View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by CORE

provided by The University of Nebraska, Omaha

Journal of Religion & Film

Volume 20
Issue 1 *The 2015 International Conference on Religion and Film in Istanbul*

Article 26

12-21-2017

Allegory and Ambiguity in the Films of Majid Majidi: A Theodicy of Meaning (Farsi)

Cyrus Ali Zargar
Augustana College - Rock Island, cyrusalizargar@augustana.edu

Recommended Citation
Zargar, Cyrus Ali (2017) "Allegory and Ambiguity in the Films of Majid Majidi: A Theodicy of Meaning (Farsi)," *Journal of Religion & Film*: Vol. 20 : Iss. 1 , Article 26.
Available at: https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/26

This Article is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UNO. It has been accepted for inclusion in Journal of Religion & Film by an authorized editor of DigitalCommons@UNO. For more information, please contact unodigitalcommons@unomaha.edu.

University of Nebraska Omaha

Allegory and Ambiguity in the Films of Majid Majidi: A Theodicy of Meaning (Farsi)

Abstract
This paper explores the place of traditional metaphysics in Iranian cinema through an analysis of three films by Majid Majidi. Countering evaluations of Majidi's films as tritely patriarchal or heavy-handedly logocentric, this paper considers images and allegories in Majidi's films as responses to the pains of modernity. Majidi's films, specifically, Children of Heaven, Baran, and the Color of God, draw on Sufi and Shii theologies to locate meaning in a world changed by war, modernization, economic disparity, and nationalism. The result is a sense of ambiguity that aims at both realism and transcendence.

Author Notes
Cyrus Ali Zargar is an associate professor of religion at Augustana College in Rock Island, Illinois, and the author of articles in the Journal of Arabic Literature, the Muslim World, and Iranian Studies. His book, Sufi Aesthetics: Beauty, Love, and the Human Form in the Writings of Ibn 'Arabi and 'Iraqi, was published in 2011 by the University of South Carolina Press. (This is the Farsi translation of his article, by Elham Rastegari.)

This article is available in Journal of Religion & Film: https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/26

ژورنال مذهب و فیلم
چاپ بیستم

تمثیل و ابهام در فیلم‌های مجید مجیدی: تئودیسهٔ[1] معنا

نویسنده: سیروس علی زرگر
کالج آگوستا، دانشگاه ایلینویز
آدرس ایمیل: CyrusAliZargar@augustana.edu

چکیده

این مقاله با تحلیل سه فیلم از مجید مجیدی، جایگاه متافیزیک سنتی را در سینمای ایران بررسی می‌کند. همچنین با نفی نقدهایی که پدرسالاری‌ای منسوخ یا تکیهٔ خام‌دستانه بر زبان را به فیلم‌های مجیدی نسبت می‌دهند، تصاویر و تمثیل‌های موجود در آثار او را واکنشی به دردهای مدرنیته می‌داند. فیلم‌های مجیدی، به‌ویژه بچه‌های آسمان، باران و رنگ خدا، با تکیه بر الهیات صوفیه و شیعی سعی در معنا دادن به جهانی دارند که تحت تأثیر جنگ، مدرن‌سازی، شکاف اقتصادی و ملی‌گرایی به شدت دستخوش دگرگونی شده است. نتیجهٔ این تلاش نوعی حس ابهام است که هم واقع‌گرایی و هم تعالی را تداعی می‌کند.

یادداشت نویسنده

سیروس علی زرگر دانشیار مذهب در کالج آگوستانا در راک آیلند ایلینویز و نویسندهٔ مقالاتی در مجلات ادبیات عرب، دنیای مسلمان و مطالعات ایرانی است. در سال 2011 انتشارات دانشگاه کارولینای جنوبی کتاب او، زیبایی‌شناسی صوفیه: زیبایی، عشق و شکل انسان در آثار ابن عربی و عراقی را به چاپ رساند.

[1] اعتقاد به عدالت خدایی

Recommended Citation:
Zargar, Cyrus Ali (2016) "Allegory and Ambiguity in the Films of Majid Majidi: A Theodicy of Meaning," *Journal of Religion & Film*:
Vol. 20: Iss. 1, Article 3.
Available at: http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/3

فیلم‌های مجید مجیدی، فیلمنامه‌نویس و کارگردان معاصر ایرانی، دارای درون‌مایه‌های برجسته و قابل‌شناسایی اجتماعی است: زندگی کودکان، مبارزات معلولین یا بردگان، به‌حاشیه‌رانده‌شدن اقلیت‌های قومی و کشف شگفتی در ویرانه‌ها و محله‌های فقیرنشین. شاید همین درون‌مایه‌ها و همین نگاه او به زندگی در ایران معاصر است که باعث شده فیلم‌هایش در فرانسه، ایالات متحده، کانادا و دیگر کشورها اعتباری قابل‌توجه کسب کنند. از سوی دیگر، فیلم‌های مجیدی -به‌خصوص بچه‌های آسمان، باران و رنگ خدا- جهانی را به تصویر می‌کشند که در آن ماهی، پرندگان، باران و ابرها حاوی تمثیل‌های مذهبی هستند. از آن گذشته، اسامی شخصیت‌ها هم برگرفته از روایات مقدس تاریخ شیعه و خوانش‌های صوفیانه از قرآن و اشعار فارسی است. این شخصیت‌ها که از حاشیهٔ اجتماع برخاسته‌اند، نه بر مشقت زندگی خود غلبه می‌کنند و نه تسلیم آن می‌شوند بلکه راه مبارزه و رشد را در پیش گرفته و به‌این‌ترتیب، رنج همیشگی انسان را به تصویر می‌کشند. شرایط سخت زندگی این شخصیت‌ها، فضیلت‌ها و حتی گاهی کیفیات مقدس آنها را می‌نمایاند: این بدان معنا نیست که شخصیت‌های مجیدی لزوماً از طریق رنج کشیدن تبدیل به انسان‌هایی بهتر می‌شوند، منظور ما شناخته شدن و آشکار شدن کیفیات زیبای انسانی آنها است. نوعی اعتقاد به عدل الهی بر فیلم‌های مجیدی غالب است که از بسیاری جهات با تئودیسهٔ جان هیک تفاوت دارد. در این نوع اعتقاد، خدا همه جا هست؛ چه در زاغه‌های تهران و چه در اردوگاه پناهجویان افغان. از این لحاظ، دشواری‌های زندگی در ایران تمثیلی هستند از حضور همه‌جانبهٔ زیبایی روحانی و درک انسان از این حضور در همهٔ مکان‌ها. رنج نمایندهٔ نوعی ابهام است: همیشگی و ناخوشایند است، اما زیبا هم هست چون کمالات انسانی را متجلی می‌کند. روایت مجیدی از رنج، چنانکه نسیم پاک شیراز مطرح می‌کند، وام‌گرفته از الهیات سنتی شیعی و صوفیه است (پاک شیراز، 2011: 101-110). درعین‌حال، آثار مجیدی با تأکید بر مسائل اجتماعی امروز ایران و جهان، به بهترین کارکرد فیلم تحقق می‌بخشند: سینمای مجیدی الهیات سنتی را به جهانی پیوند می‌دهند که جنگ، مدرن‌سازی، شکاف اقتصادی و ملی‌گرایی آن را دگرگون ساخته است. بازنمایی‌های تمثیلی مجیدی در تضاد با بستر پر از درد و ابهام فیلم، در آنچه بی‌معنا می‌نماید، معنا می‌یابند.

مجیدی و فیلم‌های او

مجید مجیدی، متولد 1959، از کارگردانان به‌نام و معاصر ایران است. او برندۀ چندین جایزۀ بین‌المللی و اولین فیلمساز ایرانی است که در سال 1999 نامزد بهترین فیلم خارجی آکادمی اسکار شد (فیلم بچه‌های آسمان، 1997). سه فیلم از فیلم‌های او -تصادفاً همان سه فیلمی که در این مقاله مورد بحث قرار گرفته‌اند- برندۀ جایزۀ «بهترین فیلم» جشنوارۀ فیلم مونترال شده‌اند که یکی از این جوایز (2001) مشترک بوده است (مجید مجیدی، 2-2001؛ جشنواره فیلم مونترال، 2015). مجیدی سینما را با بازی در سه فیلم ساختۀ محسن مخملباف شروع کرد (پاک شیراز، 2011: 94). او در سال 1993، با ساخت فیلم **بدوک** به عنوان کارگردانی برجسته شناخته شد. سبک کارگردانی مجیدی از جان فورد (فوت 1973) تأثیر زیادی گرفته و این تأثیر در استفادۀ او از برداشت‌های طولانی در فیلم‌هایش به خوبی دیده می‌شود (عرفانی، 2012: 24). آثار مجیدی، مانند فیلم‌های دیگر کارگردانان هنری ایرانی از جمله عباس کیارستمی، برخی مؤلفه‌های نئورئالیسم را نیز در خود دارند که خویشاوندی دوری با نئورئالیسم ایتالیا دارد و این خویشاوندی را می‌توان در عناصری مثل قهرمانان فرودست، پایان‌های مبهم، برداشت‌های طولانی، انتقادهای ملایم اجتماعی و مرزهای جغرافیایی تعریف‌شده مشاهده کرد (نفیسی، 2012: 4: 8-187). البته مناسبتر است آثار مجیدی را حاوی «درکی شاعرانه از نئورئالیسم» بدانیم که شوهینی چاودهوری و هوارد فین به سینمای جدید ایران نسبت می‌دهند؛ سینمایی که در آن دیدگاه کارگردان با دیدگاه شخصیت فیلم ادغام می‌شود؛ همان چیزی که در ادبیات، به‌صورت نقل‌قول آزاد غیرمستقیم رخ می‌دهد (چاودهوری و فین، 2003: 39). درون‌مایۀ فیلم‌های مجیدی زندگی سخت اقشار فرودست ایران است اما کارگردان تأثیر شاعران کلاسیک فارسی به‌ویژه حافظ، سعدی و مولانا را هم در آثارش تصدیق می‌کند؛ اغلب اما نه در همۀ موارد، جهان‌بینی صوفیانه-متافیزیکی این شاعران در کنار حفظ عنصر واقع‌گرایی، زمینه و پایۀ آثار مجیدی است (پاک شیراز، 2011: 95؛ هولمان، 2006). ارجاعات قرآنی هم، چنانکه بلال یورولماز اشاره می‌کند، در فیلم‌های مجیدی پرشمار است (یورولماز، 2014).

فیلم بچه‌های آسمان ساختۀ 1997، قصۀ پسربچه‌ای به نام علی است که حین تلاش برای تعمیر کفش‌های خواهرش، آنها را گم می‌کند. او و خواهرش که

نمی‌خواهند بار خرید کفشی نو را به دوش پدر فقیرشان بیندازند، تصمیم می‌گیرند برنامهٔ زمانی رفت‌وبرگشت به مدرسه را طوری تنظیم کنند که هر دو بتوانند از یک جفت کفش علی استفاده کنند. جایزهٔ مقام سوم مسابقهٔ دو که در مدرسهٔ علی برگزار می‌شود، یک جفت کفش ورزشی است و علی به امید به‌دست‌آوردن کفش، در آن شرکت می‌کند اما به‌دلیل اشتباه محاسباتی اول می‌شود و جایزهٔ مقام سوم یعنی کفش‌ها را از دست می‌دهد. فیلم سرشار از اشاراتی به خانوادهٔ مقدس و معصوم حضرت محمد شامل دخترش فاطمه و شوهر او علی است که دو شخصیت کودک فیلم هم اسامی خود را از آنها گرفته‌اند و نیز یادآور مصائب آن‌ها است که در آیین سوگواری شیعه، جایگاه ویژه‌ای دارد.

فیلم دوم، رنگ بهشت، که ترجیح می‌دهم آن را رنگ خدا (1999) ترجمه کنم، داستان پسربچهٔ نابینایی به نام محمدرضا است که مدرسه‌اش در تهران که مخصوص کودکان استثنایی است، با روستای محل زندگی‌اش فاصلهٔ زیادی دارد. مادرش مرده است و پدرش، هاشم، باید علیرغم اکراهی که در دل دارد، محمد را برای تابستان به روستا بازگرداند. در واقع او دلش می‌خواهد از دست پسر نابینایش خلاص شود تا بتواند دور از او با نامزدش زندگی جدیدی شروع کند. عشق محمد به مادربزرگ و دو خواهرش اهمیتی کلیدی در فیلم دارد چراکه توانایی او را دوست داشتن عمیق دیگران، علیرغم درک حس دوست داشته‌نشدن از سوی آنها، نشان می‌دهد. پدرش سعی می‌کند او را به کارگاه نجاری بفرستد اما وقتی مادرش می‌میرد و خانوادهٔ نامزدش هم مراسم عروسی را لغو می‌کنند، امیدش را از دست می‌دهد و مستأصل می‌ماند. فیلم با غرق شدن (یا بسته به برداشت بیننده، چیزی نزدیک به غرق شدن) محمد پایان می‌یابد[2]. تصویرسازی مذهبی و به خصوص صوفیانه بر کل فیلم و به طور مشخص در عنوان آن مشهود است.

در آخر، فیلم باران محصول سال 2000 به دلیل پیوند موضوعی با اشعار عاشقانهٔ کلاسیک فارسی، شاعرانه‌ترین فیلم میان این سه است. فیلم داستان

2 تعبیر من از پایان فیلم این است که محمد بر خلاف نوری که روی دستش ظاهر شد، به راستی از دنیا رفت. به عقیده ی من، نمایش پایانی دست از رئالیسمی که در طول فیلم دیده می شود منحرف می شود همانگونه که در مرگ مادر بزرگ در فیلم می بینیم که لحظات آخر به عنوان یک بیدار شدن شیرین نشان داده شده است (که با رئالیسم موجود در فیلم تناقض دارد). همزمان با مرگ او، پس از غرق شدن محمد، صدای پرنده یخاصی می آید. در آخر، تصویر پرنده ی تنهایی که در آسمان به پرواز می آید درست پس از اینکه پدر سعی در یافتن پسرش می کند، نشان دهنده ی لحظه ی مرگ پسر است. پرنده، در ادبیات فارسی نشانگر روح، و اینجا روح محمد است.

کارگر جوانی به نام لطیف را روایت می‌کند که از استخدام کارگری اهل افغانستان به نام رحمت سر باز می‌زند. پدر رحمت هنگام کار آسیب دیده و حالا رحمت می‌خواهد جایگزین پدرش شود. لطیف تمام تلاشش را می‌کند تا کار در کارگاه ساختمانی را برای رحمت سخت کند تا آنکه می‌فهمد رحمت در واقع دختر جوانی است به نام باران که خود را به شکل پسری جوان درآورده. او بی‌درنگ عاشق باران می‌شود و آماده است تا برای آسایش او به هر کاری دست بزند تاجایی‌که حتی او را تا مکان دورافتاده‌ای که محل اسکان پناهجویان آوارهٔ افغان است، دنبال می‌کند. فیلم با رفتن باران و خانواده‌اش به افغانستان پایان می‌گیرد؛ لطیف که قبلاً کارت شناسایی خود را فروخته و پول آن را به خانوادهٔ باران داده، حالا تنها به تماشای عزیمت آنها ایستاده است. هیچ حرف عاشقانه‌ای بین آنها ردوبدل نمی‌شود.

تئودیسه ی معنا

تحلیل نسیم پاک شیراز از رنج در آثار مجید مجیدی از دریچهٔ نگاه صوفیه یا «علم دل» آنقدر جامع و دقیق است که فقط بخشی از آن در اینجا قابل ذکر است. پایهٔ بحث این مقاله نیز تحلیل‌های اوست. پاک شیراز توضیح می‌دهد چگونه درون‌مایهٔ رنج و واکنش به مسئلهٔ رنج زمینهٔ آثار کلاسیک صوفیه است؛ آثاری که به نوبهٔ خود، الهام‌بخش فیلم‌های مجیدی بوده‌اند. برای نمونه سرخ کردن نخود را از مولانا مثال می‌زند: نخودها سعی می‌کنند با بیرون پریدن از تابه از سوزش آتش بگریزند اما آشپز آنها را به درون تابه برمی‌گرداند تا مزه‌ها را به خود جذب کنند (پاک شیراز، 2011: 105-6). روح بدون رنج «مزه»ی کمال و فضیلت به خود نمی‌گیرد. این نه خود رنج، بلکه واکنش به رنج است که فرد را سعادتمند یا بدبخت می‌کند؛ ما فردی را که رنج می‌برد، از سعادت محروم می‌دانیم اما در خوانش‌های صوفیانه از الهیات اسلامی، کسانی که از خدا دور می‌شوند، بدبختی واقعی را تجربه خواهند کرد و این پرهیز از رنج و ناشکری در رویارویی با آن است که فرد را از خدا دور می‌کند (پاک شیراز، 2011: 106). در اصل، طبق نظر مولانا گریختن از رنج می‌تواند باعث سختی و ناملایمات بیشتر شود و نشانهٔ ناآگاهی از حکمت خداوند است. مثلاً فیلم بید مجنون (2005) مجیدی حکمت خدا را در زندگی مردی نابینا نشان می‌دهد. قهرمان فیلم بینایی‌اش را به دست می‌آورد اما در این ماجرا بینش معنوی و تقوای خود را از دست

می‌دهد. پس بار دیگر بینایی‌اش را از دست می‌دهد تا به سطحی بالاتر از خودشناسی برسد؛ به عبارت دیگر نابینایی او به کمال معنوی‌اش گره خورده درحالیکه خود از آن آگاه نبوده است (پاک شیراز، 2011: 110). خدا از راه آزمایش انسان‌ها خود را به آنها می‌نمایاند. بنابراین قهرمان فیلم باران با تمثیل کنار رفتن پرده ای که جنسیت واقعی رحمت را نشان می‌دهد، کنار رفتن پردهٔ جهل را تجربه می‌کند تا سفر دشوارش را آغاز کند و به استحالهٔ درونی برسد، بر نفسش غلبه کند و حتی هویت خود را تغییر دهد که در فروش کارت شناسایی به شکل تمثیلی نمایانده می‌شود (پاک شیراز، 2011: 114-6).

این معنا شباهت زیادی به «پرورش روح» جان هیک دارد، عبارتی که او از جان کیتز شاعر وام گرفته تا تئودیسهٔ خود را توصیف کند. او می‌پذیرد که نظریهٔ پرورش روح چیز جدیدی نیست چراکه ریشه‌های آن را می‌توان در نوشته‌های پدری روحانی به نام سنت ایرنائوس (فوت حدوداً 202) یافت. از نظر ایرنائوس، وجود انسان فرآیندی مداوم است (هیک، 2010: 254). زندگی با تمام رنج و دردش به انسان امکان «رشد شخصیت اخلاقی» می‌دهد (هیک، 2010: 333). در واقع، رنج صحنه را برای خداوند آماده می‌کند تا انسان را از بیوس (زندگی بیولوژیک) به زوئی (زندگی فردی با ارزش ابدی) هدایت کند چراکه رنج، واکنش‌های اخلاقی را ممکن می‌سازد (هیک، 201: 257). هیک برای توجیه رنج از «ارزش مثبت معما یا رمز و راز» استفاده می‌کند: از یک سو، رنج با وجود خدایی که خیر مطلق است، ذهن را می‌آزارد و از طرف دیگر، باعث ظهور و بروز ویژگی‌هایی چون «همدردی» و «ازخودگذشتگی» می‌شود (هیک، 2010: 6-335).

این درون‌مایه‌ها در فیلم‌های مجیدی هم دیده می‌شوند اما واقع‌گرایی و ابهامشان آنها را متمایز می‌کند: برخی شخصیت‌ها رشد می‌کنند، اما فیلم‌های او نه دربارهٔ کشف خویشتن توسط شخصیت‌ها بلکه دربارهٔ کشف شخصیت‌ها توسط مخاطب است. ابهام دقیقاً میان دو لایهٔ رنج و معنا قرار دارد. پیام این نیست که معنا به سبب رنج یا حتی در تضاد با رنج وجود دارد؛ این است که هر دو به سادگی و بی‌واهمه در کنار هم می‌زیند. علاوه‌براین، تئودیسهٔ پرورش روح هیک، جهان‌بینی مسیحی دارد چنانکه رابطهٔ بین شیطان، درد، رنج و ارادهٔ خدا در «عیسی مسیح» آشکار شده است (هیک، 2010: 261)،

درحالی‌که واژۀ «معنا» در هیلومورفیسم اندیشمندان مسلمان و به‌ویژه در استعاره‌های صوفیه و شیعی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بنابراین منظور از واژۀ معنا در عنوان دیوان مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، یعنی مثنوی معنوی در واقع «روح» است و می‌توان آن را مثنوی روحانی ترجمه کرد. معنا (meaning) آن‌گونه که مولانا آن را توصیف می‌کند، واقعیت درونی همه چیز است:

پوست چه بوَد گفته‌های رنگ‌رنگ/ چون زره بر آب، کَش نبوَد درنگ
این سخن چون پوست و معنی مغز دان/ این سخن چون نقش و معنی همچو جان
(مولانا 1:144, 1:1104-1105 :ll. 2005-2006)[3]

بسیاری از اندیشمندان صوفیه به تبعیت از مولانا، همه چیز را با کلمات مقایسه می‌کنند و معتقدند کلمات درجات مختلفی از معنویت دارند به‌طوری‌که پایین‌ترین یا مادی‌ترین فرم کلمه، جوهر روی کاغذ است که به یک صدا یا یک نفس و در نهایت به یک معنای غیرمادی بازمی‌گردد. معنا (meaning) در تضاد و تقابل با صورت (form) قرار دارد و باید آن را روح (spirit) ترجمه کرد، چون این معنا است که همۀ صورت‌ها در تجلی زندگی، اراده و زیبایی از آن سرشارند.

بسیاری تلاش کرده‌اند سبک سینمایی مجیدی را در ***سینمای معناگرا*** طبقه‌بندی کنند که می‌توان و چه‌بسا بهتر است آن را سینمای روحانی (spiritual cinema) ترجمه کرد. هرچند به نظر نمی‌رسد حس معنا یا meaning در این مورد حفظ شده باشد: مجیدی عنوان معناگرا را برای سبک خود نپذیرفت چون بر این باور بود که این عنوان باعث روگردانی بسیاری از مخاطبان ایرانی‌اش به‌خصوص سکولارها از فیلم‌های او خواهد شد. این موضوع نشان می‌دهد که اصطلاح *معناگرا* در واقع مترداف خوشایندتری برای «مذهبی» است (پاک شیراز، 2011: 94). عدم پذیرش این طبقه‌بندی از سوی مجیدی همچنین نشان می‌دهد او تا چه حد برای ابهام در فیلم‌هایش ارزش قائل است؛ فیلم‌هایی که معنادار هستند اما نه الزاماً مذهبی و از جنبه‌های زیادی هم به زندگی سکولار مدرن می‌پردازند. در تفکر کلاسیک صوفیه لازم نیست معنا حتماً به قالب اشیا یا چیزها درآید؛ معنا به‌سادگی هرچه‌تمام‌تر حضور دارد و منتظر

[3] شخصیت مرتضی در فیلم درخت بید به نظر اشاره ای به این خطوط دارد. هنگامی که مرتضی گردوها را به شخصیت اصلی فیلم، یوسف، تعارف می کند، نمونه ای از یک استعاره است که نشان می دهد او یوسف را تشویق به جستجوی هسته (معنا) به جای پوسته (شکل ظاهری) می کند.

یافته‌شدن است. فیلم‌های مجیدی هم زندگی، اراده و زیبایی را به همین شکل تصویر می‌کنند: در معرض دید همه و حاضر در همه‌جا. بر اساس همین حسِ «معنا» است که فیلم‌های مجیدی نه تنها رنج انسان را با استفاده از الهیات و خداشناسی توجیه نمی‌کنند بلکه می‌کوشند ضعف، بی‌معنایی و خشمی را نفی کنند که بسیاری به رنج انسان نسبت می‌دهند. روح ساخته نمی‌شود یا پرورش نمی‌یابد؛ روح تنها نمایانده می‌شود؛ موجودیتی روحانی که دردهای زندگی مدرن او را رنج می‌دهند، حتی اگر مفهوم «روح» و «مدرن» متناقض‌نما باشند[4].

شاید بهترین نقطه برای شروع بحث در مورد تئودیسهٔ تمثیلی در آثار مجیدی، پایان فیلم *رنگ خدا* باشد. قهرمان فیلم، محمد نابینا، خیس در ساحل افتاده و به نظر مرده می‌رسد. پدرش او را در میان امواج دنبال کرده اما نتوانسته بیرونش بکشد، با این‌حال دست‌کم تلاش کرده او را نجات دهد. تردید او، که چهل و چهار ثانیه طول می‌کشد، نقطهٔ اوج موضعی است که در سراسر فیلم گهگاه از خود نشان داده و درست قبل از اینکه پل زیر پای پسرش بشکند تبدیل به خشم و درماندگی می‌شود: پدر فرزند نابینایش را یک نفرین می‌داند، مانعی ناعادلانه بر سر خوشبختی و سعادتی که آرزویش را دارد و تمام عمر از آن محروم بوده. حالا پسرش را در ساحل مرده پیدا می‌کند، او را در آغوش می‌گیرد و پرنده‌ها از بالای سرشان عبور می‌کنند. نوری روی دست و انگشتان پسرش می‌تابد و آنها را حرکت می‌دهد شبیه حرکت انگشت‌ها هنگام خواندن خط بریل.

ارجاعات تمثیلی نمی‌توانند واضح‌تر از این باشند. نام کودک محمد است و مانند پیامبر، با وجود نابینایی یا شاید به سبب نابنیایی الهامات زیبای خداوند را درک و دریافت می‌کند؛ حضرت محمد هم با وجود بی‌سوادی و شاید به خاطر آن، شاهد نزول وحی الهی بر بر خود بود. پیام‌های داده شده به محمدِ فیلم مجیدی و به محمدِ نبی هر دو بر حضور همیشگی و همه‌جانبهٔ خدا در پدیده‌های طبیعی تأکید دارند (مثلاً قرآن 67:19). در واقع من معتقدم درون‌مایهٔ فیلم مبتنی بر خوانش‌های صوفیانه از دو آیه از قرآن است. اولی خود را در عنوان فیلم هم نشان می‌دهد که متأسفانه در ترجمه انگلیسی از دست رفته؛ نام فیلم *رنگ خدا* باید به جای Color of Heaven، به

[4] آنچه که بیان کردم در مورد هر سه اثر صادق است. درخت بید مجیدی (2005) بیشتر از بقیه ی آثارش به وضوح تمثیلی و کمتر مبهم است، و از ادبیات فارسی (به ویژه مولانا) و داستان های قرانی یوسف نشات گرفته است.

Color of God ترجمه می‌شد که یادآور عبارت «رنگ‌آمیزی خدا» است که در قرآن به کار رفته (صبغه الله، قرآن 2:138). براساس خوانش صوفیانه، این عبارت به معنای گرایش فرد به جذب و ازآن‌خودنمودنِ ویژگی‌های زیبای خدایی است و بسیار شبیه به کمالات اخلاقی (نوعی خداگونگی وام‌گرفته) که محمد کوچک در تعاملاتش با دنیای اطراف از خود نشان می‌دهد و بنابراین رنگ خدا را در جهان می‌بیند. فریدالدین عطار (فوت 1221/618)، شاعر مشهور ایرانی هم به آیهٔ موردنظر اشاره کرده که اغلب در *مصیبت‌نامهٔ* او به عمل تعمید تفسیر می‌شود. اینجا آن عبارت در وصف عیسی، روح خدا به کار رفته و یادآور این است که همهٔ بندگان خدا باید چون عیسی رنگ خدایی را درون خود کشف کنند:

صبغه الله از درون می‌آوری/ از خم وحدت برون می‌آوری
صبغه الله را به خود ره داده/ زانکه ابرص نور اکمه داده ای
(عطار، 2006-7: ll. 5860-1, p. 390)

کاملا محتمل است که عنوان فیلم مجیدی اشاره به همین ابیات داشته باشد چون هم رنگ خدا را دارد و هم نابینایی. این ابیات بخشی از یک شعر بلند آموزشی-تعلیمی هستند که مذهب شیعه را معرفی کرده، سلوک دشوار زاهدانهٔ و اهداف اخلاقی‌اش را توضیح داده و آن را راهی برای رهایی از پریشانی روح می‌داند؛ پیامی بسیار نزدیک به تئودیسهٔ فیلم‌های مجیدی. البته فیلم‌های مجیدی با رنجی که عطار شرح می‌دهد تفاوت دارند چراکه عطار (چنانکه نوید کرمانی بحث می‌کند) بر ضعف انسان و امتحان‌های خداوند تأکید دارد (کرمانی، 2011: 112-113). عطار از طعنه و حتی طنز برای توصیف مسخرگی ضعف انسان در برابر پریشانی‌های خدادادی استفاده می‌کند؛ شخصیت‌ها در شعر روایی عطار، به‌ویژه شخصیت‌های غیرعادی، مقدس، احمق و پیامبرگونه، خدا را به چالش می‌کشند (کرمانی، 2011: 163). در مقابل، فیلم‌های مجیدی با حفظ لحنی غمناک از چنین طنز و مضحکه‌ای عاری‌اند؛ با اینکه شخصیت‌های مجیدی هم گهگاه خدا را به چالش می‌طلبند. مجیدی مکان‌هایی فقیرنشین و پررنج را به تصویر می‌کشد که ساکنینشان شخصیت‌هایی والا و قوی -می‌توان گفت مقدس- دارند و قادرند زیبایی را پیرامون خود کشف کنند. در فیلم رنگ خدا، سبک سینماتوگرافی مجیدی بر طبیعت تمرکز می‌کند؛ طبیعتی که نمایندهٔ جهان بیرونی و عرصه‌ای برای نمایش درون‌مایهٔ فیلم است: کیفیات روحی حاصل از معصومیت که در تضاد با نابینایی،

محرومیت و تلخکامی قرار می‌گیرند. محمد کوچک و نابینا رنگ خدا را می‌بیند و پدر خسته و ناشکرش تنها تلخی و عذاب. مناظر و پدیده‌هایی که آن دو می‌بینند، اغلب یکی است، فقط ارزیابی آنها متفاوت است. فیلم - در عنوان و در تجلیلش از محمد- نهایتاً دنیا را زیبا می‌داند. جالب است که مجیدی هدف خود را «رنگ خدا»زدن به فیلم‌هایش عنوان کرده، نه صرفاً استفادهٔ مکرر از درون‌مایه‌هایدرون‌مایه‌های اسلامی (یورولماز، 2014:383). دومین ارجاع قرآنی مهم فیلم آیه‌ای است که که درون‌مایهٔ آن مرتب در فیلم تکرار می‌شود: تأکید بر ماهیت کلامی همهٔ آفریده‌ها، با وجود ناتوانی انسان در رمزگشایی این کلام:

آسمان‌هاي هفتگانه و زمين و هر موجود عاقلي كه در آنهاست، خدا را تنزيه مي‌كند و آن چه در جهان هستي به عنوان شيء شناخته شده است، خدا را با ستايش تنزيه مي‌كند ولي شما از تسبيح آنها آگاه نيستيد و درك نمي‌كنيد، او بردبار و بخشنده است (قرآن 17: 44، همچنین 13:13, 21:79, 24:41, 57:1, 59:1, 61:1)

وقتی همه‌چیز در ذات خود در حال تسبیح و ستایش پروردگار است، بی‌معنایی جهان برای انسان قطعاً حاصل ناتوانی او در ادراک است. در اندیشه‌های محی‌الدین عربی، نظریه‌پرداز صوفی قرن سیزدهم، کلام و گفتار پدیده‌های جهان را تنها کسانی می‌شنوند که اصطلاحاً حجاب از مقابلشان برداشته شده است (چیتیک، 1998، 285). حتی بیشتر مؤمنان هم حجابی در برابر ادراک خود دارند و قادر به دیدن یا شنیدن تسبیح خدا توسط پدیده‌های عالم نیستند، اما صرف تصدیق و پذیرش اینکه جهان در حال سخن گفتن و تسبیح خدا است، آنها را نسبت به واقعیت آگاه‌تر می‌کند؛ در مقابل، کسانی قرار دارند که هیچ یا امید یا انتظاری به دیدن یا ملاقات خدای متعال ندارند و نسبت به نشانه‌های او بی‌اعتنا هستند (قرآن 10:7)، طوری‌که خدا بر چشم‌ها و گوش‌های آنان مهر زده است (قرآن 2:18).

این مفهوم نه فقط در متون اسلامی که در دیدگاه‌های نوافلاطونی هم نسبت به خدا دیده می‌شود. در این دیدگاه‌ها کمال خداوندی بر تمام خلقت مسلط است و به شکل زیبایی پدیدار می‌شود. از این رو آگوستین هیپو (فوت 430)، فیلسوف مسیحی نوافلاطونی در کتاب اعترافات خود، استدلالی زیبایی‌شناختی

برای اثبات وجود خدا مطرح می‌کند که مبتنی بر زیبایی فراگیری است که در هدف الهی از عشق در او وجود دارد:

و از زمین پرسیدم هدف عشق من چیست؟ پاسخ داد: «آن من نیستم.» از هرچه در او بود پرسیدم و همه چنین اعتراف کردند... و به همه‌چیز در محیط پیرامونم گفتم: «از خدایم بگویید که شما نیستید، از او چیزی بگویید.» و آنها با صدایی بلند فریاد زدند: «او ما را آفریده.» سؤال من توجهی بود که از سوی خود به آنها اعطا می‌کردم، و پاسخ آنها زیبایی‌شان بود. (آگوستین، 2008: 10:6,ص.183)

در فیلم‌های مجیدی این اصل که پدیده‌های فیزیکی به نوعی دال بر معانی غایی و ابدی هستند، به وفور دیده می‌شود. انعکاس صدای پرندگان در لحظات اوج تعارض و فشار در *رنگ خدا* گاهی معصومیت محمد کوچک را بیان می‌کند و گاهی با طنینی صفیرگونه پدر او را مورد قضاوت قرار می‌دهد. در ابتدای فیلم، محمد جوجهٔ پرنده‌ای را از کنار گربه برمی‌دارد و نجات می‌دهد. همسازی محمد با طبیعت نشان‌دهندهٔ همسازی‌اش با نظم آفرینش و در نتیجه با تقدیر الهی و حتی خصائل الهی است. محمد از پدیده‌های پیرامون خود به شگفت می‌آید؛ زیبایی چیزهایی را که نمی‌بیند تحسین می‌کند و تلاش می‌کند هرچیزی را دوباره سرجای خودش قرار دهد. او با وجود نابینایی، زیبایی را در همه‌چیز تشخیص می‌دهد و درک می‌کند. رابطهٔ پدرش با طبیعت خصمانه است. حیوانات را با نهیب و تهدید دور می‌کند، اغلب سوار بر اسب می‌تازد یا اسبی به دنبال خود می‌کشد. خشم خود را با مشت کوبیدن بر آب و پاشیدن آن به اطراف ابراز می‌کند. محمد سال قبل درختی کاشته، حال آنکه پدرش بیشتر به ساخت‌وسازهای انسانی علاقمند است؛ سخت کار می‌کند تا برای عروس جدید خانه‌ای آماده کند و محمد را هم به یادگیری نجاری تشویق می‌کند. او اغلب در تلاش برای تغییر دادن نظم طبیعی ناکام می‌ماند؛ از روی اسب می‌افتد و هنگام اصلاح صورت (تغییر دادن مدل موهای طبیعی صورتش) پوستش را می‌خراشد. نگاه او در آینه یادآور یکی از مایه‌های اصلی شعر فارسی و اندیشهٔ صوفیانه است که در آن آینه خود روح است (هولمن، 2006؛ غزالی، 2010: 32). ناهمسازی پدر محمد با طبیعت نشانهٔ ناسازگاری او با نظم آفرینش است؛ بنابراین پدر در تقابل با خدا قرار می‌گیرد. او از دست خدایی که او را بی‌پدر و بی‌همسر گذاشته و کودکی نابینا نصیبش کرده،

خشمگین است: «چرا خدای تو که آنقدر بزرگ است مرا از این بدبختی نجات نمی‌دهد؟ چرا باید او را شکر کنم؟» (مجیدی، 1999؛ پاک شیراز، 2011: 105). برجسته‌ترین ویژگی او یعنی قدردان نبودن برای آنچه که دارد، یکی از گناهان کبیره از نظر قرآن است چراکه ناشکری معادل کفر است و کفر هم برابر با بی‌اعتقادی به خدا است (ایزوتسو، 2002، 121-119).

سکانس پایانی *بچه‌های آسمان* هم چنین معنایی به ذهن می‌آورد. دسته‌ای ماهی قرمز پاهای علی را می‌بوسند؛ پسربچه‌ای که در سراسر فیلم دویده، دویده تا بتواند کفش‌هایش را با خواهرش شریک شود، دویده تا از شرمندگی پدرش جلوگیری کند و دویده تا یک جفت کفش برنده شود و مسئله را برای همیشه حل کند. کار ماهی‌ها روایت قدردانی آفرینش از پسری است که ذات فداکارش -که او را طبق عنوان فیلم «بچهٔ آسمان» کرده- گواهی است بر کمال؛ کمالی فراتر از عدم کمال زاغه‌های فقیرنشین تهران. کفش‌های علی از شدت کهنگی پاره‌پاره شده‌اند (برداشت پایانی از کفش‌های سوراخ سوراخ درست قبل از صحنهٔ تقدیس علی توسط ماهی‌ها نمایش داده می‌شود) اما پاهای درون همین کفش‌ها تجلی روحی خداگونه‌اند. هیچ پیامی مبنی بر اینکه شرایط باعث ارتقای اخلاق خواهد شد، به بیننده داده نمی‌شود. مجیدی در واقع آشکارا از پایان دادن فیلم با این نتیجه‌گیری پرهیز می‌کند؛ بیننده می‌داند که پدر علی برای هر دو فرزندش کفش نو خریده. آخرین مواجههٔ ما با علی در حالتی است که او تصور می‌کند وضعیت دشوارش تا ابد ادامه خواهد یافت چون فقرش قطعاً تا پایان کودکی با او همراه خواهد بود. اما مجیدی همزمان برای نظم آفرینش و هستی هم نقشی قائل شده که ماهی‌های حوض نماد آن هستند. آنها رنج علی و خواهرش را به رسمیت می‌شناسند، مهم می‌پندارند و عشق و دلسوزی معصومانه آنها را تحسین می‌کنند.

فیلم‌های مجیدی جهانی را نمایش می‌دهند که می‌توان آن را «خلقت» نامید؛ خلقتی که مشتاق سخن گفتن است. اینکه نه جنگل در رنگ خدا و نه ماهی‌ها در بچه‌های آسمان نمی‌توانند سخن بگویند، به معنی بی‌صدایی نیست؛ این سکوتی معنادار است. همانطور که در قرآن گریه نکردن آسمان و زمین بر فرعون و همراهان مغروقش چیزی بیش از سکوت است و در واقع، خود، نوعی سخن‌گویی است؛ قرآن می‌گوید: «نه آسمان بر آن‌ها گریست، نه زمین»، که قبل از هرچیز نشان می‌دهد هم آسمان و هم زمین از توانایی گریه کردن

برخوردارند (قرآن 44:29). در تعریف مجیدی از رسانه، فیلم همان چیزی است که والتر بنیامین آن را «زبان اشیاء» می‌نامد. طبق آرای بنیامین، مجسمه‌سازی و نقاشی با سفالگری متفاوتند. آن‌دو در واقع «زبان اشیاء» و فرآیندهایی هستند که بی‌صدایی ماده را متحول می‌کنند، اما بر خلاف سفالگری این کار را با خلق چیزها انجام می‌دهند و همچون «زبان‌های غیرصوتی» عمل می‌کنند (بنیامین، 1993:73). با این‌حال، فیلم‌های مجیدی جایگاه عجیبی در نظریهٔ نماد و تمثیل بنیامین می‌یابند. طبق نظریه بنیامین تمثیل حاوی معنا است؛ تمثیل برخلاف نماد اجازه نمی‌دهد تصویر در برابر تعریف مقاومت کند بلکه تاریخ و طبیعت را طوری ترکیب می‌کند که به نتیجه‌ای یکسان منتهی شوند نه یک ابهام (راس، 2015: 60-56). مسئله اینجاست که تصاویر مجیدی هم تمثیلی هستند و هم مبهم. تمثیل موجود در آنها آنچه بنیامین در نظر دارد، نیست چون تصاویر او برخلاف انسان‌های عادی قرون وسطا یا خدایان المپ نه نشان‌دهندهٔ یک نظام بنیادین خاص که نماد تنها نظام بنیادین ممکن در متافیزیک اسلامی کلاسیک است. تصاویر مجیدی چیزی فراتر از مفهوم سنتی تمثیل هستند چراکه در جهان‌بینی او *همه‌چیز* تمثیل است؛ خود خلقت تمثیل است چون همه‌چیز برای انتقال و ابراز معنا است که وجود دارد. تصاویر مجیدی نماد هم نیستند چون نمادها نمایشگر حقیقتند. آنطور که آلیس راس توضیح می‌دهد، از نظر بنیامین، نماد این قدرت را دارد که جهان را «در بی‌تفاوتی کامل نسبت به حقیقت» توجیه کند (راس، 2015: 53). ابهام -ابهام بی‌پایان- ویژگی اصلی نماد بنیامین است درحالی‌که تمثیل از تمثیل‌گر معنا استخراج می‌کند (راس، 2015: 59). ابهام در فیلم‌های مجیدی برخاسته از رنج بی‌پایان است؛ فقر مطلق یک خانواده یا درماندگی و آوارگی یک پناهجو که در تضاد با کوهی از معنا و زیبایی قرار می‌گیرد. کودکی نابینا که در برابر چشمان پدرش غرق می‌شود: رنج و حتی بی‌عدالتی را از این عریان‌تر نمی‌توان نمایاند. اما همهٔ نشانه‌ها به چیز دیگری اشاره دارند؛ کودک در حال خواندن رنگ خدا می‌میرد و به کمال فضیلتی دست می‌یابد که مرگ ناجوانمردانه‌اش را معنا می‌بخشد. بدین‌ترتیب، تمثیل‌های مجیدی کیفیت مبهم و حتی نمادین هنر مدرن را دارند اما چارچوب سنتی متافیزیکی-اسلامی خود را هم حفظ می‌کنند.

مدرنیته در سینمای «اسلامی»؟ بررسی امکانات

هدف در واقع پاسخ دادن به سؤال کلی‌تری در مورد ایران، اسلام، مدرنیته و رسانه فیلم است: آیا متافیزیک کلاسیک اسلامی جایی در هنر معاصر دارد؟ فیلم‌های مجیدی، خود پاسخ مثبت به این سؤالند. چون اگر اینطور نباشد و اگر انحطاط وجود و افول فضیلت در حوزهٔ بشری جایی در سینما نداشته باشد، برای بسیاری از ایرانیان و مسلمانان، مدرنیته برابر با بی‌معنایی خواهد بود. فرهنگ عرفانی در کتاب *سینما و فلسفهٔ ایرانی: حقیقت جوانه‌زده* به همین سؤال می‌پردازد و باورپذیری یا معقول بودن رویکرد مجیدی را نفی می‌کند.

عرفانی دو فصل از شش فصل کتابش را به فیلم‌های مجیدی اختصاص داده که نشان می‌دهد سینمای مجیدی از پختگی لازم برای تعمق فلسفی برخوردار است، حتی اگر این تعمق عرفانی را به این نتیجه رسانده باشد که فیلم‌های او مبتنی بر تصاویر کهنه و منسوخ (عرفانی، 2012: 37) و دارای چارچوبی پدرسالارانه و ایدئولوژیک هستند (عرفانی، 2012: 79). عرفانی، مجیدی را فیلمسازی متعلق به «صنعت فرهنگ» می‌داند، اصطلاحی که آدورنو به کار می‌برد (عرفانی، 2012: 79). او ادعای حمید دباشی را مبنی بر اینکه سانسور باعث موفقیت هنری سینمای ایران پس از انقلاب شده (دباشی، 2007: 308) می‌پذیرد، اما معتقد است این موضوع در *بچه‌های آسمان* «توجه‌ها را به خود جلب کرده و به نوعی نقض غرض می‌انجامد» (عرفانی، 2012: 89). مجیدی به باور عرفانی از شخصیت‌های کودک در فیلمش استفاده کرده تا محدودیت‌های سانسوری در روایت قصه را دور بزند، دیدگاه‌های بزرگسالی را به غلط بر کودکان تحمیل کرده و خانوادهٔ فقیری را در تهران را به تصویر کشیده تا اتقاد اجتماعی را به حداقل برساند و چارچوب ایدئولوژیکی موجود را تقویت کند (عرفانی، 2012: 82 و 79). عرفانی شواهدی قانع‌کننده برای این ادعا که فیلم‌های مجیدی بستری حمایتی برای تقویت فرهنگ توده‌ای اسلامی هستند، می‌آورد اما در ادعای خود زیاده‌روی می‌کند. او برای اثبات این ادعا به موسیقی ابتدایی *رنگ خدا* اشاره می‌کند که ترانهٔ آن سروده غلامعلی حداد عادل، یکی از نخبگان سیاسی اسلامی ایران است (عرفانی، 2012: 29). از طرف دیگر به درون‌مایه‌هایدرون‌مایه‌های مشخصی از فیلم و زندگی نویسنده و کارگردان اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد با اسلام‌گرایی، اسلام و حتی درون‌مایه‌های درون‌مایه‌هایاخلاقی اسلامی آزادتر و مبهم‌تر هم

در تعارض‌اند. مثلا اشاره می‌کند که خانوادهٔ نمایش‌داده‌شده در *بچه‌های آسمان* هم فقیر و هم مذهبی‌اند تا مذهب و فقر به شکلی با هم پیوند یابند که نارضایتی قشر فقیر کشور را کاهش دهد؛ علاوه بر این، آنها به‌طور مشخص مسلمان و شیعه هستند؛ و در آخر اینکه مجیدی فیلمی هم از زندگی حضرت محمد در کودکی ساخته (عرفانی، 2012: 85). سؤال این است که آیا حضرت محمد صرفاً یک نماد سیاسی است؟

سؤال دیگر نیز این است که آیا اسلام، حتی در جمهوری اسلامی ایران، *صرفاً* یک ایدئولوژی است؟ مطمئناً می‌توان تصور کرد که علی در فیلم مجیدی تا چه حد به دلیل از خودگذشتگی، شجاعت، همدردی و عشق مورد تحسین مولانا شاعر فارسی‌زبان مسلمان خواهد بود. یکی از حکایت‌های مثنوی قصهٔ پسربچهٔ حلوافروشی است که شیخی صوفی از او برای طلبکارانی که به خانقاهش آمده‌اند، حلوا خریده اما پولی برای پرداخت به پسر ندارد. پسر پریشان می‌شود و شروع به گریه و زاری و شکایت می‌کند. وقتی یکی از معتمدان شیخ برایش پول می‌فرستد و او پول حلوای پسر و بدهی خود به طلبکاران را می‌پردازد، راز قصه عیان می‌شود: گریه و زاری پسر برای دریافت رحمت الهی لازم بوده چراکه «تا نگرید کودک حلوافروش/ بحر رحمت در نمی‌آید به جوش» (مولانا، 2005-2006: ll. 2:445, 2:28). اشک‌های علی نقش برجسته‌ای در بچه‌های آسمان دارند و حتی در بخشی از فیلم باعث می‌شود معلم ورزش علی به خاطر او ورای قوانین عمل کند. قصهٔ علی، که به سبب کاهش فشار مالی بر پدرش کفش‌های خود را با خواهرش شریک می‌شود، به‌راحتی می‌توانست یکی از حکایت‌های اشعار تعلیمی عطار یا سعدی باشد. اگر ارجاعات و اشارات به نظام‌های اخلاقی-فضیلتی مختلف، متون مقدس، اشعار کلاسیک و مدرن و روایت‌های متعددی که آن‌ها را «اسلامی» می‌دانیم، یک فیلم را جزء فرهنگ «اکثریت» طبقه‌بندی می‌کند، پس چه کاری از دست ما برای آن دسته از فرهنگ‌های «اقلیت» در ایران برمی‌آید که تا حدی وام‌دار این عناصر هستند ولی هم ایدئولوژی عرفانی مذکور را رد می‌کنند و هم فرهنگ بزرگتر «اکثریت» را که مسلط بر جریان اصلی فیلم و رسانه است؛ این برخورد نوعی کاپیتالیسم چندملیتی است برای پالایش سینمای ایران از هر آنچه

اهمیت و معنای اسلامی دارد که در نتیجه‌اش باید بسیاری از عناصر فرهنگ ایرانی را هم از آن بزداییم. این واقعیت را هم نباید نادیده گرفت که ویژگی «اسلامی» سینمای ایران به‌ویژه در آثار مجیدی قبلاً به روش‌های متعدد سکولاریزه شده و به صورت نوعی انسان‌گرایی یا اومانسیم ایرانی تغییر شکل داده است. حمید نفیسی معتقد است علیرغم وجود درون‌مایه‌های عرفانی یا حتی مهدوی در فیلم‌های مجیدی، انسان‌گرایی در آثار او عنصری غالب است؛ به باور او ترکیب انسان‌گرایی و واقع‌گرایی در سینمای ایران است که منجر به محبوبیت جهانی آن شده است (نفیسی، 4-213 :2012). از نظر او مهربانی، شفقت، همدلی، ازخودگذشتگی و هرآنچه در این فیلم‌ها قابل تحسین است توانسته مهدویت خاص اسلام شیعی را که منتظر بازگشت امام آخر است تغییرشکل دهد و به هیئت کودک یا قهرمانی درآورد که تجسم ارزش‌های سکولار مدرنیته است (همان). مجیدی خود دو وجهی بودن درون‌مایهٔ اصلی فیلم *بید مجنون* را تأیید می‌کند: ازیک‌سو، متافیزیک عرفانی ایرانی و از سوی دیگر وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم فلسفی غربی (پاک شیراز، 2011: 108). از این گذشته، آیا واقعاً ممکن نیست مجیدی هم «پایبندی آشکاری به اسلام- هرچند اسلامی انسانی و انسان‌گرا» داشته باشد که او را تبدیل به «فیلمساز اکثریت» می‌کند و هم دامنهٔ فیلم‌هایش از هر نوع پایبندی شخصی به ایدئولوژی و مذهب وسیع‌تر باشد؟

من معتقدم دامنهٔ فیلم‌های مجیدی به‌اندازهٔ دامنهٔ مخاطبانش گسترده است. عرفانی موفق شده *رنگ خدا*ی مجیدی را با استفاده از مفهوم ادبیات اقلیت ژیل دلوز تفسیر کند (عرفانی، 2012: 28). ما نیز می‌توانیم مجیدی را در بستری فلسفی مانند نظریات اسپینوزا تفسیر کنیم که از طریق پیش‌فرض‌های هستی‌شناسانه، و حتی درجه‌بندیِ بودن و همچنین یک نظام فضیلت متناظر، معنایی در جهان می‌یابد. منظورم نسخهٔ تلطیف‌شده و شاعرانهٔ اندیشه‌های بزرگان متافیزیک پیشامدرن مثل ابن عربی و ملاصدرا و به‌صورت کلی‌تر اندیشه‌های صوفیه تحت تأثیر نوافلاطونیسم اسلامی است. ارتباط با چنین متافیزیکی، ایدئولوژی هر ملتی را تحت تأثیر قرار می‌دهد، حتی اگر شباهت‌هایی وجود داشته باشد. مثلاً مفهوم متافیزیکی «آشکار کردن معنا»

یا پرده برداشتن از معنا نشان‌دهندهٔ ارزش فرهنگی مشترکی در ایران، یعنی پنهان کردن است؛ پنهان کردن نه فقط زیبایی انسان، بلکه روابط خانوادگی، افکار درونی، نیات واقعی و مسائل محرمانه. این ارزش در هنر، جامعه و فرهنگ ایرانی دیده می‌شود؛ حمید نفیسی شیوه‌های پنهان کردن یا پوشاندن را که به سینمای معاصر ایران شکل داده‌اند مورد بحث قرار می‌دهد: لباس پوشیدن ساده و همراه با حیا، جداسازی مکان‌های عمومی/خصوصی، دیوارهای بلند، سخن گفتن در لفافه و نگاه‌های دزدکی (نفیسی، 2000: 3-561). به علاوه همانطور که نسیم پاک شیراز نشان داده، فیلم‌های مجیدی را می‌توان طبق نظریات کلاسیک صوفیه در مورد حال و مقام یا حالت و جایگاه (states and stations) تفسیر کرد (پاک شیراز، 2011: 121-101). برای بسیاری از ایرانی‌ها این احوالات و مقامات متناظر با چیزی است که آن را «اخلاق فضیلت» می‌نامیم. هنر فضیلت‌محور باید جایگاهی در سینمای مدرن ایران داشته باشد و به نظر می‌رسد همینطور است. شاید حتی در سینماهای دیگر هم هنر فضیلت‌محور وجود داشته باشد؛ چیزی که می‌توان از محبوبیت مجیدی در آمریکا و اروپا نتیجه گرفت. عرفانی این احتمال را می‌پذیرد که هنرمند (مجیدی) از چارچوب ایدئولوژیک خود فراتر رود؛ چنانکه عرفانی مطرح می‌کند، «انقلاب آنقدر رشته‌های روایی هویت ایرانی را جابه‌جا کرده یا از هم گسسته است که حتی یک عنصر سازگار و دنباله‌رو هم گاهی ناچار است به تجربهٔ جمعی ترکشدگی و فقدان اشاره کند» (عرفانی، 2012: 33). مشاهدهٔ عرفانی مطمئناً درست است؛ فیلم‌های مجیدی علیرغم سازگاری کلی با اهداف فرهنگی انقلاب ایران، حس ناامیدی عمومی را تأیید می‌کنند. اما مسئله اینجا است که عرفانی چارچوب ایدئولوژیک انقلابی را به صورتی می‌بیند که به نظر نمی‌رسد با زمینهٔ تمثیلی فیلم‌های مجیدی متناظر باشد.

مثلا این ادعای عرفانی را در نظر بگیرید که بین ایدئولوژی مذهبی مورد حمایت مجیدی و نمادگرایی زندگی‌دوستانه‌ای که فیلم‌هایش از آن سرشارند، تضاد وجود دارد. عرفانی معتقد است «این الله رژیم ایران نیست که در آواز پرندگان یا صدای باد جاری می‌شود، بلکه حیات‌گرایی زندگی است» (عرفانی،

2012: 33). اگر پسوند «رژیم ایران» را از کلمهٔ الله حذف کنیم، دیگر تضادی بین «الله» و «حیات‌گرایی زندگی» وجود ندارد، چون در سنت مذهبی-فلسفی‌ای که زبان تمثیلی فیلم‌های مجیدی است، الله/خدا در واقع همان اصل و هستهٔ زندگی است. بنابراین بازمی‌گردیم به همان مفهوم که همه‌چیز در حال تحسین و تسبیح خدا است و آنطور که ابن عربی می‌گوید همه‌چیز کلام دارد چراکه «رمز و راز زندگی» بر «هرآنچه موجود است» نفوذ دارد که نتیجهٔ توجه مداوم خدا به آن‌ها است (چیتیک، 1989:157). چنانکه رزا هولمن مطرح می‌کند، تأکید بیش‌ازاندازه بر نقش دولت و ایدئولوژی دولت، باعث می‌شود تأثیر صوفیسم و ادبیات را بر «رئالسیم شاعرانه»ی سینمای ایران نادیده بگیریم (هولمن، 2006). هولمن به شباهت بین محمد نابینا در رنگ خدا و شاعر مشهور ایرانی شمس‌الدین حافظ (فوت 1390/792) اشاره می‌کند که اشتیاق خود به خداوند را به صدای بربطی تشبیه می‌کند که با فاصله از نوازنده‌اش نگه داشته شده؛ محمد چون عاشقی دلخسته همه‌جا دنبال خدا می‌گردد «تا روزی که دستانم او را لمس کنند و همه چیز، حتی رازهای قلبم را به او بگویم» (هولمن، 2006). «خدا» یا «الله» عنصر مقتدر متمایزی نیست که به فیلم تحمیل شده باشد. بلکه خدا، طبیعت و درک محمد از زیبایی با هم آمیخته و غیرقابل تفکیک‌اند.

روایت‌های چندگانه: اسطوره‌سازی دنیوی

توانایی مجیدی در خلق موقعیت‌های تمثیلی در آثارش که نوعی ابهام مدرن هم در خود دارند، تا حدی ناشی از مهارت او در گردهم‌آوردن پارادایم‌های متعدد کلاسیک و معاصر است. خوانش بی‌نقص امید توفیقیان از *باران* مجیدی چندین ساختار روایی کلاسیک را در فیلم شناسایی کرده که به «آفتاب‌پرست عناصر» شباهت دارند؛ یعنی ابعاد مختلف اما درهم‌تنیدهٔ روایت اصلی که بسته به زاویهٔ دید بیننده، خود را نشان می‌دهند (توفیقیان، 2013: 104). لطیف، قهرمان فیلم، می‌تواند هرکدام از این‌ها باشد: (1) عاشقی در پی نجات معشوق، یا (2) عاقلی در پی خرد مطلق، یا (3) عاملی اخلاقی در موقعیتی آموزشی-تربیتی، یا (4) روحی در پی یکی شدن با خدا (همان). به هرچهار پارادایم روایی به شکل برجسته در ادبیات کلاسیک فارسی پرداخته شده و هریک معادلی نمادین در فیلم مجیدی دارند. البته مجیدی عنصری اجتماعی هم به این پارادایم‌های کلاسیک اضافه می‌کند: *باران*، چنانکه

توفیقیان می‌گوید، نمایش اختلافات نژادی و مالی هم هست؛ چراکه عاشق، شهروندی ایرانی (هرچند آذری-ترک) و معشوق، پناهجویی افغان-هزاره است (توفیقیان، 2013: 105).

اگر روایت نوافلاطونی یعنی روحی که در پی یکی شدن با خداست را در نظر بگیریم، توفیقیان به خوبی توانسته باران را در بستر خوانش‌های فلسفی کلاسیک از قرآن، به‌خصوص داستان آفرینش تفسیر کند: فیلم در تاریکی آغاز می‌شود، در یک نانوایی که در آن چانه‌های خمیر یکاندازه درست می‌شوند؛ سپس با تصویری قدرتمند از خروج معشوق پایان می‌یابد و عاشقی ترکشده که بر رد پای او روی گل باران‌خورده خیره می‌ماند. توفیقیان در این تصاویر یک گذار می‌بیند: تصویر اول -چانه‌گیری از خمیر- نمایش خلقت آدم در قرآن است که به شکل قالب‌گیری گل برای پختن توسط یک استادکار توصیف می‌شود (قرآن، 55:14)؛ اینجا انسان به صورت بالقوه و به شکل یک نمونهٔ اولیه یا خمیرمایه‌ای فاقد تنوع و انواع است. تصویر دوم -ردپای روی گل- نشان‌دهندهٔ خلقت انسانی دارای شخصیت است؛ ردپا نمونه‌ای فردی از آفرینش و بسیار شبیه روح فردی انسان است که توسط یک زن و یک مشعوق برجا گذاشته شده (توفیقیان، 108: 2013). در سکانس آغازین در نانوایی، لطیفِ عاشق میان جمعیت ایستاده است، در حالیکه در سکانس پایانی ردپا، او تنها ایستاده؛ تضادی که بر بن‌مایهٔ فیلم تأکید دارد: گذار از بی‌هویتی خلقت انبوه به هویت منحصربه‌فردی که عشق خلق می‌کند (توفیقیان، 2013:111). باران به دلیل موقعیتش به عنوان یک پناهجوی افغان، هیئتی بینابینی است و بنابراین می‌تواند کاتالیزوری برای تغییر و رشد مداوم در شخصیت عاشق باشد؛ او برخلاف نانوا، با ویران کردن و از نوساختن عاشق، خلق می‌کند (توفیقیان، 108 :2013).

با بسط الوهیت تمثیلی *باران* حتی می‌توان گفت عشق لطیف به باران یک مذهب است؛ چنانکه جان هیک همهٔ مذاهب را دارای پتانسیل متحول کردن انسان از حالت خودمحوری به واقعیت‌محوری می‌داند (هیک، 23: 1992). این «مذهب» تفسیری روحانی یا معنادار از یک عشق ظاهراً «سکولار» است، یعنی عشق انسان به انسانی دیگر. و این توانایی مجیدی را در اسطوره‌سازی از روایت‌های سکولار نشان می‌دهد. لطیف حین از خودگذشتگی برای نجات باران و خانواده‌اش از فقر، واقعاً *لطیف* می‌شود یعنی ویژگی‌های شخصیتی را که

معنای نامش هستند به خود می‌گیرد؛ لطیف یعنی «مهربان» و «ملایم.» بنابه تفسیر توفیقیان، لطیف هم فردیت به دست می‌آورد و هم هویتش را از دست می‌دهد؛ او آخرین دارایی خود یعنی کارت شناسایی ملی ارزشمندش را می‌فروشد تا به باران و خانواده‌اش پول بدهد، چراکه باران بعد از مصدومیت پدرش به کار طاقت‌فرسای بلندکردن سنگ‌های ساختمانی مشغول بوده است. لطیف در واقع با فروش کارت شناسایی، موقعیت برترش را نسبت به کارگران کارگاه ساختمانی از دست می‌دهد. در طول فیلم هیچ‌کس جز لطیف شهروند ایران نیست و همه به‌صورت غیرقانونی کار می‌کنند، فقط او است که ایرانی محسوب شده و خود را بالاتر از آنها می‌بیند و در بخشی از فیلم کار خرید و آماده‌سازی مواد غذایی برای کارگران را به عهده دارد که کمترین مالیات را دارد (قبل از ورود باران به داستان). از دست دادن کارت هویت لطیف که بسیار شبیه از دست دادن هویت در اشعار فارسی است -از لیلی و مجنون نظامی گرفته تا شیخی که در مثنوی مولانا به سبب شناسایی خود از کمال و وصل محروم شد- هم دلالت‌های اجتماعی دارد و هم دلالت‌های اسطوره‌ای. از منظر اسطوره‌ای، فروش غیرقانونی کارت شناسایی ملی توسط لطیف، مرحلهٔ یکی‌مانده‌به‌آخر در یکی شدن روح با خدا است. مجیدی فیلم را با فروش کارت شناسایی لطیف تمام نمی‌کند، با وجود اینکه در چارچوب اسطوره‌ای-تمثیلی شعر فارسی، ویران کردن خود همان مرحلهٔ پایانی است (توفیقیان، 113: 2013). به نظر من این موضوع نمایانگر توانایی مجیدی در حفظ یکپارچگی ژانر تماتیک فیلم است؛ فیلمی که با وجود ارجاعات تمثیلی‌اش، در نهایت شکلی روایی از سنتodhriعشق تحقق‌نیافته و به‌وصال‌نرسیدهٔ لیلی و مجنونی معاصر است و نتیجه داستان با وجود تأکید بر جدایی همیشگی عاشق و معشوق، باید موقعیت آن دو را در نظر بگیرد. از منظر اجتماعی، فروش کارت شناسایی لطیف، چشم‌پوشی از هویت ملی‌ای است که تبعیض و بی‌عدالتی را تداوم می‌بخشد. او دیگر کارت مزیت‌بخش خود را نمی‌خواهد؛ اکتشاف دوگانگی خود-دیگری که به کمک عشق توانسته است از آن فراتر رود. چنانکه توفیقیان استدلال می‌کند، عناصر غیررئالیستی فیلم بر باران به عنوان عامل تغییر در لطیف تأکید دارند؛ عاملی که او را قادر می‌سازد ارزش هرآنچه را از جمله زنان و اقلیت‌های نژادی، موضوعی بینابینی است درک کند.

موفقیت مجیدی در بازگویی روایت‌های تمثیلی برگرفته از کیهان‌شناسی صوفیه به‌ویژه از این رو ستودنی است که او این کار را حین واکاوی درون‌مایه‌های پیچیده در مورد عدالت اجتماعی انجام می‌دهد. مثلا نام معشوق مؤنث قصه را در نظر بگیرید که مانند خدایی ساکت و مورد ستایش، در سراسر فیلم حتی یک خط دیالوگ هم ندارد. وقتی خود را مرد جا می‌زند تا بتواند جای پدر مصدومش را بگیرد، نامش «رحمت» است که رحمت الهی را تداعی می‌کند. در قرآن دو واژهٔ «رحمت» و «باران» ارتباط نزدیکی با هم دارند؛ خداوند زمین را با «رحمت» خود سیراب می‌کند که معنی «باران» هم می‌دهد (قرآن 50:30) (ابن عبدالله 1:78-81؛ همچنین 2011: 118). این تغییر امری قابل توجه است: در کیهان‌شناسی صوفیه که ابن عربی آن را تشریح کرده، اصل اولیهٔ خلقت مذکر است اما نتیجهٔ آن مؤلفهٔ مؤنث خلقت است که منشاء همهٔ تعددها و کثرت‌ها می‌شود (ابن عربی، 1:139, 1968). به عبارت دیگر، اصل خلقت تبدیل به خلقت عملی و واقعی می‌شود. ابن عربی فرآیند خلق را به شکل خِردی که تبدیل به روح می‌شود یا قلمی که واژه‌های بسیار وجود را بر لوح می‌نویسد، توصیف می‌کند (الحکیم، 1069-71, 1981). در مورد فیلم مجیدی، رحمت نهان خداوند که خلقت نشانه آن است، در زیبایی نهان باران، دختر افغان، تجلی می‌یابد که ظهور بی‌پرده و بی‌حجاب معشوق نشانهٔ آن است. در هر دو مورد، یعنی در رحمت خداوند و در زیبایی باران، ظهور و آشکارشدگی باعث تغییر در فرد عاشق می‌شود که (در مورد عاشق خدا) از عدم وجود به وجود و (در مورد عاشق باران) از خودمحوری به معشوق‌محوری می‌رسد. جستجوی لطیف در پی معشوق در واقع جستجوی خویشتن است، همانطور که ابن عربی و اندیشمندان دیگر معاصر او انسان را به کشف خدا از راه کشف خود تشویق می‌کنند. این مفهوم در حدیثی منتسب به حضرت محمد هم آمده است «هرکس خود را بشناسد، پروردگارش را شناخته است» (چیتیک، 1989: ص 369 شماره 22).

اینکه این گذار که در فضای سرد و غمناک کارگاه ساختمانی اتفاق می‌افتد، روایتگر حضور زیبایی و معنا در دنیای خاکی است؛ موهای سیاه و درخشان باران برای اولین بار در آشپزخانهٔ کارگاه، جایی که فقط مردان حضور دارند و در میان گرد و خاک ساختمان نیمه‌کاره نمایان می‌شود. این نمایان شدن نه فقط قهرمان داستان، لطیف، بلکه خود فیلم را هم تغییر می‌دهد و به دنیای کشف خویشتن و عشق می‌برد. بیشتر فیلم در فضای فقر شدید و

شرایط اسفبار پناهجویان افغان اتفاق می‌افتد. در حاشیه بودن این مکان‌ها نشان‌دهندهٔ نظم اجتماعی کنونی ایران است؛ داستان کسانی که اغلب در فرهنگ عامهٔ ایرانی نامرئی‌اند و باید به انسانیت و ارزش درونی آنها نور تابانند تا دیده شوند. آنها کارگران مهاجری هستند که بیش‌ازحد کار می‌کنند، کم دستمزد می‌گیرند و بی‌صدا رنج می‌کشند، اما در زندگی‌شان معنا وجود دارد. مجیدی در بستر تمثیلی فارسی کلاسیک به این فضاها می‌پردازد؛ بستری که عمیق‌ترین حس شناخت ادبی مخاطب را تحریک کند. او با انتخاب ساختمانی نیمه‌کاره در حاشیهٔ شهر مفهوم *خرابات* را در شعر کلاسیک فارسی تداعی می‌کند. حافظ *خرابات* یا ویرانه‌ها را محلی برای گناه بی‌پروا و تسلیم کامل به عشق می‌داند:

خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد/ خانهٔ عقل مرا آتش میخانه بسوخت
(حافظ، 4-1983: ش.18، ص. 52)

آب خرابات (شراب) و آتش میخانه (اشتیاق) برای حافظ راستین‌تر از عبادت مذهبی و عقلانیت محض است. آنچه حافظ می‌خواهد فقط در ویرانه‌ها، محلی در تضاد با خرد متعارف و هنجارها، اتفاق می‌افتد. در شعر حافظ و در فیلم *باران* مجیدی، عشق اشتراک زیادی با رنج دارد: غیرمنطقی و دردناک و مستلزم از دست دادن خویش، نقض هنجارهای اجتماعی و نهایتاً تحول فردی است. در شعر حافظ، خرابات ساختمان‌های متروکه و مخروبه‌ای هستند که در آنها آوارگان، میخوارگان و قماربازان مأوا گزیده و آداب و رسوم مذهبی و فرهنگی را نقض کرده‌اند، آداب و رسومی که برای شاعر چیزی جز خودمحوری و زهد ریاکارانه نیست. اما در فیلم مجیدی خرابات نوعی ضدفرهنگ معاصر و مدرن است. خانه‌های حاشیه‌ای که در هویت ملی ایرانی جایی ندارند و خودخواهی و خودمحوری را رد می‌کنند. ماهیت تمثیلی این فضاها و شخصیت‌های درون آنها به مجیدی امکان ساخت روایتی می‌دهد که رنج انسان را معکوس کرده و در زندگی پناهجویان و مستمندان، حقیقی‌ترین جستجوی انسان را کشف می‌کند، جستجو در پی خودشناسی و عشق به دیگری.

نتیجه

فیلم‌های مجیدی با قراردادن رنج و معنا در کنار هم، علاوه‌بر دیدگاهی جایگزین به امکانات سینمای معاصر، دیدی جایگزین به زندگی مدرن ارائه می‌دهند. اهمیت و برجستگی این دیدگاه از مرزهای فرهنگ ایرانی و حتی فرهنگ‌های مسلمان فراتر می‌رود. در واقع، دنیای سینمایی مجیدی موقعیتی انسانی را نمایش می‌دهد که همه‌چیز در آن *معنادار* است و «معنا» بر «نشانه» برتری دارد. در استفاده از «معنا» و «نشانه» اشاره به بحث حمید دباشی در مقالهٔ *کلوز آپ: سینمای ایران، گذشته، حال و آینده* دارم. اگر حمید دباشی درست بگوید، یعنی اگر رسانهٔ فیلم در ایران «امکان به‌چشم‌دیدنِ انسان تاریخی (در مقابل انسان جاویدان ذکرشده قرآن) بر پردهٔ سینما» را فراهم کند و اگر این مطلوب و مورد نظر است، پس قطعاً فیلم‌های مجیدی شکست خورده‌اند چون امکان هنریِ جایگزین کردن انسان جاویدان را با انسان تاریخی ندارند (دباشی، 2001:15). مهارت ویژهٔ مجیدی در ترکیب انسان جاویدان و انسان تاریخی است و شخصیت‌های آثارش نوعی تعالی ماندگار را به نمایش می‌گذارند. در جهانی به‌شدت واقعی و خاکی زندگی می‌کنند و رنج می‌کشند و درعین‌حال از آسمان می‌آیند؛ در مناطق فقیرنشین ایران سکونت دارند و در عین حال اخلاقاً در برج‌هایی رفیع قرار دارند.

در فیلم‌های مجیدی «متافیزیک جهان‌شمول» که دباشی آن را «بیماری خشن» هنر ایرانی می‌داند، هدفی جز ترجمهٔ دردهای مدرنیته در روایتی معنادار و حتی مقدس ندارد (دباشی، 2001: 255). عباس کیارستمی، کارگردان ایرانی در اوج قدرت خلاقهٔ خود از نظر دباشی، قادر بود «بگذارد نشانه بدون اینکه به ورطهٔ دلالت‌های عادی سقوط کند، با حساسیت معنوی خود دلالت کند و لمس شود.» (دباشی، 2001: 252). واژه‌های «نشانه» (sign) و «دلالت کردن» (signate) که دباشی به کار می‌برد، برگرفته از زبان تخریبی دریدا دربارهٔ تاریخ فکری اسلام در مقالهٔ «خشونت و متافیزیک» است (دریدا، 1978). او برای ارائهٔ جایگزینی برای متافیزیک اسلامی، از هنری حمایت می‌کند که هدفش نه «اسم» بلکه «نشانه» است (دباشی، 2000: 7-166). منظور دباشی از «اسم»، یک «مرکز هرمونوتیک» (در اسلام با اسم یا اسامی خدا شناخته می‌شود) است که به عنوان محوري براي منحرف شدن از تجربهٔ اکنون و آنچه به حواس مربوط است، عمل می‌کند (دباشی، 2000: 128 و 137). منظور او از

«نشانه» چیزی است که با حواس درک می‌شود، قابل‌فهم است و لزوماً به سیستم‌های ثابت نمایش هم محدود نیست. در فیلم‌های مجیدی نشانه‌هایی که حاوی دلالت محض باشند، یافت نمی‌شود و اساساً دلالت هم به شکل آزاد و دلبخواه دیده نمی‌شود. آنچه غالب است، معنا است؛ درک چیزی فراتر از ظاهر. این پدیده را می‌توان با مفهوم «اسامی» نه به مفهوم بازتعریف‌شدهٔ دباشی، بلکه از درون سیستم‌های کلاسیک اسلامی مورد نقد او- مقایسه کرد. اسم‌ها یا اسامی در اندیشهٔ ابن عربی و به صورت کلی‌تر اندیشه‌های متافیزیکی اسلامی (و در اندیشه والتر بنیامین) منابع الهی برای کلمات انسان هستند. آنها معنای مطلقی هستند که تنوع یافته‌اند. چون همهٔ چیزهای عالم کلماتی هستند که از اسامی استخراج شده‌اند، محمد می‌تواند با استفاده از خط بریل نشانه‌های خدا را در پیرامونش «بخواند»؛ او در واقع به چیزهای که می‌شنود و با انگشتانش حس می‌کند، اسم می‌دهد. به همین دلیل است که خواندن و نوشتن در فیلم‌های مجیدی جایگاه برجسته‌ای دارند، و این تصاویر زبان‌محور تقریباً همیشه در کنار نشانه‌های زندگی مثل پرندگان، درختان، آب و ماهی‌ها قرار دارند. مجیدی به ما یادآوری می‌کند که خلقت ردپای اعمال خداوندی است: اسامی خدا کلمه شده‌اند و آن کلمات ردپای زیبایی است که بر خلقت به جا مانده. در نظر بگیرید چطور کفش‌های باران ردپایی به جا گذاشتند تا ارادهٔ او تبدیل به عمل شود و عمل او تبدیل به هیئتی همیشگی که تعمق عاشقانه را در لطیف برمی‌انگیزد. این اعلان معنا شاخصهٔ اصلی فیلم‌های مجیدی است که در آنها تضاد و تقابل نه میان اقتدار و تعدد است و نه چنانکه دباشی می‌گوید میان دال (signifier) و نشانه (sign). این تضاد میان معناداری و بی‌معنایی و بین تعالی و فروماندگی است. تجلیل او از معنا طرفداری صرف از اقتدار نیست، بلکه تجلیل از دیدگاهی سنتی‌تر نسبت به اهمیت انسان در دنیای مدرن است؛ در واقع پاسخی است برای انسان معاصر، وقتی به نظر می‌رسد مدرنیته چیزی بیش از وعده‌های توخالی برای ارائه ندارد.