گولان. فیلمنامه: جیمز برونر، مناحیم گولان. فیلمبردار: دیوید کارفنیکل. بازیگران چاك نوریس، لی ماروین، هاناشیکولا، جوزی بیشاپ، جورج کندی، رابرات فاستر، شلی وینترز.

۱۵. Karate Kid,Part 2، محصول ۱۹۸۶ آمریکا. کارگردان: جان جی. ایویلدسن. فیلمنامه: رابرت کی من. فیلمبردار: جیمز کرب. بازیگران: رالف مکیو، نوری یوکی، پت موریتا، نوبومك کارتی، دنی کامی کوما، یوکی اوکوموتو.

16. ————:«Robert Kovoloff: Product, Placement, Pioneer.» The Hollywood Reporter, , June 10, 1986, P. S-30.

۱۷. همان

۱۸. Jewel of The Nile، محصول ۱۹۸۶ آمریکا. کارگردان: لویس فیگ. فیلمنامه: مارك روزنتال، لارنس کانر. فیلمبردار: جن دی بانت. بازیگران: مایکل داگلاس، کتلین ترنر، دنی دی ویر.

19.————: Robert K ovoloff...,P.S-30

۲۰. همان

۲۱. همان

22. Rothman, Cliff: «Disney: A Merchandisimg World Leader». The Hollywood Reporter, June 10, 1986, P.S-20

۲۳. همان ۲۵. همان

۲۴. همان ۲۶. همان

۲۷. مجلهٔ «Licensig Sope»

28. Moneysmith, Mary: «Retailing Rambo» The Hollywood Reporter, June 10,1986, PP. S 14-15.

۲۹. همان

۳۰. منظور دو فیلم ماجراجویانه و پرتحرك با نامهای «مهاجمین صندوقچهٔ گمشده» Raiders Of The Lost Arc و «ایندیانا جونز و معبد مرگ» Indiana Johes and The Temple of Doom محصول ۱۹۸۲ و ۱۹۸۴ آمریکا به کارگردانی استیون اسپیلبرگ و بازیگری هرسون فورد می باشد.

31. Moneysmith, Mary: «Retailing Rambo», PP. S 14-15.

۳۲. همان ۳۵. همان

۳۳. همان ۳۶. همان

۳۴. همان ۳۷. همان

38. Vaughn, Christopher, «Animating The Toy Industry». The Hollywood Repoter, June 10, 1986, P. S-19.

39. Grove, Martin A,: Special Report..., P. S-4.

40. ———— «Screenvision Drings Ads to the Screen». The Hollywood Reporter. November 25, 1986, PP. 8 and 6.

۴۱. همان

۴۲. همان

43. Mcluhan, Marshall: understanding..., P. 205

44. Mcluhan, Marshall: understanding..., P. 257-258

یادداشتی

تارکوفسکی با عبارت «تصویر چیزی است اندیشگون» آشکارا زیبایی را در حیطه سینما، امری ذهنی معرفی می کند و از این حقیقت دور میشود که جنبه علی الاطلاق زیبایی، عبارت دیگر واحد بودن آنست و نمی توان آنرا بطور تخصیصی در یکی از هنرهای هفتگانه نمایش داد.

بر فیلم آینه اثر تارکوفسکی

محمود حسنی

□ آئینه چهارمین فیلم کارگردان روسی، آندره تارکوفسکی است که در سال ۱۹۷۴ ساخته شده است که با ساختن تقریباً یك فیلم در ۴ سال (۵ فیلم در ۲۰ سال) از کم کارترین کارگردانان جهان بشمار می رود.

تارکوفسکی، بر خلاف دیگر کارگردانان روسی که فیلمهایشان در غرب بااقبالی روبرو نمی شود، در غرب هواداران فراوانی دارد، با وجودی که خیلی ها زبان سینمائی او را بدشواری می فهمند.

آئینه بطور کلی حدیث دوران کودکی خود کارگردان است و حدود ۱۰۶ دقیقه به شرح گوشه هایی از این دوران می پردازد. فیلم، حتی تا آنجا به خاطرات شخصی و خصوصی کارگردان می پردازد که خود تارکوفسکی می گوید: حتی خانه ای که در فیلم دیده می شود، درست مشابه کلبهٔ روستایی پدرش بازسازی شده است و در ابتدای فیلم هم با صدای اینوکنتی ـ اسموکتونفسکی (هملت در نسخه‌ای که کوزینتسف کارگردانی کرده بود) شاهد اشعار پدر کارگردان، آرسنی تارکوفسکی هستیم.

در ابتدای فیلم، نوجوانی که روحیه اش مختل است، توسط روانشناسی بهبود نسبی می یابد و لکنت زبانش رفع می شود و «می تواند حرف بزند». سپس یادها و خاطره‌ها آغاز می شود. دوران استالین است و پدرش نظامی و دور از خانه.

مادر (مارگاریتاتره خووا) غلط گیر چاپخانه است. روند زندگی نوجوان را در سالها پیش مرور می کنیم که گاه این جریانات در فضای مخصوصی که احساسی گنگ بر آن سایه افکنده است، پیش می رود.

فیلمنامهٔ فیلم آئینه توسط خود کارگردان و باهمکاری الکساندر میشارین نوشته شده و فیلمبرداری آن به عهده گئورگی در برگ بوده است.

موسیقی متن توسط ادوارد آرتیمف، و با استفاده از قطعاتی از جووانی باتیستا پرگولزی و هنری پرسل و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نیز باخ ساخته و تنظم شده است. تدوین فیلم توسط، ل ـ فی کینووا انجام شده و بخش چهار مسفیلم آنرا تهیه کرده است.

فیلم از سوی منتقدین و بویژه دست اندرکاران سینمایی شوروی مورد انتقاد قرار گرفت و پخشش در آن کشور با اشکال روبرو شد ولی بالاخره برای اولین بار در فرانسه به نمایش در آمد.

با صحنه‌ای تابلوگونه فیلم شروع می شود. مادر بر نرده‌های چوبی نشسته و گویی منتظر کسی است. مردی بطرف او نزدیك می شود و پس از صحبت با او صحنه‌های دیگر فیلم ادامه می یابد.

فیلمبرداری آئینه بسیار ساده و معمولی است. حرکتهای آرام دوربین سکانسهای طولانی بوجود می آورد. نظیرش را می توان در ترور تروتسکی و پول (برسون) دید. تدوین با لطافتی در خور فیلمبرداری انجام شده بگونه‌ای است که گاه متوجه دخالت آن نمی شویم. فیلمبرداری و تدوین چنان هماهنگی دارد که گویی اگر بیننده خود حاضر بود چشمان وی به همان شیوه می دید.

از تصاویر بسیار جذاب فیلم، می توان از محو شدن تدریجی بخار لیوانی که بر سطح شیشهٔ روی میز قرار دارد، یا از افتادن اشیایی که در مسیر باد قرار گرفته نام برد. شیشه‌ای که به آرامی می شکند و فرو می ریزد، تصاویری که بوضوح بیننده را از واقعیت عینی دور می کند و بیشتر به انس با دنیای درون فرا می خواند.

بار یگران، بخصوص مارگاریتاتره خووا (مادر) بخوبی نقش خود را ایفا می کند. تا جائیکه بنظر می رسد اگر حادثه‌ای اتفاق بیفتد، افرادی که با آن حادثه درگیرند، به همین شیوه رفتار می کنند، و این مساله طبیعی است زیرا خود تارکوفسکی می گوید:

. . . بازی هنرپیشه باید بگونه‌ای باشد که گویی همان شخصیت شده است.

علاوه بر موسیقی های مختلفی که فیلم را همراهی می کند، صداهای طبیعی دیگر ـ باد، باران نیز نقشی عمده را ایفا می کنند. تارکوفسکی خود بارها گفته است که به طبیعت عشق می ورزد.

فیلم آئینه ذهن را مشغول می کند و می گوید یادهائی هست که به راحتی نمی توان از دست آنها خلاصی یافت. خرده ریزهایی از تصاویر آن یاد، در خلاء مانندی از فضای ذهن معلق اند و نمی توان نسبت به آنهایی دغدغه و بی خیال گذشت. خود فیلم هم کلاً یاد و گذشته‌ای در یاد مانده است که دوباره مرور می شود.

یادهایی هست که پس از مرور مجدد، گویی مسائلی نو را مطرح می کنند، یعنی توجه و التفات ما را بگونه‌ای، نه چون گونه‌های متداول، به خود جلب می کند، پس اینبار ما در این یادها چیزهایی جدید می یابیم که قبلاً هم این چیزها در آن یاد بود و ما به آنها توجه نمی کردیم. آئینه بسیار شبیه به همین گونه یادها است و گونه‌ای خاص از التفات را که منجر به کشف حسی غریب که پس از کشف با آن مأنوس می شویم، برمی انگیزد.

اگر چه جریان فیلم می تواند کاملاً شخصی باشد و گویا کارگردان اکثراً تجارب شخصی خود را بنحوی به زبان سینمایی بیان می کند، لیکن از ویژگی های مهم آئینه این است که حس القا شده بهیچ وجه شخصی یا فردی نیست و دایرهٔ وسیعتری را در بر می گیرد که شاید بتوان گفت با طبیعت نوعی انسان ملازم است. یعنی هر فرد از این نوع موجود ذی شعور، به گونه‌ای با همین خاطره و یادهایی که در آئینه شاهد آن هستیم، رابطه‌ای دارد. یا با آنها انس و الفت دارد و یا آنها را تخطئه می کند و می پوشاند هر چند آنها را یافته و بیاد می آورد و یا با

آنها زندگی میکند. خصوصیت تلازم یادهایی که در فیلمهای کارگردان روسی یافت میشود با طبیعت نوعی انسان، به نوبه خود اشکالی اساسی را موجب میشود.

به قولی گنگی و ابهام فیلم بگونهٔ ابهام زمانی است که از محلی می گذریم وحس می کنیم سابقاً در این محل بوده‌ایم ولی هر چه بیشتر سعی می کنیم بطور واضح بیاد آوریم که کی و به چه صورت و یا در رابطه با کدام مساله گذارمان به این محل افتاده است؛ کمتر توفیق می یابیم. گویی یادی از سابق با روح عجین شده است و ما در گذار از برخی چیزها که هر چیز تواند بود؛ کورسویی از آن یاد را بخاطر می آوریم. یادی که در غربتی غریبانه بسر میبرد و به‌محض برخورد ما با چیزی متشابه و متناسخ با آن، خود را بروز میدهد. آنهم با قدرتی که توان ما را در نادیده گرفتنش سلب می کند. لاجرم می بایست آنرا دید و یافت. یا آنرا می پذیری یا انکار می کنی ولی آن یاد حضور خود را اعلام کرده است و ما در رابطه با این اعلام حضور، حسی غریب در خود می یابیم. حسی که پس از اتمام نمایش فیلم آئینه عارض می شود تا حدودی اینگونه است. حسی که یونگ بطوری واضحتر آنرا بیان می کند:

«... وقتی حواس ما در برابر پدیده‌های واقعی، منظره‌ها و صداها، واکنش نشان می دهند؛ این واکنشها به نحوی از قلمرو واقعیت، به حیطهٔ ذهن منتقل میشوند. در ذهن، آنها به وقایع روانی تبدیل می شوند که طبیعت نهائی شان قابل دانستن نیست. بدینگونه، هر تجربه‌ای متضمن تعداد نامحدودی از عوامل ناشناخته است؛ صرف نظر از اینکه هر شیی ملموس نیز همواره از برخی جهات ناشناخته است زیرا که ما نمی توانیم طبیعت نهایی خود ماده را بشناسیم.

دوم اینکه وقایعی وجود دارد که ما بطور خود آگاه به آنها توجه نکرده‌ایم، به عبارت دیگر این وقایع به

آستانهٔ خودآگاهی ما نرسیده‌اند. آنها اتفاق افتاده‌اند ولی ما آنها را در یك سطح نیمه هوشیار بدون معرفت خود آگاهانه جذب کرده‌ایم. از این رویدادها میتوانیم فقط در یك لحظه شهود یا در یك فرآیند تفکر ژرف که به درك واقعیت این رویدادها رهنمون میشود آگاه شویم؛ وگرچه ما ممکن است در ابتدا اهمیت هیجانی و حیاتی آنها را نادیده گرفته باشیم اما مانند نوعی پس اندیشه[1] از ناخودآگاه سر بر می آورند.»

در اینجا بحث مفصل در اثبات یا انکار روان ناخودآگاه زائد است ولی همینقدر باید گفت که بقول منکرین روان ناخودآگاه، قول به این روان متضمن دو شخصیت در یك فرد است و آنچه در آئینه شاهد آن هستیم گویا با همین روان خود آگاه که مورد قبول واتفاق است سر و کار دارد.

یونگ، رویایی را مثال میزند که باعث التفات ما و طرح آنچه که در ناخودآگاه نهفته است میشود، یا اصولاً از همانها سرچشمه می گیرد. آئینهٔ تارکوفسکی را میتوان شبیه همینگونه رویاها دانست با این تفاوت که گویا با روان خودآگاه هر بیننده سخن می گوید. آنچه تارکوفسکی بر آن انگشت می نهد مثل تجاربی که زمانی درك کرده‌ایم و اکنون در ناخودآگاه بسر می برند؛ نیست. تفاوت آنچه یونگ بیان می کند وشیوه وزبان سینمایی تارکوفسکی در همین جاست.

معانی و احساساتی که کارگردان روسی با شیوهٔ بیانی خود القا می کند یا بهتر بگوئیم ما را وادار می کند تا به آنها توجه و التفات کنیم؛ در خودآگاه هستند و معمولاً به آنها توجه نمی شود یا از آن زاویه‌ای که تارکوفسکی پیشنهاد می کند به آنها توجه نمی شود. درست مثل اینکه یك زیست شناس به درخت سرو بنگرد، بایزید بسطامی را هم به تماشای آن درخت دعوت کنیم و آنگاه از هر دو، در مورد آن درخت نظر بخواهیم.

بدیهی است بدلیل التفات متفاوت از طرف این دو فرد، دو نظر داده خواهد شد. فیلمهای تارکوفسکی با تلاش در ارتقاء التفات ما، می کوشد تا اولاً یادهایی را که گویا با روح و روان سرشته شده است مجدداً به نمایش در آورد و تواماً در بازنگری مجددی که با التفاتی تازه نسبت به آنها صورت می گیرد؛ بیننده را به یافتن مسائل جدیدی که پیشتر متوجه آنها نبود، یاری دهد.

وی در مورد فیلم ایثار می گوید: «موضوعی که دراین فیلم خواستم نشان دهم، مسئله‌ای است که آن را اساسی میدانم و عبارت از فقدان فضایی است جهت زندگی معنوی در فرهنگ ما. نیازهای مادی، انسان را از بُعد معنوی خود محروم کرده است. من می خواستم نشان دهم که انسان میتواند از طریق تجدید عهد با خودش، روابط خود را با زندگی احیا کند ویکی از راههای بازیابی کمال اخلاقی، داشتن

ظرفیت لازم جهت قربانی کردن خود می باشد. بنابر این انسانی که خودش را فدا می کند درك کرده است که برای نجات خود و حتی نجات وجود جسمانیش باید نسبت به نفس و ضمیر خود بی اعتنا شود و برای معنویت خویش جا باز کند.»

آنچه تحت عناوین «فقدان فضایی جهت زندگی معنوی» یا «تجدید عهد با خویشتن» و «کمال اخلاقی» یا «قربانی کردن خود» بیان میشود مسائلی نیست که هر فرد بطور واضح و همواره با بخاطر داشتن آنها بطور روشن زیست کند. از طرفی از انواع یادهایی نیز نیستند که بقول یونگ در ناخودآگاه نهفته باشد. همه و همه در ضمیر یا روان خودآگاه بسر میبرند و گویا ما آنها را مورد توجه و التفات قرار نمی دهیم و اگر هم بدهیم از زاویه‌ای که کارگردان روسی ما را به تماشای آنها دعوت می کند نیست. زاویه‌ای که مسائلی جدید را که بیشتر هم در آن معانی بود، معرفی می کند.

اما اگر بازنگری آن معانی طرح میشود، با این مطلب متضمن دو نکته دیگر نیز هست: اول اینکه بسایست از نقطه‌ای که محل عادات مالوف و معمول است انتقال زاویه دیدی صورت پذیرد که شاید به معنای صعود از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر باشد و دوم اینکه هر صحنه یا تصویر علاوه بر اینکه بار سینمائی و تصویری به معنای داستان فیلم را بر دوش خود حمل می کند؛ صورتی نمادین بخود بگیرد؛ آنهم بشکلی که راهبر به معانی نهفته و یادهای پنهان یا التفات ناشده باشد. ضمناً باید افزود که این نمادها می بایست به وجه عام و فراگیرنده انتخاب شوند، یعنی بگونه‌ای نباشند که مثلاً فقط مردمی که در مسکو زندگی می کنند از دیدن آنها به معانی نهفته راهبری شوند.

عدم انتقال مکانی یا صعود از عادات مالوف به سطحی که از آنجا میتوان یادهای پنهان را نظاره کرد موجب میشود آن معانی ای که می بایست بدانها التفات کنیم یا یافت نشوند و مشهود نگردند و به همین دلیل فیلمهای تارکوفسکی برای کثیری خسته کننده و پر از راز می گردد یا اگر خوشبین باشیم شاهد تصاویری باشیم بسیار زیبا ولی در هم و بر هم که هیچگونه داستان و روندی را دنبال نمی کند. به چند نامه از طرف چند بیننده فیلمهای تارکوفسکی که برای خود او نوشته‌اند؛ توجه کنید:

«چقدر مبتذل، چقدر آشغال! پیف، دلم بهم خورد! بهر حال فکر میکنم فیلمتان شلیکی تو خالی است و مسلماً به آنچه که برایش مهم است یعنی اصابت به تماشاچیان نائل نمی شود».

«آئینه را دیدم... سر دردی شدید گرفتم، اما تا پایان فیلم نشستم...» یا مثلا مهندسی به کارگردان نامه می نویسد که:

«از دیدن فیلم آئینه، نیم ساعت پیش فارغ شدم. خوب!! رفیق کارگردان! خودت این فیلم را دیده‌ای(؟!) فکر می کنم که خیلی سالم نیست. موفق باشید اما ما به چنین فیلمهائی نیازی نداریم.»

بنظر می رسد که مخالفین فیلم آئینه دو گروه هستند. گروهی اصلاً فیلم را نفهمیده‌اند و آنرا باعث سر درد و بر هم زنندهٔ ذائقه می پندارند و برخی فهمیده‌اند ولی قصد دارند به آنچه که کارگردان دعوت می کند، پشت کنند. نوعی از خود گریزی و بکلی از گذشته بریدن که نتیجه‌اش «ما به چنین فیلمهائی نیاز نداریم» می شود.

جای آن است که در مقابل این اقوال، نظرات موافقان را نیز مرور کنیم، که گویا اولاً از عادات معمول و روزمرگی بریده‌اند و ظاهراً با زاویهٔ دیدی که فیلم به آنها انتقال داده است، هر کدام به نوبهٔ خود به مرور گذشتهٔ خویش نشسته‌اند ولی برخی تا همین

مرحله پیش رفته‌اند و بواسطهٔ عدم درك وظیفهٔ نمادین صحنه‌ها، به معانی که کارگردان به طور اخص به آنها توجه داشته، نرسیده‌اند:

«بخاطر آئینه از شما متشکرم. شبیه کودکی من بود. . . . شما چگونه از آن مطلع شدید؟ باد بود و رعد و برق. مادر بزرگم نالید: گالکا، گربه را بنداز بیرون. . . و با چه لطافتی فیلمتان بیدار شدن احساس آگاهی کودك را از این اندیشه نشان داد. به چه سادگی چهرهٔ واقعی مادرانمان را که ما به درستی آنها را نمی شناسیم و شما می شناسید، به ما نشان دادید!»

«دلیل نگارش این نامه «آئینه» است. فیلمی که قادر نیستم درباره‌اش حرف بزنم چرا که با آن زندگی می کنم».

«. . . این نامه‌ایست از سالخوردهٔ بازنشسته‌ای علاقمند به سینما! فیلمتان را مبهوت کرد. استعداد شما در رسوخ به جهان احساسی بزرگسالان و کودکان در واداشتن خود به احساس کردن زیبائی جهان اطراف، نشان می داد ارزشهای واقعی جهان به جای ارزشهای کاذب، واداشتن شیء به ایفاء نقش؛ تبدیل هر جزء از تصویر به نمادی غنی. . . تماس این کیفیات نمونه، سبك منحصر به فرد شماست.»

پیداست که در مورد این عده، حداقل حسی عارض شده است که دیگر همچون گذشته غریب بنظر نمی رسد. حسی نسبت به یادهایی که بواسطهٔ لایه‌های زمان و عوامل دیگری که اذهان را مشحون می کند، کمرنگ شده یا رنگ باخته‌اند.

اما مساله دیگر اینکه عوامل سابق الذکر، یعنی انتقال از نقطهٔ عادات معمول و زندگی روزمره به زاویه‌ای نو یا التفات از نوع دیگر یا سهم عمده و وظیفهٔ نمادین اجزاء یا خود صحنه و فراگیرندگی و عمومیت یافتن نمادها، اگر چه از سوی بینندگان اتفاق افتد باعث توفیق فیلم می شود، لیکن عدم این مساله نه تنها باعث رکود و شکست فیلم می شود بلکه بیننده را مجبور به اتخاذ موضعی منفی می کند. ممکن است من از فلان فیلم که داستان آنرا نیز فهمیده‌ام و هیچ نکتهٔ مبهمی هم برایم بجا نهاده است، خوشم نیاید ولی به سازندهٔ آن هم ناسزا نمی گویم، از آن نوع محترمانه‌ای که مخالفین فیلمهای تارکوفسکی، نثار کرده بودند.

مساله‌ای را که می توانیم به عنوان عدم توفیق فیلمهای تارکوفسکی عنوان کنیم، شاید از اهم آنها، همین مساله باشد که فیلمهای وی، بطوری درخور، موفق به ارتباط با بینندگان (مثلاً) ایرانی نمی شود و نمی تواند زاویهٔ دید اکثر آنها را انتقال دهد؛ اتفاقی که در هر جای دیگر نیز می تواند واقع شود و منحصر به بینندگان ایرانی نیست.

حال که صحبت به عدم توفیق فیلمهای وی نزد بینندگان ایرانی رسید خوبست که به یکی از گفته‌های تارکوفسکی اشاره کنیم و در مقایسه با فیلمها و دیگر نظریاتش، با زاویه‌ای جدید به بحث بپردازیم.

«من خودم را به طرز تفکر شرق نزدیکتر احساس می کنم، زیرا در شرق بجای اینکه خود را در دام امور سطحی مجادله آمیز بیاندازند، می توانند بوسیلهٔ «الهام درونی» فرا خوانده شوند.»

اگر این قول کارگردان روسی را در مقابل و مقایسه با قولی که در مورد فیلم ایثار ابراز کرده بود نهیم چه نتیجه‌ای می توان گرفت؟

«موضوعی که در ایثار می خواستم نشان دهم فقدان فضایی جهت زندگی معنوی بود. می خواستم نشان دهم که انسان می تواند از طریق تجدید عهد با خودش، روابط خود را با زندگی احیا کند.»

پیشتر اشاره شد که یادهایی که در آثار تارکوفسکی

به آنها برمی خوریم بیشتر موافق مذاق طبیعت نوعی انسان است. زندگی معنوی و تجدید عهد با خویشتن نیز در این قول، با آنچه نوع بشر منعزل از ساحت قدس با آن خو گرفته است بیشتر مشابهت دارد تا با آنچه که به انسان وحی شده است و در آن انسان یکطرف عهد و میثاق است و طرف دیگر خداوندی که او را مخاطب قرار داده است: وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ من بنی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُم عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هذا غافِلِينَ ـ (۱۷۱ : ۷)

«بیاد آر هنگامی که خدای تو از پشت فرزندان آدم ذریهٔ آنها را برگرفت و آنها را بر خود گواه ساخت که من پروردگار شما نیستم؟ همه گفتند بلی، ما به خدایی تو گواهی می دهیم تا دیگر در روز قیامت نگویند از یکتایی خداوند غافل بودیم.»

مقصود این نیست که کارگردان روسی را به متابعت از دینی خاص فرا خوانیم یا کارها و نظریات وی را با ملاکی که ای بسا مورد موافقت او نیست بسنجیم، اما غرض طرح پرسشی است که در کدامیک از طرز تفکرهای اصیل شرقی، انسان با خویشتن عهد و میثاق می بندد و با تکیه بر آن و با توجه به کمال اخلاقی درپی زندگی معنوی است. مگر اساساً انسان منعزل از ساحت قدس قادر است به زندگی معنوی یا کمال اخلاقی بیندیشد. قول:

از خودی بگذر که تا یابی خدا
فانی حق شو که تا یابی بقا

هم از همین بزرگان شرقی است که تارکوفسکی خود را تابع شیوهٔ تفکر آنان می داند. در کدامیک از تفکرات اصیل مشرق زمین که مهد ادیان و مذاهب بوده است آدمی تنها با معونت از خویشتن خویش به معنویت و کمال اخلاقی دست می یابد؟ آنچه تارکوفسکی تحت عنوان الهام درونی از آن یاد می کند، سرچشمه یادهایی است که با یادها و تذکراتی که در مذهب به آن اشاره می شود شباهت صوری دارد. یادهائی که در آثار کارگردان روسی پرورده میشود با سرچشمه گرفتن از الهام درونی زائیده میشود و نهایتاً در دایرهٔ نوع بشر محدود میشود. محصور شدن به همین طبیعت نوعی است که از طرفی مثبت حجّیت حس فردی می شود و نهایتاً هر بیننده، خود را در آئینه می بیند گویی تارکوفسکی یادها و خاطره‌های او را به تصویر کشیده است.

بنا بر این قول به تبعیت از تفکر شرقی از یکطرف و الهام درونی و تجدید عهد با خویشتن، از طرفی دیگر ظاهراً در تعارض با همدیگر هستند. الهام درونی و تجدید عهد با خویشتن غفلت یا تغافل از الوهیتی است که بدون آن نمی توان به کمال اخلاقی و زندگی معنوی یا فضایی برای زندگی معنوی اندیشید، معانی ای که کارگردان روسی در «ایثار» بدنبال آنهاست. مؤلف محترم کتاب تارکوفسکی (که اخیراً بچاپ رسیده است) تعارض دیگری را تشخیص داده‌اند که با بحث در مورد آن، وارد مسالهٔ زیبا شناسی می شویم و تا حدودی از این زاویه فیلمهای کارگردانی روسی و نظریاتش را بررسی می کنیم.

تارکوفسکی تصویر را چیزی اندیشگون یا معقول میداند که این قول وی، بظاهر با قول دیگرش که «تصویر هیچ مایه نمادینی ندارد» در تناقض است، همانگونه که در کتاب تارکوفسکی آقای احمدی به آن اشاره کرده‌اند. لیکن منظور تارکوفسکی از اینکه می گوید تصویر چیزی است معقول اینست که هنرمند آنچه را می یابد؛ یکبار دیگر در خود خلق می کند و این مخلوق دوم که پرورده‌ٔ نفس خود هنرمند است در شکلهای هنری متفاوت، موسیقی و نقاشی یا پیکرتراشی و... سینما، به دیگران معرفی

میشود.

همین مخلوق ذهن هنرمند است که تارکوفسکی از آن (در سینما) به چیزی اندیشگون تعبیر می کند و روشن است که دراین آفریده هنری، چیزی بجای چیزی دیگر ننشسته است یا از نشان دادن نمایی قصد راهبری به معنایی دیگر را ندارد، بلکه هنرمند عینیت خارجی را بگونه‌ای دیگر دیده است وبهتر است بگوئیم گویی آنرادوباره‌خلق کرده‌است واز شما میخواهد آنرا جدا از واقعیتی عینی که موطن اصلی آن است بنگرید، یعنی بعنوان چیزی که عین اندیشه است زیرا چیزی جز به تصویر کشیده شدهٔ اندیشه هنرمند نیست. چیزی است که جدید که فاصلهٔ دو نقطهٔ سرچشمه و موطن آن با نتیجه‌اش، از ذهن هنرمند تا پرده است و تصویر، نه از واقعیت عینی که بر فیلم خام نقش می بندد تا آنگاه که بعنوان تصویر آنرا بر پرده می بینیم.

در تاریخ نهم سپتامبر ۱۹۸۲ مسئولین مرکز پالاتینو دررم از تارکوفسکی دعوت کردند تا دربارهٔ سینماگران مورد علاقه‌اش سخنرانی کند و دراین سخنرانی شواهدی بر این امر میتوان یافت:

«... میتوان دو دسته از کارگردانان را از یکدیگر جدا کرد. دستهٔ نخست می کوشند تا جهانی را که در آن زندگی می کنند به تقلید، بازسازی کنند. دستهٔ دوم می کوشند تا جهانی ویژهٔ خویش بیافرینند. این دستهٔ دوم، شاعران سینما هستند. برسون، داوژنکو، میزوگوشی، برگمان، بونوئل، کوروساوا و آنتونیونی ازاین دسته هستند. نام آنها مهمترین نامهای تاریخ سینماست. آثار دشوارشان از الهام درونی آنها سخن دارد و از اینرو همواره با ذوق همگان خوانا نیستند. من هم میخواهم در فضایی که آنها آفریده‌اند تنفس کنم.»

وی در انتهای همین سخنرانی اضافه می کند:

«... شیوهٔ هنرمندان بزرگ این است که به‌ما جهان درونی خویش را نمایش دهند.»

طبق این قولها، تصویر به‌عنوان چیزی نگریسته میشود که گویی ابتدا به ساکن خلق شده است و حاصل تراوشهای ذهنی خود هنرمند است وی در مورد بیان تصویری ماجرایی که در روح وروان کورچاکف (در فیلم نوستالگیا) می گذرد می گوید که آنچه می بینیم بیان تصویری ماجرایی است در روح کورچاکف، نه نماد چیزی خارج از او.

پس اگر بخواهیم برای تصاویر وی ویژگی پنهان یا نمادینی هم در نظر بگیریم، این ویژگی برخاسته از حاقّ، خود موضوع است که همان عینیت خارجی فی نفسه است قبل از اینکه توسط نفس یا روح وروان هنرمند مجدداً نوشته یا خلق شود ولی همینکه هنرمند با خلاقیتِ ذهنیتِ در کارِ خود، جهانی نورا طرح نمود، این جهان بهیچ وجه، بگونه‌ای که تصاویر تقلیدی از عینیت فی نفسه قابل تفسیر و تاویل اند، به تفسیر در نمی آیند؛ بلکه اموری قائم به نفس هنرمندند که باید با الفبای همان ذهنیت خوانده شوند ولاغیر. بنابراین، هر چند دراین مورد که تارکوفسکی با عبارت (فیلمهای مرا تفسیر و تاول نکنید) ذهنیت خود را بر بینندگان فیلمهایش تحمیل می کند، حق با مؤلف کتاب تارکوفسکی است. لیکن در این خصوص که دو قول تارکوفسکی مبنی بر اینکه «تصویر چیزی است اندیشگون یا معقول» و از طرفی «غیر قابل تاویل و تفسیر» هیچگونه تناقضی نیست.

حال، با در نظر گرفتن عبارات «الهام درونی که سرچشمهٔ خلق جهانی نو و منحصر به هنرمند میشود» و «تصویر چیزی است اندیشگون و غیر قابل تأویل» از نقطه نظر زیبایی شناسی به بحث می پردازیم ضمن اینکه عنداللزوم نظریات دیگری از کارگردان روسی را نیز بررسی خواهیم کرد.

اینگونه گفته‌اند که تمامی آثار تارکوفسکی را میتوان در عنوانی کلی گرد آورد: «جستجوی ایمان، اشتیاق دستیابی به مطلق»[۲].

گفته‌اند ایمان برای تارکوفسکی در حکم شناخت مطلق است و از اینرو وی باور به خداوند را از باور به زیبایی ناب جدا نمی داند، به گونه‌ای که همیشه در آثار وی، طلب ایمان دینی و جستجوی زیبایی هنری همراه یکدیگرند. اما پرسش همینجاست که اگر باور به زیبایی بقول خود تارکوفسکی از باور به خداوند و شناخت مطلق جدایی ناپذیر است، چگونه میتوان ادعا کرد که تصویر چیزی است اندیشگون و الهام درونی است که سرچشمهٔ خلق جهانی نو ـ نه به تقلید از آنچه هست ـ می شود؟ آیا با این نظر، جنبه علی الاطلاق زیبایی، مقید وفردی و نتیجتاً جزئی و نسبی نشده است؟

تارکوفسکی با عبارت «تصویر چیزی است اندیشگون» آشکارا زیبایی را در حیطه سینما، امری ذهنی معرفی می کند و از این حقیقت دور میشود که جنبهٔ علی الاطلاق زیبایی، عبارت دیگر واحد بودن آنست ونمی توان آنرا بطور تخصیصی در یکی از هنرهای هفتگانه نمایش داد بطوریکه مدعی شد نمایش و معرفی این وجه از زیبایی، مختص به این هنر و گونهٔ دیگری از زیبایی، مخصوص به یکی از اقسام دیگر هنر است.

مگر همین زوال جنبه مطلق بودن زیبایی و واحد بودن آن و تبدیل این جنبه به اعتباریات و نسبیت نبود که تشتّت و تنوع سبکها را بوجود آورد، تا جائیکه توجه به زیبایی حقیقی درمیان کسانی که به هنر اشتغال می ورزند، رنگ باخت و نهایتاً فراموش شد؟

تنوع هنرها چیزی جدید نیست اما تا زمانی که همهٔ اقسام متنوع آن به یك امر واحد توجه دارند وبه آن دعوت می کنند، از رسالت حقیقی خود منحرف نشده‌اند و آن جمال حق است که زیبائی ملك طلق اوست و جنبهٔ علی الاطلاق زیبایی با ظهور در اشیاء جزئی زیبا، کوچکترین خللی نمی پذیرد. زیبایی مطلق است و جنبهٔ علی الاطلاق زیبایی که همان وحدت آن نیز هست، در ظهور و سایه افکندن بر امور جزئی زیبا، آنها را واحد زیبایی می کند. هر امر جزئی زیبا به این اعتبار که نشانی از زیبایی اصیل دارد زیباست و اگر فی نفسه اعتبار شود، زیبا نیست واصولاً نمی توان امور زیبایی (جزئی) را بطور فی نفسه مورد بحث قرار داد تا پی جوئی شود که این امور، آیا زیبا هستند یا خیر.

تارکوفسکی با عبارت «تصویر چیزی است اندیشگون که هنرمند در مسیر خلق دنیای نو که منحصر به شخص اوست و از الهام درونی خود او سرچشمه می گیرد»، آشکارا زیبایی را در حیطهٔ سینما از حالت علی الاطلاق خارج کرده است و آنرا نسبی می داند. بعنوان مثال، فلان امر زیبا نسبت به فلان دنیایی که کارگردان مفروضی (در سینما) خلق می کند زیباست و باید با الفبای نفس همان کارگردان خوانده شود وگرنه، با ذوق همگان خوانا نخواهد بود. اینجاست که کارگردان روسی اعلام می کند فیلمهای او را تأویل و تفسیر نکنید و همینجاست که تارکوفسکی و امثال او، با این موضع نظری، ذهنیت خود را بر بیننده تحمیل می کنند.

از طرفی دیگر وبنا بر نقلی که از وی می کنند، زیبایی اگر در صورت تقارن با آرمان اخلاقی در خارج در نظر گرفته شود، به امر واقعی یا واقعیّت می انجامد. از این نظر هم باز به انتفاء جنبهٔ علی الاطلاق و واحد بودن زیبایی و تبدیل شدن آن به امری نسبی می رسیم که بیشتر با زیبایی جزئی یا امور زیبا متناسب است تا زیبایی واحد ومطلق که

کارگردان روسی در پی آنست. نقطه نظر تارکوفسکی در مورد واقعیت و خلط نکردن آن با عینیات خارجی بدلیل اینکه از تقارن زیبایی و آرمان اخلاقی بوجود می آید، شایان تحسین است، لیکن باید روشن کرد که این زیبایی (گیریم که بصورت مطلق فرض شود، هر چند که دیدیم نزد تارکوفسکی به صورت جزئی و نسبی در می آید) با کدامیك از اقسام اخلاق تقارن می یابد؟ سرچشمهٔ اخلاقی که قرار است در قرن با زیبایی، واقعیت را نتیجه دهد، چیست؟

وی می گوید: واقعیت به دنیای درونی و زندگی معنوی و اخلاقی هنرمند وابسته است و زیبایی (اثر هنری) تنها در پیوند با آرمان اخلاقی آفریده می شود.

این جمله هر چند مساله را روشنتر از آنچه که بود توضیح نمی دهد؛ همینقدر می توان از آن استفاده کرد که این آرمان اخلاقی، در نسبت با هر هنرمند سنجیده می شود. بنابر این اگر آرمان اخلاقی برای یك کارگردان ایده‌آل باشد؛ واقعیت مولود تقارن زیبایی (آنهم به آنگونه که همین کارگران آن را می یابد) با همین آرمان اخلاقی است و در مورد کارگردانی دیگر با ایده‌آلی متفاوت، واقعیت به گونه‌ای دیگر خواهد بود.

بنا بر این در مجموعهٔ نظریات منظومه‌وار و سیستماتیك تارکوفسکی به نتیجه‌ای می رسیم که با دیگر نظریات وی، هماهنگی دارد. واقعیت نیز نسبت به آرمانهای اخلاقی هر هنرمند، و در تقارن آن با زیبایی آنهم به گونه‌ای مختص به هر هنرمند و بطور فردی بوجود می آید و جنبهٔ نسبی پیدا می کند. هنگامیکه زیبایی را مطلق ندانیم، نخواهیم توانست واقعیت و کمال اخلاقی خیر که غایت و ایده‌آل اخلاق است، را نیز، مطلق بدانیم زیرا همهٔ این معانی عبارات متفاوت از یك معنا هستند.

بعبارت دیگر، آرمانهای اخلاقی (خیر و کمال) تا آنجا که به اعتباری همان زیبایی اند (یعنی عین زیبایی اند) ملحوظ شوند، زیبا هستند، بدون اینکه آنها را نسبت به چیزی اعم از نفس هنرمند بعنوان یك انسان، یا امر دیگری بسنجیم و از این که بگذریم، چون این ما هستیم که آن کمالهای اخلاقی متفاوت را با زیبایی همراه می کنیم، دیگر نباید انتظار داشته باشیم که به زیبایی و واقعیت مطلق رسیده‌ایم، زیرا آرمان اخلاقی (خیر و کمال) و زیبایی واحدند و مقصود و منتهای جمع کائنات و غایت قصوای همهٔ آنهایند که همه بسوی معشوقی واحد در تکاپویند.

با وجود همهٔ آنچه که گفته شد سخت است که تارکوفسکی را بطور متحتم و یقینی کارگردانی معتقد به اصالت بشر بدانیم، علی الخصوص هنگامی که قول وی در مورد سولاریس را بیاد آوریم:

«در سولاریس، رؤیای سفر به کائنات را در سر می پروریم.» اما مگر نه اینکه تمامی کائنات در درون ما جای دارد؟ این راه، رمز آمیز و راهی است به درون جاودانگی با همهٔ ابعادش، گذشته و آینده‌اش، یا در دل ماست یا وجود ندارد. در سولاریس دل آدمی مایهٔ اصلی است نه کائنات! همین مساله با توجه به آنچه که نزد اکابر عرفا بعنوان انسان کامل می شناسیم، پرسشهای دیگری را می پرورد که پرداختن به آنها از حوصلهٔ این مقالهٔ کوتاه خارج است و آنرا ملال آور می کند ولی بقول خود تارکوفسکی، «بدنهٔ تئوریك سینما هنوز بسیار نحیف است، توضیح حتی نکته‌ای کوچك می تواند کمکی باشد بر تابش نور بر قوانین اساسی اش.»

●

پاورقی

1. Afterthought

۲. بولتن سینمایی فارابی، شمارهٔ ۱۰-۱۱، زندگی و آثار تارکوفسکی