این سرنوشت است که به در می‌کوبد!

جهانبخش نورائی

۱

در فیلم دونده ی امیر نادری، صحنهٔ کوتاهی هست که گردباد بیانگر کشاکش روحی امیرو، شخصیت اصلی فیلم، می‌شود. این صحنه که از معدود لحظه‌های دلپذیر و پرمعنای فیلم چل‌تکهٔ دونده است، حالا در آب، باد، خاک یا یک اهمیت کلیدی به‌صورت باد و توفان شن بسط یافته و تقریباً تمامی فیلم را زیر سیطرهٔ خود گرفته است. حاصل کار، فیلمی است که، برخلاف سلف خود، به یگانگی جهت‌دار سبک رسیده و با رویگردانی فیلمساز از قصه‌گوئی و شخصیت‌پردازی سنتی، تا مرز یک بیان خالص و پالودهٔ سینمائی اعتلا یافته. نادری حشو و زوائد و اضافه‌گوئی دونده را کنار گذاشته و فیلمی با در و پیکر محکم ساخته که از نظر جمله‌بندی تصویری، تأثیر حسی و نیروی عاطفی، به موسیقی نزدیک شده است. نهایتاً، پیام بنیانی فیلم، یعنی «پیروزی ارادهٔ انسان»، که پیام بنیانی دونده نیز بود، در اینجا با توانائی و حس و حال تمرکزیافته‌ای بیان می‌شود که پس از تجربهٔ پا در هوای دونده، آن را باید پیشرفت محسوسی برای فیلمساز بحساب آورد.

فیلم کم حرف آب، باد، خاک، که بر یک طرح ساده و بی‌پیچ و خم استوار است، تنش و توان دراماتیک خود را از مقابلهٔ مستمر اضداد می‌گیرد: آب در برابر تشنگی، ماهی در برابر خشکی، باد در برابر حرکت انسان، و رفتن در برابر ایستادن. این استمرار تقابل، که احتمال دارد در نگاه نخست با تکرار ساده اشتباه شود، نیروی محرکهٔ فیلم را می‌سازد و با پیش بردن فیلم شکل و سیمائی به آن می‌دهد که به دلیل نوع میزانسن، نمونهٔ کلی بودن شخصیت اصلی، و مفهوم عام مقابلهٔ انسان با دشواری‌ها، مخاطبانی از هر قوم و سرزمین می‌یابد. از این‌رو، آب، باد، خاک، صرفاً توصیف تکه‌ای از زندگی و گوشه‌ای از جهان نیست، بیان احساسی‌ست که در برخورد با یک دنیای بدقلق داریم. شاهدش به موسیقی مدیون ممین خصیصه است. نتیجتاً، همان‌گونه که در برخورد با موسیقی می‌بینیم (آن هم موسیقی غیر داستانی از ردهٔ سمفونی پنجم بتهوون که فیلم در انتها به آن پیوند می‌خورد)، داوری نهایی را دل و احساس و عاطفه می‌کند، به‌نحوی که خوشایند یا ناخوشایند بودنش، گذشته از ارزشهای ذاتی و فنی اثر، تا حد زیادی بستگی به وضعیت روحی و عادتهای ذوقی مخاطب دارد. یک مخاطب ممکن است، فرضاً، مومماتی از یک موسیقی را کسالتبار و بیش از حد طولانی بداند، یا گسترش مایهٔ اصلی را تکرار تلقی کند و مثلاً همین نظر را در مورد تکرار نماها و اثرات صوتی در آب، باد، خاک داشته باشد. اما برای من، آنها در حکم جمله‌های یک قطعه موسیقی‌اند که با نکرار خود، نه‌تنها ریتم را می‌سازند، بلکه با بسط و هدایت مایهٔ اصلی به نقطهٔ اوج، حماسهٔ پایانی را پدید می‌آورند که طی آن با آخرین ضربهٔ انسان لجوج و مقاوم، دریائی پرخروش از دل خاک و سنگ برمی‌جوشد.

آنچه، البته قبل از هر چیز، در آب، باد، خاک چشم را می‌گیرد، نمایش دردناکی است از تپیدنی و بی‌پناهی یک مشت انسان مفلوک در صحرائی خشک و بیحاصل که در آن قدر یک ظرف آب از بهای جان آدمیان بیشتر است. محیط کویری و مناسک و موسیقی محلی، با خلاقیت تمام، در خدمت توصیف این مصیبت قرار می‌گیرند. اما فیلمساز در این سطح بدیهی باقی نمی‌ماند و کار را تبدیل می‌کند به میدانی وسیع برای تجلی و تجلیل ارادهٔ انسان. همهٔ اینها حاصل سبک و سیاق ویژه‌ای است که نادری برای فرا بردن و عمومیت بخشیدن به مفاهیم فیلم خود برگزیده است. فیلمنامه نمی‌گوید که ماجرا مشخصاً در چه نقطهٔ جغرافیائی روی می‌دهد (هرچند که در وابسته بودن آن به یک منطقهٔ کویری جهان سومی شک نیست)، پسرک فیلم نامی ندارد، پسزمینهٔ زندگی‌اش با چند جملهٔ کلی بازگو می‌شود، و برای اینکه هویت خاص پیدا نکنند، از نمایش درشت چهره‌اش پرهیز می‌شود، به‌طوری که اکثراً او را در نماهای متوسط یا دور می‌بینیم. به این‌ترتیب، شخصیت اصلی که با چند خصلت مشترک و بارز انسانی (انس و الفت با همنوعان و حیوانات بی‌آزار پایمال شده، احساس تند عدالت‌جوئی، پایمردی و استقامت) تعریف می‌شود، به‌صورت یک تیپ و الگو درمی‌آید که هرکس در هر محیطی می‌تواند خود را در وضعیت او قرار دهد و بازتاب حدیث خود را در کشمکش آب و باد و خاک ببیند.

آدمهای دوروبر پسرک، در پشت پرده‌ای از غبار خاک، در دوردست، چون اشباحی بی‌هویت می‌لولند و می‌روند، و این نوع فیلمبرداری و نمایندی، نه تنها هماهنگ با قصد عمومیت‌دادن به اندیشه‌ی فیلم است، بلکه، در عین حال، چیرگی محیط مهاجم را در درون قاب تصویر مؤکد و برجسته می‌کند. بخوبی می‌توان حس کرد که باد و خاک با حضوری زنده و فعال انسان و حیوان بی‌پناه را با بیرحمی در چنگ خود می‌فشرد و می‌خشکاند. از همین روست که درافتادن شخصیت اصلی فیلم با این نیروهای خشن و هولناک، این همه ارزش و عظمت پیدا می‌کند.

۲

از همان ابتدا که پسرک برای پیدا کردن خانوادهٔ خود ـ ریشه و تکیه‌گاهی که هرگز یافت نمی‌شود ـ پا به این صحرای محشر می‌گذارد، بادی که خاک را جابجا می‌کند به پیشباز او می‌آید. باد، در حد یک نیروی طبیعی و تمثیل هر مانع فرض و محکم و مزاحمی که در برابر انسان جستجوگر قد علم می‌کند، هرچه را سر راه خود می‌بیند زیر ضربه می‌گیرد، و خاک، سراسر فیلم را با رنگ مردهٔ خود می‌پوشاند و انسان و گیاه و اشیاء را، ذره‌ذره، دفن می‌کند. رنگهای تند، اندک‌اند و کلاً حضوری گذرا و ناپایدار دارند. ازجمله رنگهای گروم و زنده، که برای لحظه‌ای خشکی رنگ خاک را بهم می‌زنند و حسی از زندگی ایجاد می‌کنند، دو ماهی قرمزاند و پیراهن نارنجی دخترکی که پسرک را برای بیرون آوردن مردی از زیر شن‌های روان صدا می‌کند. اما در هر دوی این موارد، رنگ مرگ و تقدیر شوم نیز حضور دارند. ماهیها بر خاک می‌افتند و روسری سیاه دخترک، در تضاد آشکار با رنگ نارنجی، در یک نمای تقریباً درشت، مرگ مرد مدفون و بیحاصلی تلاش برای نجات او را از پیش خبر می‌دهد.

باد، گونه‌ای مقابلهٔ مرگ با زندگی است. پسرک، بزغاله‌ای را که بغل گرفته، بزحمت در زیر فشار باد حمل می‌کند و همین حالت را عیناً زمانی دارد که با بلاتکلیفی و درماندگی بچهٔ سرراهی را در آغوش می‌فشارد و باد بر او سیلی می‌زند. این همسانی، یکی از نقاط اتصال انسان و حیوان در فیلم است که پسرک تواماً در پی یاری رساندن به آنهاست. (آب را هم برای ماهی‌ها می‌خواهد، هم برای مرد تشنه‌کامی که از زیر تپهٔ شن روان بیرون کشیده شده). با این کیفیت، محبت و نوعدوستی پسرک از هر انگیزهٔ فکری و عقیدتی تهی است و از غریزی‌ترین و ابتدائی‌ترین احساس آنسان در یک وضعیت طبیعی سرچشمه می‌گیرد که پایه و مایهٔ هر شفقت و بشردوستی بی‌غل و غش است.

سرکشی و ایستادگی پسرک، در همه‌حال، با رقت قلب درآمیخته است. برخورد اعتراض‌آمیز او با مردی که یک ظرف کوچک آب را به زندگی طفل بی‌پناهی ترجیح داده، نه از سر استدلال و منطق اخلاقی، که به سائقهٔ یک احساس محض و بی‌پیرایه صورت می‌گیرد، احساسی که با دیدن این بی‌عدالتی، در اعماق وجود تماشاگر نیز به جنب و جوش درمی‌آید. در مورد پسرک، این لطافت ذاتی روح، از همان آغاز، به‌عنوان جزء جدائی‌ناپذیر شخصیت او جلوه می‌کند. از وانت که پیاده می‌شود بزغاله‌ای همراه دارد که سرشت عاطفی او را می‌رساند. در یک‌جا، نان خود را با گاو گرسنه‌ای تقسیم می‌کند که کشیدگی شکیل گردن حیوان برای خوردن نان، نابلوی ظریف و زیبائی می‌آفریند، و هنگامی که با کف دست به بچهٔ گمشده آب می‌نوشاند، جلوهٔ دیگری از شکوه توصیف‌ناپذیر محبت انسان به انسان را آشکار می‌سازد.

۳

سکوت و سکون مظاهر زندگی (جناره‌های اسب و گاو و گوسفند، کتری و کوزه و اسباب و اثاثهٔ پراکنده، درختان خشکیده، تایقهای به‌خشکی نشسته) در مقایسه با جنبش کاستی‌ناپذیر باد، موازنه را به نفع نیروی سرگ تغییر داده است. تنها تحرک و بیقراری پسرک است که در برابر این نیروی ویرانگر می‌ایستد و می‌کوشد تعادل از دست رفته را باز آورد. این کوبیدن دائمی باد و خاک بر مظاهر ساکن و از مصرف‌افتادهٔ زندگی از یک‌سو و کشاکش پسرک با باد و خاک از سوی دیگر، نه فقط به حفظ کیفیت دراماتیک اثر و بقای ریتم فیلم تا به آخر کمک می‌کند، بلکه، گام‌به‌گام، شخصیت اصلی را به ستیزهٔ نهائی نزدیک‌تر می‌کند.

ایستادگی پسرک در برابر باد و خاک و تشنگی، هنگامی اوج می‌گیرد که بی تکیه‌گاهی خود را می‌پذیرد و با دور شدن از اشباح انسانهائی که رفتن را به ماندن ترجیح داده‌اند، ارادهٔ تسلیم‌ناپذیر او عصای دست می‌کند. احساس ترک‌شدگی و یتیمی، بتدریج که بیهودگی جستجوی خانواده معلوم می‌شود، به یک رشته رویداد و علامت گره می‌خورد و شدت می‌یابد. کودکی که در بیابان رها شده و پسرک او را پیدا می‌کند، درحقیقت جلوه‌ای از یتیمی خود او نیز هست. در صحنه‌ای که پسرک بچه را در کنار قایق با درماندگی روی دست گرفته، تکانهای قایق نیم‌شکسته در باد و خود این واقعیت که صرف حضور قایق بر خاک خشک صحرا، نشانهٔ شوم یک دنیای واژگونه است، احساس نوعی واژگونگی و از هم پاشیدگی در روابط انسانها را قابل لمس می‌کند. بچه‌ای که باید در آغوش مادر باشد (مانند قایقی که آشیانهٔ اصلی‌اش آب است) حالا روی دست پسرکی مانده که ناچار است نقش مادر را برای او بازی کند. هر سهٔ این موجودات ـ قایق، طفل، پسرک ـ وضع مشابهی دارند و مانند آینه‌های تودرتو، یتیمی یکدیگر را انعکاس می‌دهند.

خانواده‌ای که به‌جای طفل سرراهی، ظرف آب را برمی‌دارد، عدم امکان بازگشت پسرک به درون خانوادهٔ او را نیز، کنایه‌وار، باز می‌گوید و زمانی که طفل در موج جمعیت درحال کوچ گم می‌شود (و یک زن دیگر به سپاه بی‌نام و نشان این جامعهٔ بلاژده می‌پیوندد) احساس راحتی پسرک نه فقط از حل شدن مسألهٔ طفل سرچشمه می‌گیرد، بلکه از جهتی می‌توان آنرا مقدمهٔ رهایی خود او از خیال موهوم بازیابی خانواده تلقی کرد، چرا که از این هنگام به‌بعد هیچ اثری از ادامهٔ تلاش پسرک برای پیدا کردن خانواده‌اش دیده نمی‌شود. این گمستگی از خانواده، با کوچیدن پیرمردی که آخرین نشانهٔ مقاومت در برابر خشکسالی است، صورت قطعی پیدا می‌کند. پیش از این، غذا خوردن او و همسرش با پسرک در درون چادر (که ترکیب‌بندی تصویری آن مفهوم یگانگی را بخوبی القاء می‌کرد) احساس مبهم تشکیل خانواده را برای مدت کوتاهی بوجود آورده بود. پسرک، پیرمرد و همسرش را چند قدم دنیال می‌کند، اما با دودلی می‌ایستد و باز می‌گردد. البته، این حالت و طرز برخورد راه، کم و بیش، در موقعیتهای دیگر نیز از او می‌بینیم. همیشه در دنباله‌روی از آدمهایی که از مهلکه می‌گریزند، تردید دارد. هربار جمعیتی را درحال ترک دیار می‌بیند، چند قدم آنها را همراهی می‌کند، اما پس از زمانی کوتاه می‌ایستد و رفتن جمعیت سرگشته را نگاه می‌کند. وصلهٔ ناجوری است که باید بماند و بتنهایی مشکل را حل کند.

نه‌تنها از درون این جامعهٔ ابتدائی درحال احتضار کمکی برای پسرک نمی‌رسد، بلکه مدنیت فراسوی صحرا نیز ـ که ماشین مظهر آن است ـ همچون باد و خشکسالی خصلتی مهاجم و بیرحم دارد. ماشین، مصرف‌کنندهٔ حریص آب است و آن را هدر می‌دهد. رانندگان، اندک آبی را که جان انسان و حیوان به آن بسته است، حرام می‌کنند و اعتراض پسرک را جدی نمی‌گیرند. موتورسواری که صدای پنچیت سرد و خشک مرکب آهنی‌اش کمتر از زورهٔ باد نیست، با تحکم و تحقیر از پسرک آب می‌ستاند و بی‌هیچ قدردانی راه خود را ادامه می‌دهد. بی‌اعتنائی ماشین و غریبگی‌اش با جان کندن صحرانشینان با یک تدوین پرمفهوم و موجز در سه نما خلاصه می‌شود: نعش اسبی بر زمین/ مردی درازکشده که بی‌شباهت به اسب مرده نیست/ اتومبیلی که بسرعت می‌گذرد. تضاد سکون و حرکت، که در کوبیدن بی‌وقفهٔ باد و خاک بر اشیاء بیجان و موجودات از رمق‌افتاده شکل گرفته، در اینجا نیز با تقابل حرکت ماشین و سکون مرگ‌گونهٔ انسان و حیوان، پدید می‌آید. با لاستیک فرسوده‌ای که روی دهانهٔ چاه آب افتاده، در هر بار دیدن فیلم، احساس کردم که این پسماندهٔ چرخ اتومبیل بر سر چاهی که بزودی خشک خواهد شد، طعم یک طعنهٔ تلخ به تمدن ماشینی را دارد. طعنه، زمانی وضوح بیشتری می‌یابد که پسرک پس از پی بردن به تمام شدن آخرین ذخیرهٔ آب، از میان لاستیک سر برمی‌آورد و، به‌اعتراض، نعره می‌کشد. اما فریاد او، جز یک رشته تصویر سنگدلانه از شنهای روان، پاسخ دیگری ندارد. سطح اولیهٔ فیلم، البته، چنین برداشتهائی را تاب می‌آورد و لطمه‌ای به پیام کلی و تمثیلی آن نمی‌خورد (حتی اگر به‌جای آب، مثلاً نفت، مس، یا هر مادهٔ معدنی دیگر بگذاریم) کارگردان از جزء (فقر و درماندگی و غارت‌زدگی) به‌کل (پیکار انسان با مشقتها) می‌رسد. در هر دو سطح است که فیلم به تفسیرهای گونه‌گون راه می‌دهد و هر تفسیر سنجیده، کشفی است که، بیش از هر چیز، گوشه‌ای از حدیث نفس مفسر را باز می‌نماید.

۴

از همان هنگام که پسرک برای رساندن آب به مرد نیمه‌جان تشنه‌کام به سر چاه می‌رود و آن را خشک و تهی می‌یابد، ارادهٔ خشم‌آلوده‌اش ـ که شعله‌های آتش پشت سرش تجسم عینی آن است ـ طبیعت ویرانگر را مستقیماً به مبارزه می‌طلبد. حالا، یکسره تنهاست و جز خود تکیه‌گاهی ندارد. نه آدمی، نه جانوری، نه گیاهی. هرچه هست جنازه‌های پراکنده است و ریگ بیابان و باد موذی و خاک خشک ترک‌خورده. در این آخرالزمان، میدان تنازع بقاء آماده می‌شود و کشاکش نهائی پسرک با طبیعت بدنخیم، با نمایشی از هجوم چندش‌آور سگهای گرسنه به لاشهٔ بادکردهٔ یک گاو درهم می‌آمیزد. این تشبیه، که در کش آمدن خشونت عریانش کمی افراط شده و بیننده را می‌آزارد، وصف‌الحال پسرک است که افتان و خیزان و تشنه، گندن چاه را برای رسیدن به آب، لجوجانه، ادامه می‌دهد. سرانجام که وامی‌ماند، تصویر گاو متلاشی که سگها رهایش کرده‌اند و پیکر بیحرکت او بر خاک، قرینه‌سازی می‌شود. اما نیروی مرموز امید سرسخت او را از جا می‌جهاند و درحالی‌که کشیده شدن ابزار کارش (بیل و پیت حلبی) بر روی زمین نوعی رودررویی صوتی با صدای باد را بوجود می‌آورد، قد راست می‌کند و با ضربه‌های مکرر بیل و فریادهای پرخروشی چون غرش سازهای بادی و آکوردهای محکم مومان آخر سمفونی پنجم، سنگ را می‌شکافد و موجهای کوه‌پیکری که سرریلند می‌کنند، بر پیروزی ارادهٔ انسان گواهی می‌دهند.

دریای آب که جاری می‌شود، فیلم با شروع اولین مومان سمفونی پنج بتهوون پایان می‌گیرد. احساس و میل شخصی من در نخستین‌باری که فیلم را دیدم این بود که آخرین مومان سمفونی، یعنی الگوری پرشور و حماسی پیروزی انسان بر جبارت تقدیر را بشنوم. اما، درآمد مومان اول و ضربه‌های قاطع مایهٔ اصلی، که مشخصهٔ سمفونی پنج است، به‌جای آن نشسته (با یک صداگذاری، البته، بسیار ضعیف). نمی‌دانم گزینش این قسمت توسط فیلمساز تا چه اندازه آگاهانه بوده است. در هرحال، معنای پیام نهائی فیلم در هر یک از دو حالت فرق می‌کند. در وضع فعلی، مبارزه پایان نیافته و تازه شروع شده است. ضربه‌ها، که شروع رویداد تلخی را بهشدار می‌دهند و در سراسر سمفونی تکرار می‌شوند (مانند «واویلا»های مکرر فیلم) ما را به ابتدای آب، باد، خاک برمی‌گردانند. دور تازه‌ای از مبارزه که سرنوشت همیشگی انسان و رمز ایستادگی و ماندگاری اوست، شروع می‌شود. ضربه‌های تکان‌دهنده مانند توفان خاک در فیلم، می‌غرند و گفتهٔ معروف بتهوون را بیاد می‌آورند که: «این سرنوشت است که به در می‌کوبد».