

زنگار زمان و طنین جاودانگی در سینمای تارکوفسکی*

میراحمد میراحسان

پیش درآمد

ما به کرات در آثار نویسندگان و دانشمندان و عالمان و هنرمندان مدرن به اندیشه پیرامون اسطوره‌های نامیرایی، قهرمانی‌گری راهی برای نامیرایی، هنر به مثابه تلاش انسانی برای گریز از میرایی و نسیان و نیز عقلانی کردن جایگاه مرگ و پذیرش میرایی برخوردیم. طنین فرویدی قرار دادن مرگ در جایگاه خویش گوهر نگرش عقل‌باورانه مدرن است که می‌کوشد به توهم و رؤیای عبث نامیرایی خاتمه دهد. آیا جهان مدرن محقق است؟

بدون تردید تفکر مدرن مبتنی بر خود بنیادانگاری جهان، انکار میرایی را یک گزینه نابخردانه و اسطوره‌زی (اسطوره‌زیست) می‌داند. این خیال و افسون در طول حیات انسان از نخستین سپیده دم تاریخ حیات بشری تا جهان امروز او را وانتهاده است.

حال آیا باید نظر روان‌شناختی را که مقدمه اصلاح مدرن محسوب می‌شود و با همه اشکال گوناگون دیگر تفکر مدرن برای انکار نامیرایی و ادراک مادی، قطعی دانست؟ در جهان مدرن هیچ راهی برای باور به نامیرایی و اندیشیدن به آن نیست؛ باید آن را افسانه بپنداریم و در جست و جوی علل مادی/روانی باور به آن برآیم؟

در حقیقت اندیشه مدرن کاری نکرده جز آنکه در همه جا ریشه‌های پرسش را نادیده بنگارد و مسیر فهم را وارونه کند. هناسیگال می‌گوید که هدف تمامی هنرمندان نامیرایی است. نه تنها ابژه‌های آنها باید به زندگی بازگردانده شوند، بلکه زندگی نیز باید جاودانه باشد. از میان تمامی فعالیت‌های انسانی آنچه بیش از همه نزدیک به نامیرایی است، هنر است. یک کار بزرگ هنری به احتمال بسیار از ویرانی و نسیان می‌گریزد.

ما این پدیده را به نحو دیگر هم می‌توانیم درک کنیم؛ چرا خود هستی و خود انسان و جهان همچون یک «اثر» بزرگ به شمار نیاید که بیش از یک اثر هنری دستکار انسان از نابودی می‌گریزد؟ هر

* زنگار زمان و طنین جاودانگی در سینمای تارکوفسکی، میراحمد احسان / کتاب ماه هنر، مهر و آبان ۱۳۸۲.

چیز و همه چیزهای این «داستان» یا آن تابلو یا این نمایش زنده و اصیل دارای قابلیت جاودانگی بیشتر و شگفت‌تر و مبین یک خلاقیت پایدار و عظمت، خلقت، زیبایی و شعور و ارزش ماندگار فراتری است، پس چرا ما سرچشمه آن را وجودی شایسته نامیرایی ندانیم؟ و کار خلاقه انسان را کار بزرگ هنری بازتاب این توان و سرچشمه محسوب نداریم؟ چگونه می‌توان قانع شد که یک تابلو قادر باشد بر زبان عینی و محدود زندگی انسان غلبه کند، اما خود انسان چون یک تابلوی به مراتب شگفت‌تر و یک اثر بزرگ‌تر با همه داشت‌های روحی، افکار، حافظه، کنش و تأثیر محو و نابود شود و در حیطه زمان درونی پایدار نماند؟ تارکوفسکی نه چون تصور مسیحی رستاخیز بلکه تصور کامل بازگشت هستی انسانی را تمام و کمال شایسته بقا می‌داند.

بقای انتزاعی همه تصادم فکر مادی انگار مدرن با باورهای فرامادی درباره نامیرایی انسان محصول همین دو موضع متضاد است؛ کتاب دکتر محمد صنعتی هم از تک‌آواگری مدرن در همین زمینه رنج می‌برد.

بیهوده نکوشیم بر اساس زمان نیوتونی که به صرف تقدم و تأخر، آنچه را که در نوتراست بر حق‌تر، پیشرفته‌تر و درست‌تر بدانیم و انکار نامیرایی را به سبب آنکه محصول نگرش علمی مدرنیت است فراتر از شهود حقیقت باطنی نامیرایی قلمداد کنیم و آگاهی فراعقلانی مبتنی بر شهود نامیرایی را آگاهی بدوی و افسون را تصور نماییم.

ویلیام جیمز معتقد است که گزینه معمولی انسان برای این است که جهان را همواره در اصل، تئاتری برای قهرمان‌گری تلقی کند. می‌تواند الی‌الابد پرسشی دیگر را همراه داشته باشد که چرا این‌گونه غریزه در انسان معمولی وجود دارد؟ آیا بی‌ارتباط با ذات و ساختار آفرینشی اوست؟ یا یک آگاهی فطری برای او جهان را کشتزار بروز گوهر و روحش وانمود نمی‌سازد؟

پس می‌توان اندکاندک پرسید آیا پرسش نامیرایی از تبعات آگاهی در ساختار روحی موجودی نیست که موجودیتش به امکان تحقق آن گواهی می‌دهد؟ این، پرسشی وجودگرایانه برای انسان نیست؟

پرسش *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی*، در برجسته‌ترین چهره‌اش، چهره‌ای هستی‌شناسانه است و نه روان‌شناسانه. برای همین به نظر می‌رسد تحلیل *روان‌شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی* گونه‌ای به واپس راندن آفرینشی است که می‌کوشد به شدت و با فشار دو دست، خود را از درغلطیدن به دام تحلیل روان‌شناختی در امان نگاه دارد. از آنجا که تارکوفسکی می‌کوشید زیبایی را با آیینی اخلاقی بیافریند و اخلاق را با نگرشی وجودشناسانه به حقیقت ناب و به الوهیت ببیند، قابل فهم است که او خود از تنزل آثارش به متونی برای تحلیل روانی رضایت نداشت. اما آیا مخاطبان یک هنر موظف‌اند در مکالمه با اثر هنری سلیقه هنرمند و آفریننده آن اثر را مراعات کنند؟ مسلماً نه. حتی سلیقه رایج یک دوران در تأویل یا تفسیر اثر هنری نمی‌تواند مدعی شود که تنها راه، تقرب یافتن به متن یا تنها راه، کسب آگاهی است و معماری یک مدل حدسی تازه و متفاوت از الگوی تحلیل معین کاری نادرست به شمار می‌آید. از همین رو تأمل روان‌شناختی درباره *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی*

می‌تواند تأملاتی جذاب را از منظری ویژه بیافریند و علاقمندان روان‌شناسی و سینما، هر دو را در پرتو آگاهی‌های نو قرار دهد. گفتنی است که پرسش زمان در آثار تارکوفسکی محدود به درک روان‌شناسانه نیست، به همان نسبت، زمان فقط در آنجایی که حضوری مورد اشاره دارد، جاری نیست. هم زمان و هم فرازمان در آثار تارکوفسکی می‌تواند در نگاه کردن به خانه در / *یثار*، در شینیون روسی زنی در حال انتظار در *آینه*، در منطقه اسرارآمیز در / *استاکر*، در رویدادهای مکانی سفینه در *سولاریس*، در باران، درخت، آتش‌سوزی و خودسوزی انسانی گریزان از زمان تقویمی وجود داشته باشد. زمان فضایی برای بازی انسانی است و آن را در آینه خودبازی یا اشیاء شرکت کننده در بازی شخصیت‌های تارکوفسکی می‌توانیم ببابیم.

زمانی، در پایان خرداد ۱۳۸۲ سرگرم تماشای یک *روز/از زندگی تارکوفسکی اثر زیبای کریس مارکر* فیلمساز فرانسوی بودم، ناگهان متوجه شدم زمان و نامیرایی هر دو در تارکوفسکی محصول دغدغه‌های عرفان خاور دوری (ژاپنی) از یک و سو و از سوی دیگر، تربیت و عرفان ارتدوکسی او و بسیار بیگانه با نگرش کاتولیکی به جهان است. برای همین است که هنگام فیلمبرداری زاویه دوربین را کمی رو به بالا، برمی‌گزیند. آنجا که زمینه، از زمان جدا شده و به آسمان می‌پیوندد انسان در تعلیق و جدایی و گسست از طبیعت و زمان، آرمان انتزاعی قهرمان / خدا را تجربه می‌کند، اما بلکه زاویه دوربین کمی رو به پایین نیز برای تارکوفسکی همواره جذاب‌ترین نگاه است. زیرا که انسان را در متن طبیعت و زمان، فرورفته در زمین قرار می‌دهد و سراسر غرق زمان درونی است در همان حال، ما از دو سو با مسئله فرازمان روبه‌رویم، یکی همان فرازمانی است که نگاه او به نگاه دوربین تبدیل شده است و به قول مارکز گویی مسیح ایستاده در بالای کلیسای ارتدکسی شهر تارکوفسکی به انسان می‌نگرد و نگران اوست. دیگر، فرازمانی‌ای است که در تصویر تارکوفسکی تبدیل به عنصر باطنی همان زمان طبیعی تبدیل می‌شود؛ فرازمانی که در همین زندگی و طبیعت جاری است! بدین سان می‌بینیم که پرداختن به *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی* از پهناوری و پیچیدگی فراتری نسبت به تحلیل روان‌شناختی برخوردار است و نیز از یاد نبردیم که چنین تحلیلی به معنای گشودن همه سویه‌های نهان رابطه آثار او با زمان نیست. با این مقدمه، اکنون تحلیل روان‌شناختی دکتر محمد صنعتی را در کتاب *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی* را که چند ماهی است منتشر شده است، مورد بازخوانی قرار می‌دهیم.

کتاب شامل یک پیش‌گفتار و دو قسمت است. قسمت نخست به هنر و ادبیات ذهنیت از «مدرنیته» به «پس - مدرنیته» پرداخته و قسمت دوم زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی را مورد بحث قرار داده است و پیوستی هم در پایان کتاب ضمیمه شده است که در آن درباره مفاهیم مؤثر در تشکل ایده‌هایی نظیر تثلیث و تربیع و اعداد سرنمونی و مسیحیت و آشتی مردانه و زنانه و سرنوشت سرنمونی تثلیث و درخت و چهارگانگی و ماندالا و تربیع و سرشت نمونه و تغییرپذیری سرنمونه و اسطوره، اطلاعات مفیدی به خوانندگان می‌دهد. می‌کوشم نخست با توصیف پیش‌گفتار و دو قسمت اصلی کتاب، خوانندگان را با ویژگی نگاه نویسنده آشنا کنم و ضمن آن نقد خود را ارائه دهم.

نویسنده نخست، عامل منظر جلب توجه خود را توصیف می‌کند. او پس از دیدن استاکر و سولاریس مسحور غنای نمادین تصویرها می‌شود که به قول خودش برای او یادآور ساخت مایه‌های شعری / اسطوره‌های مشتق از کارگردانان بزرگ و مورد علاقه او نظیر، فللینی، برگمان، بونوئل، پازولینی، کوروساوا و آنتونیونی است (اگر چه مانند هیچ‌کدام از آنها هم نیست) از سوی دیگر به چشم او محتوای خردستیز و استهزاءآمیز آثار تارکوفسکی که نگاه مدرنیته را به ریشخند می‌گیرد و علیه فناوری و علم خردمدار می‌ستیزد، قابل تأمل می‌آید. محتوایی که آرزوی بازگشت به گذشته باشکوه و آرمانی شده‌ای را دارد که از زندگی و فرهنگ دیرین در ذهنش مانده است.

اینها منظره‌های اولیه جذابیت آثار تارکوفسکی در نگاه نویسنده‌ای است که اعتراض تلخ و عبوس فیلمساز 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 درباره گذشته‌گرایی تارکوفسکی خشنود نباشیم و آن را تفسیری فاقد کفایت لازم برای تفسیر منظر تارکوفسکی بپنداریم. به نظر ما از منظر پدیدارشناسی 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 شده نخواهد بود یا احضار گذشته در آثار تارکوفسکی به هیچ‌وجه احضار گذشته مرده نیست، بلکه حقیقتی مربوط به کنون هستی و آینده است که صرفاً از منظر سطحی و مادی «گذشته» محسوب شده است. اتفاقاً درک نقطه‌ای از زمان که ساختار قاب به قاب سینما در پیدایی آن نقش داشته است می‌تواند شالوده خطایی از مفهوم گذشته باشد که در قرن بیستم رواج یافته است. عدم دقت درباره توصیف سینمای تارکوفسکی به عنوان سینمای شعر نیز مشکلاتی برای خواننده کتاب، از همان لحظه نخست، فراهم می‌آورد. مثلاً نویسنده می‌گوید گرچه سینمای تارکوفسکی سینمای شعر است، نه آن‌گونه که فیلم را شاعرانه به معنی لطیف و با احساس بدانند که بیانش جوهر شعری داشته باشد بلکه چیزی فراتر از این است. سینمای تارکوفسکی، شعری است که در سینما و با ابزار سینمایی سروده است.

بسیار خوب، خواننده می‌پرسد: البته سینمای شعر به شکل بدیهی شعری است که در سینما و با ابزار سینمایی باید سروده شود، اصلاً، چگونه بدون ابزار سینمایی می‌توان سینمای شعر داشت؟ و چرا این امر بدیهی چیزی فراتر از فیلمی پنداشته شده که شاعرانه به معنی لطیف و با احساس ساخته شده است یا بیانش جوهر شعری دارد. اتفاقاً نهایت موفقیت سینماگری که شعر با ابزار سینمایی می‌سازد آن است که بیانش جوهر شعری داشته باشد و اتفاقاً یکی از سویه‌های سینمای تارکوفسکی همچون سینمای شاعرانه، علی‌رغم تلخی، همین، سوئه لطیف و احساسی بودن آن است، که منافاتی با احساس تلخی در زمان زمینی ندارد.

فقدان دقت در عبارت‌پردازی می‌تواند ما را از دقت علمی در گفتار جدا سازد و سبب گیجی خوانندگان جوان‌تر شود. همچنین، در تعبیر سخن ویکتور اشکلوفسکی که در پیشانی کتاب آمده است و

نویسنده سخن خود را با کم‌دقتی آلوده و سبب ابهام در درک سینمای شاعرانه تارکوفسکی از همان پیشگفتار شده است.

آنچه اشک洛夫سکی گفته این است که در سینما دوگونه متفاوت هست؛ سینمای نثر و سینمای شعر. تفاوت آنها نه در ضرب‌آهنگ (ریتم) یا ضرب‌آهنگ به تنهایی، بلکه این است که در سینمای شعر عناصر مربوط به فرم فراگیرتر از عناصر مربوط به معناست و بیش از معنا این عناصر در ساختن ترکیب‌بندی تعیین‌کننده‌اند. نویسنده اضافه می‌کند که حتی با این پیشنهاد اشک洛夫سکی ما نمی‌توانیم سینمای تارکوفسکی را تبیین کنیم یعنی گرچه سینمای او سینمای شعر است اما نه آن‌گونه که ویکتور اشک洛夫سکی می‌گوید زیرا برای غلبه 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 این‌جا هم استنباط نادرستی از مفهوم فرم در منظر فرمالیسم روسی وجود دارد و درک از فرم بیشتر متأثر از همان جدل ژورنالیستی در ایران است که فرم و معنا را چون جفت مقوله متافیزیکی - متافیزیک یونانی - در برابر هم قرار می‌دهد. در حالی که در فرمالیسم روسی و در ساختارگرایی پیوسته به آن که در میان چک‌ها رشد کرد، فرم خود معناست. در اینجا تنها با الصاق فرا روایت مارکسیستی لنینیستی دربارهٔ سوءاستفاده از هنر همچون ابزار تبلیغ معناهای تحمیلی / حزبی و یا هر معنای ایدئولوژیک، مخالفت شده است و در نتیجه سینمای تارکوفسکی را ولو بنا به موازین فرمالیسم روسی هم که باشد می‌توان سینمای شعر تلقی کرد و منافاتی با آن ندارد زیرا خود اشک洛夫سکی که در کانون فرمالیسم خود، آشنای *Difami liarization* را وصف می‌کند، هرگز به مفهوم قلمرو و یا بخشی از اثر ادبی نیست تا در آن فرم بدون معنا حاضر باشد بلکه فراگیری یک شکل و دربرگیری نوعی ساختار بیگانه‌سازی است که هستی معنا را به یک هستی زیبایی‌شناسانه ارتقاء می‌دهد. زبان ادبی رها از معنا و رها از زبان روزمره در این منظر همگن است؛ یعنی زبان در خدمت معنارسایی روزمره و تحت قواعد متداول و آشنا قرار ندارد و از آن فراتر می‌رود. کاملاً آشکار است که زبان سینمای مورد نظر اشک洛夫سکی نیز در برابر سینمای داستان‌گوی رایج همین شخصیت را از خود ظاهر سازد.

زبان سینمای تارکوفسکی طبق نظر همهٔ فرمالسیت‌های دیگر نظیر تینیانوف یا موکاروفسکی، زبانی هنجارزداست و شاعرانگی آن هم از این منظر قابل توضیح است؛ هم‌چنان که از منظر جوهر شعری تصاویر و یا حزن و لطافتشان با هم نیز قابل تأکید است. پس بهتر است در ادراک نامیرایی در سینمای تارکوفسکی به نامیرایی هم به عنوان جاودانگی اثر هنری و هم اندیشه زمان سرمدی در قبال زوال ساعت نیوتونی، از تک‌آواری بهره‌زیم و با دقت نظر بیشتری سخن بگوییم.

یکی از مشکلاتی که تحلیل روان‌شناختی از نظر افق معنایی و محدودیتش پیش می‌آورد آن است که به ناگزیر، درخشش‌های فهم‌ناپذیر و ملهمانه اثر تارکوفسکی را چه در زبان و ساختار و چه در نگاه به مفاهیم کلیشه‌ای روان‌شناسانه تنزل می‌دهد؛ یعنی مثلاً درک شعری شیئیت واژه به مثابه یک موجودیت زنده که می‌توان با آن به زبان شیئی شده و فتیشیسم زبان حمله کرد و تلقی فرم به مثابه محتوا را تحقق

بخشید و با هنجارزدایی از زبان به آن هستی نویی داد، می‌تواند به عنوان یکی از نمودهای «زبان پریشی» معرفی گردد. اتفاقاً، تحلیل روان‌شناختی معناگراست و قادر نیست تمایز اثر هنری و ریشه‌های باطنی‌گرای تجلی زیباشناسانه آن را دریابد؛ پس قادر نیست بین کیفیت نوی این زبان با انواع ریخت پریشی‌های حاصل از فقدان انتظام روان و نغز تمایز جدی برقرار کند و حتی ناگزیر است این پدیده را در هنر و در سینمای تارکوفسکی با همان اصطلاحات تحلیل روان‌شناختی پدیده‌های ناهنجار (مثل ریخت‌پریشی) توضیح دهد.

بدیهی است که در فرایند طبیعی زیستن فردی و اجتماعی دور شدن از واقعیت و روابط متداول به معنای سقوط در چاه تاریک خرد است که انواع ناهنجاری‌ها را پدیدار می‌کند، شباهت صوری کنش آفرینش هنری با این گسست از واقعیت روزمره برای تحلیل روان‌شناختی راهی باقی نمی‌گذارد جز آنکه در جست‌وجوی آن باشد که سینمای تارکوفسکی را به تفسیر متداول از کاربرد زبان استعاری نزدیک کند و بگوید در این جا هم عناصر بیان سینمای شاعرانه او، فرا نمود ایزه‌ای است و در نتیجه سخن اشک洛夫سکی مبنی بر این که وزن و آهنگ یا کیفیت صدا و شیوه بیان شاعر است که رها از معنا، شعریّت شعر را تعیین می‌کند مصداق چندانی نمی‌یابد.

باید توجه داشت که به نظر تارکوفسکی تصویر هنری مجاز مرسل (Metonym) است به مفهوم آن نیست که در سینمای او لایه‌ای وجود ندارد که بیانگر شعریّت شعر و رها از معنا باشد. این رهایی از معنا به مفهوم عدم تأویل‌پذیری آن تجربه فرمی / ساختاری یا معنوی نیست بلکه رسیدن به نقطه‌ای است که هر نوع اشاره به معنای معین ناکافی است. منطقه/ستاکر، پدیده‌های شعری / تصویری در *نوستالژیا* و *سولاریس درآینه* و *ایثار* یا حتی آن تأکید دوربین برشینون روسی در آینه و نیز شکل احضار زمان برای دست یابی به فضاهای نامیرایی و عبور از زمانیت رویدادهای بصری و آن درخت رازآمیز چنین است.

در نتیجه معناگریزی در سینمای تارکوفسکی از اعتبار برخوردار است و بهتر است به جای درک آن همچون نوعی تلقی ژورنالیستی به ریشه نیچه‌ای رهایی از معنا توجه کنیم هر چند آن حقیقت مطلق و آن روایت شیرین اخلاقی تارکوفسکی ظاهراً با تبارشناسی اخلاق نیچه‌ای سازگار نیاید و او به جای رهایی از معنا رو به سوی معنای مطلق کند. اما اگر بدانیم معنای مطلق چیزی جز رهایی از هر معنا نیست، تناقض‌ها حل می‌شوند. بدون تردید مایل نیستیم با محدود کردن فهم روان‌شناسانه، منکر هر نوع خودکاوی در سینمای تارکوفسکی شوم. شاید بتوان گفت اتفاقاً شعریّت سینمای تارکوفسکی با خودکاوانگی آن ممزوج و جزء ویژگی اصلی هنر اوست. منظورم در اینجا آن است در مقابله با آثار تارکوفسکی بتوانیم خود را از قید فرارواپت‌های ایدئولوژیک و نیز «علمی» رها کنیم. سینمایی که با تردید به علمی بودن مدرنیّت می‌نگرد محق است که از ما توقع داشته باشد با وسعت نظر و سعه صدر فراتر از قالب‌های معین و مفاهیم از پیش ساخته شده علمی به مهم‌ترین کانون‌های معنوی‌اش، نظیر زمان و نامیرایی توجه کنیم و حیثیت رازآلودشان را گرمای بداریم، هر چند خود تارکوفسکی با علاقمندی

به یوسف و برادرانش و تأویل روانکاوانه توماس مان و یا پایگان‌های یونگی اسطوره‌شناسانه به آن نگریسته باشد. اما می‌توان مطمئن بود در صورت ساخته شدن یوسف و برادرانش، در آن اثر تارکوفسکی، ما به چیزی بسیار فراتر از فروید و تفسیر فرویدی از داستان یوسف می‌رساند، چیزی که می‌شد در آن سیمای مابعدالطبیعی تارکوفسکی و نگاه ارتدوکسی و عارفانه‌اش را بازیافت و زیبایی‌شناسی او را تشخیص داد.

داوری کتاب *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی*، شالوده‌ای دارد که همان هنر و ادبیات ذهنیت، از مدرنیته به پس‌مدرنیته است. پیش‌آیند مذکور به مثابه ژرف ساخت‌نگاهی عمل می‌کند که در تفسیر روان‌شناسانه ظهور یافته است. در واقع هنر و ادبیات دربردارنده‌نگاهی است که مسیر تحلیل را روشن خواهد کرد. این نگاه به اسطوره و گروه‌بندی انسان‌ها همچون انسان‌های مصرف‌کننده اندیشه و انسان‌های تولیدکننده اندیشه یا باورمندان و خردورزان به دنیای مثالی و اندیشیدن اسطوره‌ای و نسبت اندیشیدن اسطوره‌ای با انسان ابتدایی و انسان خردگریز، و انسان مدرن با بصیرت علمی و خردباوری، مفتاح بسیاری از باورهایی است که سپس درباره‌ *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی* در قسمت دوم کتاب ارائه می‌گردد. گرویدن به کاسیرر به نظرم نمی‌تواند همچون یک برهان مرعوب‌کننده برای صحت منظر کتاب‌یابی توجهی به منظرهای دیگر به کار آید. زیرا در وهله اول خواننده هوشمند که مایل نیست صرفاً دنباله‌روی آموزه‌های نویسنده باشد از خود می‌پرسد آیا تعبیر از محتوای نگاه انسان در بستر تاریخ تنها همان است که کاسیرر یا نویسنده حاضر ارائه می‌دهد؟ کاملاً آشکار است که اندیشیدن اسطوره‌ای، که اندیشه زمان و نامیرایی تارکوفسکی را هم در برمی‌گیرد بر اساس آوا و روایت خاصی تبیین شده است. مثلاً کاملاً آشکار است که از منظر خود تارکوفسکی، اسطوره‌اندیشی معنایی را ندارد که اندیشه مدرن و مدرنیته آن را حتمی و قطعی شمرده باشد. زیرا در آنجا آنچه در نظر متفکران باورمند به مدرنیته، تفکری ابتدایی، خردستیز و افسانه‌ای است، کاملاً حقیقت باطنی دارد و ساز و کار و سامانه هستی را هم تعریف می‌کند و نه تنها ربطی به بینش انسان ابتدایی ندارد بلکه حقیقتی است که در جاهلیت اندیشه مدرنیستی، به فراموشی سپرده شده و درک آن سرشتی شهودی / حقیقی لازم دارد. پس مفهوم جاودانگی و یا فرازمانی از این منظر نه یک تحریف واقعیت عینی، بلکه حقیقتی پایدار است که در سطحی‌نگری مادی‌گرایانه جهان مدرن، ابزار پی بردن و مکاشفه یا رازاندیشی‌هایش را از دست می‌دهد. در واقع اندیشه باطنی‌گرا را در گامی فراتر، نباید افسانه‌سازی اذهان ابتدایی دانست و افرادی را که هم

اکنون با حقایق ماورایی می‌زیند کسانی پنداشت که متوقف در دوران ابتدایی اسطوره‌آفرینی هستند. در حقیقت بایستی از الصاق منظر تارکوفسکی درباره‌ *زمان و نامیرایی*، با منظر کاسیرر یا هر متفکر مدرنیته که باور به هستی باطنی / ماورایی را از دست داده است، دست برداریم؛ چشم‌هامان را بشوییم و بدون تعصب و تحقیر امکان بازخوانی جهان مثالی را نه همچون افسانه عقب ماندگان تاریخ بلکه به مثابه فرهنگمندی و دیده‌وری و خیرمندی از هستی اصیل باز آغاز کنیم و آنچه را که از دست داده‌ایم؛

توان شهود و سلوک و تماس با رویدادهای ژرف و باطنی یا جهان ماوراء را مورد تأمل مجدد قرار دهیم. از این منظر این هنرمند خلاق امروزی نیست که با نفوذ کلام یا نفوذ تصویر، ساختواره‌های غیرحقیقی و افسانه‌ای را گسترش می‌دهد و در مردم توهم واقعیت راستین را می‌آفریند بلکه مدرنیته است که باید دست از کوتاه‌بینی بردارد و قدرت تحمل رویدادهای باطنی را بیابد و بر آنچه در حقیقت اتفاق می‌افتد یعنی دست‌یابی به جایگاه زمان سرمدی و آن ممتد (جاودانگی) به وسیله ترتیب و سلوک روحی مجدداً توجه کند با چشم بر رؤیاهای صادقانه بگشاید زیرا عبور از دیواره‌های مادیت تاریخ‌گری در فهم رشد انسان و یا عبور از جداره‌های صلب‌اندیشه مدرن علمی، در ندیده انگاشتن آگاهی‌های مؤثر و فراعقلی الهامی و وحیانی است که از حال به آینده فرا می‌رود و گشایشی در طبقه‌بندی‌های علمی صوری را که حقیقت رشد را با سیر خطی تاریخ یکی می‌پندارد ایجاد می‌کند و نشان می‌دهد در هر کجای تاریخ، انسان‌هایی بوده‌اند که توان نفوذ به حقیقت درونی و باطنی هستی را داشته‌اند. آنان مطمئناً از انسان‌های مدرنی که متوقف در زمان ساعتی زیسته‌اند و بی‌خبر از تصاویر و رؤیت‌های باطنی بوده‌اند، ادراک ژرف‌تری از هستی داشته‌اند. تارکوفسکی از این منظر یکی از انسان‌هایی است که دغدغه شعور باطنی و حقیقت درونی داشته و این به معنی آن نبوده که او با فرهنگدی و زبان هنری ناب می‌توانسته یک تفکر کهنه و منسوخ را در مردم نفوذ دهد بلکه به معنای آن بوده که ادراک او از زمان و نامیرایی، بسی ژرف‌تر از اندیشه عینیت‌گرا و درک خطی از زمان با پشتوانه مادی‌گرایانه و مدرنیته‌ای و خودبنیادانگاری جهان، رشد داشته است و بدون تردید این رشد محصول یک فضای شهودی / باطنی و چشمی دیگر و آمادگی یک‌در رازبینی بوده است که انبوه مردم، دانشمندان، متفکران و هنرمندان باورمند به بنیاد مادی هستی از ادراک آن محروم هستند.

می‌بینیم که با یک زیرساخت فکری متمایز از نگره روان‌شناختی / علمی، تأویل ما از تارکوفسکی و مفاهیم بنیادینش نظیر جاودانگی، کاملاً تغییر می‌کند. پس در وهله اول باید بپذیریم که شالوده تعابیر زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی یک کلیشه ادراکی مدرنیته است که از آغاز می‌تواند مورد تردید قرار گیرد، حال ببینیم در صورت پذیرش این تقسیم‌بندی که تارکوفسکی جزء نیروهای خلاق محسوب می‌شود که فرهنگدیشان را در خدمت ساختواره‌های اسطوره‌ای به مثابه نوعی نگرش خردستیز انسان ابتدایی در می‌آورند و در دنیای جدید، این هستی پیشاخردورزی و افسانه‌سرایانه را باز تولید می‌کنند به کجا کشیده می‌شویم و تکلیف فهم از زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی چه می‌شود و تا چه میزان با جوهره سینمای او سازگار خواهد بود؟

من می‌پذیریم که مطمئناً تارکوفسکی یک انسان ماوراء‌اندیش بود اما چه قدر ما حق داریم او را اسطوره‌زی بنامیم؟

با این اصطلاح ما قبلاً پیش‌زمینه‌های نادرستی را شکل می‌دهیم. یعنی پدیده‌های نادرست را حقیقت مطلق انگاشته‌ایم. به این معنا که نخست از انسان‌هایی ابتدایی سخن گفته‌ایم که به سبب ناگزیری و ناتوانی در درک پدیده‌ها، کوشیده‌اند پدیدارهای جهان را در یک حوزه علیّی اسطوره‌ای و

متناسب به سطح تجربه و تفکر عقب‌مانده خود درآوردند و پس از آن که انسان رشد کرد و به مرحله خردورزی و اندیشه علمی / تجربی رسید، دیگر از دریافت آن افسانه‌ها درباره هستی و پیدایش جهان، آدمی و آسمان، باران فصول و زمان برخوردار نبوده و علت پدیده‌ها را جهان علل اثبات‌پذیر و مادی می‌داند. و ما در این مرحله، افراد خلاق که همچنان از نظر اندیشیدن متعلق به افسانه‌زایی‌های کهن و گذشته سپری شده هستند از جمله تارکوفسکی و اندیشه‌اش درباره زمان و فرازمان و نامیرایی و گریز از 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، اسطوره‌پژوهانی که تحت پروژه مدرنیته به فهم و مطالعه اسطوره، متافیزیک و مذهب روی می‌کنند متفاوت با اسطوره‌زی‌های درمان‌ناپذیری هستند که به جهان اسطوره‌ای باور دارند. اما از منظر تارکوفسکی موضوع به هیچ وجه باور به جهان اسطوره‌ای نیست، جهان حقیقت مطلق باطنی که همه جهان محسوس را فرا می‌گیرد با جهان اسطوره‌های ابتدایی و افسانه‌سرایان انسان یکسر متمایز است.

هم نویسنده و هم پیش از او کاسیرر اشتباه می‌کنند که می‌اندیشند برای افرادی که خود به آنان اسطوره‌زی نام می‌نهند، اسطوره برای آن‌ها نه تنها معنای تمثیلی بلکه معنای باطنی و عرفانی دارد؛ چنان که برای تارکوفسکی آنچه برای او معنای باطنی، حقیقی، شهودی و عرفانی دارد نه اسطوره، بلکه همان حقیقت فرازمانی و باطنی و درونی است که وجود ناب و گوهر هستی‌های زمانی، سرچشمه آن است. پس نخست با غبارآلود کردن آن حقیقت باطنی و نام اسطوره بر آن نهادن و سپس مدعی این شدن که اسطوره فقط برای آن باورمندان دارای حقیقت باطنی است، یکسره الگویی مشوه‌ساز و اشتباه‌کار و تحریف‌گر را در فهم جهان تارکوفسکی و جایگاه اندیشه نامیرایی در آن برمی‌گزینند.

بدیهی است از این منظر، ناباورمندان و کسانی که اسطوره‌پژوه هستند اما اسطوره‌زی نیستند بر صدر 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 به اسطوره روی کرده‌اند، نظیر کله، شاگال، الیوت، کمینز، برسون، کوروساوا، برگمن... واقعاً نمی‌توان نقطه‌ای روشن یافت که مؤید باور ماورایی‌شان و تفسیر شهودی / عرفانی از خدا، جاودانگی و نامیرایی بوده باشد و ربطی به خطای اسطوره‌باورانه نداشته بلکه محصول خردپرسشگر و نقد مدرنیته بوده باشد؟

آیا بایستی جویس، پارولینی، کوکتو، بونوئل، فللینی، آنوی و ... را اسطوره‌پژوهانی نام داد که به سختی می‌توان در آن‌ها اثری از ماوراءالطبیعه یافت؛ پس اسطوره‌اندیش بوده و اسطوره‌زی نیستند و ادراکشان از زمان و جاودانگی، 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، با همه پیامدهای ویرانگر و آشوب‌ساز و اغتشاش‌آور،

رهایمی بخشید. چه بسا تارکوفسکی حقیقتی دارد که ما باید به آن بگرویم و آن حقیقت هرگز چهره تغییر داده شده جهان افسانه‌زای ابتدایی نیست بلکه روشنی معنای باطنی است که از روز ازل تا ابد عده‌ای در پرتو آن قرار گرفته و از حقایق اصیل و راز آشنایی قانع‌کننده‌تر باخبر می‌گردند. تارکوفسکی را باید لااقل با این پرسش و نه با آن پاسخ علمی و قطعی تماشا و زمان و نامیرایی او را درک کرد.

افراد تابع مدرنیته با معرفت شهودی از آن دست که شالوده سینمای تارکوفسکی و نیز نگاه او به زمان، فرازمان و نامیرایی است به دو گونه نگریده‌اند.

۱. آنهایی که با قطعیت حصولی و پوزیتیویستی، احساس سطحی از این که دانایی مدرن‌شان از قطعیت برخوردار است، مفتخر هستند که می‌توانند بگویند ما، مدرن‌ها به اسطوره‌ها باور نداریم. این سخن آنها را بایستی معادل این عبارت بگیریم که مدرن‌ها به مذهب، وجود مطلق و ناب و ماوراء هستی مادی، باور ندارند. این دسته روش بسیار فراموش‌کارانه‌ای دربارهٔ پیشنهاد رازواری هستی در آثاری نظیر آثار تارکوفسکی یا تجارب قدسی عارفان ابراز کرده‌اند. آنها با سرسختی و به سادگی روش نفی حقیقت داشتن و باورپذیری را برگزیده‌اند و منکر نیروهای وحیانی و آگاهی فراعقلی و هستی باطنی شده‌اند و خود را در موضعی فراتر قرار داده و با ابزار آگاهی‌های مدرنیته کوشیده‌اند به شیوه علمی این پدیده‌ها را توضیح دهند، علت‌یابی کنند و تحلیل نمایند. متأسفانه این شیوه ناکارآمد بوده و به خاطر عدم توان پاسخگویی‌اش، مدرنیته را به بحران گرفتار کرده و شاید تردیدهای پس‌مدرنیته محصول این بحران باشد. زیرا با چشم بر واقعیات انکارناپذیر موجود در زندگی بر بستن چگونه می‌توان با عطش جست‌وجو کرد و مواردی از تجارب سیر و سلوکی عارفان بزرگ که گاه هستی اشراقی‌شان در شرق - و حتی غرب - در دسترس و انکارناپذیر است، دید و بر آن پرده نپوشاند. در آن‌ها پدیدارهای جاودانگی، ازلیت و شهود و آگاهی از باطن هستی جاری است. رؤیاهایی که سد ماده و زمان را می‌شکند و حقایق آتی را خبر می‌دهد، چگونه بدون باور به اسطوره و وجود ناب و شعور جاری در مرگ طبیعی و جهان، قابل فهم است؟

۲. کسانی چون و. ت. استیس، شارح هگل و نوکانتی مشهور، به نحو خردمندانه‌تر به پدیدارهای توضیح‌ناپذیر با چشم علم مدرن پرداخته و بالاخره به قلمرو رازناک آن معترف بوده و نخواستند با مادی‌گری منکر حقیقت آن شوند و نام افسانه‌سرایی ذهن اسطوره‌زی بدان بدهند.

تجربه زمان سرمدی، تجربه وحدت بی‌تمایز و گونه‌های سیر آفاقی و انفسی در تجربه عرفانی برای استیس، مقوله‌ای از جنس خطای ذهن به شمار نیامده است و به عنوان یک پرسش جدی مطرح شده است. متأسفانه تحلیل روان‌شناختی نویسنده کتاب *زمان و نامیرایی* در سینمای تارکوفسکی از جنس نگاه اول است. او چنان از دستامدهای حاصل از فرابالندگی زیست‌شناختی سیستم مغز و اعصاب سخن می‌گوید که خواننده آگاه را به تردید دربارهٔ آگاهی نویسنده دچار می‌کند، سرشت ابطال‌پذیر دستامدهای علمی که در عالی‌ترین سطوح تجربی در کمتر از چشم برهمزدنی نتایج یقینی علمی را بدل به موضوع

نفی شده می‌کند. چگونه می‌تواند دربارهٔ موضوعی که صرفاً هر شخص می‌تواند با سیر و تربیت خاصی بدان دست یابد، چنین ردّ و انکاری را برگزیند و آن اعتماد قطعی را به باور علمی از خود بروز دهد؟ البته می‌توان شادمان بود که نویسنده متوجه تمایز سینمای تارکوفسکی با سینمای روان‌شناختی شده است اما او می‌کوشد با عنوان سینمای ذهنیت مجدداً جایگاه این سینما را به طبقه‌بندی و فهم محدود مدرنیته‌اش فرو بکشد. زیرا محدود کردن سینمای تارکوفسکی به سینمایی که به مطالعه ذهنیت می‌پردازد، واقعاً پرده کشیدن بر درخشش ماوراءالطبیعی این سینماست. بدیهی است که مفهوم ذهنیت، هرگز نمی‌تواند از ذهن هنرمند و نگاه او به واقعیت باطنی هستی، رها از ذهنیت آفریننده اثر تسری پیدا کند. باید بدانیم در وهلهٔ نخست، تارکوفسکی سینمایش را آینه واقعیت درونی یا باطن واقعیت محسوس می‌داند که تصاویری از جنس ذهنیت، او وفادار به باور ماوراءاندیشانه است، در حالی که نویسنده وفادار به مدرنیته و تقسیم واقعیت بر عینی و ذهنی است.

برای درک سینمای تارکوفسکی اصلاً کافی نیست که ما از نگاه مدرن به ذهن، خودآگاهی یا باور به ناخودآگاه راه بسپاریم و مسیر علم را تا پذیرش نیت‌مندی و تأثیر ناخودآگاه دنبال کنیم و یا واقعیت درونی انسان با ذهن او را دارای نقش تعیین‌کننده برای بنای واقعیت بیرونی بینداریم. همهٔ این اشکال درون‌نگرانه از دکارت تا لاک تا حس درونی کانت تا توجه به واقعیت درونی از سوی برونر و فروید و مابعد آنها، کاملاً در چارچوب خودبنیادانگاری جهان و انسان تکمیل شده‌اند در حالی که درون‌بینی و بصیرت از نوع نگرش شهودی و عارفان و نیز تارکوفسکی فراتر از خودآگاه و ناخودآگاه ناظر بر حقیقت ناب راز جاری و ذاتی وجود است که انسان با همهٔ هستی خود آینه و بازتاب‌دهنده آن و نه آفریننده آن محسوب می‌شود. هر گونه خلط این دو نگاه متضاد، نوعی تحریف شالوده معنوی آثار تارکوفسکی است و لااقل پرده‌پوشی منظری است که او در تصویر جهان و انسان و چالش‌های اساسی او با زمان و نامیرایی برمی‌سازد. از همین رو عدم توجه به ویژگی عارفانه تجربه فراعقلی تارکوفسکی آن را با خردستیزی بدوی انسان افسانه‌ساز یکی پنداشتن، راه ساده و سهلی برای تحریف جهان باطنی‌نگر آثار او به شمار می‌آید. در واقع، هر چه پیشتر می‌رویم متوجه می‌شویم که تحلیل روان‌شناختی، شالودهٔ باکفایتی برای فهم جهان روحی سینمای تارکوفسکی فراهم نمی‌آورد و صرفاً با فروپاشی، تخفیف، علم‌گرایی عامیانه و تنزل آن، خود را قانع می‌کند که تحلیل علمی از رویدادهای رازاندیشانه این سینما سربلند بیرون آمده است.

تنها با تردیدها، پرسش‌ها و بی‌اعتمادی نگره‌های پس‌مدرنیته به علم‌گرایی مدرنیته، جایی برای خوانش مجدد رازهایی پدیدار شده است که تا دیروز در دستگاه و سامانه جهان‌بینی مدرنیته، افسانه نام می‌گرفت و در زمرهٔ مفاهیم ناباورانه مدرن درمی‌آمد.

تارکوفسکی یکی از مردان پیشروی معاصر است که علیه این یاوگی قطعیت‌پندار محسوس‌گرایانهٔ پوزیتیویسم و ایدئولوژی مدرن قد علم کرد تا به ما تصویری از لایه دیگر هستی اهداء کند؛ لایه‌ای که

می‌توانست علیه تبیین علمی بستیزد و ما را و دارد که مجدداً به امکان وجود لایه باطنی، یک شعور جاری و راز منتشر در ماوراء یا درون ماده و طبیعت بیان‌دیشیم.

پرسش تارکوفسکی از زمان و سینما، آغازگاه پرسش *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی* را می‌سازد.

ما در نزدیک شدن به جهان تارکوفسکی می‌توانیم قالب‌های موجود و پیشداوری‌ها و باورهای علمی پیشینی خود را که در برابر درک اخلاقی و معنوی تارکوفسکی از زمان قرار دارد، به عینکی تبدیل کنیم که با آن جملات و عبارات و توضیحات تارکوفسکی را می‌خوانیم و تفسیر می‌کنیم، و به معانی دلخواسته خود بازمی‌گردانیم، یا می‌توانیم با خواندن تعبیر تارکوفسکی از زمان و با تکیه به رابطه بینامتنی نگرش او و نگره‌های موجود بکوشیم خود آن را بشناسیم. مثلاً وقتی می‌خوانیم:

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

زمان مهمور

اولاً ما باید در همین جا بدانیم این زمان، همان زمان خطی و ساعتی نیست؛ در نتیجه، پیکرسازی در زمان نمی‌تواند ناظر به تکه‌ای از زمان نیوتونی باشد. این تکه دربردارنده مجموعه عظیمی از زندگی است. این زمان تنها با تبدیل شدن به زمان باطنی است که می‌تواند گذشته و آینده را در حال جاری کند و تنها در متن این زمان است که نامیرایی معنا می‌یابد. ما نمی‌توانیم ذهنیتی را که به زمان درونی و پایداری و بقای آن باور ندارد، مناسب برای درک گفته‌های تارکوفسکی بدانیم.

برعکس، فهم از زمان و دقت در عرفان ارتدوکسی (کلیت عرفان، عرفان خاور دور و حتی عرفان اسلامی) لاقلاً با توجه به تلاش‌های متفکرانی که به صورت غیرمستقیم تحت تأثیر زمان باطنی به مثابه ابژه حقیقی و دارای قابلیت یقین بوده‌اند نظیر هوسرل، هیدگر و برگسون - با همه تمایزشان - می‌توانیم به معنا و حقیقت تصورات تارکوفسکی نزدیک شویم.

مشکل نویسنده کتاب آن است که مدام با اصرار در مسلط کردن یافته‌های تحلیل روان‌شناختی، مانعی در برابر تقرّب به دنیای تارکوفسکی ایجاد می‌کند؛ مانعی که می‌کوشد اثبات کند. بی‌تردید ما، بین انواع تلاش‌های علمی و فلسفه جهان مدرن در فهم زمان با تصویری که ادراک اشراقی/ ماورایی از زمان می‌سازد اختلافی خواهیم یافت. نخست، ما به ناچار باید تکلیفمان را با مفاهیم غیب‌اندیشانه، ازلی و جاودانگی باور روشن کنیم.

آن تجربه از زمان که در تجربه قدسی عارفان رخ می‌دهد آیا یک فریب است که باید به مابه‌ازاء علم باورانه تبدیل شود و از آن افسون‌زدایی گردد؟ آیا آنها دروغ می‌گویند یا دچار وهم و نوعی شیذوفرنی بوده‌اند؟ آیا ما ابزار برای سنجش صحت و سقم تجربه‌شان نداریم مگر آنکه خود در آن سلوک شرکت کنیم و یا لاقلاً بکوشیم هستی متمایز آن را تصور نماییم. در آن تجربه که انسان فانی، حقیقت باقی را

درمی‌یابد آیا دریافت‌ها از جنس وجودی‌اند یا وهمی؟ شرکت‌کنندگان در آن تجربه که تارکوفسکی هم منادی آن است، چه بپذیریم یا نه با ما از تجربه‌ای دیگر می‌گویند. در آن تجربه، انسان چون ذاتاً به جهان باقی و نامیرا تعلق دارد آن را تمنا می‌کند و به شهودش دست می‌یابد نه آنکه تمنایی پوچ پایه تصاویر و شهود نامیرایی باشد.

بدون تردید مفهوم زمان و نامیرایی در آثار تارکوفسکی را باید از زمره تجربه یا حالت عرفانی شمرد. حال باید تفسیر روان‌شناختی سینمای تارکوفسکی را با این پرسش روبه‌رو کنیم که آیا تجربه عارفان که در چهارگوشه جهان به مثابه یک وضعیت شهودی و فراعقلی حاوی نسبتی متفاوت با زمان هستند - چه از نظر سیر در گذشته و آینده و تغییر معنای گذشته و آینده در دیدار عارفانه و چه از نظر احاطه به رویدادهای درون زمان - دروغ‌هایی که باید با قالب‌های مفهومی اختلال‌های ذهنی/روانی و مغزی/روانی تقلیل پیدا کنند؟

اگر این استنباط پیش پا افتاده فاقد ارزش است پس ما ناگزیریم درباره درک این آثار و عطش نامیرایی یا امکان دستیابی به آن در تجربه زیبایی‌شناسانه تارکوفسکی، همان راهی را طی کنیم که در زمان درگیر شدن با تجربه معنوی عارفان.

سینما از نظر معنا، نگاه و خواست زمان و نامیرایی، سرچشمه‌اش مشابه همان آموزه‌هاست و ما نمی‌توانیم با تقلیل تجربه قدسی آن به حوزه‌ای که ماهیتاً قادر نیست از آن باخبر شود، رازوارگی‌اش را فروریزیم. این تجربه مربوط به آن حوزه‌ای است که کی‌یر که گور جهش اخلاقی می‌داند و هایدگر در نگرشی دیگر بر زمان و هستی آن را مترادف با دیدار با وجود، کنار نهادن پرسش موجود و گرویدن به پرسش از خود وجود می‌نهد. او در این معنا، تحت تأثیر آموزه‌های عرفانی اکهارت، آفاق تازه‌ای را در فلسفه وجودشناسانه غرب می‌گشاید.

استیس در بررسی پژوهشگرانه‌اش، ویژگی‌های مشترکی بین حالات عرفانی اعم از آفاقی و انفسی به دست آورده که مبتنی بر بررسی تعداد فراوانی از تجربه‌های شهودی و اشراقی عارفان جهان است. و ربطی به تحلیل روان‌شناسانه ندارد. همه می‌دانند که استیس، فیلسوف انگلیسی و پیرو اصالت تجربه است و به فلسفه تحلیلی گرایش دارد، اما او با وجود تجربه‌گرایی‌اش معتقد نیست که همه تجربه‌ها بالضروره باید قابل تحویل به تجربه حسی باشند. خود او می‌گوید که با وجود تحلیل‌گری بر آن نیستم که تحلیل تنها مشغله فلسفه است. به این ترتیب او در پژوهش عرفان و فلسفه نکوشیده است تجربه‌های عرفانی را به زور با بافتن مفاهیم مبتنی بر قالب‌های علمی، تحلیل کند و شرّ پرسش و رازوارگی را از سر خود کم کند. به هر حال او در بررسی ویژگی مشترک حالات عرفا به نکاتی نظیر اشتراک تجربه بر اساس بینش وحدانی و آگاهی محض، ادراک هر چه منسجم‌تر «واحد» به عنوان حیات جاری در همه چیز و سرشت بی‌مکانی - بی‌زمانی آن اشاره می‌کند و بر پوشیدگی امری قدسی و الوهی و بیان‌ناپذیری آن و عدم قابلیت علم برای نزدیک شدن به این تجربه ماورایی را بیان و گفته‌ای از ر. م. باک نقل می‌کند که: «حساس بی‌مرگی یکی از ویژگی‌های مشترک همه تجربه‌های عرفانی است». «حق این

است که عرفا غالباً چیزی در باب احساس بی‌مرگی به زبان می‌آورند. تنیسون [عارف] می‌گوید که در آن حالتی که به او دست داده بود مرگ، ناممکنی مضحک می‌نموده است...»^۱

می‌دانیم که همه عرفا متفق‌القولند که احوالشان فراتر از زمان موجود است و طبعاً این احتمال را می‌توان داد بی‌مرگی و بقایی که حس می‌کنند به آن رسیده‌اند بقا در آن «بی‌زمان» باشد. هیچ عارفی به اندازه اکهارت در این قول اصرار نمی‌ورزد که روحی که طی احوال و مقامات عرفانی کسب کرده است از زمان فراتر می‌رود و به «اکتون ابدی» می‌رسد. از ذروه روح که در اتحاد عرفانی به خدا می‌پیوندد، می‌گوید که چندان فرا می‌رود که با خداوند مواجه و متحد می‌گردد و از دیروز و پریروز و فردا و پس فردا بی‌خبر می‌شود؛ در ابدیت، دیروز و فردایی نیست بلکه تنها اکنون است.

با همه اختلافها در اعتقاد به نامیرایی میان عرفان بودایی و اوپانیشادها با تجربه دینی، عرفای مسیحی و اسلامی، باز به تجربه‌ای مشترک از نامیرایی می‌رسیم که به ابدیت می‌پیوندد.

عقل سالم حکم می‌کند که پاسخ کودکان افسانه‌بافی و اسطوره‌زی‌گرایی را جانشین پژوهش عالمانه نکنیم و به سطحی از تجربه انسانی در مرحله متعال و فراتر از تجربه روزمره و متعارف بیان‌دیشیم که به گونه‌ای فرامادی مسأله انحلال فردیت در وجود ناب و ذات هستی تحقق می‌پذیرد. این سطح از تجربه عالی و قدسی تنها در دسترس کسانی است که طی سلوک طولانی توان کسب حالات عرفانی و فراعقلی را می‌یابند و نه انسان ابتدایی فروتر از تجربه عقلی که به افسانه‌بافی مشغول است. اگر تمایزی به خوبی درک شود آنگاه نویسنده زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی دیگر در قالب تحلیل روان‌شناختی با ما از توهومات افسانه‌بافانه‌ای سخن نمی‌گفت که ترس از مرگ موجد آن است. در آن صورت خود ترس از مرگ زائیده سرشت و ذات انسانی و فهم فطری او از بقای حیات شمرده می‌شد و ترس بدوی محسوب نمی‌شد بلکه منطقی وجودی می‌یافت. در تجربه باطنی و حقیقی، انسان راهی برای رشد و دست یافتن به نامیرایی دارد و تارکوفسکی در جهان مرده ایدئولوژی مادی‌گرایانه، خود آن هستی حساسی بود که واقعاً می‌توانسته منادی این تجربه متعال باشد و آن را تذکر دهد و بعد دیگری از هستی انسانی و تجربه دیگری از زمان را که فراتر از سرشت علم‌گرایی مسلط زمانه است، مورد اشاره قرار دهد. حال ما می‌توانیم آن سخن تارکوفسکی از «زمان حک شده» را بهتر دریابیم که می‌گفت زمان نمی‌تواند بدون گذاشتن ردپایی محو شود و مقوله‌ای ذهنی و معنوی است. البته من مطلقاً موافق نیستم تجربه تارکوفسکی را تجربه عارفانه تثبیت کنم. او بیشتر یک فرد مدرن است که دارای عطش این تجربه است و آن را تبلیغ می‌کند و در برابر تاریکی و ظلمت عصر خود می‌گذارد و البته آمادگی‌های روحی و حساسیت‌های او تأییدکننده ارزش این دریافت و داده‌های آن است؛ برای همین تارکوفسکی بیشتر از 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. او چشم‌انتظاری پرسشگر است و تجربه‌های پایدار و آرمان‌والای او به عنوان سینماگر و نیز به عنوان هنرمند موجب می‌شود که بتواند زمان با آن مجموعه عظیم از محتوای حیاتی‌اش را ثبت کند. سینما از منظر تارکوفسکی با خطای فهم، مادی‌اندیشی، اندیشه محو

زمان و سپری شدن گذشته و میرایی می‌ستیزد، نه بسان یک تمثیل بلکه بسان یک آینه، حقیقت بقا و پایداری را تذکر می‌دهد و این چیزی است که از چشم‌های محسوس‌گرا به دور است.

سینما به طور قابل توجهی زندگی را افزایش می‌دهد و طولانی می‌سازد، نگاهدار است و ضبط می‌کند؛ و در نتیجه، تجربه‌ای متناسب با باور به نامیرایی است. همان‌طور که زندگی و زمان به صورت تصاویر پی‌درپی، بر نوار سلولویید و هر گونه ضبط الکترونیکی دیگر ثبت می‌شود، به ما نیز یادآوری می‌کند که خود ما هم تصویرهایی قابل ضبط بر متن زمان ابدی و الوهی و سرمدی هستیم. به نظر می‌رسد متأسفانه نویسنده یکسره این مفهوم و گوهر آن را در تفسیر تارکوفسکی از نظر دور داشته است و بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های سینمای تارکوفسکی برای او صرفاً شأن و مفهومی مادی‌انگارانه یافته است.

اینکه تارکوفسکی می‌گوید فیلم‌های من ابزاری برای یافتن پاسخی درست به این پرسش است که خواهیم مرد یا نه؟ و نیز، چرا روی زمین زنده‌ایم و چه باید کرد تا انسان همواره باقی بماند؟ یا، من اطمینان دارم که زندگی چیزی جز یک آغاز نیست؛ می‌دانم که قادر به اثبات این نکته نیستیم. اما ادراکی غریزی به من می‌گوید که ما نامیرا هستیم، اساساً یک تفسیر روان‌شناسانه مادی‌گرا را نمی‌تواند برانگیزد. اینکه همانند نویسنده کتاب برای فهم سینمای تارکوفسکی از خود بپرسیم چون او از مراسم تدفین می‌ترسد، حتی زمان خاکسپاری مادر بزرگش لحظه هراسناکی برای او بوده، از نظر روان‌شناسی این‌ها نشان می‌دهد که او اعتقادی درونی و قطعی به نامیرایی نداشته و از ترس مرگ به آن پناه می‌برده است، کاملاً از تارکوفسکی دور می‌شویم.

پرسش تارکوفسکی شبیه پرسش همه عارفان در آغاز بیداری (یقظه) و پیامبران در لحظه کسب صلاحیت برای شنودن وحی است. این اعتماد قلبی که زندگی در زمان زمینی همچون پرورش در یک رحم برای ارتقاء به بقا در زمان فرازمینی و زایش نو و آغاز تازه است، برای تارکوفسکی ادراکی غریزی است.

این ادراک غریزی یا در اصل فطری مبین خیالبافی و افسانه‌سرای نیست، بازتاب حقیقت ناخودآگاه و حیاتی ویژه اوست که بنا به سرشت خود چون دارای عنصر نامیرایی است با فریب، وهم و محدود و میرا پنداشتن روح می‌ستیزد. جهان مدرنیته با چسبیدگی‌اش به زمان زمینی و فروبسته ماندن چشم دیگر این فطرت جاودانگی طلب انسان را که تنها از آن آگاهی انسانی است کور کرده است؛ و تارکوفسکی نماد مقاومتی است علیه درک از زمان و از نامیرایی که در مدرنیته رواج یافته است و این ادراک را در آثارش ثبت کرده است.

به بیان او، بارها و بارها به انسان گفته شده است که میراست. ولی روبه‌رو شدن با چیزی که تهدیدی واقعی برای آن است که حق جاودانگی را از او بگیرند، در وی مقاومت برمی‌انگیزد. انگاری می‌خواهند او را بکشند. واقعیت آن است که اینک انسان، و بیش از هر زمان، انسان زیادی انسان است که به جاودانگی باور می‌یابد.

از منظر تارکوفسکی زمان ساعتی تنها یک انگاشت است و در جهان درونی از بین می‌رود. این زمان شرطی برای پیدایش وجود زمینی‌هاست ولی به بهای بقای روحانی انسان است. همان‌گونه که زهدان مادر شرطی برای شکل‌گیری جنین است ولی در ضمن، ضرورتی برای بقای نوزاد است. انسان با روحمند شدن امکان بقا و حیات ابدی را کسب کرده است و تارکوفسکی شهادت‌دهنده همین جاودانگی روح اوست. چیزی که در محیط ایدئولوژیک مارکسیستی لنینیستی دولت شوروی حیاتش مدام مورد تعرض و تهاجم بود و می‌کوشیدند آن را به فراموشی بسپارند. از همین روست که حافظه برای تارکوفسکی بسان یک مفهوم معنوی مطرح بود؛ همچون زمان، حافظه نیز بُعدی فرامادی و تذکردهنده دارد، تا «یاد» حس ناخشنودی در او بیفشاند و از درد از خواب‌رفتگی‌اش در زهدان زمان زمینی جلوگیری کند. بدون تردید این تأویل ارزشمند سرمشء آفرینش و زیبایی و ژرفنایی افزون‌تر از باورهای عینیت‌گرا از حافظه و زمان در زندگی تارکوفسکی بوده است. لاقل یقینی بودن ابژه زمانی در پدیدارشناسی هوسرل - نه زمان نیوتونی بلکه زمان پیوسته درونی- شاید در درک ارتباط تارکوفسکی با زمان و مقوله نامیرایی کارآمدتر به نظر برسد. تارکوفسکی در این باره می‌گوید که هنرشناسان یا منتقدان عامل زمان را در ادبیات و موسیقی و نقاشی بررسی می‌کنند و چگونگی ثبات آن را در نظر می‌گیرند؛ برای مثال آن‌ها آثار جویس یا پروست را بررسی می‌کنند، چگونه سازوکار زیبایی‌شناسی وقایع گذشته این آثار را که در آن‌ها یک شخص، خاطرات (حافظه) تجارب گذشته خود را حفظ می‌کند مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. آنان فرم‌هایی را که در آن‌ها زمان در هنر به ثبت می‌رسد بررسی می‌کنند ولی برای من تنها کیفیت‌های درونی (معنوی) اخلاقی که در ذات زمان حضور دارند مطرح است. ما باید بدانیم که در زبان تارکوفسکی اخلاق به معنی جست‌وجوی حقیقت ناب است. در این صورت اصلاً عادلانه و قابل پذیرش نخواهد بود که بگوییم: «تارکوفسکی هراسیده از مرگ و نابودی، در تصویرهای سینمای خود با مومیایی کردن زندگی آرمانی بر صفحه سلولویدی، سفر به جاودانگی را آغاز می‌کند. بدون تردید ما نباید سفر سرمدی تارکوفسکی را که با شور بی‌کرانه زندگی فناپذیر درآمیخته است با ساتیریکون فلینی مقایسه کنیم و از زندگی در این جا ادراکی محبوس در زمان ساعتی ارائه دهیم و آن جست‌وجوی حقیقت یا لاقل پرسش از وجود را فروتر از هراس مرگ در زمان نیوتونی بپنداریم و سر و ته فهم خود را با تأویلی عینیت‌گرا و مادی به هم آوریم. چنین درکی از مفهوم زمان و نامیرایی نوعی ستم به جهان ژرف و پرسش ابدی تارکوفسکی است که بسیاری از نخبگان در همه حیات زمینی انسان از آدم تا خاتم و تا عارفان گمنام کنونی در آن شریک بوده‌اند و لاقل از این نقطه آغاز کرده‌اند و قالب روان‌شناختی قالبی بسیار تنگ برای تقرب بر این جهان است.

پانویس:

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