تألیف: شهاب‌الدین عادل

آندری تارکوفسکی در یک نگاه کلی

آندری تارکوفسکی کمتر در ایران شناخته شده است، پیش از نمایش فیلمهای این سینماگر برجسته در جشنواره سینمایی فجر، برخی منتقدان و علاقمندان به‌سینما از کارهای این فیلمساز اطلاعات اندکی داشتند، آن هم به‌واسطهٔ وجود نشریات سینمایی از قبیل «سایت اند سایت[1]». در یکی از شماره‌های دههٔ هفتاد همین مجله مقاله‌ای درباره فیلمهای «سولاریس[2]» و «آندری روبلف[3]» ساخته این فیلمساز درج شده بود، این مقاله به‌قلم «آیور مونتاگ[4]» مؤلف و منتقد سینمایی نوشته شد و به‌وسیله یکی از منتقدان در همان سالها ترجمه و منتشر گردید و به‌شناخت بیشتر این فیلمساز کمک کرد. به‌هرحال «آندری تارکوفسکی» در سالهای اخیر در اروپا و ایران شناخته شده و سینمادوستان ایرانی نیز فرصتی یافتند تا تقریباً کلیه آثار این فیلمساز برجسته را شاهد باشند و مطالب و مقالات فراوانی در باب این شخصیت و کارهای سینماییش در مطبوعات هنری درج شد. مطلبی که به‌دنبال می‌آید نظری اجمالی برای شناخت بیشتر این فیلمساز است.

«آندری تارکوفسکی» از جمله فیلمسازانی است که با دیدن یکی از آثارش نمی‌توان به‌شناخت دقیقی از او دست یافت، به‌همین دلیل منتقد سینمایی نیاز به‌سیر و

■ صحنه‌ای از فیلم آندری تارکوفسکی

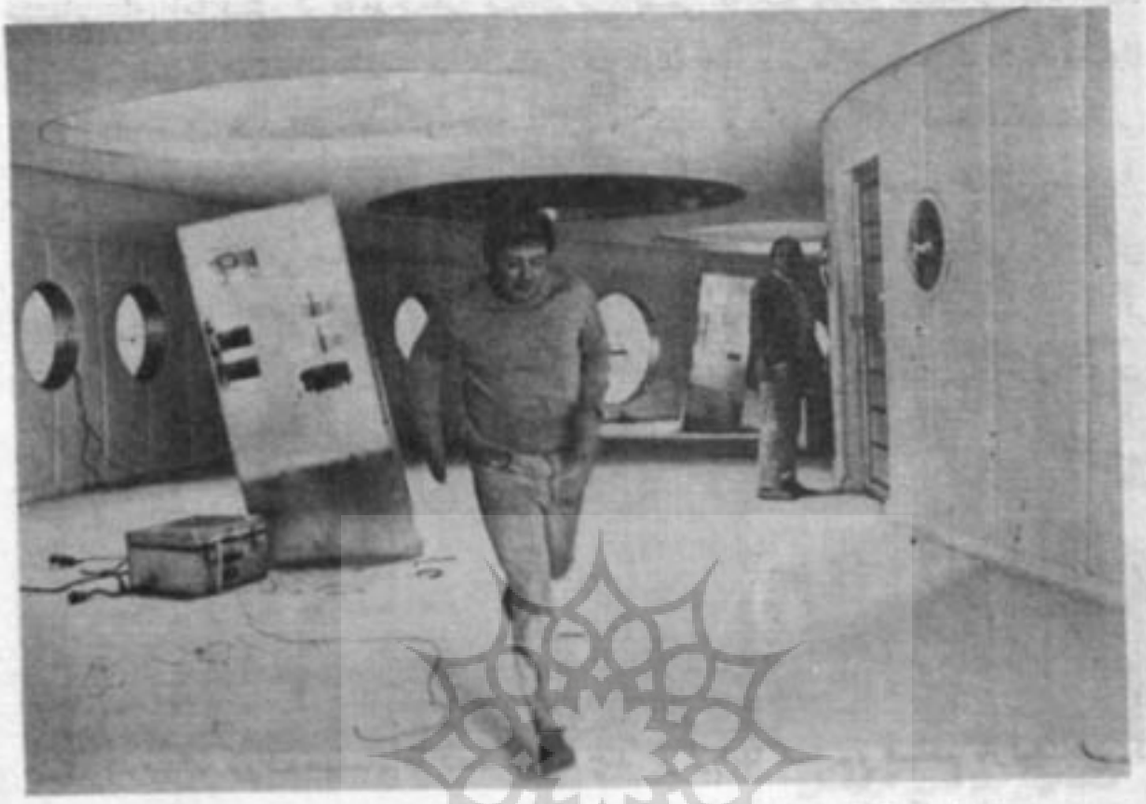
سلوک در کلیّه فیلمهای این فیلمساز دارد تا از طریق به‌هم پیوستن زنجیره‌های فکری و تکنیکی مستتر در فیلمهایش قادر به‌نقد این هنرمند باشد. علاوه بر موارد فوق، شناخت شرایط فرهنگی سینمای شوروی و همچنین مسایل مختلف فرهنگی و سیاسی در جامعه‌ای که فیلمساز در آن حضور داشته است لازم به‌نظر می‌رسد. اصولاً با دیدن یک اثر از هنرمند مشکل بتوان به‌شناخت دقیقی نسبت به‌شخصیت هنری او دست یافت. بخصوص تارکوفسکی، که ویژگیهایی در فیلمهایش وجود دارد که در فیلمهای سینمایی معمول دنیا به‌یقین وجود ندارد. برای مثال سینمای معمول قصه گواست، روایتی است، مونتاژ تداومی دارد و دارای کلیشه‌های مرسوم است، اما در سینمای آندری تارکوفسکی این گونه مسایل ابداً مطرح نیست. رمز و رازی خاص در فیلمهای او نهفته است و برای درک بهتر این آثار نیاز به‌شناخت هنرهایی از جمله نقاشی، موسیقی و شعر است. سینمای تارکوفسکی به‌روایتی شعر است، او فیلم را به‌زبان شعر مبدّل ساخته است، از خاصیت غنایی و توصیفی شعر استفاده می‌کند و شعرهایش، تصاویر فیلمهایش می‌باشند. همانطور که اشاره شد برای شناخت بیشتر این فیلمساز فرضهایی را قایل شدیم، از جمله دیدن کلیه آثار

سینمایی او. اما پیش از ورود به‌این مبحث می‌بایستی به‌یک توضیح مقدماتی پرداخت، اصولاً سینماگران را در سطح بین‌المللی می‌توان به‌دو دسته تقسیم کرد: گروه اول فیلمسازانی که از جامعه و یا طبیعت تقلید می‌کنند و دگربار آن‌را به‌جامعه منعکس می‌سازند و گروه دوم فیلمسازانی که خمیرمایه و ذات هنر را مورد توجه خاص خود قرار می‌دهند، که به‌نظر می‌رسد تارکوفسکی از گروه دوم باشد. تماشاگر فیلمهای تارکوفسکی انتظار قصه گویی از تارکوفسکی ندارد، به‌دنبال پاسخی مقطعی در فیلم نیست. تماشاگر تارکوفسکی می‌بایستی به‌دنبال تقدس و والایی هنر باشد؛ جایی که بسیاری از بزرگان هنر در آن حیطه گام برداشته‌اند. و شاید بتوان مقام تارکوفسکی را از این نظر با، رنه[5]، بونوئل[6]، آنتونیونی[7] و میزوگوشی[8] مقایسه کرد.

درواقع این گونه اندیشمندان تنها به‌این دلیل که فیلمی ساخته باشند اقدام به‌تهیه فیلم نمی‌کنند بلکه در راستای رسیدن به‌یک هدف یا نیّت فرهنگی، انسانی، اجتماعی و یا سیاسی دست به‌ساخت فیلم می‌زنند. شاید به‌همین دلیل است که در طی سالها زندگی هنری هنرمندان بزرگ سینما، ما فقط شاهد چند اثر از آنها هستیم، همانند تارکوفسکی که در طول زندگی حرفه‌ای خود در سینما فقط ۷ اثر مهم سینمایی خلق کرده است. به‌همین دلیل در نقد آثار این فیلمساز می‌بایستی دقت عمل بیشتری مبذول شود یعنی نقدی که به‌هنگام ارائه به‌خواننده، اشاعهٔ فرهنگ و معرفت نماید و دانشی را به‌تماشاگر فیلمهایش منتقل نماید که او به‌هنگام دیدن اثر هنرمند خود به‌آن دست نیافته باشد، که اتفاقاً در مورد درونمایه و فرم تکنیکی فیلمهای تارکوفسکی این مسأله بسیار صادق است.

پس از سالهای جنگ دوم جهانی تعدادی از فیلمسازان جوان در شوروی دست به‌فعالیت زدند، این فیلمسازان از شاگردان نسل سینماگران کلاسیک و سینماگران سبک مونتاژ می‌باشند، شاگردان فیلمسازانی همچون: «پودوفکین»، «داوژنکو» و حتی «آیزنشتاین»، اما نکته جالب‌توجه این مسأله است که از نقطه‌نظر فکری و حتی در بعضی موارد تکنیکی ویژگیهای خاص خود را دارا می‌باشند.

آندری تارکوفسکی نیز از شاگردان «میخائیل رم» بود که او خود از شاگردان «آیزنشتاین» به‌شمار می‌آمد، از سویی دیگر اصولاً سینمای شوروی بیشتر از طریق فیلمهای اتوبیوگرافی راجع به‌شخصیتهای هنری جهان و یا اقتباس از رمانها و یا نمایشنامه‌های بزرگ



■ صحنه‌ای از فیلم «سولاریس»

جهان معرفی شده است که البته فیلمسازانی هم‌چون تارکوفسکی و هم نسلهای دیگر او همانند «آندری میخالکف کنچالفسکی[۹]» که فیلمنامه «آندری روبلف» را با همکاری او تألیف کرده است و یا «لاریسا شپینکو[۱۰]» فیلمساز زن سازنده فیلم «عروج»، و نیکیتا میخالکف[۱۱] و... از این نوع سینما مبرا هستند، و فیلمهای هر یک دارای ویژگیهای هنری خاص خود می‌باشد. این نکته که در برخی از آثار آندری تارکوفسکی تأثیراتی از نظرات فرهنگی و تکنیکی فیلمسازانی همچون: «آلن رنه»، «برسون[۱۲]» و «آنتونیونی» وجود دارد قابل انکار نیست، اما پذیرش این تأثیرات از سوی تارکوفسکی به‌معنای بروز یک درونمایه کاملاً ویژه و شخصی در سینمای او است که پیوندی عمیق با دوران کودکیش و ارتباطی ناگسستنی با زندگیش در شوروی دارد. ویژگی خاص سینمای تارکوفسکی شاعرانه‌بودن فیلمهای او است، سینمای شاعرانه نه‌فقط به‌مفهوم نزدیکی با طبیعت بلکه با ویژگی زبان شعر یعنی وزن و قافیه و ردیف. توصیف و تغزل این ویژگی تا جایی پیش می‌رود که تماشاگر فیلمهای او مرز بین «عینیت و ذهنیت»، مرز بین «مرگ و زندگی»، مرز بین

«جوانی و پیری» (نسل) و مرز بین «واقعیت و خیال» را در جای‌جای فیلمهایش از دست می‌دهد و این ویژگی توصیف گونه ادبیات موزون و یا نظم و شعر است. حتی در تکنیک فیلمهایش نیز تفاوتهای عمده‌ای با سینمای معمول دنیا نهفته است: ویژگیهای خاص حرکت دوربین که پیوند ارگانیک با مونتاژ درون تصویر دارد، یعنی مونتاژی که بر پایه حرکت میزانسنی استوار است. سبک مونتاژ کاملاً متضاد با مونتاژ مکانیکی و یا به‌عبارتی تداومی است. انتقالات بصری بسیار نرم و رمز و رازگونه به‌وقوع می‌پیوندد و دکوپاژ بر پایه حرکت همراه دوربین و سوژه، یا به‌عبارتی بر حرکت میزانسنی استوار است. برش در درون نماها صورت می‌پذیرد و تغییرات زوایا و اندازه‌های سوژه‌ها بر پایه حرکت دوربین استوار است. از ریتم تند و کوبنده اجتناب می‌کند و به‌یک ریتم درونی دست می‌یابد. مونتاژ را بر اساس زمان درون‌نما پی‌ریزی می‌کند و اغلب موضوع و ایده‌هایش را با آرامش به‌تماشاگرانش انتقال می‌دهد. هیچگاه قصد تحمیل موضوع را به‌بیننده ندارد و سرانجام انتخاب را به‌بیننده فیلمهایش واگذار می‌کند. درونمایه فکری آثار تارکوفسکی پیرامون مسایلی از جمله: زندگی، مرگ، مذهب و عرفان دور می‌زند. این گونه مباحث به‌دلیل گستردگی‌شان در جامعه انسانی به‌طور کلی مفاهیم فلسفی را در بر می‌گیرند. تارکوفسکی می‌کوشد تا هر یک از این مباحث را از طریق عناصر تصویری به‌گونه‌ای سمبولیک به‌تماشاگران فیلمهایش منتقل کند. این عناصر سمبولیک عبارتند از: آب، آتش، خاک، درخت، اسب... به‌نظر می‌رسد فرم شعرگونه و رنگ‌آمیزی تصاویر فیلمهای این فیلمساز تأثیرات امپرسیونیستی نیز دارد؛ عبور لحظه‌ای از روی آدمها، اشیاء و عوامل اطرافشان، و این چیزی است که تا حدود زیادی در آثار «آلن رنه» و «آنتونیونی» شکل می‌پذیرد. استفاده از رنگ برای انتقال مفاهیم پیچیده فلسفی، نمونه بارز آن در پایان فیلم «آندری روبلف» هنگامی که قصد دارد اوج هنری بزرگترین اثر نقاش (فرسک) روبلف را به‌تماشاگر نشان بدهد، برخلاف تمامی فیلم که به‌شیوه‌ای سیاه و سفید فیلمبرداری شده است تابلوی معروف «سه فرشتگان عهد عتیق» را رنگی نشان می‌دهد و یا در پایان فیلم کودکی ایوان عنصر آب را در مقابل ایوان قرار می‌دهد که به‌نوعی پاکی و معصومیت و یا حتی تطهیر را توضیح و تفسیر می‌کند. البته تارکوفسکی خود اذعان کرده است که هدف هنر تقلید نیست، علیرغم اینکه بسیاری از هنرشناسان معتقد

بوده و هستند که یکی از اهداف هنر تقلید است، با اینحال تارکوفسکی هنر را تقلید نمی‌پندارد.

«غلطک و ویلون»، «کودکی ایوان»، «آندری روبلف»، «سولاریس»، «آینه[۱۳]»، «استالکر[۱۴]»، «نوستالژی[۱۵]» و «ایثار[۱۶]»، شناسنامه هنری آندری تارکوفسکی را همانند سلسله‌ای به‌هم‌پیوسته از اندیشه‌های یک هنرمند در زمان متحول می‌سازد. کودکی ایوان دارای موضوعی مرتبط با جنگ و یک مسأله انسانی است که فیلمساز با اضافه‌نمودن چهار سکانس ذهنی در فیلم موضوع آن‌را از حالت خشک و بیروح نجات می‌دهد. درواقع این چهار سکانس در اصل فیلمنامه پیش‌بینی نشده بود. برخلاف سه سکانس موجود در فیلم یکی از این بخشها دارای فضای کابوس گونه یا به‌عبارتی فراواقع گرا[۱۷] می‌باشد، این چهار بخش دنیای کودکی ایوان را به‌ما معرفی می‌نماید. شاید بتوان مقایسه‌ای هرچند دور مابین ایوان و کودک فیلم «آلمان سال صفر» ساخته «روسلینی[۱۸]» انجام داد، البته با این تفاوت که ایوان خود انتخاب کرده است اما کودک آلمان سال صفر ناچار از انتخابی است که برایش صورت گرفته، هرچند هر دو قربانی شرایطی هستند که بر آنها تحمیل شده است. در فیلم «کودکی ایوان» نقطه‌نظرهای تکنیکی و محتوایی این فیلمساز، متحوّل شده و سبک ویژه‌ای را به‌خود اختصاص می‌دهد: حرکات نرم دوربین، انتخاب سمبولهایی همچون اسب، درخت، آتش، آب، نوع کمپوزیسیون (ترکیب‌بندی تصاویر)، سبک مونتاژ دکوپاژ بر اساس حرکت دوربین و... تا جایی که بسیاری از منتقدان معتقدند که سه فیلم کودکی ایوان، آندری روبلف و آینه، یک تریلوژی[۱۹] از تارکوفسکی است و علیرغم متفاوت‌بودن موضوعات هر یک، می‌توان تحوّل یک اندیشه و تأثیرات دوران کودکی فیلمساز را در این سه فیلم به‌خوبی مشاهده نمود. در فیلم آینه که یکی از برجسته‌ترین آثار این فیلمساز می‌باشد علاوه بر تحول سبک شاعرانه که به‌اوج خود می‌رسد موضوعات مهم بسیاری از جمله مسأله محدودیت‌های اجتماعی، سیاسی و همچنین فرهنگی در شوروی دوران استالین، وحشت و رُعب ناشی از این دوران و دنیای کودکی تارکوفسکی به‌نمایش گذاشته می‌شود. تارکوفسکی به‌دنبال هدف والای هنر بود، امّا سینمایش در فیلم آینه بیش از هر یک از آثار دیگرش جنبه شخصی پیدا می‌کند؛ مکاشفه او در فیلمهایش، ذهنیت ناب هنری او را تشکیل می‌دهد، او

■ صحنه‌ای از فیلم «کودکی ایوان»

این ذهنیت را با دیگر هنرها از جمله موسیقی و نقاشی تلفیق می‌کند. انتخاب موسیقی فونکسیونل و موسیقی دورانی در فیلمهایش، موسیقی‌ای که مرتبط و منطبق با عناصر تاریخی موضوع فیلمهایش می‌باشد از ویژگیهای این فیلمساز است. همچنین نقاشی و کاربرد آن در سینما، چنانچه می‌دانیم تارکوفسکی خود نقاشی زبردست بوده است، تأثیر نقاشی در فیلمهای او به‌هنگامی مشهود می‌شود که تک‌تک تصاویر فیلمهایش را با دید عکس بنگرید، آنگاه مشاهده خواهید کرد که تابلوهای کلاسیک، رومانتیک و یا حتی مُدرنی در آنها نهفته است. فرم و فضای تصاویر فیلمهای تارکوفسکی مغایر با فرم و فضای سینمای مرسوم دنیا است؛ بعضی اوقات به‌تقلید از طبیعت همانند یک نقاش چیره‌دست کلاسیک به‌نقاشی تصاویرش می‌پردازد و زمانی آنقدر انتزاعی تصاویرش را ارائه می‌دهد که بیننده مشکل اساسی در درک مفاهیم فیلمهایش پیدا می‌کند. اما در فیلمهای تارکوفسکی فُرم است که ویژگی محتوای آثارش را می‌سازد. در فیلم آندری روبلف که فیلمنامه آن با همکاری آندری میخالکف کنچالفسکی تألیف شده است به‌زندگی بزرگترین ایکون[۲۰]ساز و نقاش تمامی اعصار در شوروی می‌پردازد که رنجهای زیادی در

■ صحنه‌ای از فیلم «آندری روبلف»

دوران زندگیش کشید تا توانست آثار فرسک[۲۱] بزرگی را در تاریخ هنر برجای گذارد. تمرکز فیلمساز و نقطه دید مهمّ او بر هنرمند و «تأثیرات دورانش» استوار است. هنرمند و درونیات خود، هنرمند و دنیای پیرامونش و تلاش و پیگیری برای رسیدن به‌هدف هنر، آنچه تارکوفسکی به‌دنبال آن بود. فیلم مذکور به‌گونه‌ای مورد نقد دستگاه دولتی شوروی قرار گرفت و تا مدتی در شوروی نمایش داده نشد، فیلم از نقطه‌نظر سینمایی اثری ارزنده و قابل‌تعمق می‌باشد، فیلمبرداری درخشان به‌طریقه سیاه و سفید، طراحی دکوپاژ و حرکت در فیلم و بازی هنرپیشگان فیلم از جمله بازیگر نقش روبلف قابل‌تعمق است. سینمای آندری تارکوفسکی در بسیاری لحظات شباهتهای ناگزیری با سینمای تجربی پیدا می‌کند، جنبه‌های تجربی در آثار تارکوفسکی به‌لحظات و تصاویری مرتبط می‌شود که از نقطه‌نظر انتزاعی شکل ظاهری از عمق موضوع فیلم جداست لیکن در بطن خود جهت تقویت باورهای تماشاگرانش خلق می‌شوند. در سولاریس که فیلمی علمی و تخیلی از تارکوفسکی

است این لحظات بیشتر دیده می‌شوند. سولاریس از یک درونمایه علمی و تخیلی برخوردار است که جنبه‌های فلسفی خاص خود را داراست. برخی منتقدان این فیلم را در مقابل فیلم «اودیسه ۲۰۰۱[۲۲]» اثر کوبریک[۲۳] مورد نقد قرار می‌دهند، لیکن تفاوتهای عمده‌ای در دو اثر موجود وجود دارد که نقد و قیاس بین این دو را مشکل می‌توان تفسیر نمود. از نظر بصری، فرم و محتوا در آثار تارکوفسکی در خدمت شعرند و اصولاً در سینمای شاعرانه تارکوفسکی نوعی آرامش و تأمل وجود دارد. او سعی می‌کند تماشاگر را در حال و هوای شعر قرار دهد حتی در جایی که از صحنه‌های پراکشن استفاده می‌کند، کما اینکه در صحنه‌های نبرد فیلم آندری روبلف، تارکوفسکی از حرکت آهسته دوربین بهره می‌جوید تا اثر شعرگونه تصاویرش از بین نروند. او به‌نوعی عرفان نیز معتقد است، او انسان را مادی نمی‌پندارد، عناصر سمبولیک مذهبی در آثارش دیده می‌شود، نمونه‌های تابلوهای مسیح و کمپوزیسیونهایی که سمبولهای مذکور را ارائه می‌دهند. تارکوفسکی در فیلمهایش قصه نمی‌گوید، سینمای او به‌یک کولاژ شباهت دارد، که درنهایت قصد دارد یک مفهوم کلی را به‌تماشاگر منتقل نماید. همانطور که ویلیام وایلر رابطه ادبیات و سینما را برتر از هر چیز دیگر می‌دانست تارکوفسکی نیز چنین می‌پندارد، اما ادبیات تارکوفسکی بر مسأله زمان تأکید دارد، ایهام و ایجاز در زمان از خصوصیات این ادبیات است، همانند ادبیّات معاصر سالهای ۱۹۵۰ در فرانسه که موجب پیدایش سینمای موج نو شد. این مسأله را در فیلم سولاریس بیشتر می‌توان مشاهده کرد. در مورد سبک مونتاژ باید پذیرفت که منظور تارکوفسکی مونتاژی نیست که یک تداوم صرف را به‌بیننده منتقل نماید و یا مونتاژی نیست که براساس یک فرمول خاص همانند آیزنشتاین طراحی شده باشد. تارکوفسکی اجازه می‌دهد تا بیننده از ورای زمانی که در پلان نهفته است یا زمان «فتوگرافیک» به‌نتایج او دست یابد، در تصاویر طولانی فیلم آینه و ایثار می‌توان زمان درون‌نما را بیشتر مشاهده کرد بخصوص در پلان پایانی فیلم ایثار این نکته مشهودتر است.

آندری تارکوفسکی در فیلم استالکر به‌آینده و تنهایی انسان قرن می‌پردازد، تمرکز فیلمساز بر دنیای آمال و آرزوها و مدینه فاضله انسان است. سبک فیلم دوگانه است، تلفیق فیلمبرداری رنگی و فیلمبرداری سیاه و سفید، طرح موضوعات فیلم را به‌عهده می‌گیرد. دنیای نابسامانیها و سختیهای انسانی در شیوه فیلمبرداری تقریباً سیاه و سفید و دنیای مدینه

فاصله انسانی به‌شیوه رنگی، اما به‌واقع هیچکدام از این دنیاها مقام و جایگاه انسانیّت را که در پایان فیلم در صحنه‌ای که دختربچه در اطاق به‌تنهایی نشسته است و عبور قطار از کنار خانه و صدای سرود ستایش انسانی سمفونی نهم بتهوون پخش می‌شود را در بر نمی‌گیرد، هوشیاری فیلمساز در انتخاب موسیقی و پیام نهایی فیلمساز و ارج‌نهادن به‌شخصیت انسان از ویژگیهای تفکر تارکوفسکی است. در فیلم نوستالژی که پس از پناهنده‌شدن فیلمساز به‌اروپا ساخته می‌شود ویژگیهای هنرمند، اسارت او در قرن حاضر و انتقال مفاهیم انسانی و فرهنگی جایگاه هنرمند به‌نسلهای بعدی تفسیر می‌شود و تحوّل سبک تکنیکی فیلمساز تقریباً به‌اوج خود می‌رسد و بالاخره در ایثار که بیانیه پایانی این فیلمساز برجسته است رهایی شخصیت انسانی از کلیه اسارتها و رهایی هنرمند از قیود جامعه و رسیدن هنرمند به‌هدف هنر برجسته می‌شود. آندری تارکوفسکی سینماگر، شاعر، نقاش و فیلسوف قرن حاضر درگذشت، لیکن تأثیر سینمای این هنرمند بزرگ بر هنرمندان جوان سینما و علاقمندان به‌هنر که همچنان سیر پویای خود را طی می‌کنند غیرقابل انکار می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- Sight and Sound. 2- Solaris. 3- Andrei Rublev. 4- Ivor Montague. 5- Alain Resnais. 6- Luis Bunuel. 7- Antonioni. 8- Mizoguchi. 9- Andrei Mikhalkov. 10- Larisa Shepitko. 11- Nikita Mikhalkov. 12- Berreson. 13- Mirror. 14- Stalker. 15- Nostalghia. 16- Sacrifice. 17- Surrealistic. 18- Robertto Rossellini.

۱۹ ــ سه قسمتی ــ سه اپیروزدی.

20- Icon.

۲۰ ــ Icon منظور شمایل‌های مذهبی است.

۲۱ ــ فرسک: منظور نقاشی‌های دیواری بر روی گچ است.

22- Space Odysse-2001. 23- Stanly Kubrik.