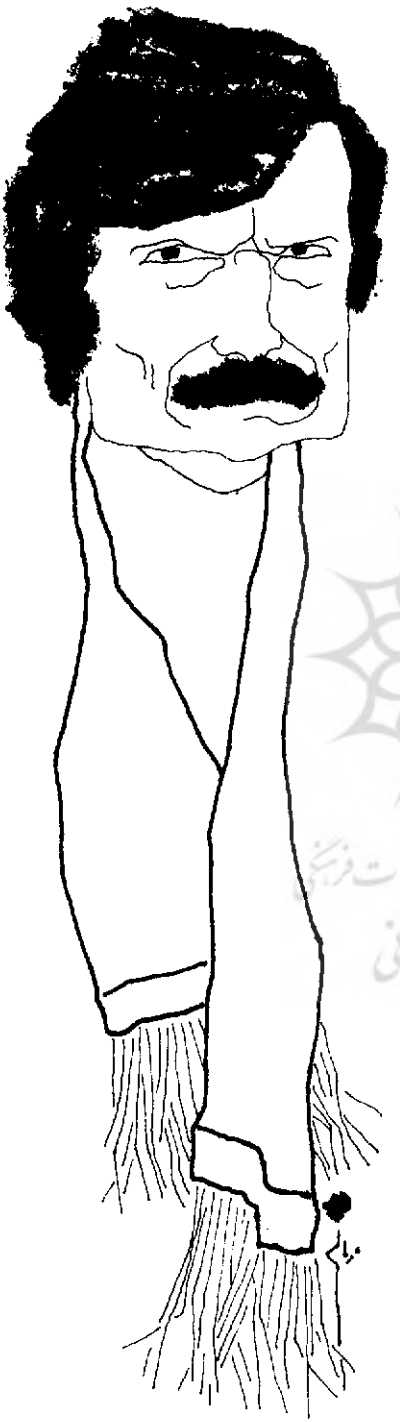


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درباره فیلم

ایثار

The Sacrifice

نوشته : مارك لوفانو
ترجمه : مهرانگیز امیرگل

کیفیت تکامل یافته و استادانهٔ آخرین فیلم تارکوفسکی رانمی توان از طبیعت مشکل آن جدا دانست. این فیلم تمثیلی واقع گرایانه است که می باید روالی ساده در پیش گیرد. لیکن منظور و مفهوم این تمثیل به طرز ناراحت کننده‌ای دور از ذهن باقی می ماند و درست مانند خوابی است که به هنگام رؤیت کاملاً واضح است، اما پس از برخاستن از خواب در ورطهٔ ابهام و گنگی فرو می رود. فیلم تماشاگر را با این سؤال رها می کند: این ایثار که عنوان فیلم نیز هست تا چه حد آموزنده (didactic) است؟ آیا ایثاری است که ما باید از آن پیروی کنیم؟ تارکوفسکی در مصاحبه‌هایی که در ماههای آخر عمرش داشته به مطالب ضد و نقیضی اشاره کرده است واظهار می دارد که ایثار، نادیده گرفتن آن کیفیت انسانی است که انسان را از بهائم متمایز می کند و از طرف دیگر حفظ شأن و مقام اوست. وی می گوید: «هنرمند نیز مانند همهٔ انسانهای دیگر دارای احساس و عاطفه است (این گفتهٔ وی شباهتی به گفته‌های تی. اس. الیوت دارد) بااین تفاوت که هنرمند احساسات وعواطف خویش را به شکلی که خود خلق می کند در می آورد. به هر تقدیر به عرصه کشاندن احساسات و عواطف کاری متعارف و متداول است. (بررسی فیلم ایثار، ۱۵ مارس، سال ۱۹۸۶) حال به این سؤال می رسیم که این فیلم چه چیزی دربارهٔ ایثار بیان می کند؟ آیا ایثار یك اخلاق است که ما موافق آن هستیم؟

چنانکه می دانیم ایثار در اعصار گذشته به معنی کفاره، پیشکشی و قربانی بوده است (معنی لغوی کلمهٔ Sacrifice) . در آن زمان بره یا گاوی را برای سپاسگزاری از خدایان به سبب رفع و گرداندن بلا، به مذبح می بردند و بدان نسبت قربانی می دادند. با گذر از خرافات قبایل مشرك گذشته واخلاق حماسی و شاعرانه‌شان و ورود به نظام اخلاقی بعدی یعنی مسیحیت می بینیم که ایثار سرآمد همهٔ اعمال قرار می گیرد. دراین نظام اخلاقی، ایثار دیگر صرفاً مسئله‌ای لفظی و فاقد مفهومی ملموس نیست. این پیشکش دیگر خود شخص است، یعنی فرد باید خود را قربانی کند و در طبق اخلاص و پیشکش قرار دهد و نه شخص ثالثی را سپر بلای خویش سازد. اما این مسئله هنوز به همراه مسائل عدل وانصاف مطرح می گردد. بدین معنی که این ایثار نمی تواند چنان اثری بر دیگران داشته باشد که منجر به آزادیشان گردد. ظاهراً، اولین مسئله‌ای که تماشاگر دراین

فیلم تارکوفسکی با آن برخورد می کند، شرح خلاصه شده و مختصر وقایع است. جنگی اتمی در گرفته و گویی از کنترل خارج می شود. پرواز جتهای جنگی با صدایی گوشخراش در سطحی پایین برفراز منطقه‌ای بی آب و علف از کشور سوئد نشان داده می شود. مکان، منطقه‌ای بیابانی از کشور سوئد است که یك هنرپیشهٔ تئاتر به نام آلکساندر (Alexandre) و همسرش آدلاید (Adlaide) با پسر کوچکشان گوسن (Gossen) و دختر جوانشان مارتا (Marta) در کنار همسایگانی به نامهای اُتو (Otto)، ویکتور (Victor)، زن مرموزی ازاهالی ایسلند به نام ماریا (Maria) و خدمتکاری به نام جولیا (Julia) زندگی می کنند.

در یك شب تابستانی که ترس و دلهره وجود همه را فرا گرفته است، آلکساندر در دل با خدای خود عهد می بندد و نذر می کند تا در صورتی که خود وخانواده‌اش تا سحرگاه زنده بمانند ترك دنیا کرده، از آن پس در خلوت نشینی و اعتکاف به سر برد، سپس یك اپیزود نیمه‌عصبی جداگانه در ارتباط با زن ایسلندی به نمایش در می آید. در پایان شب همگی جان سالم به در می برند وصبح هنگام، باید به وعده وفا کرد و بر سر شروط قرار و پیمان به چالش و کلنجار پرداخت.

این کلنجار رفتن برسرانجام وعده شکل مانورهایی را به خود می گیرد که صراحتاً در نذر وی پیش بینی نشده بود: الکساندر خانواده‌اش را به قدم زدن در کنار دریا مشغول می کند و در غیاب آنها خانه و زندگی را به آتش می کشد. بسازگشت وحشت زدهٔ عزیزانش به محل حادثه وحرکات دیوانه‌وار الکساندر که می خواهد توضیح دهد، ولی در دادن توضیح ناموفق است موضوع سکانس آخر را تشکیل می دهد.

به عقیدهٔ من عهد ونذر الکساندر از دیدگاه ما به سبب آنکه اساسی یك جانبه داشته است پیچیده می شود، و یك جانبه بودن آن ازاین جهت است که این ترك دنیا تنها برای وی الزامی می شود ونه برای خانواده‌اش. بدین ترتیب تودهٔ شعله‌ور خانه به طور منطقی برای خانواده به همان اندازه مصیبت بار و زجرآور می شود که برای وی. آیا ایثار می تواند در صورت گرفتار کردن انسانهای بی گناه بازهم ایثار باشد؟ یا به عبارت دیگر، در ارتباط باجنبهٔ آموزندهٔ یك اثر هنری، آیا این ایثار است که ما می خواهیم آن را تفهیم و تجلیل کنیم؟

فهرست کردن همهٔ ابهامات فیلم بسیار خسته کننده خواهد بود. با وجود این دراینجا تنها به چند نکتهٔ پیچیدهٔ اصلی اشاره می شود. اولین نکتهٔ مبهم دراین فیلم عدم یقین ما از زمینهٔ این چالش است. از لحاظ روان شناسی دو

حالت در آن واحد در جریان است: یکی ترس الکساندر از جنگ هسته‌ای است و دیگری حالتی که می توان آن را یك بحران شخصی و یاانسان دوستانه در او نامید که در ارتباط با رابطه او با همسرش و نیز رابطهٔ همسرش با دوستشان ویکتور در درونش زبانه می کشد. مسائل زناشویی ولیز مسائل تاریخی و سیاسی به هم می پیوندند و روح را ظلمانی و بی فروغ می کنند. به هر حال به بیان اخلاقی تر، این بحرانها به طور حتم دارای بارهای متفاوتی هستند و به بیانی سادمتر می توان گفت تنها یك چیز است که ارزش قربانی کردن خود و خانواده را دارد و آن هم نجات جهان از نابود شدن دریك جنگ خانمان برانداز است و دیگر چیزی که می توان برای آن، خانواده را قربانی کرد، صرفاً فرو نشاندن احساسات گناه و انتقام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شخصی است.

این یکی از مواردی است که فیلم دربارهٔ آن دچار ابهام است و ما باید خود، آن را حدس بزنیم. برای مثال به انحاء مختلف می توان فهمید که در فیلم نه یکی بلکه دو مجادله و کلنجار وجود دارد. در کلنجار اول آلکساندر زانو می زند و خداوند را مخاطب قرار می دهد و با دعایی عمیق و خالصانه درخواست بقا می کند که به جزئیاتش اشاره شد، اما چندی بعد در دومین کلنجار و مجادله او را در شب می بینیم. اُتو پستچی دیوانه، در یك اتاق زیر پلکان الکساندر را گیر می آورد و رؤیای شخصی خود را با او در میان می گذارد. اینجاست که تنها شرط بقا و زنده ماندن برای آنها (وشاید بقیهٔ افراد کرهٔ زمین) این است که آلکساندر به توصیهٔ اُتو به خانهٔ آن زن خارجی اسرارآمیز یعنی ماریا برود. الکساندر اطاعت می کند و اطاعت او نیز یکی دیگر از صحنه‌های مبهم فیلم است. بنابراین نکتهٔ مبهم اینجاست که ما نمی فهمیم آیا این ملاقات بود که باعث نجات و بقای نهایی آنها شد و یا آن نیایش و دعاها و یا هیچکدام. می توان چنین فکر کرد که شاید فیلم می خواهد چنین القا کند که به هر حال، آنها همگی تا صبح زنده می مانند. افراط کاری و گزافه‌گویی در یك نذر عمیق جزء لازم آن و نشان دهندهٔ میزان مفهوم و حکمت آن است؛ اما به هر تقدیر امکان بی اعتنایی سرنوشت و تقدیر نسبت به تظلم و التماس الکساندر (سرنوشتها را دولتهای در حال جنگ در دست گرفته‌اند) انتخابی است که فیلم در برابر روی بیننده قرار می دهد. در حالی که الکساندر دعا می کند سؤالی که وجود دارد آن است که آیا او به درگاه چیزی یا کسی دعا می کند؟ آیا خداوند در فیلم حضور دارد یا خیر؟ و ما هرگز واقعاً از فکر کارگردان دراین زمینه مطمئن نمی شویم. تنها چیزی که می توان حدس زد آن است که نمایش بر زمینه‌ای متفاوت از زمینهٔ وعظ و موعظه قرار دارد.

در حقیقت هرچه بیشتر به فیلم ایثار نگاه می کنیم بیشتر متقاعد می شویم که آنچه فیلم به دنبال آن است ثبت و کسب حالتهای شاعرانهٔ خالص روح است. درست همانند نمایشنامه‌های چخوف و یا فیلمهای برگمن حکم آن است که کاراکترهای فیلم در ابهام باقی بمانند. آنها کیستند؟ غیر ممکن است بتوان آنها را ملزم به داشتن حالت بخصوصی کرد. فرد پستچی یعنی اُتو به نظر می رسد که از فلسفهٔ نیچه و نیز حس پیشگویی اطلاعاتی داشته باشد. بچهٔ کوچك، هم قربانی بی گناهی است وهم یك شیطان کوچك زخمی. زن خارجی، ماریا، هم مستخدم است و هم زنی خوب چون مری ماگدالن (Mary Magdalene). جولیای خدمتکار نیز برای کودك از مادر واقعی اش، آدلاید، مهربانتر است. در صورتی که فیلم ارائه دهندهٔ قدرت، طرح و یا دسیسهٔ بدیعی باشد این قدرت یااین طرح و دسیسه همانند همهٔ فیلمهای تارکوفسکی در چهره‌ها، رفتار و حرکات بازیگران فیلم و در آسیب پذیریها، رمز و رازها و زیباییهایشان دیده می شود.

با این اوصاف ما باید دوباره به این سؤال برگردیم که ایثار چیست؟ چرا اساس فیلم بر آن است؟ تاکنون به این اتفاق نظر رسیده‌ایم

که در فیلم تارکوفسکی ایثار نه آن از خودگذشتگی و بیخودی مسیحی است که قهرمانهای روحانی تداعی کنندهٔ آن بوده‌اند (مانند مادر ترزا در کلکته) و نه آن انکار نفس عمیق پرهیزکارانه واز خود گذشتگی که در رمانهای هنری جیمز و یا در سینمای «اوزو» و «میز و گوشی» می بینیم. اگر از لحاظ معنی لغوی در نظر گرفته شود می توان گفت ایثار همان لحظهٔ بحران زندگی درونی وشخصی فرد است. لحظهٔ پالایش وتصفیهٔ یك تصمیم راسخ وتغییر ناپذیر. به هنگام شروع فیلم، الکساندر مردی است که خود را در پردهٔ شك و ابهام گم کرده است، سفسطه بازیهایش نیز نمی تواند برایش خوشبختی و خوشحالی به دنبال آورد. شروع تهدیدآمیز جنگ جهانی موقعیت شخصی او را حیرت آور می گرداند. ناگهان همه چیز روشن می شود، گویی زندگیش سراسر برای این لحظه آماده شده بوده است. به طور خلاصه این مجادله و کلنجار رفتن الکساندر با خداوند، جریان کشف یك سرنوشت است. او سرانجام فکر می کند که می داند فلسفهٔ وجودیش چیست و بر روی این کرهٔ خاکی چه می کند.

خواست ما آن است که دریابیم آیا در زندگی واقعی چنین لحظه‌ای عمیق و سرنوشت ساز است ویا لحظه‌ای خطرناك. سرنوشت اغلب به سیطره و سلطه وحتی جبر و ظلم معنی یافته است. شخص در حالی که در رؤیای خویش بر عقیده‌ای، ثابت قدم شده است می تواند در ورای بینش و عرف اخلاقی سنتی، دربارهٔ هجرت فکر کند. ابهام مشابهی نیز اساس ملودرام «نیکولاس ری» (Nicholas Ray) را به نام برتر از زندگی (Bigger than Life) 1956- تشکیل می دهد. در حالی که کاراکتر جیمز میسون (James Mason) تحت تأثیر داروی کورتیزون، خود را به صورت تجسمی ازحضرت ابراهیم[2] می یابد، وظیفه‌اش به وی الهام می گردد و همه می باید از اوامرش اطاعت نمایند. آنگاه وی با سنگدلی و به گونه‌ای وحشتناك زمینه را برای تنبیه کردن پسر خطاکار خویش آماده می کند (همسرش در حالی که التماس می کرد می گفت: «خداوند عقیده‌اش را دربارهٔ قربانی تغییر داده است» و میسون در حالی که قیچی در دست داشت می گفت: «خداوند اشتباه کرده است».) آیا این جنون و دیوانگی زیر دست پنداشتن همگان با اعمال الکساندر قابل تطبیق است؟ آنچه باعث می شود تا فیلم ایثار چنین مشکل به نظر آید آن است که از هیچ راهی نمی توان دربارهٔ صحت و سقم و یا جنون الکساندر به قضاوت نشست (همین مشکل در مورد دومینیکو در فیلم نوستالگیا نیز وجود دارد).

در فیلمی که از مصاحبه‌ای با دوناتلا باگلیوو (Donatella Baglivo) تهیه شده است در حین بحثهای متعدد و آزادی که دربارهٔ هویت انسان و سرنوشت او صورت می گیرد، تارکوفسکی به درست زندگی کردن و عشق به دیگران اشاره می کند و می گوید: «آن کسی که نداند اینجا بر روی این کرهٔ خاکی چه می کند و برای چه اینجاست نمی تواند مفهوم عشق به دیگران را درك کند». گرچه همهٔ ما بی شك بااین مسئله احساس همدلی می کنیم، ولی لزوماً آن را در فیلم ایثار

نمی بینیم، زیرا خودشناسی الکساندر آخر خط و خاتمهٔ کار وی است و فیلم نمی تواند آن را به صورت یك کلیت مشترك انسانی مناسب از آب در آورده، ارائه دهد. میزان یأس و ناامیدی موجود در فیلم (حتی در مقایسه با فیلمی چون نوستالگیا) را باید ازاینجا دریافت. ازدواج در فیلمهای تارکوفسکی به عنوان یك رابطهٔ انسانی زیبا و آرامش بخش روحانی به تصویر کشیده شده؛ ولی در این فیلم به صورت یك بیزاری و تنفر شخصی و مخفی نمایش داده شده است (آدلاید به بازیگری سوزان فلیت وود به طور حتم در میان همهٔ کاراکترهای زن در فیلمهای تارکوفسکی بی احساس ترین زن است). در این فیلم رابطهٔ الکساندر با ماریا، زن خارجی، (ساحری مهربان و بی گناهی مقدس) نمی تواند جای آن هوشمندی وگرمی شخصیت پردازی در فیلمهای قبلی تارکوفسکی رابگیرد. مسئله‌ای که برایم مهم است آن است که فریفتگی و فریبندگی این زن در نظر تارکوفسکی نه فقط رابطه‌ای ساده و خاموش و قانع کننده بلکه مسئله‌ای پیچیده وغامض است. وجود یك پریشان گویی به صورت تك گویی (مونولوگ) دربارهٔ خراب کردن سهوی باغ مادرش و کوتاه کردن موهای خواهرش هرگز نمی تواند به چیزی ارتباط پیدا کند.

این صحنه دارای یك عرفان مکانیکی دربارهٔ این رابطه است و گویی فیلمساز تقریباً برای نخستین بار از این دم فرو بردن (inspiration) خسته شده است و من فکر می کنم که شفقت و رقت متین و آرام هنرپیشهٔ زن این نقش نیز این خستگی را تخفیف نمی دهد.

اما با این وصف باز هم نظر صریح من این است که ایثار بی شك یك فیلم خوب به مفهوم مطلق است اما صرفنظر از ساختارهای مذکور دربارهٔ این آخرین فیلم تارکوفسکی نظر وتعصب سختی بدین ترتیب وجود دارد که روایت ترس از مرگ در نگاه به گذشته بسیاری ازکنایه‌ها و اشارات ضمنی تلخ را سست می کند. آیا خود کارگردان در هنگام ساختن فیلم می دانسته که در حال مردن است؟ این امکان وجود دارد. به عقیدهٔ من این فیلم بیش از هر چیز و با قدرت هرچه تمامتر به یك متافیزیك استادانهٔ ویژهٔ سینمایی پرداخته است. توانایی شگفت آور تارکوفسکی در خلق فضاهای انسانی منسجم و دادن شخصیتهای عاطفی و با ثبات به آدمهای فیلمهایش هرگز عدول نکرده است.

در اینجا در نخستین مرحله به ساختمان خانهٔ موجود در فیلم توجه می کنیم. خانه‌ای دو طبقه از چوب، در گوشه‌ای ازبیابان با بالکونی رو به اقیانوس و در میان درختهای کاج. (این درست همان طرحی است که در فیلم سولاریس می بینیم) مکالماتی که در طی همان یك شب طولانی فیلم صورت می گیرد فرصت درك و دریافت رویدادها را با جزئیات کامل به دست می دهد. در طبقهٔ دوم اتاق نشیمنی وجود دارد که به آن دو مرد یعنی الکساندر و اُتو اختصاص دارد.

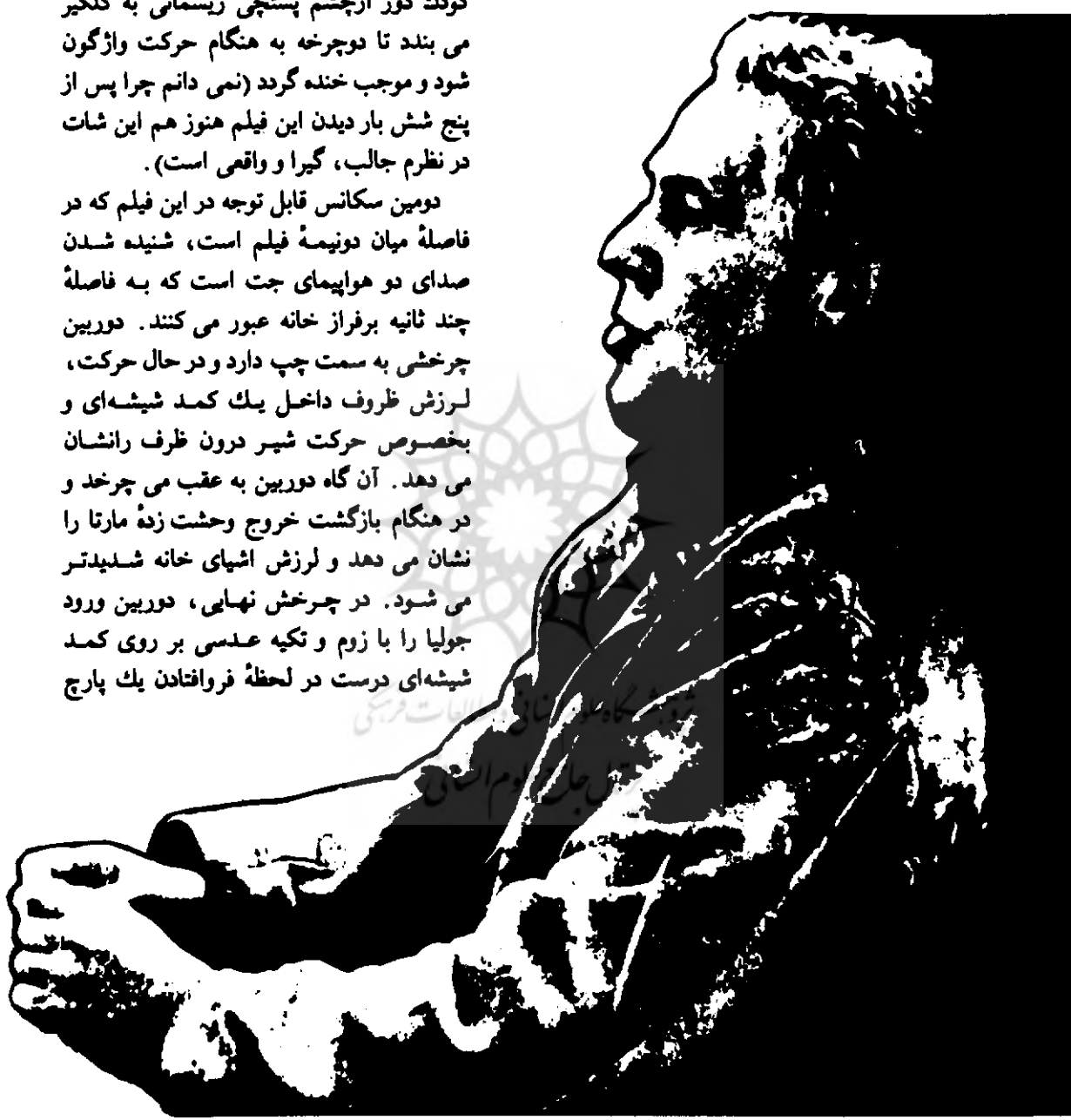
مدخل و راه ورود به خانه از میان پنجرهٔ بیرونی است که به بالکون باز می شود واین پنجره توسط نردبانی که بر روی دیوار خانه قرار می گیرد به زمین مرتبط می شود. اما در دیگر اوقات این دو مرد از پلکانی که به اتاق نشیمن زیرپله‌ها منتهی می شود پایین می آیند و بیشتر وقایع داستان دراین اتاق نشیمن روشن و آشکار می گردد. تأثیر این رابطهٔ دورانی و عمودی محلهای ورود و خروج کمك می کند تا حسی ازخیال و رؤیا و حسی از ناآرامی به وجود آید. همان فضا و حسی که با دیدن طرحهای «اِشر» احساس می کنیم. طرحهایی که در آن کاراکترها در آن واحد هم در حال بالا رفتن و هم در حال پایین آمدن از پله‌ها هستند.

فیلمبرداری متحرك و غیرثابت این فیلم دربرگیرندهٔ مانورهای متضادی است که از طرفی تمامیتی فضایی و مکانی را خلق می کند (که بدون قطع و تدوین ما را به صحنه‌ای ناگزیر از تخیلات و ملالتهای زمان واقعی می کشاند) و از طرف دیگر با آمیختن وترکیب درون و بیرون، طبقهٔ بالا و طبقهٔ پایین، تصویر واقعی و تصویر مجازی و بازتاب آینه‌ای، ارائه دهندهٔ لامکان (dislocation) است.

تارکوفسکی در ایثار مانند دیگر فیلمهایش با تکیه بر فرم، بیشتر به تجربهٔ شات طولانی و کشدار دست یازیده است. در شات زیبای آغاز فیلم که در عین زیبایی دارای سادگی وروانی خاصی است، دوربین در پشت سرالکساندر که در حال کمك به پسرش در کاشتن یك درخت ژاپونی در کنار ساحل است، قرار دارد. آنگاه اُتو با تلگرامی ظاهر می شود (تلگرام از طرف خانواده‌ای اهل ریکاردی است که پنجاهمین سالگرد تولد الکساندر را تبریك گفته‌اند) دوربین به آرامی به سمت چپ حرکت می کند واز این دو مرد که در حال گفتگو هستند، تصویر برمی دارد. اُتو هنوز روی دوچرخه است و دست کودك در دست الکساندر قرار

دارد، همین که اُتو از دوچرخه پایین می آید کودك دور ازچشم پستچی ریسمانی به گلگیر می بندد تا دوچرخه به هنگام حرکت واژگون شود و موجب خنده گردد (نمی دانم چرا پس از پنج شش بار دیدن این فیلم هنوز هم این شات در نظرم جالب، گیرا و واقعی است).

دومین سکانس قابل توجه در این فیلم که در فاصلهٔ میان دونیمهٔ فیلم است، شنیده شدن صدای دو هواپیمای جت است که به فاصلهٔ چند ثانیه برفراز خانه عبور می کنند. دوربین چرخشی به سمت چپ دارد و در حال حرکت، لرزش ظروف داخل یك کمد شیشه‌ای و بخصوص حرکت شیر درون ظرف رانشان می دهد. آن گاه دوربین به عقب می چرخد و در هنگام بازگشت خروج وحشت زدهٔ مارتا را نشان می دهد و لرزش اشیای خانه شدیدتر می شود. در چرخش نهایی، دوربین ورود جولیا را با زوم و تکیه عدسی بر روی کمد شیشه‌ای درست در لحظهٔ فروافتادن یك پارچ



ترکیب می کند، پارچ به زمین می افتد، خرد می شود و محتویاتش برکف زمین می ریزد.

سکانس سوم، صحنهٔ غیرعادی سوختن خانه است. الکساندر در حالی که لباس خواب به تن دارد با ایجاد تلی از صندلیهای چوبی بر روی میزی در گرمخانهٔ منزل، زمینه را برای شعله‌ور کردن خانه آماده می کند و روی ساختهٔ خود را با پارچهٔ سفیدی می پوشاند. سپس دوباره تلاش می کند تا این مشعل راشعله‌ور سازد و در دومین سعی خود موفق می شود. دوربین ما را به بیرون می برد و در پشت سر الکساندر، در فاصله‌ای بسیار دور قرار می گیرد. وی که چمباتمه زده و پشت به دوربین است، چشم به سوختن تدریجی خانه دوخته است، در حالی که خانواده‌اش نیز با جیغ و فریاد درحال دویدن اند، دوربین به طرف راست می چرخد. الکساندر به سرعت بر خلاف جهت می دود، دوربین او را دنبال می کند تا به نقطه‌ای می رسد که ماریا با دوچرخه‌اش تك وتنها وارد می شود. آنگاه آمبولانسی به سرعت سر می رسد (که البته همهٔ این حوادث در یك شات دیده می شود) و الکساندر که گاهی در حال دعا کردن و نیایش است وگاهی در حال توضیح دادن ماجرا به داخل آمبولانس برده می شود. در حالی که آمبولانس حرکت می کند راهش نقشی عربی راتداعی می کند و با دور شدن آن بار دیگر تصویر خانهٔ شعله‌ور در حالی که چهارچوب آن درحال فروریختن به روی پرده سینما است، در میان پرده جای می گیرد. دراین هنگام دوربین حرکت می کند و دوباره از ماریا تصویری می گیرد که سوار بر دوچرخه‌اش می شود و پریشان و مضطرب به دنبال آمبولانس می راند (این شات به طور کامل در حدود ۴۵ ثانیه به طول می انجامد).

هر یك از این سکانسها یك تعادل و در عین حال یك عدم تعادل دارد: دوچرخه‌ای که می افتد، ظرفی که می افتد و خرد می شود وخانه‌ای که فرو می ریزد و از هم می پاشد؛ ونیز هر یك دارای یك نقطهٔ تعلیق وبحران داخلی خاص خود است. به طور کلی هر یك از این سکانسها می توانست به شیوهٔ سنتی با یك سری تصاویر جدا و موزون گرفته شود؛ اما تا آنجا که به این فیلم مربوط می شود در اینجا دیگر نرمی و روانی داستانسرایی یا به عبارتی قدرت نقل داستان مورد نظر نیست. تارکوفسکی با روش تك شات بدون انقطاع خود، دوباره ما را به دورهٔ شگفتیهای فیلمسازی صامت گذشته می برد، به نوعی جذبه وخیرگی همراه با زمان و حرکت، اما بی مظروف و بی مکان. جسم انسانی درگیر کارها واعمال ساده‌ای چون راه رفتن، حرف زدن، دویدن، کنش و واکنش است. شاتهای فیلم فضاهای نیشدار مستند نخستین را به یاد می آورد، واز جنبه و دیدی دیگر این شاتها تقلید از استادان سینمای کمدی صامت اند.

مسئلهٔ قابل توجه دیگر «تئاتری» بودن بیش ازحد فیلم ایثار نسبت به کارهای قبلی تارکوفسکی است. البته این نکته تنها به‌این علت نیست که بازیگر اول این فیلم یك هنرپیشهٔ بازنشستهٔ تئاتر وعلاقمند به کارهای شکسپیر و همسرش نیز یك هنرپیشهٔ انگلیسی تئاتر است؛ بلکه تئاتری بودن آن در ارتباط با روش به تصویر درآوردن دیالوگهاست. کف بی فرش

ولخت وخشن خانه، صدای پاشنهٔ کفشهای مادر و دختر را در میان خش و خش لباسهایشان به هنگام راه رفتن، بیشتر به گوش می رساند (لباسهایی که بیشتر شباهت به لباسهای صحنهٔ تئاتر دارند). تارکوفسکی در کار اولش در زبان تهیهٔ فیلم آندره روبلوف (Andrei Roubliv) مخالف سرسخت تئاتر بود. اما گویا در کار آخر خود نسبت به عقیدهٔ مخالفت آمیزش تجدید نظر کرده است. اما آیا کسی شایستگی آن را دارد که برای مثال دربارهٔ فیلمهای عظیمی چون اوردت (ordet) ساختهٔ درایر (Dreyer) ویا قاعدهٔ آتش (La Re´gle du Feu) ساختهٔ رنوآر (Renoir) به قضاوت بنشیند؟ اینکه: قدرت این فیلمسازان در ساخت این فیلمها منحصراً در تعلق آنها به تئاتر بوده است یا به سینما؟ در هر دو این فیلمها سنتهای یکی، عمیقاً در سنتهای دیگری آمیخته می شود. بنابراین به عقیدهٔ من صحنه‌ای و تئاتری بودن فیلم ایثار به گونه‌ای بسیار هماهنگ با خالصترین ناتورآلیسم سینمایی در هم آمیخته است و سادگی و بی پیرایگی ویژه‌ای دارد که حتی در کار قبلی تارکوفسکی نیز کمتر دیده می شود. برای روشن شدن مطلب می توان به صحنهٔ گفتگویی که دربارهٔ معنی و مفهوم تمثالها و شمایلهای موجود در کتابی که ویکتوریا به عنوان هدیهٔ تولد به الکساندر داده است، اشاره کرد. دراین صحنه دستی خارج از پردهٔ سینما کتاب را ورق می زند و کلوز آپی از تصاویر صفحه گرفته می شود. صحبتهای روی صحنه تقریباً همانند یك سخنرانی و نمایش اسلاید در یك دانشکده است. نظیر این صحنه صحنه‌ای است که در آن اُتو با هدیه‌اش یعنی نقشه‌ای متعلق به قرن هفدهم اروپا، با دوچرخه از دهکده می گذرد. دراین صحنه وقتی کاراکترها به دور هم جمع می شوند و در حال صحبت کردن دربارهٔ هدیه هستند، میزانسن بسیار واضح و ساده‌ای دیده می شود. ساده‌ترین اعمال انسانی در ایثار بیانی روشن و کلاسیك می یابد. گویی در نظر کارگردان کنار هم گذاشتن این فرمها و اعمال وتنظیم و ایجاد یك تابلو از آنها بسیار بیشتر از پرداختن به موضوع وخمیر مایهٔ فلسفی جریان اهمیت دارد (برای مثال اعمالی چون پاره کردن نامه‌ای بر سر میز صبحانه توسط آدلاید، دور شدن ماریا از الکساندر و ترك او و رفتن به درون تاریکی خارج از خانه)

به طور خلاصه می توانم بگویم که در آخرین فیلم عظیم و تراژیك تارکوفسکی سادگی و پیچیدگی را می توان همگام و در کنار یکدیگر لمس کرد. به طور کلی تلاش این فیلم در جهت آوردن و سوق دادن یك پژوهش به سوی صراحت لهجه و بیان است و نیز اتکا و بسازگشتی است به سه وحدت نمایش ارسطویی، کلاسیسم و قدرت آرام و خاموش چشم اندازها و مناظر. علاوه براینها فیلم خود یك رمز است و یك شعر. گرچه رمز معانی مختلفی دارد و از جمله می تواند توجیهی برای خلأ پوچی، آشفتگی و اشتباه‌کاریها باشد، اما در مورد فیلم ایثار نمی توان این مشکل بودن را به حساب آشفتگی و درهم آمیختگی گذاشت.

اکنون به نکاتی چند دربارهٔ فرم و محتوای فیلم می پردازم و ابتدا به موسیقی این فیلم که عنصر بسیار مهمی است، اشاره می کنم (زیرا تاکنون در ارتباط با موسیقی فیلمهای دیگر

تارکوفسکی نیز سخنی نگفته‌ام). دراین فیلم سه قسم موسیقی وجود دارد که همگی در کمال هماهنگی است: اول موسیقی روحانی و مقدس (موسیقی Matheus Passion که بر روی فضاهای باز و تصاویر نهایی نواخته می شود)، دوم فلوت مدرن ژاپنی (که الکساندر به صورت نوار از ضبط صوتش پخش می کند) و سوم نواهای چوپانی سوئدی که با صدای سوپرانوی یك زن، اجرا شده است، که در جای جای فیلم گویی فریاد مرغی دریایی است که از دور دستها به گوش می رسد. چنین لرزشی از صدا در ذهن ونظر تارکوفسکی به معنی حقایقی فراتر اززبان وگفتار است. ترکیب این نواها چون نوری تابستانی که فیلم در آن غرق شده است بی نظیر و وصف نشدنی است و چون نوری است که وجد و ناامیدی را به هم گره می زند.

و اما در مورد نقاشی، در فیلم ایثار بر روی یکی از آثار عظیم و ناتمام لئوناردو داوینچی تکیه شده است که در اتاق نشیمن طبقهٔ بالا قرار دارد. تماشاگر ابتدا آن را در پشت عناصر و اشیای صحنه می بیند. دراین نقاشی تصویری از مریم مقدس را می بینیم که در اطرافش سه فرشته و رب النوع رحمت حلقه زده‌اند و یکی از آنها صندوق کوچکی در دست دارد (که نمایانگر تم اصلی فیلم یعنی ایثار، پیشکشی و تواضع است) درخت پرباری نیز برسر این چهره‌های مقدس سایه افکنده است که در ادامهٔ مسیر فیلم به صورت عنصری روایتی در می آید (در صحنهٔ آغازین فیلم نیز کاشتن درخت مقدس دیگری نمایش داده شده است).

دراین فیلم هرچیز علاوه بر ظاهر خود مفاهیم دیگری نیز دارد. ساحران و جادوگران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در نگاه اول کریه منظر و شیطانی و دیو مانندند. این نقاشی نیز از جنبه‌ای دیگر می تواند شوم و بدسیما باشد و به نظر چنین می آید که ازجنبه‌ای در ارتباط با گوسن پسر کوچك الکساندر است که به تازگی از عمل جراحی گلویش بهبود یافته است. به اعتباری او نیز (با آن صدای نخراشیده و آن زخم عمیق در گردنش) ابتدا چون دیو کوچك کریهی به نظر می آید واین مسئله با ظاهر وی که یك کودك شش سالهٔ جذاب است تناقضی ندارد و فیلم با گذر از بیماری وی و بهبود والتیام گلوی او و عادی شدن صدای نخراشیده‌اش پیام خود را که انسانیت و امید است می رساند. برای ایجاد حالتی مرموز از ناآرامی و پریشانی، نقشی ازسحر وابهام و تکنیکهای سینمایی نیز اضافه شده است.

داستایوفسکی

با دیدن این اثر تارکوفسکی ناخودآگاه تماشاگر به یاد آثار داستایوفسکی می افتد. اکنون به خود اجازه می دهم تا چیزی را که در گذشته به صورت ایما و اشاره گفته بودم صراحتاً بیان کنم. اخلاق معماگونه و مشکل فیلم یقیناً ارتباط تنگاتنگی با سنت داستایوفسکی و بخصوص با بی پروایی شهوانی و نفسانی قهرمان داستان یادداشتهایی از زیر زمین (Notes From Underground) دارد. شخصیتی که پربهاترین امتیازات را، علی رغم ضدیت با منافع خود، درانجام مو به موی تمایلات و خواسته‌هایش می داند. عمل الکساندر در به آتش کشیدن خانه و کاشانهٔ خانواده‌اش که از نظر برخی (بخصوص ازنظر منتقدین بورژوا) آن چنان کفر آمیز و گستاخانه به نظر می آید،

بخشی از یك اعتراض ریشه‌دار روسی است علیه کنترل و تسلط خودخواهانه و استکباری و علیه جامعه‌ای که در تجسم و ساخت جدیدش یکسره ادعا می کند که همهٔ نیازهای مردمش را برآورده می سازد، گرچه احتیاجات مادی برآورده می شود، ولی نیازهای روحی چه می شود؟ عنوان کردن ایثار در اینجا یك ژست و حرکت است، حرکتی صرفاً در جهت اثبات اهمیت ایثار ونه برای بیان دلیل انجام آن و این موضع گیری یا نظریه هر چند غریب لیکن منطقی است.

آیا در مورد داستایوفسکی نیز نمی توان گفت که عظمتش همان عظمت «کمدی»[1] است؟ و این همان مسئلهٔ آموزش و آموزندگی در ادبیات و سینماست که مرا برآن داشت تااین فصل را با آن آغاز کنم. الکساندر و اُتو در بحث وجدل درست مانند روشنفکران مجادله‌گر داستایوفسکی هستند. اخلاص فوق العاده‌ای که الکساندر سرنوشت خویش را با آن تعقیب می کند به نوبهٔ خود با خامی حرکات، کوشش بی فایده وحس تأثرش همراه است. باده نوشی قسمتی از روان اوست و همین مستی به قدرت خلاقه‌اش نیرو می دهد و کلامش رانیشدار وکنایه‌آمیز و زیرکانه می کند. اُتو و الکساندر هر دو دارای روحی بزرگ اند، اما در عین حال شیدا و زود باورند. سرانجام هر چند در ذهن خویش باحکمت ایثار الکساندر مخالف باشیم، باز هم اصالت حرکتش ما را به خود می آورد و تکان می دهد.

تارکوفسکی و برگمن

تحسین بی شائبهٔ اینگمار برگمن از

تارکوفسکی مسئله‌ای قابل توجه است. فیلم ایثار را می توان یک فیلم برگمنی دانست. تارکوفسکی در پایان زندگی هنری اش برای ساخت این فیلم به سوئد رفت (این دعوت نه از طرف برگمن بلکه از طرف مؤسسهٔ فیلمسازی سوئد تحت سرپرستی آنا ـ لنا ویبوم - Anna Lena Wibom بود) فیلم در گوتلند نزدیک جزیرهٔ فارو فیلمبرداری شده است (مکانی که تنها نود وچند مایل با سواحل روسیه فاصله دارد) و این جایی است که برگمن بیشتر فیلمهایش را در آنجا ساخته است. همکاران همیشگی گروه تولید برگمن: سون نیکویست (Sven Nykvist) فیلمبردار، آنا اَسپ (Anna Asp) طراح و کاتینکا فاراگو (Katinka Farago) مدیر تولید مشتاقانه همکاری خود را با تارکوفسکی اعلام کردند. بازیگران نیز اکثراً سوئدی بودند. سبك فیلم نیز (برای مثال میل به گرفتن کلوز آپ) شباهتی به سبك شاهکارهای اواسط دوران هنری برگمن مانند فیلمهای سکوت (The Silence)، شرم (The Shame) و ساعتی برای گرگ (The Hout of the Wolf) دارد.

حال باید دید که این مقایسه را می توان در چه زمینه‌های دیگری انجام داد؟ در میان فیلمسازان مدرن ونوگرا تارکوفسکی و برگمن آشکارا استعداد عمیق را در مطرح کردن مسائل متافیزیکی ازخود نشان داده‌اند؛ اما بی خدایی در آثار برگمن نهایتاً مطلق تر و قطعی تر دیده می شود. خدا در فیلمهای برگمن تنهابه عنوان یك عدم و یا یك نوستالژی مطرح می شود. گرچه تارکوفسکی (چنانکه اشاره شد) در کارهایش چندان مثبت تر از برگمن نیست؛ امّا میزان علاقه‌ای که یك فرد روس چون تارکوفسکی به مذهب نشان می دهد، چه در زندگی و چه در کار، در نهایت میزان بسیار بالاتری است.

چنین به نظر می رسد که فیلم شرم برگمن (۱۹۶۹) یکی اززمینه‌ها و منابع ساخت فیلم ایثار بوده است. فیلمی که تارکوفسکی بارها آن را ستوده است و شاید بتوان گفت که آخرین اثر تارکوفسکی به نوعی پاسخی است به این فیلم برگمن. فیلم شرم (همان طور که از نامش برمی آید) دربارهٔ تحقیر و حقارت انسان در مقابل تهدیدات اتمی است. در صورتی که ایثار ارائه دهندهٔ برخوردی سمبلیك با آن است.

فیلم شرم نیز مانند ایثار با یك بحران جنگهای اتمی آغاز می شود. چندی است جنگهای محلی آغاز شده واین جنگها مقدمه‌ای است برای جنگهای مخربتر همه‌گیر که به کشتارهای عظیم دسته‌جمعی منتهی می شود. لیواولمن (Liv Ullmann) و ماکس ون سیدو (Max Von Sydow) که نقش یك زوج طبقه متوسط را ایفا می کنند، مانند الکساندر و خانواده‌اش به بیابانهای سوئد رفته‌اند. فیلم شکل گیری وحشتی را دنبال می کند که در نهایت باعث می شود آنها از منطقهٔ جنگ خارج شوند. آنها موفق نمی شوند و فیلم با تصویری از ناامیدی و بیچارگی تمام می شود. (این زوج سوار برقایقی در اقیانوس هستند در حالی که اجسادی در اطراف آنها بر روی آب شناور دیده می شوند.) ازاینجا می توان تفاوت اساسی این دو هنرمند را با یکدیگر دریافت (در مقایسه با شاتهای آخر فیلم

ایثار) و آن تفاوت چیزی نیست جزهمان امید مذهبی باقی مانده در تارکوفسکی.

این مسئله را می توان در تمام فیلمهایی که به نوعی به نسل آینده مربوط می شود دید. رابین وود (Robin Wood) دربارهٔ فیلم شرم و شیوه‌ای که از آن طریق لیو اولمن تجسم «زیباترین غریزهٔ انسانی یعنی غریزهٔ مادری» است، مطالبی نوشته است. اما حقیقت این است که این زن و شوهر در فیلم شرم زوجی بی فرزند هستند. در سینمای برگمن این سؤال که آیا باید بچه‌دار شد و پای آنها را به این دنیا باز کرد سؤالی همیشگی است و سیاهترین و تاریکترین لحظه در تخریب اخلاقی و روانی شخصیت لیواولمن وقتی است که وی دخترك کوچکی با لباس خواب را که براثر تشعشع رادیواکتیو سلاح اتمی مرده است بر روی خزه‌های ساحل می یابد.

تارکوفسکی نیز در فیلم ایثار الکساندر را به فکر کردن دربارهٔ مرگ فرزندش وامی دارد (در حالی که فرزند خون آلودش بر روی تکه‌ای شیشه که بازتابی ازنور دارد افتاده است)؛ اما آنچه مهم است این است که این تنها یك تصور و خیال است ونه واقعیت.

لازم به گفتن نیست که تارکوفسکی فیلم ایثار را به پسر خود آندریوشا (Andryusha) تقدیم کرده است تا وی تمام آن چیزی را که هدف اصلی کل فیلم بوده است، دریابد. کودکی که در زیر درخت دراز کشیده واولین کلمات خود را زیرلب زمزمه می کند بی شك همان امید نجات بخش[2] است.

پاورقی ها

۱ـ کمدی در مقابل تراژدی. (نه صرفاً نمایش خنده‌آور).

2- «Redeeming hope»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی