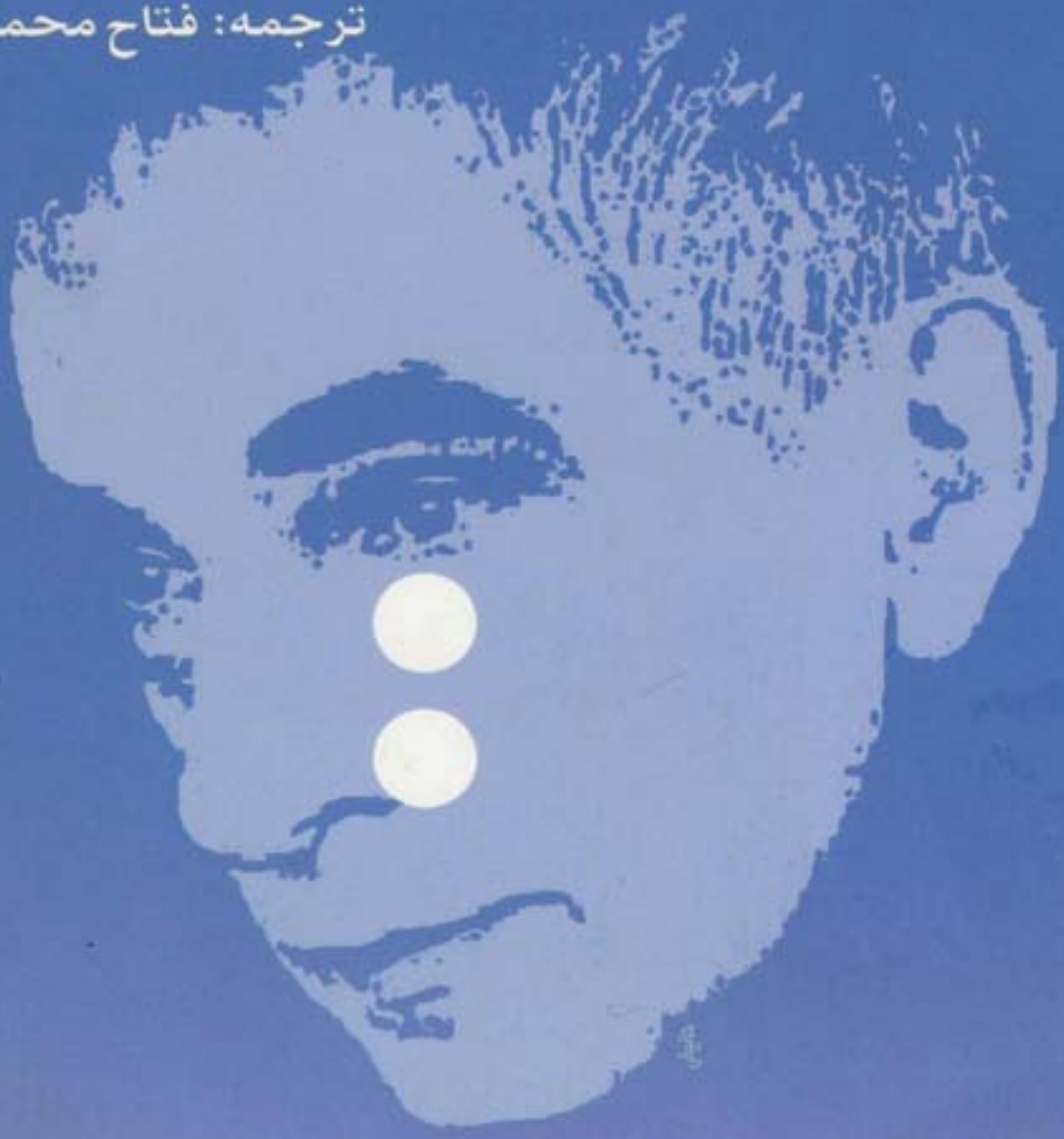
نشر هزاره‌ی سوم

وحشت از اشک‌های واقعی

کریستف کیسلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه

اسلاوی ژیژک

ترجمه: فتاح محمدی



وحشت از اشک‌های واقعی

کریستف کیسلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه

اسلاوُی ژیژک

ترجمه:

فتّاح محمّدی

نشر هزاره‌ی سوم

نشر هزاره‌ی سوم

وحشت از اشک‌های واقعی ■ نویسنده: **اسلاوی ژیژک**
■ ترجمه: **فتاح محمّدی** ■ طراح جلد: **ابراهیم حقیقی**
■ مدیر هنری: **مریم هراتی** ■ لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
سازمان چاپ و انتشارات ■ ناظر چاپ: **محمد حیدرزاده**
■ شمارگان: **۱۵۰۰ نسخه** ■ چاپ اول: **۱۳۸۸**

نشانی: زنجان، غرب شهرک کارمندان ، خیابان هفتم، قطعه‌ی ٤٥٧٨
تلفن: ٤٢٦٢٤٣١ (٠٢٤١) فکس: ٤٢٤٦٧٣٧ (٠٢٤١)

ژیژک، اسلاوی، ۱۹٤۹ ــ م. Zizek, Slavoj

وحشت از اشک‌های واقعی؛ کریستف کیسلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه / اسلاوی ژیژک؛ ترجمه فتاح محمدی. ــ زنجان. هزاره‌ی سوم، ۱۳۸۸ .
۳۱۹ ص.: مصور.

ISBN: 978-964-96985-0-2

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.

عنوان اصلی: The fright of real tears: Krzyssztof Kieslowki between theory and psot-theory , 2001.

۱. نقد و تفسیر -- ۲. نقد سینمایی-. کیسلوفسکی، کریستف ۱۹٤۱-۱۹۹٦م. Kieslowski, Krzysztof الف. محمدی، فتّاح، ۱۳۳۲ ـ ، مترجم. ب. عنوان.

PN۱۹۹۸٫۳/ک۹۷ ژ ۹ ۷۹۱/٤۳۰۳۳۳۰۹۲

۱۳۸۵

کتابخانه ملی ۸۵-۳٤٥٤۹ م

فهرست

پیشگفتار ۵
مقدمه: قضیه‌ی عجیب و باورنکردنی لاکانی‌های نایاب ۹

بخش اول ــ امر کلی: بار دیگر دوخت ۲۳
۱- کلیت و استثنای آن ۲۵
۲- بازگشت به دوخت ۵۳
۳- میان بُر ۸۹

بخش دوم ـ امر جزئی: سینتوم، همه جا سینتوم ۱۱۱
٤- «حالا گلیسیرین در مشت من است!» ۱۱۳
۵ - بدو، وبتک، بدو ۱۲۵
٦- بچه‌های یک خدای کهتر ۱٤۷

بخش سوم ـ امر فردی: LA CRIMAE RERUM ۱۷۱
۷- فرامین جابه‌جا شده ۱۷۳
شبکه ۱۸٦
زندگی با دروغ ۱۹۲
پدر لب فرو بسته ۱۹۸
۸- انتخاب‌های بهتر ۲۱۱
۹- شادی هم اشک‌های خود را دارد ۲۳۹
یادداشت‌ها ۲۷۹
فهرست تصاویر ۳۰۹
نمایه ۳۱۱

پیشگفتار

کتاب حاضر از روی مجموعه‌ای از درس‌گفتارهایی برآمده است که اسلاوی ژیژک در تابستان ۱۹۹۸در نشنال فیلم تی‌یه‌تر لندن ارائه کرد. هدف و منظور من از دعوت به ارائه‌ی این درس‌گفتارها کاملاً خاص بود. از اسلاوی خواستم تا روی ضعف‌ها و تنگ‌نظری‌های عرصه‌های مربوط به مطالعات فیلم، به‌صورتی که در دانشگاه‌ها در طی بیش از دو دهه‌ی گذشته تحول یافته بودند، انگشت بگذارد. قرار بود این درس‌گفتارها شاخص نقطه‌ی پایانی برای دوره‌ای از کاری باشد که در آن موسسه‌ی فیلم بریتانیا (BFI) در تمام سطوح، از دبستان تا دانشگاه، کوشیده بود تا مطالعات مربوط به تصویر متحرک را در مرکز برنامه‌ی آموزشی سنتی‌ای قرار دهد که رونقی تازه یافته و تجدیدنظرهایی را از سر گذرانده بود. هدف ویلف استیونسن نیز، که در آن زمان به تازگی به مدیریت BFI منصوب شده بود، از تأسیس یک بخش پژوهشی و دعوت از من برای سرپرستی آن همین بود.*

---

* مهم‌ترین عنصر این کار طرحی تحقیقاتی در باره‌ی سواد [بصری] و رسانه‌ها بود که با همکاری کینگز کالجِ لندن انجام می‌گرفت. مؤسسه‌ی فیلم بریتانیا با پیروزی حزب کارگر در انتخابات ۱۹۹۷ طرح پیشین را کنار نهاد و آن را در «قالب جدید» ارائه کرد. همچنین طرح مُستر که توسط لورا مالوی و لاندن کانسرتیوم ←

بیشتر اقداماتی که به دنبال آن انجام گرفت محصول سال‌ها طرح‌ریزی و تدارک بود. با این‌حال، من به این نتیجه رسیدم که راهی سریع‌تر برای شروع این فرآیند، یعنی بازگرداندن اندیشه‌ورزی درباره‌ی سینما به جریان اصلی روشنفکری، وجود دارد، و این راه عبارت بود از دعوت از شماری از متفکرانی که فیلم دغدغه اصلی‌شان را تشکیل می‌داد اما به‌صورت تخصصی در پروژه‌های سینمایی کار نمی‌کردند؛ متفکرانی که از نزدیک دستی در شکل امروزین فرهنگ ما داشتند، شکلی که در آن سرِ هر پیچی با تصویری رویاروی می‌شویم، منتها در پیچیده‌ترین ترکیبات‌اش. کرنل وست نخستین مدعو بود و به دنبال او جان برگر، فردریک جیمسن، مارینا وارنر، و بل هوکز از راه رسیدند. در هریک از این موارد دلیل دعوت از افراد این بود که می‌خواستیم کسی به مؤسسه راه یابد که عشقی پرشور به فیلم دارد اما آن را در متن وسیع‌ترین زمینه‌ی فکری و فرهنگی ممکن جای می‌دهد. ژیژک کامل‌ترین سخنران برای این مجموعه بود چون نزدیک‌ترین تماس حرفه‌ای را با پژوهش‌های سینمایی دانشگاهی داشت و از این‌رو می‌توانستم از او بخواهم که مستقیماً روی مسائل مربوط به محدودیت و سترونی رشته‌ی دانشگاهی که یک نسل پیش امیدهای بسیاری برانگیخته بود انگشت بگذارد.

اگرچه ایجاد یک رشته‌ی جداگانه برای مطالعات فیلم انجام کار تاریخی حیاتی و مهم را ممکن ساخته است، خود نظریه‌ی فیلم در خانه‌ی دانشگاهی جدیدش بخش عمده‌ی جذابیت خود را از دست داده است. این خود ژیژک بود که در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ نشان داد که، در سینما، می‌توان به جای

اداره می‌شد، و طرحی بود برای تدریس در دوره‌ی Ph.D و مؤسسه را با تیت گالری، انجمن معماران و کالج برکبک مرتبط می‌کرد، کنار نهاده شد. هرچند همه‌ی این گام‌های آغازین در شکل‌های متفاوت ادامه دارند،اما دیگر نقش اساسی در کار مؤسسه ندارند. این احتمالاً هدف مشی ضد روشنفکرانه‌ی حزب کارگر بود. گزارش کلی وضعیتی که شاهد قطع همکاری بسیاری از اعضای با سابقه‌ی گروه آموزشی، از جمله خود من، با مؤسسه بود در مجله‌ی *اسکرین* آمده است:

Colin Mac Cabe', *Screen* vol. 41, no. 1, Spring 2000, 51-

ناخنک‌زدن‌های سخیف به نظریه‌ی فیلم یا مخالفت احمقانه با آن، آن را به‌طور واقعی متحول کرد. ژیژک متفکری است که عمیقاً می‌فهمد نظریه‌ی فیلم فرانسوی دهه‌ی ۱۹۶۰ را نمی‌توان بیرون از زمینه‌ی فکری سنت فلسفی آلمان و، مهم‌تر از همه، هگل و هایدگر، فهمید. خود او متفکری است که به طور طبیعی در آن جریان های گسترده‌ی تفکر اروپایی جای دارد که توصیف پارادکسیکال لاکان از سوبژکتیویته از دل آن‌ها سر برآورد. به علاوه، ژیژک کاملاً مستغرق در سینماست ــ کسی که فیلم‌ها را نه ساختارهایی که می‌توانند این یا آن مدعای نظری را به ظهور برسانند، بلکه فرم‌های زنده‌ی تأثیرگذاری می‌داند که خود ساختارهای میل و فقدان را، که روان‌کاوی با زبانی نه‌چندان روشن بیان می‌کند، به‌طور آشکار توضیح می‌دهند. اهمیتی که ژیژک به فیلم به مثابه‌ی متن قائل است به طرزی هوشمندانه در عنوان یکی از معروف‌ترین آثار او فشرده شده است. ***همه‌ی آنچه همواره می‌خواستید درباره‌ی لاکان بدانید (اما می‌ترسیدید از هیچکاک بپرسید.)***

دادن تصویر کاملی از گستره‌ی افکار و نوشته‌های ژیژک خود فرصتی در حجم یک کتاب می‌خواهد، اما برای ارائه‌ی توصیفی از پیش‌زمینه‌ی اولیه‌ی این کتاب نمی‌توانم اشاره‌ای به تجربه‌ی بی‌نظیر حضورم در جلسه‌ی سخنرانی ژیژک نکنم. زمانی‌که به‌عنوان یک پژوهشگر جوان مشغول تحقیق در پیوریتانیزم دوران جنگ داخلی بودم، هرگز به‌طور کامل نفهمیدم که یک جماعت نمازگزار چگونه می‌تواند چنان مجذوب موعظه‌ی سه‌ساعته‌ی یک پیوریتن ربانی شود که، در پایان، از کشیش تمنا کند همچنان به وعظ ادامه دهد. حضور در محضر ژیژک درک این واکنش را آسان می‌کند. هرگز کسی را ندیده‌ام که با چنین وضوحی مجذوب حرکت فکر شود، چنین عزم جزمی داشته باشد برای پی‌گیری منطق هر مفهوم یا متن تا فرجام تلخ یا شیرین آن، و برای به همراهِ خود کشیدنِ مخاطبان خویش تا آن فرجام.

آثار ژیژک ــ و این کتاب همان اندازه خوب و بلندپروازانه است که بقیه‌ی کارهایی که او انجام داده است ــ می‌توانند به‌عنوان سرمشقی برای

پروژه‌های احیای مطالعات سینمایی از طریق تقویت بلندپروازی نظری آن به‌حساب آیند. آن دسته از نان به نرخ‌روز خورهایی که در صدد تبرا جستن از مارکس و فروید، تقلید مشمئزکننده از مهمل نخ نماشده‌ی «راه سوم»، هستند جز سرخوردگی عمیق از این کتاب نصیب نخواهند برد. این کتاب به یکی از مهم‌ترین مباحث روشنفکری امروز ــ بحث مربوط به «مابعدِ نظریه» و شناخت‌گرایی[1] ــ می‌پردازد، اما برای این کار هرگز پرسش‌های مربوط به مبارزه و ناخودآگاه طبقاتی را وا نمی‌نهد. درگیری ژیژک با مابعد نظریه هم مغلطه‌های آشکار آن را برملا می‌کند هم بی‌هودگیِ پنهانی‌تر آن را. او سپس، از طریق بررسی مو به موی فیلم‌های کیسلوفسکی، بدیل خیره‌کننده‌ای ارائه می‌کند که نه خاص بودگی تک‌تک متن‌ها را قربانی می‌کند و نه ظرافت‌های استدلال فلسفی کلی را. ***وحشت از اشک‌های واقعی***، همچون همه‌آثار او، جَدَل و موشکافی، طنز و بصیرت عمیق، را به هم می‌آمیزد. نشان می‌دهد که هیچ تحلیل اساسی از فیلم که بنیان نظری نداشته باشد نمی‌تواند وجود داشته باشد ــ در عین‌حال نشان می‌دهد که نظریه باید خود را همواره در پرتو یک عشق واقعی به سینما زنده نگه دارد.

کالین مک کیب

استاد زبان انگلیسی، دانشگاه‌های پیتسبورگ و اگزتر

رئیس بخش پژوهش، مؤسسه‌ی فیلم بریتانیا، ۱۹۸۹ – ۱۹۹۸

1 . cognitivism

مقدمه

قضیه‌ی عجیب و باورنکردنی لاکانی‌های نایاب

اگر این کتاب بیست و پنج سال پیش یعنی در دوران اوج «مارکسیزم ساختارگرا» چاپ شده بود، بی‌تردید این عنوان بر آن نهاده می‌شد: «در باره‌ی مبارزه‌ی طبقاتی در سینما».

اجازه بدهید با اشاره به یک امر واضح آغاز کنم، چیزی که در فرانسه une verite de la palice می‌نامند: اگر بخواهیم به زبان مائوئیستی سخن بگوئیم، تضاد اصلی مطالعات سینمایی امروز تضاد بین رویکرد واسازانه / فمینیستی / پسامارکسیستی / روان‌کاوانه / نقد اجتماعی / مطالعات فرهنگی و غیره که رقیبان‌اش نام مستعار «نظریه» بر آن نهاده‌اند (که البته هیچ ربطی به یک عرصه‌ی یکپارچه و منسجم ندارد ـــ زنجیره‌ی فوق‌الذکر بیشتر مجموعه‌ای از «شباهت‌های خانوادگی» ویتگنشتاینی است) و به اصطلاح مابعد نظریه، یعنی همان واکنش شناخت‌گرایانه و / یا تاریخ‌گرا در قبال آن، است. با این حال، در این‌جا فوراً با یک پارادکس مواجه می‌شویم. هرچند اصحاب مابعد نظریه به تفاوت‌های درونی مستتر در عرصه‌ی نظریه (مثلاً بین

رویکرد اولیه‌ی مجله‌ی ***اسکرین*** که روی [مفاهیمی چون] احضار، نگاه خیره، دوخت تأکید می‌کرد، و رویکرد فمینیستیِ بعدی‌اش که بیشتر روی تاریخ و فرهنگ تمرکز دارد) اذعان دارند، اما با وجود این روی یک عنصر لاکانی مشترک در مقام عنصر مرکزی انگشت می‌گذارند. آن‌ها حتی می‌پذیرند که تنها وحدت پروژه‌ی آن‌ها وحدتی منفی، وحدتی استوار بر کنار نهادن روان‌کاوی (لاکانی)، است ــ دیوید بوردول و نوئل کارول، در مقدمه‌ی خود بر کتاب ***مابعد نظریه***، توضیح داده‌اند که «اصل وحدت‌بخش در این کتاب آن است که همه‌ی پژوهش‌های جای‌گرفته در کتاب گواهی هستند بر امکان وجود دانشی که متکی بر چارچوب روان‌کاوانه‌ی حاکم بر محافل دانشگاهیِ فیلم نیست.[۱]» اما این لاکانی‌ها چه کسانی هستند؟ اصحاب مابعد نظریه معمولاً تأکید می‌کنند که نویسندگان نظریه به چیزهای موهومی چون نگاه خیره (Gaze با G بزرگ) ارجاع می‌دهند، چیزهایی که ربطی به هیچ‌یک از حقایق یا فاکت‌های تجربی و قابل مشاهده (مثل تماشاگران واقعی سینما و رفتارشان) ندارند ــ عنوان یکی از مقاله‌های کتاب ***مابعدنظریه*** در واقع عنوانی شرلوک هلمزی است: «نظریه‌یِ روان‌کاوانه‌ی فیلم و مسئله‌ی بیننده‌ی نایاب[۲]». به همین سیاق، من می‌خواهم ادعا کنم که، در عرصه‌ی فراگیری که اصحاب ما بعد نظریه عرصه‌ی نظریه می‌نامند، ما با «قضیه‌ی لاکانی‌های نایاب» سروکار داریم که کم‌تر از [قضیه‌ی شرلوک هلمز] اسرارآمیز نیست. به استثنای جوآن کوپجک، خودم و برخی از همکاران اسلوونیایی‌ام، به شخصه هیچ نظریه‌پرداز سینمایی سراغ ندارم که عملاً لاکان را به‌عنوان پس‌زمینه‌ی بنیادین خود پذیرفته باشد. نویسندگانی که معمولاً از آنان با عنوان نویسندگان لاکانی یاد می‌شود (از لورا مالوی تا کایا سیلورمن) اصولاً با لاکان «سر جنگ دارند»: برخی مفاهیم لاکانی را به‌عنوان بهترین توصیف از جهان سلطه‌ی پدرسالارانه به خدمت می‌گیرند، در عین‌حال تأکید می‌کنند که

لاکان همواره همان فالوس ـ کلام‌مداری[1] است که این جهان را به مثابه‌ی تنها چارچوب قابل تصور از هستی اجتماعی ـ نمادین ما به‌طور دربست می‌پذیرد. از این‌رو من، به‌عنوان یک پیرو لاکان، ظاهراً در یک تنگنای ناخواسته گرفتار شده‌ام. می‌شود گفت که من، خلع ید شده از آنچه هرگز نداشته‌ام، مسئول چیزی هستم که دیگران به‌عنوان نظریه‌ی فیلم لاکانی پدید آورده‌اند. البته پاسخ من در برابر آن این است: چه‌طور است در نهایت فرصتی به خود لاکان بدهیم؟ پس، اگر بخواهیم همچنان آن موضع مائوئیستی را ادامه دهیم، قصد من مشخص کردن تقابل بین ارجاع دوپهلو به لاکان که در مطالعات سینمایی از موضع مسلط برخوردار است و کسانی است که لاکان را به مثابه‌ی دومین تضاد، تضاد آشتی‌پذیر مطالعات سینمایی، کاملاً تأیید می‌کنند، تضادی که قرار است از طریق مباحثه و انتقاد از خود حل شود.

دومین توضیح واضحات من این است که این کشمکش‌ها خبر از یک بحران فراگیر و دامنه‌دار در مطالعات فرهنگی می‌دهند. آنچه در پس‌زمینه سایه‌ی سنگین خود را به رخ می‌کشد مجموعه‌ی کاملی از معضلات است، از معضلات کاملاً معرفت‌شناختی تا معضلات سیاسی ـ ایدئولوژیک: آیا مطالعات فرهنگی ابزاری کارآمد برای مقابله با سرمایه‌داری جهانی در اختیار ما می‌گذارد، یا صرفاً نمود غایی منطق فرهنگی آن است؟ آیا دانشوران شناخت‌گرا و دیگر نمایندگان به اصطلاح «فرهنگ سوم» موفق خواهند شد در مقام سرمشق نوینی از «روشنفکران مردمی» جای منتقدان فرهنگی را بگیرند؟ به‌عبارت دیگر، تعارض بین نظریه و مابعد نظریه مورد خاصی از مبارزه‌ی جهانی بر سر هژمونی فکری و ابراز وجود بین حامیان مطالعات فرهنگی پست‌مدرن / واساز از یک سو، و شناخت‌گرایان و اشاعه‌دهندگان علوم سخت از سوی دیگر، است، مبارزه‌ای که نخست از طریق به اصطلاح

---

1 . Phallogcentrist

ماجرای [پُل] دومان (که در آن رقبا در تلاش بودند تا گرایشات غیرعقلانی صدر فاشیستیِ مستتر در واسازی را به اثبات برسانند) و سپس از طریق ماجرای مربوط به آلن سوکال و مجله‌ی *social text* توجه جمعیت کثیری را به خود جلب کرد.

این‌گونه «ماجراها» یا «رسوایی‌ها» را باید بسیار جدی‌تر از آنچه معمول است گرفت ــ آن‌ها بخشی از یک سنت طولانی و با خود فلسفه از یک گوهرند ــ آیا سقراط سبب‌ساز رسوایی‌ای نشد که دامن همه‌ی شهروندان ــ مرد، بالغ، آزاد ــ را گرفت؟ آیا این رسوایی دلیل محکوم شدن او به مرگ نبود؟ در میان رسوایی‌های بعدی می‌توان دست کم به ***Atheismusstreit*** [اتهامِ بی‌دینی] در ***وایمار*** به سال ۱۸۰۲ اشاره کرد که در آن فیخته، ایده‌آلیست آلمانی، به دلیل آموزه‌ی اخلاقی خود ناگزیر شد از شغل خود استعفا دهد، آموزه‌ای که خدا را با نظم اخلاقی آرمانی استوار بر آزادی و خودآئینی‌ای که بشریت می‌بایست در جهت رسیدن به آن تلاش می‌کرد یکی می‌دانست (گوته، این مرد همیشه سر به‌راه، پادرمیانی کرد، به فیخته التماس کرد که دست از لجاجت بردارد، و سپس دست‌های خود را به نشانه‌ی نومیدی از رفتار خیره‌سرانه‌ی او بلند کرد). بنابراین، وقتی فیلسوفی در شهر، در میان جماعت خود، رسوایی‌ای به بار می‌آورد، باید مراقب باشیم که آن را فوراً به‌عنوان ماجرای مبتذلی که اصلاً و ابداً ربطی به حقیقت ذاتی فلسفه‌ورزی تمام‌عیار ندارد محکوم نکنیم ـ گویی فیلسوف قرار است تنها در حالت متفکر رودن[1] بنشیند (متفکری که، اگر می‌خواستیم مجسمه را با شیوه‌ی پست‌مدرن کامل کنیم، بدون شک باید توالتی هم برای‌اش درست می‌کردیم که روی آن بنشیند). مسئله جدی‌تر از این‌هاست: اگر بخواهیم به زبان هگلی سخن بگوییم، یک رسوایی کاملاً فلسفی وقتی به ظهور می‌رسد که فلسفه‌ای خودِ گوهر هستی جمعی را عملاً مشوّش می‌کند، یعنی آنچه را

---

۱ ـ اشاره به مجسمه‌ی «متفکر»، اثر آگوست رودن، مجسمه‌ساز فرانسوی.

که لاکان «دیگری بزرگ» می‌نامید، یا همان مجموعه‌ی پنهانی مشترک از باورها و هنجارهایی که کنش و واکنش ما را تنظیم می‌کنند.

ترفند «رسوایی‌ها» عمدتاً این نیست که این‌ها رویدادهای عمومی سخیفی‌اند، بلکه بیشتر این است که جنبه‌ی حقیقی تضاد را ***جابه‌جا*** می‌کنند. مثلاً، دو «رسوایی علمی» بزرگ دو قرن گذشته را در نظر بگیریم: داروین و فروید. «رسوایی» کشف داروین این تصور نیست که انسان، از طریق فرآیند طبیعی تکامل، از دل سلسله‌ی حیوانی سربرآورد؛ برعکس، این رسوایی در آن تصور مرموزتر جای دارد که می‌گوید تکامل نه یک حرکت پیشرونده‌ی تدریجی، بلکه عبارت است از ظهور کاملاً تصادفی و غیرضروری گونه‌های جدید بدون هیچ مقیاس عینی‌ای که با استفاده از آن بتوان آن گونه‌ها را به‌ترتیب اولویت و اهمیت مرتب کرد. به همین‌سان، آنچه در انقلاب فرویدی واقعاً رسوایی برانگیز است تأکید بر نقش مرکزی سکسوالیته یا تمایل جنسی در زندگی انسان نیست بلکه برعکس، تأکید بر این است که سکسوالیته‌ی انسانی، به‌عنوان نقطه‌ی مقابل جفت‌گیری حیوانی، به لحاظ ساختاری از خصلتی ***مازادین و / یا شکست‌خورده*** برخوردار است.

و این، بیش از همیشه، در مورد جدیدترین رسوایی «فلسفی»، به اصطلاح ماجرای اسلوتردایک، که در سال ۱۹۹۹ در آلمان به‌پا شد، صادق است، آن هم وقتی که پیتر اسلوتردایک، نویسنده‌ای که بیست سال پیش با کتاب نقد ***خِرد کلبی‌مشرب*** مشهور شده بود، از سوی شمار کثیری از رسانه‌های لیبرال متهم شد که دستور کار نازی‌ها در مورد تولید ژنتیکی برای پدید آوردن یک نژاد برتر را در شکل و شمایلی امروزین تبلیغ می‌کند. صرف‌نظر از هر قضاوتی که درباره‌ی اسلوتردایک داریم، ماهیت آنچه او عملاً انجام داد حاکی از ناتوانی موضع اخلاقی چپ لیبرال (که بهترین تجسم خود را در اخلاقیات هابرماس در خصوص کنش ارتباطی می‌یابد) برای مقابله با چالش‌های جدیدی است که دیجیتالی شدن زندگی روزمره‌ی ما و چشم‌انداز دخالت‌های بیوژنتیک در «جوهر» فرد انسانی در برابرمان قرار داده

است. در نهایت، کل آنچه این موضع سنتی می‌تواند پیشنهاد کند واریاسیون‌هایی هستند روی موتیف خطوط قرمزی که نباید از آن‌ها گذشت (در توافق تام و تمام با واکنش کلیسای کاتولیک): ما تا کجا می‌توانیم پیش برویم؟ در کجا باید توقف کرد؟ خلاصه این‌که، این دیدگاه واکنشی و دفاعی است: مفهوم به ارث رسیده‌ی «انسانیت» را می‌پذیرد، و سپس در ادامه این پرسش را پیش می‌کشد: چه مرزها و محدودیت‌هایی را باید بر تکنولوژی‌های جدید وضع کنیم تا ذات «انسانیت» به‌خطر نیفتد؟ پرسش واقعی که باید پرسیده شود دقیقاً عکس این است: تکنولوژی‌های جدید چگونه ما را وا می‌دارند تا خود همین مفهوم به ارث رسیده‌ی پذیرفته شده درباره‌ی «انسانیت» را از نو تعریف کنیم؟ آیا کسی که ژنوم‌اش در معرض دستکاری تکنولوژیک قرار گرفته هنوز کاملاً «انسان» است و، اگر پاسخ مثبت است، آزادی او استوار بر چیست؟ بدین‌ترتیب، باز هم پایگاه واقعی رسوایی، که عبارت است از نیاز به تجدیدنظر درباره‌ی خود آن تصوری که می‌گوید انسان چیست، جابه‌جا شده است.

و ، در سطحی دیگر، همین گفته در مورد به اصطلاح ماجرای آلن سوکال و مجله‌ی *Social Text* صادق است. این رسوایی پای چه چیزی را به میان می‌کشید؟ وقتی آشکار شد که مقاله‌ی آلن سوکال برای *Social Text* یک مضحکه[1] بوده است، نخستین فکری که از ذهن من گذشت این بود: آیا برای یک فرد پیرو لاکان نوشتن یک مضحکه‌ی وارونه حتی از این هم ساده‌تر نمی‌تواند باشد، یعنی او نمی‌تواند، با تقلید از نقد علمی استانداردِ مبتنی بر شعور متعارف، متن متقاعدکننده‌ای در ردّ آرای واسازان پست‌مدرن بنویسد. سپس، بعد از خواندن کتاب ***روشنفکران شیاد*** (۳) که آلن سوکال همراه با ژان برچمون نوشته بود، و در آن آن‌ها انتقاد «جدّی» مفصلی عرضه کرده بودند از نحوه‌ی ارجاع نویسندگان «پست مدرن» انتخاب

1 . Parody

شده (از لاکان تا بودریار) به علوم «سخت»، به‌خصوص ریاضیات و فیزیک، ناگهان به ذهن‌ام رسید که این کتاب، هرچند قرار بود از سوی نویسندگان‌اش جدی گرفته شده باشد، نقداً چیزی جز مضحکه نیست (آیا توصیفی که از رقبا به دست می‌دهد قاعدتاً به نسخه‌ی کاریکاتوری شده‌ای از آنچه نظریه‌ی پست‌مدرن می‌نامند منجر نمی‌شود؟) و همین حکم در مورد شمار کثیری از حمله‌های اصحاب مابعد نظریه نیز صادق است: آیا آنچه آن‌ها به‌عنوان نظریه توصیف می‌کنند، یا به نظریه نسبت می‌دهند، کاریکاتوری از لاکان، آلترسو و همگنان‌شان نیست، کاریکاتوری که از فرط سادگی مضحک شده باشد؟ آیا می‌توان توصیفی را که نوئل کارول از نظریه‌پردازان نگاه خیره به دست می‌دهد واقعاً جدی گرفت؟ با وجود این، دقیقاً به همین دلیل، مابعد نظریه نقشی مثبت برای نظریه‌پردازان ایفا می‌کند: نظریه اغلب رو به انحطاط رفته سر از زبان زرگری درمی‌آورد. از این‌رو، آنچه ما بعد نظریه از رهگذر توصیف یک نظریه به ما می‌دهد صرفاً یک کژفهمی یا تعبیر غلط نیست. ما را با نوع خاصی از ایدئولوژی «پست‌مدرن» استوار بر واسازی مواجه می‌سازد که خودِ نظریه را همچون سایه‌ی نازدودنیِ آن همراهی می‌کند. مابعد نظریه، با این کار، ما را وا می‌دارد تا به طور دقیق مشخص کنیم که در کجا ایستاده‌ایم، و ــ به شیوه‌ای که بدون شرمندگی افلاطونی است ــ خط فارقی بکشیم بین خود نظریه [همان ایده یا مثل افلاطونی] و تقلید یا محاکات آن که در قالب زبان زرگری تجسم یافته است.

در ۲۶ ژانویه‌ی ۱۹۹۹، کاردینال مدینا استیوز به نمایندگی از سوی واتیکان نسخه‌ی جدید کتاب ***راهنمای کلیسای کاتولیک در باب جن‌زدگی*** را به افکار عمومی عرضه کرد؛ کتابی با عنوان *De Exorcismis et Supplicationibus quibusdam* (که به زبان لاتین بود، اما بنا بود به‌زودی به زبان‌های امروزی ترجمه شود). جذابیت این کتاب مدیون ارجاع آن به فروید است: کتاب تأکید می‌کند بر لزوم ایجاد تمایز بین حالتی که در آن تسخیر شدن توسط شیطانْ واقعی است (وقتی که قربانی او زبان‌های

ناشناخته را روان و مثل زبان مادری‌اش صحبت می‌کند، قوانین فیزیکی را زیر پا می‌گذارد، و غیره) و پدیده‌هایی که صرفاً نمودهایی هستند از ذهن انسان که دچار تحول بیمارگون شده است ــ و برای تمایز بین این دو می‌توان از روان‌کاوی کمک گرفت. بنابراین وقتی کسی ادعا می‌کند که توسط شیطان تسخیر شده است، نخست باید او را به دست یک روان‌کاو بسپاریم تا ببیند که با یک توهم ذهنی صِرف سروکار داریم یا نه. قید و بند مشابهی که چشم‌انداز روان‌کاوی را محدود می‌کند غالباً در به اصطلاح «روان‌کاوی کاربردی» نیز دست در کار است ــ روان‌کاوی خیلی چیزها، از جمله پس‌زمینه‌ی *روانی* یک اثر هنری، را می‌تواند توضیح دهد، اما ذات و جوهر آن را نه ... این رویکرد نادرست‌ترین رویکرد از میان همه‌ی آن‌هاست، و بدتر از هر انتقاد شدید و غلیظی است که شناخت‌گرایان از روان‌کاوی می‌کنند، انتقادی که دست‌کم این حُسن را دارد که ما را وامی‌دارد تا با پرت‌وپلاگوئی‌های خود رویاروی شویم.

چندماهی پیش از نوشتن این متن، در میزگردی راجع به هنر، از من خواستند درباره‌ی تابلوی نقاشی‌ای که برای نخستین بار در آنجا می‌دیدم سخن بگویم. من **هیچ** چیز درباره‌ی آن نمی‌دانستم، از این‌رو، گرفتار گزاف‌گویی‌هایی از این دست شدم: قاب تابلویی که در برابر ماست قاب حقیقی آن نیست؛ قاب دیگری وجود دارد که نامرئی است و از ساختار نقاشی مستفاد می‌شود، و برداشت ما از این تابلو را قاب می‌گیرد، و این دو قاب روی هم قرار نگرفته‌اند ــ شکافی نامرئی آن‌ها را از هم جدا می‌کند. محتوای اصلی نقاشی در بخش مرئی آن بیان نشده است، بلکه در همین از جا در رفتگی دو قاب، در شکافی که آن‌ها را از هم جدا می‌کند، قرار دارد. آیا ما امروز، در جنون پست‌مدرن، هنوز قادر به تشخیص ردپاهای این شکاف هستیم؟ شاید چیزی بیش از تفسیر یک تابلوی نقاشی به این تشخیص متکی باشد؛ شاید با از دست دادن توانایی برای تشخیص این شکاف سویه‌ی حیاتی انسانیت از دست خواهد رفت ... با کمال تعجب، این

اظهارنظر کوتاه به شدت اثرگذار بود، و بسیاری از شرکت‌کنندگانی که بعد از من سخن گفتند به ساحت بین دو قاب اشاره کردند و آن را تا شأن یک اصطلاح برکشیدند. همین تأثیر گذاشتن مرا غمگین کرد، واقعاً غمگین، آنچه در این‌جا با آن رویاروی شدم نه فقط کارآیی گزاف‌گویی، بلکه دلمردگی بس بسیار ریشه‌ای تری بود که درست در قلب مطالعات فرهنگی امروز جای گرفته است.

اندکی بیش از ۲۰۰ سال پیش، در نقطه‌ی اوج مدرنیته‌ی نخستین، ایمانوئل کانت بزرگترین انقلاب در تاریخ فلسفه را بر تجربه‌ی تکان‌دهنده‌ی به اصطلاح تناقض‌های عقل ناب استوار کرد: در خصوص بنیادی‌ترین پرسش‌های مربوط به هستی ما، خِردورزی ما به ناگزیر در مجموعه‌ای از تناقض‌ها گرفتار می‌آید ــ دو استنتاج متخالف و مانعة الجمع (اراده‌ی آزاد وجود دارد و اراده‌ی آزاد وجود ندارد، و از این قبیل) هر دو می‌توانند اثبات شوند. به باورکانت، چنان‌که همه می‌دانیم، راه بیرون رفتن از این شوک معرفت‌شناختی از عقل عملی می‌گذشت: وقتی من درگیر یک عمل اخلاقی می‌شوم تناقض را عملاً حل می‌کنم و اراده‌ی آزاد خود را به نمایش می‌گذارم.

با این حال امروزه، تجربه مجموعه‌ی جدیدی از تناقض‌ها را در برابرمان قرار می‌دهد. اما این تناقض‌ها قدرت خود برای تکان دادن ما را از دست داده‌اند: دو قطب مخالف به سادگی امکان همزیستی با یکدیگر را پیدا کرده‌اند. در همان دهه‌ی بیست هم، بحران معرفت‌شناختی‌ای که فیزیک کوانتوم به‌بار آورد به‌طور واقعی رفع نشده بود: رویکرد غالب فیزیک کوانتوم امروزین عبارت است از: «کی برای پرسش‌های هستی‌شناختی در مورد واقعیت پدیده‌های مشاهده‌شده تره خُرد می‌کند، مهم این است که فرمول‌های کوانتوم عمل می‌کنند!» و همین حکم در مورد ناخودآگاه فرویدی و دیگر تکان‌ها یا شوک‌های معرفت‌شناختی صادق است: آن‌ها به سادگی پذیرفته شده و بی‌اثر شده‌اند، و داد و ستد مطابق معمول ادامه دارد. مظهر سوژه‌ی

معاصر شاید آن برنامه‌نویس کامپیوتری اهل هند باشد که، در طول روز، سر در کار خویش دارد، اما عصرها، به محض این‌که به خانه برگشت، شمعی برای خدای محلی هندو روشن می‌کند و حرمت گاو را به‌جا می‌آورد. آنچه در این‌جا می‌بینیم یک دوپارگی ریشه‌ای خاص است: ما زبان ابژکتیو شده‌ی متخصصان و دانشوران را داریم که دیگر قابل ترجمه به زبان معمولی قابل فهم برای همه نیست، بلکه در هیئت فرمول‌های بت‌واره شده‌ای که هیچ‌کس واقعاً از آن‌ها سر درنمی‌آورد ولی صور خیال هنری و رایج ما را شکل می‌دهند (حفره‌ی سیاه، بیگ بنگ، اَبَر رشته‌ها، نوسان هسته‌ای) در آن زبان حضور دارد. شکاف بین بصیرت علمی و عقل سلیم پرشدنی نیست، و خود همین شکاف است که دانشوران را تا مقام چهره‌های محبوب عامه، تا مقام «سوژه‌هایی که قرار است بدانند» (پدیده‌ی استیفن هاوکینگ)، برمی‌کشند. نقطه‌ی مقابل این عینیت علمی راهی است که در آن، ما، در مواد و عناصر فرهنگی، با انبوهه‌ی دارای شیوه‌های زندگی‌ای که قابل ترجمه به یکدیگر نیستند رویاروی می‌شویم: تنها کاری که از دست ما برمی‌آید فراهم آوردن و حفظ شرایط برای همزیستی مسالمت‌آمیز آن‌ها در جامعه‌ای چندفرهنگی است.

کتاب حاضر در سه سطح به این گره‌های کور می‌پردازد. بخش نخست، از طریق گفت و گوی انتقادی با مابعد نظریه‌ی شناخت‌گرا / تاریخ‌گرا و نیز نظریه‌ی سینمایی ملهم از واسازی، می‌کوشد نشان دهد که آن برداشت از لاکان که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ رایج بود قرائتی تقلیل‌گرا بود ــ «لاکان دیگری» هست که ارجاع به او می‌تواند امروز در تجدید حیات نظریه‌ی سینما (و به‌طور کلی تفکر انتقادی) به ما کمک کند. به دنبال این رویکرد کلی، تفسیری از [آثار] فیلم‌سازی خواهد آمد که صِرف اشاره به او برانگیزاننده‌ی یک مجادله‌ی زیباشناختی ـ ایدئولوژیک بی‌امان است: کریستف کیسلوفسکی. من، در مقابل قرائت‌های «پست‌مدرنیستی» متعارف، همچنین قرائت‌های دانش‌ستیزِ «مابعدسکولار»ی که امروز رایج است،

می‌کوشم نشان دهم چگونه آثار او، که پایگاه تنش‌های ایدئولوژیک تعارض‌آمیز، پایگاه «مبارزه‌ی طبقاتی در هنر»، هستند می‌توانند از طریق یک رهیافت لاکانی نجات یابند. بخش دوم درون‌مایه‌های بنیادینی را تحلیل می‌کند که در همه‌ی آثار کیسلوفسکی حضور دارند، و بخش سوم قرائتی مفصل از سه دستاورد اصلی او، یعنی مجموعه‌ی ***دکالوگ*** (۱۹۸۸)؛ ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک*** (۱۹۹۱)؛ سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** (٤-۱۹۹۳)، پیشنهاد می‌کند.

کیسلوفسکی قطعاً به اروپای مرکزی *[Mitteleuropa]* تعلق دارد؛ اگر می‌خواهیم به دنبال هویت این چیز شبح‌گون بگردیم، چیزی که خواه به عنوان مفهومی کاملاً جغرافیایی و خواه به‌عنوان محصول نوستالژی واپسگرا کنار گذاشته شده است، یکی از راه‌های ورود به آن مجموعه‌ای از پدیده‌های فرهنگی عجیب و غریبی است که از رمان‌های کارل می[1] در حول و حوش آغاز قرن تا گروه موسیقی راک محلی ایرلندی موسوم به **Kelly Family** را شامل می‌شود. رمان‌های حادثه‌ای کارل می (که محبوب‌ترین آن‌ها در یک غرب آمریکای خیالی رخ می‌دهند و راوی‌ای به نام شاتر هند پیر[2] ــ در واقع خودِ مِی ــ و وینتو، رئیس آپاچی‌ها، قهرمان‌های اصلی هستند) در سراسر قرن بیستم به شدت محبوب بودند؛ در میانه‌ی دهه‌ی ۹۰، محبوبیت ترانه‌های آرمانی شده‌ی «ایرلندیِ» گروهِ کِلی فَمیلی که سطحی بودند و ارزش‌های خانواده را می‌ستودند، شهرت و محبوبیت همه‌ی گروه‌های بزرگِ آنگلو ـ آمریکایی را پشت سرد نهادند، با یک قید مهم: در هر دو مورد، ***این موفقیت به لحاظ جغرافیایی منحصر بود به محدوده‌های دقیق «اروپای مرکزی»:*** آلمان، اتریش، لهستان، جمهوری چک، مجارستان، کرواسی و اسلوونیا. هیچ که نباشد، این تصویر مشترک از دیگری (از غرب آمریکای خیالی یا ایرلند) نشان می‌دهد که حقیقتی در مفهوم «اروپای مرکزی» به مثابه‌ی فضای فرهنگی ـ ایدئولوژیکِ همگانی هست. اما آیا این بدان معناست که ما برای

---

1 . Karl May
2 . Old Shutterhand

فهم کامل کیسلوفسکی باید او را در بافت تاریخی یگانه‌ای قرار دهیم که در آن فروپاشی سوسیالیزم واقعیِ اروپای مرکزی به وقوع پیوست ــ خلاصه این‌که، آیا فقط کسی می‌تواند کیسلوفسکی را «واقعاً بفهمد» که کاملاً با زیست جهان لهستان در دهه‌ی ۱۹۸۰ اُخت شده باشد (نهایتاً یک لهستانی)؟

نخستین چیزی که توجه بیننده‌ی آگاه از شرایط تاریخی حاکم بر ساخت ***دکالوگ*** ــ سلسله‌ای متشکل از ده فیلم تلویزیونی یک ساعته که مسلماً شاهکار کیسلوفسکی است ــ را جلب می‌کند، غیاب مطلق هر اشاره‌ای به سیاست است: هرچند این فیلم‌ها در توفانی‌ترین دوره‌ی تاریخ لهستان از جنگ دوم به بعد (وضعیت اضطراری‌ای که پس از کودتای ژنرال یاروزلسکی برای مهار جنبش همبستگی برقرار شد) فیلم‌برداری شدند، اما نمی‌توان خویشتن‌داری قهرمانانه‌ی کیسلوفسکی، خودداری او از بزرگ کردن مسائل ساده با افزودن چاشنی احساسات مخالف خوان به داستان، را تحسین نکرد. البته، کند و کاو در شرایط اجتماعیِ انضمامی‌ای که کیسلوفسکی در بطن آن گذار از دل‌مشغولی‌های اجتماعی ـ سیاسی به دغدغه‌های اخلاقی ـ دینیِ فراگیرتر را تحقق بخشید نه‌تنها موّجه بلکه ضروری نیز هست: درس بنیادین دیالکتیک این است که کلیت به معنای واقعی کلمه تنها در بطن مجموعه‌ای از شرایط جزئی یا خاص ظاهر می‌شود، «به‌طور فی‌نفسه» پیکربندی می‌شود. (همه‌ی تأکیدهای تاریخی بزرگ بر ارزش‌های ***کلی*** یا ***جهان‌شمول***، از فلسفه‌ی رواقیِ روم باستان تا حقوق بشر مدرن، رگ و ریشه‌های محکمی در یک منظومه‌ی اجتماعیِ ***انضمامی*** دارند.) با این حال، در این‌جا باید مراقب باشیم که در دام تاریخ‌گرایانه‌ای که می‌گوید این وضعیتِ یگانه «حقیقت» و چشم‌انداز جهان‌شمول پدیده‌ی تحلیل شده را توضیح نمی‌دهد نیفتیم. دقیقاً در برابر این‌گونه تاریخ گرایان عجول است که باید به اظهارنظر معروف مارکس درباره‌ی هومر رجوع کرد: می‌توان به سادگی توضیح داد که شعر هومر چگونه از دل جامعه‌ی یونان اولیه سربرآورد؛ آنچه توضیح‌اش بس بسیار دشوارتر است همان جذابیت

جهانی آن است، یعنی این‌که چرا اشعار هومر حتا امروز نیز همچنان ما را مسحور می‌کنند. و کم و بیش همین گفته در مورد کیسلوفسکی نیز صادق است: شناسایی «ریشه‌ها»ی او در لحظه‌ی یگانه‌ی سوسیالیزم لهستانیِ در حال زوال آسان است؛ آنچه بس بسیار دشوارتر است توضیح جذابیت جهانی آثار او است، این‌که فیلم‌های او چگونه مردمانی را که هیچ تصوری از شرایط ویژه‌ی لهستان در دهه‌ی ۸۰ ندارند تحت تأثیر قرار می‌دهند.

کیسلوفسکی اغلب (به غلط) کارگردانی تصور شده است که تفاسیر اجتماعی، دینی، روان‌کاوانه از آثار او باعث تحریف آن‌ها می‌شوند ــ ما باید خود را صرفاً به دست آن‌ها بسپاریم و به طرز شهودی از آن‌ها لذت ببریم، نباید درباره‌ی آن‌ها سخن بگوییم، نباید شرایطی را که محتوای حقیقی آن‌ها را به نحوی جبران‌ناپذیر شی‌گون می‌کنند به آن‌ها تعمیم دهیم ... چنین مقاومتی در برابر نظریه اغلب در میان هنرمندانی رایج است که توضیحات نظری درباره‌ی آثارشان آن‌ها را می‌رنجاند یا فکر می‌کنند که این کار موجب کژفهمی درباره‌ی آثارشان می‌شود، و بر تمایز بین ***انجام دادن*** یک چیز و ***توضیح*** آن، [یعنی] سخن گفتن ***درباره‌ی*** آن مجموعه، اصرار می‌ورزند: گفتمان منتقد یا نظریه‌پرداز درباره‌ی اضطراب یا لذتی که در یک اثر هنری موج می‌زند تنها درباره‌ی آن‌ها سخن می‌گوید، آن‌ها را مستقیماً ***نشان نمی‌دهد***، و از این نظر [این گفتمان] به خود اثر هنری کاملاً ***نامربوط*** است. با این حال، آدمی باید، با کمال انصاف، در نظر داشته باشد که چنین تمایزی در مورد خود نظریه نیز صادق است: در فلسفه، سخن گفتن درباره‌ی مثلاً تاریخ مفهوم سوژه، ارائه‌ی گزارشی از آن (همراه با همه‌ی پانویس‌های کتاب‌شناختی مناسب)، حتا تکمیل کردن آن با اظهارات انتقادی تطبیقی، یک چیز است، و کار نظری یا تئوریک کردن، شرح و بسط خود مفهوم «سوژه»، یک چیز دیگر. [٤] هدف این کتاب این است که همین کار را در خصوص کیسلوفسکی انجام دهد: ***درباره‌ی*** آثار او سخن نگوید بلکه به آثار او

رجوع کند تا *کار* نظریه را به فرجام برساند. این رویه، با همه‌ی «استفاده»ی کاملاً بی‌رحمانه‌اش از دستاویز هنری خود، در مقایسه با هر حرمت ساختگی برای استقلال یا خودآئینیِ موهومِ آثار، به آثار تفسیرشده بسیار وفادارتر است.

بخش اول

امر کلی: بار دیگر دوخت

۱

کلیّت و استثنای آن

اگر قرار باشد از یک نفر به‌عنوان مظهر وضعیت کنونی نظریه‌ی سینمایی نام ببرم، آن یک نفر بِن بریوستر است که در دهه‌ی ۱۹۶۰ به‌عنوان یک نظریه‌پرداز تندرو معروف بود و یکی از اعضای هیئت تحریریه‌ی *اسکرین*، مترجم انگلیسی نوشته‌های آلتوسر درباره‌ی ایدئولوژی و احضار[1]، یعنی مفاهیمی که دقیقاً بنیان نظریه را تشکیل می‌دادند. او سپس تاریخ‌نگار سینمای «ناب» شد و توجه خود را معطوف کرد به سینمای ابتدایی پیش از ۱۹۱۷ ــ به‌عبارت دیگر، و این خیلی مهم است، روی به سینمای ابتدایی پیش از انقلاب اکتبر آورد، گویی می‌خواست اراده‌ی معطوف به رفع ضربه‌ی روحی حاصل از درگیری چپ‌گرایانه‌ی شکست‌خورده با نظریه را به رخ بکشد.[(۱)] عملاً همین تلاقی عجیب ــ یعنی این‌که سال وقوع انقلاب اکتبر

---

1 . Interpellation

در عین‌حال همان سالی است که فیلم‌سازی «کلاسیک» در قالب یک رویه‌ی زیباشناختی یکپارچه تبلور یافت ــ است که شاید بتواند توضیح دهد که چرا بخش عمده‌ی آنچه مابعد نظریه را می‌سازد جای پایی برای خود یافت: حرفه‌ای‌گریِ پرشور و شوقِ ما بعد نظریه اغلب با اتکا به موضع مبتنی بر سیاست‌گریزی مفرط، با اتکا به اراده برای محو آثار وسرخوردگی‌های به‌جا مانده از تعهد سیاسی، تداوم می‌یابد. محدود کردن خود به سینمای پیش از ۱۹۱۷ متضمن نوعی انکار فتیشیستی است، و نمودی از اراده برای ایستاندن دید خود درست پیش از برخورد به نقطه‌ی آسیب‌زایی که اختگی **د**یگری را برملا می‌سازد، مانند آن [بیمار] فتیشیست فروید که، با وابسته کردن خود بر پاها، نگاه خود را درست پیش از دیدن شرمگاه زنینه متوقف می‌کرد. بدین‌ترتیب، دغدغه‌ی خاطر انحصاری با سینمای پیش از ۱۹۱۷، دقیقاً در عین انکار فرمالیستی و / یا تاریخ‌گرای تعهد سیاسی، حرکتی از روی ***وفاداری*** تام و تمام به انقلاب است، به مانند نوازندگان گروه سازهای مسی در فیلم *Brassed off* (۱۹۹۶) که همچنان به نواختن ادامه می‌دهند حتا وقتی که شغل خود را، وابستگی خود به موسیقی «ناب» غیرسیاسی را که بیانگر وفاداری آن‌ها به آرمان سیاسی از دست رفته است، از دست می‌دهند. مسئله این است که، با روی آوردن شکل متعارفِ مابعد نظریه به حرفه‌ای‌گری آکادمیک، این انکار آسیب‌زایِ درون‌زادِ انقلاب ــ و وفاداری به آن ــ از میان برمی‌خیرد: آن‌ها، برخلاف بن بریوستر، در رهایی از شر آخرین بقایای یک رویکرد مبتنی بر تعهد چپ‌روانه «سنگ تمام می‌گذارند.»

از دید مبلغان شناخت‌گرای مابعد نظریه، افول نظریه به صورت رهایی از یک فشار کابوس‌وار تجربه می‌شود: سرانجام، ما دیگر مرعوب مفاهیم نظری بزرگ نمی‌شویم، می‌توانیم به مسئله‌ای خاص بپردازیم بدون این‌که به

اجبار مجهز به نظریه‌ای منسجم و چفت و بست‌دار در باره‌ی همه چیز[1] باشیم، ... هرچند اصحاب مابعد نظریه می‌توانند گاهی درباره‌ی عنصر جزمیت تشریفاتی مستتر در نظریه به ما هشدار بدهند، اما این احساس «رها شدن از فشار کابوس‌وار نظریه» احساسی کاذب است، چون استوار بر نوعی بی‌اثر کردنِ عطف به ماسبق شونده‌ی گذشته‌ی آسیب‌زا است: بهایی که برای آن پرداخت می‌شود این است که (مابعد) نظریه به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی مارکس، فروید، نظریه‌ی نشانه‌شناختی در باب ایدئولوژی وجود نداشته‌اند، یعنی، گویی می‌توانیم به طرزی جادویی برگردیم به نوعی سادگیِ[2] پیش از [زمانی] که چیزهایی چون ناخودآگاه، تعیّن چندجانبه‌ی زندگی‌های ما توسط فرآیندهای نمادین پراکنده و بدون مرکز، و غیره بدل به بخشی از آگاهی نظری ما شدند. از این گذشته، آیا نظریه (ی استوار بر واسازی) واقعاً نسخه‌ی جدیدی از TOE است؟ این نکته دقّت زیادی می‌طلبد. اصحاب مابعد نظریه اساساً نظریه را متهم به این می‌کنند که از دو کمبود متخالف و مانعة الجمع رنج می‌برد. از یک طرف نظریه نسخه‌ی جدیدی از همان TOE فراگیر است (که در برابر آن باید بر ***نظریه‌ها*** (در صیغه‌ی جمع)، یعنی برنامه‌های تحقیقاتی عاری از جاه‌طلبی، سطح متوسط، و به لحاظ تجربی قابل اثبات تأکید کرد) است؛ از طرف دیگر، نظریه متضمن تعلیق معرفتی[3]ای است که ویژگی بارز نسبی‌گرایی تاریخ‌گرا است: نظریه‌پردازان دیگر پرسش‌هایی از نوع «ماهیت ادراک سینمایی چیست؟» نمی‌پرسند، آن‌ها صرفاً بر آن‌اند تا چنین پرسش‌هایی را به تأملات تاریخ‌گرایانه درباره‌ی شرایطی تقلیل دهند که از دل آن‌ها تصوراتی خاص به مثابه‌ی پیامد مناسبات قدرت به لحاظ تاریخی ویژه سر برآوردند. نتیجه‌ی پارادکسیکال این است که مطالعات فرهنگی از نظر ردّ TOE متافیزیکیِ اعظم با مابعد نظریه همنوا است، گیریم از جایگاهی

---

1 . Theory of Everything (TOE)
2 . naivete
3 . cognitive suspension

متفاوت (نه دانش سطح متوسطی که از آزمون تجربه گذشته است، بلکه نسبی‌گرایی تاریخی و دانش محدود و محلی).

اما آیا این بدان معناست که تنها بدیل در برابر این دو دیدگاه، یعنی تحقیقات تجربی سطح متوسط و نسبی‌گرایی تاریخیِ مطالعات فرهنگی، همان TOE متافیزیکیِ منسوخ است؟ در اینجا، یک رهیافت ***دیالکتیکی*** راستین راه بیرون آمدن از این بن‌بست را در اختیار ما می‌گذارد. موضوع اصلی این رهیافت به رابطه‌ی پارادکسیکال بین کلیت و استثنای برسازنده‌ی آن می‌پردازد. اصحاب مابعد نظریه غالباً مدعی پیروی از شیوه‌ای دیالکتیکی هستند؛ دست‌کم این ادعا را باید بدون چون و چرا رد کرد. آنچه آن‌ها از «رهیافت دیالکتیکی» مراد می‌کنند صرفاً مفهوم شناخت به‌مثابه‌ی پیشروی تدریجی دانشِ هماره محدود ما از خلال محک زدن فرضیه‌های خاص است. به‌عنوان مثال، وقتی نوئل کارول ادعا می‌کند که «چارچوب بنیادین برای نظریه‌ی فیلم چارچوبی دیالکتیکی است» و تأکید می‌کند که «نظریه‌پردازی در باب فیلم باید نسبت به مسئولیت‌های دیالکتیکی خود آگاه‌تر شود»، تصور او از «دیالکتیک» متضمن دو تز به‌هم تنیده است: نخست این‌که، نظریه‌ها همواره از خلال گفت و گو و دیالوگ با نظریه‌های مخالف تثبیت می‌شوند، یعنی، از طریق نشان دادن این‌که جایی که نظریه‌های بدیل درمی‌مانند این‌ها با توفیق قرین‌اند، به‌عبارت دیگر، با پاسخ دادن به پرسش‌های مطرح شده از سوی دیدگاه‌های رقیب کار خود را پیش می‌برند؛ دوم این‌که، این فرآیند پایان ندارد، به‌طوری که هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند ادعا کند که دیدگاه نهایی را عرضه کرده است ــ آدمی به جای یک نظریه‌ی اعظم که از موضعی انتقادی همه‌ی نظریه‌های دیگر را رد می‌کند، باید به دیدگاه فروتنانه‌ی مبتنی بر مبارزه‌ی رقابت‌آمیز بی‌پایان متوسل شود.[۲] بسیار خوب، اگر این دیالکتیک است، در این صورت کارل پوپر، این ستیزنده‌ترین و سرسخت‌ترین منتقد هگل، باید بزرگ‌ترین دیالکتیسین دنیا بوده باشد!

آنچه دیالکتیک راستین را از نسخه‌ی شناخت‌گرای آن جدا می‌کند

نحوه‌ی جاگرفتن و حک شدن جایگاه بیان سوژه[1] در این فرایند است: شناخت‌گرا از جایگاه امن ناظرِ کنار گود نشسته‌ای سخن می‌گوید که نسبی بودن و محدودیتِ کل دانش بشری، از جمله دانش خود، را می‌شناسد. این دقیقاً به چه معناست؟ به شیوه‌های مختلف می‌توان گفت «من دارم دروغ می‌گویم». وقتی می‌گویم «نظریه(ای که من بسط می‌دهم) صرفاً یک ساخت ذهنی عنین است، در حالی که زندگی واقعی آن بیرون ادامه دارد»، یا وقتی دست به شیوه‌ای مشابه در ارجاع به غنای تجربه‌ی پیشانظری می‌زنم، فروتنی ظاهری چنین اظهاراتی مأمنی می‌شود برای جایگاه بیان متکبّرانه‌ی سوژه‌ای که توانایی مقایسه کردن یک نظریه با «زندگی واقعی» را به خود می‌بندد. وقتی من، به همین سیاق، دخالت خود در یک بحث را یک «اظهارنظر فروتنانه» وانمود می‌کنم، باز هم منظور اصلی‌ام آن جایگاه بیان متکبرانه‌ای است که با تکیه بر آن می‌توانم جرئت ادعای چنین جایگاه خوارشماری را که خود برای خود تعیین کرده‌ام در خودم بیابم. درست به همین دلیل، تنها راهِ درست برای مقابله با این‌گونه اظهارات این است که آن‌ها را حقیقی‌تر بگیریم از آنچه خودشان در نظر دارند: «الحق که چیزی که تو می‌گویی فقط یک اظهارنظر فروتنانه *است!*»، یا به تعبیر فرویدی، «وقتی چیزی که تو می‌گویی فقط یک نظر فروتنانه است، دیگر چرا باید بگویی که فقط یک نظر فروتنانه می‌دهی؟» نکته‌ی بسیار مهم این است: در جمله‌ی «چیزی که من اکنون می‌گویم دروغی بیش نیست» با کدام جایگاه بیان سروکار داریم؟ اگر این جایگاه قطعاً مستثنی از محتوا باشد، این گفته یک دروغ است؛ اگر خود سوژه جزئی از محتواست، و دروغ بودن جایگاه بیان‌اش را می‌پذیرد ــ و یکی از نمونه‌های آن چیزی است که هگل، در ***پدیدارشناسی روح***، ***نومیدی*** *(Verzweiflung)* به‌عنوان نقطه‌ی مقابل ***شکِ*** *(Zweife)* ساده می‌نامد ــ ما با جلوه‌ی حقیقت سروکار داریم. بنابراین اصلاً درست نیست بگوییم که هگل

---

1 . Subject's Position of enunciation

صرفاً شکل دیگری از آن مضمونِ پاسکالی قدیمی را عرضه می‌کند که می‌گفت عظمت انسان مدیون این واقعیت است که او چیزی جز ذره‌ای خاک نیست، متنها ذره‌ای که خود *می‌داند* ذره‌ای بیش نیست: به محض این‌که دانستم که، در هستی عینی خود، صرفاً ذره‌ای خاک هستم، دیر یا زود باید بپذیرم که ذهنیت *من حتّا آن هم نیست* ...

در نتیجه، وقتی مابعد نظریه روی طبقه‌بندی‌های نظری روشن و تعمیم‌های گام به گامِ استوار بر پژوهش‌های تجربی دقیق اصرار می‌کند، باید به یاد داشته باشیم که این جایگاه به ظاهر فروتنانه متضمن جایگاه بیان زیاده‌خواهی است که در آن مبلّغ مابعد نظریه خود را ناظری می‌داند مستثنی از موضوعِ بررسی خود.

این جنبه‌ی زیاده‌خواه را می‌توان به وضوح در خصوص شأن و مقام *کلّیت* تشخیص داد. رویه‌ی نمونه‌وار اصحاب مابعد نظریه عبارت است از رویه‌ی مثلاً جرولد لوینسن در خصوص موسیقی (که نقشْ ویژه‌های هفت‌گانه‌ی آن را برمی‌شمارد)[۳] یا رَویه‌ی بوردول در خصوص تمهید نما / نمای مقابل (که به‌وسیله‌ی مجموعه‌ای از سطوح، از واکنش‌های زیست‌شناختی مستقیم بگیرید بیائید تا کل‌های ناضروری و از آنجا تا رویه‌های رمزگذاری شده‌ی دارای خاص‌بودگی‌های فرهنگی، توضیح داده می‌شود).[٤] بوردول در دفاع از الگوی خود برای توضیح موقعیت غالب برخی رویه‌های سبک‌شناختی، که خود او آن را «الگوی حل مسئله»[1] می‌نامد، ماندگاری شیوه‌ی تدوین تداوم‌بخشِ «کلاسیک» پا گرفته در دهه‌ی ۱۹۱۰ را پیش می‌کشد:

> اگر نمی‌توانیم روش فیلم‌سازی‌ای را تصور کنیم که ضمن رایج بودن در سطوح وسیع این هنجارها را به‌کار نگرفته باشد، ممکن است بدان دلیل باشد که این شیوه [یعنی تدوین تداوم‌بخشِ کلاسیک] ثابت کرده

1 . Problem - Solution model

است که برای تعریف داستان‌هایی با پیچیدگی نه‌چندان زیاد، به صورتی که برای بینندگان گوشه و کنار جهان قابل فهم باشد، کاملاً مناسب است.(۵)

با وجود این، این ادعا مجموعه‌ای از پرسش‌ها را بدیهی و بی‌نیاز از پاسخ می‌انگارد: آیا تصور و برداشتی خنثا و بی‌طرف از یک داستان (با پیچیدگی نه‌چندان زیاد) وجود دارد؟ آیا ویژگی بارز فرهنگ غربی مدرن (مابعد رنسانس) همان تصور منحصر به فرد آن از روایت نیست (و به همین دلیل نیست که، مثلاً، رُمان‌های چینی یا ژاپنی از دید ما خوانندگان غربی «کسالت‌بار» و «بی‌سر و ته» هستند)؟ و آیا تصوری بی‌طرفانه و جهانی از آنچه قرار است «قابل فهم» باشد وجود دارد؟ موقعیت روایت در سینما بس بسیار شکننده‌تر از آنی است که ممکن است به‌نظر برسد: کافی‌ست اشاره کنم به بحران اخیر در روایت، بحرانی که در آن ما شاهد نوعی بازگشت غیرمنتظره به «سینمای جذبه[1]»، که در سال‌های آغازین پیدایش سینما پدید آمد، هستیم ــ فیلم‌های پرفروش بزرگ ناگزیرند بیش از پیش بر ضرباهنگ تند جلوه‌های ویژه‌ی چشم‌نواز تکیه کنند، و تنها روایتی که به نظر می‌رسد هنوز می‌تواند علاقه‌ی بیننده را به خود معطوف کند، به طرزی معنی‌دار، روایت استوار بر نظریه‌ی توطئه است. (هرچند ***تایتانیک*** کامرون [۱۹۹۷] به‌عنوان بازگشت به روایت رمانتیک قدیمیِ پیش از دوران واسازی مورد تحسین قرار گرفته است، اما آن را می‌توان در عین حال برترین گواه شکست روایت نیز به‌حساب آورد: یکی از راه‌های تفسیر این فیلم آن است که بگوییم کوه یخ با کشتی تصادم می‌کند تا ما را از بن‌بست روایی ناگزیر نجات دهد ــ تصور کنید ***تایتانیک*** چه فیلم کسل‌کننده‌ای می‌شد اگر صرفاً به‌عنوان یک قصه‌ی عاشقانه در باره‌ی جک و رُز ادامه می‌یافت.) (۶)

همین حکم درباره‌ی یکی دیگر از قواعد کلیِ[2] فرافرهنگی معروف

---

1 . cinema of attractions
2 . universal

بوردول، یعنی نقش «هدایت» و راهنمایی توجه بیننده، نیز صادق است: آیا این واقعیت که یک نقاشی غیرغربی (یا حتا یک نقاشی غربی از قرون وسطا) می‌تواند از نظر ما کاملاً بی‌سروته باشد حاکی از این نیست که در آن هیچ چیز ساده‌ی فرافرهنگی که نقش راهنمایی توجه ما را به عهده داشته باشد وجود ندارد؟ خلاصه، هرچند الگوی حل مسئله که استوار بر پژوهش تاریخی است می‌تواند بی‌تردید به بصیرت‌های صحیح و روشنگر فراوان بینجامد، اما با وجود این باید تأکید کرد که رویه‌های مبتنی بر طرح مسائل و یافتن راه‌حل‌هایی برای آن‌ها همواره و قاعدتاً در درون بافت ایدئولوژیکی خاصی رخ می‌دهند که تعیین می‌کند کدام مسائل مهم و حیاتی هستند و کدام راه‌حل‌ها پذیرفتنی. این، اگر بخواهیم به ساده‌ترین زبان ممکن سخن بگوییم، شبیه آن نکوهش قدیمی است که می‌گوید قاشق‌ها در رستوران‌های چینی بدقلق‌اند: آیا قاشق‌هایی که در غرب رایج‌اند بهترین وسیله برای این‌که سوپ خود را تا حدممکن سریع و بدون زحمت سر بکشیم نیستند؟ اگر پاسخ ما «آری» باشد، آیا در این صورت نوع تقریباً عجیبی از حماقت را به چینی‌ها نسبت نمی‌دهیم؟

بنابراین در حالی که بوردول و دیگر اصحاب مابعد نظریه مایل‌اند ویژگی‌های کلی و جهان‌شمول ماورای فرهنگی (بخشی از میراث تکاملی ما و ساختار روانی نوع بشر) را از ویژگی‌هایی که ویژه‌ی فرهنگ‌ها و دوره‌های خاص‌اند جدا کنند ــ یعنی، با هرم ساده‌ای کار کنند که ویژگی‌های طبیعی یا دیگر ویژگی‌های جهان‌شمول ماورای فرهنگی قاعده، و ویژگی‌های خاص‌ترِ متکی به بافت‌های تاریخی لایه‌های منتهی به رأس، را می‌سازند ــ ابتدایی‌ترین پاسخ به آن این است که خود رابطه‌ی کل‌های ماورای فرهنگی و ویژگی‌های استوار بر فرهنگ‌های خاص نه یک [پدیده‌ی] لایتغیر غیرتاریخی، بلکه چیزی است که در طول تاریخ به‌صورت چند جانبه تعین می‌یابد: ***خود مفهوم کل ماورای فرهنگی در فرهنگ‌های مختلف معنی‌های مختلف دارد.*** رویه‌ی مبتنی بر مقایسه‌ی فرهنگ‌های مختلف و تشخیص یا

شناسایی ویژگی‌های مشترک آن‌ها هرگز یک رویه‌ی بی‌طرفانه نیست، بلکه متضمن دیدگاهی ویژه و منحصر به فرد است ــ مثلاً، وقتی می‌توانیم ادعا کنیم که همه‌ی فرهنگ‌ها نوعی تفاوت بین تخیل ذهنی و واقعیت ــ چیزها به‌صورتی که حیّ و حاضر هستند ــ قائل‌اند، این ادعا هنوز به این پرسش که معنای «واقعیت عینی» در فرهنگ‌های مختلف چیست پاسخ نداده است: وقتی یک اروپایی می‌گوید که «ارواح در واقعیت وجود ندارند» و وقتی یک آمریکایی بومی می‌گوید که با آن‌ها ارتباط دارد و بنابراین آن‌ها در واقعیت وجود دارند، آیا هر دوی آن‌ها یک معنا را از «واقعیت» مراد می‌کنند؟ آیا تصور ذهنی ما از عبارت «واقعاً موجود» (که استوار است بر تقابل بین ***است و باید***، بین ***بودن*** و ***ارزش‌ها***) خاصِ مدرنیته نیست؟

یک مثال دیگر از خود بوردول [۷]: هرچند عمق میدان البته از «سینمای جذبه» در نخستین سال‌های تولد سینما تا صحنه‌بندی‌های تصنعی پیچیده‌ی حول و حوش ۱۹۱۰ و کنتراست زاویه‌بازِ آیزنشتاینی یا ولزی بین پیکره‌ی حاضر در پیش‌زمینه که با تمام وضوح خود را به رخ می‌کشید و پس‌زمینه‌ی تیره و تار، بگیرید بیایید تا نسخه‌های متفاوت در سینمای امروز، به‌کار گرفته می‌شده است، اما این رویه که قرار است (مثلاً) «یکسان» باشد به هیچ‌روی «همان» نیست، چون هربار «نقش عوض کرده است»[1]، در تمامیتی متفاوت، تمامیتی با ویژگی‌های تاریخی خاص خود، گنجانده شده است: نکته‌ی مهم این است که تلقی این پیکربندی‌های عینیِ عمق میدان به‌عنوان گونه‌های فرعی آن جنسِ[2] کلی گمراه‌کننده است: تمامیتی که معنای خاص آن‌ها را توضیح می‌دهد همان تمامیت «تأثیرپذیرفته[3]»ی هریک از دوره‌های تاریخی سبک سینمایی، نحوه‌ی جا گرفتن عمق میدان در کل چفت و بست‌یافته‌ی رویه‌های سبک‌شناختی، است. کافی است به یاد بیاوریم که چگونه یک

---

1 . trans-functionalised
2 . genus
3 . mediated

واقعه‌ی ساده‌ی حاشیه صوتی می‌تواند موقعیت عمق میدانِ بصری را بـه کـل تغییر دهد و دست کارگردان را باز بگذارد تا توجـه بیننـده را بـا اسـتفاده از اطلاعات صوتی [به عنصر خاصی] معطوف کند؛ یا کافی است به یاد بیـاوریم که چگونه در آن نمای معروف از فیلم ***روباه‌های کوچک*** [۱۹٤۱] اثـر ویلیـام وایلر، یک نقص [منها] به شکلی دیالکتیکی بـدل بـه یـک امتیـاز [بـه‌عـلاوه] می‌شود، یعنی، خود پس‌زمینه‌ی تار و خـارج از فوکـوس، بـه جـای ایـن‌کـه نشانه‌ی بی‌اهمیت بودن نسبی رویدادی باشد که در آنجا جریـان دارد، همـان جایی است که رخداد تعیین‌کننده ــ حمله‌ی قلبی منجر بـه مـرگ ــ کـه بـه طرزی تحریک‌کننده از منظر آشکار بیننده می‌گریزد در آن به‌وقع می‌پیوندند.

اورسن ولز در این کار حتّا از وایلر هم پیشی می‌گیرد. همه‌ی ما تحلیـل معروف آندره بازن از میز آشپزخانه در فـیلم ***آمبرسون‌های باشکوه*** (۱۹٤۱) را به یاد داریم، صحنه‌ای که در آن جرج در حالی کـه بـا حـرص و ولـع کیـک خود را می‌خورد یکریز حرف می‌زند و فانی ساکت و آرام در کنارش نشسـته است. نقطه‌ی تمرکز عاطفیِ واقعیِ این نما (از پا درآمـدن بـی سـر و صـدای فانی) در برابر «کنش زمینه‌ساز»[1]، [یعنی] فعالیت دهانیِ مضـاعفِ بـی‌وقفـه‌ی جرج که عبارت است از خوردن و حرف زدن، برجسـته مـی‌شـود ــ مـورد نمونه‌واری از این‌که چگونه بیننده باید پرده را از نظر بگذراند و، تا حـدودی، از طریق نادیده گرفتن جذابیت مرکز فعالیت [جرج]، کانون حقیقـی کـنش را پیدا کند.[۸] این صحنه همچنـین مـی‌توانسـت در حـال و هـوای سـطرهـای معـروف ***عشق سـوان*** اثـر مارسـل پروسـت فیلمبـرداری شـود کـه تـأثیرات سهمگینی را توضیح می‌دهند که وراجـی اودت دربـاره‌ی زنـدگی عشـقی‌اش برای سوان به‌بار می‌آورد، به این صورت که اودت فقط از خودش می‌گوید و این وراجی صرفاً وسیله‌ای است برای اینکه اودت به تأثیر حرف‌هـای‌اش بـر سوان پی ببرد. بیایید همان صـحنه از ***آمبرسون‌های باشکوه*** را بـه‌عنـوان یـک

---

1 . Pretext action

نمای ذهنی از منظر فانی تصور کنیم که جرج را از دید فانی در حالی نشان می‌دهد که بی‌توجه به او حریصانه می‌خورد و وراجی می‌کند: در جایی، یک تغییر جزئی (لرزش خفیف دوربین یا نگاه متحیر جرج به دوربین، و در واقع به فانی) می‌توانست سرنخی به ما بدهد دال بر این‌که حرف‌های او چه تأثیر سهمگینی گذاشته است روی کسی که ما از نقطه دید او ماجرا را می‌بینیم.

صحنه‌ی نهاییِ کنار گذاشته شده‌ی ***آمبرسون‌های باشکوه*** احتمالاً می‌توانست آخرین شاهکار ولز باشد، و این جلوه یا تأثیر را تا نهایت قدرت و نیروی تحمل‌ناپذیرش برساند. یوجین (جوزف کاتن) به دیدن فانی (اگنس مورهد)، که غمگین و بی‌کس در پانسیونی ارزان‌قیمت روزگار می‌گذراند، رفته است. یوجین با خوشحالی به او می‌گوید که جرج و لوسی آشتی کرده‌اند و شرح می‌دهد که چگونه، به تعبیری معنوی، این زوج جدید در عین‌حال از طریق تکرارْ عشقِ ناکام بین او و ایزابل، مادر جرج، را عاقبت‌به‌خیر می‌کند. با این حال مسئله‌ی مهم این است که گفت و گویی در خور بین یوجین و فانی که عاشق یوجین است جریان نمی‌یابد: یوجین، مغرور از برتری روحی خود، ذره‌ای از یأس و تلخکامی محض فانی و احساس او از زندگی از دست‌رفته را نمی‌بیند:

> در آنچه فیلمبرداری شده بود، مشارکت آگنس مورهد در این گفت‌وگو چنان جزئی بود که صحنه عملاً بدل شد به یک تک‌گویی برای یوجین که با عناصر ناموزون ــ جیرجیر صندلیِ ننوییِ فانی، و صدای گرامافونی در دوردست که خوشمزگی‌هایِ یکِ نمایش وودویل را پخش می‌کرد ــ نقطه‌گذاری و تقطیع شده بود. (۹)

می‌توان تصور کرد که این صحنه در برداشت بلند فیلمبرداری شده بود و یوجین را نشان می‌داد که از درک تأثیر سخنان بی‌رحمانه و ویرانگرش ناتوان است ــ این یأس و درماندگی تنها از طریق صداهای برآشوبنده‌ای که از پس‌زمینه به گوش می‌رسند به ما بینندگان علامت داده می‌شد... همه چیز در اینجاست: در آن «پایان خوش» نجات‌بخش رسمی که به خودی خود

به‌عنوان وسواس مردانه‌ای که قربانی حقیقی را از تصویر پاک می‌کند مردود شمرده می‌شود.

آنچه در این‌جا با آن سرو کار داریم همان «کلیت انضمامیِ» هگلی است که نتیجه‌ی تعمیم تجربی گام به‌گام یا جستجوی صبورانه‌ی ویژگی‌های مشترک نیست، بلکه ــ چی؟ اجازه بدهید مورد تدوین موازی[1] را درنظر بگیریم. بوردول توضیح می‌دهد که چگونه این رویه سلطه‌ی خود را پس از سپری کردن دوره‌ای از تردید ناشی از آزمون و خطا به کرسی نشاند، دوره‌ای که در آن تمهید تدوین موازی همزیست بود با رویه‌ی بدیلی که ابتدا، در یک برداشت بلند، تمامی جریان کنش را از بیرون و سپس، در یک برداشت بلند دیگر، همان کنش را از درون نشان می‌داد. هرچند در این‌جا زمانمندی [دو نما] در هم تداخل می‌کرد، یعنی، هرچند ما دوبار می‌دیدیم آنچه را که در یک زمان «واقعیِ» دایجتیک واحد جریان داشت، اما این رویه به عنوان رویه‌ای «طبیعی» پذیرفته شده بود. برای مثال، از فیلمی قدیمی درباره‌ی آتش‌نشانی که خانواده‌ای را از خانه‌ی آتش‌گرفته‌شان نجات می‌دهد دو نسخه در دست است: نسخه‌ی اول براساس آنچه اکنون شیوه‌ی تدوین موازی استاندارد می‌نامیم ساخته شده، اما در نسخه‌ی دیگر، ما ابتدا در یک برداشت بلند خانواده‌ی گرفتار در خانه‌ی آتش‌گرفته را می‌بینیم و سپس، در یک برداشت بلند دیگر از بیرون خانه، تلاش مأموران آتش‌نشانی برای ورود به خانه و بیرون آوردن آن‌ها را.[۱۰]

از این نظر، ***تعصب*** گریفیث (۱۹۱۶) بسیار جالب است، چرا که نه‌تنها دارای نمونه‌ی استانداردی است از تدوین موازی‌ای که نجات در آخرین لحظه را نشان می‌دهد بلکه، در نوعی تدوین موازیِ ***تشدید شده***، به تفریط روی می‌آورد و تدوین موازی را نه‌تنها در درون خطِ روایی اصلی آن بلکه بین چهار خط روایی مختلف نیز به‌کار می‌گیرد ــ گریفیث این رویه را «فوگ

---

1 . cross-cutting

سینمایی[1]» می‌نامید. به‌عبارت دیگر، **تعصب** می‌کوشد حرفِ خود درباره‌ی پیامدهای فاجعه‌بار تعصب را در چهار اپیزود بزند، چهار اپیزودی که معمولاً با عناوین «داستان جدید» (داستان خانواده‌ی طبقه‌ی پایینی که در آن پدر جوان به ناحق محکوم به مرگ شده و مادر، که فاقد صلاحیت برای تربیت فرزندش تشخیص داده شده، از دیدن فرزند محروم است)؛ «داستان اهالی یهودیه» (سه اپیزود از زندگی مسیح، که پایان‌آن را به صلیب کشیده شدن مسیح رقم می‌زند)؛ «داستان فرانسوی» (یک خانواده‌ی فرانسوی هوگوئی که درجریان قتل عام روز سن بارتلمی[2] قربانی تحریک کاتولیک‌ها می‌شود)؛ و «داستان بابل» (سقوط شاه بلشازارِ نیک‌سیرت در حمله‌ی ایرانیان نابکار و دشمنان داخلی پادشاه به شهر بابل) از آن‌ها یاد می‌شود. این چهار اپیزود که شامل دوران‌های مقدس، باستانی، قرون وسطایی و جدید می‌شود، نه به دنبال هم، بلکه در یک جابه‌جایی موازی نشان داده می‌شوند (نمونه‌ی دیگر این شیوه، ***پدرخوانده قسمت دوم*** [۱۹۷٤] ، ساخته‌ی فرانسیس فورد کاپولا، است که پیش‌آیند و پس‌آیندِ ***پدرخوانده*** [۱۹۷۲] را جابه‌جا می‌کند)، به‌طوری که، در نزدیکی‌های پایان فیلم، سه رخداد فاجعه‌بار گذشته (تصلیب، سقوط بابل، قتل‌عام روز سن بارتلمی) در جابه‌جایی با [صحنه‌ی] نجات در آخرین لحظه‌ی مربوط به زمان حاضر نشان داده می‌شوند. مهم این است که تنها رویدادهای زمان حال به پایان خوش، یعنی پیوستن شوهر به همسرش، منتهی می‌شوند. بدین‌ترتیب، ما با دراماتورژی پیچیده‌ای از پیامد میمون زمان حالی سرو کار داریم که در برابر پس‌زمینه‌ی خیالاتیِ سه پیامد فاجعه‌بار گذشته‌ی اسطوره‌ای و / یا تاریخی اجرا می‌شود ــ رویه‌ای که در همان سال در سطح هنری «بالاتر»ی در مدرنیزم (از ***پرستش بهار***، اثر استراوینسکی، تا ***اولیس*** جویس) به‌کار گرفته شد در این‌جا پیچش خاصی یافته است، چون رویدادهای واقعی زمان حالِ بالفعل الگوهای تراژیکی را که این رویدادها

1 . cinematic fugue
2 . St. Bartholomew's Day Massacre

بدان‌ها تکیه دارند نفی، یا به عبارت دیگر، به طرز ***ملودراماتیکی*** وارونه، می‌کنند.

چیزی که باعث شده است تدوین موازی گریفیث از چنین جذابیتی برخوردار شود نحوه‌ی استفاده‌ی او از این رویه است که، برخلاف کاربرد عمومی آن برای ایجاد تنش از طریق نشان دادن متوالی دو خط سیر به هم وابسته‌ی کنش، در اثر گریفیث آشکارا بر موقعیت کاملاً ویژه‌ای استوار است که به‌عنوان مورد نمونه‌وار آن کار می‌کند: موقعیت به اصطلاح تعقیب و گریز آخرین لحظه، که در آن نجات‌دهنده قربانیِ گرفتار را درست در آخرین لحظه نجات می‌دهد. کافی است از چهار نمونه نام ببرم که در عین حال نقطه‌های اوج چهار فیلم مورد بحث هستند. نخستین نمونه، البته، سکانس مشهور از فیلم ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵) است که در آن سوارکاران کوکلوکس کلان به راه افتاده‌اند تا خانواده‌ی سفیدپوستی را که در خانه‌ای دورافتاده به محاصره‌ی گروه برده‌های سیاهِ آزادشده درآمده‌اند نجات دهند؛ نمونه‌ی بعدی ***تعصّب*** است که در آن یک زن و یک پلیس سوار بر اتومبیل می‌شتابند تا به موقع به زندان برسند و از اجرای حکم اعدام شوهر جلوگیری کنند (او به ناحق محکوم به مرگ شده و همسرش پس از دستگیر شدن مجرم واقعی تازه حکم برائت او را گرفته است)؛ نمونه‌ی سوم از ***به سوی شرق*** (۱۹۲۰) است که شاید تماشایی‌ترین نمونه باشد و در آن شاهد تلاش بی‌امان عاشقی هستیم که یکی‌یکی روی تکه‌های یخ در حال ذوب و ناپایدار می‌پرد تا معشوقه‌ی خود (لیلین گیش) را که نیمه بی‌هوش روی یک تکه یخ افتاده و توسط جریان تند آب به سوی یک آبشار مرگبار برده می‌شود نجات دهد؛ و سرانجام، در ***یتیمان توفان*** (۱۹۲۲)، دانتون همراه با ملازمان نظامی‌اش همچون دیوانه‌ها در خیابان‌های پاریس می‌تازد تا مانع مرگ عن‌قریب زنی شود که به گیوتین بسته شده است. البته، این تکیه‌ی تدوین موازی به سناریوی نجات ـ در ـ آخرین ـ لحظه سرنوشت تدوین موازی را تا ابد رقم

نمی‌زند. تدوین موازی به مانند یک «دال شناور» عمل می‌کند: این تمهید، هرچند از این سناریوی متجسّم و خیالاتی ریشه می‌گرفت، اما خود را رها کرد و دوباره برای مجموعه‌ای از پارادایم‌های دیگر که به هیچ‌وجه ریشه در سناریوی نجات ـ در ـ آخرین لحظه ندارند اختصاص یافت. به‌عنوان مثال، آیا تدوین موازی برای تأکید بر تمایز طبقاتی ــ مثلاً، برای نشان دادن یک رویداد واحد (یک رقص، یک گردهمایی اجتماعی، یک صحنه‌ی عاشقانه) به صورت متناوب در طبقه‌ی بالای جامعه و نسخه‌ی طبقه پایینی آن ـ مناسب نیست؟ تاریخ دیالکتیکی‌ای از تدوین موازی، که این مفهوم را در «کلیت انضمامی»اش ارائه می‌کند، باید دقیقاً استوار باشد بر به‌کارگیری شکل‌های متوالی سناریوهای خیالاتیِ جزئی و خاصی که این رویه‌ی کلی را تحت سیطره‌ی خود درآوردند.

اقتصاد لیبیدویی پنهان در پسِ قالب نجات ـ در ـ آخرین ـ لحظه استوار است بر دوپارگی فتیشیستیِ *je sais bien , mais quand meme*: هرچند ما به‌خوبی می‌دانیم که نجات‌دهنده درست سربزنگاه خواهد رسید و قربانی را نجات خواهد داد، با وجود این به شدت دچار تنش می‌شویم، گویی احتمال این‌که پیامد فاجعه‌بار تحقق یابد کاملاً جدی است. (*سوپرمن* [۱۹۷۸] حاوی یک تشدید طعنه‌آمیز ـ انعکاسی[1] از این رمزگان است: انتظارات ما برآورده نمی‌شود: او خیلی *دیر* برای نجات دلبندش لوئیز، که در اتومبیل خود زیر آوارِ گل و لای مدفون شده، می‌شتابد؛ با این حال، او برای مقابله با فاجعه، و از این طریق جلوگیری از فروپاشی کل رمزگان سینمایی، باید دست به کاری ناممکن بزند ــ و می‌زند، چون سوپرمن است: زمان را به درست قبل از سرازیر شدن گِل و لای مرگبار عقب می‌کشد و این بار به حد کافی زود به صحنه‌ی فاجعه می‌رسد و لوئیز را نجات می‌دهد.) بدین‌ترتیب رویه‌ی نجات ـ در ـ آخرین ـ لحظه نمونه‌ای برجسته از چیزی است که

1 . ironic - reflexive redoubling

معمولاً با عنوان بستار روایی[1] از آن یاد می‌شود: قهرمان علی‌القاعده **هرگز** نمی‌تواند آن‌قدر دیر برسد که نتواند قربانیان بی‌گناه گرفتار شده را نجات دهد؛ یعنی خطر دیر رسیدن او تنها تا جایی به ذهن خطور می‌کند که پیشاپیش مطمئن باشیم که این امر [دیر رسیدن] تحقق نخواهد یافت. گزندگی براندازنده‌ی ***دروازه‌ی بهشت*** (۱۹۸۰)، شاهکار قدرندیده‌ی مایکل چیمینو، مدیون نقض این قاعده است و نه‌چندان مدیون رویکرد ضد سرمایه‌دارانه و چند فرهنگیِ به «لحاظ سیاسی شایسته»[2]ی فیلم در قبال اشغال غرب آمریکا. در صحنه‌ی اوج فیلم، قهرمان (کریس کریستوفرسن) بسیار دیر، یعنی پس از آن می‌رسد که مستعمره‌نشینان گرفتار در دست مزدورانِ شرکت، از جمله معشوق او، قتل‌عام شده‌اند.[۱۱] بهره‌برداری ***ایدئولوژیک*** آشکار سکانس‌های تعقیب و گریز ـ در ـ آخرین ـ لحظه و، در نتیجه، تدوین موازی نیز که نمونه‌ی برجسته‌ی آن یک سکانس تعقیب و گریز ـ در ـ آخرین ـ لحظه است، درست در همین است (یک تحلیل مفصل‌تر معلوم خواهد کرد که مضمون پنهانی سکانس تعقیب و گریز ـ در ـ آخرین ـ لحظه مضمون مرگ و سکسوالیته است: نجات‌دهنده باید به موقع برسد تا از مرگ قربانیان بی‌گناه و / یا مورد تجاوز قرار گرفتن آن‌ها جلوگیری کند. عجیب نیست که مکان گریفیثی نمونه‌واری که انتظار رسیدن نجات‌دهندگان را می‌کشد یک خانه‌ی کلبه‌ای دورافتاده است: سناریوی پنهانی نجات ـ در ـ آخرین ـ لحظه سناریوی نیروی بیرونی معجزه‌آسایی است که خانه‌ی ما را از تهدید دشمنان ستیزه‌جو در امان نگه می‌دارد. حتّا می‌توان در این‌جا ارتباطی با تارکوفسکی برقرار کرد: آیا خانه‌ی کلبه‌ایِ مورد تهدید و چشم به‌راه نجات‌دهنده همان نسخه‌ی گریفیث از داچای چوبی معروف تارکوفسکی نیست؟ همه می‌دانند که گریفیث این کلبه‌ها را از روی خانه‌ی پدری خود در کنتکاکی ساخت.)[۱۲]

---

1 . narrative closure
2 . politically correct

در خودِ فلسفه، در خصوص این ویژگی کلیدی است که، شاید، قرائت برجسته‌ی دریدا از هگل در کتاب *Glas* از درک نکته‌ی اصلی باز می‌ماند.(۱۳) دریدا بر تناقض قرائت هگل از ***آنتیگونه*** انگشت می‌گذارد: هرچند هگل ادعا می‌کند که آنتیگونه از خانواده و حقوق آن در برابر قدرت دولتی دفاع می‌کند، اما اهمیتی که دلبستگی به برادرش برای او دارد سبب‌ساز از هم پاشیدن چارچوب خانواده می‌شود. (آنتیگونه، در بیانیه‌ی مسئله‌سازِ معروف‌اش، ادعا می‌کند که همه‌ی خسران‌های دیگر ــ از دست دادن پدر و مادر، شوهر و فرزندان ــ قابل تحمل‌اند؛ تنها خسران واقعاً غیرقابل جبران از دست دادن برادر است.) آنچه در اینجا، درست در قلب خانواده، سر برمی‌آورد دلبستگی مازادینی[1] است که نمی‌تواند در چارچوب «وساطت‌ها»ی خانوادگی جای بگیرد و مهار شود. دریدا در این‌جا دو کار انجام می‌دهد: او نه بر مازاد وابستگی آنتیگونه نسبت به اقتصاد «بسته»ی خانواده تأکید می‌کند، بلکه همزمان با آن، خانواده را قالب یا ماتریس پنهانی کل نظام هگلی معرفی می‌کند [نظامی که] همواره در نهایت *Une affaire du famille* ، [یعنی]، حرکتی معطوف به انحلال / ادغام هر دگربودگی‌ای در شبکه‌ی «خانگی»، از کار درمی‌آید.

مشکل این قرائت صرفاً ***تکرارپذیری*** آن است: در بررسی دقیق‌تر، معلوم می‌شود که **همه‌ی** شکل‌های معین فرآیند دیالکتیکی مازادِ به شدت همگونی را به بارمی‌آورند که بستار «خانگی» را از هم می‌پاشاند (آیا جمجمه‌شناسی، وحشت نفی مطلق، و غیره در پدیدارشناسی نام‌های مختلف همین مازاد نیستند؟) از این‌رو وقتی دریدا شبکه‌ی خانواده و مازاد آن را قالب پنهانی کل این فرایند معرفی می‌کند، ما باید با این تز نه از طریق رد کردن، بلکه از طریق تکثیر[2] آن، مقابله کنیم: ***هر کدام و همه‌ی*** شکل‌های معین فرآیند دیالکتیکی می‌توانند، به‌نوبه‌ی خود، تا مقام قالب یا ماتریس کل

---

1 . excessive
2 . multiply

فرآیند برکشیده شوند. (باز هم، اگر خود را محدود به ***پدیدارشناسی*** کنیم، ما شاهد مجموعه‌ی کاملی از تلاش برای انجام دقیقاً همین کار بوده‌ایم، که سرسلسله‌ی آن‌ها ژان وال در دهه‌ی ۲۰ بود که «آگاهی ناشاد» را برجسته می‌کرد، و الکساندر کوژیف در دهه‌ی ۳۰ که مبارزه به خاطر زندگی و مرگ در نزد خدایگان و بنده(ی آینده) را ارجح می‌شمرد.)

باری، «کلیت انضمامیِ» هگلی یعنی این‌که: در هریک از مراحل فرایند دیالکتیکی، شکل انضمامی تمامیتِ فرایند را «تحت‌الشعاع قرار می‌دهد». یعنی، قاب کلیِ فرایند بدل می‌شود به بخشی از محتوای جزئی (یا بهتر است بگوییم به درون آن کشیده می‌شود.) (۱۴) اگر بخواهیم این را با زبان ارنستو لاکلائو بیان کنیم، در هر مرحله محتوای جزئیِ آن تنها زیر ـ گونه‌ای از کلیت فرایند کامل نیست: این [محتوا] خود این کلیت را «تابع هژمونیِ خود می‌کند[1]»، فرایند دیالکتیکی چیزی نیست جز نامی برای این تغییر دائمی محتوای جزئی‌ای که کلیت را «تابع هژمونی خود می‌کند».

آلمانی‌ها مدت‌های مدیدی خود را ملتی جاهل («معوق»)[2] می‌دانستند، ملتی که تنها امروز پس از اتحاد مجدد در ۱۹۹۰ (یعنی درست در لحظه‌ای که حاکمیت ملی در مواجهه با جهانی شدنِ در حال پیشرفت و تشکل سیاسی ـ اقتصادیِ جدید و فراملی‌ای چون اتحادیه‌ی اروپایی به ورطه‌ی زوال افتاد) بدل به ملتی «نرمال» شده است. با این‌حال، به شیوه‌ای که در خور روش دیالکتیکی است، پرسشِ «کدام ملت کاملاً عادی و نرمال است (به زبان هگلی: کاملاً با مفهوم ملت جفت و جور است)؟» را باید برگردانیم به: «آیا خود ملت چیزی عادی، شکلی بدیهی از زندگی جمعی، است یا، استثنایی هیولاوش، یک جاهلیت مدرن؟» در این‌گونه تعکیس دیالکتیکی ـــ چیزی که هگل نفی مضاعف، نفی مرتبط به خود[3] [نفیِ نفی] می‌نامید ـــ

---

1 . hegemonises
2 . aberrant (delayed)
3 . self-relating negation

شکافی که هر ملت خاص را از مفهوم ایده‌آلی آن جدا می‌کند در هیئت دوپارگی و مانع ذاتی و درونی خود همین مفهوم به درون آن منعکس می‌شود.

بدین‌ترتیب کلیت به طریقی متفاوت با گونه‌های مختلف خود مرتبط می‌شود: یک روسی هنوز یک «روسی نمونه‌وار یا عادی[1]» است، در حالی که ویژگیِ «عادی» یک آمریکایی بیشتر این است که به هیچ‌وجه خود را «عادی» نمی‌داند، بلکه خود را فردی نامتعارف تلقی می‌کند ــ این‌که یک آمریکایی «فردگرا» خود را فردی غیرعادی بداند امری عادی است... یا در خصوص آشپزی: هر کشوری آشپزی خاص خود را دارد، اما شهرهایی هستند که آشپزی خاص‌شان نسخه‌ی تعدیل شده‌ای از سایر آشپزی‌های خاص است (یک نیویورکی پیتزا و غذاهای چینی و از این قبیل می‌خورد). البته، آنچه در زیر این قرار دارد همان فرآیند مدرنِ «انعکاسی شدن»[2] آشپزی است که در آن گزینش از میان سنت‌ها(یی که به‌طور ساختگی بازآفرینی شده و دگردیسی یافته‌اند)، و نه خودِ سنت، بدل به قاعده می‌شود، به‌طوری که چسبیدن به آشپزی سنتی خاص خودمان، نه‌تنها به‌عنوان یک سطح صفر یا نقطه‌ی آغاز عمل نمی‌کند، بلکه نامتعارف‌ترین گزینش تلقی می‌شود.

وقتی بوردول سخن از شکل‌گیری گام‌به‌گام رمزگان روایی هالیوودیِ استاندارد می‌گوید، خود او نمونه‌های خوبی از این دیالکتیک در اختیار ما می‌گذارد: گریفیث تدوین موازی، نماهای نزدیک، نما / نمای مقابل، و غیره را «اختراع» نکرد؛ این رویه‌ها پیشاپیش در «سینمای جذبه»، که سینمایی پیش‌روایی بود، وجود داشتند، و در آنجا در خدمت اهداف دیگری بودند. کاری که گریفیث و دیگران کردند این بود که این رویه‌ها را از «نقش‌های قبلی‌شان فراتر بردند» (یا، چنان‌که استیفن جی گولد اگر بود می‌گفت، بیش از

---

1 . typical
2 . reflexivisation

آن‌که آن‌ها را adapt بکنند "expact" کردند»، آن‌ها را به خدمت خط روایی‌ای درآوردند که به لحاظ روان‌شناختی واقعگرا بود.) (به‌عنوان مثال، در «سینمای جذبه» نقش یک کلوزآپ یا نمای نزدیک عبارت بود از تمرکز توجه بیننده روی عنصر اصلی یک تابلوی[1] فراگیر، بدون درگیر شدن در پویه‌ی روایی.)[۱۵] تاریخ‌گرایان جدید در نظریه‌ی سینما معمولاً بر گونه‌گونی رویه‌ها و ابداعاتی تأکید می‌کنند که استوار بر آزمون و خطا هستند و از زمره‌ی تمهیدات مربوط به حل مسئله به شمار می‌آیند: تاریخ سینما نه برملا شدن گام به گام جوهر آن به شیوه‌ای شبه‌هگلی، بلکه خُرده‌ریزهای راه‌حل‌هایی بود که به صورت چندجانبه تعیّن یافتند و می‌توانستند به سادگی در مسیر دیگری نیز قرار بگیرند؛ این بصیرت‌های ظریف هرچند بسیار باارزش‌اند، با وجود این باید با تحلیل‌های ***مفهومی*** تکمیل شوند. یا، به تعبیر آلتوسری (ضدهگلی)، باید از انبوهه‌های تجربی گذر کرده به عرصه‌ی ***پیکربندی***[2] گام بگذاریم، یعنی به آن تمامیت انضمامی‌ای که راه‌حل‌های خاص در درون آن عمل می‌کنند (یا نمی‌توانند عمل کنند). به یاد بیاوریم تحلیل ارنستو لاکلائو از فاشیزم را: هریک از عناصری که ایدئولوژی فاشیزم را می‌سازند (پوپولیزم ضد تشکیلات؛ اخلاقیات تمامیت‌طلب ضد دموکراتیکِ مبتنی بر فداکاری؛ ناسیونالیزم آتشین؛ اشتراک‌گرایی در اقتصاد؛ سامی ستیزی) می‌توانند در عین‌حال در ساختمانی متفاوت و غیرفاشیستی نیز ادغام شوند، یعنی، حضور هریک یا همه‌ی این عناصر تضمین‌کننده‌ی این‌که ما با فاشیزم سروکار داریم نیست ــ آنچه فاشیزم را فاشیزم می‌کند ***پیکربندی*** (برخی از) این عناصر در درون عرصه‌ی ایدئولوژیکیِ «فاشیستیِ» با رنگ و بویی کاملاً مشخص است.[۱۶]

با این‌حال، آیا نقطه‌ی پایانی این بحث نوعی تاریخ‌گرائیِ شدت‌یافته

---

1 . tableau
2 . articulation

نیست، تاریخ‌گرائی‌ای که در آن خود کلیت در فرایند تفصیلات تاریخی‌اش گرفتار می‌آید؟ ما در این‌جا باید آن گام حیاتیِ به پیش را برداریم، گامی که ما را تنها به آن رویه‌ی دیالکتیکی درستی رهنمون می‌شود که هگل، همچنین فروید در بررسی‌های موردی بزرگ‌اش، به کار می‌بستند، رویه‌ای که بهترین تعریف آن می‌تواند از این قرار باشد: پرش مستقیم از امر یگانه به امر کلی، دور زدنِ لایه‌ی میانیِ جزئیتی که این قدر برای منادیان مابعد نظریه عزیز است:

> روان‌کاوی، وقتی به یک مورد کلینیکی می‌پردازد، عرصه‌ای است که در آن امر یگانه و امر کلی بدون گذر از امر جزئی و خاص بر هم منطبق می‌شوند. این را در فلسفه نمی‌بینیم، به استثنای، شاید، برخی سویه‌های هگلی.(۱۷)

وقتی فروید با موردی از تنگناترسی[1] برخورد می‌کند، همواره به دنبال تجربه‌ی آسیب‌زای ***یگانه***‌ای می‌گردد که در بنیان این ترس قرار دارد: ترس از فضاهای بسته عموماً استوار است بر ... . در این‌جا باید بین روش فروید و روش یونگ که در جست‌وجوی کهن الگوها بود تمایز قائل شد: ریشه و بنیان [این ترس] نه یک تجربه‌ی آسیب‌زای جهانیِ مثالی (مثلاً، ترس از محبوس شدن در رحم مادر)، بلکه تجربه‌ی یگانه‌ای است که، شاید به طریقی کاملاً تصادفی یا ناضروری و بیرونی، با فضای بسته پیوند دارد ــ مثلاً، اگر من شاهد یک صحنه‌ی آسیب‌زا (که در جای دیگری نیز می‌توانسته است اتفاق بیفتد) ***در یک فضای بسته*** بوده باشم چه؟ از این چشمگیرتر حتا، آن مورد مقابل است [یعنی] وقتی که فروید، در حین تحلیل موردی‌اش، طبق معمول، از کندوکاو موشکافانه در یک مورد یگانه (مثل مورد ولفمان[2] یا مورد خیالپردازی‌ای که در آن «بچه‌ای کتک می‌خورد») مستقیماً می‌پرد به حکم

---

1 . claustrophobia
2 . Wolfman (مَرد گرگ‌آذین)

کلی در باب این‌که خیال‌پردازی (مازوخیزم، و غیره) «به معنای مطلق کلمه» چیست.

البته، از منظر مابعد نظریه این میان‌بُر زدن، بلافاصله انبوهی از پرسش‌های مهمّ را موجب می‌شود: فروید چگونه می‌تواند این‌قدر مطمئن باشد که مثال او نماینده‌ی واقعی [مواردی از این دست] است؟ آیا ما دست‌کم نباید این مورد را با نمونه‌ی گویایی از موارد متفاوتِ دیگر مقایسه کنیم، و از این طریق کلیت و شمولِ مفهوم موردنظر را تأئید کنیم؟ پاسخ دیالکتیکی به این [انتقاد] آن است که این‌گونه تعمیم تجربیِ احتیاط‌آمیز هرگز ما را به کلیت حقیقی رهنمون نمی‌شود. چرا؟ چون همه‌ی نمونه‌های جزئی و خاصِ متعلق به یک کلیت معین رابطه‌ای یکسان با کلیت‌شان ندارند: هریک از آن‌ها با این کلیت در کشاکش است، به شیوه‌ی خاص خود جای آن را می‌گیرد، و هنر بزرگ تحلیل دیالکتیکی در این است که می‌تواند آن مورد یگانه‌ی استثنایی را که به ما امکان می‌دهد کلیت «به معنای مطلق کلمه» را صورت‌بندی کنیم پیدا کند. به همان طریقی که مارکس منطق‌کلی تحول تاریخی انسانیت را براساس تحلیل سرمایه‌داری به مثابه‌ی نظام مازادینِ[1] (نابرابرِ) تولید پیکربندی کرد (از نظر مارکس، سرمایه‌داری شکل‌بندی تصادفی یا ناضروری و هیولاواری است که خود وضعیت «نرمال» آن چیزی نیست جز یک آشفتگی دائمی، نوعی «موجود عجیب‌الخلقه‌ی تاریخ»، نظام اجتماعیِ گرفتار در چرخه‌ی معیوبِ اَبَرخودیِ گسترش بی‌امان ــ در عین حال، دقیقاً به این دلیل، سرمایه‌داری همان «حقیقت» کل تاریخ «نرمال» پیش از خودش است)، فروید نیز دقیقاً به این دلیل توانست منطق کلی شیوه‌ی ادیپیِ اجتماعی شدن[2] از طریق یگانگی با قانون پدری را صورت‌بندی کند که در دوران استثنایی‌ای می‌زیست که در آن ادیپ پیشاپیش در وضعیت بحرانی قرار داشت.

---

1 . excessive
2 . socialization

البته، معنی‌شناسیِ شناختیِ امروزین دیگر از منطق ساده‌انگارانه‌ی تعمیم تجربی، منطق طبقه‌بندی در قالب جنس‌ها از طریق شناسایی ویژگی‌های مشترک، دفاع نمی‌کند؛ بلکه بر این تأکید می‌کند که واژه‌هایی که گونه‌ها را مشخص می‌کنند نوعی ساختار «شعاعی» متشکل از شباهت‌های خانوادگی پیچیده را به نمایش می‌گذارند که در آن هیچ ویژگیِ واضحی نیست که همه‌ی اعضای یک‌گونه را زیر یک چتر گرد بیاورد (توجه کنید دقیقاً به دشواری‌های موجود در صورت‌بندی تعریفی از *نوآر* که عملاً همه‌ی فیلم‌هایی را که ما از «روی شمّ» *نوآر* می‌نامیم در بر بگیرد.)[۱۸] با این‌حال، این هنوز آن معنائی نیست که یک مفهوم کاملاً دیالکتیکی از امر کلی نهایتاً به آن منجر می‌شود. پس کلیت «به معنای مطلق کلمه» در کجاست؟ به‌عبارت دیگر، اگر همه‌ی موارد فردیِ نوع یا گونه چیزی نیستند جز انبوه تلاش‌های شکست‌خورده برای متحقق کردن مفهوم کلی، پس این مفهومِ «به معنای مطلق کلمه» را در کجا باید یافت؟ در *استثناء*. به گفته‌ی استیون پینکر، ظرفیت زبان شناختی ما محصول کنش و واکنش متقابل دو عامل است: قواعد کلی‌ای که می‌خواهیم به همه‌ی موارد اعمال کنیم و توانایی در به‌خاطر سپردن موارد فردیِ خاص [مواردی که از این قواعد پیروی نمی‌کنند]. او از این راه می‌کوشد اشتباه‌هایی را که بچه‌های کوچک در خصوص زمان گذشته می‌کنند توضیح دهد: از آنجا که آن‌ها هنوز استثناها را نیاموخته‌اند / به خاطر نسپرده‌اند، قاعده را به طور خودکار به‌کار می‌بندند ــ برای مثال، بچه‌ها اغلب به جای *bled* [که گذشته‌ی بی‌قاعده ولی مصطلح فعل *to bleed* (خون‌ریزی کردن) است] ، *bleeded* را به‌کار خواهند برد [مثال فارسی : پزید به جای پخت]؛ آن‌ها سپس به تدریج استثنا، یعنی افعال بی‌قاعده، را خواهند آموخت.[۱۹] با این‌حال، از منظر ساختاری، جای چیزی در این توضیح خالی است: کافی نیست که استثناها را براساس کنش و واکنش بیرونی ساده بین قواعد و موارد فردی، مواردی که به صورت بیرونی / ناضروری تعین یافته‌اند، توضیح دهیم. پرسشی که باید پرسید این است:

چرا قلمرو قواعد خود نیازمند استثناهاست؟ یعنی چرا استثنا ***به لحاظ ساختاری ضروری*** است، چرا قلمرو قواعد بدون استثناهای برسازنده‌اش از هم می‌پاشد.

قاعده‌ی بنیادین دیالکتیک از این قرار است: هرگاه فهرست ساده‌ای از زیرگونه‌های یک گونه‌ی کلی به ما عرضه می‌شود، همواره باید به دنبال استثنای این مجموعه بگردیم. برای مثال، حدس من این است که کلید ورود به کل مجموعه آثار هیچکاک فیلمی است که لاینفک[1] و در عین‌حال یک استثنا است، یعنی، شالوده‌ی خیراندیشانه‌ی آن، که از ضرباهنگ زندگی استوار بر چرخه‌ی طبیعی تشکیل شده، آشکارا از روال عادی بنیادین جهانِ او که آشفته و «از خط خارج شده» است تخطی می‌کند: فیلم ***دردسر هری*** (۱۹۵٤). (و آیا هیچکاک در چنین جایگاهی یک استثناء برای روایت هالیوودی متعارف نیست؟ آیا او دقیقاً تجسم هالیوود «به معنای واقعی کلمه» نیست آن هم دقیقاً به این دلیل که جایگاه یک استثنا را نسبت به هالیوود اشغال می‌کند؟)

این استثنا در نهایت با حرکت بنیاد ساز [برای ساختن] یک کلیت منطبق می‌شود. در میان رمان‌هایی از ئی. اس گاردنر که شخصیت اصلی آن‌ها پِری میسن است ***ماجرای طوطی دروغگو*** (چاپ شده در سال ۱۹۳۹) معروف‌ترین است چون متضمن مورد منحصر به‌فردی است که همان گره‌گشایی دوباره باشد (میسن از توصیفی که به‌طور کلی از جنایت به‌عمل آورده راضی نیست، دوباره از اول شروع می‌کند ــ سرنخ‌ها و شواهد را از نو تفسیر می‌کند، و فرد دیگری را مسئول جنایت می‌یابد). با وجود این چیزی مکانیکی در این گره‌گشایی دوگانه هست: فاقد منطق روایی درونی است. با این حال، در نخستین رمان از سلسله‌ی پِری میسن، یعنی، ***ماجرای چنگال‌های مخملی*** (۱۹۳٤)، نیز نوعی گره‌گشایی دوگانه می‌یابیم که، به خاطر پیامدهایی که برای

---

1 . integral

ضوابطِ عامِ هودانیت[1] استاندارد دارد، بسیار جذاب‌تر است.

مشتری میسن ***فام فاتال*** هیستریک و غلط‌اندازِ نمونه‌ای است که لحظه‌ای به حال خود گریه می‌کند و لحظه‌ی دیگر لبخندهای تحقیر آمیز تحویل می‌دهد، در تمام مدت به وکیل خود دروغ می‌گوید و حتا، به منظور لاپوشانی این واقعیت که خود او شوهرش را کشته، ادعا می‌کند درست قبل از شنیدن صدای شلیک صدای خود میسن را شنیده است که بر سر شوهرش داد می‌زد، و بدین‌طریق عملاً پای خود میسن را به ماجرا می‌کشد. این‌ها البته ویژگی‌های جهان رمان تلخ‌اندیش هستند، همچنین آن رویارویی خشن نهایی که در آن میسن مقاومت مشتری خود را درهم می‌شکند و وادارش می‌کند که به جنایت اعتراف کند (یادآور آخرین صفحه‌های ***شاهین مالت*** که در آن سام اسپید با بریجیت اوشانزیِ شریر هیستریک رویاروی می‌شود و او را وادار به اعتراف می‌کند)، و، در نتیجه، این‌ها ویژگی‌های واقعه‌ای هستند که در آن معلوم می‌شود اصلاً منظور از استخدام کارآگاه از سوی مشتری چیدن دامی برای او و درگیر کردن‌اش در جنایتی دیگر بوده است.

با وجود این عناصر مربوط به رمان تلخ‌اندیش، گاردنر چگونه توانسته است به هر حال هودانیتِ استاندارد، فرمول منطق ـ و ـ استنتاج ، را که خود بدان تعلق دارد دوباره پیش بکشد؟ او پیچش جدیدی به طرح و توطئه می‌افزاید: هرچند مشتری او دست از مقاومت برمی‌دارد و به قتل اعتراف می‌کند، اما میسن، که وفاداری‌اش به او در مقام یک مشتری خلل‌ناپذیر است، ثابت می‌کند که زن فقط ***فکر می‌کند*** که شوهرش را کشته است: او به شوهرش شلیک کرده و سپس گریخته است، بی‌خبر از این‌که گلوله به او اصابت نکرده؛ بلافاصله پس از آن خواهرزاده‌ی شوهر، با اطمینان از این‌که قتل به گردن زن خواهد افتاد، اسلحه را برداشته و به او شلیک کرده است ... این گره‌گشایی دوم، که ***به دنبال*** پذیرفتن گناه از سوی ***فام فاتال*** و فروپاشی

---

۱ ـ whodunit (کار کارِ کی‌یه)، از سنخ‌های اصلی داستان کارآگاهی.

نقاب هیستریک او اتفاق می‌افتد، شیوه‌ی خاص گاردنر برای پیش کشیدن دوباره‌ی فرمول منطق ـ و ـ استنتاج است: نه، ***فام فاتال*** گناهکار نیست، هرچند خود او فکر می‌کند هست، طرح و توطئه‌ی دیگری در زیر گناهکاری ظاهری او هست، و، از این گذشته، خود کارآگاه / بازپرس هیچ دلبستگی عاطفی به او ندارد، بلکه وفاداری بی‌قید و شرط خود به او در مقام یک مشتری را حفظ می‌کند دقیقاً تا آنجا که با بی‌رحمی پیشنهادهای اروتیک او را رد می‌کند.

بنابراین، دقیقاً در این معنا، آن دسته از رمان‌های گاردنر که قهرمان‌شان پری میسن است نمی‌توانند ***مستقیماً*** در درون سنت[1] منطق ـ و ـ استنتاج به‌عنوان نقطه‌ی مقابل جهان تلخ‌اندیش حک شوند: در رمان‌های میسن، جهان منطق ـ و ـ استنتاج بی‌واسطگی خود را از دست می‌دهد، پیشاپیش توسط ***نوآر***، آن جهان تلخ‌اندیشی که به لحاظ تاریخی پس از آن قرار می‌گیرد، «وساطت» می‌شود، یعنی، رمان‌های میسن فرمول منطق ـ و ـ استنتاج را نه صرفاً در برابر، بلکه در ***درون*** جهان تلخ‌اندیش دوباره پیش می‌کشند ــ و، چنان‌که پیشتر دیدیم، آثار و ردپاهای این فاصله‌گیری از جهان تلخ‌اندیش در خود ساختار روایت پارادکسیکال ***نخستین*** رمان پری میسن حک شده است. از این‌رو سرچشمه هنوز «تیپیک» نیست: تنها پس از این فاصله‌گیری، این غلبه یافتن قواعد جهان نوآر، است که فرمول منطق ـ و ـ استنتاجِ گاردنر می‌تواند در سلسله‌ی بی‌پایانی از رمان‌های «فرمول‌وار» یا کلیشه‌ای، «به‌طور عادی» عمل کند. (نسخه‌ی دیگری از این‌گونه فاصله‌گیری انعکاسی همان نخستین ظهور ادبی شرلوک هلمز، یعنی ***تحقیق در قضیه‌ی اسکارلت***، است که قسمت دوم آن، که در قالب فلاش‌بک بازگو می‌شود، ملودرام پرشوری درباره‌ی عشق، ازدواج اجباری و انتقام است ــ گویی مقدر این است که فاصله‌گیری از فرم اصلی ادبیات عام‌پسند، که کانن

دویل می‌خواست اثار خود را در برابر ان عرضه کند، در نخستین ظهور خودِ این سنت جدید حک شود. بدین‌ترتیب، پارادکس باز هم این است که سرچشمه «تیپیک» نیست و نمی‌تواند باشد: سرچشمه استثنایی است، چون باید حامل نشانه‌های حرکت خشونت‌آمیز فاصله‌گیری‌ای باشد که رمان از خلال آن خود را تثبیت می‌کند. تنها نخستین تکرار ــ ***دومین*** داستان ــ می‌تواند «تیپیک» باشد.)

همین حکم درباره‌ی خود مفاهیم فلسفی نیز صادق است. جرمی بنتام مفهوم منحصر به‌فرد «شمایل خود»[1] را بسط داد، یعنی این مفهوم که بهترین نشانه‌ی یک چیز خودش است (مثل آنچه در لطیفه‌ی لوئیس کارول می‌بینیم درباره‌ی مردان انگلیسی که هر بار از نقشه‌های بزرگ‌تر و بزرگ‌تر استفاده می‌کردند تا این‌که سرانجام بر سر استفاده از خود انگلستان به عنوان ***نقشه‌ی خودش*** به توافق رسیدند). او همچنین از این برهان به نفع مجازات واقعی استفاده می‌کند: هرچند منظور از مجازات کلاً باز داشتن مردم [از انجام کار خلاف قانون] است، یعنی، هرچند سویه‌ی حیاتی یک مجازات وابسته است به تأثیری که مجازات بر جنایتکاران بالقوه‌ی آتی دارد، وابسته است به این‌که این مجازات چگونه در نظر آن‌ها ظاهر می‌شود، اما واقعیت ***بهترین ظهور خودش*** است. از طرف دیگر، همه می‌دانند که او می‌خواست پیکرش، و نه تصویر یا مجسمه‌اش، مومیایی شده و پس از مرگ به‌عنوان بنای یادبود او به نمایش دربیاید. در این مورد، کافی نیست بگوییم که او عزم خود را جزم کرده بود که اصلِ «شمایل خود» را به پیکر خود تعمیم دهد، به‌طوری که، پس از مرگ‌اش، بدن واقعی خودش همچنان بهترین نشانه‌ی خودش باشد. باید گامی فراتر رفت و ادعا کرد که نمونه‌ی یگانه‌ی پیکر او ***همان*** نمونه‌ای است که مفهوم کلی شمایل خود بدون واسطه و مستقیم بر آن استوار است، نمونه‌ای که این مفهوم به خاطر آن برساخته شد: مسئله‌ای که او را آزار

---

1 . self-icon

می‌داد این بود که چگونه پس از مرگ‌اش حضورش را به رخ بکشد، و راه‌حل این مسئله مفهوم شمایل خود بود.

۲

بازگشت به دوخت

باری، تا این‌جا ما تنها سلسله‌ای از تنوعات و مثال‌های تنش دیالکتیکی بین امر کلی و امر جزئی را مطرح کردیم. در کتابی که درباره‌ی سینماست این کار چه لزومی دارد؟ مفهومی هست که نقشی حیاتی در روزهای اوج نظریه ایفا کرد، مفهومی که، شاید، فشرده‌ی همه‌ی آن چیزهایی باشد که نظریه در مطالعات سینمایی با آن‌ها سروکار داشت، و، در نتیجه، آماج اصلی نقدِ اصحاب مابعدنظریه است ــ مفهوم ***دوخت*** که دقیقاً به شکاف بین امر کلی و امر جزئی مربوط می‌شود: همین شکاف است که در نهایت «دوخته می‌شود». به نظر می‌رسد زمان دوخت به طور قطع به‌پایان رسیده است: در آن شکل از مطالعات فرهنگی که امروزه رایج است، به‌ندرت به این واژه برمی‌خوریم؛ با این‌حال، به جای این‌که این عدم حضور را به‌عنوان یک واقعیت بپذیریم، باید بکوشیم آن را به‌عنوان نشانه‌ای از افول مطالعات سینمایی تلقی کنیم.

مفهوم «دوخت» تاریخچه‌ی درازی دارد. «دوخت» از واژه‌ی اتفاقی‌ای

که یک بار از دهان لاکان بیرون پریده بود برکشیده شد به مفهومی کـه ژاک ـ آلن میلر در مقاله‌ی کوتاهِ دوران‌سازی که درباره‌ی سمینار ۲٤ فوریـه‌ی ۱۹٦۵ ژاک لاکان نوشته بود، و نخستین نوشته‌ی او هم بود، به‌کار گرفت. «دوخـت» در این مقاله اشاره دارد به رابطه‌ی بـین سـاختار دلالتگـر و سـوژه‌ی دال.[۲۰] سپس، در اواخر دهه‌ی ۱۹٦۰ ، ژان پی‌یر اودار آن را ازآنِ خود کرد.[۲۱] بعـد از این بود که نظریه‌پـردازان مجلـه‌ی انگلیسـی زبـان *اسـکرین* دوبـاره آن را تحویل گرفتند و شرح و بسطاش دادند، و این واژه بدل به مفهومی اصـلی در نظریه‌ی سینمایی شد و بحث‌های گسترده‌ای پیرامون آن درگرفـت. سـرانجام سال‌ها بعد، «دوخت» دوباره لنگرگـاه ویـژه‌ای را کـه در مطالعـات سـینمایی داشت از دست داد و تبدیل به بخشی از زبان زرگری اصحاب واسازی شـد، و بیشتر نقش یک برداشت[۱] مبهم را بازی کرد تا نقـش یـک مفهـوم[۲] دقیـق و صریح را، و مترادف با «بستار»[۳] شـد: «دوخـت» حکایـت از آن مـی‌کـرد کـه شکاف یک ساختار، یا درز و ترک‌های آن، به هم برآمده‌اند و بدین‌ترتیب بـه ساختار امکان می‌داد که خود را (به غلط) تمامیت در خود بسته‌ای کـه همـان بازنمایی است تلقی کند.

باری، دوخت چیست؟ اجازه بدهید با مفهوم ***هژمونی*** در نزد ارنستو لاکلائو آغاز کنم که قالب یا ماتریسـی نمونـه‌وار بـه دسـت مـی‌دهـد از رابطه‌ی بین کلیت، حدوث یا امکانیتِ تاریخی و مرزی که عبارت اسـت از یک امر واقعی ناممکن ــ باید همیشه به خاطر داشته باشیم که منظـور از هژمونی در این‌جا مفهوم متمایزی است که کاربران آن اغلـب ویژگـی آن را در نمی‌یابند (یا آن را تا حد یک اصل کلـی مـبهم، آن‌گونـه کـه در آغاز کار گرامشی بود، فرو می‌کاهند). ویژگی اصلی مفهوم هژمونی در آن ارتباط ناضروری یا امکـانی‌ای نهفتـه اسـت کـه بـین تفـاوت‌هـای درون

---

1 . notion
2 . concept
3 . closure

اجتماعی[1] (عناصر *درون* فضای اجتماعی) و حد یا مرزی که خود اجتماع را از غیر اجتماع (آشوب یا خائوس، انحطاط کامل، فروپاشی پیوندهای اجتماعی) جدا می‌کند برقرار است ــ مرز بین امر اجتماعی و عرصه‌ی بیرونی آن، یعنی امر غیراجتماعی، تنها می‌تواند خود را در هیئت یک تفاوت (از طریق بازنماییِ خود به صورت یک تفاوت) بین عناصر فضای اجتماعی پیکربندی کند. به‌عبارت دیگر، هرچند آنتاگونیزم یا تنازع ریشه‌ای تنها می‌تواند به صورتی تحریف شده، از خلال تفاوت‌های جزئی درون سیستم، بازنمایی شود، اما *باید* بازنمایی شود، و این بدان معناست که ساختار دلالتگر باید مشتمل بر غیاب خودش باشد: خودِ تقابل بین نظم نمادین و غیاب آن باید در *درون* این نظم حک شود، و «دوخت» اشارتی است به نقطه‌ی این حک شدن.

منطق پایه‌ی دوخت، وفق یافته با نظریه‌ی سینما، شامل سه مرحله است[۲۲]:

نخست، بیننده با یک نما رویاروی می‌شود، به شیوه‌ای بی‌واسطه و خیالی آن را لذت‌بخش می‌یابد، و مجذوب آن می‌شود.

سپس، وقوف بر قاب به خودیِ خود، این غرق شدن تام و تمام را بر هم می‌زند: آنچه من می‌بینم تنها یک تکّه است، و آنچه می‌بینم در اختیار من نیست. من در جایگاهی انفعالی قرار دارم، شخص غایبی (یا بهتر است بگوییم **د**یگری) که تصاویر را دور از چشم من دستکاری کرده است نمایش را اداره می‌کند.

آنچه پس از این می‌آید نمای جبران‌کننده یا مکملی است که مکانی را مجسم می‌سازد که شخص غایب از آنجا دارد نگاه می‌کند، و این مکان را به صاحب داستانی[2] آن، که یکی از قهرمان‌هاست، اختصاص می‌دهد. خلاصه این‌که، ما بدین طریق از خیالی به نمادین، یعنی به یک نشانه، گذر می‌کنیم:

---

1 . intrasoical
2 . fictional

نمای دوم اساساً به دنبال نمای اول نمی‌آید، *مدلول* آن است.

بنابراین، به‌منظور دوختن این شکاف گیج‌کننده، نمایی که به نظر من یک نمای عینی بود، دوباره در نمای بعدی، این‌بار به‌عنوان نمای نقطه دید یکی از اشخاصِ درون فضای دایجتیک حک می‌شود / وفق می‌یابد. به زبان لاکانی، نمای دوم سوژه‌ی غایب نمای اول و / یا سوژه‌ی غایب برای نمای اول را (در درون فضای دایجتیکِ بازنمایی) بازنمایی می‌کند. وقتی نمای دوم جای نمای اول را می‌گیرد، «شخص غایب» از سطح بیان[1] به سطح قصه‌ی دایجتیک منتقل می‌شود.

اکنون می‌توان به وضوح همخوانی بین دوخت در سینما و منطق هژمونی را دید: در هردوی آن‌ها، الگوی تفاوت بیرونی در درون پیاده می‌شود: در دوخت، الگوی تفاوت بین تصویر و غیاب / خلاء آن در تفاوت درون تصویریِ[2] بین دو نما پیاده می‌شود. البته، این شیوه از دوخت، در شکل ناب‌اش، یعنی به صورتی که توضیح داده شد، در سینما به ندرت به‌کار گرفته می‌شود؛ تحلیل‌های بسیاری هستند حاوی نمونه‌ها و مثال‌هایی از اَشکال دیگر، اَشکال پیچیده‌تری، از این قالب یا ماتریس ابتدایی، و همچنین مثال‌هایی حاکی از این‌که سیستم دوخت در حال فروپاشی است و دیگر نمی‌تواند ظاهر تداوم بی‌خلل را حفظ کند (در آثار برسون، گدار، هیچکاک، و دیگران).[۲۳] آنچه باید به خاطر داشته باشیم همان کاربست ایدئولوژیک بنیادینی است که در این‌جا دست در کار است: مزاحمت تهدیدآمیز **د**یگری‌ای که [تداوم را] بر هم می‌زند، یعنی همان علت غایب[3]، [رفع و رجوع و] «دوخته می‌شود». بدین ترتیب، فریبکاری را باید در این واقعیت یافت که اختلافی که دو سطح کاملاً متفاوت ــ سطح محتوای بیان‌شده (قصه‌ی روایی) و سطح فرایند به‌هم ریخته‌ی بیان آن ــ را جدا می‌کرد از

---

1 . enunciation
2 . intra-pictural
3 . Absent Cause

بین می‌رود: بیان به عنصری از سلسله عنصرهایی تقلیل می‌یابد که برسازنده‌ی قصه‌ی بیان‌شده هستند، یعنی عنصری که نقش جانشین یا نماینده‌ی علت غایبِ فرایند را دارد به‌عنوان یکی از عناصر درون این فرایند ظاهر می‌شود. گویی با یک نوار موبیوس[1] سروکار داریم، منتها این نوار، برای گول زدن بیننده، به صورت یک سطح متداوم ارائه می‌شود. به زبان هگلی، قالب پایه‌ی دوخت نقش «کلیت انضمامی» را به‌عهده می‌گیرد: نقش عنصری جزئی را که می‌توان از دل آن و از طریق واریاسیون‌ها همه‌ی عناصر دیگر را به‌وجود آورد، هرچند این عنصر به‌ندرت در شکل ناب‌اش دیده می‌شود.

یکی از انتقادهای اساسی‌تری که به تصور متعارف از دوخت وارد می‌شود این است که قالب پایه‌ی سینمای روایی کلاسیک هالیوود در واقع قالبی مخالف است: این نیست که، در شکل آرمانی، هر نمای عینی می‌بایست دوباره به عنوان نمای ذهنیِ (نقطه دید) مختصِ به فلان قهرمان در درون فضای قصه‌ی روایی حک شود؛ بلکه این است که هر نمای ذهنی (نقطه دید) می‌بایست به‌طور قطع به یک سوژه در ***درون*** واقعیت دایجتیک، سوژه‌ای که در یک نمای عینی نشان داده شده است، اختصاص یابد، به‌طوری که رویه‌ی استاندارد تقریباً از این قرار است که ما ابتدا قهرمان را (در یک نمای عینی) می‌بینیم و سپس، در یک نمای مکمل، می‌بینیم آنچه را که این قهرمان در یک نمای نقطه دید می‌بیند.[۲۴] خلاصه این‌که، تهدید اصلی تهدید نمای عینی‌ای نیست که «ذهنی» [سوژه‌مند] نخواهد شد، که به فلان قهرمان در درون فضای قصه‌ی دایجتیک اختصاص نخواهد یافت، بلکه تهدید ***نمای نقطه‌ی دیدی*** است که به وضوح به‌عنوان نقطه دید یک قهرمان در نظر گرفته نخواهد شد، و بدین‌ترتیب شبح نگاه خیره‌ی هرزه‌گردی را فرا خواهد خواند که به هیچ سوژه‌ی معینی تعلق ندارد. از این‌رو کاری که در این‌جا باید بکنیم این است

1 . Moebius strip

که منطق صدای موهوم[1] (میشل شیون) را به دوخت تعمیم دهیم: منطق نگاه خیره‌ی ذهنیت ناممکنی که نمی‌توان در درون فضای دایجتیک مکان‌یابی‌اش کرد.(۲۵)

مابعد نظریه، در انتقادی که به «نگاه خیره» وارد می‌کند، به برداشت عقل سلیمی از بیننده (سوژه‌ای که واقعیت سینمایی روی پرده را درک می‌کند و مجهز به استعدادهای عاطفی و شناختی و غیره است) تکیه می‌کند، و، در بطن این تقابل ساده بین سوژه و ابژه‌ی ادراک سیمایی، البته جایی نیست برای نگاه خیره به مثابه‌ی نقطه‌ای که از آن خود ابژه‌ی دیده شده «به نگاه خیره پاسخ می‌دهد» و به ما بینندگان می‌نگرد. بنابراین عجیب نیست که اصحاب مابعدنظریه سخن از «نگاه خیره‌ی نایاب» می‌رانند، و شکوه دارند که نگاه خیره‌ی فرویدی ـ لاکانی چیزی افسانه‌ای است که در هیچ کجای واقعیت و فعلیّت تجربه‌ی بیننده نمی‌توان یافت. به‌عبارت دیگر، آنچه در برداشت لاکانی از نگاه خیره اهمیت حیاتی دارد آن است که این برداشت متضمن تعکیس رابطه‌ی بین سوژه و ابژه است: چنان‌که لاکان در ***سمینار یازدهم*** می‌گوید، تناقضی بین چشم و نگاه خیره وجود دارد، یعنی نگاه خیره در طرف ابژه است، مظهر نقطه‌ی کور در میدان رؤیت[2] است، نقطه‌ای که از آن‌خودِ تصویر بیننده را عکاسی می‌کند [photo-graphs].(۲۶) آیا گزین گویه‌ی آدورنو، «تراشه‌ی درون چشم شما بهترین عینک بزرگنماست» ــ که بدون تردید اشاره‌ای است سخره‌آمیز به قطعه‌ی معروف کتاب مقدس درباره‌ی شخص بدگویی که تراشه را در چشم همسایه می‌بیند اما تیر را در چشم خود نمی‌بیند ــ بیان ظریف نقش و کارکرد *object petit a* (لاکان)، یعنی همان نقطه‌ی کوری که بدون آن هیچ‌چیز به‌طور واقعی قابل رؤیت نخواهد بود، نیست؟ یا، چنان‌که لاکان در ***سمینار اول*** می‌گوید (و این واقعیت که سمینار مذکور در همان سالی برگزار شد که فیلم ***پنجره‌ی عقبی***

---

1 . *la voix acousmatique*
2 . the field of the visible

ساخته شد [۱۹۵٤] دلیلی است بر این‌که چرا لاکان در این سمینار به‌طرزی عجیب به یاد صحنه‌ی معروف این فیلم می‌افتد):

> می‌توانم احساس کنم که در زیر نگاه خیره‌ی کسی هستم که چشمان‌اش را نمی‌بینم، حتّا تشخیص هم نمی‌دهم. و این کل آن چیزی است که لازم است تا چیزی از نظر من دلالت بر این داشته باشد که ممکن است دیگرانی در آنجا باشند. این پنجره، اگر کمی تاریک شود، و اگر من دلایلی داشته باشم تا فکر کنم که کسی پشت آن هست نقداً یک نگاه خیره است.[۲۷]

این برداشت از نگاه خیره آیا در آن صحنه‌ی نمونه‌ی هیچکاکی متجلی نمی‌شود، صحنه‌ای که سوژه را در حال نزدیک شدن به ابژه‌ی مرموز و تهدیدکننده، که معمولاً یک خانه است، نشان می‌دهد؟ در این صحنه، نمای عینی یا ابژکتیو از شخصِ در حال نزدیک شدن به چیز مرموز (نمایی که سوژه را *نه* از روبه‌رو، یعنی از نقطه‌ی دید خود چیز، بلکه از پهلو نشان می‌دهد) جای خود را به نمای نقطه دید شخصی می‌دهد که [در نمای قبلی] مجذوب چیز شده بود. ما در این‌جا با تناقض بین چشم و نگاه خیره در ناب‌ترین شکل‌اش رویاروی می‌شویم: چشمِ سوژه خانه را می‌بیند، اما به‌نظر می‌رسد که خانه ــ همان ابژه یا شی ــ به نگاه خیره پاسخ می‌دهد ... باز هم عجیب نیست که اصحاب ما بعد نظریه سخن از «نگاه خیره‌ی نایاب» می‌رانند، و شِکوه دارند که نگاه خیره‌ی فرویدی ـ لاکانی چیزی افسانه‌ای است که در هیچ‌جایی از واقعیت و فعلیّت تجربه‌ی بیننده نمی‌توان یافت: این نگاه خیره عملاً نایاب است، موقعیت آن کاملاً خیالاتی است. این رویه‌ی هیچکاکیِ پایه نقداً به معنای نوعی وارونه‌سازی غیرعادیِ رویه‌ی پایه‌ی مبتنی بر دوخت است: این «دوختنِ» شکاف باز شده توسط یک نمای نقطه دید [ذهنی] است که نقش برآب می‌شود.

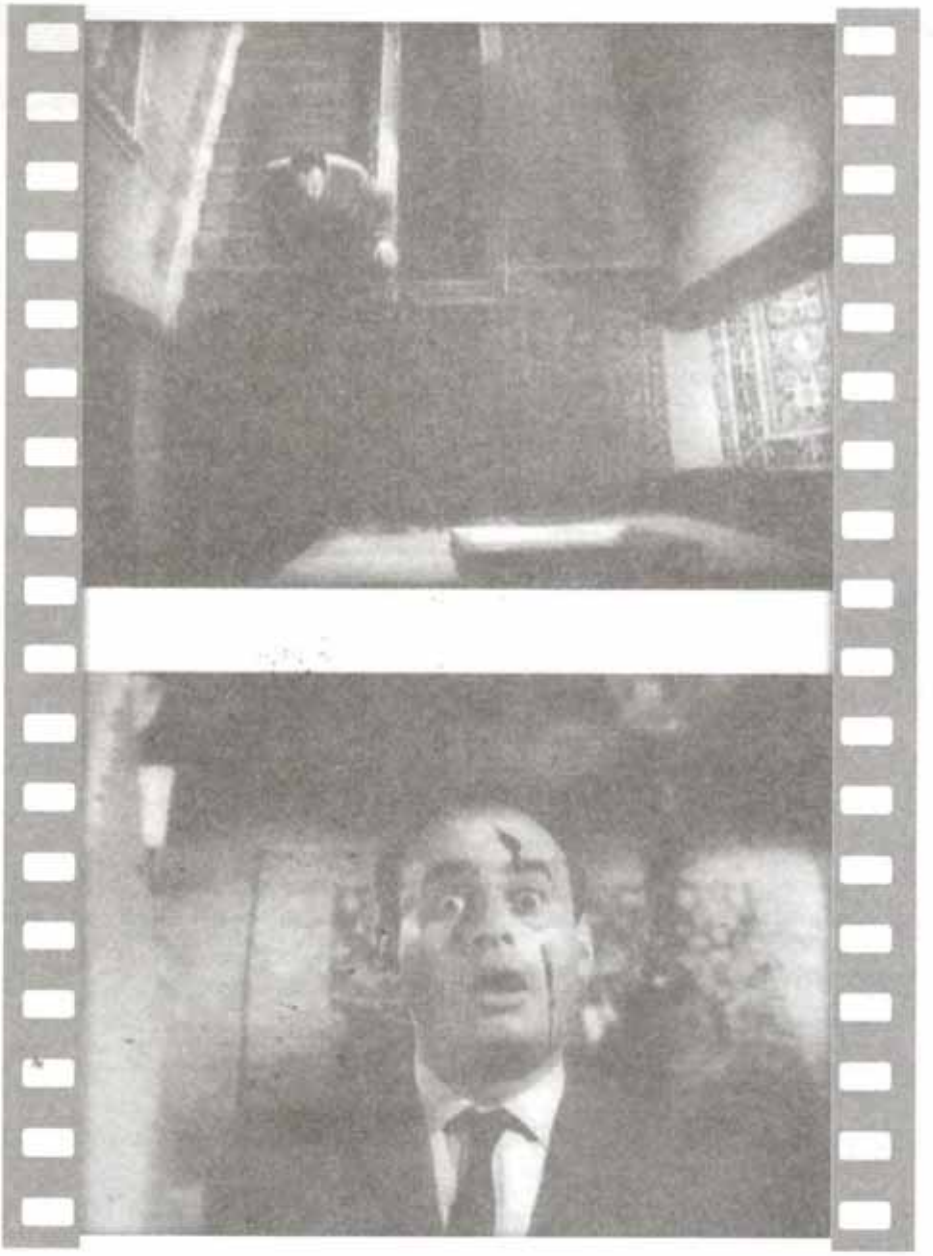
هیچکاک، وقتی ما را *مستقیماً* با نقطه دید این نگاه خیره‌ی خیالاتی بیرونی درگیر می‌کند، در مرموزترین و برآشوبنده‌ترین حالت‌اش قرار دارد.

یکی از رویه‌های معمول در فیلم‌های وحشت عبارت است از «تبدیل[1]» نمای عینی به نمای ذهنی (چیزی که ابتدا از نظر بیننده یک نمای عینی ــ مثلاً خانواده‌ای در پشت میز شام ــ بود ناگهان، به واسطه‌ی علامت‌های شناخته شده‌ای چون لرزش خفیف دوربین، باند صوتیِ سوژه‌مند یا «ذهنی شده» و غیره، معلوم می‌شود که نمای ذهنی قاتلی است که دزدانه در پی قربانی بالقوه‌ی خود روان است). با این‌حال، این رویه باید با تعکیس دیگری تکمیل شود، آن هم وقتی‌که، در میانه‌ی نمایی که آشکارا نمایی ذهنی وانمود می‌شود، بیننده ناگهان ناگزیر می‌شود بپذیرد که ***هیچ سوژه‌ی ممکنی در درون فضای واقعیت دایجتیک که بتواند نقطه دید این نما را ازآن خود کند وجود ندارد.*** از این رو ما در این‌جا نه با تعکیس ساده‌ی یک نمای ذهنی به نمایی عینی، بلکه با ساختن مکانی متشکل از ذهنیّت یا سوبژکتیویته‌ی ***ناممکن***، سوبژکتیویته‌ای که خود عینیّت یا ابژکتیویته را به رنگ و بویی از شرّ بر زبان نیامدنی و هیولاوار می‌آلاید، سر و کار داریم. در این‌جا الهیات بدعت‌گذار تمام‌عیاری را می‌توان تشخیص داد که در خفا شیطان را خالق جهان می‌داند (که پیشتر تز بدعت کاتاری[2] در فرانسه‌ی قرن دوازدهم بود). از موارد عالی این ذهنیت ناممکن می‌توان به دو «نمای ذهنی» اشاره کرد: یکی در فیلم ***روانی*** (۱۹۶۰) که نمای ذهنی از نقطه دید خود چیزِ کشنده چهره‌ی مات مانده‌ی کارآگاه آربوگاست در حال مرگ را نشان می‌دهد؛ و دیگری در ***پرندگان*** (۱۹۶۳)، نمایی هوایی که بودگا بیِ غرق در آتش را نشان می‌دهد، و سپس، وقتی که پرنده‌ها وارد قاب می‌شوند، معنای دوباره می‌یابد، [یعنی] تبدیل می‌شود به نمای ذهنی‌ای که از دید خودِ مهاجمان شریرِ مشرف بر صحنه است.

---

1 . resignification (معنای دوباره دادن)

۲ ـ Cathar : فرقه‌های مختلف مسیحیت که در پی رسیدن به خلوص زندگی یا آموزه‌ها بودند.



اکنون می‌توان دید که چگونه این رویه‌ی هیچکاکی پایه‌های رویه‌ی استاندارد دوخت را سست می‌کند. نخست این‌که، روش هیچکاکی پایه‌ای، که در آن ابتدا یک نمای عینی از شخصی را می‌بینیم که دارد به چیز نزدیک می‌شود و سپس نمای نقطه دید همان چیز را، نقداً نمی‌تواند جلوه‌ی «دوخت» را که باعث آرامش بیننده می‌شد ایجاد کند: تنش همچنان حل نشده باقی می‌ماند. سپس، وضع به‌گونه‌ای است که گویی این تنش با رسیدن به توانی بالاتر، یعنی با شتاب گرفتن و رسیدن به یک دوگانگی دیگر،

دوگانگی‌ای که بس بسیار ریشه‌ای‌تر است، یعنی تغییر از نمایِ مشرفِ[1] عینی به حالت ذهنی مرموز آن، همزمان هم آزاد می‌شود هم فوران می‌کند، از کنترل خارج می‌شود. در این‌جا ذهنیت ***دیگری*** وارد کار می‌شود که دیگر ذهنیت دایجتیکِ همیشگیِ یکی از قهرمانان داستان نیست، بلکه ذهنیت ناممکن / آسیب‌زای خود چیز است (به یاد بیاوریم که در هر دو نمونه‌ی فوق‌الذکر از هیچکاک، قبل از ورود این ذهنیت ناممکن، همان مبادله‌ی پایه‌ای هیچکاکی بین نمای عینی شخصِ در حال نزدیک شدن به چیز و نمای نقطه دید این چیز را می‌بینیم.)

یکی دیگر از رویه‌های هیچکاکی که مبادله‌ی متعارف نماهای عینی و ذهنی در آثار پیشین او را برمی‌اندازد، ورود ناگهانی یک عنصر خشونت‌بار ــ تیر غیب امر واقعی ــ به درون آن از پهلوهاست، عاملی که این مبادله‌ی آرام و نرم [بین نماهای عینی و ذهنی] را برمی‌آشوبد. بهترین مثال، البته، صحنه‌ی معروف فیلم ***پرندگان*** است که ریموند بلور در کتاب خود به تفصیل تحلیل‌اش کرده است، صحنه‌ای که ملانی را در حال عبور از خلیج به سوی خانه‌ی میچ نشان می‌دهد: وقتی او، در راه بازگشت، به اسکله نزدیک می‌شود، یک پرنده‌ی تنها وارد قاب می‌شود و مثل تیر غیب با سر او برخورد می‌کند.[۲۸] آیا همین قالب یا ماتریس را نمی‌توان در ***توپاز (۱۹۶۹)*** هم دید، یعنی در یکی از پایان‌های کنار گذاشته شده‌ی آن، که در حادترین لحظه‌ی دوئل بین قهرمان و گرانویل، جاسوس روسی، یک تک‌تیرانداز کا.گ.ب از کمینگاه خود گرانویل را هدف قرار می‌دهد و بدین‌ترتیب تقارن [صحنه‌ی] دوئل را بر هم می‌زند؟

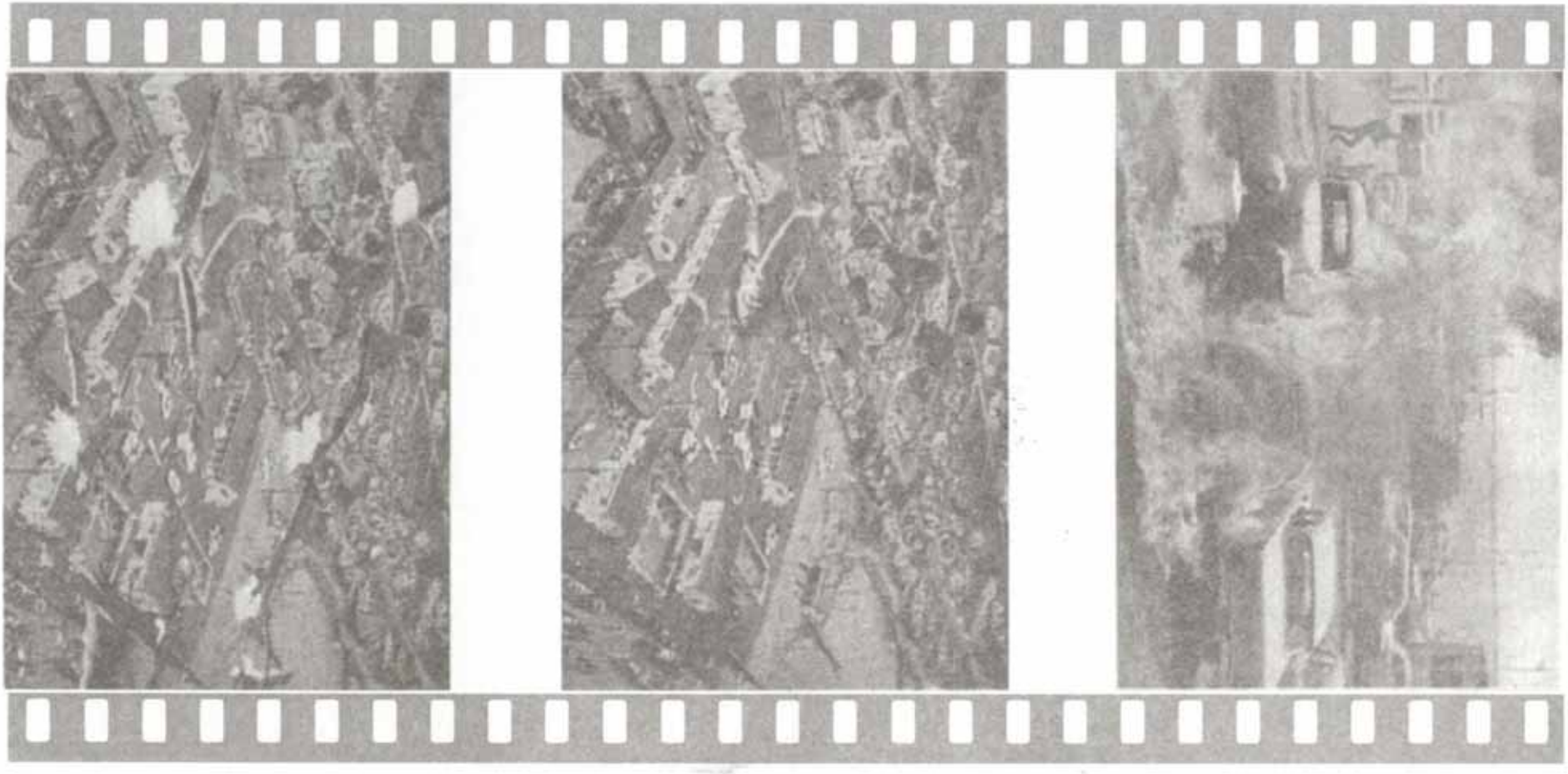
نمونه‌ی باز هم دیگری داریم از برانداختن رویه‌ی متعارف دوخت که عبارت بود از ذهنی کردن هیچکاکیِ یک نمای عینی: در این نمونه نمایی که ابتدا ذهنی می‌نمود به طرزی غیرمنتظره عینی می‌شود. در تعداد زیادی از

---

1 . "God's-view" shot

صحنه‌های فیلم ***بخت کور*** اثر کیسلوفسکی، در آغاز به نظر می‌رسد که نقطه دیدِ ذهنی ــ از دید ویتک ــ است، اما بعد دوربین او را درون قاب نشان می‌دهد.[۲۹] همین رویه را در بسیاری از فیلم‌های آنتونیونی می‌بینیم و نخستین مورد آن را در ***خاطرات یک عشق*** (۱۹۵۰) . در جریان یک ملاقات پنهانی، یک زوج (همسر یک مرد ثروتمند و مردی که در گذشته عاشق او بود و دوباره رابطه‌اش را با او از سر گرفته است) از بالا به پایین به چاه یک آسانسور نگاه می‌کنند؛ سپس قطع می‌شود به نمایی که [دوربین] از بالا به پایین به همان چاه نگاه می‌کند، نمایی که البته به‌نظر می‌رسد نمای ذهنیِ از نقطه دید آن زوج است؛ اما وقتی آسانسور شروع می‌کند به بالا رفتن و دوربین همراه با آن به طرف بالا می‌چرخد، ما درمی‌یابیم که دوربین به واقع در طرف دیگر چاه آسانسور و دور از زوج، که اکنون، بدون هیچ قطع یا برشی، در نمای دور دیده می‌شوند، قرار دارد. ما گمان.می‌کردیم که از دریچه‌ی چشم آن‌ها نگاه می‌کنیم اما، در درون همان نما، متوجه می‌شویم که داریم آن‌ها را از طرف دیگرِ چاه و از فاصله‌ای نسبتاً زیاد می‌بینیم.[۳۰]

جلوه‌ی شاعرانه‌ی مرموز این نماها مدیون این واقعیت است که گویی سوژه به نوعی ***وارد تصویر خود شده است*** ــ به قول لاکان، نه‌تنها تصویر در چشم من است، بلکه من نیز در تصویر هستم.[۳۱]



پس، وقتی مبادله‌ی نماهای ذهنی و عینی نمی‌تواند تأثیر دوخت را به بار آورد چه اتفاقی می‌افتد؟ در اینجاست که نقش واسط[1] نمایان می‌شود. صحنه‌ی مبارزه‌ی انتخاباتی کین در فیلم ***همشهری کین*** (۱۹۴۱) را به یاد بیاورید: در پشت پیکر کین پوستری بسیار بزرگ حاوی عکس کین را می‌بینیم، گویی کینِ «واقعی» توسط سایه‌ی شبح‌گون‌اش مضاعف شده است. و مگر امروزه این رویه را در تقریباً همه‌ی گردهمایی‌های سیاسی بزرگ و کنسرت‌ها نمی‌بینیم؟ در حالی که سخنران یا خواننده را به سختی می‌توان در سالن یا استادیوم بزرگِ محل گردهمایی تشخیص داد، بر فراز او پرده‌ی ویدئویی غول‌آسایی هست که حتا دورترین بیننده نیز می‌تواند چهره‌ی اجراکننده را روی آن ببیند و تصویر را به صدا(ی تقویت‌شده) متصل کند. این تمهید آن‌قدرها هم که ممکن است به نظر برسد بدیهی نیست: نکته‌ی مرموز این است که اجراکننده (سیاست‌مدار، خواننده، بازیگر) در خود حرکات و سخنان «واقعی»اش پیشاپیش این امر را در نظر دارد که تصویرش روی پرده‌ای افتاده است که بین او و اجرای‌اش در برابر جمع وساطت می‌کند؛ بدین‌ترتیب رویداد همزمان هم «مستقیم» و «زنده» است (مردم پول کلانی برای دیدن برنامه‌ی «زنده»ی پاواروتی می‌دهند، هرچند چشم‌های آن‌ها عملاً در تمام مدت پرده را نگاه می‌کنند [نه خودِ پاواروتی را]) و هم به طریق فنی بازتولید شده است، و تصویر معمولاً حتا بدتر از تصویر روی صفحه‌ی تلویزیون خانگی است ... بدین‌ترتیب پرسشِ «کدام‌یک از این‌ها واقعی‌تر است؟» به هیچ‌وجه پرسشی زائد نیست: خود تصویر روی پرده است که به طریقی تضمین می‌کند که بیننده عملاً در حال تماشای یک رویداد «واقعی» است.

کیسلوفسکی در وا داشتن بیننده به مشاهده‌ی این ساحت واسط در یک صحنه‌ی عادی بسیار چیره‌دست بود ـــ جزئی از واقعیت مرده و بی‌روح

---

1 . interface

ناگهان به‌عنوان «دریچه‌ای به سوی ادراک» عمل می‌کند، به‌عنوان پرده‌ای که از خلال آن ساحتی دیگر، ساحتی کاملاً خیالاتی، به ادراک ما راه می‌یابد. آنچه کیسلوفسکی را متمایز می‌کند این است که، در فیلم‌های او، این لحظه‌های جادویی واسط نه به واسطه‌ی عنصر گوتیکِ همیشگی (شبح‌هایی در مِه، آینه‌های جادویی)، بلکه به‌عنوان جزیی از یک واقعیت روزانه‌ی عادی به نمایش درآمده‌اند ــ به‌عنوان مثال، در ***دکالوگ ٦*** ، صحنه‌ی کوتاه اداره‌ی پُست که در آن ماریا قهرمان زن فیلم درباره‌ی حواله‌های پولی شِکوه می‌کند، به‌گونه‌ای فیلمبرداری شده است که ما چندین‌بار شخصی را در کلوزآپِ رو در رو می‌بینیم و، در پشت سر او روی دیوارک شیشه‌ای که کارکنان را از مشتریان جدا می‌کند، بازتاب بسیار بزرگِ چهره‌ی شخص دیگری را که با شخصی که مستقیماً می‌بینیم‌اش در حال گفت‌وگو است. به واسطه‌ی این رویه‌ی ساده، ساحت شبح‌گون در میانه‌ی یک صحنه‌ی کاملاً معمولی (مشتریانی که از بی‌نظمی‌های یک اداره‌ی پُست ملال‌آور در یک کشور اروپای شرقی شکوه می‌کنند) حضور می‌یابد.

به جز مجموعه‌ای از نماهای مشابه در فیلم ***جنون*** (۱۹۷۲) اثر هیچکاک تا ***سکوت بره‌ها*** (۱۹۹۱) ساخته‌ی جاناتان دِمی ــ در صحنه‌ی ملاقات کلاریس با هانیبال لکتر در زندان، ما صدای کلاریس را در واقعیت

(دایجتیک) می‌شنویم و خود او را می‌بینیم که به دوربین نگاه می‌کند، اما لکتر را به صورت شبحی می‌بینیم که روی شیشه‌ی روبه‌روی کلاریس منعکس شده است.[۳۲] ــ اشاره به موردی پیچیده‌تر در فیلم ***پارسیفال*** (۱۹۸۲) از سیبربرگ کفایت می‌کند: جانشین شدن پارسیفال مؤنث به جای پارسیفالِ مذکر. درحالی که آواز (تنور) ادامه دارد، پارسیفال پسر به‌تدریج به پس‌زمینه عقب‌نشینی می‌کند و پارسیفال دختر جای او را می‌گیرد: صدای انسانی از بدنی به بدن دیگر همچون مشعلی دست به دست مَی‌شود. این جانشینی درست در نقطه‌ای رخ می‌دهد که پارسیفال از مادر دل می‌کَند، بدل به «انسان» می‌شود و حس شفقت پیدا می‌کند ــ در این نقطه، به گونه‌ای که گویی انسانیت بیش از این مُجاز نیست، پارسیفال مذکر به صورت زنی سردمزاج و غیرجنسی درمی‌آید:

> پارسیفال اول، یعنی پسر، از بوسه‌ی مادرش دل کنده است؛ کم‌کم دارای جوهر و انسانیت می‌شود. اما سپس پارسیفال دوم، دختر، سر می‌رسد، خود را کنار او قرار می‌دهد، و در جایی که او دست از خواندن برداشته، در حینی که پارسیفال اول کم‌کم از تصویر محو[۱] می‌شود، با جدیت «آوازخوانی» را از سر می‌گیرد. در مورد پارسیفال پسر، هرچند به نظر قدری بعید می‌نماید این صدای تنور مردانه و پرصلابتی که از دهان او درمی‌آمد متعلق به این کودک کم سن و سال باشد، اما هنوز می‌توانیم باور کنیم که خود او بود که آواز می‌خواند. در مورد پارسیفال دوم، بدن می‌داند که تنها یک محفظه یا کالبد موقتی است؛ دیگر امیدی به این ندارد که با صدا درآمیزد. اندوه آن از همین‌جا می‌آید، از پس صورتک بی‌احساس و مصمم کارن کرک. او باید پارتیتور را تا به آخر بخواند، باید آنچه را که نوشته شده جامه‌ی عمل بپوشاند.[۳۳]

نکته‌ی بسیار مهم این است که این جابه‌جایی در برابر پس‌زمینه‌ی چیز (صورتک[۲] غول‌آسای واگنر) رخ می‌دهد. بدین‌ترتیب این صحنه از سه عنصر تشکیل شده است: سوژه(ی دایجتیک) (یا بهتر است بگوییم ***دو*** سوژه‌ی

---

1 . fade out

۲ ـ در اصل death-mask، قالبی که پس از مرگ از چهره‌ی افراد برمی‌دارند.

دایجتیک)؛ چیز شبح‌گون در پس‌زمینه؛ و صدا، همان *Object petit a*، یعنی، آنچه از چیزِ لال باقی مانده است. از لحاظ پیکر [figure] و پس‌زمینه، این چیز همان پیکرِ پس‌زمینه، پس‌زمینه ***به مثابه‌ی*** پیکر، است.(۳٤) پس ***چیست*** این چیز به‌جز تجسد آنچه در جریان «دست به دست شدن مشعل (صدا)» از یک سوژه (مردینه) به سوژه‌ی دیگر (زنینه) بی‌تغییر می‌ماند ــ یعنی، ***خود همین صدا*** ــ؟ این ویژگیِ شبح‌گون / اثیریِ چیز را توضیح می‌دهد: این [چیز] نه شیء یا ابژه‌ای که صدایی بیرون می‌دهد، بلکه شیئی است که به ایسن ابژه ـ صدای ناممکن جسمیت می‌بخشد. (از دیگر تجسدهای این ابژه ـ صدای ناممکن همان مهاجمِ بیگانه در فیلم‌های وحشت علمی ـ تخیلی، و معمولاً موجودی کرم مانند یا ماهی‌مانند، است که به بدن یک انسان راه می‌یابد و آن را از درون به اشغال خود درمی آورد.) بدن «زنده» تبدیل به عروسکی تحت سلطه‌ی صدا می‌شود ــ و معنای تکرار[1] ***در پارسیفال***، معنای کار بازیگرانی که با صدای از پیش ضبط شده لب می‌زنند، در همین‌جاست:

> در تکرار [یا پخش دوباره]، بدن اعتراف می‌کند که عروسکی است که به یُمن صدا حیات یافته است. در پارسیفال همه چیز با عروسک شروع می‌شود (به یاد بیاورید پرلود[2]، و دختران گُل‌فروش[3] را).(۳۵)

این صحنه از ***پارسیفال*** همچنین به ما کمک می‌کند تا به دعوی انتقادآمیز کایا سلیورمن پاسخ دهیم که می‌گوید این *acousmetre*، صدای تهدیدکننده، پرقدرت، شناوری که قابل اتصال به هیچ‌یک از شخصیت‌های دایجتیک نیست، ذاتاً صدایی مردینه است، یعنی، صدای مردانه‌ی استادی است که زن

---

۱ ـ Playback، پخش دوباره یا چندباره‌ی یک صدای (یا تصویر) ضبط شده.

2 . Prelude (پیش‌درآمد)

3 . Flower-Girls (عنوان یکی از قطعات آوازیِ این اپرا)

هیستریک را تحت کنترل خود دارد.[۳۶] صرف‌نظر از استثناهایی که بلافاصله به ذهن می‌رسند (و خود سیلورمن کاملاً به آن‌ها وقوف دارد، از ***نامه به سه همسر*** [۱۹۴۹] اثر منکیه ویچ که در آن ***خانم قاتل*** اغواگری را که نامه را به آن سه زن فرستاده تنها لحظه‌ای از پشت سر، و نه هرگز از روبه‌رو، می‌بینیم، درحالی که صدای‌اش حضور دارد و داستان را شرح می‌دهد، تا ***روانی*** هیچکاک که در آن صدای موهومی که کالبد خود را می‌جوید صدای مادر است)، آدمی وسوسه می‌شود ادعا کند که قالب یا ماتریس پایه و ناپیدای *acousmetre* همان پارادکس ***زنی است که با صدای مردانه حرف می‌زند:*** بهترین صحنه‌ی گشودن راز صدای موهوم [یا بی‌صاحب] صحنه‌ای است که در آن معلوم می‌شود که خاستگاه صدای مردینه یک زن بوده است (مثل پارسیفال پس از تکذیب کوندری در فیلمی که سیبربرگ از روی اُپرای ***پارسیفال*** ساخته است)، و این درست نقطه‌ی مقابل آن کلیشه‌ی هوموفوبیکی[1] است که در آن یک گی[2] در نقش یک شخص مذکر با صدای نازک زنینه حرف می‌زند.[۳۷]

1 . homophobic (نفرت از هم‌جنس)

2 . gay

یکی دیگر از فیلم‌های قدیمی آلمانی، *ایثار* [*Opfergang*] (۱۹۴۲-٤) اثر وایت هارلن، این منطق انعکاسی دوخت را به پله‌ای دیگر ارتقا می‌دهد. داستان فیلم در حول و حوش آغاز قرن می‌گذرد و درباره‌ی آلبرخت، ماجراجوی مرفّه هامبورگی، است که به محض بازگشت از سفر به شرق دور با اوکتاویا، خویشاوند بی‌احساس، موطلایی، و زیبای خود ازدواج می‌کند، و سپس به طرز خطرناکی مجذوب آیلس، دختر نروژی ثروتمند، می‌شود که در ویلایی بزرگ در آن نزدیکی زندگی می‌کند. آیلس سرشار از انرژی زندگی است ــ او به سوارکاری ، شنا، تیراندازی با کمان علاقه‌مند است و فرزندی از یک رابطه‌ی پیشین دارد ــ اما از بیماری مرموزی رنج می‌برد؛ سایه‌ی مرگ بر سرش افتاده است. هرچند اوکتاویا یک‌بار دچار انفجار ناگهانی کنجکاوی پارانویایی می‌شود، اما با شکیبایی یک قدیس شیدائیِ شوهرش را تحمل می‌کند. نزدیکی‌های پایان فیلم، آیلس و آلبرخت هر دو به تیفوس مبتلا می‌شوند؛ هر دو بستری می‌شوند، آلبرخت در بیمارستان، آیلس در خانه، و به یکدیگر فکر می‌کنند. به دلیل ضعف عمومی آیلس، تیفوس او را از پا درخواهد آورد؛ تنها چیزی که او را زنده نگه داشته حضور منظم آلبرخت در باریکه راهی در روبه‌روی پنجره‌ی اتاق اوست که لحظه‌ای اسب‌اش را متوقف می‌کند و دستی برای او تکان می‌دهد. کوتاه زمانی بعد، آلبرخت نیز اسیر تخت بیمارستان می‌شود و بدین‌ترتیب دیگر قادر به انجام این مراسم نجات‌بخش نیست؛ اوکتاویا از طریق پزشکی که آلبرخت و آیلس را تحت‌نظر دارد از این موضوع آگاه می‌شود و یکی دو روز خودش مراسم را ا جرا می‌کند، و بدین‌ترتیب مرگ آیلس را به عقب می‌اندازد: هر روز، ملبس به لباس آلبرخت، سوار بر اسب از جلوی پنجره‌ی ویلای آیلس می‌گذرد، در محل همیشگی می‌ایستد و دستی برای او تکان می‌دهد. وقتی پزشک به آلبرخت از فداکاری همسر وفادارش می‌گوید، او عشق کامل خود به اوکتاویا را کشف می‌کند. آنچه در پی می‌آید برترین صحنه‌ی خیالاتی است: ابتدا آلبرخت را می‌بینیم که در تخت‌اش دراز کشیده

و به سمت راست نگاه می‌کند، صدای درونی او می‌گوید: «آیلس، مجبورم کاری بکنم که خیلی‌خیلی تو را آزار خواهد داد.» بعد قطع می‌شود به آیلس در روی تخت که به سمت چپ نگاه می‌کند، گویی آن‌ها نوعی رابطهٔ فراحسی با هم برقرار کرده‌اند، آیلس پاسخ می‌دهد: «از همه‌چیز خبر دارم، اما تو کجایی عشق من؟ داری از پیش چشم‌ام می‌روی؟» نمای بعد، از اتاق او، باریکه راه آن سوی نرده‌ی چوبی را نشان می‌دهد، او آلبرخت ـ اوکتاویا را سوار بر اسب می‌بیند، و سپس هیچ‌کس را نمی‌بیند. آنچه در پی می‌آید نما / نمای مقابلِ به‌شدت فشرده‌ای است که «دوخت» را انجام می‌دهد: در سمت راست پرده، کلوزآپی از آیلس در حال مرگ را می‌بینیم، و، در سمت چپ، نمای متوسط[1] آلبرخت را، و این دو حضورْ با هم گفت‌وگو می‌کنند (این نما عملاً شبیه آن صحنه‌ی نهایی سراب‌هایی است که در فیلم *آبی* کیسلوفسکی به چشم ژولی ظاهر می‌شوند: در هر دوی این‌ها، سراب‌هایی که به مانند جزایری در برابر پس‌زمینه‌ی آبی تیره و تار شناورند جای قطع‌ها را گرفته‌اند.) آلبرخت آن راز بزرگ را که واقعاً عاشق اوکتاویاست و آمده است تا با آیلس خداحافظی کند به او می‌گوید: آیلس پس از یک گفت‌وگوی رازناک درباره‌ی این‌که چه چیزی واقعی است و چه چیزی صرفاً یک حضور خیال‌گونه (نوعی تفسیر انعکاسی درباره‌ی آنچه می‌بینیم)، برای آلبرخت آرزویِ خوشبختی در زندگی زناشویی می‌کند؛ بعد تصویر آلبرخت ناپدید می‌شود، به طوری که ما صرفاً تصویری تا حدودی تیره و تار از آیلس را می‌بینیم که به مانند جزیره‌ای از نور در سمت راست پرده در محاصره‌ی ظلماتِ غرق در نور آبی است. این تصویر به تدریج تارتر و تارتر می‌شود ــ آیلس می‌میرد. در صحنه‌ی نهایی فیلم که بعد از این می‌آید، آلبرخت و اوکتاویا در ساحل دریا سوار بر اسب در کنار هم پیش می‌روند و گل سرخی را در روی شن‌ها می‌بینند که مظهر آیلس است و امواج آن را با خود

۱ـ american shot : نمایی که پیکرها را از زانو به بالا قاب می‌گیرد.

آورده‌اند، آیلسی که با دریای عظیم یکی شده است.

تقابل این دو زن، اوکتاویا و آیلس، پیچیده‌تر از آنی است که ممکن است به نظر برسد: هریک از آن‌ها مظهر نوع خاصی از مرگ (و زندگی) است. اوکتاویا مظهر زندگی اثیری ـ بی‌رمقِ قراردادهای اجتماعی است ــ نقشی که او با احساس یگانگی کامل بازی می‌کند و منجر می‌شود به فداکاری قدیس‌وار نهایی او برای شوهرش؛ از این نظر، او مظهر مرگ است، مظهر سرکوب شدن انگیزه برای زیستنِ کاملِ زندگیِ خود فارغ از قراردادهای اجتماعی. اما دقیقاً این‌چنین است که او زنده می‌ماند، برخلاف آیلس که مظهر مرگی از نوع دیگر است: نه مرگ قراردادی قدیس‌وار بی‌روح، بلکه مرگی که با تحقق بخشیدن به سوداهای آدمی، بدون هیچ قید و بندی، ملازم است (به یاد بیاورید پسر کوچکی که او از رابطه‌ی گذشته‌اش دارد و سخنی از او به میان نمی‌آید). گویی چیزی مرگبار در این استغراق تام و تمام در زندگی هست ــ عجیب نیست که آیلس از همان آغاز به‌صورت کسی نشان داده می‌شود که سایه‌ی مرگ بر گِرد سرش چنبر زده است. این مرگ به هیچ‌وجه پایان زندگی نیست، بلکه غرق شدن در ضربان هماره مکرر خود زندگی است که در هیئت امواج دریا نمادین شده است: آیلس، در مرگ خود، به زیست‌مایه‌ی[1] کیهانی و غیرشخصی استحاله یافته است. ساختاری که در این‌جا می‌بینیم ساختار ایثار مضاعف است: در یک سطح، آیلس مظهر پهنه‌ی مهار نشده‌ی انرژی زندگی است که باید ایثار شود تا زوج «بهنجار» آلبرخت و اوکتاویا بتواند دوباره شکل بگیرد ــ آخرین نمای فیلم تصویر گُل سرخی است که امواج به ساحل آورده‌اند، امواجی که نشانه‌ی سومین چیز، یعنی میل جنسی زنانه‌ی سرکشِ قربانی شده، هستند (و گویی بخشی از این انرژی جنسی به اوکتاویا منتقل می‌شود که ــ برای اولین بار در فیلم ــ اکنون او را سوار بر اسب نیز می‌بینیم). در سطح دیگر، ایثار البته ایثار اوکتاویاست

1 . life-substance

که از طریق تغییر قیافه[1]اش عمل متعالی را که عبارت است از حفظ توهم **وفاداری** شوهر به معشوقه‌اش به قصد زنده نگه داشتن ***معشوقه*** به انجام می‌رساند. حد اعلای خیال‌پردازی «شوونیستی مردانه» ***همین است:*** **خیال‌پردازی** درباره‌ی معشوقه و همسری که خود را برای یکدیگر فدا می‌کنند، همسر عشقِ شوهر به معشوقه را می‌پذیرد و معشوقه خود را از **تصویر** پاک می‌کند تا وحدت دوباره‌ی زن و شوهر را ممکن سازد ... در یک چرخش دیالکتیکیِ شبه‌هگلی، همسر دقیقاً با پذیرش عشق نامشروع شوهر به زنی دیگر، و با تبدیل کردن میل شوهر به میل خود از طریق رفتار کردن به مانند شوهر به قصد کمک به معشوقه، موفق می‌شود شوهر را به سوی خود بازگرداند.

طرفه آن‌که، اگر گفته‌های هارلن در زندگی‌نامه‌ی خودنوشت‌اش [۳۸] را باور کنیم، الهام‌بخش این پایان حزن‌انگیز کسی جز خود گوبلز نیست! در داستانِ رودولف بیندینگ، که فیلم براساس آن ساخته شده، [۳۹] این **شوهر** (آلبرخت) است که می‌میرد؛ و به جای آیلس «جوئی» را داریم، یک دختر انگلیسی سرزنده‌ی سالم بدون هیچ بیماری مرگبارِ از پیش موجود. همچنین آلبرخت و جوئی هر دو مبتلا به تیفوس هستند. با این حال، در داستان فقط آلبرخت می‌میرد و، در آخرین لحظه‌ی زندگی‌اش، به اوکتاویا می‌گوید که تنها دلخوشی کوچک جوئی که او را به زندگی می‌چسباند این بود که هر روز سروقت در جلوی ویلای او خودی نشان دهم. **پس** از مرگ آلبرخت است که اوکتاویا این مراسم، یعنی درآمدن به هیئت آلبرخت، را ادامه می‌دهد ــ این چهار روز برای بهبود یافتن جوئی بسیار حیاتی هستند. وقتی جوئی بهبود می‌یابد، پزشک به او می‌گوید که آلبرخت چهار روز پیش مرده است؛ او، شگفت‌زده از این حرف، پاسخ می‌دهد که هر روز عصر آلبرخت را دیده است که مطابق معمول در جلوی ویلا حاضر می‌شده است. درحالی که

---

1 . masquerade

پزشک این حرف را به عنوان توهم رد می‌کند، جوئی ناگهان درمی‌یابد که چه اتفاقی افتاده است، این هم دو پاراگرافِ پایانی داستان:

> از این لحظه به بعد، رنج‌جوئی به یُمن عملی که عظمت آن سراسر وجود او را در خود گرفت و باعث پدید آمدن خلق و خویی زیبا در او شد کم و بیش تخفیف یافت.
>
> و سپس جوئی چیزی چون یک وظیفه برای بهبودی در خود احساس کرد، و به آرامش و توانایی لازم برای فائق آمدن بر بیماری‌اش دست یافت، تا فداکاری یک بانوی نجیب‌زاده بی‌ثمر نماند.[۴۰]

گوبلز با این پایان‌بندی مخالف بود، و می‌گفت چنین داستانی درباره‌ی رابطه‌ی غیرمشروعی که در آن شوهر می‌میرد ممکن است تأثیرات فاسدکننده روی هزاران سرباز حاضر در جبهه‌ها که فیلم را خواهند دید داشته باشد؛ هارلن در پاسخ به این انتقاد به جای جوئی آیلس را گذاشت و او را به مرضی مرگبار مبتلا ساخت تا این‌که او، و نه شوهر، بمیرد، و بدین‌ترتیب معنای «ایثار و فداکاری» همسر آلبرخت را، که در برابر دیدگان معشوقه خود را به جای شوهرش جا می‌زد، از بیخ و بُن عوض کرد. در داستان، فداکاری اوکتاویا حرکتی است ناب و بی‌غل و غش از روی احترام به عشق شوهرش، نه مانوری زیرکانه که هدف آن بازیافتن عشق شوهر باشد؛ در این معنای دقیق، فیلم حرکت فداکارانه‌ی اوکتاویا را «بیمارگون جلوه می‌دهد»[1] و یک عمل اخلاقی ناب و «بی‌غرضانه» را تا حد یک نیرنگ زنینه‌ی بیمارگون فرو می‌کاهد.

در تحلیل مفصل‌تر باید دست‌کم دو عنصر دیگر را نیز در نظر گرفت: نخست آن صحنه‌ی یگانه‌ی تقریباً هیچکاکی را که در آن ما، برای یک لحظه‌ی کوتاه، جنبه‌ی بی‌روح و کاملاً شریرانه‌ی پارسایی اوکتاویا را می‌بینیم. وقتی از پنجره‌ی اتاق خود آیلس را می‌بیند که برای انجام کاری از

---

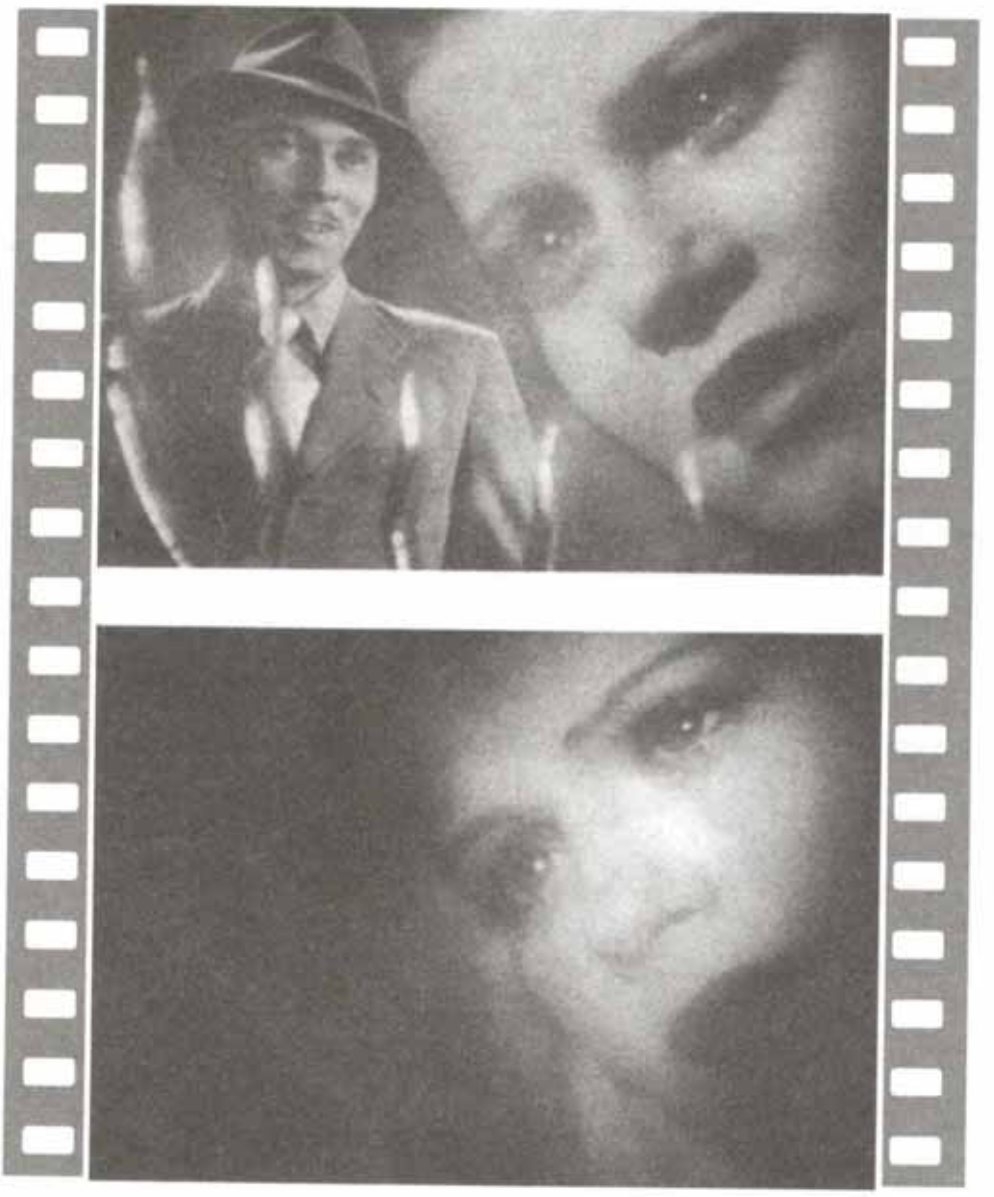
1 . Pathologise

خانه بیرون می‌رود، دزدانه با عزمی دیوانه‌وار بدون این‌که چشم از او بردارد تعقیب‌اش می‌کند، و آن کلیشه‌ی معمول هالیوودی را به یاد ما می‌آورد که در آن زنی دیوانه کورکورانه به وسوسه‌های جنایت‌آمیز خودش تن سپرده است. جسارتی دیگر می‌بایست تا *ایثار* به فیلم‌های «غیرسیاسی» هارلن پیوند بخورد، فیلم‌هایی که در فاصله‌ی بین ساخته شدن دو درام تاریخی با فحواهای سیاسی آشکار، یعنی *شاه کبیر* (۱۹۴۲ ؛ زندگی‌نامه‌ی فردریش کبیر) و *کولبرگ* (۱۹۴۵)، ساخته شدند: *شهر طلایی* (۱۹۴۲) و *ایمن‌زی* [*Immensee*] (۱۹۴۳).

در *شهر طلایی*، قهرمان زن (که نقش او را، همچون دو فیلم دیگر، کریستینا سودرباوم، همسر هارلن، بازی کرده است) با یک فداکاری به زندگی‌اش پایان می‌دهد، و پس از این‌که خانواده‌اش او را به خاطر باردار شدن نامشروع طرد می‌کنند خود را در مرداب غرق می‌کند؛ از آنجا که، پس از مرگ او، مرداب خشک و بدل به زمینی حاصلخیز شده است، می‌توان گفت که خودکشی فداکارانه‌ی او خاک را بارآور می‌سازد. در *ایمن‌زی*، شاهد نوعی تعکیس آینه‌ایِ فیلم *ایثار* هستیم؛ در این فیلم سودرباوم نقش زنی را بازی می‌کند که بین دو مرد گیر افتاده است: او عاشق بی‌قرار آهنگساز جوانی است که، هرچند به عشق وی پاسخ می‌دهد، اما برای پی‌گیری علایق خود به خارج از کشور می‌رود و او را تنها می‌گذارد؛ زنِ تنها مانده با مردی معمولی که او نیز عمیقاً زن را دوست دارد ازدواج می‌کند. یکی دو سال بعد، آهنگساز برای گذراندن تعطیلات تابستان باز می‌گردد و از زن می‌خواهد که همراه با او به شهر بزرگ برود؛ شوهر او به قدری دوست‌اش می‌دارد که، با پی بردن به نارضایتی او از زندگی زناشویی، زن را آزاد می‌گذارد که او را ترک کرده به آهنگساز بپیوندد.[۴۱] این حرکتِ از روی فداکاریِ بی‌قید و شرط زن را تحت تأثیر قرار می‌دهد: عشق خود به شوهرش را از نو کشف می‌کند و در کنار او می‌ماند، همراه با این وقوف دردناک که شوهر از او قوی‌تر است. نکته‌ی ظریف البته این است که خودِ آزادی انتخابی که شوهر

به او ارزانی می‌دارد انتخاب را بدل به انتخاب اجباری می‌کند و فشار اخلاقی تحمل‌ناپذیری را به زن تحمیل می‌کند: هرچند ترک کردن شوهری که به طرز خشنی حسود است آسان می‌نماید، اما ترک کردن شوهری که تو را آزاد می‌گذارد تا ترک‌اش کنی بسیار مشکل‌تر است ــ اجبار مطلق برای اتخاذ آزادانه‌ی تصمیم درست در هیئت همین آزادی ظهور می‌کند. بدین‌ترتیب، شوهر دقیقاً همتراز با اوکتاویا در *ایثار* است: فرشته‌ای سرشته از فداکاری بی‌قید و شرط که با پذیرفتن عشق محبوب‌اش به فرد دیگر محبوب را دوباره به سوی خود بازمی‌گرداند. وقتی پس از سال‌ها شوهرش می‌میرد، عشق

بزرگ زن که اکنون آهنگسازی با شهرت جهانی است برای اجرای کنسرتی به شهر او بازمی‌گردد: زن، حتی این‌بار نیز، پیشنهاد او را رد می‌کند ــ هرچند هم‌چنان عاشق او است، اما به شوهر مرحوم‌اش وفادار مانده است ... برترین درس این فیلم بدین‌ترتیب پیچشی انحرافی[1] به آن شعار روان‌کاوانه و اخلاقی می‌دهد که می‌گفت: «بر سر میل‌ات سازش نکن:» وقتی، با انتخاب ازدواج قراردادی در برابر مخاطرات عشق پرشور، بر سر میل‌ات سازش کردی، باید به پای این انتخاب بایستی حتی وقتی که دیگر



1 . perverted

مانعی در کار نیست ــ به‌عبارت دیگر، اگر پیش از این بر سر میل‌ات سازش کرده‌ای، دوباره بر سر خودِ سازش سازش نکن، بلکه به هر قیمتی به پای آن بایست. مشابهت با سنت ادبیِ استوار بر حرکت اخلاقی منبعث از چشم‌پوشی[1]، حرکتی که پس از دفع شدن موانع نیز ادامه می‌یابد (از ***پرنسس دوکلیوز*** تا ***سیمای یک بانو***)، به هر ترتیب خود را به رخ می‌کشد: به زبانی کم و بیش کنایه‌آمیز، می‌توان گفت که قهرمان زن فیلم ***ایمن‌زی*** به نوعی «سیمای یک بانوی نازی» است.(۴۲)

اکنون زمان آن رسیده است که دست به تحلیل دقیق‌تری از صحنه‌ی مرگ آیلس در ***ایثار*** بزنیم: «خیال‌پردازی» دقیقاً چیست و چه «واقعیتی» (واقعیت دایجتیک) در آن نهفته است: در یک سطح، ظهور آلبرخت در برابر آیلس البته اوهام ***آیلس*** است. این ظهور باید به یک دلیل، که بسیار پارادکسیکال‌تر از آنی است که ممکن است به نظر برسد، اتفاق بیفتد: او باید ظاهر شود تا ***آیلس بتواند بمیرد***. بدون این پیام انسانی و در عین حال تأمل‌برانگیز که می‌گوید آلبرخت واقعاً زن‌اش را دوست دارد، آیلس محکوم می‌شد به این‌که تا ابد در نقش نوعی قهرمان واگنریِ معاصرِ ناتوان از رسیدن به آرامش در مرگ به زندگی ادامه دهد؛ آیلس، در یک خیالپردازی زنینه‌ی نمونه‌وار، وقوف بر این‌که از صحنه خارج شدن‌اش شکل‌گیری یک زوج بی‌نقص را ممکن خواهد ساخت، موقّرانه از زندگی کناره می‌گیرد، خود را از تصویر پاک می‌کند. براین اساس، نمای «دوزنده»ی آیلسِ در حال مرگ و آلبرختی که در آخرین توهم او به چشم‌اش ظاهر می‌شود همان مونتاژ آیلسِ «واقعی» و آلبرختِ «موهوم» است. با این حال، در سطحی دیگر، ***همزمان*** با این می‌توان ادعا کرد که این نمای ***کامل***، یعنی نمایی که آیلس ***و*** آلبرخت را قاب گرفته، توهم ***آلبرخت*** است، به‌طوری که ما وقتی از آلبرخت در تخت بیمارستان گذر می‌کنیم به آیلس در بستر مرگ، فوراً از واقعیت (دایجتیک)

---

1 . renunication

خارج شده وارد توهم می‌شویم: «آیلسی که در بستر مرگ آلبرخت را در ذهن خود حاضر می‌کند» ***به تمامی*** توهم خود آلبرخت است، توهمی که به او توان آن را می‌دهد که، با خیالپردازیِ کناره‌گیریِ بزرگ‌منشانه‌ی آیلس از زندگی او پس از شنیدن حقیقت تلخ، زندگی زناشویی‌اش را نجات دهد. بدین‌ترتیب این دو خیال‌پردازی در نوعی پودِ مکانی [یا فضایی] به هم بافته شده‌اند، و این خیال‌پردازی ناممکن در باب فداکاری مضاعف تنها راه‌حلِ بعدی برای مسئله‌ی مردانه را، که عبارت باشد از گیر افتادن بین یک همسر مهربان و یک معشوقه‌ی مهربان، فراهم می‌آورد ــ فرمولی به دست می‌دهد برای خروج از بن‌بست بدون خیانت به کسی. اما باز هم آنچه در مؤثر واقع شدن این راه‌حل نقش حیاتی دارد همانا موقعیت دوپهلوی نمای دوزنده‌ای است که نما و نمای مقابل را در خود جای داده است: سوژه‌ی بالفعلِ خیال‌پردازی (آلبرخت) توهم چه چیزی را در سر می‌پروراند؟ توهم ظهور ***خودش*** در توهم آیلسِ در حال مرگ را.[۴۳]

در لحظه‌ی پایانی این توهم، ما آیلس را تنها می‌بینیم که تکیه‌گاه توهم‌زای خود را از دست داده و تا حد جزیره‌ی روشن وهمناکی در محاصره‌ی ظلمات فراگیر پرده فرو کاهیده شده است ــ توهم، پس از آن که از نمای مقابلِ دوزنده‌ی خود، از توهم در ***درون*** توهم، محروم شد، تنها می‌تواند پس بکشد و خود را ناپدید کند . این نما «از دو جهت نشاندار» شده است: همزمان هم سوژه‌ی محروم از مکمل دوزنده‌ی توهم‌زای خود است (آیلس)، هم مکمل توهم‌زایی (تصویر ذهنی آلبرخت از آیلسِ درحال مرگ) که تنها مانده است. در این‌جا نما و نمای مقابل تنها در درون یک نمای واحد (نمای آیلس در حال توهم) ترکیب نشده‌اند ــ این تصویر ***واحدی*** است که در ***عین حال*** هم نما(یعنی نمای آیلس در حال توهم) هم نمای مقابل (آنچه در قالب یک نمای مقابل برای آلبرخت در روی تخت بیمارستان ظاهر می‌شود) است. این، شاید، موردی عالی از آن چیزی باشد که میشل شیون، در تحلیل‌اش از ***وصیت‌نامه‌ی دکتر مابوزه*** (۱۹۳۳) اثر لانگ، «سراب نمای

مقابل مطلق[1]» می‌نامد.[۴۴] بهترین درسی که از این صحنه‌بندی پیچیده می‌توان گرفت آن است که حقیقت تلخ (ازدواج پایدار خواهد ماند، آیلس باید مرگ خود را بپذیرد) تنها می‌تواند در هیئت توهمی در درون توهم صورت‌بندی شود. و، شاید، در این‌جا این واقعیت خود را به رخ می‌کشد که ویت هارلن ***دقیقاً*** کارگردان نازی بود و مؤلف دو فیلم تبلیغاتی کلاسیک مهم یعنی ***زوئسِ یهودی*** و ***کولبرگ***: آیا همین ویژگی فرمال در مورد ایدئولوژی نازی نیز صادق نیست؟ در این ایدئولوژی، حقیقت تنها می‌تواند در هیئت یک توهم در درون توهم ظاهر شود، مثل سوژه‌ی نازی که دچار این توهم است که یهودیان دچار توهّم‌اند.

آیا همین جلوه ــ نه جلوه‌ی رسیدن به پندار واقعیت، بلکه، برعکس، جلوه‌ی دخالت دادن بُعد جادویی شبح‌گون در خود واقعیت ملال‌آور ــ را نمی‌توان در آن برداشت بلند بی‌نظیر از فیلم ***تسخیرشده*** *[possesed]* (۱۹۳۱) نیز تشخیص داد، نمایی که جوآن کرافورد را در برابر قطاری نشان می‌دهد که به آهستگی پیش می‌رود؟ کرافورد، پس از خداحافظی با دوست پسرش که فردی معمولی از یک شهر کوچک است، پس از آن‌که او را با مقداری بستنی برای شام روانه‌ی خانه می‌کند، باید در برابر خط‌آهن بایستد تا قطاری که به تأنی پیش می‌رود از این شهر کوچک بگذرد. آنچه در این‌جا باید در نظر داشت نزدیکی بیش از حد پس‌زمینه‌ی نما (قطار در حال عبور) به دختری است که دارد آن را مشاهده می‌کند؛ نور نیز تقریباً به طریقی رازآمیز تغییر می‌کند ــ پیشتر، هنوز روز بود، در حالی که اکنون به گونه‌ای است که گویی دختر قطار را در تاریکی می‌بیند، و این در تضاد با منظر قاب گرفته‌شده‌ی زندگی پرتنعمی قرار دارد که در درون قطار در جریان است (آشپزی در حال آماده کردن یک غذای بی‌نظیر، زوجی در حال رقص). خود همین نزدیکی پس‌زمینه به نما و تغییر نور از روشنایی روز به تاریکی ظاهر یک تصویر

---

1 . the mirage of absolute reverse shot

سینمایی را به صحنه می‌دهد، گویی دختر خود را در یک سینما یافته است، بیننده‌ای است ایستاده در برابر صحنه‌هایی که آرزوی‌شان را در سر می‌پروراند، صحنه‌هایی که نزدیک‌اند، اما با وجود این تا حدودی فرّار و شبح‌گون هم هستند و هر لحظه در معرض ناپدید شدن. و سپس معجزه‌ای واقعی اتفاق می‌افتد. وقتی قطار لحظه‌ای می‌ایستد، نجیب‌زاده‌ای مهربان و سالمند روی پله‌ی دیدبانی درست در جلوی او ایستاده است، دست‌اش را با یک نوشیدنی به سوی او دراز می‌کند. او پلی می‌زند بین واقعیت خیالاتی قطار و واقعیت روزمره‌ی دختر؛ درگیر گفت و گویی دوستانه با دختر می‌شود ــ لحظه‌ای جادویی که در آن به نظر می‌رسد رؤیا به واقعیت روزانه‌ی ما راه می‌یابد ... تأثیر شادی‌بخش این آخرین نما مدیون شیوه‌ای است که از طریق آن خود واقعیت روزمرّه ــ صحنه‌ی عبور قطار از کنار یک دختر کارگر معمولی ــ جنبه‌ای جادوئی پیدا می‌کند، وضعیتی که در آن دختری فقیر با رؤیاهای خود رویاروی می‌شود؛ به دلیل نزدیکی و تخت بودن پس‌زمینه، بازی پس‌زمینه با پیش‌زمینه در این‌جا نه برای ایجاد جلوه‌ی واقعیت بلکه، کاملاً برعکس، برای وارد کردن یک عنصر شبح‌گون رؤیا مانند به درون واقعیت روزمره، به‌کار گرفته شده است.

شاید نمونه‌ای عالی از این ظهور گذرای جادویِ یک واسط[1] را بتوان در زندگی ***دوگانه‌ی ورونیک*** یافت: آنجا که ورونیک در قطار پشت یک پنجره نشسته است، آشفته‌حالی او که حکایت از حمله‌ی قلبی قریب‌الوقوع‌اش دارد از طریق اَشکال کج و معوجی علامت داده می‌شود که به دلیل سطح ناصافِ شیشه به سختی قابل تشخیص‌اند.(۴۵) این صحنه ابتدا ذهنیت آشفته‌ی او (به‌عبارت دیگر، خودِ ذهنیت، چون، چنان‌که دلوز خاطرنشان ساخته است،(۴۶) ذهنیت ناب همبسته است با یک تاخوردگی[2]، یک لکه‌ی کش‌آمده یا انحنایافته در امر واقعی) را در هیئت «همبسته‌ی عینی» آن، همان منظر قدری کج و معوج

1 . interface
2 . fold

اطراف که از پشت پنجره دیده می‌شود، یعنی لکه‌ی آنامورفیکی که منظر آشکار را از شکل می‌اندازد، به رؤیت می‌رساند؛ سپس ورونیک گوی شیشه‌ای جادویی را در دست می‌گیرد و، پس از چندبار بالا و پائین انداختن‌اش، به آن خیره می‌شود: رابطه‌ی بین لکه‌ی آنامورفیک و واقعیت اکنون معکوس شده است، سوژه درون «جادویی» گوی را به وضوح می‌بیند، درحالی که «واقعیت» اطراف آن در لکه‌ای بی‌شکل محو شده است. این گوی البته، همان *object petit a* لاکانی، همان جانشین شی‌گونِ[1] سوژه، است.

تشابهی بین ***ورونیک*** و ***همشهری کین*** هست که در این‌جا خود را به رخ می‌کشد: این گوی جادویی که ورونیک به آن خیره شده است آیا همان نقش ساختاری را ندارد که آن گوی شیشه‌ای معروف در ***همشهری کین*** داشت، همان گوی بلورین با خانه‌ی برف گرفته‌ی درون‌اش که کین را مجذوب خود کرده بود؟ صحنه‌ی فوق‌الذکر از ***ورونیک*** همبسته‌ی دقیق خود را در یکی از صحنه‌های نزدیکی‌های پایان فیلم ***همشهری کین*** دارد، صحنه‌ای که در آن کین، خشمگین از دست همسر دوم‌اش که تازه ترک‌اش کرده، عنان به دست فوران یک خشم کودکانه می‌سپارد و اشیای موجود در اتاق خواب همسرش را یکی‌یکی در هم می‌کوبد، به‌طوری که اتاق به زودی شکل آشکار خود را از دست می‌دهد و به‌صورت یک به‌هم ریختگیِ فاقد شکل مشخص درمی‌آید. ناگهان، توجه کین به شیء‌ای کوچک، یک گوی بلورین، معطوف می‌شود، به نرمی آن را در دست می‌گیرد؛ پس از آن که کل صحنه‌ی پیرامون او در آشوب فرو رفت، به نظر می‌رسد به این شی کوچک به عنوان آخرین پیوندش با واقعیت پناه می‌آورد... تعریف «بلوغ» این است که سوژه آمادگی چشم‌پوشی از گوی شیشه‌ای جادویی‌اش، یعنی ابژه‌ای که گواهی است بر پیوند محرم‌آمیزانه‌ی خیالاتی، را پیدا می‌کند ــ مشکل کین این بود که تا وقتی زنده بود نتوانست در این کار توفیق یابد، به‌طوری که

1 . objectal stand-in

لحظه‌ی رها کردن گوی بلورین لحظه‌ای مرگ‌اش شد. چنان که هگل اگر بود می‌گفت، یک سوژه‌ی «بهنجار» و «بالغ» می‌تواند «با امر منفی سرکند»، از مرگ خود (قطع علقه از گوی بلورین محرم‌آمیزانه) جان سالم به در بُرَد. خلاصه این‌که، مشکل کین این نبود که سراسر زندگی بزرگسالی‌اش را صرف جست‌وجوی ابژه‌ی محرم‌آمیزانه‌ی گم‌شده، و تلاش برای به چنگ آوردن مجدد آن، کرد؛ مشکل کاملاً عکس آن بود: ***او هرگز این ابژه را گم نکرد***، تا آخر به این ابژه چسبید و از این‌رو همچنان «نابالغ» ماند، معجونی از بلندپروازی، قَدَر قدرتی مُفرط و خشم کودکانه‌ای که از ادغام شدن کامل او در محیط اطراف‌اش جلوگیری می‌کرد. پیوند «بیمارگون»[1] با این ابژه

1 . pathologic

سبب‌ساز شکاف مستمر بین کین و فضای اجتماعی او (یا به زبان سینمایی بین پیکر او و پس‌زمینه‌ی آن) است، پس‌زمینه‌ای که همزمان هم در مقایسه با کین کمتر واقعی است ــ نوعی پندار خیالاتی و اثیری است ــ و هم واقعی‌تر از اوست، یعنی مانعی است که بارها و بارها خواست و اراده‌ی سرسخت او را ناکام می‌گذارد. در این معنای دقیق، جلوه‌ی حاصل از عدسی زاویه باز، که شکاف بین سوژه‌ی قرار گرفته در کلوزآپ و پس‌زمینه‌ی او را تشدید می‌کند، مجسم‌کننده‌ی عیب و نقص برسازنده‌ی ذهنیت ولزی است.

از میان جلوه‌های واسط، که در فیلم‌های کیسلوفسکی به‌وفور دیده می‌شود، اشاره به دو نمونه‌ی پیچیده‌تر کفایت می‌کند. نخست، آن پوستر تبلیغاتی بزرگ قرمز رنگ از والنتین در فیلم *قرمز*، که حد میانی سه واریاسیون آن است (ابتدا والنتین را در «واقعیت» و در حالی که عکاس این عکس را می‌گیرد می‌بینیم؛ بعد خود پوستر می‌آید؛ سرانجام، درست در آخرین نمای فیلم، والنتین را دقیقاً در همان نیم‌رخ، به صورت نمای ثابت در روی صفحه‌ی تلویزیون، می‌بینیم) ــ نمونه‌ای بی‌نظیر از آنچه دلوز سکون استوانه‌ای[1] زمان فشرده‌شده می‌نامید. دوم، نمای (به‌حق) مشهور از چشم ژولی در ابتدای فیلم *آبی*، نمایی که بلافاصله پس از تصادف اتومبیل می‌آید: چشم تقریباً همه‌ی پرده را پر می‌کند، در حالی که واقعیت بیرونی (پزشکی که به سوی ژولی می‌آید) تنها به صورت تصویری بازتاب یافته در چشم دیده می‌شود. آیا این برترین نمائی که نمای مقابل خود را در خود دارد (حالت وارونه‌ی آن) نیست؟ دیگر واقعیت (دایجتیک) نیست که حاوی شبح دوزنده خودش است؛ این خود واقعیت است که تا حد شبحی که در درون قاب چشم ظاهر می‌شود فروکاهیده شده است.

بدین‌ترتیب واسط در مقایسه با رویه‌ی معمول دوخت در سطحی ریشه‌ای‌تر کار می‌کند: واسط واقعی وقتی اتفاق می‌افتد که دیگر کاری از

---

1 . cylindric stasis

دست دوخت برنمی‌آید ــ در این نقطه، حوزه‌ی پرده‌ی واسط به‌عنوان جانشین مستقیم «شخص غایب» وارد عمل می‌شود (در مورد ***پارسیفال*** سیبربرگ، پرهیب شبح‌گون عظیم سر واگنر جانشینی است از این نوع برای خود واگنر به عنوان «شخص غایب»، یعنی همان استاد آهنگساز). همان‌گونه که مثال کوتاه ما از صحنه‌ی اداره‌ی پُست در ***دکالوگ ٦*** نشان داد، واسط می‌تواند به‌عنوان فشرده‌ی ساده‌ای از نما و نمای مقابلِ فشرده شده در درون یک نمای واحد ظاهر شود؛ اما فقط این نیست، چون میانجی بعدی ***شبح‌گون*** به نمای مقابل مستتر در خودش اضافه می‌کند، و این تصور را به ذهن بیننده خطور می‌دهد که عالَم وجودی[1] در کار نیست، که جهان ما در ذات خود کاملاً به صورت هستی‌شناختی برساخته نشده است، و این‌که یک لحظه‌ی واسط ـ تصنعی، برای اینکه بتواند ظاهری از انسجام را حفظ کند، باید آن را بدوزد، بخیه بزند (نوعی از اثاثیه‌ی صحنه[2] که شکاف را پر می‌کند، مثل پس‌زمینه‌ی رنگ‌شده‌ای که واقعیت را از نظر پنهان می‌کند). و آیا نقاشی ***ندیمه‌ها*** اثر ولاسکز، که خود اودار در مقاله‌ی دوران سازش در مورد دوخت

---

1 . cosmos
2 . stage-prop

به آن اشاره کرده است، نمونه‌ای عالی از این‌گونه فشرده کردن نما و نمای مقابل در درون یک نمای واحد نیست[۴۷]؟

یکی دیگر از نمونه‌های عالی این نقش فرادوختیِ[1] واسط را می‌توان در ***بزرگراه گم‌شده*** (۱۹۹۶) اثر دیوید لینچ یافت، آن هم در صحنه‌ای در خانه‌ی اندی، وقتی که پیت پرده‌ی بزرگی را تماشا می‌کند که یک صحنه‌ی هرزه‌نگارِ واحد به کرات روی آن می‌افتد، و آلیس را در حالتی وقیحانه (شاید منحرفانه)، با چهره‌ای حاکی از لذت توأم با درد، نشان می‌دهد؛ در این لحظه آلیس «واقعی» پله‌ها را رو به پایین طی می‌کند و به سوی او می‌آید [و با تصویر خود در روی پرده رویاروی می‌شود] ... این رویاروئیِ آلیس واقعی با همزاد خیالاتی‌اش در روی صحنه‌ی واسط جلوه‌ی «این که آلیس نیست» را ایجاد می‌کند، همانند جلوه‌ی «این که چپق نیست» در تابلوی معروف رنه مگریت ــ در چنین صحنه‌ای یک شخص واقعی در کنار تصویر غایی آن چیزی نشان داده می‌شود که او، در حین خیالپردازی‌اش برای **د**یگری مذکر، خود را در آن حالت مجسم می‌کند، یعنی، در این مورد، آلیس از تجسمِ بی‌حرمت شدن توسط یک مرد سیاه درشت هیکل ناشناس لذت می‌برد (زنی که به این صورت غیرطبیعی مورد اهانت قرار می‌گیرد در این‌جا نقش کودک کتک‌خورده‌ی[2] فروید را بازی می‌کند). خانه‌ی اندی آخرین مکان در سلسله مکان‌های جهنمی در فیلم‌های لینچ است، مکان‌هایی که در آن‌ها آدمی (نه با آخرین حقیقت بلکه) با آخرین دروغ خیالاتی رویاروی می‌شود (دو نمونه‌ی کاملاً معروف عبارت‌اند از مکان موسوم به Red Lodge در ***توین پیکز*** [۱۹۹۰-۹۱] و آپارتمان فرانک در ***مخمل آبی*** [۱۹۸۶]). این مکان قرارگاهِ آن خیالِ بنیادینی است که صحنه‌ی نخستینِ ***ژوئیسانس*** را به نمایش درمی‌آورد، و تمامی مسئله نحوه‌ی عبور از آن، نحوه‌ی فاصله گرفتن از آن، است.[۴۸] به نظر می‌رسد این رویارویی که در آن شخص واقعی (در یک قاب واحد) در

---

1 . meta-suturing
2 . A child being beaten

کنار تصویر خیالاتی‌اش قرار می‌گیرد، فشرده‌ی ساختار کلی فیلم است، فشرده‌ای که واقعیت روزمره‌ی سترونِ بی‌روح و امر واقعیِ خیالاتی کابوس‌وارِ *ژوئیسانس* را کنار هم قرار می‌دهد. (همراهی موسیقایی نیز در این‌جا اهمیت حیاتی دارد: همراهی موسیقایی گروه پانک آلمانی «تمامیت طلب» رامشتاین[1] که تجسمی است از آن جهانِ حد اعلای *ژوئیسانس*، جهانی استوار بر فرمان اَبَرخود وقیح). (۴۹)

این جابه‌جایی از دوخت متعارف به جلوه‌ی واسط را می‌توان به زبان لاکانی ترجمه کرد: دوخت از منطق بازنمایی دلالتگر پیروی می‌کند (نمای دوم مظهر یا بازنمود سوژه‌ی غایب ــ $ ــ برای نمای اول است)، در حالی که جلوه‌ی واسط وقتی اتفاق می‌افتد که کاری از این بازنمایی دلالتگر برنمی‌آید. در این نقطه، وقتی شکاف دیگر نمی‌تواند با دالی دیگر پر شود، با یک *اُبژه‌ی* شبح‌گون پر می‌شود، آن هم در نمایی که نمای مقابل خود را، در هیئت یک پرده‌ی شبح‌گون، در خود جای می‌دهد. به‌عبارت دیگر، وقتی در تبادل نماها و نماهای مقابل نمایی پیدا می‌شود که هیچ نمای مقابلی برای‌اش نیست، تنها راه پرکردن این شکاف عبارت است از ساختن نمایی که نمای مقابل خود را در خودش دارد. بدین‌ترتیب در این‌جا ما از S_1-S_2 به $a گذر می‌کنیم: یک دال نمی‌تواند دال دیگری را در خود جای دهد (این کار باعث پارادوکس ناممکنی خواهد شد که در آن دالی بر خودش دلالت می‌کند)؛ این تنها *Object Petit a* است که می‌تواند مستقیماً در تصویر گنجانده شود. در نتیجه، وقتی نمایی نمای مقابل خود را در خود جای می‌دهد، این دو نما دیگر به مانند دو دالِ یک جفتِ دلالتگر به هم مرتبط نمی‌شوند؛ اکنون نمای اول جانشین خودِ زنجیره‌ی دلالتگر است، در حالی که نمای مقابلِ شبح‌گونْ آن را می‌دوزد، مکمل خیالاتی‌ای را که حفره‌ی آن را پر می‌کند فراهم می‌آورد.

---

1 . Rammstein

۳

میان بُر

دوخت را معمولاً روشی می‌دانند که از طریق آن فضای بیرونی در فضای درونی حک یا ادغام می‌شود و بدین‌ترتیب، با دوختن عرصه، یعنی ایجاد جلوه‌ی درخودْبستگیِ[1] بی‌نیاز از یک فضای بیرونی، آثار و ردپاهای تولید خود را پاک می‌کند: آثار و ردپاهای فرایند تولید، شکاف‌های آن، سازوکارهای آن، محو می‌شوند تا محصول بتواند به صورت یک کل جاافتاده و انداموار به نظر بیاید (به مانند هم‌هویت شدن[2] که صرفاً یک استغراق عاطفی تام و تمام در شبه‌واقعیت داستان نیست، بلکه فرایند دوپاره‌ی بس بسیار پیچیده‌تری است).

بدین‌ترتیب دوخت تا حدودی شبیه قالب یا ماتریس اصلی تریلرهای حادثه‌ای آلیستر مک‌لین از دهه‌های پنجاه و شصت (***توپ‌های ناوران، ایستگاه قطبی زبرا، آشیانه‌ی عقاب‌ها***) است: گروهی از کماندوهای از جان

---

1 . self-enclosure
2 . identification

گذشته در حین یک مأموریت خطرناک ناگهان درمی‌یابند که یک مأمور دشمن در بین‌شان هست، یعنی، این‌که **د**گربودگی‌شان (همان دشمن) در ***درون*** گروه‌شان حک شده است. با این حال، جنبهٔ خیلی خیلی مهم جنبه‌ی نقیض است: نه‌تنها «هیچ درونی بدون بیرون»، ***بلکه در عین‌حال «هیچ بیرونی نیز بدون درون»*** [نمی‌تواند باشد]. و درسی که از ایده‌آلیزم استعلایی کانت می‌گیریم در همین‌جاست: واقعیت بیرونی، برای این‌که به صورت یک کل منسجم ظاهر شود، باید توسط یک عنصر ذهنی «دوخته شود»؛ یعنی توسط همان مکمل ساختگی که باید به واقعیت افزوده شود تا جلوه‌ی واقعیت به‌بار آید، مثل پس‌زمینه‌ی نقاشی‌شده‌ای که صحنه را از پندار «واقعیت» برخوردار می‌کند. و میانجی در این سطح رخ می‌دهد: این عنصر درونی است که انسجام خودِ «واقعیت بیرونی» را تضمین می‌کند، و «واقعیتِ بیرونی» یعنی همان پرده‌ی ساختگی‌ای که آنچه را می‌بینیم از جلوه‌ی واقعیت برخوردار می‌سازد. این از نظر لاکان همان *object petit a* است: عنصر سوبژکتیو یا ذهنی‌ای که واقعیت عینی ـ بیرونی را برمی‌سازد.

پس ماتریس مبتنی بر پایگاه بیرونیِ تولید که خود را در قلمرو پندارهایی حک می‌کند که خود پدید آورده است باید تکمیل شود: این ماتریس به هیچ‌روی ظهور ***سوژه*** را توضیح نمی‌دهد. بنابر نظریه‌ی رایج دوخت (سینمایی)، «سوژه» همان جانشین پندارین، در درون قلمرو امر برساخته شده ـ پدید آمده، برای علت غایب خود، برای فرایند تولید خود، است. سوژه همان عامل[1] خیالی‌ای است که هرچند در درون فضای پدیده‌های برساخته شده جای گرفته است، اما (به غلط) پدیدآورنده‌ی آن‌ها تصور می‌شود. اما این آن چیزی نیست که از «سوژه‌ی خط‌خورده»ی[2] لاکانی مستفاد می‌شود: تنها وقتی می‌توانیم تصویری از سوژه‌ی لاکانی در ذهن خود

1 . agent
2 . barred subject

مجسم کنیم که در نظر داشته باشیم که خود برون بودگیِ فرایند پدیدآورنده تنها تا آنجا برون‌ایست است[1] که جانشین قلمرو برساخته شده در آن حاضر باشد.

در باله‌ی ***رومئو و جولیت*** اثر پروکوفیف، وقتی رومئو جولیت را مرده می‌یابد، رقص او تجسم تلاش نومیدانه‌اش برای باز گرداندن جولیت به زندگی است. در این‌جا کنش به تعبیری در دو سطح اتفاق می‌افتد، نه‌تنها در سطح آنچه رقص تجسم می‌بخشدش، بلکه در سطح خود رقص نیز. این واقعیت که رومئوی در حال رقص مدت زیادی به دور پیکر بی‌جان جولیت، که به مانند یک ماهی به خاک افتاده روی زمین ولو شده، می‌چرخد می‌تواند به عنوان تلاش نومیدانه‌ی او برای بازگرداندن این بدن بی‌حرکت به خود وضعیت رقص، برای بازیافتن توانایی آن در رفعِ ماندایی نیروی جاذبه و شناور شدن در هوا، نیز تفسیر شود، به طوری که رقص رومئو به طریقی یک رقص انعکاسی است، رقصی که خودِ (نا)توانایی همرقص مرده برای رقصیدن را هدف گرفته است. محتوای بیرونی تعیین شده‌ی رقص (سوگواری رومئو برای جولیت مرده) متکی است بر ارجاع درونی[2] به خود فرم. اکنون می‌توانیم بفهمیم که چرا مفهوم دوخت نمی‌تواند در عرصه‌ی مابعد نظریه کارکردی داشته باشد. مابعد نظریه بر سطوح چندگانه‌ی نسبتاً مستقل تأکید می‌کند. به‌عنوان مثال، [از دید اصحاب مابعد نظریه] می‌توان ادراک فیلم‌ها را به عنوان یک فرایند شناختی ـ روان‌شناسانه مورد بررسی قرار داد، می‌توان ساختاریابی روایی سینمای داستانی را مطالعه کرد، می‌توان پیشداوری‌های ایدئولوژیک دخیل در خط روایی و تصاویر بصری را بررسی کرد، می‌توان سینما را به‌عنوان یک فرایند اقتصادی بررسی کرد... البته ممکن است فصل مشترک‌ها و تعین‌های چندجانبه‌ی بین این سطوح وجود داشته باشد (مثلاً خط روایی می‌تواند گواهی باشد بر یک تعصب ایدئولوژیک

---

1 . ex-sists
2 . self-reference

آشکار)، اما این‌ها پدیده‌های ثانویه‌ای هستند که باید در تحلیلی مفصل به اثبات برسند و نباید قاطعانه در یک کلی‌گویی شتاب‌زده بر آن‌ها اصرار ورزید.

در تقابل با این رهیافت، می‌توان دوخت را *میان‌بُری* به لحاظ ساختاری ضروری بین سطوح مختلف (سبک، روایت، شرایط اقتصادی نظام تولید استودیویی، و غیره) تعریف کرد. با این حال، دوخت را باید متمایز کرد از آن کنکاش تاریخگرایانه‌ی جدید در مجموعه‌ی شرایط حادث و خاصی (مثلاً محدودیت‌های اقتصادی تولید سینمایی) که سبب‌ساز پیدایش برخی نوآوری‌های سبک‌شناختی معروف شده است، کنکاشی که در غیر این صورت می‌توانست بسیار ثمربخش و جالب باشد. بهترین مثال در اینجا، شاید، انقلاب سبک‌شناختی وال لیوتن در [ژانر] وحشت باشد: جهان فیلم‌های *شب‌روها*[1] (۱۹۴۳) و *هفتمین قربانی* (۱۹۴۳) در مقایسه با جهان مثلاً *فرنکنشتاین* و *دراکولا*، کاملاً تعلق به کائناتی دیگر دارد ــ و، چنان‌که می‌دانیم،روش لیوتن که عبارت بود از فقط اشاره‌ای به حضور شر در زندگی روزمره در هیئت سایه‌هایی تاریک یا صداهایی ناآشنا، و پرهیز از نشان دادن آن به‌طور مستقیم، ریشه در محدودیت‌های مالی ساخت فیلم‌های درجه B داشت.(۵۰) به همین طریق، بزرگ‌ترین انقلاب پس از جنگ جهانی دوم در صحنه‌بندی اُپرا، یعنی [سبک] بایروث[2] در اوایل دهه‌ی ۵۰ که به جای صحنه‌آرایی‌های پرزرق و برق صحنه‌های لخت را باب کرد و لباس خواننده‌ها منحصر شد به لباده‌های شبه‌یونانی، و اصلی‌ترین منبع جلوه‌ها [ی‌بصری] از طریق نورپردازی قوی حاصل شد، راه‌حلی مبتکرانه بود که از بحران مالی سرچشمه می‌گرفت: بایروت عملاً ورشکست شده بود، به طوری که آن‌ها نمی‌توانستند از پس هزینه‌های صحنه‌آرایی و لباس‌های گران‌قیمت

---

1 . *Cat People*

۲ ـ Bayreuth، شهری در باواریای آلمان و محل اجرای اپراهای واگنر

برآیند، اما بخت به آن‌ها یاری کرد و شرکت زیمنس لامپ‌های قوی را به‌طور مجانی در اختیارشان گذاشت.

با این حال، این‌گونه توصیف‌ها، هرچند ظاهراً هوشیارانه و جالب‌اند، اما هنوز به عرصه‌ی نظریه‌ی محض تعلق ندارند: هنوز تصور استوار بر تطّور ذاتیِ رویه‌های سبک‌شناختی، یعنی همان روایت فرمالیستی را که معتقد است سبک‌های هنری به‌طور مستقل رشد می‌کنند، متزلزل (یا، اگر بخواهیم از آن واژه‌ی منسوخ استفاده کنیم، «واسازی») نمی‌کنند. این شرایط بیرونی منطق درونی را دست نخورده رها می‌کنند، به همان طریقی که، اگر یک دانشمند به من بگوید که عشق پرشور من عملاً توسط فرایندهای عصبی یا بیوشیمیایی کنترل می‌شود، این دانش به هیچ طریقی تجربه‌ی (درونی) پرشور من را متزلزل نمی‌کند یا تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. حتی اگر گامی به پیش برداریم و بکوشیم تا تناظرهای فراگیر بین سطوح مختلف پدیده‌ی سینما را مشخص کنیم (این‌که چگونه فلان ساختار روایی استوار بر فلان مجموعه پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک و بیان مناسب خود را در مجموعه‌ی معینی از رویه‌های فرمال متشکل از مونتاژ، قاب‌بندی نماها، و غیره می‌یابد؛ مثل آن تصور معمول که معتقد است سینمای کلاسیک هالیوود متضمن ایدئولوژی فردگرایی آمریکایی، بستار روایی خطی، رویه‌ی آشنای نما / نمای مقابل و غیره است)، هنوز به سطح نظریه‌ی محض نرسیده‌ایم.

پس چیست آنچه هنوز نایاب است؟ مفهوم حالت انعکاسی[1] ممکن است در این‌جا به یاری ما بیاید: به اجمال می‌توان گفت که «دوخت» یعنی این‌که تفاوت ***بیرونی*** همواره یک تفاوت ***درونی*** است، که محدودیت بیرونیِ یک عرصه‌ی پدیدارها همیشه خود را در درون این عرصه به صورت عدم امکان ذاتی آن برای تبدیل شدن کامل به خودش انعکاس می‌دهد. یک مثال غم‌انگیز از فلسفه: اتین بالیبار به طرزی قانع‌کننده نشان می‌دهد که چگونه

1 . reflexivity

آخرین نوشته‌های نظری آلتوسر احکام نظری «استاندارد» پیشین او را نه‌تنها واسازی می‌کنند بلکه به طوری نظام‌مند می‌کوشند تا آن‌ها را ویران کنند، همچنین نشان می‌دهد که این نوشته‌ها از نوعی رانه‌ی مرگ فلسفی، از اراده‌ی معطوف به امحا و هدر دادن دستاوردهای پیشینِ خود شخص (مثل مفهوم گسست معرفت‌شناختی مارکس)، نیرو می‌گیرند.(۵۱) با این حال، اگر این «اراده‌ی معطوف به امحای خویش» را براساس تأثیرات نامیمون یک آسیب‌شناسی شخصی بر آثار پسین او، یعنی، براساس آن چرخش ویرانگری که در نهایت راه خروج خود را در قتل همسرش یافت، توضیح دهیم، ***به بیراهه رفته‌ایم:*** این علیت بیرونی، هرچند ممکن است در سطح حقایق مربوط به زندگی و سرگذشت شخص درست به نظر برسد، اما اگر نتوانیم آن را به مثابه‌ی ضربه یا شوکی تفسیر کنیم که تنش درونی‌ای را به کار انداخت که از پیش در بنای فلسفی آلتوسر دخیل بود، دیگر به درد ما نخواهد خورد. به‌عبارت دیگر، چرخش خودْ ویرانگرِ آلتوسر در نهایت باید براساس خود فلسفه‌ی او توضیح داده شود. یا، اگر بخواهیم آن مثالِ ابتدایی از تفاوت جنسی را بیاوریم: در یک جامعه‌ی پدرسالار، مرز / تقابل بیرونی‌ای که زنان را از مردان جدا می‌کند در عین حال نقش آن مانع ذاتی‌ای را ایفا می‌کند که اجازه نمی‌دهد زنان توانایی‌های بالقوه‌ی خود را به‌طور کامل تحقق بخشند.

اکنون می‌توان دید که دوخت، در این معنای دقیق، نقطه‌ی مقابل تمامیت در خودبسته[1]ی پندارین یا موهومی است که آثار و بقایای پراکنده‌ی فرایند تولید خود را با موفقیت پاک می‌کند: دوخت بدان معناست که دقیقاً این درخودْبستگی ***از پیش***[2] ناممکن است، بدان معناست که برون‌بودگیِ کنار نهاده شده همواره آثار و ردپاهای خود را در درون برجا می‌گذارد ـــ یا، به زبان فرویدی رایج، بدان معناست که هیچ واپس‌راندنی (از صحنه‌ی تجربه‌ی

1 . self-enclosed
2 . a priori

درونیِ پدیداری) بدون بازگشت امر واپس‌رانده شده وجود ندارد. در خصوص سینما، این بدان معناست که به سادگی نمی‌توان سطوح مختلف را از هم متمایز کرد ــ مثلاً خط روایی را از رویه‌ی استوار بر نما / نمای مقابل، نمای ریلی را از نمای جرثقیلی، و الی آخر. همچنین تلاش برای برقراری تناظرهای ساختاری بین سطوح مختلف و تلاش برای تعیین این‌که چگونه فلان شیوه‌های روایی بَهمان رویه‌های فرمال را در پی می‌آورند یا دست‌کم امکان‌پذیر می‌سازند (برای ارائه‌ی توضیحی که به عنوان نظریه‌ی حقیقی به‌شمار آید) هنوز کافی نیست. ما تنها زمانی به سطح نظریه‌ی حقیقی دست می‌یابیم که، با یک میان‌بُر زدنِ استثنایی، فلان رویه‌ی فرمال را نه به عنوان چیزی که فلان جنبه از محتوای روایی را متجلی می‌کند، بلکه به‌عنوان چیزی بدانیم که آن جزئی از محتوا را نشاندار می‌کند / علامت می‌دهد که از خط روایی آشکار کنار نهاده شده است، به‌طوری که ــ همین جاست آن نکته‌ی نظری واقعی ــ ***اگر ما می‌خواهیم «کل» محتوای روایی را بازسازی کنیم، باید به فراسوی خودِ محتوای روایی آشکاری که می‌بینیم برویم، و برخی ویژگی‌های فرمال را که به مثابه‌ی جانشین جنبه‌ی «واپس رانده شده»ی محتوا عمل می‌کنند درنظر بگیریم.***

یک مثال اساسی بسیار معروف از تحلیل فیلم‌های ملودرام می‌آورم: آن مازاد عاطفی که نمی‌تواند خود را مستقیماً در خط روایی بیان کند جلوه‌گاه‌اش را یا در موسیقی همراهی می‌یابد که به طرزی ابلهانه احساساتی است یا در سایر ویژگی‌های فرمال. نمونه‌ی عالیِ آن شیوه‌ای است که از طریق آن فیلم‌های ***ژان دو فلورته*** و *Manon des sources* (هر دو ۱۹۸۶) اثر کلود بری فیلم اریجینال مارسل پانیول (و رمانی که خود او بعداً از روی آن نوشت) را، که پایه‌ی ساخت این دو فیلم قرار گرفته بود، جابه‌جا می‌کنند. به‌عبارت دیگر، فیلم پانیول آثار و ردپاهای زندگی جمعی شهرستانی فرانسوی «اصیل»ی را که در آن اَعمال مردمان از سرمشق‌های دینی شبه‌پاگان قدیمی پیروی می‌کنند حفظ کرده است، درحالی که فیلم‌های بری در تلاش

برای بازآفرینی روح جماعت پیش‌مدرنِ بسته ناکام می‌مانند. با این حال، به طرزی غیرمنتظره، قرینه‌ی جدانشدنیِ جهان پانیول همان ساختگی بودنِ کنش و عنصر فاصله‌گیری طنزآمیز و لودگی[1] است، درحالی که فیلم‌های بری، هرچند به طرزی «رئالیستی»تر فیلمبرداری شده‌اند، اما هم بر سرنوشت تأکید می‌گذارند (درون‌مایه‌ی موسیقیایی فیلم‌ها از ***قدرت سرنوشت*** اثر وردی مایه گرفته‌اند) هم بر مازاد ملودراماتیکی که هیستریک بودن آن اغلب به بلاهت پهلو می‌زند (مثل صحنه‌ای که درآن ژان، پس از آن‌که باران مزرعه‌اش را ویران می‌کند، از روی استیصال می‌گرید و رو به آسمان فریاد می‌کشد.) (۵۲) بدین ترتیب، به‌نحوی تناقض‌آمیز، جماعت بسته و تثبیت‌شده‌ی پیش‌مدرن لودگی و طنز ساختگی یا نمایشی را به ذهن متبادر می‌کند، درحالی که نسخه‌ی «رئالیستی» مدرن با تقدیر و مازاد ملودراماتیک سروکار دارد ... از این نظر، باید این دوْ فیلمِ بری را در تقابل با فیلم ***شکستن امواج*** (۱۹۹۶) اثر لارس فون تریه قرار داد: در هر دو مورد ما با تنش بین فرم و محتوا سر وکار داریم؛ با این حال، در ***شکستن امواج*** مازاد در محتوا جا گرفته است (فرمِ شبه مستندِ نه چندان آشکار محتوای مازادین[2] را هویدا می‌سازد)، در حالی که در فیلم بری، مازاد در فرم نقص موجود در محتوا، ناممکنیِ تحقق بخشیدن به تراژدی کلاسیک سرنوشت در روزگار ما، را پیچیده، و از این طریق، هویدا می‌کند.

این همان چیزی است که لاکان از اشاره‌ی همیشگی‌اش به پیچه‌های مدور[3] و انواع دیگر ساختارهای شبیه نوار موبیوس در نظر دارد؛ در این‌گونه ساختارها رابطه‌ی بین درون و بیرون معکوس می‌شود: اگر می‌خواهیم ساختار حداقلی سوبژکتیویته را بفهمیم، تقابل دقیق و روشن بین تجربه‌های ذهنیِ درونی و واقعیت عینیِ بیرونی کافی نیست ــ در هر دو سو یک مازاد

---

1 . comicality
2 . excessive
3 . torus

وجود دارد. از یک طرف، ما باید درس ایده‌آلیزم استعلایی کانت را بپذیریم: **از** دل انبوه به‌هم ریخته‌ی تأثرات[1]، «واقعیت عینی» از طریق مداخله‌ی عمل استعلاییِ سوژه ظاهر می‌شود. به‌عبارت دیگر، کانت منکر تمایز بین انبوه **تأثرات *ذهنی*** و واقعیت عینی نیست؛سخن او صرفاً این است که خود این **تمایز** پیامد مداخله‌ی یک حرکت ***ذهنی یا سوبژکتیو***، که همان برساختن استعلایی باشد، است. به شیوه‌ای مشابه، «دال اعظمِ» لاکان همان ویژگی **دلالتگر** «سوبژکتیو»ی است که خود ساختار نمادین و «عینی» را برقرار نگه **می‌دارد**: اگر این مازاد سوبژکتیو یا ذهنی را از نظم نمادین عینی کم کنیم خود عینیت این نظم از هم خواهد پاشید.

از ادعای لاکان مبنی بر این‌که عدد «خیالی» (جذر منهای ۱) «معنای فالوس»، مدلول آن، است اغلب به‌عنوان نمونه‌ی برجسته‌ی شیادی روشنفکرانه‌ی لاکان یاد می‌شود ــ خُب منظور او از این حرف چیست؟ پارادکس جذر منهای ۱ این است که این عدد همان عدد «ناممکن»ی است که مقدار آن هرگز نمی‌تواند به دست آید[2]، اما عددی است که با و جود این «کاربرد دارد» ــ این چه ربطی به فالوس دارد؟ فالوس، دقیقاً از این حیث که دلالت بر توپریِ ناممکن معنا دارد، یک «دال بدون مدلول» است ــ همان «منهای ۱»، همان ویژگی مکملی که از مجموعه‌ی دال‌های «نرمال» [یا بهنجار] بیرون می‌زند، همان عنصری که در آن مازاد [یا زیادبود] و کمبود بر هم منطبق می‌شوند. توپری ناممکن در سطح معنا (سطح مدلول) استوار بر خلاء (بعد اخته‌کننده‌ی) موجود در سطح دال است ــ ما وقتی با «معنای فالوس» رویاروی می‌شویم که، در ربط با یک مفهوم، گوئی به ما الهام می‌شود که «خودشه، مسئله‌ی واقعی، معنی واقعی، همینه» هرچند هرگز نمی‌توانیم تبیین کنیم که این معنا، دقیقاً **چیست**. برای مثال، در یک گفتمان سیاسی، دال اعظمِ «ملت» دالی توخالی از این نوع است که

---

1 . impressions
2 . positivised

جانشین توپری ناممکن معنا شده است. وقتی از عضو یک ملت می‌خواهید توضیح دهد که هویت ملت او ریشه در چه چیزی دارد، پاسخ نهایی او این خواهد بود: «نمی‌توانم توضیح‌اش بدهم، باید احساس‌اش کنی، **همین** است، چیزی است که در واقع ما به خاطرش زندگی می‌کنیم».

در سال‌های اخیر، دو مارک یا برچسب جدید در بازار آب‌میوه (و همچنین بستنی) بر سر زبان‌ها افتاده‌اند: «میوه‌ی جنگلی» و «مولتی ویتامین». هر دو مارک یک طعم کاملاً شناخته شده را در ذهن ما تداعی می‌کنند، اما نکته این است که پیوند بین برچسب و آنچه این برچسب نامگذاری می‌کند در نهایت حادث یا ناضروری[1] است [نه وجودش ضروری است نه عدم‌اش]، یعنی برچسب نمی‌تواند مستقیماً بر محتوای نامگذاری شده‌ی خود متکی باشد. ترکیب متفاوتی از میوه‌های جنگلی می‌تواند طعم متفاوتی پدید آورد و می‌توان همین طعم را به طریق مصنوعی ایجاد کرد (و همین حرف البته در مورد آب‌میوه‌ی موسوم به «مولتی ویتامین» نیز صادق است)، به‌طوری که می‌توان به‌راحتی کودکی را تصور کرد که پس از خوردن یک آب‌میوه‌ی جنگلی خانگی که از خودِ میوه‌های جنگلیْ گرفته شده شکایت می‌کند که: «من اینو نمی‌خواستم! من اون آب‌میوه‌ی جنگلی ***واقعی*** رو می‌خوام!» به سادگی می‌توان این را به‌عنوان نمونه‌ای از شیوه‌ای که از طریق آن نامگذاری‌های تثبیت‌شده در بطن بت‌انگاری کالا عمل می‌کنند کنار گذاشت: آنچه آن‌ها آشکار می‌سازند عبارت است از یک شکاف و همراه با آن این واقعیت که مدلول را دالی تعیین می‌کند که مربوط است به خود زبان «به‌طور فی‌نفسه»: همواره شکافی هست بین آنچه واقعاً از یک واژه مستفاد می‌شود (در مثال ما، طعمی که به‌عنوان «مولتی‌ویتامین» شناخته می‌شود) و آنچه می‌توانست معنای آن باشد اگر قرار بود به صورت تحت‌اللفظی عمل کند (هر آب‌میوه‌ای که با مقادیر زیادی از ویتامین‌ها غنی شده باشد).[۵۳]

---

1 . contingent

شیوه‌ای که از طریق آن دیدگاه شناخت‌گرا، این دُردانه‌ی مابعد نظریه، این شکاف و به تبع آن خود نظم نمادین، را انکار می‌کند به بهترین شکل توسط جان سرل صورت‌بندی شده است: «در یک سو فرایندهای روان‌تنی حیوانی، کورکورانه، هستند، و در سوی دیگر خودآگاهی، و دیگر هیچ چیز دیگری نیست.» (٥٤) همه‌ی آنچه نیاز دارید فرایند بازنمایی ذهنی و شکلی از عاملیت عقلانی است ــ نیازی به عامل سوم ناشناخته‌ای چون امر ناخودآگاه نیست. این سطح ناخودآگاه، در ابتدایی‌ترین شکل‌اش، البته همان نظم نمادین غیر روان‌شناختی (همان دیگری بزرگ لاکانی، همان سامان قصه‌های نمادین، چیزی که کارل پوپر سومین جهان می‌نامید، نه سامان خودْشناسی[1] روان‌شناختی و نه سامان واقعیت مادی) است که ساختار منحصر به فرد خودش را که همان *بالقوگی*[2] [یا امکان] نمادین باشد دارد. در یک وضعیت انتحاری نومیدانه، سوژه می‌تواند «فریب بدهد» و بدین‌ترتیب با اتخاذ خودِ تصمیم برای کشتن خویش به‌عنوان قصه‌ای که به او اجازه می‌دهد تا زنده بماند خود را نجات دهد: «بسیار خوب، فشار خیلی زیاد است، خودم را خواهم کشت ــ حالا نه، یکی از همین روزها، خب تصمیم گرفته شده است، بگذار طبق معمول به کارهای‌ام برسم.» تصمیم انتحاری در اینجا، از یک لحاظ، کاملاً صادقانه است ــ تنها به این صورت می‌تواند تأثیر یک تصمیم صادقانه را ایجاد کند ــ اما از چه نظر صادقانه است؟ دقیقاً از نظر *به تعویق* انداختن بی‌پایان خودکشی: وقتی پیش از این تصمیم گرفته‌ام که روزی واقعاً خود را بکُشم، چرا باید به خودم زحمت این کار را بدهم؟ این همان دروغ ازلی نظم نمادین، همان *proton pseudos* [شبه‌هسته‌ی] نظم نمادین، است. این بالقوگی کلید درک مجازی کردن واقعیت توسط کیسلوفسکی را در اختیار ما می‌گذارد: آنچه او به نمایش درمی‌آورد چندین

1 . self-experience
2 . potentiality

سناریوی بالقوه یا ممکن است که به سوژه اجازه می‌دهند عملِ ــ انتحاری ــ واقعی را به تعویق اندازد.

افلاطون در *کراتیلوس* (۴۳۲ ـ ۴۳۳ پیش از میلاد) تغییر بسیار مهم عرصه از خیالی به نمادین را توضیح می‌دهد، یعنی تغییر از شباهت خیالی به ویژگی منحصر به فرد[1] (*le trait unaire*) ی که ابژه در نماد خود به آن تقلیل می‌یابد. سقراط پس از رسیدن به بن‌بست شباهت (اگر نشانه‌ی کراتیلوس کاملاً شبیه کراتیلوس باشد، دیگر نه با کراتیلوس و نشانه‌اش، بلکه با دوکراتیلوس سروکار خواهیم داشت)، تأکید می‌کند که باید به‌وضوح «نوع متفاوتی از مناسبت» برای تصویر و برای نشانه (نام) وجود داشته باشد: آنچه در یک نشانه‌ی (نامِ) مناسب اهمیت حیاتی دارد، نه شباهت تام و تمام به اُبژه‌ی نامیده شده بلکه تنها این واقعیت است که نام «ویژگی بارز» ابژه یا شیء را در خود دارد. در این‌جا ما با «خشونت»ی سروکار داریم که نظم یا سامان نمادین را برمی‌سازد: نام با فرو کاستنِ ابژه‌ی نامیده شده به یک «ویژگی منحصر به فرد» آن را «می‌کشد». این نه عدم کفایت نام، بلکه نیروی مثبت آن در فروکاستن اُبژه به جوهر آن، است: ما وقتی وارد فضای نمادین محض می‌شویم که دیگر در درون عرصه‌ی ***مایمسیس***، عرصه‌ی باز تولید (نا)کامل شباهت، نیستیم ــ در فضای نمادین، خود شکاف [یا فاصله‌ی] بین نام و اُبژه اُبژه را از درون دو پاره می‌کند، و بین اُبژه در واقعیت خشن‌اش و ساحت جوهری ابژه فاصله می‌اندازد.

آدمی وسوسه می‌شود که سه‌گانه‌ی عظیم هیچکاک یعنی ***سرگیجه*** (۱۹۵۸) ***شمال با شمال غربی*** (۱۹۵۹) و ***روانی*** را این بار با در نظر گرفتن این پس زمینه بازخوانی کند ــ هر سه فیلم روی پرسش اینهمانی متمرکزاند: آیا جودی همان مادلین است؟ آیا تورنهیل همان کاپلان است؟ آیا نورمن همان مادر است؟ [(۵۵)] در ***سرگیجه***، جودی ***شبیه*** مادلین است؛ در این‌جا ما با

1 . unary feature

ساحت خیالی سروکار داریم: جودی نه به «طور واقعی» مادلین است (مادلین واقعی به قتل رسیده است)، و نه به‌طور نمادین مادلین است، چون فاقد آن چیزی است که افلاطون اگر زنده بود «ویژگی بارز» مادلین می‌نامید. در ***شمال با شمال غربی***، تورنهیل در سطح هم‌هویت شدنِ[1] ***نمادین*** همان کاپلان است: هرچند نه ***شبیه*** کاپلان است و نه «به طور واقعی» کاپلان است (چون اصلاً کاپلانی وجود ندارد)، او به دالِ «کاپلان» چسبیده است. در ***روانی***، نورمن بیتس نه در سطح نمادین نه در سطح خیالی مادر خودش «نیست»: هرچند مثل مادرش حرف می‌زند و مثل او لباس می‌پوشد، اما ساحت خیالی و نمادینِ محض دقیقاً در این‌جا گم شده‌اند ــ نورمن به صورتی روان‌پریشانه صحنه‌ی زنده بودن مادرش را در امر واقعیِ توهمِ خود بازآفرینی می‌کند.

این حرف را در عین حال می‌توان براساس نشانه‌های سه‌گانه‌ی چارلز سندرس پیرس، یعنی نشانه‌های نمایه‌ای، شمایلی و نمادین، بیان کرد: نورمن به لحاظ نمایه‌ای به مادرش (مثل دود به آتش، بخشی از وضعیت واقعی مشترک) متصل شده است؛ جودی به صورت شمایلی همان مادلین است (کاملاً شبیه اوست)؛ تورنهیل به صورت نمادین همان کاپلان است.(۵۶) فرمول کلاسیک برادران مارکس («چیکولینی در این‌جا ممکن است مثل ابله‌ها حرف بزند و شبیه یک ابله به‌نظر برسد اما نگذارید این مسئله گول‌تان بزند. او واقعاً یک ابله است») ترجمان کامل نیرنگ مضاعف همیشگی است (شخص به تظاهر کردن تظاهر می‌کند)، نیرنگی که همه‌ی ما سوژه‌های سخنگوی «بهنجار» تا وقتی که در درون فضای نمادین به سر می‌بریم در آن شرکت می‌کنیم. برای نامگذاری یک روان‌پریش، باید فرمول فوق را به این صورت ساده کرد: «این مرد عمل می‌کند و حرف می‌زند اما این نباید شما را فریب دهد ــ او یک ابله است!» یعنی این‌که ظاهر بهنجارِ مشارکت در

---

1 . identification

زندگی اجتماعی صرفاً یک ادا است، تقلیدی سطحی است که در پس پشت آن ابلهی غنوده در *ژوئیسانس* من‌گرایانه[1] کمین کرده است. در تقابل با این، فرمول فرد هیستریک چنین خواهد بود: «این زن عمل می‌کند و حرف می‌زند، اما این نباید فریب‌تان بدهد ــ به همین خیال باشد! همه‌ی حرف‌ها و برون‌ریزی‌ها یا تخلیه‌های هیجانی[2] سوژه‌ی هیستریک قصد آن دارند که ما را در خصوص این‌که چیست، در خصوص هسته‌ی خیالاتیِ هستی‌اش، فریب دهند.

این ساختار امکان یا بالقوگیِ نمادین فضایی را برای انبوه پدیده‌های انعکاسی می‌گشاید و حفظ می‌کند، از روایت‌پردازی‌های بدیل تا آن رویه‌ی جذابی که در آن فیلم‌های متعلق به یک ژانر خاص تلویحاً به رمزگان ژانر دیگری اشاره می‌کنند، مثل سکانس خروج یهودیان از مصر به سوی سرزمین موعودشان در فیلم *ده فرمان* (۱۹۲۳ / ۱۹۵۶) ساخته‌ی دومیل: این سکانس کم و بیش آشکارا اشاره می‌کند به صحنه‌ی رایج در فیلم‌های وسترن که در آن کاروان حامل مستعمره‌نشینان راه خود را به‌سوی *غرب* می‌آغازد ــ همه‌ی جزئیات را داریم، مادرانی که بچه‌های گریزپای شان را جمع می‌کنند، فریادهای شادِ مردان جوان پرشور، و الی آخر. اگر بخواهیم راز تأثیرگذاری این سکانس را توضیح دهیم نمی‌توانیم از کنار این رمزگان نامرئی وسترن بی‌تفاوت بگذریم.(۵۷)

آزمایش ذهنی[3] در فیلم *زندگی چقدر عالی است* (۱۹۴۷) اثر فرانک کاپرا، که به واسطه‌ی آن قهرمان به دیدار شهر خود می‌رود و می‌بیند که در غیاب خود او شهر چه سر و وضعی می‌توانست به خود بگیرد، نمونه‌ی پیچیده‌تری از «تاریخ بدیل» فراهم می‌آورد؛ این آزمایش ذهنی ساخته و پرداخته شده است تا او را وادارد که زندگی گذشته‌ی خود را به‌عنوان

---

1 . solipsistic
2 . acting - out
3 . mental experiment

زندگی‌ای که عملاً «مال خود او» است بپذیرد. قهرمان، در طول زندگی خود تا آن شب کریسمس سرنوشت‌ساز، در آرزوی یک زندگی دیگر، در آرزوی ترک کردن شهر و رفتن به جای دیگر، زیسته بود ــ او زندگی بالفعل خود را در وضعیت همیشگی بلاتکلیفی می‌زیسته بود، گویی «این هنوز ***همان*** [که می‌خواست] نبود»، مثل قهرمان داستان هنری جیمز که همه‌ی عمر خود را در انتظار پریدن «هیولا در جنگل»، در انتظار وقوع رخداد خاص، گذرانده است. چگونه، در یک بررسی دقیق‌تر، این پذیرش کامل حاصل می‌شود؟ در اینجاست که بُعد تمثیلی فیلم ــ ارجاع محتوای آن به تاریخ سینما، به تفاوت بین ژانرهای سینما ــ وارد عمل می‌شود: تصویر کابوس‌وارِ آن چیزی که شهر می‌توانست در صورت غیبت قهرمان به آن تبدیل شود آشکارا از الگوی فیلم ***نوار*** پیروی کرده است، به‌طوری که آزمایش ذهنی با تاریخ بدیل یک آزمایش ذهنیِ سینمایی است، یعنی، شخص وارد ژانر دیگری می‌شود ــ قهرمان آخرین ضمانت و آخرین خاکریز در برابر جهان ***نوآر*** است. این ارجاع به ***نوآر*** باید وارد عمل می‌شد تا کاربست ایدئولوژیکی فیلم را تضمین کند، یعنی قهرمان (و بیننده) وادار شود تا از تلاش برای **د**گربودگی[1] [بدل شدن به آدمی دیگر] دست بشوید، بلاهت مستتر در (برداشت ایدئولوژیکی از) زندگی آمریکایی هر روزه‌ی شهرستانی را به تمامی بپذیرد.

در این‌جا با دو پهلویی مستتر در پوپولیزم فرانک کاپرا رویاروی می‌شویم[۵۸]: این پوپولیزم به صورت یک بازگشت از اسلپ استیک تصنعی یا جهان موزیکال به «مردم واقعی کوچک» عرضه شده است، منتها این مردمان واقعی حتی اگر قربانیان رکود اقتصادی باشند از نظر صفای ساده‌لوحانه و بلاهت پنهان‌شان کاملاً خیالی و داستانی هستند.[۵۹] اما این خصلت «باورنکردنیِ» صفای ساده‌لوحانه‌ی مردم عادی کاملاً حساب‌شده است: تماشاگران ***می‌دانند*** که «مردمان واقعی» این‌گونه نیستند، که آن‌ها

---

1 . Otherness

بدخلق و بدجنس هستند ــ چیزی که کاپرا روی آن حساب کرده این است که تماشاگران ***می‌خواهند باور کنند*** که مردم این‌گونه‌اند. بدین‌ترتیب کاپرا مستقیماً شکاف بین باور و دانش را به‌کار می‌گیرد: بیننده‌ی فیلم او ساده‌لوح نیست و ***می‌داند*** که مردم این‌گونه نیستند، که از آن خانواده‌های بزرگ شاد و بی آلایش که در فیلمِ ***نمی‌تونی با خودت ببری*** (۱۹۳۸) می‌بینیم، یا از آن شهرهایی که در ***زندگی چقدر عالی است*** می‌بینیم، دیگر خبری نیست ــ با این حال خود همین دانش به او اجازه می‌دهد که تن بسپارد به خیالپردازی‌ای که چنین جماعتی را مجسم می‌کند. کاپرا باور ندارد، او به خودِ باور باور دارد ... در این‌جا تفاوت جنسی، به‌طرزی عجیب، وارد می‌شود: بدترین دشمن قهرمان ساده‌دل کاپرایی زنِ خُل و چل رها از قید و بند اجتماعی است ــ زنی ترشرو، متقلب (که تجسم خود را در باربارا استنویک یا جین آرتور در نقش یک روزنامه‌نگار کلبی‌مشرب می‌یابد) که داستان او حول این مسئله دور می‌زند که چگونه از بدبینی یا کلبی‌مشربی دست برمی‌دارد و صداقت ساده‌لوحانه‌ی قهرمان (گریِ کوپر، جیمز استیوارت) را می‌پذیرد. بدین‌ترتیب، باز هم با ارجاع متقابل ژانرها سروکار داریم: فیلم‌های کاپرا را تنها از طریق بده‌بستان‌شان با کلبی‌مشربی پیچیده‌ی کمدی خُل و چل‌ها[1] می‌توان قرائت کرد.

اصل و رکن زیرین این تز، که مدعی استقلال نسبی نظم نمادین است، آن است که در هر حوزه‌ی معنایی، اگر قرار است این حوزه «تمامیت یابد»[2]، باید یک دال افزوده / مازادین وجود داشته باشد، دالی که، به‌عبارتی، چهره‌ای مثبت می‌بخشد به آنچه نمی‌تواند به درستی در این حوزه گنجانده شود، تقریباً شبیه نقد معروف اسپینوزا به برداشت شخص‌گون شده[3]ی سنتی از خداوند: در نقطه‌ای که کاری از دست دانش ایجابی ما در باب پیوندهای

---

1 . screwball comedy
2 . totalized
3 . Personalised

علّی برنمی‌آید، ما این فقدان را با ایده‌ی «خدا» جبران می‌کنیم، که به جای این‌که ایده‌ای دقیق در باب یک علیت باشد، صرفاً فقدان این ایده را پر می‌کند. در یک کلام: برای ایجاد جلوه‌ی درخودْبستگی باید یک عنصر مازادین را به مجموعه بیافزاییم عنصری که آن را «می‌دوزد» دقیقاً به این دلیل که به مجموعه تعلق ندارد، بلکه به صورت یک استثنا بیرون می‌زند، مثل آن «پرکننده»ی[1] معروف در نظام‌های طبقه‌بندی، همان مقوله‌ای که وانمود می‌کند گونه‌ای از میان گونه‌های یک جنس است، هرچند عملاً فقط یک ظرف منفی است، یک صندوقچه‌ی خِرت و پرت است که هر چیزی را که با گونه‌های پیکربندی‌شده از اصل ذاتی جنس منطبق نیست در آن می‌اندازند. در مارکسیزم سنتی، مفهوم نگون بختِ «شیوه‌ی تولید آسیایی» تقریباً همین نقش را بازی می‌کرد: این مفهوم به مثابه‌ی نوعی ظرف بود برای جای دادن به مواردی که با اصول مارکسیزم سازگار نبودند، یعنی شیوه‌ی تولید آسیایی عملاً به توسط مجموعه‌ای از تعین‌های مثبت تعریف نمی‌شد بلکه مارکسیست‌ها آنچه را که با هیچ‌یک از دیگر شیوه‌های تولید منطبق نبود در درون آن قرار می‌دادند، به‌طوری‌که ما در آن چین باستان، مصر و غیره را نیز می‌یافتیم. بنابراین، لاکان نه‌تنها خود در یک شیادی روشنفکرانه درگیر نبود بلکه کاری که با نظریه‌ی خود در باب «معنای فالوس» کرد عبارت بود از ارائه‌ی نوعی توضیح پایه‌ای از خودِ ساختار شیادی نمادین، از تبدیل کردن جهالت به موهبتی مثبت ــ فالوس به مثابه‌ی دال از نظر لاکان اساساً یک نمود یا ظاهر[2] است. از طرف دیگر، آنچه لاکان *object petit a* می‌نامد همان نقطه‌ی مقابل دقیقِ دال اعظمِ فالیک است: نه مکمل ذهنی‌ای که نظم یا سامان عینی را سرپا نگه می‌دارد، بلکه آن مکمل عینی که ذهنیت یا سوبژکتیویته را در عین تقابل‌اش با سامان عینیِ بدون سوژه سرپا نگه می‌دارد. *object petit a* آن «استخوان در گلو»، آن لکه‌ی برآشوبنده‌ای، است که تا ابد

1 . filler
2 . semblance

تصویر ما از واقعیت را تیره و تار می‌کند، یعنی ابژه‌ای است که به یُمن وجود آن «واقعیت عینی» یا ابژکتیو تا ابد از دسترس ذهن یا سوژه دور می‌ماند.

و بهترین مثال از این مبادله‌ی پیچیده‌ی جایگاه‌ها بین امر ذهنی و امر عینی البته مثال خودِ ***نگاه خیره*** است. شکاف بین نظریه و مابعد نظریه هیچ‌جا آشکارتر از آنی نیست که در خصوص نگاه خیره می‌بینیم. جوآن کوپجک(۶۰) بر موقعیت صدر استعلاییِ[1] «اُبژه‌های ناقص» [تکه پاره] (نگاه خیره، صدا، سینه و ...) که «شرط امکان» همتایان عضوی[2]شان هستند تأکید می‌کند: نگاه خیره شرط امکان چشم است، یعنی، امکانی فراهم می‌کند تا چیزی را در جهان ببینیم (ما چیزی را تنها وقتی می‌بینیم که یک چیز مجهول [X] از چشم ما دور می‌ماند و «به ما خیره می‌شود»)، صدا شرط امکانی است برای این‌که چیزی را بشنویم و الی آخر. این ***Object petit a*** های ناقص نه ذهنی [سوبژکتیو]اند نه عینی [ابژکتیو] بلکه میان‌بُرِ این دو ساحت‌اند: لکه/جانشین ذهنی‌ای که نظم یا سامان عینیت را سرپا نگه می‌دارد، و «استخوان در گلو»ی عینی‌ای که ذهنیت را سرپا نگه می‌دارد.

آیا این دلیلی نیست بر این‌که چرا، در فیلم‌های به اصطلاح تبهکاری [caper]، خود عملی که داستان حول آن می‌چرخد (معمولاً یک سرقت بزرگ) قاعدتاً به صورت یک صحنه‌ی خیالاتی عرضه می‌شود: ناگهان «واقعیت» روزمره به حال تعلیق درمی‌آید، به‌نظر می‌رسد وارد ساحتی دیگر، ساحتی غیر مادی یا اثیری، شده‌ایم. ساده‌ترین راه برای دستیابی به این جلوه محروم کردن رویدادهای نشان داده شده از جوهر صوتی‌شان است: صحنه از فاصله‌ای بسیار دور نشان داده می‌شود، دوربین از پشت شیشه‌ها صحنه را فیلمبرداری کرده است، به‌طوری که به نظر می‌رسد افراد در مه غلیظی شناورند (به‌خاطر بیاورید عمل قتل در ***مأمور مخصی*** [۱۹۳۶] اثر هیچکاک

---

1 . Proto-transcendental
2 . organ-counterparts

را)؛ به جای پس‌زمینه‌ی واقعگرایانه‌ی صداها، روی صحنه صدای کسی را می‌شنویم که ماجرا را شرح می‌دهد و خود در صحنه حضور ندارد (در فیلم ***قاتلین*** [۱۹٤٦] اثر رابرت سیوداک، ما صحنه‌ی تبهکاری را می‌بینیم و ضمن آن صدایی گزارش روزنامه را که بعداً چاپ خواهد شد روی آن می‌خواند؛ در فیلم ***نارو*** [۱۹٤۸] از همین فیلمساز، این دودِ منتشر در صحنه است که حال و هوای اثیری و شبه‌جادویی ایجاد می‌کند؛ در شاهکار پیشینِ کوبریک، ***قتل*** [۱۹۵٦] ، نقاب‌های سیرکی که سارقان به چهره زده‌اند آن‌ها را بدل به عروسک‌های دیوانه و تشخص زدوده[1] می‌کند). خودِ ***عمل***، این نقطه‌ی کانونی آسیب‌زا و خشونت‌بار روایت، از ویژگی‌ای رؤیاگون برخوردار شده است ــ نمودی دیگر از تز لاکان مبنی بر این‌که در رؤیا امر واقعی در هیئت یک رؤیا ـ در ـ رؤیا ظاهر می‌شود.

پیامد از سرگذراندن و / یا دیدن یک رویداد دردناک (یا در غیر این صورت آکنده از بار لیبیدوئی)، از فعالیت جنسی پر تب و تاب تا شکنجه‌ی جسمانی، آن است که بعدها، یعنی وقتی به واقعیت «بهنجار» خود بازمی‌گردیم، ***نمی‌توانیم هر دو قلمرو را متعلق به یک واقعیت واحد بدانیم.*** استغراق دوباره در واقعیت «عادی» خاطره‌ی آسیب‌زای وحشت را تقریباً به امری هذیانی بدل می‌سازد، از آن واقعیت‌زدایی می‌کند. این همان چیزی است که لاکان در تمایزی که بین واقعیت و امر واقعی قائل می‌شود در نظر دارد: ما هرگز نمی‌توانیم صاحب یک احساس کامل و همه‌شمول از واقعیت شویم ــ بخشی از آن باید آلوده به «خسران واقعیت»، محروم از ویژگیِ «واقعیت حقیقی»، باشد. و این عنصر داستانی شده[2] دقیقاً همان امر واقعیِ آسیب‌زا است.

این دوباره ما را به کیسلوفسکی بازمی‌گرداند: اگر هرگز فیلم‌سازی بوده باشد که این تنش درونی مستتر در تجربه‌ی ما از واقعیت تمام فکر و ذکرش

---

1 . depersonalized
2 . fitionalised

را به خود مشغول کرده باشد همان کیسلوفسکی است. کیسلوفسکی در آنچه مسلماً رویه‌ی نمونه‌وار اوست (و نمونه‌ی عالی آن سکانس کوتاه اداره‌ی پُست در ***دکالوگ*** ٦ است) پدیده‌ی پیش‌پاافتاده‌ای چون انعکاس چهره‌ی یک انسان در شیشه را تا حد پرهیبِ پرهیبت امر واقعی برمی‌کشد، امر واقعی‌ای که در تجربه‌ی ما از واقعیت جایی برای‌اش نیست. همین رویه را در خودِ سطح روایت نیز می‌توان تشخیص داد: کیسلوفسکی در گفت و گویی، در خصوص قاضی در فیلم ***قرمز***، می‌گوید قطعی نیست که آیا او ***اصلاً وجود دارد*** یا صرفاً محصول تصور والنتین، محصول خیال‌پردازی[1] او، است (همان چهره‌ی اسطوره‌ای است که در خفا «رشته‌های سرنوشت را به‌دست دارد»). به جز دو صحنه، هرگز او را با کس دیگری جز والنتین نمی‌بینیم:

> آیا قاضی اصلاً وجود دارد؟ راست‌اش را بخواهید، تنها گواه ... صحنه‌ی دادگاه است، یعنی تنها مکانی که او را همراه با افراد دیگر می‌بینیم. در غیر این‌صورت او می‌توانست صرفاً یک روح یا به‌عبارت بهتر یک امکان ــ کهنسالی‌ای [و تنهائی] که در انتظار آگوست است ــ باشد، [یعنی] آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد اگر آگوست سوار کشتی نمی‌شد [و والنتین را باز نمی‌یافت]. (۶۱)

پژواک‌هایی از این درون‌مایه را در فیلم‌های دیگر کیسلوفسکی نیز می‌بینیم: در ***بی‌پایان***، شوهر متوفی به‌صورت یک روح به نزد همسرش بازمی‌گردد: در این‌جا نیز او وجود ندارد، چون یک روح است (هرچند به نظر می‌رسد ***بی‌پایان*** نسخه‌ی اولیه‌ی نسبتاً ناشیانه‌ای از راه‌حل‌های ظریف‌تر بعدی را در خود دارد). گره‌گشایی مجذوب‌کننده‌ی ***حس ششم*** (۱۹۹۹) اثر ام. نایت شیامالان نیز رو به همین سمت و سو دارد: آنچه در پایان این داستان کشف می‌کنیم این است که روان‌پزشک (بروس ویلیس) در تمام‌مدت مُرده بوده است بدون این‌که خود بداند، و در واقع روحی است که توسط بچه احضار

---

1 . fantasy

شده است (داستان فیلم درباره‌ی روان‌پزشکی است که با بچه‌ی کوچکی برخورد می‌کند که دارای توانایی‌های فوق‌طبیعی است و می‌تواند به پندارهایی تحقق بخشد که به مرده‌های حول و حوش او مربوطاند و تنها او می‌بیندشان و خود آن‌ها نمی‌دانند که مرده‌اند). بدین‌ترتیب در این‌جا با تحقق مو به موی صحنه‌ای از رؤیای فرویدی مواجه هستیم، رؤیایی که در آن پدری که به خواب پسر می‌آید ***نمی‌داند که مرده است***، و این واقعیت باید به او یادآوری شود. این گره‌گشایی از آن نظر تکان‌دهنده است که آن کشف یا وقوف متعارف را که سوژه براساس آن می‌گفت تنها من هستم، که همه‌ی آدم‌های حول و حوش من مرده‌اند، یا عروسک‌اند، یا بیگانه‌اند، یا به صورتی که یک انسان هست وجود ندارند، معکوس می‌کند: چیزی که من کشف می‌کنم این است که ***خود من*** (یعنی راوی فیلم که من از دریچه‌ی چشم او فیلم را می‌بینم، جانشین من در فیلم) ***وجود ندارم***. حرکت در این‌جا حرکتی کاملاً ضد دکارتی است: این جهان دور و بر من نیست که یک قصه یا خیال است ***من خودم*** قصه و خیالی بیش نیستم.

در این‌جا بی‌اختیار به یاد مکالمه ی معروف بین وینستون اسمیت و بازجوی‌اش در رُمان ***۱۹۸٤*** می‌افتیم: «"آیا برادر ارشد وجود دارد؟ ... آیا او وجود دارد به همین طریقی که من وجود دارم؟" "تو وجود نداری! "» در همین راستا، هرچند قاضی در فیلم ***قرمز*** یک «شخص واقعی»، بخشی از واقعیت دایجتیک فیلم، است اما موقعیت نمادین ـ لیبیدوئی او به هرحال موقعیت یک پرهیب شبح‌گون است، موقعیت کسی که به‌عنوان محصول خیال‌پردازی والنتین وجود دارد. این رویه‌ی منحصربه‌فرد نقطه‌ی مقابل شیوه‌ی متعارفی است که طی آن موقعیت پندارینِ بخشی از واقعیت (آنچه پیشتر به غلط بخشی از واقعیت می‌پنداشتیم) آشکار می‌شود: آنچه از این طریق، در حرکتی پارادکسیکال و همان‌گویانه، مورد تأکید قرار می‌گیرد بیشتر

موقعیت *توهم‌آمیز خود توهم* است ــ همان توهمی که می‌گوید یک امر فراحسی و نومنال[1] وجود دارد دقیقاً به صورت یک «توهم»، یک پرهیب فرّار، نشان داده می‌شود. و باز هم این بدان معناست که ما هرگز نمی‌توانیم «کل» واقعیتی را که رویاروی ماست درک کنیم: اگر قرار است رویارویی با واقعیت را تاب آوریم بخشی از آن باید واقعیت‌زدایی شود، به صورت پرهیب شبح‌گون تجربه شود.

1 . noumenal

بخش دوّم

امر جزئی: سینتوم، همه جا سینتوم

٤

«حالا گلیسیرین در مشت من است»

برترین شکافی که سبب‌ساز دوخت می‌شود شکافی هستی شناختی است، ترکی در بطنِ خودِ واقعیت: «کل» واقعیت نمی‌تواند به‌عنوان واقعیت ادراک شود / پذیرفته شود، از این‌رو بهایی که باید بپردازیم تا خود را به صورتی «بهنجار» در بطن واقعیت جای بدهیم این است که چیزی باید از آن طرد شود:[1] این خلاء [ناشی از] واپس‌رانی ازلی باید توسط خیال‌پردازی شبح‌گون پر شود ــ «دوخته شود». و این شکاف درست به هسته‌ی آثار کیسلوفسکی راه یافته است.(۱)

این دقیقاً وفاداری به امر واقعی بود که کیسلوفسکی را واداشت تا دست از رئالیزم مستند بردارد ــ در بعضی جاها آدمی با چیزی رویاروی می‌شود که واقعی[2]تر از خود واقعیت است. نقطه‌ی شروع کیسلوفسکی همان نقطه‌ی شروع همه‌ی اهالی سینما در کشورهای سوسیالیستی بود: شکاف فاحش بین

---

1 . foreclosed
2 . Real

واقعیت اجتماعی ملال‌آور و آن تصویر روشن و امیدوارانه‌ای که رسانه‌های رسمیِ به شدت سانسور شده را پُر کرده بود. نخستین واکنش به این واقعیت که، در لهستان، واقعیت اجتماعی «بازنمایی نمی‌شد»، به گفته‌ی کیسلوفسکی، البته حرکت در جهت بازنمایی زندگی واقعی به صورتی قانع‌کننده و با تمامی ملال و پیچیدگی‌اش ــ خلاصه، یک رویکرد مستند اصیل ــ بود:

> ضرورتی بود، نیازی بود به توضیح جهان ــ چیزی که برای ما خیلی هیجان‌انگیز بود. جهان کمونیست توضیح داده بود که چگونه قرار است باشد نه این که واقعاً چگونه است ... اگر چیزی توصیف نشده بود پس رسماً وجود نداشت. به‌طوری که وقتی ما شروع کردیم به توصیف آن، دوباره به زندگی بازش گرداندیم.[۲]

کافی‌است به ***بیمارستان*** (۱۹۷۷)، فیلم مستندی از کیسلوفسکی، اشاره کنم که در آن دوربین جراحی‌های ارتوپدی را در یک شیفت ۳۲ ساعته تعقیب می‌کند. ابزارها و وسایل در دست جراحان از کار می‌افتند، بارها و بارها برق قطع می‌شود و آن‌ها با کمبود اصلی‌ترین مواد مواجه می‌شوند، اما پزشکان ساعت‌های متمادی و با شکیبائی به کار خود ادامه می‌دهند ... اما، سپس، تجربه‌ی مخالف از راه می‌رسد، تجربه‌ای که به بهترین شکل در شعاری متبلور شده است که اخیراً برای تبلیغ یک فیلم هالیوودی به‌کار گرفته شد: «آن‌قدر واقعی است که نمی‌تواند چیزی جز یک داستان [غیرواقعی] باشد!» ــ در ریشه‌ای‌ترین سطح، می‌توان امر واقعیِ تجربه‌ی ذهنی را تنها در هیئت یک داستان تجسم کرد. در نزدیکی‌های پایان فیلم مستند ***نخستین عشق*** (۱۹۷٤)، که در آن دوربین یک زوج جوان غیرمزدوج را از بارداری دختر تا عروسی آن دو و تولد بچه تعقیب می‌کند، پدر را در حالی می‌بینیم که نوزاد را روی دست گرفته و گریه می‌کند. کیسلوفسکی با اشاره به «وحشت از اشک‌های واقعی» در برابر وقاحت این‌گونه فضولی‌های بی‌جا در زندگی خصوصی دیگران واکنش نشان می‌دهد. بدین‌ترتیب، تصمیم او به ترک سینمای مستند و روی آوردن به سینمای داستانی، در ریشه‌ای‌ترین سطح آن، یک تصمیم اخلاقی بود:

همه‌چیز را نمی‌توان توضیح داد. این مشکل بزرگ فیلم مستند است. مستند خودش را گویی در دام خودش گرفتار می‌کند ... اگر من دارم فیلمی درباره‌ی عشق می‌سازم، نمی‌توانم وارد اتاق خوابی شوم که آدم‌های واقعی خصوصی‌ترین لحظات خود را در آن می‌گذرانند ... من در دوران مستندسازی متوجه شدم که هرچه می‌خواهم به یک فرد نزدیک‌تر شوم، چیزهای بیشتری که نظر من را جلب کرده بودند روی خود را نهان می‌کنند.

احتمالاً به این دلیل بود که رو به فیلم‌های داستانی آوردم. آنجا هیچ مشکلی نیست. تنها چیزی که احتیاج دارم زوجی در اتاق خواب‌شان است، همین و همین. البته ممکن است پیدا کردن بازیگر زنی که مایل به درآوردن پیراهنش است مشکل باشد اما بالاخره یکی پیدا می‌شود که مایل به این کار باشد ... حتی می‌توانم مقداری گلیسرین بخرم، چند قطره در چشم بازیگر زن بریزم و بی‌درنگ اشک‌اش را دربیاورم. من چندین بار موفق شدم از اشک‌های واقعی فیلم بگیرم. این به کلّ فرق می‌کند. اما حالا گلیسرین در مشت من است. من از اشک‌های واقعی می‌ترسم. در واقع اصلاً نمی‌دانم که حق این را داشتم که از آن اشک‌ها فیلمبرداری کنم یا نه. در این‌جور مواقع احساس کسی را دارم که سر از منطقه‌ای درآورده که در واقع منطقه‌ی ممنوعه است. دلیل اصلی این‌که من از مستند فرار کردم همین بود. [۳]

منزلگاه بسیار مهم در این گذار از مستند به داستان فیلم ***کشته مُرده‌ی دوربین*** (۱۹۷۹) است، داستان مردی که، به خاطر علاقه‌ی شدیدش به دوربین، همسر، فرزند، و شغل‌اش را از دست می‌دهد ــ فیلمی ***داستانی*** درباره‌ی یک ***مستندساز***. بدین‌سان یک قلمرو خلوت خصوصیِ خیالاتی هست که بر دروازه‌ی آن تابلوی «عبور ممنوع» نصب شده است و اگر قرار است وقاحت هرزه‌نگارانه را دور بزنیم تنها از مسیر داستان می‌توان به آن [خلوت] نزدیک شد. به همین دلیل است که ورونیک فرانسوی در فیلم ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک*** دست رد به سینه‌ی عروسک‌گردان می‌زند: او می‌خواهد بیش از حد به دنیای ورونیک نفوذ کند، به همین‌دلیل در نزدیکی‌های پایان فیلم پس از آن‌که عروسک‌گردان داستان زندگی دوگانه‌ی او را برای‌اش تعریف می‌کند، ورونیک به شدت آزرده می‌شود و به پدرش پناه می‌برد. و آیا شخصیت

قاضی در *قرمز*، آخرین فیلم کیسلوفسکی، یک‌جور عروسک‌گردان اعظم[1] نیست؟ «گناه» قاضی (استراق سمع مکالمات تلفنیِ خصوصیِ همسایه‌های‌اش) دقیقاً برمی‌گردد به عمل غیرقابل بخششِ نفوذ در خلوت خصوصی دیگران به صورت ناشناس، نادیده گرفتن تابلوی «عبور ممنوع!» بنابراین آیا نمی‌توان گفت که انگار قاضی در حال ساختن فیلم مستندی است که «تا ته می‌رود» و مانع خلوت خصوصی را دور می‌زند؟ و آیا قاضی که، تا حدودی، می‌توان گفت خود کیسلوفسکی است، همان کسی نیست که وسوسه‌ی او را تجسم بخشیده است؟

در نمایشنامه‌ی کوتاه ***موش‌ها*** اثر هاینر مولر، که پاسخ مولر به «نمایشنامه‌ی آموزشیِ» ***اقدامات انجام شده*** اثر برشت است، گروه کُر (که از موضع منحصر به‌فرد مبارزه‌ی طبقاتی انقلابی سخن می‌گوید) می‌پرسد: «انسان چیست؟» و پاسخ آن این است: ما نمی‌دانیم انسان کیست یا چیست تنها می‌دانیم که ***دشمن کیست***، تنها می‌دانیم که چه کسی را باید فروکوبیم و له کنیم تا انسان طراز نوین ظهور کند. هرچند کیسلوفسکی به لحاظ ایدئولوژیک نقطه‌ی مقابل مولر است، اما این در نهایت پاسخ او نیز هست: همه‌ی تحسین‌های امانیستیِ رقت‌انگیز از انسان چیزی نیستند جز بی‌توجهی وقیحانه به تابلوی «عبور ممنوع!»؛ تنها کار درستی که باید انجام داد عبارت است از فاصله گرفتن از قلمرو خلوت خصوصیِ فردی، خلوت خصوصی خیالی ــ تنها کاری که می‌توان کرد این است که خطی دور این عناصر حساس، که گواه بر شخصی بودگیِ یک انسان هستند، بکشیم، در نشان دادن آن‌ها به اشارتی قناعت کنیم.

در این تعدی کردن به خلوت خصوصی **دیگری**، ما با نقش ***شرم*** در ناب‌ترین شکل آن رویاروی می‌شویم. البته آدمی می‌تواند به خاطر کارهای خودش شرمگین شود (وقتی که در حال انجام یک کار بی‌شرمانه در معرض

---

1 . mega - puppeteer

دید عموم قرار می‌گیرد). اما پدیده‌ی احساس شرم به خاطر کاری که **یکی دیگر** کرده بسیار رازناک‌تر است ـــ این همان «مناسبات انفعالی»[1] در ناب‌ترین شکل‌اش است، جایی که من از طرف (به نیابت از) دیگری منفعل هستم، از طرف او دچار احساس شرم می‌شوم.(٤) بی‌تردید کافی نیست که این پدیده را براساس همدلی با شرمندگی **د**یگری، یا براساس مفهوم انتقال[2]، توضیح دهیم (من شرمنده‌ام چون در خفا می‌دانم که **د**یگری میل اذعان‌نشده‌ی مرا برآورده کرده است؛ من شرمنده‌ام از دیدن این‌که **د**یگری، یعنی همان سوژه‌ای که قرار است بداند، تحَقیر می‌شود، ناتوانی‌اش علنی می‌شود) ***آنچه باعث می‌شود من احساس شرم کنم ربط چندانی به کاری که دیگری کرده ندارد، بلکه، بیش از آن، ناشی از خود این واقعیت است که دیگری از کاری که کرده شرمنده نیست.***(٥) در برابر این پس‌زمینه است که تهدید نهفته در پروژه‌ی ژنوم انسانی هویدا می‌شود: این پروژه چشم‌انداز «شفافیت» تام و تمام نوع بشر را می‌گشاید: چیزی برای پنهان کردن باقی نخواهد ماند، و این بدان معناست که خود مفهوم شرم مناسبتی نخواهد داشت، همچنین مفهوم عدالت. چنان‌که جان راولز خاطرنشان ساخته است، پایه‌ای‌ترین تصور ما از عدالت متضمن رجوع به «حجاب جهل»[3] است: عدالت ناگزیر ***باید*** کور باشد، ***باید*** نسبت به موقعیت کاملاً ویژه‌ی آن‌هایی که عدالت می‌خواهند جاهل بماند و آن‌ها را به سوژه‌هایی «مجرد» و برابر فرو بکاهد.

باری، ممنوعیتی که کیسلوفسکی بر اشک‌های واقعی وضع می‌کند چگونه با ممنوعیتِ تصاویر در عهد عتیق مرتبط می‌شود؟ اشاره‌ای به ***موسی و هارون**** اثر آرنولد شوئنبرگ می‌تواند در این‌جا مفید باشد، اپرایی درباره

---

1 . interpassivity
2 . transference
3 . veil of ignorance

* *Moses und Aron*، اپرائی در سه پرده از آرنولد شوئنبرگ؛ پرده‌ی سوم فقط از کلام غیرآهنگین تشکیل شده است. شوئنبرگ گفته بود که پرده‌ی سوم را می‌توانند دکلمه کنند، اما

ممنوعیتِ ساختنِ تصاویر (یا معادل آن، ***موزیکا فیکتا*** [۶] ــ چون شوئنبرگ دقیقاً می‌کوشد تا موسیقی را از چارچوب نمایش تصویرگرایانه[1] بیرون بیاورد.) در کار شوئنبرگ، آواز بیش از پیش به گفتار آهنگین غیرملودیک نزدیک می‌شود؛ از این‌رو ***موسی و هارون*** را باید در مقابل اغراق‌های ملودراماتیک کسانی چون پوچینی قرار دارد که در فینال‌های غم‌انگیزش (از ***لابوهم*** به بعد) موسیقیْ صحنه را از خود لبریز می‌کند. با این حال، چنان‌که آدورنو می‌گفت، ***موسی و هارون*** در این‌جا در یک تضاد خودمرجع گرفتار می‌آید: «تحریم تصاویر حتی از آنچه خود شوئنبرگ می‌توانست تصور کند فراتر می‌رود... امروزه نشان دادن بی‌واسطه‌ی مضمون ایده‌های بزرگ در یک اثر هنری به معنای نشان دادن صورت ذهنیِ بعدی[2] آن‌هاست.» [۷] خلاصه این‌که، تحریم تصاویر به خود رسانه‌ی موسیقایی سرایت می‌کند، به‌طوری که خود اُپرا ناگزیر باید پس از «کارسازترین» صحنه‌اش ([رقص در برابر] گوساله‌ی طلایی) ناتمام بماند، صحنه‌ای که دقیقاً musica ficta ــ منظره‌ی اُپرایی ــ است [نقشی در پیشبرد داستان اپرا ندارد]. جالب این‌که، ***موسی و هارون*** با فریاد مستأصلانه‌ی موسی پایان می‌گیرد: «آه کلمه، تو ای کلمه، تویی که من کم دارم!*». آنچه این‌جا از هم می‌پاشد، نه آواز پرشور هارون بلکه دقیقاً ضد آن، یعنی، خلوص کلمه در نزد موسی، است. در نوعی نفی در نفی هگلی، نفی تصویر به نیابت از کلمه منجر می‌شود به نفی کلمه به توسط

در اجرای برلین (۱۹۵۹) اشعار بر اساس موسیقی برگرفته از پرده‌ی اول خوانده شدند. قطعه‌ی کلیدی *رقص در برابر گوساله‌ی طلایی* در پرده‌ی دوم قراردارد. پس از این قطعه، اپرا، به‌عنوان ترکیبی از موسیقی و کلام، عملاً به پایان می‌رسد چون پرده‌ی سوم فاقد موسیقی است. در بیشتر اجراها به همان دو پرده‌ی اول اکتفا می‌شود. (م.)

1 . imagistic - depicting

۲ ـ after - image، یک صورت ذهنی که پس از دور کردن محرک خارجی ادامه دارد.

* موسی از قریحه‌ی زبان‌آوری بی‌بهره است، به همین دلیل ابتدا از قبول مسئولیت رهبری قوم خود تن می‌زند، اما خداوند به او وعده می‌دهد که برادرش، هارون، سخنگوی او خواهد شد. (م.)

خود آن [self-negation] [۸].

به نظر می‌رسد کیسلوفسکی از فریضه‌ی عهد عتیق پیروی می‌کند که می‌گفت قلمرو چیزی را که واقعاً مهم است در معرض دید تحقیرآمیز قرار ندهید. با این‌حال او، با روحیه‌ای ناهمخوان با شمایل‌ستیزی عهد عتیق، کمبود ناشی از ممنوعیت نمایش لحظه‌های محرمانه‌ی زندگی «واقعی» را دقیقاً با *داستان*، با تصاویر «جعلی»، جبران می‌کند. هرچند نباید رابطه‌ی جنسی «واقعی» یا لحظات عاطفی محرمانه‌ی «واقعی» را نشان داد اما بازیگران می‌توانند ***ادای آن‌ها را دربیاورند***، حتی به طریقی کاملاً «واقعگرایانه» (همان کاری که قطعاً در فیلم‌های کیسلوفسکی می‌کنند.) [۹]

پس آیا منظور کیسلوفسکی صرفاً این است که نقاب زدن باید به مثابه‌ی نوعی پوسته‌ی محافظ، به مثابه‌ی نشانه‌ای از احترام به آنچه باید در پرده بماند، به‌کار گرفته می‌شود؟ یا آیا بهتر است بگوییم که کیسلوفسکی از دیالکتیک «نقاب زدن» کاملاً آگاه است؟ هویت اجتماعی ما، شخصی که ما در مبادلات بیناسوژه‌ای هویت‌اش را به خود می‌گیریم، پیشاپیش یک «نقاب» است، پیشاپیش متضمن واپس‌رانی وسوسه‌های غیرقابل قبول ماست، و دقیقاً در شرایط «بازی صرف» ، [یعنی] وقتی قواعد حاکم بر مبادلات ما در «زندگی واقعی» موقتاً به حال تعلیق درمی‌آیند، است که می‌توانیم به خود اجازه دهیم که این رفتارهای واپس رانده شده از ما سر بزنند. مثال عالی این همان نِرد کامپیوتری است که، ضمن شرکت در یک بازی تعاملی[1]، هویت تصویری[2] یک قاتل سادیست و اغواگرِ مقاومت‌ناپذیر را به خود می‌گیرد. گفتن این‌که این هویت چیزی نیست جز یک جبران خیالی، گریز گاهی موقتی از ناتوانی در زندگی واقعی، خیلی ساده است. مسئله بیشتر این است که چون او می‌داند که این بازی تعاملی «صرفاً یک بازی» است، می‌تواند «باطن حقیقی خود را نشان دهد»، کارهایی بکند که در تعاملات‌اش در

---

1 . interactive
2 . screen identity

زندگی واقعی هرگز نکرده است. ***حقیقتِ*** مربوط بـه خـود او در هیئـت یـک داستان پیکربندی می‌شود.

برای یافتن گواهی بر این جنبه، می‌تـوانیم احسـاس مرمـوزی را کـه بـه هنگام تماشای فیلم‌های مستند کیسلوفسکی به جان‌مـان مـی‌افتـد بـه خـاطـر بیاوریم: وضع به‌گونه‌ای است که گویی اشخاص (واقعـی) ***نقش خودشـان را بازی می‌کنند***، همپوشی مرموزی بین مستند و داستان ایجاد می‌کنند؛ به زبـان بنتامی، آن‌ها همچون شمایل‌های خود عمل می‌کننـد. در فـیلم ***از نگـاه یـک دربان شبانه*** (۱۹۹۷)، آنجا که دربان کارخانه ــ مـردی سرسـپرده‌ی انضـباط سفت و سخت که قدرت خود را با اِعمال کنترل بر همـه کـس و همـه چیـز حتی به زندگی شخصی خود گسترش می‌دهد ــ تأکید مـی‌کنـد کـه «قـوانین مهم‌تر از آدم‌ها هستند»، درونی‌ترین دیدگاه خود را بلافاصله بروز نمـی‌دهـد؛ بلکه، با تقلید از آنچه از نظر او تصویر آرمـانی‌اش اسـت، [یعنـی] بـا حـالتی تأمل‌آمیز، «نقش خود را بازی می‌کند». برای پرهیز از ***همین*** بن‌بست بـود کـه کیسلوفسکی ناگزیر رو به داستان آورد: چون وقتی مـا صـحنه‌هـای «زنـدگی واقعی» را به طریق مستند فیلمبرداری می‌کنیم مردم را وامـی‌داریـم کـه ***نقـش خود*** را (یا، اگر این نشد، وقاحت را، ورود هرزه‌نگارانه به خلوت خصوصـی را) ***بازی کنند***، طرفه آنکه، تنها راه نشـان دادن مـردم در ***زیـر*** نقـاب محـافظِ نقش بازی کردن این است که آن‌ها را وادار‌یم که ***مستقیماً یک نقش را بـازی کنند***، یعنی وارد عرصه‌ی داستان شوند. داسـتان واقعـی‌تـر اسـت از واقعیـت اجتماعی [مستتر در] نقش بازی کردن. [۱۰] اگر، در مستندهـای کیسلوفسـکی، به‌نظر می‌رسد که قهرمان‌ها نقش خود را بازی مـی‌کننـد، بنـابراین فـیلم‌هـای داستانیِ بعدی او نمی‌توانند چیزی جز مستندهایی درباره‌ی بازی درخشـان و وسوسه‌انگیز بازیگران زیبارو (بینوش ، ژاکوب) به‌نظر برسند. [۱۱]

با این حال، امروزه ایـن «عبـور ممنـوع!» بـه‌طـور روزافـزون بـی‌اعتبـار می‌شود: فرهنگ ما فرهنگی است که همه را بـرای «گفـتن همـه‌چیـز»، بـرای فضولی کردن در جزئیات محرمانه‌ی خیال‌پـردازی‌هـا و جزئیـات محرمانـه‌ی

زندگی جنسی یا اعتراف علنی به آن‌ها تحت فشار قرار می‌دهد. پارادکس البته این است که این جهانی شدنِ گفتمان همان شیوه‌ی ظهور ضد آن است: این واقعیت که «همه چیز گفتمان است» بهایی از ما طلب می‌کند و می‌گیرد که عبارت است از *ناتوان* [و اخته] شدن گفتمان در مواجهه با پیش‌پا افتاده‌ترین واقعیت ابلهانه (به یاد بیاورید ناتوانی گفتمان روادار را در رویارویی با خشونت عریانِ بی‌معنی). (۱۲) بهایی که برای اعتراف / افشای علنیِ بی‌قید و حد افراد می‌پردازیم همانا به خطر افتادن خود فردیت است. پس عجیب نیست که این «ذهنی شدنِ» تام و تمام «با عینی شدن» تام و تمام همپوشی می‌یابد: اعترافات علنی بی‌قید و حد با نگرانی از ژنوم، از چشم‌انداز تعیین آنچه یک انسان «به‌طور عینی هست»، همراه می‌شوند.

ما این پارادکس‌ها را در ناب‌ترین شکل‌شان در چیزی می‌بینیم که به نظر حرکت ضد کیسلوفسکی *تمام‌عیار* می‌رسد، یعنی تلاش‌های اخیر برای نادیده گرفتنِ یکی از اصلی‌ترین ممنوعیت‌های سینمای روایی از طریق ترکیب نمایش وقاحت‌آمیز[1] روابط جنسی با روایت، نشان دادن صحنه‌هایی از رابطه‌ی جنسی‌ای که واقعاً انجام گرفته است و ما همه‌چیز را می‌بینیم. تا همین اواخر، خود هرزه‌نگاری وقیحْ فرمان منع کیسلوفسکی را رعایت می‌کرد: هرچند «همه چیز»، یعنی روابط جنسی واقعی، را نشان می‌داد، اما روایتی که چارچوبی برای رویارویی‌های جنسی مکرر فراهم می‌آورد علی‌القاعده به‌طرز مضحکی غیرواقعگرا و کلیشه‌ای و به‌نحو ابلهانه‌ای کمیک بود و نوعی بازگشت به *کمدیا دل آرته‌ی* قرن هژدهمی‌ای را مجسم می‌کرد که در آن بازیگران نه نقش «افراد واقعی» بلکه نقش تیپ‌های تک‌بعدی ــ خسیس، شوهر خوش‌غیرت، زن هوسباز ــ را بازی می‌کردند. آیا این وسواس عجیب به مضحک جلوه دادن روایت نوعی حرکت منفیِ از روی احترام نیست؟ آری ما همه‌چیز را نشان می‌دهیم، اما دقیقاً به همین دلیل،

---

1 . "hardcore"

می‌خواهیم بگوییم که کل این‌ها یک شوخی قلمبه سلمبه است، که بازیگران به‌طور واقعی درگیر نمی‌شوند.

به دلیل وجود تنشی از همین نوع بین فیلم مستند و فیلم داستانی است که کیسلوفسکی به مضمون واقعیت‌های بدیل متوسل می‌شود: از آنجا که فیلمبرداری مستند منجر به وفور بیش از حد مواد و مصالحی می‌شود که با هم هماهنگی ندارند و عمدتاً محصول اتفاقات پیش‌بینی‌ناپذیرند، و هیچ خط روایی واحدی نمی‌تواند آن را در قالب یک کل سازمان دهد، از این‌رو تنها راه ایجاد حس بایسته‌ی وحدت عبارت است از سازماندهی این مواد و مصالح در راستای الگوهای ریتمیک فرمال ــ فیلم‌سازی مستند و فرمالیزم به شدت به هم همبسته‌اند. الگوی زیرینِ علقه‌ها و پژواک‌های درون‌مایه‌های بصری و درون‌مایه‌های دیگر، الگویی که بنیان فیلم‌های داستانی کیسلوفسکی را می‌سازد، هیچ ربطی به عرفان معنویت‌گرا ندارد: این الگو، برعکس، گواهی است قاطع بر ***ماتریالیزم یا ماده‌گرایی*** او. کیسلوفسکی، حتا در فیلم‌های داستانی‌اش، ***تکه فیلم گرفته شده را مواد و مصالح مستندی می‌داند*** که، بنابراین، می‌تواند دور ریخته شود، به‌طوری که آنچه بر جای می‌ماند تکه‌پاره‌هایی است که هرگز به طور کامل نمی‌توان از آن‌ها سر درآورد، یعنی، در تدوین نهاییِ آن‌ها جای چیزی ــ عنصری که می‌توانست آن توضیح حیاتی را در خود داشته باشد ــ همیشه خالی است. بدین‌ترتیب، استقبال کیسلوفسکی از رویارویی‌های اتفاقی یا ناضروری، تصادف‌ها و رابطه‌های رازناکِ غیرمنتظره، نه‌تنها سروکاری با معنویت اثیری یا غیرمادی ضدمستند ندارد، بلکه این جلوه‌ی «رازناک» در فیلم‌های متأخر او که بسیار هم مورد ستایش واقع شده به‌نحو تناقض‌آمیزی مدیون تداوم رویکرد مستند تا پایان دوران فیلم‌سازی او است.[۱۳] خود مفهوم واقعیت‌های بدیل نیز پایه در مازاد مواد و مصالح مستندی دارد که از ادغام شدن در یک روایت واحد تن می‌زند: تنها می‌تواند در قالب تار و پودی ساخته شده از خطوط روایی چندگانه سازمان یابد.

در اینجاست، شاید، آن درس نهایی نهفته در تنش دیالکتیکی بین **واقعیت** مستند و داستانی: اگر واقعیتِ اجتماعی ما خود بر داستان یا **خیال**‌پردازی نمادین استوار است، در این صورت بهترین دستاورد هنر فیلم **نه** بازآفرینی واقعیت در بطن داستان روایی، تحریک ما به این‌که (به غلط) داستان را به جای واقعیت بگیریم، بلکه، برعکس، وا داشتن ما به تشخیص جنبه‌ی داستانی خود واقعیت، به تجربه کردن خود واقعیت به‌عنوان یک داستان، است. ما در روی پرده در حال تماشای نمای مستند صرفی هستیم که در آن ناگهان کلّ ژرفای خیالاتی یا فانتاسماتیک خود را به رخ می‌کشد. آنچه «واقعاً اتفاق افتاده» به ما نشان داده می‌شود و، ناگهان، درمی‌یابیم که این واقعیت با تمام بی‌ثباتی‌اش یکی از پیامدهای اتفاقی یا ناضروری است و تا ابد اسیر طلسم همزادهای سایه‌وار خود. این است آن چیزی که فیلم‌های مستند در بهترین حالت می‌توانند به‌ظهور برسانند.

و آیا نباید پناه بردن نهایی کیسلوفسکی به لاک زندگی خصوصی آرامش‌بخش، چشم‌پوشی او از فیلم‌سازی، را مرحله‌ی ***سومی*** بدانیم که، به پیروی از منطق درونیِ تغییرناپذیر تحول هنری او (همین منطق باعث و بانی سکوت نویسندگان متفاوتی چون رمبو و دشیل هَمِت نیز بوده است)، ناگزیر می‌بایست به دنبال مرحله‌ی «مستند» و مرحله‌ی «داستانی»اش از راه می‌رسید؟ [۱۴] اگر گذار از فیلم های مستند به فیلم‌های داستانی معلولِ «وحشت از اشک‌های واقعی»، معلول پی بردن به وقاحت مستتر در نمایش مستقیم تجارب محرمانه‌ی «زندگی واقعی»، بود، آیا وانهادن حتی فیلم‌های داستانی معلول پی بردن به این واقعیت نبود که داستان‌ها به طریقی حتی آسیب‌پذیرتر از واقعیت هستند؟ اگر فیلم‌های مستند به درون نفوذ می‌کنند و به ***واقعیتِ*** شخصی قهرمانان صدمه می‌زنند، داستان به ***خود رویاها***، به خیال‌پردازی‌های مخفیانه‌ای که هسته‌ی اذعان نشده‌ی زندگی ما را می‌سازند، راه می‌یابند و به آن‌ها صدمه می‌زنند.

۵

بدو، وینک، بدو

علاقه‌ی کیسلوفسکی به نقش بخت و تصادف در شکل دادن به پیامدهای احتمالی چندگانه‌ی یک موقعیت دراماتیک واحد (که نمونه‌ی عالی آن را در ***بخت کور***، اما همچنین در ***ورونیک*** و ***قرمز*** نیز، می‌بینیم) مثال باز هم دیگری است از پدیده‌ی معروفی که در آن فرم‌های هنری پیشین از طریق به‌کار گرفتن برخی رویه‌ها به حد و مرزهای خود فشار وارد می‌کنند، رویه‌هایی که، دست‌کم از دید پس‌نگر ما، به‌نظر می‌رسد خبر از تکنولوژی جدیدی می‌دهند که خواهد توانست به صورت «همبسته‌ی عینیِ طبیعی‌تر» و مناسب‌تر در خدمت تجربه‌ی زیستی‌ای درآیند که فرم‌های پیشین می‌کوشیدند با تجربه‌گری‌های مازادین یا افراط‌آمیزشان آن را به ظهور برسانند.[۱۵] براین اساس می‌توان ادعا کرد که مجموعه‌ی کاملی از رویه‌های روایی در رمان قرن نوزدهم نه‌تنها سینمای روایی متعارف (به‌خاطر بیاورید استفاده‌ی پیچیده از «فلاش‌بک» در آثار امیلی برونته یا «تدوین موازی» و «کلوزآپ» در آثار دیکنز را) بلکه گاهی حتی سینمای مدرنیست (به یاد

بیاورید استفاده از «فضای بیرون از فضای داستان»[1] را در ***مادام بوواری***) را نیز بشارت می‌دادند ــ گویی ادراک جدیدی از زندگی پیشاپیش وجود داشت اما هنوز می‌کوشید ابزار مناسب بیان خویش را پیدا کند، تا این‌که سرانجام آن را در سینما یافت.

می‌توان ادعا کرد که امروزه ما در حال نزدیک شدن به چنین آستانه‌ای هستیم: «تجربه‌ی زیستی» جدیدی در فضا احساس می‌شود، درک جدیدی از زندگی که فرم روایت خطی و مرکزدار را از هم می‌پاشاند و زندگی را به صورت جریانی چندشکله عرضه می‌کند؛ حتی در عرصه‌ی علوم «سخت» (فیزیک هسته‌ای و تفسیرهای آن که استوار بر واقعیت چندگانه است؛ نئوداروینیزم) نیز چنان می‌نماید که گویی تصادفی بودنِ[2] زندگی و نسخه‌های بدیل واقعیت ذهن ما را اشغال کرده‌اند ــ نگاه کنید به صورتبندی ساده‌ی استیفن جی. گولد که با استفاده از یک استعاره‌ی سینمایی می‌گوید: «فیلم زندگی را به عقب برگردانید و دوباره پخش‌اش کنید. تاریخِ تکامل چیزی کاملاً متفاوت خواهد بود.»(۱۶) زندگی به یکی از این دو صورت تجربه می‌شود: ۱) به‌صورت رشته‌ای از سرنوشت‌های موازی چندگانه‌ای که با هم کنش و واکنش می‌کنند و به‌شدت متأثر از رویارویی‌های اتفاقی یا ناضروری بی‌معنی هستند، به‌صورت نقاطی که در آن‌ها یک رشته از لابلای رشته‌ی دیگر می‌گذرد و در آن بافته می‌شود (نگاه کنید به ***میان‌برها*** [۱۹۹۳] ساخته‌ی رابرت آلتمن)(۱۷)؛ ۲) به‌صورت نسخه‌ها / پیامدهای مختلفِ یک پیرنگ واحد که‌به‌طور مکرر اجرا می‌شوند (سناریوهای استوار بر «کیهان‌های مشابه» یا «جهان‌های ممکن بدیل» ــ حتی خود تاریخ‌نویسان «جدی» اخیراً کتابی به نام ***تاریخ‌های بالقوه*** نوشته‌اند، و لحظات تاریخی بسیار مهم، از پیروزی کرامول بر خاندان استوارت و جنگ استقلال آمریکا تا فروپاشی

---

1 . off-space
2 . chanciness

کمونیزم، را منوط به رویدادهای تصادفیِ غیرقابل پیش‌بینی و گاه حتی نامحتمل می‌دانند). این تلقیِ واقعیت ما به مثابه‌ی یکی از پیامدهای ممکن، اغلب حتی نه محتمل‌ترین «پیامدهای» یک موقعیت «گشوده»، [یعنی] این تصور که دیگر پیامدهای ممکن به هیچ‌روی منتفی نشده‌اند بلکه به‌عنوان شبح آن چیزی که می‌توانست اتفاق بیفتد همچنان بر واقعیت «حقیقی» ما سایه افکنده‌اند و بی‌ثباتی و اتفاقی بودن مفرط را بر واقعیت ما تحمیل می‌کنند، بی‌چون و چرا با فرم‌های روایی «خطی» رایج در ادبیات و سینما تضاد دارد. به‌نظر می‌رسد خواهان رسانه‌ی هنری جدیدی است که در آن این چندگانگی، نه یک مازاد نامتعارف، بلکه شیوه‌ی «مناسبِ» کارکرد آن خواهد بود. می‌توان گفت فوق متن سایبراسپیسی[1] چنین رسانه‌ی جدیدی است که در آن این تجربه‌ی زیستی همبسته‌ی عینیِ «طبیعی» و مناسب‌تر خود را خواهد یافت،[۱۸] و می‌توان گفت که سر و کله زدنِ به ظاهر «علم‌ستیزانه»ی کیسلوفسکی با مسئله‌ی نقش بخت و تصادف و نقش سرگذشت‌های بدیل را باید تلاش باز هم دیگری برای پیکربندی این تجربه‌ی زیستی جدید در رسانه‌ی سینمایی پیشینی تلقی کرد که [هنوز] سرسپرده‌ی روایت خطی است. ما در آثار کیسلوفسکی سه نسخه از تاریخ‌ها یا سرگذشت‌های بدیل می‌یابیم. نمایش مستقیم سه پیامد ممکن در ***بخت کور***، ارائه‌ی دو پیامد از طریق مضمون همزاد[2] در ***ورونیک***، و ارائه‌ی دو پیامد از طریق «فلاش‌بک در زمان حال» در ***قرمز***. چیزی که در درون‌مایه‌ی سرگذشت‌های بدیل نظر کیسلوفسکی را به خود جلب می‌کند همان مفهوم ***انتخاب اخلاقی***، نهایتاً انتخاب بین «زندگی آرام» و «رسالت»، است.

اما آیا این وقوف بر جهان‌های چندگانه واقعاً همان‌گونه که می‌نماید رهایی‌بخش است؟ تلقی متعارف (کاذب)ی که می‌گوید ما در یک واقعیت «حقیقی» زندگی می‌کنیم نه‌تنها ما را در جهانی بسته جای نمی‌دهد، بلکه از

---

1 . cyberspace hypertext
2 . double

وقوف طاقت‌فرسا بر انبوه جهان‌های بدیلی که در میان‌مان گرفته‌اند خلاص‌مان می‌کند. به‌عبارت دیگر، این امر که تنها یک واقعیت وجود ندارد فضا را برای امکان‌های دیگر، یعنی برای یک انتخاب، باز می‌گذارد: زندگی ممکن است غیر از آنی باشد که در حال حاضر هست ... با این‌حال، اگر این امکانات متفاوت همه به طریقی تحقق یابند، جهان خفقان‌آوری خواهیم داشت که در آن آزادی‌ای برای انتخاب نیست دقیقاً به این دلیل که همه‌ی انتخاب‌ها پیشاپیش انجام گرفته‌اند. شاید همین وقوف وحشتناک بر این بستار است که در فریاد مستأصلانه‌ی صحنه‌ی آغازین فیلم **بخت کور** تجسم یافته است.

> *بخت کور* (۱۹۸۱): ویتک به دنبال یک قطار می‌دود. سپس ما شاهد سه واریاسیون هستیم درباره‌ی این که چگونه این حادثه‌ی ظاهراً پیش‌پا افتاده می‌تواند بقیه‌ی زندگی او را تحت تأثیر قرار دهد.
>
> یک: او به قطار می‌رسد، با یک کمونیست صادق آشنا می‌شود و به عضویت حزب کمونیست درمی‌آید. دو: ضمن دویدن به دنبال قطار با یکی از محافظان راه آهن برخورد می‌کند، دستگیر، محاکمه و محکوم به بیگاری در یک پارک ملی‌شود و در آنجا با یکی از اعضای اپوزیسیون آشنا می‌شود. او سپس به جرگه‌ی ناراضیان سرسخت می‌پیوندد. سه: او اصلاً به قطار نمی‌رسد، بر سر درس و مشق‌اش که قطع شده بود باز می‌گردد، با یکی از همکلاسی‌های‌اش ازدواج می‌کند و به عنوان یک پزشک زندگی آرامی را پیشه می‌کند و اصلاً مایل نیست آلوده‌ی سیاست شود. برای شرکت در یک سمپوزیوم به خارج اعزام می‌شود. هواپیمایی که او را با خود می‌برد در نیمه‌راهِ برخاستن از زمین منفجر می‌شود.

چگونه این سه خط روایی بدیل **بخت کور** به یکدیگر مرتبط می‌شوند؟ فیلم با نمای «جیغ نخستین»[1] آغاز می‌شود: چهره‌ی ترسیده‌ی یک مرد به دوربین چشم می‌دوزد و فریادی می‌کشد که هیچ‌چیز جز وحشت در آن نیست. آیا این لحظات ویتک قبل از مرگ‌اش نیست، یعنی لحظاتی که

1 . the primal scream shot

هواپیمای حامل او به سمپوزیوم پزشکی در غرب کوتاه زمانی پس از برخاستن از فرودگاه ورشو دچار سانحه می‌شود (ما در آخرین نمای فیلم، در پایان *سومین* روایت، از این رویداد باخبر می‌شویم)؟ بنابراین، آیا کل فیلم فلاش بکِ کسی نیست که، با وقوف بر مرگ قریب‌الوقوع خویش، نه‌تنها زندگی خود را مرور می‌کند (همان‌کاری که آدم‌ها قرار است پس از اطلاع از این‌که به زودی خواهند مُرد انجام دهند)، بلکه *سه* زندگی احتمالی خود را نیز از نظر می‌گذراند؟ بدین‌ترتیب جیغی که فیلم را افتتاح می‌کند ــ «نه»ی مستأصلانه‌ی ویتکی که با مرگ قطعی رویاروی شده است ــ همان سطح صفرِ[1] کنار نهاده شده از آن سه جهان بالقوه است. در این‌جا آدمی وسوسه می‌شود از فرضیه‌ای[۱۹] پیروی کند که می‌گوید این سه نسخه‌ی بدیل به هم بافته شده‌اند، و از این‌روست که قهرمان از یکی به دیگری پناه می‌برد: بن‌بست موجود در کار و بار این آپاراچیکِ[2] سوسیالیست او را به مخالفت [با وضع موجود] می‌کشاند، و دلزدگی از مخالفت باعث می‌شود که به حرفه‌ای خصوصی روی بیاورد. هریک از نسخه‌ها متضمن موضعی انعکاسی[3] نسبت به نسخه‌ی قبلی است، مثل ورونیک دوم، که به نظر می‌رسد بر تجربه‌ی ورونیک اول وقوف دارد.[۲۰] تنها نسخه‌ی سوم است که «واقعی» است: ویتک، درست پیش از مردن، دو شرح حالِ بدیل را ، که در آن‌ها او نمی‌میرد، مرور می‌کند («چه اتفاقی می‌افتاد اگر به قطار می‌رسیدم؛ اگر در حین دویدن برای رسیدن به آن با یک نگهبان راه آهن برخورد می‌کردم؟»)، اما هر دوی آن‌ها سر از بن‌بستی درمی‌آورند که او را به داستان بعدی می‌کشاند.

بدو، لولا، بدو (۱۹۹۸)، اثر تام تیکور، نوعی نسخه‌ی بازسازی شده‌ی سرسام‌آورِ پست‌مدرن از روی ***بخت کور*** است. لولا، یک دختر پانک اهل

---

1 . zero-level
2 . apparatchik
3 . reflexive stance

برلین (فرانکا پوتنته)، بیست دقیقه وقت دارد تا به هر وسیله‌ای که شده ۱۰۰،۰۰۰ مارک آلمان برای نجات نامزدش از مرگ حتمی فراهم آورد، و آنچه در پی این می‌بینیم سه پیامد بدیل است: نامزدش کشته می‌شود؛ لولا کشته می‌شود؛ لولا موفق می‌شود، و نامزدش پول گم‌شده را پیدا می‌کند، و بدین‌ترتیب آن دو با ۱۰۰،۰۰۰ مارکی که به جیب زده‌اند به‌خوبی و خوشی با هم زندگی می‌کنند. در این‌جا نیز مجموعه‌ی کاملی از ویژگی‌ها علامت می‌دهند که نه‌تنها قهرمان زن بلکه آدم‌های دیگر نیز، به‌طرزی کم و بیش رازناک، آنچه را که در نسخه(ها)ی پیشین اتفاق افتاده به‌خاطر می‌آورند. هرچند این فیلم به لحاظ حال و هوای‌اش (سرعت سرسام‌آورِ عصبی، انرژی مثبت، پایان خوش) درست نقطه‌ی مقابل ***بخت کور*** است، اما قالب فرمال همان است که در فیلم کیسلوفسکی دیدیم: در هر دو مورد می‌توان فیلم را به‌گونه‌ای تفسیر کرد که گویی تنها داستان سوم داستان «واقعی» است و دوتای دیگر تجسم بهای خیالاتی‌ای هستند که سوژه برای این پیامد «واقعی» باید بپردازد.[۲۱]

جذابیت ***لولا*** در تنالیته‌ی آن است: آن هم نه‌تنها در ضرباهنگ تند، مونتاژ بی‌امان، استفاده از عکس‌های ثابت (تصاویر یخ‌زده)، سرزندگی پرتپش و شور و نشاط قهرمان زن، بلکه بالاتر از همه در شیوه‌ای که با استفاده از آن این ویژگی‌های بصری در باند صوتی ـ پوشش صوتیِ الکترونیکیِ یکریز و بی‌وقفه‌ای که تپش قلب لولا، و بلکه ما بینندگان فیلم، را مجسم می‌کند ـــ حک شده‌اند. همواره باید به خاطر داشته باشیم که، با وجود همه‌ی درخشش بصری خیره‌کننده‌ی فیلم، تصاویر آن تحت‌الشعاع این پوشش صوتی موسیقایی، تحت‌الشعاع ضرباهنگ سرسام‌آور و عنان‌گسیخته‌ی آن که هرگز سر باز ایستادن ندارد ـــ و تنها در فوران شور و نشاط جوشان، در هیئت جیغ بی‌پروای لولا که در هریک از سه نسخه‌ی داستان می‌شنویم، منفجر می‌شود ـــ قرار دارد. به همین دلیل است که فیلمی چون ***لولا*** تنها می‌تواند بر زمینه‌ی فرهنگ MTV به منصه‌ی ظهور برسد. در این‌جا باید دست به همان

تعکیسی بزنیم که فردریک جیمسن درباره‌ی سبک همینگوی پیشنهاد کرده است: درست نیست بگوئیم که خصوصیات فرمال ***لولا*** با کفایتِ تمام روایت را مجسم می‌سازند؛ بلکه حقیقت این است که خود روایت فیلم ابداع شد تا بتواند سبک را جامه‌ی عمل بپوشاند. نخستین واژه‌های فیلم («بازی نود دقیقه است، هر چیز دیگری فقط حرف است») همارایی‌های مناسب یک بازی ویدئویی را فراهم می‌آورند: همانند بازی ویدئوییِ بقا، سه زندگی به لولا داده شده است. بدین‌ترتیب خود «زندگی واقعی» به صورت یک تجربه‌ی داستانی [رایج در] بازی ویدئویی نشان داده شده است. این‌جا باید بپرهیزیم از وسوسه‌ای که می‌خواهد ***لولا*** و ***بخت کور*** را براساس تقابل بین فرهنگ پست و فرهنگ متعالی در برابر هم قرار می‌دهد (در یک سو جهان تیکور که استوار است بر موسیقی راکِ الکترونیکی MTV و بازی ویدئویی، در سوی دیگر دیدگاه اگزیستانسیل متفکرانه‌ی کیسلوفسکی). هرچند این به‌نوعی درست ــ یا بهتر است بگوییم توضیح واضحات ــ است، اما نکته‌ی مهم‌تر این است که ***لولا*** برای ماتریس اصلیِ استوار بر پیچش‌های بدیل روایت بسیار مناسب‌تر است: این ***بخت کور*** است که در نهایت عاری از ظرافت و تصنعی می‌نماید، گویی فیلم می‌کوشد تا داستان خود را در قالب فرمی نامناسب به ما بگوید درحالی که فرم ***لولا*** کاملاً با محتوای روایی‌اش جفت و جور است.[۲۲]

خود کیسلوفسکی به مجازی یا بالقوه شدنِ واقعیت اشاره کرده است، با این ادعا که:

> مضمون *قرمز* در وجه شرطی است ... یعنی این‌که چه اتفاقی می‌افتاد اگر قاضی چهل سال بعد به دنیا آمده بود ... چقدر عالی می‌شد اگر می‌توانستیم برگردیم به سن بیست‌سالگی. چه کارهای بهتر و عاقلانه‌تری می‌توانستیم انجام دهیم! اما چنین چیزی ممکن نیست. برای همین این فیلم را ساختم ــ برای این‌که شاید بتوان زندگی بهتری را زیست، زندگی‌ای بهتر از آنچه ما زیستیم.[۲۳]

طنین مضمون «زندگی دوگانه» را نه‌تنها در *قرمز* بلکه در *آبی* و *سفید* نیز می‌توان شنید: در فیلم *آبی*، ژولی تلاش مستأصلانه‌ای به خرج می‌دهد تا پس از آن سانحه‌ی آسیب‌زا (از نو) زندگی بدیلی برای خود بسازد، درحالی که در *سفید*، کارول در تلاش است تا، پس از تقلیل یافتن حقارت‌بارش به موقعیت یک وازده‌ی اجتماعی، کاروبار و زندگی جدیدی سر هم کند. ردپاهایی از رهیافت مبتنی بر واقعیت بدیل حتی در *دکالوگ ٤* نیز قابل تشخیص است، فیلمی که ابتدا قرار بود به پیروی از الگوی *بخت کور* در قالب سه واریاسیون (روایت پدر؛ روایت دختر؛ آنچه واقعاً اتفاق افتاده است) ساخته شود. کیسلوفسکی با هشیاری رویه‌ی پیچیده‌تری به‌کار برد که در آن این سه داستان در قالب نوعی پالیمسست[1] در کنار هم حضور می‌یابند: «روایت‌ها (بر خلاف *بخت کور* و *زندگی دوگانه‌ی ورونیک*) پشت سر هم نیستند، بلکه خود را به‌طور همزمان از خلال تأمل خودْ مرجعِ فیلم در نحوه‌ی رفتار عرضه می‌کنند.» (۲٤) روایتِ «واحد» بین پایه‌های خیالاتیِ گوناگون جابه‌جا می‌شود: گاهی آنکا به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی هیچ مانعی در برابر خیال‌پردازی محرم‌آمیزانه‌ی او نیست؛ در اوقات دیگر، پدر به گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی او و آنکا هم‌سن‌اند؛ و در مواقع باز هم دیگری، واقعیت اجتماعیِ سرکوبگر خود را به رخ می‌کشد.

قرمز مورد منحصر به‌فردی از «فلاش بک در زمان حال»[2] در خود دارد: *گذشته‌ی* بدیلِ قاضی، فرصت از دست‌رفته‌اش، به‌عنوان *زمان حال* یک شخص دیگر (آگوست) عرضه شده است. گرفتاری آگوست تکرار موبه‌موئی از گرفتاری قاضی در سی سال پیش است. بدین‌ترتیب، آگوست و قاضی نه دو شخص بلکه دو نسخه از یک شخص واحداند ــ عجیب نیست که هرگز با یکدیگر ملاقات نمی‌کنند، چون این ملاقات می‌توانست به‌عنوان مواجهه‌ی

---

۱ ـ palimpsest، لوحی که در آن نوشته‌های جدیدتر روی نوشته‌های پیشین حک شده‌اند.

2 . contemporary flashback

مرموز با یک همزاد عمل کند. شباهت‌ها در زندگی‌های هریک پرشمارند: قاضی نیز، همچون آگوست، از یک زن موطلایی که دو سال بزرگ‌تر از او بوده بی‌وفایی دیده است؛ کتاب او نیز شب قبل از امتحان به زمین می‌افتد و در یک صفحه‌ی خاص باز می‌شود، امتحانی که در آن دقیقاً همان پرسشی از او پرسیده می‌شود که پاسخ‌اش در آن صفحه داده شده است. بنابراین، عجیب نیست که قاضی به والنتین می‌گوید: «شاید تو همان زنی هستی که من هرگز ملاقات نکردم» ــ ملاقات با او در چند دهه پیش می‌توانست او را نجات دهد به همان‌طریقی که ***اکنون*** والنتین زندگی آگوست را نجات خواهد داد.[۲۵] باید ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک*** را نیز به همین طریق تفسیر کرد: تصویر دو ورونیک نباید فریب‌مان بدهد ــ چنان‌که از عنوان فیلم برمی‌آید، ما با زندگی دوگانه‌ی (یک) ورونیک سر و کار داریم، یعنی، یک شخص واحد اجازه یافته است، از طریق برخوردار شدن از فرصتی دیگر و تکرار انتخاب حیاتی، رستگار شود (یا ببازد؟). این موضوع هیچ ربطی به رمز و راز مربوط به پیوند روحی با موجودی دیگر ندارد.

ایده‌ی پیوستارِ زمان ـ مکان (زمان به مثابه‌ی بُعد چهارمِ مکانی که می‌تواند در دو جهت طی شود، به جلو و به عقب) در فیزیک مدرن، از جمله، بدان معناست که یک رویداد معین (برخورد چندین ذره با هم) می‌تواند با دقت بیشتر و به صورتی متقاعدکننده‌تر توضیح داده شود اگر فرض را بر این نهیم که تنها یک ذره در زمان به جلو و عقب حرکت می‌کند. اجازه بدهید نمودار مکان ـ زمانِ کلاسیکِ ریچارد فینمن را که برخورد بین ***دو*** فوتون را در نقطه‌ی خاصی از زمان نشان می‌دهد درنظر بگیریم: این برخورد یک جفت الکترون ـ پوزیترون ایجاد می‌کند که هریک از آن دو راه خود را می‌رود. پوزیترون سپس با ا لکترون دیگری برخورد می‌کند، آن‌ها یکدیگر را منهدم و ***دو*** فوتون دیگری ایجاد می‌کنند که در جهت مخالف به حرکت درمی‌آیند. پیشنهاد فینمن این است که، اگر از پیوستار مکان ـ زمان استفاده کنیم، می‌توانیم همین فرایند را به طریقی بسیار ساده‌تر توضیح دهیم:

تنها یک ذره، یک الکترون، هست که دو فوتون ساطع می‌کند؛ این باعث می‌شود که الکترون جهت خود را در زمان معکوس کند. این ذره، ضمن حرکت به طرف عقب در طول زمان به‌عنوان یک پوزیترون، دو فوتون جذب می‌کند و بدین‌ترتیب دوباره بدل به یک الکترون می‌شود و جهت خود در زمان را معکوس کرده دوباره رو به جلو حرکت می‌کند. این منطق متضمن همان تصویر مکان ـ زمانِ ایستایی است که اینشتین می‌گفت: رویدادها همراه با جریان زمان پدیدار نمی‌شوند، بلکه خود را به صورت کامل عرضه می‌کنند، و در این تصویر کامل، حرکت‌های رو به جلو و رو به عقب در زمان همان اندازه عادی هستند که حرکت‌های به جلو و به عقب در مکان. این توهم که زمان [رو به جلو] «جریان» دارد ناشی از آگاهی محدود ماست که به ما اجازه می‌دهد تنها نوار کوچکی از کل پیوستار مکان ـ زمان را ببینیم.(۲۶) و آیا در روایت‌های بدیل نیز چیزی مشابه این برقرار نیست؟ در زیر واقعیت متعارف، قلمروئی دیگر نهفته است، قلمرو سایه‌وار و پیشاهستی شناختیِ امکان‌ها[1]یی که در آن یک شخص واحد به عقب و جلو سفر می‌کند و سناریوهای مختلف را «محک می‌زند»: ورونیک ـ الکترون تصادم می‌کند (می‌میرد)، سپس در زمان به عقب سفر می‌کند و دوباره تصادم می‌کند، این‌بار زنده می‌ماند.

بدین‌ترتیب، در ***ورونیک*** نه با «رازِ» ارتباط دو ***ورونیک***، بلکه با یک ***ورونیک واحد*** که در زمان به عقب و جلو سفر می‌کند سر و کار داریم. به همین دلیل، صحنه‌ی کلیدی فیلم رویارویی دو ***ورونیک*** در میدان بزرگی است که تظاهرات جنبش همبستگی در آن جریان دارد. این رویارویی در نمای دَوَرانیِ سرگیجه‌آوری که یادآور نمای ۳۶۰ درجه‌ای معروف ***سرگیجه***ی هیچکاک است مجسّم شده است. بعداً، وقتی ورونیکِ فرانسوی معرفی می‌شود، درمی‌یابیم که حیرت ورونیکای لهستانی در این لحظه ناشی

---

1 . virtualities

از وقوف مه‌آلودش بر این واقعیت است که او در یک قدمی یک رویارویی ناممکن با همزاد خود قرار داشت (بعدها عکس او را، که ورونیک فرانسوی در آن لحظه گرفته است، می‌بینیم).[۲۷] بدین‌ترتیب، آیا نباید این حرکت دورانی سینما را به‌عنوان چیزی که خطر «پایان جهان» را علامت می‌دهد تلقی کنیم، کم و بیش شبیه آن صحنه‌ی رایج در فیلم‌های علمی تخیلی مربوط به وجود واقعیت‌های بدیل که در آن‌ها گذر از یک جهان به جهان دیگر شکل گرداب ازلی وحشتناکی را به خود می‌گیرد که ممکن است کل واقعیت منسجم را در خود فرو بکشد؟ باری، حرکت دورانی سینما حاکی از آن است که ما در آستانه‌ی گردابی قرار داریم که در آن واقعیت‌های مختلف به هم می‌آمیزند، و این‌که این گرداب از پیش نفوذ خود را اعمال می‌کند: اگر قرار بود یک گام به جلو برداریم ــ یعنی این‌که، اگر دو ورونیک قرار بود عملاً با هم رویاروی بشوند و یکدیگر را به جا بیاورند ــ واقعیت از هم می‌پاشید، چون خود ساختار بنیادین کائنات این‌گونه رویارویی شخص با همزاداش، با *خودش* در بُعد زمانی ـ مکانی دیگر، را ناممکن می‌سازد.

این رویارویی برای هریک از دو ورونیک معنای متفاوتی دارد: برای ورونیکای لهستانی، این رویارویی، به شیوه‌ی رمانتیک سنتی، نشانه‌ی رویارویی با مرگ است (و او در واقع کوتاه‌زمانی پس از آن می‌میرد)، درحالی‌که در مورد ورونیک فرانسوی، این وقوف که او همزادی دارد وی را آشکارا با امکان گزینش رویاروی می‌کند ــ او می‌توانسته است زندگی دیگری (برای ادامه‌ی کار خوانندگی) انتخاب کند، انتخابی که باز هم منجر به مرگ او می‌شد. به همین دلیل است که همزاد سبب‌ساز چنین اضطرابی است: همزاد ابژه‌ای *است* که سوژه زیر بار تبدیل شدن به آن نمی‌رود. در تریلرِ *shattered* (۱۹۹۱) اثر ولفگانگ پترسن، تام برنجر به سختی از یک تصادف اتومبیل جان سالم به‌در می‌برد. وقتی، هفته‌ها بعد، در بیمارستان با چهره و بدنی وصله‌پینه شده با جراحی پلاستیک به‌هوش می‌آید، در خصوص هویت خود دچار نسیان کامل شده است ــ نمی‌تواند به یاد بیاورد

که کیست، هرچند همه‌ی اشخاص پیرامون او، از جمله زنی که ادعا می‌کند همسر او است (گرتا ساچی)، او را رئیس یک مؤسسه‌ی بزرگ می‌دانند. او، پس از سلسله‌ای از رویدادهای رازآمیز، به انباری متروکه می‌رود و در آنجا به او می‌گویند که جسد شخصی که به دست او کشته شده در بشکه‌ای پر از روغن پنهان است. وقتی سر جسد را از درون مایع بیرون می‌آورد از وحشت بر جای خود خشک می‌شود ــ این‌که سر خود اوست!

پاسخ معما این است که او در واقع نه شوهر بلکه دوست پیشین زنی است که ادعا می‌کند همسر اوست. وقتی مرد، در حین رانندگی با اتومبیل شوهر، به‌سختی از تصادف جان به‌در می‌برد، و صورت‌اش چنان تغییرشکل می‌یابد که قابل شناسایی نیست، زن شوهرش را می‌کشد و *او* را به‌عنوان شوهر خود معرفی می‌کند و به جراحان دستور می‌دهد تا صورت او را براساس صورت شوهر بازسازی کنند. این وحشتِ ناشی از رویاروی شدن با خود در هیئت همزاد خود، بیرون از خود، حقیقتِ غایی خود خودْسانی[1] سوژه است: سوژه در آن با خودش به عنوان یک شیء یا ابژه رویاروی می‌شود.

به یاد بیاورید هامبرت هامبرت را از *لولیتای* ناباکوف: ناباکوف، به‌طرزی نبوغ‌آمیز، نام کوچک او را با نام خانوادگی‌اش یکی کرد ــ در خود نام او پیشاپیش ساختار همزاد وجود دارد! (و، با حرکتی سرشار از طنز ناباکوفی در عالی‌ترین شکل‌اش، کیسلوفسکی قهرمان فیلم *سفید* را کارول کارول نام نهاد.) بدین‌ترتیب هامبرت هامبرت به کوئیلتی، همزاد وقیح‌اش که او و لولیتا را به ستوه آورده است، *نیاز دارد:* کوئیلتی همان بازگشت پارانویاییِ نام پدری طرد شده[2] از سامان نمادین به سامان واقعی است (چنان‌که از نام هامبرت هامبرت برمی‌آید، نامی که در آن اثری از نام خانوادگی نیست). این‌گونه است که *لولیتا* ناممکن بودن رابطه‌ی جنسی را

---

1 . self-identity
2 . foreclosed

علامت می‌دهد: ارتباط نامشروع هامبرت هامبرت و لولتیا بـا مداخلـه‌ی یـک عامل سوم پارانویایی همزمان هم مختل می‌شود هم تداوم مـی‌یابـد. نابـاکوف هرچند به طرزی تعصب‌آمیز با روان‌کاوی مخالف بود، اما از پیوند بین تعلیـق کارکرد پدری و رابطه‌ی پارانویائیِ جنایت‌بار شخص با همزادش کـاملاً آگـاه بود.[۲۸] از این‌روی، قرائت ***لولیتا*** به شـیوه‌ی شـبه‌فرویـدی عامیانـه بـه‌عنـوان موردی از «هم‌جنس‌خواهی واپس رانده شده» درست نیسـت: مطلـب از ایـن قرار نیست که هامبرت برای پرهیز از درگیری هم‌جـنس‌خواهانـه‌ی مسـتقیم با همزادش کوئیلتی به یک دختر نوجوان روی می‌آورد ــ بـرعکس، کـوئیلتی همان عامل سومِ ضروری است که کمبود رابطه‌ی ناممکن هامبرت و لولیتا را جبران می‌کند. این امر در مـورد دو ورونیـک نیـز صـادق اسـت. در گـذار از ورونیکای لهستانی به ورونیک فرانسـوی، پـس از آن‌کـه ورونیکـا روی سـنِ تالار کنسرت می‌میرد، شاهد یک نمای درایری از درون گور (نمای نقطه دیـد ناممکن جنازه‌ی او) هستیم که به دنبال آن با یک قطـع مسـتقیم بـه ورونیـک می‌رسیم که گرمِ رابطه‌ی خصوصی است و آشکارا غـرق در احسـاس انـدوه است، گویی یک خسران ناشناخته را حس می‌کند ــ اثـر و ردپـای همـزاد او به‌صورت یک *liebesstorer* ، همان مزاحمی که سازگاری در عمـل جنسـی را به هم می‌زند، مداخله می‌کند. باز هم فیگور همزاد دقیقاً متناظر شده اسـت با عدم امکان رابطه‌ی جنسی.

اما این عدم امکانْ چیست؟ در کوبا وقتی مردی بـه مـردی دیگـر فخـر می‌فروشد که «من با اون بودم!». منظورش نه‌فقط آمیزش مهبلی «عادی»[1] بـین دو جنس بلکه رابطه‌ی مخرجی منحرفانه نیز است ــ آمیـزش «عـادی» هنـوز شکلی از نوازش، شکلی از مغازله، به حساب می‌آید و تنها رابطه‌ی منحرفانـه است که مظهر رابطه‌ی جنسی تمام‌عیار است. چرا چنین است؟ چـون عضـو مربوط به آمیزش عادی نسخه‌ی بدل رنگ‌پریده و تحریف‌شده‌ای از دهانـه‌ی

1 . straight

عضو دیگر تلقی می‌شود: این عضوِ دیگر کم و بیش شبیه ایده‌ی افلاطونی محض (خلاء گرد ساده‌ی واضحی بدون هیچ مو، زائده یا شکافی) است، درحالی که اولی تحقق مادی تحریف‌شده‌ی آن [ایده یا مثل] است، پر از برآمدگی‌ها و زوائد که هیچ شباهتی با سادگی آرمانی آن عضو دیگر ندارد. آیا این هم راه دیگری برای جبران [کمبود ناشی از] عدم وجود رابطه‌ی جنسی نیست ــ «دخول» طبیعی در مقایسه با سرمشق آرمانیِ «غیرطبیعیِ» آن به موقعیت ثانوی فروکاهیده نشده است؟ همتای مردانه‌ی این قضیه تفاوت ***فالوس / قضیب*** است به‌صورتی که در نمای رایج در فیلم‌های هرزه‌نگار به‌کار گرفته می‌شود که در آن طرف مفعول درگیر رابطه‌ی منحرفانه است اما عضو مربوط به رابطه‌ی عادی را در معرض دید می‌گذارد، گویی می‌گوید «هرچند ***قضیب*** دخول کرده است اما راه هنوز برای ***فالوس*** باز است». برخی کاهنان هندو گویا می‌توانند کارهای ناممکن با قضیب‌های خود انجام دهند: نه‌تنها می‌توانند به خواست خود نعوظ را کنترل کنند؛ بلکه می‌دانند چگونه به جای بیرون به درون [بدن خود] انزال کنند، تا انرژی ارگاسم به جایِ این‌که رها شود و هدر رود، یعنی در بیرون از بین برود، دوباره به درون بدن برگردد و بدین‌ترتیب برای ایجاد یک انرژی معنوی فزون‌تر به‌کار گرفته شود: آن‌ها حتی می‌توانند مقادیر اندکی از مایعاتی چون شیر را با قضیب‌های خود بمکند. جذابیت این موارد مدیون این واقعیت است که به نظر می‌رسد این کاهنان بر موقعیت استثنایی قضیب، که کارکردش فارغ از اراده‌ی سوژه است، فائق آمده‌اند ــ خلاصه این‌که، در مورد منحصر به‌فرد کاهنان، قضیب و فالوس ***قطعاً*** بر هم منطبق شده‌اند.

هریک از سه مردِ فیلم ***دوستان و همسایه‌های‌ات*** (۱۹۹۸) اثر نیل لابوت در فضای من‌گرایانه‌ی خیالاتی خودگیر افتاده است: اولی، تنها «مرد خوبِ» موجه، فقط می‌تواند با استمنا ارضا شود و قادر به برآوردن نیاز همسرش نیست؛ دومی، مدرسِ هنرهای نمایشی، اغواگر بدنام و حرافی است که با ور ور کردن در تمام مدت عمل جنسی، فاش کردن خیال‌پردازی‌های (شخصی،

نه مشترک)اش و از این طریق خراب کردن عمل جنسی از طریق علنی کردن پایه‌ی خیالاتی آن، همسرش را بیزار کرده است ــ در گرماگرم‌عمل، طرف به او تشر می‌زند که خفقان بگیرد و کار خود را بکند؛ سومی که یک چاچول باز خونسرد سادیست است عادت به گفتن عباراتی دارد که آدمی معمولاً در حین عمل جنسی خطاب به طرف مؤنث ادا می‌کند، او در عین حال سخت به کار بدن‌سازی مشغول است. جفت‌های مؤنث آن‌ها نیز گرفتارند (همسر معلم که از حرف‌های او خسته شده در یک رابطه‌ی لزبینی درگیر می‌شود؛ همسر «مرد خوب» امید از کف داده در صدد به دست آوردن دل یکی از دو مرد دیگر است.) فیلم به شدت یزدان‌شناختی است و چشم‌انداز ملالت‌باری از یک جهان تاریکِ «بی‌خدا» بر آن سایه افکنده، چشم‌اندازی که در آن حرص و ولع خودبینانه برای لذت ناگزیر به شکست و نومیدی کامل می‌انجامد (لابوت یک مورمونِ[1] مکلف به تکالیف دینی است). همه‌ی کاراکترها در شبکه‌ای مکانیکی از روابط گرفتار آمده‌اند، مثل عروسک‌های کمدی‌های رفتار اشرافی[2] در فرانسه‌ی اواخر قرن هژدهم. بهترین نمونه در این‌جا صحنه‌ای است که در گالری هنر اتفاق می‌افتد، جایی که پنج بار دیدارکنندگان مختلف مجموعه‌ی واحدی از پرسش‌های قابل پیش‌بینی را از کسی که نقش‌اش را ناستازیا کینسکی بازی کرده می‌پرسند و جواب‌های واحدی دریافت می‌کنند («آیا این تابلو بخشی از یک مجموعه است یا برای خودش مستقل است؟» و «این‌ها کار شماست؟» و از این قبیل).[۲۹]

با این حال، نباید این ناکامی‌ها را به‌عنوان پیامدهای یک وضعیت خاص کنار بگذاریم؛ بن‌بستی ریشه‌ای‌تر در زیر آن‌ها نهفته است. در فیلمی تلویزیونی راجع به فاجعه‌ی زیست‌محیطی جهانی، زن از تمکین به شوهرش

---

۱ ـ Mormon، پیرو فرقه‌ی مذهبی‌ای که در ۱۸۳۰ در نیویورک پدید آمد. بنیانگذار آن شخصی به نام جوزف اسمیت بود که *کتاب مورمون* (نوشته شده در قرن چهارم میلادی) را پیدا کرد و در ۱۸۳۰ به چاپ رساند.

2 . aristocratic chamber-comedy

سر باز می‌زند ــ انتقاد او به شوهرش این است که او این کار را طوری انجام می‌دهد که «انگار می‌خواهی بیانیه صادرکنی.» این گفته بیان مجملی است از آنچه لاکان از تز خود مبنی بر این‌که رابطه‌ی جنسی وجود ندارد در نظر داشت: عمل جنسی را نمی‌توان به شیوه‌ی «بیانیه صادر کردن»، به‌عنوان یک گزاره‌ی نمادین، انجام داد. به یاد بیاورید نخستین دیالوگ عشقی واگنریِ بزرگ، یعنی، گفت‌وگوی داچمن و سنتا را در ***داچمنِ پرنده***: به نظر می‌رسد دو دلداده به حضور جسمانی یکدیگر اعتنا نمی‌کنند، آن‌ها حتی به‌صورت یکدیگر نگاه نمی‌کنند، هریک از آن‌ها صرفاً دل‌مشغول تصویر خیالاتی‌ای است که از طرف مقابل در ذهن دارد ... «رابطه‌ی جنسی وجود ندارد» (از جمله) بدان معناست که، در طی رابطه‌ی «عادی»، مرد به‌عنوان یک فرد وسواسی به زنی دیگر، مخاطب حقیقی نجواهای کامجویانه‌اش، فکر می‌کند، و زنی را که در کنار خود دارد تا حد پایه‌ی مادیِ ***object petit a*** خیالاتی فرو می‌کاهد؛ برعکس، زن در مقام فرد هیستریک نمی‌خواهد ابژه ـ علت[1] میل مرد خود (میل دیگری) باشد، از این‌رو، در عالم خیال، او نه خود بلکه زن دیگری را در کنار جفت خود مجسم می‌کند، و خود او «در جای دیگری» است.[۳۰] اما، اگر این دو خیال‌پردازی ***همپوشی*** کنند چه، به‌طوری‌که در حین رابطه آن زنِ دیگر ــ کسی که زن «واقعی» درگیر در رابطه، در عالم خیال، او را همان زنی مجسم می‌کند که در کنار جفت او خوابیده است ــ دقیقاً همان زنی باشد که در عالم خیالِ مرد در کنار اوست؟ اگر آن‌ها تنها به این دلیل قادر به انجام این کار باشند که مرد خود را پنهانی به جای یک زن لزبین بگذارد و زن نیز خود لزبین باشد چه، به‌طوری که، در سطح خیالاتی، عمل در واقع عملی باشد که یک زوج لزبین با استفاده از وسایل مصنوعی در آن درگیرند؟ پایه‌ی خیالاتی یک رابطه‌ی جنسی «عادی» هرگز سناریوی مبتنی بر یک زن یا مرد عادی [دگرجنس‌خواه] [2] نیست، بلکه همیشه آمیزه‌ای از

---

1 . object-cause
2 . straight sex

عناصر «منحرفانه» است. شاید تنها «هماهنگیِ» ممکن در رابطه‌ی جنسی در همین‌جا باشد ــ لاکان خود در جایی می‌گوید که رابطه‌ی جنسی می‌تواند تحقق یابد به شرط آن‌که خیال‌پردازی‌های مرد و زن با هم همپوشی پیدا کنند.

خیال‌پردازی زنینه‌ای که در آن زن خود را در ارتباط با شوهرش کس دیگری تصور می‌کند همچنین توضیح‌دهنده‌ی آن چیزی است که شاید عالی‌ترین سناریوی ملودراماتیک باشد، سناریویی که ردّ آن را می‌توان از *آواز غمگین برای من نخوان* (۱۹۵۰) تا *نامادری* (۱۹۹۸)، از آثار رودولف میت، پی گرفت: ایده‌ی زنی که، با آگاهی از مرگ قریب‌الوقوع خود از سرطان یا یک بیماری کشنده، در آخرین هفته‌های زندگی‌اش کارها را طوری ترتیب می‌دهد که پس از مرگ‌اش زنی جدید، زنی جوان‌تر، در مقام شریک زندگی جدید شوهرش و مادر جدید بچه‌های‌اش جایگزین او شود (عنوان یکی از فیلم‌های تلویزیونی متعلق به این مجموعه به حد کافی گویاست: *وقتی که من دیگر نیستم* ــ آیا این مجمل‌ترین فرمول نگاه خیره‌ی خیالی نیست، یعنی فرمول سوژه‌ای که خود را از تصویر پاک می‌کند و تنها به صورت نگاه خیره‌ی شبح‌گونِ جسمیّت زدوده‌ای باقی می‌ماند که نظاره‌گر شادی و سروری است که در غیاب او پدیده می‌آید؟) این همان خیال‌پردازی زنینه‌ی نمونه‌واری است که در آن نیستی[1] رابطه جنسی فراموش می‌شود: اگر زن خود را از تصویر پاک کند، رابطه‌ی جدید شوهرش رابطه‌ای کامل خواهد بود ... چنان‌که جوآن کوپچک به طرزی قانع‌کننده نشان داده است، همین قالب یا ماتریس خیالاتیِ بنیادین در *استلا دالاس* (۱۹۳۷) اثر کینگ ویدور نیز دست در کار است: باربرا استنویک خود را به خاطر دخترش فدا نمی‌کند؛ بلکه «خود را از تصویر پاک می‌کند» تا بتواند جایگاه نگاه خیره‌ی نابی را اشغال کند که از قاب پنجره(ی خیال‌پردازی) شاهد خانواده‌ی کاملِ تازه

---

1 . inexistence

پاگرفته‌ی دخترش و والدین آرمانی جدید او که متشکل از پدرِ دختر و همسر جدید شایسته‌ی اوست باشد.[۳۱] این خیال‌پردازی زنینه در باب کنار کشیدن و پاک کردن خود از تصویر عالی‌ترین نمود خود را در *Der Rosenkavalier* اثر ریشارد اشتراوس، در سخنان مارشالین که آغازگر تریوی نهایی است، می‌یابد: «من می‌خواهم که او را آن‌گونه که شایسته‌ی اوست دوست بدارم، به‌طوری که حتی عشق او به دیگران را نیز دوست بدارم!»

در ***شباهت‌های اختیاری*** گوته نیز شاهد چیزی از این دست هستیم: در حین آمیزشِ زن و شوهر، هریک از آن دو در خیال خود فرد دیگری را که قبلاً عاشق‌اش بوده است (شوهر اوتیلیه را، زن هاپتمان را) در کنار خود دارد. بدین‌ترتیب آنچه می‌بینیم پارادکس مستتر در ***وفاداری زناشوهری در هیئتِ بی‌وفاییِ دوطرفه*** است. این زوجِ آرمانی ـ ناممکن، کاملاً خیالاتی، یعنی زوج مشکل از هاپتمان و اوتیلیه، با این حال بدون تبعات مادی نیست: کودک حاصل از مجامعت زناشوهری به ***مثابه‌ی*** خیانت دوطرفه همان تجسم این زوج ناممکن است، یعنی مو و روی اوتیلیه را به ارث برده و چشم‌های هاپتمان را، و میل نامشروع زن و شوهر، هر دو، را آشکار می‌سازد. عجیب نیست که کوتاه‌زمانی پس از تولدش می‌میرد.

و، شاید، این امکان همپوشی خیال‌پردازی‌ها همان چیزی است که به فیگور ادبی پنهانکارِ «میانجی ناپدیدشونده» امکان ظهور می‌دهد، میانجی‌ای که در پیام‌هایی که زن و مرد به یکدیگر می‌فرستند عامدانه دست می‌برد و بدین‌وسیله آن‌ها را به هم می‌رساند. در داستانی از گی دو موپاسان، چند کودک دبستانی تصمیم می‌گیرند، با ترتیب دادنِ قرار ملاقات بین آموزگار خجول‌شان و زن خدمتکار فقیر مدرسه، آموزگار را دست بیندازند. آن‌ها به هریک از آن دو داستانی من‌درآوردی می‌گویند درباره‌ی این‌که طرف دیگر راز دل خود را گشوده و به آن‌ها گفته است که پنهانی آن یکی را دوست می‌دارد. سپس آن‌ها، پنهان در زیر سقف، مواجهه‌ی آن دو را تماشا می‌کنند با

این امید که از شرمساری آن دو وقتی که فهمیدند قربانیان یک شوخی بی‌رحمانه بوده‌اند حسابی خواهند خندید. اما وقتی سرانجام آن دو به هم می‌رسند رابطه‌ای بین آن‌ها شکل می‌گیرد که در آن هریک (به غلط) مطمئن است که دیگری دوست‌اش دارد، رابطه‌ای که به ازدواجی سعادتمند منجر می‌شود...[۳۲] در همه‌ی این موارد، یک دروغ دوطرفه منتهی به یک سازگاری نهایی می‌شود.

این امتناع هیستریک از داشتنِ بدنی که شخص دارد امروزه در دو تلقی متضاد از بدن زن به‌وضوح قابل تشخیص است: در رواداری بی‌قید و بند لیبرالیِ پسین، زنان خود را آزادانه به‌عنوان بخشی از فحشای کاپیتالیستیِ جهانی شده عرضه می‌کنند، درحالی‌که برخی از جوامع سنتی زنان را وادار به استفاده از روبنده می‌کنند به‌طوری که از آن‌ها هیچ‌چیز به‌جز یک جفت چشم پیدا نیست. خود این تقسیم دو ارزشی مهم و معنی‌دار است: آنچه بسیار مهم است ایهام ساختاریِ معنای آن است ــ از یک طرف، می‌توان گفت که زنان روبنده‌پوش تجسم قربانی سلطه‌ی پدرسالارانه‌ی شدیداند، و در مقابل آن‌ها زن در جامعه‌ی غربی لیبرال قرار دارد که آزادانه از بدن خود لذت می‌برد؛ از طرف دیگر، می‌توان گفت که زن غربی تبدیل شده است به ابژه‌ی جنسی‌ای که در معرض نگاه خیره‌ی مردانه قرار می‌گیرد، برخلاف زنان محجّبه که دست‌کم عزت نفسی را حفظ می‌کنند. پارادکس البته در اینجاست که خود واقعیتِ واداشتن زنان به پوشیده بودن به منظور حفظ عزت نفس [در جوامع پیش‌گفته] درست بر همان چیزی تأکید می‌کند که می‌خواهد انکارش کند: خود به خود می‌پذیرد که منظر بدن یک زن آن را به ابژه‌ای برای استثمار جنسی مرد فرو می‌کاهد، به‌طوری که راه مقابله با آن نه تغییر سرشت نگاه خیره‌ی مردانه، بلکه پنهان کردن ابژه‌ی آن (که البته بدین طریق مجذوب‌کننده‌تر هم می‌شود) است. از طرف دیگر، مضافاً می‌توان ادعا کرد که در شرایط عینی جامعه‌ی سرمایه‌داری پسینِ ما، آزادی زن برای در معرض دید قراردادن بدن‌اش در نهایت آزادی برای بی‌مقدار کردن خویش، برای

فروش خود به‌عنوان ابژه‌ی مبادله به مردان، است. در این‌جا ما قطعاً با نوعی «اینهمانی برابر نهادها» هگلی سروکار داریم.

جنبه‌ی دیگر همین تنش را می‌توان در مواردی یافت که در آن‌ها یک پزشک متخصص زنان متهم می‌شود که از لمس کردن اعضای بدن بیماران‌اش لذت جنسی می‌برد؛ در این‌جا انتقاد وارد شده این است که او به بیمار زن خود به ***چشم یک ابژه نگاه نمی‌کند***، که او را ابژه‌ی صرف نگاه خیره‌ی طبی تلقی نمی‌کند. در حول و حوش قرن بیستم، زنان هیستریکِ متعلق به خانواده‌های ثروتمند که از ناکامی جنسی رنج می‌بردند مرتباً به دیدار پزشکانی می‌رفتند که، برای رها کردن آن‌ها از تنش و ناآرامی بیمارگون، اعضای‌شان را با دست ماساژ می‌دادند ــ رفع تنش‌های جنسیِ یک بیمار مؤنث به این طریق یک وظیفه‌ی طبی رنجبار و دشوار تلقی می‌شد نه یک انحراف. به همین دلیل است که پزشکان از اختراع دستگاه‌های (برقی و مکانیکی، همان چیزهایی که امروزه به لرزاننده معروف‌اند) برای «ماساژ» دادن آن اعضا استقبال کردند: این دستگاه‌ها نه اسباب‌بازی‌های جنسی، بلکه ابزارهای طبی به حساب می‌آمدند. آیا این مثال عجیب چیزهای بسیاری درباره تغییرات رخ داده در شکل‌بندی گفتمانی سکسوالیته به ما نمی‌گویند، یعنی درباره‌ی این‌که چگونه شکل خاصی از ارضای (یا عدم ارضای) جنسی امری تشخص زدوده ــ ابژه‌گون[1] تلقی شد و تا حد تنش بیمارگونی تنزل یافت که می‌بایست از طریق مداخله‌ی پزشک فرونشانده می‌شد؟ معما در این‌جا از این قرار است: آیا همه‌ی آن‌ها، پزشکان و بیماران به یکسان، صرفاً ادا درمی‌آوردند و در یک بازی وقیح شرکت می‌کردند، و به‌خوبی آگاه بودند که همه‌ی این‌ها برمی‌گردد به ارضای (یا عدم ارضای) جنسی، یا آیا آن‌ها عملاً عدم ارضا را بیماریِ عینی شده («تنش هیستریک»)ای می‌دانستند که می‌بایست (با ماساژ دادن تا حد ارضا) به‌طرزی مناسب مداوا می‌شد؟ شاید

1 . depersonalized-objectivized

«سوژه‌زدایی کردن» از نارضایتی جنسی و تبدیل آن به یک ناراحتی ابژکتیو ممکن بود.

باری، از نظر لاکان «رابطه‌ی جنسی وجود ندارد» چون در آن دست‌کم سه نفر شرکت دارند، و نه هرگز فقط دو نفر (اگر رابطه دونفره باشد) ــ و این همان چیزی است که موضوع هوموسکسوالیته را پیچیده می‌کند: این‌کار هرگز صرفاً رابطه‌ی بین دو نفر نیست، بنابراین معمای واقعی این است: ***نفر سومی که در خیال مجسم می‌شود کیست؟*** در رابطه‌ی لزبینی، این نفر سوم به احتمال زیاد می‌تواند یک فیگور فالیک پدری باشد (به همین دلیل است که مقوله‌ی «فالوس لزبینی» مقوله‌ای بجا و ذی‌ربط است). نیاز به این نفر سومِ خیالاتی پیامد مازادی است که از چنگ شریک (جنسی) می‌گریزد: در طرف زنان، این مازاد همان راز و رمز زنینه‌ی پنهان در زیر تغییرقیافه‌ی[1] تحریک‌آمیز است که هرگز به مرد وصال نمی‌دهد؛ در طرف مرد، این مازاد همان رانه‌ای است که باعث می‌شود او، بی‌چون و چرا، به علایق و رسالت (سیاسی، هنری، دینی، حرفه‌ای) خود بچسبد. پارانویای مردانه‌ی ابدی این است که زن به این بخش از مرد که در برابر زیبایی اغواکننده‌ی زن مقاومت می‌کند حسادت می‌ورزد، و نیز این که زن می‌خواهد آن را از او بقاپد، او را ترغیب کند که آن هسته‌ی خلاقیت خود را به خاطر زن فدا کند (بعداً البته زن او را رها خواهد کرد چون علاقه‌اش به او دقیقاً استوار بود بر آن مؤلفه‌ی رازناکی که از چنگ زن می‌گریخت). این جنبه محبوبیت ***پرنده‌ی خارزار*** اثر کالین مک کلاف را توضیح می‌دهد، رمانی که در آن پدرْ رالف بین عشق خود به مگی و علایق و رسالت دینیِ بی‌چون و چرای خود گرفتار شده است ــ طرفه آن که کشیش پاکدامن یکی از فیگورهای نشانه‌ایِ دیگری اخته نشده، دیگریِ رها از بند قانون نمادین، است.

لاکان بهترین صورت‌بندیِ این عدم امکان را در «فرمول‌های هویت‌یابی

---

1 . masqurade

جنسی»[1] به دست داده است: طرف مردینه کلیت را با استثنای برسازنده‌ی آن ترکیب می‌کند، در حالی که طرف زنینه نه ـ کل[2] را به مثابه‌ی نقیضِ پارادکسیکالِ فقدان استثنا مطالبه می‌کند.(۳۳) می‌توان این دو سطح را، که یکی مردینه را توضیح می‌دهد و دیگری زنینه را، در قالب «نمود در برابر حقیقت[3]» قرائت کرد: سطح فوقانی «نمود» را فراهم می‌آورد درحالی که سطح تحتانی «حقیقت» آن را آشکار می‌کند.(۳۴) «نمود» جایگاه مردینه نمود کلیت است. در حالی که «حقیقت» آن همان استثنا / تخطیِ برسازنده (مثلاً، قهرمان ـ خدایگانی که قانون را زیرپا می‌گذارد تا بتواند آن را برسازد) است. نمود جایگاه زنینه همان استثنای رازناک است، همان امر زنینه‌ای که در برابر نظم نمادینِ کلی مقاومت می‌کند، درحالی که «حقیقت» آن این است که ***هیچ‌چیز بیرون*** از نظم نمادین، هیچ استثنایی، وجود ندارد. بنابراین، اگر دیدگاه مردینه دیدگاه مبتنی بر تعلیق قانون، خشونت استثنایی خدایگان که در زیر کلیت پنهان شده، یعنی همان استثنایی که بنیان کلیت را تشکیل می‌دهد، است، دیدگاه زنینه تجسم دوپارگی هیستریک است ـ یک زن روی چیزی تمرکز می‌کند که «در او بیش از خود او» است، همان گنجینه‌ی رازناکِ ***نارسیسیستی*** او که از چنگ جهانشمول خدایگان مذکر می‌گریزد، و حقیقت آن این است که ***هیچ رازی وجود ندارد***، که زنینگی تغییرقیافه‌ای است که هیچ‌چیز را پنهان نمی‌کند (امری که اوتو واینینگر، که زنینگی را با نیستیِ هستی‌شناختی[4] یکی می‌دانست، نیز دریافته بود). بدین‌ترتیب ایجاد تقابل همیشگی بین سوژه‌ی مردینه‌ی کاملاً ادغام شده در قانون نمادین و سوژه‌ی زنینه‌ای که تا حدودی از آن تن می‌زند سراسر گمراه‌کننده است:این جایگاه مردینه است که متضمن استثناست، «درحالی که در جایگاه زنینه هیچ‌چیز نیست که در کارکرد نمادینِ» فالیک حک ***نشده باشد***.

---

1 . formula of sexuation
2 . not-all
3 . appearance versus truth
4 . ontological nothingness

۶

بچه‌های یک خدای کهتر

جهان کیسلوفسکی، این جهان واقعیت‌های بدیل، سراسر غرق در ایهام و دوپهلویی است. از یک طرف، به نظر می‌رسد می‌خواهد این درس را به ما بدهد که ما در جهان واقعیت‌های بدیلی زندگی می‌کنیم که در آن، به مانند یک بازی کامپیوتری، وقتی یک گزینش به پایانی فاجعه‌بار منتهی می‌شود، می‌توانیم به نقطه‌ی آغاز برگردیم و دست به گزینشی دیگر، گزینشی بهتر، بزنیم ــ یک اشتباه مرگبار می‌تواند در دور دوم اصلاح شود، به‌طوری‌که فرصت برای شروع دوباره همیشه هست. در ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک***، ورونیک از ورونیکا عبرت می‌گیرد، از گزینش مرگبار که همان آواز خواندن باشد حذر می‌کند و زنده می‌ماند؛ در ***قرمز***، آگوست از اشتباهی که قاضی کرده بود دوری می‌کند؛ حتی ***سفید*** با چشم‌اندازی به پایان می‌رسد که در آن کارول و عروس فرانسوی‌اش یک فرصت دوم برای ازدواج مجدد پیدا می‌کنند. خود عنوان کتابی که آنته اینسدورف اخیراً درباره کیسلوفسکی نوشته است، یعنی، ***زندگی‌های دوگانه، فرصت‌های مجدّد***، اشاره به همین

دارد: زندگی دیگری هست که فرصت مجددی را در اختیار ما می‌گذارد، یعنی «تکرار موجب سازگاری می‌شود، و اشتباه پیشین سکویی می‌شود برای کنش موفقیت‌آمیز.»[۳۵] با این حال، این جهان ضمن این‌که امید به تکرار انتخاب‌های پیشین و، از این طریق، جبران فرصت‌های از دست رفته، را فراهم می‌آورد، در عین‌حال می‌تواند، به طریق مخالف، یعنی با دیدی بس نومیدانه‌تر، تفسیر شود. یک ویژگی مادی در فیلم‌های کیسلوفسکی هست که از مدت‌های پیش توجه برخی منتقدان باریک‌بین را به خود جلب کرده است. کافی است استفاده از فیلترها را ***در فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن*** به خاطر آوریم:

> شهر و حواشی آن به شیوه‌ای خاص نشان داده شده‌اند. اسلاوک ایدزیاک، نورپرداز فیلم، از فیلترهایی استفاده کرد که مخصوص این فیلم ساخته شده بودند. فیلترهای سبزی که رنگ سبز به‌خصوصی به فیلم می‌دادند. فرض بر این است که سبز رنگ بهار است، رنگ امید، اما اگر شما یک فیلتر سبز روی دوربین سوار کنید، جهان بی‌رحم‌تر، ملالت‌بارتر، و خالی‌تر خواهد شد.[۳۶]

به‌علاوه، ***در فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن***، از فیلترها به‌عنوان نوعی نقاب استفاده شده است، فیلترهایی که بخش‌هایی از تصویر را که کیسلوفسکی و ایدزیاک نمی‌خواستند نشان دهند تاریک می‌کنند.[۳۷] این روش یعنی «سیاه کردن بخش عمده‌ی قاب»[۳۸] ــ نه به‌عنوان بخشی از نمایش کلیشه‌ای یک رویا یا یک تصور ذهنی، بلکه در نماهایی که واقعیت روزمره‌ی یکنواخت را نشان می‌دهند ــ بلافاصله تصور گنوستیکی از جهانی را که ناقص خلق شده و در نتیجه هنوز کاملاً برساخته نشده است به ذهن متبادر می‌کند. نزدیک‌ترین جهان به آن، که در واقعیت می‌توان پیدا کرد، شاید، مناطق بیرون از شهر در مکان‌های فوق‌العاده‌ای چون ایسلند یا تیرا دل فوئگو در جنوبی‌ترین نقطه‌ی امریکای جنوبی باشد: کرت‌های رستنی‌ها و پرچین‌های وحشی و در فواصل بین آن‌ها زمین یا ریگزار بی‌بار و بر با درزها و

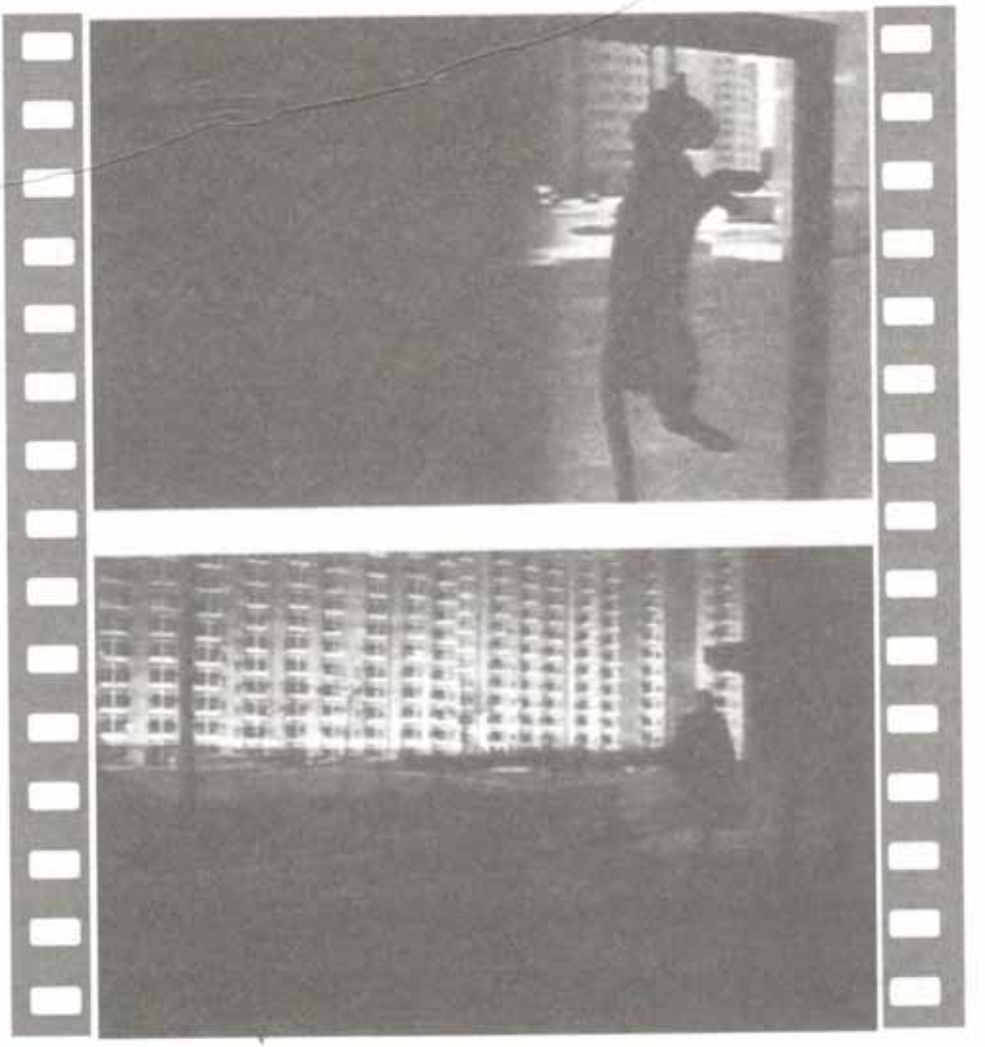
شکاف‌هایی که از درون‌شان بخار و آتش سولفوریک فوران می‌کند، گویی آن خائوس ازلیِ پیش هستی‌شناختی هنوز می‌تواند به درون شکاف‌های واقعیتی که به‌طور ناقص برساخته شده / شکل گرفته است راه یابد.

جهان کیسلوفسکی جهانی است که ایزد گنوستیک‌ها آفریده است، ایزد لجوج،سراسیمه و عقل از کف‌داده‌ای که کار خلقت را خراب کرد و جهانی ناقص آفرید، و سپس بر آن شد تا، با توسل به کوشش‌های جدید مکرر، آنچه را که نجات دادنی بود نجات دهد ــ همه‌ی ما «بچه‌های یک خدای کهتریم».[۳۹] در خود جریان عمده‌ی هالیوود، این ساحت مرموز و بینابینی را می‌توان در آنچه مسلماً مؤثرترین صحنه در فیلم ***رستاخیز بیگانه*** (۱۹۹۷) است به‌وضوح تشخیص داد: ریپلی (سیگورنی ویور)، که به طریق مصنوعی یا مشابه‌سازی به‌وجود آمده است، وارد آزمایشگاهی می‌شود که در آن هفت تلاش پیشین برای مشابه‌سازی او در معرض دید است. او در این‌ها با نسخه‌های معیوب خود، نسخه‌هایی که به لحاظ هستی‌شناختی شکست‌خورده بودند، مواجه می‌شود، از جمله آن نسخه‌های کم و بیش موفقی که چهره‌ی خود او را دارند، اما برخی اندام‌های او چنان تغییر شکل یافته‌اند که شبیه اندام‌های چیز بیگانه[1] شده‌اند. این موجود از ریپلی می‌خواهد که او را بکشد، و ریپلی، در فوران یک خشم ناگهانی، کل این نمایشگاه وحشت را ویران می‌کند.[۴۰]

این ایده‌ی جهان‌های ناقصِ بسیار را می‌توان در دو سطح در مجموعه‌ی آثار کیسلوفسکی یافت: ۱) خصلت ناشیانه و سرهم بندی شده‌ی واقعیت به‌صورتی که در فیلم‌های او نشان داده می‌شود، و تلاش‌های مکرر بعدی برای (باز)آفریدن واقعیتی جدید، واقعیتی بهتر؛ ۲) در خصوص خود کیسلوفسکی به‌مثابهٔ مؤلف، ما در عین‌حال شاهد تلاش‌های مکرر او هستیم برای گفتن یک داستان واحد با اندکی تفاوت (نه‌تنها تفاوت بین نسخه‌های

---

1 . Alien Thing



تلویزیونی و سینمایی ***دکالوگ ۵ و ۶*** ، بلکه همچنین طرح او برای ساختن بیست نسخه‌ی متفاوت با ***ورونیک*** و پخش آن‌ها در سالن‌های مختلف در پاریس ــ برای هر سالن یک نسخه‌ی متفاوت از نسخه‌های دیگر). در این بازنویسی مکرر در مکرر، «نقطه‌ی آجیدن»[1] همیشه نایاب است: هرگز به یک نسخهٔ نهایی نمی‌رسیم، کار هرگز تمام نمی‌شود و عملاً انتشار نمی‌یابد و از نویسنده به دیگری بزرگ که همان عامه‌ی مردم باشد تحویل داده نمی‌شود. (آیا روش اخیر، که در آن نسخه‌ی جدیدی از یک فیلم به نمایش درمی‌آید و ادعا می‌شود که به آنچه کارگردان تدوین کرده بود نزدیک‌تر است، بخشی از

1 . quilting point

همین اقتصاد نیست؟) ***معنای*** غیاب این «نسخه‌ی نهایی» ــ به تعویق افتادن دائمی لحظه‌ای که نویسنده، همچون آفریدگار پس از کار شش‌روزه‌اش [خلفت جهان]، بتواند بگوید: «تمام شد!» و به استراحت بپردازد ــ چیست؟

«بالقوه شدن» تجربه‌ی زیستی ما، انفجار / شکافته شدن تنها واقعیت «حقیقی» و تبدیل آن به انبوه زندگی‌های شبیه یا موازی، دقیقاً متناظر است با تأکید بر مغاک پیش‌کیهانیِ یک واقعیت آشوبناک[1]، واقعیتی که به لحاظ هستی‌شناختی هنوز کاملاً بر ساخته نشده است ــ این «خمیره»ی ازلی، پیش‌نمادین و شکل‌نگرفته خودِ همان محیط خنثایی است که در آن انبوه جهان‌های شبیه یا موازی می‌توانند در کنار هم وجود داشته باشند. برخلاف تصور معمولی که واقعیت را کاملاً تعیّن‌یافته و به لحاظ هستی‌شناختی برساخته شده می‌داند، واقعیتی که همه‌ی واقعیت‌های دیگر سایه‌ی ثانوی آن، رونوشت‌های آن، بازتاب‌های آن، هستند، خود «واقعیت» بدین‌ترتیب در کثرت شبح‌گون واقعیت‌های بالقوه، که واقعیت آغازینِ[2] پیش‌هستی شناختی، همان امر واقعی ماده‌ی وحشتناک بی‌شکل، را در زیر خود نهفته دارند، تکثیر می‌شود.

نخستین کسی که این بعد پیش هستی‌شناختی را با وضوح تمام تبیین کرد اف. دبلیو جی. شلینگ بود آن هم با توسل به مفهوم خود او در باب بنیان ناشناختنی خدا، یعنی چیزی در خدا که نه ـ هنوز ـ خدا[3]، واقعیتِ نه هنوز کاملاً برساخته شده، است.(۴۱)

به یاد بیاورید آن نماهای بسیار نزدیک مکرر از یک چوب‌کبریت در حال سوختن در فیلم ***وحشی بالفطره*** (۱۹۹۰) اثر دیوید لینچ را ــ گویی این شور و شدت آتش مظهر تجربه‌ی زیستی بیش ازحد پرشور قهرمان فیلم است، شوری که نمی‌تواند در درون خط روایی مهار شود و مدام تهدید

---

1 . chaotic
2 . proto-reality
3 . not-yet-God

می‌کند که آن را منفجر خواهد کرد (بیشترین قرابتِ روایتْ با این شور و شدت را در کوتاه زمانی پس از آغاز فیلم می‌بینیم، یعنی در انفجار ناگهانی خشم سیلر در برابر آدمکش سیاهپوستی که ناپدری نامزدش برای کتک زدن او فرستاده است ــ در یکی از مشمئزکننده‌ترین صحنه‌های همه‌ی فیلم‌های لینچ، سیلر چندین‌بار سر مرد سیاهپوست را بر زمین می‌کوبد حتی وقتی که دیگر مغز او بیرون ریخته است). بدین‌ترتیب عنوانِ پیش‌آیند سینمایی ***توین پیکز***، یعنی ***عبور از آتش به همراه من*** (۱۹۹۲)، اشارتی است به مؤلفه‌های کلیدی جهان لینچ: امر واقعیِ شور زندگیِ مازادینی[1] که حامل تهدید برای منفجر کردن چارچوب واقعیت است.(۴۲) ***در بزرگراه گم‌شده***، شور و شدت‌هایی از این نوع را در آن دو لحظه‌ی روشنایی و تاریکی بیش از حد یا

مازادین می‌توان دید: در نزدیکی‌های پایانِ بخش اول فیلم، چنان می‌نماید که گویی ظلمات بیش از حد اتاق خوابْ فِرد را در خود فرو می‌بلعد؛ در تقابل با این، در نمای پس از صحنه‌ی مغازله در بیابان، گویی روشنایی بیش از حد است که زوج را در خود فرو می‌بلعد.

---

1 . excessive life-intensity

باری، این همان چیزی است که آدمی وسوسه می‌شود نام‌اش را بگذارد سطح حداقلی یا بنیادین ***ماتریالیزم*** سینمایی: همین لختی[1] یا مانداییِ درون‌مایه‌ی پیش‌نمادینی که مقاومت می‌کند و در هیئت امر واقعی در بافت‌های نمادین مختلف بازمی‌گردد. بدین‌ترتیب یک تحلیل ماتریالیستی باید یک عرصه‌ی بینابینی متشکل از پیوندها، تداعی‌ها، پژواک‌های متقاطعی را تشخیص دهد که هنوز از نقش دلالتگری مناسب برخوردار نیست، یعنی دقیقاً هنوز به شبکه‌ی نمادین افتراقی‌ای که معنا تولید می‌کند تبدیل نشده است. گدار، در صحنه‌ای به‌یادماندنی از فیلم ***تحقیر*** (۱۹۶۳)، گفت و گوی بین پل (میشل پیکولی) و کامیله (بریژیت باردو) را با حرکت جانبیِ بی‌وقفه‌ی دوربین فیلمبرداری کرده است: دوربین، به جای روش معمول نما / نمای مقابل، از یک کاراکتر به سراغ دیگری می‌رود و دوباره به اولی بازمی‌گردد. اما این حرکت دوربین به‌هیچ روی از ضرباهنگ گفت و شنید آن‌ها پیروی نمی‌کند، و هربار کاراکترِ در حال صحبت را نشان نمی‌دهد؛ بلکه از ضرباهنگ به کلی متفاوتِ خود تبعیت می‌کند، به‌طوری که گویی خط «رسمی» مبادله‌ی عبارات توسط حرکت دوربین، که در مقابله با واژه‌ی ادا شده از نحو[2] خاص خودش پیروی می‌کند، تقویت شده است.

در فیلم ***درهای کشویی*** (۱۹۹۸) که کمدی رفتار[3]ی است مبتنی بر واقعیت‌های بدیل ، یک زن جوان پورتوریکوئی (گوینث پالترو) پس از اخراج از کار تصمیم می‌گیرد زودتر از معمول به خانه برود. در یک روایت، او فوراً سوار یک قطار زیرزمینی می‌شود، سربزنگاه به خانه می‌رسد و نامزدش را با زنی دیگر غافلگیر می‌کند؛ در روایت دیگر، به قطار نمی‌رسد، تاکسی می‌گیرد، در یک تصادف گیر می‌کند و چند ساعت بعد به خانه

---

۱ ـ inertia، توانائی ایستادگی ماده در برابر شتاب گرفتن آن‌گاه که نیروهایی بر آن وارد می‌آید *(فرهنگ اندیشه‌ی نو)*

2 . syntax
3 . comedy of manners

می‌رسد، یعنی پس از آن‌که نامزدش فرصت یافته است تا اپارتمان را از بقایای ماجرای عشقی مخفیانه‌اش پاک کند. جذابیت این فیلم مدیون درنیفتادن به دام آن سخن شبه‌هگلی است که می‌گوید تصادف‌ها دقیقاً تصادف‌هایی هستند که نمی‌توانند الگوی اصلیِ زیرین رویدادها را تغییر دهند: خواه زن جوان جفتِ خود را در آن وضعیت غافلگیر بکند خواه نکند، حتماً یک جای رابطه‌ی آن‌ها می‌لنگد، در نتیجه، به این دلیل هم نشد به دلیل دیگری، سرانجام از هم جدا خواهند شد (یا آن‌گونه که اعتقاد مارکسیستیِ تکامل‌گرا، در خصوص نقش افراد در تاریخ، می‌گوید: افراد می‌توانند یک فرایند تاریخی را کند یا تند بکنند، اما نمی‌توانند مسیر اصلی آن را تغییر دهند ــ حتی اگر ناپلئون در جوانی می‌مرد، چهره‌ی دیگری چون او ظهور می‌کرد، چون محصول انقلاب فرانسه ضرورتاً محصولی «ناپلئونی» بود، و یک چهره‌ی دیکتاتور قوی‌طلب می‌کرد). البته ***درهای کشویی*** پر است از تلاقی‌ها و پژواک‌هایی که دو رشته‌ی بدیل رویدادها را به هم گره می‌زنند؛ اما این تلاقی‌ها در سطح قالب زیرین اصلی رویدادها رخ ***نمی‌دهند***، در نتیجه ما یک خط سیر پایه‌ایِ واحد با مجموعه‌ی متفاوتی از تصادف‌ها نداریم (پیامد نهایی حتی از بیخ و بن متفاوت است: در یکی گوینث پالترو می‌میرد، در دیگری زنده می‌ماند). این پژواک‌ها دقیقاً در سطح حرکت‌ها و تصادف‌های کوچکِ «بی‌معنی»‌ای رخ می‌دهند که بین هر دوی این رشته رویدادها انعکاس می‌یابند. در هر دوی این رشته رویدادها پالترو در یک لحظه‌ی واحد دچار سرگیجه می‌شود، سخنانی واحد بر زبان می‌آورد، منتها مرد طرف خطاب او کس دیگری است؛ همان نوشابه را می‌خورد، منتها محل خوردن نوشابه فرق کرده است، و الی آخر.

به قرینه‌ی اصل معنی شناختی دانالد دیویدسُن، یعنی «اصل مدارا»[1]، می‌توان در عین‌حال ادعا کرد که یک اصل مدارای فرویدی هست که دقیقاً

1 . principle of charity

بنیاد معالجه‌ی روان‌کاوانه را تشکیل می‌دهد: هرچیزی که بیمار خواهد گفت، **حتی** بی‌سروته‌ترین تداعی‌های آزاد، ***معنایی دارد***، و باید مورد تفسیر قرار **بگیرد**. با این‌حال، مسئله‌ی لاکان این است که، در نقطه‌ی خاصی، این اصل **مدارا** فرو می‌پاشد: وقتی ما کار تفسیر را به‌قدر کافی پیش می‌بریم، با ***سینتوم‌ها***[1] (به‌عنوان نقطه‌ی مقابل نشانگان‌ها [یا سیمپتوم‌ها] که همان حاملان **پیام‌های** رمزدار هستند) رویاروی می‌شویم، یعنی شکل‌بندی‌های فاقد هر **معنایی** که از سوی **دیگری** بزرگ تضمین‌شده باشد، «تیک‌ها» و ویژگی‌های **تکرارشونده‌ای** که صرفاً شیوه یا وجه خاصی از ***ژوئیسانس*** را به رمز **درمی‌آورند** و در گذار از یک تمامیت معنائی به تمامیت معنائیِ دیگر پابرجا **می‌مانند**. و آیا شیوه‌ی تفسیر پژواک‌های متقابلِ[2] مرموز در فیلم‌های **کیسلوفسکی** که خود را از فیلمی به فیلم دیگر تکرار می‌کنند همین است؟ **کیسلوفسکی** استادیِ نفسگیری در مجسم کردن واقعیت اتفاقی، ملال‌آور، و روزمره از خود نشان می‌دهد: فیلم‌های او آکنده‌اند از دخالت‌های نامیمون **فوق** روایت[3]، امر واقعی دست‌نخورده یا خامی که می‌تواند (یا نمی‌تواند) **به‌عنوان** یک نشانه قرائت شود. وقتی، در ***دکالوگ*** ۱، پاول شتابان به مدرسه می‌رود، سگ مرده‌ای را که اتومبیلی زیر گرفته بوده است می‌بیند؛ سگ، خشک‌شده، یخ‌زده، با چشمان کاملاً باز، زرد، و بی‌حالت در سواره‌رو افتاده است. پاول دست دراز می‌کند تا حیوان را لمس کند، موهای زبر و سیخ‌شده‌ی آن به دستش می‌خورد، پس می‌کشد و به راه خود ادامه می‌دهد پیش‌آگاهی‌ای از حالت یخ‌زده‌ی ***خود او*** پس از غرق شدن در آب استخر؟ چنان‌که پدر پاول در پاسخ به پرسش او می‌گوید، مردم یا از سرطان می‌میرند یا از حمله‌ی قلبی ــ این گزینه‌ی اندوهبار آخرین نسخه‌ی انتخاب کیسلوفسکی‌وار است. این ***سینتوم‌ها***، که در زیر پیشروی «رسمی» روایت جا

---

1 . sinthoms
2 . cross-resonances
3 . extra-narrative

گرفته‌اند، تار و پود فشرده‌ای (متشکل از درون‌مایه‌های بصری، حرکات و اداها، صداها، رنگ‌ها) می‌سازند که «نیروی کششی»[1] مستحکمی برای خط روایی فراهم می‌آورد.(۴۳) و پیوند بین سینتوم‌ها و جهان‌های روایی بدیل در همین‌جاست: ***سینتوم‌ها*** واقعی هستند به‌معنای دقیق آن چیزی که ***در همه‌ی جهان‌ها(ی نمادین) ممکن به همان شکل باقی می‌مانند (به همان شکل باز می‌گردند).***

درست در آغاز ***دکالوگ ۹***، رومن، پس از آگاهی یافتن از این‌که برای همیشه ناتوان شده است، تن به وسوسه‌ی خودکشی می‌سپارد و، هنگام رانندگی از جنوب لهستان به سوی خانه، عن‌قریب است که خود و اتوموبیل را به ته دره پرت کند ــ فاجعه‌ای که [در اینجا] قهرمان فیلم از آن قسر در رفت عملاً در آغاز فیلم ***آبی*** به‌وقوع می‌پیوندد. ناتوانی رومن، همچنین تماشای مخفیانه‌ی ملاقات همسرش با مرد دیگر، اشاره به فیلم ***سفید*** دارد، درحالی که گوش دادن مخفیانه به مکالمه‌ی تلفنی همسرش پیشاپیش خبر از شخصیت قاضی در فیلم ***قرمز*** می‌دهد. افزون بر این‌ها، وقتی رومن در بیمارستان کشیک است، دختر جوانی به او مراجعه می‌کند که مشکل‌اش دقیقاً مشکل ***ورونیک*** است (آیا به خاطر وضعیت قلب‌اش باید آواز خواندن را کنار بگذارد؟). اما عناصر و طنین‌های بصری چندی هستند که حتی از این پژواک‌های روایی هم مهم‌ترند: کلوزآپ‌های زیاده از حدّ از تلفن‌های سیاه قدیمی که جنبه‌های تهدیدآمیز نهفته در ارتباط انسان‌ها را به ذهن متبادر می‌کند؛ نماهایی که نمای مقابل خود را از طریق استفاده از یک واسطه (آینه، دیوارک شیشه‌ای) در کنار خود دارند (این واسطه آنچه را که غایب و نامرئی است در درون قاب نشان می‌دهد) رومن وقتی در خانه تنها نشسته است از همان بطری شیر می‌خورد که در همه‌ی قسمت‌های ***دکالوگ*** آن را می‌بینیم؛ و از این قبیل.

---

1 . tensile strenght

در ***دکالوگ ۱***، بطری شیر یخ‌زده نشان از آن دارد که یخ به‌حد کافی ضخیم هست که پاول برای اسکیت روی یخ به دریاچه برود. (از قضا، درون‌مایه‌ی شیر نخستین‌بار وقتی ظاهر می‌شود که یک گروه از گزارشگران تلویزیون به مدرسه‌ی پاول می‌روند تا دربارهٔ توزیع شیر در میان دانش‌آموزان گزارش تهیه کنند.) وقتی، بعدها، یخ دریاچه به دلیل گرم شدن بیش از حد آب ترک برمی‌دارد، آیا این شبیه خود بطری شیری که دارد ذوب می‌شود نیست؟ به‌علاوه، وقتی، به هنگام غرق شدن پاول، دوات چپ می‌شود و مرکب روی میز پدر می‌ریزد و یک برکه‌ی سبزرنگ مرموز می‌سازد، آیا این علامتی از شیر ذوب‌شده نیست؟ جلوه‌ی این ریختنِ مرکب همان‌گونه که انتظار می‌رود مرموز است، همان ظهور جادویی لکه‌ی امر واقعی در واقعیت است که، یکی دو ثانیه بعد، پس از غافلگیری نخستین، به صورتی عقلانی توجیه می‌شود. افزون بر این، در آغاز ***دکالوگ ۲*** نیز پزشک سالخورده برای خرید یک بطری شیر از خانه بیرون می‌رود؛ پدر نیز در نزدیکی‌های پایان ***دکالوگ ٤*** همین کار را می‌کند. و، البته، بطری شیر در ***دکالوگ ٦*** نقش مهمی دارد: تومک شیر توزیع می‌کند تا بتواند با ماگدا تماس پیدا کند؛ ماگدا، در اوج استیصال، بطری شیر را روی میز چپه می‌کند. و آیا این شیری که روی میز می‌ریزد در آن لکه‌ی قرمزِ خونِ منتشر در آب طشت پس از تلاش تومک به خودکشی و فرو کردن رگ گشوده‌ی دست‌اش در آب پژواک نیافته است؟ آیا این همان مداخله‌ی امر واقعی در هیئت خونی نیست که در فیلم ***مکالمه*** (۱۹۷٤) اثر کاپولا با کشیدن سیفون توسط کارآگاه از کاسه‌ی توالت بیرون می‌زند؟ همین جلوه‌ی جادویی در آنچه مسلماً بهترین صحنه‌ی فیلم ***آقای ریپلی با استعداد*** (۱۹۹۹) اثر مینگلا است نیز به وقوع می‌پیوندد: ریپلی به اُپرا رفته است و دارد ***یوگین اونگین*** چایکوفسکی را تماشا می‌کند؛ در پایان پرده‌ی دوم، مردی در جریان یک درگیری تیر می‌خورد، در حین سقوط او، کت آشکارا قرمزش از تن‌اش درمی‌آید و کشیده می‌شود، گویی برکه‌ی بزرگی از خون خود را به شکلی که به طرز مرموزی اغراق شده است

می‌گستراند. این والایش در ناب‌ترین شکل‌اش است: لحظه‌ای که در آن، به یاری یکی از حقه‌های ساده‌ی نمایش تئاتری، «صحنه‌ی دیگر»[1] عمل آسیب‌زای قهرمان، یعنی قتل، اهمیت غیرمنتظره‌ای می‌یابد و جلوه‌ای پدید می‌آورد که آثار جنایت را بر خود دارد. در همین‌جاست خاستگاه داستان[2]، شرط امکان آن: نه در گریز از واقعیت بلکه در بازگشتِ امر واقعی در هیئت داستان، امر واقعی‌ای که می‌بایست طرد می‌شد تا سوژه بتواند به واقعیت منسجم دست یابد.

فیلم‌های کیسلوفسکی در این‌جا دوسوگرایی آشکاری را به نمایش درمی‌آورند و بین آن دو چیزی که آدمی وسوسه می‌شود رهیافت‌های فرویدی و یونگی بنامد نوسان می‌کنند. فروید سراسر مدرن است: برداشتی که فروید از یک عمل نشانگانی[3] (مثلاً یک لغزش زبانی) دارد بر ناضروری یا اتفاقی بودن ریشه‌ای آن تأکید می‌کند، یعنی تفسیر فروید در آن یک «معنای ژرف‌تر» («از پیش مقدر بود که این اتفاق برای من بیفتد») پیدا نمی‌کند، بلکه صرفاً آشکار می‌سازد که چگونه یک «آرزو»ی ناخودآگاه، به‌طرزی کاملاً اتفاقی یا ناضروری، خود را به عنصر یا رویداد روزمره‌ی بی‌اهمیتی چسبانده است که به هیچ‌روی ذاتاً با آن مرتبط نیست. (حتی از این هم ریشه‌ای‌تر، خود مؤلفه‌های هویتِ سوژه ــ دال‌هایی که جهان نمادین او خود را پیرامون آن‌ها متبلور کرده است، همان خیال‌پردازی بنیادینی که همارایی‌های میل او را در خود دارند ــ پیامدهای رشته‌ای از رویارویی‌های آسیب‌زای ناضروری یا اتفاقی هستند.) ژان ـ کلود میلنر [۴۴] اصرار داشت که علم مدرن عمیقاً همبسته است با تأکید بر امکانیت یا ناضروری بودنِ مطلق (امکانیتی که البته در تقابل با وجوب یا ضرورتِ علّی نیست، بلکه به‌عنوان

---

۱ ـ other scene؛ میل انسان توسط میلی تعیّن می‌یابد که خود را در صحنه‌ی دیگری آشکار می‌سازد ــ میل یک انسان میل دیگری است. (م.)

2 . fiction
3 . symptomatic

نقیض ذاتی آن عمل می‌کند: وجوب علّی در هیئت قواعدی کار می‌کند که بر کنش و واکنش «ناضروری» ــ بی‌معنای ــ عناصر حاکم‌اند). بدین‌ترتیب، تفسیر فرویدی متضمن یک نظریه‌ی «مدرن» ماتریالیستی در باب ***خود معنا*** است: معنا نسبت به جایگاه هستی شناختی‌اش مطلقاً ***ثانوی*** است، راهی است برای «درونی کردن» شوک آسیب‌زای حاصل از رویارویی ناضروری‌ای که پیشتر اتفاق افتاده است. هیچ «معنای ژرف‌تر»ی در زیر امکانیت رویدادها نهفته نیست؛ برعکس، این خود معناست که تجسم راهی است که از طریق آن یک سوژه‌ی متناهی می‌تواند با امکانیت یا ناضروری بودن تحمل‌ناپذیرِ «زیستن و مردن»[1] کنار بیاید. از این‌رو، وقتی من واقعاً و با تمام وجود عاشق می‌شوم، به نظر چنان می‌نماید که گویی «کل زندگی پیشین من چیزی نبوده است جز آماده شدن برای این لحظه‌ی جادوئیِ رویارویی با تو»؛ هدف تفسیر فرویدی دقیقاً واسازی این پندار عطف به‌ماسبق شونده از طریق برملا کردن ویژگی‌های نمادینی است که باعث شده‌اند من عاشق شوم.(۴۵)

در تقابل آشکار با فروید، رهیافت یونگی، که روان‌کاوی را دوباره در محدوده‌ی حکمت پیش‌مدرن حک می‌کند، متضمنِ ***جوهری کردن دوباره***[2] ***و همه‌جانبه‌ی سکسوالیته*** است: امر مردینه و امر زنینه به مثابه‌ی دو جنبه‌ی مکملِ روان آدمی برنهاده شده‌اند، روانی که باید تعادلش برقرار بماند (هر مردی جنبه‌ی زنینه‌ی روان خود و هر زنی جنبه‌ی مردینه‌ی روان خود را باید کشف کند) ــ درست نقطه‌ی مقابل معتقدان به ساختگی بودن[3] (جودیت باتلر و دیگران) که هویت جنسی را چیزی می‌دانند که، از طریق رسوبگذاری اجرایی[4]، به‌صورت گفتمانی ساخته می‌شود. ***پیشگویی آسمانی*** اثر جیمز ردفیلد نمونه‌ای عالی از این چرخش ضدمدرنیستیِ حکمت نیو ایجی[5] است:

---

1 . The way of flesh
2 . resubstantialisation
3 . constructionism
4 . Performative sedimentation
5 . New Age wisdom

این حکمت وقوف بر این امر را که هیچ رویارویی ناضروری در کار نیست به‌عنوان نخستین «پیام جدید»ی برمی‌نهد که راه را برای بیداری معنوی بشریت خواهد گشود: از آنجا که انرژی روانی ما بخشی از انرژی خود کائنات است و این انرژی در خفا جریان امور را تعیین می‌کند، رویارویی‌های بیرونیِ ناضروری همواره حامل پیامی خطاب به ما، به وضعیت انضمامی ما، هستند؛ آن‌ها به مثابه‌ی پاسخی برای نیازها و پرسش‌های ما رخ می‌دهند (برای مثال، اگر من از مسئله‌ی خاصی آزرده شده‌ام و سپس حادثه‌ای غیرمنتظره رخ می‌دهد ــ دوستی که از مدت‌ها پیش فراموش‌اش کرده بودم به دیدارم می‌آید، اتفاق نامطلوبی در محل کارم می‌افتد، و از این قبیل ــ این حادثه یقیناً پیامی دارد که به مسئله یا مشکل من مربوط می‌شود).[۴۶]

در این خصوص، اندیشه‌های هگل نیز سراسر دوسوگرا است. از یک طرف، می‌توان ادعا کرد که هگل *دقیقاً* فیلسوفِ رفعِ ("sublation") حضور ابلهانه‌ی (بی‌معنی، ناضروری، لَخت) امر واقعی، فیلسوف ***واقعیت‌زدایی***[1] از آن، است: می‌توان مطمئن بود که، در پایان، حتی آسیب‌زاترین و ناضروری‌ترین تجربه دوباره در یک تمامیت معنایی ادغام خواهد شد. حتی اگر رویدادی آشکارا به دلایل ناضروری رخ داده باشد، خود ناضروری بودن آن معنایی ژرف‌تر در خود دارد: اسکندر باید در جوانی می‌مرد (تا ناممکن بودن و محتوم به شکست بودنِ پروژه‌اش برای احیای فرهنگ یونانی را اثبات کند)، ناپلئون می‌بایست دو بار عزل می‌شد (یک بار در ۱۸۱۳ بار دیگر در ۱۸۱۵). از طرف دیگر، آیا خود این تمهیدِ ساختن معنا برای توضیح رویدادهای اتفاقی یا ناضروری پیشاپیش تجربه‌ی آشکارا مدرنی را که کل هستی را نهایتاً امری ناضروری می‌بیند مسلم فرض نمی‌کند ــ و از این طریق بر آن تکیه نمی‌کند؟ و آیا ما تنشی مشابه، نوسان (و همرخدادی) مشابه، بین حکومت بخت و اقبال و به هم‌تنیدگی پنهانیِ زیرینِ رویدادها را در

---

1 . derealisation

کیسلوفسکی هم نمی‌بینیم: آیا معنایی ژرف‌تر در زیر رویدادهای اتفاقی یا ناضروری هست، یا آیا خود معنا پیامد چرخش اتفاقیِ رویدادهاست؟ به‌نظر می‌رسد قرائت نخست خود را تحمیل می‌کند، و به همین دلیل است که بسیاری از نظریه‌پردازان امروزین از کیسلوفسکی متنفرند چون او را متحجری نیوایجی می‌دانند ــ آیا می‌توان فینال ***قرمز*** را چیزی به جز فینالی دانست که به طرزی جادویی همه‌ی رشته‌های سه‌گانه [ی متشکل از ***سفید، آبی، قرمز***] را به هم می‌بافد؟ اما دوسوگرایی ریشه‌ای‌تر از اینها است، همچنان که در تارکوفسکی، همتای روسی کیسلوفسکی.

آنچه در نهایت تارکوفسکی را از تحجّر ایدئولوژیکی‌اش نجات می‌دهد ***ماتریالیزم سینمایی***، تأثیر یا ضربه‌ی فیزیکیِ مستقیم تار و پود فیلم‌های او، است: این تار و پود تجسم منظری استوار بر *Gelassenheit* است، یعنی وارستگیِ به آرامش رسیده‌ای[1] که خودِ فوریت هر نوع بحث و فحصی را به حال تعلیق درمی‌آورد.(۴۷) آنچه در فیلم‌های تارکوفسکی به‌وفور یافت می‌شود جاذبه‌ی سنگین زمین است، جاذبه‌ای که به‌نظر می‌رسد فشار خود را بر خود زمان تحمیل می‌کند، و جلوه‌ی از آنا مورفوسیسِ زمانی به‌بار می‌آورد، دیرندگی زمان را کاملاً به فراسوی آنچه به گمان ما ضرورت‌های حرکت روایی ایجاب می‌کند می‌کشاند (در این‌جا باید کل آن بار معنایی را که واژه‌ی «زمین» در هایدگرِ پسین به خود گرفته بوده است به آن اعطا کرد). شاید تارکوفسکی روشن‌ترین نمونه از آن چیزی باشد که دلوز تصویر زمانی[2] می‌نامید، همان‌که جانشین تصویر حرکتی[3] می‌شود. این زمانِ امر واقعی نه زمان نمادینِ مکان دایجتیک است و نه زمانِ واقعیتِ فیلم دیدن ما، بلکه عرصه‌ی بینابینی‌ای است که معادل‌های بصری آن شاید آن لکه‌های ممتدی باشند که «قرار است» آسمان «زرد» در ونگوگِ پسین یا آب یا علف در

---

1 . pacified disengagement
2 . time-image
3 . movement-image

ادوارد مونک باشند: این «وسعت»[1] مرموز نه به مادیت بی‌واسطه‌ی لکه‌های رنگ مربوط است نه به مادیت اشیای نقاشی شده ــ در نوعی عرصه‌ی شبح‌گون بینابینی، آنچه شلینگ *geistige korperlichkeit*، جسمانیت روحانی، می‌نامید مأوا دارد. از منظر لاکانی، یکی دانستن این «جسمانیت روحانی» با *ژوئیسانس* مادیت یافته، «ژوئیسانسی که تبدیل به گوشت و خون شده»، آسان است. این تداوم لَخت زمان در مقام امر واقعی، که به‌صورتی نمونه‌وار در نماهای آهسته‌ی ریلی یا جرثقیلیِ پنج‌دقیقه‌ایِ تارکوفسکی تجسم‌یافته است، همان چیزی است که تارکوفسکی را به موردی بسیار جالب برای تفسیر ماتریالیستی بدل می‌کند: بدون این تار و پود لَخت، تارکوفسکی صرفاً یکی دیگر از متحجران مذهبی روسی می‌بود. به‌عبارت دیگر، در سنت ایدئولوژیکی رایج ما، رویکرد به روح نوعی تعالی، خلاص شدن از بار وزن، رهایی از نیروی جاذبه‌ای که ما را به زمین می‌چسباند، پیوند گسستن از لَختیِ مادی و «شناور شدن آزادانه»، تلقی می‌شود؛ بر خلاف این، در جهان تارکوفسکی، ما تنها از رهگذر تماس جسمانی مستقیمِ حاد با سنگینی نمناک زمین (یا آب راکد) گام در ساحت معنوی یا روحانی می‌گذاریم ــ برترین تجربه‌ی روحانی تارکوفسکی‌وار وقتی رخ می‌دهد که یک سوژه روی زمین، درحالی که تا نیمه در آب راکد فرو رفته، دراز کشیده است؛ قهرمان‌های تارکوفسکی نه به حالت زانوزده با دستانِ برافراشته به سوی آسمان، بلکه عمیقاً گوش سپرده به ضربان بی‌صدای زمین نمناک به نیایش می‌پردازند. حالا می‌توان دید که چرا رمان *سولاریس*، نوشته‌ی استانیسلاو لم، چنان جذابیتی برای تارکوفسکی داشته است: به نظر می‌رسد سیاره‌ی سولاریس برترین تجسم تصوری است که تارکوفسکی از ماده‌ی (زمینِ) سنگین و نمناک دارد، ماده‌ای که نه‌تنها نقطه‌ی مقابل معنویت یا روحانیت نیست، بلکه دقیقاً به مثابه‌ی محیط یا واسطه‌ی آن عمل می‌کند، این

1 . massiveness

«چیز مادی که می‌اندیشد، این چیز غول‌آسا»، عملاً تجسم انطباق بی‌واسطه‌ی ماده و روح است.

تارکوفسکی، به شیوه‌ای مشابه، تصور متعارف از رؤیا دیدن، از ورود به جهان رؤیا ، را تغییر می‌دهد: در جهان تارکوفسکی، سوژه نه هنگامی که تماس با واقعیت مادی دنیویِ پیرامون خود را از دست می‌دهد بلکه، برعکس، هنگامی وارد قلمرو رؤیا می‌شود که عنان عقل خود را رها می‌کند و درگیر رابطه‌ای عمیق با واقعیت مادی می‌شود. طرز ایستادنِ نمونه‌ی یک قهرمان تارکوفسکی‌وار در آستانه‌ی یک رؤیا به گونه‌ای است که گویی چیزی را می‌پاید و تمامی حواس‌اش کاملاً متمرکز و هوشیار است؛ سپس، ناگهان، این عمیق‌ترین تماس با واقعیت مادی، گویی از طریق یک استحاله[1]ی جادویی، آن را تبدیل به یک چشم‌انداز رویایی می‌کند.(۴۸) از این‌رو آدمی وسوسه می‌شود ادعا کند که تارکوفسکی مظهر یک تلاش، شاید تنها تلاش، در تاریخ سینما برای پدید آوردن نگرشی در باب ***یزدان‌شناسی ماتریالیستی*** است، همان دیدگاه روحانی عمیقی که نیروی‌اش را دقیقاً از وانهادن عقل[2] و غرق شدن‌اش در واقعیت مادی می‌گیرد.

برای این‌که جایگاه مناسب این ویژگی را تشخیص دهیم، باید آن را در برابر پس‌زمینه‌ی پویه‌های سرمایه‌دارانه به صورتی که مارکس بسط داد قرائت کنیم. از یک طرف، سرمایه‌داری سکولار شدن ریشه‌ای زندگی اجتماعی را در پی دارد ــ سرمایه‌داری بدون کوچک‌ترین ترحمی هر هاله‌ای را که بر گِرد اشرافیت اصیل، تقدس، نیک‌نامی، شکل گرفته باشد از هم می‌درد. با این حال، درس اساسی «نقد اقتصاد سیاسی» که مارکسِ جا افتاده در طی سال‌های پس از ***مانیفست*** بسط داد این است که این ***فروکاهیدن همه‌ی خیمایراهای آسمانی به واقعیت اقتصادیِ بی‌ترحمْ شبح‌گونگی خاصِ خود***

1 . transubstantiation
2 . intellect

را پدید می‌آورد. وقتی مارکس گردش جنون‌آمیز خودافزا[1]ی سرمایه‌ای را توضیح می‌دهد که مسیر خودمحورانه‌ی استوار بر خود باروری[2] آن در گمانه‌زنیِ فرا انعکاسیِ امروز در خصوص فرداها به نقطه‌ی کمال خود می‌رسد، بیش از حد ساده‌انگارانه خواهد بود اگر ادعا کنیم که شبح این هیولای خودپدید[3]ی که مسیرش را بدون نگرانی درباره‌ی هر مسئله‌ی انسانی و زیست‌محیطی دنبال می‌کند یک انتزاع ایدئولوژیک است، و بگوییم که نباید هرگز فراموش کرد که، در پس این انتزاع، مردمان واقعی و اشیای طبیعی هستند که گردش سرمایه مدیون قابلیت‌ها و منابع آن‌هاست و سرمایه همچون انگلی غول‌آسا از آن‌ها تغذیه می‌کند. مسئله این است که این «انتزاع» تنها در کژفهمی ما (کژفهمی دلالِ مالی) از واقعیت اجتماعی نیست، بلکه «واقعی» است به معنای دقیق چیزی که ساختار خودِ فرایندهای اجتماعی مادی را تعیین می‌کند: سرنوشت همه‌ی لایه‌های جمعیت و گاهی کل کشورها را می‌تواند رقص بی‌محابای سرمایه تعیین کند، سرمایه‌ای که هدف خود را که همان سودآوری باشد در بی‌تفاوتی متبارک در قبال این‌که

1 . self-enhancing
2 . self-fecundation
3 . self-engendering

حرکت‌اش چه تأثیری بر واقعیت اجتماعی خواهد داشت دنبال می‌کند. این شبح‌گونگیِ مادیِ سرمایه در عین‌حال به ما اجازه می‌دهد تا منطق معنویت‌گرایی تارکوفسکی را به درستی دریابیم، یعنی این را که بازگشت او به ارزش‌های معنوی یا روحانی، به طریقی کاملاً دیالکتیکی، در عین حال متضمن بازگشت به لَختی مادی سنگین زمین است.

بنابراین، پاسخ این‌که چرا *استاکر* (۱۹۷۹) شاهکار تارکوفسکی است قبل از هر چیز برمی‌گردد به تأثیر فیزیکی مستقیم تار و پود آن: پس‌زمینه‌ی فیزیکیِ (همان که تی. اس. الیوت متناظرِ عینی می‌نامید) جست‌و جوی متافیزیکی آن، [یعنی] چشم‌انداز محلِ موسوم به Zone ، عبارت است از زمین هرز مابعد صنعتی پوشیده از رستنی‌های وحشی روییده بر در و دیوار کارخانه‌های متروک، تونل‌های سیمانی، و خطوط آهن پر شده از آب راکدی که جولانگاه سگ‌ها و گربه‌های ولگرد است. در این‌جا باز هم طبیعت و تمدن صنعتی در هم تداخل کرده‌اند، متنها از طریق یک تباهی مشترک ــ بار دیگر طبیعتِ رو به فساد (و نه طبیعت هماهنگ آرمانی) دارد تمدن رو به زوال را احیا می‌کند. عالی‌ترین چشم‌انداز تارکوفسکی‌وار چشم‌اندازی از یک طبیعت نمناک است، رودخانه یا برکه‌ای نزدیک یک جنگل، پر از بقایای اشیای ساخته‌ی دست انسان (بلوک‌ها سیمانی کهنه یا تکه‌هایی از فلز پوسیده). خود چهره‌های بازیگران، به‌ویژه استاکر، منحصر به فرد هستند و ترکیبی از چین و چروک‌های معمولی، زخم‌ها و سالک‌ها، لکه‌های سیاه یا سفید و دیگر نشانه‌های زوال، گویی همه‌ی آن‌ها در معرض نوعی ماده‌ی شیمیایی مسموم یا رادیواکتیو قرار گرفته‌اند، اما هنوز هم نیکدلی و اعتماد ساده‌ی بنیادینی از آن‌ها می‌تراود.

در این‌جا می‌توان جلوه‌های متفاوت سانسور را دید: هرچند سانسور در اتحاد جماهیر شوروی همان‌قدر سختگیر بود که مقررات فیلم‌سازی هیس[1]

1 . Hayes Production Code

در هالیوود، اما به هرحال، به فیلمی چنین تیره و تار به لحاظ عناصر بصری امکان ساخته شدن می‌داد، فیلمی که هرگز نمی‌توانست از دست مقررات فیلم‌سازی هیس قسر در برود. به‌عنوان نمونه‌ای از سانسور بنیادیِ هالیوود، به یاد بیاوریم که مرگ در نتیجه‌ی یک بیماری در فیلم ***پیروزی ظلمت*** (۱۹۳۹) با شرکت بت دیوس چگونه به نمایش درآمده است: محیط طبقه‌ی متوسط بالا، مرگ توأم با آرامش، و الی آخر. روند امور لختیِ مادی خود را از دست داده و به واقعیتِ اثیریِ بری از بوها و طعم‌های بد دگردیسی یافته است. در مورد محله‌های فقیرنشین نیز وضع به همین منوال است ــ به‌یاد بیاوریم سخن رندانه‌ی معروف گلدوین را که در پاسخ منتقدی، که شکایت می‌کرد محله‌های فقیرنشین در یکی از فیلم‌های او بیش از حد زیبا هستند و خبری از کثافت واقعی در آن‌ها نیست، گفته بود: بهتر است ظاهر زیبا داشته باشند چون کلی پول خرج آن‌ها شده! سانسور تشکیلات هیس در این نقطه فوق‌العاده حساس بود: وقتی محله‌های فقیرنشین به نمایش درمی‌آمد، آن‌ها آشکارا می‌خواستند که صحنه‌ی مربوط به آن‌ها به‌گونه‌ای ساخته و پرداخته شود که کثافت واقعی و بوی بد را تداعی نکند ــ بدین‌ترتیب، در ابتدایی‌ترین سطحِ مادیتِ ایجادکننده‌ی تأثیرات حسی، سانسور در هالیوود بسیار سختگیرتر از اتحاد شوروی بود.

باید بدانیم که در این‌جا تارکوفسکی در نقطه‌ی مقابل خیال‌پردازی پارانویاییِ آمریکایی قرار دارد، خیال‌پردازی‌ای که در آن فردی که به خوبی و خوشی در یکی از شهرهای باصفای کالیفرنیا، بهشت مصرف، زندگی می‌کند ناگهان به شک می‌افتد که جهانی که او در آن به‌سر می‌برد جعلی است، منظره‌ای است برای متقاعد کردن او به این‌که او در جهانی واقعی می‌زید، درحالی که همه‌ی آدم‌های پیرامون او بازیگران و سیاهی لشگرهایی در یک نمایش بسیار عظیم هستند. جدیدترین مثال از این همان ***نمایش ترومن*** (۱۹۹۸) ساخته‌ی پیتر ویر است که در آن جیم کری نقش کارمندی شهرستانی را بازی می‌کند که به‌تدریج این حقیقت را که در واقع او قهرمان

یک نمایش ۲٤ ساعته است کشف می‌کند: شهر زادگاه او در یک صحنه‌ی استودیویی بسیار عظیم ساخته شده است و در آن دوربین‌ها بدون وقفه او را تعقیب می‌کنند. از میان اسلاف این فیلم، رُمانِ ***زمان نابه‌جا*** (۱۹۵۹) نوشته‌ی فیلیپ کی. دیک ارزش یادآوری دارد. در این رُمان، قهرمانی که زندگانی روزانه‌ی جمع و جوری را در یکی از شهرهای باصفای کوچک کالیفرنیای اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ می‌گذراند به‌تدریج درمی‌یابد که کل شهرچیزی است جعلی که برای راضی نگه داشتن او ساخته و پرداخته شده است. تجربه‌ی زیرین رُمانِ ***زمان نابه‌جا*** و فیلم ***نمایش ترومن*** این است که سرمایه‌داری پسین، بهشت کالیفرنیایی مصرف، با وجود واقعیت حادّش، به نوعی ***غیرواقعی***[1]، جوهر زدوده، و عاری از لختی و ماندایی مادی، است. پس مسئله تنها این نیست که هالیوود ظاهری[2] از زندگی واقعیِ عاری از وزن و ماندایی مادیت را به نمایش درمی‌آورد ــ در سرمایه‌داری پسین مصرف‌گرا، خود «***زندگی اجتماعی واقعی» کم و بیش ویژگی‌های چیزِ جعلی ساخته و پرداخته شده‌ای را به خود می‌گیرد*** که در آن همسایگان ما در زندگی «واقعی»شان همچون بازیگران و سیاهی‌لشگرها رفتار می‌کنند. باز هم حقیقت غایی جهان سرمایه‌دار، منفعت‌جو، و معنویت زدوده، واقعیت‌زدایی از خود «زندگی واقعی»، تبدیل آن به نمایشی شبح‌گون، است. از جمله‌ی کسان بسیار، یکی هم کریستوفر آیشروود است که این ناواقعیت زندگی روزانه‌ی آمریکایی را ،که نمونه‌ی عالی آن اتاق‌های متل‌هاست، به بیان درآورده است: «متل‌های آمریکایی ناواقعی‌اند! عمداً طوری طراحی شده‌اند که ناواقعی به‌نظر برسند... اروپایی‌ها از ما متنفرند چون کارمان به جایی رسیده که در درون آگهی‌های تبلیغاتی خود زندگی می‌کنیم، مثل راهبانی که برای تأمل به درون غارها می‌روند».(٤٩)

تنها هم‌اینک است که با آن تنگنای انتفادی مستتر در همه‌ی تفاسیر

---

1 . irreal
2 . semblance

راجع به فیلم‌های تارکوفسکی رویاروی می‌شویم: آیا فاصله‌ای بین پروژه‌ی ایدئولوژیک او (تأکید بر معنا، ایجاد معنویت جدید، از طریق عمل منبعث از ایثار بی‌معنا) و ماتریالیزم سینمایی‌اش هست؟ آیا ماتریالیزم سینماییِ او آن «متناظرِ عینیِ» کارآمد را برای روایت او، که عبارت است از سلوک معنوی و ایثار، فراهم می‌آورد، یا در خفا این روایت را *برمی‌اندازد*؟ البته، برهان‌های زیادی در تأئید شق اول وجود دارد: در آن سنت دیرپای دانش‌ستیز ــ معنویت‌گرایی که سرانجام منتهی می‌شود به فیگور یودا در ***ضد حمله‌ی امپراطوری*** (۱۹۸۰) ساخته‌ی لوکاس، همان کوتوله‌ی خردمندی که در باتلاقی تاریک زندگی می‌کند، طبیعتِ در حال فساد به‌عنوان «متناظر عینی» خرد معنوی بر نهاده شده است ــ مرد خردمند طبیعت را به‌صورتی که هست می‌پذیرد، او از هر تلاش برای سلطه‌ی خشونت‌آمیز و استثمار، برای تحمیل یک نظم ساختگی به آن، روی برمی‌تابد. از طرف دیگر، چه می‌شود اگر ماتریالیزم سینمایی تارکوفسکی را در جهت مخالف تفسیر کنیم: چه می‌شود اگر حرکت ایثارگرایانه‌ی تارکوفسکی را یک کنش ایدئولوژیک کاملاً اساسی تلقی کنیم، تمهیدی نومیدانه برای غلبه بر بی‌معنایی هستیِ با ابزارهای خود آن، یعنی، تمهیدی برای ایجاد معنا ــ برای غلبه بر **د**گربودگی تحمل‌ناپذیر نهفته در حدوث یا امکانیت کیهانی بی‌معنا ــ از طریق حرکتی که خود سراپا بی‌معناست؟

این تنگنا را می‌توان در آن شیوه‌ی ایهام‌آمیزی که تارکوفسکی برای استفاده از صداهای زمینه[1]ی طبیعی به‌کار می‌گیرد تشخیص داد[۵۰] ـ موقعیت آن‌ها به لحاظ هستی‌شناختی ***بلاتکلیف***[2] است، گویی هنوز بخشی از ساخت «خودانگیخته»ی صداهای طبیعی‌ای هستند که هیچ نیّتی در پس استفاده از آن‌ها نیست، و همزمان پیشاپیش تا حدودی «موسیقایی» هستند، و یک اصل ساختاردهنده‌ی معنویِ ژرف‌تر را مجسم می‌کنند. به‌نظر چنان می‌نماید که

1 . ambient sounds
2 . undecidable

گویی خود طبیعت به طرزی جادویی لب به سخن می‌گشاید، سمفونی آشوبناک و در هم و برهمِ زمزمه‌های آن به موسیقی ناب پهلو می‌زند. این لحظه‌های جادویی، که در آن‌ها به نظر می‌رسد خود طبیعت با هنر یکی شده است، البته به قرائت دانش‌ستیزانه (هنر رازورانه‌ی روح که در خود طبیعت قابل تشخیص است) راه می‌دهند، اما در عین حال به قرائت مخالف، قرائت ماتریالیستی (تکوین معنا از دل امکانیت یا حدوث طبیعی) نیز راه می‌دهند. ایهام مستتر در نقش بخت و تصادف در جهان کیسلوفسکی نیز در همین جاست: آیا این ایهام اشاره به سرنوشت مبهم‌تری دارد که زندگی ما را به‌طور مبهم تنظیم می‌کند، یا خود مفهوم سرنوشت تمهیدی نومیدانه برای کنار آمدن با امکانیت و اتفاقی بودن تام و تمام زندگی است؟

بخش سوم

امر فردی: LA CRIMAE RERUM

۷

فرامینِ جابه‌جا شده

دکالوگ کیسلوفسکی دقیقاً چه رابطه‌ای با ده فرمان [کتاب مقدس] دارد؟ شمار زیادی از مفسران با اشاره به ایهام فرضی این رابطه خیال خود را راحت می‌کنند: نباید هریک از بخش [های ***دکالوگ*** کیسلوفسکی] را با یک فرمان واحد متناظر بدانیم، تناظرها مبهم‌تر از این حرف‌ها هستند، گاهی یک داستان با چند فرمان از فرمان‌های ده‌گانه سرو کار دارد. در برابر این راه فرارِ آسان، باید بر پیوند ***عمیق*** بین بخش‌های ***دکالوگ*** و فرمان‌های ده‌گانه انگشت گذاشت: هر بخش تنها به یک فرمان اشاره دارد، منتها با یک «گام جلوتر»: ***دکالوگ ۱*** با فرمان دوم سرو کار دارد، و به همین ترتیب ادامه می‌یابد تا این‌که ***دکالوگ ۱۰*** ما را دوباره به فرمان یکم برمی‌گرداند [۱]. این ***دکالوگ*** گواه آن جابه‌جایی‌ای است که کیسلوفسکی بر سر ده فرمان آورده است. کار کیسلوفسکی بسیار شبیه کاری است که هگل در ***پدیدارشناسی روح*** کرده است: کیسلوفسکی یک فرمان را می‌گیرد و سپس «به نمایش درمی‌آورید»، یعنی در دل یک وضعیت زیستی مثالی محقق می‌سازد، و از

این طریق «حقیقت» آن را، یعنی پیامدهای غیرمنتظره‌ای را که در جهت مخالف پیش‌فرض‌های آن هستند، آشکار می‌سازد. آدمی کم و بیش وسوسه می‌شود ادعا کند که، به شیوه‌ای کاملاً هگلی، این جابه‌جا شدنِ هر فرمان است که فرمان بعدی را پدید می‌آورد:

یک: «به خدایان دیگر غیر از من ایمان نداشته باش». ***دکالوگ*** ۱۰ این فرمان را در هیئت ضد آن، در هیئت «وابستگی پرشورِ» بی‌چون و چرا به فعالیت پیش‌پا افتاده‌ای چون جمع‌آوری تمبر، مجسم می‌سازد. در این‌جا ما با منطق والایش در ابتدایی‌ترین سطح آن سروکار داریم: یک فعالیت پیش‌پا افتاده (جمع‌آوری تمبر) به شأن چیزی برکشیده شده است که آدمی به خاطر آن از همه چیز ــ شغل، سعادت خانوادگی، حتی کلیه‌ی خود ــ می‌گذرد. بدین ترتیب، فرضیه‌ی زیرین ***دکالوگ ۱۰*** حکم نامتناهیِ[1] هگلی است که در آن برترین‌ها و پست‌ترین‌ها بر هم منطبق می‌شوند: تکریم خدا[ی یهودی] هم‌ارز می‌شود با جمع‌آوری تمبر.[۲] پس عجیب نیست که آواز مقدماتی (که توسط جوان‌ترین پسر از بین دو پسر اجرا می‌شود) تنها نقطه در کل مجموعه‌ی ***دکالوگ*** است که در آن به فهرست ده فرمان اشاره می‌شود ــ منتها در قالب معکوسی که عبارت است از دستورات یا فرایضی برای ***نقض*** ده فرمان : «بکش، تجاوز کن، بدزد، پدر و مادرت را کتک بزن ...» این تبدیلِ براندازنده‌ی ممنوعیت به دستور وقیحانه برای نقض قانون یا شریعت پیامد خودِ رویه‌ی فرمالی است که در آن کیسلوفسکی «یک قانون را دراماتیزه می‌کند»[۳]: از آن‌جا که قانون یا شریعتِ نهی‌کننده فی‌نفسه یک ایده‌ی فوق حسی است، نمایش دراماتیک آن خود به خود نفی (کاملاً عقلانی) را ملغا می‌کند، کانون توجه را منتقل می‌کند به تصویر خیره‌کننده‌ی عملِ مثلاً کشتن بدون توجه به مقدمات اخلاقیِ (مثبت یا منفی، توصیه شده یا منع شده‌ی) آن. نمایش دراماتیک، همچون ناخودآگاه فرویدی، نفی سرش نمی‌شود.

---

1 . infinite judgment

کنت برک، در تأملات معروف‌اش در باب نفی و ده‌فرمان، فرمان‌ها را از طریق تقابل بین سطح مفهومی[1] و سطح تصویر ذهنی[2] قرائت می‌کند: «هرچند فریضه‌ی «قتل مکن» در ذات خود یک *ایده* است، اما در نقش خود به مثابه‌ی *تصویر ذهنی* ناگزیر بانگ برمی‌آورد: «بکش!»[٤] این همان تقابل لاکانی بین قانون نمادین و درخواست وقیحِ ابرخود در ناب‌ترین شکل است: همه‌ی نهی‌ها بی‌اثرند و بدل می‌شوند به عنوان‌هایی صرف، به‌طوری که آنچه باقی می‌ماند طنین آزارنده‌ی «بکش! بکش!» است.

این تبدیل شدن نَهی‌ها به امرها حرکتی به شدّت ***همان‌گویانه*** است: خود سَن پل به نقد تأکید می‌کند که قانونْ خودش میل به نقض قانون را پدید می‌آورد.[٥] از این‌رو خدایی که در این‌جا ظاهر می‌شود خدای «بی‌رحم» انقسام[3] است، خدای [انجیلِ] متی ۳۷:۱۰ ، ۳٤:۱۰-۳۵ ، یا ۹:۲۳ است، خدایی است که آمده است تا «پسر را علیه پدر بشوراند»، خدایی که کل نظم مثبت را به حال تعلیق درمی‌آورد، خدای نفی مطلق. از این‌رو وقتی مسیح می‌گوید «هیچ یک از پدران خود بر روی زمین را صدا مکن، چون تو فقط یک پدر داری ــ پدری که در آسمان است»، زنجیره‌ی استعاری اقتدار پدری (پدری که در آسمان است و پایین‌تر از او حاکمان، یعنی پدران جماعت اجتماعی ما، و سرانجام، پدر خانواده) به حال تعلیق درمی‌آید: نقش پدر الوهی در نهایت کاملاً منفی است، یعنی، عبارت است از فسخ اقتدار همه‌ی فیگورهای پدریِ زمینی.[٦] «حقیقت» فرمان اول همان فرمان بعدی، یعنی نهی یا ممنوع کردن تصاویر، است، چون تنها خدای یهودی است که هیچ تصویری ندارد ــ خدایان دیگر همه در هیئت تصاویر، در هیئت صنم‌ها، حاضر می‌شوند.

دو: «هیچ بتی برای خود مساز ... زیرا من، که پروردگار توام، خدایی

---

1 . notional level
2 . level of imagery
3 . Division

حسودم و تقاص گناهان پدران را از فرزندان‌شان می‌ستانم.» در ***دکالوگ ۱***، «بت» در کامپیوتر به مثابه‌ی خدا ـ ماشین دروغینی که شمایل می‌سازد و از این طریق مظهر عالی‌ترین حد نقض ممنوعیت برای ساختن تصاویر است، مادیت یافته است. در نتیجه، خداوندْ پدر را، از طریق «گرفتن تقاصِ گناه پدر از پسر»ی که در حین اسکیت کردن بر روی یخ نازک غرق می‌شود، کیفر می‌دهد.[۷] «حقیقت» این فرمان ابطال دیالکتیکی خودِ تقابل بین واژه و تصویر است: تحریم ***تصویر*** منجر می‌شود به ممنوعیت بر زبان آوردن خود ***نام*** خدا. بدین‌ترتیب به فرمان سوم می‌رسیم.

سه: «نام پروردگار خود را با بی‌احترامی بر زبان نیار». در ***دکالوگ ۲***، پزشک پیر تلخکام، در برابر این پرسش که آیا شوهر زنده خواهد ماند، آگاهانه دروغ می‌گوید و به خدا سوگند می‌خورد تا مانع یک سقط جنین، یک گناه مرگبار، شود. (جملات کلیدی از فیلم حذف شده‌اند ــ آن‌ها را می‌توان تنها در فیلمنامه یافت: «امیدی به زنده ماندن‌اش نیست.» «به خدا سوگند بخور.» [***پزشک چیزی نمی‌گوید***] «به خدا سوگند بخور.» «خداوند را شاهد می‌گیرم!»[۸]) مبارزه بر سر زندگی یا مرگِ کودک به‌دنیا نیامده رشته‌ی مشترکی بین ***دکالوگ ۱ و ۲*** می‌سازد: در ***دکالوگ ۱***، کودک به‌طرزی غیرمنتظره می‌میرد، درحالی که در ***دکالوگ ۲***، او به‌طرزی غیرمنتظره زنده می‌ماند (به‌عبارت دیگر، به دنیا می‌آید)؛ هر دو بار، علتْ یک گسست جادویی در نظم علیّت است: یخ به‌طرزی غیرمنتظره آب می‌شود، شوهر به‌طور غیرمنتظره از سرطان جان سالم به در می‌برد. (رابطه‌ی دیگر بین این دو آن است که، به علت از کار افتادن دستگاه گرم‌کننده در مجتمع آپارتمانی در ***دکالوگ ۲***، ساکنان آن از نظر آب گرم در مضیقه‌اند: در گفت‌وگویی، پزشک از دوروتا می‌پرسد که برای تهیه‌ی آب گرم چه‌کار می‌کند؛ مازاد آب گرم در ***دکالوگ ۱*** به قرینه باکمبود آن در ***دکالوگ ۲*** جفت و جور شده است.) «حقیقت» این فرمان آن است که، چون آدمی نمی‌تواند حتی نام خدا

را به‌طور کامل تلفظ کند، تنها چیزی که می‌ماند عبارت است از **پرهیز** از **انجام** هر کاری در روز سبت[1] و از این طریق یاد کردنِ خدا از راهِ خودِ غیاب **هر** نوع عمل.

چهار: «به یاد داشته باش که حرمت روز سبت را پاس بداری». در ***دکالوگ ۳*** ، قهرمان تحریم را می‌شکند (در شب کریسمس، که قرار است آدمی چرخه‌ی زندگی و دغدغه‌های آن را به‌حال تعلیق دربیاورد، خانواده را تنها می‌گذارد) تا زندگی دوست سابق‌اش را نجات دهد. ***دکالوگ ۳*** از نظر لحن و حال و هوا اشارتی است به ***آبی*** [که بعد از آن ساخته شد] : نه‌تنها رنگ‌های غالب آن آبی است، بلکه جهان آن نیز سرد و دوری‌گزین یا بی‌تفاوت است. با این حال، در اینجا، برخلاف ***آبی***، سردی و بی‌تفاوتی «عینی شده‌اند»[2]: آن‌ها سردی و بی‌تفاوتی خود قهرمان‌ها نیستند، بلکه مربوط‌اند به خود شیوه‌ی سینمایی‌ای که برای نشان دادن آن‌ها به‌کار رفته است [در اغلب صحنه‌ها، افراد را از فاصله‌ی نسبتاً دور می‌بینیم]. ما هرگز نمی‌توانیم به‌طور کامل با این قهرمان‌ها احساس همدلی کنیم (درحالی‌که با ژولی در فیلم ***آبی*** این احساس به ما دست می‌دهد، به‌طوری که شیوه‌ی سینمایی سرد و دوری‌گزین را به صورت شیوه‌ای تجربه می‌کنیم که بیانگر وارستگی و بی‌علاقگی خود اوست). ***دکالوگ ۳*** سرنخ‌ها را به دست می‌دهد، اما در عین حال «احساس همدلی با مردمانی را که این سرنخ‌ها برای‌شان مهم و معنی‌دار است، و کسب دانش در خصوص این را که این سرنخ‌ها اصلاً چه معنایی برای آن‌ها دارد»، ناممکن می‌سازد.(۹) حتی وقتی که، در پایان، ما از گرفتاری غم‌انگیز اِوا [EWA] باخبر می‌شویم، تقریباً نمی‌توانیم به طور کامل با او احساس همدردی کنیم. بدین‌ترتیب ***دکالوگ ۳*** از نظر ممانعت عامدانه از درگیری عاطفی یا اخلاقی کامل بیننده منحصر به فرد است: ما به جایگاه

---

1 . Sabbath day
2 . objectivised

کارآگاه نظاره‌گری تنزل یافته‌ایم که، بر پایه‌ی سرنخ‌های پراکنده، باید آنچه را که واقعاً به سر اوا می‌آید حدس بزند. «حقیقت» این فرمان آن است که، چون خداوند فقط در غیبت‌اش حاضر است، تنها راه برای تجلیل در خور او نه خطاب مستقیم او، بلکه سلوک مناسب با همسایگان‌مان، به‌ویژه والدین‌مان، است.

پنج: «احترام پدر و مادرت را به جای آر.» ***دکالوگ ٤*** پیچشی کنایه‌آمیز به این فرمان می‌دهد: دختر «احترام پدر را به‌جا می‌آورد» منتها در پوشش یک میل محرم‌آمیزانه به او. باز هم پرسش این است: آیا بهتر است او بعضی چیزها را ***نداند*** (نامه را که حاوی حقایقی درباره‌ی پدر واقعی‌اش است بسوزاند)؟ «حقیقت» این فرمان آن است که، چون خانواده مظهر عالی‌ترین ضمانت نظم اجتماعی است، احترام قائل نشدن به پدر و مادر منجر به فروپاشی همه‌ی محذورات می‌شود: وقتی اقتدار پدری به حال تعلیق درمی‌آید، همه‌چیز، از جمله بدترین جنایت، یعنی قتل، مجاز خواهد بود (چنان‌که پاسخ دیوید لینچ به ***دکالوگ ٤، عبور از آتش به همراه من***، نشان می‌دهد، محرم‌آمیزی ــ احترام قائل نشدن به پدر ــ به خشونتِ جنایت‌بار منتهی می‌شود).

شش: «قتل مکن». ***دکالوگ ٥*** هم پیچشی کنایه‌آمیز به این فرمان می‌دهد: آیا ***تکرار*** قتل به دست عوامل دولت نیز قتل، و به تبع آن، نقض این فرمان، است؟ کیسلوفسکی صرفاً شوک حاصل از یک رویارویی یگانه و آسیب‌زا را در برابر چرخه‌ی روزانه و خواب‌آورِ تکرارها قرار نمی‌دهد: حد اعلای نیروی فیلم‌های او مدیون این است که او خودِ آسیب یا ترومای یگانه را، با تمام خشونت عاطفی‌اش، در معرض یک تکرار قرار می‌دهد. نتیجه «التیام»[1] آسیب یا تروما ***نیست***: هرچند رویداد آسیب‌زا، به دلیل تکرارش، از

1 . renormalization(دوباره بهنجار شدن)

فاصله‌ای دور و غیرشخصی، به صورت بخشی از یک تشکیلات فراگیرِ بی‌معنا، دیده می‌شود که به‌طور خودکار روند خود را طی می‌کند، اما این تغییر باعث می‌شود که ضربه حتی تحمل‌ناپذیرتر هم بشود ــ آنچه در ***دکالوگ ۵*** واقعاً تحمل‌ناپذیر است قتل ***دوم*** (مجازات) است.[۱۰] ــ «حقیقت» این فرمان در خودِ تقابلِ بین کشتن و عشق ورزیدن مستتر است: آیا عشق واقعاً پادزهر کشتن است، یا سویه‌ای کشنده و بی‌رحمانه وجود دارد که در پس (دست‌کم نوع خاصی از) عشقِ انحصارطلب / ناتوان کمین کرده است؟

> دوست داشتنِ یک زن تنها زمانی ممکن می‌شود که این عشق ویژگی‌های واقعی او را درنظر نمی‌گیرد، و از این‌رو می‌تواند یک واقعیت متفاوت و کاملاً خیالی را به جای واقعیت جسمانی بالفعل بگذارد. تلاش برای تحقق بخشیدن به آرمان خود در یک زن، به‌عوض تحقق بخشیدن به خود زن، ویران کردن ناگزیر شخصیت تجربی[۱] زن است. و از این‌رو، این تلاش نسبت به زن بی‌رحم است؛ این خودخواهی عشق است که زن را نادیده می‌گیرد، و زندگی درونی واقعی او برای‌اش کوچک‌ترین اهمیتی ندارد ... عشق یعنی کشتن.[۱۱]

یا، چنان‌که لاکان در آخرین فصل ***چهار مفهوم بنیادین روان‌کاوی*** می‌گوید: «تو را من دوست می‌دارم اما، چون بی‌جهت در تو چیزی بیش از تو ــ همان *object petit a* ــ را دوست می‌دارم، تکه‌پاره‌ات می‌کنم.»[۱۲] گذار از ***دکالوگ ۵ به ۶*** را می‌توان به شیوه‌ای خلاف شیوه‌ی پیش نیز توضیح داد: جنبه‌ی مثبت یا شکِ [Jacek] محرومیت کشیده و بی‌احساس جست و جوی عشق است. او راننده‌ی تاکسی را به دلیل محرومیت از عشق، به‌عنوان وسیله‌ای (انحراف آمیز) برای رسیدن به عشق، می‌کشد. بدین‌ترتیب کاملاً منطقی است که اپیزود بعدی [***دکالوگ*** ۶] مستقیماً به عشق می‌پردازد، و پتانسیل جنایت‌بار آن را آشکار می‌کند.

---

1 . empirical personality

هفت: «زنا مکن». نباید شباهت مرموز بین دو مرد جوان را از نظر دور بداریم، یعنی، یاشک از ***دکالوگ ۵*** (و نسخه‌ی طولانی‌تر آن، ***فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن***) و تومک از ***دکالوگ ۶*** (و نسخه‌ی طولانی‌تر آن، ***فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق***) که در عین حال نام‌اش می‌توانست ***فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن خویش*** نیز باشد. عشق تومک به ماگدا اساساً عشقی است کاذب، نگرشی خودشیفته یا نارسیسیستیِ منبعث از آرمانی کردن که نقیض ضروری آن سویه‌ی مرگباری است که به‌ندرت به ذهن کسی می‌رسد. از این‌رو ***دکالوگ ۶*** را باید در برابر پس‌زمینه‌ی فیلم‌های موسوم به اسلشر[1] دید، فیلم‌هایی که در آن‌ها یک مردِ هیز دزد به تعقیب و آزار زنی که به او ضربه‌ی روحی زده می‌پردازد و سرانجام با چاقو به او حمله می‌کند: ***دکالوگ ۶*** یک اسلشرِ درون‌گرا است که در آن مرد، به جای حمله به زن، خشم ویرانگرش را به خودش برمی‌گرداند. بیان اختصاری پیام ***نهایی دکالوگ ۶*** از این قرار است: عشق (کامل، دوطرفه) وجود ندارد، تنها چیزی که وجود دارد ***نیاز*** فراوان به عشق است؛ همه‌ی رویارویی‌های عاشقانه‌ی واقعی ناکام می‌مانند و ما را دوباره به ورطه‌ی تنهایی خودمان در می‌غلتانند.(۱۳) شاید تنها وقتی عاشق می‌شویم است که می‌توانیم با تنهایی بنیادین خود به طور کامل رویاروی شویم. «حقیقت» این فرمان پیشاپیش در آن کلیشه‌ی روان‌کاوانه‌ای جای دارد که بنابر آن، وقتی آدمی به عشق نمی‌رسد، دست به دزدی می‌زند (برای این‌که به چیز دیگری که قابل وصول است دست یابد). به‌خاطر داشته باشیم که درست در نخستین صحنه‌ی ***فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق***، تومک را می‌بینیم که دزدانه وارد یک انباری می‌شود و تلسکوپی را می‌دزدد تا با آن ماگدا را دید بزند.

هشت: «دزدی مکن». پیچش ویژه‌ای که ***دکالوگ ۷*** به این فرمان می‌دهد در قالب گفت و گویی کوتاه بین ماژکا و یار پیشین او ارائه شده

---

1 . slasher films

است: «تو هرگز چیزی ندزدیده‌ای، هرگز کسی را نکشته‌ای.» «مگر می‌توانم چیزی را که مال خودم است بدزدم؟» یک مادر بیولوژیک (به نام ماژکا که در زبان اسلاو ***به معنای*** مادر است!) آنای خردسال را از زنی که از نظر اجتماعی نقش مادر او را دارد می‌دزدد (و این مادر نمادین کسی نیست جز مادر بیولوژیک خودِ ماژکا). در این‌جا تقارن با مفهوم لاکانیِ عشق نمی‌تواند توجه را به خود جلب نکند: در عشق، تو چیزی را می‌دهی که نداری، در حالی که ***در دکالوگ ۷***، چیزی را می‌دزدی که به نقد از آن خودت است. آیا این هم عشق است؟ «حقیقت» این فرمان آن است که، چون دزدی تنها می‌تواند در درون سامان دارایی‌ها، به‌عبارت دیگر، سامان دیون ***نمادین***، رخ دهد، دزد، در کنش و واکنش‌های اجتماعی‌اش، باید «علیه همسایه‌اش شهادت دروغ بدهد». مسئله‌ی دزدی اساساً مصادره‌ی دارایی مادی یک نفر دیگر نیست، بلکه، بیشتر، بی‌حرمتی تلویحی به ***راستگوییِ نمادین*** خودش است.

نُه: «علیه همسایه‌ات شهادت دروغ نده». در ***دکالوگ ۸***، کل زندگی استاد پیرِ فلسفه‌ی اخلاق داغ این واقعیت را بر خود دارد که او در جوانی، در جریان جهانی دوم، «علیه همسایه‌اش شهادت دروغ داده است»، یعنی علیه یکی از مبارزان نهضت مقاومت که از نظر او به ناحق مظنون به همدستی با نازی‌ها بود. پیچش خودْ مرجع جالب توجهی هست در آن چیزی که در غیر این‌صورت می‌توانست ضعیف‌ترین اپیزود ***دکالوگ*** شود: در جریان یک سمینار دانشگاهی، یکی از دانشجویان او مثال یک محظور اخلاقی را طرح می‌کند که دقیقاً با محظور ***دکالوگ ۲*** یکی است؛ نظر استاد از این قرار است: «در این‌جا مسئله‌ی مهم این است که بچه زنده است.» طنز تلخ این قضیه البته آن است که، در وضعیت پرتنش جنگ جهانی دوم، ***خود او*** طور دیگری عمل کرده است، گویی مسائلی ***هستند*** که از زنده ماندن بچه مهم‌تر ***هستند***. می‌توان حدس زد که او استاد فلسفه‌ی اخلاق شد، زندگی خود را وقف فلسفه کرد، تا اشتباه‌اش را دریابد، یعنی، توضیح دهد که چرا و چگونه، در

یک لحظه‌ی حیاتی ، دست به انتخاب غلط زد. (و آیا نمی‌توان ادعا کرد که این گفته درباره‌ی پل دومان هم صادق است: فعالیت نظری بی‌امان او پس از جنگ جهانی دوم تلاشی بود برای توضیح، و از این طریق، جبران اشتباه او که عبارت بود از فعالیت به نفع نازی‌ها در جریان جنگ دوم؟) «حقیقت» این فرمان مربوط است به تنش کاملاً دیالکتیکی بین راست‌گویی [گفتن حقیقت] و دروغ‌گویی: می‌توان دروغ را در لفافه‌ی حقیقت گفت (این همان کاری است که مبتلایان به وسواس می‌کنند وقتی که میل خود را، در پوشش اظهاراتی که بنابر واقعیت سراپا راست هستند، پنهان یا انکار می‌کنند)، می‌توان حقیقت را در لفافه‌ی یک دروغ گفت (رویه‌ی هیستریک، یا یک لغزش زبانی ساده که میل حقیقی سوژه را آشکار می‌سازد). بدین‌ترتیب «شهادت دروغ دادن علیه همسایه» در اساس نه به صحت مبتنی بر امور واقع، بلکه به میلی مربوط است که وقتی من حقیقت را (یا دروغ را) می‌گویم جایگاه بیان[1] من را حفظ می‌کند: بنابراین اگر من از زن همسایه در نزد شوهرش بدگویی کنم، اتهام رابطه‌ی نامشروع به او بزنم، و از این طریق (شاید) زندگی آن‌ها را ویران کنم، این تهمت، حتی اگر بنابر واقعیتْ «راست» باشد، اگر و تا جایی که از میل نخودم به او، از «چشم طمع داشتن به زنی که همسر همسایه‌ی من است»، نیرو می‌گیرد، دروغ است. من این کار را از روی حسادت انجام می‌دهم، چون او عشق خود را از من دریغ کرده است.

ده: «چشم طمع به همسرِ همسایه‌ات نداشته باش.» در ***دکالوگ ۹*** ، که هیچکاکی‌ترین فیلم از میان فیلم‌های کیسلوفسکی است، پیچشی که به این فرمان داده شده شبیه پیچش ***دکالوگ ۷*** است: شوهر ناتوان چشم طمع به همسر ***خودش*** دارد (همانند ماژکا، که چیزی را می‌دزدد که ازآن خودش است). آدمی انتظار دارد که طرف خطاب این فرمان دانشجوی فیزیک، یعنی

1 . Position of enunciation

همان پسر خطاکار، باشد که «چشم طمع به زن همسایه دارد»؛ اما کیسلوفسکی به‌طرزی نبوغ‌آسا خود شوهرِ مورد خیانت واقع شده را مخاطب این فرمان معرفی می‌کند. آیا راه‌حل فیلم ــ آشتی دوباره از طریق رنج دوطرفه ــ تنها راه‌حل ممکن است؟ آیا نمی‌شد از طریق ژست یا تعارف توخالی، تعارفی که قرار نیست پذیرفته شود، به همین نتیجه رسید؟ چه می‌شد اگر شوهر ناتوان به همسرش پیشنهاد می‌کرد که او می‌تواند در خفا با دیگران باشد، و ***از زن انتظار داشته باشد که این پیشنهاد را رد کند؟*** یا تعارف از طرف مقابل ــ چه می‌شد اگر زن می‌گفت که می‌خواهد از رابطه‌ی جنسی چشم بپوشد و ***انتظار می‌داشت که مرد اجازه‌ی بودن با دیگران را به او بدهد؟*** «حقیقت» این فرمان آن است که، تا جایی که آدمی در محدوده‌های روابط بیناشخصی باقی می‌ماند، راهی برای بیرون رفتن از بن‌بست نیست ــ حتی چشم طمع داشتن به همسر خود نیز گناه است. تنها راه خلاص همانی است که برشت، در نمایشنامه‌ی ***مادر***، *"Lob der dritten sache"* ستایش طرفِ ثالث») نامیده است. با تمرکز بر یک عامل سوم، که در نهایت خود خداوند است، می‌توان از بن‌بست خارج شد؛ بدین‌ترتیب حلقه کامل می‌شود، ما دوباره به فرمان اول بازگشته‌ایم.[۱۴]

دکالوگ) ۱۹۸۸):

یک: پاول، پسر کوچک کریستف، به رمز و رازهای کامپیوتر شخصی کاملاً تسلط دارد. فصل زمستان است و پاول، که برای پوشیدن اسکیت‌های تازه‌اش بی‌قراری می‌کند، از پدرش می‌پرسد که می‌تواند به برکه‌ی نزدیک محل‌شان که تازه یخ بسته است برود. آن‌ها از کامپیوتر کمک می‌گیرند: یخ وزن پسرک را تحمل خواهد کرد و پاول می‌تواند به آن‌جا برود. اما پاول به خانه بازنمی‌گردد: کامپیوتر اشتباه کرده بود. یخِ قسمتی از برکه به طرزی غیرمنتظره ذوب شده بوده و پاول در آب غرق شده است. کریستف از روی استیصال به کلیسا می‌شتابد و، در فوران ناگهانی خشم، محراب را ویران می‌کند. موم شمع به چهره‌ی نقاشی مدونای سیاه‌پوش می‌پاشد، گویی مدونا دارد اشک می‌ریزد.

دو: دوروتا باردار است و شوهر عقیم‌اش در بیمارستان با سرطان دست و پنجه نرم می‌کند. دوروتا از پزشک معالج شوهرش که پیرمردی تلخکام است و در همان مجتمع زندگی می‌کند می‌پرسد که آیا آندره شانسی برای زنده ماندن دارد. اگر او زنده بماند، دوروتا مجبور به سقط جنین خواهد شد؛ و اگر بمیرد می‌تواند بچه را نگه دارد. هرچند پزشک با قطعیت نمی‌داند که چه خواهد شد اما، برای حفظ جان کودک به‌دنیا نیامده، به دوروتا می‌گوید که آندره شانسی برای زنده ماندن ندارد. اما آندره به طرزی معجزه‌آسا بهبود می‌یابد؛ دوروتا به او می‌گوید که به‌زودی بچه‌دار خواهند شد و آندره گمان می‌کند معجزه‌ای رخ داده است.

سه: در شب کریسمس، شبی که خانواده‌ها به دور هم جمع می‌شوند و هیچ‌کس نمی‌خواهد تنها باشد، اوا یانوش، راننده‌ی تاکسی، و محبوب سابق خود، را از بازگشت به خانه بازمی‌دارد و با انواع لطایف‌الحیل او را در تمام طول شب و در حالی که بی‌هدف در خیابان‌های سوت و کور پرسه می‌زنند نزد خود نگه می‌دارد. صبح، درست قبل از بازگشت به خانه، یانوش درمی‌یابد که ندانسته زندگی اوا را نجات داده است: شوهر اوا از مدت‌ها پیش او را ترک کرده و او اکنون تنها زندگی می‌کند، و، شب قبل، از روی استیصال به خود قول داده بود که اگر مجبور باشد شب کریسمس را به‌تنهایی بگذراند خود را خواهد کشت.

چهار: مادر آنکا مرده است و او با پدرش میکال زندگی می‌کند. آن‌ها به‌خوبی با هم کنار می‌آیند، بیشتر دو همکار هستند تا پدر و دختر. در حینی که میکال به مسافرت خارج رفته، آنکا پاکتی در اتاق پدر پیدا می‌کند که روی آن نوشته شده: «قبل از

مرگ من پاکت را باز نکنید». درون پاکت، نامه‌ی دیگری هست که مادرش خطاب به او نوشته است. آنکا به جای باز کردن آن، نامه‌ی دیگری را جعل می‌کند و در آن از قول مادرش می‌گوید که میکال پدر واقعی او نیست. پس از بازگشت میکال، آنکا نامه‌ی جعلی را به او نشان می‌دهد و خود را به او تفویض می‌کند چرا که دختر میکال نیست. میکال با ملاطفت اما قاطعانه پیشنهاد او را رد می‌کند و به سفر دیگری می‌رود. آنکا به دنبال او می‌دود و اعتراف می‌کند که نامه جعلی بوده است ــ نامه‌ی واقعی مادرش هنوز باز نشده است. آن دو به خانه بازمی‌گردند و نامه را می‌سوزانند، ترجیح می‌دهند حقیقت را ندانند.

پنج: پیوتر، که به تازگی از دانشکده‌ی حقوق فارغ‌التحصیل شده و به کار وکالت می‌پردازد، قرار است از یاشِک، جوانی که به طور تصادفی و با بی‌رحمی یک راننده‌ی تاکسی را کشته و سپس قصد فرار با دختر همسایه را داشته، دفاع کند.

مدرک و انگیزه‌ی آشکاری دال بر اینکه یاشک در حین دفاع از خود مرتکب قتل شده وجود ندارد: یاشک مقصر شناخته شده است و به‌زودی به دار آویخته خواهد شد. یاشک قبل از اعدام از پیوتر می‌خواهد که مواظب گور خواهر مرحوم‌اش باشد. پس از این نخستین پرونده، تردیدهایی تلخ در خصوص نظام قضایی به جان پیوتر می‌افتد.

ششن: تومک، کارمند جوان، از اتاق خواب‌اش در یک مجتمع آپارتمانی بزرگ سیمانیِ ملالت‌بار عصرها و شب‌ها ماریا ماگدالنا (کذا) را ، که زنی جاافتاده و جذاب و بی‌قید و بند است و در همان مجتمع آن سوی حیاط‌خلوت زندگی می‌کند، می‌پاید. فعالیت او محدود به تماشای منفعلانه‌ی مهارت‌های جنسی ماگدا نیست؛ گام به گام در زندگی او بیشتر دخالت می‌کند، برای‌اش اعلان‌های جعلی سفارش پول می‌فرستد که او را به پشت پنجره‌ی دفتر خود در اداره‌ی پست بکشاند، در گرماگرم رابطه‌ی خصوصی او لوله‌کشی را به آپارتمان او می‌فرستد، و از این قبیل. وقتی سرانجام به خود جرئت می‌دهد، با او تماس می‌گیرد و فاش می‌کند که باعث و بانی دردسرهای اخیر خود او بوده است، کنجکاوی زن برانگیخته می‌شود. تومک را به بازی جنسی تحقیرآمیزی وا می‌دارد که با شرمندگی به پایان می‌رسد. تومک پریشان احوال به خانه می‌شتابد و رگ دست‌اش را می‌زند. تومک نجات می‌یابد و، پس از بازگشت از بیمارستان، نقش‌های آن‌ها معکوس می‌شود: ماگدا، که دچار عذاب وجدان شده، سراسیمه در صدد برمی‌آید که با او تماس بگیرد، در حالی که اکنون نوبت تومک است که او را از خود براند.

هفت: اوا آنیای ۶ ساله را بزرگ می‌کند و آنیا گمان می‌کند که ماژکا، دختر اوا، خواهر بزرگ‌تر اوست، درحالی که ماژکا در واقع مادر دخترک است. ماژکا، که از ادامه دادن به این دروغ خسته شده و عزم را جزم کرده که آنیا را وادارد تا او را به‌عنوان یک مادر دوست بدارد، دخترک را می‌دزدد و از دست پدر و مادرش می‌گریزد. به وویتک، معلم سابق خود، که در واقع پدر آنیاست (اوا، برای پرهیز از رسوایی، آنیا را فرزندخوانده‌ی خود معرفی کرده است)، پناه می‌برد. اوا، که در عشق آنیا می‌سوزد، همه جا را به دنبال او می‌گردد و به وویتک تلفن می‌زند. ماژکا آنیا را برمی‌دارد و به فرار ادامه می‌دهد؛ ماژکا تنها در صورتی به خانه بازخواهد گشت که مادرش اجازه دهد که آنیا را به‌عنوان دختر خودش بزرگ کند. در ایستگاه راه‌آهن، اوا رد ماژکا و آنیا را پیدا می‌کند. آنیا از خواب بیدار می‌شود، اوا را می‌بیند، و صدا می‌زند «مامان!» و به طرف او می‌دود. قطاری از راه می‌رسد و ماژکا به درون آن می‌پرد و خانواده‌اش را برای همیشه ترک می‌کند.

هشت: الیزابت، که درباره‌ی سرنوشت یهودیان جان به در برده از جنگ تحقیق می‌کند، از نیویورک آمده است تا در کلاس‌هایی که در دانشگاه ورشو درباره‌ی فلسفه‌ی اخلاق برگزار می‌شود شرکت کند. به زوفیا، استاد دانشگاه، نزدیک می‌شود و به او می‌گوید که همان دختر کوچولوی یهودی است که در جریان اشغال لهستان زوفیا از پناه دادن به او خودداری کرد. با توضیح دلیل این بزدلی ظاهری ــ مردی که الیزابت کوچولو را به آپارتمان او آورد مظنون به همکاری با نازی‌ها بود ــ زوفیا از گناه دیرپای خود مبرّا می‌شود. او الیزابت را به نزد این مرد که به ناحق متهم شده بود، و اکنون به شغل خیاطی اشتغال دارد، می‌برد. او، که هنوز از تلخکامی به‌در نیامده، به پرسش الیزابت درباره‌ی تجربه‌ی زمان جنگ‌شان ترتیب اثری نمی‌دهد، و با او، به‌عنوان کسی که صرفاً یک مشتری دیگر است، محترمانه رفتار می‌کند.

نُه: رومن پی می‌برد که دچار ناتوانی شده است. همسرش، هانکا، را تشویق می‌کند که به‌نوعی نیاز خود را رفع کند. هانکا تمایلی نشان نمی‌دهد، چرا که عاشق رومن است، اما در واقع پای دانشجویی به نمام ماریوژ به زندگی آن‌ها باز شده است. رومن به شدت حسود شده است و این فکر که هانکا ممکن است معشوق داشته باشد رهای‌اش نمی‌کند. او را تعقیب می‌کند و از سر و سر او باخبر می‌شود، غافل از این که هانکا به تازگی رابطه‌اش را به هم زده است. رومن از روی استیصال سعی می‌کند با پرت کردن اتوموبیل خود از بلندی خودکشی کند، اما جان به در می‌برد. طی یک مکالمه‌ی تلفنی با هانکا آشتی می‌کند.

ده: پیرمرد تنهایی می‌میرد و آلبوم تمبر بی‌نهایت ارزشمندی را برای پسران‌اش، یرژی، خواننده‌ی پاپ، و آرتور، کارمند، به ارث می‌گذارد. پسرها هرچند چیزی از تمبر سرشان نمی‌شود، اما نمی‌خواهند آن‌ها را بفروشند. درمی‌یابند که برای کامل کردن یک مجموعه‌ی باارزش تمبری بسیار کمیاب موردنیاز است. آرتور برای به‌دست آوردن تمبر کلیه‌اش را اهدا می‌کند ــ دارنده‌ی تمبر نیازمند یک کلیه برای دخترش است. یرژی و آرتور پس از بازگشت از بیمارستان می‌بینند به آپارتمان پدرشان دستبرد زده‌اند و آلبوم تمبر را دزدیده‌اند. آن‌ها با شرمندگی اعتراف می‌کنند که هریک به دیگری مظنون بوده است، و با ادامه‌ی کار پدر، یعنی جمع‌آوری تمبر، با هم آشتی می‌کنند.

شبکه

دکالوگ ۱ و ۱۰ هر دو از این مجموعه بیرون می‌مانند: اولی داستان سطح

صفری درباره‌ی مداخله‌ی اسیب‌زای امر واقعی بی‌معنا و اتفاقی یا ناضروری است، و از تنش بیناسوژه‌ای موجود در اپیزودهای دیگر در آن خبری نیست، در حالی که آخری نمایشنامه‌ی هجوآمیزی است که وجهی کمیک را وارد آن چیزی می‌کند که در غیر این‌صورت یک مجموعه‌ی ملالت‌بار از آب درمی‌آمد. از آنجا که تحلیل مفصل همه‌ی ده اپیزود خارج از حوصله‌ی این کتاب است [۱۵]، باید خود را محدود به برخی از درون‌مایه‌هایی بکنیم که رشته‌ی مشترکی بین اپیزودها می‌سازند و نخستین آن‌ها درون‌مایه‌ی رشته [نخ تسبیح] است، یعنی آن شبکه‌ی نامرئی که مردم را به یکدیگر مرتبط می‌کند. در سکانس آغازین *قرمز*، که آخرین فیلم کیسلوفسکی است، دوربین، پس از نشان دادن دستی که شماره‌ای را می‌گیرد، سفر درازِ مکالمه به مقصد راه دورش را از طریق سیم متصل به پریز، کابل‌هایی که از زیرزمین و زیر دریاها می‌گذرند، تا نور قرمز چشمک‌زن در مرکز تلفن شهرستان که علامت مشغول بودن خط است، تعقیب می‌کند. بدین‌ترتیب موضوع فیلم به روشنی مشخص شده است: کندوکاو در نیروهای پنهانی که بر رابطه‌ی بین افراد تأثیر می‌گذارند. با این‌حال، این تلاش سکانس آغازین برای مرئی کردن جریان غیرقابل نمایش سیگنال‌ها، هرچند ظاهراً استادانه است، اما به‌طرز خطرناکی به مرزهای مهملات نزدیک می‌شود: آیا این صرفاً گامی به پس از انسانْ شکل کردنِ ساده‌انگارانه‌ی مداربندی دیجیتال در فیلم ***Tron*** (۱۹۸۲)، محصول دیزنی، نیست، فیلمی که در آن سیگنال‌های الکترونیکی به‌صورت انسان‌گونه‌های کوچکی تجسم یافته بودند که در طول مسیرهای میکروچیپ می‌دویدند؟

در این‌جا مسئله‌ی اصلی عبارت است از رابطه‌ی بین این شبکه‌ی الکترونیکی «بیرونی» که ارتباط را ممکن می‌سازد، و آن تصور نیو ایجیِ[1] «ژرف‌تر» در خصوص دست نامرئی یک شبکه‌ی غیرمادی که مردم را به

1 . New Age

طریقی رازناک و غیرقابل فهم به یکدیگر متصل می‌کند، رشته‌های سرنوشت‌شان را به دست دارد (مثلاً، در خود فیلم ***قرمز***، سرنوشتی که به شکلی رازناک قهرمان‌های فیلم‌های ***آبی***، ***قرمز***، و ***سفید*** را به‌عنوان تنها جان به‌در بردگان از فاجعه‌ی کشتی برمی‌گزیند، یا آن شیوه‌ی نامحسوسی که از طریق آن دو ورونیک می‌توانند با همدیگر ارتباط داشته باشند.)[۱۶] عجیب نیست که کیسلوفسکی را اغلب از موعظه‌گرانِ دانش‌ستیزیِ نیو ایجی می‌شناسند (و نظرات‌اش را رد می‌کنند): دقیقاً به دلیل غیرقابل بازنمایی بودن آنچه در پس پرده‌ی میانجی[1] می‌گذرد، خود سایبر اسپیس از همان آغازش محل سکنای تخیل گنوستیکی شد، و فضایی تلقی شد که تحت سیطره‌ی قدرت‌های معنوی خفیه قرار دارد. چشم‌انداز شبکه‌ی جهانی دیجیتال نه‌تنها سبب‌ساز پدید آمدن یک معنویت نیوایج گنوستیکیِ امروزی (دقیقاً همان معنویتی که ملازم با فیلم‌های آخر کیسلوفسکی است) شد، بلکه این معنویت به‌صورتی حتی فعال‌تر تحول تکنولوژیک دیجیتال را تداوم بخشید ــ "TechGnosis" نامی است برازنده برای آنچه آلتوسر اگر می‌بود «اُیدئولوژی خودجوشِ» دانشمندانِ سایبر[2] می‌نامید. چنان‌که پیشتر دیدیم، خود مضمون واقعیت‌های بدیل یا جانشین هم‌شونده در آثار کیسلوفسکی اشاره به تکنولوژی دیجیتال دارد.

از این‌رو بسیار مهم است که ***دکالوگ*** ۱ را به‌عنوان فیلمی که صرفاً سرشت غیرقابل اعتماد و فریبنده‌ی «خدای کاذب» عقل و علم را برجسته می‌کند قرائت ***نکنیم***: درس آن این ***نیست*** که، وقتی اعتماد ما به بت کاذب علم (که در کامپیوتر شخصی پدر تجسم‌یافته است) از هم می‌پاشد، با ساحت ***دینیِ*** «ژرف‌تر»ی رویاروی می‌شویم؛ برعکس [می‌خواهد بگوید که] وقتی علم ما را به جایی نمی‌رساند بنیان ***دینی*** ما نیز فرو می‌پاشد ــ ***همین***

---

1 . interface screen
2 . cyber-scientists

است آن اتفاقی که در پایان ***دکالوگ ۱*** برای پدر مستأصل می‌افتد. آیا همین ساختار را در تغییرات رخ داده در کار کیسلوفسکی در خصوص بازنمایی نیز نمی‌توان دید؟ چنان‌که پیشتر دیدیم، نخستین اقدام کیسلوفسکی برای مبارزه با بازنمایی کاذب (فقدان یک تصویر بسنده از واقعیت اجتماعی) در سینمای لهستان همان توسل به سینمای مستند بود؛ سپس او دریافت که ***وقتی بازنمایی کاذب را رها می‌کنی و مستقیماً به واقعیت نزدیک می‌شوی، خود واقعیت را از دست می‌دهی***، از این‌رو از مستند برید و روی به فیلم داستانی آورد. به‌علاوه، آیا خود مرگ بهنگام / نابهنگام او متضمن همین ساختار نبود؟ وقتی او از فیلم‌سازی روی برتافت، جانشین آن، یعنی خود آرامش «زندگی واقعی»، را نیز از دست داد ــ آیا بدین طریق بر این واقعیت که بیرون از فیلم‌سازی هیچ «زندگی ساده»ای برای او وجود ندارد صحه ننهاد؟

برای باز کردن گره معنای فیلم‌های کیسلوفسکی، اغلب مقایسه‌ی خود فیلم با فیلمنامه کارساز است.[۱۷] در فیلم‌نامه‌ی ***دکالوگ ۱***، دلیل محاسبه‌ی اشتباه ضخامت یخ توسط کامپیوتر مشخص شده است (نیروگاهی که در آن نزدیکی است شب‌هنگام مقداری آب گرم در برکه رها کرده بود)، در حالی که در فیلم هیچ توضیحی نیست، و از این‌رو عرصه برای گمانه‌زنی متافیزیکی‌تر

باز است. برای مثال، در مورد آن «فرشته»ی رازناک (جوان بی‌خانمان مسیح‌گونه‌ی ریشویی که در بیشتر داستان‌های ***دکالوگ*** در لحظه‌های حساس در هیئت یک ناظر ساکت ظاهر می‌شود) چه می‌توان گفت که در ساحل دریاچه خود را با آتش گرم می‌کند ـــ آیا گرمای آتش او نقشی در ذوب شدن یخ داشته است؟ از این‌رو، در فیلم، آب گرمی که سبب‌ساز فاجعه شده بیشتر نوعی اعجاز یانسنیستی[1] است و تنها از دید مؤمنانِ به آن می‌تواند یک اعجاز باشد. از میان موارد دیگرِ ظهور این چهره، کافی است اشاره کنیم به ۱) ***دکالوگ ۳***، ***که*** در آن او همان راننده‌ی تراموایی است که به طرز عجیبی نورپردازی شده و لبخند آرام‌بخشی بر لب دارد و مانع از آن می‌شود که یانوش و اوا با کوبیدن اتومبیل‌شان به تراموا خودکشی کنند؛ ۲) ***دکالوگ ٤***، که، در دو لحظه‌ی حیاتی تصمیم‌گیری، از کنار آنکا می‌گذرد ـــ یکی وقتی که آنکا قصد دارد نامه‌ی مادرش را بسوزاند، و دیگری وقتی که در پایان تصمیم می‌گیرد حقیقت را به پدرش بگوید؛ و ۳) ***دکالوگ ٥***، که، درست قبل از لحظه‌ای که یاشک با بی‌رحمی راننده‌ی تاکسی را می‌کشد، در هیئت آخرین هشدار، آخرین فرصت برای فلاح و رستگاری، ظاهر می‌شود. آیا این چهره‌ی فرشته‌وار، بسیار بیش از آن‌که یک فیگور مسیح‌گونه باشد، همان ایزدِ خیرخواهِ گنوستی‌سیزم نیست؟ (از آنجا که دنیای مادی ما مخلوق شیطان شریر بود و تحت حاکمیت او است، این ایزد تا نقش یک ناظرِ ناتوان تنزل یافته است: او، که قادر به مداخله در گرفتاری ما و جلوگیری از فاجعه نیست، تنها کاری که از دست‌اش برمی‌آید همدلی با بدبختی‌های ماست). آیا همین‌که این چهره درست در نخستین نمای ***دکالوگ ۱*** ظاهر می‌شود باعث نمی‌شود که او بدل به بیننده‌ی ناتوان / دلنازکِ کل مجموعه شود، بیننده‌ای که، همچون ما که راحت در صندلی خود لمیده‌ایم، نمی‌تواند برای جلوگیری

---

۱ ـ Jansenist، پیروان یانسن (۱۵۸۵ – ۱۶۳۸) ؛ او معتقد به تباهی و گناهکاری بشر و فیض سرشار الهی و بی‌ارادگی بشر در برابر گناه و فیض الهی و تقدیر و کفاره‌ی گناهان بوده است.

از پیامد فاجعه‌بار به طور مؤثر مداخله کند، بلکه تنها می‌تواند از بیننده‌ی «بدوی»ای تقلید کند که، با دیدن این‌که قهرمانْ ندانسته به خطر نزدیک می‌شود، رو به پرده فریاد می‌کشد: »برگرد نگاه کن! عن‌قریب است که ضربه فرود آید!«

بدین‌ترتیب ***دکالوگ ۱*** قالب بنیادین کل مجموعه را فراهم می‌آورد: مداخله‌ی امر واقعی بی‌معنایی که هر استغراق رضایتمندانه در واقعیت اجتماعی ـ نمادین را از هم می‌پاشاند و از این طریق سبب‌ساز طرح این پرسش بی‌پاسخ می‌شود: "*Che voui?*" ـ واقعاً از من چه می‌خواهی؟ چرا این اتفاق افتاد؟ تفاوت حیاتی بین فیلمنامه و فیلم ***دکالوگ ۱*** خود را در پایان آن دو نشان می‌دهد. در فیلمنامه، پدرِ آشفته‌خاطر، پیش از آن‌که به کلیسا برود و استیصال خود را در قالب خشم ویرانگری بروز دهد که بر سر محراب خالی می‌شود، در گفت‌وگو با کامپیوتری که به نظر می‌رسد به‌طور مرموزی خود به خود روشن شده است به دنبال پاسخ می‌گردد (در این‌جا کامپیوتر به صورت چیزی رازناک نشان داده شده و کم و بیش موقعیت استیون کینگزی که همان شیء شریر سبز[1] باشد پیدا کرده است، و در عین‌حال سوژه‌ای بدخواه و دستگاهی کر و کور و بی‌تفاوت، روی دیگرِ ایزدِ گنوستیک ــ جنبه‌ی شریر او ــ است). درحالی که نور سبز شومی پرده را در خود غرق کرده، پدرْ دستگاه را با پرسش‌های خود بمباران می‌کند: «اون‌جا هستی؟ چرا؟ چرا یه پسر کوچولو رو بردی؟ گوش بده. چرا یه پسر کوچولو رو بردی؟ می‌خوام بفهمم. اگه اون‌جایی، علامتی به من بده.» در فیلم، این سخنان ***مستقیماً*** خطاب به خود خداوند بیان می‌شوند آن هم در کلیسایی که پدرِ خشمگین پس از آن‌که جوابی از کامپیوتر نمی‌گیرد به آن‌جا می‌رود. او در آن‌جا، در حالی که فوران ناتوان خشمی ویرانگر وجودش را در خود گرفته، محراب را واژگون می‌کند و باعث می‌شود که شمع‌های روشن به

1 . The Green Evil Object

زمین بیفتند؛ موم شمع‌های واژگون‌شده روی تابلوی مریم باکره می‌چکد و جلوه‌ای به‌بار می‌آورد که گویی مریم دارد اشک می‌ریزد ــ نشانه‌ای دوپهلو حاکی از این‌که خداوند به‌هرحال پاسخ ***می‌دهد***. در این‌جا پارادکس این است که این «پاسخِ امر واقعی»، این نشانه‌ی همدردی الوهی با بدبختی قهرمان، تنها وقتی به‌وقوع می‌پیوندد که او به ژرفای نومیدی کامل دست می‌یابد، و خود الوهیت را رد می‌کند ــ آدمی، به تبعیت از مسیح، تنها در متن تجربه‌ی وانهاده شدن از سوی خداوند است که می‌تواند به او بپیوندد. مهم این‌که، این مومِ در حال ذوب آخرین حلقه در زنجیره‌ی جابه‌جایی‌های استعاریِ درون‌مایه‌ی ذوب شدن است: نخست، شیر یخ‌زده ذوب می‌شود؛ بعد، یخِ روی دریاچه آب می‌شود و فاجعه به‌بار می‌آورد؛ سرانجام، موم ذوب می‌شود. آیا این پاسخ نهایی امر واقعی است، و گواهی است بر این‌که ما تنها نیستیم ، که «کسی در آنجا هست»، یا این‌ها صرفاً اتفاق‌های بی‌معنایی هستند که هیچ ربطی به هم ندارند؟

زندگی با دروغ

یک تفاوت مهم دیگر بین فیلمنامه و فیلم را در ***دکالوگ ٤*** می‌بینیم. درست در پایان فیلمنامه، میکال به آنکا داستانی (داستانی که از فیلم حذف شده است) درباره‌ی مردی می‌گوید که می‌توانست با دوچرخه به سرعت از میان ترافیک رد شود چون نمی‌توانست خوب ببیند؛ به‌محض این‌که عینک می‌زند، دیگر نمی‌تواند تکان بخورد ــ ترفند زیبایی برای تأکید بر این‌که چگونه دانش مازادین می‌تواند مشارکت فعال در زندگی را عقیم بگذارد و، در نتیجه، دلیل سوزاندن نامه، یعنی روی برگرداندن از دانشی که همزیستی مسالمت‌آمیز پدر و دختر را غیرقابل دفاع می‌سازد، نیز همین است. از این‌رو، ***دکالوگ ٤*** را می‌توان حد میانی در سه‌گانه‌ی متشکل از ***دکالوگ‌های ۲ ، ٤ و ۹*** به‌شمار آورد؛ هر سه‌ی آن‌ها با یک مسئله‌ی واحد سروکار دارند: آیا دروغ

گفتن (یا حتی *با دروغ زندگی کردن*)، به‌منظور حفظ آرامش یا در امان نگه داشتن یک نفر از گناه، پذیرفتنی است؟ آیا آدمی می‌تواند زندگی‌اش را براساس یک *دروغ* سازنده‌ی بنیادین بنا کند؟ کیسلوفسکی، به جای تحمیل یک گزینش آشکار و نهایی، صرفاً سه روایت پیشنهاد می‌کند.

در *دکالوگ ۲* ، پزشک به زن باردار دروغ می‌گوید تا مانع سقط جنین شود، و، از این گذشته، این زن و شوهر «خوشبخت»، که یک بچه هم دارند، تمام عمر با دروغ زندگی می‌کنند چون شوهر باور کرده است که پدر بچه خود اوست؛ در این‌جا دروغ به‌عنوان یک وسیله‌ی نجات‌بخش که از یک گناه مرگبار جلوگیری می‌کند و وحدت دوباره‌ی زوج را فراهم می‌آورد تحسین شده است.

در *دکالوگ ٤* ، پدر و دختر مشترکاً نامه‌ی مادر را می‌سوزانند، و از این طریق جهالت یا بی‌خبری را به عنوان بنیان رابطه‌ی خود می‌پذیرند ــ رابطه‌ای که نه بر دروغ، بلکه بر چشم فرو بستن توافقی بر حقیقت، استوار است، رابطه‌ای که در آن هر دو طرف پذیرفته‌اند که «بهتر است چیزی ندانیم». در اینجا، برای حفظ تعادل لیبدویی شکننده و ظریفِ زندگی روزمره، نامه *نباید* به مقصدش برسد.

در *دکالوگ ۹* ، زن و مرد به این نتیجه می‌رسند که نمی‌توان با «صحبت نکردن درباره‌ی بعضی چیزها»، با انجام دادن آن‌ها در سکوت، مشکلات را دور زد: این راه حل به طرز رقت‌باری شکست می‌خورد، حسادت بیمارگون شوهر را برمی‌انگیزد و او را به سوی خودکشی بی‌فرجام سوق می‌دهد.

داوهای این بحث بسیار بالاتر از آنی هستند که ممکن است به نظر برسد. تا همین اواخر، یک تقابل متعارف بین راست محافظه‌کار و اخلاق‌گرا و چپِ روشن‌اندیش عبارت از این بود که راست‌ها بر لزوم حفظ ظواهر (مناسب) تأکید می‌کنند: هرچند همه‌ی ما می‌دانیم که از رازهای کثیفی خبر داریم، اما بسیار حیاتی است که شأن مقدس قدرت را از طریق کنکاش نکردن بیش از حد در این رازها حفظ کنیم... این منش را پیشتر پاسکال

توضیح داده است، و بگذریم از محافظه‌کاران رمانتیکی از قماش شاتوبریان که اذعان می‌کردند که، در سرچشمه‌ی نظم حقوقیِ موجود، همیشه وحشت از یک جنایت هولناک کمین کرده است ــ به همین دلیل، نباید زیاد متّه به خشخاش گذاشت، چون این کندوکاو ممکن است کاریزمای قدرت را فرو بریزد و بدین‌ترتیب در نهایت فروپاشی کل بنای اجتماعی را در پی داشته باشد. رادیکالیزم چپ متعارف، در مقابل این دیدگاه محافظه‌کارانه که می‌گوید «ظواهر مهم‌اند»، از کندوکاو تمام و کمال در «رازها»یی حمایت می‌کند که [به اعتقاد محافظه‌کاران] «بهتر است در سایه بمانند»: آیا تز اصلی فروید جز این است که تحلیل بی‌ملاحظه‌ی بنیان‌های لیبدوییِ اخلاقیات نه‌تنها ثبات بنای اجتماعی را متزلزل نخواهد کرد بلکه تأثیری رهایی‌بخش هم در پی خواهد داشت؟ مناظره‌ی رادیویی عمومی بین تئودور آدورنو و هلموت شلسکی در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ در این‌جا یک مثال نمونه‌وار است: آدورنو بر پتانسیل رهایی‌بخش ابهام‌زدایی ریشه‌ای تأکید می‌کرد، در حالی که شلسکی مدعی بود که اکثریت عظیم مردمان عادی نمی‌توانند ابهام‌زدایی ریشه‌ای هستی‌شان را تاب آورند، و به دروغی تسلی‌بخش، ظاهری از ثبات و اقتدار، نیاز دارند. (با این‌حال امروز نقش‌های همیشگی وارونه شده‌اند ــ در رسوایی کلینتن ــ مونیکا لوینسکی، راست اخلاقی بنیادگرا از تحقیق و تفحص بی‌ملاحظه در فضای خصوصی که کاریزمایِ اقتدار را برمی‌انداخت حمایت می‌کرد، درحالی که چپ لیبرال، از روی ناچاری، لزوم احترام به کرامت قدرت و محدوده‌های خلوت خصوصی را متذکر می‌شد. مدافعان محافظه‌کارِ کرامت قدرت دقیقاً به وسیله‌ی فرمِ شیوه و روش‌شان موجبات شکست هدف اعلام شده‌ی خود را فراهم می‌آورند.)

همه‌ی سینه‌چاکان حسرتخوار فیلم‌های وسترن گفته‌ی بحث‌انگیز جان‌فورد را به یاد می‌آورند که فحوای آن چنین است: «وقتی حقیقت بدل به افسانه می‌شود، افسانه را چاپ کن.» دو مورد از موارد برجسته‌ی چنین

نگرشی در مجموعه‌ی آثار فورد یکی ***قلعه‌ی آپاچی*** (۱۹۴۸) است که در آن هنری فورد نقش فرمانده‌ی بی‌رحمی را بازی می‌کند که بی‌عرضگی‌های نظامی او پس از مرگ‌اش تا شأن یک ایثار قهرمانانه برکشیده می‌شود، و دیگری ***مردی که لیبرتی والانس را کشت*** (۱۹۶۲) که در آن سیاست‌مدار سلیم‌النفسی که نقش‌اش را جیمز استیوارت بازی کرده از این افسانه که او لیبرتی والانس، آدم‌کش روانی، را کشته است یک ناندانی سیاسی برای خود می‌سازد، در حالی که والانس در واقع به دست دوست گمنام‌اش، که بعداً در فقر و فلاکت مرد، کشته شد. چیزی که خصلت براندازنده به این دو فیلم می‌بخشد آن است که فورد، ضمن تأئید اسطوره، همزمان ***سازوکار جعل کردن آن را نیز آشکار می‌سازد.*** خطی را می‌توان تا فیلم ***پست‌چی*** (۱۹۹۷) اثر کوین کاستنر ردیابی کرد، فیلمی که مضمون اصلی آن ضرورت ساختاری دروغ ایدئولوژیک (ضرورت دروغ روایی[1]) به مثابه‌ی شرط تشکیل دوباره‌ی پیوند اجتماعی است ــ تنها راه احیای ایالات متحده‌ی آمریکا پس از یک فاجعه‌ی جهانی تظاهر به این است که حکومت فدرال ***هنوز وجود دارد،*** به‌طوری که مردم کم‌کم به آن اعتقاد پیدا کنند و رفتارشان متأثر از این اعتقاد باشد، و دروغ بدل به حقیقت شود (قهرمان فیلم ساختنِ دوباره‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا را با نامه‌رسانی و تظاهر به اینکه به نیابت از سوی نظام پستی ایالات متحده عمل می‌کند به جریان می‌اندازد). فیلم (و رمانِ دیوید برین که فیلم براساس آن ساخته شده) این لبیک گفتن به فراخوان عاملیت ایدئولوژیکی دروغین را مورد تأئید قرار می‌دهد؛ دو دیدگاه بدیلی که مورد تأیید قرار نمی‌گیرند یکی نظم نئوفئودالی است که طرفدار بقاست، و دیگری تصور نئوهیپی[2] از زندگی روزمره که زندگی را رها از بار سنگین باور ایدئولوژیک می‌خواهد.(۱۸)

---

1 . narrative fiction
2 . neo-hippy

در این‌جا ما با محدودیت ذاتی چیزی رویاروی می‌شویم که در غیر این صورت تلاشی والا برای دستیابی به حقیقت و استراتژی آشتی در آفریقای جنوبیِ پس از آپارتاید بود: به هر کسی که می‌پذیرفت در ملاء عام حقایق مربوط به اعمال‌اش را، غالباً در حضور خود قربانیان پیشین‌اش، بگوید قول بخشایش داده می‌شد، بدون توجه به این‌که اَعمال او چه اندازه فجیع و بی‌رحمانه بوده‌اند. اما ــ از جمله ــ درباره‌ی آن افسران مخفی که با بی‌رحمی تمام استیون بیکو، فعال سیاه‌پوست، را کشتند چه می‌توان گفت؟ آنان پا پیش گذاشتند و، با لبخندی تمسخرآمیز و کلبی‌مشربانه، بدون کوچک‌ترین ندامت ، داستان شکنجه و مرگ او را با تمام جزئیات دل‌خراش‌اش تعریف کردند... همه‌ی ما حس می‌کردیم که در این‌جا چیزی سر جای خودش نیست، که این استراتژی تا حدودی شکست‌خورده است. این رویه متکی بر این فرضیه بود که اعتراف علنی به جنایت تأثیر تزکیه‌کننده و رهای‌بخشی بر خلافکار خواهد گذاشت و او را با قربانیان خود آشتی خواهد داد و دوباره در فضای شرافت انسانی ادغام‌اش خواهد کرد ــ فرضیه‌ای که درست در لحظه‌ای که ما با سوژه‌ی کلبی‌مشربی سر و کار پیدا می‌کنیم که اعتراف تأثیری برای‌اش ندارد کارایی خود را از دست می‌دهد.

در همین راستا، کتاب ***سکوت هایدگر*** نوشته‌ی بیرل لنگ، که مطالعه‌ای است در باب مواضع هایدگر در قابل جنایات نازی‌ها[۱۹] ، بر آن است که دیدگاه هایدگر به‌نوعی شریرانه‌تر از خود مرتکبان نازی، از جمله مدافعان تجدیدنظر خواه آن‌ها، است. مرتکبانی که می‌کوشیدند آثار جنایات خود را پاک کنند، همچنین تجدیدنظر خواهان امروزینی که منکر آن‌اند که جنایات نازی‌ها اتفاق افتاده است، به طور ضمنی می‌پذیرفتند که این‌کار جنایتی هولناک بود و / یا می‌توانست باشد ــ و تلاش برای لاپوشانی آن، یا برای اثبات این‌که چنین واقعه‌ای رخ نداده، ناشی از همین است. در مقابل، هایدگر چیزی را انکار نمی‌کند: او صرفاً ***بی‌تفاوتی*** خود در قبال آن را، نوعی «خب

که چی؟» را که از بنیانی فلسفی نیز برخوردار است، به‌رخ می‌کشد. او، در اشارات نادرش به یهودسوزان، یا آن را صرفاً مثال دیگری می‌داند از فروکاستن مرگ به فرایند صنعتی‌ای که ریشه در ذات تکنولوژی دارد، یا آن را با دیگر اعمال مشابه مقایسه می‌کند و تلویحاً بر آن است که آن اعمال دیگر ممکن است حتی بدتر از این یکی باشند ــ این هم اظهارنظر او درباره‌ی یهودسوزان که در ۲۰ ژانویه‌ی ۱۹۴۸ طی نامه‌ای خطاب به هربرت مارکوزه نوشته است:

> به آن اتهام‌های برحق بزرگی که شما وارد کرده‌اید «به رژیمی که میلیون‌ها یهودی را کُشت ...» من صرفاً می‌توانم اضافه کنم که اگر شما به جای «یهودیان» نوشته بودید «مردمان آلمان شرقی»، در این صورت همین اتهام‌ها به یکی از متفقین نیز وارد بود، با این تفاوت که هر اتفاقی را که از ۱۹۴۵ به بعد افتاده است همگان می‌دانند، درحالی که دهشت خونبار نازی‌ها عملاً به‌صورت یک راز از مردم آلمان پنهان نگه داشته شده بود. (۲۰)

شیوه‌ای که از طریق آن هایدگر رویدادهای آسیب‌زایی چون یهودسوزان یا شکست فاشیزم را به‌عنوان رویدادهایی رد می‌کند که به لحاظ دورانی ـ هستی شناختی[1] نامربوط بودند بسیار دوپهلوتر از آنی است که ممکن است به‌نظر برسد: ***همه‌ی*** رویدادهای «وجودی»[2] بدین‌گونه رد نمی‌شوند ــ سرنوشت آلمان، سرنوشت مردم آلمان، قطعاً به لحاظ هستی‌شناختی از نظر هایدگر نامربوط **نبود**. هایدگر در سراسر زندگی‌اش در جست‌وجوی یک رویداد «وجودی» واجد ربطِ «هستی‌شناختی» بود ــ بنیان‌های فلسفیِ وابستگی او با نازیزم نیز در همین‌جا نهفته است (وقتی در اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰ از سیاست کناره گرفت، اغلب تأکید می‌کرد که هنوز از هیتلر حمایت می‌کند؛ منظور او این بود که اکنون رژیم نازی را بهترین گزینه‌ی سیاسی

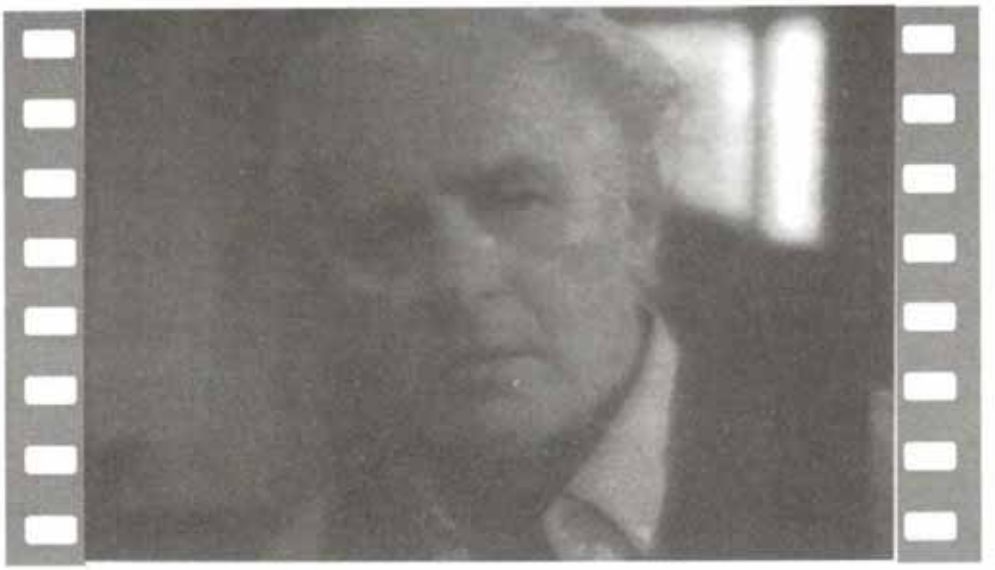
---

1 . epocally-ontologically
2 . ontic

واقع‌بینانه در شرایط حاضر می‌داند، و دیگر آن را جریانی نمی‌داند که رسالت تاریخی‌اش عبارت باشد از یافتن پاسخی برای تهدید نهیلیزم مستتر در تکنولوژی مدرن). هایدگر مایل بود تأکید کند که امروزه اندوه‌بارترین چیز همان غیبت اندوه است، یعنی این واقعیت اندوهبار که ما به قدر کافی از بحران کل هستی‌مان اندوهگین نیستیم. آیا نمی‌توان این درس را به خود او، به واکنش خود او در قبال نازیزم، نیز تعمیم داد؟

پدرِ لب فرو بسته

آیا وجه دیگری، وجه اصیل‌تری، از سکوت وجود دارد؟ هرچند مرد خیاط درست در آخرین صحنه‌ی ***دکالوگ ۸*** ظاهر می‌شود، اما نقش کلیدی به‌عهده دارد، کسی است که زوفیا، استاد فلسفه‌ی اخلاق، در جریان جنگ جهانی دوم علیه او شهادت دروغ داده است. این خیاط، که از سخن گفتن درباره‌ی آسیب یا ترومای دوران جنگ‌اش تن می‌زند، مظهر عالی‌ترین فیگور کیسلوفسکی‌وار از پدرِ لب فروبسته و تودار است ــ همان فیگور شکیبا و بخشنده‌ای که قهرمان زن می‌تواند در پایان به‌سوی‌اش بازگردد، کاری که ورونیک در پایان ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک*** می‌کند.[۲۱] این فیگور پدری را



باید در تقابل قرار داد با کار موفقیت‌آمیز سوگواری که دو زن در ***دکالوگ ۸*** به‌انجام می‌رسانند: آن‌ها با گذشته کنار می‌آیند و یکدیگر را می‌بخشند، رویارویی گذشته‌ی آسیب‌زای خود را به زبان می‌آورند، درحالی که خیاط ***همچنان لب فرو می‌بندد***، برای حرف زدن آمادگی ندارد، نمی‌تواند گرفتاری خود را به زبان بیاورد ـــ در نتیجه، او، و تنها او، است که «همه چیز را می‌داند». ***دکالوگ ٤*** نشان می‌دهد که کیسلوفسکی از خطر در شرف انفجار، خطر محرم‌آمیزانه‌ای که همواره در زیر سطح این‌گونه روابط غیر جنسیِ قابل اعتماد کمین کرده، کاملاً آگاه است: چنین دلبستگی‌ای در هر لحظه می‌تواند به‌صورت یک خواسته‌ی آشکار برای یک پیوند محرم‌آمیزانه فوران کند. همتای حقیقی ***دکالوگ ٤*** فیلم ***عبور از آتش به همراه من*** اثر دیوید لینچ است که با صحنه‌ای به پایان می‌رسد که گفته می‌شود نمونه‌ی عالی یک صحنه‌ی لینچی است، یعنی صحنه‌ی مرگ ـ و ـ استحاله‌ی ـ نجات‌بخش[1]: محرم‌آمیزی در مرگبارترین و بی‌رحمانه‌ترین بعدش، برخلاف کیسلوفسکی که زوج متشکل از پدر و دختر می‌توانند درست قبل از پرتگاه جلوی خود را بگیرند.

این پدر نه حامل اقتدار پدری، نه حامل قانون نمادین، بلکه حامل چیزی است که به مراتب دوپهلوتر و رازناک‌تر است ـ یک پدرِ غیرپدرانه، اگر اصلاً چنین چیزی وجود داشته باشد. در فیلم ***لسی به خانه می‌آید*** (۱۹٤۳)، آهنگر پیر ریشو هر روز [سگ موسوم به] لسی را می‌بیند که درست در سر وقت از خیابان اصلی روستا می‌گذرد تا در جلوی مدرسه به انتظار پسر بماند. وقتی، پس از ماه‌ها غیبت، سگِ زخمی، خون‌چکان و خسته باز هم در سر وقت از خیابان می‌گذرد، آهنگر صرفاً در سکوت سری به نشانه‌ی تأیید تکان می‌دهد، یعنی این‌که، ***رانه‌ی*** نامشروطی را که سگ باوفا را سرپا نگه داشته می‌فهمد. نگاه خیره‌ی مشابهی در فیلم ***بچه‌های یک خدای کهتر*** (۱۹۸۹) اثر راندا هاینس به‌ظهور می‌رسد: آموزگار پرجذبه (ویلیام هرت)

---

1 . death-and-redemptive-transubstantiation scene

می‌کوشد تا شاگردان کر و لال خود را به یک بازی اجتماعیِ هیجان‌انگیز و سرگرم‌کننده بکشاند؛ همه اغوا می‌شوند، به جز یک استثنای قابل ذکر یعنی پسر چاقی که ساکت می‌نشیند و توجهی به دلربائی‌های آموزگار نمی‌کند. با این‌حال، بعدها، وقتی آموزگار به‌شدت افسرده است چون محبوب او (مارلی ماتلین) ترک‌اش کرده، و نمی‌تواند حقه‌های سرگرم‌کننده‌ی خود را از ته دل اجرا کند، نگاه گذرایی با پسرک لب فروبسته رد و بدل می‌کند ــ مبادله‌ای جادویی که در آن پسرک به آموزگار امکان می‌دهد بداند که ***اکنون*** او با نومیدی آموزگار عمیقاً احساس همدردی می‌کند. این سکوت سکوت رانه است، و معنای آن این است که بازگشت نهایی به فیگورِ پدرِ ساکت و لب فروبسته در شماری از فیلم‌های کیسلوفسکی همان توسل جستنِ زن هیستریکِ گرفتار در دیالکتیک سرگیجه‌آور میل به ثبات مستتر در بازگشت جاودانه‌ی رانه است.

بدین‌ترتیب باید دو زوج [همیشگی] جهان کیسلوفسکی را به یکدیگر مرتبط کنیم: یعنی دختر دلبسته به فیگور رازناک پدر لب فروبسته، و پسر معصوم / خشنی که با زنی «کاملاً رسیده»، لوند، و جاافتاده رویاروی می‌شود. زوج تومک و ماگدا از ***فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق*** پیش‌تاریخی طولانی دارد که سابقه‌اش به ظهور ***فام فاتال*** (خود) ویرانگر در آغاز قرن باز می‌گردد. «زبان در شعر»، مقاله‌ی دوران‌ساز هایدگر درباره‌ی شعر گئورگ تراکل، ***تنها*** جایی که او با موضوع تفاوت جنسی سروکار پیدا می‌کند، در این‌جا اهمیت خاصی دارد:

> یک ریخت انسانی، که در یک قالب ریخته شده و این ریخت را پیدا کرده است، یک نوع[1] *[Geschlecht]* نامیده می‌شود. این واژه اشاره دارد هم به نوع بشر به‌عنوان یک کل و هم به خویشاوندی به‌معنای نژاد، قبیله، خانواده ــ همه‌ی این‌ها به‌نوبه‌ی خود در ثنویت جنس‌ها ریخته [قالب‌گیری] می‌شوند. قالبِ «فرم تجزیه‌شده»ی انسان همان چیزی است

1 . kind

که شاعر نوعِ «در حال تجزیه» می‌نامد. این نسل است که از نوع هستی ذاتی‌اش کنار نهاده شده، و به همین دلیل است که این نوع همان نوعِ «آواره» است.

این نوع بشر گرفتار چه نفرینی شده است؟ نفرین نوعِ در حال تجزیه این است که خویشاوندی انسانی پیشین را ناموزونی *Geschlecht* ها از هم پاشانده است. هریک از *Geschlecht* ها می‌کوشد تا از آن ناموزونی به تلاطم از بند رسته‌ی آشفتگیِ همواره منزوی و خالص مستتر در بازیِ بی‌هدف پناه برد. نفرین نه ثنویت به معنای واقعی کلمه که ناموزونیِ است. این [ناموزونی] از دل تلاطم آشفتگیِ کور هر نوع را به درون یک پیرنگ آشتی‌ناپذیر می‌کشاند، و بدین‌ترتیب آن را در انزوای مهار گسیخته قالب‌ریزی می‌کند. «نوعِ *[Geschlecht]* هبوط کرده»، که این‌گونه دوپاره شده است، دیگر به تنهایی نمی‌تواند قالب مناسب خود را بیابد. قالب مناسب آن تنها با نوعی است که ثنویت‌اش ناموزونی را پشت سر می‌نهد، و همچون «چیزی غریب» راه را به لطافت دولایگی[1] ساده‌ای می‌کشاند که پای در جای پای این غریبه می‌گذارد.(۲۲)

باری، این است روایت هایدگر از «رابطه‌ی جنسی وجود ندارد» ــ آشکار است که در این‌جا او به اسطوره‌ی افلاطون در ***سمپوزیوم*** ارجاع کرده و از آن وام گرفته است، و این ارجاع غیرظنّی[2] به متافیزیک باید ما را به فکر فرو ببرد: پسرکِ اثیری هنوز نمرده، زردنبو، یعنی اِلیس (آدمی وسوسه می‌شود اضافه کند «الیس در سرزمین عجایب») مظهر جنس لطیف، مظهر ثنویت هماهنگ جنس‌ها، نه ناموزونی آن‌ها، است. این بدان معناست که، در سلسله‌ی دوپهلوی ناموزنی‌ها، تفاوت جنسی («ثنویت جنس‌ها») نقش ممتازی بر عهده می‌گیرد ــ این تفاوت به‌نوعی پایگاه مولّد «تجزیه» است: همه‌ی سطوح دیگر «تجزیه‌شده» هستند چون آلوده به ناموزونی بنیادین تفاوت جنسی‌اند، آلوده به چیزی هستند که هایدگر در ادامه‌ی همین مقاله از آن با عنوان «نوع رو به زوال»[3] یاد می‌کند.(۲۳)

---

1 . two foldness
2 . unproblematic
3 . degenerate kind ("*entartete Geschlecht*")

نخستین کاری که باید انجام دهیم (و هایدگر انجام نداد) این است که این فیگور پسرِ پیش‌جنسی را در بافت خودش قرار دهیم، فیگوری که نخستین بار در نقاشی‌های ادوارد مونک دیده شده است: آیا این پسر نحیف هنوز به دنیا نیامده همان فیگور یا پیکره‌ی غیرجنسی[1] وحشت‌زده‌ی تابلوی ***جیغ***، یا همان پیکره‌ی ***مچاله شده بین دو قاب*** در تابلوی ***مدونای*** او، همان پیکره‌ی جنین مانندِ شناور در میان قطره‌های اسپرم، نیست؟ یکی از تعاریف حداقلی نقاشی مدرنیست با کارکرد قاب آن سر و کار دارد. قاب نقاشی رو به روی ما قاب حقیقی آن نیست؛ قابی دیگر هست، قابی نامرئی، قابی که تابلوی نقاشی به ذهن القا می‌کند، قابی که ادراک ما از این تابلو را قاب می‌گیرد، و این دو قاب علی‌القاعده هرگز روی هم نمی‌افتند ــ شکافی نامرئی آن‌ها را از هم جدا می‌کند. محتوای اصلی نقاشی در اجزای مرئی آن تجسم نمی‌یابد، بلکه در این دررفتگی دو قاب، در شکافی که آن‌ها را از هم جدا می‌کند، جا گرفته است. این ساحتِ ـ بین ـ دو ـ قاب را در کار این نقاشان می‌توان تشخیص داد: ۱) در مالویچ (***مربع سیاه روی سطح سفید*** آیا چیزی جز نقش و نگاری مینی‌مال از فاصله‌ی بین دو قاب است؟)؛ ۲) در ادوارد هوپر (به یاد بیاورید پیکره‌های تک‌افتاده‌ی او در ساختمان‌های اداری یا پیکره‌های دور میز شام را که در آن‌ها گویی قاب تصویر باید توسط قاب یک پنجره مضاعف شود؛ یا، در نیمرخ‌های همسرش در نزدیکی یک پنجره‌ی باز و غرق نور آفتاب، مازاد مخالف خودِ محتوای نقاشی شده نسبت به آنچه عملاً می‌بینیم، گویی ما فقط تکه‌ای از کل تصویر را می‌بینیم، نمایی بدون نمای مخالف‌اش)؛ ۳) باز هم در ***مدونای*** مونک ــ قطره‌های اسپرم و پیکره‌های کوچک جنین مانند از تابلوی ***جیغ*** که بین دو قاب مچاله شده‌اند. وحشت این پیکره همان اضطراب هایدگری ***(Angst) نیست***، بلکه یک وحشت خفقان‌آور است و بس.

---

1 . asexual

و آدمی وسوسه می‌شود که آن نمای معروف از صحنه‌ی گل‌فروشی در اوایل فیلم ***سرگیجه*** را در این مجموعه جای دهد، نمایی که در آن اسکاتی مادلین را از شکاف در نیمه‌باز نزدیک آینه‌ی بزرگ تماشا می‌کند. بخش عمده‌ی پرده را تصویر آینه‌ای مادلین اشغال کرده است؛ در سمت راست پرده، بین دو خط عمودی (که به مثابه‌ی خطوط مضاعف قاب عمل می‌کنند)، اسکاتی قرار گرفته و دارد او را نگاه می‌کند و شبیه آن کوتوله‌ای شده است که در ***سفیدبرفی***، نوشته‌ی برادران گریم، در لبه‌ی آینه ایستاده و به پرسش‌های ملکه‌ی شریر پاسخ می‌دهد. هرچند آنچه ما می‌بینیم عکس مادلین است که در آینه افتاده، در حالی که اسکاتی واقعاً آن‌جاست، اما با وجود این، حسی که نما به ما القا می‌کند این است که این مادلین است که واقعاً آنجا، بخشی از واقعیت مشترک ما، قرار گرفته، در حالی که اسکاتی او را از شکافی که در واقعیت ما ایجاد شده، از آن قلمرو تاریک پیش‌هستی شناختی جهان زیرزمینی جهنمی، تماشا می‌کند. به‌علاوه، وسوسه می‌شوم در این‌جا برآشوبنده‌ترین صحنه در فیلم ***وحشی بالفطره*** اثر دیوید لینچ را به یادتان بیاورم، صحنه‌ای که در آن ویلم دافو لورا درن را آزار می‌دهد: هرچند مردی یک زن جوان‌تر را آزار می‌دهد، اما مجموعه‌ای از سرنخ‌ها (صورت زیبای پسرانه‌ی لورا درن، صورت

زشت دافو که در فیلم لقب "cuntface" به آن داده شده چون به طرز وقیحی تغییر شکل داده است) حکایت از آن دارند که سناریوی خیالیِ زیرین از آنِ زن جلف جاافتاده‌ای است که پسر معصومی را آزار می‌دهد. و درباره‌ی پیتِ بچه صورت در ***بزرگراه گم‌شده‌ی*** لینچ چه می‌توان گفت که با چهره‌ی آن زن، چهره‌ی کج و معوج شده از شعف جنسی، چهره‌ای که روی صفحه‌ی تلویزیونیِ بسیار بزرگ نشان داده می‌شود، رویاروی شده است؟ شاید نمونه‌ی برجسته‌ی این رویارویی یک پسر غیرجنسی با زن همان نماهای معروف آغاز فیلم ***پروسونا*** (۱۹٦٦) اثر اینگمار برگمن باشد که در آن پسرکی در آستانه‌ی بلوغ با عینک بزرگی بر چشم، با نگاهی خیره و متحیر، تصویر بسیار بزرگ و مبهم یک صورت زنینه را در روی پرده وارسی می‌کند؛ این تصویر به‌تدریج بدل می‌شود به کلوزآپی از آنچه به‌نظر می‌رسد زن دیگری است که شباهت بسیاری به زن اول دارد ـــ باز هم موردی نمونه‌وار از سوژه‌ای که با واسط ـ پرده‌ی خیالاتی رویاروی می‌شود. و آیا در این‌جا نباید خطر کرده گام دیگری برداریم و تصویر نمونه‌وار قربانی جنگ یا یهودسوزان، [یعنی] پسرک قحطی‌زده، غیرجنسی با نگاهی ترسیده، را نیز از همین تبار به شمار آوریم؟

و اما نمونه‌ای عالی از نسخه‌ی ***زنینه*** از یک موجود نابالغ، فرشته‌وار / هیولایی سراغ داریم: ***چشمِ عادت کرده به تاریکی***، شاهکار روت رندل (باربرا وینه)، که به رابطه‌ی دوطرفه / خیالی بین دو خواهر می‌پردازد: ورا، خواهر بزرگ‌تر، که حالت مادرانه دارد، و ادن، خواهر جوان‌تر، که زیبا و بی‌بندوبار است. ادن، حین خدمت در قرارگاه‌های نظامی در جریان جنگ جهانی دوم، باردار می‌شود و نگهداری از کودک را به ورا می‌سپارد؛ پس از جنگ، وقتی ادن از طریق دادگاه ورا را وا می‌دارد تا بچه را به او پس بدهد، کشمکش بین دو خواهر اوج می‌گیرد و ورا ادن را می‌کشد. در این‌جا ما با تنش بین «زن» و «مادر» به مثابه‌ی هویت‌های نمادین و به مثابه‌ی موجودات بیولوژیک سروکار داریم: ورا، نا ـ مادر[1] بیولوژیک، همان مادر نمادین، است، در حالی که ادن، یک «روسپی»، همان مادر بیولوژیک، است. وقتی لاکان ادعا می‌کند که «زن وجود ندارد»، نباید فراموش کنیم که زن در ***مقام مادر***، ***quod matrem***، وجود ***دارد***.(۲٤) از مدهآ به این سو، رابطه‌ی مادر / زن همان پایگاهی است که در آن خشونت در شرف انفجار است؛ خشونتی که در ***چشم عادت کرده به تاریکی*** فوران می‌کند نقطه‌ی مقابل خشونت مدهآ است: این خشونتِ زنی که به عنوان یک زن مورد خیانت واقع شده و به‌عنوان یک مادر انتقام می‌گیرد نیست بلکه خشونت مادرِ خیانت شده است. با این حال، ***در چشم عادت کرده به تاریکی***، پسرک صرفاً داوِ [enjeu] رابطه‌ی مبتنی بر *L'hainamoration*، رابطه‌ی مبتنی بر عشق ـ نفرت، بین دو خواهر است. خشونت از دل صمیمیت مطلق آن‌ها سر برمی‌آورد: ورا و ادن به‌طرزی مازادین به هم نزدیک‌اند، آن دو زوج در خودبسته‌ای را

1 . non-mother

می‌سازند که ساعت‌ها در سکوت با یکدیگر سخن می‌گویند، و کل جهان پیرامون‌شان را فراموش می‌کنند؛ ورا ، بعد از وارد کردن چندین ضربه‌ی چاقو به ادن، مهربانانه سر او را در دستان‌اش می‌گیرد و در گوش‌اش زمزمه می‌کند. ادن برای ورا همان ***ابژه‌ی مطلقاً آرمانی شده***‌ای است که با او «هر کاری مجاز است» ــ مهم است بدانیم که معنای نام او «بهشت» است و نامی است که هم روی پسرهای نهاده می‌شود هم روی دخترها. در این‌جا باید فیگور رازناک فرشته‌ی تباه شده را به یاد آوریم، یعنی آن فیگور دو جنسی[1]، اثیری، با گیسوانی از طلا، را که تجسم زوال تام و تمام ***ژوئیسانس*** مطلق است. ورا همتای «عملی»[2] و به‌درد بخورِ این فیگورِ آرمانی شده‌ی «به دردنخور» است: او از تیمار دیگران به ترضیه‌ی خاطر دست می‌یابد ــ وقتی از این ترضیه‌ی خاطر محروم می‌شود، از پای درمی‌آید و دست به عمل (عمل جنایت‌آمیز) می‌زند. بدین ترتیب این دو خواهر زوج کاملی متشکل از امر آرمانی و امر واقعی، بی‌عاطفگی سرد و عاطفه‌ی گرم و تیمارکننده، به زبان ریاضی‌گونه‌ی لاکانی، متشکل از á و a، ***آرمان خود***[3] و ***خود***[4]، می‌سازند ــ معجونی برای انفجار خشونت خونبار.

در این‌جا باز هم می‌توان به صحنه‌ای مهم از ***پارسیفال*** اثر سیبربرگ اشاره کرد، یعنی صحنه‌ی استحاله‌ی پارسیفالِ پسر به پارسیفالِ دختر پس از آن‌که پارسیفال پیشنهادهای اغواگرانه‌ی کوندری را رد می‌کند، صحنه‌ای که تماماً در برابر پس‌زمینه‌ی آن واسط ـ چیز غول‌آسا، خطوط شبح‌گون سرِ واگنر، اجرا شده است. وقتی پسر (مفتون شدن‌اش به) زن را تکذیب می‌کند، همزمان با آن پسرانگی‌اش را از دست می‌دهد و بدل می‌شود به زن جوان

---

1 . hermaphroditic
2 . practical
3 . ideal-ego
4 . ego

هبوسی که به مانند یک هیولا خونسرد است. پیام این نه اعتقاد متحجرانـه بـه **دو**جنسی بودن[1]، بلکه، برعکس، حک کردن دوبـاره و ایـن‌بـار خشـونت‌آمیـز **تفاوت** جنسی در این فیگور شبح‌گون ـ نمرده و پسرانه است.

خلاصه این‌که، آنچه قرائت هایدگر از نظر دور مـی‌دارد ایـن اسـت کـه **چگونه** خود تقابل بین پسـر غیرجنسـی و نـوعِ *[Geschlecht]* نـاموزون در **هیئت** تقابل بین یک **پسـر** و یـک ***زن*** صـبغه‌ی جنسـی بـه خـود مـی‌گیـرد . ***Geschlecht*** ناموزون نه خنثی بلکه زنینه است، و خود همـین واقعیـت، کـه **الیس** نامی است که هم روی پسران گذاشته می‌شود هـم روی دختـران، او را **بدل** به یک پسر می‌کند. پـس وقتی هایدگر ادعا می‌کند که:

> [در شعر تراکل] پسرانگیِ فیگـورِ الـیسِ پسر نقطـه‌ی مقابـل دخترانگـی نیست. پسرانگی او نمود کودکانگی خاموش‌ترِ اوسـت. آن کودکـانگی در درون خود دولایگیِ لطیف جنس[2] را، که عبارت از جوان و «فیگـور طلایی باکره» است، پناه می‌دهد و نگهداری می‌کند. (۲۵)

از این واقعیت کلیدی غافل است که تفاوت جنسی زن و مرد (دو جنسِ تبـار / گونه‌ی انسان) بلکه، در این مورد، خود تفاوت بین امـر غیـرجنسـی و امـر جنسی را مشخص می‌کند: اگر آن را با زبان منطق هژمونی لاکلائو بیان کنـیم، **تفاوت** جنسی همان امر واقعیِ یـک تعـارض[3] اسـت، چـون، در آن، الگـوی **تفاوت** بیرونی (بین امر جنسی و امر غیرجنسی) روی تفاوت درونـی بـین دو جنس پیاده شده است. به‌علاوه، آنچه هایدگر (و تراکل) پیشتر به آن اشـارتی کردند، و آنچه کیسلوفسکی آشکار می‌سازد، آن است که این کـودک معصـومِ «نمرده»ای که با بدن کاملاً رسیده و کاملاً شکوفان زنانه رویـاروی مـی‌شـود، دقیقاً به عنوان [موجود] پیش‌جنسی، کاملاً ***هیولاوش***، یکی از فیگورهای خود

---

1 . hermaphrodism
2 . Gentle two-fold of Sex
3 . antagonism

شرّ، است:

> روح یا شبحی که به این صورت ادراک می‌شود هستی خود را مدیون امکان لطافت و ویرانگری، هر دو، است. لطافت به هیچ‌روی خلسه‌ی امر ملتهب را فرو نمی‌نشاند، بلکه آن را در شکل انباشت شده در آرامش مستتر در رابطه‌ی دوستانه نگه می‌دارد. ویرانگری از آزادی لگام‌گسیخته سرچشمه می‌گیرد، و خود را در طغیان خودش تحلیل می‌برد و از این‌رو شرِ فعال است. شر همیشه شر یک روح شبح‌گون است.[۲۶]

شاید بتوان فیگور الیس را از زمره‌ی مجموعه‌ای از فیگورهای مشابه در داستان‌های وحشت نوع استیفن کینگ به‌شمار آورد: کودک «نمرده»، سفیدپوش، رنگ‌پریده، اثیری، هیولاوش، غیرجنسی‌ای که باز می‌گردد تا بزرگسالان را اسیر طلسم خود کند. آیا، در سطحی دیگر، تام ریپلیِ پاتریشیا هایسمیت نیز چنین سوژه‌ای نیست، سوژه‌ای که ویرانگری بی‌رحمانه را با معصومیت فرشته‌وار یکجا دارد، چون جایگاه سوبژکتیو او به نوعی هنوز به داغ تفاوت جنسی نشاندار نشده است؟ به‌عنوان حسن ختام این سلسله، آیا، در *دکالوگِ* کیسلوفسکی، آن مرد جوان مرموز، مسیح‌گونه و بی‌خانمان که در لحظه‌های تعیین‌کننده در برابر قهرمان ظاهر می‌شود نیز موجود غیرجنسیِ شبح‌مانندی از این نوع نیست؟ و آیا این‌که این تصور تراکل ـ هایدگر از موجود غیرجنسیِ فرشته‌سان آخرین نمود خود را در *Les Particules elemntaires* اثر میشل هولبک یافت حد اعلای طنز نیست؟ در پایان کتاب پرفروش هولبک (۱۹۹۸)[۲۷]، که بحث‌های بسیاری را در سراسر اروپا برانگیخت، بشریت به طور جمعی تصمیم می‌گیرد که، به منظور دور زدن بن‌بست سکسوالیته، انسانْ گونه‌های غیرجنسی‌ای را که از نظر ژنتیکی اصلاح شده‌اند جانشین خودش کند.

در موسیقی، این همدستیِ معصومیت لطیف و انفجار بی‌رحمانه‌ی شر موضوع *مرثیه* اثر گیا کانچلی (موسیقی سوگواری به یاد لوئیجی نونو برای

ویلون، سوپرانو و ارکستر) است که به سال ۱۹۹٤ تصنیف شد.[۲۸] اکسپرسیونیزم ناب کانچلی، که در آن سوژه رنج، بی‌خانمانی، و آسیب‌پذیری خود را مجسم و پیکربندی می‌کند، سرشار از یک تنش تعارض‌آمیز کم و بیش غیرقابل تحمل است. تلاش‌های مکرر صرف بیان سوبژکتیویته در قالب یک ملودی کوچک و صدر هستی‌شناختی می‌شود ــ که بیش از آن‌که یک ملودی باشد، یک دستگرمی، طرحی کلی یا تکه‌ای موسیقایی، است ــ و از ویولن، پیانو یا صدای انسان استفاده شده است که سه راه اصلی برای بیان سوبژکتیویته هستند. اما این تکه‌های شبح‌مانند حتی پیش از آن‌که کاملاً ظاهر شوند ناپدید می‌شوند؛ آن‌ها نه‌تنها از بسط یافتن در قالب یک سونات، یا هر شکل موسیقیایی، باز می‌مانند، بلکه بلافاصله به یک فوران ***فورتیسیمو***[۱]، یک ***توتیِ***[۲] خشونت‌بار، فاجعه‌آمیز، همان انفجار درونی امر واقعی با تمام بی‌رحمی‌اش، گذر می‌کنند. گویی هیچ مقیاس در خوری برای پیکربندی نمادین نیست: ما یا با پیش‌آگاهی اثیری، خیالی، فرار، و هنوز کاملاً شکل‌نگرفته‌ی سوبژکتیویته سروکار داریم یا با خشونت توفنده‌ای که آن را در هم می‌کوبد و ویران می‌کند. در لحظه‌ای که سوژه ــ با تردید، ترس و شرم ــ تن به مخاطره می‌دهد و خود را به جلو می‌کشد، **د**یگری ضربه‌ی متقابل را با تمام شدت وارد می‌کند، همچون پدر و مادر بی‌رحمی که، در یک عدم تناسب عجیب بین کنش و واکنش، کودک را به خاطر هر حرکت کوچک و نامحسوس حاکی از نافرمانی یا ابراز وجود فرضی جزغاله می‌کنند. و ایهام ***مرئیه*** در اینجاست: آیا این دو قطب عملاً در مقابل هم‌اند؟ آیا واقعاً می‌توان گفت که سوبژکتیویته‌ی شکننده و ذاتی، درونیت آن، با واکنش خشونت‌آمیز امر واقعیِ بیرونی در هم کوبیده شده است؟ یا بلکه باید گفت که ما با ***اینهمانی*** نهایی دو قطب سرو کار داریم، یعنی این‌که امروزه، درست

---

1 . fortissimo (خیلی بلند و پرقدرت)

2 . tutti (.قطعه‌ای که ارکستر بدون تکنواز اجرا می‌کند)

در لحظه‌ای که آدمی می‌کوشد سوبژکتیویته‌ی معصوم و شکننده را بروز دهد، سرشت حقیقی آن با تمام خشونت فوران می‌کند؟ به نظر می‌رسد کانچلی این انطباق برابر نهادها را درست نفهمیده است: اگر قرار بود بر آن صحه بگذارد، مجبور بود قلمرو «بیان موسیقایی» را پشت سر نهاده گام در جهان پساروان شناختی عروسک مانند گفتار آهنگین[1] بگذارد.

1 . sprechgesang

انتخاب‌های بهتر

داستان آن افسر آلمانی را همه می‌دانند که جان خود را به خطر می‌انداخت و به یهودیان کمک می‌کرد (او سرانجام دستگیر و بـه جوخـه‌ی اعـدام گشـتاپو سپرده شد): او، در زندگی شخصی، یک سامی‌سـتیز محافظـه‌کـار از طبقـه‌ی بالای جامعه‌ی آلمان بود؛ از یهودیان نفرت داشت، و از هر تماسـی بـا آن‌هـا حذر می‌کرد، و از اقدامات اقتصادی ـ قضایی پیشـین نـازی‌هـا کـه هـدف از آن‌ها مهار کردن نفوذ «مازادین» یهودیـان بـود کـاملاً حمایـت مـی‌کـرد. امـا، ناگهان، وقتی به صراحت دریافت که چه اتفاقی دارد می‌افتـد (نـابودی کامـل یهودیان) شروع کرد به کمک به یهودیان بـا تمـام وسـایل ممکـن، آن هـم از روی این اعتقاد ساده و تزلزل‌ناپذیر که چنـین وضـعی قابـل تحمـل نیسـت. تفسیر این تغییر ناگهانی براساس «دوسوگراییِ» مستتر در برخورد غیریهودیان با یهودیان، [یعنی] ، نوسان بین نفرت و کشـش، تمامـاً غلـط و گمـراه‌کننـده می‌تواند باشد: در تصمیم تأمل‌برانگیز این افسر برای کمک به یهودیـان، یـک نظم کاملاً متفاوت دخیل است، نظمی که هیچ ربطی به عواطف و احساسـات

و فراز و فرودهای آن‌ها ــ ساحت اخلاقی[1] محض در معنای دقیق کانتی آن ــ ندارد.

این ساحت اخلاقی را باید در مقابل پرهیزکاری[2] قرار داد. از دوران دبیرستان خود، حرکت عجیب یکی از دوستان خوب‌ام را که در آن زمان مرا به شدت تکان داد به یاد می‌آورم. آموزگار از ما خواست یک انشاء بنویسم درباره‌ی این‌که «انجام کار نیکِ کمک به همسایه چه رضایت خاطری در پی دارد؟» ــ و منظور این بود که هریک از ما رضایت خاطر عمیقی را توضیح دهیم که از وقوف بر این واقعیت که کار خوبی انجام داده‌ایم ناشی می‌شد. دوست من قلم و کاغذ را روی میز گذاشت و، برخلاف دیگران که به سرعت یادداشت‌های‌شان را قلمی می‌کردند، همین‌طور نشست، بی‌حرکت. وقتی آموزگار از او پرسید که چه مشکلی پیش آمده، پاسخ داد که نمی‌تواند چیزی بنویسد چون خیلی ساده هرگز نه نیازی به انجام چنین اعمالی احساس کرده و نه رضایت خاطری ــ هرگز کار خوبی از او سر نزده بود. آموزگار چنان یکه خورد که ارفاق ویژه‌ای به او داد: او می‌توانست مقاله‌ی خود را پس از تعطیل شدن دبیرستان در خانه بنویسد ــ یقیناً می‌توانست کار خوبی را به یاد بیاورد. روز بعد، دوست‌ام با همان کاغذ سفید به دبیرستان آمد و گفت که عصرِ روز قبل خیلی در این‌باره فکر کرده است ــ ابداً به یادش نمی‌آمده که کار خوبی کرده باشد. سپس آموزگارِ کلافه شده از دهان‌اش پرید که:«آخه نمی‌تونستی یه داستان در این‌باره از خودت دربیاری؟» و دوست من در پاسخ او گفت که تخیل‌اش در این جهت کار نمی‌کند ــ خیالبافی درباره‌ی چیزهایی از این نوع خارج از توان او بود. وقتی آموزگار به او توضیح داد که لجاجت او ممکن است برای‌اش گران تمام شود ــ او پایین‌ترین نمره را می‌گرفت که می‌توانست لطمه‌ی جدی به موقعیت‌اش بزند ــ دوست‌ام تأکید کرد که کاری از دست‌اش برنمی‌آید، که از این‌کار به

1 . ethical
2 . morality

کلی عاجز است، چون فکر کردن در این راستا از توان او خارج است، ذهن‌اش به کل خالی است. این تن زدن از سازش بر سر دیدگاه خویش همان اخلاق در ناب‌ترین شکل‌اش، پایبندی به اخلاق در مقابل پرهیزکاری، در برابر شفقت پرهیزکارانه، است. در ضمن، لازم نیست اضافه کنم که این دوست در کردارهای خود شخصی فوق‌العاده به درد بخورد و «خوب» بود؛ چیزی که از نظر او مطلقاً ناخوشایند بود کسب رضایت خاطر نارسیستی از مشاهده‌ی خود در حال انجام اعمال خوب بود ــ در اندیشه‌ی او، این‌گونه چرخش کورکورانه [یا انعکاسی] مترادف بود با بدترین خیانت اخلاقی.

و، در این معنای دقیق، موضوع کیسلوفسکی اخلاق‌مداری است نه پرهیزکاری: آنچه در هریک از قسمت‌های ***دکالوگ*** اتفاق می‌افتد همانا ***تغییر از پرهیزکاری به اخلاق‌مداری*** است. نقطه‌ی آغاز همیشه یک فرمان یا فریضه‌ی پرهیزکارانه است، و از طریق خودِ زیر پا گذاشتن آن است که قهرمان ساحت اخلاقی محض را کشف می‌کند. ***دکالوگ ۱۰*** نمونه‌ی عالی این انتخاب بین اخلاق‌مداری و پرهیزکاری است، انتخابی که در همه‌ی آثار کیسلوفسکی جریان دارد: دو برادر رسالت پدر مرحوم‌شان (جمع‌آوری تمبر) را انتخاب می‌کنند و تعهدات پرهیزکارانه‌شان را زیرپا می‌گذارند (برادر بزرگ‌تر نه‌تنها خانواده‌اش را ترک می‌کند بلکه حتی کلیه‌اش را نیز می‌فروشد، برای پرداخت بهای این رسالت نمادین به قول معروف از جان خود مایه می‌گذارد). این انتخاب، که درناب‌ترین شکل‌اش در ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک*** ــ انتخاب بین رسالت (که به مرگ منجر می‌شود) و یک زندگی خوشبخت آرام (وقتی که / به شرطی که آدمی از رسالت خود بگذرد) ــ تجلی یافته، دارای سنتی طولانی است (به یاد بیاورید داستانی از ئی. تی. ای. هوفمان را که در آن نیز آنتونیا آواز خواندن را انتخاب می‌کند و با مرگ خود بهای آن را می‌پردازد). نمایش این انتخاب در روایت فیلم‌های کیسلوفسکی آشکارا ***تمثیلی*** است: حاوی اشاره‌ای به خود کیسلوفسکی است. آیا انتخاب او انتخاب ورونیکای لهستانی نبود؟ ــ آیا کیسلوفسکی، با

وجود این‌که از وضعیت قلب خود باخبر بود، هنر / رسالت (نه آواز خواندن، بلکه فیلم ساختن) را انتخاب نکرد و سپس از یک سکته‌ی ناگهانی مُرد. سرنوشت کیسلوفسکی پیشاپیش در ***کشته مرده‌ی دوربین*** (۱۹۷۹) تجسم‌یافته است که داستان مردی است که زندگی خانوادگی سعادت‌بار را رها می‌کند و روی به مشاهده و ثبت واقعیت از خلال یک عدسیِ بیرون از گود می‌آورد. در آخرین صحنه‌ی فیلم، وقتی همسرش دارد او را برای همیشه ترک می‌کند، قهرمان دوربین را به سوی خود و همسرش برمی‌گرداند، و رفتن او را روی فیلم ثبت می‌کند: او حتی در این لحظه‌ی آسیب‌زا و خصوصی به‌طور کامل درگیر نیست، بلکه در منش خود که مشاهده کردن باشد پایدار می‌ماند ــــ بهترین گواه بر این‌که او حقیقتاً فیلم گرفتن را تا حد آرمان اخلاقی‌اش برکشیده بود. نقطه‌ی مقابل ***کشته مرده‌ی دوربین*** فیلم ***آرامش*** (۱۹۷۶) است که سرنوشت آنتک را، که به تازگی از زندان آزاد شده، پی می‌گیرد. همه‌ی آنچه او می‌خواهد چیزهای ساده در زندگی هستند: کار، جایی تمیز برای خوابیدن، چیزی برای خوردن، یک همسر، تلویزیون و آرامش: او، که در محل کار جدید خود در اعمال خلاف قانون درگیر شده است، سرانجام از همکاران خود کتک می‌خورد، و، در پایان فیلم، فقط زیر لب می‌گوید، «آرامش ... آرامش». قهرمانِ ***آرامش*** تنها نیست: حتی والنتین، قهرمان زن ***قرمز***، نیز ادعا می‌کند که همه‌ی آنچه می‌خواهد زندگیِ کردنِ در آرامش، بدون هیچ‌گونه جاه‌طلبی شغلی مازادین، است.

این انتخاب بین اخلاق‌مداری و پرهیزکاری باز هم حد اعلای دوسوگرایی ماتریس کیسلوفسکی را ، که عبارت است از فلاح و رستگاری از طریق تکرار، هویدا می‌سازد: از منظری خاص، پیام فیلم‌های او پیامی خوشبینانه است: فرصت دوباره‌ای به ما ***داده شده***، ما ***می‌توانیم*** از گذشته عبرت بگیریم. اما، این موضوع انتخاب تکراری یا مجدد را به طریقی مخالف نیز می‌توان تعبیر کرد و آن این‌که تکرار «عاقلانه» منجر به خیانت اخلاقی، انتخاب زندگی در مقابل آرمان، می‌شود (ورونیکِ فرانسوی بر سر میل‌اش

سازش می‌کند).[۲۹] پس، این نکته تفاوت بین دو ورونیک را توضیح می‌دهد: «مخاطره‌ی نهفته در برخورد بی‌ملاحظه و مستقیم با امر اساسی، برخوردی که با یک مرگ[1] موسیقایی در یک نت کامل[2] اما مبهم به‌کمال می‌رسد»، در برابرِ «سفری آگاهانه، به وساطت تمثیل ادبی»ای که از خلال تجربه‌ی **دیگری** (داستان برنامه‌ریزی شده‌ی عروسک‌گردان) منعکس شده است.[۳۰] از این‌رو، ورونیک مالیخولیایی و در خود فرو رفته است، و در برابر او، ورونیکا، شور و شوقی بی‌واسطه نسبت به آرمان بروز می‌دهد؛ اگر بخواهیم همین حرف را در زبان شیلر بیان کنیم، ورونیک ***احساساتی*** است، در حالی که ورونیکا ***ساده‌دل*** است. فقط این نیست که ورونیک از وقوف بر خصلت انتحاری انتخاب ورونیکا سود می‌برد، بلکه این هم هست که او عمل خیانت اخلاقی را به انجام می‌رساند. حضور این انتخاب تراژیک همان چیزی است که ما را از فرو کاستن ***ورنیک*** به حکایتی نیوایجی از بازگشت به خویشِ[3] معنوی بازمی‌دارد ــ نقداً یک بازسازی دانش‌ستیز و متحجرانه‌ی نیوایجی از ***ورونیکِ*** کیسلوفسکی وجود دارد: ***ورونیکا تصمیم می‌گیرد بمیرد***، رمان پرفروش پائولو کوئیلو که در ۱۹۹۹ چاپ شده است،[۳۱] داستان یک کتابدار ۲۴ ساله از ــ نمی‌دانم کجای ــ لیوبلیانا، پایتخت اسلوونی، زنی تندرست، جذاب و باهوش، که ناگهان تصمیم می‌گیرد بمیرد، چون عنوان جوانی‌اش را به‌تازگی پشت سر گذاشته است، به‌طوری که همه‌ی آنچه از این لحظه به بعد انتظارش را می‌کشد زوال کند آهنگ اما ناگزیری است که نمونه‌ای از آن را در جیره‌ی روزانه‌ی اخبار ملالت‌بار رسانه‌ها می‌بینند. خوشبختانه قبل از این‌که قرص‌ها به‌طور کامل اثر کنند او را می‌یابند و در بخش بیماران روانی بستری می‌کنند و در آنجا سم را از معده‌اش بیرون می‌کشند. در آنجا او پی

---

1. musical mort

۲ ـ Perfect note ، احتمالاً نتی که با نت قبل از خود یک فاصله‌ی کامل (چهارم، پنجم، اکتاو) می‌سازد.

3. Self-discovery

می‌برد که اِغما به هر حال قلب او را تا حد مرگ ضعیف کرده است: به او، که ضربان قلب‌اش به فاصله‌های منظم به شدت بالا می‌رود، گفته می‌شود که یکی دو روز بیشتر زنده نخواهد ماند. او تنها حالا می‌تواند قدر هریک از لحظه‌های باقیمانده را بداند و لذت آن‌ها را کش بدهد. چیزی که نمی‌داند این است که او در حال از سر گذراندن آزمایشِ درمانی‌ای است که پزشک معالجِ حاذق و خیرخواه‌اش به‌عمل آورده است: او با استفاده از داروهای بی‌ضرر کاری کرده است که ضربان‌های قلب زن قوی‌تر شوند، چون شرط بسته است که تنها و تنها تجربه‌ی عن‌قریبِ بودنِ مرگ می‌تواند اراده‌ی زن به زیستن را احیا کند. پیانوی قدیمی‌ای که زن در بیمارستان می‌یابد شوق پیشین او به موسیقی را بیدار می‌کند؛ به‌زودی از بیمارستان مرخص می‌شود، کاملاً بهبود یافته و قصد آن دارد که رسالت موسیقیایی‌اش را پی بگیرد. تفاوت با کیسلوفسکی نمی‌تواند نظر را به خو جلب نکند: هر تصوری از *تنش* ذاتی و غیرقابل حل بین زیستنِ یک زندگی سعادتمند و ادامه‌ی یک رسالت (موسیقایی یا غیر آن) غایب است، چون جهان کوئیلو جهانی است که در آن حکومت در دست هماهنگی از پیش برقرار شده‌ی بین این دو ساحت است.

این انتخاب اخلاقی بین رسالت و زندگی که فیلم‌های کیسلوفسکی حول آن می‌چرخند در مجموعه‌ای از فیلم‌های اخیر به شکل‌هایِ مختلف تکرار شده است، هرچند این فیلم‌ها هرگز کاملاً به اندوه و تألم کیسلوفسکی دست نمی‌یابند. آیا ***هیلاری و ژاکی*** (۱۹۹۸) ساخته‌ی آناند توکر، که ماجرای هیلاری و ژاکلین دوپره، دو نابغه‌ی موسیقی در دهه‌ی ۱۹۵۰ انگلستان، را تعریف می‌کند، واریاسیون باز هم دیگری روی این درون‌مایه نیست؟ درحالی که هیلاری تصمیم به تشکیل خانواده می‌گیرد، ژاکی به سرعت به شهرت جهانی دست می‌یابد، و مخاطبان را با اشتیاق مهارناپذیرش به موسیقی مبهوت می‌کند، و به‌زودی با دنیل بارنبویم، پیانیست و رهبر ارکستر پرآوازه، ازدواج می‌کند. اما مسافرت بی‌وقفه ژاکی را خسته و فرسوده کرده

است: او حسرت زندگی خانوادگی به‌ظاهر ساده‌تری را می‌خورد که هیلاری برای خود فراهم آورده است؛ ژاکیِ تنها و افسرده در دیداری سرزده فاش می‌سازد که حسرت شوهر خواهرش را نیز می‌خورد ــ و خواهرش در کمال محبت به او کمک می‌کند که به مقصودش برسد. (تحمل این «رسواکننده‌ترین» سویه‌ی رابطه‌ی ژاکی و هیلاری، یعنی این واقعیت که ژاکلین با اذن خواهرش سروسری با شوهر هیلاری داشت، بسیار دشوار است چون منطق لوی استروسی متعارف را که می‌گوید زنان ابژه‌ی مبادله بین مردان هستند معکوس می‌کند: در اینجا، این ***مردان*** هستند که ابژه‌ی مبادله بین زنان قرار گرفته‌اند). ژاکی، گویی به پادافره از خودگذشتگیِ بی‌محابا، پس از بیماری طولانی و فلج‌کننده‌ای که پرداختن به موسیقی را معلق می‌گذارد و او را گرفتار صندلی چرخدار می‌کند می‌میرد. بدین‌ترتیب ***هیلاری و ژاکی*** واریاسیونی روی درون‌مایه‌ی ورونیک است: به جای دو ورونیک، ما با دو خواهر، که بسیار «واقع‌گرایانه»تر است، سروکار داریم، و دو خواهر هریک مظهر یک انتخاب اخلاقی متفاوت است.[۳۲] در رابطه‌ی بین هیلاری و ژاکی یک هیستری مضاعف دست در کار است: هرکدام از آن دو دیگری را زنی می‌داند که راه میل ورزیدن را بلد است («سوژه‌ای که قرار است میل بورزد»)، و، دست‌کم در بعضی جاها، خود را از تصویر پاک می‌کند، به این امید که غیبت‌اش تصویر آرمانی یک زوج یا یک خانواده را برخواهد ساخت. از نظر ژاکی، هیلاری و خانواده‌اش همان واحد ایده‌آلی است که او با حسرت نظاره‌اش می‌کند، درحالی که از نظر هیلاری، ژاکی، که حسرتِ شوهر و بچه‌های خود او را می‌خورد، چنین ایده‌آلی است، ایده‌آلی که در نهایت در آن جایی برای او نیست.

فیلم به دو بخش تقسیم شده است: داستانِ نخست از منظر هیلاری و سپس از منظر ژاکی تعریف می‌شود. این دو بخش شدن توجیه خود را از این واقعیت می‌گیرد که زوج هیلاری ـ ژاکی آخرین نسخه‌ی زوج ایزمنه ـ آنتیگونه است، یعنی زن عاطفی «بهنجار» در برابر زنی که خود را به تمامی

وقف آرمان‌اش کرده است: نخست، ما ابژه ـ چیزِ (ژاکیِ) خارق‌العاده، حتی هیولاوش، را از دریچه‌ی چشم خواهر «بهنجار» رقیق‌القلب او می‌بینیم؛ سرانجام، منتقل می‌شویم به نقطه دید خود چیز ناممکن، یعنی خودِ چیز سوبژکتیو می‌شود[1]، شروع می‌کند به سخن گفتن. از آن‌جا که ما با چیز ناممکن سروکار داریم، سوبژکتیو شدن او تنها می‌تواند مبتنی باشد بر داستان زوال و سقوط او. فروپاشی روانی ژاکی در حین اجرای یک کنسرت از طریق تعکیسِ کامل شیوه‌ی همیشگی مبتنی بر استحاله‌ی «والا»[2]،که در آن ما از آواز نارسای رقت‌انگیز اجرا شده در واقعیت گذر می‌کنیم به جادوی بی‌نقص آواز خواندن و نواختن در فضای خیال‌پردازی، تجسم یافته است: کنسرت واقعی او درخشان است، درحالی که او ***تصور می‌کند*** که نت‌های غلط را می‌زند و صداهای ناخوشایند و ناموزون ایجاد می‌کند.

آیا رابطه‌ی ژاکی با ویولنسل‌اش به بهترین شکل در درون‌مایه‌ی «مرگ و دوشیزه» تجسم نیافته است؟ آیا ویولنسل او همان *object petit a* نیست، یعنی آن ابژه‌ی ناقصی که تهدید می‌کند سوژه را از طریق کشاندن‌اش به ***ژوئیسانس*** مرگبار غیرفالیک خودش خواهد بلعید؟ آیا]رابطه‌ی بین ژاکی و ویلنسل‌اش] یک استثنا در سلسله‌ی عشاق / همراهانی که رابطه‌ی خود را بر مناسبات بیناسوژه‌ای (نه یک استثنای فالیک بلکه یک مازاد غیرفالیک) استوار می‌کنند نیست، و بنابراین در این‌جا ما با ما a + ... ۱+۱+۱+۱ سروکار نداریم؟ اگر این را با اصطلاحات روان‌شناختی کم و بیش ساده‌انگارانه بیان کنیم، راز زندگی ژاکی این است که: چرا او، که دختری شاد، خوش‌گذران و در اوایل دهه‌ی بیست عمرش است، کنسرتو ویولنسل اندوهناک الگار[3]، شاهکار دوران کهنسالی او، را به‌عنوان قطعه‌ی محبوب خود انتخاب می‌کند، و اجرایی از آن ارائه می‌کند که از عمق وجودش ریشه می‌گیرد؟ آیا این شبیه

---

1. subjectivised
2. sublime transubstantiation
۳ ـ Sir Edward Elgar، 1857-1934)) آهنگساز و رهبر ارکستر انگلیسی.

اسکار وایلد نیست که، ضمن بهره‌مندی از موفقیت اجتماعی کامل، پیشاپیش دلشوره‌ی شکست نهایی‌اش را داشت (چیزی که به‌وضوح در ***تصویر دوریان‌گری*** می‌توان دید)؟ این دلشوره‌ی شبه غایت شناختی را ***نباید*** به نمودی از سانسور ایدئولوژیکی تقلیل داد که می‌خواهد زنان بهای درگیر شدنِ کامل با هنر و تلقی مردان به عنوان عشاق سریالی را بپردازند. چیزی بیش از این‌ها در آن هست، و آن عبارت است از آن پیوند ذاتی‌ای که به نظر می‌رسد زنینگی را به رانه‌ی مرگ وصل می‌کند.(۳۳)

نیل لابوت در فیلم ***در مصاحبت مردان*** (۱۹۹۷) پیچشی بس شوم‌تر به این انتخاب می‌دهد: این فیلم را باید جدی گرفت چون نقشه‌ای را که قصدش آزار دیگری است به گونه‌ای بازآفرینی می‌کند که با ایدئولوژی قربانی‌تراشی[1] امروزی جفت و جور است. چنان‌که خود کارگردان در یک گفت‌وگو خاطرنشان کرده است، فکر اولیه‌ی فیلم از عبارتی جرقه زد که زمانی به گوش او خورده بود: «بیایید واقعاً به یکی صدمه بزنیم!»نکته این است که این تصور از «صدمه زدن واقعی به یکی» زین پس نه در سطح شکنجه‌ی جسمانی یا حتی نابودی اقتصادی، بلکه در سطح آن چیزی قرار دارد که آدمی معمولاً با عنوان «شکنجه‌ی روانی» از آن یاد می‌کند. دو تن از مدیران که مجبور به اقامت ٦ هفته‌ای در یک شهر کوچک غرب میانه شده‌اند به یکدیگر شکوه می‌کنند که شرکای زندگی‌شان به طرزی بی‌رحمانه رهاشان کرده‌اند؛ از این‌رو، تصمیم می‌گیرند از نوع زن[2] انتقام بگیرند. آن‌ها زن تنهای آسیب‌پذیری را که دست از هر امیدی برای یک زندگی محبت‌آمیز رضایت‌بخش شسته است خواهند یافت؛ هر دو از ته دل به او اظهار عشق خواهند کرد و در اغوای‌اش خواهند کوشید. زن، که از این توجه مضاعف و از مشکل غیرمنتظره‌ی مربوط به انتخاب یکی از آن‌ها به‌طرز مطبوعی غافلگیر شده، امید جدیدی در زندگی خواهد یافت؛ و سپس، درست وقتی که او در

---

1. victimization
2. womankind

اوج شکوفایی خوشبختی تازه‌یافته‌اش است، آن دو مرد هر دو با هم به او خواهند گفت که همه‌ی این‌ها برای دست انداختن او، به قصد صدمه زدن به او، بوده است، و خواهد گفت که او کوچک‌ترین اهمیتی برای‌شان ندارد. زن پس از این ضربه هرگز نخواهد توانست آرامش خود را بازیابد؛ او محکوم به تحمل شب‌زنده‌داری‌های مداوم خواهد شد، زندگی‌اش برای همیشه از هم خواهد پاشید، دست از هر امیدی خواهد شست. به این‌ترتیب، اگر هریک از دو مرد بار دیگر از طرف زنی جفا ببیند یا مورد تحقیر رئیس‌اش قرار بگیرد، از این‌که مشکل او در مقایسه با سرنوشت غم‌انگیز آن زن هیچ نیست تسلی خواهد یافت ــ او دست‌کم یک بار توانسته است بلایی بسیار زیانبارتر بر سر یک انسان دیگر بیاورد. داستان سپس در مسیری قابل پیش‌بینی به پیش می‌رود: آن‌ها یک دختر کارمند ناشنوا را تور می‌کنند، یکی از دو مرد واقعاً عاشق او می‌شود، و از آن‌جا که او زشت‌تر از آن یکی است و دختر بیچاره مرد دیگر را ترجیح می‌دهد، او ــ برای به دست آوردن دل دختر ــ قاعده‌ی بازی‌شان را زیر پا می‌گذارد و مستقیماً به دختر می‌گوید که این یک برنامه‌ی سراپا ساختگی است و او قربانی آن، و الی آخر. این مرد یک آدم سست‌عنصر دغلباز است، شرارت او به نوعی «هنوز انسانی» است، درحالی که شرارت مرد دیگر به یک منش اخلاقیِ منحرفانه نزدیک‌تر است ــ از نظر او، شرارتْ نوعی رسالت است، درحالی که از نظر فرد سست‌عنصر، شرارت بخشی از [تلاش برای] دست و پنجه نرم کردن با زندگی است.

نکته‌ی مهم این است که، در پایان فیلم، ما درمی‌یابیم که مرد واقعاً شریر ابداً مورد بی‌مهری معشوقه‌اش قرار نگرفته بوده است ــ آن‌ها در تمام مدت ارتباط خود را حفظ کرده بودند: داستان او سراپا دروغ بوده است. قصد او برای صدمه زدن به کسی نه عملی از روی انتقام، بلکه عملی کاملاً اخلاقی، در معنایی منحرفانه، بوده است. اما، اگر هدف حقیقی عمل او نه دختر بیچاره، بلکه همدست به‌ظاهر «صادق»تر و «انسانی»تر او در جنایت بوده باشد چه؟ اگر قصد مرد شریر صدمه زدن به *او*، یعنی شریک

جنایت‌اش، از طریق تحقیر او و نابود کردن آخرین آثار احساس عزت‌نفس در او، بوده باشد چه؟ در پایان فیلم، نمی‌توان گفت که کدام‌یک از دو خلافکار بدتر است: این پرسش هیچ پاسخی ندارد. مردی که با «گشودن سفره‌ی دل خود» و اعتراف کردن به دختر قواعد بازی را زیر پا می‌گذارد به‌نوعی حتی بی‌رحم‌تر است (مانند وقتی که به دختر می‌گوید که او به دلیل ناشنوا بودن‌اش در موقعیتی نیست که جفت خودش را انتخاب کند)؛ او هرچند نمی‌تواند واقعاً به کسی صدمه بزند، اما عملاً دختر را حتی بیشتر می‌آزارد.

دو فیلم زیر، که با وجود داشتن کارگردان‌های متفاوت باید به‌عنوان یک زوج تلقی شوند، نسخه‌های دیگری هستند از همان انتخاب: ***داستان استریت*** (۱۹۹۹) از دیوید لینچ و ***آقای ریپلی با استعداد*** از آنتونی مینگلا. درست در آغاز فیلمِ دیوید لینچ، کلماتی که عنوان‌بندی را آغاز می‌کنند («والت دیزنی تقدیم می‌کند ـ فیلمی از دیوید لینچ») دربردارنده‌ی آن چیزی هستند که شاید بهترین چکیده‌ی پارادکس اخلاقی‌ای باشد که مهر خود را بر پایان قرن بیستم زده است: همپوشی تخطی یا هنجارشکنی و هنجار. والت‌دیزنی، این علامت تجارتی ارزش‌های خانوادگی محافظه‌کارانه، دیوید لینچ را زیر چتر خود گرفته است، یعنی مؤلفی را که مظهر تخطی است، کسی که جهان زیرزمینی وقیح سکس و خشونت منحرفانه را که در زیر سطح محترمانه‌ی زندگی ما کمین کرده برملا می‌سازد.

امروزه، بیش از پیش، خود آپاراتوس فرهنگی ـ اقتصادی، برای بازتولید خودش تحت شرایط بازار رقابتی، نه‌تنها مجبور است جلوه‌ها و محصولات قوی‌تر و تکان‌دهنده‌تر را تحمل کند، بلکه باید مستقیماً موجبات پیدایش آن‌ها را نیز فراهم آورد. کافی است گرایش اخیر در هنرهای بصری را به یاد بیاوریم: گذشتند آن روزهایی که مجسمه‌های ساده یا نقاشی‌های قاب شده داشتیم ــ آنچه اکنون داریم نمایشگاه‌هایی هستند از قاب‌های خالی از نقاشی، گاوهای مرده و تپاله‌های آن‌ها، ویدئوهایی از درون بدن انسان

(عکس‌های معده و روده‌ی بزرگ)، آثاری که بوی خود را نیز به همراه دارند، و از این قبیل. این‌جا، باز هم، همچون قلمرو سکسوالیته، انحرافْ دیگر براندازنده نیست: مازادهای هولناک و زننده بخشی از خود سیستم‌اند، سیستم برای بازتولید خود از آن‌ها تغذیه می‌کند. بنابراین، اگرچه فیلم‌های پیشین لینچ نیز در این دام گرفتار بودند، پس در مورد ***داستان استریت*** چه می‌توان گفت که از روی سرگذشت واقعی آلوین استریت ساخته شده است، کشاورز پیری که سوار بر یک دروگر جان دیر [John Deere] سراسر دشت‌های آمریکا را درنوردید تا با برادر بیمارش دیدار کند؟ آیا معنای ضمنی این داستان کندآهنگ درباره‌ی سرسختی و پایداری همان عدول از تخطی، روی آوردن به بی‌واسطگی ساده‌ی یک موضع اخلاقی بی‌واسطه‌ی مبتنی بر وفاداری، است؟ خود عنوان فیلم اشاره دارد به آثار پیشین لینچ: این داستان، با توجه به «انحراف‌های» موجود در جهان زیرزمینی‌ای که از *Eraser Head* (۱۹۷۶) تا ***بزرگراه گمشده*** حضور داشت، داستانی سرراست [Straight] است. اما اگر قهرمانِ «عادی و دگرجنس‌خواهِ [Straight]» آخرین فیلم لینچ عملاً بسیار براندازنده‌تر باشد از کاراکترهای عجیب و غریبی که فیلم‌های پیشین او را پر کرده بودند چه؟ اگر، در جهان پست‌مدرن ما، که در آن تعهد اخلاقی رادیکال تعهدی تلقی می‌شود که به طرز احمقانه‌ای قدیمی و منسوخ است، مطرود حقیقیْ خودِ او باشد چه؟ در این‌جا باید سخن هوشمندانه‌ی جی. کی. چسترتون در «دفاع از داستان‌های کارآگاهی» را به‌یاد آوریم که می‌گوید چگونه داستان کارآگاهی

> از یک لحاظ پیوسته این واقعیت را، که متمدن شدن خودْ احساساتی‌ترین حرکت‌ها و رمانتیک‌ترین عصیان‌هاست، مدنظر دارد. در رمانس پلیسی، وقتی کارآگاه، زیر بارش چاقوها و مشت‌های یک دَله‌دزد یکه و تنها، و کم و بیش به طرز احمقانه‌ای بی‌پروا، می‌ایستد، این یقیناً به ما یادآوری می‌کند که این کارگزار عدالت اجتماعی است که چهره‌ی اصیل و شاعرانه است، درحالی که دزدان و راهزن‌ها صرفاً محافظه‌کاران کیهانی پیر و خونسردند، دلخوش به خوشنامی باستانی

گرگ‌ها و میمون‌ها. [رمانس پلیسی] استوار بر این واقعیت است که پرهیزکاری [1] شریرانه‌ترین و جسورانه‌ترین دسیسه‌هاست.[۳۴]

در این صورت اگر این پیام نهایی فیلم لینچ باشد چه ــ این‌که اخلاقیات[2] «شریرانه‌ترین و جسورانه‌ترین دسیسه‌هاست»، این‌که سوژه‌ی اخلاقی سوژه‌ای است که در واقع نظم موجود را تهدید می‌کند، برخلاف سلسله‌ی دراز منحرفان لینچیِ عجیب و غریبی (بارون هارکونن در ***دون*** [۱۹۸٤]، فرانک در ***مخمل آبی***، بابی پرو در ***وحشی بالفطره...***) که در نهایت آن را سرپا نگه می‌دارند؟ در این معنای دقیق، نقطه‌ی مقابل ***داستان استریت*** همان ***آقای ریپلی بااستعداد*** ساخته‌ی آنتونی مینگلا است، فیلمی که از روی رمانی به همین نام نوشته‌ی پاتریشیا هایسمیت ساخته شده است. فیلم سرگذشت تام ریپلی، جوان جاه‌طلب اما آس و پاس اهل نیویورک، را تعریف می‌کند. هربرت گرینلیف، مرد صاحب نفوذ و ثروت، نزد تام ریپلی می‌رود، با این گمان غلط که او در دانشگاه پرینستون همکلاسی پسرش دیکی بوده است. دیکی به ایتالیا رفته و در آنجا ول می‌گردد، و گرینلیف به تام پول می‌دهد که به ایتالیا برود و پسر او را هم به خانه بازگرداند هم بر سر عقل، تا جای به حق خود را در تجارت خانوادگی بگیرد. اما، تام در مدتی که در اروپاست هرچه می‌گذرد بیشتر نه‌فقط مجذوب خود دیکی، بلکه همچنین مجذوب زندگی پرتجمل بی‌قید و بند اشرافی‌ای می‌شود که دیکی در پیش گرفته است. همه‌ی صحبت‌ها درباره‌ی هم‌جنس‌خواهی تام در این‌جا بی‌ربط و نابه‌جاست: دیکی از نظر تام نه ابژه‌ی میل او، بلکه سوژه‌ی میل ورزِ آرمانی است، همان سوژه‌ی انتقالی[3]ای که «قرار است بداند [که چگونه باید میل ورزید]». خلاصه این‌که، دیکی بدل به ***خودِ آرمانی***[4] تام، فیگور هویت‌یابی

---

1 . morality
2 . ethics
3 . transferential subject
4 . ideal ego

خیالی او، می‌شود: وقتی به کرات به‌صورتی آزمندانه به دیکی نگاه می‌کند، از این طریق نه میل اروتیک خود به درگیر شدن در داد و ستد جنسی با او، نه میل خود به ***تصاحب*** دیکی، بلکه میل خود به مثل دیکی ***بودن***، را آشکار می‌کند. از این‌رو، تام برای رفع این معضل نقشه‌ی پیچیده‌ای می‌کشد: در یک سفر با کشتی، دیکی را می‌کشد، و سپس، مدتی، هویت او را به خود می‌گیرد. او، که خود را به‌عنوان دیکی جا زده است، امور را به گونه‌ای ترتیب می‌دهد که پس از مرگ «رسمی» دیکی ثروت او را به ارث ببرد؛ پس از انجام این کار، «دیکی» جعلی ناپدید می‌شود، و یادداشتی حاکی از خودکشی به جای می‌گذارد که در آن از تام تجلیل کرده است، در این حین تام دوباره ظاهر می‌شود، و بازجویان شکاک را از سر باز می‌کند و، حتی از قدرشناسی پدر و مادر دیکی برخوردار می‌شود، و سپس از ایتالیا به یونان می‌رود.

هرچند رمان در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ نوشته شده، اما می‌توان ادعا کرد که رمان هایسمیت نوعی پیشگویی است از بازنویسی فرایض اخلاقی در قالب «توصیه‌ها»یی که قرار نیست به‌صورت کورکورانه از آن‌ها اطاعت کنیم. ریپلی صرفاً مظهر آخرین گام در این بازنویسی است: قتل مکن ـــ ***مگر وقتی که واقعاً راه دیگری برای رفتن به دنبال خوشبختی‌ات نیست***. یا، چنان‌که هایسمیت خود در مصاحبه‌ای می‌گوید: «می‌توان گفت که او روان‌پریش است، اما از نظر من دیوانه نیست چون اعمال‌اش عاقلانه است ... من او را آدم متمدنی می‌دانم که وقتی آدم می‌کشد که مطلقاً مجبور است.» به این‌ترتیب ریپلی سنخیتی با هیچ «روانیِ آمریکایی»[1] ندارد: اعمال مجرمانه‌ی او ***دست به عمل زدن***‌های جنون‌آمیز، فوران‌های خشونتی که او در آن‌ها انرژی انباشته شده در ملالت‌های زندگی نوکیسه‌وار هرزه را رها می‌کند، نیستند. خلافکاری‌های او با استدلال‌های عمل‌گرایانه‌ی ساده محاسبه

---

1 . American Psycho

شده‌اند: او همان کاری را می‌کند که برای رسیدن به هدف‌اش، یعنی زندگی راحت پرتنعم در حومه‌ی اعیان‌نشین پاریس، ضروری است. چیزی که در اوست و آدم را برمی‌آشوبد، البته، این است که به نظر می‌رسد وی فاقد یک حس اخلاقی ابتدایی است: او در زندگی روزانه عمدتاً صمیمی و اهل مدارا است (هرچند همراه با بارقه‌ای از سردی)، و وقتی مرتکب جنایتی می‌شود، آن را همراه با ندامت، سریع، و تا آن‌جا که ممکن است بدون اعمال درد، انجام می‌دهد، درست همان‌گونه که آدمی یک کار ناخوشایند اما ضروری را به انجام می‌رساند. او مثال اعلای روان‌پریشی است، بهترین نمونه‌ی آن چیزی است که لاکان در ذهن داشت وقتی که ادعا می‌کرد عادی و بهنجار بودن شکل ویژه‌ای از روان‌پریشی است ــ شکل ویژه‌ای از گرفتار نشدن تروماتیک در شبکه‌ی نمادین، شکل ویژه‌ای از «رهایی» همیشگی از [چنبره‌ی] نظم نمادین.

با این حال، رمز و راز ریپلیِ هایسمیت از آن درون‌مایه‌ی ایدئولوژیک امریکایی متعارف در باب توانایی فرد برای «از نو ساختنِ» کامل خود، برای پاک کردن آثار و بقایای گذشته و تقبل هویتی سراپانو، فراتر می‌رود؛ از «نفس متغیّر»[1] پست‌مدرن فراتر می‌رود. و علت این‌که فیلم در مقایسه با رُمان یک شکست کامل به حساب می‌آید همین است: فیلم ریپلی را تبدیل به گتسبی می‌کند[2] و از او نسخه جدیدی از قهرمان آمریکایی می‌سازد که هویت خود را به طریقی رقّت‌بار بازآفرینی می‌کند. آنچه در این‌جا از دست می‌رود به بهترین شکل در تفاوت حیاتی بین رمان و فیلم تجسم یافته است: در فیلم، ریپلی نشانه‌هایی از وجدان یا آگاهی بروز می‌دهد، در حالی که در رمان، خلجان‌های وجدان کاملاً دور از دسترس اوست. به همین دلیل است که آشکار ساختن امیال هم‌جنس‌خواهانه‌ی ریپلی در فیلم نیز ره به جایی

---

1 . Protean self

2 . Gatsbyises (اشاره به رُمان *گتسبی بزرگ*)

نمی‌برد. مینگلا تلویحاً می‌گوید که، در گذشته یعنی دهه‌ی ۱۹۵۰ ، هایسمیت مجبور بود محتاط‌تر باشد تا قهرمان مقبول طبع توده‌های خوانندگان بیفتد، در حالی که امروزه می‌توانیم به شیوه‌ای آشکارتر از این چیزها سخن بگوییم. اما، سردی ریپلی جلوه‌ی بیرونی گرایش هم‌جنس‌خواهانه‌ی اونیست، بلکه، برعکس، همجنس‌خواهی او جلوه‌ی بیرونی سردی‌اش است. در یکی از رمان‌هایی که بعداً با محوریت ریپلی نوشته شده است می‌بینیم که او هفته‌ای یک بار، به مانند یک آیین همیشگی، با همسرش درمی‌آمیزد. این رابطه عاری از هر شور و شهوتی است ــ تام مثل آدم است در بهشت قبل از هبوط، یعنی وقتی که به گفته‌ی سنت آگوستین او و حوا *حتماً* رابطه‌ی جنسی داشتند، منتها این کار به‌عنوان یک کار سودمندِ صرف انجام می‌گرفت، مثل کاشتن بذر در مزرعه. بدین‌ترتیب یکی از راه‌های تفسیر ریپلی این است که ادعا کنیم او فرشته‌سان است، در جهانی زندگی می‌کند که هنوز با قانون یا تخطی از آن (گناه)، یعنی، چرخه‌ی ابرخودیِ معیوب احساس گناهی که خودْ محصول اطاعت از قانون است، و سن‌پُل توضیح داده است، آشنا نشده است. به همین دلیل است که ریپلی پس از انجام جنایات هیچ احساس گناه یا حتی پشیمانی ندارد: او هنوز کاملاً در قانون نمادین ادغام نشده است.

پارادکسِ این ادغام نشدن آن است که بهایی که ریپلی به‌خاطر آن می‌پردازد ناتوانی‌اش در تجربه‌ی شور جنسی شدید است ــ گواهی آشکار بر این‌که هیچ شور جنسی‌ای بیرون از محدوده‌های قانون نمادین وجود ندارد. در یکی از رمان‌های بعدی ریپلی، قهرمان دو مگس روی میز آشپزخانه‌ی خود می‌بیند و، پس از وارسی دقیق آن‌ها و دیدن این‌که در حال جفتگیری‌اند، با نفرت تمام آن‌ها را له می‌کند. این جزء کوچک بسیار مهم است ــ ریپلیِ مینگلا *هرگز* دست به چنین کاری نخواهد زد: ریپلی هایسمیت به‌نوعی از واقعیت جسم[1] منفصل شده است، از امر واقعی زندگی،

1 . flesh

از چرخه‌های زایش و زوال آن، بیزار است. مارگی، نامزد دیکی، توصیف درخوری از ریپلی به دست می‌دهد: «قبول، اون ممکنه منحرف[1] نباشه. اون فقط یه هیچ چی‌یه، که بدتره. ریپلی اون اندازه نرمال نیست که بتونه در **هیچ**یک از انواع روابط جنسی درگیر بشه.» تا آن‌جا که این سردی خصلت‌نمای دیدگاه لزبینیِ ریشه‌ای خاصی است، آدمی وسوسه می‌شود ادعا کند که پارادکس ریپلی این نیست که او در خفا یک gay است، بلکه این است که او یک ***لزبین مذکر*** است (در این‌جا آدمی وسوسه می‌شود به آن واقعیت زندگی‌نامه‌ای متوسل شود که بنابر آن خود هایسمیت نیز چنین گرایشی داشته است: عجیب نیست که او چنین قرابتی با فیگور ریپلی احساس می‌کرد). معمای واقعی ریپلیِ [هایسمیت] این است که چرا او در این سردی چندش‌آور پایدار می‌ماند، نوعی جداسری روان‌پریشانه از هر وابستگی انسانی شورمندانه را حفظ می‌کند، حتی پس از آن‌که به هدف‌اش می‌رسد و خود را به صورت دلال هنری معتبری بازمی‌آفریند که در حومه‌ی اعیان‌نشین پاریس زندگی می‌کند. جای این سردیِ وارهیده که در زیر همه‌ی تغییر هویت‌های ممکن تداوم می‌یابد، و شاید حقیقت غایی «سوژه‌ی پست‌مدرن» باشد، کم و بیش در فیلم خالی است.

به‌علاوه، نسخه‌ی سینمایی ***آقای ریپلی با استعداد*** به ما این توان را می‌دهد که به وضوح تشخیص دهیم که کجای کار این حرکت پست‌مدرن بنیادین که عبارت باشد از «پر کردن شکاف‌ها» (از طریق ساختن پس‌آیندها و پیش‌آیندها[2]، واگویی دوباره‌ی داستان از منظری متفاوت، یا پر کردن ساده‌ی جاهای خالی متن اصلی) می‌لنگد، رویه‌ای که خط فارق متعالی و پست را رعایت نمی‌کند، چون آن را می‌توان هم در محصولات فرهنگ مردم‌پسند

---

1. queer

۲ـ Sequels و Prequels، داستان‌ها، و اغلب فیلم‌هایی، که معمولاً پس از موفقیت یک فیلم یا داستان ساخته می‌شوند و به ماجراهای پیشین (پیش‌آیند) یا پسین (پی‌آیند) می‌پردازند؛ مثل ***پدرخوانده‌ی ۲*** و ***پدرخوانده‌ی ۳*** که پس از ***پدرخوانده*** (۱۹۷۲) ساخته شدند.

یافت هم در هنر متعالی (دو نسخه‌ی جدید از ***هملت***، یکی ***روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*** اثر تام استوپارد که داستان را دوباره، این‌بار از دید دو کاراکتر فرعی، تعریف می‌کند، و دیگری ***گرترود و کلادیوس***، پیش‌آیندی که جان آپدایک [برای ***هملت***] نوشته است). اما به لحاظ اصولی کجای این رویه عیب دارد؟ بنا به تحلیل هوشمندانه‌ی ریچارد مالتبی،[۳۵] ***کازابلانکا*** (۱۹۴۲) دوگونه‌ی متفاوت از قرائت را سبب می‌شود، گونه‌ی «خام»ی که به تمامی با قواعد مربوط به «مقررات فیلم‌سازی»[1] معروف سازگار است، و گونه‌ی پیچیده‌تری که در آن بیننده در تار و پود فیلم نشانه‌های چندگانه‌ی رفتار تخطی‌کننده [از آن مقررات] را تشخیص می‌دهد. بنابراین، ما یکی خط داستانی «رسمی» را داریم که در آن نگاه خیره‌ی **د**یگری بزرگ به مثابه‌ی «ناظر معصوم» هیچ‌چیزی که به لحاظ پرهیزکاری / ایدئولوژیک مسئله‌ساز باشد پیدا نمی‌کند، و دیگری کل مجموعه‌ی خطوط داستانی بدیلِ ممکنی که بیننده در خیال خود می‌پروراند، خطوطی که به‌وضوح ممنوعیت‌های سیاسی، جنسی و غیره‌ی مسلط را نادیده می‌گیرند. این دو قرائت به هیچ روی در تقابل با هم قرار ندارند: متن سینمایی ***به این دلیل*** می‌تواند به بیننده اجازه دهد تا از لذائذ منع شده بهره‌مند شود که کاملاً مواظب است تا همواره در دید **د**یگری بزرگْ معصوم جلوه کند (همه‌ی رویدادها بتوانند براساس خط داستانی «رسمی» توجیه شوند.)[۳۶]

فیلم‌های «پست‌مدرن» امروز ظاهراً این روال را معکوس کرده‌اند: ما دیگر خط داستانی «رسمی»‌ای نداریم که بعداً بتوانیم با بدیل‌های خیال‌پردازی شده‌ی چندگانه تکمیل‌اش کنیم ــ متن علنی‌ای که می‌بینیم خود را ***مستقیماً به‌عنوان یکی از واریاسیون‌ها*** پیشنهاد می‌کند. این ترفند در گذر از یک رمان به نسخه‌ی سینمایی آن به وضوح قابل تشخیص است: در هالیوود سنتی، نسخه‌ی سینمایی منبع ادبی خود را واپس می‌راند (سانسور

---

1 . Production Code

می‌کند)، و این منبع ادبی کم‌کم تبدیل می‌شود به متنی که وقیح یا مایه‌ی خجالت است، متنی که در عُلَن انکار می‌شود (مثلاً، روسپی رمان بدل به خواننده‌ی بار می‌شود)؛ برعکس، نسخه‌های سینمایی‌ای که امروزه در دوران مابعدِ حاکمیتِ مقررات فیلم‌سازی ساخته می‌شوند آن چیزی را ***آشکار می‌کنند*** که گویا در متن اصلی «واپس رانده شده بود» (مثلاً فیلم ***آقای ریپلی بااستعداد***، که در آن قهرمان آشکارا گی است). نسخه‌ی بازسازی شده‌ی ***روانی*** اثر ون‌سانت نیز در همین مسیرِ «نشان دادن همه‌چیز» گام برمی‌دارد: نورمن را درحالی می‌بینیم که ضمن دید زدن ماریون و پیش از کشتن او استمنا می‌کند ــ و، باز هم، نکته‌ای که باید گفت این است که این‌گونه «تندروی»[1] همان شکل ظهور ضد آن، شکل ظهورِ ***دور شدن*** از نورمن، این چهره‌ی واقعاً هیولاوش، است.[۳۷]

مثال ***ریپلی*** آشکار می‌سازد که کجای کار این رویه که وانمود می‌کند «تندروتر از نسخه‌ی اصلی» است، و محتوای پنهان و «واپس‌رانده‌شده‌ی» آن را رو می‌آورد، عیب دارد: چیزی که در نسخه‌ی اصلی مهم بود نه‌تنها «واپس راندن» محتوای (جنسی و ...) فرضاً منع شده، بلکه ***حفره‌ی این «واپس‌رانی» به معنای مطلق کلمه*** نیز بود. آنچه در این حرکتِ پر کردن شکاف‌های ریپلی از دست می‌رود هیولاوشیِ سرد غیر روان‌شناختی اوست که به طرزی مرموز به یک «بهنجار بودن» غیرعادی پهلو می‌زند. به‌عبارت دیگر، نکند آنچه ما، از طریق «پر کردن شکاف‌ها» و «گفتن همه‌چیز»، از آن دور می‌شویم همان حفره به معنای مطلق کلمه باشد، که البته در نهایت چیزی نیست جز حفره‌ی سوبژکتیویته («سوژه‌ی خط‌خورده»[2] ی لاکانی)؟ کاری که مینگلا کرده عبارت است از جابه‌جایی از خلاء ***سوبژکتیویته*** به توپری درونی ***شخصیت***[3]: ما، به جای شخص مؤدبی که در عین‌حال یک آدم ماشینی هیولاوش بدون

---

1 . radicalization
2 . barred subject
3 . personality

هیچ خلجان درونی است، فردی گرفتار تروماهای روانی را داریم ــ خلاصه با کسی طرف‌هستیم که می‌توانیم، در کامل‌ترین معنای کلمه، *بفهمیم*اش. اقدام به «پر کردن شکاف‌ها» بدین ترتیب از اجبار به فهمیدن، به «بهنجارسازی»، و، از این طریق، دور زدنِ حفره‌ای که همان سوبژکتیویته است، تبعیت می‌کند.

شاید تقابل قهرمانِ «عادی» [straight] لینچ و ریپلیِ «بهنجار» هایسمیت همارایی‌های نهایتِ تجربه‌ی اخلاقی سرمایه‌داری پسین امروز را مشخّص کند ــ آن هم با این پیچش عجیب که این ریپلی است که به طور مرموزی «بهنجار» است، و این مردِ «عادی» لینچ است که به‌طرز مرموزی غیرعادی، حتی منحرف، است. بدین‌ترتیب با تقابل غیرمنتظره‌ی بین ***«غیرعادی بودن» دیدگاه سراپا اخلاقی*** و ***«بهنجار بودن» هولناک هیولاوش***] ***دیدگاه سراپا غیراخلاقی*** سروکار پیدا می‌کنیم. پس چگونه می‌توان از این بن‌بست بیرون رفت؟ هر دو قهرمان از ویژگیِ مشترکی که همان از خودگذشتگیِ بی‌محابا برای رسیدن به هدف باشد برخوردارند، از این‌رو به نظر می‌رسد راه خلاصی از بن‌بست وانهادن این ویژگی مشترک و طلب کردن انسانیت «گرم‌تر» و شفقت‌آمیزی باشد که آماده‌ی تن دادن به سازش است. اما آیا «انسانیت» «ملایم» (خلاصه فاقد موازین اخلاقی) امروزه همان وجه غالب سوبژکتیویته نیست، و این دو فیلم صرفاً دو حد افراطی آن نیستند؟ در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، استالین یک بلشویک را کسی می‌دانست که سرسختی پرشور روسی و کیاست و درایت آمریکایی را یک‌جا داشته باشد. شاید، در همین راستا، بتوان ادعا کرد که راه خلاصی را باید در *سنتز* ناممکن دو قهرمان جست، یعنی در فیگور مرد «عادیِ» لینچی که با درایت زیرکانه‌ی تام ریپلی اهداف خود را دنبال می‌کند.

بدین‌ترتیب می‌بینیم که یک انتخاب بنیادین در سه سطح مختلف تکرار شده است: نخست در کیسلوفسکی، به‌صورت انتخاب مستقیم بین رسالت ـ آرمان و زندگی؛ سپس در لابوت به‌عنوان انتخاب بین دو وجه شر، یعنی شر

اخلاقی ـ رادیکال و شر پاتولوژیک؛ سرانجام، در لینچ و مینگلا، به‌صورت انتخاب بین دو شیوه‌ی دل بریدن از زندگی معمول. و آیا موضوع نخستین فصل ما، یعنی انتخاب بین نظریه و مابعد نظریه، مورد باز هم دیگری از انتخاب اخلاقی بین رخداد و هستی، بین اخلاق‌مداری و پرهیزکاری، بین رسالت و زندگی، نیست؟ به زبان فرویدی، این انتخاب، البته، انتخاب بین اصل لذت و رانه(ی مرگِ) است، رانه‌ای که اصل لذت را پشت سر می‌گذارد: انتخاب بین یک «زندگی خوب» که به سوی خوشبختی، «صیانت نفس»، حکمت اعتدال و غیره جهت‌گیری کرده است، و زندگی گیرافتاده در الزامی که مجبوریم بدون توجه به خیر و صلاح خویش در پی‌اش باشیم. گاهی این دو گزینه در یک شیوه‌ی واحد از فعالیت کنار هم همزیستی می‌کنند. هرچند ***آقای ریپلی بااستعداد*** اثر مینگلا فیگور ریپلی اصلی از رمان هایسمیت را به‌کلی درهم می‌ریزد، اما به‌هرحال برای خودش فیلم جالبی است ــ در پایان، پارادکس موقعیت ریپلی را با ظرافت تمام نشان می‌دهد: از یک طرف، از طریق به خود گرفتن هویت دیکی، به موفقیت دست می‌یابد، بر خر مراد سوار است، پولدار است، آزاد است که هر کاری دل‌اش خواست بکند، به دنبال خوشبختی‌اش برود، زندگی‌ای بکند که از نظر خودش زندگی خوب است؛ از طرف دیگر، پس از نخستین قتل، در یک منطق الزام‌آور گرفتار می‌شود، وادار می‌شود قتل‌های دیگری مرتکب شود، چون تنها کاری که می‌تواند بکند پایداری تا پایان در راهی است که خود برگزیده است. شاید دلیل کابوس‌های او همین تنش باشد نه «احساس گناه» او.

کیسلوفسکی نه مبلغ رویگردانی پرهیزکارانه از زندگی به خاطر وفاداری به رسالت است و نه مبلغ حکمت سخیفی که از زندگی ساده در برابر رسالت دفاع می‌کند؛ او به خوبی از محدودیت رسالت آگاه است. فیلم نمونه‌وار در این‌جا ***سالک*** (۱۹۷۶) است، سرگذشت کادر کمونیست صادقی که به‌عنوان مدیر به یک شهر ایالتی کوچک می‌آید تا یک کارخانه‌ی شیمیایی جدید تأسیس کند. او می‌خواهد کاری کند که مردمان محلی خوشبخت‌تر

باشند، پیشرفت کنند؛ اما کارخانه نه‌تنها مشکلات زیست‌محیطی به‌بار می‌آورد و شیوه‌های زندگی سنتی را به هم می‌زند، بلکه با منافع کوتاه‌مدت مردم شهر نیز در تضاد می‌افتد. او، که از توهم به در آمده، از شغل خود استعفا می‌دهد ... مسئله در این‌جا مسئله‌ی خیر است ــ چه کسی می‌داند که چه چیزی برای دیگران سبب خیر خواهد شد، چه کسی می‌تواند تلقی *خودش* از خیر را به دیگران تحمیل کند؟ این ناسازگاریِ شکل‌های مختلف خیر موضوع اصلی فیلم است: هرچند این مدیر به لحاظ اجتماعی موفق می‌شود (کارخانه تأسیس می‌شود)، اما می‌داند که به لحاظ اخلاقی شکست خورده است. در این‌جا می‌بینیم که چرا فروید نسبت به شعار اخلاقیِ «با دیگران فقط همان کاری را بکن که دوست داری دیگران با تو بکنند» بدبین بود. مشکل این شعار این نیست که بیش از حد آرمان‌گرایانه است، که بیش از حد روی ظرفیت اخلاقی انسان‌ها حساب می‌کند؛ منظور فروید بیشتر این است که، اگر آدمی *انحراف* بنیادین میل انسان را درنظر بگیرد، در این صورت خود کاربست این شعار به نتایج عجیب منجر خواهد شد ــ یقیناً دوست نداریم که یک *مازوخیست* از این اصل پیروی کند.

همین پیچیدگی مهر خود را بر انتخاب شخصی کیسلوفسکی نیز زده است: او، پس از ساختن *قرمز*، در یک روستا خلوت گزید تا باقیمانده‌ی عمرش را به ماهی‌گیری و مطالعه ــ خلاصه به تحقق بخشیدن به خیال‌پردازی درباره‌ی یک زندگی آرام و خلوت‌گزیده و رها از بار سنگین وظیفه ــ بگذراند. اما، به‌طرزی غم‌انگیز از هر دو نظر باخت: انتخاب بین «وظیفه یا زندگی آرام» انتخابی کاذب از آب درآمد، دیگر خیلی دیر شده بود، به‌طوری که او، پس از انتخاب آرامش و گوشه‌گیری، مرد ــ یا نکند مرگ ناگهانی او حکایت از آن دارد که خلوت‌گزیدن در یک زندگی روستایی آرام خروجی کاذب بود، پرده‌ی پنداری[1] که عملاً نقش استعاره‌ای برای مرگ را

1 . fantasy screen

به‌عهده داشت؛ یعنی این‌که، آیا برای کیسلوفسکی تنها راه زنده ماندن ادامه دادن به فیلم‌سازی بود، حتی اگر این به معنای رودرویی مدام با مرگ باشد؟ آیا کیسلوفسکی، دست کم از دید پس‌نگر امروز ما، ***در لحظه‌ی مناسب*** ***نمرد؟*** مرگ او، هرچند زودرس بود، اما ــ همچون مرگ اسکندر کبیر و موتسارت ــ به نظر می‌رسد دقیقاً وقتی در رسید که مجموعه‌ی آثارش سر و سامانی یافته بود. آیا این نمونه‌ی غایی همان تصادف جادویی نیست که فیلم‌های او پیرامون آن دور می‌زنند؟ گویی حمله‌ی قلبی مرگبار او یک فعل آزاد[1] بود، مرگی برنامه‌ریزی شده، مرگی که درست به موقع رسید ــ درست پس از آن‌که اعلام کرد دیگر فیلم نخواهد ساخت.

بنابراین، آیا باید انتخاب (غیراخلاقیِ) دوم ورونیکا را نسخه‌ی جدیدی از آن تعکیس والای سنتی‌ای بدانیم که، از جمله، در ***آرزوهای بزرگ*** چارلز دیکنز یافت می‌شود؟ وقتی پیپ، به هنگام تولدش، «مردی با آرزوهای بزرگ» لقب می‌گیرد، همه این را به عنوان پیشگویی موفقیت دنیوی او به حساب می‌آورند؛ اما در پایان رمان، وقتی زرق و برق دروغین لندن را وا می‌نهد و به جماعت ساده‌ی دوران کودکی‌اش باز می‌گردد، ما درمی‌یابیم که او به پیش‌بینی‌ای که مهر خود را به زندگی‌اش زده بود وفا کرده است ــ تنها از طریق یافتن نیرو برای پشت سر نهادن هیجان بیهوده‌ی جامعه‌ی ممتاز لندن است که او صحت تصوری را که وی را «مردی با آرزوهای بزرگ» می‌دانست به اثبات می‌رساند. در این‌جا ما با نوعی حالتِ انعکاسیِ هگلی[2] سروکار داریم: در حین آزمون بزرگِ قهرمان، تنها ویژگی‌های شخصیتی او تحول پیدا نمی‌کند، بلکه خود آن معیار اخلاقی‌ای که ویژگی‌های او را براساس آن می‌سنجیم نیز دگرگون می‌شود. و آیا چیزی از همین نوع در مراسم افتتاحیه‌ی المپیک ۱۹۹۶ آتلانتا رخ نداد، یعنی وقتی که محمدعلی مشعل المپیک را روشن کرد، و دستی که مشعل را حمل می‌کرد به دلیل

---

1 . free act
2 . Hegelian reflexivity

بیماری وخیم او به شدت می‌لرزید؟ وقتی روزنامه‌نگاران ادعا کردند که او در این کار واقعاً «بزرگ‌ترین» (اشاره‌ای به خودستایی گزافه‌آمیز محمدعلی در چندین دهه پیش، عنوان فیلمی درباره‌ی او و با بازی خود او و عنوان زندگی‌نامه‌ی خودنوشت او) است، آن‌ها، البته، می‌خواستند تأکید کنند که محمدعلی اکنون از طریق تحمل موقرانه‌ی بیماری طاقت‌فرسای‌اش به عظمت واقعی دست یافته است نه وقتی که غرق لذت و در اوج محبوبیت حریفان را در روی رینگ له و لورده می‌کرد.[۳۸] و اگر در مورد انتخاب دوم کیسلوفسکی‌وار هم چنین باشد چه؟ ــ اگر چیزهایی مهم‌تر از آواز خواندن باشند چه؟ مثل نیکدلی انسانیِ ساده‌ای که از وجود ورونیک می‌تراود.

زندگی دوگانه‌ی ورونیک (۱۹۹۱): لهستان. ورونیکا، که آوازه‌خوان بسیار خوبی است، از ناراحتی قلبی رنج می‌برد. او باید انتخاب کند ــ یا باید به آواز خواندن با همه‌ی فرسودگی و فشارهایی که همراه دارد ادامه دهد و زندگی خود را به خطر بیندازد یا دست از این کار بردارد و زندگی‌ای عادی در پیش بگیرد. او در یک مسابقه‌ی آواز برنده می‌شود و آوازخوانی را انتخاب می‌کند. در حین اجرای یک کنسرت دچار حمله‌ی قلبی می‌شود و می‌میرد.

فرانسه. ورونیک همزاد ورونیکا است. او هم‌صدایی زیبا و قلبی ضعیف دارد. وقتی ورونیکا صدمه می‌بیند، ورونیک احساس می‌کند که باید از شرایطی که منجر به درد و رنج می‌شود دوری کند: او آواز خواندن را کنار می‌گذارد و در یک دبستان به تعلیم آواز مشغول می‌شود. یک روز، یک عروسک‌گردان و داستان‌نویس به نام الکساندر به دبستان او می‌رود و برای کودکان برنامه اجرا می‌کند. چند روز بعد ورونیک پیام‌های مرموزی دریافت می‌کند، و در میان آن‌ها کاستی از صداهایی که در کافه‌ی ایستگاه قطار ضبط شده‌اند. او کافه را پیدا می‌کند، به آنجا می‌رود و می‌بیند الکساندر در آنجاست و در انتظار او. در هتلی که با هم هستند، الکساندر عکس‌هایی را که ورونیک به هنگام دیدار از لهستان گرفته بود پیدا می‌کند؛ ورونیک در یکی از آن‌ها ورونیکا، همزاد خود، را می‌بیند. الکساندر دو عروسک می‌سازد یکی از ورونیک و دیگری، که عین اولی است، از ورونیکا. الکساندر به ورونیک می‌گوید که یک همزاد دارد؛ الکساندر می‌خواهد از زندگی ورونیک برای نوشتن داستان جدید خود استفاده کند. ورونیک، که درهم شکسته است و احساس می‌کند مورد سوءاستفاده قرار گرفته، او را ترک می‌کند و به خانه نزد پدرش باز می‌گردد.

ورونیک دقیقاً کی و چرا به نزد پدرش بازمی‌گردد تا در آنجا پناهگاه امن و آرامی بیابد؟ بعد از این‌که دلداده‌اش یعنی عروسک‌گردانْ همان انتخابی (انتخاب ناخودآگاهی) را که مسیر زندگی او را رقم زد، در هیئت دو عروسک خیمه‌شب‌بازی، برای او اجرا می‌کند. خب، وقتی ورونیک دلداده‌ی خود را ترک می‌کند از چه می‌گریزد؟ او این اجرا را یک مداخله‌ی سلطه‌جویانه می‌داند، درحالی که در واقع کاملاً عکس آن است: این اجرا، نمایش حد اعلای *آزادی* تحمل‌ناپذیر اوست. به‌عبارت دیگر، چیزی که در اجرای عروسک‌گردان برای او بسیار آسیب‌زاست این نیست که او می‌بیند تا حد عروسکی تنزل یافته است، که رشته‌های‌اش در دستان پنهان سرنوشت است، بلکه این است که او با چیزی رویاروی می‌شود که اف. دبلیو. جی. شلینگ تصمیم سرنوشت‌سازِ (Ent-Scheidung) ازلی[1] می‌نامید، یعنی کردار نازمانمندِ[2] ناخودآگاهی که سوژه به‌واسطه‌ی آن ویژگی شخصیتیِ ابدی خود را «انتخاب می‌کند»، ویژگی‌ای که او بعداً، در بطن زندگی آگاهانه ـ زمانمند خود، به‌صورت یک ضرورت محتوم تجربه می‌کند، این‌که «او از اول همین

1 . Primordial decision-differentiation
2 . atemporal deed

بوده که هست».[۳۹] این پارادکس مستتر در انتخاب نازمانمند تنش دو پهلوی بین بخت و ضرورت در دنیای کیسلوفسکی‌وار را ،که جهان واقعیت‌های بدیل است، توضیح می‌دهد: در حالی که انتخابْ کاملاً اتفاقی یا ناضروری[1] است، جبرگرایی ***در درون*** هریک از سه واقعیت ***بخت کور*** حرف اول را می‌زند ــ ویتک ***ضرورتاً*** ۱) به قطار نمی‌رسد، ۲) با نگهبان راه‌آهن برخورد می‌کند، و ۳) به قطار می‌رسد.

یک عروسک (دقیق‌تر بگوییم: یک عروسک خیمه‌شب‌بازی)، در مقام یک دیدگاه سوبژکتیو، چه چیزی را نمایندگی می‌کند؟ در این‌جا باید به مقاله‌ی ***درباره‌ی تئاتر عروسکی*** (۱۸۱۰) نوشته‌ی هاینریش فون کلایست متوسل شویم که با توجه به رابطه‌ی او با فلسفه‌ی کانت بسیار مهم است[۴۰] (می‌دانیم که قرائت آثار کانت کلایست را در بحران روحی خردکننده‌ای درانداخت ــ این قرائت ***همان*** رویارویی آسیب‌زای زندگی او بود). در کجای آثار کانت به اصطلاحِ «عروسک خیمه‌شب‌بازی» برمی‌خوریم؟ در یکی از فصل‌های فرعی رازناکِ ***نقد عقل عملی***، فصلی که عنوان «در باب سازگاریِ بخردانه‌ی قوای شناختی انسان با رسالت عملی او» را برخورد دارد، و در آن کانت می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد: چه اتفاقی برای‌مان می‌افتاد اگر به قلمرو نومنال، به چیز فی‌نفسه[2]، دسترسی می‌یافتیم:

> [در این صورت] به جای کشمکشی که اکنون منش پرهیزکارانه ناگزیر است در ستیز و آویزش با تمایلات در آن درگیر شود و طی آن، پس از چند بار شکست، نیروی پرهیزکار ذهن ممکن است به تدریج حاصل شود، خدا و ابدیت با تمام جلال و جبروت عظیم‌شان به‌طور بی‌وقفه در برابر چشمان ما می‌بودند، ... از این‌رو اعمال بسیاری که از قانون پیروی می‌کنند از روی ترس انجام می‌گرفتند، چندتایی از روی امید، و هیچ‌کدام از روی احساس وظیفه. ارزش پرهیزکارانه‌ی اعمال که، در چشم حکمت عالی، ارزش شخص و جهان تنها بر آن استوار است،

---

1 . contingent
2 . Ding an sich

به‌هیچ‌روی وجود نمی‌داشت. کردار انسان، تا زمانی که سرشت او به همان صورتی باقی می‌ماند که اکنون هست، به مکانیزم صرف تبدیل می‌شد که در آن، همان‌گونه که در نمایش عروسکی، همه چیز با ایما و اشاره فهمانده می‌شد اما هیچ حیاتی در پیکره‌ها یافت نمی‌شد. (۴۱)

بنابراین، به اعتقاد کانت، دسترسی مستقیم به قلمرو نومنال می‌توانست ما را از خودِ آن «خودانگیختگی‌ای» که هسته‌ی آزادی استعلایی را می‌سازد محروم کند: این امر ما را به ربات‌های تهی از زندگی،یا در اصطلاح دوران مدرن، به «ماشین‌های متفکر»، بدل می‌کرد. کاری که کلایست می‌کند عبارت است از نشان دادن *نقیض* این وحشت: نشاط و ظرافت[1] عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، مخلوقاتی که دسترسی مستقیم به ساحت الوهی نومنال دارند، و *مستقیماً* توسط آن هدایت می‌شوند. به عقیده‌ی کلایست، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی کمال حرکت خودانگیخته و ناخودآگاه را به نمایش می‌گذارند: آن‌ها تنها یک مرکز جاذبه دارند، حرکت‌هاشان تنها از یک نقطه کنترل می‌شود. عروسک‌گردان تنها این نقطه را در کنترل خود دارد و، با حرکت دادن آن نقطه در راستای یک خط مستقیم ساده، اندام‌های عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به ناگزیر و به‌طور طبیعی از آن پیروی می‌کنند چون پیکر عروسک خیمه شب‌بازی کاملاً هماهنگ شده و یکپارچه است. از این‌رو عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نماد هستی‌های با سرشت معصوم و پاک هستند: آن‌ها به‌طور طبیعی و با ظرافت و وقار به رهنمود الوهی واکنش نشان می‌دهند، برخلاف انسان‌های معمولی که مجبورند مدام با کشش چاره‌ناپذیرشان به سوی شر درآویزند، و این بهایی است که باید برای آزادی‌شان بپردازند. ظرافت و وقار عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی را بی‌وزنی ظاهری آن‌ها مؤکد می‌کند: آن‌ها به ندرت کف صحنه را لمس می‌کنند ــ آن‌ها بسته به زمین نیستند، چون از بالا کشیده می‌شوند. آن‌ها مظهر یک

---

1 . bliss and grace

وضعیت ارمانی، بهشتی که انسان از دست‌اش داده، هستند، انسانی که ابراز وجود «آزادانه»ی خودسرانه‌اش سبب‌ساز خودآگاهی‌اش شد. رقصنده مظهر این وضعیت انسان، یعنی هبوط او، است: او از بالا نگه داشته نمی‌شود،بلکه بیشتر احساس می‌کند که بسته به زمین است، و با وجود این باید بی‌وزن به‌نظر برسد تا بتواند مهارت‌های خود را با سهولتی آشکار به انجام رساند. او باید آگاهانه بکوشد تا به ظرافت و وقار نایل شود، و به همین دلیل است که تأثیر رقص او تصنع[1] است نه ظرافت و وقار. در همین‌جاست آن پارادکس نهفته در انسان: او نه حیوانی است کاملاً غرق شده در محیط حول و حوش خاکی‌اش، نه آن عروسک خیمه‌شب‌بازی فرشته‌سانی که با ظرافت و وقار تمام در هوا شناور است، بلکه هستیِ آزادی است که، به دلیل همین آزادی‌اش، فشار تحمل‌ناپذیری را احساس می‌کند که او را به سوی زمینی که در نهایت بدان تعلق ***ندارد*** می‌کشد و زمین‌گیرش می‌کند.

براساس همین دوپارگی تراژیک است که باید فیگورهایی چون کاچن فون هیلبرون از نمایشنامه‌ای به همین نام نوشته‌ی کلایست را قرائت کرد، یعنی فیگور قصه‌ی پریانیِ زنی که با شکیبایی فرشته‌سان در سراسر زندگی پرسه می‌زند: او، به مانند یک عروسک خیمه‌شب‌بازی، از بالا هدایت می‌شود و سرنوشت افتخارآمیز را صرفاً از طریق پیروی از پافشاری‌های خودانگیخته‌ی دل‌اش تحقق می‌بخشد. آنچه کلایست نمی‌تواند با آن رویاروی شود فقط این واقعیت نیست که چنین جایگاه فرشته‌سانی به دلیل تناهی انسان ناممکن است، بلکه این واقعیت به مراتب برآشوبنده‌تر هم هست که اگر این جایگاه تحقق می‌یافت، به ضد خود، یعنی به ماشینی فاقد حیات و هولناک، منجر می‌شد. خود این استعاره‌ای که کلایست به‌کار می‌گیرد (عروسک خیمه‌شب‌بازی) به حد کافی گویا است: برای این‌که استعاره نقش خود را ایفا کند، کلایست مجبور است از جنبه‌ی ماشینی آن چشم بپوشد.

---

1 . affectation

۹

شادی هم اشک‌های خود را دارد

چگونه این ده فرمان (فرایض الهی‌ای که به‌طرزی آسیب‌زا وضع شده‌اند) به نقیض مدرن خود، «حقوق بشر»، ربط پیدا می‌کنند؟ سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** تلویحاً به حقوق بشر اشاره می‌کند: این سه رنگ مظهر سه شعار انقلاب فرانسه‌اند. آبی: آزادی، سفید: برابری، قرمز: برادری. درجامعه‌ی روادار لیبرال مابعد سیاسی ما، حقوق بشر نهایتاً ***به حق زیر پا گذاشتن ده فرمان*** فرو کاهیده می‌شود. «حق داشتن خلوت خصوصی» ـ حق ارتکاب ***زنا*** در خفا، وقتی که هیچ‌کس مرا نمی‌بیند یا حق فضولی کردن در زندگی من را ندارد. «حق تلاش برای رسیدن به خوشبختی و حق مالکیت بر دارایی‌های شخصی» ـــ حق ***دزدیدن*** (استثمار دیگران). «آزادی مطبوعات و اظهارنظر ـــ حق ***دروغ گفتن***. «حق شهروندان آزاد به داشتن سلاح» ـ حق ***کشتن***. و سرانجام، «آزادی در اعتقاد دینی» ـ حق پرستیدن خدایان دروغین.

این انحطاط حقوق بشر در خود برداشتی که از آن‌ها داریم حک شده است: حقوق بشر مازادهای خود رادر هیئت ***بی‌بند و باری*** پدید می‌آورند.[۴۲]

خب، چه‌طور می‌توان این مازاد را مهار کرد؟ درسی که از بی‌بند و باری می‌گیریم ظاهراً این است که حقوق بشر بدون فرامین الهی ناگزیر سر از بردگی و استثمار متقابل درمی‌آورد: یک فرد بی‌بند و بار، با زیر پا گذاشتن فرامین الهی، دیگران را به‌عنوان ابزاری برای لذائذ مهارگسیخته‌ی خود به بردگی می‌کشد و استثمار می‌کند. با این‌حال، سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** راه دیگری برای بیرون رفتن از این بن‌بست پیشنهاد می‌کند، راهی ورای این تصور که اِعمال حقوق بشر باید تحت نظارت این فرامین باشد. تا آنجا که ***دکالوگ*** به ده فرمانِ عهد عتیق مربوط است، آدمی وسوسه می‌شود سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** را اثری تلقی کند که تلویحاً اشاره دارد به سه فضیلت عهد جدید: ایمان، امید، نوع دوستی (عشق)؛ مثلث آزادی ـ برابری ـ برادری تنها به شرطی می‌تواند به شیوه‌ای اصیل و درست عمل کند که توسط یک مثلث ***دیگر***، یعنی مثلث ایمان ـ امید ـ نوع دوستی، حمایت شود. آزادی تنها وقتی آزادی حقیقی است که استوار بر نوع دوستی، پذیرش عاشقانه‌ی دیگران، باشد (در ***آبی***، ژولی راه پرپیچ و خم از آزادی انتزاعی بی‌احساس تا آزادی انضمامیِ استوار بر پذیرش عاشقانه‌ی دیگران را طی می‌کند)؛ برابری استوار بر معامله به‌مثلی است که هرگز به‌طور کامل تحقق نمی‌یابد، بلکه همواره یک امید یوتوپیایی خواهد بود (***سفید***، فیلمی که درباره‌ی برابری است، در حالی پایان می‌یابد که قهرمان دارد دلبند به زندان‌افتاده‌ی خود را تماشا می‌کند ــ امید به این هست که آن‌ها دوباره به هم برسند)؛ برادری متکی بر ایمان است ــ برادری بدون ایمان، همواره یک وابستگی متقابل انتزاعی و بی‌احساس خواهد بود (در ***قرمز***، تنها از طریق یک ایمان و اعتماد بنیادین به دیگران است که قاضی می‌تواند دوباره در «برادری» نوع بشر شرکت کند). در این‌جا جالب است به یاد بیاوریم که، در طرح اولیه‌ی ***دکالوگ***، مجتمع مسکونی‌ای که قهرمان‌های این مجموعه در آن زندگی می‌کنند در اثر نشت گاز منفجر می‌شود و همه‌ی آن‌ها کشته می‌شوند ــ جناسی با روز قیامت، و تأییدی بر این نکته که ایزد ***دکالوگ*** همان ایزد بی‌رحم، حسود و کیفردهنده‌ی ***عهد عتیق*** است، و از نظر

او همه‌ی ما ناگزیر به پرداختن بهای گناهان خود هستیم (در تقابلی آشکار با سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** که در فینال آن یک فاجعه‌ی عظیم، غرق شدن کشتی، نیز هست؛ با این حال، کسانی که برگزیده شده‌اند، یعنی، قهرمان‌های این سه فیلم ــ سه زوج متشکل از ژولی و اولیویه ، کارول و همسرش، و والنتین و آگوست ــ به‌نحوی معجزه‌آسا از فاجعه جان سالم به در می‌برند).[۴۳]

از این‌رو آدمی وسوسه می‌شود که ***دکالوگ*** و سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** را نه‌تنها در راستای خط تقابل بین ***عهد عتیق*** و ***عهد جدید*** (ایزد خشن بی‌رحم در مقابل قدرت آشتی‌دهنده‌ی عشق)، بلکه در راستای محور تفاوت جنسی نیز در مقابل هم قرار دهد.[۴۴] ***دکالوگ*** مردمحور است: تقریباً همه‌ی داستان‌های آن از منظر قهرمان مرد تعریف می‌شوند، و زنان به نقش متعارف‌شان یعنی عاملان جوش و خروش‌های هیستریک، عاملان بر هم زدن آرامش مردانه، تقلیل یافته‌اند. زنان افراطی یا مازادین، خطری برای خود و دیگران، هستند: آن‌ها، در مقام همسر، بی‌وفا هستند، به شوهران‌شان ضربه می‌زنند، آن هم وقتی که مردان‌شان بیش از همیشه آسیب‌پذیرند (وقتی که مبتلا به سرطان هستند، مثل ***دکالوگ ۲***، وقتی ناتوان‌اند، مثل ***دکالوگ ۹***)؛ آن‌ها، در مقام ***فام‌فاتال***، پسر معصومی را که در سر راه‌شان قرار گرفته تحقیر می‌کنند

(*دکالوگ ٦*)؛ در مقام دختران، تن به سوداهای محرم‌آمیزانه می‌سپارند (*دکالوگ ٤*). در *دکالوگ ۳ و ٤* ، قهرمان زن تجسم موجود جذاب هیستریکی است که خواست‌های بی‌قید و شرط مازادین از مرد دارد: [در *دکالوگ ۳*] ، خواستگار پیشین باید در شب کریسمس خانواده‌اش را تنها بگذارد تا به او در یافتن شوهرش کمک کند؛ [در *دکالوگ ٤*] ، پدر باید با سوداهای محرم‌آمیزانه‌ی دخترش رویاروی شود. در *دکالوگ ٦* ، ماگدا وقتی می‌فهمد تومک نگاه‌اش می‌کند ــ به جای این‌که صرفاً پرده را ببندد ــ وارد یک بازی منحرفانه با او می‌شود؛ در *دکالوگ ۷* ، ماژکا دخترِ (بیولوژیکِ) خود را برمی‌دارد و می‌گریزد و از این طریق تعادل خانوادگی شکننده را به هم می‌زند. آیا این هم فیگور پایه‌ای دیگری از همان زن هیستریکی نیست که ثبات مرد، حتی هویت او، را به خطر می‌اندازد، همان فیگوری که در پایان قرن نوزدهم در آثار بسیاری، از ریشارد واگنر و اوتو واینینگر تا آگوست استریندبرگ و ادوارد مونک، پیکربندی شده است؟

در *ورونیک* و سه‌گانه‌ی *رنگ‌ها*، تغییر نقداً در سطح ظاهر جسمانی و لباس‌ها قابل تشخیص است: کیسلوفسکی، در *دکالوگ*، یا بازیگران زنی را انتخاب می‌کند که به لحاظ جنسی جذاب نیستند، یا (*در دکالوگ ۲ ، ٤ و ٦*) بازیگران زیبا را طوری به تصویر می‌کشد که زیبایی‌شان آشکارا تخفیف یافته است ــ آن‌ها بدلباس و ژولیده‌اند، و فیلمبرداری از آن‌ها زیر نور تندی که همه‌ی عیب‌هاشان را به‌طرزی بی‌رحمانه به رخ می‌کشد انجام گرفته است. این را مقایسه کنید با ایرنه ژاکوب، ژولی دلپی و ژولیت بینوش، که نه‌تنها ذاتاً زیبا هستند، بلکه *دوربین نیز آن‌ها را زیبا جلوه می‌دهد*، دوربینی که نگاه عاشقانه‌اش را از روی بدن‌های آن‌ها عبور می‌دهد.(٤٥) در این فیلم‌ها، داستان از منظر زنانه تعریف می‌شود (با یک استثنای مهم یعنی *سفید* که به شیوه‌ی عشق درباری[1] پایان می‌یابد: بانوی بی‌رحمی که در عین

---

1 . courtly love

وصول‌ناپذیری‌اش ستایش می‌شود): زن (ایرنه ژاکوب، ژولیت بینوش) نه‌تنها کانون و پرسپکتیو داستان، بلکه تجسم بصیرتِ شهودی ژرف‌تری از وضعیت نیز، هست.

> او «می‌داند» چون برخوردار از استعداد زنانه‌ای است که مردان به کل از آن محروم‌اند، بصیرتی فوق عقلانی که به ورای ظاهر امور می‌رود، قریحه‌ای اشراقی که امکان درک آنی کنه یک مطلب را فراهم می‌آورد، درکی که مردان تنها از رهگذر تأملات طولانی و پیچیده به آن نائل می‌آیند.(۴۶)

این قطعه را، نه به دلیل موافقت‌مان با آن، بلکه به این دلیل آوردم که ایدئولوژی‌ای را که بنیان این فیلم‌ها را می‌سازد با کفایت تمام مجسم می‌سازد: این ایدئولوژی، دقیقاً از طریق اعتلای امر «زنانه»، زنان را تا حد یک شهود پیش‌عقلانی فرو می‌کاهد:

> عبارتی که بیش از همه از زبان ورونیک، ژولی، و والنتین می‌شنویم «نمی‌دانم» است، نوعی اعلام درماندگی در ارتباط با شیوه‌ی خاصی از دانستن یا کسب دانش. اگر آن‌ها آگاهانه به سرشت تماس‌شان با جهان وقوف داشتند، شاید از عباراتی چون «می‌دانم» یا «پیش‌بینی می‌کنم» استفاده می‌کردند..(۴۷)

«اگر آگاهانه به ... وقوف داشتند...» ــ اما کل مسئله این است که این کار از آن‌ها برنمی‌آید. آیا آشکار نیست که این باز تأکید ظاهری بر امر «زنینه»، نه‌تنها منجر به تهدیدی واقعی علیه جهان مردسالار نمی‌شود، بلکه صرفاً نقیض دقیق و مکمل فیگور فوق‌الذکر زن هیستریکی است که مستعد خلجان‌های اغراق‌آمیز مازادین است؟ زن تا جایی خوب است که نگرش پیش‌عقلانی، شهودی، و منفعلانه‌ی خود را حفظ می‌کند، از هر رانه‌ی پرخاشگرانه برای ابراز وجود دوری می‌گزیند ــ به‌محض این‌که تسلیم این وسوسه شد، بدل به هیولای هیستریک رقت‌انگیزی می‌شود که تهدیدی است برای همه، از جمله خودش.

در این‌جا باید بر قرابت مضمونی بین رمز و راز وجودی زنان در فیلم‌های کیسلوفسکی و روایت‌های کریستا ولف، شاخص ادبی جمهوری دموکراتیک آلمان، تأکید کرد. در ***جست‌و جوی کریستا تی.***[1]، شاهکار ولف، قصه‌ی زندگی زن جوانی را ــ از نگاه راوی زنی که خاطرات، نامه‌ها، و دیگر نوشته‌های کریستا تی. را جمع و آن‌ها را با یادآوری‌ها و تأملات خودش ترکیب می‌کند ــ به تصویر کشیده است، زنی که در ۱۹۲۷ به دنیا آمد، در روستای کوچکی بزرگ شد، و تنها فرزند آموزگار مدرسه‌ی روستا بود. او، پس از تحصیل در ورزش، به دلیل تجاوز ارتش سرخ ناگزیر از روستا می‌گریزد. در نخستین سال‌های پس از جنگ، در یک مدرسه‌ی ابتدایی به تدریس می‌پردازد و یک یا دو بار عاشق می‌شود. در حوالی ۱۹۵۱ تصمیم می‌گیرد برای تحصیل در ادبیات آلمان به دانشگاه لایپزیک برگردد. در حالی که در جست‌جوی معنای بیشتری در زندگی‌اش برمی‌آید، تردیدهایی درباره‌ی حرفه‌ی خود پیدا می‌کند و حتی فکر خودکشی به سرش می‌زند. با این‌حال، در ۱۹۵٤ موفق می‌شود تحصیلات خود را به پایان برساند و در یک دبیرستان به تدریس می‌پردازد، و در آنجا درگیری‌های متعددی با مسئولان سختگیر پیدا می‌کند و در دادن درس‌های انسان‌گرایانه به شاگردان با دشواری مواجه می‌شود. او پس از آشنایی با یوستوس، دامپزشک جوان، و باردار شدن با او ازدواج می‌کند و تصمیم می‌گیرد از شغل بی‌ثمر خود دست کشیده همراه با شوهرش در شهر کوچکی در شمال پناه بگیرد. امیدوار است که در آن‌جا بتواند بنویسد و خود را وقف خانواده‌اش کند. اما نمی‌تواند در صفای روستایی مأمنی بیابد. درحالی که او و شوهرش در حال ساختن خانه‌ی جدیدی هستند، بی‌معنایی «زندگی جدید»ش از پا درمی‌آوردش، سر و سر زودگذری با یک جنگلبان پیدا می‌کند، و، درست قبل از این‌که او و شوهرش به خانه‌ی جدید منتقل شوند، درمی‌یابد که مبتلا به سرطان خون

---

1 . *The quest for Christa T.*

است؛ سرانجام در ۱۹۶۳ می‌میرد.

هرچند چنین داستانی ممکن است ساده به نظر برسد، اما باید در این‌جا حذر کنیم از افتادن در انواع دام‌ها، از تز ضدکمونیستی‌ای که می‌گوید کریستا تی. در واقع نه از سرطان خون بلکه از نظام سرکوبگر آلمان شرقی می‌میرد، نظامی که در آن ملال زندگی روزانه جایی برای شکوفاییِ شخصیِ واقعی باقی نمی‌گذاشت، تا آن تعبیر شبیه هایدگری از شکست نهایی کریستا به‌عنوان پیامد ضروری نهیلیزم متافیزیکی او، پیامد تأکید بیش از حدش بر ذهنیت خود ــ تعبیری که کریستا تی. را آخرین چهره‌ی نسل بزرگ از قهرمانان رمان اروپایی مدرن، از دون کیشوت تا ژولین سورل و مادام بوواری تا ژوزف کی.، می‌داند، کسانی که همگی نه قربانیان شرایط اجتماعی دست و پاگیر، بلکه، بیشتر، قربانیان ***نخوت*** ذهن‌گرای خودشان هستند، قربانیانِ عدم آمادگی برای پذیرفتن زندگی به صورتی که هست، مستقل از طرح‌های متافیزیکی سترگی که می‌خواهند بر آن بار کنند.

چیز عجیبی در کریستا تی. هست، چیزی کاملاً متفاوت، که او را پدیده‌ای در زمانه‌ی خود می‌نمایاند (همین انرژی عظیمِ مؤید حیات در سوژه‌ی زنینه موضوع اصلی دو فیلم دیگر نیز هست، آثاری که مسلماً فیلم‌های نمونه‌وار جمهوری دموکراتیک آلمان هستند: ***افسانه‌ی پائول و پائولا***، ۱۹۷۳ ، اثر هاینر کارو[۴۸] و ***سولو سانی*** ، ۱۹۸۰ ، ساخته‌ی کنراد ولف). به زبان آلتوسری می‌توان گفت که سرگذشت کریستا تی. سرگذشت یک احضار[1] ایدئولوژیکِ شکست‌خورده است، داستان شکست ــ یا دست‌کم، تردید ــ در بازشناسی کامل خویش در هویت اجتماعی ـ ایدئولوژیک خود:

> وقتی صدا زدند: «کریستا تی!» ــ او برخاست و رفت و کاری را که از او انتظار می‌رفت انجام داد؛ آیا در آن جا کسی بود که کریستا بتواند به او

1 . interpellation

بگوید که شنیدن نام‌اش او را به فکرهای جورواجور وا می‌دارد: منظور از این نام واقعاً من بودم؟ یا نکند این تنها نام من است که صدا می‌کردند، نامی که در کنار نام‌های دیگر به حساب می‌آمد، یعنی معنای واقعی خود را در برابر نشانه‌های یکسان می‌یافت؟ و چه خوب بود که غیبت می‌کردم، اصلاً کسی متوجه می‌شد؟ (۴۹)

این حرکتِ برخاسته از [دغدغه‌ی] «آیا من آن نام‌ام؟»، این کنکاش در هویت‌یابی نمادین خود، که ترجمان خود را در قولِ یوهانس آر. بچر یافته و ولف آن را در آغاز رمان خود آورده ("چیست این به یاد خودْ افتادن؟")، رنجش هیستریک در ناب‌ترین شکل‌اش نیست؟ در اقدامی ظاهراً مخالف، می‌توان ***کریستا تی.*** را در عین حال نسخه‌ی شکست‌خورده‌ای از *Ankunftsroman*، رمانِ «رسیدن به یک واقعیت [سوسیالیستی جدید]»، نسخه‌ی آلمان شرقی‌وار جدیدی از سنت قدیمیِ *Bildungsroman* دانست که در آن گروهی از اهالی جوان آلمان شرقی [ضمن ماجراهایی] یاد می‌گیرند که چگونه آرزوهای غُلوآمیز مازادین خود را رها کنند و واقعیت جمهوری دموکراتیک آلمان را به‌عنوان فضایی برای شکوفایی شخصی خود بپذیرند (شاید این‌که چهره‌ی اصلی این سنت، بریژیت رایمن، نویسنده‌ی رمان *Ankunft im Alltag* (۱۹۶۱)، نیز از سرطان مُرد، و تقریباً در همان سنی درگذشت که کریستا تی.، چیزی بیش از یک تصادف صرف باشد. ***بهشت تقسیم‌شده***، رمان قبلی و موفق ولف، هنوز با همارایی‌های *Ankunftsroman* مطابقت دارد، رمانی که قهرمان زن‌اش، ریتا، سرانجام بر بحرانی که به خودکشی منجر می‌شد فائق می‌آید و واقعیت جمهوری دموکراتیک آلمان و به‌ویژه شرکت تعاونیِ محل کارش را به‌عنوان جایی که همبستگی ضروری برای غلبه بر بحران‌های شخصی‌اشی را به او ارزانی می‌دارد می‌پذیرد. در ***کریستا تی.***، «پذیرش واقعیت» محقق نمی‌شود، از این‌رو رمان با مرگی بی‌معنا به‌پایان می‌رسد. (۵۰)

باری، این سرزندگی سرشاری که در کریستا تی. هست چگونه چیزی

است؟ این پتانسیل تقابل بین دل دادن بـه ایـدئولوژی «رسـمی» و پنـاه بـردن تسلیم‌طلبانه و کلبی‌مشربانه به خلوت زندگی خصوصی را بی‌اعتبار مـی‌کنـد: این سرزندگی مظهر وفاداری ساده‌دلانه به پتانسیل یوتوپیایی مسـتتر در خـود ایدئولوژی سوسیالیستیِ «رسمی» ــ در نهایت، مظهـر خـودِ میـل (زنینـه) ــ است. رؤیای فروید از تزریق ایرما به دلیل انعکاسی بودن‌اش، ***مهم‌ترین*** رویـا، رویای افتتاحیه، است: پیام آن این است که این رویا میل خـود فرویـد (میـل رویابین) به تسلط بر سوژه‌ی هیستریک (ایرما) را ناکام می‌کنـد. و امـا، میلـی که سرانجام در این، در همین ناکامی میل فروید برای تسلط بر ایرمـا، تحقـق می‌یابد، کدام میل است؟ پاسخ این است: ***میل به معنـای مطلـق کلمـه***، میـل هیستریک ایرما. آنچه این رؤیا نمـایش مـی‌دهـد عبـارت اسـت از صـحنه‌ی افتتاحیه‌ی ظهور میل (زنانه) در جنبه‌ی براندازنـده‌اش، بـه‌عنـوان چیـزی کـه همواره غیرقابل فهم باقی می‌ماند، چیزی که نمی‌توانـد تحـت کنتـرل اربـاب مذکر درآید. میل به این نحو عملاً ***تحقق*** می‌یابد ــ «برآورده» نمی شود، بلکه در هیئت میل فعلیت می‌یابد، مرئی می‌شود، و آیـا چیـزی از همـین قسـم در فیلم‌های کیسلوفسکی اتفاق نمی‌افتد؟ آیا آن‌ها در نهایت داسـتان تولیـد میـل زنینه از بطن روحیه‌ی ماتم و ماخولیا نیستند؟

با ایـن حـال، سـطحی دیگـر، سـطحی رادیکـال‌تـر، هسـت کـه در آن سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** گسستی را به رخ می‌کشند و خبر از ظهـور سـاحتی جدیـد در کار کیسلوفسکی می‌دهند. از مستندهای اولیه‌ی کیسلوفسکی تـا ***ورونیـک*** خط مستقیمِ تأمل بر انتخاب اخلاقی بنیادین بین رسالت و زندگی را می‌تـوان تشـخیص داد: حضـور ناخوانـده و خشـونت‌آمیـز احضـار در سـیلان خودانگیخته‌ی زندگی که رو به آرامش دارد وقفه ایجاد می‌کند. اگـر، هـم در احضار (ایدئولوژیک) هم در پارانویا، سوژه «صدایی می‌شـنود» کـه او را فـرا می‌خواند، پس این دو با هم چه تفاوتی دارنـد؟ پاسـخ خـام و مسـتقیمی کـه خود را تحمیل می‌کنـد ایـن اسـت: در احضـار، فراخوانـدنْ «واقعـی» اسـت، درحالی که در پارانویا خیالی است، یعنی سوژه صدایی را می‌شنود که وجـود

ندارد ــ اما این پاسخ بیش از حد ساده نیست؟ حقیقت این است که خود ایده‌ی **د**یگری بزرگی که از بیرون ما را «واقعاً» مورد خطاب قرار می‌دهد همان ***تعریف پارانویاست***، به‌طوری که این تمایز ناگزیر ما را به یاد شیوه‌ای می‌اندازد که (به گفته‌ی لوی ـ استروس)[۵۱] جادوگران کاملاً صلاحیت‌دار در قبایل سرخپوست از طریق آن مقلدان کمتر صلاحیت‌دار خود را برکنار می‌کردند: هرچند آن‌ها به‌خوبی آگاه بودند که خودشان نیز حقه در کار می‌آورند، اما می‌دانستند که آن‌ها دست‌کم آن را به شیوه‌ی درست انجام می‌دهند. بنابراین، روابط باید معکوس شود: سوژه‌ای که «به‌طرز عادی» احضار می‌شود می‌داند که صدایی که او را مورد خطاب قرار می‌دهد «به‌طور واقعی وجود ندارد»، که از درون خودِ او ساطع می‌شود، که پندار[1]ی بیش نیست، درحالی که فرد مبتلا به پارانویا باور می‌کند که صدا واقعاً از بیرون می‌آید. به‌عبارت دیگر، اگر همان‌گونه که آلتوسر توضیح می‌دهد، احضار (بازشناسی خود در فراخوان) اجرایی[2] است به این معنی که (خودِ) **د**یگری بزرگ را، یعنی همانی را که سوژه خود را در فراخوان‌اش «بهاز می‌شناسد»، برمی‌نهد، در این صورت، آیا احضار به خودی خود پارانویایی است؟ نه: دقیقاً در پارانویاست که صدایی که سوژه می‌شنود کاملاً ***واقعی [real]*** (یک هذیان[3]) است. بنابراین تفاوت به ***شأن و موقعیت*** صدا مربوط می‌شود: آیا این صدا بخشی از **د**یگری بزرگ (خط‌خورده)، همان نظم ***نمادین***، است، یا از ***نظم واقعی [the Real]*** ساطع می‌شود (در ***نظم واقعی*** جای گرفته است)؟

سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها*** عنصر جدیدی را به این انتخاب بین زندگی و احضار معرفی می‌کنند، یعنی یک جزء ثالث را، «سطح صفرِ» قبض / عزلت‌گزینی[4] مطلق، سطح صفر مرگ نمادین، را که نه رسالت است نه زندگی، بلکه بنیان

---

1 . fiction
2 . performative
3 . hallucination
4 . contraction/self-withdrawal

ناشناخته‌ی آن‌ها، «میانجی ناپدیدشونده»ی آن‌ها، است. موضوع هریک از سه بخش این سه‌گانه سیر و سفر از وجه خاصی از عزلت‌گزینی رادیکال به پذیرش دیگران، به ادغام شدن در جهان اجتماعی، است: ژولیِ ***آبی*** از «شب جهان» به ***آگاپه*** [علاقه‌ی غیرخودخواهانه] سفر می‌کند، کارول ***سفید*** از تقلیل یافتن به یک مطرود اجتماعی (یک ورشکسته‌ی اقتصادی و جنسی) به بازیابی ثروت و همسرش، قاضیِ ***قرمز*** از نظارت بی‌تفاوت و کلبی‌مشربانه به دراز کردن دست‌اش. در این‌جا ما سه شیوه‌ی ورود به قلمرو بین دو مرگ (عبور از آن قلمرو) را داریم: ژولی از جهان به عزلت و انزوا عقب‌نشینی می‌کند، او از نظر جماعت نمادین می‌میرد؛ کارول تا حد هیچ تنزل یافته است، همسرش و همه‌ی دارایی‌اش به یغما رفته‌اند ـــ و، او، به عنوان نخستین گام به سوی ادغام دوباره [در اجتماع]، بعدها عملاً تشییع جنازه‌ی خود را به نمایش درمی‌آورد، یک جنازه‌ی روسی خریداری شده را به خاک می‌سپارد؛ قاضی، این ناظر تلخ‌کام، خود را از زندگی اجتماعی کنار گذاشته است. شاید ***قرمز*** این [ورود به قلمرو بین دو مرگ] را گامی فراتر از ***آبی*** و ***سفید*** می‌برد.

سه رنگ: آبی، سفید، قرمز (۱۹۹۳/٤)

آبی (آزادی): ژولی شوهرش پاتریس، آهنگساز معروف، و دختر جوان‌اش آنّا را در یک سانحه‌ی اتومبیل که خود به سختی از آن جان سالم به‌در می‌برد از دست می‌دهد. پس از سانحه او درمی‌یابد که پاتریس یار دیگری به نام ساندرین داشته است که اکنون باردار است. او تحت تأثیر این خسران مضاعف می‌کوشد تا تمام علقه‌های پیشین را بگسلد و زندگی جدیدی را آغاز کند: به منطقه‌ی جدیدی در پاریس که به گمان‌اش در آنجا کسی او را نخواهد یافت نقل مکان می‌کند. اولیویه، همکار شوهرش که عشقی پنهانی به ژولی داشت، پیدای‌اش می‌کند و از او می‌خواهد تا آهنگ ناتمام شوهرش را که آوازی است در رسای اروپای متحد تکمیل کند. ژولی تن می‌زند، و نومیدانه می‌کوشد تا همه‌ی آثار گذشته را که تهدیدی برای آزادی جدیدش هستند محو کند؛ اما قطعاتی از موسیقی شوهرش ـ یا خودش؟ ـ مدام در ذهن‌اش به صدا درمی‌آیند، تا این‌که سرانجام تصمیم می‌گیرد آن را تمام کند، و سپس به اولیویه روی خوش نشان

می‌دهد و با جهان و همه‌ی کسانی که در آن‌اند و برای او و شوهرش بسیار عزیز بودند، از جمله ساندرین، آشتی می‌کند.

سفید (**برابری**): کارول، آرایشگر لهستانی ساکن پاریس، مورد تحقیر قرار می‌گیرد. او مبتلا به ناتوانی جنسی شده است و همسرش از خانه بیرون‌اش می‌کند. یکی از هموطنان خود را پیدا می‌کند و او کارول را به‌طور قاچاق به لهستان می‌برد. کارول در خاک وطن می‌کوشد تا «برابرتر» از دیگران باشد و نقشه‌ی انتقام از همسرش را در سر می‌پروراند. او، که دیگر کار و بار ناچیز آرایشگری که با برادرش به‌راه انداخته خوشحال‌اش نمی‌کند، دست خود را در رسیدن سریع به پول می‌آزماید. به مدد زد و بند و زرنگی به پول و پله‌ای می‌رسد، و مرگ خود را صحنه‌سازی می‌کند. وقتی همسرش در «تشییع جنازه»اش حاضر می‌شود، کارول نخست خود را به او نشان می‌دهد، با موفقیت با او درمی‌آمیزد، و سپس سرنخ‌های دروغینی برجای می‌گذارد که براساس آن‌ها همسرش متهم به قتل او می‌شود. مخفیانه به زندان می‌رود و در آن‌جا می‌تواند همسرش را در پشت میله‌های زندان تماشا کند. او با لبخندی به کارول علامت می‌دهد که عشقی که به او داشت دوباره زنده شده، و، حالا که آن دو با هم برابر [بی‌حساب]اند، او آماده است تا بعد از رها شدن از زندان دوباره با کارول ازدواج کند. کارول به او خیره می‌شود، اشک‌ها از گونه‌اش روان‌اند.

قرمز (**برادری**): والنتین، زن‌جوانی که در ژنو مدل عکاسی است، با اتومبیل خود به یک سگ می‌زند. ماده‌سگ را در اتومبیل می‌گذارد و به جستجوی صاحب‌اش برمی‌آید. معلوم می‌شود که صاحب آن یک قاضی بازنشسته‌ی سالخورده و تلخکام است و تنها و فراموش‌شده در یک ویلا زندگی می‌کند و به مکالمات تلفنی همسایگان‌اش دزدانه گوش می‌دهد. والنتین، که در ابتدا از کارهای قاضی خشمناک است، کم‌کم دوستی صمیمانه‌ای با او برقرار می‌کند. قاضی سفره‌ی دل‌اش را برای والنتین بلز می‌کند، و برای او از علت نومیدی‌اش می‌گوید (چند دهه پیش در زمان دانشجویی زنی به او خیانت کرده بود). سرانجام، قاضی به طور ناشناس خود را به خاطر استراق سمع به پلیس معرفی می‌کند و محکوم می‌شود. قاضی به‌طرز رازناکی می‌داند که والنتین همان زنی است که چند دهه پیش باید ملاقات‌اش می‌کرده است، و نیز می‌داند، بدون این‌که والنتین خبر داشته باشد، شخصی به نام آگوست که او نیز دانشجوی حقوق است در همسایگی والنتین زندگی می‌کند که همزاد قاضی است، و کسی است که برخلاف او مغبون نخواهد شد، بلکه زندگی سعادت‌باری را با والنتین شروع خواهد کرد. در صحنه‌ی پایانی، در تلویزیون گزارشی را درباره‌ی یک فاجعه‌ی دریایی در ساحل بلژیک تماشا می‌کند که تنها جان به دربردگان آن سه زوج از *سه‌گانه‌ی رنگ‌ها* هستند: ژولی و اولیویه، کارول و همسرش که دوباره به هم پیوسته‌اند، والنتین و آگوست.

در فیلم *آبی*، عمل جنسی‌ای که در جریان آن تجلّیِ سن‌پائولیِ ژولی **اتفاق** می‌افتد به‌صورت خیال‌پردازی انفرادی خود ژولی نشان داده شده است، **به‌صورت** رویداد رؤیامانندی که در واقع متضمن تماسی با شخص دیگر **نیست** (این نمونه‌ی اغلبِ اعمال جنسی در فیلم‌های کیسلوفسکی، به ویژه ***ورونیک***، است: گویی زن، آن را به تنهایی، در یک رویا، تجربه می‌کند).

در ***سفید***، آشتی صورت بیرونی به خود گرفته است، به‌صورت انتقام یا ***«تسویه حساب»*** موفقیت‌آمیزی که سبب‌ساز عشق دوباره‌ی همسر کارول می‌شود نشان داده شده است. با این حال، زوج همچنان جدا از هم می‌مانند، و، هرچند زبان اشاره‌ایِ دست‌های زن علامت می‌دهد که او هنوز شوهرش را دوست می‌دارد و آماده است تا پس از پایان دوران زندان دوباره با وی ازدواج کند (پیش‌آگاهی‌ای که صحنه‌ی نهایی ***قرمز*** درستی آن را اثبات می‌کند)، اما اشک‌های کارول را می‌توان در عین حال به‌عنوان بخشی از یک تدبیر نادرست تلقی کرد: نخست، معشوق خود را براساس یک اتهام واهی روانه‌ی زندان می‌کنی؛ و سپس «صادقانه» برای‌اش دل می‌سوزانی. پس، شاید، ***سفید*** نسخه‌ی کیسلوفسکی از آن ژانر هالیوودی باشد که استنلی کارول «کمدی‌های ازدواج مجدد» نامیده است: تنها ازدواج دوم است که عمل نمادینِ اصیل و راستین است.

آشتی واقعی و عملی تنها در ***قرمز*** به‌وقوع می‌پیوندد ــــ و معنی‌دار این‌که، در قالب یک ارتباط ***بی‌کلام*** بین قهرمان زن و قاضی پدرواری اتفاق می‌افتد که تجسم نهایی فیگور تسلی‌بخش پدر است، همان پدری که ***ورونیک*** در پایان ***زندگی دوگانه‌ی ورونیک*** به سوی‌اش باز می‌گردد، همان پدری که در ***دکالوگ ٤***، دختر، پس از خلجان‌های محرم‌آمیزانه‌ی شور و شهوت، به او پناه می‌آورد. از یک طرف، این فیگور یگانه‌ی قاضی تلخکام آخرین جانشین تمثیلی برای خود کیسلوفسکی، یعنی ارباب ـ عروسک‌گردانی که سرنوشت مخلوقات خود را رقم می‌زند، است، و از طرف دیگر (و شاید مهم‌تر از آن)، جانشین ایزد گنوستیکیِ ناتوانی است که

تنها می‌تواند نظاره‌گر فساد جهان باشد، و از ایجاد تغییرات ریشه‌ای در وضعیت امور ناتوان است. (کنایه‌ی نهفته در این واقعیت که او یک *حقوق‌دان* [یا بهتر است بگوییم قانون‌دان] است نیز نباید از نظر دور بماند: خودِ مظهر قانونْ *بودن* درسِ دشوارِ چگونگیِ مهارت یافتن در هنر عشقِ ورای قانون را به او آموزانده است).

بدین‌ترتیب، سه‌گانه‌ی *رنگ‌ها* را می‌توان با ارجاع به مثلث هگلیِ خانواده، جامعه‌ی مدنی و دولت نیز قرائت کرد: *آبی* آشتی را در سطح خانواده که عرصه‌ی خلوت خصوصی است، در هیئت بی‌واسطگی عشق، تحقق می‌بخشد؛ *سفید* سبب‌ساز تنها آشتی‌ای می‌شود که می‌تواند در جامعه‌ی مدنی رخ دهد، یعنی آشتی استوار بر برابری صوری، استوار بر «تسویه‌حساب»؛ در *قرمز*، ما به بالاترین سطح آشتی، یعنی آشتی استوار بر «برادریِ» خود جماعت می‌رسیم.

بنابر روان‌شناسی متعارفِ رنگ‌ها، آبی مظهر کناره‌گیری اوتیستی، مظهر بی‌اعتنایی ملازم با درون‌گرایی، در لاک خود فرو رفتن، است. در واقع، *آبی* داستان زنی است که به ورطه‌ی چنین وضعیتی پرتاب شده است.[۵۲] رویارویی ناضروری یا آسیب‌زای او با امر واقعی پیوندهای نمادین را می‌گسلد و وی را مستعد *آزادی* رادیکال می‌سازد. در چنین وضعیتی، آدمی در برابر «رویارویی‌های ناضروری یا اتفاقیِ» کوچکی که به یمن غرق شدن در آیین‌های نمادین از نظر دور می‌مانند حساس‌تر و آسیب‌پذیرتر می‌شود. بنابراین، برخلاف انتظار، این‌گونه پس کشیدن از شبکه‌های اجتماعی ـ نمادین نه‌تنها ما را از واقعیت جدا نمی‌کند، بلکه باعث می‌شود که در معرض آن، در معرض ضربه‌های آن، قرار بگیریم. تنها مردمان واقعاً تنها به کوچک‌ترین علامت‌هایی که از محیط اطرافشان می‌رسد کاملاً حساس‌اند؛ اشخاص در خویش فرو رفته تنها [و آزاد از علقه‌ها] نیستند، آن‌ها در جهان خاص خود زندگی می‌کنند، هیچ چیز کم ندارند، تماس خود با واقعیت پیرامون خود را از دست داده‌اند، مثل مادر ژولی در *آبی* ـــ او آزاد نیست،

بلکه دقیقاً، به قول معروف، زندانی خاطرات خویش است.[۵۳] بدین‌ترتیب، مادر به منتهای درجه ناآزاد است، نقطه‌ی مقابل «آزادی انتزاعی» ژولی در زندگی‌ای که در زمان حال مطلق جریان دارد و امکان‌ها یا اتفاق‌های روزمره‌ی بی‌معنا آن را رقم می‌زنند.

در مجموعه‌ی آثار کیسلوفسکی، سلف ***آبی*** فیلم ***بی‌پایان*** است: هرچند ***آبی*** و ***بی‌پایان*** دو فیلم کاملاً مختلف هستند، اما هر دو داستان زنی را می‌گویند که پس از مرگ شوهرش نومیدانه می‌خواهد از گذشته‌ی خود ببرد و حافظه‌اش را پاک کند. در هر دو فیلم، گذشته(ی شوهر) در هیئت رسالت تحقق‌نیافته‌ی او ذهن زن را به اشغال خود درمی‌آورد (***مرد*** معترض جوان در ***بی‌پایان*** از اورسولا می‌خواهد که دعوایی را که شروع کرده بود به انجام رساند، اولیویه از ژولی می‌خواهد تا آهنگ شوهرش را تمام کند). به همین‌سان، ***بی پایان*** ما را به جایی می‌رساند که باور کنیم اورسولا همان نیروی پیش‌برنده در پس موفقیت‌های حرفه‌ای شوهرش بوده است، درست همان‌گونه که ***آبی*** حاکی از آن است که ژولی روح حقیقتاً خلاق، اگر نگوییم سازنده‌ی واقعیِ، موسیقی شوهرش بوده است.

بی‌پایان(۱۹۸٤): روح یک حقوقدان جوان جهان را در هیئتی که پس از برقراری حکومت نظامی در لهستان پیدا خواهد کرد نظاره می‌کند و به بیوه‌ی خود ظاهر می‌شود. کارگری که متهم به همکاری فعال با مخالفان سیاسی بود، و حقوقدان در گذشته قرار بود از او دفاع کند، از بیوه‌ی او کمک می‌خواهد؛ او تنها پس از مرگ شوهرش است که می‌فهمد چقدر او را دوست می‌داشته است. او پس از تلاش‌های بسیار برای کنار آمدن با فقدان شوهرش (رابطه‌ی گذرا با یک مسافر آمریکایی که او را به جای یک زن ویژه می‌گیرد، ملاقاتی با یک متخصص خواب مصنوعی که می‌کوشد خاطره‌ی شوهرش را از ذهن او پاک کند)، سرانجام می‌پذیرد که راه گریزی نیست و با استفاده از اجاق گاز خودکشی می‌کند. در پایان آن‌ها را به صورت دو روح می‌بینیم که شادمانه در کنار هم قدم می‌زنند.

در ***بی‌پایان***، تلاش برای پاک کردن گذشته حتی بخش‌های کم و بیش

خنده‌داری را نیز شامل می‌شود، آن هم وقتی که اورسولا در تلاش برای پاک کردن خاطره‌ی شوهرش از آگاهی خود، یعنی حذف حضور شبح گون او، به‌سراغ یک هیپنوتیست می‌رود. این تلاش ناکام می‌ماند، اورسولا می‌فهمد که حضور شوهرش آنتک در باقی‌مانده‌ی زندگی‌اش دست از سر او برنخواهد داشت، از اینرو دست به خودکشی می‌زند تا در ابدیت به شوهرش بپیوندد. بدین‌ترتیب، این گره‌گشایی نقطه‌ی مقابل *آبی* است: خودکشی به جای ادغام موفقیت‌آمیز در فضای اجتماعی ــ و این بدان معناست که *بی‌پایان* و *آبی* را باید کنار هم دید، به‌عنوان مثالِ باز هم دیگری از پیامدهای بدیل.

آیا وضعیت ژولی وضعیت خسران مضاعف نیست؟ او نه‌تنها شوهر (و بچه)اش را از دست می‌دهد، بلکه، با وقوف بر این که شوهرش عاشق دختری بود که اکنون باردار است، خودِ خسران، تصویر آرمانی شده‌ی شوهرش، را نیز از دست می‌دهد، همچون داستان کوتاهی از رولد دال که توسط هیچکاک به فیلم درآمد، داستانی که در آن زن جوانی، که شوهرش در یک یخچال طبیعی در سوئیس سقوط کرده و مرده است، زندگی‌اش را وقف خاطره‌ی آرمانی شده‌ی او می‌کند؛ بیست سال بعد، وقتی ذوب شدن یخ‌ها باعث کشف جسد یخ‌زده‌ی مرد می‌شود، زن در کیف دستی او عکسی از یک زن دیگر، عشق واقعیِ مرد، پیدا می‌کند. بصیرت شایسته‌ای در این پیچش مضاعفِ داستان دال هست: وقتی شخصی به صورتی آسیب‌زا به یک رابطه‌ی گذشته وفادار می‌ماند، آن را آرمانی می‌کند، آن را به سطحی برمی‌کشد که هیچ‌یک از روابط بعدی نمی‌تواند به آن برسد، آدمی می‌تواند یقین مطلق حاصل کند که این آرمانی کردنِ مازادین برای پرده‌ی ابهام کشیدن بر این واقعیت است که یک جای این رابطه به‌طرز هولناکی می‌لنگیده است. تنها نشانه‌ی قابل اعتماد یک رابطه‌ی حقیقتاً رضایت‌بخش آن است که، پس از مرگ یکی از آن دو، آن که زنده مانده است در صدد یافتن جفتی جدید برمی‌آید. زندگی روزانه‌ی ژولی، پس از عزلت‌گزینی‌اش، مدام در معرض تهدید قرار دارد، و مزاحمت‌های (اساساً موسیقیایی) گذشته‌ای که

می‌خواست پاک‌اش کند رهای‌اش نمی‌کنند. مبارزه‌ی او علیه موسیقی همان مبارزه‌اش علیه گذشته است؛ در نتیجه، نشانه‌ی اصلی کنار آمدن او با گذشته آن است که آهنگ شوهر مرحوم‌اش را تمام می‌کند، و خود را دوباره در قاب زندگی موسیقیایی جای می‌دهد.

مبارزه‌ی ژولی با گذشته‌ی موسیقیایی توجیه‌کننده‌ی سیاه شدن‌های ناگهانیِ عجیب در وسط بعضی صحنه‌ها هم هست. وقتی موسیقی مزاحم می‌شود، پرده در سیاهی فرو می‌رود، تصویر ناپدید [فید آوت] می‌شود، گویی ژولی یک لمحه‌ی فراموشی ***(آفانیسیس)*** را از سر می‌گذراند، هشیاری خود را برای یکی دو ثانیه از دست می‌دهد. وقتی دوباره خود را جمع و جور می‌کند و می‌تواند عصیان گذشته‌ی موسیقیایی را سرکوب کند، نورها دوباره روشن می‌شوند و صحنه‌ی پیشین ادامه می‌یابد. پس نقش دقیق این مزاحمت‌های سرچشمه گرفته از گذشته چیست؟ آن‌ها آیا ***نشانگان‌ها***[1] (بازگشت امور واپس‌زده شده یا سرکوب شده، بازگشت آنچه ژولی می‌کوشد پاک‌اش کند) هستند، یا، بیشتر، ***بت‌واره***[2] اند؟ بت‌واره عملاً به نوعی ***معکوسِ*** [enverse] نشانگان است. به‌عبارت دیگر، نشانگان همان استثنایی است که سطح ظواهر کاذب را آشفته می‌کند، نقطه‌ای است که در آن «صحنه‌ی دیگرِ[3]» واپس رانده شده فوران می‌کند، در حالی که بت‌واره تجسم همان دروغی است که به ما امکان می‌دهد حقیقت تحمل‌ناپذیر را تاب آوریم. اجازه بدهید مرگ یک عزیز را درنظر بگیریم: وقتی پای نشانگان در میان است، من این مرگ را «واپس می‌رانم»، سعی می‌کنم به آن فکر نکنم، اما آسیب یا ترومای واپس رانده شده در [قالب] نشانگان باز می‌گردد؛ برعکس، وقتی با بت‌واره سروکار داریم، من «به‌طور عقلانی» این مرگ را کاملاً می‌پذیرم، و در همان حال به بت‌واره، به ویژگی‌ای که برای من تجسم انکار

---

1 . symptoms
2 . fetish
3 . other scene

این مرگ است، می‌چسبم. به این اعتبار، یک بت‌واره می‌تواند نقش بسیار سازنده‌ای در توانایی ما برای غلبه بر یک واقعیت تلخ داشته باشد: بت‌انگاران رویابینانی گم شده در جهان‌های خصوصی خود نیستند، آن‌ها کاملاً «واقعگرا» هستند، و می‌توانند اوضاع را آن‌گونه که هست بپذیرند، چون برای خود بت‌واره‌هایی دارند که می‌توانند به آن‌ها بچسبند تا ضربه‌ی کاری واقعیت را خنثی کنند. در ***مرثیه برای یک WREN*** اثر ملودراماتیک نویل شیوت که درباره‌ی جنگ جهانی دوم است، قهرمان زن مرگ نامزدش را بدون هیچ آسیب یا ترومای آشکاری از سر می‌گذراند؛ به زندگی خود ادامه می‌دهد، و حتی می‌تواند به صورتی عقلانی درباره‌ی مرگ او صحبت کند، چون هنوز سگی را که مورد علاقه‌ی نامزدش بود دارد. مدتی بعد، وقتی سگ به طورتصادفی توسط یک کامیون زیر گرفته می‌شود، او کاملاً از پای درمی‌آید، کل جهان‌اش از هم می‌پاشد. پول، در این معنای دقیق، از نظر مارکس یک بت‌واره است: من وانمود می‌کنم که آدمی عقلانی، سوژه‌ای منفعت‌طلب، هستم و کاملاً آگاه از این‌که اوضاع حقیقتاً از چه قرار است، اما من مظهر باور انکارشده‌ی خود به پول ـ بت‌واره‌ام [این باور را در رفتار خود بروز می‌دهم]. گاهی خط بین این دو تقریباً غیرقابل تشخیص است: یک ابژه می‌تواند نقش یک نشانگان (نشانگانِ یک میل واپس‌رانده‌شده) را بازی کند و تقریباً همزمان با آن نقش یک بت‌واره را (مظهر باوری می‌شود که به‌طور رسمی از آن تبرا می‌جوییم). برای مثال، یادمانی از یک شخصِ درگذشته، یکی از لباس‌های او، می‌تواند هم نقش یک بت‌واره را داشته باشد (شخص مرده می‌تواند در آن به طرزی جادویی به زندگی ادامه دهد) هم نقش یک نشانگان را (جزء ناراحت‌کننده‌ای که مرگ او را به یادمان می‌آورد). آیا این تنش دوپهلو شبیه همان تنش بین ابژه‌ی وابسته به هراس [phobic] و ابژه‌ی بت‌انگارانه یا فتیشیستی نیست؟ هر دو نقش ساختاری واحدی دارند: اگر این عنصر استثنایی آشفته شود، کل سیستم از هم می‌پاشد. اگر سوژه مجبور به رویارویی با معنای نشانگان‌اش باشد، تنها جهان دروغین او نیست که فرو

می‌پاشد؛ عکس آن نیز صادق است، یعنی وقتی بت‌واره‌ی سوژه را از او بگیرند، پذیرش «عقلانی» امور به‌صورتی که هستند از میان می‌رود. آیا همین تقابل نیز متأثر از جنسیت نیست: نشانگان (هیستریک) زنینه در برابر بت‌واره‌ی (منحرفانه‌ی) مردینه؟ باز هم در *آبی*، آیا این مزاحمت‌های گذشته‌ی موسیقیایی از یک لحاظ ***همزمان هم*** بت‌واره ***هم*** نشانگان نیستند، بین این دو نوسان نمی‌کنند؟ آن‌ها بازگشت‌های امر واپس‌رانده شده [در هیئت نشانگان]اند، در عین‌حال جزئیات بت‌انگارانه‌ای هم هستند که شوهر مرحوم در آن‌ها به شکلی معجزه‌آسا به زندگی ادامه می‌دهد.

در میانه‌ی فیلم، ژولی، در حین دیدار از خانه‌ی شوهر مرحوم‌اش، می‌بیند که خدمتکار پیرشان دارد گریه می‌کند؛ وقتی دلیل آن را می‌پرسد، خدمتکار پاسخ می‌دهد، «چون شما گریه نمی‌کنید!» این گفته، نه‌تنها شماتت‌آمیز نیست، بلکه نشان می‌دهد که خدمتکار باوفا از ژرفای نومیدی ژولی کاملاً آگاه است: گریه‌ی او کار یک «گریه‌ی‌حاضر و آماده» را ***نمی‌کند*** (مثل گریه کردنِ زنانی که خویشاوندان شخص در گذشته استخدام می‌کنند تا به نیابت از آن‌ها در انظار عمومی گریه کنند) ــ ژولی در چنان وضعیتی از شوک و بلاتکلیفی در غلتیده است که نه‌تنها نمی‌تواند گریه کند بلکه حتی دیگران نمی‌توانند ***از برای او گریه کنند***. از این‌رو، *آبی* فیلمی است نه درباره‌ی سوگواری بلکه در باره‌ی ایجاد شرایط برای سوگواری: تنها در آخرین نمای فیلم است که ژولی می‌تواند کار سوگواری را ***شروع*** کند. این شبیه تجربه‌ی مشترکی است که بچه‌های کوچک از سرمی‌گذرانند: به محض این‌که شروع به گریستن کردند، می‌توان مطمئن شد که ضربه‌ی آسیب‌زای شوک ناخوشایندی که به آن‌ها وارد شده بود از بین رفته است و آن‌ها در حال بازگشت به حالت عادی هستند.

ژولی، پیش از این توانایی برای سوگواری، خود را «در میان دو مرگ» می‌یابد: او مرده‌ای است که هنوز زنده است. این ***بی‌پروا*** (۱۹۹۳) ، فیلم قدر ندیده‌ی پیتر ویر، است که بهترین نمونه‌ی این تصور را به دست می‌دهد:

قهرمان (جف بریجز) پس از آن‌که به‌صورتی معجزه‌آسا از سانحه‌ی هوایی جان سالم به در می‌برد، از تقدیر بشری همگانی کنار گذاشته می‌شود، معاف می‌شود (او دیگر از مرگ پروا ندارد، دیگر به توت‌فرنگی حساسیت ندارد..). طنین این موضوعِ «بین دو مرگ» را در فیلم ***محاکمه‌ی مضاعف*** (۱۹۹۹) ساخته‌ی بروس برسفورد، عکس‌برگردان ساختاری ***نوآر*** کلاسیکِ بیلی وایلدر، ***غرامت مضاعف*** (۱۹٤٤)، نیز می‌شنویم: زنی (اشلی جاد) به اتهام کشتن شوهرش به زندان می‌افتد؛ وقتی در زندان به طور تصادفی می‌فهمد که شوهرش زنده است، چیزهایی درباره‌ی به‌اصطلاح «محاکمه‌ی مضاعف»[1] یاد می‌گیرد: قانون نمی‌تواند به خاطر یک جنایت واحد دوبار محاکمه‌ات کند، و این بدان معناست که او اکنون آزاد است که شوهرش را بکشد و از مجازات مصون بماند. این وضعیت تجسم آن وضعیت خیالاتی‌ای است که در آن آدمی خود را در فضای خالی‌ای می‌یابد که در آن عملی که سوژه در برابراش هیچ مسئولیت نمادینی ندارد ممکن می‌شود. فیلم به کرات به این فضای «بین دو مرگ» اشاره می‌کند: وقتی شوهرش او را می‌یابد، در تابوتی در گورستان نیواورلئان محبوس‌اش می‌کند، به‌طوری که اکنون ***زن*** خود را در وضعیت یک مرده‌ی زنده می‌یابد. به‌علاوه، مدافع خیرخواه قهرمان زن، افسر باشرف (تیموتی لی جونز)، به‌عنوان دامی برای گرفتار کردن قاتل، شوهر را تهدید می‌کند که همان دامی را برای‌اش خواهند چید که او برای زن چیده بود، و وانمود خواهند کرد که او زن را کشته است، در حالی که زن آزاد است، هرچند، بنا به مدارک موجود، مرده است. و سرانجام، آیا جذابیت ***توفان کامل*** اثر سباستین یونگر، که براساس داستان واقعی خدمه‌ی کشتی ماهیگیری‌ای ساخته شده که در ۱۹۹۱ جان خود را در طوفان جنوب نیوفاوندلند از دست دادند، مدیون این امر نیست که فیلم دقیقاً روی لحظه‌ی قبل از مرگ تمرکز می‌کند: یعنی روی آن دوره‌ی کوتاه اما هولناکی که

1 . double Jeopardy

خدمه‌ی کشتی هر چند هنوز زنده‌اند، اما یقین دارند که مرگشان به زودی درخواهد رسید؟

در فیلم *دیو* (۱۹۹۳) ، ساخته‌ی ایوان رایتمن، این «مابین دو مرگ» به ظرافت با درون‌مایه‌ی همزاد ترکیب شده است: مردی معمولی که به‌طور مرموزی به رئیس جمهور آمریکا شبیه است (کوین کلاین) از سوی سازمان پلیس مخفی مأمور می‌شود تا در یک مراسم عمومی به جای رئیس جمهور ظاهر شود؛ همان شب، وقتی رئیس‌جمهور دچار حمله‌ای می‌شود که او را برای همیشه محکوم به زندگی نباتی می‌کند، رئیس کارکنان کاخ سفید که فرد شیادی است کلاین را وا می‌دارد که همچنان به ایفای نقش رئیس‌جمهور ادامه دهد، تا خود او بتواند اختیار واقعی را در دستان‌اش داشته باشد. داستان از این به بعد در جهت خط کاپراییِ قابل پیش‌بینی ادامه می‌یابد: معلوم می‌شود کلاین همان آدم خوب معمولی است که، وقتی می‌فهمد کاری از دستش برمی‌آید، سلسله‌ای از اقدامات پیشرفته برای رفع مشکلات بی‌خانمان‌ها و بیکاران را به اجرا درمی‌آورد؛ در پایان فیلم، او، پس از خنثی کردن توطئه‌ی شوم رئیس کارکنان کاخ سفید، ناپدید شدن خود را عملی می‌سازد (مرگ رئیس‌جمهور واقعی سرانجام اعلام می‌شود، درحالی که کلاین به زندگی عادی خود بازمی‌گردد، و همسر متارکه کرده‌ی رئیس‌جمهور که دل به کلاین داده است به او ملحق می‌شود.) بدین‌ترتیب، این خدمت کردن به جای رئیس‌جمهور «مابین دو مرگ» واقع شده‌است: بین مرگ رئیس‌جمهور «واقعی» (یا بهتر است بگوییم معادل آن، یعنی علیل شدن کامل) و مرگ نمادین او (اعلام علنی مرگ او). در مثلث متشکل از رئیس‌جمهور «واقعی»، جانشین او، و ریاست جمهوری به‌عنوان ***مکان*** [یا مقام] نمادینی که افراد بالفعلِ مختلف می‌توانند اشغال‌اش کنند، تصویر کلیدی تصویر رئیس‌جمهور «واقعیِ» علیل است در اتاق مخفیِ واقع در زیرزمین کاخ سفید و متصل به دستگاهی که او را زنده نگه می‌دارد ـــ پس

در نهایت کسی که «بین دو مرگ» قرار دارد خود رئیس‌جمهور «واقعی» است: او هنوز زنده است هرچند به لحاظ اجتماعی پیشاپیش مرده است، تا سطح یک بقای زیست‌شناختی صرف تنزل‌یافته‌است. و نتیجه‌ی نظری‌ای که از این می‌توان گرفت این است که چنین منظومه‌ای نه‌تنها استثنایی نیست بلکه «هنجار»ی کلی است که فروید، در اسطوره‌ی قتل پدر ازلی، تکوین آن را روایت می‌کند: برای این که هر انسانی بتواند مکان قدرت نمادین را اشغال کند، باید ***جای دیگری وجود داشته باشد، جایی پنهان در زیر یک جنازه‌ی زنده***، جنازه‌ی کسی که حامل «طبیعی» قدرت است.

چنان‌که همه می‌دانیم، افق رخداد[1] حوزه‌ای از فضاست که یک سیاه‌چال[2] را در میان گرفته است: افق رخداد یک آستانه‌ی نامرئی (اما ***واقعی***) است ــ به محض این‌که از آن گذشتی، دیگر راه بازگشت نخواهی داشت، به درون سیاه‌چال فرو کشیده‌شده‌ای. اگر چیز لاکانی را معادل روانی سیاه‌چال بدانیم، در این‌صورت افق رخداد همان چیزی است که لاکان، در قرائت خود از ***آنتیگونه***، ساحت ***آته***[3]، ساحت فضای هولناک بین دو مرگ، تعریف می‌کند. وقتی ژولی در «آزادی انتزاعی» این فضا عزلت می‌گزینند، نکته‌ی کلیدی موشی است که در اتاق پشتی آپارتمان جدید ژولی در خیابان موفتار لانه دارد و چندین بچه زاییده است. منظره‌ی این زندگی شکوفا برای او مشمئزکننده است، چون مظهر امر واقعیِ زندگی با تمام نیروی حیاتی مرطوب و شکوفای‌اش است. حالت اشمئزاز او حالتی است که سارتر بیش از پنجاه سال پیش در رمان ***تهوع*** خود با جزئیات تمام به آن تجسم بخشید ــ اشمئزازِ ناشی از حضور لَخت و ایستای زندگی. در این لحظه هیچ‌چیز نمی‌تواند حالت ذهنی ژولی را بهتر از این حالت انزجاری که به او دست داده است تجسم بخشد، انزجاری که گواهی است بر فقدان آن قاب خیالاتی

---

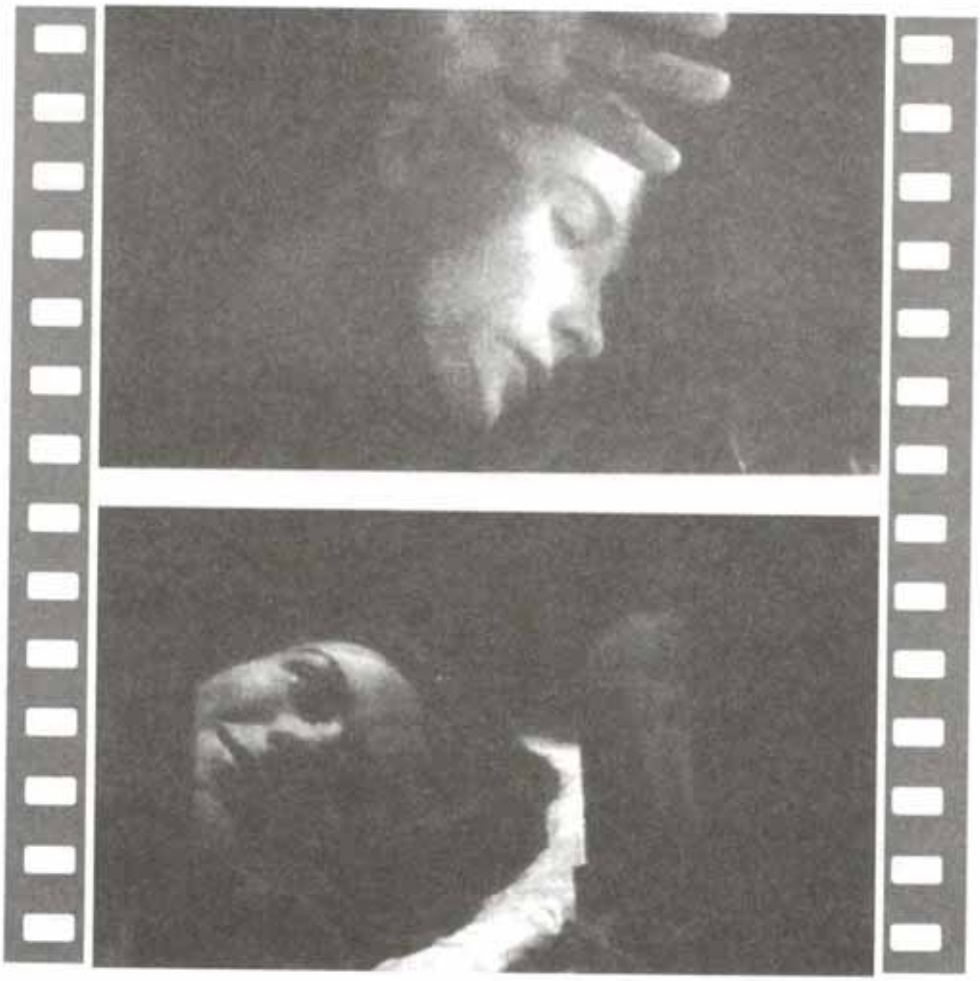
1 . Event Horizon
2 . Black Hole
3 . ate

که می‌توانست نقش واسط بین ذهنیت او و امر واقعی زمختِ زیست‌مایه[1] را برعهده داشته باشد: زندگی نفرت‌انگیز خواهد شد اگر خیال‌پردازی‌ای که بین ما و دسترسی ما به آن وساطت می‌کند از هم بپاشد و ما به‌طور بی‌واسطه با امر واقعی رویاروی شویم، و کاری که ژولی در پایان فیلم توفیق انجام‌اش را می‌یابد دقیقاً عبارت است از اعاده‌ی قاب خیال‌پردازی خود.(۵٤)

این اعاده‌ی قاب خیال‌پردازی در صحنه‌ی نهایی فیلم رخ می‌دهد، صحنه‌ای که در آن *آگاپه‌ی* سن پلی عالی‌ترین بیان سینمایی خود را یافته است. درحالی که ژولی پس از رابطه‌ی خصوصی روی تخت نشسته، دوربین در یک نمای بلندِ متداوم چهار صحنه‌ی مختلف را نشانه می‌رود، و به تأنی از یکی به سراغ دیگری می‌رود (همراه با اجرای کورال چند مصرع عاشقانه از دوران قرنتیِ اول[2])؛ این صحنه‌ها اشخاصی را که ژولی رابطه‌ی صمیمانه‌ای با آن‌ها دارد نشان می‌دهند: آنتوان، پسری که شاهد تصادف مرگباری بود که منجر به مرگ شوهر و فرزندش شد؛ مادر ژولی، که ساکت در اتاقی در خانه‌ی سالمندان نشسته است؛ لوسیل، رقصنده‌ی جوانی که دوست ژولی است و در یک باشگاه شبانه برنامه اجرا می‌کند؛ ساندرین، معشوقه‌ی شوهرِ در گذشته‌ی ژولی که در آخرین مرحله‌ی بارداری به شکم خود دست می‌کشد و بچه‌ی به دنیانیامده‌ی معشوق در گذشته‌ی خود را در شکم دارد. حرکت متداوم [بدون قطع] از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر (این صحنه‌ها تنها از طریق پس‌زمینه‌ی محو و تاریکی که دوربین در طول آن حول محور عمودی خود می‌چرخد از هم جدا شده‌اند) جلوه‌ای از همزمانیِ رازناک پدید می‌آورد و تا حدودی یادآور نمای ۳٦۰ درجه‌ای در *سرگیجه‌ی* هیچکاک است: پس از آن که جودی کاملاً تبدیل به مادلین می‌شود، زن و شوهر با شور و شوق یکدیگر را در آغوش می‌گیرند؛ در حالی که دوربین یک دایره‌ی کامل به دور آن‌ها می‌زند، صحنه تاریک می‌شود و پس‌زمینه‌ای که محل

---

1 . life-substace
2 . Corinthians I



وقوع رویداد (اتاق جودی در هتل) را نشان می‌دهد به جایی تغییر می‌یابد که در آن اسکاتی برای آخرین‌بار مادلین را در آغوش گرفت (انباری میسیونریِ سن خوان باتیستا)، و بعد دوباره به اتاق هتل می‌رسد، گویی دوربین، در یک فضای رویاگونِ متداوم، در درون منظره‌ی رویایی نامشخصی که در آن تک‌تک صحنه‌ها از دل ظلمات سربرمی‌آورند، از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر گذر می‌کند.

باری، معنای این نمای یگانه در *آبی* چیست؟ رمز آن را نحوه‌ی ارتباط این نما با نمای یگانه‌ی دیگری از آغاز فیلم در اختیار ما می‌گذرد، یعنی نمایی که در آن ژولی را پس از تصادف در روی تخت بیمارستان می‌بینیم که ساکت در حالت اوتیستیِ [1] شوک کامل دراز کشیده است. چشم ژولی،

---

1 . autistic (مجذوب شدن در تصورات و خیالات و عدم توجه به حقایق بیرونی)

در یک نمای بسیار نزدیک، تقریباً تمامی پرده را پر کرده است، و ما بازتاب اشیای موجود در اتاق بیمارستان را به صورت پرهیب‌های واقعیت زدوده و شبح‌گونِ اشیای تکه‌پاره در چشم او می‌بینیم ــ به نظر چنان می‌نماید که گویی این نما تجسم گفته‌ی معروف هگل درباره‌ی «شب جهان» است:

> آدمی همین شب است، این هیچِ توخالی، که همه‌چیز را در بساطت خود جای داده است ــ وفور پایان‌ناپذیری از بازنمایی‌ها، تصاویر بی‌شمار، از چیزهایی که هیچ‌یک به او تعلق ندارد ــ یا چیزهایی که حضور ندارند. این شب، این درون طبیعت، که این‌جا ــ نفس ناب ــ در هیئت بازنمایی‌های شبح‌گون پدیدار می‌شود، شبی سراسری است، که در آن این‌جا سری خون‌چکان جوانه می‌زند ــ و آن‌جا یک پرهیب سفید وحشتناک دیگر، ناگهان این‌جا در روبه‌روی آن، و درست همین‌گونه ناپدید می‌شود. وقتی آدمی به درون چشم انسان ــ به درون شب که هولناک می‌شود ــ نگاه می‌کند، این شب را یک نظر می‌بیند.(۵۵)

شباهت با ***سرگیجه*** در این‌جا باز هم خود را به رخ می‌کشد: در سکانس عنوان‌بندیِ (به‌حق) معروف، اشکال گرافیکی وهمناکی که به نظر می‌رسد خبر از «جذب کننده‌های غریبه»[1]ی نظریه‌ی خائوس (که چند دهه بعد از ساخته شدن فیلم انکشاف یافت) می‌دهند از دل تاریکیِ چشم‌زن ظاهر می‌شوند. نمای نزدیک چشم در ***آبی*** مظهر مرگ نمادین ژولی است: نه مرگ واقعی (زیست‌شناختی) او، بلکه معلق شدن پیوندهای او با محیط نمادین‌اش، در حالی که آخرین نما مظهر تأکید مجدد بر زندگی است. بدین‌ترتیب ارتباط متقابل دو نما آشکار است: هر دو صحنه‌ای را نشان می‌دهند که خیالاتی است ــ در هر دو، اشیای تکه‌پاره‌ای را می‌بینیم که در برابر پس‌زمینه‌ی تاریک حفره (حفره‌ی چشم در نمای اول، حفره‌ی تاریکی نامشخصِ پرده در نمای دوم) شناورند. اما تنالیته متفاوت است: ما از تقلیل کل واقعیت به بازتابی شبح‌گون در چشم‌گذر می‌کنیم به روشنایی اثیری صحنه‌هایی که

---

1 . strange attractors

واقعیت‌شان (جای‌گیری‌شان در وضعیت‌های زیستیِ جزئی و خاص) نیز معلق می‌شود، منتها در جهت یک همزمانی ناب، در جهت یک وقفه یا سکون کم و بیش رازناک، در جهت «اکنونِ» بی‌زمانی که در آن این صحنه‌ها، که از بافت‌های جزئی و خاص خود بیرون افتاده‌اند، در یکدیگر طنین‌انداز می‌شوند.

بدین‌ترتیب، این دو نما دو جنبه‌ی متضاد ***آزادی*** را به نمایش درمی‌آورند: آزادی «انتزاعیِ» ملازم با نفی ناب و معطوف به خود[1]، فرو رفتن در لاک خود، پیوند گسستن از واقعیت، و آزادی «انضمامیِ» ملازم با پذیرش عاشقانه‌ی دیگران، تجربه کردن خود به‌عنوان انسانی آزاد و یافتن تحققِ کامل در ایجاد پیوند با دیگران. اگر همین را به زبان شلینگ بگوییم، گذر از نمای اول به نمای دوم همان گذر از ***قبض*** خودمحورانه‌ی افراطی به ***بسط*** بدون حد و مرز است. از اینرو، وقتی ژولی در پایان این صحنه گریه می‌کند (کاری که تا ایسنِ لحظه از او برنمی‌آمد)، وقتی کار سوگواری او سرانجام می‌تواند آغاز شود، او با جهان آشتی کرده است (این گفته‌ی کیسلوفسکی که از اشک‌های واقعی وحشت دارد دراین‌جا معنا و اهمیت خاص می‌یابد: ما با یک داستان[2] سرو کار داریم!)؛ اشک‌های ژولی نه اشک‌های اندوه و درد، بلکه اشک‌های ***آگاپه*** [علاقه‌ی غیرخودخواهانه]، اشک‌های آری گفتن به زندگی با تمام کثرتِ همزمانِ رازناک‌اش، هستند. اگر تنها یک کوشش برای به‌تصویر کشیدن تجربه‌ی تجلی در سینما وجود داشته باشد، همین صحنه است. این نمای بلند، که در آن دوربین حول محور عمودی خود می‌چرخد، به‌این ترتیب تصور بنیادین کیسلوفسکی از «همبستگی گناهکاران»، همبستگی جماعتی که از طریق تجربه‌ی مشترکشان از گناه و رنج، از طریق پذیرش عاشقانه‌ی دیگران با همه‌ی عیب و نقص‌هاشان، گرد هم می‌آیند، را مستقیماً مجسم می‌کند: «آن همبستگی می‌تواند یک معنای مسیحی داشته باشد، چون منجر به مفهومی از عشق

---

1 . self-relating
2 . fiction

می‌شود که شامل حال کل انسان، با تمام نقطه ضعف‌های‌اش، و حتی جنایت‌های‌اش، خواهد شد.»[۵۶] شاید کل تحول هنری کیسلوفسکی را بتوان در فرمول «از همبستگی به همبستگی» خلاصه کرد: یعنی از تعهد سیاسی‌ای که در جنبش همبستگی[1] [لهستان] تجسم یافته است به تجربه‌ی غیرسیاسی شده‌ی فراگیرتری از «همبستگی گناهکاران». از این نظر، فیلم بسیار مهم ***بخت کور*** است که در آن خود این گذار اتفاق می‌افتد: هرچند فیلم هنوز پر از اشارات مستقیم به وقایع سیاسی است، اما به هرحال این اشارات آشکارا تحت‌الشعاع بینش متافیزیکی ـ اگزیستانسیالیستی‌ای قرار دارند که معتقد است رویدادهای تصادفی بی‌معنا پیامد زندگی ما را تعیین می‌کنند. (با این‌حال، نکته‌ی اصلی فیلم به‌هیچ وجه این نیست که زندگی وابسته به بخت و تصادف محض است: همچنین باید به یاد داشته باشیم که در همه‌ی آن سه جهان بدیل، ویتک اساساً همان شخص مقبول و دلسوزی است که می‌کوشد به دیگران آزاری نرساند.)

با وجود این، این صحنه ویژگی‌هایی دارد که، هرچند معمولاً از چشم دور می‌مانند، اما در تأثیربخشی آن نقش حیاتی دارند. نخست، این واقعیت کاملاً واضح را نباید از نظر دور داشت که نمای فشرده‌ی گرفته شده با دوربینِ در حال چرخش به دور محور عمودی، نمایی که تجسم رازِ ***آگاپه*** است، در حالی اتفاق می‌افتد که ژولی گرم رابطه‌ی خصوصی است. بدین‌ترتیب ما دوباره برمی‌گردیم به این برداشت لاکانی که عشق فقدان رابطه‌ی جنسی را جبران می‌کند. معمولاً گمان بر این است که «پان سکسوالیزمِ» فرضی فروید بدان معنا است که «هر کاری که می‌کنیم و هر حرفی که می‌زنیم، نهایتاً همیشه *آن* [یعنی مسئله‌ی جنسی] است که فکر ما را به خود مشغول می‌کند» ــ ارجاع به عمل جنسی افق غایی معناست. در برابر این تصور پیش‌پا افتاده باید تأکید کرد که انقلاب فرویدی دقیقاً بر

1 . Solidarnosc

حرکتی ***مخالف*** استوار است: این جهان ایدئولوژیک ***پیش‌مدرن*** بود که به کل کائنات «جنبه‌ی جنسی می‌داد[1]»، خود ساختار بنیادین کیهان را تنشی بین «اصول» مردینه و زنینه (یین و یانگ) می‌دانست، تنشی که خود را در سطوحی دیگر، سطوحی حتی بالاتر، تکرار می‌کند (نور و تاریکی، آسمان و زمین)، به‌طوری که خود واقعیت نتیجه‌ی «جفت‌گیری» کیهانیِ این دو اصل تلقی می‌شد. کاری که فروید در این‌جا کرده است دقیقاً ***جنسیت زدایی*** ریشه‌ای کائنات است: روان‌کاوی نهایت استفاده را از «افسون‌زداییِ» مدرن از کائنات، از آن اعتقادی که کائنات را کثرتی بی‌معنا و ناضروری یا اتفاقی می‌داند، می‌برد. دریافت فرویدی از خیال‌پردازی دقیقاً همین معنا را مراد می‌کند: مسئله آن چیزی نیست که در حین انجام کارهای دیگر، کارهای عادی، فکر ما را به خود مشغول می‌کند، بلکه آن چیزی است که در حین «انجام *آن* کار» [عمل جنسی] فکر ما را به خود مشغول می‌کند (درباره‌اش خیال‌پردازی می‌کنیم) ــ این مفهوم لاکانی که می‌گوید «هیچ رابطه‌ی جنسی وجود ندارد» در نهایت بدان معناست که، در حالی که ما «مشغول *آن* هستیم، درحالی که در خود عمل جنسی درگیر شده‌ایم، نیازمند یک مکمل خیالاتی هستیم، ***مجبوریم به چیز دیگری فکر کنیم (درباره‌ی آن چیزِ دیگر خیال‌پردازی کنیم)***. ما مطلقاً نمی‌توانیم خود را کاملاً در لذت بی‌واسطه‌ی کاری که در حال انجام‌اش هستیم غرق کنیم ــ اگر این کار را بکنیم تنش لذت‌آفرین از دست می‌رود. این «چیز دیگر»، که خود عمل را تداوم می‌بخشد، همان خمیره‌ی خیال‌پردازی ــ معمولاً یک جزئیت «منحرفانه» (از یک ویژگی فردی بدن معشوق یا غرابت جایی که محل انجام «آن کار» است، تا نگاه خیره‌ای که تصور می‌کنیم ما را تماشا می‌کند) ــ است.

در تابستان سال ۲۰۰۰، پوستر تبلیغاتی آزارنده‌ای در همه‌ی شهرهای بزرگ آلمان به نمایش درآمد: این پوستر دختر هژده، نوزده‌ساله‌ای را در

---

1 . sexualised

حالت نشسته نشان می‌داد که در دست‌راست‌اش ریموت کنترل تلویزیون بود و با نگاهی حاکی از تسلیم و رضا، و در عین حال اغواگر، به بینندگان چشم دوخته بود؛ دامن‌اش پاهای اندکی بازشده‌اش را کاملاً نپوشانده بود و بخشی از بدن او پیدا بود. روی این عکس بسیار بزرگ نوشته شده بود، *"Kauf mich!"* («مرا بخرید!»). خب این پوستر چه چیزی را تبلیغ می‌کرد؟ در بررسی دقیق‌تر، آشکار شد که ابداً هیچ ربطی به سکسوالیته ندارد: می‌کوشید تا جوانان را تشویق کند که وارد بازار بورس شده سهم بخرند. ***ایهامی*** که این پوستر تأثیرگذاری‌اش را از آن می‌گرفت، این بود که نخستین دریافت، که بنا بر آن ما بینندگان برای خرید خود او (ظاهراً برای منظورهای جنسی) احضار می‌شدیم، توسط پیام «حقیقی» کنار نهاده می‌شد: ***دخترک*** همان کسی است که می‌خرد، نه کسی که به فروش گذاشته شده باشد. البته، تأثیرگذاری پوستر استوار بر آن «سوء تفاهم» جنسی اولیه‌ای بود که، هرچند بعداً کنار نهاده شد، اما طنین‌اش همچنان برقرار ماند، حتی وقتی که معنای «حقیقی» را تشخیص دادیم. سکسوالیته در روان‌کاوی یعنی ***همین***: نه آخرین نقطه‌ی ارجاع، بلکه راه فرعیِ سوء تفاهم اولیه‌ای که طنین‌اش برقرار می‌ماند حتی وقتی که معنای «حقیقی»، معنای غیر جنسی، آن را دریافتیم.

یکی از پیش‌داوری‌های ضد ـ ضدفمینیستی علیه لاکان مربوط می‌شود به این ادعای نسبت داده شده به او که، چون میل و قانون دو روی یک چیز واحد هستند، به‌طوری که قانون نمادین نه‌تنها مانع میل نمی‌شود بلکه برسازنده‌ی آن است، فقط یک مرد ــ که کاملاً در قانون نمادین ادغام شده ــ است که می‌تواند به‌طور کامل میل بورزد، درحالی که زن محکوم به «میل هیستریک به میل ورزیدن» است. چنین تعبیری از نکته‌ی اصلی لاکان غافل می‌ماند: میل، در ریشه‌ای‌ترین شکل‌اش، یک «میل به میل ورزیدن» انعکاسی است. با این حال، کاری که آدمی وسوسه می‌شود انجام دهد تکمیل کردن این تز با متضاد کم و بیش قرینه‌ی آن است که به ***خیال‌پردازی*** مربوط می‌شود: تنها یک زن می‌تواند به‌طور کامل خیال بپردازد، در حالی که مرد

محکوم است به «خیال‌پردازی درباره‌ی خیال‌پردازی» که نهایتاً کاری عبث است. به یاد بیاورید ***چشمان بازبسته*** (۱۹۹۹) اثر استنلی کوبریک را: این تنها خیال‌پردازی نیکول کیدمن است که حقیقتاً یک خیال پردازی است، در حالی که خیال‌پردازی تام‌کروز یک تظاهر واکنشی یا انعکاسی، کوششی از سر استیصال برای بازآفرینی تصنعیِ خیال‌پردازی و / یا رسیدن به آن، است، خیال‌پردازی‌ای که از طریق رویارویی تروماتیک با خیال‌پردازی **دیگری** برانگیخته شده است، تلاشی مستأصلانه برای حل معمای خیال‌پردازی **دیگری**: چه بود آن صحنه / مواجهه‌ی خیال‌پردازی شده‌ای که چنین داغ عمیقی بر کیدمن نهاد؟ کاری که کروز در آن شب پرماجرای‌اش می‌کند نوعی وقت‌گذرانی و سیر و سیاحتی در ویترین خیال‌پردازی‌هاست: هر وضعیتی که کروز به درون‌اش پرتاب می‌شود می‌تواند یک خیال‌پردازی تحقق‌یافته تلقی شود ــ نخست، خیال‌پردازی‌ای که در آن او ابژه‌ی علائق عاشقانه‌ی پرشورِ دخترِ یکی از بیماران‌اش است؛ سپس خیال‌پردازی درباره‌ی رویارویی با نوعی از روسپی که حتی از او پول نمی‌خواهد؛ سپس رویارویی با مغازه‌دارِ صرب(؟) غیرعادی که نقاب اجاره می‌دهد و قواد دختر نوجوان خودش نیز هست؛ سرانجام، آن مجلس لهو و لعبِ بزرگ در ویلای بیرون از شهر. این توجیه‌کننده‌ی آن آدم بیش از حد آرام، مجسمه‌وار، حتی «ناتوان» صحنه‌ی لهو و لعبی است که اوج ماجرای او را رقم می‌زند. آنچه بسیاری از منتقدان به‌عنوان نمایش لهو و لعب به‌صورتی مضحک، عاری از نوآوری و تکراری، محکوم می‌کنند دقیقاً به نقطه‌ی قوت فیلم بدل شده است، و اشارتی است به فلج شدن «ظرفیت برای خیال‌پردازی» در تام کروز. این در عین حال دلیلی است بر تأثیرگذاری نمایی که نیکول کیدمن را در حالی نشان می‌دهد که خوابیده است و نقاب در کنار او، روی بالش شوهرش، قرار دارد: او، در این نسخه از «مرگ و دوشیزه»، عملاً رویاهای شوهرش را «می‌دزدد»، با نقاب شوهرش که مظهر همزاد شبح‌گون خیالاتیِ اوست، درمی‌آمیزد. و سرانجام این‌که، این در عین‌حال پایان ظاهراً عامیانه‌ی فیلم را موجه می‌سازد، پایانی

که در آن پس از آن‌که مرد در حضور همسرش به ماجرای شبانه‌ی خود اعتراف می‌کند، یعنی پس از آن‌که هر دوی آن‌ها با مازاد خیال‌پردازی‌های خود رویاروی می‌شوند، کیدمن ــ وقتی یقین حاصل می‌کند که اکنون کاملاً بیدارند، روز فرارسیده است، و مطمئن می‌شود که، هرچند نه برای همیشه دست‌کم برای مدت طولانی، در آن‌جا هستند و از گزند خیال‌پردازی دور خواهند ماند ــ به کروز می‌گوید که باید هر چه زودتر کاری بکنند. کروز می‌پرسد «چه کاری؟»، و او در پاسخ آن واژه‌ی چهارحرفی را که معنای‌اش همخوابگی است بر زبان می‌آورد. در همین لحظه فیلم پایان می‌یابد و ما عنوان‌بندی پایانی را می‌بینیم. ***دست به عمل زدن***[1] به مثابه‌ی خروج دروغین، به مثابه‌ی راهی برای دوری از رویارویی با وحشت جهان زیرین خیالاتی، هرگز در هیچ فیلمی با چنین تندی و خشونتی بیان نشده است: دست به عمل زدن نه‌تنها ارضای جسمانی مربوط به زندگی واقعی را (که می‌تواند همه‌ی خیال‌پردازی‌های توخالی را غیرضروری سازد) به آن‌ها ارزانی نمی‌دارد، بلکه به‌عنوان یک چاره‌ی موقتی عرضه می‌شود، به‌عنوان اقدام پیشگیرانه‌ی از سر استیصالی که هدف از آن دور ماندن از گزندِ جهانِ زیرینِ شبح‌گون خیال‌پردازی‌هاست. گویی حرف دل کیدمن این است: بیا هرچه زودتر درآمیزیم تا خیال‌پردازی‌های رو به طغیان را، پیش از آن‌که دوباره بر ما مسلط شوند، سرکوب کنیم. اشاره‌ی طنزآمیز لاکان، که در آن او چشم گشودن به واقعیت را گریز از امر واقعی‌ای می‌داند که در رویا با آن مواجه شده‌ایم، در خصوص خود عمل جنسی بیشتر از هر جای دیگر صادق است: وقتی قادر به درآمیختن نیستیم رویای آن را نمی‌بینیم ــ بلکه درمی‌آمیزیم تا از دست مازاد رویا که در غیر این صورت می‌توانست بر ما مسلط شود بگریزیم و سرکوب‌اش کنیم.

برگردیم به *آبی*: آنچه در این‌جا، در این صحنه‌ی نهایی طولانی می‌بینیم، خیال‌پردازی در ناب‌ترین شکل‌اش است، یعنی قاب خیال‌پردازیِ باز

---

1 . passage a l'act

ساخته‌شده‌ای که توانایی تحمل امر ناممکن / واقعیِ رابطه‌ی جنسی را به ژولی می‌دهد: با این نما، که با دوربین در حال چرخش به دور محور عمودی گرفته شده، حلقه بسته می‌شود، ما دوباره به آغاز فیلم برمی‌گردیم (پس از این نمای بلند، باز هم نمای نزدیکی از چشم ژولی می‌آید)، منتها با این تفاوت بسیار مهم که اکنون دیگر چشم شاخص «شب جهان»، شاخص سوژه‌ای که مستقیماً با امر خیالی ـ واقعی پیش خیالاتیِ متشکل از اشیای تکه‌پاره رویاروی می‌شود، نیست، بلکه مکان[1] خیال‌پردازیِ باز برساخته‌شده‌ای است که سوژه از طریق آن دوباره به واقعیت دست می‌یابد. و آخرین اما نه کم‌اهمیت‌ترین نکته این که، آنچه این تکرار نمای نزدیک چشم علامت می‌دهد آن است که رابطه‌ی بین آزادی «انتزاعی» مستتر در انزوای مطلق، در «شب جهان»، و آزادی «انضمامی» مستتر در عشق، در ایمان داشتن به دیگران، در پذیرش دیگران، در پیوند فکری و عاطفی غیبی با آن‌ها، رابطه‌ی استوار بر یک انتخاب ساده نیست: درس نهایی فیلم تنها این نیست که، پس از آن حادثه‌ی تروماتیکی که ژولی را تا حد حفره‌ی «شب جهان» فرو کاست، او باید راه رنجبار ادغام شدن دوباره، و این‌بار عاشقانه، در جهان اجتماعی را طی کند، بلکه این است: برای این‌که ما برسیم به این پیوند فکری و عاطفی غیبیِ استوار بر ***آگاپه، باید نخست از نقطه‌ی صفر «شب جهان» بگذریم***. این تصادف آغاز فیلم است که، از طریق تقلیلِ ژولی به حفره‌ای که جز نگاه خیره چیزی نیست، به عبارتی لوح را پاک می‌کند تا پیوند فکری و عاطفی غیبی ظاهر شود: نخست باید همه چیز را از دست داد تا بتوان آن را دوباره [و این‌بار] در منظر غیبی والای ***آگاپه*** به دست آورد. پیوند بین والایش و رانه‌ی مرگ بدین‌طریق آشکارا مورد تأکید قرار می‌گیرد. از این‌رو آدمی وسوسه می‌شود که خط سیر ***آبی*** را نقیض درمان روان‌کاوانه تلقی کند: خط سیر آن نه عبور از ***خیال‌پردازی***، بلکه بازسازی گام به گام

---

1 . locus

خیال‌پردازی‌ای است که به ما اجازه می‌دهد به واقعیت دسترسی پیدا کنیم.

ژولی، پس از آن تصادف که مرگ شوهرش و فرزندش را در پی داشت، از پوسته‌ی محافظ خیال‌پردازی محروم شده است، و این بدان معناست که او ***مستقیماً با امر واقعی زمخت*** ــ دقیق‌تر بگوییم با ***دو*** امر واقعی ــ رویاروی شده است. دلیل گیج و کرختی ژولی این است که این دو امر واقعی جدا از هم هستند، که ژولی نمی‌تواند بین آن‌ها وساطت کند [و آشتی‌شان دهد] : امر واقعیِ «درونیِ» «واقعیت روانیِ» او (همان امر واقعی شبح‌گون خسران تروماتیکی که از سرگذرانده]مرگ شوهر و فرزند]، امر واقعی‌ای که در هیئت قطعات موسیقیائی هذیانی مدام ذهن‌اش را اشغال می‌کنند و مزاحمت ناگهانی آن سبب‌ساز ***آفانیسیسِ*** موقتی او، یعنی فروپاشی هویت ذهنی او، شده است)، و امر واقعی «بیرونیِ» زندگی در چرخه‌ی زایش و زوال مشمئزکننده‌ی آن. (همه‌ی ما با توصیه‌ی تمرین آرامش[1] آشنا هستیم: برای فراموش کردن آشوب درونی، روی بیرون تمرکز کن، صداها و صوت‌ها را بشمار، خودت را خالی کن. ژولی هم ***همین*** کار را می‌کند ــ اما چیزی که از بیرون می‌گیرد باز هم پیام‌هایی درباره‌ی تروما‌ی درونی او هستند). در پایان فیلم، ژولی قاب خیال‌پردازی‌ای را که امکان «رام کردن» امر واقعی زمخت را به او می‌دهد دوباره برمی‌سازد. پوسته‌ی محافظ این خیال‌پردازی با ظرافت تمام با استفاده از شیشه‌ی پنجره‌ای که ما از پشت آن گریه‌ی او را در آخرین نمای فیلم می‌بینیم تجسم یافته است. بنابراین، ***آبی*** فیلمی درباره فرایند کند آهنگ بازیابی توان رویارویی با واقعیت، توان غرق کردن خود در زندگی اجتماعی، نیست، بلکه بیشتر فیلمی است درباره‌ی ساختن پرده‌ی محافظی بین سوژه و امر واقعیِ زمخت.

نقطه‌ی ضعف ***آبی***، شاخص آنچه با فیلم صادق نیست، موسیقی آن است: شوهر مرحوم مأموریت یافته بود یک ***کنسرتو برای اروپا*** به مناسبت

---

1 . relaxation

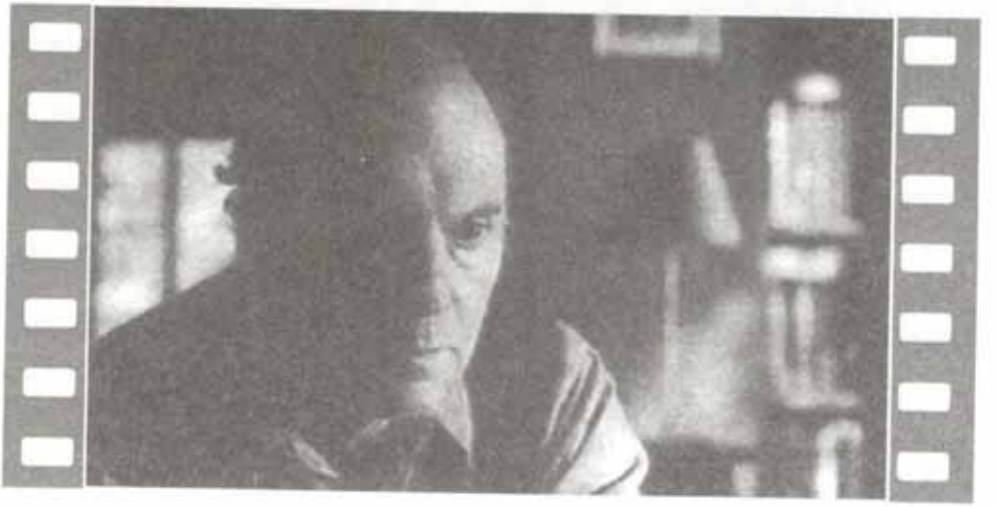
متحد شدن قاره‌ی اروپا بنویسد، و این همان قطعه‌ای است که ژولی در پایان فیلم تکمیل می‌کند. این سرود روحانی، که عاری از هر فاصله‌گیری کنایه‌آمیزی است و بینش سن‌پُلیِ معاصرِ پایانی درباره‌ی عشق را برجسته می‌کند، به سبک نیوایجیِ سمفونی سوّم گورِکی، که مشتمل بر اشاره‌ای عجیب به آهنگساز قرن هفدهمیِ موهوم آلمانی، بودنمایر، نیز می‌شود، ساخته شده است. [اما] اگر این قهقرای آشکار در کیفیتْ علامت نقص ساختاری در خود بنیان جهان هنری کیسلوفسکی باشد چه؟ نمی‌توان این پس‌زمینه‌ی سیاسی احمقانه و کم‌مایه‌ی اروپای متحد را به‌عنوان سازشی صوری، و به‌عنوان چیزی که در مقایسه با فرایند درونیِ[1] تروما و تجدید قوای تدریجی قهرمان زن اهمیت کمتری دارد، ندیده گرفت: برداشت مابعد سیاسی از یک اروپای متحد تعریف‌کننده‌ی تنها همارایی‌های اجتماعی‌ای است که درام «خصوصی» قهرمان زن در بطن آن‌ها می‌تواند اتفاق بیفتد؛ این برداشت فضای چنین تجربه‌ی «درونی»‌ای را خلق می‌کند و برقرار نگه می‌دارد. از این‌رو آدمی وسوسه می‌شود ادعا کند که جمهور آرمانی ***آبی*** همان ***نومنکلاتورای*** اتحادیه‌ی اروپایی بروکسل است ــ ***آبی*** فیلمی است ایده‌آل برای برآوردن نیازهای یک بوروکرات بروکسلی که پس از یک روز سرشار از بحث و جدل‌های پیچیده درباره‌ی مقررات تعرفه‌ی گمرکی به خانه بازمی‌گردد.(۵۷)

این ***سفید***، قسمتی بعدی سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها***، سیاسی‌ترین فیلم از میان سه فیلم، است که به نظر می‌رسد از طریق تمرکز بر نکبت اروپای مابعد کمونیست، چه اروپای شرقی چه اروپای غربی، با این ضعف مقابله کرده است. منظور از «برابری» در ***سفید*** «تسویه حساب درمعنای کنایه‌آمیز آن»، یا انتقام ، است:(۵۸) کارول با همسرش که او را به خفت‌بارترین شکل از خانه بیرون انداخته بود تسویه حساب می‌کند، به‌عبارت دیگر، فیلم روی ***داشتن***، روی تملک، متمرکز است. البته، موضوع تسخیر یا تملک پیشتر به‌طور تلویحی در ***دکالوگ*** ٦ هم حضور داشت (تومک از

---

1 . intimate

طریق تماشا کردن ماگدا او را به تملک خود درمی‌آورد): فیلم متضمن جایگاه ناظر ناتوانی است که، دقیقاً، نمی‌تواند زنی را که ابژه‌ی میل‌اش است «به تسخیر خود دربیاورد» و از این طریق به مقام نگاه خیره‌ی حسودی تقلیل می‌یابد که زوج، یعنی رقیب خود در کنار ابژه‌ی مطلوب، را تماشا می‌کند. این درون‌مایه، بجز ***دکالوگ ٦*** ، در ***دکالوگ ۹*** (شوهر ناتوان)، ***سفید***، و ***قرمز*** نیز ظاهر می‌شود (در ***سفید***، کارول شاهد رابطه‌ی همسر سابق‌اش با مرد دیگری است و صدای آن‌ها را می‌شنود؛ در ***قرمز*** آگوست به چشم خود می‌بیند که محبوب او با مردی دیگر رابطه دارد). اما، در ***سفید***، این موضوع مستقیماً به زبان اقتصاد مبادله‌ی بازار ترجمه شده است: ثروتمند شدن، خریدن، و سپس «تسویه‌ی حساب». کیسلوفسکی به یمن نبوغ خود این تملک کالا (در شرایط بازگشت به سرمایه‌داری در لهستان مابعد کمونیست) را به تملک / ناتوانی جنسی پیوند می‌زند.



در هریک از قسمت‌های سه‌گانه‌ی ***رنگ‌ها***، نمای آخر نمای قهرمانی (ژولی ، کارول، قاضی) است که دارد گریه می‌کند؛ این نما نه خارج شدن قهرمان از انزوا و آغاز دوباره‌ی تماس با دیگران، بلکه، بیشتر، عمل رنجبارِ گرفتن فاصله‌ی مناسب از واقعیت (اجتماعی)، را به نمایش می‌گذارد، فاصله‌ای که پس از شوکی که او را بی‌دفاع در معرض ضربه‌ی واقعیت قرار داد اتخاذ می‌شود. آن‌ها می‌توانند گریه کنند چون اکنون گریه کردن ***بی‌خطر*** است، شخص می‌تواند به حد کافی آرامش داشته باشد که گریه کند. در فیلم ***ایمن‌زی***، اثر وایت هارلن، شوهر فداکار، که همسرش به رغم علاقه به مردی دیگر به او وفادار است، وقتی می‌فهمد که همسرش عشق خود به او را کشف کرده است گریه می‌کند؛ او در پاسخ به پرسش همسرش که «چرا گریه می‌کنی؟» می‌گوید «شادی هم اشک‌های خود را دارد». درس اصلی ملودرام‌ها همین است، و در برابر این رضایت خاطر خودشیفته‌ای که از رنج حاصل می‌شود می‌توان تجربه‌ی بسیار مرموزتر خنده‌ی نامعقول یا منحرفانه‌ای را قرار داد که می‌شود در اوج نومیدی، از اردوگاه‌های کار اجباری تا بیماری‌های مرگبار، سر داد: «نومیدی هم خنده‌ی خود را دارد.»

بنابراین کاملاً بجاست که آثار کیسلوفسکی، که آغازشان با وحشت از اشک‌های ***واقعی*** نشاندار شده بود، با فوران اشک‌های ***داستانی***[1] پایان بیابند. این اشک‌ها نه اشک‌های حاکی از شکستن دیوار محافظ و تن سپردن به غلیان احساسات، ابراز خودانگیختگی احساس شخص، بلکه اشک‌های تئاتری، نمایشی، اشک‌های فاصله‌ی بازیافته، «اشک‌های حاضر و آماده» (مثل خنده‌ی حاضر و آماده‌ی تلویزیون) هستند، یا ، به قول آن شاعر رُم باستان، *Lacrimae rerum* هستند، اشک‌هایی که در انظار برای **د**یگری بزرگ ریخته می‌شوند، دقیقاً و حتی وقتی که مرحومی که برای‌اش مویه می‌کنیم هیچ اهمیتی برای‌مان ندارد (و حتی از او متنفریم). این فاصله‌ی بازیافته مربوط است به شکاف بین بیان[2] و اظهار[3]: اشک‌ها اظهاریّه‌ای هستند که معنای ضمنی‌اش [نه غم، بلکه] شادی است که به جایگاه مخالف، یعنی جایگاه بیان، تعلق دارد.

درست در پایان ***قرمز***، ما با ثنویت سوژه‌ی قاب گرفته شده و میانجی ـ تصورِ خیالاتی سر و کار پیدا می‌کنیم: قاضی، که توسط پنجره قاب گرفته شده است، گریه می‌کند، و پس از این نما درست آخرین نمای فیلم (و مجموعه‌ی آثار کیسلوفسکی)، یعنی نیمرخ ثابت‌مانده‌ی والنتین روی صفحه‌ی تلویزیون، را می‌بینیم. قاضی با تکیه بر این تصویر ثابت مانده و شبح‌گون «التیام یافته است».[4] شاید تأثیر رازناک این نما ناشی از این واقعیت باشد که والنتین ***نمرده است***: در یک روایت متعارف، نمایی از این نوع، که نشانه‌ی حضور شبح‌گونِ پرهیبت زن است، باید پس از مرگ او بیاید، و این پیام را که او در مرگ‌اش قدرتمندتر از زندگی‌اش است ابلاغ کند. اما والنتین در حالی بدل به یک شبح شده است که ***هنوز زنده است***. و، شاید، این ویژگی عجیب بتواند توضیحی باشد بر این واقعیت که ما از این نمای نقطه

---

1 . fictional
2 . enuciation
3 . statement
4 . renormalised

دید از والنتین دوباره به نمای عینی از قاضی ***بازنمی‌گردیم***؛ نمای نقطه‌ی دید [یا ذهنی] از نیمرخ ثابت‌مانده‌ی والنتین در روی صفحه‌ی تلویزیون تقریباً به‌طور نامحدود ادامه می‌یابد، قابِ نمای نقطه دید را باطل می‌کند و از این طریق از نوعی استقلال مستتر در تصویر خیالاتی‌ای برخوردار می‌شود که دیگر وابسته به منظر سوژه‌ی معینی که آن را می‌بیند نیست ـــ دیگر تصویرِ آن چیزی که کسی می‌بیند نیست، بلکه پارداکس مستتر در یک ***نمای نقطه دیدِ «قائم به خود»ی است که، حتی وقتی از تکیه‌گاه نگاه سوژه محروم است، به‌طور رازناکی پابرجا می‌ماند***. این نما، باز هم، میانجی‌ای است که شکاف دوختِ شکست‌خورده را پر می‌کند: خود همین غیاب دوختِ نهایی نمای نقطه دید از والنتین، یعنی غیاب نمای مکملی که می‌توانست دوباره آن را در یک شخصیت[1] دایجتیک استوار سازد، این نما را بدل می‌کند به ابژه‌ی والایی که به معنی دقیق کلمه متافیزیکی است.

در پایان نسخه‌ی طولانی‌ترِ ***دکالوگ ٦ (فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق)***، تبادل‌نماها به گونه‌ای اتفاق می‌افتد که دقیقاً همین نقش را به‌عهده بگیرد: حلقه وقتی بسته می‌شود که ماگدا به آپارتمان تومک می‌رود و با دوربین دو چشم به‌آپارتمان خود نگاه می‌کند. او در آنجا ***خودش*** را در زمانی قبل‌تر (وقتی که تومک او را می‌دید) می‌بیند که پشت میز آشپزخانه‌اش نشسته، تنها و غمگین، شیشه‌ی شیر روی میز را چپه می‌کند و سپس گریه سر می‌دهد. سرانجام، او خود را عملاً «به‌صورتی که واقعاً هست می‌بیند»، در تنهایی و عزلت یأس‌آورش. اما این نما (که هنوز نوعی فلاش‌بک است) سپس به صحنه‌ی ***خیالی***[2]ای تحول می‌یابد که در آن تومک به آپارتمان او می‌آید و او را دلداری می‌دهد (کنار او می‌ایستد و دست‌اش را روی شانه‌اش می‌گذارد ـــ دقیقاً شبیه حالت دیل کوپر در آخرین صحنه‌ی رویا درست در پایان ***عبور***

---

1 . persoanality
2 . imagined

از آتش به همراه من ساخته‌ی دیوید لینچ، رویایی که رستگاری لورا پالمر مرحوم را به تصویر می‌کشد.) این صحنه به صورت حرکت آهسته و غیرواقعی، به‌عنوان نوعی تحقق آرزو[1]، نشان داده شده است. (این‌که ماگدا، پس از دیدن خود به حالت گریه در پشت میز آشپزخانه، ***چشمانش را می‌بندد*** اشارتی است به سرشت خیالاتی این صحنه ــ تنها پس از این است که او، به قول استنلی کوبریک، «با چشمان باز بسته» می‌تواند مکمل خیال‌پرازی شده‌ی خود، یعنی حضور تسلی‌بخش تومک، را [با چشم دل]

1 . wish-fulfilment

ببیند.) این را مقایسه کنید با پایان ***دکالوگ*** ٦ (نسخه‌ی کوتاه‌ترِ ***فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق***): ماگدا، که نتوانسته است تومک را در آپارتمان‌اش پیدا کند، به اداره‌ی پست می‌رود، و در آن‌جا با لبخندی مشتاق به سوی او می‌شتابد، اما با واکنش سرد او مواجه می‌شود: «حالا دیگر تماشای‌ات نمی‌کنم.» به گفته‌ی کیسلوفسکی، این خود بازیگر زن (گراتزیانا ژاپولوفسکا) بود که آن پایان خوشبینانه‌تر را برای نسخه‌ی طولانی‌تر پیشنهاد کرد؛ نظر کیسلوفسکی درباره‌ی این پیشنهاد این بود: «هرکاری ممکن است، باشد برای نسخه‌ی سینمایی. این پایان‌بندی به گونه‌ای است که هنوز هر کاری ممکن است، هرچند پیشاپیش می‌دانیم که هیچ‌چیز ممکن نیست.» [۵۹] آیا این موجزترین روایت از حد اعلای پارادکس جهان چندگانه‌ی کیسلوفسکی‌وار نیست؟ و آیا انتخاب نهایی کیسلوفسکی (که یک فقدان انتخاب[1] است) همان انتخاب بین دو نسخه‌ی ***فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق*** ــ رضایت دادن به مواجهه‌ی تحقق نیافته‌ای که شکاف و فاصله را برجسته می‌کند [نسخه‌ی کوتاه]، یا حلقه‌ی بسته‌ی خیال‌پردازی که این شکاف را پر می‌کند [نسخه‌ی بلند] ــ نیست؟[۶۰]

1 . non-choice

یادداشت‌ها

مقدمه

1. David Bordwell and Noel Carroll, "Introduction" in Bordwell and Carroll (eds), *Post-Theory* (Madison; The University of Wisconsin Press, 1996), xvi.
2. Stephen prince, "Psychoanalytic film theory and the problem of the missing spectator" , in *Post-Theory*, pp. 71-86.
3. Alan Sokal and Jean Brichmont, *Imposture intellectuelles* (Paris : Odile Jacob, 1997).

٤. البته وسوسه‌ای مشابه را در مکمل نظریه، یعنی ***شعر و شاعری***، نیز می‌توان دید: اگر نظریه می‌تواند به سخن گفتن «درباره»ی موضوع‌اش (به جای به کار بستن آن) «پسروی کند»، شعر و شاعری می‌تواند به نوعی تنبلی ذهنی «پسروی کند»، آن هم وقتی که، به جای ادامه‌ی تلاش برای تدوین یک اندیشه، با پناه بردن به مثلاً ژرفای شاعرانه، پناه بردن به انبوهی از توصیفات استعاری از آنچه در غیر این‌صورت اموری پیش‌پا افتاده بودند، به شکست خود اذعان می‌کنیم. اشاره‌ای به «پردازش رؤیا» (فروید) می‌تواند در این‌جا به کارمان بیاید: درست همان‌گونه که میل حقیقیِ رویا در اندیشه‌ی نهفته‌ی رؤیا جای ندارد، بلکه در خودِ عمل ترجمه / جابه‌جایی اندیشه‌ی رؤیا به متن آشکار رؤیا پیکربندی می‌شود، «پیام» حقیقی یک شعر نیز همان معنایی که در زبان شاعرانه‌ی استعاری «بیان» شده باشد نیست، بلکه دقیقاً در جابه‌جایی «شاعرانه»ی این معنا مستتر است.

بخش اول

1. Ben Brewster and Lea Jacobs, *Theatre to Cinema* (Oxford University Press, 1997) این کتاب توضیحی روشن از رابطه‌ی تئاتر و سینما به‌دست می‌دهد.
2. David Bordwell and Noel Carroll (eds), *Post-Theory* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1996), pp. 56-7.
3. See Jerrold Levinson, "Film music and Narrative Agency", in *Post-Tehory*, pp. 248-82.
4. See David Bordwell, : "Convention, Construction, and Cinematic Vision", in *Post-Theory*, pp. 87-107.
5. David Bordwell, *On the History of film style* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997), p. 155.

٦. آیا ***دون*** ساخته‌ی دیوید لینچ نیز نوعی بازگشت به سینمای ابتدایی پیش از روایت را به کار نمی‌بندد، آن هم به این دلیل که فیلم نسخه‌ی سینمایی متعارف از رمان نیست و کل خط روایی آن را به تصویر نمی‌کشد بلکه بیشتر مجموعه‌ی تابلوهایی است از به‌یادماندنی‌ترین صحنه‌های رمان، و فرض را بر این گرفته که بیننده رمان را خوانده است (همچون فیلم‌های صامت اولیه‌ای که از شاهکارهای بزرگ ادبی فیلم اقتباس شده بودند)؟

7. See Chapter 6 of David Bordwell, *On the History of Film Style*.
8. See Andre Bazin, *Orson welles: A Critical View* (New York: Harper and Row, 1978), pp. 72-3.
9. V. F. Perkins, *The Magnificent Ambersons* (London: BFI Film Classics, 1999), p. 12.
10. See, again, Bordwell, "Convention, Construction and Cinematic Vision".

۱۱. این قاعده یک استثنای مدون دارد: نجات‌دهنده ممکن است خیلی دیر برسد، اما این تنها در صورتی می‌تواند اتفاق بیفتد که ما با جنگ تاریخی کاملاً شناخته‌شده‌ای سرو کار داریم که در آن خود شکست در خدمت هدف «عالی‌تر»ی که همان فداکاری نظامی باشد قرار دارد (مثل جنگ لیتل بیگ هورن [با سرخپوست‌ها در ۱۸۷٦] که در آن سواره‌نظام درست زمانی به صحنه‌ی کارزار می‌رسد که ژنرال کاستر و افرادش قتل‌عام شده‌اند.)

۱۲. آخرین نکته‌ای که باید بگویم این است که ***تعصب***، از نظر گریفیث، راهی برای تبرئه کردن خود از پیام نژادپرستانه‌ی پرخاشگرانه‌ی ***تولد یک ملت*** نبود؛ کاملاً برعکس: او از آنچه به نظرش «تعصب» [یا عدم تسامح] از سوی

کسانی بود که می‌کوشیدند ***تولد یک ملت*** را به بهانه‌ی محتوای ضدسیاه‌پوستی‌اش تحریم کنند سخت آزرده بود. خلاصه این‌که، وقتی گریفیث از «تعصب» شکوه می‌کند، به بنیادگرایان امروزی، که دفاع «به لحاظ سیاسی شایسته» از حقوق جهانی زنان و غیره را به‌عنوان «عدم تسامح» نسبت به شیوه‌ی خاص زندگی آنها تقبیح می‌کنند، بسیار نزدیک‌تر است تا به معتقدان به تکثر فرهنگی که روی تفاوت‌ها تأکید می‌کنند. این واقعیت پارادکسیکال، که بزرگ‌ترین تقاضا برای تسامح در تاریخ سینما در مقابله با حمله‌های «عاری از تسامح» از تحسین‌کننده‌ی کوکلاکس کلان [گریفیث] سر زد، حاوی نکات زیادی است درباره‌ی این که دال «تسامح» تا کجاها به قول امروزی‌ها همیشه یک دال شناور است.

13. See Jacques Derrida, *Glas* (Paris: Editions Calilee, 1974).

۱٤. نسخه‌ی دیگر این پارادکس را در خصوص جهانی شدن می‌بینیم: وقتی سخن از جهانی شدن می‌گوئیم، یا از «دهکده‌های جهانیِ» غیرمادی متشکل از شبکه‌ی سراسریِ جهانی (www) ، یا از بازارهای مالی جهانی‌ای که در آن معاملات در عرض چند ثانیه در سایبر اسپیس انجام می‌گیرد، و غیره و غیره، نباید فراموش کنیم که خود این جهانی شدن دارای یک هستی ***مادی*** در نهادها و رویه‌ها(ی‌جزئی) است که به‌عنوان پایه و نگهدارنده‌ی آن، گونه‌ی بیش از پیش مهمی از آنچه آلتوسر «آپاراتوس‌ها یا ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت» می‌نامید، عمل می‌کنند. «مراکز»ی وجود دارند که ساحت جهانی «به معنای مطلق کلمه» در آن‌ها تجسم یافته است: وال استریت، بازار بورس لندن و دیگر مراکز مالی؛ یا، در عالم هنر، شهرهایی که «دوسالانه‌ها»ی جهانی را برگزار می‌کنند، از ونیز تا کسل.

15. Bordwell, *on the History of Film Style*, pp. 121-2 and 131-2.

16. Ernesto Laclau, *Indeology and Politics in Marxist Theory* (London: Verson, 1975).

17. Francois Regnault, *Conferences d'esthetique lacanienne* (Paris Agalma, 1997), p. 6.

18. See George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What categories Reveal About the Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

19. See Steven Pinker, *Words and Rules* (New York: Perseus, 1999).

20. See Jacques - Alain Miller, "Suture, Elements pour une logique du significant" in *Cahiers pour l'analyse* no. 1, 1966, pp. 37-49; English

translation" suture (Elements of logic of the Signifier)" *Screen* vol. 18 no. 4, 1977-8.

21. Jean-Pierre Oudard, "La Suture" I and II, *Cahiers du Cinema* nos 211 and 212, April and May 1969.

۲۲. من در این‌جا به توضیح استانداردی متکی هستم که در منبع زیر آمده است:

Daniel Dayan, "The Tutor-code of Classical Cinema" in Gerald Mast et al. (eds), Film Theory and Criticism. (Oxford: Oxford University, Press, 1992).

23. See Stephen Heath, "Notes On Suture", Screen Vol. 18, no. 2, 1977-8; and kaja Silverman, *"On Suture":*, in Mast et al. (eds), *film Theory and Criticism.*

24. See William Rothmann, "Against The System of Suture" in Mast et al. (eds), *Film Theory and Criticism.*

25. See Michel Chion, *The Voice in Cinema* (New York: Columbia University Press, 1999), pp. 17-29.

26. See Chapter IX in Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1979).

27. Jacques Lacan, *The Seminar, Book I: Freud's Paper on Technique* (New York: Norton, 1988), p. 215.

من در این‌جا متکی بر منبع زیر هستم:

Miran Bozovic, "The Man Behind His Own Retina" in Slovoj Zizek (ed), *Everything You Always wanted to know About Lacan (But were Afraid to Ask Hitchcock)* (London: Verso, 1992).

28. See chapter III in Raymond Bellour, *The Analysis of Film* (Bloomington: Indiana Univrsity Press, 2000).

29. Seen Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski* (New York: Miramax Books, 1999), p. 54.

۳۰. گیلبرتو پرز بود که توجه مرا به این صحنه از فیلم آنتونیونی جلب کرد؛ همچنین بحث مربوط به دیگر موارد مشابه را در کتاب برجسته‌ی زیر خواهید یافت:

Gilberto Perez, *The Material Ghost* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).

31. See Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho- Analysis*, p. 63.

۳۲. تحلیل دقیق‌تر این نماها را در کتاب زیر می‌توان یافت:

Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative* (Durham: Duke University Press, 1993).

33. Chion, *the Voice in Cinema*, P. 161.

۳٤. در دقایق پایانی ***پارسیفال***, دوربین در یک نمای بلند واحد به‌تدریج عقب می‌کشد تا تاجی را در یک ساحل شنی که معلوم می‌شود کنش در آنجا جریان دارد نشان دهد, سپس باز هم عقب می‌کشد تا ساختمان تئاتر بایروث را در قاب بگیرد, و سرانجام از ساختمان تئاتر بایروث به گیسوی ادیت کلور (کوندری) که معلوم می‌شود مشابه (مدل) ساختمان تئاتر است عقب می‌کشد. بدین‌ترتیب صحنه در درون یک نمای واحد سه بار از نو قاب گرفته شده و از این طریق مکرراً دوخته می‌شود.

35. Chion, *The Voice in Cinema,* P. 161.

36. See Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice* in *Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

۳۷. فیلم‌های ***رامبراند*** (۱۹۳٦) , ***نامه به سه همسر***، ***ربکا*** (۱۹٤۰): در این سه فیلم، زن مرگ‌آور غایب است، روی پرده نشان داده نمی‌شود، و جای او را یک همسر وفادار و قانع گرفته است ــ گویی موقعیت تروماتیک زن مرگ‌آور در خود فرم فیلم، در هیئت ***غیرقابل رؤیت*** بودن او برای دوربین، حک شده است.

38. See Veit Harlan, *Im Schatten Meiner Filme* (Guetersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1966), pp. 158-65.

39. See Rudolf G. Binding, "Der Opfergang" *in Die Geige. Vier Novellen* (Potsdam: Rutten und Londing Verlag, 1925), pp. 127-83.

40. Ibid, p. 183.

٤۱. در این نقطه‌ی اوج، که آهنگساز در طی تعطیلات تابستانی می‌کوشد تا قهرمان زن را اغوا کند، فیلم کم و بیش ویژگی‌های یک اثر واقعاً برانداز را پیدا می‌کند ــ برای لحظه‌ای به نظر چنان می‌رسد که گویی قهرمان زن به اغواگری او تن خواهد سپرد. در این حالت (و اگر بقیه‌ی داستان تغییر نمی‌کرد)، ما می‌توانستیم با موضع اخلاقی حقیقتاً لاکانی در باب وفاداری سروکار داشته باشیم ــ آنچه مهم است نه وفاداری در حالی که طرف مقابل هنوز زنده است، بلکه وفاداری به یار ***مرده*** است، یعنی وقتی هیچ فشار بیرونی یا مانع پرهیزکارانه در راه پیوستن دوباره به معشوق در کار نیست.

٤۲. یکی دیگر از لحظه‌های قابل ذکر در فیلم را در گفت و گوی بین قهرمان زن و آهنگساز می‌یابیم، یعنی وقتی که، پس از ازدواج زن، آهنگساز در تعطیلات تابستانی به ملاقات او می‌رود: آن‌ها سوار بر یک قایق در میانه‌ی

دریاچه‌ای کوچک تنها هستند و به یکدیگر چشم دوخته‌اند، تنش در حال اوج گرفتن است، شور و سودای آن‌ها هر لحظه ممکن است فوران کند، در این‌جا زن می‌گوید: «چیزی بگو، سکوت می‌تواند خطرناک باشد.» در وضعیت آن‌ها، خود سکوت آبستن اتفاقی شوم است، و شور و سودای فرو خورده‌ی آن‌ها را هویدا می‌سازد. تنها راه فرونشاندن تنش همان منحرف کردن توجه از طریق درگیر شدن در گفت و گویی سطحی و بی‌مایه است.

۴۳. من این نکته را مدیون گفت‌گویی با فرانک بورن در اسن هستم.

44. Choin, *The Voice in Cinema*, P. 37.

۴۵. این مثال را از مرحوم الیزابت رایت در کمبریج به عاریت گرفته‌ام ــ کتاب حاضر، به پاس یک دوستی بی‌شائبه، به او تقدیم می‌شود.

46. See Gilles Deleuze, *The Fold* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993).

۴۷. می‌توان این را براساس تقابل بین میل و رانه نیز توضیح داد: *این* رویه‌ی معمول در فرایند دوخت از منطق میل پیروی می‌کند، درحالی که بستار مجسم‌شده در واسط، یعنی فشرده کردن نما و نمای مقابل در قالب یک نمای واحد، از منطقِ به خود معطوف[1] رانه [اینکه رانه هدفی را دنبال نمی‌کند بلکه همواره دور خودش می‌چرخد] تبعیت می‌کند ــ در تمهید نما ـ در ـ نما[2] که نوعی میانجی به‌شمار می‌آید، یک نما، به مانند مثال لب‌هایی که خود را می‌بوسند، «خودش را در برمی‌گیرد.»

۴۸. خیال‌پردازی بنیادین چیست؟ در فیلمی فرانسوی ساخته شده در ۱۹۶۰، یک مأمور مخفی می‌خواهد به دانشمند بسیار مهمی دست یابد و او را وادارد تا برای آن‌ها کار کند: آن‌ها از طریق تحلیل نامه‌ها و متعلقات خصوصی او به این نتیجه می‌رسند که دانشمند هم‌جنس‌خواه است، هرچند خود او نمی‌پذیرد. سازمان سپس مأمور جوانی را برای اغوا کردن او تعیین می‌کند؛ اغوا با موفقیت انجام می‌گیرد، اما دانشمند بروز دادنِ درونی‌ترین خیال‌پردازی خود را تاب نمی‌آورد، از این‌رو فوراً خود را می‌کشد.

---

1 . self-affecting
2 . shot-within-a-shot

۴۹. تحلیل مفصل‌تر ***بزرگراه گم‌شده*** را در اثر زیر می‌یابید:

Slavoj Zizek, *The Art of the Ridiculous Sublime* (Seattle: Washington University Press, 2000).

۵۰. این رویه منحصر به فیلم‌های وحشت ــ مثل صحنه‌ی معروف کشتن دختر کوچک در ***مرد پلنگی*** (۱۹۴۳) ــ نبود، بلکه در وسترن‌ها هم به‌کار گرفته می‌شد: در آخرین فیلم او، ***طبل‌های آپاچی*** (۱۹۵۱)، سرخپوستان گروهی از سفیدپوستان را که در کلیسایی به دام افتاده‌اند به محاصره درمی‌آورند. ما هرگز صحنه را از بیرون نمی‌بینیم، کنش در درون اتفاق می‌افتد. فقط هرازگاهی لحظه‌ای سرخپوستی را از پشت یک پنجره‌ی کوچک می‌بینیم، به جز این، ما تنها فریادها و صدای تیرهای مهاجمان را می‌شنویم.

51. See Etienne Balibar, *Ecrits Pour Althusser* (Paris: La Decouverte, 1991).

52. See Phil Powrie, *French Cinema in the 1980S* (Oxford: Clarendon Press, 1997), pp. 50-61.

۵۳. تأثیر نامگذاری در این‌جا حتی رازناک‌تر است. به روشنی به یاد دارم که وقتی نخستین بار *Zuppa inglese* («سوپ انگلیسی») را، که یک نوع بستنی ایتالیایی است، چشیدم چه واکنشی بروز دادم: هرچند ابداً هیچ تصوری نداشتم از این‌که «سوپ انگلیسی» چه طعمی ممکن است داشته باشد، اما تأثیر حاصل از بازشناسی آن فوری و خودانگیخته بود ــ من فوراً «فهمیدم» که چیزی که دارم لیس می‌زنم مزه‌ی *Zuppa inglese* را دارد.

54. John Searl, the *Rediscovery of Mind*)Cambridge, Mass: MIT Press, 1992), p. 228.

۵۵. بررسی دقیق‌تر این سه فیلم را در بخش دوم کتاب زیر خواهید یافت:

Slovoj Zizek, *Looking Awry* (Cambridge, Maas: MIT Press, 1991).

۵۶. عبارت شوونیستی مردانه‌ای هست که، در همین راستا، تمایز بین ظاهر خیالی و ظاهر تشدید شده‌ی نمادین را به کامل‌ترین شکل بیان می‌کند: زنانی هستند که آدمی درباره‌ی آن‌ها می‌گوید «شبیه زن سی و پنج ساله‌ای است که به نظر می‌رسد انگار بیش از بیست و پنج سال ندارد.» بنابراین، نکته این نیست که صرفاً به نظر می‌رسد که او بیش از بیست و پنج سال ندارد: ما *می‌بینیم* که او سی و پنج ساله است، اما در عین حال چنان تر و تازگی‌ای از وی می‌تراود که می‌گوئیم ــ نه بیست و پنج‌ساله ــ بلکه

شخص سی و پنج‌ساله‌ای است که ***به نظر*** بیست و پنج‌ساله می‌رسد.

۵۷. آیا همین حالت انعکاسی[1] را در ***زیبایی آمریکایی*** (۱۹۹۹) نیز نمی‌توان دید؟ فیلم آشکارا حدّ ایدئولوژیک خود را به نمایش می‌گذارد: قهرمان (کوین اسپیسی) بعد از اغوای یکی از همکلاسی‌های دخترش، که (به غلط) گمان می‌کرد خیلی پرحرارت باشد اما با کمال تعجب می‌فهمد تا کنون هیچ تجربه‌ی جنسی نداشته است، کار خود را به انجام نمی‌رساند، بلکه محترمانه پس می‌کشد. این کار ممکن است در ظاهر حرکتی از روی نجابت به‌نظر برسد: او به محض این‌که نتیجه می‌گیرد این ابژه‌ی عشق با خیال‌پردازی او جفت و جور نیست، به محض وقوف برشکنندگی و بی‌تجربگی مطبوع او، از قصد خود صرف‌نظر می‌کند. اما، این، دقیقاً، یک عمل «جنس‌گرایانه»ی آشکار است، چون استوار بر تقابل باکره / سلیطه است، استوار بر تصوری است که زن را موجودی ضعیف و قربانی بالقوه‌ی مردان می‌داند. چنان که فردریک جیمسن (در گفت و گویی خصوصی) گفته است، ما در این‌جا با مورد آشکاری از «عقب‌تر از زمان خود بودن»[2] سروکار داریم: ***زیبایی امریکایی***، در خصوصی موضوع‌اش (بحران جنسی پدر میان‌سال)، عملاً فیلمی از دهه‌ی ۱۹۵۰ است که به طرزی عجیب سر از اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ درآورده است ــ برخلاف «حسرت‌خواری فیلم‌های امروزین»ی که زمان حالِ ما را از جا می‌کنند و به جهان ***نوآر*** اسطوره‌ای دهه‌های ۳۰ و ۴۰ می‌برند.

58. See James Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood* (New York: Alfred A. Knopf, 1987), pp. 161-6.

۵۹. و نطفه‌ی فاشیزم کاپرا در همین‌جاست: در این‌که «مردمان عادی» را به‌عنوان افرادی ***پیشاپیش*** ساده و خوب نشان می‌دهد، نه به‌عنوان افرادی که برای خوب بودن تلاش می‌کنند، درست همان‌گونه که فیلم‌های استالینیستی شهروندان شوروی را افرادی ***پیشاپیش*** خوب نشان می‌دادند ــ «خوبی»، در نوعی مغالطه‌ی کانتی، بدل می‌شود به کیفیتی بی‌واسطه و مثبت، نه خصوصیت فراری که در لحظه‌های جادویی فقط به‌طور گذرا ظاهر می‌شود.

---

1 . reflexivity
2 . non-contemporaneity

۶۰. نگاه کنید به مقاله‌ی چاپ‌نشده‌ی او:

"Antigone, The Guardian of Criminal Bieng".

61. *Krzysztof Kielowski. Texts reunis et Presentes Par Vincent Amiel* (Paris: Positif, 1997), p. 147.

بخش دوم

۱. هرچند، از ***بی‌پایان*** به این سو، کیسلوفسکی فیلمنامه‌های همه‌ی فیلم‌های‌اش را همراه با کریستف پیزیه‌ویچ نوشته است، اما می‌توان روی وحدت مضمونی آثار کیسلوفسکی تأکید کرد ــ اگر تنها یک مؤلف باشد همان کیسلوفسکی است. پیزیه‌ویچ همان حقوق‌دان کاتولیکی است که کیسلوفسکی به هنگام کار روی مستندی درباره‌ی دادگاه اعضای جنبش همبستگی در طی دوران حکومت نظامی با او آشنا شد (و بسیاری از منتقدان چپ پیزیه‌ویچ را در چرخش فرضاً مذهبی ـ غیرسیاسیِ فیلم‌های آخر کیسلوفسکی دخیل می‌دانند).

2. Danusia Stok (ed.), *Kieslowski on Kieslowski* (London: Faber and Faber, 1993), pp. 54-5.

3. *Kieslowski on Kieslowski,* p. 86.

۴. تحلیل مفصل‌تر مفهوم مناسبات انفعالی را در فصل سوم کتاب زیر خواهید یافت. من, در تبیین شرم براساس انفعال همه‌جانبه مدیون گفت‌وگویی با ملادن دالر هستم:

Slovoj Zizek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997).

۵. در عین‌حال می‌توان دید که هانس کریستین اندرسن, در قصه‌ی «لباس تازه‌ی امپراطور »، در کجا به خطا رفت: توضیح واضح از سوی بچه (که لباسی وجود ندارد، که امپراطور برهنه است) نه‌تنها راحتی خیال به ارمغان نمی‌آورد، بلکه سبب‌ساز شرمساری و خجلت دیگرانی می‌شود که تاکنون مؤدبانه سرگرم بازیِ تظاهر بودند. آن‌ها از این نقطه به بعد دیگر نمی‌توانند تظاهر کنند به این‌که برهنگی امپراطور را نمی‌بینند.

6. On this notion, See Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta* (Stanford; Stanford University Press, 1994).

7. Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia* (London: Verso, 1992), p. 243.

۸. به همین سیاق، خود مالیخولیا امروزه تشدید شده است: این مالیخولیا دیگر چیزی نیست که در درجه‌ی اول به دلیل از دست رفتن تصاویری باشد که پیامد شمایل‌ستیزی کتاب عهد عتیق بود، بلکه مالیخولیایی است که برمی‌گردد به از دست رفتن خلوص خود کلام در سیل تصاویر شبیه‌سازی شده‌ی امروز. این تعکیس را حتی در پدیده‌های سیاسی خاص نیز می‌توان تشخیص داد: آیا ***استالژی*** (همان نوستالژیا برای جمهوری دموکراتیک آلمان منسوخ شده) نیز نوستالژیایی برای کلام نیست، آن هم به این دلیل که شکست جمهوری دموکراتیک آلمان و ادغام شدن‌اش در جمهوری فدرال آلمان در عین حال به معنای تغییر از کلمات به تصاویر (مصرفیِ غربی) است؟

۹. نکته‌ی دیگری که باید اضافه کرد این است که شمایل‌ستیزی ضرورتاً نقاشی را مستثنا نمی‌کند: آیا نقاشی انتزاعی (که هنرمندان یهودی، از کاندینسکی تا اکسپرسیونیست‌های انتزاعی امریکایی، نقش بسیار مهمی در تحول‌اش ایفا کردند) دقیقاً فرمی از نقاشی نیست که می‌کوشد ممنوعیتِ ساختن تصاویر را ***در درون خود رسانه‌ی نقاشی*** رعایت کند؟

۱۰. نوع دیگری از همین حالت انعکاسی وقتی وارد عمل می‌شود که ستاره‌ی بزرگی، که صورتک یا *پرسونای سینمایی* کاملاً تعریف‌شده‌ای دارد، نقشی را بازی می‌کند: شارون استون صرفاً نقشی را بازی نمی‌کند ــ او بیشتر ***در جلد خودش (پرسونای سینمایی‌اش) که دارد آن نقش را اجرا می‌کند فرو می‌رود.***

11. Paul Coates, "Introduction", in Coates (ed), *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski* (Trowbridge: Flicks Books, 1999), p. 11.

۱۲. آنچه در این‌جا نیز همواره باید در نظر داشته باشیم عبارت است از این‌که جهانی شدن گفتمان ***دو*** معنا دارد: ۱) حد و مرزی برای آنچه آدمی می‌تواند بگوید وجود ندارد، به همه‌چیز می‌توان در انظار اعتراف کرد، و ۲) چیزی ***بیرون*** از گفتمان وجود ندارد، هیچ واقعیت عینی در کار نیست همه چیز به صورت جلوه یا تأثیر ساز و کارهای گفتمانی ظاهر می‌شود. این دو معنا به یکدیگر وابسته‌اند: مرزهای درونی و بیرونی در نهایت بر هم ***منطبق می‌شوند***، یعنی درست در لحظه‌ای که آدمی می‌تواند «هرچیزی

بگوید»، در لحظه‌ای که هیچ منع درونی در برابر آنچه می‌توان گفت وجود ندارد، مرز بیرونی که «کلمات» را از «چیزها» جدا می‌کند نیز برمی‌افتد و هر چیزی بدل می‌شود به یک جلوه‌ی گفتمانی [discurse-effect].

13. Paul Coates, "Kieslowski and the crisis of the documentary", in coates (ed.(, *Lucid Dreams*, p. 48.

۱٤. آیا مشابه این سه مرحله را در زندگی ولادیمیر مایاکوفسکی، ***همان*** شاعر انقلاب اکتبر، نمی‌توان یافت؟ آنچه در تحول او نقش حیاتی داشت تغییر از شعرهای اولیه به مرحله‌ای است که در آن از شعر و شاعری، به‌عنوان چیزی که هدف‌اش در خودش است، بدون هیچ ملاحظه‌ای روی برمی‌گرداند و خود را در خدمت انقلاب درمی‌آورد: شاعر انقلاب و شاعری برای انقلاب (او به قول خودش «با بی‌رحمی پا بر گلوی الهه‌ی شعرش نهاد»). از آنجا که مایاکوفسکی ـــ برخلاف کیسلوفسکی ـــ نمی‌توانست «زندگی» خارج از رسالت انقلابی را حتی تصور کند، به باور او، مرحله‌ی سوم، نه عزلت گزیدن در «زندگی صرف»، بلکه خودکشی‌اش در ۱۹۳۰ بود ـــ تنها آرامش آرامشِ خود مرگ بود.

۱۵. بررسی مفصل‌تر این پدیده را در کتاب زیر می‌یابید:

Slavoj Zizek, *The Art of Ridiculous Sublime* (Seattle: Washington University Press, 2000).

16. Stephen Jay Gould, "Time Scales and The Year 2000", in Gould et al., *Conversations About The End of Time* (Harmondsworth: Penguin Books, 2000), p. 41.

۱۷. باید به هنگام تفسیر این‌گونه روایت‌های به‌هم بافته[1]، که در آن‌ها چندین خط روایی در هم تداخل می‌کنند، جانب احتیاط را از دست ندهیم: توسل آسان‌گیرانه به [مفهوم دلوزیِ] کثرت ریزوماتیک[2] گمراه‌کننده است؛ پیشروی آرامِ آن تنش زیرینِ حادی را که سرانجام طی یک ***دست به عمل زدن*** خشونت‌آمیز فوران خواهد کرد پنهان می‌سازد. برای مثال، در ***میان‌برها*** اثر رابرت آلتمن، آدم اصلی شوهر جنیفر جیسن لی است، مردی با رگ و ریشه‌ی کارگری که استخرهای شنای خانه‌های ثروتمندان را تمیز می‌کند و

1 . tapestry-narratives
2 . rhizomatic plurality

نمی‌تواند تحمل کند که همسرش (برای کسب درآمد بیشتر) ضمن انجام کارهای خانه در گفت و گوهای تلفنی وقیحی که سایت‌های موسم به "hot lines" به راه انداخته‌اند بدون هیچ ناراحتی شرکت کند ــ مثلاً وقتی مشغول عوض کردن پوشک بچه است به صحبت‌های تلفنی وقیح ادامه می‌دهد... استیصال واپس رانده‌شده‌ی مرد سرانجام در هیئت یک خشونت مرگبار فوران می‌کند، و بر سر یک زن دیگر فرو می‌ریزد: در یک گردش آخر هفته به همراه دوستان‌اش، رهگذر بی‌گناهی را به قدری کتک می‌زند که او می‌میرد (جالب این‌که ***تشویل***] ۱۹۷۵] ساخته‌ی آلتمن نیز منجر به عملی مشابه، یعنی کشتن «غیرمعقول» یک زن، می‌شود ــ در پایان فیلم، مرد ساکت جوان که از بیرون از شهر آمده است ستاره‌ی اصلی موسیقی کانتری را در یک کنسرت با تیر می‌زند). آدمی، براساس این مورد و موارد دیگر، وسوسه می‌شود ادعا کند که روایت‌های به‌هم بافته سرانجام تنوعات یا واریاسیون‌های متفاوتی از ناممکن بودن رابطه جنسی را به‌کار می‌گیرند.

18. See Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck* (Cambridge, Maas: MIT Press, 1997), pp. 37-8.

19. Of Alain Masson, in *Krzysztof Kieslowski: Texts reunis et Presentes Par Vincent Amiel* (Paris: positif, 1997), p. 57.

۲۰. یکی از نشانه‌های این دیدگاه انعکاسی آن است که، در پایان فیلم، در فرودگاه هم یکی از همراهان زن از روایت اول فیلم را می‌بینیم که اسناد هیئت نمایندگی حزب کمونیست را که آن‌ها نیز عازم خارج از کشورند در دست دارد، و هم استفان، یکی از شخصیت‌های روایت دوم، را ــ بدین‌ترتیب پرواز پایان فیلم همان پروازی است که ویتک قرار بود در دو روایت پیشین انجام دهد (اما نتوانست).

۲۱. بدین‌ترتیب، ***لولا*** به‌نحو غیرمنتظره‌ای همانند ساختار خیالاتیِ زیرین ***بدنام***)۱۹٤٦) اثر هیچکاک است؛ در ***لولا*** نیز هریک از دو کاراکتر اصلی مجبور است یک مرگ خیالاتی را در واقعیت بدیل از سر بگذراند تا پایان خوش اتفاق بیفتد. بررسی دقیق‌تر ***بدنام*** را در فصل چهارم کتاب زیر می‌توان یافت:

Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies*.

۲۲. با وجود این، جالب است بدانیم که در ایتالیا در پاییز سال ۲۰۰۰ ، تام

تیکور در حال فیلمبرداری ***بهشت*** بود، فیلمی که فیلم‌نامه‌ی آن را کیسلوفسکی و پیزیه‌ویچ نوشته‌اند، و نخستین قسمت از سه‌گانه‌ای است که قرار بود ساخته شود: ***بهشت***، ***دوزخ***، ***برزخ*** ــ بنابراین شباهت‌هایی بین این دو کارگردان وجود دارد.

23. See Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski* (New York: Miramax Books, 1999), p. 175.

نویسنده ادعا می‌کند که کیسلوفسکی در این گفتگو مستقیماً به کتاب ***تکرار*** اثر کی‌یرکه‌گور اشاره کرده است.

24. Paul Coates, "The Course of the Law: The Decalogue", in *Lucid Dreams*, p. 103.

۲۵. فیلم ***روزی روزگاری در آمریکا*** (۱۹۸۳)، اثر سرجو لئونه، در ترتیب دادنِ یک قاب مضاعف بی‌همتا برای فلاش‌بک حتی از این هم فراتر می‌رود؛ یعنی، در پایان فیلم، این‌که روایت از چه نقطه‌ای در زمان نشان داده می‌شود همچنان در ابهام می‌ماند: آیا قسمت اصلی فیلم فلاش‌بک نودلز است که در ۱۹۶۸ ، یعنی سی و پنج سال پس از رویدادهای اصلی، در کهنسالی به نیویورک بازمی‌گردد، یا آیا لنگرگاه «واقعی» روایت همان شیره‌کش‌خانه است که در آن نودلز با ولع تمام وافور را می‌مکد (درست آخرین نمای فیلم)، به‌طوری که همه‌ی آنچه «بعداً» اتفاق می‌افتد صرفاً هذیان نودلز در نتیجه‌ی مصرف تریاک است، گریز اوست به آینده‌ی بدیلی که او از طریق آن می‌کوشد خود را از احساس گناه ناشی از خیانت به بهترین دوست‌اش، مکس، پاک کند (این قصه را در خیال خود می‌پردازد که در واقع خود مکس بود که به او خیانت کرد، نقشه‌ی مرگ ساختگی خود را ریخت و جسد دفن‌شده‌ی دیگری را به نام خود جا زد)؟

26. See Gary Zukav, *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics* (London: Fontana), pp. 237-80.

27. Vincent Amiel, *Kieslowski* (Paris: Rivages, 1995), pp. 42-4.

۲۸. دقیق‌تر بگوییم، جابه‌جاییِ این عدم امکانْ سه‌جانبه است:شارلوت هامبرت هامبرت را دوست دارد و او لولیتا را، و لولیتا کوئیلتی را؛ و این آخری هیچ‌کس را دوست ندارد.

۲۹. چیزی که، شاید، می‌تواند این چشم‌انداز یأس‌آور را توضیح دهد این واقعیت است که لابوت یک مورمون پایبند به تکالیفی دینی است ــ و آیا

مورمون‌ها نزدیک‌ترین افرادی نیستند که می‌توان برای تحقق آن مفهوم ازلی‌ای پیدا کرد که فیلم‌های علمی ـ تخیلی اوایل دهه ی ۱۹۵۰ (فیلم‌های مربوط به بیگانگانی که به ایالات متحده آمریکا حمله می‌کنند) مشحون از آن‌اند؟ آن‌ها عیناً مثل ما رفتار می‌کنند، اما در آن‌ها چیزی هیولاوش، سراپا بیگانه، وجود دارد، برخی «ریزه‌کاری‌های انسانی» از رفتارهای آن‌ها غایب است، از این‌رو، شاید، همین نگاه خیره‌ی بیگانه است که به لابوت اجازه می‌دهد تعامل‌های جنسی روزمره‌ی ما را، با تمام ریاکاری و بی‌معنایی ماشین‌وارشان، درک کند.

۳۰. قهرمان «یادگاری»، اثر او. هنری، دختر مجری‌ای است که برنامه‌ی خود را با پرتاب کردن یک یادگاری به میان جمعیت به هیجان آمده به پایان می‌برد؛ او از زندگی‌اش که به کار در باشگاه‌های شبانه‌ی ارزان‌قیمت خلاصه شده بیزار است، برادوی را ترک می‌کند و به شهر کوچکی در لانگ آیلند می‌رود و در آنجا دوباره خود را با نام واقعی‌اش معرفی می‌کند، عاشق کشیش محلی می‌شود، و کشیش به‌طور خصوصی به او می‌گوید که در گذشته گرفتار عشق پرشوری شده است که هرگز به وصال نرسید ــ در واقع دختر موردنظر را هرگز شخصاً ملاقات نکرد؛ کل آن چیزی که دارد یک یادگاری است که در جعبه‌ی کوچکی نگهداری‌اش می‌کند. وقتی دختر در آپارتمان کشیش تنهاست، این جعبه را پیدا می‌کند، بازش می‌کند، وحشت‌زده می‌شود، و فوراً شهر را ترک می‌کند: چیزی که در جعبه بود یکی از همان چیزهایی بود که او عادت داشت به میان جمعیت پرتاب کند. فروکاستن این گره‌گشایی یا به آنچه استنلی کاول «ملودرام زن ناشناس» می‌نامید (کشیش حتی او را به‌جا نمی‌آورد و نمی‌داند که او همان زنی است که دوست‌اش می‌داشت)، یا به سرخوردگی دختر (پس از فرار از کثافت شهر بزرگ و پناه گرفتن در شهری کوچک، او همان خیال‌پردازی‌های کثیف و نهانی را در آنجا کشف می‌کند) کار بسیار ساده‌ای است. درحالی که نکته این است که او ***نمی‌خواهد که به خاطر خودش دوست‌اش بدارند***: یعنی این واقعیت که عشق حقیقی نامزد او «آن زن دیگر»بود کاملاً به مذاق‌اش سازگار است ــ به محض این‌که درمی‌یابد که خو او در آن تکیه‌گاه خیالاتی گنجانده شده است، فاصله‌ای را که فضایی برای تنفس در اختیارش می‌گذاشت از دست می‌دهد. این میان‌بر شبیه ***سرگیجه***ی هیچکاک

است، منتها با جلوه‌ی معکوس: برخلاف جودی (که فقط به‌تدریج و به دلیل عشق‌اش به اسکاتی راضی می‌شود خود را به صورت مادلین، هویت پیشین خودش، دربیاورد)، قهرمانِ او. هنری *نمی‌خواهد* که به خاطر خودش دوست‌اش بدارند. و آدمی وسوسه می‌شود اضافه کند که حق با او. هنری بود: میل قهرمان او به دیدگاه زنینه بسیار نزدیک‌تر است.

31. See Joan Copjec, "Introduction" in Copjec (ed), *Shades of Noir* (London: Verso, 1993).

۳۲. در مذاکرات ظریف و حساس, همین نقش را مترجمی به‌عهده می‌گیرد که عمداً به پیامی که قرار است ترجمه کند «رنگ و لعاب می‌زند» ـــ مثلاً، وقتی که عبارتی چون «هیچ راهی وجود ندارد، چیزی که تو می‌گویی یک حقه‌ی بی‌ارزش است!» را به این صورت ترجمه می‌کند: «ایشان می‌فرمایند که هرچند اساساً با شما موافق‌اند، اما تصور می‌کنند که روی برخی جزئیات باید بیشتر بحث شود.»

۳۳. درباره‌ی این «فرمول‌های هویت‌یابی جنسی» نگاه کنید به:

Jacques Lacan, *Encore* (New York: Norton, 1998)

۳٤. این البته به هیچ روی بدان معنا نیست که نمود اهمیتی ندارد. برای پی بردن به قدرت نمود, دست به یک آزمایش ذهنی بزنیم: دو خانواده را درنظر بگیریم: زن و شوهری که به شدت یکدیگر را دوست می‌دارند، و زن و شوهر دیگری که ازدواج‌شان از عشق تهی است و زن تنها به نمود علنی خانواده‌ی خوشبخت دل‌خوش می‌دارد، و مدام مناظر اجتماعی شایسته (دیدار با خویشاوندان، و از این قبیل) را به نمایش می‌گذارد. اگر [در این دو خانواده] شوهر تصمیم به جدا شدن بگیرد، طلاق ضربه‌ی بسیار بیشتری به زن خانواده‌ی *دوم* خواهد زد: دقیقاً به این دلیل که هیچ عشقی بین آن دو وجود ندارد، تمامی هویت زن به طریق اولی وابسته به نمود صرف زندگی زناشویی است، به‌طوری که که اگر این نمود را از او بگیرند، هیچ‌چیز برای‌اش باقی نمی‌ماند.

35. See Insdorf, *Double Lives, Second Chances,* p. 165.

36. *Kieslowski On Kieslowski,* p. 161.

37. Charles Eidsvik, "*Decalogues* 5 and 6 and The tow *short Film*", in coates (ed), *Lucid Dreams,*P. 85.

38. Ibid.

39. See Amiel, *Kieslowski,* pp. 64 and 70.

۴۰. ***رستاخیز بیگانه*** تکیه‌گاه نهانی و خیالاتیِ ذهنیت «پست‌مدرن» را مؤکد می‌کند. خط بین فرد انسانی و سه شکل دیگر زندگی، یعنی کلون‌های آن، آدم ماشینی‌های مصنوعاً درست شده و بیگانه‌ی نمرده[1]، مخدوش شده است. از این‌رو ما با چهار موجود انسان‌وار ــ «متفکر»، دارای دیدگاه هدفمند ــ سروکار داریم. کلون‌ها و انسان‌واره‌ها در یک رشته تغییر و تبدیل‌های طنزآمیز به صورتی نشان داده شده‌اند که گویی انسان‌تر از خود انسان‌ها هستند: آن‌ها تنها موجوداتی هستند که حداقلی از آزادی را به نمایش می‌گذارند، یعنی از حق انتخاب آزادانه برخوردارند. از طرف دیگر، ***رستاخیر بیگانه*** به‌وضوح این پدیده‌های مرموز را به تشکیلات رازآمیزی مرتبط می‌کند که می‌کوشد هیولاهای بیگانه پرورش دهد تا از آن‌ها در راه مقاصد منفعت‌طلبانه‌ی خود استفاده کند. در تحلیلی مفصل‌تر، باید بر پس‌زمینه‌ی جنسی دوپهلوی فیلم انگشت گذاشت: آیا ریپلی زنی است که با یک هیولای فالیک رویاروی می‌شود، یا مردی (موجودی مردینه شده / جنسیت زدوده) که با (مادر) **د**یگریِ[2] ازلیِ هولناک رویاروی می‌شود.

۴۱. و حدّ اعلای کنایه این‌که، همین نکته در مورد خود نوشته‌ی شلینگ، در مورد متنی (متن‌هایی) نیز که در آن‌ها او این سویه‌ی پیش هستی‌شناختی واقعیت آغازین[3] را به‌کار می‌گیرد، یعنی قطعه‌ی ***اعصار جهان***، نیز صادق است: سه پیش‌نویس پشت سر هم وجود دارد، گویی با سه نسخه از یک متن واحد سروکار داریم که براساس سه واقعیت بدیل تنظیم شده‌اند. نگاه کنید به فصل اول کتاب زیر:

Slavoj Zizek, *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters* (London: Verso, 1996).

۴۲. جنبه‌ی دیگر این شور زندگی همان بلندنظری ولزی است که مؤید زندگی است[4] و باید با زوال خود روبه‌رو شود ــ به یاد بیاورید شخصیت بابی پرو (با بازی ویلم دافو) را از فیلم ***وحشی بالفطره***. قهرمان «بزرگ‌تر ـ از ـ

---

1 . Undead
2 . (M) Other
3 . proto-reality
4 . Wellesian life-asserting generosity

زندگیِ» ولزی و بابی پرو هر دو تجسم سرشت مازادین رانه‌اند (که در ولز از طریق داستان غالباً تکراری او درباره‌ی عقربی علامت داده می‌شود که قورباغه‌ای را که به او سواری می‌دهد و از آب رد می‌کند نیش می‌زند، هر چند می‌داند که مردن قورباغه به معنای مرگ خود او نیز هست ــ چاره‌ای جز پیروی از رانه‌ی خود ندارد؛ این سرشت مازادینِ رانه در فیلم لینچ از طریق خودِ عملِ امحای نفس که از بابی پرو سر می‌زند علامت داده شده است.) در هر دو مورد، این مازاد از طریق مجموعه‌ای از ویژگی‌هایی تجسم‌یافته است که گواهی هستند بر «خودآیینی» آن‌ها، بر استقلال‌شان از ملاحظات حقیرانه در باب سود و زیان و دیگر ملاحظات انسانی سخیف: کین، پس از اخراج نزدیک‌ترین همکار و تقریباً دوست خود، لیلاند، آن هم به خاطر نوشتن یک نقد منفی درباره‌ی نخستین اجرای اپرایی سوزان، به‌هرحال این نقد را با همان لحن اهانت‌آمیز لیلاند به پایان می‌رساند؛ بابی پرو، پس از آن که به ضرب و زور لورا درن را وا می‌دارد که به خواسته‌ی او تن دهد، قصد خود را عملی نمی‌کند و او را به حال خود می‌گذارد.

۴۳. درست در نخستین صفحه‌ی ***بیوه‌ای برای یک سال*** اثر جان ایروینگ، روت، دختری هشت‌ساله، مادرخود ماریون را با جانی، که بسیار جوان‌تر از ماریون است، غافلگیر می‌کند. کلماتی که ماریون برای آرام کردن روت به کار می‌برد («گریه نکن، روت، فقط منم وجانی!») بیش از سی سال بعد عیناً تکرار می‌شوند، یعنی وقتی که جانی و ماریون پس از سال‌ها دوری به هم می‌رسند و به دیدار روتِ شگفت‌زده می‌روند، و او دوباره با شنیدن آن گریه سر می‌دهد. این عبارت نوعی ***سینتوم*** است که جان‌سختی می‌کند و در انتظار تکرار می‌ماند ــ عنوان دوم ***بیوه‌ای برای یک سال*** می‌توانست این باشد: «داستانی درباره‌ی این‌که چگونه یک عبارت خاص، که در موقعیتی شرم‌آور بر زبان خانم ماریون جاری شده، باید سی سال در انتظار بماند تا در حضور همان اشخاص در شرایطی مؤدبانه‌تر تکرار شود.»

44. See Jean - Claud Milner, *L'oeuvre Claire* (Paris: Seuil, 1995).

۴۵. تا جایی که عشق متضمن این جلوه‌ی «همواره ـ پیشاپیش» است (یعنی گویی همه‌چیز از پیش مقرر شده بود، کل زندگی من و جفت من به سوی آن لحظه‌ی جادوییِ رویارویی جهت داده شده بود)، در بطن این توهم خیالاتی، حسادت کردن به ماجراهای گذشته‌ی جفت‌ام، حتی ماجراهای

قبل از آشنایی‌مان، کاملاً موجه است ــ [دلیل این حسادت آن است که] جفت من به سرنوشتی که همواره ـ پیشاپیش سرنوشت او بود وفا نکرده است.

٤٦. یکی دیگر از ویژگی‌های کاملاً فرمال که صلاحیت علمی حکمت نیوایجی را سلب می‌کند این است که کسب این حکمت متضمن روایتی درباره‌ی غلبه بر دیگری‌ای است که فریب می‌دهد (در مورد ردفیلد، مأمورانی که کم‌اهمیت‌تر از سیا یا کلیسای کاتولیک نیستند دست به دست هم می‌دهند تا از کشف پیام جلوگیری کنند): حکمت رازی است که باید توسط نیروهای درحال جنگی که می‌خواهند مانع آشکار شدن آن شوند برملا شود، سفری اکتشافی که در آن مسیر همان اندازه مهم است که نتیجه و مقصد.

٤٧. تحلیل دقیق‌تر تارکوفسکی را در منبع زیر خواهید یافت:

Slavoj Zizek, "The Thing From Inner Space" *in Sexuation* (SIC3), ed. By Renata Salecl, (Durham; Duke University Press, 2000).

48. See Antoine de Vaecque, *Andrei Tarkovski,* Paris: Cahiers du Cinema, 1989), pp. 81-114.

از میان نویسندگان انگلیسی زبان اخیر، روت رندل همین کار را برای حومه‌های درحال زوال لندن کرده است، و پتانسیل‌های شاعرانه‌ای را در حیات خلوت‌های متروک پر از نخاله‌ها، مکان‌هایی که تقریباً به دامن طبیعت بازگشته‌اند، تشخیص می‌دهد.

49. Christopher Isherwood, *A Sinlgle Man*, (New York: The Noonday Press, 1964), pp. 90-91.

۵۰. در این‌جا از کتاب میشل شیون وام گرفته‌ام:

Michel Cnion, *Le Son* (Paris: Editions Nathan, 1998), p. 191.

بخش سوم

۱. از میان سایر گمانه‌زنی‌ها درباره‌ی رابطه‌ی بین مجموعه‌ی ده‌فرمان و قسمت‌های ***دکالوگ*** کیسلوفسکی، متقاعدکننده‌ترین احتمال این است که کیسلوفسکی (شاید، در موافقت طعنه‌آلود و انعکاسی با این واقعیت که

دکالوگ خود متشکل از ***تصاویر*** متحرک است) از روی فرمان دوم که تصاویر را منع می‌کند پرید و فرمان آخر را به دو قسمت تقسیم کرد: حذر کن از چشم طمع دوختن به زن همسایه ***(دکالوگ ۹)*** و دارایی‌های مادی او («چشم طمع به تمبرهای همسایه ندوز» در ***دکالوگ ۱۰***). بنا به این تعبیر، که در کتاب زیر بسط داده شده است، ***دکالوگ ۱*** فرمان نخست را که عبارت است از «به جز من خدای دیگری را مپرست» به تصویر می‌کشد: پدر مجازات می‌شود چون خدای دروغینی را که همان علم و تکنولوژی باشد می‌پرستد. آنچه در این قرائت مغفول می‌ماند، «حکم نامتناهیِ» پارادکسیکالی است که سر برمی‌آورد اگر ***دکالوگ ۱۰*** را تجسّم فرمان ***نخست*** بدانیم: این حکم نامتناهی عبارت است از معادل شمردن خداوند (عالی‌ترین هستی) با تمبر، یعنی شیء مادی اتفاقی‌ای که تا شأن چیز برکشیده شده است. نگاه کنید به:

Veronique Compan, *Dix breves histories d'image* (Paris: Press de La Sorbonne Nouvelle, 1993).

۲. «حکم نامتناهیِ» هگلی در موسیقی چگونه می‌توانست باشد؟ شاید ماری اشنایدر خواننده‌ی استرالیاییِ ملقب به «ملکه‌ی ***دلی دلی***»[1] در سی دی اخیرش موسوم به ***آثار کلاسیک به شیوه‌ی دلی دلی***[2] بیشترین قرابت را با آن داشته باشد. این مجموعه ممارستی منحصر به فرد در هنر متعالیِ بی‌ذوقی است، و در آن ما با نسخه‌های ***دلی دلی*** اوورتور «ویلهلم تل» اثر وردی، «رقص‌های مجار» اثر برامس، و حتی «مینوئه» اثر بتهوون سروکار داریم. تنش بین فرم و محتوا در این‌جا تنشی تمام‌عیار است، به‌طوری که شنونده تنها می‌تواند بین خنده و انزجار مطلق نوسان کند.

3. Paul Coates, "The Curse of the Law: *the Decaloque"* in Coates (ed.) *Lucid Dreams: The Films of Kieslowski* (Trowbridge: Flicks Books, 1999), p. 105.

4. Kenneth Burke, *language As Symbolic Action* (Berkeley: University of California Press, 1966), p. 431.

5. Alain Masson, in *Krzysztof Kielowski. Texts reunis et Presentes Par Vincent Amiel* (Paris: Positif, 1997), p. 92.

---

1 . queen of yodelling
2 . Yodelling the classics

۶. با این حال ***دکالوگ ۱۰***، گویی طی یک حرکت مخالف در برابر این تعلیق، در حالی به پایان می‌رسد که هویت‌یابی از طریق پدر تحقق یافته است: دو برادر تصمیم می‌گیرند تمبر جمع کنند، و به این ترتیب قیمومت برای پدر، تداوم راه پدر مرحوم‌شان، را برعهده می‌گیرند.

۷. در این‌جا وسوسه می‌شوم به ***شوآه*** اثر کلود لانزمن اشاره کنم ــ آیا ***شوآه*** (۱۹۸۵) نوعی معادل سینمایی برای ابرخود نیست؟ می‌توان گفت که فیلم ***برای دیده نشدن ساخته شده است:*** زمان طاقت‌فرسای آن تضمین می‌کند که اغلب بینندگان (از جمله آن‌هایی که تحسین‌اش می‌کنند) آن را به تمامی ندیده‌اند و نخواهند دید، به‌طوری که برای ابد احساس گناه خواهند کرد، و این احساس گناه به خاطر ندیدنِ همه‌ی آن معادل است با احساس گناهی که به خاطر ناتوانی در دیدنِ کل وحشت هولوکاست به ما دست می‌دهد. به‌علاوه، این زمان فوق‌العاده زیاد [۱۰ ساعت] را باید همراه با این واقعیت در نظر گرفت که ***شوآه*** آشکارا خود را به‌عنوان برترین فیلم درباره‌ی هولوکاست عرضه می‌کند، فیلمی که نظیر آن تا کنون ساخته نشده و در آینده نیز ساخته نخواهد شد، ما را گرفتار احساس گناه و آشکارا متهم به این می‌کند که اگر از فیلم‌های دیگر مربوط به هولوکاست لذت می‌بریم مرتکب چیزی کمتر از بی‌احترامی به قربانیان نشده‌ایم، و منظور فیلم‌هایی است که هولوکاست را در چارچوب قصه‌ی روایی متعارف نشان می‌دهند (به یاد بیاوریم که لانزمن با چه خشم و خروشی ***فهرست شیندلر*** [۱۹۴۴] اسپیلبرگ را به باد حمله گرفت ــ خشم و خروشی که برازنده‌ی ایزد حسود عهد عتیق است). آیا نمی‌توان گفت که شوآه، این پارادکس مستتر در مستندی که محدودیّتی خود ساخته مبنی بر استفاده نکردن از تکه‌های مستند را بر خود تحمیل کرده است، بدین ترتیب همه‌ی پارادکس‌های مستتر در ممنوعیت شمایل‌ستیزانه‌ای را که بر سازنده‌ی یهودیت است به نمایش درمی‌آورد؟ «هیچ تصویر کنده‌کاری شده‌ای برای خود مساز... چون من، خداوندگار تو، ایزدی حسودم» ــ تو نباید هیچ قصه‌ی روایی فیلمبرداری کنی و / یا ببینی یا از تکه فیلم‌های مستند استفاده کنی، چون من، لانزمن، مؤلفی حسودم. یک واقعیت پیش‌پا افتاده اما انکارناپذیر وجود دارد که اعتبار این ادا و اطوارها را از بین می‌برد، و آن محصولی هالیوودی چون سریال تلویزیونی ***هولوکاست*** (دهه‌ی ۱۹۷۰، با

بازی مریل استریپ) است که در عین‌حال اثری تجاری و ملودرام به‌شمار می‌رود (و شاید به همین دلیل) مسلماً در مقایسه با *شوآه* آگاهی‌های بیشتری درباره‌ی هولوکاست به لایه‌های مختلف جمعیت، به ویژه خود آلمانی‌ها، می‌دهد (تحلیل دقیق‌تر *شوآه* باید این واقعیت را گوشزد کند که با وجود زمان بسیار طولانی فیلم، بسیاری از مفسران تمرکز می‌کنند بر یکی دو صحنه، مثل مصاحبه با لهستانی‌های سالخورده‌ی بومیِ محل اردوگاه آشوویتس که حتی امروز نیز به رویکرد سامی ستیزانه‌ی خود می‌نازند. پیش‌فرض پنهان این مصاحبه، که باعث می‌شود عمیقاً مسئله‌ساز شود، آن است که عللی که هولوکاست را پدید آوردند امروز هنوز زنده‌اند. اما آیا این پیش‌فرض خطر همسان کردنِ *کینه‌ی* ضدسامی عامیانه‌ی گسترده با «راه‌حل نهایی» نازی‌ها را در پی ندارد، راه‌حلی که توسط دولت نازی سازمان داده شده بود و دهشت آن با هیچ چیزدیگری قابل مقایسه نیست؟) بدین‌ترتیب وضع به‌گونه‌ای است که گویی چون‌وچرا ناپذیر بودن هولوکاست به مثابه‌ی حد اعلای جنایت به خود فیلم لانزمن منتقل شده است: قانون نانوشته‌ای در دست‌کم اغلب دانشگاه‌ها جاری است مبنی بر این که آدمی مجاز نیست به صورت عادی درباره‌ی *شوآه* بحث کند و آن را به نقد بکشد ــ تنها می‌توان آن را تحسین کرد.

8. Krzysztof Kieslowski and Krzysztof Piesiewicz *Decalogue. The Ten Commandment* (London: Faber and Faber, 1991), p. 45.
9. Coates, "The Curse of the law" in Coates (ed.) *Lucid Dreams, p. 100.*
10. See Vincent Amiel, *Kieslowski* (Paris: Rivages, 1995), p. 77.

شاید در این‌جا شباهتی با *روانی* هیچکاک باشد, فیلمی که در آن نیز ترومای حقیقی قتل *دوم* است که از فاصله‌ی دور، گویی از منظر خداوند، نشان داده شده است.

11. Otto Weininger, *Sex and Character. Authorized translation from the sixth German edition* (London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam and Sons, n.d), p. 249.
12. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1979), p. 264.
13. Pascal Pernod, in *Krzysztof Kieslowski. Texts reunis et Presentes par Vincent Amiel,* P. 75.

۱۴. آیا این دقیقاً گره‌گشایی ***کازابلانکا*** نیست؟ ریک بر طمع خود نسبت به الزا، همسر همسایه‌اش (ویکتور لازلو)، از طریق انتخاب آرمان تاریخی بزرگ، یعنی، مبارزه با فاشیزم، فائق می‌آید. البته در این‌جا منطق پیچیده‌ی انتخاب اجباری دخیل است: آدمی تنها وقتی می‌تواند عشق محبوب را به‌دست آورد که به او نشان دهد که مثل یک برده به او وابسته نیست، بلکه از چنان قدرتی برخوردار است که می‌تواند به خاطر آرمانی متعالی‌تر از او بگذرد. اگر آدمی مستقیماً زن را انتخاب کند، (احترام و عشق) او را از دست خواهد داد؛ تنها وقتی که وظیفه را انتخاب می‌کند، آنچه را که از عشق او باقی مانده به دست می‌آورد.

۱۵. قرائتِ مفصل‌تر ***دکالوگ ۶*** را در منبع زیر می‌یابید.

Slavoj Zizek "Thers Is No Sexual Relationship" in Renata Salecl and Slavoj Zizek (eds), *Gaze and Voice as Love Objects* (SICI) (Durham: Duke University Press, 1996).

۱۶. ***ماگنولیا***) ۱۹۹۹) اثر پی.تی. آندرسون شاید نزدیک‌ترین فیلم هالیوودی به جهان کیسلوفسکی باشد. همه‌ی عناصر کیسلوفسکی حضور دارند, از ایده‌ی «شبکه»ی متشکل از انبوه خط‌های روایی موازی که در رویارویی‌های اتفاقی یا ناضروری به هم بافته می‌شوند و جلوه‌ی تصادف‌های مرموز را ایجاد می‌کنند و بیننده را سرگردان بین جلوه‌ی اتفاق بی‌معنی و تصور مبتنی بر این که دست یک سرنوشت پنهان بر زندگی ما حاکم است رها می‌کنند, تا ایده‌ی روز داوری، ایده‌ی فاجعه‌ی نهایی که در آن هر فرد مجبور است حساب‌های خود را پس بدهد (***ماگنولیا*** به جای فاجعه‌ی کیسلوفسکی، مثل کشتی‌ای که در پایان ***قرمز*** غرق می‌شود، یا انفجاری که قرار بود ساختمان را در ***دکالوگ*** منفجر کند، نسخه‌ای عجیب‌تر انتخاب می‌کند: هزاران قورباغه در بارانی سیل‌آسا از آسمان به زمین می‌ریزند.) شباهتی حتی ظریف‌تر از این بین ***دکالوگ*** و ***ماگنولیا*** وجود دارد: در هر دو به نظر چنان می‌نماید که گویی ما ساکن جهان بسته‌ای هستیم که در آن جمع محدودی از آدم‌ها با یکدیگر تعامل می‌کنند. هرگز فرصت این را نمی‌یابیم تا محیط‌های اجتماعی بزرگ‌تر را بشناسیم، گویی در فضای اجتماعی بسته‌ای جای گرفته‌ایم که در آن یک تجربه‌ی اجتماعی ناشناخته برای ناظری بیرونی اجرا می‌شود، ناظری که صرفاً

می‌تواند یک بیننده باشد (شوهای اخیر موسوم به ***برادر ارشد***[1]) یا در نهایت خود خداوند.

17. Available in Kieslowski and Piesiewicz, *Decalogue.*

۱۸. نظام‌مند کردن و تحلیل پتانسیل براندازنده‌ی این ژانر ـ برای ـ خود[2]، این شکست بزرگ هالیوود، یعنی فیلم پرهزینه‌ای که فروش نمی‌رود، می‌تواند جالب باشد: ***روزی روزگاری در آمریکا*** اثر سرجو لئونه، ***دروازه‌ی بهشت*** اثر مایکل چیمینو، ***دون*** اثر دیوید لینچ، دو فیلم کوین کاستنر (***دنیای زیر آب*** [۱۹۹۵] و ***پست‌چی***) ـ این‌ها اغلب واجد سویه‌ی ایدئولوژیک ـ انتقادیِ غیرمنتظره‌ای هستند.

19. See Berel Lang, *Heidegger's Silence* (Ithaca; Cornell University Press, 1996).

20. Quoted in ibid, p. 21.

۲۱. یا آیا او به این دلیل ساکت است که تجربه‌ی دوران جنگ‌اش ـــ به‌عنوان یکی از مبارزان نهضت مقاومت که به ناحق مظنون به همکاری با گشتاپو شده بود ـــ صرفاً بیش از آن تروماتیک بود که بتواند نمادین شود [در قالب زبان بیان شود]؟

22. Martin Heidegger, "Language in the Poem", *On the Way to Language* (New York: Harper & Row, 1982), pp. 170-171.

(ترجمه از آلمانی به انگلیسی اندکی تغییر یافته است.)

23. Ibid, p. 191.

۲٤. وقتی لاکان می‌گوید که «زن وجود ندارد»، و آن را براساس دال گم‌شده‌ی یک زن توضیح می‌دهد، آدمی کم و بیش وسوسه می‌شود این حکم را در برابر پس‌زمینه‌ی آن حکایت قرن هژدهمی معروف قرائت کند، حکایت زنی که، وقتی شوهرش سر زده به خانه برمی‌گردد و او را غافلگیر می‌کند، با خونسردی درمی‌آید که: «نه‌خیر، من به تو بی‌وفا نیستم! حالاست که می‌توانی عشق‌ات را به من ثابت کنی: اگر واقعاً دوست‌ام داری، باید به حرف‌های من باورداشته باشی نه به چشم‌های خودت!» بر همین سیاق، یک آدم پیرو لاکان، در برابر این جدل ساده‌انگارانه که «اما این همه زن

---

1 . Big Brother
2 . Genre – Unto - itself

هست، من آن‌ها را در همه جا می‌بینم»، می‌تواند پاسخ دهد، «به کدام یک باور داری، به چشم‌های خود یا به حرف‌های من؟»

25. Heidegger, "Language in the poem", p. 174.

26. Ibid, p. 179.

27. English translation: Michel Houellebecq, *Atomised* (London: Heinemann, 2000).

28. Available on CD in ECM: New Series 1956, 1999.

۲۹. لازم نیست این آرمان به خودی خود «محترمانه» باشد: در وضعیتی خلاف وضعیت ورونیک، آنا موفو خواننده‌ی سوپرانوی زیبا و معروف دهه‌ی ۱۹۶۰ ، وقتی در موقعیت انتخاب اجباری بین آواز و اعمال غیراخلاقیِ مضر برای حنجره‌اش قرار گرفت (پزشکان به او گفته بودند که این کارها صدای‌اش را از بین خواهند برد)، کار آواز خواندن را فدا کرد. بنا به شایعات قوی، او به آن کارها ادامه داد و خراب شدن صدای‌اش را به جان خرید ــ *Se non e vero, e ben trovato* . این انتخاب خلاف آرمانی و ضد ورونیکی *نیز*، به دلیل «غیرعقلانی» بودن مازادین‌اش، انتخابی اخلاقی است.

30. Alain Masson, in *Krzysztof Kieslowski. Text reunis et presentes Par Vincent Amiel,* P. 108.

۳۱. طرفه آن‌که، از زمره‌ی تحسین‌کنندگان کوئیلو می‌توان از بیل‌کلینتن، ژاک شیراک، بوریس یلتسین نام برد!

۳۲. آیا در این‌جا همچنین شباهتی با ***چشم عادت‌کرده به تاریکی*** اثر روت رندل نمی‌بینیم، اثری که در آن روابط نزدیک محرم‌آمیزانه‌ای بین دو خواهر برقرار است، هرچند در این رمان، ورا، خواهر «بهنجار»، سرانجام ادنِ «مرگ‌آور» را می‌کشد؟

33. See Elizabeth Cowi, *"Film Noir* and Women", in Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir* (London: Verso, 1993).

34. G. K. Chesterton, "A Defence of Detective Stories" in H. Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story* (New York: The Universal Library, 1946), p. 6.

35. See Richard Maltby, "A Brief Romantic Interlude": Dick and Jane go to 3 ½ Seconds of classic Holywood Cinema" in David Bordwell and Noel Carroll (eds), *Post – Theory* (Madison: the University of Wisconsin Press,1996).

۳۶. آیا در این جا با تعکیسی مشابه تعکیسی که توصیف مارکس از شکل کالا ارائه می‌کند سروکار نداریم؟ نخست، رشته‌ای از قرائت‌ها / معادل‌های هنجارشکنی که محصول خیال‌پردازی‌اند به داستان رسمی ضمیمه می‌شوند؛ سپس تعکیس به معادل کلی[1] تسری می‌یابد، یعنی آشکار می‌شود که همه‌ی این بدیل‌های چندگانه‌ی خیال‌پردازی شده حول یک خیال‌پردازی، خیال‌پردازی بنیادین، می‌چرخند.

۳۷. اما در ***روانی*** ساخته‌ی ون‌سانت، نمای اضافه شده‌ی دیگری هست که مسلماً تنها دستاورد بزرگ فیلم است: نمای پشتِ عنوان‌بندی نهایی که به دنبال نمای پایان‌بخش فیلم هیچکاک می‌آید و چند دقیقه‌ای ادامه می‌یابد، و منظور نمای جرثقیلی بدون قطعی است که ماوقع پیرامون بیرون کشیدن اتومبیل غرق شده در باتلاق، پلیس‌های خسته و بی‌حوصله در اطراف کامیون مخصوص بکسل کردن، را نشان می‌دهد، و همه‌ی این‌ها با صدای ملایم گیتاری همراهی می‌شوند که موتیف اصلی موسیقی برنارد هرمن را در قالب بداهه‌پردازی تکرار می‌کند. ***این*** ویژگی فیلم را از رنگ و بوی ویژه‌ی دهه‌ی ۱۹۹۰ برخوردار می‌کند. این فاصله گرفتن از فیلم اصلی مظهر پست‌مدرنیزم در بهترین شکل‌اش است.

۳۸. همچنین به یاد بیاورید کمدیِ ***دفاع از زندگی تو*** (۱۹۹۱) اثر آلبرت بروکز را: قهرمان پیش از مرگ زودهنگام‌اش در یک سانحه‌ی اتومبیل، خود را در یک محکمه‌ی الهی (که به‌طرز مشکوکی شبیه یک استراحتگاه توریستی گران‌قیمت است) می‌یابد؛ زندگی هر کسی در آنجا مورد داوری قرار می‌گیرد ــ اگر زندگی اخلاقی شجاعانه‌ای را زیسته باشی به سطح بالاتری از هستی خواهی رسید؛ اگر از امتحان [الهی] سربلند بیرون نیایی، در این صورت محکوم به این خواهی شد که به‌عنوان یک انسان معمولی دوباره به دنیا بیایی. در نزدیکی‌های پایان فیلم، قهرمان از امتحان سربلند بیرون نمی‌آید و به زمین بازپس فرستاده می‌شود؛ سوار اتوبوسی است که او را به پایگاهی می‌برد که از آنجا به زمین بازپس فرستاده خواهد شد، در اتوبوس دیگری که موازی با اتوبوس او حرکت می‌کند عشق بزرگ خود را که در

---

1 . universal equivalent

حین از سر گذراندن آزمون سخت با او آشنا شده بود می‌بینند. او برای قهرمان «بیش از خود زندگی» ارزش دارد، از این‌رو از اتوبوس خود به اتوبوس کناری می‌پرد تا به او ملحق شود، هرچند این کار خطری بزرگ و دردی جانکاه به همراه دارد. اما در این‌جا ما می‌بینیم که قضات این رویداد را به‌وسیله‌ی دوربین‌های مخفی تماشا می‌کرده‌اند ـــ محکمه‌ی حقیقی **همین** بوده است و او با موفقیت آن را پشت سر نهاده است ... امتحان واقعی آن‌جایی نیست که ما گمان می‌کنیم: امتحان واقعی همین انتخاب است، انتخابی که باید **پس** از محکمه‌ی ظاهری به عمل آوریم، یعنی وقتی که گمان می‌کنیم دیگر چیزی برای بردن یا باختن باقی نمانده است و امتحان **حقیقی** را از سر گذرانده‌ایم.

۳۹. «فعل به محض این‌که انجام گرفت فوراً در ژرفای ناشناختنی غرق می‌شود، و از این طریق ویژگی ماندگار خود را کسب می‌کند. در مورد اراده یا خواست نیز به همین‌گونه است، خواست نیز وقتی در آغاز برنهاده شد و شکل بیرونی به خود گرفت فوراً باید در ناخودآگاه غرق شود. این تنها راهی است که از طریق آن آغاز، که همیشه یک آغاز است، آغاز حقیقتاً ابدی، ممکن می‌شود. چون در این‌جا همچنین می‌توان گفت که آغاز نباید خود را بشناسد. فعل وقتی یک بار انجام گرفت تا ابد انجام گرفته است. تصمیم که به‌هرحال همان آغاز حقیقی است نباید پیش از آگاهی ظاهر شود، نباید به ذهن فراخوانده شود، چون این دقیقاً منجر به فراخوانیِ آن تواند شد. کسی که، در خصوص تصمیم، حق به روشنایی کشاندن دوباره‌ی آن را برای خود محفوظ می‌دارد، هرگز آغاز را به سرانجام نخواهد رساند.» نگاه کنید به:

F.W.J. Von Schelling, *Ages of the World* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), pp. 181-8).

تحلیل مفصل‌تر این برداشت از ***تصمیم سرنوشت‌ساز*** را در فصل اول کتاب زیر می‌یابید:

Slavoj Zizek, *The Indivisible Remainder* (London: Verso, 1997).

40. Reprinted in Vol. 5 of *Heinrich von Kleist, dtv Gesamtausgabe,* (Munich: dtv, 1969).

41. Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason* (New York: Macmillan, 1956), pp. 152-3.

٤٢. در این‌جا از مقاله‌ی منتشر نشده‌ی جولیا راینهارد لوپتن و کنت راینهارد با عنوان «سوژه‌ی دین: لاکان و ده فرمان» استفاده کرده‌ام. شرح و بسط بیشتر این موضوع را می‌توانید در کتاب زیر نیز بیابید:

Slavoj Zizek, *The Fragile Absolute* (London: Verso, 2000).

٤٣. در واقع، شمار جان به‌دربردگان ***هفت*** نفر است، و آدمی وسوسه می‌شود ادعا کند که جان به‌دربرده‌ی هفتم کسی جز آن غریبه‌ی بی‌خانمان ریشوی مسیح‌وارِ مرموزی که در اغلب قسمت‌های ***دکالوگ*** ظاهر می‌شود نیست.

44. See Alicja Helman, "Women in Kieslowski's late Films:" in Coates (ed.) *Lucid Dreams*.

45. Ibid, p. 120.

46. Ibid. p, 126.

47. Ibid. p, 127.

٤٨. با وجود پیش‌پا افتادگی ظاهری آن، (دست‌کم) سه ویژگی در ***افسانه‌ی پاول و پائولا*** وجود دارد که آن را از آثار مشابه متمایز می‌سازد: ۱) نقش فعال زنان در اغوا: این مردان هستند که تا حد «ابژه‌های نگاه میل‌ورز» تنزل یافته‌اند؛ ۲) پایان غم‌انگیز و غیرعادی: پس از پایان خوش ظاهری (پائولا دوباره به پاول پیوسته و در انتظار تولد فرزندش است)، پائولا را می‌بینیم که طول خیابان را طی می‌کند و از پله‌های ورودی متروپایین می‌رود و در تاریکی آن از دیده پنهان می‌شود، در حالی که صدای راوی ناشناس به ما می‌گوید که کوتاه‌زمانی پس از آن پائولا به هنگام به دنیا آوردن نوزادش مرد؛ ۳) صحنه‌ی آشتی پایانی پائولا و پاول به‌صورت یک تجربه‌ی مشترک **جمعی** نشان داده شده است: وقتی پاول می‌خواهد در آپارتمان پائولا را بشکند، یکی از همسایه‌های حاضر تبری به او می‌دهد؛ پاول سپس همراه با ده دوازده تن از همسایه‌ها وارد آپارتمان می‌شود و همه‌ی آن‌ها با خوشحالی شکست مقاومت لجبازانه‌ی پائولا و آشتی عاشقانه‌ی آن دو را تماشا می‌کنند. مهم این نیست که چنین صحنه‌ای در فیلم‌های تجارتی چقدر می‌تواند فریبکارانه باشد (همچنین به یاد بیاورید صحنه‌ی نهایی در ایستگاه قطار زیرزمینی در فیلم ***کروکودایل داندی***] ۱۹۸٦] ، و آشتی کامرون دیاز و جولیا رابرتز در اتاق پذیرایی در فیلم ***عروسی بهترین دوست‌ام*** [۱۹۹۷])، مهم این است که در آن‌ها همیشه یک پتانسیل رهایی‌بخش یوتوپیایی حداقلی باقی می‌ماند.

49. Christa Wolf, *The Quest for Christa T.* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970), p. 55.

۵۰. به همین دلیل است که ***کریستا تی.*** بهترین رمان ولف است: این رمان از پذیرش کامل واقعیتِ Ankunftsroman تن می‌زند، اما در عین حال از پناه بردن سهل و ساده به ایدئولوژی اکو- فمینیستی که خصلت نمای اثر بعدی ولف است پرهیز می‌کند.

51. See Claude Levi-Strauss, "The Symbolic Efficiency" in *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 2000).

۵۲. موتیفِ بصری زنی در حال شنا در استخری آبی‌رنگ در شب، به مثابه‌ی «همبسته‌ی عینیِ» تنهایی و طرد شدن صدر روان‌پریشانه از جامعه، در فیلم ***بچه‌های خدای کهتر*** اثر راندا هاینس نیز، به منظور تأکید بر انزوای (خود خواسته‌ی) قهرمان زن کر و لال تلخکام، به کارگرفته شده است.

۵۳. عموماً، افراد تنها در آثار کیسلوفسکی (پزشک ***در دکالوگ ۲***، معشوقه در ***دکالوگ ۳*** ، استاد فلسفه‌ی اخلاق و خیاط در ***دکالوگ ۸***) گرفتار نوعی تروما یا آسیب روانیِ هستند که ریشه در گذشته دارد.

۵٤. هرچند تشخیص عنصر طبقاتی در این تهوع کار آسانی است (ژولی نگهداری از موش‌ها را به همسایه‌های فقیرتر خود وا می‌گذارد، گویی طبقات پایین جامعه تا حدودی قرابت بیشتری با زایش و زوال زندگی دارند)، اما نباید به «تقلیل‌گرایی طبقاتی» تن بسپاریم و خود این تهوع را به مثابه‌ی شکل جابه‌جا شده‌ای از انزجاری بدانیم که از رویارویی با افراد طبقه پایین پدید می‌آید، توگویی.این تهوعِ فراگیر «در واقع به معنای» احساس تهوع از طبقات پایین است: تجربه‌ی تهوع نسبت به زندگی به خودی خود یک تجربه‌ی هستی‌شناختی ازلی است، و جابه‌جا شدن آن به «طبقات پایین» در نهایت نوعی اقدام دفاعی است، راهی است برای فاصله گرفتن از ابژه از طریق قرار دادن «طبقات پایین» بین خودمان و زندگی.

55. G. W. F. Hegel, "Jenaer Realphilosophie" in *Fruhe Politische Systeme* (Frankfurt: Ullstein, 1979), p. 204.

تفسیر دقیق این قطعه را در فصل اول کتاب زیر می‌یابید:

Slavoj Zizek, *The Tiklish Subject* (London: Verso, 1999).

56. Tadeusz Sobolewski, "Ultimate Concerns" in *Lucid Dreams,* p. 28.

۵۷. به همین طریق، معلوم می‌شود که پس‌زمینه‌ی اقتصادی ـ سیاسی پیش‌بینی نشده‌ی ***تریستان*** اثر واگنر نوعی خودگردانی سوسیالیستی روستاییان است. به‌عبارت دیگر، در آغاز پرده‌ی‌سوم، آن‌جا که کورونال با تریستان درباره‌ی وضعیت اجتماعی ـ سیاسی املاک خود به هنگام غیبت‌اش، یعنی زمانی که به‌صورت یک شوالیه‌ی آواره روزگار می‌گذراند، صحبت می‌کند، ما درس عجیبی درباره‌ی اقتصاد سیاسی مبتنی بر خودگردانی می‌گیریم: رعیّت‌های روستایی تریستان کارها را در غیاب او چنان خوب می‌چرخاندند که تریستان به راحتی حقی را که بر زمین‌های خود داشت به آن‌ها واگذار کرد و باعث شد آن‌ها کاملاً مستقل شوند: «خانه و بارگاه و قصر از آن شماست! مردمان وفادار به ارباب محبوب خود تا آن‌جا که توانسته‌اند مراقبت کرده‌اند از خانه و بارگاه او که زمانی قهرمان من برای رعایا و واسال‌های‌اش به ارث گذاشت وقتی که همه چیز را پشت سرنهاد تا سرزمین‌های بیگانه را درنوردد». در این صورت آیا این خودگردانی سوسیالیستی، به مثابه‌ی آخرین رویای فئودال ـ سوسیالیستی، تنها پس‌زمینه‌ی اقتصادی ممکن برای پرسه‌گردی تریستان، نیست؟

58. Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski* (New York: Miramax Books, 1999), p. 153.

59. Danusia Stok (ed.), *Kieslowski On Kieslowski* (London: Faber & Faber, 1993), p. 170.

۶۰. سازوکار این حلقه و انتخاب کم و بیش شباهت دارد به داستان کوتاه «زن سرهنگ»، اثر سامرست موآم، و تغییر پایان‌بندی اصلی آن در نسخه‌ی سینمایی و مجموعه‌ی آثار موآم. در داستان، یک نجیب‌زاده‌ی پیر از کتاب شعر کوچکی که همسرش چاپ کرده می‌فهمد که او، کسی که به گمان نجیب‌زاده همان کدبانوی ساکتِ نمونه بود، اخیراً سر و سر عاشقانه‌ی پرشوری با یک مرد جوان‌تر داشته است. بهترین دوست نجیب‌زاده پس از شنیدن شکوه‌های او به او می‌گوید که تنها کاری که می‌تواند بکند این است که آن را نادیده بگیرد و هیچ نگوید. در نسخه‌ی سینمایی، او با همسرش برخورد می‌کند و همسرش به او می‌گوید که معشوق جوان‌تر در واقع خود او یعنی نجیب‌زاده است به صورتی که از شور عاشقانه‌شان در جوانی در خاطره‌ی او مانده است، و آن‌ها با خوشحالی آشتی می‌کنند. همچنین نگاه کنید به داستان «کایت» از همین نویسنده: شوهر که همسر و فرزندش را، به

این دلیل که زن نمی‌توانست علاقه‌ی شدید او به پرواز با کایت را تحمل کند، ترک کرده است، در این رویکرد خود پایدار می‌ماند حتی وقتی که به زندان می‌افتد ــ او به هیچ‌روی حاضر نیست از آرمان خود به خاطر خانواده‌اش دست بردارد. نسخه‌ی سینمایی راهی برای خلاصی پیدا می‌کند: زن در پروازهای شوهرش شریک می‌شود و می‌فهمد که باید علاقه‌ی او را علاقه‌ی خود بداند، بدین‌ترتیب آن‌ها با خوبی و خوشی در کنار هم زندگی می‌کنند.

فهرست تصاویر

استاکر (۱۹۷۹ ، شوروی) ص ١٦٤ ، کارگردان :آندره تارکوفسکی

ایثار (١٩٤٤ ، آلمان)، صص ٧٦-٧٧ ، کارگردان : وایت هارلن

بزرگراه گمشده (١٩٩٦ ، اُمریکا) ، ص ٨٥ ، کارگردان: دیوید لینچ

پارسیفال (١٩٩٢ ، فرانسه / آلمان غربی) ، ص ٦٩ ، کارگردان: هانس یورگن سیبربرگ

پرسونا (١٩٦٦ ، سوئد) ، ص ٢٠٤ ، کارگردان: اینگمار برگمن

پرندگان (١٩٦٣ ، امریکا) صص ٦٣-٦٤ ، کارگردان: آلفرد هیچکاک

نوین پیکز، عبور از آتش به همراه من (١٩٩٢ ، امریکا) ، ص ٢٧٧ ، کارگردان: دیوید لینچ

دکالوگ (١٩٨٨ ، لهستان) ، کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

دکالوگ ١ : ص ١٨٩

دکالوگ ٤ : ص ٢٤١

دکالوگ ٦ : ص ٦٦

دکالوگ ٨ : ص ١٩٨

روانی (١٩٦٠ ، امریکا) ، ص٦١ ، کارگردان: آلفرد هیچکاک

زندگی دوگانه‌ی ورونیک (١٩٩١ ، فرانسه / لهستان) ، ص ٢٣٥ ، کارگردان: کیسلوفسکی

سرگیجه (١٩٥٨ ، امریکا) ، ص ٢٠٣ ، کارگردان: آلفرد هیچکاک

سه‌گانه‌ی رنگ‌ها، آبی (١٩٩٣ ، فرانسه / سوئیس / لهستان) ، صص ٨٣ ، ٢٦٢ ، ٢٧٣ ، کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

سه‌گانه‌ی رنگ‌ها، قرمز (١٩٩٤ ، فرانسه / سوئیس / لهستان) ، صص ٨٣ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، کارگردان: کریستف کیسلوفسکی

فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق (١٩٨٨ ، لهستان)، ص ٢٧٧ ، کارگردان: کیسلوفسکی

فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن، (١٩٨٨، لهستان)، ص ١٥٠ ، کارگردان: کیسلوفسکی

وحشی بالفطره، (١٩٩٠ ، امریکا) ، صص ١٥٢ ، کارگردان: دیوید لینچ

نمایه

آبی ۷۱، ۸٤، ۱۳۲، ۱۵٦، ۱٦۱، ۱۷۷ - ۱۸۸، ۲۳۹-۲٤۱، ۲۵۱-۲۵۷، ۲٦۰-۲٦۵، ۲٦۹-۲۷۲، ۳۰٦

خلاصه‌ی داستان ۲٤۹

آپدایک، جان

گرترود و کلودیوس ۲۲۸

آدورنو، تئودور دبلیو. ۵۸، ۱۱۸، ۱۹٤

آرامش ۲۱٤

آزادی ۲۳۹، ۲٦٤، ۲۷۰

آقای ریپلی با استعداد ۱۵۷ - ۱۵۸، ۲۲۱، ۲۲۳ - ۲۳۱

آلتمن، رابرت ۱۲٦، ۲۹۰

آلتوسر، لوئی ۲۵، ۹٤، ۱۸۸، ۲٤۸

آمبرسون‌های باشکوه ۳٤ - ۳۵

آنتونیونی، میکل آنجلو، ٦۳، ۲۸۲

آنتیگونه ٤۱، ۲٦۰

آواز غمگین برای من نخوان ۱٤۱

آیشروود، کریستوفر ۱٦۷

ابژکتیو [عینی] شدن ٦۲ - ٦۳، ۱۲۱، ۱٤٤-۱٤۵

ابژکتیویته ۱۸-۱۹

اپرا ۹۲

احضار ۲٤۷

اخلاق ۱۷، ۱۲۷، ۲۱۱-۲۳٤، ۲٤۷-۲٤۸

اروپا

مرکزی ۱۹-۲۰

متحد ۲۷۱-۲۷۲

اسپینوزا، باروخ ۱۰٤

استاکر ۱٦۵

اُستالژی ۲۸۸

استالین، ژوزف ۲۳۰، ۲۸۹

استلا دالاس ۱٤۱

استوپارد، تام ۲۲۸

اسکرین (مجلّه) ٦، ۲۵، ۵٤

اسلودر دایک، پیتر ۱۳

اشنایدر، ماری ۲۹۷

اصل لذت ۲۳۱

اصل مدارا ۱۵٤

افسانه‌ی پائول و پائولا ۲٤۵، ۳۰۵

افق رخداد ۲٦۰

افلاطون ۱۵، ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۰۱

اقدامات انجام شده ۱۱٦

امر واقعی [Real] ٥٤ - ٥٥ ، ٦٢ ، ٨١ ، ١٠٧ ، ١١٣-١١٥ ، ١٣٦ ، ١٥٢ ، ١٥٥ - ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٩١ ، ٢٠٧-٢٠٨ ، ٢٠٩
اندرسن، هانس کریستین
«لباس تازه‌ی امپراطور» ٢٨٧
انحراف ١٤١ ، ٢٢٢ ، ٢٣٢
انقلاب ٢٥ ،٢٨٩
انقلاب اکتبر ٢٥ ، ٢٨٩
ایثار ٧٠-٧٩
ایدزیاک ، اسلاوک ١٤٨
ایروینگ، جان
بیوه‌ای برای یک سال ٢٩٥
اینسدورف، آنته ١٤
اینهمانیِ برابر نهادها ١٤٤

باتلر، جودیت ١٥٩
بازنمائی ١٨٩
بالیبار، اتین ٩٣
بایروت ٢٨٣
بت‌انگاری ٢٦
بت‌انگاری کالا ٩٨
بت‌واره‌ها ٢٥٥-٢٥٦
بچه‌های یک خدای کهتر ١٩٩-٢٠٠ ، ٣٠٦
بخت کور ٦٣-٦٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧-١٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٦٥
خلاصه‌ی داستان ١٢٨
بدن ١٣٧-١٣٨
بدن بتام ٥١
بدن زن ١٤٣-١٤٤
بدنام ٢٩٠
بدو، لولا ، *بدو* ١٢٩-١٣١ ، ٢٩٠
بچر، یوهانس آر. ٢٤٦
برادران مارکس ١٠١
برچمون، ژان ١٤
برشت، برتولت ١٨٣
اقدامات انجام شده ١١٦
بری، کلود ٢٩٦
بزرگراه گمشده ٨٦ ، ١٥٢ ، ٢٢٢ ، ٢٨٥
بلور، ریموند ٦٢
بریوستر، بن ٢٥
بنتام، جرمی ٥١
بوردول ، دیوید ١٠ ، ٣٠ ، ٣٢ ،٣٣، ٤٣
بهشت ٢٩١
بیان ٢٩ ، ٥٧
بی‌بند و باری ٢٣٩
بی‌پایان ١٠٨ ، ٢٥٣ - ٢٥٤ ، ٢٨٧
خلاصه‌ی داستان ٢٥٣
بی‌پروا ٢٥٧
بیمارستان ١١٤
بیندینگ، رودولف ٧٣

پارسیفال (سیبربرگ) ٦٧-٦٩ ، ٨٥ ، ٢٠٦-٢٠٨ ، ٢٨٣
پاسکال، بلز ١٩٣
پترسن، ولفانگ
Shattered ١٣٥ - ١٣٦
پدرخوانده ٣٧
پدرسالاری ١٤٣-١٤٤
پرز ، گیلبرتو ٢٨٢
پرسونا ٢٠٤
پرندگان ٦٠ ، ٦٢
پروست، مارسل
عشق سوان ٣٤
پروکوفیف ،سرگئی
باله‌ی رومئو و جولیت ٩١
پست‌چی ١٩٥ ، ٣٠١

پست‌مدرنیزم ۱۵ ، ۲۲۸ ، ۳۰۳
پنجره‌ی عقبی ۵۸
پوپر، کارل ۲۸ ، ۹۹
پوچینی، جاکومو ۱۱۸
پیرس، چارلز سندرس ۱۰۱
پیروزی ظلمت ۱۶۶
پیزیه‌ویچ ، کریستف ۲۸۷
پیوستار زمان ـ مکان ۱۳۳ - ۱۳۴
پی‌یر اودار ، ژان ۵۴

تارکوفسکی ، آندره ۴۰ ، ۱۶۱ - ۱۶۵
تایتانیک (کامرون) ۳۱
تحقیر ۱۵۳
تحقیق در قضیه‌ی اسکارلت ۵۰
تدوین موازی ۳۳-۳۷ ، ۴۳
تراکل، گئورک ۲۰۰ ، ۲۰۷
تریستان و ایزولده (اپرا) ۳۰۶
تسخیر شده ۸۰
تسخیر کردن ۱۶ ، ۲۷۳
تعصب ۳۶-۳۸ ، ۲۸۰
تفاوت جنسی ۱۰۴ ، ۲۰۱ ، ۲۴۱
تکامل ۱۳
تکرار ۱۴۹ ، ۲۱۴
تناقض‌ها / برابر نهادها ۱۷ ، ۱۴۴
توپاز ۶۲
توفان کامل ۲۵۸
تولد یک ملت ۳۸ ، ۲۸۱
توین پیکز ۸۶ ، ۱۵۲
Tron ۱۸۷
جنبش همبستگی [لهستان] ۲۰ ، ۲۶۵ ، ۲۸۷
جنون ۶۶
جیمز ، هنری
«هیولا در جنگل» ۱۰۳
جیمسن، فردریک ۶ ، ۱۳۱ ، ۲۸۶
چسترتون، جی. کی.
«دفاع از داستان‌های کارآگاهی» ۲۲۲
چشمان باز بسته ۲۶۸-۲۶۹

حالت انعکاسی ۹۳ - ۹۵ ، ۱۰۳ ، ۲۳۳ ، ۲۶۷ ، ۲۸۶ ، ۲۸۸
حس ششم ۱۰۸
حقوق بشر ۲۳۹
خاطرات یک عشق ۶۳
خانواده ۴۱
خیال‌پردازی ۱۰۴ ، ۱۱۳ ، ۱۲۳ ، ۲۵۱ ، ۲۶۱ ، ۲۷۷-۲۷۸ ، ۲۸۴ ، ۲۹۲
خیال‌پردازی جنسی ۸۶-۸۷ ، ۱۳۹-۱۴۰ ، ۲۰۳-۲۰۵ ، ۲۶۶-۲۷۱

داچمن پرنده ۱۴۰
داروین، چارلز ۱۳
داستان استریت ۲۲۲-۲۲۵ ، ۲۳۰
دال ، رولد ۲۵۴
در مصاحبت مردان ۲۱۹ - ۲۲۰
دردسر هری ۴۸
دروازه‌ی بهشت ۴۰
درهای کشوئی ۱۵۳-۱۵۴
دریدا، ژاک
Glas ۴۱
دفاع از زندگی تو ۳۰۳-۳۰۴
دکالوگ ۲۰ ، ۱۷۳ ، ۲۳۹-۲۴۲ ، ۳۰۰
خلاصه‌ی داستان ۱۸۳ - ۱۸۶
یک ۱۵۵ ، ۱۵۷ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ، ۱۸۳ ، ۱۸۶-۱۹۲ ، ۲۹۷
دو ۱۵۷ ، ۱۷۵ - ۱۷۶ ، ۱۸۱ ، ۱۸۴ ، ۱۹۳ ، ۲۴۱ ، ۳۰۶

سه ۱۷۷-۱۷۸ ، ۱۸٤ ، ۱۹۰ ، ۲٤۲ ، ۳۰٦
چهار ۱۳۲ ،۱۵۷ ، ۱۷۸ ، ۱۸٤ ، ۱۹۰، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ،۱۹۹ ، ۲٤۲ ، ۲۵۱
پنج ۱۵۰ ، ۱۷۸-۱۷۹ ، ۱۸٤- ۱۸۵ ، ۱۹۰
شش ٦٦ ، ۸۵ ، ۱۰۸ ، ۱۵۰ ، ۱۵۷ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۵ ، ۲٤۲ ، ۲۷۳، ۲۷٦-۲۷۸
هفت ۱۸۰ ، ۱۸۵ ، ۲٤۲
هشت ۱۸۰ - ۱۸۱ ، ۱۸٦ ، ۱۹۸ - ۱۹۹ ، ۳۰٦
نُه ۱۵٦ ، ۱۸۲ ، ۱۸٦ ، ۱۹۳-۱۹٤ ، ۲٤۱ ،۲۷۳ ، ۲۹۷
ده ۱۷۳ ، ۱۸٦ ، ۲۱۳ ، ۲۹۷
دوخت ۵۳-۸۷ ، ۸۹-۹۵ ، ۱۱۳ ، ۲۸٤
دوستان و همسایه‌های‌ات ۱۳۸ - ۱۳۹
دومان ، پل ۱۸۲
دویل، آرتور کانن
تحقیق در قضیه‌ی اسکارلت ۵۰
ده فرمان ۱۱۸ ، ۱۷۳ - ۱۷۵ ، ۲۲۹ ، ۲۹٦-۲۹۷ ؛ همچنین ← دکالوگ
ده فرمان (فیلم) ۱۰۲
دیالکتیک ۲۷-۲۸ ،٤۱ - ٤۸
دیزنی، والت ۱۸۷ ، ۲۲۱
دیک ، فیلیپ کی.
زمان نابه‌جا ۱٦۷
دیکنز ، چارلز ۱۲۵
آرزوهای بزرگ ۲۳۳
دیگری بزرگ ۱۳ ، ۱۹ ، ۲٦ ،۵۵ ،۵٦ ، ۸٦ ، ۹۹ ، ۱۱٦-۱۱۷ ، ۱۵۵ ،۲۰۹ ، ۲۱۵ ،۲۲۸ ، ۲٤۸ ، ۲۹٦
دیو ۲۵۹
راولز ، جان ۱۱۷
رئالیزم ۹٦ ،۱۱۳
رابطه‌ی جنسی ۱۳۷ ، ۲۰۱ - ۲۰۲ ، ۲٦۵-۲۷۰
رانه ۲۰۰ ، ۲۳۱ ، ۲۷۰ ، ۲۸٤
رستاخیز بیگانه ۱٤۹ ، ۲۹٤
رسوائی‌ها ۱۲-۱۳
رد فیلد، جیمز
پیشگوئی *آسمانی* ۱۵۹
روان‌کاوی ۹-۱۰ ، ۱٤-۱۵ ، ٤۵ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸-۱۵۹ ، ۲٦٦
روانی (هیچکاک) ٦۰ ، ٦۹ ، ۱۰۰ ، ۲۲۹ ، ۲۹۹
روانی (ون سانت) ۲۲۹ ، ۳۰۳
روایت ۳۱ ، ٤۳ ، ۱۲۵-۱۳۳ ، ۲۸۰ ، ۲۸۹
بستار ٤۰ ، ۵٤
روباه‌های کوچک ۳٤
رندل، روت ۲۹٦
چشم عادت کرده به تاریکی ۲۰۵ ، ۳۰۲
روزی روزگاری در آمریکا ۲۹۱ ، ۳۰۱
رؤیاها ۱۰۹ ،۱٦۳ ، ۲٤۷ ، ۲٦۹ ، ۲۷۹
Rosenkavalier , Der (اپرا) ۱٤۲

زبان ۱۸ ، ۹۸
همچنین ← دال‌ها و نشانه‌ها
زبان ریاضی‌گونه (matheme) ۲۰٦
زمان ۳٦ ، ۱۳۳-۱۳٤ ، ۱٦۱
زندگی دوگانه‌ی ورونیک ۸۱-۸۲ ، ۱۱۵ ، ۱۲۵ ، ۱۳۲ ، ۱۳٤-۱۳۵ ، ۱٤۷ ، ۱۹۸ ، ۲۱۳ ،۲۵۱
خلاصه‌ی داستان ۲۳٤

زندگی چقدر عالی است ۱۰۲ - ۱۰۴
زندگی‌های موازی ۱۲۵-۱۲۶ ، ۱۳۱-۱۳۲ ، ۱۴۹ - ۱۵۰
همچنین ← واقعیت‌های بدیل
زنینه ۱۴۵-۱۴۶ ، ۱۵۸-۱۶۰
زیبائی آمریکائی ۲۸۶

ژان دوفلورته ۹۵

سارتر ، ژان پل
تهوع ۲۶۰
سانسور ۱۶۵-۱۶۶ ، ۲۱۹ ، ۲۲۸
سرل، جان ۹۹
سرگیجه ۱۰۰ ، ۱۳۴ ، ۲۰۳ ، ۲۶۱ ، ۲۶۳، ۲۹۲
سفید ۱۵۶ ،۲۴۰ ، ۲۴۲ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ، ۲۷۲- ۲۷۳
خلاصه‌ی داستان ۲۵۰
سقراط ۱۲ ، ۱۰۰
سکسوالیته [تمایل جنسی] ۱۳ ، ۱۴۴، ۱۵۹-۱۶۰ ، ۲۰۳-۲۱۰ ، ۲۲۲ ، ۲۶۷
سکوت بره‌ها ۶۶
سکوت هایدگر ۱۹۶
سن پل ۱۷۵ ، ۲۲۶
سوبژکتیو [ذهنی] شدن ۵۷ ، ۶۰-۶۲ ، ۱۲۱
سوبژکتیویته [ذهنیت] ۵۷-۶۳ ، ۸۱-۸۲ ، ۹۰ ، ۹۶-۹۷ ، ۲۰۸-۲۱۰ ، ۲۳۰ ، ۲۹۴
سوپرمن ۳۹
سوژه ۲۱ ، ۵۷-۶۰ ، ۶۳ ، ۶۷ ، ۸۱ ، ۸۴ ، ۸۹-۹۱ ، ۲۰۹ ، ۲۲۹
سوکال و مجله‌ی *Social text* ۱۲
سولاریس ۱۶۲
سولوسانی ۲۴۵
سه‌گانه‌ی رنگ‌ها ۱۸۸ ، ۲۳۹-۲۴۲ ، ۲۴۳-۲۴۴ ، ۲۴۷ ، ۲۵۳
خلاصه‌ی داستان ۲۴۹
سیلورمن، کایا ۱۰ ، ۶۹
سینتوم ۱۵۵ ،۲۹۴ ، ۲۹۵
سیمای یک بانو ۷۸
سینمای جذبه ۳۳ ، ۴۳

شاه کبیر ۷۵
شخصیت ۲۲۹
شرم ۱۱۶ ، ۲۸۷
شعر و شاعری ۲۰۰ ، ۲۷۹ ، ۲۸۹
شکستن امواج ۹۶
شلسکی ، هلموت ۱۹۴
شلینگ، اف. دبلیو. جی. فون ۱۵۱ ، ۱۶۲، ۲۳۵ ، ۲۶۴ ، ۲۹۴ ، ۳۰۴
شمال با شمالغربی ۱۰۰
شمایل خود ۵۱
شمایل‌ستیزی ۱۱۹ ، ۲۸۸
شوآه ۲۹۸ - ۲۹۹
شوئنبرگ، آرنولد ۱۱۷-۱۱۸
شهر طلائی ۷۵
شیوت ، نویل
مرثیه برای یک WERN ۲۵۶
شیون، میشل ۵۸-۶۰ ، ۷۹

ضد حمله‌ی امپراطوری ۱۶۸

طبل‌های آپاچی ۲۴۹

عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی ۲۳۵-۲۳۸
علم ۱۷-۱۸ ،۱۲۶ ، ۱۵۸ ، ۱۸۸
علی، محمد ۲۳۳-۲۳۴

فاشیزم ٤٤ ، ١٩٧
فالوس ٩٧ ، ١٣٨
فام فاتال ٦٩ ، ٢٠٠
فروید ، زیگموند ٨ ،١٣ ،١٥ ، ٢٦ ، ٢٧،
٤٥-٤٦ ، ٨٦ ، ١٥٨-١٥٩ ، ١٩٤ ،
٢٣٢ ، ٢٤٧ ، ٢٦٠ ،٢٦٥ -٢٦٦ ،
٢٧٩
فلاش‌بک در زمان حال ١٢٧ ، ١٣٢-١٣٣
فورد، جان ١٩٥
فوگ سینمائی ٣٦
فهرست سیندلر ٢٩٨
فیخته ، جی. جی ١٢
فیلم نوآر
فیلم‌های داستانی ٩١ ، ١١٤-١١٥ ، ١٢٢ ، ١٢٣
فیلم‌های مستند ١١٣-١١٦ ، ١٢٠-١٢٤
فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق ١٨٠
فیلمی کوتاه درباره‌ی کشتن ١٤٨ ، ١٨٠ ،
٢٠٠ ، ٢٧٦-٢٧٨
فینمن، ریچارد ١٣٣

قاتلین ١٠٧
قانون ١٧٥ ، ٢٥٢ ، ٢٦٧
قانون نمادین ١٤٦ ، ١٩٩ ، ٢٢٦ ،
٢٦٧
قتل ١٠٧
قرمز ٨٤ ، ١٠٨ -١٠٩ ، ١١٦ ، ١٢٥ ،
١٢٧، ١٣١-١٣٣ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٦١،
١٨٧ ،١٨٨ ،٢١٤-٢٣٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤٩ ،
٢٥١ ،٢٥٢ ،٢٧٣ ،٢٧٥-٢٧٦ ،٣٠٠
خلاصه‌ی داستان ٢٥٠
قلعه‌ی آپاچی ١٩٥

کاپرا، فرانک ١٠٢-١٠٤ ، ٢٨٦
کارو، هاینر ٢٤٥
کارول، لوئیس ٥١
کارول، نوئل ١٠ ، ١٥ ، ٢٨
کازابلانکا ٢٢٨ ، ٣٠٠
کانت ، ایمانوئل ١٧ ،٩٠ ، ٩٧ ،٢٣٦-٢٣٧
نقد عقل عملی ٢٣٦
کانچلی، گیا
مرثیه (موسیقی) ٢٠٨-٢٠٩
کراتیلوس (افلاطون) ١٠٠
کروکودایل داندی ٣٠٥
کشته مرده‌ی دوربین ٢١٤
کلایست، هنریش فون ٢٣٦-٢٣٨
کِلی فمیلی (گروه موسیقی مردم‌پسند) ١٩
کلیّت ٢٠ ، ٢٨-٥٣ ، ٥٤ ، ١٤٦
کلیسای کاتولیک ١٤ ،١٥
کوبریک، استنلی ١٠٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٧
کوژیف الکساندر ٤٢
کولبرگ ٧٥ ، ٨٠
کوئیلو، پائولو
ورونیکا تصمیم می‌گیرد بمیرد ٢١٥-
٢١٦
کیسلوفسکی، کریستف ١٩-٢٢ ، ٦٥ ،
٨٤ ، ٩٩ ، ١٠٧-١٠٨ ، ١١٣-١٢٣ ،
١٢٥-١٣٣ ،١٤٧-١٥١ ،١٥٥ ، ٢١٣-
٢١٤، ٢٣٠- ٢٣٤، ٢٤٧-٢٤٨ ، ٢٥١،
٢٥٣ ، ٢٦٤-٢٦٥ ،٢٧٢ ، ٢٧٥-٢٧٦،
٢٧٨ ، ٢٨٧
مرگ کیسلوفسکی ١٨٩ ، ٢١٣-٢١٤،
٢٣٢-٢٣٣
کیسلوفسکی از زبان خودش ١١٤،
١١٥ ، ١٤٨
همچنین← عنوان‌بندی فیلم‌ها

گاردنر ، ئی. اس.
رمان‌های پری میسن ٤٨-٥٠

گدار، ژان ـ لوک ۱۵۳
گره‌گشائی دوباره ۴۸
گریفیث، دی. دبلیو. ۳۶-۳۸ ، ۳۹-۴۰ ، ۲۸۰-۲۸۱
گفتمان ۱۲۰-۱۲۱ ، ۲۸۸
گوبلز، پائول ژوزف ۷۳-۷۴
گوته، جی. دبلیو فون ۱۲
شباهت‌های اختیاری ۱۴۲
گولد ، استیفن جی ۴۳ ،۱۲۶
لابوت، نیل ۱۳۸-۱۳۹ ، ۲۱۹-۲۲۰ ، ۲۳۰، ۲۹۲
لاکان، ژاک ۷ ،۱۰ ، ۱۴ ،۱۸ ،۵۴ ،۵۸ ، ۶۳ ، ۹۰ ، ۹۶-۹۷، ۱۰۵-۱۰۶ ، ۱۰۷، ۱۴۰-۱۴۱ ، ۱۴۵-۱۴۶ ، ۱۵۵ ،۱۷۹، ۲۰۵ ، ۲۲۵ ،۲۶۰ ، ۲۶۷ ، ۳۰۱ ،۳۰۴
سمینار اول ۵۸
لالکائو، ارنستو ۴۲ ، ۴۴ ،۵۴ ، ۲۰۷-۲۰۸
لانزمن ، کلود ۲۹۸
لسی به خانه می‌آید ۱۹۹
لوی ـ استروس، کلود ۲۱۷
لهستان ۱۹-۲۰، ۱۱۴
جنبش همبستگی ۲۶۵ ، ۲۸۷
لینچ ، دیوید ۸۶ ، ۱۵۱ ، ۱۷۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۳ ، ۲۲۱-۲۲۴ ، ۲۷۷ ، ۲۸۰ ، ۳۰۱
لیوتن ، وال ۹۲
مابعدنظریه ۹-۱۰ ، ۱۴-۱۵ ، ۱۸ ، ۲۶-۲۷ ، ۳۰-۳۱ ، ۴۵-۴۶ ، ۵۳ ،۵۸ ، ۹۱ ، ۹۹ ، ۱۰۶ ، ۲۳۱
ماتریالیزم سینمائی ۱۵۳ ، ۱۶۱-۱۶۲ ، ۱۶۸
مارکس، کارل و مارکسیزم ۸ ، ۲۰ ، ۲۷ ، ۴۶ ، ۹۴ ، ۱۶۳-۱۶۴ ، ۲۵۶ ، ۳۰۳
ماگنولیا ۳۰۰
مالتبی، ریچارد ۲۲۸
مالویچ، کازیمیر
مربع سیاه روی صفحه‌ی سفید ۲۰۲
مأمور مخفی ۱۰۶
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۲۸۹
محاکمه‌ی مضاعف ۲۵۸
مخمل آبی ۸۶ ، ۲۲۳
مدرنیته ۱۷
مدرنیزم ۳۷
مرثیه برای یک WREN ۲۵۶
مرد پلنگی ۲۸۵
مردی که لیبرتی والانس را کشت ۱۹۵
مردینه ۱۴۶ ، ۱۵۹
مک کلاف، کالین
پرنده‌ی خارزار ۱۴۵
مک کین، آلیستر
تریلرهای حادثه‌ای ۸۹
معنا ۱۵۴ ، ۱۵۸ - ۱۵۹ ، ۲۶۷
مقررات فیلم‌سازی هیس ۱۶۵
مکالمه ۱۵۷
مگریت، رنه
«این که چپق نیست» ۸۶
موآم، دبلیو. سامرست
«زن سرهنگ» ۳۰۷
«کایت» ۳۰۷
مورمون‌ها ۲۹۲
موپاسان ، گی دو ۱۴۲
موسیقی ۹۵ ، ۲۹۷
در *آبی* ۲۵۳-۲۵۶ ، ۲۷۱
و تصاویر ۱۱۸
مرثیه ۲۰۸-۲۰۹

همچنین ← اپرا
مولر، هاینر
موش‌ها (نمایشنامه) ۱۱۶
مونک ، ادوارد
جیغ ۲۰۲
مدونا ۲۰۲
می، کارل ۱۹
میان‌برها (التمن) ۲۸۹
میانجی ۱۴۲ ، ۲۹۳
میل ۲۱۷ ، ۲۳۲ ، ۲۴۷ ، ۲۶۷ ، ۲۸۴
میلر ، ژاک ـ آلن ۵۴
میلنر، ژان کلود ۱۵۸

ناباکوف، ولادیمیر
لولیتا ۱۳۶-۱۳۷
نارو ۱۰۷
نامادری ۱۴۱
نامه به سه همسر ۲۸۳
نخستین عشق ۱۱۴
ندیمه‌ها ۸۵
نشویل ۲۹۰
نظریه ۸-۹ ، ۱۵-۱۶ ، ۲۱ ، ۲۵-۲۷ ، ۵۳ ، ۹۳ ، ۱۰۶ ، ۲۳۱ ، ۲۷۹
نظریه‌ای برای همه چیز (TOE) ۲۷
نظم نمادین ۵۵ ، ۹۷ ، ۹۹ ، ۱۰۰-۱۰۴ ، ۱۴۶ ، ۲۲۵ ، ۲۴۸
نقاب‌ها ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۲۶۸
نگاه خیره ۱۰ ، ۱۵ ، ۵۸ - ۵۹ ، ۱۰۶ ، ۱۴۱ ، ۱۴۳ ، ۲۲۸ ، ۲۶۶ ، ۲۷۳
نمایش ترومن ۱۶۶
نمی‌تونی با خودت ببری ۱۰۴
نیو ایج ۱۵۹ ، ۱۸۷ ، ۲۱۵ ، ۲۷۲ ، ۲۹۶

واسازی ← نظریه
واسط ۶۵-۶۶ ، ۸۱-۸۷ ، ۲۰۴ ، ۲۰۶ ، ۲۸۴
واقعیت ۵۱ ، ۸۱ ، ۹۹-۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۱۰ ، ۱۱۳-۱۱۴ ، ۱۱۹-۱۲۳ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰-۱۳۲ ، ۱۴۹ ، ۲۷۰-۲۷۱
واقعیت عینی ۹۶-۹۷ ، ۱۰۰
همچنین ← واقعیت‌های بدیل
واقعیت‌های بدیل ۱۲۲ ، ۱۲۵-۱۳۵ ، ۱۴۷ ، ۱۵۳-۱۵۴ ، ۱۸۸ ، ۲۹۰ ، ۲۹۴
وال ، ژان ۴۲
واینینگر ، اوتو ۱۴۶ ، ۲۴۲
وحشی بالفطره ۱۵۱ ، ۲۰۳ ، ۲۲۳
وصیت‌نامه‌ی دکتر مالوزه ۷۹
وقتی که من دیگر نیستم ۱۴۱
ولز، اورسن ۳۴-۳۶
ولف، کریستا ۲۴۴
بهشت تقسیم شده ۲۴۶
در جست و جوی کریستا تی. ۲۴۴-۲۴۶
ون سانت ، گای
روانی ۲۲۹ ، ۳۰۳
وودویل ۳۵

object petit a ۸۲ ، ۸۷ ، ۹۰ ، ۱۰۵-۱۰۶ ، ۱۴۰ ، ۱۷۹ ، ۲۱۸-۲۱۹

هارلن، وایت ۷۰-۷۵ ، ۸۰ ، ۲۷۴
هایدگر، مارتین ۱۹۶-۱۹۸
«زبان در شعر» ۲۰۰-۲۰۱ ، ۲۰۷-۲۰۸
هایسمیت، پاتریشیا
آقای ریپلی بااستعداد ۱۵۷-۱۵۸ ، ۲۲۱ ، ۲۲۳-۲۳۱
هرزه‌نگاری ۸۶ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۳۸

هژمونی ۱۱ ، ۴۲ ، ۵۴ - ۵۵
مفتمین قربانی ۹۲
هگل، جی. دبلیو ، اف. ۴۵ ،۸۳ ، ۱۶۰ ، ۲۹۷
پدیدارشناسی روح ۲۹-۳۰ ، ۴۲ ، ۱۷۳
درباره‌ی آنتیگونه ۴۱
Jenaer Realphilosophy ۲۶۳
همشهری کین ۶۵ ،۸۲
هوپر ، ادوارد ۲۰۲
هولبک، میشل
Les Particules elementaires ۲۰۸
هولوکاست (سریال) ۲۹۸
هومر ۲۰
هویت ۱۱۹
هویت‌یابی جنسی ۱۴۵
هیچکاک، آلفرد ۵۹-۶۲ ، ۲۵۴
هیستری ۱۰۲ ، ۱۴۴
هیلاری و ژاکی ۲۱۶-۲۱۹
هنری ، او
«یادگاری» ۲۹۲

یتیمان توفان ۳۸
یونگ، کارل گوستاو ۴۵ ، ۱۵۹-۱۶۰

Slavoj Zizek

The Fear of Real Tears

KRZYSZTOF KIESLOWSKI
Between Theory & Post-Theory

Translated into Persian by: Fattah Mohammadi

ISBN:978-964-96985-0-2

9 789649 698502

نشر هزاره‌ی سوم

۵۰۰۰ تومان