پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روان‌کاوی و سینما

ترجمه و تألیف: احمدرضا مغفوری

در دهه‌های اخیر، در نظریهٔ فیلم، اصول و نظریات و مفاهیمی از روان‌کاوی وام گرفته شده است. از ایستر و روان‌کاوی فرویدی به شکل اصولیتر و نظام یافته‌تری در حیطهٔ نقد فیلم مطرح و به کار گرفته شده و اهمیت انتقادی آکادمیکی یافته است. شخصیت شاخصی که، بجز خود فروید، در نظریهٔ روان‌کاوانهٔ سینمایی به نظریه‌اش اتکا شده است، ژاک لاکان[1] روان‌کاو معاصر فرانسوی است که بعضی او را فروید فرانسه خوانده‌اند.

لاکان با درک دیدگاه ساختاری فروید و اهمیت زبان در نظریهٔ او، خصوصاً در کتاب **تعبیر خواب**، به بازخوانی فروید برمبنای زبان‌شناسی ساختاری و نشانه‌شناسی سوسوری دست زد.

فردیناند دو سوسور[2]، زبان‌شناس سوییسی، معتقد است که در مطالعات زبان‌شناسی، کار محقق کشف نظام عناصر و پیوندهای انتزاعی است که زبان[3] را تشکیل می‌دهد و در بنیاد همهٔ گفتارها[4] ـ که عبارت است از صور کاربرد زبان ـ قرار دارد. سوسور در توضیح اینکه زبان، نظام[5] است و به عناصر اظهارهای فردی[6] کارکرد ویژه‌شان را می‌بخشد، بازی شطرنج را مثال می‌زند که جنس و شکل مهره‌های آن ـ یعنی کیفیت مادی و ملموس و مشهود عناصر آن ـ مهم نیست و می‌توان نشانه‌های دیگری مثل تکه‌های چوب را جایگزین مهره‌ها کرد، بلکه آنچه اهمیت اساسی دارد کارکرد[7]ی است که در قواعد بازی برای مهره‌ها تعیین شده است(۱). به عقیدهٔ سوسور، زبان نظامی است از تفاوتها و تقابلهای مرتبط به هم. نشانه به خودی خود معنایی[8] ندارد و در تفاوتش از نشانه‌های دیگر معنی‌دار[9] می‌شود. فرض تفاوت کلاً مبتنی‌بر این پیشفرض است که عناصر مثبتی[10] هست و این تفاوت میان آنها برقرار است. ولی زبان به نظر سوسور نظامی

است که منحصراً از تفاوتها تشکیل شده است و عنصر مثبتی ندارد(۲). سوسور دو نوع رابطه میان نشانه‌های زبان‌شناختی قایل است، که لپسکی آنها را این‌گونه توضیح داده است: «نشانه»[11] (مرکب از دو وجه دالّ[12] و مدلول[13]) که در تباین با دیگر نشانه‌هایی است که قبل و بعد از آن در جمله می‌آید، از یک سو، در رابطهٔ «همنشینی»[14] (نحوی) با آنهاست که رابطه‌ای است حضوری[15]، یعنی رابطه‌ای میان عناصری (نشانهٔ مورد نظر و نشانه‌های متقدم و متعاقب آن) که همه در پیام «حاضر» است و از سوی دیگر، در رابطهٔ «جانشینی»[16] (تصریفی) با آنها، که رابطه‌ای است غیابی[17]، یعنی رابطه‌ای میان عنصر موردنظر که حاضر است و عناصر دیگری که از آن پیام خاص «غایب»[18] است. پس، مطابق این توضیح لپسکی، «نشانهٔ زبان‌شناختی» با دیالکتیک حضور ـ غیاب هویت و معنی می‌یابد(۳).

لاکان بر اهمیت تفاوت[19] و دلالت[20] در تفکر روان‌کاوانه تأکید می‌کند. همان‌طور که سوسور «مصداق»[21] (شیء واقعی که نشانهٔ دلالت بر آن است) را از فرایندهای دلالت که مولد معناست حذف می‌کند، لاکان نیز هرگونه تماس مستقیم و خارج از حیطهٔ دلالت با «واقعیت»[22] را از تجربهٔ «سوژه»[23] حذف می‌کند(۴). از دید لاکان، نبود[24] بنیادین شخص از حیث دلالت (کسب مقام «من»[25] که موجب فقدان موجودیت «واقعی» و موجد تمایز از «غیر»[26] می‌شود) ترجمان نبود اساسی در هستی و هویت شخص («فالوس»[27] نبودن، تفاوت جنسی، اختگی) است.

لاکان برای توضیح نظریهٔ خود، خطابهٔ آریستوفانس در **مهمانی**[28] افلاطون را، به عنوان تمثیل و نه پایهٔ استدلال ـ نقل می‌کند (۵). این خطابه که در مورد «تولد میل» است، خلاصه‌اش این است که «در روزگاران پیشین... تن آدمی... گرد بود و همهٔ اعضای بدنش نیز به قیاس با امروز مضاعف... ما در آغاز موجودی تمام بودیم و...» رب‌النوعها «ما را به سبب گناهکاری از میان به دو نیم کردند و از یکدیگر جدا ساختند» و ما را «به صورت امروزی» درآوردند، «... و تنها آثاری از وضع پیشین» (مثلاً چینهای کمی در اطراف شکم و ناف) باقی گذاشتند تا آدمی با دیدن آنها رامتر و فرمانبردارتر شود. پس «... هر یک از ما نیمهٔ انسان دیگری است و از اینرو هر کسی همواره نیمهٔ دیگر خویش را می‌جوید» و در آرزوی رسیدن به اوست (۶). لاکان با استفاده از این اسطوره، اصل مرکزی نظریهٔ خود را بیان می‌کند که «تشخص سوژهٔ انسانی [و کلاً، «سوژه»] به فقدان[29] است»(۷). انسان زمانی در دورهٔ ماقبل کلامی[30] و ماقبل نمادین، «تمامیت»[31] یعنی درآمیختگی[32] با مادر را تجربه می‌کند. همین که به نظام زبان و فرهنگ وارد می‌شود، با آن تصور کاذبی که از هویت کسب کرده است، درمی‌یابد که وحدت با مادر را از دست داده و از او، از «غیر»، منفک شده است (لاکان این انفکاک را «اختگی ـ یا انفصال ـ نخستین»[33] می‌نامد). پس میلی در او به وجود می‌آید برای اعادهٔ جزء مکمل خود، برای بازگشت به هستی[34]، به دورهٔ ماقبل معنی، قبل از سوژه شدن؛ و دالّ شاخص این میل، فالوس است: انفکاکی که سوژه متحمل می‌شود ماهیت جنسی دارد: او از موجودی «خنثی» بدل به شخصی باهویت جنسی می‌شود ـ و هویت جنسی هم البته هویت اجتماعی او را تعیین می‌کند ـ و این انفکاک و تبدیل ناشی از کشف

تفاوت است. کشف تفاوت (تفاوت میان خود و غیر خود، تفاوت جنسی) تهدیدی است برای هویت تصوری و خود شیفتگانه‌ای که در مرحلهٔ ماقبل نمادین تشکیل شده و مقدمه‌ای است برای ورود کودک به سامان فرهنگی، به نظام پدرسالارانه[۳۵]، به زبان؛ و آغاز درگیر شدن اوست در کشمکشهای[۳۶] ادیپی.

تامس ایونز در مقالهٔ جالب و مهمی مسئلهٔ انفصال (اختگی) و اهمیت فالوس را به استناد نظریه‌های فروید ـ لاکان بررسی می‌کند(۸)، که خلاصهٔ بخشی از آن را در اینجا می‌آوریم:

برخلاف «زیست باوری»[۳۷] پیروان افراطی فروید (حتی پیروان نامدارش، ارنست جونز و کارل آبراهام)، خود فروید زیست‌شناسی و تشریح (آناتومی) را فقط نقطهٔ آغاز نظریهٔ روانکاوی می‌دانند ـ که سند علمی «تفاوت جنسی» است. فروید (که نظریه‌اش اساساً طبیعت گرایانه ـ وجود باورانه[۳۸] است) معتقد است که روانکاو در مورد ماهیت جنسی فرد هیچ نمی‌داند، بلکه تفحص می‌کند در اینکه چگونه کودک به مذکر یا مؤنث بدل می‌شود. بنابراین، تفاوت جنسی، از دید کودک، دلالت بر یک *اصل مسلم* «طبیعی و زیستی» نیست بلکه دلالت بر مسئله‌ای است که برای او مرموز و معمایی می‌ماند: امکان انفصال. اما این انفصال هم، جنبهٔ زیستی و تشریحی ندارد. چون نه «واقعی» است (واقعاً چیزی از پسر و دختر منفصل نشده است) و نه صرفاً «تصوری» (گرچه دختر تصور می‌کند که چیزی از او منفصل شده است و پسر مضطرب است که مبادا چیزی از او منفصل شود). انفصال در حقیقت جنبهٔ «نمادین» دارد، نمادی است از تضاد «طبیعت» و «فرهنگ»، از لزوم اغماض «بهشت گمشدهٔ» جنینی گونهٔ درآمیختگی با مادر. مرد و زن نمی‌دانند چه می‌خواهند؛ یا آنچه می‌خواهند به سبب «نبود»ی وجودی و اساسی تحقق نمی‌یابد. به بیان ایونز، «شور زندگی[۳۹] انسان را نفی[۴۰]، فقدان و غیاب مشخص می‌کند، محدودیتی بنیادین که فروید بر آن مُهر مرگ می‌بیند»(۹).

به بیان دیگر، میل انسان به جبران فقدان خود (جستجوی «موجود گمشده»[۴۱] یا «همزاد»[۴۲] ـ خویش) نهایتاً میل به مرگ است، «شور مرگ»[۴۳] است، میل رسیدن به حالت ایستا و غیر ارگانیک جنینی است. چون این فقدان متعلق به قلمرو طبیعت است و نه فرهنگ، حاکی از عدم امکان یکی شدن «خود» با نیمهٔ دیگرش («غیر») است. آدمی به بهای از دست دادن آن است که وارد سامان فرهنگی و زبانی می‌شود و تحت حاکمیت «قانون پدر»[۴۴] (قانون فرهنگ) درمی‌آید؛ قانونی که امر و نهی‌هایش را به زندگی او و میل او تحمیل می‌کند و به او *می‌گوید* تو پسر یا دختری و از این پدر و مادری و *نامت* این است و متعلق به این *خانواده‌ای* و... . پس گرچه کودک مذکر و مؤنث هر یک انفصال را در فانتزیهای ناخودآگاهشان به نحو متفاوتی ادراک می‌کنند؛ هر دو آن را حاکی از مسئلهٔ واحدی می‌دانند: غیاب فالوس.

مطالعهٔ آسیب شناسانهٔ «بت‌گرایی» («شیء دوستی») نشان می‌دهد که آنچه موجد این رفتار است، «غیاب» فالوس است نه «حضور» آن. بت‌گرایی مبتنی است بر «نفی»[۴۵] تفاوت جنسی و «بت»[۴۶] عنصر ملموسی است برای پُرکردن یک «خلأ»[۴۷] در واقعیت. به این ترتیب، دالّ غالب تفاوت جنسی یعنی انکار غیاب فالوس یا

«حضور ـ غیاب» فالوس (بت به جای فالوس) ساختار بت‌گرایانهٔ شخص را تشکیل می‌دهد.

لاکان سه حیطهٔ مختلف و مرتبط را در نظام زندگی فرد از هم متمایز می‌کند: سامان «تصوری»[۴۸] که حیطهٔ «هستی»، دورهٔ ماقبل «سوژه» شدن، ماقبل زبان و ماقبل «معنی» است. سامان «نمادین»[۴۹] که حیطهٔ زبان و معنی و دلالت، مرحلهٔ پیدایش «دیگری» (ناخودآگاهی و کارکرد آن) و ایجاد «میل»[۵۰] است. سامان نمادین، شبکه‌ای از تفاوتهاست. بالأخره، حیطهٔ «واقعی»[۵۱] (نباید آن را با «واقعیت»[۵۲] اشتباه گرفت) که فقط با واسطهٔ نظام دلالت (سیستم نشانه‌ها) می‌توان با آن مرتبط شد. لاکان معتقد است که طفل گرچه در هنگام تولد وحدت جسمی با مادر را از دست می‌دهد؛ تا مدتی هنوز خود را در وحدت روانی با او احساس می‌کند (به قول فروید، «احساس بیکرانگی»[۵۳] دارد). طفل در این مرحله هنوز قادر نیست میان «خود» و «غیرخود» فرق بگذارد. درحدود شش تا هجده ماهگی، کودک قدرت تمایز میان خود و جهان خارج را به دست آورده اما هنوز رشد حرکتی ـ ادراکی کافی پیدا نکرده است، فقط قسمتهایی از بدن خود را می‌تواند ببیند و هنوز نمی‌تواند خود را به صورت موجودی «تمام» ببیند و یا حتی تصور کند. در این مرحله، که لاکان آن را «مرحلهٔ آینه‌ای»[۵۴] می‌خواند، کودک خود را در آینهٔ مادر می‌بیند، یعنی جسم کامل و یکپارچهٔ مادر را انعکاسی از جسم خود تصور می‌کند و با این «سوء شناخت»[۵۵]، به تصوری از تمامیت و هویت دست می‌یابد. به این ترتیب، با برون فکنی این تصویر، آن به صورت «من آرمانی»[۵۶] کودک درمی‌آید و در مرحلهٔ بعد، با درون فکنی آن، میل به همانندسازی[۵۷] با دیگران در او پدید می‌آید که یکی از وجوه آن همانندسازی با کاراکترهای فیلمهاست. پس در این مرحله، کودک از یک سو خود را از غیر خود منفک می‌کند و از سوی دیگر میان من و من آرمانی («غیر»[۵۸]) منفک می‌شود. به عقیدهٔ لاکان، کودک احساسات دوگانه‌ای نسبت به تصویر آینه‌ای دارد: هم به آن عشق می‌ورزد (چون من آرمانی اوست) و هم از آن متنفر است (چون بیرون از اوست). این دوگانگی احساسی به تدریج این استعداد را در شخص پرورش می‌دهد که بعدها در هنگام مواجهه با وجوه متضاد پدیده‌ها و از جمله هنگام تماشای فیلم، با هر دوی آنها متناوباً همانندسازی کند: با شخص نظر باز و شخص نمایشی[۵۹]، با خدایگان و بنده، با قاتل و قربانی و... . اصطلاح «تصوری» را لاکان از دو نظر به کار برده است: هویت سوژه صرفاً متشکل از «تصویر»[۶۰] است، این هویت مبتنی‌بر «تصور»[۶۱] است: در آمیختن ناممکن (با مادر) را ممکن تصور می‌کند.

با ورود پدر، رابطهٔ دو نفرهٔ کودک ـ مادر گسسته می‌شود. کودک با کشف تفاوت جنسی و با پذیرش «نبود» بالقوهٔ خود (انفصال ـ که کشف «زن» موجب آن است) وحدت تصوری با مادر را از دست می‌دهد و وارد سامان نمادین می‌شود و این بار با «نام پدر»، یعنی با پدر نمادین (قانون والدین ـ فرهنگ) همانندسازی می‌کند. او در این مرحله نیز دو انفکاک را متحمل می‌شود: انفکاک بیرونی مرد ـ زن و انفکاک درونی من سخنگو[۶۲] (من کاذب) ـ من حقیقی («دیگری»)[۶۳]. در سامان نمادین نیز کودک با تصاویری که در سامان تصوری کسب کرده است با احساسات دوگانه‌ای مواجه می‌شود: هم مجذوب آن است و هم از آن

هراسان و بیزار (چون او را به انفصال تهدید می‌کند).

کودک در سامان تصوری، زبان را به منزلهٔ رابطه‌ای کامل میان واژه و شیء، وحدت مرموز نشانه و مصداق، درک می‌کند و در سامان نمادین به حسب نبود و غیاب (مثلاً، نامی که به آن متصف می‌شود نشانه‌ای است از غیاب: نام او جایگزین وجود واقعیش می‌شود و یا، «من»ی که بر زبان می‌آورد جایگزین من حقیقیش می‌شود). اما تصوری و نمادین در طی زندگی شخص در تعامل‌اند: دیالکتیک بنیادین لاکان این است که شخص شواهد دال بر تمامیت و هویت منسجم خود را در «خارج از خود»، یعنی در ارتباط خود با «غیر» می‌جوید و در عین حال این «خارج از خود» را فقط به عنوان «دیگری»[۶۴] (که باتجربهٔ ادیپی ظهور کرده است)، یعنی به وساطت سامان نمادین، می‌تواند تجربه کند.

لاکان عقیده دارد که مثلث ادیپیِ مادر ـ فرزند ـ پدر یک «ساختار»[۶۵] است، نه واقعیتی جامعه‌شناختی یا مردم‌شناختی. این سه عنصر به حسب روابطشان با یکدیگر، «کارکردهای ساختاری»[۶۶]شان تعریف می‌شود. به بیان دیگر، این مهم نیست که پدر و مادر «واقعی» وجود دارد یا ندارد، مهم مجموعه روابطی است که «نبود» را وارد جهان کودک می‌کند.

چارلز آلتمن در مقاله‌ای با عنوان اصلی «روانکاوی و سینما»، خصوصیات کلی دو مرحلهٔ رشدی لاکان را به صورت زیر خلاصه کرده است(۱۰):

مرحلهٔ آینه‌ای [ماقبل اُدیپی]	*مرحلهٔ اُدیپی*
همانندسازی نخستین	*همانندسازی ثانویه*
اهمیت مادر	*اهمیت پدر*
رابطهٔ دو نفره	*رابطهٔ سه نفره*
تصویر	*زبان*
سامان تصوری	*سامان نمادین*

به این ترتیب، منتقدان برمبنای دیدگاه ساختاری لاکان در روانکاوی و با اتکا به سناریو و مفاهیم لاکانی یا فرویدی ـ لاکانی، به تجزیه و تحلیل روانکاوانهٔ فیلمها پرداختند و مفاهیمی چون «مرحلهٔ آینه‌ای»، «سامان نمادین»، «قانون پدر» و... به نوشته‌های سینمایی راه یافت.

بعضی از منتقدان با به کارگیری سناریوی لاکان توانستند فانتزیهای ناخودآگاه را در فیلمها بازشناسند یا آنها را براساس این دیدگاه نو در روانکاوی فرویدی بازنگرند.

لاکان عقیده دارد که کودک همین‌که وارد سامان نمادین شد، میلی در او بروز می‌کند برای اعادهٔ وحدت از دست رفته با مادر. اما این میل هرگز ارضا نمی‌شود، چون فقط مادر ماقبل نمادین (تصوری) «تمام»[۶۷] است نه مادر نمادین، مادر واقعی یا زنان دیگر. در سامان نمادین، زن جایگزین مادر تصوری می‌شود و ابژهٔ از دست رفتهٔ سوژه را به یاد او می‌آورد. سوژه از حیث اینکه تسلیم قانون پدر می‌شود و به این ترتیب جایی را در سامان نمادین اشغال می‌کند، آن قانون را به رسمیت می‌شناسد و با «آرمان» نظام پدرسالارانه همانندسازی می‌کند؛ اما از این نظر

که به جستجوی «غیر» برمی‌آید و خواهان تحقق «من آرمانی» خویش می‌شود، از تبعیت از آن قانون سرباز می‌زند و در حقیقت آن را نفی می‌کند.

رابین وود در بازنگری فیلم **سرگیجه** سعی می‌کند درونمایهٔ «جستجوی هویت» را به اتکای مفاهیم لاکانی نیز توجیه کند. وی رابطهٔ اسکاتی را با میج («مادر واقعی») و با جودی ـ مدلین («مادر تصوری») از دیدگاه فروید ـ لاکان تلویحاً توضیح می‌دهد و به اتکای نظریهٔ فروید در مورد «ورای اصل لذت» (شور مرگ) اشاره می‌کند که کشش اسکاتی به سوی مدلین، در حقیقت کشش به جانب مرگ است(۱۱).

بعضی از منتقدان نیز نظریهٔ لاکان یا فروید ـ لاکان، را به عنوان مدلی برای توضیح «ساختار» فیلم به کار گرفتند (ساختار فیلم یا فیلمهای یک کارگردان و یا فیلمهای یک «نوع» خاص ـ نوع ترسناک، جنایی و غیره).

استفن جنکینز درمقالهٔ مبسوط و درخشان خود در مورد فریتزلانگ و فیلمهایش، ساختار اُدیپی[۶۸] را در فیلمهای او کشف و تجزیه و تحلیل می‌کند(۱۲) جنکینز به این نکته اشاره می‌کند که مشخصهٔ «تفاوت» در فیلمهای لانگ (تفاوت میان تک تک فیلمها، میان آثار دورهٔ آلمانی و دورهٔ آمریکایی) هستهٔ مرکزی ادیپی را پنهان می‌کند که با وسواس تکرار می‌شود و می‌توان گفت که این هسته حکم تمی (درونمایه‌ای) را دارد که واریاسیونهای بسیاری (فیلمهای مختلف لانگ) روی آن ساخته می‌شود. به گفتهٔ جنکینز، **فیلم آدم فقط یک بار زندگی می‌کند** نمونهٔ روشنی را از ساختار ادیپی ارائه می‌دهد. دراینجا قسمتهای اصلی تحلیل او را بر این فیلم نقل می‌کنیم(۱۳).

فیلم با نشان «قانون» (نظام حقوقی)[۶۹] آغاز می‌شود: نمایی از یک ساختمان که بر آن نوشته شده «دادگاه». این نما به نشانه‌ای بر یک در قطع می‌شود: «وکیل مدافع». ادی تایلور (هنری فوندا) قرار است از زندان آزاد شود و نامزد او جون (سیلویا سیدنی) که برای ویتنی، همان وکیل مدافع، کار می‌کند، می‌خواهد به او ملحق شود. بعداً در زندان، سرپرست زندان به ادی می‌گوید که آزادیش مرهون زحمات ویتنی است. هنگامی که همکار ویتنی از او می‌پرسد که آیا جون هنوز هم ادی را دوست دارد یا نه، ویتنی پاسخ می‌دهد «بله» و موقع ادای این پاسخ، دوربین قطع می‌کند به نمایی از او از زاویهٔ نسبتاً بالا. متعاقب آن، هنگامی که ویتنی و پدر دُلان (کشیش زندان) مشغول نظارهٔ جون و ادی هستند که با هم زندان را ترک می‌کنند، دلان به ویتنی یادآوری می‌کند که می‌داند چه «احساسی دربارهٔ جون» دارد و تعجبی ندارد که خیال کند جون تصمیم غلطی گرفته است. یکی از کارکردهای ویتنی این است که قانون حقوقی را جایزالخطا اما خیرخواه بنمایاند، که مسئول سرنوشت ادی نیست. ولی، از سوی دیگر، حول‌کاراکتر او، جون و ادی، الگویی ادیپی شکل می‌گیرد و از این طریق، تمایل این زوج به یکدیگر با دخالت ویتنی بُعد دیگری پیدا می‌کند و پیچیده می‌شود. به این ترتیب، کاراکتر ویتنی با هر دو نظام قانون (حقوقی و پدرسالارانه) مرتبط می‌شود و معضل ناشی از این امر، همان است که روایت با ارائهٔ کاراکتر پدر دلان سعی در حل آن دارد. به در آمدن ادی از توقیف قانون (ح) به معنی این است که اجازه می‌یابد تا خارج از قاموس قانون (پ) به جون، مورد میل[۷۰] خود، دسترسی

پیداکند. حرکت او از زندان به دنیای خارج حاکی از «انتقال»ی است از دورهٔ ماقبل ادیپی، که مشخصهٔ آن «جنسیت دوگانه»[۷۱] ناشی از سوء شناخت جنسی است و در اینجا از طریق «ابهام»[۷۲] القا می‌شود، به مرحلهٔ کشف حقیقت دربارهٔ شأن جنس زن است. قبل از آنکه ادی به جون ملحق شود، شاهد جدایی او از همسلولیش هستیم. همسلولی او تلقی هجوآمیزی از زن عرضه می‌کند و، نکته اینجاست که، ادی را از زنان برحذر می‌دارد. هنگامی که ادی به طرف جون می‌رود، با حرکت تعقیبی دوربین، از دیدگاه ادی بر این انتقال (از مرحلهٔ ماقبل ادیپی به ادیپی) تأکید می‌شود. حرکت دوربین به نمای درشتی از صورت جون ختم می‌شود که به ادی ـ تماشاگر ـ دوربین چشم دوخته است. اما لحظه‌ای که نگاه ادی برجون ثابت می‌ماند، مؤکداً دلالت بر این دارد که ادی نهایتاً نمی‌تواند خارج از حیطه و قاموس نظام پدر سالارانه به جون دست یابد. جون آنجاست، جلوی روی ادی و نزدیک او؛ ولی حایلی میان او و ادی است. جون پشت میله‌هاست. این لحظه مشابه آن لحظه‌ای است که جون را در نمایی از دیدگاه ادی از پشت پنجرهٔ خانه‌شان می‌بینیم، در صحنه‌ای که ادی پس از ماجرای سرقت به خانه بازمی‌گردد. جون مرئی و ملموس است و دست یافتنی می‌نماید؛ اما پشت شیشه است. به این ترتیب، قانون (ح ـ پ) پیوند آن دو را نفی می‌کند و تقریباً بلافاصله پس از این لحظه است که ادی بازداشت می‌شود. در حقیقت «حکایت» آنها هم بازگشت گرایانه نمایانده می‌شود (قورباغه‌ها ادی را به یاد دوران کودکی می‌اندازد)، هم آرمان جویانه (جون قورباغه‌ها را به رومئو و ژولیت تشبیه می‌کند)، هم توهمی (انعکاس تصویرشان در استخر) و هم غیرمنطقی (جون می‌گوید من «خُل» شده بودم که عاشق تو شدم).

قانون به آن سبب جایز الخطاست که مبتنی است بر «حقیقت مانندی»[۷۳]، آنچه راست می‌نماید. در یکی از صحنه‌های فیلم کلاه ادی را، که حروف اول نامش بر آن نوشته شده، در نمای درشتی می‌بینیم. بعد دوربین نگاه خود را از کلاه برمی‌گیرد، از روی تصاویر جون می‌گذرد و تختخوابی را نشانْ می‌دهد که مردی بر آن لمیده است. از توالی تصاویر این طور برمی‌آید که آن مرد ادی است. ولی او کسی دیگر است و در نمای بعد ادی را می‌بینیم که از پنجره به بیرون خیره شده است. صحنهٔ سرقت نیز با همین مفهوم ابهام، در مورد اینکه چه کسی یا چه چیزی دیده می‌شود، سر و کار دارد: چشمانی در قاب شیشهٔ عقب یک اتومبیل، چهره‌ای پنهان در پشت ماسک گاز، همان کلاهی که حروف اول نام ادی بر آن نقش بسته و بالأخره، در اوج این صحنه، ابری از گازهای متصاعد از انفجار بمبهای آتشزا که خیابان را فروپوشانده است. محاکمه و محکومیت ادی حاکی از جایزالخطا بودن قانون (ح) است. این امر بعد با کشف حقیقت (بیگناهی ادی) تعدیل می‌شود و این در لحظه‌ای است که او سعی دارد از زندان بگریزد. لیکن حقیقت فقط از خلال نظام نشانه‌ها می‌تواند خود را به او بنمایاند: تلگرافی که حاوی اعلام عفو اوست و او از خواندنش امتناع می‌کند. امتناع ادی از خواندن پیام نمودار آن چیزی است که خود قانون (ح) با صدور ناحق حکم محکومیت آموخته است: اینکه «نشانه‌ها» معادل «حقیقت» نیست. متعاقب آن، صحنه‌ای می‌آید که ادی به پدر دلان

تیراندازی می‌کند. منتقدان عموماً این صحنه را اوج نمایش «سرنوشت» در آثار لانگ می‌دانند. به بیان دیگر، سرنوشت را عاملی برتر و غایی تلقی می‌کنند، نیرویی که همهٔ اعمال قانون (ح) زیر سیطرهٔ اوست، همان طور که همهٔ اعمال افراد انسان، از زن و مرد. اما بحث من این است که آنچه پیروز می‌شود سرنوشت نیست، بلکه فرایند آن قانون دیگر (پ) است، قانون نظام ناعادلانهٔ پدرسالاری. اینکه قانون (ح) دوباره ادی را، بعد از سرقت، توقیف می‌کند، به این معنی است که قانون (پ) بازهم می‌تواند ابراز وجود کند.

در دادگاه ادی را می‌بینیم که به همراه پلیسی از آسانسور بیرون می‌آید. دوربین به سمت راست حرکت می‌کند تا ویتنی و جون را که بر نیمکتی نشسته‌اند نشان دهد. وقتی که ادی از حرف زدن با جون خودداری می‌کند، ویتنی رفتار محبت‌آمیزی با جون دارد. اما استقرار مجدد نظم پدرسالارانه به همین سادگی نیست. جون اکنون حامل نشانی از تخطی ادیپی ادی است ـ فرزندی از او در رحم دارد. موقعیت موجود اقتضا می‌کند که هر دوی آنها مجازات شوند تا نظم و تعادل اعاده گردد. اشارهٔ ویتنی به اینکه مرگ ادی جون را هم از بین می‌برد، علی‌الظاهر حاکی از نگرانی او برای جون است؛ اما می‌تواند مبین این نیاز هم باشد که حتماً باید کس دیگری جای جون را پر کند ـ بونی خواهر جون، که در نظم نو خانوادگی جانشین جون می‌شود. جون طفل خود را، که به طرز معنی‌داری بی‌نام است («فقط بچه صدایش می‌کنیم») به ویتنی و بونی می‌سپارد و می‌رود تا در سفر مرگ به ادی ملحق شود. مجازات ادی، شکل یک لطیفه به خود می‌گیرد. قانون (ح) ادی را که نیمی از فانتزی ادیپی ـ قسمت مربوط به مادر ـ را اجرا کرده و بعد هم آن را تکمیل کرده است ـ قسمت مربوط به پدر ـ مجازات می‌کند. صدای صحنه، این نکته را به وضوح بیان می‌کند: «پدر،[۷۴] از سر راهم برو کنار... من به آخر خط رسیده‌ام، من پدر دلان را کشتم... هنوز هم صورت پدر دلان جلوی چشمم است.» این لطیفه را قانون (پ) عرضه می‌کند؛ نمایندهٔ مناسبی، که شخصاً عنوان «پدر» را یدک می‌کشد، معرفی می‌کند تا با قربانی شدن او زمینه برای مجازات شخص خاطی آماده شود و با این مجازات، نظام پدرسالاری بتواند اعلام وجود کند. در عین حال، این لطیفه به حسب قانون (ح) هم قابل توضیح و «موجه» است ـ قانونی که به خاطر ابهام بصری صحنهٔ سرقت به خطا رفت. چون در صحنهٔ قتل پدر دلان نیز همان «اشکال دید» صحنهٔ سرقت وجود دارد (در اینجا مِه روان جای گاز و دود صحنهٔ سرقت را گرفته است). با این حال، واقعهٔ این صحنه، برخلاف مورد قبلی، بی‌ابهام است. در این مورد هیچ کس شکی ندارد که فرد خاطی که به کشیش تیراندازی کرد، ادی بوده است.

قتل پدر دلان حاکی از این است که اهداف هر دو نظامی که عنوان «قانون»[۷۵] دارد، هماهنگ است. توجه کنیم که اقدام ادی به فرار، در حقیقت عصیانی علیه هر دو نظام است. ادی برای اینکه بتواند به بیمارستان زندان، که اسلحه‌ای در آنجا مخفی کرده، راه یابد، مچ خود را مجروح می‌کند. نمای بعد، که فقط قسمتی از بدن او را نشان می‌دهد (این نوع نماها در فیلمهای لانگ معمول است) مؤکداً دلالت بر تجزیه و انفصال دارد: نمایی از پاهای او که خون به میانشان می‌چکد. این صحنه پس از آن صحنه‌ای می‌آید که به او گفته‌اند اجازه ندارد همسر خود را ببیند، که مفهوم

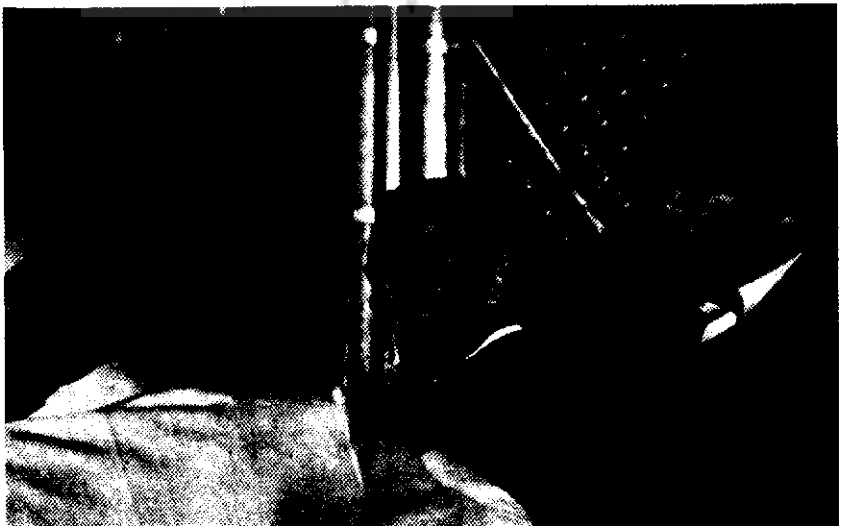
ضمنیش آن است که قانون (ح و پ) فقط آن چیزی را می‌تواند از او دریغ بدارد که او هیچ ترسی از آن ندارد: وجود مادی زن، خارج از حیطهٔ پدرسالاری ـ که او اکنون با وضعیت منفصل شدهٔ آن، در حیطهٔ پدرسالاری، مواجه است. از اینرو او به طرز نمادینی بر امر «انفصال» صحه می‌گذارد. اما کشتن «پدر» نشان می‌دهد که قانون (ح) هم می‌تواند او را به سبب عصیانش «به طرز موجهی» کیفر دهد. به این ترتیب، هر دو چهرهٔ قانون به مقصود می‌رسد، اما چهرهٔ پدرسالارانه از قبول مسئولیت مجازات سرباز می‌زند. ویتنی به صراحت می‌گوید که «قانون»[۷۶] نباید مثل من، ادی را به حال خود بگذارد و باید او را پیدا کند و بکشد، برای اینکه در همهٔ اتفاقاتی که افتاده تقصیر از آنهاست، نه من. ویتنی موضع خیرخواهانه اما تلخی در قبال جون اتخاذ می‌کند. او با علم به اینکه «قانون» عاقبت حساب آنها را خواهد رسید، وسایل لازم، پول و اتومبیل را برای جون فراهم می‌کند و جون نیز هر سه نفر، ویتنی و مادر جدید (بونی) و کودک (یک مثلث ادیپی دیگر)، را ترک می‌کند. نظم و تعادل اعاده می‌شود. نمایی که نور از میان درختان جنگل می‌تابد و از دیدگاه ادی در لحظهٔ مرگ گرفته شده[۷۷]، به نحو طنزآمیزی حاکی از تلاش ناکام ماندهٔ اوست برای دستیابی به «شخصیت»[۷۸] خارج از قاموس پدرسالاری. صدای پدر دلان در زمینهٔ صحنه، بار دیگر ادی را آماج این لطیفهٔ ادیپی قرار می‌دهد: «ادی، تو آزادی. دروازه‌ها بازند.»[۷۹]

بعضی از کسانی که به تجزیه و تحلیل روانکاوانهٔ سینمایی دست زده‌اند، اساس کار خود را نه بر دیدگاه فروید در مورد رؤیا، بلکه بر روشی قرار داده‌اند که فروید در تعبیر رؤیا و کلاً در تعبیر گفتار بیماران خود به کار می‌برد، روشی که با مطالعات ساختاری لاکان در روانکاوی فرویدی پیچیده‌تر و دقیقتر شد. این روش را لویی‌آلتوسر[۸۰] ـ به تبع فروید، در کار بالینی ـ «خواندن عارضه جویانه»[۸۱] نامیده است. آلتوسر عقیده دارد که مسائل هر نظریه‌ای (و کلاً، هر متنی) فقط با یادگیری روش صحیح خواندن متون می‌تواند حل شود. خواندن سطحی، که فقط آنچه را گفته شده در نظر می‌گیرد، کافی نیست. خواندن هگلی هم، که باز فقط آنچه را گفته شده اما به صورت چیزی نهفته در قشر متن، در نظر می‌گیرد و سعی می‌کند جوهر متن را با نفوذ به درون قشر استخراج کند، کافی نیست. فقط خواندن عارضه جویانهٔ فرویدی می‌تواند مسائل را به دقت و شایستگی پاسخ گوید. به کارگیری این روش متضمن تشکیل «مسئله‌ساز» (صورت مسئله)[۸۲] است. پس این روش هم «غیاب» مسائل را، درون مسئله‌ساز، در نظر می‌گیرد و هم «حضور» آنها را. مثلاً «مسئله‌ساز ادیپی» نظام رابطهٔ ادیپی را هم در نظر می‌گیرد که غیر از روابط واقعی فرزند با والدین است و رابطهٔ ادیپی نه در «عمق» یا در «ورای» رابطهٔ واقعی پدر ـ مادر ـ فرزند، بلکه در خود آن متن جای دارد، یعنی «میان متن»[۸۳] است. به طور خلاصه، مسئله‌ساز، مثل صورت مسئله‌ای متشکل از مجموعهٔ مفروضات و جوابهای مسئله است. تحلیل‌گران سینمایی با استفاده از این روش و با اتکا به دیدگاه فروید ـ لاکان در مورد «زنانگی»[۸۴] (که با ظهور رویکرد «مؤنث باوری»[۸۵] در حیطهٔ نقد ادبی، بحث‌انگیزترین جنبهٔ نظریهٔ روانکاوی شد) ماهیت و کارکرد زن را در سینمای داستانی

بررسی می‌کنند. پس در این شیوهٔ نقد روان‌کاوانه، منتقد کلاً ساختار و کارکرد ناخودآگاهی را بررسی می‌کند. «خلأ»[۸۶]های موجود در متن، «غیابهای ساختاردهنده»[۸۷]، را کشف می‌کند؛ «ناگفته را که مشمول گفته است و برای تشکیل آن حیاتی»(۱۴).

جنکینز به بررسی کارکرد زن در فیلمهای لانگ و «اختلال»[۸۸]ی که در متن لانگی ایجاد می‌کند می‌پردازد. او استدلال می‌کند که لانگ، برخلاف افولس، در فیلمهایش عموماً به جای «تمرکز» بر زن، دربارهٔ «امکان» چنین تمرکزی «تفحص» می‌کند. مثلاً در فیلم **خیابان سرخ**، زن «دیگری» است، ابژه‌ای است که باید در موردش تفحص شود؛ و در ارتباط با این ابژه، سوژهٔ مرد جای خود را در محدودهٔ «قانون» (پ) تعیین می‌کند. قابل توجه است که در پایان، فیلم بر تصویر ثابت کیتی «در قاب تصویر در قاب فیلم» تأکید می‌کند(۱۵).

جنکینز توضیح می‌دهد که متن لانگی با اشکال گوناگون «جابه‌جایی»، با ایدهٔ «زن» مرتبط می‌شود(۱۶). یکی از این اشکال آن است که به جای زن خاطره‌ای می‌گذارد که مربوط به جایی خارج از متن است؛ خاطره‌ای که ذهن کاراکتر مرکزی را مدام به خود مشغول می‌دارد. مثلاً استفن نیل در **وزارت ترس** مدام دلمشغول خاطرهٔ همسر مقتولش است که به دست خود او کشته شد. عامل تعیین کنندهٔ رابطهٔ مرکزی جرمی فاکس و جان موهون در **مونفلیت** خاطرهٔ مادر است که از رابطهٔ سه نفرهٔ «مادر ـ پدر ـ پسر» غایب است. نیروی محرکهٔ روایی فیلم **ورای شکی معقول** مشکل لاینحل قتل پتی گری است. به گفتهٔ جنکینز، در این موارد (و دیگر مواردی که اشاره کرده است) زن «همواره مرگ را تداعی می‌کند» و «حضور»ش اساس فرایند روایی است؛ «اما فقط به شکل غیاب». جنکینز اشاره می‌کند که نمونهٔ مشخص این مورد اوایل فیلم**ام** است که دوربین بر «جای خالی» الزی بکمن (یکی از قربانیان) سر میز غذا تأکید می‌کند. زن غالباً بر «بازگشت» عینی[۸۹] «سرکوب شده»[۹۰] دلالت دارد؛ و این «سرکوب شده» عبارت است از «خاطرهٔ جنایت». مثلاً در فیلم **خانهٔ کنار رودخانه**، مارجوری بیرن به صورت «روح» امیلی گاونت در بالای پلکان بر استفن بیرن، قاتل امیلی، ظاهر می‌شود. در **ورای شکی معقول** در حالی که قتل پتی‌گری «بازسازی»



می‌شود دالی مور جای پتی را می‌گیرد.

یکی دیگر از اشکال جابه جایی مؤنث در متن لانگی، «دو چهرگی»[۹۱] تصویر زن است. مثلاً در **خیابان سرخ** تک چهره (پرتره)ای که کریستوفر کراس از کیتی مارش می‌کشد، چهرهٔ دوم کیتی است. در **تعقیب بزرگ** تقدس خانهٔ مایک لاگانا را نقاشی چهرهٔ مادرش که در اتاق مطالعه آویخته نمودار می‌سازد. به گفتهٔ جنکینز، مؤنث اساساً بر دو جنبهٔ متضاد دلالت می‌کند: لذت و اضطراب. در بعضی از فیلمهای لانگ، کارکرد زن میان دو کاراکتر منفک شده است؛ مثل **دکتر مابوزهٔ قمارباز**، **جاسوسان** و **متروپولیس**. مثلاً در فیلم **جاسوسان** میان کاراکترهای کارا و کنتس. اما در فیلم **متروپولیس**، قوانین یا شمایل نگاری[۹۲] نوع افسانهٔ علمی موجب شد که این کار به نحو دیگری صورت گیرد: ماریای قلابی ـ آدم آهنی. جنکینز در این باره می‌گوید:

> حتی پیش از آنکه آدم آهنی به صورت همزاد ماریا درآید کارکردش عیان می‌شود. مخترع آن روتوانگ، پرده را به کنار می‌زند و ما آدم آهنی را که بر پایه‌ای قرار دارد در نمایی از دیدگاه فردرسن می‌بینیم؛ یعنی مورد نگاه مردانه[۹۳] [یا مورد میل] عرضه می‌شود. اما برجنبهٔ تهدید کننده‌اش هم تأکید می‌شود؛ اینکه ترس از انفصال را به دل راه می‌دهد: هنگامی که آدم آهنی دستش را به سوی فردرسن دراز می‌کند او با ترس عقب می‌رود و ما می‌فهمیم که روتوانگ در حین ساختن آن یک دستش را از دست داده است(۱۷).

سومین شکل جابه جایی (که جنکینز) به همراه شکل دوم آن توضیح می‌دهد) این است که شیئی جایگزین زن می‌شود. به گفتهٔ جنکینز، این جایگزینی در افراطی‌ترین شکلش بدل به «بت‌گرایی محض» می‌شود. مثلاً در **متروپولیس** تکه لباسی که فردر (پسر فردرسن) می‌یابد دلالت بر ماریا می‌کند؛ در **جاسوسان** مدال حضرت مریم (س) که سونیا به ترماین می‌دهد («امیدوارم برایت خوش شانسی بیاورد») جای سونیا را می‌گیرد؛ در **مزرعهٔ بدنام** سنجاق سینه بر خاطرهٔ نامزد هاسکل دلالت می‌کند؛ و نیز، قلعی که حروف اول نام کاراکتر اصلی بر آن حک شده در **زنی در قاب پنجره**. گاه «دالّ زن» مستقیماً «نشانهٔ شمایلی»[۹۴] می‌شود. مثل آدم آهنی **متروپولیس** که به شکل ماریا ساخته شده است، یا تصاویر نقاشی در **خیابان سرخ** و **تعقیب بزرگ** ـ که قبلاً اشاره کردیم(۱۸). در بعضی از فیلمهای لانگ، اشیا را مستقیماً نمی‌توان با کاراکتر زن جابه جا (یا مبادله) کرد؛ اما کارکرد آنها به منزلهٔ علائم «اختلال»[۹۵]ی وخیم در روایت است؛ اختلالی که همواره ریشه در ایدهٔ زن دارد. مثلاً یک حاوی میکروفیلم در **وزارت ترس** نشانهٔ آسیب شناسانهٔ وضعیت دنیایی است که استفن نیل در آغاز فیلم، هنگام ترخیص از آسایشگاه روانی، پای در آن می‌گذارد. این دنیا نمودار جنونی است که او به خود تحمیل کرده تا بتواند با این حقیقت که قاتل همسر خویش است سر کند. گلهایی که سلیا در **راز پشت در** زیب خود کرده مارک لمفر را معذب می‌کند، چون (آن‌طور که بعداً معلوم می‌شود) تداعی‌کنندهٔ لحظه‌ای است که احساس کرد مادرش او را طرد کرده است(۱۹).

جنکینز مسیر روایت فیلم **مزرعهٔ بدنام** را از

خواب ابدی

حیث «حضور زن» به صورت زیر خلاصه کرده است(۲۰):

الف) حضور (بِت) [نامزد هاسکل]، که بعد با خشونت سرکوب می‌شود [به قتل می‌رسد].

ب) حضور، اما فقط در خاطره ـ فانتزی گذشتهٔ آلتار [رجوع به گذشته]، که همان قدر دلالت بر غیاب می‌کند که بر فقدان [زندگی گذشتهٔ آلتار، که زندگی کنونیش ـ در زمان حال روایت ـ جایگزین آن شده است].

ج) حضور، اما فقط به شکلی دو پهلو، یعنی نقش متغیر آلتار [زنی که در کافه کار می‌کند] میان مذکر ـ مؤنث .[از نظر اعمال و لباس پوشیدنش].

د) حضور، اما فقط به صورت خاطرهٔ بِت [نامزد] غایب، که هاسکل سعی می‌کند آلتار را مجبور کند که با آن روبه رو شود [جسد بِت را تصور کند].

و) حضور، اما فقط به عنوان آنچه باید، بار دیگر، با خشونت سرکوب ـ قربانی شود (مرگ آلتار) [آلتار خود را سپر بلای فرنچی فرمُنت می‌کند]،...

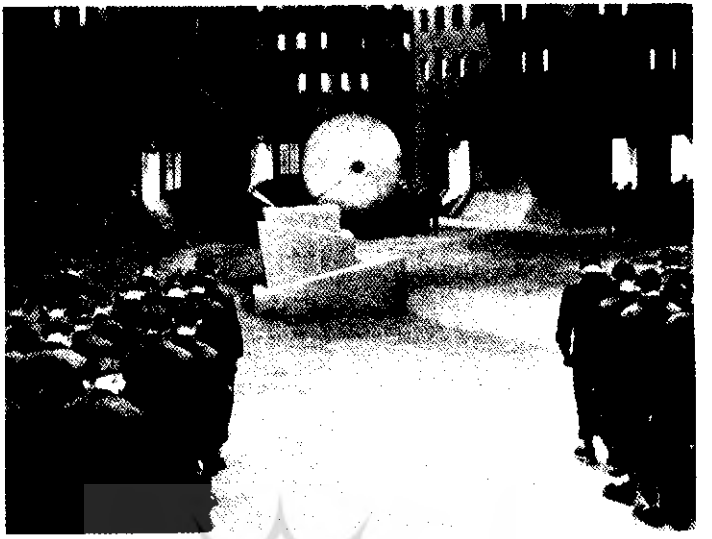
ه) غیاب، که [پایان فیلم] وقتی هاسکل و فرنچی فرمُنت با هم از مزرعه خارج می‌شوند قویاً دلالت بر آن دارد.

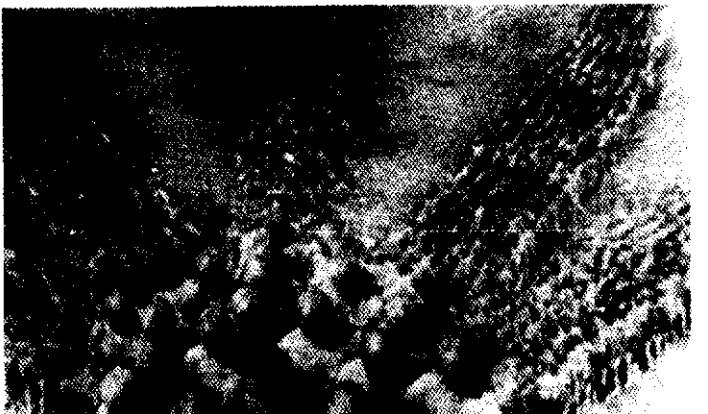
دبورا جودیت لیندرمن شش فیلم **آگراندیسمان**، **سرگیجه**، **مصیبت ژاندارک**، **محلهٔ چینی‌ها** (پولانسکی)، **تصفیه حساب** (الیوت گولد) و **آدمهای گربه‌ای** را به طور مجزا، هم از دید روان‌کاوانه (فروید ـ لاکان) و هم نومارکسیستی (آلتوسر ـ میشل فوکو)[۹۶] با روش

«خواندن عارضه جویانه»، تحلیل و کشف کرده است که هر یک از این متون در جریان تشکیل خود «غیاب ساختار دهنده‌ای» را تولید می‌کنند؛ یعنی، به گفتهٔ لیندرمن، هر مقال طبق مقتضیات خاص خودش سرکوبی، نفی، طرد[۹۷]، یا انکاری[۹۸] تولید می‌کند. هر یک از این شش متن «مسئله‌ساز ادیپی» یا «میان متن ناخودآگاه»ی را فعال می‌کنند و این کار را عموماً با استفادهٔ مفرط از «جابه جایی» انجام می‌دهند. مشخصهٔ هر متن، یک فصل[۹۹] سانسور شده یا محذوف است. اما همین فصل خالی، نشانهٔ آسیب شناسانه‌ای از «حضور» خود به جا می‌گذارد. این نشانه به صورت گسستگی یا «اختلال»[۱۰۰] در روایت است. همهٔ غیابهای «حقیقی»[۱۰۱] در این متون (مثلاً غیاب مادلین در **سرگیجه**) نشانهٔ غیاب ساختار دهنده‌ای تلقی می‌شوند؛ نشانهٔ «شخصیت»[۱۰۲] جنس مؤنثی که از خود بیگانه است، نشانهٔ اویی که ناشناخته است، بی‌نام است، «بُت» است، «غیر» است، که از «سامان نمادین» طرد شده است، ناخود آگاهی مرد است(۲۱).

مثلاً در فیلم **مصیبت** ژاندارک، به گفتهٔ لیندرمن، چهرهٔ ژاندارک به صورت منفرد و بدون ارتباط با چهره‌های مفتّشان و قضات نشان داده می‌شود ـ هم از نظر فضایی و هم از نظر عاطفی. قیافه‌اش مغموم و درهم رفته و حاکی از رنج و عذاب رقت‌انگیزی است. چشمانش متوجه بالا یا پایین است و به چیزهای نامعلومی خیره می‌شود. نگاهش با نگاه آن مردان تلاقی نمی‌کند و چهرهٔ او مکرراً با قطع (کات) نشان داده می‌شود؛ حال آنکه میان خود مردان، با حرکت افقی و کوتاه دوربین تبادل نگاه و کلام صورت می‌گیرد. هرگاه که سعی می‌شود با دوربین جریان نگاهها طی شود و قضات و قربانی به هم بپیوندند، حرکت آن گسسته می‌شود. این نماهای درشت متناوب و ناهمخوان موجب بروز اختلال و بی‌ثباتی ذاتی در روایت و تصویرپردازی می‌شود. منطق این بی‌ثباتی، متن را نامتجانس می‌کند. این تمایل به تفرق و تجزیه موجب شده است که یک رشته نماهای ظاهراً اضافی و زاید وارد متن شود؛ نماهایی که می‌توان از جریان روایی و تسلسل تصویری به کلی حذف کرد بی‌آنکه لطمه‌ای به نظام متن وارد آید. این نماها میان فصل طولانی به شهادت رساندن ژاندارک می‌آید و نماهای مربوط به واقعهٔ آن فصل را قطع می‌کند و آن واقعه را مختل می‌سازد. احتمال می‌رود که این نماها واقعاً نامربوط باشد، یعنی بیم آن می‌رود که «جای» واقعهٔ شهادت را بگیرد. هیچ یک از آنها نمای دیدگاهی نیست. تقریباً تمام این نماها موضوعات عجیب یا مضحک دارد و یا از زوایای غریب و غیرعادی گرفته شده است: نماهایی از حرکات و عملیات بازیگران مختلف سیرک، از طفلی در حال شیرخوردن، از گروه سربازان، از ازدحام و حرکت جمعیت. این صحنه‌های بیگانه حاکی از موضع ناممکن جنس مؤنث در سامان نمادین نظام پدرسالارانه است. در این فیلم، ژاندارک به صورت کسی نمایانده می‌شود که به رمزگان سامان نمادین دسترسی ندارد (مردی دست او را می‌گیرد تا بتواند چیزی شبیه به امضا روی صفحه بیاورد) و از نظام زبان و سامان نمادین طرد شده است (نحوهٔ تصویرپردازی فیلم در صحنه‌های محاکمه ـ که اشاره شد) و در نظام پدرسالارانه محبوس است (سه نما از دوازده نمای نخستین فصل اول فیلم: **انجیل** در زنجیر فروپوشیده، پاهای ژاندارک به

مترو پولیس





همان زنجیر بسته، دست نهادن او بر همان **انجیل** و سوگند خوردن)(۲۲).

تحلیل آنت کسون بر **خواب ابدی** (هاوکز) را هم باید مشمول همین شیوه دانست[۱۰۳]، که ملخص آن را در اینجا نقل می‌کنیم(۲۳).

خواب ابدی[۱۰۴] تشکیل شده است از: الف) روایت تفحص و تجسس یک کاراگاه ـ قهرمان (مارلو ـ بوگارت) برای حل «معما» و کشف «حقیقت» در دنیای ابهام‌آمیز سینمای سیاه؛ ب) جریان یک رابطهٔ رمانتیک «بهنجار» (میان مارلو و ویویان ـ بوگارت و باکال) که تنها رابطهٔ بهنجار فیلم است و سیستم ستاره‌سازی هالیوود میان متن آن است؛ و ج) یک متن فرعی حاوی «ناگفتنی‌ها» که اساساً مربوط به جنسیت زنانه است و حول کاراکتر نابهنجار کارمن (خواهر ویویان) شکل می‌گیرد و با قتل جی‌گر مرتبط می‌شود و شامل رابطهٔ نابهنجار جی‌گر و لاندگرن، «سایه» جی‌گر و تباهی و روابط مختلط ژنرال استرن وود نیز هست. این متن مشمول سانسور دولتی شده است. اما «گیج کنندگی» ظاهری فیلم را نمی‌توان صرفاً به حسب سانسور دولتی توجیه کرد و باید سانسور شخصی، یعنی سانسور به مفهوم فرویدی را عامل اصلی آن دانست. فیلم از دو بخش تقریباً مساوی تشکیل شده است و رابط این دو بخش صحنه‌ای است که مارلو لاندگرن را که قاتل جوبرودی باج بگیر است از پا درمی‌آورد و تحویل پلیس می‌دهد.

عناصر میزانسن **خواب ابدی**، خصوصاً در بخش اول، عناصر جابه جا شده و ناگفته و ناگفتنی را به شکلی تحریف شده مجسم می‌کند. میزانسن فیلم از آنرو که حاوی آثار و نشانه‌هایی از این امور است، شاهدی است بر کارکرد سانسور ناخود آگاهی در متن فیلم. نشانه‌های آسیب‌شناسانه ـ یا سرنخهای این امور ـ را عمدتاً در میزانسن خانهٔ جی‌گر، که «صحنهٔ جنایت» است، می‌یابیم. این خانه مکان قتل جی‌گر و فعالیتهای گوناگون دیگر است، که همه حاکی از تخطی از قانون رسمی و حقوقی است. میزانسن این خانه «بازنمون عارضه جویانهٔ» جنسیتهایی است که تخطی از قانون پدرسالارانه است و گفتن خودآگاهانهٔ آنها در متن مجاز نیست.

نیمهٔ اول فیلم مولد «اختلالی در حوزهٔ جنسیت» است (عبارتی که فروید برای توصیف منشأ هیستری یکی از بیماران معروف خود به نام دُرا به کار برد) که تا حدی با جریان پیوند ویویان ـ مارلو در نیمهٔ دوم تعدیل می‌شود. در نیمهٔ دوم، حل معماها و تحکیم رابطهٔ آن دو لازم و ملزوم است: مارلو نمی‌تواند معماها را حل و «حقیقت» را بازسازی کند مگر آنکه معمایی را که مربوط به ویویان است حل کند (معمایی که مارلو چند بار طی فیلم تکرار می‌کند: «ادی مارس چه مدرکی از تو دارد؟»). کارکرد مارلو این است که کاشف و گویندهٔ «حقیقت» باشد. در دهان کاراگاه قدرت بیان حقیقت نهفته است تا راز را افشا کند و روایت را فیصله بخشد. اما ویویان که با خانوادهٔ تباه استرن وود مرتبط است، این کارکرد را دارد که مانع از بروز حقیقت شود و از اینرو خاتمه یافتن روایت را به تأخیر می‌اندازد. این تضاد کارکردها حاکی از عدم تعادلی در حوزهٔ رابطهٔ بهنجار است که آن نیز دال بر این است که اختلال در حوزهٔ جنسیت، در نیمهٔ اول فیلم، متضمن آن مسائلی است که در مورد متن فرعی فیلم اشاره کردیم.

بررسی دقیق میزانسن خانهٔ جی‌گر و وضعیت مارلو در این میزانسن شواهدی در تأیید این

موضوع به دست می‌دهد. اولاً، این خانه مثل «صحنهٔ جنایت» کلاسیک مکان بازگشت وسواسی ـ اجباری[۱۰۵] است: مارلو «بارها» به آنجا می‌رود. قابل توجه است که بیشترین دفعات آن (چهار بار) در نیمهٔ اول فیلم روی می‌دهد و فقط بار آخر آن در نیمهٔ دوم اتفاق می‌افتد که آن هم در حقیقت صحنهٔ اختتامیهٔ فیلم است که طی آن مارلو «حقیقت» راکم و بیش به لفظ درمی‌آورد. با این حال، فقط بازرسی دفعهٔ اول است که اهمیت و کارکرد روایی دارد. به این ترتیب، باید «بازگشت مکرر به صحنهٔ جنایت» را افراطی و در نتیجه، عارضه جویانه تلقی کرد. ثانیاً، هر دفعه که مارلو می‌خواهد به آن خانه برود، وسیلهٔ رسیدن به آنجا، که معمولاً اتومبیل است، مؤکداً در پیشزمینهٔ تصویر قرار می‌گیرد. این تأکید بُعدی غریب و مرموز به آن مکان می‌بخشد و می‌رساند که با اموری ورای مقتضیات امور عادی و مأنوس جنایی سر و کار داریم. ثالثاً، خانهٔ جی‌گر مکان و منشأ یک رشتهٔ معماست، که با رویداد تبهکارانهٔ اولیهٔ روایت مرتبط می‌شود ـ تلاش جی‌گر برای حق السکوت گرفتن از ژنرال استرن وود. همهٔ این معماها درون میزانسن اولین دیدار از خانهٔ جی‌گر جای گرفته است. مارلو در جریان این بازرسی، که در سکوت صورت می‌گیرد، جسد جی‌گر، دوربینی که در یک مجسمهٔ کوچک مخفی شده، کارمن استرن وود و صورت رمزی «اسامی فریب خوردگان» جی‌گر را کشف می‌کند. مشخصه‌های سینمایی این فصل، فقدان تقریبی دیالوگ و برداشتهای نسبتاً طولانی و حرکات سیال دوربین است. خصوصیات غیرمعمول این فصل باردیگر دلالت بر این دارد که میزانسن خانهٔ جی‌گر علاوه‌بر کارکردهای معمول سینمایی و روایی و شخصیت‌پردازانه‌اش، کارکرد دیگری نیز دارد: خانهٔ جی‌گر همان «صحنهٔ دیگر»[۱۰۶] روانکاوی کلاسیک است: مکان راز و معما. میزانسن خانهٔ جی‌گر، میزانسن ناخودآگاهی است، میزانسن آن پدیده‌ای که فروید با عنوان «دهشتناک» (در مقاله‌ای با همین عنوان) توصیف کرد؛ که هم مأنوس است و هم نامأنوس و بیگانه. خانهٔ جی‌گر ابژهٔ یک نگاه کنجکاو و موشکاف و جستجوگر است: نگاه مارلو ـ و، با آن، نگاه تماشاگر هم. نگاهی که خواهان افشای رازها و کشف معماهای آن خانه است. به بیان دیگر، میزانسن خانهٔ جی‌گر خود را به صورت یک پازل به مارلو ـ و به ما ـ عرضه می‌کند. این پازل با تکاثف و جابه جایی به شکل «صورت اسامی فریب خوردگان» درمی‌آید که باید از صحنهٔ جنایت، صحنهٔ دیگر محو شود؛ و مارلو آن را برمی‌دارد و برای کشف رمز به خانه می‌برد. «این پازل چیزی جز معمای جنس مؤنث نیست.»

در نیمهٔ اول **خواب ابدی**، کارمن معرف جنبه‌های تهدیدکنندهٔ جنسیت زنانه است. او حامل تهدید انفصال و موجد اختلال در نظام پدرسالارانه است. کارمن با میزانسن معمایی خانهٔ جی‌گر مرتبط می‌شود: مارلو او را آنجا می‌یابد، در حالی که تحت تأثیر مواد مخدر است و شاهد قتل جی‌گر بوده است. رفتار کارمن کودک صفتانه است: به جای اینکه به سؤالات مارلو پاسخ دهد، انگشت خود را می‌مکد و سعی در جلب توجه مارلو دارد. در حقیقت همچون طفل است که نمی‌تواند سخن بگوید. اما کارمن در عین اینکه خارج از حیطهٔ زبان و سامان نمادین پدرسالارانه عمل می‌کند، رفتارش در قبال مارلو ناشی از دورویی است. او در حقیقت با مارلو که

واجد قدرت به کارگیری زبان است مقابله می‌کند. او با امتناع از حرف زدن می‌خواهد مارلو را فریب دهد و او را از رسیدن به هدف خود که دست یافتن به «حقیقت» و بیان کردن آن است باز دارد. جنبهٔ دیگر تخطی کارمن مربوط به عکسهای رسواکننده‌ای است که از او گرفته‌اند، بنا همان دوربینی که در مجسمه مخفی شده است. کارمن نهایتاً مجازات و از سامان نمادین طرد می‌شود.

این طرد، در فیلم تحقق عینی می‌یابد: کارمن تقریباً فقط در نیمهٔ اول فیلم حضور دارد. تنها باری که در نیمهٔ دوم فیلم ظاهر می‌شود جایی است که سرزده به آپارتمان مارلو می‌رود و مارلو او را از آپارتمان خود و از میزانسن و از فیلم بیرون می‌کند. کارکرد مجسمه نیز قابل توجه است. اولاً، یکی از اجزای مهم میزانسن خانهٔ جی‌گر است، خانه‌ای که کانون معماهاست. ثانیاً، نه مارلو و نه سایر کاراکترها هیچ گاه صراحتاً به آن اشاره‌ای نمی‌کنند، اما در میزانسن بر این «حضور ناگفته» آن قویاً تأکید می‌شود و نیز در کمپوزیسیون و قاب‌بندی بر اهمیت آن. ثالثاً، مجسمه، همچون کارمن، قادر به سخن گفتن نیست؛ اما قتل جی‌گر را «می‌بیند» و از اینرو حامل کلید معمایی است که مارلو باید کشف کند. بالأخره، مجسمه نیز مانند کارمن، به سبب سکوتش و به سبب مقابله‌اش با قهرمان مجازات می‌شود: در فصل نهایی فیلم با گلولهٔ مارلو در هم می‌شکند، همان طور که کارمن از آپارتمان مارلو و از فیلم بیرون رانده شد. قابل توجه است که در نسخهٔ اولیهٔ فیلمنامه، کارمن در صحنهٔ آخر فیلم کشته می‌شود که بعد آن صحنه به دلیل قیود سانسور دولتی به صورت فعلی تغییر یافت. در هر حال، مجسمه بازنمون و جایگزین کارمن «غایب» (کشته شده یا طرد شده) است. هم کارمن و هم مجسمه دال بر معمای تهدیدکننده‌ای هستند که همانا جنسیت زن است، معمایی که «نه مارلو، نه متن فیلم و نه البته نظام پدرسالارانه جز با خشونت نمی‌توانند با آن طرف شوند».

نظریهٔ فیلم که از اواخر سالهای شصت به تدریج از «مؤلف» به «متن» معطوف شد، از سالهای هشتاد به سمت «تماشاگر» و کارکرد او چرخش داده شد. در چنین زمینه‌ای، یعنی در بررسی عمومی رابطهٔ تماشاگر با متن (فیلم) است که کاربرد نظریهٔ لاکان کاملاً متبلور می‌شود و کارایی خود را به نحو احسن نشان می‌دهد. برخلاف نظریه‌های سنتی که مبتنی‌بر فرض استقلال بنیادین پردهٔ سینما [یا تصویر سینمایی] از فرایندهای تولید و مصرف بود، یعنی تصویر را «مدلول» تلقی می‌کرد، نظریهٔ نو فیلم با «خود فرایند دلالت» سر و کار دارد و تصویر را «دالّ» تلقی می‌کند. نظریه پردازان نو برای تماشاگر، در مقام «سوژه»، اهمیت اساسی قایل شدند. از دیدگاه نظریه‌پردازانی که قایل به روانکاوی ساختارنگرند، موقعیت «فیلم دیدن» موقعیت «آینه‌ای» است(۲۴). به عقیدهٔ آنان، تماشاگر نه شخصی ملموس و واقعی است و نه فردی خودآگاه، بلکه موجودی است مصنوع که آن را «دستگاه سینمایی»[۱۰۷] تولید و فعال می‌کند. تماشاگر «ساخت»[۱۰۸]ی است که هم «مولد» است (همچون موقعیت تشکیل رؤیا) و هم «تهی» (هر کسی می‌تواند آن را اشغال کند) به گفتهٔ آلتمن و دیگر صاحبنظران(۲۵)، اولین کسی که این مسائل را مطرح کرد ژان ـ لویی بودری[۱۰۹] بود (در سال ۱۹۷۰ ـ در نشریهٔ **سینه تیک**). بودری سعی کرد توجیه کند که موقعیت فیلم دیدن مشابه «مرحلهٔ

آینه‌ای» است؛ مثلاً به این دلیل که در این موقعیت هم، مثل مرحلهٔ آینه‌ای، در اعمال حرکتی سوژه وقفه‌ای (موقتی) ایجاد می‌شود و، در عوض، مهارتهای بصری او تقویت می‌شود و این وضعیت خاص زمینه‌ساز ارتباط او با تصویر آینه‌ای است (و چون علاوه بر کاهش فعالیت حرکتی و تشدید ادراک بصری، تماشاگر در محیطی تاریک قرار دارد، به نظر بودری موقعیت فیلم دیدن مشابه خواب دیدن نیز هست). از نظر بودری، موقعیت فیلم دیدن که در آن سوژه (تماشاگر) نمی‌تواند میان ادراک (ادراک شیء واقعی) و بازنمون (نمون ذهنی ـ تصویری که جانشین آن شیء است) تمایز نهد، مشابه صور ارضا در مراحل اولیهٔ رشدی (مثلاً «مرحلهٔ دهانی» فرویدی) است که در آن طفل هنوز نمی‌تواند خود را از غیر و دنیای درونی را از جهان خارجی، تمیز دهد. اما کسی که به بررسی همهٔ جانبهٔ این مسئله پرداخت، نظریه‌پرداز معروف فیلم، کریستیان متز بود.

کار پدیدار شناسانهٔ اولیهٔ متز حاوی نشانه‌هایی از تأثیر نظریهٔ بازن بر اوست، مخصوصاً در بحث متز از تأثیر واقعیت و در مقالهٔ «سینما: زبان یا نظام زبانی». مثلاً در مقالهٔ «تأثیر واقعیت در سینما» می‌گوید:

> به طور خلاصه، راز فیلم این است که می‌تواند درجهٔ بالایی از واقعیت را به «تصاویر» خود ببخشد، در حالی که با تمام اینها، تماشاگر هنوز هم این «تصاویر» را به عنوان «تصاویر» دریافت می‌کند(۲۶).

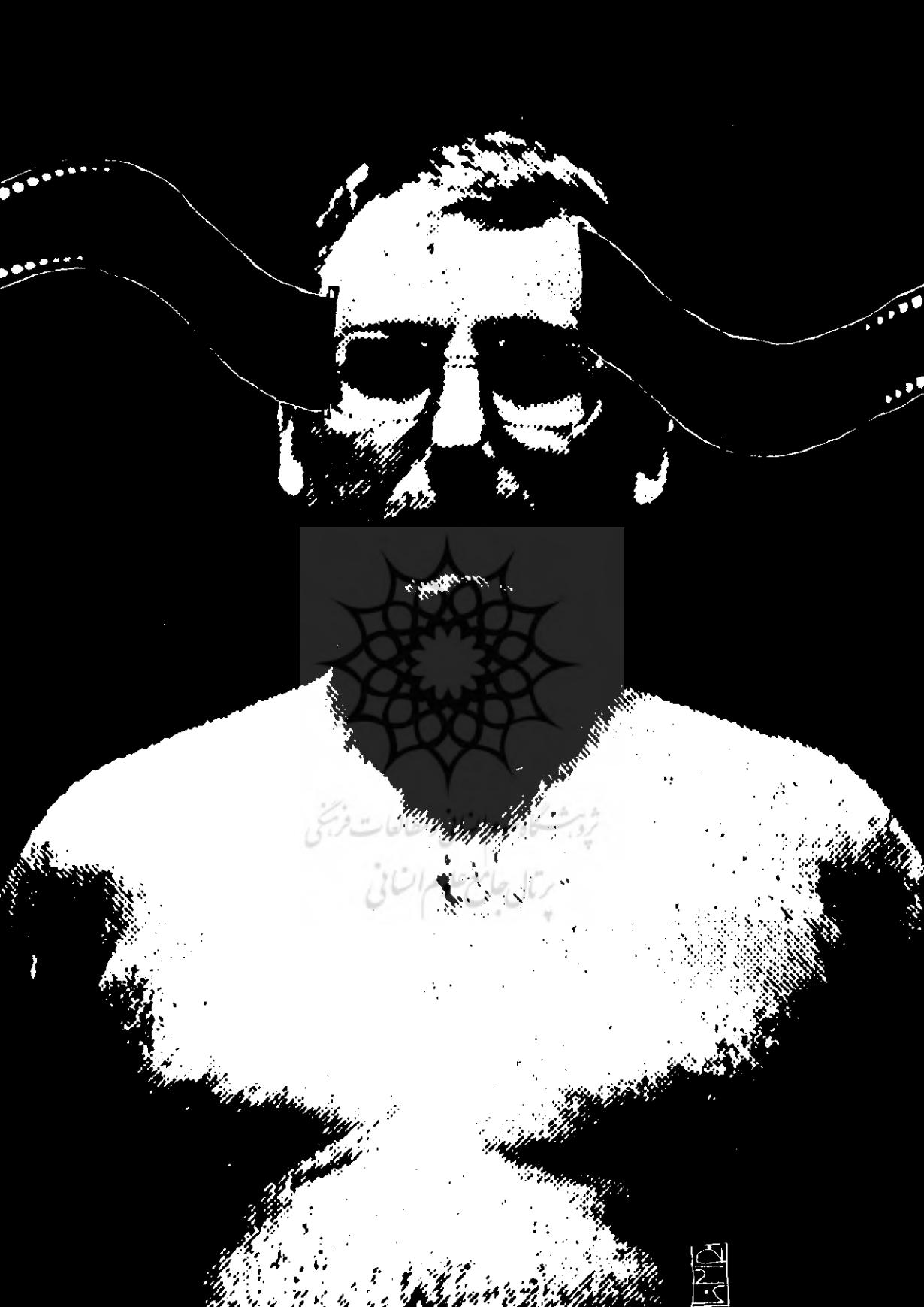
البته، بعد که متز به نشانه‌شناسی سوسوری و در تکمیل آن، به روانکاوی روی آورد، رابطهٔ او و بازن پیچیده‌تر شد. متز مدعی شد که از بازن دوری گزیده است. اما باید اذعان کرد که نظریهٔ متز کلاً از اندیشهٔ بازن نشئت می‌گیرد ـ خصوصاً بحث بازن در مورد نقش تماشاگر در تولید واقع‌نگری سینمایی ـ گرچه دیدگاه بازن روانکاوانه نبود. به هر حال، متز در مقالهٔ «دالّ تصوری» در مورد نظریهٔ روانکاوانهٔ خود به تفصیل سخن گفته است(۲۷). متز توانست نشان دهد که فرایند ادراک تصویر سینمایی فرایندی پیچیده است. به عقیدهٔ متز، در سینما وقوف سوژه شکل خاص و دقیقی دارد. این وقوف، دو بُعدی است. به این صورت که من تماشاگر می‌دانم که در حال ادراک چیزی تصوری هستم و می‌دانم که من هستم که آن چیز را ادراک می‌کنم. این جنبهٔ دوم وقوف نیز خود متشکل از دو جنبه است. یکی اینکه من می‌دانم که واقعاً دارم ادراک می‌کنم، که محرکی واقعی پیش روی من است و اندامهای حسیم تحت تأثیر آن محرک قرار دارند، که مشغول خیالپردازی نیستم، که بر روی دیوار چهارم سالن نمایش که مقابل من است واقعاً چیزی هست، که در مقابل این دیوار (پرده) دستگاه پروژکتوری وجود دارد که تصویری بر آن می‌تاباند. دیگر اینکه می‌دانم که من هستم که همهٔ اینها را ادراک می‌کنم، که این پدیدهٔ ادراکی ـ تصوری در من رسوخ می‌کند به طوری که انگار من پرده‌ای ثانویه هستم، که منم که این تصاویر را به صورت متحرک و متوالی می‌بینم و آنها را سازمان می‌دهم و میانشان ارتباط برقرار می‌کنم. متز نتیجه می‌گیرد که تماشاگر در حقیقت *با خودش همانندسازی می‌کند*(۲۸)؛ با خودش به منزلهٔ ادراک محض (به منزلهٔ هوشیاری): من همه

چیز را ادراک می‌کنم... منم که فیلم را می‌سازم. این «همانند سازی اولیه» است، مثل همانندسازی طفل با تصویر آینه‌ای، با مادر. همانندسازیهای ثانویه، با کاراکترها و رویدادهای روی پردهٔ سینما، به سبب همانندسازی اولیه است که تحقق می‌یابد. متز تصریح می‌کند که این همانندسازی اولیه درست به این دلیل امکان می‌یابد که بیننده قبلاً مرحلهٔ آینه‌ای را تجربه کرده است(۲۹).

متز توجه کرد که در سینما (برخلاف تئاتر یا اپرا)، هنرپیشگان، اشیا، دکور، کلماتی که تماشاگر می‌شنود، همه «مضبوط» هستند، «غایب» هستند؛ یعنی دالّ سینمایی «تصوری» است، غایب است. اما در عین حال، یگانه دالّ «حاضر»ی است که تماشاگر در سالن سینما با آن روبه روست. یا، به تعبیری دیگر، می‌توان گفت که دالّ سینمایی از نظر ادراکی حاضر است اما فقط به عنوان نشانی از غیاب. از نظر متز، درک فیلم کلاً منوط‌به به فعالیت انداختن دیالکتیک حضور ـ غیاب (جایگزینی) است. به گفتهٔ آلتمن، تماشاگر خواه فیلم داستانی را اصلاً واقعی تلقی نکند و خواه مدام در توهم واقعی بودن آن بماند، در هر حال مسئلهٔ «فیلم دیدن» ـ یعنی دیدن چیزی «تخیلی» که در عین حال می‌خواهد «توهم واقعیت» را در ما برانگیزد ـ منتفی می‌شود. پس فقط «تناوبی ساختارمند» که میان این «دو رویکرد» کشمکش ایجاد می‌کند، می‌تواند مسئلهٔ تماشای فیلم را مطرح کند(۳۰). در سالن سینما، شخص کار تماشاگری فیلم را با رابطه‌ای تصوری شروع می‌کند، یعنی «غیاب» را «حضور» تصور می‌کند؛ و پس از آن به رابطه‌ای *نمادین* می‌رسد، یعنی با برگشتن به دنیای *واقعی*[۱۱۰]، با ادراک اینکه دنیای پیش روی او «منفک» از دنیای اطرافش است، به «رابطهٔ حضور ـ غیاب» ساختار می‌دهد. آلتمن، براساس گفته‌های متز، این رابطه را به صورت نمودار زیر نشان داده است:

همانندسازی
تصوری ←
(غیاب را به عنوان حضور تلقی می‌کند)
دوری گزینی[۱۱۱]
← واقعی
(غیاب را به عنوان غیاب باز می‌شناسد)

به گفتهٔ سیلورمن، متز اصطلاح «انفصال» را به کار می‌برد تا «نبود ساختار دهندهٔ»[۱۱۲] سینما را توصیف کند. متز هم به «فقدان ابژه» نظر دارد و هم به این مسئله که بینندهٔ فیلم با توسل به ساز و کارهایی دفاعی مشابه آنهایی که فروید در مورد کودک مذکر قایل است ـ یعنی نفی و بتگرایی ـ خود را در مقابل ضربهٔ روانی ناشی از آن انفصال حفاظت می‌کند. از دیدگاه متز، تماشاگر میان «کسی که می‌داند» و «کسی که نمی‌داند» تقسیم شده است. سیلورمن با نقل قسمتهایی از کتاب سینما چیست؟ بازن، مثلاً از مقالهٔ «هستی‌شناسی تصویر عکاسی»، نشان می‌دهد که خاستگاه نظریهٔ متز کجاست. بازن با آنکه معتقد است که تصویر عکاسی در حقیقت «خود ابژه است» و عکاسی «همچون پدیده‌ای طبیعی در ما اثر می‌کند»، در عین حال قایل است به اینکه تصویر جایگزین واقعیت می‌شود و حضور یکی غیاب دیگری را ایجاب می‌کند؛ و نیز اینکه در بازسازی واقعیت وساطت عاملی ناانسان (دوربین) دخیل است. به طور کلی، اهمیت فقدان بنیادین سینما، فقدان ابژه را از نظر دور نمی‌دارد.



مثلاً در این پاراگراف از مقالهٔ «مزایا و محدودیتهای مونتاژ»:

> فیلم اگر قرار است زیبایی شناسانه تحقق یابد، ما باید باور کنیم واقعیت آنچه را روی می‌دهد در عین اینکه آگاهیم به فریب بودن آن... چنین است که پردهٔ سینما می‌نمایاند شدت و ضعف تصور ما را که پروردهٔ واقعیتی است که این قرار است جایگزینش شود...

«شدت و ضعف تصور» بازنی، در حقیقت تعبیر دیگری است از «انفکاک باور داشت»[۱۱۳] متز(۳۱).

استفن نیل در کتاب نوع، فرایند دلالت و موقعیت فیلم دیدن را برمبنای نظریهٔ متز (به استناد همان مقالهٔ «دالّ تصوری») و به حسب ساختار بت‌گرایی از جنبه‌های مختلف بررسی کرده است. نیل در ابتدای این بحث توضیح می‌دهد که از دیدگاه روان‌کاوی، «بت‌گرایی مبتنی است برنفی تفاوت جنسی و همین خود محرک فعالیت دالّ شاخص آن تفاوت (حضور ـ غیاب فالوس) می‌شود که اساساً متضمن «انفکاک باور داشت» است»(۳۲). نیل الگوی این انفکاک باورداشت را به صورت زیر بیان کرده است ـ و بعد آن را در مورد ساختارهای بت‌گرایانهٔ سینمایی به کار می‌برد:

«من به خوبی می‌دانم که این، این طور است؛ ولی چقدر هم که...»

با توجه به بحث و توضیح نیل در آن کتاب، می‌توان ساختارهای بت‌گرایانهٔ سینمایی، یا موقعیتهای آینه‌ای سینمایی را به موارد متعدد و مرتبط زیر تقسیم کرد:

الف) بت‌گرایی دال سینمایی[۱۱۴]:

«می‌دانم که این فقط سینماست، ولی چقدرهم که «حاضر» است...»

ب) بت‌گرایی داستان [دنیای روایتی]:

«می‌دانم که این فقط داستان [یا فیلم] است، ولی چقدر هم که حقیقی است...»

ج) متز عقیده دارد که بت‌گرایی نه فقط در تشکیل دالّ، بلکه در صور ویژهٔ آن هم مطرح است؛ از جمله در قاب‌بندیها و در بعضی از حرکات دوربین (یعنی تغییرات متوالی در قاب‌بندی). خواه شکل، ایستا باشد (قاب‌بندی) و خواه پویا (حرکت دوربین) سانسور دخالت دارد؛ هم سانسور فیلم و هم سانسور فرویدی. کارکرد این تمهیدات این است که مرز دقیق «دیده‌ها» و نادیده‌ها تعیین شود و حایلی میان نگاه و منظر[۱۱۵] قرار گیرد؛ و از این طریق، میل تحریک شود و در عین حال مانع از ارضای کامل آن، موجب وقفه یا تأخیر در ارضای میل شود، محرکات تازه‌ای برای میل فراهم آورد و غیره. قاب‌بندی و جابه‌جاییهای آن به خودی خود اشکال «تعلیق» است و از اینرو، خصوصاً در فیلمهای جنایی، به وفور به کار می‌رود، گو اینکه در سایر انواع فیلم نیز همین کارکرد را دارد(۳۳).

د) هر «نوع» فیلم با قراردادهای «حقیقت مانندی»[۱۱۶] و قواعد «شمایل نگاری»[۱۱۷] خاص خود و هر کارگردان صاحب سبک به شیوه‌های خاص خود، ساختارهای بت‌گرایانه را به وجود می‌آورد و انفکاک باورداشت را به تماشاگر تحمیل می‌کند. برای نمونه، نیل در مورد نوع جنایی و نوع کاراگاهی می‌گوید که این هر دو نوع، «میل به دانستن» را در تماشاگر برمی‌انگیزند و او را وامی‌دارند که مثل کاراگاه فیلم در فعالیتی مشابه

بازی «جور کردن قطعات تصویر» (پازل) شرکت کند. نیل به این نکته اشاره می‌کند که کل این فرایند ساختار بت‌گرایانه را بازمی‌نماید[۱۱۸] و نه یک یا چند «سرنخ» معین به عنوان بُت (علت میل). نیل در مورد «تاریکی» در فیلم سیاه[۱۱۹] (نوع فرعی فیلم جنایی) چنین می‌گوید:

> تاریکی نه فقط براختفا دلالت می‌کند و اندیشهٔ حضوری ناشناخته و نادیده را خطور می‌دهد (که میل به دانستن و میل به نگریستن را با هم برمی‌انگیزد)، بلکه تجسم غیاب و نبود هم هست. تاریکی آستانهٔ حضور (آن را که تاریکی پنهان می‌کند) است و غیاب (آن که تاریکی است).

نیل می‌گوید که «سایه» در فیلم ترسناک کم و بیش همان نقشی را دارد که تاریکی در فیلم سیاه و مستلزم هم میل به دانستن و هم سائق دیداری[۱۲۰] است و نیز، مولد اضطراب انفصال. مثلاً در آستانهٔ ظهور هیولا، انتظار و اضطراب و تعلیقی که در تماشاگر ایجاد می‌شود. در این لحظات، هیولا هم بازنمون نبود و خلأ است و هم جایگزین آن. پس کارکرد «بت» را دارد: «تفاوت» را همزمان بازنمون و نفی می‌کند. نیل اشاره می‌کند که در فیلم ترسناک همهٔ امکانات «ترفندهای سینمایی» به کار گرفته می‌شود تا هیولا هیبت و نمودی بیابد که در عین خوفناکی و تهدیدکنندگی واجد «باورپذیری»[۱۲۱] هم باشد (و به همین سبب در فیلم ترسناک قسمت اعظم ترفندهای سینمایی در قسمت «تولد هیولا» به کار می‌رود ـ مثل فیلمهای فرانکنشتین یا فیلم **دکتر جکیل و آقای هاید**). که مورد دیگری از «انفکاک باورداشت» است. نیل به موارد دیگری نیز اشاره کرده است، مثل آن دسته از فیلمهای جنایی یا کاراگاهی که حول کنجکاوی یا نظارت پنهان کاراکتر اصلی سازمان یافته است (و این کاراکتر در حقیقت نقش کاراگاه خصوصی را دارد)[۱۲۲]؛ از جمله، **اخرین خداحافظی** (رابرت آلتمن) و **محلهٔ چینیها** (و نیز **پنجرهٔ عقبی** و **آگراند یسمان**). در بعضی از فیلمها، نحوهٔ عرضهٔ هنرپیشگان و ستارگان (از نظر لباس و گریم و حرکات و چهرهٔ هنرپیشه ـ یا کلاً در ارتباط با میزانسن یا کمپوزیسیون) ساختارهای بت‌گرایانه را تولید می‌کند؛ مثلاً کاراکتر زن در فیلمهای ماکس افولس و جوزف فون اشترنبرگ. هالینگر با تأیید نظر نیل در مورد فیلم ترسناک، توضیح می‌دهد که در این نوع فیلم ضربهٔ روانی ادیپی به جنس مذکر، در قالب هیولا دوباره تحقق می‌یابد؛ و همین موجب می‌شود فیلم هیولایی و کاراکتر مرکزی آن، هیولا، برای تماشاگر مرد، هم جذاب باشد و هم منفور. به گفتهٔ وی، «هیولا انفصال را نه فقط بازنمون بلکه نفی هم می‌کند و با تخفیف ترس از انفصال، لذت فیلمیک را برای بینندهٔ مرد فراهم می‌آورد»(۳۴).

پیش از این گفتیم که تفاوت جنسی طبق مدل روانکاوی مبتنی بر یک تقابل کلیدی است: حضور ـ غیاب فالوس. سرآغاز ادراک تفاوت جنسی، ادراک فقدانی واقعی در زن است. در دو دههٔ اخیر، «بازنمون زن در سینما» ـ در ارتباط با موضع و دیدگاه کاراکترها و تماشاگر مرد ـ به نحو گسترده‌ای مورد بحث قرار گرفته است. در نیمهٔ اول سالهای ۱۹۷۰، بعضی از مؤنث باوران انگلیسی که به سینما گرایش داشتند (برجسته‌ترینشان لُرا مالوی) این موضع را اتخاذ کردند که به رغم (یا به دلیل) دیدگاه «مذکر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پنجرهٔ عقبی

مرکزی» روانکاوی، می‌توان این نظریه را به منزلهٔ ابزاری برای نقد نظام پدرسالاری به کار گرفت. این چنین بود که هر یک از این منتقدان به طریق خاص خود، تعالیم و نظریات روانکاوی را به خدمت مؤنث باوری گرفتند و به مدد آن به تجزیه و تحلیل سینمای پدرسالارانه پرداختند. بدین ترتیب، آنچه امروز رویکرد مؤنث باورانهٔ سینمایی خوانده می‌شود متولد شد.

آن جنبه از اساس نظری رویکرد مؤنث‌باورانه[۱۲۳] که مأخوذ از نظریهٔ لاکان در مورد ناخودآگاهی و دیدگاه او در مورد زنانگی[۱۲۴] است، مسائلی را بررسی می‌کند از این دست که در سینما «زن در مقام زن» نمایانده نمی‌شود، غایب است؛ که از زن فقط تصویری بت‌گرایانه عرضه می‌شود؛ که خصوصیات زن براساس امیال و ترسهای مرد تعیین می‌شود؛ که زن بازنمون خویش نیست بلکه، از طریق ساز و کار جابه جایی، بازنمون فالوس مردانه است، انکار جنسیت زنانه است؛ که تصویر زن بازنمون «غیر» مرد است؛ که موجودیت زن فقط در ارتباط با انفصال معنی می‌یابد. منتقدان به طرق مختلفی سعی کرده‌اند این مسئله را توجیه کنند: زن گرچه در فیلم حضور دارد؛ شخصیت‌پردازی او به گونه‌ای است که تماشاگری که «خودپنداری» مثبتی (تصور مثبتی در مورد خود) دارد نمی‌تواند با او همانندسازی کند؛ از زن (در مقام مادر، پرستار، همسر، منشی، جادوگر و غیره)تصویری قالبی[۱۲۵] و یک بعدی و کاذب، یا منفی، عرضه می‌شود؛ زن در میزانسن فیلم به صورت عنصری حاشیه‌ای، نسبت به مرد، نمایانده می‌شود؛ زن موجودی منفعل، ابژه، مورد نگاه (منظر)، یا مورد جستجو ارائه می‌شود؛...(۳۵). به گفتهٔ گلدهیل، الیزابت کووی[۱۲۶] حتی گفته است که شگردها و تمهیدات فیلمسازی (نورپردازی، زوایای دوربین، قطع، اندازهٔ نماها و غیره) کاربردی افتراقی در مورد کاراکترهای زن و مرد فیلم دارد، یعنی به نحوی به کار می‌رود که بر تفاوت نمون و نمود زن و مرد دلالت شود(۳۶). لُرا مالوی هم استدلال کرده است که در سینمای کلاسیک هالیوود تمهیدات گوناگونی به کار می‌رود تا کنترل قهرمان مرد فیلم و از آن طریق، تماشاگر مرد بر تصویر فریبنده و در عین حال تهدیدکنندهٔ زن میسر شود. سیلورمن در همین مورد و در ارتباط با نظر مالوی اشاره کرده است که «بینندهٔ مرد» تصویر زن را چیزی «دهشتناک» تجربه می‌کند؛ یعنی برای او:

> تصویر زن نمودار «چیزی که باید پنهان می‌ماند اما عیان شده» است(۳۷).

در عین حال، در فیلم «تفاوت» زن از طریق «بت نمون»[۱۲۷] او و عرضهٔ تصویری جذاب و فریبنده از او (مثل مارلن دیتریش در فیلمهای اشترنبرگ)، پنهان و کتمان می‌شود. به این ترتیب، سوژهٔ مرد دیگر او را تهدید کننده نمی‌داند.

لرا مالوی یکی از مهمترین و معروفترین کسانی است که دیدگاه روانکاوی در مورد زن را در ارتباط با موضع تماشاگر مرد ـ و قهرمان مرد فیلم ـ بررسی کرده است. وی در مقالهٔ معروف و مرجع «لذت بصری و سینمای روایی»(۳۸) می‌گوید: «برای ناخودآگاهی مرد درگریز از اضطراب انفصال دو راه وجود دارد». یکی اینکه دلمشغول بازسازی ضربهٔ روانی اصلی (تفحص در مورد زن، راز زدایی او)؛ که این فعالیت با «ارزش کاهی»، مجازات یا نجات ابژهٔ خطاکار تعدیل می‌شود ـ این شیوه را مالوی

«نظربازی»[۱۲۸] می‌خواند. دیگر اینکه امکان انفصال مطلقاً نفی شود؛ که این کار با جایگزینی یک ابژهٔ صنمی یا با بت گونه کردن خود آن زن و بنابراین با «بیش ارزش نهی» به جای ارزش کاهی، انجام می‌گیرد تا جنبهٔ خطرناک و تهدیدکنندهٔ زن از او زدوده شود. این شیوه را مالوی «میل به نگریستن بت گرایانه»[۱۲۹] می‌خواند و می‌گوید که این شیوه مبتنی‌بر زیبایی و کلاً جذابیت مادی ابژه است، عاملی که آن موجود را به ابژه‌ای که به خودی خود رغبت‌انگیز و ارضاکننده است مبدل می‌سازد[۱۳۰]. به گفتهٔ مالوی، به کارگیری شیوهٔ اول مستلزم وجود داستان است؛ باید حوادثی رخ دهد، شخص دیگری متحمل تغییراتی شود، کشمکشهایی صورت گیرد و... از اینرو باید تابع الگوی «زمان خطی» باشد که آغاز و پایانی دارد. اما در شیوهٔ دوم، چون سائق اروتیک بر نگاه صرف متمرکز است، لزومی به رعایت زمان خطی نیست.

مالوی با بررسی کوتاه **سرگیجه** هیچکاک و با اشاراتی به چند فیلم دیگر هیچکاک و نیز به بعضی از فیلمهای اشترنبرگ، کاربرد این شیوه‌ها را در سینمای داستانی توضیح می‌دهد. وی اشاره می‌کند که کار هیچکاک از این جهت پیچیده‌تر است و او هر دو شیوه را به کار می‌گیرد؛ اما فیلمهای اشترنبرگ نمونه‌های بارزی از کاربرد میل به نگریستن بت‌گرایانه است[۱۳۱] به گفتهٔ مالوی، اشترنبرگ چندان در قید ایجاد توهم عمق صحنه نیست. صحنه آراییهای او عموماً به گونه‌ای است که صحنه را تقریباً یک بعدی می‌کند؛ صحنه با نور و سایه و بخار و اجسام شکیل و توری و سایر وسایل تزیینی پر می‌شود. داستان در فیلمهای او معطوف به موقعیتهاست نه موجد تعلیق، زمان روایی دوره‌ای است نه خطی و طرح داستانی حول سوءتفاهم شکل می‌گیرد نه کشمکش. کاراکتر زن در فیلمهای او موجودی حامل گناه یا خطا نیست، بلکه یک محصول تمام عیار و بی‌عیب است که وجود مادیش در نماهای درشت تجزیه و به طرز خاصی جلوه‌گر می‌شود. نگاه کاراکتر اصلی مرد تقریباً هیچگاه واسطهٔ ارتباط کاراکتر زن با نگاه تماشاگر نیست؛ نگاه فعال و نظارتگر مردانه از صحنه غایب است و نگاه تماشاگر مستقیماً با کاراکتر زن مرتبط می‌شود. در فیلمهای معروفی که مارلن دیتریش بازی کرده است، شاخصترین لحظات تجلی عاطفی و اروتیک او هنگام غیاب مرد محبوبش روی می‌دهد. «در فیلمهای هیچکاک، برعکس، قهرمان مرد دقیقاً همان چیزی را می‌بیند که تماشاگر می‌بیند.» علاوه‌بر این، در فیلمهایی چون **سرگیجه**، **مارنی** و **پنجرهٔ عقبی**، کاراکتر اصلی مرد تضادها و تنشهای تماشاگر را هم به نمایش می‌گذارد. در این فیلمها، و خصوصاً در **سرگیجه**، «نگاه» هستهٔ مرکزی طرح داستانی است و میان آن دو شیوه (نظربازی و بت‌گرایی) نوسان می‌کند. کاربرد ماهرانهٔ فرایندهای همانندسازی و استفادهٔ آزادانه از نماهای ذهنی، از دیدگاه کاراکتر اصلی مرد، تماشاگر را عمیقاً به درون یک موقعیت نظربازانه فرو می‌برد؛ موقعیتی که بر پردهٔ سینما وقوع می‌یابد اما مشابه موقعیت خود او در سینماست.

مالوی با اشاره به اینکه ژان دوشه در تحلیل خود بر **پنجرهٔ عقبی** این فیلم را استعاره‌ای از سینما دانسته است، می‌گوید که جفریز در مقام تماشاگر فیلم است و اتفاقاتی که در مجتمع آپارتمانی مقابل او می‌افتد معادل صحنه‌هایی

است که روی پردهٔ سینما جریان می‌یابد. سپس نظاره‌گری او بعد اروتیکی نیز پیدا می‌کند که در نمایش اهمیت اساسی دارد. لیزا نامزد جفریز، که پیش از این گرایش «خودنمایی»[۱۳۲] را در او شناخته‌ایم، خصوصاً «از علاقه» وسواسیش به لباس و آرایش، تا وقتی که در مقام تماشاگر است چندان مورد علاقهٔ اروتیک جفریز نیست و برای او بیشتر اسباب زحمت است تا مایهٔ رضایت خاطر. اما وقتی که از تماشا دست می‌کشد و وارد عمل می‌شود، رابطهٔ اروتیک او با جفریز متحول می‌شود. جفریز نه فقط با دوربین تماشایش می‌کند، بلکه او را مزاحم خطاکاری تلقی می‌کند که قرار است به کیفر عمل خود برسد و به دست مرد خطرناکی مجازات شود و سرانجام نجاتش می‌دهد.

در **سرگیجه**، تقریباً در سراسر فیلم از شگرد دوربین ذهنی استفاده می‌شود. سوای یک فصل رجوع به گذشته که از دیدگاه جودی است، تمام روایت حول آنچه اسکاتی می‌بیند یا نمی‌تواند ببیند شکل می‌گیرد. تماشاگر سپس تکوین وسواس اروتیک و بروز افسردگی و تلخکامی متعاقب آن را در اسکاتی دقیقاً از دیدگاه خود او دنبال می‌کند. اسکاتی با رفتارش خود را شخصی معرفی می‌کند که گرایش به نظربازی دگر آزارانه ـ تفحصی دارد. او عالماً و عامداً به خدمت نیروی انتظامی درآمده است (و واقعاً هم به این شغل علاقه داشته، چون پیش از آن وکیل موفقی بود) و از اینرو مقتضیات آن شغل، یعنی تعقیب و تجسس و آزار را پذیرفته است. او زنی را مخفیانه تحت تعقیب و تجسس و نظاره قرار می‌دهد و دلباختهٔ او می‌شود، زنی که مظهر زیبایی و راز زنانه است. هنگامی که با آن زن برخورد می‌کند، سائق اروتیک او حکم می‌کند که زن را به زانو درآورد و با کنجکاوی و سماجت و سوءظن، وادار به بیان حقیقت و اعتراف به خطای خود کند. در رابطهٔ اسکاتی با جودی، درنیمهٔ دوم فیلم، میل به نگریستن بت‌گرایانهٔ اسکاتی بروز می‌کند. او مادلین را در قالب جودی بازآفرینی می‌کند؛ جودی را وامی‌دارد که به نحو احسن به هیئت بت او، مادلین، درآید. خودنمایی و خودآزاری و انفعال جودی، او را مکمل مطلوبی برای نظربازی دگرآزارانه و فعال اسکاتی می‌سازد. اما این بار اسکاتی واقعاً زن را به زانو درمی‌آورد؛ «کنجکاوی او به ثمر می‌رسد و زن مجازات می‌شود.» قهرمان فیلم موقعیت مطمئنی در سامان نمادین روایت دارد ـ او پلیس است. او همهٔ خصوصیات ابرمن (سوپرایگو) پدرسالارانه را دارد[۱۳۳] بنابراین تماشاگر که به اتکای مشروعیت ظاهری نمایندهٔ خود به احساس کاذبی از امنیت دل خوش داشته است، متوجه می‌شود که وقایع را از دریچهٔ چشم او می‌بیند و گویا شریک جرم شده است و خود را با «ابهام اخلاقی» عمل نگریستن مواجه می‌بیند. به نظر مالوی، **سرگیجه** کلاً «معطوف به مفاهیم ضمنی انفکاک نگرنده ـ فعال، نگریسته ـ منفعل[۱۳۴] به حسب تفاوت جنسی است.» قهرمان فیلم تجسم قدرت در سامان نمادین مردانه و نمایندهٔ تماشاگر است و تماشاگر در تجارب عاطفی ـ اروتیک او سهیم می‌شود.

نوع دیگری از فقدان ساختاردهندهٔ سینما «گویندهٔ»[۱۳۵] نادیده است که ژان ـ پیراودار[۱۳۶] او را «شخص غایب»[۱۳۷] می‌خواند و سیلورمن با عنوان «دیگری استعلایی»[۱۳۸] دربارهٔ او بحث می‌کند. دانیل دایان[۱۳۹] و اودار استدلال می‌کنند

که تماشاگر در ابتدای مواجهه با منظر سینمایی هیچ محدودیتی احساس نمی‌کند، تصویر را یک «تمامیت تصوری»[۱۴۰] ادراک می‌کند (همچون تجربهٔ طفل در ابتدای مرحلهٔ آینه‌ای ـ پیش از آنکه انفکاک خود را از تصویر آرمانی آینه‌ای ادراک کند)(۳۹)؛ اما به محض اینکه متوجه محدودهٔ قاب تصویر فیلم شد از محدودیت بصری خویش آگاه می‌شود و در نتیجه درمی‌یابد که از دنیای روی پرده «منفصل» شده است و نگاهی که به این صحنه‌ها می‌نگرد نگاه او (سوژه) نیست، بلکه این نگاه از جایی نشئت می‌گیرد که او خود را آنجا نمی‌یابد (این نگاه، نگاه «دیگری» است)(۴۰). بدین ترتیب، تماشاگر به وجود عامل گردانندهٔ نادیده‌ای پی می‌برد. چنین است که منظر به جای اینکه واجد معنی و محتوایی باشد، دالّی تهی برای «گویندهٔ»[۱۴۱] نامرئی می‌شود(۴۱).

نظریه‌پردازان معتقد به روان‌کاوی لاکانی برای توضیح اینکه تماشاگر چگونه آن «انفصال» را نفی می‌کند (همانند مورد بت‌گرایی)، به اصطلاح «اتصال»[۱۴۲] متوسل شده‌اند. این اصطلاح یک استعارهٔ پزشکی است که ژاک ـ آلن میلر[۱۴۳]، یکی از شاگردان و پیروان لاکان، بسط داد[۱۴۴] و اولین بار ژان ـ پیر اودار در مطالعات سینمایی، در مجلهٔ **کایه دو سینما**، از آن استفاده کرد. اصطلاح روان‌کاوانهٔ اتصال به معنی ارتباط سوژه با زنجیرهٔ دالها، ادخال سوژه در سامان نمادین است. مفهوم ضمنی آن در مورد سینما این است که تمهیداتی چون قطع و تدوین و تمهیدات خاصی چون «نما ـ نمای معکوس»، تماشاگر را هم وارد سامان نمادین متن می‌کند و او را با تصاویر فیلم پیوند می‌دهد. با استفاده از سیستم اتصال، بیننده فیلم باورانده می‌شود که هیچ واقعیتی خارج از حیطهٔ دنیای روی پرده وجود ندارد؛او مدام از موقعیت خود، به عنوان سوژه، مطمئن می‌شود و به او توهم عاملیت و گوینده بودن می‌بخشند. شیوهٔ کاربرد این سیستم اساساً به صورت «جایگزینی» است (همان طور که در سامان نمادین دنیای خارج از سینما، دالّی ـ یک اسم خاص یا ضمیر ـ جایگزین وجود واقعی او می‌شود): کاراکتری جانشین او می‌شود، یا دیدگاهی آنچه را او می‌بیند تعیین می‌کند. موفقیت این سیستم در آن لحظه‌ای است که تماشاگر به خود می‌گوید: «این منم»، «منم که این را می‌بینم» یا «چیزی که من می‌بینم این است». در این مورد گابارد و گابارد از قول دایان می‌گویند که تماشاگر به وجهی با «نگاه» دوربین همانندسازی می‌کند. به گفتهٔ این دو، با کاربرد سیستم اتصال، تماشاگر دیگر نمی‌پرسد «ناظر این صحنه کیست؟» یا «این تصاویر را چه کسی سامان می‌دهد؟»، بلکه «چیزهایی را که می‌بیند به عنوان جریانی طبیعی می‌پذیرد، حتی وقتی که نگاه دوربین به سرعت هرچه تمامتر از کاراکتری به کاراکتر دیگر یا از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر معطوف شود»(۴۲). طرز عمل این سیستم به این صورت است که ابتدا خلئی ایجاد می‌کند و سپس خلأ را نفی و آن را پر می‌کند.

تمهید «نما ـ نمای معکوس» نمونهٔ بارزی است از کاربرد این سیستم. الگوی سادهٔ این تمهید سینمایی به این صورت است که در نمای اول یک کاراکتر به منظری «خارج از تصویر» نگاه می‌کند؛ در نمای دوم کاراکتری دیگر به منظری در جهت مخالف آن نگاه می‌کند (و یا همان کاراکتر اولی از سمت مقابل نشان داده می‌شود؛ مثل صحنهٔ زندانی شدن بالسترو در **مرد عوضی**، یا

صحنهٔ رانندگی ماریون در روانی). هر نما جزئی از صحنه را که نمای دیگر فاقد آن است عرضه می‌کند. پس این دو نما مکمل یکدیگرند. به گفتهٔ گابارد و گابارد، تماشاگر دیگر نمی‌پرسد «ناظر کیست؟»، چراکه هر نما پاسخ این سؤال را در مورد نمای دیگر می‌دهد. بیننده در اینجا نیز ابتدا تصویر، نمای اول، را عین تمامیت و معنی ادراک می‌کند. اما تقریباً بلافاصله متوجه محدودیتهای خود می‌شود و به وجود فضایی خارج از صحنه که «شخص غایب» آن را اشغال کرده است پی می‌برد. آن وقت این نما به جای اینکه مدلول باشد، دالّی برای حیطهٔ غایب می‌شود. هر نما نشانه‌ای از غیاب است. شخص غایب («دیگری») در حقیقت کاراکتر نیست، بلکه فقط «حضور»ی خارج از صحنه است که مصنوع ناخواستهٔ تماشاگر است.

سیلورمن در مورد کارکرد قطع این طور توضیح می‌دهد که دوربین نمی‌تواند همه چیز را یک جا و در یک نما نشان دهد و قرار هم نیست که چنین کند. با دوربین به تماشاگر فقط تا آن حدی نشان داده می‌شود که او بداند آنچه می‌بیند کامل نیست و چیزهای بیشتری هست و میل به دیدن آن چیزهای دیگر در او برانگیخته شود و دوام یابد. عامل اساسی این آشکارسازی تدریجی «قطع» است، که یک نما را از نمای دیگر منفک می‌کند. با قطع، تماشاگر مطمئن می‌شود که نمای قبلی و نمای بعدی کارکرد «غیاب ساختار دهنده» را برای نمای فعلی دارد؛ غیابهایی که هر نما را دال نمای بعدی و مدلول نمای قبلی می‌سازد و در نتیجهٔ آن، کل متن «مجموعهٔ دلالتگر»ی می‌شود. بنابراین با قطعها و نفی‌ها انسجام و تمامیت سینمایی فراهم می‌آید. هر تصویر در تفاوتش با تصاویر قبل و بعد از آن (رابطهٔ همنشینی) و با تصاویری که از آن صحنه غایب است (رابطهٔ جانشینی) تعریف می‌شود(۴۳).

به گفتهٔ گابارد و گابارد، فیلم روانی نمونهٔ نسبتاً پیچیده‌ای از کاربرد سیستم اتصال است. هیچکاک در این فیلم با دوربین به نحوی عمل می‌کند که تماشاگر درمی‌یابد که «نگاه» دوربین متعلق به هیچ یک از کاراکترهای فیلم نیست(۴۴). سیلورمن با تحلیل فصولی از این فیلم، عملکرد دوربین هدفداری را که نگاه او نگاه هیچ کاراکتر از پیش تعیین شده‌ای نیست و اهمیت و گستردگی سیستم اتصال را، نشان می‌دهد(۴۵). وی فصل حمام و فصل متعاقب آن را از این حیث مهمتر از سایر فصول فیلم تلقی می‌کند. فیلم با نمایی که زمان و مکان را برای ما مشخص می‌کند شروع می‌شود. سپس با دوربین بر بالای ساختمانهای شهر حرکت می‌شود و ما به طرف پنجرهٔ اتاق هتلی کشانده می‌شویم و در این مسیر حتی یک نمای معکوس هم ارائه نمی‌شود تا آن منظر به نگاه کاراکتر خاصی مرتبط شود. آن گاه با دوربین از روزنه‌ای در پایین کرکره‌های آن پنجرهٔ بسته به داخل اتاق نفوذ می‌کنیم. «سوژهٔ بیننده»[۱۴۵] عملاً آگاه می‌شود که این نما نه فقط از نظر فنی، بلکه از نظر «اخلاقی» هم ناممکن است. چون خلوت اشخاص (زوجی که در آن اتاق‌اند) را برهم می‌زند. این ورود ناممکن و ناگهانی، یادآور فاجعهٔ نخستین و اضطرابهای ناشی از آن است. به گفتهٔ گابارد و گابارد، «ما با نگاه دوربین همانندسازی می‌کنیم و مسئولیت عواقب آن را خود برعهده می‌گیریم.»

سیلورمن فصلی را که ماریون بستهٔ پول مسروقه را به خانه می‌برد، از حیث کاربرد سیستم

اتصال فوق‌العاده جالب می‌داند. در اولین نمای این صحنه ماریون جلوی درکمد اتاق خوابش ایستاده است. تختخواب، میان او و دوربین فاصله انداخته است. در گوشهٔ سمت چپ اتاق یک میز توالت آینه‌دار قرار دارد. ناگهان دوربین عقب می‌رود تا گوشه‌ای از تختخواب را که قبلاً در معرض دید نبود ببینیم؛ جایی که بستهٔ پول مسروقه گذاشته شده است. بر روی بستهٔ پول زوم می‌شود، سپس دوربین با حرکتی افقی به سمت چپ می‌رود و نمای درشتی از یک چمدان باز که پر از لباس است ارائه می‌شود. در تمام این مدت ماریون جلوی کمد ایستاده است و نمی‌تواند آنچه را ما می‌بینیم ببیند. این صحنه قطع می‌شود به ماریون که برمی‌گردد و به طرف تختخواب نگاه می‌کند. بار دیگر دوربین عقب می‌رود تا بستهٔ پول را ببینیم. در نمای بعدی ماریون را می‌بینیم که جلوی آینهٔ میز توالت ایستاده است و سر و وضع خود را مرتب می‌کند. او برمی‌گردد و به تختخواب نگاه می‌کند و نمای معکوسی از بستهٔ پول به ما عرضه می‌شود. این نما ـ نمای معکوس خاص تکرار می‌شود. بالأخره، ماریون روی تخت می‌نشیند، بستهٔ پول را در کیفش می‌گذارد و چمدان را برمی‌دارد و می‌رود. در نما ـ نمای معکوسهایی که مشخصهٔ نیمهٔ دوم این قسمت است، ابژهٔ شاخص نگاه دوربین بستهٔ پول است نه ماریون. ما تا مدتی وسایل آن اتاق را از نظر می‌گذرانیم، پیش از آنکه موجودی انسانی که ساکن آنجاست (ماریون) نگاه خود را به طور گزینشی معطوف به چیزی کند. حاکم شدن دیدگاه یک شیء بیجان، بیننده را عملاً از وجود «شخص غایب»، یعنی «سوژهٔ گوینده»[۱۴۶]، آگاه می‌کند. بینندهٔ فیلم همچنان بدون وساطت و دخالت نگاه انسان با دوربین ارتباط برقرار می‌کند.

چند فصل بعد، هنگامی که ماریون در میان تاریکی به سوی مقصدی نامعلوم می‌راند، صداهای رییس اداره، سام، کسیدی و یکی از دوستان ماریون را در زمینهٔ تصویر می‌شنویم که دربارهٔ او حرف می‌زنند. این تمهید معادل صوتی همهٔ آن نماهایی است که ما دیده‌ایم اما ماریون نتوانسته بود ببیند؛ یا به سبب اینکه رو به روی آنها نبوده، یا به سمت دیگری نگاه می‌کرده و یا در خواب بوده است. به هر حال، این تمهید نیز مانند آن نماها در خدمت تقویت خودآگاهی بیننده نسبت به «دیگری» استعلایی و منفصل کننده است.

در فصل مشهور حمام، ارتباط منظر فیلم با نگاه کاراکتری خاص بیش از پیش نفی می‌شود. در این فصل ماریون به داخل حمام می‌رود و در را می‌بندد تا از مزاحمت احتمالی نورمن یا کس دیگری جلوگیری کند. بار دیگر تفوق دیدگاه دوربین به رخ کشیده می‌شود. ماریون به زیر دوش می‌رود. ما به طرز محیرالعقولی از میان پردهٔ نیمه شفاف حمام به داخل نفوذ می‌کنیم، همان طور که در صحنهٔ اول فیلم گویی از زیر پنجرهٔ اتاق به داخل خزیدیم. متوجه می‌شویم که ما نیز آنجا هستیم. در اینجا دوربین مدام ما را به مرحلهٔ «تصوری» (ماقبل نمادین)، به مرحلهٔ احساس وحدت و نیز احساس نظارت همه جانبه و کامل، می‌کشاند؛ به این صورت که «تفاوت» را نفی می‌کند و خصوصاً به این طریق که به ما امکان می‌دهد تا جنایت را از دیدگاههای مختلفی تجربه کنیم؛ از دیدگاه قربانی، از دیدگاه نظربازانه و دگرآزارانهٔ قاتل و حتی از دیدگاه سردوش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حمام. در عین حال، چون دیدگاه دوربین مدام تغییر می‌کند و جسم خُرد و آسیب‌پذیر ماریون تنها عنصر ثابت در آن مکان تنگ و بسته است، ما هیچ چاره‌ای نداریم جز اینکه با ماریون همانندسازی کنیم و «خودمان را در موضع شخص خودسری قرار دهیم که از شاهراه مقبولیت فرهنگی منحرف شده است، اما اکنون قصد دارد که جبران مافات کند.»

پس از قتل ماریون که دوربین با یک حرکت تعقیبی (تراکینگ‌شات) از حمام به اتاق خواب می‌آید، ما احساس آرامش می‌کنیم. چون مطمئن می‌شویم که روایت ادامه می‌یابد. دوربین با این حرکت ابتدا به سراغ بستهٔ پول می‌رود و ما را از وجود آن مطمئن می‌کند، سپس به طرف پنجرهٔ بازی می‌رود که خانهٔ نورمن از آن دیده می‌شود و بالأخره خود نورمن را نشان می‌دهد که از خانه بیرون آمده است و به طرف هتل می‌دود، در حالی که فریاد می‌زند: «مادر! خدای بزرگ، مادر! خون، خون!» در صحنهٔ حمام، هنگامی که دوربین تنها موجود «زندهٔ» آنجا نمایانده شد ـ پس از قتل ماریون ـ ما پی بردیم که شریک جرم بوده‌ایم. اما در صحنهٔ بعد، وقتی که نورمن را می‌بینیم که از خانه خارج می‌شود، می‌فهمیم که میزان مشارکتمان در جنایت بیشتر از آن است که پیش از آن تصور می‌کردیم. چون آن وقت درمی‌یابیم که در مدت پنج تا ده دقیقهٔ قبل، ما نه در دیدگاه نورمن بلکه در دیدگاه «دیگری»، که قدرتمندتر[۱۴۷] و منفصل‌کننده‌تر از اوست، سهیم بوده‌ایم. اما وجود بستهٔ پول موجب می‌شود که کمی بعد این حقیقت مشوش‌کننده را ازیاد ببریم. وجود چهل هزار دلار پول ما را مطمئن می‌کند که روایت به همین‌جا ختم نمی‌شود. گرچه قهرمان خود را از دست داده‌ایم و موضع خود را در مقال[۱۴۸] نیز؛ با این پول استطاعت آن را داریم که روی کسان دیگری سرمایه‌گذاری کنیم. لیکن در حقیقت «آنچه در این گیرودار ما را متصل می‌کند وحشت ما از این است که از روایت بکلی منفصل شویم.»(۴۶) برای اینکه قوت قلب بیشتری پیدا کنیم، در فیلم کاراکتر نورمن به ما عرضه می‌شود که از خانه به طرف هتل می‌دود و... . بستهٔ پول پلی تصوری میان ماریون و این کاراکتر دیگر ایجاد می‌کند.

به گفتهٔ سیلورمن، آنچه فیلم روانی ما را وادار به درک آن می‌کند این است که ما آنقدر میل به اتصال داریم که حاضریم تحقق آن را به هر قیمتی بپذیریم و آماده‌ایم تا مخاطرات و عواقب آن را تحمل کنیم ـ قرار گرفتن منفعلانه در مواضع از پیش تعیین شده در مقال، از دست دادن ابژه‌ها و نیز مواضع خود در مقال، دلخوش داشتن به بهبود کاذب اوضاع و تسلیم شدن به نگاه منفصل‌کنندهٔ دیگری نمادین. بینندهٔ فیلم تابع «دلالت سینمایی» می‌شود و می‌گذارد که مقال فیلم او را تولید کند و «بگوید»[۱۴۹]؛ و از این طریق، به عقیدهٔ کسانی که در مورد اتصال نظریاتی بیان کرده‌اند، ورود خود را به سامان نمادین دوباره تجربه می‌کند.

پاورقیهای مؤلف:

1. J.Lacan

۲. سوسور را پدر زبان‌شناسی ساختاری (اروپایی) و نشانه‌شناسی نو می‌دانند

3. langue

4. parole

5. system

6. individual speech

7. function

8. meaning

9. significant

10. positive terms

11. sign

۱۲. **signifier** از دیدگاه لاکان، دالّ بنا به ماهیت خود فقط نمادی از غیاب است.

13. signified

14. syntagmatic

15. *in praesentia*

16. paradigmatic

17. *in absentia*

۱۸. به عقیدهٔ لاکان، معنی دادن (هویت یافتن) یک عنصر (سوژه)، منوط به غیاب «مابقی زبان» («دیگری» other) است.

19. difference

20. signification

21. referent

۲۲. the real واقعیت به مفهوم لاکانی: «حیطهٔ واقعی».

۲۳. subject شخص، شناسنده و... در تفکر نوین به معنی انسان و موجودی اجتماعی است، از آن حیث که خود را عامل افکار و کنشهای خویش و شناسندهٔ جهان پیرامون خویش «تصور» می‌کند.

24. lack

25. 'I'

26. other - not - self

۲۷. phallus تمثال هویت جنسی مردانه.

28. *Sumposium*

29. loss

30. preverbal

31. wholeness

32. fusion

33. primal castration

34. being

35. patriarchal system

36. conflict

37. biologism

۳۸. ناتورالیستی ـ اگزیستانسیالیستی.

39. eros

40. negativity

41. lost object

42. double

43. tenatus

44. The Law of the Father

45. disavowal

46. fetish

47. gap

48. imaginary order (the imaginary)

49. symbolic order (the symbolic)

50. desire

51. the real

52. reality

۵۳. oceanic feeling این اصطلاح را فروید از رومن رولان گرفت. رولان آن را در مورد عواطف مذهبی و عرفانی به کار برده بود.

۵۴. mirror phase منظور لاکان از مرحلهٔ آینه‌ای و تصویر آینه‌ای این نیست که طفل لزوماً خود را در شیئی به نام آینه بنگرد. او جنبهٔ مجازی کلمه را در نظر دارد و منظورش، «موقعیت آینه‌ای»

است که از این مرحله آغاز می‌شود و در سراسر زندگی شخصی ادامه می‌یابد. هر موقعیتی که در آن، شخص چیزی «تصوری» را با چیزی «واقعی» مشتبه کند از دید لاکان موقعیتی آینه‌ای است: انحراف بت‌گرایی، سائق لذت در نگریستن، زمانی که کودک صفات و رفتار خود را به عروسک نسبت می‌دهد، موقعیت نارسیسوس (موجود اسطوره‌ای)، تماشای تصاویر متحرک (هم از آن نظر که واقعاً حرکتی در کار نیست و هم از آن نظر که فقط تصاویری بر سطح دیوار است)، خواندن حروف سیاه منقوش بر صفحهٔ سفید کاغذ (کتاب)، تماشای نقاشی (مثلاً طبق تعبیر فروید از تابلوی **مونالیزا**ی لئوناردو داوینچی و تفسیر پل ریکور بر آن، لبخند ژوکوند «تکرار» لبخند مادر داوینچی است؛ پس می‌توان گفت که از این نظر هم تصویر جایگزین «فقدان» و «غیاب» شده است. به گفتهٔ ریکور ـ در کتاب **فروید و فلسفه** ـ لبخند مادر «جزیه صورت غیاب مدلول وجود ندارد». به‌علاوه، تصویر (و لبخند) ژوکوند هم چیزی جز اثر قلم موی نقاش نیست)،... .

55. misrecognition

56. ideal ego

57. identification

58. other

۵۹. exhibitionist. خودنما.

60. image

61. imagination

62. speaking subject

63. Other

۶۴. «غیر» و «دیگری» مربوط به دو حیطهٔ (register) متفاوت است: «غیر تصوری» عبارت است از همزاد یا معارض (آنتاگونیست)ها که «خود»های «خوب» و «بد»مان را بر او برون فکنی (project) می‌کنیم. منشأ این غیر، مادر است؛ اولین شخصی که سوژه با او همانندسازی می‌کند و اولین شخصی که برای سوژه موجد تعارض و انفکاک می‌شود. «دیگری نمادین» ـ که لاکان آن را با O به کار برده تا هم نمایز آن را از «غیر» (با o) نشان دهد و هم مقام آمرانه و مقتدرانهٔ او را در «تعیین کنندگی معنای روانی» بیان کند ـ ناخودآگاه است و موضع پدر را اتخاذ می‌کند؛ اما قدرتش را از اقتدار «نام پدر» می‌گیرد، یعنی از چیزی غایب (دالّ فالوس) و نه از عضوی حاضر (که فالوس نماد آن است).

65. structure

۶۶. structural functions مثلاً لاکان در «سمینار بررسی **نامهٔ ربوده شده**» تلویحاً اشاره کرده است که صحنهٔ کلیدی قصهٔ **نامهٔ ربوده شده** (ادگار آلن پو) که در آن سه کاراکتر عمدهٔ روایت حضور دارد و حاکی از رابطه‌ای «میان شخصیتی» (intersubjective) است، تجسم یک «موقعیت ادیپی» است: امنیت خیالی آن دو نفر اول (ملکه و شاه) [مادر و کودک] با ورود شخصی *ثالث* (وزیر) [پدر] برهم می‌خورد.

67. all

68. oedipal structure

۶۹. جنکینز «قانون» (law) را به دو معنی به کار برده است: قانون پدرسالارانه (patriarchal) و قانون حقوقی (legal) و آنها را به ترتیب به صورت P.S. و L.S. نشان داده است (S علامت سیستم) و می‌گوید که این دو نظام قدرت، در کار لاکنگ قویاً با هم ارتباط دارند. [ما نیز آنها را به ترتیب با «پ» و «ح» نشان داده‌ایم.]

70. the object of (his) desire

71. bisexuality

72. ' confusion '

73. verisimilitude

۷۴. تأکید از نگارنده است.

75. ' the Law '

76. ' the law '

۷۷. ادی را که از پشت تیر خورده است در نمایی دور از روبه رو می‌بینیم. او به تدریج جلو می‌آید و نما تبدیل به متوسط (مدیوم) می‌شود و سپس به نیمه درشت (مدیوم‌کلوز آپ). در پایان، از دید ادی که در شرف افتادن است، نمایی از جنگل را می‌بینیم.

78. subjectivity

۷۹. در صحنه‌ای که کشیش تیر می‌خورد، نمایی است از باز شدن آرام دروازهٔ زندان؛ و ادی را می‌بینیم که در میان نور و مه پدیدار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌شود.

80. L. Althusser

81. symptomatic reading

82. problematic

83. intertext

۸۴. از دیدگاه فروید ـ لاکان، هویت زن را فقدان و غیاب تشکیل می‌دهد: زن موجودی *با* خصوصیت تشریحی زنانه نیست، بلکه موجودی است **بدون** خصوصیت تشریحی مردانه.

۸۵. در این نوع نقد که از درون نهضت مژنث باوری سالهای ۷۰ برآمد، به بازنگری آثار مؤلفان زن، ارزیابی نگرش مؤلفان مرد (در آثار ادبی) در مورد زنان، معرفی و مطالعهٔ دیدگاههای منتقدان زن و نظایر آن پرداخته شد.

86. gap

87. structuring absences

88. 'trouble'

89. literal

۹۰. The Return of the Repressed. یکی از اصطلاحاتی که فروید در بحث از سرکوبی به کاربرده است (خصوصاً در مقالهٔ «تمدن و ناخشنودیهایش»). بازگشت سرکوب شده، یعنی ورود ناگهانی و بی‌اختیار مشتقات سوائق و امیال سرکوب شده به خودآگاهی. تشکیل نشانه‌ها و علائم اختلالات روانی (سیمپتومها) ناشی از همین پدیده است.

91. doubling

92. iconography

93. the object of the male gaze

94. iconic sign

95. disturbance

96. M. Foucault

97. exclusion

98. denegation (or denial)

99. chapter

100. dislocation

101. literal

102. subjectivity

۱۰۳. این شیوه معمولاً با شیوهٔ کشف ساختار (شیوهٔ قبلی) و نیز با بررسیهای مربوط به ساز و کارهای ارتباط تماشاگر با کاراکترها، ترکیب می‌شود.

۱۰۴. خلاصهٔ داستان: کاراگاه خصوصی، مارلو (همفری بوگارت) برای رسیدگی به جریان یک حق‌السکوت بگیری (از ژنرال استرن وود) استخدام می‌شود. کارمن، دختر جوان خانوادهٔ سرشناس استرن وود معتاد به مواد مخدر شده است و خواهر او، ویویان (لورن باکال) با دارودستهٔ تبهکاران سر و کار پیدا می‌کند و به خاطر قضیهٔ خواهرش تهدید و اخاذی شود. مارلو با گنگسترها درگیر می‌شود و با کشتن چند نفرشان مشکل را حل می‌کند و در طی این ماجراها به ویویان علاقه‌مند می‌شود.

۱۰۵. یعنی اضطرار به تکرار، که ناشی از وسواس است. «وسواس» مربوط به شناخت و اندیشه است و «اجبار» (یا «اضطرار») مربوط به عمل و رفتار. (اضطرار به تکرار، یعنی تکرار فعالانهٔ امر «غیر لذت‌بخش» که منفعلانه تجربه شده است.)

۱۰۶. اصطلاحی که فروید از روان‌شناسی به نام فختر وام گرفت و برای توصیف ناخودآگاهی به کار برد.

۱۰۷. cinematic apparatus. اصطلاحی است از ژان ـ لویی بودری نظریه‌پرداز فرانسوی. ر.ک. «روان‌کاوی و سینما»، ترجمهٔ پرویز شفا، ماهنامهٔ **فیلم**، ش ۱۱۸، ص ۴۷.

108. space

109. Jean - Louis Baudry

۱۱۰. تأکیدات از نگارنده است. «تصوری»، «نمادین» و «واقعی» همان ارکان نظریهٔ لاکان است.

111. distantiation

112. structuring lack

113. 'splitting of belief'

۱۱۴. کریستیان متز [*Genre* - ص ۳۱] تذکر می‌دهد که ما «زبان»های مختلف (سینما، نقاشی، موسیقی و غیره) را با «دالّ»هایشان از یکدیگر تمیز می‌دهیم و نه «مدلول»هایشان. هیچ

مدلولی نیست که مختص، مثلاً، سینما باشد. مدلول در هر هنری به زبان خاص خودش بیان می‌شود.

115. spectacle

116. verisimilitude

۱۱۷. نیل [ص ۵۰] می‌گوید که شمایل نگاری، نه شامل تک تک دالّهای بصری است که در تمام متون یک نوع فیلم (مثلاً در فیلمهای نوع ترسناک) تکرار می‌شود و نه شامل روابط میان آنها، بلکه شامل «قواعدی» (rules) است که هم به ظهورهای متوالی آن دالّها و هم به تبدیلات آنها جهت می‌دهد؛ یعنی شامل تکرار و تفاوت (لاکان اشاره می‌کند که تکرار مستلزم ارائهٔ چیزی نو است، یعنی مستلزم ایجاد تفاوت است).

۱۱۸. «بازنمون» (نمون ذهنی، representation) از نظر روان‌کاوی عبارت است از تصاویر نسبتاً پایدار از چیزی که قبلاً به نحوی ادراک شده است و اکنون در حقیقت حاضر نیست ـ یا فرایند تشکیل چنین تصاویری. مثلاً بازنمون فاجعهٔ نخستین یا بازنمون تجربهٔ موقعیت آینه‌ای.

119. *film noir*

120. scopic drive

121. credence

122. private eye

123. Feminist

124. feminity

125. stereotype

126. E. Cowie

127. fetishization

128. sadistic - investigative voyeurism

129. fetishistic scopophilia

۱۳۰. این ابژه که جذاب و مطلوب نمایانده می‌شود، ممکن است به شکلی دیگر نیز درآید، مثلاً تجسم «فوق انسان» در فیلمی چون **مردی با چشمان اشعهٔ ایکسی**.

۱۳۱. علاوه‌بر اشترنبرگ، فیلمهای ماکس افولس نیز، به قول پل ویلمن [استفن جنکینز، ص ۴۰]، بر زنان تمرکز می‌یابد.

132. exhibitionism

۱۳۳. «ابرمن» تجسم اخلاقیات (امر و نهی‌های) والدین ـ نمایندگان جامعه ـ است، در حقیقت تجسم ابرمن والدین است، نه نگرشهای خودآگاهانهٔ آنها.

۱۳۴. یا «ناظر ـ فعال»، «منظر ـ منفعل».

135. "speader"

136. Jean - Pierre Oudart

137. "absent one"

138. transcendental other

139. Daniel Dayan

140. imaginary plenitude

141. enunciator

۱۴۲. suture معنی حقیقی آن بخیه است.

143. Jacques - Alain Miller

۱۴۴. این اصطلاح را خود لاکان در سمینار یازدهم (در بحثی که ژاک ـ آلن میلر هم در آن شرکت داشت) به مفهوم «شبه همانندسازی» به کاربرد و آن را عامل اتصال مامان تصوری به نمادین تعریف کرد (و بعد میلر آن را بسط داد).

145. viewing subject

۱۴۶. speaking subject سوژهٔ سخنگو، نفس ناطقه.

147. (more) potent

148. (our own) discursive position

۱۴۹. مطابق تفکر نوین (که لاکان یکی از نمایندگان آن است) سوژه نیست که نظام دلالت را به کار می‌گیرد، بلکه در نظام دلالت است که سوژه تولید و تعریف می‌شود؛ سوژه نیست که مدلول را تولید می‌کند و «می‌گوید»، بلکه با دالّ است که سوژه تعریف می‌شود و «می‌گوید».

منابع و مآخذ

(۱). شرف، **فلسفهٔ معاصر اروپایی**، (تهران، دانشگاه ملی، ۱۳۵۴)، ص ۳۹۷.

(2). Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, (New York,

Columbia University Press, 1986).

(3). G.Lepschy, *A Survey of Structural Linguistics*, (Faber and Faber, 1970).

(4). Ph. Rosen (ed.), op. cit., p. 165.

(5). Kaja Silverman, "The Subject of Semiotics," (New York, Oxford, 1983; in *Film Comment*, 1983), p. 54.

(۶). **دورهٔ آثار افلاطون**، (تهران، خوارزمی، ۱۳۵۷)، ج ۲، ص ۴۳۷ - ۴۴۲.

(7). K. Silverman, op. cit.

(8). Thomas Ewens, "Female Sexuality and the Role of the Phallus" in *The Psychoanalytic Review*, 1976 - 77 (win), no. 4.

(9). op. cit., p. 635.

(10). CharlesF.Altman, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse" in *Quarterly Review of Film Studies*, 1977 (August), p. 260.

(۱۱). رابین وود، «تماشای دوبارهٔ **سرگیجه**»، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، **هیچکاک همیشه استاد**، (تهران، سورهٔ سینما، زمستان ۱۳۷۱)، ص ۴۰۰.

(12). Stephen Jenkins, *Fritz Lang: The Image and the Look*, (BFI Publishing, 1981), pp. 38-125.

(13). op. cit., pp. 88-94.

(14). "John Ford's *Young Mr. Lincoln*: A Collective Text" in *Film Theory and Criticism*, (New York, Oxford University Press, 1979), p. 782.

(15). S. Jenkins, op. cit., p. 104.

(16). op. cit., pp. 40-42.

(17). op. cit., p. 84.

(18). op. cit., p. 41.

(19). op. cit., p. 53.

(20). op. cit., p. 49.

(21). *Dissertation Abstracts International*, 44, 1984 (Jan.), I (cinema), p. 1954-A.

(22). Deborah Linderman, "Uncoded Images in the Heterogeneous Text" in *Narrative, Apparatus, Ideology*, op. cit., pp. 143-152.

(23). Annette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, (Methuen Inc., 1985), pp. 74-95.

(24). Sandy Flitterman - Lewis, "Psychoanalysis, Film, and Television" in *Channels of Discourse*, ed. by Robert C. Allen, (Routledge, 1987), p. 184; and Ch. Altman, op. cit., p. 261-262.

(25). James Spellerberg, "Technology and Ideology in the Cinema" in *Quarterly Review of Film Studies*, 1977 (August), pp. 289-292.

(۲۶). کریستیان متز، «تأثیر واقعیت در سینما» در **سینمای نوین**، ش ۴، آوازه، پاییز ۱۹۶۳، ص ۹۷ (و نیز ص ۹۲). منبع انگلیسی دو مقالهٔ مذکور چنین است:

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, translated by M. Taylor, (New York: Oxford University Press, 1974).

(27). Christian Metz, "The Imaginary Signifier" in *Screen*, 16, no. 2, pp. 14-76.

(28). Ch. Metz, "The Imaginary Signifier" [Excerpts] in *Narrative, Apparatus, Ideology*, op. cit., pp. 252-253.

(29). S. Flitterman-Lewis, op. cit., p. 183.

(30). Ch. Altman, op. cit., p. 263.

(31). Kaja Silverman, "Lost Objects and Mistaken Subjects" in *Wide Angle*, 7, no.1, 1978, p. 16.

(32). Stephen Neale, *Genre*, (BFI, 1983), p. 36.

(33). Ch. Metz, in *Narrative,* op. cit., p. 274.

(34). Karen Hollinger, "The Monster as Woman" in *Film Criticism,* XIII, 2, 1989 (Winter), pp. 37-38.

(35). Christine Gledhill, "Recent Developments in Feminist Criticism" in *Quarterly Review of Film Studies*, 1978 (Fall), pp. 458-459, 480-481.

(36). op. cit., p. 481.

(37). K. Silverman, op. cit., pp. 22-23.

(38). Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Screen*, 16, no. 3, 1975 (Autumn); reprinted in *Narrative*, op.cit., pp. 198-209. [pages cited: 205-207].

(39). K. Silverman, "Suture" [Excerpts] in *Narrative*, op. cit., p. 220.

(40). W. Montag, op. cit., p. 316.

(41). K. Silverman, in *Wide Angle,* op. cit., p. 20.

(42). K. Gabbard and G. Gabbard, op. cit., p. 182.

(43). K. Silverman, in *Narrative*, op. cit., p. 222.

(44). K. and G. Gabbard, op. cit., p. 183.

(45). K. Silverman in *Narrative,* op. cit., p. 222-227.

(46). op. cit., p. 227.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی