سیاستِ جنسیت: دلبرِ کوکتو آن قدرها دیو نیست

سوزان هیوارد
ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کوکتو در ژوئن سال ۱۹۵۲ در دفتر خاطراتش نوشت: «افسانهٔ سیکی (پسیشه) نعل به نعل بر افسانهٔ *دیو و دلبر* منطبق است». خود کوکتو تأیید کرده است که این افسانه همچنین بازنویسیِ یک حکایت اخلاقیِ قرن هجدهمی به قلم مادام لوپرنس دوبومون است که خود برداشتی است از داستان کوپیدو سایکی در خر زرین، یعنی کتاب یازدهمِ اثر سترگِ آپولیوس با عنوانِ *Metamorphoses* (به معنای دگردیسی‌ها ـ نوشته شده در دو قرن پس از میلاد). متنِ آپولیوس از ادبیاتِ اسکندرانی و اسطورهٔ یونانیِ اُرُس مشتق می‌شود و این‌ها نیز به نوبهٔ خود از اسطورهٔ هندیِ قدیمی تزِ اوروَشی یکی از آپساراهای ودایی، گرفته شده‌اند: علاوه بر این متون، بدون‌شک می‌توان از این افسانه در متونِ دیگر نشانه‌های بیش‌تری جست. اما نگاهی اجمالی بر سیرِ دگرگونیِ این «یک» اسطوره در این بازنویسی‌های خاص نکات جالبی را دربارهٔ مدرن‌ترین (از لحاظ فنی) این برداشت‌ها یعنی *دیو و دلبرِ* کوکتو روشن خواهد کرد.

دو نقشمایهٔ بنیادی یعنی وفای به عهد و ازدواج، این متونِ پراکنده (از لحاظِ زمان) را به یکدیگر پیوند

ژان کوکتو: دیو و دلبر (۱۹۴۶)

می‌دهند. اسطوره‌های سیکی و اوروشی به این پیمانِ حیاتی برای امتناع از نگاه کردن به بدنِ مرد در مقابلِ امتیازاتِ ازدواج، وابسته‌اند. نگاه کردن به معشوق (در مورد سیکی) و یا آشکار شدن بر معشوق (در مورد اوروشی) به معنای محروم شدن از ابژهٔ عشق است. در هر دو مورد، حسادت ـ حسادتِ خویشان (دو خواهر سیکی) یا دوستان (یارانِ اوروشی یعنی گندْهَروها) ـ باعث آشکار شدن مردِ نادیدنی و به دنبال آن، ناپدید شدن معشوق می‌شود. در مورد این دو اسطوره، وفای به عهد با اعطای امتیازاتِ جنسی همزمان است. در دو برداشتِ متأخر از افسانه، عهدِ مذکور قولی است از جانب دلبر به دیو. و پاداشِ وفای به عهد، اعطای یکی از گنج‌های جادوییِ دیو به دلبر است. در هر دو مورد، شیء جادویی، استعارهٔ صریح و آشکاری است برای به بستر رفتن قریب‌الوقوع با زنِ باکره. در حکایت مادام لوپرنس، دیو به دلبر انگشتری می‌دهد. کوکتو به دلبر کلید می‌دهد، نه کلیدی معمولی، بلکه کلیدی که درِ پرستشگاه دیانا را می‌گشاید و دلبر را به تمامی ثروت دیو می‌رساند. عدم وفای به عهد منجر به مرگ دیو می‌شود. از این‌رو این پیمان نیز حول محورِ مسالهٔ جنسی و غیبت می‌گردد. و بار دیگر حسادت ـ این بار از سوی دو خواهر دلبر ـ ازدواج و یگانگی را به خطر می‌اندازد.

در اسطوره‌های قدیمی‌تر، مردان حیوان نیستند؛ بلکه فقط ناپیدا باقی می‌مانند. اوروشی شوهرش را از نشان دادن بدن برهنه‌اش به او، و اِرس، سیکی را از نگاه‌کردن به چهرهٔ خود منع می‌کند. بنابراین نخستین تمایز این دو اسطوره، جنسیتِ فردی است که بر ترکِ نگاه اصرار می‌ورزد؛ در اسطورهٔ نخست، زن و در دومی، مرد این تابو را وضع می‌کند. با این حال بخشی از اسطورهٔ اول که آشکارا مادرسالارانه است به توصیفاتِ اُرفه از اُرس اختصاص دارد که او را «دوجنسی» معرفی می‌کند. به بیان دیگر، دوجنسی بودنِ اِرس، تجلی‌گر درآمیختگیِ اسطوره‌های شرق و غرب است. مسألهٔ ترکِ نگاه در حکایتِ مادام لوپرنس جایی ندارد، اما پس از آن با شدت و حدّتی وحشیانه از دهانِ دیوِ کوکتو ادا می‌شود. اما بار دیگر باید گفت که حکایتِ مادام لوپرنس هدفی اجتماعی ـ اخلاقی دارد و هدفِ عمدهٔ آن طرح نیاز به حفاظت از میراث پدران است که فقط با ازدواجی عاقلانه می‌توان از آن محافظت کرد. دختر، شیئی نمادین است که پدر به واسطهٔ او نیروهایش را به همسر دختر منتقل می‌کند. درواقع پدرسالاری از این راه تجدید می‌شود. متنِ لوپرنس نه به مسألهٔ اختلافِ جنسی، بلکه به مسألهٔ دارایی پدر می‌پردازد، از این‌رو از تابو و درنتیجه هر اشاره‌ای به دو جنسی بودن در آن خبری نیست.

اما کوکتو این‌گونه به مسأله نمی‌نگرد. قصد ندارم بیش از حد به تحلیلِ صریح فرویدیِ داستان متوسل شوم که ژان دِکاک پیش‌تر با مهارت آن را مطرح کرده است. (او معتقد است که این حکایت بیانگر انتقال میل جنسی دلبر از پدر به همسر اوست.) چرا که این را نیز می‌دانم که این داستان حاوی زمینه‌های جنسیِ بیش‌تری است و این که نگاه، درعین یک سویه بودن، به برداشتِ دیگری از «دیگری» می‌رسد.

ابژهٔ نگاه، دیو است؛ یعنی همان کسی که نباید به او نگاه کنند. اما منعِ نگاه امکانِ روایتِ این ابژه و بازنماییِ آن را از بین نمی‌برد. پس این ابژهٔ نخستین در زبان که نظامی ثانویه از نشانه‌ها به‌شمار می‌رود، مشخص می‌شود. دیوِ [کوکتو] چهار بار بازنمایی می‌شود: یک بار توسط پدر و برحسبِ قدرتِ «او» [her]؛ دوبار توسط دلبر و برحسب خوبیِ «او» [his / her]؛ و یک بار توسط آونان و برحسب نفوذ «او» [his / her] بر دلبر. روایاتِ دلبر به ویژه دارای اهمیت‌اند: اول، به دلیل این‌که آن‌ها بیانگر طولانی‌ترین حضورِ او در فیلم‌نامه‌اند؛ و دوم، چون جنسیتی که او به دیو نسبت می‌دهد، بنابر نظر همسخن‌هایش تغییر می‌کند. در اولین روایت او که در حضور پدرش صورت می‌گیرد، پدر دیو را «هیولا» [le monstre ـ مذکر] می‌نامد و پس از آن دلبر در سراسر این گفت‌وگو، دیو را با ضمیر «il» [مذکر] می‌خواند. در دومین روایت او، بار دیگر جنس مرد ـ این بار در قالبِ لودویک و آونان ـ جنسیت را تعیین می‌کند، و با ضمیر «elle» [مؤنث] به دیو اشاره می‌شود. در بخشی از فیلم، دلبر هنگامی که تعریف می‌کند دیو [he] کلید گنج‌هایش را به او داده است (این نکته نیز دارای اهمیت است) با ضمیر «il» به دیو اشاره می‌کند، اما آونان به سرعت او را وادار می‌کند تا ضمیر مؤنث را به کار گیرد. خود آونان هنگام صحبت از دیو

براساسِ اسطوره‌شناسیِ کوکتو، آینه استعارهٔ تمام‌عیار ناخودآگاه‌است.

می‌گوید که «او» [she] دلبر را جادو کرده است و سپس می‌کوشد دلبر را متقاعد کند که «او» [he] دختر را فراموش کرده است، و اصلاً به اندازهٔ او (آونان) در عذاب نیست. به بیان دیگر، دیو به مثابه «she»، جادوگر است، و به مثابه «he»، رقیبِ آونان.

بنابراین جنسیت دیو بنابر میلِ دیگران و آینه‌ای که آن‌ها رو به او می‌گیرند بازنمایی می‌شود. و از این جنبه او تا حد زیادی «متنی» همجنس‌خواه (دیو به مثابه متن، چرا که او [she / he] در این‌جا ابژهٔ روایت است نه ابژهٔ نگاه) و درحال شکل‌گیری است. دلبر در حضورِ عاشق زمینی خود (آونان) هنگام صحبت از رابطهٔ روزانه‌اش با دیو، مجبور است او را مؤنث خطاب کند؛ و در حضور پدرش برعکس. در این‌جا دو جنس شکل می‌گیرند. چرا؟ و ما چگونه می‌توانیم از «متنی» عمدتاً همجنس‌خواه سخن بگوییم؟ اکنون وقت مناسبی است که برای روشن ساختن این نکتهٔ خاص به اهمیت آینه در این فیلم بپردازیم.

پدر و دلبر، و بالاخره خود دیو، در آینهٔ جادو ظاهر می‌شوند. این آینه از آنِ دلبر، و عاملِ بازتابِ اوست: «من آینهٔ تو هستم، دلبر. برای من بتاب! من نیز برای تو خواهم تابید.» براساسِ اسطوره‌شناسیِ کوکتو، آینه استعارهٔ تمام‌عیار ناخودآگاه است (دِکاک). در نظریهٔ روان‌کاوانهٔ لاکان، مرحلهٔ آینه عبارت است از ادراکِ «دیگری» و همانندی اولین تصویری که دلبر بر آن چشم می‌دوزد، تصویرِ پدر است. بنابر نظریهٔ لاکان، این نخستین تصویر، یعنی تصویر پدر؛ نمایندهٔ لحظه‌ای است که دختر به وجود «دیگری» خود پی می‌برد؛ و درعین‌حال نمایندهٔ لحظه‌ای است که آلتِ پدر، تابو اعلام می‌شود: به بیان دیگر، حضور به غیبت تبدیل می‌شود. «دیگری» و غیبت (یعنی آن‌چه که به حضور و درنتیجه به چنگ نمی‌آید) در این لحظهٔ شناساییِ تمایز (différence) بر یکدیگر منطبق می‌شوند. در این هنگام است که کودک به شباهتِ خود با مادر پی می‌برد. اهمیت دومین تصویری که دلبر در آینه‌اش می‌بیند در این است که این تصویر در سه مرحله ظاهر می‌شود؛ اولین مرحله تصویری از خود اوست درحال خم شدن تا در آینه بنگرد؛ دومین مرحله، تصویری از دیو است؛ و سومین تصویر که پس از چند نما ظاهر می‌شود، از آینه است که خود را درهم می‌شکند. این همان لحظهٔ مهمِ بیداری از عشقِ کودکانه و همجنس‌خواهانه نسبت به مادر و رسیدن به تمایلات جنسیِ بزرگسالانه است. دلیلِ نومیدیِ دلبر هنگامی که نمی‌تواند کلیدی (نمادِ بیداریِ بالقوهٔ جنسی) را که دیو به او هدیه کرده پیدا کند، نیز همین است. آخرین فریادهای نومیدانهٔ او هنگامی که بانگِ «دیوِ من» سر می‌دهد، بیانگر شناساییِ نهاییِ جایگاه آن عشقِ اولیه (نسبت به «مادر») و عدم امکانِ رسیدن دوباره به آن عشق است. در این‌جاست که فیلم به حرکت در می‌آید، از [خوابِ] همجنس‌خواهی بیدار می‌شود، و این برداشتِ غیر قراردادی از داستانی خیالی را به پایانی قراردادی و سنتی می‌رساند.

کوکتو پایانِ فیلمش را دوست نداشت. با این حال تصمیم گرفت تا آن را با مرگِ دیو، یعنی یکی از شق‌هایی که در نظر داشت، به پایان نرساند. به هرحال این پایان، دو ابهام دارد که باید او را تشویق به بهره‌برداری از آن می‌کرد و بعداً در همین مقاله بدان‌ها خواهم پرداخت. فعلاً به نکاتِ بیش‌تری دربارهٔ دوجنسیتی بودن و متنِ همجنس‌خواه اشاره می‌کنم. پیش‌تر خاطرنشان کردم که دلبر هنگام سخن گفتن از جنسیتِ دیو در حضور پدر یا خواستگارش (آونان) در انقیادِ گفتمانِ مردانهٔ آن‌هاست. این «هیولا»ی مذکر برای پدر تهدیدگر و هراسناک، و برای آونان رقیبی است که باید به زانویش در آورد. به عقیدهٔ پدر، دیوِ مؤنث دارای چنان قدرتی است که نمی‌توان بر او فایق آمد. اما آونان چند بار اعلام می‌کند که او (مؤنث) را به زانو در خواهد آورد و خواهد کشت. در هر دو مورد کانونِ توجه تمایلاتِ جنسیِ دیو است (گرچه از آن سخن به میان نمی‌آید.) کلام، مرجع را از نظر دور می‌دارد، سوژه به ابژه تبدیل می‌شود. دیو از طریق بازگویی داستان از یک سو به فتیشِ وحشی‌گری و شکست‌ناپذیری و از سوی دیگر به فتیشِ انزجار و تنفر که باید از سر راه برداشته شود

تبدیل می‌شود. اما آن‌چه می‌ماند همان حضورِ به زبان نیامده و نادیده است. گرچه در فیلم هرگز به مسالهٔ جنسی اشاره نمی‌شود، ولی این امر همیشه حاضر است. بنابراین دلیلِ اصلیِ درخواستِ آن‌ها مبنی بر توصیفِ دیو توسط وی، شیفتگیِ آن‌ها نسبت به تمایلاتِ جنسیِ او [his / her] است. و دلیلِ اصلی واکنشِ آن‌ها تهدیدی است که این تمایلات ایجاد می‌کند. پدر می‌گوید: «دلبر، من او را دیده‌ام. چهرهٔ وحشتناکی دارد»؛ و آوِنان فریاد می‌زند: «تو عاشقِ اونی؟»

اما ماهیتِ همجنس‌خواهانهٔ بازنماییِ دیو، قلمرو انحصاریِ دلبر و همراهان مرد او در خانهٔ پدرش نیست. دیو نیز خود [her / himself] را دوجنسی به رخ می‌کشد. و دوجنسی بودنِ او در قدمِ اول به گونه‌ای نمادین از طریقِ لباس‌هایش به نمایش درمی‌آید. گرچه جلیقه و پیراهن و شلوارِ زیر زانو با لباس مردانِ فلاندر در قرن شانزدهم همخوانی دارد، یقهٔ لباسِ او مطمئناً چنین نیست. لباس نجیب‌زادگانِ آن دوران یقهٔ آهاری داشت، نه یقهٔ ابریشمیِ بسیار بلندی که چهرهٔ وحشتناکِ دیو را احاطه می‌کند. آن چنان که در تابلوهای نقاشیِ آن دوره نیز می‌توان دید، از این یقه‌های مزین فقط زنان نجیب‌زاده استفاده می‌کردند. بندِ اورِ چکمه‌های دیو به همراه کنایهٔ دارای ابهام جنسیِ آن، نیز از همین ریزه‌کاری‌ها به‌شمار می‌رود. دیگر این‌که در بخشی از فیلم، دیو تصویری آینه‌ای از خود و درنتیجه خود [her / himself] را در مقابلِ دیدگانِ دلبر می‌گیرد. این نگاهِ غیرمستقیم به دلبر آن نگاهِ مرگبار به چشمانی را که دیو را (احتمالاً با لذت) به آتش می‌کشند، منتفی می‌کند. اما (از آن‌جا که او [she / he] می‌تواند خود را نیز نگاه کند) این تصویر درعین‌حال همجنس‌خواهانه نیز هست. معنای این رشته از نماها بیانگر خودشیفتگیِ توأم با عزتِ نفس و درعین‌حال چشم‌چرانیِ شهوانی است. دیو، دیروقت برای ملاقاتِ شبانهٔ معمول با دلبر از راه می‌رسد. نخستین نما از وی، تصویر اوست در آینهٔ بالای آتش سوزان. این نما در میان دو نما از دلبر قرار دارد که سر را بالا گرفته و به آینه می‌نگرد (اما تصویرش در آینه بازتاب نیافته است.) نمادهای خودکام‌گرایی به‌قدر کافی آشنایند (نرگسی که به وسیلهٔ تصویر خود به آتش کشیده می‌شود)؛ و وقتی دیو، بدین ترتیب در خود مستحیل می‌شود (خودِ او بازتاب می‌یابد)، دلبر می‌تواند در کمال صحت و سلامت به تصویر او چشم بدوزد. این فرایند، رساله‌ای را که کوکتو در سال ۱۹۲۹ با عنوان Le Livre blanc دربارهٔ عشق ـ اِژتیسم همجنس‌گرایانه نوشت، به یاد می‌آورد: در این رساله مردی جوان بدنِ کاملاً برهنهٔ خود را به آینه‌ای دوسویه (که او از وجودش بی‌خبر است) می‌فشارد؛ سپس کوکتو ادامه می‌دهد: «من همچون یکی از خدایانِ یونان باستان بی‌آن‌که دیده شوم، لب‌هایم را به لب‌های او فشردم و حرکاتش را تقلید کردم. او هرگز نفهمید که آن آینه به جای منعکس کردنِ تصویرش درحال مشارکت بود، هرگز نفهمید که آن آینه زنده بود و به او عشق می‌ورزید.» آینه در این فیلم همچون در روایتِ کوکتو استعاره‌ای است برای عشق. پرسش این‌جاست که عشق چه کسی به چه کسی؟ ماهیتِ همجنس‌خواهانهٔ این تصاویر متفاوت از دیو است که به این ابهام دلهره‌آور دامن زده است. کدام جنسیت و کدام تمایلاتِ جنسی در مقابل خودآگاهی قرار گرفته است؟ چنان است که گویی شرایطِ زبانیِ تعیین‌کنندهٔ شناخت و هویت از میان برداشته شده‌اند. و تغییر در بازنماییِ «دیگری» دیو، به شناساییِ نادرست منجر می‌شود.

با این حال عقیدهٔ من این است که شناساییِ نادرست تنها در ظاهر رخ می‌دهد، چراکه فرضِ بنیادینِ این افسانه این است که ازدواجِ ناهمجنس‌ها، پایانِ کار خواهد بود. دلبر شیفتگیِ خود نسبت به پدر و مادرش را رها و با مردِ مقدرش ازدواج خواهد کرد. دیگر این‌که، من بر این باورم که دلبر شخصیتی بیش از آن‌چه تحلیلگرانِ پیش از من پنداشته‌اند، مهم و مؤثر است؛ و نقشش نه الزاماً تطبیق با تمایلاتِ جنسیِ مردانه و بزرگسالانه، بلکه بررسی و تفحص دربارهٔ «دیگریِ» دیو است. به بیان دیگر، این فیلم بیش‌تر دربارهٔ ساختارِ زنانهٔ مردانگی است تا دربارهٔ کنار آمدنِ دلبر با «دیگریِ» خود، یا دربارهٔ ساختارهایی که زن را به عنوان «دیگری» در جامعهٔ پدرسالارانه می‌شناسانند. دلبر کوکتو، دست‌کم در قصرِ دیو، آن زنِ جوان و منفعلِ حکایتِ مادام لوپرنس نیست. او در قصر، فعالانه نقشِ چشم‌چران را به عهده می‌گیرد و در

کارهای دیو تجسس می‌کند. او حرکات و کارکردهای جسمی دیو را بررسی، و نمادِ آشکار و عیانِ اختلافِ جنسی یعنی آلت مردانه را جستجو می‌کند. (وی ناگزیر به انجام این کار است، چرا که دیو چندین بار به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد.) بنابراین دلبر دیو را بررسی می‌کند تا ببیند آیا تجربهٔ پیشین او از اختلاف جنسی (با پدرش و آونان) در این‌جا نیز تکرار می‌شود. به بیان دیگر، دقت و تفحصِ دلبر این پرسش‌ها دربارهٔ هویتِ جنسی و سازمان‌دهیِ آن را پیش می‌کشد: آیا دیو با آلتش شناخته می‌شود؟ اگر چنین باشد، آیا دیو به مثابه آلتِ مردانه به گونه‌ای نمادین امرِ ذاتی (اختلاف جنسی) را سازماندهی می‌کند؟ یا آیا همه چیز براساسِ گفتمان‌های نرگی سازمان‌دهی می‌شود؟ آیا دلبر فقط دیگری و غریبه است؟ و آیا کلِ بازنمایی ایدئولوژیکی اختلاف و تمایز که «شکل طبیعی چیزها» آن را تضمین می‌کند، غالب است؟ مقایسه‌ای میان نمایشِ نقش‌های جنسی در هر دو «جهان» پاسخ این پرسش را آشکار می‌کند. دلبر در جهان پدرش خدمتکاری است که تا ابد گرفتارِ نظافتِ خانه و رختخواب (به ویژه ملافه‌ها) خواهد بود. او شیئی است که خواستگارش، آونان، هر لحظه می‌تواند آن را به چنگ آورد (او سه بار این کار را می‌کند) و دستور بدهد (نه این‌که درخواست کند) تا با او ازدواج کند. او همچنین به طور اتفاقی همان کسی است که آونان دوست دارد از «این کابوس» بیدارش کند (او عدم توانایی دلبر در ترکِ دیو یا پدرش را کابوس می‌خواند.) اما در جهان دیو، دلبر سرور است، دیو در برابرش زانو می‌زند و فرمان می‌گیرد. دلبر است که به دیو دستور می‌دهد خود را تمیز کند، و با برآوردن فریاد «دیو من» او را به تملک در می‌آورد. و فقط دلبر است که می‌تواند دیو را از حالتِ فعلی‌اش درآورد. در مقابلِ دیو فقط می‌تواند هر شب بیاید و پرسش همیشگی‌اش را مطرح کند: «دلبر، آیا با من ازدواج می‌کنی؟» و بالاخره هنگامی که دلبر می‌خواهد یک هفته‌ای به نزد پدرش بازگردد، دیو تمامی نیروهایی را که در اختیار دارد به او اعطا می‌کند؛ به بیان دیگر، ارثیه نه از پدر به مرد جوان‌تر، بلکه از مرد به پدر انتقال می‌یابد.

بنابراین دیو هنگامی که در قالبِ دیو است ساختاری مردانه ندارد، بدین‌معنا که او بر آلتِ مردانه به مثابه نشانهٔ ساختِ نمادینِ ذهنیت دلالت ندارد؛ درست برخلافِ هنجارِ پدرسالارانه‌ای که آونان و پدر در مناسبت با دلبر نمایندهٔ آن هستند. از این لحاظ، فیلم *دیو و دلبر* بیانگر این است که هنجارِ نرگی الزاماً طبیعی نیست. درواقع هر دو نمودِ مردانه و زنانهٔ همجنس‌خواهی به یک نسبت بخشی از ساختِ نمادینِ ذهنیت به‌شمار می‌روند. و در این مورد، ذهنیت معنایِ دوجانبهٔ شناسایی و عشقِ به همجنس را می‌یابد.

این امر ما را به نتیجه‌ای که کوکتو برای فیلم در نظر گرفت می‌رساند. پیش از شکافتنِ این نکته از کوکتو نقل‌قول می‌کنیم (او در این نقل‌قول، دلیلِ تغییر ندادنِ پایان فیلم را شرح می‌دهد): «هدف من این بود که از دیو موجودی آن‌قدر انسانی، آن‌قدر دوست داشتنی، و آن‌قدر برتر از انسان بسازم که تغییر شکلش به شاهزاده چارمینگ برای دلبر ضربه‌ای سخت نومیدکننده باشد و او (دلبر) را مجبور به ازدواجی عقلانی کند.» شاید چنین باشد، اما دو رخدادِ ایماژگرا در فیلم هست که ساختِ معنایی‌شان پذیرشِ کاملِ ساختِ نرگی را منتفی می‌کند؛ و این‌دو ورای ناراحتیِ بسیار آشکارِ دلبر از ناپدید شدنِ دیو است. اول، تغییر شکلِ آونان به دیو است؛ دیانا (یا آرتمیس) یعنی همان الههٔ شکار و دوشیزگی و زایمان، تیری به پشت او می‌زند. و تمامی کسانی که سعی در تجاوز به دیانا دارند به گوزن نر تبدیل می‌شوند. آونان پاداشِ مهلکِ وحشی‌گری‌اش را از دستِ زنانگیِ مجسم دریافت می‌کند. ساختِ این رخداد نره‌مدار نیست، چرا که دیانا همان سلاحی ـ تیر ـ را علیه متجاوز بالقوه به کار می‌گیرد که از ابتدای فیلم با همان متجاوز یکی دانسته می‌شود (به خاطر بیاورید که آونان سعی می‌کند با تیرش دلبر را به دام بیندازد.) به این ترتیب شی نره علیه آلت به مثابه نشانهٔ ساختِ نمادینِ ذهنیت به کار می‌رود.

اما این رشته از تصاویر ساختِ معناییِ دیگری نیز دارند. چراکه همزمان با مرگِ آونان دیو به شاهزاده چارمینگ تغییر شکل می‌یابد. در حکایتِ لوپرنس از زبان خود شاهزاده آمده است که دیو برای انسان شدن باید نگاهی عاشقانه دریافت می‌کرد. در برداشتِ کوکتو، ظاهراً نگاه عاشقانه کافی تلقی نمی‌شود و مرگِ انسانی دیگر یعنی آونان برای تکمیلِ

دگرگونی لازم می‌آید. ابهامی که این دگرگونی و تغییر شکل را همچون هاله‌ای در بر گرفته از بعضی جنبه‌ها توانایی مفهوم لذت و مفهوم نگاهِ عاشقانه را برای آزاد کردن زیبایی‌های ابژهٔ نگاه زیر سؤال می‌برد. می‌توان چنین استدلال کرد که دیو تنها با مرگِ آونان می‌توانست رها شود و نگاهی را که پیش‌تر به آتشش می‌کشید، بپذیرد. در این پرتو می‌توان ظهور شاهزاده را نمونه‌ای تا حدی گروتسک‌وار از مرده‌پرستی دانست؛ از سوی دیگر ظهور او را همچنین می‌توان به شیوه‌ای موافقِ تأویلِ همجنس‌خواهانه‌ای که پیش‌تر دربارهٔ آن بحث شد، تفسیر کرد و آن را رهایی از زیبایی و عشقِ یک مرد به دستِ مردی دیگر دانست. این نکته که یک مرد ـ ژان ماره ـ هر سه نقش را بازی می‌کند به این خوانشِ مبتنی بر همجنس‌خواهی اعتبار می‌بخشد. به این ترتیب در هنگام دگرگونی و تغییر شکل هر سه شخصیت در یک شخصیت ادغام می‌شوند. لحظهٔ دگرگونی لحظهٔ خودشیفتگیِ ناب به‌شمار نمی‌رود، چرا که دیگر بازتابی رخ نمی‌دهد. با این حال این لحظه لحظهٔ مشارکت در لذتی است که کوکتو در Le Livre blanc از آن سخن به میان آورده است.

دومین رخدادِ ایماژگرایانه کمتر عقل‌باورانه است، اما مطمئناً شوخی‌ای کوکتویی نیست. آخرین نمای فیلم که در آن شاهزاده و دلبر به آرامی به سوی آسمان می‌روند تابلوی پونسن با عنوانِ *Le Ravissement de Saint Paul (1644)* به یاد می‌آورد. این قیاس و همین‌طور ابهامِ متون عامدانه است. در تابلوی نقاشی، فرشته‌ها روحِ سَن پُل را با خود به آسمان می‌برند. اما واژهٔ ravissement معنایی بیش از انتقالِ روح دارد؛ این واژه به معنای انتقال دادن و تجاوز کردن نیز هست. بنابراین پرسش این است که فرشته‌ها با سَن پُل چه می‌کنند؟ و در فیلم این سؤال پیش می‌آید که چه کسی به چه کسی تجاوز می‌کند؟ تنها دلبر پاسخ این پرسش را می‌داند. این فیلم نخستین بار در سال ۱۹۴۶ به نمایش درآمد و منتقدان اصلاً از آن استقبال نکردند. آنان (ازجمله بازن) فیلم را سرد و نقاشی‌گونه و ـ بدتر از همه ـ نامتعارف دانستند. کوکتو از ژانر نامتعارف و اطلاقِ آن به آثار خود تنفر داشت. برای این بی‌توجهی منتقدان به فیلم *دیو و دلبر* چند دلیل ارائه شده است. در زمان نمایش این فیلم، منتقدان بسیار دلباختهٔ رئالیسمِ اجتماعی ایتالیایی‌ها بودند و آنان مکتب نئورئالیسم را به عنوان سینمای متعهد می‌ستودند. با این حال مشکل می‌توان قبول کرد که پشت این تحسین‌ها برنامه‌ای پنهان نبوده است، چرا که بعداً آشکار شد که منتقدانِ دههٔ ۱۹۴۰ این سینمای جدید را که بسیار ارج می‌گذاشتند حاوی بسیاری از ویژگی‌های سینمای دههٔ ۱۹۳۰ یعنی سینمای کیفیت فرانسه می‌دانستند. رئالیسم شاعرانه با فیلم **بچه‌های بهشت** به پایانِ راه خود رسیده بود و داستان‌های خیالی دیگر در هستی‌شناسیِ جدید سینما جایی نداشتند. چندین منتقد پا را فراتر گذاشتند و فیلم کوکتو را به اکسپرسیونیست بودن و حتی آکادمیک بودن متهم کردند. با این حال هنگامی می‌فهمیم که چه چیزِ این فیلم این‌قدر آن‌ها را آزار می‌دهد که فیلم را به داشتن زیباشناسیِ آلمانی متهم می‌کنند و از چند تصویر به دلیل نمایشِ لبخندهای تصنعیِ ملکه‌ای پیر انتقاد می‌کنند. هدف من در این مقاله نشان دادن این نکته بود که فیلم *دیو و دلبر* کوکتو دربارهٔ عشقِ همجنس‌خواهانه است؛ این فیلم همچنین تلاشی است برای کشفِ برداشتی متفاوت و غیر نرگی از روابطِ انسانی، و همین‌طور قرار دادنِ فرایند دلالت بر پایهٔ زبانی که در حوزهٔ آن آلت مردانه نشانهٔ ساختِ نمادینِ ذهنیت نیست. از این لحاظ جالب است بدانید که منتقد معاصری *دلبر و دیو* را به داشتن صداهایی غیرجنسی مشابه و گفتگوی اندک متهم کرده است. سکوت برخلاف زبان‌آوری، نه به کار ادا و اثبات امور غیرقابل تغییر، بلکه به کار اعلامِ براندازی و ویرانی می‌آید. ❑

از:

French Film Texts and Contexts, London, Routledge