Journal of Islamic Mysticism
Print ISSN: 2538-5135 Online ISSN:2980-8421
erfanmag.ir
Scientific Association of Islamic Mysticism of Iran

The Capacities of Tarkovsky's Cinema in Promoting Anti-Materialist Thought

Ahmadreza Motamedi[1]✉ | Ali Rezaei[2] | Shima Motamedi[3]

1. Corresponding Author, Associate Professor, Faculty of Radio and Television Productions, IRIBU, Tehran, Iran/ E-mail: drmotamedy@gmail.com
2. Phd student, Faculty of Radio and Television Productions, IRIBU, Tehran, Iran/ E-mail: alirezaie.35@gmail.com
3. Master's degree graduate, Faculty of Dramatic Literature, University of Art, Tehran, Iran/ E-mail: shimmotamedi@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 20 December 2024
Accepted 1 June 2025
Published online 11 February 2026

Keywords:
Materialism; Dialectic; Idealism; Matter; Form; Spirituality; Faith.

ABSTRACT

Andrei Tarkovsky is one of the most influential artists in cinema history who was born and raised during the period of materialist philosophical dominance in the Soviet Union. However, by adopting his personal approach to art, he created works that were anti-materialist in both structure and content. In this research, considering the materialist philosophical background of the Soviet Union during Tarkovsky's lifetime, we have enumerated the anti-materialist aspects of Tarkovsky's cinema in both structural and thematic sections using a descriptive-analytical approach to his works. The result is that Tarkovsky's cinema can be considered structurally possessing components for transcending matter to meaning, and thematically can be divided into two periods: life in the former Soviet Union with a negative view of materialist philosophy, and life in Western Europe with a positive view of spirituality, faith, and even religion. This study examines five major films from Tarkovsky's seven feature films: Andrei Rublev, Solaris, and Stalker from his Soviet period, and Nostalghia and The Sacrifice from his Western European exile period. The analysis demonstrates how Tarkovsky's philosophical stance against materialism manifested in his distinctive cinematic techniques—including extended takes, minimal editing, use of color, and integration of nature—and in his narratives featuring protagonists who pursue transcendent ideals through sacrifice and suffering despite material circumstances.

Cite this article: Motamedi, Ahmadreza, Rezaei, Ali, Motamedi, Shima (2026). The Capacities of Tarkovsky's Cinema in Promoting Anti-Materialist Thought. *Journal of Islamic Mysticism*, 17 (1), 228-249. DOI: http//doi.org/10.66224/erfan.17.1.228

© The Author(s).
Publisher: Scientific Association of Islamic Mysticism of Iran.
DOI: http//doi.org/10.66224/erfan.17.1.228

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

Extended Abstract

Introduction

The opinions of materialist thinkers such as Feuerbach and Marx, combined with Hegel's philosophical dialectic, built the theoretical foundations for the Russian October Socialist Revolution of 1917, which led to more than seven decades of communist rule based on dialectical materialism theory over a vast expanse of Asia and Europe. Despite the growth of Soviet cinema with the emergence of greats like Eisenstein, Pudovkin, and Dovzhenko initially, gradually the brightness of cinema based on Marx's dialectical thought dimmed. With the beginning of the second half of the twentieth century, despite the peak of the political and social power of the Soviet Union in the global arena, this country's cinema witnessed the emergence of distinguished filmmakers with important works criticizing the materialism dominating the cultural and artistic living space of this country.

Andrei Arsenyevich Tarkovsky (1932-1986) was born in the Soviet Union during the era of materialist philosophy's dominance. His father was a renowned Russian poet and member of the Soviet Writers' Union. Tarkovsky's works emerged not only as an antithesis against the culture inspired by the materialist atmosphere of that era but also, in their positive aspect, launched a new vision of faith and transcendence with poetic language into the sphere of world cinema, such that he can be considered the most prominent herald of spirituality in contemporary cinema.

Research Findings

Tarkovsky's Filmmaking Theory:

In Tarkovsky's view, truth is more important than anything else. For him, telling the truth means, above all, going toward life. Truth in Tarkovsky's perspective is connected with personal thought—a lofty meaning that the director has received and seeks to have understood by audiences through cinema art. The condition of truth-telling is being in the position of truth and reaching a personal view in the position of proximity to truth.

Tarkovsky believed that the director needs intuition and inner understanding of the idea of the film being produced. In fact, truth as an idea is a finding, not a construction. The idea is inspired in the heat of life, not something logical and formulatable through rational calculations. This is exactly opposite to the materialist view that holds the idea enters the director rather than the director producing the idea.

Analysis of Major Films:

Andrei Rublev (1966): This film portrays the relationship between the artist and his times through the story of a 15th-century icon painter. Tarkovsky contrasts Rublev with Theophanes the Byzantine, who represents a logical, philosophical, and materialist view. What the materialist perspective brings is understanding the world based on existing reality, while Rublev pursues his ideal in conflict with existing reality. Tarkovsky's view through Rublev is an existence wholly in pain and concern, contrasting with the passive acceptance of fate promoted by materialist philosophy.

Solaris (1972): Based on Stanisław Lem's novel, Tarkovsky's adaptation explores the relationship between ethics and science. The film depicts a space station where scientists encounter manifestations

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

from their memories. The protagonist Kelvin, initially a materialist psychologist, gradually discovers that what he perceives as his deceased wife is not a physical entity but an imaginal and abstract form. The Solaris station represents a world of forms without matter—what Islamic philosophers like Ibn Sina, Suhrawardi, and Ibn Arabi described as the barzakh or intermediate realm.

Stalker (1979): This film examines the conflict between idealism and materialism through three characters entering a forbidden Zone: a scientist, a writer, and the Stalker guide. Both the scientist (representing empirical science) and the writer (representing humanities) prove to be pessimistic representatives of the materialist world who have lost faith in God and self. The Stalker, like Tarkovsky's other protagonists, represents unwavering idealism based on faith rather than material logic.

Nostalghia (1983): Created during Tarkovsky's exile in Italy, this film addresses the theme of spiritual exile and the search for return to authentic origins. Tarkovsky moves beyond critique of Soviet materialism to explicitly discuss religious concepts like faith, miracles, and return to foundational principles for humanity's salvation. The film depicts religious imagery and miraculous events, suggesting that modern humanity's salvation requires deep-rooted faith in truth and original authenticity.

The Sacrifice (1986): Tarkovsky's final film presents religious concepts of voluntary death and sacrifice as solutions to contemporary civilization's crises. The protagonist Alexander, facing news of nuclear catastrophe, makes a vow to God and ultimately sacrifices all his possessions and attachments. The film critiques modern rationalism and technological civilization while proposing religious thought and inner transformation as the path to salvation and escape from the crises of self-founded materialist civilization.

Conclusion

Tarkovsky's cinema is anti-materialist both structurally and thematically. Structurally, he works in such a way that the audience moves from viewing concrete objects and matter to meaning and spirituality. The purpose of showing the extension of nature or human action is to guide viewers from seeing the visible and its extension in time to the invisible.

Thematically, what can be recognized as Tarkovsky's anti-materialist cinema during his first filmmaking period in the Soviet materialist system is the predominance of the negative aspect of anti-materialist thought. The second period of his filmmaking in Western Europe highlights the positive aspect of Tarkovsky's thinking, where religious and spiritual elements—including origin, resurrection, human nature, sacrifice, vows, and return to one's true self—become prominent.

Tarkovsky's confrontation with intellectual materialism manifests in his religious cinema, which does not depict Christ or God directly but shows a world where the unknown exists not in distant lands but right here, in this building, in this room. His final message to contemporary humanity suggests that salvation requires moving from material obsession to spiritual awareness, from external action to inner transformation, from rationalist certainty to faithful surrender.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228] [Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

پژوهشنامه عرفان
شاپای چاپی: ۵۱۳۵-۲۵۳۸ شاپای الکترونیکی: ۸۴۲۱-۲۹۸۰
erfanmag.ir
انجمن علمی عرفان اسلامی ایران
Scientific Association of Islamic Mysticism of Iran

ظرفیت‌های سینمای *تارکوفسکی* در ترویج اندیشه ضدّ ماتریالیستی

احمدرضا معتمدی[۱]✉ | علی رضایی[۲] | شیما معتمدی[۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران. رایانامه: drmotamedy@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: alirezaie.۳۵@gmail.com
۳. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. رایانامه: shimmotamedi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۱/۲۱

چکیده

تارکوفسکی یکی از هنرمندان تأثیرگذار تاریخ سینما است که در دورهٔ غلبهٔ نگاه فلسفی ماتریالیست بر اتحاد جماهیر شوروی متولد شده و رشد کرد. اما او با اتخاذ رویکرد شخصی خود در هنر، آثاری را خلق کرد که هم در ساختار و هم در مضمون ضدّ ماتریالیستی بودند. ما در این پژوهش، با توجه به زمینه فلسفی ماتریالیستی اتحاد جماهیر شوروی در دوران زیست *تارکوفسکی*، با رویکردی توصیفی–تحلیلی به آثار وی، شئون ضدّ ماتریالیستی سینمای *تارکوفسکی* در دو بخش ساختاری و مضمونی را احصا نمودیم. نتیجه آنکه سینمای *تارکوفسکی* را می‌توان از لحاظ ساختار، واجد مؤلفه‌هایی برای عبور از ماده به معنا دانست و از لحاظ مضمون، به دو دوره زیست در شوروی سابق با نگاهی سلبی به فلسفه ماتریالیستی، و زیست در اروپای غربی با نگاه ایجابی به معنویت، ایمان و حتی دین و مذهب دانست.

کلیدواژه‌ها:
ماتریالیسم، دیالکتیک، ایدئالیسم، ماده، صورت، معنویت، ایمان.

استناد: معتمدی، احمدرضا، رضایی، علی، و معتمدی، شیما (۱۴۰۴). ظرفیت‌های سینمای تارکوفسکی در ترویج اندیشه ضدّ ماتریالیستی. *پژوهشنامه عرفان*، ۱۷ (۱)، ۲۴۹-۲۲۸.

DOI: http//doi.org/10.66224/erfan.17.1.228

ناشر: انجمن علمی عرفان اسلامی ایران.

© نویسندگان.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

۱. مقدمه

نظرات متفکران ماتریالیست چون *فوئرباخ* و *مارکس*، با ترکیبی از دیالکتیک فلسفی *هگل*، زمینه‌های تئوریک انقلاب سوسیالیستی اکتبر روسیه در سال ۱۹۱۷م را برساختند، که به بیش از هفت دهه حاکمیت نظام کمونیستی مبتنی بر نظریه ماتریالیسم دیالکتیک، بر پهنه عظیمی از قاره آسیا و اروپا انجامید. علی‌رغم رشد سینمای شوروی با ظهور بزرگانی چون *آیزنشتاین*، *پودوفکین*، *داوژنکو* و... در بدو امر، به‌تدریج فروغ سینمای مبتنی بر اندیشه دیالکتیکی *مارکس*، به خاموشی گرایید. حتی مهم‌ترین نظریه‌پرداز و فیلم‌ساز این دوره، *آیزنشتاین*، با ساخت فیلم‌هایی چون «ایوان مخوف»، توسط سیستم، طرد و به حاشیه رانده شد. با آغاز نیمه دوم قرن بیستم، علی‌رغم اوج‌گیری قدرت سیاسی و اجتماعی اتحاد جماهیر شوروی در عرصه جهانی، سینمای این کشور شاهد ظهور فیلم‌سازان ممتاز با آثاری مهم در نقد ماتریالیسم حاکم بر فضای زیست فرهنگی و هنری این کشور است. آثار *آندری تارکوفسکی* (۱۹۸۶-۱۹۳۲) نه‌تنها به‌مثابه یک آنتی‌تز در مقابل فرهنگ ملهم از فضای ماتریالیستی آن دوران خیزش نمود، بلکه در وجه ایجابی خود، طرحی نو از ایمان و استعلا را با زبانی شاعرانه، در سپهر سینمای جهان درانداخت، چنانچه می‌توان او را برجسته‌ترین منادی معنویت در سینمای معاصر قلمداد کرد.

۱-۱. تارکوفسکی کیست؟

آندری آرسینویچ تارکوفسکی، کارگردان مشهور سینمای روسیه است که به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین کارگردانان تاریخ سینما شناخته می‌شود. مضامین اصلی آثار او ارجاع به معنا و فراطبیعت به واسطه متن طبیعت است و با توجه به شیوه زیبایی‌شناسی آثارش، که سرشار از برداشت‌های بلند و ریتم آهسته است، از طریق خلق تصاویر رؤیایی، امکان تأمل و تدبر در عمق میدان دیدگاهش را برای بینندهٔ تک‌نماهای طولانی فراهم نموده است.

تارکوفسکی در سال ۱۹۳۲م به دنیا آمد. پدر او، *آرسنی الکساندرویچ تارکوفسکی*، شاعر خوش‌آوازه روسیه و عضو اتحادیه نویسندگان شوروی بود. او در ۱۹۳۹م برای ورود به مدرسه به مسکو رفت، اما به دلیل شعله‌ورشدن آتش جنگ جهانی دوم، به خانه مادری خود در منطقهٔ ولگا بازگشت(*Green, ۱۹۹۳: ۱*). با پایان یافتن جنگ و اتمام دوره دبستان، *تارکوفسکی* مجدد به مسکو بازگشت و به ادامه تحصیل پرداخت. با پایان دوره متوسطه، در سال ۱۹۵۱م وارد دانشگاه شرق‌شناسی شد و به تحصیل زبان عربی پرداخت. آگاهی او از مفاهیم فلسفی و مذهبی و خصوصاً متون عرفانی را می‌توان ماحصل این آشنایی تلقی کرد. او مدتی به‌عنوان دستیار تحقیقات اکتشافی زمین‌شناسی فعالیت کرد و در نهایت در سال ۱۹۵۴م وارد دانشگاه دولتی سینمایی روسیه (*VGIK*) شد و زیر نظر *میخائیل روم* اصول فیلمسازی آموخت (*Bird, ۲۰۰۸: ۲۲۵*).

وی دو فیلم کوتاه «امروز مرخصی در کار نخواهد بود» و «غلتک و ویولن» را در دوران دانشجویی‌اش کارگردانی کرد و هر دو مورد توجه واقع شد. پس از آن، پنج فیلم اول خود را در اتحاد جماهیر شوروی کارگردانی کرد: کودکی ایوان (۱۹۶۲)، آندری روبلوف (۱۹۶۶)، سولاریس (۱۹۷۲)، آینه (۱۹۷۵) و استاکر (۱۹۷۹). تعدادی از فیلم‌های او در این دوره در زمره بهترین فیلم‌های ساخته‌شده قرار گرفته‌اند. پس از سال‌ها درگیری خلاقانه با مقامات دولتی فیلم در شوروی، *تارکوفسکی* در سال ۱۹۷۹م کشور را ترک کرد و دو فیلم آخر خود را در خارج از کشور ساخت. نوستالژی (۱۹۸۳) و ایثار (۱۹۸۶) به ترتیب در ایتالیا و سوئد تولید شدند. او همچنین در سال ۱۹۸۷م کتابی در مورد سینما و هنر با عنوان «مجسمه‌سازی در زمان» منتشر کرد. او اواخر همان سال بر اثر ابتلا به سرطان درگذشت (*Bird, ۲۰۰۸: ۲۲۵-۲۲۷*).

تارکوفسکی در دوران جنگ سرد در کشوری که داعیه‌دار مارکسیسم و کمونیسم بود فعالیت می‌کرد، اما با اندیشه رایج دوران خود الزاماً همسو نبود و دنیای شخصی خود را داشت و در تلاش برای بیان آن بود، به شکلی که اغلب آثار او توسط حکومت نه‌تنها

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

استقبال نمی‌شد، بلکه توقیف و یا با درخواست اصلاحات و سانسور همراه می‌شد، یا به نحوی در لابراتوارها سربه‌نیست می‌شد. ساختار و محتوای آثار *تارکوفسکی* خاصّ خود او بود و با دیگر فیلمسازان هم‌عصر او تفاوت ماهوی داشت. او مضامین ثابتی را در موقعیت‌های مختلف و با قهرمانان مختلف به تصویر می‌کشید، اما حتی این قهرمانان مختلف نیز یک اتحاد و ویژگی مشترک داشتند: ایمان و باور به یک معنا و ایده متعالی، که برای دستیابی و تحقق آن، ورای دلایل و وضع موجود، دست به ایثار، فداکاری، ازخودگذشتگی و تحمل رنج‌ها می‌زنند. دوراهی بین رفتار منطقی و رفتار اخلاقی شخصیت‌ها همان دوراهی بود که در جامعه شوروی دوران جنگ سرد برای هر فردی وجود داشت.

در مجموعهٔ آثار *تارکوفسکی*، پایبندی به ایده‌آل‌ها و دغدغه‌های مواجهه با معنویت‌زدایی از زیست مادی‌گرای بشر معاصر حاکم است. او حتی در دو اثر اخیر خود، یعنی نوستالژی و ایثار، که در بیرون از شوروی تولید شدند، به دلیل تأثیر نوعی دیگر از دورافتادگی از معنویت در غرب اروپا، به زبان سینمایی، شاهکارهایی از معناگرایی و استعلا را برمی‌آورد.

۲-۱. ماتریالیسم و بنیان فلسفی اتحاد جماهیر شوروی

ماتریالیسم، شکلی از یگانه‌انگاری فلسفی است که ماده را جوهر اساسی در طبیعت می‌داند و همه چیز، از جمله حالات ذهنی و آگاهی، نتیجهٔ تعاملات امور مادی تصور می‌شوند(پروین، ۱۳۴۶، ۱۸). بر اساس ماتریالیسم فلسفی، ذهن و آگاهی، محصول فرعی یا پدیده‌ای از فرایندهای مادی (مانند بیوشیمی مغز و سیستم عصبی انسان) هستند که بدون آنها نمی‌توانند وجود داشته باشند. این مفهوم مستقیماً با ایده‌آلیسم در تضاد است، جایی که ذهن و آگاهی، واقعیت‌های درجه اولی هستند که ماده به آنها وابسته است(پروین، ۱۳۴۶، ۱۹). بر این مبنا، ماتریالیسم با رئالیسم نفس‌الامری نیز در تضاد قرار دارد، چنان‌که *علامه طباطبایی* در اصول فلسفه و روش رئالیسم، به نقد موشکافانه ماتریالیسم پرداخته است.

برخی مورخان فلسفی، فلسفه‌هایی که به طور سنتی یا تاریخی با نظریه‌های علمی ماتریالیسم ناسازگار هستند، با عناوینی چون ایدئالیسم، پلورالیسم، دوآلیسم، پان‌روان‌گرایی و دیگر اشکال یگانه‌انگاری برشمرده‌اند. با وجود تعداد زیاد مکاتب فلسفی و تفاوت‌های ظریف بین بسیاری از آنها، گفته می‌شود که همه فلسفه‌ها در یکی از دو دسته اصلی قرار می‌گیرند، که برخلاف یکدیگر تعریف می‌شوند: ایدئالیسم و ماتریالیسم. گزاره اساسی این دو مقوله به ماهیت واقعیت مربوط می‌شود. تمایز اولیه بین آنها، نحوه پاسخ دادن به دو سؤال اساسی است: واقعیت از چه چیزی تشکیل شده است؟ و چگونه سرچشمه گرفته است؟ از نظر ایدئالیست‌ها، روح یا ذهن یا ابژه‌های ذهنی (ایده‌ها) اولیه و ماده ثانویه است. برای ماتریالیست‌ها، ماده اولیه است و ذهن یا روح یا ایده‌ها ثانویه هستند؛ یعنی محصول اثر ماده بر ماده. اما دقیق‌ترین تبیین از ماهیت واقعیت و اقسام آن، توسط فیلسوفان معاصر اسلامی در واقع‌گرایی نفس‌الامری ارائه شده است، که این مجال مختصر، فرصت پرداختن بدان را ندارد.

هگل نقش محوری در این دوگانه را بازی می‌کند، چراکه دو نفر از واضعان ماتریالیسم، یعنی *فوئرباخ* و *مارکس*، از نظرات او بهره برده‌اند(پروین، ۱۳۴۶: ۱۹؛ دهقان‌زاده و فرجزاده، ۱۳۹۹: ۵۴۲). *هگل* خود پیرو نظرات *دکارت* بود و می‌گفت اگر در ذهن ما به چیزی به‌عنوان خدا فکر می‌شود، پس قابلیت شناخت او را داریم. روحِ جهان خود را از طریق خدا و در ذهن انسان قابل شناسایی می‌کند. مکتب *هگل* به فلسفه ایده‌آلیسم شهرت یافت.

دو شاخهٔ اصلی ماتریالیسم، ماتریالیسم مکانیکی (*فوئرباخ*) و ماتریالیسم دیالکتیکی (*مارکس*) است. *فوئرباخ* در کتاب *جوهر مسیحیت* در تلاش است تا اثبات کند که این ما انسان‌ها هستیم که مفهوم خدا را خلق کرده‌ایم و با نوعی برون‌فکنی، خودِ بی‌نهایت را خدا خطاب کرده‌ایم. در این نگاه، این خدا نیست که خالق انسان است، بلکه انسان خالق خدا است(دهقان‌زاده و فرجزاده، ۱۳۹۹: ۵۴۲). این نگاه *فوئرباخ* به دین و معنای متعالی، توسط *مارکس* و *انگلس* مورد توجه قرار گرفت(همان: ۵۴۳)، اما به‌جای نگاه

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

مکانیکی که نوعی جبرگرایی را به همراه داشت، آنها نگاه دیالکتیک *هگل* را حفظ کرده و خدا و معنا را دوباره بازنگری کردند(پروین، ۱۳۴۶، ۱۹). *مارکس* ماده را واقعیت جهان می‌دانست. از نظر او، در تاریخ و در طبیعت، به طور مستدام فرایندی دیالکتیکی از کنش و واکنش نیروهای متضاد رخ می‌دهد. *مارکس* معتقد بود زندگی و فعالیت‌های اجتماعی انسان موجب شکل‌گیری آگاهی اجتماعی می‌شود و این آگاهی، هستی انسان‌ها را شکل می‌دهد. به این ترتیب، آگاهی انسان درباره هر چیز، به آگاهی جمعی جامعه‌ای بستگی دارد که در آن زندگی می‌کند. در این نگاه، برخلاف نگاه *هگل*، اتفاقات و فرایندهای تاریخ، ناشی از تغییر روح مطلق برای تحقق خودش نیست. به تعبیری، *مارکس* دیدگاه دیالکتیکی *هگل* نسبت به تاریخ و اعتقاد به نظم مادی *فوئرباخ* را تلفیق کرد.

مارکس، با تفسیر ماتریالیستی از دیالکتیک *هگل*، که خود در نقطه مقابل مادی‌گرایی قرار داشت، یک فلسفهٔ ماتریالیستی را بنیاد نهاد و سپس به تبیین تاریخی–اجتماعی از آن پرداخت، که از خودبیگانگی را ناشی از جدایی کارگران از نتیجه تلاش و تولید آنها می‌داند. بشر وقتی در قبیله زندگی می‌کرد، همه در تولید و مصرف یکسان نقش داشتند، اما در جامعه مدرن سرمایه‌داران، کارگران را وادار به تولید می‌کنند. این داستان به مالکیت خصوصی و تملک منجر می‌شود. سرمایه‌دارها ثروتمندتر و کارگران و توده‌های فقیر مردم، تنگ‌دست‌تر می‌شوند.

مارکس در صدد متحد کردن تمام طبقه کارگری در جهان برای انقلابی علیه سرمایه‌داری بود. او این انقلاب را برای رسیدن به جامعه‌ای بی‌مذهب و بی‌طبقه اجتماعی لازم می‌دانست. فلسفه *مارکس* موجب بروز اتفاقات سیاسی بزرگی در زمان خود شد و خشونت را جزئی از مسیر دستیابی به توده‌باوری در جهان قلمداد کرد. یکی از مهم‌ترین این حوادث، انقلاب اکتبر، سقوط روسیه تزاری و تشکیل کشور اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی بود، که بر اساس ایده‌های *مارکس* و *انگلس* شکل گرفت و ماتریالیسم دیالکتیک، به ساختار فکری، فلسفی، سیاسی و حتی فرهنگی و هنری آن سامان داد.

در زمانهٔ اقتدار اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی، نظریه‌پردازان بزرگی چون *آیزنشتاین* و *پودوفکین*، سینمایی بر مبنای این ایدئولوژی بنیاد نهادند که تأثیر عمیقی بر سینمای جهان و هالیوود داشت. اما پس از جنگ جهانی دوم، شاید این تز، در دل خود آنتی‌تزی را به وجود آورد که مصداقی از آن را باید در سینمای امثال *سرگئی پاراجانف* و *آندری تارکوفسکی* جستجو نمود. *تارکوفسکی* کسی است که در دوران بین دو جنگ جهانی متولد شده و برخلاف مسیر ماتریالیستی اتحادیه جماهیر شوروی، رویکردی ایدئالیستی با گرایش‌های معنوی اتخاذ می‌کند و به دنبال آن است که خلاف نظم موجود، مسیر جدیدی را باز کند. سینمایی که به دنبال معنا، مذهب، آیین و خاطره و نوستالژی گمشده بشر معاصر، یعنی ایده‌های روحانی و معنوی است.

۳–۱. روش پژوهش

روش تحقیق این مقاله از نوع کیفی با رویکرد توصیفی–تحلیلی است. رویکرد توصیفی–تحلیلی به این جهت مناسب است که با ارائه خلاصه و نقاط برجسته یک اثر، امکان ارائه تحلیل‌هایی در مورد چیستی و چرایی پدیده‌ها می‌دهد. در این پژوهش، پنج فیلم شاخص از هفت فیلم بلند *تارکوفسکی* مورد مطالعه قرار گرفته است. فیلم‌های *آندری روبلوف*، *سولاریس* و *استاکر* از دوران زندگی *تارکوفسکی* در اتحاد جماهیر شوروی و فیلم‌های *نوستالژی* و *ایثار* از دوران زندگی او در دوران تبعید در اروپای غربی (ایتالیا و سوئد)، بیشترین ظرفیت را برای مطالعه تقابل *تارکوفسکی* با فلسفه ماتریالیست حاکم بر دوران زندگی‌اش داشته است.

۲. یافته‌های پژوهش

جهت شناسایی ظرفیت‌های سینمای *تارکوفسکی* در ترویج اندیشه ضدّ ماتریالیستی، به مطالعه آثار سینمایی و مکتوب وی و مصاحبه‌های او درمورد آثار سینمایی‌اش پرداختیم. فلسفه شخصی ضدّ ماتریالیستی *تارکوفسکی*، هم بر ساختار فیلم‌های او اثر

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

گذاشته و هم در خلق مضامین آنها نقش ایفا کرده است. به همین دلیل، ابتدا به تبیین نظریه فیلمسازی *تارکوفسکی* پرداخته و در ادامه، مضامین آثارش را یک به یک مطالعه می‌کنیم.

تارکوفسکی در دوران زندگی در اتحاد جماهیر شوروی، فیلم‌هایی با نگاه سلبی ساخته و فلسفه ماتریالیسم و آثار و نتایج آن را نقد می‌کند، درحالی‌که دو فیلم آخرش، *نوستالژی* (۱۹۸۳) و *ایثار* (۱۹۸۶) را در دوران تبعید در ایتالیا و سوئد می‌سازد و با نگاهی ایجابی به معانی معنوی و مذهبی اشاره می‌کند. دو فیلم آخر تارکوفسکی در اروپای غربی، علی‌رغم تشابه، تفاوت بارزی با آثار قبلی ساخته شده در شرق اروپای ماتریالیسم–کمونیسم دارد، که از جوانبی، اهمیت و ضرورت خود را دارد.

۱–۲. نظریه فیلم‌سازی تارکوفسکی

در نظر *تارکوفسکی*، حقیقت، از هر چیزی مهم‌تر است. منظور از حقیقت چیست؟ او خود می‌گوید: برای من، حقیقت‌گویی، بیش از هر چیز به معنای رفتن به سوی زندگی است. حقیقت در منظر *تارکوفسکی* با اندیشهٔ شخصی پیوند دارد؛ معنای بلندی که کارگردان آن را دریافت کرده و از طریق هنر سینما به دنبال درک‌شدن آن توسط مخاطبین است. شرط حقیقت‌گویی، قرار گرفتن در جایگاه حقیقت است و رسیدن به نگاه شخصی در مقام قرب حقیقت است.

آنچه از نظرات *تارکوفسکی* برمی‌آید این است که کارگردان، به شهود و درک درونیِ ایدهٔ فیلمی که در حال تولید آن است، نیاز دارد. در واقع، حقیقت به مثابه یک ایده، یک یافته است، نه بافته. ایده، در گرماگرم زندگی الهام می‌شود، نه آنکه یک امر منطقی و قابل فرمول‌بندی و محاسبات عقلی باشد. این درست برخلاف نگاه ماتریالیستی است که قائل است ایده به کارگردان وارد می‌شود، نه اینکه کارگردان این ایده را تولید می‌کند. بنابراین، *تارکوفسکی* از همان مرحلهٔ ایده به عنوان انگارهٔ جنینی، جنبش سینمایی خود را در تقابل و تضاد با مبنای ایدئولوژی مارکسیستی و ماتریالیستی بنیاد می‌نهد.

بنا بر نظر *تارکوفسکی*، حتی در انتقال این ایده به ذهن مخاطب هم باید یک کشف در مخاطب حاصل شود، یک شهود مشابه آنچه در ذهن کارگردان به وقوع پیوست. او باور دارد ایده خلاقانه تنها در مکالمه‌ای بین خالق و مخاطب اثر، که هر دو طرف در آن مکالمه سهمی برابر داشته باشند، قابل انتقال است و هرگونه تلاش برای وارد ساختن اجباری ایده به ذهن مخاطب نادرست است.

در نظر *تارکوفسکی*، تشریح ایدهٔ کارگردان در فیلم، به شکلی که به صورت حتمی و منطقی مخاطب آن را دریافت کند صحیح نیست. «در یک فیلم توضیح و تشریح جایی ندارد، تنها باید مستقیماً به احساسات مخاطبین تأثیر گذاشت. این احساسات برانگیخته‌شده، خودبه‌خود، افکار و اندیشه‌ها را به‌پیش می‌راند»(*Gianvito, ۲۰۰۶: ۱۱*) و نقطهٔ تفاوت ذاتی سینماتوگراف با دیگر هنرها، از منظر *تارکوفسکی*، همین قابلیت انتقال ایده بدون توضیح است. در باقی هنرها، هنرمند ناگزیر به توضیح ایده است تا بتواند توسط مخاطب درک شود؛ اما با اختراع دوربین فیلم‌برداری امکان ذخیره‌کردن بخشی از زمان محقق شد.

دیگر هنرِ زمان‌مند، موسیقی است. موسیقی برای فائق آمدن بر فشار زمان، تمامی تعلقات مادی را رها کرده است، درحالی‌که سینما کاملاً با جهان مادی سروکار دارد. این ویژگی، قدرتی به سینما می‌دهد که مخاطب می‌تواند زمانِ درک‌نکرده و زندگی‌نکرده را بر پرده ببیند و آن را زندگی کند تا به درک و شهود جدیدی دست یابد. این نوع نگاه به سینما، ناگزیر، ساختار به خصوصی را طلب می‌کند و آن نزدیک بودنِ هر چه بیشتر فیلم به تجربه شخصی فرد در طول زندگی است.

در سینما، ما با تصویرکردن آنچه رو در روی ماست، یعنی مکان، از مکان و متعلقات آن عبور می‌کنیم و به حقیقت زمان دست می‌یازیم؛ چیزی که شاید به زبان فلسفه بتوان آن را «گذار از مادیت به معنویت» تلقی نمود. اما *تارکوفسکی* در آثارش هرگز به

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

دنبال القای ایده معنا به مخاطب نیست. او در نماهای فیلم خود، فرصتی برای تماشاگر ایجاد می‌کند تا او با تأمل در مکان، یعنی آنچه مشاهده می‌کند، به مفهوم ژرفی از زمان و معنا دست پیدا کند. او با تصاویرش صرفاً مجالی فراهم می‌کند تا مخاطب خود به شهود و مکاشفهٔ معنا نایل گردد.

تارکوفسکی برای خلق چنین فرصتی برای مخاطب در سینمای خود از فرآیند «تعویض» بهره می‌برد و این تعویض در تصویر هنری ممکن می‌شود: «تصویر هنری همیشه یک معنا است، جایی که یک چیز جایگزین چیز دیگر می‌شود، کوچک‌تر به‌جای بزرگ‌تر. برای گفتن آنچه زنده است، هنرمند از چیزی مرده استفاده می‌کند. برای صحبت از نامتناهی، متناهی را نشان می‌دهد.» (*Tarkovsky, ۱۹۸۹, ۳۸*). در این نگاه تصویر نه بازنمایاننده‌ی امر واقعی بلکه انکشافی است بر امر حقیقی: «نامتناهی را نمی‌توان به ماده تبدیل کرد، اما می‌توان توهمی از نامتناهی ایجاد کرد.» (همان).

در نتیجه‌ی چنین نگاهی به تصویر، امر نادیدنی، نامرئی یا معنوی در دوردست‌ها نیست. «امر غایب با نشان‌دادن آنچه که لمس می‌شود و حرکت می‌کند، باید به دست آید» (*Kona, ۲۰۱۰, ۵*) و در پی آن «سینمای مذهبی تارکوفسکی مسیح یا خدا را به تصویر نمی‌کشد، اما جهانی را نشان می‌دهد که در آن ناشناخته‌ها نه در کشور بعدی یا شهر بعدی، بلکه درست اینجا، در این ساختمان، در این اتاق است» (*Robinson, ۲۰۰۶, ۲۷۵*).

در نگاه *تارکوفسکی*، هم‌نسلان او در شوروی به دنبال پیدا کردن رابطه میان ساختار و مضمون، و تأثیر ساختار بر ایجاد معنا بودند، اما *تارکوفسکی* اولویت را به معنا و حقیقت داده و به دنبال ساختار برآمده از مضمون بود. «اگر موضوع تأثیری ژرف بر ساختار گذارد، می‌توانیم مفاهیم را به زبان ساده و به سوی فهم عمومی تعمیم دهیم.» (*Gianvito, ۲۰۰۶: ۷*) این خود نشان‌دهندهٔ تلاشی شهودی برای دستیابی به ساختاری جدید در مقابل یک نگاه علمی و منطقی برای فهم تأثیر ساختار بر مضمون است. در این نگاه نیز تقابل *تارکوفسکی* با ماتریالیسم به دلیل متقدم دانستن معنا بر ماده روشن می‌شود.

به همین روی، زیبایی‌شناسی آثار *تارکوفسکی* در نقطه مقابل سینماگران هم‌عصر وی در شوروی، که به مکتب مونتاژ شناخته می‌شوند، قرار می‌گیرد. در مکتب مونتاژ، نمای یک در کنار نمای دو قرار می‌گیرد تا معنای خاصی، که نمای سه هست، را در ذهن مخاطب ایجاد کند. این یعنی قطع و تدوین، ایجادکننده معنا است. نقد *تارکوفسکی* به مکتب مونتاژِ *آیزنشتاین* آن است که «تصویر به‌خودی‌خود تبدیل به یک هدف می‌شود، و مؤلف به هجوم کامل به تماشاگر ادامه می‌دهد و نگرش خود را نسبت به آنچه اتفاق می‌افتد به آن‌ها تحمیل می‌کند.»(*Tarkovsky, ۱۹۸۹: ۱۱۸*) اما تدوین در منظر *تارکوفسکی* تفاوت معناداری دارد، به شکلی که نمای فعلی، حاصل جمع تمام نماهای اول تا نمای پیش از نمای فعلی است. بدین شیوه است که می‌توان حسی را در یک نما ایجاد کرد، که با مجموعه نماهایی که پیش‌تر آمده در ارتباط است. تداوم نما بدون قطع، ایجادکنندهٔ احساس است و این احساس به درک و شهود ایده کمک خواهد کرد. به نوعی، تدوینگر در حال یک فعالیت معنایی است، چراکه «تدوین، نماهایی را که از پیش با زمان اشباع شده‌اند، کنار هم قرار می‌دهد و ساختار یکپارچه و زنده‌ی ذاتی فیلم را سامان می‌دهد؛ و زمان دارای فشار ریتمیک متغیری است که در رگ‌های فیلم می‌تپد و آن را زنده می‌کند.» (*Tarkovsky, ۱۹۸۹: ۱۱۴*)

یکی از وجوه بارز آثار *تارکوفسکی* کارکرد رنگ در نماهای مختلف است. او در اغلب نماها، از طیف رنگی تکفام استفاده می‌کند و در موارد خاصی رنگ به فیلم اضافه می‌شود. این وجه تمایز نیز برآمده از همین نگاهِ اولویتِ معنا بر ساختار است. اولویت درک معنا در زندگی روزمره توجه ما به رنگ را مدیریت می‌کند و *تارکوفسکی* به دنبال نزدیک‌تر کردن تجربهٔ فیلم دیدن به تجربهٔ زندگی‌کردن است. «تصاویر رنگی واقع‌گرایی کمتری دارند، زیرا در زندگی معمولاً ما به رنگ‌ها فکر نمی‌کنیم. از آنجا که مخاطب

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

سینما خیلی زود متوجه می‌شود که تصاویر بر پرده رنگی است، در نتیجه، هدف فیلم رنگی محقق نمی‌شود.»(*Christie & Tarkovsky, ۱۹۸۱: ۴۹*)

آثار *تارکوفسکی* نه سیاه‌وسفید است و نه رنگی، بلکه ترکیب آن است. اغلب زمانی رنگ به فیلم اضافه می‌شود که فضای فیلم معجزه‌وار و رؤیاگون است، و این هم شیوه‌ای از بازی با مکان و زمان در سینمای *تارکوفسکی* است. اینجاست که نگاه او به هنر سینما، که از آن به‌عنوان حکاکی در زمان یاد می‌کند، معنا می‌یابد. سینماگر مواد خام خود را باید از زندگی روزمره انتخاب کند؛ موادی که در آن، حقایق زندگی را احساس می‌کند و هر چه بیشتر سعی می‌کند تا با زدودن و پالایش‌کردن این مواد خام، بروز حقیقت زیباتر گردد. در این نگاه به سینما، اصل بر کاستن است.

وقتی اصل بر کاهش است، پس باید ماده خام سینما را از گذر معمول زمان و پدیده‌های سیال در زمان تصویربرداری کرد. «اگر زمان در سینما به شکل حقایق جاری و معمولی درآید، در عوض، همین حقایق جاری و معمولی هم ناظر مستقیم و بی‌واسطهٔ ساختار سینمایی خواهند بود. اولین و مهم‌ترین شکل تجربی سینما که توانایی نفوذ از مسدودترین روزنه‌ها را داشته، همانا نظاره‌گری است.»(سپهران، ۱۳۸۹: ۶۵). این نوع از تصویربرداری منجر به نوعی شاعرانگی و تغزل می‌شود. «تغزل سینمایی به‌خاطر این است که سیمای درونی سینما ماهیتاً نظارهٔ حقایق روزمره در زمان است.»(همان: ۶۶)

وقتی به نظاره اتفاقات و رویدادها نشسته باشیم، دیگر توجیه کنش‌ها و رویدادها لازم نیست. رویدادها رخ می‌دهند، به هر دلیلی که باشد. کارگردان وظیفه توجیه منطقی و مکانیکی روابط در فیلم را ندارد. *تارکوفسکی* در این‌باره می‌گوید: «هیچ‌کدام از اصول سخت‌گیرانهٔ گسترش روایت و پیوند منطقی میان رویدادها را دنبال نمی‌کنم. علاقه‌ای به توجیه کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت اصلی ندارم. همهٔ زمینه‌های هنری، به‌ویژه سینما، باید بیشتر از هر چیز بر پایهٔ احساسات عمل کند و برآیندی حسی (دلی) داشته باشد.»(*Gianvito, ۲۰۰۶, ۴*) و این در مقابل سینمایی است که بنا بر منطق ماتریالیستی، همه کنش‌ها باید توجیه مکانیکی یا دیالکتیکی داشته باشند.

خواب، رؤیا و خاطره در آثار *تارکوفسکی* به‌کرات دیده می‌شود، اما برخلاف دیگر آثار، که مرسوم است با افکت‌هایی تصویری نشان داده شود که این بخش از فیلم از دنیای واقعی شخصیت نیست، تفاوت بصری و ساختاری در آن مشاهده نمی‌شود. «رؤیانگاری روی پرده باید دقیقاً و مشخصاً طبیعی و به شکل خود زندگی باشد ... باید همه جزئیات واقعه‌ای را که در هوشیاری شبانه در لایه‌های ذهن اتفاق می‌افتد دید و بدون هیچ ابهام و ترفند ظاهری همهٔ آن چه را که گفته شده به روی پرده منتقل کرد.»(سپهران، ۱۳۸۹: ۷۴-۷۳) رؤیاها، خاطرات و خواب‌ها بخشی از واقعیت افرادند و محلی هستند برای کشف و شهود معنا، و هنگامی که فرد در این لایه‌های هوشیاری قرار دارد، آنها را به‌صورت واقعی لمس می‌کند و از لحاظ بصری تفاوتی در آن نمی‌بیند. تنها تفاوت آنها با واقعیت ملموس بیرونی، معجزه‌گون بودن آنهاست.

نگاه *تارکوفسکی* به خواب و رؤیا نیز به تقابل با فلسفه ماتریالیستی می‌رسد، چراکه در این نوع نگاه، آگاهی تنها برآمده از حواس پنج‌گانه انسان است و حتی خواب و رؤیا و خاطره، فرآیندی ذهنی هستند که با اندرکنش سلول‌های مغزی بر اطلاعات برآمده از این حواس تولید می‌شوند؛ درحالی‌که *تارکوفسکی* خواب و رؤیا را به‌عنوان مسیری از آگاهی برای شخصیت‌های خود نشان می‌دهد و آن را به نگاه معنوی و ضدّ ماتریالیستی نزدیک می‌کند.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

تأثیر نوع نگاه و فلسفه *تارکوفسکی* بر ساختار فیلم‌های او نشانگر آن است که این نوع نگاه بر مضامین آثار او نیز تأثیرگذار بوده است. در انتهای این بخش، به وجه مشترک مضمون فیلم‌های او توجه می‌کنیم و در بخش‌های بعدی، به تأثیر فلسفه *تارکوفسکی* بر مضامین چند اثر شاخص وی می‌پردازیم.

یکی از مضامین مشترک فیلم‌های او، حضور طبیعت و نسبت شخصیت‌های فیلم با طبیعت است. «هیچ فیلمساز دیگری مانند *تارکوفسکی*، از باران، آب، آتش یا پرواز به شیوه‌ای خاص، هیپنوتیزم‌کننده و عمیق استفاده نمی‌کند.»(*Robinson,۱۵۵,۲۰۰۶*) این حضور طبیعت در آثار او، برآمده از نوع نگاه و فلسفه وی است. از منظر *تارکوفسکی*، طبیعت یک حقیقت است؛ یک معنای والا که محل آسایش انسان است. طبیعت در آثار *تارکوفسکی* برای فراهم‌کردن مکانی برای آرامش شخصیت‌هایی که یک لحظه درد عاطفی را تجربه می‌کنند، حضور دارد. «این لحظات زمانی اتفاق می‌افتند که شخصیت، دردی را تجربه کرده است که با از دست دادن، اندوه، دلتنگی، فداکاری یا خشونت همراه است.» (*Totaro, ۲۰۱۰*) در واقع، طبیعت منطقه آسایش انسان است. البته حضور طبیعت کارکردی ساختاری دارد و به ریتم درونی نماها دامن می‌زند. «هر یک از رویدادها و عناصر طبیعی (آب، باد، آتش، برف) ریتم پایدار خود را دارند. *تارکوفسکی* از این ریتم‌های طبیعی برای بیان ریتم‌های خود، شخصیت‌هایش و شکل زمانی فیلم استفاده می‌کند.»(*Totaro, ۱۹۹۲: ۲۴*) همهٔ این گفتگوهای نقادانه پیرامون آثار *تارکوفسکی* را در یک عبارت می‌توان خلاصه نمود: سینمای *تارکوفسکی*، هنر عبور از طبیعت به ماورای طبیعت است.

۲-۲. آندری روبلوف[۱] (۱۹۶۶)

دومین فیلم بلند *تارکوفسکی*، دربارهٔ شمایل‌نگار قرن ۱۵ شوروی، راهب ارتدکس، *آندری روبلوف* است. *تارکوفسکی* این فیلم را در سال ۱۹۶۶م به پایان برد، اما تا ۱۹۷۱م در شوروی اکران نشد. این در حالی است که در همان سال در بخش غیررقابتی جشنواره کن به نمایش درآمد و جایزه منتقدان را به دست آورد.

تارکوفسکی هدف اصلی ساختن این فیلم را نه ساخت یک فیلم تاریخی و نه نشان دادن زندگینامه هنرمند معروف شوروی، بلکه ترسیم رابطهٔ بین هنرمند و زمانه عنوان می‌کند: مردی با باورهای الهی، با خلق آثار هنری، معنای عمیق برادری را برای مردم عصر خود به ارمغان می‌آورد؛ برادری به عنوان مهم‌ترین نیاز روسیه قرن پانزدهم که با وجود نبرد بین شاهزادگان رقیب و هجوم مغولان، دوره‌ای پر تلاطم در تاریخ شوروی است.

آنچه *تارکوفسکی* را مجذوب خود کرده است تا فیلمی با محوریت *آندری روبلوف* خلق کند، فرایند بلوغ هنری اوست. در نگاه *تارکوفسکی*، هر رویداد در جهان به‌عنوان تجربه زیسته فرد، به بخشی از وجود، جهان‌بینی و شخصیت انسان‌ها تبدیل می‌شود. این مفهوم را *تارکوفسکی* با عبارت «دیالکتیک شخصیت» عنوان می‌کند، یعنی یک ارتباط دوسویه بین جهان درونی و جهان بیرونی شخصیت‌ها وجود دارد، که هم جهان بیرون بر جهان درون منشأ أثر است و هم جهان درون بر جهان بیرون.

در راستای این هدف، *تارکوفسکی* از ساختار اپیزودیک بهره برده است که لزوماً توالی منطقی ندارند، بلکه توالی اپیزودها مطابق با روند تکامل و تعالی شخصیتی *روبلوف* صورت می‌پذیرد. در اپیزود پایانی نیز به‌صورت غیرمنتظره با یک اپیزود رنگی در فیلم سیاه‌وسفید روبرو می‌شویم، تا در آن، نتیجه سیر تطور شخصیت *روبلوف* را در نقاشی‌ای که وی خلق کرده است نظاره کنیم. نمایش

[۱] Andrei Rublev

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

هر کدام از شمایل‌ها بر پرده، با همان تم موسیقایی همراه می‌شود که در طول فیلم روی اپیزود خاصی از زندگی پخش شده است و این رویکرد، زمان ظهور و تکامل ایده مربوط به آن بخش از شمایل را به روشنی نشان می‌دهد.

اما آنچه *تارکوفسکی* از *روبلوف* به تصویر می‌کشد، به نوعی، نگاه *تارکوفسکی* به رسالت هنرمند است. آنچه او از *روبلوف* به تصویر کشیده است، فردی با یک ایده‌آل اخلاقی والاست. او از اخلاقیات خود دست نکشیده و به مردم هم‌عصر خود عشق می‌ورزد و ایمان به آینده را به آنها نوید می‌دهد.

شخصیت *روبلوف*، در غیریت با تئوفانوس[1] یونانی ترسیم شده است. هرچند از لحاظ تاریخی به *تارکوفسکی* خرده گرفته شد که چرا *تئوفانوس* که فاقد قرابت تاریخی با *روبلوف* است، در فیلم حضور دارد؛ اما او حضور *تئوفانوس* را ناگزیر می‌داند، چراکه حضور این راهب و تاریخ‌نگار در فیلم، جهان را بازنمایی می‌کند. *تئوفانوس*، با رویکردی منطقی به جهان، مَنِشی متفاوت نسبت به مصائب این دوره زمانی دارد.

تئوفانوس نمایندهٔ نگاه فیلسوفانه، منطقی و ماتریالیستی است. آنچه این نگاه به همراه دارد، فهم جهان مبتنی بر واقعیت موجود است؛ درحالی‌که *روبلوف* آرمان خود را در ستیز با واقعیت موجود دنبال می‌کند. نگاه *تئوفانوس* را می‌توان نمایندهٔ نگاه سنتی دانست که با ارجاع به گناه اولیه، از کنار شرارت‌ها و مصائبی که امروز پیرامون او می‌گذرد، تفاوتی نشان نمی‌دهد. اما دیدگاه روبلوف، نگاهی است که خود *تارکوفسکی* به هستی دارد: وجودی یکپارچه درد و دغدغه‌مند!

آنچه می‌توان از وضع موجود به‌صورت منطقی برای آینده پیش‌بینی کرد، همان است که *تئوفانوس* ترسیم می‌کند و آنچه می‌توان با ایمان به اخلاق والا از آینده انتظار داشت و آن را تنها با اعلام محقق کرد، چیزی است که *روبلوف* ترسیم کرده است؛ نگاهی کنشگرانه به مذهب، در پی تغییر وضعیت موجود، در برابر نگاهی منفعلانه به مذهب و فلسفه. این همان چیزی است که سالیان سال باعث توقیف فیلم شد.

۳-۲. سولاریس[2] (۱۹۷۲)

پس از ده سال از گذشت انتشار رمان *سولاریس استانیسلاو لم*[3] در ۱۹۶۱م، *تارکوفسکی* اقتباسی سینمایی از آن را تولید کرد. برخلاف ژانر علمی و تخیلی رمان، در نظر *تارکوفسکی*، ژرفا و معنای آن ارتباطی با اثر علمی و تخیلی ندارد. موضوع اصلی فیلم اقتباس‌شده، رابطهٔ بین اخلاقیات و علم است. از همین رو، *تارکوفسکی* تمام تلاش خود را نموده تا همه ظواهر فریبندهٔ ژانر علمی و تخیلی را حذف کند.

فضانوردی که به جزیره *سولاریس* سفر کرده است، متوجه پنهان‌کاری‌هایی از جانب دانشمندان ساکن سفینه فضایی می‌شود؛ مثل آنکه آنها با موجوداتی مواجه‌اند که تمایلی به آگاهی دیگران از وجودشان ندارند. تا اینکه *کلوین* (فضانورد)، خود نیز با همسرش که سال‌ها پیش از این خودکشی کرده است، روبرو می‌شود. *کلوین* که از این مواجهه هم ناخشنود و هم قدری ترسیده است، تصمیم می‌گیرد تا این موجود ناخواسته را به نحوی از میان بردارد. او با پیشنهاد بازگشت به زمین، همسرش را در داخل یک سفینه کوچک قرار می‌دهد و سپس دست به انفجار سفینه می‌زند، اما پس از بازگشت به اتاق خود در جزیره *سولاریس*، همسرش را سالم در کنار خود مشاهده می‌کند. پس از چند نوبت اقدام نافرجام، *کلوین* به‌تدریج در می‌یابد که آنچه او به‌عنوان همسرش ادراک می‌کند، یک

[1] Theophanes
[2] Solaris
[3] Stanisław Lem

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

موجود مادی و فیزیکال نیست. به همین دلیل، او از طریق یک انفجار مادی و فیزیکی قادر به ازبین‌بردن وی نیست. مواجهات بعدی او با همسرش نشان می‌دهد که این موجود صرفاً صورتی مثالی و مجرد از طبیعت مادی همسر اوست. *کلوین* که یک دانشمند مادی و طبیعت‌گراست، از طریق رویارویی با تجربیات دیگر دانشمندان ساکن در جزیره *سولاریس*، آرام آرام درمی‌یابد که فعل و انفعالات شگفت‌انگیزی که دیگر کاوشگران جزیره را نیز دچار حیرت کرده است، صرفاً به دلیل ناباوری آنان نسبت به حقایق غیرمادی و غیرتجربی است. زیرا آنچه در جزیره *سولاریس* وجود دارد، موجوداتی فاقد ماده ولی برخوردار از صورت هستند. «در حقیقت، جزیره سولاریس یک جزیره مثالی و برزخی است. جزیره سولاریس جهانی است از صورت‌ها ولیکن فاقد ماده، که قوانین علوم طبیعی و فیزیکی بدان‌ها کارگر و کارساز نیست. حتی برخی از آنچه سایر ساکنان جزیره از آن می‌ترسند فرآورده‌های دنیوی آنهاست که صورت‌بندی شده و تجسم مثالی یافته است و آنها جز از مواجهه با ماحصل کردارهای پیشین خود، گریزی ندارند.» (معتمدی، ۱۳۹۵، ج۱: ۵۴۱)

در دوره جنگ سرد و غلبهٔ نگاه مکانیکی علمی به جهان، *تارکوفسکی* به دنبال ترسیم رویارویی اخلاق و علم است. شخصیت علمی روان‌شناس، در گذر از رویدادها، به یک شخصیت اخلاقی تبدیل می‌شود و خیزش اخلاقی یک انسان، درگیر کشفیات جدید و دستاوردهای علمی. همچون دیگر قهرمان‌های فیلم‌های *تارکوفسکی*، دستیابی به این خیزش اخلاقی تنها با پرداخت بهای آن مقدور است؛ بهای دردناکی که در *سولاریس* مواجهه با تجسم مادی وجدان است. در حقیقت، این خیزش اخلاقی، از منظر *تارکوفسکی*، تنها از یک معبر استحصال می‌گردد: ایمان به جهانی متافیزیکی و فرامادی. جزیره *سولاریس* امکان مواجهه با این عالم مجرد و برزخی را فراهم می‌کند. *تارکوفسکی* تأکید می‌کند که اعتقاد به عالمِ صرفاً مادی و دانش پوزیتیویستی، ناتوان و ناکارآمد از برپایی زیست اخلاقی و انسانی است.

جهانی که *تارکوفسکی* در جزیره سولاریس تصویر می‌کند، عالمی مجرد از ماده و صورت محض است. به تعبیری، همان عالم برزخ که فیلسوفان ایرانی و اسلامی، چون ابن‌سینا، سهروردی، فارابی و ابن‌عربی، از آن سخن گفته و به ترسیم آن در قالب کلمات پرداخته‌اند: «لماّ کان البرزخ امرا فاصلا بین معلوم و غیرمعلوم، بین موجود و معدوم، بین منفی و مثبت، و بین معقول و غیرمعقول؛ یسمی برزخا اصطلاحاً و لیس الا خیال»(ابن‌عربی، ۱۳۹۹: ۴۰۸). *علامه طباطبایی* نیز جهان برزخی را عالم صورت و فاقد ماده تلقی می‌کند که از جرم و جسم خالی است، اما چون صورت است، امتداد سه‌گانه، شکل و وضع و حجم را بازمی‌نمایاند: «و عالم المثال المجرد عن الماده دون آثارها من الابعاد و الاشکال و الاوضاع و غیرها... ممثلهٔ فی صفهٔ الاجسام التی فی عالم ماده علی نظام یشبه نظام‌ها فی عالم ماده...»(طباطبایی، ۱۴۲۰: ۲۱۴)

تارکوفسکی، در قدم اول، در جهت نفی اطلاق مادیت در جهان هستی، نیاز به تصویری از عالم برزخی و حیات مثالی دارد. او با شهامت کامل و بدون ترس از تمسخر تفکر ارتجاعی و واپس‌گرا، دست به تصویر عالم برزخ، که جهانی فاقد ماده است، می‌زند، تا انفتاح و گشایشی بر بن‌بست ماتریالیسم و به تبع آن، انسداد اخلاقی ناشی از فقدان معنویت استحصال نماید. او این پژواک معنا و استعلا را با تجسمی نمادین از جزیره *سولاریس* به‌مثابه عالم برزخ، یعنی عالم صورت فاقد ماده برپا می‌کند.

خلق *سولاریس* در نسبتی با زمانهٔ تارکوفسکی معنا پیدا می‌کند؛ زمانه‌ای عاری از معنویت و در تسخیر دستاوردهای علمی که موازنهٔ جهان را تنها با بمب‌های اتمی که تهدیدی برای نابودی کل جهان هستند ایجاد کرده است. «وجود معنوی ما به بردگی مادی‌گرایی درآمده و این اسارت به حدی شدید است که امروزه با مسائلی روبرو می‌شویم که پیش‌تر هرگز وجود خارجی نداشتند. گسترش مسائل بغرنج اجتماعی امروز نتیجهٔ ضدیت احمقانهٔ ما با معنویت است.»(*Gianvito, ۲۰۰۶: ۱۱۳*)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

آنچه در سفینه *سولاریس* محل منازعه و پیشرفت فیلم است، تفاوت نگاه بین شخصیت‌های حاضر در سفینه، در تعامل با وجدان تجسم‌یافته خود و در نهایت با *هاری*، همسر تجسم‌یافتهٔ *کلریس کلوین* است. *سارتوریوس*، به‌عنوان یک دانشمند ماتریالیست و باورمند به علم، «ارزیابی‌اش از هاری «جزئیات فیزیکی» آن مانند ساختار مبتنی بر نوترینو هاری است. این تقلیل‌گرایی همان موضع نظری است که به سارتوریوس امکان می‌دهد پاسخ عاطفی طبیعی خود به هاری را نادیده بگیرد.»(*Tumanov, ۲۰۱۶: ۳۷۱*) تقلیل‌گرایی در فلسفه ذهن همان نگاه ماتریالیستی است که افکار، احساسات و تصمیمات انسانی را ناشی از روابط مادی در مغز می‌داند.

استدلال تقلیل‌گرایانه بر این فرض استوار است که روح/ذهن را می‌توان به بدن تقلیل داد، یعنی مغز ذهن را تولید می‌کند و بنابراین روح نمی‌تواند بدون بدن فکر کند. تقلیل‌گرایی، علوم طبیعی را این‌گونه می‌بیند. برای مثال، زیست‌شناسی را می‌توان به شیمی تقلیل داد، زیرا واکنش‌های شیمیایی در پس حیات و مظاهر مختلف آن است و شیمی را می‌توان به فیزیک تقلیل داد، زیرا عناصر فیزیکی اجزای تشکیل‌دهنده مولکول‌هایی هستند که در واکنش‌های شیمیایی برهم‌کنش دارند. این استدلال دلالت بر این دارد که حالات ذهنی را می‌توان به حالات مغزی، یعنی فرایندها و ساختارهای فیزیکی یا عصبی مغز تقلیل داد.

سارتوریوس برای اثبات انسان نبودن *هاری* به *کریس*، به او پیشنهاداتی برای آزمایش‌های علمی روی *هاری* می‌دهد، اما *کلوین* برخورد دیگری با *هاری* دارد. او به دنبال پاسخ این پرسش است که آیا *هاری* احساسات انسانی را درک می‌کند؟ درد عاطفی *هاری* که ورای دردهای جسمانی و فیزیکی ظهور پیدا می‌کند، *کریس کلوین* را به سمت تعامل اخلاقی با او سوق می‌دهد، هرچند از لحاظ مادی یک بیگانه است. درحالی‌که *سارتوریوس* هیچ دلسوزی نسبت به *هاری* نشان نمی‌دهد.

هاری کریس را دوست دارد و *کریس* هم *هاری* را دوست دارد. ورای جسمانیت متفاوت *هاری* و *کریس*، این دو با یک ایده‌آل به نام عشق به هم پیوند خورده‌اند، تا آنجا که حتی هر یک خود را فدای دیگری می‌کند تا آن ایده‌آل باقی بماند. تقابل نگاه *تارکوفسکی* با اندیشه ماتریالیست حاکم بر اتحاد جماهیر شوروی در *سولاریس* چنان بروز می‌یابد که در دنیایی که دانشمند ماتریالیست به دنبال کشف‌های علمی سیاره *سولاریس* است، مأموریت *کلوین* تنها یک هدف دارد: نشان‌دادن این واقعیت که یک انسان بدون عشق به دیگری انسان نیست.

۴-۲. استاکر[1] (۱۹۷۹)

استاکر بر اساس رمان *پیک‌نیک در کنار جاده*[2] برادران *استروگادسکی‌ها*[3] است که در مراحل تولید بارها با مشکل روبرو شد و در نهایت در ۱۹۷۹م به اتمام رسید. در *استاکر* شاهد ورود غیرقانونی سه نفر به «منطقه» هستیم: یک دانشمند، یک نویسنده و یک بلدِ راه یا همان شخصیت *استاکر*. بیگانگان با دلیلی ناشناخته، در محدوده‌ای جغرافیایی تحولی ایجاد کرده‌اند که با رفتن به این مکان اتفاقات عجیبی برای مسافران می‌افتد. برخی چنین باور دارند که منطقه امکان برآورده‌کردن آرزوها را دارد، به همین دلیل، تحت مراقبت‌های مأموران امنیتی قرار گرفته است و ورود به آن ممنوع است. دانشمند، یک فیزیک‌دان است و می‌توان او را نمایندهٔ علوم تجربی در زمانه معاصر قلمداد کرد. نویسنده که با شعر و ادبیات سروکار دارد را می‌توان نمادی از علوم انسانی دانست. این

[1] Stalker
[2] Roadside Picnic
[3] Strugatsky

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

هر دو به *استاکر*، بلدِ راه یا سالک، تمسک جسته‌اند تا با عبور از منطقه ممنوعه آنها را به اتاقی برساند که مشهور است در آن هر آرزویی برآورده می‌شود.

این مسیر دشوار و صعب‌العبور، علی‌رغم همهٔ خطرات، با هدایت *استاکر* به سرانجام می‌رسد و آن دو به آستانهٔ اتاق موعود می‌رسند، اما در لحظهٔ اجابت آرزوهای دور و درازشان، با وجود مصائب و مخاطراتی که در طی طریق متحمل شده‌اند، از ورود به اتاق آمال و استدعای آرزوی خویش استنکاف می‌ورزند و این یک دلیل بیشتر ندارد: *استاکر* در آستانهٔ اتاق به ایشان متذکر می‌شود که آنچه بر زبان برانند عملی نخواهد شد، بلکه هر چه از قلبشان خطور کند برآورده می‌گردد. این آزمون عملی صعب و دشواری است که *تارکوفسکی* قافله علوم معاصر، اعم از علم تجربی یا انسانی را بدان می‌آزماید و به شفافیت نشان می‌دهد که علی‌رغم ادعاهایی که دانش و دانشمندان دوران جدید، از سعادت‌طلبی برای بشریت در بوق و کرنا کرده‌اند، اما قلبشان از هرگونه آرمان خیرخواهی و انسان‌دوستی تهی است، در غیر این صورت، چرا باید پس از تحمل همه مشقات در آستانه اتاق موعود و اجابت آرزوها از ورود بدان سرباز زنند؟ جز آنکه اتاق دارای خاصیتی است که آنچه در سینه پنهان کرده‌اند آشکار می‌کند و کوس رسوایی علم مدعی معاصر آشکارا نواخته خواهد شد.

هرچند این اثر *تارکوفسکی* هم همچون *سولاریس* یک اثر علمی تخیلی است، اما پیوندهای بین *سولاریس* و *استاکر* بیشتر از منشأ مشترک آنها در آثار علمی تخیلی است. بعد از *سولاریس*، همچنان مسئلهٔ *تارکوفسکی* در *استاکر*، تقابل ایده‌آل‌گرایی و مادی‌گرایی است و وی در این مسیر ثابت‌قدم است. «هر دو فیلم تضاد بین علم، عقل‌گرایی و فناوری از یک سو و عشق، انسان‌گرایی و ایمان از سوی دیگر را بررسی می‌کنند: سارتوریوسِ سولاریس به دانشمند در فیلم استاکر نزدیک است و معتقد است که تحلیل عقلانی می‌تواند همه معضلات انسانی را حل کند، و هر دو مجبور می‌شوند رازی (امید، ایمان یا عشق) را بپذیرند که جهان‌بینی آنها نمی‌تواند آن را دربرگیرد.»(*Johnson & Petrie, ۱۹۹۴, ۱۴۲*)

در *استاکر* هم همچون *آندری روبلوف* و *سولاریس*، شخصیت‌های مقابلِ شخصیت اصلی از یک دنیای مادی‌گرا می‌آیند، اما از دو قلمرو متمایز مادی‌گرایی. یکی از جهان علم با اعتقاد به واقعیت قابل تأیید و پیشرفت فنی و دیگری از حوزه فلسفی–هنری با تأکید بر تخیل و شهود. هم دانشمند و هم نویسنده ثابت می‌کنند که نمایندگان بدبین دنیای ماتریالیستی هستند که اعتقاد به خدا و خود را از دست داده‌اند. ممکن است تصور شود که دانشمند با وعده بینش علمی به منطقه کشیده می‌شود و نویسنده با توجه به ثروت بالقوه ایده‌های جدید. در واقع، «این سفر به آزمایشی از باور تبدیل می‌شود که در نهایت، هیچ کدام آماده تسلیم شدن به آن نیستند.»(*Green, ۱۹۹۳, ۹۸*)

تارکوفسکی، همچون همیشه، نتیجه مادی‌گرایی و اعتماد بیش از حد به علم‌گرایی را نابودی انسان تصویر می‌کند. منطقه، که زمانی سرشار از نشانه‌های مدرنیته و صنعتی شدن بوده، اکنون خالی از سکنه شده و طبیعت آن را به نقطه پیشاصنعتی برگردانده است. «نیروی سرسبز اما بدخواهانه طبیعت در همه جای منطقه وجود دارد. چشم‌انداز بصری استاکر نشان‌دهنده دنیای طبیعی است که صنعتی‌سازی قادر به صنعتی‌سازی آن نیست؛ منظره‌ای که مدرن‌سازی دیگر نمی‌تواند آن را مدرن‌سازی کند. این‌گونه است که استاکر عدم موفقیت در رسیدن به آینده را بیان می‌کند»(*Riley,۲۲,۲۰۱۷*) و تنها راه نجات انسان برای دستیابی به ایده‌آل‌های خود، پناه بردن مجدد به طبیعت است. «هنگامی که استاکر برای اولین بار به منطقه بازمی‌گردد، دو بار خود را رها می‌کند تا روی چمن تکیه بزند، و درحالی‌که به‌ظاهر در حالت مراقبه شدید است، تم متمایز ادوارد آرتمیف در موسیقی متن پخش می‌شود. به‌محض اینکه به منطقه رسیدیم، فیلم این تصور را پیش‌زمینه می‌کند که ساختمان‌های ویران‌شده، پوشیده از چمن، گل‌سنگ و دیگر دال‌های دنیای طبیعی، محل تجربه‌های مراقبه، عجیب و غریب و تجلی‌آمیز هستند.»(*Riley,۲۲,۲۰۱۷*)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

اما آنچه بر *استاکر* می‌گذرد، از دنیایی ضدّ مادی‌گرا و ایدآلیستی است. به‌درستی نمی‌توان فهمید که آیا این اتاق حقیقتاً وجود دارد یا تنها زادهٔ تخیلات *استاکر* است، اما این اصلاً مهم نیست. *استاکر* به کاری که انجام می‌دهد باور دارد. «او مردم را به درون منطقه می‌برد تا آنها را خوشبخت سازد. او بدون هیچ منفعت شخصی، خود را کاملاً وقف این کار می‌کند. در واقع، داستان او حکایت واپسین آرمان‌گرای واقعی است»(*Gianvito, ۲۰۰۶, ۵۱*) و آنچه او را در این امر به پیش می‌برد، ایمان است. آنچه برای *استاکر* اهمیت دارد، روشن کردن جرقه‌ای از امید و باور در قلب انسان‌ها در دوران ویرانی ایمان است. مسئلهٔ او نه برآورده کردن آرزوها، که زنده کردن ایمان و امید در دل آنها و متوجه کردن آنها به سوی معنویت است، و رسالت هنر *تارکوفسکی* در زمانهٔ ساخت این اثر، که زمانه‌ای خالی از ایمان و معنویت است، همان رسالت *استاکر* است: به امید روشن‌شدن بارقهٔ معنویت در مردم مادی‌گرا.

۵-۲. نوستالژی[۱] (۱۹۸۳)

داستان فیلم، دربارهٔ تبعید مردی روس‌تبار به ایتالیا است که طی این سفر، به تحقیق دربارهٔ زندگی یک آهنگ‌ساز روسیِ قرن هفدهم می‌پردازد. در اینجا، *تارکوفسکی* به طرح مقولهٔ غم غربت دست می‌یازد. *آندری تارکوفسکی* دلتنگی توأمان خود برای سرزمین مادری و مادرش را نشان می‌دهد و آن‌قدر شاعرانه در فراق موطن خویش فیلمش را به پیش می‌برد که موفق می‌شود به زبان استعاری فیلم، پیام‌های فلسفی-مذهبی خود را به شکلی انسانی، معناگرایانهٔ و موشکافانه بیان کند. برای *تارکوفسکی*، مادر و سرزمین مادری، بنیادها و ریشه‌های حقیقی اوست، و موجود تبعیدی، انسان هبوط کرده در کره خاکی است که اکنون سرگشته و راه‌گم‌کرده در جستجوی موطن اصلی، یعنی آنجایی است که از آن فرود آمده است. *نوستالژی تارکوفسکی* هم‌نوایی با شاعر قرن هفتم ایرانی، *مولوی بلخی* است:

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش　　بازجوید روزگار وصل خویش
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند　　از نفیرم مرد وزن نالیده‌اند

در سکانسی از فیلم، دوربینِ *تارکوفسکی* وارد کلیسا شده و زنان مؤمنی را نشان می‌دهد که مقابل تمثال مریم مقدس زانو زده و برای سعادت‌مندی فرزندان خود گریه و زاری می‌کنند. اما زنی که مترجم مرد روس است، دامن بالا می‌زند و ساق‌هایش را آزاد میکند و چون ایمان ندارد، هرچه می‌کوشد نمی‌تواند مقابل تمثال زانو بزند. این تصویر، تصویری را که قرآن از ناباوران در قیامت وصف کرده است، تداعی می‌کند: «یوم یکشف عن ساق و یدعون الی السجود فلا یستطیعون» روزی که ساق‌ها برهنه می‌گردد و خوانده می‌شوند تا در برابر خدا زانو بزنند؛ اما هرچه می‌کوشند نمی‌توانند(قلم: ۴۲). *حسین بن سعید* از *امام کاظم(ع)* نقل می‌کند که حجابی از نور کشف می‌شود و باورمندان بر زمین به سجده می‌افتند، اما آنان که در دل ایمان ندارند، پشتشان چون چوب خشک می‌شود و نمی‌توانند زانو بزنند(مجلسی، ۱۴۴۰ق، ج۶۸: ۲۶۵).

وقتی از خادم کلیسا پرسیده می‌شود که چرا مادران و حتی زنانی که آرزوی بچه دارند بیشتر به گریه و زاری و عبادت می‌پردازند و در مجموع مؤمن‌ترند، خادم کلیسا به وظیفهٔ بسیار مهمی که بر دوش هر زنی وجود دارد اشاره می‌کند و آن‌هم فرزندپروریِ ایثارگرانه است. گویا بالقوگی شگفت‌انگیزی مانند فرزندآوری در هر زنی وجود دارد. فرزندان همگی معصوم به دنیا می‌آیند و در واقع، هر زنی می‌تواند یک معصومیت را از خود بزاید. این امر آنها را به ایمان و حقیقت قدسی نزدیک‌تر کرده است.

[۱] Nostalghia

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]
[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

بعد زنی را می‌بینیم که در مقابل مجسمه مریم مقدس زانو زده و برای فرزندآوری دعا می‌کند. آنگاه پیراهن مجسمه را باز می‌کند و از درون آن ده‌ها پرنده کوچک به بیرون پرواز می‌کنند. *تارکوفسکی* در فیلم *نوستالژی* یک قدم از آثاری که در شوروی ساخته فراتر می‌رود. اگر در آن فیلم‌ها به‌نقد مادی‌گرایی حاکم بر نظام ماتریالیستی پرداخته، اکنون در متن غرب، صراحتاً از مضامین مذهبی چون ایمان، معجزه، بازگشت به خویشتن خویش و بنیادهای اولیه برای نجات بشریت سخن می‌گوید. نجات انسان معاصر و نوزایی او، نیازمند باوری ریشه‌دار به حقیقت و اصالت آغازین است.

نوستالژی در جستجوی گذشتهٔ گم‌گشته است، اما حسرت خوردن راجع به گذشتهٔ ایام نیست، بلکه اندوهی است برای چرخهٔ باطلی که گذرانده‌ایم و قوای انسانی خود را نشناختیم و وظایف خود را به انجام نرسانده‌ایم، و اکنون در گردابی هولناک از تنهایی و غربت غرقه شده‌ایم. *تارکوفسکی* درباره فیلمش، به استعارهٔ تبعید سرزمینی–بیگانگی انسان معاصر با ریشه‌های اصیلش–اذعان دارد: «نوستالژی فیلم من بیماری مهلکی است که کسی که از اصل و نسب خود دور افتاده و نمی‌تواند به آنجا بازگردد، به آن مبتلا می‌شود.» (*Tarkovsky, ۱۹۸۹: ۹۴*)

اما قهرمان اصلی فیلم، کسی همچون *استاکر*، سالکی مجنون‌نماست که قرار است به *آندره*، مرد تبعیدی، راه بازگشت به سرزمین مادری یا اصالت‌گاه خویشتن را نشان دهد. او روی مجسمهٔ *مارکوس اورلیوس*، پادشاه بزرگ رومی که یک فیلسوف رواقی هم بود، ایستاده و در حال سخنرانی برای مردمی است که شبیه به مجسمه‌هایی منجمد و بی‌حرکت ایستاده و به سخنان او گوش می‌دهند. در اینجا، *تارکوفسکی* از زبان *دومنیکو*، دیدگاه‌های خود را راجع به وضعیت جهان فریاد می‌زند، به دنیاخواهی، رخوت، تنبلی، خودبینی و ناآگاهی مردم طعنه زده و با جملاتی همچون «جایی برای آواز زنبوران باز کنیم»، درحالی‌که چشم‌های مردم خیره به گودالی است که در حال غرق شدن در آنند، سعی بر آگاه کردن آن‌ها دارد. سالک فریاد برمی‌آورد که «یک نفر باید بیاید و این رسالت را آغاز کند، یک نفر باید داد بزند و بگوید که می‌تواند اهرام مصر را بسازد و حتی اگر نتوانست بسازد هم مهم نیست! مهم این است که حرکتی آغاز شود و اقدامی صورت بگیرد!» در واقع، *دومنیکو* در این بخش می‌گوید که مهم نیست نتیجه چه خواهد شد، مهم این است که از جای خود تکانی بخوریم! در جستجوی مادرانی که در ابتدای فیلم، مؤمنانه و با خلوص نیت برای سعادت فرزندان خود دعا می‌کردند؛ سالک نشانی مادر، یعنی اصالت گمشده را پیش پای بشریت می‌نهد: «باید به بنیادهای اصیل اولیه بازگردیم» و به *آندره* تأکید می‌کند تا شمع روشنی را به آن سوی رودخانه برساند، استخری خالی که احتمالاً استعاره‌ای از گودال دنیاخواهی و خودبینیِ انسان‌هاست، و مردم در حال بیرون‌کشیدن آخرین یادگارهای جامانده در آن هستند.

شمع با وزش باد مخالف خاموش می‌شود و *آندره* باید تا مقصد آن را روشن نگاه دارد. وقتی او موفق می‌شود شمع روشن را، که با جانش از آن محافظت می‌کند، به مقصد برساند، سالکِ به‌ظاهر دیوانه، در پایان سخنرانی، همراه با سرود شادیِ سمفونیِ نهم بتهوون، خود را آتش می‌زند تا شاید در مردم تحولی ایجاد کند و به *آندره* می‌آموزد که تنها راه رسیدن به مقصد، سوختن و از خود گذشتن است. *دومنیکو* در آتش می‌سوزد و تصویر دومنیکوی آتش‌گرفته با شمعی که *آندره* آن را روشن می‌کند کات می‌خورد. این کات میان دومنیکویِ در حال سوختن و شمعی که می‌سوزد، ارتباطی استعاری ایجاد می‌کند و اینجا یعنی حالا در غرب مادی‌گرا، نه در مسکوی کمونیست، بلکه در رم، باید کاری بزرگ انجام دهد و آن سوختن است. سالک با ایثار و جانبازی می‌سوزد تا با سوختنش حداکثر روشنایی را برای مردم ایجاد کند تا شاید در پرتو نور ایثارِ جان سالک، مردم به حقیقت دست پیدا کنند.

۶–۲. ایثار[۱] (۱۹۸۶)

[۱] The Sacrifice

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

ایثار یا قربانی، آخرین ساخته *تارکوفسکی* قبل از مرگی زودرس است. او حتی فرصت نیافت این فیلم را بر پرده سینما ببیند و در ۱۹۸۶م از دنیا رفت. *ایثار* بر اساس قطعه‌ای از *باخ*، بر روی نقاشی «ستایش شاهان محبوس» اثر *داوینچی* آغاز می‌شود. قطعه‌ای که همراه با خوانندگی زنی است که در حال دعاست و می‌خواند: «مرا عفو کن خدایا، اشک‌های اندوهگین و تلخم را بپذیر». اثری که در اصل، بر اساس اشک‌های «پطرس» از حواریون مسیح شکل‌گرفته که عیسی را سه بار انکار کرده بود.

«الکساندر»، استاد دانشگاه، پس از شنیدن خبر یک بحران عظیم هسته‌ای نذر می‌کند که در صورت بازگشت دنیا به وضع عادی، هر چه را که دارد واگذار کند. *تارکوفسکی* با طرح این وضعیت خطیر نمایشی در آغاز روایت فیلم، پرسش‌های غریبی را پیش می‌کشد: آیا می‌توان صرفاً به‌واسطهٔ یک نذر بر مهم‌ترین چالش کنونی جهان معاصر غلبه کرد؟ آیا برطرف ساختن جنگ سوم جهانی، آن هم از نوع هسته‌ای، که قطعاً همهٔ جهان و کل آحاد بشر را تهدید می‌کند، صرفاً از عهده یک نفر تنها برخواهد آمد؟ و اگر چنین امر ظاهراً محالی امکان‌پذیر است، آیا این یک نفر، نه یک سیاستمدار برجسته، و نه یک فرمانده نظامی بزرگ با امکانات متقابل اتمی، بلکه همین آدم معمولی، با دست‌های کاملاً خالی است؟ آیا با چند ایده مذهبی، مانند نذر و ایثار و قربانی، آن‌هم در ساختار یک نیت فردی، می‌توان به مواجهه با بزرگ‌ترین بحران‌های اجتماعی و بین‌المللی معاصر، همچون جنگ جهانی هسته‌ای شتافت؟

در نخستین صحنه فیلم، پدر و پسری را می‌بینیم که نمایندهٔ دو نسل‌اند. پدر (الکساندر) استاد دانشگاه است و از پسرش کمک می‌گیرد تا تک درختی خشک را در خاک بکارند. گویا خشکی و تکیدگی این درخت، نمادی است از زوال طبیعت و بحران معنویت. *تارکوفسکی* به دنبال آن اســـت که از جایگاه حقیقی هنر و دین در عصر مدرن و غلبه تکنولوژی، سیاست و علم پرسش کند. او اکنون، در آثار متأخر خویش، که می‌داند چیزی از عمر کوتاهش باقی نمانده، صریح‌تر از آنچه در فیلم‌های پیشین در اروپای شرقی نشان داده، قصد دارد گرایش به مذهب و تفکر معنوی را به‌عنوان آخرین وصیت خود، به‌مثابه یک راه نجات به بشریتِ فروخورده و دنیای افسردهٔ معاصر معرفی کند. اگر وی در آثار متقدم در شوروی، در برابر ماتریالیسم حاکم به‌ن قد و آسیب‌شناسی مادی‌گرایی می‌پرداخت، اکنون صراحتاً از ایده‌ها و مفاهیم مذهبی برای چاره‌جویی بحران زیست بشر و دنیای معاصر غرب سخن می‌گوید. در جریان کاشت درخت خشکیده، *الکساندر* در کنار کودک ساکت خود، ماجرای درخت و میوه آن را تعریف می‌کند و روایت راهبی را برای فرزندش می‌گوید که نهالی خشکیده را بر بالای تپه‌ای غرس کرد، هر روز آب داد و انتظار رویش مجدد آن را کشید. *الکساندر* که به‌عنوان یک استاد، ژورنالیست و روشنفکر، با کشمکشی سخت میان خرد مدرنیته و باورهای دینی و اساطیری درگیر است، گویا می‌خواهد از طریق این برون‌فکنی و استمداد از فطرت دست‌نخوردهٔ کودک به خلوص ایمان ازدست‌رفته خویش بازگردد. او سعی دارد روشن سازد که انسان، برخلاف جریان روشنگری و فلسفی معاصر، وظیفه ساخت جهان را بر عهده ندارد، بلکه اگر انسان صرفاً خود را تغییر دهد، در پی این تغییر درونی، جهان نیز تغییر می‌کند. چنان که با کاشـــت درخت، ثمرات آن درخت، خودش را نشان می‌دهد. این از مهم‌ترین نقاطی است که می‌تواند مقصود *تارکوفســـکی* را از تصویر شاعرانهٔ این مواجههٔ دینی و فلسفی برملا سازد. *تارکوفسکی*، بر بنیاد این تفکر دینی و ایمانی، نشان می‌دهد که انســـان، زندگی و جهان را آنگاه می‌ســـازد که پیش از آن به خودش بپردازد و خودش را بسازد و این وجهی از تمایز تفکر او با جریان روشنفکری و فلسفی اروپای جدید است.

الکساندر اذعان می‌دارد آن کسی که می‌خواهد به یک نظریه مطلق و جهان‌شمول دست یابد، در مقام خدایی نشسته است. تنها منبعی که می‌تواند مطلق‌هایی را به انسان اعطا کند، الوهیت است و جز آن، قرار گرفتن در مسیری اســـت، که چنان‌که در این فیلم دیدیم، می‌تواند نابودی و جنگ‌های جهانی باشد. در اینجا، تغییر انفسی به‌مثابه بنیاد هر گونه تغییر آفاقی عنوان می‌شود.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

این یک آموزه کاملاً دینی است. گویی *تارکوفسکی* که به زبان عربی مسلط است، ترجمان سینمایی از سخن مهم کتاب آسمانی را به زبان شاعرانه سینما بازگو می‌کند: «ان الله لا یغیروا مابقوم حتی یغیروا ما بانفسهم» خداوند سرنوشت هیچ قومی را تغییر نمی‌دهد، مگر آنکه ابتدا از درون تغییر کنند.(رعد: ۱۱)

تارکوفسکی در فیلم *ایثار*، قهرمانش را در مواجهه با مرگ، خانواده، دوستان و بحران جنگی که همه چیز را به ورطه نیستی می‌کشاند، شاعرانه و گریزان از منطق پوزیتیویستی حاکم و متعارف غرب، به مسیر خودسازی و ژرف‌اندیشی درون می‌کشاند. درحالی‌که *ویکتور*، به‌عنوان پزشک و نمادی از علم یا تکنیک مدرنیته، نجات را در تزریق آرام‌بخش می‌جوید، *الکساندر* حقیقت جهان را از طریق شهود درونی پیدا می‌کند و نجات راستین را در رستگاری درون بازمی‌جوید؛ مواجهه‌ای که با گریز از هر قاعده، اندیشه مدرن او را به‌سوی مسلخ ایثار و قربانی حوالت می‌دهد، و در منظر عقلانیت ماتریالیست و پوزیتیویست مدرن، به جنون و رسوایی متهم می‌سازد.

اما اندیشه *الکساندر* در پی زدودن قاعده و منطق همین تمدن است. اندیشه‌ای که همواره خبر خطری قریب‌الوقوع و ویرانگر را از جانب خود بر خود حمل می‌کرده است. چنان‌که *الکساندر* می‌گوید: «تمام عمرم منتظر این لحظه (خطر) بوده‌ام.» او باید برای نجات کاری کند، اما چاره را در منطق و اندیشه مدرن نمی‌جوید، بلکه در شاعرانه سکنی‌گزیدن در خلوت درونی خویش می‌یابد و با خویشتن‌آگاهی، «ایثار» را برمی‌گزیند، از زندگی خود دست می‌شوید، دست به کار استغاثه به بارگاه الهی می‌شود و همه چیزش را پیشکش می‌کند، تا به اراده خداوند مانع از وقوع فاجعهٔ هسته‌ای شود. *الکساندر*، برای مواجهه با این مشکل خانمان‌سوز، به ایمان می‌گریزد، به امر متعالی درمی‌آویزد و از درِ نذر و نیاز و استغاثه برمی‌آید: درخواست نجات الهی و عهدی با خدا که از کل دارایی خود دست خواهد کشید و روزهٔ دائم سکوت خواهد گرفت، چون کودک زبان‌بسته خویش که فارغ از هیاهوی زبان‌بازی و زبان‌شناسی‌های معاصر در قرب فطرت و حقیقت مأوا گزیده است. در اینجا «ایمان» به خدا و حقیقت مطلق در برابر بنیاد عقلانیت مدرن یعنی طرح آگاهیِ خودبنیادِ بشر قد علم می‌کند.

تارکوفسکی در آخرین اثرش، *ایثار*، برای خود یک رسالت انکارنشدنی قائل است: کنشگری برای نجات بشریت از فاجعه‌ای هولناک که خود ماحصل تفکر و تمدن جدید است، اما از طریق کنش درونی و خودسازی و نه مواجهه بیرونی، چنان‌که عقلانیت مدرن اقتضا می‌کند. در صحنهٔ آخر و معروفِ فیلم *ایثار*، *الکساندر* خانه‌اش، کتاب‌هایش و تمامی تعلقاتش را به آتش می‌کشد. در این زمان، پستچی که پیام‌آور نوید اوست، از او می‌خواهد تا آخرین دارایی و تعلقش، یعنی آبرویش را نیز فدیه دهد تا به تقبل الهی نایل گردد. وقتی *الکساندر* از تمام قیود و شروط زندگی‌اش دست می‌کشد، انتهای فاجعهٔ هسته‌ای رسماً از طریق رسانه‌ها اعلام می‌شود، و *تارکوفسکی* از طریق طرح اندیشه دینی «موت اختیاری»، از آزمون معنوی در برابر غلبه مادی‌گری در اندیشه دنیای معاصر که به‌واسطهٔ اقتدار هسته‌ای قد برافراشته، سربلند بیرون می‌آید و تعادل ازدست‌رفته مادیت و معنویت را به جهان مدرن بازمی‌گرداند؛ چنان‌که *الکساندر* در گفتگو با کودک تأکید می‌کند: «تمدن ما از آغاز تا انتها بر پایهٔ گناه پی‌ریزی شده است. ما دچار ناهماهنگیِ هولناکی شده‌ایم، یا به تعبیری، عدم توازنی میان پیشرفت مادی و روحانی»؛ و این جز از طریق طرح اندیشهٔ ناب دینی که مضمون روایت نبوی است، حاصل نمی‌گردد: «موتوا قبل ان تموتوا»(ملاصالح مازندرانی، ۱۳۸۲: ۱۰۶)، یعنی آنکه قبل از مرگ و بریدن از دنیا، از دنیا و تعلقات آن دل بکنید تا روحتان را به عالم ملکوت سیر دهید، نه چونان مادی‌گرایان که به زمین چسبیده و پر پرواز را شکسته‌اند، و این آخرین وصیت *تارکوفسکی* به انسان و جهان معاصر در مسیر رهایی و رستگاری و گریز از بحران‌های تمدن خودبنیاد ماتریالیست است.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

۳. نتیجه‌گیری

سینمای *تارکوفسکی* هم در مقام ساختار ضدّ ماتریالیستی است و هم در مقام مضمون. *تارکوفسکی* در ساختار به گونه‌ای عمل کرده که مخاطب از دیدن عینیات و ماده، به معنا و معنویت متوجه گردد. در پی نشان دادن امتداد طبیعت یا کنش انسانی هدفی قرار دارد و آن گذر از رؤیت امر دیدنی و امتداد آن در زمان است، به‌نحوی‌که به امر نادیدنی رهنمون شود. از آنجا که امر نامتناهی را نمی‌توان در قاب محدود سینما به بند کشید، تارکوفسکی امر واقعی، عینی و انضمامی را قاب‌بندی می‌کند اما این قاب‌ها چارچوب‌بندی محدود به مثابه امر نامحدود است. او متناهی را به تصویر می‌کشد اما تصوری از نامتناهی را در مخاطب بر می‌انگیزد.

به نظر می رسد، در سینمای *تارکوفسکی*، آنچه در مقام فرم و ساختار است، یک ایده‌آل و باور ورای تصور همگانی است و آن گذر از دیدنی به نادیدنی و گذر از ماده به معنا است و آنچه در مقام قصه و روایت است، روایت ایستادگی تعالی‌گرایان و معناباوران در یک‌دنیای مادی‌گرا و الزامات گذر از ماده برای رسیدن به معنا است.

فرآیندی که تصویر سینمایی تارکوفسکی را می‌آفریند، نابودی عینیت و واقعیت انضمامی شی نیست. برخلاف آن، او نه تنها به عوارض بیرونی و پدیداری شی تأکید می‌کند، در مقام آن است تا جوهر ذاتی اشیا را به مقام انکشاف و انفتاح برساند. در ذات تصویر سینمایی تارکوفسکی وجوه استعلایی طبیعت و اشیا بازتابانیده می‌شود. از خلال صورت‌گری تارکوفسکی در سینما، گویا مخاطب با تکون صورت به‌مثابه معنا و مضمون به‌مثابه محتوا مواجهت پیدا می‌کند.

در مقام مضمون نیز، شاید از قِبَل وظیفه و رسالتی که *تارکوفسکی* خود را بدان متعهد می‌داند، بتوان سینمای ضدّ مادی‌گرای وی در دوره اول فیلمسازی‌اش در حاکمیت نظام ماتریالیستی شوروی را بازشناخت، و غلبهٔ وجه سلبی اندیشهٔ مادیت‌ستیز آن را مورد تحلیل و بررسی قرار داد. چنان‌که دوره دوم فیلمسازی او در اروپای غربی، که در آن وجه ایجابی تفکر *تارکوفسکی* که عناصر دینی و مذهبی، چون مبدأ، معاد، فطرت، ایثار، نذر، قربانی، بازگشت به خویشتن خویش برجسته می‌شود، احتمالاً ناشی از مواجهه با مادی‌گرایی، از جنس دیگری است که نسبتی با خشونت و حاکمیت ندارد، بلکه خداناباوری روشنفکرانه‌ای‌ست که از آراء اندیشمندان هر دو فلسفهٔ قاره‌ای و تحلیلی رایج در غرب، از اگزیستانسیالیست تا لیبرال، از *سارتر* تا *راسل*، سر برآورده است که نه‌تنها اثری از خشونت حاکمیت شرق اروپا ندارند، بلکه مدعیان تساهل و تسامح و صلح و نوع‌دوستی هم‌چون برندگان جایزه نوبل و مخالفان جنگ ویتنام نیز هستند.

اینجاست که احتمالاً *تارکوفسکی* احساس می‌کند باید مذهب و معنویتِ به فراموشی سپرده شده و نه انکار شده را به‌مثابه آخرین وصیت عمر هنری‌اش فریاد بزند. دو دوره‌ی فیلم‌سازی تارکوفسکی در شرق و غرب اروپا فریاد و ندای معرفت و معنویت در اوج خشونت ماتریالیستی و فراز روشنفکری لائیک و سکولاریستی است.

سینمای تارکوفسکی نمودگار امر غایب از امر حاضر، نامتناهی از متناهی، معقول از محسوس و استعلایی از استشهادی است و نوعی الهیات نگاری در متن و بطن ماتریالیسم و اومانیسم شرق و غرب اروپاست.

منابع

- ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۳۹۹ق). *الفتوحات المکیه*، تحقیق عثمان یحیی، قاهره: الهیئة المصریه العامه للکتاب.
- افضلی، سید عبدالرئوف (۱۳۹۹). «شبهۀ خدا به‌مثابۀ فرافکنی(بررسی و نقد الحاد انسان‌شناختی فویرباخ)»، *فلسفه دین* ۱۷(۴) ۵۴۱-۵۶۶
- پروین، محمد (۱۳۴۶). «*ماتریالیسم-دیالکتیک و کمونیسم*»، *مسائل ایران* ۴۴، ۱۵-۲۹
- سپهران، مهران (۱۳۸۹). *آندری تارکوفسکی و راهش؛ تجسم زمان*، تهران: نشر چشمه.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

- دهقان‌زاده، سجاد و فرج‌زاده، طه (۱۳۹۹). *«رابطه ایمان و عشق: نقد و بررسی اندیشه های فوئرباخ در کتاب «جوهر مسیحیت»»، دو فصلنامه معرفت کلامی، ۱۱(۲)*، ۲۱-۳۸
- طباطبایی، محمدحسین (۱۴۲۰ق). *بدایهٔ الحکمه*، قم: موسسه النشرالاسلامی.
- مازندرانی، ملاصالح؛ محمد بن یعقوب کلینی، (۱۳۸۲ق). *الکافی؛ شرح الاصول و الروضه*، تهران: المکتبهٔ الاسلامیه للنشر والتوزیع.
- مجلسی، محمدباقر (۱۴۴۰ق). *بحار الانوار الجامعه لدرر الاخبار الائمهٔ الاطهار*، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- معتمدی، احمدرضا (۱۳۹۵). *فلسفه فیلم؛ بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه‌های فیلم دوران کلاسیک*، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- Bird, R., & Tarkovskij, A. (۲۰۰۸). *Andrei Tarkovsky: elements of cinema*. London: Reaktion Books
- Christie, I., & Tarkovsky, A. (۱۹۸۱). "AGAINST INTERPRETATION: An interview with Andrei Tarkovsky". *The Journal of Cinema and Media*, ١٤, ٤٨–٤٩.
- Gianvito, J. (Ed.). (۲۰۰٦). *Andrei Tarkovsky: Interviews*. UP of Mississippi.
- Green, P. (۱۹۹۳). *Andrei Tarkovsky: the winding quest*. Springer.
- John A. Riley. (۲۰۱۷). "Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker". *Journal of Film and Video*, ٦٩(١), ١٨–٢٦.
- Johnson, V. T., & Petrie, G. (۱۹۹٤). *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Indiana University Press.
- Kona, P. (۲۰۱۰). "The spiritual cinema of Andrei Tarkovsky". *Off Screen*, ١٤(١٢). https://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky
- Robinson, J. M. (۲۰۰٦). *The sacred cinema of Andrei Tarkovsky*. Crescent Moon Publishing.
- Tarkovsky, A.,Tr by Hunter-Blair, K. (۱۹۸۹). *Sculpting in time: reflections on the cinema*. University of texas Press
- Totaro, D. (۱۹۹۲). "Time and the film aesthetics of Andrei Tarkovsky". *Canadian Journal of Film Studies*, ٢(١), ٢١-٣٠.
- Totaro, D. (۲۰۱۰). "Nature as 'Comfort Zone' in the Films of Andrei Tarkovsky". *Off Screen*, ١٤(١٢). https://offscreen.com/view/nature_as_comfort_zone
- Tumanov, V. (۲۰۱٦). "Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's Solaris". *Film-Philosophy*, ٢٠(٢-٣), ٣٥٧-٣٧٥.

References

Afzali, Seyyed Abdolrauf. (2020). "The Suspicion of God as Projection (Examination and Critique of Feuerbach's Anthropological Atheism)." Philosophy of Religion, 17(4), 544-561. (in Persian)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]

Bird, R.; Tarkovskij, A. (2008). Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. London: Reaktion Books.

Christie, I.; Tarkovsky, A. (1981). "Against Interpretation: An Interview with Andrei Tarkovsky." The Journal of Cinema and Media, 14, 48-49.

Dehganzadeh, Sajjad; Farajzadeh, Taha. (2020). The Relationship between Faith and Love: Critique and Analysis of Feuerbach's Thoughts in "The Essence of Christianity" Ma'refat Kalaami, 11(2), 21-38. (in Persian)

Gianvito, J. (Ed.). (2006). Andrei Tarkovsky: Interviews. University Press of Mississippi.

Green, P. (1993). Andrei Tarkovsky: The Winding Quest. Springer.

Ibn 'Arabi, Muhyi al-Din. (1399 AH). Al-Futuhat al-Makkiyya. Edited by Osman Yahya. Cairo: Egyptian General Book Organization. (in Arabic)

Johnson, V. T.; Petrie, G. (1994). The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue. Indiana University Press.

Kona, P. (2010). "The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky." Off Screen, 14(12). https://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky

Mazandarani, Mulla Salih; Kulayni, Muhammad ibn Ya'qub. (1382 AH). Al-Kafi: Commentary on Usul and Rawda. Tehran: Islamic Library for Publishing and Distribution. (in Arabic and Persian)

Majlisi, Muhammad Baqir. (1440 AH). Bihar al-Anwar al-Jami'a li-Durar Akhbar al-A'imma al-Athar. Beirut: Dar Ihya' al-Turath al-'Arabi. (in Arabic)

Motamedi, Ahmadreza. (2016). Philosophy of Film: Analytical and Critical Examination of Classical Film Theories. Tehran: Islamic Culture and Thought Publications. (in Persian)

Parvin, Mohammad. (1967). "Dialectical Materialism and Communism" Iran's Issues, 44, 15-29. (in Persian)

Riley, John A. (2017). "Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker." Journal of Film and Video, 69(1), 18-26.

Robinson, J. M. (2006). The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky. Crescent Moon Publishing.

Sepahran, Mehran. (2010). Andrei Tarkovsky and His Way: Sculpting in Time. Tehran: Cheshmeh Publishing. (in Persian)

Tabataba'i, Muhammad Husayn. (1420 AH). Bidayat al-Hikma. Qom: Islamic Publishing Institute. (in Arabic)

Tarkovsky, A.; Tr. by Hunter-Blair, K. (1989). Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. University of Texas Press.

Totaro, D. (1992). "Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky." Canadian Journal of Film Studies, 2(1), 21-30.

Totaro, D. (2010). "Nature as 'Comfort Zone' in the Films of Andrei Tarkovsky." Off Screen, 14(12). https://offscreen.com/view/nature_as_comfort_zone

Tumanov, V. (2016). "Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's Solaris." Film-Philosophy, 20(2-3), 357-375.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-23]

[DOI: 10.66224/erfan.17.1.228]