ماخولیا: تارکوفسکی، فروید و بنیامین

آرش حیدری*

چکیده:

در این مقاله قصد داریم با کمک مفهوم ماخولیا در نوشته‌های روانکاوی و اندیشه‌های والتر بنیامین تحلیلی از شخصیت‌ها و قهرمان‌های آثار کلیدی اندره تارکوفسکی ارایه دهیم. بدین منظور ابتدا شرحی از مفهوم ماخولیا را در اندیشه‌ی فروید و کریستوا ارایه خواهیم داد سپس با کمک اندیشه‌های بنیامین و لاکان شیوه‌ی تجربه‌ی جهان را در سوژه‌ی ماخولیایی تارکوفسکی تحلیل خواهیم نمود و در پایان با تمرکز بر مفهوم خودشیفتگی به تحلیل قهرمانان تارکوفسکی خواهیم پرداخت.

کلید واژگان: ماخولیا، خودشیفتگی، زمان، تارکوفسکی، بنیامین، کریستوا، لاکان

مقدمه:

تارکوفسکی از بزرگترین کارگردان‌های سینمای معاصر جهان و از شاعران بزرگ سینما در تمام دوران‌هاست (آریانی، ۱۳۸۹: ۲۸). تارکوفسکی می‌گوید: «می‌توان دو دسته از کارگردان‌ها را از یکدیگر جدا کرد، دسته‌ی نخست می‌کوشند تا جهانی که در آن زندگی می‌کنند را به تقلید بازسازی کنند و دسته‌ی دوم می‌کوشند تا جهانی ویژه‌ی خود بیافرینند، این دسته‌ی دوم شاعران سینما هستند» (تارکوفسکی به نقل از آریانی،۱۳۸۲: ۲۸). تارکوفسکی در جهان شاعرانه‌ای که خلق می‌کند در پی

* دانشجوی دکتری جامعه شناسی فرهنگی دانشگاه علامه طباطبایی تهران، پست الکترونیکی: arash.heydari83@gmail.com

توقف زمان و نامیرایی است. زمان در آثار تارکوفسکی سیری خطی ندارد بلکه تکه‌پاره‌هایی است از گذشته، حال، و آینده که مانند تابلویی شاعرانه در کنار یکدیگر کولاژ شده‌اند. چنین درکی از زمان کاملا متفاوت است با درکی که سوژه‌ی سر به راه مدرنیته از زمان دارد. زمان برای سوژه‌ی مدرنیته تکه‌هایی به هم متصل‌اند که قابل محاسبه و اندازه‌گیری بوده و سیری خطی دارند، این تکه‌های زمان نردبانی هستند رو به سراب معنا که تحقق آرزو و میل را مدام به تعویق می‌اندازند. خوشبختی و سعادت همواره چیزی است که آن‌طرف تر اتفاق می‌افتد و انگشت اشاره‌ای موهوم مدام سوژه‌ی مدرنیته را به آن‌طرف‌تر هدایت می‌کند تا شاید معنای از کف نهاده را بیابد و بر تکلیف جهنمی و سیزیف‌وار جست‌وجوی خوشبختی چیره شود. اما این خط سیر زمان تنها به دوری وسواسی ختم می‌شود که در خدمت بازتولید چنین درکی از زمان است. در این معنا سوژه‌ی سر به راه تنها تا جایی که در خدمت بازتولید چنین درکی از زمان است و تحقق میل را مدام به تعویق می-اندازد، سوژه‌ای بهنجار است. بر هم خوردن این درک ظاهراً خطی و در اصل دوری، سوژه‌ای بیمار را تولید می‌کند که سامان سخن گفتن را از دست می‌دهد و می‌باید در سکوتی سرد تکه‌پاره‌های زمان، که هر یک به نقش خاطره‌ای منقش‌اند، را به هم وصله پینه کند. این وصله پینه کردن گاه به خلقی هنری و شاعرانه می‌انجامد و گاه در جنونی تلخ به "سالاد کلمات" و تابلویی کج و معجوج می‌انجامد که بالکل از سامان نمادین طرد می‌شود.

تارکوفسکی خط سیر زمان را در آثار خود می‌شکند و یا به عبارتی دیگر گویی زمان را متوقف می‌کند و برای این کار دست به دامن سینما می‌شود تا نامیرایی را در زمان تجربه کند و به ابدیت برسد چراکه «سینما به‌طور قابل توجهی زندگی را افزایش می‌دهد و طولانی می‌سازد، نگاهدار است و ضبط می‌کند، و در نتیجه، تجربه‌ای متناسب با باور به نامیرایی است. همان‌طور که زندگی و زمان به صورت تصاویر پی‌درپی، بر نوار سلولوئید و هرگونه ضبط الکترونیکی دیگر ثبت می‌شود، به ما نیز یادآوری می‌کند که خود ما هم تصویرهایی قابل ضبط بر متن زمان ابدی و الوهی و سرمدی هستیم» (میراحمد، ۱۳۸۱: ۴۱).

آنچه که در مقاله حاضر به آن خواهیم پرداخت این است که چگونه انسانی قادر خواهد بود این خط سیر زمان را بشکند و نامیرایی در زمان را تجربه کند. آیا چنین انسانی در سینمای تارکوفسکی حضور دارد یا خیر. برای پاسخ به این دو پرسش از

مفهوم ماخولیا در نوشته‌های روانکاوی و نوع نگاه والتر بنیامین به پدیده ماخولیا بهره خواهیم گرفت و سوژه‌ی سینمای تارکوفسکی را تحلیل خواهیم کرد.

ویژگی‌های ماخولیا

ویژگی اساسی ماخولیا[1] فقدان علاقه به ابژه‌های جهان بیرون است. شکلی از بدبینی نسبت به جهان بیرون که آینده را به مثابه‌ی بن‌بستی می‌بیند که غیر قابل تغییر است. ماخولیا با احساس گناه شدید و بی ارزشی همراه است و گاه در غالب اتهام به خود بروز می‌کند و می‌تواند به هذیان و توهم بیانجامد. فرد ماخولیایی از عشق‌ورزی عاجز است و آرزوی مرگ دارد. کندی روانی حرکتی نیز از ویژگیهای فرد ماخولیایی است.

فروید در ماتم و ماخولیا، بروز هر دو اختلال را ناشی از، از دست دادن ابژه‌ی مطلوب می‌بند. در ماتم زدگی، مرگ یک معشوق علت اختلال است اما در ماخولیا با فقدان آن ابژه مواجهیم، ابژه‌ای که لزوما نمرده است. فرد ماخولیایی چیزی را که به آن میل می‌ورزیده از دست داده است اما ممکن است دقیقا نداند که چه چیز را از دست داده است، چر اکه این فقدان دور از دسترس آگاهی است. فرد ماخولیایی خود را سرزنش می‌کند که اما احساس شرم و گناه واضحی ندارد چراکه سرزنش و نفرت را به ابژه‌ی از دست رفته معطوف می‌کند. در این معناست که فرد ماخولیایی یک ایگوی فروپاشیده دارد. یک قوه‌ی این ایگو همان قوه‌ی انتقادی است و پاره دیگر ایگویی است که با ابژه‌ی از دست رفته همانندسازی می‌کند و این پاره‌ی همانندسازی شده را به مثابه ابژه‌ی میل خود می‌گیرد. این فرایند خودشیفته‌وار است چرا که پاره‌ای از خود موضوع میل می‌شود. در این معنا فرد ماخولیایی خودشیفته است. فرد ماخولیایی عشق و نفرتی توأمان به ابژه‌ی از دست رفته دارد. این دوسوگرایی به این خاطر است که از یک سو معشوق همان پاره‌ای از ایگوست که با ابژه‌ی مفقوده همانندسازی کرده، و در این معنا با حالتی خودشیفته‌وار فرد به این ابژه–ایگو عشق می‌ورزد، و از سوی دیگر پاره‌ی دیگر ایگو، که قوه‌ی انتقادی است، به این ابژه نفرت می‌ورزد. لذا نفرت نیز بر سر "خود" آوار می‌شود. آنچه ماتم را از ماخولیا منفک می‌کند یکی آگاهی به ابژه‌ی از دست رفته است، که فرد ماتم زده دارد و فرد ماخولیایی خیر، و دیگری فقر و خسران است، در فرد ماتم زده

[1] . Melancolia

جهان جایی تهی از معنا و خسران دیده است و در ماخولیا نفس برزخی فرد تهی از معناست. عشق ونفرت توأمان سوژه‌ی ماخولیایی به ابژه‌ی از دست رفته می‌تواند او را به ورطه‌ی خودکشی بکشاند، خودکشی راهی برای از بین بردن ابژه‌ی منفور–معشوق است.

ژولیا کریستوا بیش از هر کس دیگری به شرح و بسط ماخولیا پرداخته است. از نظر کریستوا آدمی قبل از آنکه به ساحت نمادین ورود کند در یک "کورا" غوطه‌ور است. کورا حاوی رانه‌هاست. «رانه‌ها، که هم انباره‌های انرژی‌اند و هم علایم روانی، آنچه را ما یک کورا می‌نامیم شکل می‌دهند، یک کلیت بیان ناشدنی که توسط رانه‌ها و ایستایی‌شان در عین آن جنبندگی که همانقدر که سازمند است در جنبش نیز هست شکل می‌گیرد» (کریستوا به نقل از مک آفی، ۱۳۸۵: ۳۷). کورا ساحت مقدم بر زبان است و در این سامانه کودک انبوهی از رانه‌های بدنی را تجربه می‌کند. این رانه‌ها کودک را به تن مادر پیوند می‌زنند.

فرد ماخولیایی در غمگینی اسیر شده است. یک غمگینی که هیچ دلیلی برای آن ندارد. ماخولیایی نمی‌داند برای چه و چرا غمگین است. او جهان درون و بیرون را پر از فقدان می‌بیند و غمگینی تنها نیرویی است که به او حیات می‌بخشد. به عبارت دیگر غمگینی تنها معنای زندگی فرد ماخولیایی است. غمگینی فرد ماخولیایی «تقریبا بیان قدیمی‌تر از یک پریشانی خودشیفته‌وار، نام ناپذیر، و نمادناپذیر خواهد بود، بسیار پیش از آنکه هیچ عامل خارجی (سوژه یا عاملی دیگر) بتواند به عنوان منشا و وصداق آن مطرح شود. برای چنین اشخاص دچار افسردگی خودشیفته وار، غمگینی در واقع تنها ابژه‌ی جانشینی است که آنها بدست می‌آورند، ابژه‌ای که آنها برای فقدان دیگری آن را درونی می‌کنند و می‌پرورانند. در چنین مواردی، خودکشی یک پیکار مبدل نیست بلکه غرق شدن در غمگینی است و فراتر از آن، غرق شدن در آن عشق ناممکنی است که هرگز بدست نمی‌آید و همواره در جای دیگریست، همچون نویدهای از نیستی و مرگ» (کریستوا، به نقل از مک آفی، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

گویی این غم، دید و نوع نگاه خاصی به فرد ماخولیایی می‌بخشد که جهان را دیگرگون می‌بیند. این دیگرگون دیدن حاصل مواجهه با امر واقعی است، مواجهه با مازاد دست‌نیافتنی، ابژه‌ی آ در اندیشه لاکان. این مواجهه‌ی خوف بار موجب کناره-گیری از جهان نمادین می‌شود. جهانی که پیشتر فرد به آن تبعید شده است. جهان نمادین، جهانی است که به صورت

خیالی یکدست و با ثبات جلوه می‌کند. فرد ماخولیایی با فقدان موجود در میل خویشتن مواجه شده، فقدانی که چرخه‌ی میل و روی‌اورندگی آن به سوی جهان بیرون را تعیین می‌کند. فقدانی که علت بقای میل است، البته تا زمانی که میل مستقیما با آن مواجه نشود. باید توجه داشت که فرد ماخولیایی در اثر مواجهه‌ی خوف بار با نیستیِ چیز، حرکت دوریِ میلش مسدود شده و در ژوئیسانس غوطه‌ور است. ژوئیسانس دقیقا در جایی بالا می‌آید که میل از بین رفته باشد، به عبارت دیگر حالت افسردگی شکلی از ژوئیسانس است (برنارد و فینک[۲] ، ۲۰۰۲: ۹۵). در این معنا فرد ماخولیایی جهان را بدون حایل فانتاستیک میان سوژه و ابژه می‌بیند و به این خاطر گویی ادراکی از ضربان عینی و مخوف امر واقعی دارد. فروید نیز شگفتی خود را از تیزبینی فرد ماخولیایی پنهان نمی‌کند. «مسئله صرفا آن است که او [فرد ماخولیایی] در قیاس با دیگرانی که گرفتار ماخولیا نیستند، چشمان تیزبین‌تری برای رؤیت حقیقت دارد. هنگامی که او بر اساس حس حاد و شدت یافته‌ی انتقاد از خویش، خود را فردی حقیر، خودخواه، نادرست، ابن‌الوقت توصیف می‌کند که یگانه هدفش پنهان ساختن نقطه ضعفهایش بوده است، تا آنجا که ما می‌دانیم این احتمال می‌رود که وی تا حد زیادی به فهم سرشت خویش نزدیک شده است، یگانه مایه‌ی تعجب ما آن است که چرا آدمی باید نخست بیمار باشد تا سپس بتواند گیرنده‌ی حقیقتی از این نوع باشد» (فروید۱۳۸۲: ۸۸-۸۷).

مواجهه با این چیز دردناک مواجهه با امر واقعی است که بیان ناپذر است و نماد ناپذیر، برای همین است که فرد ماخولیایی چندان میلی به سخن گفتن ندارد، چرا که سخن گفتن از آن "چیز دگر" که نیستیِ ناب است محال است. این چیز، قلمروی است که خودشیفتگیِ دردناکی را آشکار می‌کند و از دلالت می‌گریزد، این چیز جلوه نیافتنی است و به تعبیر کریستوا یک "خورشید سیاه" است «یک خورشید موهوم، هم پر نور و هم بی نور، چیز با ایستادگی در برابر زمان ومعنا، آشیانه‌ی مالیخولیاست، پیامد عشقی امکان ناپذیر» (چانگ سو، ۱۳۸۳: ۹۵). به همین خاطر فرد ماخولیایی میلی به سامان نمادین ندارد. بقای سامان نمادین و بازتولید آن حاصل میل‌ورزی حول یک نقصان است، نقصانی که نباید آشکار شود. آشکارگی این نقصان چفت و بسط ساحت نمادین را در هم می‌شکند. سامان نمادین است که سامان سخن گفتن را به سوژه عطا می‌کند و سوژه می‌باید ثبات و انسجام این سامانه را به شکل خیالی بپذیرد تا سامان سخن گفتن بیابد. این شکل خیالیِ مؤلف کنشهای خود بودن، گویی تنها راهی است که امکان سخن گفتن را به آدمی عطا می‌کند. تا دیگری بزرگِ سامان

[2] . Bernard& Fink

نمادین ما را خطاب و استیضاح نکند، سوژه نخواهیم شد (بنگرید به آلتوسر، ۱۳۸۸). این دیگری بزرگ تا زمانی توان استیضاح کردن سوژه را دارد که سوژه به نقصان موجود در این کلیت خیالی پی نبرد. این نقصان همان خلا و شکاف پر نشدنیِ امر واقعی، ابژه‌ی خالی، و آن چیز دگرِ خوفبار است. مواجهه با این شکاف، سامان خودمختار استیضاحِ ایدئولوژی، به سرکردگیِ دیگریِ بزرگِ خیالی، را از کار می‌اندازد و سوژه سامان سخن گفتن را از دست می‌دهد.

بی دلیل نیست که فرد ماخولیایی نشانه‌های قراردادی را نمی‌پذیرد. «حال که نشانه واقعیت ندارد، برای فرد ماخولیایی بی مصرف و بی‌معنا می‌شود. فرد ماخولیایی زمانی که توان استعاره‌پردازی و معنابخشی را از دست می‌دهد خاموش می‌شود و می‌میرد (لچت،۱۳۸۸: ۸۱). افراد ماخولیایی واژه‌ها را بیمعنا می‌بینند، «گوی از بیرون شاهد رخدادهایی باشند که به آن‌ها ربط ندارد، آنها مرگ را تجربه می‌کنند و نیست می‌شوند» (لچت،۱۳۸۸.: ۸۲).

مفهوم ماخولیا در اندیشه والتر بنیامین نیز جایگاهی ویژه دارد. بنیامین شادی را برحسب رابطه‌ی بین بشر، طبیعت و الوهیت می‌بیند. انسان مدرن که به شکلی دردآور از طبیعت و الوهیت دور افتاده است شادی را تنها در فقدان رنج می‌بیند (کای-گیل[3]، ۱۹۹۸: ۵۱). برای بنیامین در جهان مدرن، مغاک بین امر الوهی و طبیعت و بشر جایی است که طبیعت به شکلی غیر مقدس بازنمایی می‌شود. در آن مغاک هیچ لحظه‌ی پیروزی وجود ندارد، بلکه آنچه هست تنها تقلایی پایان ناپذیر و سیزیف وار است برای رسیدن به امر مطلق، مطلقی دست نیافتنی و سراب معنایی که هر قدم که به سویش برمی‌داریم گام‌ها عقب می‌نشیند. این تقلای مکرر در مکرر و تمام ناشدنی زندگی را تهی و جهان را پژمرده و بی جان می‌کند.

از نظر بنیامین لحظه‌ی مرگ قهرمانِ چنین دنیایی تنها نقطه‌ی آغازی است برای شروعی دوزخی، تکرار در تکرار و رنج مضاعف، روییدن دوباره‌ی جگری که کرکس‌ها دوباره آن را تکه‌پاره کنند، تکلیفی پرومته وار (بنگرید به لوی، ۱۳۷۶). این مرگ ماخولیایی و تکراری در قهرمان جهان یونانی دیگرگون است. جهانی که در آن قلمرو امر الوهی و طبیعت از بشر جدا نیفتاده‌اند. در تراژدی، لحظه‌ی مرگ قهرمان، لحظه‌ی ایستادن زمان است، لحظه‌ای که تقدیر و زمان به نقطه‌ی پایانی خود رسیده‌اند. قهرمان تراژدی زمان را به انتها می‌رساند و بر آن چیره می‌شود، حال آنکه قهرمان ماخولیاییِ نمایش سوگ در

[3] . Caygill

بستار زمان گیر می‌افتد و دست و پا می‌زند. «نمایش سوگ بازتاب حیاتی متعالی‌تر نیست، بلکه صرفا بازتاب آیینه‌ای در آیینه‌ی دیگر است» (بنیامین، به نقل از کای‌گیل، ۱۹۹۸: ۵۷).

در نمایش سوگ، که گویی همان عرصه‌ی تجربه‌ی زیستن در جهان مدرن است، مرگ همواره تکرار می‌شود، پایان ناپذیر است و بنا دارد که "طاعون وار همواره ازسر گرفته شود". این مرگ پی در پی و پایان ناپذیر، که گویی دور جهنمی وسواس است، حاصل جدا افتادن امر مطلق از تجربه است. این جداافتادگی تکلیفی را بر سر سوژه آوار می‌کند که پی سراب معنا و امر مطلق بدود. مکانیسم این دور جهنمی را در آرای زیگموند فروید می‌توان رد گیری کرد. در اندیشه‌ی فروید وقتی امر عاطفی و هیجانی از امر ایده‌ای جدا می‌افتد، یا به عبارت دیگر عاطفه‌ای که با یک ایده پیوند خورده است سرکوب می‌شود (مانند سرکوب کردن میل به تن مادر)، عاطفه در دستگاه روان سرگردان می‌شود و در ناخودآگاه به حیات خود ادامه می‌دهد. عاطفه برای به آگاهی آمدن نیازمند پیوند خوردن به همان ایده‌ای است که در ابتدا به آن ایده متصل بود اما سانسور به سرکردگی سوپر ایگو مانع پیوند خوردن عاطفه و ایده‌ی آغازین می‌گردد. عاطفه‌ی سرگردان در ساحت آگاهی به هر ایده‌ای می‌چسبد الا ایده‌ی آغازین خود، اما چون ایده‌ی مطلوب را نمی‌یابد همواره سرگردان است و گویی چیزی را گم کرده است و نمی‌داند چه چیز را گم کرده است (بنگرید به سورپرنانت[4]،۲۰۰۸). او آغازگاه و منشا خود را گم کرده است. معنایی که در گذشته وانهاده و در آینده در پی آن می‌گردد، لذا محکوم است که مخروبه بر مخروبه دال و نشانه بر هم تلنبار کند تا معنای وانهاده را بازیابد، اما زهی خیال باطل!.

امر مطلق، یا همان آغازگاه اصیل، همان امر واقعی و ژوییسانس نخستین است که از نمادینه شدن تن می‌زند. ژوییسانسی که تجلی نیستی ناب است و دست نیافتنی، اما سوژه‌ی وسواسی آن را دست‌یافتنی می‌انگارد، گویی آنطرف‌تر چیزی هست و باید برای رسیدن به آن تلاش کرد. هرآن که سوژه به محال بودن این ژوئیسانس واقف شود، به عبارت دیگر به نقصان در امر مطلق آگاهی یابد و واقف شود که نقصان در میل او جا دارد نه در جهان واقعی، با نقصان در دیگری بزرگ مواجه می‌شود و به ماخولیا عقب می‌نشیند (بنگرید به هومر، ۱۳۹۰). فرد ماخولیایی حفره‌ی موجود در دستگاه میل‌ورزی خود را یافته است، نقص در دیگری بزرگ را، محال بودن ژوئیسانس حاصل از تجربه‌ی منشا و لذت نخستین را. او واقف شده که

4 Surprenant

دیگری بزرگ، بخوانیم امر مطلق، وجود ندارد، لذا در حیاتی بی‌زبان، بی میل و بدون هیچ‌گونه خواست و خواهش غوطه می‌خورد. در سکون و خاموشی مطلقی که حاصل مواجهه با امر واقعی است. فرد ماخولیایی اینجا در ژویسانس رنج آور غرق می‌شود. اینجا نقطه‌ی اتصال اندیشه‌ی بنیامین و لاکان است (برای نسبت اندیشه‌ی این دو بنگرید به استیوارت[5]، ۲۰۱۲).

زخم فرد ماخولیایی سرِ بهبود ندارد و غمی مکرر در مکرر حیات پر مشقت فرد ماخولیایی را تداوم می‌بخشد. «شخص مالیخولیای نفی را تکذیب و حاشا می‌کند و هواره زخم جدای‌اش تازه است. در این بین خبری از سرکوب تروما نیست و به جای آن غمگینی، رنج و اندوهی در دل و زبان در کار است. این دستاویزی برای ادامه حیات است، اما حیاتی پر مشقت» (لچت۱۳۸۸: ۸۳). فرد ماخولیایی بر فقدان معنا یا از میان رفتن امر مطلق مویه می‌کند، و این مویه تکرار تشدیدیافته‌ی تجربه‌ی فقدان است. فقدانی که مدام از نو تجربه می‌شود» (کای‌گیل، ۱۹۹۸: ۵۳).

اما باید دانست که ماخولیا در اندیشه‌ی بنیامین گام نخست در بازسازی سوژه‌ای جدید است. فرد ماخولیایی مانند سینتوم در اندیشه‌ی لاکان، تمام متعلقات میل خود را از دست داده و با نیستی در عظیم‌ترین و رعب آورترین شکلش مواجه شده است و تنها مویه‌ایست بی انتها، یک پسمانده که رابطه‌اش با زبان دگرگون شده و بر تمامی ساحت نمادین شوریده است. مویه تنها راه حیات اوست. فرد ماخولیایی در حیات اصیل و اولیه‌ی چیزها، در کورا، در درون رانه‌ها می‌زید. او رابطه‌ای جدید و شخصی با زبان دارد که با ساحت نمادین فاصله دارد.

فرد ماخولیایی به خاطر دور زدن حیات نمادین در آستانه‌ی دیگرگون شدن است و در عین حال در آستانه‌ی هذیان و توهم خودشیفته‌وار. ماخولیایی یا از چنبر ماخولیا می‌جهد و با هستی رابطه‌ای دیگرگون می‌سازد و یا تمامیت‌خواهی می‌شود که توهم همه‌توانی دارد و در صدد احیای گذشته‌ی نوستالوژیک برمی‌آید، و یا می‌میرد و خاموش می‌شود. گریختن از بستار ماخولیا یا مسیحاوار رستاخیز کردن است و یا چونان هیتلر جهان را به نام خویش سند زدن، یا خاموشی و شهید شدن پشت دریچه‌ای است که شاید موعود از آن بدرون آید و یا «فرزانه در خیال خویش شدن».

5 . Stewart

تارکوفسکی، ماخولیا و تجربه‌ی دیگرگون جهان

فیلم‌های تارکوفسکی بر خلاف آنچه تصور می‌رود در رؤیا اتفاق نمی‌افتد بلکه با جهان بیداری در پیوندی دایمی هستند، در حد فاصل بین خواب و بیداری، این فیلم‌ها شکلی مانند خواب دم صبح را دارند زمانی که ناگهان از خواب برمی‌خیزیم و متوجه می‌شویم که جهان واقعی اطراف ما عمیقا غریب است (بورنشتین[6]،۲۰۰۷: ۹۵) از این حیث جهان تارکوفسکی با نوع نگاه بنیامین پیوند می‌خورد .بنیامین معتقد است که جهان زمانی فهم پذیرتر می‌شود که با زبان تصاویر «غریب» با ما سخن بگوید، تصاویری که ما در رؤیا با آن‌ها مواجه می‌شویم. بنیامین و تارکوفسکی هردو تجربه‌ی اصیل را، تجربه‌ی جهانی می-دانند که خود با ما سخن می‌گوید و لزوما در دایره‌ی دانش نیست، دایره‌ای که بر اساس رابطه‌ی سوژه–ابژه شکل می‌گیرد. بنیامین و تارکوفسکی هردو با جهان بیدار شده مواجهند، جهانی که غریب می‌نماید.

در پاسخ به این پرسش که چگونه می‌توانیم جهان را احساس کنیم، بنیامین پاسخ می‌دهد که می‌باید آنچه را که مربوط به شناخت و دانستن است به تعلیق در آوریم. یعنی می‌باید خود را از سوژگی عزل کنیم تا جهان به سوی ما بیاید. در این حالت جهان به صورت امری غریب و رویاگون بر ما جلوه می‌کند، جهانی بیدار شده که به ما می‌نگرد. این شیوه‌ی تجربه‌ی جهان در تصاویر رؤیاگون آثار تارکوفسکی بوضوح دیده می‌شوند (بورنشتین ، ۲۰۰۷).

آنچه این تجربه را به ماخولیا پیوند می‌زند این است که فرد مالیخولیای دچار حالتی از بی رغبتی نسبت به جهان بیرون است، فرد مالیخولیایی زبان را در شکل رایج آن بکار نمی‌گیرد و گویی در سکوتی سرد بسر می‌برد، در جهانی خاموش. تنها راه شناخت جهان در قالب تجربه‌ای ملموس و بین الاذهانی نامیدن جهان است، آدمی با نامیدن جهانِ بیرون به شناخت نایل می‌شود. همین زبان ست که تجربه را قاب می‌گیرد و حایلی بین سوژه و ابژه می‌شود، ابژه تنها با کشته شدن ذیل نام است که به شناخت در می‌آید (بنگرید به بنیامین ، ۱۳۸۹). با این وصف تجربه‌ی دیگرگون جهان، با دور زدن زبان ممکن است و این چیزی است که سوژه‌ی ماخولیایی می‌تواند تجربه کند، وقتی حایل نمادین بین سوژه و ابژه نباشد جهان خود به سوی ما خواهد آمد و این تجربه، تجربه‌ی خوف آور مواجهه‌ی با امر واقعی و تروماست، غلتیدن در ژوئیسانس ناب، گویی فرد ماخولیایی چنین مواجهه‌ای با جهان دارد. چنین تجربه‌ای در سوژه‌های ماخولیایی تارکوفسکی بوضوح دیده می‌شود.

[6] . Bornstein

تارکوفسکی نسخه‌ای از ضد واقعیت را بسط و گسترش می‌دهد که مطابق آن رؤیا به مثابه‌ی چیزی بین انتزاع و عینیت فهم می‌شود، در کار تارکوفسکی رؤیا، واقعیت را به مثابه‌ی چیزی غیر واقعی همرسانی می‌کند بطوریکه اثری که این رؤیا برما دارد به سختیِ اثر خود واقعیت است. بنیامین و تارکوفسکی هردو در پی این هستند که واقعیت را واقعی‌تر از گذشته بیابند و این واقعیت را در جهان بیدار شده‌ای که به سوی ما می‌آید جستجو می‌کنند(بورنشتین ، ۲۰۰۷)

در کار بنیامین تمثیل جایی است که جهان بصورت رؤیاگون تجربه شود یعنی در تمثیل است که واقعیت رؤیاگون، واقعی‌تر از واقعیت بهنجار است. آنچه که برای ما واجد اهمیت است این است که سوژه تا به سوگی مالیخولیایی ننشیند نمی‌تواند تمثیل‌گو (الگوریست) شود، تمثیل گو کسی است که زبان را به بازی می‌گیرد و جهان را در حضور و غیاب زمان تجربه می-کند. مرحله‌ی قبل ازتمثیل‌گو شدن همان ماخولیاست، جایی که زبان کارایی خودرا از دست می‌دهد، یا به زبان روانکاوی حائل فانتاستیک بین سوژه و امر واقعی فرو می‌ریزد و امر واقعی به درون سوژه سرازیر می‌شود، سوژه‌ای که هیچ ابزاری برای نمادین کردن این تجربه‌ی جهان بیدارشده ندارد، جهانی که از خواب برخواسته و نگاه خیره‌ای به سوژه می‌کند، این نگاه خیره‌ی جهان، مرزی بین انتزاع و عینیت است، یک «عرصه‌ی شبه‌گون بینابینی» یک «جسمانیت روحانی»، «از منظر لاکانی یکی دانستن این جسمانیت روحانی با ژوئیسانس مادیت یافته آسان است» (ژیژک ،۱۳۸۸ : ۱۶۲) در این معنا بعد از به تعلیق در آوردن جهان نمادین و دیگرگون شدن رابطه با زبان است که رؤیا گونه‌ی واقعی بر ما جلوه می‌کند و این در آثار تارکوفسکی قابل مشاهده است: «تارکوفسکی، به شیوه‌ای مشابه، تصور متعارف از رؤیا دیدن، از ورود به جهان رؤیا، را تغییر می‌دهد: در جهان تارکوفسکی، سوژه نه هنگامی که تماس با واقعیت مادی دنیوی پیرامون خود را از دست می‌دهد بلکه برعکس، هنگامی که عنان خود را رها می‌کند و درگیر رابطه‌ای عمیق با واقعیت مادی می‌شود. طرز ایستادن نمونه‌ی یک قهرمان تارکوفسکی وار در آستانه‌ی یک رؤیا به گونه‌ای است که گویی چیزی را می‌پاید و تمامی حواسش کاملا متمرکز و هوشیار است، سپس ناگهان، این عمیق‌ترین تماس با واقعیت مادی، گویی از طریق یک استحاله‌ی جادویی، آن را تبدیل به یک چشم‌انداز رؤیایی می‌کند»(ژیژک ، ۱۳۸۸ :۱۶۳).

این رؤیاگونه در بستری ماخولیایی تجربه می‌شود، گویی تنها در ماخولیاست که چنین تجربه‌ای از جهان می‌توان داشت. فرد ماخولیایی ناتوان از نامیدن و فاقد میل ورزیدن به جهان بیرون است، در این معنا بین فرد ماخولیایی و جهان عینی حایل زیبا

و فانتزی وجود ندارد لذا دانستن و دانشی در بین نیست، پس جهان خود به سوی فرد ماخولیایی می‌آید و شاید به همین خاطر است که گاهی والتر بنیامین ماخولیا را تحسین می‌کند و چنین تجربه‌ای بیشتر تجربه‌ای عرفانی است، حالتی از وجد بعد از سوگواری و مویه، گویی به یکباره حجاب جهان پاره می‌شود و جهان خود را در مقام یک سوژه به ما عرضه می‌کند، لحظه‌ای که زبان عاجز از نامیدن آن است. در آثار تارکوفسکی چنین تجربه‌ای بارها و بارها دیده می‌شود و این تجربه تنها برای سوژه‌هایی ممکن است که در ماخولیا غوطه می‌خورند و بر زمان و مکان مویه می‌کنند و راهی برای نامیدن این تجربه ندارند.

نتیجه‌گیری

با وصفی که گذشت نشان دادیم که سوژه‌ی تارکوفسکی سوژه‌ای است در آستانه‌ی انقلاب، سوژه‌ای ماخولیایی که بر جهان نمادین شوریده است و دیگر حتی نای مویه کردن بر آنچه از دست رفته است را ندارد. این سوژه که اوج آن را در نوستالوژیا و سکانس آخر این فیلم می‌توان دید نه گذشته بازی را جذاب می‌یابد و نه آینده‌ای در پیش رو دارد اما توان این را هم ندارد که تمثیل گو (الگوریست) شود و جهانی دیگرگون بسازد برای همین اگر چه سیر خطی زمان را در هم شکسته اما در دور جهنمی ماخولیا گیر افتاده است، نه با زبان رابطه‌ای دارد و نه می‌تواند جهان را معنا ببخشد. این سوژه جهان را از معنا تهی کرده است و لی در معنای نیچه‌ای حتی توان کینه ورزی به این جهان را نیز ندارد برای همین «فرزانه در خیال خویش» است. اوج این فرزانگی خیالی را می‌توان در ایثار و یا خودکشی "دومینیک" در نوستالوژیا دید. این سوژه قهرمان جهان خیالی خود است و برای مجسمه‌هایی انسان نما (انسانهایی که شاهد خودکشی دومینیک در فیلم نوستالوژیا هستند) نمایش می‌دهد. مجسمه‌هایی که هر یک تجلی امیال به سکون رسیده‌ی اویند. قاب فانتزیِ قهرمانان تارکوفسکی ویران گشته است و حایلی بین آنها و امر واقعی وجود ندارد، به همین دلیل است که گاه جهان در واقعی‌ترین و عجیب‌ترین شکلش بر آنها ظاهر می‌شود. «فانتزی نمی‌تواند رهایی از این جهان را تسهیل کند. بهترین کاری که فانتزی می‌کند این است که این

جهان را به شکلی دیگر به ما عرضه می‌کند. این مسئله در صحنه‌ی آخر فیلم[نوستالوژیا] بوضوح مشخص می‌شود» (مک گوان[۷]، ۲۰۰۷: ۱۸۳)

قهرمان تارکوفسکی دست آخر نمی‌تواند بر زمان چیره شود و در دور خودش گیر می‌افتد: «اگرچه تارکوفسکی با گفتن اینکه "تنها آغازست" دایره را می‌شکند. شاید بسته بودن دایره را نیز چون کرانمند است تاب نمی‌آورد. وماننند آن تاریخ نگار نامدار، تاریخ و زمان را مارپیچی می‌کند. ولی با این کار، خود رابه همان راه خطی زمان گذران می‌اندازد که آن همه از آن می-گریخت شاید از این روست که آرامش نمی‌یابد. زیرا تلاش می‌کند به رغم آگاهی به اینکه هنر خرد پذیر نیست، کنش خلاق و ایمان خود را با اندیشه کلامی اثبات کند، نه اینکه بیان کند. زیرا شاید حقیقت آنچه را احساس می‌کند، هنوز به اندازه کافی باور ندارد. به این جهت نه تنها خود او، بلکه خواننده و تماشاگرش، مانند قهرمان هایش سرگشته می‌شوند» (صنعتی، ۱۳۹۰، ۱۲۲).

قهرمان تارکوفسکی نمی‌تواند بر خودشیفتگی چیره شود برای همین است که میل به قهرمان بودن دارد. این قهرمان تاییدی از جهان نمادین دریافت نمی‌کند برای همین در خیال خویش بر جهان چیره می‌شود (مانند فیلم "ایثار") و چرخ زمان را متوقف می‌کند. قهرمان تارکوفسکی در این معنا اسیر خودشیفتگی است، اما خودشیفتگی‌ای که زخم خورده است. قهرمان تارکوفسکی وقتی می‌بیند یارای مواجهه با جهان بیرون را ندارد خود را می‌کشد، چرا که از دید فرد خودشیفته مرگش پایان جهان است (صنعتی، ۱۳۹۰).

تارکوفسکی می‌گوید: «من بالاتر از همه به شخصیتی علاقه‌مندم که ظرفیت قربانی کردن خویش و شیوه‌ی زندگی‌اش را داشته باشد بی‌آنکه ببینیم آن ایثار به نام ارزش‌های معنوی انجام شده یا به خاطر رستگاری خود فرد و یا برای همه‌ی این‌ها صورت گرفت...اینگونه رفتار با قوانین جهان مادی در ستیز بوده اغلب یاوه absurd و غیر عملی است»(تارکوفسکی به نقل از صنعتی۱۳۹۰:ص۱۴۸) تارکوفسکی هم مرگ را نمی‌پذیرد هم از دست دادن آنچه خویشتنی است و به آن تعلق خاطری دارد، برایش به مانند قربانی کردن اجباری است نه آنگونه که قهرمانان و قدسیان و شهیدان، زندگی خود را ایثار

[7] . Mc Gowan, Todd

می‌کردند. برای تارکوفسکی نه تنها آرامش و آسودگی تعادل خویشتن‌کامانه را به همراه ندارد، بلکه چون زخم خویشتن - کامانه درناک وزجرآور است. گویی حق او پایمال شده است و خودشیفتگی او مورد توهین قرار گرفته» (صنعتی،۱۳۹۰: ۱۵۱).

قهرمانان تارکوفسکی همه نسخه‌هایی کوچک و حقیر از مسیح‌اند، در حالی که مسیح به واقع بر صلیب می‌رود و بار گناه انسان را به دوش می‌کشد و روند حرکت تاریخ را دگرگون می‌کند . اما قهرمان تارکوفسکی از کشیدن بار خود نیز عاجز است و به عبارتی نعشش روی دست خودش مانده است اما خودشیفتگی افسار گسیخته‌ی این قهرمان میل به خلق کاریکاتوری از مسیح را دارد (برای مثال سر خارآزین *استاکر* یا مرگ مسیح‌گون *دومینیک*). قهرمان تارکوفسکی میل دارد که ذیل نگاه خیره‌ی دیگری قرار گیرد اما کسی به او نگاه نمی‌کند. دیگری بزرگ دیگر او را استیضاح نمی‌کند تا به او هویت ببخشد و قهرمان تارکوفسکی برای خطاب شدن دست و پا می‌زند، یا در جنون ایثار غوطه می‌خورد، و یا بر ویرانه‌هایی که هیچ کس به آنها نگاه چپ هم نمی‌کند مویه می‌کند (مانند رنج آندره در فیلم نوستالوژیا).

با وصفی که گذشت می‌توان چنین خلاصه کرد که قهرمان تارکوفسکی اگرچه از جهان نمادین فاصله گرفته و در آستانه‌ی انقلابی شدن است اما در دایره‌ی ماخولیا گیر افتاده است و دور جهنمی زمان ماخولیایی او در خودشیفتگی غوطه ور ساخته است و در یک کلام قهرمانش را به «فرزانه در خیال خویش» مبدل ساخته است.

منابع:

- آریانی، حسین (۱۳۸۲). حدیث نفس و دغدغه معنویت: نگاهی به سینمای آندره تارکوفسکی. نقد سینما، شماره ۴۳: ۲۸-۳۰.
- آلتوسر، لویی (۱۳۸۸). یدئولوژی و سازوبرگ های ایدئولوژیک دولت. مترجم روزبه صدرآرا، نشر چشمه.
- چانگ سو، تسو (۱۳۸۸). نوشتار مالیخولیایی: پویایی شناسی مالیخولیا در خورشید سیاه ژولیا کریستوا.. درخورشید سیاه مالیخولیا: افسردگی و مالیخولیا در آثار ژولیا *کریستوا*. جان لچت، ژولیا *کریستوا*، هیلاری کلارک، تسو چانگ سو، ترجمه مهرداد پارسا، رخ داد نو.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸). *وحشت از* اشک های *واقعی* :کریستف کیسلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه. ترجمه فتاح محمدی. هزاره سوم.

- صنعتیع محمد (۱۳۹۰). تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت. مرکز
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲). ماتم و ماخولیا. ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، شماره ۲۱، ۸۳–۱۰۲.
- لچت، جان (۱۳۸۸).عشق و مرگ با هر نام دیگری...: در عشق و مالیخولیا. در خورشید سیاه مالیخولیا: افسردگی و مالیخولیا در آثار ژولیا *کریستوا*. جان لچت، ژولیا *کریستوا*، هیلاری کلارک، تسو چانگ سو، ترجمه مهرداد پارسا، رخ داد نو.
- مک آفی، نوئل (۱۳۸۵). کریستوا، ژولیا. ترجمه، مهردا پارسا، نشر مرکز.
- میراحسان، میر احمد (۱۳۸۲). زنگار زمان و طنین جاودانگی در سینمای تارکوفسکی. مجله کتاب ماه هنر، شماره ۶۱ و ۶۲: ۳۰–۴۲.
- والتر بنیامین (۱۳۸۹). عروسک و کوتوله. ترجمه مراد فرهادپور، امید مهرگان، گام نو.
- هومر، شون (۱۳۹۰). ژاک لاکان. مترجم، محمدعلی جعفری سیدمحمدابراهیم طاهائی، ققنوس.
- Bernard, Suzanne; Fink, bruce (2002). Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality. State university of newyork press
- Bornstein, Thorsten Botz (2007). Films and dreams: tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai. Lexington books.
- Caygill, Howard (1998).Walter Benjamin: The Color of Experience. Rutledge.
- Mc Gowan, Todd (2007). The real gaze: film theory after lacan, state university of new York press.
- Stewart, Elizabeth (2012). Catastrophe and Survival: Walter Benjamin and Psychoanalysis. Continuum.
- Surprenant, Celine (2008). Freud: A Guide for the Perplexed (Guides For The Perplexed). Continuum.

نحوه ارجاع به مقاله:

حیدری، آرش (۱۳۹۲)؛ "ماخولیا: تارکوفسکی، فروید و بنیامین"، منتشر شده در

http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2433-tarkovsky.html