لاکان ـ هیچکاک

سرشناسه: ژیژک، اسلاوی، ۱۹۴۹ ــ 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: ققنوس، 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، ۱۸۹۹ـ۱۹۸۰ م. Hitchcock, Alfred نقد و تفسیر.
موضوع: لکان، ژاک، ۱۹۰۱ـ۱۹۸۱ م.
موضوع: Lacan, Jacques
موضوع: روانکاوی و سینما.
شناسه افزوده: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹ ــ ، ویراستار.
رده‌بندی کنگره: الف ۱۳۸۵ ۹ژ۹ه/۳/۱۹۹۸ PN
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتابخانه ملی: ۳۹۸۳۴ـ۸۵م.

لاکان ـ هیچکاک

آنچه می‌خواستید در بارهٔ لاکان بدانید،
اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید

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 ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

لاکان ـ هیچکاک

ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیژک

ویراستار فارسی: مازیار اسلامی

چاپ هفتم

۵۵۰ نسخه

۱۴۰۲

چاپ ترانه

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۸ ـ ۶۹۵ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 964 - 311 - 695 - 8

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۲۲۰۰۰۰ تومان

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 بوزویچ 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 ویراستار

کتاب حاضر که برای نخستین بار در دهۀ ۱۹۸۰ در فرانسه چاپ شد، از نخستین دستاوردهای مکتوب مکتبِ روانکاوی اسلوونی است. مکتب روانکاوی اسلوونی که می‌توان به شکلی فشرده آراءاش 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 مرحلۀ فکری لاکان تأکید داشت و آن را به عنوان مفهومی می‌خواند 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 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 آراءشان 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 هگِلی 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 استثنائاتی 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. لارا مالوی، 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 برگیرندهٔ 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 *سفرا* 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 رایت 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 واردگود 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 نفس کنش 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 بلیدرانر، ترمیناتور یا مخمل آبی) ــ 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 ــ recognition ــ 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] ساختار گرهٔ 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 ــ جریان بی‌پایان کتاب‌ها، مقالات، واحدهای دانشگاهی، کنفرانس‌های تحقیقاتی ــ 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 زیاست، 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 پسْ‌نگرانه[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 ربه کا تا زیر برج جدی: «مدرنیسم» که به لحاظ فرمال نماهای متحرک طولانی، و کـز و کـوز 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 این که، 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 برمی‌گزینند. 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 ــ حتی می‌توان گفت چکیده ــ صورت‌بندی می‌کند: یعنی همچون سه وضعیت (modality) متمایز مِیل.

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 ــ یا حتی خودکار ــ آن مک گافین است ــ 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 دریـــایی در خبرنگار خارجی، مـــلودی رمـــزگذاری شـــده در بانو ناپدید می‌شود، بطری‌های اورانیوم در بدنام، و غیره. مک گافین یک ظاهر و بنای ناب است: فی‌نفسه بی‌اهمیت است، و به‌لحاظ 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 ــ 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 رابه 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 می‌دانست. 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.

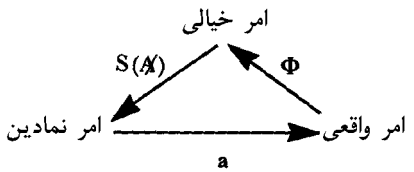
پارادوکس نقش این ابژه این است که اگرچه بازماندهٔ **امر واقعی** است، یعنی یک مدفوع است (همان چیزی که در روانکاوی «ابژهٔ مقعدی» نامیده می‌شود)، با این حال به منزلهٔ شرایط ایجابی بازسازی یک ساختار نمادین عمل می‌کند: یعنی ساختار مبادلاتِ نمادینِ میان سوژه‌ها تنها تا زمانی وجود دارد که در این عنصر مادی ناب 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 می‌تواند 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 ساختْ‌یافته 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 ــ Jouissance ــ محال است.

چگونه می‌توانیم منطق و انسجام ــ یعنی استقلالِ درونیِ ساختاری ــ 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:

- مک گافین آشکارا همان ***objet petit a*** است، شکافی در مرکز نظم نمادین ــ فقدان، یا خلأ **امر واقعی** که جریان نمادین تفسیر را به حرکت در می‌آورد، 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 در می‌آورد.

- 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 مک گافین: ظاهر نابی که قهرمان را به سفری ادیپی سوق می‌دهد (تصادفی نیست که در این دوره، نقش مک گافین 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 ــ modality ــ میل را معین می‌کند ــ 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 به خاطر 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 ــ 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