



شیء مطلق فضای درون

درباره سینمای آندری تارکوفسکی

اسلاوی ژیزک، ترجمه صالح نجفی

ژاک لکان خود هنر را با ملاحظه شیء مطلق* تعریف می‌کند: لکان در سمینار اخلاق روانکاوی ادعا می‌کند هنر به موجب ذاتش همواره حول خلثی مرکزی سامان می‌یابد، خلأ شیء مطلق، مطلوب محال-واقعی میل. این حکم را شاید بتوان روایت تازه‌ای از تر

* شیء مطلق (the Thing) یا، بنا به ترجمه کرامت موللی، «مطلوب مطلق» در واقع ترجمه das Ding آلمانی است. لکان بحث «شیء مطلق» را از مضمون‌های محوری سمینار ۶۰-۱۹۵۹ خود قرار داد. مبنای کار لکان تمایزی بود که فروید بین نمودهای کلامی و نمودهای شیئی می‌گذارد. فروید معتقد بود در نظام پیش‌آگاهی-آگاهی انسان، دو نوع نمود به هم پیوند می‌خورند، درحالی‌که در نظام ناخودآگاه فقط نمودهای شیئی یافت می‌شوند. چنانکه مشهور است، لکان به ماهیت زبانی ضمیر ناخودآگاه قائل بود و این نظر ظاهراً با تمایز فرویدی تباین داشت. لکان برای رفع این تباین توضیح داد که در زبان آلمانی برای «شیء» دو لغت دارند: *das Ding* و *die Sache*. وقتی فروید به نمودهای شیئی در ناخودآگاه اشاره می‌کند معمولاً واژه دوم را به کار می‌برد. به نظر لکان در تراز نمادین دو تعبیر فروید با هم جمع می‌شوند. بدین اعتبار، *die Sache* باز نمود یک چیز در نظم نمادین است، برخلاف *das Ding* که خود چیز است در «واقعیت گنگ و لالش»، یعنی چیزی در وجه واقعی که «فراسوی مدلول‌ها» است. پس نمودهای شیئی که در ناخودآگاه یافت می‌شوند کماکان پدیده‌هایی زبانی‌اند در تقابل با *das Ding* که به کلی بیرون از زبان است و بیرون از ناخودآگاه. برای ما تصویرساختن از شیء مطلق یا به تعبیری گنجاندن آن در نظم خیالی غیرممکن است. مفهوم شیء مطلق به معنای مجهولی ناشناختنی و ورای قوه نمادسازی ما قرابت‌های واضحی با «شیء فی‌نفسه» کانتی دارد.

لکان در زمینه دیگری هم بحث «شیء مطلق» را پیش می‌کشد. در بحث ژوئیسانس. شیء مطلق نه فقط متعلق زبان که متعلق میل نیز هست. شیء مطلق همان مطلوب گمشده‌ای است که باید پیوسته آن را بازیافت. همان دیگری یا غیر ماقبل تاریخی و از یاد رفتنی است - به عبارت دیگر، مطلوب ممنوع یا حرام شمرده میل به زنا محارم است، همان مادر است. اصل لذت، در بیان لکان، قانونی است که انسان را در مقام فاعل میل در فاصله‌ای معین از شیء مطلق نگه می‌دارد و سوژه را وامی‌دارد به دور شیء مطلق بگردد بی آنکه بتواند بدان برسد. پس شیء مطلق همچون خیر حکمفرما بر سوژه نمود می‌یابد اما اگر سوژه از اصل لذت تخطی کند و به این خیر برسد آن را همچون رنج/شر تجربه می‌کند (لکان با واژه فرانسوی *mal* بازی می‌کند که هم به معنای رنج است هم به معنای شر. مترجمان اشعار بودلر با این ایهام آشنایند)، زیرا فاعل میل «نمی‌تواند خیر مفرطی را تاب آورد که *das Ding* ممکن است برای او بیاورد». پس از بخت یاری ماست که شیء مطلق معمولاً دست‌نیافتنی است.

پس از سمینار ۶۰-۱۹۵۹، اصطلاح *das Ding* تقریباً به طور کامل از کارهای لکان حذف می‌شود. اما مفاهیم هم‌تداعی با آن زمینه‌ساز تحولات جدید مفهوم «بزه پتی *a*» شدند. (بنگرید به کتاب کترنگریستن اسلاوی ژیزک) لکان از ۱۹۶۳ مفهوم «متعلق کوچک میل» را مطرح کرد و بسط داد. لکان در صورت‌بندی جدیدش می‌گوید رانه به دور بزه پتی *a* که علت-ابژه واقعی میل است می‌گردد. همان‌طور که «شیء مطلق» علت بنیادی‌ترین شور بشری شمرده می‌شود «بزه پتی *a*» هم علت واقعی میل خوانده می‌شود. و همچنین این واقعیت که شیء مطلق متعلق خیالی میل نیست بلکه در تراز امر واقعی قرار

قدیمی ریلکه قرائت کرد که می‌گفت، «زیبایی واپسین حجابی است که امر مخوف را می‌پوشاند».^۱ لکان در *سمینار اخلاق* (۶۰-۱۹۵۹) اشاراتی دارد به نحوه عمل این احاطه کردنِ خلأ مرکزی در هنرهای بصری و در معماری؛ در اینجا باید شرحی دهیم از اینکه چگونه در هنر سینما میدان چیزهای مرئی، یعنی میدان بازنمایی‌ها، متضمن ارجاع به یک خلأ مرکزی و ساختاری است، به محال‌بودنی که به آن خلأ متصل می‌شود - در نهایت، معنای واقعی مفهوم «بخیه» در نظریه فیلم در همین جا نهفته است. در این مقاله قصد داریم کاری به مراتب ساده‌تر و غیرمنتظره‌تر بکنیم: تجزیه و تحلیل اینکه مضمون شیء مطلق چگونه در فضای دیجیتکی، یعنی در فضای درون روایت‌های سینمایی، ظاهر می‌شود - در یک کلام، می‌خواهم درباره فیلم‌هایی صحبت کنم که روایت‌شان با یک شیء مطلق محال/ترومایی سروکار دارد، چیزی نظیر شیء بیگانه یا موجود فضایی در فیلم‌های ترسناک علمی-تخیلی.

شاید بهترین برهان این مدعا که منشأ این شیء مطلق همانا فضای درون است همان صحنه اول جنگ‌های ستاره‌ای باشد. در ابتدا چیزی جز خلأ نمی‌بینیم - آسمان سیاه بی‌کران، همان مگاک خاموش و بدشگون کل عالم، با ستاره‌های چشمک‌زن پراکنده‌ای که بیش از آنکه اشیایی مادی باشند به نقطه‌هایی انتزاعی می‌مانند، علاماتِ مختصات فضا، اشیایی مجازی؛ و آنک، ناگهان، به‌ویژه وقتی از دستگاه پخش صوت استریوی دالبی استفاده می‌کنیم، صدای رعدآسایی از پشت سرمان می‌شنویم، از درونی‌ترین پس‌زمینه‌مان، و بعد این صدا با شیئی بصری که منبع آن است همراه می‌شود - یک سفینه فضایی کوه‌پیکر که می‌توان نسخه فضایی کشتی تایتانیک شمردش، و سفینه فضایی فاتحانه وارد قاب واقعیت روی پرده می‌شود. بدین‌سان، شیء مطلق به‌وضوح جزئی از وجود خود ما نمایانده می‌شود که ما از خود به درون واقعیت برون می‌رانیم... این ورود سرزده شیء کوه‌پیکر به درون قاب خالی سیاه ظاهراً مایه آسایش خاطر بیننده می‌شود، چراکه ترس از خلأ را می‌پوشاند، هراس ناشی از نگاه کردن به خالی نامتناهی عالم را - اما اگر تأثیر واقعی ورود آن شیء دقیقاً عکس این باشد چه؟ نکند هراس واقعی نه از خلأ بلکه از چیزی باشد در جایی که توقع داریم با هیچ مطلق مواجه شویم - از ورود سرزده یک امر واقعی مازاد و عظیم. این تجربه «چیزی (همان لکه امر واقعی) به جای هیچ» شاید ریشه سؤال اصلی متافیزیک باشد: «چرا به جای هیچ چیزی هست؟»

در این مقاله می‌خواهم بر نسخه مشخصی از این شیء مطلق تمرکز کنم: شیء مطلق به‌مثابه فضایی (ناحیه مقدس/ ممنوع‌الورودی) که در آن شکاف میان نظم نمادین و امر واقعی بسته می‌شود، فضایی که در آن، اگر رک و پوست‌کنده بگوییم، میل‌های ما مستقیماً تجسد می‌یابند و شکل مادی می‌گیرند (یا، اگر از مصطلحات دقیق قاموس ایدئالیسم استعلایی کانت بهره

دارد و با این‌حال آن چیزی است که در تراز واقعی دچار تعرض دال می‌شود، به‌گذار تفکر لکان به قرارداد/بزه‌پتی a در تراز امر واقعی مدد می‌رساند. - م

برگرفته از Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*

جوییم، ناحیه‌ای که در آن شهود ما بی‌واسطه مولد می‌شود - وضعیتی که، به‌اعتقاد کانت، فقط سرشت‌نمای عقل لایتناهی الهی است).

این تصور از شیء مطلق به عنوان ماشین اید، ماشینی که مستقیماً به فانتزی‌های انکارشده ما شکل مادی می‌بخشد، سابقه‌ای طولانی، اگرچه نه‌همیشه قدردیده، دارد. در سینما همه‌چیز از فیلم *سیاره ممنوع* (۱۹۵۶)، ساخته فرد مک‌لیود ویلکاکس شروع می‌شود، فیلمی که اسکلت داستان *طوفان شکسپیر* را به سیاره‌ای دور دست منتقل می‌کند - وقایع این فیلم مهم ژانر علمی-تخیلی در سال ۲۲۰۰ می‌گذرد. فرمانده آدامز با سفینه‌اش در سیاره آلترا ۴ فرود می‌آید و به هشدارهای دکتر موریوس توجه نمی‌کند، مردی که عضو گروهی گمشده است که ۲۰ سال پیش از زمین به سیاره آلترا ۴ اعزام شده. در فیلم روباتی به نام روبی به پیشواز آدامز و افرادش می‌آید و آنان را به خانه موریوس می‌برد. موریوس برای ایشان شرح می‌دهد که او و دخترش آلترا تنها بازماندگان حملات هیولایی نامرئی به ساکنان سیاره‌اند. سرانجام معلوم می‌شود این هیولا چیزی جز تجسم ناخودآگاه شریر دکتر موریوس نیست. این نسخه‌ای علمی-تخیلی از *طوفان شکسپیر* است: پدری تنها با دخترش (که هرگز مردی به‌جز پدرش ندیده) در جزیره‌ای زندگی می‌کنند اما آرامش‌شان با ورود سرزده گروهی از مسافران فضایی برهم می‌خورد. به‌زودی حمله‌های عجیب هیولایی نامرئی آغاز می‌شود و در پایان فیلم معلوم می‌شود این هیولا هیچ نیست مگر تجسد و شکل مادی تکانه‌های ویرانگر پدر علیه مسافران مزاحمی که آرامش محرم‌آمیزانه او، یعنی رابطه او با دخترش، را برهم زده‌اند. (از منظر حال که به گذشته می‌نگریم، بر این اساس می‌توانیم خود طوفان نمایشنامه شکسپیر را هم شکل مادی خروش خشم سوپراگوی پدری تفسیر کنیم...). ماشین اید که بدون اطلاع پدر و دور از چشم او این هیولای ویرانگر را به وجود می‌آورد ماشین کوه‌پیکری است که زیر پوسته سطح این سیاره دور دست در کار است، بازمانده رازآمیز تمدن گذشته‌ای که موفق شده بود ماشینی بسازد که افکار آدم‌ها را به‌طور مستقیم شکل مادی ببخشد و به همین ترتیب خود را نابود کرده بود... در اینجا، ماشین اید در سیاق لیبدو یا انرژی جنسی روان به مفهوم فرویدی آن ریشه دارد: هیولاهایی که این ماشین تولید می‌کند تحقق تکانه‌های ویرانگر پدری ازلی‌اند که میل زنا با محرم دارد و می‌خواهد با مردانی مقابله کند که ممکن است همزیستی امن و آرام او را با دخترش تهدید کنند.

واریاسیون نهایی موتیف ماشین اید به احتمال قوی *سولاریس* آندری تارکوفسکی است، اقتباس او از رمان استانیسلاو لیم که در آن شیء مطلق درعین حال به بن‌بست‌های رابطه جنسی نیز مربوط می‌شود. *سولاریس* داستان روانشناس یک آژانس فضایی است، نامش کلین. او را به سفینه‌ای نیمه‌متروک می‌فرستند که بر فراز سیاره‌ای تازه کشف شده به نام *سولاریس* قرار گرفته است. تازگی‌ها در سفینه چیزهای عجیبی روی داده (دانشمندانی که دیوانه شده، دچار توهم گشته و خودکشی کرده‌اند). *سولاریس*

سیاره‌ای است با سطحی سیال و اقیانوسی که بی‌وقفه حرکت می‌کند و هرازگاه صورت‌هایی قابل تشخیص را بازسازی می‌کند نه فقط سازه‌های هندسی پیچیده بلکه پیکر اطفالی کوه‌پیکر یا ساختمان‌هایی بشری نیز؛ گرچه همه تلاش‌ها برای برقراری ارتباط با سیاره سولاریس ناکام می‌ماند، دانشمندان روی این فرضیه کار می‌کنند که سولاریس مغزی غول‌آساست که یک‌جورهایی ذهن ما را می‌خواند. کلوین اندکی پس از ورودش به سفینه همسر مرده‌اش، هری، را در تخت خوابش در کنار خویش می‌یابد. هری سال‌ها پیش در زمین، پس از آنکه کلوین ترکش کرده بود، خودکشی کرد. کلوین قادر نیست هری را قائل بگذارد و از شرش خلاص شود: تمام تلاش‌های مذبحخانه کلوین برای خلاصی از دست هری ناکام می‌ماند (پس از اینکه کلوین هری را داخل موشک کوچکی می‌گذارد و به فضای لایتناهی می‌فرستد، فردای آن روز دوباره شکل مادی می‌یابد)؛ تجزیه بافت اندام‌هایش نشان می‌دهد او مثل آدم‌های عادی از ترکیب اتم‌ها ساخته نشده است – در زیر سطحی میکروسکوپی، هیچ هست و بس، چیزی جز خلأ نیست. سرآخر، کلوین درمی‌یابد که هری تجسد فانتزی‌های ترومایی درون خودش است، خیال‌هایی که بر اثر ضربه‌ای روحی و ضایعه‌ای جبران‌نشده در اندرون خود پرداخته است. این قضیه معمای شکاف‌های غریبی را که در حافظه هری وجود دارد حل می‌کند – بی‌گمان او هر چیزی را که شخصی واقعی باید بداند نمی‌داند چرا که او شخصی واقعی نیست بلکه تنها شکل مادی تصویر ساخته و پرداخته خیال کلوین است از آن زن واقعی، تصویری بی‌انسجام و متناقض. مسأله این است که چون هری هیچ هویت جوهری از آن خود ندارد درست به همین دلیل منزلت امر واقعی را کسب می‌کند، چیزی که بنا به تعریف لکان تا ابد سماجت می‌ورزد و به مکان خودش برمی‌گردد: همچون آتش در فیلم‌های لینچ، هری تا ابد «پابه‌پای قهرمان قصه راه می‌رود»، به او می‌چسبد، هیچ‌گاه راحتش نمی‌گذارد و دست از سرش برنمی‌دارد. هری، این شیخ سست‌بنیاد، این نمود محض، هرگز قابل حذف کردن نیست – او «نامرده» است، مرده متحرکی است که تا ابد در فضای بین دو مرگ رجعت می‌کند. آیا بدین ترتیب به تلقی اوتو واینینگر بازنگشته‌ایم؟ به مفهوم ضدفمینیستی او از زن به عنوان علامت بیماری مرد، شکل مادی گناه مرد، سقوط مرد به ورطه گناه. در این تلقی، زن فقط یک راه برای رهایی مرد (و خودش) دارد: خودکشی.* سولاریس تارکفسکی بر قواعد ژانر افسانه علمی تکیه می‌کند تا این تصور را که زن چیزی نیست جز تجسد یا شکل مادی یک فانتزی مذکر در خود واقعیت اجرا کند و به صورت واقعی مادی نمایش دهد: موقعیت تراژیک هری ناشی از آن است که متوجه می‌شود از هرگونه هویت جوهری

* اُتو واینینگر (۱۸۸۰-۱۹۰۳) فیلسوف اتریشی بود که در امپراتوری هابسبورگ می‌زیست. او در ۲۳ سالگی خودکشی کرد. نازی‌ها بخشی از افکار او را برگرفتند که در کتاب سکس و شخصیت طرح کرده و در سال آخر عمرش نشر داده بود. واینینگر تأثیر دامن‌گستری داشت بر ویتگنشتاین و استریندبرگ و تا حدودی جیمز جویس. - م

بی‌نصیب است و به خودی خود هیچ است و بس، زیرا فقط در مقام رؤیای دیگری هستی دارد و تا جایی زنده است که فانتزی‌های دیگری گرد او بگردند – همین مخصصه است که خودکشی را به عنوان برترین عمل اخلاقی بر هری تحمیل می‌کند: هری وقتی متوجه می‌شود کلوین چه قدر از حضور دائم او رنج و عذاب می‌کشد، سرانجام ماده‌ای شیمیایی را می‌بلعد که مانع ترکیب مجدد مواد تشکیل‌دهنده وجودش خواهد شد و بدین‌سان خودش را نابود می‌کند. (ترسناک‌ترین صحنه فیلم زمانی روی می‌دهد که شبیح هری پس از نخستین اقدام ناموفق به خودکشی دوباره بیدار می‌شود: هری پس از فروبردن اکسیژن مایع روی کف سفینه دراز افتاده و تمام وجودش یخ بسته؛ آنگاه، ناگهان، شروع می‌کند به تکان خوردن و اندامش در آمیزه‌ای از زیبایی هوسناک و هراس‌ناکیت‌بار پیچ‌وتاب می‌خورد و دردی فراتر از حد تحمل می‌کشد – آیا صحنه‌ای تراژیک‌تر از این کوشش بیهوده برای حذف کردن خویش وجود دارد؟ هنگامی که از وجودمان چیزی جز ماده لزجی کثیف و شرم‌آور نمی‌ماند که، علی‌رغم خودمان، در معرض دید می‌ماند.) در پایان رمان، کلوین را تنهای تنها در سفینه می‌بینیم، خیره در سطح اسرارآمیز اقیانوس سولاریس...

جو دیت باتلر در تفسیر دیالکتیک ارباب و بنده هگل کانون توجه را بر پیمان پنهان ارباب و بنده می‌گذارد: «فرمان ارباب به بنده عبارت از دستورعمل ذیل است: تو نقش جسم مرا داشته باش اما نگذار من بفهمم جسمی که تو هستی جسم من است».^۲ بدین‌قرار، انکار روانی ارباب دو وجه دارد: در وهله اول، ارباب جسم خود را انکار می‌کند، در نقش میلی‌عاری از جسم ظاهر می‌شود و بنده را وامی‌دارد نقش جسم او را ایفا کند؛ در وهله دوم، بنده باید انکار کند که نقشی جز جسم ارباب ندارد و باید نقش فاعلی خودآیین را بازی کند، انگار که تقلای جسمی بنده به امر ارباب بر او تحمیل نشده است بلکه فعالیت خودآیین اوست. این ساختار انکار مضاعف (و بنابراین خودمحوکننده) در ضمن از چارچوب مردسالارانه رابطه مرد و زن پرده برمی‌دارد: در گام اول، زن در قالب فرافکنی/بازتاب محض مرد و سایه‌عاری از جوهر او برنهاد می‌شود که به‌وجهی هیستریایی از جایگاه اخلاقی انسانی دارای فاعلیت و هویت کامل تقلید می‌کند اما هرگز نمی‌تواند واقعاً به چنین جایگاهی دست یابد؛ اما خود این منزلت بازتاب محض را باید انکار کرد و زن باید از نوعی خودآیینی کاذب بهره‌مند شود، توگویی بر پایه منطق خودآیین خودش در چارچوب منطق پدرسالاری عمل می‌کند (زن «به حکم طبیعت‌شان» سلطه‌پذیر، دلسوز و اهل گذشت و فداکاری‌اند...). حقیقت خارق‌اجماعی که در اینجا نباید از قلم انداخت این است که بنده (یا غلام) هرچه بیشتر جایگاه خود را (به اشتباه) جایگاه فاعلی خودآیین انگارد بنده‌تر می‌شود؛ این قضیه در مورد زن هم صادق است – کامل‌ترین صورت بندگی زن زمانی تحقق می‌یابد که وقتی به شیوه سلطه‌پذیر-دلسوزانه «مؤنث» رفتار می‌کند خود را (به اشتباه) فاعلی خودآیین انگارد. به همین علت، نگاه تحقیرآمیز و اینی‌نگر که وجود زن را صرفاً در مقام «علامت» بیماری مرد می‌پذیرد – در مقام تجسم فانتزی مذکر، در مقام تقلید هیستریایی فاعلیت

مذکر حقیقی - وقتی علناً تصدیق شود و کاملاً پذیرفته شود، به مراتب برانداز تر است از پافشاری مستقیم کاذب بر خودآیینی مؤنث - شاید کامل ترین اظهاریه فمینیستی این باشد که زنی بی پرده اعلام کند، «من به خودی خود وجود ندارم، من چیزی جز تجسم فانتزی دیگری نیستم»...

پس در اینجا با دو خودکشی سروکار داریم: خودکشی اول (در حیات «واقعی» زمینی قبلی اش، در مقام همسر کلونین)، و بعد خودکشی دومش، عمل قهرمانانه محو کردن وجود خویش در حیات نامردگی شبح وارش: خودکشی اول هری صرفاً شانه خالی کردن از بار زندگی بود اما خودکشی دوم یک عمل اخلاقی راستین است. به عبارت دیگر، اگر هری اول، پیش از خودکشی اش روی زمین، یک «آدم عادی» بود، هری دوم به رادیکال ترین معنای کلمه سوژه است، فاعلی اخلاقی است، دقیقاً تا جایی که از آخرین بقایای هویت جوهری خویش بی نصیب است (معنای حرف هری در فیلم همین است وقتی می گوید: «نه، این من نیستم... من نیستم... من هری نیستم. [...] راستش را بگو... راستش را بگو... اینی که هستم حالت را به هم می زند؟»). تفاوت بین هری که در فیلم تارکفسکی بر کلونین ظاهر می شود و «آفرودیتۀ هیولاشی» که در رمان بر گیباریان، یکی از همکاران کلونین در سفینه فضایی، ظاهر می شود (تارکفسکی در فیلم خود به جای هیولا دخترک معصوم موبوری گذاشت) آن است که شبی که بر گیباریان ظاهر می شود به خاطرات «زندگی واقعی» او تعلق ندارد، از فضای فانتزی ناب آمده است: «دده سیاه عظیم جثه ای خاموش با طرز راه رفتنی نرم و لنگروار به سمت من آمد. سفیدی چشم هایش در نگاهم برق می زد و صدای برخورد آهسته پاهای برهنه اش را به زمین می شنیدم. هیچ بر تن نداشتم جز دامن زردرنگی از دسته کاهی بافته؛ سینه های بزرگش آزادانه تاب می خورد و بازوان سیاهش به اندازه ران پاهایش قطور بود.»^۳ گیباریان که قادر به تحمل مواجهه با شبح مادر ازلی فانتزی هایش نیست از شرم جان می دهد.

آیا سیاره ای که داستان حول آن می گردد - سیاره ای ساخته شده از ماده اسرار آمیزی که به نظر می رسد قوه تفکر دارد، یعنی به نحوی تجسم مادی خود تفکر است - مصداق بارز شیء مطلق لکانی نیست؟ آن «ژله لزج کثیف»^۴، آن امر واقعی ترومایی، نقطه ای که در آن فاصله نمادین از میان می رود، نقطه ای که در آن نیازی به کلام و به نشانه ها نیست چرا که تفکر در آن مستقیماً در ساحت امر واقعی قرار می گیرد. این مغز عظیم کوه پیکر، این دیگری-شیء مطلق، پای قسمی اتصالی روان پریشانه را به میان می کشد: این شیء مطلق با ایجاد اتصالی در دیالکتیک سؤال و جواب، دیالکتیک تقاضا و ارضای آن، قبل از آنکه حتی سؤال را مطرح کنیم به ما جواب می دهد - یا بهتر بگوییم جواب را به ما تحمیل می کند - و نهانی ترین فانتزی های پشتوانه میل ما را مستقیماً شکل مادی

می‌بخشد. سولاریس ماشینی است که کامل‌ترین مکمل/شریک فانتزیایی میل مرا در خود واقعیت تولید/مجسم می‌کند، مکمل/شریکی که من هرگز حاضر نیستم در واقعیت قبولش کنم، هرچند کل حیات روان من حول آن می‌گردد.

ژاک آلن میلر^۵ تمایز می‌گذارد بین زنی که نبود یا فقدان محض و مقوم خویش («اختگی») را می‌پذیرد، یعنی خلأ فاعلیتی را که در بطن وجودش هست، و زنی که او لا فم آ پوستیش می‌نامد، یعنی زنی قلابی، جعلی. این فم آ پوستیش فرق می‌کند با آنچه حکمت محافظه‌کار عقل سلیم به ما می‌گوید (زنی که به دلربایی طبیعی خویش اعتماد نمی‌کند و رسالت طبیعی خود را ترک می‌کند، یعنی وظیفه تربیت فرزندان، تمکین در برابر شوهر، خانه‌داری و غیره، و خود را غرق در تجملات می‌کند و فکروذکرش می‌شود لباس‌های مد روز و آرایش مطابق با آخرین مد، یا به ورطه تعدد روابط جنسی و لاقیدی می‌افتد، یا درگیر کار بیرون از خانه می‌شود و چه و چه)، بلکه تقریباً درست عکس این است: زنی که از خلأ موجود در بطن فاعلیت خویش و از «فقدانی» که شاخصه اصلی وجودش است می‌گریزد و در یقین قلابی «عدم فقدان» پناه می‌جوید (در یقین قلابی به اینکه پشتوانه پایدار زندگی خانوادگی است، یقین قلابی به تربیت فرزندان، یعنی مایملک حقیقی‌اش و غیره) – این زن به آدم القا می‌کند (و از این بابت به ارضای کاذب هم می‌رسد) که وجودی قوی‌بنیاد و ریشه‌دار دارد و بر مدار بسته و مستغنی زندگی روزمره می‌گردد (مرد او باید مدام سگ‌دو بزند اما او زندگی‌ای آرام و بی‌هیاهو دارد و به ملجأ و مأمنی امن یا حصنی حصین می‌ماند که شویش همواره می‌تواند با خاطری آسوده به آن بازگردد...). (ابتدایی‌ترین صورت «عدم فقدان» برای یک زن، بی‌گمان، بچه‌داشتن است و از همین روست که، از نظر لکان، تخصمی حاد میان زن مطلق و مادر مطلق هست: در تضاد با زنی که «وجود ندارد»، مادر به‌طور قطع وجود دارد). ویژگی جالب توجهی که در اینجا باید در مد نظر داشت این است که، برخلاف توقع عقل سلیم، زنی که «فقدان ندارد»، همان فم آ پوستیش از خودراضی‌ای که فقدان خویش را انکار می‌کند، نه تنها هیچ تهدیدی متوجه هویت مردسالار مذکر نمی‌کند بلکه حتی در نقش پشتوانه و سپر بالای آن ظاهر می‌شود، درحالی‌که برخلاف او زنی که فقدان خود («اختگی» اش) را به رخ می‌کشد، زنی که همچون معجونی هیستریایی از ظواهر بی‌جوهری ظاهر می‌شود که خلئی اساسی را می‌پوشانند، باری این زن است که تهدیدی جدی متوجه هویت مذکر می‌کند. به عبارت دیگر، حقیقت خارق اجماع این است که هرچه زن کوچک‌تر شمرده شود و وجودش تا حد معجونی بی‌انسجام و بی‌جوهر از ظواهر محض حول خلئی مرکزی تنزل یابد، بیشتر هویت جوهری و قرص و محکم مذکر را تهدید می‌کند (کل کارهای اُتو واینینگر حول همین حقیقت خارق اجماع می‌گردد)؛ و در مقابل هرچه زن جوهری مستغنی و محکم‌تر باشد، پشتوانه محکم‌تری برای هویت مذکر خواهد بود.

این تقابل که یکی از مؤلفه‌های کلیدی عالم تارکفسکی است به واضح‌ترین وجه در *نوستالگیای او پدیدار* می‌شود. قهرمان آن فیلم نویسنده‌ای روسی است که در شمال ایتالیا به دنبال دست‌نوشته‌های آهنگساز روسی قرن نوزدهمی که در آن ناحیه زندگی می‌کرده این سو و آن سو می‌رود. وجود نویسنده روسی دوباره می‌شود بین دو زن: زنی مبتلا به هیستری به نام اوجنیا، موجودی فقدان‌زده که نومیدانه می‌کوشد نویسنده را اغوا کند تا به ارضای جنسی دست یابد؛ و در مقابل، خاطره‌ای که نویسنده از سیمای مادرانه همسر روسی‌اش دارد که ترکش گفته و به ایتالیا آمده است. عالم تارکفسکی به شدت مردم‌محور است و بر مدار تقابل زن/مادر می‌گردد: زن تحریک‌کننده و فعال در رابطه جنسی (که جاذبه‌اش از طریق سلسله‌ای از علائم رمزگذاری شده مؤکد می‌شود، نظیر گیسوان بلند و افشان اوجنیا در *نوستالگیا*) به عنوان موجودی فاقد اصالت و مبتلا به هیستری رد می‌شود، و در مقابل آن سیمای مادرانه‌ای مطرح می‌شود که گیسوانش را محکم بسته است. از نظر تارکفسکی، لحظه‌ای که زنی نقش ارضاکنده میل جنسی را می‌پذیرد گران‌بهاترین بخش وجودش را قربانی می‌کند، ذات روحانی وجودش را، و بدین سان ارزش خویش را زایل می‌کند و گرفتار وجه سترونی از هستی می‌شود: در عالم تارکفسکی، بی‌زاری بی‌پرده از زنان تحریک‌گر موج می‌زند؛ تارکفسکی در برابر این زنانی که در معرض تردیدها و تزلزل‌های هیستریایی‌اند حضور باثبات و دلگرم‌کننده مادر را ترجیح می‌دهد. این بی‌زاری به وضوح در نحوه نگاه قهرمان داستان (و کارگردان) به غلیان هیستریایی اتهام‌های دور و دراز اوجنیا علیه او قبل از ترک او (یعنی ترک نویسنده) قابل تشخیص است.

با توجه به این پس‌زمینه باید توسل‌جستن تارکفسکی را به نماهای ثابت طولانی توضیح داد (یا نماهایی که فقط حرکت آهسته افقی یا چرخش آهسته دوربین به چپ و راست را برمی‌تابد)؛ این نماها ممکن است در دو جهت متضاد عمل کنند که هر دو به وجهی نمونه‌نما در *نوستالگیا* فعال‌اند: این نماها یا بر رابطه‌ای هماهنگ با محتوای خویش تکیه دارند و حاکی از آشتی روحانی دلخواهی‌اند که نه در رهاشدن از نیروی جاذبه زمین بلکه در تسلیم کامل به ماند یا اینرسی آن یافت می‌شود (همچون طولانی‌ترین نما در کل کارهای تارکفسکی، عبور بیش از حد آهسته نویسنده روسی از استخر خالی و ترک‌خورده با شمعی روشن به عنوان مسیر نجات روحش؛ به شکلی معنادار، در پایان، زمانی که او پس از تلاشی شکست‌خورده، به لبه دیگر استخر می‌رسد از پا درمی‌آید و می‌میرد، با خرسندی کامل و آشتی کامل روحی)، یا، به شکلی حتی جذاب‌تر، بر تضادی میان صورت (فرم) و محتوا تکیه دارند، همچون نمای طولانی غلیان هیستریایی خشم اوجنیا علیه قهرمان فیلم، آمیزه‌ای از ژست‌های اغواگر و تحریک‌آمیز جنسی و گفته‌های حاکی از تحقیر و بی‌اعتنایی به احوال او. در این نما، انگار اوجنیا نه فقط به بی‌اعتنایی ملال‌آور نویسنده روسی بلکه، به نحوی، در عین حال به بی‌اعتنایی آرام خود نمای طولانی ثابتی واکنش نشان می‌دهد که نمی‌گذارد غلیان خشم او آرامش

آن را بر هم زند - تارکفسکی در اینجا درست در قطب مخالف کاساویتس قرار می‌گیرد که در شاهکارهایش غلیان‌های هیستریایی (مؤنث) با دوربین روی دست فیلمبرداری می‌شوند، آن‌هم از فاصله‌ای بیش از حد نزدیک، توگویی خود دوربین به درون این غلیان پرتب‌وتاب هیستریایی کشیده می‌شود و به طرز غریبی چهره‌های خشمگین آدم‌ها را از ریخت می‌اندازد و بدین سان ثبات زاویه دید خودش را از کف می‌دهد...

با این همه، سولاریس یک ویژگی کلیدی را مکمل این سناریوی مذکر متعارف، هرچند انکارشده، می‌سازد: این ساختار زن به منزله علامت بیماری مرد فقط تا جایی می‌تواند در عمل مؤثر افتد که مرد با شیء-دیگری مطلق خویش مواجه شود، ماشین تیره و تاری که مرکزش را از کف داده و عمیق‌ترین رؤیاهای خود را «می‌خواند» و آنها را در هیأت علامت بیماری او بدو باز می‌گرداند، در هیأت پیام خودش البته در صورت حقیقی‌اش که او حاضر نیست تصدیقش کند. در اینجا است که باید قرائت یونگی از سولاریس را رد کرد: حرف اصلی سولاریس صرفاً فرافکنی و شکل مادی یافتن تکانه‌های درونی انکارشده سوژه (مذکر) نیست؛ نکته به مراتب اساسی‌تر این است که اگر قرار است این «فرافکنی» روی دهد، آن شیء دیگر غیرقابل فهم باید از پیش حاضر باشد - معمای حقیقی حضور این شیء مطلق است. مسأله تارکفسکی این است که او خود آشکارا قرائت یونگی را می‌پذیرد که به موجب آن سفر بیرونی (یا به اصطلاح سیر آفاق) صرفاً صورت بیرونی و/یا فرافکنی سفر درونی (یا سیر انفس) به اعماق روان فرد است. تارکفسکی در مصاحبه‌ای راجع به سولاریس اظهار داشت: «شاید، عملاً، مأموریت کلون در سولاریس یک هدف بیشتر نداشته باشد: نشان دادن اینکه عشق به دیگری برای کل زندگی ضرورت دارد. انسانی که عشق ندارد دیگر انسان نیست...»^۶ در تضاد آشکار با این نگاه، رمان لم بر حضور بیرونی و لخت (inert) سیاره سولاریس تمرکز می‌کند، حضور لخت این «شیء مطلق» که فکر می‌کند «اگر از تعبیر کانت بهره گیریم که در اینجا کاملاً بجاست»: حرف اصلی رمان دقیقاً این است که سولاریس دیگری مطلق در کناکردنی می‌ماند که هیچ امکانی برای برقراری ارتباط با آن نداریم - آری، سولاریس ما را به نهانی‌ترین فانتزی‌های انکارشده‌مان باز می‌گرداند، اما سؤال لکانی 'Que vuoi?' [= «چه می‌خواهی؟»] که در زیر این عمل پنهان است به کلی در کناکردنی می‌ماند (آخر چرا این کار را می‌کند؟ به عنوان جوابی کاملاً ماشینی؟ آیا بازی‌هایی اهریمنی با ما می‌کند؟ می‌خواهد یاری‌مان - وادارمان - کند با حقیقت انکارشده وجود خویش سرشاخ شویم؟). بدین سان جالب توجه خواهد بود اگر تارکفسکی را حلقه‌ای از زنجیره بازنویسی‌های تجاری هالیوودی رمان‌هایی بشماریم که مبنای یک فیلم سینمایی شده‌اند: تارکفسکی درست همان کاری را می‌کند که سطح پایین‌ترین تهیه‌کننده‌های هالیوود می‌کنند، یعنی جای‌دادن مواجهه رازآلود با دیگربودگی مطلق در چارچوب تولید زوج زن و شوهر...

محسوس‌ترین شکاف میان رمان و فیلم را در پایان‌بندی‌های متفاوت‌شان می‌بینیم: در پایان رمان، کلونین را تنهای تنها در سفینه می‌بینیم، خیره در سطح اسرارآمیز اقیانوس سولاریس، درحالی‌که فیلم با فانتزی مثالی دنیای تارکفسکی به پایان می‌رسد: ترکیب خیالین دیگربودگی مطلق و داجا (خانه بیلاقی در روسیه) در نمایی واحد، ترکیب دیگربودگی مطلق که قهرمان داستان به درونش پرتاب می‌شود (سطح بی‌شکل و هاویه‌گون سولاریس) و داجای روسی که مایه غم غربت و دلتنگی دیرپای خود تارکفسکی است، خانه‌ای که ماده لزج انعطاف‌پذیر سطح سولاریس در نمای پایانی فیلم به گرد آن حلقه می‌زند - بدین‌سان در بطن این دیگربودگی مطلق مطلوب گمشده‌نهایی‌ترین شوق و تمنای خویش را کشف می‌کنیم. دقیق‌تر بگوییم، این سکانس به شیوه‌ای دوپهلوی فیلمبرداری شده است: درست پیش از این رؤیا، یکی از همکاران زنده‌مانده کلونین در ایستگاه فضایی به کریس (اسم کوچک قهرمان فیلم) می‌گوید شاید دیگر وقتش رسیده که برگردی خانه. پس از چند نمای تارکفسکیایی از علف‌های سبزرنگ در آب، کریس را در داجایش آشتی کرده با پدرش می‌بینیم - اما سپس دوربین نرم و آهسته عقب می‌کشد و ارتفاع می‌گیرد و آرام‌آرام معلوم می‌شود که آنچه هم‌اینک شاهد بوده‌ایم احتمالاً نه بازگشت واقعی به خانه بلکه کماکان تصویری رؤیایگون است ساخته و پرداخته سولاریس: داجا و مرغزار پیرامونش همچون جزیره‌ای تک‌افتاده در میان سطح هاویه‌گون سولاریس ظاهر می‌شود، همچون تصویر رؤیایگون دیگری که سولاریس بدان شکل مادی بخشیده است...

همین شکل از صحنه‌پردازی فانتزیایی را در پایان *نوستالگیا* تارکفسکی می‌یابیم: در وسط ناحیه‌ای روستایی در ایتالیا که دور تا دورش را پاره‌های به‌جامانده از کلیسای جامع مخروب و متروک احاطه کرده، یعنی در دل مکانی که قهرمان فیلم ویلان و حیران در آن افتاده است، جداگشته از ریشه‌هایش، عنصری قرار گرفته که به‌راستی وصله‌ای ناجور می‌نماید: داجای روسی، مایه اصلی رؤیاهای قهرمان فیلم؛ در اینجا هم صحنه با نمای نزدیکی آغاز می‌شود که در آن فقط نویسنده را دراز کشیده جلو داجایش می‌بینیم، چندان که دمی خیال می‌کنیم او واقعاً به خانه‌اش در روسیه برگشته است؛ سپس دوربین نرم و آهسته عقب می‌کشد تا نشانمان دهد که تماشاگر قرار گرفتن خیال‌پرور داجای روسی در ناحیه‌ای روستایی در ایتالیا. پس از آنجا که این صحنه بعد از اجرای موفقیت‌آمیز ژست ایثارگرانه و وسواس‌آمیز حمل شمعی سوزان از استخری خالی به دست قهرمان فیلم می‌آید (که در انتهایش او نقش زمین می‌شود و جان می‌سپارد - یا فیلم چنین به ما القا می‌کند بی‌آنکه نعش بی‌جان او را نشانمان دهد)، آدم وسوسه می‌شود نمای پایانی *نوستالگیا* را نه فقط رؤیای قهرمان بلکه صحنه‌ای غریب (به مفهوم فرویدی کلمه) تلقی کند که چون پس از فوت او می‌آید نمایانگر مرگ اوست: لحظه ترکیب ناممکن ناحیه‌ای روستایی در ایتالیا که قهرمان داستان در آن ویلان و حیران شده و موضوع تمنای او همان لحظه مرگ است. (این ترکیب محال مهلک در سکانس رؤیایی اعلام می‌شود که اوجنیا در

آن در آغوش همسر قهرمان داستان که سیمایی مادرانه دارد ظاهر می‌شود، تصویری حاکی از همبستگی و همدلی آن دو در رؤیای نویسنده روس). در اینجا با پدیدار، صحنه، و تجربه‌ای رؤیایی سروکار داریم که دیگر نمی‌توان آن را به سوژه یا فاعلی فردی نسبت داد، یعنی با پدیده‌ای که نمی‌توان آن را متعلق ادراک فرد یا ذهنی خاص دانست، رؤیایی که دیگر رؤیای شخصی خاص نیست، رؤیایی که فقط پس از فوت بیننده‌اش (یعنی پس از مرگ کسی که قرار است آن را به خواب دیده باشد) می‌تواند پدیدار شود... بدین‌قرار، این فانتزی پایانی به شیوه‌ای مصنوع منظرهایی متضاد و مانع‌الجمع را در نمایی واحد متراکم می‌سازد، تا حدودی شبیه آزمون متداول متخصصان بینایی‌سنجی که در آن با یک چشم قفسی را می‌بینیم و با چشم دیگر یک طوطی، و اگر دو چشم ما در محورهای خود با هم هماهنگ باشند وقتی هر دو چشم را باز می‌کنیم باید طوطی را در قفس ببینیم.^۷

تارکفسکی علاوه بر این صحنه پایانی آغازی نو هم به رمان لم می‌افزاید: رمان با سفر کلونین به فضا و سیاره سولاریس آغاز می‌شود اما نیم‌ساعت اول فیلم در فضای روستایی روسی آشنای دنیای تارکفسکی روی می‌دهد که کلونین در آن بی‌هدف راه می‌رود، زیر رگبار موش آب‌کشیده می‌شود و در زمینی نم‌کشیده مستغرق می‌شود... همان‌طور که پیش‌تر تأکید کردیم، در تضاد آشکار با پایان‌بندی فانتزیایی فیلم، رمان با تنهایی کلونین به انتها می‌رسد درحالی‌که به تماشای سطح سولاریس ایستاده و روشن‌تر از همیشه می‌داند که در اینجا با دیگری مطلق مواجه شده است که برقراری هیچ تماسی با آن ممکن نیست. بر این اساس، سیاره سولاریس را باید در چارچوب دقیق فلسفه کانت درک کرد، به‌مثابه تجسم محال تفکر مطلق (جوهر متفکر) در هیأت یک شیء فی‌نفسه، متعلق غیرپدیداری ادراک. بدین‌سان مهم‌ترین نکته در مورد سولاریس در مقام شیء مطلق عبارت است از انطباق دیگربودگی مطلق آن بر نزدیکی مطلق و مفرط آن: سولاریس-شیء حتی بیش از ناخودآگاه ما «خودمان» است، هسته دست‌نیافتنی ضمیر خود ماست*؛ زیرا سولاریس دیگربودگی مطلق است که مستقیماً خود ما «است» و هسته فانتزیایی وجود ما را برایمان به نمایش درمی‌آورد، هسته‌ای که «به وجهی عینی [= برون‌ذات] ذهنی [= درون‌ذات]» است. بدین‌اعتبار برقراری ارتباط با شیء سولاریسی شکست می‌خورد نه چون سولاریس بیش از حد بیگانه است و منادی عقل برتری است که بی‌اندازه از حدود توانایی‌های محدود ما فراتر است و بازی‌هایی منحرفانه با ما می‌کند که دلیل منطقی‌شان تا ابد از دسترس فهم ما بیرون می‌ماند، بلکه به این دلیل که سولاریس ما را بیش از اندازه به آن چیزی در خودمان نزدیک می‌کند که اگر می‌خواهیم انسجام عالم نمادین خویش را - دقیقاً در دگربودگی آن - حفظ کنیم باید فاصله‌مان را با آن نگه داریم. سولاریس پدیدارهایی شبح‌گون تولید می‌کند

* و به تعبیر به یادماندنی مولوی، از من «مَن‌تر» است. - م

که از نهانی‌ترین هوس‌های فردی و غیرمتعارف ما پیروی می‌کنند، یعنی اگر خدای صحنه‌گردانی در کار باشد که مهار اتفاق‌های روی سطح سولاریس به دست اوست، آن خدا خود ماییم، همان «شیء متفکری» است که در بطن ما می‌زید. در اینجا مهم‌ترین درسی که باید گرفت تقابل بلکه تخاصم میان دیگری بزرگ (یعنی نظم نمادین) و دیگری در مقام شیء مطلق است. دیگری بزرگ «خط‌خورده» (barred) است، نظم مجازین قواعد نمادینی است که چارچوب ارتباط‌های بشری را فراهم می‌آرند، درحالی‌که در شیء سولاریسی دیگری بزرگ دیگر «خط‌خورده» یا سراپا مجازین نیست؛ در سولاریس، نظم نمادین فرومی‌پاشد و در ساحت امر واقعی فرومی‌ریزد، زبان به صورت شیئی واقعی [یعنی غیرقابل بازنمایی] هستی می‌یابد.

دیگر شاهکار تارکفسکی در ژانر افسانه علمی، استاکر، نقطه مقابل این شیء خیلی خیلی حاضر را عرضه می‌کند: خلأ منطقه‌ای ممنوع. در کشور قانون‌زده دلگیر گمنامی ناحیه‌ای هست که به «منطقه» (Zone) مشهور شده. بیست سال پیش یک موجود بیگانه اسرارآمیز (شهاب‌سنگ، موجوداتی فضایی...) پای در این ناحیه گذاشته و آت‌و‌آشغال‌هایی برجا نهاده و رفته است. گمان می‌رود آدم‌هایی در این منطقه مرگبار ناپدید شده‌اند و به همین علت نیروهای ارتش دور تا دور آن حصار کشیده‌اند و پاسبانی می‌کنند. استاکرها افراد ماجراجویی‌اند که در ازای حق‌الزحمه مناسب متقاضیان را به منطقه هدایت می‌کنند و به اتاق اسرارآمیزی می‌برند که در قلب منطقه جای دارد و ادعا شده است در آنجا عمیق‌ترین آرزوهای آدمی برآورده می‌شود. فیلم قصه یکی از این استاکرها را بازمی‌گوید، مردی عادی که زن دارد و دختری افلیج که توانایی جادویی برای حرکت دادن اشیاء با نگاه دارد. این مرد دو روشنفکر را با خود به منطقه می‌برد، یک نویسنده و یک دانشمند. هنگامی که این گروه سرآخر به اتاق آرزوها می‌رسند، دو روشنفکر نمی‌توانند آرزوهای قلبی خود را بر زبان آورند چراکه ایمان ندارند، این در حالی است که به نظر می‌رسد خود استاکر برای آرزوی خویش که بهبود حال دخترش است جوابی می‌گیرد.

تارکفسکی این بار هم، مانند کاری که با رمان سولاریس کرده بود، حرف اصلی یک رمان را معکوس می‌کند: در رمان برادران استروگاتسکی، پیکنیک کنار جاده، که تارکفسکی فیلمش را با اقتباس از آن ساخت شش منطقه هست: منطقه‌ها بقایای یک «پیکنیک کنار جاده»‌اند، بقایای اقامت کوتاه گروهی از مسافران سیارات دیگر در سیاره ما که چون سیاره زمین به نظرشان جذاب نمی‌آید به سرعت ترکش می‌کنند؛ خود استاکرها هم در رمان ماجراجوتر وصف می‌شوند، نه به صورت افرادی متعهد و درگیر طلب عذاب‌آوری روحی بلکه چونان زباله‌گردانی ورزیده و کاربلد که سفرهایی اکتشافی به قصد راهزنی ترتیب می‌دهند، یک‌جورهایی شبیه عرب‌های بادیه‌نشینی که درباره‌شان افسانه‌ها پرداخته‌اند، عرب‌هایی که به اهرام مصر دستبرد می‌زدند (اهرام در حکم منطقه‌ای مرموز برای غربی‌های پولدار بودند؛ آیا نمی‌توان گفت اهرام، بنا به روایت کتاب‌های علمی عامه‌پسند، عملاً آثار و

بقایای حکمت موجوداتی فضایی اند؟). منطقه، بدین‌قرار، فضایی سراپا ذهنی و ساخته و پرداخته خیال نیست که آدم در آن با حقیقت خویشتن خویش مواجه می‌شود (یا آن حقیقت را در آینه آن بازمی‌تاباند)، بلکه وجود مادی دارد، امری واقعی است، دیگری مطلق که تابع قواعد و قوانین عالم ما نیست. (به همین علت، در پایان رمان، خود قهرمان داستان هنگام مواجهه با «گوی زرین» - اتاق رؤیاهای فیلم که میل‌ها و آرزوها در آن برآورده می‌شوند در رمان چنین نامید می‌شود - نوعی تحول روحی از سر می‌گذرانند، اما این تجربه بیشتر به تجربه‌ای نزدیک است که لکان «مسکنتِ ذهنی» می‌خواند، و قوف ناگهانی به بی‌معنایی فاحش پیوندهای اجتماعی ما، ازین‌رفتن تعلق خاطر ما به خود واقعیت - به یکباره، دیگر آدم‌ها غیرواقعی می‌شوند و خود واقعیت چونان گردابی از اشکال و اصواتی درهم و آشفته تجربه می‌شود، چندان که دیگر قادر نیستیم میل خود را چنان که می‌خواهیم بر زبان آوریم...). در *ستاکر* همچنان که در *سولاریس*، «حیرانی ایدئالیستی» تارکفسکی این‌گونه جلوه می‌کند که او از سرشاخ شدن با این دگربودگی ریشه‌ای شیء مطلق بی‌معنا طفره می‌رود و به شیوه‌ای ایدئالیستی آن را در هاله‌ای از ابهام می‌پیچد و مرموز جلوه می‌دهد. تارکفسکی مواجهه با شیء مطلق را از نو ترجمه/تبدیل به «سیر انفسی» می‌کند، سفری باطنی به سوی حقیقت مطلق وجود خویش. عنوان رمان به همین مانع‌الجمع بودن عالم ما و عالم موجودات فضایی اشاره دارد: اشیای عجیبی که در منطقه یافت می‌شوند و توجه انسان‌ها را به خود جلب می‌کنند به احتمال زیاد هیچ نیستند مگر آت‌و‌آشغال‌ها و زباله‌هایی که موجودات فضایی پس از اقامت کوتاه‌شان در سیاره ما به‌جا گذاشته‌اند و یادآور زباله‌هایی‌اند که گروهی از آدم‌ها پس از پیکنیک در جنگلی نزدیک یک جاده اصلی به‌جا می‌گذارند... بدین‌سان منظره آشنای دنیای تارکفسکی (منظره نخاله‌های فاسد و پوسیده بشری که طبیعت نیمی از آن‌ها را بازیافت کرده) در رمان دقیقاً همان چیزی است که خود منطقه را از زاویه دید (ناممکن) موجودات فضایی که به زمین سفر کرده‌اند وصف می‌کند: آنچه به چشم ما معجزه می‌نماید، مواجهه‌ای با عالمی حیرت‌زا و فهم و درک ما، به چشم موجودات فضایی چیزی جز آت‌و‌آشغال‌های هرروزی نیست... پس شاید بتوان به نتیجه‌ای برشتی رسید و اعلام کرد منظره نوعی دنیای تارکفسکی (زیست‌محیطی بشری که در سراشیب زوال افتاده و طبیعت در کار بازیافت آن است) متضمن زاویه‌دید تخیلی و متعلق به موجودات بیگانه فضایی برای نگاه به عالم ماست. بدین‌قرار پیکنیک در اینجا درست قطب مخالف پیکنیک در *هنگینگ راک** است: ما نیستیم که در پیکنیکي آخر هفته به منطقه تجاوز می‌کنیم، خود منطقه است که محصول پیکنیک موجودات فضایی است...

* پیکنیک در هنگینگ راک (۱۹۷۵) عنوان فیلم مهمی که پتر ویر چهار سال قبل از اتمام پروژه *ستاکر* در استرالیا ساخت. قصه آن فیلم که اقتباسی بود از رمانی نوشته جون لینزی در ابتدای قرن بیستم در ویکتوریا استرالیا روی می‌دهد: «گروهی دختر مدرسه‌ای همراه معلمه‌ای به نام خانم مگرا از کالج آپل یارد

برای شهروندان شوروی سابق، مفهوم منطقه ممنوع (دست کم) پنج چیز را تداعی می‌کند: ۱) گولاگ، یعنی منطقه‌ای جدا شده برای حبس زندانیان سیاسی؛ ۲) منطقه‌ای که بر اثر فاجعه‌ای تکنولوژیکی (هسته‌ای، زیست‌شیمیایی...) نظیر چرنوبیل مسموم شده یا به هر نحو نامسکون گردیده؛ ۳) قلمروی جدا شده برای زندگی خانواده‌های اعضای عالی‌رتبه حزب حاکم؛ ۴) قلمروی متعلق به کشوری خارجی که دسترس آن برای عموم ممنوع شده بود (نظیر منطقه‌ای که با دیوار برلین در قلب آلمان شرقی محصور شده بود)؛ ۵) قلمروی که در آن سنگی آسمانی به زمین اصابت کرده (نظیر تونگوسکا در سبیریا). و البته نکته اینجاست که «پس معنای حقیقی منطقه چیست؟» سؤال غلط و گمراه‌کننده‌ای است: نفس اینکه نمی‌توان تعیین کرد آن سوی حدی که مرزهای منطقه را کشیده است چه می‌گذرد اصل ماجراست. این تعیین‌نکردنی بودن خلئی به وجود می‌آورد که بر تصور ما از منطقه تقدم دارد و آن را با محتواهای ایجابی مختلفی می‌توان پر کرد.

استاکر نمونه کامل این منطق خارق اجماع حد مطلق است که واقعیت هر روزی ما را از فضای ساخته و پرداخته خیال جدا می‌کند. در استاکر، این فضای خیال‌پرور همان «منطقه» مرموز است، همان قلمرو ممنوع که در آن ناممکن رخ می‌دهد، میل‌های نهان برآورده می‌شوند و در آن می‌توان آلات و ابزارهای تکنولوژیکی پیدا کرد که هنوز در واقعیت هر روزی ما اختراع نشده‌اند و... فقط مجرمان و ماجراجویان حاضرند تن به خطر دهند و پای در این قلمرو دگربردگی ساخته و پرداخته خیال بگذارند. وقتی می‌کوشیم قرائتی ماتریالیستی از تارکفسکی ارایه کنیم باید بر نقش تقویمی (constitutive) خود حد مطلق تأکید کنیم: این منطقه مرموز عملاً همان واقعیت عادی ماست؛ آنچه منطقه را در حاله‌ای از رمز و راز می‌پوشاند خود حد است، یعنی خود این حقیقت که منطقه طراحی شده است تا دست‌نیافتنی باشد و ورود به آن قدغن باشد آن را مرموز ساخته. (تعجبی ندارد که وقتی شخصیت‌های اصلی فیلم سرانجام پا در اتاق آرزوهای منطقه مرموز می‌گذارند متوجه می‌شوند هیچ چیز خاص یا برجسته‌ای در آن نیست - استاکر از آن دو التماس می‌کند این خبر را به گوش آدم‌های بیرون از منطقه نرسانند تا ایشان اوهام کام‌بخش‌شان را از دست ندهند...) باری، مرموزسازی دانش‌ستیزانه در اینجا عبارت است از وارونه‌ساختن ترتیب واقعی علت و معلول: ورود به منطقه به این علت قدغن نشده است که منطقه خواص معینی دارد که درک هر روزی ما از واقعیت «توان» هضم آن‌ها را ندارد؛ منطقه این

به سوی هنگینگ راک به راه می‌افتند. هنگینگ راک صخره‌ای مرموز است که بر اثر گدازه‌های آتشفشانی پدید آمده و از دیدنی‌های زیبای آن منطقه است. در هنگینگ راک، خانم مگرا و راهنمای گروه متوجه می‌شوند ساعت‌هایشان درست سر ساعت ۱۲ متوقف شده. جوانی انگلیسی که به همراه عمو و عمه و خدمتکارشان برای دیدن صخره آمده‌اند سه تا از دخترها را می‌بیند که از صخره بالا می‌روند و هر سه ناپدید می‌شوند... کامبیز کاهه اشاره می‌کند به جنبه تمثیلی و متافیزیکی این فیلم زیبا: «گریز از عرف دست‌وپاگیر ویکتوریایی»، «بحران مهارناپذیر نفسانیت»، «تقارن پر معنای بلوغ و مرگ» و... م

خواص را بدین علت از خود بروز می‌دهد که ورود به آن قدغن شده است. پس ابتدا با ژستی سروکار داریم که مستقل از محتوا عمل می‌کند و جزئی از امر واقعی را از واقعیت هرروزی ما طرد می‌کند و بیرون می‌گذارد و آن جزء را منطقه ممنوع‌الورود می‌خواند. یا، اگر از خود تارکفسکی نقل کنیم، «خیلی وقت‌ها از من می‌پرسند این منطقه نماد چیست. فقط یک جواب می‌توان به این سؤال داد: منطقه وجود خارجی ندارد. خود استاکر منطقه‌اش را ابداع کرده. خلقش کرده تا شاید بتواند بعضی آدم‌های نگون‌بخت را به آنجا ببرد و فکر امید را به آن‌ها تحمیل کند. اتاق میل‌ها هم مخلوق استاکر است، آفریدهٔ تحریک‌کننده دیگری برای مقابله با دنیای مادی. این اقدام تحریک‌آمیز که در ذهن استاکر شکل گرفته متناظر است با عملی ایمانی»^۸. هگل به تأکید می‌گفت در قلمرو ماورای محسوسات و رای حجاب ظواهر، هیچ چیز وجود ندارد مگر آنچه ذهن خود انسان وقتی به آن قلمرو نگاه می‌کند در آنجا قرار می‌دهد...

پس چه تقابلی بین منطقه مرموز/استاکر و سیاره سولاریس وجود دارد؟ البته بیان تقابل آنها در قاموس لکان کار آسانی است: تقابل منطقه و سولاریس تقابل دو مازاد است، مازاد ماده مطلق بر شبکه نمادین (شیء مطلق) که در این شبکه جایی برایش نیست و از چنگ آن می‌گریزد، و مازاد مکانی (خالی) بر ماده، بر عناصری که آن مکان را پر می‌کنند (منطقهٔ مرموز یک خلأ ساختاری محض است که مانعی نمادین آن را تقویم/تعریف می‌کند: و رای این مانع، در این منطقه، هیچ چیز نیست و/یا دقیقاً همان چیزهایی هست که بیرون منطقه هست). این تقابل نمادی است از تقابل رانه و میل: سولاریس همان شیء مطلق است، تجسم مادی لیبیدوی کور، و حال آنکه منطقه استاکر خلئی است که پشتوانهٔ میل است. این تقابل در ضمن توضیح می‌دهد که منطقه و سولاریس نسبت‌های متفاوتی با اقتصاد لیبیدوی آدمی دارند: در وسط منطقه، «اتاق میل‌ها» قرار گرفته، مکانی که اگر آدمی به درون آن راه یابد میل-آرزوی در آن برآورده می‌شود، حال آنکه آنچه سولاریس در مقام شیء مطلق به آدم‌هایی که به آن نزدیک می‌شوند برمی‌گرداند نه میل ایشان بلکه هسته ترومایی فانتزی‌شان است، سنتومی (sinthom)^{*} که عصاره رابطه ایشان با ژوئیسانس (کیف اضافی) است و آدم‌ها در زندگی روزانه‌شان در برابر آن مقاومت می‌ورزند.

* لکان اصطلاح «سنتم» را در دهه هفتاد در سمیناری با همین عنوان مطرح کرد و سنتنوم را املای لاتینی ریشه یونانی سمپتوم فرانسوی خواند. لکان در این سمینار سمپتوم روانکاوی را از نو برحسب توپولوژی سوژه تعریف کرد. لکان در *روانکاوی و تعالیم آن* می‌گوید سمپتوم در فرایند کتابت درج می‌شود نه همچون پیامی رمزگذاری شده که در تلقی سنتی مطرح بود. لکان در *سمینار اضطراب* می‌گوید سمپتوم تفسیر نمی‌طلبد: سمپتوم در ذات خود خطایی به دیگری بزرگ نیست بلکه ژوئیسانسی محض است که روی خطابش به هیچ کس نیست. این چرخشی است از تعریف زبانشناختی سمپتوم به عنوان یک دال به این ادعا که سمپتوم را فقط بر اساس نحوه کیف هر فرد از ناخودآگاه می‌توان تعریف کرد چراکه ناخودآگاه است که حدود سوژه را تعیین می‌کند.

بدین سان سروکارمان با تقابل دو انسداد است، انسدادی که در *استاکر می‌بینیم* و انسدادی که در *سولاریس*: در *استاکر*، انسداد ناشی از ناممکن بودن رسیدن ما (انسان‌های فاسدشده و بی‌اعتقاد و تأمل‌زده مدرن) به حالت اعتقاد خالص و میل ورزیدن بی‌واسطه است - اتاق آرزوها در وسط منطقه مرموز باید خالی بماند؛ وقتی واردش می‌شوید، نمی‌توانید آرزوی خود را به قالب کلمات بریزید. در مقابل، مسأله *سولاریس* ارضای زیاده از حد است: آرزوهایتان حتی پیش از آنکه به آن‌ها فکر کنید تحقق/تجسد می‌یابند. در *استاکر*، هرگز به تراز آرزو/اعتقاد خالص و بی‌آلایش پا نمی‌گذارید، نمی‌رسید، و حال آنکه در *سولاریس* آرزوها/فانتزی‌هاتان پیشاپیش در ساختار روان‌پیشانه‌ی جوابی مقدم بر سؤال تحقق می‌یابند. به همین علت، *استاکر* بر مسأله اعتقاد/ایمان تمرکز می‌کند: اتاق آرزوها قطعاً میل‌ها را برمی‌آورد اما فقط برای کسانی که مستقیم و بی‌واسطه باور دارند - و به همین سبب وقتی سه ماجراجوی ما سرانجام به آستانه اتاق می‌رسند، می‌ترسند وارد آن شوند زیرا از میل‌ها/آرزوهای خود مطمئن نیستند (یکی از ایشان می‌گوید ایراد اتاق این است که آنچه را آرزوی خود می‌پندارید برآورده نمی‌کند بلکه آرزویی را محقق می‌سازد که آرزوی واقعی شماست و ممکن است خودتان از آن باخبر نباشید). از این حیث، *استاکر* اشاره دارد به مسأله اصلی دو فیلم آخر تارکفسکی، *نوستالگیا* و *ایثار*: این مسأله که در جهان امروز چگونه و از طریق چه آزمون سخت یا ایثاری می‌توان به باور ناب و اعتقاد بی‌آلایش رسید. الکساندر، قهرمان فیلم *ایثار*، با خانواده بزرگش در ویلایی دورافتاده در نواحی روستایی سوئد زندگی می‌کند (نسخه دیگری از همان دایچای روسی که فکر و ذکر شخصیت‌های اصلی فیلم‌های تارکفسکی است). تلاش‌ها برای برگذار کردن جشن تولد او به مانع سختی برمی‌خورد: اخبار هراس‌آور هواپیماهای جت کوتاه‌پروازی که نشان از آغاز جنگی هسته‌ای بین ابرقدرت‌ها می‌دهند. الکساندر در اوج ناامیدی به رازونیز با خدا روی می‌آورد و نذر می‌کند که اگر جنگ درنگیرد با ارزش‌ترین چیزی را که دارد به درگاه او پیشکش خواهد کرد. جنگ «کان‌لم‌یکن» می‌شود و در پایان فیلم الکساندر در ژستی حاکی از ایثار ویلای محبوب خویش را آتش می‌زند و سپس او را به دارالمجانین می‌برند...

این مایه اصلی عملی خالص و عاری از معنی که معنا را به حیات دنیوی ما باز می‌گرداند کانون دو فیلم آخر تارکفسکی را شکل می‌دهد، فیلم‌هایی که خارج از خاک روسیه ساخت؛ این عمل خالص بی‌معنی در هر دو فیلم به دست یک بازیگر (ارلاند یوزفسون) انجام می‌گیرد که در *نوستالگیا* در نقش دومینکوی مجنون پیر در ملاً عام خودسوزی می‌کند و در نقش قهرمان *ایثار* خانه‌اش را، گرانقدرترین دارایی‌اش و عزیزترین تعلقش را، می‌سوزاند، همان چیزی را که «در وجود او از خودش بیش است». این

بدین ترتیب سمپتوم دیگر پیامی نیست که بتوان با رجوع به ساختار زبانی ناخودآگاه از آن رمزگشایی کرد بلکه ردپای وجه خاص ژوئیسانس سوژه تلقی می‌شود. - م

ژست حاکی از ایثاری بی‌معنی از تمام وزن عملی بی‌اختیار و مقاومت‌ناپذیر برخوردار است، عملی که در قاموس روان‌کاوی از افراد مبتلا به روان‌رنجوری و سواس سرمی‌زند: اگر من این (ژست حاکی از ایثار) را به انجام رسانم، آن فاجعه عظمی (در/ایثار، به معنای واقعی، پایان جهان در جنگی اتمی) روی نخواهد داد یا کان‌لم‌یکن خواهد شد – همان ژست تکرارگری بی‌اختیار مشهور کسی که می‌پندارد «اگر من این کار را نکنم (دو بار از روی آن سنگ نپریم، دست‌هایم را به این شکل روی هم نگذارم، و غیره) اتفاق بدی روی خواهد داد». (ماهیت کودکانه این تکرار بی‌اختیار ژست ایثار در نوستالگیا زمانی آشکار می‌شود که قهرمان فیلم، به پیروی از فرمان دومینکوی فقید، با شمع روشن از استخر نیمه‌خشک می‌گذرد تا جهان را نجات دهد...) همچنان که از روان‌کاوی آموخته‌ایم، این فاجعه مجهول که از وقوعش می‌هراسیم هیچ نیست مگر خود ژوئیسانس، کیف ورای اصل لذت.

تارکفسکی خوب می‌داند ایثار برای آنکه مؤثر افتد و ثمر دهد باید به یک معنی «بی‌معنا» باشد، ژستی «غیرعقلانی» باشد مانند خرج کردنی عبث یا مناسکی بیهوده (مانند رد شدن از استخری خالی با شمعی روشن یا آتش زدن خانه خویش)؛ اصل مطلب این است که فقط چنین ژستی، اینکه فلان کار را به شکلی خودجوش فقط «انجام دهیم»، ژستی عاری از هرگونه ملاحظه و محاسبه عقلانی، می‌تواند ایمان بلاواسطه‌ای را احیا کند که ما را از بیماری حاد روحی دنیای مدرن خلاص کند و درمان کند. انسان تارکفسکیایی در اینجا به معنی واقعی اختگی خویش را (پشت کردن به عقل و چشم‌پوشیدن از سلطه، خودخواسته تن‌دادن به «بلاغت» کودکانه، گردن‌نهادن به مناسکی عاری از معنی) همچون ابزار نجات دیگری بزرگ پیشکش می‌کند: تو گویی فقط با انجام‌دادن عملی که هیچ معنایی ندارد و یکسره «غیرعقلانی» است آدمی می‌تواند معنای عمیق‌تر کل عالم را نجات دهد.

حتی و سوسه می‌شویم این منطق ایثار بی‌معنای دنیای تارکفسکی را در چارچوب وارونه‌ساختنی هایدگری بیان کنیم: معنای غایی ایثار چیزی نیست جز ایثار خود معنا. نکته اساسی در اینجا این است که شیئی که در پایان/ایثار/ایثار/قربانی (سوزانده) می‌شود مهم‌ترین و برترین شیء فضای خیال‌پرور تارکفسکی است، همان داجای چوبی که مظهر احساس امنیت و ریشه‌های روستایی اصیل خانه حقیقی است – و همین دلیل بس که/ایثار درخور آن است که آخرین فیلم تارکفسکی باشد. آیا این بدان معناست که در اینجا با قسمی «درنوردیدن ساحت خیال» (یا «پشت‌سرنهادن فانتزی») به سبک تارکفسکی مواجهیم؟ با پشت کردن به آن عنصر محوری که ظهور جادویی‌اش در میان ناحیه روستایی غریبه (سطح سیاره سولاریس، شمال ایتالیا) در پایان سولاریس و نوستالگیا همان فرمول وحدت‌نهایی در ساحت خیال به‌شمار می‌آید؟ نه، زیرا این پشت کردن عملاً در خدمت دیگری بزرگ است، در حکم عمل رستگارکننده‌ای که قرار است معنای روحانی از دست‌رفته زندگی را به آن بازگرداند.

چیزی که باعث می‌شود تارکفسکی در جایگاهی بس رفیع‌تر از تاریخ‌اندیشی‌ها و دانش‌ستیزی‌های سطح پایین مذهبی بایستد این است که او این عمل حاکی از ایثار را از هرگونه «عظمت» تأثر آور و پرابهت محروم می‌کند، و ایثار را چون عملی مضحک و سرهم‌بندی‌شده نمایش می‌دهد (در *نوستالگیا*، دومینکو با کلی زحمت و تقلا آتشی را می‌گیراند که او را خواهد کشت و رهگذران به جسم مشتعل او اعتنایی نمی‌کنند؛ *ایثار* با باله کمیک مردانی پایان می‌یابد که از بهداری آمده‌اند و به‌دنبال قهرمان فیلم می‌دوند تا او را به تیمارستان ببرند - این صحنه همانند بازی گرگم‌به‌هوای بچه‌ها فیلمبرداری شده). مثل آب خوردن می‌توان این جنبه مضحک و سرهم‌بندی‌شده ایثار را نشان‌دهنده این معنی تلقی کرد که این عمل باید به چشم آدم‌های عادی چنین جلوه کند، آدم‌های غرق در روزمرگی و ناتوان از درک عظمت تراژیک عمل ایثار. البته تارکفسکی در اینجا از سنت روسی دیرینه‌ای پیروی می‌کند که الگوی کاملش «ابله» رمان داستایفسکی است: این در دنیای تارکفسکی رسمی رایج است، فیلمسازی که فیلم‌هایش در اغلب موارد هیچ نشانی از شوخ‌طبعی و لطیفه‌پردازی ندارند. تارکفسکی هجو و هزل را دقیقاً برای صحنه‌هایی کنار می‌گذارد که مقدس‌ترین ژست‌ عالی‌ترین ایثار را به تصویر می‌کشند (نگاه کنید به صحنه مشهور تصلیب در *آندری روبلف* که به چنین شیوه‌ای فیلمبرداری شده بود: تارکفسکی مصلوب‌شدن مسیح را به ناحیه‌ای روستایی در روسیه در فصل زمستان منتقل می‌کند و هنرپیشه‌هایی نابلد را مأمور می‌کند تا با کیفیتی رقت‌بار و مضحک و اشک‌افشان ماجرای تصلیب را بازی کنند).^۹ پس بار دیگر و این بار با استفاده از قاموس آلتوسر می‌توان پرسید: آیا این نشان می‌دهد ساحتی هست که بافت سینمایی دنیای تارکفسکی در آن پروژه ایدئولوژیکی صریح خود را تضعیف می‌کند یا دست کم از آن فاصله می‌گیرد و ناممکنی و ناکامی ذاتی آن را مرئی می‌سازد؟

در *نوستالگیا* صحنه‌ای هست که به پاسکال ارجاع می‌دهد: اوجنیا، در کلیسا، شاهد راهپیمایی زنان ساده‌دلی روستایی است که به مادونا دل پارتو* ادای احترام می‌کنند - زنان روستایی از مریم مقدس استغاثه می‌کنند که مادرشان کند، یعنی دعایشان ناظر به باروری ازدواج‌شان است. وقتی اوجنیا که از مشاهده رازونیا زنان روستایی گیج شده اعتراف می‌کند که جاذبه مادرش را درک نمی‌کند از کشیشی که او هم شاهد این مراسم است می‌پرسد آدم چه‌طور می‌تواند ایمان بیاورد، کشیش پاسخ می‌دهد: «باید از زانوزدن شروع کنی» - ارجاعی واضح به حکم بلندآوازه پاسکال که «زانو بزیند. این کار ابله‌تان خواهد کرد» (یعنی شما را از

* parto واژه ایتالیایی به معنای زایمان است. *مادونا دل پارتو* عنوان تابلو زیبای پیرو دلا فرانچسکا (نیمه دوم قرن ۱۵ میلادی) است که مریم عذرا را آبتن

به تصویر کشیده. - م

غرور کاذب عقل تان رها خواهد ساخت).^{*} (طرفه اینکه اوجنیا سعی اش را می کند، می کوشد زانو بزند اما در میانه کار منصرف می شود: او حتی نمی تواند ژست ظاهری زانو زدن را اجرا کند.) در اینجا با بن بست قهرمان فیلم های تارکفسکی مواجه می شویم: آیا روشنفکر دنیای امروز (گورچاگوف، قهرمان *نوستالگیا*، نمونه تمام عیارش است) که شکاف احساس غربت و حسرت گذشته او را از یقین روحی ناشی از ساده دلی جدا کرده است می تواند باز بی واسطه خود را غرق دریای ایمان کند و با بریدن نفس یأس فلسفی از نو به یقین دینی دست یابد؟ به عبارت دیگر، آیا نیاز به ایمان مطلق نامشروط و نیروی رستگاری بخش آن حاصلی مشخصاً مدرن ندارد؟ یعنی عمل تصمیم گرایانه استوار بر ایمان مطلق صوری بی اعتنا به محتوای جزئی آن، قسمی همتای مذهبی تصمیم گرای سیاسی اشمیتی که در آن **نفس** اعتقاد داشتن مقدم است بر آنچه بدان اعتقاد می ورزیم. یا، بدتر، آیا این منطق ایمان نامشروط در نهایت به عشق خارق اجماعی منتهی نمی شود که پیشوای دینی بدنام کره ای، مون سئون-میونگ [۱۹۲۰-۲۰۱۲] از آن سوء استفاده کرد؟ چنان که مشهور است، مون کره ای اعضای مجرد فرقه اش را به دلخواه خودش به عقد نکاح هم درمی آورد و برای مشروع جلوه دادن تصمیم خود به بصیرت ممتاز خود در مورد کردوکار نظم قدسی کل عالم استناد می کرد و مدعی می شد قادر است تشخیص دهد که نظم سرمدی امور عالم چه کسی را به عنوان جفت من مقدر کرده است و از طریق نامه به اطلاع افراد مجرد فرقه اش می رساند که با چه شخص ناشناسی باید ازدواج کنند (که البته عضو دیگری از پیکر کل عالم است) - بدین قرار، اسلونیایی ها با کره ای ها ازدواج می کنند، آمریکایی ها با هندی ها، و قس علی هذا. و البته معجزه حقیقی این است که این بلوف می گیرد: اگر اعتماد و ایمانی نامشروط در کار باشد، تصمیم حادث و تصادفی مرجع اقتداری بیرونی می تواند زوج عاشقی به وجود آورد که صمیمی ترین و پرشورترین پیوند ممکن به هم وصل شان کرده - اما چرا؟ عشق «کور» است، ممکن به امکان خاص است، بر هیچ ویژگی قابل مشاهده واضحی استوار نیست و به همین علت آن چیز وصف ناشدنی ناشناخته ای که تعیین می کند من چه زمانی گرفتار عشق می شود نیز به طور کامل در تصمیم مرجع اقتداری مرموز و درنیافتنی صورت بیرونی می یابد.

پس چه چیز در ایثار تارکفسکیایی کاذب است؟ یا بنیادی تر بپرسیم: اصلاً ایثار به راستی چیست؟ ابتدایی ترین مفهوم ایثار متکی بر مفهوم مبادله است: من چیزی را که برایم عزیز و گرانبهاست به دیگری پیشکش می کنم تا از آن دیگری چیزی بازستانم که

^{*} این جمله پاسکال را معمولاً دقیق نقل نمی کنند. در فقره ۲۵۰ *تفکرات* پاسکال چنین آمده است: «برای نصیب بردن از لطف خدا باید ظاهر مزید بر باطن شود، یعنی باید زانو زد، با لبان ذکر خدا گفت و نظایر این ها تا انسان مغروری که به امر خدا گردن نمی نهد شاید مطیع مخلوق گردد. مددجستن از این ظواهر خرافه است؛ پرهیز از مزید کردن شان بر باطن غرور است». «ابله» یا «کودن» ترجمه feeble-minded است و اشاره دارد به شکستن غرور عقل یا ذهن انسان بی باور، انسانی که احساس می کند نیازی به عبادت ندارد. - م

به مراتب برایم حیاتی تر است (قبایل «بدوی» حیوان‌ها یا حتی انسان‌ها را قربانی می‌کردند [یادمان باشد که «ایثار» و «قربانی» هر دو در ازای واژه sacrifice آمده‌اند و به این اعتبار عنوان شاهکار تارکفسکی را «قربانی» هم می‌توان ترجمه کرد] تا خدا در ازای پیشکش ایشان باران کافی، پیروزی در میدان رزم و نظایر این‌ها نصیب‌شان کند). ایثار در تراز بعدی که البته پیچیده‌تر است ژستی است که به‌طور مستقیم به مبادله‌ای سودآور با دیگری برتری نظر ندارد که ما چیزی برایش قربانی می‌کنیم: هدف اساسی‌ترش حصول اطمینان است به اینکه دیگری برتری واقعاً هست که قادر است استدعاهای ایثاری ما را جواب دهد (یا ندهد). حتی اگر آن دیگری آرزوی مرا برنیآورد و ناکامم بگذارد، دست کم می‌توانم مطمئن باشم که دیگری برتری هست که، شاید، دفعه بعد جواب متفاوتی به لابه و التماس من بدهد: جهان، با تمام فاجعه‌هایی که ممکن است بر سر من آوار کند، ماشین کوری بی‌معنا نیست بلکه انباز گفت‌وگویی ممکن است چندان که حتی حاصلی فاجعه‌بار را باید جوابی بامعنا قرائت کرد، نه قلمرو بخت و اقبال کور. پس چه نسبتی هست میان ایثار و شیء مطلق؟ خود عنوان مقاله کلود لوفور درباره رمان ۱۹۱۴ جرج ارول، «جسم به‌میان آورده» یا «جسد در میان گذاشته» (بنا به قرائت ژیزک)^۱، سرنخی برای درک این پیوند به دست می‌دهد. لوفور تمرکز خود را بر صحنه مشهوری از رمان می‌گذارد که در آن وینستون در معرض شکنجه با موش قرار می‌گیرد – آخر چرا موش‌ها برای وینستون بینوا تأثیری چنین ترومایی دارند؟ نکته اینجاست که موش‌ها به‌وضوح بدل خیال‌پرور خود وینستون‌اند (وینستون در بچگی رفتاری موش‌وار داشته و ته‌مانده‌ها و دورریزهای غذاها را غارت می‌کرده). پس هنگامی که از سر استیصال داد می‌کشد، «این کار را با جولیا بکنید!»، عملاً بین خودش و هسته فانتزی‌اش جسدی می‌گذارد و بدین‌سان از بلعیده‌شدن در کام شیء مطلق ترومایی جلوگیری می‌کند... معنای ازلی ایثار را در اینجا باید جست: گذاردن چیزی میان خودمان و شیء مطلق [یا، به تعبیری، واسطه کردن چیزی بین خود و آن شیء یا شفیع ساختن چیزی برای نجات خویش]. ایثار ترفندی است که به ما امکان می‌دهد حداقل فاصله لازم را با شیء مطلق حفظ کنیم. حال می‌توان فهمید چرا مضمون ماشین‌اید لاجرم به مضمون ایثار راه می‌برد: تا جایی که مورد سرمشق‌وار این شیء مطلق همان ماشین‌ایدی است که مستقیماً به میل‌های ما شکل مادی می‌دهد، هدف غایی ایثار، به‌طرزی خارق‌اجماع، دقیقاً جلوگیری از تحقق یافتن میل‌های ماست...

به عبارت دیگر، هدف ژست ایثار نزدیک کردن ما به شیء مطلق نیست، حفظ و تضمین فاصله‌ای مناسب با آن است؛ از این حیث، مفهوم ایثار ذاتاً ایدئولوژیکی است. ایدئولوژی روایتی به دست می‌دهد از اینکه «چرا اوضاع به هم ریخت»: ایدئولوژی به خسران/محال‌بودن اولیه عینیت می‌بخشد، به عبارت دیگر ایدئولوژی این محال‌بودن ذاتی را ترجمه می‌کند به مانعی بیرونی که اصولاً می‌توان بر آن غلبه کرد (برخلاف مفهوم متعارف مارکسیستی که می‌گوید ایدئولوژی موانع تاریخی حادث را «ابدی» و

«مطلق» می‌سازد). بدین سان عنصر کلیدی ایدئولوژی نه تنها تصویر خیالی وحدت کاملی است که باید بدان برسیم بلکه، بیش از آن، تدقیق مانع مطلق (چون یهودی، دشمن طبقاتی، شیطان رجیم) است که مانع رسیدن ما به آن وحدت کامل می‌شود - ایدئولوژی فعالیت اجتماعی ما را به حرکت می‌اندازد، از این طریق که به توهمی دامن می‌زند، این توهم که کافی است از شر آنها (یهودی‌ها، دشمن طبقاتی) خلاص شویم تا سامان به امور برگردد و همه چیز روبه‌راه شود... با رجوع به این پس‌زمینه می‌توان نیروی رمان‌های محاکمه و قصر کافکا را در نقد ایدئولوژی اندازه گرفت. روال متعارف ایدئولوژی محال‌بودنی ذاتی را به مانعی بیرونی یا ممنوعیتی ظاهری منتقل می‌کند (مثلاً، رؤیای فاشیستی کالبد هماهنگ جامعه ذاتاً دروغ نیست - همین که یهودیان را که علیه آن توطئه می‌چینند حذف کنیم آن رؤیا به واقعیت می‌پیوندد؛ یا، در میل جنسی، همین که ممنوعیت پدرانه به حال تعلیق درآید، کامیابی کامل دست خواهد داد). دستاورد کافکا این است که همین مسیر را در جهت عکس می‌پیماید، یعنی موانع/ممنوعیت بیرونی را (از نو) به محال‌بودنی درونی ترجمه می‌کند - در یک کلام، دستاورد کافکا دقیقاً در چیزی نمود می‌یابد که از نگاه نقد متعارف ایدئولوژی همان محدودیت ایدئولوژیکی او و آموزشیدن ایدئولوژیکی واقعیت در دنیای اوست، اینکه او نهاد وضع‌شده‌ای اجتماعی (چون نظام دیوانی یا بوروکراسی دولتی) را که مانع آزادشدن ما افراد انضمامی می‌شود به مرتبه حد مطلقیت متافیزیکی می‌رساند که هرگز نمی‌توان از آن برگذشت.

با این همه یک نکته هست که تارکفسکی را از قید ایدئولوژی می‌رهاند و رستگار می‌کند، ماتریالیسم سینمایی او، تأثیر فیزیکی مستقیم بافت فیلم‌های او: این بافت نوعی موضع *Gelassenheit* پدید می‌آورد، موضع پرهیز از درگیری یا فراغت حاکی از آرامشی که خود فوریت و اضطراب هر نوع طلب معنوی را معلق می‌سازد. آنچه در سراسر فیلم‌های تارکفسکی موج می‌زند نیروی ثقل زمین است که به نظر می‌رسد بر خود زمان فشار می‌آورد و نوعی آنامورفوسیس زمانی [نگاه کنید به کژنگریستن] ایجاد می‌کند که زمان را کش می‌دهد، بسی بیش از آنکه احساس می‌کنیم اقتضائات حرکت روایت توجیه می‌کند (در اینجا باید به واژه «زمین» تمام آن دلالت‌هایی را که در کار هایدگر متأخر یافت اعطا کنیم) - شاید تارکفسکی آشکارترین شاهد مثال آن چیزی باشد که دلوز زمان-تصویر نامید که [در سینمای مدرن، پس از پایان جنگ دوم] جای حرکت-تصویر را [در سینمای کلاسیک] گرفت. این زمان امر واقعی نه زمان نمادین فضای درون روایت است نه زمان واقعیت تماشای فیلم توسط ما (تماشاگران) است بلکه قلمرو بینایی است که هم‌ارز بصری‌اش شاید لکه‌های کشیده‌ای باشد که همان آسمان زرد در کارهای متأخر ون‌گوگ «اند» یا آب و علف در کارهای ادوارد مونک: این «حجیم‌بودن» آشنا اما غریب نه به مادیت بی‌واسطه لکه‌های رنگ مربوط می‌شود نه به مادیت اشیای به‌تصویر کشیده - این «حجیم‌بودن» غریب در آن نوع قلمرو شیخ‌وار بینایی جای دارد که شلینگ قلمرو

"*geistige Koerperlichkeit*" می‌نامد، قلمرو جسمانیت روحی. از منظر لکانی، به‌راحتی می‌توان این «جسمانیت روحی» را ژوئیسانس مادیت یافته خواند، «ژوئیسانسی که گوشت شده و جسم گردیده».

این پافشاری لخت زمان به صورت امری واقعی که در نماهای ریلی یا کرینی آهسته پنج دقیقه‌ای مشهور و مخصوص تارکفسکی جلوه می‌کند همان چیزی است که تارکفسکی را تا بدین حد برای قرائتی ماتریالیستی جالب توجه می‌کند: اگر این بافت لخت نبود، تارکفسکی صرفاً یکی از تاریک‌اندیشان مذهبی دانش ستیز روسی می‌شد. به عبارت دیگر، در سنت ایدئولوژیکی متعارف ما، رهیافت درست به روح به صورت اعتلا (Elevation) یا ترفیع درک می‌شود، خلاص شدن از بار وزن، از نیروی ثقلی که ما را به زمین بند می‌کند، به صورت قطع پیوند با لختی ماده و «آزاد و رها شناور شدن» در فضا؛ در تقابل با این رهیافت، در دنیای تارکفسکی فقط از راه تماس فیزیکی شدید مستقیم با سنگینی نمناک زمین پای در ساحت روح می‌گذاریم (یا از راه تماس با آب مانده و بوگرفته) – اوج تجربه روحی در دنیای تارکفسکی زمانی دست می‌دهد که فرد روی سطح زمین دراز کشیده و نیمی از تنش در آب مانده بوگرفته فرو رفته؛ قهرمانان تارکفسکی به‌هنگام دعا زانو نمی‌زنند، سر به سوی آسمان نمی‌گردانند؛ نه، با تمام وجود به تپش بی‌صدای زمین مرطوب زیر پای خویش گوش می‌سپارند... حال می‌توان دید چرا رمان لم تا بدین حد تارکفسکی را جذب کرده بود: به نظر می‌رسد سیاره سولاریس کامل‌ترین تجسم ایده تارکفسکیایی ماده مرطوب سنگینی (چون زمین) است که نه تنها متضاد روحانیت نیست بلکه دقیقاً واسطه حیات روح است؛ این «شیء مادی» کوه‌پیکر که «فکر می‌کند» به معنی واقعی به انطباق مستقیم ماده و روح جسم می‌بخشد. تارکفسکی، به شیوه‌ای تابع همین منطوق، تصور رایج از رؤیادیدن و ورود در قلمرو رؤیا را جابه‌جا می‌کند: در دنیای تارکفسکی، انسان نه زمانی که تماس با واقعیت مادی محسوس اطرافش را از کف می‌دهد بلکه، برعکس، زمانی وارد قلمرو رؤیاها می‌شود که گیره عقل را از دست می‌نهد و درگیر رابطه‌ای پرتنش و پرشور با واقعیت مادی می‌شود. موضع سرشت‌نمای قهرمانان دنیای تارکفسکی در آستانه یک رؤیا موضع آدمی است که مترصد چیزی است، با شش دانگ حواسش؛ آنگاه، به‌ناگهان، انگار بر اثر تبدیل جوهری جادویی، این شدیدترین تماس با واقعیت مادی بدل می‌شود به منظره یک رؤیا.^{۱۱} وسوسه می‌شویم ادعا کنیم تارکفسکی نماینده کوششی شاید بی‌همتا در تاریخ سینماست برای پروراندن نگرش نوعی الهیات ماتریالیستی، موضع روحانی عمیقی که نیرو و توانش را دقیقاً از وانهادن عقل و از استغراق در واقعیت مادی می‌گیرد.

اگر استاکر شاهکار تارکفسکی است، بیش از هر چیز به علت تأثیر فیزیکی مستقیم بافت آن است: پس‌زمینه فیزیکی طلب متافیزیکی آن (یا به تعبیری وام‌گرفته از تی. اس. الیوت، متضایف عینی آن طلب ذهنی)، یعنی منظره منطبقه ممنوع‌الورود، سرزمین

هرزی مابعد صنعتی است که در آن گیاهان خودرو بر در و دیوار کارخانه‌های متروک و تونل‌های سیمانی سبز شده‌اند و ریل‌های قطار را آب مانده و بوگرفته پر کرده، منظره‌ای پوشیده از گیاهان وحشی که گربه‌ها و سگ‌های ولگرد در آن پرسه می‌زنند. طبیعت و تمدن صنعتی در اینجا دگر بار تداخل می‌کنند، به واسطه زوال مشترک‌شان – تمدن رو به زوال در جریان بازیافت مجدد (نه به دست طبیعت هماهنگ آرمانی ساخته و پرداخته انسان‌های خسته از تمدن، بلکه) به دست طبیعتی که رفته‌رفته تجزیه می‌شود و فرومی‌پاشد. عالی‌ترین منظره در دنیای تارکفسکی دنیای طبیعتی مرطوب است، رودخانه یا استخری نزدیک به جنگل، پر از بقایای مصنوعات داغون‌شده بشری (بلوک‌های سیمانی قدیمی یا قطعه‌های فلزی زنگ‌زده). خود چهره هنرپیشه‌ها، به‌ویژه چهره بازیگر استاکر، به لحاظ ترکیب زمختی چهره‌های عادی و زخم‌های کوچک و خال‌های تیره یا روشن پوستی و دیگر نشانه‌های واپاشی و پوسیدگی نظیر ندارد، توگویی این چهره‌ها در معرض انواع و اقسام مواد مسموم شیمیایی یا رادیواکتیو بوده‌اند و در همان حال فروغ نیک‌نفسی و اعتمادانگیزی ساده‌ای بنیادین در آن‌ها پیداست.

در اینجا می‌توان تأثیرات متفاوت سانسور را مشاهده کرد: اگرچه سانسور در اتحاد جماهیر شوروی به اندازه قواعد ممیزی بدنام Hayes در هالیوود سفت‌وسخت بود، با این حال اجازه تولید فیلمی داد که به لحاظ ماده بصری‌اش آن‌چنان تیره و تار و یأس‌آور بود که هرگز نمی‌توانست از سد سانسور Hayes عبور کند. به عنوان یک نمونه از سانسور مادی هالیوود، یادتان بیفتد به بازنمایی احتضار ناشی از بیماری در فیلم *The Dark Victory* با نقش آفرینی بتی دیویس* فضای فیلم قشر مرفه طبقه متوسط آمریکاست و مرگی عاری از درد... فرایند احتضار از رخوت و بی‌جنبشی مادی‌اش خالی شده و در واقعیتی اثیری و عاری از بوها و طعم‌های بد و آزارنده تبدیل جوهری یافته. وضع زاغه‌ها به همین منوال بود – یادتان بیفتد به متلک مشهور گلدوین وقتی نقدنویسی گله کرد که چرا زاغه‌ها در یکی از فیلم‌های او این قدر ناز و قشنگ‌اند و نشانی از گند و کثافت زاغه‌های واقعی ندارند: «بهتر که ناز و قشنگ به نظر برسند، آخر یک‌عالم پول خرج‌شان کردیم!» اداره سانسور Hayes به این نکته بی‌اندازه حساس بود: وقتی زاغه‌ها به تصویر کشیده می‌شد، این اداره به صراحت از گروه فیلمساز می‌خواست صحنه زاغه را به نحوی بسازند که گند و

* پیروزی تیره (۱۹۳۹)، به کارگردانی ادموند گلدینگ، داستان دختر ثروتمند و بی‌بندوباری است که متوجه می‌شود تومور مغزی دارد. نقش این دختر را بتی دیویس بازی می‌کند و منتقدان این نقش آفرینی را از به‌یادماندنی‌ترین بازی‌های او می‌دانند. دختر بیمار به پزشک معالجتش دل می‌بازد و به‌رغم اینکه می‌داند دختر به زودی می‌میرد با هم ازدواج می‌کنند و مدتی کوتاه سعادت را تجربه می‌کنند. در پایان فیلم، جودیت (دیویس) کورمال کورمال از پله‌ها بالا می‌رود تا در بستر خوابش منتظر مرگ دراز بکشد. بنگرید به: *راهنمای فیلم روزنه: (۱۸۹۵-۲۰۰۶)*، گروه پدیدآورندگان، زیر نظر بهزاد رحیمیان، ۱۳۸۵

کثافت و بوی بد و آزارنده زاغه‌های واقعی را تداعی نکند. بدین‌سان، در ابتدایی‌ترین سطح مادیت ملموس دنیای واقعی، سانسور در هالیوود به مراتب شدیدتر از سانسور در اتحاد شوروی بود.

در اینجا باید تارکفسکی را در مقابل فانتزی پارانوایی حد اعلای آمریکایی قرار داد، فانتزی فردی ساکن یکی از شهرهای کوچک و باصفای کالیفرنیا، در نوعی بهشت جامعه مصرفی، فردی که ناگهان به شک می‌افتد که مبادا جهانی که در آن زندگی می‌کند ساختگی باشد، نمایشی برای باوراندن به او که در جهانی واقعی زندگی می‌کند درحالی‌که همه آدم‌های دوروبرش در واقع بازیگران و سیاهی‌لشکرهایی در نمایشی بس عظیم‌اند. نمونه این روایت را در فیلم *نمایش ترومن* (۱۹۹۸) ساخته پیتر ویر می‌بینیم که در آن جیم کری نقش کارمندی ساکن شهری کوچک را بازی می‌کند که به تدریج این حقیقت را کشف می‌کند که قهرمان یک شوی تلویزیونی ۲۴ ساعته دائمی است: شهر زادگاهش یک دکور عظیم استودیویی است با دوربین‌هایی که مدام دنبالش می‌کنند. از میان اسلاف *نمایش ترومن* جا دارد اشاره کنیم به *رمان زمان معیوب* (۱۹۵۹)* در رمان دیک، قهرمان داستان زندگی ساده و عاری از تجملی در یکی از شهرهای کوچک باصفای کالیفرنیا، اوایل دهه ۱۹۵۰ دارد اما رفته‌رفته کشف می‌کند که کل شهر دکوری است که برای خرسندنگه‌داشتن او ساخته‌اند... تجربه زیربنایی *زمان معیوب* و *نمایش ترومن* این است که بهشت جامعه مصرفی کالیفرنیا، سرمایه‌داری متأخر، دقیقاً در وجه ابرواقعی‌اش (یا در بطن واقعی بودن مفرطش: hyper-reality)، به یک معنا **غیرواقعی**، بی‌جوهر و عاری از لختی یا اینرسی مادی است. پس قضیه فقط این نیست که هالیوود نمای بی‌جوهری از زندگی واقعی را عاری از وزن و لختی واقعیت مادی نمایش می‌دهد - در جامعه مصرفی سرمایه‌داری متأخر، خود «زندگی اجتماعی واقعی» یک جورهایی ویژگی‌های نمایشی ساختگی را یافته است، جامعه‌ای که در آن همسایگانمان در زندگی «واقعی» همانند بازیگران و سیاهی‌لشکر فیلم‌ها رفتار می‌کنند... و باز، حقیقت غایی دنیای عاری از روح شده‌ی فایده‌گرای سرمایه‌داری همان مادیت‌زدایی از خود «زندگی واقعی» است، واژگون‌شدن آن در هیأت نوعی نمایش اشباح است.

فقط حالا می‌توانیم با دوراهی ناگزیر هر تفسیری از فیلم‌های تارکفسکی سرشاخ شویم: آیا فاصله‌ای هست میان پروژه ایدئولوژیکی او (کوشش او برای حفظ معنای مطلق و تولید معنوی جدید از راه دست‌یازیدن به ایتاری بی‌معنا) و ماتریالیسم سینمایی او؟ آیا ماتریالیسم سینمایی او به‌راستی «متضایف عینی» بسنده‌ای برای روایت او از ایتار و طلب معنوی فراهم می‌آورد، یا

* عنوان انگلیسی: *Time Out of Joint* که تلمیحی است به جمله مشهور هملت به هوریشیو پس از ملاقات با روح پدرش و آگاهی‌یافتن از اینکه عمویش عمویش پدرش را کشته: واقعه شوک‌آوری مافوق طبیعی یکباره ادراک هملت را از همه‌چیز تغییر می‌دهد: out of joint در اصل برای وصف استخوان «دررفته» به کار می‌رود و مجازاً برای وصف اوضاع نابسامان استعمال می‌شود.

در نهان زیر پای این روایت را خالی می‌کند؟ البته دلایل محکمی برای پذیرفتن گزینه اول وجود دارد: در سنت دیرپای معنویت‌گرایی دانش‌ستیزی که در شخصیت یودا (Yoda) در *امپراتوری ضربه متقابل می‌زند* (۱۹۸۰) به اوج می‌رسد* یودا کوتوله حکیمی است که در باتلاقی سیاه زندگی می‌کند، طبیعت در حال پوسیدن و گندیدنی که به عنوان «متضایف عینی» حکمت معنوی تصویر می‌شود (مرد فرزانه طبیعت را همان‌طور که هست می‌پذیرد و تمام تلاش‌ها را برای سلطه و بهره‌کشی متجاوزانه از طبیعت رد می‌کند، هرگونه تحمیل نظمی مصنوع را بر نظم طبیعت مردود می‌داند...). در مقابل، چه می‌شود اگر ماتریالیسم سینمایی تارکفسکی را در جهت عکس این قرائت کنیم؟ آیا می‌توانیم ژست ایثارگری تارکفسکیایی را همان عملیات ایدئولوژیکی ابتدایی غلبه بر دیگربودگی تحمل‌نکردنی حادث‌بودن بی‌معنای کل عالم به کمک ژستی تعبیر کنیم که خود بی‌اندازه بی‌معناست؟ این دوراهی را در شیوه دوپهلوی استفاده تارکفسکی از اصوات طبیعی دوروبر می‌توان تشخیص داد^{۱۲}؛ مرتبه وجودی این اصوات را نمی‌توان تعیین کرد، توگویی این صداها همچنان جزء بافت «خودجوش» اصوات طبیعی عاری از قصد و نیت‌اند، و همزمان یک‌جورهایی خودبه‌خود حالت «موسیقیایی» دارند و اصل ساختاربخش روحی عمیق‌تری را نمایش می‌دهند. انگار که خود طبیعت به طرز معجز‌آسایی لب به سخن می‌گشاید: سمفونی آشفته و آشوبناک زمزمه‌ها و همهمه‌های طبیعی به طرز نامحسوس به موسیقی حقیقی بدل می‌شوند. این لحظه‌های جادویی که در آنها خود طبیعت انگار بر هنر منطبق می‌شود بی‌گمان به قرائت‌های تاریک‌اندیشانه و دانش‌ستیزانه میدان می‌دهند (هنر عرفانی روح مطلق که در خود طبیعت قابل تشخیص است)، اما درعین حال به قرائت ماتریالیستی ضد آنها هم راه می‌دهد (تکوین معنای مطلق از بطن حادث‌بودن طبیعت).^{۱۳}

منبع: <https://www.lacan.com/zizekthing.htm>

* تهیه‌کننده این فیلم جرج لوکاس بود که پس از موفقیت خارق‌العاده *جنگ‌های ستاره‌ای* (۱۹۷۷) قسمت دوم آن، *امپراتوری ضربه متقابل می‌زند*، را تهیه کرد و کارگردانی‌اش را به اروین کرشنر سپرد. یودا که نقشش را فرانک آز بازی می‌کند مخلوقی ریزجثه و بسیار فرازانه است...

1. See Chapter XVIII of Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London: Routledge 1992.
2. Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford: Stanford University Press 1997, p. 47.
3. Stanislaw Lem, *Solaris*, New York: Harcourt, Brace & Company 1978, p. 30.
۴. این صورت‌بندی متعلق به تونیا هاو (دانشگاه میشیگان) است که در اینجا من از مقاله عالی او «سولاریس و شناخت حضور» که در سمینار ارایه کرد بهره جستم.
5. See Jacques-Alain Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes", in *La Cause freudienne* 36, Paris 1997, p. 7-15.
6. Quoted from Antoine de Vaecque, Andrei Tarkovski, *Cahiers du Cinema* 1989, p. 108.
۷. آیا نمونه بارز این قسم صورت‌بندی فانتزیایی که عناصری ناهمگون و ناهمساز را با هم ترکیب می‌کند پادشاهی (یا دوک‌نشین) عرفانی روریتانیا نیست؟ روریتانیا کشوری خیالی در اروپای مرکزی است که وقایع سه اثر آنتونی هوپ در آن می‌گذرد، در گذشته‌ای نزدیک بین ۱۸۵۰ و ۱۸۸۰. روریتانیا در فضایی تخیلی در شرق اروپا واقع است که اروپای مرکزی کاتولیک را با سرزمین‌های بالکان ترکیب می‌کند و سنت محافظه‌کار نجبای فئودال مرکز اروپا را با طبیعت وحشی بالکان می‌آمیزد و (قطار) مدرنیته را با زندگی ابتدایی روستاییان و طبیعت وحشی «بدوی» مونته‌نگرو را با فضای «متمدن» چک (نمونه‌ها فراوان‌اند، از زندانی زندانی بدنام به بعد - زندانی زندانی (۱۸۹۴) عنوان رمان ماجرای آنتونی هوپ است که در آن پادشاه روریتانیا در آستانه تاجگذاری مسموم می‌شود و به همین علت نمی‌تواند در مراسم تاجگذاری حضور یابد. نیروهای سیاسی قلمرو پادشاهی او چنان‌اند که برای حفظ تاج و تخت مراسم باید حتماً برگزار شود. از بخت خوش، نجیب‌زاده‌ای انگلیسی که برای تعطیلات به روریتانیا آمده و قیافه‌اش با شخص شاه مو نمی‌زند متقاعد می‌شود نقش بدل او را بازی کند تا دوره فترت را از تشدید بی‌ثباتی سیاسی نجات دهد...
8. de Vaecque, op.cit., p. 110.
9. See de Vaecque, op.cit., p. 98.
10. See Claude Lefort, *Écrire. A l'épreuve du politique*, Paris: Calmann-Levy 1992, p. 32-33
11. See de Vaecque, op.cit., p. 81.

۱۲. در اینجا تکیه‌ام به کتاب *صدای میشل شیون* است:

Le son, Paris: Editions Nathan 1998, p. 191.

۱۳. دوپهلویی نقش بخت (= شانس) در دنیای کیشلفسکی نیز در همین جاست: آیا شانس در جهان او اشاره به تقدیر عمیق‌تری دارد که نهانی زندگی‌های ما را نظم و نسق می‌بخشد، یا خود مفهوم تقدیر برتر شگردی مذبحانه است برای کنار آمدن با حادث‌بودن مطلق زندگی؟