آبی

جستجوی سبکی نو در راه رستگاری بشر

سعید احمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بهشت راستین، بهشت گمشده است

مارسل پروست

اگر مؤلفه‌های شناخت انسان معاصر، با واژه‌هایی همچون رنج، اندوه، یأس و تنهایی گره خورده و بخش وسیعی از ادبیات و روان‌شناسی و فلسفه از دیرباز بدان پرداخته‌اند، در سینما نیز این واژگان از دهۀ شصت به بعد، به مقولۀ ذهنی بسیاری از کارگردانان متفکر تبدیل شد. چنانچه آنتونیونی در ایتالیا با برگرفتن از فلسفه اگزیستانسیالیسم، برسون در فرانسه با تفکری متافیزیکی یانسنیستی [مکتب کرنلیوس یانسن، یزدان‌شناس هلندی. ـ و.] و برگمان سوئدی با ایدئالیسم خاص خود، هریک با پرداختی زیبا و شاعرانه به دغدغه‌ها و دلمشغولی‌های انسان معاصر پرداختند. و اگر بپذیریم که به تصویر کشیدن چنین مفاهیمی درونی در عرصۀ سینما، در مقایسۀ با کلام در ادبیات، کاری بس دشوار و گاه غیرممکن است، شاید به ارزشمندی آثاری چون *آگراندیسمان* و *ماجرا*، از آثار آنتونیونی، *پرسونا* و *شرم* از برگمان، *موشت* و *جیب‌بر* از برسون بیش‌تر واقف شویم.

به هر صورت، با شکل گرفتن این دسته از فیلم‌سازان، اصول زیباشناسی سینمای غالب و کلاسیک زیر سؤال رفت، اصول مقدس آن مورد تردید قرار گرفتند. رویا و خیال واقعیت پیدا کردند؛ مخاطبان به افق‌های معنایی متفاوتی دست یافتند. و *ابهام* به عنوان *بارزترین ویژگی سینمای مدرن خود را نشان داد*. اما سؤال‌پذیری هم‌چنان به عنوان خصیصهٔ انسان مدرن برجای ماند.

پس از گذشت دو دهه، دستهٔ دیگری از سینماگران چون تارکوفسکی، ویم وندرس و این اواخر کریشتف کیشلوفسکی به دنبال سؤالاتی از این دست که «آیا اندوه و رنج بشر را پایانی هست؟» «آیا امیدی برای نجات بشر وجود دارد؟» هرچند با سبک و روشی دیگر ادامه‌دهندگان راه دستهٔ نخست شدند. و درحالی که تارکوفسکی *ایثار* را برای رهایی انسان مدرن از بن‌بست کنونی‌اش مطرح کرد، کیشلوفسکی بر مفهوم عشق و محبت انسانی به عنوان تنها راه نجات بشر تأکید ورزید.

* * *

این نوشتار مروری دارد هرچند کوتاه و گذرا بر زیباشناسی سبک خاص کیشلوفسکی که مدرنیسم را اعتلایی تازه بخشید و سینمایی جدید، با تکیه بر شعر و عرفان، پیش رویمان گشود. سینمایی با سبک خاص خود که در هیچ‌یک از ژانرهای شناخته شده جای نمی‌گیرد، هرچند به‌خوبی از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد. اگر امپرسیونیسم سبکی فرانسوی است، یا اکسپرسیونیسم از آنِ آلمان‌ها تلقی می‌شود و نئورئالیسم با ایتالیا به مفهوم می‌رسد، *سبک کیشلوفسکی تلفیقی است از تکنیک‌های سینمای مدرن اروپا با بهره‌گیری بجا از بعضی مضامین سینمای کلاسیک، همراه با آمیزه‌ای از خصوصیات یک لهستانی درونگرا، با لایه‌هایی از عرفان که زیباشناسی خاص او را به وجود می‌آورد.*

برای بررسی زیباشناسی مضامین سینمای کیشلوفسکی می‌توان در دو مبحث تکنیک و مفاهیم به شاخص‌هایی اشاره کرد که این اشاره‌ها بی‌شک در شناخت ما نسبت به سینمای وی راهگشا خواهند بود.

تکنیک

میزانسن (استفاده از حرکت دوربین، بازیگران، نور، دکور، اکسسوار...)

الف. حرکت دوربین: از ویژگی‌های دوربین کیشلوفسکی، سرعت، کنجکاوی، شناور و سوبژکتیو بودن آن است، که گاه با فیلم‌برداری روی دست، سعی در نفوذ در روح شخصیت‌ها دارد و سینمای مستند را تداعی می‌کند.

۱. سرعت حرکت دوربین: نمونه‌ای از آن را می‌توان در سکانس افتتاحیهٔ فیلم **قرمز** دید که با سوئیچ پن از روی کابل‌های تلفن و عبور از کانال مانش می‌گذرد و، با نشان دادن چراغ قرمز چشمک‌زن و بوق اشغال تلفن و طبعاً برقرار نشدن ارتباط، هشداری بر عدم روابط انسانی در عصر مدرنیسم می‌دهد.

۲. دوربین کنجکاو: آن هم به شیوه‌ای چشم‌چران، همچون دوربین هیچکاک در **پنجره عقبی**، و نمونه‌اش نگاه تامک در ***فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق*** است که چون دید زدن عمل می‌کند و ماهیت آن در تقابل با نگاه هوسبازانه است.

تامک در نگاه پنهانی به ماگدا، در ***فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق*** مسیری عاطفی را طی می‌کند. نوعی نگاه که در پایان فیلم ماگدا نیز به تجربه‌اش دست می‌یازد. گویی معصومیتی که می‌رفت در نهاد ماگدا به فراموشی سپرده شود، مجدداً جان می‌گیرد و حیاتی دوباره می‌یابد.

۳. دوربین بی‌قرار و شناور: نمونهٔ مشخص آن را در فیلم **قرمز** در صحنهٔ ملاقات قاضی و والنتین در سالن نمایش مد می‌توان دید، زمانی که قاضی داستان زندگی خود را برای والنتین بازگو می‌کند که به گونه‌ای اعتراف و طلب داوری است (آن‌هم از طرف کسی که خود در مسند قضاوت است.) درحالی که رعد و برق، همراه با به هم خوردن درهای سالن، فضای فیزیکی متناسبی با وضعیت روحی قاضی را که متلاطم است، تداعی می‌کند. دوربین نیز با بی‌قراری هرچه تمام‌تر از بالا به پایین و بالعکس، به گونه‌ای شناور، آشفتگی روحی قاضی حین اعتراف را به زیبایی به تصویر می‌کشد.

۴. دوربین شوک‌دهنده: برای رسیدن به عمق میدان کم، دوربین گاه به گونه‌ای غافلگیر کننده (روی دست) با نزدیک شدن به چهره شخصیت‌ها، سعی در نشان دادن وضعیت

حاد روحی آنان دارد. این ویژگی به بهترین وجه در صحنه‌ای از فیلم *آبی*، به کار رفته است که طی آن ژولی روی تخت بیمارستان، بیهوش افتاده است. دوربین با نزدیک شدن به او، حرکت پرزهای پتو را نشان می‌دهد که ناشی از دم و بازدم و علایم حیات است.

۵. دوربین سوبژکتیو: شاخص‌ترین و زیباترین نمونهٔ حرکت دوربین سوبژکتیو کیشلوفسکی در فیلم ***زندگی دوگانهٔ ورونیک*** به چشم می‌خورد؛ یعنی زمانی که ورونیکِ لهستانی به خاک سپرده می‌شود و دوربین از درون گور و از چشم او و قطع به ورونیک فرانسوی، گونه‌ای حس تداوم را به وجود می‌آورد. گویی او هنوز زنده است و در ظاهری دیگر به زندگی خود ادامه می‌دهد، یا به تعبیری نیمهٔ دیگر هستی خود را تجربه می‌کند. یا در فیلم *آبی*، لحظه‌ای که ژولی روی تخت بیمارستان خوابیده است، دوربین با نزدیک شدن به مردمک چشم او به‌جای وی می‌نشیند و ما از دید او مراسم تدفین شوهر و فرزندش را می‌بینیم، چراکه او را یارای دیدن چنین لحظاتی نیست.

در سینمای کیشلوفسکی رنگ باری دراماتیزه می‌یابد (آبی، سفید، قرمز) و شخصیت می‌یابد، وارد میزانسن می‌شود و به رمزگانی سینمایی تبدیل می‌شود.

ب. نور: نور در سینمای کیشلوفسکی در بسیاری موارد به گونه‌ای اکسپرسیونیستی (بدون سایه) حامل باری معنوی است، و با شدت و از طریق نورهای اصلی با حجم زیاد وارد میزانسن می‌شود و به عاملی شوک‌دهنده برای استحالهٔ وضعیت روحی شخصیت‌ها تبدیل می‌شود. شروع *فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق*، لحظه‌ای که تامک برای سرقت دوربین وارد فروشگاه می‌شود، با پاشیدن نور به صحنه آن هم با حجم بالا و نتیجتاً غرق شدن تامک در این نور، او تطهیر می‌شود؛ گویی سرقتی در کار نبوده است. و این مطلبی است که در ادامهٔ فیلم بر ما آشکار می‌شود. و یا ژولی در سکانس اولیهٔ فیلم *آبی* در نمایی که با تابش نور آبی به چهره‌اش، به گونه‌ای تکان‌دهنده از خواب بیدار می‌شود، تا وضعیتی دیگر را تجربه کند. و یا قاضی در فیلم *قرمز* که هر روز در ساعتی مشخص، نوری از بالای سقف منزلش، از زاویه‌ای خاص به درون تابیده و سپس محو می‌شود، درحالی که او والنتین را در کنار دارد؛ و این نور، نور امید و رستگاری است. نوری است که سرّ ازلی کاینات در آن نهفته است، یعنی نور عشق و محبت. درحقیقت استفاده از نور مصنوعی در سینمای کیشلوفسکی، همانند سبک اکسپرسیونیسم هویت می‌یابد و وارد میزانسن می‌شود، هرچند سینمای او اکسپرسیونیستی نیست.

پ. رنگ: استفاده از رنگ‌های خاکستری، زرد چرک (با استفاده از فیلتر طلایی)، سبز کدر و لجنی برای نشان دادن انزوا و تنهایی انسان‌ها در فضاهای بسته از نوع اکسپرسیونیستی که گاه ناشی از سرخوردگی در جوامع ایدئولوژیک و سیاسی، همانند لهستان و گاه متأثر از روحیهٔ خاص مردم لهستان (دلمردگی) است که نمونهٔ بارز آن در دو فیلم ***زندگی دوگانهٔ ورونیک*** و ***فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن*** به کار گرفته شده است. و یا با بهره‌گیری چشم‌گیر و زیبا از رنگ قرمز که نماد عشق و اروتیسم است، مشخصاً در فیلم *قرمز* (رنگ تلفن، سایه‌بان، کت) و ***فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق*** (رنگ مخمل نرم و لطیفِ همچون عشق دوربین تامک، روتختی ماگدا) به تقابل با رنگ‌های مرده که ذکرشان رفت، برمی‌خیزد و آن را برتری می‌بخشد.

رنگ آبی، رنگ شمایل مریم، رنگ محبت، رنگ آویز، کاغذ شکلات، آب‌نبات، استخر، رنگ سعادت گم شدهٔ ژولی در گذشته؛ گذشته‌ای که ژولی سعی در فراموش کردن و زدودنش از ذهن دارد؛ و حتی با غرق شدن در این خوشبختی (آبی استخر) که گاه لحظاتش به خودکشی می‌ماند، لحظاتی که با آن فیداوت‌های زیبا و سیاه شدن تصاویر که نشانی از ضمیر ناخودآگاه است و به لحظه‌های تأمل و تعقل وابسته است، به انصراف از خودکشی می‌انجامد.

رنگ سفید، رنگی در مرز تعلیق و بی‌هویتی (خنثا) مثل

کارل شخصیت فیلم **سفید** که توانایی‌های جنسی‌اش را نیز از دست داده است؛ و این رنگی است که قابلیت **قرمز** شدن را به خوبی دارد.

و بدین‌گونه در سینمای کیشلوفسکی رنگ باری دراماتیزه می‌یابد (آبی، سفید، قرمز) و شخصیت می‌یابد، وارد میزانسن می‌شود و به رمزگانی سینمایی تبدیل می‌شود.

ت. بازیگری: استفاده از حرکت بازیگران و راهنمایی آنان به جای راهبریشان، و استفاده از میزانسن‌های دو نفره برای ایجاد شرایطی عاطفی میان شخصیت‌ها که یادآور میزانسن‌های کلاسیک از نوع ترکیب‌بندی‌های فشرده در برداشت‌هایی بلند که خاص میزانسن‌های اروپایی است. نمونهٔ مشخص آن در فیلم **قرمز** صحنه گفتگوی والنتین و قاضی در شب تولد قاضی، و یا سکانس ملاقات ماگدا و تامک در رستوران که رودررو به گفتگویی طولانی می‌نشینند؛ به‌کار رفته است.

۲. استفاده از چهره‌های مناسب بازیگران با توجه به نقش‌هایی که دارند، خصوصاً در نوع نگاهشان؛ مثل چهرهٔ ژان لویی ترنتینیان در نقش قاضی عبوس و یا چهرهٔ فرشته‌گونهٔ ایرنه ژاکوب و نگاه معصومانه‌اش در نقش والنتین و یا آلاف اُباژنگو در نقش تامک که خصوصیات یک جوان ایدئالیست و منزوی را تداعی می‌کند. کیشلوفسکی بدین‌ترتیب با شخصیت‌پردازی *خاص خود به بررسی و تعقیب موقعیت آدم‌های داستان‌هایش می‌پردازد.*

ث. موسیقی و صدا: موسیقی گاه مرثیه‌گونه است (*زندگی دوگانهٔ ورونیک*) و گاه مضطرب‌کننده و شوک‌آور (*آبی*) که در مجموع هم تُنال و هم آتُنال است. در *آبی* موسیقی مشخصاً پس زمینهٔ فیلم است؛ و اصلاً تا حدودی فیلم بر موسیقی استوار است؛ آن هم موسیقی‌ای که شکل گرفتن و تداومش بنیان روایت است، چراکه همزمان با بهتر شدن لحظه به لحظهٔ روحیهٔ ژولی و پدیدار شدن روزنه‌هایی از امید در زندگی او و دوری‌اش از انزوا و به وجود آمدن ارتباط هایی انسانی، که در اثر محبت ایجاد می‌شوند، نت‌های موسیقی نیز، همراه با پن‌های آرام دوربین روی آن‌ها از حالت ناواضح خارج می‌شوند، وضوح بیش‌تری می‌یابند تا آن‌جایی که در پایان فیلم، وقتی ژولی موسیقی اتحاد اروپا را تکمیل می‌کند. تصاویر نت‌ها وضوح کامل می‌یابند و ما دچار تردید می‌شویم که شاید مصنف این موسیقی خود ژولی باشد و نه پاتریک (همسرش).

صدا نیز همچون رنگ و نور وارد میزانسن می‌شود، به‌طور مشخص در *آبی*، شروع فیلم و ارتباط اولیه‌اش با مخاطبان بیش‌تر از طریق صداست تا تصویر. درواقع صدای چکیدن قطرات روغن ماشین و غژغژ لاستیک‌های اتومبیل قبل از نمایش تصاویر، همه هشدارهایی می‌شوند بر وقوع حادثه‌ای از پیش تعیین شده، که با صدای تصادف و قطع به تصویر برخورد اتومبیل با درخت ما نیز در جریان حادثه قرار می‌گیریم.

همچنین در پایان **قرمز** پوستر والنتین که سرتاسر فیلم در معرض داوری و دید همگان است، در زیر باران درحین برچیده شدن آن با صدای خشک جرغ، جرغ محسوسی که حکایت از فروپاشی، و پایانی بر یک داوری است، این صدا و باران هشداری می‌شوند بر وقوع حادثه‌ای در سکانس آخر فیلم. در یک برش موازی ناگهان شاهد غرق شدن کشتی‌ای می‌شویم که والنتین و اگوست مسافران آن هستند، هرچند به سلامت از آن خارج می‌شوند.

ج. دکور: دکور در سینمای کیشلوفسکی آن‌قدر که لوکیشن‌ها مطرح‌اند، موردنظر نیست؛ و به گونه‌ای مدرن و غیر کلاسیک در خارج از استودیو مفهوم پیدا می‌کنند. نگاه کنید به ساختمان‌های سکانس‌های افتتاحیهٔ *ده فرمان* که شروع همگی از مجموعه‌ای چند طبقه است، که با حرکت تیلت (از پایین به بالا) دوربین روی آن، ما وارد یکی از آپارتمان‌ها می‌شویم. مجموعه‌هایی که با رنگ زرد چرک، زمخت و سرد و سیمانی و فرم قوطی کبریتیشان یادآور فضاهای بسته و اکسپرسیونیستی‌اند، همراه با احساس تنگنا هراسی که در مخاطب گونه‌ای ترس از تنهایی و عدم ارتباط را به وجود می‌آورد. و علی‌رغم خانه‌های نزدیک و به هم فشرده، ساکنان آن‌ها دور از هم و در انزوا به‌سر می‌برند و این همه یادآور مناسبات زندگی در کشورهایی با نظام‌های ایدئولوژیک است که در آن‌ها آدم‌هایی در قالب‌های یکسان و آرایشی جمعی در انزوا، دچار بحران می‌شوند و به فروپاشی می‌رسند.

استفاده از لوکیشن‌هایی در پاریس در *آبی* به عنوان نمادی از حرکت و جوشش زندگی هنرمندانهٔ قشر روشنفکر، استفاده از فضاهایی در لهستان در *سفید* به عنوان «جامعه‌ای که همه چیز در آن از کار افتاده» همچون شخصیت اصلی فیلم سفید کارل که حتی توان جنسی خود را از دست داده است؛ و یا استفاده از لوکیشن‌هایی در ژنو در *قرمز* به عنوان کشوری بی‌طرف که کوه‌ها از هر طرف احاطه‌اش کرده‌اند، برای دستیابی به قضاوتی بی‌طرفانه است که نشانی از الزام در تعادل برای رهایی را به رخ می‌کشد.

چ. نمادها و اکسسوار: ۱. شیشه ـ استفاده از شیشه به دلیل شفافیت آن، به عنوان فواصلی نامریی مابین روابط آدم‌ها، که حضوری غیرمحسوس دارد مشخصاً در سکانس پایانی *آبی*، زمانی که ژولی همچون ماهی محبوس در آکواریم، با فشار لب‌هایش بر روی جدار شیشه‌ای و نگاه به تصاویری از آدم‌های تنها و مصیبت‌زدهٔ سرتاسر فیلم، همچون آنتوان، لوسیل، مادرش و... ساندرین با لبخندی از سر ناچاری، آگاهانه از آنان فاصله می‌گیرد. و اگرچه می‌گرید، لبخندش روزنه‌ای است هرچند ضعیف اما گشوده بر رهایی. جایی‌که حتی عشق نیز راهگشا بر خوشبختی نخواهد بود.

در *قرمز* نیز در نمایی که قاضی در اتومبیل است و دست‌های او و والنتین در دو طرف شیشهٔ اتومبیل روی هم قرار می‌گیرند. این شیشه که حدفاصل بین آن‌دوست، نماد زمان است و شیشه طول عمری به اندازه اختلاف سن قاضی و والنتین را رقم می‌زند. این سؤال مطرح می‌شود آیا امکان دارد در زمانی پای به عرصهٔ وجود بگذاریم که مطلوبمان باشد؟ و شاهد چنین فواصلی نباشیم. این سؤالی است که کیشلوفسکی بارها آن را مطرح می‌کند.

گوی شیشه‌ای‌که مشخصاً در فیلم *زندگی دوگانهٔ ورونیک* به کار گرفته شده، می‌تواند نماد جام‌جهان‌نمایی باشد که سرنوشت شخصیت‌ها در آن دیده می‌شود. نوعی پیشگویی، شبیه به آدمی که در *ده فرمان* در گوشه‌ای ناظر بر اعمال ماست (دانای کل) و گویا بر همه چیز عالم است. و این‌گونه رازآمیز بودن یادآور گوی بلورین چارلز فاسترکین در فیلم *همشهری کین* و جستجوی جام گم‌شدهٔ مسیح برای رسیدن به رستگاری است. محتمل است پوست درخت در سکانس پایانی فیلم *زندگی دوگانهٔ ورونیک* و لمس آن توسط ورونیک با کات به کارگاه نجاری پدر ورونیک که او را درحال برش دادن الوار چوبی نشان می‌دهد، نمادی باشد از بازگشت به خانه (لهستان). چیزی که آرزوی آدم‌های در غربت همچون کیشلوفسکی است، و یادآور نوعی نوستالژی همهٔ مهاجران.

استفاده از پوستر، به عنوان نمادی که در سرتاسر شهر، زیر نگاه همه به داوری کشیده می‌شود، که نمونهٔ بارز آن در فیلم تروفو (*زن شوهردار*) به زیبایی به کار گرفته شده است.

بند کفش نمادی است که بیماری قلبی ورونیک را به تصویر می‌کشد. در *زندگی دوگانهٔ ورونیک*، بند کفشی که عروسک‌گردان برای ورونیک می‌فرستد، درحقیقت به گونه‌ای اشراف او نسبت به وقایع را در بر می‌گیرد که ورونیک با صاف کردن و قرار دادن آن بر روی کاغذ نوار قلبی، به منحنیِ ایست قلبی و نهایتاً خبر مرگ ورونیکا می‌رسد. انتقال پیامی از طرف عروسک‌گردان به گونه‌ای استعاری با دریافتی ممتنع، اما زیبا.

در فیلم *قرمز*، در سکانسی که والنتین و قاضی درحال گفتگو هستند و سنگ‌هایی که بچه‌ها به شیشه پرتاب می‌کنند که منجر به شکستن آن‌ها می‌شود می‌تواند نماد هفت بئاتی[1] باشند که قاضی را تطهیر می‌کنند. یا نمایش اجرام سماوی باشد که دانته در *کمدی الهی* خود برای رسیدن به عالم ازلی پیموده است و هفت توله سگِ به دنیا آمده، جایگزین آن هفت سنگ می‌شوند تا گذری موفقیت‌آمیز برای رسیدن به بهشت را تداعی کنند، همان‌گونه که در پایان فیلم *قرمز* هفت نفر از کشتی غرق شده نجات می‌یابند.

دکوپاژ

دکوپاژ در سینمای کیشلوفسکی در دو بخش تداومی، به عنوان مقوله سینمای کلاسیک، و غیر تداومی به عنوان مقوله سینمای مدرن، عمل می‌کند.

۱. دکوپاژی که، گاه همه چیز را آشکار و گاه پنهان می‌کند.

۲. نماها اغلب پیوسته‌اند و دارای ساختاری منظم و بدون نمایی اضافه‌اند.

۳. دکوپاژ سکانس‌های اولیهٔ فیلم به جای هدایت مخاطب

به موضوع گاه او را شوکه می‌کند.
۴. دکوپاژ سکانس‌های اختتامیهٔ فیلم بدون احساسی از پایان با سرانجامی مبهم توأم است و برای مخاطب تعیین تکلیف نمی‌کند.
۵. دکوپاژی با استفاده از نوعی نگاه نظربازانه در سینمای تداومی.
۶. تأکید بر بازیگر محوری و استفاده از فلاش بک‌ها در جهت ادامهٔ روایت در دکوپاژ.
به طور خلاصه دکوپاژ سینمای کیشلوفسکی ترکیبی از قالب‌های سینمایی کلاسیک و مدرن است، به گونه‌ای که در این قالب نو داستان‌های ساده برای ما جذاب می‌شوند.

مفاهیم سینمای کیشلوفسکی

مضامین (motifs) *سینمای کیشلوفسکی استوار بر سینمای بحران اخلاقی است* که در دوران جوانی همراه با آنی‌ژکا هولاند، وایدا و... پایه‌ریزی شده بود؛ سینمایی که بی‌شک مؤلف‌های خاص خود را دارد و تا آخرین کار کیشلوفسکی (سه‌گانه) مراحل تکاملی خود را ادامه داد.
۱. تنهایی: به عنوان یک عامل درونی و نه بیرونی. تنهایی انسان‌هایی که از عدم ارتباط آنان سرچشمه می‌گیرد و درحقیقت علی‌رغم آن‌که از لحاظ فیزیکی در کنار هم هستند، از جهت روحی نسبت به یکدیگر بیگانه‌اند و رنج می‌برند. «تنهایی در جمع آدمیان، که خود فقدان محبت است.»
تنهایی انسان‌هایی همچون ماگدا، تامک، مادر دوست تامک در *فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق*. یا آدم‌های مصیبت‌زده پایان فیلم *آبی* چون آنتوان، پاتریک، لوسیل، مادر ژولی، ساندرین؛ و در *قرمز* قاضی، اگوست و حتی سگ قاضی (ریتا) که همچون قاضی در تنهایی و انزوا به مرگ می‌اندیشد و شاید عامداً خود را به زیر ماشین والنتین می‌اندازد تا خود را بکشد؛ درست مثل خود قاضی.
۲. بدبینی: سینمای کیشلوفسکی عمدتاً سینمای بدبینی است؛ هرچند در فیلم *قرمز* دریچه‌ای از امید به رویمان باز می‌شود که نمونه آن در سینمای اکسپرسیونیستی به گونه‌ای دیگر مطرح شده است و بدبینی او نسبت به جهان، نسبت به مقولاتی همچون آزادی، برابری و برادری که در سه‌گانه خود با پرداختی زیبا این همه را به زیر سؤال برده و امکان حصول مطلق آن را غیرممکن ارزیابی می‌کند.

۳. **تقدیرگرایی**: تقدیری که شخصیت‌های فیلم کیشلوفسکی از طریق حوادث غیرمترقبه‌ای (که هر روز در کمین مایند) برایشان پیش می‌آیند و مسیر زندگیشان که گاه آن را ابدی می‌پندارند درهم می‌ریزد؛ که نمونهٔ بارز آن در فیلم *آبی* سرنوشت درهم ریخته ژولی در اثر حادثه اتومبیل است. اتفاقی ساده همچون بازی‌ای که آنتوان در سکانس افتتاحیهٔ فیلم بدان مشغول است؛ زمانی که گلولهٔ بازی به داخل محفظه مخصوص می‌افتد و سرانجامی خوش می‌یابد، مصادف می‌شود با تصادف ژولی و بدفرجامی او، و زندگی به بازی ساده‌ای تشبیه می‌شود که گاه خارج از دسترس ما عمل می‌کند؛ همچون بازی مشابهی در فیلم *قرمز* (جک پات) که والنتین اقبال خود را با آن می‌آزماید، اقبالی که سرتاسر سه‌گانه با انداختن بطری خالی به درون سطل زباله توسط پیرزنی امکان نمی‌یابد، مگر در پایان *قرمز*.

و یا در صحنه‌ای که ژولی از راه دادن به آدمی که به او پناه آورده است، سر باز می‌زند؛ و سپس برای کنجکاوی به سرسرا می‌آید، روی پلکانی می‌نشیند و ناگهان باد در را به رویش می‌بندد، و یا باز شدن کتاب اگوست در اثر افتادن، در فصلی که سؤالات امتحان از آن‌جاست، که همه حکایت از تقدیری محتوم بر سرنوشت انسان دارند. اما کیشلوفسکی با دست بردن و بازی با زمان به حسی خارج از ما بر گذر حوادث به عنوان عاملی تعیین‌کننده انگشت می‌گذارد، که زیباترین استفاده از این درهم ریختگی زمان و دست‌یابی به مقولهٔ تقدیر از طریق حوادث را در فیلم *قرمز* به مقولهٔ عشق اختصاص داده است. همان‌گونه که شاعر هموطنش شیمبورسکایا در قطعه‌ای به نام *عشق در نگاه اول* به زیبایی هرچه تمام‌تر سروده. سرودی که از حس مشترک در گذر زمان می‌گوید:

هر دو بر این باورند
که حسی ناگهانی آن‌ها را به هم پیوند داده
چنین اطمینانی زیباست
اما تردید زیباتر است
چون قبلاً همدیگر را نمی‌شناختند
گمان می‌بردند هرگز چیزی میانِ آن‌ها نبوده
اما نظر خیابان‌ها، پله‌ها و راهروهایی
که آن دو می‌توانسته‌اند از سال‌ها پیش
از کنار هم گذشته باشند، در این‌باره چیست؟
دوست داشتم از آن‌ها بپرسم
آیا به یاد نمی‌آورند؟
شاید درون دری چرخان
زمانی روبه‌روی هم؟
یک «ببخشید!» در ازدحام مردم؟
یک صدای «اشتباه گرفته‌اید» در گوشیِ تلفن؟
ولی پاسخشان را می‌دانم
نه، چیزی به یاد نمی‌آورند
بسیار شگفت‌زده می‌شدند
اگر می‌دانستند، که دیگر مدت‌هاست
بازیچه‌ای در دستِ اتفاق بوده‌اند
هنوز کاملاً آماده نشده
که برای آن‌ها تبدیل به سرنوشتی شود
آن‌ها را به هم نزدیک می‌کرد، دور می‌کرد
جلوی راهشان را می‌گرفت
و خندهٔ شیطانیش را فرو می‌خورد و
کنار می‌جهید
علایم و نشانه‌هایی بوده
هرچند ناخوانا
شاید سه سال پیش
یا سه‌شنبهٔ گذشته
برگ درختی از شانهٔ یکیشان
به شانهٔ دیگری پرواز کرده؟
چیزی بوده که یکی آن را گم کرده
دیگری آن را یافته و برداشته
از کجا معلوم توپی در بوته‌های کودکی نبوده باشد؟
دستگیره‌ها و زنگِ درهایی بوده
که یکیشان لمس کرده و در فاصله‌ای کوتاه آن دیگری
چمدان‌هایی کنار هم در انبار
شاید یک شب هر دو یک خواب را دیده باشند
که بلافاصله بعد از بیدار شدن محو شده
بالاخره هر آغازی
فقط ادامه‌ای است

و کتاب حوادث
همیشه از نیمهٔ آن باز می‌شود.[۲]

۴. یأس و ناامیدی: یأس و دلمردگی که پس از روی کار آمدن نظام‌های ایدئولوژیک و فروپاشی امیدها در مردم لهستان وضوح بیش‌تری یافت. در سینمای کیشلوفسکی گاه درحد فروپاشی تن متجلی می‌شود. تحمیل مرگ برای نجات از وضعیت موجود، تحمیلی که گاه داوریش با ما و گاه با جامعه است.

در فیلم *قرمز* حتی سگ قاضی (ریتا) با انداختن خود جلوی ماشین والنتین به خودکشی می‌اندیشد. همچنان که محتمل است قاضی مأیوس نیز چنین می‌اندیشد.

در *فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق*، در سکانس پیش درآمد، دست‌های ماگدا که به‌نظر می‌رسد، به مفهومی از عشق دست نیافته‌اند، از دست باندپیچی شدهٔ تامک برداشته می‌شود؛ و ما علت خودکشی تامک را در تحقیری می‌یابیم که ماگدا نسبت به نگرش او (تامک) دربارهٔ عشق می‌کند؛ و چون او این همه را تاب ندارد خود را می‌کشد.

اما در *فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن*، هرچند شخصیت اصلی داستان بدون دلیل راننده‌ای را می‌کشد، اما مرگ به طریق اعدام از طرف نظام بر او تحمیل می‌شود؛ خشونتی که دیگران همچون ضیافت برگزارش می‌کنند. در پایان ما او را جزیی از نظامی می‌بینیم که داوریش را نهایتی جز تحمیل مرگ نیست؛ خشونتی که نه تنها در فرد بلکه در جمع به‌خوبی مشهود است.

۵. شک و تردید: شخصیت‌های کیشلوفسکی مشخصاً در روند بایدها و نبایدهای اخلاقی متون مقدس، دچار شک و تردید می‌شوند. نگاهی به مضامین *ده فرمان* کیشلوفسکی گویای این واقعیت است. چشم‌چرانی تامک در *فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق* که عملی ناپسند به حساب می‌آید. پدری که نمی‌داند دختری که باید دختر او باشد، فرزند او نیست. زنی که درس فلسفه و اخلاق می‌دهد، خودکودکی یهودی را پناه نداده است. مردی با از بین رفتن فرزند، ایمانش را از دست می‌دهد.

کیشلوفسکی با طرح این تناقضات اعتقاد خود مبنی بر بی‌عدالتی موجود در مجازات را بر ما آشکار می‌کند و ما را

کیشلوفسکی از داوری دوری می‌جوید، چرا که داوری از دید او مقوله‌ای است فرازمینی، مربوط به عالم ملکوت اعلی، یعنی جایی‌که عشق حکم می‌راند.

متوجه جمله مشهور مادام دواستال می‌کند که می‌گوید «*فهمیدن همه چیز، بخشیدن همه چیز است*».

۶. اندوه و رنج: «*و انسان با رنج می‌آموزد*» (آشیل). اندوه چیزی است زاییدهٔ تنهایی انسان معاصر، و او با رنج بردن سعی در گریز از این تنهایی دارد؛ رنج‌هایی که برایمان اتفاق می‌افتند، بدون آن‌که ما به سراغشان رفته باشیم. در فیلم *آبی* ژولی سعی می‌کند با گم کردن خود در شهر و شلوغی از تنهایی خارج شود و چون موفق نمی‌شود، از طریق رنجی فیزیکی (که یادآور رنج مسیح بر بالای صلیب است) که نمونهٔ بارز آن در نمایی مشهود است که ژولی با تماس دست‌هایش با دیوار سنگی و زخمی شدن آن‌ها بدون درهم کشیدن چهره به حسی درونی از درد می‌رسد؛ و بدین‌گونه می‌آموزد که چگونه در بی‌پناهی نومید نشویم و با بردباری بار صلیب خود را همچون مسیح بر دوش کشیم، تا از اضطراب زیستن آزاد شویم. یا در فیلم *قرمز* که درد مچ دست سگ قاضی (ریتا) و والنتین خبر از حسی مشترک می‌دهند که نیاز هردوی آن‌هاست برای دست‌یابی به قاضی.

۷. امر داوری: کیشلوفسکی از داوری دوری می‌جوید، همچنان که ما را نیز از آن برحذر می‌دارد. (و یادآور عیسی است که داوری نمی‌کند، از هیچ دادگاهی یاری نمی‌جوید و به همین دلیل است که خواستار خودداری از سوگند است.) چرا که داوری از دید او امری زمینی نیست، بلکه مقوله‌ای است فرازمینی، مربوط به عالم ملکوت اعلی، یعنی جایی‌که عشق حکم می‌راند. و از همین‌روست که مخالف داوری خدای عهد عتیق است که سختگیرانه در اجرای اوامر و نواهی ده فرمان مسیح به پاداش یا تنبیه آدمیان در روز

محشر می‌پردازد.

کیشلوفسکی در این راستا در ده فرمان خود با طرح داستان‌هایی ـ که همه در تقابل با ده فرمان مسیح‌اند ـ با شک و تردید به مقولهٔ الزامات می‌پردازد و داوری را سزاوار خدای عهد جدید می‌داند که بخشنده و مهربان است. او نهایت داوری ما آدمیان را درحد نازل و زمینی مطرح می‌کند؛ همان‌گونه که در فیلم *آبی*، لوسیل که در محلهٔ بدنام به نمایش تن خود در زیر نگاه دیگران و در بدبینانه‌ترین حالت نگاه پدرش، وضعیتی را مشابه والنتین مدل لباس در صحنهٔ نمایشی که قاضی نیز شاهد آن است، به تجربه می‌نشیند. اما داوری واقعی و نهایی در *قرمز* انجام می‌گیرد. جایی که عشق به‌مثابه سرّ ازلی عالم امکان حضوری فعال پیدا می‌کند و مسافران کشتی غرق شده نجات می‌یابند و کیشلوفسکی علی‌رغم میل باطنی‌اش به داوری می‌نشیند.

۸. **عرفان:** عرفان کیشلوفسکی ناشی از بدبینی‌اش نسبت به کلیهٔ ایدئولوژی‌های تجربه شدهٔ زمان او، اعم از متافیزیکی یا ماتریالیستی است. و سرخورده از همه مکاتب نظری عصر خود، به‌گونه‌ای متافیزیکیِ خاص خویش، نگاهی دارد عارفانه و بشردوستانه نسبت به جهانی که محبت و عشق تنها راه نجاتش از بن‌بست کنونی است؛ و آنچه را که مسیح پیش از این موعظه کرده بود. («سرشاری زندگی این جهانی در محبت است، بی‌محبت ما محکومیم. محبتِ مبرا از هرگونه غرض و آزاد از این جهان، که نشانه ملکوت خداوند است.») کیشلوفسکی ـ همچون کاری که دانته در *کمدی الهی* کرد ـ بدون در نظر گرفتن جایگاهی برای او در متون سینمایی خود، در سه‌گانه‌اش وی را به تصویر می‌کشد.

عبور سگ قاضی در فیلم *قرمز* از کلیسا گذر از مسیری رهبانی است برای رسیدن به قاضی. و ردیابیش توسط والنتین برای رسیدن به محل قاضی، شاید نشانگر فرایند رشدی است که قاضی (به تعبیری شاید خود کیشلوفسکی) در تکامل ذهنی‌اش برای رسیدن به معنایی جدید برای زندگی و خروج از بحرانی که با آن دست به گریبان بوده است طی می‌کند. و در پایان *قرمز* با دریافتی جدید از محبت و عشق و دوری از انزوا، امکان حصول آن فراهم می‌شود.

۹. **ابهام:** فیلم‌های کیشلوفسکی داستان‌های ساده‌ای دارند که با قالب‌های زیبا برای ما جذاب می‌شوند. درواقع موقعیت شخصیت‌ها در روایت شکل می‌گیرد. در این داستان‌ها به جای پایان خوشِ سینمای کلاسیک، مخاطب در ابهام و چندگانگی برداشت در وضعیت تعلیقی می‌ماند. این ابهام ویژگی سینمای مدرن است؛ و در این راستا به سؤالاتی از این دست می‌پردازد: آیا بشر رستگار خواهد شد؟ آیا امیدی برای نجات آدمیان وجود دارد؟ آیا اندوه بشر را پایانی هست؟ آیا امکان دارد کسی در جایی شبیه به ما زندگی کند؟ و سعی در یافتن پاسخ‌هایی برای آن‌هاست؛ هرچند این پاسخ‌ها قطعی نباشند و درحد یک ایده باقی بمانند. نگاهی به آخرین کار وی یعنی سه‌گانه (*آبی*، *سفید*، *قرمز*) که یادآور (دوزخ، برزخ، بهشت) دانته است با شروع از آخرین سؤال که کوششی است برای طرح دلمشغولی‌ها و دغدغه‌های مشترک آن‌ها برای رسیدن به مفاهیمی مشترک و مشابه، شاید راهگشا باشد بر پاسخ‌هایی هرچند ناتمام برای سؤالات مطروحه در بالا.

آیا ممکن است کسی شبیه به ما در جایی دیگر زندگی کند؟ سؤال قابل اعتنایی است و شاید وجه مصداق این پرسش کیشلوفسکی، خود او باشد. تصمیم ندارم که بی‌جهت ارتباطی میان نحوهٔ زندگی و تفکر این کارگردان لهستانی و دانته نویسندهٔ فلورانسی جستجو کنم؛ ولی به نظر می‌رسد این دو در جایی بافته‌های ذهن‌شان به هم گره خورده است. و یا در امتداد هم قرار می‌گیرند. با مروری کوتاه بر زندگینامه‌شان، حتی نقاط عطفی می‌یابیم که صحت این مدعی را روشن‌تر می‌کند؛ و با کنار هم گذاردن زندگی سراسر پر رنجشان و سه‌گانه‌هایی که در اواخر عمر کوتاه خود نگاشتند (منظور *کمدی الهی* دانته و سه‌گانهٔ کیشلوفسکی است)، نزدیکی مفاهیم این متون به‌خوبی خود را نشان می‌دهد.

دانته آلیگیری در شهر فلورانس در ۱۲۶۵ در اواخر دوران قرون وسطا به دنیا آمد. دوران کودکی و نوجوانی دانته در محیطی ناآرام و آشفته که ناشی از رقابت‌های سیاسی دو گروه متخاصم گوئلف‌ها و گیبیبن‌ها بود، گذشت. سپس گویا در دانشگاه بولونیا به تحصیل خود ادامه داد. حادثهٔ مهمی که در زندگی دانته تأثیر بسزایی گذاشت، عاشق شدن او به

دختری به نام بئاتریچه بود که نخستین اشعار عاشقانهٔ خود را در وصف وی سرود. ولی این عشق دوامی نیاورد و بئاتریچه با مردی دیگر ازدواج کرد. و در ۱۲۹۰ با مرگ نابهنگامش در ۲۴ سالگی او را با تألماتش تنها گذاشت. ستایش دانته از بئاتریچه به‌حدی بود که او را تا حد مقام «مظهر حق» بالا برد و عالی‌ترین طبقهٔ فردوس را بدو اختصاص داد. وی در کتاب معروفش با عنوان **زندگی نو** می‌نویسد: «امیدوارم دربارهٔ او آن چیزی را بگویم که تاکنون دربارهٔ هیچ زنی گفته نشده است.» بعد از مرگ بئاتریس دانته با جما ازدواج کرد و از او صاحب فرزندانی شد؛ ولی خاطرهٔ عشق بئاتریچه تا آخر عمر وی با او باقی ماند.

دانته در این دوران یکی از بانیان مکتب تازه سبک «ملایم نو» بود، که اساس کارش بر مبنای احساسات و عواطف درونی و دوری از تصنع و پیچیدگی‌ای قرار داشت که خاص مکتب رایج آن زمان، یعنی مکتب ادبی سیسیل بود. وی درحدود سی سالگی وارد جرگه سیاست شد، به عضویت شورای صد نفری درآمد و سپس برای مدتی کوتاه سمتی مشابه رییس دیوان عالی کشور را به دست آورد.

در ۲۷ ژانویه سال ۱۳۰۲ او به اتهام سوءاستفادهٔ مالی محاکمه و به پرداخت جریمهٔ نقدی و دو سال تبعید از فلورانس محکوم شد. از این تاریخ به بعد دوران دربه‌دری او شروع شد. بیست سال زندگی خود را در فرانسه و آلمان گذراند. دانته با تلخی به یکی از دوستان نزدیکش نوشت که «نمی‌دانی نانِ دیگری چه تلخ است و نمی‌دانی چه سخت است که آدم از پلکان دیگری بالا رود و پایین بیاید!»

وی بقیهٔ عمرش را با امید به بازگشت به زاد و بوم گذراند. دانته در سال‌های پایانی عمر کوتاهش شاهکار ادبی *کمدی الهی* را به رشته تحریر درآورد و عاقبت در سپتامبر ۱۳۲۱ در سن ۵۶ سالگی درحالی درگذشت که این جمله را زمزمه می‌کرد: «کاش در خانه خود مرده بودم!»

کریستف کیشلوفسکی به سال ۱۹۴۱ در ورشو به دنیا آمد. دوران کودکی را در شرایط سخت گذراند. والدینش امکاناتی نداشتند. پدر بیمار بود و مادر ناگزیر بار زندگی آنان را به دوش می‌کشید. فقر تا بدان‌جا خود را بر آنان تحمیل کرد که وی مجبور شد برای تغذیه بهتر و رایگان، مدتی را در آسایشگاه مسلولین ویژهٔ کودکان بگذراند. دوران تلخی با حاصل انزوایی که او تا پایان عمر با خود داشت.

نوجوانی کیشلوفسکی نیز در دوره‌ای بحرانی شکل گرفت؛ دورانی که مصادف بود با درگیری‌های سال‌های ۱۹۷۰ در لهستان و کشته شدن صدها نفر و پیامد آن تشکیل جنبش همبستگی به رهبری لخ والسا در ۱۹۸۰ و عاقبت، اعلام غیرقانونی بودن این جنبش از سوی رژیم ژنرال یاروزلسکی. در همین بحبوحه بود که کیشلوفسکی نیز وارد عرصهٔ سیاست شد؛ حتی مدتی به عنوان معاون آندره وایدا در مجمع فیلم‌سازان لهستان مشغول به کار شد. اما مدتی بعد به بیهودگی شرکت در سیاست پی برد و ناکام و خسته از تقابل قدرت و ایدئولوژی‌ها خود را کنار کشید. شاید گفته پیتر بوشکا که «سینمای کیشلوفسکی کالبدشناسی جامعه‌ای است که همه چیز در آن از کار افتاده» حق مطلب را در این باره به خوبی ادا کند.

ورود کیشلوفسکی به مدرسه سینمایی لودز و آشنایی با کریستف زانوسی و آنی یژکا هولاند، آندره وایدا، گروهی را به وجود آورد که بعدها بانیان سینمای بحران اخلاقی در لهستان شدند و مدت شش سال از ۱۹۸۰ - ۱۹۷۴ فعالیتشان را ادامه دادند. درحقیقت آنان پایه‌گذار سبکی مخالف با سبک رایج آن روز لهستان، یعنی سینمای رئالیسم اخلاقی و فیلم‌های زمخت و ایدئولوژیک آن عصر، شدند.

با تمام این کوشش‌ها و علاقهٔ خاصی که وی به وطن خود (لهستان) داشت به تبعیدی خودخواسته تن داد و مدت چند سال را در فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی گذراند. اما همیشه نوستالژی را با خودش داشت به گونه‌ای که در خاطراتش می‌نوشت: «تصور زندگی بدون لهستان را تاب ندارم، پیدا کردن جایی برای خودم در غرب، جایی که الان هستم، حتی با آن‌که شرایط مطلوب است، رانندگان درکل با ملاحظه‌اند و مردم در مغازه‌ها صبح‌بخیر می‌گویند، دشوار است. وقتی به خودم در آینده فکر می‌کنم، تنها می‌توانم خود را در لهستان ببینم. این‌جا دنیای من است، دنیایی که از آن آمده‌ام و بی‌شک دنیایی است که در آن می‌میرم.»[۳]

از حوادث مهمی که در زندگی کیشلوفسکی تأثیر بسزایی

گذاشت، فوت پدرش در ۴۷ سالگی پس از تحمل رنج بیست سالهٔ بیماری سل و از بین رفتن مادرش در تصادف اتومبیل در ۶۷ سالگی (مضمون فیلم *آبی*) بود. اما به نظر می‌رسد *در این میان فضای خالی دیگری نیز وجود داشته است، فضایی همچون فضایی که دانته و بئاتریچه را به هم پیوند می‌داد که کیشلوفسکی با سکوت آن را برای کسی نگفت، اما در فیلم‌هایش به گونه‌ای مطرح کرد که جای تردید کمی می‌ماند. شاید عشقی که سرانجام نیافت و با بی‌مهری محبوب نسبت به او پایانی دردناک را برای او به همراه داشت و محتمل است این همان حلقهٔ مفقودهٔ میان زندگی نسبتاً مشترک او و دانته باشد.*

کیشلوفسکی نیز همچون دانته در سال‌های پایانی عمر کوتاهش سه‌گانهٔ (*آبی، سفید، قرمز*) را که شاهکار سینمایی عصر اوست به تصویر کشید. و پس از آن چندان نماند و در ۱۹۹۶ در سن ۵۶ سالگی جهان را وداع گفت. شاید دیگر تحمل ماندن را نداشت و نمی‌خواست زنده باشد.

وجوه مشترک زندگی کریستف کیشلوفسکی و دانته، همچون دوران نوجوانی خاص، محیط پر آشوب سیاسی زمان آن‌ها، نگاه مشترک به مقولهٔ سیاست، پذیرفتن مناصبی که داوری را می‌طلبد، تبعید (خواسته و ناخواسته)، غم غربت (نوستالژی) پدید آوردن سبکی نو، و برجسته‌تر از همه آفرینش اثر هنری سترگشان آن هم در سال‌های پایانی عمر، (*کمدی الهی* دانته و سه‌گانهٔ کشیلوفسکی) با مضامینی کاملاً نزدیک و مشابه، که از سلوک روحی مشترک آنان نشأت گرفته‌اند، چه‌بسا بخشی از پاسخ این پرسش کیشلوفسکی باشد که آیا کسی شبیه به ما در جایی دیگر زندگی می‌کند؟ با نگاهی گذرا به *کمدی الهی* دانته و سه‌گانهٔ کیشلوفسکی مشخص می‌شود مسیری را که کیشلوفسکی در سه‌گانه‌اش پیمود، همان مسیر سفر دانته به دوزخ ـ برزخ و بهشت خیالی او در *کمدی الهی* است، و دغدغه‌های ذهنی او، همان دلمشغولی‌های دانته.

در *کمدی الهی* «دانته با برگرفتن از باورهای مسیحی، و اسطوره‌ها، حوادث نو و کهنه را به موازات هم پیش می‌برد؛ و در آن به شرح سفری خیالی به جهانی دیگر دست می‌زند؛ سفری از دیار گناهکاری و نومیدی به سرزمین رستگاری. و در این راه پر مخاطره، موانع و مشکلات، راه را برای رسیدن او به مقصد می‌بندند، اما مسافر *کمدی الهی* (نماد نوع بشر) نخست به راهنمایی عقل (ویرژیل)[۴] و سپس به راهنمایی عشق (بئاتریس)[۵] این مسیر را می‌پیماید تا رستگاری را در آغوش کشد.»

درحقیقت «ویرژیل (مظهر عقل انسانی) از جانب سه بانوی مریم مقدس (مظهر ترحم و شفقت) سنتا لوچیا (مظهر فروغ الهی) و راحیل (مظهر جذبه و تأمل) که به واسطهٔ بئاتریس، مظهر عشق و مهر خداوندی که برای نجات او اقدام کرده‌اند، به کمک او می‌آیند. در این سفر طولانی مسافر (دانته) از سه مرحلهٔ دوزخ، برزخ، بهشت می‌گذرد و با نفس خود به ستیز برمی‌خیزد و در بازگشت یادداشت‌های این سفر خیالی آن جهانی را برای ساکنان زمین به ارمغان می‌آورد.»

و این همان بشارت مسیح است

«از مسیح آنچه با یقین هرچه بیش‌تر می‌شناسیم، بشارت دادن اوست: فرا رسیدن ملکوت خداوند، اصل اخلاقی که مقتضای تدارک این فرارسی است، یعنی رستگاری از راه ایمان.»[۶] و آنچه با پایان جهان فرا رسد، نیستی نیست، بلکه ملکوت آسمانی است که محبت بلاشرط نشانه‌ای از آن است و جز بر ایمان کشف نمی‌شود.

قسمت اول این سفر در تاریک‌ترین و ظلمانی‌ترین مکان زمین شروع می‌شود: دوزخ.

«در نیمه راه زندگی، خویشتن را در جنگلی تاریک یافتم، زیرا راه راست را گم کرده بودم.

و چه دشوار است وصف این جنگل وحشی و سخت و انبوه که یادش ترس را در دل بیدار می‌کند.

چنان تلخ است که مرگ جز اندکی از آن تلخ‌تر نیست، اما من برای وصف صفایی که در این جنگل یافتم، از دگر چیزهایی که در آن جستم سخن خواهم گفت.

درست نمی‌توانم گفت که چگونه پای بدان نهادم، زیرا هنگامی که شاهراه را ترک گفتم سخت خواب‌آلوده بودم.»[۷]

جایی که امید را در آن راهی نیست «شما که داخل می‌شوید دست از هر امیدی بشویید!»

و گناهکاران که ایمان خود را از دست داده‌اند با نفی محبت و عشق، پیوندهای انسانی را بریده در این ورطه افتاده‌اند.
و در طبقه نهم که محل خیانتکارانی همچون یهوداست جای گرفته و به سخت‌ترین عقوبت‌ها، همچون سرمای ابدی و تاریکی مطلق گرفتار آمده‌اند. و نخستین شرط گذار از این مرحله، اعتراف به گناهکاری و توجه به زشتی اعمال خودمان است. و این تزکیه نفس جز از طریق رنج بردن حاصل نمی‌شود. رنجی که از نظر دانته چنین بیان می‌شود. «دردی بزرگ‌تر از یاد روزگار خوشی در دوران تیره‌روزی نیست.» و اگر صبور باشیم و محبت مبرا از هرگونه غرض را پیشه کنیم، و ایمانمان را از دست ندهیم عاقبت ستارگان را باز بینیم. «و در آن‌جا سر برآوردیم تا ستارگان را باز ببینیم.»[8]
بعد از عبور از این قسمت (دوزخ) دانته و ویرژیل (مظهر عقل بشری) دوزخ را ترک می‌گویند و وارد برزخ می‌شوند. برزخ مابین دوزخ و بهشت، یعنی حدفاصل گناه و رستگاری است. مرحلهٔ تطهیر و عبور از نور است برای رسیدن به منبع نور. اقامتگاهی است بر سر راه بهشت، برای خلوت‌گزینی و تجدید قوا در آستانهٔ ورود به دنیای پاکی، عشق و نجات نهایی.
نماد برزخ دانته کوهی است که بهشت زمینی در قلهٔ آن است و برخلافِ در دوزخ، مدخل آن در کوچکی است که همان در بهشت است. و اگر وجه مشترک دوزخیان گناه (مردن قبل از ایمان داشتن) است، وجه مشترک برزخیان عشق است. حتی اگر این عشق، عشق به بدی باشد. و دانته هریک از گناهکاران این مرحله را به خواندن سرودهای مقدس وا می‌دارد که با یکی از بتاتی معروف ***انجیل*** شروع می‌شود. «ساعت فرا رسید و ملکوت خدا نزدیک است، پس توبه کنید و به بشارت ایمان آورید.»[9] و آنان که با سفری به درون خود، نسبت به گذشته تجدیدنظر کردند، می‌توانند به بهشت زمینی راه یابند.
آخرین اقامتگاه سفر برزخ، بهشت زمینی است که در آن‌جا دانته با بئاتریس ـ که نماد محبوب زمینی او نیست ـ ملاقات می‌کند. بئاتریچه این بار در قالب مظهر عشق و ایمان، راهنمای ادامهٔ سفر او به بهشتی آسمانی است. و درحقیقت زمان آن فرا می‌رسد که ویرژیل یعنی مظهر عقل و استدلال که دانته را در این دو مرحله همراه بود به طبقه اول دوزخ جایگاه اولیه و تبعیدگاه ابدی خود باز می‌گردد. چرا که خداوند بالاتر از هر قضاوت انسانی است. اما رفتن ویرژیل به گونه‌ای است که دانته آن را حس نمی‌کند، ولی گریه او در غم فراغ ویرژیل با ملامت بئاتریس مواجه می‌شود. بعد از این دانته از دو جویبار فراموشی و خاطره و از دست فرشتهٔ نگاهبان بهشت می‌نوشد، به همراهی بئاتریچه یعنی نیروی ایمان و خلوص رهسپار بهشت آسمانی می‌شود که بهشت زمینی تنها پیش درآمد آن بوده است.
آخرین مرحلهٔ سفر دانته گذر از بهشت زمینی (اوج برزخ) به بهشتی آسمانی است. اگر سفر به دوزخ در تاریکی و برزخ در نیمه روشنایی بود، سفر به بهشت در روشنایی روز است. در این سفر آسمانی دانته و بئاتریس مرحله به مرحله نه فلک آسمانی را که ارواح بهشتی در آن‌ها به گونه‌ای موقت سکنی گزیده‌اند، پست سر می‌گذارند تا به فلک‌الافلاک که محل فرشتگان است، می‌رسند. در این مرحلهٔ گذر چهرهٔ بئاتریس در هر مرحله زیباتر و فروغ دیدگانش تابناک‌تر می‌شود. و این خبر از نزدیک شدن به عرش الهی که جایگاه واقعی ارواح بهشتی، یعنی منادیان عشق و احسان است، می‌دهد؛ و در عرش الهی است که زمان و مکان مفهوم ندارد و می‌توان فروغ ازلی را دید. و دانته با رها شدن از تن و مستحیل شدن در جان، به حقیقت ازلی می‌رسد؛ بئاتریس دانته را رها می‌کند تا در زیر مسند مریم در مکان ابدی خود جای گیرد. در آخرین صحنهٔ بهشت، روح سن برنارد (خضر راهبر) روح پارسای عرش‌نشین، از مریم مقدس می‌خواهد که همان‌گونه که در دوزخ بئاتریس را برای راهنمایی دانته گسیل داشت این بار نیز رحمت خود را شامل حال او گرداند تا او بتواند به راز نهفته کائنات و سرّ ازلی عالم امکان، که همانا عشق است، دست یابد. مریم خواهش سن برنارد را اجابت می‌کند و دانته با دستی پر، روی به عالم زمینیان می‌نهد؛ درحالی که به این سر ازلی که همانا عشق است دست یافته است و بدین‌طریق، بهشت و ***کمدی الهی*** با نام عشق پایان می‌گیرند.
توجه کنید به سرود پایانی بهشت، سرود سی‌وسوم:

آن کس که چنین فروغی را دیده باشد، چنان شود که بعد از آن هرگز به خاطر دیداری دگر، دیده از این دیدار بر نتواند گرفت. زیرا که خیر که کمال مطلوب شوق است یکسره در دل این فروغ جای گزیده است. و بیرون از آن، هر آنچه را که در آن‌جا کامل است صورتی ناقص بیش نیست. به همان نسبت که خود در این راه بیش‌تر می‌رفتم، طرز تجلی این جلوهٔ واحد در نظرم تعدیل می‌شد.

در جوهر عمیق و تابناک فروغ اعلی سه حلقه بر من نمودار آمد، که رنگ‌هایی جدا اما پهنایی یکسان داشت. و هم‌چنان‌که رنگین‌کمان انعکاس رنگین‌کمان است، یکی از این حلقه‌ها انعکاس حلقهٔ دیگر می‌نمود و حلقهٔ سومین آتشی بود که از این و آن به یک اندازه مایه گرفته باشد شگفتا... «و این کار عشق بود، که خورشید و دیگر اختران را در گردش دارد.»[10]

آبی: جایی که خورشید خاموش می‌شود

با مطالبی که راجع به *کمدی الهی* و سفر دانته به جهانی دیگر گفته شد، به نظر می‌رسد کیشلوفسکی نیز در همان مسیر دانته در (دوزخ، برزخ، بهشت) به سفری خیالی در *آبی*، *سفید*، *قرمز* دست می‌زند. سفری به درون مرزهای ناشناختهٔ انسانی از مرز نومیدی و بی‌ایمانی در *آبی* تا به سر منزل عشق در *قرمز*. مرحلهٔ اول این سفر (فیلم *آبی*) در فضایی تاریک شروع می‌شود با جلوه‌های صوتی و سپس تصویری که خبر از حادثه‌ای ناگوار و از پیش تعیین شده را می‌دهد و ژولی شخصیت اصلی فیلم *آبی* در تصادف اتومبیل که دست تقدیر آن را رقم زده، همسر و فرزندش را از دست می‌دهد. او که با عشق به همسر و فرزندش، دلایل زیستی محکمی داشت، با از دست دادن آن‌ها مفهوم بودن و زیستن را از دست می‌دهد، زندگیش را بی‌معنا می‌یابد و دچار بحران اخلاقی و روحی می‌شود. او در نومیدی محض، و ایمانی سست، مرگ را به عنوان تنها راه نجات خود از این فضای بسته انتخاب می‌کند و دست به خودکشی می‌زند. «در نیمه راه زندگی، خویشتن را در جنگلی تاریک یافتم، زیرا راه راست را گم کرده بودم و چه دشوار است وصف این جنگل وحشی و سخت و انبوه که یادش ترس را در دل بیدار می‌کند، چنان تلخ است که مرگ جز اندکی از آن تلخ‌تر نیست... درست نمی‌توانم گفت که چگونه پای بدان نهادم، زیرا هنگامی که شاهراه را ترک گفتم، سخت خواب‌آلوده بودم.»

اما نجاتش می‌دهند و او مصیبت‌زده با گناه یأس و بی‌ایمانی وارد دوزخ دانته می‌شود؛ مکانی که بر سر درش این جمله نقش بسته است: «شما که داخل می‌شوید دست از هر امیدی بشویید!» و ژولی در سرتاسر فیلم با آدم‌های مصیبت‌زده و تنهایی همچون لوسیل، آنتوان، معشوقهٔ پاتریک و مادرش و موقعیت جدیدش روبه‌روست؛ سپس با گزینش راه‌های گوناگون، سعی در یافتن معنایی جدید برای خروج از بحران اخلاقی کنونی‌اش می‌کند.

ابتدا سعی می‌کند به گذشته‌ای که در آن به تصوری از عشق و سعادت دست یافته بود و ازلیش می‌پنداشت، پشت کند؛ چرا که حقیقتاً «دردی بزرگ‌تر از یاد روزگار خوشی در دوران تیره‌روزی نیست.» شاید بدین‌گونه ذهنش را از هرگونه تعلقی نسبت به زندگی گذشته رها سازد، پس آزادی[11] صرف را به تجربه می‌نشیند و با فراموش کردن هر آنچه به گذشته مربوط می‌شود، شروعی تازه را آغاز کند و چون چنین چیزی امکان‌پذیر نیست، آزادی بدل به زندانی می‌شود که در آن با تعارضی ددمنشانه، با نفس زیستن به تخریب هر آنچه نمادی از هستی و زیستن است می‌پردازد و بدین‌گونه به رذالتی صرف کشیده می‌شود. و حتی بچه موش‌ها را هم می‌کشد. جایی که انتقام و شقاوت به زندگیش معنا می‌بخشند. و چون رنگ آبی نماد زندگی خوش گذشته است، با آن به ستیز برمی‌خیزد و به حذف فیزیکی هر آنچه آبی است، (لوستر، آب‌نبات، کاغذ شکلات... نت‌های موسیقی) می‌پردازد؛ و حتی عشق را که روزی معنابخش زندگیش بود، با جنسیتی صرف به تحقیر می‌کشد، اما این همه دیری نمی‌پاید و به بار نمی‌نشیند. آشناییش با لوسیل سبب فراهم آمدن زمینه‌ای می‌شود، تا از انزوا بیرون آید، و با قرار گرفتن در ارتباطی انسانی با صبر و شکیبایی و درک حس مصیبت دیگران و مستحیل شدن در آن، محبت را پیشه می‌سازد و اندوه و درد خود را فراموش می‌کند.

«تنهایی در جمع آدمیان، خود فقدان محبت است؛ فرد به هیچ‌رو تنها برای خویش نمی‌تواند از ملکوت خداوند

بهره‌ای برگیرد. مهم آن است که همراه دیگران به آن برسد، بی‌محبت ما محکومیم؛ محبت مبرا از هرگونه غرض و آزاد از این جهان، همان ملکوت به حقیقت پیوسته خداوند است. دشمن خود را دوست داشتن، بدی را با نیکی پاداش دادن و سرانجام این محبت خواستار تسلیم بی‌قید و شرط آدمی است.»[۱۲]

و این بار با رویکردی بهتر نسبت به گذشته، برای دست‌یابی به موقعیتی روشن، با نگاهی حاکی از گذشت نسبت به معشوقهٔ شوهرش ساندرین، و فرزند او، و کوشش برای به پایان بردن موسیقی ناتمام بازمانده از پاتریک، مسیر عشق و محبت را می‌پیماید.

و مسیح‌وار با به دوش کشیدن صلیب خود، در پرتو قربانی کردنش، گناهان دیگران را همچون مسیح بر ذمه می‌گیرد، چراکه رستگاری همهٔ مؤمنان در پرتو این قربانی است.[۱۳]

چون محبت را پیشه می‌کند، روحش پالایش می‌یابد. درست در همین زمان است که نور امید (ستارگان آسمان دانته) راهنمای او برای خروج از دوزخ می‌شوند. هرچند ما در پایان فیلم *آبی*، ژولی را بسان ماهی‌ای که در فضای بستهٔ آکواریم مانندی، درحالی که بسان کودکی تازه متولد شده، اشک می‌ریزد می‌بینیم که حیاتی دوباره می‌یابد. و درحالی که چهره‌های سرد و ماتم‌زده شخصیت‌های تنها و مصیبت‌زدهٔ فیلم *آبی* (فراموش‌شدگان دوزخ که بئاتریچه از یادشان برده) از جلوی او عبور می‌کنند، با لبخندی از روی ناچاری، روزنه‌ای از امید و ایمان را به رویمان می‌گشاید. («در آن‌جا سر برآوردیم تا ستارگان را باز بینیم.»[۱۴] هرچند در انتها حتی عشق را راهگشا برای خروج از این مصیبت نمی‌بیند آنچه می‌ماند (کابوس خوشبختی)است و با گفتاری از رسالهٔ پولس رسول خاتمه می‌یابد.

«اگر هم نبوت نداشته باشم و جمیع اسرار و علوم را بدانم و ایمانی چنان کامل داشته باشم که بتوانم کوه‌ها را از جایی به جایی منتقل کنم، امّا عشق نداشته باشم، هیچ هستم؛ و اگر هم جمیع اموال خود را صدقه بدهم و بدن خویش را در راه ایمان به دست آتش بسپارم، اما محبت نداشته باشم، هیچ سود نمی‌برم.»

سفید، برزخ: «ساعت فرا رسید و ملکوت خدا نزدیک است، پس توبه کنید و به بشارت ایمان آورید.»[۱۵]

در فیلم سفید کارل شخصیت اصلی داستان آرایشگری لهستانی مقیم پاریس است. او نیز همانند ژولی دچار بحران اخلاقی می‌شود و در نومیدی ـ همان‌گونه که اعتماد به نفس، زن و حتی توان جنسی‌اش را از دست می‌دهد معنای زندگی را هم گم می‌کند. پس به زادگاهش باز می‌گردد تا از بحران کنونی خارج شود و معنای دیگری را تجربه کند؛ حتی اگر این معنا برابری در زشتی و پلیدی باشد. فیلم سفید برخلاف فیلم‌های *آبی* و *قرمز*، زمینی است و در آن همه چیز (کاشی‌ها، دیوارها، تور عروسی و...) به رنگ سفید است؛ رنگی که می‌تواند در صورت آمیختن با عشق، به رنگ قرمز باشد.

کیشلوفسکی‌نیز در همان مسیر دانته در دوزخ، برزخ، بهشت، به سفری خیالی در آبی، سفید، قرمز دست می‌زند.

کارل که همه چیز را از دست داده است، در چمدانی شبیه به تابوت مخفیانه جسم خود را همانند جسدی به لهستان می‌رساند و در آن‌جا با دست زدن به معاملات غیرقانونی که ناشی از شرایط نابسامان اقتصادی آن روز لهستان است، از امکانات مالی خوبی برخوردار می‌شود و سعی می‌کند تحقیری راکه در پاریس تحمل کرده، با تحقیری برابر نسبت به همسرش دومینیک جبران کند. وی برای واداشتن دومینیک برای آمدن لهستان، وانمود می‌کند مرده است و او را به مراسم تدفین خود دعوت می‌کند، اما در آن‌جا دومینیک به جرم قتل شوهر دستگیر و زندانی می‌شود. درحقیقت زندگی کارل معنایی می‌یابد که با جنبه‌های زشتی و پلشتی او سازگار است. در این‌جا نیز همانند دوزخ دانته وجه مشترک برزخیان، عشق است، حتی اگر این عشق، عشق به بدی باشد. کارل که هنوز عاشق است، از دو جویبار فراموشی و خاطره می‌نوشد تا راهی بهشت آسمانی شود. و

بدین‌گونه در فصل پایانی، زمانی که برای ملاقات دومینیک می‌رود ـ دومیینکی که دیگر محبوب زمینی کارل نیست ـ او را در بالاترین مرحلهٔ برزخ (پنجرهٔ زندان دومینیک) که بهشت زمینی است، دیدار می‌کند. یعنی تنها اقامتگاه برای رسیدن به بهشتی آسمانی، جایی که کارل با رستاخیز خود و اشکی که بر گونه‌اش می‌غلتد، تطهیر می‌شود و با سفری به درون، نسبت به گذشتهٔ خود تجدیدنظر می‌کند و همگام با دانته در آستانهٔ ورود به دنیای پاکی و عشق و نجات نهایی به سوی نور گام برمی‌دارد؛ هرچند در سفید با تأویلی مبهم از عشق روبه‌رو می‌شویم.

قرمز: «بگذار تا ملکوت تو بیاید، پس پایان جهان را دوروست، تنها وعید نیست، نوید هم هست، از این‌رو در این‌جا بیم و شادی درهم می‌آمیزند. پایان جهان روز داوری خداوند نیز هست که در آن روز یا می‌پذیرد یا می‌داند آن‌گاه دو تن در یک کشتزار خواهند بود. یکی گرفته و دیگری رها خواهد شد.»[16]

و آخرین مرحلهٔ این سه‌گانه، قرمز (بهشت) است؛ سفری آسمانی به عرش الهی که در آن زمان مفهوم ندارد. اگر آبی در تاریکی و سفید در نیمهٔ روشنایی شکل می‌گیرد، قرمز در روشنایی و نور ابدی معنا می‌یابد؛ و این بار نیز با کنشی مشابه دو فیلم دیگر که تقدیر زمینه‌ساز روایت بود، در برخورد اتومبیل والنتین (دانشجو و مدل عکاسی) با سگی (ریتا) متعلق به قاضی بازنشسته‌ای، باب آشنایی آن دو باز می‌شود. قاضی بازنشسته‌ای که پس از عمری داوری در انزوا و خلوت خود، سرخورده از نیافتن پاسخ‌هایی برای خروج از بحران کنونیش، به گونه‌ای مکانیکی، از طریق استراق سمع و گوش کردن به تلفن‌های مردم و گرفتن گزارش‌های هواشناسی سعی در داوری و پیشگویی به گونه‌ای خداگونه دارد. و چون این همه درحدی بسیار نازل و انسانی متوقف می‌شود (نگاه کنید به تعویض لامپ در جشن تولدش، در تقابل با رعد و برق، که حضور خداگونه‌اش را به تحقیر می‌کشد) با یأسی مفرط، در قلمرو جسم سرانجامی به‌جز خودکشی نمی‌بیند، هرچند در حیطهٔ احساسی همچنان پاسخ‌هایش به قوت خود باقی است اما حضور والنتین (همچون بئاتریچهٔ قرمزپوش برای دانته) روزنه‌ای می‌شود برای تعالی روحیش و یافتن پاسخ‌هایی برای خروج از بحران کنونیش و یافتن معنایی برای ادامهٔ زندگی که پیش از این مفهومش را از دست داده بود. و اگر «دانته وارد کمدی الهی می‌شود و سرتاسر دوزخ، برزخ و بهشت را می‌پیماید تا با نام بئاتریچه تسکین یابد. (هرچند ما می‌دانیم دانته در خاطر بئاتریس حضور نداشته و او درحالی رستگار می‌شود که عشق بئاتریچه را به دست نیاورده، که این همه از عشقی بدفرجام و اندوهبار حکایت دارند). و سرانجام به داوری می‌نشیند و احکامی صادر می‌کند که با تصمیمات الهی هم‌خوانی ندارد. و دوزخی را که فرانچسکا و پائولو به خاطر عشقشان که بر اثر یک اتفاق حادث شده است و در آن جای گرفته‌اند، نوعی بهشت می‌داند و همواره غبطهٔ آنان را می‌خورد.»[17] کیشلوفسکی نیز در سرتاسر سه‌گانه‌اش (دوزخ، برزخ، بهشت) پنهان از ما، با حضور دایمی خود در آبی (امید) سفید (احسان) و قرمز (عشق) در قالب شخصیت‌هایش (ژولی، کارل، والنتین) و سرانجام در هیئت قاضی بازنشسته عبوس و بدبینی ظاهر می‌شود و در این مسیر به داوری می‌نشیند و برابری، برادری و آزادی را که شالودهٔ اخلاق مسیحیت (خدای عهد عتیق) است، به زیر سؤال می‌برد و امکان‌ناپذیر بودن مطلق آن را که موعظه مسیح است، مطرح می‌کند. سرانجام در قرمز برای رهایی از این بن‌بست و بحران اخلاقی، با آشنایی با والنتین که همچون بئاتریچهٔ قرمزپوش که راهنمای دانته بود، مرتبتی والا شبیه خضر راهبر می‌یابد و به‌خدایی که بالاتر از هر قضاوت انسانی است و غیرقابل درک و بخشنده (خدایی به تعبیر نیچه، فراسوی نیک و بد) معتقد می‌شود و این‌گونه به سرّ ازلی عالم امکان و راز نهفته کائنات که همانا عشق است، دست می‌یابد. بدین‌ترتیب با یافتن معنایی برای ادامه زندگی، به پاسخی برای خروج از بحران خود و بشریت می‌رسد.

بار دیگر کیشلوفسکی همراه دانته، از محدوده بایدها و نبایدها عبور می‌کند تا سرنوشت غمبار خود را که با خیانت به عشق که وجه مشترک سه‌گانهٔ اوست، بازگو کند و با داوری‌اش، هرچند خود به معبود نمی‌رسد اما موفق می‌شود والنتین و اگوست را که جلوهٔ جوانی خودش است

و تنها گناهشان عشق است (همچون فرانچسکا و پائولو)[18] به کشتی‌ای همچون کشتی نوح بنشاند و به سلامت از توفان (دوزخ) برهاند؛ و بدین‌ترتیب خشم خود را نسبت به خدای عهد عتیق نشان دهد.

در پایان فیلم *قرمز*، کیشلوفسکی در هیئت قاضی درحالی که لبخندی برای اولین بار بر چهرهٔ عبوسش ظاهر می‌شود، به دانته می‌گوید که دعایش مستجاب شده و فرانچسکا و پائولو نجات یافته‌اند؛ و سه‌گانه کیشلوفسکی همانند ***کمدی الهی*** که «تعمقی است در حرکت‌ها، تردیدها، سرنوشت‌ها، ادراکات و الهامات روح بشر»،[19] با عشق به عنوان تنها راه رستگاری بشر پایان می‌پذیرد؛ و کیشلوفسکی موفق می‌شود، همانند دانته، سه‌گانهٔ خود را به گونه‌ای طراحی کند تا در آن قاضی (کیشلوفسکی) با ملاقات محبوب خیالیش (والنتین)، به تصوری از خوشبختی دست یابد و اندوه خود را از شکست در عشق پنهان کند و بازی غم‌انگیزی را که ***کمدی الهی*** به روایت کشید، تکرار کند؛ هرچند نگاه اندوهبار قاضی در پایان فیلم *قرمز* و نیز لبخندش، وعدهٔ حتمی نجات انسان را بشارت دهد.

«آخرین نگاه، آخرین لبخند ولی وعده‌ای حتمی.»[20] ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. این هفت بثاتی، مطلع موعظهٔ مشهور مسیح بر بالای کوه‌اند، که عالی‌ترین کلمات ***انجیل*** و عصاره خلاصه آیین مسیحیت است.

۲. ***آدم‌ها روی پل*** (شعرهایی از ویسواوا شیمبورسکا) ترجمه مارک اسموژنسکی، شیدایی، چوکا چکاد، نشر مرکز، ۱۳۷۶.

۳. ***کیشلوفسکی از زبان خودش***، ترجمهٔ هوشنگ حسامی، انتشارات مؤسسه ایران، ۱۳۷۷.

۴. راهنمای دانته، ویرگیلیوس یا ویرژیل شاعر بزرگ لاتین است که دانته سخت مرید او بود و تأثیر شاهکار این شاعر، ***انه اید***، در تمام مجموعه ***کمدی الهی*** دیده می‌شود.

۵. بثاتریس دختر مردی به نام پرتیناری که دانته سخت شیفته او می‌شود و در ***کمدی الهی*** مظهر حق و نمایندهٔ لطف الهی است و تا حد فرشتگان بالا برده می‌شود و در عالی‌ترین طبقه فردوس جای می‌گیرد. دانته می‌گوید: «امیدوارم دربارهٔ او آن چیزی را بگویم که تاکنون دربارهٔ هیچ زنی گفته نشده است.» دوزخ، ص ۲۶.

۶. **مسیح**، کارل یاسپرس، ترجمهٔ احمد سمیعی.

۷. ***کمدی الهی***، دوزخ، سرود اول، ص ۸۱.

۸. ستارگان Le stelle این کلمه‌ای است که هر سه بخش دوزخ، برزخ و بهشتِ ***کمدی الهی*** با آن ختم می‌شوند. زیرا ستاره مظهر نور و فروغ خداوندی و نشان امید و اعتماد و پاکی است. و این مقطع این معنا را می‌دهد که باید به هرحال همچنان امیدوار بود. در این مورد بخصوص، این ستاره‌ها، ستارگان شب عید فصح یا عید رستاخیزند که خود مظهر دیگری از امید و اعتمادند. دوزخ، سرود سی‌وچهارم.

۹. ***انجیل مرقس*** ۱۵:۱.

۱۰. آخرین شعر ***کمدی الهی*** که با اندکی تغییر تکرار اولین شعر بهشت است که با کلمه عشق Am one شروع می‌شود.

۱۱. آزادی‌ای که از دید کیشلوفسکی امری درونی است و نماد بیرونی ندارد.

۱۲. **مسیح**، کارل یاسپرس، ترجمه احمد سمیعی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۳.

۱۳. همان، ص.

۱۴. این جمله‌ای است که دوزخ، برزخ، بهشت به آن ختم می‌شوند.

۱۵. ***انجیل مرقس*** ۱۵:۱.

۱۶. ***انجیل متی*** ۴۰:۲۴.

۱۷. نه مقاله درباره دانته - خورخه لوئیس بورخس - ترجمه کاوه سیدحسینی و محمدرضا رادنژاد - چاپ اول نشر آگاه ۱۳۷۶

۱۸. عشق ممنوع فرانچسکا، همسر جروانی مالاتستا به پائولو که عاقبت به مرگ آن دو منجر می‌شود - دانته این گناه را شایسته اغماض می‌داند، هرچند آنان در دوزخ بسر می‌برند.

۱۹. نه مقاله درباره دانته...

۲۰. از تفسیر فرانچسکو توراکا از لبخند بثاتریس در کمدی الهی (نه مقاله درباره دانته)

۲۱. مطالب ارائه شده در مورد (زندگی‌نامه دانته، دوزخ، برزخ و بهشت) با استفاده از مجموعه کمدی الهی دانته ترجمه شجاع‌الدین شفا چاپ چهارم ۱۳۵۲ شرکت سهامی افت می‌باشد.