سمت چپ می‌برد زن تابلو را
می‌گیرد و به سمت الیاس که در میانه نوری ایستاده که از
بیرون در کلبه به داخل تابیده شده می‌رود و تابلو را به الیاس

می‌دهد. دوربین به روی پنجره می‌چرخد و الیاس از دید دوربین در مه بیرون گم می‌شود. « (همان، ص ۴۹۹)

شواهد و آثار اکسپرسیونیسم را در آثار زیر از مخملباف می‌توان یافت:
از مجموعه گنگ خوابدیده: جلد اول: صص ۱۴۲، ۲۲۱، ۲۲۵، ۳۴۸ و جلد دوم:
صص ۵۶۴، ۱۰۰، ۱۲۶، ۱۳۲، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۰۷، ۵۳۳، ۵۳۵، ۵۵۵، ۵۶۰

سمبولیسم یا رمزگرایی عصیانی بود ضد رئالیسم و ناتورالیسم و فلسفه تحقیقی؛ چون این مکتبها برای شعر و شاعران و عالم درون اهمیتی قابل نبودند و از جهان بیکران تنها به ظواهر مادی آن اکتفا می‌کردند. رمزگرایان به جای فلسفه تحقیقی « اگوست کنت»، حکمت بدبینانه « شوپنهاور» و فلاسفه ایده‌آلیست معنی‌گرا را تکیه‌گاه خود قرار دادند و دوباره شعر را بر کرسی نشانند.

در سمبولیسم برای هر یک از موجودات، افکار، احساسات و حتی تخیلات بشری، نماینده یا سمبولی برگزیده می‌شود؛ چنانکه در ادب فارسی، نرگس نماینده چشم و لاله، رمز شهید است.

رمزگرایان بیشترین توجه خود را به عالم ماورا معطوف کردند و متوجه خواب و خیال و آرزوهای دور و دراز شدند. این مکتب اروپایی در قرن نوزدهم با « شارل بودلر» پا به عرصه گذاشت. ورن، رمبور، مالارمه، و « ادگار آلن پو» از دیگر نمایندگان برجستگان آن بودند. (Abrams, p. 209)

این مکتب ویژگیهای متعددی دارد که از آن میان ویژگیهای زیر در آثار مخملباف برجستگی دارند:

۱- اعتقاد به عالم غیب و دنیای اشباح و جهانی غیر از این جهان.

- ۲- ناامیدی و بدبینی نسبت به مظاهر حیات و عدم اعتقاد به وجود بهروزی و نیکبختی برای افراد بشر در این جهان.
- ۳- دل بستگی به عرفان و اعتقاد به جهان پر رمز و راز و تشریح و تصویر اشیا و حوادث به وسیله علائم و نشانه‌ها از راه کشف و شهود نه به وسیله عقل و منطق.
- ۴- گریز از واقعیت عینی و غرق شدن در رؤیا و امور ذهنی.
- ۵- تصویر حالات و مناظر اندوهبار و یأس‌آلود و دل‌هره‌انگیز انسان و طبیعت و دل بستگی به هیجان و اضطراب و حساسیت مرضی.
- مخملباف از نویسندگان و هنرمندان مسلمان است و اعتقادی استوار و ایمانی راسخ به عالم غیب دارد؛ تا جایی که سوررئالیسم و یا فراواقعیت را همان عالم غیب می‌داند. در تمام آثار او این اعتقاد مشهود است.
- در جای جای رمان «باغ بلور» به عالم آخرت گریز می‌زند. در «حوض سلطون» رمان را با عباراتی به آخرت متصل می‌سازد. در قصه فیلم «بایکوت» واله، شخصیت اصلی فیلم، علی و فاطمه را در جهان آخرت که او را به سوی خویش می‌خوانند، می‌بیند.
- در قصه فیلم «دستفروش» در اپیزود دوم، که مرگ پیرزن را نمایش می‌دهد، بارها به عالم آخرت گریز می‌زند و این عالم را با صحنه‌های اکسپرسیونیستی نشان می‌دهد.
- دومین ویژگی سمبولیسم در آثار مخملباف ناامیدی و بدبینی نسبت به مظاهر حیات و عدم اعتقاد به وجود بهروزی و نیکبختی برای افراد بشر است. او معتقد است که بهروزی در عالمی ورای این جهان به دست می‌آید.

رمان «باغ بلور»، «حوض سلطون»، «مرا بیوس» و «جراحی روح» بر این خصیصه از خصایص سمبولیسم نمود بسیار دارد. صحنه‌های مختلفی در این داستانها می‌بینیم که شخصیت داستان بدبینی و ناامیدی خود را بر زبان می‌آورد و از خدا تقاضای مرگ می‌کند. در داستان حوض سلطون، «عزت‌السادات» شخصیت اصلی داستان که سراسر زندگی‌اش با بدبختی و بیچارگی سپری شده است می‌گوید:

«رفتم تو شبستون پشت پرده زنونه، کجا داشتم برم؟
گوشه چادرمو گره زدم گفتم: خدایا دخیلت که من این شیو
به صبح نرسونم. خدایا منو از این سرگردونی نجات بده ...
گفتم به حق عصمت زهرا، به حق صدیقه طاهره منو راحت
کن ای خدا!» (مخملباف، گنگ خوابدیده، ج ۱، ص ۹۰)

«... مونده بودم برای سی شاهی صنار برم خونه شم
دیگه جارو کنم. خدایا جهنم بیچارگونت این جاست که باید
این قدر زجر بکشم» (همان، ص ۷۷)

در زایمان لایه وقتی خورشید به کمر نورسیده می‌زند تا صدای ونگش
درآید می‌گوید:

«... می‌بایست بدانده دنیا چه جور جایی است. این
جا برای کسی حلوا خیر نمی‌کنند مگر وقتی که زحمتش را
کم کرده باشد. این از اولش!» (همان، ص ۱۹۹)

از نظر حمید (مجروح جنگی و قطع نخاعی) دنیا را چنین به تصویر می‌کشد:

« ... ملیحه برای جمع ریز و درشت ثواب، خوب خود
را با او (حمید) سازش می‌داد. حمید به اینها که می‌اندیشید
عظمت ایثارهایش، تنش، قطع نخاعش، مردی‌اش،
جنگهایش، خوف و خطرهایش، جلوه‌شان را از دست
می‌دادند:

عصر بدگمانی است حمید! به رفتارشان نگاه نکن. به
آنچه به رفتارشان می‌آورد بنگر. به گفتگوها گوش نکن به
زیر گفتگوها بیندیش نه به آنچه برلبها می‌آید. به آنچه در
دلهاست گمان خوب مبر. تویشان را آیا دیده‌ای؟ توی خودت
چطور؟ تو که هستی؟ ...» (همان، ص ۲۱۹)

گریز از واقعیت عینی و غرق شدن در رؤیا و امور ذهنی نیز از ویژگیهای
سمبولیسم در آثار قلمی و سینمایی مخملباف است. غرق شدن در رؤیا و امور ذهنی از
مؤلفه‌های اساسی آثار اوست.

در فیلم بایکوت «واله»، در کابوس وحشتناکی صورت خود را در حال تجزیه
می‌بیند. کابوس دستفروش در اپیزود سوم فیلم «دستفروش» همان کارکرد کابوس
واله را دارد. مردگانی با بیان سنگی، اتومبیل نعش‌کش سیاه، فضای تاریک
اکسپرسیونیستی خیابان، مَبین چشم انداز هراس‌آور دستفروش از جهان فراسوست.

آغاز فیلم « عروسی خوبان »، رسانندهٔ یک کابوس دسته‌جمعی است. در این فیلم کابوسهای جنگ را می‌بینیم که گویی کابوس واحد برای تمام « موج‌گرفته‌ها » است. حاجی موج‌گرفته که شخصیت اصلی این داستان است، در ذهن خویش پخش شدن دانه‌های انار بر کف اتاق را به انفجار بمب و تق‌تق ماشین تایپ را به تک‌تیراندازی تشبیه می‌کند.

کابوس « نسیم بایسیکل ران » تمثیلی از تمامی زندگی اوست. او در کابوس می‌بیند که در تونل سیاه و وحشتناکی دوچرخه سواری می‌کند. رکاب زدن بی‌پایان و مداوم او رساننده تلاش بی‌فرجام اوست.

عزت‌السادات در رمان « حوض سلطون » وقتی به هر ساز « ملیحه » دختر ارباب و آقای خانه، می‌رقصد در رؤیا و گذشته حسین، پسر پرپر شده‌اش، غرق می‌شود و بدین طریق از واقعیت می‌گریزد.

در رمان « باغ بلور » حمید، مجروح جنگی قطع نخاعی، دائم در رؤیاهای و امور ذهنی خود غرق است و بدین طریق می‌خواهد از واقعیت آزاردهندهٔ خود بگریزد.

او گاهی غرق در تصویر ماهیهای حوض حیاط می‌شود و خود را چون قاب عکسی بر دیوار می‌یابد که هیچ جنب و جوش و حرکتی ندارد.

« سوری » زن شهید و عروس مشهدی در تنهایی رنج آور، خود را با زحمت به گذشته‌ها و رؤیاهای و ذهنیات خود می‌کشد تا شاید بدین شیوه بار درد و غم عالم واقع را فراموش کند. (همان، ص ۲۴۱-۲۴۲)

« حمید دست کشید به ریشه‌های تنکش و آلبوم را

بست و در خیال به خیابان رفت، رفته بود. حالا کو حتی

همان حال؟ حمید با چهار چرخه‌اش از خیابان می‌گذشت.
 کسانی برگشتند و او را نگاه کردند. حرکت چرخ به تنهایی،
 کند پیش می‌رفت. قسمتی از پیاده‌رو، سربالایی بود. کسی
 جلو آمد تا: « بگذارید تا کمکتان بکنم » - خیلی ممنون ...
 حمید لحظه‌ای ایستاد. دندان به هم سایید و بخارگرم
 باغیظ از دهانش بیرون زد و سربالایی را دوباره به پایین
 برگشت و با زور دو دست به هر جان‌کنندی بود خود را بالا
 کشاند. یک صندلی چرخدار دیگر از آن سوی خیابان رد
 می‌شد. هر روز همین لحظه این صندلی را دختری هل
 می‌داد که چادر عربی خیمه‌ای به سرداشت و فقط صورتش و
 دو دستهایش بیرون بود ...» (همان، ص ۳۵۴)

اعتقاد به جریان پر رمز و راز و تشریح و تصویر اشیا و حوادث به وسیلهٔ علایم و
 نشانه‌ها از راه کشف و شهود، نه به وسیلهٔ عقل و منطق از ویژگیهای سمبولیسم است
 که در اغلب آثار مخملباف به کار رفته و یکی از مؤلفه‌های مهم آثار اوست:
 در داستان فیلم « نوبت عاشقی » ماهی، تمثیلی از وجود عاشق است. معشوق
 می‌گوید: عشق، ماهی مرده را به آب زنده می‌سازد. همسر گزل (شخصیت اصلی
 داستان) نیز از دادگاه تقاضا می‌کند، او را در آب غرق سازند؛ زیرا بنا به اعتقاد قدیم،
 کسی که غرق می‌شود، دوباره زنده می‌شود. در این داستان و رمز مزبور، شوهر، همان
 ماهی است که نیروی عشق به او قدرت زیستن می‌دهد.

در داستان فیلم « ناصرالدین شاه اکتور سینما»، آتیه و گلنار حلول و تعیین عاشقانه روح هنر و تقدیس هستند. این دو نه موجودی انسانی بلکه خود سینما هستند. عکاس باشی نماینده همه هنرمندان، و دربار ناصرالدین شاه تمثیلی از هر دولتی است که هنر را همچون ابزاری تبلیغی به کار می‌گیرد.

خطوط تیز، اشکال هندسی و دکوراسیون غریب خانه هنرپیشه در فیلم «هنرپیشه» احساس تهاجم را به بیننده القا می‌کند، این احساس با حرکت دکورهای خانه و آسیب به افراد، تشدید می‌شود و در عین حال این اشکال یادآور گسیختگی ارتباط و تنهایی آنان نیز می‌باشد.

دایره در بایسیکل‌ران مفهومی نمادین دارد و گویای معنای تکرار، تلاش و تسلسل بی‌حاصل اجتماعی است. در عروسی خوبان آب دانه اناری که به چشم حاجی پاشیده می‌شود، مفهوم «خون گریستن» را در بر دارد.

نقاشیهای اتاق جوان در اپیزود دوم فیلم «دستفروش»، گویای جهان آشفته و ناکامکار اوست.

زانو زدن شتر در مقابل دستفروش در اپیزود سوم فیلم «دستفروش» سمبول و نماد مرگ است. آب در فیلم «بایکوت» نماد و سمبول واحد مطلق و خدای کامگار است که در فیلم دستفروش این نماد به «نور» بدل می‌شود. آهسته شدن حرکت عقربه‌های ساعت و در نهایت خاموش ماندن عقربه‌ها، سمبول و نماد باز ایستادن پیرزن از سیر زندگی و خاموشی قلب او از تپش است. در آثار قلمی و رمانهای مخملباف نیز سمبول و نماد فراوان است مثلاً:

در رمان باغ بلور، حمید، به حوض پر از ماهی حیاط خیره می‌شود:

« گلهٔ بزرگ ماهیها، درون حوض این سو و آن سو
 می‌رفتند و جسورترینشان ماهی دم سرخی، خود را از آب
 بالا می‌انداخت و دوباره، با سر به آب می‌رفت: این همان
 ماهی است که یک روز در پاشویه افتاده و مرده بود؟ »
 (همان، ص ۳۵۱)

تصویر حالات و مناظر اندوهبار و یأس‌آلود و دلهره‌انگیز انسان و طبیعت، از دیگر نمودهای سمبولیسم در آثار مخملباف است.

بر داستانهای مخملباف سایه‌ای از سیاهی و یأس و نومیدی حاکم است و تنها در فیلم « گبهٔ » او، این سیاهی در برابر نور امید رنگ می‌بازد و شادی و شغف جانشین آن می‌گردد. نگاه مخملباف به این دنیا نگاهی مأیوسانه و منفی است؛ چرا که رنج و گرفتاری و مرگ مقدر در انتظار انسان است. اما نگاه او به عالم غیب در فراسوی زمان و مکان، نگاهی تیره و تار و هم نگاهی روشن و خوش‌بینانه است. علت این رنج و گرفتاریها ندیدن نور است؛ نوری که در همه جا حتی در پستوی قهوه‌خانه نیز نفوذ دارد.

در رمان باغ بلور، وقتی « سوری » عروس مشهدی با خانوادهٔ خود بر سر قهر با مادر شوهرش عالییه به عروسی نمی‌رود و شب تنهای تنها در آن خانهٔ بزرگ به سر می‌برد، صحنهٔ دلهره‌انگیزی را به قلم می‌کشد که اندوه و یأس را نیز با خود دارد. وقتی غروب نزدیک می‌شود و زردی آفتاب بر آجرهای خانه می‌تابد، صحنهٔ دلهره‌انگیز شروع می‌شود.

« ... غروب نزدیک است و شب در راه، شیبی تیره یا
پر از ستاره؟ شب شب است، هر چه که باشد و سکوت در
شب، برای آدمی تنها، به ویژه زن، خوفی مضاعف. و وهم
زاییده خیال و خلوت و شب جزای سزای آنکه از دیگران
می‌گریزد. سایه‌ها در تاریکی به حرکت در می‌آیند. صدای
سم بر موزاییک حیاط، جیرجیر دری ناچفت در باد و خیال
از ما بهتران. جن. سوری به روشنایی می‌گریزد. امنیت دوباره
خاطر، تلقین امنیت. سختی خود فریبی. باد، باد، باد بر چراغ
ایوان، بازی نور و سایه بر در و دیوار. دوباره تجسم آن. جن
گیس سفید. همان که عالیه می‌گفت. آنچه لایه گفته بود.
دست زن گیس سفید چون ابری جلو می‌آمد و به سوی
سوری کشیده می‌شد و گم می‌شد. صدای جیغ. صدای سوت.
جیر جیر. چغ چغ. تلق تلق. چشمهای ناپیدایی که حضور آن
بی‌رؤیت نیز لمس کردنی است. سوری در اتاق عالیه. اتاق
پنجدری اتاق در محاضره و هم زن. بار دیگر به مرکز نور
عقب‌نشینی کرد. پیشرفت خوف جدی‌تر است. فرار به کوچه.
به خیابان به دامن امنیت جمع. جمعی هر چند ناآشنا. همان
که فرد هزاران بار از آن گریخته است. رجعت به جامعه. به
جمع به ناگزیری از پیوند. خانه عروس کجاست؟ ...»
(همان، ص ۲)

مطالب ذکر شده نمونه‌هایی از تأثیر سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم، رئالیسم و رمانتیسم در آثار مخملباف بود. نشانه‌های هر یک از مکاتب ادبی در آثار این نویسنده و هنرمند، مستلزم تألیف مقاله‌ای مستقل است و نشان دادن برخی از ویژگی‌های مختلف و متعدد مکتب‌های یاد شده در این مقاله فقط برای اثبات وجود این تأثیر و یا اشتراکات سبکی در آثار مخملباف و آثار ادبی اروپایی است. نمونه‌های ارائه شده شاید بتواند خوانندگان عزیز را به قضاوت در خصوص تشابهات یاد شده بنشانند.

پی‌نوشت

*- برای آشنایی با اکسپرسیونیسم ر.ک. مکتب‌های ادبی، تألیف رضا سیدحسینی،

ج ۲، صص ۷۰۲-۷۱۲ و A glossary of literary Terms, M.H.Abrams, p.62

منابع

- ایرانفر. م: *دایرة‌المعارف زرین*. به قلم عده‌ای از نویسندگان ایران و جهان، چاپ اول، تهران، انتشارات زرین، بی تا.
- بیگزبی. سی. و. ای: *دادا و سورئالیسم*، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران، نشر مرکزی، ۱۳۷۵.
- تراویک باکتر: *تاریخ ادبیات جهان*، ترجمه عربعلی رضایی، ۲ مجلد، چاپ اول، تهران، انتشارات فرزاد، ۱۳۷۳.

- حیدری، غلام. معرفی و نقد فیلمهای محسن مخملباف، چاپ اول، تهران، انتشارات اسپرک، ۱۳۷۲.
- داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵.
- دیمیان، گرانت. رئالیسم، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، نشر مرکز، ۱۳۷۵.
- رولان، رومن. ژان کریستف، ترجمه م. ا. به آذین، مجلدات اول و دوم، چاپ ششم، تهران، ۱۳۶۵.
- سیدحسینی، رضا. مکتبهای ادبی، جلد اول، چاپ دهم، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۱.
- فرشیدورد، خسرو. درباره ادبیات و نقد ادبی، ۲ مجلد، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۶.
- مخملباف، محسن. گنگ خوابدیده، ۳ مجلد، چاپ اول، تهران، انتشارات نی، ۱۳۷۲.
- ، مقدمه‌ای بر هنر ایران، چاپ اول، تهران، واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۱.
- معلقات سبع، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران، چاپ دوم، اشرفی، ۱۳۵۷.
- معین، محمد. فرهنگ فارسی، مجلدات ۴ و ۵، چاپ هشتم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.
- منوچهری دامغانی. دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ اول، تهران، زوار، ۱۳۷۰.
- وزین پور، نادر. برسمند سخن، چاپ اول، تهران، انتشارات فروغی، ۱۳۶۶.

- هاوزر آرنولد. *تاریخ/اجتماعی هنر*، ترجمه امین مؤید، مجلدات ۳ و ۴، چاپ سوم، تهران، انتشارات چاپ پخش، ۱۳۷۲.
- براهنی، رضا. «اگر نویسنده‌ای در کنار فیلمساز باشد»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۰۸ (تابستان ۷۰)، صفحات ۷-۱۴.
- رحمن‌طلب، علیرضا. «تصویر حقیقی از یک فیلمساز»، *گزارش فیلم*، شماره ۱۳، خرداد ۷۰، صفحات ۶۲-۶۳.
- صفاریان، ناصر. «امید و ناامیدی در آثار مخملباف»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۹۸ (۱۳۷۵) صفحات ۱۰۶-۱۰۷.
- «تا آخرین نفس»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۴۹ (آبان ۷۲)، صفحات ۶۴-۷۶.
- غفارزاده، مهرداد. «نوبت آرامش»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۰۱ (بهمن ۶۹)، صفحات ۲۱-۲۳.
- کریمی، ایرج. «تصویرهای مجازی»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۷۲ (اردیبهشت ۷۴) صفحه ۷۳.
- گلمکانی، هوشنگ. «یک بار برای همیشه»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۶۸، (۱۳۷۳) صفحات ۲۷-۲۸ و ۱۲۳.
- «تکراری از آینه شکسته»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۸۴، (بهمن ۷۴) صفحات ۴۰-۴۶.
- محمدی، شاپور. «نوبتی دیگر با نوبت عاشقی»، *گزارش فیلم*، شماره ۶ (آبان ۶۹)، صفحات ۱۸-۱۹.

- مخملباف، محسن. «فیلمنامه فضیلت بسم‌الله»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۳۵ (دی ۷۱)، صفحات ۹۱-۹۴.
- «مروری بر اندیشه مخملباف»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۲۰۰ (اسفند ۷۵)، صفحات ۲۰۵-۲۱۰.
- «با محسن مخملباف در مصاحبه قبل، در و بعد از جشنواره لندن»، *مجله شاهد*، شماره ۱۷۵ (اسفند ۶۷)، صفحات ۴۰-۴۶.
- «گفتگوی ورنر هرتسوک با محسن مخملباف»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۵۶ (۱۳۷۳)، صفحات ۱۴-۱۸.
- «فرشی از طبیعت و احساس»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۷۵ (تیر ۷۴)، صفحات ۸۳-۸۵.
- «ناصرالدین شاه آکتور سینما» (پنج نقد بر فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما)، *ماهنامه سینمایی فیلم*، شماره ۱۳۸ (اسفند ۷۱)، صفحات ۹۸-۱۰۸.
- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, Tehran, Rahnema, 1379.
- Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms*, Tehran, Rahnema, 1377.
- Haghighi, Manoochehr. *Literary Schools for University Students*, Avaye Noor, 1372.
- Drabble, Margaret. *The Oxford Companion to English Literature*, 1984.