جای پای باران خوردهٔ یار

«باران»

● جواد طوسی

نام فیلم: باران
نویسنده و کارگردان: مجید مجیدی
تهیه کننده: مجید مجیدی، فؤاد نحاس
بازیگران: حسین عابدینی، حسین محجوب، زهرا بهرامی، رضا ناجی و ...

در یک برج بزرگ در دست احداث در شمال شهر تهران، عدهٔ زیادی کارگر ایرانی و افغانی، در کنار هم کار می‌کنند و شب‌ها همان‌جا می‌خوابند. به دنبال سقوط یکی از کارگران افغانی از داربست و شکستن پایش، فرزند او (رحمت) به جایش در آن‌جا مشغول به کار می‌شود. معمار ساختمان به لحاظ ضعف جسمی رحمت، کارش را عوض می‌کند و ادارهٔ آبدارخانه و امور خدماتی کارگران را از لطیف (کارگر نوجوان) می‌گیرد و این مسئولیت را به رحمت محول می‌کند. لطیف که کارش به‌مراتب سنگین‌تر شده است، کینهٔ رحمت را به دل می‌گیرد و به شکل‌های مختلف، واکنش نشان می‌دهد.

یک روز لطیف درحین کار، ناگهان به داخل آبدارخانه می‌افتد و رحمت را در حال شانه کردن مه‌هایش، می‌بیند. او متوجه می‌شود که رحمت، دختری است که برای رفع حوائج مادی پدر صدمه دیده‌اش، خود را به شکل پسرها درآورده است. با کشوده شدن این راز، کینهٔ لطیف به مهرورزی تبدیل شده و او دلباختهٔ این دختر به نام باران می‌شود. با تداوم سرکشی بازرسین ادارهٔ کار برای جمع‌آوری کارگران افغانی، باران مجبور به ترک محل کارش می‌شود. لطیف با گرفتن دستمزدش از معمار و فروش شناسنامه‌اش، به باران و پدرش کمک می‌کند. در شرایطی که باران به همراه افراد خانواده‌اش قصد ترک ایران و عزیمت به افغانستان را دارند، لطیف به بدرقه‌شان می‌آید.

یکی از نقاط شاخص جوامعی که در کانون بحران قرار دارند و با تضاد و فاصلهٔ طبقاتی در دوره‌های مختلف تاریخی، اجتماعی و سیاسی کنار می‌آیند و مراحل گذار در حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی ـ اعم از سنت و مدرنیته و... ـ را به‌طور طبیعی و خودجوش تجربه نمی‌کنند، این است که زمینه را برای موجودیت بافتن هنرمند حسی و غریزی فراهم می‌سازند. هنرمندی با این ویژگی‌ها نمی‌تواند نسبت به شرایط عینی جامعه‌اش بی‌تفاوت باشد و این تأثیرپذیری و نگاه معترض و غمخوارانه را در کارش بروز می‌دهد. عکس‌العمل و شور و حال این هنرمند، بر اساس خصائل شخصیتی و شرایط روحی‌اش می‌تواند درونی یا بیرونی باشد.

اگر بخواهیم ردپای فیلمسازان حسی و غریزی را در سینمای ایران دنبال کنیم، در پیش از انقلاب به مسعود کیمیایی و امیر نادری و بعد از انقلاب، به رسول ملاقلی‌پور و ابراهیم حاتمی‌کیا و مجید مجیدی و به‌طور مقطعی و نامنداوم) محسن مخملباف می‌رسیم، در برابر آنارشیسم عریان و اعتراضات بیرونی اغلب این فیلمسازان، با بیان و واکنش درونی مجید مجیدی در آثار اخیرش مواجه هستیم. او حتی در فیلم‌های بلند اولیه‌اش (بدوک، پدر و بچه‌های آسمان) که مناسبات فردی و اجتماعی آدم‌هایش را در فضایی پرهمه‌تفاهم و نامتعادل و ناهنجار بررسی می‌کند نیز، نهایتاً به نقطه‌ای آرامش‌بخش و موقعیتی انسانی و تفاهم‌آمیز می‌رسد. چه در این دسته از آثار مجیدی که از وجوه پررنگ اجتماعی و ناتورالیستی برخوردارند و چه در دو فیلم اخیرش (رنگ خدا و باران) که مناسبات مادی و روزمرهٔ آدم‌ها با دغدغه‌های درونی و معنوی و عارفانه آمیخته شده‌اند، ما هیچ‌گاه در یک موقعیت آنارشیستی قرار نمی‌گیریم. شاید بتوان گفت که مجیدی برای حضور مادی و اجتماعی ادم‌هایش، ظرفیتی قائل است و ترجیح می‌دهد که از دل بحران‌ها و نابرابری‌های اجتماعی، به حوزه‌های هستی‌شناسی و عشق و معرفت پاگذارد.

با این‌که دیالو شدن این دو دنیای مادی و ماورائی (معنوی) به شکلی هنرمندانه، صورت می‌گیرد، اما نوعی نگاه محافظه‌کارانه را با خود همراه دارد. انگار که وقتی فیلمسازی با دغدغه‌ها و حس و حال غریزی مجیدی در تحلیل مصائب و موقعیت فردی و اجتماعی ادم‌هایش کم می‌آورد، به این عوالم پناه می‌برد تا خودش را تسکین بدهد و نقطه‌ای آرامش‌بخش پیدا کند. در واقع، او

نقطهٔ ذهنی آرمانی‌اش را با عزت نفس و معرفت دل آدم‌هایش پر می‌کند. همان‌قدر که مسیر منتهی به آرمان‌خواهی فیلمسازانی چون رسول ملاقلی‌پور و ابراهیم حاتمی‌کیا در فیلم‌های پناهنده، نسل سوخته، قارچ سمی، آژانس شیشه‌ای و ارتفاع پست با نگاه و عکس‌العمل‌هایی انارشیستی توأم است، در نقطه مقابل می‌بینیم که مجید مجیدی از این نگاه و ابزار خشونت‌آمیز بیرونی، رفته‌رفته فاصله می‌گیرد و به کشمکش و سیر و سلوک درونی می‌پردازد.

«باران» شاخص‌ترین و کامل‌ترین فیلم مجیدی از حیث راه‌یابی تدریجی از یک دنیای مادی و رسمی، به یک دنیای درونی و عارفانه است. شروع فیلم، پیش‌درآمد مناسبی است برای نمایش پختگی مرحله به مرحلهٔ شخصیت پرکرده و آرمانی مجیدی است. لطیف در وجه ظاهری این صحنه، برای خرید نان به نانوایی آمده است، اما توجه دوربین به گلوله‌های خمیر و نوع کار شدن با آنها برای پخته‌شدن نهایی، به‌طور غیرمستقیم لطیف را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که گویی قرار است از مرحلهٔ «خام بودن» فعلی به مرحلهٔ «پختگی» برسد. لطیف در این موقعیت فعلی کمال نیافته، تنها می‌تواند نیاز جسمانی‌اش را با کار زدن خریصانه به نان (همراه با خیره شدن به آن دختر و پسر جوانی که داخل پارک با هم شوخی می‌کنند) برطرف کند. این بیان جسمی و اقتصادی لطیف را در طول مسیر بازگشت به محل کارش، از منظرهای دیگر نیز می‌بینیم، ـ مرتب کردن موهایش در شیشهٔ بانک و پاکداشتن پنهانی سر روی سکه ۲۵ تومانی و برداشتن آن.

مجیدی شخصیتی که عامل سرگشتگی و استحالهٔ درونی لطیف می‌شود را از همان شروع آمدنش، به صورتی رمزآمیز نشان می‌دهد. ورود رحمت (باران) و پیرمرد همراهش به ساختمان در دست احداث، در یک پلان / سکانس چشمگیر نشان داده می‌شود. آنها در طول این مسیر، طبقات نیمه‌تمام ساختمان را یک به یک طی می‌کنند و فضا و موقعیت داخلی ساختمان و جرقه‌های آتش کارگران جوشکار، به محدوده عبورشان میزانسنی خاص می‌دهد و نهایتاً توقفشان را در مقابل بشکه‌ای که از آن دود آتش بلند شده می‌بینیم، و صورت رحمت، پوشیده از این دود می‌شود.

وقتی که معمار با تقاضای پیرمرد افغانی مبنی بر کارکردن رحمت (فرزند پیرمرد مصدوم‌شده به نام نجف) مواجه می‌شود، از رحمت می‌پرسد «چه کار بلدی؟» رحمت (باران) سکوت می‌کند. این سکوت معنادار رحمت، تا انتهای فیلم ادامه می‌یابد. از این‌جا به بعد، در اغلب نماهایی که شاهد عبور رحمت در داخل ساختمان هستیم، پرواز عده‌ای کبوتر را در دوروبر او، داخل قاب می‌بینیم. از طرفی، تا زمانی که لطیف به چشم یک رقیب کاری با رحمت روبه‌رو می‌شود و چهرهٔ واقعی‌اش را ندیده، موضعی خصمانه نسبت به او دارد. حتی به محل تجمع کبوترانی که رحمت با آنها خلوت می‌کند و برایشان نان و غذاهای باقی‌مانده را می‌ریزد، سنگ پرتاب می‌کند.

در نقطهٔ مقابل می‌بینیم که مجیدی در طول مدتی که رحمت میزبان آن جمع محنت‌کش و محروم است، به او هیأتی معصومانه می‌بخشد. به یاد بیاوریم آن نمای عمومی فراموش‌نشدنی رو به پایین از سفرهٔ بزرگی که رحمت پهن کرده و انبوه کارگران از تیره‌ها و قومیت‌های مختلف به دورش نشسته‌اند و در کنار هم غذا می‌خورند. مجیدی بر پایهٔ نگاه غمخوارانه‌اش نسبت به این طبقهٔ فرودست جامعه، «گفت‌وگوی تمدن‌هایش» را در این لوکیشن و قاب چشم‌نواز برگزار می‌کند.

مجیدی فصل منقلب‌شدن لطیف و افتادن شرر عشق به جانش را به نحو بسیار چشمگیری به تصویر می‌کشد. او بر اساس حس کنجکاوی و تعلق خاطرش به محیط ابدارخانه ـ که قبلاً در آن‌جا کار می‌کرده ـ به جلوی در آبدارخانه می‌آید و یکباره رحمت را در حال شانه کردن موهای بلندش در مقابل آینه‌ای که به دیوار گلی نصب‌شده، می‌بیند. لطیف درست در زمانی که رحمت را بدون حجاب می‌بیند، به مرحله‌ای از تکامل و باور و شناخت عینی می‌رسد.

آفتاب از روی او شد در حجاب / سایه را باشد حجاب از آفتاب
دست ماه و مهر بر بندد به حسن / ماه بی‌مهرم چو بگشاید نقاب
هرکه را از دیده باران نیست اشک / زیر دامان باد دارد چون حباب

این‌جاست که خودش نیز دستمال گرد و خاک گرفته را از سر برمی‌دارد و به کنار همان بشکه‌ای می‌اندازد که رحمت در شروع آمدنش، آن‌جا ایستاد و صورتش را با آب باز می‌شناخت.

مجیدی آدم‌های مورد نظرش را از دل این محیط کارگری برمی‌گزیند و مقدمات سیر و سلوک و کشف و شهودش را در همین محیط بنا می‌کند. اگر به این دنیا و آدم‌هایش دل‌بندی و با آنها محرم شوی، دیگر می‌توانی مثل لطیف از آن دافعه اولیه به این جاذبه و حیرت و سرگشتگی برسی. دیگر تیشه بر دیوار کوبیدن لطیف و هجوم نور به داخل و یا نشستن لطیف در محل تجمع کبوتران (همان‌جایی که قبلاً رحمت می‌نشست) و برداشتن سنجاق سر رحمت (باران) که تار مویش در آن گیر کرده و در باد تکان می‌خورد و آمدن لطیف به مقابل در ابدارخانه، و خیره‌شدن به آینه‌ای که این بار (به جای موهای باران) سافهٔ بلند کبوتری بر آن سایه افکنده را می‌توانی حس و باور کنی. وقتی که مجیدی بخواهد عشق و نما را در تصویری جدا از بی‌خبری و هوسرانی آن دختر و پسر ابتدایی فیلم ببیند، به انسانی بسیار ساده و دست‌یافتنی ـ همچون لطیف ـ از طبقه‌ای که خوب می‌شناسد، متوسل می‌شود. سالک او (به عکس فیلم‌های عارفانه دوره‌ای از سینمای بعد از انقلاب) هیچ شکل و شمایلی انتزاعی و رفتار عجیب و غریب ندارد. کفش‌های پاره‌اش را در ابتدای راه، به تعمیرکار پیری

می‌دهد تا بسوزد. پیرمردی که، هرکه او را دیده در گذر دیده است.» حدیث دل این رهرو و تلاشگر محنت‌کش را پیر افغانی، این‌گونه بیان می‌کند: «این شعله که جان مهربانی است / از آتش خرمن خدایی است.

میان رهرو راهبر، هیچ فرقی نیست و هر دو ـ جدا از قومیت‌های متفاوتشان ـ از بلاکشان این عالم فانی‌اند.

همین سادگی را در نشانه‌شناسی مجیدی نیز می‌بینیم. لطیف با سنجاق سر به جا مانده از رحمت (باران) به جست‌وجوی یار می‌شتابد و وادی‌ها را یک به یک طی می‌کند. دوان دوان و با حالتی بی‌قرار، از کوچه‌سار عشق عبور می‌کند و به آن چشمه‌سار می‌رسد. ولی دیگر نشانی از پیرمرد کفش‌دوز (مراد و پیر حرابانش) نمی‌بیند. در ادامهٔ راه، سر از آن قبرستان خلوت درمی‌آورد و نهانا به حوض معرفت می‌رسد و لبی از آن به صورتش می‌پاشد و با به جا گذاشتن کلاهش که سنجاق سر باران به گوشه‌اش آویخته شده (غلام همت آنم که زیر چرخ کبود / زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است)، همراه با صدای گرم موسیقی خلسه‌آمیز احمد پژمان، به سمت امامزاده می‌رود. پارچهٔ سبز امامزاده در باد تکان می‌خورد و ناخودآگاه در ذهنمان پارچهٔ جلویی در آبدارخانه تداعی می‌شود. مجیدی این توانایی را دارد که نطفهٔ عشقی پر راز و رمز را در این مکان (آبدارخانه) ببندد و تصویری از آن امامزادهٔ آرامش‌بخش را روی این مکان مادی، دیزالو کند.

انسان آرمانی مجیدی در آزمونی دیگر، این بار به «وصل» می‌رسد؛ وصلی که در هجران و فراق و آغاز سفری ناگزیر، رقم می‌خورد. عاشق و معشوق، درست در شروع این سفر، با یکدیگر رخ به رخ می‌شوند و دانه‌های متبرک عشق (محتویات زنبیل) را با هم جمع می‌کنند. باران با مهربانی به لطیف می‌نگرد و برقع سرش را می‌اندازد و در حین دور شدن، گالشش در گل می‌ماند. برقع به رنگ پارچهٔ سر در همان مکانی است که اولین شررهای عشق را به جان لطیف انداخت و... به رنگ چادر جلوی امامزاده. در این مرز میان وصل و هجران، دیگر لطیف، رخ یار را در حجاب هم می‌توانند ببینند. چه تصویری عیان‌تر از عکس رخ یار در آن جایای باران خورده؟

گفتم که شرط اول دل‌سپاری به این دنیا و آدم‌هایش، محرم بودن است. اما اگر محرم نباشی و نتوانی به این آدم‌های بغایت ساده دل بپندی، به استدلال چوبین پناه می‌آوری و با چند واژهٔ کلی مانند «ملودرام» و «سانتی‌مانسال»، این دنیا را بر سر آدم‌هایش خراب می‌کنی (رجوع کنید به پروندهٔ فیلم باران در شماره ۲۷۷ مجله فیلم، صفحات ۹ و ۱۰ و ۱۲ الی ۱۶). ■