آینه: تأمّلاتِ یک هنرمند

هربرت مارشال
ترجمهٔ بهنام گلفر

به اعتراف منتقدان شوروی، تولید فیلم پیچیده را می‌توان یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای سینمای اتحاد شوروی، از دوران استالین تا به امروز، به‌حساب آورد. با این‌حال منتقدین سرسختی چون «باسکاکوف»[1]، نایب رئیس کمیتهٔ سینمایی شوروی، با استناد به این گفتهٔ «لنین»[2] که «سینما یک هنر توده‌ای است» هنوز بر این عقیده که فیلم باید برای تمامی توده‌ها ساخته شدو پافشاری می‌کنند. «باسکاکوف» با چنین اعتقادی، فیلم‌هایی چون «رنگ انار»[3] اثر «پاراجانوف»[4] و «آینه»[5] اثر «آندرئی تارکوفسکی»[6] را بعنوان فیلم‌های روشنفکران به باد انتقاد می‌گیرد و البته این را هم باید دانست که او یکی از نخبگان حزب کمونیست به‌شمار می‌رود. از سوی دیگر منتقدینی چون «بلیمان»[7] و «لوتمان»[8] آشکارا چنین فیلم‌هایی را مورد حمایت قرار می‌دهند. آنها این‌طور تشخیص داده‌اند که دوران فیلم‌های سادهٔ «سوسیال رئالیستی»[9] دیگر به‌سر آمده و هنر مدرن هنری چندبُعدی و کارآمدتر و پیچیده‌تر است. آن‌گونه که «لوتمان» در کتابش، *نمادهای سینمایی* و *مسائل زیباشناسی سینما*، می‌نویسد: «هنر نه‌تنها می‌تواند انتقال‌دهندهٔ اطلاعات باشد، بلکه قادر است بیننده‌اش را نیز به نیروی درک این اطلاعات مسلح سازد و از این‌طریق موقعیت خود را تحکیم کند. «نمایش ساختار پیچیدهٔ انسان بر پردهٔ سینما، تماشاچی حاضر در سینما را به سطوح بالاتری از هوش و عواطف ارتقا می‌دهد (و بالعکس نمایش ساختار ساده‌ای از انسان به‌روی پردهٔ سینما، بیننده را به ابتذال سوق می‌دهد). این قدرت سینما و در واقع علت وجودی آن است.»

و «آندرئی تارکوفسکی» در فیلم آینه، به‌راستی که «ساختار پیچیده‌ای از انسان» را، به‌روی پرده آورده است.

همکار «تارکوفسکی»، «سرژ پاراجانوف»، همیشه خود را مدیون او دانسته و در تمامی گفته‌هایش دین خود را به او ادا کرده است، در مصاحبه‌ای که من با

پاراجانوف انجام دادم، او تارکوفسکی را چنین وصف کرد: «یک اعجوبه، یک انسان بی‌همتا، شگفت‌انگیز و خوش‌سیما و این مایه خوشبختی من است که معاصر او هستم. شاید اگر تأثیر فیلم «کودکی ایوان»[10] «تارکوفسکی» بر من نبود، هرگز به کارگردانی رو نمی‌آوردم... به عقیدهٔ من «تارکوفسکی» کارگردان درجه‌یک سینمای اتحاد شوروی می‌باشد... تارکوفسکی یک نابغه است.» با این‌حال، فیلم آینه مورد حملهٔ منتقدان خوبی نظیر باسکاکوف و سایرین قرار گرفت و در ردیف فیلم‌های درجهٔ سه قرار داده شد. توضیح آنکه، زمانی که اعضای رسمی حزب و دولت اتحاد شوروی فیلمی را بررسی می‌کنند، می‌توانند آن را در یکی از سه گروه زیر قرار دهند:

گروه نخست، فیلم‌های درجه‌یک می‌باشند که به تصویب کامل می‌رسند و پیش از سایر فیلم‌ها اکران می‌گیرند و از روی آنها در حدود صد نسخه گرفته می‌شود. سازندهٔ چنین فیلمی، کارگردان درجه‌یک به‌حساب می‌آید و پاداش می‌گیرد. گروه دوم، فیلم‌های درجهٔ دومی می‌باشند، که هرچند به تصویب می‌رسند، با این‌حال تعداد نسخه‌های آنها و میزان نمایش آنها به اندازهٔ فیلم‌های درجه یک نمی‌باشد و به سازندهٔ چنین فیلمی دستمزد چندانی تعلق نمی‌گیرد و بالاخره فیلم‌های گروه سوم یا فیلم‌های درجه سه. چنین فیلم‌هایی به تصویب نمی‌رسند و نمایش آنها به چند کلوب کارگری محدود می‌شود. از چنین فیلمی تنها چند نسخه گرفته می‌شود و سازندهٔ آن نه‌تنها دستمزدی نمی‌گیرد، بلکه در اکثر مواقع به جرم هدردادن اموال عمومی، شانسش را برای ساختن فیلم‌های بعدی نیز از دست می‌دهد.

چنین موردی برای فیلم «رنگ انار» پیش آمد. بدین‌ترتیب که فیلم به مدت پنج سال توقیف بود و پس از آنکه مجدداً آن را ادیت کردند بعنوان یک فیلم درجه سه در یکی از سینماهای مسکو، روزانه یک یا دو بار، به نمایش درآمد.

فیلم «آینه» ابداً در مسکو نمایش داده نشد و من این فیلم را سال گذشته هنگامی که به شوروی مسافرتی داشتم، در لنینگراد، در سینمایی مجاور با «سینما تئاتر میر» تماشا کردم. این سینما نیز به مانند سایر سینماهای شوروی، سینمای چندان جالبی نبود. صندلی‌هایش چوبی، نمایش فیلم بسیار بد و صدای آن بسیار نامفهوم بود. با این‌حال علی‌رغم چنین نمایش بدی، فیلم یک شاهکار بود.

به تعبیری، این فیلم را می‌توان بازتاب معکوسی از فیلم «کودکی ایوان» تصور کرد. چرا که «کودکی ایوان» «بیوگرافیِ عینیِ»[11] یک نوجوان روسی در جنگ دوم جهانی است، در حالی که آینه «بیوگرافی ذهنی»[12] یک پسربچه در دوران استالین می‌باشد. «آینه» را می‌توان بیوگرافی خود «تارکوفسکی»، تا به امروز، به‌حساب آورد. مادر پسربچه در حقیقت مادر خود اوست (که در فیلم چند هنرپیشهٔ زن نقش او را در سنین مختلف ایفا می‌کنند)، و دست‌آخر سروده‌های پدر «تارکوفسکی»، «ارسنی تارکوفسکی»[13]، توسط هنرپیشه‌ای به‌نام «اسموکتونوفسکی»[14] بر زبان رانده می‌شود.

این فیلم را می‌توان، آنچنان که «لوتمان» می‌گوید، نمونهٔ بارزی از «ساختار پیچیدهٔ انسان بر پردهٔ سینما» به‌حساب آورد. فیلمی چندبُعدی با پرش‌هایی به آینده و گذشته، در فضا و زمان و از ذهنیت به عینیت و مضاف بر آن، «سکانس»های رؤیا که با ذهنیت قهرمان فیلم ارتباط دارند بازتابی از زندگی خصوصی نویسنده و کارگردان فیلم می‌باشند و به نظر من هدف «تارکوفسکی» قراردادن آینه‌ای در برابر طبیعت و مشاهدهٔ منظرهٔ آن در آینه است، اگر واقعاً چنین هدفی داشته باشد. در ادامه، سعی خواهم کرد که تحلیل دقیق‌تری ارائه دهم، اما برای این کار باید حداقل دوازده‌بار فیلم را دیده باشم و من تنها یک‌بار فیلم را دیده‌ام و از طرف دیگر، از آن‌جا که این فیلم ذهنی است، پس خواه ناخواه تحلیل من از آن نیز ذهنی است

و چه‌بسا اگر منتقدی دیگر نقدی بر این بنویسد شما تصور کنید که او فیلم دیگری را نقد کرده است، چرا که «آینه»، خود مجموعه‌ای از چند فیلم می‌باشد. از سوی دیگر استفاده از اشعار پدر «تارکوفسکی» در فواصل متناوب، عامل دیگری است که پیچیدگی فیلم را دوچندان کرده است. شعر به خودی خود زبان پیچیده‌ای را دارا است، حتی اگر در کتابی نوشته نشده باشد، تا چه برسد به این‌که بر پردهٔ سینما جاری شود، آن هم سینماهای نامناسب شوروی. می‌بایست اینها را پیش از این متذکر می‌شدم، خواهش من این است که اگر چیزی را جا انداخته یا اشتباهی کرده‌ام مرا ببخشید.

«آینه» دارای سه بُعد است. بُعد اول، نمایش زندگی واقعی یک انسان در عصر کنونی و رابطهٔ او با مادر، همسر، پسر و دیگران می‌باشد. بُعد دوم فیلم خاطرات این فرد و بُعد سوم رؤیاها و کابوس‌های دوران کودکی اوست. هر سهٔ اینها بدون هیچ مرزبندی مشخصی با یکدیگر ممزوج می‌شوند و علاوه بر اینها فیلم دارای بُعد دیگری نیز می‌باشد و آن نمایش فیلم‌های خبری در سکانس‌هایی از فیلم می‌باشد که این فیلم‌های خبری هرکدام مربوط به دورهٔ مشخصی از تاریخ هستند.

همان‌طور که در «ادیت» فیلم‌های مدرن مرسوم است، در این فیلم برای تغییر صحنه از «فیداوت» و یا «میکساژ»ی استفاده نشده است و در این‌جا «کات‌ها» همگی پرشی‌اند.

اخیراً یکی از مُخبرین شوروی نامه‌ای در مجلهٔ «ایزکستف‌کینو»[15] نوشته و زبان به شکایت از فیلم آینه گشوده است.

او آینه را به جدول کلمات متقاطع تشبیه کرده و می‌گوید: «سرنخ‌های بسیاری در فیلم مشخص شده‌اند، اما فیلم، خود منشأ پرسش‌های بی‌شمار و بدون پاسخ می‌باشد.» دو تن از منتقدان شوروی در مقاله‌ای که در همان مجله چاپ شد (شماره چهارم، سال ۱۹۷۵)، در صدد پاسخ‌دادن به این اعتراضات برآمدند: «این فیلم، اعترافات یک هنرمند است و در آن، هنرمند نه‌تنها تک‌تک اتفاقاتی را که در جریانِ کنونی زندگی‌اش روی داده برمی‌شمرد، بلکه به دوران گذشته بازمی‌گردد و برای درک رویدادهای گذشتهٔ زندگی‌اش آنها را نیز بازمی‌شمرد. با واقعیات زندگی رو در رو می‌شود و حقایق حاشیه‌ای زندگی‌اش را نیز بی‌نصیب نمی‌گذارد تا از این طریق درکی از تأثیرات متقابل «شعور آگاه» و «شعور نیمه‌آگاه» خود پیدا کند...».

این‌هم یادداشت‌های من در بارهٔ همان فیلم:

در پیش‌درآمد فیلم، پسربچه‌ای را می‌بینیم که لکنت زبان دارد و نمی‌تواند به‌راحتی صحبت کند، او به دکتری مراجعه می‌کند که از روش‌هایی گوناگون، از جمله هیپنوتیزم، برای درمان لکنت زبان استفاده می‌کند و پسربچه را یاری می‌کند که بر نقیصه‌اش غلبه کند. در این‌جا بخش اصلی فیلم با تیتراژ آغاز می‌شود. زنی از پشت حصار سیمی به مزرعهٔ سبز و زیبایی خیره شده است. مرد بیگانه‌ای از میان علفزار عبور کرده و پس از آن با زن صحبت می‌کند. در دست بیگانه یک کیف پزشکی دیده می‌شود و از زن می‌خواهد که به او اجازه دهد از مزرعه عبور کند (بعنوان میانبُر). در پشت صحنه یک خانهٔ قدیمی روستایی به چشم می‌خورد، پسربچه‌ای (پسر همان زن) و مردی نیز در بخشی از صحنه قرار گرفته‌اند و نوعی احساس نگرانی و ترس تمام فیلم را دربر گرفته است. (به تشخیص من خانهٔ روستایی که در فیلم دیده می‌شود از نوعی است که در سرزمین روسیه به «داشا» معروف است. کارگردان پرخرج ما در فیلم «سولاریس» نیز از همین نوع کلبه استفاده کرده است).

ناگهان بر روی پردهٔ سینما صحنهٔ آتش‌سوزی مهیبِ انبار کاه ظاهر می‌شود. تصویر شعله‌های آتش در چشمان کودک منعکس شده و چشمانش را به رنگ قرمز سیر درآورده است و ساختمان با «حرکت آرام»[16] در هم فرو می‌ریزد، گویی که همه اینها در کابوسی رخ

می‌دهند، این اولین آتش‌سوزی در زندگی پسربچه است. سپس قطعه شعری از پدر «تارکوفسکی» قرائت می‌شود.

فیلم سیاه و سفید می‌شود: صحنه‌ای از یک مسابقهٔ گاوبازی و متعاقب آن صحنه‌ای از جنگ داخلی اسپانیا (من بهت‌زده شدم، چند نما از فیلمی که در سال ۱۹۳۷ ساخته بودم، فیلم «امروز مادرید ـ فردا لندن[۱۷]»، در این بخش از فیلم به‌کار رفته بود. مجدداً صحنهٔ آتش جنگ به آتش‌سوزی ساختمان مبدل می‌شود. سپس آینه‌ای ظاهر می‌شود و تصویر مادر را درون آن می‌بینیم که به سبک امروزی آرایش کرده و پیرتر شده است. دوربین حرکت می‌کند و از برابر پوستر تبلیغاتی فیلم «اندره روبلف»[۱۸]، اثر «تارکوفسکی» عبور می‌کند و سپس در درون یک آپارتمان خالی، که ظاهراً متعلق به «تارکوفسکی» است، شروع به گردش می‌کند. کسی در صحنه حضور ندارد، تنها صدای گفتگوی دو نفر شنیده می‌شود.

ـ پدر کی ما را ترک کرد؟

ـ «۱۹۳۵». حرکت دوربین همچنان ادامه دارد.

ـ مرا ببخش مادر.

در این‌جا شعری قرائت می‌شود که مفهوم تمامی صحنه‌ها و مونتاژهای موازی این قسمت از فیلم را با زبان استعاره بیان می‌کند و اکنون قطعه‌ای از آن را که به سختی ترجمه کرده‌ام نقل می‌کنم:

«در خانه‌ای زندگی می‌کنم
که هیچگاه ویرانش نخواهم کرد
می‌خواهم تمامی انسان‌های قرون و اعصار
به درونش آیند و در آن سکنی گزینند
می‌خواهم که با زنان و کودکانشان بر روی یک نیمکت بنشینم
همان نیمکتی که پدربزرگ‌ها بر آن نشسته‌اند و نوه‌ها بر آن خواهند نشست، همان نیمکتی که آینده و گذشته را به‌هم پیوند داده است.»

(و این دقیقاً همان کاری است که تارکوفسکی در فیلم انجام می‌دهد). اکنون به سطح دیگری از فیلم ارتقا پیدا می‌کنیم:

در دفتری هستیم، چراغ‌های رومیزی را می‌بینیم که هرکدام مانند ستاره‌ای می‌درخشند. دوربین بی‌هیچ مکثی از دفتر وارد چاپخانه می‌شود و از مقابل ماشین‌های چاپ قدیمی عبور می‌کند، واضح است که این‌جا روزنامه‌ها را صفحه‌بندی می‌کنند. حرکت دوربین همچنان ادامه دارد و از برابر تصویر پرزیدنت «کالینین»[۱۹] می‌گذرد. این‌جاست که متوجه می‌شویم، اکنون دوران استالین و دههٔ سی قرن ما است. مادر با شتاب از دفتر خارج می‌شود، چاپخانه را پشت‌سر می‌گذارد (در این‌جا همراه با حرکت او از مقابل ما تصویر «استالین» عبور می‌کند) و وارد کتابخانه می‌شود. روزنامه‌ای را از روی میز برداشته و با تشنج آن را ورق می‌زند و مطالبش را با دقت می‌خواند. وحشت و اضطراب در سیمای او موج می‌زند. به‌راستی چه چیزی او را تا بدین‌حد ترسانده است؟ (این مسأله تا مدت‌ها برایم به‌صورت سؤال باقی ماند، تا این‌که آن را با دوستان روسی‌ام درمیان گذاشتم. ترس مادر بی‌دلیل نبود، چرا که اشتباهی کرده بود و در دوران «استالین» اشتباه همان و بازداشت و تبعید به «گولاگ»[۲۰] همان، در مورد کسی خطا کرده بود که کوچک‌ترین خطای غیرعمد را نمی‌بخشید چه برسد که نامش را اشتباه چاپ کرده باشند.

بله، در دفتر روزنامهٔ «پراودا»[۲۱]، ارگان حزب کمونیست، اشتباهی رخ داده بود و هیچ‌کس متوجه آن نشده بود. لغت اسرالین (Sralin) به‌جای استالین (Stalin) چاپ شده بود. اسرات (Srat) در زبان روسی به‌معنی گندزدن است. گذشتهٔ آن اسرال (Sral) می‌باشد و «اسرالین» یعنی آدمی که گندزده است! هرکس که به نحوی در این اشتباه سهیم بوده، از کارکنان چاپخانه تا میز نسخه‌برداری، جایش در «گولاگ» است).

باز هم جهش دیگری به سطح تازه‌ای از فیلم:

کتابی از «لئوناردو داوینچی»[۲۲] در دست پسربچه قرار دارد و او ناشیانه آن را ورق می‌زند. واضح است که پسربچه نمی‌داند که چگونه باید با کتاب‌های زیبا رفتار کند.

در این‌جا آینه مجدداً ظاهر می‌شود. پس از آن در رابطه با آثار «داوینچی» صدایی این سؤال را مطرح می‌سازد: «انسان چگونه تحت نفوذ علم و هنر قرار می‌گیرد؟».

مجدداً صحنهٔ دفتر روزنامه و چراغ رومیزی به‌روی پرده ظاهر می‌شود و متعاقب آن صدای زنگ تلفن به گوش می‌رسد، صدای پدر را از آن‌سوی خط می‌شنویم. پدر، او و مادرش را رها کرده و رفته است و اکنون دچار عذاب وجدان شده است. پدر می‌گوید: «تو باید مادرت را ببینی، او خیلی برایت نگران است».

نقش همسر در فیلم توسط همان هنرپیشه‌ای ایفا می‌شود که نقش مادر را ایفا می‌کند (با این تفاوت که در نقش مادر موهایش را جمع کرده است و در نقش همسر موهای آویزانی دارد) این احساس عذاب وجدان دقیقاً یادآور احساس عذاب وجدانی است که قهرمان «سولاریس» به خاطر رها کردن همسرش بدان دچار شده بود و هرچقدر سعی می‌کرد که خاطرهٔ او را از یاد ببرد موفق نمی‌شد.

در این‌جا فیلم «کات» شده و بُعد دیگری می‌یابد: «دوربین دهانهٔ یک تفنگ را نشان می‌دهد، پسربچه در میدان تیراندازی است و مراحل آموزشی هدف‌گیری و تیراندازی را فرا می‌گیرد. «آماده برای کار و دفاع از میهن» این اشعاری است که هر محصل شوروی اعم از پسر یا دختر مجبور به عمل‌کردن آن است. ناگهان مربی فریاد می‌زند: «به‌راست، راست»، «پسر ۳۶۰ درجه به‌دور خود می‌چرخد و در جواب سرزنش مربی‌اش می‌گوید: «من فقط از دستورات اطاعت کردم. برای همین هم به راست چرخیدم» در همین زمان، نارنجک دستی‌اش را کشیده و پرتاب می‌کند (طرز استفاده از نارنجک را نیز به آنها یاد می‌دهند). مربی بطور غیرارادی خود را به‌روی نارنجک می‌اندازد، می‌خواهد جان بچه‌ها را نجات دهد ولی متوجه مشقی‌بودن نارنجک می‌شود.

سپس، ناگهان خود را در گرماگرم یک جنگ واقعی می‌یابیم. جنگ جهانی دوم یا به تعبیر آنها «جنگ کبیر میهنی». اما در این‌جا اثری از صحنه‌های حماسی فیلم‌های «سوسیال رئالیستی» به‌چشم نمی‌خورد و تنها چند «شات» خبری سیاه و سفید نمایش داده می‌شوند. واحدهایی از ارتش سرخ از رودخانه‌ای می‌گذرند، اما حرکاتشان منضبط نیست. سربازان از رمق‌افتاده، با تقلای زیاد راه خود را از میان گِل و لای باز می‌کنند. باتلاق احاطه‌شان کرده و در صدد بلعیدنشان است و آنها با تقلا و رنج، مسلسل و یا خمپاره‌اندازی را بر دوششان حمل می‌کنند. اما ایشان قهرمانان واقعی‌اند. در این‌جا شعری برجسته از «تارکوفسکی» قرائت می‌شود: «اینان جاودانگانند. جنگ واقعی این‌جاست، در کشاکش خون، گِل و رنج» در این‌جا فیلم کات شده و ما را از این چشم‌انداز باتلاقی به منطقهٔ زیبا و پر از برف انتقال می‌دهد. افرادی را می‌بینیم که روی یخ سُرسره‌بازی می‌کنند و پسر نیز جزو آنهاست.

ناگهان صحنهٔ آتش‌بازی در میدان سرخ بر پرده ظاهر می‌شود و این نمایانگر پیروزی است. پیروزیی که چهره‌اش بلافاصله با نشان‌دادن انفجار اتمی هیروشیما و قارچ اتمی بر روی پردهٔ سینما خدشه‌دار می‌شود.

مجدداً فیلم به محل سرسره‌بازی رجعت می‌کند و پسربچه را می‌بینیم که ایستاده و پرنده‌ای به‌روی کلاه پوستِ خَزَش نشسته است.

سپس «کات» و یک فیلم خبری به‌روی پرده می‌آید. فیلم تظاهرات گروهی از جوانان را نشان می‌دهد. همه شبیه به یکدیگرند و کتابی را که در دست دارند تکان می‌دهند، کتاب «سخنان پیشوا»[۲۳]، سپس هزاران تصویر از «مائو»[۲۴] به‌روی پرده می‌آید. (این صحنه‌ها

تداعی‌کنندهٔ استالین، فرامین غیرقابل سرپیچی‌اش و میدان سرخ می‌باشد که مملو از تصاویر اوست، تصاویری که در دست‌های جوانان حمل می‌شوند.)

فیلم رنگی می‌شود و به صحنهٔ آتش‌سوزی بازمی‌گردد. پس از آن کتاب زیبایی، «لئوناردو داوینچی»، دوباره نشان داده می‌شود. سپس سرباز را می‌بینیم که از جنگ بازگشته و با همسرش در مقابل آینه صحبت می‌کند ولی تصویر سرباز در آینه دیده نمی‌شود. در این‌جا باز هم صحنهٔ پسر و آتش‌سوزی ساختمان بر روی پرده می‌آید، چهل سال بازگشت به عقب.

فیلم سیاه و سفید می‌شود: مردم را می‌بینیم که در زیرا باران شدید از مسکو مهاجرت می‌کنند (در زمان حملهٔ هیتلر). باز هم تصویر آینه بر روی پرده می‌آید و در این‌جا برای نخستین‌بار موسیقی پخش می‌شود (تا این قسمتِ فیلم، شعر، دیالوگ، مونولوگ، مکالمه با خود و صداهای مختلف پخش شده است، اکنون قطعاتی از «باخ»[۲۵]، «پورسل»[۲۶] و «پرگولزی»[۲۷] را می‌شنویم).

چراغ‌ها روشن و خاموش می‌شوند. پسر و مادرش را می‌بینیم که به دکتر روستا مراجعه می‌کنند همان دکتری که او را در صحنه‌های آغازین فیلم دیده‌ایم. مادر گوشواره‌هایش را به همسر دکتر می‌فروشد، همسر دکتر می‌گوید: «حالا مال من شدند» و گوشواره‌ها را برمی‌دارد. اکنون دوران جنگ است و می‌دانیم که آنها از نظر مواد غذایی در مضیقه‌اند. همسر دکتر علاوه بر پول، خروسی را نیز به آنها داده و می‌گوید: «بفرمایید، می‌توانید بکشیدش» و سپس ساطوری را به مادر می‌دهد، اما مادر که تاکنون چنین کاری را نکرده است وحشت‌زده می‌شود. به‌محض این‌که ساطور پایین می‌آید، دوربین به‌روی صورت او ثابت می‌ماند و آن‌گاه پرهای خروس را می‌بینیم که به صورتش پرتاب می‌شوند. حالت تهوع به او دست می‌دهد، گوشواره‌هایش را پس می‌گیرد و به‌سرعت از خانه خارج می‌شود.

دوربین نوزادی را نشان می‌دهد و پس از آن تصویر شوهر را در آینه می‌بینیم. تصویر تغییر شکل می‌دهد (شعری در وصف مرگ قرائت می‌شود) و شوهر می‌میرد.

فیلم رنگی می‌شود و به گذشته بازمی‌گردد، به خانهٔ قدیمی روستایی، درختان غان و مزرعهٔ سبز که نمای اولیهٔ فیلم را تشکیل می‌دهند. مادر و پدر در مزرعه ایستاده‌اند و هر دو جوان شده‌اند. پدر می‌پرسد: «چی دوست داری، پسر یا دختر؟» (قطعه‌ای از باخ) و این‌جا همان جایی است که نطفهٔ پسر بسته می‌شود. باز هم صحنهٔ انبار آتش‌گرفته به‌روی پرده می‌آید، صدای فریاد انسان و جیغ پرنده‌ای به گوش می‌رسد و پس از آن باز هم درختان غان و طبیعت سرسبز...

فریاد انتقاد «سوسیال رئالیست‌ها» به هوا برخاسته است. بیشتر نقدهایی که توسط خبرگان سینمای شوروی، اعم از حزبی‌ها و غیر حزبی‌ها در رابطه با این فیلم نوشته شده است بر علیه آن می‌باشد. در مجلهٔ رسمی «ایزکوستوکینو» بعضی توسط دو گروه سینمایی انجام شده. این دو گروه عبارتند از کالج «گوسکینو» (سازمان دولتی فیلم) و اتحادیهٔ سینماگران شوروی. آنها در این مباحثه چهار فیلم را بررسی کردند، من در این‌جا چکیده‌ای از نظرات ایرادشده در مورد فیلم آینه را بازگو خواهم کرد. در این بحث آنها مکرراً این مسأله را مطرح کرده‌اند که آینه قابل درک نیست.

«ن. سیزوف»[۲۸]، رئیس استودیوهای فیلم مسکو، می‌گوید: «تارکوفسکی برای بیان افکار و احساساتش روش پیچیده‌ای را برگزیده و این باعث می‌شود که فیلم برای تماشاچیان قابل درک نباشد.»

«و. ی. باسکاکوف»[۲۹]: آینه مسائل روحی جالبی را مطرح می‌سازد، اما درک این روحیات بسیار مشکل است. این فیلم برای عدهٔ معدودی ساخته شده است و یک فیلم روشنفکرانه به‌حساب می‌آید و سینما ماهیتاً نمی‌تواند یک هنر روشنفکرانه باشد.»

«و. ن. ناوموف»[۳۰]: خیلی‌ها، حتی مدرنیست‌ها نیز، نمی‌توانند درکی از آنچه که در این فیلم روی می‌دهد داشته باشند. این فیلم برای آنها اسرارآمیز و غیرقابل درک است.»

جی. کاپرالوف»[۳۱]: «تارکوفسکی هنرمند باریک‌بین و باهوشی است، «اپیزود»های مجزا و زیبای فیلم خود شاهد بر این مدعایند. با این حال فیلم در کنار هم قراردادن آنها ناموفق است. آینه فیلمی بر علیه معضلات پیچیدهٔ دوران ما است، معضلاتی که تراژدی عصر ما به‌شمار می‌آیند. با این حال «تارکوفسکی» در بیان افکارش ناموفق است و فیلم مبهم است و آن‌طور که درخور یک هنرمند امروزی است، «تارکوفسکی» به نتیجهٔ قطعی نمی‌رسد و فیلم پایان درستی ندارد. (مسلماً فیلم تارکوفسکی به نتیجهٔ قطعی‌اش رسیده است. مگر او برای بیان افکارش در یک جامعهٔ استبدادی راه دیگری دارد؟ در جایی که بیان معضلات تراژیک دوران ما، بعنوان مثال استالینیسم، آشکارا غیرممکن است.)

«گراسیموف»[۳۲]، کارگردان کهنه‌کار سینما، آینه را چنین توصیف می‌کند: «کوششی در تجزیهٔ روح انسان توسط مردی که از استعدادهای شگرفی برخوردار است.» و می‌افزاید: «فیلم با نگرشی ذهنی به دنیای خارج آغاز می‌شود و لزوماً بینندگان آن نیز محدود می‌باشند.» سایرین نیز کم و بیش چنین دیدگاهی را مطرح می‌سازند.

«ب. متالنیکوف»[۳۳]: «تارکوفسکی دست به قماری زد و بازنده شد... فیلم او را می‌توان نوعی اعتراف سینما به‌حساب آورد و اعتراف محتاج به شجاعت است و چنین کاری تنها از تارکوفسکی برمی‌آید... اما با کمال تأسف باید اذعان کرد که فیلم او تنها برای عدهٔ معدودی از مردم ساخته شده است، کسانی که تحصیلات سینمایی دارند... با این‌حال ما به تلاش‌هایی در جهت خلاقیّت نیازمندیم و تلاش‌های «تارکوفسکی» را نمی‌توان نادیده گرفت.»

«م. م. خودتسف»[۳۴]، کارگردان سینما: «اگر بخواهیم به این فیلم به چشم یک فیلم سطح‌بالا نگاه کنم، که البته چاره‌ای ندارم، باید بگویم که ناموفق است... «تارکوفسکی» یک اعجوبه است، هنرمندی است که همیشه از او انتظار افکار بکری را داشته‌ام، افکاری که در عین‌حال بسیار عمیق و ژرف باشند. انتظار دارم که به‌مثابه یک تماشاچی مرا مخاطب قرار دهد، با من صحبت کند. اما در این فیلم دیالوگ جایی ندارد، تنها مونولوگ است و بس. سازندهٔ فیلم کسی را مخاطب قرار نمی‌دهد و تنها با خودش صحبت می‌کند و این باعث ناراحتی من می‌شود. به اعتقاد من «تارکوفسکی» به نتیجهٔ فیلم اهمیتی نداده است. این را حتی تماشاچیان مدرنیست فیلمش متوجه می‌شوند.»

«جی. ن. چوخرای»[۳۵]، سازندهٔ «حماسهٔ یک سرباز»[۳۶]: «هنرمند نباید طرف صحبتش عدهٔ معدودی باشند. دیالوگ فیلم... باید برای تماشاچیان قابل درک باشد. سینما هنر توده‌ای است... و اگر هنرمند چیزی برای گفتن داشته باشد، نباید آنها را به زبان رمز بیان کند، باید آنچه را که در فکرش می‌گذرد بیان کند...». «چوخرای» صحبتش را این‌طور به‌پایان می‌رساند: «این فیلم برای «تارکوفسکی» یک شکست محسوب می‌شود، ولی این گفته به آن معنا نیست که باید او را تنها بگذاریم. بی‌پرده بگویم، «تارکوفسکی»، خود به‌مراتب جالب‌تر از فیلمی است که ساخته است.»

«ی. ی. رازیمان»[۳۷]، کارگردان کهنه‌کار سینما: «کودکی ایوان»، «آندره روبلف» فیلم‌های واضحی به‌حساب می‌آیند. ولی «سولاریس» برای تماشاگر زبانی نامفهوم دارد... «تارکوفسکی» اکنون بر سر دوراهی قرار دارد. او انسانی با استعدادهای خارق‌العاده است و می‌تواند تصویر درخشانی از سینمای شوروی در سطح بین‌المللی ارائه دهد. طرفداران او باید یاری‌اش کنند تا بتواند راه صحیح را پیدا کند.»

اخیراً گزارشی دریافت کرده‌ایم، مبنی بر این‌که نمایندگان غیررسمی «فستیوال فیلم کان» سال گذشته پس از مشاهدهٔ آینه، اظهار امیدواری کرده بودند که این فیلم در صورت شرکت در فستیوال کان در سال ۱۹۷۵، شانس بزرگی برای بردن جایزهٔ بزرگ دارد.

ولی سران حزب چه کردند؟ تنها یک فیلم «سوسیال رئالیستی» میهن‌پرستانه را که سخت مورد توجهشان بود در مسابقه شرکت دادند. فیلم «آنان برای میهنشان جنگیدند»[۳۸] اثر «باندارچوک»[۳۹]، که نه‌تنها جایزه‌ای نبرد بلکه مورد تمجید هم قرار نگرفت و حتی به صندوق بین‌المللی فیلم نیز راه نیافت. کسی که از بسازده سینمایی شوروی اطلاعاتی نداشته باشد، نمی‌تواند بفهمد که این فیلم چه ارزشی برای سینمای شوروی دارد، این را سینماگران و منتقدان خبرهٔ شوروی نیز درک نمی‌کنند (نقدهای آنها گواهی بر این مدعاست). در درجهٔ اول، این فیلم ماهیتاً ذهنی است و روش بیان پیچیده و مدرنی دارد، در درجهٔ دوم این فیلم یک فیلم «مؤلف» است، بینش این فیلم بینشی ذهنی است و نمایانگر شیوهٔ نگرش ذهن یک فرد به دنیای خارج، در دوره‌های مختلفی از زندگی اوست. که این ذهنیت تنها مربوط به ادراکات واقعی او نیست، بلکه خاطرات و رؤیاهایش را نیز دربر می‌گیرد. فرد مورد نظر، کارگردان فیلم در سنین مختلف زندگی‌اش می‌باشد. از هنگامی که پسربچه‌ای بیش نیست تا سنین نوجوانی و تا هنگامی که یک مرد کامل می‌شود و در کنار پدر و مادرش. نظیر چنین فیلمی تابه‌حال به‌روی پردهٔ سینماهای شوروی نیامده است. فیلم‌های «ایزنشتاین» را می‌توان بیش از سایر فیلم‌های اتحاد شوروی «مؤلف» به‌حساب آورد چراکه او به تنهایی نویسنده، طراح، مصنف، کارگردان و ادیتور فیلم‌های خود به‌حساب می‌آید. از کوچک‌ترین اشارات «ایوان چرکاسوف»[۴۰] تا عمیق‌ترین «لانگ‌شات»های فیلم «گروه بر روی برف»[۴۱] همه و همه طبق نظر او طرح‌ریزی شده‌اند، با این‌حال او هیچگاه خود را موضوع اصلی فیلمش قرار نداده است، ولو این‌که می‌دانیم این خود «ایزنشتاین» است که به‌روی تخت سلطنت تزار می‌پرد و با لگد او را پایین می‌اندازد. و «الکسیف»[۴۲] بیچاره به حیلهٔ تزار به قتل می‌رسد.

این نخستین‌باری است که در سینمای شوروی نگرش ذهنی یک سینماگر، موضوع فیلم خودش را تشکیل می‌دهد. آنچه که فیلم آینه را از اعتبار زیادی برخوردار می‌سازد، صداقت نهفته در آن است. می‌توان گفت که هنر شوروی اخیراً صداقت پیدا کرده است. آنان که فیلم‌های «واسیلی شوکشین»[۴۳]، کارگردان فیلم «کالینا کراسنایا» (کاج کریسمس سرخ) را دیده باشند متوجه سخن من می‌شوند. «شوشکین» در فیلم «پچکالاوُچکا»[۴۴] یک روستایی را نشان می‌دهد که برای نخستین‌بار از مزرعهٔ دورافتاده‌اش به مسکو آمده است. اما این‌بار برخلاف فیلم‌های «سوسیال رئالیستی» که سعی‌شان ارائه تصویر زیبایی از یک تبعهٔ شوروی است، قهرمان فیلم را می‌بینیم که با دیدن معماری ساختمان‌های مسکو و مقبرهٔ لنین به‌شدت حیرت‌زده شده است، چپ و راست از جمعیت تنه می‌خورد و هدف اصلی‌اش از آمدن به شهر خرید کالا از «گام»[۴۵] (فروشگاه بزرگ مسکو) می‌باشد. کالاهایی که در روستایشان پیدا نمی‌شود.

این گرایشات صادقانه در فیلم آینه نیز به‌چشم می‌خورد. فیلم‌های خبری گنجانده‌شده در فیلم به‌هیچ‌وجه «سوسیال رئالیستی» نیستند. سربازهایی که در فیلم نشان داده می‌شوند، آنچنان که بطور کلیشه‌ای در فیلم‌های شوروی نمایش داده می‌شوند، حماسی نیستند. رمقی برای آنها نمانده است، همگی به سختی اسلحه‌شان را بر دوش می‌کشند و راه خود را از میان گِل و لای باز می‌کنند. صحنه به‌هیچ‌وجه باشکوه نیست و سرودی حماسی به گوش نمی‌رسد. حتی هنگامی که صحنهٔ پیروزی و آتش‌بازی به‌روی پرده می‌آید، تقریباً

بلافاصله بعد از آن نمایش قارچ اتمی انفجار هیروشیما چهرهٔ پیروزی را مکدّر می‌سازد. حوادث گنجانده‌شده در فیلم هیچ‌کدام رویداد برجسته‌ای در تاریخ شوروی نمی‌باشند. کوچک‌ترین اشاره‌ای به میتینگ‌های پرجوش و خروش حزبی نشده است و دوران وحشت «استالین» با نمایش هراس حروفچین از یک اشتباه چاپی به‌خوبی جلوه‌گر شده است. تصویر این دوران نیز گویی که در آینه‌ای منعکس شده است، آینه‌ای که همان، مائوپرستی چینی‌هاست.

البتهٔ شکی نیست که این فیلم هنوز تا حدی برای همتایان «تارکوفسکی» نیز معماگونه است. خود من نیز به سرنخ‌های زیادی در فیلم دست نیافته‌ام، ولی مطمئنا با مشاهدهٔ مجدد این فیلم به بسیاری از کنایه‌های آن پی خواهم برد. اما آنچه که بسیار مهم است آن است که، آینه علی‌رغم هفت‌خوان سانسور و بازرسی فیلم در شوروی، ساخته شد و به نمایش درآمد. کسی که اطلاعی از جامعه‌شناسی داشته باشد (و یا یک مارکسیست) می‌داند که هنر در هر جامعه، بازتابی از مناسبات اجتماعی آن جامعه است و بالعکس، هر طبقه‌ای در اجتماع به‌نحوی روابط درون خود را در آیینهٔ هنر منعکس می‌کند. پس پیدایش موج نو در هنر و فرهنگ شوروی پاسخی به یک ضرورت اجتماعی است، لذا تمام روش‌های پلیسی‌ای که دولت شوروی برای مبارزه با هنرِ «آبستره» به‌کار می‌برد، نه‌تنها تلاشی بی‌ثمر است بلکه برعکس تبلیغی برای آن به‌شمار می‌رود و همین موضوع در مورد ممنوعیت و خرده‌گیری از فیلم‌ها نیز صادق است. اگر هنوز در ایدئولوژی حزب کمونیست شوروی، بقایایی از مارکسیسم باقی مانده باشد، آنها می‌بایست این را بپذیرند که جامعه‌شان کلاس‌بندی جدیدی پیدا کرده است. البته این را هم می‌دانم که آنها این کلاس‌ها را طبقه می‌نامند و نه کلاس.

به‌هرحال، جامعهٔ شوروی چهار کلاس دارد: اشرافیت حزبی و نخبگان دولتی به بالاترین کلاس تعلق دارند که روس‌ها آن را «آپاراچیکی»[۴۱] می‌نامند. اعضای کلاس دوم، دانشمندان، هنرمندان و تکنوکرات‌ها هستند. در کلاس سوم کارگران و در کلاس چهارم دهقانان مزارع اشتراکی هستند. غیر از اینها «لمپن پرولتاریا»ها نیز در جامعه وجود دارند که هویت اجتماعی ندارند و کارشان ایجاد بازار سیاه است و نمونه‌هایی از این افراد در فیلم «کالینا کراسیانا» نشان داده شده‌اند.

قبل از این‌که کتاب نمادهای سینمایی و... اثر «لوتمان» را بخوانم این تصور در من وجود داشت که برداشت من از فیلم اینه با نظر تمامی منتقدان سینمای شوروی مغایرت دارد. اما پس از مطالعهٔ این کتاب متوجه شدم که نویسنده به انتقادات بسیاری از منتقدان پاسخ داده است و به آنها نشان داده که این فیلم دست‌کم یک مدافع سینمایی دارد.

«و. آ. سولویف» می‌گوید: «در میان تماشاچیان سینما افرادی با تحصیلات عالی وجود دارند که قادر به درک پدیده‌های پیچیده می‌باشند. در جامعهٔ ما گروه‌های جوان دانشمند و تحصیل‌کرده وجود دارد، پس چرا فیلمی برای این بخش از جامعه ساخته نشود؟».

از آن‌جایی که اینها گفته‌های یک منتقد اتحاد شوروی است، می‌توان نتیجه گرفت که در جامعهٔ شوروی گروه جدیدی از مردم در حال شکل‌گرفتن می‌باشند که به پدیده‌های پیچیده علاقه دارند و خواهان آثار هنری پیشرفته، نقاشی‌های آبستره و فیلم‌های مدرن می‌باشند. از آن‌جایی که رشد این شکل از هنر یک ضرورت اجتماعی است می‌بایست به این ضرورت پاسخ داد، حتی اگر برخلاف میل حزب باشد. از طرفی با پیشرفت تکنولوژی و صنایع، نیروی کار انسانی روزبه‌روز اهمیت کم‌تری پیدا می‌کند (مطابق نظر مارکس) و اکنون نیروی اندیشه است که خالق ارزش می‌باشد و این نیرو نیز مانند سایر نیروهای خالق ارزش

در تاریخ مفهوم وجودی خود را با خلق هنری متناسب با خودش، بیان می‌کند. بنابراین آموزشگاهی برای تولید فیلم‌های پیچیده، پیچیده‌تر و در حال بدوجودآمدن است هرچند ممکن است که آنها فیلم‌ها را توقیف کنند و هنرمندان را تحت فشار قرار دهند تا از روش خود دست بکشند و یا حتی آنها را به زندان اندازند (پاراجانوف گواهی بر این مدعاست)، با این‌همه نمی‌توانند مانع از ابراز وجود هنرمند شوند.

جالب این‌جاست که آثار هنری شوروی پس از این‌که در خارج از کشور مورد توجه قرار گرفتند، آن‌گاه تازه در شوروی شناخته می‌شوند. این موضوع همان‌قدر که در مورد فیلم‌های «پوتمکین»[۴۷] و «زمین»[۴۸] صدق می‌کند در مورد فیلم‌های «آندره روبلف» و «اشباح نیاکان ازیادرفتهٔ ما»[۴۹] نیز صادق است.

اخیراً گزارشی دریافت کرده‌ام مبنی بر این‌که، تارکوفسکی پس از این‌که فیلمش چند بار مورد انتقاد قرار گرفت و در ردیف فیلم‌های درجهٔ سه قرار داده شد موقعیت اجتماعی‌اش سخت به‌خطر افتاده است و از طرف دیگر تلاش بی‌ثمری که او، «ویکتور شکلوفسکی»[۵۰] و گروه دیگری از سینماگران برای رهایی «پاراجانوف» به‌خرج دادند ممکن است وضعیت او را باز هم خرابتر بکند. به او گفته شده که نباید به فکر ساختن فیلم دیگری باشد.

در هرحال تنها کاری که از دست ما برای این هنرمندان برمی‌آید آن است که به آنها بگوییم: سعی‌تان مشکور باد و این‌که افکار عمومی مردم دنیا به شما معطوف است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Baskakov 2. Lenin 3. Colour of Pomegranates
4. Paradjanov 5. The mirror 6. Andrei Tarkvski
7. Beliman 8. Lotman 9. Socialist-realist
10. Ivan's Childhood 11. Objective biography
12. Subjective biography 13. Arseny Tarkovsky
14. Smoktunovsky 15. Iskusstvo Kino
16. Slow motion
17. Madrid Today - London Tommorrow
18. Andre Rubelev 19. Kalinin 20. Gulag
21. Pravda 22. Leonardo da vinci
23. Quotation from comrade 24. Mao 25. Bach
26. Purcell 27. Pergolesi 28. N. Sizov
29. V. E. baskakov 30. V. N. Navmov
31. G. Capralov 32. Gerasimov 33. O. B. Metalnikov
34. M. M. Khudtsov 35. G. N. Chukrai
36. Balad of the soldier 37. Y. Y. Raziman
38. They Defended Their Fatherland 39. Bandarchuk
40. Cherkasov-Ivan
41. Procession of the Snow rastness 42. Alexeior
43. Vasili Shukshi 44. Pechkalavochka 45. Gum
46. Aparatchiki 47. Potemkin 48. Earth
49. Shadows of our Forgotten Ancestors
50. Victor Shklovsky