همچنان بزرگ‌راه و باز هم زن

حاشیه‌ای بر کتاب «اسلاووی ژیژک»[1]

● دومان ملکی dooman_maleki@yahoo.com

تأسیس رشته‌ای به نام مرگ در دانشگاه‌های انگلیس گامی دیگر در جهت حذف تقابل‌گرایی مرگ در برابر زندگی و رسمیت و ارجحیت بخشیدن به دال اشباع شده مرگ در نبود رشته‌ای به نام زندگی است. این دیالوگ احتمالی پس از فارغ‌التحصیلی می‌تواند فخر و فاصله و ترس و مضحکه را همزمان تولید کند: - رشته و مدرک تحصیلی؟ - فوق لیسانس مرگ.

این فرآیند رسمی شدن، عادی و در دسترس بودن هر چیزی که نشانه‌های هراس و الودگی‌های ناخوداگاه آن را پس می‌زنند در سینمای «دیوید لینچ» نیز رخ می‌دهد. سینمای لینچ سینمای «غیاب هر چیزی» است که در آن توهم «هیچ‌چیز خودش نیست» به صورت مخاطب تف می‌شود و تبیین‌های روان‌کاوانه وسوسه‌ای کهنه و کلیشه‌ای برای تفسیر آن‌اند.

سینمای لینچ وهم را چنان نشان می‌دهد که صراحتاش واقعی جلوه می‌کند، تا وهم نیز صرفاً وهم نباشد. فریب دادن آسان است. فریب می‌دهی و دیر یا زود می‌فهمند که فریبشان داده‌ای. اما وقتی فریب می‌دهی و می‌گویی دارم فریب می‌دهم و باز فریب می‌خورند، یعنی با بیان این‌که «تو داری فریب می‌خوری، حواس‌ات باشد» فریب می‌دهی، آن‌وقت وارد فضایی می‌شویم که از فضا جهان لینچ است و مورد توجه «اسلاووی ژیژک» فیلسوف و روان‌کاو تیزهوشی که ذات تحلیل را - یعنی ایجاد تصور کمال با ابزار تقلیل‌گرایی و وقوف بر آن با در پرانتز قرار دادن تقلیل‌گرایی - خوب می‌شناسد.

حذف این پرانتز از متن ژیژک آسان نیست، و شاید تنها بتوان چند حاشیه بر آن نگاشت. تحلیلی این چنین روان‌کاوانه، پست‌مدرن و عام نادیده انگاشتن و از قلم انداختن را به‌شدت می‌طلبد و آن را نیز جزئی از ارکان تحلیل می‌شمرد.

بی‌شک «لکان» یکی از آن‌هایی است که به قول فوکو گستره‌ای بی‌پایان برای سخن فراهم ساخته‌اند[2]. سطر به سطر متون ژیژک برآیند اسارت در دستگاه مفاهیم لکانی و در عین حال فراروی از آن است. ژیژک سلطه روان‌کاوی را می‌پذیرد و از آن چنان بازی خلاقی می‌آفریند که گویی جز آن راهی برای نوشتن قابل تصور نیست. چنان که نقد «بزرگ‌راه گم‌شده» خارج از نظام لکانی را در شیوه اجرایی و نوشتاری خود ناممکن جلوه می‌دهد. بی‌شک نگاه به بزرگ‌راه گم‌شده بدون در نظر داشتن یکی از اشکال نگاه به آن، یعنی نظام لکانی، ممکن نیست، اما ژیژک در عین اشراف به اندیشه‌ای که همه‌چیز را روان‌شناسانه می‌بیند و متضادش، یعنی اندیشه‌ای عاری از وجوه روان‌شناسانه، در تلاش است همان منطق هم این و هم آنی را با بیان لطیفه موردِ علاقه‌اش (چای یا قهوه؟ - بله، لطفاً) به نمایش بگذارد. یعنی هم لکانی باشد و هم نه؛ هم ایدئولوژیک باشد و هم نه. در واقع ژیژک خود به‌شدت اسیر ایدئولوژی است (یا به شیوه جمله‌بندی مورد علاقه خودِ او، به ناب‌ترین شکل ممکن اسیر ایدئولوژی است.) و در نگاه فرانقدانه‌اش چنان در متن غرق می‌شود که قادر به فاصله‌گذاری با آن به عنوان «این تنها یک فیلم است» نیست. مثلاً آن‌جا که پس از تحلیل درخشان‌اش از ایده تخیل بنیادین می‌گوید: «این مرد اسرارآمیز (رابرت بلیک) در واقع تجلی غایی و نهایی شیطان است، یعنی تجلی تاریک‌ترین و ویران‌گرترین لایه و بعد ناخودآگاه ما» (ص ۵۲)، یا عبارتی وسوسه‌آمیز و به همین دلیل عامیانه طرف‌ایم یا در جایی دیگر: «آیا سایبراسپیس به خصوص واقعیت مجازی قلمرو انحراف در ناب‌ترین شکل‌اش نیست؟» (ص ۸۳). در واقع ژیژک با هشدار «خطر لغزیدن به ورطه مبهم‌گویی یونگی [...] که همه اشخاص را برون‌فکنی و عینیت‌یافته جنبه‌های متفاوت و وابس‌رانده شده پرسونای «فرد» می‌بیند» (ص ۴۹)، به دام یک کلیت عجیب یعنی تجلی غایی شیطانی ویران‌گر اوست و...» (ص ۴۹)، به دام یک کلیت عجیب یعنی تجلی غایی شیطان پنداشتنِ مرد اسرارآمیز می‌افتد. در جایی دیگر می‌گوید: «آن‌چه سناریوی منحرف وضع می‌کند «درد اختگی» است و جهانی که در آن مثل جهان کارتون، انسان می‌تواند از دل فاجعه سلامت جان به‌در برد... به همین ترتیب، جهان انحراف، جهان نظم نمادین ناب است، جهان بازی دال که مسیر خود را طی می‌کند و از قید امر واقع محدودیتِ انسانی، آزاد شده است.» (ص ۸۴) گذشته از این «ناب» پنداشتن، بر طبق همان منطق «این یک فیلم است» یا «این یک بازی است» می‌توان پرسید آیا خود این «انحراف» برساخته دستگاه زبان - روان‌کاوانه لکانی نیست، آن هم به قول «پیر ماشری» با «آن‌چه نمی‌گوید»، یا آن‌چه تلویحاً مسکوت گذاشته؟

ژیژک با انتقاد از دیدگاه‌های رایجی که «بزرگ‌راه گم‌شده» را در حد «فیلمی درباره سینما» و... فرو می‌کاهند هر نوع قرائتِ غالب را مشکوک می‌داند. زرنگی ژیژک این‌جاست که در درون تفاسیر غالب روان‌کاوانه به محدودیت آن‌ها نیز اشاره می‌کند و بدین طریق خود را تبرئه می‌کند. اما فاصله‌گذاری در نوشتار

ژیژک نیز تعویض دیگر می‌طلبد. متن او در اوج فاصله‌گیری در فیلم و ابزار نقد غرق است و با نقد چگونگی تسلط فیلم بر مخاطب او را دعوت به غرق‌شدن در فاصله‌گیری می‌کند. تا جایی که مخاطب نفس عمل فاصله‌گیری نقادانه را فراموش کرده و با غرق‌شدن در متنی که دعوت به فاصله‌گذاری می‌کند، تسلیم این نوع نگاه به فیلم می‌شود. نگاهی که با حق‌به‌جانب نشان ندادن خود، خود را حقنه می‌کند. وقوف ژیژک به عدم گریز از ایدئولوژی به ویژه آن‌جا که در نگاهی شاید، آلتوسری به ایدئولوژی همچون دستگاه فکری تقلیل‌گراست گونه‌ای تقلیل‌گرایی است، یعنی گونه‌ای ایدئولوژی که در صددِ انطباق مخاطب با این نحوه تفکر است و با ترفند فاصله‌گذاری فریب می‌دهد و سلطه خودش را با توان فاصله‌گیری به اجرا می‌گذارد. این انطباق ایدئولوژیک در نازل‌ترین سطح خود (و نه البته در مورد ژیژک) در صدد است ایده‌های روان‌کاوانه را بر هر چیزی منطبق کند و با این عمل فرایندی خنثی و معکوس را محقق سازد. اگر پیش از این تسلط از طریق پیاده کردن ایده‌های روان‌کاوانه بر افراد و براساس قراردادها و قواعد بازی به اجرا درمی‌آمدند، حال اشخاص خود را بر ایده‌ها پیاده می‌کنند تا بار دیگر اثبات‌گر این فرضیه شوند که وانمایی simulation امری کسالت‌بار و روزمره است. وقتی مؤلفه‌ها در کمال صراحت و شفافیت به اطلاع عموم می‌رسند، یعنی قواعد بازی برای شما تعیین شده و با پیروی از آن‌ها می‌توانید از لحاظ روان‌شناختی هرطور که می‌خواهید جلوه کنید. مثلاً اعلام می‌کنند که از نوع عطسه افراد یا دست‌دادن‌شان می‌توان به شخصیت‌شان پی برد. هرکس نرم و شل دست بدهد درون‌گراست و هرکس سفت و محکم برون‌گرا.

دوست دارید درون‌گرا باشید یا برون‌گرا؟ انتخاب با شماست. کافی‌ست مطابق الگو عمل کنید و به جریان تیپ‌سازی (به مفهوم سینمایی آن) کمک کنید، و مواظب باشید در یک عملیات حرنه‌ای‌تر روان‌کاوی وجوهِ تاریک ناخودآگاه‌تان شما را به‌سمت شخصیت (به همان مفهوم سینمایی) سوق ندهد. در این مورد تخطی از قواعد و الگوها نیز به نوعی پیروی از آن‌هاست که «بزرگ‌راه گم‌شده» نمونه بارز همین پیروی از تخطی است.

ژیژک اندیشه رادیکال خود را بر چیزی بنا می‌کند که شاید دیگر رادیکال نیست. یعنی روان‌کاوی. علمی که هنوز اسیر منشاء منفعل مادر و ریشه‌یابی قانون پدر به عنوان گفتمان غالب است و جالب این‌که مانور دادن حول و حوش آن هنوز جذاب و وسوسه‌کننده است. ژیژک با ذکر «پایان روان‌شناسی» با عمومیت یافتن آن در هیأت کتاب‌های راهنما یا شیوه‌های اعمال قدرت از طریق «نمایش صداقت» نزد سیاست‌مداران، ابزار خود را به نقد می‌کشد. اما صرفاً در محدوده چنین مثال‌های عامیانه‌ای. وقتی فیلمی همچون بزرگ‌راه گم‌شده که بی‌شک در بطن پدرسالاری (و به قول ژیژک «زنِ محصولِ پدرسالار») پی‌ریزی شده مورد نقد روان‌کاوانه قرار می‌گیرد، این نقد هر قدر پیچیده باشد نمی‌تواند عاری از جنبه‌های عامیانه به اجرا درآید.

ژیژک اما جنبه‌های عامیانه را جهت رعایت حال مخاطب و پیش‌گیری از خستگی او نمی‌آورد. او با به کارگیری این جنبه‌های عامیانه جذابیت صریح موجود در آن‌ها را به بازی می‌گیرد و مخاطبی را که در سیر این جذابیت، جذب اثری پیچیده و لذت‌بخش شده را نیز به بازی گرفته و فریب می‌دهد. نقد ژیژک همچون خود بزرگ‌راه گم‌شده است، و به شیوه تحلیل خودش از آن فیلم. ژیژک روان‌کاوی را و شیوه تحلیل خود را نیز به بازی گرفته و از این طریق با اعتراف به دامی که گسترده، از آن می‌رهد و مخاطب‌اش را نیز دعوت به بازخوانی مکرر برای اعمال بازی‌های دیگر می‌کند. نمونه‌ای ساده از این بازی‌های عام نقل خلاصه‌ای از موضوع فیلم (با اعتراف به محافظه‌کارانه بودن آن) است. امری که بیش‌تر به کار گزارش‌های ژورنالیستی و یادداشت‌های تبلیغاتی می‌خورد. و ناشی از قائل شدن شقاقِ میان فرم و محتواست. بی‌شک در چنین تحلیلی باید فرض بر این باشد که مخاطب یا فیلم را دیده یا ندیده، که در هر دو صورت متن ژیژک آن‌قدر خودبسنده هست که به شکل مستقل خوانده شود و فیلم مورد تحلیل را صرفاً یکی از بینامتن‌ها در نظر بگیرد که دارای ارجحیت بر سایر امکانات بینامتنی نیست. تحلیل بزرگ‌راه گم‌شده که اجرای بی‌نظیری از زبان بصری است، باید در زبان به اجرا درآید و تعریف گزیده‌ای از فیلم را به کنایه‌ای بازی‌گوشانه تبدیل کند. حذف آن پرانتز نامرئی ژیژکی (که قبلاً از آن سخن رفت) می‌تواند موجب تبدیل متن او به اثری اثبات‌گرا و تقلیلی گردد که سنگ مثلاً لکان را به سینه می‌زند.

اما حذف آن پرانتز حداقل امری ناممکن به نظر می‌رسد. این یکی دیگر از بازی‌های وضوحِ ژیژکی است که عامیانه بودن جزیی از آن است. همچون خودِ بزرگ‌راهِ گم‌شده که پیچیدگیِ غیرِ خطی‌اش بازی‌های ساده‌انگارانه‌اش را درونیِ فیلم کرده. مثلاً فرآیند استحاله فرد به پیت در سلولِ زندان، که می‌تواند همچون مضحکه‌ای علمی تخیلی که در حد مضحکه نیز ناکام می‌ماند، جلوه‌گر شود که اگر پرداخت استادانه بخش‌های اول و دوم نبود کل فیلم را همچون حفره‌ای به درون خود می‌کشید. (گویی کل فیلم تلاشی است برای پر کردن این حفره، که لابد باید به آن هم لکانی نگریست.) اگر خلاقیت دستگاه فکری لکانی تحت انقیادِ بازی‌های زبانی پدرسالارانه و ابهام خطی باقی می‌ماند و جذابیت و جلوه‌ای که از «واقعیت» ارائه می‌دهد موجب سلطه‌اش بر نظریه فیلم در چند دهه اخیر می‌گردد، ژیژک با به بازی گرفتن سلطه‌اش بر تسلیحات فکری لکان، آن هم با حضور در بطن آن، هر چند به‌طور موقت رهایی از این دام را به نمایش می‌گذارد. اگر طبق یک تلقی حیرت از بزرگ‌راه گم‌شده به دلیل نزدیک شدن به شکاف‌ها و ساحت «امر واقع» باشد، نمایشی از ورود امر واقع به حیطه روزمرگی نیز هست. بعد از چندبار تماشای فیلم و حل‌شدن ساحت‌های امر واقع در هنجارهای موجود در فیلم (که با ایجاد پیشینه ذهنی معیارها و قواعد برخورد با فیلم را تعیین می‌کنند) این حیرت جای خود را به لذت از فرم بصری می‌دهد و نه ساحت‌های ناگفتنی (که حالا از آستانه گذشته‌اند، به ثبت رسیده‌اند و گفتنی‌اند).

کتاب ژیژک را می‌توان به عنوان دارو تجویز کرد و روزی یک‌بار خواند. کتابی که باز و این‌بار همچون عنوان و نام «بزرگ‌راه گم‌شده» در تلاش برای مقاومت در برابر نمادین شدن است. عنوان بزرگ‌راه گم‌شده هر چند همانند تمامی فیلم از نمادین شدنِ صرف اجتناب می‌ورزد و موفق می‌شود در عینِ نمادین بودن از آن تن بزند، اما آن‌جا که در یک بازی تبدیل به نام یک هتل می‌شود (آن هم با آن نورپردازی نمایشی)، نمادین بودن را به هجو می‌کشد و در عین حال کاملاً مجازی عمل می‌کند. جزئی می‌شود که کل توأمان نمادین و ضد نمادین فیلم را به رخ می‌کشد. جایگاهی که گره استحاله‌ها را می‌گشاید و واقعیت و خیال را در اوج بی‌مرزی‌شان قرار می‌دهد.

چیزی که پس از سکانس باسمه‌ای کلبه‌ای در بیابان ضروری به نظر می‌رسد.

این حاشیه‌روی با طرز ساختن femme fatal (زن افسونگر، فتنه‌جو، اغواگر یا هر چیز دیگر) ادامه می‌یابد.

چه‌گونه یک femme fatal بسازیم؟

بله، باز هم زن. اما برای خلق یک femme fatal باید یک مرد آفرید. گاهی سخن گفتن از چیزی می‌تواند بر عدم وجود آن چیز (یا لااقل غیاب‌اش) دلالت کند. به هر حال در این دوره سخن گفتن درباره زنان بیش‌تر اتفاق می‌افتد. زنان درباره زنان و مردان درباره زنان. به نظر می‌رسد در سینمای لینچ کل زنانگی همچون یک هیستری قابل تصور است. femme fatal را می‌توان ابژه‌ای درصددِ دست‌یابی به سوژه مردانه‌ای دانست که ضمیمه هیستری است (آن‌چه که نیست). کل چنین زنانگی‌ای را می‌توان یک هیستری دانست. جسمی که برای لاپوشانیِ «آن‌چه که نیست» خودش را باد می‌کند. این وجودِ بادکرده که خیال می‌کند زن است (چرا که درد دارد)، برای نمایش غیاب ناگریز از نمایش حضوری متوهم است. femme fatal با تبعیت از این گونه هیستری تحقق ناکامی دست‌یابی به خودش هم هست. بهای عدم پیروزی از این قاعده نه غیاب و حضور توأمان بلکه محوشدن و دیده‌نشدن است. بزرگ‌راه گم‌شده نمایش «غیاب عشق» نیز هست. چه در رابطه سرد و از لحاظ قراردادی غلوشده اپیزود اول و چه در بخش دوم و در رابطه گرم غلوشده‌اش عشق بی‌معنی و ابزورد جلوه می‌کند.

عشق برای «پیت» متعلق به گذشته‌ای (دوست دختری) است که مطابق آن دیالوگ «فرد» که می‌گوید «دوست دارم خاطرات‌ام را آن‌طور که می‌خواهم به یاد آورم». علاقه‌ای به یادآوری آن ندارد. یا به بیان بهتر اصلاً وجود نداشته که به یاد آورده شود و تنها تفاله آن در وهم قابل بازسازی است. در صحنه‌ای که فقدان عشق در آن موج می‌زند «شیلا» از پیت سوالی می‌پرسد که متعلق به جهان معمول عشق است: «چرا دوستام نداری؟» که می‌توان تعبیرش کرد به «چرا مرا نصاحب نمی‌کنی؟» عشق تنها در یک زندگی معمولی رخ می‌دهد و حادثه‌ای هنجارمند است (و نه مثلاً به قول «بارْ» موردی پنهانی و مخفی که جامعه و نظام اجتماعی طردش می‌کنند)[۴]. به‌طوری که مثلاً طرد نام، هویت و تن دادن به الزوا برای وصال بی‌ارزش و مبتذل جلوه می‌کند. عشق هرچه خصوصی‌تر و مخفی‌تر باشد عمومی بودن‌اش بیش‌تر به چشم می‌آید؛ چرا که از دستور زبانی محدود، ثابت و پیش‌پاافتاده تبعیت می‌کند. عشق در چنگ و مورد تأیید هنجارهای اجتماعی است و بی‌شک تنهایی عاشق و حتی جنون او نیز یک تنهایی عمومی‌ست با تمام نشانه‌های عاری از فردیت‌اش. پس گام بعدی در خلق femmef atal پس از در نظر گرفتن‌اش به عنوان جسمی که هیستری است (و نه زنی هیستریک)، اضافه کردن فقدان عشق به سایر فقدان‌های اوست. اما اگر سایر فقدان‌ها در حضور و غیاب توأمان و بادکرده‌شان نمایشی متوهم خلق می‌کنند، فقدان عشق باید یک فقدان باقی‌بماند یا لااقل جایش را به شهوت خالص (!) و مرگ‌آفرین (شاید در حد آن‌چه لکان ژوئیسانس می‌نامد) بدهد. به قول لکان در روان‌کاوی در جست‌وجوی عضو گم‌شده است، نه نیمه گم‌شده.[۵]

وقتی حاکمیت ابژه، سوژه را تسخیر می‌کند (همان مقوله مرگ سوژه)، femme fatal در تظاهر برای سوژه شدن گامی در جهت ابژه‌تر شدن برمی‌دارد تا انفعال سوژه مردانه را قربانی عمل‌گرایی ابژه زنانه کند. femme fatal خالق زنی ضد فمینیسم است که قادر است هر فمینیستی را هر چند برای لحظه‌ای وسوسه کند. اما همان‌طور که بسیاری از نحله‌های فمینیستی بهای حمایت از زنان را با تبدیل شدن به «زنِ مردانه» پرداختند، femme fatal با حرکت در سطح فمینیستی و در عمق ضد فمینیستی خود مردی عاشق زنانگی است. یعنی واجد تمام نشانه‌های مردانه زن بودن آن هم در ذهن.

femme fatal در سطح ذهن رخ می‌دهد و جنسیت‌اش ربطی به زن یا مرد بودن‌اش ندارد.

ژیژک دو نوع famme fatal را از هم متمایز می‌کند: نخست زن افسونگری که در فیلم‌های نوآر «در سطح بافتِ روایی آشکارِ فیلم تنبیه و مجازات می‌شود [...] چون گستاخی می‌کند و سلطه پدرسالارانه مرد را متزلزل می‌کند» (ص ۳۲)، و دوم زن افسونگری که در فیلم‌های نئونوآر «می‌گذارند پیروز شود و معشوق‌اش را تا حد عاشق سینه‌چاک محکوم به مرگ نزول کند»، زنی که برخلاف اولی در هیئت تهدیدی خیالی از پس نابودی جسمانی و اجتماعی ظاهر نمی‌شود، بلکه «مستقیماً در خود واقعیت اجتماعی، پیروز می‌شود.» این زن افسونگر دومی «خیال‌پردازی مردانه را دقیقاً با تحقق مستقیم و وحشیانه آن، یعنی با به نمایش درآوردن آن خیال‌پردازی در «زندگی واقعی» ویران می‌کند... و با اعطای مستقیم آن‌چه مردان درباره‌اش توهم دارند، به شیوه‌ای مؤثر از سلطه آن‌ها می‌کاهد.» (ص ۳۴) این تحلیل به مثال بودریاری چشم زن بسیار نزدیک است. آن‌جا که زن به مرد می‌گوید چه چیزی را در او بیش‌تر دوست دارد، و مرد پاسخ می‌دهد چشم‌هایت را صبح روز بعد پاکتی حاوی چشم از حدقه درآمده و خون‌آلود زن دریافت می‌کند. یا به بیان ژیژکی: «می‌دانم که در خواستن من، آن‌چه بیش از همه خواهان‌اش هستی، تصویر خیال‌پردازانه من است، پس من با ارضای مستقیم آن مانع میل تو می‌شوم.» (ص ۳۶)

ژیژک معتقد است هر دو روایت از زن افسونگر گرفتار ایدئولوژی‌اند و بر آن است که امکان خروج از این دام ایدئولوژیک را بزرگ‌راه گم‌شده فراهم کرده است. کل کتاب را می‌توان همچون مثالی برای اثبات خروج از این تقابل ایدئولوژیک قرائت کرد، که در این‌جا به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود. ژیژک اعتقاد دارد که برخلاف فیلمی همچون «مخمل آبی» که بر اساس تقابل زندگی باصفای شهرستانی و جهان نوآر کابوس‌بار بناشده، در بزرگ‌راه گم‌شده با قراردادن زندگی خشک و ملال‌آور معمولی در کنار شدت نوآر خشونت و جنسیت (که هر دو گونه‌ای کابوس‌اند) فراروی از این تقابل ممکن می‌شود. در عین حال بازی فیلم با آن‌چه باید جدی گرفته شود (و ظاهراً اشتباه اغلب نقدهای هالیوودی در تشخیص نوع این جدیت) بسیار مورد توجه ژیژک است. ژیژک به درستی دریافته که رفتار خشونت‌بار «دی» با راننده‌ای که قانون را نقض می‌کند و همین رفتار پدرانه «دی» به عنوان نماینده قانون پدر، ضلعی از مثلث ادیپی و سوپرایگو) با پیت، نباید جدی گرفته شود. به این مثال غیر جدی‌بودن حضور مرد به قولی اسرارآمیز با آن گریم مسخره به عنوان «تجسم غایی شیطان» را نیز بیفزایید (هر چند ژیژک کمی آن را جدی می‌گیرد.) این بازی با جدیت را می‌توان به کل فیلم تعمیم داد. با این تفاوت که مرزبندی در بافت فیلم چنان درهم ریخته که نمی‌توان مرزی برای جدیت و هجو قائل شد. این‌که مرد به قولی اسرارآمیز در آن واحد در چندجا حضور دارد همان‌قدر هجوگونه جلوه می‌کند که تجسم غایی

شیطان پنداشتن‌اش از سوی ژیژک. در ضمن ژیژک در حالی او را فاقد جنسیت می‌داند که مکرراً «مرد» اسرارآمیز خطاب‌اش می‌کند. پس فقدان جنسیت نیز باید در هیئتی مردانه به تصور درآید.

در مورد femme fatal نیز طریقه اجرای هجو مرزبندی را می‌شکند. گویا داشتن موی بلوند از کلیشه‌های femme fatal است. آلیس نیز موهایش طلایی است. اما مسئله این‌جا نیست که هجو کجا آغاز می‌شود و کجا پایان می‌گیرد. (به سبک ژیژک در عبارت خیال‌پردازی در کجا شروع می‌شود و واقعیت کجا پایان می‌یابد؟) چرا که آغاز و پایان‌اش قابل مرزبندی نیست. معمولاً وقتی عنصری هرچند جدی در یک بافت هجوگونه قرار می‌گیرد، به هجو کشیده می‌شود. اما در مورد بزرگ‌راه گم‌شده نمی‌توان ادعا کرد که کدام عنصر در کدام بافت هجو قرار گرفته یا قرار نگرفته. تمام کلیشه‌ها در جدی‌ترین حالت می‌توانند هجوگونه جلوه کنند. مثال کوچک‌اش صحنه‌ای است که پس از قتل اندی وقتی پیت به سمت آلیس می‌آید، آلیس اسلحه را به سمت او می‌گیرد. در وهله اول بوی ایجاد یک موقعیت خیانت‌بار (آن‌هم توسط یک femme fatal) می‌آید. اما آلیس تنها می‌خواهد میزان اعتماد پیت را بسنجد و بعد اسلحه را به او می‌دهد.

گزینش هر شقی دراین صحنه، اگر به‌طور مجرد به آن بنگریم، کلیشه‌ای است. اما در بافت اثر به هجو کشیده می‌شود. چنین جلب اعتمادی در چنین جهانی به راستی مضحک است؛ همان‌طور که موطلایی‌بودن آلیس برای تولید famme fatal

بزرگ‌راه گم‌شده فیلم توهم وضوح نیز هست. در صحنه‌هایی که با دوربین مرد اسرارآمیز گرفته شده، که کیفیت آن‌هم چون دوربین مداربسته است، میل به وضوح و دقت افزایش می‌یابد. یا در برخی تصاویر و پرش‌های گنگ و تار در نماها. در اپیزود اول نیز نحوه سخن گفتن فرد و رنه با هم (که ژیژک موشکافانه به آن پرداخته)، زوم بر دهان و چشمان رنه هنگامی که با پلیس سخن می‌گوید، فکوس نبودن یکی از چشمان فرد در یک نمای بسته، و موارد بی‌شمار دیگری که می‌توان گفت کل‌اش در نمایی که فرد ظاهراً در کابوس صورت مرد اسرارآمیز (شیطان!) را در چهره رنه می‌بیند (با آن مونتاژ مسخره و ناشیانه) به هجو کشیده می‌شود، تنها مواردی از این میل به وضوح است. گویی چهره مرد اسرارآمیز در صورت رنه عمداً بیرون می‌زند تا با این ناشیگری خود را به هجو بکشد. پیت نیز در دیدن ناکام است. حتی در نمایی که از بالای چراغی که شایرک‌ها در آن‌اند گرفته شده، تصویر خودش هم تار می‌شود. آن‌جا که در خانه اندی به عکس رنه و آلیس در کنار هم می‌نگرد، شدت وضوح (که به توهم می‌انجامد) خون از دماغ‌اش جاری می‌کند. آلیس می‌گوید «این منم» و همین توهم را بیش‌تر می‌کند. یک مثال بودریاری: اشیاء در آینه نزدیک‌تر از آن چیزی هستند که به نظر می‌رسند[۴]. جمله معروف آینه‌بغل اتومبیل‌ها، که مثال زیرکانه‌ای برای وانمایی است. نزدیک‌تر از آن چیزی که فکرش را می‌کنی. اما قوانین رانندگی اجازه نمی‌دهند سر برگردانی و فاصله واقعی را ببینی. باید با فاصله‌بندی آینه (که نزدیک‌تر از آن چیزی است که فکرش را می‌کنی) خود را تطبیق دهی. قانون در حکم امری هایپررئال عمل می‌کند. نزدیک‌بینی پیت را حذف فاصله درمان نمی‌کند. دوری زن از او به خاطر فاصله نیست. زن در نزدیکی ناممکن اوست. در «پایان نگاه» است. و طبیعتاً عکس چیزی را بازنمایی نمی‌کند. تکی‌شدن عکس و عدم حضور آلیس در آن‌ها همان‌قدر طبیعی جلوه می‌کند که تنها بودن فرد در بارسوم تماشای فیلم.

بزرگ‌راه گم‌شده اغلب از زاویه دید منفعل مردانه به تصویر کشیده می‌شود. شاید این یکی از ترفندهایی است که لینچ با آن زن را وادار به سخن می‌کند، اما در جهان مردانه خود زن، زنی که زنانگی‌اش در مردانگی‌اش آزاد می‌شود و منطق غیرخطی فیلم استعاره‌ای از منطق غیرخطی زنانگی است. این غیرخطی بودن بر اساس فرمولاسیون زبان مردانه فریب می‌دهد که زن هم می‌تواند سخن بگوید.

بر کوکتل نانسی از بزرگ‌راه گم‌شده و کتاب ژیژک تنها می‌توان حاشیه‌ای نگاشت که محصول عشق به عامیانگی باشد.

همچون نوار ضبط شده خنده در حاشیه برنامه‌های کمدی که می‌گوید «این‌جا باید بخندی» و ژیژک با نفرت از آن لذت می‌برد. □

۱. اسلاووی ژیژک، هنر امر متعالی مبتذل، ترجمه مازیار اسلامی، نشر نی، ۱۳۸۲.

۲. این عبارت براساس مقاله زیر نقل شده است: میشل فوکو، مؤلف چیست؟ در: سرگشتگی نشانه‌ها، ترجمه افشین جهاندیده (کتاب به گزینش و ویرایش مانی حقیقی)، نشر مرکز.

۳. به عنوان شاید هجویه قیاس کنید با: چه‌طور نوار موبیوس بسازیم؟ در مقاله «برند هرز و کنرات» در فصل‌نامه فارابی، شماره ۵۷.

۴. تأویلی از اندیشه پاز در مقاله دیالکتیک انزوا، ترجمه احمد میرعلایی، درباره ادبیات، کتاب زمان.

۵. نقل به مضمون از پاورقی صفحه ۲۹۷ کتاب سخن عاشق، رولان بارت، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز.

۶. این عبارت در پیشانی‌نوشت کتاب «امریکا»ی بودریار آمده: امریکا، ژان بودریار، ترجمه عرفان ثابتی، نشر ققنوس.

سینمای ملی آلمان

بخش نخست

The Emergence of National Cinemas

● مجید داودی Davoody1980@yahoo.com

در مورد شکل‌گیری
سینمای ملی آلمان
در بخش نخست مجموعه سینماهای
ملی سخن گفتیم همین‌طور در مورد نحوه
شکل‌گیری نظام استودیوی سینمای آلمان تأثیر
آن بر سینمای امریکا و نقش جنگ در فرایند شکل‌گیری
این سینما. بحث دقیق‌تر در مورد سینمای ملی آلمان را
با پرداختن به وقایع دوران شکل‌گیری این سینما آغاز می‌کنیم

دوران شکل‌گیری

The Formative age

تجربه‌های آغازین Ottmar Anschut's .John D.Issac .Edward Mvybridge گرچه تجربه‌های موفقی بشمار نمی‌آمد اما آتش علاقه به استفاده از امکانات را در آلمان شعله‌ور ساخت. برای مثال مکس و امیل Skladownsky در اول نوامبر ۱۸۹۵ با یک ماه فاصله از لومیرها در برلین به نمایش عمومی فیلم پرداختند.

Oskar Meester یکی از پیشگامان صنعت سینما در آلمان بود. پس از آشناشدن با فعالیت‌های انشوتز، لومیرها و ادیسون، میستر یک پروژکتور اختراع کرد که در نوع خود از دستگاه لومیرها، پیشرفته‌تر بود. او در سال ۱۸۹۷ اولین مجله سینمایی را منتشر کرد (در قالب کاتالوگ دستگاهی که اختراع کرده بود) و در آن درک خود از پتانسیل‌های سینمایی را توضیح داد:

«به وسیله سینما می‌توان وقایع تاریخی را همان‌طور که رخ داده‌اند مستند نمود و می‌توان آن را در اختیار نسل‌های آینده قرار داد».

در آثار میستر می‌توان اولین نمونه کلوزآپ‌ها، افکت‌های انیمیشن و استفاده از حرکات تندشده fast motion را مشاهده کرد.

در آلمان Lichfspiel theater دستگاهی که برای نمایش عمومی فیلم طراحی شده بود، جای Kintoppsها را گرفت. قیصر آلمان به سینما علاقه‌مند بود و شخصاً از چنین ابداعاتی حمایت می‌کرد. او در دربار خود یک فیلمبردار مخصوص داشت که از مراسم مهم فیلمبرداری می‌کرد و سپس در مناسبات خاص آن‌ها را به نمایش درمی‌آورد. برای اولین‌بار در تاریخ یک حکمران آلمانی درک کرد که فیلم می‌تواند وسیله بسیار کارا در تبلیغات و جهت‌دهی به اذهان عمومی باشد.

مردم آلمان چنان از تماشای فیلم لذت می‌بردند که کمپانی‌هایی در آلمان تأسیس شد تا از کشورهای انگلیس، ایتالیا، امریکا و فرانسه و دانمارک فیلم وارد کند.

اولین فیلمی که به‌طور جدی در آلمان مورد توجه قرار گرفت فیلم Der Andre (دیگری) ساخته Max Mach در سال ۱۹۱۳ بود که بر پایه نمایشنامه‌ای از Paul Lindau ساخته شده بود. و اولین فیلمی است که اصطلاح Autorenfilme (فیلم فیلمساز مؤلف) در مورد آن صدق می‌کند.

از همان سال ۱۹۱۳ آلمان‌ها کم‌کم سینما را به عنوان هنر پذیرفتند. چنین مباحثی در مورد مثلاً فیلم‌های Paul Wegner از جمله Der Student von Prag (دانشجوی پراگ) شکل گرفت.

در حالی‌که بسیاری از متفکران رسانه جدید را حقیر می‌شمردند، برخی دیگر به پتانسیل آموزشی آن توجه نشان دادند. در سال ۱۹۱۳ در آلمان یک سازمان مطالعات سینمایی افتتاح شد تا ساخت فیلم‌های علمی، آموزشی را ترغیب کند. به این امید که استانداردهای ساخت فیلم‌های معمولی را ارتقاء دهد. این سازمان کم‌کم این قدرت را یافت تا برای فیلم‌هایی که سودی از ساختشان حاصل نمی‌شود، مجوز ندهد. یکی از اولین نمونه‌های فیلم‌های آموزشی Lehre film، فیلمی بود که در سال ۱۹۱۴ در ارکسترهال برلین به نمایش درآمد، هنگامی که نوازندگان مشغول اجرای کارمن بودند، تصاویری از نحوه فعالیت‌های رهبر ارکستر در سالن به نمایش درمی‌آمد. اهمیت Lehre film در سال‌های جنگ اول بیش‌تر شد. از این فیلم‌ها برای انتقال اخبار و آموزش ارتش استفاده می‌کردند. از Lehre film ژانرهای متعدد سینمایی مشتق شد از جمله werkfilm یا فیلم‌های صنعتی و Wissenshaft film یا فیلم‌های علمی، مثلاً از جراحی در اتاق عمل. Lehr film به بسیاری نوید بخش دانش را می‌داد.

گزارش سینمای ملی آلمان را در بخش‌های زیر ادامه خواهیم داد:

جمهوری وایمر: دوران طلایی سینمای آلمان

سینمای رایش سوم

فیلم‌های پس از جنگ جهانی دوم

وظهور سینمای نوی آلمان □