Kīmīyā-ye-Honar
No. 59, Vol. 15, Summer 2026
ISSN: 2251-8630
https://kimiahonar.ir

The Explanatory Limits of the Cartesian Conception of Time in Andrei Tarkovsky's Cinema: A Case Study of *Solaris*

Majid Kianian [1], **Seyed Abolqasem Hosseini (Zharfa)**[2]

1. PhD Candidate in Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author) Email: majid.kia60s@gmail.com
2 . Associate Professor, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran
Email: azharfa@gmail.com

Abstract

In Descartes' philosophy, time is generally conceptualized as a mental, measurable quantity composed of discrete instants; a view that, in conjunction with modern scientific rationality, strips time of its lived quality, inner continuity, and existential weight within human experience. Focusing on Andrei Tarkovsky's Solaris (1972), this study examines how time manifests in cinema and how this manifestation relates to such a philosophical conception. The central question is: how is time configured in Solaris, and what possibilities does this configuration open for rethinking the relationship between philosophical time and human experience? The aim of the study is not to impose philosophical concepts formally upon a cinematic work, but to demonstrate how a film can become a site for articulating and testing a philosophical problem. From this perspective, Solaris is treated not merely as an object of interpretation, but as a field for critically confronting the limitations of the Cartesian conception of time. The research adopts a qualitative, analytical method grounded in a conceptual–interpretive approach. Selected texts by René Descartes serve as the theoretical framework, while Solaris functions as the cinematic text under analysis. The film is examined with particular attention to its narrative structure, rhythm, shot duration, organization of memory, and the viewer's sensory-temporal experience. The findings of this study demonstrate that Solaris challenges the Cartesian model of time as 'subjective quantity and discrete instants' by intertwining its thematic content with cinematic form. In the film's world, time is not reducible to rational measurement and control; rather, it manifests as a qualitative, continuous horizon deeply interwoven with the human condition, wherein the past and memory extend into the lived present. Accordingly, this research concludes that by revealing the explanatory limitations of the Cartesian model in understanding human experience, Solaris presents a qualitative and memory-oriented alternative, where meaning emerges from lived continuity, emotional bonds, and ethical responsibility.

Keywords: Time; Solaris; Andrei Tarkovsky; Descartes; discrete quantitative time; lived quality

Article Info

Pp: 45-63

Article type:
Research Article

Received:
2026.2.5

In Revised Form:
2026.6.21

Accepted:
2026.10.23

Published online:
2026.11.16

Cite this The Author(s): Kianian, M; Hosseini (Zharfa), A. (2026). The Explanatory Limits of the Cartesian Conception of Time in Andrei Tarkovsky's Cinema: A Case Study of Solaris. *Kimiya-ye-Honar*, 59(15): 45- 63.

Publisher: Advanced Research Institute of Art © Copyright 2026 The Authors. Published by Advanced Research Institute of Art. This work is Licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/Licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original is properly cited.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

فصلنامهٔ علمی کیمیای هنر
شماره ۵۹، سال ۱۵، تابستان ۱۴۰۵
شاپای الکترونیکی: ۸۶۳۰-۲۲۵۱
https://kimiahonar.ir
پژوهشکده هنر

محدودیتِ تبیینیِ تلقی دکارتی از زمان در سینمای آندری تارکوفسکی مطالعهٔ موردی: *سولاریس*

مجید کیانیان [۱] ، **سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا)** [۲]

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب،قم، ایران (نویسندهٔ مسئول)
رایانامه: majid.kia60s@gmail.com

۲. دانشیار موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران
رایانامه: azharfa@gmail.com

این مقاله برگرفته از پروژهٔ رساله دکتری مجید کیانیان با عنوان « تحلیل کیفیت زمان در روایت قصه‌های عرفانی (برمبنای دیدگاه قاسم هاشمی نژاد) » در رشتهٔ حکمت هنرهای دینی دانشکدهٔ دین و هنر دانشگاه ادیان و مذاهب قم با راهنمایی سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا) است که پروپزال آن در دی ماه ۱۴۰۴ دفاع شده است.

چکیده

در فلسفهٔ دکارت، زمان عموماً به مثابه کمیتی ذهنی، قابل‌سنجش و متشکل از آنات منفصل صورت‌بندی می‌شود؛ تلقی‌ای که در پیوند با عقلانیت علمی مدرن، زمان را از کیفیت زیسته، تداوم درونی و بار وجودی تجربهٔ انسانی تهی می‌سازد. این پژوهش با تمرکز بر فیلم سولاریس (۱۹۷۲) ساختهٔ آندری تارکوفسکی، می‌کوشد نحوهٔ پدیدارشدن زمان در سینما و نسبت آن با این تلقی فلسفی را بررسی کند. پرسش اصلی آن است که زمان در سولاریس چگونه صورت‌بندی می‌شود و این صورت‌بندی چه امکانی برای بازاندیشی نسبت میان زمان فلسفی و تجربهٔ انسانی فراهم می‌آورد؟ هدف پژوهش حاضر نه تطبیق صوری مفاهیم فلسفی بر یک اثر سینمایی، بلکه نشان‌دادن آن است که چگونه یک فیلم می‌تواند به عرصهٔ طرح و آزمون یک مسئلهٔ فلسفی بدل شود. از این منظر، سولاریس نه صرفاً موضوع تفسیر، بلکه میدانی برای مواجههٔ انتقادی با محدودیت‌های تلقی دکارتی از زمان تلقی می‌شود. روش پژوهش کیفی و تحلیلی است و بر رویکرد مفهومی- تفسیری استوار است. در این چارچوب، متون منتخب رنه دکارت به عنوان چارچوب نظری و فیلم سولاریس به عنوان متن سینمایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. تحلیل فیلم با تمرکز بر ساختار روایی، ریتم، تداوم نماها، سازمان‌دهی حافظه و تجربهٔ حسی- زمانی تماشاگر انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سولاریس با پیوندزدن درونمایه و فرمِ سینمایی، الگوی دکارتیِ زمان به مثابه «کمیت ذهنی و آنات منفصل» را به چالش می‌کشد. در جهان فیلم، زمان نه تنها تقلیل‌پذیر به سنجش و کنترل عقلانی نیست، بلکه به منزلهٔ افقی کیفی، پیوسته و درهم‌تنیده با ساحت انسانی پدیدار می‌شود که در آن گذشته و خاطره در اکنونِ زیسته امتداد می‌یابند. بر این اساس، پژوهش حاضر نتیجه می‌گیرد که سولاریس با آشکارسازی محدودیت‌های تبیینیِ الگوی دکارتی در فهم تجربهٔ انسانی، بدیلی کیفی و حافظه‌مند از زمان ارائه می‌دهد که در آن معنا از دل تداومِ زیسته، پیوندهای عاطفی و مسئولیت اخلاقی سرچشمه می‌گیرد.

کلیدواژگان: زمان، سولاریس، آندری تارکوفسکی، دکارت، زمان کمی منفصل، کیفیت زیسته

تاریخچه مقاله

صص. ۴۵-۶۳

نوع مقاله:
پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۱۱/۱۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۵/۳/۳۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۸/۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۵/۸/۲۴

ارجاع به مقاله: کیانیان، م.؛ حسینی (ژرفا)، ا. (۱۴۰۵). محدودیتِ تبیینیِ تلقی دکارتی از زمان در سینمای آندری تارکوفسکی مطالعهٔ موردی: سولاریس، کیمیای هنر، ۵۹(۱۵): ۴۵-۶۳.

حق انتشار این مستند متعلق به نویسندگان آن است، ۱۴۰۵©. ناشر پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشر شده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International licens (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

مقدمه

مسئلهٔ زمان از بنیادی‌ترین مفاهیمی است که در تاریخ فلسفه و نیز در هنر مدرن، به‌ویژه سینما، نقشی محوری در فهم تجربهٔ انسانی ایفا کرده است. زمان نه تنها چارچوبی برای توصیف حرکت و تغییر، بلکه عنصری تعیین‌کننده در شکل‌گیری حافظه، انتظار، روایت و نسبت انسان با خویشتن و جهان به شمار می‌آید. از همین رو، هر دگرگونی در تلقی از زمان، پیامدهایی فراتر از حوزهٔ نظری داشته و بر شیوه‌های ادراک، زیست و بازنمایی واقعیت اثر گذاشته است.

در فلسفهٔ جدید، با صورت‌بندی دکارتی، زمان در افقی متفاوت بازاندیشی می‌شود. در این چارچوب، زمان بیش از آنکه به مثابه جریانی کیفی و مستقل در نظر گرفته شود، در نسبت با فعالیت ذهن، سنجش‌پذیری و تفکیک آنات فهم می‌گردد. این تلقی، که در پیوندی تنگاتنگ با ریاضی‌سازی طبیعت و شکل‌گیری عقلانیت علمی مدرن قرار دارد، به یکی از مبانی اثرگذار اندیشهٔ جدید بدل می‌شود. با این حال، نسبت این فهم از زمان با تجربهٔ زیستهٔ انسانی، به‌ویژه در ساحت‌هایی چون حافظه، تداوم، رنج و پیوندهای عاطفی، همچنان محل پرسش و تأمل است.

سینما، به عنوان هنری که به طور ساختاری با زمان سروکار دارد، امکانی ویژه برای طرح دوباره‌ی این پرسش فراهم می‌آورد. فیلم نه تنها زمان را بازنمایی می‌کند، بلکه آن را در سطحی حسی و تجربی پیشِ روی مخاطب می‌نهد و بدین‌سان، امکان مواجهه‌ای انضمامی با مسئلهٔ زمان را ایجاد می‌کند. از این منظر، سینما می‌تواند به میدانی بدل شود که در آن تلقی‌های فلسفی از زمان، نه صرفاً در سطح مفهومی، بلکه در نسبت با تجربه و ادراک انسانی بررسی شوند.

در این میان، سینمای آندری تارکوفسکی به عنوان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های سینمای اندیشه‌محور معاصر، زمینه‌ای جدی برای طرح مسئلهٔ زمان فراهم می‌کند. تأکید او بر نسبت خاص سینما و زمان، چه در آثار نظری و چه در فیلم‌هایش، نشان می‌دهد که زمان در این سینما جایگاهی فراتر از یک عنصر روایی یا تکنیکی دارد. در میان آثار تارکوفسکی، سولاریس (۱۹۷۲) به گونه‌ای ویژه مسئلهٔ زمان را در بستری علمی- فلسفی و در پیوند با پرسش از حدود شناخت انسانی مطرح می‌کند و از این رو، به عنوان موردی مناسب برای بررسی نسبت میان زمان، عقلانیت مدرن و تجربهٔ انسانی قابل توجه است.

بر این اساس، پژوهش حاضر به بررسی این مسئله می‌پردازد که سولاریس چگونه زمان را در سطوح روایی، فرمی و تجربی صورت‌بندی می‌کند و این صورت‌بندی چه نسبتی با تلقی دکارتی از زمان برقرار می‌سازد. پرسش اصلی مقاله آن است که: زمان در فیلم سولاریس چگونه پدیدار می‌شود و این پدیدارشدن چه امکانی برای بازاندیشی نسبت میان زمان فلسفی و تجربهٔ انسانی فراهم می‌آورد؟ هدف این مقاله، نه تحمیل نتایج فلسفی از پیش‌تعیین‌شده بر یک اثر سینمایی، بلکه تحلیل شیوه‌ای است که در آن یک فیلم می‌تواند به میدان طرح، تعلیق و آزمون یک مسئلهٔ فلسفی بدل شود. از این منظر، سولاریس نه فقط موضوع تفسیر، بلکه عرصه‌ای برای اندیشیدن به زمان و نسبت آن با تجربهٔ زیستهٔ انسان است.

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و تحلیلی انجام شده و در تقاطع فلسفهٔ زمان و تحلیل فیلم قرار می‌گیرد. روش اصلی تحقیق، تحلیل مفهومی-تفسیری است که در آن، متون فلسفی منتخب از رنه دکارت به عنوان چارچوب نظری، و فیلم سولاریس به عنوان متن سینمایی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در این رویکرد، بدون پیش‌فرض‌گیری دربارهٔ نتایج، مفاهیم مرتبط با زمان نخست در بستر فلسفی خود و با اتکا به منابع اصلی و تفاسیر معتبر صورت‌بندی می‌شوند، سپس شیوهٔ ظهور و کارکرد این مفاهیم در ساختار روایی، فرمی و تجربی فیلم تحلیل می‌گردد. تحلیل فیلم نه بر اساس تطبیق مکانیکی مفاهیم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

فلسفی بر اثر هنری، بلکه با تمرکز بر خودِ تجربهٔ سینمایی، عناصر دیداری-شنیداری، ریتم، تداوم نماها و نحوهٔ سازمان‌یابی روایت انجام می‌شود. بدین‌ترتیب، فیلم به مثابه میدانی برای طرح و آزمون یک مسئلهٔ فلسفی تلقی می‌شود، نه صرفاً مصداقی برای تأیید یا رد یک نظریهٔ ازپیش‌مفروض؛ رویکردی که امکان گفت‌وگویی گشوده میان فلسفه و سینما را دربارهٔ مسئلهٔ زمان فراهم می‌آورد.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی دربارهٔ سینمای آندری تارکوفسکی انجام شده است که هر یک از زاویه‌ای خاص به جهان فکری، زیبایی‌شناسی و دغدغه‌های وجودی او پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها نشان می‌دهند که آثار تارکوفسکی ظرفیت بالایی برای خوانش‌های فلسفی و بینارشته‌ای دارند. در فضای پژوهش‌های داخلی، محمد صنعتی در کتاب زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهن (۱۳۸۷) با رویکردی روان‌شناختی و نمادشناسانه، مسئلهٔ زمان را در پیوند با هراس از مرگ، میل به جاودانگی و اسطوره‌سازی تحلیل می‌کند. تمرکز اصلی این اثر بر لایه‌های استعاری و روانی تجربهٔ زمان است. بابک احمدی نیز در کتاب امید بازیافته (۱۳۸۷) به واکاوی مبانی زیبایی‌شناختی و باورهای نظری تارکوفسکی می‌پردازد و نوآوری‌های بیانی و سبک سینمایی او را برجسته می‌سازد؛ با این حال، در این اثر زمان به عنوان یک مفهوم فلسفی مستقل کانون تحلیل قرار نمی‌گیرد. احمد میراحسان در مقالهٔ «زنگار زمان و طنین جاودانگی در سینمای تارکوفسکی» (۱۳۸۲) با نگاهی وجودی و انتقادی به مدرنیته، آثار تارکوفسکی را تلاشی برای عبور از زمان خطی و بازیابی زمان سرمدی می‌داند؛ هرچند این مطالعه بدون تمرکز بر یک صورت‌بندی فلسفی مشخص از زمان در سنت مدرن پیش می‌رود. همچنین در مقالهٔ «بازنمایی اندیشهٔ مارتین هایدگر در سینمای آندری تارکوفسکی» (۱۳۹۷) سیدمهدی موسوی‌نژاد و محمد رعایت جهرمی وجوه اشتراک میان اندیشهٔ هایدگر و سینمای تارکوفسکی را بررسی می‌کنند. هرچند این مقاله به طور مستقیم به مفهوم زمان می‌پردازد، اما چارچوب آن بر تطبیق اندیشهٔ هایدگر با آثار تارکوفسکی استوار است و مسئلهٔ زمان در نسبت با عقلانیت دکارتی در آن بررسی نمی‌شود.

به طور کلی در فضای پژوهش فارسی گرچه آثار ارزشمندی درباره‌ی زمان در سینمای تارکوفسکی نوشته شده است، تمرکز غالب بر ابعاد روان‌شناختی، عرفانی یا اگزیستانسیالیستی بوده و زمان کمتر به عنوان مفهومی در تقابل با سنت عقل‌گرایی مدرن بررسی شده است. به بیان دیگر، اگرچه زمان در آثار تارکوفسکی به‌کرات موضوع تحلیل بوده، اما صورت‌بندی آن به عنوان چالشی برای فهم کمّی، خطی و سوژه‌محور از زمان- که در سنت دکارتی تثبیت شده-به طور نظام‌مند پیگیری نشده است.

در بستر مطالعات بین‌المللی مربوط به سینمای آندری تارکوفسکی، به‌ویژه در پژوهش‌های انگلیسی‌زبان چهار دهه اخیر، مسئلهٔ زمان یکی از کانون‌های اصلی تحلیل بوده است. با این حال، بخش عمدهٔ این پژوهش‌ها زمان را در سطح زیبایی‌شناختی یا الهیاتی بررسی کرده‌اند و کمتر به نسبت آن با سنت عقل‌گرایی مدرن، به‌ویژه تلقی دکارتی از زمان، پرداخته‌اند. از این رو، بازخوانی انتقادی این ادبیات برای تبیین جایگاه پژوهش حاضر ضروری است.

یکی از مهم‌ترین منابع معاصر در این حوزه، کتاب نریمان اسکاکوف (Skakov ,2012) با عنوان *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time* است. اسکاکوف با تحلیل دقیق ساختارهای روایی و تصویری فیلم‌های تارکوفسکی، نشان می‌دهد که زمان در آثار او نه به صورت خطی و همگن، بلکه به شکل هزارتویی و چندلایه تجربه می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

او بر سازوکارهایی چون تکرار، تعلیق، امتداد نما و درهم‌تنیدگی خاطره و اکنون تأکید می‌کند و استدلال می‌کند که در سینمای تارکوفسکی، گذشته و حال در نوعی هم‌حضوری ساختاری قرار می‌گیرند. اهمیت پژوهش اسکاکوف در آن است که نشان می‌دهد زمان در این سینما نه ظرفی خنثی برای رخدادها، بلکه کیفیتی ساختاری است که سازمان روایت را دگرگون می‌کند. با این حال، تحلیل او عمدتاً در سطح زیبایی‌شناسی و تحلیل متن فیلم باقی می‌ماند و به مقایسهٔ نظام‌مند با سنت فلسفی مدرن- به‌ویژه صورت‌بندی دکارتی از زمان به مثابه امتداد قابل‌اندازه‌گیری- وارد نمی‌شود.

رابرت برد (Bird, 2008) در کتاب *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema* رویکردی متفاوت اما مکمل اتخاذ می‌کند. برد با تمرکز بر «عناصر» مادی و صوری سینمای تارکوفسکی- آب، آتش، باد، بافت‌های صوتی، سکون و کشش نما- نشان می‌دهد که زمان در این آثار از طریق مادیّت تصویر و ریتم ادراکی ساخته می‌شود. از منظر برد، زمان نه امری انتزاعی و بیرون از تجربه، بلکه امری است که در بطن تصویر رسوب می‌کند و بر ادراک تماشاگر اثر می‌گذارد. این خوانش، گرچه مستقیماً وارد بحث فلسفهٔ دکارت نمی‌شود، اما به طور ضمنی با هرگونه تلقی کمّی، همگن و ریاضیاتی از زمان فاصله می‌گیرد. با این حال، کتاب برد نیز به‌رغم غنای تحلیلی، پروژه‌ای تطبیقی را، میان سینمای تارکوفسکی و دستگاه مفهومی عقل‌گرایی مدرن، سامان نمی‌دهد.

در سطح نظری‌تر، خود تارکوفسکی (Tarkovsky, 1986) در کتاب *Sculpting in Time* صورت‌بندی روشنی از تلقی‌اش از زمان ارائه می‌دهد. او سینما را هنری می‌داند که «زمان را در شکل عینی آن ثبت می‌کند» و وظیفهٔ فیلم‌ساز را «تراشیدن زمان» می‌نامد. در این چارچوب، زمان نه واحدی انتزاعی و قابل‌تقسیم، بلکه تداومی زنده و کیفی است که در تصویر متجسد می‌شود. اهمیت این اثر در آن است که امکان مقایسهٔ مستقیم میان فهم تارکوفسکی از زمان و صورت‌بندی‌های فلسفی مدرن را فراهم می‌آورد. با این حال، بیشتر خوانش‌های موجود از *Sculpting in Time* آن را در پیوند با معنویت یا شعر سینمایی تحلیل کرده‌اند و کمتر آن را در نسبت انتقادی با عقل‌گرایی دکارتی قرار داده‌اند.

در حوزهٔ فلسفهٔ دکارت، پژوهشگران متعددی به تبیین جایگاه زمان در نظام فکری او پرداخته‌اند. ژنوویو رودیس‌لوئیس (Rodis-Lewis, 1998) در کتاب *Descartes: His Life and Thought* نشان می‌دهد که چگونه در دستگاه متافیزیکی دکارت، جهان به مثابه «امتداد» فهم می‌شود و زمان در پیوند با نظم علّی و استمرار لحظه‌های متوالی تعریف می‌گردد. در این چارچوب، زمان تابع ساختار عقلانی و نظم هندسی عالم است و به مثابه توالی قابل‌تقسیمِ اکنون‌ها قابل‌فهم می‌شود. همچنین تام سورل (Sorell, 2000) در *Descartes: A Very Short Introduction* بر نقش سوژهٔ اندیشنده در تثبیت یقین و سازمان‌دهی تجربه تأکید می‌کند؛ سوژه‌ای که جهان را در چارچوب مفاهیم روشن و متمایز صورت‌بندی می‌کند. چنین برداشتی از سوژه و جهان، زمینه‌ساز تلقی‌ای از زمان است که با سنجش‌پذیری، پیوستگی منطقی و شفافیت مفهومی پیوند دارد.

در مطالعات تطبیقی سینما و فلسفه نیز آثاری منتشر شده‌اند که به نسبت تصویر سینمایی و مفاهیم فلسفی مدرن می‌پردازند. برای نمونه، مجله *Film-Philosophy* در دو دههٔ اخیر مقالات متعددی دربارهٔ مواجههٔ سینما با سنت عقل‌گرایی و مفاهیم متافیزیکی منتشر کرده است (برای نمونه: Mulhall, 2002). این پژوهش‌ها نشان می‌دهند که سینما می‌تواند نه صرفاً بازنمایی‌کنندهٔ مفاهیم فلسفی، بلکه میدان آزمون و حتی نقد آن‌ها باشد. با این حال، در این ادبیات نیز مطالعه‌ای که به طور مشخص سولاریس را در نسبت مستقیم با تلقی دکارتی از زمان تحلیل کند، بسیار محدود یا غایب است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

بر این اساس، خلأ موجود در ادبیات پژوهش، نه در فقدان مطالعات زیبایی‌شناختی دربارهٔ زمان در آثار تارکوفسکی، بلکه در غیاب تحلیلی نظام‌مند و محدود است که کارآمدیِ یک تلقی مشخص از زمان در سنت دکارتی را در خوانش فیلم سولاریس به سنجش بگذارد. تذکر این نکتهٔ روش‌شناختی ضروری است که هدف پژوهش حاضر، نه واکاوی همه‌جانبه و تاریخی فلسفهٔ رنه دکارت است و نه تلاش برای استخراج یک نظام فلسفی جامع از جهان‌بینی سینمایی تارکوفسکی. مسئلهٔ این مقاله به طرزی دقیق محدود و مشخص است: در خوانش‌های رایج از فلسفهٔ دکارت، زمان عموماً در پیوند با نظم، امتداد، تعین عقلانی و امکان سنجش‌پذیری فهم می‌شود؛ فرضیهٔ پژوهش حاضر آن است که این الگوی نظری، فاقد کفایت تفسیری لازم برای تبیین ساختار و تجربهٔ زمانی در فیلم سولاریس است.

در این چارچوب، سولاریس نه به مثابه بستری برای صورت‌بندی یک نظریهٔ فلسفی کلان، بلکه به عنوان یک «موردِ تحلیلی» بررسی می‌شود که در آن، زمان از طریق بازگشت‌های حافظه‌ای، تعلیق علّی و هم‌زمانی گذشته و اکنون، از منطق خطی و مکانیکی دکارتی فراتر می‌رود. نوآوری و تمایز پژوهش حاضر دقیقاً در همین مرزبندی آشکار می‌شود: این مقاله با پرهیز از تعمیم‌های نظری، بر تحلیلی انتقادی و موردمحور تمرکز می‌کند تا نشان دهد که چگونه منطق فرمی و روایِی سولاریس، ناکارآمدی و محدودیت‌های الگوی دکارتیِ زمان را آشکار می‌سازد و ضرورتِ عبور از الگوی خطی و سنجش‌پذیر زمان در تحلیل سولاریس را برجسته می‌کند.

دکارت و مسألهٔ زمان به مثابه کمیت ذهنیِ منفصل

رنه دکارت (۱۶۵۰-۱۵۹۶) را از بنیان‌گذاران فلسفهٔ جدید می‌دانند؛ نه صرفاً از آن رو که در آستانهٔ دوران مدرن می‌زیست، بلکه بدان سبب که با اتخاذ روشی نوین در تفکر فلسفی، گسستی بنیادین از سنت اسکولاستیک قرون وسطی پدید آورد. دکارت با کنار نهادن اتکای بی‌چون‌وچرا به مرجعیت، تقلید و حجیت سنتی، عقل را به عنوان مرجع نهایی داوری در باب حقیقت تثبیت کرد. این چرخش به سوی اصالت عقل، همراه با نگرش کمّی[1] و تحلیلی به طبیعت، تصویری تازه از جهان ارائه داد که در آن، عالم طبیعی نه بر اساس کیفیات غایی ارسطویی، بلکه بر پایهٔ اندازه‌پذیری، امتداد و قوانین ریاضی فهم می‌شود. از همین رو، دکارت نقشی محوری در گذار از جهانِ کیفیِ پیشامدرن به جهانِ کمّی و ریاضیِ فلسفه و علم جدید ایفا می‌کند.

نقطهٔ عزیمت دکارت در تأسیس این دستگاه فکری، شکّی روشمند و دستوری است که هدف آن نه انکار حقیقت، بلکه دستیابی به بنیانی استوار و غیرقابل تردید برای معرفت است (احمدی، ۱۳۹۱، ص. ۵). دکارت نشان می‌دهد که معرفت یقینی تنها از دو طریق حاصل می‌شود: شهود و قیاس. شهود، دریافت بی‌واسطهٔ عقلانیِ اموری است که صریح و متمایزند و بدون نیاز به حدّ وسط، یقین درونی پدید می‌آورند؛ و قیاس، انتقال یقین از این مبادی بدیهی به نتایج وابسته به آن‌هاست. گزارهٔ مشهور «می‌اندیشم، پس هستم» نمونهٔ اعلای علم شهودی است و جایگاه «منِ اندیشنده» را به عنوان نخستین امر یقینی تثبیت می‌کند. این تأکید بر خودآگاهی عقلانی، نه تنها بنیان معرفت‌شناسی دکارتی را می‌سازد، بلکه زمینه‌ساز فهمی نو از ساختار شناخت به مثابه فعالیت عقل انسانی می‌شود؛ فهمی که بعدها در فلسفهٔ انتقادی کانت و ایدئالیسم آلمانی گسترش می‌یابد.

بر اساس این مبانیِ معرفت‌شناختی، دکارت دستگاهی منسجم از متافیزیک، طبیعیات و اخلاق بنا می‌کند که خود آن را ذیل عنوان «حکمت» به مثابه پیکره‌ای واحد می‌فهمد. او حکمت را به درختی تشبیه می‌کند که ریشهٔ آن مابعدالطبیعه،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

تنهٔ آن فلسفهٔ طبیعی و میوه‌های آن علوم عملی چون اخلاق، طب و مکانیک‌اند (صانعی دره‌بیدی، ۱۳۹۰، ص. ۲۷). در متافیزیک دکارتی، تمایز جوهری میان جوهر اندیشنده و جوهر ممتد برقرار می‌شود: ذات نفس تفکر است و ذات جسم امتداد، و هر دو تنها از حیث وجود، به خدا وابسته‌اند. خدا در این نظام، نه تنها ضامن صدق ادراکات صریح و متمایز است، بلکه خالق و نگه‌دارنده پیوسته عالم نیز به‌شمار می‌رود. از سوی دیگر، نگرش کمّی دکارت که هر امر قابل اندازه‌گیری را ذیل مفهوم امتداد قرار می‌دهد، موجب می‌شود بسیاری از مفاهیمی که در فلسفه پیشین واجد شأن عینی تلقی می‌شدند، به‌عنوان برساخته‌های فعالیت ذهن فهم شوند. در این چارچوب، ایدئالیسم دکارتی نه صرفاً به معنای قائل شدن به مفاهیم فطری، بلکه به معنای تأکید بر فعالیت و آفرینندگی ذهن است (صانعی دره‌بیدی، ۱۳۹۰، ص. ۸۲)؛ امری که در تفسیر مفاهیمی چون نظم، عدد، استمرار و به‌ویژه زمان، نقشی اساسی ایفا می‌کند و ما را به قلب مسئلهٔ زمان در فلسفهٔ دکارت رهنمون می‌سازد.

دکارت به صورت مستقل و نظام‌مند رساله‌ای خاص با عنوان «زمان» ننوشته است، اما مسئلهٔ زمان در چند متن محوری او حضوری تعیین‌کننده دارد؛ به‌ویژه در تأملات در فلسفه اولی (به‌خصوص تأمل سوم)، در اصول فلسفه (بخش اول، اصول ۲۱، ۵۵، ۵۷)، و نیز به طور ضمنی در رساله‌هایی چون قواعد هدایت ذهن و انفعالات نفس. فهم تلقی دکارتی از زمان تنها در پیوند با متافیزیک، الهیات فلسفی و نگرش کمّی او به طبیعت ممکن است. زبان دکارت، زبانی کمّی و تحلیلی است و همین ویژگی، تلقی خاص او از زمان را شکل می‌دهد؛ تلقی‌ای که در آن زمان نه همچون واقعیتی پیوسته و درونی، بلکه به مثابه ساختاری انفصالی، قابل اندازه‌گیری و وابسته به فعالیت ذهن در نظر گرفته می‌شود. از همین رو، زمان در فلسفهٔ دکارت هم‌زمان واجد شأنی متافیزیکی، الهیاتی و معرفت‌شناختی است.

نقطهٔ عزیمت دکارت در تحلیل زمان، از تأمل در دوام وجود خودِ سوژه آغاز می‌شود. در تأملات در فلسفه اولی، دکارت با تمرکز بر ماهیت زمان نشان می‌دهد که از این واقعیت که «من لحظه‌ای پیش وجود داشته‌ام»، به هیچ‌وجه لازم نمی‌آید که «اکنون نیز وجود داشته باشم».

> «در حقیقت برای همهٔ کسانی که به دقت در ماهیت زمان بنگرند، کاملاً واضح و بدیهی است که یک جوهر برای بقا در هر آنی از آناتِ دوام خود، به همان قدرت و همان فعلی نیاز دارد که - اگر هم اکنون موجود نبود- برای صدور و آفرینش مجدد آن ضرورت داشت. بنابراین همان نور فطرت با وضوح به ما نشان می‌دهد که تفاوت احداث و ابقاء تنها در ذهن ماست [نه در واقع]... پس در اینجا فقط لازم است که از خود سؤال کنم ببینم آیا در من چنان نیرویی هست که بتوانم کاری کنم که من، که هم‌اکنون موجودم، در آینده هم موجود باشم؛ زیرا از آنجا که من فقط چیزی هستم که فکر می‌کند، یا دست کم از آنجا که در حال حاضر فقط همین جزء از من به دقت مورد بحث است، اگر چنین نیرویی در من وجود داشت قطعاً [همیشه در ذهنم بود و] از آن آگاهی داشتم، اما من چنین نیرویی را در خود نمی‌یابم و از همین‌جا با وضوح علم حاصل می‌کنم که من به موجودی غیر از خودم قیام دارم» (دکارت، ۱۳۹۱، ص. ۶۸).

این یعنی زمان از آن نوع واقعیت‌هایی است که اجزای آن مبتنی بر یکدیگر نیستند و هیچ معیت وجودی ندارند. هر «آن» از زمان، مستقل از «آن» پیشین است و بقای یک جوهر در هر لحظه، محتاج همان قدرت و همان فعلی است که اگر آن جوهر هنوز موجود نبود، برای آفرینش آن لازم بود. از این‌رو، دکارت به این نتیجه می‌رسد که تفاوت میان «احداث» و «ابقاء» تفاوتی واقعی نیست، بلکه صرفاً تمایزی ذهنی و عقلی است. این تحلیل، پیامدی الهیاتی دارد: چون در خودِ سوژه هیچ نیرویی برای حفظ خویش در لحظهٔ آینده یافت نمی‌شود، وجود ما در هرترتیب، تحلیل موجودی دیگر است؛ موجودی که همان خداوند است. بدین‌ترتیب، تحلیل زمان به یکی از براهین اساسی دکارت برای اثبات وجود خدا بدل می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

این نتیجه به طور مستقیم به نگرش انفصالی دکارت نسبت به زمان بازمی‌گردد. برخلاف ارسطو که زمان را امری پیوسته و مرتبط با حرکت در قالب «قبل و بعد» می‌فهمد و چنین می‌آورد که زمان «عدد حرکت است از حیث قبل و بعد» (ارسطو، ۱۳۶۳، ص. ۱۶۰)، دکارت زمان را کمیتی منفصل[۲] می‌داند که از آنات مستقل[۳] و ناپیوسته تشکیل شده است. او در اصل ۲۱ از بخش اولِ اصول فلسفه تصریح می‌کند که لحظات زمان دالّ بر وجود یکدیگر نیستند؛ از اینکه اکنون موجودیم، نمی‌توان نتیجه گرفت که در لحظه بعد نیز موجود خواهیم بود.

«**اصل ۲۱- در اینکه صرف دیرند حیات ما برای اثبات وجود خدا کافی است.** اگر به طبیعت زمان یا دیرند حیات خود بنگریم، در می‌یابیم که نمی‌توان در حقیقت این برهان شک کرد. زیرا زمان از نوع اشیائی است که اجزاء آن مبتنی بر یکدیگر و همزمان نیست زیرا اگر علتی- همان علت که در ابتدا ما را ایجاد کرده است- به خلقت ما ادامه ندهد، یعنی ما را در وجود ابقا نکند، از این واقعیت که ما اکنون وجود داریم، به ضرورت چنین برنمی‌آید که در لحظه بعد هم وجود خواهیم داشت؛ و به آسانی تشخیص می‌دهیم که در خود ما هیچ نیرویی وجود ندارد که با آن بتوانیم ادامهٔ حیات دهیم یا خود را حتی برای لحظه‌ای حفظ کنیم. درحالی‌که آن خدای قادری که می‌تواند ما را در ماسوا حفظ کند، به طریق اولی باید بتواند خود را هم حفظ کند؛ به طوری که برای بقای خویش، نیازمند غیر نباشد. زیرا او به هر حال خداست» (دکارت، ۱۳۹۰، صص. ۲۶۶- ۲۶۷)

این ویژگی بنیادین در تلقی دکارت- یعنی فرضِ آنات منفصل و بی‌ارتباط با یکدیگر-دقیقاً همان نقطه‌ای است که آنری برگسون در نقد عقل‌گرایی کلاسیک بر آن دست می‌گذارد. برگسون نشان می‌دهد که دکارت با وقوف بر ناپیوستگی ذاتی این آنات، ناچار شد استمرار جهان را به وساطت مداوم مشیت الهی نسبت دهد و بدین‌ترتیب نوعی «فیزیک آنی» بنا نهد که در آن «دیرندِ فعّال» یکسره محو می‌شود و توالیِ حقیقی زمان جای خود را به ضرورت منطقی و این‌همانی صوری می‌دهد (Bergson, 2001, pp. 208-209). از این منظر، زمان دکارتی نه یک جریان زاینده و پیوسته با بار حافظه‌مند، بلکه زنجیره‌ای از برش‌های منفصل است؛ تقلیلی که مانع از فهمِ کیفیت زیسته و تداوم پدیدارشناختی زمان می‌گردد.

در عین حال این انفصالِ ذاتی زمان، بنیان متافیزیکی نظریهٔ «خلق مدام» را فراهم می‌کند: چون آنات زمان مستقل‌اند، بقای هر جوهر در هر آن، مستلزم فعلی تازه از جانب خداوند است. از این منظر، ادامهٔ وجود چیزی جز تجدید مداوم خلقت نیست. چنان‌که کاپلستون توضیح می‌دهد، از آنجا که زمان در نظر دکارت کمیتی منفصل و مرکب از آنات مستقل است، توالی و نظم قوانین طبیعت نمی‌تواند بر پیوستگی ذاتی زمان استوار باشد، بلکه مستلزم فعل خلاق و ابقای مداوم الهی است (کاپلستون، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۲).

دکارت در اصول فلسفه، به‌ویژه اصل ۵۷، تعریف دیگری از زمان ارائه می‌کند که بُعد معرفت‌شناختی مسئله را برجسته می‌سازد. او زمان را «مقدار حرکت» می‌نامد و میان «دیرند» (استمرار وجود اشیاء) و «زمان» تمایز می‌نهد.

«**اصل ۵۷- در این‌که صفاتی وجود دارد که متعلق به اشیاء است و صفات دیگری که متعلق به اندیشهٔ ماست و اینکه دیرند و زمان چیست.** از این کیفیات یا صفات بعضی در خود اشیاء و بعضی دیگر فقط در فکر ماست. مثلاً زمان که آن را با توجه به معنی عام آن از دیرند فرق می‌گذاریم و در حکم مقیاس حرکت می‌گیریم. فقط حالتی از تفکر در مورد دیرند است. زیرا ما تفاوتی میان دیرند اشیاء متحرک و اشیاء بی‌حرکت نمی‌بینیم و این مطلب را می‌توان به روشنی از این واقعیت دریافت که وقتی دو جسم به مدت یک‌ساعت در حرکت باشند به نحوی که حرکت یکی تند و دیگری کند باشد ما زمان حرکت یکی از آن‌ها را بیش از دیگری نمی‌شماریم گرچه مقدار حرکت در یک جسم به نظر ما بیش از دیگری است. اما برای اینکه بتوانیم دیرند تمام اشیاء را با یک مقیاس واحد درک کنیم معمولاً دیرند آن‌ها را با دیرند برخی حرکات منظم مانند روز و سال می‌سنجیم و از این

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

مقایسه به مفهوم زمان می‌رسیم؛ درحالی‌که خارج از دیرند حقیقی اشیاء، زمان چیزی جز حالتی از تفکر نیست» (دکارت، ۱۳۹۰، ص. ۲۸۸).

دیرند، حالتی از خودِ شیء است از آن حیث که مادام‌که وجود دارد، در میدان نگرش ماست (اصل ۵۵، دکارت، ۱۳۹۰، ص. ۲۸۷)؛ اما زمان، چیزی افزوده بر دیرند نیست، بلکه نحوه‌ای از اعتبار ذهنی دیرند است. چندان که دکارت تصریح می‌کند ما برای آنکه بتوانیم دیرند اشیاء مختلف را تحت مقیاسی واحد درک کنیم، آن‌ها را با حرکت‌های منظم، مانند حرکت روز و سال، مقایسه می‌کنیم و از این مقایسه، مفهوم زمان پدید می‌آید. از این رو، زمان به معنای دقیق کلمه، واقعیتی فیزیکی مانند مکان یا امتداد نیست، بلکه حالتی از تفکر است. دکارت تأکید می‌کند که اگر دو جسم به مدت یک ساعت حرکت کنند، صرف‌نظر از تفاوت سرعت آن‌ها، ما زمان حرکت آن‌ها را برابر می‌شماریم؛ این نشان می‌دهد که زمان چیزی جز مقدار حرکت یا نحوه‌ای از اعتبار ذهنیِ دیرند نیست.

در نهایت، این تلقی از زمان را باید در چارچوب ایدئالیسم دکارتی فهمید؛ ایدئالیسمی که گوهر آن «فعالیت ذهن» است، نه صرفاً قول به مفاهیم فطری. دکارت میان مفاهیمی چون «خدا»، «اشیاء ریاضی» و «امتداد» از یک‌سو، و مفاهیمی چون «زمان»، «نظم» و «عدد» از سوی دیگر تمایز می‌نهد. گروه نخست به گونه‌ای‌اند که گویی در ذهن نهاده شده‌اند، اما گروه دوم محصول فعالیت سازندهٔ ذهن‌اند. زمان، همچون نظم و عدد، ساختهٔ ذهن است و از مقایسه، اعتبار و سنجش حاصل می‌شود. از همین رو، شأن اونتولوژیکال زمان نزد دکارت نازل‌تر از شأن مکان است. این تلقی، پیامدهای عمیقی دارد: از یک‌سو، پیوند ضروری حرکت و دیرند، و از سوی دیگر، وابستگی کامل تداوم وجود به فعل الهی. نقد برگسون به دکارت دقیقاً در همین‌جا شکل می‌گیرد؛ آنجا که برگسون زمان را پیوسته و تقسیم‌ناپذیر می‌داند و لحظات را صرفاً انتزاعات ذهنی تلقی می‌کند (گی دو راندن، به نقل از دکارت، ۱۳۹۰، ص. ۲۶۷، پانوشت). اما در نظام دکارتی، انفصال زمان نه یک ضعف، بلکه شرط امکان متافیزیکیِ خلق مدام و بنیان نظم عقلانی جهان است. از این منظر، زمان در فلسفهٔ دکارت نه جریان درونی هستی، بلکه ساختاری کمّی، انفصالی و ذهنی است که بر بستر خلاقیت دائمی خداوند معنا می‌یابد.

به عنوان جمع‌بندی باید گفت در فلسفه دکارت، زمان نه امری عینی و قائم‌به‌ذات، بلکه مفهومی ثانوی و برساختهٔ فعالیت ذهن است که از مقایسهٔ دیرند اشیاء با حرکات منظم و قابل سنجش پدید می‌آید؛ از این رو، زمان به مثابه کمیتی ذهنی تعریف می‌شود که چیزی بر دوام واقعی اشیاء نمی‌افزاید و شأنی نازل‌تر از مکان دارد. دکارت با اتخاذ نگرشی کمّی و تحلیلی، زمان را متشکل از آنات مستقل و ناپیوسته می‌داند، به گونه‌ای که هیچ لحظه‌ای دالّ بر وجود لحظه دیگر نیست و استمرار، نه خاصیت درونی زمان، از زمان حرکت کرده‌اند؛ سنتی که زمان را به توالی بی‌انتهای «اکنون‌ها»[4] و سنجشِ کمّی حرکت میان نقاطِ منفصل تقلیل می‌دهد (هایدگر، ۱۴۰۳، ص. ۳۶). از منظر هایدگر، دکارت با تقسیم واقعیت به «جوهر اندیشنده»[5] و «جوهر ممتد»[6]، زمان را به خاصیتِ صوریِ جهانِ اشیای فرادرست[7] بدل ساخت و از پیوند بنیادینِ زمان با ساختار وجودی انسان غفلت ورزید. در برابر این انجمادِ دکارتی، زمان نه رشته‌ای از آناتِ مجزا و ریاضی‌شده، بلکه قوام‌بخشِ خودِ اگزیستانس و دازاین به مثابه «زمان‌مندی»[8] است؛ ساختاری افق‌مند که در آن گذشته (افکنده‌شدگی و حافظه) و آینده (امکان‌ها و پروا) همواره در اکنونِ زیسته حضور دارند. این چرخش بنیادین از زمانِ کمّی–دکارتی به زمان‌مندیِ وجودی، دقیقاً همان مبنای هستی‌شناختی است که سینمای آندری تارکوفسکی بر آن استوار می‌شود و تصویر فیلمیک را از بازنمایی مکانیکی به پدیداری از «زمانِ زیسته» و تجسدِ پیوستار خاطره ارتقا می‌دهد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

تارکوفسکی و مسئلهٔ زمان در سینما

اگر تلقی دکارتی از زمان بر انفصال آنات، کمّی‌بودن، و وابستگی زمان به فعالیت ذهنِ سنجش‌گر استوار است، سینمای آندری تارکوفسکی (۱۹۳۲-۱۹۸۶) را می‌توان تلاشی منسجم و رادیکال برای بازاندیشی ماهیت زمان، نه به مثابه مقوله‌ای ذهنی یا ابزار اندازه‌گیری، بلکه به عنوان نحوهٔ ظهور هستی در تجربهٔ زیستهٔ انسان دانست. در کارنامهٔ تارکوفسکی، زمان نه عنصری تابع روایت، بلکه مادهٔ اصلی سینماست؛ عنصری که بدون فهم آن، نه ساختار فرمی آثار او قابل درک است و نه افق فلسفی‌شان.

تارکوفسکی در پیکره‌تراشی در زمان (۱۴۰۳) تصریح می‌کند که سینما هنری است که با «زمانِ ثبت‌شده» سروکار دارد، اما این ثبت نه به معنای مهار یا تقطیع زمان، بلکه به معنای آشکارسازی کیفیت درونی آن است. برخلاف سینمای کلاسیک، که زمان را در خدمت پیشرفت روایت، علیت و کنترل عقلانی قرار می‌دهد، تارکوفسکی روایت را تابع زمان می‌کند. در سینمای او، زمان نه ظرفی خنثی برای رویدادها، بلکه خودِ رویداد است؛ نه چیزی که به تصویر افزوده شود، بلکه چیزی که در خود تصویر تحقق می‌یابد.

این موضع از همان آغاز فیلم آینه (۱۹۷۵) به نحوی نمادین اعلام می‌شود. صحنهٔ ابتدایی فیلم، که در آن مرد جوانی با لکنت زبان تحت درمانی مبتنی بر روش‌های علمی، تلقین‌های عصبی و تکنیک‌های روان‌شناختی قرار می‌گیرد، صرفاً یک اپیزود روایی نیست، بلکه بیانیه‌ای فلسفی است. درمان لکنت، در اینجا، استعاره‌ای از تلاش عقلانیت مدرن برای «اصلاح» و «نرمال‌سازی» سوژه از طریق مداخلهٔ علمی است؛ تلاشی که به زبان زمان دکارتی سخن می‌گوید: زمان به مثابه فرایندی خطی، قابل مهندسی و قابل اصلاح. اما بلافاصله پس از این صحنه، جهان فیلم وارد قلمرویی می‌شود که این منطق را به چالش می‌کشد.

در میان اشعار تکرارشوندهٔ فیلم، بندِ «ما همه ابدی هستیم... مرگی روی زمین نیست» – افقی کاملاً متفاوت از زمان را می‌گشاید. این جمله، نفی مستقیم زمان خطیِ مبتنی بر آغاز و پایان است. زمان در آینه نه مسیری از تولد به مرگ، بلکه نوعی هم‌حضوریِ لایه‌های زیستی است. گذشته، حال و آینده در تصاویر فیلم در هم می‌شکنند: زمانی که شخصیت، مادرِ خود را در اکنون می‌بیند، یا هنگامی که کودک و بزرگسال در یک میدان زمانی واحد ظاهر می‌شوند. در اینجا، زمان نه بر اساس توالی رویدادها، بلکه بر اساس شدت تجربه سامان می‌یابد (تصویر ۱).

یکی از شاخص‌ترین لحظات فیلم، صحنه‌ای است که کالبد زن (مادرِ الکسی) بر روی تخت از زمین جدا می‌شود و به پرواز درمی‌آید. این تصویر، نه یک خیال‌پردازی سوررئالیستی، بلکه تجسد بصری لحظه‌ای است که در آن، زمان کمّی فرو می‌پاشد و جای خود را به «لحظهٔ معنایی» می‌دهد؛ لحظه‌ای که نه قابل اندازه‌گیری است، نه تابع علیت، و نه قابل بازگشت به منطق دکارتی آنات منفصل. در این لحظه، زمان دیگر «مقدار حرکت» نیست، بلکه کیفیتی وجودی است که بدن، حافظه و معنا را در یک میدان واحد گرد می‌آورد (تصویر ۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]



تصویر۱- آینه (۱۹۷۵)- کارگردان آندری تارکوفسکی-تصاویر تجسمی از تعلیق میان بیداری و خاطره‌اند؛ لحظه‌ای که زمان شخصی در آینه از مرز واقعیت می‌گذرد و به تجربه‌ای درونی و شاعرانه بدل می‌شود.

Figure 1 – *Mirror* (1975), directed by Andrei Tarkovsky — The visual images suspended between wakefulness and memory; the moment when personal time in *Mirror* crosses the boundary of reality and becomes an inner, poetic experience.

این منطق، محدود به آینه نیست. تارکوفسکی از نخستین آثارش به‌تدریج از زمان خطی فاصله می‌گیرد. در کودکی ایوان (۱۹۶۲)، زمان جنگ نه به صورت توالی منظم وقایع، بلکه در هم‌تنیدگی کابوس، خاطره و اکنون تجربه می‌شود. گذشتهٔ ایوان زخمی است که مدام در حال بازگشت است، بی‌آن‌که بتوان آن را در «گذشته» محصور کرد. در آندری روبلف (۱۹۶۶)، این گسست عمیق‌تر می‌شود: زمان تاریخی از منطق پیشرفت‌گرایانه تهی می‌گردد و به دیرندی معنوی بدل می‌شود؛ گویی تاریخ نه خطی رو به جلو، بلکه چرخه‌ای از رنج، سکوت، و امکان مکاشفه است.

در استاکر (۱۹۷۹)، مسئلهٔ زمان به شکلی آشکارا فلسفی و حتی جدلی طرح می‌شود. گفت‌وگوی نویسنده و استاد دربارهٔ بازگشت برای خرید سیگار، در سطحی ساده به نظر می‌رسد، اما در واقع تقابل دو تلقی از زمان است.

نویسنده: یادم رفت سیگار بگیرم

استاد: به عقب برنگرد

نویسنده: چرا؟

استاد: نباید این کار رو بکنی

نویسنده: شما همتون معتقد به خرافاتید (تارکوفسکی، ۱۹۷۹)

استاد هشدار می‌دهد: «نباید این کار رو بکنی.» این «نباید»، نه از جنس اخلاق عرفی، بلکه ناظر به منطق خاص منطقه[۹] است؛ منطقه‌ای که در آن، زمان و حرکت تابع قوانین ثابت و قابل پیش‌بینی نیستند. نویسنده، با تمسخر، این هشدار را خرافه می‌نامد؛ واکنشی که دقیقاً از منطق تجربه‌گرایی و عقلانیت مدرن برمی‌خیزد.

اما منطقه، قلمرویی است که در آن، زمان «دم‌دمی مزاج» است؛ ناپایدار، واکنش‌مند و وابسته به وضعیت درونی انسان. حرکت در منطقه، نه تابع مختصات فضایی، بلکه وابسته به کیفیت وجودیِ سوژه است. از همین‌روست که نویسنده در نقطه‌ای کلیدی به استاد می‌گوید: «تجربه‌گرایی را فراموش کنید...معجزه‌ها فراتر از تجربه هستند» (تارکوفسکی، ۱۹۷۹). این جمله، ضربه‌ای مستقیم به تلقی دکارتی از زمان است؛ تلقی‌ای که تنها آنچه را در چارچوب تجربه قابل تکرار و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

اندازه‌گیری است، به رسمیت می‌شناسد. در استاکر، زمانِ معجزه، زمانی است که از سنجش می‌گریزد و تنها در بستر ایمان و انتظار معنا می‌یابد.

در نوستالژیا (۱۹۸۳)، این فروپاشی مرزهای زمانی به شکلی درونی‌تر و آینه‌وار رخ می‌دهد. صحنه‌ای که آندری در آینه به جای تصویر خود، دومنیکو را می‌بیند، صرفاً جابه‌جایی هویت نیست؛ بلکه نشانه‌ای از فروپاشی زمان فردی است. آینه، که در منطق کلاسیک نماد بازتاب حال است، به سطحی تبدیل می‌شود که در آن، دیگری، گذشته و اکنون در یک لحظه هم‌زمان می‌شوند. زمان در اینجا، نه به سوژه تعلق دارد و نه در اختیار اوست؛ بلکه میدان اشتراک تجربه‌ها و رنج‌های وجودی است (تصویر ۲).



تصویر۲- نوستالژیا (۱۹۸۳)- آندری تارکوفسکی- تصویر، لحظهٔ فروپاشی زمان فردی را نشان می‌دهد؛ جایی که آینه دیگر بازتاب حالِ سوژه نیست، بلکه میدان هم‌زمانی دیگری، گذشته و اکنون در تجربه‌ای مشترک و وجودی می‌شود.

Figure 2 – *Nostalghia* (1983), directed by Andrei Tarkovsky — The image depicts the moment of the collapse of individual time; a place where the mirror no longer reflects the present state of the subject, but rather becomes the field of another simultaneity, in which past and present merge into a shared, existential experience.

در همین چارچوب، تجربهٔ زمان در آثار تارکوفسکی نه فقط در سطح مضمون، بلکه در سطح زبان سینمایی نیز شکل می‌گیرد. او تجربهٔ زمانیِ غیردکارتی را از خلال مجموعه‌ای از عناصر فرمی می‌سازد؛ از جمله نماهای بلند و ممتد که از تقسیم‌پذیری زمان جلوگیری می‌کنند، حرکت‌های نرم و کند دوربین که به جای تأکید بر پیش‌رَوی خطی، نوعی سیالیت و امتداد ادراکی پدید می‌آورند، و پرهیز از تدوین شتاب‌زده که اجازه می‌دهد زمان در درون هر نما رسوب کند. این عناصر در کنار یکدیگر، تجربه‌ای از «زمانِ گسترده» را شکل می‌دهند که با تلقی کمّی، ریاضی‌وار و خطی دکارتی از زمان ناسازگار است.

از منظر فرمی، تارکوفسکی این تلقی از زمان را از طریق نماهای بلند، حرکت‌های کند دوربین، پرهیز از تدوین شتاب‌زده و تأکید بر تداوم تصویر محقق می‌کند. نما در سینمای او واحدی قابل‌تقسیم و قابل‌کنترل نیست، بلکه میدانی است که زمان باید در آن «جریان یابد». تماشاگر در برابر این نماها نه ناظر بیرونی، بلکه مشارکت‌کننده در تجربهٔ زمان است؛ تجربه‌ای که اغلب سنگین، کند و مقاومت‌برانگیز است. این تجربه، دقیقاً در تقابل با سوژهٔ دکارتیِ مسلط و سنجش‌گر قرار می‌گیرد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

تارکوفسکی بارها تأکید می‌کند که زمان واقعی، زمانی نیست که اندازه‌گیری می‌شود، بلکه زمانی است که بر انسان فشار می‌آورد. این فشار، نه فیزیکی، بلکه وجودی است. اگر در فلسفهٔ دکارت، زمان از مقایسهٔ دیرند اشیاء با حرکات منظم پدید می‌آید و نهایتاً به حالتی از تفکر فروکاسته می‌شود، در سینمای تارکوفسکی، زمان پیش از هرگونه مقایسه، خود را به‌مثابه واقعیتی زیسته و معنادار بر انسان تحمیل می‌کند.

از همین‌رو، زمان در سینمای تارکوفسکی واجد بُعدی اخلاقی و معنوی است. زمانِ انتظار در استاکر، زمانِ خاطره در آینه، و زمانِ ایمان در نوستالژیا و ایثار (۱۹۸۶)، همگی نشان می‌دهند که کنش انسانی تنها در دل یک دیرند دشوار و غیرقابل‌تقلیل معنا می‌یابد. این در حالی است که در تلقی دکارتی، زمان فاقد هرگونه ارزش درونی است و صرفاً ابزاری برای نظم‌بخشی و سنجش به شمار می‌رود.

بدین‌ترتیب، سینمای تارکوفسکی نقدی بنیادین بر عقلانیت کمّی مدرن ارائه می‌دهد؛ نقدی که نه در قالب استدلال مفهومی، بلکه در سطح تجربهٔ حسی- زمانی عمل می‌کند. تماشاگر، با زیستن در زمانی که نه قابل شتاب‌دادن است و نه قابل تقطیع، با محدودیت‌های تلقی دکارتی از زمان مواجه می‌شود. زمان دیگر کمیتی ذهنی و منفصل نیست، بلکه ساحتی از بودن انسان در جهان است.

در نتیجه، مسئلهٔ زمان در سینمای تارکوفسکی نه مضمونی فرعی، بلکه اصل سامان‌دهندهٔ کل کارنامهٔ اوست؛ اصلی که در آن، زمان همواره به مثابه امری پیوسته، کیفی و زیسته[۱۰] فهم می‌شود و در برابر تقلیل‌پذیری به آنات مستقل و کمّی مقاومت می‌کند. از کودکی ایوان تا ایثار، این تلقی از زمان در قالب خاطره، انتظار، ایمان و تداوم عاطفی شکل می‌گیرد، اما در سولاریس به نقطه‌ای کانونی و سرنوشت‌ساز می‌رسد؛ جایی که زمان دیگر صرفاً ساختاری روایی یا تجربه‌ای درونی نیست، بلکه به مسئله‌ای فلسفی در نسبت میان انسان، حافظه و امر ناآشنا بدل می‌شود. سولاریس میدان رویارویی مستقیم زمانِ قابل‌سنجش و ذهن‌محورِ دکارتی با زمانی است که از کنترل عقل می‌گریزد و از خلال بازگشت خاطره و پایداری پیوندهای عاطفی، ناکارآمدی تلقی کمّی و انفصالی از زمان را به نحوی وجودی و تکان‌دهنده آشکار می‌سازد.

زمان در *سولاریس*: ناکارآمدی تلقی دکارتی از زمان

فیلم سولاریس (۱۹۷۲) را می‌توان متمرکزترین میدان مواجههٔ سینمای تارکوفسکی با مسئلهٔ زمان دانست؛ مواجهه‌ای که در آن، زمان نه فقط به عنوان ساختار تجربهٔ زیسته، بلکه به مثابه معضلی معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی در نسبت انسان با جهان، علم و دیگری ظاهر می‌شود. اگر در دیگر آثار تارکوفسکی، زمان در قالب خاطره، رؤیا یا انتظار فرو می‌ریخت، در سولاریس این فروپاشی مستقیماً در دل پروژه‌ای علمی و عقلانی رخ می‌دهد؛ پروژه‌ای که به‌روشنی بر پیش‌فرض‌های زمان دکارتی، یعنی زمان به مثابه کمیت ذهنی، قابل‌سنجش و متشکل از آنات منفصل، بنا شده است. اهمیت سولاریس دقیقاً در این نکته است که نشان می‌دهد چنین تلقی‌ای از زمان، در مواجهه با حافظه، عشق و تداوم تجربهٔ انسانی، نه تنها ناکافی، بلکه ناتوان است.

ایستگاه فضایی سولاریس تجسد نهادی عقلانیت مدرن است: محیطی بسته، کنترل‌شده و متکی بر اندازه‌گیری، ثبت داده‌ها و تحلیل‌های تجربی. دانشمندان حاضر در ایستگاه می‌کوشند پدیدهٔ اقیانوس سیاره را از خلال آزمایش، تکرارپذیری و قوانین علی بفهمند. این کوشش، به نحوی ضمنی، مبتنی بر تلقی دکارتی از زمان است؛ زمانی که به صورت خطی پیش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

می‌رود، قابل تقطیع به لحظات مستقل است و امکان مقایسه، سنجش و بازتولید تجربه را فراهم می‌کند. اما دقیقاً در همین چارچوب است که بحران آغاز می‌شود: اقیانوس سولاریس پدیده‌ای نیست که در زمان کمّی و انفصالی قابل ادراک باشد.

ظهور «مهمانان» ـ بازتجسدهای عینی خاطرات ـ نقطهٔ گسست بنیادین از منطق دکارتی زمان است. هاری، همسر مردهٔ کریس کلوین، نه یادآوری ذهنی گذشته است و نه توهمی روان‌شناختی؛ او حضوری عینی، بدنی و کنش‌مند دارد. این حضور، زمان را از وضعیت «گذشتهٔ سپری‌شده» خارج می‌کند و آن را به لایه‌ای فعال در اکنون بدل می‌سازد. در اینجا، گذشته نه پشت سر نهاده شده و نه به آنات مستقل فروکاسته است؛ بلکه به مثابه نیرویی زنده، اکنون را اشغال می‌کند. چنین وضعیتی، مستقیماً تلقی دکارتی از زمان را نقض می‌کند که بر اساس آن، لحظات زمان هیچ معیت وجودی با یکدیگر ندارند.

این گسست از منطق دکارتی زمان، نه فقط در سطح روایت، بلکه در سطح تصویر نیز صورت‌بندی می‌شود. ارجاع تارکوفسکی به نقاشی‌های پیتر بروگل، از جمله شکارچیان در برف، در سولاریس را می‌توان صورت‌بندی بصری همان بحرانی دانست که فیلم در سطح روایی و فلسفی پی می‌گیرد.[۱۱] نقاشی‌های بروگل- با نمایش هم‌زمان چندین رخداد، فقدان مرکز روایی واحد و تعلیق تقدم و تأخر زمانی-الگویی از تجربهٔ زمانی ارائه می‌دهند که در آن لحظات نه به صورت زنجیره‌ای خطی، بلکه به مثابه میدانی از هم‌حضور کنش‌ها و وضعیت‌ها پدیدار می‌شوند (تصویر ۳). در این تصاویر گذشته و حال از یکدیگر جدا نمی‌شوند، بلکه در یک سطح دیداری مشترک سکونت می‌یابند. حضور این نقاشی‌ها در سولاریس، صرفاً ارجاعی فرهنگی یا زیبایی‌شناختی نیست، بلکه بیانیه‌ای ضمنی علیه تلقی دکارتی از زمان به مثابه توالی آنات منفصل است؛ همان تلقی‌ای که تجربهٔ انسانی را به پیش و پس، و حافظه را به امری صرفاً ذهنی فرو می‌کاهد. بروگل، در متن فیلم، امکان دیدن جهانی را پیش می‌نهد که در آن، زمان «می‌گذرد» نیست، بلکه «گسترده است»؛ منطقی که بعدتر در بازگشت عینی خاطره و هم‌زمانی گذشته و اکنون در تجربهٔ کریس به نحوی رادیکال محقق می‌شود.

این منطق زمانی در سطح میزانسن نیز به‌وضوح قابل مشاهده است. همان‌گونه که در تصویر ۳ نشان داده شده، هم‌نشینی پیکره‌های انسانی با نقاشی شکارچیان در برف اثر بروگل، گذشته و حال را در یک میدان دیداری واحد گرد می‌آورد. این میزانسن آگاهانه، تجربهٔ زمانی را از توالی خطی و پیش‌رونده خارج می‌کند و به حالتی لایه‌مند و هم‌زمان بدل می‌سازد؛ تجربه‌ای که به طور بنیادی با تلقی دکارتی از زمان ــ به مثابه توالی منظمِ لحظات قابل‌سنجش- در تعارض است.

در منطق دکارتی، همان‌گونه که در بخش پیشین صورت‌بندی شد، زمان چیزی جز نحوه‌ای از اعتبار ذهنی دیرند نیست؛ مفهومی که از مقایسهٔ دیرند اشیاء با حرکت‌های منظم حاصل می‌شود. اما در سولاریس، زمان دیگر محصول مقایسه نیست، بلکه خود به واقعیتی تحمیل‌شونده بدل می‌شود. کریس نه از طریق سنجش، بلکه از طریق رنج، تردید و تداوم عاطفی، زمان را تجربه می‌کند. بازگشت هاری، تجربه‌ای نیست که بتوان آن را در قالب داده یا آزمایش ثبت کرد؛ این بازگشت، زمان را به امری اخلاقی و وجودی تبدیل می‌کند، نه کمیتی ذهنی.

نکتهٔ اساسی آن است که دانشمندان ایستگاه، به‌ویژه سارتوریوس، می‌کوشند پدیدهٔ مهمانان را در چارچوب زمان دکارتی مهار کنند. آن‌ها دربارهٔ «لحظهٔ پیدایش»، «دوام وجود» و «امکان حذف» مهمانان سخن می‌گویند؛ گویی با پدیده‌ای روبه‌رواند که می‌توان آن را به آنات زمانی مستقل تقسیم و کنترل کرد. اما تجربهٔ کریس نشان می‌دهد که این رویکرد شکست می‌خورد. هاری، هر بار که نابود می‌شود، دوباره بازمی‌گردد؛ نه به عنوان تکرار مکانیکی، بلکه به مثابه تداوم تجربه‌ای که ریشه در حافظه و عشق دارد. این بازگشت، نه تابع علیت خطی است و نه قابل پیش‌بینی؛ امری که اساس تجربه‌گرایی زمان‌محور را از درون متلاشی می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

در این‌جا، تمایز دکارتی میان «دیرند» و «زمان» اهمیتی تازه می‌یابد. دکارت دیرند را استمرار وجود اشیاء می‌دانست و زمان را حالتی از تفکر دربارهٔ این دیرند. اما در سولاریس، آنچه تجربه می‌شود، نه دیرند فیزیکیِ قابل اندازه‌گیری و نه زمان ذهنیِ حاصل از مقایسه، بلکه نوعی تداوم وجودی است که نه در شیء محصور می‌شود و نه در ذهن. تداوم حضور هاری، نه به عنوان جسم طبیعی و نه به عنوان بازنمایی ذهنی، نشان می‌دهد که تجربهٔ انسانی از زمان، از این دوگانه فراتر می‌رود.



تصویر ۳- سولاریس (۱۹۷۲) کارگردان آندری تارکوفسکی- تصویر با هم‌نشانی بدن‌های انسانی و نقاشیِ بروگل (شکارچیان در برف)، همان منطق «زمانِ گسترده» را در سطح میزانسن بازتولید می‌کند؛ جایی که گذشته و حال در یک میدان دیداری مشترک هم‌زمان می‌شوند و زمان خطی دکارتی فرو می‌ریزد. گفتنی است صحنه‌های مختلف این نقاشی در خلال همین سکانس فیلم توسط فیلم‌ساز، از منظر نگاه هاری بررسی می‌شود.

Figure 3 – *Solaris* (1972), directed by Andrei Tarkovsky — By juxtaposing human bodies with Bruegel's painting (*Hunters in the Snow*), the image reproduces the same logic of "extended time" at the level of mise-en-scène; a place where past and present become simultaneous within a shared visual field, and Cartesian linear time collapses. It is worth noting that different sections of this painting are examined, from the perspective of Hari's gaze, by the filmmaker within this very sequence of the film.

از منظر روایی نیز، سولاریس زمان خطی را به چالش می‌کشد. روایت فیلم نه بر اساس پیشرفت علی و حل مسئله، بلکه بر اساس بازگشت، مکث و تکرار سامان می‌یابد. صحنه‌های طولانی، حرکات کند دوربین و تأکید بر سکوت، تماشاگر را از منطق زمان کمّی بیرون می‌کشد و در معرض تجربه‌ای از زمان قرار می‌دهد که «پیش نمی‌رود»، بلکه گسترش می‌یابد. این گسترش، نه به معنای امتداد فیزیکی، بلکه به معنای تعمیق تجربه است. در چنین ساختاری، زمان دیگر ابزار روایت نیست، بلکه میدان آزمون عقلانیت مدرن است.

نقطهٔ اوج این آزمون در سکانس پایانی سولاریس رخ می‌دهد؛ جایی که کریس نه به زمین بازمی‌گردد و نه صرفاً در ایستگاه فضایی باقی می‌ماند، بلکه در بازسازی خانهٔ پدری، بر سطح اقیانوس سولاریس، سکنی می‌گزیند. زانو زدن کریس در آغوش پدر، نه نشانهٔ بازگشت مکانی و نه عقب‌نشینی روان‌شناختی، بلکه صورت‌بندی نهایی نوعی سکونت در زمانی غیرخطی است؛ زمانی که در آن، گذشته به مثابه لایه‌ای سپری‌شده و منفصل درک نمی‌شود، بلکه به عنوان حضوری زنده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

و هم‌زمان با اکنون تجربه می‌گردد. در این لحظه، زمان دیگر چیزی نیست که ذهنِ سوژهٔ خودبنیاد بر جهان تحمیل کند، بلکه افقی است که انسان تنها با پذیرش وابستگی وجودی خود می‌تواند در آن حضور یابد.

از این منظر، سولاریس نقدی ریشه‌ای بر پیش‌فرض الهیاتی زمان دکارتی نیز ارائه می‌دهد. در فلسفهٔ دکارت، انفصال آنات زمان و ناپیوستگی استمرار وجود، مبنای نظریهٔ خلق مدام و وابستگی مطلق موجودات به فعل الهی است؛ به‌گونه‌ای که تداوم هستی نه در خود تجربه، بلکه در مداخله‌ای متعالی و بیرونی تضمین می‌شود. اما در سولاریس، استمرار تجربه نه از طریق قانون طبیعت و نه از رهگذر فعل متعالی، بلکه از دل پیوندهای انسانی، حافظه و عشق پدیدار می‌شود. حضور مکرر و تداوم‌یابندهٔ هاری، نشان می‌دهد که زمانِ زیسته، واجد نوعی پیوستگی درونی است که نمی‌توان آن را به آنات منفصل یا به اراده‌ای بیرونی فروکاست.

در نتیجه، فیلم آشکار می‌سازد که تلقی زمان به مثابه کمیتی ذهنی و انفصالی، قادر به تبیین تجربه‌هایی نیست که هستهٔ معنای انسانی را شکل می‌دهند. حافظه، عشق، گناه و بخشش، همگی مستلزم تداومی‌اند که نه قابل اندازه‌گیری است و نه تابع منطق تقطیع‌پذیر زمان کمّی. زمان دکارتی، با فروکاستن زمان به حالتی از تفکر و ابزار سنجش، این تداوم را نامرئی می‌سازد؛ حال آن‌که سولاریس آن را به نحوی عینی، دردناک و گریزناپذیر مرئی می‌کند و سوژه را در برابر آن بی‌پناه می‌گذارد.

بدین‌ترتیب، سولاریس را می‌توان نه فقط اثری در ژانر علمی- تخیلی، بلکه آزمایشی فلسفی دانست که در آن تلقی دکارتی از زمان در میدان تجربهٔ انسانی به بوتهٔ آزمون گذاشته می‌شود و ناکارآمدی آن آشکار می‌گردد. در این فیلم، زمان نه مقیاس حرکت است و نه محصول مقایسهٔ ذهنی، بلکه افقی وجودی است که در آن انسان با خود، با دیگری و با امر ناآشنا مواجه می‌شود. همین افق است که سولاریس را به یکی از بنیادی‌ترین تأملات سینمایی تارکوفسکی دربارهٔ زمان بدل می‌کند و آن را به نقدی ژرف بر عقلانیت کمّی و سوژه‌محور مدرن ارتقا می‌دهد.

در عین حال، این نقد نه تنها در سطح روایت، بلکه در سطح زبان سینمایی فیلم نیز شکل می‌گیرد. ریتم کند، نماهای طولانی، تداوم حسّی تصویر، پرهیز از برش‌های سریع و سازمان‌دهی میزانسن تجربه‌ای از زمان می‌سازند که بر هم‌زیستی گذشته و حال و بر کیفیت زیستهٔ زمان تأکید دارد. از این رو، محدودیت‌های الگوی کمّی و عقلانی زمان در سنت دکارتی نه فقط در سطح مضمون، بلکه در سطح تجربهٔ ادراکی تماشاگر نیز آشکار می‌شوند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با تمرکز بر فیلم سولاریس آندری تارکوفسکی در پی پاسخ به این پرسش بود که زمان در این فیلم چگونه تجربه می‌شود و این تجربه چه نسبتی با تلقی دکارتی از زمان دارد. تحلیل انجام‌شده نشان داد که در سولاریس زمان نه به‌منزلهٔ توالی کمّیِ آنات منفصل و قابل سنجش، بلکه به صورت افقی کیفی و وجودی پدیدار می‌شود که در آن گذشته، حال و خاطره در پیوستگی‌ای زنده با یکدیگر حضور دارند. بازگشت خاطره در قالب «مهمانان»، به‌ویژه هاری، نشان می‌دهد که زمان در جهان فیلم ساحتی است که انسان ناگزیر در آن با تجربه‌های عاطفی، اخلاقی و وجودی خویش مواجه می‌شود و از این رو نمی‌توان آن را به مقیاسی ذهنی یا ابزاری برای سنجش فروکاست. در این چارچوب، عقلانیت علمی مبتنی بر کنترل، تبیین خطی و حذف- که در ساختار ایستگاه فضایی متجسد است- در مواجهه با چنین تجربه‌ای از زمان با محدودیت‌های بنیادین روبه‌رو می‌شود. این وضعیت تنها در سطح روایت باقی نمی‌ماند، بلکه در زبان سینمایی فیلم نیز متجلی می‌شود؛ ریتم کند، نماهای طولانی، تداوم حسّی تصویر و ارجاع‌های بصری به نقاشی‌های پیتر بروگل تجربه‌ای از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]

زمان گسترده و غیرخطی را پدید می‌آورند که هم‌زیستی لایه‌های مختلف زمان را برجسته می‌کند. بر این اساس، سولاریس را می‌توان به مثابه میدان آزمونی دانست که در آن تلقی دکارتی از زمان در نسبت با تجربهٔ انسانی محک می‌خورد؛ آزمونی که نشان می‌دهد زمانِ فروکاسته به کمیت ذهنی و آنات منفصل توان تبیین پیچیدگی‌های زیست انسانی را ندارد. بدین‌رو، پاسخ پژوهش آن است که این فیلم با ارائهٔ صورتی از زمانِ کیفی، پیوسته و حافظه‌مند، هم در سطح مضمونی و هم در سطح فرمی ناکارآمدی الگوی دکارتی را در تبیین تجربهٔ انسانی آشکار می‌سازد و در برابر آن، بدیلی پیش می‌نهد که در آن معنا نه از دل سنجش و کنترل، بلکه از دل تداوم تجربه، مسئولیت و پیوندهای انسانی پدیدار می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Quantitative
2. Discontinuous
3. Instantaneous Physics
4. Jetzt-Folge
5. res cogitans
6. res extensa
7. Vorhandenheit
8. Zeitlichkeit
9. Zone
10. Lived quality (of time)

۱۱.دربارهٔ جایگاه نقاشی‌های پیتر بروگل در سینمای تارکوفسکی و نسبت آن‌ها با تجربهٔ زمان غیرخطی، بنگرید به:
Johnson & Petrie, Graham, 1994

کتابنامه

احمدی، ا. (۱۳۹۱). مقدمهٔ مترجم در ر. دکارت، تأملات در فلسفه اولی (ترجمهٔ ا. احمدی؛ چ. ۱۰). سمت.
احمدی، ب. (۱۳۸۷). امیدِ بازیافته (چ. ۳). مرکز.
ارسطو (۱۳۶۳). طبیعیات (م. فرشاد). امیرکبیر.
تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۶۲). کودکی ایوان [فیلم سینمایی]. موس‌فیلم.
تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۶۶). آندری روبلف [فیلم سینمایی]. موس‌فیلم.
تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۷۲). سولاریس [فیلم سینمایی]. موس‌فیلم.
تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۷۵). آینه [فیلم سینمایی]. موس‌فیلم.
تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۷۹). استاکر [فیلم سینمایی]. موس‌فیلم.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.45]

تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۸۳). نوستالژیا[فیلم سینمایی]. آر. اِی. آی؛ سوین فیلم.
تارکوفسکی، آ. (کارگردان). (۱۹۸۶). ایثار [فیلم سینمایی]. تلویزیون سوئد و آرگوس فیلم.
تارکوفسکی، آ. (۱۴۰۳). پیکره‌تراشی در زمان (ترجمهٔ س. واعظی، چ. ۱۱). افراز.
دکارت، ر. (۱۳۹۰). فلسفه دکارت (شامل سه رساله قواعد هدایت ذهن، اصول فلسفه و انفعالات نفس) (ترجمهٔ م. صانعی دره‌بیدی؛ چ. ۲). مؤسسه فرهنگی، هنری و انتشارات بین‌المللی الهدی.
دکارت، ر. (۱۳۹۱). تأملات در فلسفه اولی (ترجمهٔ ا. احمدی؛ چ. ۱۰). سمت.
صانعی‌دره‌بیدی، م. (۱۳۹۰). مقدمه مترجم در ر. دکارت، فلسفه دکارت (شامل سه رساله قواعد هدایت ذهن، اصول فلسفه و انفعالات نفس) (ترجمهٔ م. صانعی دره‌بیدی؛ چ. ۲). مؤسسه فرهنگی، هنری و انتشارات بین‌المللی الهدی.
صنعتی، م. (۱۳۸۷). زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهن (چ. ۲). مرکز.
کاپلستون، ف. (۱۳۸۹). تاریخ فلسفه: ج. ۴. از دکارت تا لایب نیتس (ترجمهٔ غ.ر. اعوانی؛ چ. ۳). علمی و فرهنگی و سروش.
موسوی‌نژاد، م.، و رعایت جهرمی، م. (۱۳۹۷). بازنمایی اندیشهٔ مارتین هایدگر در سینمای آندری تارکوفسکی. پژوهش‌های فلسفی، ۱۲(۲۳)، ۱۵۷-۱۷۴. SID. https://sid.ir/paper/140988/fa
میراحسان، م.ا. (۱۳۸۲). زنگار زمان و طنین جاودانگی در سینمای تارکوفسکی. کتاب ماه هنر، -(۶۱-۶۲)، ۳۰-۴۲.
هایدگر، م. (۱۴۰۳). هستی و زمان (ترجمهٔ ع. رشیدیان؛ چ. ۱۲). نشر نی.

Ahmadi, A. (2012). Introduction by the Translator In R. Descartes, *Meditations on first philosophy* (A. Ahmadi, Trans.; 10th ed). Samt. [In Persian]
Ahmadi, B. (2008). *The recovered hope* (3rd ed.). Markaz. [In Persian]
Aristotle (1984). *Physics* (M. Farshad, Trans.; 1st ed.). Amir Kabir. [In Persian]
Bergson, H. (2001). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Trans.). Dover.
Bird, R. (2008). *Andrei tarkovsky: Elements of cinema*. Reaktion Books.
Copleston, F. (2010). *A History of philosophy: Vol. 4, From Descartes to Leibniz* (Gh.R. Avani, Trans.; 3rd ed.). Scientific and Cultural & Soroush. [In Persian]
Descartes, R. (2011). *The philosophy of Descartes (Including three treatises: Rules for the direction of the mind, principles of philosophy, and The passions of the soul)* (M. Sanei Dareh-Bidi, Trans.; 2nd ed.). Al-Hoda International Cultural, Artistic and Publishing Institute. [In Persian]
Descartes, R. (2012). *Meditations on first philosophy* (A. Ahmadi, Trans.; 10th ed.). Samt. [In Persian]
Descartes, R. (2017). *Discourse on the method of rightly conducting the reason* (M.A. Foroughi, Trans.; 3rd ed.). Scientific and Cultural. [In Persian]
Heidegger, M. (2024). *Being and time* (A. Rashidian, Trans.; 12th ed.). Ney. [In Persian]
Johnson, V. T., & Graham, P. (1994). *The films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*. Indiana University.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.45]

Mir-Ehsan, M.A. (2003). The patina of time and the resonance of immortality in Tarkovsky's cinema. *Ketab-e Mah-e Honar*, -(61–62), 30–42. [In Persian]

Mousavinejad, M., & Raayat Jahromi, M. (2018). The representation of Martin Heidegger's thought in Andrei Tarkovsky's cinema. *Philosophical Investigations*, *12*(23), 157–174. https://sid.ir/paper/140988/fa [In Persian]

Mulhall, S. (2002). Film as philosophy: The very idea. *Film-Philosophy*, *6*(15). https://doi.org/10.3366/film.2002.0003

Rodis-Lewis, G. (1998). *Descartes: His life and thought* (J. M. Todd, Trans.). Cornell University Press.

Sanati, M. (2008). *Time and immortality in Tarkovsky's cinema and the art and literature of the mind* (2nd ed.). Markaz. [In Persian]

Sanei Dareh-Bidi, M. (2011). Introduction by the Translator In R. Descartes, *The philosophy (Including three treatises: Rules for the direction of the mind, principles of philosophy, and The passions of the soul)* (M. Sanei Dareh-Bidi, Trans.; 2nd ed.). Al-Hoda International Cultural, Artistic and Publishing Institute. [In Persian]

Skakov, N. (2012). *The cinema of Tarkovsky: Labyrinths of space and time*. I.B. Tauris.

Sorell, T. (2000). *Descartes: A very short introduction*. Oxford University Press.

Tarkovsky, A. (Director). (1962). *Ivan's Childhood* [Film]. Mosfilm.

Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Film]. Mosfilm.

Tarkovsky, A. (Director). (1972). *Solaris* [Film]. Mosfilm.

Tarkovsky, A. (Director). (1975). *Mirror* [Film]. Mosfilm.

Tarkovsky, A. (Director). (1979). *Stalker* [Film]. Mosfilm.

Tarkovsky, A. (Director). (1983). *Nostalgia* [Film]. RAI; Sovinfilm.

Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in time: Reflections on the cinema* (K. Hunter-Blair, Trans.). University of Texas Press.

Tarkovsky, A. (Director). (1986). *The Sacrifice* [Film]. Sveriges Television; Argos Films.

Tarkovsky, A. (2024). *Sculpting in time* (S. Vaezi, Trans.; 11th ed.). Afraz. [In Persian]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.45]