عکس‌ها از محمدرضا شریفی‌نیا

خاموشی دریا

جهانبخش نورایی

مدت‌هاست که به چهرهٔ «لیلا» در لفاف روسری سیاهش خیره شده‌ام. نگاه نگران و اندیشناک او که در عمق چشمانی با پلک پف‌کرده یخ بسته است، استعدادی ابدی را برای رنج‌بردن به‌نمایش می‌گذارد. اما در زیر سایبان بلند بینی، معصومیتی پناه گرفته که در چانهٔ عقب‌نشسته، لب‌های قهرکرده و غرورفنگی بالای لب تجسم یافته. این لب‌ها مال کودکی‌ست که طاقت دردکشیدن ندارد.

چهرهٔ «لیلا»، با ترکیب پرجاذبهٔ تحمل و شکنندگی، تماشاگر را در سراسر فیلم درگیر داستانِ عبرت‌آموز زن جوانی می‌کند که در متن یک جامعهٔ ذاتاً سنتی در برابر هجوم ارزش‌های خشک تعصب‌آمیز مقاومت می‌کند، وامی‌دهد و سرانجام با سکوت لجوجانهٔ خود جباریت آیین آبا و اجدادی را به محاکمه می‌کشد. **لیلا** یک مقاله و خطابهٔ اجتماعی است و مهرجویی با شکل و شیوه‌ای پیراسته که برای فیلم طراحی کرده، تماشاگر را مستقیماً موردسؤال قرار می‌دهد و او را به تأمل دربارهٔ ازهم‌پاشیده‌شدنِ زندگی زن و مردی جوان و - مهم‌تر از آن - داوری دربارهٔ ارزش‌ها و باورهایی وامی‌دارد که، بیش‌وکم، به‌نحوی در اعماق روح ما ریشه دوانده و جا خوش کرده‌اند. این از معدود فیلم‌هایی‌ست که در سینمای پس از انقلاب و مجموعهٔ کارهای تمثیلی مهرجویی این‌طور صریح می‌خواهد مکالمه‌ای را با بیننده شروع کند و او را در این مخمصه قرار دهد که اگر جای لیلا بود چه می‌کرد؟ تفاوت سؤال مهرجویی با سؤال‌های مشابه دربارهٔ موقعیت زن ایرانی در یک جامعهٔ سنت‌گرا، این است که فیلمساز با نگاهی تازه‌ای به موضوع نگاه می‌کند. پیش‌فرض کلیشه‌ای قربانی‌بی‌تقصیربودنِ زن در یک نظام بستهٔ مردسالار رنگ می‌بازد و می‌بینیم که زن در همان حال که شأن و عواطفش موردتعرض قرار می‌گیرد، خود نیز نقش آزارطلبانه‌ای در ستم‌دیدگی‌اش دارد. این نگاه پیچیده و نامتعارف است که واقعاً پاسخ‌دادن و قضاوت را مشکل می‌کند.

در لیلا هیچ اتفاقی خارج از سنت نمی‌افتد. یک اعتراض کوچک برای مدتی هماهنگی عناصر درهم تنیدهٔ آن را به هم می‌زند؛ اما درنهایت فرو می‌نشیند و تسلیم جریان مسلط می‌شود. پایان فیلم که به آغاز آن شباهت دارد و در فضای همان مراسم سنتی آیینی می‌گذرد، به ما می‌گوید که سرگذشت لیلا می‌تواند درمورد زنان دیگری هم تکرار بشود. با این وصف، با واقعیتی تلخ روبه‌روییم که می‌گوید هیچ‌چیز زیر آفتاب تازه نیست و همه‌چیز باطل اباطیل است. اما روزهٔ سکوت و خاموشی طولانی لیلا، ادامهٔ اعتراض به شرایطی نیست که او را نیز در این معرکه به‌صورت بازیگری فعال درآورده و به خوارکردنِ خویش برانگیخته؟ سکوت لیلا نشان می‌دهد که هنوز دارد ایستادگی می‌کند.

... دختر و پسر جوانی به نیم‌نگاهی در مراسم شله‌زردپزان دل به هم می‌بازند و ازدواج می‌کنند. دختر - لیلا - نازاست و پسر - رضا - زایا. بر سرِ دوراهی با عشق و بی‌بچگی‌ساختن یا زنِ دیگری را برای بچه‌دارشدن به خانه آوردن، کشاکشی پدید می‌آید. مادرجون - که دوست دارم او را به‌خاطر خصلتش از این پس مادربزرگ بنامم - نازایی را ننگ می‌داند و میل مفرطی به داشتنِ نوهٔ پسر دارد. مادربزرگ با تدبیر بسیار رضایت لیلا را جلب می‌کند و به رضا فرصت می‌دهد تا با زنی دیگر بیامیزد و نسل خود را ادامه دهد. از بدِ حادثه، برخلاف انتظار، به‌جای پسر، دختری به‌دنیا می‌آید و مادربزرگ به‌عزا می‌نشیند. از آن‌سو، لیلا که می‌بیند تاب تحمل زنِ دوم رضا را ندارد، در شب عروسی آن‌ها چادری به سر می‌اندازد، گریان به خانهٔ مادری برمی‌گردد و مقاومت منفی‌اش را شروع می‌کند تا با سکوت کشندهٔ معنی‌دارش رضا را تا ابد بیازارد...

با دست‌مایهٔ این حکایت آشنای کم‌وبیش معمولی، مهرجویی یک فیلم شبانه ساخته است، پر از تاریکی و سایه و نشویش. خانهٔ محل زندگی لیلا و رضا، نور یکدست ندارد و پر از سایه‌های غلیظ است. غالباً شب به خانه می‌آیند و لحظه‌های شاد و سبکبار آن‌ها - مانند غذاخوردن و کباب‌پختن - در تاریکی و یا در زیرِ نورِ قرمز تهدیدکننده می‌گذرد. اگر هم نور امیدی هست در متن تاریکی گسترده است که جلوه می‌کند. در شب تولد لیلا که از خانهٔ پدر و مادر رضا با اتومبیل برمی‌گردند، در تاریکی خیابان‌ها رشتهٔ چراغ‌های دوردست حسی از آرامش و امید به‌وجود می‌آورد و لیلا خدا را به‌خاطر حالِ خوبی که دارد شکر می‌کند. در همین صحنه است که

بچه‌های بازیگوشی را در پشت شیشهٔ یک ماشین عبوری می‌بینند و صحبت فرزند داشتن برای اولین‌بار پیش می‌آید. بااین‌حال، به‌رغم این لحظه‌های خوش، تاریکی سمجی که در حاشیه و متن پرسه می‌زند احساس اضطراب را زنده نگه‌می‌دارد. این دنیای شبانه، ما به‌ازای تصویری سنت ریشه‌دار پرقدرتی‌ست که سرنوشت لیلا و رضا در بطن آن شکل می‌گیرد و رقم می‌خورد. سنتی که در انبوه جامه‌های سیاه مردان و زنان و قحط رنگ‌های تند و گرم جاری‌ست و در آیین پختنِ شله‌زرد نذری نفس می‌کشد.

مراسم پختن شله‌زرد در خانهٔ مادر لیلا، تصویر فشرده و صغیر محیط اجتماعی بزرگ‌تری‌ست که لیلا و رضا در قسمت‌های بعدی فیلم در متن آن با تقدیر خود کلنجار می‌روند و عجیب نیست که در فرجام کار به این دنیای صغیر، به اصل خود، رجعت کنند. در این بازگشت است که آن‌چه رفته مُهر تأیید می‌خورد. نخستین کاسهٔ شله‌زرد نذری را برای خاله شمسی آماده می‌کنند که طراح و مجری پیداکردنِ هوو برای لیلا بوده و در لحظه‌هایی از فیلم چهرهٔ یک عفریتهٔ خانمان‌برانداز را پیدا می‌کند. حسین برادر لیلا هم با رضا که همراه دخترش باران به آن‌جا آمده به‌گرمی دیده‌بوسی می‌کند و هنگام احوال‌پرسی از باران با مهربانی از او می‌پرسد: «چه‌طوری دایی‌جون؟» گویی که با خواهرزادهٔ خود، با دختر نابودهٔ لیلا، احوال‌پرسی می‌کند! به‌این‌ترتیب هرآن‌چه اتفاق افتاده، طبیعی و واجب می‌نماید و آدم‌ها صرفاً وظیفه‌ای را که برای حفظ موازین و مفصل‌های یک جامعهٔ سنتی برعهده داشته‌اند، انجام داده‌اند.

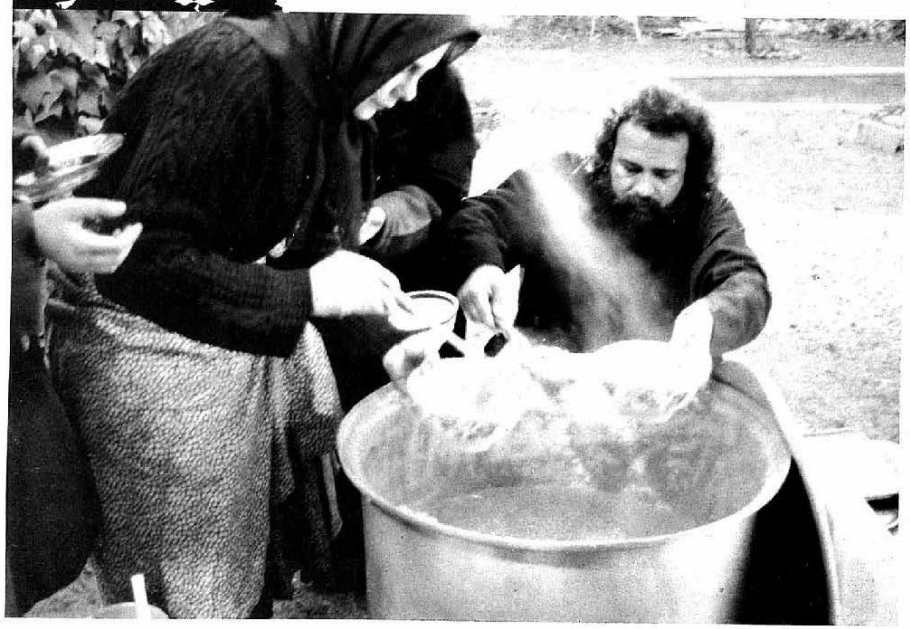
البته شله‌زرد فقط یک خوراک نذری نیست. یک فرآوردهٔ فرهنگی و یک نشانهٔ زبانی‌ست که - به تعریف فیلم - بر اعتقادات سنتی مردسالارانه هم دلالت دارد. این خوراک/ نشانه را دایی خوش‌مشرب لیلا و زن‌ها در شروع فیلم به‌وجود می‌آورند و در ساخت آن مشتاقانه همکاری می‌کنند. ابتدا دایی را درحال هم‌زدنِ شله‌زرد می‌بینیم که بعد کار را به‌دست لیلا می‌دهد. از این دید، شله‌زرد عامل همسوکنندهٔ زن و مرد در یک جامعهٔ تفکیک‌کننده از مراسم آیینی و مناسک سنتی می‌شود. مهرجویی از این خصیصه برای بیان زیبایی‌شناسانهٔ حرف‌هایش کمک می‌گیرد. شله‌زرد با صفت بارزِ خود - رنگ زرد - حضور قهرش را به‌مثابهٔ نشانهٔ مردسالاری و فرهنگ مذکر بر لیلا و فضای تصویری فیلم مسلط می‌کند. فرهنگی که، خوب یا بد، زن نیز در شکل‌گیری و تناورشدنِ آن سهم دارد. اشتیاق و ذوق‌زدگی لیلا در ریختن زعفران و پررنگ‌کردنِ شله‌زرد در مراسم شله‌زردپزان از این دیدگاه است که معنی ظریف‌تری می‌یابد.

عنوان‌بندی فیلم به رنگ زرد است و به زمینه‌سازی لحن آن کمک می‌کند. وقتی لیلا در پرورشگاه برای اولین‌بار فکر بچه‌دارشدن از یک زن دیگر را به رضا القا می‌کند، رضا را با یک پس‌زمینهٔ زرد می‌بینیم که در اندیشه قدم‌می‌رود و بعد تمامی صحنه در رنگ زرد حل می‌شود. مادربزرگ که به خانهٔ لیلا می‌آید تا آرامش و سیکروحی موقت او را به‌هم ریزد و با چرب‌زبانی و تهدید و تطمیع وادارش کند که به ازدواج مجدد رضا تن بدهد، نور زرد باز هم به میدان می‌آید و می‌بینیم که بر نمای بیرونی خانهٔ لیلا پاشیده شده است. در داخل خانه هم رنگ زرد، گُله‌به‌گُله حاضر است و به‌تناوب بر چهرهٔ لیلا و مادربزرگ که از مزایای پسرداشتن حرف می‌زند، می‌نشیند. کامل‌ترین فرصت جلوه‌گری برای رنگ زرد سنت در صحنهٔ پس از رفتنِ مادربزرگ پیش می‌آید. لیلا که حالا کاملاً ازپا افتاده و تسلیم شده در تاریکی دراز کشیده و دست او بی‌حرکت روی لحاف قرار دارد. لحاف بیش‌ترین فضای این عکس را گرفته و تمامی آن غرقه در نور زرد است. سنگینی مادّی لحاف را می‌توان حس کرد و صدای گرفته و ناتوان لیلا را از میان تاریکی می‌شنویم که به رضا می‌گوید دیگر رمق ندارد. چهرهٔ لیلا پیدا نیست و گویی این رنگ، زردِ لحاف است که به‌عنوان یک شخصیت فعال دارد از زبان او حرف می‌زند. در اواخر فیلم که رضا پیش لیلا می‌آید و او را باعث‌وبانی بدبختی‌اش می‌داند، لیلا خاموش و روسوخ‌ناپذیر بر روتختیِ یکسره زردی نشسته است. رضا گویی که این زردیِ خاموش و روسوخ‌ناپذیر را دارد ملامت می‌کند. گستاخی رنگ زرد تا به آن‌جاست که وقتی پدر رضا، لیلا را دلداری می‌دهد و از او می‌خواهد به خدا توکل کند، با منتشرکردنِ خود در رنگ غروب، نگاهِ لیلا را که در هوای عصرگاهی به جست‌وجوی ملکوت به دخترش و آسمان می‌نگرد، سد می‌کند.

اشیا نیز به‌عنوان مظاهر و نشانه‌های فرهنگ سنتی در همه‌جا حضور دارند و به ایجاد فضایی که، به‌نحوی متناقض نما، به لیلا و رضا امنیت و هویت می‌دهد و در همان حال آن‌ها را به‌بند می‌کشد، کمک می‌کند. کاسه و بشقاب چینی و سفالی و قوری و سماور و انگشتر عقیق و تسبیح شاه‌مقصود و اسپند و نظایر آن تنها برای مصرف نیستند، هویت آدم‌ها و زبان ارتباطی آن‌ها با خود و جهان را هم می‌سازند. هر شیء یا فکر امروزینی که به این مجموعهٔ ریزبافت محافظه‌کار راه پیدا کند، عملاً زائده و خادم آن می‌شود. در خانهٔ لیلا و رضا کامپیوتر هست، غذای چینی هم درست می‌کنند و رضا و پدرش ماشین خارجی مدل بالا سوار می‌شوند. اما این جلوه‌های مدرن در برابر خرمهره‌هایی که برای دفع قضا و بلا جلوی درِ ورودی آویخته‌اند و در مقایسه با رژهٔ کاسه‌های بی‌شمارِ شله‌زرد و جوجه‌کباب و سینی برنج رنگ می‌بازند و توان هماوردی با جذابیت آن‌ها را که ثمرهٔ نگاهِ زیباشناس مهرجویی در عکاسی اشیا و خوردنی‌هاست، ندارند. این جذابیت، همان احساس امنیتی‌ست که در یک جامعهٔ سنتی، به‌رغم خشکی و بی‌رحمی پنهان آن، آدم‌ها را سرپا و زنده و امیدوار نگه‌می‌دارد. گویاترین نمونهٔ احساس تعادل و آرامش در متن سنت، هنگامی‌ست که لیلا تصور می‌کند رضا در بچه‌نخواستن و ایستادگی در برابر مادربزرگ جدی است. پس از بازونیاز و حاجت‌طلبیدن از خدا، با چادر نماز سفید به دمکردنِ چای در قوری زیبای قدیمی و آماده کردنِ غذا می‌پردازد. نمادهای درشت از قوری و سماور و دیگی که دو تخم‌مرغ در آن می‌جوشند، به‌علاوهٔ رنگ‌های زنده و طبیعی سبزیجات و چاشنی صدای گرم آواز علیرضا افتخاری، جس دلپذیر راحتی و امنیتی را که خانه می‌تواند به یک زن جوان بی‌دغدغه بدهد، به‌وجود می‌آورد. اما مادربزرگ اجازهٔ تداوم این احساس خوش را نمی‌دهد. با آمدن او، آب قوری سرمی‌رود و تعادل به‌هم می‌خورد. مادربزرگ چکیده و اسوهٔ ذهنیت و تفکر سنتی‌ست. البته در خلوص و بی‌ریایی ایمانش به ارزش‌های عتیق انعطاف‌ناپذیر شکی نیست و در لحظات درماندگی برای قبولاندنِ باورهایش به لیلا مانند یک انسانِ ترحم‌انگیز اشک می‌ریزد و لابه می‌کند؛ با این وصف نیروی شوم و سیاه و مزاحمی‌ست که یک ضدارزش - نازایی زن - را هدف تعصب ویرانگرانهٔ خود قرار داده است. برای مادربزرگ، این‌که رضا پسری داشته باشد، یک اصل و تکلیف تخطی‌ناپذیر است، یک نیاز و احساس طبیعی مادرانه هم می‌تواند باشد و به‌صراحت، رویه تماشاگر می‌گوید که چه‌قدر دلش می‌خواهد رضا بچه پسر داشته باشد. در همان حال به هیچ قیمتی نمی‌خواهد «ننگ» نازایی به خانواده و ایل‌وتبار آن‌ها بچسبد. مادربزرگ و خواهران رضا پایشان را توی یک کفش کرده‌اند که عیب از ما نیست. برای لیلا هم سرتوپی عیب بزرگی‌ست که نمی‌خواهد خانواده‌اش از آن اطلاع پیدا کنند. مادربزرگ بلد است که چه‌طور با حیله و تطمیع و تلقین به آن‌چه از لیلا و رضا می‌خواهد برسد. به لیلا هشدار می‌دهد که سرسختی نکند و رضایت بدهد؛ وگرنه یک روز می‌بیند که پسر شده و رضا زن گرفته است. آن‌وقت علاوه بر شوهرش، آبرویش را هم ازدست می‌دهد. البته رضا و لیلا هم بچه می‌خواهند و به هر دوا و درمانی که در دسترس است متوسل می‌شوند. اما برای آن‌ها بچه‌دارشدن نیازِ آن‌قدر تند و نیرومندی نیست که لازم باشد به قیمت ازدست‌دادنِ رابطهٔ عاشقانه‌شان برآورده شود. حتی در فیلم نشانه‌هایی بر دردسر اولاد داشتن و بی‌حاصلی زادوولد وجود دارد. خواهر لیلا با دو بچهٔ شلوغ و شکم پر، از مشکلات بچه‌داری می‌نالد و می‌بینیم که شوهرش برای آرام‌کردنِ بچه‌ها هیچ کمکی به او نمی‌کند. رضا هم از روی کتابی فلسفی، مطلبی را در نکوهش بچه‌دارشدن برای لیلا می‌خواند. اما آن نظام اعتقادی و ارزشی که رضا و لیلا بر شانودهٔ آن بالیده‌اند و خود به شکل‌های مختلف به تقویت آن مشغولند، نمی‌تواند بی‌تفاوت بماند و عکس‌العمل نشان ندهد. البته برخورد سنت با عقیمی نسبت به زن و مرد فرق می‌کند. نازایی برای زن ننگ و برای مرد حداکثر یک اشکال جزئی‌ست. این نگاهِ تبعیض‌آمیز در جاهایی از فیلم زیرسؤال می‌رود. وقتی سرانجام رضا برای خواستگاری زن دوم آمادگی پیدا می‌کند، پدر رضا رو به او - و رو به تماشاگر - می‌پرسد **اگر** تو بچه‌دات نمی‌شد و لیلا می‌خواست طلاق بگیرد و برود شوهر کند، چه می‌گفتی؟ رضا از جواب‌دادن طفره می‌رود. مادر رضا هم که در برابر این پرسش قرار می‌گیرد، به‌جای پاسخ‌دادن مسأله را با چسبیدن به مشیت الهی و خواست خدا رفع‌ورجوع می‌کند.

به‌هرحال نازایی زن، نمی‌تواند مخفی بماند. دیگران واکنش نشان می‌دهند، حتی اگر زن و مرد با مسأله کنار آمده باشند. لیلا و رضا در خلوت خانه و تنهایی‌شان هم از نگاهِ سرزنش‌بار و دخالت دیگران درامان نیستند. در ایام دانشجویی که به اگزیستانسیالیسم سارتر علاقهٔ زیادی داشتم، شعار فلسفی او که می‌گفت: «دیگران دوزخ ما هستند»، خیلی به دلم می‌نشست. حالا در این فیلم، دوزخ مجسم را می‌بینم. دیگران، لجوجانه می‌کوشند ماهیت پیش‌ساخته‌ای را که اعتقاد دارند «معنّد حیات» است، بر وجودِ لیلا و رضا تحمیل کنند؛ با دست‌کم به آن‌ها هشدار دهند که از

لیلا



مسیر مقدس سنت و ارزش‌های ازلی و ابدی آن منحرف نشوند. آزادی انتخاب فردی معنی ندارد و یک روح جمعی رگ و ریشه‌دار از ارتداد و هنجارشکنی فرد پیش‌گیری می‌کند. تلفن، وسیلهٔ خوبی برای این نوع اِعمال حاکمیت است. یک وسیلهٔ مدرن که قرار است کار مکالمه و تفاهم را آسان کند، در خدمت یک تفکر مربوط به عصر قبل از اختراع تلفن قرار می‌گیرد تا تجاوز به حریم عاطفی و اخلاقی آدم‌ها را سهل‌تر کند. تلفن‌های مکرر و پیاپی که آرامش لیلا و رضا را به‌هم می‌ریزد، درواقع هشداری به این زوج خوش‌خیال جوان‌سال است که ممکن است تصور کنند با پناه‌گرفتن در پستو و پیلهٔ چهاردیواری خود می‌توانند از قضاوت و دخالت دیگران بگریزند. آن‌دو ناچارند مرتباً به تقسیش عقیده‌ای که از آن‌سوی سیم از آن‌ها می‌شود پاسخ دهند. دستگاه‌های تلفن جانشین بازجوهای نامرئی می‌شوند و لیلا و رضا باید به بازجوها حساب پس‌بدهند و دستور بگیرند. می‌گویند تلفن ادامهٔ گوش و زبان آدم است. ترتیبِ قضیه اما در این‌جا فرق می‌کند. گوش مال لیلا و زبان مال مادربزرگ است و از آن‌که فقط می‌شنود، انتظاری جز حرف‌شنوی نمی‌رود.

این وضعیت، در محاصره‌بودن و ناایمنی از همان صحنهٔ پس از مراسم پختن شله‌زرد که لیلا با چهرهٔ غرقه در رنگ خشن قرمز از ازدواجش با رضا و احتمال نازایی‌اش حرف می‌زند، قابل‌درک است. تا مسألهٔ سترونی لیلا معلوم نشده، لیلا و رضا زندگی را با شوخی‌های بچگانه و مسخرگی و لذت سهل غذاخوردن پر می‌کنند، اما هیچ لحظه‌ای از شادی و سبکباری نیست که در سایه‌های غلیظ شبانه و یا نور قرمز مهاجم پیچیده نشده باشد. دوربین مهرجویی (به همت فیلمبردار شایسته‌اش محمود کلاری) با به‌تله‌انداختن آن‌ها، ناپایداری و پوچی این خوش‌خیالی و لذات سطحی را در برابر واقعیت تلخ و بی‌رحم و خردکننده‌ای که بیخ گوش آن‌ها پرسه می‌زند، پیش‌بینی می‌کند. در روشنایی و نور تخت روز نیز، شادمانی زیاد نمی‌پاید. با شادی و سبکروحی پا به خانه می‌گذارند، اما زنگ. شوم و فلزی تلفن دلهره را جانشین خنده می‌کند. خواستگاری رفتن‌های رضا هم و تعریف او از برخورد با زن‌های جورواجوری که دیده، مایهٔ شوخی و خندهٔ آن‌ها می‌شود. لیلا با این خیالِ خام که انشاءالله گربه است و قرار نیست جدا اتفاقی بیفتد، بیشتر به این خندیدن‌ها و دست‌انداختن رقیب‌های نادیده احتیاج دارد تا از تشویش و دلهره برهد و به فاجعه‌ای که در دو قدمی اوست فکر نکند (درست مثل آدم‌های ناک‌اوت شده‌ای که در گوشه‌وکنار دنیا با شوخی‌های سیاسی و اجتماعی از دشمنان خود در خفا انتقام می‌گیرند و موقتاً احساس تشفی خاطر می‌کنند). رضا سرانجام دختری را می‌پسندد و لیلا -که حالا می‌بیند موضوع شوخی‌بردار نیست -این آخرین وسیلهٔ دفاعی را نیز ازدست می‌دهد.

قرارومدار اولیهٔ رضا و لیلا این بوده که اهمیت ندارد کدام طرف بچه‌دار نمی‌شود؛ مهم عشق و علاقهٔ آن‌دو به هم است که می‌تواند انگیزه‌ای برای ادامهٔ زندگی مشترک باشد. اما در برابر هجومی که بر سرِ نازایی لیلا به آن‌ها می‌آورد، هردو به‌نحوی وامی‌دهند و تسلیم می‌شوند. در جریان مقاومت قبل از تسلیم است که لیلا و رضا به‌تدریج از هم دور می‌شوند و میزانسن‌های فیلم این شکاف تدریجی را به‌خوبی پیش‌بینی می‌کند و نشان می‌دهد. وقتی از پیش پزشک برمی‌گردند و معلوم شده که لیلا نازاست، رضا لیلا را دلداری می‌دهد که او برایش مهم است، نه بچه. به پرورشگاه می‌روند تا بچه‌ای بگیرند. نماهای بچه‌های بی‌پناه خفته، احساس شفقت و دلسوزی را در آدم برمی‌انگیزند و زمینهٔ عاطفی برای به فرزندی پذیرفتنِ آن‌ها را به‌وجود می‌آورد. لیلا در حیاط پرورشگاه به میان بچه‌هایی که بازی می‌کنند و اکثراً دختر هستند می‌رود و با راحتی و خوشحالی با آن‌ها قاطی می‌شود. رضا کنار می‌ماند و جلو نمی‌آید. لیلا که به‌طور غریزی حس کرده که رضا بچهٔ پرورشگاهی نمی‌خواهد و قاب‌بندی فیلم نیز همین را می‌گوید، بچه‌ها را رها می‌کند و پیش او می‌آید. به رضا می‌گوید این خودخواهی است که او بتواند بچه‌دار شود اما بچهٔ یک نفر دیگر را بزرگ کند. رضا حرفی نمی‌زند و در اندیشه فرومی‌رود. ترکیب‌بندی عناصر این صحنه به‌گونه‌ای‌ست که احساس آغاز جدایی آن‌ها از هم پدید می‌آید. رضا و لیلا در گوشه‌ای از حیاط پرورشگاه ایستاده‌اند که محل بازی بچه‌هاست. دیوارهای این محل از رنگ‌های یکدست آبی و قرمز و زرد پوشیده شده. با این سه رنگ، چشم‌انداز اجتماعی فیلم که در متن آن لیلا و رضا باید تکلیف خود را روشن کنند، به‌نحوی تجریدی و نمادین احضار می‌شود. آبی رنگ لیلاست، زرد رنگ سنت و میراث کهن

است، قرمز خشونتی‌ست که در محیط تعصب‌زده جریان دارد. لیلا پس از حرفی که به رضا می‌زند پشت دیوار ازنظر ناپدید می‌شود. رضا تنها می‌ماند و دوربین او را در زمینهٔ رنگ‌های زرد و آبی قرار می‌دهد. رضا انتخاب می‌کند و در رنگ زرد ذوب می‌شود. تضاد گفتار و تصویر، که در تمامی فیلم به‌صورت یک ساختار معنایی عمل می‌کند و تنش و انتظار به‌وجود می‌آورد، در این‌جا به ماکمک می‌کند که پیش‌بینی کنیم رضا به‌رغم وفاداری لفظی‌اش به لیلا، سرانجام به راه دیگری خواهد رفت که با ارزش‌های سنتی سازگارتر است. گریزناپذیر بودنِ جدایی لیلا و رضا و نافرجامی عشق آن‌دو، قبلاً نیز به‌شکلی مبهم با نمایش قسمتی از فیلم دکتر ژیواگو به آن‌ها و تماشاگر دست‌می‌دهد. رضا و لیلا دارند شام می‌خورند و در همان حال فیلم دکتر ژیواگو را روی ویدئو تماشا می‌کنند. صحنهٔ جداشدنِ لارا (جولی کریستی) و ژیواگو (عمرشریف) را می‌بینیم. آخرین نگاه‌های درماندهٔ آن‌ها به هم و بیابان بی‌کرانهٔ برف‌گرفته‌ای که لارا را با خود می‌برد، به پایان رسیدن ناخواستهٔ یک رابطهٔ عاشقانه را پیش‌بینی می‌کند. تصاویر دکتر ژیواگو با انعکاس آن در سطح میز غذاخوری دنبال می‌شود و زمینهٔ هم‌وضع‌شدنِ لیلا و رضا با ژیواگو و لارا را به‌وجود می‌آورد. نگاه‌های لیلا و رضا به هم، پژواک آخرین نگاه‌های لارا و ژیواگوست. در همان حال، نگاهِ تشویش‌آمیزِ لیلا، که جز چشمانش بقیهٔ چهره‌اش را تاریکی درهم فشرده، به‌گونه‌ای است که انگار این پیام و پیش‌بینی را عمیق‌تر درک کرده است. در فیلم دکتر ژیواگو، عامل اصلی جداکنندهٔ لارا و ژیواگو، یک نیروی قهار سیاسی (انقلاب بلشویکی روسیه) است و در ارتباط با لیلا و رضا، ارزش‌های سنتی بی‌رحمی‌ست که با نشانه‌های بصری تاریکی غلیظ و رنگ‌های سیاه و زرد به میدان می‌آید و با بهانه قراردادنِ نازایی لیلا یک زندگی تازه ساخته شده را درهم می‌ریزد. با موسیقی عاشقانه و نوستالژیک دکتر ژیواگو (تم معروف لارا)، این صحنهٔ شبانه به صحنهٔ دیگری که در روز اتفاق می‌افتد پیوند می‌خورد. همراه ادامهٔ موسیقی لارا، لیلا و رضا را می‌بینیم که وارد ساختمان مطب پزشک می‌شوند تا از نتیجهٔ آزمایش اطلاع پیدا کنند. خانم دکتر به رضا می‌گوید: «شما ایرادی ندارید، ایراد از خانم است».

بیرون که می‌آیند، لیلا در خیابان به درِ نرده‌ای سفیدی (که احساس بیابان برف‌گرفتهٔ لحظهٔ وداع لارا را زنده می‌کند) تکیه می‌دهد و بغضش می‌ترکد. در این متن سفید، تنهایی لیلا برجستگی می‌یابد و جدایی‌اش از رضا محسوس‌تر می‌شود. دورشدنِ لیلا از رضا، تدریجاً به‌نوعی عدم‌تجانس و ناهمرنگی می‌رسد. در صحنه‌ای که سراپا سپید پوشیده و با گذاشتن بالش به روی شکم، خود را به توهم بارداری می‌سپارد، چهرهٔ تهدیدآمیزِ رضا از میان تاریکی پشت سر او پیدا می‌شود و لیلا با بازگشت به دنیای تلخ واقعیت بالش را رها می‌کند. در این تصویر، رضا جزیی از سیاهی‌ست و با وضع خیالگونه و تطهیرِیافتهٔ لیلا، همخوانی ندارد.

مقاومت رضا در برابر وسوسه‌ها و تحکم مادر برای زن‌گرفتن ملایم و احتیاط‌آمیز است، زیاد جدی نیست. با آن‌که به لیلا اطمینان می‌دهد که بچه برایش اهمیت ندارد، اما ته دلش بچه می‌خواهد. به خاله‌اش سفارش کرده که موقع زیارت در سوریه دعاکند خداوند به او فرزندی بدهد. در واکنش به سرزنش پدر هم توجیه می‌کند که خودِ لیلا راضی‌ست او زن بگیرد. به‌این ترتیب طلبکاری رضا در آخر فیلم از لیلا و انداختن همهٔ تقصیرها به گردن او، منصفانه نیست. از لیلا نوقمی دارد که شاید خودِ او می‌توانست انجام بدهد. اصرار رضا به لیلا که با زن‌گرفتنش مخالفت کند، شبیه گوشزد سرزنش‌آمیز پدر به خودِ اوست که اگر نمی‌خواهی جلو همه بگو نمی‌خواهم. با آن‌که پریشانی زندگی رضا و نیازکاستی‌ناپذیرش به لیلا تردید برنمی‌دارد و به‌رغم این‌که او نیز مانند لیلا زخم‌خوردهٔ یک نظام مردسالار است، باورکردن همهٔ حرف‌ها و توجیهاتش دشوار است. این ناباوری تاحدی هم زاییدهٔ چهرهٔ نجیب و آب‌زیرکاه و بی‌احساس اوست که در مقایسه با چهرهٔ لیلا، با آن ترکیب تأثیرگذار ساده‌دلی و رنج‌پذیری، کم می‌آورد. در هیچ جای فیلم به‌طور جدی خبری از بحران و کشاکش‌های درونی در چهرهٔ رضا ندیدم. اگر مهرجویی عمداً به‌دنبال این تضاد بین گفتار و تصویر بوده، بحثی نیست، والا در انتخاب بازیگرش کم‌دقتی کرده است.

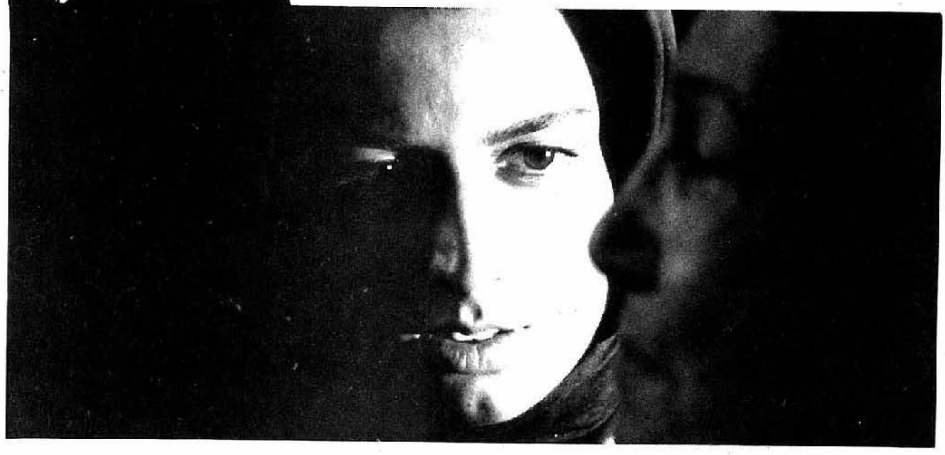
علاوه بر لیلا و تاحدی رضا که در اوایل کار در برابر فشار مادربزرگ به شکل‌های مختلف مقاومت می‌کنند، غیر از پدرِ رضا در دنیای مردانه و خواهر لیلا و خواهرهای رضا در دنیای زنانه، صدای دیگری در مخالفت با این تبعیض برنمی‌خیزد. خواهران رضا مانند سه رزمندهٔ مصمم کهنه‌کار و با حالت راه‌رفتنی که، به رژهٔ نظامی شباهت دارد، وارد خانهٔ لیلا می‌شوند و او را سؤال‌پیچ و محاکمه می‌کنند که چرا با رضایت‌دادن به زن‌گرفتنِ رضا خود را خوار کرده، که چرا اجازه می‌دهد دیگران در زندگی‌اش دخالت کنند؟ خطاب خواهرها به لیلاست، اما روبه تماشاگر حرف می‌زنند و همان‌طور که منظور فیلمساز است، از تماشاگر می‌خواهند که اگر در وضعیتی مشابه لیلا قرار دارد جواب دهد. زنانی که در تاریکی سالن سینما نشسته‌اند و فیلم را تماشا می‌کنند، شاید پاسخ‌های مختلفی داشته باشند، اما جواب سرراست لیلا این است که مادر رضا دست‌بردار نیست، باعث ترس و دلهره‌اش شده و چاره‌ای جز تسلیم‌شدن ندارد.

فیلم که پیش می‌رود، خواهران قمینیست نمای رضا هم وامی‌دهند و با توجیهاتی به‌طرف مادر برمی‌گردند و به جریان اصلی سنت می‌پیوندند. آخر هم با رضا همصدا می‌شوند و همهٔ کاسه کوزه‌ها را سرِ لیلا می‌شکنند. وقتی خواهرها برای برانگیختن لیلا به مقاومت به خانهٔ او می‌آمدند، صدای کلاغ آهنگ گام‌های آن‌ها را یکی‌دو جا همراهی می‌کرد. در آن‌لحظه فکر کردم صدای کلاغ که پسته به مورد یا مادربزرگ یا با زنگ شوم تلفن هم‌آواز می‌شود، چه مناسبتی با این سه خواهر دارد؟ از رزمیدن که دست برداشتند، فهمیدم که قارقار کلاغ بی‌حکمت نبوده است.

از آقاجان - پدر رضا - هم نهایتاً کاری برنمی‌آید. او زور و جرأت رودررویی با مادر را ندارد. نصیحتش را می‌کند، غرش را می‌زند و آخرسر که امیدی به تغییر نمی‌بیند از لیلای مظلوم دلجویی می‌کند و می‌خواهد که به خدا توکل کند. آقاجان دوست‌داشتنی‌ترین مرد سنتی فیلم است که در کنار انگشتر عقیق و عبایش، قلبی بزرگ هم دارد.

به‌نظر می‌رسد زن‌ها در اجرای مأموریت مردانه، کاسهٔ داغ‌تر از آش‌اند. خواستگاری و عروسی را خاله شمسی و دخترها و مادربزرگ با عشق و علاقه و وظیفه‌شناسی به انجام می‌رسانند. مردها از دور نظاره می‌کنند و بی‌آن‌که حرفی بزنند، آن‌چه را بر سر لیلا آمده تأیید می‌کنند. دایی لیلا و برادرش حسین، نمایندهٔ نسلی با فرهنگ و دوست‌دارِ هنر و ذوق در یک جامعهٔ سنتی‌اند. اهل موسیقی و شوخ‌طبعی و نکته‌پرانی‌اند. اما نه دایی عارف‌مسلک خوش‌اشتها عکس‌العمل اعتراض‌آمیزی در برابر تراژدی زندگی لیلا از خود نشان می‌دهد و نه حسین سه‌تارش را زمین می‌گذارد که ببیند چه شده. هردوی آن‌ها اتفاقاً ریشهٔ محکمی در سنت دارند و نظریهٔ شوخی‌آمیز دایی دربارهٔ زن ایده‌آلش، در اساس از دیدگاهی مردسالار برمی‌خیزد. مردها مراسم شله‌زردپزان را در اول و آخر فیلم رهبری و اداره می‌کنند. رضا را حسین برای لیلا پیدا کرده و در پایان کار هم از رضا و بچه‌اش استقبال می‌کند؛ انگار که آب از آب تکان نخورده است. شوهر دیگری هم برای گلناز، خواهر دیگرِ لیلا، از میان دوستانشان پیدا کرده‌اند که او هم می‌تواند رضای دیگری باشد. همان‌طور که دور نیست سرنوشت لیلا هم برای گلناز رقم بخورد. در این دایرهٔ بسته‌ای که هیچ‌کس را یارای خروج از آن نیست، به‌نظر نمی‌رسد که تاریخ جز تکرار

لیلا



یکنواخت چشم‌اندازهای یکسان چیز دیگری باشد. موسیقی فیلم هم همین حکایت را دارد و جابه‌جا با مایه‌های یکنواخت تکرار می‌شود. وقتی لیلا پس از عروسی با رضا به خانهٔ مادری سر می‌زند، دایی و حسین و بقیه در خوشامد به او آوازی را می‌خوانند که تم اصلی موسیقی فیلم را تشکیل می‌دهد. این آواز، «بهشت یاد علیرضا افتخاری از مجموعهٔ «نیلوفرانه» است؛ غم شیرینی دارد و لحن و شعر کم‌وبیش سوگناک آن وصف حال لیلا و همهٔ زنانی‌ست که با خیال یک عشق رهاکننده در هجران وصل می‌سوزند و همچنان تنها می‌مانند.

تو نسیم خوش‌نفسی — من کویر خار و خسم
گر به فریادم نرسی — من چو مرغی در قفسم

لیلا در طول ماجراهایی که بر او می‌گذرد، با تک‌گویی‌هایش گفتار و تصویر را توضیح می‌دهد، تکمیل می‌کند، یا به معارضه می‌طلبد. کلنجار روحی او و کشاکش کشنده‌ای که میل به ایستادگی و گرایش به تسلیم‌شدن در او برانگیخته، عمدتاً در تک‌گویی‌هایش که خطاب به خارج از فیلم است انعکاس پیدا می‌کند. لیلا از آن معدود فیلم‌هایی است که بازیگرانش تماشاگران سینما هم هستند. دنیای فیلم، قفسی‌ست که میل لیلا به شکستن و بیرون‌آمدن از آن - و از قاب فیلم - را در لحظه‌هایی می‌شود حس کرد.

اوج مقاومت لیلا که به تسلیم نهایی‌اش می‌انجامد، در صحنه‌ای اتفاق می‌افتد که مادربزرگ به دیدارش می‌رود و با گردن‌بند مروارید تطمیعش می‌کند که رضایت بدهد رضا زن بگیرد. گردن‌بند در قاب سیاهی به او هدیه می‌شود. گردن‌بند را مادر آقاجان (شوهرش) سرِ عقد به مادرِ رضا داده است و حالا او آن‌را برای لیلا هدیه آورده. گردن‌بند رشتهٔ طوق‌گونه‌ای‌ست که سه نسل از زنان را به هم پیوند می‌دهد و از بندگی مجلل آن‌ها حکایت می‌کند. در این صحنه، که پیش‌تر آن را در ارتباط با رنگ زرِ سنت تحلیل کردم، لیلا پس از رفتنِ مادربزرگ با حالتی عصبی در برابر آینهٔ دستشویی به گردن‌بند چنگ می‌زند. شیر آب باز است و دانه‌های مروارید در زیر آب، یک استعارهٔ جنسی به‌وجود می‌آورند. تخمک‌هایی هستند که امکان باروری دارند. اما یک‌دانه مروارید روی کاشی آبی‌رنگ کف دستشویی جدا می‌ماند و در همان حال صدای دسترسی‌ناپذیر آب، مثل یک آرزوی دور، شنیده می‌شود. با دیدنِ این مرواریدِ تک‌افتادهٔ غریب، به‌یاد لیلا می‌افتم که جایی در فیلم، روی پله‌ها، با پس‌زمینهٔ آبی افسرده، از رضا خواهش می‌کند نازایی‌اش را به خانوادهٔ او خبر ندهد.

مهرجویی در قسمت‌های دیگر فیلم هم اشاره‌هایی به جنسیت زنانه و مردانه و مسألهٔ باروری می‌کند. آب‌دادنِ گل‌ها، تخم پرنده‌ای که حسین برادرش به او هدیه می‌کند، تخم‌مرغ‌هایی که در آب می‌جوشند، همگی بارِ جنسی دارند و آرزوی باروریِ زن جوانی را به‌کنایه بیان می‌کنند که به‌ناحق از اصلی‌ترین خصیصهٔ زنانگی، یعنی زایابودن، محروم شده است.

با این‌همه فشار از درون و بیرون، معلوم است که این دختر یتیم‌مذهبی ساده‌دل و پاکدامن تحمل سختی‌های بیش‌تر را ندارد. و سرانجام با پذیرفتن این‌که رضا می‌تواند زنِ دیگری برای بچه‌دارشدن بگیرد، دوباره به جامعه‌ای که بر اثر سرکشی نزدیک بود از آن طرد شود برمی‌گردد تا در نقطهٔ امنی از سنت تعادل خود را بازیابد. از این‌جا به‌بعد لیلا تغییر نقش می‌دهد و عملاً تبدیل به مادر رضا می‌شود. او را برای خواستگاری لباس می‌پوشاند و آماده می‌کند، با هم برای خرید طلای عروس به جواهرفروشی می‌روند و در پسندیدنِ همسر آیندهٔ شوهر/ فرزندش مشارکت می‌کند. حتی رخت‌خواب آن‌ها را برای زفاف آماده می‌کند. با این‌حال، هنوز کشاکش‌ها در اعماق روح او جاری‌ست و کاملاً تسلیم نشده و از پا نیفتاده است. آمدنِ زنِ تازه به خانه و حریم خصوصی او - که دنبالهٔ لباس عروس خش‌خش‌کنان بر پله‌های آن کشیده می‌شود و گویی که حضور و جای‌پای لیلا را جارو می‌کند - روح لیلا را به تلاطم درمی‌آورد. این عروسیِ سرد و تحمیلی که بی‌قاعدگی و ناهنجاری آن را رقص رقت‌بارِ یک نوجوان ظاهراً عقب‌افتاده عیان می‌کند و مرد بیگانه‌ای که به‌قصدِ رفتن به دستشویی به اشتباه به نهانگاه لیلا هجوم می‌آورد، وسیله می‌شوند تا به لیلا تذکر دهند که خانه‌اش دیگر برای او امن نیست و حریمی باقی نمانده. این‌که بعد لیلا چادری به‌سر می‌اندازد و به خانهٔ مادری برمی‌گردد و اعضای خانواده‌اش چون عزاداران خاموش او را می‌پذیرند، این‌که رضا بعد از بچه‌دار شدن از زن دوم او را طلاق می‌دهد و التماس می‌کند که لیلا به سر خانه و زندگی‌اش برگردد، دیگر اهمیت چندانی ندارد. آن‌چه مهم است، عصیان و یاغی‌گری لیلا است که علیه رضا و سنت مسلط مردانه، به‌صورت سکوتی زجردهنده آغاز می‌شود. سکوتی که به خاموشی دریا (فیلمی به‌همین نام از ژان‌پی‌یر ملویل) می‌ماند و کم‌تر از فریاد نیست.

رضا با آوردن باران، دختر خردسالش، به مراسم شله‌زردپزان امیدوار است که لیلا سکوت سه‌ساله‌اش را بشکند و با او آشتی کند. لیلا که برخلاف آغاز فیلم دیگر در این مراسم سهمی برعهده نگرفته، از پنجره به آن‌ها نگاه می‌کند و در تک‌گویی‌اش می‌گوید: «شاید اگر یک روز این داستان را برای باران دختر رضا تعریف کنند خنده‌اش بگیرد که اگر اصرار مادرجون نبود، او هیچ‌وقت پا به این دنیا نمی‌گذاشت.»

لبخند ناشکفته و پرابهامی که پس از این تک‌گویی در چهرهٔ لیلا می‌دود، معلوم نیست که بازگشت او به زندگی زناشویی را نوید می‌دهد یا پوزخندی بر وارونگی کار دنیاست. پاسخ به این‌که لبخند احتیاط‌آمیز لیلا، به چه نظر دارد، یا به چه باید نظر داشته باشد، به‌عهدهٔ تماشاگر گذاشته شده. به‌هرحال، پرسش‌های اساسی فیلم اگر درست درک شوند، در گوشه و کنار زندگی اجتماعی تماشاگر همراه او خواهند ماند و تا جواب نگیرند رهایش نمی‌کنند. اما در این میان یک چیز روشن و بدیهی‌ست. «باران» ثمرهٔ عشق نیست؛ محصول مصلحت است. مادر «باران» را نه رضا، که در حقیقت یک آیین کهن باردار کرده تا نسل مرد بتواند بر خاک و سنگ ادامه یابد.