گشتی در سینمای دینی با

رنگ خدا

سید علیرضا جعفری

چندی پیش شاهد پخش فیلم ***رنگ خدا*** از سیمای جمهوری اسلامی بودیم، این بهانه‌ای شد تا مروری داشته باشیم بر آن فیلم:

مشخصات فیلم

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: مجید مجیدی

مدیر فیلمبرداری: محمد داودی

تدوین: حسن حسن‌دوست

طراح صحنه و لباس: اصغر نژادایمانی

صدا گذاری و میکس: محمدرضا دلپاک

بازیگران: حسین محجوب، سلمه فیضی، محسن رمضانی و...

تهیه و پخش: شرکت وراهنر

خلاصه داستان

تابستان از راه می‌رسد. سرپرستان کودکان نابینا کم کم می‌آیند و بچه‌های خود را برای گذراندن تعطیلات به خانه برمی‌گردانند، اما در این میان هنوز پدر **محمد** به دنبال او نیامد. او مادرش را سال‌ها پیش از دست داده است و فقط پدری دارد و دو خواهر و یک مادربزرگ. بالاخره پدرش با یک روز تأخیر می‌آید. اما به مسؤولان مجتمع گوشزد می‌کند که نمی‌تواند **محمد** را همراه خود ببرد، ولی مجتمع شبانه‌روزی تا ۳ ماه، تعطیل است و کسی نیست تا مواظب **محمد** باشد. چاره‌ای برای پدر **محمد**، جز بردن او، نمی‌ماند. **محمد** و پدرراهی روستا می‌شوند؛ روستایی باصفا در شمال. مادربزرگ از دیدن **محمد** به وجد می‌آید و خواهرانش نیز.

پدر **محمد** در این میان نگران است. چرا که بناست با زن جوانی که بیوه است، ازدواج کند؛ منتهی **محمد** نابینا را مانع این ازدواج می‌داند. دفعهٔ بعد که به منزل زن می‌رود، پدرش می‌گوید که عروسش را با خود ببرد و بیش تر از این، خوب نیست که معطل کند.

پدر **محمد** خانه را تمیز می‌کند و آماده استقبال از عروس است. **محمد** با خواهرانش به مدرسهٔ روستا می‌رود و آن‌جا با خواندن کتاب درسی همه را شگفت‌زده می‌کند. پدر به شدت از این‌کار، یعنی رفتن **محمد** به مدرسهٔ روستا، به ستوه می‌آید و ناراحت می‌شود. او در صدد است تا به نوعی **محمد** را از آن‌جا دور کند. به همین سبب او را برای کارآموزی نزد نجاری می‌برد (که اتفاقاً او هم نابینا است).

مادربزرگ که برای فروش تخم‌مرغ از منزل بیرون رفته بود، وقتی برمی‌گردد و **محمد** را نمی‌بیند و می‌فهمد که پدرش او را به نزد نجار برده است، از شدت ناراحتی، زیر باران، خانه را ترک می‌کند، اما پدر **محمد** به دنبال او می‌رود و با التماس، او را به خانه برمی‌گرداند، اما او بیمار می‌شود و پس از مدتی اندک می‌میرد.

خانوادهٔ عروس مرگ مادربزرگ را نشانهٔ بدیُمنی می‌دانند و هدایای پدر **محمد** را پس می‌فرستند و بدین وسیله وصلت انجام نمی‌شود. پدر از غم و اندوه، ویران می‌شود و در هم فرو می‌ریزد. چند روز بعد، پدر، سوار بر اسب به نجاری می‌رود تا **محمد** را به خانه برگرداند، اما در راه برگشت، هنگام عبور از پل چوبی، به سبب

پوسیدگی چوب‌ها، پل می‌شکند و اسب و **محمد** که سوار بر آن بود، در رودخانهٔ خروشان پرتاب می‌شوند. پدر، اندکی تردید می‌کند، اما عاقبت تاب نمی‌آورد و خود را به آب می‌زند تا او را نجات دهد. پدر در آب بیهوش می‌شود. وقتی به خود می‌آید، می‌بیند کنار رودخانه است و چند متر آن طرف‌تر نیز **محمد** را می‌یابد. **محمد** نیز بیهوش روی زمین افتاده است. او را در آغوش می‌کشد و **محمد** که حیاتی تازه یافته است، دست‌های محبت پدر را بر سر خود احساس می‌کند.

اسم ***رنگ خدا*** در واقع برگرفته از آیهٔ ۱۳۸ سورهٔ مبارکهٔ بقره است: **صِبغةَ الله و مَن احسن من الله صبغة و نحن له عابدون**؛ یعنی: «رنگ خدایی داشتن».

اشاره به انسان‌هایی است که دارای تقوا می‌باشند و کارهایشان خالص برای خداست و نور معرفت در آن‌ها موج می‌زند. در واقع رنگ خدایی به آن‌ها زده شده است. که در پایان فیلم، پس از عبور **محمد** از میراث‌های مختلفِ آزمایش الهی گویی با تصفیه و پالایش درونی، رنگ خدایی به او زده می‌شود و حیاتی دوباره می‌یابد.

***

دربارهٔ مجیدی و فیلمهایش

آقای مجیدی که در سال ۱۳۳۸ متولد شده است، جزو کسانی است که از آغاز فعالیت حوزه هنری با مدرک دیپلم وارد عالم فیلم و سینما شد و بیش‌تر در فیلم‌هایی که ارزشی بوده‌اند، شرکت داشت.

در مقام بازیگر در این فیلم نقش ایفا کرد: سال ۶۰ | توجیه، سال ۶۱ | استعاذه، سال ۶۲ | دو چشم بی‌سو | مرگ دیگری، سال ۶۴ | بایکوت، سال ۶۵ | تیرباران، سال ۶۶ | قاصد ـ کوتاه ـ سال ۶۸ | تا مرز دیدار | در جستجوی قهرمان | شنا در زمستان.

سپس چند فیلم کوتاه به نام‌های انفجار، هودج، روز امتحان و یک روز با اسرا می‌سازد.

آن‌گاه در سال ۷۰ فیلم مطرح بدوک را کارگردانی می‌کند که تصویری از کودکان مرز نشین را در آن ترسیم کرد. به‌خاطر کار خوبش سیمرغ بهترین فیلم اول را هم به‌دست می‌آورد. دومین فیلم بلند او پدر است که چهار سال بعد ساخته می‌شود که در آن ارتباط بدوی حاشیه‌نشین را ترسیم کرده که در پایان به دوستی نوجوان و پدرخوانده‌اش می‌انجامد. سومین فیلم مجیدی بچه‌های آسمان است که به مقام

نامزدی اسکار نایل شد. حکایت بچه‌های آسمان درباره پسر بچه‌ای است که برای به‌دست آوردن یک جفت کفش در یک مسابقهٔ ورزشی شرکت می‌کند و از آن‌جا که نفر دوم برندهٔ مسابقه صاحب یک جفت کفش می‌شود، او به رقم شایستگی‌هایش برای کسب مقام اول، تمام سعی و تلاش خود را به‌کار می‌برد تا نفر دوم شود. این فیلم تلنگری بود برای نقد رشد تجمل‌زدگی و رفاه‌طلبی.

در ضمن، فیلم‌های نیمه بلند: آخرین آبادی، را در سال ۷۲ و خدا می‌آید را در سال ۷۵ ساخته است. مجیدی گفته است که دغدغه اصلی وی بیش‌تر فیلمسازی بوده است تا بازیگری. او بیش‌تر می‌خواست چیزهایی که دوست داشت به تصویر بکشد و این در عالم بازیگری محقق نمی‌شود.

و اما این‌که چرا بیش‌تر کارهای او دربارهٔ کودکان است، به این سبب است که وی معتقد است که کودکی‌اش همیشه همراهش است و هیچ وقت آن را جا نگذاشته است. همین مسئله باعث شده است که دنیای بچه‌ها را دوست داشته باشد؛ ضمن این‌که شخصیت هرکس در دوران نوجوانی تکوین پیدا می‌کند و خود او هم از سنین پایین (۱۲ـ۱۰ سالگی) به عرصه‌های هنری وارد شده است. در این سنین است که یاد می‌گیرد محیط اطراف را با نگاه ویژه‌ای بنگرد و موقعیت‌ها و فضاها را خیلی خوب در ذهنش ثبت کند.

* * *

جرقه‌های اولیه و شکل‌گیری ایده

دربارهٔ *رنگ خدا* و چرا مجیدی به این ایده روی آورده است، خودش گفته است که شروع *رنگ خدا* از چند پلان که در ذهنش ثبت شده بود جرقه زده شد. او برای فیلم بچه‌های آسمان به جاهایی که نابینایان زندگی می‌کردند، رفت و برای نقش مرد نابینای این فیلم، احساس کرد که این نقش را اگر یک نابینای واقعی بازی می‌کرد، بهتر بود. برای همین بیش‌تر به محیط‌ها و جاهایی که مراکز نابینایان بود، سر زد. در همین گشت و گذارها بود که چند تصویر، او را خیلی جذب می‌کند. بعد از بچه‌های آسمان علاقمند می‌شود که محیط را از نزدیک ببیند و در واقع گشتی بزند. کم‌کم با بچه‌ها دوست می‌شود؛ به‌طوری که هفته‌ای دو سه روز به دیدن آن‌ها می‌رود. این رابطه به قدری زیاد می‌شود که آن‌ها

وی را جذب می‌کنند.

یک مرکز شبانه‌روزی بود که عصرها می‌رفت پیش بچه‌ها و برای آن‌ها کتاب و قصه می‌خواند و با آن‌ها صحبت می‌کرد. به هر حال، این دلبستگی و علاقه به‌وجود می‌آید و مجیدی به این فکر می‌افتد که چطور می‌شود دنیای آن‌ها را به زبان تصویر در آورد؟

از طرفی نمی‌خواست که فیلمی سطحی و ترحم‌برانگیز ساخته باشد. *رنگ خدا* برای خود، نوعی مکاشفه است و مجیدی معتقد است که این خودِ بچه‌ها بودند که دست او را گرفتند و به یک دنیای زیبا بردند. تجربه‌هایی که این‌ها از عالم داشته‌اند، بسیار جالب و شگفت‌انگیز است. تمام عناصر بصری و مادر که در اطراف ما وجود دارد برای آن‌ها ترجمه شده است؛ مثل نور، رنگ و غیره. مثلاً نور را به نسیم ترجمه می‌کنند و همین‌طور... .

مجیدی می‌گوید:

> در یکی از این سفرها در جنگلی با بچه‌ها می‌رفتیم، یکی از بچه‌ها گفت: «عجب نور خوبی». فکر کردم در این جنگل تابش نور را احساس می‌کنند، اما بعد دیدم که تابش نور آفتاب زیاد نیست که برای این بچه‌ها قابل لمس باشد. در طول سفر دو یا سه بار دیگر این جمله را تکرار کرد و بعد من متوجه شدم که هر وقت نسیمی می‌وزد، برای این بچه‌ها تداعی نور دارد. من این تصاویر شاعرانه را در این بچه‌ها دیدم و این مکاشفه در وهلهٔ اول برای خود من به‌وجود آمد و نهایتاً تبدیل به رنگ‌خدا شد.

مجیدی در فیلم خدا می‌آید بیش‌تر سعی می‌کند تا قالبی پیدا کند که بتواند بحث خداشناسی را در کودکان طرح نماید، لذا نمی‌خواهد کار را خیلی پیچیده کند. او می‌خواست فیلم با کودک ارتباط برقرار کند. در این قصه، فقر فقط بستر یک عشق و در واقع تکمیل‌کنندهٔ موضوع است. اما در هر حال، چون «خدا می‌آید» را برای تلویزیون ساخته بود، طبیعتاً یک تعهد تلویزیونی داشت تا سینمایی.

در تلویزیون به خاطر وجود مخاطبین، کار باید روان و ساده باشد تا ارتباط برقرار شود. از طرفی دیگر در «خدا می‌آید»، حضور خدا را در ادارهٔ پست احساس می‌کنیم و این احساس زمانی به حقیقت نزدیک می‌شود که دوربین از پشت سر به شانه‌های لرزان از هق‌هق گریهٔ آن کارمند

زن نگاه می‌کند و سرانجام پاسخ خدا به آن نامهٔ بی‌نشان دراجتماعی از آدم‌های ساده و مهربان شکل می‌گیرد و حضورش جایی تجسم کامل می‌یابد که آمبولانس (نماد همت و مشقت مردم) از خم جاده خاکی پیدا می‌شود.

اما حالا در ***رنگ خدا*** آن عرفان اجتماعی بیش‌تر به سوی عرفان فردی کشیده شده است. ***رنگ خدا*** ترکیبی است بر تنهایی؛ تنهایی متعالی:

«ای تو پیدا و تو پنهانم
جز تو یاری دگر نمی‌خواهم»

به عبارت دیگر: مضمون شاعرانه و در عین حال فلسفی و هستی‌شناسانهٔ «خدا می‌آید» این بار با بسط بیش‌تری در ***رنگ خدا*** به تصویر کشیده شده است؛ با این تفاوت که در اولی، نبض امید و نشاط عارفانه در نما به نمای فیلم می‌تپد، اما در ***رنگ خدا*** واگویه اندوهباری در میانهٔ رسیدن و نرسیدن، روایت می‌شود.

* * *

دربارهٔ ویژگی‌های قهرمان فیلم

به گفته مجیدی، محسن رمضانی (در نقش **محمد**) بچهٔ با استعدادی بود. اصولاً بچه‌های نابینا خیلی احساسی و به شدت درونی هستند.

مجیدی می‌گوید که وقتی آدم به آن‌ها نگاه می‌کند، نوعی بی‌عدالتی می‌بیند که اگر خدا مظهر لطف است، پس چرا باید کسی بینا باشد و کسی نابینا؟ ولی آدم وقتی به دنیایشان وارد می‌شود و درونیاتشان را کشف می‌کند، احساس می‌کند که خدا اتفاقاً لطف مضاعفی به آن‌ها کرده چون مثلاً کسی سال‌ها تلاش می‌کند، زهد و تقوا ـ که جزء تمرینات سیر و سلوک است ـ پیشه می‌کند که ظاهر را نبیند، ولی خدا یکباره این نعمت را در وجود این افراد می‌گذارد. یعنی چشم ظاهر را گرفته ولی باطن‌شان را روشن کرده است.

اگر با بچه‌های روشندل صحبت کنید، کاملاً مشخص است که به لحاظ درکشان نسبت به پدیده‌ها از تمام بچه‌های هم‌سن خودشان بسیار متفاوت هستند.

خیلی خوب، مسلط، قاطع و محکم صحبت می‌کنند و واژه‌هایی به کار می‌برند که اساساً بچه‌های عادی درک درستی از آن واژه‌ها ندارند و این‌ها خیلی راحت به‌کار می‌برند و به درستی هم می‌فهمند.

در همین فیلم، وقتی پدر، **محمد** را در کارگاه استاد نجارِ نابینا می‌گذارد، مونولوگی هست که

یکی از درخشان‌ترین بازی‌های آن بچه نیز هست. به جرأت می‌توان گفت که ۸۰ درصد مونولوگ را خود **محمد** می‌گوید. یعنی در تمرین‌هایی که با هم داشتیم، یک روز دلش گرفته بود و هوای مادرش را کرده بود که در شیروانی زندگی می‌کند. بغض کرد و شروع کرد به گریه کردن. گفتم: «چرا گریه می‌کنی؟» یک دفعه شروع کرد آن‌چنان درد دلی با خدا کرد که همه ما را به گریه انداخت. اول شکوه کرد؛ خیلی اساسی و جدّی. حتماً به نوعی کفرآمیز که فرق من و بچه‌های دیگر چیست؟ چرا این کار را با من کردی و... بعد وقتی این حرف‌ها را زد شروع کرد شکر نعمت را به جا آوَرَد و چیزهایی گفت که اگر من می‌خواستم عین آن‌ها را در فیلم بگذارم، کسی باور نمی‌کرد که بچه‌ای این حرف‌ها را بزند و همه فکر می‌کردند که قطعاً کارگردان یا نویسنده این حرف‌ها را در دهان این بچه گذاشته است. این‌قدر عارفانه که حیرت‌انگیز بود. برای همین ۲۰ درصد آن را تغییر دادم و در فیلم، فقط زمینه این حالات را به‌وجود آوردیم و او دوباره شروع کرد.

البته ناگفته نماند که هر کارگردانی قادر نخواهد بود که از کودکان نا بازیگر به‌خوبی بازی بگیرد. کار سختی است. به‌خصوص وقتی که آن کودک هم نابینا باشد و درک هستی از آن چه از او خواسته می‌شود را نداشته باشد، هرچند در برخی از جاهای فیلم، همین حس نابینایی به مجیدی کمک می‌کرد، اما همیشه این‌طور نبود. از سوی دیگر مجیدی با شیوه‌ای که دارد، نمی‌گذارد بازیگر متوجه شود چه وقت فیلمبرداری می‌کند و چه وقت نمی‌کند. این مسأله در مورد بچه‌ها بیش‌تر مشهود است. برخی صحنه‌ها مثل دویدن و راه رفتن خیلی مهم نیست و ممکن است بازیگر واقعاً بفهمد که دارند از او فیلمبرداری می‌کنند، ولی صحنه‌هایی که حس می‌خواهد و ظرافت خاصی دارد به بازیگر القا می‌شود که داریم تمرین می‌کنیم، اما در واقع برداشت اصلی است.

از طرف دیگر کار با بچه‌ها این سختی را هم دارد که آن‌ها چون تحمل کم‌تری دارند، مدت زمان فیلمبرداری خستهٔ‌شان می‌کند. حوصلهٔ‌شان سر می‌رود. اما مجیدی چون تجربهٔ کار با بچه‌ها را دارد، سعی می‌کند تا فضای شادی درست کند و کار، شکل بازی داشته باشد.

* * *

دربارهٔ فیلم

گفته‌شده: تصویری که در ***رنگ خدا*** منبسط می‌شود و به اندازه تمام فیلم قد می‌کشد و اصلاً به صورت مایه و محور اصلی اثر در می‌آید، پیوندی مستقیم با طبیعت به‌عنوان موجودی زنده و با شعور، همراه با گذر بدون تأکید بر معجزه و حوادث فرا طبیعی.

این همه البته در ارتباط با مفهومی کهن است که مصداق می‌یابد: جست‌وجوی حقیقت.

به یاد بیاوریم که نقطهٔ اوج حسی فیلم اصلاً در گیرودار همین جست‌وجو و با همین رنگ مایه‌های عرفانی ـ و نه مذهبی ـ شکل می‌گیرد.

در دورنمای متوالی پدروپسر، هردو از تردیدی مقدس سخن می‌گویند و از سکوت خداوند.

محمد از آرزویش برای رسیدن به خدا حرف می‌زند و پدر از سرگشتگی و تردیدهایش: اون خدایی که می‌گی بزرگه... پس چرا من رو از فلاکت نجات نمی‌ده؟

هر چند دیالوگ‌های این بخش بیش از حد لازم صریح و آشکار هستند، اما هرگونه شکی را در باب هدف غایی فیلم از بین می‌برند.

در این فیلم دو وجه در نظر گرفته شده است: یک بخش نابینایی پسر بچه و بخش دیگر بینایی پدر. پسر، همان‌گونه که در وجه ظاهری فیلم مشخص است، نمی‌بیند. یعنی از نگاه ظاهری نسبت به دنیا محروم است، ولی آن‌چنان اشتیاق به زندگی دارد که به‌خوبی از طریق صدا و حس لامسه با دنیای اطرافش ارتباط برقرار می‌کند و برعکس، پدر از همه زیبایی‌ها و طبیعتی که با آن سر و کار دارد به شدت غافل است. انگار نابینای واقعی اوست و بینای واقعی پسر.

چیزی که عُرَفا در تلاش‌اند تا با آن برسند این است که ظاهر را نبینند و به کنه عالم دست یابند: و **إن من شیء الا یسبح بحمده.**

هستی، در حال ستایش خداوند است و این با چشم و گوش ظاهری درک نمی‌شود و نامحرمان، آن ستایش را نه می‌بینند و نه می‌شنوند: **و لکن لاتفقهون تسبیحهم.**

گویی مجیدی برای نخستین بار در سینمای ایران ثابت می‌کند که می‌توان با زبان سینما اعتقادی‌ترین مسایل انسانی را به مخاطب منتقل کرد.

نمادپردازی ***رنگ خدا*** از پیچیدگی و تکلف به دور است. جوجه، ماهی، نور، لاک‌پشت و

پرهای معلق در هوا، همگی سمبل‌هایی هستند که در حیطه تفکرات و برداشت‌های ذهنی مخاطب عام هم تفسیرپذیرند حفظ نموده‌اند.

در ***رنگ خدا*** مجیدی موفق شد با زمان استاندارد و معمولی یک فیلم بلند، بدون صحنه و یا نمایی زاید و کسل‌کننده، قصهٔ روان و جذابی را به تصویر بکشد و با کم‌گویی و استفاده از پارامترهای جهانی همچون: عاطفه، زیبایی، عشق، تنهایی و فقر به زبانی فرا ملی دست یافته است.

رنگ خدا با **سیاهی** شروع می‌شود. گویی مجیدی می‌خواهد از همان آغاز، تماشاچی را مانند **محمد** قدم به قدم در این جهان با قدم مکاشفه پیش برد تا به حس زیبایی از حضور خداوند در هستی برسد.

به قول یکی از منتقدین: تصاویری که مجیدی در فیلم ***رنگ خدا*** مقابل چشمانمان می‌گشاید، چه به لحاظ ترکیب‌بندی، چه به لحاظ میزانسن‌های نوری و چه به لحاظ صوتی، تماشاگر را به اعماق تصویر و درونی‌ترین لایه‌های آن می‌برد و این جز با بسته‌شدن اطراف کادر تصویر نماهای درشت، حرکت‌های رو به عمق دوربین، دیزالوهای نماهای باز به بسته و صداهایی که گویی از عمق به جلو می‌آیند، میسر نمی‌گردد. فیلمساز با آن سیاهیِ شروع فیلم و تمهیدات یاد شده، چنان تصویرش را از ۴ سمت گریزناپذیر می‌گرداند که با نخستین جلوهٔ عناصر یاد شدهٔ فوق، تماشاگر، راهی جز فرو رفتن به درون تصاویر ندارد و این نخستین تلاش سینمایی است که مجیدی برای تصویر جهانِ دینی‌اش اعمال می‌کند.

آشتی **محمد** با طبیعت و نفرت و فرارش از شهر نشانگر عمق اشتیاق اوست به مکاشفه در دل طبیعت، اما این اشتیاق بیش‌تر در ناخودآگاه **محمد** موج می‌زند. او بی آن‌که خود بداند به سمت رودخانه، دریا و جنگل کشیده می‌شود. **محمد** ظاهراً از تنهایی خود دلتنگ است و این دلتنگی در سکانس معروف شکایت از خدا، **محمد** و تماشاچی را با یک حس مشترک می‌گریاند. **محمد** در تمام مدت، زمزمه‌ای که برای ما نامفهوم است، زیر لب دارد!

محمد در فیلم ***رنگ خدا*** به گونه عارف کوچک طبیعت در می‌آید که می‌تواند با جهان، پیوندی شهودی ایجاد کند؛ کسی با حس قوی نسبت به

طبیعت، دارای مظلومیتی معنوی و دلخراش، ولی توانا برای عشق ورزیدن. از این دیدگاه لطیف و شاعرانه و در نسبتی مستقیم با نابینایی پسر است که ایدهٔ دست‌نخوردهٔ فیلمساز جلوه می‌کند:

پسر بادستهایش طبیعت را می‌خواند؛ کاری که از دیگران با پنج حس کامل شان بر نمی‌آید و بدین سان پیامی عرفانی و کهن نجوا می‌شود: با امکانات حسی نمی‌توان نا محسوسی را درک کرد. حواس برای کشف جهان ابزار مناسبی نیستند، بلکه برای یافتن حقیقت باید با آن هماهنگ شد... .

چنین است که عارف کوچک ما بی‌دغدغهٔ نابینایی طبیعت را با کلام کشف می‌کند و به حروف و اعدادی جادویی می‌رسد؛ چیزی همچون تک آیات رمزی و به‌ظاهر بی‌معنای آغازین برخی سوره‌های قرآن (حروف مقطّعه).

به این واسطه، پسر، جلوه‌های زندگی طبیعی را با کلام، این نشانهٔ الهی در هنر و فرهنگ شرقی، پیوند می‌زند؛ روی خمیر نسان می‌نویسد، سنگ‌های کف رودخانه را می‌خواند و طبیعت برایش آواهایی مفهوم دار است.

محمد قرار است با معصومیتش رسالت عشق را در این جهان گم شده به عهده بگیرد. او دستخوش احساساتی است که مثل تکه‌پاره‌هایی شاعرانه به روح او مربوطند که در نهایت دارای وحدت می‌باشند.

وقتی پرنده‌ای را به لانه‌اش بر می‌گرداند یا با پرهای معلق در هوا بازی می‌کند، احساسی که منتقل می‌شود، نوعی میل به زندگی است و عشق به آزادگی و رهایی؛ نه صحنه‌هایی از یک بازی کودکانه. **محمد** کودکی نیست که در نهایت بی‌توجهی با نمادهای طبیعت بازی کند و نتواند ارتباط مشخصی را میان این نمادها و جهان درونی‌اش برقرار کند. تلاش برای پیدا کردن الفبا در آواز پرندگان، نقش سنگ‌های رودخانه و صدای دریا، تجلی احساس هماهنگی و کشف طبیعت است. **محمد** می‌کوشد تا زبان طبیعت را درک کند و به روح و معنای آن نزدیک‌تر شود او نمی‌خواهد تفسیر خودش را به آن تحمیل کند و با نسبت دادن حروف به گل‌ها و گیاهان برای امری اعتباری که به‌خودی‌خود ارزشی ندارد، مابه‌ازای طبیعی پیدا کند که این تحریف دنیاست نه تعریف آن.

حوادث ناگواری، مثل طرد شدن از خانه پدری، دوری از مادربزرگ یا رها شدن در محیطی ناآشنا،

آزمون‌هایی برای محک زدن خلوص روحی **محمد** هستند؛ نه احساس خشم و بهت سردی که در نهایت از توالی این رویدادها شکل بگیرد و کم‌کم انباشته شود تا عاقبت به صورت برج بلندی درآید که قهرمان کلافه و ناامید کارگردان از آن بالا رود تا به سرنوشتش نزد خدا اعتراض کند!

نابینایی او در واقع بار امانتی است که **محمد** لیاقت و توان کشیدنش را دارد و از سوی دیگر، محیط و فضایی که شخصیت‌ها در آن قرار دارند، روستاست؛ روستایی که در نگاه اول مسحورکننده و زیباست و بازگشت **محمد** به روستا سفری است که او را به بهشت گم‌شده‌اش می‌رساند.

در چنین فضایی، حتی پدر **محمد** هم به عشق می‌اندیشد و خانه‌اش را به امید آن سر و سامان می‌دهد.

مادربزرگ و خواهرهای **محمد** بخشی از هویت او هستند، بازمانده‌های امنیت و آرامشی که از دست رفته و **محمد** با هدیه‌هایی که به آن‌ها می‌دهد، مثل زایری است که به ستایش عشقی بدوی و اصیل می‌پردازد.

جهانی که مجیدی در ***رنگ خدا*** می‌آفریند، مکانی است برای تجدید خاطرات انسانی که بعد از هبوط، در دل این دنیا رها شده است. چنان‌که پایان فیلم با دست نورانی‌ای که همراه صدای پرندگان تکان می‌خورد، گواهی بر این نکته است که شیفتگی کارگردان به تصویرسازی جهانی آرمانی، خواه‌ناخواه او را به سمت شبیه‌سازی تصویری مقدس کشانده است؛ دست درخشانی که می‌تواند تفسیری از یدبیضا باشد.

تمام تلاش مجیدی جا انداختن تِم ارتباط گیری کودکی نابینا با طبیعت اطراف است تا تماشاگر بفهمد که این بچه که از نعمت بینایی محروم است، خیلی بیش‌تر و بهتر از آن‌هایی که چشم دارند به کنه معنای کاینات و مظاهرش پی برده است. و به مدد تصویر و صدا هنرمندانه آن را تبیین نموده است.

همان‌طور که گفته شده: فیلمساز در کل اثر، زاویهٔ دید غریبی را معرفی می‌کند؛ نگاهی از بالا که با حرکتی آرام، پایین می‌آید و به موضوع نزدیک می‌شود. به این وسیله حال و هوایی خداگونه به فیلم داده شده است.

برای نمونه: نمایی که پسر ایستاده است و به صدای جوجهٔ دورافتاده از لانه، گوش می‌سپرد و دوربینی از بالا به سمت او به پایین حرکت ترکیبی

انجام می‌دهد. یا جایی که پسر به روستا وارد می‌شود و برای اولین‌بار صدای دارکوب را می‌شنود و از دوربین همان حرکت سر می‌زند.

به جز این زاویهٔ دیدها، نشانه‌هایی پیش‌گویانه هم هستند که بر حضور نیرویی معنوی تأکید می‌کنند؛ افتادن گل سینهٔ مادر بزرگ در آب و آن تک‌نمای کوتاه از لاک‌پشتی که در میان سنگ‌ها گیر کرده است، آن هم درست پیش از سقوط در رودخانه و یا صدای موهوم جنگل که نخستین بار کنار رودخانه به گوش می‌رسد و بعد بارها تکرار می‌شود.

رنگ خدا یکی از زیباترین آثار سینمایی دینی ایران است. فیلم از دو لایه برخوردارست: در لایه دراماتیک داستان، قصه کودک نابینایی است که در طبیعت زیبای شمال پا می‌نهد، اما چون نمی‌تواند با چشم ظاهر با آن ارتباط برقرار کند، با سرانگشتانش (حس لامسه) و با توصیفات اطرافیانش به ارتباط برقرار کردن با طبیعت می‌پردازد.

در همان آغاز فیلم، **جایی که محمد با صدای** پرندهٔ ضعیفی که از لانه‌اش **افتاده**، تحریک می‌شود و به سویش **می‌شتابد و آن را با** سختی به بالای درخت می‌**برد و در لانه‌اش قرار** می‌دهد به لایهٔ معنایی فیلم پرداخته **می‌شود** و بیننده با شخصیت **محمد** کم‌کم آشنا می‌شود.

ناتوانی پرندهٔ کوچک در رسیدن به لانه‌اش گویی استعاره‌ای باشد از ناتوانی **محمد** به رسیدن به خانه‌اش. و دقیقاً زمانی که **محمد** پرنده را به لانه‌اش می‌رساند، صدای پدرش را نیز می‌شنود که آمده تا او را به خانه برگرداند (البته با اکراه و از روی ناچاری).

عارف کوچک ما از طریق دستانش (حس لامسه) به مکاشفه طبیعت می‌پردازد. او به دنبال ترکیبی است که بتواند آن را بخواند؛ دانه‌های گندم، پوست درخت، شن‌های کف رودخانه و حتی صورت مادربزرگ.

از طرف دیگر ***رنگ خدا*** به همان اندازه که به کمال رسیدن **محمد** را تصویر می‌کند، به کمال رسیدن پدر **محمد** را نیز به تصویر می‌کشد. پدر **محمد** دربرزخی‌ازگناه وایمان بسرمی‌برد و مجیدی ما به ازای این حالت را **غرّش حیوانی وحشی از داخل جنگل** قرار داده است وکم‌کم آن‌جاکه در رودخانه خروشان می‌افتد و پالایش می‌شود، او هم به کمال می‌رسد و به پاکی دست می‌یابد.

پدر که **محمد** را مزاحم می‌انگاشت و تمام ناملایمات زندگی خود را به نوعی با **محمد** در ارتباط می‌دانست، وقتی همراه با **محمد** از روی رودخانه رد می‌شود، در این هنگام وسوسه او را بر می‌دارد. (باز هم صدای حیوان وحشی از داخل جنگل که نمادِ همین حالتِ پدر است را می‌شنویم.) پل که می‌شکند، **محمد** با اسب (یا قاطر) در رودخانه سرنگون می‌شود و با جریان شدید آب می‌رود. پدر ابتدا مردد است و تلاشی نمی‌کند (که مجیدی چه زیبا این تردید را با کاربرد اسلوموشن در اولین لحظهٔ دیدن سقوط در چهرهٔ پدر به‌وجود آورده‌است)، اما ناگهان جرقه ایمان و عاطفه به او شوک وارد می‌کند و با سرعت خود را به آب می‌زند تا **محمد** را نجات دهد، اما خود او هم گرفتار می‌شود و عاقبت پدر و پسر در ساحلی از رودخانه بی‌هوش روی زمین افتاده‌اند. پدر زودتر به هوش می‌آید. پسر، که در چند قدمی او روی زمین افتاده است را در آغوش می‌کشد و دوربین، سَر خم می‌کند و نور خدا که دستان **محمد** را درخشنده کرده و زندگی تازه‌ای به او داده است را نشان می‌دهد. (در این‌جا نیز مجیدی با کرین زیبای دوربین از زاویهٔ بسیار بالا تا روی دستان **محمد**، خیلی خوب، از عهده برآمده).

پدر در این فیلم در روابط و مناسبات ناعادلانه اقتصادی، گویی نابود شده است. او در سخت‌ترین شرایط به تلاش سالم دست یازیده و اتفاقاً هنر مجیدی در همین جاست که او را از دیگران جدا می‌کند که وی فقر مردم را برای جلب نظر متمولانِ روشنفکرنما دستاویز قرار نداده است، بلکه فقر و تیرگی را در کنار زیبایی‌های معنوی و عزت نفس نشانده است.

مطلب دیگر در مورد ***رنگ خدا***، ویژگی‌های ساختی آن است که دوگانگی‌های برخی صحنه‌ها را انسجام می‌بخشد. این ویژگی‌ها را برخی چنین برشمرده‌اند:

ـ تقارن و تکرار. بارزترین نمود استفاده از عامل تکرار به نمای دست‌ها باز می‌گردد که در کل فیلم تداوم می‌یابد و به صورت مَطلع اغلب فصل‌ها در می‌آید؛ دست‌ها برای گرفتن نوار پیش می‌آیند، دست‌ها پشت ویترین جواهرفروشی، دست‌هایی که در اتوبوس باد را به مبارزه می‌طلبند، دست‌هایی که تخم‌مرغ رد و بدل می‌کنند، دست‌ها بر سنگ‌ریزه‌های کف

رودخانه کشیده می‌شوند و... .

در نهایت هم آن نورپایانی بر دست‌های پسر، تیرِ خلاصِ تکرارهاست.

این تکرارِ نمای دست‌ها، نه‌تنها با مضمون نسابینایی **محمد** و تکیه‌اش بر دست به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف جهان پیوند می‌خورد، بلکه در وجهی کاملاً ساخت‌گرایانه میان فصل‌های بی‌ارتباطی همچون فصل امامزاده و جمع کردن تخم‌مرغ‌ها، ارتباطی بصری ایجاد می‌کند. از سوی دیگر حضور فصل‌های قرینه باعث انسجام کل اثر می‌شود.

از همه مهم‌تر، نگاه کنیم به تقارن دو موقعیت مشابه در ابتدا و انتهای فیلم؛ به هر دو جایی که پدر می‌خواهد **محمد** را به روستا بازگرداند. در ابتدا از مرکز نابینایان و سپس از نجاری کنار جاده. در هر دوی این فصل‌ها پدر برای بردن **محمد** مردد است؛ در بار دوم که حتی تا مرز بازگشت با مینی‌بوس قرمز رنگ هم پیش می‌رود.

در هر دو فصل، پسرک با حرکتی مشابه به بهت و ناباوری، رو به پدر می‌ایستد و شخص سومی (آقای رحمانی و نجار) او را راهنمایی می‌کند.

حتی آن لانگ شاتِ دویدن **محمد** در دشتی سبز به عنوان مدخل روستا در هر دو فصل ـ با زاویهٔ دید یکسان ـ مشترک است. به جز این، باز هم می‌تواند صحنه‌ها و نماهای قرینه‌ای در کل اثر جست و جو کرد: پسر، جوجه را به لانه باز می‌گرداند، مادربزرگ هم ماهی را به آب می‌دهد. نور بر چهرهٔ مادربزرگ می‌پاشد، درست به همان‌سان که در پایان بر دستِ پسر می‌تابد و... .

برخی معتقدند که تکرار زیاد موتیف‌های صوتی مانند صدای پرندگان و صدای حیوان وحشی از داخل جنگل، کم کم کارکرد اصلی آن‌ها را نابود می‌کند آن‌هم بدون تنوع و پیچیدگی در این موتیف‌ها. و هم‌چنین در صحنه فرش‌فروشی، کم شدن ناگهانی صدای رادیو برای نمایش توجه پسر بچه به صدای پرنده و بعد افزایش ناگهانی صدای رادیو کاملاً مکانیکی و ساده است.

گفته شده: عنصر دیگری که می‌توانست به کمک صدا بیاید، موسیقی است که در شکل فعلی حضورش کاملاً کم‌رنگ و به‌خصوص در صحنه پایانی بی‌ربط است. درواقع آن‌قدر که فیلم برای افکت حساب باز کرده برای موسیقی فضای لازم را فراهم نکرده. درحالی که موسیقی اگر هم‌جهت

با افکت‌ها (در جهت فضاسازی و ایجاد رمز و راز) عمل می‌کرد می‌توانست حضور مؤثری داشته باشد.

این‌طور نیست که فیلم از سه طرح همواره گسسته و بدون تعلیق تشکیل شده باشد:

فصل اول: آموزشگاه نابینایان و پرسه‌زدن **محمد** و پدرش در شهر.

فصل دوم: سفر به شمال و رویارویی با اعضای خانواده و مظاهر طبیعت.

فصل سوم: گذار از جنگل و تلاش پدر برای نجات فرزند غرق شده‌اش.

چنانچه این سه فصل با هنرپیشه‌ها متفاوت به تصویر کشیده می‌شد، باز هم در اصل قضیه تغییری اساسی به وجود نمی‌آمد.

گفته شده: «***رنگ خدا*** روایت طرحوارهٔ بی‌کِش و قوس و بدون هیجانی است. به راحتی می‌توان برخی از صحنه‌های ***رنگ خدا*** را جابه‌جا، حذف و یا کم و زیاد کرد، بی آن‌که در درک مفهوم اصلی فیلم، خللی وارد گردد. فصل دویدن **محمد** در علف‌زار و یا رویارویی‌اش با نجار را حذف کرد و سکانس رودخانه را با چند پلان بیش‌تر یا کمتر در نظر گرفت!

فرض کنید **محمد** در آغازین نماها موفق نشود جوجه را به لانه برساند و یا پیرزن نتواند ماهی را به داخل برکه بیاندازد. مجسم نمایید که به جای دو خواهر هیچ خواهری نداشته باشد و به‌جای مادربزرگ، پدربزرگ و به‌جای پدر، ناپدری داشته باشد. آیا با این مفروضات، بنیان فیلم، در هم می‌ریزد و طرحواره‌اش از حرکت باز می‌ایستد؟!».

البته طرح داستانی در ***رنگ خدا*** کم‌رنگ‌تر از بچه‌های آسمان است. در بچه‌های آسمان گره داستانیِ ما مسأله کفش‌هاست و فیلم، یک طرح داستانی کلاسیک دارد با تعلیق‌ها و غافل‌گیری‌های خودش. اما در ***رنگ خدا***، خودِ روابط آدم‌ها، موضع اصلی می‌شود و گره آنچنانی را نمی‌بینیم و در نتیجه از لحاظ دراماتیک فاقد کشش لازم می‌شود. فیلمساز درصدد است تا حسّ قهرمانان خود را به مخاطب منتقل کند و تماشاگر را در این حسّ شریک سازد.

وقایع، حالت قضا و قدری دارند تا سبب و مسببی و فیلم به نوعی روایت سابژکتیو است.

هرچندکه در قسمت پایانی فیلم با درام روبرو می‌شویم، درگیری و کشمکش مادربزرگ و پدر در

باران، مرگ مادر بزرگ و صحنه قبرستان و از همه مهمتر صحنه رودخانه.

رنگ خدا به‌رغم فاصله گرفتن از روایت کلاسیک، در کارگردانی، گویی به شیوه هالیوود پای‌بند است. مثل همان سکانس معروف رودخانه که با قواعد هالیوود فیلمبرداری و تدوین شده است. ترکیب نماهای سابژکتیو درون آب یا نماهای لانگ شاتِ ناظر کنار رودخانه و ریتم شتاب‌گیرندهٔ تدوین، یادآور فیلم‌های اکشن امریکایی است.

به هر حال، ***رنگ خدا*** میان فیلمی روایی و فیلمی ضد قصه معلق است و برای اثبات تمایلات و عادت‌های پیشین کارگردان و این که در پس ظاهر بدون قصه، روایتی به‌چشم می‌خورد، چند نقطه برجسته وجود دارد که آن‌ها را چنین برشمرده‌اند:

الف. گروه اول: پدر تمایلی به بردن **محمد** ندارد، اما ناچار است او را ببرد. به این ترتیب قانون کهن دراماتیک تجمع اضداد شکل می‌گیرد؛ قانونی که بدون شک در فضای داستان به برخورد، کشمکش و بحران منجر خواهد شد.

ب. گروه دوم: خواستگاری، برخلاف فیلم‌های ضد قصه و روایت‌شکنی همچون طعم گیلاس، انگیزه‌های پنهان شخصیت‌ها، زود آشکار می‌شود و پدر، خود را افشا می‌کند و به بیان بهتر موانعِ راهِ آسودگی شخصیت اصلی (پسر) و عوامل برهم ریختنی نظم روشن می‌شود.

ج. گره سوم: نیروی منفی ـ از جهت کارکردش در داستان و نه ویژگی‌های شخصیتی ـ سرآخر در برابر نیروی مثبت دست به عمل می‌زند. تجمع اضداد به نتیجه می‌رسد. پدر، **محمد** را به زور به نجاری می‌برد.

د. مادربزرگ به‌عنوان کاتالیزور می‌میرد. همین منحنیِ قصه را می‌چرخاند. پدر و **محمد**، هر دو، در یک موقعیت قرار می‌گیرند و این بار در برابرشان نیرویی تقدیری قد علم می‌کند.

هـ. فرود و گره گشایی: سقوط در رودخانه، نجات و پایان فیلم.

به هر حال، فیلم بدون استفاده از حادثه‌های برجسته و تنها با کمک کشاکش ذهنی تماشاگر در حق دادن به شخصیت‌های فیلم و درگیری ذهن مخاطب با تضادی پیچیده، تعلیق آفریده است.■