سولاریس: سفری به اعماق وجدان آدمی

محمدرضا یکرنگ صفاکار رشت ۱۳۶۹/۷/۶

فیلم «سولاریس» (۱۹۷۲)، هم به لحاظ شکل و جزئیات داستان و هم به لحاظ اندیشه‌ی مستتر در آن، با رمان، «استانیسلاو لم» (۱۹۶۰) بسیار متفاوت است. همان‌گونه که از فیلم‌سازی چون «تارکوفسکی» انتظار می‌رود. فیلم از زمین با تصاویری شعرگونه از جریان آب و گذر برگ زردی از میان رشته‌های سبز رنگِ متموجِ گیاهانِ اعماق برکه‌ای که «کریس»، اندوهناک و متفکر کنار آن ایستاده، آن‌سان که گویا گذر خاطره‌ای غم‌آلود از رشته‌های مواج و در هم آمیزنده‌ی ذهن (همچون تصاویر به نقاشی تجریدی مانند اقیانوس سولاریس) می‌آزاردش، آغاز می‌شود و با نماهایی از خانه‌ی پدری ادامه می‌یابد. باران تندی، به ناگاه، باریدن می‌گیرد و دوربین با حرکتی، آرام، به اشیاء چیده شده روی میز نزدیک می‌شود. به فنجان چای و ریزش بی‌امان قطرات باران در آن و نیز به «کریس» که با پیشانی درهم‌فشرده و نگاه ملتمسانه به آسمان خود را در معرض بارش آن قرار داده است. انگار که انتظار شسته شدن احساس گناهی کهنه را دارد. بدین‌سان بار دیگر به دنیای تارکوفسکی که به‌راستی سرشار است از رمزهای نامحدود و پایان‌ناپذیر قدم می‌گذاریم. دنیایی با نشانه‌های آشنا؛ طبیعتی سرسبز و نمناک با هوایی نه‌چندان روشن و خانه‌ای قرارگرفته در قلب آن و انعکاس تصویر آن از آب برکه، اسب، سیب و تصویر ریزش و صدای چکاچک قطرات آب که نمادی از پاکی و تطهیر است و در نماهای پایانی فیلم، مادر دست کریس را با آن می‌شوید و مادر که در فیلم دوران کودکی کریس، چنان جزئی مکمل و هماهنگ با طبیعت است، (طبیعتی که او در ابتدا و انتهای فیلم بدان روی می‌آورد.) و در سکانس رویا بستر بیماری، حضوری بسان همسر دارد و احساس نیاز بدو همگون با احساس نیاز به عشق انگاشته می‌شود، (همچون در آینه (۱۹۷۴) که «ناتالیا» برای «آلکسی» تداعی‌کننده‌ی خاطره‌ی مادر است و همچون در «ایثار» (۱۹۸۶) که ماریا عشق، آلکساندر را با حالتی مادرانه می‌پذیرد و پدر با آن حالت خاصش که انگار بدان گونه که در خاطرات برجای‌مانده، به تصویر درآمده است.

بر این‌گونه بازتاب اعتراف گونه‌ی خاطرات که در «آینه» نقش اساسی‌تر و پیچیده‌تری می‌یابند، تعابیری روانکاوانه می‌توان یافت؛ اما از این گذشته، خاطره اهمیت خاصی در آثار تارکوفسکی و به‌ویژه در سولاریس دارد. چنانچه «هاری» سپس از دیدن فیلم کودکی کریس از اینکه گذشته‌اش را به یاد نمی‌آورد معذب می‌شود و شاید نبود خاطرات است که در تقابل با انسان شدن او قرارگرفته و سرانجام وی را به نومیدی می‌کشاند. هر چند در اینجا، تارکوفسکی به کمک تأثیر شگرف موسیقی «باخ» بار دیگر احساس دل‌تنگی خود را نسبت به دوران کودکی به‌عنوان دورانی پاک و پالوده از زندگی انسان، به ما می‌نمایاند. (بخصوص توجه کنیم به لحظهٔ پایان نمایش فیلم کودکی کریس و قطع به تصویر هاری و کریس درحالی‌که بر نور اتاق اندکی افزوده‌شده و آن دو با لبخندی کمرنگ و رضایت‌آمیز به یکدیگر می‌نگرند هماهنگ با پایان آمین گونه موسیقی «باخ» انگار که غوطه‌ور شدن در خاطرات کودکی هم‌ارز با انجام مراسم یک نیایش مذهبی است؛ اما خاطرات در فیلم سولاریس نسبت به دیگر آثار تارکوفسکی، نقش مثبت‌تر و اندیشمندانه‌تری نیز می‌یابد چراکه با وجدان آدمی مناسبت پیدا می‌کنند: اقیانوس سولاریس موجودی هوشمند است که به خاطرات و افکار احیاناً گناه آلودِ پنهان نگه‌داشته شده در اعماق ذهن ساکنینش عینیت می‌بخشد و «اسناوت» و «سارتوریس» با پنهان نگه‌داشتن میهمانان خود از دیگران، در حقیقت از برخورد صادقانه با وجدان خود می‌پرهیزند.

در تمامی آثار تارکوفسکی واقعیت به صورتی نهان و با اشاراتی موجز، جمع‌بندی شده و درعین‌حال کامل حضور دارد. بدین گونه «سارتوریس» تجسّم جزمیت گرایی دانشمندانی است که طرح‌های بزرگ کنایه واری از آنان را (به‌مثابه تلقی بشر از پایان‌ناپذیری محدوده‌ی دانش) در جلسه‌ی محاکمه «برتون»، پشت سر او می‌بینیم. سارتوریس درحالی‌که همه‌چیز ایستگاه تودرتوی سولاریس (به‌عنوان نمادی از واقعیت جهان آشفته ما) از نوعی درهم‌ریختگی و زوال خبر می‌دهد، سعی دارد که منظم و دقیق باشد. در آزمایشگاه گویا همچون «دکتر فاوست» در جستجوی یافتن فرمولی برای دستیابی به جاودانگی است. (علم در خدمت آرزوهای جاه‌طلبانه و فردگرایانه) نه‌تنها جنبهٔ انسانی وجود هاری را نادیده می‌گیرد بلکه حتی با پیشنهاد استفاده از رشته‌های باریک کاغذ برای ایجاد صدایی شبیه صدای خش‌خش برگ‌های درختان در زمین مخالفت می‌کند. هر چند که خود، بنا چاره به گفته «اسناوت» «یکی از این‌ها را در اتاق خودش دارد» «اسناوت» انعطاف‌پذیرتر است اما فقط تا حدی که بگذارد سئول‌های تردیدآمیز بسیاری به خودآگاه ذهنش راه یابند بدون آنکه بتواند و بخواهد درصدد یافتن پاسخی برای آن‌ها باشد و بدین گونه گره‌گاه‌های روحی خود را بازگشاید. او گویا تجسمی است از تردیدها و دو دلی‌ها به بن‌بست رسیدگی و سرگردانی بشر امروز.

«کریس» هر چند در چالشی مشابه چالش ذهنی سارتوریس، تلاش می‌کند مشاهدات برتون را از سولاریس، حاصل نوعی توهم بداند و هر چند به گفته هاری مانند اسناوت سرگردان است و نیز مانند آن دو در ابتدا از برخورد با میهمان خود می‌هراسد و سعی در نابودی‌اش دارد (آن‌چنان‌که ما از برخورد و رودررویی با خوش می‌هراسیم) اما سرانجام، از جمله به دلیل احساس گناهی که در خود دارد، موفق می‌شود که در پی‌شناخت قانون زندگی، وفادار ماندن به خویشتن و

سینما خیال اندیشه

به عهدی که با دیگران دارد بیندیشد و جستجو کند و از محدوده فردیت گرایی که عصر حاضر به ما تحمیل کرده گامی فراتر نهد. چراکه به گفته او به اسناوت: «شرم احساسی است که می‌تواند انسان را نجات دهد.»

و «هاری» تجسم خاطره‌ی شرمگینانه «کریس» است. با چشمانی شگرف که انگار رازی در آن نهان است که خود از آن آگاهی ندارد و گیسوانی سادگی و بی‌وقت بسته‌شده که همراه با حالت نگاه و رفتاری خاص، احساس آشفتگی، معصومیت و نیازمندی زنانه‌اش را به ما منتقل می‌کند. اولین حضور هاری، در نمایی با زمینه نارنجی (چنان دخترک سرخ‌موی فیلم آینه) و سپس از نمایی آبی–خاکستری است که طی آن «کریس» آشفته و گیج و بیمناک، درحالی‌که اسلحه‌ای را در دست گرفته به خوابی عمیق فرو می‌رود و پیش از آنکه هاری برای دومین بار حضور یابد در نمایی نارنجی‌رنگ (یادآور اولین حضور او) بازهم «کریس» را می‌بینیم که به خواب فرورفته اما این بار بر فراز او رشته‌های باریک کاغذ در اثر وزش باد می‌لرزند. (یادآور خاطره‌ای از زمین و نشانگر آمادگی پذیرش ذهنی کریس)

برای ورودمان، به همراه کریس به سولاریس، به‌گونه‌ای دیگر زمینه‌چینی شده است. پیش از آن، طی سکانسی طولانی همراه با برتون (انسانی تحت‌فشارهای روحی قرارگرفته) و از تونل‌ها و پل‌های هوایی شهری مدرن گذر می‌کنیم. به‌تدریج سرعت‌نماها (که در ابتدا سُربی رنگ هستند) بیشتر و ریتم تدوینشان تندتر و اجزاء تصویر و نیز صدایی که می‌شنویم (صدای اتومبیل‌ها و دیگر صداهای متعلق به شهری مدرن) پرتحرک‌تر و سنگین‌تر می‌شود تا اینکه سرانجام به نماهایی رنگی از در هم شدن گیج‌کننده‌ی نقطه‌های نورانی رنگارنگ مربوط به اتومبیل‌های روی پل‌های تودرتوی هوایی می‌رسیم و به ناگاه، تصویر قطع می‌شود به نمای آغازین سکانس خداحافظی: تصویر چشم‌نواز طبیعت و صدای گوش‌نواز آواز پرنده‌ای بر زمینه‌ی سکوت خاص آن؛ و نیز هنگامی‌که دانشمندان آماده می‌شوند تا فیلمی را که برتون از سولاریس برداشته، ببینند، در میان نمای کوتاهی پشت سر یکی از آنان درختی خشک و کلاغ‌سیاهی در حال نشستن بر آن را بیرون پنجره می‌بینیم و این شبیه همان فضای سرد و سرشار از احساس بیگانگی پرده شبانان در زمستانِ «پیتر بروگل» است که در نماهای بعدی، پس از گفتگوهای در کتابخانه درحالی‌که ایستگاه تارکوفسکی دور بینش را به تأمل بر آن وامی‌دارد درحالی‌که هاری همچون انسانی واقعی متفکر و غم‌آلود، به آن خیره شده است. بدین گونه هر نما از فیلم‌های تارکوفسکی به کمک محتوی صورت و تصویری (که با دقت و حساسیت خاصی طراحی و اجراء شده) و اندیشه و احساس مستتر در آن در اعماق اندیشه و احساس ما نفوذ کرده و با نمای بعدی پیوند می‌یابد؛ و می‌توان تارکوفسکی را در این فیلم به این لحاظ موفق‌تر دانست. چراکه رمزهای نامحدود و پایان‌ناپذیر فیلم سولاریس ما را به کشف اندیشه‌ای والا دعوت می‌کنند. اندیشه‌ای که هر چند به شیوه تارکوفسکی با هاله‌ای از رمز و راز پنهان‌شده اما از چنان قدرت و سلامتی برخوردار است که بتواند احساسات منفی و بیمارگونه تارکوفسکی را، تحت‌الشعاع خود قراردادِ و ادراک‌پذیر گردد.

این ادراک‌پذیری در مورد موسیقی فیلم نیز صدق می‌کند. اگر در «آینه» درنمی‌یابیم که چرا تارکوفسکی روی نمای بازگشت پدر، موسیقی آوازی «پرگولزی» را بکار برده است و اگر موسیقی ژاپنی، «ایثار» که ظاهراً برای یادآوری فاجعه هیروشیما، اما گویا به خاطر غریب بودن بکار رفته (مانند لباس ژاپنی الکساندر) تحمیلی به نظر می‌رسد، در سولاریس نه‌تنها موسیقی «باخ» تأثیر مناسبی می‌آفریند بلکه موسیقی الکترونیک «آرته میف» نیز کاربرد قابل درکی دارد. در این مورد، به‌ویژه باید روی موسیقی فصل پایانی فیلم، بازگشت کریس به زمین تأکید کرد. چراکه در این فصل، موسیقی «باخ» تأثیر شگفت و توصیف‌ناپذیری در جهت تکمیل و بارورتر کردن معنای نهفته در تصاویر دارد. (ای‌کاش این موسیقی تا پایان فیلم، بخصوص آنجا که از فراز زمین به آن می‌نگریم، ادامه می‌یافت.)

در مقایسه با رُمان، نیز، هر چند انتقاد از تمدن کنونی و وضعیت انسان در آن، در نوشته «استانیسلاو لم» هم وجود دارد اما اثر تارکوفسکی آرمان‌گرایانه‌تر و امیدوارانه‌تر است. در فیلم، اقیانوس سولاریس موجودی هوشمندتر و هدفمندتر است. چنانکه در آخرین تصویر گویا به زمین و به کریس که مقابل پدر زانو زده است، با رضایت نظاره می‌کند و آن را همچون خاطره‌ای زیبا در دل خود نگاه می‌دارد اما در کتاب اقیانوس موجودی است شبیه کامپیوتر که گویا برای نحوه و میزان تماسی که می‌تواند برقرار کند «توسط قانونی مرموز» برنامه‌ریزی‌شده و کورکورانه و بی‌هدف، خاطرات و افکار ساکنان ایستگاه را بازسازی می‌کند و یا حداکثر موجودی است در خود فرورفته که از تراژدی زندگی دو انسان، متأثر شده است. در فیلم «کریس» به این نتیجه می‌رسد که شاید ما اینجاییم تا انسان را به‌عنوان انگیزهٔ عشق بشناسیم و نیز به این باور که انسان به عشق ورزیدن نیاز دارد. چراکه این زندگی ساز است چنانچه کریس را متحول می‌کند. (هر چند که پیش از رسیدن به آرامش ناشی از تحول به بستر بیماری می‌افتد.) در سکانس زیبای پایان فیلم «کریس» بار دیگر به طبیعت پناه می‌آورد اما این بار با سبک‌بالی و آرامش و فارغ از احساس گناه و با بینشی اشراق گونه، چنانکه انگار در هر جزء طبیعت تجلی عشق را می‌بیند اما در کتاب، کریس به این نتیجه می‌رسید که عشق، دروغی بی‌فایده و نه مضحک است و بیشتر از آن به این نتیجه که «سولاریس» پدیده‌ای است غیرقابل شناخت و انسان روح علیلی است که اشتیاقش برای شناخت بر توانایش می‌چربد و این نکته اخیر، یکی از نقاط مشترک کتاب و فیلم است. چنانکه در سکانس کتابخانه استاوت پس از

آنکه، کتاب‌ها را، هر یک به گوشه‌ای، پرتاب می‌کند می‌گوید: کدام علم؟! همه‌اش چرندیات است. این واقعیتی است که از یک‌سو، سوءاستفاده‌های جاه‌طلبانه‌ی بشر از علم به پیشرفت آن جنبه‌های فاجعه‌آفرینی داده است و از دیگر سو، آثار تارکوفسکی بازتابی پراحساس است از «جهان ما [که] جهان بحران‌هاست. سرشار از دلهره، فاجعه، جنگ، تنهایی و خشونت» و در این بازتاب پراحساس، گاهی، همان‌طور که اشاره شد علائم بیمارگونه همچون گرایش‌های اگنوستیک و یا نوستالژیک دیده می‌شود. گرایش‌هایی که سرانجام سبب شده است بخصوص واپسین آثار تارکوفسکی از نوعی آرمان‌طلبی اخلاق‌گرایی و امیدواری دروغین برخوردار شوند. برای نمونه سولاریس را با آخرین اثر او «ایثار» مقایسه می‌کنیم.

سولاریس نیز مانند دیگر آثار تارکوفسکی حالتی درهم‌آمیخته از واقعیت و رویا دارد اما در اینجا این می‌تواند بدین خاطر باشد که وجود اقیانوس سولاریس تجسم پاسخی است به یک آرزوی بشر که همواره در حسرت گذشته و فرصت‌های از دست رفته آن سر می‌برد و چنین است که سفر به سولاریس و بازگشت از آن‌چنان به تصویر درآمده که انگار این سفری است ذهنی به اعماق وجدان آدمی؛ اما در «ایثار»، در هم آمیختگی واقعیت و رویا، نشانه‌هایی از در هم آمیختگی تعقل و جنون را دارد. در سولاریس عشق «کریس» را به آرامش و سبک‌بالی می‌رساند و تجربهٔ سولاریس فرصتی برای حیران گناه گذشته‌اش نسبت به همسر می‌شود. هر چند سفر خیالی است اما نتایج معنوی قابل‌قبول و تعمیم‌پذیر دارد: «کریس» در برخوردی، صادقانه با خود، ضرورت وجود ارتباط بین انسان‌ها و وفادار ماندن به تعهدی که به یکدیگر دارند را درمی‌یابد و به بینشی امیدوارانه در مورد زندگی و جهان پیرامونش دست می‌یابد؛ اما در ایثار، عشق غیرمتعارف الکساندر به یک ساحره (دارای علائمی از قرون‌وسطی) نتایج غیرقابل‌تعمیم و اغراق‌آمیز دارد: جهان از خطر جنگ هسته‌ای نجات می‌یابد و آلکساندر به‌پاس آن خانه‌اش را به آتش می‌کشد. ارتباطش را با خانواده‌اش و حتی با پسرک که بسیار دوستش دارد برای همیشه می‌گسلد و به‌نوعی جنون و نه به آرامش می‌رسد بدین گونه تارکوفسکی انگار امیدواری‌اش را نسبت به نجات جهان به‌شدت به رُخمان می‌کشد و در گوشمان فریاد می‌کند. به همین خاطر نمی‌توانیم باورش کنیم. درحالی‌که پیش‌تر از این، این امیدواری در کمال شکیبایی و وقار بدون آنکه واقعیات نومیدکننده نادیده گرفته شود، خود را می‌نمایاند: در نمای پایانی فیلم «استاکر» (۱۹۷۹) که تنها نشانه امیدواری به حرکت درآمدن لیوان‌های روی میز براثر نگاه خیره دختری افلیج است پس از آنکه استاکر نومیدانه به همسرش می‌گوید: «دیگر هیچ‌کس ایمان ندارد» و در این جمله کریس در پایان سولاریس: «دیگر چه چیزی برای من باقی می‌ماند جز آنکه در انتظار معجزه‌ای دیگر باشم؟!»

نتیجه اینکه سولاریس (و نیز استاکر) آرمان طلبانه تر، اخلاق گرایانه تر و امیدوارانه‌تر از سایر آثار تارکوفسکی است و به همین لحاظ زیباترین اثر او نیز هست. لااقل بدین خاطر که به گفته‌ی تارکوفسکی: «عشق آدمی، اعجازی است که تمامی نظریات تجریدی در مورد حضور جهانی فاقد امید را انکار می‌کند.»

منابع:

۱- مجله فیلم – شماره ۶۱ – مقاله هاران کندی تفکراتی در ۹ بخش دربارهٔ آندری تارکوفسکی

۲- شخصیت «سارتوریس» ما را به یاد این جملات دیوید اتوسون در مقاله‌ی پژوهشی درباره‌ی مغز مجلهٔ پیام یونسکو شماره ۱۹۸ می‌اندازد: بیشتر نظام‌های آموزشی در دنیای غرب تاکنون مبتنی بر پرورش دادن نیمکره چپ مغز [نیمکره‌ی تحلیلگر در مقابل نیمکره شَمی و احساسی] بوده‌اند و [درحالی‌که باید] به هر دو نیمکره فرصت داده شود تا استعدادهای ذاتی خود را به‌طور کامل بپرورانند. بدین ترتیب، علیرغم احساسات هنرمندان معاصر، جزمیت گرایی علمی را همچون فاجعه‌آفرینی پیشرفت علم، باید ناشی از تسلط قدرتمندان بر علم و نظام‌های آموزشی دانست و نه ناشی از ذات علم

۳- برگرفته از گفته تارکوفسکی به نقل از صفحه ۸۵ چاپ اول کتاب ارزشمند «تارکوفسکی» نوشته بابک احمدی

۴- البته در این مورد باید به پدیده حذف بیست دقیقه از فیلم متوجه کنیم.

۵- برگرفته از صفحات پایانی رمان «سولاریس» ترجمه صادق مظفر زاده انتشارات فاریاب

۶- – صفحه ۹۷ کتاب تارکوفسکی بابک احمدی

۷- صفحه ۱۰۳ همان کتاب