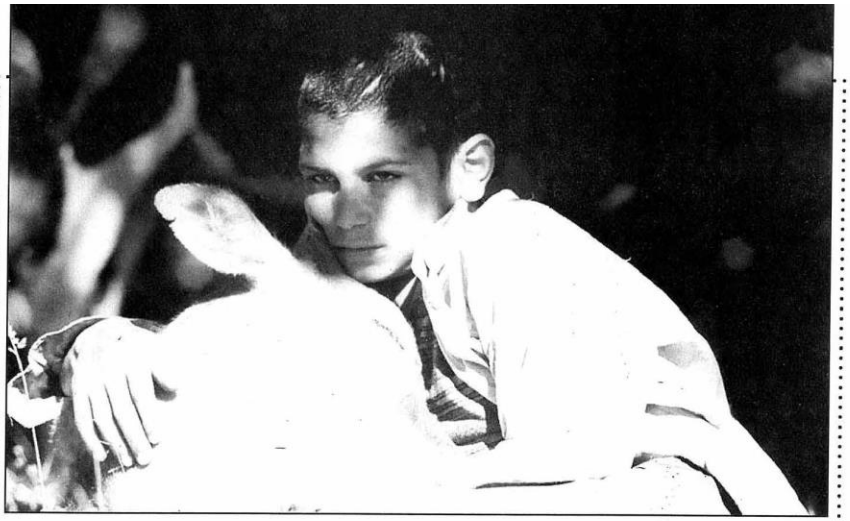

پسرکی که نتوانست از بهشت فرار کند

جهانبخش نورایی

● **تینار** مستند صاف و ساده‌ای‌ست که در مرغزارهای کوهستان‌های جنگل‌پوش منطقهٔ بایل می‌گذرد. در درون این طبیعت رؤیایی‌ست که قصهٔ تنهایی و رنج‌های قاسم، پسرک گالش، بازگو می‌شود.

آن‌چه از همان آغاز در این فیلم جذب و پراحساس نگاه را می‌رباید، عکس‌های زیبا و سحرانگیز چهار فصل سال است. عکس‌ها منظره‌هایی پدید می‌آورند که با تصویرها، نقاشی‌ها و پوسترهای توریستی درجهٔ یک پهلو می‌زنند. البته اگر فیلم به این رنگ و لعاب ختم می‌شد، چیز تازه‌ای در کار نبود و دست بالا انگیزه و وَسَیله‌ای برای ستایش خوش‌سلیقگی فیلم‌پردار و به‌گزینی تدوین‌گر می‌شد. اما آن‌چه موفقیت منحصر به فردی در **تینار** به وجود آورده تضاد و کشاکشی‌ست که از تفاوت کیفیت رابطهٔ پسرک با طبیعت و چگونگی رابطهٔ تماشاگر با همان طبیعت سرچشمه می‌گیرد. ما از این همه لطف و دلربایی طبیعت لذت فراوان می‌بریم و احساس ایمنی می‌کنیم. اما در همان حال، پسرک که در دام مصایب این تکه از بهشت افتاده، احساس بی‌پناهی و ناایمنی می‌کند و آرزوی گریز دارد. به این ترتیب بیننده در برابر **تینار** بلاتکلیف می‌ماند و دچار یک تناقض عاطفی و اخلاقی می‌شود. چشم، این همه رنگ و لطف را می‌بلعد و وجدان از عزلت و جان کندن قاسم برآشفته می‌شود. در این موقعیت تناقض‌آمیز که شادکامی بیننده رودرروی تلخکامی پسرک قرار می‌گیرد، ممکن است از لذتی که می‌بریم حتی در لحظه‌هایی احساس شرمساری به ما دست دهد. به این ترتیب، اگر به تندی قضاوت کنیم، سبک تصویری فیلم غمخواری فیلم‌ساز برای پسرک بی‌مادر و گرفتار در محیط توان‌فرسای کار را خنثی می‌کند و فرم مضمون را در تنگنا قرار می‌دهد. منظره‌های خوش‌رنگ و فیلم‌برداری زیبانگار نتیجه‌ای جز رقیق کردن، تلطیف و تعدیل واقعیت خشن ندارند و عملاً در جهت پرداختن چهره‌ای خوش‌تراش و بی‌آزار از جهان قرار گرفته‌اند. در فیلم، تنهایی و خشونت و رنج بیش‌تر در تک‌گویی‌های قاسم و موسیقی غمبار محلی است که بیان می‌شود، نه در تصویرها که با تنوع رنگ و ترکیب‌بندی‌های دلپذیر خود مجال و فرصت زیادی به انتقال عریان و بی‌پیرایهٔ مشکلات پسرک نمی‌دهند. تصویر، گفتار فیلم را که به گویش مازندرانی است و بخشی از لحن و معنای آن قبلاً در زیرنویس‌های فارسی از دست رفته، کم‌رمق می‌کند. حتی در آن‌جا که قاسم پاهای سرمازده‌اش را روی آتش می‌گیرد و از درد بی‌مادری حرف می‌زند و می‌نالد، سرخی مخملین آتش آن‌قدر چشم‌نواز و دل‌چسب هست که بتواند از بار عاطفی این صحنه بکاهد و جانشینی برای مادر باشد.

در نتیجه برای تماشاگری که از یک منظر اجتماعی به فیلم نگاه کند و اصل را فقط بر بشردوستی و احتمالاً جانبداری از بینوایان و درماندگان بگذارد، **تینار** فیلمی ناموزون است که ممکن است متهم شود دارد به نعل و به میخ می‌زند و لباس شیک به تن فقر و بدبختی کرده است. بی‌گمان، محو زیبایی شدن غفلت می‌آورد و از دور به چشم‌اندازهای جادویی نگریستن، امکان درک بی‌فاصلهٔ خشونت و رنجی را که با کم کردن فاصله و پرت شدن به درون طبیعت ممکن است تجربه کنیم از ما می‌گیرد. این زیبانگاری حتی می‌تواند فضولات حیوانات را به یک رنگ قابل تحمل تقلیل دهد و در قاموس آن مگس‌هایی که سر و صورت چارپایان را پوشانده‌اند، فقط در حد لکه‌هایی خنثی وتزیینی عمل کنند که اذیت و آزارشان لمس‌شدنی نیست. در این نگارخانه، فوج پشه تبدیل به پردهٔ توری ریزبافت مواجی شده که گاوهای در حال چرا را از پشت آن می‌بینیم و عجبا که در این‌جا پشهٔ خونخوار گیرایی خیال‌انگیز چشم‌انداز را دو چندان کرده است. پس با این وصف، شاید بشود رأی داد که زیبایی **تینار** گول‌زننده، پنهان‌کننده و پوشاننده درد و رنج و مشقتی‌ست که در درون زندگی زمخت و ناهموار شبانی نهفته است. بحث ندارد که از دیدگاه انتقاد اجتماعی و مستندپردازی بی‌طرفانه می‌توان از **تینار** چنین ایرادهایی گرفت. اما من لزوماً به فیلم از این زاویه نگاه نمی‌کنم. فرم فیلم، اتفاقاً رویکرد خاص و متفاوتی را به هستی به وجود آورده که نمی‌دانم واقعاً تا چه اندازه فیلم‌ساز در پی آن بوده است. مهم هم نیست که بدانم. زیرا این خود فرم است که در ذاتش محتوا و حرف فیلم را می‌سازد و هر تأویل و تفسیری با تکیه بر آن است که شکل می‌گیرد.

در نگاه اولیه، اگر دنبال عیب‌جویی نباشیم، **تینار** یک اثر مردم‌نگارانه دربارهٔ حال و روز گالش‌ها و آداب کار و چم و خم زندگی آن‌هاست. ترسیم چهرهٔ آدم‌ها در فیلم از افراط و تفریط مصون مانده و ارباب و رعیت هر دو از یک کاسه غذا می‌خورند و تضاد و نفرت آشکاری بین پدر و پسر (برخلاف مثلاً فیلم **پدرسالار** برادران تاویانی که مضمون مشابهی دارد) به چشم نمی‌خورد. هر گاه نیز که به کتک و تنبیهی اشاره می‌شود بار آن را بیش‌تر کلام و تک‌گویی قاسم به دوش می‌کشد تا خشونت و آزردگی غیرمستقیم باشد و تلخی آن زیاد در تصویر به چشم نیاید. بی‌تردید با این فیلم تأثیرگذار برعاطفه، اگر طبع حساس و ظریفی داشته باشیم، نمی‌توانیم در برابر زندگی دشوار قاسم و ستمی که بر او و همسان‌های او می‌رود بی‌تفاوت باقی بمانیم و نمی‌شود از این مشکل انسانی در سرزمینی که اختلاف طبقاتی و تفاوت شهر و روستا هنوز پا برجاست، غافل ماند. با این همه، این

وجه انسانی و اجتماعی فیلم تنها ویژگی آن نیست. از یک دیدگاه فراتر و کلی‌تر، **تینار** سخن و رویکرد متفاوتی دارد که به آن آبرو و اعتبار بیش‌تری می‌دهد. اگر قرار بود فقط به تنهایی جان‌گداز قاسم و محرومیت و فلاکت یک گالش کم‌سن‌وسال نگریسته شود و همه چیز تحت شعاع روزگار دشوار و غم‌انگیز و کودکی لهشدهٔ او قرار گیرد، خط و ربط و شیوهٔ بیان فیلم قاعدتاً باید فرق می‌کرد و **تینار** لحن انتقادی و اعتراض‌آمیز بی‌پرده‌تری باید به خود می‌گرفت. اما در شکل و شمایل فعلی، محیط پیرامون قاسم به اندازهٔ خود او اهمیت دارند و حکمت درآمیختن زشتی و زیبایی را اتفاقاً در همین نکته باید جست‌وجو کرد. در این‌جا رنج و سرمستی، شکفتن و پژمردن، رنگ گرفتن و رنگ باختن و همسانی سرنوشت موجودات عالم از آدم گرفته تا جانور و دار و درخت، به هم گره خورده‌اند و اگر رگه‌ای از عرفان زلال و حس و حالی برتر از منطق روزانه در فیلم جریان دارد و امدار همین درآمیختگی‌ست. کوه و جنگل و گل و چراگاه و ابر سفید و بازی نور و دود پیچان و ریزش برف و غروب و سپیده‌دم و گل‌لای و جاندار و بی‌جان همگی به همراه افتوخیز و تقلاهای قاسم، جلوه‌هایی از شکوه و عظمت و برکت هستی‌اند که تلخی رنج، سرور منظره و تموج رنگ را یک‌جا با خود دارند. در کار و بار هنر، ویرانی و خرابی اگر از زاویهٔ دید دیگری نگاه شوند گاه خود منشأ یا جزیی از زیبایی‌اند (دو عکس بزرگ از ناصر تقوایی در دفتر کارم دارم که او سال‌ها پیش از پوسیدگی و زنگ‌زدگی دیوارهای حلبی پالایشگاه آبادان در دوران جنگ گرفته است. بافت و ترکیب‌بندی رنگ‌ها در این عکس‌ها چنان سکرآور و جادوکننده‌اند که ویرانی در نگاه هنرمند به گونه‌ای تجدید حیات تبدیل شده). در **تینار**، چوبی که در اجاق کلبه می‌سوزد و خاکستر می‌شود گداختگی وسوسه‌کننده‌ای دارد که چون مخمل نرخ نرم و لطیف چشم آزمند را به سوی خود می‌کشاند. پسرک آرد را که بسختی خمیر می‌کند، ستونی از نور خورشید با یک کیفیت قدسی از شکاف چوب‌ها به داخل راه می‌یابد. این پرتو نور در حالی که قاسم در کلبه دارد غذا می‌پزد نیز با دود هیزم می‌آمیزد و خودنمایی می‌کند. قاسم پیش از این که ماهی‌های کوچک را بگیرد و زنده زنده قورت دهد، تابش نوری که از آب نهر برمی‌خیزد بر چهره‌اش می‌لغزد. این آب است که او را به صید و این ماهی‌ست که او را به خوردن دعوت می‌کند. شاخه‌ای که قطع می‌شود در حال فرو افتادن نور آفتاب از لابه‌لای برگ‌هایش چشمک می‌زند. همهٔ این‌ها در متن نوعی تنازع بقا اتفاق می‌افتد که راحت نمی‌توان از آن گریخت. یکی فرو می‌غلتد و دیگری برمی‌خیزد. این تلاش برای زنده ماندن، نیش و نوش خود را دارد و چون میوهٔ درهم یک‌جا باید قبولش کرد.

البته این خوان نعمت و محنت فقط برای انسان نیست که گسترده شده. تنها قاسم نیست که از مادر و ریشه و پشت و پناهش جدا شده. درختان و گنجشک‌ها و گاو و گوساله هم قربانی خشونتی هستند که از تنازع بقا ریشه می‌گیرد. آن‌ها نیز تنها و بی‌پناه هستند. پوست درخت با همان خونسردی زیر ضربهٔ تبرِ ریز ریز می‌شود که صید گنجشک‌هایی که شبانه در حال خواب شکار می‌شوند تا قوتِ لایموت پسرک را فراهم کنند. توتک‌فرنگی با سرخی نابش باید در یک نمای درشت جلوه‌گری کند و اشتها برانگیزد تا بعد به ضربه‌ای از ساقه جدا افتد و در دهان گرسنهٔ قاسم دفن شود.

تندی و بدزبانی پسرک با گاو و گوسالهٔ گرسنه‌اش، با شاخهٔ درخت، با دبهٔ سنگین آب، جلوهٔ دیگری از تنازع بقاست. اما روابط آن‌ها و قاسم در همان حال از مهر و شفقت تهی نیست. هنگام دوشیدن شیر، قربان‌صدقهٔ ماده‌گاو می‌رود و «مار، مار» (مادر، مادر) می‌کند تا رامش کند. یا شنا کردن در آب از طبیعت لذت می‌برد. رابطهٔ دلبرانه و لطیف قاسم با حیوانات و گوساله‌ای که مانند طفل نوزاد انگشت‌های او را می‌لیسد، لحظه‌های عاطفی ناب و بی‌کرانی به وجود می‌آورد.

همهٔ این‌ها، همهٔ این تناقض‌ها و دوگانگی‌ها، به گونه‌ای اتفاق می‌افتد که کیفیتی مقدر و گریزناپذیر به ماجرا می‌دهد. از این رو نگاه فیلم به انسان و طبیعت، نگاهی تساوی‌طلب و دور از سمپلیسم است. حق و شأن هر شیء و پدیده‌ای محفوظ است و هیچ چیز در **تینار** بنا نیست به شکلی نمادین بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند. در نتیجه همه چیز در فیلم به فراخور حال اهمیت مستقل خود را دارد و نماهای درشت غالباً میزان سهم و حق هر یک از آن‌ها را در کارگاه هستی تعیین می‌کند. گوساله‌ای که بهزور دو نگه داشته می‌شود تا قاسم بتواند شیر مادر را بدوشد، قرار نیست صرفاً به کنایه، انعکاسی از بی‌مادری قاسم باشد. حکایت خود گوساله است که از مادر جدایش می‌کنند. از این منظر وضعیت گوساله و قاسم در مفهوم جدایی‌ست که گره می‌خورد و اندوه ما برای هر دو آن‌هاست. به همین نحو حتی برای توتک‌فرنگی شرخ رعنا و گوجه‌های سبز تر و تازه‌ای که کنده و بلعیده می‌شوند یا شاخهٔ درختی که از تنه بریده می‌شود و از مادر جدا می‌افتد هم می‌توان دل سوزاند.

البته شدت همدلی با جانوران و درخت و انسان در **تینار** هم‌تراز نیست و چون تماشاگر از جنس بشر است و در فیلم بیش از هر چیز به دنبال هم‌نوع خود است، قاعدتاً انسان بر جانوران و دار و درخت از این لحاظ حق تقدم دارد (لالایی آخر فیلم که بی‌مادری و بی‌کسی قاسم را پررنگ و سوزناک می‌کند، ارفاقی به او و وسیله‌ای برای تأثر بیش‌تر تماشاگر خوش‌قلب است که البته اگر نبود چیزی از متانت، خویشتن‌داری و نوسانات عاطفی مهارشدهٔ فیلم کم نمی‌شد). اما، به هر حال، رویکرد منحصراً اومانیستی بیننده به فیلم، جفا به گیاهان و درختان و جانوران خواهد بود. ستم به گل آتشی است که به آرامی و نرمی می‌گدازد و در لحظهٔ مردن و خاکستر شدن از گرمی آرامبخش و پناه‌دهندهٔ سینهٔ مادر چیزی کم ندارد (راستی با چه زیبایی و ظرافتی این مرگ گدازان را فیلم‌پردار به تصویر در آورده است!). گاه می‌شد که می‌خواستم گداختگی آتش را چون سرخی هوس‌انگیز آن توتک‌فرنگی طناز بنوشم. گاه می‌شد که درمی‌یافتم لطف حرکات شیرین گاوها - که نام‌های قشنگی چون «نازی»، «سیما» و «سرمست» دارند - کم‌تر از کرشمهٔ دلبرکان نیست.

در **تینار** اگر انسان‌ها را اصل و اساس فیلم بگیریم، همان طور که عرض کردم، دیدمان را به زندگی محدود کرده‌ایم. دنیای شعر سهراب سپهری و الفت او با طبیعت و جاندارانی که مانند ما حق زیستن دارند بر سراسر فیلم حکومت می‌کند. سنجاقک در تصویری درشت بر تکه‌سنگی با وضوح نشسته و گاوها، تار و محو و مات، از برابر او می‌گذرند. وضوح بر کدری غلبه می‌کند و هر چه در آن لحظه جسمت تحت شعاع سنجاقک قرار می‌گیرد. کرم سبزرنگ خوش‌خرام و کفشدوز خوش‌رنگ بر دست و انگشتان قاسم راه می‌روند و احساس غریبی نمی‌کنند. گویی پوست اندام او برای این جانوران ظاهراً بی‌مقدار چون زمین آشنا و مهربانی‌ست که اولاد آدم بر آن گام می‌زنند. بچه‌خرچنگ می‌گذارد بازیچهٔ پسرک شود تا شاید دمی از غم تنهایی قاسم، که با نزدیک‌تر شدن به زمستان بیش‌تر می‌شود، بکاهد. و اسب - با نام شاعرانهٔ «غزل» - با دیدن مغازلهٔ قاسم با گوسالهٔ دوست‌داشتنی، از سر حسد، شیهه می‌کشد. طبیعت در این‌جا محرومیت قاسم از ارتباط عاطفی با سایر انسان‌ها را تا حدودی جبران کرده و جایگزین نداشته‌ای او شده است.

قاسم در همان حال که همدلی ما را برمی‌انگیزد و برای سیاه‌بختی‌اش غصه می‌خوریم، نمونه‌ای از تلاش ستایش‌انگیز انسان و سخت‌کوشی مردانهٔ او را هم به تماشا می‌گذارد. این‌که یک بچهٔ ده‌دوازده ساله بتواند کارهای دشوار و پیچیدهٔ بزرگ‌سالان را انجام بدهد و با یک اتکا به نفس کمیاب، سختی و تنهایی را تاب بیاورد و در سرما و گرما، با وجود همهٔ دلتنگی‌ها و بی‌کسی‌ها، از پا نیفتد، برای خیلی‌ها، از جمله نوجوان شهری که گاهی ارث پدرش را از همه می‌خواهد و نازک‌تر از گل نمی‌شود به او گفت، می‌تواند درس بزرگی باشد. این در حالی‌ست که قاسم کم‌ترین بهره را از امکانات زندگی شهری ندارد و محکوم به ماندن و ساختن با طبیعتی است که در آموزشگاه آن سهم او توانایی تقلید کردن صدای گرگ است تا بتواند جانور را برماند و با دیگران در یک سطح بدوی گفت‌وشنود برقرار کند. سهم ناخواهری‌اش اما مدرسه و مشق است که می‌تواند روزی او را ساکن شهری کند که در یک نمای شبانه چراغ‌هایش از دور چون زمرد افسون‌کننده می‌درخشد و عجیب نیست اگر فرار به سوی این جواهر پخش‌شده رؤیاهای قاسم را پر کند. تلاش قاسم برای نوشتن کلمات بر دیوارهٔ کلبه‌ای که اسارت‌گاه اوست، بیش از آن‌که بیان‌گر میل به آموختن باشد، شرح بی‌مادری و بی‌سروسامانی و عزلت اوست. گریز بی‌حاصل و تیپا خوردنش از شهر، این عزلت و تک‌افتادگی را ابدی می‌کند.

بازگشت قاسم به نقطهٔ اول، به بدویت زندگی گالشی پس از بی‌ثمر بودن فرار او به شهر، سرنوشتی‌ست که چون چهار فصل فیلم و گردش ایام، مهارناپذیر است. این فقط قصهٔ اندوهناک او نیست که اسیر چرخش زمان، و شاید هم مشیتی که از حکمت آن بی‌خبریم، شده است. بر برادرش محسن نیز همین ماجرا رفته. هر دو از بهشتی که در چشم تماشاگر خوش می‌نشیند و آن دو جز مرارت در آن نمی‌بینند، می‌گریزند، به کارگری در شهر رو می‌آورند، بد و بیراه می‌شنوند، و سرانجام از سر ناچاری به گالشی برمی‌گردند - از صفر به صفر. از تینارى به تینارى.

در پایان زمستان سخت، شکوفه‌های آخر فیلم نشانهٔ امیدانگیز بهار از راه رسیده‌اند و در همان حال خبر از شروع فصل‌های چهارگانهٔ تکرارشونده‌ای می‌دهند که با همهٔ لطف و زیبایی‌شان، پیری و پژمردن و پوسیدن نیز در دل آن‌ها آشیانه کرده. با دیدن آن شکوفه‌ها حس مبهم غم‌آلودی به من دست داد که این تکرار ابدی با همهٔ شیرینی و تلخی‌اش فقط برای گالش‌ها نیست. انگار به نوعی سرنوشت همهٔ نسل‌ها و قوم‌ها از جمله من شهری پشت‌میزنشین هم هست. چشم‌اندازهای سبز و خرم زندگی، در هر جا که باشیم، دیر یا زود به زردی و خزان می‌نشینند تا با مچاله شدن و بیرون رفتن ما از صحنه، بار دیگر غرق در شکوفه‌های دل‌فریب شوند.