مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی
شماره ۱۸ | زمستان ۱۴۰۴

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

بحران معنا و ایمان در جهان مدرن: پیوند فلسفهٔ وجودی کیرکگور و سینمای تارکوفسکی (مطالعهٔ موردی: سولاریس، استاکر، ایثار)

میلاد جهانی سیاهرودی[1]

۱- مدرس، منتقد و پژوهشگر در حوزهٔ هنر (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۹/۰۳
صفحات: ۲۰ - ۳۳

چکیده

زمینه و مسئله پژوهش: بحران معنا و افول ایمان، از مهم‌ترین پیامدهای تجربهٔ مدرنیته به‌شمار می‌آید؛ بحرانی که در پی سلطهٔ عقل‌گرایی ابزاری و فروپاشی نظام‌های سنتی معنا، سوژهٔ انسانی را با اضطراب، بی‌پناهی و فقدان غایت مواجه ساخته است. سورن کیرکگور با نقد عقل‌گرایی نظام‌مند و ایمان نهادینه، کوشید پاسخی وجودی به این وضعیت ارائه دهد و ایمان را به‌مثابهٔ جهشی فردی و تراعقلانی بازتعریف کند. این مسئله در قرن بیستم، به‌ویژه در سینمای آندری تارکوفسکی، به‌شکلی شاعرانه و متافیزیکی بازتاب یافته‌است. هدف پژوهش: هدف این پژوهش، تبیین نسبت میان اندیشهٔ وجودی کیرکگور و سینمای آندری تارکوفسکی با تمرکز بر مفهوم ایمان، بحران معنا و سوژهٔ وجودی است. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که چگونه ساختار روایی و زیباشناختی فیلم‌های تارکوفسکی با مراحل وجودی کیرکگور (زیباشناختی، اخلاقی و ایمانی) هم‌پوشانی دارد. روش‌شناسی پژوهش: پژوهش حاضر از نوع کیفی و تحلیلی-تفسیری است و با رویکردی میان‌رشته‌ای، از فلسفهٔ وجودی و مطالعات سینمایی بهره می‌گیرد. چهارچوب نظری تحقیق مبتنی بر مفاهیم کلیدی اندیشهٔ کیرکگور است و روش تحلیل مفهومی و هرمنوتیکی از سه فیلم «سولاریس»، «استاکر» و «ایثار» خواهد بود. یافته‌های پژوهش: یافته‌ها نشان می‌دهد که شخصیت‌های محوری این فیلم‌ها در مسیری وجودی از عقلانیت شکاک و بحران معنا به‌سوی انتخاب، تعهد و جهش ایمانی حرکت می‌کنند. همچنین، زمان‌مندی خاص سینمای تارکوفسکی بستری برای تجربهٔ زیستهٔ ایمان و تعلیق میان اضطراب و معنا فراهم می‌سازد. نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سینمای تارکوفسکی را می‌توان ترجمان تصویری فلسفهٔ وجودی کیرکگور دانست؛ ترجمانی که نه در سطح مضمون، بلکه در ساختار زمان، روایت و سوژهٔ سینمایی تحقق می‌یابد.

واژگان کلیدی: سورن کیرکگور، آندری تارکوفسکی، سولاریس، استاکر، ایثار.

1- Milad.Jahani.Siyahroodi@Gmail.com

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

The Crisis of Meaning and Faith in the Modern World: The Connection between Kierkegaard's Existential Philosophy and Tarkovsky's Cinema (Case Study: Solaris, Stalker, Sacrifice)

Milad jahani siaorodi [1]

1. Lecturer, Art Critic, and Researcher in the Field of Art (Corresponding Author)

Receive Date: 2025/11/05
Accept Date: 2025/11/24
Pages: 20 - 33

Abstract

Since the late nineteenth century, the crisis of meaning and the erosion of faith have emerged as central concerns of modern philosophical and artistic thought. The dominance of instrumental rationality and the collapse of traditional metaphysical frameworks have left the modern subject exposed to anxiety, alienation, and existential disorientation. Søren Kierkegaard responded to this condition by criticizing systematic rationalism and institutionalized Christianity, redefining faith not as a doctrinal belief but as an existential leap grounded in individual choice, anxiety, and inwardness. In the twentieth century, this existential crisis found a profound artistic articulation in the cinema of Andrei Tarkovsky. The aim of this study is to examine the relationship between Kierkegaard's existential philosophy and Tarkovsky's cinema with a particular focus on the concepts of faith, meaning, and the existential subject. The research seeks to demonstrate that the narrative and aesthetic structures of Tarkovsky's films correspond to Kierkegaard's stages of existence—the aesthetic, the ethical, and the religious. This research adopts a qualitative, analytical–interpretive approach grounded in an interdisciplinary framework combining existential philosophy and film studies. Kierkegaard's key concepts—faith, anxiety, choice, subjectivity, and temporality—serve as the theoretical foundation. The method of analysis is conceptual and hermeneutic, applied to three selected films by Tarkovsky—Solaris (1972), Stalker (1979), and The Sacrifice (1986)—as case studies. The findings indicate that the central characters of these films undergo an existential trajectory from skepticism and rational doubt toward commitment, responsibility, and the leap of faith. Moreover, Tarkovsky's distinctive cinematic temporality—characterized by duration, suspension, and silence—creates a phenomenological space in which faith is not merely represented but experientially evoked. The study concludes that Tarkovsky's cinema can be understood as a cinematic translation of Kierkegaard's existential philosophy, realized not only at the thematic level but through the temporal, narrative, and aesthetic structures of film

Keywords: Søren Kierkegaard; Andrei Tarkovsky; Solaris, Stalker, Sacrifice.

1- shimaizadmehr72@gmail.com

مقدمه

از اواخر قرن نوزدهم به بعد، مسئلهٔ بحران معنا و فروپاشی ایمان، به یکی از محوری‌ترین دغدغه‌های اندیشهٔ فلسفی و هنری بدل شد. تجربهٔ انسان مدرن که در آغاز پروژهٔ روشنگری با وعدهٔ رهایی از خرافه و استقرار عقلانیت آغاز شده‌بود، به‌تدریج به وضعیتی از بی‌پناهی و تهی‌شدگی روحی انجامید. خرد ابزاری، درحالی‌که ساختارهای معرفتی و تکنولوژیک را گسترش داد، معنا و غایت هستی را از افق انسان حذف کرد. در این زمینه، نیچه با اعلام «مرگ خدا» نشانه‌ای از همین بحران را آشکار ساخت؛ بحرانی که نه صرفاً فقدان ایمان مذهبی، بلکه فقدان بنیان‌های معنا در کل تجربهٔ انسانی بود. در چنین زمینه‌ای، اندیشهٔ سورن کیرکگور (۱۸۱۳–۱۸۵۵) را می‌توان نخستین واکنش جدی به این بحران دانست. او با نقد مسیحیت نهادینه و عقل‌گرایی مدرن، ایمان را نه به‌عنوان یک نظام معرفتی، بلکه به‌مثابهٔ «جهش وجودی» بازتعریف کرد. از نظر کیرکگور، ایمان امری شخصی، فردی و تراعقلانی است؛ نوعی مواجههٔ وجودی با اضطراب، تناقض و مسئولیت خویشتن به‌شمار می‌آید. او در آثارش، به‌ویژه در «یا این/یا آن» و «ترس و لرز»، سه مرحلهٔ وجودی انسان را تبیین می‌کند: «زیباشناختی، اخلاقی و ایمانی» این مراحل، نه به‌عنوان مراتب انتزاعی؛ بلکه به‌منزلهٔ سطوح زیست انسانی در برابر پوچی و عدم معنا مطرح می‌شوند. در قرن بیستم، این بحران وجودی از فلسفه به هنر و به‌ویژه سینما منتقل شد. سینما به‌عنوان هنری مبتنی بر زمان و تجربهٔ درونی برای بازنمایی اضطراب هستی‌شناختی انسان مدرن، بستری را فراهم آورد. در میان فیلم‌سازان، آندری تارکوفسکی (۱۹۸۶–۱۹۳۲) بیش از هرکس دیگر، دغدغهٔ ایمان، معنا و نجات را به‌شیوه‌ای شاعرانه و متافیزیکی بیان کرد. فیلم‌های او چون سولاریس (۱۹۷۲)، استاکر(۱۹۷۹) و ایثار (۱۹۸۶) را می‌توان سه فصل از یک درام فلسفی دربارهٔ جست‌وجوی معنا دانست؛ سفری از عقلانیت شکاک تا جهش ایمانی. در واقع، تارکوفسکی همان مسیری را طی می‌کند که کیرکگور در ساحت تفکر وجودی پیشنهاد می‌کند: گذار از لذت و شک، به اخلاق و ایمان. شخصیت‌های فیلم‌های او، همچون «کریس کلوین» در سولاریس، «استاکر» در استاکر و «الکساندر» در ایثار، در مسیر این سه مرحله حرکت می‌کنند. از این رو، پیوند میان فلسفهٔ وجودی کیرکگور و سینمای تارکوفسکی را می‌توان هم در سطح مضمون و هم در ساختار زیباشناختی و معنوی آثار او جست‌وجو کرد.

روش پژوهش:

پژوهش حاضر از نوع کیفی و تحلیلی-تفسیری است و با رویکردی میان‌رشته‌ای، از فلسفهٔ وجودی و مطالعات سینمایی بهره می‌گیرد. چهارچوب نظری تحقیق مبتنی بر اندیشهٔ سورن کیرکگور، به‌ویژه مفاهیمی چون سوژهٔ وجودی، اضطراب، انتخاب، ایمان و نسبت سوژه با زمان است. داده‌های پژوهش شامل متون فلسفی کیرکگور و سه فیلم منتخب از آندری تارکوفسکی (سولاریس، استاکر و ایثار) است که به‌عنوان نمونه‌های شاخص سینمای معناگرا انتخاب شده‌اند. روش تحلیل آثار، تحلیل مفهومی و هرمنوتیکی است؛ بدین معنا که ساختار روایی، شخصیت‌پردازی، زمان‌مندی سینمایی و عناصر زیباشناختی فیلم‌ها در نسبت با مفاهیم وجودی کیرکگور تفسیر می‌شوند. هدف پژوهش، تبیین و هم‌پوشانی معنایی و ساختاری میان فلسفهٔ کیرکگور و جهان‌بینی سینمایی تارکوفسکی است.

پیشینه پژوهش:

کیرکگور در کتاب‌هایی همچون «ترس و لرز»، «یا این یا آن» و «تکرار» با نقد عقل‌گرایی نظام‌مند و ایمان نهادینه، مفاهیمی چون اضطراب، انتخاب، ایمان و سوژهٔ فردی را در کانون فلسفهٔ وجودی قرار داد. این مفاهیم در پژوهش‌های فلسفی معاصر، به‌ویژه در نسبت ایمان و عقلانیت، مورد توجه قرار گرفته‌اند. هر سه اثر در ایران به فارسی ترجمه شده‌است. در سوی دیگر، سینمای آندری تارکوفسکی به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های سینمای معناگرا، بارها از منظر زمان، معنویت و امر قدسی تحلیل شده‌است. او در کتاب خود تحت عنوان «پیکره‌تراشی در زمان» به تفصیل به مفاهیم بنیادی پرداخته و سعی کرده جهان‌بینی خود را شرح دهد. آثار دیگری همچون «زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی» اثر دکتر محمد صنعتی؛ کتاب «آندری تارکوفسکی» نوشتهٔ شان مارتین، ترجمه فردین صاحب‌الزمانی و کتاب «امید بازیافته» اثر بابک احمدی از جمله آثار قابل توجهی است که در رابطه با آثار تارکوفسکی تألیف و ترجمه شده‌اند. آثاری که درک و غنای معنایی خوبی به مخاطب می‌بخشد؛ اما از لحاظ ارتباط با فرایند وجودی و محوریتی که موضوع این مقاله دنبال می‌کند، اطلاعات اندکی در خود دارند. در نشریه مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی دوره پنجم، شماره ۱۶ (تابستان ۱۴۰۴) مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی حقیقت در سینما: (تطبیق دیدگاه‌های مارتین هایدگر و آندری تارکوفسکی)» اثر شهراد خادم، انتشار یافته که از اهمیت و بازخوانی این فیلم‌ساز و ارتباط او با هایدگر خبر می‌دهد. مطالعه‌ای بینارشته‌ای که سبب تأکید و تطبیق دو دیدگاه شده‌است. در همین راستا، متنی که می‌توان آن را به مقالهٔ حاضر نزدیک دانست، اثری از رافائل گارسیا پاون[1] است به نام «زمان سینمایی به‌مثابه خاطره معنوی: تارکوفسکی

و کیرکگور» که پیرامون سبک و مفهوم زمان در سینمای تارکوفسکی به‌ویژه در نوستالژیا پرداخته که می‌تواند به‌مثابه نوعی «حافظهٔ معنوی» فهم شود و با «شدن وجودی انسان» در فلسفهٔ کیرکگور هم‌راستا باشد. بر این اساس، اگرچه پیشینهٔ پژوهشی غنی‌ای دربارهٔ هریک از دو حوزهٔ فلسفهٔ کیرکگور و سینمای تارکوفسکی وجود دارد، پیوند ساختاری میان مراحل وجودی کیرکگور و مسیر تحولی شخصیت‌ها و زمان‌مندی سینمایی در آثار تارکوفسکی کمتر به‌صورت نظام‌مند بررسی شده‌است. پژوهش حاضر در پی پُر کردن این خلأ نظری است.

انسان مدرن و مسئلهٔ وجودی (چهارچوب نظری)

سورن کیرکگور[۲]، در میانهٔ قرن نوزدهم، در برابر دو جریان مسلط زمانهٔ خود یعنی عقل‌گرایی نظام‌مند فلسفهٔ هگلی و ایمان رسمی کلیسایی ایستاد. از نگاه او، هردو نحله، در قالب‌هایی بیرونی و مفهومی، تجربهٔ زنده و فردی ایمان را نابود کرده بودند. فلسفهٔ هگل با طرح نظامی کلی از عقل و تاریخ، وجود انسان را در کلیّت مفهومی می‌بلعید و فرد را از تجربهٔ زیسته‌اش جدا می‌کرد؛ درحالی‌که کلیسای مسیحی ایمان را به اطاعت از آموزه‌ها و آیین‌های نهادینه‌شده فروکاسته بود. کیرکگور در برابر این دو، فلسفه‌ای را بنیاد گذاشت که به تعبیر خود او «سوژهٔ حقیقت» نام دارد. فلسفه‌ای نه از منظر روایت عینی، بلکه از منظر حقیقتی که در زیستن و تجربه کردن به‌دست می‌آید. در این دستگاه فکری، سوژه دیگر تابع اندیشه‌های موجود قرار نمی‌گیرد؛ بلکه با تمام نواقص به‌دنبال کیفیتی از خود است. از همین حیث، سوژه در بازتعریف کیرکگور تبدیل به مسئله‌ای مهم می‌شود که نه قادر است در قاموس رفتاری اندیشمندان عصر روشنگری صورت‌بندی شود و نه می‌خواهد مطیع داده‌های پیشین قرار گیرد. به همین منظور، سوژه با «خود» مواجه می‌شود. این مواجهه از بیم و آگاهی، از تردید و ایمان همچون آونگی در رفت‌وآمد است. عدم ثبات در سوژهٔ موجود، خطراتی ناشی از افول به یک‌بارهٔ سوژه و وابستگی بیش‌ازحد به چیزی (امر عینی) خارج از خود را هشدار می‌دهد. این عرصهٔ پر التهاب نمایندهٔ قرن نوزدهم و نمایش آن تا عصر حاضر است. به همین منظور، کیرکگور وضعیتی را تبیین می‌کند که در آن فرد در مقام سوژه از حیث رفتاری مدام در ترس‌ولرز قرار دارد. امری که قادر است انسان را در مسیر سعودی و یا نزولی رهنمون سازد.

برای فردی چون کیرکگور، سوژه به نسبت امر بیرونی و درونی سنجیده می‌شود. روندی که منجر به عمل گزینش و انتخاب می‌شود و در نتیجه وجود فرد را به سمت تعالی هدایت می‌کند. به این ترتیب، سوژه‌ای اکنون به خود وابسته است، در درجه نخست برای تعالی بخشیدنِ خود باید انتخاب کند. انتخابی که سوژه با کمک مفاهیمی همچون «ایمان» و «اخلاق» دو وضعیت درون و بیرون را شرح می‌دهد. او معتقد است که درون به لطف ایمان از برون برتری یافته و برون به لطف اخلاق خود را برتری داده‌است.[۳] به این ترتیب، سوژه در نسبت امر درون حتی قادر است اخلاقی رفتار نکند؛ اما این رفتار ناشی از بی‌ادبی نبوده؛ بلکه نسبت بینش و آگاهی است که سوژه به‌دست آورده‌است. او در کتاب «ترس و لرز» این مثال را عنوان می‌کند که سوژه در امر درونی و در مکالمه با خداوند می‌تواند او را «تو» خطاب کند، درحالی‌که همان سوژه در مواجهه با امر بیرونی به دلیل نمایش اخلاقی، دیگری را «شما» خطاب می‌کند. در این هنگام، سوژه در رابطه‌ای مطلق با مطلق قرار می‌گیرد و قادر است به گفت‌وگو با خداوند دست زند، درحالی‌که نمونه برجستهٔ امر بیرونی در پیکره‌ای همچون قهرمان، اسطوره، همسرایان نمود می‌یابد و در بهترین شکل به روندی تراژیک نائل می‌شود؛ چراکه پیکرهٔ ساخته‌شده درنهایت با مخاطب سخن می‌گوید و مسیر تجربه‌شده را به او اعلام می‌کند. این شکل رفتاری نسبت خود را با امر واقع در سپهری دست‌نیافتنی قرار می‌دهد و ماهیت وجودی دیگران را به آن سمت هدایت می‌کند. این بینش کیرکگور را با دو مثال می‌توان تفهیم نمود. کیرکگور در مواجهه با امر درون و مسئلهٔ ایمان، حضرت ابراهیم را مثال می‌آورد که فرزند وعدهٔ خود یعنی اسحاق را به قربانگاه برده‌است. در مقابل این مثال، می‌توان از قهرمانان تراژیک مثال آورد. به تعبیری ابراهیم شدن و ابراهیم بودن در قاموس رفتاری هرکسی امکان‌پذیر نیست (به‌شرط و شروطه‌ها) اما فرد به جهت تظاهر بیرونی و نمایش شکل اخلاقی در تلاش است نمونه‌ای مشابه از یک قهرمان را به جهت اثبات وجودی بازسازی کند. در این وهله است که سوژه در هردو مسیر برای روند تعالی خود در وسوسه‌های رفتاری و انتخابی قرار می‌گیرد. به‌گونه‌ای که می‌توان نمونه‌های زیادی از رابطهٔ فرد با امر کلی و بیرونی را مثال آورد.

اندیشه‌های کیرکگور تنها به تقسیم‌بندی این دو بخش از باز تعریف سوژه محدود نمی‌شود. او در تداوم و تکامل بحث موجود، سوژه را با مفهوم زمان پیوند می‌دهد. سوژه در وضعیت درونی با مفهومی همچون ایمان نسبت خود را با زمان تعریف می‌سازد. به‌طوری‌که باید گفت: «ایمان نسبتی چند ظرفیتی با زمان دارد. ایمان مستلزم زمان است» (کیرکگور، ۱۳۹۶: ۱۷). سوژه در این مرحله به‌دنبال تداوم و استمرار و یا حتی تکرار زمان نیست. آن امری که قادر است سوژه را به تکرار و استمرار زمان وادار سازد، عدم حفظ معنا است. کیرکگور برای تبیین سوژه و زمان مثال‌هایی می‌آورد که نشان می‌دهد زمان

نسبت خود را با سوژه و همچنین سوژه در نسبت با زمان چه کارکردی دارد. او مجدداً از حضرت ابراهیم مثال می‌آورد که برای عملی شدن وعدهٔ خداوند هفتاد سال انتظار کشید. در این مدت، او انتظار فرزند وعده را داشت، درحالی‌که سارا با شنیدن خبر بچه‌دار شدن در سن پیری خندید و به فرشتهٔ آمده از سوی خداوند گفت: که چطور در سن پیری می‌توانم فرزندی داشته باشم؟[۴] آنچه ایمان را در زمان تعریف می‌سازد، تداوم رابطهٔ وجودی سوژه با معبود است. به تعبیری ایمان در زمان جریان می‌یابد و با شوری همراه می‌شود و این شور به شوری بزرگ‌تر منجر خواهد شد.[۵] در مقابل این تعریف و توضیح می‌توان «دون ژوان» را مثال آورد. او هربار به جهت تداوم لذت، زنی انتخاب می‌کرد. به‌عبارتی او با تکرار و استمرار لحظهٔ نخستین از مفهوم لذت، زمان را به تکرار وامی‌داشت. از همین روی باید گفت سوژه با اتکا به ایمان، زمان متعارف را دگرگون می‌کند. به‌طوری‌که زمان موجود و نیوتونی وقف زمان جدیدی می‌شود و سوژه، زمانی متفاوت را ایجاد می‌نماید. این امر قادر است زمان نخستین را فریز کند و در جهت تکامل آن جهشی معنادار انجام دهد. چنانچه ابراهیم بدان نائل آمد. البته رسیدن به چنین مرحله‌ای به‌آسانی امکان‌پذیر نخواهد بود؛ چراکه در مسیر ایمان، لغزش، تردید، بیم و ناامیدی می‌تواند همچون موانعی برای رسیدن به ایمان باشد. پیرو این امر، کیرکگور وارد سومین مرحلهٔ تکامل اندیشه خود می‌شود؛ چراکه او نسبت سوژه را با امر واقع در نظر می‌گیرد. نسبتی که سبب تقویت لغزش و کمرنگ شدن ایمان می‌شود. داستایوسکی در کتاب شیاطین پس از خلق شخصیت‌های خود مادامی‌که از جامعه صحبت می‌کند به این نتیجه می‌رسد که روسیه مدت‌هاست که روح خود را به شیطان فروخته‌است. این جمله به‌شدت می‌تواند نمودی جهانی باشد که سوژه/ سوژه‌ها در زیستی مشترک بدون ایمان در جامعه حضور دارند و هربار بنا به وجه بیرونی دست به انتخاب و تصمیم می‌زنند. تصمیماتی که رنگ‌وبوی مطبوعی ندارد و داستایوسکی، تصمیم‌گیرندگان را تسخیرشده توسط شیطان می‌پندارد. برای کیرکگور «شهسوار ایمان در جهان اشیاء و اشخاص یک بیگانه باقی می‌ماند، پس از دست کشیدن از همه‌چیز مجدداً همه‌چیز را به‌دست می‌آورد» (کیرکگور، ۱۳۹۶: ۲۰) درست به‌مانند شخصیت ایوب نبی که در برابر آزمایش خداوند سربلند بیرون آمد.

پرسش در اینجا پیش می‌آید که از نگاه کیرکگور، رسیدن به ایمان از چه طریقی حاصل می‌شود؟ رسیدن به سوژه‌ای که قادر است به لحاظ وجه درونی از معیاری همچون ایمان استفاده کند و به درجاتی عالیه نائل آید! فردریک کاپلستون[۶] در جلد هفتم از مجموعه تاریخ فلسفه این‌گونه توضیح می‌دهد: «پدیدارشناسی روح هگل دیالکتیک مرحله‌های بیداری ذهن [یا روح] را استادانه شرح می‌دهد که چگونه ذهن به خودآگاهی می‌رسد و سپس به آگاهی کلی و دیدگاه اندیشه مطلق؛ اما کیرکگور نیز دیالکتیکی را بسط می‌دهد که از بیخ‌وبن با دیالکتیک هگل تفاوت دارد. نخست آنکه این دیالکتیک فرایندی است که از راه آن روح صورت فردیت به خود می‌گیرد؛ یعنی صورت فرد هستنده، نه صورت کلیت همه‌گیر. دوم آنکه گذار از یک مرحله به مرحله دیگر نه با اندیشیدن که با گزینش صورت می‌گیرد. با عمل اراده و بدین معنا با یک جهش. مسئله عبارت از برگذشتن از برابر نهادها (آنتی تزها) با فرایند هم‌نهادِ مفهومی نیست؛ بلکه عبارت از گزینش میان گزینه‌ها (آلترناتیوها) است و برگزیدن گزینه والاتر؛ یعنی گذار به مرحله‌ای والاتر از دیالکتیک و در گرو نهادن داوطلبانهٔ تمامی وجود خویش» (کاپلستون، ۱۳۸۹: ۳۳۲). به‌عبارتی ساده‌تر باید گفت که ایمان نه از برهان می‌آید و نه از عقل؛ بلکه پرشی است به ناشناخته. با وجود این، کیرکگور سه مرحلهٔ تکاملی را در آثار خود صورت‌بندی می‌کند. الف: مرحلهٔ زیباشناختی، ب: مرحلهٔ اخلاقی، ج: مرحلهٔ ایمانی.[۷] در نخستین مرحله، سوژه در مقابل امر بیرونی به‌دنبال کام‌جویی و لذت ناشی از زیست است. در این مرحله، معیارهای اخلاقی می‌تواند به‌صورت نسبی و بر پایه شوقی آنی تبیین شود. از این رهگذر، سوژه، هیچ حصاری در برابر خود نمی‌بیند و بر هرچه تمایل داشته باشد به آن می‌شتابد. عدم سیری‌پذیری او در این مرحله سبب خستگی و تن‌فرسایی شده و در نتیجه به نومیدی گرفتار خواهد شد. در ساحتی که ایستاده هیچ درمانی را در خود نمی‌یابد چراکه هیچ درمانی در کار نیست. از این روی با دو گزینه روبه‌رو است. یا ناامیدی را برگزیند و یا به ساحت دیگری گام بردارد. نماینده این بخش «دون ژوان» است. در ساحت دوم، سوژه به معیارهای اخلاقی می‌بایست گردن نهد. معیاری که در آن رابطه‌ای منطقی را گزینش می‌کند. برای کیرکگور فردی که ازدواج می‌کند مصداق عبور از مرحله نخستین به مرحله دوم است. علاوه بر آن، کیرکگور نمونه‌های برجسته‌تر را هم مثال می‌آورد که «سقراط» و «آنتیگونه» می‌تواند باشد. «انسان اخلاقی البته از ضعف انسانی آگاه است؛ اما گمان می‌کند که با نیروی اراده در پرتو ایده‌های روشن، می‌توان بر آن ضعف چیره شد و تا زمانی که این انسان دارای نگره ویژه آگاهی اخلاقی بدین معنا باشد، به خودبسندگی اخلاقی انسان باور دارد. با این‌همه، در حقیقت آدمی می‌تواند دریابد که برای اجرای قانون اخلاقی آن چنانکه باید و نیز برای دستیابی به فضیلت کامل توانا نیست و از نا خودبسندگی و گناه و جرم خویش خبردار شود. آن‌گاه چنین انسانی بدان‌جا می‌رسد که می‌باید دیدگاه ایمانی را برگزیند

یا رد کند» (کاپلستون، ۱۳۸۹: ۳۳۳).

سومین ساحت به مرحلهٔ ایمان اشاره دارد. ایمانی که در سخنان کیرکگور نماد برجستهٔ حضرت ابراهیم است. در کتاب «تکرار» می‌گوید: «شخص مذهبی همهٔ بازی‌های کودکانه واقعیت را تحقیر می‌کند؛ اما ابراهیم در جایگاهی برتر قرار دارد و معجزه بزرگ‌تر است» (کیرکگور، ۱۹۴۱، ۱۹۷). سازوکار این مرحله همان‌طورکه از اسم آن برمی‌آید، ورود به ساحتی است که گویی تنها افراد با ایمان می‌توانند ورود یابند؛ اما آیا اینان باوری قلبی دارند؟ یا منظور کیرکگور در این وهله نمودی دیگر از تعریف ایمان را نشان می‌دهد؟! به‌نظر می‌رسد کیرکگور از تعریف کلیشه‌ای عبور کرده‌است. او فرد با ایمان را نه به‌عنوان یک فرد به باورها؛ بلکه فردی که شخصیتی آلترناتیو دارد، معرفی می‌کند. به تعبیری، راهی که او انتخاب کرده چنین امری را طلب می‌کند.

چنین امری در نگاه کیرکگور، به‌معنای واگذاری تمام آن چیزهایی است که آدمی در مراحل نخست و دوم به آن‌ها تعلق دارد. در مرحلهٔ سوم، انسان با «قادر مطلق» پیوند می‌یابد و این امر، تصدیقِ دو امر مطلق در مقام سوژه است. سوژه در این مرحله، به‌مثابهٔ موجودی ذهنی، قادر است با وجود مطلق هماهنگ شود و صورتی نوین و جهش‌یافته از خویش ارائه دهد. با این تفاسیر، «تعریف ایمان» باید بر این نکته تأکید کند که در اندیشهٔ کیرکگور، ایمان یک «جهش» است؛ مسیری پرمخاطره و معنادار که امکان وقوع معجزه را فراهم می‌سازد. این مسیر پرمخاطره، راهِ سعادت ابدی و ازلی نیست؛ بلکه حتی فرایندی پارادوکسیکال است. «بدین‌سان در برابر ناسازه (پارادوکس) قرار می‌گیریم یا اینکه فرد؛ یعنی ابراهیم همچون فرد می‌تواند در رابطه‌ای مطلق با مطلق قرار گیرد که در این مقام، اخلاق را اعتباری نیست یا آنکه ابراهیم از دست می‌رود او نه قهرمان تراژیک است نه قهرمان حسانی (استتیک)» (کاپلستون، ۱۳۸۹: ۳۳۴). از این حیث، کیرکگور نیز اشاره دارد که: «ایمان دقیقاً از همان‌جایی آغاز می‌شود که عقل پایان می‌یابد» (کیرکگور، ۱۳۹۶: ۸۱).

رسیدن به چنین مقامی بی‌تردید بدون پرداختن تاوانی امکان‌پذیر نخواهد بود. در این مسیر پر تنش و پر وسوسه، مفهوم زمان می‌تواند نقش بسیار مهمی داشته باشد، چنانکه دو ساحت پیشین هم دربردارندهٔ مفهوم زمان بودند. از این روی، در ساحت سوم، زمان به‌آرامی حرکت می‌کند و می‌تواند به‌مانند رنج‌های وارد آمده بر ایوب و ابراهیم مدت زیادی طول کشد. ناگزیر می‌دانیم که ابراهیم هفتاد سال برای به‌دست آوردن فرزندِ وعده صبوری به خرج داد. ایمان ابراهیم درنهایت او را به‌سمت آزمونی پارادوکسیکال هدایت نمود. آزمونی که هرآنچه دارد را باید تقدیم کند. در این مسیر پرخطر، زخم‌هایی بر جان و مال فرد باقی می‌ماند، حتی می‌تواند تأثیر مخربی به ظاهر داشته باشد؛ اما شیرینی و حلاوت نائل شدن در ایمان و آن جهش وجودی قادر است مفهوم عشق را دگرباره احیا سازد و پیکرهٔ ذهنی جدیدی را تشکیل دهد. جهش وجودی که فرد با طی کردن مسیر و اعتماد به زمان آن را به‌دست می‌آورد. به تعبیری دیگر «ابراهیم رنج‌هایش را در عشق فراموش می‌کند»، مال و رمه‌های گرفته‌شده از ایوب مجدداً به وی بازگردانده شده و وعده کثرت به آنان داده خواهد شد که به قدر شن‌های ساحل دریا است.

اکنون با ارائه چهارچوب نظری، می‌توان به سراغ نمونه‌های مطالعاتی رفت و هریک را براساس داده‌های نظری مورد بحث قرار داد. در این بخش، جمع‌بندی از چهارچوب نظری و سیر خطی آن ارائه می‌شود تا خواننده بتواند مفاهیم نظری را با آثار سینمایی (فیلم‌ها) تطبیق دهد و درک عمیق‌تری از بحث پیدا کند. بر این اساس باید گفت: سوژهٔ مدنظر در فیلم‌های تارکوفسکی، از خلال «دالان سه‌ساحتیِ» کیرکگور، به مسیرهایی هدایت می‌شود که قادر است تصویری از وجود را نمایش دهد. در این میان، مفهوم زمان و نسبت آن با سوژه‌ها به امری مهم بدل شده و در هرسه ساحت تجلی خواهد یافت.

تحلیل تطبیقی بر مبنای سه مرحلهٔ نظری کیرکگور

الف) مرحلهٔ زیباشناختی - سولاریس:

اولین نمونه، فیلم «سولاریس» محصول سال ۱۹۷۲ است. شخصیت اصلی این فیلم «کلوین کریس» نام دارد. در ابتدای فیلم دیده می‌شود که کلوین در منطقه‌ای به نام «داچا»[۷] در کنار برکه‌ای در حال قدم زدن است. ذهن او بسیار مشغول بوده و گویی دنبال پاسخی می‌گردد. از برخورد کلوین با شخصی به نام «برتن» متوجه شخصیت و شغل و هدف آن دو خواهیم شد. برتن از جمله فضانوردان یا مأموران پیشین ایستگاه سولاریس بوده که سال‌ها پیش از این دیدار در مأموریتی بر فراز اقیانوس سیارهٔ سولاریس حضور داشته‌است. برتن از تجربهٔ خود سخن می‌گوید: هنگامی که در مأموریت پیشین، در سطح سیاره پرواز می‌کرد، پدیده‌هایی غیرقابل توضیح و شبیه بازتاب‌های ذهن انسان را دیده بود ـ از جمله تصویر کودکی غول‌پیکر در میان امواج زندهٔ اقیانوس. پس از بازگشت به زمین، گزارش او جدی گرفته نشد و با بی‌اعتنایی علمی مواجه شد. در طرف مقابل «کلوین کریس» روانشناس است. او مأموریت دارد تا به ایستگاه فضایی برود و به وضعیت روانی فضانوردان در ایستگاه سولاریس رسیدگی کند. شخصیتی که در این بخش با چهارچوب نظری همراه است «کلوین کریس» است. به تعبیری، او همان سوژهٔ مدرن است که کیرکگور

نسبت به آن موضع دارد. این سوژه با مصادیق روشنفکران قرن نوزدهمی قابل تطبیق است؛ چراکه جهان و امر واقع را در رابطهٔ سوژه و ابژهٔ دکارتی خلاصه می‌کند و درنهایت به‌مانند هگل در تلاش است تا نسبتی میانگین به‌دست آورد. او در مقام سوژه مدرن در جست‌وجوی شناخت عینی از حقیقت است. در گفت‌وگویی که کریس با برتن دارد، به همین نکته اشاره می‌شود. «کریس: حرفم را درست بفهم من فکر می‌کنم پروژه سولاریس، دقیقاً به دلیل خیال‌پردازی‌های غیرمسئولانه، به بن‌بست رسیده. چیزی که مرا جذب می‌کند، حقیقت است» (اسلامی و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۳۸). او در ادامه به برتن می‌گوید که نمی‌تواند در مقام شاعر اعلام نظر کند؛ گویی خرد و عقل ابزاری او برای شناخت جهان چنین اجازه‌ای به او نمی‌دهد که جهان را از منظری متفاوت بنگرد. با این حال، او سرسختانه تصمیم به شناخت پدیده‌ها از مسیر علم می‌گیرد. این سرسختی سبب می‌شود که «برتن» او را به فردی بی‌اخلاق متهم کند. در جواب کریس به‌طورکل «انسان» را متهم می‌کند که علم را اخلاقی یا غیراخلاقی می‌کند. او به جهت تفهیم هرچه بیشتر بیان خود هیروشیما را مثال می‌آورد. این گفت‌وگو نشان‌دهندهٔ موقعیت سوژه و کارکرد آن در مقام اخلاقی است که از نگاه کیرکگور چنین سوژه‌ای در وضعیت تعلیق اخلاقی قرار دارد. به تعبیری، اخلاق متناسب با وضعیتی که پیش می‌آید تعیین می‌شود. نوسانات موجود از تعلیق اخلاقی در ساحت بیرونی قادر است مسیر سوژه را به‌سمت عینی‌سازی هدایت کند و اخلاقی متناسب با وضعیت اجتماعی به‌دست آورد. این خروجی خالی از هرگونه رفتار انسانی نیز می‌تواند تلقی شود؛ چراکه در این مرحله، عقل ابزاری به جهت انتخاب مسیر درست قادر است ویرانی به بار آورد. درست به‌مانند پیشنهادی که کریس می‌دهد، او می‌خواهد سولاریس را که در اینجا به‌مثابه موقعیتی برای روبه‌رو شدن با ذهن (سوژهٔ ذهنی) است را با سندیت به پایان برساند و آن را از مدار خارج کند و یا آن را در معرض تشعشات شدید قرار دهد. با وجود این، تلاش برای از بین رفتن سوژهٔ ذهنی و متوسل به رفتارهای علمی بیش‌ازپیش تقویت می‌شود. به همین دلیل است که حتی در مکالمه‌ای «برتن» رو به پدر کریس می‌گوید که کریس یک حسابدار است و نه یک دانشمند.

پدر کریس در مقابل تصمیماتی که او گرفته جمله‌ای می‌گوید که بسیار حائز اهمیت است. تصمیمی که گویی از روحیه علمی- ابزاری کریس نمود می‌یابد و بازتاب گفتهٔ معروف است که هدف وسیله را توجیه می‌کند. پدر می‌گوید: «زمین بهرحال برای عادت کردن به آدم‌هایی مثل تو فرصت داشته- و خدا می‌داند چقدر باید از خود گذشتگی می‌کرده است» (اسلامی و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

با این حال، کریس برای تداوم و تثبیت نگاه عقلانی خود وارد سولاریس می‌شود. سولاریسی که به‌زعم پدر قادر است هر چیزی را تغییر دهد. در جایی دیگر، گوینده‌ای خارج از قاب تصویری (صدایی که از تلویزیون شنیده می‌شود) سولاریس را گونه‌ای منحصربه‌فرد از مغز معرفی می‌کند؛ بنابراین کریس کلوین درون چنین ساختاری می‌شود، درون ساختاری که دیگر روابط علمی و حتی علی-معلولی کارکرد خود را از دست می‌دهند و امکان به جای الزام بدل می‌شود. در همین راستا، اطلاعاتی از سولاریس پیش‌تر به مخاطب داده شده‌است. به‌طوری‌که می‌دانیم در این ایستگاه از بین ۸۵ نفر تنها ۳ نفر حضور دارند و به‌مجرد حضور کریس یک نفر از آن‌ها خودکشی کرده‌است. برای کریس سولاریس، جهانی از ناشناخته‌ها است که به‌تدریج قدرت علمی او را تضعیف می‌کند. سیاره‌ای که اندیشهٔ منطقی را شکست می‌دهد و تصویری خیالی از گذشتهٔ احساسی او یعنی «هَری» همسر درگذشته‌اش را زنده می‌کند. این بازگشت، به تعبیر کیرکگور، بازگشت امر زیباشناختی در شکل رنج است: سوژه در پی لذت است؛ اما از درون به درد میل و پشیمانی گرفتار می‌شود.

در چهارچوب کیرکگوری، انسان زیباشناختی از حقیقت می‌گریزد؛ زیرا نمی‌خواهد به الزام اخلاقی یا تعهد وجودی تن دهد. او در «امکانِ بی‌پایانِ تجربه» زیست می‌کند و هرگز به انتخاب نمی‌رسد. در سولاریس، کلوین با همین بحران مواجه است. بازآفرینی «هری» از سوی اقیانوسِ زندهٔ سیاره، تمثیلی از بازگشت میل و خیال است؛ میل به بازسازی گذشته‌ای که دیگر نیست؛ اما این بازگشت، نه رستگاری که تکرار رنج است. هریِ دوم، همانند یک تصویر نقاشی‌شده، زیبایی و حیات دارد؛ اما از درون تهی است. او نه روح دارد و نه گذشته، صرفاً بازتاب تمنای زیباشناختی کلوین است که نمی‌تواند بپذیرد فقدان جزئی از بودن است. هری تجسم خاطرهٔ شرمگینانه «کریس» است. با چشمانی شگرف که انگار رازی در آن نهان است که خود از آن آگاهی ندارد و گیسوانی سادگی و بی‌وقت بسته‌شده که همراه با حالت نگاه و رفتاری خاص، احساس آشفتگی، معصومیت و نیازمندی زنانه‌اش را به ما منتقل می‌کند.[۸]

«سولاریس» به میدان تجربهٔ وجود بدل می‌شود: جایی که علم دیگر نمی‌تواند جهان را توضیح دهد و سوژه باید خود را در برابر هستی ببیند. این را می‌توان در چیدمان نقاشی‌های پیتر بروگل[۹] مشاهده کرد. در سکانسی مشخص، تارکوفسکی پنج اثر از بروگل را انتخاب کرده که همگی نشان از توجه به جهان و زوال علم دارد. چهار اثر از بروگل که نشان‌دهنده چهار فصل است و آخرین تابلو «برج بابل» را نشان می‌دهد که هم‌زمان

هم مظهر اقتدار و هم فروپاشی انسان است. کلوین در گفت‌وگویش با اسنوت و سارتوریوس درمی‌یابد که آن‌ها برای شناخت جهان به فضا نرفته‌اند؛ بلکه برای بازتاب خویش در فضا حضور دارند. این جملهٔ کلیدی در فیلم، هم‌پوشانی مستقیمی با اندیشهٔ کیرکگور دارد؛ زیرا در مرحلهٔ زیباشناختی، انسان در پی شناخت نیست، بلکه در پی بازتاب خویش در زیبایی است، همان‌طورکه کلوین به جای شناخت سیاره، در چهرهٔ هری خود را جست‌وجو می‌کند.

اما سولاریس صرفاً توصیف زیباشناختی نیست؛ بلکه بحران زیباشناختی است. لذت در این فیلم، به‌سان اثر هنری، مرز خود را با اضطراب از دست می‌دهد. لحظات عاشقانهٔ کلوین و هری در ایستگاه، به‌تدریج به کابوس بدل می‌شود. تکرارِ زاده‌شدن هری از نو، خودکشی‌های بی‌پایان او و بی‌ثباتی هویت انسانی‌اش، همگی استعاره‌ای از بی‌پایانی میل زیباشناختی‌اند که درنهایت به تهی‌شدن معنا می‌انجامند. در یکی از مهم‌ترین سکانس‌ها، کلوین گویی در تب‌ولرز غوطه‌ور است. «کریس دچار هذیان می‌شود و خواب می‌بیند که دارد می‌میرد به هری می‌گوید که آن‌ها فقط در سیاره می‌توانند با هم زندگی کنند؛ اما حتی اینجا هم مرافعه را شروع کرده‌اند و دارند همان داستان قدیم را تکرار می‌کنند. آن‌گاه هری تبدیل می‌شود به مادرش که دسته‌ای سبزیجات تازه در دست دارد. اول فکر می‌کند که او هم یک مهمان است بعد بهش می‌گوید که دارد می‌میرد. مادر سرزنش‌اش می‌کند. بعد شروع می‌کند به غذا دادن به او و خودش هم می‌خورد. دستانش بوی زمین می‌دهد و کریس احساس سبکی و آرامش می‌کند» (اسلامی و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۱۹). این دست از سکانس‌ها حامل تغییر سوژه از مرحله عینی به ذهنی است؛ به‌گونه‌ای که نسبت به جهان پیرامون خود بیش‌ازپیش واقف می‌شود و دیگر از دستگاه علمی به آن نمی‌نگرد؛ بلکه سوژه قادر است خود را به لحاظ ذهنی یک مرتبه ارتقا دهد. از منظر کیرکگور، انسان زیباشناختی هنگامی به بحران می‌رسد که درمی‌یابد لذت پایدار نیست و تجربهٔ حسی نمی‌تواند خلأ معنا را پر کند. این همان لحظه‌ای است که کلوین در پایان فیلم تجربه می‌کند: در سکوت و مهِ اطراف خانهٔ پدرش به تصویری خیالی از زمین بازگشته است. خانه، درون جزیره‌ای در اقیانوس سولاریس دیده می‌شود؛ یعنی بازگشت کلوین نیز زیباشناختی است، نه واقعی. بازگشتی که می‌تواند به خیال باشد و نه به معنا. در همین لحظه است که او به‌مانند تابلوی بازگشت پسر نافرمان اثر رامبراند خود را زیر پای پدر می‌اندازد و دوربین به سمت عقب حرکت می‌کند. در این نقطه، تارکوفسکی با ظرافتی فلسفی، به هم‌پوشی میان زیبایی و رستگاری می‌رسد. درحالی‌که کیرکگور مسیر گذر از مرحلهٔ زیباشناختی به اخلاقی را در گرو «انتخاب» می‌دانست، تارکوفسکی با سکوت و تصویر پاسخ می‌دهد: کلوین انتخاب نمی‌کند؛ بلکه در تعلیق باقی می‌ماند. او نمی‌تواند میان احساس و معنا یکی را برگزیند. در نتیجه، فیلم در لحظهٔ پایانی، سوژه را در وضعیت «میان بودگی» قرار می‌دهد؛ همان‌گونه که هایدگر از دازاین[۱۰] به‌عنوان بودنِ در جهان، اما بی‌قرارِ جهان بودن یاد می‌کند.

از منظری دیگر می‌توان گفت که سولاریس قلمرو «تصویر- وضعیت» است؛ جایی که «کنش» از میان رفته و «ادراک» جانشین آن شده‌است. در اینجا «حرکت» دیگر اهمیت ندارد؛ بلکه «حضور» است که معنا می‌آفریند. به تعبیری در سینمای تارکوفسکی زمان چگال می‌شود، تصویر به اندیشه بدل می‌گردد و درنتیجه، سوژه در مواجهه با تصویر، با خود روبه‌رو می‌شود. در این معنا، فیلم بازتابی از تجربهٔ کیرکگوری است که در مرحلهٔ زیباشناختی، انسان از خود بیگانه می‌شود؛ اما در همین بیگانگی، امکان پرسش از خویش را می‌یابد.

تارکوفسکی در کتاب خود «پیکره‌تراشی زمان» اشاره کرده‌بود که سولاریس «دربارهٔ وجدان انسان است نه فضا»[۱۱]. این تأکید بر وجدان، نشانهٔ همان لحظهٔ گذار از زیباشناختی به اخلاقی است، هرچند در فیلم هنوز به آن نرسیده‌ایم. وجدان در سولاریس به شکل تصویر بازمی‌گردد: هری وجدانِ مجسم کلوین است، خاطره‌ای که او نمی‌تواند دفن کند؛ اما چون وجدان در ساحت زیباشناختی هنوز به معنا نرسیده است، به تکرار و رنج تبدیل می‌شود.

از این رو، می‌توان گفت که سولاریس نه صرفاً بازنمایی مرحلهٔ زیباشناختی، بلکه تراژدیِ آن است. در جهان تارکوفسکی، زیبایی از معنا جدا نیست؛ بلکه زمانی پدیدار می‌شود که معنا غایب است. این همان «زیباییِ غیاب» است؛ زیبایی‌ای که در سکوت، آب، آینه و مه حضور دارد. اگر در فلسفهٔ کیرکگور، انسان زیباشناختی در سطح امکان می‌ماند، در سینمای تارکوفسکی، این امکان در فرم تصویری تحقق می‌یابد: حرکت آهستهٔ آب، بازتاب چهره در سطح مایع و پیوند بی‌کلام انسان و جهان نظیر این دست از امکانات مطرح شده‌است.

در نتیجه، سولاریس مرحلهٔ نخست سلوک معنایی تارکوفسکی است: ورود از حس به معنا، از لذت به فقدان، از زیباشناسی به اضطراب؛ و این همان نقطه‌ای است که در دو فیلم بعدی، یعنی استاکر و ایثار، به‌ترتیب به مرحلهٔ اخلاقی و ایمانی در نظام کیرکگوری گذر می‌کند. در سولاریس، سوژه هنوز «تماشاگرِ» جهان است.

ب) مرحلۀ اخلاقی – استاکر: عبور از زیبایی به تعهد، از امکان به الزام

اگر سولاریس تمثیل زیباشناختی از میل، حس و بحران معنا در جهان درونی سوژه بود، استاکر (۱۹۷۹) ورود همان سوژه به مرحلۀ اخلاقی کیرکگوری است؛ جایی که انسان از تماشای جهان به مواجهه با مسئولیت در برابر جهان می‌رسد. در نگاه کیرکگور، مرحلۀ اخلاقی[۱۲] پس از مرحلۀ زیباشناختی قرار دارد و در آن، سوژه به‌جای زندگی در سطح احساسات و لذت، با الزام درونی و تعهد اخلاقی نسبت به خویش و دیگری زیست می‌کند. این تعهد، نخستین گام در جهت عبور از «خودِ زیباشناختی» به «خودِ واقعی» است.

در استاکر، سه شخصیت اصلی یعنی نویسنده، دانشمند و راهنما (استاکر) نمایندگان سه گونۀ متفاوت از رابطۀ انسان با معنا هستند. نویسنده، تبلور انسان زیباشناختی است: او در جست‌وجوی تجربه‌ای تازه است تا خستگی و ملال وجودی‌اش را از میان بردارد. دانشمند، نمایندۀ عقل ابزاری و منطق علمی است؛ یعنی همان عقل مدرن که به‌دنبال کنترل و شناخت جهان از بیرون است؛ اما استاکر، شخصیتی است که میان این دو ایستاده و او مؤمن است، اما ایمانش نه از جنس نهاد دینی بلکه از جنس تجربۀ زیستۀ اخلاقی است. او می‌داند که «اتاقِ» درون منطقه، آرزوها را برآورده می‌کند؛ اما هرگز خود به آن پا نمی‌گذارد.

اینجا، تمثیل کیرکگوری آشکار می‌شود. در مرحلۀ اخلاقی، انسان در برابر انتخاب قرار می‌گیرد: او باید میان خواستن برای خویش و خواستن برای دیگری تصمیم بگیرد. در استاکر، راهنما (استاکر) از لذت زیباشناختی چشم می‌پوشد تا راهنمای دیگران باشد. او در خدمت معنایی است که خود نمی‌فهمد؛ اما به آن ایمان دارد. این همان لحظۀ «تعهد بدون یقین» است، لحظه‌ای که در فلسفۀ کیرکگور نشانۀ ورود به اخلاق است.

استاکر از مخاطبان خود (و از تماشاگر) چیزی را می‌طلبد که کیرکگور آن را «انتخاب خویشتن» می‌نامد: پذیرش مسئولیت در برابر معنا، حتی در غیاب یقین رخ می‌دهد. منطقه، با ساختار پرپیچ‌وخم و قوانین ناشناخته‌اش، صحنۀ آزمون این انتخاب است. هیچ قانون علمی یا زیبایی‌شناختی در آن عمل نمی‌کند؛ تنها ایمان است که می‌تواند راه را نشان دهد. نویسنده و دانشمند، هریک در نقطه‌ای، از ورود به اتاق بازمی‌مانند؛ زیرا هنوز در مرحلۀ زیباشناختی یا عقلانی گرفتارند؛ اما استاکر، به‌عنوان تنها سوژۀ اخلاقی، آنجا می‌ماند تا نگهبان معنای از دست‌رفته باشد.

از منظر فلسفۀ وجودی، این فیلم بازنمای لحظۀ گذار از سوژۀ حسی به سوژۀ مسئول است. در سولاریس، سوژه در برابر خیال خود می‌ایستاد؛ در استاکر، در برابر ایمان و دیگری قرار می‌گیرد. سوژه دیگر در پی بازتاب خویش نیست؛ بلکه در پی پاسداری از امری فراتر از خویش است.

تارکوفسکی در کتاب خود «پیکره‌تراشی زمان» به‌صورت ضمنی اشاره کرده‌است که «منطقه» مکانی بیرونی نیست؛ بلکه درون انسان است[۱۳] این تعبیر دقیقاً با تفسیر کیرکگوری از اخلاق هم‌خوان است: اخلاق، نه مجموعه‌ای از قوانین بیرونی؛ بلکه تجربه‌ای درونی از الزام و وجدان است. استاکر در برابر ایمان خویش پاسخ‌گوست، نه در برابر خدا یا دیگران. او می‌گوید: «من نمی‌توانم بی منطقه زندگی کنم.»[۱۴] این جمله، نوعی اقرار به نیاز درونی برای معناست نه به‌مثابه شناخت؛ بلکه به‌مثابه وظیفه تلقی می‌شود.

در ساختار فیلم، این وظیفه در تضاد با دو نگاه همراه است. نویسنده می‌گوید: «اگر همۀ آرزوهایم برآورده شود، چه می‌ماند؟» و دانشمند در پی نابود کردن اتاق است تا انسان از خطای آرزو رها شود. هردو در واقع از مسئولیت می‌گریزند: اولی از ترس پوچی، دومی از ترس قدرت؛ اما استاکر با ایمان اخلاقی‌اش، می‌ماند و می‌گرید. این اشک، نشانۀ پذیرش محدودیت انسان و در عین حال، پایبندی به معناست. در جهان کیرکگور، این لحظۀ «تسلیم اخلاقی» است؛ لحظه‌ای که انسان از خود فراتر می‌رود اما هنوز به خدا نرسیده است.

از منظر زیباشناسی تارکوفسکی، گذار از سولاریس به استاکر گذار از هوا به آب است: در سولاریس، عنصر مسلط، هوا و فضا که نشانۀ سیالیت، احساس و خیال است؛ اما در استاکر، آب و نمناکی غالب‌اند؛ نشانه‌ای که می‌تواند تداوم حرکت، پاکی و ناپاکی و قانون اخلاقی باشد. این تغییر در عناصر طبیعی، بازتاب تحول مرحله‌ای انسان از زیباشناختی به اخلاقی است.

در چنین وضعیتی می‌توان گفت که استاکر سوژه‌ای است که خود را درون ساختار هستی می‌یابد و نه در برابر آن. او از امکان بی‌پایان (که در سولاریس به بی‌معنایی انجامید) به الزام محدود اما معنادار گذر می‌کند. این گذر، همان چیزی است که کیرکگور آن را «انتخاب خویشتن در برابر خدا» می‌نامد: انتخاب معنا در جهان بی‌معنا قادر است سوژه را به مسیر نوینی هدایت نماید. تارکوفسکی این مضمون را با ریتم کند، رنگ‌های خاموش و سکوت‌های طولانی بیان می‌کند. سکوت در استاکر نه فقدان صدا؛ بلکه نوعی تعهد اخلاقی است: نشنیدن برای شنیدنِ درون محسوب می‌شود. هر سکوت در فیلم، لحظه‌ای برای تأمل است، گویی زمان خود را متوقف می‌کند تا سوژه بتواند مسئولیتش را حس کند. برای کیرکگور نیز سکوت موقعیت خلق گونه است. درست همانگونه که

خدا با فرد صحبت نمی‌کند و سکوت حضور خود را سنگین‌تر نمایان می‌سازد. در اینجا سکوت موقعیت شیطانی ندارد؛ اما نفوذ شیطانی برای اضطراب و تنش با جهان واقع را افزایش می‌دهد.

در پایان فیلم، هنگامی‌که سه مرد از منطقه بازمی‌گردند، هیچ‌چیز به ظاهر تغییر نکرده؛ اما در واقع همه‌چیز دگرگون شده‌است: معنا از بیرون به درون منتقل شده‌است. در نمای پایانی، دختر استاکر، با نگاه و سکوت و با حرکت دادن لیوان‌ها از راه دور، استعاره‌ای از ایمان درونی را نشان می‌دهد. قدرتی که بی‌صدا و بی‌دلیل، اما واقعی است.

از منظری می‌توان گفت: استاکر مرحله‌ای است که تصویر از وضعیت حسی به وضعیت فکری گذر می‌کند؛ یعنی از «تصویر-ادراک» به «تصویر-اندیشه» بدل می‌شود. در این معنا، فیلم عرصهٔ ظهور اندیشهٔ اخلاقی در تصویر است. اگر در سولاریس، زمان تداوم داشت تا احساس بماند، در استاکر زمان تداوم می‌یابد تا تأمل ممکن شود؛ بنابراین، استاکر تحقق سینمایی مرحلهٔ دوم در سلوک کیرکگوری است؛ اخلاق به‌مثابه مسئولیت در برابر ایمان، در جهانی بی‌یقین. در این مرحله، زیبایی هنوز حضور دارد؛ اما به شکل رنج و اطاعت نمایش داده می‌شود. استاکر از لذت چشم می‌پوشد تا معنا را نگاه دارد؛ درست همان‌گونه که در مرحلهٔ اخلاقی، انسان باید از خود بگذرد تا به خویشتن دست یابد.

در نهایت، اگر سولاریس روایت فروپاشی معنا در درون سوژه بود، استاکر روایت پاسداری از معنا در بیرون از سوژه است. در اولی، انسان در پی بازآفرینی گذشته است؛ در دومی، در پی ایمان به آینده. در اولی، حس غالب است؛ در دومی، وظیفه؛ و درست در همین تفاوت، مسیر رسیدن به مرحلهٔ سوم، یعنی مرحلهٔ دینی در ایثار، آشکار می‌شود.

ج) مرحلهٔ دینی - ایثار: ایمان به غیاب، رهایی از سوژه

فیلم ایثار واپسین اثر آندری تارکوفسکی، چکیدهٔ سلوک فلسفی و معنوی اوست؛ اثری که می‌توان آن را هم‌ارز سینمایی «مرحلهٔ دینی» در اندیشهٔ سورن کیرکگور دانست. در نظام سه مرحله‌ای کیرکگور، پس از زیباشناختی (مرحلهٔ لذت و حس) و اخلاقی (مرحلهٔ تعهد و الزام)، مرحلهٔ سوم ایمان است؛ مرحله‌ای که در آن، سوژه از عقل، اخلاق و هر نظام انسانی عبور می‌کند تا در ایمانِ بی‌واسطه و پارادوکسیکال با خدا مواجه شود. این ایمان، همان است که کیرکگور در کتاب «ترس و لرز» با چهرهٔ ابراهیم تصویر می‌کند. در ایثار، تارکوفسکی بار دیگر به مضمون آشنای خود بازمی‌گردد. بحران معنا در آستانهٔ نابودی جهان قرار دارد. جنگ هسته‌ای قریب‌الوقوع است و شخصیت اصلی، الکساندر، روشنفکری میانسال است که در مواجهه با این فاجعه، نذر می‌کند تا اگر جهان نجات یابد، همه‌چیز را قربانی کند و سکوت اختیار کند. این «نذر» لحظهٔ مرکزی فیلم است؛ همان جهش ایمانی[۱۴] که کیرکگور آن را جوهر مرحلهٔ سوم می‌داند.

۱) از اخلاق به ایمان: پارادوکس ابراهیمی

در استاکر، سوژه درگیر تعهد اخلاقی است و خدمت به معنا در غیاب یقین صورت می‌پذیرد؛ اما در ایثار، این تعهد دیگر کافی نیست. الکساندر می‌فهمد که اخلاق و عقل توان نجات جهان را ندارند. او باید کاری کند که به‌ظاهر غیرعقلانی و حتی غیراخلاقی است. سوزاندن خانه و ترک همهٔ وابستگی‌ها از جمله این اقدامات است. همان‌گونه که ابراهیم در روایت کیرکگور مأمور می‌شود فرزندش را قربانی کند، الکساندر نیز در برابر عقل و اخلاق ایستاده است. او در برابر «نظم جهان» عصیان می‌کند تا به «نظم الهی» راه یابد.

کیرکگور در کتاب «ترس و لرز» و در رسالهٔ نخست به این امر اشاره دارد که ایمان، تعلیق تله‌ئولوژیک اخلاق است؛ یعنی در ایمان، انسان از چهارچوب هدف‌مند اخلاقی عبور می‌کند تا با امر مطلق روبه‌رو شود. در ایثار، همین تعلیق رخ می‌دهد. نذر الکساندر برای نجات جهان، عملی فراتر از خیر و شر است؛ به تعبیری عملی از سر ایمان و نه از سر قانون است. او دست به قربانی می‌زند نه برای فضیلت؛ بلکه برای عشق به خدا، عشقی که از هر عقل و منطق فراتر است.

ماریا در فیلم نه صرفاً یک زن همسایه یا معشوق؛ بلکه میانجی میان انسان و امر قدسی است. در گفت‌وگویش با الکساندر، او نوعی «جایگزین الاهی» است؛ زنی که قدرتی ماورایی دارد و در عین حال کاملاً انسانی است. الکساندر، در آستانهٔ فروپاشی جهان، از عقل و اخلاق مأیوس می‌شود و درمی‌یابد که تنها راه نجات، فعلی نامعقول و غیراخلاقی است؛ یعنی همان «تعلیق تله‌ئولوژیک اخلاق» کیرکگور. او با ماریا می‌خوابد، نه از میل؛ بلکه از ایمان. عملی که از منظر اخلاق جنون‌آمیز و گناه‌آلود است؛ اما از منظر درونی، تلاشی برای تماس با مطلق است.

به تعبیر کیرکگور، ابراهیم به فرمان خدا دست به عملی می‌زند که از منظر اخلاقی قتل است؛ اما از منظر ایمان، اطاعت مطلق به‌شمار می‌رود. در همین راستا، عمل الکساندر نیز نه یک گناه اخلاقی بلکه فعلی ایمانی است: جهشی در تاریکی برای نجات جهان تعبیر می‌شود. در صحنهٔ نمادین پس از ارتباط جسمی، بدن‌های الکساندر و ماریا در حالتی از تعلیق در هوا نشان داده می‌شوند - گویی قانون

جاذبه؛ یعنی همان قانون عقل و طبیعت، موقتاً لغو شده‌است. این تصویر دقیقاً تصویری است از آنچه کیرکگور ایمان می‌نامد، جهشی است در خلأ؛ نه بر پایهٔ یقین؛ بلکه بر پایهٔ تناقض استوار است. در زبان بصری تارکوفسکی، این جهش در خلأ به‌صورت شناوری دو تن در بی‌زمانی و بی‌مکانی ظاهر می‌شود. در این لحظه، جهان مادی (زمان، مکان، اخلاق) به حالت تعلیق درمی‌آید؛ سوژهٔ مؤمن در وضعیتی میان زمین و آسمان، میان بودن و نابود شدن، میان مرگ و رستگاری قرار می‌گیرد. به بیانی می‌توان گفت این صحنه تحقق لحظه‌ای است که وجود، خود را در مرز نیستی تجربه می‌کند؛ اما تفاوت در این است که در ایثار، این مرز نه پوچی؛ بلکه ایمان است. به‌عبارتی، بازگشت به معنا از درون هیچ تعبیر می‌شود.

۲. ایمان در غیاب خدا

اما آنچه اندیشه تارکوفسکی را به کیرکگور بیشتر نزدیک می‌کند، تبیین مفهوم حضور خدا در مقام «غیاب» است. در فیلم ایثار، خدا به‌صورت نهاد یا تجسد حاضر نیست. ایمان در خلأ شکل می‌گیرد. الکساندر در جهانی بی‌خدا ایمان می‌آورد؛ و همین ایمان در غیاب است که او را به مرحلهٔ ایمان می‌رساند. در صحنهٔ گفت‌وگوی او با همسایه‌اش، می‌گوید: «حس نمی‌کنی زندگی بی‌معنا شده!». این جمله، اعترافی به فروپاشی زبان و عقل انسانی است. ایمان در چنین جهانی تنها می‌تواند سکوت یا عملِ بی‌کلام باشد. به همین دلیل، در پایان فیلم، الکساندر در سکوت خانه را به آتش می‌کشد. آتش، نشانهٔ تطهیر و بازگشت است؛ بازگشت به سکوت آغازین جهان. در این معنا، تارکوفسکی به‌طرز عجیبی بر این نکته پا فشاری دارد که ایمان نه بر پایهٔ یقین؛ بلکه بر پایهٔ گشودگی به امکانِ مطلق رخ می‌دهد.

۳. غیاب سوژه و حضور عمل

در سولاریس، سوژه در میل و احساس غرق بود؛ در استاکر، سوژه به مسئولیت و ایمان عقلانی دست یافت؛ اما در ایثار، خود سوژه حذف می‌شود. لحظهٔ دینی، در منطق کیرکگور، لحظهٔ غیاب سوژه است: فرد از خویش می‌گذرد تا در خدا ساکن شود. الکساندر دیگر در پی نجات خویش نیست؛ او متعلقات خویش را به آتش می‌سپارد تا جهانی دیگر ممکن شود. تارکوفسکی این گذار از سوژه به عمل را از طریق زبان تصویر محقق می‌کند. در پلان بلند نهایی، خانه در آتش می‌سوزد و دوربین آرام از فاصله‌ای دور آن را می‌نگرد. در این سکوت و فاصله، سوژه از مرکز تصویر حذف می‌شود؛ تنها کنش باقی می‌ماند. این همان لحظهٔ ناب است، لحظه‌ای که کنش و ادراک یکی می‌شوند و معنا در خودِ تصویر و نه در رویداد یا گفتار حضور می‌یابد. در این بحث، ایثار از محدودهٔ روایت به ساحت آیین نزدیک می‌شود؛ آیینی تصویری برای توبه و باززایش. در اندیشهٔ کیرکگور، ایمان امری فردی و درونی است؛ اما در سینمای تارکوفسکی این ایمان به تجربه‌ای جمعی و بصری بدل می‌شود. تماشاگر خود در مقام شاهد قربانی قرار می‌گیرد؛ شاهد سوختن جهان و باززاده‌شدن معنا از دل ویرانی را نظارت می‌کند.

۴. زمان، رستگاری و بازگشت به سکوت

در فلسفهٔ کیرکگور، مرحلهٔ ایمانی به‌معنای بازگشت به خویش نیست؛ بلکه بازگشت به خداست؛ بازگشت به سرچشمه‌ای که در عین غیاب، درون هر هستی جاری است. در ایثار، این بازگشت در نسبت با زمان رخ می‌دهد. زمان در فیلم به‌طرز محسوسی کُند است. رویدادها تکرار می‌شوند؛ اما هربار با معنایی متفاوت دیده می‌شوند. این ساختار زمانی، بازتاب درونی‌ترین ایدهٔ ایمان است: ایمان نه به‌عنوان پیشرفت؛ بلکه به‌عنوان بازگشت سنجیده می‌شود. پسر کوچک الکساندر در صحنهٔ پایانی، زیر درختی که پدرش کاشته، می‌گوید: «در ابتدا کلمه بود.. این چیه بابا؟» و سپس سکوت. این پایان، هم‌زمان آغاز است: بازگشت کلمه به سکوت. درست همان‌گونه که ایمان، بازگشت معنا به غیاب است. این سکوت نه نشانهٔ پوچی؛ بلکه نشانهٔ پُرشدن از معناست؛ معنایی که از گفتار می‌گریزد تا در تجربهٔ ناب زیستن متجلی شود. اگر سه فیلم را در امتداد سه مرحلهٔ نظریه کیرکگور در نظر بگیریم، ایثار نقطهٔ اوج و پایان این مسیر است:

فیلم	نشانهٔ اصلی	وضعیت سوژه	ساحت وجودی	مرحله	نتیجه
سولاریس	هوا، فضا، تخیل	سوژهٔ سرگشته در خیال	میل و احساس	زیباشناختی	فروپاشی معنا
استاکر	آب، انعکاس، ایمان	سوژهٔ مؤمن و خادم معنا	تعهد و مسئولیت	اخلاقی	تثبیت معنا
ایثار	آتش، سکوت، رستگاری	غیاب سوژه، حضور عمل	ایمان و قربانی	ایمانی	فراروی از معنا

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر بحران معنا و ایمان در جهان مدرن، کوشید پیوندی مفهومی و ساختاری میان اندیشهٔ وجودی سورن کیرکگور و سینمای آندری تارکوفسکی برقرار سازد. نتایج حاصل از تحلیل مفهومی و هرمنوتیکی سه فیلم سولاریس، استاکر و ایثار نشان می‌دهد که چنین پیوندی نه‌تنها ممکن؛ بلکه از حیث ساختار روایی، زمان‌مندی سینمایی و صورت‌بندی سوژه، واجد انسجام نظری است. یافته‌های پژوهش نشان داد که شخصیت‌های محوری آثار تارکوفسکی در وضعیتی مشابه سوژهٔ کیرکگوری قرار دارند؛ سوژه‌ای که در میانهٔ عقلانیت شکاک، اضطراب وجودی و فروپاشی معنا، ناگزیر از انتخاب و مواجهه با امکان ایمان است. این مسیر، با مراحل وجودی کیرکگور- زیباشناختی، اخلاقی و ایمانی- هم‌خوانی دارد و در هرسه فیلم، گذار از تردید و بی‌قراری به‌سوی تعهد، قربانی‌گری و جهش ایمانی به‌گونه‌ای تدریجی و غیرخطی بازنمایی می‌شود.

از سوی دیگر، تحلیل زمان‌مندی سینمایی تارکوفسکی نشان داد که زمان در این آثار صرفاً عنصری روایی نیست؛ بلکه بستری وجودی برای تجربهٔ ایمان است. زمان کش‌دار، تعلیق‌های طولانی، سکوت و فقدان قطعیت روایی، شرایطی را فراهم می‌آورد که مخاطب نیز همانند سوژهٔ فیلم، در وضعیت انتظار، اضطراب و امکان انتخاب قرار گیرد. این تلقی از زمان، با فهم کیرکگور از ایمان به‌عنوان امری زمان‌مند و مبتنی بر تداوم رابطهٔ وجودی با امر مطلق، هم‌راستا است. درنهایت، می‌توان نتیجه گرفت که سینمای تارکوفسکی را نباید صرفاً سینمایی معناگرا یا دینی؛ بلکه شکلی از تفکر وجودی در قالب تصویر دانست؛ تفکری که در آن، ایمان نه به‌صورت آموزه‌ای بیرونی؛ بلکه به‌مثابه تجربه‌ای زیسته و مخاطره‌آمیز در دل بحران معنا شکل می‌گیرد. این پژوهش نشان می‌دهد که فلسفهٔ وجودی کیرکگور، چهارچوبی کارآمد برای فهم ژرف‌تر ساختار معنایی و زیباشناختی سینمای تارکوفسکی فراهم می‌آورد و می‌تواند مبنایی برای پژوهش‌های آتی در حوزهٔ نسبت فلسفه، زمان و سینما قرار گیرد.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع

- کتاب مقدس
- احمدی، بابک. (۱۳۶۶)، تارکوفسکی، تهران: فیلم.
- تارکوفسکی، آندری. (۱۴۰۳)، پیکره‌تراشی در زمان، ترجمه سیامک واعظی، تهران: افراز.
- تارکوفسکی، آندری. (۱۳۸۲)، پنج فیلم‌نامه، مترجمان: مجید اسلامی، هادی چپردار، مژگان محمد، فردین صاحب‌الزمانی، نغمه ثمینی، تهران: نی.
- کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۳)، کتاب تاریخ فلسفه (جلد هفتم) از فیشته تا نیچه، ترجمه داریوش آشوری، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- کیرکگور، سورن. (۱۳۹۶)، ترس و لرز، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- کیرکگور، سورن. (۱۴۰۳)، یا این یا آن، ترجمه صالح نجفی، تهران: مرکز.
- مارتین، شارن. (۱۳۹۳)، آندری تارکوفسکی، کتاب کوچک کارگردانان (۶)، ترجمهٔ فردین صاحب‌الزمانی، زیر نظر هادی چپردار، تهران: آوند دانش.
- Kierkegaard, S (1941), Repetition: An Essay in Experimental Psychology (The Library of Religion and Culture) Translator: Walter Lowrie, Publisher: Princeton University.
- Pavón, R.G. (2024). Cinematic Time as Spiritual Memory: Tarkovsky and Kierkegaard. In: Dobre, C.E., Pavón, R.G., Estrada, F.D. (eds) Human Flourishing, Spiritual Awakening and Cultural Renewal. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-55707-1_4
- URL1: https://mry-safakar.com/solaris1972/ بخشی از متن «سولاریس: سفری به اعماق وجدان آدمی، نوشته محمدرضا یکرنگ صفاکار»

نحوه ارجاع به این مقاله:

جهانی سیاهرودی، میلاد (۱۴۰۴). بحران معنا و ایمان در جهان مدرن: پیوند فلسفهٔ وجودی کیرکگور و سینمای تارکوفسکی (مطالعهٔ موردی: سولاریس، استاکر، ایثار). فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، سال پنجم، شماره ۱۸ (زمستان ۱۴۰۴)، صص ۲۰-۳۳.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).