INTERNATIONAL JOURNAL OF ZIZEK STUDIES

ISSN 1751-8229

Volume Seven, Number Three

Farhad Alavi, Independent Scholar, Shiraz, Iran.

چـیز از فضای درون[1]

اسلاووی ژیژک

ترجمه‌ی فرهاد علوی

ژاک لکان با در نظر آوردن **چـیز**[2] خودِ **هنر را به تعریف درمی‌آورد**: او در *سمیناری در باب اخلاقِ روان‌کاوی*، اذعان می‌کند که هنر به معنای واقعیِ کلمه می‌بایست همیشه حولِ **تـهی** بود نِ مرکزیِ **چـیزِ** ناممکن–واقعی سامان بیابد؛ گزاره‌ای که شاید باید آن را بعنوان دگردیسیِ این ادعای قدیمیِ ریلکه که «زیبایی واپسین نقابی است که امر **مـهیب** را می‌پوشاند»[3] قرائت‌اش کرد. لکان درباره‌ی این‌که در معماری و هنرهای بصری این احاطه‌یافتگی حولِ امر **تـهی** چه‌طور به کار می‌آید اشاراتی می‌کند؛ با این حال کاری که ما در این‌جا می‌بایست به انجام برسانیم این وارسی نیست که بپرسیم در هنرِ سینمایی چطور ساحتِ مرئیِ بازنمایی‌ها متضمنِ

ارجاعی به یک تهی مرکزی و ساختاری، یک ناممکن‌بودگیِ متصل به آن هست یا نه، چون سرآخر در همه‌ی این ملاحظات در تئوریِ سینمایی طرحی از مفهوم وصله[۴] جای گرفته است. کاری که من برای انجام پیش می‌نهم چیزی بس ساده‌لوحانه‌تر و ناگهانی‌تر است: تحلیل شیوه‌ای که مضمونِ **چیز** در فضای روایی شرح سینمایی نمود می‌یابد؛ به طور مختصر طرح صحبت از آن دست فیلم‌هایی که روایت‌شان به یک **چیزِ** تروماتیک/ناممکن، به **چیزِ** موجوداتِ فضایی در فیلم‌های وحشت‌زای علمی-تخیلی ربط پیدا می‌کند.

چه اثباتی از این بهتر که این **چیز** مقیمِ فضای درون است تا صحنه‌ی آغازینِ *جنگ ستاره‌ها*؟[۵] در ابتدا تهی تمام آن‌چیزی است که می‌بینیم؛ آسمان لایزالِ تیره، ورطه‌ی خاموشِ بدیمنِ دنیا، سوسوی پراکنده‌ی ستاره‌گان که دیگر بیش از این اشیائی مادی چون نقطه‌هایی انتزاعی، علامت‌دهنده‌های مختصات فضایی و مجازی نیستند؛ ما به یک‌باره، به مدد سیستم استریوی دالبی، صدایی رعدآسا می‌شنویم که از پشت سرمان، از درونی‌ترین پیش‌زمینه‌مان می‌آید و باز در ادامه به اُبژه‌های بصری، به منبع این صدا- یک سفینه‌ی فضاییِ غول‌آسا، نوعی نسخه‌ی فضاییِ کشتیِ تایتانیک- می‌پیوندد که پیروزمندانه به قابِ صحنه-واقعیت‌مان ورود می‌کند. پس به روشنی اُبژه-**چیز** به عنوان قسمتی از خودِ ما که به واقعیت دفع‌اش کرده‌ایم عیان می‌شود... گویی این سرزده‌گیِ **چیزِ** حجیم آرامش به ارمغان می‌آورد و وحشت از خلأیی را که ناشی از چشم‌دوزی به تهی بودنِ لایزال دنیا است باطل می‌سازد- اما اگر تأثیر واقعیِ **چیز** دقیقاً عکس این باشد چه؟ اگر وحشتِ حقیقی ناشی از خودِ همین یک **چیز** باشد چه؟- سرزده‌گیِ مفرط **و**اقعیتی حجیم- جایی که **نـ**یستی را انتظار می‌کشیم؟ شاید همین تجربه‌ی «**چیزی** به جای هیچ چیز (لکه‌ی امر واقع)» باشد که بن‌مایه‌ی چنین پرسشی متافیزیکی است:

«چرا به جای هیچ‌چیز یک‌چیزی در آن‌جا هست؟»

می‌خواهم به نسخه‌ی به‌خصوصی از این **چیز** تمرکز کنم: **چیز** به مثابه‌ی فضا (منطقه‌ی مقدس/ممنوعه) که در آن گسستِ میان امر نمادین و واقعی درهم فروبسته است، فضایی که صراحتاً امیال‌مان در آن به طور مستقیم متجسم می‌شوند (یا به اصطلاح دقیق ایده‌آلیسم استعلاییِ کانت، منطقه‌ای که مستقیماً شهودمان آن‌جا مولد می‌شود- حالتی از چیزها که به زعم کانت تنها خصیصه‌ی عقل الهیِ نامتناهی است).

این پنداشت از **چیز** به مثابه‌ی یک نهاد-ماشین[۶]، این ساز و کاری که مستقیماً خیالاتِ به‌جانیاورده‌مان را تجسم می‌بخشد، تاریخچه‌ای دراز، البته نه همیشه قابل احترام دارد. داستان در سینما با *سیاره‌ی ممنوعه‌ی* فِرِد ویلکوکس (۱۹۵۶)[۷] آغاز شد که حکایتِ داستانیِ توفانِ شکسپیر|The Tempest| را استحاله می‌کرد: پدری که هم‌راه با دخترش (که هرگز مرد دیگری را ملاقات نکرده) در جزیره‌ای در صلح و صفا زندگی می‌کنند که ناگهان با

سررسیدن دسته مسافری فضایی دچار پریشانی می‌شوند. *سولاریس*[۸] آندری تارکوفسکی بر گرفته از رمان استانیسلا لِم مستدلاً دگردیسیِ چنین مضمونی از نهاد-ماشین است که در آن **چیز** به بن‌بست‌های رابطه‌ی جنسی پیوند می‌خورد. سولاریس حکایت کلوین، روان‌شناسِ پایگاهی فضایی است که به سفینه‌ای نیمه متروک بر فراز سولاریس، سیاره‌ای تازه کشف شده، جایی که اخیراً چیزهای عجیبی به وقوع پیوسته، فرستاده می‌شود (دیوانه شدنِ دانش‌مندان، تحقق توهمات و خودکشی‌ها). سولاریس یک سیاره با سطح مایع از اقیانوسی است که بی‌وقفه در تحرک است و گاه شکل‌هایی شناختنی جعل می‌کند، نه تنها ساختارهای هندسی، که هم‌چنان پیکرِ غول‌آسای کودکان یا ساختمان‌های انسانی را برمی‌سازد؛ گرچه همه‌ی تلاش‌های برقراریِ ارتباط با سیاره ناکام می‌ماند، دانش‌مندان به این فرضیه سرگرم‌اند که سولاریس مغز غول‌پیکری است که به طریقی ذهن‌مان را می‌خواند. کلوین به محض رسیدن کنار برروی تخت‌اش هاری، همسرِ مرده‌اش را می‌بیند، کسی که سال‌ها قبل روی زمین زمانی که کلوین ترک‌اش می‌کرد خودش را کشته بود. او قادر به پس راندن هاری نیست، تمام تلاش‌های خلاصی از او به شوربختی ناکام می‌مانند (پس از آن‌که او را با موشکی به فضا می‌فرستد، روز بعد دوباره تجسم پیدا می‌کند)؛ بررسیِ بافت او نشان می‌دهد بدن او مثل انسان‌های عادی متشکل از اتم نیست؛ از مقیاسِ مشخصی ریزتر چیزی نیست مگر تهی. دست آخر کلوین فرامی‌گیرد که هاری تجسمی از درونی‌ترین فانتزی‌های تروماتیک خودش است. این دلیلی است بر معمای گسست عجیبِ حافظه‌ی هاری؛ در اصل او همه‌ی آن چیزهایی را که قرار است یک انسان واقعی بداند، نمی‌داند، چون چنین انسانی نیست، چیزی نیست مگر تجسمِ صِرف تصورات خیال‌آلود کلوین از او در تمام ناسازگاری‌هاش. در این‌جا مسأله دقیقاً این است که چون هاری هویت ذاتی‌یی برای خودش ندارد، وضعیت امر واقع‌یی را پیدا می‌کند که همیشه مُصر است و مدام به جای خود بازمی‌گردد: مثل آتشِ فیلم‌های لینچ، برای همیشه «همراه قهرمان قدم برمی‌دارد»، به او می‌چسبد، هرگز به او اجازه‌ی رفتن نمی‌دهد. هاری، این شبحِ شکننده، این شمایلِ محض، هرگز قادر به محو شدن نیست. «نامرده» است، در فضای میانه‌ی دو مرگ دوباره وقوع پیدا می‌کند. آیا بدین طریق باز به پنداشت رایج ضد-فمینیستیِ وینینگِری[۹] باز نمی‌گردیم که زن را سمپتوم مرد، هم‌چون تجسمی از گناه‌اش، فروافتادن‌اش به گناه، کسی که تنها می‌تواند او (و خودش) را با خودکشی‌اش آزاد بسازد، در نظر می‌آورد؟ *سولاریس* برای نمایش در خودِ واقعیت به قوانین علمی-تخیلی متوسل می‌شود، تا پنداشتی که در آن زن تجسمِ صِرف فانتزیِ مردانه است را هم‌چون اصلی ماده‌انگارانه عرضه کند: جای‌گاه تراژیک هاری چنان است که به این‌که از همه‌ی هویت ذاتی‌اش محروم مانده آگاهی دارد، می‌داند که **نیستیِ** در خود[۱۰] است، چرا که تنها به مثابه‌ی رؤیای دیگری وجود دارد، او تا جایی که فانتزی‌های دیگری حول او چرخ می‌خورد موجودیت دارد؛ همین مخمصه هم هست که به عنوان آخرین کنش اخلاقی خودکشی را

بر وی تحمیل می‌کند: در آخر هاری با متوجه شدنِ این‌که چه‌طور کلوین از حضور دائم‌اش رنج می‌برد، با قورت دادن ماده‌ای شیمیایی که مانع از شکل یافتن دوباره‌اش می‌شود خودش را نابود می‌کند. (صحنه‌ی وحشت‌ناک نهاییِ فیلم جایی به وقوع می‌پیوندد که هاریِ شبح‌گون از نخستین اقدام‌اش به خودکشی در سولاریس جانِ دوباره می‌گیرد: پس از استعمال اکسیژنِ مایع به شدت یخ‌زده روی زمین پهن می‌شود؛ بعد یک‌باره شروع به حرکت می‌کند، بدن‌اش در ترکیبی از زیباییِ شهوت‌ناک و وحشتِ حقیرانه، در تاب آوردن دردی تحمل‌ناپذیر جنب می‌خورد؛ آیا چیزی تراژیک‌تر از چنین صحنه‌ای از یک خود-پاک‌سازیِ ناکام‌مانده هم هست؟ زمانی که به یک چسبنده‌ی وقیح که برخلاف خواست‌مان در صحنه سماجت می‌کند تقلیل پیدا می‌کنیم؟) در پایانِ رمان، کلوین را تک و تنها در سفینه‌ی فضایی، در حال تماشای سطح اسرارآمیزِ اقیانوسِ سولاریس می‌بینیم...

جودیت باتلر در قرائت‌اش از دیالکتیکِ هگلیِ خدایگان و بنده بر توافق پنهانِ میان این دو تمرکز می‌کند: «دستورِ متوجهِ بنده دربردارنده‌ی فرمولی این‌چنین است: تن‌ام باش، اما نگذار بفهمم تنی که تو هستی تنِ من است»[11]. بنابراین انکارِ سهم خدایگان مضاعف است: خدایگان در ابتدا تن خودش را انکار می‌کند، ادای میلی تجسم نیافته را درمی‌آورد و بنده را وادار می‌کند به عنوان تن او رفتار کند؛ بعد بنده مجبور است انکار کند که صرفاً به عنوان تنِ خدایگان عمل می‌کند و باید نشان دهد به عنوانِ عاملی خودمختار کار می‌کند، طوری که انگار رنج جسمانیِ بنده‌گیِ خدایگان تحمیل شده بر او نیست و وانمود کند این فعالیتِ خودمختار خودش است. این ساختار انکارگرِ دوگانه (و متعاقباً خود-محوکننده) الگوی مردسالار رابطه‌ی فی‌مابینیِ مرد و زن را هم فاش می‌کند: در برداشت اول، زن به عنوان تصویر/بازتاب صِرف مرد، به عنوان شبح غیرذاتی‌اش وضع می‌شود؛ به عنوان کسی که به طرز هیستیریک جعلی است و در واقع هرگز قادر نیست مقامِ اخلاقیِ سوبژکتیویته‌ی تماماً تکوین شده‌ای را که با خود این‌همان است، بدست آورد؛ با این حال خودِ این وضعیتِ بازتاب صِرف، این زنِ مشروط به خودمختاریِ کاذب، که انگار در منطق مردسالار هر کاری بخواهد به حساب منطقِ خودمختار خودش می‌تواند بکند هم باید انکار شود (این‌که زنان «بنا به طبیعت» مطیع، دل‌سوز، خود-قربانی‌گر هستند...). پارادوکسی که در این‌جا نباید آن را از کف داد این است که هرچه‌قدر بنده (برده) بیش‌تر موضع خودش را به عنوان عاملی خودمختار (سوء)تعبیر می‌کند به کلی برده‌تر می‌شود؛ و داستان مشابهی هم برای زن حاکم است، صورت نهاییِ برده‌گیِ او (سوء)تعبیر خودش است، زمانی که از یک شیوه‌ی «زنانه»ی مطیع-دل‌سوز، به عنوان عاملی خودمختار عمل می‌کند. به همین دلیل سیاه‌نماییِ اونتولوژیک وینینگری از زن در مقام «سمپتوم» صِرف مرد، به عنوان تجسم خیالات مردانه، هم‌چون جعل هیستریکِ سوژه‌واره‌گیِ حقیقیِ مردانه، زمانی که آشکارا پذیرفته می‌شود و به تمامی درنظر گرفته می‌شود

بارها ویران‌کننده‌تر از اظهار کذبِ مستقیم به خودمختاریِ زنانه است؛ شاید گزاره‌ی نهاییِ فمینیستی اذعانِ عیانِ این باشد که «من در خودم وجود ندارم، صرفاً یک خیال تجسم یافته از دیگری هستم»...

آن‌چه که در این‌جا با آن روبه‌رو هستیم **دو** خودکشیِ هاری است: اولی (به عنوان همسرِ کلوین در حیات «واقعی»ِ زمینی‌ش) و بعد خودکشیِ دوم او، اقدام قهرمانانه‌ی خود-پاک‌سازیِ آن حیاتِ نامرده‌ی شبح‌واره‌اش: در حالی که اقدام به خودکشیِ نخستین گریزِ صرفی از بارِ زندگی بود، دومی عملی به خصیصه اخلاقی است. به عبارتی دیگر، اگر هاریِ نخست پیش از خودکشیِ روی زمین یک «آدم عادی» بود، دومی دقیقاً تا آن‌جا که از واپسین بقایای هویت ذاتی‌اش محروم مانده یک **سـ**وژه در رادیکال‌ترین معنای کلمه است (آن‌طور که خودِ او در فیلم می‌گوید: «نه، این من نیستم... نیستم... من هاری نیستم.|...| بهم بگو... بگو... به خاطر چیزی که هستم حال‌ات را به‌هم می‌زنم؟»). تفاوت هاری‌یی که بر کلوین ظاهر می‌شود با «آفرودیتِ هیولا»[۱۲]یی که بر گیباریان، یکی از هم‌کارانِ کلوین در سفینه‌ی فضایی ظاهر می‌شود (در رمان، نه در فیلم: در فیلم تارکوفسکی جای او را با یک دختربچه‌ی بلوندِ معصوم عوض می‌کند)، این است که تصورات گیباریان نه از حافظه‌ی «زندگیِ واقعی»، که از تخیلات محض می‌آید: «یک زن سیاه پوست با قدم‌های آهسته داشت آرام به طرف‌ام می‌آمد، از سفیدیِ چشم‌هاش نور می‌آمد و صدای پاهای لخت‌اش که بر زمین می‌کوفت را می‌شد شنید. هیچ چیز جز یک حصیرِ بافته تن‌اش نبود؛ سینه‌های گنده‌اش ولنگ و باز تاب می‌خوردند و بازوهای سیاه‌اش به کلفتیِ یک ران بودند.»[۱۳] گیباریان از شرم، در عجزِ تاب آوردن خیالات بدوی از مادرش می‌میرد.

آیا سیاره‌ای که داستان حول آن چرخ می‌خورد، سیاره‌ی مرکب از یک ماده‌ی اسرارآمیز که انگار فکر می‌کند، که از طریقی متجسم‌کننده‌ی مستقیم خودِ فکر است، مورد مثالیِ **چـ**یزِ لکانی به مثابه‌ی «ژله‌ی هرزه»[۱۴]، همان واقعِ تروماتیک، نقطه‌ای که آن‌جا فاصله‌ی نمادین فرومی‌پاشد، همان جایی که چون درون آن فکر مستقیماً در امرِ واقع دخالت می‌کند احتیاجی به گفتار و نشانه نداریم، نیست؟ این مغزِ غول‌پیکر، این دیگری- **چـ**یز دربردارنده‌ی گونه‌ای اتصال-کوتاهِ روان‌شناختی است: او پاسخ را در اتصال-کوتاهِ دیالکتیکِ پرسش و پاسخ، خواست و ارضایش، حتی قبل از طرحِ پرسش بر ما فرآوری یا بهتر بگوییم، تحمیل می‌کند، مستقیماً درونی‌ترین فانتزی‌های ما را که پشتی‌بان میل‌مان هستند متجسم می‌کند. سولاریس آن ماشینی است که در خودِ واقعیت، مکمل/ شریکِ عینیِ تخیلات غایی من را که هیچ زمانی حاضر به پذیرش‌اش در واقعیت نیستم، ولی همه‌ی زندهگیِ روانی‌ام حول آن چرخ می‌خورد، تولید/متجسم می‌کند.

ژاک آلن میلر[۱۵] میان زنی که عدم وجود خودش را، کم‌بودِ ساخته («اختگی»)اش را، به عبارتی تهی‌بوده‌گیِ سوبژکتیویته‌ی اعماق قلب‌اش را تقبل می‌کند، و کسی که او *la femme à postiche* زنِ حقه‌باز و جعلی می‌نامد خط تمایزی ترسیم می‌کند. این *la femme à postiche* چیزی که عقل سلیم محافظه‌کار به ما می‌آموزد نیست (زنی که به افسون طبیعی خودش بی‌اعتماد است و وظیفه‌ی تربیت فرزندان، خدمت به شوهر، مراقبت از امور خانگی و غیره را رها می‌کند و در افراطِ پوشش و آرایش، حرفه و بی‌بند و باریِ رو به انحطاط جنسی خودش را آزاد می‌گذارد...) این زن دقیقاً عکس آن است: زنی که از تهی بودن اعماق سوژه‌واره‌گی‌ش، از یک «آن-را-نداشتن» به اطمینان دروغینِ «آن را داشتن»ی که بودن‌اش را نشانه‌گذاری کرده پناه می‌برد (خدمت در مقام پشتی‌بان ثابت زندگیِ خانوادگی، تربیت فرزندان، مایملکات حقیقی و غیره‌اش...). این زن احساس (و رضایت کاذبِ) هستنده‌ای سفت و سخت، خود-دربردار، مدار ارضا شده‌ی زندگیِ هرروزه را داراست (از آن‌جا که او زندگیِ آرامی را عهده‌دار است و هم‌چون سنگ‌بنای محافظ و پناه‌گاه ایمنی که مردِ او همیشه می‌تواند به او رجوع کند به حساب می‌آید، مرد باید که دیوانه‌وار به دور او بگردد...). (البته برای یک زن، مقدماتی‌ترین شکلِ «آن را داشتن» داشتن فرزند است که به همین خاطر هم هست که به زعم لکان ستیزی غایی میان زن و مادر وجود دارد: بر خلاف زن که "n'existe pas"[۱۶] مادر یقینن وجود دارد). ویژگیِ جالبی که باید در این‌جا به آن اشاره داشته باشیم چنین است که بر خلاف انتظارات عامه، این همان زنی که «آن را دارد» است، همان femme à postiche از خود راضی که کم‌بودش را انکار می‌کند است که علاوه بر اینکه تهدیدی برای هویت مردسالارِ مرد وضع نمی‌کند، حتی به عنوان سپرِ دفاع و حمایت‌گرش عمل می‌کند، در حالی که بر خلاف او، زنی که به کم‌بود («اختگی»)ِ خودش اذعان می‌کند، ژست مرکب هیستریکِ شمایلی به خود می‌گیرد که **تهی** را می‌پوشاند و تهدیدی جدی به هویت مردانه وضع می‌کند. به کلامی دیگر، پارادوکس این‌چنین است که هرچه زن سیاه نمایی بیشتری می‌شود، هر چه او بیش‌تر به یک شمایل مرکبِ ناسازگار و بی‌ذات حول یک تهی‌بودگی فروکاسته می‌شود، بیش‌تر خود-هویتِ مستحکمِ بالذاتِ مردانه را تهدید می‌کند. (همه‌ی کار اُتو وینینگر بر محوریت همین پارادوکس چرخ می‌خورد)؛ و از طرف دیگر هرچه‌قدر زن بیش‌تر یک ذاتِ مستحکمِ خود-دربردار باشد، هویت مردانه را بیش‌تر حمایت می‌کند.

این تقابل در *نوستالژیا*[۱۷]، این کلید برسازنده‌ی دنیای تارکوفسکی، روشن‌ترین تجلی را پیدا می‌کند، جایی که قهرمان، نویسنده‌ی روسی‌تباری که در شمال ایتالیا به جست‌وجوی دست‌نوشته‌های سراینده‌ی قرن نوزدهیِ اهل روسیه که آن‌جا زندگی می‌کرده، در حال پرسه زدن است میان اوگنیا، زنِ هیستریک، هستِ-در-کم‌بودی که نومیدانه برای نائل آمدن به ارضای جنسی نویسنده را اغوا می‌کند، و خاطره‌ی صورت مادرانه‌ی همسرِ روسی‌یی

که ترک‌اش کرده دچار دوگانه‌گی می‌شود. جهان تارکوفسکی به شدت مرد–محور است، به متقابل ساختن زن/مادر سمت و سو دارد: زنِ تحریک‌کننده‌ای که به لحاظ جنسی فعال است (زنی که جذابیت‌اش با دنباله علائمی رمزواره، همچون زلف‌های بلند و پریشان اوگنیا در *نوستالژیا* علامت داده می‌شود) و متضاد با شمایل مادرانه‌ی موهای آراسته و بافته‌ی مادر به عنوان مخلوقه‌ای هیستیریک و نااصیل پس زده می‌شود. به زعم تارکوفسکی لحظه‌ای که یک زن نقشِ جنسیِ خواستنی بودن را بازی می‌کند چیزی که در او گران‌بهاترین است را، ماهیت روحانیِ هستیِ خودش را قربانی می‌کند، و بدین طریق با تبدیل شدن به حالت عقیمی از وجود، خودش را بی‌ارزش می‌سازد: گاه در جهان تارکوفسکی انزجار پنهانی نسبت به زنِ تحریک‌گر نشر می‌کند؛ او در برابر این شمایل که در معرض بی‌یقینیِ هیستیریک قرار دارد، حضور مستدام و اطمینان‌بخش مادر را ترجیح می‌دهد. این انزجار در طرز رفتار قهرمان (کارگردان) نسبت به عصبیت هیستریک و دراز مدت اتهامات اوگنیا بر علیه‌اش که سابقه دارتر از اقدام زن به ترک کردن‌اش هم هست به روشنی قابل رؤیت است.

در تقابل با همین پیش‌زمینه هم هست که باید تمسکِ تارکوفسکی به نماهای طولانیِ ایستا (یا نماهایی که تنها حرکت‌های چرخان آهسته یا دنبال کننده‌ای هستند) را در نظر بیاوریم؛ این نماها از دو راهِ متقابل قابل به کارایی‌اند که در *نوستالژیا* به طور مثالین هر دوی آن‌ها حضور دارند: یا بر رابطه‌ای هارمونیک با محتوایشان، زمانِ کش‌آمده‌ی مصالحه‌ی روحانی که نه درعروج از نیروی جاذبه‌ی زمین، که در وامانده‌گیِ کامل به لَختی آن پدید آمده متکی هستند (مثلاً طولانی‌ترین نمای آثار تارکوفسکی، قدم برداشتن خیلی آرامِ قهرمان درون استخرِ خرابه با یک شمعِ روشن به عنوان مسیری به رستگاری‌ش که در پایان به طرز معناداری وقتی او سرانجام پس از تلاشی ناکام به لبه‌ی دیگر استخر می‌رسد، در رضایت و رستگاریِ تمام به حالت مرگ بر روی زمین می‌افتد) یا حتی از آن هم جالب‌تر، وقتی نماها به ضدیتی میان فرم و محتوا اشاره می‌کنند، مثل نمای طولانیِ عصبانیت هیستیریک اوگنیا از دست قهرمان، ترکیبی از ژست‌های اغواگرِ جنسیِ تحریک‌گر و بی‌توجهی‌های مغرورانه. در این نما انگار این‌گونه است که اوگنیا نه تنها در برابر بی‌اعتنایی‌های کسالت‌بار قهرمان، بلکه همچنان به طریقه‌ای علیه خودِ بی‌اعتناییِ آسوده‌ی این نمای طولانیِ ایستا که حتی به خود زحمت نمی‌دهد از عصبانیت او خدشه‌ای بر آن وارد شود نیز طغیان می‌کند. در این‌جا تارکوفسکی نقطه‌ی متقابل با *کاساوتس*[۱۸] است، کسی که در شاه‌کارهایش طغیان‌های هیستیریکِ (زنانه) از مجاورت بیشینه، طوری فیلم برداری می‌شوند که انگار پای خودِ دوربین هم به طغیان‌های هیستیریکِ پویا کشیده شده، دوربین به طرز عجیبی چهره‌های درگیر را از ریخت می‌اندازد و متعاقباً ثبات منظر دیدش را از دست می‌دهد...

با این همه *سولاریس* الگوی سناریوی مردانه را هرچند انکار شده تکمیل می‌کند: این ساختار از زن به مثابه‌ی سمپتومِ مرد تنها زمانی کارگر خواهد بود که مرد با دیگری-**چیزِ** خود، یک ماشین غریبِ مرکززدایی‌شده مواجه شود، ماشینی که ژرف‌ترین رؤیاهای او را «می‌خواند» و به عنوان سمپتوم‌اش، به عنوان پیام خودِ او در حقیقی‌ترین شکل‌اش طوری بازمی‌گرداند که حتی خودِ سوژه هم قادر به به‌جاآوردن‌اش نیست. این‌جاست که باید خوانشِ یونگی از سولاریس را رد کرد: مقصود سولاریس صرفاً تصویرسازی، تجسم‌بخشیِ عزم درونیِ انکارشده‌ی سوژه(ی مردانه) نیست؛ امر بسیار حیاتی‌تر آن است که اگر قرار باشد این «تصویرسازی» به وقوع بپیوندد، دیگری-**چیزِ** درنیافتنی هم باید پیشاپیش همین‌جا باشد؛ معمای حقیقی حضورِ همین **چیز** است. مشکلِ تارکوفسکی این است که خودِ او خوانش یونگی را برمی‌گزیند، خوانشی که بر مبنای آن سیاحت خارجی صرفاً برونی‌سازی و/یا تصویرسازی از سیاحت درونی به اعماق روان آدمی می‌شود. وی در مصاحبه‌ای درباره‌ی *سولاریس* چنین می‌گوید:

«شاید به طور مؤثر مأموریت کلوین در سولاریس یک هدف داشته باشد: نشان دادن این‌که در تمام مراحل زندگی عشقِ به دیگری حتمی است. انسانِ عاری از عشق دیگر انسان نیست...»[۱۹]

در ضدیت مشهودی با این گفته، رمانِ لم به حضور راکدِ بیرونیِ سیاره‌ی سولاریس، به آن «**چیزی** که فکر می‌کند» معطوف است (در اصطلاحی کانتی که در این‌جا استفاده از آن به تمامی مناسبت دارد): مقصودِ رمان دقیقاً آن است که سولاریس بدون امکانِ ارتباط با ما یک دیگریِ درنیافتنی باقی‌می‌ماند؛ درست است که او ما را به درونی‌ترین خیالات انکار کرده‌مان باز می‌گرداند، اما *Che vuoi?*[۲۰] زیرینِ این کنش، کاملاً درنیافتنی باقی خواهد ماند (برای چه این کار را می‌کند؟ در مقام یک پاسخ مکانیکیِ محض؟ تا با ما بازی‌های شیطانی کند؟ تا کمک‌مان کند-یا ما را وادار کند- با حقیقتِ انکارکرده‌مان روبه‌رو شویم؟). بر این مبنا جالب می‌شود تارکوفسکی را در کنار سریال‌های اقتباسیِ تجاریِ هالیوودی از رمان که پایه‌ی یک فیلم هم بوده قرار دهیم: در این‌جا تارکوفسکی دقیقاً مثل سطحِ پایین‌ترین تهیه‌کننده‌ی هالیوودی عمل می‌کند، مواجهه‌ی معماوار با دیگربودگی را به قالب تولید زوج بازنمایی می‌کند...

گسست میان رمان و فیلم هیچ کجا هم‌چون پایان‌بندیِ متفاوت آن‌ها قابل درک نیست: در پایانِ رمان ما کلوین را تک و تنها سوار بر سفینه‌ی فضایی در حال تماشای سطح اسرارآمیز اقیانوسِ سولاریس می‌بینیم، در حالی که فیلم با فانتزیِ نمونه‌وار تارکوفسکی در نمایی مشترک از ترکیبِ دیگربودگی به چیزی که قهرمان در آن پرتاب شده (سطح پرآشوب سولاریس) و متعلَق میل نوستالژیک‌اش، خانه‌ی داشا (کلبه‌ی چوبیِ روسی) که او مایل به

بازگشت به آن‌جا هست پایان می‌یابد. خانه‌ای که توسط مایع چسبنده‌ی سطح سولاریس محاط شده؛ درون این دیگربودگیِ مفرط، متعلَقِ گم‌شده‌ی درونی‌ترین تمایلات‌مان را کشف می‌کنیم. دقیق‌تر این‌که این سکانس به صورت ابهام‌برانگیزی فیلم‌برداری شده: کمی پیش‌تر از این نما یکی از هم‌کارانِ او در ایست‌گاه فضایی به کریس (قهرمان داستان) می‌گوید شاید دیگر زمان آن باشد که به خانه برگردد. پس از چندین و چند نمای تارکوفسکی‌وار از سبزه‌های در آب، کریس را در داشای خود در آشتی با پدر می‌بینیم؛ با این حال دوربین به آرامی به عقب برمی‌گردد و بالا می‌رود، و به تدریج معلوم می‌شود که آن‌چه تا لحظات پیش می‌دیدیم نه بازگشتِ واقعی که یک تصور دیگرِ برساخته‌ی سولاریس بوده است: داشا و علف‌زارهای اطراف‌اش به شکل یک جزیره‌ی مجزا در دلِ سطح آشوب‌ناک سولاریس؛ به عنوان یک تصویر تجسم‌یافته‌ی دیگرِ تولید شده توسط آن...

مرحله‌ی خیال‌انگیز مشابهی خاتمه دهنده‌ی *نوستالژیای* تارکوفسکی است: در میانه‌ی حومه‌های ایتالیا احاطه شده با خرابه‌های کلیساهای جامع، در اعماق جایی که قهرمان سرگردان مانده، از ریشه‌هایش جدا افتاده، عنصری تماماً لامکان برپاست: مصالح رؤیاهای قهرمان داستان، داشای روسی؛ در این‌جا تصویر با نمای نزدیکی از قهرمانِ تنها لمیده‌ی رویارو با داشایش آغاز می‌شود، طوری که به نظر برسد که او ولو برای یک لحظه به کاشانه‌اش بازگشته؛ آن‌وقت دوربین به آرامی عقب می‌کشد تا چینش خیال‌آلود داشا را در میانه‌ی حومه‌ی ایتالیا فاش بسازد. از آن‌جا که این صحنه متعاقبِ انجام موفقیت‌آمیز ژستِ وسواسی‌ـقربانی‌وارِ حمل یک شمعِ روشن در عرض استخر به دست قهرمان می‌آید (صحنه‌ای که او پس از آن فرومی‌افتد و–یا ما مختاریم چنین باور کنیم که– می‌میرد)، وسوسه می‌شویم واپسین صحنه‌ی *نوستالژیا* را نه در مقام رؤیای قهرمان؛ که در مقام صحنه‌ای غریب به حساب آوریم که چون فوت قهرمان را به دنبال دارد در مقام مرگ اوست: لحظه‌ی ترکیبِ ناممکنِ حومه‌های ایتالیا که قهرمان در آن‌ها سرگردان است با متعلَقِ امیال‌اش لحظه‌ی مردن اوست. (این تألیفِ ناممکنِ مرگ‌بار در سکانس رؤیای پیشین نشان داده می‌شود که در آن اوگنیا در هم‌پیوندی با شمایلِ هم‌سرِ مادرگونه‌ی روسیِ قهرمان ظاهر می‌شود.) آن‌چه در این‌جا داریم یک پدیدار است، یک صحنه، تجربه‌ای از رؤیا که دیگر قادر به سوبژکتیو شدن نیست. نوعی پدیدارِ سوبژکتیوناشدنی، رؤیایی که دیگر رؤیای هرکسی نیست، رؤیایی که تنها زمانی می‌تواند به ظهور بیاید که سوژه‌اش از بودن نیست می‌شود... بنابراین این فانتزیِ خاتمه‌بخش نوعی چگالشِ مصنوعی از دورنماهایی ناسازگار و متقابل است، گونه‌ای آزمایش معمولِ اپتیکی که در آن از طریق یک چشم یک قفس و از چشم دیگر یک طوطی را می‌بینیم و درصورتی که چشم‌هایمان به درستی در راستای محورهایشان قرار بگیرند، چشم که باز کنیم می‌توانیم طوطی را در قفس ببینیم.[۲۱]

تارکوفسکی در *سولاریس*، نه تنها آن سکانسِ پایانی، که آغاز جدیدی هم به فیلم اضافه می‌کند: در حالی که رمان با سفر فضاییِ کلانوین به سولاریس آغاز می‌شود، فیلم در نیم‌ساعتِ نخست در حومه‌ی روسیِ منحصربه‌فردِ تارکوفسکی‌مآبانه‌ای جریان می‌یابد که کلوین در آن پرسه می‌زند، زیر باران‌اش خیسِ‌خالی می‌شود و در زمینِ گِل‌آلودش فرو می‌رود... همان‌طور که پیشاپیش تأکید کرده‌ایم، به تمامی بر خلاف قرار خیالیِ فیلم، پایان رمان در حالی است که کلوین تک و تنها به سطح سولاریس چشم می‌دوزد؛ زمانی که بیش از هر وقتِ دیگر ملتفت شده که این‌جا با دیگربودگی‌یی مواجه است که هیچ تماسی با آن امکان‌پذیر نیست. بنابراین سیاره‌ی سولاریس را در اصطلاحات دقیق کانتی به مثابه‌ی ظهور ناممکنِ فکر (جوهر متفکر) به عنوان یک **چیز**-در-خود، (شیء فی نفسه) یا ابژه‌ای نوئمنال[۲۲] باید فهمید. نکته‌ی سرنوشت‌ساز درباره‌ی سولاریس از این قرار است که سولاریس-**چیز**، مصادف شدن دیگریتِ محض در مجاورتی فزونه و مطلق است: سولاریس-**چیز** حتی بیش از این‌ها «خودِ ما»ست، هسته‌ی غیرقابلِ دست‌رس خودمان است تا ناخودآگاه؛ زیرا که او دیگریتی است که مستقیماً خودِ ما «هست» مرکزیت خیالیِ «سوبژکتیو-اُبژکتیو» وجود ماست. پس برقراری ارتباط با سولاریس-**چیز** به این دلیل ناکام نیست که او زیادی از ما بی‌گانه است، سردمدار هوشی نامحدود است که بارها از توانایی‌های محدود ما فراتر می‌رود و با ما بازی‌های منحرفانه‌ای ترتیب می‌دهد که عقلانیتِ آن‌ها برای همیشه خارج از چنگ‌مان باقی می‌ماند؛ بل، ناکامیِ ارتباط از آن روست که ما را به آن‌چیزی که باید برای تاب آوردنِ هم‌سانیِ جهان نمادین‌مان، در غیریت‌اش از ما دور بماند، بیش از حد نزدیک می‌کند. سولاریس پدیدارهای شبح‌گونی به وجود می‌آورد که پیروی درونی‌ترین هوس‌های شخصی‌مان هستند. اگر خدایگانِ-در-صحنه‌ای باشد که عنان اموری که در

سولاریس اتفاق می‌افتد را در دست داشته باشد، او خودِ ما هستیم؛ «**چـ**یزی که فکر می‌کند» اعماق وجودمان. درس بنیادینی که در این‌جاست تقابل، حتی ستیزِ میان دیگریِ بزرگ (نظم نمادین) و دیگری به مثابه‌ی **چـ**یز است. دیگریِ بزرگ «حفاظت شده» است، نظم مَجازیِ قواعد نمادینی است که چارچوبی برای ارتباط فراهم می‌آورد، در حالی که در سولاریس- **چـ**یز، دیگریِ بزرگ دیگر «حفاظت شده» نیست، به طور محض مَجازی نیست؛ درونِ آن امر نمادین به امر واقع فرومی‌پاشد، زبان به عنوان **چـ**یزِ واقع به حیات می‌آید.

استاکر[۲۳]، دیگر شاه‌کار علمی-تخیلیِ تارکوفسکی نقطه‌ای متقابل به این **چـ**یز تماماً حاضر طرح می‌کند: تهی بودنِ منطقه‌ای ممنوع. موجود خارجیِ اسرارآمیزی (شهاب‌سنگ، موجودات فضایی...) ۲۰ سال قبل، از این سرزمینِ متروکه‌ی گم نام، از این محلی که آن را **مـ**نطقه می‌نامند، دیدن کرده که از این دیدار آثار مخربی هم به جا گذاشته است. تصور می‌شود آدم‌ها در این **مـ**نطقه‌ی مرگ‌بار که ایزوله شده و توسط کارکنان نظامی حفاظت می‌شود ناپدید می‌شوند. استاکرها افراد ماجراجویی هستند که به ازای دست‌مزدی مناسب آدم‌ها را به **مـ**نطقه و اتاق اسرارآمیز در قلب **مـ**نطقه هدایت می‌کنند، جایی که ژرف‌ترین آرزوهای آدم به قول معروف برآورده می‌شوند. فیلم حکایتِ یک چنین استاکری را بازمی‌گوید؛ مردی معمولی با همسر و دختری معلول با توان جادوییِ حرکت دادن اشیاء که دو روشن‌فکر، یک نویسنده و یک دانش‌مند را به **مـ**نطقه هدایت می‌کند. زمانی که آن‌ها نهایتاً به **ا**تاق می‌رسند به خاطر کم‌بودِ ایمان از به زبان آوردن آرزوهایشان ناکام می‌مانند، در حالی که انگار خودِ استاکر پاسخی به آرزویش مبنی بر بهتر شدن دخترش دریافت می‌کند.

درست مثل موردِ *سولاریس*، تارکوفسکی قسمتی از یک رمان را وارونه می‌کند: در رمانِ *گردشِ کنار جاده‌ای*[۲۴] برادران استروگاتسکی که فیلم بر پایه‌ی آن ساخته شده، **مـ**نطقه‌ها - در رمان شش‌تا از آن‌ها هست- خرابه‌هایی هستند از یک «گردش کنار جاده‌ای»، از اقامت کوتاهِ گونه‌ای موجودات فضایی بر سیاره‌مان که فوراً پس از این‌که از ما خوش‌شان نیامده زمین را ترک کرده‌اند، متعاقباً خودِ استاکرها هم به شیوه‌ی ماجراجویانه‌تری معرفی می‌شوند، نه به عنوان افراد مقدر شده‌ای که در جست‌وجویی روحانی در عذاب‌اند، که به عنوان سپوران زبردستی که هیئت‌های اعزامی را سامان می‌بخشند، به طریقی شبیه اعراب مشهوری که یورش اعزامی‌ها به اهرامِ مصر را سامان می‌دادند (**مـ**نطقه‌ای دیگر برای غربی‌های ثروت‌مند، آیا خودِ اهرامِ مصر به طور مؤثر بر مبنای ادبیات علمِ عامه ردهایی از خردی بی‌گانه نیستند؟). بنابراین **مـ**نطقه یک فضای روانیِ خیالی نیست که در آن آدم با حقیقت خویش رویارو شود، ما در **مـ**نطقه (همانند سولاریس در رمان *لِم*) با حضوری مادی، با امر واقعِ یک دیگربودگیِ مطلق که با قواعد و قوانین دنیایمان در ناسازگاری است مواجه می‌شویم (یا که از آن تصویرسازی می‌کنیم). (به

همین خاطر در پایان رمان وقتی خودِ قهرمان با «گوی زرین» روبه‌رو می‌شود–مثال همان اتاقی در فیلم که امیال در آن تحقق پیدا می‌کنند– دچار تحولی روحانی می‌شود، اما چنین تجربه‌ای بارها به آن‌چه لکان «درماندگیِ سوبژکتیو»[۲۵] می‌نامید نزدیک‌تر است: آگاهیِ آنی از بی‌معناییِ مطلقِ پیوندهای اجتماعی‌مان، انحلال اتصالات‌مان به خودِ واقعیت– به یک‌باره آدم‌های دیگر واقعیت‌زدایی می‌شوند، خودِ واقعیت در مقام گرداب مشوشی از اشکال و اصوات به گونه‌ای تجربه می‌شود که دیگر حتی قادر نیستیم میل خودمان را فرمول‌بندی کنیم...). در استاکر هم مثل سولاریس «اسرارآمیزیِ ایده‌آلیستی» تارکوفسکی بدین‌گونه است که وی به واسطه‌ی تقلیل /بازترجمانِ این مواجهه با **چیز** به «سیر و سیاحت درونی» حقیقتِ فرد، از مواجهه با این دیگربودگیِ مفرطِ عاری از معنایِ **چیز** طفره می‌رود. عنوان خودِ رمان هم به همین عدمِ تطابق جهان خود و بی‌گانه اشاره می‌کند: اشیاء عجیب و غریبِ پیدا شده در **منطقه** که آدمیان را مجذوب می‌کند در محتمل‌ترین حالت صِرفِ ضایعات و پس‌مانده‌های به جا مانده پس از اقامت کوتاه بی‌گانه‌گانِ فضایی بر سیاره‌مان هستند، که این به طرزی با زباله‌هایی که دسته‌ی انسان‌ها کنار جاده‌های اصلی می‌ریزند قابل مقایسه است... پس منظره‌ی نمونه‌ایِ تارکوفسکی‌مآبانه در رمان (از پس‌ماندهای انسانیِ در حال فروپاشیِ نیمه‌جذب شده در طبیعت) دقیقاً همان چیزی است که از منظرِ (ناممکنِ) بی‌گانه‌گانِ ملاقات‌کننده خودْ به **منطقه** ویژگی می‌بخشد: چیزی که برای ما یک معجزه است، مواجهه با جهان غریبی است که فرای به‌چنگ‌آمدن‌مان است، صرفاً پس‌مانده‌ای روزمره برای موجودات بی‌گانه‌ی فضایی است... بنابراین آیا امکان آن هست که نتیجه‌ای برشتی اتخاذ کنیم؟ مبنی بر این‌که چشم‌انداز تارکوفسکی‌مآبانه (زیست‌بومِ انسانیِ در حال فروپاشی که توسط طبیعت جذب شده) دربردارنده‌ی منظره‌ای از جهان ما در تیررس موجود بی‌گانه‌ای موهومی است؟ گردش این‌جا بنابراین در تقابل غایی با گردش *صخره‌ی کوهنوردی*[۲۶] است: این ما نیستیم که در گردش یک روز یک‌شنبه به درون **منطقه** تخطی می‌کنیم، بل این خودِ **منطقه** است که ثمره‌ی گردش موجودات بی‌گانه است....

پنداشت **منطقه**‌ی ممنوعه برای شهروندی از اتحاد جماهیر شوریِ از هم پاشیده (دست‌کم) پنج تداعی خواهد داشت: (۱) **منطقه** گولاگ|Gulag| است، ناحیه‌ای از یک زندان دورافتاده؛ (۲) ناحیه‌ای شیمیایی یا متروک به خاطر فاجعه‌ای تکنولوژیک (بیوشیمیک، هسته‌ای...) مثل چرنوبیل؛ (۳) جای مجزایی که اعضای حزب |nomenklatura| در آن زندگی می‌کنند؛ (۴) قلم‌رویی خارجی که دست‌رسی به آن منع شده (مثل برلین غربیِ محاط شده در میانه‌ی جمهوریِ دموکراتیک آلمان [شرقی] |GDR|؛ (۵) ناحیه‌ای که یک شهاب‌سنگ در آن سقوط کرده (مثل تونگوسکا در سیبری). نکته این است که پرسیدن این‌که «پس معنیِ حقیقیِ **منطقه** کدام

است؟» اشتباه و گم‌راه‌کننده است: همین نامعین‌بودگیِ چیزی که فرای **حد** جای می‌گیرد امری نخستین است، و محتویات ایجابی مختلف این گسستِ از پیش موجود را پُرمی‌سازد.

استاکر نمونه‌ی بارز این منطقِ پارادوکسیکالِ **حد** است که واقعیت روزمره را از فضای خیالی‌مان تفکیک می‌کند. در *استاکر* «**منطقه**»ی اسرارآمیز همان فضای خیالی است، ناحیه‌ای ممنوعه که امر ناممکن در آن به وقوع می‌پیوندد، جایی که امیالِ پنهان محقق می‌شوند، آن‌جا که ابزارآلاتی پیدا می‌شوند که هنوز در واقعیت روزمره‌ی ما اختراع نشده‌اند و جز اینها. تنها جنایت‌کاران و ماجراجویان حاضرند خطر کنند و وارد این ساحتِ دیگریتِ خیالی شوند. چیزی که در خوانشی ماتریالیستی از تارکوفسکی باید بر آن تأکید بورزیم نقش سازمانیِ خودِ **حد** است: این **منطقه**‌ی اسرارآمیز به طور مؤثر همان واقعیت معمول‌مان است، چیزی که به آن هاله‌ی اسرارآمیز می‌بخشد خودِ **حد** است، این یعنی **منطقه** به عنوان امری دست‌رس‌ناپذیر، در مقام امری ممنوع وضع می‌شود. (تعجبی هم ندارد که نهایتاً وقتی قهرمانان وارد اتاقِ اسرارآمیز می‌شوند، درمی‌یابند که چیز خاص و قابل توجهی در آن‌جا وجود ندارد–استاکر از آن‌ها تمنا می‌کند که این خبر به آدم‌های بیرون از منطقه درز پیدا نکند تا اوهام لذت‌بخش‌شان از بین نرود...). کوتاه بگوییم، اسرارآمیزیِ ابهام‌برانگیزِ این‌جا متشکل از عمل معکوس‌سازیِ ترتیب علیت حقیقی است: **منطقه** به این خاطر ممنوع نیست چون ویژگی‌های به‌خصوصی دارد که در مقایسه به شعور روزمره‌مان از واقعیت «بیش از حد نیرومند» است؛ این ویژه‌گی‌ها را نشان می‌دهد چون ممنوع وضع‌اش کرده‌اند. چیزی که در ابتدا پیش می‌آید ژست صوریِ برون‌داریِ بخشی از امر واقع از واقعیت هرروزه و اعلان آن در مقام **منطقه**‌ی ممنوعه است. یا برای این‌که از خودِ تارکوفسکی نقل کرده باشیم:

> «اغلب از من می‌پرسند که این **منطقه** نماد چیست. فقط یک پاسخ هست: **منطقه** وجود خارجی ندارد. استاکر خودش **منطقه**‌ی خودش را ابداع کرد. به وجود آوردش تا بتواند آدم‌های خیلی ناراحت را به آن‌جا ببرد و آن‌ها را در معرض ایده‌ای از امید قرار دهد. اتاق امیال به طور مساوی آفریده‌ی خودِ استاکر هم هست، به شورِ انگیختن دیگری در سیمای جهان مادی است. این شورانگیزیِ صورت یافته در ذهن استاکر با کنشی از ایمان متناظر است.»[۲۷]

هگل هماره تأکید می‌ورزید که در ساحت فراحسانی در ماسوای نقاب نمودها چیزی مگر همان که خودِ سوژه آن‌جا قرار می‌دهد وجود ندارد؛ وقتی که خود خواهان این است که نگاهی بدان بیاندازد...

پس تقابل **منطقه** (در *استاکر*) با سیاره‌ی سولاریس در چیست؟ البته شناسایی تقابل این دو در واژه‌گان لکانی سهل است: تقابلی میان دو مازاد، مازاد مصالح بر شبکه‌ی نمادین (**چیزی** که در این شبکه جایی برای آن نیست،

که از به چنگ آمدن می‌گریزد)، و مازاد جایی (خالی) بر مصالح، بر عناصری که آن را پُر می‌کنند (**منطقه** یک تهی ساختاریِ محضِ سازمان‌یافته/تعریف شده توسط یک حفاظ نمادین است: آن‌سوی این حفاظ، درون **منطقه** هیچ چیزی نیست و/یا دقیقاً همان چیزی است که خارج از **منطقه** هست). این تقابل نمادی از تقابل میان رانه و میل است: سولاریس **چیز** است، لیبیدوی کور متجسد شده است، درحالی که **منطقه** تهی است که میل را تاب می‌آورد. این تقابل دلیلی است بر ارتباط **منطقه** و سولاریس با اقتصاد لیبیدوییِ سوژه که از طرق مختلف طرح می‌شود: «اتاق امیال» در اعماق **منطقه** واقع شده، اتاقی که اگر سوژه به درون‌اش نفوذ کند میل-آرزویش برآورده می‌شود، درحالی که آن‌چه سولاریس-**چیز** به سوژه‌هایی که به آن رسیده‌اند بازپس می‌دهد نه میل‌شان، که هسته‌ی تروماتیک فانتزیِ آن‌هاست، سینتومی[۲۸] که رابطه‌شان با ژویسانس[۲۹] را متراکم می‌کند و در برابرش در زنده‌گیِ روزانه‌ی خود مقاومت می‌کنند.

بنابراین انسداد در *استاکر* در تقابل با انسداد در *سولاریس* قرار می‌گیرد: در *استاکر*، انسداد به ناممکن بودن تحقق حالتی از باور ناب، به غیرممکن بودنِ میل داشتنِ مستقیم (ما، انسان‌های فکورِ بی‌اعتقادِ فاسدِ مدرن) ربط پیدا می‌کند- اتاقِ واقع در اعماقِ **منطقه** می‌بایست خالی بماند؛ وقتی وارد آن می‌شوید قادر نخواهید بود آرزوی خود را صورت‌بندی کنید. برعکس در سولاریس مسأله افراط-ارضاست: آرزوهای شما حتا پیش از آن‌که درباره‌ی آن‌ها فکر کنید محقق/متجسم می‌شوند. در *استاکر* هیچ‌وقت به مرتبه‌ی باور/آرزوی معصومانه و خالص نمی‌رسید/نائل نمی‌آیید، درحالی که در *سولاریس* خیالات/رؤیاهایتان در ساختار روانیِ پاسخی که از پرسش پیشی می‌گیرد از قبل تحقق پیدا کرده‌اند. به همین دلیل *استاکر* بر مسأله‌ی باور/ایمان تمرکز دارد: اتاق آرزوها را برآورده می‌کند، اما فقط برای کسانی که با فوریتی بی‌واسطه [آدم‌هایی] معتقد هستند- که به همین دلیل وقتی سه ماجراجو به آستان اتاق می‌رسند از وارد شدن به آن می‌ترسند، چون مطمئن نیستند امیال/آرزوهای حقیقی‌شان چیست (همان‌طور که یکی از آنان می‌گوید، مشکل اتاق این است که چیزی که فکر می‌کنی آرزو کردی را برآورده نمی‌کند، آرزوی مؤثری که ممکن است از آن بی‌خبر باشی را محقق می‌کند). چنین‌سان، *استاکر* به مسأله‌ی پایه‌ایِ دو فیلم آخر تارکوفسکی *نوستالژیا* و *قربانی*[۳۰] اشاره دارد: این مسأله که چه‌طور امروز از خلال آزمون [الهی] یا قربانی[ایثار/پیش‌کشی] ممکن است به معصومیت باورِ محض نائل آمد. الکساندر، قهرمان *قربانی* همراه خانواده‌ی پرجمعیت‌اش در کلبه‌ای دورافتاده در حومه‌ی سوئد زندگی می‌کند (نسخه‌ی دیگری از همان داشای روسی که قهرمانان تارکوفسکی را به خود درگیر ساخته). جشن میلاد او با یک خبر وحشت‌زا مبنی بر این‌که هواپیماهای ارتفاع کوتاه، جنگی هسته‌ای را میان ابرقدرت‌ها علامت داده‌اند به هم می‌خورد. الکساندر به نومیدی، با پیش کشیدن همه‌ی چیزهای ارزش‌مندی که در زندگی دارد به حالت نیایش به سوی خدا در می‌آید تا

مانع از وقوع جنگ شود. جنگ «ناانجامیده»[۳۱]است و در پایان الکساندر در ژستی قربانی‌کارانه کلبه‌ی محبوب‌اش را می‌سوزاند و به تیمارستان برده می‌شود...

این مضمون از یک کنش محضِ بی‌معنا که به حیات زمینیِ ما معنا می‌بخشد مورد توجه دو فیلم آخر تارکوفسکی است که خارج از روسیه فیلم برداری شده‌اند؛ چنین عملی در هر دو مرتبه توسط یک بازی‌گر صورت می‌گیرد (ارلاند جوزفسون) کسی که به عنوان دیوانه‌ی پیر دومنیکو، در *نوستالژیا* خودش را در ملأ عام می‌سوزاند، و در مقامِ قهرمان *قربانی* خانه‌اش، باارزش‌ترین دارایی‌اش، چیزی را که «در او بیش از خودش هست» به آتش می‌کشد. باید تمام سنگینیِ یک عمل اضطراریِ نورتیک-وسواسی را برای این ژست قربانی کردنِ بی‌معنا قائل باشیم: اگر موفق شوم **این** (ژست قربانی‌کارانه) را انجام دهم **فاجعه** (در *قربانی*، تلویحاً پایان دنیا در یک جنگ اتمی) یا اتفاق نمی‌افتد یا ناتمام خواهد ماند- ژست معروف وسواس‌آمیزِ این‌که «اگر این کار را نکنم (دوبار از آن سنگ نپرم، دست‌هایم را به این شکل به هم نرسانم) اتفاق بدی روی خواهد داد». (طبع بچه‌گانه‌ی این اضطرار وسواسی در *نوستالژیا*، درست آن‌جایی است که قهرمان به پیروی از وصیت دومنیکوی مرده با شمع روشن عرض استخر نیمه‌خشک را برای نجات دنیا طی می‌کند...). آن‌طور که از روان‌کاوی می‌دانیم این X فاجعه‌بار که از حدوث‌اش هراسان‌ایم چیزی مگر خودِ ژویسانس نیست.

تارکوفسکی به خوبی ملتفت است که اگر قرار باشد ایثار [/اقدام به قربانی کردن] کارآمد و مفید بیفتد باید از طریقی «بی‌معنا» باشد، باید ژستی از تقبل هزینه یا آیینی «غیرعقلانی» و بی‌فایده باشد، (مثل طی کردن عرض یک

استخرِ خالی با شمعی روشن یا به آتش کشیدن خانه‌ی خود)؛ ایده این است که چنین ژست خودبه‌خودیِ صِرف «انجام دادن‌اش»، ژستی که در لقای هیچ ملاحظه‌ی عقلانی‌یی پوشیده نباشد، می‌تواند موجب بازیافت ایمان بی‌واسطه‌ای باشد که ما را از پریشانیِ روحانیِ مدرن رهنمون کرده و تیمار می‌سازد. در این‌جا سوژه‌ی تارکوفسکی کلاماً اختگیِ خودش (چشم‌پوشی از خرد و سلطه‌اش، تقلیل یافتن داوطبلانه‌اش به «بلاهت» بچه‌گانه‌ی فرمان‌بری از آیینی بی‌معنا) را به منزله‌ی پیش‌کش[۳۲] به دیگریِ بزرگ اهدا می‌کند: گویی فقط با انجام عملی تماماً بی‌معنا و «غیرعقلانی» است که سوژه قادر می‌شود چنین سان **معنای** ژرف‌تر فراگیرِ جهان را حفظ نماید.

در این‌جا وسوسه می‌شویم منطق تارکوفسکی‌مآبانه‌ی قربانی‌کاری [/ایثار/پیش‌کشی] بی‌معنا را در قالب یک معکوس‌سازیِ هایدگری صورت‌بندی کنیم: **معنای غاییِ قربانی‌کردن، قربانی‌کردنِ خودِ معناست**. نکته‌ی سرنوشت‌سازِ این‌جا چنین است که اُبژه‌ی قربانی شده (سوخته) در پایان *قربانی*، ابژه‌ی غاییِ فضای خیال‌آلود خودِ تارکوفسکی است، داشای چوبی که نمادی از امنیت و ریشه‌های اصیل روستاییِ خانه و **کا**شانه است- تنها به همین دلیل، *قربانی* خصیصتاً آخرین فیلم تارکوفسکی است. یعنی با این اوصاف آیا با نوعی «برگذشتن از خیال» تارکوفسکی‌مآبانه، با نوعی چشم‌پوشی از یک عنصر مرکزی مواجه هستیم که در پایان *سولاریس* و *نوستالژیا* نمود سحرآمیز آن در دلِ حومه (سطح سیاره، ایتالیا) عیان کننده‌ی همان فرمول وحدت خیالیِ پایانی است؟ خیر، زیرا که این چشم‌پوشی در مقام عملی رستگارکننده که برای بازگرداندن معنای روحانی به زندگی مقرر گشته در خدمت دیگریِ بزرگ گماشته شده.

آن‌چه تارکوفسکی را نسبت به تیره‌اندیشی‌های بی‌ارزش مذهبی مترقی می‌کند آن است که وی عمل ایثارگرانه‌ی خود را از هر «عظمت» رقت‌انگیز و موقرانه‌ای بری می‌دارد، در مقام عملی احمقانه و شرم‌آور عرضه‌اش می‌کند (دومنیکو در *نوستالژیا* برای کشتن خودش از روشن کردن یک فندک عاجز است، ره‌گذران نسبت به پیکرِ شعله‌ور او بی‌اعتنا هستند؛ *قربانی* با رقص باله‌ی مضحک آدم‌هایی تمام می‌شود که دنبال قهرمان می‌دوند تا او را بگیرند و به دیوانه‌خانه ببرند- صحنه‌ای که مثل بازیِ گرگ‌ام به هوای بچه‌ها فیلم برداری شده). خیلی ساده‌انگارانه است اگر این جنبه‌ی احمقانه و شرم‌آور پیش‌کشی [/اقدام به قربانی کردن] را این‌طور خوانش کنیم که این کار در نظر آدم‌های هرروزه‌ای که غرق در امور روزمره‌ی خود هستند و قادر به تحسین عظمت این عمل نیستند باید هم چنین سان نمود پیدا کند. چراکه در این‌جا تارکوفسکی از سنت دور و دراز روسی‌یی پیروی می‌کند که نمونه‌ی بارز آن شخصیت «ابله» داستایفسکی در رمانی با همین نام است: چنان معمول است که تارکوفسکی بر خلاف فیلم‌هایش که کاملاً از مزاح و طنز عاری است، طعنه و فکاهی‌اش را دقیقاً برای صحنه‌هایی

که بیان کننده‌ی مقدس‌ترین ژست‌ها از ایثار [/قربانی‌کاریِ] اعلاست محفوظ می‌دارد (صحنه‌ی معروف به‌صلیب‌کشیِ *آندری روبلف*[۳۳] به چنین طریقی فیلم‌برداری شده: با برگردانی به حومه‌ی زمستانیِ روسی، با بازیگران بدی که نقش‌شان را با ترحمی احمقانه، با اشک‌هایی روان بازی می‌کنند).[۳۴] پس باز آیا، برای این‌که از واژه‌گان آلتوسری سود بجوییم، ما با بُعدی روبه‌رو هستیم که در آن متنیت سینماییِ تارکوفسکی، پروژه‌ی ایدئولوژیکیِ صریح خودش را زائل می‌سازد؟ نسبت به آن فاصله‌ای حداقلی می‌گیرد، ناکامی و ناممکن‌بوده‌گیِ درون‌ماندگارش را تصویر می‌کند؟

در *نوستالژیا* صحنه‌ای هست که دربردارنده‌ی ارجاعی است به پاسکال: اوگنیا در یک کلیسا حرکت دسته جمعیِ زنان دهقانِ هراسیده از مدونای حامله[۳۵]را مشاهده می‌کند- آن‌ها تقاضای مادر شدن‌شان را مطرح می‌کنند، یعنی دعای آن‌ها این است که در زندگی زناشوی باردار شوند. وقتی اوگنیای آشفته که خودش اذعان دارد که نمی‌تواند این علاقه به مادر بودن را بفهمد، از کشیشی که او هم در حال نظاره‌ی این جمعیت است سؤال می‌پرسد که چگونه می‌شود ایمان داشت، چنین پاسخی می‌شنود: «باید از زانو زدن شروع کنی»- ارجاعی واضح به جمله‌ی معروف پاسکال که «زانو بزن و این کار سبک‌ذهن‌ات می‌کند» (یعنی این کار تو را از غرور کاذب روشن‌فکرانه مبرا می‌کند). (جالب این جاست که اوگنیا تلاش هم می‌کند اما در نیمه‌ی راه باز می‌ماند: حتا قادر نیست ادای ژست بیرونیِ زانو زدن را دربیاورد.) در این‌جا با بن‌بستِ قهرمان تارکوفسکی رویارو می‌شویم: آیا برای روشن‌فکر امروزی که با گسستی از نوستالژیا، از یقین روحانیِ ساده‌لوحانه کَنده شده (که نمونه‌ی بارز آن گورچاکوف، قهرمان *نوستالژیاست*) امکان آن هست که به یک غوطه‌وریِ بی‌واسطه‌ی دینی بازگردد، با اختناق نومیدیِ وجودی، یقین خودش را باز به چنگ بیاورد؟ به کلامی دیگر، آیا نیاز به ایمانِ نامشروط، به قدرت رستگارکننده‌ی آن؛ به یک نتیجه‌ی رایج مدرن از کنش تصمیم‌گرانه‌ی ایمان صوری که به محتوای جزئی‌اش بی‌اعتناست منجر نمی‌شود، یعنی نقطه مقابل مذهبیِ یک تصمیم‌گراییِ سیاسیِ اشمیتی که در آن همین امر **که** اعتقاد داشته باشیم از **آن‌چه** به آن معتقد هستیم پیشی می‌گیرد؟ یا حتا بدتر، آیا این منطق از ایمانِ نامشروط نهایتاً به پارادوکسی از عشق که سان میونگ مونِ[۳۶] رسوا از آن بهره‌برداری می‌کرد منجر نخواهد شد؟ آن‌طور که همه می‌دانند مون به طور دل‌خواه برای اعضای مجرد فرقه‌اش شریک زندگی برمی‌گزید: او با موجه‌سازی تصمیم‌اش از طریق بینش برتر خود نسبت به نظم الهیِ کیهانی مدعی می‌شود قادر به شناسایی جفتی است که برای من در نظم ابدی چیزها مقدر شده؛ و از طریق نامه (به عنوان قانون از سوی دیگر کیهان) به عضوی از گروه پیغام می‌فرستد که آن شخص ناشناس که باید با او ازدواج کند کیست؛ اسلوونیایی‌ها بنابراین درحال ازدواج با کُره‌ای‌ها هستند، امریکایی‌ها با هندی‌ها وصلت می‌کنند و غیره. معجزه‌ی حقیقی البته این است که این دروغ کار می‌کند: اگر باور

و ایمان نامشروطی وجود داشته باشد تصمیم حادثِ یک مرجعیت بیرونی قادر است زوجی عاشق با شورانگیزترین پیوند را تولید کند. چرا؟ چون عشق «کور» است، حادث است، در خصوصیات قابل ملاحظه‌ی مشهودی ریشه‌دار نیست، آن نمی‌دانم چه‌ی |je ne sais quoi| ژرف‌ناکی که هنگام عاشق شدن‌ام تصمیم گیری می‌کند، در تصمیم یک مرجعیت ژرف‌ناک هم می‌تواند برونی شود.

پس در قربانی‌کاریِ تارکوفسکی چه چیزی اشتباه است؟ سؤال بنیادی‌تر این‌که قربانی‌گری چه **هست**؟ مقدماتی‌ترین پنداشت از قربانی‌گری متکی بر پنداره‌ی مبادله است: به دیگری چیزی که برای من گران‌بهاست اهدا می‌کنم تا از دیگری چیزی را که حتی بس حیاتی‌تر است بازپس بگیرم (تبارهای «نخستین» حیوانات، یا حتی انسان‌ها را قربانی می‌کردند تا خداوند با نزول باران، پیروزی در جنگ و غیره به آن‌ها بازپرداخت کند). مرحله‌ی بعدی و پیشاپیش بغرنج‌تر این است که قربانی‌کاری را به عنوان ژستی فهم کنیم که هدف‌اش مستقیماً برقراری مبادله‌ی سودده با دیگری‌یی که در قبال‌اش قربانی می‌کنیم نیست: هدف پایه‌ای‌تر آن کسب اطمینان از این است که آن‌جا یک دیگری **هست** که می‌تواند به التماسات قربانی‌گرانه‌ی ما پاسخ دهد (یا ندهد). حتی اگر دیگری آرزویم را برآورده نسازد لااقل می‌توانم مطمئن باشم که دیگری‌یی **هست** که شاید دفعه‌ی بعد بتواند جواب متفاوتی دهد: دنیای آن بیرون، مرجع تمام فجایعی که ممکن است به سرم بیاید، یک تشکیلات کورِ بی‌معنا نیست، طرف مقابل دیالوگی است ممکن، طوری که حتی یک پی‌آمد فاجعه‌بار هم باید به عنوان یک پاسخِ بامعنا قرائت شود و نه همچون قلم‌رویی از شانس کور. پس قربانی کردن چه‌طور با **چیز** مرتبط می‌شود؟ مقاله‌ی خیلی کوتاه کلود لفورت پیرامون رمان ۱۹۸۴ اورول، «پیکر میان‌گذاشته»[۳۷] سرنخی بر این پیوند ارائه می‌کند. لفورت بر صحنه‌ی معروفی متمرکز می‌شود که در آن وینتسون درگیر شکنجه‌ی موش می‌شود؛ چرا موش‌ها این‌قدر برای وینتسونِ بی‌چاره تروماتیک هستند؟ نکته این‌جاست که آن‌ها به وضوح برای خودِ وینتسون ایستادن-به‌جایی خیالی‌اند (وینتسون در کودکی مثل یک موش رفتار می‌کرد، زباله‌های دور ریخته را به دنبال پس‌مانده‌های غذا چپاول می‌کرد). بنابراین هنگامی که او فریاد می‌زند «این کار را با جولیا بکنید!» پیکری مابین خود و هسته‌ی خیال‌آلودش به میان می‌آورد و با این کار جلوی فروافتادن در Ding تروماتیک را می‌گیرد... در این‌جا با معنای نخستینیِ قربانی کردن [/پیش‌کشی] سرِکار داریم: به میان آوردن ابژه‌ای مابین **چیز** و خودمان. حالا می‌توانیم ببینیم چرا مضمون نهاد-ماشین به مضمون قربانی منجر می‌شود: همان‌طور که مورد مثالیِ این **چیز**، نهاد-ماشینی است که مستقیماً امیال‌مان را متجسم می‌کند، هدف غاییِ قربانی کردن، به طور پارادوکسیکال، دقیقاً جلوگیری از محقق شدن امیال مان است...

به عبارتی دیگر هدف از ژست قربانی‌گرانه نزدیک کردن‌مان به **چیز نیست**، کسب اطمینان و حفظ فاصله‌ی به‌خصوص نسبت به آن است؛ در این معنا پنداشت قربانی ذاتاً ایدئولوژیک است. ایدئولوژی روایتی است از اینکه «چرا چیزها اشتباه از آب درآمدند» (بر خلاف گمانه‌ی مرسوم مارکسیستی که ایدئولوژی از موانعِ حادث شده‌ی تاریخی «جاودانه‌سازی» و «مطلق‌سازی» می‌کند) ایدئولوژی فقدان/ناممکن‌بودگیِ نخستین را عینی می‌کند، این یعنی ایدئولوژی ناممکن‌بودگیِ درون‌ذات را به مانعی بیرونی که طبق اصول قابل به غلبه کردن هست ترجمان می‌کند. بنابراین عنصر کلیدیِ ایدئولوژی صرفاً تصویری از نائل آمدن به وحدت کامل نیست، بیش از این‌ها تبیین مانعی است که از این نائل آمدن جلوگیری می‌کند(یهود، دشمن طبقاتی، شیطان)؛ ایدئولوژی با توهم‌زاییِ این‌که صرفاً اگر از شرِ آن‌ها (یهودی‌ها، دشمن طبقاتی...) خلاص شویم همه‌چیز درست می‌شود، فعلیت اجتماعی ما را به حرکت وامی‌دارد... علیه این پیش‌زمینه می‌توانیم تأثیر ایدئولوژیکو-کریتیکال *محاکمه* یا *قصر* کافکا را اندازه‌گیری کنیم. طریقه‌ی ایدئولوژیک مرسوم، عدم امکانِ درون‌ذات را به مانع یا ممنوعیتی بیرونی برگردان می‌کند (بگوییم رؤیای فاشیستیِ بدنه‌ی متوازن اجتماعی ذاتاً اشتباه نیست، زمانی به واقعیت تبدیل می‌شود که یهودیان که نقشه‌ای علیه آن دارند از بین بروند؛ یا در امر جنسی زمانی می‌توانم به تمامی لذت ببرم که ممنوعیت مادرانه تعلیق پیدا کند). کاری که کافکا به آن نائل می‌آید پیش‌روی در همین مسیر اما در جهت **عکس** آن است، یعنی (باز)ترجمان مانع/ممنوعیتِ بیرونی به یک ناممکن‌بودگیِ درون‌ذات؛ به طور خلاصه موفقیت کافکا دقیقاً در همان‌چیزی نهفته است که نگاه ایدئولوژیکو-کریتیکال به عنوان محدودیت و رازآمیزی ادراک‌اش می‌کند، یعنی ترقی دادنِ (حالت بروکراسی به مثابه‌ی) نهاد اجتماعیِ ایجابی که جلوی آزاد شدن ما، افراد انضمامی را گرفته، به یک **حد** متافیزیکی که هرگز قادر به غلبه کردن بر آن نیستیم.

با این‌حال، چیزی که تارکوفسکی را زنده نگه می‌دارد ماتریالیسم سینماییِ او، تأثیر مستقیم فیزیکیِ متنیت فیلم‌اش است: این متنیت موضعی از *Gelassenheit*[۳۸] یک عدم درگیریِ صلح‌آمیزی را ارائه می‌دهد که اضطرار هر تلاشی را تعلیق می‌کند. چیزی که در فیلم‌های تارکوفسکی نفوذ کرده جاذبه‌ی سنگین زمینی است که انگار بر خودِ زمان هم فشار می‌آورد، اثری از آنامورفیِ[۳۹] موقتی که زمان را بارها از آن‌چه با نیاز به حرکت روایی، معقول می‌یابیم کش‌دارتر می‌کند (در این‌جا باید به اصطلاحِ «زمین» همه‌ی پژواک‌های به کارگرفته‌ی هایدگر متأخر را عطا کنیم) شاید تارکوفسکی مشهودترین مثال خودِ چیزی باشد که دلوز با جایگزین کردن‌اش با حرکت-تصویر، آن را زمان-تصویر می‌نامید. این زمانِ مختص به امر واقع، نه زمانِ نمادین فضای روایی و نه زمان واقعیت تماشای فیلم توسط ما (ی بیننده) است؛ بل ساحتی میانه است که معادل صوریِ آن شاید لکه‌های ممتدی باشد که در ون گوگ متأخر آسمان زرد، یا در مونک آب یا علف «هستند»: این «سنگینیِ» غریب نه مربوط به مادیتِ لکه‌های رنگی

است و نه مرتبط با مادیت اشیاء نشان داده شده: از ساحت شبح‌واره‌ی میانه‌ای سرچشمه می‌گیرد که شلینگ آن را "*geistige Koerperlichkeit*"، جسمانیت روحانی می‌نامید. از دیدگاه لکانی، شناساییِ این «جسمانیت روحانی» در مقام ژویسانسِ تجسم یافته، «ژویسانسی که به گوشت تبدیل شده» سهل است.

این پافشاریِ ایستا به زمان به منزله‌ی امر واقع، که در سکانس‌های آهسته‌ی معروفِ دنبال کردن یا کرین شات‌ها ارائه می‌شود، همان چیزی است که از تارکوفسکی چنین مورد جالبی برای خوانش ماتریالیستی می‌سازد: بدون این متنیتِ ایستا او تنها یکی دیگر از همان تیره‌اندیشان مذهبیِ روسی بود. بدین معنا که در سنت ایدئولوژیکیِ ما، ره‌یابی به روح هم‌چون عروج، چون خلاصی یافتن از بار وزنِ نیروی جاذبه‌ای که ما را به زمین بند کرده، به سان بریدن پیوندها با اینرسیِ مادی و «شناور شدن آزادانه» در فضا ادراک می‌شود؛ درست بر خلاف این، در جهان تارکوفسکی تنها از طریق تماس مستقیمِ فیزیکی با سنگینیِ مرطوب زمین (یا آبی گندیده) وارد بُعد روحانی می‌شویم؛ تجربه‌ی غاییِ روحانیِ تارکوفسکی‌مآبانه زمانی اتفاق می‌افتد که سوژه روی سطح زمین دراز کشیده باشد و به نیمه در آب گندیده فرورفته باشد؛ قهرمانان تارکوفسکی بر رویِ زانوهایشان، با سرهایی رو به آسمان دعا نمی‌خوانند، به جای آن، به ضربان خاموش زمینِ مرطوب به شدت گوش می‌سپارند... حال معلوم می‌شود چرا رمانِ لِم این‌قدر تارکوفسکی را شیفته‌ی خود می‌کند: به نظر می‌رسد سیاره‌ی سولاریس تجسم دهنده‌ی غاییِ پنداره‌ی تارکوفسکی از مصالحی ثقیل و مرطوب (زمین) است که بارها فرای کارآیی در ضدیت با روحانیت، به عنوان محیطِ به کار آمدن آن عمل می‌کنند؛ همین «**چیزِ** جسمانی که فکر می‌کند» صراحتاً به مصادف شدگیِ مستقیم جسم و روح تن می‌دهد. تارکوفسکی به طریقه‌ای مشابه پنداشت مرسوم از رؤیا، از ورودِ به یک رؤیا را جا به جا می‌کند: در جهان تارکوفسکی سوژه نه در زمانی که تماس‌اش را با واقعیت جسمانیِ پیرامون‌اش قطع کرده، برعکس درست وقتی که از روشن‌فکریِ خود دست می‌کشد و درگیر رابطه‌ای نیرومند با واقعیت جسمانی می‌شود به ساحت رؤیا ورود می‌کند. موقعیت معمول قهرمان تارکوفسکی در آستان یک رؤیا جایی است که از چیزی، با تمام حواس‌اش صیانت می‌کند؛ بعد به ناگهان انگار از خلال استحاله‌ای سحرآمیز، همین نیرومندترین تماس با واقعیتِ جسمانی آن را به چشم‌اندازی رؤیاگون تبدیل می‌کند[۴۰]. همین گونه است که در وسوسه گرفتار می‌شویم تا ادعا کنیم که تارکوفسکی برای گسترش الهیات ماتریالیستی در تاریخ سینمایی در جای‌گاهی شاید یکتا ایستاده است، جای‌گاهِ ژرف روحانی که قدرت‌اش را از همان دست کشیدن‌اش از روشن‌فکری وام می‌گیرد و به فرو افتادن در واقعیت جسمانی صورت می‌بخشد.

اگر *استاکر* شاه‌کار تارکوفسکی محسوب می‌شود پیش از همه به دلیل تأثیرگذاریِ مستقیم فیزیکیِ متنیت آن است: پیش‌زمینه‌ی فیزیکی برای تجسس متافیزیکی (آن‌چه تی. اس. الیوت جفت‌شده‌ی اُبژکتیو می‌نامید)،

چشم‌اندازی از منطقه، یک سرزمین هرز پساصنعتی با علف‌زارهای روییده بر کارخانه‌جات متروک، تونل‌های سیمانی و راه آهن‌های سرریز از آب‌های گندیده، و گیاهان زیاد رشد کرده که سگ‌ها و گربه‌ها در آن پرسه می‌زنند. در این‌جا دوباره طبیعت و تمدنِ صنعتی از خلال فروپاشیِ مشترک‌شان درهم‌آمیزی می‌کنند؛ تمدنی که در حال فروپاشی است (نه به مدد طبیعت متوازنِ ایده‌آل، که) از راه تجزیه شدن، در فرآیند حیات گرفتن دوباره قرار می‌گیرد. چشم‌انداز غاییِ تارکوفسکی‌مآبانه همان طبیعت مرطوب، رودخانه یا استخری نزدیک به جنگل، در انبوه ضایعات و مصنوعات انسانی است (آجرهای سیمانیِ قدیمی یا تکه‌هایی از آهن زنگ زده). چهره‌ی خودِ بازی‌گران، خصوصن استاکر، در خمودگیِ معمولِ ناهم‌تایشان، زخم‌های کوچک، لک‌های تیره و روشن نشان‌هایی از یک فروپاشی منحصر به فرد هستند، در حالی که اعتماد و خیریتِ بنیادینِ ساده‌لوحانه‌ای از خود ساطع می‌کنند؛ انگار همگی در معرض نوعی ماده‌ی سمی یا رادیواکتیوی قرار گرفته‌اند.

این‌جاست که تأثیرات مختلف سانسور را به چشم می‌بینیم: هرچند سانسور در اتحاد جماهیر شوروی، کم‌تر از کد تولید هایس[۴۱] نامشهور در هالیوود سخت‌گیرانه نبود، با این‌حال به فیلمی مجوز پخش داد که هرگز نمی‌توانست از ممیزیِ کد تولید هایس جان سالم به در برد. بیایید به عنوان نمونه‌ای از سانسور مادیِ هالیوودی از بازنماییِ مرگ ناشی از بیماری، *پیروزیِ تار*[۴۲] با بازی بِت داویس را به یاد آوریم: پیرامون طبقه‌ی متوسطِ رو به بالا، مرگ‌های بی‌عذاب و... فرآیندی که از لَختیِ مادیِ خود محروم می‌ماند و در واقعیتی سماوی فارغ از بوها و مزه‌های گندیده مستحیل است: «بهتر است خوب به نظر بیایند چون خیلی گران پایمان درآمده‌اند!» دفتر سانسورِ هایس به این نکته خیلی حساس بود: زمانی که ناحیه‌های فقیرنشین به نمایش درمی‌آمدند، لازم بود صریحاً صحنه‌ی محله‌ها طوری ساخته شود که بوی گند و کثافت واقعی را در خاطر برنیانگیزند. بدین‌طریق در مقدماتی‌ترین سطحِ مادیت حسانیِ امر واقع، سانسور در هالیوود از سانسور در اتحاد جماهیر شوروی بارها شدیدتر بود.

باید در این‌جا تارکوفسکی را در مصاف با فانتزی پارانوئیک امریکایی، همان زندگیِ فردی در بهشت مصرفی، شهر آرام و کوچک کالیفرنیایی، در نظر بگیریم؛ کسی که ناگهان در حال شک کردن به این مسأله است که جهانی که در آن زندگی می‌کند جعلی است و در حینی که همه‌ی آدم‌های اطراف قهرمان در واقع بازی‌گر و سیاهی لشکران یک نمایش بسیار بزرگ هستند، صحنه‌ی نمایشی برای متقاعد کردن‌اش به زندگی در دنیای واقعی برپاست. نمونه‌ی اخیر آن ترومن شوی[۴۳] پیتر ویر (۱۹۹۸) با بازی جیم کری است که نقش کارمند شهر کوچکی را بازی می‌کند که به تدریج متوجه این حقیقت می‌شود که قهرمان یک شوی دائم ۲۴ ساعته‌ی تلویزیونی است: زادگاه او در یک استودیوی غول‌پیکر، با دوربین‌هایی که دائماً دنبال‌اش می‌کنند ساخته شده. جا دارد در میان پیشینیانِ ترومن شو از زمانِ خارج از بست[۴۴] فیلیپ دیک هم یاد کنیم که در آن قهرمانی که روزگار

نجیبانه‌ی خود را در شهر کوچک آرام کالیفرنیاییِ اواخر دهه‌ی ۵۰ می‌گذراند کم کم متوجه می‌شود کل شهر صحنه‌ای است برپا شده برای رضایت‌اش... تجربه‌ای که در پس *زمانِ خارج از بست* و *ترومن شو* وجود دارد این است که بهشت مصرفیِ کپیتالیستیِ کالیفرنیاییِ متأخر در خودِ ابر-واقعیت بودن‌اش به طریقی **ناواقع** است، عاری از ماده بری از لختیِ جسمانی است. پس صرفاً این‌گونه نیست که هالیوود تظاهری از زندگیِ واقعیِ عاری از سنگینی و لختیِ مادی باشد- در جامعه‌ی مصرفیِ سرمایه‌داریِ متأخر با هم‌سایه‌هایی که در زندگیِ «واقعی» مثل بازی‌گران و سیاهی لشکرانِ صحنه رفتار می‌کنند، خودِ «زندگی اجتماعیِ واقعی» ویژه‌گی‌های یک جعل متظاهرانه را پیدا می‌کند... در این‌جا باز حقیقت غاییِ دنیایی که از روحانییت به شکل سودگرایانه زدوده شده، به تجسم‌زدایی از خودِ «زندگیِ واقعی»، به واژگونه‌اش به یک نمایش شبح‌واره تبدیل می‌شود.

حالاست که در تفسیر فیلم‌های تارکوفسکی با یک دوراهیِ سرنوشت‌ساز مواجه می‌شویم: آیا فاصله‌ای میان پروژه‌ی ایدئولوژیک (حفظ معنا، مولد ساختن روحانیتی تازه به واسطه‌ی یک کنشِ قربانی‌گرانه‌ی بی‌معنای) او و ماتریالیسم سینمایی‌اش وجود دارد؟ آیا این ماتریالیسم سینمایی به طور مؤثر «جفت‌شده‌ی ابژکتیوِ» مناسبی برای روایت جست‌وجوی روحانی و قربانی‌کاری او مهیا می‌کند، یا به طور پنهانی این روایت را واژگون می‌سازد؟ البته دلایل خوبی برای گزینه‌ی نخست هست: در سنت دور و دراز روحانیت‌گرا-تیره‌اندیشی که شخصیت دهنده‌ی یودا در کتاب امپراطور *پاتک می‌زند*[۴۵] لوکاچ هست، کوتوله‌ی خردمند که در مردابی تاریک، در یک طبیعت پوسیده‌ی در حال فروپاشی زندگی می‌کند، به عنوان «جفت‌شده‌ی ابژکتیو» خردِ روحانی وضع می‌شود (مردِ باخِرد، طبیعت را همان گونه که هست قبول می‌کند، تمام تلاش‌ها به سلطه‌ورزی و استثمارِ خصمانه، هرگونه تحمیل کردن نظمی مصنوعی به آن را رها می‌کند...). از طرفی دیگر، اگر ماتریالیسم سینماییِ تارکوفسکی را طوری بخوانیم که گویی در جهت عکس گام برداشته است چه اتفاقی می‌افتد، اگر ژست قربانی‌گرانه‌ی تارکوفسکی را هم‌چون عمل مقدماتیِ ایدئولوژیکیِ فائق آمدن بر دیگریت تحمل‌ناپذیرِ حدوثِ بی‌معنای کیهانی از خلال ژستی که خود به طور مازاد بی‌معناست تأویل کنیم چه؟ این دوراهی تا آن جایی که تارکوفسکی به طرز ابهام‌برانگیز از صداهای طبیعیِ پیرامون بهره می‌برد قابل شناسایی است[۴۶]؛ حالت آن‌ها به طور اونتولوژیک تصمیم‌ناپذیر است، گویی آن‌ها بخشی از متنیت «خودبه‌خودیِ» صداهای طبیعیِ ناخواسته‌اند، و هم‌زمان انگار به طریقی پیشاپیش «موزیکال» هستند، انگار که آن‌ها اصل روحانیِ ساختارمندِ ژرف‌تری را نشان می‌دهند. این طور به نظر می‌رسد که گویی خودِ طبیعت به طور معجزه‌آسایی شروع به حرف زدن می‌کند، سمفونیِ آشوب‌ناکِ پچ‌پچی که به گونه‌ای فهم‌ناشدنی به موسیقیِ خاصه‌ای بدل می‌شود. چنین لحظات سحرآمیزی که خودِ طبیعت و

هنر در آن با هم مصادف می‌شوند البته که خود را به خوانش تیره‌اندیشانه (هنر رازآمیز روحِ برآمده از خودِ طبیعت)، و هم‌چنان برعکس به خوانش ماتریالیستی (پیدایش معنا از خلال حدوث طبیعی) وامی‌سپارند. [۴۷]

پانوشت‌ها:

۱- The Thing from Inner Space؛ ترجمه شده از www.lacan.com. م.

۲- The Thing؛ la Chose؛ اصطلاحی که لکان در قرائتِ فروید از او به ودیعه می‌گیرد. به آلمانی das Ding؛ نگاه کنید به:

Jacques Lacan; L'éthique de la psychanalyse ; Leçon IV 9 décembre 1959

م.

۳- نگاه کنید به:

Chapter XVIII of Jacques Lacan, The Ethics of Psychoanalysis, London: Routledge 1992

۴- Suture؛ بخیه، برای جزئیات بیش‌تر درباره‌ی این اصطلاح نزد ژیژک می‌توانید نگاه کنید به:

Chapter 9 of Slavoj Zizek; Less than Nothing (Suture and Pure Difference); Verso 2012

م.

۵- Star Wars؛ جنگ‌های ستاره‌ای.

۶- Id-Machine

۷- Fred Wilcox's The Forbidden Planet (1956)

۸- Solaris 1972

۹- Otto Weininger (1880-1903)؛ فیلسوف اتریشی.

۱۰- «در–خود»های متن پژواک‌هایی کانتی اند که «فی‌نفسه» ترجمه‌شان می‌کنند. م.

۱۱-

Judith Butler, The Psychic Life of Power, Stanford: Stanford University Press 1997, p. 47.

۱۲- Aphrodite؛ معروف به الهه‌ی یونانیِ عشق، زیبایی و شور جنسی... م.

۱۳-

Stanislaw Lem, Solaris, New York: Harcourt, Brace & Company 1978, p. 30.

۱۴- فرمولی از تونیا هو (دانش‌گاه میشیگان، آن آربور) که در این‌جا اشاره‌ام به سمینار فوق‌العاده‌ی او «*سولاریس* و هرزگیِ حضور» است.

Tonya Howe (University of Michigan, Ann Arbor); "*Solaris* and the Obscenity of Presence".

۱۵- نگاه کنید به:

Jacques-Alain Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes", in La Cause freudienne 36, Paris 1997, p. 7-15.

۱۶- اشاره‌ای است به جمله‌ی مشهور لکان که "La femme n'existe pas"، «زن وجود ندارد». هرچند خودِ این عبارت، آن‌طور که لکان بسط‌اش می‌دهد، جمله‌ای اخباری که به سهولت قابل به «ترجمه» کردن باشد نیست. (نگاه کنید به سمینار بیست و دوم RSI) م.

۱۷- Nostalghia (1983)

۱۸- John Nicholas Cassavetes (1929-1989)

۱۹- به نقل از آنتونی دو وئک:

Antoine de Vaecque, Andrei Tarkovski, *Cahiers du Cinema* 1989, p. 108.

۲۰- "چه می‌خواهی؟" چه را می‌خواهی ثابت کنی؟ هدف‌ات از این کارها چیست؟

برای جزئیات بیش‌تر پیرامون بسط این عبارت ایتالیاییِ لکانی به دست ژیژک نگاه کنید به:

Chapter 3 of Slavoj Zizek; The Sublime Object of Ideology; Verso 2008

یا:

Chapter 3 of Slavoj Zizek; How to Read Lacan (From *Che vuoi*? To Fantasy: Lacan *With Eyes Wide Shut*);

م.

۲۱- آیا قلم‌رو (یا دوک‌رو)ی افسانه‌ایِ روریتانیا، در فضایی خیالی در اروپای شرقی که اروپای مرکزیِ کاتولیک را با بالکان؛ سنت اصیلِ فئودالیِ محافظه‌کار اروپای مرکزی را با نارامیِ بالکانی؛ (قطارِ) مدرنیته را با دهقان‌مشربیِ بدوی؛ نارامیِ «بدوی» مونتنگرو را با فضای چکِ «متمدن» (مثال‌ها، از زندانیِ بدنام زِندا به این سو بسیارند) ترکیب می‌کند نمونه‌ی مثالی چنین تشکل خیال‌آلودی که عناصر ناهم‌گون و ناسازگار را به هم پیوند می‌زند نیست؟

۲۲- Noumenon؛ متقابل با Phenomenon که این آخری در متن «پدیدار» ترجمه شده. م.

۲۳- Stalker (1979)

۲۴- Strugatsky brothers' The Roadside Picnic

۲۵- "subjective destitution"

۲۶- Picnic at Hanging Rock(1975)

۲۷- de Vaecque, op.cit., p. 110

۲۸- Sinthome؛ صورت لاتین ضبط «سمپتوم» که در تلفظ یکسان است. نگاه کنید به سمینار بیست و سوم لکان با همین نام. م.

۲۹- Jouissance؛ «حظ»،« کیف»، «لذت»... هم ترجمه شده. م.

۳۰- The Sacrifice (1986) Swedish: Offret؛ گاه [در همین متن هم] به «ایثار» آمده م.

۳۱- "undone" ؛ ناتمام، در متن عبارت‌های مشابه دیگری هم هست: ناواقع، نامرده... به زعم ژیژک این‌جا با یک نفیِ نفیِ هگلی که ابداً به تصدیقی صرف نمی‌انجامد روبه‌رو هستیم. وضعیتی آخر زمانی و برزخی

از یک چرخه‌ی نفیِ دوگانه و مکرر که ما را نه در موقعیت نخست، که در موقعیتی به ظاهر مشابه هم‌راه با یک «مازاد» قرار می‌دهد. با چنین روی‌کردی است که ژیژک عبارات لکانی نظیر «زن وجود ندارد» یا همین زنی که باید بگوید «من در خودم وجود ندارم، صرفن یک خیال تجسم یافته از دیگری هستم» را خوانش می‌کند. طوری که انگار جنگ پیشاپیش انجامیده، انسان پیشاپیش مرده و روی‌داد واپسین پیشاپیش واقع شده. آیا متشابهاً نمی‌توانیم خودِ بی‌معناییِ اقدام به قربانی‌کاریِ اضطراری-وسواسیِ الکساندر در *قربانی* را این‌چنین «معنا کنیم» (آن را فعلِ به معنا کنیم- آیا این همان «فعلی» نیست که الکساندر در *قربانی* «می‌کند»)؟ یک «نامعنایی» که از آن‌جا که «انسانی» است، نه صرفِ نبودِ معنا که چرخیدن در یک حلقه‌ی نفی در نفیِ دوچندان‌شده و هم‌راه با مازاد است؟ در ادامه چنین خواهیم خواند: «گویی فقط با انجام عملی تماماً بی‌معنا و «غیرعقلانی» است که سوژه قادر می‌شود چنین سان **معنای** ژرف‌تر فراگیرِ جهان را حفظ نماید.» م.

۳۲- در این‌جا offer «پیش‌کش» معنا شده که خود تداعی کننده‌ی دوچیز است:۱- نام اصلی فیلم به سوئدی: Offret ۲-آن‌جایی در فیلم که اوتو هدیه‌ی تولدی برای الکساندر می‌آورد. الکساندر که از نفیس بودن تابلوی نقشه‌ی اروپا باور نمی‌کند که این هدیه‌ای است به او چنین می‌گوید: «ولی این خیلی زیاده اوتو، خیلی زیاد! می‌دونم که این یک «offret» [*(به ترجمه‌ی همین واژه است که فکر می‌کنیم)*] نیست ولی...» و اوتو: «چرا نباید باشه؟ البته که یک «offret» است! در هر هدیه دادنی یک «offret» هست! اگر نه این چه‌جور هدیه دادنی می‌تونه باشه؟». م.

۳۳- Andrei Rublev(1966)

۳۴- de Vaecque, op.cit., p. 98

۳۵- Madonna del Parto

۳۶- Reverend Moon

۳۷- Claude Lefort, Écrire. A l'epreuve du politique, Paris: Calmann-Levy 1992, p. 32-33

۳۸- وارسته‌گی؛ به معنای آرامش و بی‌اعتنایی. برای جزئیات بیش‌تر پیرامون این اصطلاح نزد هایدگر متأخر به فارسی نگاه کنید به:

سیاوش جمادی؛ زمینه و زمانه‌ی پدیدارشناسی (جستاری در زنده‌گی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر)؛ انتشارات ققنوس، ص‌ص ۲۲۵-۲۲۱.

یا:

شهریار شفقی (ترجمه‌ی لیلا کوچک منش)؛ گلاسنهایت (هایدگر و رویارویی با غیرممکن ممکن)؛ انتشارات رخ‌داد نو.

م.

۳۹- Ana-morphosis، تشکلِ-دوباره. م.

۴۰- de Vaecque, op.cit., p. 81

۴۱- Hayes production code؛ به مجموعه‌ای از ارگان‌هایی اطلاق می‌شود که ما بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۸۰ به ریاست *هایس* تولیدات هالیوودی را سانسور می‌کردند. م.

۴۲- Dark Victory (1939)

۴۳- Truman Show(1998)

۴۴- Time Out of Joint; novel by Philip K. Dick, first published in novel form in the United States in 1959

۴۵- The Empire Strikes Back

۴۶- Michel Chion, Le son, Paris: Editions Nathan 1998, p. 191

۴۷- در این‌جا ابهام‌برانگیزیِ نقش شانس در دنیای کیشلوفسکی هم مطرح می‌شود: آیا به سرنوشت ژرف‌تری اشاره دارد که مخفیانه زندگی‌مان را تنظیم می‌کند؟ یا این‌که خودِ پنداشت سرنوشت، مانوری نومیدانه به خاطر رویارویی با حادث بودن مطلق زندگی است؟