خویشاوندی به نام «مجید مجیدی» و جاده ای که از آن پیش آمده است...

رضا درستکار

یک فیلم‌ساز هفت فیلم بلند و چند فیلم مستند و کوتاه ساخته، اما در حساس‌ترین جاهای ممکن حضور دارد و به دلیل احترام و آبرویی که کسب کرده است، حرفش را می‌شنوند و سخنش در آتش تیز، نرمشی و آرامشی پدید می‌آورد. یک بار چند سال پیش که دبیر یکی از جشن‌های خانه سینما شده بود، به بهترین شکل ممکن، آن جشن را در یک استادیوم برگزار کرد و همان جا به سینماگران هشدار داد که مراقب باشند: «صدای پای ابتذال می‌آید!"

چند سال بعد هم در آستانه یک بحران بزرگ، همراه با چند تن دیگر وساطت کردند و مشکلات پیش آمده در یک جشن دیگر خانه سینما را رفع و رجوع کردند.

بار آخرهم یکی-دو سال پیش بود. اختلافات دوباره اوج گرفته بود و موریانه شک و تردید و بدبینی در حال مضمحل کردن ریشه‌های خانه سینما بود. باز هم به همراه دوتن دیگر آمدند، ریش گرو گذاشتند و آبروداری کردند و ... بحث‌های بی پایان آدمی را از درون می‌فرساید، اما آن جا که لازم است پا پیش بگذاری، حرفی بزنی و عرقی بریزی و کاری کنی، روی یک نام همیشه می‌توان حساب کرد: مجید مجیدی.

در چند سال گذشته، چندین و چند جشنواره از او خواسته‌اند که در هیئت‌های داوری‌شان حضور داشته باشد. «جشنواره» و «مجیدی» و «بخش‌های مختلف سینما»، شده اند حلقه‌های متصل به هم. دلیلش روشن است: اگر یکی نباشد، ممکن است آن دیگری هم نباشد! خودش خوب می‌داند که همیشه برای «سود»ش، مجیدی را می‌آورند، اما به رغم آن، ترجیح می‌دهد که برای یک انتفاع بزرگ‌تر - حفظ کیان سینما- خودش را در مواقع بحرانی خرج کند و چرخ هنر سینما در این سرزمین کماکان بگردد و بچرخد.

حالا می‌خواهم برگردم به خط اول؛ به سینماگری که تنها با ساخت هفت فیلم به چنان جایگاهی رسیده که احترامی‌ویژه نزد همگان یافته است. مگر جز با فیلم‌هایش می‌توانست به مرزهای این

احترام برسد؟!

مجید مجیدی در سال ۱۳۳۸ در تهران چشم به جهان گشود. فرزند دوم خانواده ای با شش سر عائله بود، و در جنوبی‌ترین نقطه تهران، یعنی محله تولیددارو زندگی کرده و بزرگ شده است.

مجیدی درست در سال ۱۳۵۷ دیپلم گرفت و وارد دانشکده هنرهای دراماتیک شد، در حالی که درام بزرگ‌تری در جامعه در شرف وقوع بود. برای همین او را دانش آموخته عالی‌ترین رشته از مهم‌ترین دانشگاه ممکن در هستی می‌دانم: زندگی در بطن جامعه و جوشش و حرکت و پیوند با حلقه‌های طالب عدالت؛ و لمس همه دشواری‌ها و پاس کردن همه واحدهای تجربی زندگی در روزهای پر التهاب انقلاب، که به مراتب از درس‌های خشک و دستوری دانشکده ارزشمندتر، مفیدتر و کاراتر بود.

برای یک دانشجوی رشته نمایش، چه درسی مفیدتر از نمایش‌های واقعی خیابانی، گلوله‌های واقعی، فریادهای واقعی، خون‌های واقعی و ناتورالیسم در صحنه‌های تب دار شهر؟(شاید برای همین است که بعضی از دانش آموختگان صحنه‌های انقلاب و جنگ، بدون دریافت مدرکی به استادان بی بدیل عصر خود تبدیل شده اند ...) به هر حال، به روزگار انقلاب، هر روز درسی بود و کسی را از فردای آن خبری نبود.

مجیدی در دوره نوجوانی هم فعالیت‌هایی داشت، از جمله به کانونی به نام «مرکز رفاه خانواده» رفت و آمد می‌کرد، به تئاتر علاقه داشت و تا حدی به دستور زبان نمایش آگاهی یافته بود. تنها یک هفته پس از پیروزی انقلاب، در گرامیداشت خاطره معلمی‌که در همان «مرکز رفاه خانواده» استادشان بود، اولین تئاتر پس از انقلاب، «نهضت حروفیه» را به صحنه بردند. شهید حسین قشقایی که به گفته مجیدی، معلم نگاهش بود، در صحنه نمایش‌های واقعی انقلاب، به بهترین شکل ممکن ایفای نقش کرده بود؛ فریاد واقعی زده بود، گلوله واقعی خورده بود، خون واقعی‌اش به زمین جاری شده بود؛ و حالا «نهضت حروفیه» در تجلیل از مقام استاد جان برکف در اولین دهه

اسفند ۱۳۵۷ اجرا می‌شد؛ هم ادای دین بود و هم اینکه تاریخ را نشانه دار می‌کرد...
دو سال و اندی گذشت. در آن مدت، مجیدی در تئاتر شهر و در چند نمایش دیگر بازی کرد و چند نمایش هم برای کودکان به اجرا درآورد؛ اما از آن جا که جبری غریب پیشاروی او بود، سرنوشتی دیگر رقم خورد. یک روز عده ای عذر گروه آنها را از تئاتر شهر خواستند، آنها هم به اعتراض رفتند و مقابل مجلس شورای ملی بست نشستند. مجیدی گفته است که «جوانی پرشور و انقلابی با دستگاه ضبط ناگرا» آمده بود تا گزارشی از آن اعتراض بگیرد و این چنین روز تلخ به پیوندی شیرین انجامید؛ جوان ناگرا به دست، محسن مخملباف بود.
نطفه حوزه هنر و اندیشه اسلامی(اینک حوزه هنری) از همین پیوندهای ساده بسته شد؛ دست‌های محروم و دل‌های عمیق و سوداهای بی پایان و عشقی که از جوشیدن و بودن و جوانه زدن زبانه می‌کشید.
حوزه هنری که شکل گرفت، موجب کوچ مجیدی از تئاتر به سینما شد. سال ۱۳۵۹ در فاصله همین جابه جایی‌ها و دیدارها و پیوندهای تازه، مجیدی دلش را به دریا زد، رفت معاونت سمعی و بصری وزارت ارشاد و امکاناتی خواست تا یک فیلم کوتاه بسازد. به خلاف دیوان سالاری امروز، در روزگار همدلی‌های رفته، آنها هیچ اما و اگری نیاوردند و بلافاصله با جوان نوپا موافقت کردند.
فیلم شانزده میلی متری «انفجار»، اولین محصول تصویری حوزه هنری، اولین تجربه یک جوان فعال و پرانرژی و اولین جرقه سینمایی بود که بعدها در سال‌های دهه۱۳۷۰، همگان را شگفت زده کرد. پس از آن مجیدی در مجموعه سینمایی حوزه هنری که تازه در حال پاگرفتن بود، به اَشکال و در سمت‌های مختلف حضور یافت و کارآموزی کرد و تجربیاتی به‌دست آورد که وصف هر کدامشان مثنوی هفتاد من کاغذ است، اما به شکل مستقیم‌تر و در زمانی کوتاه، در زمینه بازیگری به یکی از بهترین بازیگران آن مجموعه و سینمای ایران تبدیل شد. در فاصله آن سال‌ها که در آثار مخملباف و دیگران ظاهر می‌شد، یکی-دو بار به کارگردانی تمایل نشان داد («هودج» به سال ۱۳۶۳ و «روز امتحان» به سال ۱۳۶۶)؛ اما توفیق فیلم «بایکوت» موجب شده بود که همگان از او بخواهند به بازی کردن ادامه دهد (حالا که سال‌ها از آن روزهای عجیب گذشته، دیگر خودش هم علاقه ای به آن فیلم‌ها ندارد).
به هر حال مهم‌ترین اثرش در دهه ۱۳۶۰، همان بازی در فیلم «بایکوت» است، هر چند که در اولین فیلم سینمایی حوزه هنری، «توجیه» (منوچهر حقانی پرست، ۱۳۶۰) هم حضور داشت (و در ۹ فیلم کوتاه و بلند دیگر نیز بازی کرد)، اما رفته رفته از بازیگری دلزده شد و سرانجام در پایان دهه ۱۳۶۰ با کنار گذاشتن «بازی»، اولین فیلم بلند سینمایی اش را کارگردانی کرد، در حالی که پیش از آن هم دو تجربه دیگر از جمله «یک روز زندگی با اُسرا» (۱۳۶۷، مستند) و «آفتاب و عشق» (۱۳۶۸، مستند) را از سر گذرانده بود. «یک روز زندگی با اُسرا» هیچ نمایشی نداشت و «آفتاب و عشق» همان فیلمی‌است که با فیلم‌های دیگران از مراسم تدفین امام (ره) ترکیب شد و نام جواد شمقدری را به عنوان کارگردان بر پیشانی خود دارد.
شرح آن ۱۳ سال فعالیت (۱۳۵۷-۱۳۷۰)، آمدن از حاشیه به متن و نامی‌شدن در خاطره جمعی، چیزی نیست که بتوان با چند جمله ادایش کرد و خلاص شد.
نسلی که آن سال‌ها را دیده و در بطن آن زندگی کرده، با رویدادهای عظیم و حیرت آوری مواجه شده است. نسلی که آخرین انقلاب به تمام معنا در تاریخ جهان را تجربه کرده، چندین کشمکش و حادثه داخلی را از نزدیک دیده، هشت سال درگیر یک جنگ تمام عیار بوده و توده‌های پُرفشار سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را از صافی خود عبور داده، اینک در خروجی این مسیر پرفراز و نشیب به جایی رسیده است که باید با همه مختصات این جامعه و آن تجربه‌های عجیب (که هر کدامش یک نسل و یک مدت طولانی را کفایت می‌کند) و با روزگار و نسل و نگاه تازه تناسبی یابد تا بتواند همچنان سرپا بماند و ...
در آغاز دهه ۱۳۷۰، در حالی که جامعه ایران در التهاب چگونگی «بودن» و ارائه تعریف‌های تازه از خودش بود و طیفی متنوع و رنگارنگ از حضور فیلم‌ها و فیلم‌سازان چند نسل را در خود می‌دید، فیلمی توسط یک بازیگر سینما ساخته و به جشنواره فجر ارائه شد به نام «بدوک»، که به کل متفاوت با فضای جاری در سینمای ایران بود.

به تجربه دیده ایم که «تفاوت» در سینمای ما و اساساً «متفاوت بودن» در فرهنگ ما، همیشه و در نگاه اول با مقاومت‌هایی رودرو می‌شود ... و جالب آنکه این داستان دوباره تکرار شد! «بدوک» حتی در بخش رسمی جشنواره فجر خودمان پذیرفته نشده بود و جشنواره به روزهای آخرش رسیده بود که خبر آمد فیلم برای بخش «دو هفته کارگردانان» جشنواره کن انتخاب شده و بلافاصله پس از آن نیز اعلام شد، فیلم به بخش مسابقه جشنواره فجر خودمان راه یافته است! (آیا برای حفظ آبرو بود؟! در ضمن آن زمان مثل امروز، حضور فیلم‌ها در جشنواره‌های خارجی، امری منفی تلقی نمی‌شد، بلکه حضور سینمای ایران در محافل فرهنگی جهانی در مراحل اولیه اش بود و شرکت در جشنواره ای مانند کن، یک ارزش گذاری مثبت و مؤثر به حساب می‌آمد.)

این‌چنین، گویی مقدر بود که این سینما از همان ابتدا مورد توجه واقع و در اصل، مجیدی با همان اولین فیلمش مطرح شود؛ و در جشنواره فجر خودمان هم که بزرگان سینمای ایران هر یک برای خود جایی داشتند، او هم رد پایی از خود به جای گذارد.

«بدوک» به عنوان فیلمی با چند محور داستانی تلاش اصلی خودش را روی مخاطرات منطقه ای به نام سیستان و بلوچستان گذاشته؛ جایی که به خاطر مرزی بودنش، نقطه تلاقی چندین و چند گرفتاری اجتماعی و سیاسی است. «بدوکی» عنوان کسانی است که اجناس ممنوع را از مرزها قاچاق می‌کنند. محور اصلی فیلم روی همین امر قاچاق می‌چرخد، اما حالا با برادر و خواهری بی سرپرست طرفیم که هر کدام سرنوشت جداگانه ای پیدا می‌کنند. برادر می‌ترسد که خواهر را به سمت کشورهای آن سوی آب برده و فروخته باشند؛ و از طریق این دل نگرانی، معضلی بزرگ در منطقه مرزی، زیر ذره بین فیلم‌ساز قرار می‌گیرد.

«بدوک» با نمایش قهر طبیعت آغاز می‌شود و فیلم، رفته رفته از ناتورالیسم به سمت زبان و شیوه‌ای سینمایی حرکت می‌کند. تغییر لحن فیلم از تصویر کردن واقعیات منطقه به سوی پرداخت تعلیق آمیز سینمایی، اگر چه ممکن است به عنوان کار اول فیلم‌ساز، چرخشی ناگهانی به حساب آید، اما نشان می‌دهد که در همین اولین گام، فیلم‌ساز ما قرار نداشته تا مثل برخی فیلم‌های جشنواره ای در واقعیت نمایی صرف و پرداختی چرک از سوژه اش باقی بماند، و مسیرش را در رفتن به سمت بیان سینمایی به خوبی انتخاب کرده است.

فیلم از بی آبی صرف در منطقه‌ای بیابانی آغاز می‌شود؛ جایی که آخرین بازمانده یک روستای دورافتاده، با سماجت، آخرین تلاش‌هایش را برای به دست آوردن «آب» به کار می‌بندد، اما ناغافل در همان چاهی مدفون می‌شود که به خاطر رسیدن به آب کنده است. در عوض، فیلم با یک چشم انداز پُرآب به پایان می‌رسد؛ جایی که قهرمان نوجوان فیلم چشم به یک کشتی دارد تا خود را به آن سوی آب‌ها برساند و از خواهرش خبری بگیرد. در فاصله این مسیر طولانی، دوربین فعال و نگران، با دلشوره‌های یک سینماگر دغدغه‌مند در منطقه جنوب و جنوب شرقی می‌چرخد و تلخی غریبی به کام تماشاگر می‌ریزد. نکته آن جاست که این تلخی‌ها، تمامی دستامد فیلم‌ساز در تصویر کردن واقعیات نیست، بلکه از صمیم دل فیلمی‌بیرون می‌زند که اثری است مستندگونه وبوم شناسانه از منطقه ای جغرافیایی با مردمانی ویژه که در سخت‌ترین شرایط زندگی در حال دست و پنجه نرم کردن با مشکلات هستند.

دیدار دوباره «بدوک» پس از سال‌ها، ارزش‌های نهفته در فیلم را بیشتر آشکار می‌کند، به‌ویژه که در این سال‌ها نگاه پرسشگر به فیلم‌های جشنواره ای تا حد زیادی افزایش یافته و «بدوک» اما همچنان، کیفیت یک فیلم متفاوت را حفظ کرده است. جالب آنکه در آن زمان، یعنی در اولین و آخرین اکران فیلم، با «بدوک» خریدارانه برخورد نشد!

در فاصله اکران «بدوک» و ساخت «پدر»، مجیدی راه‌های برون‌رفت از وضعیت مشکوک و بازدارنده پدید آمده پیرامون فیلم‌سازی اش را جست‌وجو می‌کرد و از موانعی که به شکلی محسوس مقابلش بود می‌گذشت. «پدر» با سختی‌های زیاد پروانه گرفت و ساخته شد. مضمون فیلم به حد کافی تمثیلی و خطر آفرین بود، زیرا تحلیل آن ماجرا، یعنی ژاندارمی‌که می‌خواست به هر عنوان ممکن، سرپرستی خانواده ای را به عهده بگیرد، بیشتر به سمت نوعی تحکم و زورگویی می‌رفت. «پدر» به واسطه پرداختی فرمیک، پاسخی به منتقدان «بدوک» بود. جسارت‌های محتوایی «بدوک» این‌جا، جایش را به طبع آزمایی در زمینه‌های تکنیکی و فُرمی‌داده بود و یاری رسان

فیلم‌سازی بود که در رسیدن به تعادل در سینما، چاره ای جز عبور از دو تجربه خوب و پیش‌برنده «بدوک» و «پدر» نداشت.

طبق یک سنت عجیب در سینمای ایران، فیلم‌سازان خوب ما با یکی-دو فیلم اولشان، بهترین فیلم‌های کارنامه شان را ساخته اند و این فیلم‌ها کامل‌تر از فیلم‌های بعدی شان بوده است! اما در مورد مجیدی، موضوع کاملاً برعکس است. او از راه تجربه در این سینما، پله پله رشد کرده و پیش آمده است. در سال‌های دهه ۱۳۶۰، در فیلم‌های حوزه هنری عنوان‌های مختلفی داشته و در یک روند روبه رشد در سینمایش، فیلم به فیلم بهتر شده است. «بچه‌های آسمان»، «رنگ خدا»، «باران» و «بید مجنون» از یک روند منظم و تکاملی خبر می‌دهند. البته شخصاً «رنگ خدا» را بیشتر از فیلم‌های دیگرش دوست دارم، اما «باران» و «بید مجنون» به موقعیتی از اجراهای سینمایی رسیده اند و بلوغی را نمایندگی می‌کنند که مؤید رسیدن به زبانی تغزلی در سینماست؛ زبانی که واقعاً در سینمای ایران منحصربه‌فرد است. تشخصی که در ساختمان «باران» و «بید مجنون» وجود دارد و پختگی ای که در بخش‌های فنی این فیلم‌ها دیده می‌شود به شکلی روشن در سینمای ایران ما یگانه است؛ گو اینکه به جهات مضمونی نیز این فیلم‌ها حکایت از یک روند خلاقه دارند.

چهار فیلم اول مجیدی چهار حلقه متصل اند و به چهار جبری اشاره می‌کنند که همواره برای بشر محسوس بوده‌اند: «بدوک» با آن فضای خشن، جبرهای طبیعت را یادآوری می‌کند؛ «پدر» با آن طراحی و معماری ویژه و آن مقابله غریب، به معارضه‌ها و جبرهای تاریخ اشارت دارد؛ «بچه‌های آسمان» با آن نگاه مؤمنانه و نگهدارانه به جبرهای جامعه می‌نگرد؛ و «رنگ خدا» از جبرهای خویشتن می‌گوید. اتفاقاً نکته آن جاست که مضامین تلویحی فیلم‌های مجیدی مانند برچسب به فیلم‌ها سنجاق نشده اند، بلکه از عمق روایات او و مشاهداتش بیرون می‌آیند؛ ما ابتدا به تماشای فیلم‌ها می‌رویم و از سلامت و تمامتشان لذت می‌بریم و بعد در خلوت خود ودر تحلیل آنها، به مضامینی می‌رسیم که ارزش فیلم‌ها را دو چندان جلوه می‌دهد.

به هر حال «پدر» پس از دو فیلم کوتاه «آخرین آبادی» (۱۳۷۲) و «خدا می‌آید» (۱۳۷۴) ساخته و مقصود کارگردان هم برآورده شد. او اینک به نقطه ای از تجربه و موقعیتی از سینما رسیده بود که می‌توانست اولین فیلم به تمام معنای خود را بسازد. جالب آنکه دغدغه‌های اجتماعی «بدوک»، در «پدر» هم جایی به خود اختصاص داده بود و موضوع زن جوانی که با چند فرزند، سرپرستی ندارد و به همسری مردی نظامی‌درمی‌آید می‌توانست ارجاعی به تعداد زیاد زنانی باشد که سرپرستشان را در جنگ از دست داده بودند و اینک با موقعیتی شکننده برای ادامه زندگی دست و پنجه نرم می‌کردند. با «بچه‌های آسمان»، اما آن مضامین ارجاعی در یک اجرای جالب سینمایی به ثمر نشست و ماحصل فیلمی‌شد که دیگر نیازی نبود دست به اثبات خود بزند. آرامش فیلم‌ساز در بیان قصه ای که همگان از ساختنش نهیش کرده بودند ناشی از ایمانی بود که مجیدی به محتوای قصه داشت و خبر از شناختی می‌داد که در طول آن سال‌های حوزه و دو تجربه اول به دست آورده بود. لاجرم «بچه‌های آسمان» از مسیر ایمان به محتوا و پافشاری بر ساخت آن، فرم بیانی اش را یافته و با آنکه به نظر می‌رسید این قصه بارها و بارها به فیلم برگردانده شده و چیز تازه ای ندارد، دلنشین و تازه و جذاب از کار درآمده است.

راستش به دلیل قدمت سینما و آزمون مکرر همه موضوعات در قالب‌های گوناگون، رسیدن به اثری که بتواند زنگار از آینه موضوعات و فرم‌های امتحان شده بروبد و نگاهی تازه به آنها داشته باشد سخت دشوار است. فقط فیلم‌هایی می‌توانند تجربه‌ای نو قلمداد شوند که بر مبنای اصالت معنا، بتوانند چند دقیقه‌ای، اجرایی متفاوت از خود به یادگار بگذارند. «بچه‌های آسمان» در واقع چنین فیلمی‌است. قصد علی برای رسیدن به عنوان سوم، اجرای استثنایی مسابقه دو (با دور ۹۰ فریم در ثانیه)، بوسه ماهی‌ها بر پای قهرمان مغبون و ظرافت‌های روایتی دیگر و...، «بچه‌های آسمان» را از تمامی اسلاف خود در تاریخ سینما متمایز می‌سازد و به فیلم، جلوه ای می‌بخشد که کمتر فیلمی، آن هم با چنین درون‌مایه‌ای در سینمای ایران به آن پایه رسیده است.

جایی در میانه فیلم، پدر در سرازیری یک شیب تند در حالی که برای کار به بالای شهر رفته، با دوچرخه اش زمین می‌خورد و قصه هزار بار گفته شده، جلوه ای دیگر از نویی به خود می‌گیرد.

در مسیر روایت جبرهای جامعه، این صحنه به رؤیاهای مردی تلنگر می‌زند که در باورهایش از کمترین امکانات هیئتی که متعلق به همه، از جمله خودش است (قند) استفاده شخصی نمی‌کند. این چنین است که «بچه‌های آسمان» در نمایندگی فرهنگی که از آن برآمده، سرآمد می‌شود. معرفی فیلم به اسکار و عزیمت فیلم‌ساز ایرانی به جایگاهی دست نیافتنی، در اصل به دقتی اشاره دارد که در ریزترین جزئیات این فیلم نهفته است.

اما «بدوک» ، «پدر» و «بچه‌های آسمان» به ثمر نمی‌رسیدند اگر «رنگ خدا» یی ساخته نمی‌شد. اگر «بچه‌های آسمان» دقایقی دارد که فیلم را سرپا نگه می‌دارد، «رنگ خدا» به تمامی اثری نو به حساب می‌آید. در تاریخ سینما خیلی به ندرت پیش آمده که فیلم‌ها به ترکیبی اندامی و هارمونیک از تمامی اجزای دخیل در سینما و معناها برسند، و «رنگ خدا» به شکل اعجاب انگیزی با این امکانات قلیل در سینمای ایران، به آن نقطه درخشان رسیده است. پدری معترض (هاشم) در طلب آرامش دنیایی، می‌خواهد که به جریان طبیعی زندگی متصل شود، اما بختش کور است: زنش را از دست داده، تنها پسرش نابیناست، دو دخترش در فرهنگ این زاد و بوم نمی‌توانند نماینده ای بر وراثت پدر باشند و وجدانش، مدام در مقام تذکر، او را رها نمی‌کند. وقتی پسر نابینا (محمد) در همان ابتدای فیلم، دوباره بر پدر تحمیل می‌شود، انگار بخت شوم جلوه ای عینی‌تر در مقابلش یافته است؛ و «رنگ خدا» به درون پُرآشوب این پدر روستایی، در روستایی بسیار زیبا همچون بهشت، روشنا و راه می‌کشد. از آن سو هم محمد را داریم و یک پرسش بزرگ از آفریدگار این جهان پُر از تناقض و غریب: گناه این بچه معصوم چیست که کور به دنیا آمده است؟!

«رنگ خدا» این چنین از درون و بیرون آدم‌ها و این محیط، به سؤال‌ها و تقدیرهایی می‌رسد و معناهایی دارد که در کمتر فیلمی‌تا این حد با کیفیت و پُرقدرت، رسیده و پرسیده شده است. از یک سو در آرامش این روایت طوفانی، ما را به یاد سینماگران بزرگی چون بونوئل و برگمان و آنتونیونی می‌اندازد؛ که اگر خدایی هست، کجاست؟ و از سویی دیگر به پیوندی ظریف و ارگانیک از یک مدل فیلم‌سازی به سبک امریکایی می‌رسد که درامی‌هست و پرسش‌هایی؛ پس اینک با تمام وجود باید آن را طرح کرد و به آن پاسخ داد.

ترکیب آن استفهام ویژه که از سنت آثار اروپایی می‌آید و به سبک یک درام پرتنش اجرا می‌شود، در «رنگ خدا» به گونه ای ظریف به ثمر رسیده و همین، نقطه ثقل برای سرپاماندن و سرزنده و با طراوت جلوه کردن فیلم شده است. داشتن فقط یک «رنگ خدا» در کارنامه هر سینماگری، کفایتی است برای همه مسیر یک فیلم‌سازی طولانی؛ و مجیدی را همین یک فیلم بس که او را به تمامی‌در همه احوال معنا کرده و مقامش را از یک تکنیسین صرف در سینما به مرتبه «هنرمند» ارتقا بخشیده است.

«رنگ خدا» هم، چون آثار دیگر مجیدی با تأخیر بسیار در مسیری چند ساله جایگاه خودش را یافت. سینمای ما سابقه ای از فیلم‌های به غایت فلسفی ندارد (یا کمتر دارد)، پس در پذیرش فرم‌های نو و ساختارهای تازه، همواره با احتیاط و نوعی واکنش محافظه کارانه دست به تأیید یا تکذیب می‌زند. البته ناگفته پیداست که همواره صف تکذیب کنندگان شلوغ است! به‌ویژه که تأیید منتقدان سینمایی به تأیید مردم برسد و مسئولان هم صرفه را در مقارنت با فضای همسویی ببینند.

«رنگ خدا» در تثبیت جایگاه مجیدی، پس از نامزدی در اسکار، سهم بسزایی داشت، اما کار فیلم بعدی اش را دشوار می‌کرد؛ چرا که انتظارات از فیلم‌ساز افزایش یافته بود و توجه طیفی وسیع‌تر از مخاطبان را به سینمای او جلب کرده بود. «باران» که ساخته شد، مکلفان به قواعد و تئوری بافان، بر دو پارگی فیلم انگشت گذاشتند، اما بخت باز هم با مجیدی همراه بود. «باران» به عنوان سومین فیلم یک فیلم‌ساز و به شکل پیوسته از جشنواره معتبر مونترال (پس از «بچه‌های آسمان» و «رنگ خدا») جایزه بهترین فیلم را گرفت و تمام.

تأییدهای متوالی جهانی، همیشه تأثیرات خودش را داشته و خوشبختانه برای مراقبت از سینمایی که سابقه ذهنی چندانی در ایران ندارد، کارکردهای خوبی یافته است. در مورد «باران» و سینمای مجیدی، آن تأییدها به احتیاط‌های بیشتری در دادن نظرات و آرا از سوی دیگران انجامید و این خیلی خوب بود.

«باران»، پنجمین فیلم مجیدی، که در بحبوحه توجه جهانی به افغانستان و حمله امریکا به آن کشور ساخته شد، هم از افغان‌ها (که سال‌ها در ایران زندگی و کار کرده بودند و تصویری نامطلوب در اذهان عمومی‌داشتند) چهره ای متفاوت و انسانی و مهربان داد، هم از یک اجرای پخته و جذاب برخوردار بود و هم به یکی از عزیزترین درون‌مایه‌های فرهنگی سرزمین ما می پرداخت، یعنی داشتن روحیه از خود گذشتگی و ایثار (بدون دادن شعارهای دستمالی شده) و بازشناسی و بازکاوی خویشتن خود. داستان، داستان «لطیف» بود؛ جوانی شهرستانی که در یک ساختمان درحال احداث، کارگر و آبدارچی بود و تصوری مادی از محیط خودش داشت. اکنون با «باران» موقعیتی پیش می‌آمد و در مقابل دختری قرار می‌گرفت که روح خفته معنویت را در او بیدار می‌کرد. «باران» از لطیف بدقواره و ناموزون، انسانی نو می ساخت؛ آدمی که به جبرهای ذهنی اش اسیر است و محیط، چهره ای غیرواقعی از او ترسیم کرده.اکنون فیلم به لطیفِ این داستان پر ماجرا تلنگری می‌زد و در پایان، به جان شیفته ای می‌رسیدیم که به کل از آن صورت مادی ابتدای فیلم دور بود؛ لطیف دیگر آن لطیف ابتدای فیلم نبود؛ نوعارف و رهروی بود که برای دیدار دوست، حاضر بود از همه چیزش بگذرد. یک بار همه اندوخته اش را بخشید، یک بار همه موجودی باقی مانده اش را، و یک بار هم شناسنامه اش را که هویت دیروزین او را به اثبات می‌رساند؛ اما حالا در پایان این بیداری از آن خواب صبوح، به‌عینه می‌دیدیم که هویت دیروزین آن جوان ناموزون دیگر به کار این نوعارف تازه شیفته نمی‌آید.

«باران» با همین دست‌مایه با یک ساختار بدیع به مسیری رفت که کمتر در سینمای ما اتفاق افتاده است. انگار فیلم، رسولی در پیدایی وجود گم‌گشته آدمی شود و زنگار از ارزش‌های فراموش شده و ودیعه گرامی وجود پاک کند.

از منظر فرم، «باران» یکی از متشخص‌ترین فیلم‌های سینمای ایران و مجیدی است. حرکت‌های استثنایی کرین در «باران» به دلیل پیوندهای ظریف با درون‌مایه فیلم، یکی از به یادماندنی‌ترین حرکت‌های کرین در تاریخ سینمای ایران است (تنها یک کرین دیگر در سینمای ایران به خوبی و قدرت کرین‌های «باران» سراغ دارم و آن، کرین فصل پایانی فیلم «شطرنج باد» ساخته محمدرضا اصلانی است).

از آن جا که روند شیفتگی لطیف در طول فیلم خیلی بطئی طی می‌شود، و به لحاظ شکل، ترکیبی از فضاهای بکر و شهری را شاهدیم، فیلم تا حدی به سمت نوعی کلیشه سینمای عرفانی میل می‌کند (منظورم عزیمت از شهر، حذف شلوغی و رسیدن به محیط‌های طبیعی است). اما آنچه در «باران» وجود دارد، منهای تفاوت‌هایی که در فرم بیان و شخصیت قهرمان فیلم می‌بینیم، این‌جا با جان شیفته ای طرف بودیم که از جنس مردمان ساده زیست است. پدیداری استحاله معنوی در چنین شخصیت‌هایی، با عنایت به محیط‌های ساکن زندگی شان، بسیار دشوار است و خوشبختانه در «باران» ، مجیدی توانسته است این اقناع را در بیننده اش به‌وجود بیاورد که جهان فیلم را بپذیرد تا از دیدار آن روح سرکش در ابتدای فیلم به بینشی عمیق در پایان برسیم و از آن لذت ببریم.

سکانس ماقبل پایانی کارنامه حرفه ای مجیدی، «بید مجنون» است؛ ششمین فیلم این فیلم‌ساز خوش قریحه و توانا که با اثرش فاصله گذاری طبیعی «دیدن و ندیدن» را به مرحله ای تازه می‌رساند؛ دیدن و ندیدن یک چیز است و «بصیر بودن» یک چیز دیگر.

«بید مجنون»، بهره‌مند از غنایی تصویری است؛ چند سکانس درخشان دارد و دست بر مسئله ای حساس در زمانه اش، یعنی اخلاق می‌گذارد. به عنوان سخت‌ترین فیلم مجیدی، تقریباً در میان منتقدان، کمترین طرفدار را داشت و اما در میان آثارش، پرفروش‌ترین فیلم او به حساب آمد.

فیلم‌های مجیدی، منهای «بدوک» ، هرگز به شکلی مستقیم با مسائل اجتماعی برخورد نکرده‌اند. اتفاقاً آن فیلم‌ها قابلیت دریافت تحلیل‌های اجتماعی را داشتند، اما به دلیل صبغه روشن در رویکردهای فلسفی و تحلیلی به آن موضوعات، از برخوردهای مستقیم دور شده اند (این دورشدگی از مسائل جاری و گاهی سطحی، وجه ممیزه فیلم‌های مجیدی هم هست). اما «بیدمجنون»، به شکلی غیرقابل انکار، اخلاق را نشانه رفته و حتی شاید بتوان گفت که در زیرساخت‌هایش، میل به روشی از نصیحت هم دارد؛ مسیری پر خطر که فیلم با شهامت پیموده و البته هزینه‌هایش را هم

آیین جلال

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بچه‌های آسمان

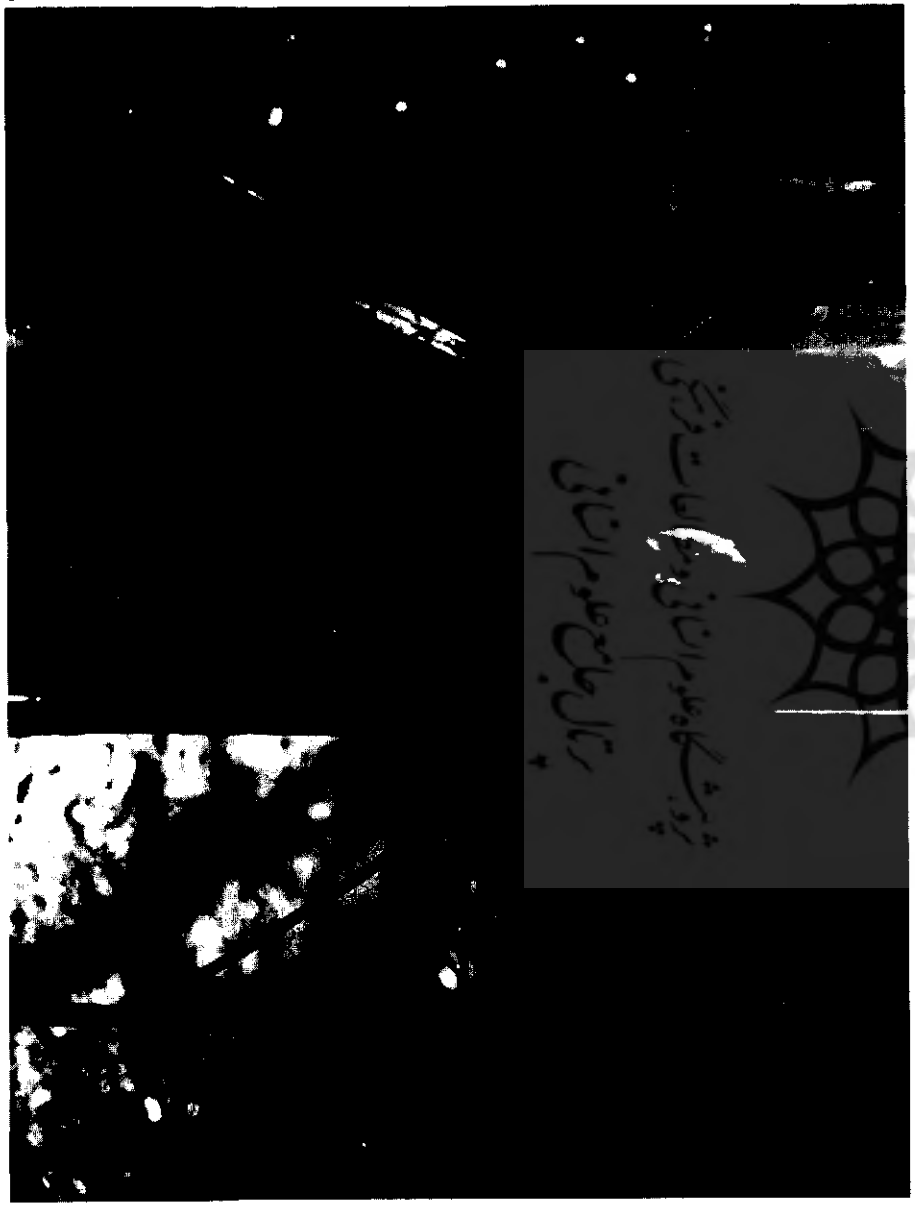
رنگ خدا

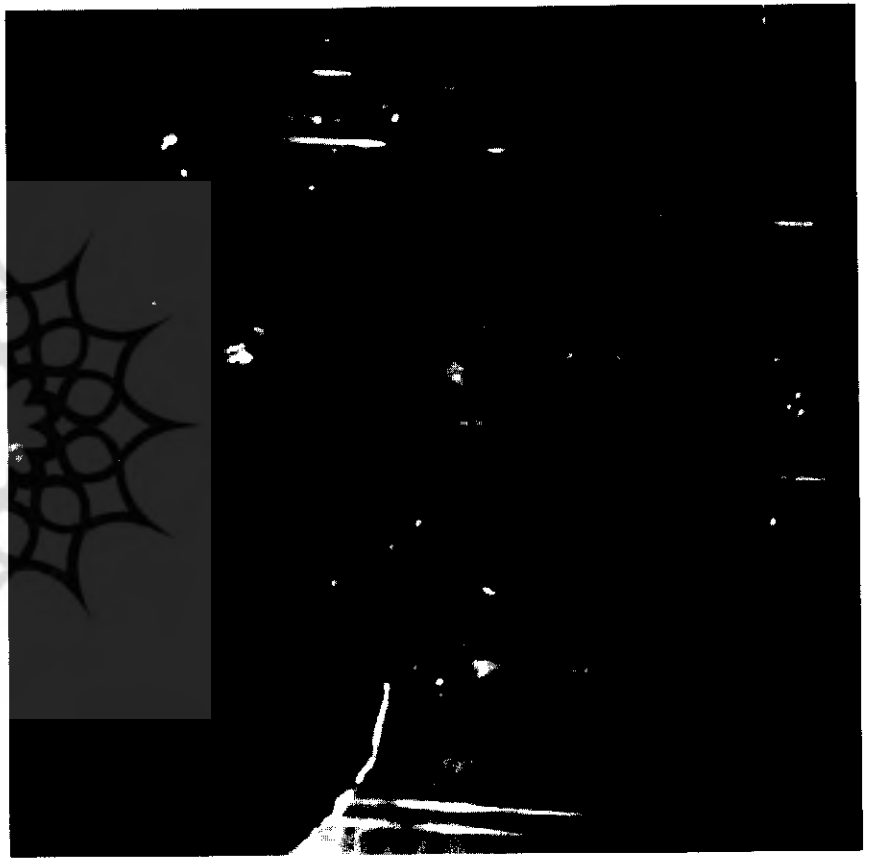
آسمان خال

رنگ خدا

باران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی





پرداخته است. «بید مجنون» به‌عینه نشان می‌دهد که مجیدی از طریق مشاهداتش، وارد مسیر می‌شود و نشانه پردازی‌ها در سینمای او، ریشه در واقعیاتی دارد که فیلم‌ساز از مستقیم گویی شان پرهیز دارد و به سمت نمایش هنرمندانه آنها می‌رود.

جالب آنکه این فیلم نیز به اندازه کافی از دقایق بکر و اجراهای تازه بهره مند است و منهای داستان مهیبش، بینایی نابینایی که دوباره نابینا می‌شود، از عناصر سینمایی بیشترین بهره را در روایت برده است.«بیدمجنون» اساساً تصویری‌ترین فیلم مجیدی است، از حجم دیالوگ‌ها تا حد ممکن کاسته شده و به دلیل رویکردهای فیلم در نگهداری‌های اخلاقی، بار اصلی به دوش تصویر و موقعیت‌های شکننده ای گذاشته شده است که شخصیت اول فیلم در آنها حضور دارد.

چند سکانس درخشان از جمله لحظه اول بینایی، حرکت مورچه ای که در روشنای اندک محیط با توشه ای سنگین، بار خود را می‌کشد، یا ورود یوسف به دالان بی انتهایی که در نهایت، تصویر هیولاوش خود را بر شیشه سالن بیمارستان می‌بیند، و یا بازگشت یوسف به ایران و فصل استقبال در فرودگاه، از زیباترین فصول کارگردانی در«بیدمجنون» است.

«بید مجنون» از یک منظر، سرشار از نشانه‌های دیداری نیز هست. این نشانه‌ها از لحظه چشم گشودن یوسف آغاز می‌شوند و تا آخرین لحظه‌های بینایی اش همراه و هم مسیر نگاه مردی هستند که خود، استاد دانشگاه است و اهل نشانه.

عبور از کنار مغازه ای که مانکن‌های بی سر را می‌بیند، گذر از کنار فروشگاه ساعت فروشی که همه ساعت‌های آن در یادآوری زمان، انگار شتابی گرفته اند، دیدن نیم تنه سنگی مردی بر ترک موتور، حضور نامحسوس و متافیزیکی آقا مرتضی در کنار یوسف، حضور در مدرسه نابینایان، تصاویر منعکس و مجازی ویترین مغازه‌ها و مانیتوری که سر راه یوسف است و... همه و همه در پیشبرد قصه، باری از روایت را بردوش کشیده اند. طبیعی است که فیلم‌ساز در«بیدمجنون»، به سمت نگهداری کلامی‌رفته و نهایت تلاشش را بر روی تصویری شدن معناها نهاده و از طریق نشانه‌ها، درون پرآشوب یوسف را کاویده است. از این نگاه هم «بیدمجنون» فیلمی یکه در سینمای ماست...

و حالا باز هم یک فیلم دیگر در راه است؛ فیلمی از مجید مجیدی، خویشاوندی که همه منتظرند ببینند در بیست و ششمین دوره جشنواره فیلم فجر و با «آواز گنجشک»هایش دوباره چگونه به تماشای هستی نشسته است و دوباره...

مجید مجیدی تنها با هفت فیلم بلند سینمایی به جایی رسیده است و احترامی. البته اهل سینما در سال‌های پس از انقلاب، احترام داشته اند، اما جنس این دو «احترام» متفاوت بوده است. مجیدی رسماً خویشاوند معنوی کسانی شده است که مخاطبان آثارش هستند و او را دوست می‌دارند و این هیچ چیز کمی‌نیست. همین که در فاصله این فیلم‌ها، هرگز بیکار نبوده و با تلاش و فعالیت و کار مداوم، خودش را تعریف کرده، و هر بار و هرجایی که سرش خلوت بوده، سری به دغدغه‌های همیشگی اش زده است، نشان می‌دهد که سینما را نه برای کسب و کار، که برای تعریف حیات معنوی و فرهنگی اش برگزیده؛ و چگونگی بودن همیشه برایش مسئله بوده است.

سه فیلم مستندی که درباره افغانستان ساخت («به رنگ امید»، «پابرهنه در هرات» و «المپیک در اردوگاه» هر سه به سال ۱۳۸۱)، دو فیلم کوتاهی که در سال‌های اول دهه هفتاد کار کرد («خدا می‌آید» و «آخرین آبادی»)، فیلم کوتاه «رضای رضوان» که به کفش داران حرم مطهر امام رضا(ع) می‌نگرد و مروارید اشک را بر گونه‌ها جاری می‌سازد؛ و این اواخر، فیلمی‌کوتاه درباره فرش (دست آفرینی هدیه به دوست) و فیلمی‌کوتاه درباره المپیک پکن، همگی به شکل گرفتن تصویر هنرمندی یاری می‌رسانند که چون دونده یکی از فیلم‌هایش، از پای نمی‌نشیند و همچنان می‌دود و می‌رود و آرام و قرار ندارد؛ سینماگری که زندگی اش به غایت ساده است. در دیدارهای حضوری، به سختی بتوان فهمید که از حضورهای داخلی و خارجی اش، بیش از ۱۲۰ عنوان و نشان و جایزه برای سینمای ایران کسب کرده و نام و پرچم ایران را با افتخار در هر جشنواره ای که بوده، برافراشته است. بله، در دیدار با او می‌توان خیلی چیزها را فهمید و البته هرگز خیلی چیزهای دیگر را هم نمی‌توان فهمید! اما به‌عینه می‌توان حس کرد که اتفاق‌های مهم و تعیین کننده زندگی این سینماگر و هنرمند ایرانی چگونه برایش پیش آمده و او چرا به چنین جایگاهی رسیده است.