فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی- پژوهشی
سال یازدهم- شماره اول- فروردین ۱۳۹۷- شماره پیاپی۳۹

مؤلفه‌های عرفان در سینما؛ تحلیل تطبیقی مفاهیم مجرد و استعاره‌ها در «استاکر» و «منطق‌الطّیر»

(ص ۳۳۱-۳۴۶)

شهاب کاظمیان[۱]

تاریخ دریافت مقاله: بهار ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش قطعی مقاله: بهار ۱۳۹۶

چکیده

طرح روایی سفری تمثیلی، در جستجوی مقصدی متعالی و برمسیری پرمخاطره، از متعارفترین مضامین آثار ادبی و حتی مباحث نظری در حیطهٔ «عرفان» است. «منطق‌الطّیر» عطار از نمونه‌های کامل آثار ادبی و منظومه‌های تمثیلی است؛ مشتمل‌بر مجموعه‌ای از مفاهیم «عرفانی». از دیگرسو، فیلمنامه و روایت سینمایی «استاکر» اثرِ «آندری تارکوفسکی»، علیرغم تمامیِ وجوه افتراقش نسبت به «منطق‌الطّیر»، چه از حیث قالب اثر، ابزار انتقال معنا و چه از منظر دورهٔ زمانی و حوزهٔ فرهنگی تألیف؛ دارای مجموعهٔ اشتراکات و مشابهتهایی نیز، در حوزهٔ فکری و حتی پاره‌ای از عناصر مربوط به‌گزینش مدلولها و شِکل آثار است. نگارندهٔ پژوهش تلاش دارد تا با تطبیق این مؤلفه‌ها و کارکردشان در بطن روایات مزبور، از دریچهٔ «عرفان» به‌مثابه چهارچوبی نظری، به‌زوایای مختلف آثار نگاهی داشته‌باشد. مفاهیم و معانی همگونی که دو مؤلف از دو جهانِ هنر و ادبیات، دستمایهٔ آثار خویش قرارداده‌اند، درکنار گزینشِ پاره‌ای از مؤلفه‌های فُرمی و نظام استعاره‌پردازی مشابه که توانسته فائق‌بر اقتضای ابزارهای بیان در سینما و شعر، مصادیقی یکسان را در روایات مورد بحث به‌کار گیرد، در بستری نظام‌مند قابل تفسیر و تحلیل است. توالی مشابهتها در دامنهٔ معانی و کیفیت ترسیم، مبیّنِ دستگاهی از مفاهیم و اندیشه‌های مجرد، به‌منزلهٔ مکتبی فکری است؛ که در بالاترین سطح و فارغ از گسترهٔ خاستگاه‌هایش، میتوان آنرا روح «عرفان» نامید.

---

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران shahabkazemiyan@yahoo.com

مقدمه

«منطق‌الطّیر» یا «مقامات طیور» از برجسته‌ترین منظومه‌های عرفانی و رمزی در ادبیات جهان، سرودهٔ «فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری» است. این منظومه توصیف سفر گروهی از مرغان که در پی یافتن پادشاهشان سیمرغ، عازم سفری پر مخاطره شده، از پس مهلکه‌ها، مصائب راه و هلاکت بعضی از ایشان، نهایتاً سی مرغ به‌مقصود خود نایل گشته، حقیقت «سیمرغ» را در وجود خود بازمی‌یابند. اما سوی دیگر پژوهش، چشم به‌کارنامهٔ سینماگرِ روس، «آندری تارکوفسکی[۲]» و فیلمنامه‌ای از وی به‌نام «اِستاکر[۳]» دارد که روایتگرِ سفری تمثیلی در سرزمینی غریب است؛ برای جُستن و یافتن «خوشبختی مطلق». شخصیتهای این اثر، هاله‌ای از معانی هم‌عرض و خصایصی مشترک از طبقه‌ای که به‌آن تعلق دارند را بردوش میکشند و در طول سفر و در حین مواجهه با مخاطرات راه و چالشهایشان با «بلدِ راه» و نهایتاً نحوهٔ تقابلشان با «خوشبختیِ محض»، هیئتی برساخته از «طیفِ معنایی و تمثیلیِ» خود را به‌نمایش میگذارند.

روش و پیشینهٔ پژوهش:

قصد نگارندهٔ پژوهش برآن بوده تا با نگاهی تطبیقی به‌ساختار «منطق‌الطّیرِ» عطّار نیشابوری و فیلمنامهٔ «استاکر»، اثرِ «آندری تارکوفسکی» -به‌منزلهٔ اثری ادبی و مستقل-، برخی از مفاهیم و مؤلفه‌های مشترک در جهان هردو اثر را سنجیده، وجوهی از نگاه و درک مؤلفان نامبرده را نسبت به‌مفاهیم و نشانگانِ عرفانی و نیز، کارکرد آنها را در بطن آثار، مورد تحلیل قراردهد. نظر به‌جایگاه «منطق‌الطّیر» که میتوان آنرا به‌عنوان نمونه‌ای اعرف و اجلی از اثری «ادبی و تمثیلی» و دربردارندهٔ مضامین و مؤلفه‌های «عرفانی» نگریست؛ همچنین با توجه به‌اینکه هردو اثر روایتگرِ طرحِ سفری خطیر در راهی پرپیچ‌وخم به‌سوی مقصدی متعالی هستند، مواردی نظیر «راه و مصائب آن»، «جایگاه پیر و متابعت از وی»، «کنش دوسویهٔ استدلال و عقل در مقابل عشق و شهود»، «ملاک و

---

۲. Andrei Arsenyevich Tarkovsky (۴آوریل۱۹۳۲-۲۹دسامبر۱۹۸۶) سینماگر روس.

۳. «Stalker». این فیلمنامه با الهام از رمان «گردش کنار جاده» نوشتهٔ «بوریس استروگاتسکی» و «آرکادی استروگاتسکی» و نیز با همکاری ایشان تألیف شده است. «واژهٔ استاکر از مصدر انگلیسی «Stalk» به‌معنای «پاورچین پاورچین نزدیک شدن» و «با قدمهای کشیده رفتن» آمده است. در رمان گردش کنار جاده، استاکرها کسانی بودند که رمز ورود به‌منطقهٔ ممنوع را میدانستند. شخصی که در رمان و در فیلم، شخصیت مرکزیست و «استاکر» خوانده میشود، یکی از افرادیست که راه ورود به‌آن منطقه را میداند و با قانونهای نامعمول و فراطبیعتی که درآن منطقه حاکمند، آشنایی دارد». (امید بازیافته، احمدی: ص۱۴۰)

محکِ سنجش ایمان» و «کیفیّت وصول به‌مطلوب» از جملهٔ مؤلفه‌ها و مفاهیمی هستند که درکنارِ وحدت نمادین و ترجمان عرفانیشـــان، گاه در هیئتِ مدلولهایی مشـــابه نیز، در آثار نامبرده تجلّی یافته‌اند. فرایند تحلیل دو اثر مذکور برمبنای «روش نقد تطبیقیِ» آثار گوناگون ادبی و هنری و نیز با امعان‌نظر به‌مفهوم «بینامتنیّت[۴]» به‌مثابه نظریه‌ایست که سنن، دستگاه نشانه‌ها، استعاره‌پردازی و رموز آثار ادبی و هنری را، بی‌آنکه مستقیماً و برمبنای اقتباس و تأثّر نگریسته شوند، به‌منزلهٔ اجزایی از یک پیکرهٔ واحد و بزرگ مینگرد. بدین معنا، علیرغم وجوه افتراق دو اثر مزبور که در حیطهٔ هنرهای نمایشـی و شـعر تألیف شـده‌اند و از حیث حوزهٔ جغرافیایی و دورهٔ تاریخی نیز، از دو جهان متفاوت برخاسته‌اند؛ آنچه مطمحِ‌نظر است، هویّتِ مستقل از فُرمِ مؤلفه‌های عرفانی، طُرق انعکاس و شـــیوهٔ اجرای مفاهیم در بطن آثار ادبی و هنری اســـت. مجموعهٔ مؤلفه‌های مذکور به‌عنوان اجزای «نگرش عرفانی»، فارغ از عوامل تأثیرگذار بر تألیف نیز، میتواند دارای ریشـه‌های یکسـانی در هنر و ادبیاتِ اقوام و ادیان، در ادوار مختلف تاریخی فرض شود. بدین ترتیب مسألهٔ اصلی پژوهش معطوف به‌وجوهی از انتخاب و روایتگری دو مؤلف اســـت که در قاموس «عرفان» قابل توجیه و ســـنجش هســـتند و همین امر به‌منزلهٔ واســـطهٔعقد این پژوهش، تطبیق دو اثر مزبور را حائز معنا و متمایز از تطبیق با دیگر آثار ادبی و هنری می‌کند.

در میان پژوهش‌هایی که به‌عنوان پیشینهٔ این پژوهش قابل اشاره هستند، فارغ از نمونه‌هایی که هریک از آثار مزبور را به‌عنوان مادّهٔ طرحی تطبیقی برگزیده یا رویکرد تطبیق در آنها، نسـبت به‌آثار انتخاب شده، در ارجحیّت قرار دارد؛ تأکید بر کیفیت به‌کارگیری مفاهیم عرفانی در متن فیلم‌نامه‌یی است که برای اجرای سینمایی نگاشته شده است. در مدل ارائه شده، ماحصل جریان تطبیق، مبیّن زمینه‌ها وکیفیت طرح مفاهیم عرفانی در آثار ادبی و هنری است.

فیلمنامهٔ «استاکر»؛ به‌مثابه اثری ادبی

عرفان‌پژوهی و بررسیهای تطبیقی این حوزه در آثار ادبی، از سابقه و دامنهٔ گسترده‌ای برخوردارند، اما در این میان، هنرهای نمایشـی، به‌ویژه متون و آثار حوزهٔ «سـینما»، سـهمی کمتر در پیکرهٔ این پژوهشها داشته‌اند[۵]. ظهور متأخّر این «هنر» در قیاس با دیگر صُورِ آن ازجمله دلایلی است که نهایتاً منجر به‌این شـــده تا «فیلمنامه» درحیطهٔ «نظریه‌ها» و «انواع‌ادبی» نیز، هرگز هویّت مســـتقل از «نمایش» خود را آنطور که شاید، بدست نیاورد. از دیگرسو نگاهِ غالب و رایج جهان معاصر است که

---

۴. Intertextuality

۵. دامنهٔ تحقیقات، تألیفات و ترجمه‌های حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی، مورد اشارهٔ پژوهشگر است.

به‌مفهوم «فیلمنامه‌نویسی» به‌عنوان یک «صنعت» با اهداف اقتصادی مینگرد تا گونه‌ای از هنر یا نوعی از ادبیات. ماهیّت «فیلمنامه» فارغ از نگاه کلاسیک و مؤلفه‌های مکتب «سید فیلد[۶]» که عموماً برای آن هویّتی مستقل از فیلم و کارگردانی قائل نبوده‌اند، در نمونه‌هایی نیز میتواند به‌عنوان عنصری خودبسنده و اثری مجزّا، بررسی شود. در میان مؤلفان حوزهٔ سینما، «آندرِی تارکوفسکی» نویسنده و کارگردانی است که فیلمنامه‌های وی، از نظر جزئیات دقیق، منطقهای شاعرانه و زبان ادبیِ منحصربه‌فردش قابل بررسی است. «کسی‌که تصاویر سینمایی را مستقل از کلام مکتوب میدانست و کسی‌که فیلمنامه‌هایی به‌شدت ادبی مینوشت. همکاران تارکوفسکی در نگارش فیلمنامه‌هایش متفاوتند ولی گرایش به‌تصویهای ادبیِ (در سنّتِ فیلمنامه نویسی) غیرمتعارف در همهٔ آنها به‌چشم میخورد.» (مقدمهٔ پنج فیلمنامه، اسلامی: ص۹) زبان وی در بیان و توصیف عناصر حاضر در صحنه، گاه بستر زایش تعابیری شاعرانه و مولّد «فضا»یی میشود که در جهانِ فیلم و روایت تصویری آن، به‌کمال میرسد. «همین تعابیرِ ادبیِ ناب است که فیلمنامه نویسانِ حرفه‌ایِ پیرو سنتِ هالیوود، نوآموزانِ خود را از آن برحذر میدارند.» (همان: ص۹) سینمایِ تارکوفسکی را با تصاویر جادویی آن، با سمبولهای شخصی وی، با خانه، مادر، درخت و آب به‌یاد می‌آوریم اما «در اینجا با واژه‌ها سروکار داریم؛ واژه‌هایی که جانشینِ آن تصاویر جادویی شده‌اند؛ واژه‌هایی که پیش‌از شکل‌گیریِ آن تصاویر، شکل‌گرفته‌اند و عملاً آن تصاویر، جانشینی برای این واژه هستند.» (همان: ص۹-۸)

«زمان این فیلم، آینده‌ای دور نیست، بل به سادگی میتواند زمان حاضر یا آینده‌ای بسیار نزدیک باشد. در «استاکر» با همان مسائل اخلاقی جاودانه که به‌سان معماهایی پیش‌رِوی انسان قرار داشته‌اند و سده‌ها ست که حل نشده‌اند روبروییم. خواست قدرت و کوشش در برآوردن آرزوهای شخصی. ناامیدی از زندگی، گناهان و شکنجه‌های روحی، ناتوانی از یافتن راه حل، بیمعنایی زندگی، ناتوانی در ایجاد ارتباطی درست با دیگران. در عین حال، آشکارا در «استاکر»، سویه‌ای معنوی مطرح میشود. باور به‌معجزه و رهایی.» (امید بازیافته، احمدی: ص۱۶۸-۱۶۷)

«عرفان»؛ مفاهیم و مؤلفه‌های آن

عرفان به‌مثابه «یک مکتب فکری و فلسفیِ متعالی و ژرف برای شناختن حق و شناخت حقایق امور و مشکلات و رموزِ علوم، آن‌هم نه به‌طریق فلاسفه و حکما، بلکه از راه اشراق و کشف و شهود»

---

۶. Sydney Alvin ***Field*** (۱۹دسامبر۱۹۳۹-۱۷نوامبر۲۰۱۳) نظریه‌پرداز آمریکایی در حوزهٔ فیلمنامه‌نویسی است. معرفی ساختار «سه پرده‌ای» در تألیف فیلمنامه، از مهمترین ابعاد نظریات اوست که همچنان نیز سرمشق بسیارانی در حوزهٔ سینما و فیلمنامه است.

(مقدمه‌ای بر مبانی عرفان، سجادی: ص۸) و نیز به‌منزلهٔ «حالاتی روحانی و توصیف ناپذیر برای درک ارتباطی بیواسطه با وجود مطلق، نه به‌برهان، بلکه به‌ذوق و وجدان» (ارزش میراث صوفیه، زرین‌کوب: ص۱۰) دارای مؤلفه‌ها و نشانه‌های فکری و عملی مستقلی ست که در نسج آثار ادبی و هنری، قابل تأویل و تفسیر است. در بررسی مفهوم عرفان و مؤلفه‌های آن همواره مباحثی در زمینهٔ سرچشمه‌های پیدایش عناصر عرفانی، جایگاه آن نسبت به‌ادیان و مذاهب از حیث تأثیر و تأثّر، پیشینهٔ گرایشات عرفانی مسیحی، جریانات تصوّف اسلامی و مواردی ازین‌دست مطرح میگردد. رویکرد این پژوهش ورای مباحثی که به‌شناخت عرفان و سیر تطوّر آن میپردازد، به‌روح آن به‌عنوان یکی از انحاء نگرش نسبت به‌امور و پدیده‌ها نظر دارد. «عرفان بیانگر چیزی است گسترده‌تر از اصل و مبنای خود. عرفان، مبیّن نوعی گرایش روحی کلّی و جهانی است، زیرا آنرا در تمام مذاهب شناخته شده و در همهٔ ادیان راستین میبابیم و غالباً حیاتیترین عنصر درآنها به‌شمار میرود.» (مطالعاتی در عرفان، اسمیت: ص۱۹)

سلوک و طریقت یا سفر

یکی از رایجترین مفاهیم و نشانه‌های عرفانی در معنای جهانی آن، تصویری از «پیمودن راه» است. مصادیقی نظیر طیّ‌طریق، سفر، سیر و سلوک و نمونه‌های بسیاری در قالب تمثیل و داستانهای منظوم و منثور، دربرگیرندهٔ مفهوم «سفر» هستند. «صوفیان هرعصر و عهد، ترقّی زندگی روحی را به‌سفر و سِیر تشبیه کرده‌اند و از همهٔ تشبیهات، این تشبیه، جامعتر است.» (تاریخ تصوف، غنی، ص۱۸۹) در متون عرفانی «سفر» و اشتمال آن بر حوزهٔ معنایی «عمل و حرکت»، غالباً در تقابل با تئوریپردازی صِرف و انحصار در بحث و جدل مطرح میشود. «اساس شیوهٔ کشف و معرفت بر این نکته استوار است که منطق عقلی به‌تنهایی برای تحصیل معرفت و درک حقایق موجودات کافی و وافی نیست و بر حواس آدمی اعتمادی نمیتوان کرد» (مبانی عرفان، انصاری، ص۲۹) ماهیّت سفر و مصائبِ راه، همواره در بافت آثار ادبی و حتی مباحث نظریِ عرفان، به‌موازات یکدیگر مطرح شده‌اند. درین میان چند مفهوم نقش محوری مییابد. نخست؛ شناخت دشواریهایی است که سالک در طول راه و در میان منازل آنها را تجربه میکند که خود، سهمی گزاف در معرفتی دارد که عارف بدان واصل خواهد شد. «فاصلهٔ میان هرمنزلی تا منزل دیگر ممکن ست سالها طول بکشد و هیچ تضمینی نیست که یک سالک بتواند همهٔ منازل و مقامات را طی نماید. شناخت منازل و مقاماتی که یک سالک تا رسیدن به‌مقصد باید طی‌کند میتواند بصیرت بیشتری به‌او در طی این سفر عطا کند.» (مبانی و اصول عرفان، شریفی، ص۳۰۷) دو دیگر، لزوم بهره‌مندی از پیر و راهنما است. «تصوّف علمی است برانگیخته از عمل و بر پایهٔ مجاهده و ریاضت. اصول طریقت برگرفته از امور ذوقی و درونی است و با حواس ظاهری چندان کاری ندارد و همین کارِ سالک را سخت میکند و

برای حل سختیها و مشکلات خویش، جز پناه دادن خود به‌دامانِ پیر، چاره‌ای ندارد.» (مبانی عرفان، حلبی، ص۲۰۱)

مفهوم راهنما در قالب «پیرِ طریقت» یا «شیخ» نیز در بستر روایتهای عرفانی و در کنار «تحوّلات روحی سالک»، از نقشی شایان‌توجه برخوردار است. در عرفان عملی، کیفیّت متابعت از پیر و سر سپردگی کامل در اجرای مطالباتِ وی -که گاه ظاهری غریب و حتّی برخلاف عرف و شرع نیز به‌خود میگیرد- همواره محلّ تضارب آراء بسیارانی بوده است؛ اما عنصر حائز اهمیّت در بطن این آثار، معطوف به‌حضور و وجود «پیر» است که سالک را از پیچ و خمهای «طریقت»، بیراهه‌های انحراف و مهلکه‌ها نجات میدهد.

«سفر عرفانی» و عناصر مقارن با آن در حیطهٔ زبان و ادبیات فارسی، چه در قالب تمثیل و داستانهای رمزی و چه در مباحث تئوریک، همواره دستمایهٔ آثار نظم و نثر بسیاری بوده است. در این میان «منطق‌الطّیر» عطّار نیشابوری، به‌عنوان اثری منظوم که در مجموعهٔ داستانهای «فابل» و روایتهای تمثیلی قرار میگیرد، نمونه‌ای متعارف از اثری ادبی است که مشتمل‌بر مجموعهٔ کاملی از مفاهیم رایج و پذیرفته شدهٔ «عرفان» است؛ مفاهیمی نظیر پیر و راهنما، مخاطرات راه، وصول به‌حق و مراتب و «مقامات» عرفانی، در آن به‌وضوح بازتاب دارند. شخصیتهای تنهٔ اصلی این روایت - صرفنظر از «الحکایهٔ و التمثیل» هایی که در متن منطق‌الطّیر ذکر شده است- پرندگانی هستند که هریک «نوعی» از تحولات خُلقی و رفتاری را نمایندگی کرده، روند شکل‌گیری «شخصیت» را به‌عنوان اجزاء و سمبولهایِ کلّیِ تمثیل، ترسیم میکنند. به‌واقع در «منطق‌الطّیر» با مجموعه‌ای از پرندگان روبرو هستیم که ازآن‌میان، بیست‌ودو تن، با «هدهد» که به‌منزلهٔ راهنماست، در تخاطبند. به‌واسطهٔ تعدّد شخصیتهایی که مؤلف در «منطق‌الطّیر» ازآن بهره میجوید، به‌تفصیل، ابیاتی را به‌پرندگان تخصیص داده، در محاوره با هدهد به‌ترسیم شخصیت ایشان میپردازد. این درحالی است که در داستان «استاکر» دو مسافر به‌اتّفاق «استاکر»، سفر خویش را به‌سوی «خوشبختی مطلق» آغاز میکنند.

سالِک؛ «مرغانِ عازمِ کوه قاف» یا «سه مسافرِ منطقه»

عطّار، برابر رسم و آئین نویسندگان ایرانی-اسلامی، پیشگفتار کتاب را به‌توحید، نعت پیامبر اسلام و ذکر فضایل خلفای راشدین اختصاص داده، آنگاه داستان «منطق‌الطّیر» را با خوشامدگویی به«هدهد» آغاز میکند. سپس از دوازده مرغ با نامهای: موسیچه، طوطی، کبک، باز، درّاج، عندلیب، طاووس، تذرو، قمری، فاخته، چرخ و مرغ زرین نام میبرد و در ادامه «در طلب سیمرغ، عطّارِ عارف رمزپردازی را آغاز میکند و همهٔ اصناف و اقشار عالم را در ده گروه تقسیم میکند و از زبان هرقشر و صنفی بهانه‌ای میسازد و عذری می‌آورد. آنگاه بهانهٔ هرصنفی را از زبان هدهد پاسخ میگوید که درواقع همهٔ اندیشه‌ها و باورهای عارفانهٔ این متفکر و شاعر بزرگ قرن ششم ایران زمین است.»

(شـــرح راز منطق‌الطّیر، ثروتیان، ص۴۰) در نمادپردازی ده مرغ بهانه ســـاز، از بلبل نام میبرد که رمزیســـت برای عاشـــقان. طوطی، خضـــرِ مرغان جهان اســـت و درکار خواســـتن آب‌حیات؛ طاووس جبرئیل مرغان است که مار زشت با وی همراه شده و از بهشت، بیرونش رانده است؛ بط که اصل عالم را بر آب میداند و همواره به‌غسل مشغول است؛ کبک نمادیست برای مردم زردوست که در کوهها به‌کان کندن مشغولند؛ باز، نمادی است از سپه‌داران، لشکریان و مردم ظاهرپرست؛ بوتیمار که نشـــانه‌ایســـت از خلوت‌گزیدگان راه عشـــق؛ کوف که در خرابه‌ها، عمر را به‌گنجداری میگذراند و صعوه که نماد مردمان ناتوان و عبادت‌پیشه در گوشه‌ای چون یعقوب در فراق یوسف مینالد[۷].

از دیگرسو، شخصیتهای روایت «استاکر»، از دامنهٔ کمّی موجزتری برخوردارند و درآن تنها سه تن عازم ســـفر میشـــوند. درکنار راه‌بلد (اســـتاکر)، دو مرد قرار دارند؛ یک «نویســـنده» و «دانشـــمندی فیزیکدان» که گاه «استاد» یا «پروفسور» خطاب میشود. «سه مسافر «استاکر» هریک تکاملی ویژه دارند که با یکدیگر چیزی کاملتر را میســـازند و درآن هرکدام نقش ویژهٔ خود را دارند». (امید بازیافته، احمدی: ص ۲۶۸) «اســـتاکر اغلب به‌عنوان یک غصّـــهٔ تمثیلی توصـــیف شـــده اســـت. مثلاً شخصیتها نامی ندارند؛ درعوض با کاری که انجام میدهند شناخته میشوند.» (آندری تارکوفسکی، مارتین: ص۲۲۱) «در برابر نویســـنده که بیانگر موقعیّت امروزی هنرمند در تولید صـــنعت فرهنگ است، خود «استاکر»، این حاشیه‌نشینی قرار دارد که نویسنده برای او چندان احترامی قائل نیست. «استاکر» شاعرست و ایمان را میجوید.» (امید بازیافته، احمدی: ص ۲۵۳) «آن سه مرد هرچند بینام، شـــخصـــیتهایی کاملاً پخته و عاقل هســـتند که رگبار جدلها و اهانتهایشـــان، هم به‌آنها ژرفا میبخشد و هم خوشایند و همدلی برانگیزشان میکند. تارکوفسکی با تمرکز بر چهره‌های مضطرب و تکیدهٔ آنها، هرســـه نفر را با شـــکوه و متانتی خاموش می‌آکند. درواقع «اســـتاکر» یکی از بزرگترین فیلمهایی است که دربارهٔ چهرهٔ انسان ساخته شده است». (آندری تارکوفسکی، مارتین: ص۲۲۲)

مفهوم پیرِ راهنما؛ «هدهد» یا «استاکر»

بحث لزوم بهره‌گیری از «پیر» در طریقت و انحاء مختلف متابعت از وی، جزو مواردیســـت که همواره محلّ مجادلات بســـیاری در مبانی عملی «عرفان» بوده اســـت. بنابراین در اکثر فِرَق عرفان و تصوّف «شرط مجاهده آن است که تحت اشارت و ارشاد پیر و رهبری کار افتاده و باتجربه باشد که صوفیه او را مرشد و شیخ میخوانند.» (ارزش میراث صوفیه، زرین‌کوب: ص۳۱)

یکی از مهمترین شخصیتهای «منطق‌الطّیر» نیز، «هدهد» است که در ابتدای روایت مرغان، از او با عناوینی چون «هدهد هادی»، «پیک وادی»، «صاحب سرِّ سلیمان» و «تاجور» در سرزمین سبا

---

[۷]. نمادپردازیها از کتاب «شرح راز منطق‌الطّیر عطّار» نوشتهٔ بهروز ثروتیان، صفحات ۴۱-۷۳ اجمالاً ایراد شده‌اند.

یاد میشود. در چند موقعیت، نقش محوری و صفات خاص هدهد در میان سایر شخصیتها ابراز میشود. نخست «قدرت اقناع» اوست که میتواند پیش از آغاز سفر مرغان را نسبت به‌وضعیت فعلیشان آگاه کرده و ایشان را بر حرکت، اغراء کند. ازدیگر موقعیتهایی که در روایت «منطق‌الطّیر»، نقش «هدهد» را به‌عنوان راهنما بیش از پیش جلوه‌گر می‌سازد، قدرت پاسخ‌گویی او ست در مقابل بهانه‌جوییها و تعلیلهای مرغان که پیش از سفر و حتی در میانهٔ راه خطاب به‌وی مطرح میشود. عطّار، لزوم بهره‌مندی از پیر و راهنما را در چند مرحله مورد تأکید قرار میدهد. او «سالک» بیبهره از «پیر» را به‌نابینای بدون عصاکش و راهنما تشبیه میکند.

گر تو بنشینی به تنهایی بسی — ره بنتوانی بریدن بی کسی
پیر باید راه را تنها مرو — از سرِ عَمیا درین دریا مرو
چون تو هرگز راه نشناسی ز چاه — بی عصاکش کی توانی بُرد راه؟

(منطق‌الطّیر، بیت:۱۷۱۲-۱۷۰۹)

اما در مقابل، داستان «استاکر» فارغ از شمایل پیامبرگونه و شوریده‌اش «داستان آخرین آرمانگراست. داستان مردیست که به‌امکان شادی، مستقل از اراده و ظرفیّت انسان، باور دارد. شغل او به‌زندگیش معنا میدهد. «استاکر»، انگار که روحانی منطقه باشد، آدمها را برای شاد کردنشان به‌آنجا هدایت میکند.» (گفتگو با آندری، جانویتو: ص۹۸)

مخاطرات و مصائب طریقت

در مباحث مربوط به‌عرفان عملی، همسو با طرح جایگاه «پیر» و راهنما، موضوع مخافتهای «راه» ایراد میشود که همواره به‌عنوان یکی از مهمترین دلایل تأکید بر لزومِ وجود راهنما نیز، ازآن یاد میشود. در «مرصادالعباد» در باب احتیاج سالک به شیخ، وجوهی به‌تفصیل بیان میشود که عموماً ناظر بر دشواریها و مهلکه‌های راه هستند. تصویرپردازی راه و توصیفات به‌نحویست که سالک را با قطعیت، از طیّ‌طریقِ بی‌بهره از راهنما برحذر میدارد. «بیابانی چنین بی‌پایان، یقین باشدکه بی دلیلیِ[۸] دیده‌بخش، نتوان رفت»، همچنانکه درین راه «سُرّاق و قطّاع‌الطریق بسیارند، بی‌بدرقه نتوان رفت»، «مزّلات[۹] و آفات و شبهات بسیارست و عقبات گود بیشمار، تا فلاسفه به‌تنها رَوی در چنین ورطهٔ هایلِ شبهات افتادند و دین و ایمان به‌باد دادند»، «روندگان را از ابتلا و امتحان گوناگون که سرا سر این راه ازآن ا ست، وقفات و فترات بسیار افتد»، «درین راه، رونده را علل و امراض در نهاد

---

[۸].راهنمایی و رهبری

[۹]. لغزشها

پدید آید و بعضی مواد فاسد غالب شود» و یا «رونده را در سلوک راه، نمایشها از غیب پدید آید و وقایع براو گشاده شود و آن هریک اشارتی بود از غیب، به‌نقصان و زیادت مرید.» (مرصادالعباد، ص:۲۳۵-۲۲۶) شمارِ ابیات توصیف‌کنندهٔ راه در «منطق‌الطّیر» نیز، از زبان «هدهد» چه پیش از شروع سفرِ مرغان و چه در میانهٔ راه، از بسامد بالایی برخوردار است. هدهد پیش از عزیمتِ مرغان، راه را اینگونه وصف میکند:

بس که خشکی بس که دریا بر ره است — تا نپنداری که راهی کوته است
شیرمردی باید این ره را شگرف — زانکه ره دور است و دریا ژرفِ ژرف
(منطق‌الطّیر، بیت:۷۲۹-۷۲۸)

یکی از مفاهیم تکرار شونده دربارهٔ راه در بطن دو روایت مورد بحث، تلف شدن عدّهٔ بسیاری در راه و صول به‌مطلوب است. در «منطق‌الطّیر»، هم از کسانی که پیش از سفر مرغان درین راه جان داده‌اند، سخن به‌میان است و هم از خودِ سی مرغِ باقیمانده که از بین هزاران مرغ، جان سالم از مهلکه‌های راه به‌در برده‌اند.

بس کسا کامد بدین درگه ز دور — گه بسوخت و گه فروخت از نار و نور
چون پس از عمری به‌مقصودی رسید — عینِ حسرت گشت و مقصودی ندید
(همان، بیت:۱۸۱۱-۱۸۱۰)

وا نیامد در جهان زین راه کس — نیست از فرسنگِ آن آگاه کس
چون نیامد بازکس زین راهِ دور — چون دهندت آگهی ای ناصبور؟
(همان، بیت:۳۲۵۰-۳۲۴۹)

و به‌موازات آن «استاکر» خطاب به‌مسافرانش، منطقه را پر از دام توصیف میکند؛ «استاکر: «منطقه» مجموعه‌ای بسیار پیچیده از دامها است، همیشه اینطور بوده و این دامها همه مرگبارند.» (پنج فیلمنامه، تارکوفسکی: ص۲۲۶) «استاکر: هیچ‌کس از اینجا بر نمیگردد. همانطور که توافق کردیم، پیاده خواهیم رفت. من از پشت‌سر مراقب خواهم بود»، «هربار من راه را به‌شما نشان میدهم. منحرف شدن ازین مسیر خطرناک است.» (همان: ص۲۲۴) «استاکر: ما از راه مستقیم نخواهیم رفت، از یک مسیر فرعی میرویم. در «منطقه» راه مستقیم، کوتاهترین راه نیست. راه که طولانیتر باشد، کم‌خطرتر خواهد شد.» (همان: ص۲۲۶)

در «منطق‌الطّیر»، «هدهد» خطاب به‌مرغی که در میانهٔ راه از دلیل مخافتهای آن میپرسد، با تأکید بر «تقدّس» راه، از تعبیر «عزّ پادشاه» یاد میکند.

بود راهی خالی‌السّیر ای عجب — ذرّه‌ای نه شرّ و نه خیر ای عجب
بود خاموشیّ و آرامش درو — نه فزایش بود و نه کاهش درو

سالکی گفتش که ره خالی چراست هدهدش گفت این ز عزّ پادشاست
(منطق‌الطّیر، بیت:۱۶۲۷-۱۶۲۵)

«استاکر» نیز در پاسخ به‌مسافری که از قوانینِ راه تخطّی کرده است، «حرمت» منطقه را یادآوری میکند. «استاکر: اینجا برای گردش روز یکشنبه نیست. باید به «منطقه» احترام گذاشت، وگرنه مجازاتتان خواهد کرد.» (پنج فیلمنامه، تارکوفسکی: ص: ۲۲۶)

عقل و عِلم در تقابل با عشق

مسألهٔ تقابل «عقل و عشق»، از قدیمیترین و چالش برانگیزترین بحثهای طرح‌شده در حیطهٔ «عرفان» است. ابیاتی که در مذمّت «عقل» در اشعار متصّوفه یافت میشود، از بسامد بالایی برخوردار است. حتی ستایش جنون نیز، مقارن با بحث پیرامون عقل و علم، در آثار شعرای عارف، یافت می شود. با اندکی تو سّع‌نظر و بررسی ابیات بسیاری که در مدح و ذمّ عقل طبع‌گردیده‌اند، میتوان نکات مشترکی را در میان نمونه‌های اصیل آنها یافت؛ نخست اهمیّت تقسیم‌بندی «عقل جزوی» و «عقل کلّی» است که مولانا نیز ابیاتی را در دفتر سوم مثنوی به‌تشریح مفهوم آن، اختصاص داده است. به‌اجمال، عقل کلّی «همان توانایی درک کلیّات و حقایقِ هستی به‌قدر طاقت انسانی است.» (اندیشهٔ عطّار، فاضلی: ص۲۰۱) که در مقابل عقل جزوی و مصلحت‌طلب قرار میگیرد که «خود را هدف و دیگران را وسیله میداند و نیروی خویش را در راه برآوردن خواست نفس به‌کار میبندد.» (همان: ص۲۰۰)

نامهٔ عشق ازل بر پای بند تا ابد آن نامه را مگشای بند
عقل مادرزاد کن با دل بَدَل تا یکی بینی اَبَد را با اَزَل
(منطق‌الطّیر، بیت:۶۳۹-۶۳۸)

در تبیین عقل مذموم در اندیشه و اقوال عرفا، میتوان گفت که جزم‌اندیشی و محدودیّت فکری باورمندان به‌اصول فلسفه و حکمتِ صِرفست که مجازاً جزو معنی عقل مذموم گشته است. «ضدیّت عقل و عشق اینجا محقق میشود که باز داند که عقل قهرمان آبادانی دو عالم جسمانی و روحانی است و عشق آتشی خرمن سوز و وجود برانداز این دو عالم است.» «پس به‌حقیقت عشق ست که عاشق را به‌قدم نیستی به‌معشوق رساند و عقل عاقل را به‌معقول بیش نرساند.» (رسالهٔ عقل و عشق: ص۶۳) «صوفیه نیز از خیلی قدیم فقها و محدّثان را به‌دیدهٔ تحقیر مینگریسته‌اند و آنها را اهل ظاهر میشمرده‌اند و خود را صاحب اسرار میدانسته‌اند و مدّعی معرفت باطن و علم قلب بوده‌اند.» (ارزش میراث صوفیه، زرین‌کوب: ص۱۶۱) در مورد عطّار نیز، بحث تقابل علم و عشق، در «منطق‌الطّیر» و «مصیبت‌نامه» طرح شده است و جالبتر آنکه «با وجود کثرت اطّلاع و سعهٔ نظر و احاطه بر علوم عقلی و برهانی مانند اغلب صوفیه، صحّت مبادی فلسفه و مفید بودن بحث و استدلال را منکرست و فلسفه را انتقاد میکند.» (شرح احوال، فروزانفر: ص۴۴)

کی شـــناســـی دولتِ روحـا نیـان | در مـیـانِ حـکـمـتِ یـونـانـیـان
تـا ازیـن حـکـمـت نـگـردی فـرد تـو | کی شـــوی در حکمت دین مرد تو؟
هـرکـه نـام آن بـرد در راه عشـــق | نیســـت در دیوان دین آگـاه عشـــق
کـاف کـفر ایـنجـا بـحق الـمـعرفـه | دوســـتـر دارم ز فـای فـلســـفـه

(منطق‌الطّیر، بیت:۴۵۶۲-۴۵۵۹)

«ظاهراً علت اصلی مذمّت عطّار نسبت به‌حکمت و فلسفه آنست که روش اکثر معلّمان و متعلّمان این فن درآن روزگار تحقیق و بحث در احوال ومصنّفات ابونصر فارابی و ابوعلی سینا و جمود بر آراءِ منقول از حکماءِ یونان بوده و در حقایق وجود، به‌نظر مجّرد و فکر حرّ، مطالعه نمیکرده‌اند.» (شـــرح احوال، فروزانفر: ص۴۷) مهمترین نمود این اختلاف نظر میان عرفا و فلاســفه در «طرق شـــناخت» است. عارف در میانهٔ طریقت و مصائب و مخاطرات راه، وقعی به‌مصلحت اندیشی و استدلال نمینهد. «در این مقام رونده جز به‌زمام کشـــتی عشـــق و قدم ذکر و بدرقهٔ متابعت نتواند رفت. عقل را اینجا مجال جولان نیست زیرا که عتبهٔ عالم فناست و راه بر نیستی محض است و عقل را سیر در عالم بقاســت و صـفت آب دارد. هرکجا رسـد آبادانی و نزهتی پیدا کند و چون آب روی در نشـیب دارد، آبادانی دو عالم کند. اما عشق صفت آتش دارد و سیر او در عالم نیستی است و چون آتش عشق سیر به‌مرکز اثیر وحدانیّت دارد اینجا عقل و عشق ضدّان لایجتمعانند. هرکجا شعلهٔ آتش عشق پرتو اندازد، عقل فسـرده طبع، خانه پردازد.» (رسـالهٔ عقل و عشـق: ص ۶۲-۶۱) و از همین منظر عطّار، ناتوانی عقل را در شناخت حق و سیمای «سیمرغ» بیان میکند.

وصـــف او چون کار جانِ پاک نیســـت | عقـل را ســـرمـایـهٔ ادراک نیســـت
لاجرم هم عقل و هم جان خیره ماند | در صـــفاتش با دو چشـــم تیره ماند
هـیـــچ دانـایـــی کـمـــال او نـدیـد | هـیـــچ بـیـنـایـــی جـمـــال او نـدیـد
در کـمـالـش آفـریـنـش ره نـیـافـت | دانش از پی رفـت و بینش ره نیـافـت

(منطق‌الطّیر، بیت:۷۲۴-۷۲۱)

در فیلمنامهٔ اســتاکر، تقابل مذکور، به‌صـورت انتقادها و کنایه‌های بی‌پردهٔ شـخصـیت نویسـنده به‌دانشـمند (فیزیکدان) به‌وضـوح قابل مشـاهده اسـت. تارکوفسـکی تلاش‌کرده تا از تقابل میان شـخصـیتها در موقعیتهای خاص این فیلمنامه،به‌عنوان ابزاری برای بیان این مفهوم اسـتفاده کند؛ به‌بیانی دیگر با خلق « شخصیتهایی از دو فرهنگ، به‌تصویرکشیدن دو دیدگاه متفاوت به‌زندگی را نشانه‌گرفته بود: پروفسور منطقی است، اما نویسنده شهودی است. استاکر در میانهٔ آن‌دو ایستاده؛ مردی اهل ایمان که تارکوفسکی میگفت از بین این سه، به‌او احساس نزدیکی بیشتری میکند. در میانهٔ راه و با شدّت گرفتن تنشها و مشکلات، در میان پرخاشهای نویسنده و استاد، بارها نویسنده

به‌استهزاء، به‌نحلهٔ فکری «استاد» اشاره میکند. «دست ازین تجربه گرایی تدریجیتان بردارید! معجزه‌ها از شرّ نظریه‌های تجربی فرار میکنند!» (پنج فیلمنامه، تارکوفسکی: ص۲۳۴) و در موقعیّتی دیگر؛ «نویسنده: [خطاب به‌استاد] کوله پشتیمان را از فشارسنجها و جل‌پاره‌های کهنه پر میکنیم و غیرقانونی به«منطقه» وارد میشویم و با علم محاسبه‌گریمان بر همهٔ معجزه‌ها نظارت میکنیم.» (همان: ص۲۳۷) در حقیقت «جهان‌بینی استاد در استاکر بیش از دیگر شخصیتهای آن به‌روحیه و فهم انسان مدرن نزدیک است. نزد این ماتریالیست، این شاگرد وفادار روشنگران، پژوهشِ حقیقت جز به‌یاری روش علمی مدرن ممکن نیست. او فیزیکدان است و حتی تعمیمهای مجرد ریاضی را به‌دلیل منش غیرتجربیشان زیر سئوال میبرد. پوزیتیویستی محدود و دربند آزمون است که در آغاز سفرش بمنطقهٔ ممنوع، مثل هرآدم دانا و دقیق دیگری ابزار ضروری برای سفر را فراموش نکرده است.» (امید بازیافته، احمدی: ص۲۶۴) «نویسنده: [خطاب به‌استاد] همین فناوری شماست، همهٔ این کوره‌ها و چرخ‌دنده‌های لعنتی، این همه هیاهو و تکاپو، همینهاست که مردم را قادر میکند تا کمتر کارکنند و امکانات بیشتری برای استراحت بیابند. اینها هیچ نیست مگر چند پشتوانه و تکیه‌گاه.» (پنج فیلمنامه، تارکوفسکی: ص۲۳۹) و درآستانهٔ ورود به‌اتاق، هنگامی که اندیشهٔ ویران کردن اتاق در ذهن «دانشمند» میگذرد و بمبی اتمی را از کوله پشتیش بیرون می‌آورد، شخصیت نویسنده که هنوز نمیداند آن وسیله بمبی ویرانگر است، دوباره به‌تمسخر استاد میپردازد؛ «نویسنده: بفرمایید! شما در مقابل‌تان آخرین اختراع استاد را مشاهده میکنید! ابزار استاد برای تحلیل جان انسان! یک جان‌سنج!» (همان: ص۲۵۳)

ایمان و عشق؛ سنگ‌محکِ عیارِ سالک

در جریان هردو سفر تمثیلی مورد نظر، در مقاطعی مسافران، به‌بهانه‌ها و علل گوناگون، روی ناسازگاری نشان داده، از ادامهٔ راه و مصائب پیش‌رو ابراز انصراف میکنند. درین شرایط سویه‌ای دیگر از نقش پیر و راهنما، به‌عنوان به‌یادآورندهٔ معانی و مفاهیمی که هدف غاییِ عزیمت سالکان است، هرچه بیشتر آشکار میشود. در منطق‌الطّیر پیش از موسم حرکت، برای مرغان عذرهایی جداگانه ذکر میشود که هدهد به‌آنها پاسخ میگوید و درنهایت خطاب به‌مرغان، از ایجاد زمینه و بستر لازم برای وصول به‌مطلوب، در درون خودِ سالکان اشاره میکند.

هدهد آنگه گفت کای بیحاصلان — عشق کی نیکو بود از بد دلان
ای گدایان چند ازین بیحاصلی — راست ناید عاشقی و بد دلی
هر که را در عشق چشمی باز شد — پایکوبان آمد و جانباز شد

(منطق‌الطّیر، بیت:۱۰۸۲-۱۰۸۰)

«هدهد» در انگیزش مرغان برای حرکت به‌سوی سیمرغ، ازین اشتیاق به‌منزلهٔ جانمایه و دلیل زیستن یاد میکند. گویی فقدان این معنا در نظر راهنمای مرغان، به‌مثابه اضمحلال روح حیات است.

خویش را در بحر عرفان غرق کن ورنه باری خاکِ رَه بر فرق کن
گر نه‌ای، ای خفته، اهل تهنیت پس چرا خود را نداری تعزیت
(همان، بیت:۳۵۲۴-۳۵۲۳)

و پس از پا سخ‌گویی قانع‌کننده‌اش در مقابل عذر و تعلیل مرغانی که ایشان را «جمله در خواب» خطاب میکند، نظر به‌انتباه مسافران، لب به‌گلایه از لغزش‌قدم و فترتشان میگشاید.

چند گویم، این دلم از دردِ راه خون شد و یک دم نیامد مردِ راه
من به‌بیهوده شدم بسیار گوی وز شما یک تن نشد اسرارجوی
(همان، بیت:۳۷۱۴-۳۷۱۳)

در کارنامهٔ تارکوفسکی، مسألهٔ «ایمان» و «امید» جزو عناصر بنیادی و تکرار شوندهٔ تألیفات اوست. «شاید بتوان تمامی آثار او را در عنوانی کلی گرد آورد. «جست‌وجوی ایمان.» این عنوان روشنگر اشتیاق هنرمند به‌کشف امر مطلق است. ایمان پیش‌از اینکه یقین به‌وجود مطلق باشد، باور به‌امکان یافتن راهی است که درآن میکوشیم تا به‌حقیقت دستیابیم. خواست تارکوفسکی برای دستیابی به‌حقیقت از تلاش او برای آفرینش زیبایی جدا نیست.» (امید بازیافته، احمدی: ص۲۵۲) در فیلمنامهٔ استاکر اما، به‌طور اخصّ، تکیه و تأکید بر مفهوم «ایمان» است. «استاکر فیلمی است دربارهٔ جست‌جوی ایمان و سختیهایی که جست‌جوگر در این راه بر خود هموار میکند. با این دید منطقه بدل میشود به‌یک چشم‌انداز روح.» (آندری تارکوفسکی، مارتین: ص۲۲۳) در فیلم، زمانیکه دانشمند درآستانهٔ اتاق قصدش مبنی بر ویران کردن آنجا را علنی میکند، استاکر برای فقدان ایمان قلبی میگرید. «تارکوفسکی در فیلم تنها به‌ر ستگاری فردیِ جویندگان توجه ندارد، بلکه نگران یک جامعه به‌مثابه یک کل نیز هست. او برای بی ایمانی جهان سوگواری میکند. مادامیکه انسان توانایی باور و عشق را دارد، مهم نیست چه خدا یا الهه‌ای را میپرستد.» (همان: ص۲۲۶) «استاکر» در مقاطعی خطاب به‌مسافرانش به‌وضوح اشاره میکند که «منطقه» تنها و تنها بازتاب اندیشه‌های شماست. ایمان شما، به‌تحقق خوشبختی، درحقیقت خودِ خوشبختی است که پیوسته جستجو شده است. «برای او مهم این است که دو نفر دیگر اعتقاد داشته باشند که اتاق میتواند آرزوهایشان را برآورده کند و وارد آن شوند. حتی اگر درعمل هیچ اتفاقی نیفتد. «استاکر» نیاز دارد در جهانی که درآن دیگر هیچ‌کس به‌هیچ‌چیز اعتقاد ندارد کسانی را پیدا کند که به‌چیزی معتقدند.» (گفتگو با آندری، جانویتو: ص۱۰۴) استاکر، تنها مردی است که به‌قدرت خوشبخت‌کنندگی «منطقه» باوری قلبی دارد. آنچه استاکر را از دیگر مسافران متمایز میکند، نیروی ایمان اوست. توان جستن و یافتنی

که پیوسته ازآن سخن میگوید و تنها آنرا ملاک وصول به‌خوشبختی میداند. تارکوفسکی درقالب این شخصیت و در گیر و دارِ مصائب ریز و درشتِ راه، ژرفایِ «ایمان» خویش را به‌نمایش میگذارد. در اتاق آرزوهای استاکر «نه آرزوهای آشکار افراد بلکه آرزوهای پنهانی که در اعماق قلب هرکس نهفته است برآورده میشوند. اینها آرزوهای حقیقیند که با جهان درونی هرکسی هماهنگند.» (همان: ص۱۰۵) او دربارهٔ برآورده شدن خواسته‌ها و آرزوها معتقد ست که تنها عمیقترین و واقعیترین آنها اجابت می‌شوند. «استاکر: من درواقع هیچ‌وقت نمیدانم چه کسانی را با خودم به‌اینجا می‌آورم. هیچ امکانی برای حدس زدن وجود ندارد و همه چیز همینجا، وقتی که دیگر خیلی دیرست روشن میشود.» (پنج فیلمنامه، تارکوفسکی: ص۲۳۶) و نهایتاً در مقابله با دشواریهای راه و موقعیتهایی که هرمسافر، خود را در آستانهٔ مهلکه‌ها بیدفاع می‌یابد، او تنها ملجأِ التیام بخش را باور قلبی آنها میداند. «اگر مسافران با آرزوهای خالصانه پا در راه سفر بگذارند، هیچ دلیلی ندارد که بتر سند. در غیراینصورت همه چیز تغییر میکند و آن مکان خطرناک میشود.» (گفتگو با آندری، جانویتو: ص۱۰۷)

استاکر با تمام وجودش به‌مفهوم «منطقه» ایمان دارد، کسی که میگوید هرگاه موسم مرگش فرا رسد، خود را به‌منطقه میرساند تا درآنجا جان دهد و زمانی که به‌خاطر مه گرفتگی، چندی حرکت را متوقف میکند به‌گوشه‌ای میخزد و تنها، زیر لب خطاب به‌منطقه زمزمه میکند؛ «استاکر:[صدای روی تصویر] بگذار چنان باشد که همواره بوده است. بگذار همهٔ آنها زنده بمانند، بگذار همه خوشبخت باشند و چنانچه این، بر همگان مقدور نیست، پس بگذار دستکم من نسبت به‌مهربانی بیرحم و نسبت به‌بیرحمی، مهربان باشم.» (پنج فیلمنامه، تارکوفسکی: ص۲۴۰)

نتیجه‌گیری:

در نگاه نخست، منظومهٔ «منطق‌الطّیرِ» عطّار نیشابوری و فیلمنامهٔ «استاکرِ» آندری تارکوفسکی، دو اثر ادبی و هنری برآمده از دو جهان متمایزند؛ در عین‌حال با رویکردی تطبیقی، اجزاءِ هردو اثر و مشخصه‌هایشان، مجموعه‌ای از مشابهتها و اشتراکات را در بر میگیرند که از چند بعد قابل بررسی هستند. از حیث طرح کلّی روایت، با دو سفر تمثیلی روبرو هستیم؛ مجموعهٔ مسافرانی که با استعانت از یک راهنما و برای جُستن و یافتن مقصدی متعالی، پای در راهِ سفری پرمخافت میگذارند. نشانگانی نظیر «راه» و مصائب طی‌کردن آن، نقش «پیرِ» راهنما و نوع «متابعتِ» سالکان، پالایش درون، شوق و «طلب» حقیقی سالک به‌موازات تحقق درونیترین آرزوها در «اتاق» و سرانجام، «وصول» به‌وجودِ مطلق و ساحت مطلوب -که در بافتار هردو اثر از نقش و کارکردی ویژه نیز برخوردارند- درکنار یکدیگر و در بطن نظامی فکری و فلسفی، قابل تفسیر و تحلیل مینمایند. قطع‌نظر از دامنهٔ اشتراکات محتوایی، با مقایسهٔ رویکرد هردو مؤلف، علیرغم وجوه تباین در ابزارهای بیان و ماهیّتِ شعر کلاسیک در مقابل فیلمنامه و سینما، در گزینش و اجرای «فُرم» نیز،

مشابهت‌های شایان‌توجهی پدیدار میگردد. ترسیم شخصیتهای خلق‌شده به‌همراه وجوه نمادینشان در هیئت «مسافر» و به‌تبَعِ آن، پردازش ابعاد زمانی و مکانی این عزیمت، در شمایل سفری محسوس و تجسّم‌پذیر، همگی در حکم اجزای یک «سیستم» عمل‌کرده، مرتبط با یکدیگر به‌هدف و کارکردی متشابه در «شکل» منجر میشوند. به‌بیانی دیگر، شاهد توضیح و تبیین مفاهیمی مجرّد و انتزاعی مثل سعادت، آرزو، اشتیاق، عشق و ایمان هستیم که در دو حیطهٔ شعر و سینما و با وجود ابزارها و موادّ متفاوت، عموماً در بطن سمبولهای مشابه و گاه، استعاره‌هایی یکسان قرارگرفته‌اند. این انتخابها از پس ادوار زمانی و حوزه‌های جغرافیایی خلق این دو اثر، حتی در نسج اثری سینمایی که با مادّهٔ نور، تصویر، رنگ، کلام و موسیقی به‌انتقال معنا مبادرت میکند، در مقایسه با شعر، که استوار بر مادّهٔ زبان است و از جنس واژه، به‌اتّفاق نمایانگر استعانت هردو مؤلف، از نظامِ استعاری و بیانی مشابهی است؛ گونه‌ای زبان مشترک –به معنای گستردهٔ آن- که انتقال مفاهیمی ازین دست را عهده‌دار است. مع‌الوصف، نظر به‌تمامی تعاریف و ویژگیهای مطروحه دربارهٔ ماهیّتِ «عرفان»، میتوان ازآن به‌عنوان چهارچوبی تئوریک در تبیین عناصر محتواییِ آثار مزبور، بهره‌جست. بدین‌معنا، اگر فیلمنامهٔ «استاکر»، داستانِ دو مسافرش و مقصود و مسیرشان را همانند «منطق‌الطّیر» و عزیمت پرندگان به سوی سیمرغ، اثری با مؤلفه‌های عرفانی به شمار آوریم، نهایتاً مجموعهٔ این مشابهتها و اشتراکات، نشان از روح مشترکی در نگرش و زبان این دو مؤلف دارد که میتوان آنرا در قاموس «عرفان» به‌مثابه یک مکتب فکری و با سابقه و گستره‌ای فراتر از خاستگاه‌هایش، بازشناخت.

منابع و مآخذ:

۱. *ارزش میراث صوفیه*؛ زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۹، امیرکبیر

۲. *امید بازیافته (سینمای آندری تارکوفسکی)*؛ احمدی، بابک. ۱۳۹۰، مرکز

۳. *اندیشهٔ عطّار*؛ فاضلی، قادر. ۱۳۷۴، طلایه

۴. *اوصاف الاشراف*؛ خواجه نصیرالدین طوسی. ۱۳۶۹، تحقیق مهدی شمس‌الدین، وزارت فرهنگ و ارشاد

۵. *آندری تارکوفسکی*؛ مارتین، شون. ۱۳۹۴، ترجمهٔ فردین صاحب‌الزمانی، آوند دانش

۶. پنج *فیلمنامه*؛ تارکوفسکی، آندری آرسنیویچ. ۱۳۹۴، ترجمهٔ مجید اسلامی و دیگران؛ نی

۷. *تاریخ تصوّف در اسلام و تطّورات و تحوّلات مختلفه آن*؛ غنی، قاسم. ۱۳۸۹، جلد۲و۳، زوّار

۸. *رسالهٔ عشق و عقل*؛ نجم‌الدین ابوبکر رازی. ۱۳۵۲، تصحیح تقی تفضلی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب
۹. *شرح احوال ونقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطّار نیشابوری*؛ فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۴۰، دانشگاه تهران
۱۰. *شرح راز منطق‌الطّیر عطّار*؛ ثروتیان، بهروز. ۱۳۹۲، امیرکبیر
۱۱. *گفتگو با آندری تارکوفسکی*؛ جانویتو، جان. ۱۳۹۳، ترجمهٔ آرش محمداولی؛ ققنوس
۱۲. *مبانی عرفان و احوال عارفان*؛ حلبی، علی‌اصغر. ۱۳۸۵، اساطیر
۱۳. *مبانی عرفان و تصوف و ادب پارسی*؛ حائری، محمدحسن. ۱۳۸۶، علم
۱۴. *مبانی عرفان و تصوف*؛ انصاری، قاسم. ۱۳۷۵، طهوری
۱۵. *مبانی و اصول عرفان عملی در اسلام*؛ شریفی، احمدحسین. ۱۳۹۲، سمت
۱۶. *مرصادالعباد من‌المبدأ الی‌المعاد*، نجم‌الدین ابوبکر رازی. ۱۳۷۱، به‌اهتمام محمدامین ریاحی، علمی‌وفرهنگی
۱۷. *مطالعاتی در عرفان اولیه خاور نزدیک و خاور میانه*؛ اسمیت، مارگارت. ۱۳۹۰، ترجمهٔ پیرانی و محمدی؛ مرکز
۱۸. *مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف*؛ سجادی، ضیاءالدین. ۱۳۸۴، سمت
۱۹. *منطق‌الطّیر*؛ فریدالدین محمد عطّار نیشابوری. ۱۳۹۳، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، سخن