# درخت بارفته

## نگاهی به فیلم «چشم اندازی در مه»

سعید کاشانی

«و هیچ نهال صحرا هنوز در زمین نبود و هیچ علف صحرا هنوز نرویده بود زیرا خداوند خدا، باران بر زمین نبارانیده بود و آدمی نبود که کار زمین را بکند و مه از زمین برآمده تمام روی زمین را سیراب می کرد» (سفر پیدایش، باب ۲، آیات ۵-۷).

فیلم غبطه برانگیز تئودوروس آنگلوپولوس* ادیسهٔ تراژیک خلقت است، با بیانی چنان ساده و سرشار از زیبایی که دست یافتن به آن جز با تحمل رنج سالیان ممکن نیست. از سوی دیگر، گذشتی است از انسان (بی خدا) عصر جدید، و تازه کردن اسطورهٔ جاوید خلقت با تمثیلی که فقط از کلام الهی برمی آید: نور، تاریکی و تو.

فیلم از سنت سینما نیز به دور نیست، نئورئالیسم ایتالیایی با ترانساندانتالیسم روسی (تارکوفسکی) درهم آمیخته و حاصل فقط شاهکاری است که آدمی را به وجد می آورد.

در ستایش این فیلم از سینما همین بس که چشم انداز فرجامین از «فیلم» برمی آید، چرا که در واقع سینما خود نوری است در تاریکی؛ و احتمالاً اشاره‌ای است به فیلم ایثار تارکوفسکی.

ویژگی حیرت انگیز و درخور توجه فیلم از نخستین نما تا آخرین نما، در این است که کمتر فیلمی تا بدین حد در هر فصل خود کامل و با این همه در کل دارای وحدت است. البته، رشتهٔ وحدت همان سفر ادیسه‌وار است. نخستین فصل فیلم از حیث ایجاز و تأثیر عاطفی بی مانند است: تماشاگر بی درنگ به درون فیلم کشیده می شود. در همین فصل ویژگی غریب این سفر برای تماشاگر روشن می شود: کوشش بچه‌ها برای سوار شدن به قطار، در شبهای متعدد، به طوری که روزنامه‌فروش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایستگاه آنها را می شناسد؛ وداع هر روزهٔ آنها با «مرغ دریایی»، دیوانه‌ای در پشت حصارهای تیمارستان که خود را «مرغ دریایی» می داند، اما از خیس شدن بالهایش می ترسد و برای همین درجا پرواز می کند (تهور بچه‌ها را با ترس او مقایسه کنید)؛ و خواب هر شب، که با رؤیایی از دیدار پدر همراه است؛ مقصد نیز آلمان است (شاید این مقصد برای تماشاگر ایرانی چندان عجیب ننماید، اما باید توجّه داشت که میان آلمان و یونان چند کشور قرار دارد و در واقع مانند این است که بچه‌ها بخواهند به امریکا بروند).

فصل دوم، پیاده کردن بچه‌ها از قطار و تحویل آنها به پلیس و بردن آنها به نزد دایی‌شان، غرابت ماجرا را بیشتر می کند؛ بچه‌ها پدری ندارند و بودن پدرشان در آلمان، قصه‌ای است که مادرشان برای آنها ساخته است و در واقع، چون بچه‌ها حتی تصویری از پدر خود نیز ندیده‌اند، شوق آنها به دیدن پدر، نه به واسطهٔ نامهربانی مادر، بلکه اشتیاق آنها به دیدن پدر خود و در آغوش گرفتن اوست؛ در یکی از

حدیث نفسها، یکی از بچه‌ها درنامه‌ای که به پدر خود می نویسد (به کدام آدرس!) به او اطمینان می دهد که آنها نمی خواهند سربار او باشند و پس از دیدن او به نزد مادرشان باز می گردند.

فصل سوم، حضور بچه‌ها در ادارهٔ پلیس است؛ بارش برف (پدیده‌ای نادر در یونان پرباران) چنان غیرمنتظره است که چون معجزه‌ای همه چیز را سنگ می کند و فقط بچه‌ها و شاهد خاموشی، که با بارش برف به سخن درآمده است، غرابت آن را درك نمی کنند و از اینرو آزاد می شوند؛ این فصل و نیز فصل اول شعر محض است و موسیقی پرتأثیر خانم هلن کاراندرو، معجزه می کند.

فصل چهارم، سوار شدن دوبارهٔ بچه‌ها به قطار و پیاده شدن آنها در شهری پوشیده از برف و یخ است؛ عروسی ناخواسته، مرگ اسبی سرمازده که تراکتوری آن را برزمین می کشد و در پیش پای بچه‌ها برزمین رها می کند و گریهٔ کودك؛ بازی مرگ و زندگی را ترسیم می کند؛ شاید حکایتی است از زندگی مادر بچه‌ها.

فصلهای دیگر فیلم با وارد شدن شخصیت سوم فیلم، یعنی اورستس، بایکدیگر پیوند نزدیکتری می یابند و این جُنگ هزار داستان، بالأخره با جدا شدن بچه‌ها از بازیگر جوان، که او خود نیز پردهٔ آخرش را اجرا کرده است، به پایان خود نزدیك می شود. آخرین مرحلهٔ سفر بچه‌ها، که دیگر رمقی برای ادامهٔ سفر ندارند، با پولی فراهم می شود که دخترك از سربازی در ایستگاه راه‌آهن تقاضا می کند. با رسیدن به مرزی که از بلندگوی قطار، مرز آلمان گفته می شود، بچه‌ها به علت نداشتن گذرنامه از قطار پیاده می شوند و در تاریکی از رودخانهٔ مرزی با قایقی عبور می کنند، پس از لحظات سنگین تاریکی، روشنی خیره‌کنندهٔ مه پرده را پُر می کند و الکساندر از میان مه ظاهر می شود و برای خواهر خود که می ترسد، قصهٔ قدیمی خلقت را می گوید: در ابتدا تاریکی بود، بعد روشنایی آمد. مه از میان می رود و تك درختی به بار نشسته پدیدار می شود. این همان چشم اندازی بود که اورستس در فیلم سیاه شده تصویر کرده بود، و فیلم را الکساندر از او گرفته بود تا خود در آن ببیند.

صرف نظر از هر تفسیر و تأویلی که برای معنای نهفته در کل فیلم داشته باشیم، این نکته مسلم است که ارزش زیبایی شناختی فیلم با تفسیر و تأویل خدشه‌دار نمی شود و در واقع، مقصود این نیست که فیلم یعنی پیام، چه امروز دیگر در فلسفهٔ ارتباطات تصدیق می شود که «رسانه، پیام است» و هیچ صورت بیانی نیست که از پیام خالی باشد، بنابراین دعوا می تواند بر سر این باشد که چه پیامی، و نه اینکه پیام دار یا بی پیام.

فیلم به طرزی در خور توجه چند سویه است، بی آنکه این چند سویی ناشی از ابهام باشد. همچنانکه گفتیم، فیلم از آغاز تا پایان ساختاری موزاییکی دارد، هر بخش یا هر فصل در وحدت خود واحد و در مقایسه با کل اثر نیز در جای خود استوار است. از اینروست که بسیار بسه شعر نزدیك شده است: مانند مصرعها و ابیات در یك غزل. براین مبنا لذت ناشی از تماشای هر فصل، و فهم آن نیز، می تواند در ارزیابی انتقادی فیلم مورد اعتنا و توجه قرار گیرد.

فیلم را هنگامی که از آغاز می بینیم، سویه‌ای کاملاً واقعگرایانه دارد که رفته رفته با

برخی عناصر شاعرانه نیز عجین می شود: یافتن چنین عناصری در فیلمهای نئورئالیستی سینمای ایتالیا آسان است. فقط کافی است توجّه کنیم به فیلمهایی مانند **هشت و نیم**، **جاده**، **زندگی شیرین**، **فریاد**، **معجزه در میلان**. وحتی به همکار فیلمنامه‌نویس کارگردان، یعنی: تونینوگوئرا. اما بی فایده‌است که با توسل به برخی شباهتهای صوری یا عینی میان عناصر تصویری ومضمونی این فیلم با برخی از فیلمهای ایتالیایی، کار فیلمساز را بی قدر کنیم. همان طور که شاعران از صور خیالی (ایماژها) یکدیگر استفاده می کنند، فیلمساز نیز در این کار معذور است و این درواقع یعنی سنت هنری. خلاصه اینکه، از دیدگاه واقعگرایانه یا نو واقعگرایانه، فیلم توفیقی است در ترسیم و تصویر جهان وحشتناکی که در آن زندگی می کنیم، با چشم اندازی از امید، که فقط می تواند زادهٔ تصور خوش بینانهٔ هنرمند باشد.

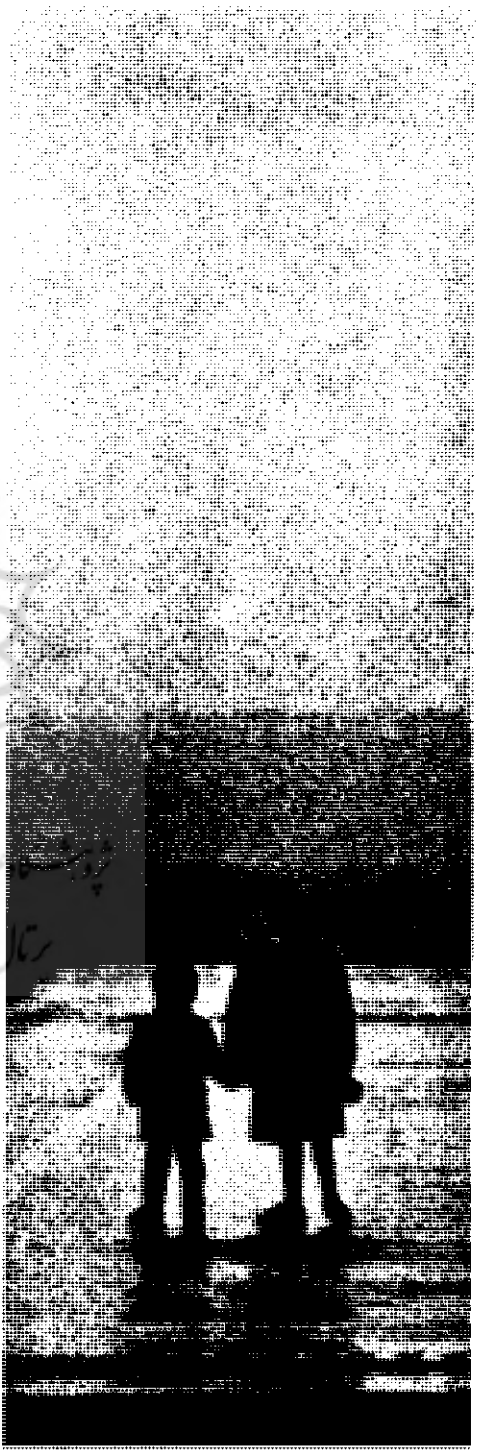
این دیدگاه، به نظر من، چندان به درون اثر راه نمی برد. دیدگاهی که مورد علاقهٔ من است، دیدگاه متعالی (ترانساندانتال) است. از این نظر، فیلم را از پایان آن بررسی می کنیم، زیرا غایت است که به حرکت معنا می دهد.

قصهٔ فیلم به زبان اسطوره و تمثیل (Allegory) بیان می شود. سفر ادیسه‌وار را می توانیم در دو ساحت معنا کنیم: پیش از وجود (Pre - existence یا Primordiality) و وجود در جهان.

در معنای اول، پیش از وجود، باید به فصل عروسی ناخواسته و سفر در شب و عبور از رودخانه توجه کنیم. دخترك، ناخودآگاه مادر را توصیف می کند و پسرك فرزند اوست که به جهان قدم می گذارد. در این سفر، دختر از نوجوانی عبور می کند و ماجراهایی که از سر می گذراند در واقع تمام در تاریکی قرار می گیرد، تاریکی که ابتدای همه چیز است. رودخانهٔ تاریك در اساطیر یونانی Styx نام دارد که به‌معنای تاریکی و جدا کنندهٔ عالم زندگان از عالم مردگان است. تاریکی غلیظ رودخانه با نور خیره کننده‌ای محو می شود که پسرك در آن هویدا می شود. از همین روست که پسرك قصهٔ قدیمی خلقت را می گوید. به یاد آوریم صحنه‌ای را که دخترك از سوار شدن به قطار امتناع می کند و می گوید فقط با آخرین قطار شب سفر می کند.

در معنای دوم، وجود در جهان، بچه‌ها در واقع مشتاق دیدار پدر هستند. پدر در آیین مسیحی، اقنوم اوّل تثلیث است. پدر (=خدا)، همان غایتی که بچه‌ها در جستجوی آن هستند، و همان چهره‌ای که در آرزوی دیدارش بیتابی می کنند، همان کسی است که ما را از تاریکی به سوی نور می برد. سفر ادیسه‌وار بچه‌ها از میان جهان ترسناکی که آنها را به حیرت می اندازد و می ترساند، فقط با این فکر دنبال می شود که پدر دست یافتنی است. اما بچه‌ها چگونه پدر خود را خواهند شناخت، آنها چه تصوری از او دارند!، چه عکسی از او دارند!، او در کجاست! اشتیاق بچه‌ها به دیدن پدر چنان فضای فیلم را پُر می سازد که کمتر تماشاگری اصلاً به این فکر می افتد که در جستجوی آنها شك کند.

حال، بد نیست که کمی هم به ایثار تارکوفسکی توجه کنیم، به یاد داریم که در ایثار



تارکوفسکی، آلکساندر، پسرکی داشت به نام کوچکمرد و این کوچکمرد در پایان فیلم از خود می پرسید که «منظورت چه بود، پدر، که می گفتی در ابتدا کلمه بود». تارکوفسکی فیلم را به پسر کوچکش تقدیم کرده بود. آیا میان این اشاره به **انجیل یوحنا** و اشارهٔ الکساندر کوچک به قصهٔ کهن سفْر پیدایش ارتباطی است؟ آیا میان درختی که تارکوفسکی در **ایثار** خود در خاک نشانده بود و درختی که اورستس در فیلم سیاه شده در پشت مه می بیند و آلکساندر کوچک به رؤیت آن تحقق می بخشد ارتباطی است؟ حتی میان نامهای آلکساندر؟

به گمان من چنین است. اشارهٔ **انجیل یوحنا** به کلمه نور و تاریکی در اینجا با روایت قدیمتر تورات، سفْر پیدایش، درآمیخته می شود و قصهٔ قدیمی خلقت با تصویری که بردل می نشیند و عقل را متحیر می کند، به گویاترین نحو بازگو می شود. بی شک، ایمان تارکوفسکی در پایان عصر جدید همان قدر گرامی است که بی خدایی نیچه در پایان قرن گذشته. اما زمانِ گذشت از بی خدایی، در فرهنگ غربی، نزدیک شده است. آثاری هنری از این دست، بی شک، زبان گویای این گذشت اند. چنین باد!

* نام کوچک آنگلوپولوس در پوسترهای معرفی کنندهٔ فیلم و نیز در مجلاتی که او را معرفی کرده‌اند، به صورت «تئو» ضبط شده است. از آنجا که لفظ «تئو» در یونانی به معنای «خداوند» است، و گمان نمی کنم که در هیچ زبانی بر کسی نام «خدا» بگذارند، بهتر است آن را به همان صورت اصلیش «تئودوروس» یا «تئودوروس» بنویسیم.