کلر جانستن

ترجمه‌ی مازیار اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

غرامت مضاعف براساس رمان نوآری به همین نام نوشته‌ی جیمز ام. کین ساخته شده است؛ داستان مأمور بیمه‌ای به نام والتر نف، که با فیلیس دیتریکسون توطئه‌ای می‌چیند تا شوهر او را به قتل رسانده و وانمودکنند به این‌که از قطار به بیرون پرت شده تا بتوانند پول بیمه بیش‌تری از مرگ او به جیب بزنند: بیلی وایلدر کارگردان و ریموند چندلر فیلم‌نامه‌نویس فیلم، برای حفظ مونولوگ درونی اول‌شخص داستان، از تمهیدی روایتی بهره جستند که در دهه‌ی چهل در سینمای هالیوود نادر بود؛ یعنی به این شکل که نف رویدادهای گذشته را جلوی یک دستگاه دیکتافون بازگو می‌کرد و به همین دلیل نتیجه داستان از همان آغاز برای تماشاگر روشن می‌شد، چراکه فیلم درواقع شرح یک خاطره بود. چنین تمهیدی ظاهراً به دلیل حفظ جوهره‌ی رمان نوآر هم‌چون ژانر فرعیِ ژانری اصلی به نام رمان کارآگاهی بود.

همان‌گونه که تودوروف اشاره می‌کند، راوی با حفظ ساختار معما، مرکزیت آن را تغییر می‌دهد و کارکرد نظام‌مند آن را درون روایت متناسب می‌کند. در این نوع ساختار، راوی خود نمی‌داند که در پایان زنده می‌ماند یا نه و او برای خواننده مسأله‌ساز می‌شود. رمان نوآر دو رمز روایتی را درهم ذوب می‌کند، رمزی از داستان کارآگاهی را پنهان می‌کند و باعث می‌شود که خواننده احساس و باور کند که این معما سرانجام در پرتو قانون حل خواهد شد، به راوی اول‌شخص که در زمان حال بیان می‌شود حیات می‌بخشد و با کنش خاطره منطبق می‌شود. اساساً رمان نوآر، هم‌چون ژانری فرعی، محیط اجتماعی خاصی از جنایت و بزه‌کاری ارائه می‌دهد که در آن، راوی زندگی و سلامتی‌اش را به خطر می‌اندازد.

باورپذیری ژانر کارآگاهی، باورپذیری خاصی است که در پرسش‌های مربوط به ساختار اجتماعی واقعیت اجتماعی یافت می‌شود ـ شخصیتی است که هیچ‌کس به او به‌عنوان گناهکار مشکوک نیست. چنین فرایند نظام‌مند واژگونگی واقعیت اجتماعی درون ژانر ایجاب می‌کند که واقعیت اجتماعی از طریق انسداد و حل معما در پرتو قانون، برای خواننده، تأیید مجدد شود. ژانر با اجتناب از گشایش تناقض‌های اجتماعی و از طریق فرایند اصرار و اثبات، چنین نقش تأییدکننده عمیقی را برای خواننده ایفا می‌کند؛ یعنی از طریق نشان دادن ماهیت بدون مسأله و مشکل قانون، جنبه‌های مسأله‌زای واقعیت اجتماعی را هم حذف و هم در عین حال آشکار می‌کند.

کاربرد عناصر داستانی در *غرامت مضاعف* هم‌چون روایت اول شخص پیوسته‌ای که در کنار خط سیر تصویری ـ کلام نیمه دایجتیک ـ حضور دارد بدون شک فیلم را به کلام ادبی نزدیک‌تر می‌کند، اما درون گفتار -Discourse- فیلمیک، آن کارکرد ادبی هم تغییرشکل می‌دهد و هم جابه‌جا می‌شود. از آن‌جا که فیلم از گفتار روایتی اول‌شخص که مبتنی بر فرم خاطره است استفاده می‌کند، تصویر دایجتیک / فیلمیک همیشه متعلق به زمان حال است. روایت اول شخص با اجتناب از جابه‌جا کردن روایت برای آشکارکردن نتیجه‌ی داستان در آغاز فیلم و با بازی همگرایی / واگرایی با روشن‌شدن نتیجه داستان، برای تماشاگر معمایی دیگر را در سطحی دیگر باز می‌آفریند: رابطه‌ای قطع‌شده با دانش (knowledge). روایت اول‌شخص خودش را هم‌چون «اعتراف» عرضه می‌کند؛ اعترافی که حقیقت روایت

رویدادهایی را آشکار می‌کند که ما از طریق آن می‌توانیم درباره شخصیت‌های مختلف فیلم صحبت کنیم ـ با وانمود به فراهم‌کردن این آگاهی که چگونه این اتفاقات رخ دادند. اما همان‌طور که فیلم مسائلش را مطرح می‌کند، واگرایی‌ای میان دانشی که گفتار روایتی اول‌شخص ارائه می‌کند و دانشی که در سطح رویدادهای تصویری و دیدنی فیلم آشکار می‌شود، به‌وجود می‌آید. سرانجام، این گفتار بصری است که هم‌چون ضامن حقیقت برای خواننده عمل می‌کند، تماشاگر دیگر نمی‌تواند با دوربین همانندسازی کند. در گفتار فیلمیک، رابطه میان بیننده و واقعیت ـ فیلم ـ یکی از آیینگی‌های ناب است که در آن نگاه تماشاگر انکار می‌شود، تماشاگر در مفهومی خاص از واقعیت حبس می‌شود. درنهایت سینمای کلاسیک هالیوود همیشه به شکل سوم‌شخص روایت می‌شود ـ همیشه ابژکتیو است ـ مگر این‌که سوبژکتیویته در خود تصویر ثبت شود. (برای مثال تصویر مبهم کاتمن در ***شاهین مالت***) روایت رویدادها در سطح بصری، این دانش را به‌وجود می‌آورد که چگونه چیزها واقعاً جوهره‌ی روایتی غالب را شکل می‌دهند.

در ***غرامت مضاعف***، فرایند بیان میان گفتارهای روایتی در حال بازی توسط جنبه «داستانی» خودِ ژانر در مرکز توجه قرار می‌گیرند و تأثیر متقابل پیچیده‌ی همگرایی / واگرایی را فراهم می‌کند ـ تضادی در سطح دانش‌ها که فیلم برای بیننده فراهم می‌کند، معمای خاص خودش را به کار می‌اندازد. همان‌طور که فیلم پیش می‌رود، راوی نظارت روایتی بر نقطه‌ای را از دست می‌دهد که او خودش مورد بررسی دقیق قرار داده است. کِیس، (شرکت از مأمور بررسی و تحقیق، یعنی «شما»ی روایت اول‌شخص نف ادعای خسارت می‌کند) شروع به تحقیق درباب پرونده می‌کند و نف تبدیل به یک شاهد می‌شود سوژه‌ی تحقیق کِیس. این بیانِ «من» و «شما» روایت اول‌شخص (رابطه میان دو مرد) با روایت رویدادها در قلمروِ تصویری (ابژکتیو، فرایند روایتی‌شدنِ سوم‌شخص) است که برای بیننده و معما رابطه‌ای دوپاره با دانش ایجاد می‌کند. در مرکز معما سیر اودیپی قهرمان وجود دارد ـ مشکل دانشِ تمایز جنسی در یک نظام خاص.

سکانس عنوان‌بندی، مهر و نشان اختگی به فیلم می‌زند: تصویر ضدنور شمایل مردانه در کلاه و پالتو با چوب زیربغل رو به دوربین ظاهر می‌شود. در سکانس بعدی والتر نف را می‌بینیم که زخمی و در حال خونریزی وارد دفتر شرکت بیمه‌اش می‌شود و در برابر یک دیکتافون برای کیس اعتراف می‌کند: «من دیتریکسون را کشتم. من، والتر نف، مأمور بیمه، ۳۵ ساله، هیچ خلافی نکرده بودم، تا این‌که چندی پیش،... اونو به‌خاطر پول کشتم و البته به خاطر یک زن... همه چیز از ماه گذشته شروع شد».

«من» راوی، یا همان گفتارِ والتر نف، کیس را خطاب قرار می‌دهد، یک «شما» که میان امر نمادین و خیالی تقسیم شده است. شکافی که بر انطباق نافرجام کارکردهای پدر نمادین و پدر آرمانی‌شده تأکید دارد. اعتراف نف در سکانس افتتاحیه، کیس را هم‌چون نماینده قانون تثبیت می‌کند ـ پدر نمادین: «حق با تو بود، اما آدم اشتباهی را انتخاب کردی». در مقام پدر نمادین، دسترسی مستقیم کیس به حقیقت، دانش، در اختیار ویژگی نرینه‌اش است، در اختیار «مرد کوچک» او که از طریق فرایندی که توسط مکانیسم‌های سانسور ضروری می‌شود، قادر می‌شود ادعایی جعلی را تشخیص دهد. دانش او نسبت به قوانین احتمالات ریاضی که در نامش تجلی یافته است، او را قادر می‌سازد تا تخطی‌های اجتماعی این جهان را نشان دهد و ثباتِ مناسباتِ احوال تحت عنوان حرفه بیمه را تضمین کند در سکانس نخست در دفتر حق بیمه او را می‌بینیم که مچ مردی را که ادعایی جعلی در باب حق بیمه کرده است می‌گیرد. او کارکرد خودش را درون این نهاد هم‌چون دکتر، سگ پلیس، کارآگاه و پدر روحانی که اعتراف می‌گیرد، توصیف می‌کند.

کیس، هم‌چون دال نظم پدرسالارانه، برای نف آن چیزی را نشان می‌دهد که معنای آن قادر بودن به گفتن «من همانی هستم که هستم» است، کسی که می‌داند. به‌منظور فیصله دادنِ اودیپ مثبت و دست یافتن به امر نمادین، پسر باید تهدید اختگی را از پدر بپذیرد. همان‌طور که لاکان نیز اشاره کرده است «قانون و میل سرکوب‌شده یک چیزند». عقده‌ی اودیپ اجازه‌ی دسترسی به میل را تنها از طریق سرکوب

می‌دهد: از طریق این فقدان است که میل به‌وجود می‌آید. همان‌طور که کیس به نف می‌گوید، «تو باهوش‌تر نیستی، تو فقط بلندتری». اعتقاد و ایمان نف به دانش کیس مطلق است: «حق با تو بود». در عین حال قانون همیشه خودش را برای تخطی داوطلب می‌کند. میل به فریب دادن سیستم، ترسیم نقشه‌ای آن‌چنان کامل که بتوان با کارکرد فالیک پدر و دانشش مقابله کرد و بنابراین کمال سیستم را یک بار دیگر تکرار کرد. اما پدر نمادین تنها می‌تواند به شکلی ناقص در پدر واقعی تجلی یابد همان‌طور که پدر نمادین نف، یعنی کیس توسط یک فقدان یا نقطه سیاه مشخص می‌شود. در صدای راوی در سکانس نخست در دفتر بیمه، نف می‌گوید که «می‌داند او دلی به بزرگی یک خانه داشته است این سویه مادرانه سرکوب‌شده‌ی کیس است که نقطه‌ای سیاه را برای نظم پدرسالارانه ایجاد می‌کند و این نقطه سیاه است که برای نف میل به تخطی‌ای را باعث می‌شود که پسر همیشه در برابر پدرش به جریان می‌اندازد تا جایگزینش شود».

کیس، هم‌چنین، پدر آرمانی‌شده را برای نف بازنمایی می‌کند: خودِ آرمانی که بر روی همانندسازی‌های خودشیفته‌ای بنا شده است که در قلمرو امر خیالی حضور دارد. همان‌طور که فروید نیز اشاره کرده است، همانندسازی در مرحله‌ی پیش‌اودیپی در ابتدا در شباهتِ جنسی شخصی شرکت دارد. میل سرکوب‌شده‌ی هم‌جنس‌گرایانه‌ی نف نسبت به پدر آرمانی‌شده‌ی مبتنی بر همانندسازی خودشیفته‌وار است، این‌که با مغز خودتان بیندیشید تا دانش کیس را تصاحب کنید. در جهان تماماً مردانه‌ی حرفه‌ی بیمه، زنان هم‌چون موجوداتی غیرقابل‌اعتماد دیده می‌شوند: همان‌طور که کیس نیز می‌گوید، آن‌ها باید پیش از آن‌که هر اقدامی صورت گیرد مورد بازجویی قرار گیرند. زنان امکانِ افراط اجتماعی را بازنمایی می‌کنند که حرفه بیمه در صدد احاطه بر آن است ـ «آن‌ها از بطری می‌نوشند (کیس)». میل هم‌جنس‌گرایانه‌ی سرکوب‌شده‌ی میان دو مرد، اودیپوس منفی، توسط سجع بصری نمادپردازی می‌شود و در طول فیلم جریان می‌یابد، مانند روشن‌کردن آیینی سیگار کیس توسط نف، هنگامی که کیس مثل همیشه دنبال کبریت‌اش می‌گردد. این دال در صحنه‌ی نخست در اداره‌ی بیمه به‌خوبی دیده می‌شود، هنگامی که کیس به شوخی می‌خواهد میز را روی نف بیندازد، نف به او می‌گوید «دوستت دارم». همانندسازی خودشیفته‌وار و پیش‌اودیپی نف نسبت به کیس، بیش‌تر یک انکار اختگی است تا پذیرش آن. بنابراین فیلم، تزلزل نظم پدرسالارانه و تناقض‌های درونی‌اش را دقیقاً در این شکاف میان امر نمادین و امیر خیالی نمادپردازی‌شده در جایگاه و کارکرد کیس در داستان نشان می‌دهد، و هم‌چنین در توصیف اختگی مردان درون آن نظم ـ نف باید اختگی را در فرایندِ آزمودنِ قانون بپذیرد، بنابراین او می‌توانند جایگاه پدر نمادین را اشغال کند، در حالی‌که در همان‌حال، اختگی را در همانندسازی خودشیفته‌وارش با شمایل پدرانه پدر آرمانی‌شده پس می‌زند.

غرامت مضاعف، به‌عنوان نمونه‌ای از فیلم نوآر، واقعیت اجتماعی ساخته‌شده در شکاف و تداخل میان امر نمادین و امر خیالی یک نظم اجتماعی خاص را مطرح می‌کند، ـ جهانِ مردانه‌ی حرفه بیمه ـ نظمی که، مشکل اختگی برای مردان در نظام پدرسالارانه را فعال / دوباره فعال می‌کند. در ارتباط با شخصیت زن در فیلم یعنی فیلیس دیتریکسون / باربارا استانویک و دخترخوانده‌اش لولا است که تناقض‌های درونی نظم پدرسالارانه (سیر اودیپی میلِ مردانه موجود در نف) اجرا می‌شود. بنابراین «زن» هم‌چون دالِ فقدان تولید می‌شود، هم‌چون دالِ ناهمگنی ـ نقصان ذاتیِ پدرسالاری هم‌چون یک نظم.

همان‌طور که لورا مالوی نشان داده است، این تأمل شکلِ زنانه است که نگرانی نسبت به اختگی را در مردان برمی‌انگیزد: ضایعه اصلی کشف این واقعیت است که مادر درواقع فالیک نیست اما اخته شده است. هم‌چون محل فقدان / اختگی، هم‌چون جایی که تمایز اساسی و ریشه‌ای به شکل منفی مشخص شده است، «زن» محوری است که چرخش میل مردانه پیرامون آن در متن اجرا می‌شود و این فرایند چرخش میل است که بازنمایی زنان در متن را تثبیت می‌کند. فیلیس دیتریکسون / باربارا استانویک، ستاره زن

مشهور و *زن افسونگر*، کوشش‌های نف برای پس‌زدن اختگی در هم‌جنس‌گرایی سرکوب شده است و آزمودن قانون را بازنمایی می‌کند، در حالی‌که کارکرد لولا پذیرش این اختگی و نظم نمادین ثبت‌شده است، همان‌طور که روایت پیش می‌رود، فیلیس دیتریکسون / باربارا استانویک به لولا راه می‌دهد و تناقض‌های نظم پدرسالارانه توسط فیلم نشان داده می‌شود. این کارکرد پدرانه‌ی نف در ارتباط با لولا است که او را هم‌چون ابژه خوب درون روابط خانوادگی حفظ می‌کند. بنابراین معمای معضلِ دانش تمایز جنسی، توسط قانون برای پدرسالاری فیصله می‌یابد.

در صحنه‌ای که بلافاصله پس از اعتراف نف به کیس می‌آید، هم فیلیس دیتریکسون/ باربارا استانویک و هم لولا وارد روایت می‌شوند، یعنی آن صحنه‌ای که نف برای تمدید بیمه‌نامه به خانه می‌رود. صدای او روی تصویر آن‌ها را هم‌چون یک خاطره تثبیت می‌کند، هم‌چون چیزهایی آشنا در گفتار «من» و «تو» میان دو مرد. در یک اتاق نیمه‌تاریک غبارگرفته، فیلیس دیتریکسون/ باربارا استانویک، پوشیده در حوله حمام، در بالای پلکان ایستاده است و نظارت و تسلطی بی‌چون و چرا بر نگاه (Gaze) نف دارد. نف به شوخی می‌گوید که او نمی‌تواند کاملاً توسط بیمه‌نامه ماشین تحت پوشش قرار گیرد؛ نشانه‌ی افراط اجتماعی. در همان حال، صدای روی تصویر توجه ما را به عکس دیتریکسون و لولا دخترخوانده‌اش، که روی پیانو قرار دارد، جلب می‌کند. به لحاظ بصری، زنان به لحاظ سن و سال و ظاهر خیلی شبیه به هم هستند. مادر و دختر از همان ابتدا، هم‌چون ساکنین فضایی متفاوت در داستان نشان داده می‌شوند، فیلیس دیتریکسون / باربارا استانویک هم‌چون ابژه‌ای بت‌واره در نگاهِ نف تثبیت می‌شود، هم‌چون ابژه‌ای خارج از مناسبات خانوادگی و لولا در عکس خانوادگی تثبیت می‌شود که فیلیس در آن حضور ندارد.

نماهای آغازین مواجهه نف با فیلیس دیتریکسون / باربارا استانویک توسط کششی فتیشستی نشان داده می‌شود: همزمان باز سویه خطرناک اختگی و ظاهر لذت‌بخش ـ ابژه نگاه ـ او مأخذ تضمین لذت علی‌رغم نگرانی از اختگی است. «من» صدای روی تصویر از کشش‌اش صحبت می‌کند، همگرا با «من» نگاه: (بنابراین بیننده به شکاف بت‌واره‌پرستانه میان ایمان و دانش کشیده می‌شود. هنگامی که فیلیس از پلکان خانه اسپانیایی سبک کالیفرنیایی پایین می‌آید، ما نمای درشتی از پاهای او می‌بینیم. دوربین نف را تضعیف می‌کند و تصویر او را در آینه می‌گیرد. در این تصویر نف در حال تماشای فیلیس است که دکمه‌های لباسش را می‌بندد. او از جلوی آینه می‌رود و نف را در نگاه هم‌چنان تثبیت‌شده‌اش رها می‌کند و به سمت دیگر اتاق می‌رود).

نگاه محرمانه نف به جلوه‌فروشی فیلیس در جلوی آینه، لحظه‌ای از وقوع یک آیینگی ناب است و گسست میان نگاه او و نگاه بیننده را مشخص می‌کند: همسانی نف و بیننده محصور در همانندسازیِ خودشیفته او به شکل همزمان مضاعف می‌شود، شکاف دوباره تشکیل شده ـ نگاهِ نف مضطرب می‌شود. او باید از زن تحقیق بیش‌تری کند و راز گناه‌آلود او را در میلش به آزمودن قانون کشف کند. امکانِ افراط اجتماعی که فیلیس نماینده‌ی آن است، ناسازگاری او به عنوان زن خانه‌دار یکدنده، او را هم‌چون تمهید و وسیله‌ای برای تخطی اودیپی‌اش معرفی می‌کند. فیلیس از او درباره‌ی بیمه‌ی تصادف همسرش سؤال می‌کند و نف با او حرف می‌زند، و استعاره‌ی رانندگی را درباره‌ی بیمه‌ی ماشین ادامه می‌دهد تا چیزهای بیش‌تری کشف کند. فیلیس می‌گوید او خیلی سریع رانندگی می‌کند و نف برای دیدار بعدی در فردا قرار تعیین می‌کند. صحنه‌ی بعدی دیدار نف از خانه در روز بعد، تحت تأثیر نماهایی از نف است که در حال تماشای اوست. نف می‌کوشد تا راز گناه‌آلود او را کشف کند. ما می‌بینیم که فیلیس از پلکان پایین می‌آید و در را باز می‌کند، در همین حال صدای روی تصویر جوراب ساق کوتاه او را توصیف می‌کند. تفوق نگاه نف هم‌چون تصویر یک خاطره به نمایش درمی‌آید. نف از او می‌خواهد که والتر صدایش کند. همان‌طور که نف به فیلیس نگاه می‌کند او از زندگی زناشویی ملال‌آورش سخن می‌گوید و از او درباره‌ی حق بیمه‌ی تصادف همسرش سؤالاتی می‌کند.

نف از او می‌پرسد که چرا با چنین مردی ازدواج کرده است. هنگامی که فیلیس از او می‌پرسد چگونه می‌توانست قرارداد بیمه‌ی تصادف را بدون آگاهی شرکت و همسرش ببندد، دوربین روی چهره‌ی نف می‌ماند. نف به او می‌گوید که چطور باید این کار را کرد و وقتی او را ترک می‌کند می‌گوید نمی‌تواند با آن فرار کند. در صدای روی تصویر، نف می‌گوید: «می‌دونستم که یک چیز خیلی داغ توی دستم نگه داشته بودم و زمانش رسیده بود که پیش از این‌که دستم بسوزد آن را بندازم» تصاویر، تبانی او را برای تماشاگر تصدیق می‌کند، بازی سادیستی او با زن.

همان‌طور که لورا مالوی اشاره می‌کند، انکار و پس‌زدن اختگی برای مرد در کشش‌اش و میل به دانستن راز گناه‌آلود او، اساساً حسی سادیستی است ـ باید تنبیه او را دربر گیرد. فیلیس دیتریکسون / باربار استانویک محبوس در امور خانه اسپانیایی، امکان ارضاء لیبدویی را به نمایش می‌گذارند که نمی‌تواند درون نظم نمادین و ساختار روابط خانوادگی قرار گیرد. برای نظم پدرسالارانه مبتنی بر اختگی، فیلیس شکلی است که می‌توان درباره‌اش حرف زد اما نمی‌توان بر آن تأثیر گذاشت. به همین ترتیب او گرایش‌ها و دلبستگی‌های فیلم نوار را فشرده می‌کند ـ «همان‌طور که نف می‌گوید این جنایت می‌تواند بعضی اوقات بوی شیرینی داشته باشد». او خودش را هم‌چون وسیله‌ای برای نف عرضه می‌کند تا او قانون را به کمک آن بسنجد.اما سائق‌های اروتیک که او بازنمایی می‌کند باید در نهایت در فیلم نوآر تابع قانون شود. او باید گناهکار شناخته و مجازات شود. این سائق‌ها می‌توانند تنها ویرانگر و منتهی به مرگ باشند. در آن سائق‌ها او ناهمگونی‌ای را به نمایش می‌گذارد که باید بیرون از نظم نمادین شکل گیرد، ناهمگونی‌ای که باید بیرون گذاشته شود تا نظم، هم‌چنان به مثابه نظم به حیات خود ادامه دهد.

صحنه‌ی صمیمانه‌تر، اعتراف به راز گناه‌آلود او را ضروری می‌کند ـ آن چیزی که در نظم اخلال ایجاد می‌کند و آن چیزی که باید توسط متن به جریان بیفتد: «تنها شروعش بود...» (نف) زنگ در به صدا درمی‌آید و فیلیس در استخری از نور می‌ایستد و خود را در معرض نگاه نف و تماشاگر قرار می‌دهد، در درگاه آپارتمان تاریک نف. صدای روی تصویر به نکته‌ای اشاره می‌کند که تصویر انکارش می‌کند: ساعت ۸ بود و او آن‌جا ایستاده بود. فیلیس کلاه او را نگه می‌دارد و سپس به او باز می‌گرداند. سپس فیلیس به راز گناه‌آلودش اشاره می‌کند ـ این‌که مایل است همسرش کشته شود. به‌هنگام صحبت‌شان، دوربین از اتاق آپارتمان حرکتی رو به بیرون می‌کند و در نمای بعدی دفترکار نف را می‌بینیم که او رو به دیکتافون خطاب به کیس می‌گوید که همیشه می‌خواسته است سیستم را فریب دهد. دوربین بار دیگر از دفتر نف به بیرون حرکت می‌کند و در نمای بعدی اتاق آپارتمان نف و صحبت آن دو را می‌بینیم. دانش جنسی سیر اودیپی نف و زن، در مقایسه با کیس، برای آزمودن قانون، برای تماشاگر در این جابه‌جایی مسائل جنسی با فیلیس به گفت‌وگوی شفاهی با کیس تغییر موضع می‌دهد. هنگامی که او می‌خواهد آپارتمان نف را ترک کند، نف به او قول می‌دهد در امضای اوراق بیمه‌ی همسرش کمک کند. هنگامی که می‌شنویم ماشین دور می‌شود، صدای روی تصویر نف می‌گوید «ماشین قصد رفتن کرده بود» او باید، «با مغز تو فکر می‌کرد، کیس»، تفوق و برتری نظم نمادین، سیستم را می‌پذیرفت تا شکاف آن را کشف کند.

در این نقطه، سائق‌های جنسی توسط زن و نیاز به همانندسازی خودشیفته‌وار با پدری گشوده می‌شود که دچار تناقض شده است. ما به دفتر نف باز می‌گردیم و اعتراف او به کیس جلوی دیکتافون. بعد به تصویر لولا فید می‌شود که در نمایی متوسط در حال بازی است. این گذر از نما به نمای دیگر، بر موقعیتِ لولا در سویه‌ی برتری و تسلط نظمی تأکید می‌کند که نف شکاف‌های موجود در آن را امتحان می‌کند ـ در این صحنه لولا در طرف کیس قرار می‌گیرد. دوربین از لولا حرکت می‌کند و به یک صحنه خانوادگی می‌رسد و هنگامی که دیتریکسون اوراق را امضاء می‌کند، تصویرش در مرکز قاب قرار می‌گیرد و چشمان نف او را تعقیب می‌کند در حالی‌که فیلیس از پله‌ها بالا می‌رود.

تهدیدکردنِ نف، که لولا آن را نمایندگی می‌کند، دقیقاً همان مرکزیت لولا درون خانواده است، نقش او در مقام

دختر خانواده، تابع قانونِ پدر. به عنوان شاهد، لولا وظیفه‌ای هم‌چون یک ارجاع به یک نشانه‌ی نظم نمادین دارد که نف درصدد تخطی جستن از آن است ـ او بچه خوبیه. نف خانه را ترک می‌کند و سوار ماشین‌اش می‌شود. می‌بیند که او در صندلی جلو نشسته است. در این نقطه، اختلالی در ساختار نمای نقطه‌نظر در متن به‌وجود می‌آید. او از نف می‌خواهد که با او در شهر چرخی بزند و پیش او اعتراف می‌کند که او قصد دارد مخفیانه دوستش را ملاقات کند. رفتار نف پدرانه است. هنگامی که او را به شهر می‌رساند صدای روی تصویر می‌گوید: «پدر یک کبوتر مرده بود».

نف به قصد تظاهر به کشته‌شدن دیتریکسون، هنگام حرکت قطار، ادعای غرامت مضاعف برای زندگی او می‌کند، نف باید جای او را بگیرد. یعنی او تنها قرار نیست شوهر فیلیس باشد بلکه قرار است پدر لولا هم بشود. برای ویران کردن واحد خانوادگی و آزمودن قانون نف وارد یک خانواده ناممکن می‌شود، خانواده‌ای که آشکارا براساس یک جنایت فداکارانه بنا شده است، و بنابراین به لحاظ اجتماعی ممنوع می‌شود. پس از کشتن دیتریکسون و جایگزین شدن او در قطار میل نف محو می‌شود. پس از این‌که او موفق می‌شود نسخه‌ای دیگر از خانواده را بنا کند، حالا در موقعیت سلطه در یک نظم نمادین دیگر قرار می‌گیرد. نظمی که در عرض و برابر نظم دیگری قرار می‌گیرد که کیس نماینده آن است. ماشین روشن نمی‌شود. او و فیلیس در سرراه‌شان به دراگ‌استور، پس از آوردن دلیلی موجه برای غیبتش، صدای روی تصویر نف می‌گوید: من حتی صدای پاهایم را نمی‌شنیدم: این صدای پای یک مرد مرده بود. خانواده ناممکن، یک کابوس است. نف در سرزمین هیچ‌کس زندگی می‌کند.

با ارتکاب این جنایت کامل، نف و فیلیس خارج از اطمینان نظم نمادینی قرار می‌گیرند که در مشروعیت قرارداد بیمه‌ای به‌نمایش درمی‌آید که توسط دیتریکسون امضاء شده است. آن‌ها نمی‌توانند همدیگر را در خانه ملاقات کنند. باید در سوپرمارکت همدیگر را ببینند. سائق‌های لیبیدویی که فیلیس نشان می‌دهد تنها می‌تواند به مرگش رهنمون شود: او گناهکار است و باید تنبیه شود. «مرد کوچک» کیس چیزی اشتباه به او خواهد گفت. اما نف می‌تواند روی نقطه سیاه کیس اتکا کند، بر سویه‌ی مادرانه‌ی او، نقصانِ موجود در نظم نمادین. نف می‌داند که کیس قلبی به بزرگی یک خانه دارد؛ بیرون از امر نمادین. نف تابع قانون می‌ماند، بررسی دقیق و موشکافانه کیس از بیمه‌نامه و نگاه دوربین، این بار روی نف، هم‌چنان‌که تحقیق جلو می‌رود.

در این نقطه از فیلم، تعادلی که فیلیس و لولا از طریقش با نف مرتبط می‌شوند، در پرتو روابط مکانی در سطح مرئی تغییر می‌کند. کیس به آپارتمان نف می‌آید تا به او بگوید که به فیلیس مظنون است و قصد دارد او را تحت نظر قرار دهد. فیلیس که برای دیدن نف به آپارتمان او آمده است، هنگامی که کیس برای راحت‌شدن از درد معده‌اش از آن‌جا می‌رود پشت در پنهان می‌شود.

پیش از آن‌که کیس سوار آسانسور شود، سیگاری برمی‌دارد و به سمت نف می‌چرخد تا او با فندک آئینی‌اش آن را روشن کند. این نما نمایانگر تغییر در جهت سیر اودیپی نف است. فیلیس را می‌بینیم که در پیش‌زمینه پشت در میان تاریکی پنهان شده است و دو مرد در نور سالن در سمت دیگر در ایستاده‌اند. هنگامی که کیس از آن‌جا می‌رود، فیلیس گلایه می‌کند که نف علاقه‌اش را به او از دست داده است. آن‌ها همدیگر را دربر می‌گیرند و این‌جا یک فید و انتقال دیگر صورت می‌گیرد که این تغییر جهت را کامل می‌کند؛ لولا را می‌بینیم که بیرون از دفتر نف ایستاده است: «منو یادت می‌آید، آقای نف؟ به من نگاه کن آقای نف». دوربین این نگاه را در مشاهده شکار می‌کند (برای نخستین بار انتقال بدون صدای روی تصویر انجام می‌شود).

لولا می‌گوید او می‌داند فیلیس گناهکار است. قصد دارد بگوید: «او تهدیدآمیز صدای روی تصویر اعتراف‌آمیز نف به کیس را قطع می‌کند». لولا به راوی تبدیل می‌شود و ثنویت خیالی رابطه نف / کیس را می‌شکند. او می‌گوید که خانه را ترک کرده است و به تنهایی زندگی می‌کند. صحنه با نمایی از چهره‌ی اشک‌آلود لولا به پایان می‌رسد. در مقام

پدر، نف باید دختر را بـه فـضای امـن روابـط خـانوادگـی بازگرداند. هم‌چنان‌که صدای روی تصویر به ما می‌گوید که چگونه نف تصمیم گرفته بود تا او را بیرون ببرد و آرامش کند. ما مجموعه‌ای از نماهای دونفره را می‌بینیم، تصاویری ساده‌لوحانه از شادی، این‌که آن‌ها در جوار نور شمع در یک رستوران در حال خوردن غذا هستند و سوار مـاشین بـرای تفریح به حـومه‌ی شـهر مـی‌روند. در یک سـطح قـیاسی، صدای روی تصویر، دیگر حقیقتی را بیان نمی‌کند که بشود تصاویر را با آن تفسیر کرد. در انتقال از فیلیس بـه لولا کـه توسط صدای روی تصویر نف مشخص نمی‌شود و در پرتو روابط مکانی رؤیت می‌شود، فیلیس به لولا و نظم نمادینی اجازه ظهور می‌دهد که او نمایندگی‌اش مـی‌کند و از درون نسخه‌ی خانواده‌ای تهدید می‌شود که شکل گرفته است.

از این‌جا به بعد اسـتعاره‌ی «قـطار سـواری» جـایگزین ماشین می‌شود. پس از این‌که کیس به گناه فیلیس پی می‌برد، به‌دنبال همدست او می‌گردد، به دنبال «آدم دیگر». هنگامی که کیس می‌گوید: «آن‌ها سوار بر قطار درون‌شهری هستند و آخرین توقف‌شان قـبرستان است». مـیل کـه نـمی‌توانست درون نظم نمادین قرار بگیرد (مشکلی کـه تـوسط فـیلیس بازنمایی می‌شود) تنها می‌تواند به مرگ رهنمون شود، میل درون آن بیرون نظم را به نمایش می‌گذارد، چیزی که بـاید سرکوب شود یا دربرگرفته شود اگر قرار بـاشد آن نـظم بـه حیاتش ادامـه دهـد. هـمان‌گونه کـه کـیس مـی‌گوید آن‌هـا خودشان قبرشان را می‌کنند. در صحنه سوپرمارکت، فیلیس استعاره کیس را ادامه می‌دهد، «بـرای هـر دو مـا ایـن خـط مستقیم رو به پایین می‌ره، یادت هست؟»

پیوند میان مرگ و میل برای تماشاگر و در قالب جهان داستان، هنگامی که ما به دفتر نف و دیکتافون بازمی‌گردیم، تغییر می‌کند: این نخستین باری بـود کـه دربـاره‌ی فـیلیس این‌طور فکر کردم ـ مرده، منظورم اینه و چطور خواهد شد اگه او بمیره. در ادامه او می‌گوید کـه چـطور بـه لولا فکـر می‌کرده، و این‌جا انتقالی به مجموعه‌ای از نماهای گشت و گذار نف و لولا در هالیوود بولوار را داریم. هنگامی که در نمای دو نفره نشسته‌اند، پشت لولا رو به دوربین است و در تاریکی شباهت او به فیلیس چشمگیر است. جای فیلیس را لولا می‌گیرد و نقش زن را به عنوان ابژه‌ی خوب برای نظم پدرسالارانه حـفظ مـی‌کند: مشکـل وارد مکـانِ درست آن می‌شود.

راوی با تصدیق این مسیر اودیپی نظارتش بر روایت را از دست می‌دهد. صـدای روی تـصویر، نـمی‌توانـد دیگـر روایتِ رویدادها را برعهده گیرد، و به همین دلیل زیر سؤال می‌رود و قطعیتش را از دست می‌دهد. تحقیق کـیس، یک گفتار مخالف را در برابر گفتار نف به‌وجود می‌آورد، در برابر گفتار «من» و پیرامون معمای آن «آدم دیگر» شکل می‌گیرد و کنترل فرایند روایت‌پردازی برای تماشاگر را برعهده می‌گیرد. استقرار دوباره‌ی «من» و «شما» در گـفتار روایـتی زیـربنای صحنه‌ای را تشکیل می‌دهد که نف می‌پندارد کـیس قـصد دارد او را لو دهد، به همین دلیل به دفتر کیس می‌رود و به دیکتافونِ کیس گوش می‌کند که در آن خاطرات محرمانه‌اش از تـحقیقات دربـاره‌ی نـف ضـبط شـده است. او مـتوجه می‌شود که کیش مشـخصاً ضـامن او مـی‌شود. دیکـتافون اظهار می‌کند که شما در سطح امور مرئی قرار دارید و در همان حال نقطه‌ی کور کیس را تأیید می‌کند. او خطاکاری نف را نمی‌بیند. نف به قصد اشغالِ جایگاه پدر در برابر نظم نـمادین و کشـف نـاممکن آن، از تـمام مـخمصه خـلاص مـی‌شود. «زن» عـمل اخـتگی و نگـرانی، مأخـذ تـمامی مخمصه و گرفتاری باید تنبیه شود، او باید از قطار، پیش از پایان منطقی، پیاده شود.

نظمِ پاهای فیلیس، هنگامی که از پله‌ها پایین می‌آید و دیگر گـرفتار تسـلط و کـنترل نگـاه نـف نـیست، واپسـین صحنه‌ی فلاش‌بک در خانه را معرفی می‌کند. ما پایین‌آمدن او را می‌بینیم که اسلحه‌ای پیچیده در دستمال در دست دارد، در را بـاز مـی‌گذارد و اسـلحه را زیـر بـالش مـی‌گذارد. او وظیفه‌اش را در ارتباط با نظمی دنبال می‌کند که زیاده‌روی از آن نظم در واقع خودِ اوست؛ زیاده‌روی و افراطی که گناه و تقصیر او را تأیید می‌کند. او می‌گوید او «تا درونش فـاسد است» و این‌که او می‌کوشیده تا دوست لولا، نینو را اغواکند تا از لولا مراقبت کند. هم‌چنان که فیلیس صـحبت مـی‌کند

نف دور او می‌چرخد. نف به سمت پنجره می‌رود تا آن را ببندد و فیلیس ناگهان به او شلیک می‌کند. نف، سلانه‌سلانه به سمت او می‌رود و به او می‌گوید که دوباره شلیک کند. دوربین روی فیلیس مکث می‌کند. فیلیس اسلحه را می‌اندازد و دوربین به نمای درشتی از آن دو حرکت می‌کند که در آن نما آن دو به هم نزدیک می‌شوند. فیلیس اعتراف می‌کند که هیچ‌گاه او را دوست نداشته است، اما با این‌حال نمی‌توانسته برای بار دوم هم به او شلیک کند. در حالی که آن‌ها یکدیگر را دربر می‌گیرند، نف به او شلیک می‌کند: فیلیس شگفت‌زده می‌شود. اروتیک‌شدن مرگ در صحنه پایانی فلاش‌بک، جهانی را تصدیق می‌کند که دست‌یابی به میل تنها از طریق سرکوب ممکن است. ناممکنی ناهمگنی رادیکال که توسط امر زنانه بازنمایی می‌شود.

عمیقاً زخم‌خورده، نف خانه را ترک می‌کند، به دیدار نینو می‌رود و به او سکه‌ای می‌دهد تا به لولا زنگ بزند و با او قرار بگذارد. فلاش‌بک تمام می‌شود و ما به دفتر نف بازمی‌گردیم او پیامش به کیس را با این خواسته تمام می‌کند که مراقب لولا و نینو باشد. پدر، دختر را برای امر نمادین و روابط خانوادگی حفظ می‌کند. زن هم‌چون ابژه‌ی خوب برای نسل بعد دوباره منصوب می‌شود. نظم پدرسالارانه هم اینک باز تأیید می‌شود و با آن، تناقض درونی برای جهان مردانه حرفه‌ی بیمه نیز دوباره تأیید می‌شود. معضل اختگی مردان نیز هم‌چنان‌که بر شکاف میان امر نمادین و پدر خیالی تأکید می‌شود نیز دوباره فعال می‌شود. به محض این‌که پیام نف برای کیس به پایان می‌رسد، زاویه دوربین نگاهی سوبژکتیو می‌یابد. این نگاه «شما» است که «من» آن را مورد خطاب قرار می‌دهد. نف برمی‌گردد و حضور کیس را تصدیق می‌کند. هنگامی که می‌پرسد چرا او نمی‌توانست به آن پی ببرد، کیس نقطه‌ی کورش را تأیید می‌کند: «والتر تو نمی‌توانی سر از همه آن‌ها دربیاوری». نف از او چهار ساعت مهلت می‌خواهد تا از مرز خارج شود، کیس در جواب می‌گوید که او حتی نمی‌تواند به آسانسور برسد. او به آخر خط رسیده است.

شکاف میان امر نمادین و امر خیالی که متن را می‌سازد بر وظیفه‌ی مشابه کیس در مقام پدر آرمانی‌شده و نمادین تأکید دارد، و فیلم را به سمت نتیجه‌گیری و پایان رهنمون می‌شود. کیس، هم‌چون پدری نمادین باید قانون را نمایندگی کند و به همین دلیل نف را تحویل پلیس دهد. هم‌چون پدر آرمانی‌شده مشکل همانندسازی خودشیفته‌وار باقی می‌ماند، و با آن، هم‌جنس‌گرایی سرکوب شده.

دوربین دو مرد را در قاب نگه می‌دارد و نف را که سلانه‌سلانه به سمت در شیشه‌ای دفترش می‌رود دنبال می‌کند، درحالی‌که در همان حال کیس خارج از قاب با تلفن صحبت می‌کند: «این شغل پلیس است». کیس درون قاب می‌آید و نف روی زمین می‌افتد. نف می‌گوید: «من می‌دونم چرا نتونستی سر از این موضوع دربیاری، چون آدمی که دنبالش بودی، خیلی به تو نزدیک بود. درست آن طرف میز». کیس در جواب می‌گوید: «نزدیک‌تر از اون، والتر». و در جواب، نف همان جمله مشهورش را می‌گوید: «من هم تسو را دوست دارم». در حالی‌که نف آخرین نفس‌ها را می‌کشد، او سیگاری برمی‌دارد و قافیه، اعتراف دوجانبه را تکمیل می‌کند: کیس به آداب آئینی نف بازمی‌گردد و سیگار را با فندک روشن می‌کند. کیس با انجام وظیفه‌اش و تحویل دادن نف به پلیس، حالا می‌تواند عشق نف را تصدیق کند و به آن پاسخ دهد، آن هم در قالب دال یک میل سرکوب‌شده. چالش با نظم پدرسالارانه حذف شد و تناقض‌های درونی آن نظم یک هم‌جنس‌گرایی والاشده را میان مردانی که حالا می‌توانند مدلول باشند دربرگرفت. اما حالا دیگر هیچ کلامی باقی نمی‌ماند مگر پایان.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی