Archive of SID

University of Tabriz-Iran
Quarterly Journal of
Philosophical Investigations
ISSN (print): 2251-7960 (online): 2423-4419
Vol. 12/ No. 23/ summer 2018

پژوهش‌های فلسفی
فصلنامه علمی-پژوهشی
سال ۱۲/ شماره ۲۳/ تابستان ۱۳۹۷

بازنمایی اندیشهٔ مارتین هایدگر در سینمای آندری تارکوفسکی*

سید مهدی موسوی‌نژاد**
کارشناس ارشد فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) (نویسنده مسئول)
محمد رعایت جهرمی***
استادیار گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

چکیده

وقتی از ارتباط سینما و فلسفه سخن می‌گوییم، درواقع، از چه سخن می‌گوییم؟ هنگامی که از نزدیکی و ارتباط آثار سینماییِ یک کارگردان با اندیشهٔ یک فیلسوف بحث می‌کنیم، مرادمان چیست؟ گفت‌وگو دربارهٔ همسایگی و قرابت میان اندیشه‌های یک فیلسوف و آثار هنری یک سینماگر، نیازمند شناختی دقیق از اندیشه‌های آن فیلسوف و نیز فهم اندیشهٔ بازنمایی‌شده در یک اثر یا دسته‌ای از آثار سینمایی است. آندری تارکوفسکی (۱۹۸۶_۱۹۳۲) فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز سینمایی روس، در آثار سینمایی خود به مسائلی می‌پردازد که در متن اندیشه فیلسوفان اگزیستانسیالیسم، از جمله مارتین هایدگر (۱۹۷۶_ ۱۸۸۹)، فیلسوف آلمانی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. با در نظر داشتن ارتباط هنر و به طور خاص سینما با فلسفه و نیز مسائل کلیدی و ضروریات مهم دربارهٔ سینما و چگونگی تطبیق و تقریب اندیشه‌های یک فیلسوف با یک هنرمند، می‌توان وجوه اشتراکی میان اندیشهٔ سینمایی‌شدهٔ تارکوفسکی و تفکر هایدگر، به‌خصوص در مسائلی، همچون "مرگ"، "زمان"، "امید و تیمارداشت" و نیز "در_راه_بودن" استنباط کرد. تارکوفسکی در فیلم‌هایی مانند "استاکر"، "ایثار"، "آینه" و "نوستالژیا"، چنین دغدغه‌هایی داشته و این نوشتار می‌کوشد تا از معبر تطبیق و تقریب، وجوه اشتراک اندیشه‌های این فیلم‌ساز با هایدگر را واکاوی نماید.

واژگان کلیدی: تارکوفسکی، هایدگر، مرگ، زمان، تیمارداشت.

* تاریخ وصول: ۹۶/۷/۱۰ تأیید نهایی: ۹۶/۹/۵

برگرفته از پایان‌نامه با عنوان: «بررسی تطبیقی اندیشه هایدگر و سینمای تارکوفسکی بر پایه فیلم‌های آینه، ایثار، نوستالژیا و استاکر»، تاریخ تکمیل پایان‌نامه: ۹۴/۱۱/۲۷، استاد راهنما: محمد رعایت جهرمی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

** E-mail: m.mousavinejad@edu.ikiu.ac.ir
*** E-mail: raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بحث دربارهٔ هنر و زیبایی، از مکالمات سقراط در رساله‌هایی مانند *هیپیاس بزرگ*، *ضیافت*، *ایون*، *جمهوری* و *قوانین* تا زمان معاصر، همواره جریان داشته و از مهم‌ترین و جنجالی‌ترین مباحث فلسفه در هر عصر و زمانی بوده و فراز و نشیب‌های بسیاری داشته است. اما مباحث فیلسوفان دربارهٔ هنر را چگونه می‌توان به مسئلهٔ رابطهٔ فلسفه و هنر بسط داد؟ آیا صرف پرداختن فیلسوفانی، چون افلاطون، نیچه، شوپنهاور و... به مقولهٔ هنر به معنای پرداختن به موضوع ارتباط هنر با فلسفه است؟ در نگاه اول، پرداختن فیلسوفان به مقولهٔ هنر، امری منفک از مسئلهٔ ارتباط فلسفه و هنر می‌نُماید. اما می‌توان با در نظر داشتنِ این مسئله که نفسِ سخن گفتن یک فیلسوف از مقولهٔ هنر، از نگاهی برون‌فلسفی می‌تواند نوعی تعامل میان فلسفه و هنر به حساب آید، به این موضوع پرداخت. ضمن این‌که مقولهٔ «ارتباط فلسفه و هنر» را از ابعاد مختلفی می‌توان بررسی کرد. اگر این ارتباط را برای مثال، صرفاً به معنای کاربردی شدن فلسفه در قالب هنر یا بیان انضمامیِ مقولات انتزاعی فلسفه به وسیلهٔ هنر، در قالب فیلم، موسیقی و... بدانیم، شاید سخن گفتن از آن‌چه مثلاً افلاطون دربارهٔ هنر گفته است، خارج از موضوع به نظر برسد. در نهایت با دو مسئله مواجهیم: اینکه ارتباط میان یک اثر هنری یا مجموعه‌ای از آثار هنری با یک مکتب یا گرایش فلسفی به چه معناست. دیگر اینکه، به آرای یک فیلسوف دربارهٔ هنر با این هدف توجه کنیم که تا چه میزان، از «بیان» هنری برای بیان اندیشه‌هایش بهره برده یا معتقد است می‌توان بهره گرفت. پرسش اصلی در این نوشتار، امکان‌سنجیِ ارتباط میان خطوط فکریِ مارتین هایدگر، فیلسوف آلمانی، و اندیشه‌های بازنمایی‌شده در سینمای آندری تارکوفسکی(Andrei Tarkovsky) سینماگر روس، به‌خصوص در مسائلی اساسی، همچون «مرگ»، «زمان»، «امید»، و «تیمارداشت»، از حیث قرابت و همسایگی و تبیین چگونگی ترابط است.

در کنار این پرسشِ اصلی، پرسش‌هایی فرعی نیز مطرح هستند؛ از جمله: سینما، چگونه با فلسفه ارتباط می‌یابد؟ اندیشهٔ هایدگر چگونه و از چه طریقی ممکن است در سینمای تارکوفسکی بازنمایانده شود؟ نسبت فیلم تارکوفسکی با فلسفهٔ هایدگر چیست؟ آیا سینما می‌تواند خود، فلسفه باشد و زبان دیگری برای تفکر؟ آیا این مسئله را می‌توان از مصادیق «فلسفه در عمل» (Philosophy in Practice) به حساب آورد؟ یا اگر سینما بتواند خود، فلسفه باشد باید از اصطلاح «سینما به مثابهٔ فلسفه» (Cinema as Philosophy) برای توضیح این مسئله استفاده کرد؟ آیا بررسی مفاهیم فلسفی در سینما، به‌نوعی بیرون آوردن فلسفه از حیطهٔ ذهن و کشاندن آن به حیطهٔ عمل است، یا اگر سینما را نوع دیگری از فلسفه بدانیم، که تنها در زبان و نوع بیان متفاوت است، آن نیز، همچون فلسفه همچنان در جایگاه ذهنی خود باقی می‌ماند؟

اما فرض قرابت و ارتباط میان سینمای تارکوفسکی که درون‌مایه‌ای معناگرا دارد و اندیشهٔ هایدگر که کاملاً وجودشناسانه است و موضعی مجمل و مبهم در قبال امر قدسی و دین دارد، بر چه پایه‌ای استوار است؟ تارکوفسکی، همچون دیگر سینماگران مدرن قرن بیستم، به مسائلی که فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم به طور ویژه به آن می‌پردازد و به آن اهمیت می‌دهد، سخت دل‌مشغول است. مسائلی، همچون وضعیت انسان در هستی، مرگ و پایان جهان، دلهره و اضطراب، امید، آزادی و زمان که کانون توجه اندیشمندان در آن مقطع زمانی بوده و در آثار نویسندگانی، چون کافکا و کامو نیز انعکاس داشته است(مارتین، ۱۳۹۰: ۷). تارکوفسکی نیز در کنار فیلم‌سازانی، چون برگمان، کوروساوا و برسون، سخت دل‌مشغول مسائل وجودشناسانه است که در ادامه بدان‌ها خواهیم پرداخت.

www.SID.ir

Archive of SID

فلسفه و سینما

دو مفـهوم «فیلم فلسـفی» (Phlosophical film) و «فـیلمِ فلسـفه» (فـیلم به مثـابهٔ فلسـفه) (Film as philosophy) از اساسی‌ترین مفاهیمی است که باید در چنین پژوهشی بدان توجه داشت. آثار سینمایی آندری تارکوفسکی با ویژگی‌های خاصی که به لحاظ صورت و محتوا دارند، نمونهٔ خوبی است برای «سینما به مثابه فلسفه» یا «فیلمِ فلسفه». با دقت و توجه در این بیان ژیل دلوز که پرسشِ «سینما چیست؟» را همسان با پرسش «فلسفه چیست؟» می‌داند (Deleuze, 1989: 294) و نیز با توجه این‌که سینما می‌تواند خود، روشی برای تفکر و مواجهه با هستی باشد، می‌توان ادعا کرد که سینما می‌تواند خود، فلسفه (تأمل در باب هستی) به حساب بیاید و در نتیجه می‌توان به جای استفاده از اصطلاح آشنا و شناخته‌شدهٔ «فیلمِ فلسفی» از اصطلاح «فیلمِ فلسفه» یا «فیلم به مثابهٔ فلسفه» استفاده کرد.

جری گودایناف (Jerry Goodenough) در مقدمه‌ای که بر کتاب *فیلم به مثابه فلسفه* نوشته، برای این مسئله که چرا فیلسوف به سینما می‌رود چهار علت ذکر می‌کند و چهارمین علت که از نظر نگارنده مهم‌ترین علت است و چیزی است که گودایناف آن را «محور بحث» کتاب خود می‌خواند این است: دیدن فیلم، به مثابه فلسفه، به مثابهٔ فلسفه‌پردازی(رید، ۱۳۹۱: ۱۴).

دربارهٔ ارتباط اگزیستانسیالیسم و به‌خصوص اندیشهٔ فیلسوفانی مانند کی یرکگارد، هایدگر، سارتر، یاسپرس و مارسل با سینما، به‌خصوص سینمای مدرن و آثار سینماگرانی، چون برگمن، کوروساوا و تارکوفسکی و همچنین نویسندگانی، همچون داستایوفسکی ، سارتر، کامو، اونامونا و تولستوی، مقالات و کتاب‌های بسیاری نگاشته شده است. اما همچنان‌که هایدگر تفکر فلسفی را اندیشه در باب هستی و وضعیت انسان و امکاناتش در ارتباط با جهان(Being in the word) می‌داند؛ در سینمای مدرن نیز این مسئله، وجه مشترک بسیاری از سینماگران مدرن است تا از رهگذر این رویکرد، درک بهتری از جهان سینمایی و ارتباط آن با این نوع تفکر و نیز نیل به سینمایی مبتنی بر درک عمیق‌تر از هستی و وضعیت انسان در جهان، حاصل شود.

تارکوفسکی و سینمای او

نخستین فیلم بلند تارکوفسکی «کودکی ایوان» (Ivan's Childhood) (۱۹۶۲) است که بسیاری از منتقدان و تماشاگران در سطح جهانی به آن توجه کرده و جوایزی را از آن خود می‌کند. ژان پل سارتر نیز در مقاله‌ای با بیان اینکه این فیلم یکی از بهترین فیلم‌هایی است که دیده است، شخصیت "ایوان" را چهره‌ای تازه در هنر روزگار خود دانست و نوشت: «ایوانِ دیوانه، هیولایی یا قهرمانی گمنام است، او معصوم‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین قربانی جنگ است.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۱). تارکوفسکی بعد از آن، فیلم‌های بسیاری، همچون «آندری روبلف» (Andrei Rublev)[۱] ، «سولاریس» (Solaris)[۲] ، «آینه» (The mirror)[۳] ، «استاکر» (Stalker)[۴] ، «نوستالژیا» (Nostalghia)[۵] و «ایثار» (The Sacrifice)[۶] (۱۹۸۶) ساخت. او در سال‌های آخر عمرش که در اروپا اقامت داشت، مجموعه‌ای از مقالاتش دربارهٔ سینما را که در روسیه نوشته بود، بازبینی و بازنویسی کرده و در کتابی به نام *پیکرتراشی زمان* (Sculpting In Time) منتشر می‌کند.

نظریه‌های سینمایی (شکل‌گرایی ـ واقع‌گرایی ـ پدیدارشناسی)

از دیرباز، دو نظریهٔ اساسی در سینما وجود داشته که با فراز و فرودهایی، همواره جایگاه اصلی خود را در نظریه‌های سینمایی حفظ کرده‌اند. یک سلسله از نظریات، بیشتر به جنبه‌های شکلی اثر توجه داشته و دیگری،

www.SID.ir

Archive of SID

هرچه کمتر به فرم و شکل و بیشتر به تأثیرات انسانی بر آن‌چه در دوربین ثبت می‌شود و بر پرده نقش می‌بندد، پرداخته است. اولی را نظریه‌های «شکل‌گرایانه» و دومی را «واقع‌گرایانه» خوانده‌اند(اندرو، ۱۳۸۷: ۳۹).

نظریات «واقع‌گرایانه» به نوعی، به صورت هستی‌شناسانه با سینما مواجه می‌شوند، برخلاف نظریات «شکل‌گرایانه» که سینما را در فرم، تدوین و شکل اثر خلاصه می‌کنند. واقع گرایان، بر مواجههٔ هرچه درست‌تر با هستی و با حداقلِ دخل و تصرفِ شکلی در آن تأکید دارند. از دل نظریهٔ «واقع‌گرایی» در سینما، نظریهٔ «پدیدارشناختی» متولد می‌شود. «واقع‌گرایی» و پس از آن، رویکردهای پدیدارشناسانه به اگزیستانسیالیسم نزدیک هستند. درک درست از تفاوت و در عین حال ترابطِ این دو نگاه اساسی و متفاوت به سینما، می‌تواند ما را در فهم جنبه‌های هستی‌شناسانهٔ فیلم‌های تارکوفسکی یاری دهد.

ویژگی‌های مهم نظریه‌های شکل‌گرا از این قرار است:

الف. نگاه ویژه به فرم و شکل

ب. اهمیت قصه‌گویی

ج. اهمیت تدوین یا مونتاژ

د. مخالفت با نماهای بلند

هـ. اهمیت کمتر به مظاهر واقعی سینما (رنگ ـ صدا)

واقع‌گرایان در تمامی موضوعات مهمی که برشمردیم، با شکل‌گرایان در تقابل‌اند. آن‌ها برای تدوین و مونتاژ اهمیت چندانی قایل نیستند، از نماهای بلند حداکثر استفاده را می‌کنند و در مقابل آن، چندان اهمیتی برای قصه‌گویی در فیلم قایل نیستند. مجموعهٔ این موارد باعث می‌شود که نگاهی خاص به سینما شکل بگیرد که نقطهٔ اوج آن در نظریاتی است که آندره بازن (Andre Bazin)، نظریه‌پرداز فرانسوی در نوشته‌های خود به تشریح آن پرداخته است.

بازن، بدون شک مهم‌ترین نظریه‌پرداز واقع‌گرایی در سینما بوده و تقریباً در تمام مقالاتش به وابستگی سینما و واقعیت اعتراف دارد. او بر آن بود که سینما کمال خود را در هنر واقعیت بودن می‌یابد. او در یکی از مقالاتش تأکید می‌کند که سینما بدون شک «نه واقع‌گرایی موضوع یا واقع‌گرایی بیان، که واقعیت‌گرایی فضاست که بدون آن، تصاویر متحرک، فاقد ویژگی سینمایی خواهد بود.» (بازن، ۱۳۸۲: ۱۱۹).

نظریات شکل‌گرا و واقع‌گرا، متعلق به دوره‌ای هستند که دورهٔ کلاسیک تاریخِ نظریهٔ فیلم نامیده می‌شود. در این دوره افرادی، همچون مانستربرگ، آیزنشتاین، پودوفکین، آرنهایم، بالاش، کراکوئر و بازن تلاش می‌کنند تا تصویری کلی از ماهیت رسانهٔ سینما به دست دهند (Eisenstein, 1949:117).

اما دورهٔ معاصرِ تاریخ نظریهٔ فیلم از دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شده و تاکنون ادامه دارد. از آغاز این دوره تاکنون، جریان‌های بسیاری از دل آن برآمده‌اند، از جمله: تحلیل متن‌محورانهٔ بارت (Roland Barthes)، مارکسیسم آلتوسر(Louis Althusser)، روانکاوی لاکان(Jacques Lacan)، نشانه‌شناسی متز(Christian Metz) و نگرش ترکیبی پساساختارگرایانه. آلن کازه بیه(Allan Casebier) نویسندهٔ کتاب *پدیدارشناسی و سینما*(Film and Phenomenology) ضمن بررسی آرای ادموند هوسرل(Edmund Husserl) در باب پدیدارشناسی، تلاش می‌کند تا با ادامهٔ سیر فکری نظریه‌پردازانی مانند آندره بازن، که نگاهی واقع‌گرایانه به سینما داشته‌اند، سینما را با توجه به آرای پدیدارشناسی هوسرل تبیین کند (کازه بیه، ۱۳۸۸: ۱). توجه به آرای کازه بیه از این حیث، حایز اهمیت است که پدیدارشناسی هوسرل تأثیر بسیاری بر اندیشهٔ هایدگر داشته است. رهیافت پدیدارشناسانه در نگاه به سینما می‌تواند به عمق رابطه‌ای که میان آرای هایدگر و سینمای تارکوفسکی

www.SID.ir

Archive of SID

وجود دارد منتهی شود. علاوه بر آن، انسجام و هماهنگی آرای واقع‌گرایان با نگاه پدیدارشناسانه به سینما، اهمیت دارد. در ادامه و بر مبنای مبانیِ مذکور، بازنماییِ اندیشه‌های هایدگر در سینمای تارکوفسکی را دنبال می کنیم.

مرگ و هستی

هایـدگر در بندهای ۴۶ تا ۵۳ *هستی و زمان* به مسـئلهٔ «مرگ» پرداخته و به مرگ، همچون «افقی» (horizen) از امکانـات دازاین اشاره می‌کند. هایـدگر مرگ را امکانی می‌داند که به همهٔ امـکاناتِ دیگر دازاین پایان می‌دهد؛ افقی که هم نقطهٔ تلاقی بوده و هم عرصـه‌ای را فراروی می‌نهد. به باور او کسی نمی‌تـواند به هستی بیاندیشـد و مرگ (نیستی) را نادیده بگیرد و در واقع هستـی و نیستی را نه دو مقولهٔ جدا از هم، بلکه یکی را در دل دیگری می‌داند. او معتـقد است که این مرگ است که به نابود شدن امـکان‌هایی چون، تیـمار (Sorge/ care)، توجه و دلواپسی معنا می‌دهد. به باور هایدگر، دازاین تا هست، هرگز یک تمامیت نیست و فقط پس از مرگ است که چنین می‌شود. از نظر او فکر این‌که دازاین بتواند به خود، همچون یک «کل» بیاندیشد، تناقضی درونی است و مرگ، روشن‌گر این تناقض است: «دازاین هستنده‌ای در پایان نیست، فقط «به سوی پایان هستن» است.»(احمدی، ۱۳۸۱: ۴۷۰). اما مساله مهم در باب مرگ، نحوهٔ آگاهی دازاین از مرگ است. آیا دازاین می‌تواند تجربه‌ای از مرگ کسب کند؟ این تجربه چگونه خواهد بود؟ به عبارت دیگر، آیا می‌تواند در مورد تمامیت زندگی چیزی بداند؟ هایدگر در بند ۴۷ *هستی و زمان* بر این نکته تأکید می‌کند و آن اینکه، چون دازاین «ذاتاً با دیگران بودن است» می‌تواند تجربه‌ای کسب کند و به همین علت «مرگ دیگران» را در تجربه‌ای که دازاین می‌تواند از مرگ داشته باشد، نافذتر می‌داند(هایدگر، ۱۳۹۲: ۵۶۰).

در ایـن‌جا لازم اسـت که به دو نوع برداشـت از مرگ، یعنـی دو شـکل «اگزیسـتانسیل» (Existentiell existenziell /) و «اگزیستانسیال» (Existential / existenzial) اشاره کنیم. در برداشت «اگزیستانسیل» که برآمده از نگاه روزمرهٔ انسان به مسئلهٔ مرگ است، مرگ نوعی امکان است برای دیگران و نه برای من. مرگ همواره دور از من است. مرگ برای دیگری است و من همواره خود را از آن بر کناره می‌دانم. این فهم را می‌توان فهمی روزمره و نااصیل از مرگ دانست. اما در دل همین فهم از مرگ، فهمی اصیل هم نهفته است. درواقع، این «نگاه از بیرون» هسته‌های فهمی اصیل را هم می‌پروراند. با همین نگاه غیراصیل، دازاین بی‌آن‌که بداند، به تأویلی هستی‌شناسانه از مرگ، امکان ظهور می‌دهد.

مسئلهٔ دیگر، «دلهره» و «اضطراب»، در اندیشهٔ هایدگر است. با توجه به این نکته که مراد هایدگر، معنای روان‌شناختی نیست، بلکه هایدگر این مفهوم را در معنای اگزیستانسیال و هستی‌شناختی آن به کار می‌برد، می‌توان گفت دازاین در مواجهه با مرگ است که دستخوش «دلهره» و «اضطراب» می‌شود. دلهره و اضطراب با «ترس» تفاوت دارد. مک کواری در کتاب *فلسفهٔ وجودی* این تفاوت را چنین بیان کرده است: «دل‌مشغولی از تنش میان یورش رو به ساختار هستی‌شناسانه تنها در جریان اضطراب یا دلهره خود را به دازاین نشان می‌دهد. برخلاف ترس، که ناشی از یک چیز تعریف شده است، اضطراب آگاه شدن از نیستی، از امکان قریب‌الوقوع ناممکن شدن وجود دازاین است. در حالی که منشأ ترس، (هستنده‌ها) موجودات در جهان هستند، منشأ دلهره (هستی) وجود داشتن در جهان است.»(مک کواری، ۱۳۷۷: ۱۹۸).

این تفاوت، تفاوتی بسیار درخور تأمل است. وقتی که به اساس فلسفهٔ هایدگر و التفات او به اندیشیدن به «هستی» و «وجود» به جای اندیشیدن به «هستندگان» و «موجودات» توجه کنیم، این نکته، آشکارتر می‌نماید که تفاوت میان ترس (Fear / furcht) و دلهره (Horror / dread) و اضطراب (anxiety) در چیست.

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین با توجه به آن‌چه در موضوع درک اگزیستانسیل و اگزیستانسیال مرگ به آن اشاره کردیم، به‌خوبی می‌توان دریافت که ترس همواره ناشی از نگاه و برداشت اگزیستانسیل مرگ است. آن‌وقت که ما با مرگ مواجه شویم و به سوی مرگ هستن خود را درک کنیم، دستخوش اضطراب و دلهره می‌شویم. اضطراب از نیستی، دلهره از نیستی یا از همان هستی. شاید یکی از بهترین نمونه‌ها برای بررسی «مرگ» در سینما و به طور خاص، سینمای تارکوفسکی فیلم «ایثار» باشد. ایثار آخرین فیلمی است که تارکوفسکی ساخته و به نوعی می‌توان آن را اثر دوران پختگی و کمال کار هنری او دانست.

درون مایه اصلی فیلم «ایثار» مواجههٔ "الکساندر" شخصیت اصلی این فیلم با مرگ است. آن هم در سالگرد تولدش. در ابتدای فیلم ، پستچی به "الکساندر" می‌گوید که نباید منتظر چیزی «واقعی» باشد که برایش اتفاق بیفتد. پستچی دربارهٔ انتظار به او می‌گوید:

> *همهٔ ما منتظر چیزی هستیم. مثلاً خود من تمام زندگی‌ام را در انتظار گذرانده‌ام. در تمام زندگی من درحقیقت احساس کسی را دارم که در ایستگاه قطار انتظار می‌کشد. راستش هنوز هم همین احساس را دارم. و همیشه فکر می‌کردم آن چیزی که اتفاق می‌افتد، زندگی واقعی نیست، بلکه انتظار زندگی است.*

در همین سکانس است که "الکساندر" با پسرک دربارهٔ مرگ گفت‌وگو می‌کند. او وقتی که دارد دربارهٔ خانه‌ای که آن‌ها در کنار ساحل دارند و ماجرای کشف آن خانه حرف می‌زند، می‌گوید:

> *کسی که این‌جا زندگی می‌کرد، می‌توانست تا لحظهٔ مرگ روزهای خوشی را بگذراند. [پسرک از زیر لبهٔ کلاهش به پدرش نگاهی می‌اندازد.] چی شده؟ نترس پسرم! نترس. چیزی به نام مرگ وجود ندارد* [nomen]. *تنها ترس از مرگ وجود دارد* [phenomen]. *ترسی بسیار نفرت‌انگیز که خیلی وقت‌ها آدم‌ها را وامی‌دارد به کارهایی دست بزنند که نباید... فکر کن، اگر ما دیگر از مرگ نترسیم، یا دقیق‌تر، از هراس از مرگ نترسیم، همه چیز چگونه تغییر می‌کند. هرچند که نویسنده‌ها و فلاسفه معتقدند که این ترس لازم است؛ درست مثل یک وسیلهٔ تدافعی؛ چیزی شبیه به درد که ما را از خطر آگاه می‌کند. مطمئن نیستم این عقیده را خیلی قبول داشته باشم... آن طور که سنه کا یک‌بار گفت، نه بچه‌ها و نه بیماران روانی، هیچ‌کدام از مرگ نمی‌ترسند. سنه کا حرفش را با یک جمله تمام کرد: «شرم باد کسانی را که شعورشان آن‌ها را به پذیرش مرگ رهنمون نمی‌شود...» منظورش این است که مثل بچه‌ها.*

از همین نماهای آغازین فیلم، تارکوفسکی به شکلی غیرمستقیم به مخاطب می‌گوید که این فیلم دربارهٔ چیست: انتظار و مرگ. یا انتظار مرگ یا مواجهه با مرگ. در فیلم «ایثار» لحظه‌ای هست که می‌توان آن را نقطهٔ اوج بحران نامید. لحظه‌ای که "الکساندر" از پله‌ها پایین می‌آید و می‌بیند که همه دور تلویزیون جمع شده‌اند و برنامه‌ای از تلویزیون را تماشا می‌کنند که دربارهٔ بحرانی است که ارتش در جنگ درگیر آن شده است. این لحظه را می‌توان لحظهٔ مواجهه با مرگ در فیلم ایثار دانست که البته پیشامدها و تصاویر قبل و بعد آن، مقدمه و مؤخره‌ای برای بیان بیشتر آن هستند.

بدون شک، مرگ‌آگاهی و درک بنیادین و هستی‌شناسانهٔ مرگ، امری فرامکانی و فرازمانی و فراتر از رویدادها و حوادث است. و مرگ، «رخداد»ی است فراتر از امور خارجی، مانند عبور هواپیماهای جنگی یا به طور کلی،

www.SID.ir

Archive of SID

مسئلهٔ جنگ یا هر چیز زمان‌مند و مکان‌مند دیگری. در واقع، مرگی که انسان با آن مواجه می‌شود و رویاروی آن قرار می‌گیرد و از امور خارجی مانند جنگ، بیماری و... نشئت گرفته است، مرگی نیست که مورد نظر هایدگر است بلکه، صرفاً روی دادنی است و یک «رخداد» است. پس چگونه است که ما در بررسی فیلم ایثار، می‌توانیم ادعا کنیم که مسئلهٔ «مرگ» در این فیلم با آن‌چه هایدگر دراین‌باره گفته است، نزدیک است و هم‌خوانی دارد؟

لازم است که با توجه به مبانی‌ای که پیش از این، به آن اشاره کردیم، به این سؤال پاسخ دهیم. خوب است به مسئلهٔ بیان «هنری»شده یا «سینمایی»شده اشاره کنیم و بار دیگر به این مسئله توجه کنیم که زبان و شکل بیان در هنر با فلسفه متفاوت است. سؤال این است که اگر دو شکل اگزیستانسیال و اگزیستانسیل مرگ را در نظر داشته باشیم، (یا در تناظر آن با ترس و وحشت از هستنده یا از هستی) متناظر آن در سینما چگونه بیانی خواهد بود؟ بدون شک در هنر روایی و از جمله، در سینما، به‌ناچار، ما با تصاویر و امور فیزیکی و نه فرازمانی و فرامکانی درگیر هستیم؛ امور فرازمانی و فرامکانی به هیچ وجه به شکل مستقیم و بی‌واسطه در سینما قابل بیان نیست. اما اگر به عنوان مثال، ما بتوانیم تفاوتی را میان دو نوع مرگ در آثار سینمایی نشان دهیم و بیان کنیم که چگونه در برخی آثار سینمایی، مرگی که به تصویر کشیده شده است، مرگی است که زمانی و مکانی است و در برخی دیگر، مرگ در واقع، نه زمان‌مند و مکان‌مند بلکه فرازمانی و فرامکانی است، می‌توانیم ادعا کنیم که این قسم دوم از آثار سینمایی، می‌تواند با در نظر گرفتن امور مختلف و سنجش آن در یک کُلِ به هم پیوسته، به نگاه هایدگر به مرگ نزدیک باشد. شیوهٔ کار تارکوفسکی با دوربین، نوع نماهای باز و بلندی که او انتخاب می‌کند، میزانسنی که برای صحنه‌های فیلم برمی‌گزیند، شیوهٔ مونتاژ نرم و اغراق‌نشده‌اش، همه و همه فضایی هستی‌شناختی به فیلم می‌دهد که مقدماتی پدیدارشناسانه را برای القای مفهومی اگزیستانسیالیستی فراهم می‌کند. در صحنهٔ شنیدن بیانیهٔ ارتش، حتی لحن صدای سرد و وحشت‌زده‌ای که از تلویزیون پخش می‌شود، در القای این حس، مؤثر است و نیز موسیقی‌ای که قبل از آن، با صدای خبر تلویزیون آمیخته بود، نحوهٔ نشستن بازیگرها دور یک میز، پشت به همدیگر و حرکت دوربین، همه و همه در جهت همین هدف اصلی، سازمان یافته‌اند.

در نقطهٔ مقابلِ شخصیت‌هایی که دستخوش اضطراب و ترس شده‌اند، "الکساندر" را می‌بینیم که با چهره‌ای بی‌حالت می‌گوید: «تمام عمر، منتظر این لحظه بودم. تمام عمر من در انتظار این لحظه گذشت.» این کدام لحظه است؟ آیا "الکساندر" یک جنگ‌طلب است که از هرج و مرج و جنگ لذت می‌برد و در انتظار آن بوده است؟ هرگز! شاید اگر «ایثار» فیلمی هالیوودی بود با ساختاری شکل‌گرایانه و در آن کسی تمام عمرش در این لحظه بود، وضعیت فرق می کرد. اما فیلم تارکوفسکی از نوع دیگری است. بازگردیم به ابتدای فیلم که سخن از انتظار گفته شد. حرف‌های "اُتو" دربارهٔ انتظار کشیدن در ایستگاه قطار را به یاد آوریم که مقدمه‌ای است برای وضعی که اکنون "الکساندر" در آن است. آیا انتظار "الکساندر" چیزی جز انتظار لحظهٔ مرگ است؟ یا بهتر بگوییم، لحظهٔ مواجهه با مرگ. لحظه‌ای که تمامی زندگی‌اش را به نوعی دیگر برای او آشکار می‌کند و همین‌طور زندگی دیگر افراد این فیلم را. "آدلاید" غرق در اضطراب و ترس فریاد می‌زند: «چرا کسی کاری نمی‌کند؟» و به ویکتور پناه می‌برد تا او را با داروی آرام‌بخش آرام کند؛ کاری که از یک پزشک برمی‌آید. حتا آدلاید پس از این لحظهٔ مواجهه، گویی به زندگی‌اش بهتر فکر می‌کند: *چرا همیشه همه چیز برعکس است؟ من مردی را دوست داشتم و با مرد دیگری ازدواج کردم. ما می‌ترسیم و نمی‌خواهیم به کسی وابسته باشیم. فکر می‌کنم از یک کابوس بیدار شده‌ام. من فهمیدم. اما خیلی دیر شده است.*

www.SID.ir

Archive of SID

تارکوفسکی خود در توصیف الکساندر می‌گوید: «الکساندر احساس می‌کند دل‌آشوبه‌ای گرم و سنگین به قلبش حمله می‌برد. پاهایش بنا می‌کند به لرزیدن. نامطمئن از سویی به سویی می‌رود.»(تارکوفسکی، ۱۳۸۷: ۲۳۵). چنانکه گذشت، هایدگر معتقد است ترس‌آگاهی، ترس به مفهوم رایج کلمه نیست. در ترس معمولی ما می‌دانیم که از چه می‌ترسیم و موجودی معین (به یاد بیاوریم فیلم نشانه‌ها را) ترسان و پریشانمان می‌کند. ترس‌آگاهی، تشویش برانگیز نیست، بلکه، برعکس، قرین نوعی آرامش است. (به یاد بیاوریم ترس "الکساندر" را در فیلم ایثار) ترس‌آگاهی البته بدان معناست که کسی از چیزی می‌ترسد. ترس به هر گونه که باشد، ترس از چیزی است، اما در ترس‌آگاهی نه تنها آنچه از آن خوف داریم، نامعین است، بلکه تعین آن ذاتاً ممکن نیست(Richardson, 1963: 230). چنان‌که در بیان نظر هایدگر دربارهٔ مرگ گفتیم، او معتقد است که اگر مرگ را بپذیریم، به عاملی تبدیل می‌شود که مکمل وجود اصیل است، در حالی که روزمرگی و غفلت، دازاین را از نیل به این اصالت بازمی‌دارد. "الکساندر" نیز تنها بعد از آن‌که از کنار زندگی هر روزه (مثلاً عشقی که میان "ویکتور" و "آدلاید" هست) بی‌توجه می‌گذرد و رویکرد متفاوتی را پیش می‌گیرد، می‌تواند به پرسش‌های بنیادینی، چون مرگ و معنای زندگی بیاندیشد.

«تارکوفسکی می‌گوید که فقط در برابر مرگ می‌توان پرسش‌های اساسی زندگی را مطرح کرد و باور دارد که هرگاه پرسش‌ها به شیوه‌ای درست مطرح شوند، پاسخ اصلی یعنی جاودانگی و انکار مرگ به کف خواهد آمد.»(احمدی، ۱۳۸۲: ۳۵۷). این امکانی است که مرگ به انسان می‌دهد و به‌روشنی می‌توان دریافت که این مضمون، نزدیک به همان چیزی است که هایدگر به عنوان امکانات دازاین از آن نام می‌برد.

امید و تیمارداشت

یکی از مسائل مهمی که هایدگر در آثار خود ذیل مباحثش دربارهٔ مرگ‌آگاهی و جهان به آن می‌پردازد، مسئلهٔ تیمارداری و مراقبت و امید است. فصل ششم از *هستی و زمان* هایدگر با عنوان «پروا همچون هستی دازاین» (Care as the being of da-sein) دربارهٔ مفاهیمی، همچون «تیمار» (پروا)، «نگران بودن» و «توجه داشتن» است. هایدگر در این فصل از کتاب خود، با بیان این‌که او پایه و اساس تحلیل خود از دازاین را پدیدار «ترس‌آگاهی» (Angst/ Anxiety/ Angst) قرار می‌دهد، روشن می‌کند که میان ترس‌آگاهی و ترس ـ پدیدار هم‌بستهٔ آن ـ فرق وجود دارد و ترس‌آگاهی یکی از امکانات هستی دازاین است. او می‌گوید:

«هستی دازاین خود را، همچون پروا [تیمار] منکشف می‌کند. واشکافیِ هستی‌شناسانهٔ این پدیدارِ اگزیستانسیالِ بنیادین اقتضا می‌کند که مرز فارق آن را با آن‌گونه پدیدارهایی که در بدو امر ممکن است با پروا یکی بنمایند، از جمله خواست، آرزو، گرایش و کشش، تعیین کنیم. پروا نمی‌تواند مشتق از آن‌ها باشد، چه آن‌ها خود در پروا بنیاد دارند.»(هایدگر، ۱۳۹۲: ۳۴۳).

از مباحثی که با مسئلهٔ تیمارداشت و پروا مرتبط است، مسئلهٔ بی‌توجهی و غفلت است: «هیچ کس همیشه مراقب و مواظب همهٔ امور نیست. اما کسی را هم نمی‌توان یافت که همواره نسبت به هر مسئله‌ای بی‌توجه باشد. ما در زندگی هر روزه *بی‌توجهیم* اما در معنای ژرف‌تری، حتی بی‌توجهی نیز خود یکی از شکل‌های توجه و مراقبت محسوب می‌شود.»(احمدی، ۱۳۸۱: ۴۷۳). هایدگر در بند ۲۶ *هستی و زمان* نشان می‌دهد که دازاین، چون تیماردار دیگری است، مراقب و دلواپس خویش است. هایدگر با اشاره به معانی واژهٔ Sorge «مراقب زندگی خویش بودن» و «معنا دادن به زندگی خود» را در نظر داشت و همچنین برای رساندن مفهوم «مراقبت

www.SID.ir

Archive of SID

از هستی» از این واژه استفاده می‌کرد. او معتقد است انسان تنها هستنده‌ای است که به هستی می‌اندیشد و می‌داند که باید مراقب، متوجه، و دلواپس هستی باشد(همان، ۴۷۴).

«زیستن در جهانی فاقد امید»؛ این عبارتی است که تارکوفسکی آن را بحران جهان مدرن می‌داند. این مسئله در آثار تارکوفسکی نقشی محوری دارد. هرچند بسیاری بر او تاخته بودند که فیلم‌های او فیلم‌هایی ناامید است. شاید بتوان گفت این جست‌وجوگری امید در فیلم‌هایی نظیر فیلم‌های تارکوفسکی و برگمان یا برسون است که در نگاهی سطحی، آن‌ها را فیلم‌های ناامیدوارانه می‌نمایاند. تارکوفسکی خود دربارهٔ فیلم «نوستالژیا» می‌گوید: «فیلم من ناامیدانه نیست. گذشته از همه چیز، این داستانی عاشقانه و تا حدودی ساده و درک‌شدنی است. اما در عین حال خواستم تا به سویه‌های پنهانی که در ژرفنای این سطح موجودند راه یابم. ناامیدی از سویهٔ ملال‌آور و پیچیدهٔ پرسش‌هایی که پیش روی خود قرار می‌دهیم، برمی‌خیزد. این پرسش‌ها نمی‌توانند ساده و راحت از راه برداشت شادمانه‌ای از جهان پاسخ یابند. شخصیت‌های جالب برای من آن‌هایند که مراقب و دل‌نگران جهان‌اند. شاید همین تیمار و دل‌نگرانی سازندهٔ پیچیدگی‌ها باشد.»(احمدی، ۱۳۸۲: ۲۸۷).

چنانکه مشهود است، تارکوفسکی، از مبحث امید به مبحث تیمارداری و دل‌نگرانی برای هستی، پل می‌زند. در واقع تارکوفسکی میان «آگاهی ناشاد»[۷] و ناامیدی تفاوت قایل شده و همسو با هایدگر، بر آن است که نگران جهان بودن، با گونه‌ای هراس و نیز با شکلی از امید همراه است. در تمامی فیلم‌های تارکوفسکی ـ شاید از «کودکی ایوان» به بعد– شخصیت‌های اصلی فیلم، شخصیت‌هایی هستند امیدوار و جست‌وجوگر. "آندری روبلوف"، شخصیت فیلمی به همین نام، امیدوار به رهایی جهان از راه هنر است و در آغاز این فیلم، تصاویری از انسان را می‌بینیم که می‌خواهد با بالن در هوا پرواز کند و از زمینی که آلوده به خشونت و پلیدی است، فاصله بگیرد. مسئلهٔ پرواز، همچون نمادی از امید، در بسیاری از فیلم‌های تارکوفسکی مشهود است.

در ـ راه ـ بودن

واژهٔ «راه» (Weg) و واژه‌های مشتق از آن مانند «در راه بودن» (unterweg) در آثار فلسفی هایدگر، بسامد بسیار بالایی دارد. «هایدگر تمامی کار فلسفی خود را با اصطلاح «در راه بودن» مشخص می‌کرد. او همواره استعارهٔ «راه» و واژه‌هایی را که از آن مشتق می‌شوند، هم‌چون «بی‌راهه»، «راه‌یابی»، «راه‌سپاری»، «آغاز راه»، «میان‌راه»، «بازگشت به آغاز راه»، «راه‌نمایی» و «راه دیگر» به کار می‌گرفت، و از معناهایی، چون «سرچشمه»، «سرآغاز»، «مسیر»، «جهت»، «افق»، «مانع»، «چرخش»، «هدف»، «تقاطع» و... که هر کدام به شکلی به «راه» مرتبطاند، یاد می‌کرد. بهتر است که بگوییم «راه»، نه یک استعاره، بلکه مفهومی روشن‌گر و یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در اندیشهٔ هایدگر بود. ما به راه اندیشه و فلسفه گام می‌نهیم، و نمی‌دانیم که هدفمان چیست و کجاست. چنین می‌نماید که راه، ما را با خود می‌برد. بارها در راه گم می‌شویم و حتی به سرآغاز بازمی‌گردیم. هایدگر گذرراه فلسفه را به بی‌راهه‌ای در جنگلی ظلمانی همانند می‌دانست که در آن، نه علامت‌های بین راه چندان روشن‌گرند و نه فرجام راه معلوم است، و نه رهسپار می‌داند که چه می‌کند و حتی چه می‌خواهد...»(احمدی، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

این عبارات مذکور در توصیف اندیشه هایدگر ، یادآور فیلم «استاکر» تارکوفسکی است. فیلمی که در آن سه شخصیت با هدایت یک راهنما سفری را به منطقه‌ای ناشناخته و عجیب آغاز می‌کنند. سفری که در آن، راه از خود مقصد، کمتر عجیب، زنده، گمراه‌کننده، ظلمانی و تاریک و ناشناخته نیست. هایدگر در نوشتهٔ کوتاهی به نام «باریکه راهِ مزرعه» توصیفی ادیبانه از باریکه‌راهی می‌دهد که زمانی در انتهای آن دبیرستانِ او واقع بوده

www.SID.ir

است. این متن کوتاه که در مجموعه آثار هایدگر نیز منتشر شده است، باز هم دارای توصیف‌هایی است که از جهاتی یادآور راهی است که پویندگان فیلم «استاکر» می‌پیمایند. هایدگر در این متن از «قدرتِ ملایم و لطیف باریکه راه» (هایدگر، ۱۳۸۳: ۲۴) سخن می‌گوید و می‌نویسد: «این خطر همواره تهدید می‌کند که امروزیان برای شنیدنِ زبانش سنگین‌گوش بمانند. و پیوسته فقط هیاهوی ابزارهایی که گویی آوای خداوندگارش می‌انگارند، به گوششان می‌خورد. چنین است که آدمی پریشان و می‌شود. امر بسیط بر پریشان‌سران، تک‌شکل و یکنواخت نمود می‌یابد و یکنواختی، موجد ملال است. ملولان [ملال‌آوران] تنها یکنواخی (امر یکرویه و پیش‌پاافتاده) را می‌یابند.»(همان، ۲۴).

این راهی که «قدرتی ملایم» دارد و «زبانی» برای سخن گفتن، ما را به یاد «راهی» می‌اندازد که در «استاکر» گویی موجودی زنده است و با پیمایش‌گران خود سخن می‌گوید، شکل عوض می‌کند، بازی می‌دهد و قوانین خاص خود را دارد: «خاموشی با آخرین ضربه‌اش خاموش‌تر می‌شود. به آن‌هایی می‌رسد که در خلال دو جنگ جهانی نابه‌هنگام قربانی شده‌اند. امرِ بسیط، باز هم ساده‌تر شده است. آن همواره همان، و همیشه یکسان، غریبه می‌شود و از هم می‌گسلد. کلام تسلیِ باریکه‌راهِ مزرعه، اکنون به‌تمامی واضح است. روح سخن می‌گوید؟ جهان سخن می‌گوید؟ خداوند سخن می‌گوید؟»(همان، ۲۸).

زمان

چنان‌که از نام مهم‌ترین اثر هایدگر، *هستی و زمان* نیز پیداست، «زمان» و «زمان‌مندی» از مهم‌ترین مسائل فلسفهٔ او به شمار می‌رود. می‌دانیم که در نظر هایدگر، دازاین ذاتاً جهان‌مند است و از سوی دیگر، او معتقد است که جهان‌مندی همان زمان‌مندی است. و بنابراین، جهان و زمان در هم تنیده‌اند. هایدگر معنای سنتی زمان را نمی‌پذیرد و همچنان‌که سرچشمه ومساله اصلی همهٔ هستی‌شناسی‌ها را پدیدهٔ زمان، می داند، به نقد نگاه فلسفهٔ سنتی به مسئلهٔ زمان پرداخته است. هایدگر در تلاش برای تشریح ارتباط ذاتی «هستی» و «زمان» بیان می‌کند که هستی همواره در افق زمان طلوع کرده و بدون زمان، هستی برای دازاین بی‌معناست.

از دل مباحث هایدگر دربارهٔ زمان است که دو مسئلهٔ مهم دیگر یعنی «مرگ» و «درراه بودن» نیز سر برمی‌آورد که در جایگاه خود به آن پرداختیم. از نظر هایدگر، دو ویژگی دازاین عبارت است از: «به سوی ـ مرگ ـ بودن و امکان «کامل ـ بودن». این دو ویژگی به سیر کمالی دازاین مربوط می‌شوند. سیر کمالی دازاین عبارت است از فراروی و استعلای دازاین، یعنی حرکتی که دازاین به سوی امکانات خود دارد. این بدان معناست که دازاین همواره در حال پیشروی است. از این رو، دازاین در هر مرحله از حیات خود، ناقص است و به کمال خود واصل، نه. یعنی اگر دازاین همواره در حال پیشروی است و «در راه»، نمی‌توان گفت که به کمال خود دست یافته است.»(خاتمی، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

هایدگر در *هستی و زمان* با نشان دادن این‌که ذات دازاین، در جهان بودن است، ما را هستومندهایی می‌داند که به طور ساختاری، زمان‌مند هستیم و هیچ‌گاه نمی‌توانیم از بند زمان آزاد شویم. البته این مسئله به این معنا نیست که ما همانند هستومندهای طبیعی، در زمان هستیم، بلکه زمان با هستی (اگزیستانس) دازاین در هم آمیخته است. هایدگر، «حال» را اساس نظریهٔ جهان ـ زمان خود می‌داند. او میان دو مفهوم از «حال» تفاوت می‌گذارد: ۱. حالی که در زمانِ جهانی یا جهان ـ زمان به کار رفته است؛ ۲. حالی که در زمان‌مندی مد نظر است. او حال اول را مبتنی بر و منتزع از حال دوم می‌داند. حال به معنای اول، همان زمانِ حال است که در عرض گذشته و آینده است؛ اما حال به معنای دوم، همان «حضور» است که بالاتر از زمان‌های سه‌گانه است.

www.SID.ir

Archive of SID

تارکوفسکی کار اصلی خود را مرتبط با زمان و سینما را «پیکرتراشی زمان» می دانست. وی در جای جای نوشته‌ها و مصاحبه‌هایش از ایدهٔ «ادراک» سخن می‌گوید. او بیان می‌کند که «اثر خالق، با ادراک عقلی یا نیاز به صحبت دربارهٔ چیزی مهم آغاز می‌شود.»(برد، ۱۳۹۲: ۱۹۰). او اهمیت بسیاری برای آزاد ماندن سینماگر در ادراک خویش قائل بود و سینمای سرگئی پاراجانف (Sergei Parajanov) را به همین علت می‌ستود. تارکوفسکی وسواس بسیاری برای ضبط صحنه‌های فیلم‌های خود داشت و اغلب به متن‌های سناریوهای از پیش‌نوشته شده، حتی اگر خودش آن را نوشته بود، وفادار نمی‌ماند، زیرا معتقد بود: «اثر بر ایدهٔ خویش فائق می‌آید، ایده‌ای که در برابر تصویر این جهان، که طرحش را درانداخته و ما آن را به شکل گونه‌ای وحی، دریافت می‌کنیم، ناچیز می‌نماید.» اهمیت بسیاری که او برای ادراک قائل بود به این‌جا می‌رسید که کارگردان باید با کمک ابزارهای سینمایی ادراک خود از جهان را شکل دهد. و همین ادراک است که فیلم را در معرض زمان نیز قرار می‌دهد و به عبارت دیگر: «ادراک دامی است که زمان در آن گرفتار می‌آید.»(همان، ۱۹۱).

گذشته، حال و آینده در سینمای تارکوفسکی مرز مشخصی ندارند و گویی همه در همان کلیتِ «زمان‌بودگی» که هایدگر هم از آن سخن می‌گوید، معنا می‌شوند. بسیاری از فیلم‌های تارکوفسکی مدام از گذشته به حال در رفت و آمدند. اما این رفت و آمد، به شیوهٔ مرسومِ فلاش‌بک و نشان دادن سابقهٔ یک اتفاق در قصه نیست، بلکه آن‌چه در گذشته بوده است، هم‌اکنون نیز، حاضر است. مسئله‌ای که با توصیف هایدگر از ماهیت دازاین، زیر عنوان «حاضر–غائب–شدن» بی ارتباط نیست. «تارکوفسکی در نوشته‌هایش در باب زیبایی‌شناسی، بارها به این ایده اشاره می‌کرد که هنرها با ماهیت زمانی‌شان قابل تشخیص هستند. در یکی از مصاحبه‌های واپسینش، در پاسخ به پرسشی دربارهٔ امکان اقتباس نمایشی از فیلم‌هایش گفته بود: «فیلم به این خاطر مرا جذب می‌کند که به زمان یا ریتم مخاطب توجهی نمی‌کند. فیلم، زمان و ریتم خودش را دارد و اگر کسی بخواهد آن را به صحنهٔ تئاتر منتقل کند، زمانی را که در فیلمم ثبت کرده‌ام، از بین خواهد بود، که البته چیز خیلی مهمی است. بدون آن، همه چیز از هم می‌پاشد.» (همان، ۲۰۲). لازم است به یاد بیاوریم که تارکوفسکی، فیلم‌های خود را «پیکرتراشی زمان» می‌دانست و او در کتابی به همین نام می‌گوید: «سینما شکل دادن به زمان است... زمان قهرمان اصلی فیلم‌های من است...» او نوشته است: «با سینما برای نخستین بار انسان در تاریخ هنر و فرهنگ خویش، ابزاری یافت تا زمان را بیان کند.»(Tarkovsky, 1989: 62).

«من زمان هستم. سینمای تارکوفسکی با چنین برداشتی از نسبت هستی با زمان شکل گرفته است. در پایان «آینه» مادر، چنان‌که روزی بود و چنان‌که اکنون هست، مادر چنان‌که اکنون (در لحظهٔ فیلم‌برداری) تره‌خووا هست، و چنان‌که مادر راستین تارکوفسکی هست، با هم دیده می‌شوند، و قرار است مادری باشند که در سال‌های دور زندگی می‌کرد و جوان بود. نکته این‌جاست که این همه، برای من، امروز، در حکم گذشته‌اند. زیرا مادر راستین تارکوفسکی مرده، تره‌خووا پیر شده، آن جنگل عوض شده، آن بچه‌ها دیگر بزرگ شده‌اند، و من هم آن آدمی نیستم که حدود بیست و پنج سال پیش فیلم را دیده بودم. در این آمیزهٔ شخصیت، بازیگر و خود واقعی، مکان و گذر زمان، زندگی و مرگ، اکنون و خاطره، سکانس نهاییِ شاهکاری ساخته شده است که به معنای دقیق واژه کوششی است برای ثبت زمان، مهر زدن بر زمان، و در عین حال، کوششی است ناامیدانه، زیرا زمان خطی نیست که از گذشته به سوی اکنون پیش بیاید، و رو به سوی آینده داشته باشد. زمان همین درهم شدن لحظه‌هاست و فرارفتن از اکنون، و از «آن زمان» و چونان اقیانوس خاطره‌هاست که همه چیز را زنده می‌کند، و در همان دم می‌میراند.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

www.SID.ir

Archive of SID

هایدگر نیز همین خط را دنبال کرده و بر این باور است که دازاین، زمان‌بودگی است. همچنین تعابیر تارکوفسکی در باب زمان در «آینه» شایان توجه است. او در «دفتر خاطره‌ها» می‌نویسد: «امر دشواری که باید یافته شود، زمان در دلِ زمان است. این کار بی‌حد و حساب سخت است، اما باید انجام شود.» تارکوفسکی می‌پرسد: «اساس کار کارگردان چیست؟ پیکرتراشی با زمان. یک مجسمه‌ساز بر قطعه‌ای مرمر، آگاه از نتایج کار خویش، هر آن چه را که بخشی از پیکر نیست، می‌تراشد. سینماگر نیز بر قطعه‌ای از زمان، درست همین کار را انجام می‌دهد.» او می‌گوید: «به گمان من، سینما در ساحت زمان‌مندش هنری است یکه. فیلم واقعیت را در معنایی زمان‌مند ثبت می‌کند. فیلم راهی است در حفظ و تثبیت زمان. هیچ بیان هنری دیگری توانایی آن را ندارد که زمان را ثابت و حتی متوقف کند. فیلم همانند موزاییکی است که از مادهٔ زمان فراهم آمده باشد.»(Tarkovsky, 1989: 339). به یاد بیاوریم که هایدگر معتقد بود که تاریخ و زمان را فقط دازاین می‌سازد و نه تنها، یگانه هستنده‌ای است که «زمانی» یا «دارای زمان» است، بلکه مهم‌تر از آن: «خودِ زمان یا زمان‌بودگی» است. و نیز معتقد بود که گذشتهٔ ما همواره در آیندهٔ ما باقی خواهد ماند و حتی جایگاهی که از آن آغاز کرده‌ایم، همان است که به سوی آن روانیم.

«آینه» که بعضی آن را سخت‌ترین فیلم در میان آثار تارکوفسکی دانسته‌اند، در واقع دارای سه دورهٔ زمانی است. این سه دورهٔ زمانی است که فیلم در آن می‌گذرد ـ هرچند در نهایت هر سه دوره در هم مخلوط و به یک برداشت خاص از زمان می‌رسند ـ عبارت است از:

۱. زمان جنگ جهانی دوم و اواسط دههٔ ۱۹۳۰ که "الکسی" دوازده ساله است؛

۲. خردسالی "الکسی" و زمانی که فیلم با آن آغاز می‌شود و پدر به جنگ رفته است؛

۳. بزرگسالی "الکسی"، زمانی که با مادرش صحبت می‌کند و مادرش خبر مرگ "لیزا" را به او می‌دهد و در این‌جا "ایگنات"، پسر او، دوازده ساله است.

وقتی در نمای پایانی فیلم، دوربین روی تنهٔ درخت‌ها پن می‌کند، ما گویی سینما را در هیبت زمان احساس می‌کنیم. این احساس از کجا آمده است؟ این احساس که سینما و این فیلم، خودِ زمان است. آینده و گذشته و حالی در کار نیست، بلکه مسئله زمان‌بودگی است و مسئله زمان‌مندی دازاین است. مسئله، در جهان بودگی انسان است که جهان او نیز چیزی جز زمان نیست. آن‌گونه که شان مارتین نقل می‌کند: «فیلم از سوی همکاران تارکوفسکی با اظهارنظرهایی کاملاً متفاوت روبه‌رو شد. از او می‌خواستند که مرز میان گذشته و حال، و رؤیاها و خاطرات را مشخص کند و «کل فیلم را از عرفان نجات دهد.»(مارتین، ۱۳۹۰: ۱۸۴).

جمع‌بندی و نتیجه گیری

آندری تارکوفسکی در آثار سینمایی‌اش و به طور خاص در فیلم‌های «ایثار»، «استاکر»، «نوستالژیا» و «آینه» به مضامینی، همچون مرگ، امید و مراقبت و تیمار و زمان می‌پردازد؛ مسائلی که در اندیشهٔ هایدگر جایگاهی بنیادین دارند. تارکوفسکی با بهره‌گیری از زبان سینما و هنر، نگاهی از مرگ، زمان و به طور کلی وضعیت انسان در جهان ارایه می‌دهد که هم‌خوانی و همسایگیِ درخور توجهی با اندیشهٔ هایدگر دربارهٔ نسبت انسان (دازاین) با هستی دارد. نگاهی که معتقد است، سینما می‌تواند عرصه‌ای برای اندیشیدن به هستی است و با اندیشهٔ فیلسوفانی، چون هایدگر نزدیکی دارد. در واقع، تارکوفسکی با استفاده از امکانات سینمایی، در قالبی که با نظریه‌های واقع‌گرایانهٔ سینما نزدیکی دارند، مثلاً استفاده از نماهای باز و طولانی و نیز کم‌رنگ بودن تدوین در آثارش و.. توانسته است نگاهی را به مسائل بنیادینی، چون مرگ و زمان ارایه کند که بسیار نزدیک به

www.SID.ir

Archive of SID

اندیشه‌های هایدگر دراین‌باره است. این در حالی است که یکی فیلسوفی حرفه‌ای است و دیگری هنرمندی سینماگر است که نگاهش به جهان را در قالب تصاویر سینمایی عرضه کرده است.

تارکوفسکی بدون شک فیلسوف نیست، اما چگونه است که می‌توان از میان کارهای هنری و سینمایی او نگاهی ویژه به جهان و هستی را دریافت که با نگاه یک فیلسوف حرفه‌ای و دانشگاهی شباهت و نزدیکی داشته باشد؟ می‌توان گفت بسیاری از نویسندگان و هنرمندان هستند که هرچند مستقیماً به فلسفه نمی‌پردازند، اما به زبانی دیگر و به طور غیرمستقیم همان کاری را می‌کنند و همان تأثیری را بر انسان و جهان می‌گذارند که فیلسوفان! نویسندگانی مانند کافکا، داستایفسکی، بکت و کامو و سینماگرانی مانند برگمان، تارکوفسکی و کوروساوا که تا کنون مطالعات بسیاری برای نشان دادن وجوه مختلفِ اشتراکِ هنر و اندیشهٔ آنان با فلاسفه شده است، «فلسفه»شان را با چه زبان و ابزاری بیان کرده‌اند؟ می‌توان این افراد را تحت عنوان «فیلسوفان غیرحرفه‌ای» گنجاند. افرادی که تنها تفاوتشان با فیلسوفان حرفه‌ای، همچون هایدگر، هوسرل، ویتگنشتاین، کانت و هگل در این است که با بیان و زبانی دیگر به بیان اندیشهٔ خود پرداخته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این فیلم برداشتی آزاد از زندگی آندری روبلوف، نقاش معروف روسی در دورهٔ رنسانس است که چهرهٔ هنرمندی، رنج‌کشیده و دارای دغدغه‌های درونی را به تصویر می‌کشد.

۲. سولاریس، فیلمی در ژانر علمی ـ تخیلی است. در این فیلم دانشمندانِ یک ایستگاه فضایی در مدار سیاره‌ای ناشناخته قرار می‌گیرند که نیروی جسمیت بخشیدن به خاطرات فضانوردان و مجازات آنان از طریق تجربه‌های دردناکشان را داراست.

۳. آینه، چهارمین فیلم بلند تارکوفسکی، به نوعی بازسازی خاطرات دوران کودکیِ خودِ کارگردان است و به ماجراهای مختلفی، همچون دوری پدر، جنگ و مسائل مختلف زندگی یک خانواده می‌پردازد.

۴. استاکر، اقتباسی آزاد از رمان «گردش کنار جاده» اثر برادران استروگاتسکی است. این فیلم دربارهٔ منطقه‌ای اسرارآمیز است که به باور مردم در آن ژرف‌ترین آرزوهای قبلی افراد برآورده می‌شود. این فیلم، داستان سفر یک نویسنده و یک دانشمند به راهنمایی یک استاکر به این منطقه را به تصویر می‌کشد.

۵. فیلم نوستالژیا دربارهٔ سفر نویسنده‌ای روس به ایتالیاست که در پی تحقیق دربارهٔ زندگی یک آهنگساز روس به این کشور سفر کرده است. در این میان، در ضمن ماجراهایی که از سر می‌گذراند، به تجربه‌هایی درونی و دریافت‌های تازه‌ای از زندگی دست می‌یابد.

۶. ایثار، آخرین ساختهٔ تارکوفکسی، برشی کوتاه از زندگی الکساندر در کنار خانواده و دوستان او در روز تولدش است که در اثر اعلام اخبار جنگ و اتفاقاتی نامعمول، به معنای زندگی، واقف شده و با مرگ مواجه می‌شود. او در نهایت،کارش به نوعی جنون می‌انجامد.

۷. تعبیری از دکتر بابک احمدی در وصف تارکوفسکی

www.SID.ir

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۱) *هایدگر و پرسش بنیادین*، مرکز
- احمدی، بابک (۱۳۸۲) *امید بازیافته*، مرکز
- اندرو، دادلی (۱۳۸۷) *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمهٔ مسعود مدنی، رهروان پویش
- بازن، آندره (۱۳۸۲) *سینما چیست*، ترجمهٔ محمد شهبا، هرمس
- برد، رابرت (۱۳۹۲) *عناصر سینمای آندرئی تارکوفسکی*، مترجمان: احمد فاضلی شوشی، داوود عبدالملکی، سروش
- تارکوفسکی، آندری (۱۳۸۷) *پنج فیلمنامه*، نشر نی
- خاتمی، محمود (۱۳۸۴) *جهان در اندیشهٔ هیدگر*، دانش و اندیشهٔ معاصر
- رید، روپرت و دیگران (۱۳۹۱) *فیلم به مثابهٔ فلسفه*، جمعی از مترجمان، رخ داد نو
- کازه‌بیه، آلن (۱۳۸۸)، *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، هرمس
- مارتین، شان (۱۳۹۰) *آندری تارکوفسکی*، ترجمهٔ فردین صاحب‌الزمانی، آوند دانش
- مک کواری (۱۳۷۷) *فلسفهٔ وجودی*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، هرمس
- ـ هایدگر، مارتین (۱۳۸۳)، *مفهوم زمان و چند اثر دیگر*، ترجمهٔ علی عبداللهی، مرکز
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۲) *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، ققنوس
- Balaz, Bela, (1988) *Theory of The Film*, translated from the Hungarian by Edith Bone, London, Dennis Dobson LTD
- Casebier, Allan, (1991) *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press
- Deleuze, Gilles (1989), "*Cinema2 – The Time-Image"*, translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota Press Minneapolis
- Dreyfus, Hubert L., (2005) *A Companion to Heidegger*, Edited by Hubert L., Deryfus and Mark, A., Wrathall, Blackwell publishing Ltd
- Eisenstein, Sergei (1949), *Film Form: Essays in Film Theory*,; translated by Jay Leyda, New York: a Harvest/ HBJ Book, New York and London
- Gorner, Paul, (2007) *Heidegger's Being and Time, an introduction*, Cambridge University press
- Kracauer, Siegfried, (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York
- Munsterberg, Hugo, (2002) *The Photoplay: a psychological study and other writings*, edited by Allan Langdale, Routledge, New York
- Richardson W. (1963), *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, Springer

www.SID.ir

Archive of SID

- Shklovskii, Viktor Borisovich, (2008) *Literature and Cinematography*, Dalkey Archive Press
- Tarkovsky, Andrey (1989), *sculpting in Time*, translated from the Russian by Kitty Hunter – Blair, University of Texas Press
- Tarkovsky, Andrey, (1989) *Time Within Time: The Diaries 1970 – 1986*, faber and faber, London Boston

www.SID.ir