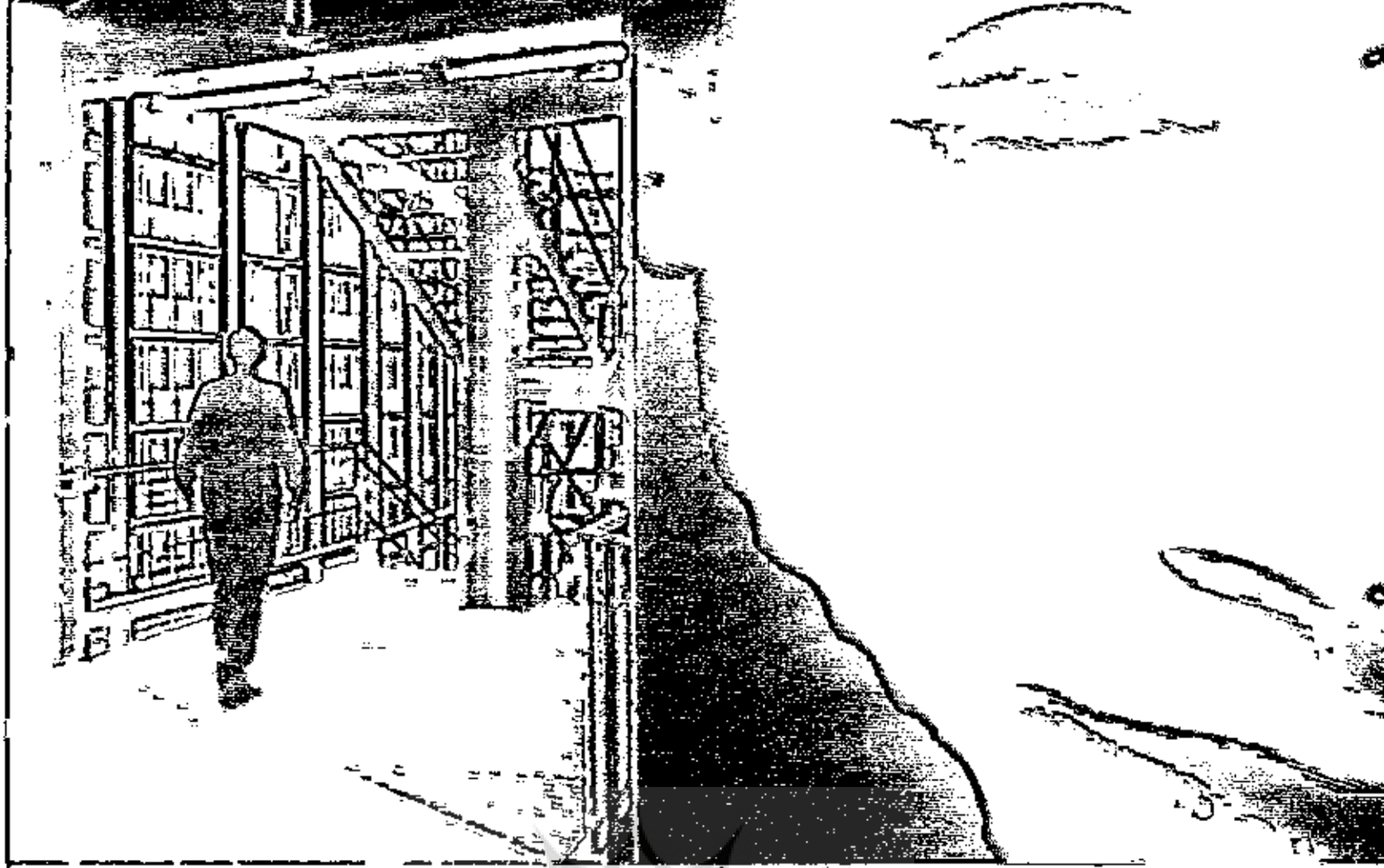


# کات هیچکاکی

## سه‌گانه پورنوگرافی، نوستالژیا و مونتاژ

اسلاوی ژیژک طلایه‌دار خوانش‌های نوین روانکاوانه در حوزه سینما است. شهرت نظریات او به حدی فزونی یافت که سایر حوزه‌های نظری را نیز زیر سایه خود قرار داد. این مقاله یکی از نخستین آثار ژیژک است که در آن با مقدمه چینی در بخش پورنوگرافی و تکیه بر مصادیق سینمایی مطلوبش در بخش نوستالژیا، عملا یکی از بدیع‌ترین نظریات را در باب مونتاژ بیان می‌کند: کات هیچکاکی.

### ◇ اسلاوی ژیژک

### ▮ پورنوگرافی

چیزی که به صورت معمول در میان افراد جامعه متداول شده است، نظر آنها در مورد پورنوگرافی آخرزمانگاری یا به‌زبان ژیژکی است که همه آنچه را که برای آشکار کردن وجود دارد آشکار می‌کند و چیزی را پنهان نمی‌کند و همه‌چیز را ثابت کرده و در برابر دید قرار می‌دهد اما با این وجود در سینمای پورنوگرافیک، گوهر «تث» که همان دیدن از کنار است، به صورت اساسی مفهوم خود را از دست می‌دهد. چرا؟ در این جا لازم است به رابطه خلاف آمد میان نگاه خیره [gaze] و نگاه [eye] بپردازیم که توسط لکان در سمینار XI مورد بحث قرار گرفته است. تا چشم در حال دیدن ابژه در طرف سوژه قرار می‌گیرد، در حالی که نگاه خیره در طرف ابژه می‌ماند. هنگامی که من به یک ابژه نگاه می‌کنم آن ابژه همواره در حال نگاه خیره به من است اما از نقطه‌ای به من نگاه خیره می‌کند که من نمی‌توانم آن را ببینم. هنر یک دید میانجی، هر چیز میان این دو واژه به شیوه‌ای خلاف آمد عمل می‌کند، در طرف اشیاء نگاه خیره وجود دارد به این مفهوم که آنها به من نگاه می‌کنند و من آنها را می‌بینم. اینکه چگونه باید این کلمات را درک کرد که در تحلیل آمده است، آنها را چشمانی بود که نمی‌دیدند؟ آنها چیزهایی را که به آنها نگاه می‌کردند نمی‌دیدند.

این خلاف آمد میان نگاه خیره و نگاه در پورنوگرافی از دست رفته است. چرا؟ زیرا پورنوگرافی به صورت ذاتی یک امر منحرف است. مشخصه منحرف آن در پشت این حقیقت آشکار که پورنوگرافی همه روش‌ها را می‌آزماید و همه جزئیات را به نمایش می‌گذارد، نهفته نیست.

در پورنوگرافی، تماشاگر پیشاپیش و به صورت یک فرض از پیش تعیین شده مجبور به تصرف یک جایگاه منحرف می‌شود به عوض ایستادن در جایگاه یک ابژه مورد دید، نگاه خیره با ما روبه‌رو می‌شود به همین دلیل است که تصویری که روی صفحه نمایش دیده می‌شود از آن جایی که نگاه خیره از ما می‌تابد، شامل هیچ‌کدام از نقطه رمزآمیز و والایی نیست.

این تنها ما تماشاگران هستیم که احساس می‌کنیم در حال نگاه خیره به آن چیزی هستیم که همه‌چیز را فاش می‌کند، دقیقا بر خلاف این عقیده رایج که براساس آن در پورنوگرافی، دیگری (شخصی که نمایش داده می‌شود) تا حد یک ابژه برای لذت چشم چرانی تماشاگر پایین می‌آید باید تاکید کرد که انتقال این خود تماشاگر است که جایگاه ابژه را به دست می‌آورد.

سوژه‌های حقیقی به واقع بازیگران فیلم هستند که در حال تلاش برای برانگیختن ابژه‌ها هستند. در همین حال ما تماشاگران تا حد ابژه - نگاه خیره منفی و ناتوان فرو کاسته شده‌ایم.

پورنوگرافی بدین طریق نقطه ابژه - نگاه خیره را در دیگری از بین می‌برد یا کاهش می‌دهد. این از دست رفتن به واقع مشکلی از یک مواجهه از دست رفته است.

باید گفت در یک فیلم نرمال و غیر پورنوگرافی معمولا صحنه عاشقانه حول یک محدودیت مشخص غیر قابل حل ساخته می‌شود به عبارت دیگر همه‌چیز نمی‌تواند به آن داده شود در تقابل با این محدودیت، امکان نمایش که مشخصه عشق (رمال یا ملودرام است) پورنوگرافی فراتر می‌رود و همه‌چیز را نمایش می‌دهد.

پارادوکس اساسی نیز در همین کلوز کردن از محدودیت نهفته است. پورنوگرافی بیش از حد گذر می‌کند و به توهمی آنچه را که در پشت یک صحنه نرمال غاشقانه و غیر پورنوگرافی وجود دارد به کلی از دست می‌دهد با ارجاع به جملهای از فیلم هفت پولی «پرشت (اگر با سرعت زیاد به سوی شادی گام زنی، ممکن است از آن رد شوی و شادی را پشت سر بگذاری)» می‌توان به نکات تازه‌ای در این باره دست یافت.

بنابراین اگر ما با عجله به سوی آن نقطه برویم، اگر ما خود چیز را نشان دهیم از وما آنچه را که ملودرام از آن هستیم از دست می‌دهیم نتیجه‌ی نهایت عواطف و تلمیح کننده است. پورنوگرافی نسخه دیگری از پارادوکس «تمثیل و لاکپشت» است که بر اساس نظریات لکان، رابطه میان سوژه و ابژه میل آن را توضیح می‌دهد.

طبعا اشیل به آسانی از لاکپشت فاصله می‌گیرد و آن را پشت سر می‌گذارد اما نکته مهم در این جاست که اشیل نمی‌تواند پایه‌های لاکپشت باشد و نمی‌تواند به لاکپشت بپیوندد. سوژه نیز همه ۰/۰۰۱ یا بیش از حد سریع یا پیش از حد کند است و بنابراین نمی‌تواند هرگز به قدمزدن در کنار ابژه میل خود ادامه دهد.

در صورتی که ما مایل به داشتن داستان عاشقانه‌ای هستیم که بگیرد و ما را تکان دهد، به ناچار نباید به همه مشروط سرک کشید و همه‌چیز را نشان داد؛ چرا که به محض نمایش همه‌چیز روایت داستانی دیگر جدی گرفته نمی‌شود و تنها به مثابه نوعی پیش‌زمینه برای عمل جنسی کارکرد خواهد داشت.

### ▮ نوستالژیا

در پورنوگرافی آخرزمانگاری، نگاه خیره به مثابه ابژه در روی سوژه - تماشاگران می‌افتد و باعث ایجاد ناامیدی می‌شود به این دلیل است که به منظور بیرون کشیدن نگاه خیره - ابژه در ناب‌ترین حالت و در وضعیت قرار دادی باید به قطب مخالف پورنوگرافی برگردیم: نوستالژیا.

اجازه بدهید آنچه را امروزه به عنوان نگاشت‌نماترین مورد کشش نوستالژیک شناخته می‌شود در نظر بگیریم: فیلم نوآر آمریکایی در دهه ۱۹۴۰. چه چیز بیشترین جاذبه را در این ژانر دارد؟ واضح است که ما دیگر بیش از این آن را به رسمیت نمی‌شناسیم. فراماتیک آمایشی آخرین صحنه‌ها از «کازابلانکا»، «مالتی»، «عزیز من» یا «خارج از گذشته»، امروزه در میان تماشاگران ایجاد خنده می‌کند اما با این وجود به دور از هر گونه تهدیدی برای قدرت جاذبه این ژانر، نوعی از دوری و فاصله شرط اصلی آن است باید بگوییم آنچه ما را جذب می‌کند به صورت دقیق یک نگاه خیره [gaze] است، نگاه خیره دیگری تماشاگر اسطوره‌ای و فرضی دهه ۴۰ که توانایی یکی شدن و همذات‌پنداری بی‌واسطه با جهان فیلم نوآر را دارند. آنچه ما به واقع می‌بینیم هنگامی که در حال تماشای یک فیلم نوآر هستیم همین نگاه خیره دیگری است.

ما به واسطه نگاه خیره تماشاگر اسطوره‌ای و ساده‌دل دچار افسون و کشش می‌شویم؛ تماشاگری که هنوز قادر به جدی گرفتن این جهان است. به عبارت دیگر، کسی که به آن باور دارد، برای من و در جایگاه من قرار می‌گیرد.

به این دلیل، رابطه ما با فیلم نوآر همیشه بین جذبه و فاصله کنایی تقسیم شده است. فاصله کنایی ما در برابر واقعیت درون داستانی (دایجتیک) و جذبه نگاه خیره.

این نگاه خیره - ابژه متناقض‌ترین شکلش در مجموعه‌ای از فیلم‌ها که منطق نوستالژیا در بر دارنده نوعی ارجاع به خود است، ظاهر می‌شود: Body Heat، Driver و «شین»، همان‌طور

که فرد یک جیمسون در مقالاتش در رابطه با پست‌مدرنیسم اظهار داشته است Body Heat رویه همیشگی نوستالژیا را معکوس می‌کند به طوری که قطعات گذشته که به عنوان ابزارهای نوستالژیا عمل می‌کنند از زمینه تاریخ‌یی و از تداوم آن بیرون کشیده می‌شوند و به صورت نوعی زمان حال بدون زمان [timeless] اثیری [eternal] و اسطوره‌ای درج می‌شوند.

بدون هرنظر گرفتن نگاه خیره فیلم Body Heat به سادگی یک فیلم معاصره در مورد زمان معاصر باقی می‌ماند و در نهایت غیر قابل درک می‌شود. همه نیروی جذبه آن به این دلیل به آن اعطا شده است که این فیلم به زمان حال یا چشمان اسطوره‌ای گذشته نگاه می‌کند.

در خود آمریکا این ژانر چیزی نبود جز مجموعه‌ای از محصولات درجه B با هزینه پایین که از ارزش نقد پایینی برخوردار بودند و شکفت آنکه از طریق مداخله نگاه خیره فرانسوی به ابزاره والای هنری و فیلم مربوط به فیلسوفان از زمستانس بیست تبدیل می‌شود.

کار گردانانی که در بهترین حالت در آمریکا جایگاه استادانی زیردست را داشتند تبدیل به مؤلفان بزرگی شدند که هرکدام از آنها نمایش دهنده دیدی یگانه و تراژیک از جهان در بودند.

اما حقیقت مسلم این است که این دید فرانسوی نسبت به ژانر فیلم نوار، اثر و قایل ملاحظه‌ای در فیلم‌های فرانسوی گذاشته به این مفهوم که در خود فرانسه، ژانری مشابه با ژانر فیلم نوار آمریکایی به رسمیت شناخته شده مثل مشابه و شاید مشابه‌ترین مثال، سامورایی [Samurai] ساخته ژان پیر ملویل است. Driver ساخته هیل، نوعی برداشت مجدد از سامورایی است که در راستای جابه‌جا کردن نگاه خیره فرانسوی بر روی خود آمریکا است - یک بار اتوکس در مورد فیلمی آمریکایی در رابطه با آمریکا که غیر قابل درک است. اما باید نگاه خیره فرانسوی را وارد کنیم».

در فیلم‌های مربوط به زمان گذشته و نوستالژیک، منطق نگاه خیره به مثابه ابزاره به همین شکل ظاهر می‌شود. در «خشن» به عنوان نمونه، ما می‌توانیم به وسیله ظهور راز آمیز «خشن» به جای کشش شویم؛ تنها وقتی که از میان واسطه نگاه خیره یک کودک بی‌گناه و در حالتی که هرگز نبی واسطه نیست به آن بنگریم.

اما چه انتقالی این جا برای رابطه خلاق آمد میان نگاه و نگاه خیره اتفاقه است؟ باید گفت نکته بحث لکان، در تقابل قرار دادن خود - بازتابی سوژه‌سندی [Subjectivity] فلسفی با ناهماهنگی غیر قابل فروکاست نگاه خیره به مثابه ابزاره و نگاه سوژه نهفته است.

بدور از هرگونه خود - بازتابی، نگاه خیره به مثابه ابزاره به مانند لکانای عمل می‌کند که شفافیت تصویر به نمایش درآمده را دچار کدورت می‌کند.

من نمی‌توانم به درستی بینم، نمی‌توانم هرگز کلیت میدان دید خود را در بر گیرم؛ زیرا نقطه‌ای، وجود دارد که از آن نقطه در میدان دید دیگری نگاه خیره خود را به سوی من برمی‌گرداند. به مانند لکا کشیده شده تابلوی سفیران [Ambassadors] از هولبایین». این نقطه، نه در تصویر، هارموشی دید مرا از حالت تعادل خارج می‌کند.

پاسخ به سؤال مارو شن است کار کرد ابزاره نوستالژیک به صورت دقیق، مخفی کردن همین رابطه خلاق آمد میان نگاه و نگاه خیره است - اثر رومانتیک آلیسیزا؛ نگاه خیره به مثابه ابزاره است که به وسیله نیروی جذبه‌اش مخفی می‌شود.

در نوستالژیا، نگاه خیره دیگری، در مسیر خاصی اغلی شده و پر قدرت می‌شود به جای نگاه خیره‌ای که به مانند لکای نامهماهنگ و آسیب‌زا در حال انفجار است، ما دچار خطای ادراکی «دیدن خودمان در حال دیدن» هستیم. به طریقی ما می‌توانیم بگوییم که کار کرد جذبه به صورت خاص، کور کردن ما نسبت به این حقیقت است که دیگری همواره در حال نگاه خیره به سمت ماست. در داستان «خشن» اثر کافکا، مرد شهری که در مدخل دادگاه ایستاده است توسط راز و رمزی که فراتر از این در قرار دارد و او نسبت به آن جاهل به آن ممنوع شده است، دچار کشش و جذبه می‌شود. در انتهای داستان، تیروی افسون کننده این در، که توسط دادگاه اعمال شده بود، از بین می‌رود. اما دقیقاً چگونه؟ تیروی آن در هنگامی از دست می‌رود که نگهبان در به او می‌گوید که این مدخل از همان ابتدا برای او معنا یافته است؛ به عبارتی مشابه او به مرد می‌گوید که چیزهایی که او را مجذوب کرده‌اند در تمام مدت نگاه خیره خود را به او برمی‌گرداندند و در واقع او را مخاطب خود قرار داده‌اند. به عبارت دیگر، میل مرد از همان ابتدا به قسمتی از بازی وصل بوده است. همه نمایش در «خشن» و راز و رمز پشت آن به منظور تسخیر کردن میل مرد به روی صحنه آورده شده است.

به محض آگاه شدن سوژه از نگاه خیره دیگری (از دری که تنها برای او معنا یافته است)، تیروی جذبه نوستالژیک پوشیده می‌ماند تا گلیت برهم‌زننده نگاه خیره به مثابه ابزاره تسکین یابد. پس چگونه این نگاه خیره ایجاد شد؟ کدام رویه سینمایی حفره موجود در نگاه خیره به مثابه ابزاره را در جریان معلوم تصویرها خالی می‌کند و می‌گشاید؟

فرضیه ما بر این است که این حفره و فقدان، تشکیل دهنده ناگیمانه لازم و حتمی مونتاژ [Montage] است. پس بنابراین پورتوگرافی، آهرزه‌نگاری [Pornography] نوستالژیا، احساس غربت [Uncanny] و مونتاژ، نوعی سه‌گانه آنتوسی - هگلی هستند که خود را در ارتباط با جایگاه نگاه خیره به مثابه ابزاره می‌یابند.

**کات هیچکاکی [cut] [[مونتاژ]]**

مونتاژ معمولاً به عنوان روشی برای تولید از قطعات امر واقع، شناخته می‌شود - قطعات فیلم، شات‌های فردی و غیر پیوسته - تولید یک فضای سینمایی یا یک واقعیت سینمایی مشخص. از آثرات مونتاژ است. باید گفت که این موضوع به صورت کلی شناخته شده است که فضای سینمایی، یک تکرار یا تقلید ساده از یک واقعیت خارجی مؤثر نیست، بلکه اثر و پیامد مونتاژ است.

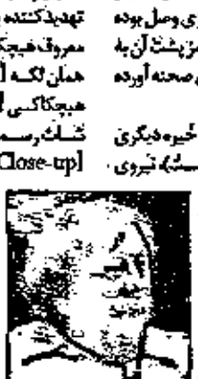
آنچه معمولاً نادیده گرفته می‌شود مسیری است که در آن جایگشت‌های قطعات امر واقع به صورت یک واقعیت سینمایی - از میان یک ضرورت ساختاری - یک باقیمانده مشخص، یک مازاد تولید می‌کند که با واقعیت سینمایی نامتجانس است؛ اما با این وجود به وسیله آن تأکید می‌شود یا به وسیله قسمتی از آن فهمانده می‌شود.

این مازاد امر واقع [Surplus] در آخرین مرحله و به صورت دقیق، همان نگاه خیره به مثابه ابزاره است که بهترین نمونه آن را می‌توان در آثار هیچکاک یافت. ما شرح کردیم که عنصر حیاتی و سازنده جهان هیچکاک چیزی است که ما اصطلاحاً «نگاه Spot» می‌نامیم - عنصری که واقعیت به دور آن می‌چرخد به سوی امر واقع گذر می‌کند جزئیات اسرارآمیزی که مقاومت و سماجت می‌کنند و نمی‌توانند خود را با شبکه نمادین واقعیت جفت‌وجور کنند و همه این‌ها نشان دهنده این است که یک جای کار می‌لنگد!

این واقعیت را که این لکه سرانجام با نگاه خیره تهدید کننده دیگری منطبق می‌شود، می‌توان با روش بسیار واضحی تأیید کرده در فیلم بیگانگان در قطار [Strangers on a Train] در صحنه زمین تنیس، دوربین، نگاهی به جمعیتی که در حال نگاه کردن بازی هستند نگاه می‌کند.

دوربین در ابتدا یک کادر شات [Long Shot] از جمعیت به ما می‌دهد همه سرها به ترتیب در حالی که مسیر توپ را دنبال می‌کنند به سمت چپ و راست می‌روند، در حالی که به جز همه آنها یک نفر با یک نگاه خیره ثابت به سمت دوربین زل زده است؛ به شخص «کانی» زل زده است. سپس دوربین با سرعت به سمت این سر بدون حرکت جابه‌جا می‌شود. او هیتزنو» است که در روایت داستانی با یک پیمان کشنده به «کانی» ارتباط پیدا می‌کند.

در این جا ما در مقابل ترین حالت با یک نگاه خیره ثابت مواجه هستیم که به مانند یک جسم خارجی یا ساعت هرچه تمام‌تر هارمونی و یکدستی تصویر را دچار آشوب می‌کند. چرا که واجد بعدی تهدید کننده برای تصویر است. کارکرد شات‌های معروف هیچکاکی که به دنبال هم می‌آیند ایجاد همان لکه [Spot] است. در شات‌های معروف هیچکاکی [Tracking Shot]، دوربین از یک شات رسمی و ثابت به سمت یک نمای نزدیک [Close-up] می‌رود که در نتیجه یک لکه کدر از خود به جا خواهد گذاشت.



تمی توانم هرگز کلیت میدان دید خود را دربر گیرم؛ زیرا نقطه‌ای وجود دارد که از آن جا «دیگری» نگاه خیره خود را به سوی من برمی‌گرداند.

شات در نهایت به آرامی خود را از محدوده تأثیرش و عنصری که نمی‌تواند خود را با واقعیت نمادین یکپارچه کند جدا و ابزوله می‌کند و به صورت یک جسم خارجی [Foreign Body] باقی می‌ماند. اما آنچه در این جا برای ما جالب است این نکته است که در شرایط مشخص، مونتاژ [Montage] می‌تواند در این شات‌ها مداخله کند؛ به عبارت دیگر نزدیک شدن مداوم دوربین، به واسطه کات‌ها [Cut] دچار وقفه و گسست می‌شود.

اما این شرایط دقیقاً چیستند؟ به صورت مختصر، شات‌هایی که به دنبال هم می‌آیند [Tracking Shot] باید از هم گسیخته شوند؛ هنگامی که آنها مربوط به سوژه [Subjective] هستند - به عبارت دیگر هنگامی که یک نمای سوژکتیو از شخص او را در حال نزدیک شدن به سمت ابزه - لکه نشان می‌دهد باید گفت که در یک فیلم هیچکاکی، هرکجا که یک قهرمان یا شخصی که صحنه در اطراف او ساختار یافته است به یک ابزه، یا یک چیز یا یک شخص دیگر - که می‌توان در معنای فرویدی او را مرموز [Unheimlich] نامید - نزدیک می‌شود، نمای ابژکتیو - یا شات ابژکتیو - از این شخص که شامل نزدیک شدن او به سمت آن چیز مرموز است با یک نمای سوژکتیو - یا شات سوژکتیو - از آنچه می‌بیند جابه‌جا می‌شود.

این کار همان رویه ابتدایی یا درجه صفر مونتاژ هیچکاکی است. بگذارید مثالی را در نظر بگیریم؛ هنگامی که در انتهای «روانی» [Psyche] لیلا به سمت خانه اسرارآمیز قدم برمی‌دارد خانه‌ای که به عنوان خانه مادر نورمن در نظر گرفته شده است، هیچکاک شات ابژکتیو از لیلا را با یک نمای سوژکتیو از خانه قدیمی جابه‌جا می‌کند و مشابه این کار را در پرندگان [Birds] انجام می‌دهد در صحنه‌ای که با جزئیات کامل توسط دیموند بلور تحلیل شده است؛ هنگامی که ملانی بعد از گذشتن از دریاچه با قایق اجاره‌ای به سمت خانه‌ای که مادر و خواهر میچ در آن زندگی می‌کنند نزدیک می‌شود. در این جا دوباره هیچکاک شات ابژکتیو از ملانی تا رام را که وارد محوطه خصوصی یک خانه شده است با یک نمای سوژکتیو از خانه آرام و اسرارآمیز جابه‌جایی کند.

مونتاژ هیچکاکی، ابژه‌های روزمره و بی‌اهمیت را تا مرتبه یک چیز والا [Sublime Thing] ارتقاء می‌دهد او با مهارت و استادی ناب می‌تواند به ابژه‌های معمولی هاله‌ای از تشویش و تأرامی اعطا کند.

در مونتاژ هیچکاکی دو گونه از شات‌ها را می‌توان مجاز شمرد و دو گونه از شات را نمی‌توان ممنوع به حساب آورد. شات ابژکتیو از شخصی که به سمت یک چیز نزدیک می‌شود و شات سوژکتیو از همان چیز که شخص آن را می‌بیند از انواع مجاز شات به حساب می‌آیند. شوته‌های ممنوع عبارتند از: شات ابژکتیو از چیزی از همان موجود مرموز [Uncanny] و بالاتر از آن می‌توان به شات سوژکتیو از نزدیک شدن شخص به سمت ابژه مرموز نام برد.

اجازه بدهید مجدداً به صحنه‌ای که قبلاً از روانی [Psycho] ذکرش به میان رفت برگردیم که در آن لیلا در حال نزدیک شدن به سمت خانه‌ای در بالای تپه است. بسیار مهم است که هیچکاک چیز تهدید کننده (خانه) را مجزا از نمای لیلا نشان می‌دهد. اگر او یک نمای به سیار طبیعی از خانه که یک نمای ابژکتیو است را به نمایش بگذارد می‌توان گفت ماهیت اسرارآمیز خانه از بین رفته است. ما (تماشاگران) مجبور به متحمل شدن نوعی واکنش زدایی خواهیم شد به این معنی که ناگهان آگاه می‌شویم که چیز مرموزی در خانه وجود ندارد. و این خانه - به مانند خانه سیاه در داستان کوتاه پائو ریشیاهای السست - یک خانه قدیمی معمولی است و همه رمز و راز و اضطرابی که به آن نسبت داده می‌شود تأثیرات اغتشاشات روانی قهرمان زن داستان است. اگر هیچکاک نوعی سوژه‌سندی بی‌واسطه را برای چیز ایجاد می‌کرد، تأثیر مرموز بودگی از بین می‌رفت به عبارت دیگر نوعی شات سوژکتیو از درون خانه می‌تواند این تأثیر را از بین ببرد. اجازه بدهید فرض کنیم همان طور که لیلا به خانه نزدیک می‌شد همراه با یک شات نگاه دهنده او را در میان پرده‌های خانه ببینیم که این شات به نوبه خود با صدای نفس کشیدن همراه است که «ان دهنده این است که یک نفر در حال دیدن از درون خانه است. ما به خودمان خواهیم گفت: این وحشتناک است. ما یک نفر در این خانه هست (مادر نورمن؟) که لیلا را زیر نگاه می‌کند و او مسلماً نمی‌داند که در شرایط مرگباری قرار دارد. اما چنین سوژه‌سندی در روایت داستانی، جایگاه نگاه خیره به مثابه ابزاره را دچار تعلیق می‌کند و آن را تا حد نوعی نمای دید سوژکتیو که متعلق به یک شخصیت دیگر در شخصیت‌های درون روایت است، فرو خواهد کاست.

به صحنه‌های از روانی [Psycho] برمی‌گردیم که در آن لیلا در حال نزدیک شدن به سمت خانه‌ای است که فرض شده است مادر نورمن در آن زندگی می‌کند. بعد مرموز در این جا از چه تشکیل شده است؟ برای توضیح بهتر اثری که این صحنه دارد می‌توانیم به نقل قولی از لکان میر دازیم به طریقی، آیا این خانه نیست که از قبل در حال نگاه خیره [gaze] به سمت لیلا است؟ لیلا خانه را می‌بیند اما با این وجود نمی‌تواند آن را از نقطه‌ای که در حال نگاه خیره به سمت او است نظاره کند. شرایط در این مکان دقیقاً مشابه با وضعی است که لکان از دوران جوانی خود به خاطر می‌آورد و آن را در سمینار XI توضیح می‌دهد:

به عنوان یک دانشجو در ایام تعطیلات، لکان به یک فرد می‌ماهیگیری می‌پیوندد. در میان مردان ماهیگیر در قایق یک زن کوچولو بود که به یک قوطی ساردین خالی که در آفتاب برق می‌زد اشاره می‌کند و از لکان می‌پرسد: «آیا این قوطی رو دیدی؟ می‌توئی ببینیش؟ اما این تورو نمی‌بینه!» لکان توضیح می‌دهد: اگرچه زن کوچولو به من گفت که قوطی نمی‌تواند من را ببیند اما با این حال جمله او یک معنی داشت و آن هم اینکه این قوطی می‌تواند به من نگاه کند و در حال نگاه کردن به من است اما همیشه این کار را به صورت یکسان انجام می‌دهد. قوطی در حال نگاه کردن به تو بود و همان طور که لکان توضیح می‌دهد از یک مفهوم کلیدی در جهان هیچکاک استفاده می‌کرد من در آن برخی مواقع به عنوان یک لکه در تصویر کار کرد دارم.

[[ ترجمه: محمد امیرآبادی ]]

**منابع:**

"Pornography, Nostalgia, Montage: A triad of the gaze" from reading images",ed: Julia Thomas, pp.148-157"