تابلو قادر باشد برزبان عینی و محدود زندگی انسان غلبه کند، اما خودانسان چون یک تابلوی به مراتب شگفت‌تر و یک‌اثر بزرگ‌تر با همه داشت‌های روحی، افکار، حافظه،کنش و تأثیر محو و نابود شود و در حیطه زمان درونی‌پایدار نماند؟ **تارکوفسکی** نه چون تصور مسیحی‌رستاخیز بلکه تصویر کامل بازگشتِ هستی انسانی راتمام و کمال شایسته بقا می‌داند.

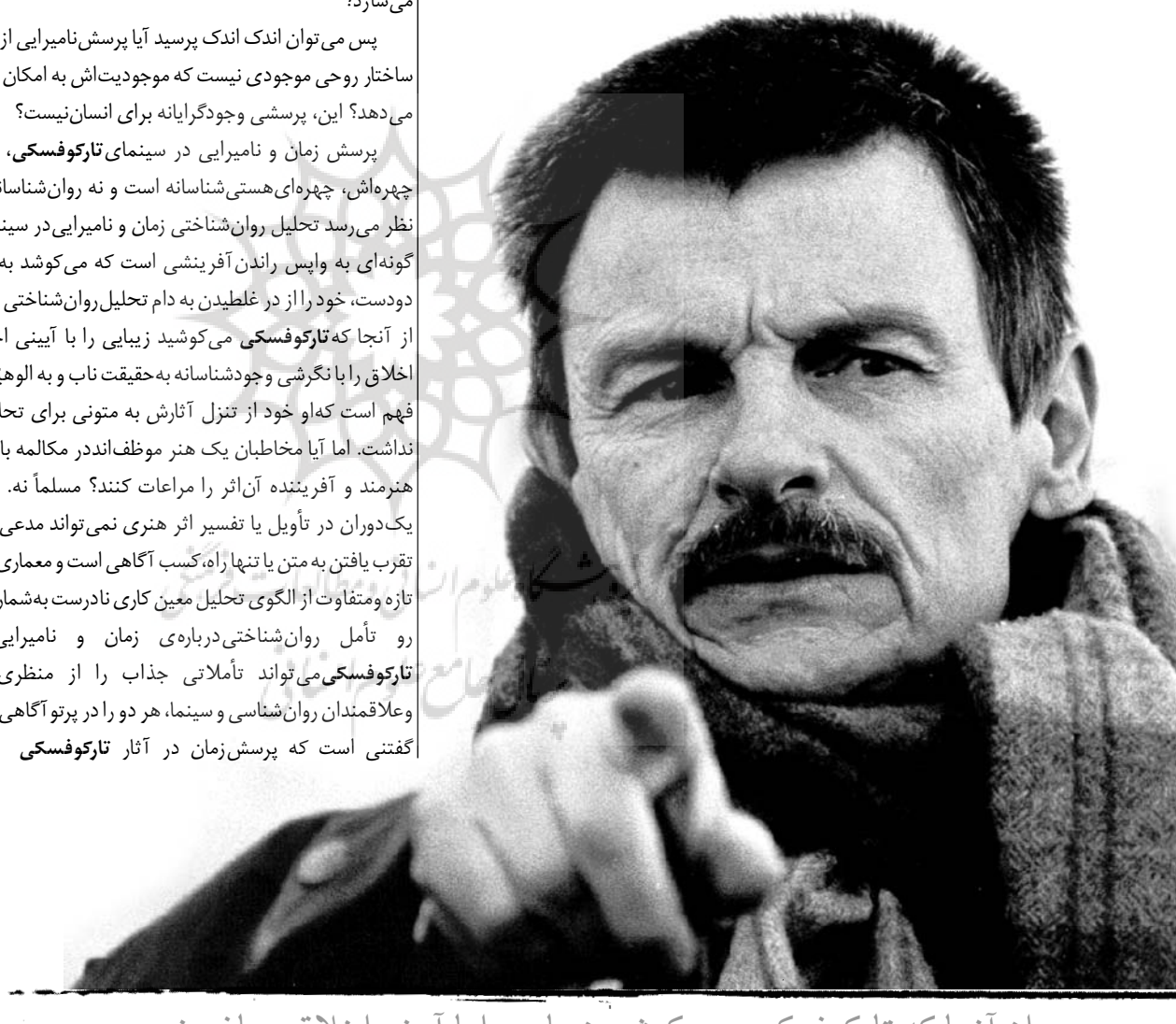
بقای انتزاعی همه‌ی تصادم فکر مادی انگارمدرن با باورهای فرامادی درباره‌ی نامیرایی انسان‌محصول همین دو موضع متضاد است؛ کتاب دکتر**محمد صنعتی** هم از تک آواگری مدرن در همین‌زمینه رنج می‌برد.

بیهوده نکوشیم بر اساس زمان نیوتونی که به‌صرف تقدم و تأخر، آنچه را که نوتراست بر حق‌تر،پیشرفته‌تر و درست‌تر بدانیم و انکار نامیرایی را به‌سبب آنکه محصول نگرش علمی مدرنیّت است‌فراتر از شهود حقیقت باطنی نامیرایی قلمداد کنیم و آگاهی فراعقلانی مبتنی بر شهود نامیرایی را آگاهی‌بدوی و افسون تصور نماییم.

ویلیام جیمز معتقد است که غریزه معمولی‌انسان برای این است که جهان را همواره در اصل،تئاتری برای قهرمان‌گری تلقی کند. می‌توانداالی‌الابد پرسشی دیگر را همراه داشته باشد که چرااین غریزه در انسان معمولی وجود دارد؟ آیا بی‌ارتباطبا ذات و ساختار آفرینشی اوست؟ یا یک آگاهی‌فطری برای او جهان را کشتزار بروز گوهر و روحش‌وانمود می‌سازد؟

پس می‌توان اندک اندک پرسید آیا پرسش‌نامیرایی از تبعات آگاهی در ساختار روحی موجودی نیست که موجودیت‌اش به امکان تحقق آن گواهی می‌دهد؟ این، پرسشی وجودگرایانه برای انسان‌نیست؟

پرسش زمان و نامیرایی در سینمای **تارکوفسکی**، در برجسته‌ترین چهره‌اش، چهره‌ای‌هستی‌شناسانه است و نه روان‌شناسانه. برای همین‌به نظر می‌رسد تحلیل روان‌شناختی زمان و نامیرایی‌در سینمای **تارکوفسکی** گونه‌ای به واپس راندن آفرینشی است که می‌کوشد به شدت و با فشار دودست، خود را از در غلطیدن به دام تحلیل‌روان‌شناختی در امان نگاه دارد. از آنجا که **تارکوفسکی** می‌کوشید زیبایی را با آیینی اخلاقی‌بیافریند و اخلاق را با نگرشی وجودشناسانه به‌حقیقت ناب و به الوهیّت بپیوندد، قابل فهم است که‌او خود از تنزل آثارش به متونی برای تحلیل روانی‌رضایت نداشت. اما آیا مخاطبان یک هنر موظف‌اند‌در مکالمه با اثر هنری سلیقه هنرمند و آفریننده آن‌اثر را مراعات کنند؟ مسلماً نه. حتی سلیقه رایج یک‌دوران در تأویل یا تفسیر اثر هنری نمی‌تواند مدعی‌شود که تنها راه، تقرب یافتن به متن یا تنها راه،کسب آگاهی است و معماری یک مدل حدسی تازه ومتفاوت از الگوی تحلیل معین کاری نادرست به‌شمار می آید. از همین رو تأمل روان‌شناختی‌درباره‌ی زمان و نامیرایی در سینمای **تارکوفسکی**می‌تواند تأملاتی جذاب را از منظری ویژه بیافریند وعلاقمندان روان‌شناسی و سینما، هر دو را در پرتو آگاهی‌های نو قرار دهد. گفتنی است که پرسش‌زمان در آثار **تارکوفسکی** محدود به درک



از آنجا که تارکوفسکی می کوشید زیبایی را با آیینی اخلاقی بیافریند و اخلاق را با نگرشی وجودشناسانه به حقیقت ناب و به الوهیّت بپیوندد، قابل فهم است که او خود از تنزل آثارش به متونی برای تحلیل روانی رضایت نداشت

زنگار زمان و طنین جاودانگی در سینمای تارکوفسکی

● میراحمد میراحسان

■ زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی
■ دکتر علی‌اکبر صنعتی
■ نشر مرکز

پیش درآمد

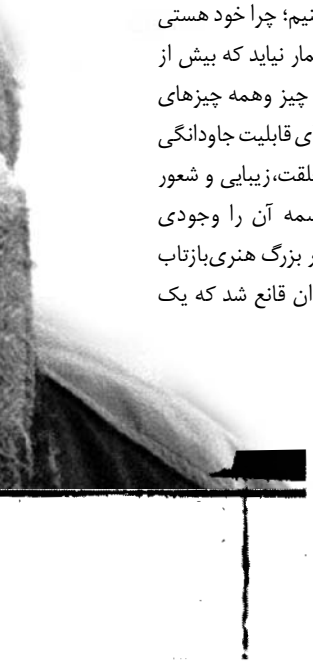
ما به کرات در آثار نویسندگان و دانشمندان وعالمان و هنرمندان مدرن به اندیشه پیرامون‌اسطوره‌های نامیرایی، قهرمانی‌گریِ راهی برای‌نامیرایی، هنر به‌مثابه‌ی تلاش انسانی برای گریز ازمیرایی و نسیان و نیز عقلانی کردن جایگاه مرگ وپذیرش میرایی برخورده‌ایم. طنین فرویدیِ قراردادن مرگ در جایگاه خویش گوهر نگرش عقل‌باورانه مدرن است که می‌کوشد به توهم و رؤیای‌عبث نامیرایی خاتمه دهد. آیا جهان مدرن محقق‌است؟

بدون تردید تفکر مدرن مبتنی بر خودبنیادانگاری جهان، انکار میرایی را یک غریزه‌نابخردانه و اسطوره‌زی (اسطوره زیست) می‌داند.این خیال و افسون در طول حیات انسان از نخستین‌سپیده دم تاریخ حیات بشری تا جهان امروز او را وانهاده است.

حال آیا باید نظر روان شناختی را که مقدمه‌ی‌اصلاح مدرن محسوب می‌شود و با همه آشکال‌گوناگون دیگر تفکر مدرن برای انکار نامیرایی وادراک مادی، قطعی دانست؟ در جهان مدرن هیچ‌راهی برای باور به نامیرایی و اندیشیدن به آن‌نیست؛ باید آن را افسانه بپنداریم و در جست و جوی‌علل مادی/ روانی باور به آن برآییم؟

در حقیقت اندیشه‌ی مدرن کاری نکرده است‌جز آنکه در همه جا ریشه‌های پرسش را نادیده‌بنگارد و مسیر فهم را وارونه کند. هناسیگال می‌گویدکه هدف تمامی هنرمندان نامیرایی است. نه تنهاابژه‌های آنها باید به زندگی باز گردانده شوند، بلکه‌زندگی نیز باید جاودانه باشد. از میان تمامی‌فعالیت‌های انسانی آنچه بیش از همه نزدیک به‌نامیرایی است، هنر است. یک کار بزرگ هنری به‌احتمال بسیار از ویرانی و نسیان می‌گریزد.

ما این پدیده را به نحو دیگر هم می‌توانیم درک‌کنیم؛ چرا خود هستی و خود انسان و جهان همچون‌یک «اثر» بزرگ به شمار نیاید که بیش از یک اثرهنری دستکار انسان از نابودی می‌گریزد؟ هر چیز وهمه چیزهای این «داستان» یا آن تابلو یا این‌نمایش زنده و اصیل دارای قابلیت جاودانگی بیشترو شگفت‌تر و مبیّن خلاقیت پایدار و عظمت، خلقت،زیبایی و شعور و ارزش ماندگاری فراتری است، پس‌چرا ما سرچشمه آن را وجودی شایسته‌ی نامیرایی‌ندانیم؟ و کار خلاقه‌ی انسان را کار بزرگ هنری‌بازتاب این توان و سرچشمه محسوب نداریم؟چگونه می‌توان قانع شد که یک



* * *

کتاب شامل یک پیش‌گفتار و دو قسمت است.قسمت نخست به هنر و ادبیات ذهنیت از «مدرنیته»به «پس ـ مدرنیته» پرداخته و قسمت دوم زمان ونامیرایی در سینمای تارکوفسکی را مورد بحث قرارداده است و پیوستی هم در پایان کتاب ضمیمه شده‌است که در آن درباره‌ی مفاهیم موٴثر در تشکل ایده‌هایی نظیر تثلیث و تربیع و اعداد سرنمونی ومسیحیت و آشتی مردانه و زنانه و سرنوشت‌سرنمونی تثلیث و درخت و چهارگانگی و ماندالا و تربیع و سرشت نمونه و تغییر پذیری‌سرنمونه و اسطوره، اطلاعات مفیدی به خوانندگان‌می‌دهد. می‌کوشم نخست با توصیف پیشگفتار و دوقسمت اصلی کتاب، خوانندگان را با ویژگی نگاه‌نویسنده آشنا کنم و ضمن آن نقد خود را ارائه دهم.

نویسنده نخست، عامل منظر جلب توجه خود راتوصیف می‌کند. او پس از دیدن استاکر و سولاریس‌مسحور غنای نمادین تصویرها می‌شود که به قول‌خودش برای او یادآور ساخت‌مایه‌های شعری/ اسطوره‌ای مشتی از کارگردانان بزرگ و مورد علاقه اونظیر **فللینی**، **برگمان**، **بونوئل**، **پازولینی**، **کوروساوا** و **آنتونیونی** است (اگر چه مانند هیچ کدام از آنها هم‌نیست) از سوی دیگر به چشم او محتوای خردستیزو استهزاءآمیز آثار **تارکوفسکی** که نگاه مدرنیته را به‌ریشخند می‌گیرد و علیه فناوری و علم خِردمدارمی‌ستیزد، قابل تامل می‌آید. محتوایی که آرزوی‌بازگشت به گذشته‌ی باشکوه و آرمانی شده‌ای را داردکه از زندگی و فرهنگ دیرین در ذهنش مانده است.

اینها منظره‌های اولیه جذابیت آثار **تارکوفسکی**در نگاه نویسنده‌ای است که اعتراض تلخ و عبوس‌فیلمساز را از جهان مدرن به روشنی ادراک می‌کند.بدیهی است پرسش زمان در این میان جایگاه بلندی خواهد داشت.

در اینجا ما می‌توانیم از تعبیر نویسنده درباره‌گذشته‌گرایی **تارکوفسکی** خشنود نباشیم و آن راتفسیری فاقد کفایت لازم برای تفسیر منظر **تارکوفسکی** بپنداریم. به نظرم اگر ما از منظرپدیدارشناسی **هوسرل** به مفهوم زمان بنگریم (یا مابعد و با همه تمایز مثلاً از منظر **برگسون** و **هیدگر**) در آن صورت گذشته دیگر گذشته نقطه‌ای و محو شده‌نخواهد بود یا احضار گذشته در آثار **تارکوفسکی** به‌هیچ وجه احضار گذشته‌ی مرده نیست، بلکه‌حقیقتی مربوط به کنونِ هستی و آینده است که صرفاًاز منظر سطحی و مادی «گذشته» محسوب شده‌است. اتفاقاً درک نقطه‌ای از زمان

اگر ما از منظر پدیدارشناسی هوسرل به مفهوم زمان بنگریم در آن صورت گذشته دیگر گذشته نقطه ای و محو شده نخواهد بود یا احضار گذشته در آثار تارکوفسکی به هیچ وجه احضار گذشته‌ی مرده نیست، بلکه حقیقتی مربوط به کنون هستی و آینده است که صرفاً از منظر سطحی و مادی «گذشته» محسوب شده است

که ساختار قاب به‌قاب سینما در پیدایی آن نقش داشته است می‌تواندشالوده خطایی از مفهوم گذشته باشد که در قرن‌بیستم رواج یافته است. عدم دقت درباره توصیف‌سینمای **تارکوفسکی** به عنوان سینمای شعر نیزمشکلاتی برای خواننده کتاب، از همان لحظه‌نخست، فراهم می‌آورد. مثلاً نویسنده می‌گوید گرچه‌سینمای **تارکوفسکی**، سینمای شعر است، نه آن‌گونه که فیلم را شاعرانه به معنی لطیف و با احساس‌بداند که بیانش جوهر شعری داشته باشد بلکه‌چیزی فراتر از این است؛ سینمای **تارکوفسکی**،شعری است که در سینما و با ابزار سینمایی سروده‌است.

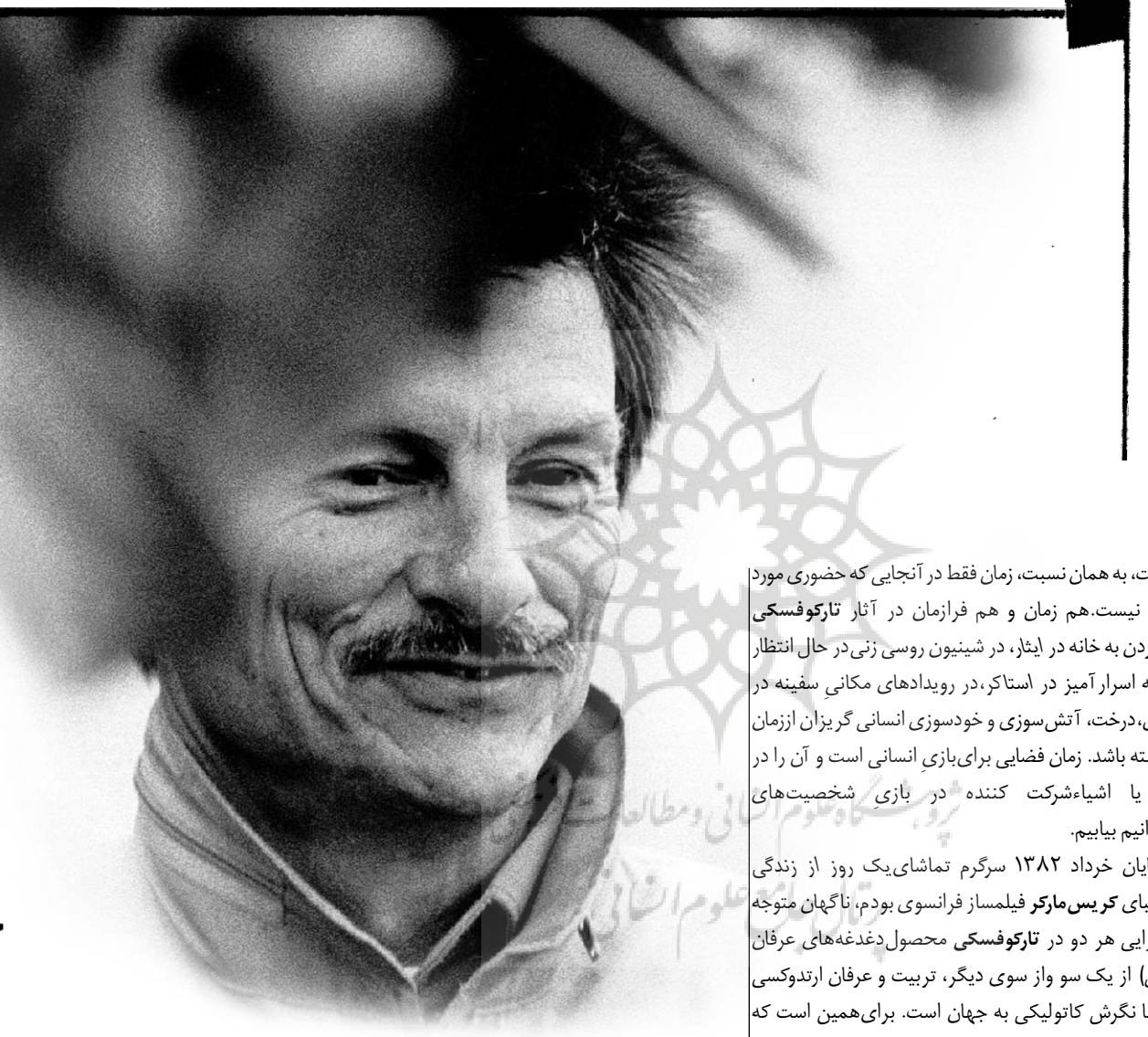
بسیار خوب، خواننده می‌پرسد: البته سینمای‌شعر به شکل بدیهی شعری است که در سینما و باابزار سینمایی باید سروده شود، اصلاً، چگونه بدون‌ابزار سینمایی می‌توان سینمای شعر داشت؟ و چرااین امر بدیهی چیزی فراتر از فیلمی پنداشته شده‌که شاعرانه به معنی لطیف و با احساس ساخته شده‌است یا بیانش جوهر شعری دارد. اتفاقاً نهایتِ‌موفقیت سینماگری که شعر با ابزار سینمایی‌می‌سازد آن است که بیانش جوهر شعری داشته‌باشد و اتفاقاً یکی از سویه‌های سینمای **تارکوفسکی** همچون سینمای شاعرانه، علی‌رغم‌تلخی، همین، سویه لطیف و احساسی بودن آن‌است، که منافاتی با احساس تلخی در زمان زمینی‌ندارد.

فقدان دقت در عبارت‌پردازی می‌تواند ما را ازدقت علمی در گفتار جدا سازد و سبب گیجی‌خوانندگان جوان‌تر شود. همچنین، در تعبیر سخن‌**ویکتور اشکلوفسکی** که در پیشانی کتاب آمده است‌و نویسنده سخن خود را با کم‌دقتی آلوده و سبب‌ابهام در درک سینمای شاعرانه **تارکوفسکی** ازهمان پیشگفتار شده است.

آنچه اشکلوفسکی گفته این است که در سینما دوگونه‌ی متفاوت هست؛ سینمای نثر و سینمای‌شعر. تفاوت آنها نه در ضرب‌آهنگ (ریتم) یاضرب‌آهنگ به تنهایی، بلکه این است که درسینمای شعر عناصر مربوط به فرم فراگیرتر ازعناصر مربوط به معناست و بیش از معنا این عناصردر ساختن ترکیب بندی تعیین کننده‌اند. نویسنده‌اضافه می‌کند که حتی با این پیشنهاد **اشکلوفسکی**ما نمی‌توانیم سینمای **تارکوفسکی** را تبیین کنیم یعنی گر چه سینمای او سینمای شعر است اما نه آن‌گونه که **ویکتور اشکلوفسکی** می‌گوید زیرا برای‌غلبه فرم بر معنا، یا بخشی از فرم بدون معنا، خواهد ماند و یا بخشی از معنا بدون فرم، که میسر به نظر نمی‌رسد.

آشکار است که در این جا هم استنباط نادرستی از مفهوم فرم در منظر فرمالیسم روسی وجود دارد ودرک از فرم بیشتر متأثر از همان جدل ژورنالیستی درایران است که فرم و معنا را چون جفت مقوله متافیزکی ـ متافیزیک یونانی ـ در برابر هم قرارمی‌دهد. در حالی که در فرمالیسم روسی و درساختارگرایی پیوسته به آن که در میان چک‌ها رشدکرد، فرم خود

زمان و نامیرایی هر دو در تارکوفسکی محصول دغدغه های عرفان خاور دوری (ژاپنی) از یک سو واز سوی دیگر، تربیت و عرفان ارتدوکسی او و بسیاربیگانه با نگرش کاتولیکی به جهان است



روان‌شناسانه نیست، به همان نسبت، زمان فقط در آنجایی که حضوری مورد اشاره دارد، جاری نیست.هم زمان و هم فرازمان در آثار **تارکوفسکی** می‌تواننددر نگاه کردن به خانه در ایثار، در شینیون روسی زنی‌در حال انتظار در آینه، در منطقه اسرارآمیز در استاکر،در رویدادهای مکانیِ سفینه در سولاریس، در باران،درخت، آتش‌سوزی و خودسوزی انسانی گریزان اززمان تقویمی وجود داشته باشد. زمان فضایی برای‌بازیِ انسانی است و آن را در آینه خودبازی یا اشیاءشرکت کننده در بازیِ شخصیت‌های **تارکوفسکی**می‌توانیم بیابیم.

زمانی، در پایان خرداد ۱۳۸۲ سرگرم تماشای‌یک روز از زندگی تارکوفسکی اثر زیبای **کریس‌مارکر** فیلمساز فرانسوی بودم، ناگهان متوجه شدم زمان و نامیرایی هر دو در **تارکوفسکی** محصول‌دغدغه‌های عرفان خاور دوری (ژاپنی) از یک سو واز سوی دیگر، تربیت و عرفان ارتدوکسی او و بسیاربیگانه با نگرش کاتولیکی به جهان است. برای‌همین است که هنگام فیلمبرداری زاویه دوربین راکمی رو به بالا، بر می‌گزیند.

آنجا که زمینه، از زمان جدا شده و به آسمان‌می‌پیوندد انسان در تعلیق و جدایی و گسست ازطبیعت و زمان، آرمان انتزاعی قهرمان / خدا راتجربه می‌کند، اما بلکه زاویه دوربینِ کمی رو به‌پایین نیز برای **تارکوفسکی** همواره جذاب‌ترین‌نگاه است. زیرا که انسان را در متن طبیعت و زمان،فرو رفته در زمین قرار می‌دهد و سراسر غرق زمان‌درونی است. در همان حال، ما از دو سو با مسئله‌ی‌فرازمان روبه‌روییم، یکی همان فرازمانی است که‌نگاه او به نگاه دوربین تبدیل شده است و به قول**مارکز** گویی مسیح ایستاده در بالای کلیسای‌ارتدکسی شهر **تارکوفسکی**، به انسان می‌نگرد ونگران اوست. دیگر، فرازمانی‌ای است که در تصویر**تارکوفسکی** به عنصر باطنی همان زمانِ طبیعی‌تبدیل می‌شود؛ فرازمانی که در همین زندگی وطبیعت جاری است! بدین‌سان می‌بینیم که‌پرداختن به زمان و نامیرایی در سینمای**تارکوفسکی** از پهناوری و پیچیدگی فراتری نسبت‌به تحلیل روان‌شناختی برخوردار است و نیز از یادنبردیم که چنین تحلیلی به معنای گشودن همه‌سویه‌های نهان رابطه آثار او با زمان نیست. با این‌مقدمه، اکنون، تحلیل روان‌شناختی دکتر **محمدصنعتی** را در کتاب زمان و نامیرایی در سینمای‌تارکوفسکی را که چند ماهی است منتشر شده است،مورد بازخوانی قرار می‌دهیم.

رویدادهای بصری و آن‌درخت راز آمیز چنین است.

در نتیجه معنا گریزی در سینمای **تارکوفسکی** ازاعتبار برخوردار است و بهتر است به جای درک آن‌همچون نوعی تلقی ژورنالیستی به ریشه نیچه‌ای‌رهایی از معنا توجه کنیم هر چند آن حقیقت مطلق وآن روایت شیرین اخلاقی **تارکوفسکی** ظاهراً باتبارشناسی اخلاق نیچه‌ای سازگار نیاید و او به جای‌رهایی از معنا رو به سوی معنای مطلق کند. اما اگربدانیم معنای مطلق چیزی جز رهایی از هر معنانیست، تناقض‌ها حل می‌شوند. بدون تردید مایل‌نیستیم با محدود کردن فهم روان‌شناسانه، منکر هرنوع خودکاوی در سینمای **تارکوفسکی** شوم. شایدبتوان گفت اتفاقاً شعریّت سینمای **تارکوفسکی** باخودکاوانگی آن ممزوج و جزء ویژگی اصلی هنراوست. منظورم در اینجا آن است که در مقابله با آثارتارکوفسکی بتوانیم خود را از قید فراروایت‌های‌ایدئولوژیک و نیز «علمی» رها کنیم. سینمایی که باتردید به علمی بودن مدرنیّت می‌نگرد محق است که ازما توقع داشته باشد با وسعت نظر و سعه صدر فراتراز قالب‌های معین و مفاهیم از پیش ساخته شده‌ی‌علمی به مهم‌ترین کانون‌های معنوی‌اش، نظیرزمان و نامیرایی توجه کنیم و حیثیت راز آلودشان راگرامی بداریم، هر چند که خود **تارکوفسکی** باعلاقمندی به یوسف و برادرانش و تأویل روانکاوانه‌توماس‌مان و یا پایگان‌های یونگی اسطوره‌شناسانه‌به آن نگریسته باشد. اما می‌توان مطمئن بود که درصورت ساخته شدن یوسف و برادرانش، در آن اثر **تارکوفسکی**، ما به چیزی بسیار فراتر از **فروید** وتفسیر فرویدی از داستان یوسف می‌رساند، چیزی‌که می‌شد در آن سیمای ما بعدالطبیعی **تارکوفسکی**و نگاه ارتدوکسی و عارفانه‌اش را بازیافت وزیبایی‌شناسی او را تشخیص داد.

* * *

داوری کتاب زمان و نامیرایی در سینمای‌تارکوفسکی، شالوده‌ای دارد که همان هنر و ادبیات‌ذهنیت، از مدرنیته به پس مدرنیته است. پیش‌آیندمذکور به مثابه ژرف ساختِ نگاهی عمل می‌کند که‌در تفسیر روان‌شناسانه ظهور یافته است. در واقع‌هنر و ادبیات دربردارنده نگاهی است که مسیرتحلیل را روشن خواهد کرد. این نگاه به اسطوره وگروه‌بندی انسان‌ها همچون انسان‌های مصرف‌کننده اندیشه و انسان‌های تولیدکننده‌ی اندیشه یاباورمندان و خردورزان به دنیای مثالی و اندیشیدن‌اسطوره‌ای و نسبت اندیشیدن اسطوره‌ای با انسان‌ابتدایی و انسان خِردگریز، و انسان مدرن با بصیرت‌علمی و خِردباوری، مفتاح بسیاری از باورهایی است‌که سپس درباره زمان و نامیرایی در سینمای‌تارکوفسکی در قسمت دوم کتاب ارائه می‌گردد.گرویدن به **کاسیرر** به نظرم نمی‌تواند همچون یک‌برهان مرعوب کننده برای صحت منظر کتاب یابی‌توجهی به منظرهای دیگر به کار آید. زیرا در وهله‌اول خواننده هوشمند که مایل نیست صرفاًدنباله‌روی آموزه‌های نویسنده باشد از خود می‌پرسدآیا تعبیر از محتوای نگاه انسان در بستر تاریخ تنهاهمان است که **کاسیرر** یا نویسنده حاضر ارائه‌می‌دهد؟ کاملاً آشکار است که اندیشیدن‌اسطوره‌ای، که اندیشه زمان و نامیرایی **تارکوفسکی** راهم در بر می‌گیرد بر اساس آوا و روایت خاصی تبیین‌شده است. مثلاً کاملاً آشکار است که از منظر خود**تارکوفسکی**، اسطوره‌اندیشی معنایی را ندارد که‌اندیشه مدرن و مدرنیّت آن را حتمی و قطعی شمرده‌باشد. زیرا در آنجا آنچه در نظر متفکران باورمند به‌مدرنیته، تفکری ابتدایی، خِردستیز و افسانه‌ای‌است، کاملاً حقیقت باطنی دارد و ساز و کار و سامانه‌هستی را هم تعریف می‌کند و نه تنها ربطی به بینش‌انسان ابتدایی ندارد بلکه حقیقتی است که درجاهلیت اندیشه مدرنیستی، به فراموشی سپرده شده‌و درک آن سرشتی شهودی/ حقیقی لازم دارد. پس‌مفهوم جاودانگی و یا فرازمانی از این منظر نه یک‌تحریف واقعیت عینی، بلکه حقیقتی پایدار است که‌در سطحی‌نگری مادی گرایانه جهان مدرن، ابزارپی بردن و مکاشفه یا رازاندیشی‌هایش را از دست‌می‌دهد. در واقع اندیشه باطنی‌گرا را در گامی فراتر، نباید افسانه‌سازی اذهان ابتدایی دانست و افرادی راکه هم اکنون با حقایق ماورایی می‌زیند کسانی‌پنداشت که متوقف در دوران ابتدایی اسطوره‌آفرینی هستند.

در حقیقت بایستی از الصاق منظر **تارکوفسکی**درباره زمان و نامیرایی، با منظر **کاسیرر** یا هر متفکرمدرنیته که باور به هستی باطنی/ ماورایی را از دست‌داده است، دست برداریم؛ چشم‌هامان را بشوییم وبدون تعصب و تحقیر امکان بازخوانی جهان مثالی‌را نه همچون افسانه عقب ماندگان تاریخ بلکه به‌مثابه فرهمندی و دیده‌وری و خبرمندی از هستی‌اصیل باز آغاز

تارکوفسکی بیشتراز آن که یک پاسخ یقینی باشد یک پرسش است و بیشتر از آن که به جهان عارفان تعلق داشته باشد موجودی است معلق بین جهان مدرن و قدس جهان

معناست. در اینجا تنها با الصاق فراروایت مارکسیستی لنینیستی درباره سوء استفاده ازهنر همچون ابزار تبلیغ معناهای تحمیلی/ حزبی ویا هر معنای ایدئولوژیک، مخالفت شده است و درنتیجه سینمای **تارکوفسکی** را ولو بنا به موازین‌فرمالیسم روسی هم که باشد می‌توان سینمای شعرتلقی کرد و منافاتی با آن ندارد زیرا خود**اشکلوفسکی** که در کانون فرمالیسم خود، آشنازدایی Difami liarization را وصف می‌کند، هرگز به مفهوم‌قلمرو و یا بخشی از اثر ادبی نیست تا در آن فرم‌بدون معنا حاضر باشد بلکه فراگیری یک شکل و دربرگیری نوعی ساختار بیگانه‌سازی است که هستی‌معنا را به یک هستی زیبایی‌شناسانه ارتقاء می‌دهد. زبان ادبی رها از معنا و رها از زبان روزمره در این‌منظر همگن است؛ یعنی زبان در خدمت معنا رسانی‌روزمره و تحت قواعد متداول و آشنا قرار ندارد و از آن‌فراتر می‌رود. کاملاً آشکار است که زبان سینمای‌مورد نظر **اشکلوفسکی** نیز در برابر سینمای داستان‌گوی رایج همین شخصیت را از خود ظاهر سازد.

زبان سینمای **تارکوفسکی** طبق نظر همه‌فرمالیست‌های دیگر نظیر **تینیانوف** یا**موکاروفسکی**، زبانی هنجارزداست و شاعرانگی آن‌هم از این منظر قابل توضیح است؛ هم چنان که ازمنظر جوهر شعری تصاویر و یا حزن و لطافت‌شان باهم نیز قابل تأکید است. پس بهتر است در ادراک‌نامیرایی در سینمای **تارکوفسکی** به نامیرایی هم به‌عنوان جاودانگی اثر هنری و هم اندیشه زمان‌سرمدی در قبال زوال ساعت نیوتونی، از تک‌آواگری‌بپرهیزیم و با دقت نظر بیشتری سخن بگوییم.

یکی از مشکلاتی که تحلیل روان‌شناختی ازنظر افق معنایی و محدودیتش پیش می‌آورد آن‌است که به ناگزیر، درخشش‌های فهم‌ناپذیر وملهمانه اثر **تارکوفسکی** را چه در زبان و ساختار وچه در نگاه به مفاهیم کلیشه‌ای روان‌شناسانه تنزل‌می‌دهد؛ یعنی مثلاً درک شعری شیئیت واژه به مثابه‌یک موجودیت زنده که می‌توان با آن به زبان شئی‌شده و فتیشیسم زبان حمله کرد و تلقی فرم به مثابه‌محتوا را تحقق بخشید و با هنجارزدایی از زبان به آن‌هستی نویی داد، می‌تواند به عنوان یکی از نمودهای«زبان پریشی» معرفی گردد. اتفاقاً، تحلیل‌روان‌شناختی معناگراست و قادر نیست تمایز اثرهنری و ریشه‌های باطنی‌گرای تجلی زیباشناسانه‌آن را دریابد؛ پس قادر نیست بین کیفیت نوی این‌زبان با انواع ریخت پریشی‌های حاصل از فقدان‌انتظام روان و نغز تمایز جدی برقرار کند و حتی‌ناگزیر است این پدیده را در هنر و در سینمای**تارکوفسکی** با همان اصطلاحات تحلیل‌روان‌شناختیِ پدیده‌های ناهنجار (مثل‌ریخت‌پریشی) توضیح دهد.

بدیهی است که درفرایند طبیعی زیستن فردی و اجتماعی دور شدن ازواقعیت و روابط متداول به معنای سقوط در چاهِ‌تاریک خِرد است که انواع ناهنجاری‌ها را پدیدارمی‌کند، شباهت صوری کنش آفرینش هنری با این‌گسست از واقعیت روزمره برای تحلیل روان‌شناختی‌راهی باقی نمی‌گذارد جز آنکه در جست‌وجوی آن‌باشد که سینمای **تارکوفسکی** را به تفسیر متداول ازکاربرد زبان استعاری نزدیک کند و بگوید در این جاهم عناصر بیان سینمای شاعرانه او، فرا نمود ابژه‌ای‌است و در نتیجه سخن اشکلوفسکی مبنی بر این که‌وزن و آهنگ یا کیفیت صدا و شیوه بیان شاعر است‌که رها از معنا، شعریّتِ شعر را تعیین می‌کند مصداق‌چندانی نمی‌یابد.

باید توجه داشت که به نظر **تارکوفسکی** اینکه‌تصویر هنری مجاز مرسل (Metonym) است‌به‌مفهوم آن نیست که در سینمای او لایه‌ای وجودندارد که بیانگر شعریّتِ شعر و رها از معنا باشد. این‌رهایی از معنا به مفهوم عدم تأویل‌پذیری آن تجربه‌فرمی / ساختاری یا معنوی نیست بلکه رسیدن به‌نقطه‌ای است که هر نوع اشاره به معنای معین‌ناکافی است. منطقه استاکر، پدیده‌های شعری/تصویری در نوستالژیا و سولایس در آینه و ایثار یاحتی آن تاکید دوربین برشینیون روسی در آینه و نیزشکل احضار زمان برای دست یابی به فضاهای‌نامیرایی و عبور از زمانیت

مطالعه اسطوره، متافیزیک ومذهب روی می‌کنند متفاوت با اسطوره‌زی‌های درمان‌ناپذیری هستند که به جهان اسطوره‌ای باوردارند. اما از منظر **تارکوفسکی** موضوع به هیچ وجه‌باور به جهان‌اسطوره‌ای نیست، جهان حقیقت‌مطلق باطنی که همه جهان محسوس را فرامی‌گیرد با جهان اسطوره‌های ابتدایی و افسانه‌سرایی انسانی‌یکسر متمایز است.

هم نویسنده کتاب و هم پیش از او **کاسیرر**اشتباه می‌کنند که می‌اندیشند برای افرادی که خودبه آنان اسطوره‌زی نام می‌نهند، اسطوره برای آن‌هانه تنها معنای تمثیلی بلکه معنای باطنی و عرفانی‌دارد؛ چنان که برای **تارکوفسکی**، آنچه برای اومعنای باطنی، حقیقی، شهودی و عرفانی دارد نه‌اسطوره، بلکه همان حقیقت فرازمانی و باطنی ودرونی است که وجود ناب و گوهر هستی‌های زمانیِ،سرچشمه آن است. پس نخست با غبار آلود کردن آن حقیقت باطنی و نام اسطوره بر آن نهادن و سپس‌مدعی این شدن که اسطوره فقط برای آن باورمندان‌دارای حقیقت باطنی است، یکسره الگویی مشوه‌سازو اشتباه کار و تحریف‌گر را در فهم جهان**تارکوفسکی** و جایگاه اندیشه نامیرایی در آن‌برمی‌گزینند.

بدیهی است از این منظر، ناباورمندان و کسانی‌که اسطوره‌پژوه هستند اما اسطوره‌زی نیستند برصدر می‌نشینند؛ نظیر **مارکس**، **ماکس مولر**،**باکوفن**، **تایلور**، **لنگ**، **رابرتسون**، **اسمیت**، **فریزر**، **آبراهام** و **رانک** و طبعاً، اسطوره‌باورانی نظیر**تارکوفسکی** از نظر ارزش حقیقت‌پژوهانه باورهایشان از پیش نزد اسطوره‌پژوهان، فروغلتیده‌اند.

اما باید پرسید در هنرمندان مدرنی که به‌اسطوره روی کرده‌اند، نظیر **کله**، **شاگال**، **الیوت**، **کمینز**، **برسون**، **کوروساوا**، **برگمن**... واقعاً نمی‌توان‌نقطه‌ای روشن یافت که مؤید باور ماورایی‌شان وتفسیر شهودی/ عرفانی از خدا، جاودانگی و نامیرایی‌بوده باشد و ربطی به خطای اسطوره‌باورانه نداشته‌بلکه محصول خردپرسشگر و نقد مدرنیّت بوده‌باشد؟

آیا بایستی **جویس**، **پازولینی**، **کوکتو**، **بونوئل**،**فللینی**، **آنوی** و... را اسطوره‌پژوهانی نام‌داد که به سختی می‌توان در آن‌ها اثری ازماوراءالطبیعه یافت؛ پس اسطوره‌اندیش بوده واسطوره‌زی نیستند و ادراک‌شان از زمان وجاودانگی، ادراکی مدرن و علمی/ تجربی است؟

پس، باید نخست در درک زمان و نامیرایی در آثار **تارکوفسکی** خود را از این زیرساخت گمراه‌کننده و قالب‌هایی نظیر اسطوره‌زی بودن یا نبودن، باهمه‌ی پیامدهای ویرانگر و آشوب‌ساز واغتشاش‌آورش، رهایی بخشید. چه‌بسا تارکوفسکی حقیقتی دارد که ما باید به آن بگرویم و آن حقیقت هرگز چهره تغییر داده شده جهان‌افسانه‌زای ابتدایی نیست بلکه روشنی معنای باطنی است که از روز ازل تا ابد عده‌ای در پرتو آن قرارگرفته و از حقایق اصیل و راز آشنایی قانع کننده‌تر باخبر می‌گردند. **تارکوفسکی** را باید لااقل با این پرسش و نه با آن پاسخ علمی و قطعی تماشا و زمان‌و نامیرایی او را درک کرد.

افراد تابع مدرنیّت با معرفت شهودی از آن دست‌که شالوده سینمای **تارکوفسکی** و نیز نگاه او به‌زمان، فرازمان و نامیرایی است به دوگونه نگریسته‌اند.

۱ـ آنهایی که با قطعیت حصولی و پوزیتیویستی،احساس سطحی از این که دانایی مدرن‌شان ازقطعیت برخوردار است، مفتخر هستند که می‌توانندبگویند ما، مدرن‌ها به اسطوره‌ها باور نداریم. این‌سخن آنها را بایستی معادل این عبارت بگیریم که‌مدرن‌ها به مذهب، وجود مطلق و ناب و ماوراء هستی‌مادی، باور ندارند. این دسته روش بسیارفراموش‌کارانه‌ای درباره پیشنهاد رازوارگی هستی در آثاری نظیر آثار **تارکوفسکی** یا تجارب قدسی‌عارفان ابراز کرده‌اند. آنها با سرسختی و به سادگی‌روش نفی حقیقت داشتن و باورپذیری را برگزیده‌اندو منکر نیروهای وحیانی و آگاهی فراعقلی و هستی‌باطنی شده‌اند و خود را در موضعی فراتر قرار داده و باابزار

همان طور که زندگی و زمان به صورت تصاویر پی در پی، بر نوار سلولوید و هر گونه ضبط الکترونیکی دیگر ثبت می شود، به ما نیزیادآوری می کند که خود ما هم تصویرهایی قابل ضبط بر متن زمان ابدی والوهی و سرمدی هستیم

سینما از نظر معنا، نگاه و خواستِ زمان ونامیرایی، سرچشمه اش مشابه همان آموزه هاست وما نمی توانیم با تقلیل تجربه قدسی آن به حوزه ای که ماهیتاً قادر نیست از آن با خبر شود، رازوارگی اش را فرو ریزیم

کنیم و آنچه را که از دست داده‌ایم؛توان شهود و سلوک و تماس با رویدادهای ژرف وباطنی یا جهان ماوراء را مورد تأمل مجدد قرار دهیم.از این منظر این هنرمند خلاق امروزی نیست که بانفوذ کلام یا نفوذ تصویر، ساختواره‌های غیر حقیقی وافسانه‌ای را گسترش می‌دهد و در مردم توهم‌واقعیت راستین را می‌آفریند بلکه مدرنیته است که‌باید دست از کوتاه‌بینی بردارد و قدرت تحمل‌رویدادهای باطنی را بیابد و بر آنچه در حقیقت اتفاق‌می‌افتد یعنی دست‌یابی به جایگاه زمان سرمدی وآنِ ممتد (جاودانگی) به وسیله تربیت و سلوک روحی‌مجدداً توجه کند و چشم بر رؤیاهای صادقانه‌بگشاید زیرا عبور از دیواره‌های مادیّت تاریخی‌گری‌در فهم رشد انسان و یا عبور از جداره‌های صُلب‌اندیشه مدرن علمی، در ندیده انگاشتن آگاهی‌های‌موثّر و فراعقلیِ الهامی و وحیانی است که از حال به آینده فرامی‌رود و گشایشی در طبقه‌بندی‌های علمی‌صوری را که حقیقت رشد را با سیر خطی تاریخ یکی‌می‌پندارد ایجاد می‌کند و نشان می‌دهد در هر کجای‌تاریخ، انسان‌هایی بوده‌اند که توان نفوذ به حقیقت‌درونی و باطنی هستی را داشته‌اند. آنان مطمئناً ازانسان‌های مدرنی که متوقف در زمانِ ساعتی‌زیسته‌اند و بی‌خبر از تصاویر و رؤیت‌های باطنی‌بوده‌اند، ادراک ژرف‌تری از هستی داشتند. **تارکوفسکی** از این منظر یکی از انسان‌هایی است‌که دغدغه شعور باطنی و حقیقت درونی داشته و این‌به معنی آن نبوده که او با فرهمندی و زبان هنری‌ناب می‌توانسته یک تفکر کهنه و منسوخ را در مردم‌نفوذ دهد بلکه به معنای آن بوده که ادراک او از زمان‌و نامیرایی، بسی ژرف‌تر از اندیشه عینیت‌گرا و درک‌خطی از زمان با پشتوانه مادی‌گرایانه و مدرنیته‌ای وخودبنیادانگاری جهان، رشد داشته است و بدون‌تردید این رشد محصول یک فضای شهودی/ باطنی‌و چشمی دیگر و آمادگی یکّه در رازبینی بوده است‌که انبوه مردم، دانشمندان، متفکران و هنرمندان‌باورمند به بنیاد مادی هستی از ادراک آن محروم‌هستند.

می‌بینیم که با یک زیرساخت فکری متمایز ازنگره روان‌شناختی/ علمی، تأویل ما از **تارکوفسکی**و مفاهیم بنیادینش نظیر جاودانگی، کاملاً تغییرمی‌کند. پس در وهله‌ی اول باید بپذیریم که شالوده‌تعابیر زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی یک‌کلیشه ادراکی مدرنیته است که از آغاز می‌تواند موردتردید قرار گیرد، حال ببینیم در صورت پذیرش این‌تقسیم بندی که **تارکوفسکی** جزء نیروهای خلاقی‌محسوب می‌شود که فرهمندیشان را در خدمت‌ساختواره‌های اسطوره‌ای به مثابه نوعی نگرش‌خِردستیز انسان ابتدایی در می‌آورند و در دنیای‌جدید، این هستیِ پیشاخردورزی و افسانه سرایانه راباز تولید می‌کنند به کجا کشیده می‌شویم و تکلیف‌فهم از زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی چه‌می‌شود و تا چه میزان با جوهره‌ی سینمای او سازگارخواهد بود؟

من می‌پذیرم که مطمئناً **تارکوفسکی** یک‌انسان ماوراءاندیش بود اما چه قدر ما حق داریم او رااسطوره‌زی بنامیم؟

با این اصطلاح ما قبلاً پیش‌زمینه‌های نادرستی‌را شکل می‌دهیم. یعنی پدیده‌های نادرست راحقیقت مطلق انگاشته‌ایم. به این معنا که نخست ازانسان‌هایی ابتدایی سخن گفته‌ایم که به سبب‌ناگزیری و ناتوانی در درک پدیده‌ها، کوشیده‌اندپدیدارهای جهان را در یک حوزه علّی اسطوره‌ای ومتناسب با سطح تجربه و تفکر عقب مانده خوددر آورند و پس از آن که انسان رشد کرد و به مرحله‌خردورزی و اندیشه علمی/ تجربی رسید، دیگر ازدریافت آن افسانه‌ها درباره هستی و پیدایش جهان، آدمی و آسمان، باران فصول و زمان برخوردار نبوده وعلت پدیده‌ها را جهان علل اثبات‌پذیر و مادی‌می‌داند. و ما در این مرحله، افراد خلاقی که همچنان‌از نظر اندیشیدن متعلق به افسانه‌زایی‌های کهن وگذشته‌ی سپری شده هستند از جمله **تارکوفسکی** واندیشه‌اش درباره زمان و فرازمان و نامیرایی و گریزاز مرگ، برخلاف آمد عادت به نظر می‌رسند.اسطوره‌زی دارای این معنی است که از پیش، **تارکوفسکی** را در موضع وهم‌گرایان قرار می‌دهد.طبق این الگو، اسطوره پژوهانی که تحت پروژه‌مدرنیته به فهم و

خردستیزی بدوی انسان افسانه‌ساز یکی‌پنداشتن، راه ساده و سهلی برای تحریف جهان‌باطنی‌نگر آثار او به شمار می‌آید. در واقع، هر چه‌پیشتر می‌رویم متوجه می‌شویم که تحلیل روان‌شناختی، شالوده‌ی با کفایتی برای فهم جهان‌روحی سینمای **تارکوفسکی** فراهم نمی‌آورد و صرفاً با فروپاشی، تخفیف، علم‌گرایی عامیانه و تنزل آن،خود را قانع می‌کند که تحلیل علمی از رویدادهای‌رازاندیشانه این سینما سربلند بیرون آمده است.

تنها با تردیدها، پرسش‌ها و بی‌اعتمادی‌نگره‌های پس‌مدرنیته به علم‌گرایی مدرنیته، جایی‌برای خوانش مجدد رازهایی پدیدار شده است که تادیروز در دستگاه و سامانه جهان‌بینی مدرنیته،افسانه نام می‌گرفت و در زمره‌ی مفاهیم ناباورانه‌مدرن در می‌آمد.

تارکوفسکی یکی از مردان پیشروی معاصراست که علیه این یاوگی قطعیت‌پندارِ محسوس‌گرایانه‌ی پوزیتیویسم و ایدئولوژی مدرن‌قد علم کرد تا به ما تصویری از لایه دیگر هستی‌اهداء کند؛ لایه‌ای که می‌توانست علیه تبیین علمی‌بستیزد و ما را وا دارد که مجدداً به امکان وجود لایه‌باطنی، یک شعور جاری و راز منتشر در ماوراء یادرون ماده و طبیعت بیاندیشیم.

پرسش **تارکوفسکی** از زمان و سینما، آغازگاه‌پرسش زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی رامی‌سازد.

ما در نزدیک شدن به جهان **تارکوفسکی**می‌توانیم قالب‌های موجود و پیشداوری‌ها و باورهای‌علمی پیشینی خود را که در برابر درک اخلاقی ومعنوی **تارکوفسکی** از زمان قرار دارد، به عینکی‌تبدیل کنیم که با آن جملات و عبارات و توضیحات‌تارکوفسکی را می‌خوانیم و تفسیر می‌کنیم، و به‌معانی دلخواسته خود باز می‌گردانیم، یا می‌توانیم باخواندن تعبیر **تارکوفسکی** از زمان و با تکیه به‌رابطه بینامتنی نگرش او و نگره‌های موجود بکوشیم‌خود آن را بشناسیم. مثلاً وقتی می‌خوانیم:

«من می‌خواهم توجه را به این نکته جلب کنم‌که چگونه زمان در کاربرد اخلاقی‌اش بازمی‌گردد.زمان نمی‌تواند بدون ردپایی محو شود و مقوله‌ای‌ذهنی و معنوی است».

زمان ممهور

اولاً ما باید در همین جا بدانیم این زمان، همان‌زمان خطی و ساعتی نیست؛ در نتیجه، پیکرسازی‌در زمان نمی‌تواند ناظر به تکه‌ای از زمانِ نیوتونی‌باشد. این تکه دربردارنده‌ی مجموعه عظیمی اززندگی است. این زمان تنها با تبدیل شدن به زمان‌باطنی است که می‌تواند گذشته و آینده را در حال‌جاری کند و تنها در متن این زمان است که نامیرایی‌معنا می‌یابد. ما نمی‌توانیم ذهنیتی را که به زمان‌درونی و پایداری و بقای آن باور ندارد، مناسب برای‌درک گفته‌های تارکوفسکی بدانیم.

بر عکس، فهم از زمان و دقت در عرفان‌ارتدوکسی (کلیت عرفان، عرفان خاوردور و حتی‌عرفان اسلامی) لااقل با توجه به تلاش‌های‌متفکرانی که به صورت غیر مستقیم تحت تأثیرزمان باطنی به مثابه ابژه حقیقی و دارای قابلیت‌یقین بوده‌اند نظیر **هوسرل**، **هیدگر** و **برگسون** ـ باهمه تمایزشان ـ می‌توانیم به معنا و حقیقت‌تصورات **تارکوفسکی** نزدیک شویم.

مشکل نویسنده کتاب آن است که مدام با اصراردر مسلط کردن

یافته‌های تحلیل روان‌شناختی،مانعی در برابر تقرّب به دنیای **تارکوفسکی** ایجادمی‌کند؛ مانعی که می‌کوشد اثبات کند.

بی‌تردید ما، بین انواع تلاش‌های علمی و فلسفه‌جهان مدرن در فهم زمان با تصوری که ادراک‌اشراقی/ ماورایی از زمان می‌سازد اختلافی خواهیم‌یافت. نخست، ما به ناچار باید تکلیف‌مان را بامفاهیم غیب‌اندیشانه، ازلی و جاودانگی باور روشن‌کنیم.

آن تجربه از زمان که در تجربه قدسی عارفان‌رخ می‌دهد آیا یک فریب است که باید به مابه‌ازاءعلم باورانه تبدیل شود و از آن افسون‌زدایی گردد؟ آیاآنها دروغ می‌گویند یا دچار وهم و نوعی شیزوفرنی‌بوده‌اند؟ آیا ما ابزاری برای سنجش صحت و سقم‌تجربه‌شان نداریم مگر آنکه خود در آن سلوک‌شرکت کنیم و یا لااقل بکوشیم هستی متمایز آن راتصور نماییم. در آن تجربه که انسان فانی، حقیقت‌باقی را در می‌یابد آیا دریافت‌ها از جنس وجودی‌اندیا وهمی؟ شرکت کنندگان در آن تجربه که**تارکوفسکی** هم منادی آن است، چه بپذیریم یا نه‌با ما از تجربه‌ای دیگر می‌گویند. در آن تجربه، انسان‌چون ذاتاً به جهان باقی و نامیرا تعلق دارد آن را تمنّامی‌کند و به شهودش دست می‌یابد نه آنکه تمنایی‌پوچ پایه تصاویر و شهود نامیرایی باشد.

آگاهی‌های مدرنیته کوشیده‌اند به شیوه علمی این پدیده‌ها را توضیح دهند، علت‌یابی کنند و تحلیل نمایند. متأسفانه این شیوه ناکارآمد بوده و به خاطرعدم توان پاسخگویی‌اش، مدرنیته را به بحران‌گرفتار کرده و شاید تردیدهای پس مدرنیته محصول این بحران باشد. زیرا با چشم بر واقعیات انکارناپذیرموجود در زندگی بربستن چگونه می‌توان با عطش جست و جو کرد و مواردی از تجارب سیر و سلوکی عارفان بزرگ که گاه هستی اشراقی‌شان در شرق ـ وحتی غرب ـ در دسترس و انکارناپذیر است، دید و بر آن پرده نپوشاند. در آن‌ها پدیدارهای جاودانگی،ازلیّت و شهود و آگاهی از باطن هستی جاری است.رؤیاهایی که سدّ ماده و زمان را می‌شکند و حقایق آتی را خبر می‌دهد، چگونه بدون باور به اسطوره و وجود ناب و شعور جاری در مرگ طبیعت و جهان، قابل فهم است؟

۲ ـ کسانی چون **و. ت. استیس**، شارح **هگل** ونوکانتی مشهور، به نحو خردمندانه‌تر به پدیدارهای توضیح‌ناپذیر با چشم علم مدرن پرداخته و بالاخره‌به قلمرو رازناک آن معترف بوده و نخواسته‌اند بامادی‌گری منکر حقیقت آن شوند و نام افسانه‌سرایی‌ذهن اسطوره‌زی بدان بدهند.

تجربه زمان سرمدی، تجربه وحدت بی‌تمایز وگونه‌های سیر آفاقی و انفسی در تجربه عرفانی برای**استیس**، مقوله‌ای از جنس خطای ذهن به شمارنیامده است و به عنوان یک پرسش جدی مطرح‌شده است. متاسفانه تحلیل روان‌شناختی نویسنده‌کتاب زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی از جنس‌نگاه اول است. او چنان از دستامدهای حاصل ازفرابالندگی زیست‌شناختی سیستم مغز و اعصاب‌سخن می‌گوید که خواننده آگاه را به تردید درباره‌آگاهی نویسنده دچار می‌کند، سرشت ابطال‌پذیردستامدهای علمی که در عالی‌ترین سطوح تجربی‌در کمتر از چشم بر همزدنی نتایج یقینی علمی را بدل به موضوع نفی شده می‌کند. چگونه می‌تواند درباره موضوعی که صرفاً هر شخص می‌تواند با سیر و تربیت خاصی بدان دست یابد، چنین ردّ و انکاری‌را برگزیند و آن اعتماد قطعی را به باور علمی از خودبروز دهد؟

البته می‌توان شادمان بود که نویسنده متوجه‌تمایز سینمای **تارکوفسکی** با سینمای‌روان‌شناختی شده است اما او می‌کوشد با عنوان‌سینمای ذهنیت مجدداً جایگاه این سینما را به‌طبقه بندی و فهم محدود مدرنیته‌ای‌اش فروبکشد.زیرا محدود کردن سینمای **تارکوفسکی** به سینمایی‌که به مطالعه ذهنیت می‌پردازد، واقعاً پرده کشیدن بردرخشش ماوراءالطبیعی این سینماست. بدیهی‌است که مفهوم ذهنیت، هرگز نمی‌تواند از ذهن‌هنرمند و نگاه او به واقعیت باطنی هستی، رها ازذهنیت آفریننده اثر تسرّی پیدا کند. باید بدانیم دروهله نخست، **تارکوفسکی** سینمایش را آینه واقعیت‌درونی یا باطن واقعیت محسوس می‌داند نه‌تصاویری از جنس ذهنیت. او وفادار به باورماوراءاندیشانه است، در حالی‌که نویسنده وفادار به مدرنیته‌و تقسیم واقعیت بر عینی و ذهنی است.

برای درک سینمای **تارکوفسکی** اصلاً کافی‌نیست که ما از نگاه مدرن به ذهن، خودآگاهی یا باوربه ناخودآگاهی راه بسپاریم و مسیر علم را تا پذیرش‌نیّت‌مندی و تأثیر ناخودآگاه دنبال کنیم و یا واقعیت‌درونی انسان یا ذهن او را دارای نقش تعیین‌کننده برای بنای واقعیت بیرونی بپنداریم. همه این اشکال‌درون‌نگرانه از **دکارت** تا **لاک** تا حس درونی **کانت** تاتوجه به واقعیت درونی از سوی **بروئر** و **فروید** و مابعد آنها، کاملاً در چارچوب خودبنیادانگاری جهان وانسان تکمیل شده‌اند در حالی که درون‌بینی وبصیرت از نوع نگرش شهودی عارفان و نیز **تارکوفسکی** فراتر از خودآگاه و ناخودآگاه ناظر برحقیقت ناب راز جاری و ذاتی وجود است که انسان باهمه هستی خود آینه و بازتاب‌دهنده آن و نه‌آفریننده آن محسوب می‌شود. هر گونه خلط این دونگاه متضاد، نوعی تحریف شالوده معنوی آثار **تارکوفسکی** است و لااقل پرده‌پوشی منظری است‌که او در تصویر جهان و انسان و چالش‌های اساسی‌او با زمان و نامیرایی بر می‌سازد. از همین رو عدم‌توجه به ویژگی عارفانه تجربه فراعقلی تارکوفسکی آن را با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متحد می‌گردد و از دیروز و پریروز و فردا وپس فردا بی‌خبر می‌شود؛ در ابدیت، دیروز و فردایی‌نیست بلکه تنها اکنون است.

با همه اختلاف‌ها در اعتقاد به نامیرایی میان‌عرفان بودایی و اوپانیشادها با تجربه دینی، عرفای‌مسیحی و اسلامی، باز به تجربه‌ای مشترک ازنامیرایی می‌رسیم که به ابدیت می‌پیوندد.

عقل سالم حکم می‌کند که پاسخ کودکانه‌افسانه‌بافی و اسطوره‌زی گرایی را جانشین پژوهش‌عالمانه نکنیم و به سطحی از تجربه انسانی درمرحله متعال و فراتر از تجربه روزمره و متعارف‌بیاندیشیم که به گونه‌ای فرامادی مسأله انحلال‌فردیت در وجود ناب و ذات هستی تحقق می‌پذیرد. این سطح از تجربه عالی و قدسی تنها در دسترس‌کسانی است که طی سلوک طولانی توان کسب‌حالات عرفانی و فراعقلی را می‌یابند و نه انسان‌ابتدایی فروتر از تجربه عقلی که به افسانه‌بافی‌مشغول است. اگر تمایزی به خوبی درک شود آنگاه‌نویسنده زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی دیگردر قالب تحلیل روان‌شناختی با ما از توهمات‌افسانه‌بافانه‌ای سخن نمی‌گفت که ترس از مرگ‌موجد آن است. در آن صورت خود ترس از مرگ‌زاییده‌ی سرشت و ذات انسانی و فهم فطری او ازبقای حیات شمرده می‌شد و ترس بدوی محسوب‌نمی‌شد بلکه منطقی وجودی می‌یافت. در تجربه‌باطنی و حقیقی، انسان راهی برای رشد و دست‌یافتن به نامیرایی دارد و **تارکوفسکی** در جهان مرده‌ایدئولوژی مادی‌گرایانه، خود آن هستی حساسی بودکه واقعاً می‌توانسته منادی این تجربه متعال باشد و آن را تذکر دهد و بُعد دیگری از هستی انسانی وتجربه دیگری از زمان را که فراتر از سرشت‌علم‌گرایی مسلط زمانه است، مورد اشاره قرار دهد. حال ما می‌توانیم آن سخن **تارکوفسکی** از («زمان‌حک شده» را بهتر دریابیم که می‌گفت زمان‌نمی‌تواند بدون گذاشتن ردپایی محو شود و مقوله‌ای‌ذهنی و معنوی است. البته من مطلقاً موافق نیستم‌تجربه **تارکوفسکی** را تجربه عارفانه تثبیت کنم. اوبیشتر یک فرد مدرن است که دارای عطش این‌تجربه است و آن را تبلیغ می‌کند و در برابر تاریکی وظلمت عصر خود می‌گذارد و البته آمادگی‌های روحی‌و حساسیت‌های او تائید کننده ارزش این دریافت وداده‌های آن است؛ برای همین **تارکوفسکی** بیشتراز آن که یک پاسخ یقینی باشد یک پرسش است وبیشتر از آن که به جهان عارفان تعلق داشته باشدموجودی است معلق بین جهان مدرن و قدس‌جهان. او چشم انتظاری پرسشگر است وتجربه‌های پایدار و آرمان والای او به عنوان‌سینماگر و نیز به عنوان هنرمند موجب می‌شود که‌بتواند زمان با آن مجموعه‌ی عظیم از محتوای‌حیاتی‌اش را ثبت کند. سینما از منظر **تارکوفسکی** باخطای فهم، مادی اندیشی، اندیشه محو زمان وسپری شدن گذشته و میرایی می‌ستیزد، نه بسان‌یک تمثیل بلکه بسان یک آینه، حقیقت بقا وپایداری را تذکر می‌دهد، و این چیزی است که ازچشم‌های محسوس‌گرا به دور است.

سینما به طور قابل توجهی زندگی را افزایش‌می‌دهد و طولانی می‌سازد، نگاهدار است و ضبط‌می‌کند؛ و در نتیجه، تجربه‌ای متناسب با باور به‌نامیرایی است. همان طور که زندگی و زمان به‌صورت تصاویر پی در پی، بر نوار سلولوییدو هر گونه‌ضبط الکترونیکی دیگر ثبت می‌شود، به ما نیزیادآوری می‌کند که خود ما هم تصویرهایی قابل‌ضبط بر متن زمان ابدی والوهی و سرمدی هستیم.به نظر می‌رسد متأسفانه نویسنده یکسره این مفهوم‌و گوهر آن را در تفسیر **تارکوفسکی** از نظر دور داشته‌است و بدون درنظر گرفتن ویژگی‌های سینمای **تارکوفسکی** برای او صرفاً شأن و مفهومی مادی‌انگارانه یافته است.

اینکه **تارکوفسکی** می‌گوید فیلم‌های من‌ابزاری برای یافتن پاسخی درست به این پرسش‌است که خواهم مرد یا نه؟ و نیز، چرا روی زمین‌زنده‌ایم و چه باید کرد تا انسان همواره باقی بماند؟ یا، من اطمینان دارم که زندگی چیزی جز یک‌آغاز نیست؛ می‌دانم که قادر به اثبات این نکته‌نیستم. اما ادراکی غریزی به من می‌گوید که ما نامیراهستیم، اساساً یک تفسیر روان‌شناسانه مادی‌گرا رانمی‌تواند برانگیزد. اینکه همانند نویسنده کتاب‌برای فهم سینمای **تارکوفسکی** از خود بپرسیم چون‌او از مراسم تدفین می‌ترسد، حتی زمان خاکسپاری مادربزرگش لحظه هراسناکی برای او بوده، از نظرروان‌شناسی این‌ها نشان می‌دهد که او اعتقادی‌درونی و قطعی به نامیرایی نداشته و از ترس مرگ به‌آن پناه می‌برده است، کاملاً از **تارکوفسکی** دورمی‌شویم.

پرسش **تارکوفسکی** شبیه پرسش همه عارفان‌در آغاز بیداری (یقظه) و پیامبران در لحظه کسب‌صلاحیت برای‌شنودن وحی است. این اعتماد قلبی‌که زندگی در زمانِ زمینی همچون پرورش در یک‌رحم برای ارتقاء به بقا در زمانِ فرازمینی و زایش نو و آغاز تازه است، برای **تارکوفسکی** ادراکی غریزی‌است.

این ادراک غریزی یا در اصل فطری مبین‌خیالبافی و افسانه‌سرایی نیست، بازتاب حقیقت‌ناخودآگاه و حیاتی ویژه‌ی اوست که بنا به سرشت‌خود چون دارای عنصر نامیرایی است با فریب، وهم و محدود و میرا پنداشتن روح می‌ستیزد. جهان‌مدرنیته با چسبیدگی‌اش به زمان زمینی و فروبسته‌ماندن چشم دیگر این فطرت جاودانگی طلب انسان‌را که تنها از آنِ آگاهی انسانی است کور کرده است؛ و **تارکوفسکی** نماد مقاومتی است علیه درک از زمان واز نامیرایی که در مدرنیته رواج یافته است و این‌ادراک را در آثارش ثبت کرده است.

به بیان او، بارها و بارها به انسان گفته شده است‌که میراست. ولی رو به رو شدن با چیزی که تهدیدی‌واقعی برای آن است که حق جاودانگی را از اوبگیرند، در وی مقاومت بر می‌انگیزد. انگاری‌می‌خواهند او را بکشند. واقعیت آن است که اینک‌انسان، و بیش از هر زمان، انسان زیادی انسان است‌که به جاودانگی باور می‌یابد.

از منظر **تارکوفسکی** زمان ساعتی تنها یک‌انگاشت است و در جهان درونی از بین می‌رود. این‌زمان شرطی برای پیدایش وجود زمینی‌هاست ولی‌به بهای بقای روحانی انسان است. همان گونه که‌زهدان مادر شرطی برای شکل‌گیری جنین است‌ولی در ضمن، ضرورتی برای بقای نوزاد است.

انسان با روحمند شدن امکان بقا و حیات ابدی‌را کسب کرده است و

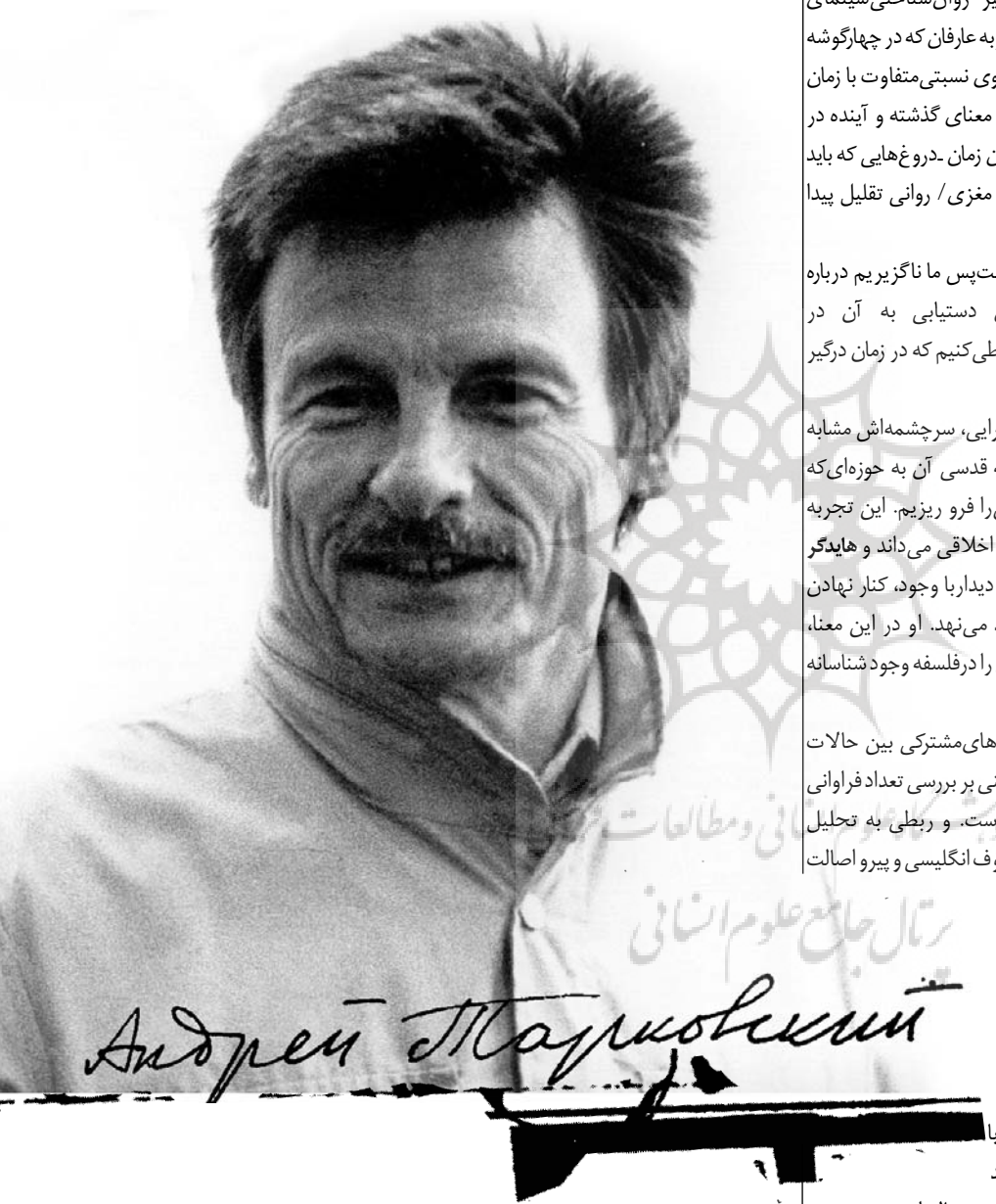
بدون تردید مفهوم زمان و نامیرایی در آثار **تارکوفسکی** را باید از زمره‌ی تجربه یا حالت‌عرفانی شمرد. حال باید تفسیر روان‌شناختی‌سینمای **تارکوفسکی** را با این پرسش رو به رو کنیم که آیا تجربه عارفان که در چهارگوشه جهان به مثابه‌یک وضعیت شهودی و فراعقلی حاوی نسبتی‌متفاوت با زمان هستند ـ چه از نظر سیر در گذشته و آینده و تغییر معنای گذشته و آینده در دیدار عارفانه وچه از نظر احاطه به رویدادهای درون زمان ـدروغ‌هایی که باید با قالب‌های مفهومی اختلال‌های‌ذهنی/ روانی و مغزی/ روانی تقلیل پیدا کنند؟

اگر این استنباط پیش پا افتاده فاقد ارزش است‌پس ما ناگزیریم درباره درک این آثار و عطش‌نامیرایی یا امکان دستیابی به آن در تجربه‌زیبایی‌شناسانه **تارکوفسکی**، همان راهی را طی‌کنیم که در زمان درگیر شدن با تجربه معنوی‌عارفان.

سینما از نظر معنا، نگاه و خواستِ زمان ونامیرایی، سرچشمه‌اش مشابه همان آموزه‌هاست وما نمی‌توانیم با تقلیل تجربه قدسی آن به حوزه‌ای‌که ماهیتاً قادر نیست از آن با خبر شود، رازوارگی‌اش‌را فرو ریزیم. این تجربه مربوط به آن حوزه‌ای است‌که **کی‌یرکه‌گور** جهش اخلاقی می‌داند و **هایدگر** درنگرشی دیگر بر زمان و هستی آن را مترادف با دیداربا وجود، کنار نهادن پرسش موجود و گرویدن به‌پرسش از خود وجود می‌نهد. او در این معنا، تحت‌تأثیر آموزه‌های عرفانی **اکهارت**، آفاق تازه‌ای را درفلسفه وجود شناسانه غرب می‌گشاید.

استیس در بررسی پژوهشگرانه‌اش، ویژگی‌های‌مشترکی بین حالات عرفانی اعم از آفاقی و انفسی‌به دست آورده که مبتنی بر بررسی تعداد فراوانی ازتجربه‌های شهودی و اشراقی عارفان جهان است. و ربطی به تحلیل روان‌شناسانه ندارد. همه می‌دانندکه **استیس**، فیلسوف انگلیسی و پیرو اصالت تجربه‌است و به فلسفه تحلیلی گرایش دارد، اما او با وجودتجربه‌گرایی‌اش معتقد نیست که همه تجربه‌هابالضروره باید قابل تحویل به تجربه حسی باشند.خود او می‌گوید که با وجود تحلیل‌گری بر آن نیستم‌که تحلیل تنها مشغله‌ی فلسفه است. به این ترتیب او در پژوهش عرفان و فلسفه نکوشیده است‌تجربه‌های عرفانی را به زور با بافتن مفاهیم مبتنی‌بر قالب‌های علمی، تحلیل کند و شرّ پرسش و رازوارگی را از سر خود کم کند. به هر حال او دربررسی ویژگی مشترک حالات عرفا به نکاتی نظیراشتراک تجربه بر اساس بینش وحدانی و آگاهی‌محض، ادراک هر چه منسجم‌تر «واحد» به عنوان‌حیات جاری در همه چیز و سرشت بی‌مکانی-بی‌زمانی آن اشاره می‌کند و بر پوشیدگی امری‌قدسی والوهی و بیان‌ناپذیری آن و عدم قابلیت علم‌برای نزدیک شدن به این تجربه ماورایی را بیان وگفته‌ای از **ر. م. باک** نقل می‌کند که: «احساس بی‌مرگی‌یکی از ویژگی‌های مشترک همه تجربه‌های عرفانی‌است.». «حق این است که عرفا غالباً چیزی در باب‌احساس بی‌مرگی به زبان می‌آورند. **تنیسون** [عارف]می‌گوید که در آن حالتی که به او دست داده بود مرگ،ناممکنی مضحک می‌نموده است...»[1]

می‌دانیم که همه عرفا متفق القولند که احوالشان‌فراتر از زمان موجود است و طبعاً این احتمال رامی‌توان داد بی‌مرگی و بقایی که حس می‌کنند به آن‌رسیده‌اند بقا در آن «بی‌زمان» باشد. هیچ عارفی به‌اندازه‌ی اکهارت در این قول اصرار نمی‌ورزد که‌روحی که طی احوال و مقامات عرفانی کسب کرده‌است از زمان فراتر می‌رود و به «اکنون ابدی»می‌رسد. از ذروه‌ی روح که در اتحاد عرفانی به خدامی‌پیوندد، می‌گوید که چندان فرا می‌رود که با خداوندمواجه و



سینما از منظر تارکوفسکی باخطای فهم، مادی اندیشی، اندیشه محو زمان وسپری شدن گذشته و میرایی می ستیزد، نه بسان یک تمثیل بلکه بسان یک آینه، حقیقت بقا و پایداری را تذکر می دهد، و این چیزی است که ازچشم های محسوس گرا به دور است

تارکوفسکی شهادت دهنده‌همین جاودانگی روح اوست. چیزی که در محیط‌ایدئولوژیک مارکسیستی لنینیستی دولت شوروی حیاتش مدام مورد تعرض و تهاجم بود و می‌کوشیدند آن را به فراموشی بسپرند. از همین روست که حافظه برای **تارکوفسکی** بسان یک مفهوم معنوی مطرح‌بود؛ همچون زمان، حافظه نیز بُعدی فرامادی و تذکردهنده دارد، تا «یاد» حس ناخشنودی در او بیفشاند و از درد از خواب‌رفتگی‌اش در زهدان زمانِ زمینی‌جلوگیری کند.

بدون تردید این تأویل ارزشمند سرمنشاء‌آفرینش و زیبایی و ژرفنایی افزون‌تر از باورهای‌عینیت‌گرا از حافظه و زمان در زندگی **تارکوفسکی**بوده است. لااقل یقینی بودن ابژه زمانی درپدیدارشناسی هوسرل - نه زمان نیوتونی بلکه زمان‌پیوسته درونی ـ شاید در درک ارتباط **تارکوفسکی** بازمان و مقوله نامیرایی کارآمدتر به نظر برسد. **تارکوفسکی** در این باره می‌گوید که هنرشناسان یامنتقدان عامل زمان را در ادبیات و موسیقی و نقاشی‌بررسی می‌کنند و چگونگی ثبات آن را در نظرمی‌گیرند؛ برای مثال آن‌ها آثار **جویس** یا **پروست** رابررسی می‌کنند، چگونگی ساز و کار زیبایی‌شناسی‌وقایع گذشته‌ی این آثار را که در آن‌ها یک شخص،خاطرات (حافظه) تجارب گذشته‌ی خود را حفظ‌می‌کند مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. آنان فرم‌هایی را که در آن‌ها زمان در هنر به ثبت می‌رسدبررسی می‌کنند ولی برای من تنها کیفیت‌های‌درونی (معنوی) اخلاقی که در ذات زمان حضور دارندمطرح است.

ما باید بدانیم که در زبان **تارکوفسکی** اخلاق به‌معنی جست و جوی حقیقت ناب است. در این‌صورت اصلاً عادلانه و قابل پذیرش نخواهد بود که‌بگوییم: «تارکوفسکی هراسیده از مرگ و نابودی، درتصویرهای سینمای خود با مومیایی کردن زندگی آرمانی بر صفحه سلولوییدی، سفر به جاودانگی راآغاز می‌کند.

بدون تردید ما نباید سفر سرمدی **تارکوفسکی** را که با شور بی‌کرانه زندگی فناناپذیر در آمیخته است‌با ساتیر یکون **فللینی** مقایسه کنیم و از زندگی در این‌جا ادراکی محبوس در زمان ساعتی ارائه دهیم و آن‌جست و جوی حقیقت یا لااقل پرسش از وجود رافروتر از هراس مرگ در زمان نیوتونی بپنداریم و سرو ته فهم خود را با تأویلی عینیت‌گرا و مادی به هم‌آوریم. چنین درکی از مفهوم زمان و نامیرایی نوعی‌ستم به جهان ژرف و پرسش ابدی **تارکوفسکی**است که بسیاری از نخبگان در همه حیات زمینی‌انسان از آدم تا خاتم و تا عارفان گمنام کنونی در آن‌شریک بوده‌اند و لااقل از این نقطه آغاز کرده‌اند وقالب روان‌شناختی قالبی بسیار تنگ برای تقرّب براین جهان است.

پی‌نوشت:

1- *Mysticism and Philosophy,* W. T. Stace, Macmillan, London, 1973, P. 321.

فلسفه به روایت سینما
کریستوفر فالزن
ترجمه ناصرالدین علی تقویان
نشر قصیده

این اثر که تحت عنوان فلسفه به روایت سینما به‌چاپ رسیده موضوع تازه‌ای است و پیش از این نیزدرباره موضوع حاضر کتاب‌هایی به چاپ رسیده‌است اما نگاه در این کتاب از زاویه‌ای متمایز به‌رابطه‌ی سینما و فلسفه پرداخته است.

عنوان اصلی کتاب که Philosophy Goes to the movie و از انتشارات راتلج می‌باشد، کتابی است‌جذاب که به رابطه‌ی فلسفه و سینما پرداخته است.کتابی که ساده و قابل فهم به نگارش در آمده تا بتواندمضامین فلسفی را به راحتی تشریح کند. عنوان روی‌جلد قابل تأمل بوده و برای درک معانی نهفته در این‌عنوان خواندن کتاب ضروری است. نویسنده بر آن‌است که فلسفه دارد به سینما تبدیل می‌شود، یعنی‌اگر تا مدت‌ها تکلیف فلسفه این بوده است که تمدن‌و فرهنگ بشری را با خود حمل کند حال این امربرعهده‌ی سینما است تکلیفی که امروزه بر عهده‌تصویر گذاشته شده است. یعنی بار فرهنگ برعهده‌تصویر گذاشته شده و حال تصویر است که آگاهی‌می‌دهد و تمدن و فرهنگ را بر دوش خود حمل‌می‌کند و شاید به همین دلیل فلسفه به روایت سینمامعنا پیدا می‌کند. در این کتاب نشان داده می‌شود که‌سینما می‌تواند فلسفه را در مفهوم کلاسیک خودآموزش دهد. یعنی امروزه این سینما می‌باشد که‌فلسفه را به روایت در آورده است. سینما می‌تواندمفاهیم فلسفی را روایت کند و ما با دیدن فیلم است‌که روایتی از بهترین مفاهیم فلسفی به دست‌می‌آوریم. و اینکه در این کتاب و با توجه به عنوان آیاباید تصور کرد که فلسفه به سینما چیزهایی آموخته‌است یا سینما خود هویتی مستقل دارد و فلسفه برای‌بیان خود نیازمند زبان سینمایی است.

به نظر می‌رسد سینما هویتی مستقل دارد وفلسفه نیز تفکر در مقولات هستی و انسانی است.افلاطون معتقد بود که سینما، یا به نحو عام‌تر تصوربصری، قادر نیست حقیقت را به انسان نشان دهد.(۱) این کتاب، بیانگر آن است که خود افلاطون از تصوربصری جهت تشریح دیدگاه فلسفی خودش بهره‌می‌گیرد ولی نه به این معنا که سینما هویتی جداگانه‌نداشته باشد. سینما ابزاری است که می‌تواند مفاهیم‌فلسفی را روشن کند.

افلاطون برای تصور بصری، جایگاه معرفتی‌خاصی قائل نمی‌شود، همان‌گونه که هنر نزدافلاطون چون تقلید محسوسات است، مرتبه‌ی‌چندانی ندارد. افلاطون به جای تصور بصری، تفکرمفهومی را ابزار رسیدن به حقیقت می‌داند. فالزن دراین اثر بین سالن سینما و غار افلاطون شباهتی‌برقرار می‌کند و سینما را دارای جایگاه معرفتی‌می‌داند و وجودی شایسته به آن در جهان‌امروزمی‌دهد.

فالزن در مقدمه‌ی کتابش نشان می‌دهد که‌جهت ارائه‌ی آراء فلسفی ژانر خاصی را نمی‌توان‌ترجیح داد، چرا که هر فیلمی از هر ژانری می‌تواندمعانی فلسفی را انتقال بدهد. پس به باور او سینما درکل می‌تواند معانی را انتقال دهد.