PAYKAREH
Journal of Art Faculty Shahid Chamran University of Ahvaz
Water symbolism in Tarkovsky's works
Vol. 8, No. 18, winter 2020, 48-63

EXTENDED ABSTRACT

Water symbolism in Tarkovsky's works

Asghar Kafshchian Moghadam[1] **Sara Allahyari** [2]

1. Associate Professor in Visual Arts Faculty, Tehran University, Iran. Email: kafshchi@ut.ac.ir
2. PhD Candidate in Art studies, College of Fine Arts, Tehran University, Iran

Received: 21.01.2020
Accepted: 06.03.2020
DOI: 10.22055/pyk.2020.15544

Keyword:
Tarkovsky
Semiotics
The Element of Water
Cinema
The Four Elements of Nature

Introduction

Cinema is one of the most pervasive media for the expression and conveyance of concepts and meanings to the audience. Tarkovsky's movies, meanwhile, are a deep visual representation of his intellectual and emotional surges. In general, Tarkovsky's views and filmmaking are full of symbolic and poetic concepts. Reflecting upon his works, it can be inferred that the four elements have a special place in his movies. Our research question is: what does the symbol of water as one of the elements of nature mean in Tarkovsky's works?

The present study aimed at the symbolic expression of water in the works of Andrei Tarkovsky and developing a new concept in the mind of the audience. In line with this study, we can mention the most relevant sources, such as a book entitled "The Restored Hope of Tarkovsky's Cinema" by "Babak Ahmadi" in 2005. This book is a combination of Tarkovsky's book and newer perspectives regarding a review of Andrei Tarkovsky's cinema. Another source that

can be referred to is a book entitles "Psychological Analysis of Time and Immortality in Tarkovsky's Cinema and Art, Literature and Mindset" by "Mohammad Sanati" in 2002. In this book, the first discussion has dealt with the art and literature of mentality from modernity to postmodernism from different aspects. Thereafter, in the section of time and immortality in Tarkovsky's cinema, the author discussed his subject under seven titles.

Methodology

The current qualitative study analyzed Tarkovsky's works using semiotic analysis. The present study took a closer look at Tarkovsky's works and his views on cinema and the process of symbol formation in his works according to the theories of " Christian Metz " in the field of semiotics in cinema. It performed a semiotic study of water symbolism in the works of Andrei Tarkovsky.

Results

Tarkovsky emphasized the constant presence of elements of nature in all scenes. We can see the predominant power of nature in connection with humans and naturalism in Tarkovsky's thought. In his movies, he has consistently used the four main elements one of which

is water. Water washes and purifies, and it seems to be the element to which Tarkovsky feels closest.

Tarkovsky's interest in the element of water was evident in all of his movies, from the very beginning in his short movie "steamroller and violin" and later in movies, namely "Ivan's Childhood", "Andrei Rublev", "Solaris", "Mirror". "Stalker", "Nostalgia" and "Sacrifice". The ubiquitous presence of water in Tarkovsky's movies is accompanied by a variety of concepts. Such recurrent images in his movies make the audience think of the symbolic meaning of water in various forms, along with its aesthetic meaning since formal logic cannot justify these very exaggerated repetitions.

In Tarkovsky's first four movies, water and rain signify happiness. Rain is a vibrant theme. In the last three movies, wetlands and ponds are reflections of dead water. Tarkovsky is a narrator of human insecurity and suspense. Apart from the sense of suspense that has been repeated by the image of wind or weightlessness in the world of dreams, water observation can evoke another meaning. The destiny of water, which is clear and first at first, is dirt and mud. Every flowing water vibrantly pursues its journey to death. Water observation elicits the process of decay and the final death. In this sense, water in Tarkovsky's work carries the double meaning of birth and death.

About the semiotic system, it can be observed that each movie is accompanied by visual cues. We cannot put a limited interpretation of Tarkovsky's works, rather they are open to diverse interpretations. Independent of the author's intentions as well as his /her intended meanings, a cinematic text can always carry different or even transformative connotations in the face of audiences and analysts. It does not deny the author's intent, rather the construction of the implied author's intentions and his /her intellectual and social system is quite effective in the process of unfolding symbol meanings used in his /her works. Tarkovsky artistically depicts his complex, mysterious, and poetic thoughts about the world with tangible signs and symbols in his movies.

Conclusion

Tarkovsky's works are a reflection of his way of life. Tarkovsky himself does not specifically regard the elements of his movies as symbols, rather he argues his aesthetic view of life is central to the creation of his works. Nevertheless, it cannot be accepted that analysts judge and review his work only in this way. His Tarkovsky movies take on a visual, mysterious, and poetic quality conveying truths to their audience in an inspiring and intuitive way. As a filmmaker, Tarkovsky, with a unique and poetic view, was able to use the four elements of nature to create works that would make him a popularly acclaimed filmmaker.

In the current study, the four main elements of nature in Tarkovsky's cinema were regarded as symbols whose structural analysis enabled us to enter the realm of cultural studies. Accordingly, this study did nor adapt a mere aesthetic approach. Therefore, it can be concluded that Tarkovsky's interest in the use of these elements carries a semiotic and symbolic meaning and in each of the movies, it creates a special feature consistent with the artwork and evokes a novel meaning in the mind of the audience.

The present study specifically analyzed the element of water in Tarkovsky's movies. It can be noted that he has artistically represented different concepts such as life, death, happiness, insecurity, sanctity, fear, and isolation by the use of water symbol beyond the aesthetic view and incorporated those concepts and hidden meanings in his artworks.

References

-Ahmadi, Babak (2003). Recovered Hope, Andrei Tarkovsky's Cinema. Tehran: Center
-Sanati, Mohammad (2002). Time and immortality in Tarkovsky's cinema. Tehran: Center

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیکره
فصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نشانه‌شناسی عنصر آب در آثار تارکوفسکی
دوره هشتم شماره هجدهم - زمستان ۹۸
۵۱

اصغر کفشچیان مقدم*
سارا اللهیاری**

تاریخ دریافت: ۹۸ /۱۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۹۸ /۱۲/ ۱۶

نشانه‌شناسی عنصر آب در آثار تارکوفسکی

چکیده

سینما یکی از فراگیرترین رسانه‌ها برای بیان و انتقال مفاهیم و دلالت‌های ارتباطی هنرمند با مخاطب است. در این میان، فیلم‌های تارکوفسکی بازنمایی عمیق بصری جوشش‌های فکری و احساسی او هستند. به طور کلی نظریات تارکوفسکی، نوع سینما و فیلم‌سازی او سرشار از مفاهیم سمبلیک و شاعرانه است. با بررسی آثار وی می‌توان دریافت که عناصر در فیلم‌های او از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این پژوهش، ابتدا مبانی فکری و نظری تارکوفسکی بررسی و سپس با توجه به مفاهیم نظام نشانه‌شناسی به تحلیل عنصر آب در آثار او پرداخته می‌شود. سؤالی که در این پژوهش مطرح می‌شود، این است که نشانه آب به عنوان یکی از عناصر طبیعت چه مفهومی در آثار تارکوفسکی دارد؟ هدف این پژوهش، آشنایی مخاطبان با بیان نشانه‌شناسانه عنصر آب در آثار آندری تارکوفسکی [۱] است. این پژوهش کیفی است که با تحلیل نشانه‌شناسانه و به صورت توصیفی به ارائه موضوع می پردازد. در پاسخ به سؤال پژوهش باید گفت؛ آثار تارکوفسکی به طریق زیستن او اشاره دارند. زبان بصری فیلم‌های او رازآمیز و شعرگونه‌اند و حقایقی را به شکل الهام‌گونه و شهودی به مخاطب خویش منتقل می کنند. تارکوفسکی با نگاهی منحصر به فرد و شاعرانه به عناصر چهارگانه طبیعت ، در این پژوهش که به طور اخص عنصر آب در فیلم های تارکوفسکی مورد تحلیل قرار گرفت، می‌توان گفت وی با بهره‌گیری از عنصر آب ورای نگاه زیبایی شناسانه، معناهای متفاوتی هم چون زندگی، مرگ، شادی، نا امنی، قداست، ترس، انزوا و مانند آن را به بهترین شکل بازنمایی کرده است و به فراخور اثر و در راستای آن دست به آفرینش زده است.

کلیدواژه:
تارکوفسکی
نشانه‌شناسی
عنصر آب
سینما
عناصر چهارگانه طبیعت

نویسنده مسئول: دانشیاردانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران *
kafshchi@ut.ac.ir
دانشجوی دکتری دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران **
sara.allahyari@ut.ac.ir

مقدمه

از ابتدای پیدایش سینما در سالیان متوالی تنها روش تحلیل متون رسانه‌ای، نگاه زیباشناسانه به فیلم‌های سینمایی بوده است؛ اما امروزه روش مطالعه‌ای محدود به این روش نمی‌شود. تغییر جهت از نگاه صرف زیبایی‌شناسی به نگاه‌های تحلیلی ترکیبی مانند نشانه‌شناسی محصول تلاش طیف وسیعی از متفکران حوزه‌های مختلف مانند زبان شناسان، جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان و ... است. یکی از این ابزارها برای تحلیل متون سینمایی به کارگیری روش نشانه‌شناسی است. این روش حاصل تلاش‌های متفکرانی همچون «رولان بارت»، «کریستین متز»[۱]، «پیرو پازولینی» و «اُمبرتو اکو» به حوزهٔ مطالعاتی منسجم و پرباری در مطالعات سینمایی بدل شده است. آثار تمام این متفکران ریشه در اندیشه‌های «فردیناند سوسور»[۲] دارد. در این پژوهش با نگاهی موشکافانه به آثار تارکوفسکی و بررسی نگاه او به سینما و روند شکل‌گیری نشانه‌شناسی و رویکرد به نظریات کریستین متز در زمینهٔ نشانه‌شناسی در سینما به بررسی و نشانه‌شناسی عنصر آب در آثار «آندری تارکوفسکی»[۳] خواهیم پرداخت. سینمای این فیلم‌ساز شاعرانه است و مهم‌ترین ویژگی سینمای شاعرانه، رمزگان آن است که در این پژوهش این رمزگان از دیدگاه نشانه شناسی تحلیل می‌شوند. سؤال پژوهش این است که : نشانه‌شناسی آب به عنوان یکی از عناصر طبیعت(آتش،باد،آب،خاک) ایجاد چه مفهومی در آثار تارکوفسکی می‌کند؟

بیان مسأله

تارکوفسکی از بزرگ‌ترین کارگردان‌های سینمای معاصر جهان و از شاعران بزرگ سینما در تمام دوران‌هاست (آریانی، ۱۳۸۲: ۲۸). تارکوفسکی می‌گوید: «می‌توان دو دسته از کارگردان‌ها را از یکدیگر جدا کرد، دستهٔ نخست می‌کوشند تا جهانی که در آن زندگی می‌کنند را به تقلید بازسازی کنند و دستهٔ دوم می‌کوشند تا جهانی ویژهٔ خود را بیافرینند، این دستهٔ دوم شاعران سینما هستند» (همان، ۱۳۸۲: ۲۸). بیشتر آثار آندری تارکوفسکی از مضامین فلسفی و عرفانی برخوردارهستند. نوع ترکیب‌بندی قاب تصویر، نوع میزانسن، طراحی صحنه و لباس، نوع دیالوگ‌ها و اساساً نوع داستان‌پردازی در فیلم‌های تارکوفسکی نشان از استقلال وصاحب‌سبکی وی در سینمای جهان است. او گاه در آثارش به طرح مفاهیم مذهبی می‌پرداخت و گاه در صدد تصویر انسان تنها و غربت او در عصر مدرنیته بود. معروف‌ترین مشخصه فیلم‌های این کارگردان شاعرانه بودن آنهاست، فیلم‌های آندری تارکوفسکی در قیاس با قواعد دراماتیک بسیار نامتعارف است. استفاده سمبلیک از حرکت دوربین و میزانسن‌های نمایشی از مشخصه‌هایی است که در آثار تارکوفسکی قابل توجه می‌باشد. «همهٔ فیلم‌های تارکوفسکی بازنمایی عمیق بصری جوشش‌های فکری و احساسی او هستند که به واسطهٔ پویش درونی و مکاشفه‌گرانه، دوره‌ای از زندگی‌اش را در تصاویر سینمایی پیکره‌سازی می‌کنند تا در زمان و مکان آشنا و نامیرایش فراچنگ آیند و جاودانه شوند. از نخستین آثار تارکوفسکی تا انتهای کار او یکی از دغدغه‌های او در به تصویر کشیدن استفاده از عناصر چهارگانه طبیعت(آتش،باد،آب،خاک) (برد، ۱۳۹۲: ۱۱). تارکوفسکی در این باب می‌گوید «در سینما به جست و جوی معنویتی است که با کمک آن بتواند زمزمه‌های درونی‌اش را به تصویر کشد» (برد، ۱۳۹۲: ۱۲). عناصر اصلی چهارگانه طبیعت در سینمای تارکوفسکی به مثابه نشانه‌هایی محسوب می‌شوند که می‌توان از بطن تحلیل ساختاری آنان به

حوزهٔ مطالعات فرهنگی گام نهاد و رویکردی متمایز از زیبایی‌شناختی صرف را برگزید. سینمای تارکوفسکی این ویژگی را دارد که از دل خوانش متقابل‌ها و نظام‌های موجود در زبان‌شناسی سوسوری مسیر تحلیل نشانه‌شناختی که منجر به سایر تحلیل‌ها می‌گردد را هموار سازد. از مهم‌ترین متفکرین نشانه‌شناس در حوزهٔ سینما که تنه به حوزه‌های تحلیلی دیگر هم‌چون روان‌کاوی و جامعه‌شناسی می‌زند، می‌توان به کریستین متز اشاره کرد. در اکثر پژوهش‌ها با نگاهی زیباشناختی به باز تعریف یک پدیده فرهنگی پرداخته می‌شود، اما خوانش این پدیده‌ها با رویکرد نشانه‌شناسی پیشنهاد این پژوهش است.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی است که با بهره‌گیری از تحلیل نشانه شناسنانه به تحلیل آثار تارکوفسکی می‌پردازد. در این پژوهش با نگاهی موشکافانه به آثار تارکوفسکی و بررسی نگاه او به سینما و روند شکل‌گیری نشانه ها در آثار وی با توجه به نظریات کریستین متز در زمینه نشانه‌شناسی در سینما به بررسی و نشانه‌شناسی عنصر آب در آثار آندری تارکوفسکی پرداخته می شود.

پیشینهٔ تحقیق

کتاب «دربارهٔ آندره تارکوفسکی» گردآورنده «ماریا تارکوفسکایا» ترجمهٔ روبرت صافاریان و گروه بشارت در سال ۱۳۷۱ انتشار یافته است. این کتاب شامل مقاله‌ها و خاطرات و نیز تحلیل‌هایی است بر زندگی و آثار تاکوفسکی که توسط شخصیت‌های فرهیختهٔ هنری از جمله دوستان وی به درخواست مارینا تارکوفسکی نوشته شده است. این کتاب به منظور آشنایی با ویژگی‌های فردی، اجتمایی و اخلاقی و هنری آندری تارکوفسکی می‌تواند به عنوان منبعی درخور مورد استفاده قرار گیرد. دیگر کتاب «تارکوفسکی» نوشتهٔ« بابک احمدی» است. در این کتاب بابک احمدی در ابتدا به شناخت ساختار سینما و آثار سینمایی تارکوفسکی پرداخته و کوشیده شیوهٔ بیان سینمایی وی را شرح دهد. و مهم‌ترین مایه‌های آثار تارکوفسکی در نظر گرفته شده و در پایان به شرح فیلم ایثار پرداخته است.کتاب «تحلیل روان‌شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات و ذهنیت» نوشتهٔ «محمد صنعتی» در سال ۱۳۸۱ است. در این کتاب در بحث اول به هنر و ادبیات ذهنیت از مدرنیته تا پست مدرنیته که از جنبه‌های مختلف پرداخته شده و در ادامه در بخش زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی، نویسنده در هفت عنوان به موضوع خویش پرداخته است. کتاب «امید بازیافته سینمای تارکوفسکی »نوشتهٔ بابک احمدی در سال ۱۳۸۴ است. این کتاب ترکیبی از کتاب تارکوفسکی و دیدگاه‌های تازه‌تر با محتوای نقد و بررسی سینمای آندری تارکوفسکی است.کتاب «ایثار» نوشتهٔ «آندری تارکوفسکی»، ترجمهٔ محمود ابریشمیان در سال ۱۳۷۰ است. شامل ترجمهٔ فیلم‌نامه ایثار از متن آلمانی که از روسی به آلمانی ترجمه شده است. همچنین مقالهٔ آندری تارکوفسکی دربارهٔ فیلم است. کتاب« پنج فیلم‌نامه: کودکی ایوان، سولاریس[۴]، استاکر، نوستالژیا، ایثار» از «آندری تارکوفسکی» ترجمهٔ مجید اسلامی در سال ۱۳۸۲ است. این کتاب شامل ترجمهٔ متن انگلیسی فیلم‌نامه با مقدمه‌ای از «ناتاشا سینه سیوز»[۶] و مقاله‌هایی از بابک احمدی، صفی یزدانیان و «جولین گرفی» در تحلیل می‌باشد. کتاب « تصاویر دنیای خیالی»، شامل مقاله‌هایی دربارهٔ سینما نوشتهٔ «بابک احمدی» است. در این کتاب همراه مقاله راجع به دیگر آثار سینمایی دو مقاله راجع به فیلم ایثار آمده است. کتاب

«آینه»، آندری تارکوفسکی به روایت صفی یزدانیان شامل متن کامل فیلم‌نامه و مقاله‌ای از صفی یزدانیان است. کتاب «آندری تارکوفسکی و راهش: تجسم زمان» که نوشتهٔ «مهران سپهران» می‌باشد.کتاب «رویای بهشت » تألیف «سید حسن مهدوی‌فر» که نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان از سال ۱۹۷۰ به بعد دارد که بخشی از آن دربارهٔ مقاله‌های تارکوفسکی می‌باشد. پایان نامه «بررسی آثار هنرمندان نقاش بر تصویر سینمایی آندری تارکوفسکی» نوشته «مریم صفری» است. در این پایان نامه به تأثیرپذیری تصاویر فیلم‌های آندری تارکوفسکی از نقاشان بزرگی هم چون داوینچی،بروگل،فریدریش و دیگران پرداخته است. مقالهٔ «تارکوفسکی و درایر» نوشتهٔ «کریستین تسوایر» و ترجمهٔ حسین دادرس در فصلنامهٔ فارابی سال ۱۳۶۸، شماره ۵ است. این مقاله به مقایسه آثار این کارگردان سینما پرداخته است. مقالهٔ «یادداشتی بر فیلم آینه اثر تارکوفسکی» نوشتهٔ «محمود حسنی»، فصلنامهٔ فارابی ۱۳۶۷، شماره ۱. این مقاله تحلیلی بر فیلم آینه است. مقالهٔ «درباره فیلم ایثار» نوشتهٔ «مارک لوفانو» و ترجمهٔ مهرانگیز امیرگل، فصلنامه فارابی ۱۳۶۸، شماره ۴ به چاپ رسیده است. در این مقاله لوفانو به تحلیل و بررسی فیلم ایثار پرداخته است. مقالهٔ «بررسی و تحلیل فیلم ایثار» نوشتهٔ «اسماعیل بنی اردلان»، فصلنامهٔ فارابی در سال ۱۳۶۸، شماره ۴ به بررسی و تحلیل فیلم ایثار پرداخته شده است. مقالهٔ « اقتباس به نام خدا» نوشتهٔ «احمد میر احسان»، ماهنامهٔ فیلم نگار، ۱۳۸۴، شماره ۴۱ با مرور و تحلیل انواع رویکردها در اقتباس از متون مقدس چاپ گردیده است و در آن از آثار تارکوفسکی، سولاریس و ایثار یاد شده است. مقالهٔ«حدیث نفس و دغدغه معنویت: نگاهی به سینمای تارکوفسکی» نوشتهٔ «حسین آریانی»، مجلهٔ نقد سینما در سال ۱۳۸۲، شماره ۴۳ به طور کلی به تحلیل آثار تارکوفسکی پرداخته است.

آندری تارکوفسکی

«زندگی برای آندری تارکوفسکی آنگونه رقم خورد که به هنر روی آورد و هنرش همسو، عجین و تار و پودی در هم تنیده با زندگی‌اش بود، طوری که به درستی در مورد او می‌توان از یک زندگی با دستاوردهای به شدت هنرمندانه یاد کرد و وی را در این زمینه با اطمینان خاطر مثال ستودنی قرار داد» (برد، ۱۳۹۲: ۱۱). «اینگمار برگمن»، کارگردان نامی سوئد زمانی در توصیف تارکوفسکی گفت:«او برای من بزرگ‌ترین کارگردان سینماست که زبان جدیدی اختراع کرد و به ماهیت فیلم وفادار است» (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۹۴). تارکوفسکی به غیر از دو فیلم آخرش، تمامی آثارش را در روسیه ساخت. آثاری که غالباً دارای مضامین متافیزیك و در رابطه با مسیحیت هستند. او از پدری شاعر و مترجم متولد شد و پس از پایان دوران دبیرستان، دانشجوی رشته فیلم‌سازی شد. بیشتر کسانی که فیلم‌های تارکوفسکی را دیده‌اند از مبانی نظری کار او بی‌خبرند. تارکوفسکی در مقاله‌ای که در آغاز دههٔ ۱۹۶۰ نوشت، مهم‌ترین مبانی نظری کار در سینما را چنین خلاصه کرد: «سینما یک هنر جدید است که توانایی فراوانی در بیان ژرف‌ترین مسایل هستی شناسانه اخلاقی و معنوی انسان دارد. از عهدهٔ سینماگر کاری بر می‌آید که هیچ هنرمند دیگری قادر به انجام آن نیست. باید میان سینما به عنوان هنر با صنعت سینما تفاوت گذاشت. برای یک سینماگر چیزی بالاتر از این نیست که شیوهٔ بیان و زبان خاص خود را بیابد و دیگر دنباله‌رو تئاتر و یا بیان ادبی نباشد. به گفتهٔ او سینماگر باید گوهر و منطق شاعرانهٔ تصویر را بشناسد و تماشاگر هم باید مراقب باشد که فقط در محدوده دلالت‌های معناشناسانه حرکت کند»(احمدی، ۱۳۸۲: ۱۰-۷).

تارکوفسکی در پاسخ به این سؤال که آیا نمادگرایی در فیلم آینه وجود دارد، پاسخ می‌دهد «این تصاویر مانند سمبل‌ها هستند، اما برخلاف نمادهای پذیرفته شده، نمی‌توان آن‌ها را رمزگشایی کرد. تصویر مانند لخته زندگی است و حتی نویسنده ممکن است نتواند به آن‌چه از معنای خود از چیزی که در ذهن دارد برسد چه رسد به مخاطب» (رابینسون: ۲۰۰۶: ۱۵۶). دیگر مسئله‌ای که از گفته‌های تارکوفسکی می‌شود فهمید رابطهٔ واقعیت عینی و بیان هنری است یا همان اندیش‌گون بودن هنر است. بیانی جدید و واقعی در برابر واقعیت موجود. ایجاد نگاهی جدید توسط هنرمند و پذیرفتن آن توسط مخاطب. تارکوفسکی می‌گوید: «سینما هنری است که در آن مؤلف می‌تواند خود را در موقعیت آفرینندهٔ واقعیتی نامشروط بیابد، واقعیتی‌که به معنای دقیق واژه فقط از آن جهان خود اوست. فیلم واقعیتی عاطفی است و به همین جهت تماشاگران آن را به عنوان واقعیت دوم می‌پذیرند. او سینماگری اخلاق‌گرا و آرمان‌گراست و در راز و رمز حقیقت‌گون پالایشی درونی برای مؤلف مخاطب می‌بیند. در گفته‌هایش همان‌طور که گفته شد به اندیش‌گون بودن هنر می‌اندیشد؛ اما در جاهایی آن جنبهٔ شخصیت مرموز و پیچیده‌اش نقض گفته خودش را هم می‌گوید، او هیچ‌گونه تأویل از تماشاگرش را برنمی‌تابد. بارها در گفت و گوهایش بهترین تماشاگر آثارش را کودکان نامیده است» (احمدی ۱۳۸۲: ۳۶-۳۸). اگر حق با تارکوفسکی باشد و تصویر سینمایی به معنایی که مورد نظر متفکران نو افلاطونی و رنسانس بود چیزی اندیش‌گون باشد، از تأویل تماشاگر نمی‌تواند بگریزد و درست به این دلیل که تأویل شکل بیان شدهٔ تجربهٔ عملی و ذهنی است، یعنی در دستگاهی از نشانه‌ها که به طور معمول نشانه‌های زبانی بیان می‌شود، نمادین است. در نتیجه تصویر سینمایی نمی‌تواند از نمادسازی بگریزد. اما تارکوفسکی بر این باور بود که تصویر سینمایی نمادین نیست. تارکوفسکی می‌خواست تماشاگر تسلیم تجربه سینمایی شود و این تجربه از جهانی است که توسط یک نویسنده ساخته شده است. «تارکوفسکی سعی در ایجاد زندگی از دیدگاه خود داشت، همان‌طور که او می‌دید. دیدگاهی که ناخودآگاه و شهود را برتری می‌بخشد و عمیقاً ضد علمی، ضد سیاسی و ضد عقلانی است» (رابینسون: ۲۰۰۶: ۱۵۶). «در ادامه راه، تارکوفسکی نخست پذیرفت که تصاویر سینمایی هر چند هم آشکار باشند که باید همچنین باشند، دارای محتوایی اندیش‌گون، دقیق و مهم هستند و در نتیجه اعلام کرد که خود او به عنوان سینماگر به تصاویر، نمادهایی سخت عاطفی نیازمند است»(احمدی، ۱۳۸۲: ۱۴-۳۵). تارکوفسکی متوجه شده که آزادی تاویل با آزادی نمادسازی گره خورده و فایده‌ای ندارد که هنرمند مدام هشدار دهد که کسی نباید از مرزهایی که او تعیین کرده بیرون آید. «او نمی‌تواند منکر راز و رمز اثر هنری شود و آثار خودش یکی از مرموزترین و نمادی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینماست. او می‌گوید که این رازها از گوهر خود موضوع برخاسته‌اند و ربطی به تأویل و نماد ندارند و او از یاد می‌برد که تماشاگر در لحظه‌های دریافت اثر با خود موضوع روبرو نیست، بلکه با بازسازی امر واقعی در جهان اثر روبروست، و درست در همین جاست که به گفتهٔ پل ریکور: سویهٔ بیانگر در هر اثر هنری آفریده می‌شود»(احمدی ۱۳۸۲: ۴۷-۴۸).

این پژوهش با نگاهی نشانه‌شناسانه به آثار تارکوفسکی از دیدگاه نظریه‌پردازانی همچون سوسور در زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و کریستین متز بهره گرفته شده است. فردینان سوسور یکی از بنیانگذاران زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی معتقد بود، زبان‌شناسی بخشی از علم نشانه‌شناسی است و البته مهم‌ترین بخش آن. به گفته او«زبان به این دلیل که نظامی است متشکل از نشانه‌های اختیاری، مهم‌ترین نظام از انواع نظام‌های نشانه‌شناسی است

و هم‌چون الگو و نمونه‌های اصلی دانسته می‌شود »(احمدی، ۱۳۹۴: ۱۴). سوسور الگوی دو وجهی از نشانهٔ، دال و مدلول را ارایه می‌کند. «از دیدگاه سوسور دال همان تصور صوتی و مدلول مفهومی است که دال به آن دلالت می‌کند، از دید سوسور نشانه زبانی نه یک شی را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. تصور صوتی آوایی مادی نیست که جنبهٔ فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارایه می‌دهد که نشانهٔ زبانی محسوس است و اگر بر آن می‌شویم که آن را مادی بنامیم تنها به همین معنی و برای تقابل با وجه دیگر تداعی، یعنی مفهوم است که معمولاً مجردتر می‌نماید. نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول. رابطهٔ بین دال و مدلول را دلالت می‌نامیم (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۳). «سوسور نوشته است که هر نشانه دوسویه دارد. سویه‌ای محسوس که ان را دال می‌نامیم و سویه‌ای پنهان دارد که آن را مدلول می‌نامیم. دال آن موردی است که باعث می‌شود گاه به خطا با نشانه یکی پنداشته شود. نشانه اعتباری اعجازگون دارد. حضور همزمان چیزی موجود و محسوس با چیزی پنهان و غایب» (احمدی، ۱۳۹۴: ۳۳). بنابراین روشن است برداشت وی از عناصر یک نشانه به سادگی نسبت دادن یک نام به یک شی نیست. نشانهٔ زبانی نه یک شی را به یک نام بلکه یک مفهوم ذهنی از آن شی را به یک تصور صوتی مرتبط پیوند می‌دهد. این تصور صوتی به صورت اصواتی به مخاطب رسیده و در فرایندی معکوس در مغز مخاطب تبدیل به تصور مفهومی مرتبط می‌شود. اولین بار کسی که در مورد نشانه‌شناسی سینما به طور خاص صحبت کرد، کریستین متز نظریه‌پرداز ساختگرای فرانسوی است که مهمترین نظریه او در باب زبان سینمایی بود. متز به صورت مفصل و خاص به این حیطه پرداخت. «او در ابتدا به دنبال «سینه لانگ»[5] یا زبان عام سینمایی بود (بر اساس تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ سوسور از زبان عام یا توانش، نظام زبانی و زبان خاص یا پارول) نه به دنبال یک زبان خاص و پارول آن‌جا بود که از سوسور متأثر شد و در مورد همنشینی فراوان صحبت کرد. بحثی که متز دربارهٔ همنشینی می‌کند، این است که سینما یک همنشینی بزرگ است که عوامل آن در کنار هم قرار می‌گیرند. البته پس از مدتی این همنشینی را کوچک‌تر کرد و تبدیل به سکانس کرد. جانشینی نیز در سینما جایگاه ویژه‌ای دارد. آن چیزی که بر روی پرده غایب است، ممکن است که در ذهن مخاطب جانشین آن چیزی بشود که وجود دارد» (نیکولز، ۱۳۸۹: ۹۰-۸۸). در این پژوهش تأکید بر آن است که به هیچ رو نمی‌توان دایره گستردهٔ برداشت مخاطب را محدود کرد. به طوری که یک متن سینمایی مستقل از نیت مؤلف و خواست او و همچنین معانی مورد نظر او همواره در مواجه با افراد و طیف وسیع مخاطبان می‌تواند معانی و دلالت‌های گوناگون و متضادی را با خود به همراه داشته باشد. البته این به معنای انکار نیت مؤلف و خواست او در اثر نیست. شناخت نیت مؤلف و سویه‌های فکری او در شناخت کلی اثر و دریافت دلیل استفاده از برخی نشانه‌ها و همچنین در پیش‌برد روایی اثر مؤثر است.

عنصر آب

در این بخش ابتدا به مفهوم عنصر آب می‌پردازیم. «معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصل چشمهٔ حیات، وسیلهٔ تزکیه و مرکز حیات دوباره خلاصه کرد. این معانی و جنبه‌های اساطیری و آیینی آب در فرهنگ ملل گوناگون به صورت‌های مختلف آشکار شده

است. در اساطیر ملل آب را با نماد مرگ و زندگی دانسته‌اند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳). «آب زندگی است تمدن‌ها در اطراف آب ساخته شده‌اند، فرهنگ‌ها در اطراف آن، اسطوره‌های ساخته شده از آن و نمادین زیادی به آن متصل شده است. آب نشان‌دهندهٔ خلوص، باروری، خود انعکاس و سفرهایی است که صرف نظر از کنترل ما، موانع بزرگ، رمز و راز بزرگ، آزادی، پاکیزگی احساسی و قدرت بی حد و حصر است»(هورتن، ۲۰۱۷). «آب رمز کل چیزهایی است که بالقوه وجود دارند. سرچشمه و منشأ و زهدان همهٔ امکانات هستی است. آب پایه و اساس سراسر جهان است. اکسیر بی‌مرگی است. آب که مبدأ هر چیز نامتمایز و بالقوه و مبنای تجلی کاینات از آغاز بوده است و در پایان هر دورهٔ تاریخی یا کیهانی نیز باز می‌گردد» (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۹۸).

«ویژگی اصلی آب ویژگی مادری است، چنان‌که در هر گونه عشق، بهره‌ای از عشق کودک به مادر وجود دارد. از این‌رو آب و یا هر نوشیدنی گوارای دیگری یادآور شیر مادر است. آب هم جان‌بخش و هم جان‌ستان، هم پیام‌آور مرگ و مژده دهندهٔ رستاخیز است. حضور مرگ در آبی آرام، نماد بازگشت به بطن مادر و در این تصویر آمیخته‌ای از نمادهای دوگانهٔ مرگ و زایش است. آب همیشه در مرگ دستی دارد و برای این‌که مرگ به معنای سفر باشد، وجود آب ضروری می‌افتد» (باشلار، ۱۳۸۷: ۳۵-۳۳).

«آب قدرت عجیبی در برانگیختن تصور و آگاه کردن ما به امکان‌های زندگی دارد. در عین حال چونان آینه است، رابطهٔ ژرف میان آب و روان آدمی وجود دارد. بسیار مهم است که من چیزها را به واسطهٔ کالبد و روان خود بیاموزم»(صداقت، ۱۳۸۷: ۱۰۶). «آب عنصر جهانی هنر است. چرا که نور اشیای اطراف را که محصور کرده، باز می‌تاباند و تجزیه می‌کند و رنگ روزمرگی را از آن‌ها می‌زداید، ضمن اینکه تماس بصری‌مان با آن‌ها را تقویت می‌کند» (برد، ۱۳۹۴: ۴۴).

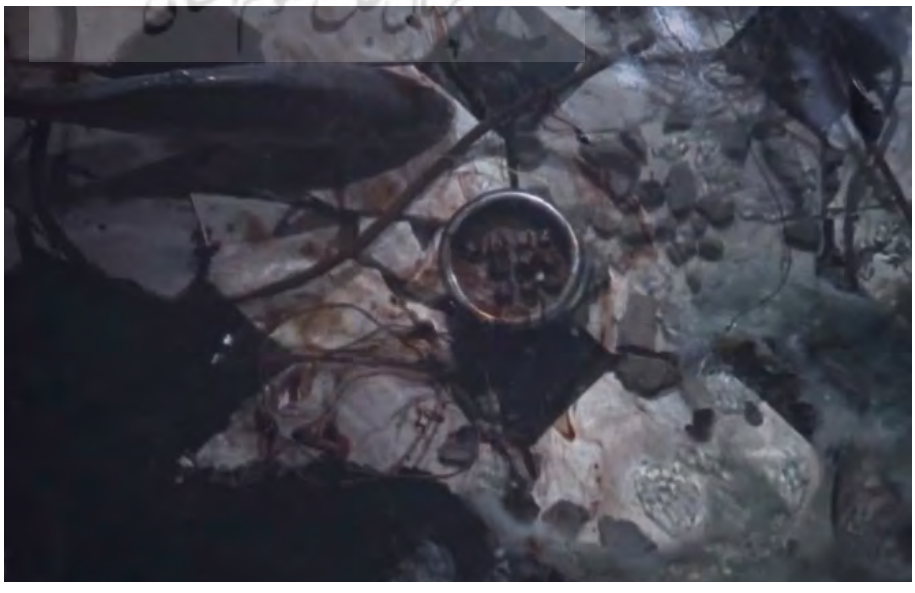
عنصر آب در آثار تارکوفسکی

«سرگئی باندارچوک»[۶] دربارهٔ گرایش تارکوفسکی به طبیعت می‌نویسد: «تارکوفسکی به طبیعت هستی معتقد بود، معمولاً به شوخی می‌گفت: اگر نتوانم یک فیلم بلند و کسل‌کننده بسازم خودم را می‌کشم» و این درست همان چیزی بود که به راستی در فیلم‌هایش نشان می‌داد. تارکوفسکی به حضور دائمی عناصر طبیعت در تمام نماها و صحنه‌ها تأکید داشت. او در پی به تصویر کشیدن شیوه‌ای بود که در آن این جریان‌های طبیعی، هم نیرو بخش و هم دگرگون‌کننده وارد زمان بشری می‌شوند. برتری دادن به نیروی طبیعت در پیوند با انسان و طبیعت‌گرایی را در اندیشهٔ تارکوفسکی می‌بینیم. تارکوفسکی می‌نویسد: «من گیج می‌شوم وقتی کسی به من می‌گوید، نمی‌تواند از تماشای طبیعت لذت ببرد. فیلم‌های تارکوفسکی پر است از نمادهای جهان طبیعت، به ویژه درخت، باد و آب (معمولاً به شکل باران، جویبار و برف). اگرچه عشق تارکوفسکی به طبیعت با چنین نقش برجسته‌ای در فیلم‌هایش عنصری غیر قابل انکار است، به نظر می‌آید کارکرد دیگری نیز دارد» (مارتین، ۱۳۸۹: ۵۷-۵۵). او مدام و پی در پی از چهار عنصر اصلی در فیلم‌هایش استفاده کرده است؛ یکی از این عناصر آب است. در فیلم‌های تارکوفسکی از آب بسیار استفاده شده است. آب می‌شوید و تطهیر می‌کند. آب ظاهراً آن عنصری است 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» (مارتین، ۱۳۸۹: ۶۱). می‌توان نمایی از بهره‌گیری عنصر آب را در نمایی از فیلم آینه مشاهده کرد(تصویر شماره ۱).

تصویر ۱
نمایی از فیلم آینه[۷]
منبع: نگارنده

علاقه تارکوفسکی به عنصر آب از همان ابتدا در فیلم «غلتک و ویلون» مشهود بود، که در آن بارها و بارها به مطالعهٔ تأثیر حرکت مردم و اشیا بر آبگیر کوچک و پخش شدن آب بر پیاده‌روی خشک می‌پردازد، گویی که در حال نقاشی کردن با آب بر روی زمین است. پس از آن با گذشت زمان، حضور همه جاگیر آب در فیلم‌های تارکوفسکی با مفاهیم تعمید همراه می‌شود. نمونهٔ آن هم در فیلم «استاکر»[۸]، ماهی است که در آب شنا می‌کند(تصویر شماره ۲). «با این همه، آب ابتدا و بیشتر واسطهٔ بازنمایی است. در واقع مبنای زیبایی‌شناسی است، واسطه‌ای است که جهان را به تصویر مبدل می‌کند» (برد،۱۳۹۲: ۴۵).



تصویر ۲
نمایی از فیلم استاکر
منبع: نگارنده

در فیلم‌های تارکوفسکی، استفاده از عنصر آب بسیار زیاد است. از باران‌هایی که در سرتاسر استاکر قرار دارند و نماد انزوا هستند، به اقیانوس غول‌آسا و آگاهانه سولاریس که نمادگرای آب به عنوان یک عنصر مرموز به یک سطح کاملاً جدید و شدید. تارکوفسکی تنوع و دسترسی آب به عنوان یک نماد را درک کرد و بنابراین در زمینه‌های گوناگون برای اثرات مختلف استفاده کرد.

«دوران کودکی ایوان» یک دروازهٔ دوگانه به مراتع سرسبز غیر قابل تصور است. این قابل درک‌ترین مقدمه‌ای برای کارگردانی فیلم‌ساز روسی، آندره تارکوفسکی است. وی کاتالوگ خود را از تصاویری که وجود دارد: آب، جاده‌ای که منعکس‌کنندهٔ آسمان است، جنگل‌های توس، زنگ آهن، نمادهای مذهبی، اسب‌ها، سیب، گل و جنگ شکل می‌دهد. حرکات دوربین سیار، مارپیچ طولانی و حساسیت چشم‌گیر و روش روشن‌گری شاعرانه داستان‌نویسی، با دنباله‌های رویایی بدون رونوشت و فلش‌بک‌هاست. «ایوان ۱۲ ساله است. بدون پدر و مادر، تنها در منطقه جنگ در امتداد رودخانه دنیپر. او به دنبال انتقام علیه نازی‌ها است که خانواده‌اش را کشته‌اند. اما او هنوز یک کودک است و تارکوفسکی هرگز از این موضوع چشم‌پوشی نمی‌کند. در این‌جا او شعر خود را پیدا می‌کند، در تعجب کودک، وحشت او و محرومیتی که دارد» (هورتن، ۲۰۱۷). «در کودکی ایوان، فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که خاطرهٔ کودکی ایوان است، یادآور روزهای خوش کودکی که کنار مادر بود. مادری که پس از پدر به دست نازی‌ها کشته می‌شود. در آن نما، مادر در کنار چاه خانه (داچا) است. به داخل چاه خم شده و به ته چاه به آب نگاه می‌کند، مادرش به او می‌گوید گرچه روز است، ولی او می‌تواند ستاره‌ها را ته چاه ببیند(تصویر شماره ۳).

تصویر ۳
نماهایی از فیلم کودکی ایوان
منبع: نگارنده

در خاطره سوم، ایوان کنار دریاچه می‌رود، و اسبی که به میان سیب‌ها می‌رود. در چهارمین خاطره، ایوان با مادرش در ساحل نشسته است. دخترک به سوی او می‌دود، با هم در آب‌های ساحلی شنا می‌کنند و دور می‌شوند. در این چهار خاطره مادر و آب در کنار پسر هستند. آب گاهی به صورت چاه و گاه به صورت دریاست. ذهن خودآگاه تارکوفسکی برای این‌که چرا آخرین نما در کودکی ایوان در کنار آب است، توضیحی دارد: «صحنهٔ آخر، عمداً نزدیک به آب و نزدیک ساحل فیلم‌برداری شد. به خاطر این‌که به خواب پیشین ایوان متصل شود. می‌بینید که آب در آن صحنه، منطقی صوری و زیبایی‌شناختی است. اما وقتی به تفسیر محتوایی آن می‌پردازیم،

منطقی معنایی محکم و برخواسته از اسطوره در آن می‌یابیم، اسطورهٔ آب و چشمه. ادامهٔ این گونه تصویرها در دیگر فیلم‌هایش تماشاگر را وا می‌دارد که در کنار معنای زیبایی‌شناختی حضور آب به اشکال گوناگون در این فیلم‌ها به معنای نمادین آن‌ها بیاندیشد. زیرا منطق صوری و شکل‌مدارانه، این تکرارهای بسیار اغراق‌آمیز را نمی‌تواند توجیه کند» (صنعتی، ۱۳۸۱: ۳۳۳-۳۳۵). «در فیلم کودکی ایوان آب گرم ایوان را تطهیر و تعمید می‌کند. در سنگر لحظه‌هایی از تجلی نیز مشهود است، به ویژه موقعی که ساکنان آن به موسیقی «فیدور شالیاپین» گوش می‌دهند. در رویای ایوان که مملو از زندگی گیاهی و حیوانی است، او را در ته چاه می‌بینیم، سپس رویای خشونت بار انتقام‌گیری او را و بعد از این که خیال مادر و خواهرش در میان سایه‌های سنگر ظاهر می‌شوند، شاهد هستیم» (برد،۱۳۹۲: ۶۹-۵۱). او از مسیر آبی به سمت دشمن می‌رود و در پایان هم مرگ او در واقعیت به صحنهٔ رویایی در دریای آرام پیوند می‌خورد و در واقع بدین صورت به مادر باز می‌گردد. باران(آب) که جاری است به معنای مهرشناسایی آثار تارکوفسکی می‌باشد. رگبار بارانی که از فیلم غلتک و ویلون و کودکی ایوان آغاز شده بود و در فصل معرفی «آندری روبلف» می‌بارید تا پایان با ما همراه می‌ماند.

فیلم آندری روبلف[۹] با رودخانه آغاز و با رودخانه پایان می‌پذیرد. در این فیلم هم، عنصر آب بسیار دیده می‌شود. از همان صحنهٔ فیلم با بالن که در کنار آب سقوط می‌کند و می‌میرد تا اپیزودهای بعدی که در آن‌ها زمین خیس از بارانی است که می‌بارد، تا صحنه‌ای که بوریسکا زیر باران و از میان زمین گل‌آلود خاک مناسب را برای ساختن ناقوس می‌یابد، تا پایان فیلم هم که تصاویر رنگ می‌گیرد و شمایل‌ها در حالی نشان داده می‌شوند که آب از رویشان می‌گذرد تا نمادهای نهایی که رودخانه و اسب‌ها زیر باران دیده می‌شوند. در آندری روبلف نیز عنصر آب بسیار برجسته است. «در سکانسی با همراهش و اسب‌ها در کنار رودخانه‌ای کند جریان و برف‌های پراکنده، زیر شرشر باران‌ها زندگی می‌کنند. حتی در کلیسا برف می‌بارد، آن‌جاست که رسالهٔ «پولس رسول به قرنتیان» خوانده می‌شود. رساله‌ای در ستایش عشق و محبت، چیزی که روبلف آن را گوهر انسان می‌خواند و این‌که انسان هر چند نابینا ولی در جستجوی عشق است» (صنعتی، ۱۳۸۱: ۳۳۷).

در انتهای فیلم آندری روبلف دیوار نگاره‌هایی را می‌بینیم که با رنگ‌های گوناگون با هم می‌آمیزند تا تثلیثی بسازند. آنگاه تصویر باران و رودی که آهسته روان است، بر پرده می‌افتد و چهار اسب که زیر باران قدم می‌زنند(تصویر شماره ۴). تثلیث او در زیر باران شکل می‌گیرد، آن‌جا که اسب‌ها در کنار آب گام بر می‌دارند، چهار اسب به معنای زندگی که در پایان کودکی ایوان نیز دیده می‌شود.

تصویر ۴
نمایی از فیلم آندری روبلف
منبع: نگارنده

«میشل سیمان» منتقد و نویسنده فرانسوی از تارکوفسکی می‌پرسد: «آیا عمدی است که در آندری روبلف آسمان همواره غایب است؟ تارکوفسکی پاسخ می‌دهد: این نکته یکسره ناخودآگاه است. همواره بیش از هر چیز زمین و خاک برای من جالب‌اند. من مجذوب همهٔ آن چیزهایم که از دل خاک رشد می‌کنند. جوانه‌ها، درخت‌ها و علف‌ها همه به سوی آسمان می‌روند. آسمان پیش من معنای نمادینی ندارد. آسمان برای من تهی است. تنها بازتاب آن روی پدیده‌های زمینی، روی آب‌ها و نهرها مرا به خود جذب می‌کند. در یک کلام من به زمین عشق می‌ورزم، به زمین مرطوب و گل و لای که همه چیز از آن زاده شده، زمین را دوست دارم؛ زمین خودم را» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۲۹). «آب در «نوستالژیا» نیز عنصر مطلق است. همهٔ خاطرات با آب و باران همراهند. در بیشتر فیلم صدای ریزش قطره‌ها را می‌شنویم. تارکوفسکی گفته است: آب عنصری است مرموز. حتی یک مولکول آب هم گویی برای تصویرگری عکاسی و فیلم‌برداری ساخته شده است و می‌تواند دگرگونی و گذر را بیافریند» (همان، ۱۳۸۲: ۳۳۳). تارکوفسکی پیش از فیلم‌برداری نوستالژیا هم می‌دانست که در فیلمش حضور آب اساسی است. و به جنبهٔ ناخودآگاه ذهن خود اشاره می‌کند. او می‌گوید: «در نوستالژیا سهم آب بسیار است. شاید این کار، بازتابی ناخودآگاه است و عشق من به آب از خاطره‌ای برآمده که به نسل‌های پیش باز می‌گردد، یا به ظهور نیاکانم در من» (صنعتی، ۱۳۸۱: ۳۳۶).

در «سولاریس» نیز از آب بسیار بهره گرفته شده است. آغاز داستان سولاریس در زمین است. نخستین نما تصویری از کریس کلوین است که کنار آب ایستاده است. سپس در فضا با نام اقیانوس سولاریس روبرو می‌شویم که آب را تداعی می‌کند و می‌تواند به کسانی که که در خاطرهٔ فضانوردان هستند، موجودیت مادی ببخشد. سکانس آغازین فیلم را تارکوفسکی در کنار رودخانهٔ روزا تهیه کرده است. جریان آهستهٔ آب و ریزش پر سر و صدای باران جلب نظر می‌کند. «در این فیلم‌نامه دو موضوع برجسته است. یکی رویارویی انسان با ناشناخته‌ها و دیگری عدم ارتباط انسان‌ها با اقیانوس اندیش‌گر است. در واقع اقیانوس اندیش‌گر بر الگوی ناخودآگاه انسان ساخته شده است. دنیای درون بر آن اقیانوس فرافکنده می‌شود. در آن‌جاست که کریس عشق مردهٔ خود را به همسرش باز می‌یابد و هم با مادرش بار دیگر دیدار می‌کند. در باغ پدری به درون اطاقی خالی نگاه می‌کند که از سقف آن آب هم‌چون آبشار می‌ریزد و همراه با آدن پدر کریس به اتاق کریس رفته و پاهای او را می‌گیرد و دوربین دور می‌شود تا زمین را مانند جزیره‌ای در دل اقیانوس ببینیم. در این‌جا به تصویری از یگانه شدن پدر و پسر شناور در آب می‌رسیم. اطاقی که از سقف آن آب می‌ریزد و پسر، پدر را در آغوش گرفته است» (صنعتی، ۱۳۸۱: ۳۴۳ -۳۳۸).

معنای آب در فیلم های تارکوفسکی از لحاظ دلالت متفاوتند و منتقدین معنای متفاوتی برای آب در فیلم‌های تارکوفسکی پیشنهاد کرده‌اند. در چهار فیلم نخست آب و باران بر شادی‌ها دلالت دارند. خاطرات شاد ایوان در باران و در کنار آب‌هاست. «باران یک درونمایهٔ زنده است. در سه فیلم آخر تالاب‌ها و برکه‌ها، آب‌های مرده را آشکار می‌کنند. تارکوفسکی نا امنی و حالت تعلیق انسان را روایت می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۳۲). جدا از این حس تعلیق که بارها در فیلم‌های تارکوفسکی به یاری باد، یا بی‌وزنی در فضای رویاها، تکرارشده، نظاره‌ی آب‌ها معنایی دیگر هم دارد. «آب‌ها که در آغاز صاف و روشن‌اند، تقدیر کدر شدن را به همراه دارند. هر آب رونده‌ای در رفتن به سوی مرگ زنده است. نگاه به آب نظارهٔ جریانی رو به سوی انحلال. نگاهی است به مرگ.

به همین معنا آب در آثار تارکوفسکی یک روی در آغاز دارد و یک روی در پایان» (همان، ۱۳۸۲: ۳۳۳). با نظر به نظام نشانه شناسانه می توان دریافت که هر فیلم با نشانه‌های تصویری همراه است . به هیچ رو نمی توان دایره گسترده برداشت و فراشد تأویل متن اثر را در آثار تارکوفسکی محدود کرد. یک متن سینمایی مستقل از نیت مؤلف و هم چنین معانی مورد نظر او همواره در مواجهه با مخاطبان و تحلیل‌گران می تواند دلالت‌های متفاوت و یا حتی دگرگونی را با خود به همراه داشته باشد. این به معنای انکار نیت مؤلف نیست، بلکه شناخت نیت مؤلف و نظام فکری و اجتماعی او در روند و بررسی استفاده از نشانه‌هایی که در آثارش به کار برده کاملاً مؤثر است. تارکوفسکی، اندیشه پیچیده، رمز آلود و شاعرانهٔ خود را نسبت به جهان پیرامونش، با عناصر و نشانه‌های ملموس، به زیبایی در فیلم‌هایش به تصویر کشیده است.

نتیجه

آثار تارکوفسکی در طریق زیستن خود او اشاره دارند. با این‌که خود تارکوفسکی به طور خاص اسم نشانه را بر روی عناصر فیلم هایش نمی‌گذارد و نگاه زیبایی شناسانه‌اش را دلیل خلق آثارش می‌داند، اما نمی‌توان پذیرفت که تحلیل‌گران تنها این گونه به آثارش بنگرند. فیلم‌های او به زبان بصری، رازآمیز و شعرگونه‌اند که حقایقی را به شکل الهام‌گونه و شهودی به مخاطب خویش منتقل می‌سازد. تارکوفسکی به عنوان یک فیلم‌ساز با نگاهی منحصر به فرد و شاعرانه توانسته با بهره‌گیری از عناصر چهارگانهٔ طبیعت آثاری را خلق کند که او را تبدیل به یک فیلم‌ساز صاحب سبک نماید. عناصر اصلی چهارگانه طبیعت در سینمای تارکوفسکی به مثابه نشانه‌هایی محسوب می‌شوند که در این پژوهش از بطن تحلیل ساختاری آنان به حوزهٔ مطالعات فرهنگی گام نهاده شد و رویکردی متمایز از زیبایی‌شناختی صرف مورد بررسی قرار گرفته است. این گونه می‌توان گفت که علاقه‌ای که تارکوفسکی به استفاده از این عناصر دارد، مفهومی نشانه‌شناسانه قرار دارد و در هر کدام از فیلم‌ها، ویژگی خاصی در راستای اثر و مفهوم جدیدی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. در این پژوهش که به طور اخص عنصر آب در فیلم های تارکوفسکی مورد تحلیل قرار گرفت، می‌توان گفت وی، با بهره‌گیری از عنصر آب ورای نگاه زیبایی شناسانه ،معناهای متفاوتی هم چون زندگی، مرگ، شادی، نا امنی، قداست، ترس، انزوا و ..را به بهترین شکل بازنمایی کرده است و به فراخور اثر و در راستای آن دست به آفرینش زده است.

پی‌نوشت

۱. Christian Metz، نظریه پرداز ساختگرای فرانسوی(۱۹۹۳-۱۹۳۱)

۲. Ferdinand de Sauaaure، زبان شناس و نشانه شناس سوئیسی(۱۹۱۳-۱۸۵۷)

۳. Andrei Tarkovsky، فیلمساز روسی(۱۹۶۸-۱۹۳۲)

۴. Solaris

۵. Cine Lounge

۶. Sergei Bondarchuk، کارگردان، فیلمنامه نویس و هنرپیشه روسی(۱۹۹۴-۱۹۲۰)

۷. The Mirror

۸. Stalker

۹. Andrei Rublev

منابع

-آریانی، حسین(۱۳۸۲). حدیث نفس و دغدغه معنویت: نگاهی به سینمای آندره تارکوفسکی. نقد سینما. شماره ۴۳: ۲۸-۳۰.
-احمدی، بابک (۱۳۹۴). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.
احمدی، بابک (۱۳۸۲). امید بازیافته، سینمای آندری تارکوفسکی. تهران: مرکز.
-الیاده ، میرچا (۱۳۸۵). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
-باشلار، گاستون (۱۳۸۷). روانکاوی آتش. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
-برد، رابرت (۱۳۹۲). عناصر سینمای آندری تارکوفسکی. ترجمه احمد فاضلی شوشی و داوود عبدالملکی. تهران: سروش.
سجودی، فرزان(۱۳۹۰). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: علم.
-صنعتی، محمد (۱۳۸۱). زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی. تهران: مرکز.
-صداقت، علی (۱۳۸۷). سینمای دینی تئوری تا عمل. مشهد: حوزهٔ هنری خراسان رضوی.
-مارتین، شان (۱۳۸۹). آندری تارکوفسکی. ترجمه فردین صاحب‌الزمانی. تهران: آوند دانش.
-نیکولز، بیل (۱۳۸۹). ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما. ترجمه علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.
-یاحقی، جعفر(۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها. تهران: فرهنگ معاصر.
-Rabinson, Jeremy Mark(۲۰۰۶). The Sacred Cinema Of Andrei Tarkovsky., UK: CRESCENT MOON PUBLISHING
-Horton, H. Perry(۲۰۱۷). Water as a Symbol in the Films of Andrei Tarkovsky. Site Address: filmschoolrejects.com.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی