رهرو، راه، آستان قدس

نگاهی به فیلم استاکر

سعید کاشانی

«من (خدا) راه و حقیقت و زندگی هستم».
(انجیل یوحنّا، باب ۱۴، آیهٔ ۶)

تارکوفسکی در آخرین فیلم روسی خود، **استاکر**، به همه چیز دست یافته است: استفادهٔ کامل از امکانات بیانی رسانهٔ سینما؛ استفاده از یک «گونهٔ» ادبی و سینمایی، یعنی داستان علمی ـ تخیّلی، و در عین حال متوقف نشدن در آن و باز همان سخنان و اندیشه‌های خود را مطرح کردن؛ و مهمتر از همه عرضهٔ دیالوگی افلاطونی در سینما، یعنی همان درونمایهٔ اصیل آثار تارکوفسکی، که از مفهوم سقراطی هنر و اخلاق و معرفت به خویشتن سرچشمه می گیرد.

نام فیلم* همانند همهٔ آثاری که در گونهٔ داستانهای تخیّلی (Fiction) خلق می شوند معّمایی و اسرارآمیز، یا دست کم غیرمعمول و دور از ذهن است. کلمهٔ «Stalker» (درروسی نیز همین کلمه است) از ریشهٔ «bestealcian» درانگلیسی قدیم می آید که خویشاوند است با «Stealc» انگلیسی قدیم. معنای تحت اللفظی «Stalker» ردیاب یا شکارچی است که شکار را به آرامی تعقیب می کند: از روی نشانه‌ها و آثاری که برجای می گذارد. درخود فیلم نیز در یک جا نویسنده او، ـ«استاکر» ـ را آقای سرخپوست (مقایسه کنید با تبحّر سرخپوستان در فنّ ردّیابی و نیز مفهوم «شکارچی» در عرفان سرخپوستی و آثار کاستاندا) خطاب می کند. فعل «to Stalk» به معنای قدم زدن (به آهستگی)، خرامان خرامان راه رفتن و پاورچین پاورچین راه رفتن نیز هست: پس استبعادی ندارد اگر «Stalker» را «رهرو» یا «سالك» ترجمه کنیم، بویژه آنکه در این نوع آثار، یعنی گونهٔ تخیلی (Fiction)

یـا بهتـر بگـوییم «وهمنـاك» (Fantastic)، استفاده از معنای بعید کلمات، یا حتی آفریدن معنای تازه برای آنها، امر متداولی است.

شروع فیلم دقیقاً منطبق با گـونهٔ فیلمهـای عـلمی تـخیّـلی است، و حـال آنکـه در **سولاریس**، تارکوفسکی از این تمهید استفاده نکرده بود. نوشتهٔ ابتدای فیلم به بیننده کمك می کند، و او را آگاه می سازد، که در انتظار چیـزهـای شگفت آور بسیـاری بـاشـد، قـدم گذاشتن به سرزمینی ممنوع که شاید جایگـاه موجودات ماورای زمینی است. تارکوفسکی از همین ابتدا، با استفاده از پیشداوریهای از پیش شکل گرفتهٔ تماشاگر، هول و ولا یا تعلیق کاذبی را درتمامی فیلم ساری می سازد که تا پایان هم بـاقی می مانـد. پس از نوشتـهٔ ابتدای فیلم، نمای تیره وسردی از کافهٔ محل ملاقات (که در پایان فیلم، رنگ آن روشنتر و گرمتر می شود) می آید و سپس دوربین در خانهٔ «استاکر» گام می گـذارد و در یـك نمـای گـردشی سـه شخصیت (استاکر، همسر و دخترش) معّرفی می شوند و گردش دوربین برروی اشیای حول و حوش برروی لیـوانی متمرکـز می شود کـه با صـدای حرکت قـطار، همچنان کـه در قطار درحـال حـرکت پیش می آیـد، بـه‌جنبش و حـرکت در می آید. تـارکـوفسکی نمـادهـای کلیدی فیلم را در همین ابتدا معرّفی می کند: صدای قطار، سفر و حرکت (خانهٔ استاکر در کنـار خطوط راه‌آهن است و صـدای قطار در اغلب صحنـه‌هـای درون خـانـه بـه گـوش می رسد؛ تنها وسیلهٔ مجاز به رفتن درمنـطقهٔ ممنوعه، قطار است و «استاکر» و همسفرانش با قـطار سوزنبـانـان بـه منـطقـهٔ ممنـوعـه قـدم

می گذارند؛ بازگشت از منطقه تنها با صدای قطار آمیخته با موسیقی است که تداعی می شود؛ در پایان فیلم نیز حرکت اشیای روی میز با صدای حرکت قطار و سرود «به شادمانی» بتهوون توأم است). و سه چهره یا سه تن که هر یك نمودگاری اند از این سه مفهوم: راه، حقیقت، زندگی. سه شخصیت ابتدای فیلم، یعنی «استاکر» و همسر و دخترش، در پایان به یك توافق دست می یابند ودر واقع به جهان یکدیگر قدم می گذارند و جهانهایشان یکی می شود. سه شخصیت دیگر فیلم، یعنی «استاکر» ونویسنده و فیزیکدان نیز به یك توافق دست می یابند و آن اینکه هر یك جهانی خاصّ خود دارند، پس چرا یکی باید درصدد این باشد که جهان خود را اثبات کند و هر جهان ممکن دیگری را نابود. در پایان فیلم، «استاکر» فقط به نهانیترین آرزوی خود دست می یابد: دخترك افلیج او نیز «استاکر» می شود، یعنی «رهرو».

شخصیت «استاکر» در نخستین صحنه‌های ابتدای فیلم از زبان همسرش و درمواجهه با او روشن می شود. فلاکت زندگی، زندگی پر خطر، دخترك افلیج همه از حرفهٔ «استاکر» ناشی می شود، دست کم همسرش چنین می گوید. در پاسخ به اخطار همسرش مبنی براینکه این بار به زندان خواهد افتاد، «استاکر» می گوید: «برای من همه جا زندان است». ترك خانه به سوی میعادگاه، در کافه، و سپس رسیدن به مرز منطقهٔ ممنوعه و گذشتن از آن و ورود به منطقه تا نامهای مستعاری که این مسافران دارند (نامهایی که نشان دهندهٔ حرفهٔ آنهاست) همه در بافت «گونهٔ» فیلم به آسانی معقول و پذیرفتنی جلوه می کنند. مسافران «استاکر» که در پی شناخت منطقه و قدم گذاشتن به آستانه (اتاق آرزوها) به این سفر پرخطر تن داده‌اند، در مواجهه با «راز» منطقه یا «راز» استاکر از خود بی صبری نشان می دهند. و از همین جا «دیالوگ» آغاز می شود.

پس از رسیدن به منطقه، با قطار سوزنبانان، طبیعتی بکر که دست انسان بدان نرسیده هویدا می شود. صدای زوزهٔ سگی، دلهرهٔ مواجهه با ناشناخته را افزایش می دهد. در همین صحنه‌ها «استاکر» حرکات و اعمال مرموز خود را آغاز می کند. مدتّی از صحنه غایب می شود. در دامن طبیعت خود را به زمین می فشارد و چنان وانمود می کند که گویی ندایی نهفته در عمق طبیعت او را رهبری می کند. پس از مراجعت از «استاد» (مرشد) خود سخن می گوید: جوجه تیغی. این نیز نامی است همچون نویسنده یا فیزیکدان یا استاکر. استاد روزی از منطقه بازگشت و ناگهان بسیار پولدار شد. بعدها خود را حلق آویز کرد. ویژگی شگفت منطقه در همین مثال باز نموده می شود. منطقه جایی است که همه به آرزوی خویش می رسند. امّا نهانیترین آرزو که شاید هیچ گاه نیز بر زبان نیاید.

«استاکر» راه و رسم منزلها را می شناسد. می داند کجا باید ایستاد، کجا باید دور زد و کجا باید به هشدارها توجّه کرد. منطقه همان حالات درونی خود ماست. استاکر می گوید: «منطقه در هر لحظه به همان شکلی است که خودمان آن را می سازیم». درمنطقه راه مستقیم وجود ندارد و از هر راهی نیز نمی توان

رفت. راه می گوید که چگونه باید رفت. دیالوگهایی که میان نویسنده و استاکر و فیزیکدان انجام می شود. در واقع در حکم بیان دیدگاه هر یك از آنها درخصوص راه است.

نویسنده شیفتهٔ حقیقت است و آن را نه از دورترین راه ممکن می خواهد و نه با هدایت راهنمایی همچون استاکر. در لحظه‌ای طغیان می کند و خود در راه می رود: مستقیمترین و نزدیکترین. صدایی او را از رفتن باز می دارد. و مگر نیست که نویسنده در بیرون آمدن از «چرخ گوشت» (آن دهلیز) باز به اشتباه می رود و جانش به خطر می افتد (آن دو پرنده) و در آستانهٔ اتاق تاج خار بر سر می گذارد؟ امّا مگر نویسندهٔ جویای حقیقت ما همواره مست نیست؟

فیزیکدان شیفتهٔ زندگی است. ساندویچ و قمقمه و چراغ قوّهٔ خود را با ادامهٔ زندگی خود همبسته می بیند. امّا در کوله‌پشتی خود بمب نیز حمل می کند. آن هم برای زندگی است. فیزیکدان می خواهد که چنین آستانه‌ای (اگر صحّت دارد که هر آرزویی را برآورده می کند) به دست دیکتاتورها و دیوانگان و جانیان و عوام فریبان نیفتد.

استاکر رهروست. مسافران خود را فقط تا آستانه می تواند هدایت کند. پس از آن هر کس باید خود به درون پا گذارد (در **قانون**، کافکا). استاکر می گوید برای کارش مزد کمی می گیرد و اصلاً این کار را برای مزد نمی کند. حق ورود به اتاق را نیز ندارد. امّا پس چگونه بود که جوجه تیغی آرزویش برآورده شد؟ چون برادرش را در آن دهلیز از دست داد؟ نویسنده می گوید که او از کار خود لذّت می برد چون می تواند خدایی کند. در حقیقت او در راه برای زندگی و مرگ اشخاص تصمیم می گیرد و هیچ کس نمی داند به کجا می رود، مگر او. استاکر وجود اتاق را نیاز بدبخت ترین انسان می داند. دست کم هر انسانی می تواند و حق دارد که چنین امیدی داشته باشد. پس بدبختها چه کنند. و مگر بدبختها کم اند؟ استاکر آستانه را تنها ملجأ و پناهگاه آدمی می داند. و به آن نمی تواند کسی ایمان آورد، مگر اینکه ضعیف و ناتوان باشد. ضعف (خاك) رشد و هدایت و قدرت (سنگ) تلاشی و اضمحلال است. استاکر ضعف خود را برترین ویژگی می داند.

جهان، منطقه زیبا و پر تلوّن است. جایی به نظر می رسد که از گیاهی شعله‌های آتش برمی خیزد (تجلی، مقایسه کنید با رؤیت حضرت موسی(ع)). نهاد ناآرام جهان بیش از همه در منطقه است که تجلی می کند. از هیچ راهی دوبار نمی توان رفت و هیچ چیز بر یك حال نمی ماند. در زمان استراحتی، میان سه شخصیت فیلم مباحثه‌ای بر سر مفهوم هنر پیش می آید. نویسنده می گوید که انسان برای این آفریده شده است که آثار هنری بیافریند. استاکر به رؤیا فرو می رود و در رؤیا قطعه‌ای از مُهر ششم (روز خشم) مکاشفهٔ یوحنا (**اپوکالیپس**) را می شنود: در رؤیایی زیبا و خیال انگیز تمامی تمدن جدید در زیر آبهای راکد مدفون شده است. این رؤیا که مکاشفهٔ استاکر است به نحو زیبایی تصویر می شود. در چند نما متوجّه می شویم که در سویی که استاکر خوابیده است قطرات باران می بارد، و

این در سوی نویسنده و فیزیکدان نیست. ویژگی پر تضادّ منطقه و تناسب آن با احوال شخص به وضوح بیان می شود. ضمن اینکه پس از این مکاشفه است که سگ به صورت اسرارآمیزی به جمع قهرمانان اضافه می شود، دو را دور.

در اینجا استاکر از موسیقی و معنای هنر سخن می گوید. دیدگاه فرمالیستی از هنر را بیش از همه با موسیقی توجیه کرده‌اند. صداهای پوچ و تهی که هیچ معنایی ندارند. اما در ذهن و روح شنوندگان خود اثر می گذارند و آنها را منقلب می کنند. آیا این دیدگاه تارکوفسکی از هنر نیست؟ دیدگاه فرمالیستی موسیقی معنا را به خود شنونده احاله می کند. و این با اصل اصیل تارکوفسکی یکی نیست: که خویشتن ما همه چیز ماست. جهان ماست. استاکر می گوید در هنر هم معنا هست و هم غایت. پوچترین آواها نیز، اگر هنر باشند و از روح برخاسته باشند، معنا دارند. در اینجا شاید تارکوفسکی به این گفتهٔ شو پنهاور نیز نظر دارد که موسیقی را به واسطهٔ صورت محض بودن، کاملترین هنرها خوانده بود.

آخرین مرحلهٔ سفر و رسیدن به آستانه، از دهلیز پرپیچ و خمی می گذرد که استاکر آن را «چرخ گوشت» می خواند. در «چرخ گوشت» (چه نام با معنایی) آخرین بقایای حبّ خویشتن و صیانت ذات نیز از میان می رود. نویسنده که در تمامی راه مست و نیمه هشیار بود، چنان به خود باز می آید که هفت تیرش را بیرون می کشد تا در مواجهه با ناشناختنی از خود دفاع کند. نویسنده نمی داند که در اینجا از هفت تیر کاری ساخته نیست. استاکر او را

جهان «منطقه» زیبا و پر تلوّن است. نهاد ناآرام جهان بیش از همه در منطقه است که تجلی می کند. از هیچ راهی دوبار نمی توان رفت و هیچ چیز بر یك حال نمی ماند.

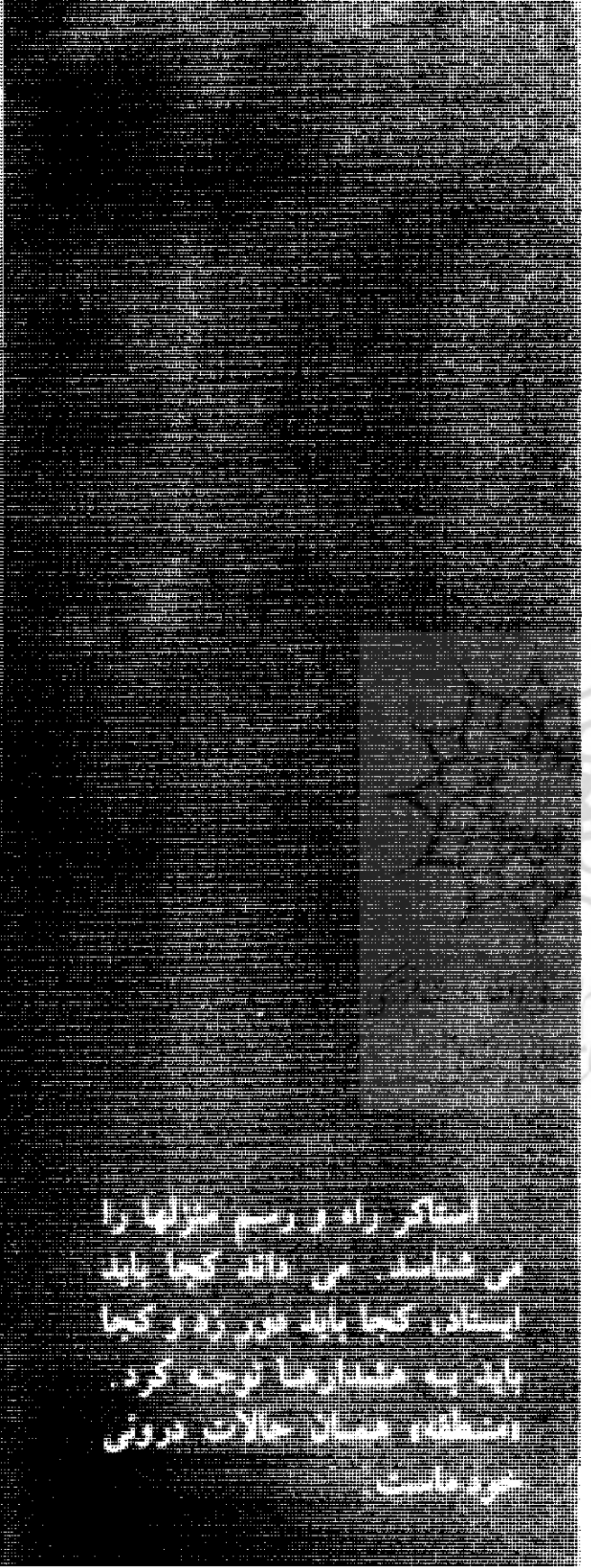
راضی می کند که از آن دل بکَند. نویسنده در قدم گذاشتن به منطقهٔ آستانه ناگزیر می شود که تا نیمهٔ تنهٔ خود در آب فرو رود (نوعی تطهیر؟) و سپس از نردبانی که به آستانه گشوده می شود بالا رود. استاکر و فیزیکدان نیز چنین می کنند. در ورود به آستانه، نویسنده از دوستان خود جدا می افتد و خودسرانه در راه می رود. پرندگانی سر می رسند و صدای سگ (که‌همواره در تعقیب آنها بود) حملهٔ آنها را بی نتیجه می کند. نویسنده جان سالم به در می برد و در آستانهٔ اتاق مشاجرات آغاز می شود. نویسنده از رفتن به داخل اتاق پشیمان می شود، چون می ترسد نهانیترین آرزویش برآورده شود. فیزیکدان نیز به خاصیت جادویی اتاق، از آن جهت که برای او نفعی داشته باشد، توجّهی ندارد. او در فکر تمامی بشر است. او با نابود کردن آن می خواهد زندگی بشر را بهتر سازد، چون می تواند وسیله‌ای باشد دردست شیّادان و قدرتمندان و دیوانگان. استاکر مانع می شود و این آخرین پناهگاه را حقّ بشر می داند. تسکینی برای همهٔ آنها که آرزوهایی برنیامده دارند. بمب در آب انداخته می شود و در صحنهٔ زیبایی باران نور بر آب نمای نو پدیدی فرو می بارد و نقشی می نگارد که رفته رفته محو می شود. ماهیی در زیر آب روی بمب قرار می گیرد و با مایع سیاهی که از خود خارج می کند، گویی آن را خنثی می سازد. صدای حرکت قطار، بازگشت از منطقه را تداعی می کند.

در کافه، سه مسافر بازگشته‌اند و سگ نیز همراه آنهاست. همسر و دختر استاکر به او می پیوندند و در نمای بسیار زیبایی، دختر

افلیج که برروی شانهٔ پدر خود نشسته است، چنان تصویر می شود کـه گویی راه می رود. نهانیترین آرزوی استاکر بر آورده شده است. سگ نیز در خانهٔ استـاکر مکـانی می یابـد. استاکر از اینکه دیگر کسی نمی خواهد «رهرو» باشد غمگین است. او می داند که دیگر کسی «مقصـد» ی نـدارد، کـه کسی بـه «ایمـان» احتیاجی ندارد. و او هم کسی را نمی تواند بازور به آنجا ببرد. در صحنهٔ پایانی فیلم دخترك افلیج شعری را می خواند و سپس در نگاه خیرهٔ او برروی میز، اشیا (۳ عدد: یك گلدان خالی و ۲ لیوان نیم پر و کمی پر) به حرکت در می آیند و سپس گلدان از روی میز می افتد. صدای قطار، حرکت و تکان شدید میز و خانه با صدای سـرود «به شـادمانی» (شعـر شیلر در ستایش انسان) بتهوون همراه می شود.

در پـایـان فیلم، آنهـا کـه بـراسـاس پیشداوریهای خود به تماشا نشسته بودنـد، با اینکه فیلم از ابتدا برایشان نویدبخش بسیاری حوادث شگفت انگیز بود، یکّه می خـورند و از اینکـه مـوجـودات فضـایی یـا حیـوانسات عـظیم الجثه بـه آنها نشـان ندادنـد، یا حتّی برخی که روشنفکرترند از اینکه دست سیاست در پشت این خیمه شب بازی نبود، احساس غبن می کنند و می پرسند که مقصود فیلمساز چه بود؟

استاکر همان جهان خاص و درونمایهٔ اصیل آثـار تـارکـوفسکی است: شنـاخت، سیـر و سلوك، رنج و زیبایی. از همین جهت است که آثـار او چنین ارزش بی همتایی دارد. ظهـور کسی همچون تارکوفسکی شاید در پایان قرن میلادی کنونی نشـانه‌ای خجسته باشـد. اگر



تقسیم بندی میلان کوندرا از ادوار رمان را بپذیریم: ندای سرگرمی، ندای رؤیا، ندای اندیشه، ندای زمان. تارکوفسکی در هنر والای خود دست کم دو مرحلهٔ آخر را به کمال رسانده است. امّا **استاکر** به گمان من در یک جمع بندی چنین فیلمی است:

استفاده از گونهٔ داستان خیالی متداول و پسندروز به ماهرانه‌ترین و هنرمندانه‌ترین نحو؛ گفتن دشوارترین و انتزاعی ترین مسائل بشری به زیباترین و رساترین نحو ممکن.

«استاکر» مدّعیان را به جهان خود می برد، با آنها «دیالوگ» می کند و دست آخر ترس آنها از شناخت خویشتن خویششان را نشان می دهد. نویسنده و فیزیکدان با خود صریح نیستند و نمی خواهند نهانیترین انگیزه‌ها و نیّاتشان برملا شود. نویسنده در واقع راهی می خواهد برای پول در آوردن و جلب توجه زنکه‌های بزك کرده. فیزیکدان نیز شهرت و جایزهٔ نوبل می خواهد. امّا «استاکر» چی!؟ آیا او از رهبری کردن لذّت می برد، یا از کاری که ممنوع است و کسی جرئت پرداختن به آن ندارد؟ استاکر در واقع نشان می دهد که کاری که او می کند همان نهانیترین انگیزهٔ اوست. ضعف و بدبختی او از همین جاست که همان طور فکر می کند که زندگی می کند. گرچه در فیلم نویسنده و فیزیکدان نیز چنین اند، آنها هم آدمهای موفّقی نیستند و کاملاً شکست خورده و درهم شکسته‌اند. تفاوت آنها با استاکر در این است که حتّی از آگاهی از این امر نیز طفره می روند. برای همین آنها از استاکر هم بدبخت ترند.

امّا آیا استاکر می تواند نمونه‌ای باشد برای نوعی زعامت و مرجعیت مطلق؟ چنانکه نویسنده ادعا می کند، استاکر چنین است. امّا استاکر در واقع انکار می کند و می گوید که او حقّ وارد شدن به اتاق را ندارد و از این راه هم پول نمی اندوزد. در این مفهوم تارکوفسکی همچنان به مفهوم عصر روشنگری از فرد و فقدان مرجعیت وفادار باقی می ماند. در واقع همان طور که تارکوفسکی در طرح **استاکر ۲** خود درنظر داشت که از استاکر موجودی مطلق گرا و ستمگر بسازد که دیگران را به زور در راه خود می کشد و آنها را به زور به سر منزل نهایی و خیراعلی (مانند نظرات منسوب به افلاطون) می رساند، اینجا استاکر پیشدستی می کند و چنین چیزی را نفی می کند. استاکر در واقع شاید همان سخن نیچه را تکرار می کند که:

«... مرا به یاران زنده‌ای نیازست که پیرو من باشند، زیرا که خواهان پیروی از خویش اند... زرتشت شبان و سگ گله نخواهد شد!»

(نیچه، **چنین گفت زرتشت**، ترجمهٔ داریوش آشوری، ص۲۳)

یادداشت

* نام فیلم برروی پوستر نمایش استاکر ضبط شده است. امّا در فیلم «استالکر» گفته می شود. تلفظ صحیح انگلیسی آن «استوکر» است. در ضمن در پایان فیلم ظاهراً در چند جا «استاکر» به «فراخوانندگی!» ترجمه می شود. در دوبلهٔ فیلم سهل انگاریهای دیگری نیز وجود دارد. مثلاً بهتر بود که متن «مُهر ششم» مکاشفهٔ یوحنا از ترجمهٔ فارسی انجیل نقل شود.