هیچکاک

آنچه می خواستید درباره لاکان بدانید
اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید

ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک
ویراستار فارسی: مازیار اسلامی

لاکان ـ هیچکاک

سرشناسه: ژیژک، اسلاوی، ۱۹۴۹ ـ م. Žižek, Slavoj، ویراستار و گردآورنده.
عنوان و پدیدآور: لاکان ـ هیچکاک/ ویراستار انگلیسی [و گردآورنده] اسلاوی ژیژک؛ ویراستار فارسی مازیار اسلامی.
مشخصات نشر: تهران: نقش، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری: ۳۸۴ ص.: مصور.
شابک: 978-964-311-695-8
یادداشت: فیپا.
یادداشت: عنوان اصلی: *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: (But Were Afraid to Ask Hitchcock), 1992*
یادداشت: این کتاب قبلاً تحت عنوان «آنچه می‌خواهید در مورد لکان بدانید اما می‌ترسید از هیچکاک بپرسید.» ترجمه و منتشر شده است.
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
عنوان دیگر: آنچه می‌خواهید در مورد لکان بدانید اما می‌ترسید از هیچکاک بپرسید.
موضوع: هیچکاک، آلفرد جوزف، ۱۸۹۹ ـ ۱۹۸۰ م. Hitchcock, Alfred نقد و تفسیر.
موضوع: لکان، ژاک، ۱۹۰۱ ـ ۱۹۸۱ م.
موضوع: Lacan, Jacques
موضوع: روانکاوی و سینما.
شناسه افزوده: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹ ـ ، ویراستار.
رده‌بندی کنگره: الف ۱۳۸۵ ۹ژ۹ه/۳/۱۹۹۸ PN
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتابخانه ملی: ۳۹۸۳۴ـ۸۵م.

لاکان ـ هیچکاک

ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک

ویراستار فارسی: مازیار اسلامی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Everything You Always Wanted to Know

About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)

Slavoj Žižek

Verso, 2000

انتشارات ققنوس

تهران ، خیابان انقلاب ، خیابان شهدای ژاندارمری

شمارهٔ ۲۱۵ ، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

لاکان ـ هیچکاک

ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک

ویراستار فارسی: مازیار اسلامی

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۸۶

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۸ ـ ۶۹۵ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 964 - 311 - 695 - 8

info@qoqnoos.ir

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

فهرست

مقدمه ویراستار فارسی..... ۷
مقدمه: آلفرد هیچکاک یا فرم و میانجی تاریخی آن/ اسلاوی ژیژک ـ مازیار اسلامی ۱۹

بخش اول جهانی: مضامین

۱. تعلیق هیچکاکی/ پاسکال بونیتزر ـ نیماملک‌محمدی ۳۷
۲. ابژه‌های هیچکاک/ ملادن دالر ـ شهریار وقفی‌پور..... ۵۹
۳. نظام‌های فضایی در شمال به شمال غربی/فردریک جیمسن ـ کامبیز کاهه. ۸۱
۴. بهترین جا برای مردن: تئاتر در فیلم‌های هیچکاک/ آلنکا زوپانچیچ ـ امید نیک‌فرجام ۱۱۳
۵. پانکتوم کائکوم یا از بصیرت و کوری/ استوژان پلکو ـ فتاح محمدی ۱۵۵

بخش دوم جزئی: فیلم‌ها

۱. سینتوم‌های هیچکاکی/ اسلاوی ژیژک ـ مازیار اسلامی ۱۷۹
۲. تماشاگری که زیادی می‌دانست/ ملادن دالر ـ بهرنگ رجبی ۱۸۵
۳. رمز سرنوشت/ میشل شیون ـ سمیرا قرایی ۱۹۷
۴. پدری که کاملاً نمرده است/ ملادن دالر ـ نیماملک‌محمدی ۲۰۵
۵. بدنام/ پاسکال بونیتزر ـ امیر احمدی آریان..... ۲۱۷
۶. ضلع چهارم/ میشل شیون ـ نگار میرزابیگی..... ۲۲۳

۷. مردی پشت شبکهٔ چشم خودش/ میران بوزوویچ ـ امیدنیک‌فرجام ۲۳۱
۸. پوست و پوشال/ پاسکال بونیتزر ـ لیلا ارجمند ۲۵۱
۹. مرد درست و زن عوضی/ رناتا سالکل ـ بهرنگ رجبی ۲۵۹
۱۰. تجسم محال/ میشل شیون ـ امید مهرگان ۲۷۳

بخش سوم فردی: جهان هیچکاک

در نگاه رعب‌آور او، نابودی‌ام مشهود بود/ اسلاوی ژیژک ـ مازیار اسلامی .. ۲۹۳

واژه‌نامهٔ ویراستار ۳۷۷
نمایه ۳۸۱

مقدمه مترجم

کتاب حاضر که برای نخستین بار در دههٔ ۱۹۸۰ در فرانسه چاپ شد، یکی از نخستین دستاوردهای مکتوب مکتبِ روانکاوی اسلوونی است. مکتب روانکاوی اسلوونی که می‌توان به شکلی فشرده آراءشان را در این کتاب دید، واجد مختصاتی است که آن را از دیگر سنت‌های لاکانی مجزا می‌کند. هنگام ظهور مکتب اسلوونی، دو قرائت از لاکان در فرانسه رایج بود. قرائت نخست از آنِ ژاک آلن میلر بود که بر مفهوم **امر واقعی** در واپسین مرحلهٔ فکری لاکان تأکید داشت و آن را به عنوان مفهومی می‌خوانند که در برابر **امر نمادین** مقاومت می‌کند. قرائت دوم هم متعلق به لویی آلتوسر بود که تفسیری مارکسیستی از لاکان ارائه می‌کرد و معتقد بود که روانکاوی لاکان سوژه‌ای را طرح می‌ریزد که با ماتریالیسم تاریخی مارکس قابل قیاس است.

اما ویژگی مکتب اسلوونی، به تعبیر ارنستو لاکلائو،[1] سیاسی و فلسفی بودن آن است، یعنی حتی هنگامی که فیلم و ادبیات به عنوان موارد مطالعاتی برگزیده می‌شود، برخلاف سنت رایج در نقد روانکاوی که موضعی کلینیکی نسبت به شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و جهان داستان اتخاذ می‌کند، این قرائت به بررسی زمینه‌های ایدئولوژیک و سیاسی متن می‌پردازد و البته این بررسی را از خلال مفاهیم روانکاوانه انجام می‌دهد. اتفاقاً در همین نقطه است که مکتب اسلوونی با قرائت‌های فمینیستی و پساساختارگرایانه از لاکان مرزبندی

انتقادی و قاطعی می‌کند؛ قرائت‌هایی که یا مبتنی بر رد و انکار نگاه (gaze) مردانه و تثبیت نگاه زنانه به عنوان نگرشی رهایی‌بخش‌اند (فمینیسم) یا با تأکید افراطی بر نظریه‌های کنش زبانی و کلامی لاکان و نادیده گرفتن متون دیگر او به مفاهیم دال سیال و البته محوریت زبان در نوشته‌های لاکان می‌پردازند. (پساساختارگرایی)

اما اهمیت کتاب حاضر، صرفاً به قرائت متفاوتش از لاکان در مفهوم عام محدود نیست. در حوزهٔ نظریه روانکاوی فیلم نیز این کتاب و البته دیگر نوشته‌های اسلاوی ژیژک انقلابی عظیم است. نظریه روانکاوی فیلم، نظریه‌ای مسلط در دههٔ ۱۹۷۰ است که پایگاه نظری آن مجله اسکرین و نویسندگانی همچون کالین مک کیب، لارا مالوی، استیفن هیث و ماری‌آن دوان هستند. این منتقدان جزو نخستین کسانی‌اند که به شکلی پیگیر و هدفمند پای ژاک لاکان را به نظریهٔ فیلم باز کردند و آراء شان را به خصوص بر مفاهیمی لاکانی همچون بخیه زدن (Suture) نگاه و همانندسازی (identification) متمرکز کردند.

لاکان اصطلاح بخیه زدن را اتفاقاً از علم پزشکی وام گرفت تا به رابطهٔ میان خودآگاه و ناخودآگاه، یا به تعبیر دقیق خودش، **امر نمادین** و **امر خیالی** اشاره کند، یعنی دو ساحتی که در ماه‌های نخست تولد کودک به نحوی تفکیک‌ناپذیر در کنار هم حضور دارند. منتقدان فیلم در دههٔ ۱۹۷۰ مفهوم بخیه زدن را وارد نظریه فیلم کردند تا به رابطه تماشاگر و جهانِ فیلم اشاره کنند، یعنی همان فرایندی که تماشاگر را به روایت درون فیلم بخیه می‌زند و او را در آن ادغام می‌کند. تمهید سینمایی سادهٔ آن نمای نقطه نظر است که در آن نقطه دید شخصیت اصلی به نقطه دید تماشاگر بخیه می‌شود تا تماشاگر را در موقعیتی سوبژکتیو قرار دهد. البته نمای نقطه نظر ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین تمهید «بخیه زدن» است. آپاراتوس سینمایی با تحول چشمگیرش در دهه‌های اخیر شیوه‌های پیچیده‌تری از بخیه زدن تماشاگر با جهان فیلم فراهم

کرده است، تمهیداتی که منتقدان تحت تأثیر آلتوسر از آن به عنوان خصلت سراسر ایدئولوژیک سینمای معاصر یاد می‌کنند.[۲]

اما جدی‌ترین و مناقشه‌برانگیزترین مفهوم لاکانی در حوزهٔ نظریه فیلم، مفهوم نگاه است، که برای نخستین بار به شکلی نظام‌مند در مقاله هم اینک کلاسیک شدهٔ لارا مالوی[۳] شرح داده شده است. مالوی با پیوند زدن مفهوم نگاه به نظریه فمینیستیِ «تبدیل شدن زنان به ابژه لذت و سوژهٔ مردانه در سینمای هالیوود» درصدد اثبات این فرض است که سینمای روایتی اساساً ساختاری مردسالارانه دارد که در آن زنان صرفاً ابژهٔ میل سوژه مردانه‌اند. به تعبیری دیگر، نقطه دید سینمای روایتی، نقطه دیدی مردانه است که برای کسب لذت آن‌ها طراحی شده است و تماشاگر زن نیز چاره‌ای ندارد جز آن‌که فقط دیدی مردانه اتخاذ کند.

در نگاه اول مقاله مالوی بسیار رادیکال و متقاعدکننده به نظر می‌رسد. اما تفسیر لاکانی ژیژک از مفهوم نگاه، که در سراسر این کتاب نیز مشهود است، نشان می‌دهد که نتیجه‌گیری فمینیستی مالوی حاصل سوء فهم از اصلِ مفهوم نگاه است. قرائت مالوی مبتنی بر این پیش‌فرض است که نگاه به ساحت و سویهٔ سوژه تعلق دارد، یعنی این‌که نگاه کنشی است که سوژه برای دیدن ابژه انجام می‌دهد. در حالی که ژیژک، نشان می‌دهد که نگاه مفهومی وابسته به ابژه هم است،[۴] یعنی به ساحت ابژه هم تعلق دارد. ما هنگامی که به ابژه‌ای نگاه می‌کنیم در واقع در وهلهٔ اول از سوی آن ابژه دیده می‌شویم. ژیژک نشان می‌دهد که نگاه در مفهوم لاکانی‌اش، کنش مرتبط با مفهوم ادراک (به تعبیر روان‌شناختی‌اش) نیست. یعنی نگاه صرفاً به مکانیسم دیدن یا ظاهرشدن تصویر به شکل فیزیکی محدود نمی‌شود (اگر چه به هر حال به این دو وابسته است) بلکه حوزهٔ نگاه هم دربرگیرنده کنش دیدن است و هم کنش دیده شدن؛ هم کنش دریافت است و هم کنش تفسیر.

دقیقاً در همین نقطه است که رویکرد روانکاوانه ژیژک به واسطه ماهیت

فلسفی‌اش، ژرفایی بیش‌تر از نقد فمینیستی مالوی از روانکاوی می‌یابد و سطحی به مراتب گسترده‌تر را در بر می‌گیرد؛ سطحی که ساختارها، کارکردها و عملکردهای سوژه را آن هم درون زمینه‌ای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی تجزیه و تحلیل می‌کند و به دام رویکردهای سطحی فمینیستی نمی‌افتد که درگیر تقابل‌های پیش‌پاافتاده زنانه/ مردانه، فعال/ منفعل و غیره است.

نوشته‌های ژیژک در بارهٔ سینما، تلفیقی از شور نظری و شم و قریحهٔ فنی و زیباشناختی است. علاوه بر نوشته‌های پراکنده‌ای که او در بارهٔ سینما و فیلم‌های مورد علاقه‌اش نوشته است، در میان فیلمسازان تاریخ سینما او به سه کارگردان بیش از همه توجه نشان داده است: آلفرد هیچکاک، دیوید لینچ و کریستف کیسلوفسکی. علاوه بر کتاب حاضر، ژیژک در کتاب بسیار مهمش *Looking awry* که شرح و تفسیر لاکانی فرهنگ عامه است، نیز از منظری مختلف هیچکاک را مورد بررسی قرار داده است. در خصوص دیوید لینچ نیز علاوه بر کتاب هنر امر متعالی مبتذل، در باب بزرگراه گمشده دیوید لینچ،[۵] در کتاب سرطان لذت، فصلی را به دیوید لینچ اختصاص داده است.[۶]

در خصوص کیسلوفسکی نیز او کتاب مفصل و مناقشه‌برانگیزی دارد که در عین حال گرایش نظری پسا نظریه در نظریه فیلم را از خلالِ آن نقد می‌کند.[۷] شاید بتوان نقطه اشتراک نوشته‌های او در بارهٔ این سه فیلمساز را در پرداختن به روش‌های مشابهی دانست که این سه فیلمساز به‌کار می‌برند تا رابطهٔ میان واقعیت و **امر واقعی** را از طریق ابژه‌ها[۸] دست‌کاری کنند.

در خصوص هیچکاک، ژیژک معتقد است که فیلم‌های او به این دلیل غریب و نامتعارفند که تهدید را نه همچون عاملی بیرونی، بلکه همچون عنصر ذاتی و درونی زندگی روزمره به نمایش می‌گذارند، همچون سویهٔ زیرین و سرکوب شدهٔ آن.[۹] به همین دلیل اگر چه سطح ظاهری فیلم‌های هیچکاک، جهانی بی‌مسئله را به نمایش می‌گذارد، اما ژرفای آن با گناه، میل سرکوب شده و خطری غیرقابل بازگو پر شده است. اگر چه این سطح به

نحوی مؤثر، محتوای زندگی سرکوب شده را پنهان می‌کند، اما گهگاه این تهدید پنهان در قالب و شکلی از ابژه خودش را نمایان می‌کند. ابژه‌ای که همچون نوعی لکه در حوزهٔ واقعیت ظاهر می‌شود و شخصیت اصلی را مفتون و مسحور می‌کند. مثال مورد علاقه ژیژک، فیلم پنجره عقبی است، جایی که جیمز استوارت ناتوان از هرگونه ارتباط عاطفی با نامزد زیبارویش گریس کلی، تمام وقت و توانش را صرف دید زدن همسایگانش می‌کند.

می‌توان فیلم را این‌گونه تفسیر کرد که تمامی همسایه‌ها با مشکلات و مسائل خاص خودشان، تکه‌هایی از آیندهٔ زندگی استوارت در صورت ازدواج با گریس کلی‌اند. در واقع تمامی این همسایه‌ها به نوعی، شکل خیال‌پردازانه زندگی زناشویی او با گریس کلی هستند؛ گزینه‌هایی خیالی که جایگزین میل استوارت برای خلاص شدن (یا شاید هم کشتن) نامزدش می‌شوند. اما تفسیر ژرف‌تر هنگامی صورت می‌گیرد که ژیژک بر لکه‌های موجود در حوزه واقعیت [زندگی همسایه‌ها] تأکید می‌کند: لکه‌های درون فیلم نخست نگاه مردِ همسرکش به جیمز استوارتِ در حال دید زدن است (یعنی هنگامی که قاتل برای نخستین بار نگاهش با نگاه شاهد تلاقی پیدا می‌کند) و دوم صدای خوانندهٔ زنی است که در میان همسایه‌ها تنها کسی است که تصویرش را نمی‌بینم (و ژیژک آن را صدای فرامن مادرانه بدون جسم می‌نامد، مثل مورد فیلم روانی). در واقع این لکه‌ها هستند که به حوزه واقعیت چارچوب و مبنا می‌بخشند: بهایی که استوارت برای یکی شدن با زندگی روزمره می‌پردازد، ندیدن لکه‌های موجود در آن است، به محض آن‌که به این لکه‌ها پی می‌برد، حقیقتِ زندگی روزمره را درمی‌یابد، حقیقتی که به او می‌گوید میل به خلاص شدن از شر نامزدش نیز می‌تواند به کشتن او رهنمون شود. به زعم ژیژک تشخص هیچکاک در انگشت نهادن بر همان امور عجیب، نامتعارف و غریب یا همان لکه‌ها و خدشه‌های موجود در حوزهٔ به ظاهر منسجم واقعیت است. مثال زیباشناسانه ژیژک در فیلم‌های هیچکاک،

همان نماهای متحرک مشهور هیچکاکی است، که آن را معادل همان آنامورفسیس[۱۰] مشهور در تاریخ هنر می‌داند: «حرکت دوربین در فیلم‌های هیچکاک را می‌توان همچون حرکت از یک دید کلی از واقعیت به نقطه آنامورفسیس آن توصیف کرد.»[۱۱] به همین دلیل هیچکاک موفق می‌شود با تمایز گذاشتن میان این دو پرسپکتیو، بُعد «امر والا» را در فیلم‌هایش حفظ کند. همین توصیف را ژیژک از برش هیچکاکی به دست می‌دهد. استفادهٔ هیچکاک از مونتاژ به نوعی دست بردن در نگاه است. مثل مورد فیلم روانی جایی که ابتدا نمای نقطه نظر لیلا را از خانه نورمن بیتس داریم و سپس با یک برش نمای نقطه نظر خانه از لیلا را. این برشِ هوشمندانه ابژه‌های روزمره و پیش پاافتاده را به چیز والا تبدیل می‌کند.

اما قرائت ژیژک از لینچ او را در نقطه مقابل هیچکاک قرار می‌دهد. لینچ برخلاف هیچکاک چشم‌اندازی عمودی از واقعیت و پشتیبان سرکوب شده و خیالی آن ارائه نمی‌کند؛ برعکس در فیلم‌های لینچ فانتزی به شکلی افقی در جوار واقعیت قرار گرفته است. ژیژک نشان می‌دهد که در فیلم‌های لینچ، لکه هیچکاکی غایب است، در عوض به جای آن چیزی وجود دارد که ژیژک آن را extraneation می‌نامد، یعنی از شکل افتادن واقعیت به نحوی که فانتزی و عناصر واقعی که آن را برمی‌سازد همزمان به نمایش درمی‌آید. به همین دلیل است که ژیژک از تعبیر «امر والای مبتذل» برای توصیف سینمای لینچ استفاده می‌کند: از یک سو ما امر نمادین ابسورد و پوچ را داریم و از سوی دیگر امر واقعی را همچون چیز ناخوشایند.

اما کیسلوفسکی آخرین چالش نظری ژیژک در عرصه سینماست. فیلم‌های کیسلوفسکی این نکته را نمایش می‌دهند که خود واقعیت یک داستان است. به تعبیر ژیژک، کیسلوفسکی این تأثیر را از طریق نمایش افقی واقعیت‌های مختلفی نشان می‌دهد که در کنار یکدیگر و بر روی یک محور قرار دارند. از این بابت او شبیه لینچ و متفاوت از هیچکاک است. اما برخلاف

لینچ، کیسلوفسکی واقعیت را در برابر فانتزی قرار نمی‌دهد، بلکه در کیسلوفسکی واقعیت از طریق نزدیکی با فانتزی کیفیتی شبح‌گونه می‌یابد. مثال عالی این مضمون را می‌توان در شخصیت قاضی در فیلم سه رنگ: قرمز مشاهده کرد. شخصیتی که هم به عنوان شخصیتی واقعی درون جهان داستانی فیلم ظاهر می‌شود و هم به عنوان مخلوقِ خیالی شخصیت مرکزی فیلم.

معادل لکه هیچکاکی در فیلم‌های کیسلوفسکی، مداخله امر واقعی‌ای است که در کل جهان‌های نمادین ممکن ثابت باقی می‌ماند. مثل بطری‌های شیر که در کل مجموعهٔ ده فرمان تکرار می‌شوند. اما در حالی که در فیلم‌های هیچکاک لکه همچون یک آنامورفسیس عمل می‌کند که چشم‌اندازی را به‌وجود می‌آورد که از خلال آن می‌توان کل فیلم را دوباره دید، به تعبیر ژیژک، در فیلم‌های کیسلوفسکی، این بازگشت امر واقعی بسیار شبیه به مفهوم سینتوم نزد لاکان است: یعنی همان گرهٔ لذتی که آن چنان در برابر امر نمادین مانع ایجاد می‌کند که هر گونه تلاشی برای تفسیر آن نقش بر آب می‌شود.

نکته مهم دیگر در تحلیل ژیژک از سینمای کیسلوفسکی نقش نگاه در فیلم‌های اوست. نگاه در فیلم‌های کیسلوفسکی کیفیتی اضطراب‌آور دارد. هیچکاک در فیلم‌هایش همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم از طریق نگاه ابژه به سوژه، ابژه را به چیزی والا تبدیل می‌کند. اما در فیلم‌های کیسلوفسکی نگاه همچون یک میانجی یا سطح مشترک عمل می‌کند: آنچه در ابتدا می‌پنداریم نمای سوبژکتیو است به نمای ابژکتیو تبدیل می‌شود. یعنی ابتدا می‌پنداریم داریم صحنه‌ای را از زاویه دید یک شخص نگاه می‌کنیم اما بعد متوجه می‌شویم که خود آن شخص نیز بخشی از صحنه است. بهترین و به یادماندنی‌ترین نمونه این کاربرد نگاه در فیلم آبی است. هنگامی که در اوایل فیلم ژولیت بینوش که بر اثر تصادف به شدت مجروح شده بر روی تخت بیمارستان دراز کشیده است. دکتر به بینوش نزدیک می‌شود و ما تصویر او را همچون یک انعکاس می‌بینیم.

سپس متوجه می‌شویم که این سطح که تصویر دکتر را منعکس کرده، چشمان خود بینوش است که تقریباً کل صحنه را اشغال کرده است. در واقع در این‌جا خود واقعیت به نمود شبح‌گونهٔ درون قاب چشم تقلیل می‌یابد.

تقسیم‌بندی کتاب حاضر، بر اساس رویکردی هگلی انجام شده است. امر کلی یا جهانی اشاره به هیچکاک در مقام یک فیلمساز تحقق یافته دارد؛ اشاره به آنچه که امروزه در مطالعات سینمایی از آن به عنوان «سینمای هیچکاک» یا «جهان هیچکاک» یاد می‌شود. کارگردانی که به تعبیر هگلی ایدهٔ خود را تحقق بخشیده است. همان کلیتی که به امر جزئی یا خاص یعنی همان فیلم‌های هیچکاک مشروعیت می‌بخشد، همان فیلم‌هایی که تک‌تکشان بر این مفهوم کلی یا جهانی هیچکاک گواه می‌دهند؛ فیلم‌هایی که در مقام امر جزئی بر سازندهٔ این امر کلی یعنی «سینمای هیچکاک»اند. با این حال هیچ راهی برای خاص یا جزئی‌شدن وجود ندارد، مگر آن‌که از خلالِ این کلی بودن عبور کند، به همین دلیل فیلم‌هایی که بر سازندهٔ جهان هیچکاکی یا همان امر کلی نیستند (فیلم‌هایی که در مطالعات هیچکاکی به عنوان فیلم‌های غیرهیچکاکی مشهورند) به امر جزئی تعلق ندارند. اما نکته مهم این است همین امر کلی با حذف فیلم‌های غیرهیچکاکی ساخته می‌شوند، یعنی همان استثناناتی که وجودشان برای ساخته شدن امر کلی یا «جهان هیچکاکی» ضروری است. و البته ژیژک در فصل سوم، یعنی امر فردی در مقام سنتز امر کلی و امر جزئی ظاهر می‌شود؛ به تعبیری حرف آخر را در باب هیچکاک می‌زند. اما نکته مهم این‌که کارش را با استثناءِ «جهان هیچکاکی»، یعنی فیلم مرد عوضی شروع می‌کند؛ فیلمی به تعبیر رایج غیرهیچکاکی که ژیژک مفهوم امر هیچکاکی را از خلالِ آن تبیین می‌کند.(۱۲)

❁❁❁

ترجمه عنوان اصلی کتاب در زبان فارسی «هر آنچه می‌خواستید در بارهٔ لاکان بدانید اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید» عنوانی بلند، نامأنوس و تا حدودی گمراه‌کننده بود و به همین خاطر از آن صرف‌نظر شد.

یادداشت‌ها

1. Ernesto Laclau, *Preface* in the Sublime Object of Ideology, by Slavoj žižek, Verso, 1989.

۲. شباهت مفهوم بخیه زدن لاکانی با استیضاح آلتوسری در این حوزه کاملاً مشهود است. برای درک مفهوم استیضاح رجوع شود به کتاب رخداد، اسلاوی ژیژک، مجموعه مقالات، و: م. فرهادپور. م. اسلامی. ۱. مهرگان. صص ۴ـ۶۴۳، ۱۳۸۴، تهران.

۳. لارامالوی، لذت بصری و سینمای روایتی، ترجمه فتاح محمدی، ارغنون شمارهٔ ۲۳.

۴. یکی از بحث‌انگیزترین کاربردهای نگاه در نوشته‌های ژیژک، بحث او پیرامون فیلم‌های پورنوگرافی است. برخلاف منتقدان فمینیست که این نوع فیلم‌ها را زن‌ستیز و مردانه قلمداد می‌کنند که در آن زنان همچون ابژه‌های پیش پاافتاده و مصرفی لذت نمایش داده می‌شوند، ژیژک نشان می‌دهد که این تماشاگر مرد است که اتفاقاً از طریق رابطه دو سویه نگاه، اسیر جسم زنانه می‌شود و چون به آن دسترسی ندارد به ابژهٔ میل سوژهٔ زنانه بازیگر فیلم پورنوگرافی تبدیل می‌شود. هر کنش بازیگر زن به انفعالی جسمانی در مخاطب مرد می‌انجامد. نگاه کنید به:
Slavoj žižek, *Looking Awry*, 1992, Verso.

۵. اسلاوی ژیژک، هنر امر متعالی مبتذل، در باره بزرگراه گمشدهٔ دیوید لینچ، ترجمهٔ مازیار اسلامی، نشر نی، ۱۳۸۴، تهران.

۶. اسلاوی ژیژک، دیوید لینچ یا افسردگی زنانه، ترجمهٔ مازیار اسلامی، فصلنامه ارغنون مجلد ۲۳، تهران، ۱۳۸۲.

7. Slavoj žižek, *The Firght of Real Tears, Krzysztof Kieslowski Between Theory and Postheory*, BFI, London, 2003.

۸. ابژه‌ها، در روانکاوی ضرورتاً همان ابژه‌های زندگی روزمره مثل خودکار، کتاب، دستکش و غیره نیستند، اگر چه ممکن است در بر گیرندهٔ آن‌ها هم باشند. ابژه‌های روانکاوانه، مناطق و بخش‌هایی از بدن هم هستند که در رانه‌های فیزیکی حضور و شرکت دارند. بیش از همه، ابژه‌های روانکاوانه پشتیبان و همتراز سوژه‌اند؛ تصوری که ما از «خود» (Self) داریم در روانکاوی به مثابه یک ابژه تعریف می‌شود. به همین دلیل است که ابژه‌ها در چگونگی درک و دریافت چیزها توسط سوژه بسیار مهم و

اساسی‌اند، چیزهایی که سوژه آن را به عنوان واقعیت پیرامون خود می‌پذیرد و درست به همین دلیل است که تحلیل ابژه‌ها، می‌تواند سوبژکتیویته را نیز تعریف و تبیین کند. به تعبیر لاکان، همه ابژه‌ها با ارجاع به غیاب اولیه (اختگی) و هراس حاصل از آن تعریف می‌شوند. به همین دلیل ابژه‌ها ذاتاً نمادینند، آن هم به این مفهوم که آن‌ها جایگزین چیزی بیش از خودشان هستند، چیزی که نمی‌توانیم داشته باشیم و به همین دلیل لازم است از آن فاصله گیریم.

9. Slavoj žižek, *Looking Awry, An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, The MIT Press, 1992.

۱۰. آنامورفسیس، عنوانی است که در تاریخ هنر به تکنیکی خاص اشاره دارد، جایی که یک پرسپکتیو از شکل افتاده هنگامی که از طریق یک ابزار نامعمول (مثل آینه استوانه‌ای) یا زاویه‌ای خلاف آمد مشاهده شود، طبیعی و سالم به نظر رسد. مثال مورد علاقه لاکان در تاریخ هنر، که ژیژک در نوشته‌های متعدد بارها به آن اشاره کرده است، تابلوی سفیرهای اثر هولباین است که در آن دو پرسپکتیو ناسازگار کنار هم قرار گرفته‌اند. در این تابلو، دو مرد را در مرکز نقاشی داریم که دارای پرسپکتیوی طبیعی‌اند، اما ابژه‌ای مبهم و عجیب در پیشزمینه نقاشی وجود دارد که هنگامی که از جلو به آن نگاه می‌کنیم کاملاً بی‌معنی و مبهم است. اما اگر اندکی به سمت راست تابلو حرکت کنیم و از این زاویه به تابلو بنگریم، این ابژه واجد پرسپکتیوی طبیعی و سالم می‌شود و متوجه می‌شویم که یک جمجمه است. اما در عین حال مابقی نقاشی واجد پرسپکتیوی تار و مبهم و از ریخت افتاده می‌شود. ژیژک در بسیاری از نوشته‌هایش از استعاره آنامورفسیس برای تفسیر بهتر امور بهره می‌جوید، یعنی هنگامی که زاویه دیدمان را اندکی تغییر دهیم بسیاری از امور ماهیت روشن خویش را نشان می‌دهند.

۱۱. یکی از مشهورترین نمونه‌های این حرکت دوربین در فیلم سایه یک شک و در صحنه کتابخانه انجام می‌شود، جایی که ترزا رایت به قاتل بودن دایی محبوبش پی برده است. دوربین از روی دست او که انگشتر اهدایی دایی چارلی در آن است حرکت می‌کند، به بالا می‌رود و ترزا رابت درمانده و در هم ریخته را نمایش می‌دهد.

۱۲. آیا نظریه مؤلف شکل سطحی و ساده شدهٔ این قرائت هگلی نیست؟ اما آنچه قرائت منتقدی مثل رابین وود را از قرائت ژیژک از هیچکاک متمایز می‌کند، در

وهلهٔ نخست نادیده انگاشتن همان استثنائات یا فیلم‌های به زعم او غیرهیچکاکی است. او برای بر ساختن جهان هیچکاک در مقام یک مؤلفِ ثابت‌قدم، اقدام به حذف استثنائات یا فیلم‌های غیرهیچکاکی می‌کند تا کلیتِ هیچکاک را در چارچوب قرائتش بسازد. اما نظریه‌پرداز تیزبینی همچون ژیژک اتفاقاً برای توضیح و تفسیر «سینمای هیچکاک» با همین استثنائات شروع می‌کند؛ با مرد عوضی که مطالعات کلاسیک هیچکاکی آن را همچون «لکه‌ای در کلیت منسجم و خدشه‌ناپذیر سینمای هیچکاک» حذف می‌کند، تا آن وحدت مورد نظرش را از جهان هیچکاک حفظ کند، در حالی که ژیژک لجوجانه بر همین لکه انگشت می‌گذارد، بر همین استثناء، بر همین عنصر حذف شده.

مقدمه

آلفرد هیچکاک یا فرم و میانجی تاریخی آن

اسلاوی ژیژک

در انبوه کوشش‌هایی که قصدشان تفسیر شکاف میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم است، معمولاً چیزی که نادیده انگاشته می‌شود، شیوهٔ تأثیرگذاری این شکاف بر خودِ موقعیت و شأن تفسیر است. هم مدرنیسم و هم پست‌مدرنیسم، تفسیر را ذاتی ابژه آن قلمداد می‌کنند، بدون آن ما به اثر هنری دسترسی نخواهیم یافت ــ بهشت سنتی، یعنی آن‌جایی که همه صرف‌نظر از مهارت و توانایی شخصی‌شان در تفسیرسازی، می‌توانند از اثر هنری لذت ببرند، به نحو جبران‌ناپذیری از بین رفته است. بنابراین شکاف میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم باید درون این رابطهٔ ذاتی میان متن و تفسیرش تعبیه شود. اثر هنری مدرنیستی، بنا به تعریف «غیرقابل درک» است: [اثر هنری مدرنیستی] کارکردی بسان یک شوک دارد، همچون غلیان تروما[1] یا زخمی که رضایت و خرسندیمان نسبت به زندگی روزمره و معمول را تضعیف و سست می‌کند و در برابر تلفیق و حل شدن درون عالَم نمادین ایدئولوژی حاکم مقاومت می‌کند؛ در نتیجه، تفسیر، پس از این مواجههٔ آغازین وارد گود می‌شود و ما را قادر می‌سازد تا این شوک را تکمیل کنیم ــ برای مثال، تفسیر ما را آگاه می‌کند که این تروما، نشان‌دهندهٔ انحراف تکان‌دهنده ما از زندگی

1. Trauma

روزمره عادی و هنجار است... در این مفهوم، تفسیر لحظهٔ قطعی‌کنندهٔ نفس‌کُنش دریافت است: تی اس الیوت زمانی که سرزمین هرزاش را با یادداشت‌هایی در باب مراجع ادبی اثرش کامل می‌کرد، آن طور که همهٔ ما از یک تفسیر آکادمیک انتظار داریم، نسبت به این موضوع کاملاً آگاه بود.

اما پست‌مدرنیسم رویکردی مخالف را انجام می‌دهد: نمونه‌های عالی ابژه آن محصولاتی‌اند با جاذبه‌ای فراگیر و مشخص (فیلم‌هایی همچون بلیدر انر، ترمیناتور یا مخمل آبی) ـ این کارِ مفسر است که در این آثار نمونه‌ای از پیچیده‌ترین ظرافت‌های نظری لاکان، دریدا و فوکو را کشف کند. پس اگر لذت تفسیر مدرنیستی جلوه‌ای از بازشناسی ـ recognition ـ است که به غرابت و کلاف مضطرب‌کنندهٔ ابژهٔ تفسیر «سر و شکل می‌دهد» («آها، حالا نکته موجود در این پیچیدگی ظاهری را گرفتم»)، هدف رویکرد پست‌مدرنیستی، غریبه‌گردانیِ خود آشنایی و سادگی آغازین است: شما فکر می‌کنید چیزی که دارید می‌بینید یک ملودرام ساده است که حتی مادربزرگ پیرتان نیز در دنبال کردن آن مشکلی ندارد؟ در حالی که بدون مد نظر قرار دادن تفاوت میان سیمپتوم[1] و سینتوم،[2] ساختارگرهٔ بورمیان[3] و این واقعیت که زن یکی از نام‌های پدر است و غیره، کاملاً نکته فیلم را از دست داده‌اید.

اگر مؤلفی وجود داشته باشد که نامش مظهر این لذتِ تفسیری در «غریبه‌گردانیِ محتوای دمِ دست و پیش پا افتاده» باشد، او آلفرد هیچکاک است. هیچکاک به منزلهٔ پدیده‌ای نظری که ما در چند دههٔ اخیر شاهد بوده‌ایم ـ جریان بی‌پایان کتاب‌ها، مقالات، واحدهای دانشگاهی، کنفرانس‌های تحقیقاتی ـ یک نمونهٔ عالی پدیدهٔ پُست‌مدرن، است. پدیده‌ای که متکی بر انتقال فوق‌العاده‌ای است که اثر هنری او راه می‌اندازد. برای خوره‌های حقیقی هیچکاک، همه چیز در فیلم‌های او واجد معناست. طرح داستانی به ظاهر سادهٔ

---

1. symptom 2. sinthom 3. Borromean

فیلم‌هایش، پیچیدگی‌های فلسفی نامنتظره‌ای را می‌پوشاند (و ــ انکار آن هم بی‌فایده است ــ این کتاب هم در چنین جنونی بی‌اندازه سهیم است). آیا هیچکاک، با وجود همهٔ این بحث‌ها یک هنرمند پیشگام پست‌مدرنیستی نیست؟ چگونه باید جایگاه هیچکاک را با ارجاع به مثلث رئالیسم ـ مدرنیسم ـ پست‌مدرنیسم نشان داد که فردریک جیمسن با دیدگاهی خاص نسبت به تاریخ سینما آن را شرح داده است، دیدگاهی که رئالیسم را معادل سینمای کلاسیک هالیوود می‌داند ــ یعنی رمزگان روایتی که در دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بنا شد، مدرنیسم را معادل مؤلفان بزرگ دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ می‌داند، و پست‌مدرنیسم را معادل پیچیدگی‌ای که امروزه در آن به سر می‌بریم ــ یعنی معادل وسواس به **چیز** تروماتیکی که هر شبکه روایتی را به کوششی ناکام و خاص در «سر و شکل دادن» به **چیز** فرو می‌کاهد.(۱)

یک رویکرد دیالکتیکی دقیقاً تا زمانی به هیچکاک علاقه‌ای خاص نشان می‌دهد که او بر روی لبه‌های این مثلث(۲) طبقه‌بندی شده حضور داشته باشد ــ هر کوششی در طبقه‌بندی، دیر یا زود نتیجه‌ای پارادوکسیکال برایمان به همراه می‌آورد مبنی بر این‌که هیچکاک به نحوی همزمان هر سه آن‌هاست، رئالیست (از منتقدان و مورخان چپ‌گرای قدیمی که نزد دیدگاه‌شان، نام هیچکاک مظهر بستار[1] روایتی ایدئولوژیک هالیوودی است تا ریموند بلور که فیلم‌های هیچکاک برایش مسیر اودیپی را تغییر می‌دهد و به معنای دقیق کلمه هم نسخهٔ نمونه‌ای و هم نامتعارف روایت کلاسیک هالیوود است)،(۳) مدرنیست (به تعبیری مظهر و در عین حال نفر اول صف مؤلفان بزرگی که در حاشیه هالیوود یا بیرون از آن، رمزگان روایتی هالیوود را واژگون می‌کنند) «پُست مدرنیست» (اگر نه به هیچ دلیلی دیگر، صرفاً به خاطر انتقالی که فیلم‌هایش در مفسران برمی‌انگیزد).

---

1. Closure

پس هیچکاک در حقیقت چه چیزی است؟ یعنی این‌که آدم می‌تواند وسوسه شود و با تصدیق این‌که او حقیقتاً یک «رئالیست» است، راه ساده را برگزیند؛ این‌که او قویاً در دستگاه و سنت هالیوودی قرار می‌گیرد و تنها پس از این است که از سوی مدرنیست‌های مجله کایه دو سینما و سپس پست‌مدرنیست‌ها مصادره به مطلوب می‌شود ــ با این همه چنین راه‌حلی متکی بر تفاوت میان شیء فی‌نفسه و تفسیر ثانویهٔ آن است، تفاوتی که به لحاظ معرفت‌شناسی مشخصاً تا زمانی مورد تردید است که یک تفسیر هرگز برای ابژه‌اش، صرفاً «بیرونی» نباشد. بنابراین منتقل کردن این برهان ذوحدین به خود آثار هنری هیچکاک به مراتب زایاست، یعنی این‌که مثلث رئالیسم ـ مدرنیسم ـ پست‌مدرنیسم را همچون اصلی درک کنیم که ما را قادر می‌کند تا با تمایزگذاری میان پنج دورهٔ کاری او به این آثار نظمی تحمیل کنیم:

● فیلم‌های پیش از ۳۹ پله: هیچکاکِ پیش از شکاف معرفت‌شناسانه‌اش، پیش از آنچه الیزابت وایز به درستی تثبیت سبک کلاسیک [هیچکاک] می‌خواند،(۴) یا ــ به تعبیر هگلی ــ پیش از آن‌که او به ایدهٔ خود بدل شود و آن را محقق کند. البته می‌توان این بازی را راه انداخت که کُل سبک و جهان‌بینی هیچکاک در آن فیلم‌ها هم حضور داشته است، یعنی در فیلم‌های پیش از آن شکاف معرفت‌شناسانه (برای مثال روتمن در مستأجر اجزای کل جهان هیچکاک تا روانی را تمییز و تشخیص می‌دهد)(۵) در شرایطی که نمی‌توان ماهیت پس‌نگرانه[1] چنین روالی را هم نادیده گرفت: جایگاهی که روتمن از آن در بارهٔ فیلم‌های اولیه هیچکاک صحبت می‌کند، متعلق به زمان و مکانی است که در آن مفهوم «جهان هیچکاک» کاملاً شکل گرفته و تحقق یافته است.

● فیلم‌های انگلیسی نیمه دوم دههٔ ۱۹۳۰ ــ از سی و نه پله تا بانو ناپدید می‌شود:

---

1. Retroactive

«رئالیسم» (مشخصاً به همین دلیل است که مارکسیسم تندرویی مثل ژرژ سادول که همیشه دیدگاهی انتقادی نسبت به هیچکاک دارد، فیلم‌های این دورهٔ او را دوست دارد)، به شکل فرمال درون محدودیت‌های روایت کلاسیک سامان می‌یابد و به لحاظ تماتیک نیز مبتنی بر داستان اودیپی سفر آغازین یک زوج است. به تعبیری باید گفت که کنش متحرک و سرزندهٔ درون این فیلم‌ها نباید برای لحظه‌ای نیز ما را فریب دهد ــ کارکرد این کنش نهایتاً این است که زوجِ عاشق را در معرض آزمون قرار دهد و بنابراین پیوند مجددشان را ممکن سازد. تمام فیلم‌های این دوره داستان‌های زوجی هستند که تصادفاً به هم وصل شده‌اند (گاهی اوقات به معنای واقعی کلمه: مثلاً به نقش دستبند در سی و نه پله توجه کنید) و سپس از خلالِ مجموعه‌ای از مصیبت‌ها و سختی‌ها به بلوغ می‌رسند ــ به تعبیری این فیلم‌ها واریاسیون‌هایی مبتنی بر موتیف بنیادین ایدئولوژی بورژوایی در بارهٔ ازدواج هستند که نخستین و شاید هم صادقانه‌ترین بیانش را در فلوت اسرارآمیز[۶] موزار به دست آورده است. زوج‌هایی که تصادفاً وصل شده‌اند و سپس با گذراندن مصیبت‌ها و مشکلات پیوند مجدد می‌یابند عبارتند از هَنِی و پاملا در سی و نه پله، آشِندِن و اِلسا در مأمور مخفی، رابرت واریکا در جوان و بی‌گناه، گیلبرت و آیریس در بانو ناپدید می‌شود ــ با استثناء قابل توجه خرابکاری، جایی که مثلث سیلویا، همسر جنایتکارش ورلاک، و کارآگاه تِد، از ویژگی ترکیبی دورهٔ بعدی آثار هیچکاک حکایت می‌کنند.

● دوره سلزنیک ــ از ربه‌کا تا زیر برج جدی: «مدرنیسم» که به لحاظ فرمال نماهای متحرک طولانی، و کرْ و کوژ مشخص‌کننده آن است، و به لحاظ تماتیک نیز مبتنی بر دیدگاه قهرمان زنی است که توسط یک چهرهٔ پدرانهٔ مبهم (شیطان، عقیم، خرد شده و کثیف) تروماتیک می‌شود. یعنی این‌که، طبق یک قاعده، در این فیلم‌ها داستان از نقطه نظر زنی روایت می‌شود که میان دو مرد

تقسیم شده است چهرهٔ کهنسال شیطان (پدر یا همسر مسنّش، که مجسم‌کننده یکی از چهره‌های نمونه‌ای هیچکاک است، یعنی همان شخصیت شیطان صفتی که از وجود شیطان در خویش آگاه است و تا لحظهٔ نابودیش مبارزه و تقلا می‌کند) و فرد جوان‌تر، یعنی همان «آدم خوبه» ملال‌آوری که زن در پایان او را برمی‌گزیند. علاوه بر سیلویا، ورلاک و تد در خرابکاری، نمونه‌های اصلی چنین مثلثی عبارتند از: کارول فیشر در خبرنگار خارجی است که میان وفاداری به پدر طرفدار نازی‌اش و عشق به روزنامه‌نگار جوان امریکایی مردد است، چارلی در سایه یک شک که میان دایی جنایتکارش (او هم نامش چارلی است) و جک کارآگاه جوان تقسیم شده و البته آلیشیا در بدنام که میان سباستین همسر مسنّش و دولین گیر کرده است.(۷) البته نقطه اوج و در عین حال مبهم این دوره طناب است، که به جای قهرمان زن، ما عضو «منفعل» یک زوج هم‌جنس‌گرا را داریم (فارلی گرینجر) که میان دوست شیطان‌صفت جذاب و معلمش، پروفسور (جیمز استوارت) تقسیم شده است، معلمی که حاضر نیست در جنایت آن‌ها تحقق آموزه‌های خویش را باز شناسد.

● فیلم‌های دههٔ ۱۹۵۰ و آغاز دههٔ ۱۹۶۰ ــ از بیگانگان در قطار تا پرندگان «پُست‌مدرنیسم» که به لحاظ «فرمال» بعد تمثیلیِ تأکید و برجسته شده مظهر آن است (یعنی درون محتوای دایجتیک فیلم، از این فرایند تماشا کردن و به تماشا گذاشته شدن نقل قول می‌شود: ارجاع به چشم‌چرانی از پنجره عقبی تا روانی و غیره)[1] و به لحاظ تماتیک مبتنی بر دیدگاه قهرمان مردی است که فرامن مادرانه دسترسی او به رابطه جنسی «طبیعی» را ناممکن می‌کند (از برونو در بیگانگان در قطار، جف در پنجره عقبی، راجر تورنهیل در شمال به شمال غربی، نورمن در روانی، میچ در پرندگان گرفته تا قاتل کراواتی در جنون).

---

۱. در این‌جا اشاره ژیژک به همان کیفیت خودارجاعی و خودبازتابندهٔ هنر پست‌مدرنیستی است. در مثال او که چشم‌چرانی است، موضوع چشم‌چرانی هم به عنوان داستان فیلم بیان می‌شود و هم درون محتوای فیلم از سوی شخصیت‌ها در بارهٔ آن بحث می‌شود. ــ و.

● فیلم‌های مارنی به بعد: علی‌رغم وجود صحنه‌هایی که همچنان نشان‌دهندهٔ نبوغ هیچکاک‌اند (کشتی عظیم در پایان مارنی، قتل گورمک در پردهٔ پاره، نمای متحرک رو به عقب در جنون، استفاده از روایت موازی در توطئه خانوادگی و غیره) این آثار «Post-film» هستند، فیلم‌های دورهٔ فروپاشی، گرایش نظری عمده به این فیلم‌ها در این واقعیت نهفته است که ــ دقیقاً به خاطر این فروپاشی، به خاطر خرد کردن جهان هیچکاک به اجزاء سازندهٔ آن ــ این فیلم‌ها ما را قادر می‌کنند تا اجزاء سازنده‌شان را تفکیک کنیم و یک به یک به دستشان آوریم.

این‌جا در فیلم‌های هیچکاک مشخصه‌ای که برای یک تحلیل مبتنی بر «میانجی اجتماعی» حیاتی و اساسی به نظر می‌رسد، انطباق نوعِ غالب و حاکم سوبژکتیویته در هر یک از سه دورهٔ مرکزی، بر شکل سوبژکتیویته‌ای است که به سه دورهٔ سرمایه‌داری تعلق دارد (سرمایه‌داری آزاد، دولتِ سرمایه‌داری امپریالیستی، سرمایه‌داری متأخر مابعد صنعتی) سفر آغازین زوج، یا موانع موجود در آن که میل به تجدید پیوند زوج را برمی‌انگیزد، عمیقاً در ایدئولوژی کلاسیک «سوژه مستقلی» ریشه دارد که معتقد است سوژه از خلال مصیبت‌ها و سختی‌ها قوی می‌شود؛ چهرهٔ پدرانه تسلیم شدهٔ دورهٔ دوم، سقوط و انحطاط این سوژهٔ مستقل را نشان می‌دهد، سوژهٔ مستقلی که در تضاد با قهرمان ناهمگن کسالت‌بار و پیروز است؛ سرانجام چندان دشوار نیست که در قهرمان نمونه‌ای هیچکاک در دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰، مشخصه‌های «خودشیفتگی آسیب‌شناختی» شکل سوبژکتیویته‌ای را باز شناسیم که شاخص جامعه معروف به «مصرف‌گرایی» است.[۸] این موضوع فی‌نفسه، پاسخی مناسب و کافی به پرسش «میانجی اجتماعی» جهان هیچکاک است. منطق درونی و ذاتی تحول و بسط فیلم‌های او اجتماعی است. فیلم‌های هیچکاک، این سه نوع سوبژکتیویته را به شکلی آشکار و

واضح ـ حتی می‌توان گفت چکیده ـ صورت‌بندی می‌کند: یعنی همچون سه وضعیت (modality) متمایز میل.

آدم می‌تواند این سه وضعیت را با ارجاع به شکل رایج و غالب قطب مخالف سوژه، یعنی ابژه، در هر یک از این سه دوره، ترسیم کند. هنگامی که می‌گوییم «ابژه هیچکاکی»، تداعی نخست ـ یا حتی خودکار ـ آن مک گافین است ـ با این که مک گافین صرفاً یکی از سه نوع ابژه در فیلم‌های هیچکاک است:

● نخست این که خود مک گافین «هیچ چیز» نیست، مکانی خالی است، یک پیش‌متن ناب که تنها نقشش این است که داستان را به حرکت درآورد: فرمول موتورهای هواپیمای جنگی در سی و نه پله، تبصرهٔ مخفی در معاهدهٔ نیروی دریایی در خبرنگار خارجی، ملودی رمزگذاری شده در بانو ناپدید می‌شود، بطری‌های اورانیوم در بدنام، و غیره. مک گافین یک ظاهر و بنای ناب است: فی‌نفسه بی‌اهمیت است، و به لحاظ ضرورت ساختاری غایب است: معنایش خود بازتابنده است و در برگیرندهٔ این واقعیت است که برای دیگران معنا و اهمیت دارد، یعنی برای شخصیت‌های اصلی داستان، واجد اهمیتی حیاتی است.

اما در مجموعه‌ای دیگر از فیلم‌های هیچکاک، ما نوع دیگر ابژه را می‌یابیم که قطعاً بی‌اهمیت نیست، یعنی غیاب محض نیست. این‌جا چیزی که مهم است حضور آن است، حضور مادی پاره‌ای از واقعیت ـ این ابژه، یک باقیمانده است، بازمانده‌هایی که نمی‌توان آن‌ها را به شبکه‌ای از مناسباتِ فرمالِ درخورِ ساختار نمادین تقلیلشان داد. ما می‌توانیم این ابژه را همچون ابژهٔ مبادله‌ای تعریف کنیم که در میان سوژه‌ها در چرخش و جریان است و چون نوعی ضمانت و آلت دست در مناسبات نمادین آن‌ها [سوژه‌ها] عمل می‌کند. مثل نقش کلید در بدنام یا حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر، نقش حلقه

ازدواج در سایه یک شک و پنجرهٔ عقبی، نقش فندک در بیگانگان در قطار، و حتی نقش کودکی که میان دو زوج دست به دست می‌شود در مردی که زیادی می‌داند است. این ابژه، یگانه است و واجد کیفیتی غیرآینه‌ای است ــ یعنی این که بدیلی ندارد و از رابطه آینه‌ای ثنوی می‌گریزد، به همین دلیل است که نقشی اساسی در آن دسته فیلم‌هایی ایفا می‌کند که بر اساس مجموعه‌ای از مناسباتِ دوگانه ساخته شده‌اند، فیلم‌هایی که در آن هر عنصر، واجد قرینهٔ آینه‌گون خود نیز است (بیگانگان در قطار، سایه یک شک، جایی که نام شخصیت اصلی باز هم دوگانه شده است ــ دایی چارلی و خواهرزاده چارلی): اما این ابژه فاقد قرینه است، و به همین دلیل است که میان عناصر متقابل و مخالف دست به دست می‌شود، گویی در جستجوی جایگاه مناسبی است، که در آغاز از دست داده.

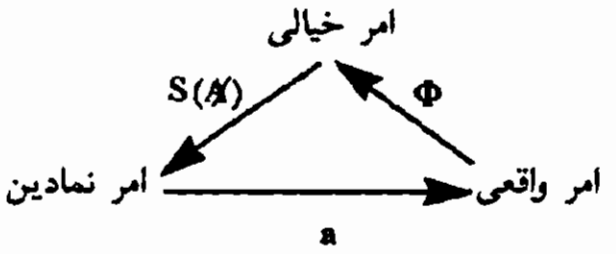
پارادوکس نقش این ابژه این است که اگرچه بازماندهٔ **امر واقعی** است، یعنی یک مدفوع است (همان چیزی که در روانکاوی «ابژهٔ مقعدی» نامیده می‌شود)، با این حال به منزلهٔ شرایط ایجابی بازسازی یک ساختار نمادین عمل می‌کند: یعنی ساختار مبادلاتِ نمادینِ میان سوژه‌ها تنها تا زمانی وجود دارد که در این عنصر مادی ناب تجسم یابد یعنی همان ابژه‌ای که به منزلهٔ تضمین آن عمل می‌کند ــ برای مثال، در بیگانگان در قطار، پیمان جنایت میان برونو وگای تنها تا زمانی معتبر است که ابژه (فندک سیگار) میان آن دو دست به دست می‌شود.

این مسئله، موقعیتی بنیادین در کل مجموعهٔ فیلم‌های هیچکاک است، در آغاز ما با یک وضعیتِ تعادل حیاتی (homeostatic) غیرساختاری، پیش‌نمادین و خیالی و چیزها مواجهیم، یعنی تعادل و توازنی بی‌اهمیت که در آن مناسبات میان سوژه‌ها هنوز به مفهومی دقیق ساخت نیافته است ــ یعنی این که، از خلالِ فقدان، میان آن‌ها در جریان است، و پارادوکس این است که

این پیمان نمادین، این شبکه ساختاری مناسبات، تنها می‌توانند خود را تا زمانی تثبیت کند که در یک عنصر مادی کاملاً حادثی تجسم یابد، یعنی در تکّه‌ای از امر واقعی، که با فوران ناگهانی‌اش، بی‌تفاوتی تعادل حیاتی میان سوژه‌ها را مختل می‌کند. به بیان دیگر، تعادل و توازن خیالی از طریق یک شوک **امر واقعی** به شبکه‌ای به لحاظ نمادین ساخت‌یافته تغییر می‌یابد.(۹)

● سرانجام، ما از نوع سوم ابژه هم برخورداریم: برای مثال پرنده‌ها در فیلم پرندگان (می‌توانیم به این فهرست کشتی عظیم در مارنی را اضافه کنیم که در انتهای همان خیابان قرار دارد که مادر مارنی زندگی می‌کند. یا مجسمه‌های عظیم در کل فیلم‌های هیچکاک از مجسمه مصری در حق‌السکوت گرفته تا مجسمه آزادی در خرابکار و مجسمه‌های کوه راشمور در شمال به شمال غربی). این ابژه از یک حضور مادی سرکوبگر عظیم برخوردار است؛ این ابژه یک خلأ کم‌اهمیت مثل مک گافین نیست، اما در عین حال میان سوژه‌ها نیز دست به دست نمی‌شود، یعنی ابژه مبادله هم نیست، بلکه صرفاً تجسمی خاموش از کیف ـ Jouissance ـ محال است.

چگونه می‌توانیم منطق و انسجام ـ یعنی استقلالِ درونیِ ساختاری ـ این سه ابژه را توضیح دهیم؟ لاکان در سمینار *Encore* شمایی از آن ارائه می‌کند.(۱۰)



این‌جا ما باید بردار را نه همچون مشخص‌کنندهٔ یک نسبت تعین (امر خیالی، تعیین‌کننده امر نمادین است و غیره)، بلکه بیش‌تر به مفهوم نمادینه کردن امر خیالی تفسیر کنیم. بنابراین:

● مک‌گافین آشکارا همان *objet petit a* است، شکافی در مرکز نظم نمادین ــ فقدان، یا خلأ **امر واقعی** که جریان نمادین تفسیر را به حرکت درمی‌آورد، ظاهر نابی از معما که باید توضیح و تفسیرش کرد.

● ابژهٔ در جریان مبادله، S(Ⱥ) است، ابژهٔ نمادینی که تا زمانی که نمی‌تواند به بازی آینه‌ای تقلیل یابد، آن محال بودنی را ثبت و حک می‌کند که نظم نمادین پیرامون آن ساخت می‌یابد ــ عنصر ریزی که تبلور ساختار نمادین را به حرکت درمی‌آورد.

● و سرانجام پرنده‌ها Phi و (یا همان تخیل **امر واقعی**) غیرمنفعل هستند، یعنی عینیت‌یافتگی خیالی **امر واقعی**‌اند ــ ایماژی که به کیف محال تجسم می‌بخشد.(۱۱)

فهم این نکته چندان دشوار نیست که چگونه این سه نوع ابژه، منطبق با سه دورهٔ اصلی فیلمسازی هیچکاک نظم و ترتیب می‌یابند.

● دورهٔ نخست با علامت a مشخص می‌شود، یعنی مک‌گافین: ظاهر نابی که قهرمان را به سفری ادیپی سوق می‌دهد (تصادفی نیست که در این دوره، نقش مک‌گافین بسیار برجسته است: از طرح موتور هواپیمای جنگی در سی و نه پله، تا ملودی رمزگذاری شده در بانو ناپدید می‌شود)؛

● دورهٔ دوم با غلبهٔ S(Ⱥ) مشخص می‌شود ــ یعنی علامت و مظهر پدر عقیم: پاره‌ای از واقعیت که همچون دالِ این نکته عمل می‌کند که «دیگری بزرگ» خط خورده است، یعنی این‌که پدر تا هنگامی که گرفتار و محصور کیفِ قبیح است (مثل حلقه در سایه یک شک و کلید در بدنام و غیره) قادر نیست که طبق نامش و فرمان و مأموریت نمادینش زندگی کند.

● در دورهٔ سوم، شکل‌های مختلف Phi بزرگ غالب می‌شوند: مجسمه‌های

عظیم‌الجثه، پرنده‌ها و دیگر «لکه‌ها»یی که کیف فرامن مادی را تجسم می‌بخشند و در نتیجه تصویر را تار و مبهم می‌کنند و آن را غیرواضح می‌سازند.

بنابراین غلبهٔ نوع خاص از ابژه، وضعیت ـ modality ـ میل را معین می‌کند ـ استحاله میل از تعقیب بدون مسئلهٔ یک طعمهٔ گریزان به کشش و شیفتگی مبهم به چیز. می‌توان وسوسه شد و گفت که این سه دوره به تدریج محال بودن رابطهٔ جنسی را نشان می‌دهند: این محال بودن در جهان هیچکاک، از طریق ناسازگاری فزایندهٔ میان دو سطح مناسبات میان زن و مرد مشخص می‌شود: رابطه عشقی و رابطه همکاری.(۱۲)

● فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰ متکی بر هارمونی از پیش تثبیت شدهٔ میان این دو سطح‌اند: خودِ همکاری جستجوگرانه که قهرمان زن و مرد فیلم به‌خاطر یک ضرورت بیرونی بر آن تن می‌دهند، پیوند «درونی» یا همان عشق را پدید می‌آورد (سی و نه پله، مأمور مخفی، جوان و بی‌گناه، بانو ناپدید می‌شود). بنابراین، حتی اگر ماحصل این همکاری، یک زوج عاشق باشد، باز هم چارچوب ایدئولوژیک رایج این تولید تقلیل می‌یابد: یعنی می‌توان گفت که زوج «از بیرون» ساخته شده‌اند و عشق یک رابطهٔ مبتنی بر احساسات عمیق نیست، بلکه حاصل یک مواجههٔ حادثی و بیرونی است ـ در ابتدا، زوج با هم همراه می‌شوند و گاهی اوقات نیز حتی به معنای واقعی کلمه به هم وصل می‌شوند (همچنان که در سی و نه پله می‌بینیم). این همان چیزی است که ما سویهٔ پاسکالی هیچکاک می‌نامیم: آن‌چنان عمل کنید، گویی عاشقید و عشق به تنهایی و خودبخود حاصل خواهد شد.

● فیلم‌های دورهٔ دوم (سلزنیک) که معرف ناهماهنگی و انصراف تقلیل‌ناپذیر است: در پایان، همکاری به موفقیت می‌رسد، زوج شادمانه یکی می‌شوند، اما بهایی که برای این پیوند پرداخته می‌شود، قربانی شدن شخص

سوم است، آدمی حقیقتاً جذاب. این قربانی به پایان خوش فیلم طعم تلخی پنهان می‌بخشد: دست‌کم نوعی معنای ضمنی می‌بخشد، یعنی پایان خوش همچون تسلیم شدن در برابر زندگی روزمرهٔ بورژوازی درک می‌شود (طبق یک قاعده، این شخص سوم یک چهرهٔ پدرانه مبهم است ــ هربرت مارشال در خبرنگار خارجی، جوزف کاتن در سایه یک شک کلود رینز در بدنام ــ ضمن این‌که این شخص سوم می‌تواند یک **زن دیگر** مرگبار باشد ــ ربه کا ــ یا صرفاً واژگونهٔ جنایتکار خیالی خود قهرمان باشد ــ مثل سوءظن، جایی که کری گرانت، یک کلاهبردار ناشی از آب درمی‌آید).

● در فیلم‌های دورهٔ سوم، هر رابطهٔ همکاری یا محکوم به شکست است یا کاملاً خالی از محتوای لیبیدویی ــ جنسی ــ است ــ یعنی می‌توان گفت همکاری و رابطه عاشقانه در تناقض با یکدیگرند (جین وایمن و ریچارد تاد در وحشت صحنه، جیمز استوارت و باربارا دلِ گِدِس در سرگیجه و سام و لیلا در روانی) منطق کلی این تحول این است که هرچه ما بیش‌تر از بیرون به درون پیشرفت کنیم، یعنی هر چقدر بیش‌تر یک رابطه عاشقانه حامی و پشتیبانش را در بافت نمادین بیرونی از دست بدهد، بیش‌تر هم محکوم به شکست است و حتی کسبِ بُعدی مرگبار خواهد شد.[1]

مقالاتی که در پی می‌آید ممکن است همچون نسخهٔ هیچکاکی چیزی باشند که به تعبیر دوستداران شرلوک هولمز ــ Holmesiana ــ «نقد عالی‌تر» نامیده می‌شوند: آدم ممکن است بازی‌ای را به شکل جدی شروع کند که قاعدهٔ اصلی آن پذیرش این اصل باشد که هیچکاک «هنرمند جدی»‌ای است. (قانونی که شگفت‌انگیزی‌اش برای بسیاری کم‌تر از تصدیق این نکته نیست که شرلوک هولمز واقعاً وجود داشته است). با توجه به آنچه پیش‌تر گفتیم،

---

۱. ژیژک استثناء شمال به شمال غربی را توضیح نمی‌دهد. رابطه همکاری کری گرانت و اوا مری سنت که هم در پایان کامیاب است و هم مملو از محتوای لیبیدویی. ــ و.

پاسخ به آنانی که خوره‌های هیچکاک را به خاطر «اولوهیت بخشیدن» به ابژه تفسیریشان (یعنی فیلم هیچکاک) سرزنش می‌کنند، باید کاملاً روشن و واضح شده باشد ـ یعنی همان خوره‌هایی که هیچکاک را به قدرت خداگونه‌ای ارتقاء می‌بخشند که حتی بر کوچک‌ترین جزئیات فیلمش تسلط دارد: چنین نگرشی صرفاً نشانه یک رابطه انتقالی است، جایی که هیچکاک همچون «سوژه‌ای که بناست همه چیز را بداند» عمل می‌کند ـ و آیا لازم است که این نکته را هم اضافه کنیم که در این نگرش حقیقت بیش‌تری وجود دارد، یعنی به لحاظ نظری به مراتب زایاتر است تا نگرش اشخاصی که تأکیدشان را بر تناقض‌ها، خطاپذیری و غیرهٔ هیچکاک می‌گذارند؟ خلاصه این که این‌جا بیش از هر جای دیگر شعار لاکانی «آن‌ها که گول نخورده‌اند به خطا رفته‌اند» خود را می‌نمایاند. تنها راه تولید چیزی واقعی در نظریه این است که داستانِ انتقالی را تا آخر دنبال کنیم.

ترجمهٔ مازیار اسلامی

یادداشت‌ها

۱. نگاه کنید به «هستی ایتالیا» نوشته فردریک جیمسن در امضای امر مرئی، نیویورک، راتلج، ۱۹۹۰. کاربردی بودن مثلث رئالیسم ـ مدرنیسم ـ پست‌مدرنیسم جیمسن بیش‌تر از طریق شیوه‌ای تصدیق می‌شود که ما را قادر می‌کند تا ordre raisonné را به مجموعه‌ای از فیلم‌های معاصر تزریق کنیم. بنابراین چندان دشوار نیست که دریابیم چگونه در مجموعه پدرخوانده‌ها، فیلم نخست «رئالیستی» است (به مفهوم رئالیسم هالیوودی، یعنی بستار روایتی و غیره) فیلم دوم «مدرنیستی» است (یعنی مضاعف کردن دوبارهٔ خط روایتی واحد: کل فیلم نوعی ضمیمهٔ مضاعف برای پدرخوانده ۱ است، یک عقبه و دنباله بر فیلمی که داستان اصلی‌اش پیش‌تر گفته شده است) و فیلم سوم «پست‌مدرنیستی» است (یعنی کولاژسازی‌ای از پاره‌های

روایتی که دیگر توسط پیوندی ارگانیک یا یک چارچوب اسطوره‌ای فرمال سامان و انسجام نمی‌یابند). ویژگی تقلیل‌دهنده هر واحد بعدی حکایت از این دارد که عنصر غالب کل سه‌گانه «رئالیستی» است، که نمی‌تواند در خصوص سه فیلم دیگر میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ که نوعی از سه‌گانه هستند مصداق داشته باشند: جاذبهٔ مرگبار، چیزی وحشی و مخمل آبی. در این‌جا مثلث رئالیسم ـ مدرنیسم ـ پست‌مدرنیسم توسط سه نگرش متفاوت به **زنی دیگر** به مثابه «جاذبه مرگباری» مشخص می‌شود که **امر واقعی** از طریق آن به واقعیت روزمره حمله می‌کند و جریان آن را برهم می‌زند: جاذبه مرگبار درون محدوده‌های ایدئولوژی خانوادهٔ معیار باقی می‌ماند، جایی که زنی دیگر (گلن کلوز) تجسم‌بخش شیطانی است که قرار است کشته یا انکار شود؛ در چیزی وحشی، برعکس، ملانی گریفیث در نقش زنی ظاهر می‌شود که جف دانلیز را از جهان جعلی و متظاهرانه جدا می‌کند و او را وامی‌دارد تا با زندگی واقعی مواجه شود؛ در مخمل آبی، ایزابلا روسلینی از این تقابل ساده طفره می‌رود و همچون چیزی با همه ابهاماتش ظاهر می‌شود، که همزمان قهرمان را جذب و دفع می‌کند... کیفیت تعالی‌بخش فیلم نشان می‌دهد که چطور وجه غالب در این‌جا «پست مدرنیسم» است.

۲. این دلوز بود که هیچکاک را در خودِ مرز تصویر ــ حرکت (image-mouvement) قرار داد، در نقطه‌ای که در آن تصویر ــ حرکت تحویل تصویر ــ زمان (image-temps) داده می‌شود.

3. Raymond Bellour, "Psychosis, Neurosis, Perversion", in Marshall Deutelbaum and Leland Poague, eds. *A Hitchcock Reader*, Ames, Iowa State university Press, 1986.

4. Elizabeth Weis, *The Silent Scream*, London: Associated University Presses, 1982, p. 77.

۵. نگاه کنید به فصل نخست،
William Rothman, *The Murderous. Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1982.

۶. این توازی را می‌توان با جزئیات بیش‌تری توضیح داد: زن اسرارآمیزی که قهرمان مرد را با مأموریتش متهم می‌کند (غریبهٔ به قتل رسیده در آپارتمان هنی در سی و نه پله؛ پیرزن دوست‌داشتنی که در فیلم بانو ناپدید می‌شود ناپدید می‌شود) ــ آیا نوعی

تجلی مجدد «ملکه شب» نیست؟

۷. استثناء قابل توجه در این‌جا زیر برج جدی است، جایی که قهرمان زن در برابر جاذبه سطحی یک اغواگر جوان مقاومت می‌کند و به سوی همسر مُسن جنایتکارش بازمی‌گردد، آن هم پس از اعتراف به این‌که، جنایتی که شوهرش به خاطر آن محکوم شده، در واقع به دست او انجام شده است. خلاصه این‌که شرایط امکان این استثناء، انتقال گناه است، یعنی همان مضمونی که در دورهٔ بعدی آثار هیچکاک غلبه می‌یابد.

۸. برای شرح مفصل‌تری از دوره‌بندی آثار هیچکاک نگاه کنید به فصل ۵ کتاب *Looking Awry* نوشته اسلاوی ژیژک.

۹. برای شناخت این نوع دوم ابژه، نگاه کنید به مقاله «ابژه‌های هیچکاکی» نوشته ملادن دالر در همین کتاب.

10. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Editions du Seuil 1975, p. 83.

۱۱. نگاه کنید به فصل ۵ کتاب

Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso 1989.

12. Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990.

بخش اول

جهانی: مضامین

۱

تعلیق هیچکاکی

پاسکال بونیتزر

اگر از بسیاری از مردم نام مبدع تعلیق در سینما را بپرسید، از دیـوید وارک گریفیث نام خواهند برد. تعلیق در واقع از نتایج تدوین است، اما در عین حال خود یکی از دلایل اصلی پدیدآورندهٔ آن است. برای مثال تدوین صحنه‌های تعقیب و گریز را در نظر بگیرید که در آثار بزرگ و حماسی گـریفیث (نـظیر تعصب و تولد یک ملت) و کمدی‌ها و ملودرام‌ها (نظیر سالی اهل ساداست) به یک اندازه به چشم می‌خورند. تدوین صحنه‌های تعقیب و گریز، نوعی تدوین موازی است که در آن تصاویر فرد تعقیب‌کننده و تعقیب‌شونده به تناوب به نمایش درمی‌آیند ــ در این میان گاه اندازهٔ نماها تغییر می‌کند تا تأثیر عاطفی فیلم افزایش پیدا کند، و گاه نیز، مانند تعصب، این صحنه‌ها به طور موازی با صحنه‌های دیگری تدوین می‌شوند تا هیجان و تنش فیلم افزایش یابد.

اگر در فیلمی ابتدا تصویر چاقویی که به گلویی برهنه نزدیک می‌شود به نمایش درآید و بعد تصویر اتومبیلی که بـه هـمراه ابـری از گـرد و خـاک در جاده‌ای به سرعت پیش می‌آید، بیننده احتمالاً از خود می‌پرسد که آیا اتومبیل برای جلوگیری از جنایت به‌موقع می‌رسد یا نه. این اتفاقی است که در اکثر صحنه‌هایی که به طور موازی تدوین شده‌اند روی می‌دهد ــ چه وقوع چنین اتفاقی از نظر منطقی محتمل باشد و چه تـنها از سـوی جـنبهٔ اخـلاقی درام

تحمیل شده باشد. سینمای وحشت و اضطراب، هنوز تا حد زیادی متکی به اصول تدوین است.

حال چگونه می‌توان تعلیق هیچکاکی یا «سبک هیچکاک» را از این تعلیق مکانیکی که پیش از این توصیف کردیم تمایز بخشید؟ مهم‌ترین خصوصیات هر یک از این دو چه هستند؟

بخش اعظمی از کار سینمایی هیچکاک را می‌توان در تدوین صحنه‌های تعقیب و گریز خلاصه کرد، با این تبصره که این تعقیب و گریز، که توسط یک شیء نمادین ــ یا همان **مک مگافین** مشهور هیچکاک ــ تسریع می‌شود چنان در میان اتفاقات، خطوط داستانی فرعی، رویدادها، جزئیات و آدم‌ها احاطه شده است که در نهایت با کلیت فیلم پیوند می‌خورد و به جزئی از آن تبدیل می‌شود. به نظر می‌رسد که هیچکاک تعقیب و گریز سینمایی را که از گریفیث به ارث برده بود، «تهی می‌کند»، همچنان که مالارمه ادعا می‌کند اشعار بودلر را «تهی» کرده است. پس ابژه‌ای که این اضطراب یا تعلیق آزاد می‌کند، احیا می‌کند و به حرکت می‌اندازد چیست؟ به ناچار باید بگویم این ابژه که همزمان با کشف کلوزآپ پدید آمد (با توجه به سوءنیت ذاتی نهفته در آن) نگاه است.

بنابراین باید به سرچشمه، یعنی فیلم‌های گریفیث، برگردیم، چرا که نگاه یکی از اجزای اساسی آثار گریفیث است. نگاه، آن‌چنان که در آثار گریفیث عمل می‌کند، هر چند از آغاز اختراع دوربین فیلمبرداری جزئی از آن نبود، اما یکی از پیامدهای آن بود که منجر به تولد سینما شد. در پانزده تا بیست سال نخست، فیلمسازان مقهور اشیا، حرکات و زندگی، و در یک کلام مقهور تصویر جان‌دار جهان بودند. امروزه، نخستین فیلم‌های سینمایی، چه ساختهٔ برادران لومیر باشد و چه ساختهٔ مه‌لیس، زکا، مک سنت، چارلی چاپلین و فتی آربوکل، در نظر چون میوه‌های یک بهشت گمشدهٔ سینمایی جلوه

می‌کنند، بهشتی که در آن اضطراب و تدوین نگاه هنوز ناشناخته بود. به همین خاطر است که ما هنوز از تازگی و معصومیت این آثار حرف می‌زنیم. یک نفر دوربین را روی سه پایه و روبروی هر چیزی می‌کاشت که قرار بود از آن فیلمبرداری شود و یک نفر هم جلوی دوربین اداهای خنده‌دار و حرکات اغراق شده انجام می‌داد. نخستین آثار سینمایی غیرمستند، عمداً یا سهواً، تقلیدهای خنده‌داری بودند که مبتنی بر جریان مداوم ادا و اطوارها و حرکات اغراق شدهٔ سر و دست و چشم بودند.

به گفته ادگار مورن (ستارگان)، در حدود سال‌های ۲۰ـ۱۹۱۵ بازیگران به جای حرکات اغراق شده، به تدریج در برابر دوربین کمابیش ساکن ماندند. نقطهٔ عطف این جریان با گریفیث پدید آمد که فیلم‌هایش پیشقراول عصر گلوزآپ و تدوین در سینما بود. تادائو ساتو، منتقد ژاپنی، معتقد است که این تغییر جهت را می‌توان تا حد زیادی مدیون موفقیت آسان و سهل‌الوصول سسویی هایاکاوا در فیلم کلاهبردار ساختهٔ سیسیل ب. دومیل دانست.(۱) هایاکاوا بازیگر ژاپنی در این فیلم چنان ساکن و منفعل است که به‌رغم تصویر پیش‌پا افتاده و نژادپرستانه‌ای که از شخصیت او در این فیلم ارائه می‌شود (نگرانی غیرقابل درک نژاد زرد) او به چنان بیان قدرتمندی دست می‌یابد که مخاطبان فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به زعم ساتو رویکرد هایاکاوا به بازیگری متکی بر نگاه است که به کمک تکنیکی به نام هاراگی ــ که معنای تحت‌اللفظی آن «هنر شکم» است ــ تأثیر بیش‌تری نیز یافته است. بنابراین تکنیک بازی هنرپیشه ژاپنی، برخلاف بازی‌های تئاتری و ادا و اطوارهای اغراق شده‌ای که آن زمان میان بازیگران غربی رایج بود، یک تکنیک درون‌گرایانه و زیرپوستی بوده است.

بد نیست اشاره کنیم که با تقریب دو یا سه سال (۱۹ ــ ۱۹۱۸)، در همین دوره بود که کولشوف مشهورترین آزمایش خود، موسوم به آزمایش موژوکین را انجام داد که اغلب به اشتباه آن را «تأثیر کولشوف» می‌خوانند، این تأثیر بر

بی‌حرکتی صورت بازیگر و «بیان خنثی» آن در کلوزآپ‌ها متکی است. چیزی که در این آزمایش مورد توجه قرار گرفت، نوعی مرحلهٔ سوم و رساندن بازیگری به درجهٔ صفر خود بود که باعث می‌شد تمام قدرت به تدوین و به مؤلف تفویض شود. بنابراین ژست، تمرکز (هاراگی) و خنثی بودن نمایانگر سه مرحلهٔ متفاوت برای دست‌آموز کردن تدریجی بدن بازیگر «از بالا»، از صورت، هستند که در نهایت باعث پیشرفت کارگردانی و تدوین شدند و در تکوین اصول تعلیق نقشی حیاتی بازی کردند. هیچکاک خود می‌گفت که اغلب صورت بازیگران را در حالت خنثی نگه می‌دارد.(۲)

این مسئله در واقع انقلابی در سینما بود. پیروزی تدوین، کلوزآپ، سکون، نگاه و سرکوب حرکات اغراق شده که در پی آن آمد، باعث شد تا طیف وسیعی از عناصر سینمایی ناپدید شوند و دیگر هیچ‌گاه نشاط و سرزندگی اولیهٔ خود را به دست نیاورند. منظورم همان می‌گساری و شادمانی کثیف موجود در واریته‌هاست. سینمایی که معصوم، شاد و هرزه بود می‌رفت که به سینمایی فتیشیستی، سرد و همراه با وسواس‌های بیمارگون تبدیل شود. هرزگی سینمای اولیه از میان نرفته بود، بلکه درونی و اخلاقی شده بود و به نگاه محول شده بود، یا به تعبیری، به صندوقچهٔ میل. شخصیت‌های فیلم دیگر به هم کیک‌های خامه‌ای پرتاب نمی‌کردند؛ انتقام‌گیری دیگر این‌گونه نبود که سرتاپای دشمن را گلی کنیم و هر چیز و همه چیز را نابود کنیم. هنگامی که بدن روی پردهٔ سینما به حالت سکون درآمد و همهٔ توجه معطوف صورت یا نگاه شد، قاعده، میل و انحراف هم راهشان را به سینما گشودند. سسوی هایاکاوا یکی از نخستین الگوهای «مرد شرور» در سینماست. هیچکاک اعتقاد داشت هر چقدر «مرد شرور» یک فیلم موفق‌تر باشد، کل فیلم موفق‌تر است. در عین حال باید به‌خاطر داشت که آزمایش موژوکین هم به تفسیر امیال متکی بود.

بدون شک هیچکاک فیلمسازی است که منطقی‌ترین نتیجه‌گیری ممکن را

از این انقلاب پراهمیت کرده است انقلابی که در مقایسه با آن فیلم‌های ناطق ممکن است حادثه‌ای نه‌چندان مهم محسوب شود، (چرا که فیلم‌های ناطق تنها استمرار یک طرح و برنامه از پیش موجود را بازنمایی می‌کردند). این به راستی یک انقلاب بود و مانند همهٔ انقلاب‌ها، بر پایهٔ مرگ و نمایش مرگ (نماد این انقلاب هم یک سر بریده، یعنی همان کلوزآپ، بود) بنا شده بود. در جهان چند شکلیِ تقلیدهای خنده‌دار اثری از مرگ و جنایت نبود، جهانی که آدم‌هایش تا آن‌جا که می‌توانستند کتک می‌زدند و کتک می‌خوردند، کیک‌های خامه‌ای پرواز می‌کردند و ساختمان‌ها در میان انفجار خندهٔ دسته‌جمعی فرو می‌ریختند. در این جهان ادا و اطوار ناب، مانند کارتون‌های انیمیشن (که خود یکی از جایگزین‌های کمدی بزن و بکوب است)، قهرمان فیلم اساساً فناناپذیر و تباهی‌ناپذیر است ــ به غیر از مواردی استثنایی درمورد چهره‌هایی چون تِکس ایوری ــ خشونت جهان‌شمول و فاقد هرگونه پیامدی است و حس گناه وجود ندارد. سنگینی مرگ، قتل و جنایت تنها در مجاورت نگاه معنا پیدا می‌کند. تنها کاری که هیچکاک در فیلم‌هایش کرده است، تا آن‌جا که به کارگردانی مربوط می‌شود، بهترین استفاده ممکن از کارکرد نگاهی است که بر اثر جنایت عریان شده است. این گزاره که «جنایت تنها جایی وجود دارد که نگاه وجود داشته باشد» در عین حال به این معنی است که احتمال وقوع جنایت باعث می‌شود، همچنان که مورد پنجرهٔ عقبی ثابت می‌کند، نگاه عملکردی عریان پیدا کند و وقاحت ذاتی‌اش را آشکار کند.

برای ایجاد تعلیق هیچکاکی به چیزهای خیلی کمی، لااقل تا جایی که به روایت مربوط می‌شود، نیازمندیم. فقط کافی است با استفاده از ترفندی اعلام کنیم که رویدادی فاجعه‌بار، زندگی شخصیت‌های فیلم را دگرگون کرده است و آن‌ها هم این واقعه را بی‌هیچ سؤالی پذیرفته‌اند. (این مسئله را، با استفاده از واژگان باشلار، می‌توان «عقدهٔ کاساندرا» خواند.) به این ترتیب، حتی یکی از فیلم‌های برادران لومیر را هم می‌توان «هیچکاکی» کرد.[۳]

می‌توان پا را از این هم فراتر گذاشت و گفت هر فیلمی کارکردی پیشینی همچون فیلمی از برادران لومیر دارد و به همین دلیل است که تعلیق هیچکاکی ممکن می‌شود و این که سبک هیچکاکی با واکنش تحریک‌کننده‌ای به آن نوع سینما عمل می‌کند. اجازه دهید تا کمی این مسئله را توضیح دهم.

بیش از این به نوعی **بهشت گمشدهٔ** سینمایی اشاره کردم که ویژگی سال‌های اول اختراع سینما بود، نخستین ژست‌ها و نخستین بازی‌ها. برای مثال، در یکی از نخستین فیلم‌های برادران لومیر، سربازی کنار پرستاری که کالسکه بچه را در پارک هل می‌دهد، راه می‌رود و سعی می‌کند محبت او را به خود جلب کند؛ و در واقع این بیش‌تر یک طرح است تا یک داستان. در این مرحله، سینما تنها به زندگی بسنده می‌کند ــ چنین سینمایی در واقع همان زندگی است. در واقع سینمای برادران لومیر مرگ را درک نمی‌کند.

احتمالاً می‌توان گفت که فیلمبرداری از این صحنه در پارک عملی معصومانه بوده است، همچنین صحنه معصومانه و قهرمانان فیلم هم معصوم بوده‌اند. در نهایت، مخاطبان هم در این معصومیت شریک می‌شوند. هر چند احتمالاً سینما در اصل تنها معصومانه به ثبت زندگی با همهٔ معصومیتش می‌پرداخته است، اما می‌توان سینما را به‌خاطر اضافه کردن چیزی به زندگی تنها از خلال عمل ضبط زندگی، گناهکار دانست. چرا فیلمبرداری از سرباز و پرستار، چرا دقیقاً این صحنه، چرا چنین مونتاژ، قاب‌بندی و نگاهی؟ هنگامی که چنین سؤالاتی پیش آمد، همه چیز تغییر کرد، معصومیت اولیهٔ سینما زیر سؤال رفت و در واقع برای همیشه از دست رفت. حالا دیگر سرباز و پرستار مشغول بازی گنگ و گناهکارانه‌ای هستند، و علاقهٔ مخاطب معنای آن را از پیش تغییر داده است. هرزگی زیاد دور نیست، و حتی اگر این هرزگی هنوز معصومانه و آشکار باشد، گامی کوتاه برای به کثافت کشیدن آن کافی است. و به این ترتیب داستان متولد شد، چرا که به گفتهٔ گدار ــ و گدار هم در واقع با اشاره به هیچکاک می‌گوید ــ این نگاه است که داستان را خلق می‌کند.[۴]

برای تبدیل یک طرح برادران لومیر به یک داستان هیچکاکی به چیزهایی نیاز بود؟ تنها لازم بود تا جنایتی را در ماجرا بگنجانیم، مثلاً پیش‌تر به مخاطبان بگوییم که پرستار قصد دارد بچه را غرق کند. حتی اگر همهٔ ماجرا همان طور به تصویر کشیده شود که پیش از این کشیده شده بود، معنای سکانس به کلی دگرگون می‌شود. وقتی بچه را ببینیم که در کالسکه‌اش صدا درمی‌آورد و با خودش بازی می‌کند، سرباز را که برای اغوای پرستار از خودش دلقک‌بازی درمی‌آورد، و نیز لبخندهای ابلهانه و دم‌جنباندن‌های پرستار را، حس وحشت پنهانی معنای ظاهری این صحنه‌ها را ــ چیزی که نشانه‌شناسان معنای «صریح» می‌خوانند ــ نابود می‌کند و تمام نشانه‌های آن را تحریف می‌کند. مخاطب که دیگر نمی‌تواند ساده‌دلانه به معنای ظاهری تصاویر بچسبد، و می‌داند کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه است، به‌خاطر از دست رفتن معصومیت رنج می‌کشد. بچه‌ای که در صحنه‌ای سرباز را می‌خنداند در معرض خطر مرگ قرار دارد، و حماقت سرباز و «کوتاهی‌اش از کمک به فردی که در معرض خطر است» مخاطب را شوکه می‌کند.

به این ترتیب «حس واقع‌نمایی» در سینما به سطحی ثانوی، سطح معانی تلویحی، جابجا، می‌شود. دیگر دوربین به ما نمی‌گوید: «به این بچه نگاه کن، چقدر شیرین است»، بلکه می‌گوید: «به این بچه نگاه کن، چقدر شیرین است، تنها چند دقیقه از زندگی‌اش باقی مانده است، مگر این‌که سرباز بفهمد چه اتفاقی در شرف وقوع است.» با این حال دوربین می‌تواند این چیزها را دقیقاً با همان تصاویر قبلی بگوید. معنای «معصومانه» به کلی از دست نرفته است، چرا که بچه هنوز شیرین است، سرباز ضعیف و پرستار بی‌حیا است؛ هرچند دلالتی ثانویه این معانی را مشکل‌دار، دوگانه، معوج و «تهی» می‌کند؛ دلالتی ظالمانه که با عطف به گذشته، سایه‌ای از تمسخر، کمدی و مرگ بر سر هر حرکتی می‌اندازد، دلالتی که چهرهٔ پنهان رفتارهای ساده، چهرهٔ نیستی را نشان می‌دهد. تعلیق باعث اعوجاج زمان سینمایی می‌شود، چنان که مخاطب

را به سوی نقطه‌ای از فیلم می‌راند تا در قابی مستطیلی که شخصیت‌ها از آن بی‌خبرند، سر مرده را بازشناسد.

جنایت چنین کارکردی در فیلم‌های هیچکاک دارد. جنایت هم نظم طبیعی امور و هم نظم طبیعی سینما را با معرفی لکه‌ای که نگاه را برمی‌انگیزد و به این ترتیب داستان را به‌وجود می‌آورد، پیش می‌برد. خود شیطان هم یک لکه است.(۵)

به این ترتیب فیلم‌های هیچکاک تنها هنگامی تأثیرگذار هستند که نظمی طبیعی به‌عنوان پیش‌فرض وجود داشته باشد. همه چیز مطابق معمول پیش می‌رود، طبق روال همیشگی، بی‌فکر و همراه ملال، تا این‌که کسی متوجه می‌شود جزئی از کل، به خاطر رفتار توضیح‌ناپذیرش، یک لکه است. همهٔ وقایعی که در پی می‌آیند، از همین نقطه پدیدار می‌شوند.

به‌گونه‌ای معنادار، جلوه‌های کارگردانی هیچکاکی همیشه حول چنین لکه‌ای سازماندهی می‌شود. البته هر چیزی می‌تواند به‌عنوان لکه عمل کند و برانگیزانندهٔ نگاه باشد ـ خون روی لباس در وحشت صحنه؛ لیوان شیر سوءظن که با جاسازی یک لامپ کوچک درونش «تشدید» شده بود؛ چارچوب سیاه پنجره در پنجرهٔ عقبی و نوک سرخ سیگار قاتل درون این چارچوب سیاه و بالاخره، هواپیمای شمال به شمال غربی که در ابتدا بیش از نقطه‌ای در آسمان نیست.

اجازه دهید در این‌جا توضیح دهم که کارکرد داستان چگونه است. مردی را در نظر بگیرید، مثلاً کری گرانت، که قرار است مرد ناشناسی (کاپلان) را در ایستگاه اتوبوسی در یکی از دشت‌های هموار خارج از شهر ببیند. هیچ‌کس و هیچ چیز آن دور و اطراف نیست. پس از چند لحظه، اتومبیلی مردی را در همان ایستگاه پیاده می‌کند. اما این مرد کاپلان نیست، چون در جواب سؤال کری گرانت می‌گوید: این اسم من نیست. اتوبوس از راه می‌رسد. در همان حالی که مرد ناشناس دارد سوار اتوبوس می‌شود، به افق

چشم می‌دوزد و می‌گوید: «خیلی عجیبه. یک هواپیمای سمپاش داره محصولات‌رو سمپاشی می‌کنه. اما اون‌جا که محصولی نیست.» اتوبوس، به همراه مرد ناشناس، به راه می‌افتد و کری گرانت را با این ناهنجاری دور، کوچک و نامحسوس ــ هواپیمایی که محصولات ناموجود را سمپاشی می‌کند ــ تنها می‌گذارد؛ هواپیمایی که همان طور که ما از قبل می‌دانیم، نزدیک‌تر می‌آید، بزرگ‌تر می‌شود و در نهایت کل قاب تصویر را پر می‌کند.

این صحنهٔ مشهور کارکرد ناهنجاری یا لکه در سینمای هیچکاک را به‌خوبی نشان می‌دهد، چرا که دشت هموار و خالی، این مسئله را به‌گونه‌ای انتزاعی برجسته می‌کند. کری گرانت به دنبال کسی می‌گردد، او به‌جستجوی کوچک‌ترین نشانهٔ بازشناسی است، اما این بازشناسی که همه چیز را سر جای خودش برمی‌گرداند، اتفاق نمی‌افتد. همه چیز معلق باقی می‌ماند و در پایان، این کری گرانت است که به لکه‌ای در تصویر بدل می‌شود، لکه‌ای که دیگران، آن‌چنان که بعد می‌فهمیم، سعی در «معدوم» کردنش دارند.(۶)

در پنجرهٔ عقبی، جیمز استوارت متوجه اتفاقی نامعمول در یکی از پنجره‌های خانه‌های روبرو می‌شود، تا این‌که بالاخره تسلسل ناهنجاری‌های کوچک احتمال طرح‌ریزی یک قتل را مطرح می‌کند، و قاتل نیز به نوبهٔ خود مشاهده‌گر را شناسایی می‌کند.

ما همچنین می‌دانیم که کل داستان فیلم خبرنگار خارجی بر مبنای ایدهٔ آسیابی بادی که پره‌هایش برخلاف جهت باد می‌چرخند بنا شده است.(۷) بنابراین ابژه‌ای که باعث ایجاد لکه می‌شود در واقع ابژه‌ای است که خلاف طبیعت عمل می‌کند. ابژهٔ مذکور همیشه در برابر پس‌زمینهٔ طبیعت طبیعی ــ طبیعتی که زیادی طبیعی است ــ ظاهر می‌شود. قاب‌ها و صحنه‌های فیلم‌های هیچکاک همچنان که مشهور است، تصاویری متعارف و کارت‌پستالی از طبیعت هستند، به همین خاطر اگر ماجرای فیلم در سویس بگذرد، باید کوه و شکلات ببینیم؛ اگر در هلند بگذرد، چتر و آسیاب بادی و

دشت لاله مورد نیاز است. هیچکاک در جایی گفته است که اگر خبرنگار خارجی رنگی فیلمبرداری می‌شد:

> از ایده‌ای استفاده می‌کردم که مدت‌هاست آرزویش را در سر می‌پرورانم: قتل در مزرعهٔ گل‌های لاله... دوربین به یک گل لاله نزدیک می‌شود و درون گل می‌رود. صدای درگیری را هنوز می‌توان در باند صدای فیلم شنید. دوربین روی یک گلبرگ زوم می‌کند که تمام صفحه را پر می‌کند و بعد... یک قطره خون روی گلبرگ می‌افتد.(۸)

در فیلم دردسر هری هم از همین ایده استفاده شده است: «مثل این است که بخواهم قتلی را کنار نهری مترنم نشان دهم، و قطره خونی توی آب زلال نهر بریزد.»(۹)

همیشه شاهد نقطهٔ عزیمت یکسانی هستیم ـ طبیعت، رویکردی لومیری که شکل احمقانه و پارودیک یادداشت‌های سفر یک توریست را به خود گرفته است، سپس لکه «که کل سیستم را از مسیر تعیین‌شده‌اش خارج می‌کند» عنصری انحرافی و وارونه (مانند پره‌های آسیابی بادی که خلاف جهت باد می‌چرخد) که در خدمت واژگون‌سازی حس واقعیت ماست. در نتیجه این عنصر، این لکه، در اغلب موارد و به‌گونه‌ای منطقی، یک لکه خون است ـ مثلاً لکهٔ قرمزی که مارنی را آزار می‌دهد و او را دچار توهم می‌کند؛ اما خون هم ممکن است بیش از حد «طبیعی» باشد و خود نیاز به تحریف داشته باشد. از همین‌رو است که هیچکاک هنگام سخن گفتن از فیلم مردی که زیادی می‌دانست، صحنه‌ای را توصیف می‌کند که هیچ‌گاه موفق به تکمیلش نشد، صحنه‌ای که در آن دیوید گلین، پیش از مرگ، از روی رنگ آبی رد می‌شود: «تغییری جزئی در همان الگوی قدیمی تعقیب رد خون بود، اما در این‌جا به‌جای رنگ قرمز، رنگ آبی را تعقیب می‌کردیم»(۱۰) (این رنگ آبی قرار بود به‌عنوان رنگ مکمل، با لکه‌های قهوه‌ای رنگ دست‌های جیمز استوارت که بر اثر تماس با صورت قربانی به‌جا می‌ماند، جور باشد: در

این‌جا نیز یک جعل «طبیعی» یعنی رنگ قهوه‌ای «طبیعی»، توسط یک لکه تحریف می‌شود.)

مسئلهٔ قاعده، مسئله‌ای طبیعتی که کذب است ــ یا اگر دلتان می‌خواهد، مسئلهٔ ظاهر ــ ارتباط مستقیم با آن وجهی از فیلم‌های هیچکاک دارد که غالباً با سوءتفاهم یا رویگردانی روبرو شده است: سیاست. هیچکاک یک فیلمساز بزرگ سیاسی است. تعدادی از فیلم‌های او آشکارا سیاسی هستند ــ مثلاً فیلم‌های ضد نازی دههٔ ۱۹۴۰ (از بانو ناپدید می‌شود تا بدنام) و نیز فیلم‌های ضدکمونیستی دههٔ ۱۹۶۰. ورود مسائل سیاسی روز به فیلم‌های هیچکاک تنها به این خاطر نیست که قواعد ژانر ایجاب می‌کرده است که مأموران مخفی هویت ملی و سیاسی داشته باشند. فقط کافی است یک نفر کمدی پلیسی بانو ناپدید می‌شود را ببیند تا اذعان کند که هیچ فیلم دیگری در آن دوران به این شیوه چهرهٔ دموکراسی اروپایی را در تقابل با فشار ناشی از دیکتاتوری‌های نوپا افشا نمی‌کند. نکته این است که فیلمسازی که تا این میزان مجذوب چیزی است که زیر پوستهٔ ظاهراً مطبوع امور با مشکل مواجه است، چاره‌ای ندارد جز این‌که به اغتشاش و هرج و مرجی بپردازد که در زیر نقاب کذب و اطمینان‌بخش جهان بورژوایی، و نیز زیر نقاب سفت و سخت‌تر نظام‌های دیکتاتوری، نهفته است. به‌همین خاطر است که باید موتیف «قطره‌ای خون در جویباری مترنم» را جدی بگیریم. همچنان که شاعری گفته است، «هیچ پرنده‌ای جرئت آواز سردادن در انبوه سؤالات را ندارد.» اما اگر قرار بود انبوه پرندگان در میان آواز خواندن کودکان برخیزند، مطمئناً سؤالاتی پرسیده می‌شد و صداهایی برمی‌خاست. فریاد و نالهٔ به یادماندنی پیرزن فیلم پنجرهٔ عقبی هنگام پیدا کردن سگ خفه شده‌اش را به یادآورید: «همه دروغ می‌گویند! چرا نمی‌توانیم همدیگر را دوست داشته باشیم؟» فکر می‌کنم تا همین میزان برای پاسخ به این اتهام که هیچکاک فیلمسازی فرمالیست است و تنها فکر و ذکرش تکنیک و تردستی‌های سینمایی است، کافی باشد.

فیلم‌های هیچکاک مملو از خرده‌بورژواهای نجیب و معمولی هستند. اما این‌ها همه نقاب است. به همین خاطر است که در بانو ناپدید می‌شود، دوشیزه فروی خوب و محترم، با فنجان چای و وراجی‌های بی‌معنی‌اش، واقعاً یک جاسوس است. همهٔ آدم‌های دیگر هم چیزی برای پنهان کردن دارند، نوعی خواری پنهان که عنصر انحرافی، لکهٔ مرئی ولی نامحسوس جنایت، آشکارش خواهد کرد. پنجرهٔ عقبی تصویری بی‌رحمانه از سبک زندگی آمریکایی است.

روایت هیچکاکی از این قانون پیروی می‌کند که هرچه یک وضعیت بیش‌تر مبتنی بر منطق استنتاجی، آشنا یا متعارف، باشد، هنگامی که یکی از عناصر سازندهٔ آن شروع به «گردش خلاف جهت باد» کند، بیش‌تر در معرض تبدیل به وضعیتی آشفته و غریب قرار می‌گیرد. فیلمنامه و کارگردانی تنها وظیفه‌شان ساخت یک چشم‌انداز طبیعی به همراه عنصر انحرافی‌اش، و سپس ترسیم نتیجه است. تعلیق، برخلاف تدوین پرشتاب صحنه‌های تعقیب و گریز، به تأکید کارگردان بر آلودگی تدریجی، انحراف تدریجی یا ناگهانی چشم‌انداز اولیه متکی است. کارگردانی و تدوین در خدمت جلب توجه مخاطب به عنصر انحرافی است. حرکت فیلم همیشه از چشم‌انداز به لکه، از نمای عمومی به کلوزآپ، است و این حرکت همیشه بیننده را برای اتفاق آماده می‌کند. هیچکاک به گونه‌ای نظام‌مند تعلیق را در برابر شگفتی (غافلگیری) قرار می‌دهد. هیچکاک همیشه به این مسئله افتخار می‌کند که چندان نیازی به کارگردانی بازیگرانش ندارد ــ چون او تنها از بازیگرانش می‌خواهد «خنثی» باقی بمانند تا او بتواند سپس صحنه‌ای را تدوین کند و همیشه از آزمایش میزان خنثی بودن چهرهٔ بازیگرانش و این‌که از آن‌ها بخواهد ژست‌های مشکل و اگر نه آکروباتیک بگیرند، لذت می‌برد ــ چرا که او بیش‌تر مخاطبان را کارگردانی می‌کند.(۱۱)

بد نیست به این مسئله اشاره کنیم که این شیوه برخلاف تمام اصول

شناخته شدهٔ کارگردانی است. اگر حرف ژان میتری را بپذیریم که این در واقع «غافلگیری است که پیوسته توجه مخاطب را برمی‌انگیزد» و در نتیجه

> یک نما... هیچ‌گاه نباید برای یک رویداد «زمینه‌چینی» کند. برای مثال اگر در قاب تصویر شاهد نمای داخلی از یک کافه باشیم و در نمای اول یک میز و دو صندلی خالی ببینیم و کمی بعد یک زوج (که انتظارشان را می‌کشیم) وارد قاب تصویر شوند و پشت آن میز بنشینند، کارگردان مسلماً گاف داده است. مثل این می‌ماند که آدم به مخاطبان فیلم بگوید: «مراقب باشید! آن‌ها قرار است این‌جا بیایند.» به این ترتیب مخاطب مجال انتظار پیدا می‌کند و متقابلاً متوجه می‌شود که کارگردان کنترل همه رویدادها را در دست دارد.(۱۲)

اما این دقیقاً همان کاری است که هیچکاک می‌کند و تعلیق هم در واقع بر اثر همین‌گونه هشدارها به‌وجود می‌آید. برای مثال در فیلم خرابکار، سکانسی وجود دارد که طی آن کودکی با خود بسته‌ای را درون اتوبوس می‌برد، بدون این‌که به وجود بمب در بسته مشکوک باشد. هیچکاک توضیح می‌دهد:

> اگر مرتب بمب را از یک زاویه نشان می‌دادم، مخاطب به بسته عادت می‌کرد و با خودش فکر می‌کرد: «این فقط یک بسته است»، اما من دلم می‌خواست بگویم: «نه، نه، نکته دقیقاً همین‌جاست! مراقب باشید! دارید اشتباه می‌کنید!»(۱۳)

جالب است که میتری بلافاصله پس از متنی که در بالا نقل کردیم، انگار برای تصحیح قضاوتش، به توصیف صحنه‌ای از فیلم سایهٔ یک شک می‌پردازد.

عنصر انحرافی، ناهنجاری و لکه‌ای که اعجاز کارگردانی را تسریع و توجیه می‌کند، کارکردش تنها در حوزه جنایت و سیاست نیست، بلکه در عین حال در حوزه اروتیسیسم هم کارکرد ویژهٔ خود را دارد. اروتیسیسم جوهر تعلیق هیچکاکی است و تدوین هیچکاکی نیز یک تدوین اروتیک است.

همچنان که گفته می‌شود، هیچکاک درباره زوج‌ها فیلم می‌سازد و چیزی که او را مجذوب زوج‌ها می‌کند، مشخصاً، زوج بودن، یا آن‌چنان که خودش می‌گوید عشق «در حین کار» است. اما چگونه می‌توان عشق را «در حین کار» نمایش داد؟ به چه شیوه‌ای می‌توان زوج بودن را نمایش داد؟ منتقدان زیادی به این نکته اشاره کرده‌اند که چگونه هیچکاک، به رغم وجود سانسور، سکس را در فیلم‌هایش به کمک ابزاری چون استعاره (نمای پایانی مشهور شمال به شمال غربی)، وارونه‌سازی («لباس پوشاندن» جیمز استوارت به کیم نواک در سرگیجه)، قطعه قطعه‌سازی (فصل قتل در حمام روانی) و ... نمایش می‌دهد.[۱۴] اما با این حال نمی‌توان با نمایش زوج بودن سکس را نمایش داد. سکس به راستی ابژهٔ تعلیق است ــ در بهترین فیلم‌های هیچکاک ما همیشه می‌خواهیم بدانیم که دقیقاً در چه لحظه‌ای (البته در آخر فیلم، معنای «پایان خوش» همین است) قهرمان مرد و زن فیلم «دوباره به هم می‌رسند» ــ اما زوج بودن یکی از مهم‌ترین مقولات مرتبط با تعلیق است.

هنگامی که قهرمان زن و مرد یکی از فیلم‌های هیچکاک با هم زوج می‌شوند، همیشه در وضعیتشان مشکلی بنیادی وجود دارد، و همیشه عاملی بیرونی، یک عنصر انحرافی، آن‌ها را درون این وضعیت می‌راند. بهترین مثالی که در این مورد به ذهن می‌رسد، دستبندهایی است که قهرمان مرد و زن فیلم سی و نه پله را به یکدیگر پیوند می‌دهد، اما همین ساختار در اکثر آثار هیچکاک تکرار می‌شود همچنان که فرانسوا رینو اشاره می‌کند، همیشه نوعی بی‌بندوباری مرگبار در فیلم‌های هیچکاک وجود دارد، «یا بین دو مرد (بیگانه‌ها در قطار و احتمالاً مرد عوضی و جنون)، یا بین یک مرد و یک زن (سی و نه پله) که مرد و زن با دستبند به هم وصل شده‌اند، بدنام که مأموریت کارآگاه و یک بوسه باعث پیوند مرد و زن می‌شود، سوءظن و مارنی که ازدواج عامل پیونددهنده است، جوان و بی‌گناه و خرابکار که یک ملاقات مرد و زن فیلم را پیوند می‌دهد و...»

در فیلم‌های هیچکاک یک زوج تنها هنگامی تا این میزان به هم می‌چسبند

که عاملی برای جدایی با به خطر انداختن موقعیتشان وجود داشته باشد. این مسئله در مورد سکانس بوسهٔ فیلم بدنام، جایی که حس معذب بودن شخصیت‌ها به‌طور کامل به بازیگران منتقل می‌شود، صادق است،[۱۵] و نباید از یاد برد که در این صحنه، تلفن باعث روی آوردن عشاق به یکدیگر شد. این قضیه همچنین در مورد فیلم پنجرهٔ عقبی نیز صادق است، جایی که دوربین جیمز استوارت نقش وسیله‌ای را می‌یابد که در عین حال در خدمت جدایی و پیوند زوج فیلم، خبرنگار و مدل، عمل می‌کند؛ دوربینی که به‌واسطهٔ جنایتی که در آپارتمان روبرو روی می‌دهد عشق را به «حرکت» و «جریان» می‌اندازد. در فیلم حق‌السکوت هم مردی وارد مغازه سیگارفروشی می‌شود و یک سیگار برگ می‌خرد. عاشق و معشوق، قاتل بی‌گناه و پلیس همدستش، هم در مغازه هستند. از آن‌جایی که آن‌ها هم مانند مخاطبان می‌دانند چه اتفاقی در شرف وقوع است، از ترس سر جای خود خشکشان می‌زند. اما با وجود تمام ترسشان، می‌بینیم که هر لحظه محکم‌تر همدیگر را بغل می‌کنند و این مسئله چنان نامحتمل به‌نظر می‌رسد که قضیه در واقع تا حدی خنده‌دار می‌شود.

ما در این‌جا نمودار کاملی از نظام هیچکاکی در اختیار داریم که کارکرد امر طبیعی، جنایت و عنصر انحرافی را نمایش می‌دهد. به‌راستی چه چیزی می‌تواند طبیعی‌تر و معمولی‌تر از سیگار خریدن از یک مغازهٔ سیگارفروشی باشد؟ تعلیق صحنه از این مسئله ناشی می‌شود که مرد ــ کسی که شاهد قتلی بوده است که زن جوان برای دفاع شرافتش مرتکب شده است ــ قصد دارد خیلی سرحوصله سیگار برگ مورد علاقه‌اش را بخرد. اگر مرد سرحوصله این کار را می‌کند به این خاطر است که کاملاً طبیعی است یک نفر سر حوصله سیگار برگش را مزه کند؛ پس مرد طوق دور سیگار را باز می‌کند، آن را بین انگشتانش می‌گرداند، با اشتها سیگار را بو می‌کند و بالاخره با پیپ روی پیشخوان سیگار برگش را روشن می‌کند، و همهٔ این‌ها در حالی است که پلیس و نامزدش چنان به‌هم چسبیده‌اند که انگار آرزو داشته باشند که در هم ذوب

شوند و به یک قالب دربیایند. بعد همان طور که می‌شود انتظارش را داشت، مرد متوجه می‌شود که برای خرید سیگار پول همراهش نیست، و با خوشرویی از پلیس یک اسکناس می‌خواهد و او هم به ناچار پول سیگار مرد را می‌دهد. به این ترتیب گرفتن حق‌السکوت، و به همراهش داستان فیلم، آغاز می‌شود. کل این صحنهٔ فیلم حول محور سیگار، که به موضوع وحشت و عنصری انحرافی و تا حدی وقیح تبدیل می‌شود، جهت‌گیری می‌کند. سیگار در این‌جا، مانند طلسم چشم‌زخم، نمایشگر نقطه‌ای است که نگاه را معطوف خود می‌کند و مرد حق‌السکوت‌گیر، مانند هیچکاک و تردستی‌های سینمایی‌اش، تماشاگر را کارگردانی می‌کند. مرد در عین حال زوج فیلم را سرشار از حس اضطراب و ناپایداری، با پریشان‌حالی در هم ذوب می‌کند. این تأثیر سلطه‌گرانه، به شکلی کاملاً استیلیزه، در فیلم پنجرهٔ عقبی هنگامی تکرار می‌شود که در برابر چشمان بهت‌زدهٔ جیمز استوارت و گریس کلی، نوک سرخ سیگار قاتل در چارچوب سیاه پنجره ظاهر می‌شود ــ مانند چراغ‌های چشمک‌زنی که شب‌ها در جاده‌ها مسیر انحرافی را مشخص می‌کنند ــ و بلافاصله این واقعیت را که جنایتی اتفاق افتاده است افشا می‌کند، درست همان‌طور که «توت فرنگی‌ها» به‌گونه‌ای انکارناپذیر افشاگر حس همجنس‌خواهی بارون دوشارلوس از نگاه راوی رمان پروست هستند.

بنابراین همیشه طرف سومی هم در یک زوج وجود دارد، نگاهی که زوج را در هم ذوب می‌کند. یک زوج به طور تلویحی طرف سومی را هم در خود دارد، و همان طور که هیچکاک در بارهٔ بوسهٔ فیلم بدنام اشاره می‌کند (هرچند در این صحنه در نگاه اول طرف سوم غایب به نظر می‌رسد)، همیشه تنها در «نوعی رابطهٔ سه نفرهٔ موقت» کارکرد خود را می‌یابد. اما در فیلم بدنام هم دوربین، و در نهایت تماشاگران فیلم، نقش این طرف سوم را ایفا می‌کنند:

احساس می‌کردم که این موضوع اهمیت حیاتی دارد که آن‌ها را از هم جدا نکنیم و بگذاریم در آغوش هم بمانند؛ در عین حال احساس می‌کردم که دوربین، به‌عنوان نمایندهٔ مخاطبان باید اجازهٔ ورود پیدا کند، انگار شخص سومی باشد که به این در آغوش‌گیری طولانی ملحق شود به این ترتیب من به مخاطبان این امتیاز بزرگ را دادم که کری گرانت و اینگرید برگمن را یک‌جا در آغوش بکشند؛ مثل نوعی رابطهٔ سه نفرهٔ موقت.(۱۶)

هیچکاک در توضیح این‌که چرا «احساس» کرده است برای بیان احساس عشق لازم است زوج فیلم را، به رغم خطر به‌هم خوردن تعادل بازیگران، عملاً در آغوش هم و در حین ارتباط فیزیکی نشان دهد، می‌گوید:

در قطار پاریس ـ بولونی بودم و قطار داشت به آهستگی از میان بندر اتپل می‌گذشت... از پنجرهٔ قطار یک کارخانه بزرگ را که ساختمان آجری سرخ‌رنگی داشت دیدم و جلوی دیوار متوجه زوج جوانی شدم؛ دختر و پسری بازو به بازوی هم، و پسر رویش را به دیوار کرده بود و داشت می‌شاشید؛ دختر حتی یک لحظه هم بازوی پسر را ول نکرد؛ داشت به کاری که پسر می‌کرد نگاه می‌کرد، با شنیدن صدای قطار نگاهی به‌سوی آن انداخت و دوباره به‌سوی پسر نگاه کرد. این صحنه واقعاً نمایانگر عشقی صادقانه در «حین کار» بود، عشقی صادقانه که «عمل می‌کند».(۱۷)

در این‌جا ترکیبی از تمام عناصر اروتیسم هیچکاکی حاضر هستند ــ چشم‌انداز متعارف، «ظاهر»، زوجی طبیعی، لکه به شکل فواره‌ای از ادرار رو به دیوار و نگاهی که زوج را به یک «رابطهٔ سه نفرهٔ موقت» می‌رانند؛ و بالاخره، مادهٔ اصلی تعلیق در معنای کاملش، مخلوطی بنیادین از حرکت و سکون، سنگینی و حرکت آهسته که از خصوصیات تدوین هیچکاک هستند. می‌دانیم که در فیلم شمال به شمال‌غربی، هیچکاک صحنهٔ بوسهٔ مشهور فیلم بدنام را بازسازی کرد، و این بار قطار را هم وارد سکانس کرد (صحنهٔ بوسه در کابین اوا مری سنت).

اگر جرئت تفسیری اتوبیوگرافیک از تکرار این موتیف اروتیک را به خودم می‌دادم، یعنی تصویر زوجی که بیخود در حالی که زیر نگاه به یکدیگر آویخته‌اند، به خاطره‌ای اشاره می‌کردم که هیچکاک برای تروفو تعریف می‌کند و تمام خصوصیات «خاطرهٔ پوشاننده» را دارد و خبر از رویداد عمیق‌تری در زندگی هیچکاک می‌دهد که پشت این خاطره مخفی شده است. ما حالا به لطف اودت فری، یکی از دوستان هیچکاک، می‌دانیم که این رویداد پراهمیت چه بوده است. آن‌چنان که اودت فری به‌گونه‌ای عجیب به‌خاطر می‌آورد، هنگامی که هیچکاک از همسر آینده‌اش و مظهر قهرمانان زن فیلم‌هایش آلما رِویل تقاضای ازدواج می‌کند،

> هنگامی که هیچکاک می‌خواسته به خودش جرئت کافی بدهد تا در کابین آلما را بزند و از او تقاضای ازدواج کند، هر دوی آن‌ها درون قایقی در وسط طوفان گرفتار شده بودند. «بادی شدید می‌وزید، قایق چنان تکانی می‌خورد که مجبور بودم به در، که لولاهایش مثل فیلم‌های ترسناکی که برخی همکارانم می‌سازند صدای بدی داشت، تکیه بدهم تا زمین نیفتم. با خودم فکر کردم این نشانهٔ بدی است و می‌خواستم برگردم که آلما به من لبخند زد. آن موقع بود که فهمیدم او مرا قبول کرده است.»(۱۸)

ناراحتی، ناپایداری، زوجی که به رغم عدم توازن بر اثر جنبشی ایستا به هم آویخته‌اند، دستان عاشقی که به سوی یکدیگر دراز می‌شود انگار که بر فراز خلیجی معلق باشد (معدن متروک در فیلم جوان و بی‌گناه، کوه راشومور و کابین قطار فیلم شمال به شمال غربی و یا ــ در نسخهٔ غمگین و مردانه‌اش ــ مجسمهٔ آزادی در فیلم خرابکار) پایان خوشی که در آستانه مرگ فرا می‌رسد، آن هم هنگامی که دستان زوج در آخرین لحظات ممکن به‌هم گره می‌خورند، و بالاخره گذر سنگین زمان و حرکت آهسته، همگی در این فصل «تقاضای ازدواج» به چشم می‌خورند.

حالا ما همگی بهتر می‌توانیم بفهمیم که چرا هیچکاک این همه در

فیلم‌هایش از کارکرد متناقض زمانی که آهسته و کند می‌گذرد برای ایجاد تعلیق استفاده می‌کند، مانند صحنهٔ سیگارفروشی فیلم حق‌السکوت، جایی که اگر رفتار آدم‌ها به‌جای این‌که منحرفانه باشد طبیعی می‌بود، این صحنه به شدت کسالت‌بار و ضعیف می‌شد. این کش‌آمدن ذهنی و سنگینی زمان با اروتیسم مرتبط است و به اروتیزه شدن زمان حین وقوع رویدادی کش‌دار که سرانجامش به‌طرز آزاردهنده‌ای نامشخص است، می‌پردازد. تعلیق، کش آمدن اروتیک مسیر پرتاب سکه پیش از فرود آمدنش از یک سو (خط: آری) یا سوی دیگر (شیر: نه) است. در زمان واقعی، ممکن است رویدادی از نظر زمانی به شدت کوتاه باشد، مانند صحنه قتل جنت لی در فیلم روانی، اما همین زمان کوتاه تا آن‌جا که می‌شود تکه تکه می‌شود و به بیش‌ترین بخش ممکن تقسیم می‌شود (هفتاد نمای متفاوت که اکثر آن‌ها با دور آهسته فیلمبرداری شده‌اند و در مجموع ۴۵ ثانیه از زمان فیلم را به خود اختصاص می‌دهند).

پس به‌راستی تعلیق به واسطهٔ تدوین ایجاد می‌شود، اما هیچکاک، برخلاف شیوهٔ گریفیثی تدوین پرشتاب کنش‌های موازی، تدوین کنش‌های همگرا در فضایی همگن را به خدمت می‌گیرد که حرکت آهسته را پیش‌فرض خود دارد و با نگاه پابرجا می‌ماند؛ نگاهی که به نوبهٔ خود توسط یک عنصر سوم، یک ابژهٔ انحرافی یا لکه، برانگیخته شده است. نوآوری فرمی جالب توجهی که به واسطهٔ این ساختار ایجاد و برجسته می‌شود، به رغم فقدان آشکار هرگونه عمق عاطفی واقعی در فیلم‌های هیچکاک (کمبودی که انتقادهای زیادی را علیه او برانگیخته است)، باعث می‌شود این شیوهٔ فیلمسازی اهمیت خارق‌العاده‌ای پیدا کند.

حالا بهتر درک می‌کنیم که چرا قواعد تعلیق ــ که استاد آن‌ها را با آرامش و به شیوهٔ مکانیکی رفتارگرایانه و پاولفی به‌کار می‌گیرد ــ همیشه وقتی از سوی فیلمسازان دیگر به‌کار گرفته شده بی‌نتیجه مانده و هیچکاک به گفتهٔ خودش،

هنوز صاحب «حق انحصاری» این شیوه است. در بهترین حالت می‌توان به «سبک هیچکاک» به کمک پارودی و پیروی سَبکی (که فیلمسازانی چون برایان دی پالما گاه هوشمندانه آن را به‌کار می‌گیرند) نزدیک شد، چرا که این سبک مقولاتی چون فرم، جوهر و محتوای داستان هیچکاکی را پیش‌زمینهٔ خود دارند و در یک کلام، منحصر به فرد است.

ترجمهٔ: نیما ملک‌محمدی

یادداشت‌ها

1. Tadao Sato, 'Le point de regard', *Cahiers du cinéma*, 310.
2. François Regnault, 'Système formel d'Hitchcock (fascicule derésultats'), *Cahiers du cinéma*, special issue on Alfred Hitchcock, 1980.

هیچکاک همچنین پل نیومن را هنگام بازی در فیلم پردهٔ پاره، به این خاطر که «نمی‌دانست چگونه تنها نگاه‌های خنثی داشته باشد تا دست مرا هنگام تدوین باز بگذارد» سرزنش می‌کند.

François Truffaut, *Hitchcock,* London: Panther 1969, p. 390.

هیچکاک همچنین در یک مورد، هنگام اشاره به تدوین نگاه‌های جیمز استوارت در پنجرهٔ عقبی، به کولشوف و آزمایش او اشاره می‌کند. (همان، ص ۲۶۵.)

۳. از جملهٔ این فیلم‌ها که نوعی تعلیق هیچکاکی درشان نهفته است می‌توان به باغبان آب‌پاشی‌شده اشاره کرد. این موقعیت به کرات در فیلم‌های هیچکاک و بیش‌تر به‌شکل شکارچی شکار شده، و یا به‌گونه‌ای افراطی‌تر، همچنان که ریموند بلور در رابطه با فیلم پرندگان اشاره می‌کند، ناظری که تحت نظاره قرار می‌گیرد، ظاهر می‌شود. پنجرهٔ عقبی مثال خوبی از چنین کارکرد معکوسی است.

4. Jean Luc Godard, *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma.*
5. Gilles Deleuz, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris: Minuit 1981, p. 24.
6. Truffaut, pp. 151 (the nothingness of the McGuffin): 280-87.

این دلمشغولی به «هیچ» برکل فیلم سایه افکنده است که از جملهٔ آن می‌توان به صحنه‌ای، که هیچ وقت فیلمبرداری نشد، اشاره کرد که طی آن جنازه‌ای از «هیچ

جا» پایین می‌افتد. نام کاپلان هم به نوعی نماد «هیچ» است. در نقطه‌ای از فیلم هم اوا مری سنت از کری گرانت (راجر او، تورنهیل) می‌پرسد O در وسط نامش چیست و او هم جواب می‌دهد «صفر». (هیچکاک در جای دیگری، بشریت را به دو دسته تقسیم کرده است: آدم‌هایی که ۱ هستند و آدم‌هایی که 0 هستند. هیچکاک اعتقاد داشت که خودش، بدون شک متعلق به دستهٔ دوم است.)

7. Truffaut., p. 151.
8. Ibid., p. 152.
9. Ibid., p. 255.
10. Ibid., p. 259.
11. Ibid., p. 303.
12. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Editions universitaires.
13. Truffaut, pp. 297-8.
14. Jean Narboni, 'Visages d'Hitchcock', in *Cahiers du cinéma*, hors-série 8: *Alfred Hitchcock*, Paris 1980.
15. Truffaut, p. 292.

«بازیگرها آشکارا از این کار متنفر بودند.
آن‌ها از این که این همه راحت باشند حالشان بد شده بود و از این که: آن‌طور به هم بچسبند بدشان می‌آمد» یک موقعیت مشخصاً هیچکاکی که معنای آن را توضیح خواهم داد.

16. Truffaut, p. 293.
17. Ibid., pp. 293-4.
18. Odette Ferry, 'Hichcock, mon ami', *Cahiers du cinéma*, special issue on Alfred Hitchcock.

در این‌جا سؤالی که به ذهن می‌رسد، این است که آیا موقعیتی که این‌جا توصیف شده است، مشخصاً انگلیسی ــ و یا در واقع، آنگلو ـ کاتولیک ــ نیست؟ «پاداش عشق، پس از عذاب در قایقی دستخوش طوفان.» این درونمایه همچنین در انگلیسی‌ترین رمان جوزف کنراد، شانس، که پر از شخصیت‌ها و موقعیت‌های هیچکاکی (از جمله تعلیق جنسی) است هم ظاهر می‌شود. بازگشت به برایدزهد، اثر اولین وو، (جایی که طوفان شخصیت‌ها را ناچار می‌کند به دکل کشتی بچسبند)

هم از جمله رمان‌های دیگری است که به مقولات آنگلو ـ کاتولیک می‌پردازد. به این ترتیب ازدواج در طوفان را می‌توان به نوعی چکیدهٔ استعاری انگلستان ویکتوریایی دانست، (گیر کردن در موقعیتی دشوار، تکان کشتی که هر عملی را دو چندان مشکل می‌کند. اما درست به همین دلیل موجب آزادیشان بر اثر عذابی می‌شود که کشیده‌اند) و نیز نوعی اشتیاق به حضرت مریم، چرا که دریا خود یادآور مریم عذراست. خود نام آلما هم می‌تواند این‌جا واجد معنای خاصی باشد.

در خاطره‌ای که اودت فری تعریف می‌کند، طرف سوم را می‌توان تکان کشتی و یا در سطحی عمیق‌تر، خدایی که باعث تکان کشتی می‌شود فرض کرد ــ خدایی که اعتقاد هیچکاک، یگانه مؤلف فیلم‌های مستند است، اما در فیلم‌های داستانی، این کارگردان است که باید به خدا تبدیل شود (Truffaut, p.111).

۲

ابژه‌های هیچکاک

ملادن دالر

هیچکاک اغلب خاطرنشان می‌شد که سایهٔ یک شک فیلم محبوبش است ــ که **اگر** مجبور بود به جزیره‌ای برود و تنها یک فیلمش را برگزیند، آن را **برمی‌گزید**. شاید بهتر باشد که ادعایش را جدی بگیریم و در این فیلم به **جستجوی** سرنخ (یا یکی از سرنخ‌هایی) باشیم که به خیال‌پردازی بنیادین **هیچکاکی** رهنمون می‌شود.

تحلیل صوری کلاسیک فیلم مذکور را، که تمامی تفاسیر بعدی مدیون آن است فرانسوا تروفو در جستار مشهورش در کایه دو سینما ارائه کرده است،[۱] جستاری که نمایشگر اولین گام مؤثر در تاریخ پربار مطالعات هیچکاکی است. بنا به این تحلیل، سایهٔ یک شک فیلمی در باب روابط ثنوی است. گویا ثنویت اصلِ اساسی بنای صوری اثر است.

محور این ثنویت روابط ثنوی میان دایی چارلی و خواهرزادهٔ موئنث است که او هم چارلی نام دارد و به‌خاطر دایی‌اش چنین نامیده شده است، پیوند مابین آن‌ها در سلسله صحنه‌های آغازین فیلم، با نوعی نمایش آینه‌وار ارائه می‌شود، که بی‌گفتگو یکی از شاهکارهای هیچکاک است:

- دایی چارلی، در حومهٔ فیلادلفیا، با لباس کامل، در تختخواب دراز کشیده، در حالی که سرش به سمت راست خم شده، و در عقب صحنه سمت راست است.

- خواهرزاده‌اش، چارلی، در سانتاروزای کالیفرنیا، با لباس کامل در تختخواب دراز کشیده، در حالی که سرش به سمت چپ خم شده، و در، عقب صحنه سمت چپ است؛ گویا بازتابِ آینه‌ای صحنهٔ پیش است.
- دایی چارلی به ادارهٔ پست می‌رود تا به خواهرزاده‌اش تلگرافی بفرستد، که خبرش کند دارد به سانتاروزا می‌آید.
- خواهرزاده به ادارهٔ پست می‌رود تا تلگرافی برای دایی‌اش بفرستد، تا دعوتش کند، اما پیش‌تر تلگرام دایی انتظارش را می‌کشد؛
- دایی چارلی ملودی‌ای را زمزمه می‌کند که، گویا بر اثر تله‌پاتی، بر زبان خواهرزاده‌اش هم می‌آید (ملودی مذکور، والسِ بیوهٔ خوش است ـ فعلاً پیش درآمد ابتدایی فیلم را رها می‌کنیم، یعنی همان جایی که تیتراژ فیلم در پس‌زمینهٔ زوج‌های در حال رقص ظاهر می‌شود).

بعدها، خواهرزادهٔ چارلی بر این وابستگی دوگانه میان خود و دایی تأمل می‌کند:

«ما شبیه دوقلوهاییم، ما دوتایی یک جوریم.»

حول و حوش محور مرکزیِ چارلی ـ چارلی تکثیر و تکرار دیگر بازیگران وجود دارد:

- دایی چارلی در فیلادلفیا تحت تعقیب دو کارآگاه است؛
- دو کارآگاه حضور دارند که خود را به هیئتِ روزنامه‌نگارها درآورده‌اند و از خانهٔ سانتاروزا دیدن می‌کنند تا اطلاعاتی در بارهٔ دایی چارلی جمع کنند؛
- ما متوجه می‌شویم که مظنون دیگری نیز، در ساحل شرقی، وجود دارد که دو کارآگاهِ دیگر در پی‌اش هستند؛
- مظنون دیگر، که جایگاه مشابهی در جنایت دارد، سرانجام دستگیر می‌شود، و در حالی که در تقلای فرار است، به‌وسیلهٔ پروانهٔ کشتی له می‌شود؛
- در انتها، دایی چارلی، در نوعی تشابه آینه‌وار، توسط قطار له می‌شود؛

- دو بچهٔ جوان‌تر هم وجود دارند، دو دکتر، دو پلیس مخفی آماتور (پدر و همسایه، هربی) که در مورد قتل صحبت می‌کنند؛
- با تکثیر و تکراری در باب صحنه‌ها هم روبروییم: دو صحنه در ایستگاه قطار، دو صحنه در گاراژ، دو سوءقصد به چارلی، دو مهمانی خانوادگی شام، دو صحنهٔ کلیسا، دو دیدار با کارآگاه‌ها؛ و، به عنوان نوعی حاشیه کنایی (ironical) از این عالم ثنوی، صحنهٔ کلیدی در باری به نام «تادو» (Till Two) رخ می‌دهد (و تابلوی بار که در بیرون قرار دارد، ساعتی را نشان می‌دهد که عقربه‌هایش بر دو دقیقه به دو مانده است)، در بار، دایی چارلی دوبراندی دوبل سفارش می‌دهد.[۲]

ابتدا تروفو به این ثنویت اشاره کرد (به‌ویژه ثنویت‌های مضمر در نماهای افتتاحیه، و بعدتر این فهرست را دانلد اسپوتو تکمیل کرد.

از این رو گویا تمامیِ عناصر فیلم قابل تقسیم به دو هستند؛ این عناصر واجد بدل یا تصویر آینه‌ای خود هستند، و این ضرورت ساختاری را باید در نظر داشت، حتی در مورد عناصری که در فیلم نمی‌بینیم (مثلاً مظنون غایب).

واضح است که تمامیِ این ثنویت‌ها متکی به ثنویت مرکزی هستند، یعنی ثنویت میان دایی و خواهرزاده‌اش، و ذیل ماهیت روابط ثنویت آن‌ها قرار می‌گیرند. برخی مفسران (مثلاً کوین میلار[۳]) گفته‌اند که این ثنویت چیزی جز دوپارگی خیر و شر نیست، دوپارگی میان سویهٔ «نیک» و «بد»، که خلاص شدن از سویهٔ بد و ختم در نوعی پایان خوش هالیوودی را ممکن می‌سازد. امر شر توسط دایی چارلی تجسم می‌یابد، یعنی توسط همان کسی که از بیرون، وارد شهر کوچک می‌شود، آن هم به عنوان نوعی «فاجعهٔ طبیعی»، نوعی جسم بیگانه، و نه محصول درونیِ شهر. پیوند مابین خیر و شر پیوندی بیرونی باقی می‌ماند، چرا که زندگی ساده و بی‌غل و غشِ شهر کوچک، هیچ‌گونه پیوندی با «سویهٔ تاریک» خویش ندارد، و کابوس از مکانی دیگر (یعنی شهرهای بزرگ؟) می‌آید.[۴]

با این حال، ساختاری که هیچکاک ارائه می‌دهد، بسیار پیچیده‌تر از این گزارشی سطحی است. برنهادی (thesis) در سطح ساختاری به‌کار گرفته می‌شود، برنهادی که صرفاً نوعی وسواس ذهنی با مسئلهٔ تکرار نیست، بلکه کاملاً برعکس: هر دوگانه‌ای مبتنی بر سومی است. عنصر سوم طرد (exclusion) می‌شود و درعین‌حال به‌عنوان لکه‌ای در این روابط آینه‌ای معرفی می‌شود، یعنی همان ابژه‌ای که این روابط حول آن می‌چرخد، همان ابژه‌ای که شکافِ عملی طرد را پرمی‌کند، و امر غایب را حاضر می‌سازد.

ابتدا باید بر عنصری تمرکز کنیم که فاقد تصویر آینه‌ای است و محور تکثیر و تکرار را نمایش می‌دهد. در نماهای افتتاحیه، آن عنصری که تکرار نمی‌شود، پول است. دایی چارلی بی‌اعتنا و حوصله روی تختش می‌خوابد، در حالی که مبالغی پول دور و برش ریخته است. به نظر می‌رسد که این تودهٔ پول علاقه‌ای در او برنمی‌انگیزد، و او تلاشی برای شمردن یا پنهان کردنشان انجام نمی‌دهد؛ گویا پول‌ها را از قربانیانش به‌دست آورده است، و در ضمن آشکار می‌شود که اساساً آن‌ها را به‌خاطر پول نکشته است. توصیهٔ نهاییِ او برای قتل‌هایش آن است که می‌خواهد جهان را از این کثافت پاک کند (از بیوه‌هایی که از دارایی‌های آخرین شوهرانشان سوء استفاده می‌کنند) ــ او مأموریتش را به منزلهٔ امری اخلاقی در نظر می‌گیرد، نه به‌عنوان سدجویی. او می‌کُشد تا جهان را ارتقاء بخشد، او خود را به‌عنوان مجریِ اصولی خاص می‌بیند و، از همین‌رو، نمی‌داند با این پول‌ها چه‌کند. از آن‌جا که از نظر او بیوه‌های مقتول صرفاً زباله‌ای هستند که باید از دستشان خلاص شد، پول نیز مازادی است که تنها می‌تواند در بانک‌های سانتاروزا از شرش خلاص شد. در نمای متناظر [نمای مورد بحث]، خواهرزاده‌اش، چارلی، در تختخواب از رؤیاهایش بیدار شده است، آن‌هم با صحبتی در مورد فقدان پول. پس در این‌جا پول، جوهری غیرآینه‌ای (non-specular) است که این دو را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

ملودی یاد شده، یعنی والس بیوهٔ خوش، عنصر بعدی است که به نظر می‌رسد در میانِ قهرمانان اصلی جریان دارد. ابتدا ملودی را در طول تیتراژ افتتاحیه فیلم، در پس‌زمینهٔ زوج‌های درحال رقص می‌شنویم که لباس‌های فاخرِ از مد افتاده‌ای به تن دارند، و تقریباً مشکل است که دقیقاً مشخص کنیم این مجموعه در صحنه‌آراییِ قصه‌ای جنایی در آمریکای نیمهٔ قرن [بیستم] چه کار کردی دارد. راه‌حل این معما آن است که زوج‌ها را به‌عنوان تصاویری در لُغزی کلامی (rebus) درنظر گرفت: اگر بر خودِ تصاویر تمرکز کنیم، یعنی بر نمایش پرزرق و برق تصویری، هرگز نخواهیم توانست پاسخ را بیابیم، پاسخی که تنها در واژگان قرار دارد ــ پاسخی که این‌جا در عنوان اپرتی است که رقص والس به‌همراه آن صورت می‌گیرد ــ پنداری این ملودی صرفاً ملودی پیوند آغازین میان یک زوج است (این تمهید پیش‌پا افتاده و سطحی از کار درمی‌آید؛ و مثال‌ها از فلوتِ سحرآمیز تا بانو ناپدید می‌شود در نوسانند).[۵] لیکن در بانو ناپدید می‌شود، ملودی حامل پیامی مرگبار است، پیامی که در جایی پنهان است که حتی فکرش را هم نمی‌توان کرد: درعنوانش، همهٔ افراد خانواده، هنگام شام ملودی را زمزمه می‌کنند ــ این اتفاقی تصادفی است و نمایشگر پیوند کل اعضای خانواده است ــ با این‌حال هیچ کس عنوان ملودی را به یاد نمی‌آورد، گویا در نوعی نسیان جمعی فرو رفته است؛ و هنگامی که یکی ناگهان کلمهٔ اول را به زبان می‌آورد، «بیوهٔ...»، دایی چارلی جامش را واژگون می‌کند تا دنبالهٔ قضیه را بپوشاند. آنچه قرار است پیوند زوج را نشان دهد، به لکه‌ای بدل می‌شود، و ضرورتِ انقطاع و وقفه را آشکار می‌کند.

اما از هر جنبه که بنگریم، مهم‌ترین و مرکزی‌ترین عنصر فیلم، حلقه است. سایهٔ یک شک را از نظر شمای کلی می‌توان به‌عنوان سفرِ ابژه‌ای محرمانه، یا گردش حلقه، در نظر گرفت. این حلقه میان دو قهرمانِ آینه‌ای داستان رد و بدل می‌شود، و درنهایت روابط دوگانهٔ آن‌ها را می‌توان به‌عنوان پس‌زمینهٔ مدار این ابژه در نظر گرفت. این سفر را می‌توان در چهار مرحله جمع‌بندی کرد:

۱. حلقه هدیه‌ای از جانب دایی به خواهرزاده است که به مثابه پیمانی، آن‌ها را نظیر زوجی به یکدیگر پیوند می‌دهد. ــ اما حلقه هدیه‌ای زهرآلود و ناخوشایند است، چراکه حروف اول منقوش بر آن نادرست است. این هدیه اولین ظن‌ها را در خواهرزاده برمی‌انگیزد؛ و اولین سایهٔ شک، روابط آن‌ها را تاریک می‌کند.

۲. با استفاده از حروف اول روی حلقه است که خواهرزاده به اولین دلیلِ گناهکاریِ دایی‌اش می‌رسد ــ این حرف با حروف اول زنی مقتول مطابقت دارد. او این موضوع را در کتابخانه می‌فهمد وقتی گزارش روزنامه‌ای را می‌خواند که دایی‌اش قصد پنهان کردنش را داشت. حلقه لحظهٔ بازشناسی را فراهم می‌کند. این موضوع در نمای متحرکی برجسته می‌شود، هنگامی که دوربین بالا و بالاتر می‌رود تا به سقف می‌رسد، حلقه از نظر پنهان شده است، و ما چارلی را تنها و کوچک در کتابخانهٔ تاریک می‌بینیم.

۳. نقطهٔ عطف سوم وقتی است که در بار چارلی حلقه را به دایی‌اش برمی‌گرداند. در این نقطه هنگام مکالمه‌شان، دایی چارلی سعی می‌کند از چنگ موضوع فرار کند، اما وقتی خواهرزاده تنها با سکوت پاسخ می‌داد، و با گذاشتن حلقه روی میز، آن را برمی‌گرداند، دایی می‌فهمد که او موضوع را می‌داند. از دروغ گفتن دست می‌کشد، در حالی که روابط دوگانه‌شان از هم پاشیده است؛ و جالب آن‌که ابژه‌ای سبب انقطاع شده که، خود، پیوند را ایجاد کرده بود؛ دنیای خیالی فرو می‌پاشد (می‌دونی که دنیا یه خوکدونیِ بوگندوئه؟ می‌دونی اگه حیاط خونه‌هارو بکنی خوک پیدا می‌کنی؟ دنیا جهنمه!)

۴. وقتی مظنون دیگر قتل‌ها پیدا می‌شود، دایی چارلی در امان است و تنها کسی است که از گناه خویش آگاه است و خواهرزاده‌اش خطری برای او

است. اینک خواهرزاده، در میان مهمانی، حلقه را از دایی‌اش می‌دزدد، و بدین صورت تنها مدرک علیه او را دوباره به‌دست آورده است و عزمش را برای به پایان رساندنِ ماجرا نشان می‌دهد. مالکیت او برحلقه در نمای متحرک زیبایی افشا می‌شود؛ ترزا رایت به آرامی از پلکان پایین می‌آید، درحالی که دست بر نرده دارد؛ دوربین آهسته نزدیک می‌شود، و در این لحظه حلقه بر دستش آشکار می‌گردد ــ تنها دایی اهمیت آن را درمی‌یابد. حلقه دیگر بار به پیمانی بدل شده است، لیکن از نوعی دیگر. اگر دایی برود خواهرزاده او را لو نخواهد داد (به‌خاطر مادرش)؛ لیکن اگر او نرود، از آن استفاده خواهد کرد.

در هر یک از مراحل این سلسله، حلقه جذاب‌تر می‌شود ــ به‌عنوان ابژهٔ مرگبارِ مبادله میان دو سمت تصویر آینه‌ای، به‌عنوان ابژه‌ای، که هم والا (sublime) و هم غریب است، و هم پیوند رابطهٔ دوگانه را فراهم می‌آورد و هم انقطاع آن را.

در سایهٔ یک شک تمامیِ قتل‌ها پیش از آغاز فیلم اتفاق افتاده‌اند ــ ما تنها جوزف کاتنِ مبادی آداب را می‌بینیم ــ و تنها نمایندهٔ آن‌ها، ابژهٔ مرگبار در حال جریان است که به‌عنوان بدلِ قتل‌های غایب ظاهر می‌شود. رابطهٔ آینه‌ای مبتنی بر لکه‌ای است که فاقد هر گونه تناظر آینه‌ای است. لیکن حلقه فقط بخشی از این سازوکار است.

خواهرزاده چارلی به ادارهٔ پست می‌رود تا پیغامی برای دایی‌ِ محبوب، و قهرمان [زندگی] اش، ابژهٔ دلبستگی خانوادگی بفرستد ــ پیامی قرار است بیاید و زندگی یکنواخت و کسل‌کننده‌اش را در آن شهر کوچک نجات دهد. معجزه رخ می‌دهد، و پیام سفر دایی از پیش انتظارش را می‌کشد. این واقعه حقیقتاً موردی از ارتباط موفق است؛ فرستنده واقعاً پیام خودش را از گیرنده دریافت می‌کند، گویا قاعدهٔ لاکانیِ ارتباطات در جریان است، اگر چه نه در شکلی واژگون و تحریف یافته، بلکه به‌همان صورت. با این‌حال آن‌گونه که از روانکاوی آموخته‌ایم،

مواجههٔ موفقیت‌آمیز مهلک‌تر از مواجههٔ شکست‌خورده است. خواهرزادهٔ چارلی این وحدت خویش را به شرح و تفصیل توضیح می‌دهد:

«خوشحالم که [مادرم] به‌خاطر شما اسمم را چارلی گذاشته و فکر می‌کنم که ما دوتایی یک‌جوریم. فکر می‌کنم این‌طوری هستیم؛ یعنی مطمئنم... ما فقط دایی و خواهرزاده نیستیم. قضیه چیز دیگه‌ای‌یه. من شمارو کاملاً می‌شناسم. می‌دونم که همه‌چیزرو به مردم نمی‌گید. من هم همین‌طور. احساس می‌کنم یک چیزی درون شما است که هیچ کسی چیزی در موردش نمی‌دونه... یک چیزی سری و شگفت‌انگیز. من پیدایش می‌کنم... ما مثل دوقلوها هستیم، می‌فهمید؟»

متن فوق به‌گونه‌ای دقیق و صریح به شرایطِ روابط دوگانه اشاره دارد، به آن چیزی که از ثنویت فراتر می‌رود و در عین حال آن را ممکن می‌سازد:

۱. ابژه‌ای که در دایی چارلی پنهان است، در مکانی ژرف قرار دارد، و به مانند زمینه‌ای، به مانند مجسمهٔ **آگالما**، مخفی و شگفت‌انگیز است، ابژه‌ای که دقیق‌ترین بخش اوست، چیزی که در او بیش از خودِ اوست.[۶] اما همین که خواهرزاده **آگالما** را لمس می‌کند، به ابژه‌ای مرگبار بدل می‌شود.

۲. ابژهٔ مخفی از میل **مادر** تأثیر می‌پذیرد، و ابژهٔ میل دیگری (Other) است. مادر به عنوانِ عامل (agent) نامگذاری ظاهر می‌شود؛ او کسی است که نام می‌گذارد. او نام برادر محبوبش را بر دخترش نهاده است، یعنی نام همان کس را که تقدیر نشان کرده بود (دایی وقتی کودک بود، به‌گونه‌ای معجزه‌آسا از تصادفی مهلک جان به‌در برد). اینک، به‌خاطر نام دایی، میل مادر به دخترش محول شده است. اگر دایی چارلی برای خواهرزاده‌اش حامل ابژه‌ای مخفی است، صرفاً از آن‌رو است که او پیش‌تر حامل چنان ابژه‌ای برای مادر بوده است؛ میل خودِ خواهرزاده تنها از طریق میلِ مادرش می‌توانست ایجاد شود. از این‌رو مادر در وضعیتِ فرد سوم در رابطهٔ چارلی ــ چارلی است.

ممکن است باعث شگفتی شود که چرا ما به مادر نقشی را بخشیده‌ایم که چهرهٔ پدر (father-figure) واجد آن است، لیکن عالم هیچکاک عالَمی مادرانه است. میلِ مادر موجد قانون است ــ پدر به‌عنوان فردی ناتوان ظاهر می‌شود: او قادر نیست اتومبیل براند، و مشغول گفتگویی نسبتاً کمیک با همسایه‌اش، هربی، است، کسی که حتی از خودِ او هم دست و پا چلفتی‌تر است؛ آن‌ها هر دو تقریباً شبیه کودن‌های همدلند، و هر دو بیش از خودشان به چهره‌های زن متکی‌اند. اسپوتو خاطرنشان می‌شود که ما در سایهٔ یک شک آخرین «مادر خوب» در فیلم‌های هیچکاک را می‌یابیم، مادری که قاصد فجایع در راه نیست (این فیلم را مقایسه کنید با بدنام، روانی، پرندگان، مارنی و غیره و غیره). اما حتی همین «مادر خوب» همتایش در مادر هربی است، در کسی که بیمار و منفعل است و ما هیچ‌گاه نمی‌بینیمش، و نظیر طرح اولیه مادر آکوسماتیک در روانی است. هرچه از نزدیک‌تر می‌نگریم، هیچ‌گونه صداقت و صفایی در زندگی این شهر کوچک و «مردم خوب معمولی» نمی‌یابیم.

بنابراین آنچه همزمان روابط را حفظ می‌کند و درعین‌حال آن را از هم می‌گسلد، پیوند مابین، از یک‌طرف، میل دیگری، یعنی چهرهٔ مادر، یا میانجی این روابط، و از طرف دیگر، ابژهٔ جذاب پارادوکسیکال است که به ابژه‌ای مرگبار بدل می‌شود. سرآخر سوژه پیغام خودش را دریافت می‌کند:

«ما رفقای قدیمی هستیم. حتی بیش‌تر از این ما مثل دوقلوها هستیم. خودت این رو گفتی... تو زندگی هر روز صبح از خواب پا می‌شی و کاملاً می‌دونی که هیچ چیز تو جهان زندگیت‌رو تهدید نمی‌کنه. زندگی روزمرهٔ ساده‌ات‌رو می‌گذرونی و شب تو رختخواب همیشگیت می‌خوابی و خواب‌های احمقانهٔ آروم می‌بینی. و من برات کابوس آوردم. درسته؟ یا این فقط یک دروغ احمقانهٔ ناشیانه است؟ تو توی رؤیاها زندگی می‌کنی، تو خوابگردی، کوری! از کجا می‌فهمی دنیا چطوری‌یه؟ می‌دونی که دنیا یه خوکدونی بوگندوئه؟ می‌دونی اگه حیاط خونه‌هارو بکنی، خوک پیدا می‌کنی؟ دنیا جهنمه!»

صحنهٔ اعتراف در بار رخ می‌دهد، در مکانی که با دود سنگین و جَوِ فسق و فجورش به جهنم می‌ماند. او نمی‌تواند دایی را لو دهد، چرا که عملاً مادرش دست و پایش را بسته است؛ و لو دادنِ دایی با پایان مادر همراه خواهد بود. مادر که از موهبت ابژه با راز شگفتش برخوردار است، اکنون چهره‌ای است که از افشای سِر جلوگیری می‌کند. در این‌جا پارادوکسی در موقعیت او رخ می‌نماید: از یک‌طرف، او مراقب خانه و خانواده، و محافظِ محیط خانواده (در تقابل با پدر ناتوان) است؛ از طرف دیگر، آنچه به عنوان یورشِ بدن بیگانه، اختلال و تخریب امنیت خانوادگی ظاهر می‌شود، دقیقاً همان ابژهٔ میلِ مادر است. وقتی چارلی می‌خواهد از ملال خانگی نجات یابد، دایی به‌عنوان منجی ظاهر می‌شود و تا زمانی که ابژهٔ عشق مادر، و قهرمان رمانس خانوادگی (بنا به اصطلاحات فروید) باقی می‌ماند، همچنان منجی است.

آن هنگام که چارلی ابژهٔ «مخفی و شگفت‌انگیز» را کشف می‌کند، ثنویت ناپدید می‌شود، و عالم خیالی تکه‌تکه می‌شود، و حیاط خانه‌ها زیرورو می‌شود. او درمی‌یابد که غرابت و اعجاب در نقطه‌ای است که او به عمیق‌ترین و خصوصی‌ترین شکل، خویشتن را باز می‌شناسد. این واقعه به‌عنوان فاجعه‌ای بیرونی رخ نمی‌دهد؛ فاجعه آن است که این مورد در نزدیک‌ترین نقطه به سوژه ظاهر می‌شود، به‌گونه‌ای که پیام خود او، پاسخی به تصویر خود شیفته او است. او در بی‌میانجی‌ترین معنا این امر را تجربه می‌کند که ابژه میل، مرگبار است.

صحنهٔ اعتراف در بار، هستهٔ ساختاری طرح و توطئهٔ (Plot) فیلم است که بدیلی ندارد ــ چارلیِ جوان هیچ‌گاه پیش از آن، بدان جا پا نگذاشته بود، و هیچ‌گاه هم دوباره پا نخواهد گذاشت. دیده‌ایم که شرط وجودی ثنویت منع/شمول امرِ سوم است، و این موضوع حتی در مورد تکرار صحنه‌ها نیز صادق است: صحنه‌های مضاعف کمابیش حول صحنه‌ای هسته‌ای مرکز یافته‌اند، صحنه‌ای که بدیلی ندارد و به‌عنوان محور صحنه‌ای دوگانه عمل می‌کند.

کشف چارلی نسبت به علاقه‌اش به دنیای دایی‌اش، مانع هرگونه محافظت از خلوص یا فرا ـ موضع خاص او می‌شود. ابژهٔ جذاب، تقدیر او است: او عاشق چیزی است که «در [دایی] بیش از خودِ او [دایی] است»، و این عشق صرفاً با مرگِ او ناپدید نمی‌شود. «هیچکاک زمانی گفت او محکوم است که دایی چارلی‌اش را تا به آخر عمر دوست بدارد» این پایان بسی از پایان‌های خوش معیارِ هالیوود به دور است.

از این رو موضع امر سوم در ثنویت مفروض توسط دو موضوع اشغال شده است: هم توسط ابژهٔ جذاب و مرگبار (که درعین‌حال ابژهٔ مبادله و جریان است) و هم توسط میل مادر، مادر به عنوان حامل قانون. تلاقی و همگراییِ این دو است که احتمالاً بهترین سرنخ در خیال‌پردازی بنیادین هیچکاکی را تدارک می‌بیند، و شاید سایهٔ یک شک به بارزترین شکل این موضوع را آشکار می‌سازد.

بیگانگان در قطار موردی مشابه از دوگانگی را به نمایش می‌گذارد، هر چند در مقیاسی کوچک‌تر، که از نظر صوری چندان هم ناب نیست. در نماهای آغازین، شاهد حضور متقارن دو جفت کفش هستیم که از تاکسی تا واگن قطار دنبالش می‌کنیم؛ نمای خطوط راه‌آهن، که موازی هستند و سر آخر در دورها یکدیگر را قطع می‌کنند، دقیقاً مثل کفش‌های مذکور که به ناچار با همدیگر برخورد خواهند کرد، و از این رو جفت دیگری را به هم پیوند می‌دهند، جفتِ گای و برونو، که به‌گونه‌ای مرگبار به یکدیگر وصل می‌شوند. در این‌جا هم مسئله «زوج» با محور تکرار جور درمی‌آید: در این‌جا دو شهر وجود دارد، واشنگتن و مت‌کاف (metcalf)، که با قطار به یکدیگر وصل می‌شوند، یعنی به‌وسیلهٔ همان چیزی که مکان تصادف و مبادله است؛ دو زن در زندگی گای وجود دارد ــ میریام، زن سابقِ او که در مت‌کاف است، و آنا، دختر سناتور که در واشنگتن زندگی می‌کند و این بیگانگی به مثابه تقابل

پیش‌پاافتادگی در برابر مسحورکنندگی است؛ دو مرد جوان ملازم میریام هستند؛ دو کاراگاه سایه‌به‌سایهٔ گای‌اند؛ دو صحنه در شهربازی رخ می‌دهد که دو محافظ و دو پسربچهٔ کوچک در آن حضور دارند؛ و، در حاشیهٔ فیلم، دو پاتریشیااچ، وجود دارند ــ پاتریشیا هیچکاک، دختر هیچکاک، که قابل توجه‌ترین نقشش را در این فیلم به‌عهده دارد (او نقش‌هایی افتخاری در وحشت صحنه و روانی داشت)، و پاتریشیاهای اسمیت (فیلم بر اساس اولین رمانِ او ساخته شده است، که برایش شهرتی ناگهانی ــ و البته کاملاً موجه ــ به بار آورد). سرانجام، خود هیچکاک، در یکی از نقاط کلیدی فیلم ظاهر می‌شود، که بر روی تصویر او صدایِ باسِ مضاعفی شنیده می‌شود، که چند سال بعد در فیلم مرد عوضی توسط مانی بالسترو نیز نواخته می‌شود. در این‌جا نیز در نهایت، ثنویت مذکور، این تمهید تقارن صوری، صرفاً پس‌زمینه‌ای برای جریان یک ابژه است. در بیگانگان در قطار، ابژهٔ ارجح فندکی است که بار دیگر تمامیِ تنش را در خود خلاصه می‌کند، به عنوان پیمان به‌کار می‌آید، زوج را در کنار یکدیگر نگه می‌دارد و همزمان این پیوند را می‌گسلد. اگر بیگانگان در قطار قصه‌ای در دکامرون بود، می‌توانست این عنوان را داشته باشد: «قصهٔ گای، مردی اهل واشنگتن که فندکش را از دست داد و، پس از دشواری‌های طولانی و ناگوار، سرانجام دوباره به دستش آورد.»

نماهای افتتاحیهٔ فیلم دو شریک قرینه را ایجاد کرده است، و طرح و توطئه داستان حول جریان یافتن ابژه‌ای میان این دو می‌چرخد. این وضعیت به گونه‌ای بارز به بازی تنیس می‌ماند، و در واقع هم گای تنیس‌بازی حرفه‌ای

است ــ در تقابل با خودِ کتاب، که او معمار است (در کتاب، شیئی در میان ما می‌ماند، چیزی جز کتابِ **مکالمات** افلاطون نیست؛ اما کتاب در مقام ابژه ساختار و دلالت‌هایش متفاوت با فیلم است. این دستکاری در قصهٔ اصلی کاملاً هم اتفاقی و بی‌حساب نیست؛ بلکه با ضرورتی همراه است.

می‌توان به بازی تنیس مشهور دیگری اندیشید، به فیلم آگراندیسمان ساختهٔ آنتونیونی. در فیلم مذکور، گروهی از مردم مشغول بازی تنیس بدون توپ هستند؛ و در آخر فیلم، دیوید همینگز به بازیِ آن‌ها وارد می‌شود، آن هم با دنبال کردن و آوردن توپی که وجود ندارد. او بازی‌ای را می‌پذیرد که در آن جایگاهِ ابژه خالی است، دقیقاً به مانند بازی‌های اجتماعی که می‌توانند بدون جسد نیز ادامه یابد. توهم است که با بزرگ کردن عکس می‌توان ردِ ابژه [در این‌جا جسد] را دنبال کرد، این‌که آگراندیسمان کردن عکس می‌تواند ابژه را به چنگ آورد و تصاحب کند. اما همهٔ چیزی که می‌توانستیم ببینیم حاشیه‌های محو شدهٔ ابژه‌ای توهم‌انگیز بود که صبح روز بعد دیگر وجود نداشت.

این فرض که جایگاهِ ابژه خالی است، که بازی اجتماع نیز «نظیر بازیِ زیباشناسی حول خلأیی (void) مرکزی سامان می‌یابد، یکی از پیش‌فرض‌های اساسیِ مدرنیسم است. در مدرنیسم، گودو هیچ‌گاه نمی‌آید؛ و اسلاوی ژیژک **آگراندیسمان** و **گودو** را به‌عنوان موارد جانشین مدرنیسم فرض می‌گیرد.(۷) با این‌حال، در فیلم‌های هیچکاک، حضور ابژه امری اساسی است ــ، ابژه‌ای که نگاه را به خود معطوف می‌کند، در جایگاهی ویژه مستقر است یعنی در هستهٔ روابط بین‌اذهانی: ابژه این روابط را به‌کار می‌اندازد و موجد آن‌ها می‌شود، پشتیبانی ضروریشان را فراهم می‌آورد، و در عین حال، در برابرشان سد می‌شود، محال بودنِ درونی آن‌ها را تجسد می‌بخشد، و مانع می‌شود که آینه‌ای باشد، و [سرآخر] کار را به فروپاشیِ آن‌ها می‌کشاند.

گای چگونه درگیر زندگی برونو می‌شود؟ این پرسش نمونه‌ای از یکی از مسائل پایه‌ای هیچکاکی است؛ چگونه مواجهه‌ای تصادفی به عواقبی مرگبار

می‌انجامد؟ این کلید دیگری به عالم هیچکاک است: نظم ظاهری زندگی معمول، به‌واسطهٔ مواجهه‌ای تصادفی به فاجعه تغییر ماهیت می‌دهد.

ریموند چندلر، نوشتن فیلم‌نامه را برعهده داشت، و باید پس از گذشت ده دقیقه از فیلم شهروندی صادق و مطیع قانون را در جنایتی می‌کشاند. وظیفه‌ای ناممکن به نظر می‌آمد، حال آن‌که نتیجه کاملاً متقاعدکننده است. دو لحظهٔ مهم است که این آغاز بر آن‌ها مبتنی است: اولی لحظه‌ای است که فردی درگیر شیوه‌ای می‌شود که سوژه از طریق آن به **دیگریِ** قواعد اجتماعی مرتبط است (به‌عنوان آخرین نمونه، به دیگریِ دال)؛ دومی لحظه‌ای است که بر این رابطه با ابژه دلالت می‌کند.

می‌توان به شیوه‌ای غیرمستقیم به لحظهٔ اول پرداخت. در شروع واقعهٔ مضحکی رخ می‌دهد، جایی که برونو را با کراواتی می‌بینیم که نام برونو را بر خود دارد. او با اشاره به نام روی کراوات، خودش را معرفی می‌کند ــ کراواتی که به‌طرز معنادار و مهمی، هدیه‌ای از جانب مادر است و او تنها آن را محض خاطر مادرش، برای لذتِ او، می‌بندد. می‌توان در این‌جا پیوندی را با سایهٔ یک شک ردیابی کرد، جایی که مادر عاملِ نامگذاری است ــ مادر برونو کاملاً در میانهٔ خانم نیوتن (مادر چارلی) و مادر نورمن بیتز قرار دارد (اگر قصد آن را داشته باشیم که نوعی روانکاوی خام را به‌کار بریم، می‌توان به این مورد اشاره کرد که بر این کراوات تصویر شاه میگویی قرار داد ــ شاه میگو حیوانی اخته است. به هر حال، نقش این حیوان برای کراواتی که مادر هدیه داده است، علامت خوبی نیست.) برونو به شیوه‌ای حامل و دارندهٔ نامش است، که به معنای واقعی کلمه، مضحک است ــ نام روی کراوات، از نظر شکلِ ظاهر، شبیه برچسب است. اما در رفتار زبانیِ برونو، موضعش در گفتار، هم گرایشی مشابه وجود دارد که با کلمات به مثابه برچسب چیزها رفتار می‌کند ــ عملی که اساساً برخوردی روان‌پریشانه با زبان است. در دو بخش از گفتگوها می‌توان شاهدِ این رفتار بود:

برونو: مطمئنی که به یک زبان حرف می‌زنیم.
گای: البته...
برونو: به‌نظرت تصوراتم درسته؟
گای: به نظرم همهٔ تصوراتت درسته.

گای با نوعی ادب، تربیت و ظرافت جواب می‌دهد ــ به‌عبارت بهتر «بله»ای **می‌گوید** که خود «نه» است. خود این شکل از ادب حاکی از ظرفیتی برای **قرائت** حرف‌های میان خطوط یعنی قرائت معانی ضمنی است، و نه **به‌کارگیری** کلمات در ارزش ظاهریشان، یعنی معنی کلمات به عنوان برچسب **چیزها**. شکل ادب مستلزم شکلی از ذهنی‌سازی است ــ یعنی، در شکل **کمینهٔ** خود مستلزم نوعی پیچیدگی و نوعی میانجیِ ارجاع است. جایگاه **ذهنیت** به دَوَرانی بودن (circularity) در ارجاع منجر می‌شود؛ میان خطوط **می‌چرخد** و نمی‌تواند به یک دال وصل و سنجاق شود. اما برونو واجد نوعی **عجز** روانی برای قرائت میانِ خطوط و معنای ضمنی است؛ او کلمات را برای **موارد** بی‌واسطهٔ ارجاعشان در نظر می‌گیرد. برونو و گای می‌گویند: «با یک **زبان** حرف می‌زنیم» و «تصوراتت درسته». علاوه بر این، حتی در سطح **پایین‌تر**، ادب بر مقابلهٔ به مثل، نوعی مبادلهٔ جواب‌ها، و نوعی همکاریِ **صوری** دلالت دارد. حقیقت آن است که گای با خودِ شکل مکالمه سروکار **دارد**، و از این‌روست که از روی ادب جواب می‌دهد، حال آن‌که برونو این **عمل** را به‌عنوان نوعی تضمین برای مبادله می‌پذیرد، و بدین منوال تضمینی **برای** مبادلهٔ جنایات می‌یابد. پاسخ گای منفی است، لیکن در شکلِ مؤدبانهٔ **جاری** در تعامل مکالمه‌ای، و دقیقاً به‌دلیل شکلِ همکاری به‌عنوان تعهد و **التزام** دیده می‌شود: کلمه‌ای در برابر کلمه‌ای، قتلی در برابر قتلی.

این صحنه واجد المثنایی است که بعدها می‌آید، وقتی گای در زمان **جنایت** سوار قطار می‌شود. باری دیگر، مواجهه‌ای تصادفی در قطار رخ

می‌دهد و گای به مکالمه‌ای با یک استاد مست ریاضیات مشغول می‌شود، با کسی که با نظریات خام و حرف‌های نامفهوم و آشفته‌اش به او نزدیک می‌شود، و هنگامی که از او می‌پرسد «منظورم‌رو گرفتی؟» گای دوباره جواب می‌دهد: «بله، البته». نگرش و رفتار او همان بوده که هست ــ او شکل ادب مقابله به مثل را حفظ کرده است، حال آن‌که در این زمان، فردی چنان مست، حاضر است که «بله» را به‌جای «نه» بگیرد. مرد گیج می‌شود و گای غلیان‌های آشفته‌اش را درک می‌کند، از همین‌رو بلافاصله صحبتش را قطع می‌کند؛ او پیام را می‌گیرد. میان دو مواجهه تناظری است؛ و رفتار همسان گای دو واکنش متضاد تولید می‌کند. بار اول شکلِ ادب غیرمجازی فرض می‌شود، و به خوبی به یاد آورده خواهد شد؛ اما بار دوم پیام آن درک می‌شود لیکن کاملاً به فراموشی سپرده خواهد شد. استاد ریاضیات قادر نخواهد بود که مکالمه را به یاد آورد و از این‌رو گای دلیل و توجیهی ندارد [که در زمان قتل، در مکانی دیگر بوده است]. در هر دو، پیامد مرگبار خواهد بود.

بعدتر در فیلم، دو مواجههٔ تصادفیِ دیگر در قطار پیش می‌آید. گای در طول فیلم چهار بار سوار قطار می‌شود، و هر بار مواجهه‌ای تصادفی رخ می‌دهد، از این رو قطار به محل اتفاق و مبادله تغییر یافته است. درمورد سوم، گای شاهد آن است که دو مسافر، دو بیگانهٔ دیگر در قطار، تصادفاً به یکدیگر برخورد می‌کنند، اما در ادامه هیچ چیزی رخ نمی‌دهد، فقط از روی ادب گفته می‌شود «ببخشید»، «معذرت می‌خوام». در آن عالَم، تصادفات می‌توانند بدون پیامد باشند، فقط اگر برای دیگران پیش آیند.

مواجههٔ چهارم در صحنهٔ پایانی فیلم رخ می‌دهد، هنگامی که دیگر بار غریبه‌ای به گای نزدیک می‌شود: «ببخشید، شما گای هاینز هستید؟» ــ آغازی که نظیرِ آن را برونو به‌کار برده بود. اما اکنون، گای با سرعت و ناگهانی رو برمی‌گرداند و از کوپه بیرون می‌زند؛ او شکلِ ادب و مقابله به مثل را رد می‌کند؛ چرا که اینک فهمیده است که خودِ این شکل حاویِ دام‌هایی

گول‌زننده و خدعه‌آمیز است. بنابراین اولین مواجههٔ تصادفی سه انعکاس در فیلم به همراه داشته است، نظیر سه واریاسیون، سه بازتاب، گسترش‌هایی بر اساس یک تم (مضمون). ریسمان و خط ربط تمام این‌ها، پدیدارشناسیِ برخوردهای اتفاقی است.

لحظهٔ دومی که به تعهدگای به برونو منجر می‌شود، بر ابژه‌ای متمرکز است.

بنابه آنچه پیش‌تر خاطرنشان شد، برخوردهای تصادفی در عالَم هیچکاک امری اساسی‌اند، در عالمی که «روحی بدسرشت» بر آن حاکم است و برای شهروندی معمولی واقعه‌ای اتفاقی را به کابوسی بدل می‌سازد. تصادفِ اتفاقی است که ساختاری را آشکار می‌کند که سوژه در آن درگیر می‌شود. مواجههٔ اتفاقی اساساً شکل اتصالی را می‌گیرد مابین یک عنصر و فضایی خالی، خلأیی که نظیرِ تله‌ای انتظار سوژه را می‌کشد. روشن‌ترین مثال فیلم شمال به شمال غربی است: جورج کاپلان نام مأمور [مخفی]ای ناموجود، دالی تهی است که به دامی بدل می‌شود که راجر اُ. تورنهیل در آن می‌افتد؛ او فضای خالی را پر می‌کند. در بیگانگان در قطار فضای خالی مکانی در معاهده است که در آن گای به عنوان شریک گیر می‌افتد. خود معاهده به کفایت معمولی به نظر می‌رسد: برای من همان کاری را بکن که من برایت انجام خواهم داد ــ طرحی ضربدری، معامله به مثلی که در پایهٔ زندگی اجتماعی قرار دارد. در این‌جاست که ابژه‌ای وارد بازی می‌شود: مکان خالی را ابژه‌ای، یعنی فندک، اشغال می‌کند.

گای فندک را از جیبش درمی‌آورد تا سیگار برونو را روشن کند. به روی فندک نشانه «از آ به گ» (از آن به گای) حک شده است، هدیه‌ای از جانب نامزدش، و این هدیه آتش صحبتی را گرم می‌کند که از گرفتاری‌های زناشوییِ گای آغاز و به پیشنهاد مرگبار برونو ختم می‌شود. در آخر مکالمه، گای، هنگامی که قطار را ترک می‌کند، فندک را جا می‌گذارد، برونو آن را نگه می‌دارد ــ به‌عنوان پیمان، ودیعه، طلسم و امضایی پای معاهده. این دومین لحظه است: هیچ

معاهده‌ای بدون ابژه نخواهد بود، بدون این بخش کوچک از مادیت، این «تکه کوچک امر واقعی.» بعدتر، گای بیهوده سعی می‌کند بر بی‌گناهی‌اش تأکید کند، از شر برونو خلاص شود و هر پیوندی را با او انکار کند ــ ولی فندک حضور دارد به‌عنوان ابژه‌ای که با خود او معادل است، و به‌عنوان مکان اجاره‌ای او، نمایندهٔ مادی‌اش، و جانشین‌اش، جایگاه او را علی‌رغم خواستش نگاه می‌دارد. از این رو اگر گای به تعهدش در معاهده عمل نکند، برونو می‌تواند از آن استفاده و به عنوان مدرک عَلَمش کند و گای را درگیر ماجرا سازد. برونو فندک را همیشه با خود حمل می‌کند، عزیزش می‌دارد، از آن برای افروختن سیگار استفاده نمی‌کند، هیچ‌گاه از دستش نمی‌نهد، مگر یک بار فندک ناگهان در جوی آب می‌افتد. این شیء به مثابهٔ ابژهٔ لغزش (slip) ــ که تصادفاً فراموش می‌شود ــ مستلزم لغزشی دیگر است: برونو نیز بخشی از قراردادی ناخودآگاه است ــ قتلی در برابر قتلی، لغزشی در برابر لغزشی. برونو نیز متکی بر شیء و ابژه است: شیء به کنش او معنا می‌دهد، اطمینان خاطرش و حس و رضای قصدش را فراهم می‌کند. این شیء همان چیزی است که او تا به آخر، چونان زندگی‌اش، بدان می‌چسبد، او را در دستش می‌فشرد تا این‌که می‌میرد. تنها وقتی که گای فندک را از دستانِ مردهٔ برونو بیرون می‌کشد ــ و تنها پس از آن ــ است که معاهده باطل می‌شود.

اکنون برخی استنتاجات عمومی را استخراج می‌کنیم. هیچکاک به شخصه شدیداً از مسئلهٔ ابژه آگاه بود. و اظهارنظرهای مشهورش در مصاحبه با تروفو به‌کارکرد مرکزی نوع خاصی ابژه در فیلم‌هایش اشاره می‌کند، همانی که مک‌گافین می‌نامد ــ «شیئی نامربوط»، که «ابداً چیزی نیست»، اما کنش‌ها حول آن رخ می‌دهند. هیچکاک لطیفه‌ای را تعریف می‌کند تا دلیل نامگذاری ابژهٔ مذکور را بگوید، ابژه‌ای که در واقع لطیفهٔ بیگانگان در قطار است. این لطیفه در ضمن نسخه‌ای یوگوسلاو هم دارد، که پایانی دیگر را ارائه می‌دهد:

«بسته روی طاقچه چیست؟»
«مک گافین.»
«به چه درد می‌خورد؟»
«به درد کشتن شیرهای های‌لندز.»
«ولی های‌لندز که شیر نداره.»
نکتهٔ اول: «در واقع، مک گافین هم وجود ندارد.»
نکتهٔ دوم: «خواهی دید، کار می‌کند.»

باید هر دو پایان را با هم خواند: ابژه یک هیچ است، درواقع مک گافین وجود ندارد، اما کار می‌کند. ما تقریباً هیچ‌گاه از محتوای مک گافین مطلع نخواهیم شد ــ مثلاً میکروفیلم‌های شمال به شمال غربی، یا نقشه‌های مکانیزم‌های هواپیما در سی و نه پله (طرح‌هایی که حتی هیچ‌وقت نشان داده نمی‌شوند)، ملودی رمزگذاری شده در بانو ناپدید می‌شود (ابژهٔ غیرمادی‌ای که به صدا و خاطره واگذار می‌شود)؛ مثال مطلوب من از خبرنگار خارجی انتخاب شده است ــ تبصره‌ای سری در معاهدهٔ دفاع، تبصره‌ای چنان سری که باید توسط حاضران به‌خاطر سپرده شود، این تبصره را نباید حتی به‌روی کاغذ آورد، دال والای ایده‌آلی که فراتر از نوشتار است (البته که نمی‌توان فهمید آن تبصره چیست)؛ و از این دست مثال‌ها.

«مک گافین»ها تنها بر آن چیزی دلالت دارند که بر آن دلالت می‌کنند، آن‌ها، به معنای دقیق کلمه، به دلالت ارجاع می‌دهند، و معنای واقعی آن‌ها کاملاً بی‌معنا و اهمیت است. آن‌ها در هستهٔ مرکزی کنش قرار دارند و در عین حال کاملاً نامربوطند؛ یا به عبارت دیگر، بالاترین درجهٔ معنا ــ که همگان به‌دنبال آنند ــ با غیابِ معنا مطابقت دارد. این ابژه، خود، نقطهٔ کور است، فضای خالی است؛ ضرورتی ندارد که نشان داده شود یا اصلاً حضور داشته باشد ــ مثلاً در آگراندیسمان ــ صرفاً یادآوریشان توسط کلمات کفایت می‌کند. مادیتِ آن‌ها بی‌اهمیت است؛ صرفاً شایعهٔ وجودشان تکافو می‌کند.

مع‌الوصف گونهٔ دومی هم از ابژه وجود دارد، که منطقی از نوع متفاوت به‌همراه دارد، ابژه‌ای مسحورکننده، فریبا، جادویی و جذاب، که ضرورتاً، واجد نوعی مادیت است و کیفیت مهلکی دارد. دو مثالی که با اشاره به برخی جزئیات بدان پرداخته‌ام، حلقه در سایهٔ یک شک و فندک در بیگانگان در قطار هستند. این ابژه‌ها را می‌توان در بسیاری از فیلم‌های دیگر هیچکاک یافت.

در بدنام کلیدی وجود دارد ــ کلیدی که اینگرید برگمن از شوهرش می‌دزدد تا به معشوقش دهد و با برگرداندنش، خود را به‌عنوان جاسوس نشان دهد؛ در نمای متحرکِ زیبایی در بخش میهمانی، دوربین، پس از حرکتی پیچیده، کلید را در دست برگمن می‌جوید، و تمام درخشش و نور بخش میهمانی اندک اندک محو می‌شود، و به پس‌زمینه‌ای برای ابژه‌ای تبدیل می‌شود که درون یک نمای مستقل قرار دارد. در م را به نشانهٔ مرگ بگیر هم کلیدی حضور دارد، کلیدی که شوهر به قاتل همسرش داده است، کلیدی که «مردی که زیادی می‌دانست» با دانش زیادی‌اش از آن مطلع می‌شود (اما این موضوع را نمی‌توان به شیوه‌ای هیچکاکی پرداخت کرد، و تقریباً کل فیلم غیرهیچکاکی است). گردن‌بند در سرگیجه هم از این دست ابژه‌هاست، گردن‌بندی که مادلن دروغین می‌بست در بخش دوم فیلم بر آن به‌عنوان تنها ابژه تأکید می‌شود، گردن‌بندی که جودی بارتون بسته است، یعنی همان کسی که زنی کاملاً متفاوت است و با این حال همان است ــ ابژه مذکور هستهٔ اصلی هویت اوست، «مکان مادی» او، یعنی همان «تکهٔ کوچک امر واقعی.» می‌توان نسخه‌های دیگری را نیز برشمرد: در مردی که زیادی می‌دانست، پسربچه به ابژهٔ مبادلهٔ میان دو زوج بدل می‌شود ــ هنگامی که از یک سمت آینه به سمت دیگر می‌رود.[۸] در شمال به شمال غربی، فضای خالی (نامِ جرج کاپلان) به‌گونه‌ای تصادفی توسط کری گرانت اشغال می‌شود: باید گفت او، خودش، نقشِ فندک را به‌عهده می‌گیرد و به ابژهٔ مبادله میان دو سرویس جاسوسی بدل می‌شود.

بنابراین می‌توان تفکیکی میان دو نوع ابژهٔ هیچکاکی قائل شد: یکی نقطهٔ کور است، فی‌نفسه غیرمادی است، و حرکت نامحدود مجاز را سبب می‌شود؛ دیگری ابژه‌ای است که حضورِ پُر، برجسته و غیرشفافی دارد؛ این ابژه از موهبتِ مادیت والا و مهلکی برخوردار است، و یادآور آن چیزی است که لاکان (به تأسی از فروید و هایدگر)، *das Ding* (چیز) نامید. می‌توان تفکیکِ لاکانیِ زیر را نیز پیشنهاد کرد: اولی ابژهٔ میل است، ظاهری ناپدید که میل را در حرکت نامحدود همنشینی وارد می‌کند؛ دومی ابژهٔ رانه (drive) است، حضوری که پیرامون تمامیِ روابطِ در جریان حصاری می‌کشد. بنا به «نمودار میل» لاکان منطقِ ابژهٔ دوم «ابر ساختار» (superstructure) منطقِ ابژهٔ اول است، متمم و المثنای آن همان‌گونه که در نمودار میل مشهور لاکان موجود است.(۹)

ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور

یادداشت‌ها

1. *Cahiers du cinéma* 39, October 1954, pp. 48-9.
2. Donald Spoto, *The Dark Side of Genius*, Boston, MA: Little Brown 1983, p. 263.
3. See Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber 1974, pp. 33-4.
4. Durgnat (ibid., pp. 187-8) to obviate.

۵. نگاه کنید به مقاله میشل شیون در بارهٔ بانو ناپدید می‌شود در همین کتاب.

6. See Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*: Harmondsworth: Penguin 1979, p. 263.
7. Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge. MA: MIT Press 1991, pp. 143-5.

۸ نگاه کنید به مقاله پاسکال بونیتزر در بارهٔ مردی که زیادی می‌دانست در همین کتاب.

9. See Jacques Lacan, 'The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious', in *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock: 1977, pp. 303-24.

۳

نظام‌های فضایی در شمال به شمال غربی

فردریک جیمسن

مایه‌ها و معناها را می‌توان در شمال به شمال غربی ردیابی کرد: بعضی از آن‌ها درون‌فرمی‌اند و بعضی بُرون‌فرمی، ولی همه اساساً بی‌اهمیتند چون به جای رمزها و زبان فیلمیک، رمزها و زبان دیگری را می‌نشانند و در عین حال درصدد هستند تا از راه دلالت متظاهرانه، تجربه‌ای توأم با هیجان، تفریح، ژانر ـ ماجرا را توجیه و تبیین کنند. بُرون‌فرمی: بیرون از متن به دیگر پاره‌های دستاورد کارگردان نگاه می‌کنید، انگیزه‌تان شور و شوقی مختصر است، و به طرزی کلیشه‌ای فصل حراج این فیلم را با دیگر موقعیت‌های عمومی و تشریفاتی ترکیب می‌کنید که در آن‌ها شخصیت اصلی، انگار که در کابوس برهنگی یا امتحان به سر می‌برد، باید نقش بازی کند (کری گرانت که در میان جمع نشسته و سربه‌سر مسئول حراج می‌گذارد شکل وارونه رابرت دونات است که در سی و نه پله روی سکوی سخنرانی ایستاده و یک نطق مشکل را بداهه‌پردازی می‌کند).

این نوع از عمل وابسته به این تصمیم ماست که شوخی‌های فرمول‌وار را نه پرکنندهٔ وقت بلکه به مثابه نشانه و تکراری عمیق‌تر تلقی کنیم: این عمل از جنسِ نقد قدیمی‌تر متکی به سبک یا فراوانی تصویر در حوزه ادبیات است و مثل آن‌ها متکی به فرضیهٔ مؤلف ــ یعنی فرض پدیدارشناختی یک فاعل یا خودآگاه مرکزی که خود را در «دنیا» و «سبک» متمایزش تجسم می‌بخشد.

قابل پیش‌بینی است که این نوع بازنویسی (که شیء بینامتنی جدیدی می‌سازد) به مشکل کاذب ذهنی‌نگری منجر شود مگر آن‌که پرسش (تاریخی) شرایط امکانی خویش را نیز مطرح کند: در مورد حاضر، واقعیت نیمه مستقل بودن اپیزودها که به ما امکان می‌دهد چیزی مثل فصل حراج را بیرون بکشیم و آن را در جوار دیگر اپیزودهای همین‌قدر نیمه مستقل قرار دهیم. ولی این نوع بررسی ما را به نبوغ یا لیبیدوی هیچکاک رهنمون نمی‌شود، بلکه به‌سوی خود تاریخ فُرم می‌برد.

معناهای درون‌فرمی، معمولاً از طریق فرضیه‌پردازی یا ساخت یک رابطه بین دو موقعیت در اثر، غالباً در آغاز و پایان آن، استنباط می‌شود: بنابراین فیلم به نوعی «در باره» شیوه‌ای است که کری گرانت، مدیر تبلیغاتی دو بار طلاق گرفته با یک مادر، به امکان حصول یک «رابطهٔ ثمربخش» در ازدواج می‌رسد. قسمت اصلی فیلم را این‌گونه می‌توان به‌مثابه یک جستجو یا آزمون حساس دید، کشمکشی با حریف، تجربه خیانت، کنش نه با تصاویر بلکه درون آن‌ها، و غیره. این معنایی است که در پرندگان بهتر به ثمر می‌نشیند. جایی که نیروهای مهاجم از همان آغاز (در مغازهٔ فروش حیوانات خانگی) صاحب وجوه لیبیدویی شده‌اند و همیشه می‌توانند، به‌نحوی از انحا، برون‌افکنی روانی تیپی هِدرن خوانش شوند. با این حال آن‌جا پیام هم بدشگون است و هم صریح («رام کردن زن سرکش») در حالی که این‌جا پیام صرفاً جنبه روان‌شناختی همه پسند دارد («بلوغ»).

این دو وسوسه ــ سبک‌گرایانه و ساختاری ــ در واقع تصاویر به لحاظ دیالکتیکی مرتبطِ دو قطبِ فرم مدرنیستی هستند: محتوای اپیزودها و تمهید سازمان دهنده یا دستاویز کلی تمامیت فرمال آن‌ها ــ هوس در مقابل تخیل یا مولکولی در مقابل مولی. اثر مدرنیستی می‌کوشد این تنش را حفظ کند؛ درون آن زندگی و از آن تغذیه کند و در برابر بی‌مایگی بدیهی‌ترین راه‌حل‌ها مقاومت کند: یعنی راه‌حل‌هایی که یا اثر را راحت به ناهمگونی مطلق متن

تقلیل می‌دهد (با انبوه قطعات موضعی و تصادفی‌اش) و یا اثر را تبدیل به «ایده» خودش می‌کند و «مفهوم» آن را چنان سفت و سخت تأیید می‌کند که نتیجه‌اش بسته به حس و حال و علائق شخص «خالص» یا «تهی» است. ولی احترام گذاشتن به این تنش برای تحلیل‌گر دشوارتر از مؤلف است، چون هر تفسیری که می‌خواهد تأکیدی همزمان بر منطق اپیزودسازی و «مفهوم» کل (یعنی حرکت کلی در خلال این اپیزودها) بگذارد به‌رغم خودش به‌سوی تمامیت‌خواهی تمایل خواهد یافت و نوعی وحدت فُرمال‌غایی را به رخ خواهد کشید که در تجربه واقعی ما از فیلم ــ یعنی از اپیزودهای مجزای فیلم ــ چندان محلی از اعراب ندارد.

درخواست یک میانجی میان این دو سطح تنها در سطح ظاهر توسل به نوعی ماشین مفهومی عتیقه است؛ در واقع این کار مستلزم اصلاح و غنی‌سازی خود مفهوم میانجی است که این‌جا نمی‌توانیم به شکلی روش‌شناختی و انتزاعی آن را بسط دهیم. این ایده که فضا خودش چنین میانجی‌ای را فراهم می‌کند، برخلاف تصور اولیه پیشنهادی توخالی و کلی نیست. بدون شک تمام فیلم‌ها، فضا را ضبط و ثبت می‌کنند، ولی ما عمدتاً تمایل داشته‌ایم که این پیش‌پاافتادگی را با گنجاندن خصوصیت عنصر تصویری، بازنویسی فضا به‌عنوان فضای دیده شده، برگردان حیطه‌ای بزرگ‌تر به این یا آن ایده از تصویر، قابل هدایت و کنترل‌پذیر جلوه دهیم.

در فرهنگِ تصویرِ معاصر، دلایلی خوب و عینی برای نیرومندی این وسوسه وجود دارند: هر کس که به عکس‌های فیلم‌های هیچکاک نگاهی انداخته است تا این یا آن لحظهٔ مهم فیلم‌هایش را در ذهن ترسیم کند ــ یا دست کم به‌خاطر آورد ــ با شگفتی آموزنده‌ای درمی‌یابد که قاب مجزا نزد هیچکاک چیزی از مادهٔ اساسی را آشکار نمی‌کند. مقصودْ خود حرکت است. به‌رغم بت‌وارگی عنصر بصری و نظربازانه در هیچکاک (یا شاید به علت آن)، این فیلم‌ها به‌ندرت به سوی لحظهٔ برتر تولید تصویر مدرنیستی حرکت

می‌کنند؛ همان تفکیک لحظهٔ بینش (vision) از روایتی که مستمسک آن لحظه است، نظیر رقص مرگ در مهر هفتم یا کاریکاتور دراماتیک کلیت فرایند تصویرسازی در شام آخرِ غیرمنتظرهٔ ویریدیانا.

با این حال عکس‌های تبلیغاتی شمال به شمال غربی که به دلیل اهدافی عملی‌تر با این تنگنای نظری مواجه‌اند، آن را عمدتاً از طریق ارائه کری گرانت در میانه حرکت «حل» می‌کنند، از همه برجسته‌تر عکس بر زمین افتادن سبک‌پردازی شده یا کج و کوله او در لحظهٔ ترور قلابی است. ولی این امکان تصویری بیش‌تر با سبک بازیگری گرانت ربط دارد تا با زیبایی‌شناسی هیچکاک: در واقع با تردید می‌توان بازیگری گرانت را برشتی توصیف کرد و با این همه بازی او توأم با استفادهٔ موجز از بدن برای ترسیم حالت‌هایی است که خودشان هیچ‌گاه آن چیزِ فی‌نفسه کاملاً «بیانگر» نیستند، بلکه این چیز را مورد اشاره قرار می‌دهند ــ نمونه‌اش وقتی که دست در جیب در فصل مزرعه ذرت دیده می‌شود و دست‌ها تا نیمه از جیب بیرون آمده‌اند، تا حس او را القا کنند که می‌پندارد وسیلهٔ نقلیهٔ در حال رسیدن همانی است که منتظرش بوده است. نه چهره و نه بدن تجربهٔ انتظار بی‌صبرانه را مجسم نمی‌کنند، ولی مسلماً آن تجربه را نقل و ایده‌اش را تمرین می‌کنند.

با این حال این گونه مفاهیم مجرد و تقریباً آیزنشتاینی ــ که به دنبال هم شخصیت قابل قبولی به‌نام «راجر تورنهیل» با بازی کری گرانت می‌سازند ــ اساساً جریان بی‌وقفه‌ای از واکنش‌ها نسبت به موقعیتی هستند که تحت کنترل این مفاهیم نیست، و می‌توان آن‌ها را حرکت‌هایی متنوع در فضا توصیف کرد. همچنین شاید مفید باشد که مفهوم فضا ــ که در این‌جا به‌کار رفته ــ را به‌مثابه مفهومی دیالکتیکی و تاریخی تشخیص دهیم، که قرابت بیش‌تری با فلسفهٔ فضا و فضاسازی هانری لوفور دارد تا با مفهوم مجرد و تغییرناپذیر کانت. در شمال به شمال غربی به ما یک مجموعه یا توالی از فضاهای مجرد داده می‌شود که نمی‌توان آن‌ها را به سُرعت به مکان محض تقلیل داد. مکان‌ها، البته،

نام‌هایی دارند (وضعیتی که اغلب در کار هیچکاک وجود دارد: فینیکس، آریزونا؛ یا کِبِک سیتی؛ یا سان فرانسیسکو ــ چندین بار)؛ ولی مکان و نام مکان تنها نقاط شروع‌اند، ماده خامی که از آن یک درک متفاوت فضای عینی تولید می‌شود که دیگر صحنه یا پس‌زمینه‌ای برای کنش یا بازیگران نیست، بلکه آن‌ها را به شیوه‌ای جدید و کیفی دربر می‌گیرد. نقش این «فضا ـ نشانه»های جدید اغلب چنان مسلط و آمرانه است که تک اپیزودها را تابع خود و هر کدام را به فرصتی برای یک تولید از لحاظ کیفی متفاوت تبدیل می‌کند: در واقع، جذابیت خاص شمال به شمال غربی از این لحاظ در آن است که مانند سی‌ونه پله، در این راستا از اکثر دیگر فیلم‌های هیچکاک پیش‌تر می‌رود و هر واحد اپیزود تازه را معرف نوعی به شدت متفاوت از فضای مجرد می‌سازد، طوری که شاید حس یک جُنگ مرکب از طیفی از پیکربندی‌های فضایی متمایز را داشته باشیم، که در کنار هم در یک آلبوم عکس الصاق شده‌اند.

ولی این‌گونه صحنه‌های تازه، ناگزیر وارد رابطه‌های قیاسی و دیالکتیکی با یکدیگر می‌شوند، چرا که یک «ثبات تصویر»، ناخودآگاه مختصات و کیفیات فضایی تازه‌ای را خوانش می‌کند. مسئله در این‌جا مسئلهٔ ویژگی‌های متغیر در برابر یک زیرساخت تغییرناپذیر و ثابت نیست: فرایند تجربهٔ فضاییِ ناخودآگاه و دیفرانسیل دقیقاً از این منظر فرایندی دیالکتیکی است که هر «نوع» فضا منطق و قوانین درونی خویش را محمل قرار می‌دهد و «مفهوم خودش را تولید می‌کند.» با این حال در این مجموعه ناهمگن از فضاها، جایی که ما منطق و معنا، یا جهان ــ بودن هر فضا را در قیاس با سایرین می‌آموزیم، نتیجه این می‌شود که «نظام» عمیق‌تری از این فضاها در کار است که می‌تواند، با قدری زحمت، به شکل ساده و مجردی تبیین شود. با این حال این نظام همزمانِ زبان‌هایِ فضاهایِ مختلف، تنها روشی برای بازنمایی گرافیکی آن چیزی است که بر منطق و حرکت روایی اپیزودها در زمان حکم می‌راند.

در نهایت ما، این‌گونه، حرکت روایی و فُرمال کلی شمال به شمال غربی را خوانش می‌کنیم (با تمام قید و شرط‌های مشخص شده در بالا): به‌عنوان استحالهٔ یک نوع فضا، از طریق عملیات کاتالیتیک (پالاینده) و ترکیب‌های میانجی، به نوعی دیگر. این داستانِ ماجراهای فضا فرمی چندان متفاوت از داستان روان‌شناختی یا پرورش شخصیتی نیست که قبلاً به هجو کشیده شده، و در آن شمایل گرانت به سوی عشق و ازدواج می‌گراید. ولی روشی بهتر و غیرذهنی برای بیان آن داستان عرضه می‌دارد (فارغ از خودآگاهی، «شخصیت» و عنصر انسان‌نما) و از این رو شاید واقعاً دیگر همان داستان نباشد.

همچنین درمورد شیوه نشان کردن فضاهای خاص، فصل حراج سرنخی اولیه است برای کاوش در ساخت برجسته و ممتاز تشریفات عمومی، تشریفاتی که به‌طور نظام‌مند با یک رشته تخطّی‌های سنجیده آزموده و کاوش می‌شود (پیشنهادهای پرت و پلای گرانت). عقب کشیدن خبیث‌ها از این صحنهٔ رسوایی عمومی، قبلاً بیان فضایی مجردتر خود را در فصل رانندگی مستانه یافته بود: وقتی اتومبیل گرانت سرانجام متوقف می‌شود و در احاطه نیروی قانون و پلیس قرار می‌گیرد، اتومبیل جانی‌ها، که با فاصله‌ای حسابگرانه اتومبیل گرانت را تعقیب می‌کرد، چرخش کند و معنی‌داری انجام می‌دهد: روی‌گردانی، اتمام، کناره‌گیری ــ این مسیر تصویری یک شیء بیجان گویاتر از اکثر ژست‌های انسانی است، در واقع خودش ژستی از نوع تشدید یافته ولی ساخته شده است. بنابراین عقب‌نشینی از حراج (لئونارد و والرین با نگرانی ناظر صحنه‌اند، میسون اوا مری سنت را به بیرون راهنمایی می‌کند) به‌وسیلهٔ «دال» فصل قبل‌تر وحدت می‌یابد؛ ولی خودش هم بعداً به نوبه خود به‌کار می‌رود و استحاله می‌یابد ــ مشخص‌تر از همه‌جا در آن روی‌گرداندن پایانی، راه رفتن به‌طرف هواپیما با آن شکاف‌های موجود درون جمع که هر عضوش جهتی متفاوت را می‌پاید (تردید، احتیاط، فوریت). ولی

این‌جا، برای اولین و آخرین بار، عقب‌نشینی مستقیم است، به درون دوربین و به‌سوی ما، و نه آن عقب‌نشینی حسابگرانه و بدون جلب توجه از سالن حراج. با این حال این اثرات جالب‌ترین نمونه‌ها نیستند: در بهترین حالت آن‌ها با این امکان منطقی بازی می‌کنند که وقار یا نظم عمومی شاید نه یک بلکه دو قطب متضاد داشته باشد (به‌عبارت دیگر عنصر ضد اجتماعی می‌تواند دو شکل متمایز و بی‌ربط پیدا کند): فرد ضد اجتماعی و سازمان تبهکاری؛ این درسی است که در ام فریتزلانگ به‌صورت الگوواری کار شده است، ولی نزد هیچکاک که خبیث‌هایش (پروفسور در سی و نه پله) ضمناً همیشه گناهکار و مجرمانی پنهانکار هستند، تنها یک تاکتیک است.

به‌نظر من کلید صحنهٔ حراج در آشفتگیِ روان‌شناختی مسئول حراج است، که عملاً نمی‌تواند رفتار ضد اجتماعی و تحریک‌های گرانت را کنترل کند: این شخصیت کمیک زیبایی است که در زمرهٔ دیگر چهره‌های اجتماعی (کم‌اهمیت) هیچکاک قرار می‌گیرد، مثل مأمور تحقیق در سرگیجه، و بر حضور مسلط و فراگیر فضای عمومی در این فیلم تأکید می‌کند؛ از ساختمان سیگرام تا کوه راشمور، با عبور از میان قرارگاه‌های پلیس (آیا این واقعاً و دقیقاً فضایی عمومی است؟) و ایستگاه‌های قطار و راهروی هتل‌های بزرگ و نیز سالن حراج. در این‌جا محل زندگی «خصوصی» آدم‌ها همیشه مسئله‌زاست، حتی خانهٔ شخصی جداافتاده اپیزود نهایی: شاید در واقع مکان‌های کاملاً خصوصی همان قدر محدود و ناپایدارند که آن کوپه خوابِ در حال فرو افتادن در پولمن، که همیشه می‌توان بدون ردی آن را جمع و جور کرد. با این حال کوپهٔ خواب یک تعبیر یا یک نماد با یک پیشنهاد نیست: بلکه یک مشکل است.

تضاد میان خصوصی و عمومی، در وهلهٔ اول، یک ایدئولوژی است، مثل همه این‌گونه تضادهای ثنوی، ولی به شکلی که دارای محتوای اجتماعی و تاریخی اصیلی است. البته به شرطی که کار را از آن حذف کنیم (که نه عمومی نه خصوصی و نه هر دو است) و روی ارتباط آن با نظام‌های سیاسی

بازنماینده یا بورژوایی و بسیج آشکار جنسیت کار کنیم. درون این‌گونه ایدئولوژی می‌توان به وارونگی‌های جذاب و دراماتیک دست یافت (مهم‌تر از همه ایدهٔ هانا آرنت مبنی بر این‌که امروزه زندگی «عمومی» در واقع «خصوصی» است)، ولی نمی‌توان درون آن فکر کرد و قطعاً نمی‌توان مشکلات کاذب زاییدهٔ این ایدئولوژی را حل کرد (مثلاً در بحث فعلی، ماهیت حقیقی یا واقعی امر «خصوصی» در یک جامعه عمومی)، به‌ندرت فیلم هیچکاک علیه این تضاد ایدئولوژیک می‌شورد یا از آن جدایی می‌گزینند، تضادی که فیلم درون آن کار می‌کند و اثراتش را از آن اخذ می‌کند؛ کاری که فیلم انجام می‌دهد کوششی برای «تولید» یا «ساخت» مفهومی از «خصوصی» است که هرگز نیاز به آزمودن ندارد، چون ــ ازدواج ایده‌آل ــ ورای بستار فیلم و بنابراین ورای بازنمایی است.

بنابراین فضاهای متنوع شمال به شمال غربی همه آمیزه‌هایی از عمومی و خصوصی‌اند به‌گونه‌ای که بُعد عمومی مسلط است و بُعد خصوصی را هرگز نمی‌توان به‌عنوان عنصری مستقل جدا کرد یا با چشم غیرمسلح آن را بررسی کرد. معنی این حرف این است که در عین حال فضای صرفاً عمومی نیز وجود ندارد ــ هیچ کدام از فضاها به‌راستی معمولی یا عام نیستند، چون همه فضاهای این فیلم، بدون استثنا، صحنه‌هایی از یک درام فردی مشخص هستند: حتی آسانسورها یا حمام‌ها نیز مستثنی نیستند. با این حال امکان منطقی فرم‌های خالصی از هر قطب مسلماً در این فیلم لحاظ شده‌اند، گویی به‌عنوان یادمان یا خاطره، و به‌طور همزمان در قطعه‌ای می‌آیند که درعین‌حال توضیح اجباری قصه و نقطه حضیض آزارنده آن است (چنان که پل والری گفته، آنچه در هنر ضروری است همیشه چیزی است که بد یا بدتر است).

باید به دو مسئلهٔ متمایز پرداخت که هر دو برای تداوم دسیسه ضرورت کامل دارند: (۱) چرا، حالا که «کری گرانت» می‌داند در واقع یک فراری از

عدالت نیست و پلیس هم واقعاً در تعقیب او نیست، باید همه چیز ادامه بیابد؟ چرا همه سراغ کار و زندگی خودشان نمی‌روند؟

(۲) چگونه باید «صداقت» عشق اوا مری سنت نسبت به کری گرانت را با توجه به رابطهٔ عاشقانه قبلی او با «جیمز میسون» توجیه کنیم؟ او بهانهٔ اینگرید برگمن در بدنام را ندارد، که در آن عشق دوم در واقع با هدایت عاشق اول شبیه‌سازی شده بود (این‌جا ترتیب زمانی معکوس شده است)؛ در عین حال، اگر رابطه با جیمز میسون «غیرصادقانه» بوده، پس او واقعاً یک «هرزه» است (تعبیر ایدئولوژیک مناسب با دوره و زبان فیلم). چگونه می‌توان این هوس‌بازی ظاهری را با نقش او به‌عنوان تصویر عشق ایده‌آل آشتی داد؟

هر دوی این مسائل به‌طور موجز در یک صحنه فشرده شده‌اند، یکی از شگفت‌ترین صحنه‌پردازی‌های فیلم (که به آن باز خواهیم گشت) ــ یعنی جنگل درختان کاج، که بار زیبایی‌شناختی نیرومند آن شاید یک پوشش، یک عامل جبران‌کننده و منحرف‌کننده، برای سستی و ضعف توجیه‌ها و بهانه‌های ساختاری مورد پرسش ما باشد. پاسخ اولین پرسش، که از سوی «پروفسور» داده می‌شود، خیلی ساده این است: «جنگ جهنم است، آقای تورنهیل، حتی جنگ سرد.» کشمکش ارزش‌اش را دارد، در اولویت است و باید ادامه یابد (و نیز میکرو فیلم درون مجسمه ــ «بگذار فقط بگویم، اسرار دولتی»: این همان چیزی است که هیچکاک مک گافین نامید، بهانه و انگیزه‌ای که بررسی نشده).

لئوجی کارول این موضوع را با اعتماد به نفس بیش‌تری مطرح می‌کند، تا اوا مری سنت که آشفتگی‌اش هنگامی که ناگزیر به ارائه جواب‌های زیر می‌شود، قابل فهم و معقول است:

تورنهیل: آیا زندگی‌ات این جوری بود؟... چه‌طور شد؟

ایو: مردایی مثل تو

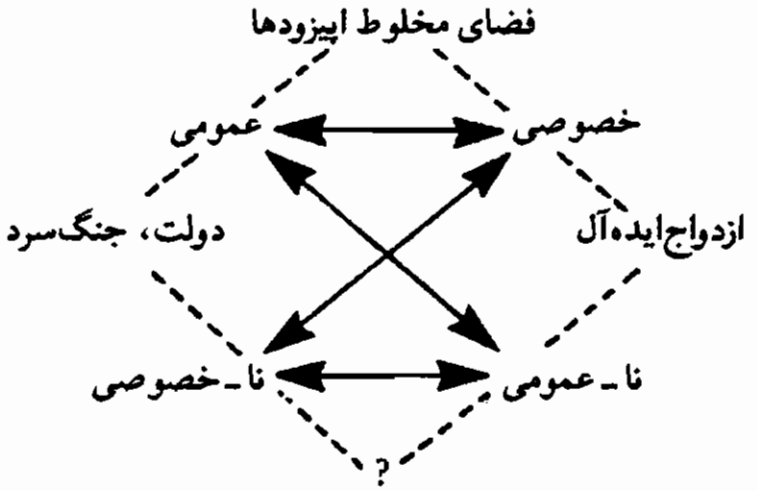
تورنهیل: مردایی مثل من چه عیبی دارند؟

ایو: اونا به ازدواج اعتقادی ندارند.
تورنهیل: من دو بار ازدواج کردم.
ایو: متوجه منظورم شدی؟ دیدی راست می‌گم؟

آنچه در هر دوی این «توضیحات» اجباری جلب توجه می‌کند محتوای ایدئولوژیک بدوی آن‌ها (لیبرالیسم جنگ سرد، ازدواج به‌عنوان وظیفهٔ غاییِ یک زن) نیست، بلکه رابطهٔ آن‌ها با تضاد میان خصوصی و عمومی است، که این توضیحات شرح‌های مطلق و متضادی برای آن هستند. موضع پروفسور برتری عامل عمومی است که در برابر آن هیچ‌گونه داعیه خصوصی (به‌عنوان مثال، عشق) محلی از اعراب ندارد؛ در حالی که تأیید ازدواج ایده‌آل از سوی ایو عُرفاً تأیید وجود یک فضای خصوصی به مثابه فضایی ممتاز و انحصاری و یک ارزش مطلق است. ولی این «فضا» را نمی‌توان بازنمایی کرد، آن را باید همین‌طوری پذیرفت، فضایی که جایی خارج از پرده (و ورای پایان فیلم) وجود دارد. در عین‌حال فضای عمومی مورد نظر پروفسور هم در این‌جا دیده نمی‌شود (نه حتی در جلسهٔ اداره اف بی آی، جایی که در برابر «سیاست» بدبینانه ــ اما «قهرمانانه» ــ او اعتراضاتی انسانی و خیرخواهانه مطرح می‌شود: بازنمایی چنان فضایی قطعاً قابل تصور است، ولی نه در این ژانر یا این فیلم خاص، نه حتی در هیچکاک به‌طور کلّی، که علاقه‌ای به دینامیک سیاسی برآمده از این‌گونه فضای بازنمودی ندارد).

بنابراین نتیجه می‌گیریم که این دو تأییدیهٔ مفهومی مجرد، معرف مکان‌های تضاد ایدئولوژیک میان عمومی و خصوصی هستند که از طریق فضاهای مخلوط اپیزودهای فیلمیک واقعی مورد کاوش قرار خواهند گرفت. مستطیل نشانه‌شناختی امتیازش نه تنها تعیین موقعیت دیالکتیکی ترکیب‌های منطقی مختلف (اصطلاح پیچیده درواقع یک تجربه عینی است؛ احتمالات جانبی هم ایدئولوژی‌های مجرد هستند) بلکه برانگیختن پرسش در بارهٔ یک

اصطلاح گریزناپذیر اما مفقوده است، که در واقع ترکیب دو اصطلاح منفی است، و چیزی را نشان می‌دهد که نه عمومی است و نه خصوصی (هم «غیرخصوصی» و «غیرعمومی»). این اصطلاح هرچه هست، می‌توان انتظار داشت که ترکیب ویژگی‌های این دو باشد ــ یعنی چیزی مثل یک بازنمایی عینی را ارائه کند، که ضمناً (همانند ایدئولوژی‌ها) یک غیاب یا نافضا است (یا برهانی ساده بر فضایی در جایی دیگر یا فضایی که واقعاً وجود دارد ــ فقط روی پرده نیست).



به قول هگل «اراده یعنی نفی» و بنابراین آدم وسوسه می‌شود به‌دنبال آن فرم خاص نا-بودن، آن خط مرزی یا تعریف خاص، بگردد که باعث می‌شود تجربهٔ بصری، اپیزود ــ فضاهای این فیلم، با همه تمامیت و خصوصیتش وجود داشته باشد. این «دیگرِ» واقعیِ تصاویر و لذاتشان «صرفاً» دنیای واقعی بیرون از سینما نیست، در عین‌حال که جایگاه آن به‌عنوان یک ردهٔ چهارم متمایز روشن می‌کند که این «دیگر» از رده‌های مطلق و جعلی زندگی عمومی و زندگی خصوصی جداست (به عبارت فیلمیک، حرکت مطلق و سکون مطلق). با این حال مسلماً این فضای «دیگر» درون این فیلم وجود دارد، آن هم به شیوه‌ای استثنایی و خارق‌العاده که مفاهیم قراردادی بستار نمی‌توانند حق مطلب را در باره‌اش ادا کنند.

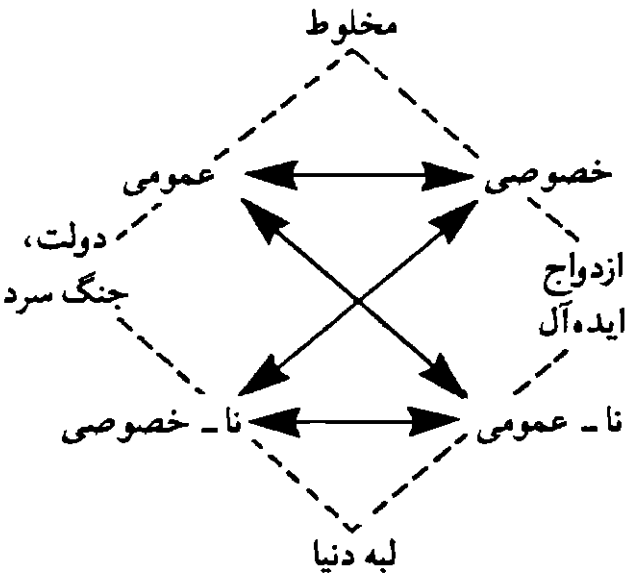
پایان‌بندی، تعقیب روی مجسمه‌های کوهستانی، مسلماً نوعی فضای دیگر در یک مجموعهٔ متنوع نیست، بلکه خودش این مجموعه را با پیچ و تابی نیازمند تحلیل و توضیح ختم می‌کند. درواقع، کل نظام ترتیب فضایی فیلم ــ که با ساختمان تازه برپا شده سیگرام شروع می‌شود و سپس (با گریزی به لانگ آیلند و به دنبالش بازگشتی به ساختمان سازمان ملل) به شیکاگو می‌رسد (با گریزی به یک محوطهٔ باز جایی شمال اوربانا ــ شامپاین) و سپس به داکوتای شمالی و پایان کار می‌رسد ــ این رشته فضاها زاینده حسی از کاملیت (یا یک «اثرِ تمامیت») است که نمی‌توان آن را فقط با محتوایش توضیح داد. مشکلات (و «راه‌حل‌ها»ی) فرمال هم‌ارزی را می‌توان در داستان‌های کارآگاهیِ همین اندازه اپیزودیک (و فضایی) ریموند چندلر یافت، جایی که نقشه‌برداری موفقیت‌آمیز منطقه لُس آنجلس ــ به عبارت دیگر، این حس ما که، به‌رغم انجام نوعی گزینش ضروری، «تمامیت» حاصل شده است ــ یک وابستگی ساختاری به لحاظ کردن نوعی مرز یا آستانه غایی «بودن» دارد (در بدرود، عشق من این آستانه، مرز دریاست).[۱] در فیلم هیچکاک، قاب کلیشه‌ای یا خیالی آشکارا نوعی ایالات متحدهٔ موهوم است، که می‌توان درباره‌اش چنین گفت: فصل مزرعهٔ ذرت، غرب میانه را در جای خود قرار می‌دهد، درحالی‌که چشم‌انداز کوهستانی داکوتای شمالی به‌عنوان بدل رشته کوه راکی عمل می‌کند (و لهجهٔ نامشخص شخصیت‌های فرعی جایی را هم برای جنوب آمریکا باز می‌کند). با این حال در این‌جا نیز همانند آثار چندلر، کاملیت عناصر فهرست شده (از این نقشه ــ وهم) کافی نیست: ما باید به لبه و آستانهٔ نهایی همهٔ این‌ها برسیم تا این فضاها دوباره به‌هم بپیوندند و یک خط سیر جامع و رضایت‌بخش را تشکیل دهند.

فصل پایانی دقیقاً همین آستانه را به شکل تصویر فضایی یک پرتگاه در انتهای دنیا عرضه می‌کند. همگونی‌های ساختاری آشکار این پایان با پایان خرابکار ــ خبیثی که از مشعل مجسمهٔ آزادی آویزان است و سپس سقوط

می‌کند ــ آشکارا بر اساس فرض یک حرکت معکوس از لس آنجلس به نیویورک و دروازه کشور بوده‌اند؛ ولی کوه راشمور و مرز کانادا دقیقاً چنین چیزی نیستند، و این موقعیت مکانی نقطه خروج مناسبی به‌سوی اتحاد شوروی نیست. ولی این‌جا کسی به اتحاد شوروی نمی‌رود؛ آن‌ها خود دنیا را ترک می‌کنند، مثل قرون وسطی که در آن دریانوردان به لبهٔ نقشه نزدیک می‌شدند. ردیف چراغ‌های چشمک‌زن باند هواپیما نگاه ما را به سوی خلأ هدایت می‌کنند؛ درعین‌حال، این ساختار فضایی خاص به‌واسطهٔ حالت پیشامدگی خود خانه تقویت می‌شود، خانه‌ای که آن هم به درون فضای خالی سر برافراشته است (و نیز آرایش‌های فضایی مختلف در خود صحنه‌ها ــ مثلاً کری گرانت در حال نگاه از بالا به اتاق نشیمن بزرگ وسط خانه ــ بازتاب و تقلید این رابطه وهمی با آستانه و خلأ هستند).

در فصل بعدی و پایانی، امر خیالی از لحاظ زیبایی‌شناختی ــ حرکتی (Kinaesthetic) دوباره دراماتیزه می‌شود و به یک معادل مادی در سطح خود بدن می‌یابد:[۲] چهرهٔ مجسمه‌هایی که همانند یک دیوار و یک انتها ایستاده‌اند و زیر آن چشم‌انداز جنگلی متفاوتی گسترده شده است: تجلیّات و واریاسیون‌های فراوانی، نه بر ماده فُرمال بستار (پایان، کاملیت و غیره) بلکه بر مفهوم «آستانه»، وجود دارد ــ مکانی دراماتیک که در آن چیزی به پایان مطلق می‌رسد و ورای آن عنصر ناشناخته یا غیرقابل محاسبه درون سیستم، جای می‌گیرد. به این معنا مناسب به نظر می‌رسد که این فضای پیچیده و انحصاری «لبهٔ دنیا» را درون شیار چهارم و خالی طرح ترکیبیمان جای دهیم، یعنی همان بازنمایی ناممکن نا ـ فضای مطلق، «دیگری» فضا، که لازم است تا «فضا»ی عینی، خودش را همانند زبانی معنی‌دار پدید آورد.

هنوز با همهٔ این حرف‌ها، به آغاز بحث در باره خود اپیزودهای فضایی خاص یا نوعی از خوانش و ادراک نرسیده‌ایم که این اپیزودها بر آن دلالت دارند،



آن را می‌طلبند و تقویت و برنامه‌ریزی‌اش می‌کنند. به‌عبارت دیگر بحث انجام شده در این‌جا فرض را بر این می‌گذارد که تجربهٔ فضایی در این فیلم به‌گونه‌ای انحصاری به‌صورت یک زبان ساخت یافته است (چیزی که شاید ویژگی الگووار جوهر فیلم به‌گونه‌ای کلی، زیبایی‌شناختی و فلسفی باشد، ولی لزوماً درمورد تمام تک‌تک فیلم‌ها، یا حتی فیلم‌های دیگر هیچکاک مصداق ندارد). بنابراین باید خودمان را با این زبان آشنا کنیم؛ باید به سرعت برای کاربرد آن برنامه‌ریزی شویم و طی فرآیندی عادت‌های «دیداری» به دست آمده در موقعیت‌های دیگر و برای دیگر انواع فیلم را از ذهن دور کنیم.

شاید فرایند از ذهن دور کردن عادت‌های دیداری نامطلوب در واقع آسان‌ترین راه برای درک ویژگی‌های عادت‌هایی باشد که حالا قرار است توصیف شوند. شاید فکر کنیم باید از دو چیز پرهیز کرد؛ از یک‌سو از زیبایی‌شناسی آندره بازنی و از سوی دیگر زیبایی‌شناسی تصویر ظاهرفریب ــ یعنی به‌ترتیب رئالیسم فیلمیک و پست‌مدرنیسم فیلمیک که ناسازگاریشان جایی برای مدرنیسم فیلمیک باز می‌کند که «هیچکاک»، در بحث فعلی ما، نشانگر و یک مظهر شاخص آن است. همهٔ آنچه در هیچکاک آکنده از نماهای

ترفندی یا تمهیدی است در واقع کارکرد عمیق‌تری دارد، یعنی حذف «نمای عمیق» یا فضای عمیق بازنی حتی هنگامی که به نظر می‌رسد باید با استفاده از قابلیت‌های عمق میدان یک جزء از پیش‌زمینه و یک کنش پس‌زمینه را به نحوی «معنی‌دار» کنار هم قرار داد.

با این حال نمای عمیق دعوتی است به سکون و تأمل: طبیعت همانند اتاقی سنتی و بیش از حد آراسته و مبلمان شده است که چشم شما می‌تواند دور آن به آرامی بچرخد و بر اشیاء داخل آن خیره بماند: ناپایداری تک‌نما، حرکت به‌جلوی بی‌امان دوربین روایت، تنها این اشتیاق برای تأمل را به شکل از دست رفتن و رنج خود زمان وخیم‌تر می‌سازد. این اشتیاق به رئالیسم بازنی، یا نمای عمیق، حالت ناکامل ضروری و سازنده‌ای می‌بخشد که می‌توان آن را از فقر و بی‌مایگی و «نا ـ بودن»ای دریافت که مایهٔ لطمه دیدن فضای قاب ــ وقتی تصویر به طرزی مصنوعی معطل نگه داشته شده و مثل یک عکس بی‌حرکت است ــ می‌شود.

رابطهٔ سازنده میان این زیبایی‌شناسی و فیلم سیاه و سفید را دشوارتر می‌توان ثابت کرد، مگر با برهان خلف یعنی به‌واسطهٔ حذف رنگ (که معادل کامل آن برای این تمامیت بصری، دیگر رئالیسم نیست، بلکه تصویر نوستالژی است). بنابراین شمال به شمال غربی آشکارا «رئالیسم» را به این معنای خاص برهم می‌زند، در وهلهٔ اول به لطف رنگش ولی مهم‌تر به خاطر شیوهٔ روایتی خاص خودش، که به‌طور نظام‌مند چشم را از بررسی هستی‌شناختی منحرف می‌کند (بحث من در این‌جا با مواضع استنلی کاول و استیفن هیث، که تأییدگر نزدیکی و همخوانی عمیق‌تری میان نفس عمل روایتی ساختن و فیلم سیاه و سفید یا بازنمایی واقع‌گرایانه هستند، متفاوت است).[۳]

این موضوع که فضای هیچکاک، حتی رنگی‌اش، بهره‌برداری‌های لیبیدویی تصویر پست‌مدرن یا نوستالژی را مستثنی می‌کند نیز به شکلی «تجربی» در بالا به بحث گذاشته شده است. این‌جا نیز نوعی خاص از فرایند

روایت‌سازی به طور جدی با زیبایی‌شناسی تصویر ناسازگار است، تصویری که خواهان نوعی بار حسی شدید است که تنها خام‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین نگرش به‌طرح قصه را برمی‌تابد (و ماهیت سردستی اکثر روایت‌های فیلم ـ نوستالژی از این‌جا ناشی می‌شود.) نوعی دیگر از تفاوت ساختاری را می‌توان در رابطهٔ این دو زیبایی‌شناسی با محتوا و به‌ویژه با نشانه‌گذاری‌های تاریخی این محتوا تشخیص داد. جایی دیگر ادعا کرده‌ام که فیلم نوستالژی لزوماً حاوی یک ارجاع (برسازنده) است، اگر نه به دههٔ تاریخی واقعی ۱۹۲۰، دست کم به کلیشه‌های ما از آن دوره؛ ادعای دیگری که می‌توان مطرح کرد این است که از این لحاظ تصاویر هیچکاک هرگز تاریخی نیستند (منظور فیلم‌های بیش از حد تاریخی است که فقدان تاریخی‌گری را از طریق عرف‌گرایی موجود در درام‌های مبتنی بر لباس‌های تاریخی نشان می‌دهد). تاریخی‌گری ــ درک فوری سال، تاریخ، دهه، آرایش مو یا لباس، اتومبیل‌های مدل، مشغله‌های ایدئولوژیک و جاری یک زمان در یک مکان خاص ــ هرگز در کار هیچکاک فعال نیست، حتی در فیلم‌های «بالکان» یا نازی و کم‌تر از همه در فیلم‌های جنگ سردی ضعیف او نیز این امر دیده نمی‌شود. سان فرانسیسکوی سرگیجه قابل زمان‌گذاری نیست، خارج از زمان است؛ فیلم با برجسته کردن مسئله سحر تصویر و نظربازی به یک معنا رسمِ فیلم نوستالژی و فرهنگ تصویر را برهم می‌زند و جلوی آن را سد می‌کند.

با این‌حال وقتی سعی می‌کنیم برنامه فضایی هیچکاک را به شیوه‌ای مثبت‌تر تدوین کنیم، مفهوم فرایند روایت‌سازی منجر به سوءتفاهم می‌شود و نیازمند مشخصاتی است: دیگر فرایند روایت‌سازی به‌طور کلی مطرح نیست بلکه فرایند روایت‌سازی هیچکاک و حتی روایت‌سازی هیچکاک در این فیلم خاص مطرح است. با این حال باید روشن شده باشد که زیر علامت و رژیم اپیزود مدرنیست، جایی که در هر حال واحدهای روایتی بزرگ‌تر طرد و به حیطهٔ ایده رانده شده‌اند (یا به مفهوم خودشان) انتظار داریم که منطق روایتی

ویژگی‌هایی «غیرروایتی» (بر اساس مفهوم قدیمی‌تر روایت) به خود بگیرد. درعین‌حال، اگر مفهوم کلی گرایش به‌سوی نیمه خودمختاری اپیزودیک در بارهٔ همهٔ مدرنیسم‌ها صادق است، منطق روایتی‌ای که به این فیلم‌های هیچکاک نیمه خودمختاری می‌بخشد احتمالاً نمی‌تواند، در این مرحله، قابل تعمیم حتی به دیگر فرم‌های فیلم مدرنیست باشد، چه رسد به هنرهای دیگر.

از تمام این جهات، فصل رانندگی مستانه در شمال به شمال غربی اهمیتی پیدا می‌کند که لزوماً قابل استنباط از مقام این فصل به عنوان یک «قطعه» سنتی هیچکاکی (قطعه‌ای که نسخه‌های دیگر آن در بدنام، دستگیری یک دزد و توطئهٔ خانوادگی به کار رفته است) یا یک شوخی و حقهٔ بصری نیست. [ریموند] بلور نگاه رو به پایین از منظر پرتگاه را با چشم‌اندازهای «سرگیجه»گونه هنگام فرار از سازمان ملل و سرانجام در فصل اوج کوه راشمور[۴] معادل قرار می‌دهد و با این کار محتوای تماتیک خاصی را به این معرکهٔ بصری فُرمال می‌بخشد، معرکه‌ای که در آن تماشاگر پشت لیموزین یکوری شده قرار گرفته و پرده خود به‌طرزی سرگیجه‌آور به درون فضا تغییر جهت می‌دهد و تمام سینما را به‌همراه خود از کنترل خارج می‌کند. حالا اگر این را تکنیک یا «جلوه» محض بدانیم، متضاد منطقی یا آنتی‌تز ساختاری‌اش قاعدتاً باید معکوس این باشد ــ حرکت تهاجمی پرده به‌سوی تماشاگر، آمدن فضا یا ویژگی‌های فضایی از پرده به درون سینما و نه آویختن «کورکورانه» سینما به درون فضای پرده.

این نوع جلوه آشکارا تداعی‌گر تجربه‌های سه بعدی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ است ــ خود هیچکاک این قالب را در نسخهٔ استریوسکوپیک پخش نشده حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر (۱۹۵۴) تجربه کرده است ولی منطق فُرمال خاصی در جبران ویژگی‌های یک تئاتر فیلم شده (محدود به یک صحنه داخلی) با حرکت بی‌اختیار پرده به میان تماشاگران (قیچی مرگبار قطعاً دراماتیک‌ترین تمرین این تکنیک بوده است) وجود داشت؛ هیچکاک نیز این

درس‌ها را از یاد نبرده بود، چنان‌که به زودی خواهیم دید؛ ولی تنوع فضایی در شمال به شمال غربی ظریف‌تر است و حتی می‌توان ادعا کرد که محدودیت عمل در سیستم ساختاری این فیلم در واقع «تابو»یی است بر این‌گونه حرکات شگردآمیز به بیرون از پرده. ولی این تابو، چنان‌که خواهیم دید، حذف کامل سیستم فضایی مربوط به تکنولوژی سه بعدی را پیش‌بینی نمی‌کند، بلکه به سازمان‌دهی مجدد این سیستم به شیوه‌ای تازه نظر دارد.

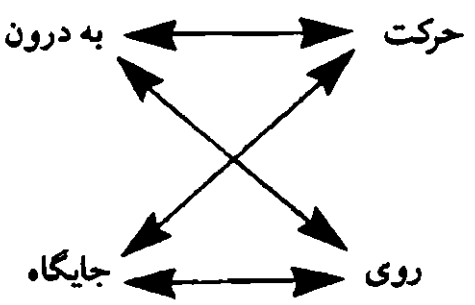
تحت این شرایط «متضاد ساختاری» فصل رانندگی مستانه را می‌توان جایی دیگر تشخیص داد: اگر منطق فصل اتومبیل به‌مثابه یک حمله، یا یک تهاجم، تدوین شود ــ حمله‌ای از سوی دوربین به فضای درون پرده ــ آن‌گاه وارونه این فرمول فرمی از تهاجم را پیشنهاد می‌دهد که از سوی فضای درون پرده به‌طرف دوربین صورت می‌گیرد. این مسلماً شیوه‌ای است برای توصیف فصل مزرعهٔ خالی ذرت و حملهٔ هواپیمای سم‌پاش. ویژگی‌های مهم دیگر این صحنه به‌زودی به بحث گذاشته می‌شود: چیزی که برای ما در این‌جا اهمیت دارد این است که خالی بودن مزرعه تجسم تمام عیاری از خود فضا را می‌سازد ــ کوششی برای اندیشیدن و بازنمایی مقولهٔ خالی فضا. به‌عبارت دیگر اگر همه چیز کنار زده شود، فضا چگونه خواهد نمود؟ ولی «همه‌چیز» در این‌جا همچنان شهری است؛ و در عین حال بازنمایی تولید شده در این نقطه هنوز یک پاسخ دیالکتیکی ــ به پرسش ما ــ یعنی، خودِ هیچ بودن ــ نیست. (پاسخی که فصل نهایی به‌طرزی خلاقانه آن را به‌صورت «لبهٔ دنیا» و مرز غاییِ بودن ترتیب می‌دهد).

بنابراین نتیجه لزوماً برخوردار از محتوایی است ــ محتوایی که نمی‌خواهد خودش را به‌عنوان محتوا بشناسد و از این‌رو شکل یک ایدئولوژی تحقیر شدهٔ طبیعت را می‌گیرد: بنابراین فضای خالی به‌صورت مزرعه‌ای خالی درمی‌آید و درعین‌حال همه چیز این صحنه «طبیعت» آن را برهم می‌زند و افشا می‌کند که این «طبیعت» صوری درواقع متضاد طبیعت، یا «تمدن» و

صنعت و عمل انسانی است. بنابراین آنچه ما واقعاً می‌بینیم طبیعت نیست، بلکه کشاورزی صنعتی است: این تنها لحظه‌ای از فیلم است که در آن به تولید عینی اشاره می‌شود. خود وسیلهٔ تهاجم، ابزاری کلیدی در صنعتی شدن فرایند زراعی است و نقطهٔ اوج صحنه، تجربه‌ای زنده از آلودگی سمّی و خفگی می‌سازد (فقط از آن‌جا که عناصر سیاسی حذف شده‌اند، تماشاگران به‌ندرت ممکن است به چنین خوانشی برسند)، در حالی که در نهایت تصادم با تانکر نفت را قطعاً می‌توان به مثابه تمثیلی از تناقض میان صنعت و کشاورزی خوانش کرد.

پیش از این که ببینیم این «شالوده‌شکنی» فضای ظاهراً طبیعی ما را به کجا می‌برد، باید به موضوع حرکت برگردیم تا بتوانیم رابطه میان این حرکت جنبشی و فصل اتومبیل را که ذکرش آمد، تبیین کنیم: هواپیما «گرانت» را از بالا به مسلسل می‌بندد ولی به دوربین رسوخ نمی‌کند (برخلاف فصل خودکشی پایانی ــ و رنگی ــ طلسم شده). بنابراین ظاهراً بهتر آن است که این دو نوع حرکت را به طور لفظی با هم هماهنگ کنیم، از طریق تقابل حرکتِ وسیله نقلیه ــ دوربین به درون پرده، نه با متضاد منطقی سه بعدی‌اش یعنی حرکت به بیرون از پرده، بلکه با حرکتی به سوی پهنهٔ بزرگ فضایی که گرانت با آن مرتبط است، و بار دیگر دور شدن از آن.

بنابراین اگر سعی کنیم که این مجموعه متغیرها که عبارتند از راستا و خود حرکت (نقیض این دومی از لحاظ منطقی چیزی مثل جایگاه است) را به‌هم ارتباط دهیم، به طرحی مقدماتی می‌رسیم که چنین شکلی دارد:



حالا باید دید آیا ترکیب‌های ناشی از این ویژگی‌ها، نمودار جامع و روشنی از «نظام» زیبایی‌شناختی حرکتی شمال به شمال غربی به‌دست می‌دهند یا نه.

دو ویژگی اضافی فصل مزرعهٔ خالی بر راستاهایی دلالت دارند که هنوز مورد کاوش قرار نگرفته‌اند. رابطهٔ «گرانت» با وسیلهٔ نقلیه‌ای که قرار است بیاید ابتدا به‌وسیلهٔ استفاده از خود پردهٔ عریض تجسم می‌یابد: شخصِ منتظر، پرده ــ فضا را در یک سو جستجو می‌کند و سپس ناگزیر است تا حرکت اتومبیل‌های گذری را به سوی دیگر دنبال کند و حاصل این عمل کاریکاتوری از یک نوع خاص و عجیب تماشاگری (spectatorship) است. اگر کیفر قریب‌الوقوع این نوع نظربازی را کنار بگذاریم (و این نکته را که وسیلهٔ «صحیح»، به‌عنوان ماشین اساسی صحنه، معادل تصویری هراس‌انگیزی برای خود دوربین می‌شود: یعنی چیزی که نمی‌بیند، بلکه دیده می‌شود)، جایی دیگر از فیلم صحنه‌ای هست که همچون قافیه یا وارونه این صحنه عمل می‌کند ــ صحنه شگفت جنگل کاج که در آن عشاق پس از قتل جعلی «گرانت» به‌هم می‌پیوندند. آن دو در دو طرف پرده ظاهر می‌شوند و بینشان فاصله‌ای است که با تنهٔ درختان کاج پرشده، بنابراین تا قبل از این‌که آن‌ها آرام آرام به یکدیگر نزدیک شوند و فاصله را از میان بردارند، تماشاگران ناگزیرند سر را از این سو به آن سو بگردانند تا شخصیت در حال سخن گفتن را نظاره کنند: بنابراین اینک ما هستیم که در جایگاه «کری گرانت» در جادهٔ خاکی قرار داریم، زمانی که او اتومبیل‌ها و کامیون‌ها را با نگاهش از یک سوی پرده به سوی دیگر دنبال می‌کرد. ترفندهای مشابه هیچکاکی به ذهن می‌آیند ــ نمای زوم از چهرهٔ مرد جنون‌زده در بیگانگان در قطار، که تنها و بی‌حرکت در میان سرهای چرخانِ سکوی تماشاگران ورزشگاه، به‌نظر می‌رسد به‌سوی ما (و هدفش) می‌جهد؛ یا حتی مرغ عشق‌ها در رانندگی آغازین پرندگان به ساحل

بودگا که طی پیچ و خم‌های اتومبیل حالت عمودیشان را حفظ می‌کنند و با این حال به نظر می‌رسد همچون یک شمارشگر، نوسان‌های اتومبیل را ثبت می‌کنند. ولی در این‌جا ترفند بر تماشاگر بازتابانده می‌شود، و برای کامل شدن به ما نیاز دارد: چیزی روی پرده قابل رؤیت نیست، البته غیر از فضای سه‌بعدی نمای عمیق تنهٔ درختان که در برابر یکدیگر صف بسته‌اند ــ یادآور تجربه‌های سه‌بعدی هیچکاک که برای گشودن فضای داخلی به‌شکلی تازه به‌کار می‌رفتند و هم زمان هم عمق بازنی را برهم می‌زند و هم «ضمیمه» یا مبالغه یک بعد فضایی ورای «تصویر» صرف را القا می‌کند. نه تنها این افراط، بلکه خود تنه درختان ظاهراً این صحنه را از حسی زیبایی‌شناختی مملو می‌کند و سبک یک چشم‌انداز «سزانی» را تداعی می‌کند تا مُهر تأییدی باشد بر همانندی این نسخه از طبیعت با خود هنر.

بنابراین این صحنه، ایدئولوژی مزرعهٔ خالی را با مشارکت ساختاری یک

متضاد دیالکتیکی کامل می‌کند: مفهوم طبیعت به‌مثابه کشاورزی، به‌مثابه مزرعهٔ ذرت خالی (که در واقع یک مرکز صنعتی است) اینک به‌واسطهٔ مفهوم به همین اندازه قراردادی و کلیشه‌ای طبیعت به‌مثابه چشم‌انداز و نقاشی یا «هنر زیبا» تکرار و مضاعف می‌شود. ساختار زیبایی‌شناختی حرکتی این صحنه همچنین غرابت‌های فصل هواپیما را، که توأم با حرکت به‌سوی سطحی از فضا و بعد به دور از آن بود، معکوس می‌کند: در این‌جا به ما حرکت روایتی داده نمی‌شود بلکه یک استقرار از نوع ساکن و «زیبایی‌شناختی»، تغزلی، داریم؛ و درعین‌حال حرکت همگرای هر دو عاشق به درون قاب و به درون فضای سحرانگیز سه بعدی جنگل (در عین حال، درون این سکون تغزلی گفتگوهای هیچکاک خام‌ترین دلایل ایدئولوژیک او را «جای می‌دهد» و بدون زحمت و دردسر پیش‌فرض‌های روایتی او را از سر راه برمی‌دارد).

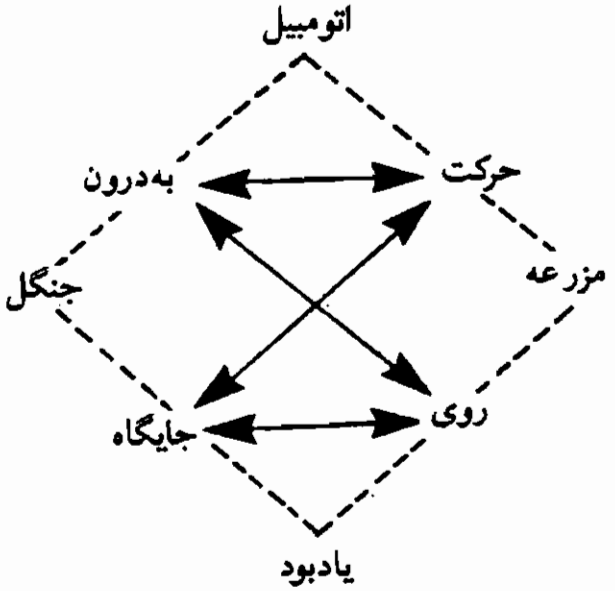
ولی این تنها ویژگی فصل مزرعهٔ خالی نیست که با صحنه‌ها و فضاهای دیگر جاهای فیلم «قافیه» می‌سازد. ما باید ضمناً در این‌جا به نقش‌ها و خطوط خاصی توجه کنیم، که در هر دو نسخه از سطح خالی فضا دیده می‌شوند ــ پهنهٔ آسمان گسترده و نیز پهنهٔ زمین خالی پایین. هر دو شیار خورده از خطوطی موازی‌اند که بی‌ارتباط با «بحران» در طلسم شده نیستند: چوب‌های اسکی مرگبار در برف، که با چنگال گریگوری پک روی پارچهٔ سفید میز غذاخوری بازسازی می‌شوند. هواپیما ردِّ ناپایدارش را در آسمان به‌جا می‌نهد همان‌طور که زمین خالی شیارهای دندانه‌دار تراکتور و شخم را حفظ می‌کند.

ولی این‌ها جزئیاتی‌اند که ــ جدا از رئالیسمی صرف از نوعی اجباری اگرچه هنرمندانه ــ تنها در بازنگری اهمیت شدیدی می‌یابند و این اهمیت یافتن با بازگشت غریب و وسواسی ــ و غیرقابل درک ــ همین الگو در صحنهٔ نهایی فیلم رخ می‌دهد. چون برجسته‌ترین نکته راشمور مجسمه‌های بیش از

حد آشنایش نیست، بلکه رگه‌های سطح آن است که نزدیکی غیرعادی نقطه دید ما آن را آشکار می‌کند، و به ویژه حالت شیاردار سنگی که سرها روی آن قرار گرفته‌اند. این‌جا هم به شکلی بسیار انتزاعی‌تر با همان شبکهٔ خطوط موازی روبرو می‌شویم، که به شکلی نظام‌مند و مثل یک الگوی غریب «مایا»یی در سطح سنگ کنده شده‌اند. بار دیگر چیزی که این الگو ثابت می‌کند و درون فضای صحنه ثبت می‌شود، اولویت خود سطح است: زمین به مثابه سطحی که روی آن شخصیت‌هایی مورچه‌سان حرکت می‌کنند و مضطرب‌اند، آسمان به مثابه سطحی که از آن هرازگاه یک مکانیسم تکنولوژیک متحرک و مرگبار فرو می‌آید؛ و سرانجام در این‌جا، برگرداندن سطح به بنای یادبود عمودی که درون ندارد و قابل رسوخ نیست. و روی این سطح، گویی در چشم‌اندازی شبیه کرهٔ ماه ــ جایی که نه روستایی است و نه شهری ــ بدن انسان، در آسیب‌پذیرترین شکل و تجلی خود، باید بخزد و به این ترتیب بخشی از حجم نقش برجسته‌های سنگی می‌شود.

همانند مدرنیسم که سطح نقاشی را باز تسخیر می‌کرد، این مظهر نهایی فضا به‌گونه‌ای خودخواسته بر خود پرده منطبق می‌شود، طوری که تنها بازیگران و شخصیت‌ها باقی می‌مانند و پس‌زمینه محو می‌شود. از این‌جا خودمختاری تشدید شده جزئیات فیزیکی به نمایش درمی‌آید: به‌ویژه حالت شناور رویاگونهٔ افراد هنگام نزدیک شدن به هواپیما (در صحنه‌ای که پیش‌تر ذکرش آمد) و نسیم ملایم بر فراز کوه که به شکلی نامحسوس با موهایشان بازی می‌کند: این در نهایت در تصویر نهایی لئونارد تجسم می‌یابد که بالای سر عشاق در فضای هذیانی دیگری ایستاده، فضایی که یادآور باروک و ارتفاعات تینتورتو (Tintoretto) است. توگویی بدن «لئونارد» قبلاً نابود شده و هر عنصر مکانیکی آن (راه رفتن عجیب او و کفش‌هایش) طی سقوط خطرناک فشرده شده است، سقوطی که طی آن بدن انسان لحظه‌ای همچون مجموعه بی‌حرکت بخش‌های مادی به نظر می‌رسد و شبیه فرو ریختن یک عروسک

است. با این حال، اینک آن بالا، باد در آخرین لحظه در موهایش بازی می‌کند، گویی این تولید غایی یک فضای مجردِ غریبِ جدید طیفی از انگیزش‌های بصری ناهمگن را آزاد کرده است که تا پیش از این اسیر «رئالیسم» روایت بودند. در نتیجهٔ تولید بازنگرانهٔ این فرم غایی فضا، لحظات قبلی ما سر جای خود قرار می‌گیرند و حال می‌توان آن‌ها را به‌گونه‌ای نظام‌مند خوانش کرد.



بنابراین برنامه‌ریزی زیبایی‌شناختی حرکتی تماشاگر توسط فیلم به سوی «تولید» آن «نا-فضا»یِ غایی خودِ یادبود حرکت می‌کند، نوعی فسخ حرکت (و روایت) که با این حال درون فیلم به‌صورت اپیزود نهایی آن، یا ترکیب نهایی آن، درمی‌آید: لازم به ذکر است که این اپیزود نهایی بخش‌های مختلف فیلم را «یکی» می‌کند، ولی نه به شیوهٔ یک معنی ذاتی کلی.

با این حال تحلیل‌های پیشین کاملاً فُرمال باقی می‌مانند چون به محتوای این تولید فضا، و به‌ویژه دیالکتیک عمومی و خصوصی نمی‌پردازند که توصیف فُرمال نشانگر فعال بودن آن در اپیزودهای مشخص است. انجام این کار مستلزم بازگشت به اپیزودهای مشخص است تا بتوان رابطهٔ خصوصی و عمومی را درون هر کدام تعیین کرد، و نه (همانند نمودار اول ما) در وهلهٔ اول شرایط کلی امکان آن‌ها را. به این وسیله می‌توان از این تضاد ایدئولوژیک و

مفهومی یک مسئله ساخت ــ یک تعارض، تناقض، شکاف نظام‌مند به‌گونه‌ای که ترکیب‌های منطقی مختلف همراه با آن‌ها، و همچنین انواع متمایزی از فضا، قابل تولید باشند.

باور من این است که چنین شکافی را می‌توان در کوشش (ناخودآگاه) برای هماهنگ‌سازی یک تقابل کلیشه‌ای با تقابلی دیگر، که به نظر می‌رسد با آن یکی ارتباط نزدیکی دارد ولی در تمام نقاط به آن منطبق نمی‌شود، تشخیص داد: اولین تقابل از این‌گونه، آشکارا تقابل خصوصی و عمومی است، که ما در جاهای مختلفی به آن اشاره کرده‌ایم. تدوین کردن تقابل مرتبط ولی رقیب برحسب «گشودگی» و «بستار» مثمرثمر است، مجموعه‌ای از مشخصات که اغلب گمان می‌رود با کیفیت فضای عمومی یا خصوصی دارای فصل مشترک باشند، ولی در این فیلم به طور عینی و ملموسی مشکل‌آفرین است.

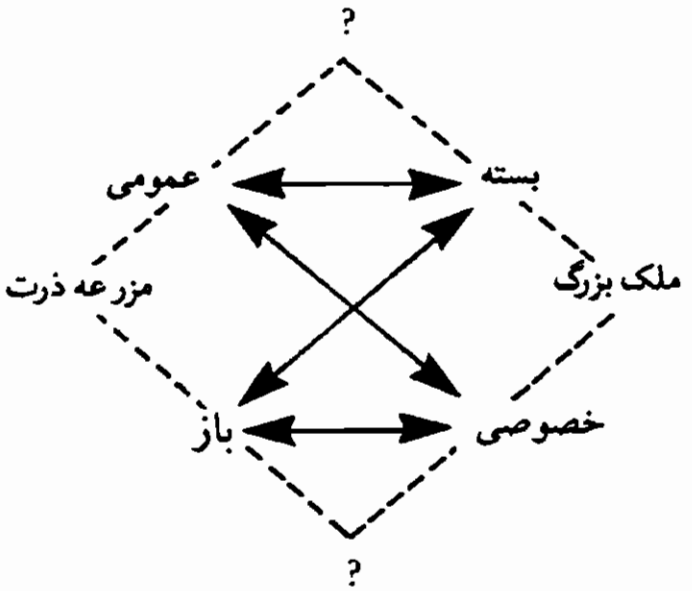
مشکل‌آفرین است، چون فرم‌های خالص‌تری از انطباق میان این دو تقابل یا نظام ــ فضایی که خصوصی و بسته است و فضای دیگری که عمومی و باز است ــ در این فیلم وجود دارند؛ با این حال صرف وجود آن‌ها امکان منطقی ترکیب‌های دیگر و بی‌قاعده‌تری را مطرح می‌کند. ملک بزرگ لانگ آیلند آشکارا خصوصی و بسته است: از سوی دیگر، ارتباط مالک آن با سازمان ملل تداعی آشکاری است از خانه‌های دیپلماتیک به‌طور عام؛ املاک بزرگ لانگ آیلند مرتبط با سفارتخانه‌های قدرت‌های بزرگ و مسئله مصونیت دیپلماتیک و غیره می‌شوند. موقعیت‌هایی در فیلم‌های دیگر هیچکاک باعث می‌شوند که این تداعی را بتوان از طریق کارنامهٔ خود هیچکاک نیز مطرح کرد ــ شاید برجسته‌تر از همه فصل پایانی نسخهٔ دوم مردی که زیادی می‌دانست باشد. آن‌جا، همانند این فیلم، رخوت بی‌چون و چرا، اختلال مفهومی، خودش را در این حس آزارنده ما نشان می‌دهد که چیزهای نهادینه، همانند نمایندگی دیپلماتیک دولتی خارجی، را دیگر نمی‌توان خصوصی به شمار

آورد، حتی اگرچه قطعاً بسته‌اند، (و مانند این‌جا آن‌ها به محل اقامت خصوصی همانند شده‌اند: ولی آیا عمارت‌های اعیانی از این‌گونه را دیگر اصلاً می‌توان محل اقامت خصوصی دانست...؟)

ماهیت ناپایدار این ترکیب یا عبارت «خالص» ــ که در آستانهٔ تجزیه به طیفی از دیگر ترکیبات محتمل (و التقاطی‌تر) است ــ را می‌توان در عبارت دیگری (یا نوعی دیگر از فضا) که وارونه منطقی آن است مشاهده کرد: یعنی، موجودیتی که در آن واحد هم عمومی است و هم گشوده و باز. این ترکیب، مانند متضادش، به‌هیچ وجه آن‌قدرها که می‌نماید آشکار یا بدیهی نیست: مثلاً ساختمان سیگرام عمومی است، ولی آیا واقعاً گشوده و باز است؟ (جلوتر که برویم، اف بی آی یک نهاد عمومی است، ولی به‌ندرت اصلاً باز و گشوده است). پس چگونه می‌توان این نوع دوم از فضای «خالص» را تا حد امکان عاری از ابهام عرضه کرد؟ آنچه این‌جا به تمام معنا «باز» است قطعاً همان مزرعهٔ ذرت خالی است که در بحث قبلی ما نقش برجسته‌ای داشت؛ و «عمومی» بودن آن نیز از چندین لحاظ معقول به‌نظر می‌رسد. مثلاً می‌توانید درونش را ببینید، حصاری ندارد؛ شاهراه خود به‌طور سنتی یک مکان عمومی به تمام معنی است. با این حال نمی‌توان مثلاً آن را به همان معنایی عمومی دانست که در مورد ساختمان کاپیتول مصداق دارد؛ در این‌جاست که این «فرم نیرومند» کم‌کم زائل می‌شود، درست به شیوه‌ای به همان اندازه ناراحت‌کننده که ملک بزرگ رو به قهقرا می‌رود. زمین مزرعه و به‌ویژه کشت و کار آن، مسلماً عمومی نیست، بلکه دارایی شخصی است: و تصویر یا فضای مزرعه خالی به‌سرعت نقاب برمی‌دارد و خود را فاش می‌کند ــ نه به عنوان نمونه‌ای از فضای همزمان باز و عمومی بلکه به مثابه کوششی مغشوش برای تصویر کردن چنین فضایی که در واقع می‌تواند غیرقابل تصور باشد. این مشکل حاکی از آن است که یکی از پیچیدگی‌های ایدئولوژیک و نشانهٔ شناختی نهفته در تضاد و تقابل عمومی و خصوصی مربوط به ناسازگاری

میان خود مفهوم یک فضا یا حیطهٔ عمومی و رژیم دارایی شخصی، و به ویژه کالایی شدن زمین، در یک عرصه جهانی است: از این‌رو، می‌توانید مزرعه ذرت را باز در نظر بگیرید؛ ولی وقتی شروع به گمانه زدن راجع به شخصیت «عمومی» قلمداد شدهٔ آن می‌کند، نه تنها این شخصیت‌پردازی زیر سؤال می‌رود، بلکه این مسئله مطرح می‌شود که آیا هیچ فضایی در آمریکای شمالی را می‌توان اکیداً عمومی توصیف کرد.

در هر صورت اینک ترکیب‌ها به شکل زیر درمی‌آیند:



این نمودار کارکردی متفاوت از نمودارهای قبلی دارد، چرا که خطوط و راستاهای فروپاشی یا یکپارچگی مفهومی و نشانه‌ای را می‌گشاید و رده‌هایی ذهنی را پیشنهاد می‌کند که ما به‌طور عادی به فکر کاوش آن‌ها نمی‌افتیم ــ مثلاً اصطلاح «خنثی» در این‌جا، ترکیب منفی‌های تقابل اصلی: اصطلاحی که نه «بسته» است و نه «عمومی» و بنابراین می‌تواند هم «باز» و هم «خصوصی» باشد: بنابراین این شیار خالی یا امکان منطقی صرف، دوراهه ایدئولوژیک و نگرانی ذهنی‌ای را که از بحث پیشین ناشی شده به شکل فُرمال درمی‌آورد: چگونگی تصور (و سپس تجسم ــ یعنی تجربهٔ عینی و فیلمیک) فضایی که همزمان باز و خصوصی باشد.

ولی البته چنین فضایی در شمال به شمال غربی وجود دارد و حتی به یک معنا در فیلم عنصری «محوری» است، به رغم مشکلات تصویری‌ای که برای یک میزانسن ایجاد می‌کند. هرچه باشد این‌جا «خصوصی» به طرزی مصرّانه در ارتباط با محل اقامت و «خانگی» است ــ یعنی حاوی تنش یا نوسانی درونی میان تصاویر «خانواده» و مفاهیم فیزیکی‌تر خلوت ــ در ارتباط با اتاق‌خواب‌ها و حمام‌های بسته ــ است. این‌که مفهوم (ایدئولوژیک) صرفاً خصوصی، تصویر ازدواج ایده‌آل را زنده می‌کند، قبلاً نمایش داده شده است؛ ولی این نوع فضا درون فیلم یا دنیایش قابل دسترسی نیست. بنابراین یک ایهام نشانه‌شناختی رخ می‌دهد که در آن فرم «نیرومند» و «مثبت» خلوت جای خود را به یک فرم تصویری ساده‌تر ــ فضای اتاق خواب و حمام ــ می‌دهد. بنابراین مشکل موجود، اصطلاح یا «فضا»ی عینی‌ای که باید تولید شود ــ مربوط به شیوهٔ تصور کردن این «خلوت» است، نه به عنوان **عمومی** (این گرایش گمان ناخودآگاه ما راجع به املاک دیپلماتیک بزرگ بود) بلکه به عنوان **باز** ــ یعنی به عنوان فضایی که هر کس می‌توان درون آن به میل خود پرسه بزند.

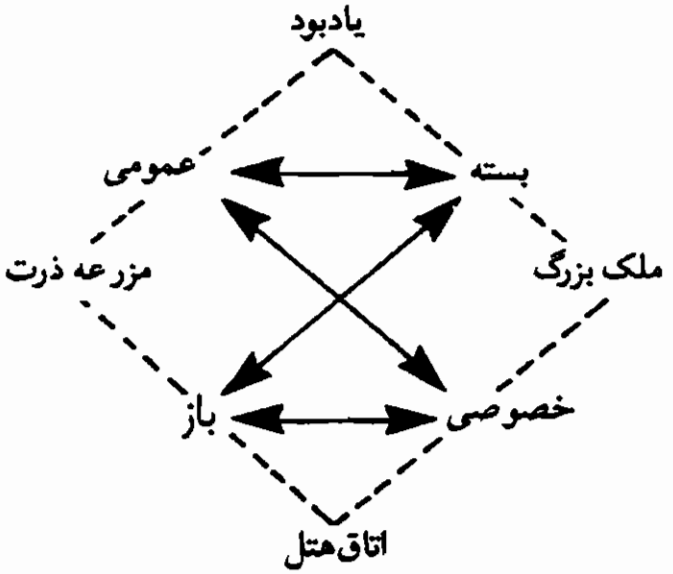
«ضیافت قابل انتقال»، «اسباب‌بازی‌فروشی ناپدید شونده»: آشکارا، این «فرم ایده‌آل» که هرگز منطبق بر هیچ واقعیت فیزیکی تجربی نیست بلکه حرکتی بی‌انتها، نامرئی و بی‌آرام از یک مکان دیگر دارد بدون این‌که واقعیت «معنوی» بنیادینش عوض شود، تنها می‌تواند اتاق «آقای کاپلان» در هتل باشد، که به‌طرزی بی‌وقفه و دیالکتیکی (بدون این‌که کسی ساکنش باشد) از آتلانتا به منهتن، سپس به شیکاگو و سرانجام به سیدر راپیدز منتقل می‌شود.

دشوار می‌توان «تصویر»ی مناسب‌تر از این موجودیت ناپایدار و با این حال «عیناً واقعی» برای نمایش تناقض‌های عبارت به اصطلاح خنثی (نه عمومی و نه بسته) پیدا کرد که، اگرچه قابل مشاهده تجربی نیست (اتاق‌های مختلف هتل، که ما یکیشان را می‌بینیم، عاری از وجهِ شخصی و کاملاً عادی‌اند)، ادراک‌ها را سازمان می‌دهد و داده‌های به لحاظ تجربی مرئی را

قاب می‌گیرد. اتاق متحرک کاپلان، بنابراین، یک «فرم» به دقیق‌ترین معنای کلمه است، به‌طوری که خلاقیت هیچکاک در تصویر کردن چیزی است که، بنابه تعریف، ورای تصویر است. تفسیرهای روان‌شناختی یا روانکاوانه متنوعی که می‌توان بر این موقعیت روایتی آورد ــ به‌عنوان مثال، همزادها: «دیگریِ» فاقد وجود خارجی که «آقای تورنهیل» باید به آن تبدیل شود ــ چیزی مثل یک «مازاد دال» را می‌سازند، فضایی برای افراط تفسیری و بازی، که بر «عمق» محصول مدرنیستی صحه می‌گذارد بدون آن‌که جزئی اساسی از آن باشد: آنچه اساسی و ضروری است ساختار فُرمالی است که این تکثر تفسیری را ممکن می‌سازد و اتاق خالی هتل پیش‌شرط آن است.

در نهایت، چگونه می‌توان وارونه ساختاری این اصطلاح را تصوّر کرد ــ به بیان دیگر، آن اصطلاح پیچیده یا ترکیب «یوتوبیایی» دو قطب خودِ تناقض مثبت، شکلی از فضا که همزمان عمومی و بسته باشد؟ همه چیز در تحلیل پیشین ما در پی آن است که خود کوهِ یادبود را به مثابه تحقق یا تجلی این ترکیب نهایی به‌خصوص پیشنهاد کند: یک فضای عمومی به تمام معنی که با این حال به لطف هستی مجسمه‌وارش به‌عنوان بازنمایی محض به‌گونه‌ای استثنایی بسته است (و این نوع بازنمایی است که باید برای بهتر دیدن از فاصله‌ای دور نظاره شود) برخلاف بناهای عمومی قبلی فیلم ــ ساختمان سیگرام، سازمان ملل، حتی گنبد کاپیتول که از دفاتر اف بی آی دیده می‌شود ــ این یکی قابل رسوخ یا کاوش نیست: درواقع «هم‌قافیه» بودن با فیلم خرابکار ــ که آن هم «یادبود فناناپذیر» را با کابوس‌های ارتفاع و سقوط عجین می‌کند ــ بر ویژگی ساختاری این فیلم تأکید دارد، چرا که تریلر قبلی فصل استادانه‌ای را درون خود مجسمهٔ آزادی برگزار می‌کرد. با این حال، چنان‌که دیده‌ایم، شمال به شمال غربی نه تنها این ویژگی فضایی یادبود را مطرح می‌کند، بلکه از آن به شیوه‌هایی بهره می‌جوید که آن را فراتر از صحنه‌ای برای قصه و فیصله‌ای خلاقانه برای فصل تعقیب نهایی می‌برد. اگر یادبود، بهانه‌ای صرف

برای آن فصل باشد، خود تعقیب اینک «بهانهٔ صرفِ» تولید این فضای جدید و غریب در یک صحنهٔ خارجی غیرطبیعی می‌شود که روی آن بدن بازیگر شخصیت‌ها می‌خزد، و به لطف آن، آن‌ها خود واجد آن اندازه و برجستگی مجسمه‌وار کلّه‌های فناناپذیر می‌شوند.



حاصل این جایگشت نهایی طرح‌وارهٔ ما، جایگذاری قطعی اپیزود **یادبود** در موضعی مثبت است. در دو طرح‌وارهٔ قبلی، این فصل را به‌گونه‌ای اساساً منفی یا خصوصی‌گرایانه خوانش می‌کردیم، به عنوان بر پا دارندهٔ مرز یا محدوده‌ای برای خود دنیا ـ یا به نحوی متفاوت، سازندهٔ نوعی درجهٔ صفر برای نظام حرکت فیلم. ولی با بیان کنونی، این کارکردهای ظاهراً منفی یا خنثی مقصد حرکت فیلم هستند، آنچه فیلم درنهایت می‌خواهد «تولید» کند، اوج نشانه‌ایِ غایی و «راه‌حل» مجموعه‌ای از احتمالات بیان شده ولی ترکیبی و موقتی است.

با این حال فصل یادبود و فضای آن را نمی‌توان «راه‌حل» تناقضی که در فیلم جاری است (و ما آن را به عنوان عدم انسجام یا ناسازگاری مفهومی میان تضاد ایدئولوژیک عمومی و خصوصی از یک سو و تضاد میان اصطلاحات همان اندازه کلیشه‌ای باز و بسته تدوین کردیم) دانست: آن تناقض ـ که از

ایدئولوژی و آگاهی کاذب به معنای عام ریشه می‌گیرد ــ را نمی‌توان «حل» کرد بلکه می‌توان رها کرد و به نقشه‌برداری (mapping) مناسب‌تری از فضای اجتماعی اعتلا داد. بنابراین بازنمایی جایی خالی را پر می‌کند که تجزیه مفهومی قادر به تصاحب آن نیست: «دیدن یک راه‌حل» جایگزین اندیشیدن به یک راه‌حل می‌شود و بر این دلالت می‌کند که امر دوم نالازم و تصنعی است. ولی درعین‌حال بازنمایی موفق و نهایی ــ تا جایی که در سطح ایدئولوژیک موفق نیست ــ قابلیت نمایش ناکامی خویش و زیر سؤال بردن ادعاهای بازنمایانهٔ خویش را دارد: نکته‌ای تلویحی در ماهیت رویایی فصل نهایی که داعیهٔ واقعیت تصویر را از درون از اعتبار می‌اندازد، نوعی «اتلاف درونیِ هستی»، توصیفی که سارتر برای آنچه *derealization* می‌نامید ارائه داد.

ترجمهٔ کامبیز کاهه

یادداشت‌ها

1. See my forthcoming 'Synoptic Chandler' in Mike Davis and Joan Copjec, *A Noir Reader*, Verso, London.

۲. نگاه کنید به توصیف جالب ریموند بلور از 'نیاکان' در این فیلم
Le Blocage Symbolique, *Communications* 23 (1975)

3. Stanley Cavell, *A World Viewed*, New York: Viking, 1971.

4. See Bellour on downward shots.

۴

بهترین جا برای مردن: تئاتر در فیلم‌های هیچکاک

آلنکا زوپانچیچ

در فیلم‌های هیچکاک، یکی از معمول‌ترین و جالب‌ترین چیزهایی که به آن‌ها اشاره می‌شود تئاتر است. در میان آثار او، دو فیلم که حول رابطهٔ فیلم و نمایش شکل گرفته‌اند: قتل!(۱۹۳۰) و وحشت صحنه(۱۹۵۰). به علاوه تعداد زیادی از فیلم‌های او مبتنی بر نمایش صحنه‌ای‌اند که معروف‌ترینِ آن‌ها عبارتند از مأمور مخفی، طناب، اعتراف می‌کنم، و م را نشانهٔ مرگ بگیر. در چند فیلم نیز سکانس کلیدی (معمولاً گره‌گشایی داستان) روی صحنه به معنای وسیع‌تر این کلمه رخ می‌دهد که از میان آن‌ها (غیر از قتل! و وحشت صحنه) می‌توان اشاره کرد به فیلم‌های ۳۹ پله (آقای حافظه از روی صحنه به تمام سؤالات تماشاگران پاسخ می‌دهد، از جمله به سؤال شخصیت اصلی فیلم که «سی و نه پله چیست؟»، و جانش را پای این سؤال می‌گذارد)، اعتراف می‌کنم (کلِر قاتل از دادگاه به هتل شاتو فرون‌تناک و صحنهٔ تالار کنسرت می‌گریزد و همان جا با زخم‌های مهلک برای آخرین بار به پدر لوگان «اعتراف می‌کند»)، مردی که زیادی می‌دانست (نمای به یادماندنی تالار کنسرت که برای شنیدن صدای سنج لحظه‌شماری می‌کنیم که در واقع علامتی است به قاتل) جوان و بی‌گناه (نمای تعقیبی بسیار معروف که روی چشمان نگران طبال که قاتل نیز هست به پایان می‌رسد)، و بالاخره به نام فیلم شمال به شمال غربی نیز باید اشاره کرد که از نمایشنامهٔ هملت شکسپیر گرفته شده است.

پردهٔ میان نمایش و فیلم

می‌توانیم از آخر شروع کنیم، از صحنهٔ پایانی فیلم قتل![۱] که می‌توان آن را به نوعی تعریف رابطهٔ بنیادی نمایش و فیلم دانست. دوربین آرام عقب می‌کشد و ناگهان قاب صحنهٔ تئاتر پدیدار می‌شود، و سپس پرده می‌افتد و فیلم به پایان می‌رسد. اگر لحظه‌ای تأثیر این پایان را بر درک ما از طرح و توطئه ـ Plot ـ فیلم کنار بگذاریم و خود را به سطح «فُرمال» محدود کنیم، می‌توانیم بگوییم که این پایان نه فقط از آنِ این فیلم، بلکه پایان فیلم به مثابه یک مفهوم نیز هست. فیلم در معنای امروزی آن دقیقاً با فراتر رفتن از آستانه‌ای خاص متولد می‌شود ـ فراتر رفتن از آستانهٔ صحنه یا محیط صحنه. دوربین پا به درون بافت داستانی‌ای می‌گذارد که پیش‌تر به‌وجود آمده است ـ این حرکت ابتدایی موجد نمای نزدیک، زمان سینمایی، مونتاژ موازی، و غیره است ـ لب کلام این‌که به درون کلیت محتوای داستانی (Diegetic) و خط روایت که از انبوه نامتجانسِ نماها یا نقطه نظرهای نسبی و محدود ریشه می‌گیرد.

از نظر خود هیچکاک، «فیلم ناب» در لحظه‌ای زاده شد که دوربین گریفیث مرز صحنه را پشت سر گذاشت و سوژهٔ جدیدی را برای نگاه کشف کرد: «چشمگیرترین این [تکنیک‌های واقعی سینما] وقتی ظاهر شد که گریفیث دوربین را از بالای صحنه، جایی که اسلافش دوربین را می‌گذاشتند، درآورد و آن را تا حد ممکن به بازیگران نزدیک کرد.»[۲] نکتهٔ مهم در این بحث این است: وقتی دوربین خود را از بالای صحنه به عنوان جایگاه زاویه دید تئاتری به کنش جدا می‌کند، دقیقاً شاهد آن لحظه‌ای هستیم که **در درون خودِ فیلم** دیدگاه تئاتری (که در ابتدا بر دیدگاه سینمایی غالب بود) به دیدگاه سینمایی تغییر شکل می‌دهد. در واقع ظهور دیدگاه خاص سینمایی با اختراع سینما همزمان نبود. گسست کامل و قطعی میان فیلم و نمایش در درون خودِ فیلم رخ داد، هنگامی که فیلمسازان «الگو را تغییر دادند»، دست از تفکر تئاتری برداشتند و شروع به تفکر سینمایی کردند؛ و به بیان دقیق‌تر، هنگامی که

دوربین نقش میانجی صرف و ثبت‌کنندهٔ یک بینش خاص تئاتری را کنار گذاشت و به «ابزار» تفکر فیلمساز و خالق بینش خاص خود بدل شد. آخرین نمای فیلم قتل! آشکارا این نکته را به ما گوشزد می‌کند. اما نقش این نما در فیلم فقط یادآوری این نکته نیست.

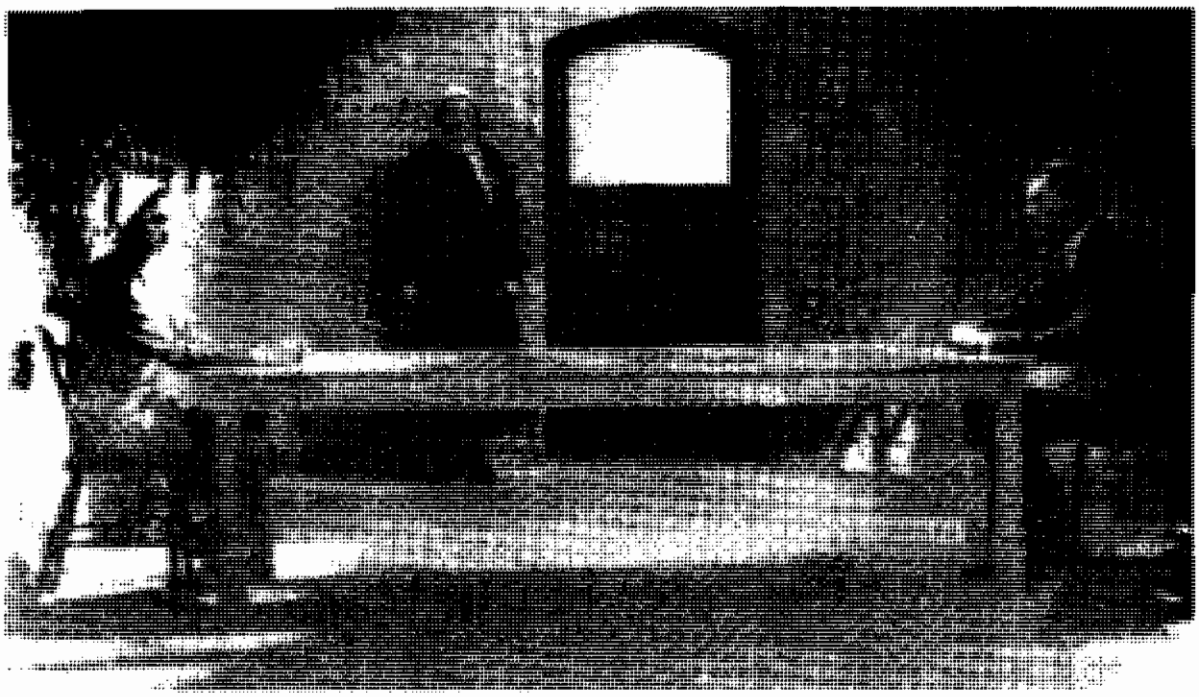
در تئاتر کلاسیک، پرده (غیر از این واقعیت بدیهی که «نشانهٔ تئاتر» است) بیانگر کارکرد زمان تئاتری و موجد ویژگی خاص زمان تئاتری است. پرده (curtain) وقتی بین دو پردهٔ نمایش (act) فرو می‌افتد نقشی دوگانه دارد. از یک سو به ما اطمینان می‌دهد که در صورت ترک سالن در فاصلهٔ دو پرده چیزی را از دست نمی‌دهیم. در واقع پرده نشانهٔ آن است که زمان تئاتری با زمان واقعی یا «زمان ما» تقارن ندارد. پرده با فرو افتادنش شخصیت‌های داستان را «ثابت» و «فلج» می‌کند و در زمان آن‌ها وقفه می‌اندازد. فقط حضور نگاه (gaze) است که به تصاویر (شخصیت‌های روی صحنه) جان می‌دهد، و این طور به نظر می‌رسد که این تصاویر در لحظه‌ای که پرده وارد میدان دید می‌شود از حرکت باز می‌مانند. اما این پوشش نه فقط باعث تعلیق در زمان تئاتری، که وسیلهٔ فشردگی و ایجاز در آن نیز هست. ساختار نمایش‌ها معمولاً به گونه‌ای است که برش یا فاصلهٔ میان دو پرده به گذشت زمانی معین اشاره دارد. پرده بعد که برحسب زمان داستان محاسبه می‌شود در یک روز، یک ماه، یک سالِ... بعد از پردهٔ قبل آغاز می‌شود. می‌توان گفت پرده در تئاتر کلاسیک بیانگر «حالت استعلایی» داستان است.

پرده در نمایی سینمایی کارکرد متفاوتی دارد. وقتی دوربین هیچکاک در پایان فیلم روی پرده متوقف می‌شود و عبارت پایان ظاهر می‌شود، به هیچ وجه به این معنا نیست که فیلم همزمان با پایان داستان روی صحنه به پایان می‌رسد و این‌که این دو واقعیت یا داستان با یکدیگر تقارن دارند. این تغییر نشانهٔ غفلت از این نکتهٔ مهم است که در عین حال که پرده جزئی از داستان روی صحنه نیست (بلکه بیانگر«حالت استعلایی» آن است)، جزئی مهم از

داستان فیلم به شمار می‌رود. پایان داستان فیلم در واقع همین پرده‌ای است که فرو می‌افتد ــ این نما پاسخ فیلم است به پرسش مربوط به رابطهٔ میان دایانا و سِر جان.[1] دقیقاً همین پرده است که رابطهٔ آن‌ها را به معنای واقعی کلمه متعادل، یا «تنظیم» می‌کند: سِر جان فقط به واسطهٔ رسانهٔ نمایش می‌تواند با دایانا روبرو شود و رابطهٔ آن‌ها فقط تا زمانی «پیشرفت می‌کند» که «پرده بالاست.» سِر جان فقط از طریق اقتباس داستان دایانا به نمایشی صحنه‌ای، در «تاریخچهٔ شخصی پروندهٔ برینگ»، می‌تواند به او نزدیک شود. نزدیکی و صمیمیتی که نگاه، میانجی‌اش نباشد برای سِر جان غیرقابل تحمل است. این تناقض در رابطهٔ دایانا و سِر جان در نمایی که او در زندان به دیدار دیانا می‌رود بیش از همه رخ می‌نماید. در پیش‌زمینه میز چوبی بزرگ و با ابهتی هست که می‌تواند تصویر واقعی صحنه باشد. دایانا و سِر جان در دو سوی میز نشسته‌اند و آن قدر از یکدیگر فاصله دارند که به نظر می‌رسد باید فریاد بزنند تا صدای یکدیگر را بشنوند. «تماشاگری» هم در هیئت نگهبان زندان در آن‌جا حضور دارد ــ حضور او امکان هر گونه صمیمیت و نزدیکی را منتفی می‌کند و میان آن دو فاصله می‌اندازد. از سوی دیگر، این دقیقاً همان موقعیتی است که سِر جان را به رویارویی با دایانا قادر می‌سازد. این موقعیت در واقع هم مانعی است در راه نزدیکی، و هم شرط بنیادی برای رسیدن این دو شخصیت به نوعی «ارتباط» و دیالوگ. وقتی نزدیک به پایان فیلم که سِر جان می‌آید تا دایانا را که اکنون تبرئه شده است از زندان ببرد، دایانا در اتومبیل سر به شانه او می‌گذارد و گریه می‌کند، اما او به جای آن‌که از این فرصت طلایی برای اعتراف به عشقش استفاده کند، می‌گوید: «نه، عزیزم، باید اشک‌هایت را ذخیره کنی. برای نمایش جدید من خیلی، خیلی به درد می‌خورند.» در داستان (عاشقانهٔ) سِر جان و دایانا، چیزی از چشم ما دور نمی‌ماند ــ تا این‌که

---

1. Sir John



پرده پایین می‌آید. به‌گمان من، این پیام و کارکرد آخرین نمای فیلم قتل! است، نمایی که در آن چیزی نمی‌بینیم جز پرده‌ای فروافتاده.

هیچکاک یک الگوی دیگر نیز برای خوانش رابطهٔ دایانا و سِر جان ارایه کرده است: صحنهٔ تک‌گویی درونی سِر جان که بلافاصله پس از محاکمه در حمام خانه‌اش رخ می‌دهد. در این صحنه سِر جان غرق در فکر جلوی آینه ایستاده است، و ما از افکار او در بارهٔ دایانا و محاکمه‌اش توسط صدای روی تصویر آگاه می‌شویم. او در حال گوش کردن به پیش‌درآمدِ تریستان و ایزولد است.[۳] در افسانهٔ تریستان و ایزولد دست‌کم سه لحظه هست که می‌توانند به ما در درک رابطهٔ دایانا و سِر جان کمک کنند:

۱. «عشق مکانیکی» ـ تریستان و ایزولد سهواً از داروی مهر می‌نوشند و به یکدیگر دل می‌بازند.

۲. از دید تریستان، ایزولد «زنی دست‌نیافتنی» است، زنی از «دنیای دیگر» (نامزد شاهْ مارک).

۳. او تنها به واسطهٔ «ظاهر» یا «بدل» او می‌تواند به وصالش برسد ــ به واسطهٔ ایزولدی دیگر، ایزولدی با دست‌های سپید که برای «گریز از عشق» با او ازدواج می‌کند.

رابطهٔ دایانا و سِر جان نیز بر اساس همین الگو تبیین می‌شود. عشق آن‌ها نتیجهٔ یک طرح خاص صحنه‌ای است: پیش‌تر گفتیم که سِر جان در لحظه‌ای گرفتار عشق دایانا می‌شود که شروع به «اقتباس» از داستان او به نمایشی صحنه‌ای می‌کند ــ او در ابتدا متوجه دایانا نمی‌شود، چیز خاصی در او نمی‌بیند، و حتی وقتی دایانا برای کار به سراغش می‌آید دست رد به سینهٔ او می‌زند. می‌توان گفت سِر جان تا دایانا ستاره نشده است متوجه او نمی‌شود. به قول بنت، منشی سِر جان: «می‌دانید، شما قبلاً این خانم را دیده‌اید. یک سال پیش بود. می‌خواست ستاره شود. و به گمانم می‌توان گفت به یک معنا ستاره شده است، ستارهٔ پروندهٔ قتل برینگ...» دیگر این‌که دایانا «دست‌نیافتنی» است، درِ این دنیا به رویش بسته است، محکوم به مرگ است. و سوم این‌که سِر جان فقط به واسطهٔ ظاهر یا بدل دایانا می‌تواند با او روبرو و یکی شود ــ به واسطهٔ دایانای «تاریخچهٔ شخصی پروندهٔ برینگ».

به بحث پرده بازمی‌گردیم که به شکلی منحصر به فرد مرز میان فیلم و نمایش را مشخص می‌کند. همان طور که گفتیم پرده (یا فیداوت به عنوان جانشین آن در سینما) از ابزارهای اصلی «ساخت» تئاتری داستان است و چارچوب اصلی روایت تئاتری را فراهم می‌کند. از سوی دیگر در سینما تدوین چارچوب اصلی فیلم را فراهم می‌کند. در این‌جا این دو نوع داستان با یکدیگر تفاوت قابل ملاحظه‌ای دارند. اما هیچکاک در یکی از فیلم‌هایش بر این لحظه متمرکز شد و توانست تفاوت میان فیلم و نمایش را به خطی باریک تقلیل دهد که در عنوان فیلم نیز به آن اشاره شده است: طناب.

طناب مبتنی است بر نمایش صحنه‌ای، و همان طور که همه می‌دانند به لحاظ روایت و جنبه‌های فنی منحصر به فرد است.[۴] هیچکاک تصمیم خود را مبنی بر فیلمبرداری کل فیلم در یک نما این طور توضیح داده است:

«نمایش صحنه‌ای بر اساس زمان واقعی داستان اجرا می‌شد؛ در واقع کنش

داستان از لحظه‌ای که پرده بالا می‌رود تا زمان پایین آمدن آن به طور پیوسته ادامه دارد. از خودم پرسیدم آیا این کار در فیلم به لحاظ فنی شدنی است. بعد متوجه شدم تنها راهِ بَرای این کار این است که فیلمبرداری را منطبق با همان کنش پیوسته انجام دهیم، به طوری که در نقل داستان که ساعت هفت و نیم شروع می‌شود و ساعت نه و پانزده دقیقه، به پایان می‌رسد هیچ وقفه‌ای نیفتد و این فکر جنون‌آمیز به سرم زد که آن را به صورت یک کنش واحد و پیوسته بگیرم.»(۵)

و هیچکاک موفق شد هم وجه نمایشی فیلم را حفظ کند، و هم به وجه سینمایی اثر لطمه‌ای وارد نکند و فیلم خوبی بسازد. در واقع او موفق شد روی طناب باریکی که این دو جهان داستانی را از یکدیگر جدا می‌کند تعادل خود را حفظ کند. البته این کار آسان هم نبود:

«برای حفظ پیوستگی کنش، بدون استفاده از دیزالو و گسست زمانی، باید چند مشکل فنی را حل می‌کردیم، از جمله این‌که چطور در پایان هر حلقه بدون قطع کردن صحنه، دوباره فیلم در دوربین بگذاریم. برای حل این مسئله ترتیبی دادیم که یک شخصیت از جلوی دوربین رد شود تا در مدت کوتاهی که تصویر سیاه می‌شود ما از یک دوربین به سراغ دوربین دیگر برویم. به این ترتیب با نمایی نزدیک از کت آن شخصیت حلقه را تمام می‌کردیم و در ابتدای حلقهٔ بعدی با همان نمای نزدیک از همان شخصیت کار را شروع می‌کردیم.»(۶)

این تکه پارچهٔ معماگونه که بر میدان دید ما سایه می‌اندازد، این «نمای نزدیک از کت شخصیت»، مگر کارکردی جز کارکرد پرده دارد که در مونتاژ کلاسیک اثری از آن نیست؟ و آیا این دال تمام‌عیارِ صحنه چیزی جز استفادهٔ کامل از ظرفیت و قابلیت رسانهٔ سینما ــ قابلیت دوربین برای فراتر رفتن از حاشیهٔ صحنه و نزدیک شدن به بازیگرها، نزدیک شدن زیاده از حد به آن‌ها ــ برای ایجاد دوبارهٔ تأثیر را نشان می‌دهد؟

صحنه

در ابتدای مقاله گفتیم که در تعدادی از فیلم‌های هیچکاک صحنهٔ کلیدی روی صحنهٔ تئاتر اجرا می‌شود. به عنوان تعریف دقیق‌تری برای «صحنهٔ کلیدی» باید بگوییم که صحنهٔ تئاتر مکان حقیقت است و مکان مرگ. در چهار فیلم قتل!، ۳۹ پله، وحشت صحنه، و اعتراف می‌کنم این کارکردهای صحنه بیش از همه خود را به رخ می‌کشد.

در صحنهٔ پایانی فیلم قتل! با دخالت «بی‌رحمانهٔ» واقعیت در داستان (صحنه‌ای) روبرو می‌شویم. فین روی تاب بندبازی ظاهر می‌شود و در پایان اجرایش مرگ خود را روی صحنه می‌آورد. او به عنوان آخرین ترفندش روی تاب خودکشی واقعی را انتخاب می‌کند و آخرین فصل نمایش سِر جان یعنی «تاریخچهٔ شخصی پروندهٔ برینگ» را «با خون» می‌نویسد ــ و به این ترتیب باعث تلاقی واقعیت نمایش با واقعیت فیلم می‌شود.

در فیلم ۳۹ پله، اولین کارکرد صحنه سرگرم کردن است. آقای حافظه «سوژه‌ای که همه چیز را می‌داند»، به تمام سؤالات تماشاگران که سعی می‌کنند ایرادی از دانش و معلوماتش بگیرند پاسخ می‌دهد. اما آقای حافظه صرف‌نظر از توانایی‌های «واقعی»اش و این‌که به واقع «حافظه‌ای تصویری و دقیق» دارد، وقتی روی صحنه است بازی می‌کند؛ او نقش Sujet Savoir Supposé[1] را ایفا می‌کند. و دقیقاً همین محیط حرفه‌ای است که در جایی دانش را به حقیقت تبدیل می‌کند و به بهای جانش تمام می‌شود. اگر در خیابان کسی از او می‌پرسید: «سی و نه پله چیست؟»، می‌توانست به راحتی بگوید که نمی‌داند. اما در لحظه‌ای که این پرسش نه از شخصیت خارج از صحنه‌اش، بلکه از شخصیت صحنه‌ای‌اش، از نقشش روی صحنه پرسیده می‌شود، دیگر نمی‌تواند کتمان کند. هَنِی، قهرمان فیلم، روی همین گسست ریسک می‌کند ــ روی این

---

۱. سوژه که قرار است همه چیز را بداند.

نکته که آقای حافظه از نقشش روی صحنه و کارکردش در خارج از صحنه، در بستر واقعیتی دیگر، «سوءاستفاده می‌کند.» این سازوکار بنیادی «تله موش» یا تلهٔ نمایش در نمایش است. فرد خطاکار (یا در این مورد همدست او) وادار به ایفای نقش و بر زبان آوردن کلماتی می‌شود که جرم و خطای او را ثابت می‌کنند، کلماتی که در واقع تکرار و «تظاهر بیرونی» امر پنهان یا سرکوب شده‌اند. می‌توان گفت مرگ او دقیقاً پیامد مداخلهٔ «واقعیتی خارجی» است. بنابراین مرگ بهایی است که صحنه به دلیل زیر پا گذاشتن «قواعد بازی» از او طلب می‌کند.

این لحظه در فیلم وحشت صحنه، با تأکیدی بسیار بیش‌تر وجود دارد، فیلمی که در آن دخالت واقعیت در داستان به عبارتی به «فردیت یافتن صحنه» می‌انجامد: در واقع صحنه به «مأمور اعدام» بدل می‌شود. جاناتان (که ما نزدیک به پایان فیلم درمی‌یابیم قاتل اصلی است) سعی می‌کند برای شارلوت (که عاشق اوست) پاپوش بدوزد. او دوست دخترش، ایو را متقاعد می‌کند که شارلوت گناهکار است و سپس با همدستی او اتاق شارلوت را در تئاتر به صحنه وصل می‌کند تا او را در دام بیندازد (که موفق هم می‌شود، چون شارلوت از او حمایت می‌کند). گفتگوی آن‌ها از بلندگوی روی صحنه پخش می‌شود و جاناتان و بازرس پلیس آن را می‌شنوند. (این در واقع تله‌موشی «قلابی» است با کارکرد دسیسه‌چینی و پاپوش دوختن). بعداً که جاناتان در برابر ایو به قتل اعتراف می‌کند و درصدد خفه کردن او برمی‌آید، پلیس ایو را نجات می‌دهد. پردهٔ آهنی صحنه روی جاناتان می‌افتد و جانش را می‌گیرد ــ انگار صحنه نه فقط «می‌داند» که ماجرا از چه قرار است، بلکه قادر است فرد خاصی را مجازات هم بکند.

در هر سه نمونه‌ای که ذکر شد با مداخلهٔ «واقعیتی خارجی» در یک نظام داستانی خاص روبروییم. این مداخله با مرگ پیوند مستقیم دارد. البته «واقعیت خارجی» که خود را بر صحنه تحمیل می‌کند واقعیت خودِ فیلم است

که صحنه در چارچوب آن ظاهر می‌شود. بنابراین رابطهٔ فیلم و نمایش را می‌توان به این صورت تعریف کرد: هر بار که واقعیت‌های تئاتر و سینما تلاقی پیدا می‌کنند، هر بار که روایت سینمایی و روایت تئاتری با یکدیگر تداخل دارند، پای یک جسد در میان است. (وقتی فین سالن تئاتر را انتخاب می‌کند، وقتی آقای حافظه نقش سینمایی‌اش را روی صحنه اجرا می‌کند، و وقتی جاناتان از صحنه برای حفظ جانش در فیلم بهره‌برداری می‌کند.) اما این جسد، این مرگ، هم مجازات غفلت از تمایزی بنیادی میان دو «داستان» است و هم شرط لازم برای تثبیت دوبارهٔ این تمایز. فقط جسد می‌تواند ما را متقاعد کند که داستان صحنه‌ای به پایان رسیده (که بازیگر در اجرای بعدی حضور نخواهد داشت)، و دیگر فقط «داستان سینمایی» است که ادامه دارد. جسد روی صحنه یا درون سالن تئاتر تنها در فیلم بعدی می‌تواند از میان مردگان برخیزد و جان دوباره بیابد.

حال به فیلم اعتراف می‌کنم می‌پردازیم. این فیلم به ویژه از این لحاظ قابل توجه است که حضور صحنه در آن قدری تعجب‌آور است، چرا که به هیچ وجه به طرح و توطئه فیلم مرتبط نیست. در تمام فیلم‌هایی که پیش‌تر ذکر شد، صحنه بالاخره به شکلی به داستان ارتباط دارد، اما در این یک نمونه، دست‌کم در نگاه اول، هیچ جزئی در داستان نیست که ما را به یاد تئاتر یا صحنه بیندازد. در صحنهٔ پایانی، کلِر قاتل همین طور (گویی اتفاقی) به روی صحنهٔ تالار کنسرت هتل می‌دود اما آن طور که نشان خواهیم داد این «صحنهٔ غافلگیرکننده» اگر «لزوم منطقی» نداشته باشد، دست کم خوب پایه‌ریزی شده است.

هیچکاک پیش از هر چیز با این صحنهٔ گره‌گشایی به حداکثر تأثیر نمایشی دست می‌یابد. نه به این دلیل که صحنه بنابر تعریف نمایش را به یاد می‌آورد، بلکه به این دلیل که آشکارا به منطق فیلم ارتباط دارد، و به منزلهٔ تمهیدی برای نشان دادن تضادی کامل تبدیل می‌شود، تضادی که تماشاگر مجبور است در سراسر فیلم تحملش کند و بار آن درست در پایان فیلم، در این صحنه، از

دوشش برداشته می‌شود. این تضاد مطلق میان جایگاه اعتراف است به عنوان مکان صمیمیت و رازداری افراطی که هر چه در آن گفته می‌شود نباید فاش شود و نمی‌شود، و صحنه به عنوان مکانی مطلقاً عمومی که هر چه در آن گفته می‌شود برای آن است که به گوش مخاطب برسد.[۷] ما در سراسر فیلم در جایگاه تناقض‌آمیز مخاطبان بدون صحنه قرار داریم، مخاطبانی که می‌دانند چه چیز باید روی صحنه رخ دهد و برای همه روشن شود، و این چیز پیوسته از آن‌ها دریغ می‌شود. به این ترتیب ما در جایگاهی ــ سخت یکسان با موقعیت شخصیت اصلی ــ قرار می‌گیریم که اطلاعاتی به ما ارایه می‌کند، اما نمی‌دانیم آن‌ها را چطور برای خود معنا کنیم و نمی‌توانیم آن‌ها را جزء نمادهای اثر بدانیم ــ تا این‌که به پایان فیلم می‌رسیم و صحنه گره‌گشایی روی صحنه در اختیار ما قرار می‌گیرد. صحنه با این کارکرد در سراسر فیلم به عنوان مکان دستیابی به دانشی غیرممکن (در پس‌زمینه) حضور دارد و از طریق متضادش یعنی جایگاه اعتراف یادآور می‌شود.

در تمام فیلم‌هایی که مورد اشاره قرار گرفت، صحنه مکان ثبت «حقیقت» در واقعیت سینمایی نیز هست. البته ما روی صحنه از حقیقت مطلع نمی‌شویم، چرا که پیش از آن بر ما آشکار می‌شود. نکته این‌جاست که حقیقت روی صحنه در دنیای نمادین فیلم ثبت می‌شود. این کارکرد صحنه با لحظهٔ مرگ نیز پیوند دارد. هیچکاک در هیچ یک از موارد بالا دستگیری قاتل را به منزلهٔ نتیجه‌گیری و پایان فیلم نمی‌پذیرد. در هر چهار فیلم مجرم باید بمیرد، و مرگش باید شکلی «تئاتری» داشته باشد. دلیل این امر را می‌توان در گنجانده شدن سه رخداد نمایشی در یک صحنه یافت:

۱. روبرو کردن مظنون با نمایندگان قانون که همیشه در میان تماشاگرانند (شباهت با دستگیری)؛

۲. محاکمه ـ مدرک جرم (مجرم در مقابل تماشاگران همچون در برابر «هیئت منصفه» خطای خود را آشکار می‌کند) و حکم؛

۳. اجرای حکم.

به دلیل این فشردگی سه رخداد، صحنه در تمام این فیلم‌ها به شکل «آن صحنهٔ دیگر» ظاهر می‌شود ــ به عنوان مکانِ دیگری. صحنه مکان خاموشی است که به واسطهٔ آن حقیقت ذهنی آشکار می‌شود، مکانی که شاهد جرم و خطای فرد است، و در عین «خاموشی و سکوت» خواهان مجازات خاطی است.

بازی در بازی

«چند ارجاع هم به هملت بود، چون بازی در بازی داشتیم. از قاتل احتمالی خواسته می‌شد متن نمایش را بخواند و چون در متن شیوهٔ قتل توصیف می‌شد، در واقع این راهی بود برای فریب دادن قاتل. در حال خواندن متن او را نگاه می‌کردند تا ببینند آیا مانند شاه در هملت نشانه‌ای از گناه در او ظاهر می‌شود یا خیر. فیلم کلاً در بارهٔ تئاتر بود.» (گفته‌های هیچکاک در بارهٔ قتل!)[۸]

صحنهٔ بازی در بازی قطعاً یکی از جالب‌ترین لحظاتی است که تاکنون در حوزهٔ روایت خلق شده است ــ هم «به لحاظ عملی» و هم «به لحاظ نظری». ژاک لاکان در تفسیر این صحنه از هملت به این نظریه رسید که حقیقتْ ساختارِ داستان را دارد. ژیل دلوز برای ارائه مفهوم تصویر شفاف [image - crystal] از این نظریه بهره گرفت و این مفهوم را دقیقاً در بارهٔ فیلم قتل! اعمال کرد. نکتهٔ جالب توجه در ساختار بازی در بازی چیست؟

اول این‌که می‌تواند در چارچوب داستان نکات زیادی را در بارهٔ ماهیتِ واقعیت و ماهیتِ داستان برای ما روشن کند. تمهید «بازی در بازی» را می‌توان به شکل عام «داستان در داستان» نامید. حال می‌توان استدلال کرد که داستان در داستان لحظه‌ای است که داستان در درون خود با بیرون خود، مواجه می‌شود. در مفهوم کلاسیک (به هر حال این‌جا با دو هنرمند کلاسیک یعنی شکسپیر و هیچکاک سروکار داریم)، برای ساخته و پرداخته شدن داستان

لازم است که چیزی از آن حذف شود. این چیز بنابر قاعده جنایتی است که به دلیل حذف شدن (ما آن را در فیلم نمی‌بینیم، فقط نشانه‌هایش را درک می‌کنیم) در جایگاه «جنایت یا گناه نخستین» قرار می‌گیرد، مثال اعلای جنایت که بر حسب الگوی لاکان به امر واقعی ــ The Real ــ تعلق دارد. بنابراین، داستان از طریق گسستی تثبیت می‌شود که امر واقعی را مدنظر دارد و به واسطهٔ چیزی استمرار می‌یابد که نمی‌تواند نشانش دهد ــ با نوشته‌ای حیاتی که بعداً می‌آید: تنها می‌تواند آن را از طریق تکثیر خود به شکل تله موشی نشان دهد که به قول هیچکاک «نشانه‌ای از گناه و خطا» در آن گیر افتاده است. این سازوکار بنیادی «داستان در داستان» است.

در این‌جا باید بر تمایز این نوع داستان با ژانر معمایی تأکید کنیم. می‌دانیم که هیچکاک از داستان‌های معمایی و کارگاهی خوشش نمی‌آمد، چون به قول خودش باید بی‌هیچ احساسی منتظر پایان داستان باشیم تا هویت قاتل آشکار شود. در واقع کل جذابیت آن در پایان اثر متمرکز شده است. با این حال او دو فیلم خود را بر اساس فیلمنامه‌هایی ساخت که به ژانر معمایی تعلق داشتند: قتل! و وحشت صحنه. او در پاسخ به تروفو که چرا تصمیم گرفت به رغم بیزاری‌اش از این ژانر این دو فیلم را بسازد، در هر دو مورد خیلی روشن می‌گوید: «جنبه‌ای که نظرم را جلب کرد این است که داستانش در بارهٔ تئاتر بود.» با نگاهی دوباره به فیلم قتل! می‌توان گفت که همین جنبهٔ تئاتری ــ یا به بیان دقیق‌تر، صحنهٔ نمایش به عنوان هستهٔ اصلی فیلم ــ هیچکاک را قادر ساخت چیزی کاملاً متفاوت از دلِ داستان معمایی درآورد.

در نگاه اول به نظر می‌رسد که در داستان‌های معمایی نیز لازم است که ما جنایت را نبینیم. اما بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که این امر به طور کامل صحت ندارد. در این نوع داستان تنها فرد جنایتکار باید پنهان بماند (مثلاً قاتل را با نقاب در صحنهٔ جنایت می‌بینیم). اما در این‌جا به آن داستان‌های معمایی می‌پردازیم که با یک جسد آغاز می‌شوند و خودِ جنایت را نشان نمی‌دهند:

در این‌جا وظیفهٔ کارآگاه استنتاج حقیقت است، جمع‌آوری سرِنخ‌ها و شواهد و مدارک و استفاده از آن‌ها در تعیین هویت قاتل از طریق بازسازی جنایت. درواقع قاتل زیر بار شواهد و مدارک دفن می‌شود. این همان لحظه‌ای است که فیلم آنچه را که پیش‌تر حذف شده نشان می‌دهد: گزارش دقیق و «واقع‌گرایانه»ی جنایت (که معمولاً با تفسیر کارآگاه همراه است). پس در این‌جا نه با «تکثیر داستان»، که فقط با یک جابجایی ساده و تغییر زمان سروکار داریم. به لحاظ ساختاری، تعلیق کلاً از این امر ناشی می‌شود که صحنه‌ای ابتدایی «قطع شده» و به انتهای فیلم «چسبانده می‌شود.»

این نقطهٔ افتراق ژانر معمایی از ژانری است که فیلم قتل! به آن تعلق دارد، ژانری که می‌تواند «ژانر صحنه ـ بازی» [play- scene] خوانده شود. در مقابل ژانر معمایی که نقطهٔ اوج آن لحظه‌ای است که هویت قاتل افشا و آن نام اعلام می‌شود، در «ژانر صحنه ـ بازی» با ساختی کاملاً متفاوت روبروییم. اطلاع یافتن ما از هویت قاتل پیش از صحنهٔ نمایش قرار دارد، و کیفیت نمایشی این اطلاعات در آن صحنه نقش اساسی ندارد ــ صحنه‌ای که به هر حال بیانگر اوج رخدادهاست. در واقع نکتهٔ جالب توجه نه افشای هویت قاتل و بازسازی جنایت و استنتاج حقیقت، که شیوهٔ نمایش حقیقت است ــ شاید بتوانیم بگوییم، شکل خیره شدن آن به ما در برق نگاه قاتل. پس شاهد موقعیتی هستیم که در آن حقیقت تنها کسی را که از ابتدا از آن باخبر بوده ــ قاتل ــ غافلگیر می‌کند.

از یک سو، با تمایز میان «برملا کردن» حقیقت و فراهم کردن شرایطی که حقیقت خود را آشکار کند روبروییم. از سوی دیگر، با تمایز میان حقیقت وقایع و «حقیقت ذهنی» یا حقیقت «شهوت و گناه» سروکار داریم. به بیان دیگر، پاسخی که ما به عنوان تماشاگر صحنهٔ نمایش می‌گیریم نه پاسخ به پرسش «آیا تو فلانی را کشتی؟» بلکه پاسخ به پرسشی بسیار اساسی‌تر است که به پرسش اول مستقیماً ارتباط ندارد: «آیا تو گناهکاری؟» (نه در عمل و نه

در قتل! نمی‌بینیم که قاتل اعلام کند: «بله، من قاتلم.» فقط «[illegible]» می‌بینیم.) در واقع این‌جا حرف از بعدی است که حول فعالیت‌های ذهنی و «سلول‌های خاکستری مغز» نمی‌گردد و ربطی به ارضای خودشیفتگی ما ندارد که فکر می‌کنیم پیش از پایان ماجرا نتیجهٔ درستی گرفته‌ایم. این‌جا در جهان «شهوت و گناه» سیر می‌کنیم. تله‌موش نه فقط گناه قاتل، که میل و شهوت ما را نیز در خود گرفتار می‌کند ــ و همین است که آن را این قدر جذاب می‌کند.

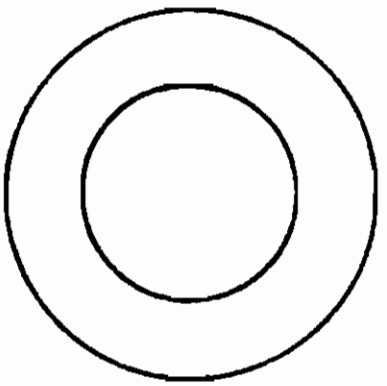
اما هنوز یک پرسش اساسی باقی است. اگر در حوزهٔ وسیع‌تر داستان در داستان، به تمهید «بازی در بازی» برگردیم، این مسئله خود را به رخ می‌کشد: وقتی در واقع با «نمایش در فیلم» سروکار داریم چه چیز این گفتهٔ هیچکاک را

توجیه می‌کند که «با بازی در بازی سر و کار داریم؟» وجه ممیزهٔ «بازی در بازی» جنبهٔ فرمال آن نیز هست ــ این‌که فرم خودِ روایت را تکرار می‌کند و بیانگر «تبلور» تصویر در سطح خود فرم است. صحنهٔ نمایش در قتل! با دیگر بافت‌های تئاتری فیلم که می‌توان با عنوان «نمایش در فیلم» توصیفشان کرد چه تفاوتی دارد؟

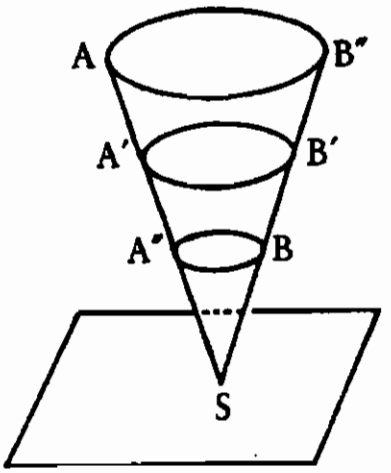
سِر جان به بهانهٔ آزمون صدا از فین می‌خواهد صحنهٔ قتل را در برابر شهود بازی کند. صحنه‌ای که فین باید بازی کند که این طور آغاز می‌شود که قاتل با شنیدن حرف یکی از دخترها که «دوست‌ها؟ می‌تونیم چیزهایی از دوست‌هات بگم که تو اصلاً خبر نداری» وارد اتاق می‌شود؛ این صحنه این طور به پایان می‌رسد که قاتل با شنیدن این حرف دختر که «احمق! نمی‌دونی که اون نیمه...» اسلحه‌اش را بالا می‌برد.[۹] پیش از آن‌که فین بازی را شروع کند، دوربین یک جور «صحنه» را در اتاق در قاب می‌گیرد که صحنهٔ نمایش قرار است در آن رخ بدهد. سِر جان پس از دادن دستورات اولیه به فین به طرف تماشاگران می‌رود و از آن‌جا او را راهنمایی می‌کند. در این حین دوربین حرکات فراوان و متفاوتی دارد و مکان و موقعیت و شرایط را «از درون» تعریف می‌کند. به نقطهٔ اوج که می‌رسیم، هنگامی که فین باید اسلحهٔ قتاله را بالا ببرد و آنچه را در متن نیست کامل کند، او از حرکت باز می‌ماند، و در نمای بعدی او را می‌بینیم که دهانش را به فریادی خاموش و بی‌صدا باز می‌کند. حال نکتهٔ کلیدی در شیوهٔ کارگردانی هیچکاک آشکار می‌شود: برشی که ما را «بیرون» می‌برد تا از بالا، «از سقف» روی صحنه را ببینیم.

این نما به بخش‌های سیاه و سفید تقسیم شده است. فین و سِر جان هر یک با متنی در دست بی‌حرکت در برابر هم ایستاده‌اند، یکی در نور است و دیگری در تاریکی. سپس برش به نمایی نزدیک از متن ـ دستی متن را ورق می‌زند و صفحه‌ای سفید ظاهر می‌شود. دقیقاً همین پرش دوربین که ما را از متن رخدادها بیرون می‌کشد، در چشم‌انداز هوایی قرار می‌دهد و سپس بر

جای اولمان باز می‌گرداند از اهمیتی حیاتی برخوردار است. با این ترفند تأثیر دو میدان حاصل می‌شود که یکی در درون دیگری است، «فیلم در فیلم» و «بازی در بازی». بر این اساس ساختار تله موش هیچکاک را می‌توان این طور ترسیم کرد:



که چیزی نیست جز نمای طرح برگسون از بالا، طرحی که دلوز[۱۰] به کمک آن پدیده تصویر شفاف را تشریح می‌کند:



در این‌جا شفافیت موردنظر نوعی شفافیت زمانی [یا زمان شفاف] است که دلوز آن را زمان حالی که با گذشتهٔ خود مقارن است تعریف کرده است ــ و این دقیقاً ساختار اصلی تله‌موش است. در واقع زمانی معین داریم، همان زمان جنایت که از رخدادها و از واقعیت سینمایی حذف شده است. اما در عین حال به طور مداوم در پس‌زمینه به شکل نوعی تهدید حضور دارد. و

زمان حال را داریم، زمان واقعی خود صحنهٔ نمایش که در بطن «شفافیت» آن زمان حذف شده ــ یا زمان «مجازی» دلوز ــ بالاخره جایی برای خود می‌یابد. هیچکاک با وضوح و صراحت تمام به این تقارن دو زمان مختلف اشاره می‌کند: ما می‌دانیم که قتل ساعت ۱:۳۰ دقیقه اتفاق افتاده است. صحنهٔ نمایش هم که شروع می‌شود ما از روی ساعت کسی می‌بینیم که ساعت دقیقاً ۱:۳۰ دقیقه است. به این ترتیب حلقهٔ زمان مجازی و واقعی بسته می‌شود. در این‌جا می‌توان پژواک گفتهٔ مشهور هملت را شنید:

> زمان افسار گسیخته است؛ آه، نفرین، بر آن روزی که زاده شدم تا آن را مهار کنم!

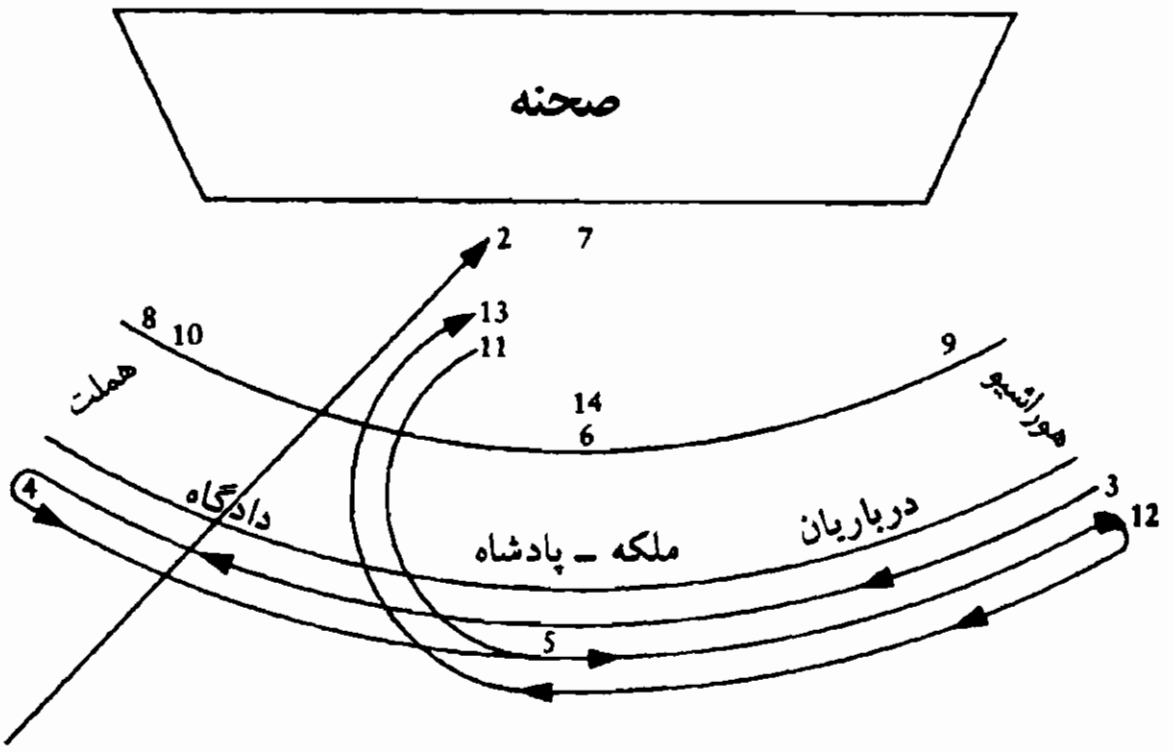
کارکرد تله موش این است که این زمان افسارگسیخته را می‌گیرد و در واقعیت سینمایی (یا نمایشی) جایی به آن اختصاص می‌دهد ــ به بیان دیگر، زمان حال واقعی را به زمانی اختصاص می‌دهد که آینده‌ای ندارد و در لحظهٔ وقوع جنایت «ثابت» مانده است.

این نکته را به شکل دیگری نیز می‌توان بیان کرد: در «ژانر نمایشی»، ما نه با بازسازی جنایت، بلکه با ـ Vorstellungs ـ Repräsentanz (نمایش بدل) آن سر و کار داریم. ساختار صحنهٔ نمایش دقیقاً ساختار چیزی است که در روان‌کاوی Vorstellungs-Repräsentanz نامیده می‌شود: بازنمایی چیزی که اصل (و ساختار) آن گم شده است، چیزی که فقط می‌تواند در قالب نسخهٔ بدل ظاهر شود و حتی برای اولین بار نیز به شکل تکرار خود ظاهر می‌شود: تنها نسخهٔ اصلی آن همین تکرار است.[۱۱] اصل جنایت که کلِ قتل! (یا کل هملت) را به پیش می‌راند تنها می‌تواند در قالب Vorstellungs- Repräsentanz عینیت یابد؛ در واقع به لحاظ ساختاری به هیچ شکل دیگری قابل دسترسی نیست. تنها از این راه می‌توان فقدان خودِ نمایش یا عدم امکان بازنمایی مناسب آن به وسیلهٔ دال را در واقعیت ثبت و ضبط کرد.

هفده سال بعد که لارنس الیویر دست به‌کار تولید سینمایی هملت شد، هنگام فیلمبرداری صحنهٔ نمایش با همین مسئلهٔ تکثیر ساختاری روبرو شد ــ مسئلهٔ چگونگیِ ساختنِ «بازیِ در بازی» از «بازی در فیلم». الیویر در کار خود موفق شد و از آن‌جا که راه‌حل او نیز از بسیاری جهات همانند راه‌حل هیچکاک است، بد نیست آن را به شکلی دقیق‌تر بررسی کنیم.

تله‌موش در فیلم او چگونه فیلمبرداری شده است؟ در این‌جا بازیگران نمایش را اجرا می‌کنند؛ شاه و ملکه و دسته‌ای از درباریان تماشاگر این نمایشند، و هملت و هوراشیو (که هملت او را قبلاً از سوءظن خود و گفته‌های شبح آگاه کرده است) شاه را زیر نظر دارند. به یک معنا دو صحنه یا دو محل وقوع داریم که نقطهٔ تلاقی یا کانون هر دو صد البته شاه، قاتل واقعی، است.

الیویر طوری تله موش را فیلمبرداری کرد که شاه در همان نخستین حلقهٔ تله‌موش اختیار از دست می‌دهد (می‌دانیم که نمایش تله موش اول به صورت پانتومیم اجرا می‌شود و سپس از روی متن تکرار می‌شود). ظاهراً برای شاه کافی است که آن صحنه را فقط به صورت بی‌صدا ببیند. حرکت دوربین در خلال صحنهٔ نمایش در شکل ذیل ترسیم شده است.



دوربین ــ جز در میانهٔ صحنه (۱۰ـ۶) که با شش برش، صلیبی درست می‌کند و به این ترتیب «مسیر» نگاه‌ها را تضمین می‌کند (شاه به صحنه نگاه می‌کند و هملت و هوراشیو متناوباً شاه را زیر نظر می‌گیرند) ــ طوری حرکت می‌کند که انگار سوار بر پاندول است، و به کمک همین حرکت کانون یا «مرکز ثقل» کنش را به روشنی تعیین می‌کند. در بخش اول یعنی تا پیش از صحنهٔ مسموم کردن (۵)، این کانون روی صحنه است و دوربین پشت سر تمام تماشاگران حرکت می‌کند (۵ـ۳). سپس پس از ردوبدل شدن چند نگاه (۱۰ـ۶)، کانون به روی شاه (مسموم‌کننده) که در میان تماشاگران است منتقل می‌شود و او پس از آن مرکز ثقل دو نوسان آخر دوربین است[۱۲] (۱۳ـ۱۱). از این‌جا حرکت به تدریج معکوس می‌شود: باز با شش برش تماشاگران متوجه نگاه‌های خیره هملت و هوراشیو می‌شوند تا این‌که در پایان همه به شاه چشم دوخته‌اند. حلقهٔ نگاه‌های وحشت‌زده و حیران و کنجکاو دور شاه تنگ‌تر می‌شود و این باعث می‌شود او با آن جملهٔ مشهور «به من نور بدهید!»، واکنش نشان دهد، واکنشی که با ترس و آشفتگی عمومی دنبال می‌شود.

در عین حال که یک نمایش روی صحنه اجرا می‌شود ــ «تله‌موش» برای جلب نگاه و توجه شاه ــ تلهٔ دیگر جلوی صحنه گذاشته می‌شود، تله‌ای که نه جنبهٔ «داستانی»اش کم‌تر است و نه تأثیرش. شاه در تور می‌افتد، در «تار عنکبوت» نگاه‌ها. در برداشت الیویر از تله‌موش، نوری که شاه وحشت‌زده طلب می‌کند بی‌شک نشان می‌دهد که او از مخمصه‌ای که در آن گرفتار شده «آگاه» است.

حال، الیویر در مورد «تکثیر ساختاری» چه می‌کند؟ بیش از هر چیز باید به یاد داشته باشیم که برای شاه در سطح دیداری تله گذاشته می‌شود، نه مثل نمایش در سطح کلامی. این خود تا حدی پاسخی است به پرسش مربوط به «تکثیر ساختاری» تله‌موش در فیلم. با یک گام جلوتر می‌توانیم بگوییم که تأثیر نمایشی آنچه ما واقعیت سینمایی فرضش می‌کنیم در مجموعهٔ شش

برش ــ نگاه به اوج می‌رسد. می‌دانیم که برش یا تدوین از آن عناصری است که نشان می‌دهد ما کم‌ترین آگاهی را نسبت به حضور دوربین داریم. در عین حال این سکانس دراماتیک و آشکارا سینمایی همراه است با نوسانات بسیار آشکار دوربین پشت سرِ قهرمانان فیلم. (این لحظه که ما را ناگهان از حضور دوربین به عنوان میانجی نگاهمان آگاه می‌کند تأثیری معادل حرکت ناگهانی دوربین هیچکاک به چشم‌انداز هوایی و بازگشت آن دارد). دوربین ابتدا می‌چرخد و میدان دید را مشخص می‌کند (۵ـ۳)، و در عین حال صلیبی که دوربین در این میدان نقش می‌کند (۱۱ـ۶) نشان‌دهندهٔ تجاوز واقعی دوربین به آن مکان ممنوعه است: در واقع دوربین وارد میدان دید خود می‌شود. الیویر به این وسیله تا حد ممکن به ساختار فیلم در فیلم نزدیک شده است: فیلم «اول» فیلمی است که ما از دیدگاه دوربین در حال نوسان تماشا می‌کنیم. وقتی این حلقه تعیین می‌شود، مجموعهٔ برش‌ها اعمال می‌شود و نگاه‌ها در هم تنیده می‌شود ــ به بیان دیگر، «تله‌موش» دیگری در این صحنه از تله‌موشی که پیش‌تر طراحی شده شکل می‌گیرد. لحظه‌ای بعد، «گویی هیچ اتفاقی نیفتاده»، دوربین دوباره حرکات نوسانی خود را پشت سرِ تماشاگران از سر می‌گیرد (۱۳ـ۱۱)، انگار می‌خواهد بگوید: آنچه را الان دیدید، می‌توانستم اصلاً به شما نشان ندهم.

شیوهٔ الیویر را می‌توان نوعی انحراف یا وارونگی دانست که البته الگوی اصلی شیوهٔ هیچکاک در آن حفظ شده است. در هر دو مورد شکل و ساختار مخروط را داریم: این مخروط در فیلم هیچکاک افقی و در فیلم الیویر عمودی قرار گرفته است. و در هر دو مورد با تبادل نقطه نظرهای «درونی» و «بیرونی» سروکار داریم. در قتل! الگوی سکانس به شکل درون ـ بیرون ـ درون است، و در هملت به شکل بیرون ـ درون ـ بیرون. شاید دلیل این وارونگی این باشد که در قتل! قاتل در درون خودِ نمایش است، اما در هملت، در بیرون، در میان تماشاگران.

از این شباهت‌ها چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ آیا می‌توان گفت که الیویر پیروِ هیچکاک بود؟ یا بهتر است این تذکار را مطرح کنیم که هر دو، استاد درک رابطهٔ میان فیلم و نمایش بودند.

خودکشی به مثابه ساختار عمل

در بخش پیش به تشریح و تفسیر روش هیچکاک برای فیلمبرداری صحنهٔ نمایش در قتل! پرداختیم و به ویژه بر لحظه‌ای تأکید کردیم که دوربین «پرشی» ناگهانی به «چشم‌انداز هوایی» دارد. در صحنهٔ بعد این ارتفاع سرگیجه‌آور معنایی برگشت‌پذیر و نو می‌یابد، و به نقطهٔ واقعی مرگ قاتل بدل می‌شود. این دقیقاً ارتفاعی است که فین برای خودکشی برمی‌گزیند.

خودکشی فین در فیلم قتل! پیروزی نهایی سِر جان را بسیار حقیر و کمرنگ جلوه می‌دهد. خودکشی او به معنای واقعی کلمه متعالی‌ترین لحظهٔ فیلم است، تصویری که باقی تصاویر در برابر آن رنگ می‌بازند. به علاوه این لحظه بیانگر «پیروزی اخلاقی» فین بر سِر جان نیز هست. این امر را می‌توان با گریز زدن به نظریهٔ عمل (اخلاقی) روشن ساخت، نظریه‌ای که کانت بسط و پرورش داد و می‌تواند با مفاهیمی از روان‌کاوی لاکانی پیوند داده شود.

نخستین نکتهٔ کلیدی در نظریهٔ کانت در باب اخلاقی ناب در تمایز میان عملی که فقط منطبق با وظیفه است و عملی که اختصاصاً از روی وظیفه انجام می‌شود نهفته است. فقط عمل دوم به معنای دقیق کلمه اخلاقی است. انسان ممکن است به دلایل شخصی مختلف عملی منطبق با وظیفه انجام دهد، مثلاً برای این‌که از ناراحتی و ناخوشی دور بماند، دیگران از او تعریف و تمجید کنند، در پیِ سود و فایده‌ای باشد و غیره. از نظر کانت، چنین عملی بیمارگونه و نامعقول است، گرچه در راستای وظیفه انجام می‌شود و هرگز عملی اخلاقی به شمار نمی‌رود. عمل اخلاقی آن است که اختصاصاً از روی وظیفه انجام شود.

پیش از هر چیز این نکته به آن معناست که عمل مدنظر کانت به معنای دقیق کلمه جنبهٔ ظاهری و بیرونی ندارد: مبنا و اساس عمل همواره باید خود آن باشد. عمل نمی‌تواند بر مبنای دلایلی خارج از آن اتفاق بیفتد. (انگیزه‌ها و گرایش‌های «درونی» ما نیز جزء این دلایل به شمار می‌روند). عمل فقط می‌تواند از خودش و همسان با قاعدهٔ اخلاقی سرچشمه بگیرد، و اگر جز این باشد «ناخالص» و «نامعقول» است و عمل به معنای درست آن نیست. از سوی دیگر، عمل به این معنا جنبهٔ ظاهری ندارد که تمام اثرات و نتایج آن ــ هر چه پس از آن می‌آید ــ باید انتزاع شود و در قلاب قرار گیرد. در عمل، بُعدی وجود ندارد. این نکته را کانت بارها و بارها تکرار می‌کند: عمل فراتر از معیارهایی چون فایده‌مندی و کارایی است؛ بر اساس استعاره‌ای که خودِ کانت به‌کار برده است، عمل سنگی قیمتی است که به خودی خود می‌درخشد و تمام ارزشش در خودش نهفته است. تنها چیزی که اهمیت دارد عملی است که خارج از خود واجد قصد و نیتی نیست، مقصود و هدف در خودِ آن است، و تنها هدف، تحققِ خود آن است ــ به بیان دیگر، تنها عمل «عمل بی‌هدف» است. عملی که به منظور دست‌یابی به فلان یا بهمان انجام دهیم عمل نیست.[۱۳] بالاخره این عمل اساساً پیامد جانبی خود است. عمل بیانگر چیزی که مطلقاً قطعی و تزلزل‌ناپذیر، گرچه بی‌اساس است. عمل نقطهٔ ثبات و قطعیت مطلق است که در خلأ شناور است. عمل «در ذات خود» وجود دارد.

دیگر وجه بنیادی عمل این است که آشکارا «فراتر از اصل لذت» و فراتر از توجه به آسایش و رفاه [Wohl] فرد قرار دارد. در ساختار عمل، لذت یا ارضای امیال هیچ جایی ندارد. همان طور که لاکان در سمینار خود در باب اخلاق روان کاوی اشاره می‌کند، کانت فقط و فقط یک احساس را همبسته و ملازم قاعدهٔ اخلاقی می‌داند، و آن رنج است.[۱۴]

به علاوه عمل فراتر و برتر از هر گونه جبران و تاوان است (این‌که من

این‌جا چیزی را قربانی کنم تا در جایی دیگر چیزی دیگر به دست آورم)؛ عمل فراتر از هرگونه معاوضه و محاسبه، و فراتر از هر گونه الگو یا منطق برابری و تعادل است. اگر عمل ایثار باشد، فقط می‌تواند ایثاری «ناب» باشد؛ هیچ چیز نمی‌تواند همسنگ و برابر با آن باشد، و هیچ چیز نمی‌تواند جبرانش کند.

اما اگر ما به این ترتیب معیارهای عمل اخلاقی را تدوین و تنظیم کنیم، این مسئله پیش می‌آید که هرگز نمی‌توانیم با قطعیت تعیین کنیم که آیا این معیارها واقعاً لحاظ شده‌اند یا خیر. هرگز نمی‌توان با اطمینان گفت که تمام «اهداف نامعقول و بیمارگونه» از عمل ما حذف و کنار گذاشته شده‌اند. کانت این مسئله را با قرار دادن عمل در سطح زبان به مسئلهٔ ساختار خودِ عمل تبدیل می‌کند. در این‌جا قطعه‌ای از بنیادهای متافیزیکی اخلاقیات را در نظر دارم که کانت در آن به بحث در بارهٔ انواع مختلف امر [imperative] می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین تمایزات، تمایز میان امر شرطی و امر مطلق است. امر شرطی به این صورت است: «اگر می‌خواهی به الف برسی، باید کار ب را بکنی.» در این‌جا عمل فقط وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف یا مقصودی معین. در مقابل، امر مطلق به ضرورت و وجوب عمل اشاره دارد، ضرورتی که به عمل در ذات خودش تعلق دارد، و نیت و مقصودی در کار نیست. جملهٔ امری «باید به قولت وفا کنی!» را در نظر بگیرید؛ پیچیدگی و ابهام این جمله (و همین طور ابهام عمل ما در انطباق با آن) ناشی از آن است که می‌تواند جملهٔ مکملی را در دل خود داشته باشد: «... وگرنه به شهرتت لطمه وارد می‌شود.» با این مکمل، امر مطلق بلافاصله به امر شرطی نهان بدل می‌شود. هر امری که مطلق به نظر می‌رسد می‌تواند امر شرطی نهان نیز باشد. یا به گفتهٔ کانت: «به هوش باشیم که تمامی آن امور ظاهراً مطلق ممکن است واقعاً شرطی باشد.»(۱۵)

خلاصه آن‌که مسئله اعمال (اخلاقی) این است که مبتنی بر زبانند، در بطن

شبکه‌ای نمادین قرار دارند ــ یا به اصطلاح کانت، «در ذات خود» |an sich| وجود ندارد. دلیل ابهام آن‌ها هم همانند ابهام کلمات و دال‌ها همین مسئله است. ابهام مورد نظر در این‌جا چیزی نیست که بتوان «از شرش خلاص شد»؛ این ابهام از آن‌جا ناشی می‌شود که کلام (Speech) سوژه همواره گفتار (discourse)(کمابیش پنهان) دیگری است، و سوژهٔ عمل نمی‌کند، بلکه «مورد عمل واقع می‌شود.» به بیان دیگر، مسئله این است که سوژهٔ عمل، سوژهٔ [امر] ناخودآگاه است، و به همین دلیل است که عمل ناکام و بی‌نتیجه تلقی می‌شود، نه رضایت‌بخش. از این دیدگاه، عمل موفق آن است که از آستانهٔ دنیای نمادها پا را فراتر بگذارد و به این ترتیب سوژه را قادر سازد خود را از ابهام واژگان جدا کند. در واقع عمل موفق تنها در قالب ماهیتی «بینابینی» (borderline) به معنی واقعی کلمه ممکن است.

کانت بر فرایند «پالایش و تطهیر» نامحدود عمل تأکید می‌کند (و حتی برای «دفاع» از آن فرض جاودانگی روح را مطرح می‌کند.) با این حال یک عمل هست که با ساختاری که کانت برای عمل الزامی می‌داند کاملاً همخوانی دارد: خودکشی ــ عمل خودکشی آن طور که ژاک ـ آلَن میلر در مقالهٔ «ژاک لاکان: یادداشت‌هایی بر مفهومPassage á l á cte» توصیف و تعریف کرده است.[۱۶] میلر اظهار می‌کند لاکان الگوی عمل را بر اساس عمل خودکشی ارایه کرده است؛ هر عمل واقعی در واقع «خودکشی سوژه» است. ممکن است سوژه با این عمل بار دیگر زاده شود، اما به هر حال چیزی جز سوژه‌ای جدید نخواهد بود. عمل فقط در صورتی عمل است که پس از آن سوژه دیگر همانی نباشد که قبلاً بود. عمل همیشه ساختار خودکشی نمادین را دارد؛ حالتی است که به واسطهٔ آن پیوندهای نمادین از هم می‌گسلند. ویژگی‌های کلیدی و خاص خودکشی در مقام الگوی عمل چیست؟ ویژگی‌های این الگوی اعلای عمل چیست؟

خودکشی همیشه معطوف به خود است. مبنای عمل خودکشی اعطای

اختیار به خویشتن است. خودکشی اساساً فراتر از اصل لذت است، و بر آن چیزی تکیه دارد که فروید «رانهٔ مرگ» و لاکان بعداً کیف [jouissance] نامید. این‌جا سوژه، از ابهام واژگان طفره می‌رود و پرهیز می‌کند، و پا را از آستانهٔ نماد فراتر می‌گذارد. خودکشی عملی بینابینی است. (میلر گذشتن سزار از رود روبیکان را مثال می‌زند). خودکشی تنها عمل (act) موفق است، و با «انجام دادن» (doing) یا «کنش» (action) کاملاً تفاوت دارد. خودکشی «نه!» گفتن قطعی و ریشه‌ای به جهان پیرامون و مستلزم یک لحظه خطر کردن است که به هیچ وجه کاهش‌ناپذیر نیست. به بیرون و آیندهٔ خود اعتنایی ندارد، و از این لحاظ از جهان معنا خارج است. عمل در جوهر خود بدون بُعد است (زیرا همان طور که گفتیم سوژه پس از عمل همانی نیست که پیش‌تر بود)، و به گفتهٔ میلر در ذات خود وجود دارد.

ساختار عمل آن طور که منظور کانت است با ساختار خودکشی هماهنگی دارد ــ مگر از یک جنبه: ظاهراً خودکشی نمی‌تواند در برابر معیار عمومیت تاب آورد، نمی‌تواند به قاعده‌ای جهانشمول بدل شود (بنا بر یکی از شرایط امر مطلق: فقط در صورتی عمل کنید که در عین حال بتوانید آرزو کنید که عملتان به قاعده‌ای جهانشمول بدل شود). درست است که غیرممکن بودن این امر بدیهی است، اما لطف و زیبایی نظریهٔ کانت در این است که به هر حال می‌توان ثابت کرد ما قادر به این کار نیز هستیم. تفسیر کانت از مفهوم شرِ ناب دقیقاً برخاسته از همین حالت است، چرا که ما آشکارا چیزی خاص را در جایگاه قاعده و قانون می‌گذاریم، و خودِ خاص بودن همچون شکلی از قانونی متعالی عمل می‌کند. این شر به ضعف، فقدان، انحراف، یا انگیزه‌های «بیمارگونه» گذرا ربطی ندارد، بلکه شر به مثابه «دیدگاهی اخلاقی» است. بهترین نمونهٔ این امر را در کتاب متافیزیک اخلاقیات می‌توان یافت: کانت تفاوت میان قتل یک پادشاه و اعدام رسمی او را تحلیل می‌کند، و از دومی به عنوان «عمل خودکشی توسط حکومت» نام می‌برد.[۱۷] قتل جنایت است،

جنایتی که مجازاتش را قانون تعیین می‌کند. قتل فرمانروا ــ قانونگذار اعلا ــ نیز جنایت است: جنایتی «عالی» و «بینابینی» است، ولی به هر حال جنایت است. این عمل از این لحاظ جنایتی بینابینی است که احتمالاً مجازاتی در پی نخواهد داشت، چرا که درست بر کسی اعمال شده که می‌توانست مجازات آن را تعیین و اجرا کند. و دقیقاً با همین هدف اعمال شده است: از ترس مجازات شدن در آینده. شاید توانایی و قدرت و فرمانروای جدید به کمک قانونی جدید و «انقلابی» شدت و ضعفی محسوس داشته باشد، ولی بعید است که مقامات جدید این قسم کشتن را قانونی اعلام کنند. از همین روست که می‌توان قتل فرمانروا را بی‌هیچ مشکلی در مقولهٔ جنایت قرار داد.

اما اعدام رسمی یک فرمانروا مسئله دیگری است. سنگینی و کراهت آن از این جهت است که مطلقاً ننگین و فضاحت‌بار است و در عین حال جنایت به معنای معمول کلمه نیست ــ چرا که به نام و در هیئت قانون انجام می‌شود. بنابراین اعدام رسمی یک پادشاه به نوعی تجلی برداشت و تلقی ساد از جنایت رادیکال است. ساد در تقابل با مرگ که به نظرش لحظه‌ای ذاتی در چرخهٔ زندگی و دگرگونی پیوسته توأم با نابودی و نوزایی است ایدهٔ جنایت رادیکال را مطرح می‌کند که باعث فروپاشی و توقف چرخهٔ زندگی و خودِ فرایند دگرگونی می‌شود.[۱۸] این دقیقاً همان منطقی است که در قرائت کانت از اعدام پادشاه به عنوان جنایت رادیکال نیز هویداست، جنایتی فراتر و برتر از تمامی جنایات: دیگر اشکال تغییر نظام و فرمانروا همگی جزئی از چرخهٔ «معمول و متعارف» جامعه‌اند، اما اعدام (رسمی) فرمانروا جامعه را از هم می‌پاشد و آن را به راهی بی‌بازگشت سوق می‌دهد. چه چیز این عمل این قدر برای کانت تحمل‌ناپذیر است؟

همان طور که گفتیم، کانت این عمل را به منزلهٔ خودکشی دولت و ملت تعریف می‌کند، و خودکشی ظاهراً تنها نقطه از قلمروی فلسفهٔ کانت است که عمل شر رادیکال و ناب و عمل اخلاقی ناب در آن به شکلی تناقض‌آمیز

تلاقی دارند. شرایطی که کانت وجودشان را لازم می‌داند تا عـملی اخـلاقی قلمداد شود همگی به یک گرایش بنیادی منتهی می‌شوند: عمل اخلاقی ناب عملی است که در دامنهٔ امر واقعی (به معنای لاکانی آن) ظاهر می‌شود و باقی می‌ماند. یک عمل تنها زمانی اخلاقی است که تـمامی تـلاش‌های مـا بـرای تشریح یا توضیح آن با نماد عقیم بماند ــ به بیان دیگر، تنها زمانی اخـلاقی است که نتوانیم دلیلی برای آن بیابیم، انگیزه یا نیت سوژه از دستیابی به آن برایمان ناشناخته بماند، یا عاملی را که باعث می‌شود سوژه به آن دست بزند پیدا نکنیم. به طور خلاصه، اگر سوژه به انگیزهٔ چیزی جز خودِ عمل دست به آن بزند (یا اگر «بی‌هدف» و «بی‌توجه به کارکرد» آن عمل نکند)، نه عـملی اخلاقی، که فقط خودکشی معمولی داشته است.

دقیقاً در این بعد از **واقعیت** است که عمل شرِ رادیکال و «سازش‌ناپذیر» شر در مقام «دیدگاه اخلاقی» (شری که معلول ضعف یا انگیزه‌های بیمارگونهٔ گذرا نیست)، با عمل اخلاقی ناب تلاقی پیدا می‌کند، چرا که در این‌جا اخلاق در فراسوی خیر و شر قرار می‌گیرد. کانت به این دلیل این قدر از اعدام رسمی پادشاه وحشت دارد که این عمل امکان ارتکاب «جنایتی چنین رسمی و کاملاً بیهوده»[۱۹] را نشان می‌دهد ــ به همین دلیل است که اعدام رسمی پـادشاه «ایده‌ای ناب، بیانگر نهایت و اوج شر» است.[۲۰] به بیان دیگر، اگر مردمی می‌خواهند به دلیل خشم و ترس از آینده‌شان از شرِ فرمانروایشان خـلاص شوند، بهتر نیست او را بکشند؟ ــ این کار جنایت است، و به عنوان جنایت قابل توضیح و درک است. اما چرا ــ این پرسشی است که بیش از همه کانت را می‌آزارد ــ زحمت اعدام رسمی را متحمل شـوند کـه چـیزی نـیست جـز عملی بدخواهانه و کاملاً «بیهوده»؟ این عمل از فرم فقط به خاطر فرم تبعیت می‌کند ــ که همان تعریف عمل اخلاقی ناب است.

منشأ هراس و شیفتگی کانت نسبت به این قسم جنایت را می‌توان در این امر یافت که هر بار با آن روبرو می‌شود (و دفعات آن کم نیست) اجباراً آن را

همان کلماتی توصیف می‌کند که برای عمل اخلاقی ناب به‌کار می‌برد ــ تنها نکته‌ای که می‌تواند به توصیفش بیفزاید «انحراف و فساد» این عمل است. کانت فقط به بهای طرد امکان عمل اخلاقی ناب قادر بود آرمان خیر و نیکی را حفظ کند: تنها نمونه‌های روشن این عمل که او می‌یابد نمونه‌های شر رادیکالند با عواملشان در نقش «مدافعان هستی جنایت» ــ کلماتی که لاکان برای نشان دادن جایگاه آنتیگونه و عملش به‌کار برده است. خودکشی، گرچه از این دیدگاه عمل شر رادیکال به نظر می‌رسد، با این همه شکوه و ساختار عملِ اعلا را حفظ می‌کند، چرا که هستهٔ این ساختار ــ به قول میلر ــ همان delict[1] است.

در میان عمل و «تئاتر هیستریک»

با توجه به بحث بالا چطور می‌توان گره‌گشایی فیلم قتل! را تفسیر کرد؟ نتایج این بحث برای تعیین جایگاه سِر جان و فین چیست؟

سِر جان «مردی واقعی» است؛ او مظهر مشخصه‌هایی است که در کنار یکدیگر «نشانهٔ مردانگی» تلقی می‌شوند: او قوی، موفق، خوش‌تیپ و قاطع است... فین درست نقطهٔ مقابل اوست: در عشق آینده‌ای ندارد، ناموفق، از نژاد «ناخالص»، و از لحاظ جنسی متزلزل و بی‌ثبات است. او نه تنها دو رگه، که «دوجنسی» نیز هست؛ سر تا پای ظاهر او پیچیده در ابهام جنسی و مبدل‌پوشی است (Transvestism) (او غالباً روی صحنه نقش زنان را بازی می‌کند). در آغاز فیلم، کسی او را «صددرصد مرد ــ زن» توصیف می‌کند. در واقع او از لحاظ هویت جنسی به زنان نزدیک‌تر است. بنابراین سِر جان و فین نقطهٔ مقابل یکدیگرند؛ به بیان دقیق‌تر، هر یک نمایندهٔ چیزی است که دیگری نیست. این تقابل بنیادی و مکمل به گرایش دیگری در این‌جا اشاره

---

۱. واژه‌ای باستانی به مفهوم نقض قانون. ــ و.

دارد: گرایش به بدل و ضدیت و دشمنی مرتبط با آن. در فیلم قتل!، این بُعد را در چند سطح می‌توان یافت.

اول از همه در صحنهٔ پس از صحنهٔ دادگاه سِر جان در حمام خانه‌اش ایستاده و غرق در فکر شرابش را مزمزه می‌کند؛ سپس لیوان را زمین می‌گذارد و در آینه به خود نگاه می‌کند. این نما از تصویر خاموش او در آینه و لیوان روبرویش با این پرسش روی تصویر همراه است که «چه کسی برندی را خورد؟» (در صحنهٔ جنایت یک لیوان برندی خالی پیدا کرده‌اند، به همین دلیل لیوان سِر جان در این صحنه قاتل را به یاد می‌آورد.) در این‌جا با کارکرد تصویر آینه‌ای و با قاتل به عنوان بدل سِر جان روبروییم. این نکته در مورد صحنهٔ تله‌موش که پیش‌تر توضیح داده شد نیز صادق است: فین و سِر جان هر یک با متنی در دست در مقابل یکدیگر ایستاده‌اند، یکی در سایه است و دیگری در نور، درست مثل بدن و سایه‌اش. به علاوه رقابت آن‌ها بر سر دایانا نیز آن‌ها را بدل یکدیگر تبدیل می‌کند. و در آخر مسئلهٔ بدل‌ها تنها راه توجیه نفرت سِر جان نسبت به فین است. او در عین حال که تلاش می‌کند قاتل را بیابد، ظاهراً از او نفرت هم دارد (به ویژه در صحنه‌های پایانی فیلم). او ناجوانمردانه عمل می‌کند (در صحنه‌ای که فین باید بازی کند به دو رگه بودن او اشاره می‌کند) و در برابر مرگ فین رفتاری سرد و بی‌اعتنا دارد. او به این دلیل از فین متنفر است که بیش از حد به او نزدیک است. فین او را به یاد آن بعد مرموز و ناشناختهٔ میل و شهوت خودش می‌اندازد، به یاد فناپذیری چیزی که میل و شهوتش حول آن می‌گردد.

در مورد میل و شهوت باید گفت که موضع سِر جان بسیار تناقض‌آمیز است؛ ویلیام روتمن توصیفی عالی از آن ارائه کرده است: «او احتمالاً هنگام مزمزه کردن شراب، خود را در حال تصاحب هدف شهوتش تصور می‌کند. از سوی دیگر حالتی که در برابر آینه به خود می‌گیرد آن‌قدر تئاتری است که ممکن است باعث شود ما او را نه غرق در میل و شهوت، که غرق در نقش

مردی که در برابر شهوت به زانو در آمده است، ببینیم.»[۲۱] البته این تنها نمونه در فیلم برای درک این وجه از میل و شهوت او نیست. این وجه در تک‌گویی سِر جان که پس از گفتگویش با بنت صورت می‌گیرد و مشخص می‌شود که قبلاً دایانا را دیده است چشمگیرتر است. پس از رفتن بنت، سِر جان ژستی کاملاً «هملتی» می‌گیرد: به دیوار تکیه می‌دهد، به سقف چشم می‌دوزد، و با صدای بلند به دایانا و رابطه‌شان فکر می‌کند. این موقعیت آن قدر تئاتری است که قدری کمیک و مضحک می‌نماید.

و نکته مهم‌تر برگرداندن کل داستان حل جنایت توسط او به نمایش صحنه‌ای است که در واقع چارچوب و بستری را برای او فراهم می‌کند که می‌تواند رابطه‌اش با دایانا را روی صحنه اجرا کند. میل و شهوتش را اجرا کند. می‌توان گفت سِر جان هرگز از بازی در «نقش مردی که در برابر شهوت به زانو در آمده» است، دست برنمی‌دارد. در بارهٔ این نکته دو تفسیر می‌توان ارایه کرد. اجرای میل و شهوت توسط سِر جان را می‌توان راه حل او برای پنهان کردن محال بودن این امر و نوعی درماندگی در برابر شهوت تلقی کرد ــ او از این «عجز و درماندگی» شرمنده است و به همین دلیل وانمود می‌کند که «در برابر شهوت به زانو درآمده است.» اما آیا پذیرفتنی نیست که این نکته را برعکس تفسیر کنیم: که ناتوانی‌ای که سِر جان از آن شرمنده است ناتوانی حاصل از حضور خودِ میل و شهوت است؟ او با اجرای میل و شهوت روی صحنه نه فقدان، که حضور مقاومت‌ناپذیر شهوت را پنهان می‌کند؛ او خودِ شهوت را پنهان می‌کند. اجرای میل و شهوت راه حل او برای فاصله گرفتن از آن، و «کنترل و سازمان‌دهی» مناسب آن است. او با این راه حل تلاش می‌کند میل و شهوتش را مهار کند و به جای سوژهٔ آن، به سرور آن بدل شود. اضطراب و ترسش از این شهوت، از واقعیت آن، و از این امر که دایانا در واقع طی محاکمه او را تسخیر می‌کند به محرک او برای اجرای میل و شهوتش تبدیل می‌شود. او به کمک این ترفند رخدادها را مهار می‌کند و نمی‌گذارد

اختیارشان از کَفَش برود. به طور خلاصه، اجرای میل و شهوت برابر است با گریز و طفره رفتن از آن؛ این کار مانوری است برای اجتناب از مواجهه با واقعیت شهوت، با آن چیز، با das Ding.

سِر جان مدام در حال اجرای نوعی «تئاتر هیستریک» است، تئاتری که می‌تواند در آن نقش آقا و سرور را بازی کند (نقش مردی که تمام سرنخ‌ها را به دست دارد و بر بازی مسلط است)، و در این نقش از میل و شهوت چشم می‌پوشد. از این منظر، او فین را شخصیتی ایده‌آل برای توجیه چشم‌پوشی از میل و شهوت می‌داند: در واقع فین تجلی تهدیدی است که اگر سِر جان میل و شهوتش را مهار نکند با آن روبرو می‌شود. او به واقع تجسد سایهٔ نامطلوب و آزارندهٔ میل و شهوت سِر جان است، سایه‌ای که سِر جان سعی می‌کند از آن بگریزد و پشت صحنه رهایش کند: بُعد فانی و مرگبار شهوت. اما مشکل این‌جاست که این سایه خود را «از قید و بند رها می‌کند» و در برابر او ظاهر می‌شود ــ آن هم روی صحنه و در کسوت خودکشی که مظهر پیروزی شهوت ناب، و میل به مرگ است. برخلاف بخش اعظم فیلم که فین صرفاً سایهٔ سِرجان است، در پایان او با عملش که حاکی از «استقلال ناب» است این موفقیت را معکوس می‌کند: حال سِر جان چیزی نیست جز سایهٔ رنگ‌پریده‌ای از فین.

عمل فین دقیقاً پای چه چیزی را به میدان باز می‌کند، دستاورد او چیست؟ او راه استقامت مطلق را برمی‌گزیند، استقامتی که ــ دست‌کم از منظر اصل واقعیت ــ کاملاً بی‌معنا و بیهوده است. اما دقیقاً همین بی‌معنا، (hors-sens)، بودن است که بُعدی اخلاقی به عمل او می‌دهد. فین حتی در جایی که میل و شهوت متزلزل می‌شود استقامت می‌کند، بر لبهٔ آن حد غایی که لذت را از هدفش جدا می‌کند، ایستادگی می‌ورزد، از همین‌روست که می‌توان فقط از «میل و شهوت ناب» سخن گفت، از میل به مرگ به معنای دقیق کلمه. او بر میل و شهوت خود تأکید و پافشاری می‌کند حتی وقتی که این میل دیگر اساسی ندارد، وقتی که نمی‌تواند در ازای استقامتش توقع چیزی را داشته باشد؛ و این

عملش را اخلاقی می‌کند. پس فین است که برخلاف سِر جان مظهر جایگاه تناقض‌آمیز «میانی» به شمار می‌رود، جایگاه «عدم قطعیت» و ابهام نمادین که در پایان او را به عمل به معنای دقیق کلمه قادر می‌سازد.

هر عمل واقعاً اخلاقی اساساً مستلزم گسست است، گسستی که رمزگان نمادین پیشین را «دوباره سامان‌دهی می‌کند» و به جهان نمادین پیرامونش ساختاری دیگر می‌دهد. برای روشن کردن این ویژگی عمل به فیلم دیگری می‌پردازیم که خودکشی در آن نقشی کلیدی دارد: انجمن شاعران مرده اثر پیتر ویر. داستان فیلم در یک مدرسهٔ ویکتوریایی و سنتی رخ می‌دهد؛ روند معمول زندگی در این مدرسه با از راه رسیدن کیتینگ، معلم جدید ادبیات، به هم می‌ریزد. او در اولین درس خود دانش‌آموزان را با جملهٔ «دم را غنیمت بدان!» غافلگیر می‌کند.

کیتینگ رویکردهای آموزشی غریبی را به‌کار می‌گیرد و این کار خود را این طور توجیه می‌کند که او معلمِ شعر است، نه «علم اثباتی». رفتار و روش او باعث چهار واکنش مختلف در میان دانش‌آموزان می‌شود. عده‌ای مانند گذشته به زندگیشان ادامه می‌دهند و در عین حال آمادهٔ ارضای هوس‌های «معلم جدیدشانند (لازم باشد روی میز می‌ایستند، شعر می‌نویسند، یا در حیاط مدرسه قدم‌رو می‌روند). دیگران بلافاصله تمایل خود را برای جایگزین کردن قدرت قدیم با جدید نشان می‌دهند: آن‌ها حاضرند هر کاری را که فکر می‌کنند کیتینگ خوشش می‌آید بکنند؛ عمده طرفداران این دیدگاه دالتون و نیل هستند. نیل درمی‌یابد کیتینگ که پیش‌تر دانش‌آموز همان مدرسه بوده عضو «انجمن شاعران مرده» بوده است، پس پسرها تصمیم می‌گیرند «انجمن شاعران مرده»ی خودشان را تشکیل دهند؛ آن‌ها شب‌ها در غاری در نزدیکی مدرسه ملاقات می‌کنند و شعر می‌خوانند. سومین نوع واکنش را تاد اندرسن نشان می‌دهد: او در برابر کیتینگ خوددار است، تمایلی به تغییر و «راحت حرف خود را زدن» ندارد، و تنها کسی است که از انجام تکلیف

شعرنویسی سر باز می‌زند (و احتمالاً تنها کسی که شانس شاعر شدن را دارد)؛ دیدگاه او در بخش دوم فیلم تغییر می‌کند. نوع چهارم واکنش از آن شخصیت اصلی فیلم، نیل، است. درست است که او به گروه دوم تعلق دارد، اما حاضر نیست که فقط قانون پدرسالارانهٔ جدیدی را جایگزین قانون قدیمی کند ــ و در این‌جاست که موقعیت پیچیده می‌شود.

نیل سخت علاقه‌مند است که بازیگر شود، اما پدرش با او مخالفت می‌کند. پس نیل گواهی‌ای از جانب پدرش جعل می‌کند تا در نمایش رؤیای شب نیمهٔ تابستان نقشی بگیرد. پدرش از قضیه بو می‌برد و یک روز پیش از افتتاح نمایش بار دیگر او را از بازی کردن نهی می‌کند. نیل در اوج ناراحتی و یأس به کیتینگ رو می‌کند، و او به نیل توصیه می‌کند هر چه را به او گفته به پدرش هم بگوید: که بازیگری تنها کاری است که او دوست دارد در زندگی‌اش بکند. نیل پس از دیدار با پدرش ادعا می‌کند که او اجازه داده است در شب افتتاح نمایش بازی کند. نیل بازی درخشانی دارد، اما پیش از آن‌که فرصت کند از موفقیتش لذت ببرد، پدرش او را در اتومبیل می‌نشاند و به خانه می‌برد. نتیجهٔ بحث بسیار آزارندهٔ آن‌ها در خانه این است که تا وقتی پدر و مادرش «تأمینش می‌کنند» او حق بازیگری ندارد: او باید به هاروارد برود و پزشکی بخواند که ده سال طول می‌کشد.

نیل در همان شب خودکشی می‌کند. مقامات مدرسه برای اجتناب از بروز رسوایی با استیصال دنبال کسی می‌گردند که مرگ نیل را به گردنش بیندازند، پس کیتینگ را متهم می‌کنند. اعضای «انجمن شاعران مرده» مجبور می‌شوند ورقه‌ای را امضا کنند که در آن نوشته او آن‌ها را اغوا کرده است. فیلم با صحنهٔ رفتن کیتینگ از مدرسه به پایان می‌رسد؛ مدیر مدرسه («جن گیر» اعظم) به جای او در حال درس دادن است. تاد اندرسن فریاد می‌زند که آن‌ها را وادار به امضای ورقه کرده‌اند و سپس به رغم تهدیدهای مدیر روی میزش می‌ایستد و می‌گوید: "Captain, my captain!" پسرها یکی پس از دیگری

روی میزها می‌ایستند، و مدیر بیهوده فریاد می‌زند. کیتینگ از آن‌ها تشکر می‌کند و می‌رود.

ابتدا به پیامدهای ورود کیتینگ در سطح روابط افراد می‌پردازیم. آن طور که در چند صحنه اشاره می‌شود، رابطهٔ دانش‌آموزان و معلمان در این مدرسه عمدتاً مبتنی است بر ترس و انضباط، اما کیتینگ این رابطه را «پیچیده می‌کند»، به این صورت که در دانش‌آموزان نوع دیگری از «احترام» را برمی‌انگیزد که برخاسته از عشق و محبت است. این کنش متقابل در رابطهٔ دالتون ـ کیتینگ از همه چشمگیرتر است، و در این میان دو صحنه نقشی حیاتی دارند. اولینِ آن‌ها صحنهٔ حیاط است که کیتینگ به دانش‌آموزانش دستور می‌دهد راه بروند و «طرز راه رفتن خاص خودشان» را پیدا کنند؛ دالتون از این کار سر باز می‌زند. در این‌جا شاهد سرپیچی و تمرد هستیم که یکی از اساسی‌ترین اشکال عشق است. پیام این عمل روشن است ــ طلب توجه و اعتنا و التماس به کیتینگ که «مرا نگاه کن! ببین چه کار می‌کنم!» کیتینگ هم پیام را می‌گیرد. صحنهٔ دوم رسوایی‌ای است که دالتون در گردهمایی مدرسه بار می‌آورد: به مسخره خطاب به مدیر مدرسه داد می‌زند که خدا تلفن زده و می‌خواهد با او حرف بزند ــ شوخی‌ای که اقتدار و نفوذ مدیر را زیر سؤال می‌برد و آن را به ریشخند می‌گیرد، و این سؤال را مطرح می‌کند که «چه کسی به تو قدرت داده؟» و «مگر تو دارای چه دانش منحصر به فردی هستی؟» هدف اصلی از این گستاخی وقتی آشکار می‌شود که دالتون (پس از تنبیه شدن) با دوستانش خوش و بش می‌کند و آشکارا نقل مجلس می‌شود؛ کیتینگ وارد می‌شود و به او می‌گوید کارش بسیار احمقانه بوده است، و دالتون با حیرت به او نگاه می‌کند و می‌گوید: «فکر می‌کردم حداقل شما خوشتون بیاد!» خلاصه مشخص می‌شود که عمل او فقط برای خوشایند کیتینگ بوده، و بار دیگر خواسته است نظر او را جلب کند. دومین نکته که در این صحنه آشکار می‌شود این است که دالتون فقط با تکیه بر یک مقام یعنی

کیتینگ می‌تواند مقام دیگر را زیر سؤال ببرد. بنابراین، توصیهٔ کیتینگ که «با کلهٔ خودتون فکر کنین!» بی‌اثر مانده است: هر که این توصیه را جدی گرفت یا با کلهٔ کیتینگ فکر کرد یا برای جلب نگاه او دست به کاری زد ــ و این درسی ارزشمند برای کیتینگ بود. هر روش و رویکرد آموزشی هم در پیش بگیریم، باز هم تمایل بنیادی به معادلهٔ دانش‌آموز (سوژه) ــ آموزگار (سوژهٔ دانا) پابرجا می‌ماند.

وقتی که چرخهٔ انتقال قدرت و احترام کامل می‌شود، شعار دم را غنیمت بدان! هم پاکی و سادگی خود را از دست می‌دهد. شعار شکل پندمانند خود را از دست می‌دهد و کارکردی همچون امر می‌یابد ــ به بیان دقیق‌تر، همچون امر فرامَن [superego]، چرا که آنچه نهایتاً به افراد القا می‌کند امر به کیف است. درست است که فعل *carpo* بیانگر لذت در معنای وسیع کلمه است و از میوه خوردن تا عباراتی چون «از جوانی‌ات لذت ببر!» را در بر می‌گیرد، اما لحظه‌ای که به جایگاه امر فرامن دست می‌یابد پاکی خود را از دست می‌دهد. لذت ببر! ــ محال بودن این امر برای پسرها از این جهت است که این امر ما را در تنگنا می‌گذارد. هرگز نمی‌توانیم مطمئن باشیم که آیا به اندازهٔ کافی خوش گذرانده‌ایم، آیا از همهٔ فرصت‌ها استفاده کافی کرده‌ایم، آیا واقعاً «دم را غنیمت دانسته‌ایم.» بنابراین، مدام نگرانیم و گمشده‌ای داریم ــ به طور خلاصه، این موقعیت سخت مشابه بن‌بست روبروی سوژهٔ کانتی است که مدام نگران است که آیا واقعاً عملی اخلاقی انجام داده است، چرا که او هرگز نمی‌تواند به قطعیت بگوید که همهٔ انگیزه‌های بیمارگونه‌اش را کنار گذاشته است. و این شاهدی بر این امر است که دقیقاً همین بُعد کیف است که تحقق عمل اخلاقی را این چنین دشوار می‌سازد: کیتینگ پیرو کانت است، به شاگردانش می‌گوید که «وظیفه‌ات را انجام بده!» «کار خودت را بکن!» **کاری** را بکن که واقعاً مال توست، نه از آن مدرسه، والدین، یا هر کس دیگر. عمل کن،

چون این تنها چیزی است که زندگی‌ات را ارزشمند می‌سازد. بیش‌تر شاگردان در این کار ناکام می‌مانند، اما نیل پیروز می‌شود.

موقعیت نیل را این طور می‌توان توصیف کرد: او **کار خودش** را دارد ــ بازیگری ــ اما پدر آن را قدغن می‌کند. در این‌جا دو شق پیشِ رو داریم یکی از یکی بدتر است. شق اول در صورتی پیش می‌آمد که **قانون** پدرسالارانه پیروز می‌شد و نیل در برابر خواستهٔ والدینش سرِ تسلیم فرود می‌آورد. اما این راه خصومت و عداوت همیشگی بود: نیل **آن دیگری** (پدر) را مدام مانع به کمال رسیدن خود و تحقق **کارش** می‌دید. و در پی شق دوم ــ یعنی اگر بازیگری را انتخاب می‌کرد و خواستهٔ والدینش را کنار می‌گذاشت ــ خود **آن کار** را از دست می‌داد. چرا؟ بنابر اصول اولیهٔ «دیالکتیک لذت»، **قانون** پدر ــ یعنی خودِ منع و محرومیت ــ است که از چیزی آن **چیز** را می‌سازد. بنابراین، نیل اگر بازیگری را انتخاب می‌کرد دیر یا زود درمی‌یافت که این چیزی نیست که او می‌خواهد. نیل تصمیم می‌گیرد انتخاب نکند و دست به خودکشی می‌زند: او درمی‌یابد **کارش** را تنها به بهای جانش می‌تواند به انجام برساند.

عمل خودکشی پاسخی روشن و بی‌ابهام است بر فشار جهان نمادین پیرامونش: پاسخ **امر واقعی**. دستگاه مدرسه بلافاصله به‌کار می‌افتد و سعی می‌کند این عمل را نمادین جلوه دهد؛ آن‌ها با استیصال به دنبال «اسباب خارجی» می‌گردند، سعی می‌کنند شکوه و علو خودکشی را از آن بگیرند، و آن را به کنشی معمولی تقلیل دهند: می‌گویند نیل اغوا شده، و همان طور که گفتیم کیتینگ را برای بازی در نقش سپر بلا انتخاب می‌کنند. نخستین کسی که از این کذب سر در می‌آورد تاد است، هم‌اتاقی نیل که اصرار دارد بازیگری **کار** نیل بود و کیتینگ در این میان کاره‌ای نیست ــ در واقع آخرین نفری که به «انجمن شاعران مرده» پیوست اولین کسی است که در صحنهٔ پایانی فیلم برمی‌خیزد و روی میز می‌ایستد. از این منظر می‌توان صحنهٔ پایانی فیلم (شاگردان روی میزهایشان می‌روند و می‌گویند "Captain, my captain!") را

عملی دانست که به واسطهٔ آن شکوه خودکشی نیل به آن باز می‌گردد و از آن اعادهٔ حیثیت می‌شود.

خودِ این عمل نیز ذاتاً «تئاتری» است، عملی حاکی از تمرد همگانی، و تشنهٔ نگاه و توجه ــ برخلاف خودکشی نیل که عملی یگانه بود. اما تفاوت خودکشی فین در فیلم قتل! این است که دقیقاً در تئاتر و در برابر جمعیتی عظیم انجام می‌شود ــ آیا این امر از «خلوص» این عمل می‌کاهد؟ درست برعکس! هیچکاک می‌توانست صحنهٔ خودکشی را به شیوه‌ای معمول فیلمبرداری کند، مثلاً فین بازی‌اش را تمام کند، به رختکن برود، و در آن‌جا خود را حلق‌آویز کند. اما او با اجرای خودکشی بر صحنه، کاملاً موفق می‌شود رویارویی ناکام عمل با نگاه را در صحنه به تماشا بگذارد. به بیان دیگر، وقتی فین کارش را روی تاب تمام می‌کند، نگاهش به نگاه مردی نابینا تغییر می‌کند: او به جلو خیره می‌شود و چیزی نمی‌بیند، و در عین حال سعی می‌کند طناب را بگیرد و دو سه بار آن را از دست می‌دهد؛ و وقتی بالاخره آن را می‌گیرد، کل عمل تکرار می‌شود. وقتی فین می‌گذارد طناب آرام از میان دستانش بلغزد، مانند آن است که اصلاً به این کار توجه ندارد و هیچ نشانه‌ای از این‌که او به حضور تماشا کردن آگاه است وجود ندارد ــ اگر در تنهایی خودکشی می‌کرد، این جلوه مطمئناً از نگاهمان دور می‌ماند. تنها زمانی که این عمل در حضور مردم انجام می‌شود، کاملاً آگاه می‌شویم که هدفی ورای مردم دارد ــ که به قصد جلب نگاه آن‌ها نیست. با وجود آن همه تماشاگر، فین در آن لحظه تنهاست: و این تنهایی مطلق آن بُعد حقیقی عمل او را به یادمان می‌آورد.

ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

یادداشت‌ها

۱. فیلم با کشف جسد اِدنا دوسِ بازیگر آغاز می‌شود. تمامی شواهد و قراین دایانا برینگ را که یکی دیگر از بازیگران آن گروه بازیگری است به عنوان متهم نشان

می‌دهند: قتل در آپارتمان دایانا اتفاق افتاده، و این دو با یکدیگر رقابت داشته و از هم متنفر بوده‌اند. دایانا را در حالتی شبیه خلسه در صحنهٔ جنایت می‌یابند. محاکمه آغاز می‌شود؛ دایانا تنها می‌گوید هیچ چیز را به خاطر نمی‌آورد، بنابراین به مرگ محکوم می‌شود. سِر جان نیز در هیئت منصفه است، نمایشنامه‌نویس معروفی که اطمینان دارد دایانا بی‌گناه است و تصمیم می‌گیرد قاتل واقعی را خودش پیدا کند. او تصمیم می‌گیرد برای رسیدن به هدفش از هنر خود بهره بگیرد. به قول خودش: «زندگی اجازه می‌دهد دختری زیبا و بخت برگشته پای چوبهٔ دار برود. مگر آن‌که هنر برای یک بار هم که شده از قدرتش استفاده کند.» او نمایش «تاریخچهٔ شخصی پروندهٔ برینگ» را می‌نویسد (البته ما این نکته را نزدیک به پایان فیلم درمی‌یابیم) ــ «داستانی واقعی» در بارهٔ یک جنایت. مشخص می‌شود قصد او این است که برای اجرای همین نمایش با دایانا برینگ روی صحنه حاضر شود.

پس از مقداری تحقیق (یک قوطی سیگار پیدا می‌شود که دایانا آن را می‌شناسد) معلوم می‌شود که قتل کار هندل فین است ــ شخصیتی بسیار بدبخت و مفلوک و بازیگری که «محکوم است» بیش‌تر کارهای سرگرم‌کننده و تردستی اجرا کند (همراه با مبدل‌پوشی فراوان). او عاشق دایاناست، و در لحظه‌ای کلیدی ادنا قصد داشت چیزی شرم‌آور را در بارهٔ فین برای دایانا فاش کند. سِر جان تصمیم می‌گیرد فین را در یک دام تئاتری «تله موش»، گرفتار کند، در یک بازی در بازی او به بهانهٔ آزمون صدا فین را وادار می‌کند (در برابر شهود) صحنه‌ای ناتمام از نمایش خود را بازی کند، و بر این عقیده است که فین خود «جاهای خالی بقیهٔ نمایش را پر خواهد کرد» یا به طریقی خود را لو خواهد داد. اما فین به رغم هیجان‌زدگی موفق می‌شود بازی‌اش را به پایان برساند و دچار اشتباه نشود.

در صحنهٔ بعد فین روی تاب در سیرک نمایشی خیره‌کننده اجرا می‌کند. سِر جان و مارکام، مدیر تئاتری که به سِر جان در این پرونده کمک می‌کند، در میان تماشاگرانند. فین پس از پایان رسیدن نمایش (روی تاب) طناب را حلقه می‌کند و دست به خودکشی می‌زند. او نامه‌ای از خود به جا می‌گذارد و در آن برای سِرجان توضیح می‌دهد که تصمیم داشته به هر حال در نمایش او شرکت کند (و «جاهای خالی نمایش» را پر کند) و به شیوهٔ کارگردانان تئاتر روی صحنه توضیح می‌دهد:

«هر دو زن ایستاده‌اند و در سکوت مطلق به یکدیگر نگاه می‌کنند. هر دو غرق در تنش‌اند، بنابراین صدای قاتل را که از در وارد می‌شود نمی‌شنوند... قاتل قدم‌زنان به خانه می‌رود، کسی که در همان لحظه در اتاق تصمیم گرفت دهان زنی را که از رازش باخبر بود و قصد داشت آن را برای معشوقه‌اش برملا کند ببندد. این هم ملودرامی که می‌خواستید، سِر جان.» (آنچه به مرگ فین بیش از همه جنبه‌ای ملودراماتیک می‌دهد این است که دایانا تمام مدت از «رازش» باخبر بوده است.)

این نامه برای تبرئه شدن دایانا کافی است. صحنهٔ پایانی فیلم در ابتدا مؤکد «پایان خوش» به نظر می‌رسد. سِر جان و دایانا وارد آپارتمان می‌شوند و سِر جان او را می‌بوسد. دوربین آرام آرام به عقب می‌رود تا این‌که قاب ظاهر می‌شود ــ قاب صحنهٔ تئاتر. سپس پرده می‌افتد و فیلم به پایان می‌رسد. ما هرگز نمی‌فهمیم که رابطهٔ دایانا با سِر جان واقعاً به کجا می‌انجامد. فقط می‌دانیم که سِر جان موفق می‌شود «فانتزی» خود را به روی صحنه بیاورد ــ چرا که ما در واقع صحنهٔ پایانی «تاریخچهٔ شخصی پروندهٔ برینگ» را می‌بینیم.

2. François Truffaut, *Hitchcock,* London, Panther, 1969, p. 65.

۳. هیچکاک بر این نکته تأکید می‌کند، چرا که گویندهٔ رادیو به ما می‌گوید که قرار است چه چیزی بشنویم.

۴. در «طناب» هر نما ده دقیقه به طول می‌انجامد، یعنی کل فیلم در دوربین می‌چرخد، و به این برداشت ده دقیقه‌ای می‌گویند. در تاریخ سینما، این تنها فیلمی است که کاملاً بدون وقفه، با استفاده از دوربین‌های مختلف، فیلمبرداری شده است.» (تروفو، ص ۲۵۹).

۵. همان.

۶. همان، ص ۲۶۱.

۷. برای چگونگی کارکرد تقابل فضاهای «عمومی»، و «شخصی» در فیلم‌های هیچکاک، نگاه کنید به فصل جیمسن در همین کتاب.

۸ تروفو، ص ۸۳

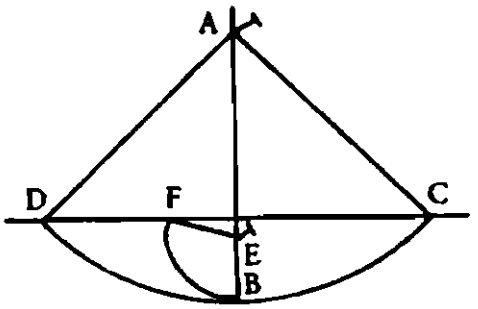
۹. دو رگه اصطلاحی است که مستقیماً در مورد فین به کار می‌رود. در بخش دوم فیلم، سِر جان دایانا را در زندان ملاقات می‌کند و از او به خاطر دفاع از قاتل که عاشقش

بوده مؤاخذه می‌کند. دایانا در دفاعیه‌اش ادعا می‌کند که این امر غیرممکن است. وقتی سِر جان بیش‌تر او را «می‌آزارد»، دایانا با ناراحتی می‌گوید: «آخر آن مرد دورگه است!»

10. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time - Image,* London, 1989, p. 294.

11. Jacques Lacan. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Harmondsworth, Penguin, 1979.

۱۲. همان طور که در طرح ذیل نشان داده شد، این حرکت دوربین دقیقاً منطبق است بر اصول فیزیک گالیله:



در نقطهٔ الف، میخی هست که پاندول از آن آویخته شده. اگر پاندول حرکت خود را از نقطهٔ ج آغاز کند، از نقطهٔ ب می‌گذرد و به مقابل نقطهٔ آغاز یعنی نقطهٔ د می‌رسد. اگر با قرار دادن میخ دیگری در نقطهٔ هر مرکز ثقل دیگری به این طرح اضافه کنیم، آن گاه پاندول به طور طبیعی به طرف نقطهٔ ب می‌رود، اما بعد به طرف نقطهٔ و می‌چرخد.

۱۳. «عمل از روی وظیفه ارزش اخلاقی خود را نه از هدفی که قرار است از آن حاصل شود، بلکه از گفتاری که به واسطهٔ آن تعیین می‌شود، می‌گیرد. بنابراین، عمل متکی به تحقق هدف خود نیست، بلکه فقط به اصل ارادی‌ای بستگی دارد که به واسطهٔ آن عمل رخ می‌دهد، بدون توجه به هدف برخاسته از میل و شهوت. پس می‌توان نتیجه گرفت که اهداف و نیاتی که ممکن است برای اعمالمان در نظر داشته باشیم یا اثرات آن‌ها در مقام هدف و انگیزهٔ اراده نمی‌توانند به اعمال ارزش اخلاقی یا نامشروط ببخشند» (بنیان‌های متافیزیکی اخلاقیات، در نوشتارهای سیاسی و اخلاقی امانوئل کانت، ویراستهٔ کارل ی. فریدریش، نیویورک: رندم هاوس، ۱۹۴۹، ص ۱۴۷).

14. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII; L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Editions du Seuil, 1986.

۱۵. همان، ص ۱۶۸.

16. Jacques - Alain Miller, 'Jacques Lacan: Bemerkungen über sein Konzept des passage à l'acte'.

۱۷. نوشتارهای سیاسی کانت، ویراستهٔ هانس رایس، کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج ۱۹۷۰، ص ۱۴۶.

۱۸. برای شرح مفصل این «طرح سادی» و رابطهٔ آن با مفهوم «بین دو مرگِ» (لاکان، نگاه کنید به اسلاوی ژیژک، ابژهٔ والای ایدئولوژی، لندن: وِرسد ۱۹۸۹، ص ۱۳۴ و بعد.

۱۹. نوشتارهای سیاسی کانت، ص ۱۴۶.

۲۰. همان.

21. William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1982.

۵

پانکتوم کائکوم[1] یا از بصیرت و کوری

استوژان پلکو

از ذهن رود، هرآن که از دیده رود
(شعار تبلیغاتی برای منظره‌های ماشینو)

از دیـده رود، امـا از ذهن نمی‌رود
(شـعار یک کلیپ تـلویزیونی در حمـایت از روزنامه‌نگاری که در بیروت ربوده شده است)

۱

در برههٔ چشم و دل سرِ بسیاری از فیلسوفان شکسته است، و چندتایی جمجمهٔ سینمایی نیز باید شکافته باشد. به یقین یکی از معروف‌ترین جمجمه‌ها عکسی با عنوان «شماره ۴۶، خیابان برنهام» در سایهٔ یک شک است. این جمجمه از آنِ چارلی کوچولو بود که روی یخ سرخورد و از روی دوچرخه‌اش به زیر چرخ‌های یک تراموا غلتید. اما خواهرش می‌گوید «جمجمه‌اش شکست و مدت طولانی تو رختخواب افتاده بود... می‌خوام بگم که از آن به بعد خیلی زیاد نمی‌خواند. این [عکس] همان روز بعد از تصادف از او برداشته شده بود. و سپس چند روز بعد، وقتی که تصویر را آوردند خونه، نمی‌دونی مامان چه دادی کشید! اون مونده بود که آیا چارلی

---

1. Punctum Caecum

این شکلی بود، چارلی ایـن جوری بود.» دایی چارلی از این عکس خبر نداشت: عکس دور از دیدهٔ او و همزمان دور از ذهن (بیمار) او بود. اما وقتی با سندی هولناک از آن روز تروماتیک مواجه شد، تمام بدنش کرخت شد. بصیرتش جای خود را به کوریِ وغزده داد. **از دیده رفت اما از ذهن نرفت!**

ریموند بلور از این مورد به نتایج دامنه‌داری در بارهٔ نقش یک تصویر عکاسی ایستا در سیلان پویای تصویر متحرک سینمایی، رسیده است:

> عکس با ایجاد فاصله و در زمانی دیگر، به من اجازه می‌دهد که در سینما بیندیشم. به من اجازه می‌دهد که هم به فیلم و هم به خودِ واقعیتِ در سینما بودن فکر کنم. سخن کوتاه، حضور عکس به من اجازه می‌دهد که آنچه را می‌بینم با آزادی بیش‌تری انرژی روانی خود را روی آن متمرکز کنم. به من کمک می‌کند که (قدری) چشم‌هایم را ببندم، هر چند آن‌ها همچنان باز می‌مانند.(۱)

تصادفی نیست که بلور نامِ «بینندهٔ اندیشمند» [Le Spectateur Pensif] را بر متن خود نهاده است. آخر، دقیقاً پیرامون همین بُرههٔ فرّار چشمان اندیشنده و دِل نابیناست که هیچکاک جهان خود را برمی‌افرازد. به‌خاطر همین، او بنا به اقتضا، خود در بُرههٔ فرّار مشابهی ظاهر می‌شود ــ بُرههٔ سینمای کلاسیک و مدرن. کوتاه‌ترین تعریف ژیل دلوز از هیچکاک از این قرار است:

> او، شاید در برههٔ دو سینماست، سینمای کلاسیک که او به حد کمالش می‌رساند و سینمای مدرن که مقدماتش را می‌چیند.(۲)

هیچکاک از پس این نقش قدر ندانسته که هم نقطه عطف است و هم حلقهٔ رابط به خوبی برمی‌آید. یعنی نقش رابطهٔ صرف میان شخص و دیگری، دقیقاً وقتی که «تصویر ذهنی را وارد سینما می‌کند. به تعبیری خود رابطه را به موضوع یک تصویر بدل می‌کند، [رابطه‌ای] که صرفاً به تصاویر ادراک، کنش و تصنع افزوده نشده است، بلکه آن‌ها را قاب می‌گیرد و دگرگونشان می‌کند.»(۳) به همین دلیل است که دلوز می‌تواند با تأکید ادعا کند که با هیچکاک نوع جدیدی از «حالت‌ها»، «حالت‌های افکار» در تاریخ فیلم ظاهر می‌شوند، و «خالقان»شان را پهلو به پهلوی فلسفهٔ انگلیسی قرار می‌دهند: «هیچکاک یک سینمای رابطه را می‌سازد، درست همان‌طور که فلسفهٔ انگلیسی یک فلسفهٔ رابطه می‌سازد.»(۴)

پس چه بر سر سطح کلام ما، یعنی رابطهٔ بین چشم و ذهن آمد؟ وقتی چشمان ما بسته است، اما همچنان باز می‌ماند، چه اتفاقی می‌افتد؟

۲

لابد داستانی که هیچکاک تعریف کرده، یادتان هست، داستانی در بارهٔ فیلمنامه‌نویسی که شب‌ها ایده‌هایی عالی به ذهنش می‌رسید، اما صبح هیچ چیز را نمی‌توانست به‌خاطر بیاورد. از این رو قلم و کاغذی را روی میز کنار تختخوابش می‌گذاشت. پس از چند شب ناآرام، یک روز صبح این یادداشت را یافت: پسر دختر را ملاقات می‌کند.

این داستان را به این دلیل ذکر کردم که دقیقاً همین قرار گرفتن در آغاز متن است که در بررسیمان از تصاویر هیچکاک ــ از *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines* نوشتهٔ ژاک دریدا ــ به مثابه نوعی افسانه به کارمان خواهد آمد. یک «افسانه»، چرا که متن تصاویر (گزینش تصاویر مربوط به کوری از مجموعهٔ لوور توسط نویسنده) را توضیح می‌دهد اما همچنین به این دلیل دیگر که مدام به‌خود همان افسانه‌هایی متوسل می‌شود که صُور خیالِ (کور) از تمدن غرب ــ از هومر تا بورخس ــ را به‌طور بنیادی تعیین کرده‌اند.

این همه با یک شب ناآرام (۶ جولای ۱۹۸۹) با قلم و کاغذی در روی میز کنار تختخواب آغاز شد. صبح روز بعد، نویسنده توانست این ردپاها را از یک رؤیای نیمه تمام بخواند:

... دوئل دو مرد کور، یکی از آن‌ها برمی‌گردد و به من عابر بی‌طرف بدبخت حمله می‌کند، به من دست‌درازی می‌کند، وادارم می‌کند که آواز بخوانم، و بعد همراه با او سقوط می‌کنم، با چنان فرزی و چالاکی مرا می‌گیرد که من جداً شک می‌کنم که آیا حداقل با یک چشم نیمه باز نمی‌بینم مثل چشم سیکلوپ (موجود یک چشم یا لوچ، نمی‌دانم)، او همچنان مرا گرفته است و از نقطه به نقطه‌ای دیگر می‌برد، و آخر سر اسلحه‌ای به‌کار می‌برد که من در برابرش بی‌دفاعم، تهدیدی برای پسرانم...(۵)

هرچند نویسنده آشکارا اضافه می‌کند این رؤیای او بوده و ربطی به هیچ کس ندارد ــ «il ne regarde personne» ــ با وجود این ما جرئت پیدا می‌کنیم که ردپاهای رؤیای او را دنبال کنیم، چون افزون بر این‌که به نحو عینی آغاز مشابهی دارد، عملاً همهٔ آن چیزهایی که قرار است در ارتباط با هیچکاک مورد بحث قرار بگیرند، در آن فشرده شده‌اند: کور واقعی و کاذب، مزاحم و عابر بی‌طرف، یک چشم و لوچ، پدران و پسران...

۳

با یک رؤیا آغاز می‌کنیم («شب گذشته خواب دیدم که دوباره به مندرلی رفته‌ام» ــ ربکا)، تا از نور و نورها («نورهایت را فروزان بدار، آمریکا!» (خبرنگار خارجی) با گذار از نزدیک‌بینی (سوءظن) به کوری (خرابکار) برسیم و سرانجام به سایهٔ یک رؤیای کابوس‌وار فرو غلتیم («و من کابوس‌هایت را برای تو آوردم... تو در خواب زندگی می‌کنی، تو یک خوابگردی، کوری!» (سایهٔ یک شک).

از این رو، ما نه به رده‌بندی موضوعی معمول از فیلم‌های هیچکاک، بلکه

بیش‌تر به آن پنج فیلم پشت سرهمی علاقه داریم که کم و بیش نشان‌گذار او از اروپا به آمریکا در زمانهٔ جنگ جهانی دوم را برخود دارند. در این‌جا شاهد یک گسست موقتی بین دو دوره هستیم، شبیه «گسست» دلوز بین حرکت ـ تصویر و زمان ـ تصویر. و البته تصادفی نیست که طبقه‌بندی دلوز از تصاویر سینمایی، در گردآوری شواهد برای این گسست، سرانجام به یک استدلال سراپا بیرونی، تاریخی متوسل می‌شود ــ به جنگ جهانی دوم به مثابه گسست ریشه‌ای بین امر «کهنه» و امر «نو»!

بدعت کلیدی زمان ـ تصویر این است که به‌قول دلوز بدل به سینمای دیدن، (*Un Cinema de Voyant*)، شد. هیچکاک، هر چند در لبهٔ حرکت ـ تصویر قدیمی قرار دارد، اما از عهدهٔ به تصویر کشیدنِ دقیقاً همین بدعت بنیادین زمان ـ تصویر برآمده است. برخلاف گفته‌های معمول، انقلاب او نه در درگیر کردن بیننده با شخصیت‌های روی پرده بلکه اصلاً در تبدیل خود آن شخصیت به یک بیننده است![۶] همان‌گونه که کنش اصلی شخصیت به تماشا کردن تقلیل یافته است و بدین ترتیب عملاً در یک ابژهٔ یگانه ــ نگاه ــ تجلی می‌یابد بنابراین عرضه گسترده‌ای از فرصت‌ها برای واژگون کردن این نگرش بنیادین فراهم می‌شود: شخصیت ممکن است [چیزهای] بسیار بیش‌تر یا بسیار کم‌تری را ببیند، ممکن است نزدیک‌بین یا لوچ باشد، ممکن است کور یا هیپنوتیزم شده باشد، و، سرانجام، کوری ممکن است در معنای لغوی ــ در معنای از حدقه درآوردن چشم! ــ به تصویر کشیده شود. ما در این نوشته، به حالات کوری خواهیم پرداخت، چرا که این حالات، احتمالاً، از خلال غیاب ریشه‌ای ابژه، بخش اعظم مضمون بینایی را آشکار می‌کنند که مستقیماً با حالت‌های افکار قرابت می‌یابد.

۴

بنابراین اجازه بدهید از ربکا آغاز کنیم، چون کوری در ابتدای اشارات

انجیلی‌اش است. البته، این ایزاک شوهر ربکا بود که کور بود، و از این طریق صحنهٔ انتخاب بین یکی از دو پسر را ممکن ساخت، ایسائو پسر بزرگ‌تر و یعقوب پسر کوچک‌تر. واقعیت مشهور این است که «کارگردان» کل صحنه ربکا بود ــ دقیق‌تر گفته باشم، او گروه بازیگران و لباس‌ها را جمع و جور کرد (ربکا همان کسی بود که «جامه‌های قشنگ پسر بزرگ‌ترش ایسائو را، که در خانه همراه با او بود، برداشت و به تن پسر کوچک‌ترش یعقوب کرد. و او پوست‌های بچه‌های بزها را روی دست او و روی نرمای گردن او گذاشت!»)[۷] با این حال، تفسیر کلاسیکی که عمل ربکا را تا حد یک فریب فرو می‌کاهد، اندکی بیش از حد ضعیف است. این تفسیر دو نکته را از نظر دور می‌دارد، نخست، این واقعیت را که ربکا در واقع صرفاً به سفارش خداوند در بارهٔ این‌که چگونه «بزرگ‌ترها باید در خدمت کوچک‌ترها باشند» عمل می‌کند،[۸] و دوم این حقیقت که صحنهٔ نمونه‌وار انتخاب توسط مرد کور در نسل بعدیِ نوه‌ها، وقتی که یعقوب به‌جای فرزند بزرگ‌ترش ماناسه، فرزند کوچک‌تر ابراهیم را متبرک می‌کند، تکرار می‌شود!

دست کم می‌توان دو نتیجه از این تفسیر مبتنی بر حکمت گرفت: از یک‌سو، این تفسیر فریب را ابزاری ضروری برای تحقق سرنوشت نشان می‌دهد (و مگر ربکای هیچکاک چه کار می‌کند بجز ترتیب دادن یک نیرنگ ــ نمایش مرگ خویش ــ جایی‌که به هر حال مطیع امر غیرقابل اجتناب ــ یا همان بیماری مرگبارش ــ است؟) از سوی دیگر سویهٔ اصلی کلِ بازی دقیقاً از طریق تکرار حک می‌شود (در هیچکاک، عامل آن تکرار، البته، خانم دنورز است ــ کسی که ضمناً حرکت انجیلی ربکا را عیناً تکرار می‌کند: نقش‌ها را تقسیم و لباس‌ها را تهیه می‌کند!)

به نظر ما چنین می‌رسد که نظیر فرمالِ موبه‌موی این ثنویت موجود در محتوا را عملاً می‌توان در ثنویت بنیادین معینی از نما [Shot] یافت. دلوز با رجوع به آثار هیچکاک، آنچه را که ممکن است زیباترین توضیح آن باشد،

ارائه می‌کند: در هر نما، دو سویهٔ یک حرکت را می‌توان تشخیص داد ــ حرکت اجزای متمایز یک کثرت که مواضع متقابل خود را تغییر می‌دهند؛ و حرکتی که از کل می‌گذرد و تغییر آن را تصویر می‌کند. اگر آن رابطه بین اذهانی که مواضع متقابل قهرمان‌ها را متزلزل می‌کند، دقیقاً همان نیرنگ ضروری باشد، در این صورت تکرارْ موقعیتِ خود کل را از طریق ثبت ناگزیری آن از خلال زمان (duration)، تغییر می‌دهد.[۹] هر دو این‌ها به بهترین نحو در زوج مفهومی‌ای جمع‌بندی شده‌اند که دلوز عنوان پایان‌نامهٔ دکتری‌اش برگزیده است. *Différence et répétition* (تفاوت و تکرار).

به علاوه این ضرورت مضاعف (که از قبل نظم‌یافته و به شکل پس‌نگرانه تأیید شده است) موقعیت خود فاعل یا سوژهٔ انتخاب را به پرسش می‌کشد: اگر یک تصمیم (غلط) نه پیامد کوری، بلکه در عوض کوری شرط یک تصمیم (درست) باشد چه؟ یا چنان‌که دریدا می‌گوید ــ با قدری تفاوت: اگر این انتخاب (و ایثاری که به نحوی اجتناب‌ناپذیر به دنبال آن می‌آید) نباشد که کور می‌کند چه، ــ بلکه در عوض چه می‌شود اگر خود کوری شرط انتخاب ایثار باشد؟ ــ کوری‌ای که در آن سوژه دیگر نمی‌بیند، چون بیش از حد دور و بیش از حد خوب می‌بیند؟[۱۰] بدین ترتیب مرد کور، درست در نخستین مواجهه، معلوم می‌شود که می‌بیند، همان چشم‌چران (Voyant) است که ما در تاریکی سینمای مدرن قبل از هر چیز با او آغاز کرده‌ایم. درست است، ما هنوز هیچ سنخیتی با چشم‌چران در فیلم پنجرهٔ عقبی نداریم، با این حال پیوند بین آن‌ها به هیچ وجه قابل چشم‌پوشی نیست. هر دو آن‌ها با کم‌تر دیدن، بیش‌تر می‌بینند! از دیده رفته است، از ذهن نرفته است!

۵

ساختاری مشابه ساختاری را که در مورد کوریِ کتاب مقدس ثبت شده است (نیرنگ برای انجام مأموریت ضروری است) می‌توان باز هم در تنها کوری

واقعی شخصیت هیچکاک در این دوره یافت: فیلیپ مارتین در خرابکار. ما حتی می‌توانیم به شوخی بگوییم که این‌جا چندان از کتاب مقدس دور نیستیم ــ دقیق‌تر گفته باشم، از عهد عتیق: به جای قابیل [Cain] هم هابیل [Ken] را داریم و هم کین [Kane] را (اولی، بی‌گناه، و در یک آتش‌سوزی می‌میرد؛ دیگری، به همان سان بی‌گناه، متهم به آتش‌افروزی می‌شود ــ از این رو باز هم، با **ایثار و انتخاب** سر و کار داریم)؛ و به جای سودوم [Sodom] سر از سودا سیتی [Soda City] درمی‌آوریم! با این همه، درست در آغاز، کوری و جهالت از طریق نام روی پاکتی نشان داده می‌شوند که بَری کین [Kane] را وامی‌دارد که ردپاهای جنایت را تعقیب کند: **چارلز توبین!** آیا همان توبیاس پسر در کتاب مقدس نیست که بینایی پدرش توبیت را به او بازگرداند؟»[۱۱] به این ترتیب فیلیپ مارتین در نام توبیت پیش‌بینی شده است ــ پیش‌بینی‌ای که، همان‌گونه که دریدا می‌گوید، قبل از هر چیز **به دست‌ها** مرتبط می‌شود. پیش‌بینی، به‌عنوان چیزی متفاوت از شتاب، یا تعجیل (*prae - caput*، از جلو) اساساً مربوط است به لمس، به چنگ‌آوردن (*capere* به‌معنای گرفتن؛ *ante*، به‌معنای از پیش).[۱۲] و پیرمرد کور عملاً در موقعیتی است که باید مثل ایزاک ــ بین آنچه دست‌ها می‌گویند و آنچه صدا می‌گوید [یکی را] انتخاب کند. ما می‌دانیم که ایزاک را دست‌های دستکش‌پوش گمراه کردند و بدین ترتیب او صدا را رد کرد («صدا، صدای یعقوب است، اما دست‌ها دستان ایسائو هستند»). طبیعی است که فیلیپ مارتین این اشتباه را تکرار نخواهد کرد: هرچند دستبندهای دست بَری کین نشانهٔ گناه او هستند، اما مارتین به صدای او گوش می‌دهد و بی‌گناهی را در آن بازمی‌شناسد.

بار دیگر معلوم می‌شود که نیرنگِ (کین) تنها راه تحقق مأموریت (کشف یک شبکهٔ خرابکاری شده) است، و مرد نابینا نافذترین بینا. اما در مورد تکرار چه می‌توان گفت؟ اگر قرار است به این پرسش پاسخ دهیم، باید سومین بصیرت یعنی بصیرت پاتریشیا خواهرزادهٔ مارتین را نیز وارد بازی

کنیم.[۱۳] پاتریشیا با سرش فکر می‌کند، و شتابزده گناه را در کین می‌بیند. دقیقاً به همین دلیل است که باید پیامد ساختاری دیگری نیز باشد: **تکرارا** پاتریشیا تا قبل از صحنهٔ کاروانِ سیرک ــ نوعی تکرار تماشایی یا منظره‌ای از انتخاب آغازین بین گناه و معصومیت ــ به‌طور قطع متقاعد نمی‌شود. ذکر این نکته تقریباً زائد است که این تصمیم پاتریشیا بار دیگر توسط کوری مشروط می‌شود ــ این همان عشق کورِ موسوم به انتقال [transference] است که بین شخصیت‌ها در مسیر مشترکشان ظهور می‌کند.

هیچکاک به‌عنوان کارگردانِ روابط، البته به‌خوبی می‌دانست که یک زوج هرگز به‌خاطر عشق پای در راه نمی‌گذارد، و این خودِ مسیر است که عشق می‌آفریند. این، به هر حال سهم آقا و خانم اسمیت است. بر پایهٔ همین فیلم بود که دلوز اصطلاح کلیدی‌اش در تفسیر هیچکاک ــ «سومی بودن» [*la tierceité*] ــ را معرفی می‌کرد.

۶

یعنی این‌که حرکت مضاعفِ نما (تغییر در موضع متقابل اجزای جمع ــ تغییر در موقعیت کل)، تا زمانی جالب خواهد بود که بین دو سویهٔ یک کنش، نوعی تعامل مستمر برقرار باشد؛ یعنی تا زمانی که **رابطه‌ای** بین آن‌ها تنیده شده باشد. این «سومی بودن» البته ممکن است به‌طریق دیگری بروز یابد. آنچه در سطح سینمایی «اولیه» است دیگر نه شخصیت است (در این صورت با داستانی معمایی سروکار خواهیم داشت که مورد تحقیر هیچکاک است) نه کنش، بلکه خودِ کثرت روابط است که هم شخصیت و هم کنش را بازنمایی می‌کند. با این‌حال، در سطح فراسینمایی رابطهٔ دوقطبی بین کارگردان و فیلم توسط شخص سوم، [یعنی] بیننده تکمیل می‌شود. پیش‌تر هم گفته‌ایم که چگونه مفسران نخستین بدعت بزرگ هیچکاک در به‌حساب آوردن بیننده را بازشناختند، بدین ترتیب آن‌ها، نقشی را که مایکل فرید برای تاریخ هنر انجام

داده بود، برای تاریخ سینما تکرار کردند؛ مایکل فرید «تحول بزرگ» در فرایند جذب بیننده را به میانهٔ قرن هیجدهم نسبت داد. تصادفی نیست که این انقلاب دقیقاً در ارتباط با نقاشی‌هایی اتفاق افتاد که موضوعات آن‌ها رابطهٔ تنگاتنگی با کوری دارند («مردِ کورِ فریب خورده»، اثر گروز، «موش کور» اثر فراگونارد). جمع‌بندی دریدا از این انقلاب در تاریخ هنر، رونوشت دقیق توصیف هیچکاک است که دلوز پس از فرانسوا تروفوو [ژان] دوشه جمع‌بندی کرده است.

[دریدا:] «پیرمرد فریب خورده»، بیننده را جذب می‌کند و تلویحاً به همان بیننده دلالت دارد. بیننده جزء جدایی‌ناپذیری از روایت دراماتیک می‌شود. جایگاه بیننده که جایگاه یک ناظر مرئی است در خودِ سرشت بازنمایی حک می‌شود. می‌توانیم بگوییم که شخص سوم بخشی از آن شده است.(۱۴)

[دلوز:] در تاریخ سینما هیچکاک به‌عنوان کسی ظاهر می‌شود که دیگر سرشت سینما را نه عملکرد دو طرف ــ کارگردان و فیلمی که قرار است ساخته شود ــ بلکه عملکرد سه طرف می‌داند: کارگردان، فیلم، و جمعیتی که باید به سینما بیایند، یا واکنش‌هایشان باید بخش جدایی‌ناپذیری از فیلم را تشکیل دهد (این معنای آشکار تعلیق [سوسپانس] است، چون بیننده نخستین کسی است که از روابط «باخبر می‌شود.»)(۱۵)

اکنون دیگر باید آشکار شده باشد که درخصوص بصیرت پاتریشیا در خرابکار، چرا از اصطلاح «بصیرت سوم» استفاده کردیم. اگر تأمل در بارهٔ تقارن ممکن بین مارتین، نابینایی که می‌بیند و خود کارگردان را ادامه دهیم، و کنش فیلم را به شخصیت اصلی آن بَری کین محدود کنیم، آنچه در سه‌گانهٔ کارگردان ــ فیلم ــ بیننده حذف نمی‌شود، جایگاه شخص سوم است که اشغال‌کنندهٔ آن، کسی نیست جز پاتریشیا! منتها با یک غنای اساسی: بیننده بدل به یکی از شخصیت‌ها می‌شود ــ یا دقیق‌تر گفته باشم، شخصیت بدل به

یک بیننده می‌شود! بدین ترتیب می‌رسیم به حرکت دوم و بس بسیار بدعت‌آمیز هیچکاک که در آغاز به آن اشاره کردیم: شخصیت به یک نگاه فرو کاهیده می‌شود! کاراکتر عملاً در آن نگاه متجسد می‌شود. و به دام افتادن ناگزیر او در دیالکتیک بصیرت، یعنی شقاق بین نظارت دقیق قدرتمدار و مجازات عقیم، ناشی از همین است. در واقع، پاتریشیا دستبندها را بر دستان کین می‌بیند ــ اما دقیقاً به‌همین دلیل است که به حقیقت آن‌ها پی‌نمی‌برد و نمی‌فهمد که کین گناهکار است.

خرابکار همان فیلمی است که اسلاوی ژیژک، بر بستر آن شباهت بین مسائل بصیرت در هیچکاک و دیالکتیک خاص قدر قدرتی و ناتوانی ریشه‌ای توأمان نگاه را به‌صورتی خاطرنشان ساخت که ادگار آلن‌پو در «نامهٔ ربوده شده» نشان داده بود.[۱۶] در هر دو مورد ما با سه شخص سروکار داریم: عامل [agent]، **رقیب و شخص سوم بی‌گناه**. البته، صحنهٔ مجلس اعانه در قصر خانم وَن سیوتون از این نظر نمونه‌وار است، اما به‌نظر می‌رسد به‌راحتی قابل تعمیم به تفسیر مبتنی بر ملاقات سه قهرمان یعنی کین، پیرمرد کور، و پاتریشیا نیز هست. ما، که در این صحنه گیر افتاده‌ایم، عملاً همهٔ آن رشته‌هایی را که تاکنون سعی در بافتنشان داشتیم پیدا می‌کنیم. تنها یک راه برای گشودن بندهای این رشته‌ها وجود دارد، آن هم این‌که پاتریشیا را به مثابه عاملِ «سومی بودن»ای بدانیم که نه تنها به رابطه تجسد می‌بخشد، بلکه عملاً توسط آن اثبات هم می‌شود.

با این حال باید این تجسد را در معنای کاملاً ویژه‌ای بفهمیم. ما برای توضیح آن باید یک بار دیگر به صحنه‌ای بازگردیم که در آن توبیاس، بینایی پدرِ کورش را به وی باز می‌گرداند. تاریخ هنر تا حدودی دو راهِ به‌تصویر کشیدن این صحنه را مشخص کرده است. وجه مشخصهٔ آن دو حضور یا غیاب رافائلِ فرشته است. رافائل همان است که دست توبیاس را هدایت می‌کند و بدین ترتیب در واقع بینایی را بازمی‌گرداند. اما به محض این‌که در بارهٔ معنای

واقعی بازگشتِ بینایی می‌پرسیم، مسائل به نحو نامنتظره‌ای پیچیده می‌شوند. نخستین «شی»ای که در برابر چشمان معالجه شده قرار می‌گیرد برای چیست؟ آیا این پسر است که بینایی را بازمی‌گرداند یا فرشته که در واقع سبب‌ساز آن است؟ درست است، این رافائل است که بینایی عطا می‌کند، اما او خود یک خیال محض است! باری این سرشت وانمودهٔ ناب، که تنها توسط آنچه خود او سبب شده ــ بینایی ــ اثبات می‌شود، در کلام خود او آشکار است:

«سپاس خدای را اکنون و تا ابد. درخصوص من، وقتی به نزد تو آمدم، این ناشی از لطفی از جانب من نبود، بلکه به دلیل ارادهٔ خداوند بود... هر چند تو مرا به‌صورت کسی می‌دیدی که می‌خورد و می‌آشامد، اما واقعاً چنین کارهایی از من سر نمی‌زند، آنچه تو می‌بینی یک **خیال** است.»(۱۷)

رافائل پیش از آن‌که این جهان گوشت‌ها و پوست‌ها را ترک کند به شاهدان شگفت‌زده دستور می‌دهد که «همهٔ این چیزهایی را که برایتان اتفاق افتاده است بنویسید.» پس به ضرورت، پس از خیال، عمل نوشتن، graphein می‌آید، که به شکل پس‌نگرانه خود خیال را اثبات می‌کند.

ما، به‌جای شگفتی نسبت به جنسیت فرشته‌ها، باید بیش‌تر بکوشیم تا هم‌ارزی میان این نوع خیال (که همواره خود را به یک مخاطبِ به‌دقت تعریف شده عرضه می‌کند و خواهان مکتوب شدن است) و تجسدی را توجیه کنیم که به پاتریشیا نسبت می‌دهیم. پاتریشیا جزو آن زنجیرهٔ بلند شخصیت‌های مؤنث هیچکاک است که مدام بین حضور و غیاب در نوسان هستند، و البته، الگو یا پارادایم آن‌ها قهرمان زن همنامِ بانو ناپدید می‌شود است. هر یک و همهٔ آن‌ها موقعیت خود به‌عنوان وانموده را مدیون همین سرشت سینماتوگرافیکی هستند که می‌تواند، به تلنگری، غیاب را جایگزین حضور کند، و بدین ترتیب خیال‌های انجیلی پیش‌پاافتاده را به اجرا درآورند. به‌همین

دلیل است که آن سرشت قرار است به این نقش خالقِ (demiurge) سومی بودن تفویض شود. دلوز قبل از هر چیز به این نکته اشاره می‌کند که مردم در فیلم می‌توانند عمل کنند، احساس کنند، و تجربه کنند، اما هرگز نمی‌توانند بر روابطی گواهی دهند که به آن‌ها تعین می‌بخشند. این نقش بنیادین همواره برای حرکت دوربین و حرکت مردم به سوی آن، اختصاص داده می‌شود. این نقش ممکن است به دستگاه دیگری تفویض شود (مثال هیچکاکی برای نمونه عالی دوربین، البته، قطار است)؛ ممکن است عملاً به نمایش دربیاید (از این رو، گزارشگران ساختگی فیلم در عرشهٔ یک کشتی در خرابکار صرفاً سویهٔ دیگر خودِ پیمان حرکت واقعی مردم در روی پرده ــ دقیق‌تر گفته باشم، در جلوی پردهٔ یک سینما ــ است)، و، در سکانس پایانی حتی می‌تواند به کل جای تدوین را بگیرد (چنانکه در طناب دیدیم). اما نکته همواره این است که محتوا عملاً توسط عامل کاملاً فُرمالی همچون حرکت دوربین روایت می‌شود.

۷

کاراکتر پاتریشیا از نظر شیوهٔ روایت از این هم جالب‌تر است. این کاراکتر برای نظریهٔ سنتی در باب همانندسازی دردسر ایجاد می‌کند، نظریه‌ای که در اصل همانندسازی اولیه (همانندسازی با یک سرشت) را از همانندسازی ثانوی (همانندسازی با یک شخصیت) متمایز می‌داند: لحظاتی پیش کوشیدیم تا ثابت کنیم که پاتریشیا همزمان و درعین‌حال سرشت سینماتوگرافیک و خودش را تجسد می‌بخشد. ما درواقع این تقارن سوژه و ابژه را چگونه درک می‌کنیم؟

همین پرسش در پایان بررسی شیوه‌های روایت در بخش دوم تحقیق دلوز از سینما، با [عنوان] **زمان ـ تصویر**[۱۸] طرح می‌شود. دلوز پس از پرداختن به معضلِ [امر] واقعی و [امر] خیالی از طریق چون و چرا کردن در توصیف، و زوج حقیقی و کاذب از طریق چون و چرا کردن در روایت، خود را با امر

گزارش [*le récit*] رودررو می‌یابد. و این همان جایی است که او زوج فلسفی بنیادین سوژه و ابژه را وارد بازی می‌کند، منتها هر دوی آن‌ها هنوز در چارچوب سرشت سینمایی هستند. به‌همین دلیل است که او نخست تقسیم‌بندی معمول را توضیح می‌دهد («ابژکتیو» یا عینی آن چیزی است که توسط دوربین دیده می‌شود، و «سوبژکتیو» یا ذهنی چیزی است که توسط شخصی در یک فیلم دیده می‌شود)، اما بلافاصله پیچیدگی آن را به رخ می‌کشد: دوربین باید همچنین شخصی را می‌بیند نیز ببیند! بدین ترتیب به سرعت به شخص می‌رسیم که همزمان هم می‌بیند هم دیده می‌شود. روی دیگر شخص، دوربین است که هم شخص را می‌بیند، و هم آنچه را که آن شخص می‌بیند، به رؤیت می‌رساند. بدین ترتیب ثنویت ابتدایی در درون هر یک از این عناصر متکثر شده است، با این حال در روند این متکثر شدن، خود این تقسیم‌بندی نیز از استقلال و خودآئینی برخوردار شده است. بدین ترتیب کار روایت فیلمیک را می‌توان تلاشی بی‌وقفه برای به‌هم برآوردنِ این شکاف ابتدایی بین تصاویر «عینی» و «ذهنی» دانست تلاشی که بسیار دشوارتر خواهد شد اگر یکی از طرفین گم شده باشد، یا اگر، در آخرین پیامد، نقش‌های طرفین معکوس شده باشد. (دوربین ذهنی؛ ــ ابژه ــ شخص)

به همین دلیل است که جرئت آن را پیدا می‌کنیم تا بگوییم که برخلاف تمایز سنتی بین همانندسازی اولیه و ثانویه، دلوز دقیقاً به **این‌همانی** این دو همانندسازی علاقه‌مند است، و در کاراکتر پاتریشیا در فیلم خرابکار یکی از معدود دستاوردهای موفقیت‌آمیز این این‌همانی را می‌بیند. تا آن‌جا که پاتریشیا هم حامل «بینش سومِ» پیش گفته است و هم در آن تجسد یافته است، تا آن‌جا که او همزمان هم سوژه است هم ابژه، همزمان هم بیننده است هم عامل. پس آیا واقعاً اتفاقی است که بینندهٔ فیلم در [وجود] او آن پایهٔ اصلی همانندسازی با شقه شدن بین نشانه‌های حقیقی و کاذب، بین دست‌ها و صداها را می‌یابد؟

اگر براساس یکی دیگر از شخصیت‌های مؤنث مشابه ــ لینامک‌لیدلا نزدیک‌بین در فیلم سوءظن ــ قضاوت کنیم، در این صورت ممکن است چنین به‌نظر برسد که بیننده ناگزیر باید توسط قهرمان زن به بیراهه کشیده شود، تا پس از آن با حقیقت روبرو شود. به‌علاوه، در چنین روالی خود حقیقت کاملاً دلخواهی، و استوار بر تصادف صرف، از آب درمی‌آید ــ که به هرحال اپیزود «نامهٔ ربوده شده»ی هیچکاک به قدرکافی هوشمندانه اشارتی به آن دارد.(۱۹) از آن پایان‌بندی کاملاً متفاوت، تنها حضور افتخاری استاد در فیلم باقی مانده است: نامه‌ای را در صندوق پستی شهرستان می‌اندازد. بدین ترتیب اصطلاح *punctum caecum*، [یا] نقطهٔ کور، معنای دیگری را هم به خود می‌گیرد، چون این بار عملاً با تقارنِ **کوری ساختاری** کارگردان نسبت به آنچه روبروی دوربین در جریان است، با **دانش مازادی** سروکار داریم که تنها خود او در اختیار دارد.(۲۰)

کوری به‌مثابه شرط انتخاب، خطا، به‌مثابه تنها راه [رسیدن] به حقیقت ــ آیا این‌ها صرفاً اشکال دیگر تأیید رابطهٔ بنیادین بین تصادف و ضرورت نیستند، رابطه‌ای که با ایجاز هرچه تمام در **تاس‌اندازیِ** نیچه‌ای، با آن ساختار مضاعفش، تلخیص شده است:

> صرف انداختن تاس‌ها تأییدی است بر تصادف، با این حال، ترکیبی که تاس‌ها پس از افتادن بر زمین می‌سازند، تأییدی است بر ضرورت. ضرورت توسط تصادف تصدیق می‌شود درست همان‌گونه که وجود توسطِ صیرورت ــ becoming ــ درست همان‌گونه که یک توسط تعدّد تصدیق می‌شود.(۲۱)

پس، مهره، پرتاب می‌شود. اما، بدن نیز پرتاب می‌شود ــ در سایهٔ یک شک این سقوط بدن، این له شدن بدن، نیز عیناً تکرار شده است: نخست، چارلی کوچک زیر یک تراموا می‌رود و در پایان، چارلی بزرگ زیر یک ترن می‌رود.

تصادف یا ضرورت؟ شخصیت خواهرزاده چارلی به ما کمک می‌کند که از آنچه به‌نظر می‌رسد این همانیِ غیرقابل بازتابِ همانندسازی است، خارج شویم. چون دلوز دو راهی بین تصاویر ذهنی و عینی را به درون یک حرکت می‌کشاند، به درون یک صیرورت:

> آنچه سینما باید به چنگ آورد هویت یک شخصیت، چه واقعی، چه خیالی، از خلال جنبه‌های عینی و ذهنی او نیست. آنچه باید به چنگ آورد صیرورت شخصیت واقعی است وقتی که خود او شروع می‌کند به «ساختن قصه‌ها»، وقتی که او وارد «زشتی شرم‌آور جعل کردن داستان‌ها» می‌شود.(۲۲)

آیا این flagrant délit de légender (جرم آشکار افسانه بافتن) مناسب‌ترین برچسب برای کنش‌های همهٔ شخصیت‌های مؤنث هیچکاکی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، نیست؟ به هر حال، مگر پاتریشیا مارتین در خرابکار، لینامک لیدلا در سوءظن، و چارلی نیوتن در سایهٔ یک شک کاری جز «قصه‌پردازی» در بارهٔ گناه و معصومیت، عشق و نفرت، زندگی و مرگ می‌کنند... موضع خود ما در قبال آن‌ها البته به حد کافی دشوار است، چون آن‌ها ما را از خلال داستان فیلم به دنبال خود می‌کشند (این در سوءظن کاملاً آشکار است، جایی که بینایی ما را نزدیک‌بینی قهرمان زن هدایت می‌کند)، در حالی که همزمان با آن نمی‌توانیم از ناراحتی حاصل از غافلگیر کردن آن‌ها در حال شرح‌نویسی خلاص شویم. اما اگر امروزه واژهٔ «شرح»[1] به طور کلی به معنای **ضمیمهٔ متنی برای تصویر** (مثلاً شرحی که در زیر یک عکس نوشته شده)، پس کنش «شرح‌نویسی» آن‌ها دقیقاً نقطه‌ای مقابل آن است ــ این شرح‌نویسی **ضمیمه‌ای خیالی برای یک متن** است؛ یا، اگر بخواهیم دقیق‌تر باشیم؛ مجسم کردن یک متنِ از پیش موجود است. با آخرین شخصیت مؤنثی که از او نام بردیم، یعنی

---

۱. Legend: این‌جا در دو معنای توأمان شرح‌نویسی و افسانه‌سرایی به‌کار رفته است. از آن‌جا که در فارسی واژه‌ای که همزمان این دو معنا را پوشش دهد نیافتیم به معنای نزدیک‌تر بسنده کردیم.

خواهرزادهٔ چارلی، این انباشتنِ متن که تصاویر سایه‌وار شک را برمی‌افرازد، بیش از حد آشکار است: تلگرام، صحبت در رادیو، حروف اول نام در رونی حلقه، مقالهٔ روزنامه، و آخرین، اما نه کم‌اهمیت‌ترین آن‌ها، عنوان آهنگ که، به‌صورت تصویری در میان نخستین حروف فیلم (یعنی، در حین عناوین آغازین) ظاهر می‌شود ــ بیوهٔ خوشحال! [*Merry Widow!*]. دایی چارلی می‌کوشد با سلسله‌ای از مکانیزم‌های دفاعی، خود را از این تمهید «شرح‌نویسی» حراست کند: از قدغن کردن عکس گرفتن (به خود اجازه نمی‌دهد که عکسش را بگیرند)، تا لکه‌دار کردن و پاک کردن متن (لیوان به زمین افتاده در یادآوری عنوان ترانه؛ مقالهٔ پنهان شدهٔ روزنامه)، تا تلاش برای امحای خود سوژهٔ شرح‌نویسی شده. آنچه علاقهٔ ما به این مورد آخر را جلب می‌کند بیش از آن‌که تلاش‌ها برای خود قتل جسمانی باشد (به‌هرحال همهٔ آن‌ها با شکست مواجه می‌شوند) واژه‌هاست که به واسطهٔ آن‌ها دایی می‌کوشد طرز فکر اساسی خواهرزاده‌اش را برهم بزند:

«تو روز کوچک عادی خود را به پایان می‌بری و شب خواب کوچک معمولی خود را می‌کنی، پر از رؤیاهای احمقانهٔ آرام‌بخش. و من کابوس‌ها را برایت آوردم. آیا واقعاً آوردم؟ یا این یک دروغ احمقانه و ناشیانه بود؟ تو در رؤیا زندگی می‌کنی، تو یه خوابگردی، یه کوری! چه می‌دونی دنیا چه شکلی‌یه؟»

قهرمان زن دقیقاً به این دلیل که کور است می‌تواند دست به انتخاب درست نزند ــ و بدن قاتل سقوط می‌کند، درست مثل آن‌که در خرابکار می‌بینیم! گناه نخستین، در آغاز کلمه بود، هبوط بدن به‌عنوان شرط آمیختن دو جنس... همهٔ این‌ها شالوده‌های کار سینماتوگرافیک هیچکاک هستند، کاری که هر چند ممکن است سنت کاتولیک را در آن بازشناخت، اما تنها در صورتی می‌تواند به فهم درآید [مفهوم‌پردازی] شود که به روابط تأیید شده توسط سرشت سینمایی [ناشی از] مبادلهٔ بی‌وقفهٔ حضور و غیاب، واژه و تصویر، نوشتار و

خیال کشیده شده باشد.

نتیجه بگیریم: ما باید با حالت خاصی از کوری رویاروی شویم که به همهٔ به‌هم تنیدگی‌هایی که تاکنون بدان‌ها اشاره کردیم، هیئتی انسانی می‌بخشد: به‌هم تنیدگی بین دست‌ها و سر، چشم‌ها و روح، کلمه و خیال. این البته **خواب مصنوعی** است. ریموند بلور که بدون تردید بانفوذترین چهره در میان نظریه‌پردازان سینمایی معاصری است که به تقارن بین سرشت سینماتوگرافیک و امر مربوط به خواب مصنوعی پرداخته‌اند خود موقعیت بیننده در سینما را وقوع همزمان دو مرحله از خواب مصنوعی می‌داند: **فرایند القا** که سوژه را به خواب می‌برد (و کم‌وبیش متناظر است با «پس‌روی» در دستگاه فروید)؛ و **خود حالت هیپنوتیک**، که در آن فرد هیپنوتیز شده، از طریق هیپنوتیزکننده، با جهان خارج پیوند می‌یابد («آرمان‌پردازی» فروید). خلاصه این‌که، بینندهٔ فیلم پسروی را در شکل آرمان‌پردازی تجربه می‌کند.(۲۳)

پس وضعیت هیپنوتیک که در بنیانی‌ترین شکلش توسط سرشت سینمایی فشرده شده است، دقیقاً همان نقطهٔ تلاقی بین کوری و ارزش اضافه، چشم و روح است، همان چیزی که سراسر این فصل صرف جستجوی آن شد؛ blanc sur blanc معروف است (در نسخهٔ اول مردی که زیادی می‌دانست، هیپنوتیزکننده به قربانی خود می‌گوید «ذهن تو خالی است»؛ این همان Punctum Caecum است که شرط بصیرت است. و اگر، در این فصل، ما به شخصیت‌های زن پرداختیم، در این صورت این یقیناً بی‌ارتباط به پیوند بین خواب مصنوعی و تفاوت جنسی‌ای که بلور بدان اشاره کرده است، نیست:

> غالباً سوژه‌های برگزیدهٔ یک رؤیای بحرانی، زنان هستند: هیپنوتیزم‌کننده از خلال آن‌هاست که بهترین را می‌بیند. مِسمر در پانوشت طولانی متن خود با عنوان "Précis pour servir à l'histoire du magnétisme animal" قضیهٔ ماری ـ ترز پارادیس را توضیح می‌دهد، که عملاً دستاورد پیش‌انگاری سرشت عکاسی و سینماتوگرافیک از خلال بدن و چشمان یک زن است.(۲۴)

بنابراین، در پایان دوباره باز می‌گردیم به فرشته ــ دقیق‌تر بگوییم، به خیال‌ها و بهشت! اگر یک مخرج مشترک برای همهٔ لاس زدن‌های هیچکاک با دوربین باشد، باید آن را در این آرمان‌پروازی جست که سرشت سینماتوگرافیکِ هیپنوتیک، مؤنث است، و همهٔ عامل [agent]های آن زنان هستند ــ زنانی که زیادی می‌دانند!

ترجمهٔ فتاح محمدی

یادداشت‌ها

1. Raymond Bellour, 'Le Spectateur pensil', in *L'Entre-Images*, Paris: La Différence 1990, p. 77.
2. Gilles Deleuze, Preface to the English edition of *Cinema I: The Movement - Image*, London: The Athlone Press 1986, p.x.
3. Ibid, p. 203.
4. Ibid, p.x.
5. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autre ruines*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux 1990. [...duel de ces aveugles aux prises l'un avec l'autre, l'un des Veillards se Defournant Pour s'en Prendre á moi, Pour Predre á Partie le Pouvre passant que je Suis, il me Harcèle, me Fait Chanter, Puis je Tombe Aven lui par Terre, il me Ressaistit avec une Telle Agilité que je Finis par Soupconner de voir au Moins d'un ceil Entrouvert et Fixe, Comme un Cyclope (un être Borgne au Louche, je ne Sais Plus), il me Retient tou Ours en Jount d'une Prise apre's l'autre et Finit par User l'arme Devant laquello je Suis Sansdéfense, Une Menale Contre mes Fils...
6. See Gilles Deleuze, The Mouement-image.
7. *Genesis* 25: 23. For a closer scrunity, see the comment in Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 100.
8. *Genesis* 25: 23.
9. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 100.

۱۰. داستان مربوط به توبیت بینایی‌اش را از دست داده است عملاً فشرده‌ای است از آنتیگونه و پرندگان هیچکاک، توبیت، به‌رغم ممنوعیت، مرده‌ها را به خاک سپرد. یک شب، وقتی کنار دیواری با چشمان باز به خواب رفت، گنجشکان فضله‌های خود را روی او ریختند و لوکوما («لکه‌های سفید») روی چشمان او را به‌وجود آوردند. هیچ پزشکی نمی‌توانست کمکش کند تا این‌که هشت سال بعد، پسرش توبیاس با زردابِ ماهی بینایی توبیت را به او بازگرداند. قوانین الهی و انسانی، پرنده‌های مقعدی، چشمان دیده شده...

11. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 12.

۱۲. پاتریشیا نام دختر هیچکاک نیز بود. اگر می‌خواستیم در بارهٔ جزئیات خارج از سینما گمانه‌زنی کنیم، شاید می‌توانستیم از طریق پدر کوری که می‌بیند [blind father- seer] به درکی از ظاهر شدن‌های گذرای هیچکاک برسیم. آیا خود همین ظاهر شدن کارگردان ــ که جای او پشت دوربین است ــ در طرف دیگر خط، یعنی در جلوی دوربین، درعین‌حال نقطهٔ کوری او، همان *punctum caecum* [self-portrait] که در عنوان این جُستار آمده، نیست؟ چشم‌چران بدل می‌شود به کسی که در معرض چشم‌چرانی قرار می‌گیرد، و خودگماره بدل می‌شود به غایی‌ترین شکل کور کردن...

13. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 97, n. 73. For a closer scrutiny, see Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley Los Angeles, London, 1980.

برای منظور ما، عنوان ترجمهٔ فرانسه بسیار اهمیت دارد:

La Place du spectateur: théorie et origines de la peinture moderne.

14. Derrida, *Memoires d'aueugle*, p. 97. n 37.

برای بررسی دقیق‌تر نگاه کنید به

Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot,* Berkley, Los Angeles 1980.

15. Deleuze, *The Movement - Image*, p. 202.

اشاره به «سومی بودن» توسط تروفو و دوشه را می‌توانید در پانویس همین صفحه نیز ببینید.

16. See Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to jacques Lacan through Popular Culture, Cambridge*, MA: MIT Press, 1991, pp. 71-3.

17. "The Book of Tobit", 12: 17-19. Quoted from Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 35.

18. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* London, The Athlon Press, 1989.

۱۹. می‌دانیم که هیچکاک پایان کاملاً متفاوتی را در ذهن داشت: لینا پیش از مرگش نامه‌ای به مادرش می‌نویسد و در آن به جامعه در بارهٔ جانیِ [Johnnie] خطرناکی هشدار می‌دهد؛ در آخرین صحنه به او نامه را در صندوق پست می‌اندازد و، بدین ترتیب، «شلنگ‌انداز» سرنوشت خود را رقم می‌زند. نگاه کنید به:
Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther 1969, p. 164.

۲۰. استیفن هیث نیز از همین اصطلاح، یعنی نقطهٔ کور دیگر، [blind spot] به‌هنگام صحبت از یک صحنهٔ این نما «بغرنج» نزاع بین لینا و جانی در طوفان، [object] استفاده کرده است. هیث می‌پرسد که «این نما از کجا دیده می‌شود؟ با کدام نگاه ما را تسخیر می‌کند؟» و پاسخ می‌دهد با مفهوم لاکانیِ ابژهٔ a که حوزهٔ واقعیت را قاب می‌گیرد چرا که در قاب حضور ندارد. نگاه کنید به:
Stephen Heath, "Droit de regard" in Raymond Bellour, ed., *Le Cinéma américain*.

21. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUE, 1962.

22. Deleuze, *The Time-Image*, p. 150.

23. (Conversation with) Raymond Bellour 'La machine & hypnese' *Cinma, Action*.

بخش دوم:

جزئی: فیلم‌ها

۱

سینتوم‌های هیچکاکی

اسلاوی ژیژک

نظریه مؤلف هیچکاک به ما آموخته است که به تداوم بن‌مایه‌های بصری و دیگری توجه کنیم که از یک فیلم به فیلم دیگر، بدون توجه به تغییر بافت روایتی تکرار می‌شود. «زنی که زیادی می‌داند»؛ «شخصی که از دست کسی دیگر آویزان شده است»؛ و لیوان پر از نوشیدنی سفید رنگ، و غیره. نخستین بن‌مایه ــ یعنی بن‌مایهٔ زن به لحاظ روشنفکری در سطح بالا اما به لحاظ جنسی غیر جذاب عینکی که نسبت به چیزی آگاهی دارد که برای دیگران مخفی و نادیدنی است، در مجموعه‌ای از فیلم‌های هیچکاک از طلسم شده تا روانی جریان دارد. در طلسم شده این زن غیر جذابی که زیادی می‌داند، خود اینگرید برگمن است پیش از آن‌که ارتباط با گریگوری پک باعث رهایی عاطفی‌اش شود؛ در سایه یک شک، این زن خواهر جوان‌تر و در عین حال متکبر چارلی (ترزا رایت) است، در بیگانگان در قطار خواهر روث رومن است، یعنی همان کسی که خیلی زود حدس می‌زند برونو قاتل است (به شکلی معنا دار این نقش را پاتریشیا هیچکاک دختر خود هیچکاک ایفا می‌کند که سال‌ها بعد شخصیتی مشابه را هم در روانی ترسیم می‌کند)؛ در سرگیجه، این زن میج (باربارا دِل گدس) نامزد پیشین اسکاتی است و در مرد عوضی، کارمند بانک است که به اشتباه هنری فاندا را به عنوان سارق شناسایی می‌کند.

همچنین در خصوص بن‌مایهٔ شخصی که از دست دیگری آویزان شده است، ما نخستین بار با آن در درگیری بالای مشعل مجسمه آزادی در خرابکار مواجه می‌شویم و سپس در سه فیلمی که هیچکاک در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ می‌سازد: در دستگیری دزد، سارق واقعی هنگامی که از دست کری گرانت بر روی لبه پشت‌بام آویزان شده است، مجبور به اعتراف می‌شود؛ در همان آغاز سرگیجه، پلیسی که دستش را برای کمک به اسکاتی دراز می‌کند تا او را نگه دارد اما خودش به مغاک پرتاب می‌شود. در شمال به شمال غربی، اوا مری سنت از دستان کری گرانت بر فراز کوه راشمور آویزان شده است و نومیدانه می‌کوشد تا دستش را در دست او محکم نگه دارد که، البته این نما مستقیماً به صحنه پایانی در کوپه قطار دیزالو می‌شود که کری گرانت تلاش می‌کند او را به تختخواب فوقانی بالا کشد. لیوان شیر مشهوری که به شکلی غیرطبیعی و اغراق شده سفید به نظر می‌رسد و در سوءظن کری گرانت آن را برای جون فونتین می‌برد، سه سال بعد در طلسم شده (دکتر برولو روانکاو آن را به جان بالان ــ گویگوری پک ــ می‌دهد تا او را به خوابی عمیق فرو برد) و سپس یک سال بعد در بدنام باز هم تکرار می‌شود (کری گرانت آن را به اینگرید برگمن می‌دهد تا او را پس از یک می‌خوارگی شبانه هشیار کند).

پس ما چگونه باید چنین بن‌مایه‌های گسترش‌یافته‌ای را تفسیر کنیم؟ اگر ما در این بن‌مایه‌ها دنبال یک هسته مشترک معنا بگردیم (برای مثال قرائت دستی که سوژه را به نشانهٔ نجات و رستگاری معنوی بالا می‌کشد) بیش از آنچه باید، حرف زده‌ایم: در این صورت ما وارد قلمرو صور مثالین یونگی می‌شویم که به کل با جهان هیچکاک ناهمگون است، از سوی دیگر، اگر این بن‌مایه‌ها را به یک پوسته یا بدنهٔ دال خالی فرو کاهیم که در هر یک از این فیلم‌ها با محتوای خاصی پر شده است، آن وقت ما آن‌قدر که باید، حرف نزده‌ایم: در این صورت نیرویی که باعث می‌شود این بن‌مایه‌ها از فیلمی به فیلمی دیگر تداوم یابد از چنگمان می‌گریزد. تعادل صحیح هنگامی به دست

می‌آید که ما این بن‌مایه‌ها را همچون سینتوم‌های لاکانی درک کنیم: همچون مجموعه (فرمول) دال‌هایی که هسته خاصی از کیف را تثبیت می‌کند، همچون تکلف‌گرایی در نقاشی ـ جزئیات خاصی که خودشان را تکرار می‌کنند و تداوم می‌بخشند، بی‌آن‌که به معنایی عام اشاره کنند (این تأکید شاید راهنمایی باشد برای درک مقصود فروید از مفهوم «وسواس تکرار»).[۱]

بنابراین، به نحوی پارادوکسیکال، این بن‌مایه‌های تکرار شونده که همچون نقطه اتکای شور تفسیری در آثار هیچکاک عمل می‌کنند، محدودیت‌های تفسیر را هم تعیین می‌کنند: در واقع آن‌ها همان چیزی هستند که در برابر تفسیر مقاومت می‌کند یا به تعبیری دیگر، نوشته‌ای بر روی زمینه یک لذت بصری خاص‌اند.[۲] این کشش ما به سینتوم‌ها ما را قادر می‌کند تا پیوندهای رابط فیلم‌های هیچکاک را تثبیت کنیم، فیلم‌هایی که در سطح محتوای رسمیشان به نظر می‌رسد هیچ نقطهٔ مشترکی ندارند ـ اجازه بدهید که تنها به دو فیلم دستگیری دزد و سرگیجه اشاره کنیم: آیا ممکن است دو فیلم تا این اندازه متفاوت را مقایسه کنیم؟ اما آیا در هر دو فیلم، داستان در بارهٔ تفاوت میان دو مرگ، یعنی مرگ نمادین و مرگ واقعی نیست: آیا هری، در دستگیری دزد، مثل جودی ـ مادلن دو بار نمی‌میرد؟[۳]

این تنش میان محتوای رسمی، کلیت اثر و مازادی که در جزئیاتش عرضه می‌شود، روال تفسیری نمونه‌ای هیچکاکی را معین می‌کند، روالی که عبارت است از یک جهش ناگهانی، یعنی حرکت و جدایی از همان محتوای رسمی (اگرچه در ظاهر داستانی کارآگاهی است، یعنی فیلم واقعاً داستانی است در بارهٔ...). لذت پست‌مدرنیستی در تفسیر هیچکاک دقیقاً از طریق همین تجربیات [تفسیری] خود خواسته حاصل می‌شود: ممکن است یک نفر «جنون‌آمیزترین» انحراف ممکن از محتوای رسمی فیلم را عرضه کند (مثلاً این‌که هسته واقعی بیگانگان در قطار دست به دست شدن فندک درون داستان است و غیره)،[۴] در حالی که شخصی دیگر ممکن است با ارائه

مباحثی داهیانه در باب همان فیلم، از بوته آزمون تفسیر سربلند بیرون بیاید.

نخستین نسخه مردی که زیادی می‌دانست (۱۹۳۴) شاید همان فیلمی باشد که باب و مناسب چنین قرائتی است: نگاهی دقیق به این فیلم، در ورای طرح جاسوسی رسمی آن، داستانی در باب خانواده را نشان می‌دهد، این‌که چگونه مداخله و مزاحمت یک خارجی جذاب (لوئیس برنارد) آرامش خانواده را بر هم می‌زند، در بارهٔ بهایی که مادر باید برای جلب شدن ــ گرچه تنها به مزاح ــ به جذابیت او بپردازد. هنگامی که در میهمانی‌ای در هتل سن‌موریتز، مادر با این بیگانه اغواگر می‌رقصد، دیگر اعضای خانواده (پدر و دختر) به پشت کت این مرد بیگانه ریسمانی از بولوز پشمی روی میز را سنجاق می‌کنند، بنابراین زوج در حال رقص، باعث شکافته شدن بلوز می‌شود، بلوزی که نمادی از قید و تعهد خانوادگی است ــ گلوله‌ای که در طول این رقص، مرد بیگانه را می‌کشد در واقع مجازات اوست به خاطر دخالت و مزاحمتش در یک حلقهٔ خانوادگی بسته (نکتهٔ خیلی مهم این است که این گلوله مشابه نوعی تأخیر در واکنش، به قربانی اصابت می‌کند که در فیلم‌های کارتونی شاهدش هستیم: لوئیس برنارد ابتدا فقط نگاهی شگفت‌زده به سینه‌اش می‌کند ــ یعنی او فقط پس از آن‌که متوجه می‌شود گلوله به سینه‌اش اصابت کرده، روی زمین می‌افتد، گویی برای آن‌که گلوله مؤثر و واقعی باشد، لازم است تا مسیر آگاهی را طی کند...). در صحنهٔ قبل، یعنی مسابقه تیراندازی ما در که نمی‌تواند مجسمه کبوتر گِلی را با تیر بزند، نشان می‌دهد که تحت تأثیر بیگانه اغواگر قرار گرفته است؛ در حالی که در پایان فیلم او از روی سقف به شکلی موفقیت‌آمیز قاتل را که در پایین است و دختر او را تهدید می‌کند با تیر می‌زند و بدین ترتیب خود را از ناکامی پیشین رها می‌کند ــ تیر او حالا به گونه‌ای موفقیت‌آمیز به هدف خورده است. بنابراین، می‌توان وسوسه شد و گفت که فیلم «واقعاً» داستان دو تیر است:

یعنی داستان مادری که در بار دوم خطایش را اصلاح می‌کند و قابلیتش را برای درست به هدف زدن کسب می‌کند (ریتم کل فیلم را توالی این تیرها تنظیم و تعیین می‌کند: مسابقه تیراندازی در ابتدای فیلم، گلوله‌ای که از پنجرهٔ هتل لوئیس برنارد را به قتل می‌رساند، کوشش ناکام مانده برای ترور سیاستمداران خارجی در سالن آلبرت هال، گلوله نهایی که دختر را از شر تهدید تروریست نجات می‌دهد.)

ترجمهٔ مازیار اسلامی

یادداشت‌ها

۱. در بارهٔ ایدهٔ سینتوم نگاه کنید به فصل دوم کتاب زیر:
Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

۲. برای مثال مورد دیگر آن، ویلای قدیمی اسرارآمیز در سرگیجه است که مادلن در آن اتاقی کرایه کرده است. اگرچه این ویلا مقدم بر خانهٔ مادر در روانی و به نوعی یادآور آن است، با این حال کاملاً اشتباه خواهد بود اگر دنبال معنای مشترکی در آن‌ها بگردیم ــ کافی است که این ویلا را به مثابه 'لکه هیچکاکی' تصور کنیم.

۳. نگاه کنید به Slavoj Žižek: *Looking Awry:* Cambridge, 1991.

۴. نگاه کنید به مقاله «ابژه‌های هیچکاکی»، نوشتهٔ ملادن دالر، در همین کتاب.

۲

تماشاگری که زیادی می‌دانست

نوشتهٔ ملادن دالر

خرابکاری هنگام نخستین نمایشش در ۱۹۳۶ جنجال و خشمی همگانی به بار آورد (جنجال و خشمی که [البته] در عمل، به واسطهٔ واقعهٔ همزمانِ سلب مسئولیت از ادوارد هشتم به سایه رفت). به نظر می‌آید که این جنجال هنوز نیز کاملاً فروکش نکرده است. فیلم هنوز قضاوت‌های آشکارا ضد و نقیض و متضادی را موجب می‌شود، گستره‌ای که یک سویش ستایش‌هایی همچون بهترین فیلم دوران انگلیسیِ هیچکاک و یکی از رادیکال‌ترین آثار او در کلّ کارنامهٔ کاریش قرار می‌گیرد، و سوی دیگرش احکام معترضانه‌ای در این باب که فیلم پیش‌پا افتاده و در معنای بَدَش «آکادمیک، سرد و تصنعی»[۱] است و این‌که «سبعیت فیلم تا پیش از «روانی» بی‌مانند است، و شاید حتی پس از آن هم.»[۲] داوری اخیر می‌تواند تأیید خویش را از نظر منفی بعدتر خود هیچکاک در باره فیلم بگیرد.

نخستین دلیل خشم را می‌توان در شیوه برخورد بی‌مبالات فیلم با یک اثر ادبی کلاسیک ـ «مأمور مخفی» جوزف کنراد ـ یافت که فیلم از آن اقتباس شده بود (نام فیلم به «خرابکاری» تغییر داده شد تا مانع از اشتباه گرفتن آن با فیلم قبلی هیچکاک شود که پیش‌تر در همان سال بر اساس دو تا از قصه‌های «اشندن»ای سامرست موام ساخته شده بود). در تمام عمر، این بیش‌ترین نزدیکی هیچکاک با ادبیات «والا» بود (بعدتر در طی کارش، روی قصه

«شرایط حادتر» هنری جیمز، و حتی نسخهٔ جدیدی از «هملت» کار کرد اما ـ خوشبختانه ـ هیچ کدامشان به انجام نرسیدند). دیدگاه عمومی در باب «خرابکاری» توسط بورخس خلاصه شده است:

> کنراد برای ما امکانی مهیا می‌کند که مردی را که موجب مرگ کودکی می‌شود درک کنیم؛ هیچکاک به میانجی مهارتش (و به یاری چشمانِ اریبِ سیلویا سیدنی) می‌کوشد عاطفهٔ ما را در برخورد با این اتفاق برانگیزد. تلاش کنراد روشنفکرانه بود حال آن‌که این تلاش در مورد هیچکاک، در بهترین حالت، احساساتی است. و این همهٔ قضیه نیست: فیلم شامل ـ آه، یک فیلمِ ترسناکِ بی‌مزه دیگر ـ ماجرایی عاشقانه است که قهرمانانش ـ پرهیزگار و در عین حال شهوانی ـ خانم ورلاکِ شهیدگون است و کارآگاه مهربان و جذابی که جامهٔ مبدّلِ میوه‌فروش به تن کرده.(۳)

با این حال، به گونه‌ای متناقض، علت اصلیِ جنجال صحنه‌ای بود که در آن هیچکاک دقیقاً از کنراد تبعیت می‌کرد: صحنهٔ انفجاری که در آن کودکی معصوم می‌مُرد ـ صحنه‌ای که کل فیلم حول آن ساخته شده. با این همه، خودِ هیچکاک هم بعدتر در گفتگوهایش با فرانسوا تروفو و پیتر باگدانُویچ از این صحنه اظهار نارضایتی کرد؛ هیچکاک دو دلیل بسیار متفاوت برای برآشفتگی و خشمی که فیلم برانگیخت آورد:

> من در این مورد که گذاشتم پسربچه بمب را حمل کند اشتباهی اساسی کردم. شخصیتی که نادانسته ـ انگار که بسته‌ای معمولی است ـ بمبی را این طرف و آن طرف می‌برد قطعاً حس تعلیق فراوانی درون مخاطب برمی‌انگیزد. پسربچه درگیر وضعیتی شده بود که همدلیِ بسیار مخاطب را نصیبش می‌کرد، در نتیجه وقتی بمب منفجر و او کشته شد مردم آزرده شدند.(۴)

مرگ پسر بچه همهٔ قواعد سنتی را مبنی بر این‌که چه کسی تحت چه شرایطی می‌تواند یک قربانی باشد به هم ریخت. قهرمانان، تصادفی نمی‌میرند؛ قربانیان نیز باید به شکلی مرتکب اشتباه یا گناهی شوند. آن‌ها یا نشانی دارند

[از چیزی] که مانع از همدلیِ تمام و کمال آن‌ها می‌شود، یا آن قدر حاشیه‌ای‌اند که همدلیِ زیادی برنمی‌انگیزند، یا مزاحم پایانِ خوش قصه‌اند، و امثال این‌ها (در مورد شخصیت‌های منفی هم که اصلاً توضیحی لازم نیست). کشتن جانت لی در «روانی» ــ عملاً تنها مورد قتل یک ستاره در فیلمی از هیچکاک ــ به گونه‌ای غیرمستقیم تابع قواعد است، چه او خود جُرمی مرتکب شده: او پول‌ها را دزدیده، اگر چه در مورد او تناسب [جرم و مجازات] به هم خورده است. قهرمان مثبت نیز می‌تواند بمیرد اگر که مرگش به مثابه ایثاری در راه پیروزیِ یک «عقیده» پردازش شود: مرگ او می‌تواند «مقتصدانه» [economized] باشد؛ این مرگ پاداشی در مرتبه‌ای والاتر را در پی دارد، و مرگی بی‌ثمر نیست. جدای این تأثیر مفید [به حال کلیت آدم‌ها و فیلم، اما] این مرگ [ضمناً] ناگزیر است که از قبل به واسطهٔ هشدارهایی زمینه‌چینی هم بشود.

مرگ پسربچه در «خرابکاری» هیچ کدامِ این ویژگی‌ها را ندارد. او تمام همدلی‌ها را در کف خود دارد بی‌آن‌که چیزی این همدلی را تحت‌الشعاع قرار دهد؛ مرگ او بی‌زمینه‌چینیِ قبلی، و [در ساز و کار معناییِ فیلم] کاملاً بی‌دلیل است؛ این مرگ آمرزشی در پی نمی‌آورد. علاوه بر این، مرگ پسربچه همراه است با کشته شدن یک اتوبوس آدمِ بی‌گناه. واقعه همچون ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر به نظر می‌رسد، ضربه‌ای که حتی به واسطه‌ای انتقام نیز نمی‌توان رفع و رجوعش کرد.

دلیل دوم [حتی] متناقض با دلیل نخست به نظر می‌رسد:

> اشتباه بزرگی بود. بمب هرگز نباید می‌ترکید. اگر تماشاگر را تا سرحدّ این نقطه ببرید، آن گاه انفجار به شکلی عجیب و غریب ضد نقطه اوج است. شما تماشاگر را آن قدر مشوش می‌کنید که [در پایان] احتیاج به آرامش دارد.(۵)

چرا این لحظهٔ ضد نقطه اوج توسط رخدادی خلق می‌شود که کاملاً قابل پیش‌بینی بود و همچون خود شالودهٔ تعلیق عمل می‌کرد؟ پس این انتظار دقیقاً

به این خاطر به یأس تبدیل می‌شود که حوادث قابل انتظار و احساسات تماشاگر برآورده نمی‌شود و چرا که دقیقاً این انتظار به همان چیزی دست می‌یابد که از ابتدا می‌خواسته است. این قضیه این‌جا به دلیل یک ترفند هیچکاکی دیگر به شکلی حتی حادتر رخ می‌نمایاند: لحظه‌ای تأخیر پیش از وقوع فاجعه؛ بمب قرار است ساعت یک و چهل و پنج دقیقه بترکد. [در فیلم می‌بینیم که] این لحظه واقعاً گذشته است و در وقفه‌ای کوتاه مردم تقریباً آرامش یافته‌اند. («همهٔ این مدت می‌دونستیم که نمی‌شه همچین اتفاقی بیفته») و همه در انتظار توجیهی معقول برای این عدم انفجارند. پس از لحظه‌ای کوتاه که ضربانِ میلِ تماشاگر متراکم می‌شود، بمب با نیرویی مضاعف منفجر می‌شود؛ و انتظارات نیز به گونه‌ای مضاعف نقش برآب می‌شوند. انفجار با وجود این‌که بسیار زود روی می‌دهد، [با این حال] بسیار دیر روی می‌دهد. تماشاگری که از پیش آماده نشده از این انفجار یکه می‌خورد.

این تأخیر را می‌توان همسانِ دو تأخیر مشهور دیگر گرفت. یکی در «حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر»، وقتی که تماس تلفنی بسیار دیر روی می‌دهد و قاتل دیگر دارد آماده ترک محل جنایت می‌شود (بدین ترتیب، موضع مخاطب تغییر می‌کند، مخاطب به ناگهان می‌خواهد که قاتل بماند) و دیگری در «روانی» وقتی ماشینی که حامل جسد ماریون است، در حال فرو رفتن در باتلاق، لحظه‌ای متوقف می‌شود (باز هم انتقال میل تماشاگر به سمت نورمن، با این امید که ماشین به طور کامل فرو خواهد رفت) این دو تأخیر نقشی واحد را در اقتصاد تعلیق ایفا می‌کند (و تعلیق در نهایت چیزی جز شکلی از رفتار مقتصدانه نیست) در حالی که در «خرابکاری» این اقتصاد ناکام می‌ماند: تأخیر تنها موجد سرخوردگی می‌شود و خشم؛ تأخیر این‌جا نمی‌تواند مقتصدانه یا برآورندهٔ تاوانی باشد.

دو دلیلی که هیچکاک در حمایت از پشیمانیِ بعدترش آورد در نهایت

حاصلی ندارند جز نقض قواعد اقتصاد: دلیل نخست این قاعده را که هر قربانی‌ای باید تاوان دهندهٔ خطایی باشد نقض می‌کند (که در «خرابکاری» این‌گونه نیست)؛ و دومی این قاعده را که تعلیق نیز خود باید تاوانی دهد. هر تعلیقی باید همراه آمرزشی باشد. اما در «خرابکاری» تماشاگر احساس می‌کند سرش کلاه رفته چرا که همانچه که او می‌خواسته است شده بی‌آن‌که آمرزشی در کار باشد. مسئلهٔ داستان فیلم و اقتصادِ درونی آن، در «خرابکاری» شکل رادیکال و به خصوص بزک‌ناشده‌ای یافته است: تماشاگر می‌خواهد داستان فیلم را هم باور کند و هم نکند. او طبق این تصور که شخصیت حسب اعتقادش تاوان می‌دهد موضع می‌گیرد. وقتی پیش‌فرضی که موجد تعلیق است تحقق می‌یابد تأثیری همچون تأثیرِ menetekel [دیوار نوشته] را پی می‌آورد. این پیش‌فرض سوژه را با ویران شدنِ بی‌دلیلی مواجه می‌کند که منجر به این می‌شود که تماشاگر خودش را کاملاً درگیر با میل خویش می‌یابد. او در این ناکامی ــ انگار که در یک دام ــ گرفتار شده است، و تعلیقی که در تمام فیلم جاری بوده [حالا] بدل به اضطراب می‌شود. داستان فیلم از تولید واقعیت دست می‌کشد، از مرزی که بر آن حرکت می‌کرده می‌لغزد و موجب زخم یا ترومایی می‌شود که تعادل جهان داستانی را کاملاً از هم می‌پاشاند.

با وجود این‌که تمام فیلم‌های هیچکاک حول رویدادی تروماتیک متمرکزند، رویدادی که متضمن مواجههٔ سوژه و میل اوست (و شکل نابش همراهِ آن جمله معروفِ «تو چه می‌خواهی؟» در انتهای «پنجرهٔ عقبی») است اما «خرابکاری» شاید تنها موردی است که در آن جراحتِ تروماتیک التیام نمی‌یابد، این جراحت را نمی‌توان به هیچ ضرب و زوری دوباره به درون قالب داستان کشاند. دومین قتل فقط به این کار می‌آید که جراحت را جاودانه کند، و حامل آمرزشی برای خانم ورلاک نیست. این آمرزیده نشدن ما را با سرخوردگی رها می‌کند چنان که خود هیچکاک را نیز چنین کرد.

رومر و شابرول بحث می‌کنند که «خرابکاری» فیلمی غیرهیچکاکی است

که ساز و کارِ ناپروردهٔ تعلیقش از ظرافت هیچکاک در بهترین آثارش فاصله دارد، و این‌که «خرابکاری» عمدتاً هم از سوی کسانی ستایش شده که جز در مورد این فیلم، هیچکاک را دوست ندارند.[۶] این داوری پرسش جالبی را موجب می‌شود و مسئله‌ای را پیش می‌کشد: آیا قهرمانی را که نادانسته بمبی حمل می‌کند می‌توان مثالی از تعلیق هیچکاکی به حساب آورد؟ پرسشی عام‌تر: به خصوص در مورد شکل هیچکاکیِ تعلیق، آیا این کافی است که تماشاگر [صرفاً] بیش‌تر از قهرمان بداند؟ به نظر می‌رسد که این مورد اخیر شکل کاملاً سنتیِ ایجاد تعلیق است ــ که در ادبیات نیز مفصلاً از آن بهره گرفته شده.

مقالهٔ اکنون کلاسیک شدهٔ پاسکال بونیتزر[۷] موجزترین استدلال را در باب تعلیقِ خاصِ هیچکاکی به دست داده است. او استدلال می‌کند که پس از آشناییِ گریفیث با تدوین، سینما معصومیتِ نخستین خویش را از دست داد. تا آن زمان سینما را می‌شد کم و بیش بازنماییِ «خنثا»ی چیزها و رخدادها انگاشت، به مثابه نگاهی [gaze] که خود را در مقام نگاه نمی‌نمایاند. هیچکاک آن تحول نخستین در عرصهٔ سینما را تا به انتهای راهش پیش برده است به شکلی که [در آثار او] انگار نگاه خودمحور و ابژهٔ اصلی تعلیق است. بونیتزر نشان داده است که بدین ترتیب کارکرد نگاه به طور طبیعی مضاعف می‌شود. این کارکرد به ناگزیر در مقام نوعی لکه [*blot*] ظاهر می‌شود، نوعی *fascinum* در دایرهٔ فهم. این لکه زندگیِ خوش و خرمِ متداول و نظمِ متعارف امور را درهم می‌شکند و خود چون پیکری بیگانه و عنصری ضد طبیعی درونِ الگویی طبیعی پدیدار می‌شود. این لکه پیش‌زمینهٔ به سامانِ اثر را منحرف می‌کند و کنار می‌زند، پیش‌زمینه‌ای که به ناگهان سرشار از قابلیت‌هایی نامعمول می‌شود. برای دستیابی به این جلوهٔ هیچکاکی، تدوینِ موازی انتخاب بسنده‌ای نیست (نزدیک شدن چاقویی به بدن آدمی، سپس تصویر اتومبیلی غران ــ آیا اتومبیل به موقع می‌رسد؟) این جلوه برآمده از بازنماییِ

مجزا، و در نتیجه موازیِ دو (یا چند) رخداد است. یکی بیرونی (exterior) و دیگری درونی (interior)؛ تعلیق، حاصل همراهیِ این‌هاست. این ترفند هنگامی مُهر هیچکاکی می‌خورد که خطر بیرونی در درونی مستحیل شود، آن هنگامی که لکه کلیت اثر را زیر سیطره می‌گیرد. همان طور که ژان ناربونی اشاره کرده[۸] این درست است که در مورد هیچکاک آن امر بیرونی حوزهٔ دید با امر درونی آن حوزه ناهمگن است (برخلاف رنوار و بسیاری دیگر، که در آثارشان دوربین می‌تواند به راحتی در فضا[ها]یی همگن و پیوسته حرکت کند) اما آن امر بیرونیِ ناهمگن به ناگزیر باید بر امرِ درونی اثر گذارد، و همین تنش خودِ فیلم را موجب شود.

به لحاظ نظری، می‌توان از دو مورد کاملاً مشخص صحبت کرد: تدوین موازی و کارکرد هیچکاکیِ لکه (ناربونی آن را «نشانه‌ای که نشانهٔ چیزی نیست»[۹] می‌خواند، دلوز[۱۰] *demarque*، و...) خب، حالا این وسط تکلیف مورد ساده و بسیار متداولِ تماشاگری که بیش‌تر از قهرمان می‌داند چیست؟ بونیتزر مثال مهمی می‌آورد از این که تعلیق «هیچکاکی» چگونه با بهره‌گیری از نمایی ابتدایی ــ به سان نماهای لومیرها ــ به توفیق می‌رسد. بونیتزر می‌گوید اگر در صحنه‌ای ساده سربازی بکوشد دختری را که کودکی در کالسکه به همراه خود دارد اغوا کند، کل کاری که می‌شود کرد این است که گونه‌ای آگاهیِ اضافی ضمیمهٔ صحنه کنیم (مثلاً این که سرباز یک قاتل است یا این که دختر می‌خواهد از شرّ کودک خلاص شود). نمایی مشابهِ این ارزشی بسیار متفاوت می‌یابد، و به تسخیر اضطرابات و قابلیت‌هایی دهشت‌بار درمی‌آید.

با این وجود، این مثال ابتدایی در مرتبه‌ای همقدرِ آن مثال‌های دیگری که بونیتزر از آثار هیچکاک می‌آورد نیست (آسیاب بادیِ مشهور در «خبرنگار خارجی»، سیگار قاتل در «پنجرهٔ عقبی»، و غیره) زیرا در آثار هیچکاک نمودی از آگاهیِ اضافیِ ما در خود حوزهٔ دید موجود نیست؛ نگاه در لکه هیچ قرینه‌ای ندارد. نیاز به هیچ ترفند سینمایی‌ای نبوده، نما آن چنان که بوده

باقی می‌ماند، این ماییم که ـ خیلی ساده ـ به میانجی نمای مجزایی دیگر آگاهیِ اضافی به دست می‌آوریم. با این حال قضیه را هنوز نمی‌توان به حد تدوین موازی تقلیل داد. ممکن است که این دو نما جدا از هم باشند اما برای برساختن تعلیق نیازی به حضور تناوبیشان، پشتِ سرِ هم، نیست. (تدوین موازی تمام نیرویش را از همین تناوب می‌گیرد). آگاهیِ مازاد، خود برای تداوم دادن تعلیق تا مدت زمانی بسیار کفایت می‌کند. وقتی لکه در گسترهٔ تصاویر نباشد، یعنی که دقیقاً در خودِ همان آگاهیِ مازاد است ـ همین کافی است تا آرامش معمول مختل شود و دید ما از درون [اثر] به سمت سازمان دادنِ نگاه هدایت شود. لکه نه در آنچه می‌بینیم، که در خودِ نگاه است.

بدین ترتیب آگاهیِ مازادِ تماشاگر نقطهٔ تقاطع تدوین موازی و کارکرد لکه در مقام تنش درونی تصاویر است، این آگاهی مازاد از حیث فنی حاصل دو نمای مجزا از هم است که اولیشان به هیچ وجه در دومی باز نموده نشده. لکه ـ غیرِ زمانی که آگاهیِ اضافی کلیت را نقض کند ـ ساکنِ نگاه است و همهٔ اجزا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این وضعیت را می‌توان درجهٔ صفر تعلیق خواند. نگاه خنثی وضوح خود را از دست می‌دهد، و خود را همچون نگاهی جهتدار و ـ بدین ترتیب ـ لکه‌ای نادیدنی در همان تصویر می‌نمایاند.

آگاهیِ مازاد، در بادیِ امر و پیش از هر چیز، آگاهی‌ای است در باب نگاه در مقام واسطهٔ [ادراک] تصویر سینمایی. اما همین آگاهی مازاد ضمناً عدم آگاهی را هم همراه می‌آورد. آگاهیِ مازاد تماشاگر را با ناآگاهیِ خودش رویارو می‌کند. اگر که موقعیت اولیه آشنا و قابل پیش‌بینی بود، آگاهیِ مازاد آن را غامض و نامشخص می‌کند، نتیجه یکسر غیرقابل پیش‌بینی می‌شود و خارج از حیطهٔ شناختِ قابل کسب می‌ماند ـ موقعیت بدل می‌شود به مجالی که در آن سوژه میان مازاد آگاهی و عدم آگاهی‌اش دوشقه می‌شود؛ آگاهی مازاد بدل به عدم آگاهی می‌شود. اُبژه‌ها وجه کارکردیشان را از دست می‌دهند و می‌شوند نشانه‌هایی رمزی که معنای معمولشان را از دست

داده‌اند و بنابراین پذیرای انواع دلالت‌هایند. در نتیجه کارکرد لکه در نهایت چیزی غیر از شکل بسط یافته و بازتابیدهٔ کارکرد نگاه نیست، آن‌گاه که [نگاه] به وسیلهٔ نوسان میان آگاهی مازاد و عدم آگاهی سازمان داده شده است. لکه نمودِ این نگاه است که در یک نقطه تمرکز یافته. در این نقطه، درجهٔ صفر [تعلیق] به بیان ایجابی‌اش دست می‌یابد.

تعلیق در «خرابکاری» به شکلی انجام می‌رسد که هنوز ابتدایی و ناپرداخته است. هیچکاک هنوز استاد ترفندهای [ابداعیِ] خودش نیست و، با مهره‌هایی بازی می‌کند که از دست می‌گریزند. تمامیِ فیلم‌های هیچکاک حول تعادلی ساخته شده‌اند که به وسیلهٔ رخدادی تروماتیک، مثل یک قتل، به هم خورده، و در انتها هم تعادل دوباره برقرار می‌شود. فرمولِ معمول هالیوود همیشه ــ دست‌کم ظاهراً ــ متقاعدکننده است اگر چه تروما سایه‌اش را معمولاً بر آغاز «متعارف» و پایان «متعارف» اثر می‌گسترانَد. به نظر می‌آید که این فرمول در «خرابکاری» شکست خورد؛ پایان فیلم نمی‌تواند ترومای اثر را حل و فصل کند (حتی به بهای تناقض [درونیِ منطقِ اثر]، چنان که در بسیاری فیلم‌های دیگر می‌بینیم)، هیچکاک از مرزی مشخص فراتر می‌رود، خود او هم همچون پسربچه‌ای به نظر می‌آید که نادانسته بمبی را حمل می‌کند. بنابراین شاید دورگنات به درستی اشاره می‌کرد که تداوم «خرابکاری» را باید در «روانی» یافت، جایی که هیچکاک دوباره از مرز درمی‌گذرد، در «روانی» اما، او در اوج توانایی استادانه‌اش است و آن چنان ترومایی برمی‌سازد که نه خودش و نه تاریخ سینما نتوانست [با منطق معمول] سازگارش کند.

باید به چند نکته دیگر در بارهٔ صحنهٔ مشهور «قتل» ورلاک اشاره شود. ورلاک جزو آن دسته شخصیت‌های منفی هیچکاک است که امکان ندارد کسی به طور کامل موضع خود را در قبالش مشخص نکند، (این است آنچه برخی

از پایان‌های خوش آثار او را به‌گونه‌ای دوپهلو می‌کند). در این صحنه چاقویی که سرِ میز شام است بدل به ابژه‌ای جذاب می‌شود ــ نخست برای تماشاگر (این سومین وعدهٔ غذایی است که در فیلم می‌بینیم، و این موتیف تا بدین جا به‌خوبی پرورده شده)، سپس برای سیلویا، و دست آخر برای خودِ ورلاک که نگاه سیلویا را تعقیب می‌کند و به تدریج آن چیزهایی را که نگاه سیلویا درگیرشان است درمی‌یابد. با این حال، ورلاک نمی‌کوشد از خود حفاظت کند، او تقدیرش را می‌پذیرد، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد این قتل نوعی خودکشیِ نه چندان از سر میل باشد. دقیق‌تر: مرگ ورلاک پیامد دو کنش است؛ دو عملی که [هر دو] در نیمه راهشان معلق مانده‌اند ــ نوعی کنش که «به‌صورتی متوقف و معلق شده انجام شده است.»[۱۱] حملهٔ سیلویا با چاقو کنشی مهار شده است، او نمی‌تواند چاقو را تا انتها فرو ببرد. او تنها می‌تواند موجب کنشی شود؛ اما نیمهٔ دیگر کار توسط خود ورلاک انجام می‌شود، در قالب گونه‌ای کنشِ کیفر دادنِ خود. بنابراین قتل در واقع نتیجهٔ موفق انطباق دو کنش شکست خورده است؛ هیچ کدام از دو کنش خود به تنهایی نمی‌توانستند کار را به سرانجام برسانند. این‌ها [البته] کافی نیست تا سیلویا را از گناه معاف کنیم؛ پایان اثر در ما حسی ناآرام باقی می‌گذارد از این که تعادل اخلاقی جفت و جور نشده است. کارآگاهی که خواسته بر جنایت سیلویا سرپوش بگذارد نیز از گناه سهمی می‌بَرَد ــ همچون انتهای «حق‌السکوت» و تا حدی «سایهٔ یک شک»، آن جاهایی که قهرمانانِ پلیس به سوی فرد گناهکار گرایش می‌یابند و شکل طبیعیِ اجرای قانون را تعطیل می‌کنند. اگر نزد هیچکاک پلیس ابژه‌ای شایستهٔ توجه است، [به این معناست] کم‌ترین کاری که پلیس‌ها می‌توانند بکنند سرپوش گذاشتن بر جنایات است.

ترجمهٔ بهرنگ رجبی

یادداشت‌ها

1. Eric Rohmer and Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris: Editions d'aujourd'hui 1976, p. 53.
2. Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber 1974, pp. 137-8.
3. Jorge Luis Broges, *Sur le cinéma*, Paris: Edgardo Cozarinsky 1979, p. 87.
4. François Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther 1969, p. 118.
5. Quoted from Durgnat, p. 138.
6. Eric Rohmer and Claude Chabrol, pp. 52-5.
۷. نگاه کنید به مقاله «تعلیق» پاسکال بونیتزر در همین کتاب.
8. Jean Narboni, 'Visages d'Hitchcock', in *Cahiers du cinéma, hors-série 8: Alfred Hitchcock*, Paris 1980, p. 38.
9. Ibid., p. 33.
10. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Movement-Image*, London: The Athlone Press 1986, p. 203.
11. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Pyscho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, p. 116.

۳

رمز سرنوشت

میشل شیون

هیچ چیز در روایت، به ویژه در روایت سینمایی، پیش‌پا افتاده‌تر از برقراری پیوند بین سرنوشت یک شخصیت و نوای موسیقی نیست.

«همچنان که زمان می‌گذرد» ترانهٔ عاشقانِ فیلم کازابلانکا، اریک و اِلسا، است. باید یادآوری کرد که در ابتدا خواندن این ترانه در کافهٔ ریک ممنوع و سرکوب شده بود و در نهایت زنی اغواگر و فریبنده، سام سیاه‌پوست و خوش‌برخورد را وادار می‌کند تا آن را بنوازد و افسون آن را دوباره زنده کند: سام، برام بزنش. خود ریک نیز که در شش و بش مانده به نوبهٔ خود از سام می‌خواهد: دوباره بزنش.

در فیلم بهای آزادی، ساخته آگوستو ژنینا، ترانهٔ عاشقانه‌ای هست که زن قهرمان فیلم با آن به مرد زندگی‌اش اظهار وفاداری می‌کند؛ اما مرد آن را نمی‌پذیرد چرا که با صدای همین موسیقی و همین ترانه است که زن را از روی حسادت خواهد کشت؛ آن هم در حالی که زن بازیگر معروفی شده است و خود را بر پرده سینما می‌بیند که مشغول خواندن این ترانه است و هم چون خواننده فیلم کاخ کارپات‌ها غرق آن شده است.

این ایده که ملودی موسیقایی بیش از آن‌که یک ملودی مرگبار باشد پیامی است رمزگذاری شده که حامل مرگ است، در خدمت «مک گافین» (موضوعی

پوچ که بر سر آن می‌جنگیم) دو فیلم جاسوسی معروف دهه سی بوده است: رسوا ساخته فون استرنبرگ و بانو ناپدید می‌شود ساخته آلفرد هیچکاک.

در فیلم استرنبرگ، جاسوس که نقشش را مارلنه دیتریش بازی می‌کند در حین یادداشت یک ملودی موسیقایی رمزگذاری شده که حامل پیامی سری است توسط نیروهای روس دستگیر می‌شود. دشمن او که سرهنگی روس با بازی مک لاگلن است، در حالی که مشغول نواختن قطعه‌ای با پیانوست، آن هم به سبکی که به گونهٔ عجیب کروماتیک و «مدرن» است، به او می‌گوید: «هر کدام از این نت‌ها نمایانگر مرگ میلیون‌ها انسان است.» فیلم هیچکاک یک روایت اجتناب‌ناپذیر در بارهٔ بلوغ است که دال و سهمش را از طریق قطعه‌ای موسیقی به دست می‌آورد و کسی که آن را در فیلم به‌کار می‌گیرد نیز بر دلبخواهی و اختیاری بودن آن تأکید می‌کند: «از خودم می‌پرسم چرا این مأمورهای ادارهٔ ضدجاسوسی به سادگی از یک کبوتر نامه‌رسان برای انتقال پیام‌هاشان استفاده نمی‌کنند؟»

قطعاً بانو ناپدید می‌شود نیز از آن دست فیلم‌های سیاسی و اخلاقی است که به ضعف دموکراسی در برابر توتالیتاریسم نوپای دههٔ سی می‌پردازد، اما علاوه بر این، فیلم حکایت بلوغ نیز هست؛ گیلبرت و اریس، دو جوان که در ابتدا بسیار بی‌بند و بار و خودخواهند، با یکدیگر برخورد می‌کنند و از میان بدبختی‌ها و رنج‌هایی که می‌کشند به بلوغ می‌رسند.

«بانو ناپدید می‌شود» نیز مانند سایر روایت‌هایی که نمایانگر بلوغ فکری‌اند (مثلاً فلوت سحرآمیز) با یک سری ناپدید و غیب‌شدن‌ها نقطه‌گذاری شده است؛ کلمه انگلیسی «to vanish» در معنای حقیقی و مجازی‌اش به معنای ناپدید شدن و غیب شدن است. برای فهمیدن استعارهٔ قطار که بخش اعظم فیلم در آن می‌گذرد می‌توان به مقایسهٔ این ناپدید شدن‌ها با «خاموشی‌ها» و «تونل‌ها» پرداخت که راهی هستند برای رسیدن به دومین زایش [حاصل از بلوغ] که در تمام روایت‌های بلوغ فکری به چشم می‌خورند.

فیلم با ناپدید شدن پیرزن، خانم فروی، در قطار آغاز می‌شود. این ناپدید شدن همزمان است با به خواب رفتن آیریس که روبروی پیرزن در کوپه نشسته است. دومین «تونل»، تونلی است که در آن نام خانم فروی که توسط خود او روی شیشه بخار گرفته قطار نوشته شده، محو می‌شود؛ این نام نوشته شده بر شیشه قطار پس از ناپدید شدن خانم فروی تنها گواه حضور اوست؛ چرا که وقتی آیریس به دنبال او می‌گردد کسی او را به خاطر نمی‌آورد. این نام که پیرزن آن را با ورود قطار به تونل بر شیشه نوشته بود، چرا که در آن لحظه آیریس نمی‌توانست صدای او را بشنود، مدتی بعد توسط دختر جوان که پاک از پیدا کردن نشانه‌ای از او دلسرد شده دیده می‌شود؛ اما درست در لحظه‌ای که دختر نام نوشته شده روی شیشه را می‌بیند هوایی که بر اثر ورود قطار به تونل دیگری به شدت وارد می‌شود، حروف نوشته شده را پاک می‌کند؛ حروفی که تنها گواه آیریس هستند برای اثبات آنچه از سر گذرانده است. این سوسوی واقعیت که به همان سرعتی که بر شیشه ظاهر می‌شود از بین می‌رود و از این نظر یادآور پرده سینماست، ایده‌ای متعالی دارد و از بسیاری جهات نزدیک به آن چیزی است که تروفو دوست داشت از زیر برج جدی نقل قول کند (جایی که اینگرید برگمن مجبور می‌شود در شیشه پنجره به خود نگاه کند جایی که مردی که او را دوست دارد شاهد این نگاه کردن است). این سوسوی واقعیت در عین حال به ذات سینما هم اشاره دارد.

وقتی آیریس متوجه بارقه‌ای از ظهور دوباره و فرار نام گمشده می‌شود، به همراه گیلبرت در رستوران قطار است و اگر گیلبرت متوجه این نام نمی‌شود به این خاطر است که محو تماشای دختر جوان است. اما گیلبرت نیز باید نامی را در روشنایی پشت شیشه قطار پیدا کند ــ مارکِ چای (هری‌من) که به طور معجزه‌آسایی پیش از آن‌که برای همیشه ناپدید شود در برابر چشمان او ظاهر می‌شود. این مارک همان مارک چای مورد علاقهٔ پیرزن است که گیلبرت تا آن لحظه چندان علاقه‌ای به پذیرفتن وجود او نشان نمی‌دهد.

بعد از محو شدن نام‌های مختلف، ناپدید شدن خانم فروی و خوابیدن آیریس، آخرین محو شدن، محو شدنِ ملودی رمزگذاری شده‌ای است که خانم فروی، جاسوس انگلیسی، برای به دست آوردن آن به تایرول که محل آغاز ماجراست آمده تا آن را برای سازمانش گزارش کند.

هیچکاک برای تشدید تأثیرگذاری این ملودی، در تمام طول فیلم از موسیقی همراهی‌کننده استفاده نمی‌کند: هیچکاک تنها در تیتراژ آغازین و صحنه‌های اولیه فیلم که نمایشگر کوهی تک‌افتاده و پوشیده از برف است که قهرمانان فیلم عزیمت خود را از آن‌جا آغاز می‌کنند، از موسیقی استفاده کرده است. از سویی دیگر، بسیاری از ملاحظات و شوخی‌ها حاصل نقش مهمی‌اند که موسیقی در فیلم داشته است: یکی از اولین پلان‌های داخلی هتل کوهستانی، پلانی است که در آن از یک ساعت مکانیکی در حال زنگ زدن به جای کوکو، یک ترومپت‌نواز خارج می‌شود که سروصدای بی‌پایان و ملال‌آوری به سبک لی‌لی‌پوتی‌ها برپا می‌کند؛ کمی بعدتر، دو کریکت‌باز جوان انگلیسی در گفتگوهایشان به زیاده از حد طولانی بودن سرود ملی کشورشان اشاره می‌کنند.

کمی بعد خانم فروی وارد صحنه می‌شود و خود را به عنوان معلم سرخانه و استاد موسیقی در حال سفر معرفی می‌کند. پشت مکالمه پیش‌پا افتاده‌ای که پیرزن با دو مرد برقرار می‌کند صدایی خارج از قاب می‌شنویم که صدای تنور مردی است که ترانه غمگینی را به شیوه‌ای عامیانه می‌خواند. خانم فروی علاقه‌اش به موسیقی را بهانه می‌کند و می‌رود تا از نزدیک و از پنجرهٔ اتاقش صدا را بشنود.

این ملودی خوش‌آهنگ که خانم فروی قصد حفظ کردنش را دارد، با موسیقی دیگری آمیخته و پوشیده شده است، با سر و صدای گوش‌خراش سازهای بادی و گام‌های سنگین رقصان که از طبقه بالا به گوش می‌رسند. گیلبرت، بازیگر نقش اول جوان فیلم، این‌گونه وارد قصه می‌شود: او

دانشجوی موسیقی است و به این منطقه آمده تا موسیقی‌های عامیانه محلی را گردآوری کند. وقتی یکی از کارکنان هتل می‌آید تا بنا به درخواست آیریس که در اتاق زیرین گیلبرت اقامت دارد از او خواهش کند تا کم‌تر سر و صدا راه بیندازد، او را می‌بینیم که با نوعی کلارنیت محلی آهنگی گوش‌خراش می‌نوازد، در حالی که دهاتی‌های منطقه را مجبور کرده است با این آهنگ برقصند تا او حرکات پایشان را ببیند.

یک دانشجوی موسیقی جوان و یک استاد موسیقی جعلی، تصادف جالبی است اما مدتی طول می‌کشد تا گیلبرت و خانم فروی در عمل یکدیگر را ببینند. پیرزن باید ابتدا ربوده و «محو» شود و سپس دوباره توسط آیریس و گیلبرت پیدا شود. تا مدتی، گیلبرت با پیام موسیقایی که فیلم حول محور آن می‌گردد هیچ ارتباطی ندارد، اما در عوض با یک موسیقی گوش‌خراش و نابجای دیگر که آن هم به نوبه خود نوعی پیام رمزی است ارتباط می‌یابد، یعنی همان موسیقی مجلس عروسی که زمینه را برای نخستین ملاقات طولانی گیلبرت و آیریس فراهم می‌کند و در همان ابتدا خبر از دلبستگی و نامزدی فرجامین آن دو با یکدیگر می‌دهد.

بعد، هنگامی که سکوت دوباره حکمفرما می‌شود و جاسوس نغمه‌سرا نوای زیبا و محزون خود را بار دیگر سر می‌دهد، خانم فروی قادر است دوباره ملودی را بشنود و تک‌تک نت‌های آن را به خاطر بسپارد. اما چیزی که او قادر به شنیدن آن نیست، صدای خفهٔ کوتاهی است که پس از آخرین نت ملودی و هنگامی که دستی از تاریکی برای کشتن خواننده بیرون می‌آید، از گلوی او خارج می‌شود. بانوی پیر در سکوت ملودی را زیر لب با خود تکرار می‌کند و سپس به اتاق خود برمی‌گردد.

نکته قابل تأمل این‌که هنگامی که خانم فروی بالکن را ترک می‌کند، هیچکاک با یک برش سریع دوباره به پس‌زمینهٔ تاریک برمی‌گردد و به نرمی با شروع سریع صحنهٔ بعدی (ایستگاه قطار، روز بعد، هنگام حرکت قطار) و

موسیقی بعدی (صدای نامحسوس یک آکاردئون)، تأثیری را که موسیقی بر جای گذاشته زایل می‌کند. مانند هیاهوی اتاق گیلبرت در فصل پیش، این‌جا هم نوای آکاردئون در خدمت انحراف توجه ما از چیزی است که هنوز قرار نیست آن را به عنوان محمل و مرکز اصلی درام تشخیص دهیم. در همین زمان، مسئلهٔ حساس توقف موسیقی هم پیش می‌آید.

ملودی‌ای که در واقع همان پیام رمزی است، بار دیگر هنگامی ظاهر می‌شود که خانم فروی به سلامت سوار قطار شده، با آیریس درکابین نشسته است و آن را هنگام کار زیر لب زمزمه می‌کند. در واقع این ملودی برای آیریس مثل یک لالایی است و او همان طور که به نوای آن گوش می‌دهد کم‌کم خوابش می‌برد. در همین زمان و در میان همین ملودی است که خانم فروی ناپدید می‌شود و عملاً میان نت‌های موسیقی حل می‌شود.

البته خانم فروی می‌توانست عصر روز قبل، این ملودی را روی یک تکه کاغذ یادداشت کند و به این ترتیب از خطر تکراری زیرلبی آن برای همیشه یا خطر فراموشی آن پرهیز کند. گذشته از این‌که اجتناب خانم فروی از این عمل باعث به‌وجود آمدن یکی از عناصر مهم تعلیق فیلم می‌شود، به اعتقاد من حیات صرفاً شفاهی موسیقی یکی از اصول نمادین این بازی نیز هست. از سوی دیگر، ارتباط گیلبرت با موسیقی از همان ابتدا نوشتارانه و ادیبانه توصیف شده است. وقتی برای بار اول گیلبرت را می‌بینیم، قلمدانی همراه دارد تا حرکات رقص را در آن یادداشت کند و در ترن برای آیریس از کتابی بسیار طولانی می‌گوید که راجع به موسیقی فولکلور تهیه کرده است، در واقع به نظر می‌رسد ارتباط گیلبرت با موسیقی بیش‌تر براساس گردآوری و غریزه معرفت‌شناسانه‌ای باشد که از پدرش به او به ارث رسیده است تا براساس احساسات.

با این همه در قسمت پایانی در حالی که مبارزه بین قهرمانان داستان ما که در قطار سنگر گرفته‌اند و فاشیست‌هایی که آن‌ها را محاصره کرده‌اند به اوج

خود رسیده است، خانم فروی پیش از آن‌که هرگونه تلاشی برای فرار بکند، این پیام مهم را با طیب خاطر به گیلبرت می‌گوید.[۱] اما خانم فروی نت‌ها را به او نمی‌دهد بلکه در بحبوحه تیراندازی آن را یک یا دو بار برایش زمزمه می‌کند و او نیز به جای آن‌که آن را با همان دقتی که در جمع‌آوری موسیقی‌های عامیانه دارد بر روی کاغذ بنویسد، در راه بازگشت با حالتی شیفته‌وار می‌خواند.

هنگامی که گیلبرت و آیریس به لندن باز می‌گردند؛ در حالی که در اتاق انتظار دفتر روابط بین‌الملل منتظرند و آماده تحویل پیام هستند؛ ناگهان پیام از یاد گیلبرت می‌رود. «پرید!»، گیلبرت فریاد می‌کشد که پرید، یعنی درست همان کلمه‌ای را به‌کار می‌برد که آیریس بعد از دیدن نام خانم فروی بر شیشه قطار و پاک شدن آن در همان لحظه بر زبان آورده بود. گیلبرت قطعاً در تلاش ناکامش برای یافتن نت مزبور مارش عروسی مندلسون را می‌خواند. هنگامی که پیانویی در اتاق مجاور ملودی فراموش شده‌ای را به گونهٔ باشکوه و عالی می‌نوازد، آیریس و گیلبرت به وحشت می‌افتند. زن و مرد جوان برای پیدا کردن ملودی گمشده وارد اتاق می‌شوند و خانم فروی دست آن‌ها را می‌گیرد و با یک حرکت آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، به این ترتیب ملودی رمزگذاری شدهٔ گمشده مارش حقیقی عروسی آن‌ها می‌شود.

بعد از آخرین دریچه، آخرین تونل، است که ملودی خانم فروی، ملودی انتقال، با هارمونی باشکوه خودش دوباره به صدا درمی‌آید. گیلبرت برای رسیدن به آیریس نه تنها باید نام دیگری برای او بیاورد ــ نام چای هری‌من ــ بلکه با پذیرفتن رابطه‌ای با موسیقی که دیگر مکالمه‌ای نوشتاری و منفعل نیست بلکه شفاهی و زنده است، باید خطر از یاد بردن موسیقی (و عمل نکردن به مأموریتش) را نیز به جان بخرد. (فراموش نخواهیم کرد که یک مرد پیش از این با انتقال این پیام زندگی‌اش را از دست داده است).

سرانجام این‌که باید توجه کرد که هیچکاک در نهایت به خاطر پافشاریش

بر این برداشت که «مک گافین» هیچ چیز نیست؛ به دقت مراقب بوده است تا ترجمانی از پیامی موزیکال به ما ندهد، از آنچه در واقع رمز سرنوشت است.

ترجمهٔ سمیرا قرایی

یادداشت‌ها

۱. «پیام؟ اون یک نغمه است. البته شامل یک رمزه. می‌خوام اونو به خاطر بسپری.»

۴

پدری که کاملاً نمرده است

ملادن دالر

ما مشغول تماشای زنی هستیم که شوهرش را تماشا می‌کند: آیا شوهر قاتل است؟ الگوی کلی بسیار ساده است، با این حال همین الگوی ساده قادر است کل درام پیچیدهٔ نگاه را در خود جای دهد.

نخست این‌که، در تمام طول فیلم نگاه ما به نگاه دیگری محدود شده است: ما کسی را تماشا می‌کنیم که در حال تماشا کردن است، ما تنها از خلال چشمان لینا می‌بینیم و هیچ چیز خارج از افق دید او نمی‌بینیم. ما اطلاعات اضافی کافی برای قضاوت دربارهٔ «بی‌طرفی و عینی‌گرایی» او در اختیار نداریم. اما حامل این نگاه بودن، تمام مدت در مرکز داستان قرار داشتن، چندان درخور قهرمان زن داستان ما نمی‌نماید (لااقل در دو سوم انتهای فیلم و پس از ازدواج او به رغم میل پدرش). تماشا کردن، فعالیت عمدهٔ لینا است: او در تمام صحنه‌ها حضور دارد، ساکن و خنثی، و با نگاه خود هر صحنه را از نگرانی‌ها، سوءظن‌ها و ترس‌هایش می‌آکند. او تماشا می‌کند، اما نمی‌بیند.[۱] «آن‌ها چشم دارند، اما نمی‌بینند» ــ این شعار انجیلی می‌تواند سرلوحهٔ تقریباً تمام فیلم‌های هیچکاک قرار گیرد؛ اما ندیدن، شرط میزانسن نگاه است.

اشتغال ذهنی هیچکاک به نگاه، در همهٔ فیلم‌های او حضوری مطلق و همه‌جانبه دارد، اما فیلم سوءظن به‌ویژه، این حضور را به شکلی تکان‌دهنده تصویر می‌کند. همین الگو بعدها ادامه می‌یابد و در فیلم پنجرهٔ عقبی به شکلی

رادیکال شده ظاهر می‌شود. در این فیلم جفری (جیمز استوارت)، درست مانند لینا، به بی‌کنشی محکوم است، پای شکسته‌اش او را عملاً بی‌حرکت کرده است و وجودش به یک نگاه تقلیل یافته است. کسی که در برابر نشانه‌های رازآلود ساختمان‌های مقابل پنجره قرار گرفته است. او هم تماشا می‌کند، اما نمی‌بیند: آیا قتلی در کار است یا فقط شاهد چند اتفاق هستیم که تصادفاً با هم به‌وقوع پیوسته‌اند؟ این وضعیت کلی مشابه در دو فیلم به دو نتیجه کاملاً متفاوت منتهی می‌شود: در پنجرهٔ عقبی معلوم می‌شود که واقعاً قتلی اتفاق افتاده است، در سوءظن معلوم می‌شود که آن نشانه‌های مرگبار گمراه‌کننده بوده‌اند و با نگاهی دوباره، آن‌ها به مجموعه‌ای از اتفاقات تصادفی تغییر شکل می‌دهند. سوءظنی که پشتوانهٔ نگاه است (یا نگاهی که پشتوانهٔ سوءظن است) در یک مورد توجیه می‌شود و در مورد دیگر غلط از آب درمی‌آید.

پنجرهٔ عقبی بازنمود هیچکاک از مفهوم سراسربین و تجسم سینمایی آرای بنتام و فوکو است. استوارت در صندلی چرخدارش، در برج دیده‌بانی مرکزی قرار گرفته و قادر به نظارت بر آپارتمان‌های آن طرف حیاط است؛ آپارتمان‌ها طوری واقع شده‌اند که مانند سلول‌های سراسربین، دائماً در معرض نگاه ناظر هستند. اما آنچه باعث ایجاد تمایز میان هیچکاک و بنتام می‌شود، معکوس عمل کردن شیوه آرایش صحنه در فیلم هیچکاک است: در سراسربین، زندانیان در ترس دائم از نگاه همه جا حاضری به سر می‌برند که از دید آن‌ها پنهان است، اما هیچ‌چیز از آن نگاه پنهان نمی‌ماند (و نهایتاً حتی اگر کسی هم در برج دیده‌بانی نباشد، تغییری در وضعیت به‌وجود نمی‌آید)؛ اما در فیلم‌های هیچکاک ساکنان آپارتمان‌ها مشغول زندگی روزمره خود هستند (خوردن، خوابیدن، رقصیدن، مهمانی گرفتن، و کشتن یکدیگر)؛ در مقابل استوارت در برج دیده‌بانی خویش در ترس دائم به سر می‌برد ــ ترس از این‌که چیزی از چشمانش دور بماند. مشکل او این است که چگونه

نگاهش را به نگاهی همه‌جا حاضر تبدیل کند (و در واقع، مهم‌ترین بخش ماجرا از چشمان دور می‌ماند: هنگام وقوع قتل، او خواب است). بنابراین، ساکن آپارتمان‌ها زندانی نگاه دیگری نیستند؛ بلکه در واقع این ناظر است که بیش از همه زندانی نگاه خویش است ــ نگاهی که نمی‌بیند.

لینا نیز مانند جفری مدام با نشانه‌های مبهم و گنگ روبرو می‌شود. او با سکوت خویش در انتظار بدترین‌هاست ــ درست در نقطه مقابل شوهرش که مدام در حال فعالیت و مملو از ایده‌ها و طرح‌های تازه است. بازنمود هیچکاکی نگاه، بر این اصل استوار است که هیچ میزان مناسبی برای نگاه وجود ندارد: فرد یا بیش از حد می‌بیند و یا کم‌تر از میزان لازم. یا به‌عبارت دیگر، آنچه می‌بیند بیش از حد و درعین‌حال کم‌تر از میزان لازم است. درام نگاه هنگامی آغاز می‌شود که، تصادفاً نگاه چیزی را بیش از حد و فراتر از دایرهٔ «معمول» بینایی‌اش می‌بیند؛ اما این مازاد فرّار رویت‌پذیری، کل عمل رویت را در هاله‌ای از ابهام، گنگی و تهدید فرو می‌برد. دیدن بیش از حد، نابینایی را به‌دنبال دارد: گنگی بینایی.

نشانه‌ها سوءظن به بار می‌آورند و خود رازآلود باقی می‌مانند ــ به‌عبارت دیگر، نشانه‌های دیگری را برای توضیح خود طلب می‌کنند. سوءظن مدام کم و زیاد می‌شود و ما در امید یافتن نشانه‌ای روشن به سر می‌بریم، دلالت‌گری باثبات که به نوسان ما خاتمه دهد و چگونگی ماجرا را تعیین کند. با این حال این کنش که مدام به تعویق انداخته می‌شود و باعث دوام و پر و بال گرفتن سوءظن می‌شود، نمی‌تواند پیش از صحنهٔ پایانی واقع شود. اما ابهام و عدم تعین، جوهرهٔ اصلی فیلم است. هرچند که ما به‌عنوان بیننده، از آغاز می‌دانیم که ابهام‌ها باید از میان برود و در پایان کل فیلم معنایی صریح و روشن پیدا کند. کری گرانت [شوهر لینا] یا قاتل است و یا شیادی حقیر ــ هیچ انتخاب سومی وجود ندارد و تعلیق فیلم با انتظار قطعیتی شکل می‌گیرد که از یکی از این دو حال خارج نیست.

همه می‌دانند که راه‌حل پایانی فیلم درست نقطه مقابل راه‌حل کتاب، پیش از وقوع جرم، نوشتهٔ فرانسیس ایلس است. در کتاب، «شریک جرم پیش از وقوع جرم»، لینا است که لیوان شیر سمی را «به ارادهٔ خود» سرمی‌کشد و با از دست دادن عشقش به جانی (کری گرانت)، آگاهانه سرنوشت یک قربانی را می‌پذیرد. هیچکاک به تروفو گفته است که او می‌خواسته پایان‌بندی اصلی را حفظ کند، اما با یک چرخش اضافی: پیش از نوشیدن لیوان شیر، لینا نامه‌ای به مادرش می‌نویسد و او را از گناهکاری جانی مطلع می‌کند، سپس از جانی می‌خواهد که نامه را پست کند. در صحنهٔ پایانی ما جانی را می‌بینیم که با شادمانی نامه را درون صندوق پست می‌اندازد. اما به گفتهٔ هیچکاک، قواعد هالیوود که احتمالاً قادر به قبول کری گرانت به‌عنوان قاتل نبود، او را از این کار بازداشتند.[۲] تنها نشانه‌ای که از این پایان‌بندی در فیلم باقی مانده است، نقش فرعی و حضور خود هیچکاک در صحنه است: ما او را می‌بینیم که نامه‌ای را درون صندوق پست می‌اندازد و به این ترتیب خود را حامل پیام مرگبار معرفی می‌کند.

گروهی از مفسران فیلم هیچکاک به‌خاطر این مصالحه که ما را با پایانی خوش و کلیشه‌ای، به‌جای یک پایان‌بندی رادیکال‌تر، روبرو کرده افسوس می‌خورند و گروه دیگر وانمود می‌کنند که طرح یک پایان‌بندی دیگر، یکی دیگر از شوخی‌های هیچکاک است و تنها پایان فعلی فیلم است که با بقیه سازگار است (تروفو[۳] و دانلد اسپوتو[۴] نیز از جمله کسانی هستند که چنین اعتقادی دارند). آیا باید حتماً طرف یکی از این دو گروه را گرفت؟ به‌راستی کدام پایان‌بندی مناسب‌تر است؟ اما راه‌حل سومی نیز وجود دارد: بعضی مفسران اشاره کرده‌اند ما هر تصمیمی که بگیریم، تأثیر چندانی در ماهیت کلی فیلم نخواهد داشت (ریموند دورگنات: «به نظر می‌رسد هیچ یک از این دو پایان‌بندی، تغییری در ژرفای هنری فیلم ایجاد نمی‌کند[۵].») اگر این نظر را بپذیریم، با یک پارادوکس روبرو می‌شویم: آنچه ما به‌عنوان معنای کلی فیلم

برداشت می‌کنیم، به‌کلی بی‌اهمیت است. این‌که سوءظن ما به حقیقت بپیوندد و یا بی‌اساس از آب درآید، تفاوت چندانی نمی‌کند و تأثیر به‌سزایی در ماهیت فیلم ندارد. از نظرگاه این رویکرد کلی، این‌که کری گرانت قاتل است یا یک کلاهبردار خرده‌پا موضوعی به‌کلی بی‌ربط است. هیچکاک خیلی خوب می‌داند که هستهٔ طرح داستانی، تنها یک نقطه خالی و یک مک گافین است که به خودی خود بی‌اهمیت است؛ بنابراین «سر و ته هم آوردن» انتهای فیلم، به‌رغم تعیین معنای فیلم، در تأثیرگذاری آن تغییری ایجاد نمی‌کند. اما در حالی‌که مک گافین می‌تواند خالی باقی بماند و یا با سفسطه و حشو و تقبیح توجیه شود، پایان فیلم باید پر شود. فیلم باید معمای خود را به یکی از دو طریق حل کند، حتی اگر مهم نباشد که به کدام یک از این دو طریق، پایان‌بندی فیلم هرچه که باشد، با نگاهی به بقیهٔ فیلم این توهم به‌وجود می‌آید که دقیقاً همین پایان‌بندی، فرجام منطقی و اجتناب‌ناپذیر فیلم بوده است.

از آن‌جایی که پایان فیلم نمی‌تواند خالی بماند (درحالی‌که مک گافین می‌تواند)، سرخوردگی خاصی را به‌وجود می‌آورد. سوءظن یا تأیید می‌شود و یا رد؛ تعلیق به قطعیت تبدیل می‌شود. این سرخوردگی مسئله‌ای ساختاری است: این سرخوردگی از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که هیچ معنای نهایی‌ای وجود ندارد که بتواند با نگاه هماوردی کند، با نگاهی که بار کل فیلم را به دوش دارد ــ هیچ معنایی نمی‌تواند وضعیت معلق و مضطرب سوژهٔ فیلم را، که در برابر نشانه‌های مبهم و گنگ به یک نگاه تقلیل یافته است، حل و فصل کند. معنای نهایی لزوماً در نقطه مقابل انتظارات ما قرار می‌گیرد. ثبات معنا باعث از میان رفتن وضعیت پا در هوای سوژه‌ای می‌شود که میان نشانه‌های رازآلود معلق است. معنا به‌عنوان چیزی قطعی، دقیق و برگشت‌ناپذیر، باعث از هم پاشیدن آن هستی‌های بینابین، پا در هوا و ناموجود می‌شود: سوءظن، نگاه، تعلیق. مشکل پایان‌بندی این است که با وجود این‌که انتخاب میان دو راه‌حل

عملی طاقت‌فرسا به نظر می‌رسد، با این حال تنها چیزی را که دربر نمی‌گیرد، همین نوسان طفره‌آمیز میان دو معناست؛ به هر روی، سوءظن به عنوان جوهرهٔ اصلی فیلم، مورد خیانت قرار می‌گیرد. سوژهٔ فیلم به این سوءظن وابسته است: لینا تا هنگامی هستی و وجود دارد که این معنای پایانی از راه نرسیده است ــ یعنی تا هنگامی که نشانه‌ها گنگ باقی بمانند. بنابراین، اگر در پایان، بازنمود موفقی از این سوژه وجود نداشته باشد، سرخوردگی اجتناب‌ناپذیر نخواهد بود؟ اصلاً چگونه می‌توان به جمع‌بندی نهایی از فیلم رسید؟ آیا هر پایانی نامناسب نیست؟ اجازه بدهید با یک مثال ادبی مشهور، با این مشکل از زاویه‌ای دیگر روبرو شویم. با مقایسه فیلم هیچکاک و داستان «شرایط سخت‌تر» نوشتهٔ هنری جیمز، که دانلد اسپوتو نیز به آن اشاره داشته است، مشابهت شکلی این دو اثر به‌خوبی آشکار می‌شود: معلم سرخانهٔ جوانی که سوءظن بر او مستولی شده، داستانش را به شکل اول شخص تعریف می‌کند (اجازه بدهید ترفندهای روایی پیچیدهٔ جیمز را به کنار بگذاریم) و او نیز مانند لینا مدام با نشانه‌های رازآلود روبرو می‌شود، با این حال ما هیچ‌گاه نمی‌فهمیم و اطمینان پیدا نمی‌کنیم که او راست می‌گوید یا نه: آیا او دچار توهم است و تلاش می‌کند دو کودک را نیز در جنون خود شریک کند، و یا او تنها کسی است که حقیقت ترسناک را می‌بیند؟ آیا شیطان در او حلول کرده و یا او قربانی همدستی شیطانی بچه‌ها با پیتر کوئینت و دوشیزه جِزل است؟ این ابهام تا پایان باقی می‌ماند و ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم با اطمینان بگوییم که واقعاً چه اتفاقی می‌افتد. ما تنها از منظر معلم سرخانه شاهد قضایا هستیم و هیچ اطلاعات قابل اعتماد و اضافی دیگری در اختیار نداریم. جذابیت پایانی داستان از این سرچشمه می‌گیرد که جیمز سرنخی برای تفسیر داستان به دست ما نمی‌دهد؛ او معمایش را حل نمی‌کند. هر دو تفسیر محتمل باقی می‌مانند و جیمز تنها ما را به نوسان خود سوژه حواله می‌دهد، بی این‌که پشتوانه ثبات‌بخشی در اختیارمان بگذارد، یا ما با یک داستان ارواح در بارهٔ

ارتباط میان معصومیت کودکانه و شیطان صفتی فطری طرف هستیم و یا با تریلری روان‌شناختی که به توهمات زنی جوان و آشکار «دچار محرومیت جنسی» می‌پردازد (به یاد بیاورید رابطه اسرارآمیز او را با کارفرمایش و...). با تصمیم‌گیری برای انتخاب یکی از این دو تفسیر، نکته اصلی را نادیده گرفته‌ایم: جیمز به‌جای تعیین معنای نهایی، این معضل را به خواننده منتقل می‌کند. به همین خاطر است که این داستان کوتاه تا امروز، انگیزانندهٔ تفسیرهای پرشور و منبع جذابیتی پایان‌ناپذیر باقی مانده است.[۶] احتمالاً این تصادفی نیست که خود هیچکاک نیز، در دوران خاصی از فعالیت حرفه‌ای خویش، به فکر ساختن فیلمی بر اساس این داستان جیمز افتاده بود (و به درستی نمی‌دانم که از این‌که هیچکاک این کار را نکرد باید خوشحال باشیم یا ناراحت).

در مقایسه با داستان جیمز، راه‌حل پایانی هیچکاک در فیلم سوءظن، راه‌حلی جعلی و غیرمتقاعدکننده به‌نظر می‌رسد که در دقیقهٔ آخر فیلم وصله‌پینه شده است. با این حال همین پایان‌بندی نیز، کم‌تر از آنچه به‌نظر می‌رسد ساده و سر راست است. هر چند که این پایان‌بندی به روشنی برای فیلم تعیین معنا می‌کند و پایه‌های سوءظن را ویران می‌کند، اما به نوع دیگری از ابهام درمورد موضوع فیلم دامن می‌زند. از آن‌جایی که معلوم می‌شود سوءظن بی‌اساس بوده است، این سؤال پیش می‌آید که اصلاً از آغاز چه چیزی باعث پاگرفتن این سوءظن شده بود. این سوءظن که در واقعیت اساسی ندارد، از جای دیگری سرچشمه می‌گیرد.

در این‌جا باید به آغاز فیلم برگردیم و به خود یادآوری کنیم که این سوءظن، از آغاز، در موقعیتی ادیپی واقع شده بود. لینا پس از مرگ پدرش، ژنرال مک لیدلاو، دستخوش سوءظن شده است. او برخلاف میل پدرش ازدواج کرده است و تنها چیزی که پدرش برایش ارث گذاشته است، پیرترهٔ خودش است که حضور همه‌جانبه‌اش را پس از مرگ تضمین می‌کند. و این

پرتره، به‌راستی هنگامی که جانی آن را مخاطب قرار می‌دهد، حرکت می‌کند؛ پدری که کاملاً نمرده است. اگرچه لینا میان سوءظن‌های خویش نوسان می‌کند، اما از سوی دیگر میخکوب حضوری پدرانه است؛ نوسان او با میخکوب بودنش مهار شده است. بورد و شامتون[۷] هیچ تردیدی در مورد دسته‌بندی سوءظن به‌عنوان یک «فیلم جنایی» ندارند، فیلمی که حول محور یک قتل شکل می‌گیرد، هرچند عملاً در فیلم هیچ قتلی اتفاق نمی‌افتد. اما این طبقه‌بندی کاملاً مناسب است: قتل مورد اشاره، بدون شک قتل پدر است. در حالی که مخالفت با پدر هنگامی که زنده است به آسانی صورت می‌گیرد ــ ژنرال در آغاز با قاطعیت می‌گوید: «لینا بدون اجازهٔ من ازدواج نمی‌کند؛ او چنین دختری نیست» و حرفش به راحتی غلط از آب درمی‌آید ــ اما مواجهه با غیبت سنگین، سکوت و فقدان حکم پدر بسیار مشکل‌تر است؛ و همین سنگینی، سرچشمهٔ سوءظن است.

بی‌کنشی لینا آشکارا نشانهٔ چیزی است. او برای مثال هیچ‌گاه با جدیت تلاش نمی‌کند تا سوءظن خود را با کس دیگری در میان بگذارد ــ برعکس معلم سرخانهٔ داستان جیمز که مدام تلاش می‌کند خانم گروس، به‌عنوان خرده جهانی از جامعه را مجاب کند و نظر او را جویا شود. سوءظن لینا خاموش و شخصی است و به خلوت او محدود می‌شود. اما شاید چیزی که لینا بیش از همه از آن می‌ترسد، این است که سوءظنش بی‌اساس از آب دربیاید، این‌که دیگران سوءظن او را نابود کنند (مانند دوستش ایزابل: «احمقانه است، جانی حتی آزارش به یک مورچه هم نمی‌رسه.») بنابراین پایان‌بندی فیلم، با نگاهی پس‌نگرانه، تفسیر دیگری از سوءظن به دست می‌دهد: چیزی که لینا بیش از همه از آن می‌ترسد، بی‌گناهی جانی است؛ ترس بنیادین لینا این است که دلیلی برای ترس وجود نداشته باشد. اضطراب او به این خاطر است که می‌ترسد مجبور شود جانی را بدون تسلای اضطراب، بدون بهره‌مندی از سایهٔ شک و تردید بپذیرد. اضطراب او

اضطراب ناشی از یک ضایعهٔ محتمل نیست، بلکه بیش‌تر از نامحتملی این ضایعه ناشی می‌شود. این اضطراب نه از وحشت عدم قطعیت، بلکه از وحشت از دست رفتن این عدم قطعیت سرچشمه می‌گیرد. لینا از بدترین چیز می‌ترسد و بدترین چیز به سرش می‌آید.

کل این فیلم می‌تواند در ابهام مستدام یک جملهٔ فرانسوی (چراکه در دیگر زبان‌ها چنین تأثیری نخواهد داشت)، خلاصه شود: *"Elle craint que johnie ne soit un assassin."* این ابهام با محوریت تنها یک کلمه شکل می‌گیرد: *ne*. ترجمه این جملهٔ فرانسوی می‌تواند به هر یک از دو شکل انجام شود: «او می‌ترسد که جانی قاتل باشد» و یا «او می‌ترسد که جانی قاتل نباشد.» لاکان غالباً به تعمق در کارکرد این بدیعهٔ زبانی فرانسوی، این (*"ne expletif"*) زائده) پرداخته است، حرف اضافهٔ منفی که با فعل‌های مبتنی بر ترس می‌آید و هیچ کارکرد خاصی هم ندارد ــ جز این‌که ابهام سوژهٔ این میل شدید را به طرز غریبی تجسم بخشد: این چیست که او به راستی از آن می‌ترسد؟[۸] در این‌جاست که حضور سوژهٔ مورد بحث و «میل شدیدی که احساسات ضد و نقیضی درخور ناخودآگاه را شکل می‌دهد»[۹] روشن می‌شود.

به این ترتیب لینا و بینندهٔ فیلم در یک تقارن معکوس قرار می‌گیرند: بیننده می‌داند که معمای فیلم به یکی از دو شکل ممکن حل می‌شود، هر چند نمی‌داند کدام یک و برای فهمیدنش باید تا انتها صبر کند؛ لینا غرقهٔ سوءظن است و راه‌حل نهایی را می‌داند، اما روشن شدن آن را تا آن‌جا که می‌شود به تعویق می‌اندازد. پارادوکس صحنهٔ لیوان شیر ــ یکی از صحنه‌های نمونه‌ای و به یادماندنی فیلم‌های هیچکاک ــ در این نهفته است که لینا قادر است سوءظن را از خود دور کند: اگر جانی واقعاً قاتل باشد، او می‌تواند این موضوع را با مرگ خود اثبات کند. اما او همچنان تقلیل یافته به یک نگاه مضطرب باقی می‌ماند، چرا که هر کنشی باعث برهم خوردن تعادل

شکننده‌اش می‌شود و به‌همین دلیل لیوان شیر را نمی‌نوشد، چراکه اطمینان دارد زنده خواهد ماند و به این ترتیب هیچ راه فراری نخواهد داشت. در پایان فیلم، فرار او به خانهٔ مادرش نیز ناکام می‌ماند: جانی در طول راه خودش را برای او توضیح می‌دهد و آینده‌ای سعادت‌بار غیرقابل اجتناب می‌نماید. به عبارت دیگر، اگر پایان فیلم موجب سرخوردگی بیننده می‌شود، سرخوردگی بیش‌تری را نیز برای قهرمان زن فیلم به همراه دارد.

به این ترتیب فیلم سوءظن دو منطق متفاوت سوبژکتیویته ایجاد می‌کند. در اولی، ما با سوژه‌ای شناور، معلق و آشتی‌ناپذیر روبرو هستیم که نمی‌تواند به یک تفسیر کلی تقلیل پیدا کند ـ سوژه‌ای پا در هوا و دستخوش سوءظن، عدم قطعیت و تعلیق حاضر در نگاه. سوژه دوم، سوژه دچار قطعیت و میخکوب شده است: در این‌جا سوءظن راهی برای به تعویق انداختن و فرار از قطعیت است، شیوه‌ای برای انکار ثبات و پایبندی. سوبژکتیویته تا هنگامی مستدام می‌ماند که این شناوری ادامه دارد، اما در مورد اول، در جستجوی قطعیتی که او را از سوءظن رها کند و در مورد دوم، در حال فرار از قطعیتی که به پا در هوایی‌اش خاتمه می‌دهد. قطعیت از یک طرف، به‌عنوان چاره‌ای برای مخمصهٔ سوژه مطرح می‌شود و از طرف دیگر، به‌عنوان فاجعه‌ای که مخمصهٔ سوژه بهترین چارهٔ آن است. سوبژکتیویته دوم با سوبژکتیویته اول ادغام می‌شود و نوری سرشار از سوءظن به کل موقعیت می‌تاباند، نه فقط ابهام وقایع، بلکه خود سوءظن نیز مورد سوءظن قرار می‌گیرد، و این احساسات ضد و نقیض به بیننده منتقل می‌شود.

ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی

یادداشت‌ها

۱. مطابق یک الگوی قراردادی، فعالیت باعث ایجاد نوع خاصی از نابینایی می‌شود، در حالی که انفعال و بی‌کنشی باعث وضوح دید می‌شود. فانی، قهرمان منفعل و

مشهور مانسفیلد پارک اثر جین اوستین، تنها کسی است که در آن بلبشوی اخلاقی قادر است به‌وضوح ببیند، اما به قیمت انفعالش. در این‌جا انفعال و بی‌کنشی هم کمکی نمی‌کند (یادداشت نویسنده).

2. François Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther, 1969, p. 164.
3. François Truffaut, 'Un trousseau de fausses clés', *Cahiers du cinéma*, 39, 1954.
4. Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock*, New York: Doubleday, 1979, p. 116.
5. Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber, 1974. p. 178. See also Stephen Heath, 'Droit de réponse'. in Raymond Bellour, ed., *Le Cinéma américain* II, Paris: Flammarion 1980, pp. 87-93.
6. O. Mannoni, 'Le tour de vis', in *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris: Editions du Seuil 1969: and Shoshana Fleman 'Henry James: folie et interprétation'. in *Folie et la chose littéraire*, Paris: Editions du Seuil 1978.
7. Raymonde Borde and Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Paris: Editions de Minuit 1955, p. 38.
8. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, pp. 56-7; also Jacques Lacan. *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock 1977, p. 298.
9. Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil 1966, p. 664.

۵

بدنام

پاسکال بونیتزر

آنچه در بدنام اهمیت دارد این نیست که شیشه‌های شراب پر از شن «سنگ معدن»اند، بلکه این است که شراب در سرداب نگهداری می‌شود؛ که درِ سرداب قفل است؛ که کلید در دست شوهر است؛ که شوهر عاشق همسرش است؛ که همسرش عاشق مردی دیگر است؛ و آخر سر؛ این است که فاسق می‌خواهد بداند در سرداب چه خبر است.

هیچکاک مدعی است که مک گافین (در این مورد شیشه‌های اورانیوم) فی‌نفسه هیچ اهمیتی ندارد. اگر بخواهید بدانید این تمهید به چه کار می‌آید باید گفت که در خدمت پیشرفت داستان، یا به عبارت دقیق‌تر، به بازی در آوردن میل و به جریان انداختن آن است. مک گافین را می‌توان ابژهٔ میل دانست ــ در واقع، ابژه ناب میل و حتی فراتر از آن، چرا که مک گافین فضایی را طی می‌کند که ذاتاً معمارانه، یا به عبارت دیگر: دراماتیزه است.

هر کس جرئت رفتن به زیر زمین را داشته باشد ریسک هولناکی را پذیرفته است. این، حقیقت بدنام، و به نوعی (شاید بیش از بدنام) حقیقت روانی است. دو فیلم هیچکاک (هیچ ارزشش را ندارد تا از این دو فیلم بگذریم) که باید گفت چهره مادر در آن‌ها از هر فیلم دیگر او هولناک‌تر است.

امروزه در اکثر فیلم‌ها به معماری توجه نمی‌شود. همان طور که می‌دانیم، فیلم‌نامه‌ها برای بازیگر نوشته می‌شود و به نقش معماری در آن‌ها بها داده

نمی‌شود. اما هیچکاک، باید عکس‌های متعددی از صحنه‌هایی تهیه می‌کرد که کنش‌های فیلمش در آن‌ها پدیدار می‌شد. او یک حاد واقعیت‌گرا بود که در استودیو، جزئیات تک‌تک دقایق را از نو می‌ساخت.آنچه از نظر هیچکاک جدی، عمیق، دشوار و آزاردهنده بود، چیزی است که در تئاتر عمق را محدود می‌کند، و صحنه نام دارد.

صحنه نزد هیچکاک چیزی بیش از صحنهٔ محض است؛ هزار تویی که در آن هر کس ـ شخصیت‌ها، کارگردان و بیننده ـ بسته به شدت احساساتش، خود را گم می‌کند و از نو می‌یابد.

به همین دلیل است که شخصیت‌ها خود کیفیتی جعلی، قراردادی، و اکثر اوقات تصنعی دارند. به زعم من، به همین دلیل است که در اکران اول، فیلم‌های هیچکاک،چندان از طرف منتقدان با استقبال مواجه نمی‌شد. نظر اریک رومر ـ که درواقع یکی از معتبرترین مفسران آثار هیچکاک است ـ در سال ۱۹۴۸، شاید از نظر خواننده امروزی بی‌ربط به نظر برسد:

> در آخرین تحلیل، خشکی و بی‌روحی تعمدی سبک می‌تواند بر سازندهٔ اصالت واقعی بدنام باشد... . اما حتی می‌توان دید که چرا، به طور کل، این سبک باعث یأس و نومیدی عمیق منتقدان می‌شود، بیانی که به نظر می‌رسد در ارتباط با محتوای فیلم باشد؛ بنابراین کنار گذاشتن آن به ضعف بنیادین فیلمنامه بن‌هکت، نه کمک، که خیانت می‌کند.(۱)

اما برعکس، امروزه قدرت و تأثیر فیلمنامه و توان خاصی که نحوهٔ اجرا به آن بخشیده است، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد. باید در نظر داشته باشیم که جامعهٔ اروپا در ۱۹۴۸ (که مسلماً بسیار بیش از زمان ما نکته‌سنج و حساس بود) نه حرف منتقدان را جدی می‌گرفت و نه نازیسم.را از هیچکاک بیش‌تر جدی می‌گرفت، بلکه در حال کشف نئورئالیسم ایتالیا بود و به شدت تحت سلطه اگزیستانسیالیسم قرار داشت. اگر فیلم‌های هیچکاک را با صفت «بی‌روح» محکوم می‌کردند، به دلیل هنر او در استفاده از ساختارها بود،

هنری که نتیجهٔ آن تقدم «سینما» بر هر چیز دیگر، بر هر برداشتی از رئالیسم و به خصوص بر احساساتی‌گری‌های اگزیستانسیالیستی قهرمان فیلم بود. در واقع، برگمان متعلق به دورترین خانواده فیلمسازان از هیچکاک است.

در فیلم‌های هیچکاک آن‌جا که شخصیت‌ها عاشق می‌شوند، رنج می‌برند یا می‌میرند، این وقایع از طریق اشغال خاص فضا رخ می‌دهد. از این منظر سینما بر سازندهٔ نوعی مکمل، نوعی معماری سیار است که نسخهٔ دیگری از سیر تحول شخصیت‌ها ارائه می‌دهد و فضای صحنه را متناسب با حس بازی در آن از نو نظم می‌بخشد ــ یا شاید بهتر است بگوییم «می‌آراید». در بخش دیگری از نوشته‌ای که نقل شد، رومر می‌گوید اصالت بدنام در ابداع کلوزآپ‌های متحرک است. «تأثیر» مشخصه این فیلم به نوعی ترس از فضای بسته (claustrophobia) است، و مسمومیت تدریجی آلیشیا در واقع این وضعیت را به یاد می‌آورد. حرکت همواره در جهتی یکسان پیش می‌رود، از نمایی باز به نمایی بسته‌تر، نمونهٔ مشهور آن نمای متحرک از کلید به سرداب است، کلیدی که آلیشیا در شب مهمانی پنهانش کرده است.

حرکت از نمایی باز به نمایی بسته‌تر، از مشخصه‌های فیلم‌های هیچکاک است، و دلالت‌های جنسی ضمنی آن کاملاً مشخص است. اگر شما گرایش به جاسوس بازی موجود در فیلم را کنار بگذارید، بدنام آشکارا یک داستان عاشقانه است. سباستین عاشق آلیشیا و آلیشیا عاشق دولین است. اگرچه عشق مشخصاً موضوع فیلم نیست، اما در حکم پیش‌متنی است برای یک موقعیت اروتیک منحرف که در آن آلیشیا، پیش از دو بار به نحوی سادیستی به مرگ تنه می‌زند، موقعیتی که در آن آلیشیا ــ به معنای واقعی کلمه ــ دست از رنج کشیدن برنمی‌دارد: یک بار توسط چیزی که (از طریق میل یا اضطراب) با آن نشان داده می‌شود، و بار دیگر به شکلی واقعی در خود فیلم. او به خاطر سینما به شکلی اروتیک رنج می‌کشد.

بنابراین تعلیق نوعی انحراف است، شکلی از بیماری است که نه تنها زمان

سینمایی را (با توجه به فشردگی و انبساط خود) تحت تأثیر قرار می‌دهد، بلکه بر ابژه‌ها و حالات رفتار نیز اثر می‌گذارد. بنابراین بدنام کاربرد قانونی را بر می‌سازد که در طیف دیگر سینمای آمریکا، نیکلاس ری به شکلی دیگر با فیلم فراتر از واقع تا آخرین حد ممکن به‌کار گرفت. هر چه یک ابژه یا یک کنش معمولی‌تر و پیش پا افتاده‌تر باشد، قابلیت بیش‌تری برای ایجاد وحشت دارد. درواقع در این‌جا تمرکز بر ابهام تقابل خانگی (heimlich) و غیرخانگی (unheimlich) است. در بدنام، کنش بر حول محوری شکل می‌گیرد که بر عمل «برای یافتن شراب به سرداب رفتن» استوار است. برای یافتن شراب به سرداب رفتن ــ عملی که از هر نظر کاملاً معصومانه به نظر می‌رسد ــ دقیقاً همان کاری است که سباستین به هیچ وجه نباید انجام دهد. مشخص است که شراب تقلبی است و منشأیی جعلی دارد. سباستین، آلیشیا و دولین هم به عنوان جاسوس منشأیی جعلی دارند. آنچه در بدنام جذاب است خود این جاسوس‌بازی نیست ــ موضوعی که هر کس با هیچکاک شروع می‌کند، به آن می‌خندد ــ بلکه دورویی، تظاهر، شکاف و انحرافی است که این جاسوس‌بازی‌ها عامل آن است.

این غیرخانگی بودن وقتی رخ می‌دهد که یک ابژه آشنا و وجهی ناآشنا از خود نشان دهد. این همان ابژه است، در حالی که این ابژه، ابژه‌ای دیگر است. بنابراین، آلیشیا خودش را غیر از آن چیزی که برای سباستیان بوده عرضه می‌کند، درست همان طور که بطری شراب ناگهان به چیزی دیگر برای آلیشیا، دولین و مخاطب تبدیل می‌شود. به همین ترتیب سباستیان ناگهان خود را همچون کس دیگر (همسری که دیگر عاشق نیست، بلکه قاتلی خونسرد است) برای آلیشیا نشان می‌دهد، و این اتفاق زمانی می‌افتد که آلیشیا متوجه می‌شود توسط او مسموم شده است.

امر غیرخانگی، یا قابلیت آشنایی اضطراب‌آور (اگر بخواهیم با اصطلاحات مرسوم بیان کنیم، باید بگوییم آن امر آشنایی که فراموش شده، و تأثیر چهره مادر

در این مورد کاملاً مشخص است)، در واقع ابژه اصلی هیچکاک است، و بدون شک به همین دلیل است که خانواده ــ در واقع خانواده بورژوا ــ تنها ماشین اجتماعی است که توجه او را به خود جلب می‌کند. ابژه آشنا (ابژه خانواده) همواره چهره مادر قاتل را در خود دارد ــ ویژگی‌ای که، علی‌رغم توطئه و ملودرام سطحی آن، باعث می‌شود بدنام بیش از هر فیلم دیگر هیچکاک، روانی را به یاد بیاورد.

ترجمهٔ امیر احمدی آریان

یادداشت‌ها

1. Eric Rohmer, *La Revue du cinéma*, 1948.

۶

ضلع چهارم

میشل شیون

۱

از نظر من، یکی از پیچیدگی‌های عمدهٔ فیلمنامهٔ پنجره عقبی سهیم کردن تماشاگران در وقایع فیلم و چشم‌چرانی آشکاری است که قهرمان‌ها درگیر آن هستند: از این رو، درست تا پایان فیلم خطری از جانب قاتلی که رفتارش را زیر نظر دارند تهدیدشان نمی‌کند و درصدد دفاع از کسی هم برنمی‌آیند چرا که جنایت قبل از آن، یعنی آن هنگام که رفتارهای مرد کنجکاوشان کرده بود، به وقوع پیوسته است.

با این وجود، صحنهٔ آغازین بین جف (جیمز استوارت) و پرستارش استلا (ثلماریتر)، مستقیماً این پیچیدگی را به چالش می‌کشد و برخلاف انتظار تماشاگران چشم‌چرانی را به‌وضوح مورد نکوهش قرار می‌دهد. هرچند که این نکوهش ــ با عنوان این عبارت که: «همهٔ ما شدیم چشم‌چران و فضول» ــ درواقع نوعی کسب اجازه است و استلا به موقع ثابت می‌کند که برای ورود به این بازی از همه مشتاق‌تر و اندیشه‌های غریب و وهم‌انگیزش در بارهٔ قتلی که در آپارتمان روبرو رخ داده از همه خلاقانه‌تر و سازنده‌تر است.

با این وجود، نکتهٔ خاصی در فیلم نهفته است که نه تصویر می‌شود و نه اشاره‌ای به آن صورت می‌گیرد. البته انتظار دیگری هم نداریم چرا که چارچوب اصلی داستان بر اساس حذف این عامل پی‌ریزی شده است. این

عنصر ضلع چهارم حیاطی است که آپارتمان «جیمز استوارت» در آن قرار گرفته است و قاعدتاً باید علاوه بر اتاق «استوارت» شامل آپارتمان‌های دیگری هم باشد که ساکنان آن‌ها هم می‌توانسته‌اند رفتار «توروالد» قاتل و همچنین اتفاقات عجیبی را که گهگاه به هنگام «باز بودن پنجره» آشکار می‌شده است ببینند. مثل آن لحظه‌ای از فیلم که توروالد، لیزا (گریس کلی) را که به آپارتمانش وارد شده است می‌گیرد و قصد حمله به او را دارد. این صحنه طوری فیلمبرداری شده است که گویی در مقابل سه دیوار حیاط که مدام به‌صورت جزئی یا کلی در مرکز توجه ما قرار دارند تنها یک آپارتمان و یک پنجره وجود دارد که آن هم متعلق به جیمز استوارت است.

همچنین باید توجه کنیم که دو مکان در آپارتمان وجود دارد که هرگز به آن‌ها وارد نمی‌شویم در حالی که گریس کلی بدون این‌که بتوانیم او را دنبال کنیم این کار را انجام می‌دهد: یکی اتاق خواب و دیگری آشپزخانه که درهای آن‌ها به اتاق نشیمن باز می‌شود.

این محدودیت‌ها از همان ابتدای فیلم به‌طور قراردادی موجه شناخته می‌شوند زیرا پذیرفته‌ایم که همیشه همه چیز را از دید جیمز استوارت ببینیم. او به‌خاطر پای گچ گرفته‌اش نمی‌تواند راه برود و در نتیجه هیچ‌گاه نمی‌تواند اتاق نشیمن را ترک کند و با وجود این‌که قادریم او را مشاهده کنیم انتظار نمی‌رود بتوانیم بیش از آنچه او می‌تواند، خانه را ببینیم. دلیل آن شاید قانون هم‌ذات‌پنداری حاکم بر سینما باشد که گویی در همه جای فضایی که جیمز استوارت نگاهش را آزادانه در آن می‌گرداند حک شده است. زاویهٔ دید قراردادی حاکم بر فیلم، فراخوان تماشاگران است تا با قهرمان فیلم در آپارتمان کوچک او سهیم شوند و درعین‌حال باعث می‌شود درست مثل بازیگر فیلم فراموش کنند که ممکن است در همان سمت از حیاط، آپارتمان‌های دیگری هم وجود داشته باشد. آپارتمان‌هایی که شاید بتوان از

پنجرهٔ آن‌ها اتفاقاتی را که در اتاق توروالد در حال رخ دادن است بـه هـمان خوبی ــ و یا حتّی بهتر ــ مشاهده کرد.

این قرارداد حداکثر چهار بار در طول فیلم شکسته می‌شود. یکی از آن‌ها کاملاً واضح و آشکار است و پیوسته خودنمایی می‌کند در حالی کـه بـقیه، مخفیانه‌تر و رازآلودترند. بیایید با این مورد آخر شروع کنیم که قاعدتاً کم‌تر هم مورد توجه قرار می‌گیرند. اولین آن‌ها درست در آغاز فیلم رخ می‌دهد. وقتی که جیمز استوارت در صندلی چرخدارش کنار پنجره لمیده و با سری عرق‌آلود پشت به حیاط، به خواب رفته است. پشت سر او یک روز عادی و گرم تابستانی در حیاط آغاز شده که نگاهمان آن را درمی‌نوردد و استوارت نیز در خواب صداها را می‌شنود: انعکاس صدای گنگ رادیـو، داد و فـریاد بچه‌ها، صدای بوق اتومبیل‌ها و سوت کشتی ــ با وجود این‌که هـنوز قـادر نیست آن‌ها را ببیند. گویی دنیای خارجی گستره‌ای از جمجمهٔ پر از رؤیـای اوست.

کمی بعد حس می‌کنیم که لحظه‌ای از دیدن با چشم استوارت گریخته‌ایم. یک بار دیگر او در موقعیتی کـاملاً مشـابه بـه خـواب رفـته است. از پـنجره می‌بینیم که شب است و توروالد با یک زن سیاهپوش مرموز بیرون می‌رود. فیلم‌هایی که با بیدار شدن فردی از خواب آغاز می‌شوند و سپس دیدگاه او را برای دیدن برمی‌گزینند جذابیت خاصی دارند. درست مثل فیلم‌های محاکمه اورسن ولز، شهر زنان فدریکو فـلینی و بـخش مـرکزی همسر هوانورد سـاخته اریک رومر که در آن‌ها دنیای واقـعی بـه‌سان رؤیـا جـلوه مـی‌کند. در واقـع منصفانه‌تر این است که بگوییم هنگامی که شخصیت اصلی فیلم در خواب است و وقایع بدون حضور او ادامه می‌یابند تغییری حقیقی در زاویهٔ دید فیلم پدید نمی‌آید.

در پنجرهٔ عقبی فضایی کاملاً موهوم و خیالی حاکم است. فضایی به شکل یک مخروط فرضی که رأس آن را اتاق نشیمن اسـتوارت (و یـا اگـر دوست

دارید جمجمهٔ او هنگامی که پشت به پنجره دراز کشیده است) تشکیل می‌دهد و قاعدهٔ آن به حیاط و یا فراتر از آن به همهٔ دنیا باز می‌شود. تماشاگران همیشه فراموش می‌کنند که آپارتمان کوچک جیمز استوارت تنها آپارتمان نیست که رو به حیاط بزرگ قرار گرفته است.

در دو لحظهٔ دیگر از فیلم نیز اتاق را ترک می‌کنیم و در نتیجه می‌توانیم به ضلع چهارم «فراموش شدهٔ» حیاط نگاهی بیندازیم. در واقع درست در پایان فیلم، وقتی که استوارت از پنجره بیرون انداخته می‌شود و به حیاط سقوط می‌کند می‌توانیم آن را ببینیم. هر چند که برش‌ها آن قدر پراکنده و ناپیوسته و موقعیت آن قدر پیچیده و حاد است که در نهایت، این کشف چیزی نصیبمان نمی‌کند و قادر به شناسایی آن نیستیم (تا جایی که به‌خاطر می‌آورم در این صحنه هیچ چراغ روشن و یا نشانه‌ای از سکونت در این ضلع از حیاط به‌چشم نمی‌خورد).

رویداد بعدی ــ که بسیار هم مورد توجه هیچکاک قرار می‌گیرد ــ اپیزود مرگ سگ کوچک است. یک روز بعد از ظهر، زوج بازنشسته و بی‌فرزندی که در یکی از طبقات بالایی زندگی می‌کنند، جسد «فرزند محبوبشان» را دراز کشیده بر زمین می‌یابند. پیرزن فریاد می‌کشد، می‌گرید و ناله و نفرین می‌کند (چرا نمی‌توانیم کسی را دوست داشته باشیم؟) و با سر و صدا تمام ساکنان را به پنجره‌ها و بالکن‌هایشان می‌کشاند ــ از زوج جوانی که تازه از بستر هماغوشی برخاسته‌اند و «میس لونلی هارت» از طبقهٔ همکف گرفته تا مهمان‌هایی که در «ضیافت» آهنگساز جوان شرکت کرده‌اند و الی آخر (به عبارتی همه به استثنای «توروالد»).

«این تنها زمانی از فیلم است» ــ که به گفته «تروفو» و تأیید «هیچکاک» ــ «در آن زوایهٔ دید در جریان فیلم تغییر می‌کند»؛ آپارتمان «استوارت» را ترک می‌کنیم، دوربین در حیاط که از زوایای مختلف دیده می‌شود قرار می‌گیرد و صحنه کاملاً عینیت می‌یابد و وجود خارجی پیدا می‌کند. و در واقع این اولین

فرصتی است که در آن نه تنها تصویر ساکنان آپارتمان‌های روبرو را بزرگ شده و تخت، از فاصلهٔ دور و توسط یک لنز تله فوتو مشاهده نمی‌کنیم، بلکه نمای درشت آن‌ها را در یک دورنمای طبیعی و عادی می‌بینیم. از زاویه‌ای که با وجود ارتفاع زیاد پنجره‌ها باز هم نمی‌توان آن را با نمایی که از پنجرهٔ اتاق استوارت قابل دیدن بود مقایسه کرد. یک نمای غیرعادی دیگر که در عین حال بسیار هم کوتاه است در فیلم وجود دارد که «تمام حیاط» را نشانمان می‌دهد. در واقع ما فقط آن قسمت از حیاط را می‌توانیم ببینیم که روبروی پنجرهٔ استوارت قرار گرفته است ولی در عین حال به ما قبولانده می‌شود که همهٔ حیاط را دیده‌ایم و در اصل هدف از اختیارکردن این زاویهٔ دید هم همین است. زاویه دیدی که اگرچه ظاهراً عینی است با این وجود باز هم ضلع چهارم را فراموش می‌کند. به احتمال زیاد کلیت آشفته و به هم ریختهٔ این سکانس ــ که تکان‌دهنده هم هست ــ طراحی شده تا متقاعدمان کند که تمام حیاط را دیده‌ایم و از طرفی زمان آن قدر کم است که نمی‌توانیم مادهٔ خام لازم را برای تکمیل آگاهیمان از این ضلع حیاط گرد آوریم.

ممنوعیت در دیدن این ضلع از حیاط که در پیشبرد فیلم نقشی بسیار اساسی و حساس دارد شاید با بررسی‌های «ژان پیراودار» در مقاله‌هایی که در بارهٔ «بخیه»،[1] به چاپ رسانده است بی‌ارتباط نباشد. او عقیده دارد که غیب کردن ضلع چهارم باعث می‌شود آن فرم از سینما که او آن را «سوبژکتیو» می‌نامد شکل گیرد.

۱

صدا، موضوعی که می‌توان بحث‌های زیادی پیرامون آن صورت داد، به‌وضوح در خدمت جلب توجه ما به حیاط قرار می‌گیرد. صداهایی که از رادیو می‌شنویم، گفتگوهای خفه و بریده بریده، صدای بازی بچه‌ها، صدای پیانو، صدای خیابان و شهر همه طوری طراحی شده‌اند که به آنچه در آن سوی

پنجره می‌بینیم باز می‌گردند. اما فقط یک صدا وجود دارد که به طرز کاملاً مرموز و قابل توجهی به هیچ یک از ساکنان روبرو مربوط نمی‌شود و بنابراین مربوط به دیگران و خارج از آن مکان است: آوازهایی که توسط یک خوانندهٔ ناپیدا خوانده می‌شود. به نظر من این صدای زنانه در شکل دادن به بافت صوتی پرطنین و موزیکال این مکان محدود سهیم است. اصواتی که از حیاط منشأ می‌گیرند گویی نهر عظیمِ امواجِ صوتیِ گوناگون عنصری آزاد است که با هیچ چیز نمی‌توان آن را جایگزین کرد.

اولین بعد از ظهر و قبل از ورود بی‌سروصدا و غیرمنتظرهٔ «گریس کلی» و قبل از سکوت دور از انتظار و شگفت‌آوری که به بوسه‌ای عاشقانه منتهی می‌شود» یکی از همان سکانس‌های یکنواخت و بدون تغییر این خوانندهٔ ناپیدا را با بازتابی فوق‌العاده و حیرت‌انگیز می‌شنویم. امواجی پرطنین که بسیار خوب پرداخت شده‌اند و از همان ابتدای فیلم بی‌وقفه به پنجرهٔ اتاق جیمز استوارت می‌رسند. درست مثل گدار در کارمن که صدای دریا را به دلخواه باز و بسته می‌کند هیچکاک هم بسته به این‌که بخواهد توجه جیمز استوارت (و در نتیجه تماشاگران) را به فضای خارج جلب کند و یا کاملاً برعکس بخواهد صحنه را به تئاتر کوچک اتاق نشیمن و یا خانهٔ راحت و صمیمی لیزا و جف محدود کند صداهای حیاط را «باز» و «بسته» می‌کند.

اشارهٔ من به تئاتر بی‌دلیل نیست چرا که گریس کلی به قصد خنثی کردن بازی روان جیمز استوارت از قابلیت زنانگی و جاذبه‌هایش بهره می‌گیرد. آپارتمان «جف» به وضوح به عنوان یک صحنهٔ تئاتر چهارگوش فیلمبرداری و ساخته شده است، البته اگر تناقضات موجود را بپذیریم. این تأثیر با وجود ساختار فضای آن تشدید می‌شود آن هم به این خاطر که این اتاق اغلب از عرض نشان داده می‌شود؛ با دو در «به‌طرف حیاط» (البته نه همان حیاط مورد بحث) و «به طرف باغ» و دو در دیگر به اتاق‌هایی باز می‌شوند که نمی‌توانیم به آن‌ها وارد شویم ــ بی‌تحرکی اجباری «جیمز استوارت» عامل دیگری برای

افزایش محدودیت سینمایی است. بد نیست یادآوری کنم که پنجرهٔ عقبی بلافاصله بعد از حرف م را به نشانه مرگ بگیر (با شرکت گریس کلی) و چند سال بعد از طناب فیلمبرداری شد که هر دوی آن‌ها پژوهشی در تئاترهای به فیلم درآمده بودند.

اگر بخواهیم نسخهٔ تئاتری پنجرهٔ عقبی را در ذهن مجسم کنیم باید بازیگران را رو به تماشاگران تصویر کنیم درعین‌حال که نباید بتوانیم حیاط را ببینیم و فقط از طریق جلوه‌های صوتی و نگاه‌ها و عکس‌العمل‌های بازیگران در آپارتمان حضور آن را دریابیم. شکی نیست که این رویکرد کمی تصنعی به‌نظر می‌رسد اما این اتفاقی است که گاه در تئاتر رخ می‌دهد، مثل زمانی که بازیگران گویی در فضایی گسترده و وسیع (از صحنهٔ یک جنگ یا مراسم جشن) بازی می‌کنند، به تماشاگران می‌نگرند ولی در عین حال با نگاه خود مخروطی فرضی می‌سازند که رأس آن از صحنه آغاز می‌شود و به بی‌نهایت می‌رسد.

در «پنجرهٔ عقبی» حذف ضلع چهارمی که آپارتمان استوارت در آن قرار گرفته است پیوندی جادویی و شگفت‌انگیز بین آپارتمان تئاترگونه و حیاط سینمایی برقرار کرده است.

ترجمهٔ نگار میرزابیگی

یادداشت‌ها

۱. این مقاله کلیدی و مشهور سینمایی را اودار در شماره‌های ۲۱۱ و ۲۱۲ کایه دو سینما نوشت. منظور از بخیه، دوختن تماشاگر به دنیای درون فیلم است. اودار این اصطلاح را از لاکان وام گرفت که منظور نظرش رابطه میان خودآگاه و ناخودآگاه بود و خود لاکان نیز از اصطلاح پزشکی بخیه زدن. برای روشن شدن تعبیر سینمایی «بخیه» می‌توان به یک قاعدهٔ کلاسیک در تدوین اشاره کرد: نما / نمای معکوس. هنگامی در یک صحنه دو نفر روبروی یکدیگر در حال گفتگو هستند

نخست نمای نقطه دید شخص الف را داریم و بعد نمای نقطه دید شخصیت ب. تماشاگر ابتدا نقطه دید شخص الف و سپس دید شخص ب را برمی‌گزیند و به همین دلیل هم به سوژهٔ نگاه و هم به ابژهٔ نگاه تبدیل می‌شود. یعنی ابتدا تماشاگر موقعیت شخصیت الف را به خود می‌گیرد و به شخصیت ب نگاه می‌کند و سپس برعکس. این دوخته شدن و متصل شدن تماشاگر با دنیای فیلم را اودار بخیه نامید. ــ و.

۷

مردی پشت شبکیهٔ چشم خودش

میران بوژروویچ

دیدن تو عشق ورزیدن با توست

بینگ کرازبی

عشق ورزیدن با تو دیدن توست

نیکولاس کوسا

پنجرهٔ عقبی فیلمی است در بارهٔ حرص چشم، به قول ژاک لاکان در سمینار یازدهم[۱]اش، این «شهوت چشم» و در بارهٔ نگاه، یا شکل ظهور ابژهٔ کوچک در میدان دید که نقش ابژهٔ شهوت را دارد.

فیلم با حرکت مستقیم دوربین به سوی پنجره آغاز می‌شود، و سپس دوربین دقیقاً بالای لبهٔ پنجره می‌ایستد ــ یا به عبارتی وقتی که قاب وسطی پنجره پرده را پر می‌کند. این همان لحظهٔ یگانگی کامل منظر اتاق و دیدگاه تماشاگران است: ما هرچه را از اتاق می‌توان دید، می‌بینیم؛ هر که در اتاق بود اکنون در میان تماشاگران است و ما وارد اتاق او شده‌ایم. وقتی منظر اتاق با دیدگاه ما در هم می‌آمیزد، دوربین آرام از راست به چپ حیاط را بررسی می‌کند ــ می‌توان گفت این نما منطبق است با اولین حرکت چشم ما به عنوان چشمی غول‌آسا که باز شده و به اطراف می‌نگرد.

این حرکت مستقیم دوربین به سوی پنجره که به تلاقی پنجره به منزلهٔ

چشم غول‌آسا با «چشم» دوربین ـ چشمِ خودِ ما ـ می‌انجامد بیانگر تلفیق دو نگاه از پشت، نگاه ما و نگاه جف، است، تلفیقی که ـ این بار از جلو ـ در فیلم مرد عوضی هم دیده می‌شود، وقتی که چهرهٔ مجرم اصلی، مرد اصلی، با چهرهٔ هنری فاندا مرد عوضی در هم می‌آمیزد؛ و همین طور در فیلم روانی، وقتی که لبخند مخوف نورمن دندان‌های بر هم فشرده را آشکار می‌کند ـ یا لحظه‌ای که مادر مرده‌اش به واسطهٔ چشم‌های او به بیرون می‌نگرد.

این که پنجره کارکرد چشم را دارد از این امر آشکار می‌شود که خودِ اتاق کارکرد اتاق تاریک (camera obscura) را پیدا می‌کند ـ آنچه در اتاق در این سوی پنجره آشکار می‌شود تصویر دقیقاً معکوس آن چیزی است که در آن سوی پنجره، در طرف دیگر حیاط، یعنی در آپارتمان توروالد آشکار می‌شود. به قول هیچکاک خطاب به تروفو: «در یک طرف حیاط زوج استوارت ـ کلی را داریم، استوارت پایش در گچ است و نمی‌تواند حرکت کند و کلی قادر است آزادانه حرکت کند و در طرف دیگر زن مریضی هست که زمین‌گیر و بستری است و شوهرش می‌رود و می‌آید.»[۲] هر دو بیمار در واقع قربانی شریک قادر به حرکتشان هستند: درست مثل لارس که سرنوشت زنش را رقم می‌زند، لیزا هم جف را وارد نقشه‌هایش می‌کند؛ از سوی دیگر لیزا از حیاط می‌گذرد تا وارد آپارتمان توروالد شود، و توروالد از آن طرف حیاط به آپارتمان جف می‌آید.

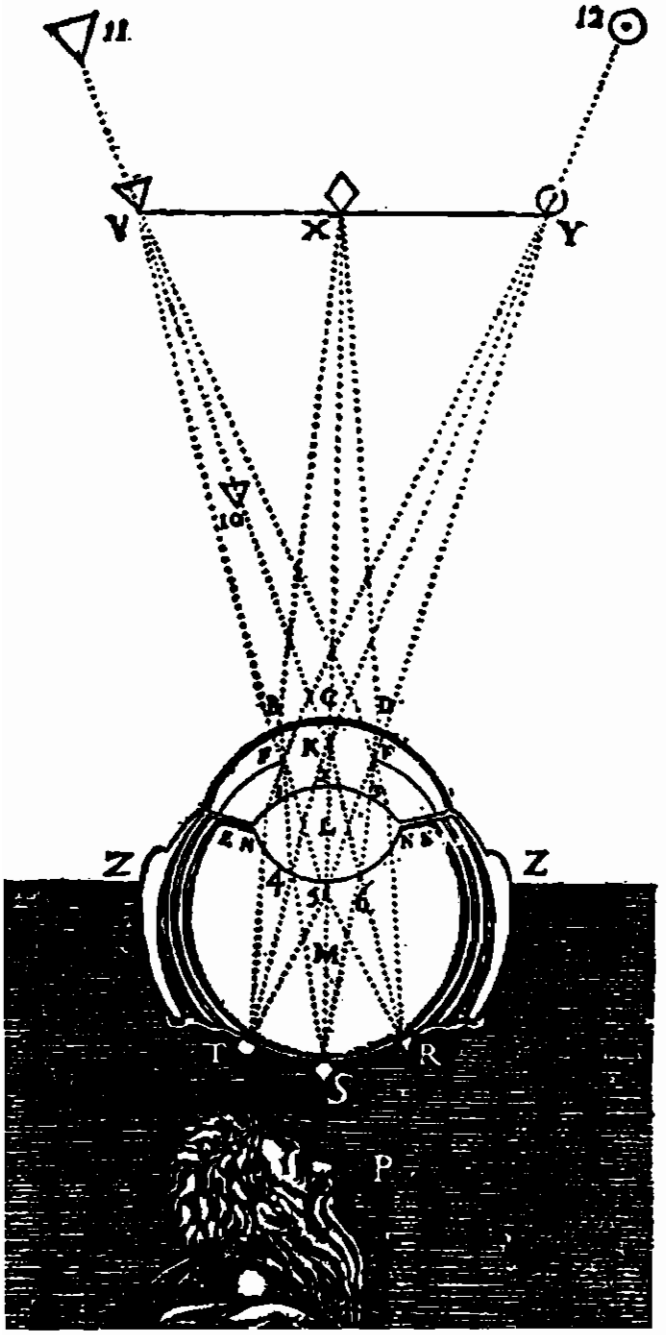
ما در مقام تماشاگر پشت شبکیهٔ چشم غول‌آسا قرار می‌گیریم و تصاویر معکوسی را که بر آن ظاهر می‌شود می‌بینیم ـ به بیان دیگر، ما همراه با جف در جایگاه مرد ریشویی قرار می‌گیریم که در طرح دکارت در کتاب اُپتیک در اتاقی کاملاً تاریک قرار دارد. در سوراخ دیوار جلویی «چشم فردی تازه فوت شده» هست، و اگر جسد تازه مثله شدهٔ یک انسان ـ یا دست کم سر او ـ در دسترس نباشد، آنگاه «چشم یک گاو یا یک حیوان بزرگ دیگر»[۳] کفایت می‌کند. چشم مرده به اشیای مختلفی که از خورشید نور گرفته‌اند نگاه

می‌کند. نور فقط به واسطهٔ این چشم وارد اتاق می‌شود. دکارت می‌گوید، هنگام نگاه کردن از پشت این چشم، «احتمالاً» همراه با شگفتی و لذت، تصویری با پرسپکتیو طبیعی خواهید دید که تمام اشیای بیرون را نشان می‌دهد»[۴] ــ منظور اشیای درون دنیای خارج است.

به گفتهٔ دکارت، این آزمایش تأییدی است بر این‌که «اشیایی که ما به آن‌ها نگاه می‌کنیم تصاویری کامل از خود بر پشت چشم‌های ما نقش می‌کنند»[۵] ــ که تصاویر روی شبکیه بیانگر اشیای دنیای خارج‌اند. دکارت اعتقاد راسخ دارد که می‌توانیم با چشمان خود از این امر مطمئن شویم. چگونه؟ با بیرون رفتن از اتاق تاریک و مقایسهٔ اشیای دنیای خارج با تصاویری که روی شبکیهٔ چشم مرده دیده‌ایم.

لازم به گفتن نیست که این آزمایش نتیجهٔ مطلوب نخواهد داشت، چرا که تصویر روی شبکیه را هرگز نمی‌توان با شیء، با خودِ آن چیز، مقایسه کرد ــ خلاصه به این دلیل که نسخه، کپی و رونوشت را هرگز نمی‌توان با نسخهٔ اصل مقایسه کرد و برابر دانست. ما فقط می‌توانیم تصویر شیء روی شبکیهٔ خود را با تصویرِ تصویر شیء از شبکیهٔ چشم مرده روی شبکیهٔ چشم خود مقایسه کنیم: بنابراین شگفتی دکارت از این امر بی‌پایه و لذتش از کشف خود کاملاً توجیه‌ناپذیر است: به بیان دقیق، ما همچون مرد ریشوی دکارت مدام در یک اتاقیم ــ در واقع چشم ما مانند آن اتاق تاریک است. هرگز نمی‌توانیم از این اتاق قدم بیرون بگذاریم، و همیشه در دام این اتاق گرفتاریم و در آن فقط با تصاویر روی شبکیهٔ چشم خود سر و کار داریم، نه با خود اشیا و چیزها: مقایسهٔ تصاویر روی شبکیه با خودِ چیزها و نسخهٔ بدل با نسخهٔ اصل امری واهی و بی‌پایه است.

در فیلم پنجرهٔ عقبی دقیقاً بر عدم امکان قدم بیرون گذاشتن از دنیای تقلید و کپی تأکید می‌شود. اتاق نشیمن جف که دیوارهایش پوشیده از عکس ــ تقلید



و کپی ــ است، اتاقی که جف قادر به ترک آن نیست با اتاق دکارت، یا با چشم به منزلهٔ اتاق تاریک همخوانی دارد.

به این ترتیب جف که محکوم به زندگی کردن و ماندن در این دنیای وانموده‌ها است پشت شبکیهٔ چشم خود زندگی می‌کند. دنیای خارج به منظره‌ای در چشمان او تبدیل شده است. در آغاز فیلم به روشنی مورد اشاره قرار می‌گیرد که هر چه در خارج از پنجرهٔ اتاق جف آشکار می‌شود منظره است، وقتی که سه حصیر را می‌بینیم که آرام و یکی پس از دیگری بالا می‌روند و مثل پردهٔ تئاتر پس از بالا رفتن صحنه را آشکار می‌کنند. جملهٔ لیزا هم هنگام پایین آوردن حصیر که «نمایش امشب تمومه» ما را از کنش روی صحنه جدا می‌کند و به این ترتیب تأکیدی است بر برداشت ما از صحنهٔ خارج پنجرهٔ اتاق جف به مثابه منظره‌ای تماشایی. معنای این استعاره و اشاره به تئاتر چیست؟ پرده برای ما تماشاگران بالا می‌رود و نمایش آغاز می‌شود: در چشمان ما منظره آن چیزی است که در دو سوی پنجره آشکار می‌شود. به این ترتیب معنای این استعاره می‌تواند این باشد که هر چه

بیرون از پنجره آشکار می‌شود در عین حال منظره‌ای است در چشمان کسی که در این سوی پنجره در اتاق قرار دارد.

این حرف استلا که «مردم باید از خونه‌هاشون برن بیرون و واسه تنوع به داخل نگاهی بندازن» که بلافاصله پس از این جملهٔ «اصلاً همهٔ ما شدیم چشم‌چرون و فضول» می‌آید برای جف تنها به این معناست که باید خودش را ببیند که دارد خودش را در شیء دیده شده می‌بیند، یعنی همان تابلوی زنده (tableau vivant) ای که از پنجره‌اش مشاهده می‌کند.

از آن‌جا که جف در اتاق تاریک، در چشم خود، به دام افتاده، در واقع دیدگاه مطلق را در اختیار دارد ــ دیدگاهی که به او اجازه نمی‌دهد دیدگاهی دیگر اختیار کند: از این دیدگاه به هیچ جا نمی‌توان رفت و نمی‌توان قدمی به عقب گذاشت و دیدگاهی را که داشتیم مشاهده کرد. دیدگاه مطلق نقطه‌ای درونی است که هرگز نمی‌توان بیرونی‌اش کرد، نقطه‌ای که از آن همیشه از درون به بیرون می‌نگریم، نقطه‌ای که قادر به ترکش نیستیم، نقطه‌ای که از آن نمی‌توانیم خود را مشاهده کنیم، و فقط دیدن دیگران را برای ما میسر می‌سازد ــ و خلاصه نقطه‌ای که از آن هیچ چیز نمی‌توانیم باشیم جز بیننده و چشم‌چران.

این وضعیت تحمل‌ناپذیر گرفتار بودن در بدن خود، در چشم خود ــ یا به قول یک چشم‌چران مشهور دیگر، نورمن بیتس:

> «فکر می‌کنم همهٔ ما تو یک جور دام مخصوص به خودمون هستیم، تو اونا گیر کردیم. و هیچ کدوم نمی‌تونیم ازش خلاص بشیم. دست و پا و چنگ می‌زنیم، اما فقط به هوا و به خودمون. آخرش هم یه ذره هم نمی‌تونیم از جامون تکون بخوریم.»

ــ یا تجربهٔ تحمل‌ناپذیر دیدگاه مطلق ــ با گرفتار بودن جف در ویلچرش، چون پایش در گچ است، تشدید می‌شود. جف با «پیلهٔ گچی» خواندن گچ پایش، پیله‌ای که دوست دارد از آن فرار کند، خود را همچون کرمی می‌بیند که

در پیلهٔ ابریشم گرفتار شده است. در این‌جا اشاره به حشرات اصلاً تصادفی نیست، چرا که دیدگاه مطلق در شکل غایی خود در حشرات متجلی می‌شود. حشرات نه تنها قادر به دیدن خود، و جسم خود،[۶] نیستند، بلکه برخی از آن‌ها حتی نمی‌توانند مستقیماً به جلو نگاه کنند: این حشرات به دلیل ساختار مرکب چشمشان اشیا ــ مثلاً یک شمع ــ را فقط از زاویه‌ای معین می‌توانند ببینند. و این دلیل بی‌هدف بودن ظاهری پرواز آن‌هاست: برای رسیدن به منبع نور مجبورند مسیر خود را با این زاویهٔ معین تطبیق دهند، و فقط به واسطهٔ مسیری حلقوی نهایتاً می‌توانند به مقصد مورد نظر خود برسند.[۷] مشخص

است که این حشرات مسیر حلقوی خود را «راست» و «مستقیم» و «کوتاه[illegible]» فاصله تا منبع نور می‌بینند، و حتی می‌توان فرض کرد که در صورت مستقیم پرواز کردن دچار سرگیجه شوند. در واقع حشرات تنها موجوداتی‌اند که حقیقت این گفتهٔ لاکان را کاملاً و به شکلی دردناک درک کنند: «من فقط از یک نقطه نظر می‌بینم، اما در زندگی از همه سو دیده می‌شوم.»[۸] این گفته در واقع چکیدهٔ تجربهٔ تحمل‌ناپذیر دیدگاه مطلق را در خود دارد.

به بیان دقیق، حرف استلا تعبیری است از برداشت افلاطون از این گفتهٔ کاهن دِلْفی که «خود را بشناس»: افلاطون می‌گوید فرض کنیم که«آن» [یعنی کاهن دِلفی] به جای سخن گفتن با یک انسان، با چشم یکی از ما سخن بگوید و اندرزش دهد که «خود را ببین».[۹] چگونه چنین چیزی ممکن است، آن هم هنگامی که چشم نمی‌تواند خودش را ببیند؟[۱۰] به گفتهٔ افلاطون چشم باید به شیء نگاه کند، و با نگاه کردن به آن هم شیء را می‌بیند و هم خود را. و آن شیء خاص دقیقاً چشم فردی دیگر است، همان چشم سوم: وقتی چشم به آن نگاه می‌کند، «خود را در حال دیدن می‌بیند». در واقع چشم فقط می‌تواند خود را در مردمک چشم سوم ببیند ــ «به واسطهٔ چیزی که خود می‌بیند.» به گفتهٔ افلاطون:

> اگر چشم می‌خواهد خود را ببیند، باید به چشمی دیگر نگاه کند. به آن نقطه‌ای از آن چشم که مزیت چشم [یعنی دیدن] در آن رخ می‌دهد.[۱۱]

ظاهراً جف حرف استلا را به شکلی تحت‌اللفظی تعبیر می‌کند ــ به شکل تعبیر افلاطون از کاهن دِلفی: از آن لحظه به بعد او به دنبال آن شیء خاص می‌گردد، به دنبال آن چشم سوم که در آن بتواند «خود را در حال دیدن ببیند».

پنجره اتاق نشیمن تورووالد که حکم چشم را دارد، خود را به عنوان آن شیء خاص در آن سوی حیاط در اختیار او می‌گذارد. پنجره چگونه می‌تواند کارکرد چشم را داشته باشد؟ پنجره چطور می‌تواند به ما خیره شود؟

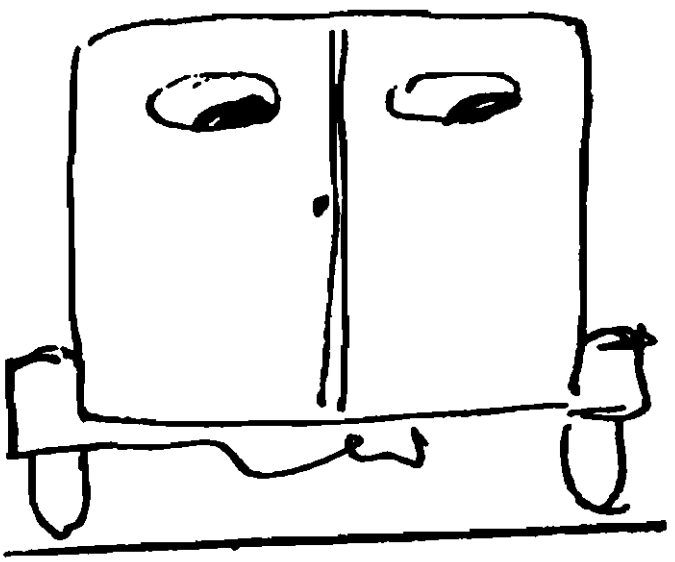
در این‌جا به سراغ تحلیل «گسست میان چشم و نگاه» در کتاب وجود و نیستی ژان‌پل سارتر، می‌رویم. سارتر می‌گوید که «آنچه غالباً نمایندهٔ نگاه است در واقع تلاقی دو کرهٔ چشم در جهت من است»، و ادامه می‌دهد:

اما گه گاه وقتی شاخه‌ها خش‌خش می‌کنند، صدای قدم‌های کسی با سکوت دنبال می‌شود، پنجره‌ای اندک باز می‌شود، یا پرده حرکتی کوچک می‌کند باز به نگاه اشاره می‌شود. طی یک حمله، مردانی که از میان بوته‌ها به جلو می‌خزند نگاهی را که باید از آن اجتناب کرد نه دو چشم، بلکه خانهٔ روستایی سفید رنگی می‌دانند که روی تپه‌ای کوچک بر پس‌زمینهٔ آسمان قرار گرفته است... حال بوته‌زار یا خانهٔ روستایی بیانگر نگاه نیستند؛ آن‌ها فقط بیانگر چشم‌اند، چرا که چشم در قدم اول نه به عنوان عضو بینایی بلکه به عنوان پشتیبان نگاه درک می‌شود: بنابراین بوته‌زار و خانهٔ روستایی هرگز به چشم بیننده‌ای که پشت پرده یا پنجره پنهان شده اشاره نمی‌کنند. آن‌ها به خودی خود چشم‌اند. از سوی دیگر نگاه نه یکی از کیفیات شیء است که کارکرد چشم را دارد، نه شکل کلی آن شیء، و نه پیوندی «مادی» که میان آن شیء و من برقرار می‌شود. برعکس، درک من از نگاهی که متوجه من است نه بر اساس اشیایی که آن را نشان می‌دهند، بلکه بر اساس تخریب چشم‌هایی که «به من نگاه می‌کنند» شکل می‌گیرد. من وقتی نگاه را درک می‌کنم دیگر از درک چشم‌ها باز می‌مانم...[۱۲]

لاکان در سمینار اول خود گفتهٔ سارتر را این طور خلاصه می‌کند:

من خود را زیر نگاه کسی احساس می‌کنم که چشم‌هایش را نمی‌بینم و حتی آن را تشخیص نمی‌دهم. تنها چیزی که لازم است این است که چیزی به من نشان دهد که ممکن است دیگرانی هم باشند. این پنجره، اگر هوا قدری تاریک باشد و من به دلایلی فکر کنم که کسی پشت آن است، خودِ نگاه است.[۱۳]

صحنه‌ای که هم سارتر و هم لاکان تصویر کرده‌اند ــ البته با یک تفاوت بنیادی: پنجره از نظر سارتر چشم است و از نظر لاکان نگاه ــ دقیقاً با



صحنه‌ای همخوانی دارد که جف به تاریکیِ درون پنجرهٔ خانهٔ توروالد چشم می‌دوزد.

ایدهٔ پنجره به منزلهٔ چشم یا نگاه برای هیچکاک جدید و بیگانه نبود ــ او قبلاً در دههٔ ۱۹۲۰ در فیلم مستأجر: داستانی در بارهٔ مه‌لندن به آن پرداخته بود. در نمایی خاص از اتومبیلِ در حال دور شدن، سرِ راننده و همکارش را در پنجره‌های بیضی پشت اتومبیل می‌بینیم ــ یعنی از پنجره‌های عقبی. سرها مثل دو لکهٔ تیره طوری در پنجره‌های بیضی روشن قرار گرفته‌اند که پنجره‌ها شبیه چشم به نظر می‌رسند. با تکان تکان خوردن اتومبیل، سرها نیز در پنجره‌ها تکان می‌خورند، و چون کمابیش همزمان تکان می‌خورند، این طور به نظر می‌رسد که دو چشم در حدقه‌شان حرکت می‌کنند. به این ترتیب پشت اتومبیل شکل صورت را به خود می‌گیرد.(۱۴)

در صحنه‌ای که سیگار روشن را در عمق پنجرهٔ توروالد می‌بینیم، نگاهِ دیگری بنا به نظر لاکان و همین طور بنا به نظر سارتر کجاست؟

به نظر سارتر، این نگاه نه روی شیئی که آن را نشان می‌دهد، نه روی پنجره‌ای که رو به ما دارد، و نه حتی فراتر از شیء در عمق پنجره، بلکه در جلوی آن قرار دارد. سارتر می‌گوید: «نگاهِ دیگری چشمان او را پنهان می‌کند؛ انگار او در جلوی آن‌ها قرار دارد»(۱۵) خلاصه آن‌که نگاه روی ماست که درست در لحظه‌ای که پنجره نگاه ما را جواب می‌دهد از سوژهٔ نگاه، از بیننده، به ابژهٔ نگاه دیگری، به بیننده‌ای در حال دیده شدن، تبدیل می‌شویم.

طبق نظر سارتر، ما نمی‌توانیم نگاهی را که روی ما خیره شده است، ببینیم، فقط می‌توانیم آن را روی خود حس کنیم ــ و ما آن را به بهای ندیدن

شیئی که آن را نشان می‌دهد، به بهای ندیدن پنجره یا چشمی که به ما نگاه می‌کند حس می‌کنیم. در این‌جا بنابر منطقی ساده برای حس کردن نگاهی که روی ما خیره شده لازم است شیئی را که نگاه از آن صادر می‌شود نبینیم: به نظر سارتر، ما نمی‌توانیم در آنِ واحد هم دنیا را درک کنیم و هم نگاهی را که روی ما خیره شده است ــ تنها قادر به انجام یکی از این دو هستیم. به گفتهٔ سارتر، دلیل این امر این است که درک دنیا یعنی نگاه کردن به آن، و درک نگاهی که روی ما خیره شده نه درک نگاه به مثابه شیء، بلکه آگاه بودن از تحت نظر بودن است.[۱۶] من به عنوان سوژهٔ نگاه می‌توانم نگاه دیگری را نیز ببینم؛ نگاه دیگری می‌تواند ابژه نیز باشد ــ البته تا وقتی که نگاه دیگری متوجه من نباشد: وقتی متوجه من می‌شود، دیگر نگاه دیگری به مثابه ابژه نیست، بلکه خودِ من یعنی سوژهٔ نگاه به ابژهٔ نگاه دیگری تبدیل می‌شود. اگر درست باشد که وقتی من نگاه را حس می‌کنم دیگر چشمی را که مرا می‌بیند نمی‌بینم، و برعکس: آنگاه چون چشم دارم، ممکن است ببینم که دیگری به من چشم دوخته است.

بنابراین طبق نظر سارتر جف باید یکی از این دو گزینه را انتخاب کند ــ یا به پنجره نگاه می‌کند چون پنجره نگاه او را پاسخ نمی‌دهد، یا پنجره به او نگاه می‌کند و او نمی‌تواند آن را در حال نگاه کردن به خودش ببیند ــ در حالی که طبق نظر لاکان، او می‌تواند هر دو را ببیند، هم پنجره را و هم نگاه کردن پنجره را به خود: بنابراین پنجره تقسیم می‌شود به خودش و به نگاهی فراتر و پشت آن به شکل لکه یا نقطه‌ای در پنجره. در واقع به جای ایدهٔ افلاطونی بازتاب کاملِ خود ــ یعنی به جای جف «که خودش را در حال دیدن خودش در پنجره، در این چشم سوم، می‌بیند ــ او در نقطهٔ نگاه دیگری، در نقطه‌ای که پنجره از آن نگاه او را پاسخ می‌دهد، آن لکه یا نقطه را می‌بیند: سیگار روشن در پنجره را.

جف پنجره را می‌بیند ــ اما پنجره نیز در عین حال به او چشم دوخته

است؛ پنجره از نقطه‌ای نگاه او را پاسخ می‌دهد که او قادر به دیدنش نیست، از نقطه‌ای که به دلیل دیدگاهی که او اختیار کرده برای او کور است: «من هرگز نمی‌توانم خوب ببینم، هرگز نمی‌توانم در کلیت میدان دید خود نقطه‌ای را بگنجانم که دیگری از آن نگاه مرا پاسخ می‌دهد.»[۱۷]

پنجرهٔ توروالد به نگاه جف پاسخ می‌دهد، در واقع به شیوه‌ای متفاوت از دیگر پنجره‌های آن حیاط «او را زیر نظر دارد». اگر هر پنجرهٔ دیگری نگاه او را پاسخ می‌داد، او احتمالاً در لحظه‌ای که نگاه را حس می‌کرد به ابژهٔ نگاه بدل می‌شد ــ به اصطلاح سارتر، دیدگاه او نسبت به تمامی پنجره‌ها جز پنجرهٔ توروالد دیدگاه «سوژهٔ ناچیز» است. پنجرهٔ توروالد به این دلیل متفاوت از دیگران به نگاه او پاسخ می‌دهد که جف آن را به شکلی متفاوت می‌بیند: در آن پنجره چیزی هست که سخت کنجکاوی او را بر می‌انگیزد، چیزی که در هیچ یک از پنجره‌های دیگر نیست، چیزی که «بیش‌تر در پشت پنجره است تا در خودِ آن» و همیشه نظر او را جلب کرده است ــ به‌طور خلاصه، ابژهٔ میل او پشت پنجره است. جف در برابر پنجره می‌تواند خود را فقط به عنوان سوژهٔ میل می‌بیند.

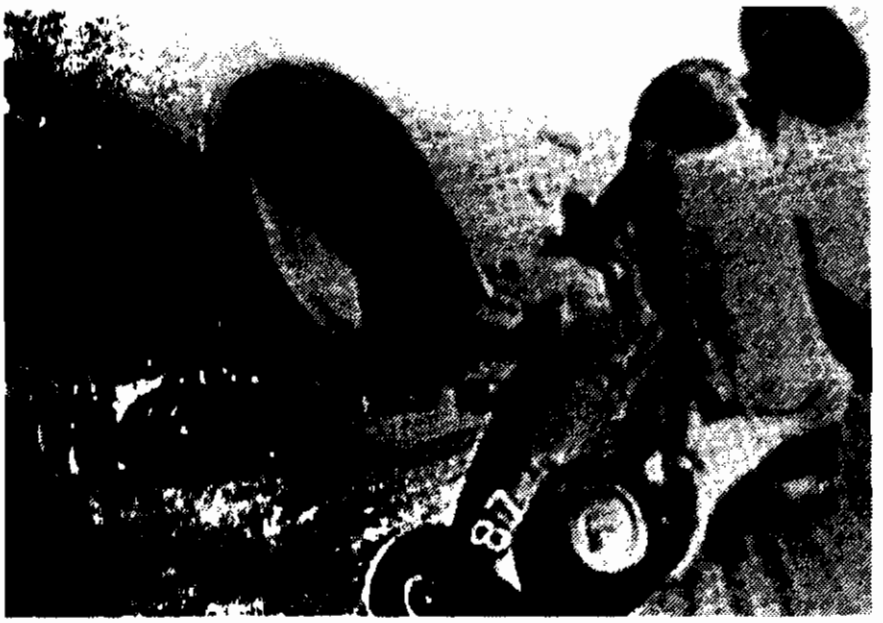
جف می‌توانست زودتر با میل خود روبرو شود ــ وقتی که کارآگاه دویل مصرانه به او گفت دست‌های توروالد پاک است و او را سخت نومید کرد. در آن لحظه می‌توانست به واسطهٔ «مکانیسم شور و عشق» دکارت که بنابر آن نومیدی همیشه بازتاب‌دهندهٔ میل است و به واسطهٔ این الگوی لاکانی که «میل انسان میل آن دیگری است» به میل خود اذعان کند.[۱۸] به نظر دکارت، نومیدی چیزی نیست که جز نگرانی و اضطرابِ شدیدِ ما وقتی که در می‌یابیم «رسیدن به آنچه می‌خواهیم تقریباً ناممکن است.»[۱۹] جف چطور میل خود را در مشتش داشت؟ به گفتهٔ لیزا، او درست در لحظه‌ای که به نظر می‌رسد «یارو زنشو نکشته» حسابی «مأیوس می‌شه»: از آن‌جا میل انسان میل آن دیگری است، نومیدی جف از این‌که کم‌تر احتمال دارد توروالد به آنچه می‌خواهد

برسد ــ یعنی توروالد به آرزویش برسد و زنش را بکشد ــ بیانگر میل خود جف به خلاص شدن از شرِ لیزاست.

جف به جای اذعان کردن به میل خود اصرار دارد که سوژه‌ای ناچیز باشد. او علاوه بر این که میل خود را نمی‌بیند دقیقاً به روش بینندهٔ سارتری در بارهٔ چشم‌چرانی خود فلسفه‌بافی می‌کند ــ کسی که از درون سوراخ کلید به درون چشم می‌دوزد و از نگاه دیگری در آن سو جا می‌خورد: احتمالاً تصادفی نیست که استلا لنز جف را «سوراخ کلید قابل‌حمل» می‌خواند. چشم‌چران سارتر دقیقاً چطور موعظه می‌کند؟ کاری که من در مورد دیگران می‌کنم آن‌ها هم می‌توانند در مورد من بکنند ــ من به عنوان چشم‌چران خودم در معرض دید دیگرانم. من با نگاه کردن به سوژه‌ای دیگر تلاش می‌کنم او را در مقام ابژه قرار بدهم؛ اما آن سوژه نیز می‌تواند به نوبهٔ خود سوژه بودن مرا زیر سؤال ببرد و مرا در مقام ابژه قرار دهد. حال من ابژه‌ای هستم که دیگری به آن نگاه می‌کند و مورد قضاوت قرار می‌دهد ــ و ظاهر شدن در چشم دیگری به عنوان ابژه مرا شرمنده می‌کند. در یک کلام، به نظر سارتر، «دیده شدن توسط دیگری» حقیقت «دیدن دیگری» است.(۲۰)

و جف؟ «نمی‌دونم تماشای یه نفر دیگه با دوربین و لنز اخلاقیه یا نه... البته اونا هم می‌تونن همین کارو با من بکنن، مثل یه مگس زیر شیشه به من زل بزنن.» جف مانند حشره‌شناسی که با ذره‌بین حشرات را مطالعه می‌کند همسایگانش را تماشا کرده است، و حال از این امر آگاه است که آن‌ها هم می‌توانستند همین کار را در مورد او بکنند. بنابراین از دیدگاه سارتر جف شکارچی‌ای است که می‌داند طعمه‌اش می‌تواند تبدیل به شکارچی خودش شود.

اما درست در لحظه‌ای که آن لکه پشت پنجره به جف نگاه می‌کند، جفِ شکارچی به طعمهٔ خود بدل می‌شود: به طعمهٔ نگاه خودش بدل می‌شود، همچون حشره‌شناسی که وقتی یکی از حشراتش به نگاهش پاسخ می‌دهد به



طعمهٔ نگاه خود بدل می‌شود. به نظر لاکان، حشرات نه تنها با تقلید، منظره‌ای تماشایی را در معرض نگاه دیگری می‌گذارند، بلکه به‌وسیلهٔ چشم‌هایی که روی بال‌های خود دارند نگاه دیگری را باز تولید می‌کنند.

بنابراین جف با این‌که میلش را در مشتش داشت آن‌ها را نپذیرفت. همان طور که دیدیم، او می‌توانست به آسانی با به عقب برگشتن از نومیدی‌اش به میل برسد. به این ترتیب وقتی پنجره به نگاهش پاسخ می‌دهد باید با آن روبرو شود. این لکه، این نقطه‌ای که پنجره از آن نگاه او را پاسخ می‌دهد، آتش سیگار در تاریکی است.

این لکهٔ هیچکاکی را در ناب‌ترین شکل خود می‌توانیم در آن عکس از تصادف اتومبیل‌های مسابقه‌ای پیدا کنیم که در آغاز فیلم می‌بینیم. این عکس در واقع مظهر تابلوی «سفیران» از هولباین[1] است. در این عکس، همچون در تابلو، شیئی که «در جای خود نیست». این شیء تیر همچون جمجمه در تابلوی هولباین کج و قدری محو است؛ اما جمجمهٔ درون تابلو را هرگز نمی‌توان از روبرو دید، فقط از زاویه‌ای خاص قابل دیدن است.

---

1. Holbein

بنابراین جمجمه مستلزم دیدگاه حشره است ــ در مقابل در عکسی که در پنجرهٔ عقبی می‌بینیم، شیءِ کج و مخدوش جف را به حشره بدل کرده است. به بیان دیگر، لکهٔ درون تابلوی هولباین از زاویه‌ای خاص می‌تواند سرِ مرده باشد، اما جف هنگام تماشای لکه درون عکس به معنای واقعی کلمه رو در روی خودِ مرگ قرار گرفته است: این لکه به آسانی می‌توانست آخرین چیزی باشد که جف در عمرش می‌دید. جف در مواجهه با آن لکه ــ که البته چرخی است که مستقیماً به سوی دوربین و عکاس می‌آید ــ به موشی شباهت پیدا کرده است که می‌خواهد پروانه‌ای را شکار کند و پروانه با باز کردن بال‌هایش نگاه یک جغد را به او برمی‌گرداند ــ یعنی آخرین منظره‌ای را بازتولید می‌کند که هر موشی می‌بیند.

همان طور که چرخ را نمی‌توان از فاصله‌ای ایمن مشاهده کرد، همان طور که چرخ جایگاه عکاس به منزلهٔ مشاهده‌گر «بی‌طرف» و «عینی» را متزلزل می‌کند ــ همان طور که چرخ نقطه‌ای است که جف در آن عکس خود گرفتار می‌شود، نقطه‌ای که از او در مقام عکاس عکس گرفته می‌شود (به نظر لاکان، نگاهی که بیرون است، در طرف ابژهٔ دیدن است)، «ابزاری است که به‌واسطهٔ آن... از من عکس گرفته می‌شود»[۲۱] ــ سیگار روشن نیز نقطه‌ای است که جف را به عنوان بیننده در ابژهٔ دیدن، در پنجره قرار می‌دهد. درست مثل موش که در مسیر نگاه پرواز قرار می‌گیرد، جف نیز در مسیر نگاه پنجرهٔ توروالد قرار می‌گیرد: در چشم آن بینندگان ــ صاحبان آپارتمان‌های طبقهٔ «فراموش شدهٔ» چهارم[۲۲] ــ که ترجیح می‌دهند به جای یک پیرمرد، «دوشیزه تورسو»ی جوان و جذاب را دید بزنند پنجرهٔ توروالد «نقطهٔ کور» است. بنابراین چشم‌های پروانه فقط در چشمان موش که قصد شکار پروانه را دارد «می‌بینند»؛ پنجرهٔ توروالد نیز فقط در چشمان جف که به دیدن این مرد علاقه‌مند است «می‌بیند» ــ خلاصه آن‌که لکه فقط می‌تواند نگاه سوژهٔ میل را پاسخ دهد. فقط سوژهٔ دارندهٔ میل قادر است لکه‌ای را ببیند که نگاهش را پاسخ می‌دهد، چرا

که آن لکه دقیقاً به ابژهٔ میل او عینیت می‌بخشد. لکه را نمی‌توان وادار به «دیدن» در چشمان «سوژهٔ ناچیز» سارتری کرد؛ چرا که در این‌جا رویارویی نگاه سوژهٔ با نگاه پنجره غیرممکن است: اگر سوژه پنجره را ببیند، پنجره ــ دقیقاً به این دلیل که سوژه آن را می‌بیند ــ قادر نخواهد بود نگاه او را پاسخ دهد.

پیش‌تر گفتیم که جف که بی‌صبرانه منتظر است از شر گچ پایش خلاص شود خود را همچون کرمی می‌داند که درون پیله گرفتار شده است. به بیان دقیق‌تر جف خود را حشره‌ای می‌داند که در حال دگردیسی و تبدیل شدن به حشره‌ای بالغ است، حشره‌ای که به شکل پروانه از پیله سر در خواهد آورد. این استعاره به هیچ وجه تصادفی نیست. انسان از عهد یونان باستان تا همین امروز شیفتهٔ چیزی جذاب و در عین حال وحشتناک و مرموز در مضمون دگردیسی حشرات بوده است. به گفتهٔ دارسی و. تامپسون، در شعر یونان «به ندرت به پروانه‌ها اشاره شده است».[۲۳] حتی امروزه حشره‌شناسانی چون پیر لویی[۲۴] از این نکتهٔ ظاهراً توضیح‌ناپذیر ابراز تعجب می‌کنند که چرا نخستین حشره‌شناس عالم یعنی ارسطو که در کتاب پژوهش‌های جانورشناسانهٔ خود اغلب گونه‌های جانوری را به تفصیل و مو به مو توصیف کرده است هنگام توصیف دگردیسی شفیره به پروانه قلبش از حرکت باز می‌ایستد.

حال آن چیز جذاب و در عین حال وحشتناک و مرموز چیست؟ در این‌جا به توصیف ارسطو از دگردیسی پروانه‌ها، آن طور که تامپسون توضیح داده، می‌پردازیم. از یک سو شفیره که چیزی نمی‌خورد بی‌حرکت می‌ماند و انگار مرده است؛ به طور خلاصه شفیره آن طور که از نام یونانی آن نیز برمی‌آید *nekydallos* یا «جسد کوچک» است. از سوی دیگر پروانه پس از مدتی معین با نام *psyche* یا روح ظاهر می‌شود.[۲۵] آنچه نفس ارسطو را هنگام مشاهدهٔ دگردیسی شفیره به پروانه گرفت این بود که شاهد خارج شدن روح از جسد بود.

در رمان سکوت بره‌ها اثر تامس هریس نیز این شیفتگی به دگردیسی پروانه هست، شیفتگی‌ای که بدون اشاره به ارسطو کاملاً قابل درک نیست. در این

رمان، فردی مایل به تغییر جنسیت که به دلیل سوء سابقه از جراحی تغییر جنسیت محروم است به قتل زنجیره‌ای زن‌ها روی می‌آورد. چرا؟ او با محروم شدن از جراحی تغییر جنسیت در واقع از دگردیسی جسمی محروم می‌شود که همیشه از یک روح جان می‌گیرد ــ بنابراین او تنها راهی را که برایش می‌ماند انتخاب می‌کند: حلول روح از جسمی به جسم دیگر. او زن‌ها را به قصد حلول در جسم آن‌ها می‌کشد. او در دهان قربانیان خود شفیرهٔ حشره‌ای را می‌گذارد ــ شفیرهٔ پروانهٔ جمجمه. اکنون از نظر او قربانی شفیره‌ای ظاهراً مرده است که پس از مدتی معین در هیأت پروانه زنده خواهد شد؛ و او که از دهن قربانی به بیرون پرواز می‌کند و در واقع روح جسد را ترک می‌کند در جسم او حلول می‌کند: به یک زن، دگردیسی پیدا می‌کند. به علاوه قاتل با مداخله در چرخهٔ دگردیسی مرتکب «جنایت کامل» می‌شود: قربانی او در هیأت پروانه‌ای که شکل یک جمجمه را بر پشت دارد به زندگی ادامه خواهد داد، و خود او که جسمش را نمی‌پذیرد پس از این به جسم قربانی جان خواهد بخشید.

این مضمون دگرگونی و دگردیسی حشرات را چطور می‌توان بر پنجرهٔ عقبی اعمال کرد؟ دست کم از سه راه.

اول: این مضمون را می‌توان تمثیلی برای رستاخیز دانست. غالباً آن را به این شیوه تعبیر کرده‌اند. برای مثال، در آثار مالبرانش: همان طور که کرم در مقبره‌ای خود را محبوس می‌کند و ظاهراً می‌میرد و پس از مدتی بدون جسمی از هم پاشیده دوباره زنده می‌شود، مسیح نیز بی‌آن‌که جسمش در خطر پوسیدگی قرار گیرد مرد و رستاخیز یافت؛ درست مثل کرم که دیگر روی زمین نمی‌خزد، بلکه در هیأت پروانه پرواز می‌کند (به نظر مالبرانش، کرم در «جسمی کاملاً روحانی» زنده می‌شود، جسمی که به خودی خود روح است) مسیح نیز دیگر روی زمین «نمی‌خزد» بلکه به آسمان می‌رود،[۲۶] و غیره.

با توجه به عکس چرخ اتومبیل که مستقیم به سمت دوربین می‌آید، جف رودرروی مرگ قرار گرفته (به عبارتی مرده است) اما به شکلی معجزه‌آسا

جان سالم به در می‌برد. حتی از چشم جف نیز پس از آن‌که از شر گچ پایش خلاص می‌شود مانند آن است که از میان مردگان برخاسته است، چرا که گچ پا برای او همچون پیله‌ای است برای مالبرانش: گچ پا مقبرهٔ اوست ــ حتی در لحظه‌ای از فیلم روی گچ پا می‌توانیم این نوشته را ببینیم: «در این‌جا استخوان‌های شکستهٔ ال.بی.جفریز به خاک سپرده شده است.»

دوم: پیش‌تر گفتیم که جف که به دلیل گچ پایش (پیله‌اش) در بند ویلچر و محبوس در اتاق نشیمن خانه‌اش و محکوم به زندگی در دنیای خیالی است استعاره‌ای است برای گرفتاری انسان در جسم خودش: اشیای دنیای خارج را دیگر نمی‌توان بی‌واسطه و به خودی خود دید، بلکه همیشه فقط به واسطهٔ تصاویر شبکیه‌ای می‌توان درکشان کرد. بنابراین سنتِ فلسفی، دور بودن اشیاء دنیای خارج از دسترس نیز با همین دیدگاه توجیه می‌شود؛ بار دیگر به سراغ مالبرانش می‌رویم: روح ما به این دلیل «اشیاء را به خودی خود نمی‌بیند» که «نمی‌تواند جسم را ترک کند... و برای دیدن تمام این اشیاء در دنیا بچرخد.»[۲۷] همچون در رؤیای مالبرانش که روح فارغ از جسم می‌تواند به گشت و گذار بپردازد و اشیاء دور از دسترس دنیای خارج را به خودی خود ببیند، جف نیز پس از آن‌که از شر گچ پایش خلاص می‌شود ــ همچون پروانه که از پیله درمی‌آید یا روح که جسم را ترک می‌کند ــ می‌تواند به دنیای خیالی خود بازگردد: در واقع می‌تواند از دنیای تقلید و تصویر و کپی که در اتاقش متجلی می‌شود به دنیای واقعیت و به میان مردم بازگردد.

سوم: مضمون دگردیسی حشرات در واقع سر نخ نقد هیچکاک به دیدن و چشم‌چرانی است.

بار دیگر جف نقش شفیره را دارد و آن طور که دکتر هانیبال لکتر در کتاب سکوت بره‌ها می‌گوید: «نکتهٔ مهم در مورد شفیره تغییر است.»[۲۸] بنابراین تغییری معین در انتظار جف است، چرا که او اکنون گرگور سامساست که به رختخواب می‌رود و تغییری غافلگیرکننده و نامطبوع در انتظار اوست. چه

تغییری؟ تغییر به حشره‌ای بالدار و بزرگ و از لحاظ جنسی بالغ ــ و در یک کلام تغییر به تصور آرمانی [imago].

گرگور سامسا و جف در هیأت تصویر آرمانی از خواب برخواهند خواست. گرگور به شکل حشره‌ای غول‌آسا بیدار شد، ولی جف به شکل یک تصویر «بیدار می‌شود» که معنای اصلی کلمهٔ لاتین imago است ــ یا به بیان دقیق‌تر خود را درون تصویر خواهد یافت، به عنوان بخشی از تابلوی زنده‌ای که خود مشغول دیدنش بود؛ او به عنوان تماشاگر خود را میان بازیگران خواهد یافت و به جزئی از منظره‌ای بدل خواهد شد که پیش‌تر در حال تماشایش بود.

این دگردیسی بیننده به جزئی از تصویر و تماشاگر به جزئی از منظره به کمک کسی انجام می‌شود که خود از درون تصویر و از دل منظره بیرون آمده است: توروالد که جف را از پنجره بیرون خواهد انداخت. حتی خود جف می‌داند که بیرون افتادن از پنجره در واقع به معنای افتادن به درون تصویر است: این امر از شیوهٔ ظاهراً بی‌معنای دفاع از خودش معلوم است. او در مقابل فرد مهاجم با روشن کردن لامپ فلاش در برابر چشمان او از خود دفاع می‌کند و او را موقتاً کور می‌کند؛ بنابراین او نمی‌خواهد دیده شود و به جزئی از تصویر و منظره تبدیل شود، بلکه مذبوحانه تلاش می‌کند تا جایگاه خود را به عنوان تماشاگر حفظ کند. او در عین حال چشمان خود را با دست می‌پوشاند تا نبیند ــ چه چیز را نبیند؟ این‌که توروالد به هر حال به او خیره شده است و او دیده می‌شود ــ خلاصه آن‌که او پیش از آن‌که متوجه باشد به جزئی از تصویر تبدیل شده است.

بنابراین توروالد فقط مجری چیزی است که از پیش قطعی شده است، گرچه خود جف از این امر آگاه نیست ــ اگر درست باشد که تصویر در چشمان او بوده، این نکته نیز درست است که او خود از قبل در درون تصویر جای داشته است.[۲۹]

و نقد هیچکاک از چشم‌چرانی آن طور که در پنجرهٔ عقبی آمده است همین است: خود بیننده درون تصویر است، او به دنبال خود و دنبال نگاه خود در تصویر

می‌گردد؛ او شیفتهٔ حضور خود و نگاه خود است. آنچه در تصویر توجه او را به خود جلب می‌کند لکه‌ای است که انسجام تصویر را به هم می‌ریزد، و او دقیقاً به شکل لکه در تصویر حضور دارد: به گفتهٔ لاکان، «اگر من جزئی از تصویر باشم، همیشه به شکل یک پرده خواهم بود که بیش‌تر آن را لکه یا نقطه خواندم».[۳۰] اگر تصویر انسجام و یکپارچگی داشت و هیچ لکه‌ای در آن نبود، احتمالاً او اصلاً متوجه ما نمی‌شد. در واقع بیننده به جای خود تصویر و محتوای آن شیفته، حضور خود و نگاه خود در آن می‌شود.

برای آن‌که بیننده اصلاً حیاتی داشته باشد باید لکه‌ای در تصویر وجود داشته باشد ــ اگر لکه پاک شود، خود سوژه نیز محو خواهد شد. «سوژهٔ ناچیز» سارتری فقط تا وقتی حیات دارد که پنجره به او نگاه نکند ــ نگاه دیگری به او حالتی شیءواره می‌دهد ــ اما سوژهٔ میل فقط تا وقتی حیات دارد که لکه به او نگاه کند. این وضعیت سوژهٔ میل وقتی که رو در روی لکه قرار می‌گیرد به شیوایی در این گفتهٔ نیکولاس کوسای توصیف شده است که وقتی در برابر شمایلی از خداوند قرار گرفت، شمایلی آن قدر هنرمندانه که او در هر زاویه‌ای که می‌ایستاد شمایل را خیره به خود می‌دید، گفت: «من هستم چون تو به من می‌نگری، و اگر تو نگاه از من برگیری من دیگر نخواهم بود.»[۳۱]

بنابراین دامی را که هیچکاک برای جف و همین طور برای ما تماشاگران گذاشته می‌توان در این قاعده از نقد لاکان به چشم‌چرانی خلاصه کرد: می‌خواهی ببینی؟ خب، ببین ــ نگاه خود را ببین!

ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

یادداشت‌ها

1. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1986.
2. François Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther 1969.
3. *The Philosophical Writings of Descartes*, vol 1, transl. J. Cottingham, R. Stooth off and D. Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

4. Ibid.
5. Ibid.
6. See Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, transl. H.E. Barnes, London: Methuen 1966.
7. See D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.
8. Lacan, *The Four Fundamental Concepts.*
9. Plato, *Alcibiades I*, The Loeb Classical Library.
10. See Auguste Comte: 'The eye cannot see itself;' quoted from Sartre.
11. Plato, *Alcibiades I.*
12. Sartre, Gaze/gazing substituted for look/looking.
13. Jacques Lacan, *The Seminar, Book I: Freud's Papers on Technique*, Cambridge.
14. Truffaut.
15. sartre, p 258.
16. Ibid.
17. Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge.
18. Lacan, *The Four Fundamental Concepts.*
19. René Descartes, *The Passions of the Soul*, in *Philosophical Writings.*
20. Sartre.
21. Lacan, *The Four Fundamental Concepts.*
22. See Michel Chion's chapter on *Rear Window* in this book.
23. D'Arcy W. Thompson, 'Aristotle the Naturalist', in *Science and the Classics.*
24. Pierre Louis, *Aristotle: La découverte de la vie.*
25. Thompson, 'Aristotle the Naturalist'.
26. Malbranche, *Entretiens sur la metaphorique etsur la religion*, ed A. Robinet, Paris, Vrin 1994.
27. Ibid. Malebranche, *The Search after Truth, Book III.*
28. Thomas Harris, *The Silence of the Lambs.*
29. Lacan, *The Four Fundamental Concepts.*
30. Ibid.
31. Nicholas of Cusa, *The Vision of God*, in *The Portable Medieval Reader.*

۸

پوست و پوشال

پاسکال بونیتزر

حرفه‌ای‌های سینما کاملاً به این واقعیت آگاهند که این روزها فیلم‌ها دوران بسیار کوتاهی دارند. معلوم نیست وقتی این مطلب چاپ می‌شود عنوان چه فیلمی بر تابلوهای تبلیغاتی‌دیده می‌شود. من همیشه هنگام نوشتن مقالاتم با این مشکل درگیرم، اما این قاعده استثناهای معدود و با ارزشی دارد. هیچکاک همچنان بی‌توجه به جشنوارهٔ کن از چند ماه پیش بر تابلوهای تبلیغاتی دیده می‌شود و به کمک موج بی‌پایان پخش‌های دوباره و نوشته‌های تازه، چند ماه دیگر نیز دیده خواهد شد. به نظر می‌رسد که هیچکاک همیشه با ما خواهد بود.

مردی که زیادی می‌دانست را در نظر بگیرید، فیلمی که غالباً کوچک و بی‌اهمیت انگاشته شده است. همین طور هم هست، اما بگذارید من به صراحت بگویم ــ حتی اگر به قیمت مخالف‌خوانی با نظریه‌ای فراگیر، اما نسبتاً تازه تمام شود ــ که تمام آثار هیچکاک کوچک و ناچیز است، و ما باید از این مسئله خشنود باشیم.

لایه محافظ

آثار هیچکاک از این نظر کوچک است که بسیار آگاهانه در محدودهٔ یک ژانر به‌خصوص، یعنی تریلر قرار می‌گیرد و مدعی چیزی بیش از سرگرم کردن

نیست. اگر در بیست سال اخیر، یعنی از زمان مطالعهٔ کلاسیک در بارهٔ آثار هیچکاک ــ که یک هنر شعر واقعی سینماست ــ فیلم‌های نادیده انگاشته شدهٔ او در سراسر جهان سرانجام پذیرفته شد، به این دلیل بود که مخاطب، به این نکته واقف شد که جایگاه بی‌اهمیت این فیلم‌ها همچون کارکرد لایه لایهٔ محافظ یک متافیزیک واقعی است، همچنان که ژانر دید فریب در نقاشی ممکن است در برخی آثار، دستگاهی با دکمه‌ای خراب بنا کند که بازنمایی را به استعاره‌ای دور از ذهن تغییر می‌دهد و تماشاگر را مخفیانه در برابر واقعیتی غیرقابل فهم و ترس‌آور قرار می‌دهد. مجموعهٔ آثار هیچکاک که خودبخود به شکل حیرت‌انگیزی تجسمی است، همان طور که معروف است، توسط جمجمه از ریخت افتادهٔ در ژانر نقاش[1] *memento mori* تسخیر شده است.

نسخهٔ دوم مردی که زیادی می‌دانست (با بازی جیمز استوارت و دوریس دی) داستانی است که نقاط پیوند آن زیادی آشکار و سست است، تریلری با شرح و بسط‌های تازه و اندکی اجباری که با تردستی به سکانسی با تکنیک جسورانه و غیرقابل تقلید هیچکاک مزین شده است: کنسرت آلبرت هال با ضرب‌های مشهور سنج همراه با موسیقی بی‌معنای «کانتاتای ابر طوفانی» به رهبری برنارد هرمن. مسلماً نه کامل‌ترین و نه بهترین ساختهٔ هیچکاک است. شاهد این مدعا، عنصر گمراه‌کننده، یا نشانه جعلی بیش از حد تأکید شده در صحنه ملاقات با متخصص تاکسیدرمی و همچنین خیزش سخت و تصنعی داستان پس از ترور نافرجام در آلبرت هال است، صحنه‌ای که اصولاً باید نقطه اوج داستان باشد.

با این حال آثار هیچکاک، حتی با در نظر گرفتن نقاط ضعفش نیز مثال‌زدنی است، چون مفهوم مؤلف را که شخصاً ابداع نویسندگان «کایه دو سینما» است به ما می‌شناساند. این مفهوم فقط از طریق شرطبندی و با توجه به تداوم اثر

---

۱. ژانری در نقاشی قرون وسطی که در آن جمجمه‌ها و اسکلت‌ها موضوع اصلی بودند، تصاویری که مرگ را بازنمایی می‌کردند. ــ و.

ادامه می‌یابد و بر اثر تکرار یک عنصر که پنهانی در بافت همهٔ فیلم‌ها مثل «تصویر یک قالی» تنیده شده، قابل شناسایی است. مردی که زیادی می‌دانست، از نظر بافت اثر همان روانی است، که در بازنگری به نظر می‌رسد از صحنهٔ مضحک تاکسیدرمی و پیش از هر چیز از عنصر صدای مادر که از فاصلهٔ دور و به وسیلهٔ ترانهٔ ناهماهنگ "Que sera sera" بر پسر نظارت داد، حاصل می‌شود.

پیوند آوایی میان مادر و پسر در مردی که زیادی می‌دانست ظاهراً بیان معصومانهٔ یک عشق معمول مادر و فرزندی است، و نیز تنها مسیر امن پسربچه‌ای که ربوده شده و زندگی‌اش در خطر است. در روانی، جایی که صدای مادر به جسم پسر نفوذ می‌کند، او را کنار می‌زند و به شکل مرگباری او را تصاحب می‌کند، کسی نمی‌تواند کمکی بکند. اما به راحتی می‌توان پی برد که حتی وضعیت مادی یک خانوادهٔ نمونه‌ای و معمولی آمریکایی نیز به آرامی مشوش و اضطراب آلود می‌شود.

این تشویش در این فیلم از خلال بازی با ماسک‌ها و آینه‌ها بازتاب یافته است، آینه‌ای که مردم عادی در آن، همیشه مردم عادی دیگر را نگران و مضطرب می‌یابند، یا برعکس؛ افراد مضطرب را عادی می‌بینند. تمام سکانس ابتدایی فیلم از برخورد لویی برنار (دانیل ژلن)، مأمور ادارهٔ دوم، تا ربودن بچه، به این شیوه ساخته شده است: هر زوج آمریکایی، جهانگرد و جاسوس، آشکارا بدل یکدیگرند. درگذر از یک زوج به دیگری، دقیقاً انگار کودک به آن سوی آینه گذر می‌کند.

بازی آینه‌ها

ساختار فیلم کاملاً قابل پیش‌بینی است. بدون در نظر گرفتن این‌که ما در حال تماشای میان‌پرده یا سکانسی با ماجراهای زیاد هستیم، همه چیز طوری رخ می‌دهد که گویی هر شخصیت تصویر خودش را از آن سوی یک طرح نامرئی و به‌صورتی غیرقابل تشخیص، مرموز و هولناک نظاره می‌کند. تنها استثنای

ابن قاعده، پسر بچه است، زیرا او موضوع اصلی در ماجراست و در نتیجه پیش‌بینی‌پذیر نیست. مثلاً در صحنهٔ دوم، لویی برنار، از عمق اتاق خواب پدر و مادر، تصویر میرای خود را به‌صورت مردی با چهرهٔ مضطرب می‌بیند که ظاهراً به اشتباه وارد اتاق دیگری شده است و بعدها همان قاتل آلبرت هال از آب درمی‌آید.

سکانس قتل لویی برنار به شکل یک کابوس ساخته شده است، یعنی این طور به نظر می‌آید که مردی سایهٔ خودش را تعقیب می‌کند تا او را از پشت با چاقو بزند. در واقع تشخیص تعقیب کننده از تعقیب‌شونده غیرممکن است، زیرا آن‌ها در واقع سایه‌هایی مشابه و دشداشه پوشند، اما هیچکاک آگاهانه بر این جلوهٔ دوگانه به این صورت تأکید می‌کند که فوری نشان نمی‌دهد که هر دو مرد درگیر این ماجرا هستند. در ابتدا، تماشاگر فقط مردی دشداشه‌پوش را می‌بیند که پلیس او را تعقیب می‌کند، اما بعدتر تماشاگر پی می‌برد که این مرد دشداشه‌پوش از دست پلیس نمی‌گریزد، بلکه در تعقیب یک مرد دشداشه‌پوش دیگر است ــ گرچه (برای این‌که ابهام برطرف نشود) او در واقع نه از دست پلیس، بلکه از دست دشداشه‌پوش دیگری که ما او را ندیده‌ایم می‌گریخته است.

کمدی اشتباهات

این ساختار به نظر ساده‌تر از دو سکانسی می‌رسد که ظاهراً شاخ و برگ محض است: سکانس نخست که در رستوران مراکشی می‌گذرد و طی آن جیمز استوارت و دوریس دی با همتایانشان، یعنی زوج جاسوس آشنا می‌شوند و دیگری معرفی متخصص تاکسیدرمی، آمبروز چَپِل.

سکانس نخست بیش‌تر درخور توجه است. به این دلیل که همهٔ اتفاقات آن بسیار سطحی و ساده و بی‌اهمیت است، بجز ورود لویی برنار همراه با یک زن جوان (که به این ترتیب زوج سوم و تصویر سوم تشکیل می‌شود).

همه چیز بستگی به ترتیب قرار گرفتن شخصیت‌های اصلی دارد تا تصاویر واقعی و اصلی یکدیگر را بسازند. به این ترتیب، ابتدا جیمز استوارت در جای نادرست قرار می‌گیرد، به این صورت که پشت به پشت زنِ زوج دیگر قرار می‌گیرد، اما نرمی اغراق‌آمیز پشتی‌ها[۱] او را وادار می‌کند که جایش را با دوریس دی عوض کند و در نتیجه او پشت به پشت مرد قرار بگیرد. بنابراین بهانه‌ای برای مکالمه پیش می‌آید و دو زوج که در ابتدا پشت به پشت هم بودند، حالا رو در روی هم قرار می‌گیرند. این سکانس اطلاعات بسیار ناچیزی به ما می‌دهد و فقط این کاربرد را دارد که به تعویض جاها، کمدی اشتباهات و تکرار اضطراب‌آور چهره‌ها که فیلم چنین با وسواس به آن می‌پردازد، معنا ببخشد.

سکانسی که در مغازهٔ متخصص تاکسیدرمی می‌گذرد، یک نشانه و اثر نادرست یا عنصر گمراه‌کننده به‌وضوح نشان می‌دهد که چگونه قابل برگشت

بودن بالقوهٔ نقش‌ها کارکرد می‌یابد. این نکته نیز قابل ذکر است که اشتباه جیمز استوارت ـ زمانی که او یک کلیسا (chapel) را با آقای چَپِل (Chappell) اشتباه می‌گیرد ـ فقط به این دلیل که تصادفاً دفتر راهنمای تلفن نیز بر این اشتباه صحه می‌گذارد ـ بر اساس تکرار اشتباهی دو حرف صورت می‌گیرد که یک اسم عام را به اسم خاص و یک ساختمان را به موجودی انسانی تبدیل می‌کند.

عنصر گمراه‌کننده

به این ترتیب است که هر تماشاگری می‌تواند حدس بزند که آقای چَپِل جاسوس خطرناکی با هویت جعلی یک تاکسیدرمی کننده است. در واقع مردی مضطرب با رفتاری سوءظن‌برانگیز که در منطقه‌ای خوفناک در تعقیب جیمز استوارت است: در حالی دنبال آدرس مردی می‌گردد که خودش فکر می‌کند به دنبال اوست. در این‌جا باید به این نکته نیز اشاره کنیم که هیچکاک از تضاد رؤیاگونه یا کابوس‌وارِ خلوتِ لندن با ازدحام بازار مراکش استفاده می‌کند تا به صحنهٔ قتل لویی برنار اشاره کند. مرد سرانجام جیمز استوارت را غافلگیر می‌کند و وارد کارگاهی می‌شود که آمبروز چپل نام دارد، و به همین وسیله نشان می‌دهد که تعقیب‌کننده، بی‌تردید همان تعقیب‌شونده است. وقتی جیمز استوارت وارد کارگاه می‌شود اصلاً حدس نمی‌زند (و تماشاگر نیز) که مرد مضطرب و آمبروز چپل یک نفر هستند.

این یک اشتباه است، چون فیلم مدام به سوی مورد دوم بازمی‌گردد. به این ترتیب جیمز استوارت خود را رو در رو با دو آمبروز چپل، یعنی پدر و پسر می‌بیند. در نتیجه ما می‌فهمیم که رفتار عجیب تاکسیدرمی‌کننده که او را این قدر مشکوک نشان می‌دهد، برخاسته از این حقیقت است که به نظر او نیز رفتار جیمز استوارت خیلی عجیب آمده است و در واقع او صنعتگری بی‌آزار است. به عبارت دیگر، آنچه جیمز استوارت و تماشاگر در وجود او می‌بیند، او نیز در جیمز استوارت دیده است ـ یعنی موجود مرموزی که درکیر توطئه‌ای اسرارآمیز و هولناک شده است.

به همین ترتیب، این‌که هیچکاک صحنه را در یک کارگاه تاکسیدرمی و نه مثلاً در مبل‌سازی چیده اصلاً تصادفی نیست، و نیز این‌که حیوانات پرشده با این‌که پرنده نیستند اما همه وحشی‌اند. هدف او خلق تأثیری از قرابت و خشونتی پنهان است که گرایش به سوی مضحکه دارد. البته به این دلیل نیز بود که تصویر در عین حال، وحشی و بی‌آزار پوست پُر شدهٔ حیوانات وحشی، نمادی از معنای دوگانهٔ این صحنه است.

انگشتان یک دستکش

با این همه، این معنا بسیار قابل تغییر است، همان‌گونه که در روانی، جوانِ صادقِ متل ــ که سرگرمی‌اش تاکسیدرمی است و ظاهراً مورد آزار مادری بددهن و نادیدنی قرار دارد ــ در واقع مرد دیوانه‌ای است که پوست مادرش را پر کرده و خود نیز چنان در قالب شخصیت مادرش فرو رفته که گویی خودش چیزی بیش از یک جعبهٔ خالی نیست و تحت تأثیر مادرش مرتکب قتل می‌شود.

ما مردان توخالی هستیم
ما مردان پُر شده‌ایم
تکیه داده به هم
با کلاه‌هایی پر از پوشال افسوس!

چنین است دیدگاه هیچکاک از انسان. در واقع فیلم‌های او به مثابه انگشتان یک دستکش عمل می‌کنند و به دلیل خاصیت برگشت‌پذیریشان به نوبت نمایانگر پوست و پوشال می‌شوند که متعلق به خود تصویر و پرده است. این تصویر تیره از آنِ ماست. به گونه‌ای که انگار ما از طریق یک واسطه، یعنی نفر مشابهی که روی پرده ــ آینه، به‌صورت نامنظم از میان جنگلی از چهره‌های فریبکار و مخوف (صف خوانندگانِ آلبرت هال در حد کمال نشان‌دهندهٔ این مخمصه است) حرکت می‌کند، هدایت می‌شویم، و گویی ما هنگام عبور از زمینهٔ این صورت‌ها، به همراه این فرد مشابه به خودمان فکر کردیم، فقط به این دلیل که با سرگیجه درون خلأیی که وجودمان را فرا گرفته است سقوط کنیم. همهٔ این‌ها به دلیل این است که ساختار در بطن فیلم‌های هیچکاک که متعلق به خود تصویر و پرده است، چنان دقیقند که گویی این آثار غالباً تجلی سینما هستند. همان قدر که تابلوی «سفیران» هولباین و "Las Meninas" ولاسکوئز تجلی هنر نقاشی‌اند.

ترجمهٔ لیلا ارجمند

یادداشت‌ها

۱. این تمهید، یعنی شرحی که از طریق این صحنه مورد تأیید قرار گرفته، برای مثال در نان جیمز استیوارت تجلی می‌یابد، نانی که او در خرد کردنش دچار مشکل می‌شود، در حالی که آن منطقه، همه مردم این نان را با یک دست و بدون استفاده از چاقو، چنگال، یا دست دیگرشان می‌خورند. تا آن حد که ناخواسته به یاد ساعت‌های نرم و ظریف و ترکیبات خوراکی در آثار سالوادور دالی می‌افتیم.

۹

مرد درست و زن عوضی

نوشتهٔ رناته سالِکل

هنگام توضیحِ شکست مرد عوضی، مفسران متذکر می‌شوند که هیچکاک در این فیلم «خودِ همیشگی‌اش» نیست، آن روایتگر شوخ و رندی که در تحریف داستان چنان که خوشامد خودش باشد تردید نمی‌کند، و در عین حال آن مشاهده‌گر خیرخواه، پُراحساس و دلسوز. هیچکاک بی‌شک عمیقاً تحت تأثیر ماجرایِ واقعیِ «مردی معمولی» قرار گرفته بود ــ مانی بالستروی موسیقیدان، کسی که به اشتباه متهم به دزدی شده بود. این اشتباه گرفتن او را به درون نبردی کابوس‌وار با بوروکراسیِ دولت می‌کشد؛ و اگرچه قاتل واقعی در پایان اثر دستگیر شد، اما زندگیِ خانوادگیِ مانی ویران گشت و همسرش به خاطر اختلالی روان‌پریشانه بستری شد. برای تأکید گذاردن بر این «واقعی بودن»، هیچکاک فیلم را به شکلی شبه‌مستند کارگردانی کرد: سیاه و سفید، واقع‌گرایی در میزانسن، صدای تکرار شوندهٔ مترو، تصاویر زوال و تاریکی، و امثال چنین ترفندهایی. همچنان که هیچکاک در تکهٔ حضورش در آغاز فیلم اعلام می‌کند، داستان به خاطر تیره و تار بودنش، و به همان اندازه هم به خاطر «حقیقی بودن»اش سیاه و ترسناک است. هر چند به واسطهٔ همین رابطهٔ میان حقیقت (ابژکتیو) و تیره و تار بودن (سوبژکتیو) فیلم است که معضلات تفسیری شکل می‌گیرند.

برای دستیابی به این حال و هوای تیره و تار هیچکاک راویِ داستان را مانیِ بی‌گناه قرار می‌دهد. در این راه آن ویژگی مستند فیلم با بینش سوبژکتیوِ مانی نسبت به وقایع خوفناکی ترکیب می‌شود که او خود را در دلشان می‌یابد. این چنین است که دوربین هیچکاک در نیمهٔ نخست فیلم تصویرِ درماندگیِ سوژه را در رویارویی با نظام بوروکراتیک برمی‌سازد. به صحنهٔ انتقال مانی به ادارهٔ پلیس توجه کنیم: دوربین نخست مانی را نشان می‌دهد که قدم از ماشین بیرون می‌گذارد، و سپس با قاب‌بندیِ اکستریم لوانگلی در قالب نمای نقطه‌نظر ادامه می‌دهد، بدین ترتیب پرداخت نگاه [gaze] مانی به ساختمان مخوف ادارهٔ پلیس تماشاگر را به‌وضوح به مواجهه با سنگینیِ نهادی وامی‌دارد که به نظر می‌رسد بناست بر سرِ مانی آوار شود. در صحنه‌های زندان نیز تأثیر مشابهی حاصل شده است؛ دوربین نخست تصویر درماندگی را در چهرهٔ مانی نشان می‌دهد و سپس بُرش می‌خورد به نمای نقطه‌نظرِ او که برگردانِ نگاهِ پرسشگر اوست به سلول کوچکش. به هر حال ما این‌جا با نخستین معمای فیلم روبرو می‌شویم: به رغم استفاده‌ای چنین از دوربین سوبژکتیو ــ که این‌جا به یاری موسیقیِ تهدیدآمیز، صدای مداوم برخورد دست‌بندها، صدای برخورد درهای زندان که به هم کوبیده می‌شوند، و امثال این‌ها مؤکد هم شد ــ داستان ما را بی‌اعتنا [نسبت به حوادث و شخصیت‌ها] نگه می‌دارد. ما از بی‌گناهیِ مانی باخبریم و بنابراین باید با نقطه‌نظر مانی یکی شویم ــ این یکی شدن اما ناکام می‌ماند. به بیانی دیگر، در «مرد عوضی» هیچکاک در برانگیختن احساسات توفیق نمی‌یابد ــ برخلاف آن صحنه‌های نمونه‌ایِ فیلم‌هایش که در قالب نمای نقطه‌نظرِ سوبژکتیو گرفته شده‌اند.

> نگاه شخص چیزی را آشکار نمی‌کند، گام‌هایش او را به سوی چیزها نمی‌برند، در عوض آن چیزها خود خیره به اویند، به شکلی خطرناک می‌کشانندش، به چنگش می‌گیرند و آمادهٔ بلعیدن اویند، چنان که به شکلی

نمونه‌ای در روانی، آن‌جا که کارآگاه آریوگاست از پله‌ها بالا می‌رود، چنین است. اراده و خواست هیچ‌گاه آزاد نیست، سوبژکتیویته همیشه گرفتار و در سیطرهٔ انقیاد است.(۱)

به عکس در مرد عوضی چنان است که انگار ــ به رغم وقایع خوفناک ــ عزم مانی در تمام مدت رها از انقیاد باقی می‌ماند چه، کلّ این بدبیاری کم‌ترین تأثیری بر مانی نگذاشته است؛ بدین ترتیب نگاه سوبژکتیو نمی‌تواند از آنِ «خود مانی» باشد. این است ناسازه‌ای که فیلم برمی‌انگیزد: با این که هیچکاک از تکنیکی استفاده می‌کند که کارکردش یکی شدن تماشاگر با قربانی است اما خود قربانی چنان واکنش می‌دهد که انگار دهشت‌های به تصویر کشیده شده او را نگران نمی‌کنند، چنان که انگار او نیز مشاهده‌گرِ بی‌تفاوتِ آن دهشت‌ها است. این سوژه (مانی) با آن روالِ سوبژکتیو کردنِ [تصاویر] که فرم فیلم طرح می‌ریزد تناسبی ندارد.

در آن دسته از فیلم‌های هیچکاک که متمرکز بر [مایهٔ] «انتقال گناه»اند، شخصیت اصلی‌ای که به اشتباه متهم می‌شود هیچ‌گاه کاملاً بی‌گناه نیست. او اگر چه به خاطر کاری که اشتباهاً به او نسبت داده شده گناهکار نیست اما آن اتهامِ غلط مسئلهٔ گناهی دیگر را پیش می‌کشد: او بر طبق حقایق بی‌گناه است در حالی که مطابق میلش گناهکار است. برای مثال، در اعتراف می‌کنم با وجود این که پدر لوگان به خاطر قتل گناهکار نیست اما قاتل واقعی میل لوگان را متحقق می‌کند، چه، او کسی را می‌کُشد که از روت بابت ارتباطش با لوگان در گذشته، حق‌السکوت می‌گرفت. این موضوع در مورد بیگانگان در قطار هم صادق است: گای را بابت مشارکت در قتل همسرش، قطعاً نمی‌توان (در معنای حقوقیِ کلمه) گناهکار خواند؛ هر چند با در نظر گرفتن مشکلی که همسرش برای او ایجاد می‌کرد، او نمی‌تواند از اتهامِ گناهِ سوبژکتیو مبرّا شود ــ به یک معنا، او جز آن که به استقبال قتل همسرش به دست برونو برود کاری نمی‌توانست بکند. در مرد عوضی ــ به عکس ــ اتهامِ غلط حتی به اندک گناهی

هم نمی‌انجامد؛ مانی ــ خیلی ساده ــ برآن است که بی‌گناه است، و نه جریان متعاقبِ رخدادها و نه جنون همسرش نمی‌توانند موضعِ او را متزلزل کنند یا حسی از ملامت کردنِ خود را در درون او موجب شوند.

به طور خلاصه، مانی تا حد ممکن از قهرمانی کافکایی، که توسط نظام بوروکراتیک به شکلی ملموس بدل به مجرم می‌شود، فاصله دارد: گناهی که بر او تحمیل شده چنان با او بیگانه است که تا انتهای داستان هم جوهر وجود او را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. صحنهٔ اداره پلیس را به یاد آوریم: نماهای سوبژکتیو تکرارشونده‌ای از دست‌ها و پاهای مانی که به نظر می‌رسد تشویش و شرمِ او را منعکس می‌کنند؛ سپس لکه جوهری را که پس از انگشت‌نگاری بر انگشت او باقی مانده می‌بینیم ــ که البته نزد ما یادآورِ خون است: «نشانِ گناه اینک بر [بدن] اوست؛ اما این نشانی تحمیلی است و چندان هم بیش‌تر از آن اتهامِ دزدی‌ای که دامان او را لکه‌دار کرده به حق نیست.»(۲) بدین ترتیب تأثیر نامتعارفِ این صحنه همچنان این است که آن کسی که باید احساس گناه کند و شرمگین باشد مانی نیست. پس آن کَس که می‌توانست باشد؟ پاسخ در جریان فیلم تدارک دیده شده، سوژه‌ای که مشتاقانه بار گناه را بر دوش می‌گیرد و در نتیجه همین عمل، گرفتار بیماری ذهنی می‌شود، رُز ــ همسر مانی ــ است. این‌جا چه نوع ساز و کار احتمالی‌ای می‌توانست [شخصیت را] به چنین عملی وادارد؟ خودِ رُز پاسخی ظاهراً قانع‌کننده به این سؤال می‌دهد:

> تقصیر من بود که این قضیه برای تو اتفاق افتاد. تقصیرِ این دندون عقل بود. می‌دونم که نباید می‌ذاشتم بری ادارهٔ بیمه تا برای من پول بگیری و همهٔ این قضایا سرت بیاد. ما قبلش زیرِ بدهی بودیم به خاطر این‌که من بلد نبودم چه جوری مسائل رو اداره کنم. چون من بلد نبودم صرفه‌جویی کنم. راستش اینه که من نباید می‌ذاشتم بری مانی. من همسر خوبی نبودم.

آیا ما باید چنین توجیهی را بپذیریم؟ یکی از آموزه‌های بنیادین روانکاویِ

لاکانی این است که اقرار به گناهِ سوژه همیشه چون ترفندی برای فریب دادنِ «دیگری» عمل می‌کند؛ سوژه نسبت به اعمالی که مرتکب شده احساس گناه می‌کند تا گناهی دیگر را پنهان سازد، گناهی به مراتب اساسی‌تر را. «اظهار گناه» بدین صورت در نهایت حیله‌ای است که هدفش گول زدنِ «دیگری» است:

> «دیگری» با صحه گذاشتن بر خطایی که از سوی سوژه مطرح می‌شود، دیگر چیزی در بارهٔ گناهِ واقعی سوژه نمی‌گوید... سوژه، برای آن‌که بتواند نادیده گرفتنِ گناهِ حقیقی‌اش را تداوم بخشد، در پیشگاه «دیگری» خطایی را مطرح می‌کند که مسئولیت آن الزاماً بر عهده‌اش نیست.(۳)

هر کس می‌تواند به سادگی چنین حیله‌ای را در اشتیاق رُز در به دوش گرفتن بار گناه تشخیص دهد ــ در اقرار شتاب‌زدهٔ رُز به این‌که علت تمام مشکلات مانی نقش او به عنوان همسری بد بوده و به خصوص دندان دردش. (مانی زمانی که رُز به حالتی دستورگونه او را برای دست و پا کردن علاجی برای دندان درد خود بیرون فرستاده بود به عنوان یک دزد مورد شناسایی قرار گرفت). حقیقت در باب گناه رُز باید در جایی دیگر جستجو شود: در بصیرتِ او نسبت به آنچه ممکن است پشت کمالِ *(perfection)* مانی پنهان باشد.

مانی همچون شوهری ایده‌آل تصویر شده است: پدری مهربان که سخت کار می‌کند تا مَعاش خانواده‌اش را مهیا کند، کسی که فرزندانش شیفتهٔ اویند، پسری که عمیقاً وابستهٔ مادرش است (هر گاه مادرش تماس می‌گیرد او به یاری می‌شتابد)، شخصی بسیار قابل اعتماد که همیشه سرِ ساعتی معین به خانه می‌آید، عاشق همسرش است و تا آن‌جا که می‌تواند به او کمک می‌کند (او را می‌بینیم که ظرف می‌شوید و وقتش را با بچه‌ها صرف می‌کند). این تصویر خوش و خرم به یاریِ صحنهٔ یکی به دو کردن بچه‌ها تقویت هم می‌شود: آکاردئونِ پسر کوچک‌تر مزاحم برادر بزرگ‌تر است که می‌خواهد پیانو بنوازد، با این وجود به محض این‌که مانی سر می‌رسد ماجرا فیصله یافته است ــ او پسرانش را با این قول که با هر کدامشان جداگانه تمرین می‌کند آرام

می‌کند. پس از آشتی دادن آن‌ها، مانی چیزی همچون اصل اعتقادیِ خود را بر زبان می‌آورد، آن هنگام که به پسرانش می‌گوید راه موفقیت اتکای به خود است؛ این صحنه و صحنه‌ای که مانی در برابر تمثال مسیح مشغول نیایش است (و در پی‌اَش سوپرایمپوزِ تدریجی چهرهٔ دزد واقعی روی چهرهٔ مانی می‌آید) معمولاً همچون نشانه‌های باورِ نیرومندِ مانی به خود و به خدا مورد توجه قرار گرفته‌اند. اگر او درهم نشکند و دیوانه نشود، همین [باورش] او را نجات خواهد داد.(۴)

به هر حال در همان آغاز فیلم هنگامی که مانی در بارهٔ زندگیشان حرف می‌زند و متذکر می‌شود که هر چند پولی برای دندانپزشک ندارند اما «ما واقعاً آدم‌های خوشبختی هستیم»، رُز تردیدهایش در باب زندگیِ خانوادگی خوش و خرمشان را ــ پرخاشگر ــ چنین بیان می‌کند: «واقعاً هستیم؟» بدون این تردیدِ پنهان، بروز اختلال روانی در رُز ناممکن بود: اگر اشتباه گرفتنِ تصادفی [مانی به عنوان دزد] توانست به چنین عواقبِ مصیبت‌باری بینجامد دلیلش این بود که در دل خوشبختیِ ظاهریِ خانوادهٔ مانی از پیش ترومایی پابرجا مانده بوده است. اگرچه که آشکار نبوده. چنان که لاکان می‌گوید «امر واقعی» یک ترومای خود را «از طریق واقعیت»(۵) تکرار می‌کند: برای این‌که یک تروما سر باز کند، باید ضربه‌ای از سوی واقعیت خارجی وارد شود، حادثه‌ای که تروما را فعال کند، همچون اشتباه گرفتنِ مانی در «مرد عوضی». طنز فیلم در این حقیقت نهفته است که ظاهر «مستند» و «واقع‌گرا»ی اثر در نهایت یک دام است: واقعیت داستان در نقش شتاب‌دهنده‌ای عمل می‌کند که از طریق آن هستهٔ تروماتیک امر واقع، که در قصهٔ پنهان مانده اثر سامان یافته، متبلور می‌شود. این قصه در بارهٔ چیست؟

یک پاسخ به این پرسش را می‌شود از دل مقایسهٔ واکنش رُز با رفتار نمونه‌ایِ یک روان‌پریش و سواسی حاصل کرد: رز گناه را بر خود تحمیل می‌کند چون این تنها راهی است که از طریقش او می‌تواند ظاهرِ کامل مانی را حفظ کند. تنها

از طریق سرزنش کردن خود به خاطر همهٔ آنچه شده، است که رُز می‌تواند خودش را از آن حقیقتی که در مسیر ماجرای اشتباه‌گرفتنِ مانی، چنان زننده و تحمل‌ناپذیر شد دور نگاه دارد: این حقیقت که کمال مانی، سخت‌کوشی‌اش، ازخودگذشتگی‌اش... جز پوششی برای ناتوانی و انفعال او نیستند:

> هر کس به راستی از خود می‌پرسد که آیا ایدهٔ فشار عصبی، تا آن حد که همسر مانی مجبور به بستری شدن می‌شود، عاملی برای رقیق کردن تنش خانوادگی آن‌ها نیست، چه با وجود همهٔ چیزهایی که به صورت مشخص‌تر در مورد شوهر وجود داشته، زن نه در عمل او، که در درون شخصیت او چیزی منفعل را حس کرد، و همین توجیه‌گر فشار عصبی او است، و نیز این که تنها پس از استغاثه‌های زن [در پیشگاه خداوند] است که اختلال روانی‌اش کامل می‌شود.(۶)

با وجود این انفعالِ مانی بسیار ریشه‌ای‌تر از آب در می‌آید: این انفعال باید به مثابه نشانه‌ای از روان‌پریشیِ او درک شود. حقیقتِ ورای تصویرِ کاملِ مانی نوعی ضعف ساده نیست، بی‌تفاوتیِ روان‌پریشانه‌ای است که در غیاب کامل گناه رخ می‌نماید ــ منشِ تهدیدآمیز و غیرعادیِ «آرامش درونیِ ذهنی» او در صحنه‌ای ملموس می‌شود که مانی با همان بی‌اعتنایی‌ای که نسبت به بدبیاری خودش واکنش داد، با نگاهی منفعل نظاره‌گرِ طغیان فوران‌های جنون رُز است.(۷) در این صحنه، اعتقاد مانی به خودش و به خدا، که معمولاً به مثابه ابزارِ دفاعی او در برابر اختلال روانیِ خودش تفسیر می‌شد، بیانِ دقیقِ جنون خود او از آب درمی‌آید: او نشانِ آن گناه بنیادین و «هستی‌شناسانه»‌ای را نخورده که برسازندهٔ وجود انسان است ــ برسازندهٔ وجود بشری به مثابه «*porletre*(مخلوقِ زبان)». نامی که فروید بر این گناه نهاده البته پدرکُشی است. آن چنان که لاکان فروید را باز می‌خواند، این حقیقت که ما حرف می‌زنیم صرفاً دلالت بر کشتن پدرمان به دست ما دارد، پدر تنها هنگامی حکمفرماست که مُرده است، حکمفرمایی‌ای در لفافهٔ «نامش». اگر این

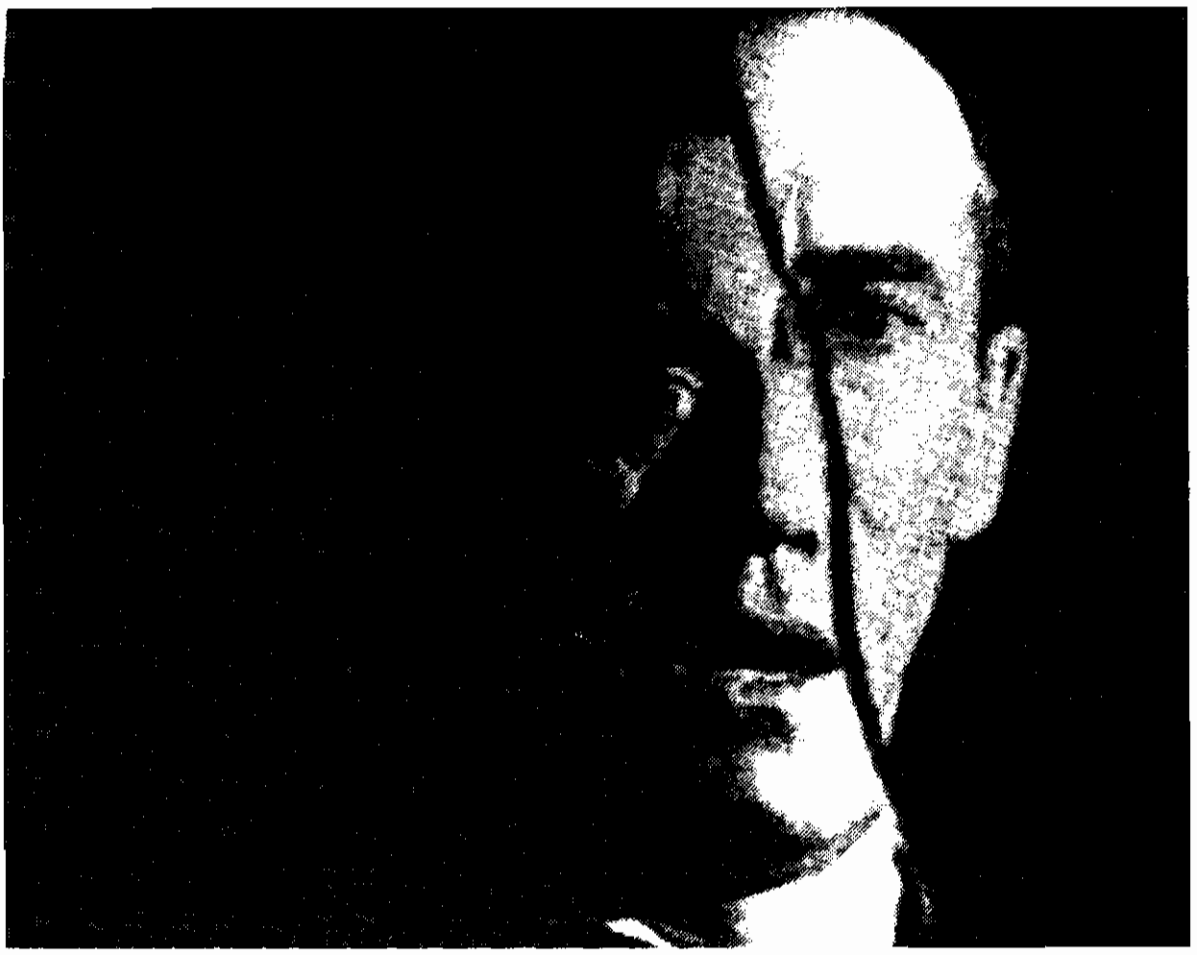
هابوسِ کافکایی که مانی قربانی‌ای تصادفی است با تحمیل گناه به او پایان نمی‌یابد (یعنی اگر که مانی نمی‌کوشد تا «دیگری» را به واسطهٔ ارائهٔ گناهی جانشین به جای گناه اصلی، فریب دهد) دلیلش این است که مانی اصلاً درگیر ابعاد گناه نمی‌شود: او درگیر ارتباطِ دین نمادین نمی‌شود. به بیانی دیگر گناه او نه تنها سرکوب که سلب ماهیت می‌شود. این قضیه توضیح دهندهٔ موقعیتِ مانی به مثابه پدری کامل است، کانون اصلیِ زندگیِ خوش و خرم خانوادگی[۸] ــ در همین جایگاه او محتوم به روان‌پریشی است. این چنین است که می‌توان گفت نقش متعارف یک پدر دلالت بر این دارد که اعضای خانواده نقایص پدر واقعی را کاملاً می‌پذیرند، این‌که آن‌ها متوجه شکاف جداکنندهٔ نقش نمادین و توخالیِ «نام پدر» از متصرّف تجربی و حادثیِ این نام می‌شوند. پدری که به سمت پذیرفتنِ این شکاف گام برندارد، کسی که ــ در نتیجه چنان نقش یک پدر را ایفا کند که [انگار] «واقعاً فکر می‌کند یک پدر است»، تنها می‌تواند یک روان‌پریش باشد.[۹]

در این صورت بی‌تفاوتی روان‌پریشانهٔ مانی چگونه موجب تسریع سقوط رُز به درونِ روان آشفتگیِ قصورِ خود تحمیلی‌اش می‌شود؟ این‌جا هر کس ممکن است این سقوط را همچون واکنشی به سرشار شدن او از خشم در برابر مانی بپندارد: «تو خودت آدم کاملی نیستی. من از کجا بدونم تو گناهکار نیستی. تو همهٔ کارهایی که می‌کنی رو به من نمی‌گی!» رُز در این صحنه در اتاقی تاریک نشسته است، نزدیک چراغ رومیزی که نورش را بر چهرهٔ او می‌ریزد و سایه‌های وحشتناکی را بر همه جای فضا می‌اندازد. هنگامی که رُز برمی‌خیزد و رو می‌کند به مانی، ما شاهد سایه‌هایی عظیم از آن‌هاییم که به هیئت هیبت‌هایی هیولاوار درمی‌آیند. رُز مقابل آینه‌ای توقف می‌کند، بُرس برقی‌ای را برمی‌دارد و آن را به سمت مانی پرتاب می‌کند. برس پس از اصابت به مانی می‌خورد به آینه. در این لحظه دوربین ابتدا مانی صدمه‌دیده را نشان

می‌دهد و سپس تصویر بُرس می‌خورد به آینهٔ شکسته، که در آن ما می‌توانیم تصویر تکثیر شدهٔ چهرهٔ مانی را ببینیم، چهره‌ای که به شکلی عجیب یادآور پرتره‌ای کوبیستی است. در نمای بعدی چهرهٔ مانی دوباره به نمایش در می‌آید، این بار با حسی از بی‌گناهی در آن. او سعی می‌کند رُز را لمس کند. رُز ابتدا او را پس می‌زند و سپس غرق در رخوت می‌شود، چهره‌اش نشانگر تسلیم شدن است. نگاه فاصله‌دارش پذیرای مانی است، آن هنگام که می‌گوید: «راستش اینه که توی من یه چیز بدی هست. تو باید به اونا اجازه بدی منو یه جا بندازن. مردم به من اعتقاد داشتن و من ناامیدشون کردم... من گناهکارم.»

پرت کردنِ بُرس لحظه‌ای را مشخص می‌کند که در آن، برای لحظه‌ای گذرا، رُز قادر می‌شود به صراحت خشمش را نسبت به حالت بی‌احساس و

ناتوان مانی ابراز دارد، و بدین ترتیب سلامت عقل خود را حفظ کند. اما او بلافاصله فرو می‌شکند و گناه او را به عهده می‌گیرد ــ چرا؟ پاسخ در انعکاس تصویر مانی در آینهٔ شکسته تعبیه شده است. آنچه ما به لحظه‌ای می‌بینیم سویهٔ واژگون تصویر پدر کامل است: چهرهٔ شکاف‌خورده و دلقک‌گونِ دیوانه‌ای نفرت‌انگیز.[۱۰] اینک پرسش این است که چه کسی ــ کدام نگاه ــ می‌تواند این انعکاس تصویر را دیده باشد؟ نگاه مشاهده‌گرِ این تصویر قطعاً نمی‌تواند از آنِ خودِ مانی باشد، زیرا هم در این نما و هم در نمای قبلی مانی در برابر آینه با سری به حالت نیمرخ قرار دارد. نتیجه آن‌که او نمی‌تواند مُشرف به آینه باشد. رز نیز به سمت آینه برنمی‌گردد؛ چرا که اگر برمی‌گشت و می‌توانست در عمل واقعاً آن چهرهٔ تغییر شکل یافتهٔ هیولاوار را در آینه ببیند، قادر می‌شد تصویر منعکس شدهٔ خود را نیز ببیند، که [اما این قضیه] در این مورد صادق نیست.



به همین دلیل تنها نظرگاهی که این نگاه می‌تواند متعلق بدان باشد نظرگاهِ چراغ رومیزی است.

مطابق نظریهٔ لاکانی، هر پردهٔ واقعیت دارای «لکه»ای برسازنده است، ردی از آنچه باید به خفا رَوَد تا حوزهٔ واقعیت بتواند استحکامش را کسب کند؛ این لکه در هیئت خلأیی رخ می‌نمایاند که لاکان *objet petit a* می‌نامدش. نقطه‌ای که من (I)، سوژه، نمی‌تواند ببیندش: نقطه‌ای که چنان از من می‌گریزد انگار نقطه‌ای است که از آن‌جا خود پرده «نگاه او را برمی‌گرداند» و مرا نگاه می‌کند: نقطه‌ای که در آن نگاهٔ خودْ درون میدانِ بصریِ واقعیت حک می‌شود.

با این حال، در روان‌پریشی *objet a* کاملاً به خفا نرفته است: *objet a* خودش را تجسّد می‌بخشد، حضوری کاملاً جسمانی حاصل می‌کند و قابل دید می‌شود ــ مثلاً در قالب جستجوگری که در حالت پارانویا «همه چیز را می‌بیند و درمی‌یابد.» در مرد عوضی این سنخ از ابژه که نگاه را تجسّد می‌بخشد به وسیلهٔ چراغ رومیزی نمود یافته است، به وسیلهٔ منبع نور. چنان‌که لاکان در سمینار یازدهمش می‌گوید: «آن نوری که به من می‌نگرد.»(۱۱) آن تصویر از مانی که چراغ در آینهٔ شکسته می‌بیند تصویر چهرهٔ مجروح او است که بدل به کاریکاتوری مهوع می‌شود، آنچه رُز نمی‌تواند در دل نظم نمادین حلش کند هم دقیقاً همین تصویر غیرقابل تحمل است. این‌جاست که هر کسی باید تعریف کلاسیکِ لاکان از روان‌پریشی را به خاطر آوَرَد. در روان‌پریشی «آنچه در درون نظم نمادین زیر نور قرار نمی‌گیرد خودش را در امر واقع، در آن امری که بیرون [از دنیای] سوژه است نشان می‌دهد، مثلاً به مثابه یک توهم.»(۱۲) بدین ترتیب چون رُز نمی‌تواند به دیدن چهرهٔ تغییر شکل یافتهٔ مانی بایستد و نمی‌تواند آن را در دل نظم نمادین حل کند، این نگاه در درون چراغ تجسد می‌یابد، چراغ به مثابه ابژه‌ای توهم‌زا.(۱۳)

به رغم این حقیقت که رُز در انتها روان‌پریش می‌شود، مانی اما عاقل باقی

مـی‌ماند. مرد عوضی تأیـید ایـن نـظریهٔ ریـموند بـلور است کـه در فـیلم‌های هیچکاک شخصیت‌های مرد همیشه از روان‌پریشی در رنجند حال آن‌که زن‌ها فقط به واسطهٔ غیاب یا به واسطهٔ بازتاب [یک امر] روان‌پریش می‌شوند.(۱۴) روان‌پریشیِ رُز در نهایت بازتابی است از روان‌پـریشیِ مـانی. رُز بـه واسـطهٔ برعهده گرفتن و دیوانه شدن، این امکان را برای مانی مهیّا می‌کند که حالت بی‌تفاوتی روان‌پریشانه‌اش را حفظ کند. از آن‌جا که رُز نـقش زن عـوضی را، تحت فشارِ گناه بودن می‌پذیرد، مانی قادر می‌شود در قالبِ مردِ درستِ رها شده از گناه به زندگی ادامه دهد. از آن‌جا که رُز نقش دیوانـه‌ای «مـتعارف» (public) را به عهده می‌گیرد، دیوانگیِ مانی می‌تواند در پس صورتک متعارفِ طبیعی بودن تداوم یابد.

لطیفهٔ مشهور روسی‌ای هست متعلق به آن زمانه‌ای کـه زمـانهٔ «سـوسیالیسم واقعی» خوانده می‌شد، لطیفه روایت می‌کرد که رادیو ایروان چگونه به سؤالات [شنوندگان] پاسخ می‌داد: «راسته که رابینوویچ توی لاتاریِ مسکو یه ماشین برنده شد؟» ــ «در کل که درسته، فقط قضیه آینه که ماشین نبود و دوچرخه بود، وانگهی دوچرخه رو نبُرد، دزدیده بودش!» به نظر ما خوانش متداول مرد عوضی نیز باید به گونه‌ای مشابه به سمت و سویی فمینیستی بگراید: خطاب به این تفسیر که فیلم در بارهٔ قهرمانی است که لای چرخ‌های نظامی کافکایی به دام افتاده، سپس به اشتباه متهم شده، و به سبب استواریِ اصول اخلاقی‌اش کلّ ماجرا را به گونه‌ای مهار می‌کند که جان سالم به در می‌برد، در حالی که همسرِ او ــ به خاطر ضعف زنانهٔ شخصیتش ــ نمی‌تواند فشار را تاب آورد و دیوانه می‌شود، باید بگوییم که: قضیه در اصل همین‌طور است؛ فقط موضوع این است که مرد تنها به این دلیل جان سالم به در می‌بَرَد که از همان اول دیوانه بود. علاوه بر این، آنچه همسر او نمی‌تواند تاب آوَرَد نه فشارِ موقعیت که نگاه کردن به کاریکاتورِ مهوعی است که در حقیقت تصویرِ واقعیِ همسر او است.

ترجمهٔ بهرنگ رجبی

یادداشت‌ها

1. Jean Narboni, 'Visages d'Hitchcock', in *Cahiers du cinéma, hors-série 8: Alfred Hitchcock*, Paris 1980, p. 33.
2. Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, p. 115.
3. Michel Silvestre, *Demain la psychanalyse*, Paris: Navarin Editeur 1988, p. 24.

۴. در این موردِ به خصوص، هیچکاک «قصه واقعی» را که در مجلهٔ *Life* منتشر شده بود تا حد زیادی تغییر داد. در فیلم مانی آدم شجاعی است که می‌تواند با واقعیت رو در رو شود، در حالی که مانیِ واقعی چنان آدم بُزدلی بود که وکیلش هراس داشت نکند در طی محاکمه دچار اختلال روانی شود، بیش‌تر شبیه همسرِ مانی در فیلم.

5. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1986, p. 58.
6. Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber 1974, p. 277.

۷. توجه کنیم که روان‌پریشی دقیقاً با ناهمخوانی میان سوژه و سوبژکتیو شدن تعریف شده است: در روان‌پریشی سوژه درون شبکهٔ نمادینی که روالِ سوبژکتیو شدنِ او را، هویت نمادین او را، سازمان می‌دهد حل نمی‌شود ــ و چنان که همیشه شاهد بوده‌ایم شبیه همین ناهمخوانی در دریافت ما از خود فیلم هم وجود دارد.

۸. توجه کنیم که پدرِ رئیس‌جمهور شِربِر ــ روان‌پریش مشهوری که خاطراتش توسط فروید تحلیل شده است ــ نیز نوعی پدرِ کامل بود: نویسندهٔ کتاب‌های پُرفروشی در باب تمرینات بدنیِ مناسب کودکان و شیوه‌های صحیح انجام آن‌ها. او در تمام آلمان آدم شناخته شده‌ای بود.

۹. چنان که لاکان می‌گوید، تنها آن گدایی که می‌اندیشد پادشاه است دیوانه نیست، بلکه آن پادشاهی که می‌اندیشد پادشاه است نیز دیوانه است ــ کسی که آشکارا خودش را با الزامات نمادین یک پادشاه یکی می‌گیرد.

۱۰. هنگامی که پرسونای سینماییِ هنری فوندا را در فیلم‌های دیگر به یاد می‌آوریم، انتخاب او برای ایفای نقش مانی معنادار می‌شود. فوندا در فیلم‌های قبلی‌اش نقش

شخصیت‌هایی مثبت را پذیرفته بود؛ به هر حال، این نقش‌ها به دلیلِ تا آن حد تمام و کمال بودنشان نوعی خالی از احساس بودن، خونسردی، و هیولاگونگی را باز می‌تاباندند. (به این وجه از پرسونای سینماییِ فوندا نخستین بار مجموعه نویسندگان «کایه دو سینما» در تحلیل مشهورشان از فیلم «آقای لینکلن جوان» جان فورد اشاره کرده بودند؛ نگاه کنید به:

' "*Young Mr. Lincoln*" de John Ford' [texte collectif], *Cahiers du cinéma* no. 233, 1970.

با توجه به این سابقه آنچه در موفقیتِ بعدترِ فوندا در ایفای نقش شخصیت منفی در فیلم «روزی روزگاری در غرب» سرجیو لئونه آشکارش می‌کند دقیقاً همین خصلتِ پنهان در پرسونای سینمایی او از همان آغاز کارش است، و بارقه‌اش نیز در یک لحظه از «مرد عوضی»، در تصویر چهرهٔ مانی در آینه شکسته، نمودار می‌شود.

11. Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 96.

12. Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock 1977, p. 388.

۱۳. این چراغ، که تجسّد نگاهی است که آنچه سرکوب شده بود را می‌بیند، در صحنهٔ روان‌پزشک دوباره حاضر است. دوربین رُز را نشان می‌دهد که پشتِ میز نشسته است؛ پیشاروی او، روی میز، چراغ رومیزیِ بزرگی است که نور درخشانش بر او افتاده. از بیرونِ قاب ما صدای روان‌پزشک را می‌شنویم که از رُز در بارهٔ ترسش می‌پرسد. ما هر از گاه هیبت روان‌پزشک را که پشت چراغ ایستاده ــ یعنی دقیقاً پشت نظرگاهِ همان نگاهی که این‌جا باز قابل دیدن می‌شود، و ــ به تمام معنا ــ چنان که روان‌پزشک می‌گوید «سایه‌هایی هیولاوش را که خبر از چیزهایی نفرت‌انگیز می‌دهند» نشان می‌دهد.

14. Raymond Bellour, 'Psychosis, Neurosis Perversion', in Marshall Deutelbaum and Leland Poague, eds, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986, p. 321.

۱۰

تجسم محال

میشل شیون

دغدغهٔ فیلم روانی محال بودنِ نسبت دادنِ یک صدا به یک بدن است، یا به‌عبارت دیگر، محال بودنِ تجسم یا جسمانیت یافتن [embodiment]. اتفاقی نیست که لغت فرانسوی برای «تجسم» [*mise-en-crops*] تداعی‌کنندهٔ لغتِ معادل «در تابوت گذاشتن» [*mise-en-bière*] یا «در خاک گذاشتن» [*mise-en-terre*] است، زیرا در این‌جا به واقع با چیزی شبیه خاکسپاری سروکار داریم. چنان که به‌خوبی می‌دانیم، خاکسپاری نوعی عمل نمادین است؛ برخی بر این باورند که در آغاز، اَعمالی از همین دست بود که نوع بشر را به جانب صورتی از تکامل سوق داد متمایز از تکاملِ دیگر گونه‌های جانوری. تدفین یا به خاک سپردنِ یک شخص صرفاً معادلِ خلاص شدن از شرِّ یک جسدِ رو به فساد نیست، بلکه همچنین بناست جایی را به روح آن کس یا همزاد او، یا ــ چنانچه فرد به این قبیل چیزها معتقد نباشد ــ به هر آن چیزی اختصاص دهد که در ما و برای ما یادآور شخصِ اوست. این عمل توسط مناسک و نشانه‌هایی نظیر سنگ‌ها و صلیب‌ها و حکاکی‌ها [روی سنگ قبر] تحقق می‌یابد، یعنی همان چیزهایی که به شخص مرده می‌گوید: «در آن‌جا باقی خواهد ماند» تا مبادا همچون روحی در عذاب بازگردد و دست از سرِ زندگان برندارد. بنا بر عقاید سنتی، یک روح آن کسی است که دفن نشده رها گشته است، یا به طرزی بد و ناقص دفن شده است. دقیقاً همین نکته در مورد

آکوسمتر[۱] (acousmêtre) صادق است، یعنی زمانی که با صدای یک شخص هنوز رؤیت نشده سر و کار داریم، زیرا در این‌جا چیزی در کار است که نه داخل قاب می‌رود تا به یکی از بدن‌های حاضر در آن منتسب گردد، و نه جایگاهِ کناره‌جو و مخفیِ فرد نمایش‌دهندهٔ تصاویر را اشغال می‌کند، و لاجرم بدین ترتیب محکوم به سرگردانی بر روی سطح است. دلمشغولی روانی دقیقاً همین است.

به رغم آن‌که در بارهٔ این فیلم بسیار نوشته‌اند، هیچ کدام از این نقدهای غالباً برجسته و بجا ــ مگر این‌که من در اشتباه باشم ــ هیچ بحثی در مورد نقشی که صدای مادر در مقام آکوسمتر در این فیلم داشته است، پیش نکشیده‌اند. در روانی، مادر پیش از هر چیز یک صداست. نگاه آدم به تصویر فرّارِ نوعی ماده غول خاموش و حیوانی می‌افتد که چاقویی در دست دارد. همچنین نگاه آدم به سایه‌ای تاریک، و به همان اندازه فرّار، از شبح او در پس پرده اتاقش می‌افتد (نظیر شبح مابوزه در پشت پرده). بار دیگر، در صحنهٔ پاگرد که در زیر تحلیل شده است، به ما اجازه داده می‌شود تصویری گذرا از بدنی را ببینیم که نورمن در حال حمل آن است. با این حال، صدا ــ که قسی‌القلب، عذاب‌آور است و نه به هیچ رو فرّار و گذرا ــ در تمام مدت به گوش می‌رسد، صدایی بسیار طولانی و کشدار و خارج از قاب.

صدای مادر در سه موقعیت متفاوت در روانی شنیده می‌شود، و هر بار نقش اصلی را در یک صحنهٔ کلیدیِ رابط بر عهده دارد:

- موقعیت اول زمانی است که ماریون، پس از رسیدن به مُتل، تصادفاً صدای جرّ و بحثی بین مادر و پسرش، نورمن، را می‌شنود.
- موقعیت دوم («صحنهٔ پاگرد») زمانی است که ما مجادله‌ای دیگر، و کمابیش به همان اندازه پرهیاهو، بین نورمن و مادرش را می‌شنویم، یعنی آن‌جا که نورمن در تلاش است تا او را متقاعد کند به سرداب برود. این صحنه با صدای مادر که ظاهراً تجسم یافته است به پایان می‌رسد.

- موقعیت سوم، در پایان فیلم، زمانی است که نورمن را در سلولش، در تسخیرِ کاملِ مادر، می‌بینیم.

جزّ و بحث

نورمن (آنتونی پرکینز)، مرد جوانِ صاحب متل، ماریون (جانت لی) را، که حین فرار گذرش به این متل افتاده، برای صرف شام به امارت قدیمیِ کنار متل دعوت می‌کند که با مادرش در آن سهیم است. وقتی او آن بالا به سوی امارت برمی‌گردد، ماریون در اتاق خودش ساکن می‌شود. سپس او از جانب امارت تصادفاً صدای خارج از قابِ بگومگوی پرحرارتی را میان نورمن و زن پیری می‌شنود که صدایی بلند، نخراشیده ولی به غایت دور و محصور در هاله‌ای از انعکاس دارد. مادر آکوسماتیک (همان آکوسمتر) از گستاخی پسرش، این بی‌سروپای هرزه، به این خاطر که می‌خواهد زنی غریبه را به «او» معرفی کند، به خشم آمده است. کمی بعد نورمن دوباره پایین می‌آید و از ماریون معذرت می‌خواهد و توضیح می‌دهد که مادرش ناخوش است و احساس بی‌پناهی می‌کند، و این‌که مادرش غیر از او هیچ کس را در دنیا ندارد.

این صحنه به‌وضوح در خدمتِ به راه انداختنِ دم و دستگاه آکوسماتیک است ــ یا، به عبارت دیگر، حتی قبل از وقوع قتل، ایجادِ میل به رفتن و دیدنِ آن. به واقع این خود یک قاعده است که بر طبق آن، هر گونه صدای خارج از قاب، صرفاً به واسطهٔ موقعیت آکوسماتیکش، این میل را در آدمی برمی‌انگیزد که برود و ببیند چه کسی دارد حرف می‌زند، حتی اگر بی‌آزارترین شخص در جهان باشد (البته به شرطی که صدا[ی فرد] بتواند به نحو درک‌پذیری در تصویر گنجانده شود، و صدای بی‌طرفانهٔ یک مفسّر نباشد).

به محض آن‌که این صحنهٔ کلیدی و رابط رخ می‌دهد، داستان توسط ایدهٔ ثابت [idee fixe] ورود به خانه به منظور دیدن مادر به پیش رانده می‌شود. چنان‌که به خوبی می‌دانیم، تجاوز به حریم خانواده از سوی یک زنْ صحنه‌ای

شاخص در فیلم‌های هیچکاک است، و پیامدهای چنین عملی نیز عموماً بسیار دراماتیکند. از این لحاظ می‌توان به ربکا، بدنام، پنجرهٔ عقبی، مردی که زیادی می‌دانست (نسخه ۱۹۵۶)، پرندگان و غیره اشاره کرد. ولی در روانی، ورود به خانه، در عین حال یافتن پایگاه صدا، آوردن مادر به درون قاب، و نسبت دادن صدای او به یک بدن را نیز در پی دارد. بدین ترتیب است که، مدت کوتاهی پس از اولین دخالت آکوسمتر، موجودی بلندقامت، خاموش، وحشی ــ که ما ویژگی‌هایش را هرگز نمی‌بینیم، هر چند به پذیرش این فرض سوق داده شده‌ایم که این همان مادر است ــ سر برمی‌آورد و ماریون را زیر دوش حمام چاقو می‌زند. بعد می‌بینیم که همین شبح سایه‌وار در پاگردِ بیرونِ درِ اتاق، در طبقه اول، ظاهر می‌شود تا کارآگاه را به شیوه‌ای مشابه از بین ببرد.

در این‌جا خیلی ساده ممکن است کسی چنین اعتراض کند: «اما این یعنی تجسم! ما آکوسمتر تو را داریم می‌بینیم، ولو برای چند لحظه!» با این حال، دقیقاً عکسِ این سخن صادق است، زیرا یقیناً تجسم عبارت از این نیست که در یک طرف، یک بدن خاموش و ساکت را نشانمان دهند (بدنی که در هر حال به هیچ رو با ما رو در رو نمی‌شود) و در طرف دیگر، صدایی که بناست متعلق بدان باشد، آن هم از این طریق که سرهم کردنِ این عناصرِ مجزا و منفصل را بر عهده ذهن خودِ تماشاگر بگذاریم. تجسم به واسطه گردهم آمدن یا مونتاژِ یک تصویر قابل رؤیت و یک صدای قابل شنیدن صورت می‌گیرد. بدن باید به شیوه‌ای خاص، شهادت دهد که «این صدای من است»؛ صدا نیز باید به همین ترتیب شهادت دهد که «این بدنِ من است»، یعنی از طریق گونه‌ای عقد ازدواج که استقرار اطمینان‌بخشِ صدا در محل اقامت بدن را متبرک می‌سازد، و قدرت‌های آکوسمتریک را پس می‌زند یا دفع می‌کند.

صحنهٔ پاگرد

موقعیت دومی که در آن صدای مادر را در روانی می‌شنویم، زمانی رخ

می‌دهد که نورمن، حین شکار برای مادر، به اتاق او در طبقه اول می‌رود تا او را به مخفیگاهی امن ببرد. کلِ صحنه بر محور پیش‌بینیِ آمیخته به ترس ما از تجسمِ قریب‌الوقوع آکوسمتر می‌چرخد.

نخست، دوربین نورمن را از پشت سر دنبال می‌کند و همراه او از پله‌ها بالا می‌رود. اما وقتی نورمن از دری که نیمه باز گذاشته شده وارد اتاق می‌شود، دوربین داخل نمی‌رود، زیرا دوربین پیشاپیش فاصله گرفته است و بیرون مانده است، روی پله‌ها، و اکنون، به واسطهٔ پیوستگیِ نما، نوعی حرکت پیچیدهٔ بالارفتن و به عقب ـ تاب خوردن را اجرا می‌کند، حرکتی که دوربین را به‌صورت افقی برفراز پاگرد مستقر می‌کند، و در این لحظه است که نورمن با مادرش در بغل، اتاق را ترک می‌کند. پیش از آن، ما صدای خارج از قابِ مکالمه‌ای را از داخل اتاق، میان نورمن و مادر، می‌شنویم. صدای مادر همچنان تهاجمی است، اما نزدیک‌تر، خفه‌تر، کم‌تر گوش‌خراش، و بدون انعکاس است. این صدا، که ما بدان نزدیک شده‌ایم، به یک معنا، خود را به لبهٔ قاب می‌مالد، و ما را وامی‌دارد تا منتظر یک تجسم قریب‌الوقوع باشیم، تجسمی که می‌ترسیم مبادا مجبور شویم با همان چیزی روبرو گردیم که پاسکال بونیتزر آن را «مواجهه‌ای بد» نامیده است. گفتگوی خارج از قاب بدین قرار است:

نورمن: خب، مادر. من...

مادر: متأسفم، پسر، ولی تو وقتی دستور می‌دی ریخت و قیافهٔ مضحکی پیدا می‌کنی.

نورمن: خواهش می‌کنم، مادر!

مادر: نه، من توی سرداب میوه مخفی نمی‌شم. هه! خیال می‌کنی دیوونه‌ام، هه! من همین‌جا می‌مونم. این‌جا اتاق منه و هیچ کس نمی‌تونه منو از توش بیرون بندازه، پسر نرّخر بی‌شرمم هم که اصلاً.

نورمن: بیا دیگه، مادر، یالّا! اون یارو دنبالِ دختره اومده بود و یکی هم به زودی دنبالِ خودش می‌آد! مادر، خواهش می‌کنم! فقط برای چند روزه. فقط برای چند روز، تا اونا پیدات نکنن.

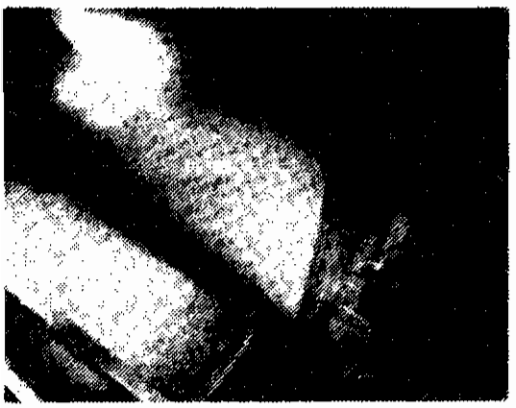
مادر: فقط برای چند روز! تو اون سرداب تاریک و دم کرده! یک بار منو اون‌جا مخفی کرده‌ای و دیگه نمی‌تونی این کار رو بکنی. هیچ وقت دیگه! بهت گفتم گم‌شو بیرون، پسر!

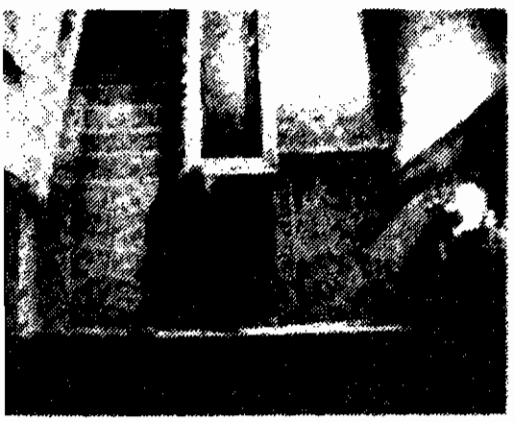
نورمن: من می‌برمت، مادر.

مادر: نورمن، فکر کردی داری چه کار می‌کنی! به من دست نزن! دست نزن! بذارم زمین، بذارم زمین! خودم می‌تونم راه...

بدین ترتیب، نورمن اتاق را ترک می‌کند، اما دوربین از قبل در زاویهٔ چشم‌ـپرنده‌ای‌اش ثابت مانده است، به طوری که در آن لحظهٔ کوتاهی که نورمن ظاهر می‌شود و شروع می‌کند از پله‌ها پایین رفتن، و ما نیز صدای مادر را می‌شنویم، فقط قادریم بدنی نامشخص و مبهم را ببینیم که نورمن روی دستانش حمل می‌کند. به سرعت، یک فید به سیاه تصویر را تیره و تاریک می‌کند و این تصور را از بین می‌برد، و همراه با آن، فید آوتِ صدای مادر حین این‌که دارد آخر جملاتش را می‌گوید. لازم نیست به خواننده یادآوری کنیم که در سینمای ناطق، این قسم قطع شدنِ جملاتی که از زبان شخصیتی مهم گفته می‌شود در پایان صحنه و سپس بازگشت به سکوتْ اتفاقِ نسبتاً نادری است.

هیچکاک انتظار برای تجسم را هم پیشنهاد می‌کند و هم آن را پس می‌گیرد. پس گرفتن به یاری نوعی نظرگاهِ تحریف‌کننده و مبهم صورت





می‌پذیرد، و در عین حال نیز به یاری ایجازِ تصویر و محو شدن آن، در قالب فید به سیاه که هم صوت و هم تصویر، هم بدن و هم صدا، را در آنِ واحد تحت تأثیر قرار می‌دهد، یعنی درست در همان لحظه‌ای که ما فرض کرده‌ایم هر دوشان را با هم داریم. با پایان گرفتنِ این صحنه نیز هنوز به نظر می‌رسد مادر در انتظار یک بدن است.

در این‌جا، همچنان که کلمات خارج از قابِ مادر نیز القا می‌کنند، ارجاع بسیار نیرومندی به صحنهٔ آغازین در کار است، همراه با آن معنای دوگانه و دهشتناکشان که هم بر پرخاشگری دلالت دارد و هم بر میل («من به دست نزن! دست نزن!») و نیز همراه با تداعیشان از نوعی تماس بدنی که ما هم منتظرِ دیدن آنیم و هم از این کار هراس داریم. در سینما، روایت‌ها اغلب رابطه‌ای نزدیک برقرار ساخته‌اند میان صحنه آغازین آن لحظاتی که شخصیت‌ها، ولو وحشت‌زده، واداشته می‌شوند تا بروند و چیزی را ببینند که فقط می‌شنوند. و، چنان که ریموند بلور بیان کرده است، تأثیر صحنه به واسطهٔ نوعی «توقف کاملِ رعشه‌آور» تقویت گشته است، امری که خود محصولِ پرده برداشتن از این حقیقت، در پایان صحنه قبلی، است که مادر به واقع مرده و دفن شده است، و همچنین به واسطه حرف‌های کلانتر که به طرز زیرکانه‌ای پرسش را جابجا می‌کند: «خب، اگر اون زن اون بالا خانم بیتس ئه ــ اون زنی که توی قبرستون گرینلاؤن دفن شده کیه؟»

لحظات معدودی را در سینما سراغ دارم که به اندازهٔ این نوع پس گرفتنِ [وعدهٔ] تجسمِ قریب‌الوقوعْ اضطراب‌آور باشد. مارگریت دوراس نیز در آواز هند در همین عرصه دست به مخاطره زد، جایی که ما هم اینک در شرفِ دیدنِ ارواح زبان‌بسته‌ای هستیم که بر روی تصویر بازنمایی شده‌اند، و آنانی که صداشان را خارج از قاب می‌شنویم، با صداهایی سینک شده و در حال حرف زدن. این امر دلیلِ تأثیرِ فوق‌العاده گیرا و مرگبارِ این فیلم است، فیلمی که، همان طور که مؤلفش دریافته است، قدرت خویش را از دست کشیدن در میانهٔ کار به دست می‌آورد.

بی‌شک، son nom de Venise، جایی که درست از همان موسیقی برای تصاویر مربوط به صحنه‌های بدونِ شخصیت‌ها استفاده شده است، نیاز به زدودن یا رفعِ سرگردانیِ شبح‌گونهٔ آواز هند را بازمی‌تاباند، آن هم با ایجاد بستار نمادینِ آن: نوعی منعِ ورود صدا به داخل قاب.

در روانی، جذابیت از این واقعیت حاصل می‌شود که آنچه داده شده است، در متن همان حرکت واحد پس گرفته می‌شود، آنچه از دست رفته است، به واسطهٔ همان مکانیسم واحدی از دست رفته است که توسط آن درک و دریافت شده بود، و بدین‌سان کل فرایند در روندِ یک نمای واحدِ بدون گسست آشکار می‌شود و بسط می‌یابد. هیچکاک توضیح داده که چرا:

> وقتی او [نورمن] در حال حمل مادرش بود، می‌خواستم به یک نمای بالاتر قطع کنم، زیرا تماشاگر مشکوک می‌شود که چرا دوربین ناگهان جهش کرده است. بنابراین من با یک دوربین آویزان پرکینز را روی پله‌ها دنبال می‌کردم، و وقتی او داخل اتاق رفت من بدون هیچ قطعی، حرکت عمودی دوربین را ادامه دادم. وقتی دوربین به بالای درِ اتاق می‌رسد، می‌چرخد و از همان بالا دوباره به پلکان نگاه می‌کند. در همین اثنا، جرّ و بحثی بین پسر و مادر درمی‌گیرد که حواس تماشاگر را پرت می‌کند و ذهن او را از توجه به کاری که دوربین دارد انجام می‌دهد باز می‌دارد. بدین ترتیب، وقتی پرکینز با مادرش در بغل از پله‌ها پایین می‌رفت دوربین دوباره بالای سر او بود و هیچ کس متوجه کوچک‌ترین چیزی نشده بود. هیجان‌انگیزتر از همه استفاده از دوربین برای گول زدنِ تماشاگر بود.(۲)

اکنون درمی‌یابیم که چرا هیچکاک در صحنهٔ مرگ کارآگاه، یک نمای های انگل [زاویه بالا] را انتخاب می‌کند:

> اگر پشت او را [پشتِ مادر، در واقع نورمن با هیئت مبدّل] را نشان می‌دادم، این طور به نظر می‌رسید که انگار از روی عمد دارم چهره او [مادر] را پنهان می‌کنم، و در این حالت تماشاگر بدگمان می‌شد. من آن نمای های انگل را به‌کار بردم تا این حس را القا نکند که انگار سعی دارم از نشان دادن او طفره روم.(۳)

پیداست که لازم نبوده است هیچکاک رویه‌ای این قدر ظریف را برای نگه داشتن تماشاگرانش در حالت تعلیق اتخاذ کند. به نظر من، این همان عملکرد واقعی و بالفعلِ باور [تماشاگران] است که هیچکاک قصد داشت تا آن‌جا که می‌شود آن را پیش ببرد، آن هم به یاری کاریستِ قانونِ «تدوینْ ممنوع» (که اصل حاکم بر آن چنین است: «کات نکن!») قانونی که دیگران ــ به طور مثال بازَن (و پس از او بونیتزر، به قصد ارائهٔ تحلیلی انتقادی از چنین اعمالی) ــ آن را سنگ بنای القای تأثیر یا جلوهٔ واقعیت در سینما تلقی کرده بودند.

وقتی هیچکاک عملاً پرسشِ «دوربین چرا ناگهان پس می‌کشد؟» را به تماشاگر نسبت می‌دهد، به نظر می‌رسد صورت‌بندی او تلویحاً مبین نوعی پس کشیدن[1] [coitus interruptus] است، و در این‌جا ذکر این نکته سودمند است که آن صحنه‌هایی که هیچکاک از کات دادن یا تدوین خودداری می‌کند، اغلب یک بوسه را مجسم می‌کنند. از دید او، کات کردنِ چنین صحنه‌ای معادل جدا کردن یک زوج [عاشق] خواهد بود؛ او می‌گوید: «به اعتقاد من کارهای بسیاری می‌توان با صحنه‌های عشقی صورت داد» (در همین زمینه، نمای متداوم بوسه در بدنام را درنظر آورید)، و سپس در ادامه به نقل یک صحنهٔ عشقیِ خارق‌العاده می‌پردازد که هرگز از آن فیلم گرفته نشد، صحنه‌ای که آن را ضمن گفتگو با تروفو به تصور درآورده بود. برای اهداف فعلیمان، نیاز داریم به یادآوریم که این صحنه اندکی وقیحانه در عین حال مبتنی بر نوعی انفصال میان دیالوگ و موقعیت است. در این‌جا بنا بود کلمات هم حواس را از آنچه فرد می‌دید منحرف سازد و هم آن را تقویت کند. چیزی که به همین اندازه برای ما آموزنده است سرشتِ خاطرهٔ شخصی است، خاطره‌ای که، به گفتهٔ او، عمیقاً در ذهنش باقی مانده است، و او آن را برای توضیحِ ترجیحش برای تدوین ممنوع ذکر کرده بود. حین سفر در یک قطار

---

۱. این اصطلاح در اصل به معنای آن وقفه‌ای در عمل جنسی است که مرد در آن، در لحظهٔ پیش از انزال آلت تناسلی خود را خارج می‌کند. ــ م.

فرانسوی، هیچکاک زوج جوانی را دید دست در دست هم در برابر دیوار یک کارخانه: «پسر داشت به روی دیوار می‌شاشید؛ دختر حتی لحظه‌ای هم دست او را رها نمی‌کرد؛ او داشت به کاری که پسر انجام می‌داد نگاه می‌کرد، سپس به قطارِ در حال عبور نگاه کرد، و بعد دوباره به پسر.»(۴) باز هم، به زعم هیچکاک، این نوعی *menage trios* [یا وصلتِ سه‌وجهی] بود میانِ از یک سو دو یار، و از سوی دیگر آن نگاهِ از سویِ قطار که نگاه دختر بدان در حکم یک واکنش یا پاسخ بود. در تمامیِ این صحنه‌ها، نگاهِ فرد تماشاکننده پای او را به منزله طرفِ سوم در رابطه با زوجِ درآمیخته به هم به میان کشید.

قاعدهٔ «تدوین ممنوع» که هیچکاک در این‌جا بر خود تحمیل کرده است به واقع توسط آندره بازن در پیوند با گونهٔ کاملاً متفاوتی از صحنه نظریه‌پردازی شده است ــ نبرد میان انسان و حیوان درنده. با این حال آیا تصویر زوجِ نورمن و مادرش نیز کیفیتی ددخویانه و توحش‌آمیز ندارد، بالاخص وقتی به یاد می‌آوریم که این دومی در هر دو صحنهٔ جنایت نشان داده شده (یا، بیش‌تر، نشان داده نشده) است؟ متن بازن، که نخستین بار در ۱۹۵۳ منتشر شد، مسئله باور در سینما را پیش کشید، و از قضا این مسئله نیز با موضوعِ مورد بحث ما مرتبط است، زیرا آنچه بازن دل‌مشغولِ آن است «تأثیر یا جلوهٔ واقعیت» است در آن هنگام که فیلمساز نبردی میان انسان و حیوان درنده را به مدد حقهٔ تدوین شبیه‌سازی می‌کند. به زعم بازن، واضح است که اگر انسان و حیوان [در چنین صحنهٔ نبردی] در قالب نماهای مجزا نشان داده شوند، تماشاگرْ توالیِ صحنه را باور نخواهد کرد، و لاجرم برای این‌که ما به راستی آنچه را می‌بینیم باور کنیم، دست‌کم وجودِ یک نما که در آن حیوان و انسان در کنار هم نشان داده شود، ضروری است. او در ادامه، به چاپلین اشاره می‌کند که در فیلم سیرک، «عملاً در قفس شیر است، و از هر دو در قفس تصویر فیلمبرداری شده است.» بنابراین، قانون به قرار زیر صورت‌بندی می‌شود:

وقتی یک رویداد ذاتاً وابسته به حضور سه یا چهار عامل در حال کنش است،

تدوین کردن ممنوع است. تدوین آن زمان حق خود را بازپس می‌گیرد که کنشْ دیگر وابسته به مجاورت فیزیکیِ [عوامل] نباشد.(۵)

صحنهٔ پاگرد و پایین آمدن را می‌توان بر حسب اصل «جداکردن زوج [عاشق]» هیچکاک و هم اصلِ «نشان دادن انسان و حیوان درنده در کنار هم» تحلیل کرد، به طوری که در هر دو حالت از نتیجهٔ کار رضایت داشته باشیم (در این مورد [فیلم روانی] فرد زنده و مقتول، در این‌جا [نزد بازن] نبردِ تن به تن) ـ زیرا در هر دو مورد، زوج انسانی و انسان و حیوان درنده، ما با وحشتی بدوی از سکس مواجهیم.

هیچکاک هر چند به ما اجازه می‌دهد انسان و حیوان، پسر و مادر، و بدن و صدا را همراه با هم ببینیم، اما مجبور است آن‌ها را بازپس بگیرد، زیرا حیوان درنده نیمی از آن چیزی است که انسان است، مادر یک مومیایی است، و صدا از جانب بدن مادر صادر نمی‌شود (مگر به یاری نوعی صدای ته‌گلوییِ موحش) بلکه از جانب بدن نورمن که هر دو بخش را بازی می‌کند. چنین به‌نظر می‌رسد که گویی آنچه در این‌جا توصیف شد همان چیزهای مطلقاً فیلم‌نشدنی یا غیرقابل ثبت با دوربین است ـ یعنی، هیولا، زوج درآویخته به هم، حیوان درندهٔ دوپشتهٔ صحنهٔ آغازین، زوج محالِ متشکل از بدن و صدا.

صحنهٔ پاگرد به چنان شیوه‌ای ساخته شده است که نهایتاً در قالب این تأثیر یا جلوه مالیده شدن بدن به صدا به اوج خود می‌رسد، آن‌جا که آدمی، بس بیش‌تر آز آنچه به لطف عُرفِ سینک یا همزمان کردن رخ می‌دهد، در آستانهٔ مرزهای تأثیر واقعیت در سینماست. اشاره‌ای گذرا به این نکته سودمند خواهد بود که اگر مارگریت دوراس در فیلم‌هایش برای دستیابی به جلوه‌ای والا اغلب از صدایی تماماً رهاگشته از بدن استفاده می‌کند، در آثار دیگران، همین وسیله به سرعت به چیزی پیش پاافتاده و منسوخ بدل می‌شود. اگر راست باشد که هر جا صدا به بدن متصل می‌شود زوجی معمول به‌وجود می‌آید که آدمی دوست دارد بینشان جدایی افکند، پس صدا به محض آن‌که

بس دور از بدن است، به سرعت رنگ ملال به خود می‌گیرد. در روانی، چنان‌که در آواز هند، صدا و بدن یکدیگر را در پایان یک مسیر طولانیِ آسیمپتوتیک[1] لمس می‌کنند و به هم تنه می‌زنند. پس اکنون باید بپرسیم چرا این تماس واجد کیفیتی دهشتناک است، چنان که گویی بالِ مرگ بود که به نظر می‌رسید در عین حال تماشاگر را نیز لمس می‌کند.

سلول

قبلاً موقعیت دوم را که در آن صدای مادر برجستگی می‌یابد ذکر کردیم. این موقعیت پس از آن پیش می‌آید که لیلا، خواهر ماریون، مادر واقعی را، در شکل یک مومیایی، پیدا کرده است، و نیز پس از آن‌که روانپزشک به دقت پرده از کل قضایا برداشته است و توضیحی منطقی به دست داده است که به تمامی با کل فیلم خواناست. سپس احتمالاً باید به نظر رسد همه چیز حل و فصل شده است. لیکن وقتی کسی می‌آید و به ما می‌گوید که زندانی سَردش است، و یک پلیس پتویی می‌آورد تا آن را به سلول نورمن ببرد، دوربین پلیس را تعقیب می‌کند، درست همان‌گونه که نورمن را بالای پله‌ها تعقیب کرده است. تماشاگر هنوز به دیدن وصلت نامشروعِ صدای مادر و بدن نورمن امید دارد. در این‌جا نیز ما پیش از هر چیز صدای خارج از قاب مادر را می‌شنویم که می‌گوید: «ممنون»، و سپس وارد اتاق می‌شویم. اما صدایی که اکنون می‌شنویم و از دهان نورمن بیرون می‌آید، یعنی مونولوگ مادر، گونه‌ای صدای لب‌بسته‌ای است که مشخصهٔ تسخیرشدگی یا صدای ته‌گلویی [با دهان بسته] است.

نهایتاً، صدا به هیچ بدنی دست نمی‌یابد، بدنی که از طریق به زبان راندنِ آن صدا و اختصاص دادنِ مکانی بدان، آن را بپذیرد، درست همان‌طور که

---

۱. اصطلاحی در ریاضیات: روشی برای طبقه‌بندی رفتار متغیرها در حالت حدی.ـ م.

تدفینِ مادر از قواعد تبعیت نکرد، چراکه جسد او از زیر خاک بیرون آورده و پر شده است [تا شکل اولیه‌اش باقی بماند]. مسلماً برای آن‌که حلقهٔ روایت کامل شود، جسدِ پیدا شده در زیرزمین باید به شکل نمادین از نو تدفین شود. مطابق با سیرِ وقایع، نمای پایانی در فیلم نمایی مربوط به نبش قبر است، نبش قبرِ اتومبیل ماریون (که هم در حکم تابوت اوست و هم تابوت پولی که دزدیده است). اشارات دیگر به تدفین ــ یا نقطهٔ مقابل آن، آراستن و پُر کردن ــ گواهِ اهمیتِ این دستمایه در روانی است. نباید شگفت‌زده شویم از این‌که درمی‌یابیم صدای ارواح بر تصویر نهایی حاکم است، صدایی که پیروزیِ آکوسمتر را متبرک می‌کند.

همین نکته در مورد وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه [ساخته فریتس لانگ] صادق است، فیلمی که وجوه مشترک زیادی با روانی دارد. هر دو فیلم بر محورِ موجودی می‌چرخند که از چشم ما پنهان است، و هستی و قدرتش در قالب صدایش آشکار می‌شود (مابوزه، مادر). در هر مورد، ما با ناممکن بودنِ اتصال مجددِ یک صدا به یک بدن به منظور تخصیص مکانی بدان مواجهیم، بدنی متعلق به یک شخصِ دفن نشده (در نمونهٔ مابوزه، بدنی شکافته و از هم پاشیده، و در نمونهٔ مادر، بدنی پُر شده و آراسته [پس از نبش قبر]). هر دو فیلم به شیوه‌ای مشابه به مردی می‌پردازند در تسخیر صدای یک آکوسمتر که از خودِ او قدرتمندتر است (باؤم در تسخیر مابوزه، نورمن در تسخیر مادر). در هر مورد، یک شبح سایه‌وار وجود دارد که پشت‌پرده در وضعیت ضدنور ظاهر می‌شود و بدین‌سان گواهِ حضور ارباب یا استاد است، و همچنین مردی در کار است که صدای مادرش را به خود می‌گیرد (هوفمایستر در حالت جنونش، هنگامی که می‌خواهد دهشت را از میان ببرد؛ نورمن در اپیزودهای مربوط به دوگانه شدنش). هر دو فیلم ورودِ بدون اجازهٔ یک زن به درون فضایی بسته را نشان می‌دهند (لیلا وارد اتاق پرده‌دار می‌شود، در حالی که لیلا ــ نامی مشابه ــ خطر می‌کند و به سرداب پا می‌گذارد) جایی که او، در هر

دو مورد، موفق به پرده‌برداری از چیزی می‌شود که انسانی نیست (نه مابوزه بلکه یک اختراع محیّرالعقولِ مکانیکی؛ نه مادر زنده بلکه یک مومیایی). سرانجام این‌که، هر دو داستان با یکی شدنِ تام و تمامِ موجود ضعیف‌تر با قوی‌تر به پایان می‌رسد، موجود ضعیف‌تری که به نظر می‌رسد بدین ترتیب بهای جنون و حبس نهایی را پرداخته است (یکی شدنِ باؤم با مابوزه، و نورمن با مادرش).

می‌دانیم که هیچکاک فیلم لانگ را دیده بود، اما من اعتقاد ندارم که او آگاهانه طرح داستانیِ روانی را، که از دیگر جهات این قدر متفاوت است، از روی آن الگوبرداری کرده است. قضیه صرفاً این است که هر دو فیلم بر محور یک اسطورهٔ واحد در مورد آکوسمتر می‌گردند، آن هم با همان پشتکار و همان دغدغهٔ واحد برای پیش بردنِ سینما تا آن‌جا که می‌شود. با وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه و روانی، سینمای ناطق با ساختار خود درگیر می‌شود، ساختاری استوار بر نوعی فضای خارج از قاب که به اشغال صدا درآمده است، فضایی که همبستهٔ ضروریِ قاب است. سرآخر این‌که، این فیلم‌ها به قدرتِ زنده کردنِ مردگان از طریق صوت و تصویر نیز اشاره دارند. هر دو بر محور توهمِ دیدن و شنیدن می‌گردند، که سینما مبتنی بر آن‌هاست، و از طریق آن‌ها سینما به رویارویی با ناممکن بودن‌های خاص خودش فراخوانده می‌شود، یعنی موارد که به این عنوان لحاظ شده‌اند. از این رو، صدا و تصویر فقط در هیئتی از هم گسیخته حضور دارند، و اکتشافات را فقط می‌توانند در قالب وحدتی اسطوره‌ای که برای همیشه از دست رفته است به کمال رساند. سینمای ناطق صرفاً در حکم گونه‌ای بستن یا گره زدن (tying up) صدا به تصویر است، و به واقع دعوی آن به عظمت استوار بر همین است ــ زمانی که در عوض انکارِ این گره زدن، آن را به موضوع خویش بدل می‌کند، و بدین سان، با راهنماییِ امر محال، تا بطن جلوهٔ واقعیت پیش می‌رود.

ترجمهٔ امید مهرگان

یادداشت‌ها

۱. یک لغت‌نامهٔ قدیمی آکوسماتیک را چنین تعریف می‌کند: «صدایی که آدمی می‌شنود بی‌آن‌که ببیند چه چیزی به وجود آورندهٔ آن است.» در تحسین پی‌یر شافر هر چه بگوییم کم گفته‌ایم، زیرا او این کلمه را در دههٔ ۱۹۵۰ از زیر خاک بیرون کشید و برای ارجاع به وضعیتی به‌کار برد که امروز شنوندگان، به لطف کاربرد روزمره و یکنواختِ رادیو، تلفن و ضبط صوت‌ها، غالباً در آن قرار می‌گیرند ــ وضعیتی که مدت زمانی دراز، پیش از هر چیز به سببِ وجود این رسانه‌ها، وجود داشته است اما، از آن‌جا که تاکنون با یک اصطلاحِ خاص دقیقاً مشخص نشده، حتی فی‌نفسه نیز قابل تشخیص نبوده است، دیگر چه رسد به پیامدهایش. از سوی دیگر چون دغدغهٔ خاص شافر موسیقی کانکریت بود، به خود زحمت نداده بود تا اصطلاحی ویژه برای وضعیتِ دیگری جعل کند، یعنی همان وضعیت ظاهراً مبتذلی که در آن ما عملاً منبع [صدا] را می‌بینیم، و بنابراین در چنین موردی شافر از گوش دادنِ «مستقیم» سخن می‌گفت. از آن‌جا که این ترکیب قدری مبهم است، من ترجیح داده‌ام از شنیدنِ «بصری شده» [visualized] سخن بگویم.

سینمای ناطق طبیعتاً کار خود را صورتِ «بصری شده» (که اغلب «سینک» [synch] یا «داخل» [in] نامیده می‌شود) آغاز کرد، اما زمان زیادی نگذشت آزمایش‌ها و تجربه‌هایی در حیطه آکوسماتیک صورت گرفت، نه تنها با موسیقی بلکه همچنین با صدای انسانی، در این خصوص، اغلب فیلم ام فریتس لانگ، ساخته ۱۹۳۰، را به عنوان نمونه نقل می‌کنند، آن‌جا که سایهٔ قاتل کودکان بر روی پوستر ["Wanted"«تحت تعقیب»] خودش افتاده و در همان حال صدای خارج از قاب او خطاب به دخترک (که او نیز در آن لحظهٔ خاص خارج از قاب است) می‌گوید: «چه بادکنک خوشگلی داری!» ترکیب صدا و سایه در این نما، همراه با استفاده از صدای آکوسماتیک به خاطر تأثیر اضطراب‌آورش، بسیار گویاست. لیکن طولی نمی‌کشد که صدا از سایه، یا از روی هم انداخته‌شدن، خلاصی می‌یابد تا شخصیت آکوسماتیک خودش را تحمیل کند.

درک این نکته اهمیت دارد که وقتی از یک وضعیت، که بصری شده است، به وضعیت دیگری می‌رویم که آکوسماتیک است، سرشت، جریان، فاصله و «رنگِ» صوت به هیچ رو تغییر نمی‌کند. آنچه دگرگون می‌شود صرفاً رابطهٔ میان آنچه فرد

می‌بیند و آنچه می‌شنود است. صدای ۱م. وقتی او هرگز دیده نمی‌شود، درست همان اندازه جاری و به وضوح مشخص است که در نماهایی که عملاً دیده می‌شود. بنابراین، وقتی ما به باند صوتی یک فیلم، حال از هر نوع، گوش می‌دهیم ممکن نیست بتوانیم، بر مبنای خودِ صوت به تنهایی، صداهای آکوسماتیک و صداهای بصری شده را از یکدیگر تمییز دهیم. فقط ادراک بصری ما از فیلم، یا خاطره‌مان از تصاویر آن پس از دیدن فیلم، ما را قادر می‌سازد در این مورد به قطعیت برسیم. می‌توان گفت، گوش دادن در غیابِ تصاویر؛ همهٔ صداها را بدون استثنا آکوسماتیزه می‌کند، بی‌آن‌که این صداها، در این باند صوتیِ آکوسماتیزه شده، هیچ‌گونه ردپای محسوسی از رابطه اصلیشان با تصویر را حفظ کنند.

برای درک نکتهٔ اصلی در این تمایز، رجوع به معنای باستانیِ اصطلاح «آکوسماتیک» سودمند است که ظاهراً نامی بوده برای یک فرقه پیتاگورسی که مریدان آن عادت داشتند از پس یک آویز به سخنان استاد گوش دهند، گویا تا بدین ترتیب تصویرِ فرد سخن‌گو توجه ایشان را از خودِ پیام باز ندارد (درست همان طور که، در تلویزیون، حواس تماشاگر به سادگی می‌تواند از آنچه شخص دارد می‌گوید، پرت شود زیرا بازیگر مدام گره در ابرو می‌اندازد، با دست‌هاش بازی می‌کند، همان جزئیاتی که دوربین اغلب از ثبتشان لذت می‌برد). اما این قاعدهٔ منع‌کننده از دیدن، که **استاد**، **خداوند** یا **روح** را به صدایی آکوسماتیک بدل می‌کند، در شمار زیادی از آیین‌ها و ادیان، خاصه در اسلام و یهودیت، یافت می‌شود. در عین حال، این قاعده را در سبک و سیاق درمان فرویدی می‌توان سراغ گرفت که در آن، بیمارْ روانکاو را نمی‌بیند، و روانکاو نیز به نوبه خود به بیمار نگاه نمی‌کند. و سرانجام، به عملکرد این قاعده در سینما می‌رسیم، جایی که صدای **استاد** آکوسماتیک، که پشتِ یک در، پرده یا خارج از قاب پنهان شده، در کانون شماری از فیلم‌های بزرگ جای دارد ــ به عنوان مثال، وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه (صدای نابغه شرور)، روانی (صدای مادر) و خانواده باشکوه آمبرسون (صدای کارگردان).

وقتی یک حضور یا وجودِ آکوسماتیک [صرفاً] متشکل از یک صداست ــ و پیش از هر چیز وقتی آن صدا بصری نشده، و لاجرم با این حال نمی‌توان چهره‌ای بدان بخشید ــ آن گاه ما با موجودی از گونه‌ای خاص سروکار داریم، نوعی سایهٔ سخن‌گو و کنشگر، که من آن را آکوسمتر نامیده‌ام ــ یعنی موجودی آکوسماتیک.

شخصی که تلفنی با شما صحبت می‌کند و شما هرگز او را ندیده‌اید، یک آکوسمتر است. ولی اگر قبلاً او را دیده باشید ــ یا، با وام‌گیری اصطلاحات سینمایی، اگر شما به شنیدن صدای او، که همین حالا قاب را ترک کرده، ادامه دهید، قابی که او در آن قابل رؤیت بوده است، آیا او همچنان یک آکوسمتر است؟ چنین شخصی بی‌شک یک آکوسمتر است، اما به مقولهٔ متفاوتی تعلق دارد، مقولهٔ آکوسمترهای «بصری شده». البته اگر فقط دست‌کم دو گونهٔ متفاوت را از یکدیگر متمایز سازیم، آن هم بر این اساس که آیا چهره‌ای به یک صدای نامرئی تعلق می‌گیرد یا نه، آن‌گاه به راحتی می‌توان این اصطلاح‌سازها را هر چه بیش‌تر تنوع بخشید.

با این حال، من ترجیح می‌دهم تعریفِ آکوسمتر را باز بگذارم، تا بدین ترتیب از جعل زیرمجموعه‌ها و تقسیمات فرعی ضرورتاً کم و بیش آکادمیک پرهیز کنم. من این مفهوم را مبهم و عام رها خواهم کرد. به زعم من، آنچه واقعاً اهمیت دارد همان چیزی است که می‌توان آن را آکوسمتر تام [acousmetre integral] است، همو که قادر است هر لحظه قدم به ناب نهد. پدیده‌ای مأنوس‌تر و اطمینان‌بخش‌تر آن نوع آکوسمتری است که از قبل دیده شده [deja-vu] است، و اکنون موقتاً قاب را ترک کرده است؛ در حالی که، در مناطق تاریکِ قاب آکوسماتیک، که قاب مرئی را احاطه و آن را جزئی از خود می‌کند، این نوع آکوسمتر می‌تواند به واسطهٔ سرایت و گسترش، به برخی از قدرت‌های آکوسمترِ تام دست یابد. از آن هم مأنوس‌تر همان مفسر آکوسمتر مهربان است، کسی که هیچ‌گاه ظاهر نمی‌شود، اما چیزی هم از خود ندارد تا در تصویر به مخاطره اندازد.

2. François Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther 1969, pp. 346-8.

3. Ibid., p. 343.

4. Ibid., p. 328.

5. André Bazin, 'Montage interdit', in *Qu'est-ce que le cinéma?*

بخش سوم

فردی: جهان هیچکاک

در نگاه رعب آور او، نابودی‌ام مشهود بود

اسلاوی ژیژک

مرد عوضی را چه می‌شود؟

به تبع این اصل بدیهی دیالکتیکی که معتقد است تنها راه رسیدن به قانون اصلی جهان از استثناء آن می‌گذرد، بیایید از مرد عوضی شروع کنیم، یکی از آن فیلم‌هایی که مشخصاً تناسبی با وحدت و کلیت مجموعه آثار هیچکاک ندارد:

- از یک سو، مرد عوضی یک فیلم هیچکاکی تمام‌عیار است. تعلق خاص هیچکاک به فیلم با حضور استثنایی و خلاف عادت خودش در فیلم اثبات می‌شود: در یک پیش‌درآمد هیچکاک مستقیماً تماشاگر را خطاب قرار می‌دهد و او را آگاه می‌کند که آنچه خواهد دید تراژدی‌ای برگرفته از زندگی واقعی است. این پیش‌درآمد طنینی همچون نوعی عذرخواهی تلویحی دارد: متأسفم، ولی قرار نیست شما شاهد یک تریلر ـ کمدی معمول باشید، همه چیز قرار است واقعی باشد، من باید روراست باشم و پیامم را مستقیماً عرضه کنم، نه این‌که به سبک کمدین‌های متعارف، آن را در زرورق بپیچانم.[1]

- از سوی دیگر، به همین میزان هم روشن است که فیلم اساساً یک چیزی‌اش می‌شود: عمیقاً معیوب است. در نتیجه باید به دو پرسش

پاسخ داد: «پیامی» که هیچکاک صراحتاً در مرد عوضی مطرح می‌کند چیست و چرا در طرح آن ناکام می‌ماند؟

پاسخ پرسش اول در برگیرندهٔ همان چیزی است که عموماً از آن به عنوان بُعد مرتبط با الهیات در مجموعه آثار هیچکاک نام برده می‌شود. داستان موزیسینی به نام بالستررو (Balestrero) که زندگی آرام و بی‌دردسرش ناگهان توسط اتفاقی پیش‌بینی نشده از هم می‌پاشد ـ او را به اشتباه جای سارق بانک می‌گیرند ـ اتفاقی که بینش هیچکاک را نسبت به خدای بی‌رحم و مرموز و سخت‌گیری نشان می‌دهد که به گونه‌ای سادیستی با تقدیر انسان بازی می‌کند. این خدا کیست که بدون هیچ دلیل روشنی زندگی روزمرهٔ ما را به کابوس تبدیل می‌کند؟ کلود شابرول و اریک رومر در کتاب راهگشایشان هیچکاک[۲] کلید ورود به دنیای کاتولیک‌گرای هیچکاک را نشان می‌دهند؛ اگرچه این رویکرد امروزه ظاهراً از اعتبار افتاده است ـ به خصوص تحلیل‌های نشانه‌شناختی و روانکاوانهٔ دههٔ هفتاد، این کتاب را به محاق بردند ـ اما همچنان ارزشش را دارد تا به آن رجوعی کنیم، به خصوص هنگامی که به این نتیجه رسیده باشیم که منظور رومر و شابرول از سنت کاتولیک نه کاتولیک‌گرایی به مفهوم عام، بلکه ژانسنیسم (Jansenism) است. مسئله‌ای که یک فرد ژانسنیست در بارهٔ گناه و نسبت میان پرهیزگاری و فیض الهی دارد، در واقع برای نخستین بار در فیلم‌های هیچکاک در نسبت میان سوژه و قانون تجسم یافته است که مؤلفهٔ اصلی جهان هیچکاک را نشان می‌دهد.

ژیل دُلوز در پیشگفتار ویراست انگلیسی حرکت ـ تصویر[۳] پیوندی را نشان می‌دهد که هیچکاک را به سنت اندیشهٔ انگلیسی در نظریهٔ روابط بیرونی مرتبط می‌کند، آن هم تحت این عنوان که تجربه‌گرایی انگلیسی در تقابل است با سنت اروپایی که تحول یک ابژه را به مثابهٔ توضیح توان بالقوه ذاتی آن می‌پندارد: آیا جهان هیچکاک همان جایی نیست که مداخلهٔ کاملاً

بیرونی و تصادفی تقدیر (که به هیچ وجه در خواص ذاتی سوژه نیست)، ناگهان به شکلی حاد موقعیت نمادین شخص را تغییر می‌دهد (هویت اشتباهی تورنهیل به جای کاپلان در شمال به شمال غربی و بالسترو به جای سارق بانک در مرد عوضی یا حتی زوج آقا و خانم اسمیت که ناگهان درمی‌یابند که ازدواجشان باطل است)؟ آیا این جهان را نمی‌توان در ارتباط با سنت تجربه‌گرایی انگلیسی نشان داد که طبق آن یک ابژه در شبکه‌ای محتمل از روابط بیرونی تجلی می‌یابد؟ آنچه این سنت ندارد بُعد سوبژکتیو است، تنش و ناهمخوانی مبهم میان تجربهٔ شخصی سوژه و شبکهٔ بیرونی است که حقیقت سوژه را مشخص می‌کند؛ خلاصه این‌که تعیین این شبکهٔ روابط بیرونی نه همچون ترکیبی تجربی و ساده بلکه همچون شبکه‌ای نمادین و شبکهٔ یک ساختار نمادین بین‌الاذهانی (intersubjective) است. این خصیصهٔ تکمیلی در الهیات پورت رویال (Port Royal) ژانسنیستی مطرح شده است.

نقطهٔ آغازین ژانسنیسم ورطه‌ای است که «پرهیزگاری» انسانی را از فیض الهی جدا می‌کند: همهٔ انسان‌ها در طبیعت درونیشان گناهکارند؛ گناه چیزی است که موقعیت هستی‌شناختیشان را تعریف می‌کند؛ به همین دلیل رستگاریشان نمی‌تواند حاصل پرهیزگاری باشد که در این انسان‌ها وجود دارد، بلکه تنها از بیرون می‌آید، همچون فیض الهی. در نتیجه رحمت ضرورتاً همچون چیزی اساساً محتمل پدیدار می‌شود ــ در واقع ربطی به رفتار و کردار شخصیت انسان‌ها ندارد؛ به شیوه‌ای رازآمیز و مبهم خداوند از پیش تصمیم گرفته است که چه کسی رستگار شود و چه کسی به لعن و نفرین گرفتار آید.[۴] بنابراین رابطه‌ای که در زندگی روزمره‌مان طبیعی می‌پنداریم واژگون می‌شود: خداوند بر اساس رفتار و کردار پرهیزگارانه‌مان ما را رستگار نمی‌کند، از ما رفتار و کردار پرهیزگارانه سر می‌زند چون پیش‌تر رستگار شده‌ایم. تراژدی شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌های ژان راسین، نمایشنامه‌نویس پورت رویال، در این است که آن‌ها مظهر عصبیت نهایی این رابطهٔ معارض میان

پرهیزگاری و فیض الهی هستند: این آرنو هم‌عصر راسین بود که فدرا (Phaedra) را همچون شخصیتی ترسیم کرد که فیض الهی نصیبش نمی‌شود.

پیامد این شکاف ژانسنیستی میان پرهیزگاری درون‌ماندگار و فیض متعالی یا نکبت بسیار وسیع است ـ ژانسنیسم مورد توجه کمونیست‌های فرانسوی در دورهٔ استالین بود؛ چرا که برای آن‌ها بسیار ساده بود که در شکاف میان پرهیزگاری و فیض الهی به چیزی پایبند و ملتزم باشند که از آن به عنوان تعهد واقعی نام می‌بردند: به عنوان یک فرد، شخص قابلیت این را دارد که به فراسوی دعا، صداقت و پرهیزگاری برود. اگر انسان [کمونیست] به فیض تجلی یافته در حقیقت تاریخی حزب پی نبرد، او واقعاً گناهکار است و محکوم به نکبت و بدبختی است. بنابراین ژانسنیسم باطناً از منطقی برخوردار است که دادگاه‌های هراس‌انگیز استالینیستی برخوردار بودند، جایی که متهم مجبور بود به گناهش اقرار کند و اشد مجازات را برای خود طلب کند. تناقض بنیادین آتالی (Athalie) راسین این است که در این نمایشنامه در تضاد میان مریدان یهوه ـ خدای حقیقی ـ و بال (Baal) کافر، همه، حتی ماتن (Mattan) کشیش عالیِ بال به یهوه اعتقاد دارند، همان گونه که متهمان دادگاه‌های استالینیستی که خودشان را نخالهٔ تاریخ معرفی می‌کردند می‌گفتند که حقیقت از آن حزب است.(۵) بنابراین نگرش بدکاران راسین تناقض قهرمان سادی را نشان می‌دهد که شعار پاسکال را واژگون کرده است: حتی اگر ایمان ندارید زانو بزنید و دعا بخوانید، آن‌گونه عمل کنید که گویی ایمان دارید، مطمئن باشید که ایمان خودش نازل خواهد شد؛ قهرمان ساد ـ اگرچه در اعماقش می‌داند خدا وجود دارد ـ طوری عمل می‌کند که گویی خدا وجود ندارد و همه دستورات را نادیده می‌گیرد.(۶)

اگر این الحاق هیچکاک به سلسلهٔ ژانسنیسم اندکی ساختگی و نچسب به نظر می‌رسد پس بهتر است به نقشی اساسی اشاره کنیم که نگاه (gaze) در فیلم‌های هیچکاک و نمایشنامه‌های راسین ایفا می‌کند. فدرا مشهورترین

نمایشنامهٔ راسین در بارهٔ سوءتعبیر یک نگاه است. فدرا، همسر تسیوس پادشاه به هیپولیتوس، پسر پادشاه از همسر قبلی‌اش دل می‌بازد، عشقی که با بی‌اعتنایی هیپولیتوس مواجه می‌شود. هنگامی که در یکی از پرده‌های نمایشنامه پادشاه وارد می‌شود، فدرا حالت رعب‌آور و عصبی او را به اشتباه دال بر پی بردن پادشاه به راز سر به مُهر و خیانت‌آمیز خود تعبیر می‌کند ــ در حالی که چهرهٔ برافروخته پادشاه نشانهٔ احساس دیگری است ــ و او را مورد کین خود قرار می‌دهد؛ تعبیری که حاصلش نابودی فدرا است.[۷] بند ۹۱۰ نمایشنامهٔ فدرا که این سوءتعبیر را بیان می‌کند (در نگاه رعب‌آور او، نابودی‌ام مشهود بود)[۸] می‌تواند توصیفی مناسب برای دنیای هیچکاک باشد، جایی که نگاه دیگری (همچون نگاه نهایی نورمن بیتس به دوربین در روانی) نشانه‌ای از تهدیدی مرگبار است: جایی که تعلیق محصول یک مواجههٔ سادهٔ فیزیکی میان سوژه و عامل تهدید نیست، بلکه همیشه دربرگیرندهٔ ادراک چیزی است که سوژه در نگاه دیگری می‌خواند.[۹] به بیان دیگر نگاه هیپولیتوس مظهری کامل از تذکار لاکان است که طبق آن نگاهی که من با آن مواجه می‌شوم، نه یک نگاه دیده شده، بلکه نگاهی است که توسط من در حوزهٔ دیگری[۱۰] تصور می‌شود. نگاه، نه نگاه شخص دیگر، بلکه شیوه‌ای است که آن نگاه مرا جلب می‌کند، شیوه‌ای که سوژه خودش را با آن می‌بیند، منطبق با میلش (نگاه هیپولیتوس نه فقط نگاه او به فدرا، بلکه تهدیدی است که فدرا در آن [نگاه] می‌بیند و آن را از جایگاه میلش تعبیر می‌کند.[۱۱]

پیوند رازآمیزی که این دو مشخصه را به هم مرتبط کرده است در مفاهیم لاکانی مشخص شده است (ماشین ناب ــ مجموعه‌ای از روابط بیرونی که تقدیر سوژه را معین می‌کند ــ و نگاه ناب): ساختار دال، خودکاری (automation) و abject petit a، پس‌ماندهٔ حادثی آن، یعنی مواجهه با امر واقعی (tuche) کلیدی است برای درک دنیای راسین و هیچکاک. نخستین نشانهٔ طبیعت این پیوند را می‌توان در تحلیل دقیق‌تر صحنه‌ای از فدرا مشاهده

کرد که مشخصهٔ اساسی آن حضور یک نگاه سوم است؛ نگاه پادشاه تسیوس. برخورد نگاه‌های میان فدرا و هیپولیتوس، حکایت از نگاه سومی نیز دارد، عاملی که چشمانش مراقب این برخوردی است که رخ می‌دهد، عاملی که در عین حال به هر قیمتی که شده باید در قبال ماهیت حقیقی این رابطهٔ عاشقانه تظاهر به غفلت کند. تصادفی نیست که این نقش به پادشاه محول شده است ـ چه کسی بجز شاه که ضامن نهایی جامعه است، تمایل بیش‌تری به نشان دادن مکانیسم کور نظم نمادین به معنای دقیق کلمه را دارد؟ این‌جا به یاد نامهٔ ربوده شده اثر ادگار آلن‌پو می‌افتیم، جایی که شاهد جدال دو نگاه (نگاه ملکه و وزیر) در مقابل پس‌زمینهٔ نگاه سوم (پادشاه) هستیم، که البته باید از رابطهٔ ملکه و وزیر بی‌اطلاع بماند. همچنان که شاهد چنین شباهتی در سی و نه پلهٔ هیچکاک و دو واریاسیون دیگر او از این فرمول (خرابکار و شمال به شمال غربی) هستیم: مشخصاً در صحنهٔ جدال میان قهرمان و دشمنش در برابر جمعیت بی‌اطلاع (سخنرانی سیاسی در فیلم نخست، مراسم رقص خیریه در فیلم دوم، صحنهٔ حراج در فیلم سوم). برای مثال، در خرابکار، قهرمان تلاش می‌کند تا دوست دخترش را از چنگ مأموران نازی بقاپد و با او بگریزد. صحنه در تالاری بزرگ رخ می‌دهد مملو از صدها نفر. هر دو طرف درگیر باید قواعد و تشریفات سالن را به جا بیاورند ـ یعنی این‌که هر عملی که هر کدام علیه دیگری انجام می‌دهد باید منطبق با قواعد بازی اجتماعی باشد؛ **دیگری** (که در واقع همان جمعیت حاضر در تالار است) نیز باید از حقیقت این جدال بی‌اطلاع بماند.(۱۲)

این‌جا به پاسخ پرسش نخست می‌رسیم: مرد عوضی در ناب‌ترین شکل ممکن، پس‌زمینهٔ الهیاتی دنیای هیچکاک را نمایش می‌دهد، جایی که قهرمانان در اختیار خدای ناشناس هستند، در سلطهٔ تقدیر پیش‌بینی‌ناپذیری‌اند که مجسمه‌های سنگی عظیم که مکرراً در فیلم‌های هیچکاک می‌بینیم مظهر آن هستند (مجسمهٔ الهه مصری در حق‌السکوت،

مجسمهٔ آزادی خرابکار و مجسمهٔ رئیسان جمهوری کوه راشمور در شمال به شمال غربی). این خدایان به خاطر ناآگاهی مقدسشان بی‌خردند، عملکردشان صرف‌نظر از روابط کوچک انسانی مداخله‌گرانه است: تقدیر در هیبتِ یک تقارن تصادفی مداخله می‌کند که جایگاه نمادین قهرمان را زیر و رو می‌کند.[۱۳] در واقع تنها یک مرز باریک این «خدای ناشناس» را از ایدهٔ سادیِ وجود متعالی شیطان متمایز می‌کند.[۱۴]

پاسخ به پرسش دوم ما در مجسمه‌ای نهفته است که مشخصاً در هیچ یک از فیلم‌های هیچکاک به نمایش درنیامده است: ابوالهول. تصویری که به ذهنمان می‌آید عکسی از هیچکاک در جلوی مجسمهٔ ابوالهول است؛ تصویر هر دو نیم‌رخ است و به نوعی [عکس] بر تشابهاتشان تأکید می‌کند ــ در واقع

این هیچکاک است که در ارتباط با تماشاگرش، نقش پارادوکسیکال یک خدای اهریمنی خیراندیش را به عهده می‌گیرد، کسی که افسار مردم در دستانش است و پیوسته با آن‌ها بازی می‌کند. به تعبیری هیچکاک در مقام مؤلف نوعی تصویر ـ آینه‌ای جمال‌شناسانه و کوچک شده از خالق خودرأی و مرموز است. مشکل مرد عوضی این است که در این فیلم هیچکاک، نقش خود را به عنوان خدای اهریمنی خیراندیش در بوق اعلام می‌کند. وی می‌کوشد پیام را به شکلی صریح و جدّی منتقل کند ــ با این نتیجهٔ پارادوکسیکال که خودِ پیام قدرت اغنایی‌اش را از دست داده است. به بیان دیگر فرازَبان (Meta language) وجود ندارد: پیام (بینش جهانِ در اختیارِ خدای ناشناس مرموز و بی‌رحم) را می‌توان تنها در فرمی هنری عرضه کرد که خودش از ساختار خودش تقلید بکند. در لحظه‌ای[۱۵] که هیچکاک تسلیم وسوسهٔ رئالیسم روان‌شناختی می‌شود، حتی تراژیک‌ترین صحنهٔ فیلم، با وجود کوشش فراوان هیچکاک برای تأثیرگذاری بر ما، بی‌اثر می‌ماند.

تمثیل هیچکاکی

این‌جا برخی‌ها به مسئلهٔ «تجربهٔ اصیل» هیچکاک می‌پردازند، به آن هستهٔ مرکزی تروماتیکی که فیلم‌های او حول آن شکل می‌گیرند. امروزه این مسئلهٔ ذهنی ممکن است دیگر توجه کسی را جلب نکند؛ یک تقلیل‌گرایی (reductionism) عوامانه احتمالاً هنوز دنبال مبانی روانکاوانهٔ تأثیرگذار در داستانِ هنری است، رویکردی که نقد هنری روانکاوانه به خاطر آن بدنام شده است ــ در حالی که راه دیگری برای نزدیک شدن به آن وجود دارد. بیایید سه اثر بسیار متفاوت را بررسی کنیم: امپراتوری خورشید جِی. جی. بالارد، جاسوس کامل جان لوکاره، باران سیاه ریدلی اسکات. نقطهٔ مشترک این سه اثر چیست؟ در هر سه اثر، مؤلف ــ پس از مجموعه آثاری که حاوی مضامین مشترک و پیوستگی سبکی است و منجر به ایجاد دنیای هنری

منحصر به فردی شده است ــ سرانجام به سمت آن بخش تجربی واقعیت می‌روند که همچون پشتیبان تجربی [شخصی] آن‌ها عمل می‌کند.

پس از مجموعه‌ای از رمان‌های علمی ـ تخیلی که موضوعشان مایهٔ سرگردانی در جهان رو به زوال و متروکِ مملو از باقیمانده‌های یک تمدن ویرانه بود، امپراتوری خورشید شرحِ داستانی شدهٔ کودکی بالارد است، هنگامی که در یازده سالگی و پس از اشغال شانگهای توسط نیروهای ژاپنی، از والدینش دور می‌افتد و خود را تنها و سرگردان در بخش ثروتمندنشین شهر می‌بیند، در ویلاهایی که استخرهایشان خشک و خالی است... «سیرک» لوکاره نمایشی از خیانت خدعه و فریب دنیای جاسوسی در قالب رمان جاسوس کامل است ــ رمانی که بلافاصله پس از مرگ پدرش نوشته شد. لوکاره در این رمان گیر ذهنی‌اش نسبت به خیانت در دنیای جاسوسی را رو می‌کند: رابطهٔ دوپهلو با پدرش، شیادی کثیف. فیلم ریدلی اسکات تصویری از کلانشهری فاسد و منحط را به نمایش می‌گذارد (منتقدی پیش‌تر از روی خشم گفته بود که اسکات قادر نیست یک خیابان را بدون فضای مه گرفته و مملو از آت و آشغال به تصویر کشد). در باران سیاه او سرانجام با ابژه‌ای مواجه می‌شود که خودِ واقعیت آن به این تخیل تجسم می‌بخشد: توکیوی امروز ــ در این فیلم هیچ نیازی نیست تا همچون بلیْد رانر در تصویری کثیف و نگون‌بختانه از لس‌آنجلس ۲۰۸۰ پناه گیرد.

حالا باید گفت که چرا آنچه این‌جا داریم تقلیل‌گرایی روان‌شناسانه نیست: بخش غیرخاکی تجربه (کودکی در شانگهای اشغال شده، چهره‌ای ناخوشایند از پدر، کلان‌شهر امروزی ژاپن) صرفاً یک نکتهٔ واقعی برای ارجاع نیست که ما را قادر کند فانتزی را به واقعیت تقلیل دهیم؛ برعکس، نکته‌ای است که در آن **واقعیت خودش فانتزی را لمس می‌کند** (حتی می‌شود وسوسه شد و گفت: به آن تعدی می‌کند). به بیان دیگر، مدار کوتاهی است که فانتزی ـ تروما از طریق آن به واقعیت حمله می‌کند؛ این‌جا در لحظهٔ منحصر به فرد

مواجهه، واقعیت بسیار رؤیایی‌تر از خود رؤیاها ظاهر می‌شود. با توجه به نکات فوق، دلیل این‌که مرد عوضی شکستی در کارنامهٔ هیچکاک است روشن‌تر می‌شود: فیلم زیربنای تجربیات شخصی دنیای هیچکاک را عرضه می‌کند، در حالی که این زیربنا فاقد بُعد فانتزی است ــ این مواجهه معجزه‌آسا رخ نمی‌دهد، بلکه واقعیت همچنان واقعیت صرف می‌ماند و فانتزی در آن طنین‌انداز نمی‌شود.

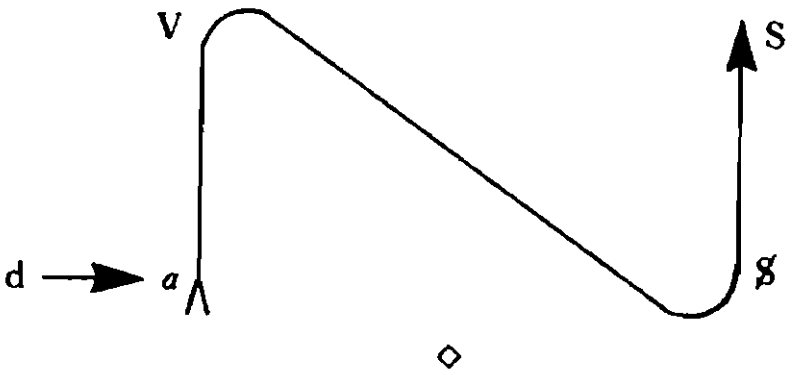
بحث را از منظر دیگری دنبال کنیم: مرد عوضی فاقد بُعد تمثیلی است. آنچه در دنیای فیلم بیان می‌شود (محتوای دایجتیک ــ درون داستانی ــ) فرایند بیان را تعدیل نمی‌کند (رابطهٔ هیچکاک با عامهٔ مردم). البته این باور مدرنیستی نسبت به تمثیل در تقابل با نگاه سنتی قرار دارد: درون فضای روایتی سنتی، محتوای دایجتیک همچون تمثیل جزئی متعالی عمل می‌کند (افراد صاحب جسم و خون مظهری از اصول متعالی می‌شوند: عشق، وسوسه، خیانت و غیره؛ آن‌ها بر عقاید باطنی انسان جامه‌ای بیرونی می‌پوشانند)؛ در حالی که در فضای مدرن، محتوای دایجتیک به عنوان تمثیلی برای فرایند شخصی‌اش از بیان تلقی و درک می‌شود. ویلیام روتمن در نگاه مرگبار،[۱۶] مجموعه آثار هیچکاک را همچون نمایش تمثیلی رابطهٔ سادیستی ـ خیراندیشانه میان هیچکاک و عامهٔ مردم معرفی کرد. می‌توان وسوسه شد و گفت که در فیلم‌های هیچکاک سوژه تنها دارای دو جایگاه است. جایگاه کارگردان و جایگاه تماشاگر ــ همه شخصیت‌های درونْ داستانی، به نوبت، یکی از این دو جایگاه را اشغال می‌کنند.

آشکارترین نمونهٔ چنین ساختار خودبازتابندهٔ (self-reflexive) تمثیلی در روانی دیده می‌شود: متقاعدکننده‌تر از قرائت تمثیلی سنتی (تفسیر پلیسی که همچون فرشتهٔ الهی جلوی ماریون را پیش از رسیدن به خانهٔ بیتس می‌گیرد تا مثلاً او را از تباهی باز بدارد) قرائتی است که محتوای درونْ داستانی را همچون جایگزینی برای تماشاگر (چشم‌چرانی تماشاگر) یا کارگردان (که

برای چشم‌چرانی تماشاگر مجازات در نظر می‌گیرد) تفسیر می‌کند.[۱۷] برای پرهیز از ذکر جزئیات نمونه‌های شناخته‌شده‌ای که بازی هیچکاک با ماهیت مبهم و چندپارهٔ میل تماشاگر را تصدیق می‌کند (غرق شدن هیجان‌انگیز ماشین ماریون در روانی، توهمات بی شمار نسبت به چشم‌چرانی تماشاگران از پنجره عقبی تا روانی، دست گریس کلی در حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر که برای کمک به سمت دوربین ــ یا به تعبیری تماشاگر ــ دراز شود، تنبیه تماشاگر با پی بردن به میل او و نمایش مرگ شخصیت شرور با تمام جزئیات منزجرکننده‌اش در خرابکار و پردهٔ پاره) اجازه دهید خودمان را به سکانس دوم روانی محدود کنیم: ماریون (جانت لی) وارد دفتر کارش می‌شود. به دنبال او رئیس میلیونرش وارد می‌شود که به شیوه‌ای زننده و ناخوشایند چهل هزار دلار پول را به رخ او می‌کشد. کلید این صحنه حضور هیچکاک در آغاز سکانس است.[۱۸] برای لحظه‌ای کوتاه از میان پنجره او را می‌بینیم که در پیاده‌رو ایستاده است، در حالی که لحظه‌ای بعد مرد میلیونر از همان جایی که هیچکاک ایستاده است وارد دفتر کار می‌شود، ضمن آن‌که کلاه کابویی مشابه هیچکاک برسر دارد ــ بنابراین او جایگزینی برای هیچکاک است که توسط او وارد دنیای فیلم می‌شود تا ماریون را به دزدی و در نتیجه پیشبُرد داستان طبق دستورالعمل او [هیچکاک] وسوسه کند... اگر چه مرد عوضی و روانی وجوه اشتراک فراوانی دارند (سردی سیاه و سفید زندگی روزمره که هر دو فیلم به نمایش می‌گذارند، اوج و فرودهای خط روایتی داستان و غیره) اما تفاوت‌هایشان نیز انکارناپذیر است.

در این‌جا البته نقد مارکسیستی کلاسیک معطوف به کارکرد نهایی چنین روش تمثیلی خواهد شد، روشی که در آن محصولْ فرایند فرمال خاص خود را خودش منعکس می‌کند تا میانجی اجتماعی‌اش را نامرئی کند و بدین‌سان توان بالقوهٔ انتقادی اجتماعی‌اش را خنثی کند ــ گویی به قصد پُر کردن خلأ محتوای اجتماعی، اثر به فرم خودش معطوف می‌شود. و آیا فیلم مرد عوضی با

اتکا به برهان خلف این نقد را تأیید نمی‌کند که این فیلم به خاطر تعلیق تمثیل، در میان تمامی فیلم‌های هیچکاک به نقدِ اجتماعی نزدیک‌تر است (زندگی روزمرهٔ ملال‌آور در چرخ‌دنده‌های نامعقول بوروکراسی قضایی گرفتار می‌شود...)؟ البته می‌توان این‌جا وسوسه شد و از نقطهٔ مخالف چنین بحثی دفاع کرد:[۱۹] قدرتمندترین توان بالقوهٔ انتقادی ـ ایدئولوژیک فیلم‌های هیچکاک دقیقاً در ماهیت تمثیلی‌شان نهفته است. برای این‌که این توان بالقوهٔ بازی سادیستی ـ خیراندیشانهٔ هیچکاک با تماشاگر روشن شود، باید مفهوم مشخص «سادیسم» آن گونه که در آثار لاکان تشریح شده است مورد بحث قرار گیرد. لاکان در «ساد به همراه کانت»، دو طرح را پیشنهاد می‌کند که شبکهٔ دو مرحله‌ای فانتزی سادی[۲۰] را ارائه می‌کند. ابتدا اولین طرح را می‌بینیم:

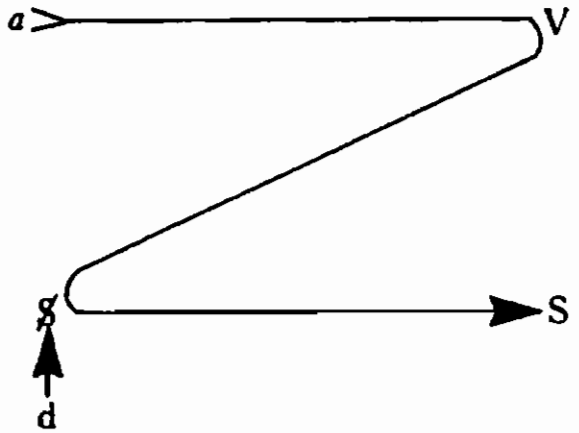


V (به‌جای ولونته) ارادهٔ معطوف به لذت را مشخص می‌کند و مبین این طرز تلقی بنیادی سوژهٔ «سادیست» یعنی کوشش او برای یافتن لذت در رنج دیگران است؛ در حالی که S دقیقاً به آن سوژهٔ دیگر اشاره دارد که رنج و عذاب می‌کشد ــ در بحث لاکان نیز آمده است ــ و به معنای دقیق کلمه خط نخورده و پر و کامل است: فرد «سادیست» انگلی است در جستجوی تأیید وجود خودش. فرد سادیست از طریق رنج او یا همان دیگری ــ قربانی فرد سادیست ــ خودش را همچون جوهری سخت و مقاوم تأیید می‌کند: گوشت و پوست زنده‌ای که فرد سادیست پاره‌پاره‌اش می‌کند، به تعبیری تمامیت و

پری وجود را اصالت می‌بخشد. سطح بالای نمودار، $V \rightarrow S$، به رابطهٔ سادیستیِ آشکار اشاره دارد. [موجود] منحرف سادیستی به ارادهٔ معطوف به لذتی تجسم می‌بخشد که قربانی را به منظور به دست آوردن تمامیت وجود شکنجه می‌دهد. اما تذکار لاکان این است که این رابطهٔ آشکار، رابطهٔ دیگری را پنهان می‌کند، رابطهٔ پنهانی که حقیقت رابطهٔ اول است. این رابطهٔ دیگر، شامل سطح پایینی نمودار است، $\$ \lozenge a$، رابطهٔ علت ـ ابژهٔ میل با سوژهٔ دو پاره.

به بیان دیگر، فرد سادیست همچون ارادهٔ معطوف به لذت متجاوز چیزی نیست جز ظاهری که حقیقتش a یا ابژه است. جایگاه حقیقی او یک ابزار ـ ابژهٔ لذت **دیگری** است. فرد سادیست برای کیف خودش عمل نمی‌کند، بلکه ترفند او پرهیز جستن است از شکاف برسازندهٔ سوژه به یاری پذیرش نقش ابزار ـ ابژه در خدمت **دیگریِ** بزرگ (یک مثال تاریخی ـ سیاسی: یک کمونیست استالینی که خودش را همچون ابزار تاریخ قلمداد می‌کند، همچون وسیله‌ای برای تحقق ضرورت تاریخی). از این رو این شکاف و چندپارگی به دیگری گذر می‌کند، به قربانی شکنجه شد: قربانی صرفاً یک جوهر منفعل نیست، یک «پُری وجود» خط نخورده نیست، زیرا عمل سادیستی مبتنی بر دو پاره شدن قربانی است (برای مثال، شرمی که او در بارهٔ بلایی که قرار است سرش بیاید دارد). فرد سادیست تنها به قدری لذت می‌برد که فعالیتش باعث چندپارگی و شکافی در **دیگری** شود. (در کمونیسم استالینی این دو پارگی موجود آن کیف مازاد وقیحی است که با جایگاه فرد کمونیست مرتبط است: فرد کمونیست به نام خلق عمل می‌کند ــ یعنی این‌که آزردن دلبخواه خلق برای او دقیقاً همان شکل خدمت کردن به خلق است ــ فرد استالینیست همچون یک میانجی ناب عمل می‌کند، همچون وسیله‌ای که به یاری آن خلق، به قولی، خودش را شکنجه می‌دهد). بنابراین میل حقیقی سادیست (d ــ به جای desire به معنای میل ــ در سمتِ چپ تحتانی نمودار) همچون ابزاری برای کیف **دیگری** در مقام وجود اعلای شر عمل می‌کند.[۲۱]

البته در این‌جا لاکان یک گام جلوتر می‌رود: نخستین نمودار در کلیتش ساختار فانتزی سادی را نمایش می‌دهد؛ اگرچه ساد خود فریب این فانتزی خودش را نخورد ــ او کاملاً آگاه بود که جایگاه [فانتزی] درون چارچوبی دیگر است که آن فانتزی را مشخص می‌کند. ما می‌توانیم این چارچوب دوم را با چرخاندن ۴۵ درجه‌ای نمودار نخست ایجاد کنیم.



پس این همان محل واقعی سوژه‌ای است که رؤیای فانتزی سادیستی را می‌بیند: به زعم لاکان یک ابژه ـ قربانی، در اختیار ارادهٔ سادیستی دیگری بزرگ، به قید و بند اخلاقی بدل می‌شود. لاکان این امر را توسط خود ساد نشان می‌دهد. کسی که در مورد او این قید و بند به شکل فشار اعمال شده از سوی محیط متجلی شد، فشار اعمال شده از مادرزنش گرفته که بارها ترتیب زندانی شدن او را فراهم کرد تا خود ناپلئون او را به یک آسایشگاه روانی فرستاد.

بنابراین ساد ــ سوژه‌ای که سناریوهای سادیستی را در ریتم دیوانه‌وار تولید کرد ــ واقعاً قربانی آزار و اذیت بی‌پایان بود، ابژه‌ای که عوامل حکومتی سادیسم اخلاق‌گرایانه‌شان را به واسطهٔ او تجربه می‌کردند: **ارادهٔ معطوف به کیف از قبل در بطن دستگاه بوروکراتیک حکومتی که سوژه را اداره می‌کند دست‌اندرکار است.** نتیجه آن $ است همان سوژهٔ خط‌خورده‌ای که می‌شود آن را به معنای واقعی کلمه محوشدگی خواند، زدودن شخص از بافت سنت

نمادین: تبعید ساد از تاریخ رسمی (ادبی) باعث شده است که تقریباً هیچ نشانه‌ای از او به عنوان یک شخص باقی نماند. S، سوژهٔ رنج‌کش و بیمار، این‌جا در مقام جماعتی ظاهر می‌شود که در طول زندگی ساد، علی‌رغم تمام مصیبت‌هایی که بر او می‌رفت، در کنارش ایستادند (همسرش، خواهرزنش، پیشخدمتش) و مهم‌تر از همه جماعتی که پس از مرگش هرگز از علاقه‌شان به آثار او کاسته نشد (نویسندگان، فلاسفه، منتقدان ادبی...).

دقیقاً در این‌جاست که دلیل خوانش پس‌نگرانه نمودار فانتزی سادی ــ از شبکهٔ چهارگفتار نمودار فوق ــ روشن می‌شود: اگر اصطلاح چهارم آن را ــ S ــ همچون S_2، یعنی کوشش دانش رسمی (دانشگاه) برای پی بردن به دنیای اسرارآمیز ساد تعبیر کنیم، نمودار از انسجام مشخصی برخوردار می‌شود (در این منظر، a در نمودار دوم می‌توانست همچون جانشینی برای آنچه از ساد پس از مرگ برجای مانده قلمداد شود، همچون جانشینی برای ابژه؛ محصولی که از طریق آن ساد واکنش سادیستی ـ اخلاقی ارباب را برمی‌انگیخت: a مشخصاً کار و اثر ساد است، مشروعیتش به عنوان یک نویسنده.

چرخش ۴۵ درجه‌ای نمودار فرد سادیست را در جایگاه قربانی قرار می‌دهد: تخطی‌ای که در ابتدا به نظر می‌رسید قانون را واژگون می‌کند در نهایت به جزئی از خود قانون تبدیل می‌شود ــ قانون خودش همان انحراف غایی است ــ (در استالینیسم، این چرخش لحظه‌ای را تعیین می‌کند که خود فرد استالینیست به یک قربانی تبدیل می‌شود، یعنی مجبور است خود را قربانی گرایش‌های متعالی‌تر حزب کند، یا این‌که به گناهش در دادگاه اعتراف کند... در این‌جا جانشین محوشدگی او از وقایع تاریخ است، برای تبدیل شدنش به یک غیرشخص).[۲۲] این چرخش ۴۵ درجه‌ای منطق بازی سادیستی هیچکاک با تماشاگر را نیز نشان می‌دهد. نخست، هیچکاک یک دام همذات‌پنداری سادیستی برای تماشاگر می‌چیند و این کار را از طریق

برانگیختن میل سادیستی تماشاگر بر تماشای له شدن شخصیت منفی توسط قهرمان انجام می‌دهد، یعنی له شدن این [وجود پُرِ] رنج دیده... به محض آن‌که تماشاگر خود را مملو از ارادهٔ معطوف به کیف می‌بیند، هیچکاک این دام را با تحقق یافتن میل تماشاگر جمع می‌کند: برای این‌که میل او کاملاً تحقق پیدا کند، تماشاگر چیزی بیش از آنچه خواسته است به دست می‌آورد (عمل جنایت با حضور و تجلی مشمئزکننده‌اش ــ موردِ نمونه‌ای آن قتل گورمک در پردهٔ پاره است) و مجبور به پذیرش این امر می‌شود؛ درست در لحظه‌ای که تماشاگر مسحور ارادهٔ تماشای نابود شدن آدم بد فیلم است، توسط تنها سادیست حقیقی یعنی خودِ هیچکاک به بازی گرفته می‌شود. این پذیرش، تماشاگر را رودرروی ماهیت متناقض و چندپارهٔ میلش قرار می‌دهد (او می‌خواهد آدم بد بدون هیچ رحمی تکه‌پاره شود، در حالی که در همان حال آمادگی پرداخت بهای آن را ندارد: به محض این‌که می‌بیند میلش تحقق یافته است، ناگهان دچار شرم و عذابِ وجدان می‌شود) و نتیجه و محصول آن S_2 است: دانش، یا به تعبیری جریان بی‌پایان کتاب‌ها و مقالات در باب هیچکاک.

از من به دیگری

تغییر ــ چرخش ــ نمودار را می‌توان در این‌جا همچون گذر من به دیگری تعریف کرد: یعنی از نگاه در مقام همانندسازی نمادین تا نگاه در مقام ابژه. به تعبیری، پیش از آن‌که مخاطب با شخصی از واقعیت دنیای درون داستانی همانندسازی کند، **با خودش همچون یک نگاه ناب همانندسازی می‌کند** ــ یعنی با نقطه‌ای انتزاعی بر روی پرده که به آن نگاه می‌کند.[۲۳] این نقطهٔ آرمانی تا زمانی که به حرکت آزادانه در فضای خالی تظاهر می‌کند، شکلی ناب از ایدئولوژی را فراهم می‌آورد بی‌آن‌که توسط میل سرشار از احساس شده باشد ــ گویی تماشاگر به نوعی شاهد نامرئی و فاقد هستی حوادثی تقلیل یافته است که به خودی خود رخ داده است، بی‌آن‌که به حضور نگاهش توجه

داشته باشد. از طریق تغییر من به دیگری تماشاگر مجبور است که با میل در نگاه ظاهراً خنثایش مواجه شود. این‌جا لازم است که صحنه مشهور روانی را یادآوری کنیم، جایی که نورمن بیتس، در حالتی عصبی شاهد فرو رفتن ماشین حامل جسد ماریون به درون دریاچهٔ پشت خانهٔ مادرش است: هنگامی که ماشین در حال فرو رفتن برای لحظه‌ای از حرکت باز می‌ایستد، ناراحتی ناگهان سرتاسر وجود تماشاگر را فرا می‌گیرد ــ نشانه‌ای از همدلی تماشاگر با نورمن ــ ناگهان تماشاگر متوجه می‌شود که دارد با نورمن همانندسازی می‌کند: یعنی این‌که بی‌طرفی‌اش نسبت به موقعیت صحنه از پیش مخدوش بوده و هم اینک نیز است. در این لحظه نگاه تماشاگر از حالت آرمانی خارج می‌شود، خلوص نگاه او توسط لکه‌ای آسیب‌شناختی ضایع می‌شود و آنچه ظاهر می‌شود میلی است که آن را حفظ می‌کند: تماشاگر برای توجیه این واکنش می‌گوید که صحنه‌ای که شاهدش بوده برای چشمان او به نمایش درآمده است، این‌که نگاه او از همان آغاز در آن [صحنه] گنجانده شده است.

داستان واقعی مشهوری در بارهٔ یک سفر مردم‌شناختی وجود دارد که در آن محققان کوشیده‌اند به قبیله‌ای بدوی در جنگل‌های نیوزلند بروند که علی‌الظاهر از هنگام جنگ با نقاب‌های گروتسکشان نوعی آیین رقص به جا می‌آورده‌اند. هنگامی که مردم‌شناسان به قبیله رسیده‌اند از آن‌ها خواسته‌اند تا این رقص را برایشان اجرا کنند. رقص در واقع کاملاً با توصیفی که آن‌ها شنیده بودند تطابق داشت؛ بنابراین، این محققان توانستند مصالح باب میلشان از آداب و سنن عجیب و وحشتناک این قبیله را به دست آورند. چندی بعد مشخص شد که چنین رقصی مطلقاً وجود خارجی نداشته است؛ قبایل بدوی تنها کوشیده بودند که آرزوهای این محققان را برآورده کنند. در گفتگو با محققان، اعضای این قبیله فهمیده بودند که این مردم‌شناسان چه می‌خواهند و به همین دلیل عین آن را برایشان بازسازی کرده بودند... این

دقیقاً همان چیزی است که لاکان نیز به آن اشاره کرده است: میل سوژه، همان میل دیگری است. محققان مردم‌شناس از بومیان قبیله همان چیزی را دریافت کردند که مطابق با میل خودشان یعنی محققان بود؛ آن غرابت افراطی در رقص بومیان که برای محققان خیلی عجیب و شگفت‌انگیز به نظر می‌رسید، در واقع برای [میل] آن‌ها طراحی شده بود. چنین پارادوکسی به شکل هوشمندانه‌ای در خیلی محرمانه (زوکر و آبراهامز، ۱۹۷۸) به هجو کشیده شده است، کمدی‌ای در بارهٔ جهانگردان غربی در آلمان شرقی سابق. در ایستگاه قطار در مرز آلمان غربی و شرقی، آن‌ها شاهد منظره‌ای هولناک از پنجرهٔ کوپه‌شان هستند: پلیس خشن در حال کتک زدن کودکان معصوم است ــ هنگامی که بازرسی قطار به پایان می‌رسد و مقام پست ادارهٔ گمرک تغییر می‌کند، کودکان کتک خورده بلند می‌شوند، گرد و خاک لباسشان را پاک می‌کنند و دنبال کارشان می‌روند. خلاصهٔ کلام این‌که کل نمایش «خشونت کمونیستی» برای چشمان غربی‌ها در قطار طراحی شده بود.

ماحصل این بحث کنترپوانِ موافق ـ مخالف توهمی است که استیضاح ایدئولوژیک را تبیین می‌کند: یعنی این توهم که دیگری همیشه به ما نگاه می‌کند و ما را مورد خطاب قرار می‌دهد. هنگامی که خودمان را همچون فرد استیضاح شده و مخاطب یک فرمان ایدئولوژیک بازمی‌شناسیم، در درک آن حادثه رادیکالی که به خاطر آن در جایگاه استیضاح قرار گرفته‌ایم، به خطا رفته‌ایم؛ یعنی این‌که ما توجه نمی‌کنیم که این استنباط خودجوشمان که **دیگری** (خدا، ملت و غیره) ما را به عنوان مخاطب خودش برگزیده است، حاصل واژگونگی پس‌نگرانه آن حادثه به یک ضرورت است: یعنی ما خودمان را در فرمان ایدئولوژیک بازمی‌شناسیم نه به این خاطر که [از سوی یک نهاد ایدئولوژیک] برگزیده شده‌ایم، برعکس، خودمان را همچون برگزیده و همچون مخاطب یک فرمان تلقی می‌کنیم چراکه خودمان را تنها در آن بازمی‌شناسیم ــ عمل حادثی بازشناسی به نحوی پس‌نگرانه ضرورت‌های

خاص خودش را به وجود می‌آورد. (همین توهم در خوانندگان فال نیز وجود دارد: خوانندهٔ فال از طریق انطباق حادثی گزاره‌های مبهم فال با زندگی واقعی‌اش خود را مخاطب اصلی آن [فال] می‌پندارد؛ فال برای او در حکم سندی از زندگی واقعی‌اش قلمداد می‌شود.)

از سوی دیگر، توهم موجود در همانندسازی ما با نگاه ناب، بسیار غریب‌تر است: هنگامی که خودمان را به عنوان ناظری بیرونی قلمداد می‌کنیم که دزدکی نگاهی ممنوع به آیین‌های سری دارد، که برای ما بی‌اهمیت است. در واقع این حقیقت را نادیده گرفته‌ایم که کل چشم‌انداز تماشایی آیین با یک چشم برای نگاه ما طراحی شده است؛ برای آن‌که نگاه ما را به خود جذب و جلب می‌کند. این‌جا، دیگری ما را آن‌قدر فریب می‌دهد تا متقاعد شویم که ما انتخاب نشده‌ایم. این‌جا خود مخاطب حقیقی است که جایگاهش را با جایگاه یک ناظر تصادفی اشتباه می‌گیرد.(۲۴)

ترفندهای اولیهٔ هیچکاک نیز از همین سازوکار پیروی می‌کند: تماشاگر با گنجاندن بازتابندهٔ نگاه خودش، آگاه می‌شود که چگونه نگاه متعلق به خودش، از پیش و برای همیشه توسط میلی بیمار ایدئولوژیک، ناقص و بی‌آبرو بوده و است: این‌جا، ترفند هیچکاک به مراتب ویرانگرانه‌تر است از آنچه می‌نماید. می‌توان پرسید که جایگاه میل تحقق یافتهٔ تماشاگر در مثال قتل گورمک در فیلم پردهٔ پاره چیست؟ واقعیت مهم این است که این میل در واقع همچون تخطی از چیزی تجربه می‌شود که به لحاظ اجتماعی مجاز است، همچون میل نسبت به لحظه‌ای تجربه می‌شود که در آن مجاز می‌شویم یک قانون را به نام خود قانون نقض کنیم. باز آنچه در این‌جا با آن مواجه می‌شویم انحراف همچون یک نگرش راهگشا و سازندهٔ اجتماعی است: هر کس می‌تواند رانه‌های ممنوعش را آزاد بگذارد، می‌تواند به خاطر حفظ قانون و نظم اقدام به قتل و شکنجه کند و غیره. این انحراف، مبتنی بر دو پاره شدن حوزهٔ قانون به قانون همچون «خودِ ـ آرمانی» (یعنی نظم نمادینی که

زندگی اجتماعی را قاعده‌مند می‌کند و آرامش و صلح اجتماعی را حفظ می‌کند) و نقطهٔ مقابل آن خودستایی افراطی (superegotistic) است.

همان‌گونه که تحلیل‌های از زمان باختین به بعد نشان داده، تخطی‌های تاریخی جزو ذات نظم اجتماعی است؛ آن‌ها همچون شرطی برای ثبات دورهٔ تاریخی بعد هستند. (اشتباه باختین ــ یا بهتر است بگوییم اشتباه پیروانش ــ در این بود که تصویری آرمانی شده از این تخطی‌ها ارائه می‌کردند: سکوت کردن در قبال اعدام‌های غیرقانونی احزاب و غیره و توجیه آن همچون شکل مهمی از تعلیق کارناوالی سلسله مراتب اجتماعی.) عمیق‌ترین همانندسازی که «یک اجتماع را منسجم نگه می‌دارد» نه همانندسازی با قانونی است که جریان زندگی روزمره را تنظیم می‌کند، بلکه، همانندسازی با شکلی از تخطی از قانون است، شکلی از تعلیق آن (به تعبیر روانکاوانه، همانندسازی با شکلی خاص از لذت).

اجازه بدهید به دههٔ ۱۹۲۰ جامعه سفیدپوستی در جنوب امریکا برویم، جایی که قانون عمومی، از قتل‌عام‌های سیاه‌پوستان بی‌گناه توسط جماعت کوکلوس کلان، تلویحاً حمایت می‌کرد. قانون یک سفیدپوست را به راحتی مورد عفو قرار می‌داد، گناه و تخلف او از قانون جزئی شمرده می‌شد، به خصوص زمانی که سفیدپوست در دفاع از خودش به کُد «دفاع از شرافت» متوسل می‌شد؛ به همین دلیل جامعهٔ آن دهه او را به عنوان «یکی از ما» می‌پذیرفت. اما به محض این‌که او این شکل خاص از تخطی از قانون را انکار می‌کرد، تخطی‌ای که یکی از آداب جامعهٔ او بود ــ برای مثال هنگامی که او از شرکت در مراسم آیینی مجازات کوکلوس کلان‌ها طفره می‌رفت یا حتی این مراسم را به نهادهای قانونی لو می‌داد (نهادهایی که البته تمایلی هم نداشتند اطلاعی از برگزاری این مراسم داشته باشند، چرا که این مراسم خود مظهری از نانوشته‌های این قانون بود) ــ توسط جماعت سفیدپوست تکفیر می‌شد، و از او به عنوان «نه یکی از ما» یاد می‌شد.

اجتماع نازی‌ها نیز مبتنی بر همین حضور در فعل گناه‌آلود بود و هواداران نازی با شرکت در مراسم تخطی از قانون نازی‌ها و اعلامِ حضورشان در این مراسم به بخشی از اجتماع نازی تبدیل می‌شدند. نازی‌ها کسانی را که حاضر به شرکت در این مراسم ساده‌لوحانه (Volksgemeinschaft) نبودند طرد می‌کردند، برنامه‌های شبانه‌ای که در آن مخالفان آرمان نازی مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفتند. خلاصهٔ کلام این‌که همه از چنین برنامه‌های غیرقانونی مطلع بودند اما هیچ کس تمایل نداشت با صدای بلند در بارهٔ آن حرف بزند. و ــ این موضوع مرتبط با بحث ماست ــ همانندسازی درهم‌بافته (extraneated)، همچون نتیجهٔ بازی تمثیلی هیچکاک با تماشاگر، در واقع همان همانندسازی با تخطی از قانون است. هنگامی که هیچکاک در محافظه‌کارترین شکل وجودی‌اش ظاهر می‌شود و به ستایش از قانون می‌پردازد، آن نقطه انتقادی ـ ایدئولوژیک کارش را انجام داده است، همانندسازی بنیادی با شیوهٔ تخطی‌گرایانهٔ لذت که یک اجتماع را به هم پیوند می‌زند ــ خلاصهٔ کلام: چیزی که رؤیای ایدئولوژیک به نحو مؤثری ساخته است ــ به چیزی ورای درمان آلوده می‌شود....

نوار موبیوس (Moebius) روانی

روانیِ هیچکاک این ویران کردن همانندسازی تماشاگر را به منتها درجهٔ خود می‌رساند. هیچکاک تماشاگرش را وادار می‌کند که با ورطه‌ای فراسوی همانندسازی یکی شود. کلید راه یافتن به رمز و راز فیلم در شور و شعف و تغییر گام (modality) فیلم نهفته است که یک سوم فیلم را از دو سوم پایانی مجزا می‌کند (در تطابق با «بخش طلایی» که به موجب آن نسبت بخش کوچک‌تر به بخش بزرگ‌تر به کل یکی است). در طول یک سوم آغازین فیلم ما با ماریون همانندسازی می‌کنیم، داستان را از چشم‌انداز او تجربه می‌کنیم، اما هنگامی که او به قتل می‌رسد، گویی زمین زیر پایمان خالی می‌شود ــ و تا

پایان فیلم البته دنبال یک تکیه‌گاه می‌گردیم و به همین دلیل به نقطهٔ دید کارآگاه آربوگاست، سام و لیلا وابسته می‌شویم... در حالی که همهٔ این همانندسازی‌های ثانویهٔ تهی یا دقیق‌تر بگوییم اضافه هستند: در آن‌ها نه با سوژه، بلکه با یک ماشین تجسس و یکنواخت همانندسازی می‌کنیم که به این دلیل به آن وابسته شده‌ایم تا راز نورمن را کشف کنیم، قهرمانی که جایگزین ماریون، یعنی نقطهٔ مرکزی فیلم شده و بخش پایانی را هدایت می‌کند، کسی که به یک مفهوم چیزی نیست جز تصویر آینه‌ای منفی ماریون (این رابطهٔ آینه‌ای را می‌توان تا حدودی در نام‌هایشان نیز یافت: ماریون ـ نورمن). خلاصه این‌که: پس از قتل ماریون، همانندسازی با شخصیتی که فضای درون داستانی را هدایت کند ناممکن می‌شود.(۲۵) این ناممکنی همانندسازی حاصل چیست؟ به بیان دیگر این تغییر گام روایتی از ماریون به نورمن در کجا شکل می‌گیرد؟ مشخصاً، دنیای ماریون، دنیای زندگی روزمرهٔ امریکای معاصر است، در حالی که دنیای نورمن نقطهٔ مقابل شبانهٔ آن است:

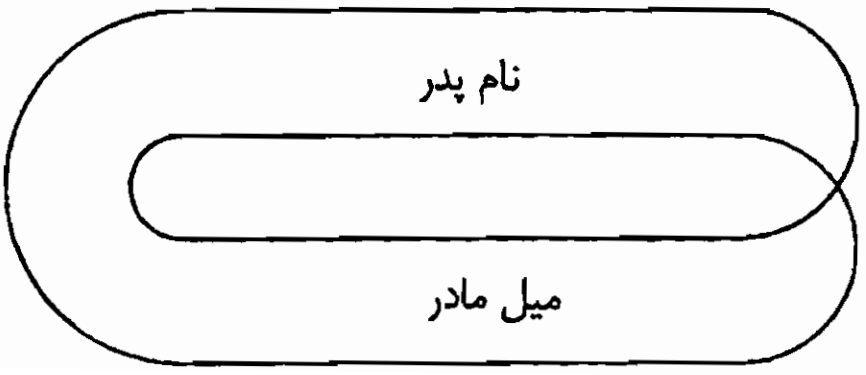
> ماشین، مسافرخانهٔ بین راه، جاده، اداره، پول، کارآگاه و غیره ــ این‌ها نشانه‌های زمان حالند، یعنی همان پوزیتیویسم واقعی زندگی امریکایی؛ ویلا (قصر روح‌زده)، حیوانات خشک شده، پلکان، چاقو، لباس‌های بدلی ــ این‌ها نشانه‌های مخوفی از گذشتهٔ ممنوعه هستند. این‌جا گفتگویی میان دو نظام نشانه‌ای برقرار می‌شود، رابطهٔ دو جانبه‌ای که نه حاصل شباهت‌ها، بلکه تناقض‌هایشان است که تنش بصری این تریلر را خلق می‌کند.(۲۶)

هیچکاک سطح زندگی روزمرهٔ بی‌پیرایه را با ژرفای سیاه آن ویران می‌کند. سطح ویران می‌شود، درون آن آشکار می‌شود. در روانی ما با آن تصاویر بی‌پیرایه و معصومانه‌ای که در آغاز دردسر هری یا پنجرهٔ عقبی شاهدش هستیم روبرو نمی‌شویم، بلکه با زمان یکنواخت و ملال‌آور و کسالت‌باری روبروییم که مملو از اضطراب‌ها و نگرانی‌های پیش‌پا افتاده است. این از خودبیگانگی امریکایی (ناامنی، مالی، ترس از پلیس، جستجوی ناامیدانه برای شادی ــ

خلاصه هیستری زندگی روزمره سرمایه‌داری) با نقطهٔ مقابل روان‌پریشانهٔ آن مواجه می‌شود، دنیای کابوس‌وار جنایت بیمارگونه.

رابطهٔ میان این دو دنیا تقابل‌های سادهٔ سطح و عمق، واقعیت و فانتزی، و غیره را حذف می‌کند، تنها جایگاه‌شناسی (topology) که مناسب آن است دو سطح نوار موبیوس است: اگر ما در یک سطح بیش از حد حرکت کنیم، ناگهان خودمان را در نقطه مقابل آن می‌یابیم. این لحظهٔ گذر از یک سطح به نقطهٔ مقابلش، از دامنهٔ میل هیستریک به دامنهٔ رانه روان‌پریشانه را می‌توان خیلی دقیق نشان داد: فِیْد این پس از قتل ماریون، از نمای درشتی از سوراخ راه آب حمام که آب و خون را در خود می‌بلعد، به نمای درشتی از چشمان جسد ماریون. این‌جا حرکت مارپیچی نخست وارد راه‌آب حمام می‌شود و سپس از چشمان جسد ماریون خارج می‌شود.[۲۷] گویی از نقطهٔ صفر کسوف زمان عبور می‌کند یا به تعبیر هگلی «شب جهان» ــ از منظر یک داستان علمی ـ تخیلی؛ می‌توان گفت که از دریچهٔ زمان عبور می‌کنیم و وارد موقعیت زمانمند دیگری می‌شویم. مقایسه با سرگیجه این‌جا لازم به نظر می‌رسد: در روایت ما دقیقاً پا به ورطه‌ای می‌گذاریم که اسکاتی را در سرگیجه به درون خود می‌کشد، اگر چه اسکاتی همچنان قادر است در برابر آن مقاومت کند.

در نتیجه دشوار نیست که نام‌هایی لاکانی برای دو سطح این نوار موبیوس برگزینیم. فرمول ابتدایی که دنیای ماریون و نورمن را مشخص می‌کند به قرار زیر است:



ماریون زیر نشانهٔ پدر قرار می‌گیرد، یعنی زیر نشانه میل نمادینی که توسط «نام پدر» شکل گرفته است؛ نورمن به دام میل مادر فرو می‌افتد که هنوز تسلیم قانون پدرانه نشده است (و همچنین نه به یک میل شدید، بلکه به یک رانه پیش‌نمادین تسلیم شده است). موقعیت زنانهٔ هیستریک نام پدر را خطاب قرار می‌دهد، در حالی که موقعیت روان‌پریشانه به میل مادر وابسته می‌شود. خلاصه این‌که گذر از ماریون به نورمن در واقع مظهری از قهقرای **میل به رانه** است. تقابل این دو شامل چه چیزهایی می‌شود؟

میل، کنایه‌ای از یک سرسره که به هیچ منتهی می‌شود، می‌کوشد تا شکار گریزپایش را به چنگ آورد. ماهیتش همیشه ارضاء نشده است و آمادهٔ هرگونه تفسیری است، چرا که نهایتاً به تفسیر خاص خودش سازگار می‌شود. چیزی نیست مگر جریانِ تفسیر، گذر از یک دال به دالی دیگر، محصول ابدی دال‌های جدیدی که به شکلی پس‌نگرانه، به زنجیرهٔ پیشین معنا و مفهوم می‌بخشند. در تقابل با جستجوی ابژهٔ گمشده‌ای که برای همیشه در «همه جا» حضور دارد، رانه در **حسی** موجود است که از پیش ارضاء شده و همواره نیز ارضا می‌شود: یعنی در آن جریان بسته‌اش محصور است، ابژه‌اش را فرا می‌گیرد [احاطه می‌کند] ــ آن‌گونه که لاکان اشاره کرده است ــ و رضایتش را در ضربان و تپش خودش می‌یابد، در ناکامی مکررش در رسیدن به ابژه. در این مفهوم دقیق، رانه ــ در تضاد با میل نمادین ــ که به امر واقعی ـ ناممکن وابسته است، توسط لاکان همچون آنچه که «همیشه به جایگاهش باز می‌گردد» تعریف می‌شود. و دقیقاً به همین دلیل است که همانندسازی با آن ناممکن است؛ تنها می‌توان با دیگری همچون سوژهٔ صاحب میل (desiring) همانندسازی کرد، این همانندسازی حتی برسازندهٔ میلی است که به زعم لاکان، بنا به تعریف خودش «میل دیگری» است ــ یعنی بین‌الاذهانی که توسط دیگری تحت تأثیر قرار گرفته است، در تضاد با رانه در خود فرو رفته (autistic) که در جریان خودش محصور شده است.

بنابراین، نورمن تا آن‌جا از همانندسازی طفره می‌رود که زندانی رانه روان‌پریش خود باقی می‌ماند، تا آن‌جا که در دسترس میلی است که او را انکار کرده است. نورمن فاقد تأثیرگذاری «استعارهٔ آغازین» است که از طریق آن **دیگریِ** نمادین (قانون ساختاری که نام پدر مظهر آن است) جایگزین کیف (jouissance) می‌شود ــ محیط رانه. کارکرد غایی قانون محدود کردن میل است ــ نه میل خود سوژه بلکه میل مادرِ (یا همان دیگری) سوژه. بنابراین، نورمن بیتس نوعی ضد اودیپ است: میل او در **دیگریِ** مادرانه، به لطف هوس افسارگسیخته‌اش، خاموش می‌شود.

این تقابل میان میل و رانه، اقتصادِ نمادینِ متضادِ دو صحنهٔ جنایت در روانی را تبیین می‌کند، قتل ماریون زیر دوش و سلاخیِ آریوگاست روی پله‌ها. صحنهٔ قتل زیر دوش همیشه یک صحنه مهم برای مفسران بوده است. قدرت جاذبه‌اش باعث شده است به صحنه قتل دوم توجه کم‌تری شود، یعنی از صحنهٔ حقیقتاً تروماتیک فیلم ــ یک مورد عینی و آموزشی از مفهوم «جایگزینی» فروید. قتل خشونت‌بار ماریون یک حادثهٔ غیرمترقبهٔ تکان‌دهنده است، شوکی است که در خط روایتی فیلم هیچ مبنایی ندارد و با وقوعش نظم طبیعی روایت را مختل می‌کند، صحنه‌ای است که به شیوه‌ای کاملاً «فیلمی» ساخته شده است و تأثیرش حاصل فن تدوین است، به طوری که هیچ‌گاه نمی‌توان در این صحنه قاتل او را کامل دید. عمل جنایت به چند نمای درشت منقطع متعدد تبدیل شده است که در ریتمی دیوانه‌وار به دنبال هم به نمایش درمی‌آیند (دستان سیاهی که بلند می‌شوند، نوک تیز چاقویی که به شکم نزدیک می‌شود، دهان بازی که جیغ می‌کشد...) ــ گویی ضربات متوالی چاقو نوارِ فیلم را پاره کرده‌اند و باعث چند پاره شدن نگاه پیوستهٔ فیلمی شده‌اند (یا برعکس گویی صحنهٔ جنایت زیردوش در دنیای درون داستانی قرار است بَدَلی از خود قدرت مونتاژ باشد...).

اما آیا ممکن است این شوکِ حاصل از دخالت و اخلالِ امرِ واقعی را

پشت سر گذاشت؟ هیچکاک راه‌حلی برای آن می‌یابد: او در تشدید تأثیر آن موفق می‌شود، آن هم از طریق نمایش صحنهٔ دوم جنایت همچون واقعه‌ای که از پیش انتظارش را داریم ـ ریتم صحنه آرام و پیوسته است، نماهای طولانی غالب است، هر چه پیش از عمل جنایت دیده‌ایم، به نوعی بر وقوع آن دلالت می‌کرده است، هنگامی که آربوگاست وارد «خانهٔ مادر» می‌شود در پای پلکان می‌ایستد ـ این یکی از مایه‌های تکرار شونده اساسی هیچکاک است ـ و با نگاهی کنجکاوانه به بالای پله‌ها نگاه می‌کند. ما بلافاصله متوجه می‌شویم چیزی در آن بالاست. هنگامی که چند ثانیه بعد، هنگام بالا رفتن آربوگاست، در نمایی درشت روزنی نور از درِ طبقهٔ دوم را می‌بینیم شکّمان به یقین تبدیل می‌شود و نماهای بعدی نمای از روی شانهٔ بسیار مشهوری است که تصویری کامل از صحنه را به ما نشان می‌دهد ـ با پرداختی هندسی؛ گویی می‌خواهد ما را کاملاً با آنچه قرار است رخ دهد آشنا کند: حضور چهرهٔ مادر که آربوگاست را با چاقو سلاخی می‌کند... درس این صحنهٔ جنایت این است که ما می‌توانیم شنیع‌ترین صحنه‌ها را تحمل کنیم اگر شاهد تحقق کامل آنچه که منتظرش هستیم باشیم ـ گویی در این نقطه مواجهه با امر واقعی و خودکاری به گونه‌ای متناقض‌نما بر هم منطبق می‌شود: هولناک‌ترین حمله مواجهه با امر واقعی که ساختار نمادین را پریشان می‌کند ـ نمایش روان و یکدست از اتوماسیون ـ هنگامی رخ می‌دهد که یک ضرورت ساختاری خودش را با اتوماسیون کور محقق کند.

این پارادوکس یکی از اصول مشهور سوفیسم را به خاطر می‌آورد که طبق آن غافلگیری ناممکن شمرده می‌شود: شاگردان یک کلاس می‌دانند که باید در هفتهٔ آینده یک امتحان مکتوب بدهند، بنابراین معلم چگونه می‌تواند آن‌ها را غافلگیر کند؟ دلیل شاگردان این است: جمعه، دیروز، که منتفی است چون در روز پنجشنبه عصر همه خواهند دانست که امتحان قرار است روز بعد برگزار شود، پس در این صورت غافلگیری رخ نمی‌دهد. پنجشنبه هم

منتفی است چون در عصر چهارشنبه همه خواهند فهمید ــ جمعه هم که منتفی شده بود ــ که تنها روز ممکن پنجشنبه است و غیره... مفهوم مورد نظر لاکان از امر واقعی، علی رغم دقت انکارناپذیر این استدلال، این واقعیت است که هر روز به استثنای جمعه همچنان یک غافلگیری را برمی‌سازد.

قتل آریوگاست، با وجود سادگی ظاهری‌اش، مبتنی بر دیالکتیک به راستی منتظره و نامنتظره است ــ خلاصه این‌که مبتنی بر دیالکتیک میل تماشاگراست: تنها راه توضیح این اقتصاد پارادوکسیکال، جایی که بزرگ‌ترین غافلگیری حاصل تحقق کامل انتظارات ماست، مسلّم انگاشتن فرض سوژهٔ چند پاره و صاحب میل (desiring) است ــ که انتظارش توسط میل نیروگذاری می‌شود. البته آنچه در این‌جا داریم منطق شقاقِ فتیشیستی است: من خیلی خوب می‌دانم که رویداد X اتفاق خواهد افتاد (این‌که آریوگاست به قتل می‌رسد)، در عین حال هنوز به آن ایمان کامل ندارم (بنابراین هنگامی که جنایت رخ می‌دهد، من همچنان شگفت‌زده می‌شوم)، دقیقاً در کجا این میل ساکن می‌شود، در شناخت یا ایمان؟

برخلاف جواب روشن (در باور ــ می‌دانم که X اتفاق می‌افتد، اما از باور آن امتناع می‌کنم چرا که در برابر میل من جریان دارد)، پاسخ لاکانی این‌جا کاملاً واضح است: در شناخت. واقعیت هولناکی که از پذیرفتن و باور آن در جهان نمادین شخصی‌مان امتناع می‌کنیم، چیزی نیست مگر امر واقعی میل شخصی‌مان و ایمان ناآگاهانه (این‌که X دقیقاً اتفاق نمی‌افتد) که نهایتاً سدی در برابر امر واقعی میل است؛ همانند تماشاگران روانی ما هم مایل به مرگ آریوگاست هستیم و کارکرد ایمان ما که آریوگاست توسط چهرهٔ مادر مورد حمله قرار نگرفته ما را قادر می‌کند تا از مواجهه با امر واقعی میل اجتناب ورزیم.[۲۸] و منظور فروید از رانه ــ در تقابلش با میل که ماهیتش طبق تعریف چندپاره است ــ شاید نامی است برای «بستار» (closure) مطلق، جایی که هر آنچه اتفاق می‌افتد دقیقاً با آنچه می‌دانیم قرار است اتفاق بیفتد منطبق می‌شود.

آریستوفان وارونه شد

در روانی باید به این نکته توجه کرد که چگونه تقابل میل و رانه در فراسوی یک زوج مفهومی انتزاعی قرار می‌گیرد: تنش تاریخی بنیادی موجود در آن، از خلال دو صحنهٔ جنایت مشخص می‌شود. این دو صحنه با شیوه‌ای مرتبط‌اند که نورمن از طریق آن در میان دو محل جنایت تقسیم شده است. به تعبیری، محل وقوع دوجنایت به لحاظ معماری خنثی نیست؛ جنایت نخست در یک هتل بین‌راهی اتفاق می‌افتد که مظهری از تجدد امریکایی است، در حالی که جنایت دوم در یک خانه گوتیک رخ می‌دهد که مظهری از سنت امریکایی است. تصادفی نیست که هر دو محل یادآور تخیل ادوارد هاپر نقاش برجسته امریکایی است ــ هتل‌های بین راهی غربی و خانه‌های کنار راه‌آهن، از مؤلفه‌های تکرار شوندهٔ نقاشی‌های هاپر است (به زعم ریلو در کتاب آلفرد هیچکاک و ساخت روانی، خانهٔ کنار راه‌آهن الگویی برای خانهٔ «مادر» است).

این تقابل (که پیوند بصری‌اش، تضاد میان افقی ــ خطوط هتل بین راهی ــ و عمودی ــ خطوط خانه) نه تنها در روانی تنش تاریخی نامنتظره‌ای میان سنت و تجدد ایجاد می‌کند، بلکه همزمان باعث می‌شود که ما به لحاظ مکانی شمایل نورمن بیتس (یعنی شقاقِ روان‌پریش بدنامش) را نشان دهیم. این تعیین جایگاه، با فرض کردن شمایل او همچون نوعی میانجی ناممکن میان سنت و تجدد صورت می‌گیرد که محکوم به آمد و شد بی‌پایان میان دو محل [جنایت] است. از این رو شقاقِ نورمن مظهری از نابسندگی ایدئولوژیکی امریکایی در تجربهٔ زمان حال و جامعهٔ فعلی در یک سنت تاریخی و تأثیر گذاشتن بر میانجی نمادین میان دو سطح است. بر اساس این شقاق می‌توان گفت که روانی همچنان یک فیلم مدرنیستی است: در پست‌مدرنیسم تنش دیالکتیکی میان تاریخ و زمانِ حال از بین رفته است. (در الگوی پست‌مدرنیستی روانی، خود هتل بین راهی همچون سرمشقی از خانه‌های قدیمی خانوادگی بازسازی می‌شد.)

در نتیجه ثنویت میل و رانه را می‌توان همچون پیوند لیبیدویی ثنویت جامعهٔ سنتی و مدرن پنداشت: شبکهٔ جامعهٔ سنتی همان شبکهٔ رانه است، یک حرکت دایره‌ای پیرامون خودش. در حالی که در جامعهٔ مدرن، جریان یکنواخت جایش را به پیشرفت خطی می‌دهد. تجلی علت ـ ابژهٔ مجازی میل که این پیشرفت بی‌پایان را باعث می‌شود، چیزی جز پول نیست. (می‌توان بر این اساس گفت که این پول ــ ۴۰,۰۰۰ دلار ــ است که جریان زندگی روزمرهٔ ماریون را مختل می‌کند و او را به آن سفر بدفرجام می‌فرستد.)

بنابراین، روانی به نوعی آمیختگی دو بخش ناهمگون است: خیلی ساده می‌توان دو داستان با فرجام خوش را برای فیلم تصور کرد، دو داستان کاملاً خودکفا که البته در روانی به هم چسبیده‌اند و یک کلیت وحشت‌زا را خلق کرده‌اند. بخش نخست (داستان ماریون) می‌توانست به تنهایی بیان شود؛ داستان نوعی تجربهٔ ذهنی که برای یک فیلم تلویزیونی ۳۰ دقیقه‌ای مناسب بود، نوعی نمایش اخلاقی که در آن قهرمان زن وسوسه می‌شود و پا به جادهٔ تباهی می‌گذارد، در میانهٔ این جاده به نورمن برمی‌خورد که به نوعی او را از انتهای مخوف این جاده آگاه می‌کند ــ در نورمن/او تصویر آینه‌ای آیندهٔ خودش را می‌بیند، بنابراین تصمیم می‌گیرد به زندگی عادی‌اش بازگردد.[۲۹] از دیدگاه ماریون، گفتگو با نورمن در اتاقی با پرندگان خشک شده، موردی نمونه‌ای از ارتباطی مفید به مفهوم لاکانی آن است: ماریون از همکارش پیام شخصی‌اش را (حقیقتِ حادثه‌ای که در کمین اوست) در شکلی معکوس پس می‌گیرد. بنابراین، هنگامی که ماریون دوش می‌گیرد، داستانش ــ همان‌گونه که روایت به نقطهٔ پایانی‌اش رسیده است ــ به پایان می‌رسد: دوش گرفتن مشخصاً استعاره‌ای برای تطهیر نفس است، چرا که او تصمیم گرفته بازگردد و دینش را به جامعه پرداخت کند، یعنی جایگاهش را دوباره در اجتماع به دست آورد. در این داستانِ فرضی، قتل او همچون یک شوک غیرمنتظره رخ نمی‌داد تا در میانهٔ حرکت روایتی طبیعی فیلم وقفه ایجاد کند؛ در حالی که

در داستان موجود قتل در زمان آنتراکت روایتی رخ می‌دهد، در زمان میانجی، هنگامی که تصمیمِ گرفته شده هنوز تحقق نیافته است، یعنی به فضای بین‌الاذهانی و جامعه راه نیافته است ــ در زمانی که روایت سنتی را می‌توان به سادگی به پایان رساند. (بسیاری از فیلم‌ها دقیقاً در همین لحظه تصمیم درونی به پایان می‌رسند.)

البته پیشفرض ایدئولوژیک پشت آن، هارمونی میان درون و برون است: ناگهان سوژه واقعاً تصمیم خودش را می‌گیرد. تحقق تصمیم درونی‌اش در واقعیت اجتماعی به شکل خودکار رخ می‌دهد. بنابراین، این زمان‌بندی قتل ماریون مبتنی بر یک شوخی انتقادی ـ ایدئولوژیک سنجیده است. به یادمان می‌افتد که در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن یک ورطهٔ غیرقابل عبور، تصمیم درونی را از تحقق اجتماعی‌اش جدا می‌کند. یعنی در تضاد با ایدئولوژی امریکایی حاکم، ممکن نیست حتی اگر کسی واقعاً اراده به انجام چیزی گرفته باشد، بتوان آن را در جامعه محقق کرد.[۳۰]

بخش دوم فیلم، داستان نورمن، را هم می‌توان همچون بخشی مستقل تصور کرد، پاسخی سنتی و سرراست برای معمای یک قاتل زنجیره‌ای روان‌پریش. تأثیر کاملاً ویرانگر روانی، حاصل درکنار هم قرارگرفتن دو قطعه ناهمگون و ناسازگار است.[۳۱] از این جنبه، ساختار روانی ریشخندکنان، اسطورهٔ آریستوفان از **سمپوزیوم** افلاطون را وارونه می‌کند (شقاق موجود دوجنسیتی به یک نیمهٔ مردانه و یک نیمهٔ زنانه). هر دو جزء در نهادِ خودشان کاملاً یکدست و منسجم هستند؛ این تلفیق آن‌ها به یک کل بزرگ‌تر است که آن‌ها را بی‌خاصیت می‌کند. در تضاد با پایان ناگهانی و نامنتظرهٔ داستان ماریون، بخش دوم [داستان نورمن] ظاهراً کاملاً منطبق با قواعد «پایان یک داستان» است: در پایان، همه چیز توضیح داده شده است و در جای مناسبش قرارگرفته است... حتی در یک نگاه دقیق‌تر، گره‌گشایی پایانی تمام ابهامات را حل می‌کند.

به تعبیر میشل شیون، روانی داستان یک صداست (**صدای مادر**) برای یافتن صاحبش، و جسمی که این صدا از آن حاصل شده است.[۳۲] موقعیت این صدا به زعم شیون **آکوسماتیک** است (یعنی صدای بدون صاحب، بدون یک منبعِ قابل تشخیص که در یک فضای بینابین و همچنین فراگیر جریان دارد و تصویری ذهنی از تهدید را ایجاد می‌کند). فیلم با لحظهٔ تجسم [صدا] به پایان می‌رسد، هنگامی که ما نهایتاً جسمی را که صدا از آن بیرون آمده است می‌بینیم. در این لحظهٔ دقیق چیزها با هم تلفیق می‌شوند: در روایت سنتی، لحظهٔ «تجسم»، منبع این صدای شبح‌گونهٔ هراس‌انگیز را نشان می‌دهد، و قدرت جاذبه‌اش را با قادر کردن تماشاگر به همانندسازی با صاحب صدا از میان می‌برد. (این وارونگی که به موجب آن شبح غیرقابل درک صاحب جسم و شکل می‌شود، تنها مختص ژانر وحشت نیست و در قلمروهای دیگر نیز دیده می‌شود: در جادوگر شهر اُز، برای مثال، صدای جادوگر هنگامی تجسم عینی می‌یابد که سگ کوچکی که دنبال بویِ پشت پرده می‌رود متوجه پیرمرد درمانده‌ای می‌شود که منظره و چشم‌انداز/جادوگر را به وسیلهٔ ماشین‌آلات پیچیده‌ای تولید می‌کند.[۳۳]

از آن‌جا که روانی به صدا تجسم می‌بخشد، تأثیر آن در این‌جا نقطه مقابل فرایند مرمت کردن است که همانندسازیمان را باعث می‌شود ــ همانندسازی تماشاگر را. تنها در این زمان است که ما با یک «دیگری مطلق» مواجه می‌شویم که مانع هر نوع همانندسازی می‌شود. صدا خودش را به جسم عوضی ضمیمه می‌کند. بنابراین در این‌جا ما با یک زامبی روبرو می‌شویم، مخلوق ناب فراخود (super ego) که به شکل مستقل فاقد قدرت است (مادر نورمن حتی آزارش به یک پشه هم نمی‌رسد)، در عین حال بنا به دلایل گفته شده بسیار عجیب و غریب است.

با در نظر گرفتن کارکرد تمثیل روانی، مشخصهٔ اصلی در آن لحظه‌ای به چشم می‌آید که سرانجام صدا جسمش را پیدا می‌کند. نورمن در یک نمای

مانده به پایان فیلم که بعد از آن بلافاصله واژهٔ «پایان» نقش می‌بندد، نگاهش را بلند می‌کند و مستقیماً به دوربین نگاه می‌کند (یا به تعبیری به ما، تماشاگر). در این لحظه در چهرهٔ او ریشخندی که حاکی از آگاهی او از همدستی ما [با خود اوست] به چشم می‌خورد: آنچه به اتمام رسیده و انجام شده است وارونگی پیش‌تر ذکر شدهٔ نگاه ما از من به دیگری است، از نگاه خنثای خودِ آرمانی به ابژه. ما در جستجوی راز پشت پرده‌ایم (آن سایه متعلق به چه کسی است که پرده را پس می‌زند و ماریون را قصابی می‌کند؟) و آنچه در پایان به آن می‌رسیم پاسخی هگلی است؛ ما از پیش و همواره در دیگر بودگی مطلقی شرکت جسته‌ایم و می‌کنیم که نگاه را برمی‌گرداند.

پیروزی نگاه بر چشم

نگاه عجیب به دوربین ما را به مفهوم ژانستیسم در جهان هیچکاک بازمی‌گرداند: این نگاه شاهدی است بر همان چیزی که لاکان در سمینار هفتمش به آن اشاره کرد: «پیروزی نگاه بر چشم.»[۳۴] این پیروزی را می‌توان از طریق رویه فرمالی نشان داد که هیچکاک متناسب با ابژه تروماتیک به آن متوسل می‌شود: طبق یک قاعده، هیچکاک آن را همچون جزئی ارائه می‌کند که متکی به نگاه است. نخست او نگاه مبهوتی را نشان می‌دهد، نگاهی که از حالت طبیعی خارج شده و جلب یک عنصر مجهول نامشخص می‌شود. تنها پس از نمایش این نگاه است که هیچکاک علتِ این نگاه را هم نشان می‌دهد ــ گویی شخصیت تروماتیکش از نگاه نشئت می‌گیرد، از آلوده شدن ابژه توسط نگاه. برای مثال در سوءظن، فیلم چگونه نخستین هم‌آغوشی میان کری گرانت و چون فونتین را نمایش می‌دهد؟ دو نفر از دوستان فونتین در ورودی کلیسا در حال صحبت کردنند، فضا خیلی آرام و ساکن است، بی‌آن‌که بادی بوزد، اما ناگهان، نگاه یکی از دختران مبهوت و منجمد می‌شود و از دیدن چیزی مات می‌شود ــ تنها پس از این است که دوربین به «صحنه آغازین» باز

می‌گردد، یعنی همان صحنه‌ای که نگاه او را جلب کرده است: گرانت به زور می‌خواهد بر روی تپه نزدیک کلیسا فونتین را در آغوش کشد، هر دو آن‌ها تقلا و حتی مبارزه می‌کنند و سپس نخستین بوسه را بادی شدید همراهی می‌کند که معلوم نیست از کجا وزیده است و صحنه‌ای نقطه مقابل تمامی قواعد واقع‌گرایی خلق می‌کند.... نسخه کم‌تر دراماتیک چنین صحنه‌ای را می‌توان در فیلم مرد عوضی مشاهده کرد: وکیل در حضور بالستروو و همسرش در حال توضیح بن‌بستی است که بالستروو در آن گیر کرده است، ناگهان نگاه وکیل ثابت و مبهوت می‌شود، گویی او توسط چیزی شوکه شده است، بعد از این است که دوربین موضوع حیرت و شگفتی او را نشان می‌دهد، یعنی همسر بالستروو، کسی که به نقطه‌ای نامعلوم خیره شده و ارتباطش با محیط را از دست داده است.... در خود فیلم روانی ما با روالی مشابه صحنه فوق در خصوص کسیدی مواجه می‌شویم ــ جانشین هیچکاک در فضایِ داستانی فیلم ــ که با حالتی فخرفروشانه چهل هزار دلار پول نقد را نمایش می‌دهد: دوربین نخست کارمندی را نشان می‌دهد (با بازی پاتریشیا هیچکاک) که در میانه گفته‌هایش، با دهان باز به چیزی خیره می‌شود، گویی او شاهد چیزی زشت و نامتعارف است، آنچه بعداً نشان داده می‌شود نمایی از کسیدی است که پز پول‌های فراوانش را می‌دهد....

نگاه ثابت و مبهوت لکه‌ای از امر واقعی را جدا و منفک می‌کند، جزئی که از چارچوب واقعیت نمادین «بیرون می‌زند» ــ خلاصه، مازاد تروماتیکی از امر واقعی که در امر نمادین ظاهر می‌شود؛ در حالی که مشخصه اصلی این صحنه این است که این جزء فی‌نفسه فاقد هر گونه مادیتی است ــ به تعبیری، این جزء توسط خود نگاه ثابت و مبهوت است که خلق می‌شود، ایجاد می‌شود و واجد مادیت می‌شود. بنابراین *object petit a* این صحنه، خود نگاه است، نگاهی که برای لحظه‌ای کوتاه بر مخاطب تحمیل می‌شود ــ در مورد سوءظن، برای مثال، زاویهٔ دیدی که به ما اجازه می‌دهد تا نزاع عشقی بر فراز تپه را ببینیم،

یعنی جایی که یک نگاه «طبیعی» چیزی به چشمش نمی‌آید مگر فضایی ارام.[۳۵] این شیوه، دقیقاً نقطه مقابل صحنهٔ آغازین شمال به شمال غربی را برمی‌سازد، جایی که یک دال، جرج کاپلان، یا یک فضای خالی نمادین (نام شخصی که وجود ندارد) همچون مازاد امر نمادین در واقعیت عمل می‌کند.

مشخصه ابتدایی یک نظم نمادین در ارتباطی که با واقعیت دارد این است که همیشه یک دال مازاد را در برمی‌گیرد، دالی که «تهی» است یعنی این‌که در واقعیتی که با آن منطبق است هیچ چیز وجود ندارد ــ این پارادوکس برای نخستین بار توسط کلود لوی‌استروس صورتبندی شد. او در کتابش، مردم‌شناسی ساختاری به این نکته اشاره می‌کند که چگونه تقسیم یک قبیله به طایفه‌ها همواره نام مازادی از یک طایفه را خلق می‌کند که اصلاً وجود خارجی ندارد. کارکرد **ارباب** در مفهوم لاکانی‌اش تا حدود زیادی به این پارادوکس نزدیک است: دال ارباب (S_1) طبق تعریف «تهی» است، و **ارباب** کسی است که از روی تصادف صرف، این فضای خالی را پر می‌کند. به همین دلیل یک **ارباب**، نهایتاً ــ یا به تعبیری به شکلی برسازنده ــ یک شیاد است: توهمی که یک ارباب را بر می‌سازد، همان وجودِ اوست، وجودی که یک ارباب از کاریزمای ذاتی آن حاصل می‌شود، نه از اشغال تصادفی جایگاهی خاص در ساختار.

دو شیوهٔ عنصر مازاد ــ S_1 یا a ــ را می‌توان از طریق روال فرمال هیچکاکی دیگری مشخص کرد: یعنی دیالکتیک قاب و خارج از قاب ــ یا دیالکتیک شیوه‌ای که یک جسم خارجی وارد قاب می‌شود. بگذارید صحنه قتل در حمام در روانی یا حمله پرندگان در فیلم پرندگان را به یاد بیاوریم: ابزار تهاجم (دستی با یک چاقو؛ پرندگان) صرفاً همچون بخشی از واقعیت جهان داستانی درک نمی‌شوند، بلکه برعکس همچون نوعی لکه تجربه می‌شوند که از بیرون ــ یا دقیق‌تر بگوییم: از یک فضای میانجی بین واقعیت درونْ‌داستانی و واقعیت «حقیقی»مان ــ به واقعیت جهان داستانی حمله می‌کنند (در پرندگان

این اتفاق به معنای واقعی کلمه رخ می‌دهد، چرا که پرندگان غالباً در نماهای بعدی جدا از جهان داستانی گنجانده می‌شوند، یا حتی مستقیماً مثل کارتون طراحی شده‌اند). نمای مشهور «زاویه دید خدا» از ساحل بودِگا، جایی که ناگهان پرندگان از پشت دوربین وارد می‌شوند در این‌جا مفهومی کاملاً نمادین دارد: این نما در این جا این مفهوم را خلق می‌کند که پرندگان پیش از ورودشان به قاب بخشی از واقعیت جهان داستانی نیستند، بلکه از فضایی که نسبت به آن بیرونی است وارد آن می‌شوند.[۳۶] این‌جا هیچکاک حس تهدیدی را تدارک می‌بیند که تازه هنگامی برانگیخته می‌شود که فاصله جداکننده تماشاگر ــ جایگاه امن او از نگاه ناب ــ از واقعیت درون داستانی از بین می‌رود: لکه‌ها آن مرز بیرونی/ درونی‌ای را مبهم می‌کنند که حس امنیت ما را به وجود می‌آورد.

اجازه دهید وضعیتمان را هنگامی که درون ماشین یا خانه، حد طوفانی را

در بیرون تماشا می‌کنیم یادآوری کنیم: اگرچه ما کاملاً نزدیک به «چیز واقعی» هستیم، با این حال شیشه پنجره همچون پرده‌ای عمل می‌کند که ما را از تماس بی‌واسطه با آن محافظت می‌کند. لذت سفر با قطار دقیقاً حاصل همین «واقعیت‌زدایی» از جهان ورای پنجره قطار است: گویی ما متوقف شده‌ایم، در حالی که جهان با سرعت می‌گذرد.... مداخلهٔ یک لکه این فاصله امن را مغشوش می‌کند: به حوزه دید عنصری حمله می‌کند که به واقعیت درونْ‌داستانی تعلق ندارد و ما مجبوریم بپذیریم که لکه تپنده که وضوح دید ما را مخدوش می‌کند، بخشی از چشم ماست، نه بخشی از واقعیتی که به آن نگاه می‌کنیم. عجیب نیست که در بانو ناپدید می‌شود ــ که عمده کنش‌هایش در قطار رخ می‌دهد ــ داستان بر محور ظهور لکه‌ای بر شیشه پنجره می‌گردد، در حالی که لکه‌ای که اینجا ظاهر می‌شود یک دال است، نه یک ابژه. البته آنچه در ذهن داریم، صحنه‌ای در واگن رستوران است جایی‌که در میانه یک مکالمه، دو سند مهم که بر وجود خانم فروی شهادت می‌دهند (نخست نام او که روی شیشه مه گرفته نوشته شده و سپس چای کیسه‌ای با نام تجاری چای خانم فروی) و بر روی خود «صفحه» ظاهر می‌شوند (یا به تعبیری بر روی شیشه پنجره واگن رستوران که از خلالِ آن قهرمان مرد و زن فضای بیرون را تماشا می‌کنند) خیلی زود پاک می‌شوند.

ظاهر شدن شبح‌گونهٔ یک دال بر روی شیشه از منطق سیمپتوم به مثابه بازگشت امر سرکوب شده، در نوعی قاعده لاکانی روان‌پریشی پیروی می‌کند: «آنچه از **امر نمادین** سلب می‌شود در **امر واقعی** باز می‌گردد» ــ در مورد سیمپتوم، آنچه از واقعیت سلب می‌شود همچون ردّی دلالت‌زا (یا همچون عنصر نظم نمادین: یک نام، یک نام تجاری چای) بر شیشه پنجره ظاهر می‌شود که از خلال آن ما واقعیت را مشاهده می‌کنیم. به بیان دیگر نام «فروی» و چای کیسه‌ای خالی روی شیشه پنجره مثالی است از آنچه لاکان در قرائتش از فروید به عنوان Vorstellungs-Repräsentanz از آن یاد می‌کند:

یعنی دامی که همچون معرف ــ یک ردّ ــ بازنماییِ کنار گذاشته شده (سرکوب شده) عمل می‌کند، در این مورد خاص بازنمایی خانم فروی از واقعیت درونْ‌داستانی کنار گذاشته شده است.

در تضاد با این مورد، مداخله لکه در صحنه‌هایی از پرندگان و روانی، مداخله یک طبیعت روان‌پریش است: این‌جا امر غیر نمادین شده در پوشش یک لکه ــ ابژه تروماتیک باز می‌گردد. Vorstellungs-Repräsentanz دالی را تعیین می‌کند که خلأ بازنمایی کنار گذاشته شده را پر می‌کند، در حالی که یک لکه روان‌پریش بازنمایی‌ای است که حفره‌ای را در امر نمادین پر می‌کند و به امر بیان‌ناپذیر تجسم می‌بخشد ــ حضور ساکن آن بر این نکته گواه می‌دهد که ما در قلمرویی به سر می‌بریم که کلام قاصر است. دال مازاد سوژه را «هیستریک می‌کند»، در حالی که جلوه و تأثیر لکّه غیر دلالت‌زا، روان‌پریشی روان‌پریشانه است ــ بنابراین ما بار دیگر در تقابل هیستری ـ روان‌پریشی ــ یا همان محور ابتدایی جهان فیلم روانی.

تنافر این دو بازگشت (یعنی بازگشت لکه **امر واقعی** جایی که کلام قاصر است؛ و بازگشت دال برای پر کردن خلأیی که در میانه واقعیت بازنمایانه شکاف انداخته است) مبتنی بر شکاف میان واقعیت و **امر واقعی** است. «واقعیت» حوزهٔ بازنمایی‌های به لحاظ نمادین ساخت یافته است، محصول ترمیم نمادین **امر واقعی** است؛ در حالی که مازاد **امر واقعی** همواره از فهم نمادین می‌گریزد و همچون لکه‌ای غیر نمادین شده باقی می‌ماند، یعنی حفره‌ای در واقعیت که مرز نهایی‌ای را تعیین می‌کند که در آن‌جا «کلام قاصر است». این دو مسئله در برابر این پس‌زمینه قرار می‌گیرد که Vorstellungs-Repräsentanz را باید همچون کوششی برای حک کردن مازاد بر نظم نمادین قلمداد کرد مازادی که از حوزه بازنمایی می‌گریزد.[۳۷] توفیق آنچه تصعید می‌نامیمش متکی بر این واژگونگی بازتابی «فقدان دال» در «دال فقدان» است ــ یعنی این‌که، مبتنی بر این استعاره آغازین است که از طریق آن لکه ــ لذت شهوانی‌ای که هیچ دالی بر آن وجود ندارد ــ توسط دالی تهی جایگزین می‌شود، یعنی دالی که بر هیچ واقعیتی دلالت ندارد ــ یعنی این‌که: جایگزینی برای بازنمایی‌ای که به شکلی برسازنده از واقعیت کنار گذاشته شده است، بازنمایی‌ای که اگر قرار است «واقعیت» انسجامش را حفظ کند باید کنار گذاشته شود.

Vorstellungs-Repräsentanz

لکه

البته مورد نمونه‌ای و مثالین چنین جایگزینی‌ای، گذر از عصر شرک‌پرستی به یهودیت است. همان طور که لاکان می‌گوید خدایانِ مشرکان همچنان «وابسته به **امر واقعی**» هستند: این خدایان لکه‌های غول‌آسای کیف هستند قلمروشان، **نام‌ناپذیر** است، به همین دلیل است که تنها دسترسی درست و مناسب به آن‌ها از طریق شعف و سرخوشی حاصل از عیاشی و می‌گساری‌های مقدس ممکن است. در یهودیت، برعکس، قلمرو الهی از کیف تصفیه و پاک شده

است: **خدا** به یک نماد ناب تغییر می‌یابد، نامی که باید تهی باقی بماند، و هیچ سوژه واقعی مجاز نیست آن را پر کند ــ نوعی «جرج کاپلان» الهیاتی که توسط ممنوعیتی احاطه شده که هر «راجر تورنهیلی» را از پر کردن و اشغال کردن جای آن برحذر می‌دارد: به عبارت دیگر این جایگزینی **نام** الهی با **چیز** الهی نوعی تأمل در خودِ ممنوعیت را به دنبال دارد: **امر الهی** به منزلهٔ قلمروی **چیز**ـ**کیف**، نام‌ناپذیر بود، یعنی این‌که از آلوده شدن توسط یک نام منع شده بود؛ در حالی که در شکل معکوس آن در یهودیت، ممنوعیت به **خود نام** بازگشت می‌کند ــ یعنی آنچه منع می‌شود نباید **امر نام‌ناپذیر** را نامی بخشد، بلکه باید **نام** را با محتوای ایجابی پر کند.[۳۸] و آیا مجسمه‌های عظیم در فیلم‌های هیچکاک (مجسمه آزادی، مجسمه چهار رئیس‌جمهور در کوه راشمور و غیره) این بناهای تاریخی که **کیف** را به سنگ تبدیل کرده‌اند، گواهی بر این نیستند که چگونه امروزه، نشستن **نام** به جای **چیز** در حال از دست دادن تأثیر و برّایی‌اش است ــ گواهی بر این‌که چگونه **خدایان** در حال بازگشت به **امر واقعی** هستند؟[۳۹]

بستار روایتی و گرداب آن

البته رویای نهایی هیچکاک این بود که تماشاگر را مستقیماً و از طریق نادیده گرفتن Vorstellungs-Repräsentanz (سطحی بینابینِ بازنمایی و تکرار بازتابی آن در امر بازنمایاننده ــ representative ــ) به بازی گیرد. ارنست لیمن که فیلمنامهٔ شمال به شمال غربی را برای هیچکاک نوشت، گفته زیر را از دوره‌ای که به اتفاق هیچکاک مشغول کار بر روی این فیلمنامه بودند از او نقل می‌کند:

> ارنی متوجه می‌شی که قراره در این فیلم چکار کنیم؟ مخاطب مثل ارگ بزرگ و گنده‌ایه که من و تو در حال نواختن آن هستیم. در یک لحظه ما **این** نت را برای آن‌ها می‌نوازیم و این واکنش را از اونا می‌گیریم و سپس **آن** آکورد را می‌زنیم و **آن** واکنش را. و یک روز حتی ما دیگه یک فیلم هم نخواهیم

ساخت ــ اون موقع الکترودهایی وجود دارند که در مغز تماشاگران کاشته می‌شوند و ما فقط دکمه‌های مختلف را می‌زنیم و اونا می‌گن «اوه» یا «آه» و ما اونا رو می‌ترسونیم و می‌خندونیم. جالب نخواهد بود؟[۴۰]

چیزی که این‌جا نباید از نظر دور داشت ماهیت و سرشت دقیق عنصری است که این فانتزی هیچکاکی نادیده می‌گیرد: یعنی عنصر «میانجی»‌ای که زائد و غیر ضروری می‌شود اگر فانتزیِ تأثیرِ مستقیم بر روی تماشاگر که قرار بود تحقق یابد چیزی بیش از یک دال یا نظم نمادین نباشد. این رؤیای رانه‌ای که می‌توانست بدون امر بازنمایاننده در آپاراتوس روانی عمل کند، چیزی است که آدمی وسوسه می‌شود آن را تحت عنوان هسته روان‌پریشانه جهان هیچکاک نامگذاری کند ــ هسته‌ای که دقیقاً مشابه و همگن رؤیای فروید از لحظه‌ای است که بیولوژی ناب جای روال نمادین روانکاوی را می‌گیرد. تا زمانی که درون نظم نمادین قرار داریم، رابطه هیچکاک با تماشاگر ضرورتاً تمثیلی است: نظم نمادین (در مورد فیلم: نظم واقعیت درونْ‌داستانی) همیشه شامل نوعی «بند ناف» است، عنصری پارادوکسیکال که همیشه نظم نمادین را به سطح استثناء شدهٔ تعامل میان هیچکاک و عامه مردم پیوند می‌زند. به بیان دیگر، حقیقت این است که چیزی که هیچکاک مد نظر و هدف دارد همان به اصطلاح «بازی با عواطف عامه مردم» است، با این همه این بعد تمثیلی تنها تا زمانی می‌تواند مؤثر و کارآمد باشد که خودش را از طریق عنصری خاص درون واقعیتِ جهان داستانی حک و ثبت کند عنصری که حضورش به فضای روایتی «قوس» می‌دهد.

این عنصر که از قلمرو آکوسماتیک بینابینی وارد فضای روایتی می‌شود در صورتی مهم می‌شود که ما به شکلی مناسب معضلهٔ «بستار روایتی» را درک کنیم. بستار روایتی طبق یک قاعده حک شدن ایدئولوژی، درون متن را نشان می‌دهد: افق ایدئولوژیکی یک روایت توسط مرزی ترسیم می‌شود که آنچه

را که در آن می‌تواند رخ دهد از آنچه در آن نمی‌تواند رخ دهد جدا و منفک می‌کند ــ البته مورد غایی ژانرهای به اصطلاح قالبی و کلیشه‌ای هستند (برای مثال، ژانر معمایی، جایی که ما می‌توانیم کاملاً متکی بر قابلیت و توانایی کارآگاه در حل معما باشیم). و به زعم ریموند بلور، فیلم‌های هیچکاک کاملاً درونِ‌بستاری باقی می‌مانند که «شبکه هالیوودی» را برمی‌سازد: یعنی دستگاهی برای تولید مناسبات دوتایی‌اند جایی که صحنهٔ پایانی ما را به نقطهٔ آغازین بازمی‌گرداند و غیره.

پرسش خام و ساده چرا گره‌گشایی داستانی نمی‌توانست طور دیگری باشد، خیلی کم‌تر از آنچه به نظر می‌رسد، انقلابی و ویرانگرانه است: این پرسش محدود به «بستار روایتی» باقی می‌ماند، بستار روایتی که شرایط ذاتی و درونی‌اش این است که خود را همچون نقطه مقابل خودش (سوء) درک کند. ایدئولوژی، بستاری بدین شکل نیست، بلکه توهم گستردگی و گشودگی است یعنی این توهم که «این گره‌گشایی می‌توانست به نحوی دیگر رخ دهد» این موضوع را نادیده می‌گیرد که چگونه خود بافت و ساخت جهان جلوی سیر دیگری از رخدادها را می‌گیرد. ــ در این صورت، خود جهان به معنای تحت‌اللفظی کلمه «از هم می‌پاشد». بر خلاف نسخه جعلی و عوامانه برشتی، شبکه بنیادین ایدئولوژی شامل اعطای شکلِ ضرورت اجتناب‌ناپذیر نیست که واقعاً مبتنی و متکی بر مجموعهٔ حادثی از شرایط انضمامی است: در واقع حیلهٔ اصلی و عالی ایدئولوژی این است که با نامرئی کردن ضرورتِ ساختاریِ زیرین و پنهان، توهم «گشودگی و گستردگی» را ایجاد می‌کند (پایان فاجعه‌آمیز رمان‌های رئالیستی سنتی یا نتیجه‌گیری پایانی موفقیت‌آمیز آثار معمایی تنها زمانی عمل می‌کنند که همچون حاصلِ مجموعه‌ای از حوادث خوب و بد تجربه شوند).

هنگامی که درون فضایی روایتی حرکت می‌کنیم، چیزی که ضرورتاً از قلم می‌اندازیم، نحوهٔ «قوس خوردن» این فضاست: از داخل این فضا، افق همواره

نامحدود و باز به نظر می‌رسد. برای مثال و همچنین روشن‌تر شدن این موضوع لازم است تا به نوع روایت در داستان‌های نمونه‌ای علمی ـ تخیلی نگاهی بیندازیم: در این داستان‌ها، قهرمان تلاش می‌کند تا یک هدف «ناممکن» را محقق سازد (مثل تغییر یافتن به یک ساخت زمانی متفاوت ــ یعنی تبدیل شدن به تاریخی دیگر، همچنان که در رمان درهای زمان فیلیب خوره فارمر می‌بینیم، یا تبدیل شدن به چیزی که از نظم و سلسله‌مراتب آن تاریخ برخوردار است) در حالی که هنگامی که به نظر می‌رسد او سرانجام در آستانه رسیدن به آن هدف است، چیزی عجیب رخ می‌دهد، یعنی مجموعه‌ای از تصادفات که او را از محقق ساختن نقشه‌اش باز می‌دارد و بدین ترتیب جهانی که ما می‌شناسیم نجات می‌یابد....[۴۱] ذکر این نکته یعنی وجود و طنین روانکاوانه ایدهٔ «بستار روایتی» در چنین داستانی تقریباً زائد و غیرضروری است. چیزی که واقعیت سرکوب سرانجام با آن هم‌ارز و برابر می‌شود این است که فضای «چیزی که می‌تواند گفته شود»، یعنی جهان معنا نزد سوژه، همواره توسط جاهای خالی تروماتیک «قوس برمی‌دارد» و به همین دلیل گرد چیزی سازمان می‌یابد که در صورتی که این جهان قصد حفظ انسجام خودش را داشته باشد، ناگفته باقی می‌ماند. سوژه ضرورتاً ماهیت برسازندهٔ این جاهای خالی را بد می‌فهمد ــ یعنی سوژه این جاهای خالی را همچون چیزی درک می‌کند که وابسته به تصادف محض هستند، همچون چیزی که به سادگی نمی‌توانسته‌اند رخ دهند ــ در حالی که وقتی چیزی رخ **می‌دهد** (برای مثال، هنگامی که معنای سیمپتوم به زبان می‌آید)، کل جهان از هم می‌پاشد... و ــ با بازگشت به هیچکاک ــ دیزالو پیش‌تر ذکر شده در فیلم روانی (یعنی دیزالو از چشم ماریون به راه آب حمام) معادل دقیق چنین گذری از خلال «درگاه زمان» است، یعنی گذر از فضای قوس‌دار بسته به فضایی دیگر.

حالا می‌توان دید که چگونه بستار روایتی کاملاً وابسته به منطق فانتزی است: صحنه فانتزی دقیقاً عنصر مجهول بازنمایی‌ناپذیر را نمایش می‌دهد،

عنصری که به فضای روایتی قوس می‌دهد ــ که طبق تعریف از آن کنار هم گذاشته می‌شود. این عنصر مجهول تولد و / یا مرگ سوژه است، بنابراین ابژهٔ فانتزی نگاه ناممکنی است که سوژه را به شاهد آبستنی و مرگ خودش تبدیل می‌کند (کل دارایی فانتزی‌ها را می‌توان به واریاسیون‌هایی مبتنی بر دو صحنهٔ ابتدایی فرو کاهید: نخست صحنهٔ آبستنی سوژه ــ یعنی مقاربت و نزدیکی والدین ــ و دوم صحنهٔ مرگ.

انحنای فضای روایتی این واقعیت را نشان می‌دهد که سوژه هرگز در زمان مناسبش زندگی نمی‌کند: یعنی حیات سوژه اساساً خط خورده وضع شده است؛ یعنی در یک «نه ـ هنوز» سپری می‌شود، به این مفهوم که همچون انتظار یا / و خاطره یک عنصر مجهول ساخت می‌یابد، یعنی یک **رخداد** در معنای واقعی کلمه (عنوان هنری جیمز برای آن پرش «جانور در جنگل» بود)، یعنی صرف تدارک لحظه‌ای می‌شود که در آن چیزها «واقعاً در آستانه رخ دادنند»، هنگامی که سوژه واقعاً شروع به «زیستن می‌کند»... در حالی که هنگامی که ما واقعاً به این عنصر مجهول نزدیک می‌شویم، این عنصر خودش را همچون مخالف خودش نشان می‌دهد، یعنی همچون مرگ ــ لحظهٔ تولد حقیقی بر لحظهٔ مرگ منطبق می‌شود.[۴۲] بودنِ سوژه، در واقع یک «بودن به سوی»... است که در ارتباط با یک عنصر مجهول تروماتیک ساخت می‌یابد، نقطه کشش و نفرت همزمان، نقطه‌ای که نزدیکی بیش از حدش باعث کسوف سوژه می‌شود. بنابراین بودن به سوی مرگ، در ساختار درونی‌اش تنها با یک بودنِ زبان ممکن است: یعنی خودِ «فضا قوس پیدا کرد»، همواره یک فضای نمادین است، به بیان دیگر آنچه باعث قوس فضا می‌شود این واقعیت است که عرصه نمادین، بنا به تعریف، پیرامون یک «حلقه مفقوده» ساخت می‌یابد.[۴۳]

درسی کلی که از این موضوع حاصل می‌شود این است که نوعی «بستار روایتی» بنیادین، برسازنده واقعیت است: یعنی همواره «بند نافی» وجود دارد

که عرصه چیزی را که در مقام «واقعیت» تجربه می‌کنیم با شالوده‌اش که باید نادیده باقی بماند پیوند می‌زند؛ این بند که از یکسو به فضای روایتی قوس می‌دهد، از سوی دیگر آن را به فرایند بیانش هم پیوند می‌زند. فضای روایتی دقیقاً تا آن‌جا قوس دارد که فرایند بیانش همواره و از پیش در آن حک شده باشد؛ کوتاه این‌که، تا زمانی این فضای روایتی قوس دارد که با توجه به فرایند بیانش تمثیلی باشد. بنابراین «بستار روایتی» نامی دیگر برای سوبژکتیو شدن توسط چیزی است که سوژه به یاری آن به نحوی پس‌نگرانه معنا را به مجموعه‌ای از حوادث اعطا می‌کند و تقدیر نمادین او را می‌پذیرد: یعنی این‌که جایگاه او را در ساخت روایت نمادین باز می‌شناسد.

انقلاب هیچکاکی به جای این‌که مستقیماً قواعدی را بشکند که انسجام فضای روایتی را تضمین می‌کند (ترفند معمول مؤلفان آوانگارد) این فریب و حیله «گستردگی و باز بودن» کاذب فضای روایتی را از بین می‌برد ــ هیچکاک این کار را با نشان دادن چنین بستاری نشان می‌دهد. او وانمود می‌کند که از قواعد این بستار کاملاً تبعیت می‌کند ــ برای مثال در روانی، هر دو بخش فیلم با یک بستار پایان می‌پذیرد (تصفیه درونی، تزکیه ماریون، تجسد نورمن) ــ در حالی که تأثیر استاندارد بستار همچنان تحقق نیافته باقی می‌ماند: یعنی مازاد امر واقعیِ حادثی (قتل بی‌دلیل ماریون) آن هم در پرتو منطق درونی روایت هنگامی رخ می‌دهد که داستان به نقطه پایانی‌اش می‌رسد و به همین دلیل تأثیر بستار را تضعیف می‌کند؛ توضیح سکانس پایانی دربارهٔ راز هویت مادر به نقطه مقابل آن تبدیل می‌شود و خود ایدهٔ هویت شخصی را سست و متزلزل می‌کند.

حالا می‌توانیم ببینیم که چگونه رشته‌های تفسیرمان تبدیل به کلاف می‌شود. هیچکاک در پوشش نگاه **دیگری** نزدیکی‌ای فراتر از همانندسازی با پرسونای واقعیتِ درونْ‌داستانی نشان می‌دهد: غرابت این نزدیکی کاملاً متناسب با ابهامی است که اصطلاح آلمانی *Unheimliche* را مشخص می‌کند

ـ می‌توان گفت، بیگانگی مطلق این نزدیکی نقطه مقابل آن را شاخص‌گذاری می‌کند، یعنی یک نزدیکی بیش از حد تهدید کننده. این چهرهٔ «دیگربودگی ـ *Otherness* ـ مطلق» چیزی نیست مگر همان *Vorstellungs-Repräsentanz*: درونِ واقعیت درونْ‌داستانی، این دیگربودگی، بدیل و نمایندهٔ بازنمایی‌ای می‌شود که اساساً از فضای آن کنار گذاشته شده است.

بُعد تمثیلی جهان هیچکاک در همین موضوع نهفته است: *Vorstellungs-Repräsentanz* بند نافی است که به وسیله آن محتوای درونْ‌داستانی همچون تمثیلی برای فرایند بیان آن عمل می‌کند. جایگاه این چهره آکوسماتیک است: یعنی این‌که هرکز صرفاً در واقعیتِ درونْ‌داستانی حضور ندارد، بلکه در فضایی بینابین ساکن شده که ذاتی و درونی واقعیت است که، همچنان نسبت به واقعیت درونْ‌داستانی «خارج از مکان» است. این چهره، به معنای دقیق کلمه فضای روایتی را «قوس می‌دهد»: یعنی این‌که فضای روایتی دقیقاً در نقطه‌ای قوس می‌خورد که در آن ما بیش از حد به قلمرو ممنوعه «دیگربودگی مطلق» نزدیک می‌شویم... کل جهان هیچکاک بر این همدستی میان «دیگربودگی مطلق» که نگاه **دیگری** به دوربین نماینده و مظهر آن است و دیدنِ تماشاگر بنا شده است ـ درس هگلی که از هیچکاک می‌آموزیم این است که جایگاه استعلای مطلق، یعنی جایگاه **امر بازنمایی‌ناپذیری** که از فضای درونْ‌داستانی می‌گریزد، منطبق با درون‌ماندگاریِ تماشاگری است که به نگاه ناب تقلیل یافته است. نگاه ثابت نورمن به دوربین در پایان تک‌گویی‌اش که سپس به جمجمه مادرش

دیزالو می‌شود ـ این نگاهی است که ما، یعنی تماشاگر را خطاب قرار می‌دهد ـ ما را از اجتماع نمادین جدا و همدست نورمن می‌سازد.

نظریه لاکانی ایده و فهم دقیقی نسبت به این «دیگربودگی مطلق» ارائه می‌کند: سوژهٔ فراسوی سوبژکتیو شدن ـ Subjectivization، فراسوی چیزی که لاکان در سمینار ۲، هنگام معرفی «**دیگری بزرگ**»، آن را دیوار زبان نامید ـ به بیان دیگر: سوژه توسط پیمان و عهد[۴۴] نمادین محدود و محصور نمی‌شود و به معنای دقیق کلمه همسان و مشابه نگاه **دیگری** نیست (از نگاه غریبِ به دوربین توسط قهرمان فیلم مستاجر گرفته تا نگاه نهایی نورمن به دوربین در روانی) تا جایی که این سوژه «ورای دیوار زبان» ساکن است، همبسته آن دالی نیست که آن را بازمی‌نماید و جای آن را درون نظم نمادین مشخص می‌کند، بلکه ابژه‌ای ساکن است، استخوانی است که درگلوی سوژه گیر کرده و از ورود او به نظم نمادین جلوگیری می‌کند (اجازه دهید بن‌مایه جمجمه، «سرهای مومیایی شده» را به یاد بیاوریم که از فیلم زیر برج جدی ـ مواجهه اینگرید برگمن با کلهٔ خشک شده ـ تا روانی ـ مواجهه لایلا با جمجمه مادر نورمن ـ تکرار می‌شود)[۴۵]

در کتاب جیغ خاموش، الیزابت وایز، هوشمندانه نشان می‌دهد که چگونه جایگاه و موقعیت ترس در فیلم‌های هیچکاک با فیلم روانی تغییر می‌کند: در این فیلم، برای نخستین بار، ترس (صدای جیغ مانند آرشه‌های ویولونی که دو قتل فیلم و مواجهه پایانی را همراهی می‌کند) فراسوبژکتیو (Transsubjective) می‌شود ـ یعنی این‌که نمی‌توان آن را همچون جلوه و تجلی یک ویژگی درونْ‌داستانی توصیف کرد.[۴۶] اما از دیدگاه ما این بعد فراسوبژکتیو، دقیقاً همان بعد سوژه فراسوی سوبژکتیویته است: برای مثال، در پنجره عقبی ترس و تنش همچنان «ذهنی هستند» و درون جهانْ روایتی قرار گرفته‌اند و وابسته به زاویه دید ذهنی هستند؛ در حالی که آن مغاک «غیرشخصی»‌ای که به هنگام رودررویی‌مان با نگاه نورمن به دوربین با آن

مواجه می‌شویم، همان مغاک سوژه‌ای است که هنوز در شبکه زبان گرفتار و اسیر نشده است ــ یعنی چیز نزدیک‌ناشدنی‌ای که در برابر سوبژکتیو شدن مقاومت می‌کند یا به تعبیری این نقطه شکست هر نوع فرایند یکی‌شدنی، در واقع خود سوژه است.

این تقابل میان سوبژکتیو شدن به منزلهٔ ادغام نمادین ــ تبعیت سوژه از قدرت اجرایی زبان ــ و سوژه تا هنگامی که او «در ورای دیوار زبان» ساکن است، به محوری تبدیل می‌شود که برای نخستین بار کل داستان فیلم قتل، در قاموس تقابل میان سِر جان و هندل فین، پیرامون آن می‌چرخد. هندل فین، در واقع، پیش‌درآمدی مستقیم بر شخصیت نورمن بیتس است، جنایتکاری که در سیرک با پوشیدن لباس زنانه، نقش آن‌ها را ایفا می‌کند. سِرجان همچون خدای مذکری عمل می‌کند که می‌کوشد از طریق روایت‌مند کردن مؤثر رخدادها «بر نمایش تسلط یابد»؛ در حالی که فین چهره‌ای میانجی و مبهم است که ــ هنگامی که توسط دستکاری‌های روایتی این خدا کنار گذاشته می‌شود ــ در ملأ عام اقدام به خودکشی می‌کند تا بدین وسیله تنها کنشِ به معنای دقیق کلمه را در فیلم انجام داده باشد. بدین ترتیب قتل! دلبستگی ایدئولوژیکی سنتیِ تمایز جنسی‌ای را واژگون می‌کند که بر طبق آن مرد با فعالیت واقعی و درستی که انجام می‌دهد و زن نیز با جایگزین جعلی و قلابی آن (مثل بالماسکه و تئاتر هیستریک) تعریف می‌شوند: دستاورد نهایی فیلم آشکار کردنِ خودِ عملِ مرد همچون شکل عالی و غایی اجراست، همچون شکلی از دروغ‌پردازی تئاتری. جهان مرد خودش را همچون جهان امر اجرایی ــ Performative ــ، دال ـ ارباب و جهان کلمه‌ای عرضه می‌کند که فی‌نفسه یک کنش را برمی‌سازد، کلمه‌ای که وانمود می‌کند بر تصنع زنانه غلبه می‌کند و آن را بی‌مقدار می‌کند، در حالی که این غلبه کردن فی‌نفسه نمونه عالی یک ادا و اطوار تئاتری است (مثل تمهید بلاغی ابتدایی انکار نفس و چشم پوشی جعلی و قلابی از بلاغت ــ «چیزی که هم اینک در خطر است، خود چیز است، نه آن چیز بی‌اهمیت بلاغی...»)

این‌جا باید بصیرت هوشمندانه تانیا مادلسکی را تا حدودی اصلاح کرد که راهبرد بنیادین سِر جان در «به خطر انداختن زنانه و هیستری شدن»اش را به منزلهٔ دست یافتن به برتری و نظارت تفسیر می‌کند:[۴۷] باید متذکر شد که نکته صرفاً این نیست که سِرجان تسلطش بر رخدادها را از خلالِ یک نمایش کنترل و دستکاری شده باز می‌یابد؛ بلکه نکته این است که تسلط او چیزی نیست مگر یک رفع و تعالی شخصی نمایش و به معنای دقیق کلمه جلوه و تأثیر عالی آن. این موضوع شامل پیام تروماتیک خودکشی فین و این «غلبهٔ علامت شاعرانه و پدرسالارانه» هم می‌شود:[۴۸] فین با خودکشی‌اش شیاد بودن سِر جان را آشکار می‌کند ـ اصالت تکان‌دهنده و شأن خودکشی او فعالیت سِر جان را به یک اجرای صرف و گفتارش را نیز به‌صورت ظاهرِ بی‌معنا تبدیل می‌کند.[۴۹]

شاخصه مهم مجموعه تاریخیِ تغییر یافته از فیلم قتل به روانی همان تغییر از ارباب به امر هیستریک همچون «حقیقت» آن است: یعنی این‌که در قتل، فین ـ چهرهٔ **دیگربودگی** ـ نقطه مقابل **ارباب** مذکر (سِر جان) است؛ در حالی که در روانی، قرینه نورمن همان زنی هیستریک شده است. این تغییر در ضمن بر ویژگی چهرهٔ **دیگربودگی** نیز تأثیر می‌گذارد: در قتل، مظهر شأن و جایگاه فین همان کنش اصیل و معتبری است که دروغین بودن اجرای **ارباب** را آشکار می‌کند، در حالی که در روانی، نورمن / مادر شکاف هیستریک سوژه( ) را به حد نهایی (روان‌پریشانه)اش می‌رساند. فین با خودکشی‌اش که در واقع امتناع او از مصالحه با میلش را تأیید می‌کند، به ناممکنی هویتِ خود «در ورای نقاب» یعنی نقطهٔ کمال رانهٔ مرگ نایل می‌شود، در حالی که در پایان روانی، نورمن برای همیشه هویتش را در نقابش از دست می‌دهد: میل او به شکلی بی‌واسطه با میل مادرش (دیگری) یکی می‌شود ـ به تعبیری، او به یک بلندگویِ **دیگری** پارانویایی تغییر می‌یابد که در نقاب مادرانه تجلی یافته

است؛ به همین دلیل، کنش فین خودکشی است، در حالی که کنش نورمن قتل است.(۵۰)

سِر جان و ماریون نهایتاً موجودات تئاتر هستند: تئاتر هیستریک همان «حقیقت» شیادی ارباب است، حقیقت اجرای او ــ به همین دلیل است که نقطه مقابل شیادی **ارباب**، یک کنش اصیل و معتبر است و نقطه مقابل تئاتر هیستریک یک گذر به عمل جنایتکارانه.(۵۱) دقیق‌تر بگوییم، کنش در هر دو مورد انتحاری است، تنها جهت آن‌ها با هم متفاوت است: در قتل، فین خودش را نابود می‌کند (نه به خاطر نماد و دال، بلکه به خاطر چیزی که «در او بیش از خودش است») در حالی که در روانی، نورمن با کشتن زنی دیگر چیزی را نابود می‌کند که «در خودش بیش از خودش» است.

نگاه چیز

این بُعدِ سوژهٔ ورای سوبژکتیوشدن در ناب‌ترین شکلش در نمایی بسیار مهم از فیلم روانی تجلی می‌یابد که شاید حتی جوهرهٔ سینمای هیچکاک نیز باشد: نمایی از بالای طبقه دوم سالن، یعنی پلکانِ «خانهٔ مادر». این نمای اسرارآمیز دو بار در فیلم دیده می‌شود. نخست در صحنهٔ قتل آربوگاست که نمای آربوگاست از بالای پلکان (یعنی نمایی از نقطه‌ای که همچنان «چشم‌اندازی طبیعی» است و با زاویه دید چشمان تماشاگر منطبق است) ناگهان به هوا بر می‌خیزد و می‌جهد و به بالاترین نقطه‌ای پیوند می‌خورد که از آن کل نقشهٔ اولیه صحنه در معرض دید قرار می‌گیرد. و دوم صحنه‌ای که در آن نورمن مادر را به اتاقش می‌برد و نیز با نمایی «کنجکاوانه» از تهِ همان پلکان آغاز می‌شود ــ یعنی، با نمایی که اگرچه سوبژکتیو نیست اما به شکل خودکار، تماشاگر را در موقعیت شخصی قرار می‌دهد که تلاش می‌کند تا به مکالمه میان نورمن و مادرش در اتاق طبقه بالا دزدکی گوش دهد؛ سپس در نمایی متحرک، طولانی و به غایت دشوار که خط سیرش شباهتی آشکار به شکل

نوار موبیوس دارد، دوربین به بالا حرکت می‌کند و ناگهان دور محورش می‌چرخد. بدین ترتیب دوربین به نقطه مشابه «دید خدا» نسبت به کل صحنه دست می‌یابد. زاویه دید کنجکاوانه دوربین که توسط میلی به تعلیق درمی‌آید که قصد دارد وارد خانه شود و به راز آن پی ببرد، تحقق‌اش را در جهت مخالف آن به دست می‌آورد، یعنی در نمای کلی ابژکتیو صحنه، گویی به سمت تماشاگر برمی‌گردد و این پیام را می‌دهد «شما که می‌خواهید همهٔ آن را ببینید، بفرمایید ببینید، این هم نقشه اولیهٔ شفاف کل صحنه، بدون این‌که بعد چهارم آن حذف شده باشد...»

مشخصهٔ مهم این نمای متحرک این است که خط سیر نمای متحرکِ متعارف و معیار در فیلم‌های هیچکاک را دنبال نمی‌کند (یعنی نمای متحرکی که از نقشه و طرح ثابتی شروع می‌شود که دید کلی صحنه را نمایش می‌دهد و به «لکه»ای یا نقطه‌ای می‌رسد که خود را به رخ می‌کشد)[۵۲] بلکه از منطقی کاملاً متفاوت و گاه مخالف تبعیت می‌کند: یعنی حرکت از نگاهِ هم سطح که فرایند یکی شدن تماشاگر را به جایگاه فرازبان ناب دعوت می‌کند. در این لحظهٔ دقیق **چیز** مرگبار (**مادر**) از طریق درِ سمت راست وارد می‌شود؛ شخصیت عجیب و نامتعارف او توسط شیوهٔ راه رفتنش به نمایش درمی‌آید: یعنی با حرکات بریده، آرام و ناپیوسته، گویی چیزی که می‌بینم عروسکی جان یافته یا مرده‌ای زنده است، نه یک شخص حقیقتاً زنده.

توضیحی که خودِ هیچکاک در گفتگویش با تروفو برای این صحنه ارائه می‌کند، طبق معمول، به خاطر قدرت اقناعیِ خلع سلاح‌کننده‌اش، فریبنده است؛ هیچکاک برای این «زاویه دید **خدا**» دو دلیل برمی‌شمرد: (۱) این زاویه دید صحنه را شفاف و واضح می‌کند و بنابراین کارگردان را قادر می‌کند تا هویت مادر را مخفی نگه دارد، بی‌آن‌که شک و ظن تماشاگر نسبت به پنهان شدن چیزی یا فریب دادنش برانگیخته شود؛ (۲) این زاویه دید، تضادی میان «زاویه دید **خدا**» که ساکن و بی‌حرکت است و نمای بعدی به‌وجود می‌آورد،

یعنی همان نمایی که در آن زاویه دید پویا و متحرک آربوگاست از روی پله‌ها پایین می‌افتد.(۵۳)

چیزی که توضیحِ هیچکاک در ارائه آن ناکام می‌ماند، همان دلیل وجودی برش از زاویه دید «طبیعی» هم‌سطح نسبت به آربوگاست، به زاویه دید نقشه کلی صحنه از بالا است ــ یعنی دلیل وجودی ورود «زاویه دید **خدا**» (یا در مورد دوم، دلیل وجودی معنای متحرک پیوسته و طولانی از زاویه دید کنجکاوانه هم‌سطح زمین به «**زاویه دید خدا**»). برش پس از قتل آربوگاست، حتی مشمئزکننده‌تر است: چرا که ما را از سطح واقعیت (یعنی از جایگاه دید فرازبان ناب که نقشه کلی واقعیت را شفاف و واضح می‌کند) به **امر واقعی** می‌برد، یعنی به «لکه»ای که از درون چارچوب واقعیت بیرون می‌زند: به عبارتی دیگر، هنگامی که ما صحنه را از «**زاویه دید خدا**» مشاهده می‌کنیم «لکه» (**چیز** جنایتکار) وارد قاب می‌شود و نمای بعدی دقیقاً نقطه دید این لکه را به نمایش درمی‌آورد. این برش به زاویه دید ذهنی خود جنایتکار ــ به نگاه محال **چیز** که/وارد حوزه بصری واقعیت می‌شود ــ به مفهوم هگلی منعکس شدن به درون خود نگاه ابژکتیو را به نگاه خود ابژه تبدیل می‌کند؛[1] به معنای دقیق کلمه، این برش در واقع همان لحظهٔ پیوستن به انحراف است.

---

۱. Reflëction-into-self: اصطلاحی هگلی به این معنا که سوژه به میانجی ابژه بیرونی، درونِ خود منعکس می‌شود، یعنی هنگامی که ابژه بیرونی، میانجی یا واسطه‌ای برای درکِ خویشتن می‌شود. این درک و شناخت با انعکاس ابژه درونِ سوژه رخ می‌دهد. این‌جا مشابهت این مفهوم هگلی با مفهوم نگاه نزد لاکان کاملاً روشن می‌شود، این‌که نگاه به ابژه تعلق دارد و سوژه در واقع توسط ابژه دیده می‌شود.

دینامیسم ذاتی و درونی کل صحنه قتل آربوگاست، مظهری از سیر روانی از هیستری به انحراف است:[۵۴] هیستری به معنای یکی شدن میل سوژه با میل دیگری است (در این مورد، میل تماشاگر با میل کنجکاوانه آربوگاست همچون شخصیت درونِ داستان فیلم)؛ در حالی که انحراف همان فرایند یکی شدن با نگاه «ناممکن» خود ابژه ـ **چیز** است. (هنگامی که چاقو صورت آربوگاست را می‌برد، ما این صحنه را به واسطه خود چشمان **چیز** جنایتکار «ناممکن» می‌بینیم.[۵۵] بنابراین در ریاضیات لاکانی، ما از $a \diamond \$$ به $\$ \diamond a$ گذر می‌کنیم: یعنی گذر از سوژه‌ای که مضطربانه به فضای پیش رویش خیره شده است، سوژه‌ای که کنکاشی کوتاه در نشانه‌ها و رد پاهایی در این فضا می‌کند تا «چیزی بیش از آنچه چشمانش می‌بیند» بیابد ــ به تعبیری دنبال **چیز** مادرانه اسرارآمیز می‌گردد ــ به نگاه خود چیز به سوژه.[۵۶]

طبق توضیح هیچکاک در گفتگو با تروفو، که کارکرد «زاویه دید **خدا**» این بود تا ما یعنی تماشاگر را در بی‌خبری مطلق قرار دهد (بی‌خبری نسبت به هویت مادر) و کوچک‌ترین شکی در ما برنینگیزد که کارگردان دارد تلاش می‌کند تا چیزی را از ما پنهان کند، بنابراین باعث نتیجه‌گیری همچنان اجتناب‌ناپذیر و نامنتظره‌ای می‌شود: اگر ما با پذیرفتن «زاویه دید **خدا**» در بی‌خبری و ناآگاهی به سر می‌بریم، پس ناآگاهی و بی‌خبری رادیکال خاصی باید به موقعیت و شأن خود خدا هم نسبت داد، خدایی که مشخصاً حرکت کور از دستگاه نمادین تجسم می‌بخشد. خدای هیچکاک به راه خودش می‌رود، بی‌اعتنا و بی‌توجه به علائق انسانی حقیر ما ــ دقیق‌تر بگوییم، خدا کاملاً از درک و فهم ما انسان‌های زنده ناتوان است، چرا که قلمرو او قلمرو مردگان است. بدین ترتیب، او خدایی همچون خدای خاطرات دانیل پل شربر است، که عادت داشت تنها با مردگان ارتباط برقرار کند و قادر نبود تا انسان‌های زنده را درک کند[۵۷] یا اگر بخواهیم از شربر نقل قول کنیم:

> ... در انطباق با نظم چیزها، خدا واقعاً چیزی در بارهٔ انسان‌ها نمی‌دانست، نیازی هم به این کار نداشت؛ **خداوند** پیوسته در انطباق نظم چیزها، تنها نیاز داشت تا با اجساد ارتباط داشته باشد.[۵۸]

این **نظم چیزها** البته چیزی نیست مگر همان نظم نمادینی که به بدن‌های زنده ریاضت می‌دهد و از درون آن جوهرهٔ **کیف** را تخلیه می‌کند. یعنی این‌که **خداوند** در مقام **نام پدر** به چهرهٔ اقتدار نمادین تقلیل می‌یابد. همچنین او به این معنا که هیچ چیز در بارهٔ کیف یا به تعبیری در بارهٔ جوهرهٔ حیات، نمی‌داند، «مرده» است: نظم نمادین (**دیگری** بزرگ) و کیف به شکلی رادیکال غیرقابل مقایسه‌اند.[۵۹] به همین دلیل است که رؤیای مشهور فرویدی، یعنی پسری که نزد پدرش می‌آید و از او گله می‌کند که «پدر، نمی‌تونی ببینی دارم می‌سوزم؟» می‌توانست به سادگی به این گله که «پدر نمی‌تونی ببینی دارم کیف می‌کنم» ترجمه شود ــ نمی‌تونی ببینی زنده‌ام و دارم با کیف می‌سوزم؟ پدر نمی‌تواند

ببیند چرا که او مرده است، چرا که این احتمال پیش روی من وجود دارد تا نه **تنها خارج** از معرفت پدر ــ یعنی دور از چشم او ــ بلکه حتی در بی‌خبری او کیف کنم. بنابراین دیگر رؤیای کم‌تر شناخته شدهٔ فرویدی، یعنی رؤیای پدری که نمی‌داند مرده است، می‌توانست مکملی باشد برای «من یعنی شخص رؤیابین، از این واقعیت کیف می‌کنم که پدر نمی‌داند مرده است.»(۶۰)

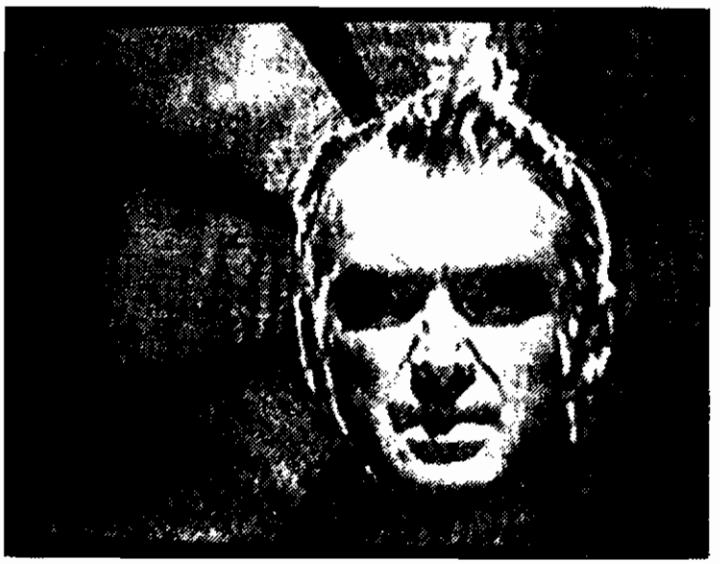
به **روانی** بازگردیم: بنابراین «لکه» **(مادر)** همچون دست دراز شدهٔ خالق کور عمل می‌کند، همچون مداخله بی‌مفهوم او در جهان. ویژگی سرکوبگر این باژگونگی هنگامی روشن می‌شود که ما آن را با باژگونگی تقریباً مشابه دیگری مقایسه کنیم که در فیلم هنگامی که بیگانه‌ای زنگ می‌زند، ساخته فرد والتون عمل می‌کند و شاید بهترین واریاسیون بر اساس مضمون تهدید تلفنی آدمی ناشناخته باشد. بخش نخست این فیلم از دیدگاه دختر جوانی روایت می‌شود که در یک مهد کودک حومه شهر وظیفه مراقبت از بچه‌ها را دارد: بچه‌ها هنگامی که او مشغول تماشای تلویزیون در اتاق نشیمن است، در طبقه اول خوابیده‌اند. پس از نخستین تماس‌های تلفنی تهدیدآمیز که این جمله را تکرار می‌کند «آیا بچه‌ها را چک کرده‌ای؟» دختر جوان پلیس را خبر می‌کند. پلیس به او پیشنهاد می‌کند که همه درها را قفل کند و اجازه ندهد هیچ کس وارد خانه شود و سپس تلاش کند تا مزاحم تلفنی را پای تلفن نگه دارد تا پلیس بتواند رد تلفن او را بگیرد. چندی بعد پلیس رد تلفن را پیدا می‌کند: تلفنی دیگر در همان خانه... مزاحم تلفنی تمام مدت همان‌جا بوده است و همه کودکان را به قتل رسانده است. بنابراین قاتل همچون ابژه‌ای مبهم و ناشناخته پدیدار می‌شود که هر گونه فرایند یکی شدنی با او ناممکن است، یک امر واقعی ناب که وحشتی بیان‌نشدنی را برمی‌انگیزد. اما در این نقطه از داستان، فیلم دچار چرخشی نامنتظره می‌شود: ما ناگهان به دیدگاه خود قاتل پرتاب می‌شویم و شاهد هستی روزمرهٔ حقیر و غم‌انگیز این فرد نومید و تنها می‌شویم ــ او در یک آسایشگاه عمومی می‌خوابد، در کافه‌های کثیف پرسه

می‌زند، و تلاشی بیهوده دارد تا با همسایگانش ارتباط برقرار کند، بنابراین هنگامی که کارآگاه اجیر شده توسط پدر یکی از قربانیان می‌کوشد تا او را با چاقو بکشد، همدردی ما کاملاً به سمتِ قاتل بی‌چاره معطوف می‌شود.

مثل مورد فیلم روانی این دو زاویه دید فی‌نفسه واجد نکته انقلابی و نامتعارفی نیستند: یعنی اگر داستان صرفاً از دیدگاهِ پرستار بچه روایت می‌شد ما با یک فیلم معمولی درباره قربانی‌ای که توسط یک عنصر تهدیدکننده بی‌جسم، شبح‌گون و به همین دلیل وحشتناک‌تر آزار و اذیت شد مواجه بودیم؛ و اگر صرفاً محدود به تجربیات شخصی جنایتکار بودیم، با برگردان و اجرای معمولی و معیار جهان پاتولوژیک جنایتکار، روبرو می‌شدیم. کل تأثیر انقلابی و نامتعارف فیلم حاصل این شکاف و پارگی است، حاصل گذر از یک دیدگاه به دیدگاهی دیگر است یعنی تغییری که به ابژهٔ همچنان محال و دست‌نیافتنی جسمیت می‌بخشد، جسمیتی که به چیز دست نیافتنی، صدا می‌بخشد و باعث می‌شود که قدرت تکلم پیدا کند ــ در یک کلام، جسمیتی که آن چیز را سوبژکتیو می‌کند. در ابتدا قاتل همچون جزئی وحشتناک و دست‌نیافتنی ترسیم می‌شود، به مفهوم لاکانی همچون ابژه‌ای با همه انرژی انتقالی نهفته در آن؛ به همین دلیل است که ناگهان ما به دیدگاه شخصی قاتل پرتاب می‌شویم. با این حال مشخصه اساسی و مهم **روانی** این است که هیچکاک (دقیقاً این گام به سوی سوبژکتیو شدن را محقق نمی‌کند:[۶۱] یعنی هنگامی که ما به نگاه «سوبژکتیو» چیز پرتاب می‌شویم، چیز اگرچه «تبدیل به سوژه می‌شود» با این حال خودش را سوبژکتیو نمی‌کند، یعنی این‌که «گشایش» نمی‌یابد «ژرفایش را آشکار نمی‌کند»، خودش را به شور و شعف همدلانه ما عرضه نمی‌کند، شکافی را نمی‌گشاید تا ما را قادر کند نگاهی به غنای تجربه شخصی آن بیفکنیم. نمای نقطه‌نظر حتی آن چیز را دست‌نیافتنی‌تر می‌سازد ــ چرا که ما از خلال چشمان آن چیز نگاه می‌کنیم و این انطباق دقیق زاویه دید ما با نگاه چیز **دیگربودگی** رادیکال آن را تا حدی تحمل‌ناپذیر تشدید می‌کند.

فقر سوبژکتیو

راه دیگر برای تعریف این نگاه **چیز** به سوژه‌ای که تقابل معمول «سوبژکتیو» و «اُبژکتیو» را واژگون می‌کند، این است که بگوییم این نگاه لحظه‌ای را مشخص می‌کند و نشان می‌دهد که سوژه بلافاصله در آن به دام می‌افتد و گرفتار می‌شود، یعنی لحظه رؤیای **دیگری ـ چیز**. در فیلم‌های هیچکاک تا پیش از روانی، نمایی مشابه دو بار رخ می‌دهد: در سرگیجه، هنگامی که اسکاتی در رؤیایش به کله خودش خیره می‌شود، او همچون نوعی پاره ابژه روان‌پریش به نمایش درمی‌آید که در نقطه تلاقی خطوط متحرک پشت سرش قرار گرفته است؛ و البته قبل از همه، یعنی سی سال پیش‌تر در فیلم قتل! هنگامی که چند ثانیه‌ای پیش از عمل خودکشی، در طول بندبازی مجموعه‌ای از تصاویر خیالی از ذهن فین می‌گذرد: نخست چهره‌های دو قهرمان اصلی (سِر جان و نورا) و سپس فضای خالی موزون. این صحنه به نظر می‌رسد که مبتنی بر روال رایج نما / نمای معکوس باشد: نمای ابژکتیو فین با نمای سوبژکتیو خیالاتش عوض می‌شود. به همین دلیل است که مفسران (مثل روتمن) بر محتوای خیالات او تأکید می‌کنند،



در حالی که راز حقیقی صحنه در نماهای «ابژکتیو» نامتعارف فین نهفته است کسی که در هوا پرواز می‌کند و با نگاهی پرخاشجویانه ـ مازوخیستی و قوی به دوربین خیره می‌شود.

تأثیر اصلی و بنیادین این نما (و دو نمای مشابه در سرگیجه و روانی) این است که رابطه «طبیعی» میان حرکت و حالت سکون واژگون می‌شود: گویی

کله‌ای که به دوربین خیره می‌شود (نقطه نگاه) در حالت سکون قرار دارد، در حالی که کل جهانِ پیرامون آن به‌طور سرگیجه‌آوری حرکت می‌کند و به همین دلیل خطوط اطراف آن از بین می‌رود. این نما در تضاد با حالت «حقیقی» چیزهایی قرار می‌گیرد که آنچه در جلو است به سرعت می‌گذرد و پس‌زمینه‌شان ثابت می‌ماند.[۶۲] شباهتِ این نگاه ناممکن از نقطه‌نظر چیزی که سوژه را «منجمد می‌کند» و او را به چیزی ساکن تقلیل می‌دهد، با از ریخت‌افتادگی (anamorphosis)، به هیچ‌وجه تصادفی نیست: گویی در سه نمایی که در بالا ذکرشان رفت، لکه آنامورفیک (از ریخت افتاده) واجد حاشیه‌های مشخص و واضحی می‌شوند در حالی که، مابقی، یعنی واقعیت باقیمانده، مبهم می‌شوند. خلاصه این‌که ما به پرده از نقطه آنامورفیسیس ــ از ریخت‌افتادگی ــ می‌نگریم، از نقطه‌ای که لکه را واضح می‌کند ــ و بهایی که برای آن می‌پردازیم، «از دست دادن واقعیت» است (کاربرد طنزآمیزتر، اما نه به آن اندازه مؤثر، این نما را در بیگانگان در قطار شاهدیم، در نمای جمعیتی که روی سکوها نشسته‌اند و شاهد بازی تنیس هستند: همه کله‌ها با ریتمی مشابه توپ را تعقیب می‌کنند ــ به استثناء کله/یک نفر، کله‌ای که متعلق به برونو آدمکش است، کسی که به شکلی جدی به دوربین خیره شده است ــ در واقع به سوی گای که به سکو نگاه می‌کند.[۶۳]

حاصل نگاه چیز مثلثی است که نوعی «نفی در نفی» را می‌سازد: (۱) تناوب نما/ نمای معکوس آربوگاست و چیزی که او می‌بیند در سطحِ تعلیق رایج باقی می‌ماند ــ بازرس وارد قلمرویی ممنوعه شده است، جایی یک عنصر

مجهول ناشناخته در کمین اوست ــ یعنی، جایی که هر شیء به نمایش درآمده تحتِ تأثیر میل سوژه و / یا اضطراب او قرار می‌گیرد؛ (۲) برش به «دیدگاه خدا» که به شکل ابژکتیو بر کل صحنه نظارت دارد، این سطحِ رایج تعلیق را «نفی می‌کند» ــ لکه علائق «آسیب‌شناسانه» سوژه را محو می‌کند؛ (۳) نمای سوبژکتیوِ آن چیزی که قاتل می‌بیند، ابژکتیویته «دیدگاه خدا» را «نفی می‌کند». این نمای سوبژکتیو «نفی در نفیِ» نمای سوبژکتیو چیزی است که آربوگاست در شروع صحنه می‌بیند: این نما بازگشت به سوژه است، بازگشتی به سوژه فراسوی سوبژکتیویته است، به همین دلیل است که هیچ همانندسازی با آن ممکن نیست ــ در تضاد با همانندسازیمان با نگاه کنجکاوانه آربوگاست در آغاز، حالا ما نقطه‌ای ناممکن از **غرابت** مطلق را اشغال می‌کنیم. ما با این غرابت دقیقاً در پایان فیلم رو در رو می‌شویم، جایی که نورمن چشمانش را بالا می‌آورد و مستقیم به دوربین خیره می‌شود: یعنی هنگامی که ما به چهرهٔ زخم خوردهٔ آربوگاست نگاه می‌کنیم، آن را از طریق همین چشم‌ها می‌بینیم.(۶۴)

مشخصه مهمی که نباید در این‌جا از نظر دور افتد وابستگی متقابل میانِ نمای ابژکتیو از بالا («دیدگاه خدا») و نمای نقطه نظر چهرهٔ زخم خوردهٔ آربوگاست است که بلافاصله به دنبال آن می‌آید (که در برگیرندهٔ تضادی است که هیچکاک به آن اشاره می‌کند).(۶۵) برای توضیح این وابستگی اجازه دهید آزمایش ذهنی ساده‌ای را انجام دهیم و صحنه قتل آربوگاست را بدون «دیدگاه خدا» تصور کنیم ــ یعنی این‌که خودمان را به محدودیت‌های موجود در روال نما / نمای معکوس مقید کنیم: یعنی این‌که پس از مجموعه‌ای از نشانه‌ها که دال بر حضور تهدیدی قریب‌الوقوع هستند (روزنه نوری در درِ طبقه دوم دیده می‌شود و غیره) نمای نقطه نظر آربوگاست را همان طور که از خلال چشمان جنایتکار دیده‌ایم، داریم... بدین ترتیب، تأثیر و جلوه «نگاه چیز» از دست خواهد رفت، نمای سوبژکتیو همچون نگاه چیز ناممکن عمل

نمی‌کند، بلکه همچون نمای نقطه‌نظر سادهٔ یکی از شخصیت‌های درون‌داستانی‌ای عمل می‌کند که بیننده می‌تواند با آن به سادگی همانندسازی کند.

به بیان دیگر لازم است تا «دیدگاه خدا» حوزه همه همانندسازی‌های سوبژکتیو را روشن کند، لازم است تا چیزی را برجسته کند که لاکان «فقر سوبژکتیو» می‌نامید ــ تنها در این شرایط است که نمای نقطه نظر سوبژکتیوی که به دنبال آن می‌آید نه همچون دیدگاه یکی از سوژه‌های درون‌داستانی، بلکه همچون نگاه ناممکن چیز درک و دریافت می‌شود.(۶۶) این‌جا ممکن است یاد گفته ژان ناربونی بیفتیم که دقیقاً به بالا رفتن آربوگاست از پله‌ها اشاره می‌کرد؛ در این باره که چگونه روال نما/نمای معکوس هیچکاکی مظهر ناممکنی یک «نگاه پویا، مستقل، آزاد و پرسشگر است که توسط چیزها مشخص نمی‌شود، بلکه به بازرس ـ سوژه‌ای تعلق دارد که خودش بخشی از پازل تصویری نیست، یعنی بخشی از چیزی که هیچکاک نوعی گوبلن[1] می‌نامد»:

> ... چرا ما در خصوص نمایِ صحنه‌هایِ نقطه‌نظر سوبژکتیو هیچکاکی این احساس را داریم که نگاه شخص چیزها را آشکار نمی‌کند، این‌که گام‌های شخص او به چیزها منتهی نمی‌شود، بلکه آن چیزها خودشان به او خیره می‌شوند و او را به شیوه‌ای خطرناک جذب می‌کنند به او می‌چسبند و در آستانه بلعیدن او هستند، یعنی درست مشابه همان روالی که در فیلم روانی می‌بینم هنگامی که آربوگاست از پله‌ها بالا می‌رود؟ اراده هرگز آزاد نمی‌شود، سوبژکتیویته همواره تحت انقیاد است و گرفتار.(۶۷)

پس می‌توان گفت با این همه این رابطه که سوژه را به ابژه پیوند می‌زند ــ بنیانِ میزانسن سوبژکتیو هیچکاکی ــ حرف آخر او نیست: نقطه دیدِ از بالا که نقشه کلیِ به لحاظ هندسی شفافِ صحنه را نشان می‌دهد و دنبال کردن

---

۱. tapissery: اشارهٔ هیچکاک به همان تابلوی گوبلنی است که خود سوژه هم بخشی از آن است.

آربوگاست که در حال بالا رفتن از پلکان است، دقیقاً همان نگاه ناممکنی است که مستقل است و به همین دلیل توسط چیزها تعیین و مشخص نمی‌شود، در عین حال از همه همانندسازی‌های آسیب‌شناختی نیز مبراست، رها از هر گونه قید و محدودیتی (در صحنه‌ای که پیش‌تر توضیح داده شد یعنی صحنه‌ای که نورمن مادرش را به زیرزمین می‌برد، دوربین این تزکیه نفس از نگاه را درون نمای متحرک پیوسته‌ای محقق می‌کند که همچون نظری کلی و کنجکاوانه به طرح اولیه صحنه آغاز می‌شود و با همان «نقطه دید» مشابه خدا از کل صحنه پایان می‌یابد: این‌جا نگاه از طریق حرکت دوّارش به معنای واقعی کلمه قید و محدودیت‌های آسیب‌شناختی را [همچون کلافی] در هم می‌پیچاند و باز می‌کند). بنابراین برش از این نگاه آزاد ـ خنثی به نگاه خودِ چیز که به دنبال آن می‌آید، نوعی واژگونگی ذاتی خلوص آن است ـ نه بازگشتی به سوبژکتیویته، بلکه مدخلی به بُعد سوژهٔ ورای سوبژکتیویته.

صحنه خودکشی در فیلم قتل! نیز واجد همین دینامیسم فرمال است: پیش از پرشِ به قصد خودکشی فینِ نمای سوبژکتیو زاویه دید او را داریم که از بالای چادر سیرک مردم و محیط را نشان می‌دهد ـ یعنی از نقطه‌ای که بر «زاویه دید خدا» منطبق می‌شود. این نمای نقطه‌نظر نشان‌دهنده تطهیر شدنِ فین است: پس از تحمل فقر سوبژکتیو، پس از رها کردن خود از همانندسازی‌های سوبژکتیو، او می‌تواند خودش را به پایین پرت کند، به واقعیت زمینی بازگردد. و به لکه ـ ابژه‌ای در آن تبدیل شود. طنابی که او بر روی آن آویزان است، بند نافی است که «زاویه دید خدا» را ـ موقعیت و جایگاه فرازیان، زاویه دیدی که از نزدیکی به همهٔ همانندسازی‌های سوبژکتیو رها شده است ـ با چیز پیش پا افتاده و هرزه‌ای پیوند می‌زند که واقعیت را خدشه‌دار می‌کند.(۶۸)

فروپاشی بین الاذهانیت

تعارض میان «زاویه دید ابژکتیو خدا» و نگاه «سوبژکتیو» **چیز** در سطح به مراتب رادیکال‌تر دیگری نسبت به تعارض رایج میان سوبژکتیو و ابژکتیوی تکرار می‌شود که در روال نما / نمای معکوس صورت‌بندی می‌شود. همدستی میان «زاویه دید خدا» و **چیز** قبیح، نه رابطه تکمیلی سادهٔ دو حد، بلکه تطابق مطلق را صورت‌بندی می‌کند ــ تعارض آن‌ها کاملاً مرتبط به جایگاه هر یک از آن‌هاست؛ چیزی که در این‌جا داریم عنصری مشابه و عین هم است که بر روی دو سطح حک شده است، لکهٔ قبیح چیزی نیست مگر شیوه‌ای که به یاری آن زاویه دید خنثی و ابژکتیو کل تصویر در خود تصویر حاضر می‌شود. (در نمای «زاویه دید خدا» در ساحل بودِگا در فیلم پرندگان همین واژگونگی زمین‌شناختی درون نمایی مشابه به‌وجود می‌آید: به محض این‌که پرندگان از پشت دوربین وارد قاب می‌شوند، نمای ابژکتیو خنثی به نمای سوبژکتیوی تبدیل می‌شود که نگاه **چیز** قبیح را به نمایش می‌گذارد، یعنی نگاه پرندگان مرگبار.)

بدین ترتیب در این‌جا ما بار دیگر به نقطه آغازین تحلیلمان بازمی‌گردیم، چرا که ما تا همین جا هم با مشارکت همگن و مشابه دو مؤلفه مخالف در بارهٔ ژانسنیسم هیچکاک مواجه شده‌ایم: (۱) تعیین‌کنندگی تقدیرهای سوبژکتیو از طریق خودکاری ــ automatism ــ دستگاه نمادین؛ (۲) تقدم نگاه نسبت به آنچه دیده/ می‌شود، که باعث می‌شود کل قلمرو «ابژکتیویته» متکی بر نگاه شود. همین تعارض، ایدهٔ «**دیگری** بزرگ» لاکان را دقیقاً در زمانی تعریف می‌کند که لاکان برای نخستین بار آن را شرح داد (یعنی در اوایل ۱۹۵۰، در دو سمینار اولش): «**دیگری** بزرگ» همچون دیگربودگی دست‌نیافتنی و مبهم سوژهٔ ورای دیوارِ زبان معرفی می‌شود، و سپس به نحوی نامنتظره به خودکاریِ کور ناسوبژکتیو دستگاه نمادینی واژگون می‌شود که بازی درون سوبژکتیویته را صورت‌بندی می‌کند.[۶۹] و واژگونگی مشابه و یکسانی،

شاهکار دراماتیک تفسیر روتمن را در نگاه مرگبار برمی‌سازد: پس از صدها صفحه‌ای که به چهره و شمایل دیگربودگی مطلق در فیلم‌های هیچکاک اختصاص یافت و مظهر آن دیگربودگی هم نگاه به دوربین بود، نتیجه نهایی تحلیل روانی این است که این دیگربودگی نهایتاً بر خود دستگاه (دوربین) منطبق است.

برای تجربه این تطابق پارادوکسیکال در شکلی «زنده»، کافی است تا دو جزء سازنده هیولاها، سایبورگ‌ها، مردگان زنده و غیره را به خاطر آوریم: آن‌ها دستگاه‌هایی هستند که بی‌هدف، بدون هیچ شفقتی، عاری از هر گونه ملاحظات آسیب‌شناختی، دور از دسترس تقاضاهای ما به کارشان ادامه می‌دهند (سماجت کور و بی‌هدف شوارتزنگر در ترمیناتور، و مردگان زنده در شب مردگان زنده و غیره) در حالی که در عین حال از طریق حضور نگاهی مطلق تعریف می‌شوند. چیزی که حقیقتاً در یک هیولا ترسناک است نحوهٔ نگاه کردن او به ماست ــ بدون این نگاه سماجت کور رانه ویژگی غریب و نامتعارفش را از دست می‌دهد و به نیروی مکانیکی صرف تبدیل می‌شود. دیزالو نهایی نگاه نورمن به جمجمه مادرش، مظهر این عدم قطعیت است، این تطابق بی‌واسطهٔ تقابل‌هایی که چیزی را برمی‌سازند که شاید نهایتاً همان نوار موبیوس باشد: دستگاه، پس‌مانده‌ای را تولید می‌کند ــ نگاه در مقام لکه ــ در حالی که ناگهان مشخص می‌شود که این پس‌مانده، خودِ دستگاه را به خطر می‌اندازد. مجموع آن مساوی با پس‌ماندهٔ آن است ــ این پیوند بند نافی که کل را به لکه‌اش وصل می‌کند، پارادوکس مطلقی است که سوژه را تعریف می‌کند.

پس این واپسین سوءتعبیری است که باید توضیح داده شود: راز نهایی روانی رازی که نگاه نورمن به دوربین مظهر آن است، برابر با برداشتی جدید از بحث‌های کلیشه‌ای در باب ژرفای مبهم و توصیف‌ناپذیر انسانی ورای دیوار زبان و غیره نیست. راز نهایی این است که این **فراروی** [از دیوار زبان] فی‌نفسه توخالی و عاری از هر محتوای ایجابی است: هیچ ژرفای «روحی» در

آن موجود نیست (نگاه نورمن «فاقد روح» است، همچون نگاه هیولاها و مردگان زنده) ــ در واقع این فراروی منطبق بر خود نگاه است: «ورای نمود هیچ شیء فی‌نفسه‌ای وجود ندارد، تنها نگاه وجود دارد»[۷۰] ــ گویی در این‌جا بحث لاکان مستقیماً به نگاه نهایی نورمن به دوربین نظر دارد، گویی این بحث شناخته و پرداخته شده است تا درس نهایی روانی را جمع‌بندی کند.[۷۱] حالا ما می‌توانیم در این لحظه به اظهار نظر کنایی ریموند دورگنات[۷۲] در باب «ژرفای» کاذب فیلم‌های هیچکاک پاسخ دهیم («زیر دریایی پوتمکین ــ یک دسته پریسکوپ‌های بدون کشتی»)؛ به‌جای رد و انکار این توصیف بهتر است آن را به «شیء فی نفسه» منتقل کرد: درس تکان‌دهندهٔ روانی این است که خود ژرفا (ورطه گنگ و ناشناخته‌ای که تجربه پدیدارشناختی ما از دیگری در مقام «شخص» را تعریف می‌کند) یک پریسکوپ بدون کشتی است، جلوه وهم‌آلود سطح انعکاسی آینه است، بسان پرده‌ای که پاراسیوس نقاشی کرد و این توهم را در بیننده‌اش ایجاد کرد که پشت آن چیزی پنهان است....

این نگاه که ماهیت حقیقی فراسو را آشکار می‌کند هسته سخت *Cogito* (می‌اندیشم) دکارتی است، استخوانی است که در گلوی منتقدان معاصر «متافیزیک سوبژکتیویته دکارتی» گیر کرده است. به تعبیری دیگر می‌توان گفت که یکی از مضامین ضد دکارتی تکراری در فلسفه معاصر از ویتگنشتاین گرفته تا هابرماس این است که *Cogito* دکارتی در مد نظر قرار دادن اولویت بین‌الاذهانیت ظاهراً شکست خورده است: یعنی این‌که *Cogito* به همان میزان که برای ساختارش «تک گویانه» (monological) است، محصولی بیگانه شده و پالایش شده هم است که می‌تواند صرفاً در برابر پس‌زمینه بین‌الاذهانیت و «جهان حیات» آن پدیدار شود. روانی در حرکتی آشکارا خلاف آمد، شأن و جایگاه سوژه‌ای را مشخص می‌کند که مقدم بر بین‌الاذهانیت است ــ مغاک بدون ژرفای نگاه نابی که چیزی نیست مگر واژگونگی جایگاه چیز. این موضوع ــ یعنی هسته ظاهراً پر معضله دکارتی از رده خارج

شده **دستگاه** و **نگاه**، یا به تعبیری همان دغدغه دکارتی نسبت به ــ همان چیزی است که رویکرد پراگماتیک ـ هرمنوتیکیِ مبتنی بر اولویت بین‌الاذهانی می‌کوشد به هر قیمتی آن را خنثی کند، یعنی از تلفیق کاملِ سوژه از طریق روایت شدن در جهان نمادین ممانعت به عمل می‌آورد.

بنابراین مسیر هیچکاک از فیلم‌های دهۀ ۱۹۳۰ به روانی، به نوعی به موازات مسیر نظری لاکان است. در دهۀ ۱۹۵۰ هم، نظریه لاکان از طریق موتیف بین‌الاذهانیت می‌گذشت و سپس به گفتار ضد علمی سنتی رسید: به زعم لاکان روانکاوی باید از ابژکتیو کردن بیمار اجتناب کند؛ در فرایند روانکاوی حقیقت به مثابه دیالکتیک بین‌الاذهانی پدیدار می‌شود؛ جایی که بازشناسی میل به نحو تفکیک‌ناپذیری مرتبط با میل به بازشناسی است.... سمینار در باب انتقال (۶۱ـ ۱۹۶۰) آشکارا این مسئله را به نفع آگالماکنار می‌نهد، یعنی به نفع همان «گنج پنهان» یا ابژه غیرقابل نمادپردازی‌ای (لذت ــ مازاد) که در «سوژه بیش از خود سوژه» است و بدین ترتیب تنافری تقلیل‌ناپذیری را درون رابطه بین‌الاذهانی عرضه می‌کند.[۷۳] برای لاکان در دهۀ ۱۹۵۰، نقش سوژه به ابزاربازی در بازی بین‌الاذهانی بازشناسی تقلیل یافت (یا به تعبیری میل داشتن به یک ابژه وسیله‌ای است برای میل داشتن به میل دیگری که مدعی این ابژه است و غیره)، در حالی که برای لاکان متأخر، ابژه چیزی است که سوژه در سوژه‌ای دیگر به دنبال آن است ــ یعنی چیزی که سوژه شأن و منزلتش را وقف آن می‌کند. بنابراین حس نوستالژی‌ای که مفسران لاکان ــ بیش از همه در بریتانیا و آلمان ــ نسبت به لاکانِ بین‌الاذهانی دیالکتیکی دهه ۱۹۵۰ دارند، یعنی لاکانی که مناسب معضله‌های «جهان زیستی» و / یا کنش کلامی است (و حتی می‌تواند به عنوان پیشگام این مباحث مطرح شود) چیزی نیست مگر شکلی از مقاومت در برابر لاکان، کوششی نومیدانه برای خنثی کردن هسته سخت و دشوارکارآمدی نظری او.

حالا می‌توانیم بفهمیم که چرا هیچکاک ــ با توجه به این موضوع کم‌تر از خود لاکان دکارتی نیست[۷۴] ــ در برابر وسوسه فلاش بک / صدای روی تصویر مقاومت می‌کند: این تمهید فرمال همچنان متکی بر بین‌الاذهانیت همچون واسطه و میانجی تلفیق نمادین است. به همین دلیل جهان هیچکاک نهایتاً با جهان فیلم نوآر غیرقابل مقایسه است، جایی که تمهید فلاش‌بک / صدای روی تصویر به نقطه اوجش می‌رسد ــ کافی است به فیلم متأسفم، شماره را عوضی گرفتید (۱۹۴۸) ساخته آناتول لیتواک اشاره کنیم، یک راهنمای آموزشی این تز لاکانی در باب این‌که چگونه حقیقت سوژه توسط گفتار **دیگری** برساخته می‌شود. فیلم داستانِ زن ثروتمند مغروری است که به خاطر معلولیت پاهایش زمین‌گیر شده است. او تصادفاً مستمع مکالمه‌ای تلفنی دربارهٔ جنایتی طراحی شده است، سرانجام متوجه می‌شود که خودش قربانی این جنایت طراحی شده است ــ اما خیلی دیر شده چرا که قاتلین در چند قدمی او هستند... همان طور که جی پی تِلوت اشاره کرده است،[۷۵] مشخصه بارز این فیلم این است که ــ به مفهوم هگلی، «تأمل در خویشتن» ــ روال معمول فیلم نوآور را واژگون می‌کند، یعنی روالی که در آن راوی از طریق بازسازی تدریجی ــ یا به تعبیری از طریق بصیرت‌های جزئی ــ می‌کوشد «تصویر حقیقی» شخصی مرموز را کشف کند (این روال معمول را می‌توان در فیلم نمونه‌ای همشهری کین دید): در متأسفم، شماره را عوضی گرفتم، این شخص ناشناس مرموز، منطبق بر خود راوی است. راوی از طریق مجموعه‌ای از روایت‌های دیگر اشخاص که در فلاش‌بک به تصویر درمی‌آیند، به‌تدریج همه قطعات را در کنار هم می‌چیند و حقیقت در باب خودش را بازسازی می‌کند و متوجه می‌شود که او نادانسته قطعه مرکزی یک طرح پیچیده است ــ در یک کلام او حقیقت خود را در بیرون از خویش می‌یابد، در شبکه بین‌الاذهانی که تأثیرات و جلوه‌هایش از چنگ او می‌گریزد.

این موضوع شامل بُعد «وصیت‌نامه‌ای» تمهید فلاش‌بک / صدای روی تصویر هم است: سوژه آرمیده پشت درگاه مرگ، هنگامی که همه آن چیزهایی که باید اتفاق افتد، رخ داده است، می‌کوشد تا به آشفتگی زندگی‌اش از طریق سامان بخشیدن آن درون روایتی منسجم نظم و ترتیب دهد. (غرامت مضاعف و *DOA* و غیره) درس نهایی این‌که از این بحث می‌گیریم این است که هنگامی که قادر می‌شویم تمام قطعات پراکنده را گرد هم آوریم، پیامی که انتظارمان را می‌کشد همانا «مرگ» است. به بیان دیگر، فیلم نوآر به نحوی پارادوکسیکال به واسطه شرح و توصیف تمام مشخصه‌هایی که سیاهی آن را برمی‌سازد (فضای نومیدانه و مرگباری که در آن بازی پیش از شروع شدن، خاتمه می‌یابد و غیره) بسیار «قابل اعتماد» است: فیلم نوآر همچنان متکی بر انسجام «**دیگری** بزرگ» (نظم نمادین) است. از سوی دیگر فیلم نوآر کاملاً درون محدوده‌های «بستار روایتی» باقی می‌ماند: یعنی این‌که روایتِ آن، مسیرِ نمادین بسته‌ای از **تقدیر** را شکل می‌دهد، تقدیری که نامه‌اش با ضرورتی ریشه‌دار «به مقصدش می‌رسد».

اجازه دهید اثری که شاید تاریک‌ترین و مضطرب‌کننده‌ترین نمونه این ژانر باشد، یعنی فیلم به ناحق ناچیز گرفته شده ادموند گلدینگ، کوچه کابوس (۱۹۴۷) را بررسی کنیم. داستان «استانتون کبیر» یک شیاد خرده‌پای کارناوال‌های شبانه که به رازهای یک عقب افتاده ذهنی پی می‌برد و از این طریق خودش را به عنوان یک احضارکنندهٔ ارواح جا می‌زند؛ درست هنگامی که به‌نظر می‌رسد او به‌خاطر سوء استفاده از مشتریان پولدارش در آستانه پولدار شدن است، دست او رو می‌شود و شکست و ناکامی با همان سرعتِ موفقیت سراغش می‌آید. در اوایل فیلم استانتون (تایرون پاور) هراس و نفرتش از آدم «ژنده‌پوش» را نشان می‌دهد. نمایشی که در آن یک آدم عقب‌افتاده مرغ‌های زنده را می‌خورد، شکلی حقیرانه و پست از زندگی کارناوالی؛ در پایان فیلم او خودش به این کارناوال کثیف در مقام یک آدم

ژنده‌پوش بازمی‌گردد... «بستار روایتی» از جهشی استعاری برخوردار است: در آغاز قهرمان شاهد صحنه تحقیرآمیزی است که او از بالا و از موضع آدمی برتر به آن می‌نگرد ــ آنچه او از آن غافل است این است که این صحنه استعاره‌ای از آیندهٔ او است: بعد راوی حکایت، یعنی این واقعیت که در پایان، تقدیر شوم او را به اِشغالِ این جایگاه نفرت‌انگیز هول می‌دهد.(۷۶) خیلی ساده است که در این جهش، امر اخلاقی دخیل در این جمله مشهور فروید را تشخیص دهیم: *wo es war, soll ich werden*ــ جایی که آن مخلوق نفرت‌انگیز است، جایگاه حقیقی توست، تو باید به آن‌جا برسی. سرانجام این‌که، «رانه مرگ» هم دربارهٔ همین موضوع است: رانه مرگ نامی است برای وسواس و الزامی که به نحوی اجتناب‌ناپذیر سوژه را به سمت آن جایگاه می‌کشاند...

چیزی که طبق معمول از نظرها پنهان می‌ماند، قیاس‌ناپذیری رادیکال میان صدای روی تصویر / فلاش‌بک و دیگر تمهید خاص فیلم نوآر یعنی دوربین سوبژکتیو است: تِلوت با درک گرایشی مشابه در هر دو آن‌ها، این نکته را کاملاً نادیده می‌گیرد (تأکید بر روی «زاویه دید»ــ یعنی تأکید بر این‌که چگونه واقعیت اجتماعی توسط دیدگاهی سوبژکتیو از شکل می‌افتد و تحریف می‌شود) ــ برای او دوربین سوبژکتیو صرفاً شکلی از رادیکال شدن چیزی است که هم اینک در تمهید فلاش‌بک / صدای روی تصویر دخیل است.(۷۷) این ناپیوستگی میان فلاش‌بک / صدای روی تصویر و دوربین سوبژکتیو نهایتاً همان ناپیوستگی میان **امر نمادین** و **امر واقعی** است: از طریق فلاش‌بک / صدای روی تصویر، سوژه تجربه خودش را درون جهان نمادین تلفیق می‌کند و سپس درون فضای همگانی بین‌الاذهانیت (تصادفی نیست که روایت ــ فلاش‌بک همچون یک قاعده به عنوان اعتراف برای **دیگری** مورد استفاده قرار می‌گیرد، یعنی برای نمایندهٔ مرجعیت اجتماعی)، در حالی که جلوهٔ دوربین سوبژکتیو، در جهت کاملاً عکس عمل می‌کند ــ همانندسازی با نگاه دیگری ما را از فضای نمادین خارج می‌کند.

هنگامی که در یک فیلم، ما ناگهان «چیزها را از خلال چشمان دیگران می‌بینیم»، متوجه می‌شویم که خودمان جایگاهی را اشغال کرده‌ایم که هیچ نمادپردازی‌ای نمی‌تواند آن را لحاظ کند.

این ناپیوستگی در هیچ‌جا به اندازهٔ فیلم‌های هیچکاک طنین‌انداز نمی‌شود، کارگردانِ نمونه عالی و برتر دوربین سوبژکتیو، که به همین دلیل، چنین دشواری‌هایی را در به‌کار بردن فلاش‌بک تجربه می‌کند: در آن موارد نادری که او به آن متوسل می‌شود (وحشت صحنه، اعتراف می‌کنم) نتیجه کار عمیقاً مبهم و غریب است و ماجرای فلاش‌بک طبق یک قاعده غلط و جعلی از آب درمی‌آید. این ناپیوستگی، آخرین حدش را در فیلم روانی می‌یابد: در پایان، نتیجه، نقطه مقابل مستقیم محل قرار گرفتن دیدگاه‌های سوبژکتیو مختلف در حوزه‌ای مشترک از بین‌الاذهانیت است که، جلوهٔ حقیقت را باعث می‌شود. در پایان می‌توان گفت دو سطحی که تطابق‌هایشان روایتِ فلاش‌بکِ موفق را تعریف می‌کند، از هم جدا می‌شود: دانشِ عمومیِ علمیِ «ابژکتیوِ» از یک سو توسط روانکاو ادا می‌شود و از سوی دیگر توسط مونولوگ نهایی مادر / نورمن، حقیقت سوبژکتیوِ او و محدود شدن نهایی او به جهان روان‌پریشانه ــ با همه پیوندهایی که میان این دو سطح وجود دارد.

شکاف بر سازندهٔ میان دانش و حقیقت در نظریه لاکانی چیزی معمولی است: آدم هیستریک دربارهٔ محتوای واقعی و گزاره‌ای کلامش دروغ می‌گوید، در حالی که همین دروغ در سطح جمله بیان شده ــ enunciated ــ حقیقت میل فرد هیستریک و جایگاه سوبژکتیو معتبر و موثق بیان او را به دنبال دارد ــ در تضاد با شخص روان‌نژند وسواسی که تنها «حقیقت را می‌گوید و نه چیزی جز حقیقت را» تا جعلی و دروغین بودن جایگاه سوبژکتیو خود را پنهان کند. اجازه دهید یادی کنیم از تقابل میان چپ امریکایی و تعقیب‌کنندگان مخالفان در دورهٔ مک کارتیسم در دههٔ ۱۹۵۰: در سطح «صحت و درستی مبتنی بر داده‌ها» مک‌کارتی بدون شک به حقیقت

نزدیک‌تر بود، دست‌کم تا آن‌جا که بحث اتحاد جماهیر شوروی مطرح بود (آیا این‌جا لازم است به تصویر آرمانی شده و ساده‌دلانه اتحاد جماهیر شوروی نزد حلقه‌های چپ اشاره کنیم؟)، در حالی که با وجود این موضوع، احساسی خدشه‌ناپذیر به ما می‌گوید که درون آن پیوند اجتماعی انضمامی، «حقیقت» (یعنی صحت و اعتبار جایگاه سوبژکتیو) بدون شک به جبهه چپ مورد ستم قرار گرفته تعلق داشت، در حالی که تعقیب‌کنندگان قضایی، حتی هنگامی که محتوای گزاره‌ای اظهارات و بیانات چپ‌های مورد تعقیب از «صحت و اعتبار» برخوردار بود، اخلاق را رعایت نمی‌کردند. پارادوکس این موضوع این است که حقیقت بین‌الاذهانی تنها می‌تواند در شکل یک دروغ بیان شود، در شکلِ جعلی بودن محتوای گزاره‌ای: یعنی این‌که هیچ سنتزی وجود ندارد که از طریق آن صورت‌بندی کردن حقیقت (بین‌الاذهانی) در شکل حقیقت (گزاره‌ای) ممکن شود، چرا که، همان طور که لاکان نیز اشاره می‌کند، حقیقت همیشه ساختار یک افسانه را دارد.

نکته مهم و اساسی‌ای که نباید این‌جا از نظر دور داشت، تقابل میان این حقیقتِ بین‌الاذهانی هیستریک ــ یعنی همان جایگاه سوبژکتیو معتبر ــ و حقیقت روان‌پریشانه‌ای است که خودش را در مونولوگ نهایی «مادر» بیان می‌کند: آنچه در این آخری وجود ندارد (و این فقدانْ، آن را به هذیانی روان‌پریشانه تبدیل می‌کند) دقیقاً همان بُعد بین‌الاذهانیت است ــ حقیقت نورمن در عرصه بین‌الاذهانی تلفیق نمی‌شود.

بنابراین درس ایدئولوژیکی ــ اجتماعی نهایی روانی فروپاشی همان حوزهٔ بین‌الاذهانی همچون میانجی حقیقت در سرمایه‌داری متأخر است، تکه‌تکه شدن آن در دو قطب دانشِ فرد متخصص و حقیقت «خصوصی» فرد روان‌پریش. آیا این بدین معناست که امروزه در جهان سرمایه‌داری متأخر، روانکاوی (که عبارت از تلفیق نمادین تروماهای ما از طریق روایت کردنشان برای روانکاوی که مظهرِ دیگری بزرگ بین‌الاذهانیت است) دیگر ممکن

نیست؟ کشش عمومی نسبت به شمایل‌هایی همچون هانیبال لِکتر، قاتل زنجیره‌ای آدمخوار رمان‌های تامس هریس، بارقه‌ای از امید را به همراه دارد: چرا که این کشش نهایتاً گواهی است بر اشتیاقی عمیق نسبت به روانکاو لاکانی. یعنی این‌که هانیبال لکتر، به مفهومی دقیقاً کانتی، چهره‌ای والا ـ Sublime ـ است: کوششی نومیدانه و نهایتاً شکست خورده از سوی تخیل عمومی برای بازنمایی ایدهٔ یک روانکاو لاکانی برای خود. رابطه دکتر لکتر با تحلیلگر لاکانی کاملاً منطبق است بر رابطه‌ای که، به زعم کانت، تجربه «امر والای پویا» را تعریف می‌کند: یعنی رابطه میان **طبیعت** غرّان، بدوی، وحشی و بدون نظم، و **ایدهٔ** فوق حسّانی **عقل** ماورای هر محدودیت و قید و بندهای طبیعی. حقیقتاً شر لکتر ـ او نه تنها قربانیانش را می‌کشد بلکه بخش‌هایی از بدن آن‌ها را نیز می‌خورد ـ ما را مجبور می‌کند توانایی نفرتی را تخیل کنیم که می‌توانیم نسبت به همنوعان خود روا داریم؛ در حالی که حتی کوشش‌های عظیم ما برای بازنمایی خشونت لکتر برای خودمان در تسخیر بُعدِ حقیقیِ کنشِ روانکاو ناکام می‌ماند. دکتر لِکتر با پیش کشیدنِ *la traversée du fantasme* (یعنی گذر کردن از تخیل بنیادین ما)، به معنای حقیقی کلمه «هسته وجود ما را می‌دزدد»، یعنی *object petit a*، یا همان گنجینه پنهانمان را یا به تعبیری آگالما، یعنی همان چیزی که ما در خودمان گرانبهاترین چیز می‌پنداریم و آن را همچون یک ظاهرِ یا نمای صرف معرفی می‌کنیم. لاکان *object petit a* را همچون «جوهرهٔ من» خیالی تعریف می‌کند، همچون آن چیزی که به $ یا شکاف موجود در نظم نمادین و مُغاک هستی‌شناختی که ما «سوژه» می‌خوانیم، انسجام هستی‌شناسانه یک «شخص» را می‌بخشد، ظاهر و نمای یک جامعیت و پر بودن وجود را ـ و دقیقاً همین «جوهر» است که روانکاو خُردش می‌کند و «می‌بلعد». این دلیلِ منطقی عنصر ستایش‌آمیز نامنتظره‌ای است که در تعریف لاکان از روانکاو دخیل است، عنصری که در ایهام کنایی تکرارشوندهٔ او نسبت به هایدگر دیده می‌شد: Mange ton *Dasein*! ـ

دازاین‌ات را بخورا ــ این‌گونه است که هانیبال لکتر واجد قدرتِ جاذبه و کشش می‌شود: یعنی با ناکامی‌اش در به‌دست آورن محدودیت مطلق چیزی که لاکان «فقر سوبژکتیو» می‌نامید، چیزی که ما را قادر می‌کند تا نگرانی و اضطراب روانکاو را دریابیم. بنابراین در سکوت بره‌ها لکتر نه به خاطر رابطه‌ای که با قربانیانش دارد، بلکه به‌خاطر رابطه‌اش با کلاریس استارلینگ، موجودی حقیقتاً آدمخوار است: رابطه آن‌ها تقلیدی از موقعیت روانکاو است، چرا که در این مبادله، لکتر به کلاریس کمک می‌کند تا بوفالوبیل را بگیرد و در عوض از کلاریس می‌خواهد که رازش را به او بگوید ــ چی؟ دقیقاً چیزی که بیمار [کلاریس] به روانکاو [لکتر] می‌گوید، همانا هسته وجودش است، تخیل بنیادین اوست (یا همانا گریستن بره‌ها). بنابراین *quid pro quo* (داد و ستدی) که از سوی لکتر به کلاریس پیشنهاد می‌شود این است: «من به تو کمک خواهم کرد، اگر بگذاری دازاین‌ات را بخورم!» نقطه مقابل رابطه تحلیلی مناسب عبارت است از این واقعیت که در ازای کار کلاریس، لکتر به او کمک می‌کندتا ردّ «بوفالوبیل» را بیابد.

لکتر به اندازه کافی خشن و وحشی نیست تا یک تحلیلگر لاکانی باشد: در روانکاوی ما باید به روانکاو پول بدهیم تا بگذارد ما *Dasein*مان را دو دستی تقدیم کنیم....

یادداشت‌ها

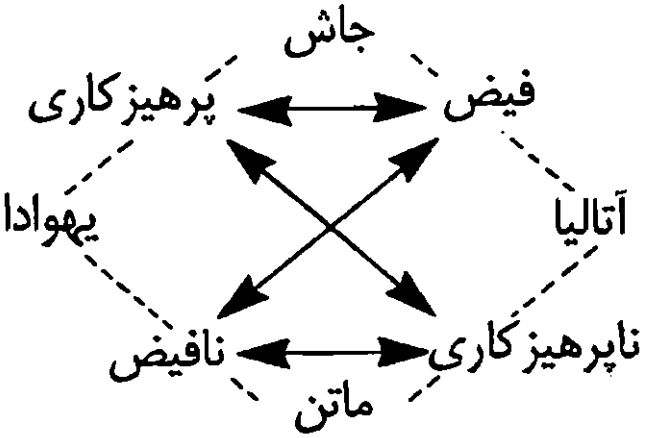
۱. یک دلیل تعهد شخصی هیچکاک به این فیلم این است که با وجود علاقهٔ انکارناپذیر هیچکاک به موفقیت تجاری، او مرد عوضی را بدون دستمزد کارگردانی کرد.

2. Eric Rhomer and Claude Chabrol, *Hitchcock, The First Forty-Four Films*, New York: Frederick Ungar, 1979.

۳. هیچکاک سینمای نسبت را به وجود می‌آورد، همان‌گونه که فلسفهٔ انگلیسی در بارهٔ فلسفهٔ نسبت است (ژیل دلوز، سینما ۱: حرکت ـ تصویر، لندن، ۱۹۸۶).

۴. مشخصهٔ دیگر الهیات ژانسنیستی این است که خدا هیچ‌گاه از طریق معجزه‌های آشکار در جهان مداخله نمی‌کند ــ با نقض کردن قانون طبیعت؛ فیض الهی از طریق معجزه تنها برای مؤمنان نازل می‌شود، در حالی که دیگران آن را همچون تصادف درک می‌کنند. این چرخه به ماهیت انتقالی فیض اشاره دارد: من یک معجزه ــ برای مثال نشانه‌ای از فیض الهی ــ را تنها تا آن حد که ایمان و اعتقادم اجازه می‌دهد در قالب یک اتفاق درک می‌کنم.

۵. برای توصیف منش شخصیت‌های اصلیِ *Athalie* به نشانه‌شناسی گریمزی توسل می‌جوییم:



تقابل اصلی میان ملکه آتالی که پرهیزکار است اما از فیض الهی هنوز نصیبی نبرده و کشیش عالی‌رتبه یهوادا است که مشمول فیض الهی قرار گرفته اگرچه چندان آدم پرهیزگاری نیست. جایگاه ماتن کاملاً روشن و منحصربه‌فرد است (او نه پرهیزگار است نه از فیض الهی چیزی نصیبش شده است، تجسم خالص و سادهٔ شیطان است) اما مشکلات زمانی پدیدار می‌شوند که موضوع سنتز آرمانی فیض الهی و پرهیزگاری مطرح می‌شود. هیچ یک از دو کاندیدای این سنتز ــ همسر یهوادا یعنی یهوشابث و خواهرزاده‌اش جاش وارث قانونی تاج و تخت یودا ــ مناسب نیستند: فضایل زنانهٔ یهوشابث (آمادگی برای مذاکره با دشمن و شفقت) او را برای ایفای نقش واسطهٔ خدا نامناسب می‌کند، در حالی که کمال ذاتی جاش او را بیش‌تر به یک ماشین ایدئولوژیک هیولا صفت تبدیل

کرده است تا یک موجود زندهٔ با فضیلت (و دقیقاً به همین دلیل است که آماده و مستعد خیانت و وطن‌فروشی است: او به یهوه خیانت می‌کند، درست همان‌گونه که در کابوس شبانهٔ یهوادا دیده‌ایم). آنچه در این ناممکنی دست یافتن به جایگاه بالاتر روشن می‌شود محدودیت‌های ذاتی فضای ایدئولوژیک است که تحلیل نشانه‌شناسی فیض الهی و پرهیزگاری آن را نشان داد: رابطهٔ میان فیض و پرهیزگاری، رابطه‌ای تعارض‌آمیز است، یعنی فیض الهی تنها می‌تواند در جامهٔ ناپرهیزگاری جلوه یابد.

۶. مشخصهٔ خداشناسی عقلانی (deism) فلسفی هیوم این است که نسخه‌ای ثالث از این شقاق را ارائه می‌کند. یک خداشناس عقلانی با جدیت تمام درصدد اصلاح اساسی مفهوم خداست، به ناچیزی و محدودیت ما در قبال ابعاد نامحدود او می‌پردازد و البته از آن به نتایج اساسی می‌رسد: هرگونه عبادت انسانیِ خدا، به مفهوم کوچک انگاشتن اوست، چرا که سطح او را به چیزهای قابل قیاس با ذات بشری تقلیل می‌دهد (با تقدیس و عبادت خداوند، ما در واقع خودخواهیمان را به او فرافکنده‌ایم، در نتیجه تنها راه محترم شمردن شأن خداوند این است که «می‌دانم خدا وجود دارد، اما به دلایل فوق نمی‌خواهم او را عبادت کنم، بلکه به سادگی از قواعد اخلاقی که در دسترس همه است تبعیت می‌کنم.» چه آن‌ها که ایمان دارند و چه آن‌ها که ندارند بر اساس خرد طبیعی ذاتیشان از این قواعد پیروی می‌کنند. با افزودن یک بُعد چهارم خداشناسی («می‌دانم که خدا وجود ندارد اما به دلایل گفته شده مجبور به پیروی از قواعد اخلاقی هستم که در دسترس همه است، چه آن‌ها که ایمان دارند، چه آن‌ها که ندارند...»)، بار دیگر به الگوی نشانه‌شناسی گریمزی باز می‌گردیم، جایی که چهار موقعیت می‌توانند در دو زوج متناقض و دو زوج متضاد نظم و ترتیب یابند.

۷. همانند داستان مشهورِ قرار ملاقات در سامارا، جایی که پیشخدمت به اشتباه نگاه غافلگیرکنندهٔ مرد را همچون یک تهدید مرگبار تعبیر می‌کند. نگاه کنید به فصل ۲ از اسلاوی ژیژک، ابژهٔ والای ایدئولوژی، لندن، ورسو، ۱۹۸۹.

8. 'Ah! je vois Hippolyte; / Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite' (Jean Racine, *Phédre*).

۹. نمونهٔ پیچیده و عالی تبادل نگاه در صحنهٔ استقبال در فیلم بدنام است، جایی‌که این نگاه میان اینگرید برگمن، کری گرانت و کلود رینز رد و بدل می‌شود.

10. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin, 1977, p. 84.

۱۱. لاکان غالباً به یک داستان کلاسیک در بارهٔ رقابت میان دو نقاش یونانی زئوکسیس و پاراسیوس اشاره می‌کند. در این رقابت پاراسیوس می‌برد. او بر روی دیوار یک پرده نقاشی می‌کند. زئوکیس رو به او می‌کند و می‌گوید: «خُب، حالا به ما نشان بده که پشت پرده چه کشیده‌ای.» در این‌جا چشم ما نه مسحور کیفیت قانع‌کننده و واقعی نقاشی، بلکه مسحور این توهم می‌شود که پردهٔ نقاشی شده نگاه خودش را به ما بازمی‌گرداند. آیا نمی‌توان چنین جذبه‌ای را در «پنجرهٔ عقبی» هیچکاک دید؟ پنجرهٔ سیاهِ رو به حیاط کنجکاوی جیمز استوارت را تحریک می‌کند تا پرده را کنار بزند و ببیند که چه چیزی پشت آن پنهان شده است. این دام تا آن‌جا کارگر است که او در آن حضور نگاه دیگری را تصور می‌کند، چرا که همان‌گونه که لاکان اشاره کرده است، شیء فی‌نفسه در ورای ظاهرش چیزی جز نگاه (gaze) نیست.

۱۲. برای شرح دقیق‌تر، به فصل ۴ کتاب کژ دیدن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان از منظر فرهنگ عامه، اسلاوی ژیژک، کمبریج، ۱۹۹۱ نگاه کنید.

۱۳. این‌جا یک همانندی ساختاری خودش را به رخ می‌کشد: چنین ظاهر رادیکال شبکهٔ نمادینی که تقدیر سوژه را با توجه به خصوصیات ذاتی‌اش تعیین می‌کند، تنها در برابر پس‌زمینهٔ جهان ــ کالا قابل درک است، جایی که تقدیر یک کالا، جریانِ تبادلِ آن همچون سطح ظاهری رادیکالِ خصوصیات ذاتی و مثبت آن است (ارزش بهرهٔ آن).

۱۴. این مرز را ناخدا اهاب در موبی‌دیک زیر پا گذاشته است. اهاب خوب آگاه است که موبی‌دیک ــ این موجود ناشناخته در حد کمال ــ تنها یک حیوان غول‌پیکر ابله است؛ اگرچه به زعم او نقابی واقعی از شیطان بر چهره دارد، و این‌که خداوند جهان را خلق کرده تا در آن نهایتاً رنج نصیب انسان شود.

۱۵. در نتیجه مرد عوضی به همان دلیل به عنوان یک فیلم جدّی ناکام می‌ماند که خانم و آقای اسمیت به عنوان یک فیلم کمدی ناکام مانده بود. تسلط بر جزئیات کمیک، به محض آن‌که مستقیماً درگیر فیلم کمدی می‌شود و چارچوب ژانر تریلر را رها می‌کند از دست می‌رود.

16. William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

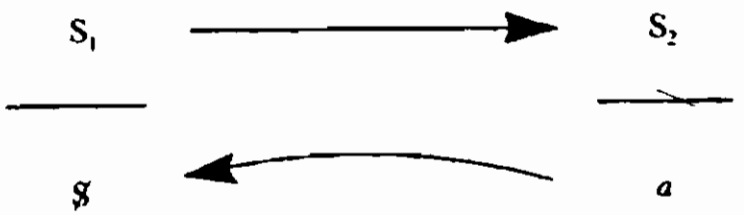
۱۷. استیون ریلو در کتاب آلفرد هیچکاک و ساخت «روانی» نشان می‌دهد که چگونه هیچکاک در برابر همهٔ فشارها، بر روی مجموعه‌ای از نکات تأکید دارد تا تماشاگر از بُعد تمثیلی این فیلم غافل بماند. او اصرار داشت که سام و لیلا جزو شخصیت‌های پرداخته شده و چند بُعدی فیلم نباشند. او می‌خواست آن‌ها وسیله‌هایی تخت و ساده برای پی بردن تماشاگر به معمای مادر نورمن باشند. او در تدوین نهایی، نمایی از ماریون را که قصابی شده و برهنه زیر دوش افتاده است حذف کرد، هرچند که همهٔ اطرافیانش اصرار داشتند این نما را به خاطر تأثیر تراژیک نیرومندش حفظ کند. درون محتوای روایتِ جهان داستانی، این عناصر بدون شک به بافت فیلم افزوده می‌شوند، در حالی که آن لحظه‌ای که سطح تمثیلی خود بازتابنده را توضیح می‌دهیم مشخص می‌شود که چرا این عناصر سطحی به نظر می‌رسند: آن‌ها اخلالی میان گفتگوی هیچکاک با تماشاگر هستند. دلیل دیگر این‌که چرا هیچکاک رابطهٔ میان سام و لیلا را سرد و پوچ نگه می‌دارد، تضاد و ناهمبستگی میان عشق و همکاری در فیلم‌های هیچکاک است (به مقدمهٔ این کتاب نگاه کنید)؛ از دههٔ ۱۹۴۰ به بعد، همکاری به‌نحوی فزاینده جلوی عشق یا هر نوع دیگری از رابطهٔ عاطفی را گرفت.

18. Leland Poague, 'Links in a Chain: *Psycho* and Film Classicism,' in Marshall Deutelbaum and Leland Poague, eds, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press, 1986.

19. see Ferdric Jameson, 'Allegorizing Hitchcok', in *Signatures of the Visible*, New York; Routledge 1990.

20. Jacques Lacan, 'Kant with Sade', *October* 51 (Winter, 1990).

۲۱. یک لاکان‌شناس می‌تواند به راحتی در این طرح یک پیش الگوی «گفتار ارباب» را از شبکهٔ چهار گفتار متمایز کند.



ارادهٔ معطوف به لذتی (V) که نگرش ارباب (S_1) را مشخص می‌کند توسط عامل گفتار ــ سادیست ــ در سطحی آشکار بر عهده گرفته می‌شود، در حالی که نقطهٔ مقابل آن، $\$$ دیگریِ اوست، قربانی شخصی که سادیست «رنج بودن» را به او اعطا کرده است. در سطح پایین‌تر، نشانه‌ها جایشان را عوض می‌کنند($\$ \diamond a$ نه $a \diamond \$$) چرا که همان طور که لاکان گفته است، انحراف سادی فرمول فانتزی را وارونه می‌کند: برای مثال مواجهه سوژهٔ در بند با ابژه ــ علت میل او.

۲۲. لاکان در سمینارش در بارهٔ «انتقال»، این تفاوت اساسی میان روان‌نژندی (هیستری) و انحراف و نسبتش با نظم اجتماعی را توضیح می‌دهد: تا آن‌جا که هیستری مقاومت نسبت به استیضاح اجتماعی را مشخص می‌کند و تا آن‌جا که هویت خاص اجتماعی را بر عهده می‌گیرد، «ویرانگر» و «مخالف خوان» خوانده می‌شود، در حالی که انحراف در ذات ساختارش «سازنده» است و می‌تواند به سادگی در خدمت نظم اجتماعی قرار گیرد.

۲۳. این‌جا به تحلیل کریستین متز از «دال خیالی» در روانکاوی و سینما نظر داشته‌ایم.

۲۴. دیدن این که چگونه این موضوع ما را به مسئله‌زایی ژانسنسیتیِ تقدیر از پیش معین باز می‌گرداند، کار ساده‌ای است.

۲۵. رابین وود این تغییر گام را نشان داده است. اگرچه چشم‌انداز او محدود به ذهنی شدن است. به همین دلیل او این تغییر گام را به عنوان نقطه ضعف فیلم می‌شمرد، یا به تعبیری همچون خطای فیلم که از روایت رایج کارآگاهی و فرمول کشف معما دور می‌شود.

26. George Seslen, *kino der Angst*, Rowhit, 1980.

۲۷. این رابین وود بود که هوشمندانه و برای نخستین بار با جزئیات کامل این صحنه را شرح داد.

۲۸. نگاه کنید به مقاله ملادن دالر در بارهٔ خرابکاری در همین کتاب.

۲۹. چنین پیش‌درآمد بخش نخست روانی واقعاً وجود دارد: بسیار رازمایه‌های آن را می‌توان در فیلم تلویزیونی هیچکاک یک مایل بیش‌تر برای رفتن تشخیص داد.

۳۰. ترفند دیگری برای واژگون کردن پایان روایتی کلاسیک در فیلم عاشق شدن اولوگروزیاد با بازی رابرت دنیرو و مریل استریپ دیده می‌شود. پایان این فیلم به شکلی چکیده تمام اشکال گره‌گشایی‌های ممکن ماجرای عاشقانه در تاریخ سینما

را در خود دارد: زوج زیر فشار محیط از هم جدا می‌شوند. زن در آستانه خودکشی است. پس از آن‌که رابطه‌شان از هم می‌پاشد، تصادفاً یکدیگر را می‌بینند و متوجه می‌شوند که با این که همچنان عاشق یکدیگرند ولی دیگر امکان رسیدن به همدیگر را ندارند. سرانجام در پایان فیلم در یک مترو به سوی یکدیگر می‌دوند و به نظر می‌رسد که بالاخره به همدیگر می‌رسند. زیبایی فیلم در این بازی با رمزگان فیلم‌های عاشقانه نهفته است. به نحوی که تماشاگر بالاخره مطمئن نمی‌شود که آنچه دیده است، گره‌گشایی پایانی فیلم است یا خیر. آنچه عاشق شدن را یک فیلم پست‌مدرنیستی می‌کند این رابطه بازنمایانه تاریخ سینما و بازی آن با انواع پایان‌های روایتی در تاریخ سینما است.

۳۱. تغییر روایتی از سنت قابل توجه و با قدمتی برخوردار است. از فلوت سحرآمیز موزار شروع می‌شود. پس از یک سوم روایت (جایی که ملکه نایت، تامینو را مأمور می‌کند تا دختر زیبایش پامینا را از ساراسترو همسر سابق ملکه و پدر پامینا تحویل بگیرد) ساراسترو به شکلی شگفت‌انگیز به شمایلی از اقتدار خردمند تبدیل می‌شود. بنابراین حالا تأکید بر آزمایش زوج تحت نظارت و سرپرستی خیرخواهانه ساراسترو است به همین دلیل می‌توان فلوت سحرآمیز را سرمشق فیلم‌های دهۀ ۱۹۳۰ هیچکاک دانست. و حتی می‌توان گفت که روانی از مسیر منتهی‌الیه فلوت سحرآمیز در جهت مخالف می‌گذرد.

چنین تغییری در فرهنگ معاصر نیز مشاهده می‌شود. مشخصاً در قلب آنجل آلن پارلر، جایی که روایت کارآگاهی به یک داستان ماوراءالطبیعه تغییر ماهیت می‌دهد. کاربرد مناسب تغییر روایتی می‌تواند توان بالقوۀ انتقادی ـ ایدئولوژیک عظیمی را از خلال عرضه و نمایش ضرورت رها کند، چرا که این منطق درونی فضای روایتی ما را به یک سطح ظاهری ناپیوسته پرتاب می‌کند.

۳۲. نگاه کنید به مقاله میشل شیون در بارۀ روانی در همین کتاب.

۳۳. یکی از پیچش‌های کلیشه‌ای فیلم‌های تریلر، افزودن یک به پایان فیلم است که تصویری غلط از آنچه دیده‌ایم را باعث می‌شود. برای مثال در فیلم کوتاهی از مجموعه فیلم‌های تلویزیونی هیچکاک، جایی که زنی سرانجام همسایه‌اش را می‌کشد، همسایه‌ای که او به عنوان مزاحم تهدیدکنندۀ ناشناس شناسایی‌اش کرده است ــ در حالی که پیچش نهایی در همین لحظه از راه می‌رسد. هنگامی که او کنار

جسد همسایه نشسته است، تلفن زنگ می‌زند و همان صدای تهدیدکننده آشنا از آن سوی خط به گوش می‌رسد، صدایی که با خنده زننده‌ای همراه است.

34. Lacan, *The Four Fundamental Concepts Psychoanalysis*, p. 103.

۳۵. نگاه کنید به تحلیل درخشان استیفن هیث از این صحنه «مستقیم نگاه کن» در کتاب سینمای امریکا، جلد ۲، به ویراستاری ریموند بلور.

۳۶. حتی در تلریری همچون دستگیری یک دزد، ما می‌توانیم همین جلوهٔ مشابه را در پایان فیلم ببینیم: هنگامی که پرهیب سایه گون کری گرانت، وارد نمای «زاویه دید خدا» از باغی می‌شود که در آن میهمانی‌ای برگزار می‌شود. جلوه و تأثیری مشابه نیز در طول عمل جنسی میان میکی رورک و لیزا بونت در فیلم قلب آنجل ساخته آلن پارکر رخ می‌دهد.

۳۷. این باز مضاعف‌سازیِ تأملی دقیقاً همان چیزی است که لاکان به (سوء) قرائتش از مفهوم *Vorstellungs-Repräsentanz* فرویدی می‌افزاید. این مفهوم در فروید این واقعیت ساده را تعیین می‌کند که رانه وابسته به بیولوژی صرف و ناب نیست، بلکه رانه همواره توسط بازنماینده‌های روان‌پریشانه‌اش صورت‌بندی می‌شود (فانتزی ـ بازنمایی ابژه‌ها و صحنه‌هایی که رضایت و خشنودی آن را به نمایش می‌گذارد)؛ یعنی این که *Vorstellungs-Repräsentanz* بازنمایندهٔ رانهٔ درون آپاراتوس روان‌پریشانه است. برعکس، نزد لاکان *Vorstellungs-Repräsentanz* بازنماینده (جانگهدار) چیزی است که عرصه بازنمایانه آن را کنار می‌گذارد، یعنی نماینده و بَدَل بازنمایی مفقوده است (یا همان میل سرکوب‌شده آغازین): «این دقیقاً همان منظور من است، همان چیزی که از طریق بازنمایندهٔ بازنمایی در ترجمه *Vorstellungs-Repräsentanz* می‌گویم (Lacan, *The Four Fundamental Concepts*).

۳۸. چنین ممنوعیتی دقیقاً همان ایدهٔ دموکراسی را که توسط کلود لِفورت شرح داده شده، تعیین می‌کند: به زعم لفورت، در دموکراسی، مکان قدرت طبق تعریف تهی و خالی است، یعنی این که قدرت یک مکان نمادین ناب است که هیچ سوژه واقعی مجاز به اشغال آن نیست.

۳۹. ضمیمه سطحی آن شاید در نگرش یهودی ـ مسیحی‌ای دیده شود که تحت عنوان «وجدان عصر نویی» بروز یافته است.

40. Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York: Ballantine, 1984, p. 440.

۴۱. برای نمونه در خیل محصولاتی که به این نوع تعلق دارند می‌توان به فیلم علمی ـ تخیلی‌ای اشاره کرد که داستانش دربارهٔ یک زیردریایی اتمی در حوالی میدوی در سال ۱۹۷۲ است. ناگهان غشایی ابر مانند بالای زیردریایی را فرا می‌گیرد و زیردریایی به ۳۰ سال قبل‌تر پرتاب می‌شود، یعنی پیش از نبرد میدوی. پس از چندی ناخدا تصمیم می‌گیرد که به وظایف میهن‌پرستانه‌اش عمل کند و وارد جنگ میدویی شود. به تعبیری وارد قلمرو ممنوعه شود و گذشتهٔ خویش را تغییر دهد. در همین زمان است که بار دیگر سر و کله آن ابر پیدا می‌شود و زیردریایی به زمان حال پرتاب می‌شود.

۴۲. این‌جا بیولوژی استعاره تقریباً کاملی از این جایگاه پارادوکسیکال سوژه است.

۴۳. در باب این ایدهٔ حلقهٔ مفقوده نگاه کنید به فصل ۵

Žižek, *For They Know Not What They Do*.

۴۴. در روانی علاوه بر نورمن، دو تجسم دیگربودگی مطلق نیز وجود دارد. اگرچه آن‌ها بعداً رام می‌شوند، یعنی این‌که دیگربودگیشان در قالب قانون به نمایش می‌گذارد: نخست پلیسی با عینک سیاه که در جاده سر راه ماریون ظاهر می‌شود و دومی آربوگاست. در مورد نخست، پلیس همچون مانعی سر راه فرار ماریون ظاهر می‌شود و در مورد دوم نیز آربوگاست برای نخستین بار همچون مزاحمی در میان مکالمه میان سام و لیلا ظاهر می‌شود.

۴۵. این‌جا باید یادی از لزلی بریل کرد که نشان داد چگونه حواشی پیرامون جهان هیچکاک توسط خطوط رمانس ترسیم می‌شود. یعنی این‌که زوج‌هایی که تصادفاً مجبورند سفری را طی کنند باید وانمود کنند که زن و شوهر یا عاشق و معشوق هستند. همین نقش بازی کردن باعث می‌شود تا آن‌ها به عشقی حقیقی دست یابند.

46. Elizabeth Weis, *The Silent Scream*, London: Associated University Presses 1982, pp. 136-46.

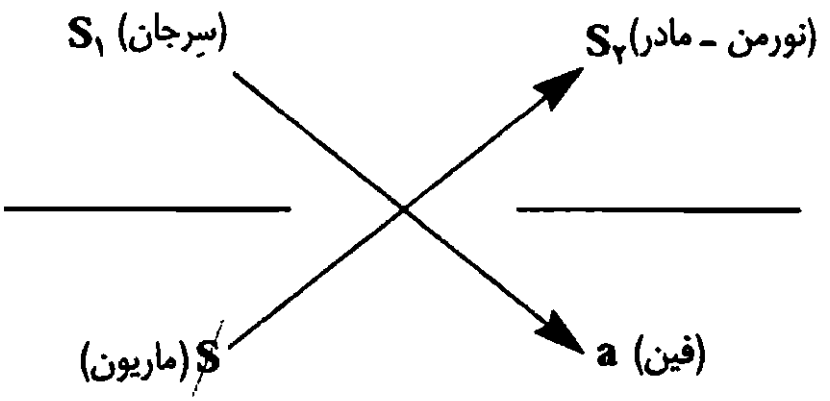
47. Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, New York and London: Methuen, 1988, p. 38.

48. Ibid., p. 40.

۴۹. این تئاتری و نمایشی بودن افراطی اَعمال سِرجان باعث می‌شود تا ما با نقش صحنه در جنایت! و همچنین حیاط در پنجره عقبی همانندسازی کنیم: در پنجره عقبی جیمز استوارت تنها زمانی قادر می‌شود با کریس کلی ارتباط برقرار کند که او در حیاط و آن سوی در ظاهر می‌شود، یعنی زمانی که گریس کلی وارد چارچوب فانتزی او می‌شود: مثل سِرجان، که تنها تا زمانی می‌تواند با یک زن ارتباط داشته باشد که او وارد جهان بازی و نمایش شده باشد، نمایشی که سِرجان قصد دارد بنویسد.

۵۰. به همین دلیل می‌توان گفت که روانی برداشتی نهایی از مضمون «انتقال گناه» است. مبادلهٔ نمادینی که جنایت هیچکاکی را تعریف می‌کند. یعنی این که طبق یک قاعده در فیلم هیچکاک جنایت به خاطر شخصی دیگر انجام می‌شود.

۵۱. این نکته را در نظر بگیرید که به‌زعم لاکان، جایگاه کنش از آنِ *objet petit a* است. در پایان روانی، نورمن به میانجی و واسطه‌ای تبدیل می‌شود که از خلالِ آن دانش ــ فرامن مادر نورمن صحبت می‌کند. این گذرِ مضاعف (از سِر جان به فین، از ماریون به نورمن) را به راحتی می‌توان در خطوط متقاطعی تعبیه کرد که لاکان در شبکه گفتار ــ Discourse ــ نشان می‌دهد.



۵۲. برای شناختِ نظریه‌های متحرک هیچکاکی نگاه کنید به

Žižek, *Looking Awry*, pp. 93-7.

۵۳. نگاه کنید به

François Truffaut, *Hitchcock*, London: Panther, 1969, pp.343-6.

۵۴. نگاه کنید به
Raymond Bellour, 'Psychosis, Neurosis, Perversion', in Marshall Deutelbaum and Leland Poague, eds, *A Hitchcock Reader*, pp. 311-31.

۵۵. در ارتباط با رابطه عرفانی با خدا همچون چیز، لاکان می‌گوید: برای پریشان کردن چشم متفکر او با چشمی که خداوند با آن به او نگاه می‌کند، باید قطعاً در کیف منحرف سهیم شود.

۵۶. نگاه منحرف چیز برای نخستین بار در نقد عقل عملی کانت مطرح می‌شود: در آخرین پاراگرافِ بخش نخست، این پرسش مطرح می‌شود که چرا خداوند جهان را به نحوی خلق کرده است که **خدای عالی** برای ما غیرقابل شناخت می‌شود، برای ما انسان‌های محدود که نمی‌توانیم کاملاً به او پی ببریم؟

57. Sigmund Freud, 'Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Schreber)', in *Case Histories* II, Harmondsworth: Penguin 1979, p. 156.

58. Ibid.

۵۹. پاسخ مشهور آبراهام لینکلن به تقاضایی که دنبال خواسته‌ای خاص بود: «به عنوان رئیس جمهور، من بجز چشمان قانونی، چشمی دیگر ندارم، به همین دلیل نمی‌توانم تو را ببینم.»

۶۰. طبق نظر لاکان، میان اودیپ و یوکاستا، تفاوتی مهم وجود دارد: اودیپ بر آنچه انجام می‌دهد واقف نیست، در حالی که مادرش، تمام مدت می‌داند که معشوق جنسی او پسرش است ــ در واقع منبع لذت مادر دقیقاً ناآگاهیِ اودیپ است. آن تز بدنام در باب رابطه صمیمانه و نزدیک میان لذت زنانه و ناآگاهی واجد بعد جدید بین الاذهانی می‌شود: زنان تا هنگامی لذت می‌برند که دیگری آن‌ها (مردان) بدان واقف نشوند.

۶۱. ما با یک واژگونگی مشابهی در شمار زیادی از داستان و فیلم‌های پلیسی روبروییم: لحظه‌ای که زنِ افسونگر خودش را ذهنی می‌کند (Subjectivize). در ابتدا او خودش را از زاویه دید محیط اجتماعی (مردانه)اش عرضه می‌کند و همچون ابژهٔ مرگبار جاذبه‌ای ظاهر می‌شود که تباهی به بار می‌آورد و پشت زندگی‌های ویران شده، «پوسته‌های خالی» بر جای می‌گذارد. هنگامی که ما سرانجام به زاویه دید او تغییر پیدا می‌کنیم، مشخص می‌شود که او خودش

نمی‌تواند بر جلوه‌ها و تأثیرات «آن چیزی که در او بیش از خودش است» غلبه کند، یعنی جلوه‌های ابژه درون خودش ــ او به اندازه مردان اطرافش قربانی بی‌یار و یاور **تقدیر** است.

۶۲. این البته عقب‌افتادگی تکنیک فیلم بود که نهایتاً مسئول چنین بیانی است در آن زمان، به لحاظ تکنیکی امکان پنهان‌کردن تمایز میان شمایل و پس‌زمینه‌اش وجود نداشت.

۶۳. این‌جا حتی می‌توان وسوسه شد و گفت که این نما راز افلاطون‌گرایی را آشکار می‌کند. تنها راه جداکردن سکون مطلق، ثابت ماندن بر روی نگاه دیگری همچون نقطه‌ای ساکن و بدون حرکت در تصویر است.

۶۴. بنابراین شباهت میان نمای صورت آریوگاست و نمای چهره هنری فاندا در آینه شکسته در فیلم مرد عوضی کاملاً توجیه می‌شود: در هر دو مورد، نمای نقطه دید متعلق به **چیز** است. به مقاله رناتا سالکل در همین کتاب نگاه کنید.

۶۵. در فیلم بر سر بیبی‌جین چه رفت؟ ساخته رابرت آلدریچ، فیلمساز می‌کوشد تا از طریق فیلمبرداری صحنه‌ای که بت دیویس موشی را روی سینی جون کرافورد می‌آورد، همین نمای زاویه دید **خدا** را تکرار کند، در این‌جا «لکه» خود موش مرده است که هنگامی که سر سینی باز می‌شود، مرئی می‌شود.

۶۶. توجه به این نکته جالب است که چگونه هیچکاک به فصل مشابهی از نماهای یکی از فیلم‌های دهۀ ۱۹۳۰ اش متوسل می‌شود، در صحنه تله موش در فیلم قتل! در لحظه‌ای مهم، هنگامی که فین ــ قاتل ــ در آستانه پا گذاشتن به تلۀ سِر جان است. سر جان و فین در حال اجرای صحنه‌ای از نمایش سِر جان هستند: هنگامی که فین به محل از پیش طرح شده در نمایشنامه می‌رسد، جایی که او در آن مجبور به اعتراف به گناهش می‌شود، هیچکاک ناگهان روال نما / نمای معکوس رایج را قطع می‌کند و دوربین 'زاویه دید خدا' را بر می‌گزیند و به ما قهرمانان را از بالا نشان می‌دهد. به دنبال این نمای عجیب بلافاصله یک نمای از روی شانه سوبژکتیو فین می‌آید، که در حالتی عصبی صفحات نمایشنامه را ورق می‌زند تا ببیند در صفحه بعد نمایشنامه چه نوشته شده است (در واقع بداند که سِر جان چقدر در بارۀ ماجرای قتل می‌داند). برای شناخت بهتر این فیلم نگاه کنید به مقاله آلنکا زوپانچیچ در بارۀ این فیلم در همین کتاب.

67. Jean Narboni, 'Visages d'Hitchcok', in *Cahiers du cinema, hors - série* 8, *Alfred Hitchcock* Paris, 1980, p. 33.

۶۸. شباهتی ساختاری میان این صحنه و صحنهٔ تله موش در هملت لارنس اولیویر وجود دارد: در فیلم اخیر، طناب نامرئی، دو گره‌گاهش را به هم متصل می‌کند: یعنی صحنه و پادشاه را. صحنه، جایی که «حقیقت» در بارهٔ مرگِ پدر هملت در شکلی از داستان آشکار می‌شود که به «دیدگاه خدا» مادیت می‌بخشد. به همین دلیل است که این صحنه همچون نخستین گره‌گاهی عمل می‌کند که پیرامون آن دوربین در یک نمای متحرک طولانی می‌چرخد؛ لکهٔ قبیح در تصویر، البته پادشاه قاتل در میان جمع است ــ لحظه‌ای که او حقیقت در باب جنایتش را در صحنه باز می‌شناسد، او تبدیل به دومین گره‌گاهی می‌شود که دوربین پیرامونش می‌چرخد. نگاه کنید به مقالهٔ زوپانچیچ در همین کتاب.

69. See Slavoy Žižek, *For They Know Not what They Do.*

70. Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 103.

۷۱. فیلمی که برای لاکان شناخته شده بود و در سمینارش در بارهٔ انتقال به آن اشاره کرده‌اند.

72. Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock,* Landon, Faber & Faber.

73. Lacan, *Le Seminar, Liver* VIII, *Le Transfer.*

۷۴. برای آن‌هایی که روانکاوی چیزی نیست مگر Cogito دکارتی.

75. J.P Telotte, *Voices in the Dark*: The *Narrative Patterns of Film Noir,* Urbana, University of Illinois Press, 1989.

۷۶. چنین تکرار مشابهی را می‌توان در فیلم مراکش ساخته جوزف فن اشترنبرگ هم دید: در ابتدای فیلم، مارلنه دیتریش، زن افسونگر فیلم، به شکلی تحقیرآمیز به زنان پابرهنه‌ای می‌نگرد که کاروان لژیونرها را به سمت صحرا همراهی می‌کنند، تا در کنار محبوبانشان باقی بمانند. در پایان خود او نیز به همین زنان می‌پیوندد، چرا که تنها عشق حقیقی‌اش در دسته لژیونرها است.

۷۷. نگاه کنید به تلوت صفحه ۱۷: جدا از تمهید فلاش بک / صدای روی تصویر، دوربین سوبژکتیو به زاویهٔ دیدی تأکید می‌کند...

واژه‌نامهٔ ویراستار

چیز **Thing**

لاکان واژهٔ **چیز** را در دو زمینهٔ کاملاً متفاوت به‌کار می‌برد. اما آنچه در قرائت ژیژک از لاکان مرکزیت دارد، کاربرد **چیز** در زمینه کیف است. در این‌جا **چیز**، یا به تعبیر فرویدی‌اش *das Ding* ابژهٔ میل است. ابژهٔ گمشده‌ای است که باید پیوسته از نو پیدا شود، همان **دیگری** فراموش شدنی و پیشا تاریخی است، یا همان ابژهٔ میل زنای با محارم: مادر. اصل لذت همان قانونی است که سوژه را در فاصله‌ای معین از **چیز** نگه می‌دارد و باعث می‌شود که سوژه پیرامون آن بچرخد بی‌آن‌که به آن دست یابد. بنابراین **چیز** برای سوژه همچون **امر خیر مطلق** عرضه می‌شود، اما اگر سوژه از اصل لذت تخطی کند و به این **امر خیر** دست یابد همچون امری دردناک / شیطانی تجربه می‌شود، چرا که سوژه نمی‌تواند خیر غایی و مطلقی را تحمل کند که **چیز** برای او به ارمغان آورده است. پس مایه خرسندی است که **چیز** معمولاً دسترس‌ناپذیر است. پس از سمینار ۶۰ـ۱۹۵۹ واژهٔ *das Ding* به کل از آثار لاکان محو شد. اما در عوض یکی از کلیدی‌ترین اصطلاحات روانکاوی لاکانی جایگزین آن شد، یعنی *object petit a* که تا حدودی تداعی‌کننده همان مفهوم *das Ding* بود. *object petit a* توسط رانه فراگرفته می‌شود و همچون علت میل قلمداد می‌شود، درست همان طور که پیشتر *das Ding* به عنوان علت بنیادی‌ترین شور و عواطف انسانی قلمداد می‌شد.

سینتوم و سیمپتوم Sinthom & Symptom

سیمپتوم شکلی از ارتباط است که به بدن واگذار می‌شود و بنابراین برای سوژه ناشناس باقی می‌ماند. سیمپتوم در مقام یک کنش ارتباطی به حوزهٔ **امر نمادین** تعلق دارد و به همین دلیل توسط **دیگری** تفسیر می‌شود. بنابراین سیمپتوم رابطه انتقال و باور به کارایی **دیگری بزرگ** را مسلم فرض می‌کند. در ابتدا شیوه درمان لاکانی معطوف به زوال نمادین سیمپتوم بود: به محض این‌که سیمپتوم تفسیر می‌شد، پیام آن هم شنیده می‌شد و به همین علت هم از بین می‌رفت. اما سیمپتوم در عین حال مکانیسمی است که به کمک آن سوژه که برای خودش ناشناس است، کیف و لذت خودش را سامان می‌بخشد. سوژه «سیمپتومش را بیش از خودش» دوست دارد و به همین دلیل برای او ناممکن است که آن را رها کند. عبارت «از سیمپتوم خودت لذت ببر» در آثار ژیژک به این وضعیت اشاره می‌کند. در نتیجه گرایش درمانی به سمت فانتزی معطوف می‌شود. فانتزی همچون بُعدی از سیمپتوم که در آن کیف صورت‌بندی می‌شود. بعدها لاکان ایدهٔ سیمپتوم به مثابه سینتوم را بازخوانی کرد. سینتوم عاری از بُعد نمادینی که سیمپتوم را می‌سازد بر **امر واقعی** و **خیالی** تمرکز می‌کند. سینتوم یک نشانه جسمانی هولناک یا یک گواه صرفاً خاموش است که بر یک لذت مشمئزکننده شهادت می‌دهد، بی‌آن‌که چیز یا کسی را بازنمایی کند. به سوژه فرمان داده می‌شود تا با سیمپتوم به مثابه پیوندش با **امر واقعی** کیف همانندسازی کند.

رانه Drive

لاکان در نوشته‌هایش بر همان تمایز مشهور فرویدی میان **رانه** و غریزه (instinct) تأکید داشت. اگرچه مترجم اولیه متون فروید به انگلیسی، با از بین بردن این تمایز در زبان انگلیسی و انتخاب واژه instinct برای هر دو اصطلاح، باعث بدفهمی‌های فراوانی نسبت به این مفهوم شد. به زعم فروید مشخصه

متمایز جنسیت انسانی، برخلاف زندگی جنسی دیگر حیوانات این است که توسط هیچ غریزه‌ای صورتبندی و قاعده‌مند نمی‌شود، بلکه این رانه‌ها هستند که آن را می‌سازند. در حالی که غریزه به یک **نیاز** پیشازبانی اسطوره‌ای اشاره دارد، رانه کاملاً از قلمرو بیولوژی به دور است. رانه با نیازهای بیولوژیک کاملاً متفاوت است و به همین دلیل نیز هرگز ارضاء نمی‌شود. در عین حال رانه معطوف به هیچ ابژه‌ای نیست، اگرچه همیشه پیرامون آن می‌چرخد. لاکان معتقد بود که قصد و نیت رانه رسیدن به یک هدف مشخص نیست (مثلاً یک مقصد غایی) بلکه دنبال کردن و جستجو کردن هدف است، خود مسیر است، یعنی گشتن و چرخیدن پیرامون ابژه. به همین دلیل رانه به دنبال ارضاء کامل نیست، بلکه قرار گرفتن در مسیر دوّار جستجو است. رانه مأخذ اصلی کیف است، یعنی همان حرکت پیوسته و تکراری این مدار بسته.

فانتزی Fantasy

شیوه‌ای که روان به کمک آن رابطه‌اش را با کیف تثبیت می‌کند. فانتزی، نقطه مخالف، واقعیت نیست: برعکس، چیزی است که به آنچه ما آن را واقعیت می‌خوانیم ساخت می‌دهد و حاشیه‌ها و لبه‌های میل را تعیین می‌کند. در عین حال، فانتزی، گریزان از واقعیت نیست، بلکه مملو از کیف تروماتیکی است که واقعیت به سرکوب آن کمک می‌کند. فرمول ریاضی لاکان از فانتزی یعنی a ◇ $ به این نکته اشاره دارد که فانتزی سوژهٔ خط خورده ($) را از فقدان آن یا شکاف امر واقعی محافظت می‌کند.

نمایه

آربوکل، فتی، ۳۸

آرنت، هانا، ۸۸

آرنولد، آنتون

آریستوفان، ۳۲۰، ۳۲۲

آقا و خانم اسمیت، ۱۶۳، ۲۹۵

آگراندیسمان، ۷۷

آلدریچ، رابرت، بر سر بیبی جین چه رفت؟، ۳۷۴

آلن‌پو، ادگار، ۱۶۵، ۲۹۸

آنتونیونی، میکل آنجلو، ۷۱

آواز هند، ۲۸۱، ۲۸۵

ارسطو، ۲۴۵

اسپوتو، دانلد، ۶۱، ۶۷، ۲۰۸، ۲۱۰

استرنبرگ، جوزف فن، ۱۹۸

اسکات، ریدلی، ۱-۳۰۰

اعتراف می‌کنم، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۲، ۲۶۱، ۳۶۰

افلاطون، ۷۱، ۲۳۷، ۲۴۰، ۳۲۲

الیوت، تی. اس، ۲۰

انجمن شاعران مرده، ۶-۱۴۵

اوستین، جین، ۲۱۵

اولیویر، لارنس، ۳۷۵

ایوری، تِکس، ۴۱

باختین، میخائیل، ۳۱۲

باران سیاه، ۱-۳۰۰

بازن، آندره، ۴-۲۸۳

باگدانُویچ، پیتر، ۱۸۶

بالارد، جِی. جی.، امپراتوری خورشید، ۱-۳۰۰

بانو ناپدید می‌شود، ۳-۲۲، ۲۶، ۳۰-۲۹، ۳۴، ۸-۴۷، ۶۳، ۷۷، ۱۶۶، ۱۹۸، ۳۲۸

بدنام، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۳۱، ۴۷، ۳-۵۰، ۶۷، ۷۸، ۸۹، ۹۷، ۱۸۰، ۲۱-۲۱۷، ۲۷۶، ۲۸۲، ۳۰۰، ۳۶۵، ۳۷۳

بریل، لزلی، ۳۷۱

بلور، ریموند، ۲۱، ۵۶، ۹۷، ۱۱۱، ۱۵۶، ۱۷۲، ۲۷۰، ۲۸۰، ۳۳۳، ۳۷۰

بتام، جرمی، ۲۰۶

بونیتزر، پاسکال، ۳۷، ۷۹، ۱-۱۹۰، ۱۹۵، ۲۱۷، ۲۵۱، ۲۷۷، ۱۹۵، ۲۱۷

بیگانگان در قطار، ۲۴، ۷-۲۶، ۷۰-۶۹، ۶-۷۵، ۷۸، ۱۰۰، ۱۷۹، ۱۸۱، ۲۶۱، ۳۴۹

پارکر، آلن، ۳۷۰
پدرخوانده، ۳۲
پردهٔ پاره، ۲۵، ۵۶، ۳۰۳، ۳۰۸، ۳۱۱
پرندگان، ۲۴، ۲۸، ۵۶، ۶۷، ۸۲، ۱۰۰، ۱۷۴، ۲۷۶، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۵۳
پنجره عقبی، ۱۱، ۲۴، ۲۶، ۴۱، ۵-۴۴، ۸-۴۷، ۲-۵۱، ۵۶، ۱۶۱، ۱۸۹، ۱۹۱، ۶-۲۰۵، ۲۲۳، ۲۲۵، ۹-۲۲۸، ۲۳۳، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۷۶، ۳۰۳، ۳۱۴، ۳۳۸، ۳۶۶، ۳۷۲

ترمیناتور، ۲۰، ۳۵۴
تروفو، فرانسوا، ۵۴، ۵۹، ۶۱، ۷۶، ۱۲۵، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۰۸، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۸۲، ۳۴۲، ۳۴۵
تلوت، جی پی، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۷۵
توطئه خانوادگی، ۲۵، ۹۷

جادوگر شهر اُز، ۳۲۳
جنون، ۵-۲۴، ۵۰
جوان و بی‌گناه، ۲۳، ۳۰، ۵۰، ۵۴، ۱۱۳
جیمز، هنری، ۱۸۶، ۲-۲۱۰، ۳۳۵
جیمسن، فردریک، ۲۱، ۳۲، ۸۱، ۱۵۲

چاپلین، چارلی، ۳۸، ۲۸۳
چندلر، ریموند، ۷۲، ۹۲
حرف م را به نشانه مرگ بگیر، ۹۷، ۱۸۸، ۲۲۹، ۳۰۳
حق السکوت، ۲۸، ۵۱، ۵۵، ۲۹۸
خبرنگار خارجی، ۲۴، ۲۶، ۳۱، ۶-۴۵، ۷۷، ۱۵۸، ۱۹۱
خرابکاری، ۴-۲۳، ۹۰-۱۸۵، ۱۹۳، ۳۶۸
خرابه‌کار، ۲۸، ۵۰-۴۹، ۵۴، ۹۲، ۱۰۹، ۱۵۸، ۱۶۲، ۵-۱۶۴، ۸-۱۶۷، ۱-۱۷۰، ۱۸۰، ۹-۲۹۸، ۳۰۳
خیلی محرمانه، ۳۱۰

دردسر هری، ۴۶، ۳۱۴
دریدا، ژاک، ۲۰، ۱۵۷، ۲-۱۶۱، ۱۶۴
دستگیری دزد، ۱-۱۸۰
دکارت، رنه، ۴-۲۳۲، ۲۴۱
دلوز، ژیل، ۳۳، ۱۲۴، ۳۰-۱۲۹، ۷-۱۵۶، ۶۱-۱۵۹، ۴-۱۶۳، ۸-۱۶۷، ۱۷۰، ۱۹۱، ۲۹۴، ۳۶۳
دوراس، مارگریت، ۲۸۰، ۲۸۴
دورگنات، ریموند، ۱۹۳، ۲۰۸، ۳۵۵

راسین، ژان، ۷-۲۹۵
ریلو، استیون، ۳۲۰، ۳۶۷
ربه‌کا، ۲۳، ۳۱
رنوار، ژان، ۱۹۱
روانی، ۲-۱۱، ۲۲، ۲۴، ۳۱، ۵۰، ۵۵، ۶۷، ۷۰، ۷۳، ۸۲، ۱۵۶، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۵، ۸-۱۸۷، ۱۹۳، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۳۲، ۲۵۳، ۲۵۷، ۲۶۱، ۵-۲۶۴، ۲۷۱، ۴-۲۷۳، ۲۷۶، ۲۸۱، ۷-۲۸۴، ۲۸۹، ۲۹۷، ۳-۳۰۲، ۳۰۶، ۳۰۹، ۵-۳۱۳، ۳۱۷، ۲۳-۳۱۹، ۶-۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۳۴،

۳۳۶، ۳۳۸، ۱-۳۴۰، ۳۴۴، ۸-۳۴۶، ۳۵۱،
۶-۳۵۴، ۱-۳۶۰، ۹-۳۶۷، ۲-۳۷۱
روتمن، ویلیام، ۱۴۲، ۳۰۲
رومر، اریک، ۱۹۰، ۹-۲۱۸، ۲۲۵، ۲۸۴
ری، نیکلاس، ۲۲۰

زیر برج جدی، ۲۳، ۳۴، ۱۹۹، ۳۳۸

ژیژک، اسلاوی، ۶، ۸، ۱۵، ۳۴، ۷۱، ۱۵۴،
۱۶۵، ۶-۳۶۵

ساتو، تادانو، ۳۹
ساد، مارکی دو، ۱۳۹، ۲۹۶، ۳۰۴، ۷-۳۰۶
سارتر، ژان پل، ۱۱۱، ۴۲-۲۳۸، ۲۴۵، ۲۴۹
سایه یک شک، ۱۶، ۲۴، ۷-۲۶، ۲۹، ۳۱، ۴۹،
۵۹، ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۷۸، ۱۵۵، ۱۵۸،
۷۰-۱۶۹، ۱۷۹، ۱۹۴
سرگیجه، ۳۱، ۵۰، ۷۸، ۷-۹۶، ۱۳۴، ۱۷۹،
۱۸۱، ۱۸۳، ۲۳۷، ۳۱۵، ۳۴۸
سوءظن، ۳۱، ۴۴، ۵۰، ۱۵۸، ۷۰-۱۶۹، ۱۸۰،
۶-۲۰۵، ۲۱۱، ۲۱۴، ۵-۳۲۴
سی و نه پله، ۳-۲۲، ۲۶، ۳۰-۲۹، ۳۳، ۵۰، ۸۷،
۱۱۳، ۲۹۸

شابرول، کلود، ۱۹۰، ۲۹۴
شب مردگان زنده، ۳۵۴
شربر، دانیل، ۲۷۱، ۳۴۵
شکسپیر، ویلیام، ۱۱۳، ۱۲۴
شمال به شمال غربی، ۲۴، ۲۸، ۳۱، ۴۴، ۵۰،
۵۴، ۷۵، ۸-۷۷، ۸۱، ۶-۸۴، ۸۸، ۹۵، ۸-۹۷،
۱۰۰، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۸۰، ۲۹۵، ۹-۲۹۸،
۳۲۶، ۳۳۱
شهر زنان (فدریکو فلینی)، ۲۲۵
شیون، میشل، ۱۹۷، ۲۲۳، ۲۷۳، ۳۲۳، ۳۶۹

طلسم شده، ۹۹، ۱۰۲، ۸۰-۱۷۹
طناب، ۲۴، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۵۲، ۱۶۷، ۲۲۹

فروید، زیگموند، ۶۸، ۷۹، ۱۳۸، ۱۷۲، ۱۸۱،
۲۶۵، ۲۷۱، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۵۹، ۳۷۸

قتل!، ۵-۱۱۳، ۱۱۷، ۱۲۰، ۸-۱۲۴، ۱۳۰،
۴-۱۳۳، ۲-۱۴۱، ۱۵۰، ۳۳۹، ۳۴۸، ۳۵۲،
۳۷۴
قلب آنجل، ۷۰-۳۶۹

کارمن (ژان لوک گدار)، ۲۲۸
کازابلانکا، ۱۹۷
کانت، امانوئل، ۸۴، ۳۴، ۴۱-۱۳۵، ۱۵۴، ۳۰۴،
۳۶۲، ۳۷۳
کاول، استنلی، ۹۵
کنراد، جوزف، ۷۵، ۶-۱۸۵

گدار، ژان لوک، ۴۲، ۲۲۸
گروزیاد، اولو، ۳۶۸
گریفیث، دیوید وارک، ۳۳، ۹-۳۷

گلدینگ، ادموند، ۳۵۸

لاکان، ژاک، ۸، ۱۲۴، ۱۳۷، ۲۳۱، ۳۶۶
لانگ، فریتس، ۸۷، ۸-۲۸۶
لفورت، کلود، ۳۷۰
لوکاره، جان، ۱-۳۰۰
لوی‌استروس، کلود، ۳۲۶
لیتواک، آناتول، ۳۵۷
لیمن، ارنست، ۳۳۱

مادلسکی، تانیا، ۳۴۰
مارنی، ۲۵، ۲۸، ۴۶، ۵۰، ۶۷
مالبرانش، نیکلاس، ۷-۲۴۶
مأمور مخفی، ۲۳، ۳۰، ۱۱۳، ۱۸۵
محاکمه (اورسن ولز)، ۱۲۳، ۲۲۵
مخمل آبی، ۲۰، ۳۳
مراکش، ۳۷۵
مرد عوضی، ۱۴، ۱۷، ۵۰، ۷۰، ۱۷۹، ۲۳۲، ۲۵۹، ۱-۲۶۰، ۲۶۴، ۷۰-۲۶۹، ۵-۲۷۲، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳-۳۰۲، ۳۲۵، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۷۴
مستأجر، ۲۲، ۲۳۹، ۳۳۸
مورن، ادگار، ۳۹
موزار، و.آ.، ۲۳، ۳۶۹
مه‌لیس، ژرژ، ۳۸
میلر، ژاک آلن، ۷، ۸-۱۳۷، ۱۴۱

ناریونی، ژان، ۱۹۱، ۳۵۱

وایز، الیزابت، ۲۲، ۳۳۸
وصیت‌نامه دکتر مابوزه، ۷-۲۸۶، ۲۸۹
ولز، اورسن، ۲۲۵
وود، رابین، ۱۷، ۳۶۸
ویتگنشتاین، لودویگ، ۳۵۵
ویر، پیتر، ۱۴۵

هابرماس، یودکَن، ۳۵۵
هاپر، ادوارد، ۳۲۰
هایدگر، مارتین، ۷۹، ۳۶۲
هریس، توماس، ۲۴۵، ۳۶۲
همسر هوانورد، ۲۲۵
همشهری کین، ۳۵۷
هولباین، هانس، ۱۶، ۴-۲۴۳، ۲۵۸
هیث، استیفن، ۸، ۹۵، ۱۷۵، ۳۷۰

کتاب لاکان- هیچکاک، مجموعه‌ای است غافلگیر کننده و نامتعارف از تحلیل‌ها و تفسیرهایی ناب و بدیع در باب فیلمسازی‌که به نظر می‌رسید حرف تازه‌ای دربارهٔ او نمی‌توان زد. در این کتاب، گروهی از متفکران ونظریه پردازان مکتب اسلوونی، به همراه منتقدان نسل سوم کایه‌دو سینما که گرایش لاکانی را در نقد فیلم دنبال می‌کنند، یکی از درخشان‌ترین و معتبرترین متون نظری در باب سینما را رقم می‌زنند.

ISBN: 964-311-695-8
9789643116958
۴۸۰۰تومان