تئوری و عمل

سخنرانی و سکوت

استفاده‌ی تارکوفسکی از حرف زدن و سکوت در شرایط مختلف متفاوت است. آندری روبلف و الکساندر در **ایثار** روزه‌ی سکوت می‌گیرند اما هریک به دلیلی متفاوت. سکوت روبلف اعتراض و مخالفتی است هم نسبت به گناهان خود و هم نسبت به تمام گناهان بشری، در حالی که سکوت الکساندر بخشی است از عهدی که با خداوند بسته است و رفتاری است ازسر ایمان. در مقابل، بازیابی قدرت تکلم و شمرده گویی برای مرد جوان لکنت دار **(آینه)** و مردِ کوچک (باز در **ایثار**) نشانه‌ای است ازامید. اما به طور کلی، تارکوفسکی به گفتار اعتمادی ندارد یا، به طور خاص، به زبان گفتار و هوش خردمندانه. از سوی دیگر، گفتار شاعرانه چیزی است که تارکوفسکی به آن‌ایمان دارد و همین است که بارها در فیلم‌هایش تکه‌های شعر خوانده می‌شود. شعر برای تارکوفسکی فرمی از بیان زبان‌شناسانه است که همان قدر به ما نزدیک است که بتوانیم به خود زندگی نزدیک شویم؛ شعر تجلی حقیقت‌های ورای زبان است.

هنر و هنرمند

عشق تارکوفسکی به نقاشی در کارهایش بارها به تصویر در می‌آید. هنگامی که فیلم‌هایش اشکالی از هنر را نشان می‌دهند دلایل متعددی برای حضورشان به ذهن می‌رسد؛ خواه چهار سوار پایان جهان اثر دورر در **کودکی ایوان** باشد، خواه شکارچیان در برف بروگل در **سولاریس** یا ستایش مغان اثر لئوناردو در **ایثار**.

تارکوفسکی در مفهومی هر روزه یا گوشه‌هایی فراموش شده از زندگی ما کیفیتی عرفانی حس می‌کند. در آثار تارکوفسکی از همان ابتدا به هنرمندان ارجاع داده می‌شود در **کودکی ایوان**، ماشا و خولین با لحنی تحسین‌آمیز درباره‌ی نویسنده‌ها و نقاش‌ها حرف می‌زنند چنان که دیدگاه خود تارکوفسکی بوده است. اگرچه قهرمانان هنرمند بزرگ سال تارکوفسکی _ روبلف، الکسی، نویسنده، گورچاکف، الکساندر_ همه در حال تجربه‌ی یک بحران هستند، تارکوفسکی این شخصیت‌ها را واسطه‌هایی حیاتی می‌بیند که انسانیت از طریق آنها به خود معنا می‌دهد و در نهایت خود را نجات می‌دهد. به سخن دیگر، در جهت ساختن جهانی بهتر نقشی ایفا می‌کند، هنرمند تعهدی اخلاقی نسبت به دیگران دارد و و این مایه‌ای است که تارکوفسکی بارها و بارها در کتاب **پیکره‌سازی در زمان** بدان اشاره می‌کند.

پایان جهان

تارکوفسکی بیشتر عمرش را با اندیشه‌ی پایان جهان درگیر بود و در همه‌ی فیلم‌هایش نشانه‌ای از بحران پایان جهان دیده می‌شود، چه به شکل نگرانی شخصی آدم‌هایش و چه نگرانی برای کل جامعه. در فیلم‌های پس از **آینه**، ایده‌ی پایان جهان به طور فزاینده‌ای به یک مشغله‌ی ذهنی تبدیل می‌شود و میل به نجات دنیا از شرِّ خودِ دنیا با ایده‌ی تولد دوباره تارکوفسکی پیوند می‌یابد. این‌ایده در سخنرانی تارکوفسکی در لندن در سال ۱۹۸۴ در مورد پایان جهان توضیح داده شده است: «درست نیست که فکر کنیم محتوای کتاب مکاشفه‌ی یوحنا تنها

مفهوم مکافات و کیفر دارد؛ به نظر می‌رسد محتوای آن، از همه مهم‌تر، امید است. موعد نزدیک است، بسیار نزدیک و در کنار ما. اما آیا ایـــن زمان برای همه ما با هم است؟ هرگز آن قدرها دیر نیست. پس آری، کتاب آخر الزمانی مکاشفه کتابی هراس‌آور است برای هر یک از ما شخصاً، اما برای همگی ما با هم، به عنوان یک کل، کتابی است از امید».

دیوانه‌ی مقدس

سنت ادبیات روسی تاریخ مفصلی دارد از دیوانگان مقدس، که مشهورترین‌شان پرنس می‌شکینِ داستایوفسکی، قهرمان نامدار **ابله** است. این دیوانگان در بیشتر فیلم‌های تارکوفسکی حضور دارند که با پیرمرد خانه‌ی ویرانِ **کودکی ایوان** شروع می‌شود. بعدی‌ها دختر دیوانه‌ی **آندری روبلف** در

استاکر، دومنیکو در **نوستالگیا** و الکساندر در **ایثار** هستند. همه آن‌ها با یک موقعیت پایان جهانی پیوند دارند (جنگ جهانی دوم و هجوم تاتارها در دو مورد اول، فاجعه‌های معاصر زمینی در سه تای آخری)؛ اگرچه دیوانه مقدس تنها در سه فیلم آخر تارکوفسکی است که به شخصیت‌های محوری تبدیل شده. در هر مورد، آن‌ها شخصیت‌هایی باایمان هستند که وضعیت حقیقی جهان را می‌بینند و خواهان بازسازی این وضعیت‌اند؛ بازسازی‌ای که می‌تواند از نشانه‌هایی حکایت کنند با تنوعی از رویاهای آفتابی و درخشان **کودکی ایوان**، یا یک زندگی ساده هماهنگ با طبیعت و خودِ فرد که دومنیکو خواستارش است در **نوستالگیا** تنها از طریق ایمان و ایثار است که این بازسازی به دست می‌آید، اما چه کسی دلش می‌خواهد به حرف‌های یک دیوانه گوش کند؟ این همان وضعیت دشواری است که تارکوفسکی از ما می‌خواهد در آن تعمق کنیم.

طبیعت و چهار عنصر

فیلم‌های تارکوفسکی پر است از نماهای جهان طبیعت، به ویژه درخت، سبزه، باد و آب (معمولاً به شکل باران، جویبار، و برف). اگرچه عشق تارکوفسکی به طبیعت با چنین نقشِ برجسته‌ای در فیلم‌هایش عنصری غیر قابل انکار است، به نظر می‌آید کارکرد دیگری نیز دارد. در **آینه** و فیلم‌های پس از آن طبیعت خلاق و پربار است، و انگاره‌ی تارکوفسکی از طبیعت بر مرز باور به نوعی وحدت وجود و تجلی خدا از طبیعت (و حتی احتمالاً شرک) حرکت می‌کند، باید توجه داشت که طبیعت در کلیسای شرق پست شمرده نمی‌شود، بلکه به عنوان عنصری ذاتاً خوب که بخشی اساسی است از نظم الهی دیده می‌شود. طبیعت پاسدار دانایی و رازهایی است که به نظر می‌رسد انسان‌ها فراموش‌اش کرده‌اند.

نادیده گرفتن یا تخریب طبیعت در فیلم‌های آخرتارکوفسکی به نشانه‌ای از گمراهی گریبانگیر انسان‌ها تبدیل شده است. در **استاکر**، طبیعت به رغم ظاهر سرسبزِ منطقه، آلوده شده است، که این، هم حقیقتی راستین است و هم استعاره‌ای از انحطاط معنوی جهان مدرن. طبیعت در **نوستالگیا** و **ایثار** به ظاهر وجودی رهاشده است که به آن اعتنایی نمی‌شود، اگرچه به نظر می‌آید که قدرت وحدت وجودی پیشین خود را حفظ کرده، و در فیلم آخر تارکوفسکی، درخت خشکیده نشانه‌ای می‌شود ازامید و تولدی دوباره.

در فیلم‌های تارکوفسکی معمولاً آتش و آب به عنوان بن مایه‌ای بسیار مهم دیده می‌شوند. هر چند آتش به شکل سنتی پالایشگر است، ویران‌کننده نیز هست؛ حال آنکه آب می‌شوید و تطهیر می‌کند. آتش در همه فیلم‌ها به اشکال گوناگونی چون شمع، آتشِ بزرگی که در هوای باز روشن کرده‌اند و بناهایی شعله ور و فروزان حضور دارد؛ با وجود این، آب ظاهراً آن عنصری ست که تارکوفسکی بیشترین نزدیکی را با آن احساس می‌کند. او در گفت و گویی می‌گوید: «آب بسیار اهمیت دارد، آب زنده است، عمق دارد، حرکت می‌کند، تغییر می‌کند

و چیزها را منعکس می‌کند همچون آینه». در فیلم‌های تارکوفسکی، کره زمین عمدتاً به شکل خاک ظاهر می‌شود که می‌توان تفسیرش کرد به نقطه‌ی مقابل پرواز. در حالی که پرواز سرشتی برای رفتن به سوی بالا دارد، خاک قاطعانه به آن‌ها یادآور می‌شود که ذاتاً زمینی‌اند، و بر زمین است که سرنوشتشان یافت خواهد شد و زندگیشان به سر خواهد آمد. هوا شاید برای تارکوفسکی روحانی‌ترین عنصر باشد؛ هـــوا معمولاً به شکل نسیم ناگهانی و تندی که میوزد و چیزها را به حرکت در می‌آورد دیده می‌شود که به یادماندنی‌ترینشان در **آینه** و **استاکر** است.

حیوانات

نقش حیوانات در کار تارکوفسکی با نقش طبیعت همسان است. اسب‌ها و سگ‌ها حضوری مدام دارند. اسب‌ها در **آندری رو بلف** جدا از استفاده‌ی رایج برای سواری، نشانه‌ی آسایش طبیعی هستند، نشانه‌ی زندگی بی‌نزاع درونی و جنگ (به یادآوریم در ابتدای فیلم، اسبی را که بر کرانه‌ی رودی می‌خرامد و نیز اسب‌هایی را که در **کودکی ایوان** در ساحل سرگرم سیب خوردن‌اند). این همان با طبیعت بودنی است که شخصیت‌ها در **سولاریس** گمش کرده‌اند. نمونه‌اش پسر برتن که از اسبِ در حصار اصطبل وحشت می‌کند. در **نوستالگیا** حیوانات به یاری پیوند مفهوم طبیعت با ایده‌ی خانه و جایی که بدان وابسته‌ایم می‌آیند (اسبی که بیش از یک بار در نزدیکی داچا(خانه های‌ییلاقی روسیه) دیده می‌شود). از سویی دیگر، اسب‌ها ممکن است به عنوان آورندگان مرگ و نویدآور پایان جهان نیز دیده شوند. اسب‌ها در **آندری روبلف** ایل تاتار را به ولادیمیر می‌آورند، و در **کودکی ایوان** اسب‌ها را در حکاکی دورِر می‌بینیم که چهار سوار پایان جهان را بر خود می‌برند. اسبِ پریده رنگ است که مرگ می‌آورد و اسب‌های پریده رنگ هم در **نوستالگیا** و هم **ایثار** حضور دارند.

سگ‌ها هم در فیلم‌های تارکوفسکی مکرراً دیده می‌شوند. هر چند، همان طور که پیشتر گفتیم، تارکوفسکی مدعی است که سگ در فیلم **استاکر** «فقط یک سگ» است، اما نقش واسطه‌ی جهان رویا و بیداری را نیز بر عهده دارد؛ چنان که اولین بار که ظاهر می‌شود، به نظر می‌رسد که در رویا باشد و سپس در واقعیتِ بیداری دیده می‌شود و بعد هم بین «منطقه» و جهان بیرون از آن، وقتی که سه مرد را در راه بازگشت همراهی می‌کند. سگِ باکسر در **سولاریس** نیز به همین گونه بر کره‌ی زمین، در فیلم خانوادگی و نیز در طول هذیان کلوین در اتاقش در سفینه‌ی فضایی، ظاهر می‌شود که به این معناست که سگ جزیی اساسی است از تجربه‌ی زندگی کلوین، اما به نظر می‌رسد برخلاف خود کلوین، می‌تواند به سادگی و سلامت راه خود را در میان جهان کره‌ی زمین، جهان خاطرات وایستگاه فضایی بیابد. سگ گرگی در **نوستالگیا** با گورچاکف نیز پیوند دارد، نه تنها با خاطراتش از خانه، بلکه با دومنیکو و کنش آیینی‌اش که باید در آبگیر انجام دهد.

رویاها

رویاها، خاطرات، تصورات و اوهام عناصری جدایی ناپذیرند از آثـــار تارکوفسکی. به طور سنتی، رویاها با کلیشه‌هایی چون دیزالوهای لرزان و آوای هارپ همراهند. اما تارکوفسکی به تماشاگر نشان نمی‌دهد که یک رویا کی شروع می‌شود یا تمام می‌شود، حتی نمی‌گوید شخص رویابین کیست. در فیلم‌های آخرش تشخیص این که چه چیزی «رویا» است و چه چیز «واقعیت» بیش از پیش دشوار می‌شود.

تجربه برای تارکوفسکی به دو دسته تقسیم می‌شود، جهان بیرونی رخدادهای تاریخی و جهان بی‌زمان درون. رویاها به جهان درون تعلق دارند. معمولاً رویاها حالات فکری شخصیت‌ها را آشکار می‌کنند: تصویرهای دوره کودکی ایوان که او هیچگاه نداشته، تلاش کلوین برای جبران رابطه‌اش با مادر، و برای گورچاکف، حسرت خانه. حتی می‌توان بدین گونه تصور کرد که درام واقعی در فیلم‌های تارکوفسکی

درونی است، و مسأله‌ی اصلی فیلم‌ها این است که چه گونه جهان درونی بر جهان بیرونی تأثیر می‌گذارد. در سه فیلم آخر، می‌شود فکر کرد که جهان درونی در راه نجات جهان واقعی باید بیرونی شود.

همسران و مادران

زن‌ها در فیلم‌های تارکوفسکی عموماً به نقش همسر یا مادر منحصر می‌شوند، که هر دو معمولاً مبهم و محو هستند، مانند **سولاریس** و **آینه** یا چیزی میان همسر و نامزد (یا نامزد بالقوه) مثل **نوستالگیا** و **ایثار**. کشمکش درونی بزرگی که قهرمانان تارکوفسکی در گیرش هستند، به نظر محافظت از مردهاست. اعتقاد تارکوفسکی مبنی بر این که نیروی محرکه زن‌ها «اطاعت و تحقیر تحت نام عشق» است، ظاهراً او را قاطعانه در بالای فهرست مردسالاران سنتی جای می‌دهد؛ شخصیت‌های زن در فیلم‌هایش یا معمولاً به مردها وابسته‌اند ـ مثل اوجنیا در **نوستالگیا** ـ یا در دوردست‌ها به شکل شمایل‌هایی دست نیافتنی هستند ـ مثل ماریا در **نوستالگیا** یا مادر کلوین در **سولاریس**. شکلی که زن‌ها نشان داده می‌شوند، تقریباً به قطع به روابط دشوار خود تارکوفسکی با زن‌ها بر می‌گردد، به ویژه با مادرش، دو همسرش و دختر خوانده‌اش. (قابل توجه است که او با بازیگران زن فیلم‌هایش هیچ مشکلی نداشت).

به هر حال انصاف نیست که از تارکوفسکی به عنوان نوعی موجود ماقبل تاریخِ کهنه پرست یاد کنیم؛ دو تا از شخصیت‌های زن فیلم‌هایش، هاری در **سولاریس** و همسر استاکر (و احتمالاً دخترش نیز، با قدرت حرکت دادن‌اشیا از دور)، شخصیت‌هایی فوق‌العاده قوی هستند. همین را در مورد ماریا در **آینه** نیز می‌توان گفت، که در طول دشواری‌ها و محرومیت‌های دوران جنگ، بسیار با درایت از فرزندانش مراقبت می‌کند. اظهار نظر صریح تارکوفسکی که قدرت یک زن از توانایی‌اش در ایثار خود نشأت می‌گیرد، در نگاه اول شاید به نحوی زیرکانه نامناسب به نظر آید، اما در واقع راه غیر مستقیمی است برای اعتراف به این که ستایش او از زن‌ها به این دلیل است که می‌توانند کاری را انجام دهند که خودِ او نمی‌تواند؛ به نام عشق خود را فدا کنند[...] این نکته را هم باید در نظر داشت که بیشتر حامیان وفادار تارکوفسکی زن‌ها بوده‌اند، منتقدانی چون مایا توروفسکایا و الگا سورکوا. اگر نکته‌ی ذاتاً ضدزنی در فیلم‌های تارکوفسکی بود، هرگز چنین حمایتی شکل نمی‌گرفت.

تصویرهایی از خانه

تارکوفسکی تقریباً همیشه خانه را به شکل یک داچا در روستا به تصویر می‌کشد. هر چند خانه در **آینه** و **نوستالگیا** مکانی‌ست که تنها در رویاها ظاهر می‌شود و قهرمان فیلم آرزو دارد بدان جا بازگردد، در **سولاریس** و **ایثار** خانه محل تنش‌های خانوادگی پیچیده‌ای است. فضاهای داخل این داچاها گویی‌که که انعکاس منطق رویا در دو فیلم اول و بازتاب پیچیدگی عواطف خانوادگی در مثال‌های دوم باشند، همیشه به شکل مبهمی چیده شده، با اتاق‌هایی که تودرتو و متحرک به نظرمی‌رسند[...]

ابزارهای سبکی صدا

مانند عنصر رنگ، در استفاده‌ی تارکوفسکی از صدا نیز دست‌یابی به «حقیقت» بیش از «واقع گرایی» مورد نظر بود. روش دست‌یابی به این هدف انتزاعی کردن صداهای واقعی بود به شکلی که منبعش آشکار نشود (برای مثال، آواز زن‌ها در اپیزود اول **آندری روبلف**، صدای

سوت یا فلوت ریکوردر در **آینه**، قطارهایی که عبور می‌کنند در **استاکر**، اره برقی در **نوستالگیا** یا آوای زنِ شبان که گله‌اش را می‌خواند در **ایثار**). در این شیوه، صدا کمک می‌کند تا عرصه‌های گوناگون رنگی و دراماتیک فیلم را به هم پیوند دهد و یکی کند (رویابینی و بیداری، رنگ و تک رنگ). همچنین این دو سطح به کار گرفته می‌شوند تا راز جدیدی خلق کنند که تماشاگر بتواند تجربه‌اش کند اما نه این که الزاماً بتواند توضیحش دهد. به بیان ساده، تارکوفسکی صدا را به کار می‌برد تا عمق بیافریند. هم‌چنان که از حرکت دوربین استفاده می‌کرد، این نیز راهی بود برای کشاندن مخاطب به دنیایی که آفریده، و نیز اطمینان یافتن از این که این جهان تا مدتی طولانی پس از تماشای فیلم با تماشاگر می‌مانَد.

زمانِ نقش بسته

تئوری‌های تارکوفسکی درباره‌ی فیلم، و هنر به طور کلی، همراه با تفکرات اتوبیوگرافی گونه‌اش، در کتاب **پیکره‌سازی در زمان** که با همکاری اُلگا سورکوا (منتقد) نوشته بود منتشر شد. آن‌ها چندین سال در شوروی روی کتاب کار کردند تا بالاخره در ۱۹۸٤ در آلمان به چاپ رسید و دو سال بعد

هم در انگلستان. تارکوفسکی خود را بخشی از سنت عظیم ادبی قرن نوزدهم روسیه می‌دانست و احساس می‌کرد خویشی نزدیکی با پوشکین، تولستوی و داستایوفسکی دارد. تارکوفسکی می‌نویسد: «هنر جایی‌زاده می‌شود که شوقی بی پایان و سیری ناپذیر برای امری معنوی وجود داشته باشد برای آرمان».

از منظر تارکوفسکی هنرمندان خدمه‌ی مردمانند، ژرف‌ترین نیازهایشان را حس می‌کنند، و آثار هنری ای را که می‌آفرینند، زندگی می یابند تا روح مردم را شکل دهند. بنابر گفته پوشکین، هنرمند خدمه‌ی امر الهی نیز هست: «برخیز، ای پیامبر، تو شوق منی/ شاهدم نیز باش. راهی شو /از میان دریاها و خشکی‌ها. با سخن / سینه‌ی مردمان را بسوز». پایداری در چنین عقایدی تارکوفسکی را به گونه‌ای مستحکم در میان سنت رمانتیک‌ها جای می‌دهد و نظراتش را در مورد هنر در فضای نقد رایج تا اندازه‌ای غیرِ رسمِ روز می‌سازد، اما، آن گونه که نیک جیمز عنوان می‌کند این دقیقاً همان چیزی ست که باعث می‌شود او هنوز مطرح باشد: « هنوز به باورهای هنرمند بزرگ بعنوان یک فیلم‌ساز نیازی عمیق هست و هیچ کس بهتر از تارکوفسکی در اندازه‌ی این تصویر نیست»

تارکوفسکی تئوری‌های فیلم‌سازی‌اش را نیز در کتابش مطرح می‌سازد. اولینِ آن‌ها در فصل اول می‌آید که بر اساس مقاله‌ای بود که ابتدا در ۱۹٦٤ منتشر شده بود؛ تارکوفسکی در این مقاله طرحی کلی ارایه می‌دهد از نظریه‌اش مبنی بر نوعی از سینما که یک سر تکیه بر خاطره دارد. آنچه بر پرده نقش می‌بندد اعمال بیرونی و مشهود نیست، افکار قهرمان است و رویاها و خاطراتش. تارکوفسکی امیدوار بود با انتخاب این رویکرد امکانش را خواهد داشت که «به چیزی بسیار مهم دست یابد: تصویر و حال شخصیت یکه‌ی قهرمان و نمایاندن جهان درونش ».

لایه‌ی زیرین این رویکرد استفاده از منطق شاعرانه است، نه منطق دراماتیک، «چون منطق شاعرانه به قوانینی که فکر پرورش می‌دهد نزدیک‌تر است، و در نتیجه به خودِ زندگی نزدیکتر است تا منطق سنتی نمایش». تنها این نبود که شعر به زندگی نزدیک‌تر است، بلکه منظورش این بود که فیلمی که مبنایش قوانین شعر است تماشاگر را با نقشی فعال‌تر درگیر می کند: «تماشاگر با قطع دسترسی به نتیجه‌گیری‌های از پیش ساخته بر مبنای طرح فیلم و هدایت اجتناب ناپذیر سازنده‌ی فیلم، در روند کشف زندگی مشارکت می‌کند». به

سخن دیگر، تارکوفسکی مخاطبانش را فرا می‌خواند که زندگی و تجربیات خود را به فیلم بیاورند تا فیلم را تا حد ممکن سرشار از زندگی کنند.

اما منطق شعر تنها وسیله‌ی دست تارکوفسکی نبود. زمان مفهومی بود که تقریباً در تمام عمرِ حرفه‌ای‌اش ذهنش را مشغول کرده بود، هم از جنبه‌ی گسترده‌ی تاریخی، و هم از جنبه‌ی احساس بی واسطه‌ی زمانی که طول می‌کشد تا یک فیلم را ببینیم. در **آندری روبلف**، سکانس پایانی نقاشی روبلف را نشان می‌دهد که قرن‌های میان دوران او و تماشاگر را از بین می‌برد که این خود بیانگر این نیز هست که مسائل و نگرانی‌های دوران روبلف بسیار شبیه به موضوعات مورد علاقه ماست. اما در **آینه** ـ اتوبیوگرافیک‌ترین فیلمش است ـ که تارکوفسکی زمان را به گونه‌ای گسترده و کامل میکاود، نه تنها از جنبه‌ی احساس سیر تاریخی، بلکه نیز به روشی که گذشته و حال، به واسطه‌ی منشور خودآگاهی و وجدان و شعور انسان، بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند.

اما با ارایه‌ی حس «محدود» زمانِ در گذر است که باورهای تارکوفسکی درباره‌ی زمان به بالاترین مرز بنیادین و رادیکال خود دست یافت. او معتقد بود که پی و اساس ساختمان فیلم زمان است، و درست نقطه‌ی مقابل تئوری مونتاژ آیزنشتاین ایستاد که می‌گفت فیلم در اتاق مونتاژ ساخته می‌شود.

از دید تارکوفسکی اگر یک نما طولانی شود، خستگی و ملال به طور طبیعی برای تماشاگر آغاز می‌شود. اما اگر همین نما باز هم طولانی‌تر شود، اتفاق دیگری سربرمی‌آورد: کنجکاوی. تارکوفسکی اساساً دارد پیشنهاد می‌کند که به تماشاگر فرصت داده شود تا در دنیای نمایی که نشان می‌دهد زندگی کند. تماشایش نکند، بلکه ببیندش، کشفش کند فیلم‌های تارکوفسکی تجربی و رو در رو پدیدارشناسانه‌اند و در آن‌ها می‌توان جهان را رو در رو نگاه کرد و در می‌انش با گام‌هایی آرام حرکت کرد. این تنها میل و سلیقه نبود، بلکه چیزی بود که تارکوفسکی باور داشت امکانات جدیدی را، چه برای فیلم ساز و چه برای مخاطب، فراهم می‌کند، جایی که رویاها، خاطرات و تجربه‌ی فیلم ساز و تماشاگر در رفتن به سینما با هم تلاقی می‌کند. بنابراین فیلم محملِ گریز از زندگی نیست، محل ژرفا دادن به زندگی است.

عشق

تئودوسیوس قدیس (متوفی به سال ۱۰۷۴) از نخستین عارفان ارتدکس، در دعای خویش می‌گفت:" دوست یکدیگریم، خداوندا" و آموزش می‌داد: "نشانه‌ای از این دوستی را همه جا جستجو کن". تیخون قدیس (الگوی پدر زوسیما در *برادران کارامازوف* داستایفسکی) نوشته بود: " به دست دیگری نیازمندیم و نمی‌دانیم."

در آندری روبلف، شمایل‌گر از دوستش می‌خواهد تا آیاتی از کتاب مقدس را بخواند. او اطاعت می‌کند: "اگر به زبان‌های مردم و فرشتگان سخن گویم و محبت نداشته باشم مثل نحاس صداکننده و سنج فغان‌کننده شده‌ام. و اگر نبوت داشته باشم و جمیع اسرار و همه علم را بدانم و ایمان کامل داشته باشم به حدی که کوه‌ها را نقل کنم و محبت نداشته باشم هیچ هستم ... محبت حلیم و مهربانست. محبت هرگز ساقط نمی‌شود". (عهد جدید، رساله‌ی پولس رسول به قرنتیان، باب سیزدهم، آیات نخست تا هشتم) عشق گوهر آدمی و تبار و سرچشمه‌ی معنویت جان است. انسان، حتی اگر نداند، در پی آن می‌رود. در آغاز *آندری روبلف* قلب کیریل از حسادت به آندری مالامال است. روبلف، اما به او می‌گوید: " از آن زمان که با تو در یک حجره سر کرده‌ام، جهان را با چشمان تو دیده‌ام، صداهای جهان را با گوش‌های تو شنیده‌ام. و همه چیز را با دل تو احساس کرده‌ام." کیریل جهان را با نفرت و کینه می‌بیند و روبلف همچنان با عشق زندگی می‌کند که "دیدن جهان از نظر چشمان دیگری است." (امانوئل لویناس) روبلف به زن جوان کافر در جشن روستاییان ملحد می‌گوید: "اما شما گناهکارید". زن زمزمه می‌کند " عشق ... و گناه؟" و ادامه می‌دهد: "نمی‌توان در ترس [بزدلی؟] زندگی کرد". زن جوان روبلف را

از چنگ سربازان می‌رهاند و خود در آب‌های دریاچه از نظر او پنهان می‌شود. جشن کافران، بازگشت به پرستش طبیعت و زمین، بزرگداشت ما در خاک است. و روبلف با حیرت در می‌یابد که "عشق از مرزهای باور ما می‌گریزد". تارکوفسکی در آثار بعدی خود این منطق را دنبال می‌کند. عشق آدمی را اعجازی نشان می‌دهد شکننده‌ی هر قاعده‌ای. با عشق می‌توان جهان را نجات داد.

سولاریس و *نوستالگیا* دو فیلم عاشقانه‌ی تارکوفسکی هستند. در *سولاریس* عشق سازنده‌ی زندگی است. به سان نیرویی درک ناشدنی بیرون اراده‌ی کریس باقی ماند. کریس به اسناوت می‌گوید: "شاید ما اینجاییم تا انسان را همچون موضوعی برای عشق بشناسیم". عشق رهایی مطلق آدمی است. و پرواز کریس و هاری نشانه‌ای از آن به شمار می‌آید. کریس، اما به زمین و نزد پدرخویش باز می‌گردد. می‌بیند که خانه‌ی پدری در دل اقیانوس سولاریس است. عشق ما را آماده کرده تا منطق را رها کنیم. درپایان فیلم کجاییم؟ در زمین یا اقیانوس؟ تارکوفسکی گفته: "عشق آدمی اعجازی است که تمامی نظریات تجریدی در مورد حضور جهانی فاقد امید را انکار می‌کند." بی عشق رابطه‌ای استوار بر تفاهم و همدلی میان افراد انسان، و میان انسان و طبیعت وجود نخواهد داشت. در عشق هرگز انسانی دیگر را نمی‌توان ابزار یا موضوع شناسایی دانست: "ما نمی‌توانیم کسی را دوست داشته باشیم که با ما برابر نیست. او باید، همچون در یک آینه، پژواک وجود ما باشد". (هگل)

تارکوفسکی در *نوستالگیا* عشق را به راستی همچون رابطه‌ای میان دو انسان برابر نشان می‌دهد. اوژنیا دلباخته‌ی آندری است اما در برابر او استقلال خویش را حفظ می‌کند. برخورد آندری با اوژنیا در واقع اقبال یکه و یگانه راه رهایی اوست. اما آندری جهان خارجی و زندگی را نمی‌خواهد. در خیالش همواره میان همسرش ماریا که در روسیه باقی مانده و اوژنیا رابطه‌ای می‌سازد. اما در واقع اندیشه‌ی او بیشتر متوجه دومنیکوست. کسی که چون او "جهان را رها کرده است" و عاقبت این فیلم (که تارکوفسکی آن را "داستانی عاشقانه" نامیده) عشق را همچون راه گریزی طرح می‌کند تا پرسش اصلی را که در *آینه* به صراحت آمده بود، باز پیش کشد: آیا می‌توان رابطه‌ای میان دو انسان، دو فرهنگ و دو جهان متفاوت برقرار کرد.

بیماری و مرگ

در آثار تارکوفسکی - چون آثار برگمان - بیماری مقامی ویژه دارد و بیماران بسیار می‌توان یافت. در حالیکه بیماری در *فریادها و نجواها* اثر برگمان و یا *خاطرات یک کشیش روستا* اثر برسون «بیماری دنیای نوین» یعنی سرطان است، در فیلم‌های تارکوفسکی، افراد به همان بیماری‌هایی گرفتار می‌آیند که در کتاب مقدس از آن‌ها یاد شده است: آنان کور، لال و فلج هستند، یا به چشم دیگران مجنون می‌آیند. تنها در نخستین طرح *ایثار* (یعنی جادوگر) شخصیت اصلی به سرطان گرفتار آمده بود، طرحی که یکسر دگرگون شد و در پایان بیماری الکساندر" به همان دردها و کمبودهای جسمانی شخصیت‌های سایر آثار تارکوفسکی همانند شد.

ایوان، نخستین «مجنون» آثار تارکوفسکی است. رفتار شگفت‌آور او به چشم همراهانش دیوانگی می‌آید، هر چند تماشاگر با او چندان انس می‌گیرد که دیگر نمی‌تواند کنش‌های او را غیر طبیعی و ناسالم بداند. برای جنون او دلایلی «عینی» می‌توان یافت، مصائبی که دیده و ریشه‌ی آن‌ها، پیش از هر چیز وجود شر اجتماعی است.

اما این مصائب او را به جدایی مطلق از به گفته‌ی خودش «زندگی آدم‌ها» نکشانده‌اند. در *آندری روبلف* این مایه دگرگون شد. دلقک در نخستین پرده‌ی فیلم آدمی است جدا از دیگران، گویی همین جدایی در او نیرویی معنوی ایجاد کرده که سربازان وحشی را به هراس می‌اندازد. چندان که شکنجه‌ی او را آغاز می‌کنند. در پایان فیلم، بوریس نیز همانند دیگران نیست. کنش او در ادراک «فرد سودجو» نمی‌گنجد. زندگی خود را برای یافتن رازی به خطر می‌اندازد، که به امیر مستبد گفته بود از آن با خبر است. همین گذشتن از جان خویش

او را به روبلف نزدیک می‌کند. انگار همزاد یکدیگرند. روبلف خود سال‌ها خاموشی را برگزیده، نه کلامی بر زبان آورده و نه به آفرینش شمایل‌ها دست‌زده، تنهاست و در تردیدی جانگاه به سر می‌برد. در فیلم، دخترکی لال را نیز می‌بینیم که روبلف او را از چنگ سربازان لجام گسیخته نجات داده و سرپرستی او را به عهده گرفته است. دخترک عاقبت نمی‌تواند با روبلف رابطه‌ای انسانی – استوار به بیان دردها، نیازها و آرزوهای خویش – ایجاد کند، و از این رو او را رها می‌کند. به این بیماران باید همه‌ی شمایل نگارانی را افزود که به فرمان امیر کور شده‌اند. و «بیماران راستین» را، کیریل را که حسادت به روبلف او را کور کرده است، سرژ را که روبلف به او می‌گوید: "در دروغ زندگی می‌کنی و نمی‌دانی که این بیماری است". خود روبلف، وقتی به این نکته باور می‌آورد که هنرش به هیچکس یاری نمی‌کند تا معنای زندگی را درک کند، و پاسخی به هیچ دردی نیست، سکوت را بر می‌گزیند. نیروی آفریننده‌ی ذهن او هنر و اشتیاق او به دوست داشتن «دیگری» پنهان می‌مانند، درست همچون ناقوس که در دل خاک پنهان شده است. او که یکبار گفته: "من بیان نبوغ مردم خویش هستم" و به استعداد خویش ایمان دارد، دیگر قادر به بیان رنج‌ها و نیازهای درونی خویش نیست. تا روزی که – به یاری ایثار بوریس در یافتن ناقوس – در می‌یابد: "حقیقت، راه خویش را به دل مردمان، عاقبت خواهد گشود".

در آغاز *سولاریس* می‌شنویم که کریس تازه از بستر یک بیماری طولانی برخاسته است. در ایستگاه فضایی همواره به نظر می‌رسد که او سخت بیمار است. دیگر ساکنین سفینه نیز بیمارند. جدا از آزاری که روح آنان از یادآوری خاطرات تلخ می‌بیند، به معنای جسمانی نیز بیمارند. اسناوت می‌گوید: "ما نادانیم" و می‌افزاید "هنوز هیچ چیز از نظام جهانی کائنات نمی‌دانیم". بیان این نادانی همان راهی است که همه‌ی شوریدگان و بی‌خویشان آثار تارکوفسکی از آن می‌روند. دومنیکو فریاد می‌زند که: "ببینید چقدر نادانید." در فیلم‌های تارکوفسکی این با خبر شدن از نادانی، بیش از آنکه مشکل گشا باشد، سرچشمه‌ی دردهاست. هر چه هم که به ژرفای نادانسته‌ها راه بیابیم، یا به فضای بیکران رخنه کنیم، باز راهنمای ما چیزی جز آگاهی آسیب‌پذیر و ناکامل ما نخواهد بود.

آسگال می‌نویسد که هر چند می‌توان آثار تارکوفسکی را گزارش احوال بیماران خواند، اما در پایان هر فیلم در می‌یابیم که این آثار، فیلم‌هایی در مورد سلامتی بازیافته و بهبودی نیز هستند. هنگامی که کریس بر عذاب وجدان خود – یادآوری گناهی که در ایجاد عوامل خودکشی همسرش مرتکب شده – پیروز می‌شود، و در پایان چونان روحی که سرانجام آرام گرفته به زمین باز می‌گردد، احساس می‌کنیم که به راستی فیلم شرح دردی است که به پایان رسیده است. سلامتی باز یافته چونان گونه‌ای تولد تازه است. آغاز شناختن جهان به گونه‌ای تازه است. آمنگال یادآوری می‌کند که پایان هر اثر تارکوفسکی انگار رهایی از حالت تهوع و دل آشوبی است که بر جان ما حاکم بود. در هر اثر او مواردی متعدد از این رهایی از عذاب روح را می‌توان بازیافت. ناتالیا در *آینه* پس از اطمینان به عدم ارتکاب خطا در مقاله، در راهرو با سرخوشی شگفت‌آوری راه می‌رود. سویه‌ی شگفت‌آور شادی او از این واقعیت بر می‌خیزد که هنوز در او رگه‌ای از ترس و شکنجه‌ی روحی ساعات پیش را می‌توان باز یافت. به زیر دوش می‌رود. آب پس از چند لحظه بند می‌آید. او می‌خندد و می‌گرید. الکساندر در *ایثار* با شادمانی می‌بیند که صبح شده، «شب بحران» گذشته، احتمال فاجعه‌ی جنگ اتمی برطرف شده است و آرامش و صلح پدید آمده‌اند.

می‌دانیم که تارکوفسکی می‌خواست *آینه* را «روز سلامتی بازیافته» نام گذارد. او خود می‌گوید که با ساختن *آینه* از دردی قدیمی و آزاردهنده رهایی یافته است. احساسی که راوی از یادآوری خاطره‌ها و کابوس‌ها دارد رهایی است، چونان پرواز پرنده‌ای که از دست او آزاد می‌شود. تارکوفسکی گفته: "*آینه* حکایتی است که قصه گوی آن بیمار است و تنها آرزوی سلامتی دارد ... پاره‌های فیلم بخش‌هایی از حکایت او هستند و خود او در موقعیت کسی قرار دارد که زندگیش به لحظه‌ی پایانی نزدیک می‌شود. پس احساس می‌کند که دیگر فرصت کافی برای توضیح آن در اختیار ندارد". راوی بیمار رنج می‌کشد، از آهنگ زندگی شاد و روزمره خارج می‌شود و از اینرو با خشونت داوری می‌کند.

ناتالیا همسرش، او را ملامت می‌کند که با مادر خود نامهربان است. آشکارا خود ناتالیا از نیش زبان‌های او آزار می‌بیند، خاصه آنجا که باید درباره‌ی احتمال ازدواج مجدد خود به او توضیح دهد. نگاه راوی به گذشته، معتقدات و دلبستگی‌هایش، نگاه مردی محتضر است: "به گمان من همه کس در لحظات دشوار و به ویژه رویاروی مرگ، پرسش‌هایی اساسی و جدی را مطرح می‌کنند. منطق خاطرات راوی در *آینه* وابسته به لحظه‌ای است که او خاطره را بیان می‌کند، اگر سالم و شاد باشد خاطراتی بهتر به یادش می‌آید و آن را به گونه‌ای دیگر طرح می‌کند".

یوری که در آغاز *آینه*، می‌تواند جمله‌ای را درست بیان کند، شاید نماد ملتی باشد که عاقبت توانسته ذره‌ای از آن رنج‌های توان‌فرسا را باز گوید. در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ نگارش خاطرات شخصی در شوروی پسند روز بود. ده‌ها گزارش از زندگی دوران دشوار استالین، در اردوگاه‌های کار اجباری و در زندان‌های دوران استالین نوشته شدند و بسیاری از آن‌ها در اتحاد شوروی و یا خارج از آن به چاپ رسیدند، در سینما نیز تجربه‌های شخصی به صورت روایت داستانی مطرح شدند. *آینه*، اما، نخستین حدیث نفس در سینمای شوروی است و تاکنون نمونه‌ای منحصر به فرد باقی مانده است. *آینه* داستانی است که بیماری در آستانه‌ی مرگ روایت می‌کند و از اینرو می‌توان آن را «خاطرات ترس» نامید. ترس عنصر اصلی خاطراتی است که از دوران مشقت بار و پرمخافت استالین به جای مانده‌اند. بازماندگان اردوگاه‌ها خوب می‌دانند آدمی که می‌ترسد در واقع، امکان هستی خود را گسترش می‌دهد. همچون ترس ماریا در فصل چاپخانه، ترس آلیوشا که در بستر خود در نیمه‌های شب می‌نشیند، ناله می‌کند و پدرش را می‌طلبد. ترسی بزرگتر نیز به جاست: از هم گسستن خانواده. تبلیغات دوران استالین ـخاصه در سال‌های پس از جنگ – ستایشگر نهاد خانواده بود. آلیوشا و ایگنات در ترس از کف رفتن شادی «زندگی خانوادگی» با یکدیگر شریکند.

در پایان *استاکر*، شخصیت اصلی بیمار و از پا افتاده به خانه باز می‌گردد. می‌گوید که تب شدیدی دارد همسرش او را از اتاق بیرون می‌برد. در بیشتر آثار تارکوفسکی بیماران، پرستارانی نیز دارند. روبلف پرستاری دخترک کر و لال را به عهده می‌گیرد، کریس از هاری مراقبت می‌کند، در *استاکر* همسر استاکر پرستار اوست. اما در دو فیلم آخر، بیماران تنهایند. دومنیکو در خانه‌اش بی یاور مانده است. آندری درد می‌کشد، اما اوژنیا او را ترک می‌کند. الکساندر دست آخر، کسی را در دنیا ندارد: "در *نوستالگیا* من همان مایه‌ی انسان ناتوان را دنبال کرده‌ام، انسانی که جنگجو و فاتح نیست و ناتوانی او به گفته‌ی استاکر بهای زندگی و امید به آن است. من همواره کسانی را که نمی‌توانند به گونه‌ای عملی با زندگی کنار آیند را دوست داشته‌ام. در آثار من هرگز قهرمانی وجود نداشته است (شاید به جز ایوان) اما همواره افرادی در آن‌ها وجود داشتند که نیروی آنان زاده‌ی اعتقاد معنوی آن‌ها بوده و تعهدی در برابر دیگران داشته‌اند، (و البته ایوان میان این افراد جای دارد).

آندری گورچاکف به بیماری روسی "نوستالگیا " دچار است. قلبش درد می‌کند، به دشواری قادر به راه رفتن است. عاقبت در راه روشن کردن شمع بر پای تندیس جان می‌دهد. دومنیکو نیز به چشم همگان مجنون می‌آید. او نمونه‌ی کامل مجنونی است که دخترک در *آندری روبلف*، پزشک در آغاز *آینه*، ساکنین سفینه‌ی فضایی در *سولاریس* نشانه‌هایی از آن را همراه خود دارند. اما نزد دومنیکو، و بعد نزد الکساندر در *ایثار* می‌توان سویه‌ی آیینی این «بی‌خویشی» را یافت. کیرکه‌گارد از آغازگاه ایمان یاد می‌کرد: "جایی هست که در آن خرد متوقف می‌شود، چون نابسنده است." و به عهد جدید اشاره می‌کرد که: "مگر خدا حکمت جهان را جهالت نگردانیده است، زیرا که چون برحسب حکمت خدا جهان از حکمت خود به معرفت خدا نرسید، خدا بدین رضا داد که بوسیله جهالت موعظه ایمان‌داران را نجات بخشد ... زیرا که جهالت خدا از انسان حکیم‌تر است و ناتوانی خدا از مردم تواناتر." (عهد جدید، رساله‌ی اول پولس رسول به قرنتیان، باب نخست، آیات ۲۰ و ۲۱ و ۲۵) «جنون» دومنیکو و الکساندر یادآور «جنون» یوهانس در *اردت* (۱۹۵۵) درایر است. اینان به

سرچشمه‌ی عرفان مسیحی نزدیکند که: ایمان به خداوند را با خرد کاری نیست، چرا که به یاری خرد نمی‌توان خدا را شناخت. در این راه خود آدمی ناکامل و نابسنده است. از دیدگاه خردگرایی نوین نیز ایمان، دستکم «گونه‌ای نابه هنجاری روانی» است. در همان نخستین رساله‌ی پولس رسول به قرنتیان در عهد جدید می‌خوانیم: "بلکه خدا جهال جهان را برگزید تا حکما را رسوا سازد و خدا ناتوانان عالم را برگزید تا توانایان را رسوا سازد." (باب نخست آیه‌ی ۲۷) آنجا که یوهانس در *اردت* به اعجاز ایمان، اینگر را از ظلمات برگ به این جهان باز می‌گرداند، «حکما» در پیکر پزشک و کشیش می‌کوشند تا مانع کار او شوند و تنها کودکی – مارن – به او باور دارد.

دومنیکو که جامعه حمایتی از او نمی‌کند، در خویشتن آن نیرو و نجابت معنوی را باز می‌یابد که با واقعیتی که به چشم او انسان را بی اعتبار می‌کند مخالفت کند. به چشم آدم‌های «طبیعی» او مجنون می‌آید، اما گورچاکف به خواست او پاسخ مساعد می‌دهد و نظر او را که برآمده از رنج‌هایی ژرف است، می‌پذیرد و می‌بیند که «مردمان باید نه به گونه‌ای جدا از هم و منفرد، بل در پیکر همگان از جنون بیرحم تمدن نوین خلاصی یابند». تارکوفسکی آیا قهرمان خویش را یافته است؟ دومنیکو شوریده‌ی بی خویش، نخستین نمونه‌ی کامل قهرمان‌های اوست. مردی که با بیشترین درد و اندوه ناشی از ناتوانی به کاری بزرگ دست می‌زند، می‌کوشد همگان را نجات دهد و حتی بیش از این، با ایثار هستی خویش می‌کوشد تا به معنای مطلق دست یابد. الکساندر در *ایثار* نمونه‌ای دیگر از چنین قهرمانی است.

مرگ، بدینسان، در جهان تارکوفسکی راه ندارد: "من اطمینان دارم که زندگی چیزی جز یک آغاز نیست. می‌دانم که قادر به اثبات این نکته نیستم، اما ادراکی غریزی به من می‌گوید که ما نامیرا هستیم." و شعر آرسنی تارکوفسکی در *آینه* این نکته را تأکید می‌کند:

«در زمین مرگ نیست جاودانه‌اند همه چیز»

در *آندری روبلف* تأکید بر شمایل‌ها اثبات جاودانگی روح معنوی انسان است. زیبایی، جهان را از نابودی نجات می‌دهد. همگان را از لحظات تیره‌ی مصیبت، روز مرگی و نابودی روح رها می‌کند و چیزی جاودانه می‌آفریند که زوال و نیستی در آن راهی ندارند. در *سولا ریس* هاری زنده می‌شود و تلاش کریس برای فرستادن او با سفینه‌ای کوچک به فضا بی ثمر می‌ماند. هاری باز می‌گردد، بی یادآوری یا اشاره‌ای به این ظلم. *استاکر* در آغاز ورود به منطقه در یک تک گویی اعلام می‌کند: "گذر و نیرو همراهان مرگند، و آرامش و عطوفت بیانگر شادی زندگیند." سفر که در تمامی آثار تارکوفسکی وجود دارد، به گونه‌ای که در اناجیل نیز آمده، نشانی از هر دوی زندگی و مرگ دارد. تارکوفسکی می‌گوید که تنها در برابر مرگ می‌توان پرسش‌های اساسی زندگی را مطرح کرد و باور دارد که اگر پرسش‌ها درست مطرح شوند، پاسخ اصلی یعنی جاودانگی و انکار مرگ به دست خواهد آمد: «شخصیت اصلی در *آینه* در پی پاسخ به پرسش‌های بنیادی و همگانی است. می‌کوشد تا بداند که چرا روی زمین زنده‌ایم؟ چه باید کرد تا انسان همواره باقی بماند؟ اندیشه‌های او امکان تماس با جهان را آشکار می‌کنند». دوباره به مبانی اندیشه‌های رمانتیک‌های آلمانی نزدیک شده‌ایم. رویارویی با مرگ خوش است، چرا که پرسش‌های بنیانی هستی ما را عنوان می‌کند، بیماری و رنج، بیان این رویارویی با مرگ هستند و نه مکافات و مجازات. هنر در *آندری روبلف* پاسخ به زمان و مرگ بود. تارکوفسکی به این نکته باور داشت که می‌گفت: "فیلم‌های من، ابزاری برای یافتن پاسخی درست به این پرسش هستند: خواهم مرد یا نه؟"

جستجوی ایمانی و آفرینش زیبایی در نگاهی به فیلم آندری روبلف

"همه‌ی آثار من از یک چیز سخن می‌گویند. همه‌ی قهرمان‌های من منش مشترکی دارند. در پی چیزی هستند، در پی شناخت قانون زندگی، وفادار ماندن به خویشتن و به عهدی که با دیگران دارند. آن‌ها می‌اندیشند و جستجو می‌کنند". تارکوفسکی با این حکم رسالت هنری خویش، و معنای تعهد هنرمند را روشن کرده است. آشکارا، تمامی آثار او را می‌توان در عنوانی کلی گردآورد: جستجوی ایمان،

اشتیاق دستیابی به مطلق. ایمان برای تارکوفسکی در حکم شناخت مطلق است و از اینرو باور به خداوند را از باور به زیبایی ناب جدا نمی‌داند. به گونه‌ای مداوم در آثارش طلب ایمان دینی و جستجوی زیبایی هنری همراه یکدیگرند. قلب فیلم *آندری روبلف* گفتگوی روبلف با تئوفانوس یونانی، استاد سالخورده‌ی او (در پرده‌های سوم و ششم فیلم) است. اساس بحث آن‌ها مناسب ایمان به خداوند و ایمان به زیبایی است. به گمان تئوفانوس، هنر تنها بیان جلال خداوند و هراس انسان از اوست. در واقع تئوفانوس بیانگر سویه‌ی آسمانی هنر بیزانس است. به گفته‌ی فدوتف: "هنر هراس از خداوند است. مسیح در این هنر داور [ملاک، الگو؟] نهایی است و نه نجات‌دهنده‌ی واپسین و شمایل‌های بیزانس یادآور این قدرت خدایی هستند. انسان بی‌پناه و ترسان در پیشگاه او تنها با زمزمه‌ای دردبار از گناهان خویش پوزش می‌خواهد." از این رو تئوفانوس با قاطعیت اعلام می‌کند: "من خداوند را طلب می‌کنم و نه انسان را." اما روبلف بیانگر سویه‌ی زمینی هنر است. او بر خلاف تئوفانوس که در آدمی چیزی جز گناه نمی‌دید و خداوند را یگانه آفریننده می‌دانست، در انسان به جستجوی خداوند بر می‌آمد. انسان را خانه‌ای می‌دید که خداوند در آن زندگی می‌کند. در فیلم تارکوفسکی شمایل‌ها – آفریده‌های هنر آدمی– یادآور سویه‌ی قدسی زندگی انسان و آن معصومیت نهادی آدمی هستند که دستامده‌ی جانی سرکش است که در برابر بدی، گناه و خشونت می‌ایستد، و دل نگران تنهایی و شکنجه‌ی روح است. اما انسان محکوم به نادانی نیست، او خود می‌آفریند، پس راز آفرینش خود او رازی سربسته نیست. به این اعتبار *آندری روبلف* فیلمی است درباره‌ی رهایی روح. به گمان تئوفانوس چنانکه در گفتگو با کیریل اعلام می‌کند: "هر آفریده در گوهر خود چیزی پنهان دارد که از هرگونه تعریف می‌گریزد" از اینرو "هر دانشی هسته‌ای از اندوه را به همراه دارد." و " دانایی درد است". روبلف، اما نمی‌پذیرد که آدمی در نهاد خویش گناهکاری بیش نیست و نباید در پی دانستن رازها برآید. او می‌گوید انسان معصومیت پاکی و نهادی دارد و از اینروست که "می‌تواند دعا بخواند." و باز به همین دلیل "قدیسان در شمایل‌ها با چهره‌ی آدم‌های عادی تصویر شده‌اند". اگر چنین نیست: "پس چرا پسر خدا، به صورت انسان ظاهر شد و میان آدمیان زندگی کرد؟" تئوفانوس به او هشدار می‌دهد: "اما از یاد مبر که آدم‌ها مسیح را به صلیب کشیدند". روبلف پاسخ می‌دهد: "اما آنان از کرده‌ی خویش نادم شدند". و می‌شنود: "خیلی دیر، مثل همیشه". تئوفانوس پیر نه با شادی یافتن برهانی بر صحت حکم خویش بل با اندوهی آشکار می‌گوید: "همگان مسیح را ترک کردند ... اگر باز به زمین می‌آمد، او را باری دیگر به صلیب می‌کشیدند". روبلف نمی‌پذیرد: "آخر مگر خداوند آدمیان را نیافریده است؟"

سه سال می‌گذرد، روبلف خشونت‌ها و جنایات بسیار می‌بیند، شاهد کشتار مردم شهر ولادیمیر به دست تاتارها و سربازان اجیر روسی می‌شود، به نیروی ویرانگر نفرت و حسادت آگاهی می‌یابد، و خود برای نجات زنی، سربازی مهاجم را به قتل می‌رساند، کور کردن نقاشی‌ها به دست امیران را می‌بیند، و اکنون درمانده و تنها در حجره‌ای پناه می‌گیرد. در پرده‌ی ششم فیلم، فصل زیبای «انجیل به روایت آندری» با ظهور روح تئوفانوس آغاز می‌شود. از آندری می‌پرسد: " آیا هنوز هم ایمانی به پیروزی نیکی در تو هست؟" آندری به جای پاسخ ناله می‌کند: " آه خواب تو را می‌دیدم .... آن‌ها همه جا را ویران کردند، کشتند، تجاوز کردند، کلیساها را غارت کردند، تو مرده‌ای و من مصیبت را ادامه می‌دهم. روز و شب برای آدم‌ها کار می‌کنم. اما نمی‌دانم. آیا اینان آدمند؟ همه‌ی عمرم نابینا بودم. حق با تو بود. تاتاری را دیدم که خندان می‌گفت: حتی بدون ما هم شما به جان یکدیگر می‌افتادید. نمی‌توانم دیگر ادامه دهم". تئوفانوس می‌گوید: "چرا؟ تنها به این دلیل که آنان همه چیز را ویران کردند؟ برای آن شمایل‌ها که سوزاندند؟ بار گناهانت را سنگین‌تر می‌کنی. بارها آنچه که من ترسیم کرده بودم را نیز سوزاندند، اما هماره به کار ادامه دادم". صدای هنرمند زندانی شوروی را می‌شنویم. آندری می‌گوید: "آری همه چیز را می‌سوزانند" و اعتراف می‌کند: "اما من نیز گناهکارم، انسانی را کشته‌ام، سربازی روس را". تئوفانوس می‌گوید: "گناه ما به بربریت چهره‌ای انسانی می‌دهد. بیاموز که نیکی کنی، عدالت را تمرین کن و خداوند ما فرموده که گناه بخشیدنی است". روبلف می‌گوید: " می‌دانم که

او بخشنده است، من با خداوند عهد سکوت می‌بندم. اما تو. آیا در بهشت هستی؟" و تکان‌دهنده‌ترین کلام در تمامی آثار تارکوفسکی، پاسخ تئوفانوس است: " آری، اما بهشت چنان که تو می‌پنداری نیست".

آندری خاموش می‌شود. از شمایل‌نگاری و کلام دست می‌شوید. تا سال‌ها بعد، یافتن ناقوسی او را به خود آورد. کلام و هنر را باز می‌یابد و در واپسین تصاویر رنگین فیلم، پاسخ نهایی او را می‌شنویم و می‌بینیم، یادآور کلام مشهور داستایفسکی "زیبایی، جهان را نجات خواهد داد". بدین سان هنر سویه‌ای از مطلق شناخته می‌شود، و برتر از جهان دوزخی ما آدمیان قرار می‌گیرد، تعهد هنرمند چیزی جز جستجوی مطلق نیست، کاری اخلاقی و سترک، حتی فراتر از تلاش در رها کردن آدمیان از دوزخ. پیام تارکوفسکی را نمی‌توان از یاد برد: "آرزوی پرواز پیش از آنکه امکانش باشد، اشتیاق به قالب ریختن ناقوس پیش از آنکه این فن را بشناسیم، شمایل‌نگاری، به آن روش که هرگز پیشتر به کار نرفته باشد، این همه نیازمند انسانند، تا همچون بهای آفرینش، خویشتن را در کار غرقه کند... آفرینش ایثار کامل است". به این اعتبار، آثار تارکوفسکی در حکم حماسه‌های روزگار ما هستند. در همه‌ی آن‌ها مبارزه جاودانه‌ی آدمی برای شناخت خویشتن و دنیایش ترسیم شده است: "در تمام آثار من و آثاری که از این پس خواهم ساخت، مایه‌ی اصلی جز این نیست: آدمی آرمانگرا به گونه‌ای پرشور در پی یافتن پاسخی است به پرسشی. در این راه تا نهایت امکان پیش می‌رود تا واقعیت را بشناسد، و او به شکرانه‌ی سرسختی و تجربه‌ی خویش واقعیت را درک می‌کند". شاید تارکوفسکی می‌پنداشت که این «آدم آرمان‌گرا» مرکز آثار اوست، اما اکنون که کارنامه‌ی هنری او بسته شده، می‌بینیم، آن «نهایت امکان» قلب تپنده‌ی آثار او بود. واپسین پرده‌ی *آندری روبلف* را به یادآوریم. بوریس نوجوانی که همه می‌پندارند با راز یافتن ناقوس آشناست، در واقع این راز را نمی‌شناسد. او تنها می‌داند که قادر به یافتن ناقوس است. به بهای زندگی خود به کاوش پرداخته و عاقبت پیروز می‌شود. ناقوس را از دل خاک بیرون می‌کشد و اشک‌ریزان به آغوش روبلف می‌افتد. تارکوفسکی گفته: " من راه این پسر را خوب می‌شناسم ناقوس را بی آگاهی از نتایج کنش خویش می‌یابد. این یگانه چیز اصیل در دنیاست... این شعله در جان هنرمند، اندیشه‌ای که آزارش می‌دهد و فرسوده‌اش می‌کند، تا آنجا که عاقبت او را از پا در می‌آورد، از هر چیزی در دنیا مهمتر است".

تارکوفسکی به مفهومی متعارف «هنرمندی مذهبی» نیست. پرسش اصلی او این است: "چگونه، کجا، او را بیابم؟" و مطلق را در احساس **حضور** خداوند می‌شناسد، به این معنا جستجو در اندیشه‌ی او اثبات حضور خداوندست. از اینرو او می‌گوید: "وظیفه‌ی هنر جستجوی مطلق و آرمان است" [...]

خاک یا آتش، آب و هوا[1]

(معرفی کوتاه یک کتاب)

[...] اولین و مهم‌ترین هدف این کتاب، ارائه‌ی راهنمایی‌هایی تاریخی و تفسیری در مورد هفت فیلم بلند و طرح‌های بی‌شمار دیگر آندری تارکوفسکی است. در بخش‌های آتی، با توجه به ترتیب زمانی به آثار وی ـ که با کارهای دانشجویی آغاز می‌شود، با به روی صحنه بردن اپرای **بوریس گدونف** موسورگسکی ادامه می‌یابد و با ایثار به پایان می‌رسد ـ می‌پردازیم. نویسنده تا حد امکان تلاش کرده است که به هر کدام از فیلم‌های تارکوفسکی در جایگاه خودشان بپردازد و با طیب‌خاطر از شایعه‌هایی قدیمی مانند نارضایتی جزئی تارکوفسکی از سومین فیلم بلند خود ـ **سولاریس** ـ چشم‌پوشی کند. تارکوفسکی بارها از فیلم‌های **کودکی ایوان** و **آندری روبلف** نیز به شدت انتقاد کرد، اما این دلیل نمی‌شود که ارزش و اعتبار هنری این فیلم‌ها تقلیل یابد. [...] بی‌شک، مقاله و مصاحبه‌های تارکوفسکی در طول سالیان عمرش، ضمیمه‌ی ارزشمندی برای فیلم‌های وی به شمار می‌آید و تأکید وی بر زمان به مثابه مقوله‌ی مرکزی در فیلم‌هایش، صحیح و ثمربخش

---

[1] برگرفته از مقدمه نویسنده در کتاب «عناصر سینمای آندری تارکوفسکی»، رابرت برد، ترجمه مهران صفوی و میلاد میناکار، نشر مرکز، ۱۳۹۳

می‌نماید. با این حال، تمایل کلی نویسنده در این کتاب، ادراک فیلم‌های تارکوفسکی از طریق گفته‌هایش نیست، بلکه ادراک گفته‌هایش از طریق فیلم‌های وی است.

پیکربندی این کتاب نیز نشان‌دهنده‌ی دیگاه اصلی نویسنده‌ی آن است. از این قرار، برای یافت **معنا** و **مقصود** فیلم‌های تارکوفسکی می‌بایست فارغ از سایر موارد، به دیده‌ی آثار هنری به آن‌ها بنگریم. نویسنده در این راه، با بهره‌جویی از الگوی عناصر چهارگانه طبیعت به تبیین عناصر شاخص سینمای تارکوفسکی از «نظام» و «خیالستان» گرفته تا «پرده‌ی سینما»، «تصویر»، «داستان» و «نما» می‌پردازد. به موازات موارد فوق، نویسنده به دنبال بررسی و تبیین اندیشه‌های تارکوفسکی در زمینه‌های وسیع‌تری از نظریه‌های فیلم است. به این مبحث، به ویژه در بخش «اتمسفر» ـ که مفهومی ژرف و پیچیده است و نمی‌توان آن را از حوزه‌ی مسائل سینمای شاعرانه مجزا دانست ـ تا حدّ امکان پرداخته شده است.

کتاب با خاک که نخستین و اصلی‌ترین عنصر است، آغاز می‌شود. در بخش آخر **آندری روبلف**، هنگامی که بوریسکا زیر بارانی سیل‌آسا، از سرازیری گل‌آلودی فرو می‌غلتد، خاک رس مورد نظر خود را می‌یابد. این خاک رس در ساختن قالب ناقوسی به کار می‌رود که مظهر زیبایی و طنین امید قلمداد می‌شود. با نگاهی به این قیاس تمثیلی درمی‌یابیم که عنصر خاک نسبت به سایر عناصر از قابلیت بیشتری جهت پذیرش معانی نمادین در فیلم‌های تارکوفسکی برخوردار است. سوای این‌ها، خاک دربرگیرنده و محافظ خانه‌ای است که انسان [زمانی] تنها برای دلایلی عبث ترکش می‌کند (**استاکر**، **نوستالگیا** و **ایثار**) و [زمانی دیگر] با پای برهنه باز می‌گردد تا ذره ذره پیوند خود را با آن حس کند (**آینه**). مراد از خاک در سینمای تارکوفسکی همان قوم، روسیه و ـ دست کم در **سولاریس** ـ سیاره‌ی زمین است. ممکن است که همه‌ی این مفاهیم واپسگرا بنمایند، اما سبب این واپسگرایی دلالت آن‌ها به زمان گذشته نیست، بلکه مسأله، راز مستتر در نمود این مفاهیم است که باید طی تجربه‌ای جدید از دل خاک احیا شوند.

خاک فراتر از ساحتی برای غم غربت عمل می‌کند و در **امروز مرخصی در کار نیست** (۱۹۵۸) هم که در آن زاغه‌ای از بمب‌های عمل نکرده در زیر شهری کشف می‌شود که به تازگی و پس از پایان جنگ جهانی دوم بازسازی شده است، عنصر غالبی به شمار می‌رود. همان خاکی که روزگاری حافظ و میزبان آن شهر وحشت‌زده بود، مبدل به دشمن پنهان آن می‌شود. گروهی از سربازان جوان با اطلاع از این که انفجار ممکن است شهر را با خاک یکسان کند و عملاً تکرار تأثیرات مخرب جنگ را به دنبال داشته باشد، با دقتی از سر دلسوزی دست به حفاری زمین می‌زنند تا بمب‌ها را از دل خاک خارج کنند. این سربازان به آرامی بمب‌ها را همانند نوزادانی قنداقی از گودال خارج و با کامیون به آبراهی متروک منتقل می‌کنند. خودِ تارکوفسکی نیز ایفاگر نقش سربازی است که چاشنی را روشن می‌کند و سپس در زمین حفره‌هایی پدید می‌آید و هوا پر از گرد و غبار می‌شود. خاک بستری آسیب‌پذیر است که سایر عناصر پیوسته آن را درمی‌نوردند، فرو می‌کوبند و به آتش می‌کشند. در حقیقت، خاک در فیلم‌های تارکوفسکی نقطه‌ی مقابل مسلمی برای رویدادهای فاجعه‌آمیز ـ مانند سیل، طوفان و آتش‌سوزی ـ است که تارکوفسکی علاقه‌ی خاصی به آن‌ها دارد. خاک در نظر نویسنده دلالت بر موقعیت‌های فضایی و مکانی‌ای دارد که تارکوفسکی برای توصیفِ درون انسان به کار می‌برد. کوتاه آن که، نظامی که تارکوفسکی در چارچوب آن کار کرد، مکان‌هایی که فیلم‌هایش در آن‌ها تبلور یافتند و پرده‌ای که نور دستگاه آپارات بر آن تابیده شد، همه و همه، خاک است.

آتش برای تارکوفسکی که ذاتاً شمایل شکن بود و پیوسته درصدد محقق نمودن و تجربه کردن گفته‌های کتاب مقدس برمی‌آمد، بیشتر عنصری فکر برشمرده می‌شود. فیلم‌های تارکوفسکی نشان‌دهنده‌ی زنجیره‌ای از تصاویر هستند که دنیا را به مرز نمایان می‌رسانند و در عین حال، واقعیت مادی آن را از رهگذر بازنمایی به ابهام فرو می‌برند. نیت تارکوفسکی به زعم خود این بود که تصاویر هنرمندانه و ظریف در مقابل دیدگان بیننده به آتش کشیده شود تا معانی و مفاهیم همیشه تازه‌ای متولد شود. طرح‌هایی که در فیلم‌های تارکوفسکی شاهد آن هستیم، صرفاً واکنش رسانه به حضور نامرئی آتش است که نباید ـ و نمی‌توان ـ آن را نشان داد. از این قرار، پایان **آندری روبلف**، صحنه‌ای

است که زغال‌ها از افروزش باز می‌ایستند و شمایل‌ها نمایان می‌شوند. بنابراین آتش، کلمه‌ها، داستان‌ها و خیالستان را در بر می‌گیرد و بیشتر بر طرح‌واره‌ای از بالقوگی و پیشایندی ناگوار دلالت دارد تا حضوری ملموس.

آب با بازتاب و شکسته نمایی نور پیرامون اشیای درون خود، عنصر جهانی هنر به شمار می‌رود و درحالی‌که ارتباط بصری انسان را با آن اشیا شدت می‌بخشد، آن‌ها را از محدوده‌ی کاربرد روزمره‌ی خود خارج می‌کند. اشتیاق تارکوفسکی به عنصر شفاف آب، از همان ابتدا در **غلتک و ویولن** مشهود است. او در این فیلم بارها تأثیر عبور انسان‌ها و اشیا از چاله‌های آب و اثر آب را بر سنگفرش خشک خیابان ـ که مانند کشیدن نقاشی با آب بر روی زمین است ـ دنبال می‌کند. با گذشت زمان، حضور فراگیر این عنصر در فیلم‌های تارکوفسکی منتج به پیدایش معانی ضمنی [غسل] تعمید همانند صحنه‌ی شنای ماهی‌ها در دنیای غوطه در آب **استاکر** شد. به هر روی، آب مانند سایر موارد، اولین و مهم‌ترین رسانه‌ی بازنمایی به شمار می‌رود. در واقع، آب به مثابه رسانه‌ای که موجب استحاله‌ی دنیا به تصویر می‌شود، مبنای اصلی زیبایی‌شناسی به حساب می‌آید. از این‌روی، بخش‌های آب ـ مرکز احساس، زمان و نما ـ به بررسی ویژگی‌های اصلی موجود در نمود زیبایی‌شناختی واقعیت مادی و ایدئولوژیک تارکوفسکی می‌پردازد.

عنصر باقی مانده هواست که تارکوفسکی فیلم آخرش ایثار را به آن اختصاص داد. هوا همچون باد جریانی مهارناپذیر و همانند آتش و آب، مخربِ زیستگاه و نظم انسان است. باد در **استاکر** ملموس‌ترین نشانه دال بر وجود بیگانه است. نیز همان چیزی است که در سفینه‌ی فضایی در حال گردش به دور سیاره‌ی سولاریس، جای خالی آن احساس می‌شود، تا جایی که فضانوردان نوارهایی کاغذی را به دریچه‌ی تهویه آویخته‌اند تا صدای خش‌خش برگ‌ها در نسیم تداعی شود. مفهوم اتمسفر نیز (همانند باد در **سولاریس**) به دلیل اعطای جنبه‌های انسانی به فیلم و گشودن آن به روی جریان‌های متخاصم و بی‌پایان طبیعت به همین وضعیت ـ اما به گونه‌ای توضیح ناپذیر ـ دچار است. اتمسفر عنصری از دنیای خلاق تارکوفسکی است که سیاق‌های هنری و نظری گفتمان وی را به هم پیوند می‌دهد و نویسنده‌ی این کتاب نیز شرح و بسط این عنصر دیریاب را که بدون نمایان شدن به تصویر جان می‌بخشد، وظیفه‌ی نهایی خود می‌داند.

سرما

«آزادی‌زاده می‌شود، شبانه، هر کجا باشد، در سوراخی بر دیوار، بر گذر بادهای یخ بسته.
ستاره‌ها ترش و سبزند به تابستان، زمستان به دستِ ما جوانی سرشار پخته می‌بخشدشان. »
رنه شار[۲]

راهی دیگر هم برای ورود به دنیای اثر هنری وجود دارد. مثل همان راهی که به خانه و اتاق آرزوها می‌رفت. روبرویشان بود، با فاصله‌ای کوتاه، از علف‌های خودرو. آنچه به چشم کوتاه می‌آمد، اما، مسیر سفری بود دراز و بی‌سرانجام، که «انجام» را به گونه‌ای دیگر معنا می‌کرد. چنین می‌کرد چون منطقه‌ی ممنوع بیرون زمان جای داشت. باید مدتی نامعلوم، و به گفته‌ی خود استاکر / تارکوفسکی عمری، در پی این راه می‌رفتی، تا برسی به اتاقی که در نور رؤیایی غروب، بارانی ناهنگام از سقفِ آن ببارد، و آنجا... سردت شود.

قرار بود به آرزوهایت برسی، ولی فقط سردت می‌شود.

آدم‌ها سردشان می‌شود، چون برای زندگی روی زمین، سرما شرطی ضروری است، چون هر تصور آن‌ها از آسمان با سرما یکی است، چون خانه‌ها را در مسیر بادها می‌سازند، تا چیزی از سرما را حفظ کنند. همواره کنجی دنج در هر خانه می‌توان یافت که سرد باقی مانده

---

[۲] رنه شار، «مقصد دور دست ما»، در: کرکره‌های کشیده‌ی چاک چاک، ترجمه‌ی ف.ناجی، تهران، ۱۳۵۹

باشد. تارکوفسکی، در یکی از آخرین روزهای زندگی‌اش نوشت که بامدادی، پای برهنه روی خاک نمناک و علف‌ها راه رفته، چرا که خواهانِ رابطه‌ای بوده با سرمای زمین. ماروشکا، مادرک مهربان و بخشنده که می‌آفریند و می‌رویاند، زیباست، خاموش است، با کف هر دست بازوها را می‌مالد، چون سردش شده. باران که می‌بارد، نیمه‌های شب که بیدار می‌شوند، خواب که می‌روند، به یکدیگر که نگاه می‌کنند، در لباس نظامی پدر که پناه می‌جویند، صدایی از کودکی را که در مسافرخانه‌ای آن سوی دنیا می‌شنوند، وقتی نامشان را آواز می‌دهد، سردشان می‌شود. برف که می‌بارد، در آن راه دراز، در خانه‌ای که به روی سرما گشوده است، وقتی در کابوس‌هایشان دری به توفان باز می‌شود، وقتی در رؤیاهایشان روی زمین‌اند، کنار چاه خانه، یا در ژرفای چاه، یا خوابیده در آب‌های جویی کوچک، یا در نگاه به رودخانه‌ای که می‌گذرد، یا نشسته روی برف‌ها کنار سگی، همیشه، و در همه حال، سردشان می‌شود. پسرک پای گِل آلودش را دم در خیلی مؤدب پاک می‌کند، در خانه‌ای که از آنِ او نیست، کنار آتش بخاری هیزمی می‌نشیند، همراه با موسیقی جادویی پورسل، تصویری از دختران جوان را کنار آتش می‌بیند که اندوهگین نشسته است، برخلاف آن روز که با لب خون‌آلود میان برف‌ها راه می‌رفت شاد بود، می‌خندید، صدای فشرده شدن برف‌ها را می‌شنید. تو نیز آن را می‌شنوی، و با این که کنار آتشی سردت می‌شود.

دنیای کافکا جهان بوهای ناخوشایند است. جهانِ اداره‌های قدیمی، پرونده‌ها و بوی نا، بوی رطوبت، بوی کاغذهای پوسیده‌ی پرونده‌های خاک گرفته، بوی ردیف اسم‌ها، و شماره‌ها، و نشانه‌های قراردادی تولد و مرگ و سعادت و بدبختی. دنیای پروست جهانِ زبری و نرمی‌هاست، حسی اروتیک، حسی از لمس دنیا. جهانِ جویس دنیای صداهاست، آوازها، فریادها، زمزمه‌های محبت، شیطنت، بدخواهی. دنیای کشیشِ برسون جهانِ سماست، کنار آتش بخاری هیزمی، می‌نشیند و درد تحمل‌ناپذیر جسمانی را «با ته‌مزه‌ای از عشق به مسیح، و عشق به دنیایی دیگر» احساس می‌کند. دنیای کشیش برگمان، جهان لرزیدن‌هاست، مدام می‌نالد: «سرما خورده‌ام، سردم است...». دنیای تارکوفسکی را فقط از طریقی حسی می‌شود «سرد» نامید. برای آشنایی با این آدم‌ها، این آسمان، این خانه‌ها، جاده‌های نمناک، فضای آبزیان، خزه‌ها، و چیزهای غرق شده، از پیچ‌ها و مهره‌ها، تا شمایلی قدیمی، برای آشنایی با این دنیای آب، باران، برف، یخ، و با سرمای بی‌پایان، ولی نه هراس‌انگیزشان، فقط باید از راه «ادراک حسی» رفت. [...] هرچه هم به گونه‌ای عقلانی مطمئن شده باشیم که باید اثر را بشناسیم، یا درک کنیم یا... باز همه‌مان، روزی در برابر جادو، تجلی، و جاذبه‌ی اثری تسلیم شده‌ایم، و قبول کرده‌ایم که این یکی را «حس» می‌کنیم، و این حس آشکارگی رازی است بر ما که به بیان نمی‌آید. روزنه‌ی ورود به دنیای اثری، اقامت گزیدن در آن دنیا، و بدان اندیشیدن همواره حس کردن است. [...]

دنیای آندری تارکوفسکی را باید حس کنی. این حس با ستایش سرما همراه است. بیان و تصویر قالبی را نرم‌نرمک رد می‌کند که بنا به آن عشق، گرما و خوشبختی است. انگار هر نسبتِ انسانی و تقدیر آدمی، با سرما رابطه دارند. فقط اگر «سرمای درون» تارکوفسکی را (و این اصطلاح از داستایوفسکی است، خویش، همراه، و دوستِ او) حس کرده باشی، و نیازش به سرما را، و نگاهش به سرد شدن را، و روایتش از سردی را، با او رابطه خواهی یافت. آن وقت می‌فهمی چرا ماروشکا کنار پنجره گریه‌اش می‌گرفت. چرا در رؤیای آدم‌ها همواره باران می‌بارد، چرا مردی تنها، در آستانه‌ی ورود به اتاق آرزوها شعری می‌خواند. و چرا او شعر پدرش را دوست داشت و تکرار می‌کرد:
«امروز آمدی / پایان روزی عبوس / باران می‌آید / شاخه‌ها و چشم‌انداز در انجماد قطره‌ها».

شعر در دنیای تارکوفسکی فراخوانِ ادراک حسی است.

می‌گویند شعر، بیگانه کردن دنیای آشناست. در گام نخست بیگانگی واژگان، دستور زبان و نحو عبارت‌هاست. می‌گویند شعر غریبه شدن است. اما هدف نمی‌تواند این بیگانگی، این غربت، این هجرت باشد. تارکوفسکی شاعری را در هجرت به دنبال نور شمعی فرستاده

بود. شاعری دیگر را راهنمای استادی و نویسنده‌ای کرده بود. شاعری کوچک را به چشمه‌ای فرستاده بود، تا در سرمای اثیری آن شنا کند، و از سرمای اقیانوس خاطره‌ها فقط وقتی حرف‌زده بود که... فیزیک‌دانی شاعر شده باشد.
شعر بیگانگی از دنیای زندگی هر روزه را برای این می‌طلبد که ما را با جهانی دیگر آشنا کند. تا آنجا بسازیم، اقامت کنیم، بیاندیشیم.

این است راز خانه در جهان تارکوفسکی.
خانه‌ای که واپسین پناهگاه استاکر بود، از پنجره‌هایش بادی سرد به درون میوزید، می‌شد در آستانه‌اش آتش‌سوزی انباری را به قیامت نسبت داد، خانه‌ای که کریس از فضا بدان باز می‌گشت، و در یادمانِ شاعر در توسکانی حاضر می‌شد. کنار اسب‌های سفید و زنانی مصیبت‌دیده. خانه‌ای که مردی در وفای به عهدی مقدس آن را می‌سوزاند.
خانه حس می‌شود و ابزار حسی است، چون پناهگاه ماست، یگانه گوشه‌ی امن ما، گردآورنده‌ی خاطراتمان. همه می‌پندارند خانه ما را از سرما امن می‌دارد، اما خانه با سرما دوست است، همیشه چیزی از خاطره‌ی خانه به حسی از سرما درهم می‌شود، خانه حفظِ سرماست، و هر خانه گوشه‌های سردی دارد که تو را می‌ایستانند تا فکر کنی.
فیلسوفی، مارتین هیدگر، در گفتاری کوتاه با عنوانِ «بنا نهادن اقامت گزیدن اندیشیدن»، خانه، خانه‌ی کودکی خود را به یاد می‌آرد: «هستی بنانهادن، امکان دادن ـ به ـ اقامت است. ساختن، هستی خود را با بنانهادن مکان‌هایی که فضاهای خود را مشترک‌اند، می‌یابد. تنها اگر ما توانایی اقامت گزیدن را داشته باشیم، خواهیم توانست که بسازیم. بگذارید لحظه‌ای بیندیشیم به کلبه‌ای روستایی در جنگل سیاه، که دویست سالِ پیش به سودای «اقامتِ» روستاییان ساخته شده، و باقی است. اینجا، خودبسندگی قدرت امکان دادن به زمین و آسمان، امر مقدس و میرندگان، به یکتایی ساده‌ای وارد می‌شود، به چیزهایی که خانه را فراهم کرده‌اند، و گونه‌ای قدرت بدان بخشیده‌اند. این قدرت است که مزرعه‌ای را بر فراز کوهستان با آسمانی بادانگیز، با دامنه‌ای پرنشیب به سوی جنوب، میان علفزارانی که راه به چشمه می‌برند، جای داده است. بدان شیروانی‌ای بخشیده ساده که شیب آن وزن برف‌ها را تاب می‌آرد، و پیش می‌رود تا حفاظی باشد بر پنجره‌ها، از بوران و توفانِ برف شب‌های دراز زمستان. این قدرت، از یاد نبرده کنج نیایشگاه را، پشتِ میز بزرگ، یا در اتاق‌هایش، جایی فراهم آورده برای دعا خواندن کودکان. در همین اتاق‌ها کودکان به دنیا می‌آیند، و باز در همین‌ها، «درخت مرگ» (این نامی است که به تابوت داده‌اند: Totenbaum) جای می‌گیرد. این‌سان، برای نسل‌های گوناگون زیر یک سقف منش سفر آن‌ها در خط زمان ترسیم می‌شود. هنری که از اقامت گزیدن پدید آمده باشد، همچنان از ابزار و چارچوب‌های آن به‌سانِ چیزها، سود می‌جویند، و خانه‌ی روستایی را می‌سازد».

«گفتگو درباره‌ی فیلم‌ها[۳]»

[...] کُزه: فیلم [کودکی ایوان] در جشنواره‌ی ونیز در سال ۱۹۶۲ همچون تعمقی ژرف درباره‌ی جنگ مورد استقبال قرار گرفت، تاریخِ ...

تارکوفسکی: درست است. از فیلم خیلی استقبال شد. اما راستش، ناقدان آن را به طور کامل درک نکردند. همه شروع به تاویل داستان، قصه، شخصیت‌ها، کردند و همه چیز را وابسته به این نکته کردند که این نخستین اثر کارگردانی جوان است. برای من فیلم اثری شاعرانه بود و نه نگرشی تاریخی. سارتر از فیلم در برابر ناقدان چپگرای ایتالیایی دفاع کرد، اما از دیدگاهی یکسر فلسفی. از نظر من این دفاع

---

[۳] برگرفته از مصاحبه ی لورانس کُزه با تارکوفسکی در هفتم ژانویه ۱۹۸۶، برگرفته از کتاب امید بازیافته، سینمای آندری تارکوفسکی

چندان با ارزش نبود. من دفاعی هنری می‌خواستم، و نه دفاعی ایدئولوژیک. من که یک فیلسوف نیستم. من یک هنرمندم. در نتیجه دفاع فلسفی از نظر من بی فایده است. کافی نیست که فیلم را با ارزش‌های فلسفی آن سنجید. خود من، آندری تارکوفسکی، یک هنرمند، کنار گذاشته شده بودم. همه از سارتر حرف می‌زدند، و نه از هنرمند.

کُزه: مگر تاویل سارتر، این که جنگ آفریننده‌ی هیولاهاست، قهرمان‌هایی که خودش آن‌ها را نابود می‌کند، همان تاویل شما نیست؟

تارکوفسکی: من اعتراضی به این تاویل ندارم. من به طور کامل با چنین دیدگاهی موافقم. جنگ سازنده‌ی قهرمان‌های قربانی است. در جنگ هیچ فاتحی وجود ندارد همین که ما در جنگی پیروز می‌شویم، در همان دم در آن شکست می‌خوریم. خیر. من اعتراضی به این تاویل ندارم. من به چارچوب این جدل فکری معترضم. ایده‌ها، ارزش‌ها، اهمیتی بیش از هنر دارند و هنرمند از یاد می‌رود.

کُزه: آندری روبلف فیلمی است درباره‌ی مشروعیت هنر در جهانی که طعمه‌ی خشونت شده است. چرا به آفرینش زیبایی بپردازیم وقتی بدی بدون توقف گسترش می‌یابد؟

تارکوفسکی: هرچه در دنیا بدی بیشتر بشود، دلیل بیشتری هم برای آفریدن زیبایی به وجود می‌آید. بی شک این آفرینش سخت‌تر خواهد شد، اما به همین نسبت ضروری‌تر هم خواهد بود.

کُزه: آیا به این شرط که هر هنری مورد نظر نباشد؟

تارکوفسکی: وقتی می‌گویید «هر هنری مورد نظر نباشد» چه منظوری دارید؟

کُزه: آیا هنر مورد نظر شما هنری نیست که با طرح خداوند برای جهان همراه باشد؟

تارکوفسکی: از زمانی که انسان وجود دارد، گرایش غریزی او به آفرینش هم وجود داشته است. از زمانی که انسان، انسانی دیگر را حس کرد، وسوسه‌ی آفرینش چیزی هم در او شکل گرفت. این گونه بود که انسان با آفریننده‌ی خود در امری اشتراک یافت. آفرینش چیست؟ هنر به چه کار می‌آید؟ پاسخ به این پرسش‌ها در بیان زیر خلاصه می‌شود: هنر گونه‌ای نیایش است. این گفته همه چیز را بیان می‌کند. از طریق هنر است که انسان امید خود را بیان می‌کند. هر چیز که این امید را بیان نکند، هر چیز که بنیاد معنوی نداشته باشد، هیچ ارتباطی هم به هنر ندارد. در بهترین حالت چیزی بیش از یک تحلیل روشنفکرانه‌ی خوب نخواهد بود. برای مثال تمامی کارهای پیکاسو از نظر من استوار به این تحلیل روشنفکرانه است. پیکاسو جهان را به نام تحلیل خود، و بازسازی روشنفکرانه‌ی خود آرایش می‌کند. به رغم اعتبار نامش، من باید اعتراف کنم که هیچ گمان ندارم که کار او هنری بوده باشد.

کُزه: آیا هیچ هنری جز آن هنر که مسلم بداند جهان دارای معنایی است، وجود ندارد؟

تارکوفسکی: باز تکرار می‌کنم که هنر گونه‌ای نیایش است. انسان زندگی نمی‌کند مگر در نیایش خود.

کُزه: بسیاری در آندری روبلف پیامی به اتحاد شوروی امروز یافته‌اند که باید به آفرینش معنوی روسیه‌ی کهن بازگردد.

تارکوفسکی: ممکن است. اما به راستی این مسأله‌ی من در زمان ساختن فیلم نبود. من پیامی به روسیه امروز ندادم. من هرگز به هیچ روسیه‌ای پیام نداده‌ام. گفته‌هایی چون این‌ها که «من می‌خواهم به ملت خودم بگویم که...»، یا «من می‌خواهم به مردم دنیا بگویم که...»، و از این گونه موعظه‌های شبه پیامبرانه برای من جالب نیستتند. من آدمی هستم که خدا به او امکان داده تا به عنوان یک شاعر زندگی کند. یعنی به شیوه‌ای متفاوت از بقیه‌ی مؤمنان که در معابد دعا می‌خوانند، نیایش کند. من نه می‌خواهم و نه می‌توانم چیزی بیش از این بگویم.

[...] کُزه: در سیاره‌ی سولاریس، کریس همسر خود را می‌یابد، که سی سال پیش مرده بود. آیا این صرفاً داستان عاشقانه‌ای است که تارکوفسکی از طریق این رابطه‌ی ناممکن روایت می‌کند؟

تارکوفسکی: این داستان عشقی شاید یکی از سویه‌های فیلم باشد. اما باید گفت که ماموریت کلوین در سولاریس به راستی فقط یک هدف دارد: نشان دادن این که عشق به دیگری برای تداوم حیات انسان ضرورت دارد. انسان بدون عشق، دیگر انسان نخواهد بود. هدف نهایی هر چیز «سولاریستی» نشان دادن این است که انسانیت باید عشق باشد.

منابع:

«آندری تارکوفسکی» نوشته‌ی‌شان مارتین، ترجمه‌ی فردین صاحب الزمانی. تهران: کتاب آوند دانش، ۱۳۸۹.

«تارکوفسکی» بابک احمدی، نشر فیلم، ۱۳٦٦

«عناصر سینمای آندری تارکوفسکی» رابرت برد، ترجمه مهران صفوی و میلاد میناکار، نشر مرکز، ۱۳۹۳

«آفرینش و آزادی» بابک احمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص‌ص ۳٦۵-۳٦۰

«امید بازیافته: سینمای آندری تارکوفسکی» بابک احمدی، نشر مرکز، ۱۳۹۲