پیرامون، از طریق در پرانتز قرار دادن عقل، باعث شد که هانری آژل و آمده آیفر، دو تن از پدیدارشناسان، آن همه مجذوب سینما به ویژه برخی از فیلم‌های نئورئالیستی شوند. در میان نظریه‌پردازان سینمایی آندره بازن از مهم‌ترین نویسندگان سینمایی بود که از آرای پدیدارشناسان پس از جنگ دوم جهانی متأثر بود. جالب آن که این افراد غالباً دارای گرایش‌های کاتولیکی بودند و از اینکه ایمان به عنوان امری غیرعقلانی بر پرده‌ی سینما نشان داده شود لذت می‌بردند. در هرحال پدیدارشناسی در سینما فقط تا دهه ۶۰ بر تعدادی نویسندگان فرانسوی تأثیرات جدی برجای گذاشت. با آغاز بحث‌های نشانه‌شناختی در دهه ۶۰ و سپس گسترش این مباحث در دهه ۷۰ به خاطر درآمیختن با روانکاوی **فروید** و **لاکان** از یکسو و نیز نومارکس‌گرایی **آلتوسر**، از سویی دیگر باعث شد که پدیدارشناسی در سینما کمرنگ شود. از یک دهه پیش، با گسترش یافتن مطالعات میان رشته‌ای سینما با سایر معارف بشری، کتب و مقالات متعددی نوشته شد که توأمان به فلسفه و سینما مربوط می‌شد. بنابراین باردیگر مباحث مربوط به پدیدارشناسی از چگونگی ادراک در روانشناسی گرفته تا نمایش «امر مقدس» (holy the) در علوم مربوط به ادیان، مورد توجه قرار گرفت. ظهور فیلمسازانی مانند **تارکوفسکی** نشان داد که همچنان برخی سینماگران از **درایر** گرفته تا **برسون**، **برگمان**، **بونوئل** و **آنجلوپولوس** در پی آنند که اموری را بر ما آشکار سازند که از حوزه‌ی تفکر عقلانی خارج است و به مثابه رازهایی در محیط پیرامون ما قرار دارند.

البته آنچه از پدیدارشناسی در فلسفه و سینما بحث می‌شود، همگی به حوزه‌ی فرهنگ غربی مربوط است وگرنه تعریف شرقیان از هنر و چگونگی دستیابی به حقیقت اشیاء، آنچنان که هستند نه آنچنان که بر ما ظاهر می‌شوند، باعث می‌گردد که مباحث مربوط به پدیدارشناسی را به عنوان مدخلی برای ورود به آن نوع سینمای دیگری بدانیم که ویژگی‌هایی کاملاً متفاوت با سینمای شناخته شده موجود پیدا خواهد کرد. در مآثر شرقی، شناخت نفس‌الامر اشیاء، خود، هنرست و این کمال حاصل نمی‌آید مگر آن که از تعلقات زندگی روزمره یا به اصطلاح فلسفه‌های اگزیستانس «وجود مجازی» خود خارج شویم و به وجود اصیل خویش رجوع کنیم.

بی‌گمان مباحث مربوط به در پرانتز قرار دادن دانسته‌های قبلی و مواجهه‌ی بی‌واسطه با عالم در پدیدارشناسی و نیز آثار فیلمسازان اندیشمندی که ما را متذکر می‌سازند در ورای مفاهیم عقلانی از جهان، رازهایی وجود دارد که از دسترس عقل نظری خارج‌اند، همگی مقدمه‌ای است بر اینکه نسبت یافتن میان سینما و حقیقت می‌تواند موضوعی بسیار تأمل برانگیز برای کسانی باشد که اهل سینما و دوستدار فلسفه، یا اهل فلسفه و دوستدار سینما هستند.

زمان ممهور
آندره‌ی تارکوفسکی
ترجمه‌ی قباد ویسی
آنا، ۱۳۸۰

کتاب حاضر که در طی سالیان متمادی به وجود آمده چندان به هم پیوسته نیست که بایستی باشد. در واقع این کتاب را می‌توان به نوعی به عنوان یک دفترچه‌ی خاطرات روزانه برشمرد که در آن به روشنی، تمامی مراحل تکامل مسائلی مطرح می‌گردد که **تارکوفسکی** با آنها کار فیلم‌سازی خود را شروع کرده و تا امروز نیز ادامه داده است.

تارکوفسکی معتقد است در زمان حاضر، به تفکر نشستن درباره‌ی هنر فی نفسه، و همین طور رسالت سینماتوگرافی چندان مهم نیست و این خود زندگی است که اهمیت بیشتری دارد. چه هنرمندی که مفهوم زندگی را به درستی درک نکرده باشد به ندرت قادر خواهد بود اثری واقعاً اساسی و درخور توجه فرمول‌بندی کند.

باید گفت تارکوفسکی کارگردان روسی (۱۹۲۲ـ۱۹۸۶) به کمک ابزارهای هنر سینما در رساندن پیام خود موفق بوده است. فیلم‌های کودکی ایوان، سولاریس، نوستالژی، و... با زبان تصویری اسرارآمیز و شعرگونه‌ی خود حقایق عرفانی را که در شعر و نقاشی هم بیان شده‌اند این بار گویاتر و ملموس‌تر به شکلی الهام‌گونه به مخاطب خود انتقال می‌دهد. به نظر وی سینما هنری کاملاً جدا از ادبیات، نقاشی و یا تلفیق آن دو می‌باشد.

برای درک مفهوم و مضمون فیلم‌های او، مسئله‌ی مهم شناخت عقاید اوست، (به عنوان یک انسان مذهبی) با درکی بی‌واسطه از جهان هارمونیک، سپس روند تفکر در غرب و همچنین هشدار او در مورد قوه‌ی تخریب آن که بر پیکره‌ی هر چه معنویت است وارد می‌آید.

تارکوفسکی معتقد است رسالت هنر به عنوان مدیوم (واسطه) پس از برقراری ارتباط بین ذهن یا احساس مخاطب با حقیقت، نصب علایم هشداردهنده و آگاهی دادن به مخاطب و واداشتن او به انتخاب بین نبودن و نادیده انگاشتن همه چیز و ادامه‌ی وضع موجود است.

وی ضمن اشاره به اینکه آثار تئوریک سینمایی زیادی را مطالعه کرده با این حال متذکر می‌شود تنها اندکی از آنها نظرش را جلب کرده است. مطالعاتی که حتی انگیزه‌ی مخالفت را نیز در او به‌وجود آورده و باعث شده از عقایدی که پیرامون وظایف، اهداف و مشکلات هنر فیلم داشته است دفاع کند. هر چه بیشتر بر اصول کار خود آگاهی پیدا کرده، مصمم‌تر از پیش از نظریه‌های شناخته شده سینمایی فاصله گرفته و همزمان نیز این تمایل در او قوت گرفته که دیدگاهش را درباره قوانین اصولی هنری که در تمام زندگی‌اش خود را ملزم به عمل به آن می‌دانسته، شرح دهد.

وی در برخوردهای متعددی که با بینندگان فیلم‌هایش داشته است، این ضرورت را احساس کرده که به طور جامع دیدگاه خود را درباره‌ی حرفه و نحوه‌ی کارش تا حد ممکن، به وضوح بیان کند. میل دائم بینندگان فیلم‌هایش در وقایعی که در فیلم‌های او می‌بینند و رسیدن به پاسخی مناسب، تارکوفسکی را بر آن داشت تا به طور کلی و هر چه بیشتر افکار متضاد و پراکنده‌ی خود را در مورد فیلم و به‌خصوص هنر یکجا بیان کند.

وی سبب نوشتن این کتاب را ارتباط شخصی و نیز مکاتبه با مخاطبان فیلم‌هایش می‌داند. چنان چه در این مورد اشاره می‌کند که بخش اعظمی از این کتاب را در زمانی طولانی که محکوم به فیلم نساختن بوده نوشته است. زمانی که اکنون با تغییر دادن سرنوشت خود، سعی بر پایان بردن آن دارد. و نمی‌خواهد به کسی درسی داده باشد و یا نظرش را به کسی تحمیل کند. همچنین در ادامه می‌گوید: «این کتاب مرهون نیازی است که می‌خواستم در انبوه امکاناتی که با این هنر نوپا و شگفت‌انگیز یعنی فیلم عرضه می‌شود را، هم بیابم، و از این نظر کتاب به نوعی جست‌وجو برای یافتن خویشتن است، خویشتن مستقل و کامل. اگر چه عمل خلاق به هیچ قاعده مطلقی وابسته نیست، در نهایت عمل خلاق با نیاز همگان برای تسلط بر جهان ارتباط دارد. یعنی با همان شکل‌های بیشماری که انسان‌ها را با واقعیت زنده پیوند می‌دهد.»

می‌توان گفت کتاب حاضر حاصل یادداشت‌های شخصی، خاطرات، سخنرانی‌ها و گفت‌وگو با منتقد فیلم الگاسوکوواست که تحت این عناوین منتشر شده است.

آغاز / هنر اشتیاق به ایده‌آل/ زمان ممهور/ سرنوشت و تقدیر/ تصویر سینمایی/ زمان، ریتم و مونتاژ/ پیکره‌سازی از زمان/ طرح و فیلم‌نامه/ ساختار تصویر سینمایی/ بازیگران فیلم/ موسیقی و صداها/ هنرمند و مخاطب/ مسؤولیت هنرمند/ پس از نوستالژی / ایثار / نتیجه‌گیری