خوانش جمعی مراکش،
اثر جوزف فن‌اشترنبرگ

هیئت تحریریه‌ی کایه دو سینما

ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با در نظر گرفتن تمامی این مسایل می‌توان کاملاً فهمید که چرا در حال حاضر هالیوود ناف دنیا و تنها مکانی به شمار می‌رود که در آن انسان‌ها به چیزی جز سرگرم کردن باقی دنیا فکر نمی‌کنند... هالیوود همچنین آخرین مکانی است که فلسفه‌ی مازوخیستی هنوز می‌تواند در آن زخمی را بیابد که آرزویش را دارد؛ چرا که به لطف توهمی اجتناب‌ناپذیر، به واقع در هیچ نقطه‌ی دیگری از دنیا نمی‌توان زنانی چنین غیرطبیعی و بی‌شرم و زننده و باورنکردنی یافت. نکته اینجاست که تمامی دنیا هر روز به پای‌شان پول می‌ریزند تا مبادا ترک‌مان کنند، کاری که زمانی با مجسمه‌ی خدایان و قدیس‌ها می‌کردند. کار غم‌انگیزی است رهایی دل و جان را از سرابی پرزرق و برق انتظار داشتن.

ژرژ باتای

◀ الف. روش

۱. مقاله‌ی حاضر ادامه‌ی کار ماست در زمینه‌ی بازخوانی سینمای کلاسیک هالیوود که با متن ما درباره‌ی فیلم ***آقای لینکلن جوان***، اثر جان فورد، آغاز شد (***کایه دو سینما*** شماره‌ی ۲۲۳). [در آن مقاله] فیلم فورد را از این لحاظ نمونه و الگو دانستیم که نشان‌دهنده‌ی براندازی کلام (énoncé) ایدئولوژیکی به‌وسیله‌ی جلوه‌های تأکیدی نوشتار (écriture) فوردی بود. ***آقای لینکلن جوان*** مبین وجه اخلاقی ـ سیاسی عرصه‌ی مذهبی و کاپیتالیستی سینمای هالیوود است. اما ***مراکش***، در مقام یکی از فیلم‌های مجموعه‌ی آثار هنری اشترنبرگ که در هالیوود تولید شده است، نماینده‌ی وجه شهوانی و جنسی سینمای هالیوود است، جایی که چهل سال تمام مکان اصلی تولید اسطوره‌های جنسی (و فتیشیستی) جامعه‌ی بورژوا به‌شمار می‌رفت و خود، به معنای واقعی کلمه، به فتیش و اسطوره تبدیل شده است.

به بیان دیگر، خوانش ما از ***مراکش*** جلوه‌هایی را ـ که با وضوحی آن‌قدر استثنایی ثبت شده‌اند که حتی در فیلم‌های هالیوودی نیز نادر است ـ برجسته می‌سازد که قرابت آن (و شباهتی که شیوه‌های آن را بعداً بررسی خواهیم کرد) با داستان‌های بورژوایی (و همین‌طور فئودالیستی) ساخته‌ی تمدن یهودی ـ مسیحی، تلویحاً به آن‌ها اشاره دارد، تمدنی که بر قانون پدر [مقدس] استوار است و ویژگی خاص آن نقشی است که برای زنان قایل شده است.

در اینجا نوشته‌ی ژولیاکریستوا درباره‌ی انتقال تاریخی از کلام حماسی به کلام نوولی [داستانی] (در قرن چهاردهم) را شاهد می‌آوریم؛ به بیان دیگر، همان انتقال از تمدن نماد به تمدن نشانه که او درکتاب ***سمیوتیکا*** به آن پرداخته است. الگوی نوولی و نظام نشانه‌هایی که او توصیف می‌کند، به رغم ساختارشکنی شدن، به سلطه و برتری خود، به‌ویژه در هالیوود سال ۱۹۳۰، ادامه داد. کریستوا معتقد است که نشانه‌ی انتقال مورد نظر «توجیه تنها یکی از جناح‌های مخالف است:[جناح] آن دیگری (زن) که آن (مؤلف، مرد) خود را به او فرافکنی می‌کند و با او در می‌آمیزد. این امر به حذف آن دیگری می‌انجامد و ناگزیر به صورت حذف زن رخ می‌نماید، یعنی [به‌صورت] عدم شناخت و تأیید اپوزیسیون جنسی و اجتماعی». در چارچوب این نظام، زن «یک شبه مرکز است، یک مرکز به‌ظاهر رازآمیز؛ نقطه‌ای کور که ارزشش را مدیون آن است، مدیون کسی که آن دیگری (مرکز) را تصاحب می‌کند تا خود یکی و یکتا و منفرد باشد و زندگی کند. از این امر کیفیت بالاخص مثبت نقطه‌ی کور (زن) منتج می‌شود که به‌واسطه‌ی از بین بردن جدایی و تضاد (اختلاف جنسی) و حل شدن در رشته‌ای از تصاویر (تصویر فرشتگان تا مریم باکره) به بی‌نهایت (از لحاظ

نجابت و «خصوصیات قلبی») می‌رسد... . این آرمانی کردن زن (آن دیگری) نشانه‌ی امتناع جامعه از به رسمیت شناختن *جایگاه متمایز*، اما غیر*سلسله‌ٔ مراتبی* گروه‌ها و جناح‌های مخالف است، و همین‌طور بیانگر نیاز ساختاری جامعه به کانونی جابه‌جاشونده است، به موجودی دیگر که ارزشش فقط و فقط به این است که در میان امور مساوی و برابر *شیئی تبادلی* به‌شمار می‌رود... . این امر که زن را کم ارزش می‌سازد، زمینه را برای کم‌قدر جلوه دادن آشکار او در ادبیات بورژوایی (طنزها و هجویه‌ها و حکایات منظوم سده‌های میانه) قرن چهاردهم به این‌سو آماده کرده است». لازم به یادآوری نیست که این کم‌قدر جلوه دادن [در زمانه‌ی ما] به‌ویژه در اسطوره‌های هالیوود (آدم ساده‌لوح، خون‌آشام، زن فتان) رخ نموده و ابراز وجود کرده است. در اینجا «شبه مرکز»ی که کریستوا از آن سخن می‌گوید، فتیش است که ما در متن حاضر می‌کوشیم تمامی جلوه‌های آن را در فیلم اشترنبرگ آشکار کنیم. شیفتگی متقابل آن و آن دیگری (مؤلف و زن) در چارچوب محو اختلاف جنسی، دلیلی بر این (و تلویحاً به این معنا) است که هیأت مبدل و نمایش مردانه و وارونگی، نمونه‌های اعلای جنسیت و شهوانیت در فیلم ***مراکش*** هستند.

۲. فرایند diegetic یا روایی فیلم ***آقای لینکلن جوان*** خوانشی منطبق با پیشرفت و گسترش زمانی فیلم را می‌طلبید، چراکه روایت، ساختارهای داستانی آن را دگرگون می‌کرد. خواهیم دید که در *مراکش* عکس این امر صادق است، یعنی ساختارهای داستانی از همان ابتدا پایه‌ریزی و مشخص می‌شوند و پس از آن، فقط به شکل‌های گوناگون تکرار می‌شوند. این امر ما را قادر می‌سازد *مراکش* را متنی بدانیم که به‌طور همزمان قابل خوانش است، چراکه اشکال کلیدی داستان را می‌توان با توجه به تحقق آن‌ها در فیلم، به‌طور صحیح گردهم آورد.

◄ ب. ساختار داستان

اِ. برای دقت در جزییات ساختارهای داستانی چون *مراکش* ناگزیریم اساس کار خود را بر کلام اصلی آن بگذاریم؛ یعنی همان موقعیت‌های «نوولی» و خیالی که در چارچوب شکل دوگانه‌شان (جنسی و اجتماعی) لحاظ می‌شوند (مثلث لابسیر و ایمی جالی و براون، و مثلث ثانوی سزار و مادام سزار و براون). و در واقع مناسبات و روابط جنسی در چارچوب یک موقعیت اجتماعی که با دقت و موشکافی طرح و تعیین شده است، شکل می‌گیرند، موقعیتی که نه دورنما و زمینه‌ای خنثی، بلکه برعکس *تعیین‌کننده‌ی روابط جنسی است و به نوبه‌ی خود توسط آنها* تعیین می‌شود. به بیان دیگر، شکل دوگانه‌ی جنسی - اجتماعی موقعیت‌های داستان و ثبت *دوگانه‌ی گفتمان مراکش* به گونه‌ای است که روابط متقابل آنها بر حسب *منطقی* (که جداکردن آن از متن فقط به نوعی ساختگرایی مکانیکی می‌انجامد) بیان می‌شود که ذاتی فرایند نوشتن و در جلوه‌های مکرر معنا که این ثبت دوگانه ایجاد می‌کند قابل تشخیص است.

۲. *نمود اجتماعی* شخصیت‌های مختلف و مناسباتی که با یکدیگر برقرار می‌کنند، بر حسب سلسله مراتبی روشن و دقیق شکل می‌گیرد که در اینجا آن را توصیف خواهیم کرد؛ در عین حال می‌پذیریم که این سلسله مراتب به واسطه‌ی احکام و نمودهای جنسی دستخوش تغییر می‌شود. سلسله مراتب طبقات اجتماعی، از بالا به پایین، در این داستان چنین است: الف. طبقه‌ی متوسط به بالای اروپایی (لابسیر: آن‌قدر ثروت دارد که بتواند «تمام مراکش را بخرد»، «جهان وطن»، نقاش اهل ذوق و آماتور - «اگر این‌قدر ثروت نداشت، نقاش خوبی می‌شد»)؛ ب. طبقه‌ی متوسط به بالای مستعمره‌نشین (دوستان لابسیر که درکاباره از «سلیقه‌ی دمکراتیک» او که آنها را ترک می‌کند و سر میز سزار می‌نشیند شوکه می‌شوند؛ میهمانان جشن نامزدی که در میانشان یک ژنرال ارتش فرانسه نیز هست)؛ پ. بورژوازی محلی؛ ت. افسران لژیون (سروان سزار)؛ ث. مالک کاباره که جایگاهی میان این طبقات دارد؛ ج. طبقات پایین، یعنی لژیونرها (که حقوق مکفی نمی‌گیرند)، اهالی مراکش، رقاص - خواننده - روسپیان کاباره و زنان «عقبه»ی لژیون.

[باید خاطرنشان کرد که در مقابل شخصیت‌های مرد

داستان که جایگاه اجتماعی ثابتی دارند (جایگاه‌شان را احکام جنسی تعیین نمی‌کند)، مقام اجتماعی زنان، بی‌ثبات و متغیر است: از ظاهر امر چنین برمی‌آید که مادام سزار قبلاً تجربه‌ی سقوط از نردبان طبقات اجتماعی را پشت‌سر گذاشته و پس از ازدواج، دوباره به طبقه‌ی خود (ت) بازگشته است؛ ایمی جالی که خود از طبقه‌ای نسبتاً ممتاز (دست‌کم از لحاظ ثروت و دارایی؛ دقت کنید که به کت پوست خزش اشاره می‌شود) به طبقه‌ی (ج) سقوط کرده است این امکان را می‌یابد که به‌واسطه‌ی ازدواج با لابسیر به بالاترین طبقه ارتقا یابد، و دوباره به پایین‌ترین پله سقوط می‌کند و تبدیل به یکی از «زنان نومید» می‌شود که به دنبال سربازان به راه می‌افتند.]

۳. **احکام و نمودهای جنسی** فیلم دو مثلث همخوان پدید می‌آورند: مثلث لابسیر و ایمی جالی و براون، و مثلث سزار و مادام سزار و براون. موقعیت‌های جنسی‌ای که در حیطه‌ی این دو مثلث پدید می‌آیند، به نوبه‌ی خود از لحاظ اجتماعی نیز تعیین می‌شوند؛ به بیان دیگر، مجموعه‌ی مناسباتی که موقعیت شخصیت‌ها پدید می‌آورد در تاروپود *مراکش* ثبت می‌شود و در عین حال به‌نوبه‌ی خود بر فیلم تأثیر می‌گذارد (همان کنش متقابل که پیشتر به آن اشاره شد).

در این فیلم می‌توان مجموعه‌ای از روابط همخوان را مشاهده کرد:

لابسیر، عاشق کم جرأت ایمی جالی ـ سزار، شوهر فریب خورده؛ ایمی جالی ـ مادام سزار، هر دو به‌واسطه‌ی رفتار شهوانی و منحرف‌شان که آنها را به روسپی‌ها شبیه می‌کند به یک اندازه از لحاظ اجتماعی سقوط کرده‌اند.

ایمی جالی عاشق براون است، گرچه لابسیر از او تقاضای ازدواج می‌کند و بعداً با هم نامزد می‌شوند؛ مادام سزار هم عاشق براون است، یعنی عاشق مردی که از منظر سلسله مراتب اجتماعی از شوهرش کهتر است.

به بیان دیگر، در تمامی موارد ابژه‌ی (مفعول) تمایل جنسی و عاطفی از سوژه‌ی (فاعل) دارای این تمایل، کهتر است:

لابسیر که عاشق زنی سقوط کرده است احتمالاً عاشق مادام سزار هم بوده است.

سزار توسط زنی اغوا شده که تمامی شواهد حاکی از آن است که پیش از ازدواج موقعیت ایمی جالی را داشته است. ایمی جالی و مادام سزار، هر دو به دنبال مردی فرو افتاده از جایگاه خود، یعنی براون، هستند.

ثبت این روابط جنسی و سلسله مراتبی، دو دسته را وارد ماجرا می‌کند:

الف. اروپایی‌های دارای جایگاه اجتماعی و اروپایی‌های دارای افت طبقاتی:

لابسیر ـ مادام سزار
لابسیر ـ ایمی جالی
سزار ـ مادام سزار
مادام سزار ـ براون
ایمی جالی ـ براون

(مادام سزار و ایمی جالی به رغم آن‌که همچون براون به دسته‌ی افراد دارای افت طبقاتی تعلق دارند، به طبقه‌ی اجتماعی بالاتر دسترسی دارند یا می‌توانند داشته باشند ـ موقعیتی که براون از آن مستثناست و همین او را در برابر آنها «تنزل مقام» می‌دهد).

ب. اروپایی‌ها ـ مراکشی‌ها:

لژیونرها ـ زنان مراکشی

در اینجا به یک نکته فقط اشاره می‌کنیم تا بعداً به آن بپردازیم و آن، کنش متقابل دو دسته‌ی **الف** و **ب** است. یکی از نمونه‌های این کنش متقابل ابهامی است که در نژاد و لباس مادام سزار می‌بینیم؛ شخصیتی که او بازی می‌کند به یک معنا بیانگر آشتی میان «اروپاییت» یا «غربیتی» است که در وجود ایمی جالی (آریایی) متجلی شده و «شرقیتی» (مراکش = جایی به جز غرب) که در داستان در وجود مراکشی‌ها متجلی می‌شود، یعنی کسانی‌که او لباسشان را می‌پوشد.

۴. دیگر این‌که بازی مناسبات دوگانه‌ی جنسی ـ اجتماعی مستقل از ثبت مکانی آن صورت نمی‌گیرد. ثبت [مکانی] در دو محور انجام می‌شود: یک محور عمودی که در درون شهر (از طریق ایجاد سلسله مراتب)، مکان والا (قصر لابسیر) را به مکان پست (کاباره) پیوند می‌دهد، و خود کاباره هم به دو بخش «والا» و «پست» تقسیم می‌شود؛ و یک محور افقی (شهر ـ بیابان).

۵. **الف.** حرکت تمایل جنسی و عاطفی از بالا به پایین، به‌سوی لایه‌های پایین‌تر جامعه (کاباره، روسپیان) است؛ **ب.** دسترسی به بیابان تلویحاً به معنای گذر از میان لایه‌های پایین جامعه است؛ به‌ویژه ایمی جالی تنها پس از یافتن براون در کاباره و دوباره یافتن او در کافه‌ای پست به آنجا می‌رسد؛ **پ.** بنابراین سوژه‌های دارای تمایل جنسی، ابژه‌ی خود را در *اعماق* می‌یابند؛ و در داستان [*مراکش*]، بیابان در مقام *دلالتگر* ناب این شور و تمایل ثبت شده است؛ یعنی به مثابه‌ی یک سراب و دام که همیشه به آن اشاره می‌شود، اما تا صحنه‌ی نهایی نمایش داده نمی‌شود. از همین روست که در اتاق ایمی جالی، براون وقتی می‌خواهد تمایل او را برانگیزد، با اشاره‌ای به بیابان، او را به واقع «اغوا» می‌کند. (به کنار پنجره می‌رود و می‌گوید، «امشب بوی بیابان را می‌شود حس کرد»، و سپس دست در موهایش می‌برد). ثبت لژیون و براون در حال «ناپدید شدن» با کارکرد بیابان به مثابه‌ی دام، همبستگی دارد: به یاد بیاورید نظر لابسیر را درباره‌ی زنانی که به دنبال لژیونرها به راه می‌افتند: «و غالب اوقات وقتی به آنها می‌رسند، مردانشان را مرده می‌یابند».

۶. بافت داستانی‌ای که ایجاد کردیم (نمودهای اجتماعی ـ جنسی ـ مکانی) نه خاص این فیلم است و نه ویژه‌ی آثار اشترنبرگ؛ گرچه برخی از شیوه‌های ثبت این بافت، خاص همین فیلم است. این بافت واریاسیون و شکل دگرگون شده‌ی ساختاری است که دیگر جلوه‌های آن را در دو جا می‌توان سراغ کرد: **الف.** رمان‌های عامه‌پسند آغاز قرن [بیستم] (حتی در ***جستجوی زمان از دست رفته*** اثر پروست)؛ **ب.** در فیلم‌های بی‌شماری که از آغاز سینما تا دهه‌ی ۱۹۳۰ ساخته شدند (فویاد، مورناو، لانگ و غیره).

دگرگونی این ساختار بیشتر به این دلیل است که محور داستانی (والا ـ پست، سوژه ـ ابژه) در اینجا به دو بخش تقسیم شده است (والا ـ پست + شهر ـ بیابان)؛ مناسبت شهر ـ بیابان به شکل نشان ایدئولوژیکی ساختار رخ می‌نماید. (ایدئولوژیکی از این جهت که کارکرد ساختاری شکل دوگانه‌ی جنسی ـ اجتماعی، به‌واسطه‌ی این‌که محور افقی شهر ـ بیابان به رویایی فقط و فقط جنسی و شهوانی کاهش می‌یابد ـ بازگشت به طبیعت به‌عنوان مکان شور و عشق در برابر شهر ـ تقریباً از نظر پنهان می‌شود). باید خاطرنشان کرد که ***مراکش*** فقط به‌عنوان فیلم عاشقانه ساخته و دیده شد و هنوز هم دیده می‌شود (توجه کنید به‌عنوان فرانسوی آن: ***سوته دلان***) و این‌که عناصر داستانش را تا اندازه‌ای از ژانر ملودرام وام گرفته است.

جلوه‌های این دگرگونی در طی فرایند ثبت [اثر] که به کمک مجموعه‌ای از دلالتگرها تحقق می‌یابند، پدیدار می‌شود:

اروپایی‌ها ـ مراکشی‌ها.

دنیای قدیم ـ دنیای نو: براون امریکایی است، در برابر لابسیر و سزار که مردان اروپای قدیم‌اند.

شخصیت‌های دارای جایگاه اجتماعی ـ شخصیت‌های دارای افت طبقاتی.

این امر حتی در سطح بصری فیلم نیز قابل مشاهده است: پنجره‌ها و درها (شهر) ـ گستره‌ای یکدست و سپید (بیابان).

این جلوه‌ها شامل سفرهای دو سویه (کاباره ـ بیابان؛ بیابان ـ کاباره) و مقدار زیادی قافیه و وارونگی (که از دل مناسبات ساختاری فیلم برمی‌آیند و مانند دیگر فیلم‌های اشترنبرگ، عنصری اضافی و تزیینی نیستند) نیز هست. از جمله‌ی این جلوه‌ها شخصیت‌هایی نیز هست که *میانجی* دو محور افقی و عمودی و مجموعه دلالتگرها هستند. این امر الزاماً بدان معنا نیست که این نوع شخصیت‌ها در *داستان* کارکرد «واسطه یا رابط» را دارند (مثل مورد لابسیر و صاحب کاباره)، بلکه آنها درآمیختگی اشکال جنسی و نژادی را در چارچوب منطق متن تضمین می‌کنند (مثل مادام سزار یا

لوتینتوی کاباره‌دار).

◀ پ. عوامل اسطوره‌ای

۱. در اینجا مهم‌ترین عامل اسطوره‌ای نقش تاریخی ستارگان در نظام هالیوودی و بیان آن در چارچوب داستان‌های اشترنبرگ است. درباره‌ی تمامی ستارگان می‌توان گفت که فرایند شهوانی کردن فتیشیستی که آنها را به معنای واقعی کلمه تعریف و تبیین می‌کند، تیپ‌های داستانی نسبتاً محدودی را در اختیار آنها می‌گذارد که با استفاده از آنها ستاره کارکرد ***عامل*** را می‌یابد: عناصر داستانی فیلم‌های ستارگان تا حد زیادی برگرفته از ***نقش*** ستاره‌ی مرد یا زن در فیلم‌های پیشین و زندگی غیرسینمایی او هستند. اما هر فیلم جدید این افراد به جای تأیید تکرار شدن این عناصر، در صدد پنهان ساختن این امر و متفاوت و متمایز جلوه دادن آنها برمی‌آید، گویی تماشاگر «اولین‌بار» است که آنها را می‌بیند؛ هر ستاره‌ای از یک فیلم تا فیلم بعد، تقابل دو امر سینمایی و غیرسینمایی را پشت‌سر می‌گذارد، اما خود فیلم‌ها این پیشرفت ستارگان را مدام انکار می‌کنند و در عین حال از جلوه‌های این پیشرفت بهره‌برداری می‌کنند: برای مثال، در این فیلم مارلنه [دیتریش] همچون فیلم پیشین خود، ***فرشته‌ی آبی***، و زندگی واقعی‌اش، خواننده‌ی کاباره است.

الف. بنابراین جایگاه او در مقام خواننده‌ی کاباره با اشاره به فیلم ***فرشته‌ی آبی*** و آن دگرگونی و تحولی که اشترنبرگ در چارچوب داستان بر او تحمیل می‌کند (چندین تلمیح و اشاره به گذشته‌ی مارلنه) جلوه‌های شناسایی را در فیلم تولید می‌کند. از این رو قهرمان زن از سرمایه‌ای از تاریخ (ثروت و توفیق جنسی) برخوردار است که دست و دل‌بازانه خرجش می‌کند؛ اسطوره‌ها و مضامینی که اشترنبرگ در فیلم خود به‌کار گرفته است، یعنی همان اسطوره‌ی «سقوط» و بر باد دادن [سرمایه مالی و جانی]، تأکیدی است بر تولید این جلوه‌های شناسایی.

ب. براساس قواعد داستانی، عمل انکار با استفاده از اصل واریاسیون دوگانه ثبت می‌شود:

صحنه‌ی ظهور مارلنه در فیلم *گستی روایی و شمایلی* ایجاد می‌کند، به این معنا که: ۱. صحنه‌ی پیش از ظهور او (ورود لژیون به شهر، قرار گذاشتن تام براون با زن اسپانیایی) درست در لحظه‌ی رسیدن به نمای دنباله قطع می‌شود (نمایی از دست‌های به هوابلند شده‌ی یک رقاصه که قاشقک می‌زند و بی‌هیچ توضیحی رها می‌شود)؛ ۲. نمایی خالی از بندر (صدای سوت کشتی) به دنبال آن می‌آید که کارکرد پلاکاردی را برای اعلام صحنه‌ی بعدی دارد؛ ۳. از لحاظ شمایل‌نگاری، این صحنه در تقابلی نمونه‌ای با کل آغاز فیلم قرار دارد: خورشید ـ شب، خشک ـ مرطوب، خشکی ـ دریا، گردو غبار ـ مه و جنوب ـ شمال؛ ۴. این صحنه را باید به مثابه‌ی ادامه‌ی داستانی از گذشته تلقی کرد (ورود مارلنه به مراکش آشکارا به‌عنوان جانشین خودکشی، نقطه اوج داستانی غایب، به نمایش در می‌آید).

در عین حال که مارلنه، همچون در فیلم ***فرشته‌ی آبی***، خواننده‌ی کاباره است، در این فیلم مقام خوانندگی از لحاظ اجتماعی و جنسی معنایی عکس فیلم ***فرشته‌ی آبی*** می‌یابد: تداعی کاباره ـ خودکشی به شکلی پنهان، اشاره به شکستی دارد که ایمی جالی را بیشتر به پروفسور اونرات نزدیک می‌کند تا به لولالولا، و این امر آشکارا با رابطه‌ی ایمی جالی و براون در پیوند است.

فرایند دوگانه‌ی شناسایی ـ انکار ستاره را در جایگاهی خیالی قرار می‌دهد که در جنبه‌ی دراماتیک فیلم نقشی آشکارا تعیین کننده دارد، اما کارکرد این جایگاه به تأخیر انداختن فرایند مذکور است.

به بیان دیگر، ستاره‌ی فیلم با ثبت شدن در داستان، متجلی شدن در قالب قهرمان فیلم و برقراری رابطه با دیگر شخصیت‌ها هویت بالذاته‌ی خود (ستاره بودن) را خدشه‌دار می‌کند و «ارزش» خود را به میان گود می‌آورد. بنابراین ثبت شدن شامل به تأخیر افتادن معنا و دلالتگری («ارزش») او به مثابه‌ی ستاره در چارچوب تولید اثری *مازاد* (*بازیگر و قهرمان شدن*) است؛ به هر حال تا آنجاکه جلوه‌های داستانی خلق شده (با حالات چهره و بدن او، راهی که در فیلم طی می‌کند، و رابطه‌اش با دیگر شخصیت‌ها) در تحلیل نهایی

برای اشاره به «ستاره» بودن او به‌کار رود، این [اثر] مازاد از اعتبار او تغذیه خواهد شد. نشان این امر ***سادگی بازی این ستاره*** است (خست در استفاده از حالات چهره، تعداد محدود دوستان و همدلان، و فضای بسته‌ی مکان داستان ـ که در آثار اشترنبرگ به‌ویژه بر آن تأکید می‌شود ـ که نقش ویترین را در فیلم دارد)؛ به بیان دیگر، از آن جلوه‌های داستانی که برای تثبیت او لازم نیستند، کمتر استفاده شده است.

فیلم‌های اشترنبرگ در نظام ستاره‌سازی [هالیوود] جایگاه خاصی را اشغال کرده‌اند، چرا که خود اشترنبرگ، مارلنه را ستاره کرد، درست برخلاف اکثر فیلم‌سازان هالیوودی (از جمله برخی از بزرگ‌ترین‌هایشان) که نهایتاً جز تضمین حفظ جریان ارزشی که بخشش را کردیم کار دیگری نکردند. خود اشترنبرگ در این‌باره می‌گوید: «به من نگویید که مارلنه آثارم را پر کرده است، که آنها را از آن خود می‌کند و باعث پیشرفتشان می‌شود... بگذارید این را روشن کنم که مارلنه‌ی فیلم‌های من، مارلنه نیست. مارلنه، مارلنه نیست، مارلنه‌ی من است، و خود این را بهتر از هر کسی می‌داند» (***کایه***، ۱۶۸). این اظهارات که در ظاهر به معنای بی‌ارزش خواندن نظام ستاره‌سازی است، در واقع ایدئولوژی این نظام را منعکس می‌کند و در عین حال تا وقتی‌که اشترنبرگ مؤلف، ارزش ستاره‌ی فیلم‌هایش را به خود اختصاص و نسبت می‌دهد (و او را مازاد بی‌ارزش آثار خود تلقی می‌کند) این ایدئولوژی به‌شکلی تحریف شده بیان می‌شود. بنابراین او فقط به شیوه‌ی انکار صددرصد می‌تواند از ستاره‌ی فیلم‌هایش به مثابه‌ی فتیش سخن بگوید.

نمایش خیالی رابطه‌ی اشترنبرگ با مارلنه توسط خود او در تمامی لحظات کلیدی داستان ***مراکش*** نقش بسته است، و این رابطه از یک‌سو در شخصیت لابسیر جلوه‌گر می‌شود که پیش از هر چیز از لحاظ جسمی، بدل اشترنبرگ به‌شمار می‌رود. از همان ابتدا (صحنه‌ی ورود قایق به بندر) لابسیر خود را همچون حامی و خواهان مارلنه به رخ می‌کشد (او کارتش ـ نامش ـ را به مارلنه می‌دهد). پس از این صحنه لابسیر با اصرار و مکرراً به شکل مردی نمایانده می‌شود که نمی‌خواهد تحت سلطه‌ی زنان قرار گیرد (مشهور است که او مجردی قسم خورده است)؛ او برای حفظ ایمی جالی برای خود تلاش نمی‌کند و حتی در اتومبیلش او را به‌سوی براون می‌راند. به‌عبارت دیگر، او به دست خود فرایند از ارزش انداختن ایمی جالی را که از آغاز فیلم به آن اشاره می‌شود، سرعت می‌بخشد. از سوی دیگر، خیالات و رؤیاهای مبنی بر کاستن از ارزش [ایمی] در رابطه‌ی او با براون نیز نقش بسته است، یعنی کسی که ایمی را در ملاقات اول همچون روسپیانی می‌داند که همیشه با آنها سر و کار دارد («من همیشه برای چیزی که می‌گیرم پول می‌دهم»)، و بنابر عادت، او را از آن خود می‌داند، یعنی ترفندی که در پایان فیلم مؤثر جلوه می‌کند. و این امر را می‌توان با این گفته‌ی اشترنبرگ مرتبط دانست: «وقتی ***فرشته‌ی آبی*** را تمام کردم، کارم با مارلنه تمام شد. دیگر نمی‌خواستم با او فیلم بسازم. اما او مانند اکثر زنان به دنبالم راه افتاد، و من مجبور شدم در *مراکش* از او استفاده کنم».

۲. نوع دیگری از رویای اشترنبرگی را نیز باید لحاظ کرده و آن شکل مازوخیستی رویایی است که پیشتر توصیف کردیم: رویای طرد شدن (ایمی جالی به همان شکلی لابسیر را طرد می‌کند که مادام، سزار، یعنی همسرش، را فریب می‌دهد). این دو رویا در داستان کارکردی ساختاری دارند، به این صورت که هم مستقیماً تعیین‌کننده‌ی موقعیت‌های شهوانی هستند، و هم خود را به شکلی غیرقابل پیش‌بینی و مؤکد در گسست‌های داستان ثبت می‌کنند و جا می‌اندازند:

وقتی‌که سزار پس از تلاشی بیهوده برای واداشتن براون به اعتراف خود نام همسرش را در برابر قهرمانان فیلم بر زبان می‌آورد.

لابسیر نیز، به همین ترتیب، در برابر میهمانان خود به تسلیم بی‌چون و چرا در برابر هوا و هوس ایمی جالی اعتراف می‌کند («می‌بینید... دوستش دارم؛ هر کاری برای خوشبخت کردنش می‌کنم»).

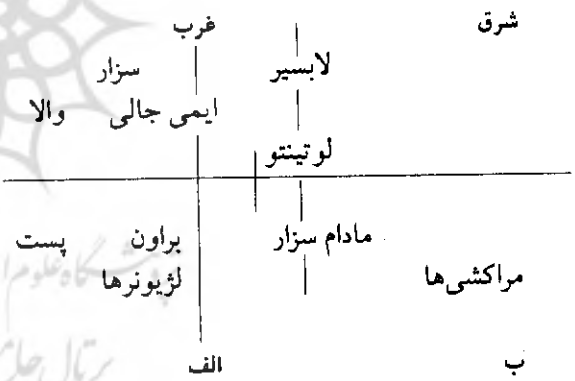
این دو صحنه که نعل به نعل بر یکدیگر منطبق‌اند دو چیز را زیرپا می‌گذارند: رمزگان اجتماعی را از طریق پذیرش

علنی ناکامی و شکست و خسران جبران‌نشدنی نقض می‌کنند، مخصوصاً وقتی‌که پای امور جنسی به میان می‌آید؛ و به همین ترتیب رمزگان داستان هالیوودی را نیز نقض می‌کنند، تا آنجا که برای برآوردن نیازهای دراماتیک فیلم، رمزگان اجتماعی را دوباره تثبیت می‌کنند. (داستان گفتن یعنی به تأخیر انداختن اعتراف، چاره‌جویی، علت‌یابی، و غیره).

این رویاها تا وقتی‌که ابژه‌ی تمایل و شورجنسی را به شکلی نظام‌مند از ارزش ساقط کنند و آن را دست نیافتنی نشان دهند، در حوزه‌ی داستان فیلم که سلسله مراتب روابط نیز در آن ثبت شده است کنشی ساختاری خواهند داشت.

◀ ت. ثبت [معنا]

۱. ثبت دلالتگرهای غربیت و شرقیت. (در این نمودار تنها به «شخصیت‌هایی» اشاره شده که در روابط اجتماعی ـ جنسی مطرح در بخش **ب**، بند ۳ دخیل‌اند).



از لحاظ خصوصیات جسمی، ایمی جالی و سزار نماینده‌ی دنیای قدیم اروپا(ی شمالی) هستند (آن‌ها آریایی‌اند). براون (از لحاظ نام و حالات) نماینده ی دنیای جدید است. تنها نماینده‌ی شرقیت [در این فیلم] زنان مراکشی هستند (رقاصه‌ها، خواننده‌ها، روسپیان، «عقبه»).

گرچه مراکشی‌ها در بخش‌های مختلف داستان ظاهر می‌شوند (جماعت نمازخوان، طبقه‌ی بورژوای مراکش، کارگران مادام سزار که براون با آنها درگیر می‌شود)، ولی در روابط جنسی که تار و پود داستان را می‌سازد دخیل نیستند.

لابسیر که فرانسوی است، مثل ایمی جالی و سزار در ستون **الف** نمودار قرار گرفته است؛ اما او از لحاظ جسمانی لاتین است. (ایمی جالی و سزار تُردیک‌اند). دیگر این‌که به‌عنوان یک فرانسوی، او با *مراکش رابطه دارد* (ایمی جالی و سزار از سرزمین خود دور افتاده‌اند و در آنجا بیگانه به‌شمار می‌روند، به استثنای ایمی جالی در آخرین نمای فیلم). لابسیر از مراکش شناخت دارد. (جایگاه او در طبقه‌ی والای جامعه که با کوری و نابینایی همبسته است به این شناخت اشاره دارد ـ دانش او منحصراً به «محور افقی» مربوط می‌شود ـ او می‌داند «عقبه» چیست، اما از «جنایات طبقات پایین جامعه» بی‌اطلاع است).

و بالاخره دو شخصیتی که میان ستون‌های **الف** و **ب** نقش بینابینی دارند: مادام سزار، و کاباره‌دار یعنی لوتینتو که از اهالی سواحل مدیترانه است و از لحاظ لباس و فیزیک حالتی بسیار تیپیک دارد (لباس شب مسخره و گوشواره).

الف. لازم به ذکر است که در سطح نمودهای اجتماعی، سه شخصیت نماینده‌ی دنیای قدیم مقام اجتماعی بالایی دارند یا داشته‌اند. در مقابل آنها براون یعنی نماینده‌ی دنیای جدید قرار می‌گیرد که در میان نمایندگان غربیت پایین‌ترین جایگاه را اشغال کرده است. (در فیلم هیچ اشاره‌ای به افت طبقاتی او نمی‌شود).

از سوی دیگر، مراکشی‌ها در میان نمایندگان شرقیت پایین‌ترین جایگاه را دارند.

ب. در سطح نمودهای جنسی، مطابق با سنت اسطوره‌شناسی غرب، ارزش زنانه‌ی منحصر به فردی به شرق نسبت داده می‌شود.

رابطه‌ی زنانگی با مردانگی با اشاره به رویای نره مدار جامعه‌ی بورژوایی و با توجه به این‌که براون جایگاه اجتماعی بسیار پستی دارد و در عین حال ابژه‌ی تمایل جنسی ایمی جالی است دستخوش وارونگی می‌شود. (تکرار نسبی این وارونگی در ***داستان‌های*** بورژوایی قابل توجه است).

توجه کنید که نژاد مختلط لوتینتو همچون تیپ جسمانی لابسیر با نشانه‌های وارونگی همبستگی دارد (آداب دانی لابسیر و رفتار و حالات شسته و رفته‌ی او، و خصوصیات جسمانی لوتینتو و رفتار مادرانه ـ پااندازانه‌اش با ایمی جالی).

ثبت سه شخصیت نماینده‌ی دنیای قدیم در موقعیت‌های این داستان آنها را به دلالتگرهای اختگی تبدیل می‌کند: لابسیر و سزار وقتی‌که زن‌هایشان را از دست می‌دهند، مارلنه در مقام فتیش (عدم امکان بازگشت به اروپا برای براون مرتبط است با این امر که لباس شخصی دلالت بر اختگی او خواهد داشت).

دینامیک این داستان زنان را از غرب تا شرق و از دنیای قدیم تا دنیای جدید در ماجرا دخیل می‌کند: [در این فیلم]، مرد امریکایی است که تمامی زنان را در اختیار دارد، زنانی‌که خود دوباره به شرق یعنی جایگاه و مکان اسطوره‌ایشان می‌پیوندند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی