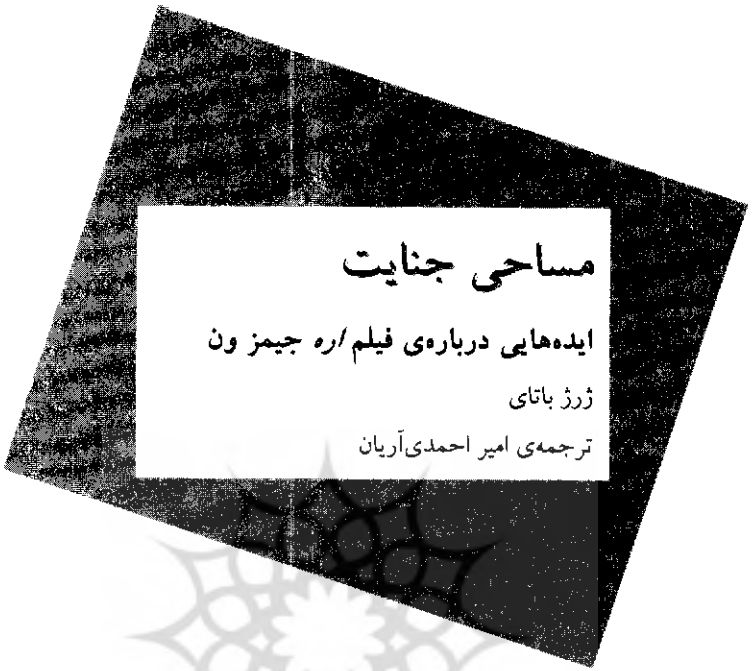


مساحی جنایت

ایده‌هایی درباره‌ی فیلم *اره* جیمز ون

ژرژ باتای

ترجمه‌ی امیر احمدی‌آریان

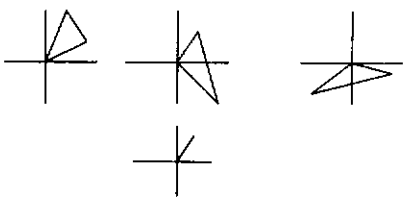
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«هنر شاید بتواند خود را از خدمت به مذهب رها کند، اما تا ابد بنده‌ی وحشت خواهد ماند.»

۱

بنیان فیلم «اره» ساخته‌ی جیمز ون نیز، مثل دیگر فیلم‌ها و رمان‌های جنایی، بر پایه‌ی همان مثلث آشنای قاتل ـ مقتول ـ کارآگاه است. روایت هر داستان جنایی، و شگردهایی که هر نویسنده‌ای برای پیش‌برد داستان از آن‌ها بهره می‌گیرد، بر پایه‌ی همین مثلث ساده است. آن‌چه در طول روایت اتفاق می‌افتد، در واقع چیزی جز تغییر مختصات رئوس مثلث نسبت به یک‌دیگر نیست؛ غیر از جسد که نقطه‌ی محوری و تکیه‌گاه هر نوع روایت جنایی است و جایگاه ثابتی دارد و در حکم مبدأ. معیار سنجش دو رأس دیگر است، کارآگاه و قاتل به عنوان دو رأس دیگر مثلث، با تغییر دادن مکان خویش در سطح و حرکت‌ها و اعمالی که نتیجه‌ی آن‌ها کوتاه و بلند شدن طول اضلاع این مثلث است، روایت را پیش می‌برند. بنابراین خواننده یا بیننده‌ی روایت جنایی، در طول پی‌گیری ماجرا در واقع نقش یک مساح را بازی می‌کند. او همواره به دنبال تخمین زدن فاصله‌هاست، در طول ماجرا تمام سعی او بر آن است که فاصله‌ی این سه رأس مثلث را از یک‌دیگر تشخیص دهد. خواننده برای این‌که خط روایت را گم نکند، باید بتواند تخمین بزند که در هر لحظه فاصله‌ی تقریبی کارآگاه تا قاتل، و فاصله‌ی این دو تا جسد چه‌قدر است. مهم نیست درصد خطای این تخمین چه‌قدر باشد. در بسیاری از موارد مشخص می‌شود تمام محاسبات کارآگاه تا لحظه‌ای خاص غلط بوده و بر اثر یک اتفاق ساده همه چیز به هم می‌ریزد، و در نتیجه مشخص می‌شود تمام تخمین‌ها و تصورات درباره‌ی فاصله‌ها اشتباه بوده است. نمونه‌های چنین اتفاقی در ادبیات جنایی بسیار زیاد است: در رمان ***ده روز شگفت‌انگیز*** الری کویین، تا آخر روز نهم روال معمول داستان پلیسی طی می‌شود، و پس از وقوع قتل، الری مأموران پلیس و اهالی خانه را جمع می‌کند و طبق روند کلاسیک و آشنای این ژانر، راز قتل‌ها فاش می‌شود، اما پس از گذشت یک سال در روز دهم است که خواننده و الری می‌فهمند تمام این مدت اشتباه کرده‌اند و قاتل همان کسی است که کارآگاه گمان می‌کرد جانش در خطر است. در دیگر رمان این نویسنده یعنی *ضلع چهارم مثلث* نیز الری کویین اشتباه می‌کند، متوجه نمی‌شود که حروف اختصاری روی لباس‌ها یک بار پاک شده و بار دیگر در همان محل حک شده است، و قاتل را اشتباه تشخیص می‌دهد. این بار نیز الری شخصیت‌های اصلی را که در واقع خانواده‌ی همسایه‌ی مقتول هستند دور هم جمع می‌کند و قاتلی را که به اشتباه تشخیص داده معرفی می‌کند، اما آخر سر بر اثر یک اتفاق این راز فاش می‌شود و مشخص می‌شود مقتول که زنی زیباست، هم‌زمان معشوق پدر و پسر بوده است. در ***بانوی دریاچه*** چندلر، فیلیپ مارلو پس از چندین اشتباه در نهایت می‌فهمد همان افسر پلیسی که در این پرونده به او کمک می‌کند قاتل حقیقی است، و .... اما در این‌گونه موارد خواننده‌ای که طبق منطق روایت استنتاج‌های کاراگاه را دنبال کرده بازی را نباخته است. تخمین فاصله در این‌جا به معنای توانایی پیش‌بینی ماجرا و شناخت قاتل نیست، بلکه به معنای توانایی تشخیص موقعیت این دو نسبت به

هم و نسبت به جسد، و در نتیجه باقی ماندن در فضای داستان و دنبال کردن خط روایت است. به این ترتیب، موقعیت سه رأس مثلث را در یک مختصات دکارتی که مبدأ آن جسد است، در لحظات مختلف روایت می‌توان به شکل مثلث‌های گوناگون ترسیم کرد:



بنابراین، می‌توان گفت حوادث و کنش‌های رمان در حکم مساحت این مثلث هستند. اتفاقات در فضایی رخ می‌دهند که بین سه رأس مثلث رمان جنایی محصور است، در همان سطح سفید کاغذ که حافظ فاصله‌ی شخصیت‌ها و در نتیجه نیروی محرکه‌ی رمان است، محلی است که خواننده در نقطه‌ای نامعلوم از آن ایستاده و از آن‌جا فاصله‌ی بین قاتل و کارآگاه، و فاصله‌ی این دو با جسد را تخمین می‌زند. نیرو و دقتی که صرف تخمین این مساحت می‌شود، ارتباط مستقیمی با لذت خواننده دارد.

اما از چند استثنا که بگذریم، در انتهای تمام فیلم‌ها و داستان‌های پلیسی گره کار گشوده می‌شود، کارآگاه و قاتل به هم می‌رسند و رودرروی هم قرار می‌گیرند و به این ترتیب، مثلث از بین می‌رود. بازی تخمین فاصله‌ها تمام شده است، فاصله‌ای در کار نیست و دو رأس متغیر مثلث که عوامل تشکیل‌دهنده‌ی آن بودند، روی هم قرار می‌گیرند. به این ترتیب سطح محصور بین سه رأس از بین می‌رود و آن چه برجا می‌ماند یک پاره‌خط است، پاره‌خطی که یک سر آن در مبدأ، محل حضور جسد، و سر دیگر آن نقطه‌ای است که در آن قاتل و کارآگاه رودرروی هم می‌ایستند:

در فیلم *اره*ی جیمز ون، این ساختار مثلثی به شکل دیگری به چشم می‌خورد. در آغاز فیلم با روشن شدن چراغ، سه نفر در محوطه‌ای کوچک در کنار هم حضور دارند: دو مردی که پایشان با زنجیر به لوله‌ای متصل است، و جسدی که بین آن دو روی زمین افتاده. به این ترتیب با حضور جسد که هفت‌تیری هم در دست دارد، بلافاصله الگوی کلاسیک فیلم جنایی در ذهن خواننده نقش می‌بندد، و جسد از همان ابتدا حضور خود را به عنوان محور فیلم تثبیت می‌کند. جسد هم‌چون محوری می‌شود که قرار است دیگر وقایع فیلم بر گرد آن شکل بگیرند و به واسطه‌ی آن معنا پیدا کنند. در صحنه‌ی اول فیلم، حرکت دوربین و واکنش شخصیت‌ها اهمیت جسد را به وضوح نشان می‌دهد: پس از روشن شدن چراغ‌ها، ابتدا نمایی از چهره‌ی ادام و بعد نمایی از چهره‌ی دکتر گوردن را می‌بینیم که چشم‌هایشان به نور شدید حمام عادت کرده، هر کدام در یک طرف ایستاده‌اند و به چیزی در وسط حمام خیره شده‌اند. سپس دوربین از کلوزاپ چهره‌ی ادام حرکت می‌کند، به وسط حمام می‌آید و ابتدا جسد را از بالا نشان می‌دهد، سپس در سه نمای کوتاه سر متلاشی‌شده‌ی جسد، و چیزهایی که در دست دارد(یک ضبط صوت و یک هفت‌تیر) نمایش داده می‌شود. ادام و گوردون به سمت جسد راه می‌افتند، اما پس از چند قدم از حرکت باز می‌مانند و تازه می‌فهمند پاهایشان زنجیر شده است. به این ترتیب، جسد در نمای بعد جایگاهی مقدس می‌یابد: دو نفر در دو سوی اتاق به آن خیره شده‌اند و می‌خواهند بالای سر آن بیایند اما پاهایشان زنجیر شده است و نمی‌توانند، و مثل مریدانی که جرأت نمی‌کنند فاصله با مرادشان را از حدی کم‌تر کنند، سر جایشان می‌ایستند و به جسد زل می‌زنند. اولین جمله‌ی ادام پس از روشن شدن چراغ‌ها نیز درباره‌ی جسد است: «مرده!».

به این ترتیب، مثلث بنیادین فیلم با سه رأس ثابت و بی‌حرکت شکل می‌گیرد: دو مردی که در دو سوی حمام به میله‌ای زنجیر شده‌اند و توان حرکت ندارند، و جسدی که بین آن‌ها وسط اتاق افتاده است. نکته‌ی دیگری که بر خاص بودن موقعیت این حمام تأکید می‌کند، این است که هیچ‌یک از این دو نمی‌دانند چطور وارد حمام شده‌اند.

بنابراین، از همان اول فیلم می‌توان حدس زد روایت چه مسیری را طی خواهد کرد: دو مرد باید از طریق اطلاعاتی که از محیط اطراف (و در مرکز آن، جسدی که وسط حمام افتاده) به دست می‌آورند، بتوانند گذشته‌ی خود را به یاد بیاورند، موقعیت خود را بشناسند و راهی برای گریز از این زندان پیدا کنند. بنابراین مثلث اولیه‌ی «اره»، تفاوت‌های بنیادین آشکاری با مثلث آشنای سینمای جنایی دارد: بر خلاف طرح‌های کلاسیک و آشنای این نوع روایت، گره اصلی در این‌جا مسأله‌ی هویت است. دو رأس مثلث نمی‌دانند که هستند. بنابراین تلاش برای کشف هویت قاتل، تبدیل به تلاش برای هویت خود می‌شود. با توجه به این‌که گوردون و ادام مشابهی دارند، چاره‌ای ندارند جز آن‌که هویت خود را از طریق «دیگری بزرگ» حمام، یعنی جسدی که بین آن‌ها روی زمین افتاده، تشخیص دهند.

طبق نظر لاکان، هویت در مرحله‌ی آینگی، در آن لحظه‌ای شکل می‌گیرد که کودک می‌تواند خود را در آینه از محیط اطراف تشخیص دهد، می‌تواند مرزی را بشناسد که تن او را از محیط جدا می‌کند. در این لحظه کودک که به کشف تازه‌ای رسیده، به کسی که کنار اوست رو می‌کند و با دست آینه را نشان می‌دهد، و این «دیگری» که معمولا مادر است، تأکید می‌کند که «بله، این تو هستی». به این ترتیب، هویت فرد از ابتدا به واسطه‌ی دیگری شکل می‌گیرد، دیگری(آینه، مادر) است که استقلال کودک را از محیط اطراف به او نشان می‌دهد و هویتش را تأیید می‌کند. بنابراین هویت فرد از همان ابتدا پوچ و توخالی است، استقلالی از خود ندارد و نمی‌تواند کلی منسجم و مستقل از محیط باشد. فرد چاره‌ای ندارد جز آن‌که خود را از طریق دیگری بشناسد و مهر تأیید دیگری را داشته باشد.

زندانیان «اره» نیز برای شناخت خود، برای یافتن هویت خود به تکیه‌گاهی نیاز دارند که در این مورد همان جسد است. اولین وسیله‌ی ارتباط با دنیای خارج را هم جسد در اختیارشان می‌گذارد: از طریق ضبط صوتی که در دست اوست می‌توانند نوارهایی را که در جیبشان پیدا کرده‌اند (و در آخر فیلم مشخص می‌شود همین جسد در جیبشان گذاشته) گوش بدهند و از این طریق است که اولین ضربه‌ها به حافظه‌شان وارد می‌شود، اولین روزنه‌ها به دنیای خارج آشکار می‌شوند و می‌توانند با هم ارتباط برقرار کنند. به این ترتیب، کم‌کم فضا گسترده‌تر می‌شود، حافظه‌ی شخصیت‌های فیلم به کار می‌افتد و در دل این مثلث وقایع دیگری نیز رخ می‌دهد، اما آن‌چه باید مد نظر داشت این است که در این فیلم روایت نه از طریق جابه‌جایی فیزیکی رأس‌های مثلث در یک سطح، که از طریق استحاله‌ی هویتی آن‌ها اتفاق می‌افتد. بی‌حرکت بودن هر سه شخصیت محوری در تمام طول فیلم، به شکلی نمادین اشاره‌ای به همین امر است: شخصیت‌های زنجیرشده‌ی فیلم، به جز در مواردی جزیی که دامنه‌ی حرکت زنجیر به آن‌ها اجازه می‌دهد، قابلیت انجام کنش را ندارند. بنابراین برای پیش‌برد روایت ابزار دیگری غیر از کنش‌های آشنای این جنس روایت و جابه‌جایی‌ها و اعمال فیزیکی شخصیت‌ها مورد نیاز است. اگر دوباره به مختصات دکارتی برگردیم، در این مورد جسد در مبدأ باقی می‌ماند و موقعیت آن تغییر نمی‌کند، اما دو رأس دیگر در موقعیت‌های گوناگون ثابت‌اند و هر کدام نقطه‌ای از سطح را اشغال می‌کنند که فاصله‌ی آن با مبدأ با فاصله‌ی نقطه‌ی دیگر برابر است (این برابری را می‌توان از موقعیت مشابه هر دو زندانی نسبت به جسد و هم‌چنین فاصله‌ی برابر آن‌ها از جسد نتیجه گرفت). اما استحاله‌ی هویت شخصیت‌ها (رأس‌ها) به چه شکل رخ می‌دهد؟

در لحظه‌ی آغاز فیلم، زمانی که شخصیت‌ها تازه به روشنایی عادت کرده‌اند، هر دو در موقعیت کارآگاه قرار می‌گیرند، پس مثلث اولیه کارآگاه ـ جسد ـ کارآگاه است. اما لحظه‌ای بعد که از اسارت خود آگاه می‌شوند، در عرض چند ثانیه جایگاه خود را ترک می‌کنند و تبدیل به قربانی می‌شوند. پس از مدتی که دکتر گوردون خاطراتش را از پرونده‌ی قاتل معروف به «مرد اره‌مویی»

(jigsaw man) به خاطر می‌آورد، از نظر ادام دیگر قربانی نیست، ممکن است کارآگاه هم‌دست قاتل باشد. وقتی دکتر گوردون می‌خواهد قانعش کند که چنین نیست و هر دو موقعیت یک‌سانی داریم، ادام در جواب فریاد می‌زند: «موقعیت ما یکی نیست، تو *اطلاعات* داری»؛ و همین تصور ادام موقعیت گوردون را لحظه‌ای از جایگاه قربانی به جایگاه کارآگاه یا هم‌دست تغییر می‌دهد و استحاله‌ی دیگری در نام رأس‌های این مثلث اتفاق می‌افتد. مدتی بعد، گوردون از طریق تماس تلفنی کوتاهی با زنش که قاتل- جسد ترتیب آن را داده، متوجه می‌شود ادام تا این لحظه دروغ می‌گفته و نقش بازی می‌کرده، از همان اول او را می‌شناخته و حتی از زندگی خصوصی‌اش باخبر است. ادام عکاسی است که کارآگاه پرونده قاتل اره‌مویی او را استخدام کرده تا گوردون را تعقیب کند و در موقعیت‌های مختلف از او عکس بگیرد. در این بین ادام به ماجرای خیانت گوردون به همسرش پی می‌برد، و از روابط او با پرستار بیمارستان آگاه می‌شود، اما تا لحظه‌ای که بیش از نیمی از زمان فیلم گذشته این ماجرا را رو نمی‌کند. به این ترتیب تصور ذهنی گوردون و بیننده از جایگاه ادام فرومی‌پاشد، ادام مردی می‌شود که به راحتی می‌توان او را هم‌دست قاتل یا خبرچین نیروی پلیس دانست و اطلاعات او از ماجرا بیش از آن چیزی است که نشان می‌دهد. باز نام رئوس تغییر می‌کند، این بار گوردون در جایگاه قربانی مطلق می‌ایستد و ادام که تا آن لحظه واکنش‌های تند و بچگانه‌اش او را مظلوم‌ترین و ساده‌ترین شخصیت روایت معرفی کرده بود، به مردی مرموز و پیچیده تبدیل می‌شود که حتی ممکن است نقش گرداننده‌ی بازی را بر عهده داشته باشد. به این ترتیب، بدون رخ دادن اتفاقات و کنش‌های فیزیکی و درگیری‌های آشنای روایت جنایی، از طریق اطلاعاتی جزیی که محل (و جسد) در اختیار شخصیت‌های فیلم می‌گذارد، هویت و نقش آن‌ها در بازی لحظه به لحظه تغییر می‌کند و همین استحاله‌ها موتور محرکه‌ی روایت هستند.

بار دیگر به لاکان و مفهوم سوژه بازمی‌گردیم: همان طور که گفتیم نزد لاکان سوژه کلیتی مستقل و متکی به خود نیست، بلکه شکاف یا حفره‌ای است که به واسطه‌ی دیگری شکل می‌گیرد. اما مفهوم مهم دیگری که در ارتباط با مفهوم سوژه قرار می‌گیرد، مفهوم *ابژه‌ی کوچک a* (object petit a) است. در تقابل با ایده‌ی مرگ سوژه‌ی ساختارگرایان، به خصوص در فلسفه‌ی فوکو که حجم زیادی از کار او را به خود اختصاص می‌دهد، لاکان معتقد است مرگ مطلق سوژه معنا ندارد. سوژه در ساختار زبان به کل حل نمی‌شود و از بین نمی‌رود، و وظیفه‌ی انتقال معنا و تفسیر را بر عهده‌ی مناسبات بینامتنی نمی‌گذارد، چرا که زبان به کل قادر به حذف سوژه نیست. زبان آن نظام منظم و فراگیر مد نظر ساختارگرایان، آن سیاه‌چال عظیمی که همه چیز را در دل خود می‌کشد نیست، بلکه خود ترک‌ها و حفره‌های بسیاری دارد، تناقضاتی در دل خود دارد که یک‌دستی آن را از بین می‌برند، برای همین نمی‌توانند به‌کل سوژه را بخشی از خود کند. به این ترتیب فرآیند جذب سوژه به ساختار هیچ‌وقت کامل انجام نمی‌شود، همواره یک رسوب، یک پس‌ماند(residue) در انتهای فرآیند باقی می‌ماند که در واقع همین پس‌ماند، دالی است که به سوژه دلالت می‌کند. لاکان این پس‌ماند را object petit a می‌نامد، دالی تهی که مستقیما بر حفره‌ای دلالت می‌کند که موجب ازهم‌گسیختگی سوژه شده است.

در فیلم *اره*، جسدی که بین دو مرد بر کف حمام افتاده نقش ابژه‌ی کوچک a را بازی می‌کند: جسد دقیقا بر همان حفره‌ای دلالت می‌کند که کل ساختار فیلم بر آن شکل گرفته و زمانی که حفره بودن آن مشخص می‌شود، همه چیز از هم می‌پاشد. در فیلم اره جزییات بسیار مهم‌اند، و گزاره‌ی چخوفی «اگر در صحنه تئاتر تفنگی بر دیوار آویزان است، باید تا پایان نمایش لااقل یک بار شلیک کند»: کلیدی که در جیب دکتر گوردون یافت می‌شود بعدها به کمک باز کردن صندوق می‌آید، عکس‌های خانه‌ی گوردون که ادام گرفته باعث شناختن

گروگان‌گیر می‌شوند، با این‌که گوردون برای کشتن ادام نیازی به اسلحه ندارد و از طریق سیگار مسموم می‌تواند این کار را انجام دهد، اما در نهایت برای قتل از همان هفت‌تیری استفاده می‌کند که در دست جسد است و... . قاتل به دقت همه چیز را پیش‌بینی کرده، تمام جزییات را با نبوغی خیره‌کننده در نظر گرفته و تمام تلاش‌اش را کرده است که در بازی امکان هیچ‌گونه خطایی وجود نداشته باشد. بنابراین ساختار روایی فیلم در عین ابهام بسیار محکم است، و خطوطی که عناصر و شخصیت‌های آن را به هم متصل می‌کنند با دقت بسیار ترسیم شده‌اند. قاتل به خود بسیار سخت گرفته و از همان ابتدا مشخص است کوچک‌ترین اشتباهی زحماتش را بر باد خواهد داد. بنابراین خطوطی که از سه رأس مثلث بنیادین روایت سرچشمه می‌گیرند هیچ‌یک در فضا رها نمی‌شوند، و حتما جایی با خط دیگری که از رأسی دیگر رسم شده برخورد خواهند کرد، چرا که رها شدن هر یک از این خطوط منجر به سرنخی می‌شود که ممکن است زندگی قاتل را بر باد دهد. به این ترتیب شبکه پیچیده‌ای از وقایع و سرنخ‌ها به دست می‌آید که همگی به هم مرتبطاند، و قاعدتا باید به حل معما کمک زیادی کنند، اما مشکل جای دیگری است: object petit a در تمام طول فیلم بر آن چیزی که گوردون و ادام گمان می‌کنند دلالت نمی‌کند: جسدی در کار نیست، از ابتدا جسدی در کار نبوده است، و تمام پایه و اساس ذهنیت دو شخصیت فیلم بر گمانی غلط استوار بوده است. پایان بازی را این بار نه کارآگاه، که قاتل اعلام می‌کند، همان کسی که با «حرکت» خود همه چیز را ویران خواهد کرد.

۲

روایت قوم آزتک‌ها از آغاز خلقت، روایت غریبی است: آزتک‌ها معتقدند خدایان چهار بار جهان را آفریدند و از بین بردند. در انتهای هر بار خلقت جهان، خورشید آن جهان خاموش و زمین آن خالی از سکنه شد. به عقیده‌ی آزتک‌ها، جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، پنجمین جهان و خورشید آن، پنجمین خورشیدی است که خدایان خلق کرده‌اند. این خورشید نتیجه‌ی ایثار یکی از خدایان است: او خود را در آتش انداخت و پس از آن‌که تمام وجودش در آتش سوخت و با ذات آتش یکی شد، به آسمان پرواز کرد و در هیأت خورشید در آسمان ظاهر شد. اما این خورشید به تنهایی نمی‌توانست دوام یابد و به گرد زمین بچرخد، برای همین نیاز به ایثار دیگر خدایان داشت تا خون آنان را به عنوان نیروی حرکت خود به کار گیرد و در نقطه‌ای از آسمان متوقف نشود.

بنابراین قربانی کردن انسان‌ها در آیین آزتک‌ها دو وجه دارد: وجه اول عملی نمادین است به منظور تقدیر و تکریم کار خدایان قوم، که یکی با افکندن خود در آتش و دیگران با اهدای خون خود جهان پنجم را آفریدند، وجه دوم عملی پراتیک برای ادامه‌ی حیات جهان و چرخش خورشید است. آزتک‌ها با قربانی کردن انسان‌ها در محراب خدایان، خون آنان را به خورشید می‌بخشیدند تا هم‌چنان در آسمان بدرخشد و از حرکت نماند. در این مراسم، آزتک‌ها در روزهای مذهبی در مراسمی باشکوه قربانی را به معابدی که در قله‌های کوه‌ها ساخته بودند می‌بردند و در آن‌جا با تشریفاتی عجیب قربانی را می‌کشتند، قلبش را از سینه بیرون می‌آوردند و در محراب خدایان می‌گذاشتند.

روایتی که آدورنو و هورکهایمر در *دیالکتیک روشنگری* از مفهوم قربانی به دست می‌دهند نشان می‌دهد که چگونه عقل سادیست روشنگری این مراسم آزتکی را به شکلی دیگر در جهان مدرن برگزار می‌کند. به عقیده آدورنو و هورکهایمر، تاریخ تمدن در واقع تاریخ درونی کردن قربانی، به بیان دیگر، تاریخ *کف نفس* است. انسان مدرن یاد می‌گیرد چگونه برای بقا خود را قربانی کند: «هر آن کسی که کف نفس می‌کند از زندگی خویش چیزی بیش از آن‌چه به او پس داده می‌شود می‌بخشد.» (دیالکتیک روشنگری، ترجمه‌ی فرهادپور/ مهرگان. گام نو، ص ۱۱۳). آدورنو و هورکهایمر به عنوان مثال به

اودیسه اشاره می‌کنند، اربابی که خود یک قربانی است، اربابی که برای حفظ مقام اربابی خویش باید قربانی باشد. مثال‌های این رفتار را به راحتی می‌توان از متن اودیسه بیرون کشید: سکوت اودیسه در برابر بدرفتاری آنتینوس، امتناع از سوار شدن در کشتی پولی‌فموس و ... (همان، ص ۱۱۴). اما اودیسه آیین قربانی کردن خویش را به جا می‌آورد تا زندگی‌اش را نجات دهد، تا بتواند از پس ناملایمات زندگی در مقام ارباب برآید. به این ترتیب، رفتار اودیسه کلیدی برای درک سازوکار جامعه‌ی مدرن است: «خویشتن‌داری و کف نفس اربابانه‌ی او، در مقام مبارزه با اسطوره، معرف جامعه‌ای است که دیگر نیازی به انکار نفس و سلطه ندارد.» پس انسان مدرن ذاتا ایثارگر است: انتقام را به تعویق می‌اندازد، در برابر بدرفتاری‌ها سکوت اختیار می‌کند، و تا حد ممکن می‌کوشد ناملایمات را تحمل کند تا در جامعه‌ی مدرن بتواند به زندگی خود ادامه دهد. انسان مدرن، در هر جایگاه و خصلت روان‌شناختی ـ اجتماعی که زندگی کند، تا حدی مازوخیست است. برای این‌که بتواند به حیات خود ادامه دهد چاره‌ای جز تحمل بسیاری از مشکلات ندارد و برای این‌که بتواند این مشکلات را تحمل کند، چاره‌ای ندارد جز آن‌که از آن‌ها لذت ببرد.

اما قاتل فیلم «اره» علیه این عقل سادیست روشنگری که انسان‌ها را مازوخیست بار می‌آورد، می‌ایستد. دکتر گوردون اولین بار که به یاد قاتل می‌افتد درباره‌ی او می‌گوید: «او قاتل نیست، هیچ‌کس را نکشته است. کاری می‌کند قربانیانش خودشان را بکشند». قاتل فیلم «اره» همان‌طور که گوردون می‌گوید دستش به طور مستقیم به خون کسی آلوده نیست، در هر مورد او بازی‌ای ترتیب می‌دهد که نتیجه‌ی آن مرگ یکی از قربانیان به دست دیگری است. مثلا در همین مورد گوردون و ادام، قاعده‌ی بازی این است: اگر گوردون ادام را بکشد، زن و بچه‌اش نجات پیدا می‌کنند، وگرنه قاتل توسط کسی دیگر آن‌ها را می‌کشد. این کس دیگر، یکی از کارمندان بیمارستان به نام «زپ» است که گوردون در آن کار می‌کند و قاتل سمی وارد خونش کرده که فقط خودش راه خنثی کردنش را می‌داند، و در صورتی زندگی زپ را نجات می‌دهد که اگر گوردون تا زمان مقرر ادام را نکشت، زپ زن و بچه‌ی گوردون را بکشد. به این ترتیب، بازی پیچیده‌ای آغاز می‌شود که در آن هر کس برای نجات خود باید دیگری را قربانی کند، و در این میان تنها کسی که دستش به خون آلوده نمی‌شود و در عین حال زنده می‌ماند، خود قاتل است. به این ترتیب، قاتل علیه یکی از مهم‌ترین اسطوره‌های روشنگری و جامعه‌ی مدرن می‌ایستد: فرد این بار برای نجات خویش نه خود، که دیگری بی‌گناه را باید قربانی کند. قربانیان قاتل دیگر نمی‌توانستند از مراتب گوناگون مازوخیسم که جامعه مدرن به آن‌ها تحمیل کرده لذت ببرند، برای بقا باید سادیست و بی‌رحم و قاتل باشند. کاری که قاتل با یکی از قربانیانش به نام آماندا می‌کند نمونه‌ی خوبی است: آماندا در حالی به هوش می‌آید که در اتاقی تاریک و ناآشنا نشسته است و ماسک فلزی سنگینی بر سر دارد. به خاطر ندارد چگونه به این اتاق آمده، و این ماسک از کجا روی سرش قرار گرفته است. در همین لحظه فیلمی از قاتل پخش می‌شود که به آماندا می‌گوید تا دقایقی دیگر ماسکی که روی سرش است منفجر می‌شود. اما آماندا نمی‌تواند آن را باز کند، چون کلیدش را در اختیار ندارد. به گفته‌ی قاتل کلید ماسک در معده‌ی مردی است که در گوشه‌ی اتاق افتاده و در اثر تزریق بیش از حد مورفین نیمه‌هوشیار است. آماندا باید با چاقو مرد را بکشد، شکمش را پاره کند، کلید را بیرون بیاورد، قفل را باز کند و در این صورت است که می‌تواند زنده بماند. آماندا برای زنده ماندن این کارها را انجام می‌دهد و موفق می‌شود از اتاق خلاص شود، اما واضح است که به آستانه‌ی فروپاشی ذهنی می‌رسد، در گزارش‌اش برای پلیس مدام گریه می‌کند و نمی‌تواند خود را از عذاب کشتن دیگری رها کند.

می‌توان گفت مفهومی از سوژه که قاتل در سر دارد و اقدام به متلاشی کردن آن می‌کند، مفهومی کاملا لاکانی

است. بر این مدعا می‌توان دو شاهد آورد: نخست علاقه‌ی زیاد قاتل به قطع عضو است. اولین قتلی که قاتل مرتکب شد، مردی بود که در اتاقی به جایی زنجیر شده بود و در صورتی می‌توانست از آن بیرون بیاید که مچ دستش را با اره‌ای که قاتل در اختیارش گذاشته بود قطع کند. دکتر گوردون هم پس از پیدا کردن اره در توالت، و پس از این‌که فهمید به کمک آن نمی‌تواند زنجیر را ببرد، اولین جمله‌اش این بود: «او نمی‌خواهد با این اره زنجیر را ببریم، می‌خواهد پاهایمان را قطع کنیم.» این ایده بار دیگر مرحله‌ی آینگی را به خاطر می‌آورد: کودک زمانی مفهوم سوژه را درک می‌کند که می‌تواند در آینه مرز بدن خود با محیط اطراف را تشخیص دهد، می‌تواند دست و پا و سر خودش را بشناسد و درک کند همه‌ی این‌ها به هم متصل‌اند و یک مجموعه‌ی به‌هم‌پیوسته را تشکیل می‌دهند. این تصویر کلی از خود در ذهن کودک باقی می‌ماند، و قطع عضو در واقع اقدامی برای به هم ریختن این تصویر از خود است. مجازات قطع عضو برای جرایم که در مذاهب شرق رواج داشته است، ناظر به همین امر است: با قطع عضو در تصویر تثبیت‌شده‌ی گناه‌کار از خود، از مفهوم سوژه، شکاف عمیقی ایجاد می‌شود و تصویر کل از هم می‌پاشد. بی‌دلیل نیست کسانی که عضوی را از دست داده‌اند ساعات متوالی در آینه به تصویر خود نگاه می‌کنند (این عمل را در مورد یکی از جانبازان جنگ ایران و عراق به چشم دیده‌ام): آن کس که عضوی از دست می‌دهد، در واقع تصویر ذهنی‌اش از خود را از دست داده است، و با نوعی واپس رفتن (regression) به دوران آینگی، به نوعی با خیره شدن به آینه در پی احیاء تصورش از سوژه است. این بار اما تجربه‌ی درک خود تجربه‌ای تروماتیک و دل‌خراش است، چرا که این بار پیش‌فرض شناخت نفس «وجود نقصی در نفس» است، و ذهن دیگر نمی‌تواند به آن کل سالمی که در کودکی در برابر آینه شناخته بود نزدیک شود. قاتل فیلم اره آشکارا نه به دنبال کشتن آدم‌ها، که به دنبال فروپاشی ذهنی آن‌هاست. در واقع قربانیان اصلی او آنان‌اند که برای نجات خود دیگری را می‌کشند، نه آنان که می‌میرند. هرچند به قاتلان اجازه‌ی ادامه‌ی حیات می‌دهد، اما چنان شکافی در روح آنان ایجاد می‌کند که احتمال بازگشت‌شان به وضعیت عادی تقریبا غیرممکن است. یکی از ابزارهای او در این راه قطع عضو است، و همین است که به نظر می‌رسد تلقی او از سوژه به تعاریف لاکان بسیار نزدیک است. قاتل از طریق قطع عضو قربانی به دست خود، کاری می‌کند که قربانی با دستان خود کلیت وجودش را ویران کند و زخمی درمان‌ناپذیر در جان او بر جا می‌گذارد. شاید کسی که دیگری یکی از اعضای بدنش را قطع کرده بتواند تصویر ذهنی‌اش از خود را، هر چند به شکلی تروماتیک، بازسازی کند و به زندگی خود ادامه دهد، اما آن کس که عضوی از بدنش را به دست خود قطع کرده بعید است موفق به احیاء این تصویر شود.

نکته‌ی دیگر، توجه قاتل به رابطه‌ی سوژه با دیگری است. او برای فروپاشی ذهنی قربانیانش وادارشان می‌کند دیگری را قربانی کنند، و از این گزاره‌ی لاکانی پیروی می‌کند که «میل سوژه، میل دیگری است». بنابراین آن گاه که سوژه دیگری را قربانی می‌کند و از بین می‌برد، در واقع به نوعی خود را قربانی کرده است. کشتن دیگری بی‌گناه در واقع نوعی عمل انتحاری است، کنشی است که خطرات و آسیب‌های نهفته در دل آن با خودکشی تفاوت چندانی ندارد، حتی می‌توان گفت تجربه‌ی دردناک‌تری نیز هست. پس از خودکشی دیگر انسانی وجود ندارد که از ترومای درون روحش رنج بکشد. خودکشی به نوعی با مفهوم کمال گره خورده است، آن کس که خود را می‌کشد به این قدرت رسیده که درباره‌ی پایان زندگی‌اش خود تصمیم بگیرد، عملی که تا پیش از آن لحظه فقط خدا قادر به آن بود. به این ترتیب آن کس که خودکشی می‌کند در لحظه‌ی خودکشی به کمال مطلق می‌رسد، به مرتبه‌ای می‌رسد که برای یک لحظه در مقام خدا می‌ایستد و از آن جایگاه درباره‌ی زندگی خویش تصمیم می‌گیرد. از سوی دیگر خودکشی با فرمول عقل مدرن - «از

زندگی خویش بیش از آن‌که به او پس داده می‌شود می‌بخشد» ـ سازگار است، لحظه‌ای است که در آن سوژه ناگهان همه چیز را می‌بخشد و وظیفه‌اش را به عنوان انسان مدرن تمام و کمال انجام می‌دهد. در کشتن دیگری اما همه چیز برعکس است. سوژه با کشتن دیگری برای نجات خود همه چیز را از دست داده است، بیش از حد متعارف «پس گرفته است» و با هیچ بخششی نمی‌تواند تاوان این افراط را بدهد. از سوی دیگر، پس از کشتن دیگری، سوژه تا ابد از شکافی که قتل در هویت او ایجاد کرده رنج خواهد کشید، و همان‌طور که کسی که عضوی از دست داده تصور اولیه‌اش از نفس را دیگر نمی‌تواند به دست آورد، به همین ترتیب کسی که دیگری را برای نجات خود می‌کشد، دیگر نمی‌تواند شکاف نفس خویش را ترمیم کند. گریه‌های هیستریک اماندا و چهره‌ی عصبی او در صحنه‌ای که اعتراف می‌کند چگونه برای نجات خویش هم‌سلولی‌اش را قربانی کرده است، دلیلی بر این مدعاست، کاملا مشخص است که این زن فاصله‌ای تا فروپاشی ذهنی ندارد. قاتل فیلم *اره* همین را از او می‌خواهد. او پس از صحنه‌ی قتل به هدف خود رسیده و قربانی اصلی‌اش را فدا کرده است، و بی‌دلیل نیست که پس از رهایی اماندا در برابر او ظاهر می‌شود و به عنوان ستایش از کار او و دادن وعده‌ی آزادی به او، چنین می‌گوید: «تبریک می‌گویم. تو هنوز زنده‌ای. نمی‌توان باور کرد بیشتر مردم هنوز زنده‌اند. اما تو دیگر از آن‌ها نیستی».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی