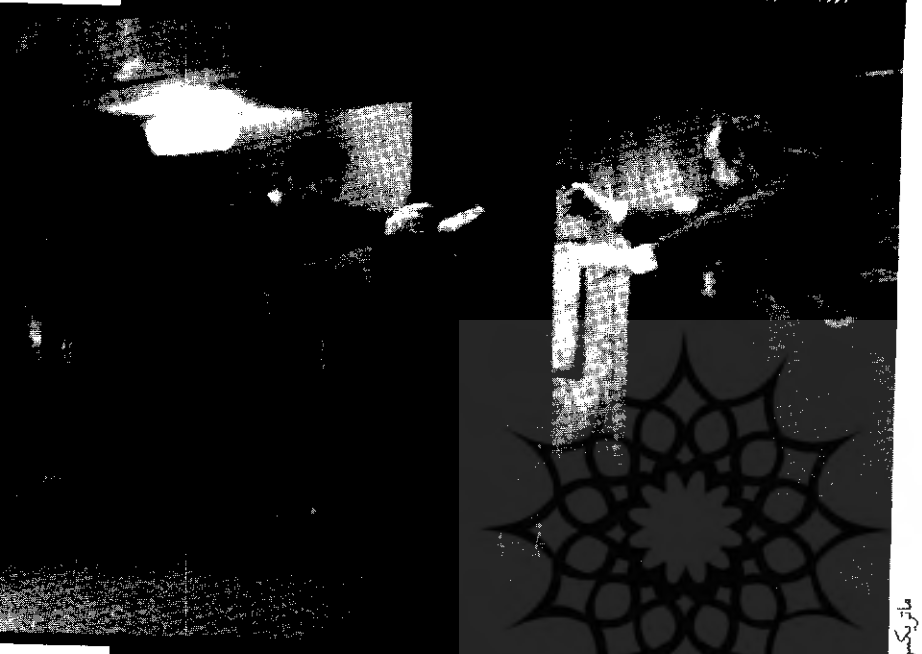
روانکاوی و سینما



مانو ریکس

چرا واقعیت همواره چندگانه است؟

اسلاووی ژی ژک
ترجمه: فتاح محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. آیا راه درستی برای بازسازی یک فیلم هیچکاکی وجود دارد؟

در هر کتاب فروشی بزرگی در امریکا می توان به راحتی چند جلد از مجموعه ی واحد **شکسپیر به زبان ساده**[1] خرید که نسخه های «دوزبانه»ای هستند از نمایش نامه های شکسپیر، انگلیسی باستان که زبان شکسپیر بود در صفحه ی سمت چپ و ترجمه ی آن به انگلیسی متعارف معاصر در صفحه ی راست. خشنودی سخیف حاصل از خواندن این کتاب ها در این است که آن چه ادعا می کند صرفاً ترجمه به انگلیسی معاصر است، چیزی بیش از آن از آب درمی آید: معمولاً دوربن [ویراستار این کتاب ها] می کوشد آن چه را که

به گمان او اندیشه‌ای است که در سبک استعاری شکسپیر بیان شده است، مستقیماً فرموله کند؛ «بودن یا نبودن، مسأله این است» بدل می شود به چیزی مثل «چیزی که اکنون مرا می آزارد این است: آیا خود را بکشم یا نه؟». و عقیده‌ی من البته این است که بازسازی های معمول از فیلم های آلفرد هیچکاک دقیقاً چیزهایی از قماش «هیچکاک به زبان ساده» هستند: هرچند روایت همان است، اما «جوهر»، یعنی آن قابلیتی که هیچکاک را بی بدیل می سازد، برباد رفته است. با این حال، در این جا باید حذر کنیم از سخنان آکنده از زبان زرگری درباره‌ی اسلوب منحصر به فرد هیچکاک، و روی بیاوریم به کار دشوارِ مشخص کردن آن چه فیلم های هیچکاک را از قابلیت بی بدیل شان برخوردار می سازد.

وقتی روانی را برای دوازدهمین بار تماشا می‌کردم، در توضیح نهایی روان‌پزشک متوجه تکه‌ی عجیبی شدم: (ورا مایلز) مجذوب و مسحور به حرف های او گوش می‌دهد، و دوبار با رضایتی عمیق سر را به نشانه‌ی موافقت تکان می‌دهد

یا، نکند این بی بدیل بودن افسانه ای است، و نتیجه ی فرایند انتقال ای[1] که در آن ما (بینندگان) هیچکاک را به شأن «سوژه‌ای که قرار است بداند» برمی کشیم؟ منظور من بارکردن تفسیرهای گوناگون[2] بر این فیلم هاست: هر چیزی در یک فیلم از هیچکاک معنایی دارد. هیچ چیز تصادفی وجود ندارد. به‌طوری که وقتی چیزی سر جای خود نیست، نه تقصیر هیچکاک، که تقصیر ماست. مایم که آن را واقعاً نمی فهمیم. من، وقتی روانی را برای دوازدهمین بار تماشا می کردم، در توضیح نهایی روان‌پزشک متوجه تکه‌ی عجیبی شدم: لیلا (ورا مایلز) مجذوب و مسحور به حرف های او گوش می‌دهد، و دوبار با رضایتی عمیق سر را به نشانه‌ی موافقت تکان می دهد، به جای این که از تأیید نهاییِ مرگ بیهوده‌ی خواهرش ناراحت شود. آیا این یک تصادف محض است، یا هیچکاک می خواست یک ابهام و رقابتی لیبیدویی عجیب بین دو خواهر را القا کند؟ یا صحنه‌ی رانندگی ماریون در شب برای فرار از فونیکس را در نظر بگیریم: درست قبل از رسیدن به متل بیتس، وقتی به صداهای خیالی رییش و میلیونری که خانه را خریده است گوش می دهد، حالت چهره‌اش، هرچند خشمناک از فریبی است که خورده است، اما دیگر هراسان نیست؛ آن چه می بینیم لبخند جنون آسایی حاکی از یک خشنودی عمیقاً لجوجانه است، حالتی که به طرزی مرموز شبیه است به دقیقاً آخرین نمای نورمن ـ مادر، درست قبل از دیزالو آن به اسکلت و بعد اتومبیلی که از دل باتلاق ظاهر می شود.

ماریون، به طریقی، حتی پیش از این که عملاً نورمن را ملاقات کند پیشاپیش بدل به نورمن شده است: ویژگی دیگری که این نکته را تأیید می کند این است که حالت چهره‌ی ماریون وقتی ظاهر می شود که دارد به صداهایی که در سرش می پیچند گوش می دهد، دقیقاً مثل نورمن در آخرین باری که او را می بینیم یا ـ این دیگر مثالی عالی است ـ صحنه‌ای را در نظر بگیریم که ماریون برای ورود به متل بیتس مشخصات خود را ثبت می کند: در حالی که نورمن پشت به او کرده و در حال وارسی کلیدهای اتاق است، ماریون حیران از این که کدام شهر را به عنوان محل اقامت خود بنویسد، چشمش به کلمات «لس آنجلس» می افتد که بخشی از عنوان یک روزنامه است و همان ها را در برگه می نویسد. در این جا دو مکث با هم منطبق می شوند: در حالی که ماریون مکث می کند که چه شهری را بنویسد (چه دروغی بگوید)، نورمن مکث می کند که کدام اتاق را برای او در نظر بگیرد (اگر اتاق شماره‌ی یک باشد، بدان معناست که او خواهد توانست ماریون را پنهانی از سوراخ کلید دید بزند). وقتی ماریون پس از قدری مکث می گوید: «لس آنجلس»، نورمن کلید اتاق شماره‌ی یک را برمی دارد و به او می دهد. آیا مکث نورمن صرفاً نشانه‌ای است از این که او به جذابیت جنسی ماریون فکر می کند و بعد سرانجام تصمیم می گیرد که او را تعقیب کند، یا، در سطحی ظریف تر، او از مکث ماریون بو برد که ماریون می خواهد به او دروغ بگوید، و بعد با عمل غیرقانونی خاص خود با او مقابله به مثل کرد، و در جرم کوچک او توجیهی برای جرم خود یافت؟ (یا نه، با شنیدن این که ماریون از لس آنجلس آمده، فکر می کند که دختری از چنین شهر منحطی می تواند طعمه‌ی راحت‌الحلقومی باشد؟)

هرچند ژوزف استفانو که فیلم‌نامه را نوشت ادعا می‌کند۲ که سازندگان فیلم تنها کشش جنسی فزاینده‌ی نورمن به ماریون را در نظر داشتند، اما سایه‌ی این شک هم‌چنان باقی می‌ماند که همزمانی این دو مکث نمی‌تواند کاملاً تصادفی باشد... در نظریه به این می‌گویند «عشق حقیقی». از این رو، من از روی این عشق حقیقی ادعا می‌کنم که یک بعد هیچکاکی بی‌بدیل وجود دارد.

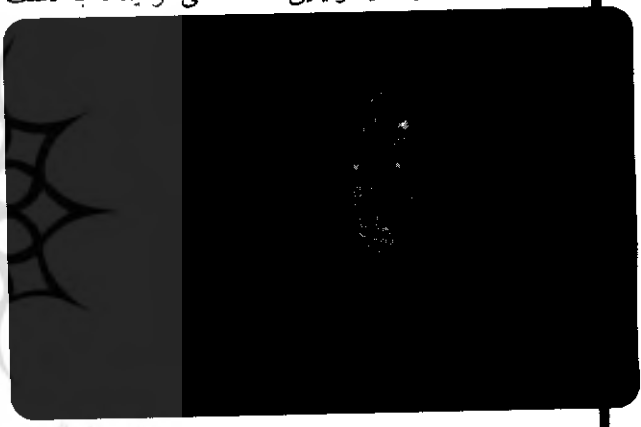
سینتوم[۳] هیچکاکی

نخستین نظریه‌ی من این است که این بعد بی‌بدیل هیچکاک را نباید در ابتدا در سطح محتوای روایی جست‌وجو کرد: محل اصلی آن جای دیگری است، اما کجا؟ اجازه بدهید دو صحنه از دو فیلم غیرهیچکاکی را در مقابل هم قرار دهیم. یک صحنه‌ی به یادماندنی از فیلمی بی‌روح و پرتکلف ساخته‌ی رابرت ردفورد: **رودخانه‌ای از درون آن می گذرد.**[A River Runs through It] ما در تمام طول فیلم می‌دانیم که از بین دو پسرِ واعظ، پسر جوان‌تر (برادپیت) در مسیر خود ـ ویران گری قرار گرفته و به دلیل قماربازی بی رویه، مشروب خواری، و زن بارگی سرنوشت فاجعه باری در انتظارش است. چیزی که دو پسر را در کنار پدرشان نگه داشته است، ماهی گیری با مگس در رودخانه‌های وحشی مونتاناست ـ این ماهی گرفتن‌های یکشنبه نوعی آیین خانوادگی مقدس‌اند، زمانی که تهدیدهای زندگی بیرون از خانواده موقتاً به حال تعلیق درمی‌آیند. از این رو وقتی برای آخرین بار به ماهی گیری می‌روند پیت به کمال دست می‌یابد: به طرزی ماهرانه بزرگ‌ترین ماهی را که تاکنون صید شده، می‌گیرد؛ با این حال راهی که او پیش گرفته با سایه‌ای از تهدید مدام نمایانده شده است: آیا رودخانه‌ی تاریک به جایی خواهد پیچید که او ماهیِ قاتل خود را در آن جا می‌یابد، آیا پس از این که او در آب‌های خروشان می‌افتد، دوباره او را خواهیم دید؟ گویی این تهدید بالقوه خبر از آن تراژدی پایانی می‌دهد که به‌زودی رخ خواهد داد (جسد پیت در حالی پیدا می‌شود که انگشتانش شکسته است، نتیجه‌ی قرض‌هایی که در قمار بالا آورده است).

آن چه این صحنه از فیلم ردفورد را به صحنه‌ای نسبتاً معمولی بدل می‌کند این است که بعد تهدیدکننده‌ی زیرین مستقیماً در خط اصلی روایت به عنوان علامتی که خبر از فاجعه‌ی پایانی می‌دهد، حک شده است. بر خلاف این فیلم، **فراِر**[۴] (۱۹۷۹) ساخته‌ی پیتر بیتس که کمدی ـ درام ملایمی است درباره‌ی بالغ شدن چهار هم‌مدرسه‌ای در بلومینگتُنِ ایندیانا، در آخرین تابستان پیش از رودررویی با انتخاب ناگزیر بین کار، کالج، یا ارتش، تسلیم این وسوسه نشده است. دیو، یکی از این بچه‌ها در یک سکانس کوچک به یادماندنی، سوار بر یک دوچرخه‌ی مسابقه در یک اتوبان با یک تریلی بدون اسب کورس می‌گذارد. تأثیر ناراحت کننده‌ی این صحنه همانند یکی از دو صحنه‌ای است که بچه‌ها را در حال شنا در چاله‌ی به جا مانده از یک معدن متروکه نشان می‌دهد، در این صحنه‌ها بچه‌ها به درون آب عمیق تیره با تکه‌هایی از سنگ‌های تیز پنهان در کف چاله‌ها، شیرجه می‌روند: بیتس احتمال همیشگی فاجعه‌ی ناگهانی را القا می‌کند. ما منتظر می‌مانیم که حادثه‌ی وحشتناک اتفاق بیفتد، که دیو با کامیون برخورد کند و زیر چرخ‌های آن له شود، که یکی از بچه‌ها در آب تیره غرق شود یا به هنگام پریدن به داخل آب با سنگ‌های تیز برخورد کند. هیچ یک از این اتفاقات به وقوع نمی‌پیوندد، اما اشاره‌ها به احتمال وقوع یکی از آن‌ها (سایه‌ی تهدیدآمیز آن صرفاً از طریق حال و هوای عمومی نحوه‌ی فیلم‌برداری صحنه القا شده است، نه از طریق ارجاعات روان شناختی مستقیم مثل نگرانی‌هایی که بچه‌ها [به دلیل انتخاب ناگزیر پیش گفته] احساس می‌کنند) باعث می‌شود که کاراکترها بشدت آسیب‌پذیر به نظر برسند. گویی این اشاره‌ها زمینه را برای خود پایان فیلم آماده می‌کنند، وقتی که از روی نوشته‌ی روی فیلم باخبر می‌شویم که بعدها، یکی از بچه‌ها در ویتنام مرده است و دیگری با حادثه‌ی متفاوتی روبه‌رو شده است. این تنش بین دو سطح همان چیزی است که می‌خواهم به آن بپردازم: شکافی که خط روایی آشکار را از پیام تهدیدآمیز پخش شده در لابه‌لای خط‌های داستان جدا می‌کند.

اجازه بدهید در این جا تناظری با ریشارد واگنر برقرار کنیم (آیا آن حلقه از نیبلونگن واگنر بزرگ‌ترین مک گافن همه‌ی دوران‌ها نیست؟). در دو اپرای آخر واگنر همین حرکت اجرا می‌شود: نزدیکی‌های پایان Gtterdmmerung ، زیگفرد مرده، وقتی هاگن به او نزدیک می‌شود تا حلقه را از دستش درآورد،

به‌طور تهدیدآمیزی دستش را بلند می کند؛ نزدیکی های پایان پارسیفال، هنگام زاری و امتناع آمفورتاس از اجرای پرده‌برداری آیینی از گریل، پدر مرده‌ی او تیتورل نیز به شکل معجزه‌آسایی دستش را بلند می کند. ویژگی‌هایی از این دست حاکی از این واقعیت‌اند که واگنر یک avant la lettre هیچکاکی است: ما در فیلم‌های هیچکاک نیز همین موتیف بصری یا موتیف دیگر را درمی‌یابیم که پابرجاست، و خود را از طریق وسواسی ناشناخته تحمیل می کند و خود را از فیلمی به فیلم دیگر، در بافت‌های روایی کاملاً متفاوت، تکرار می کند. معروف‌ترین آن‌ها موتیفی است که زیگموند فروید Niederkommenlassen می نامید، «فراهم آوردن زمینه‌ی شکست خود»، همراه با همه‌ی ته‌رنگ‌های شکست انتحاری مالیخولیایی۳: شخصی نومیدانه به دست



شخص دیگر چنگ زده است، مثل آن **خرابکار** نازی که در فیلم **خرابکار** دست قهرمان امریکایی خوب را چسبیده و از روی مشعل مجسمه‌ی آزادی آویزان است؛ مواجهه‌ی نهایی **پنجره‌ی عقبی**، جیمز استوارت زمین گیر از پنجره آویزان است و می کوشد تا دست تعقیب کننده‌ی خود را که به جای کمک به او تلاش می کند او را به پایین بیندازد، بگیرد؛ در **مردی که زیادی می دانست** (بازسازی ۱۹۵۵)، در بازار روباز کازابلانکا، مأمور غربی در حال مرگ که لباس عربی به تن دارد، دست خود را به طرف توریست معصوم امریکایی (جیمز استوارت) دراز می کند، و او را به طرف خود می کشد؛ در فیلم **دستگیری یک دزد**، دزدی که سرانجام ماهیتش آشکار شده دست کری گرانت را چسبیده است؛ جیمز استوارت، که درست در ابتدای فیلم **سرگیجه** از دودکش سقف آویزان است و نومیدانه تقلا می کند تا دست پلیس را که به طرفش دراز شده بگیرد؛ اوا ماری سنت که در پایان فیلم **شمال از شمال غربی** در لبه‌ی پرتگاه دست کری گرانت را چسبیده و آویزان است (با پرش ناگهانی به او که در کابین خواب قطار دست کری گرانت را گرفته است). با نگاه دقیق‌تر، درمی‌یابیم که فیلم‌های هیچکاک پر از این گونه موتیف‌ها هستند. در **سوءظن** و در **شمال از شمال غربی** موتیف اتومبیلی در لبه‌ی پرتگاهی را می بینیم ـ در هر دوی این فیلم‌ها صحنه‌ای هست که در آن یک بازیگر (کری گرانت) اتومبیلی را به‌طور خطرناکی به لبه‌ی یک پرتگاه می راند؛ هرچند این فیلم‌ها دوازده سالی با هم فاصله دارند، اما این صحنه به شیوه‌ای یکسان فیلم‌برداری شده است، و شامل نمایی ذهنی است از نگاه بازیگری که به پرتگاه می نگرد. (در آخرین فیلم هیچکاک، **توطئه‌ی خانوادگی** این موتیف در سکانس بلندی که سقوط اتومبیل به ته دره را نشان می دهد، به اوج خود می رسد؛ چون خرابی آن به دلیل دست‌کاری تبهکاران بوده است.) موتیف «زنی که زیادی می داند»، باهوش، تیزبین، اما فاقد جذابیت حسی، و عینکی را هم داریم، زنی که به نحو معنی داری شبیه پاتریشیا دختر هیچکاک است یا حتی خود او نقشش را اجرا کرده است: خواهر روت رامون در **بیگانگان در ترن**، باربرا دل گدس در **سرگیجه**، پاتریشیا هیچکاک در **روانی**، و حتی اینگرید برگمن پیش از بلوغ جنسی‌اش در **طلسم شده**. موتیف اسکلت مومیایی شده را داریم که نخست در فیلم در **برج جدی** و سرانجام در **روانی** ظاهر می شود. هر دوبار باعث وحشت زن جوان (اینگرید برگمن، ورا مایلز) در مواجهه‌ی پایانی می شود. موتیف خانه‌ی گوتیک با راه‌پله‌های بزرگ را داریم، جایی که قهرمان از پله‌ها بالا می رود، اما در اتاق هیچ نیست؛ هرچند او پیش‌تر پرهیب زنینه‌ای را در پنجره‌ی طبقه‌ی اول دیده بود: در **سرگیجه** این [پرهیب] اپیزود رازناک مادلین است که در هیئت یک سایه در پنجره برای اسکاتی ظاهر می شود و سپس به طور غیرمنتظره‌ای از خانه ناپدید می گردد؛ در **روانی** این [پرهیب] ظهور سایه‌ی مادر در پنجره است. بازهم، پیکرهایی که از دل ناکجا ظاهر می شوند و دوباره در خلأ ناپدید می گردند. به‌علاوه همین که در سرگیجه این اپیزود بدون توضیح رها می شود، آدمی را وسوسه می کند که آن را نوعی futur antrieur[۵]

تلقی کند، به عنوان چیزی که پیشاپیش اشارتی است به فیلم **روانی**. آیا خانم پیری که خدمتکار هتل این خانه است به نوعی فشرده‌ی عجیب نورمن بیتس و مادرش نیست. خدمتکار (نورمن) که در عین حال خانم پیر (مادر) نیز هست. و بدین ترتیب پیشاپیش اشارتی به اینهمانی آن‌ها نیست، اینهمانی‌ای که راز بزرگ **روانی** است؟ **سرگیجه** جذابیت خاص خود را دارد، چراکه در آن همان سینتوم مارپیچ که ما را به درون ژرفای مغاک گون آن می‌کشد خود را تکرار می‌کند و در چندین سطح به طنین درمی‌آید: نخست، به صورت موتیف فرمال محضی از آن فرم انتزاعی که از دل کلوزآپ چشم در سکانس عنوان‌بندی ظاهر می‌شود؛ بعد به صورت جعد موی کارلوتا والدس در پرتره‌ی او، که در مدل موی مادلین تکرار می‌شود؛ سپس به صورت دایره‌ی مغاک گون راه‌پله‌های برج کلیسا؛ و سرانجام در آن نمای ۳۶۰ درجه‌ی معروف از اسکاتی و جودی /مادلین که در اتاق مخروبه‌ی هتل عاشقانه یکدیگر را دربرمی‌گیرند و در طی آن پس زمینه به قصرخوان باتیستا تغییر می‌کند و سپس دوباره به اتاق هتل برمی‌گردد؛ شاید این آخرین نما راز بعد زمانی «سرگیجه» را در خود دارد. حلقه‌ی زمانی در خود بسته‌ای که در آن گذشته و حال در درون دو حالت از یک حرکت واحد دایره‌ای بی‌پایان فشرده شده‌اند. همین طنین چندگانه‌ی سطوح است که فشردگی، که «ژرفا»ی بیان فیلم را پدید می‌آورد.

در این جا ما با مجموعه‌ای از انگیره‌ها یا توجیه‌های (بصری، فرمال، مادی) سروکار داریم که در طول زمینه‌های متفاوت معنا «یکسان می‌ماند». ما چگونه باید حرکت‌ها یا موتیف‌هایی از این دست را تعبیر کنیم؟ باید در برابر وسوسه‌ای که از ما می‌خواهد با آن‌ها به عنوان کهن‌الگوهای یونگی‌ای که یک معنای عمقی در خود دارند. دست بلند شده در واگنر بیان‌کننده‌ی تهدید مردگان برای زندگان است؛ یا شخصی که به دست شخص دیگری چنگ زده است تنش بین هبوط و رستگاری روحی را بیان می‌کند. مقاومت کنیم. ما در این جا با سطحی از نشانه‌های مادی سروکار داریم که در برابر معنا مقاومت می‌کند و ارتباط‌هایی را بنیان می‌نهد که پایه در ساختارهای نمادین روایی ندارند: آن‌ها صرفاً در نوعی پژواک متقابل[۶] پیش نمادین به هم مرتبط می‌شوند. آن‌ها نه دال هستند، نه لکه‌های هیچکاکی معروف، بلکه عناصر آن چیزی هستند که، یکی دو دهه پیش، نوشتار سینمایی یا ecriture می‌نامیدیم. ژاک لکان در آخرین سال‌های تدریس خود، تفاوت بین sympthom و sinthom را گوشزد کرد. برخلاف **sympthom**[نشانگان] که رمزی است برای یک معنای واپس رانده شده sinthom معنای معین یا قطعی ندارد؛ صرفاً در الگوی تکرارشونده‌ی خود، به ماتریکس ابتدایی ژوئیسانس، به ماتریکس ابتدایی التذاذ اغراق‌آمیز، جسمیت می‌بخشد. هرچند سینتوم‌ها معنا(sense) ندارند، اما از خود ment enjoy Jouis - sense[لذت مفرط]ساطع می‌کنند.[۴] به گفته‌ی اسوتلانا آلیلوپوا، دختر ژوزف استالین، آخرین حرکت استالین در حال مرگ، که به نحو معنی‌داری بعد از آن نگاه خیره‌ی اهریمنی رخ داد، همان حرکتی بود که در آخرین اپراهای واگنر رخ می‌دهد، یعنی بلندکردن دست چپ با حالتی تهدیدآمیز:

> در لحظه‌ای که به نظر می‌رسید درست آخرین لحظه است [استالین] ناگهان چشمانش را گشود و نگاهی به تک‌تک حاضران در اتاق دوخت. نگاه وحشتناکی بود، دیوانه‌وار یا شاید خشمناک و آکنده از ترس از مرگ و چهره‌های ناآشنای پزشکانی که به رویش خم شده بودند. نگاه در عرض یک ثانیه از روی همه گذشت. بعد چیز غیرقابل درک و وحشتناکی اتفاق افتاد که تا امروز نتوانسته‌ام فراموش کنم و معنایش را نفهمیده‌ام. او ناگهان دست چپش را بلند کرد، گویی به چیزی در بالای سر ما اشاره می‌کرد و مصیبتی را بر همه‌ی ما نازل می‌کرد. این حرکت غیرقابل درک بود و پر از تهدید، و هیچ کس نمی‌دانست که معطوف به چه کسی یا چه چیزی است. لحظه‌ای بعد، پس از یک تلاش نهایی، روح خود را از جسم جدا کرد.[۵]

اما معنای این حرکت چیست؟ پاسخ هیچکاکی این خواهد بود: **هیچ چیز** - در عین حال این هیچ چیز یک هیچ چیز توخالی نبود، بلکه پُری نیروگذاری لیبیدویی بود، تیکی که به یک رمز التذاد جسمیت می‌بخشد. شاید نزدیک‌ترین معادل در نقاشی لکه‌های کشیده‌ای باشند که آسمان زرد در ون گوگ، یا آب یا علف در مونک هستند: این «فشردگی»[۷] رازناک نه به مادیت بلاواسطه‌ی لکه‌های رنگ مربوط است نه به مادیت اشیای نمایش داده شده؛ بلکه در نوعی قلمرو شبح گون بینابین آن چه فردریک شلینگ geistige korperlichkeit، روحانیت جسمانی می‌نامید، جای دارد. از منظر لکانی به راحتی می‌توان این روحانیت

جسمانی را به عنوان ژوئیسانس مادیت یافته شناخت، «ژوئیسانسی که تبدیل به جسم[۸] شده است.» بدین ترتیب سینتوم‌های هیچکاکی الگوهای فرمال صرف نیستند: پیشاپیش نیروگذاری لیبیدولی خاصی را در خود فشرده کرده‌اند. بدین ترتیب آن‌ها فرایند خلاق او را تعیین می‌کردند. کار هیچکاک این گونه نبود که طرح و توطئه‌ای را به دست بگیرد و سپس معادل‌های سمعی ـ بصری برای آن پیدا کند، بلکه با مجموعه‌ای از موتیف‌های (معمولاً بصری) آغاز می‌کرد که به تخیلش هجوم آورده بودند، که خود را به عنوان سینتوم‌هایی به او تحمیل کرده بودند؛ سپس روایتی می‌ساخت که به منزله‌ی بهانه‌ای برای به کار گرفتن آن موتیف‌ها عمل می‌کرد. این سینتوم‌ها قابلیت ویژه، فشردگی چشم‌گیر بیان سینمایی فیلم‌های هیچکاک را تأمین می‌کردند؛ اگر آن‌ها را حذف کنیم یک روایت فرمال بی‌روح بر جای می‌ماند. از این رو همه‌ی آن حرافی‌ها درباره‌ی هیچکاک به عنوان «استاد تعلیق»، درباره‌ی طرح و توطئه‌های پیچیده‌ی منحصر به فرد او، و الی آخر، از این سویه‌ی بسیار مهم غافل هستند. فردریک جیمسن درباره‌ی همینگوی گفته است که روایت‌های خود را بر این اساس برمی‌گزید که بتواند نوع خاصی از عبارات (فشرده، مردینه) بنویسد. در مورد هیچکاک هم چنین است: او داستان‌هایی از خود درمی‌آورد تا بتواند نوع خاصی از صحنه را فیلم‌برداری کند، و، در حالی که روایت‌های فیلم‌های او گزارش شوخ و اغلب هوشمندانه‌ای از زمانه‌ی ما به دست می‌دهند؛ اما هیچکاک در سینتوم‌هایش است که برای ابد زندگی می‌کند. دلیل واقعی این که چرا فیلم‌های او هم چنان به عنوان ابژه‌های میل ما عمل می‌کنند، همین سینتوم‌ها هستند.

قضیه‌ی نگاه خیره‌ی گم شده

مسأله‌ی بعدی ما موقعیت نگاه خیره است. به اصطلاح پست تئوریست‌ها (منتقدان شناخت گرای نظریه‌ی سینمای مبتنی بر روان کاوی) مایل‌اند شکل دیگری از یک درون مایه‌ی [تکراری] به دست دهند، درون مایه‌ای که می‌گوید نظریه‌پردازان به اموری واهی چون نگاه خیره[Gaze ، باG بزرگ] استناد می‌کنند، اموری که هیچ ربطی به حقایق تجربی و قابل مشاهده (مثل تماشاگران واقعی سینما و رفتارشان) ندارد. عنوان یکی از مقاله‌ها در کتاب **پست ـ تئوری** از دیوید بردول و نوئل کارول این است: «موضوع بیننده‌ی گم‌شده.» در این جا پست تئوری بر تصور عقل سلیمی از بیننده (سوژه‌ای مجهز به زمینه‌ی عاطفی و شناختی و غیره‌اش واقعیت سینمایی روی پرده را دریافت می‌کند) استوار است و در بطن این تقابل ساده بین سوژه و ابژه‌ی دریافت سینمایی، البته جایی برای نگاه خیره به عنوان نقطه‌ای که ابژه‌ی دیده شده خود از آن نقطه نگاه خیره را پاسخ می‌دهد و به ما، بینندگان، نگاه می‌کند، وجود ندارد. یعنی این که، آن‌چه برای مفهوم لکانی از نگاه خیره اهمیت حیاتی دارد این است که این [نگاه خیره] مستلزم تعکیس رابطه‌ی بین سوژه و ابژه است؛ چنان که لکان در جلد یازدهم مجموعه‌ی **سمینار**هایش می‌گوید: بین نگاه و نگاه خیره تباین وجود دارد. یعنی، نگاه خیره در جانب ابژه یا شیٔ است مظهر نقطه‌ی کوری در میدان دید است که از آن، تصویر خودِ بیننده را عکاسی می‌کند؛ یا چنان که در جلد اول مجموعه‌ی **سمینار**هایش می‌گوید، یعنی، در قطعه‌ای که به نحو مرموزی صحنه‌ی اصلی **پنجره‌ی عقبی** را به یاد می‌آورد، فیلمی که در همان سالی ساخته شده که او سمینارش را برگزار می‌کرد. (۱۹۵۴):

> من خود را زیر نگاه خیره‌ی کسی احساس می‌کنم که چشم‌هایش را نمی‌بینم، حتی تشخیص هم نمی‌دهم. کل آن چه لازم است این است که چیزی باشد که به من اشارت دهد که ممکن است دیگرانی وجود داشته باشند. این پنجره، اگر کمی تاریک شود، و اگر من دلایلی داشته باشم که فکر کنم کسی پشت آن هست، بلافاصله یک نگاه خیره است.[۷]

آیا تجسم کامل این تصور از نگاه خیره را در آن صحنه‌ی نمونه‌وار هیچکاکی که سوژه‌ای را در حال نزدیک شدن به یک شیٔ تهدیدآمیز مرموز، معمولاً یک خانه، نشان می‌دهد، نمی‌بینیم؟ در آن جا ما با تباین بین نگاه و نگاه خیره در ناب‌ترین شکل آن روباروی می‌شویم: چشمان سوژه خانه را می‌بیند، اما خانه ـ ابژه ـ گویی کم و بیش به این نگاه خیره پاسخ می‌دهد. پس عجیب نیست که پست تئوریست‌ها سخن از «نگاه خیره‌ی گم‌شده» می‌گویند، و شکایت می‌کنند که نگاه خیره‌ی فرویدی ـ لکانی امری موهوم است که در واقعیت در هیچ کجای تجربه‌ی بیننده نمی‌توان یافت: این نگاه خیره عملاً گم شده است، موقعیت آن کاملاً وهم‌آمیز است. در سطحی بنیادی‌تر، آن‌چه در این جا مورد نظر ماست جنبه‌ی اثباتی دادن[۹] به عدم امکانی است که

موجب ابژه‌ی بت[fetish] می‌شود. به عنوان مثال، چگونه ابژه ـ نگاه خیره تبدیل به یک بت می‌شود؟ از طریق تعکیس هگلی از عدم امکان دیدن ابژه، به ابژه‌ای که به خود این عدم امکان جسمیت می‌بخشد: از آن جا که سوژه نمی‌تواند آن را، یعنی ابژه‌ی حقیقی شیفتگی را، ببیند، نوعی بازتاب ـ به درون ـ خود[۱۰] را محقق می‌سازد که به واسطه‌ی آن ابژه‌ای که او را شیفته می‌کرد بدل می‌شود به خود نگاه خیره. در این معنا (هرچند نه به طریقی کاملاً مشابه)، نگاه خیره و صدا ابژه‌های بازتابی[۱۱] هستند، ابژه‌هایی که به یک عدم امکان جسمیت می‌بخشند (در «قاموس» لکانی: a/۰).

در این معنای دقیق، صرف فانتزی خود آن صحنه‌ای که شیفتگی ما را به خود معطوف می‌کند، نیست، بلکه نگاه خیره‌ی خیالی / ناموجودی است که آن را تماشا می‌کند، مثل آن نگاه خیره‌ی ناممکن از بالایی که آزتک‌ها برایش پیکره‌های غول‌آسای پرندگان و حیوانات را در روی زمین ساختند، یا آن نگاه خیره‌ی ناممکن که به خاطر آن جزییات مجسمه‌های روی آبراهه‌ی قدیمی منتهی به رم شکل گرفتند، هرچند آن‌ها اساساً از زمین قابل مشاهده نبودند. خلاصه، ابتدایی‌ترین صحنه‌ی وهم‌آمیز یا فانتاسماتیک، آن صحنه‌ی مجذوب‌کننده‌ای که قرار است نگاهش کنیم، نیست؛ بلکه این تصور است که «کسی آن بیرون هست که دارد نگاه‌مان می‌کند»؛ این یک رؤیا نیست، بلکه این تصور است که «ما ابژه‌هایی در رؤیای یک نفر دیگر هستیم». میلان کوندرا، در رمان La Lenteur، به عنوان نشانه‌ی اصلی جنسیت شهوانی نمای ضدعفونی شده‌ی کاذب زندگی امروز، زوجی را تصویر می‌کند که در کنار استخر یک هتل در جلوی چشم میهمانان هتل که از بالا از اتاق‌ها نگاه می‌کنند، وانمود می‌کنند که درگیر یک رابطه‌ی غیرعادی هستند، اما در عمل حتی قادر به انجام ابتدایی‌ترین عمل نیستند؛ کوندرا در مقابل این، بازی‌های اروتیک ظریف آرام فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم را قرار می‌دهد. آیا در این صحنه از La Lenteur عملاً چیزی شبیه آن‌چه در کامبوج دوران خمر سرخ دیده می‌شد رخ نمی‌دهد: پس از این که شمار زیادی از مردم در اثر پاکسازی و گرسنگی از بین رفتند، رژیم که علاقه‌مند به ازدیاد جمعیت بود؛ اولین، دهمین و دوازدهمین روز هر ماه را روز جفت‌گیری اعلام کرد: شب‌ها، زوج‌های متأهل (که در غیر این صورت باید در پادگان‌های جداگانه می‌خوابیدند) اجازه داشتند در کنار هم باشند و حتماً بایستی عشق‌ورزی می‌کردند. فضای خصوصی آن‌ها مکعب کوچکی بود که با یک پرده‌ی نی‌ای نیمه‌مریی جدا شده بود، در جلوی ردیف‌های این مکعب‌ها، گاردهای خمر قدم می‌زدند؛ و کنترل می‌کردند که این اتفاق حتماً روی دهد. از آن جا که جفت‌ها می‌دانستند تن زدن از این وظیفه عمل خرابکارانه‌ای به حساب می‌آید که مجازات سختی دارد، و از آن جا که، از طرف دیگر، آن‌ها پس از چهارده ساعت کار قاعدتاً خسته‌تر از آن بودند که عملاً توان انجام وظیفه‌ی مذکور را داشته باشند، وانمود می‌کردند که دارند عشق‌ورزی می‌کنند تا نگهبانان را گول بزنند: حرکت‌های الکی می‌کردند و صداهای ساختگی از خود درمی‌آوردند. آیا این معکوس مو به موی تجربه‌ای نیست که برخی از ما در جوانی سهل‌انگار[۱۲] خود داشته‌ایم، وقتی که مجبوری همراه با شریک خود به گوشه‌ای بخزی و این کار را در چنان سکوتی انجام دهی که پدر و مادرت، اگر هنوز بیدارند، بو نبرند که رابطه‌ای در حال وقوع است؟ پس آیا امکان دارد که چنین منظره‌ای برای نگاه خیره‌ی دیگری بخشی از عمل جنسی شود ـ آیا امکان دارد که، چون هیچ رابطه‌ی جنسی وجود ندارد، این [منظره] تنها و تنها به خاطر نگاه خیره‌ی دیگری اجرا شود؟

آیا گرایش اخیر پایگاه[سایت]های «وب‌کَم» که منطق نمایش ترومن[۱۳] را محقق می‌کنند (در این پایگاه‌ها، می‌توانیم به طور مستمر بر یک رویداد یا محل، مثل زندگی یک زن در آپارتمانش، چشم‌انداز مشرف بر یک خیابان و غیره نظارت داشته باشیم) همین نیاز مبرم به نگاه خیره‌ی دیگر وهم‌آمیز یا فانتاسماتیک را که در خدمت تضمین هستی سوژه است، به نمایش نمی‌گذارند؟ «من وجود دارم چون همواره در معرض نگاه هستم» (مشابه این پدیده‌ی تلویزیونی است که، به گزارش کلود لفورد، همیشه روشن می‌ماند، حتی وقتی که هیچ کس عملاً آن را تماشا نمی‌کند، و دست‌کم تضمینی برای وجود علقه‌های اجتماعی را فراهم می‌آورد.) بدین ترتیب موقعیت در این جا معکوس تراژدی کمیک تصور بنتام. اورولی[۱۴] از جامعه‌ی سراسربینی است که در آن ما (به طور بالقوه) «همواره در معرض دید هستیم» و جایی برای پنهان شدن از نگاه خیره‌ی همه جا حاضر قدرت نداریم:

در این جا اضطراب، ناشی از همیشه قرار **نداشتن** در معرض نگاه خیره‌ی دیگری است، به طوری که سوژه به نگاه خیره‌ی دوربین به عنوان نوعی تضمین هستی شناختی برای هستی خود نیاز پیدا می کند...

در خصوص این پارادوکس نگاه خیره‌ی همه جا حاضر، اتفاق جالبی برای یکی از دوستان من در اسلوونیا افتاد: او شب دیروقت به دفتر کارش برگشت تا چندکار ناتمام مانده را به انجام رساند؛ قبل از این که چراغ را روشن کند در دفتر آن سوی حیاط یکی از مدیران ارشد را (که متأهل هم بود) روی میز گرم انجام عملی شرم‌آور با یکی از کارکنان یافت. آن‌ها در گرماگرم شور خود فراموش کرده بودند که ساختمانی در آن طرف حیاط هست که از آن جا به راحتی می توان آن‌ها را دید، چون دفتر آن‌ها کاملاً روشن بود و پنجره‌های بزرگ آن پرده نداشتند؛ دوست من به این دفتر تلفن کرد، و وقتی مدیر لحظه‌ای از کار دست کشید و گوشی را برداشت، او با صدای مرموزی در گوشی زمزمه کرد: «خدا دارد تو را نظاره می کند!» مدیر بیچاره جابه جا افتاد و تقریباً سکته‌ی قلبی کرد. مداخله‌ی چنین صدای آسیب‌زایی که در واقعیت نمی توان جای آن را مستقیماً تشخیص داد شاید نزدیک‌ترین فاصله‌ای است که ما می توانیم باتجربه‌ی امر والا داشته باشیم.

هیچکاک وقتی ما را با نقطه دید این نگاه خیره‌ی فانتاسماتیک بیرونی درگیر می کند در مرموزترین و مشوش کننده‌ترین شکل آن قرار دارد. یکی از روال‌های استاندارد فیلم **وحشت** عبارت است از «تبدیل»[15] یک نمای عینی به نمای ذهنی (آن چه ابتدا از نظر بیننده یک نمای عینی ـ مثلاً خانه‌ای با خانواده‌ای دور میز شام ـ است، ناگهان به واسطه‌ی علایم رمزدار شده‌ای چون لرزش خفیف دوربین یا باند صدای «ذهنی»، معلوم می شود که نمای ذهنی قاتلی است در حال تعقیب قربانیان بالقوه‌اش). با این حال، این روال باید به وسیله‌ی ضدخود، یعنی تعکیس غیرمنتظره‌ی نمای ذهنی به نمای عینی، تکمیل شود: در وسط یک نمای دور که آشکارا یک نمای ذهنی می نماید، بیننده ناگهان درمی یابد که در درون فضای واقعیت دایجتیک[داستانی] هیچ سوژه‌ی[فاعل] احتمالی نیست که این نمای نقطه دید از آن او باشد. از این رو ما در این جا با تعکیس ساده‌ی امر عینی به امر ذهنی سروکار نداریم، بلکه گرم ساختن جایی برای ذهنیت[سوبژکتیویته‌ی] ناممکن هستیم، ذهنیتی که خود عینیت را با رنگ و بوی شر شنیع غیرقابل وصف آلوده می کند. در این جا یک یزدان شناسی ملحدانه می توان تشخیص داد، که خود خالق را همان شریر می داند (که پیش‌تر تز الحاد مانویون[16] در فرانسه‌ی سده‌ی بیستم بود). موارد نمونه‌وار این ذهنیت ناممکن عبارت‌اند از نمای «ذهنی» از دیدگاه خود چیز مرگبار بر صورت حیرت‌زده‌ی کارآگاه آربوگاست در حال مرگ در فیلم **روانی**، یا در فیلم **پرندگان** نمای هوایی معروف (یا نمای چشم خداوند) از بودگابی غرق در آتش، که سپس با وارد شدن پرنده‌ها به قاب، دلالت تازه‌ای پیدا می کند و به صورت نمای ذهنی از دیدگاه خود حمله کنندگان شریر یا اهریمنی درمی آید.

پایان های چندگانه

جنبه‌ی دیگری هم هست که فشردگی ویژه‌ای به فیلم‌های هیچکاک می بخشد: طنین پنهان پایان‌های چندگانه. آشکارترین مورد، البته مورد **توپاز** است که بسیار به آن استناد شده است: هیچکاک پیش از گزینش پایان‌بندی‌ای که همه می شناسیم، دو پایان‌بندی بدیل را فیلم‌برداری کرد، و نظر من این است که گفتن این که او صرفاً مناسب‌ترین پایان‌بندی را برگزید حق مطلب را ادا نمی کند ـ پایان‌بندی‌ای که اکنون در فیلم جای گرفته به طریقی دو پایان‌بندی دیگر را نیز در خود مستتر دارد، و این سه پایان‌بندی نوعی قیاس صوری[17] می سازند، بدین معنی که گرانویل، جاسوس روسی، (میشل پیکولی) به خود می گوید، «آن‌ها نمی توانند چیزی را در مورد من ثابت کنند، خیلی راحت می توانم به روسیه بروم» (نخستین پایان‌بندی، که در فیلم جا نگرفت)؛ «اما خود روس‌ها حالا منو نمی‌خوان، حتی براشون خطرناک هستم، برای همین احتمالاً منو خواهند کشت» (دومین پایان‌بندی، که در فیلم جانگرفت)؛ «چه کار می تونم بکنم، اگه تو فرانسه به عنوان یه جاسوس روسی از همه جا رونده بشم، و خود روس‌ها هم دیگه منو نخوان؟ فقط می تونم خودمو بکشم» (پایان بندی ای که عملاً انتخاب شد). اما حالت‌های بسیار پالوده‌تری از این حضور تلویحی پایان‌بندی‌های بدیل وجود دارد. به گمان من **بدنام** دست‌کم بخشی از تأثیرش را مدیون این

واقعیت است که گره‌گشایی آن را در برابر پس‌زمینه‌ی حداقل دو پیامد احتمالی دیگر که در آن به عنوان نوعی تاریخ بدیل به طنین درمی‌آیند باید فهمید.[۸] در اولین طرح داستان، آلیشیا با پایان فیلم به رستگاری می‌رسد، اما دولین را که به هنگام نجات او از دست نازی‌ها کشته شد، از دست می‌دهد. تصور (ایده) این بود که این عمل ایثارگرانه می‌تواند تنش بین دولین که قادر به اثبات عشق خود به آلیشیا نیست، و آلیشیا را که قادر به پذیرش خود به عنوان انسانی شایسته‌ی عشق نیست، حل کند: دولین عشق خود به او را بدون نیاز به کلمات، با مردن در راه نجات زندگی او، اثبات می‌کند. در آخرین صحنه‌ی فیلم آلیشیا را دوباره در میامی می‌بینیم در کنار دوستان شاد خوارش: هرچند آلیشیا «بدنام»تر از همیشه شده است، اما در قلب خود خاطره‌ی مردی را دارد که عاشق او بود و به خاطر او مرد، و، چنان که هیچکاک در یادداشتی برای دیوید او. سلزنیک، تهیه کننده‌ی فیلم، می‌نویسد: «این برای آلیشیا مثل ازدواج و سعادت است.» در نسخه‌ی دوم پیامد نقطه‌ی مقابل آن است؛ در این جا ما از قبل با ایده‌ی مسموم کردن تدریجی آلیشیا از سوی سباستین و مادرش سروکار داریم. دولین با نازی‌ها رویاروی می‌شود و همراه با آلیشیا فرار می‌کند، اما آلیشیا در راه می‌میرد. در مؤخره‌ی فیلم دولین تنها در کافه‌ای در ریو، جایی که همیشه آلیشیا را ملاقات می‌کرد، نشسته است، و می‌شنود که مردم سخن از مرگ همسر هرزه و شهوت‌ران سباستین می‌گویند. اما نامه‌ای که در دست دارد، ستایش‌نامه‌ی هری ترومن [رییس جمهور وقت امریکا] از شجاعت آلیشیاست. دولین نامه را در جیب می‌گذارد و آخرین جرعه‌ی نوشیدنی‌اش را می‌نوشد، و سرانجام، نسخه‌ای که می‌دانیم انتخاب شد، و دارای پایانی است که از آن چنین برمی‌آید که اکنون دولین و آلیشیا با هم ازدواج کرده‌اند. هیچکاک سپس این پایان را کنار گذاشت تا فیلم را با تذکار تراژیک‌تری به پایان ببرد، تذکاری که می‌گوید سباستین که حقیقتاً آلیشیا را دوست می‌داشت رفت که با خشم مرگبار نازی‌ها رویاروی شود. نکته این است که هر دو پایان‌بندی بدیل در فیلم جا گرفته‌اند و حکم نوعی پس‌زمینه‌ی فانتاسماتیک برای کنشی را دارند که روی پرده می‌بینیم: اگر دولین و آلیشیا قرار است یک زوج بسازند، هر دو باید «مرگ نمادین» را پذیرا باشند، از این رو پایان خوش از ترکیب دو پایان غم‌انگیز سربرمی‌آورد. یعنی، این دو سناریوی فانتاسماتیکِ بدیل گره‌گشایی‌ای را که عملاً می‌بینیم، موجه می‌سازند.

این ویژگی به ما اجازه می‌دهد که هیچکاک را در زمره‌ی سلسله‌ی هنرمندانی به‌شمار آوریم که آثارشان جهان دیجیتال امروز را پیشگویی می‌کرد. به عبارت دیگر، تاریخ‌نگاران هنر اغلب به پدیده‌ی فرم‌های هنری قدیمی اشاره کرده‌اند که در مرزهای خود نمی‌گنجند و روال‌هایی را به کار می‌گیرند که، دست‌کم از دیدگاه امروز ما به گذشته، به نظر می‌رسد خبر از فن‌آوری جدیدی می‌دهند که خواهد توانست نقش «قرینه‌ی عینیِ» «طبیعی» و مناسب را برای تجربه‌ی زندگی به عهده بگیرد، تجربه‌ای که فرم‌های قدیمی تلاش می‌کردند که به‌واسطه‌ی تجربه‌گری‌های «اغراق‌آمیز»شان متجلی سازند. مجموعه‌ی کاملی از روال‌های روایی در رمان‌های سده‌ی نوزدهم نه تنها سینمای روایی متعارف (استفاده‌ی پیچیده از «فلاش‌بک» از سوی امیلی برونته یا «برش متقاطع» و «نمای نزدیک» در چارلز دیکنز)، بلکه گاهی سینمای مدرنیست (استفاده از «فضای بیرونی»[۱۸] در **مادام بوواری**) را نیز بشارت می‌دهند ـ گویی ادراک جدیدی از زندگی از قبل در این جا وجود داشت، اما هنوز در تقلای یافتن بیان مناسب خویش بود تا این که سرانجام آن را در سینما یافت. بدین ترتیب آن چه در این جا می‌بینیم عبارت است از تاریخمندی یک نوع: futur antérieur ما تنها پس از این که سینما پیدا شد و روال‌های معمول خود را انکشاف داد، توانستیم واقعاً منطق روال‌های رمان‌های بزرگ دیکنز یا منطق روایی **مادام بوواری** را دریابیم.

آیا امروز ما به آستانه‌ی مشابهی نزدیک نمی‌شویم؟ «تجربه‌ی زندگی» جدیدی رو آمده است، ادراکی از زندگی که فرم روایت خطی و مرکزدار را بی‌اعتبار می‌کند و زندگی را به صورت جریانی چندشکلی می‌نمایاند ـ حتی تا قلمرو علوم «سخت» (فیزیک کوانتوم و تفسیر واقعیت چندگانه‌اش، یا تصادف محض که امکان تکامل عملی زندگی در روی زمین را فراهم کرد. چنان‌که استیفن جی گولد در **حیات شگرف**[۹] خود نشان می‌داد، سنگواره‌های بورگس شیل شواهدی هستند بر این که چگونه تکامل می‌توانست سمت و سویی کاملاً متفاوت پیدا کند) به نظر می‌رسد که ما اسیر تصادفی بودن زندگی و نسخه‌های بدیل

واقعیت هستیم. هر زندگی به صورت زنجیره‌ای از سرنوشت‌های موازی چندگانه‌ای تجربه می‌شود که در تأثیر و تأثر متقابل با یکدیگر قرار دارند و به شکلی حیاتی متأثر از رویارویی‌های تصادفی بی‌معنا هستند، نقطه‌ای که در آن یک زنجیره، زنجیره‌ی دیگر را قطع و در آن وقفه ایجاد می‌کند (نگاه کنید به **میان‌برها** رابرت آلتمن)، یا این که نسخه‌ها / پیامدهای یک طرح و توطئه‌ی واحد بارها و بارها اجرا می‌شود (سناریوهایی با «جهان‌های موازی» یا «جهان‌های احتمالی بدیل»). نگاه کنید به **تصادف، ورونیکا** و **قرمز** از کریستف کیسلوفسکی؛ حتی تاریخ‌نگاران «جدی» خود اخیراً کتابی نوشته‌اند به نام **تاریخ مجازی**[۱۸]، که مروری است بر رویدادهای حیاتی دوران مدرن از پیروزی آلیور کرامول[۱۹] بر خاندان استوارت[۲۰]، تا جنگ انقلابی امریکا، تا فروپاشی کمونیسم به مثابه[رویدادهایی] متکی بر تصادف‌های غیرقابل پیش‌بینی و گاهی حتی غیرمحتمل). این ادراک از واقعیت ما به عنوان یکی از پیامدهای ممکن ـ اغلب حتی نه محتمل‌ترین ـ یک موقعیت «باز»، این تصور که پیامدهای ممکن دیگر صرفاً منتفی نشده‌اند، بلکه هم چون شبحی از آن چه ممکن بود اتفاق بیفتد بر گرد واقعیت «حقیقی» ما پرسه می‌زنند، و بدین ترتیب حداکثر ناپایداری و تصادف را بر واقعیت ما تحمیل می‌کنند، و تلویحاً با فرم‌های روایی «خطی» غالب در ادبیات و سینمای ما ناسازگارند، به نظر می‌رسد که رسانه‌های هنری جدیدی را طلب می‌کنند که در آن‌ها، نه یک اغراق عجیب و غریب، بلکه شیوه‌ی عملکرد «درست» آن توانند بود. با این تجربه‌ی جدید از جهان تصور خلاقیت نیز تغییر می‌کند: دیگر خلاقیت نشان‌دهنده‌ی تحمیل یک نظم جدید نیست، بلکه حاکی از حرکت منفی گزینش، محدود کردن امکانات، ترجیح یک گزینه به بهای[کنار نهادن] گزینه‌های دیگر است. می‌توان گفت که فوق متن فضای مصنوعی[۲۱] رسانه‌ی جدیدی است که در آن، این تجربه‌ی زندگی قرینه‌ی عینی «طبیعی» و مناسب‌تر خود را خواهد یافت، به طوری که، باز هم، تنها با ظهور فوق متن فضای مصنوعی است که آن چه را که آلتمن و کیسلوفسکی ـ و تلویحاً هیچکاک نیز ـ در نظر دارند، عملاً به چنگ می‌آوریم.

بازسازی ایده‌آل

این، شاید، بدان معنا هم باشد که یک بازسازی مناسب از یک فیلم هیچکاکی چگونه چیزی می‌تواند باشد. ور رفتن با، و تقلید از سینتوم‌های هیچکاکی تلاشی است که پیشاپیش محکوم به شکست است؛ بازسازی همان روایت، چیزی جز «شکسپیر به زبان ساده» از آب درنخواهد آمد. پس تنها دو راه باقی می‌ماند. یکی از راه‌ها را در بازسازی گای ون سانت از **روانی** می‌بینیم که اتفاقاً از نظر من یک شاهکار شکست خورده است تا یک شکست ساده. ایده‌ی بازسازی قاب به قاب ایده‌ای مبتکرانه است، و از دید من، مسأله بیش‌تر به این برمی‌گردد که فیلم به اندازه‌ی کافی در این جهت پیش نرفته است. در بهترین حالت آن چه فیلم باید به دنبالش باشد رسیدن به جلوه‌ی مرموز همزاد است: اگر همان فیلم را[دوباره مو به مو] فیلم‌برداری کنیم تفاوت حتی آشکارتر خواهد بود. همه چیز همان خواهد بود . همان نماها، زاویه‌ها، و گفت‌وگوها .اما باوجود این، در خصوص خود این همان بودی حتی با شدت بیش‌تری خواهیم دید که با فیلمی به کل متفاوت سروکار داریم. این شکاف از طریق ظرافت‌های به زحمت قابل تشخیص در نحوه‌ی بازی‌ها، انتخاب بازیگران، استفاده از رنگ و غیره خود را به رخ خواهد کشید. برخی عناصر در فیلم ون سانت از قبل رو به این جهت دارند: نقش‌های نورمن، لیلا (که به صورت یک همجنس خواه تصویر شده) و ماریون (سلیطه‌ای سردمزاج، نروک و بدعنق به جای جنت لی با آن ویژگی‌های مادرانه‌ی آشکار)، حتی آربوگاست و سم، به خوبی جا به جایی از دهه‌ی ۱۹۵۰ به زمان حاضر را نشان می‌دهند. ضمن این که برخی نماهای افزوده شده پذیرفتنی هستند (مثل آن نماهای ذهنی رمزآلود از آسمان ابرآلود در هنگام دو قتل) اما مشکلات با تغییرات شدیدتر بروز می‌کنند (مثل خودارضایی نورمن هنگام دید زدن ماریون و پیش از کشتن او، آدمی وادار می‌شود به این نکته‌ی کاملاً آشکار اشاره کند که اگر نورمن قادر به رسیدن به این نوع ارضاست دیگر چه نیازی به انجام **Passage I,act** خشونت‌آمیز سلاخی ماریون است!)؛ بدتر از همه این که، برخی صحنه‌ها از طریق تغییر در قاب‌بندی دقیق هیچکاک کاملاً خراب شده‌اند، تأثیرشان را به کل از دست داده‌اند (مثلاً صحنه‌ای که

در آن ماریون را می بینیم که پول ها را دزدیده و با خود به خانه آورده و آماده‌ی فرار است). بازسازی های خود هیچکاک (دو نسخه از **مردی که زیادی می دانست**، هم‌چنین **حق سکوت** و **شمال از شمال غربی**) در این جهت پیش می روند: هرچند روایت خیلی شبیه است، اما اقتصاد لیبیدویی زیرین در هر یک از بازسازی های بعدی کاملاً متفاوت است، گویی همان بودی در خدمت ساختن تفاوت است.[۱۱]

راه دوم می تواند این باشد که در حرکت استراتژیک کاملاً حساب شده‌ای، یکی از سناریوهای بدیلی را که زیربنای سناریوی ساخته شده از سوی هیچکاک‌اند، بسازیم، مثل بازسازی **بدنام** که در آن اینگرید برگمن به تنهایی نجات می یابد. این راه مناسبی است برای تکریم هیچکاک به مثابه هنرمندی متعلق به دوران ما. شاید، صحنه هایی را که نشان از چنین بازسازی درستی دارند، نه در ادای دین های مستقیم برایان دی پالما و دیگران، بلکه در جایی خواهیم یافت که اصلاً انتظارش را نداریم، مثل صحنه‌ای در فیلم **مکالمه** اثر فرانسیس فورد کاپولا، که یقیناً کارگردانی هیچکاکی نیست. در این فیلم کارآگاهی اتاقی را در یک هتل که صحنه‌ی قتل بوده است، وارسی می کند، با نگاه خیره‌ی هیچکاکی، مثل کاری که لیلا و سم در اتاق ماریون در متل در فیلم **روانی** می کنند، از اتاق خواب اصلی به حمام، در آن جا میخکوب شدن روی توالت و دوش. این جابه‌جایی از دوش (که در آن هیچ نشانه‌ای از قتل نیست، همه چیز تمیز است) به توالت، برکشیدن آن به[مقام] ابژه‌ای هیچکاکی که نگاه خیره‌ی ما را به خود معطوف می کند، مجذوب کردن ما با دلشوره ای حاکی از وحشتی بر زبان نیامدنی، در این جا بسیار حیاتی است (به یاد بیاوریم کشمکش هیچکاک با ممیزی را برای اجازه دادن به نمایی داخلی از توالت، که در آن سم تکه کاغذ پاره شده‌ای را که ماریون روی آن پول های خرج شده را نوشته است، و گواهی است بر این که ماریون آن جا بوده، پیدا می کند). پس از چندین اشاره یا ارجاع به فیلم **روانی** در ربط با حمام (باز کردن سریع پرده‌ی حمام، وارسی راه آب آن)، کارآگاه روی توالت (به ظاهر تمیز) تمرکز می کند، سیفون را می کشد؛ و آن گاه لکه، گویی از ناکجا، ظاهر می شود، خون و دیگر نشانه های جنایت از لبه‌ی کاسه‌ی توالت سرریز می کند. این صحنه، که نوعی بازخوانی **روانی** از طریق **مارنی** (با آن لکه‌ی قرمزی که پرده را پر می کند) است، عناصر اصلی جهان هیچکاکی را در خود دارد: حاوی آن ابژه‌ی هیچکاکی است که نوعی تهدید مبهم را تجسم می بخشد و نقش سوراخ گذرگاهی به درون سویه‌ی مغاک گون دیگر را دارد (آیا کشیدن سیفون توالت در این صحنه شبیه فشردن تکمه‌ی اشتباه در رمان های علمی . تخیلی نیست، کاری که کل جهان را نابود می کند،؟)؛ می توان گفت که این ابژه، که سوژه را همزمان هم جذب می کند و هم پس می زند، همان نقطه‌ای است که صحنه‌ی مورد بازرسی از آن نقطه به نگاه خیره پاسخ می گوید (نمی توان گفت که کاسه‌ی توالت بفهمی نفهمی به قهرمان نگاه می کند؟)؛ و، سرانجام کاپولا به سناریوی بدیل خود توالت به مثابه محل نهایی راز تجسم می بخشد. آن چه این بازسازی[۳۲] از یک صحنه را از چنین تأثیری برخوردار

هیچکاک

می سازد، این است که کاپولا ممنوعیتی[۳۳] را که در **روانی** عمل می کرد زیرپا می گذارد [به حال تعلیق درمی آورد]: تهدید **منفجر** می شود. دوربین خطری را که در روانی در شولایی از ابهام بود، نشان می دهد، [یعنی]آن کثافت خون آلود و آشوبنده‌ای را که از توالت فوران می کند.[۱۲] (و آیا آن باتلاق پشت خانه که نورمن اتومبیل همراه با جسد قربانی را در آن غرق می کند، حوضچه‌ی عظیمی از لای و لجن دفعی[۳۴] نیست، به طوری که می توان گفت به طریقی اتومبیل را به درون توالت فرو می کشد؟ صحنه‌ی معروفی که پیش تر در فیلم می بینیم، یعنی حالت نگران چهره‌ی نورمن به هنگامی که اتومبیل ماریون یکی دو ثانیه از فرو رفتن در مرداب باز می ایستد، به طور مؤثری اشاره به نگرانی از این دارد که توالت آثار جنایت را در خود فرو نخواهد برد. بدین ترتیب

درست آخرین نمای **روانی**، که در آن شاهد بیرون کشیدن اتومبیل ماریون از مرداب هستیم، نوعی معادل هیچکاکی برای خونی است که از کاسه ی توالت بیرون می زند ـ خلاصه این باتلاق نقطه ی دیگری از مجموعه ی نقطه های ورودی به جهان زیرین پیش هستی شناختی[۲۵] است.)

و آیا همین اشاره به جهان زیرین پیش هستی شناختی را در صحنه ی نهایی **سر گیجه** هم نمی بینیم؟ به یاد می آورم که در نوجوانی، در دوران پیش دیجیتال، کپی بدی از **سر گیجه** را تماشا کردم. ثانیه های پایانی فیلم خیلی ساده از فیلم حذف شده بود، به طوری که به نظر می رسید فیلم به خوبی و خوشی پایان می گیرد: اسکاتی با جودی آشتی می کرد؛ او را می بخشید و به عنوان شریک زندگی می پذیرفت، و آن ها با شور و عشق یکدیگر را در بر می گرفتند. به نظر من چنین پایان بندی ای آن چنان هم که ممکن است گمان کنیم، مصنوعی نیست: در پایان بندی واقعی فیلم، درواقع حضور ناگهانیِ مادر سلطه جو[۲۶] از پایین پلکان است که به مثابه یک deus ex machine ،[فیصله بخش ماجرا] مداخله ی ناگهانی که به هیچ وجه در منطق روایت جا نمی افتد، عمل می کند، و جلوی پایان خوش را می گیرد.[۱۳] این راهبه از کجا ظاهر می شود؟ از همان قلمرو پیش هستی شناختی ای که از آن خود اسکاتی مخفیانه مادلین در فروشگاه گل فروشی را نظاره می کرد.[۱۴] همین ارجاع به قلمرو پیش هستی شناختی است که به ما اجازه می دهد به آن صحنه ی هیچکاکی نابی بپردازیم که هرگز فیلم برداری نشد، دقیقاً به این دلیل که ماتریکس بنیادی کار او را مستقیماً عرضه می کند؛ بدون تردید اگر در عمل فیلم برداری می شد تأثیری پیش پاافتاده و مبتذل برجای می گذاشت، و این هم صحنه ای که هیچکاک می خواست در **شمال از شمال غربی** بگنجاند؛ به نقل از گفت وگوهای تروفو با استاد:

> من می خواستم گفت وگویی طولانی بین کری گرانت و یکی از کارگران کارخانه ی [اتومبیل سازی خودرو] هنگام راه رفتن آن ها در طول خط مونتاژ داشته باشم. در پشت سر آن ها که دارند اتومبیلی را با قطعات مختلفش سرهم می کنند، اتومبیلی که از هیچ شروع می شود و آخر سر به صورت یک وسیله ی نقلیه ی کامل درمی آید؛ با بنزین و روغن و آماده ی حرکت و خروج از کارخانه. آن دو به هم نگاه می کنند و می گویند معرکه است مگه نه!» بعد در اتومبیل را باز می کنند و جسدی بیرون می افتد.[۱۵]

این جسد از کجا ظاهر می شود . می افتد؟ بازهم از همان خلأیی که اسکاتی از آن جا مادلین را در فروشگاه گل نظاره می کند، یا از خلأیی که در **مکالمه** خون از آن جا بیرون می زند. (در عین حال باید به خاطر داشته باشیم که آن چه در این نمای طولانی می توانستیم ببینیم وحدت ابتدایی فرایند تولید است؛ پس آیا جنازه ای که به نحو مرموزی از ناکجا به بیرون می افتد مظهر کامل ارزش اضافه که در هنگام فرایند تولید «از ناکجا» سربرمی آورد نیست؟). این برکشیدن تکان دهنده ی چیزی که به نحو مضحکی پست است (همان «فراسو»یی که مدفوع در آن جا ناپدید می شود) به حد امر والای متافیزیکی شاید یکی از رازهای هنر هیچکاک باشد. آیا امر والا گاهی بخشی از عادی ترین تجربه ی روزانه ی ما نیست؟ وقتی در گرماگرم انجام یک کار ساده (مثلاً، بالارفتن از پلکانی دراز)، خستگی غیرمنتظره ای بر ما عارض می شود، ناگهان چنان می نماید که گویی هدف ساده ای که می خواستیم به آن برسیم (بالای پلکان) از طریق مانعی غیرقابل تشخیص از ما جدا و بدین ترتیب بدل به ابژه ای متافیزیکی شده است که تا ابد دور از دسترس ماست، گویی چیزی است که تا ابد مانع به سرانجام رساندن آن [کار] خواهد شد، و قلمروی که مدفوع پس از کشیدن سیفون توالت در آن ناپدید می شود عملاً یکی از استعاره ها برای امر والای دهشتناک در «فراسوی» آشفتگیِ [خائوس] ازلی و پیش هستی شناختی است که چیزها در درون آن ناپدید می شوند. هرچند ما به لحاظ عقلانی می دانیم که چه بر سر مدفوع می آید، با وجود این آن راز خیالی پابرجا می ماند: مدفوع هم چنان مازادی که با واقعیت روزانه ی ما جفت و جور نیست، باقی می ماند؛ و لکان حق داشت بگوید که ما درست در لحظه ای از حیوان به انسان گذر می کنیم که این که با مدفوع خود چه باید کرد به مسأله ی حیوان بدل می شود، در لحظه ای که زایده به چیزی تبدیل می شود که حیوان را می آزارد. بدین ترتیب آن چه در صحنه ی مورد نظر در **مکالمه** «واقعی» است، در ابتدا نه آن ماده ی [stuff] وحشت آور و مشمئزکننده ای که دوباره از کاسه ی توالت سربرمی آورد، بلکه خود راه آب توالت است، سوراخی که نقش گذرگاه به یک نظم هستی شناختی متفاوت را دارد. در این جا شباهت بین کاسه توالت خالی پیش از بیرون آمدن بقایای جنایت از آن، و **مربع کوچک روی سطح سفید** اثر کازیمیر مالویچ

بسیار معنی‌دار است. آیا آن نگاه از بالا به کاسه‌ی توالت تقریباً همان طرح بصری مینی مالیستی را بازتولید نمی‌کند، [یعنی] آن مربع سیاه (یا دست کم تیره‌تر) آبی را که با سطح سفید خود کاسه [ی توالت] قاب گرفته شده است؟ باز هم البته می‌دانیم که مدفوعی که ناپدید می‌شود در جایی در شبکه‌ی فاضلاب است؛ آن‌چه در این جا «واقعی» است، آن سوراخ یا پیچ توپولوژیکی است که فضای واقعیت ما را خم می‌کند به طوری که ما می‌بینیم / گمان می‌کنیم که مدفوع در بطن ساحت بدیلی که بخشی از واقعیت روزمره‌ی ما نیست از نظر پنهان می‌شود.[۱۶]

همه از وسواس هیچکاک برای تمیزکردن حمام یا توالت پس از استفاده از آن‌ها، خبر دارند، و این مهم است که او وقتی که، پس از قتل ماریون، می‌خواهد نقطه‌ی همذات‌پنداری ما را به نورمن منتقل کند، این کار را با کش‌دادن فرایند دقیق تمیزکردن حمام انجام می‌دهد. این شاید صحنه‌ی کلیدی فیلم باشد، صحنه‌ای که رضایت خاطری فوق‌العاده مفرط از انجام درست و بی‌نقص کار، از برگشتن امور به حال عادی، از تحت کنترل درآمدن درباره‌ی اوضاع، از امحای آثار و نشانه‌های جهان زیرین دهشتناک فراهم می‌آورد. آدمی وسوسه می‌شود که این صحنه را در برابر پس زمینه‌ی گزاره‌ی بسیار معروف سنت توماس آکویناس قرائت کند که بر طبق آن فضیلت (که بنا به تعریف او عبارت است از راه درست انجام یک عمل) می‌تواند در عین حال در خدمت اهداف اهریمنی نیز باشد: آدمی در عین حال می‌تواند یک دزد، قاتل، زورگیر تمام‌عیار نیز باشد، یعنی یک عمل اهریمنی را به طریق «فاضلانه» انجام دهد. آن‌چه این صحنه‌ی تمیزکردن حمام در **روانی** نشان می‌دهد این است که چگونه کمال «پست‌تر» می‌تواند بر هدف «عالی‌تر» تأثیر بگذارد: کمال فاضلانه‌ی نورمن در تمیزکردن حمام، البته در خدمت هدف اهریمنی امحای آثار و نشانه‌های جنایت است؛ با این حال، خود همین کمال، همین اهتمام و همین نظم و دقت عمل او، ما را اغوا می‌کند که گمان کنیم کسی که چنین «بی‌نقص» عمل می‌کند، نمی‌تواند آدمی کاملاً خوب و پرشفقت نباشد. خلاصه، کسی که حمام را با چنین نظم و دقتی تمیز می‌کند، باوجود دیگر خصوصیات بی‌اهمیتش، نمی‌تواند واقعاً بد باشد. (یا، به زبانی کنایه‌آمیزتر، در کشوری که نورمن بر آن حکومت می‌کند، قطارها قطعاً به موقع حرکت خواهند کرد!) من اخیراً که داشتم این صحنه را تماشا می‌کردم، متوجه شدم از این که حمام درست تمیز نشده است ـ دو لکه‌ی کوچک در دیواره‌ی وان باقی مانده بود ـ عصبانی هستم! من تقریباً می‌خواستم داد بزنم، هی! هنوز کار داره، کارتو درست انجام بده! نمی‌توان گفت که در این جا **روانی** اشارتی دارد به دریافت ایدئولوژیکی امروزین که در آن خود کار (کار یدی در تقابل با فعالیت «نمادین»)، و نه جنسیت، بدل می‌شود به پایگاه وقاحت شرم‌آوری که باید از چشم خلایق پنهان بماند؟ این سنت که سابقه‌ی آن به Rheingold اثر ریشارد واگنر و **متروپلیس** اثر فریتس لانگ می‌رسد، آثاری که در آن‌ها فرایند کارکردن در زیرزمین، در غارهای تاریک جریان می‌یابد، امروزه در میلیون‌ها کارگر بی‌نام و نشانی که در کارخانه‌های جهان سوم عرق می‌ریزند، از گولاگ‌های چینی تا خط مونتاژهای اندونزی یا برزیل، به اوج خود می‌رسد؛ نامریی بودن آن‌ها به غرب این امکان را می‌دهد که درباره‌ی «ناپدیدشدن طبقه‌ی کارگر» یاوه‌سرایی کند. اما آن‌چه در این سنت اهمیت حیاتی دارد عبارت است از معادل شمردن زحمت با جنایت، این ایده که زحمت ـ کار سخت ـ از آغاز فعالیت جنایتکارانه‌ی ناپسندی است که باید از خشم خلایق پنهان بماند. تنها جایی که در فیلم‌های هالیوودی فرایند تولید را با تمام شدتش می‌بینیم وقتی است که قهرمان بزن بهادر [اکشن] به قلمرو مخفی جنایتکار بزرگ نفوذ می‌کند و پایگاه زحمت شدید (تولید و بسته‌بندی مواد مخدر، ساخت موشکی که نیویورک را نابود خواهد کرد) را در آن‌جا می‌یابد. وقتی در یک فیلم جیمز باندی، جنایتکار بزرگ، پس از دستگیری جیمز

همه از وسواس هیچکاک برای تمیزکردن حمام یا توالت پس از استفاده از آن‌ها، خبر دارند، و این مهم است که او وقتی که، پس از قتل ماریون، می‌خواهد نقطه‌ی همذات‌پنداری ما را به نورمن منتقل کند، این کار را با کش‌دادن فرایند دقیق تمیزکردن حمام انجام می‌دهد

باند او را در کارخانه‌ی غیرقانونی خود می گرداند، نمی توان گفت که هالیوود حداکثر قرابت را با تصویر سوسیالیست رئالیستی از تولید در یک کارخانه پیدا کرده است؟[۲۷] و نقش مداخله‌ی جیمز باند البته منفجرکردن این پایگاه تولید است و به ما اجازه می دهد که برگردیم به شباهت هرروزه‌ی زندگی‌مان در جهانی با «طبقه‌ی کارگر در حال زوال».

و آیا تصادفاً همین رفتار همذات‌پنداری اجباری خلاف میل شخص، در نظریه پردازان سینمای چپ گرا قابلِ تشخیص نیست، نظریه‌پردازانی که به همان سیاق مجبورند هیچکاک را دوست بدارند، به لحاظ لیبیدویی خود را جای او بگذارند، هرچند به خوبی می دانند که طبق معیارهای «شایستگی سیاسی»[۲۷] ، آثار او کاتالوگی از گناهان گوناگون (وسواس در تمیزی و نظم و ترتیب (کنترل)، زنان خلق شده از روی تصویر مردانه، و غیره) است؟ من هرگز از توضیح معمول از سوی نظریه پردازان چپگرایی که نمی توانند هیچکاک را دوست نداشته باشند، قانع نشده‌ام: آری جهان او جهان شوونیستی مردانه است، اما در عین حال او شکاف های آن را نیز آشکار می کند و بدین طریق آن را از درون برمی اندازد. به گمان من سویه‌ی اجتماعی ـ سیاسی فیلم های هیچکاک را باید در جای دیگری جست. اجازه بدهید بپردازیم به دو بستار پایانی فیلم **روانی** ـ نخست روان‌پزشک داستان را فیصله می دهد، سپس خود نورمن ـ مادر تک گویی پایانی را بر زبان می آورد «من آزارم به یک مگس هم نمی رسد!» این شقاق بین دو بستار حرف هایی درباره‌ی بن بست ذهنیت معاصر در خود دارد که آن ها را نمی توان در یک دوجین مقاله در نقد فرهنگی یافت. به عبارت دیگر، ممکن است به نظر برسد که ما از آن شقاق معروف بین دانش تخصصی و جهان های خودمدارانه‌ی خصوصی مان، که امروز بسیاری از منتقدان اجتماعی به انتقاد از آن می پردازند، سخن می گوییم: شعور متعارف، [یعنی]، مجموعه‌ی مشترکی از پیش فرض های متعهد به اخلاقیات، آرام آرام دارد از هم می پاشد، و آن چه نصیب ما می شود؛ از یک طرف زبان عینی شده[۲۸] ی متخصصان و دانشمندانی است که دیگر قابل ترجمه به زبان مشترک قابل فهم برای همه نیست، بلکه در شکل فرمول های بت شده‌ای که هیچ کس واقعاً از آن ها سر درنمی آورد در آن حضور دارد؛ و با این حال تخیل هنری و عمومی ما را شکل می دهد (سیاه چال ها[۲۹]، نظریه‌ی انفجار بزرگ یا بیگ بنگ، ابررشته ها[۳۰] ، نوسان کوانتوم[۳۱] ...)، و از طرف دیگر، شمار بسیاری از شیوه های زندگی که قابل ترجمه به یکدیگر نیستند: تنها کاری که از دست ما برمی آید تضمین شرایط همزیستی مدارا گرانه ای آن ها در جامعه ای چندفرهنگی است. شمایل سوژه‌ی امروزی شاید آن برنامه نویس کامپیوتری اهل هند باشد که در طول روز، در مهارتش از همه سر است، اما شب ها، به محض رسیدن به خانه، شمعی برای خدای هندو روشن می کند و تکریم گاو مقدس را به جا می آورد.

با این حال، در نگاهی دقیق تر به زودی آشکار می شود که چگونه این تقابل در پایان **روانی** از بین رفته است: این روان پزشک نماینده‌ی دانش عینی خشک و رسمی است که به طریقی متعهدانه و کمابیش عمیقاً انسانی سخن می گوید. توضیحات او پُر است از پرش های عضلات صورت، حرکت های مشفقانه ـ در حالی که نورمن، که به درون جهان خصوصی خود پس کشیده است، دقیقاً دیگر خودش نیست، بلکه از سوی یک هستی روانی دیگر، روح مادر مسخر شده است. این آخرین تصویر نورمن مرا به یاد نحوه‌ی فیلم برداری سوپ اپراها در مکزیک می اندازد: بازیگران به دلیل فشردگی مفرط برنامه (استودیو مجبور است هر روز یک قسمت نیمه ساعته از سریال را تولید کند) وقت این را ندارند که پیش از شروع فیلم برداری دیالوگ ها را حفظ کنند، از این رو در گوش های خودگیرنده‌ی کوچکی پنهان می کنند، و مردی از اتاقک پشت صحنه دستورهای مربوط به کار را برای آن ها می خواند (این که چه حرفی باید بزنند، چه کاری باید انجام دهند). بازیگران یاد گرفته اند که این دستورها را فوراً، بدون هیچ تأخیری اجرا کنند. این نورمن در پایان **روانی** است، و این در عین حال درسی است برای اصحاب بازگشت(۳۲) که ادعا می کنند باید نقاب های اجتماعی را به دور افکنیم و «درونی ترین نفس های حقیقی» خود را رها سازیم. ما نتیجه‌ی نهایی را در نورمن می بینیم که در پایان **روانی**، عملاً نفس حقیقی خود را متحقق می سازد و از شعار آرتور رمبو که در نامه اش به دمنی آمده است پیروی می کند «: "(car je est un autre. Si le cuivre s, eveille clairon, il n,y de sa faute اگر نورمن شروع می کند به

حرف زدن با زبان عجیب مادرش، این تقصیر او نیست. بهایی است که باید بپردازد تا «واقعاً خودش»، [یعنی] سوژه‌ای تقسیم نشده شود، بیگانگی[۳۳] [یا جداافتادگی] است، تبدیل شدن به یک دیگری در ارتباط با خودش: مانع بازدارنده‌ی هویت نفس[۳۴] شرطش بودن[۳۵] است.

جنبه‌ی دیگر همین ناسازگاری به معماری برمی‌گردد: در عین حال می‌توان نورمن را سوژه‌ای دانست که بین دو ساختمان تقسیم شده است: متل افقی مدرن و خانه‌ی مادر که عمودی و گوتیک است، سوژه‌ای که تا ابد بین دو محل سرگردان است و هرگز جایگاه مناسبی برای خود پیدا نمی‌کند. از این نظر، کاراکتر unheimlich [بی خانمان] پایان فیلم بدان معناست که او در همذات شدن تام و تمام با مادرش، سرانجام هایم(heim) خود، خانه‌ی خود را پیدا کرده است. در آثار مدرنیستی مثل **روانی** این دوپارگی یا شقاق هنوز هویداست، در حالی که هدف اصلی معماری پست‌مدرن امروز مغشوش کردن آن است. کافی است اشاره کنیم به «شهرنشینی نوین»، که بازگشتی است به خانه‌های خانوادگی کوچک در شهرهای کوچک، با سردرهای ورودی‌ای که بازآفرینی حال و هوای دنج و خودمانی جماعت‌های محلی است؛ آشکار است که این مورد، معماری در مقام ایدئولوژی در ناب‌ترین شکلش است، که راه‌حلی خیالی (هرچند «واقعی»، مادیت یافته در نظم بالفعل خانه‌ها) برای یک بن‌بست اجتماعی واقعی که هیچ ربطی به معماری ندارد و تماماً مربوط به تحولات (دینامیک) سرمایه‌داری متأخر است؛ ارایه می‌کند و مورد ابهام‌آمیزتری از همین ناسازگاری آثار فرانک گری است. چرا او این چنین محبوب و یک چهره‌ی کالت واقعی شده است؟ او یکی از دو قطب این ناسازگاری، یا خانه‌ی خانوادگی سبک قدیم یا یک ساختمان مدرنیستی ساخته شده از سیمان و شیشه را به عنوان بنیان کار خود انتخاب می‌کند، و سپس یا آن را در نوعی اعوجاج بی‌شکل کوبیستی (زاویه‌های انحنادار دیوارها و پنجره‌ها، و غیره) غرق می‌کند یا خانه‌ی خانوادگی قدیمی را با یک طرح تکمیلی مدرنیستی ترکیب می‌کند؛ در این حالت، چنان که فردریک جیمسن گفته است، نقطه‌ی کانونی، جایی (اتاقی) در محل تقاطع دو فضاست. سخن کوتاه، آیا گری در معماری همان کاری را انجام نمی‌دهد که سرخپوستان کادووو (بنا به توصیف کلود لوی ـ استروس در کتاب **گرمسیریان اندوهگین** سعی در رسیدن به آن با صورت‌های خالکوبی شده‌شان داشتند: حل و فصل امر «واقعی» ناسازگاری اجتماعی از طریق یک عمل نمادین با ساختن یک راه حل یوتوپیایی، با میانجیگری بین اضداد؟ بدین ترتیب فرضیه‌ی نهایی من این است: اگر قرار بود متل بیتس به دست گری، با ترکیب مستقیم خانه‌ی قدیمی مادر و متل مدرن تخت، و ساختن یک هستی دو رگه‌ی جدید از آن‌ها، درست شود، دیگر نورمن نیازی نداشت که قربانیانش را بکشد، چون از تنش تحمل‌ناپذیری که او را وامی داشت بین این دو محل در تکاپو باشد رها شده بود. جایی بینابین بین دو حد افراطی می‌توانست داشته باشد.

۲. ماتریکس، یا دو نیمه‌ی انحراف

پس، اگر **روانی** هیچکاک ما را با ناسازگاری‌های مدرنیته رویاروی می‌کند، این ناسازگاری‌ها در دوران پست مدرن ما چگونه از بین می‌روند؟ **ماتریکس** اثر اندی و لاری واکوفسکی نادانسته پاسخ این را می‌دهد. وقتی این فیلم را در یک سینمای محلی در اسلوونی می‌دیدم، این بخت بی‌نظیر را یافته بودم که در کنار یک بیننده‌ی واقعی فیلم ـ یعنی یک ابله ـ بنشینم. مرد بیست و هشت، نه ساله‌ای که در سمت راست من نشسته بود چنان در فیلم غرق شده بود که در تمام مدت بینندگان را با فریادهای بلندی چون «خدای من، اووو، پس هیچ چی واقعی نیست!» می‌آزرد. من قطعاً این نوع استغراق ساده‌دلانه را به قرائت‌های روشنفکرانه‌ی شبه پیچیده‌ای که فضایل مفهومی فلسفی یا روان‌کاوانه‌ی نابی را به فیلم فرا می‌افکنند، ترجیح می‌دهم.[۱۸]

با وجود این درک این جذابیت **ماتریکس** برای روشنفکران آسان است. آیا نمی‌توان گفت که **ماتریکس** یکی از فیلم‌هایی است که به مثابه یک آزمون رورشاخ[۳۶] عمل می‌کنند، فرایند همگانی شده‌ی شناخت را به جریان می‌اندازند (مثل آن نقاشی معروف از خداوند که به نظر می‌رسد همواره به تو چشم دوخته است، از هر زاویه‌ای که نگاهش کنی)، شناختی که در عمل چنین می‌نماید که هر جهت‌گیری‌ای خود را در آن باز می‌شناسند؟ دوستان لکانی‌ام به من می‌گویند که مؤلفان[فیلم] حتماً لکان را

خوانده‌اند؛ هواداران مکتب فرانکفورت تجسم عینی صنعت فرهنگی، جوهر اجتماعی بیگانه ـ شیءگون شده‌ی سرمایه که سیطره‌ی مستقیم دارد، اشغال خود زندگی درونی ما، به کارگیری ما به عنوان منبع انرژی را در ماتریکس می بینند؛ اصحاب بازگشت آن را منبعی می بینند آکنده از تأملات درباره‌ی این که جهان صرفاً سرابی است ساخته‌ی یک ذهن جهانی که در شبکه‌ی اینترنت جهانی تجسم یافته است. سررشته‌ی این زنجیره به **جمهور** افلاطون می رسد: آیا **ماتریکس** تکرار مو به موی تصویر [dispositif] افلاطون از غار نیست (انسان های عادی هم چون محبوسان [در غار]، چسبیده به صندلی هاشان و غرق در تماشای آن چه اجرای سایه‌وار چیزی است که به غلط واقعیت شمرده می شود)؟ تفاوت مهم [بین غار و سینما] البته در این است که وقتی برخی افراد از زندان غار خود می گریزند و قدم به بیرون بر سطح خاک می گذارند، آن چه در آن جا می یابند دیگر نه آن سطح روشن منور از اشعه‌ی خورشید، این خیر متعالی، بلکه «برهوت امر واقعی» سترون است. تقابل اصلی در این جا تقابل بین مکتب فرانکفورت و لکان است: آیا باید **ماتریکس** را در درون استعاره‌ی سرمایه‌ای که فرهنگ و ذهنیت را مستعمره‌ی خود ساخت، تاریخمند کرد، یا این، شیءگون کردن نظم نمادین به معنای واقعی کلمه است؟ اما اگر خود همین شق دوم کاذب باشد، چه می شود؟ اگر ویژگی مجازی نظم نمادین **به معنای واقعی کلمه** خود شرط تاریخمندی باشد چه؟

فرا رسیدن پایان جهان

ایده‌ی قهرمانی که در جهانی کاملاً دستکاری شده و تحت کنترل تمهیدات مصنوعی زندگی می کند، چندان بدیع یا اریژینال نیست: **ماتریکس** با وارد کردن واقعیت مجازی (VR) صرفاً آن را ریشه‌ای کرده است. در این جا نکته عبارت است از ابهام ریشه‌ای VR در ربط با معضل شمایل شکنی[۳۷]. از یک سو، VR مشخص کننده‌ی کاهش ریشه‌ای غنای تجربه‌ی حسی ما به نه حتی حروف، بلکه به مجموعه‌ی دیجیتال حداقلی صفر و یک، به فشردن یا نفشردن سیگنال الکتریکی است. از طرف دیگر خود همین دستگاه دیجیتال تجربه‌ی «شبیه سازی شده»ای از واقعیت را سبب می شود که معمولاً از واقعیت «واقعی» قابل تشخیص نیست، و نتیجه‌ی آن بی اعتبار شدن خود مفهوم واقعیت «واقعی» است ـ بدین ترتیب VR، در عین حال ریشه‌ای ترین اذعان بر نیروی اغواکننده‌ی تصاویر است.

آیا نهایت خیال پارانویایی امریکایی خیال یا فانتزی فردی نیست که در یک شهر بهشتی کوچک فلوریدا، بهشت مصرف و ریخت و پاش، زندگی می کند، و ناگهان این شک در او پیدا می شود که نکند جهانی که او در آن زندگی می کند یک [جهان] بدلی است، منظره‌ای برای متقاعد کردن او به این که او در جهانی واقعی زندگی می کند، در حالی که همه‌ی آدم‌های دور و بر او عملاً بازیگران و سیاهی لشکرهایی در یک نمایش عظیم هستند؟ جدیدترین نمونه‌ی آن **نمایش ترومن** (۱۹۹۸) اثر پیتر ویر است، که در آن جیم کری نقش کارمندی در شهری کوچک را دارد که بتدریج درمی یابد که قهرمان یک سریال تلویزیونی بیست و چهار ساعته است: شهر زادگاه او روی یک صحنه‌ی استودیویی عظیم ساخته شده است و دوربین ها مدام او را تعقیب می کنند. «سپهر» پیتر اسلوتردیژک در این جا عملاً به صورت سپهر فلزی غول آسایی تجسم یافته است که کل شهر ترومن را محصور و منزوی کرده است. ممکن است گمان کنیم که این آخرین نمای **نمایش ترومن** تجسمی است از تجربه‌ی رهایی بخش گریختن از دوخت[۳۸] ایدئولوژیکی جهان بسته به بیرون آن، [بیرونی که] از چشم درون ایدئولوژیک پنهان است. اما اگر همین گره گشایی «شاد» فیلم (هیابانگ های میلیون ها بیننده‌ای را که در سراسر جهان آخرین دقایق نمایش را تماشا می کنند، فراموش نکنیم)، که در آن قهرمان به بیرون می زند و، چنان که قرار است باورمان بشود، به زودی به عشق واقعی اش ملحق می شود (و بدین ترتیب باز هم با فرمول تولید جفت سروکار داریم!) ایدئولوژی در ناب ترین شکلش باشد چه؟ اگر ایدئولوژی در همین باور به وجود یک «واقعیت حقیقی» قابل دسترس در بیرون از بستار این جهان متناهی مستتر باشد چه؟[۱۹]

از میان اسلاف این مفهوم می توان به **زمان نابه جا**[۳۹] (۱۹۵۹) اثر فیلیپ کی. دیک اشاره کرد که در آن قهرمان که زندگی ساده‌ای در یک شهر ساده‌ی کوچک در کالیفرنیای اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ دارد بتدریج درمی یابد که کل شهر تقلبی است و برای راضی نگه داشتن او جعل شده است. تجربه‌ی زیرین **زمان**

نابه‌جا و نمایش ترومن این است که بهشت مصرفی سرمایه‌داری متأخر در عین حاد واقعیتش[۴۰] غیرواقعی، بی‌مایه[۴۱]، و محروم از ماندگاری مادی[۴۲] است. بنابراین، تنها کافی نیست بگوییم که هالیوود مشابه یک زندگی واقعی و محروم از وزن و ماندگاری مادیت را به تصویر می‌کشد؛ در جامعه‌ی مصرفی سرمایه‌داری متأخر خود «زندگی اجتماعی واقعی» کم‌وبیش ویژگی‌های یک تقلب یا صحنه‌سازی طراحی‌شده را به خود می‌گیرد، جایی که همسایگان ما در زندگی «واقعی» هم‌چون بازیگران و سیاهی لشکرها رفتار می‌کنند. حقیقت غایی جهان روحانیت‌زدوده‌ی منفعت‌طلب سرمایه‌دارانه مادیت‌زدایی از خود زندگی «واقعی» و تبدیل آن به نمایشی شبح‌گون یا موهوم است.

در حوزه‌ی علمی . تخیلی می‌توان از **سفینه‌ی فضایی** اثر برایان آلدیس هم نام برد که در آن اعضای یک قبیله در جهان بسته‌ای که عبارت از تونلی در یک سفینه‌ی فضایی است زندگی می‌کنند، و پوشش گیاهی ضخیمی آن‌ها را از بقیه‌ی سفینه جدا کرده است؛ و آن‌ها نمی‌دانند که آن سوتر جهانی هست، سرانجام چند تن از بچه‌ها از بوته‌ها عبور می‌کنند و به جهان آن سوتر که قبایل دیگر در آن ساکن‌اند؛ می‌رسند. از میان اسلاف قدیمی‌تر و «ناشیانه»تر، می‌توان به **۳۶ ساعت** از جرج سیتون اشاره کرد، فیلمی که در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ ساخته شده و درباره‌ی یک افسر امریکایی (جیمز گارنر) است که از همه چیز درباره‌ی حمله‌ی دی ـ دی[۴۳] به نرماندی خبر دارد و درست روز پیش از حمله به اسارت آلمانی‌ها درمی‌آید. از آن‌جا که در نتیجه‌ی وقوع انفجاری در هنگام اسارت هوشیاری خود را از دست داده است، آلمانی‌ها به سرعت نسخه‌ی بدلی از نقاهت خانه‌ی نظامی امریکایی کوچک برای او می‌سازند، و می‌کوشند او را متقاعد کنند که اکنون در ۱۹۵۰ زندگی می‌کند؛ امریکایی‌ها در جنگ پیروز شده‌اند و او در شش سال گذشته حافظه‌ی خود را از دست داده است . با این تصور که اکنون او می‌تواند با خیال راحت هرچه درباره‌ی نقشه‌های حمله می‌داند به آلمانی‌ها بگوید و آن‌ها می‌توانند خود را آماده‌ی مقابله با حمله کنند. طولی نمی‌کشد که شکاف‌ها در این ساختمان به‌دقت ساخته و پرداخته شده ظاهر می‌شوند (آیا خود ولادیمیر لنین نیز دو سال آخر عمرش را در چنین محیط کنترل‌شده‌ی نگذراند، جایی که، به‌طوری که امروزه باخبر شده‌ایم، استالین تک نسخه‌ای اختصاصی از روزنامه‌ی **پراودا** را عاری از همه‌ی اخبار مربوط به منازعات سیاسی جاری برای او چاپ می‌کرد، با این توجیه که رفیق لنین باید استراحت کند و درست نیست که با این تحرکات غیرضروری به هیجان بیاید؟)

آن‌چه در پس زمینه نهفته است البته مفهوم یا تصور پیش‌مدرن «فرارسیدن پایان جهان» است: در حکاکی‌های [قدیمی] معروف، [می‌بینیم] که خانه به دوشان مات و شگفتی‌زده به اکران /پرده‌ی آسمان که سطح تختی است با ستاره‌های نقاشی‌شده بر روی آن، نزدیک می‌شوند، آن را می‌شکافند و به فراسوی آن می‌رسند ـ دقیقاً همین است که در پایان **نمایش ترومن** اتفاق می‌افتد. عجیب نیست که آخرین صحنه‌ی فیلم، که در آن ترومن از پلکان منتهی به دیواری بالا می‌رود که افق آسمان آبی روی آن نقاشی شده، و دری به آن باز می‌شود، حال و هوای مشخص مگریتی[۴۴] دارد؛ آیا نمی‌توان گفت که امروز همین حساسیت با شدت و حدت باز می‌گردد؟ آیا آثاری چون **پارسیفال** اثر هانس یورگن سیبربرگ، که در آن افق بی‌انتها به‌وسیله‌ی تصاویری از پشت تابیده[۴۵]ی آشکارا «ساختگی» نیز بسته شده است، اشارت نمی‌دهند که زمان پرسپکتیو بیکران دکارتی دارد بسر می‌آید، و ما در حال بازگشت به نوعی جهان پرسپکتیوی قرون‌وسطایی تجدید حیات یافته هستیم؟ فردریک جیمسن با بصیرت تمام توجه را به همین پدیده در برخی رمان‌های ریموند چندلر و فیلم‌های هیچکاک معطوف کرده است: ساحل اقیانوس آرام در **خداحافظ عشق من** نقش یک پایان/حدومرز جهان را دارد، که فراسوی آن مغاکی ناشناخته وجود دارد؛ و این مشابه آن دره‌ی گشوده‌ی درندشتی است که در پیشاروی مجسمه‌های مونت روشمور کشیده شده است، وقتی که اوا . مری سنت و کری گرانت هنگام فرار از دست تعقیب‌کنندگان‌شان به قله‌ی این بنای یادبود می‌رسند (و چیزی نمانده است که سنت به قعر آن سقوط کند که کری گرانت نجاتش می‌دهد)؛ و می‌خواهم به این مجموعه صحنه‌ی معروف جنگ در روی پل مرزی ویتنام. کامبوج در فیلم **اینک آخر الزمان** را هم اضافه کنم، که در آن، فضای آن سوی پل به‌عنوان «فراسوی جهان شناخته شده‌ی ما» تجربه می‌شود، و چرا یادآوری نکنیم که ایده‌ای که بنابر آن زمین ما نه سیاره‌ای شناور در فضایی

بیکران، بلکه دهانه‌ای دایره‌وار، سوراخی است در درون توده‌ی فشرده‌ی بی‌پایانی از یخ جاودانی‌ای که خورشید در مرکزش قرار دارد، یکی از خیالات شبه‌علمی مطلوب نازی‌ها بود (بنا به برخی گزارش‌ها آن‌ها حتی در نظر داشتند تلکسوپی در سیلت آیلندز کار بگذارند تا بتوانند امریکا را نظارت کنند)؟

دیگری بزرگ «واقعاً موجود»

خب پس **ماتریکس** چیست؟ خیلی ساده «دیگری بزرگ» لکانی، نظم نمادین مجازی، شبکه‌ای که واقعیت را برای ما می‌سازد. این جنبه‌ی «دیگری بزرگ» جنبه‌ی بیگانگی بر سازنده‌ی سوژه در نظم نمادین است: رشته‌ها در دست دیگری بزرگ است، سوژه سخن نمی‌گوید، به وسیله‌ی ساختار نمادین «گفته می‌شود». خلاصه، این «دیگری بزرگ» نامی برای جوهر اجتماعی است، برای همه‌ی آن‌هایی که سوژه به خاطرشان هرگز به تمامی بر پیامدهای اعمال خود تسلط ندارد، یعنی به خاطر آن‌ها پیامد نهایی فعالیت او در ربط با آن‌چه در نظر داشت یا پیش‌بینی می‌کرد همواره چیز دیگری از آب درمی‌آید. اما در این جا بسیار مهم است یادآوری کنم که لکان، در فصل‌های کلیدی جلد یازدهم **سمینارش**، می‌کوشد عملی (operation) را که به دنبال بیگانگی می‌آید و به تعبیری نقطه‌ی مقابل (کنترپوان) آن است، یعنی عمل جدایی را، توضیح دهد: به دنبال بیگانگی در دیگری، جدایی از دیگری بزرگ می‌آید. جدایی وقتی اتفاق می‌افتد که سوژه به یاد می‌آورد که دیگری بزرگ فی‌نفسه از هم گسیخته، کاملاً مجازی، «خط خورده»، محروم از چیز است ـ و خیال‌اندیشی تلاشی است برای پرکردن این کمبود دیگری بزرگ، نه کمبود سوژه (یعنی برساختن (دوباره‌ی) یکپارچگی دیگری بزرگ). به همین دلیل خیال‌اندیشی و پارانویا ذاتاً به هم گره خورده‌اند: پارانویا در ابتدایی‌ترین شکل خود باور به یک «دیگری دیگری، به دیگری سوایی که پنهان در پشت دیگری تاروپودِ اجتماعی آشکار، آن‌چه را که برای ما ظاهر می‌شود به صورت پیامدهای پیش‌بینی نشده‌ی زندگی اجتماعی برنامه‌ریزی می‌کند و بدین ترتیب یکپارچگی آن را تضمین می‌کند: در زیر آشوب بازار، انحطاط اصول اخلاقی، و غیره استراتژی حساب شده‌ی توطئه یهودیان خوابیده است. این دیدگاه پارانویی با دیجیتالی شدن زندگی روزانه‌ی ما امروزه شدت فزون‌تری یافته است: وقتی کل هستی (اجتماعی) ما به نحو پیش‌رونده‌ای که در دیگری بزرگ شبکه‌ی کامپیوتری تجسم . تحقق می‌یابد، تصور کردن برنامه‌نویس شروری که هویت دیجیتالی ما را پاک می‌کند و بدین ترتیب ما را از هستی اجتماعی‌مان محروم می‌سازد، و ما را به ناشخص[۴۶] بدل می‌کند، آسان خواهد بود.

تز **ماتریکس** به پیروی از همین پیچش پارانویایی، این است که این دیگری بزرگ در اَبَر کامپیوترهای واقعاً موجود تجسم یافته است. ماتریکس هست .باید باشد .چون که «اوضاع به هم ریخته است، فرصت‌ها از دست رفته؛ همیشه یک جای کار عیب دارد»، یعنی، ایده‌ی فیلم این است که به این دلیل چنین شده که ماتریکسی هست که واقعیت «حقیقی»‌ای را که پس همه‌ی این‌هاست، مغشوش می‌کند. در نتیجه، مسأله‌ی فیلم این است که به اندازه‌ی کافی «احمق» نیست چون فرض را بر این می‌گیرد که در پس واقعیت روزانه‌ی ما واقعیت «واقعی» دیگر هست که در **ماتریکس** استمرار پیدا کرده است. اما، برای اجتناب از سوءتفاهم خطرناک: این تصور باژگون که «هرچه هست به وسیله‌ی **ماتریکس** پدید آمده است»، که **هیچ** واقعیت غایی وجود ندارد تنها سلسله‌ی بیکرانی از واقعیت‌های مجازی وجود دارند که در یکدیگر منعکس می‌شوند، آن قدرها هم غیرایدئولوژیک نیست. (ما در دنباله‌های **ماتریکس** احتمالاً خواهیم دید که خود «برهوت امر واقعی» به وسیله‌ی **ماتریکس** دیگری ساخته می‌شود.) تکثیر خود واقعیت‌ها می‌توانسته‌اند بس بسیار براندازنده‌تر از این تکثیر جهان‌های مجازی باشند .چیزی که می‌توانسته است آن خطر پارادکسیکالی را که برخی فیزیکدان‌ها در تجارب خود با شتاب دهنده‌ی جدید می‌بینند، بازتولید کند. به طوری که همه می‌دانند دانشمندان اکنون می‌کوشند شتابگرهایی بسازند که قادر باشد هسته‌ی اتم‌های خیلی سنگین را با تقریباً سرعت نور به هم بکوبد. تصور برلین است که چنین تصادفی نه تنها هسته‌ی اتم را به پروتون‌ها و نوترون‌های تشکیل دهنده‌اش خرد می‌کند، بلکه خود پروتون‌ها و نوترون‌ها را نیز خرد خواهند کرد؛ و از آن یک «پلاسما»، نوعی سوپ انرژی متشکل از کوارک[۴۷] نامنسجم و

ذرات گلون[۴۸] بر جای می گذارد؛ و گلون واحدهای ساختمانی ماده است که پیش تر هرگز در چنین حالتی مطالعه نشده بود، چون چنین حالتی تنها لحظاتی چند پس از انفجار بزرگ (بیگ بنگ) وجود داشتند. اما این چشم انداز سناریویی کابوس وار را سبب شده است: اگر موفقیت این تجربه سبب ساز پیدایش یک دستگاه یا ماشین قیامت، نوعی هیولای جهان خوار که با ضرورتی بی امان ماده ی متعارف دور و برخود را نابود خواهد کرد و بدین ترتیب جهان را به صورتی که ما می شناسیم برخواهد چید؛ آن گاه چه خواهد شد؟ کنایه (آیرونی) آن این است که این پایان جهان، این فروپاشی کائنات، گواهی غیرقابل انکار تواند بود بر این که نظریه ی از بوته ی آزمون گذشته، درست است؛ چون[این پایان جهان] کل ماده را به درون یک سیاه چاله فرو خواهد کشید و سپس کائنات جدیدی پدید خواهد آورد، تا سناریوی انفجار بزرگ را مو به مو بازآفرینی کند.

بدین ترتیب پارادکس این است که هر دو روایت یا نسخه(۱) سوژه ای که آزادانه بین یکVR وVR دیگر شناور است، روح محضی که می داند هر واقعیتی یک فریب یا حقه است؛(۲) و پندار پارانویایی که می گوید واقعیت واقعی در زیر ماتریکس است / کاذب هستند: هر دو از امر واقعی غافل اند. فیلم در اصرار بر این که یک [چیز] واقعی در زیر شبیه سازیVR هست راه خطا نمی رود؛ چنان که مورفی هنگام نشان دادن چشم انداز ویران شده ی شیکاگو به تئو می گوید، «به برهوت امر واقعی خوش آمدید.» با این حال، امر واقعی «واقعیت حقیقی» پس و پشت شبیه سازی مجازی نیست، بلکه خلأیی است که واقعیت را ناکامل . نامنسجم می کند؛ و نقش هر ماتریکس نمادینی پنهان کردن این عدم انسجام است . یکی از راه های تحقق این پنهان سازی دقیقاً این است که ادعا کند که در پس این واقعیت ناکامل نامنسجمی که ما می شناسیم، واقعیت دیگری هست عاری از بن بست عدم امکانی که آن را ساختار می دهد.

دیگری بزرگ وجود ندارد

«دیگری بزرگ» در عین حال مظهر حوزه ی شعور متعارفی است که آدمی پس از غور و تأمل آزاد می تواند به آن برسد. در عرصه ی فلسفی، آخرین روایت بزرگ آن، جماعت ارتباطی[۴۹] یورگن هابرماس است که ایده آل تنظیمی یا نظام بخش[۵۰] آن وفاق عامه است، و همین دیگری بزرگ است که امروزه به نحو پیش رونده ای دارد از هم می پاشد. زبان تخصصی[۵۱] به مثابه یک بصیرت عینی عرضه شده است که با آن نمی توان دست به استدلال زد و در عین حال زبانی است غیرقابل ترجمه به تجربه ی مشترک ما. خلاصه، شکاف بین بصیرت علمی و شعور متعارف پرشدنی نیست، و دقیقاً همین شکاف است که عالِم یا دانشمند را تا حد چهره های کالت عامه پسند «سوژه ای که قرار است بداند» (پدیده ی استیفن هاوکینگ) برمی کشد. نقطه ی مقابل یا نقیض این عینیت، راهی است که ما از طریق آن در موضوعات فرهنگی، به رویارویی با شمارکثیری از شیوه های زندگی رسیده ایم که

تز ماتریکس به پیروی از همین پیچش پارانویایی، این است که این دیگری بزرگ در آبَرکامپیوترهای واقعاً موجود تجسم یافته است. ماتریکس هست ـ باید باشد ـ چون که اوضاع به هم ریخته است، فرصت ها از دست رفته؛ همیشه یک جای کار عیب دارد

نمی توان یکی را به دیگری ترجمه کرد. این شقاق بی کم وکاست در پدیده ی فضای مصنوعی نمود یافته است. فضای مصنوعی قرار بود همه ی ما را در یک دهکده ی جهانی گردهم بیاورد؛ اما آن چه عملاً می بینیم این است که انبوهی از پیام های صادر شده از جهان های نامنسجم و گوناگون بر ما آوار می شود؛ به جای دهکده ی جهانی،[به جای] دیگری بزرگ، انبوهی از «دیگری های کوچک»، انبوهی از هویت های خاص قبیله ای را به میل خود، نصیب می بریم. محض پرهیز از سوءتفاهم: در این جا اتهام نسبی کردن علم و[تقلیل آن]به روایت های دلبخواهی صرف، در نهایت معادل شمردن آن با اسطوره های «شایستگی سیاسی»[۵۲] و امثال آن ها به هیچ وجه به لکان نمی چسبد: علم **حتماً** «امر واقعی را لمس می کند»، دانش آن «دانش در امر واقعی است»؛ بن بست

صرفاً در این حقیقت قرار دارد که دانش علمی نمی‌تواند در خدمت «دیگری بزرگ» **نمادین** قرار گیرد. شکاف بین علم مدرن و هستی شناس فلسفی ارسطوی مبتنی بر فهم متعارف در این جا پرناشدنی است: این شکاف پیش‌تر با گالیله ظهور کرد، و در فیزیک کوانتوم به نهایت خود، رسید یعنی جایی که ما با قواعد و قوانینی سروکار داریم که عمل می‌کنند؛ هرچند هرگز نمی‌توانند دوباره به تجربه‌ی ما از واقعیت قابل بازنمایی برگردانده شوند.

نظریه‌ی جامعه‌ی ریسک و بازتابی کردن[۵۳] جهانی آن حق دارد تأکید کند بر این که ما امروزه در انتهای دیگرِ ایدئولوژی جهانشمول روشنگری کلاسیک قرار گرفته‌ایم، ایدئولوژی‌ای که بر این پیش‌فرض استوار بود که در درازمدت پرسش‌های بنیادین می‌توانند از طریق ارجاع به «دانش عینی» متخصصان حل شوند: وقتی ما با عقاید متخالف درباره‌ی پیامدهای محیط زیستی برخی محصولات جدید (مثلاً، گیاهانی که از نظر ژنتیکی اصلاح شده‌اند) روبه‌رو می‌شویم، به عبث به دنبال آخرین نظر تخصصی می‌گردیم؛ و نکته صرفاً این نیست که موضوعات واقعی به ابهام گراییده‌اند چون علم از طریق وابستگی به مؤسسات عظیم و آژانس‌های دولتی به فساد گراییده است؛ علوم حتی فی‌نفسه هم نمی‌توانند پاسخ بدهند. بوم‌شناسان پانزده سال پیش مرگ جنگل‌ها را پیش‌بینی می‌کردند. مسأله امروز افزایش بیش از حد زیاد چوب است. جایی که این نظریه‌ی ریسک بیش از حد نارساست در تأکید بر مخمصه‌ی غیرعقلانی‌ای است که این [نظریه ما]، سوژه‌های متعارف، را در آن قرار می‌دهد: ما بارها و بارها وادار به تصمیم‌گیری می‌شویم، هرچند کاملاً آگاهیم که در جایگاهی نیستیم که تصمیم بگیریم که تصمیم ما دلبخواهی خواهد بود. اولریش بک و پیروان او در این جا به بحث دمکراتیک [مشتمل بر] همه‌ی نظرها و رسیدن به توافق اکثریت اشاره می‌کنند. اما این نمی‌تواند مخمصه‌ی فلج‌کننده را حل کند: وقتی، آگاهانه، بی‌توجهی به اکثریت هم‌چنان پابرجاست، دیگر بحث دمکراتیکی که در آن مشارکت اکثریت به نتیجه‌ی بهتر منجر می‌شود، چه صیغه‌ای است. بدین ترتیب، تنگنای سیاسی اکثریت قابل درک است: آن‌ها را به تصمیم‌گیری فرا می‌خوانند، در حالی که، هم‌زمان، آن‌ها این پیام را دریافت می‌کنند که در جایگاهی نیستند که به‌طور مؤثر تصمیم بگیرند؛ به‌طور عینی عقاید له و علیه را بسنجند. توسل به «نظریه‌ی توطئه» راه نومیدانه‌ای برای برون رفت از این بن‌بست است، تلاشی برای بازیابی حداقلی از آن‌چه فردریک جیمسن «نقشه‌برداری شناختی»[۵۴] می‌نامد.

جودی دین[۲۰] توجه ما را به پدیده‌ی جالبی جلب می‌کند که در «گفت‌وگوی گنگ‌ها» بین علم رسمی («جدی»، نهادینه شده به لحاظ آکادمیک) و عرصه‌ی عظیم به اصطلاح شبه علم‌ها، از بشقاب پرنده‌شناسی تا آن‌هایی که می‌خواهند رمز اهرام مصر را بگشایند، به‌وضوح قابل مشاهده است: نمی‌توان شگفت‌زده نشد از این که عالمان رسمی کار خود را به طریقی پیش می‌برند که به نحو جزم‌گرایانه‌ای بی‌اعتنا [به دیگر بدیل‌ها] است، در حالی که شبه عالمان به رخدادها و استدلال‌هایی بری از پیش داوری‌های معمول ارجاع می‌کنند. البته، پاسخ در این جا این خواهد بود که عالمان تثبیت شده با اقتدار یا اتوریته‌ی دیگری بزرگ نهاد علمی سخن می‌گویند؛ اما مسأله این است که بارها و بارها معلوم شده است که این دیگری بزرگ علمی یک قصه‌ی نمادین ساخته و پرداخته‌ی جمع عالمان[۵۵] است. از این رو وقتی ما با نظریه‌های توطئه روبه‌رو می‌شویم، باید عیناً مثل قرائت درست **پیچش پیچ** اثر هنری جیمز عمل کنیم: نه وجود ارواح به عنوان بخشی از واقعیت (روایی) را بپذیریم و نه آن‌ها را به شیوه‌ای شبه فرویدی به «فرافکنی» ناکامی‌های جنسی هیستریک قهرمان زن فرو بکاهیم. نظریه‌های توطئه، البته، قرار نیست به عنوان «امور واقع [facts]» پذیرفته شوند. با این همه، در عین حال نباید آن‌ها را به پدیده‌ی هیستری همگانی مدرن تقلیل دهیم. چنین تصوری هنوز هم بر «دیگری بزرگ»، در الگوی دریافت «بهنجار» از واقعیت اجتماعی مشترک استوار است، و از این رو کاری به این ندارد که چگونه است که دقیقاً همین تصور از واقعیت است که امروزه بی‌اعتبار شده است. مسأله این نیست که بشقاب پرنده‌شناسان و نظریه‌پردازان توطئه به رویکرد پارانویایی‌ای عقب‌نشینی می‌کنند که قادر به پذیرش واقعیت (اجتماعی) نیست؛ مسأله این است که این واقعیت خود دارد پارانویایی می‌شود. تجربه‌ی معاصر بارها و بارها ما را با وضعیت‌هایی رویاروی می‌کند

که در آن‌ها وادار می‌شویم به‌خاطر بیاوریم که چگونه احساس ما از واقعیت و رویکرد بهنجار نسبت به آن بر قصه‌ای نمادین استوار است، یعنی، دیگری بزرگی که تعیین می‌کند چه چیزی بهنجار و حقیقت پذیرفته شده به‌شمار می‌آید. افق معنا در یک جامعه‌ی معین کدام است. برخلاف آن‌چه «دانش علمی در امر واقعی» وانمود می‌کند، به هیچ‌وجه مستقیماً بر «امور واقع[facts]» استوار نیست. اجازه بدهید جامعه‌ی سنتی‌ای را در نظر بگیریم که در آن علم مدرن هنوز به مقام گفتمان اصلی[۵۶] برگزیده نشده است: در فضای نمادین آن، اگر فردی از فرضیه‌های علم مدرن حمایت کند، به‌عنوان «دیوانه» طرد خواهد شد. نکته‌ی کلیدی این است که گفتن این که او «واقعاً دیوانه» نیست، که صرفاً این جامعه‌ی جاهل تنگ‌نظر است که او را در این موقعیت قرار می‌دهد، کفایت نخواهد کرد /در مقیاس معینی، دیوانه شمرده شدن، طرد شدن از دیگری بزرگ اجتماعی، معادل است با دیوانه بودن. «دیوانگی» لقبی نیست که بتواند استوار بر ارجاعی مستقیم به «امور واقع» باشد (به این معنا که یک دیوانه نمی‌تواند چیزها را به صورتی که واقعاً هستند درک کند، چون در فرافکنی‌های توهم‌زای خود گیر کرده است)، بلکه تنها در خصوص نحوه‌ی مرتبط شدن فرد با «دیگری بزرگ» معنا می‌یابد. لکان معمولاً جنبه‌ی دیگر این پارادکس را مورد تأکید قرار می‌دهد، این را که «دیوانه تنها گدایی نیست که گمان می‌کند شاه است، بلکه در عین حال شاهی است که گمان می‌کند شاه است» این که دیوانگی مشخص کننده‌ی فرو ریختن مرز بین امر نمادین و امر واقعی، همذات‌پنداری بی‌واسطه با قیمومیت نمادین است؛ یا اگر یکی دیگر از گفتارهای نمونه‌وار او را به‌کار بگیریم، وقتی شوهری به نحو بیمارگونه‌ای حسود است، و وسواس این را دارد که همسرش به او خیانت می‌کند، وسواس او حتی وقتی که ثابت می‌شود حق با او بوده و همسرش عملاً با دیگران است، هم‌چنان یک ویژگی بیمارگونه باقی می‌ماند. درسی که این پارادکس‌ها می‌دهند روشن است. حسادت بیمارگونه نه به دروغ شمردنِ حقایق [facts] بلکه به نحوه‌ی ادغام‌شدن این حقایق در اقتصادِ لیبیدویی سوژه مربوط است. با این حال، آن‌چه در این‌جا باید تأکید کرد این است که همین پارادکس به عبارتی می‌تواند به قول معروف در جهت مخالف اجرا شود: جامعه (عرصه‌ی اجتماعی نمادین آن، دیگری بزرگ) «عاقل» و «بهنجار» است حتی وقتی که در واقعیت خلاف آن ثابت می‌شود. (شاید از این نظر بود که لکان لقب «روان‌نژند» به خود داد: او عملاً روان نژند بود، چراکه ممکن نبود گفتمان خود را در عرصه‌ی دیگری بزرگ ادغام کند.)

آدمی وسوسه می‌شود که، به شیوه‌ای کانتی، ادعا کند که اشتباه نظریه‌ی توطئه کم و بیش شبیه «مغالطه‌ی خردناب»[۵۷]، شبیه سردرگمی بین دو سطح است: تردید (در باب شعور متعارف علمی، اجتماعی و غیره‌ی مقبول) به مثابه نظرگاه روش‌شناختی صوری، و جنبه‌ی اثباتی دادن[۵۸] به این تردید در یک پیرانظریه[۵۹]ی جهانی جامع الاطرف دیگر.

استنتار امر واقعی

از دیدگاهی دیگر، **ماتریکس** در عین حال به مثابه «پرده»‌ای عمل می‌کند که ما را از امر واقعی جدا می‌کند، «برهوت امر واقعی»

را قابل تحمل می‌سازد. با این حال در همین جاست که نباید ابهام ریشه‌ای امر واقعی لکانی را از یاد ببریم: این[امر واقعی] آخرین مصداقی نیست که قرار است از سوی پرده‌ی خیال[فانتزی] پوشیده شود /شود/مألوف شود؛ امر واقعی در عین حال و در ابتدا خود آن پرده به عنوان مانع است که همواره پیشاپیش ادراک از مصداق، از واقعیتی را که «آن بیرون» است، تحریف می‌کند. در اصطلاح فلسفی، تفاوت بین ایمانوئل کانت و جی. دبلیو. اف. هگل در همین جاست: به باور کانت امر واقعی آن مصداق فی نفسه[۵۹] است که ما از خلال پرده‌ی مقوله‌های استعلایی «به صورت متشاکل»[۶۰] دریافت می‌کنیم؛ برعکس، از دید هگل، اگر ما تحریف پرده را از چیز کم کنیم، خود چیز را از دست

خواهم داد (به زبان مذهبی، مرگ مسیح یعنی مرگ خدا در کل نه فقط مرگ تجسد انسانی او) /به همین دلیل است که به عقیده‌ی لکان، که در این جا از هگل پیروی می کند، چیز در کلیتش درنهایت نگاه خیره است، نه شی دریافت شده. پس، برگردیم به **ماتریکس**: ماتریکس خود امر واقعی است که ادراک ما از واقعیت را تحریف می کند.

اشاره‌ای به تحلیل نمونه وار لوی . استروس، از کتاب **انسان‌شناسی ساختاری**، در باب آرایش مکانی بناها در وینباگو، یکی از قبایل گریت لیک، ممکن است در این جا کارساز باشد. قبیله به دو زیرگروه (moieties) تقسیم شده است، «آن هایی که اهل بالا دست هستند» و «آن هایی که اهل پایین دست هستند». وقتی از کسی می خواهیم که روی یک تکه کاغذ، یا روی شن، نقشه‌ی روستای خود (آرایش مکانی کلبه ها) را بکشد، بسته به این که به این یا آن زیرگروه متعلق باشد، دو پاسخ کاملاً متفاوت دریافت می کنیم. هر دوی آن ها روستا را به صورت یک دایره تصور می کنند، اما از نظر یک زیرگروه در درون این دایره، دایره‌ی دیگری از خانه های مرکزی قرار دارد، به‌طوری که دو دایره‌ی هم‌مرکز داریم، در حالی که از نظر زیرگروه دیگر دایره با خط فارق آشکاری به دو قسمت تقسیم شده است. به عبارت دیگر، عضو زیرگروه اول (اجازه بدهید آن را «اشتراکی محافظه کار» بنامیم)، نقشه‌ی روستا را به صورت حلقه‌ای از خانه هایی درک می کرد که کم‌وبیش به صورتی متقارن پیرامون عبادت گاه مرکزی آرایش یافته بودند، در حالی که عضو زیرگروه دوم («متخاصم انقلابی») روستای خود را به صورت دو پشته‌ی متمایز از خانه هایی تصور می کرد که با یک مرز نامریی از هم جدا شده بودند.[۶۰] حرف اصلی لوی .استروس این است که این نمونه نباید ما را به نسبی گرایی فرهنگی بکشاند که بر طبق آن ادراک فضای اجتماعی وابسته است به تعلق گروهی مشاهده گر: خود تقسیم شدن به دو ادراک «نسبی» تلویحاً اشارتی است به یک [ادراک] ثابت .نه آرایش عینی و «بالفعل» بناها، بلکه یک هسته‌ی آسیب زا، ناسازگاری یا تعارض بنیادینی که ساکنان روستا نمی توانستند نمادپردازی اش کنند، توضیحش دهند، «درونی»اش کنند، با آن کنار بیایند؛ عدم تعادلی در مناسبات اجتماعی که اجازه نمی داد جماعت خود را به صورت یک کل هماهنگ تثبیت کند. این دو تصور از نقشه‌ی روستا صرفاً دو تلاش جداگانه برای غلبه بر این ناسازگاری آسیب زا، برای التیام زخم آن از رهگذر تحمیل یک ساختار نمادین متعادل، است. لازم است اضافه کنم که در خصوص تفاوت جنسی هم اوضاع از همین قرار است: «مردینه» و «زنینه» همانند آن دو شکل بندی خانه ها در روستای لوی .استروس هستند؟ و برای رفع این توهم که جهان «پیشرفته»ی ما از این منطق پیروی نمی کند، کافی است تقسیم فضای سیاسی مان به چپ و راست را به خاطر بیاوریم: یک چپگرا و یک راستگرا دقیقاً مثل اعضای زیرگروه های مخالف در روستای لوی .استروس عمل می کنند. آن ها نه تنها جایگاه های متفاوتی را در فضای سیاسی اشغال می کنند؛ خود آرایش این فضا را هم هر یک به طریقی متفاوت ادراک می کند، چپگرا به صورت عرصه‌ای که ذاتاً از سوی یک تعارض یا آنتاگونیسم بنیادین دوپاره شده است، یک راستگرا به صورت وحدت ارگانیک جماعتی که تنها متجاوزان بیگانه به آن خلل وارد می کنند.

اما، لوی .استروس در این جا نکته‌ی حیاتی دیگری را پیش می کشد: از آن جا که این دو زیرگروه به هر حال قبیله‌ی واحدی می سازند که در یک روستای واحد زندگی می کنند، این هویت کم و بیش باید به صورت نمادین حک شود؛ اما، اگر کل جفت و بست نمادین، همه‌ی نهادهای اجتماعی قبیله خنثی یا بی طرف نباشند، بلکه از طریق شقاق آنتاگونیستی بنیادین و برسازنده به صورت چند جانبه تعین یافته باشند چه؟ پاسخ لوی .استروس آن چیزی است که او صریحاً «نهاد صفر»[۶۱] می نامد، یعنی نوعی معادل نهادی برای مانا[۶۲]ی معروف، دال تو خالی بدون معنای معین، چون دلالت دارد بر فقط حضور معنا به معنی دقیق کلمه در تقابل با غیابش: نهاد ویژه‌ای که هیچ نقش مثبت و معینی ندارد، تنها نقش آن نقش کاملاً منفی اشارت دادن به حضور و «واقعیت نهاد اجتماعی به معنی دقیق کلمه، در تقابل با غیابش، در تقابل با آشفتگی (خائوس) پیش اجتماعی است. همین ارجاع به چنین نهاد صفری است که همه‌ی اعضای قبیله را قادر می سازد که خود را به این صورت، به صورت اعضای یک قبیله‌ی واحد تجربه کنند. در این صورت آیا این نهاد صفر، ایدئولوژی در ناب ترین شکلش نیست یعنی تجسم مستقیم نقش ایدئولوژیک تأمین فضای همه شمول بی طرفی که تعارض های اجتماعی در آن تحلیل رفته

است، که همه‌ی اعضای جامعه خود را در آن باز می‌شناسند؟ و آیا کشمکش بر سر سیادت (هژمونی)، کشمکش بر سر این نیست که این نهاد صفر چگونه تعین چندجانبه خواهد یافت، از چه دلالت خاصی تأثیر خواهد گرفت؟ این هم یک نمونه‌ی عینی: آیا تصور مدرن از ملت نوعی از این نهاد صفر نیست که با انحلال پیوندهای اجتماعیِ پاگرفته در ماتریکس‌های نمادین خانوادگی یا سنتی مستقیم ظاهر شد، یعنی، وقتی که با هجوم مدرنیزاسیون نهادهای اجتماعی کم‌تر و کم‌تر بر سنت طبیعی شده استوار شدند و بیش‌تر و بیش‌تر صبغه‌ی یک «قرارداد» را به خود گرفتند؟[۳۲] آن‌چه در این جا اهمیت ویژه دارد این واقعیت است که هویت ملی به صورت چیزی که دست‌کم حداقلی از «طبیعی» بودن را دارد، به عنوان تعلقی که ریشه در «خون و خاک»، و به معنای دقیق کلمه در تقابل با تعلق «مصنوعی» به صرف نهادهای اجتماعی (دولت، حرفه، و غیره)دارد، تجربه می‌شود. نهادهای پیش مدرن به عنوان موجودیت‌های نمادین «طبیعی شده» (به‌عنوان نهادهایی استوار بر سنت‌های چون و چرا ناپذیر) عمل می‌کردند، و هنگامی که نهادها به عنوان مصنوعات اجتماعی تلقی شدند نیاز به نهاد صفر «طبیعی شده»‌ای که به‌مثابه زمینه‌ی مشترک بی‌طرف آن‌ها کار بکند، سربرآورد.

و، باز در ربط با تفاوت جنسی، می‌خواهم خطر طرح این فرضیه را بپذیرم و بگویم که شاید همین منطق نهاد صفر را بتوان نه تنها به‌وحدت یک جامعه، بلکه به شقاق آنتاگونیستی آن نیز تعمیم داد: چطور است فرض کنیم که تفاوت جنسی در نهایت نوعی نهاد صفرِ شقاق اجتماعی بشر، تفاوت صفر حداقلیِ طبیعی شده است. شقاقی که پیش از اشاره به هر تفاوت اجتماعیِ معینی، به این تفاوت به معنی واقعی کلمه اشاره می‌کند؟ پس، کشمکش بر سر سیادت (هژمونی)، باز هم، کشمکش بر سر این است که چگونه این تفاوت صفر با تفاوت‌های اجتماعی خاص دیگری به صورت چندجانبه تعین خواهد یافت. در مقابل چنین پس‌زمینه‌ای است که باید یک ویژگی مهم، هرچند معمولاً مغفول مانده‌ی طرح لکان از دال را قرائت کنیم: لکان به جای طرح سوسوری استاندارد. بالای خط کلمه‌ی arbre[درخت]، و زیر خط ترسیمی از یک درخت. طرحی پیشنهاد می‌کند که در آن دو واژه‌ی homme و femme در بالای خط و دو ترسیم یکسان از یک در زیر خط قرار دارد. لکان به منظور تأکید بر ویژگی افتراقی دال، نخست به جای طرح یک عنصری سوسور جفت دال، تقابل مرد / زن، تفاوت جنسی را می‌گذارد؛ اما شگفتی حقیقی در این واقعیت نهفته است که، در سطح مدلول[referent] خیالی **هیچ مرجعی وجود ندارد**؛ ما، برخلاف آن‌که امروزه در بیش‌تر دستشویی‌ها می‌بینیم، ترسیم ساده‌شده‌ای از یک مرد یا یک زن نداریم، بلکه **همان یک** در دوبار بازتولید شده است). آیا می‌شود با واضح‌ترین زبان گفت که تفاوت جنسی نه هیچ تقابل زیست‌شناختی استوار بر خصوصیات «واقعی»، بلکه تقابل کاملاً نمادینی را مشخص می‌کند که هیچ چیزی در ابژه‌های مورد نظر متناظر با آن نیست. هیچ چیز مگر امر واقعی x تعریف نشده‌ای که هرگز نمی‌تواند به‌وسیله‌ی تصویر مدلول (signified) تسخیر شود؟

هویت ملی به‌صورت چیزی که دست‌کم حداقلی از «طبیعی» بودن را دارد، به عنوان تعلقی که ریشه در «خون و خاک»، و به معنای دقیق کلمه در تقابل با تعلق «مصنوعی» به صرف نهادهای اجتماعی / دولت، حرفه، و غیره/ دارد، تجربه می‌شود

برگردیم به مثال لوی. استروس از دو ترسیم از روستا. در همین جاست که آدمی می‌تواند ببیند که امر واقعی دقیقاً چگونه از خلال آنامورفیس خود را به رخ می‌کشد. ما ابتدا آرایش «بالفعل»، «عینی» خانه‌ها را داریم، و سپس دو نمادسازی متفاوت را که هر دو به طریقی آنامورفیک آرایش بالفعل را تحریف می‌کنند. با این حال، امر «واقعی» در این جا نه آرایش بالفعل، بلکه هسته‌ی آسیب‌زای تعارض اجتماعی‌ای است که دیدگاه اعضای قبیله از تعارض بالفعل را تحریف می‌کند. بدین ترتیب امر واقعی آن x رد یا انکارشده‌ای است که به دلیل آن، بینش ما از واقعیت به صورتی آنامورفیک تحریف شده است. (و، تصادفاً، این نظم دهنده[dispositif] سه سطحی دقیقاً شبیه نظم دهنده‌ی سه سطحی تعبیر رویاهاست: هسته‌ی واقعی نه محتوای پنهان رویا

که به ساخت آشکار رویا منتقل و یا ترجمه شده است، بلکه آن میل ناآگاهی است که خود را از طریق خود همین تحریف محتوای پنهان در ساخت آشکار حک می کند.)

و همین[حکم]در مورد صحنه ی هنر امروز هم صادق است: در آن، امر واقعی در ابتدا در هیئت تجاوز یا مداخله ی سبعانه و تکان دهنده ی ابژه های دفعی، جنازه های مثله شده، مدفوع و غیره باز **نمی گردد**. این ابژه ها، یقیناً نابه جا هستند، اما برای این که آن ها نابه جا باشند، جا (ی خالی) باید از پیش در این جا باشد، و این جا را در هنر «مینی مالیست»ی که از مالویچ آغاز می شود، می بینیم؛ و تبانی و همدستی بین دو شمایل متخالف مدرنیسم متعالی، **مربع سیاه روی سطح سفید** اثر مالویچ، و آن چه مارسل دوشامپ از اشیای حاضر و آماده به عنوان آثار هنری عرضه می کند، در همین جا قرار دارد. مفهوم زیربنایی بر کشیدن اشیای عادی روزمره به شأن اثر هنری در دوشامپ این است که اثر هنری بودن ویژگی ذاتی شی نیست: این خود هنرمند است که با تصرف شیٔ (یا، بهتر بگوییم هر شی'ای) و قرار دادن آن در جایی خاص، آن را به اثر هنری تبدیل می کند. اثر هنری بدون پرسش چرا نیست، بلکه پرسش کجاست، و کاری که آرایش مینی مالیستی مالویچ می کند صرفاً عبارت است از برگرداندن ـ **جداکردن**ـ این جا به معنای واقعی کلمه، به جا (قاب) خالی ای که از این ویژگی شبه جادویی برخوردار است که هر چیزی را که در محدوده ی خود می یابد به اثر هنری بدل می کند خلاصه کنیم، هیچ دوشامپی بدون مالویچ وجود ندارد: تنها پس از این که رویه ی هنری قاب / جا به معنی دقیق کلمه را جدا کرد، از هر محتوایی خالی کرد؛ می توان به راه و روش امر حاضر و آماده تن سپرد. پیش از مالویچ یک توالت همیشه یک توالت باقی می ماند، حتی اگر در متشخص ترین گالری به نمایش گذاشته می شد.

بدین ترتیب ظهور ابژه های دفعی ای که نابه جا نیستند متناظر با ظهور جا بدون چیزی در آن. ظهور قاب خالی به معنی واقعی کلمه، است. در نتیجه امر واقعی در هنر معاصر دارای سه بعد است که کم و بیش در درون امر واقعی سه گانه ی خیالی /نمادین /واقعی را تکرار می کند. امر واقعی نخست به عنوان لکه ی آنامورفوتیک، تحریف آنامورفوتیک تصویر مستقیم واقعیت. به عنوان یک تصویر تحریف شده، به عنوان شبیه نابی که واقعیت عینی را «ذهنی می کند». در این جا حضور دارد. سپس امر واقعی به عنوان جای خالی، به عنوان یک ساختار، ساختی که هرگز این جا نیست، تجارب به معنی واقعی کلمه در این جاست، اما فقط با عطف به گذشته می تواند ساخته شود و به این صورت باید پیش انگاری شود. امر واقعی به مثابه ساخت نمادین. سرانجام، امر واقعی ابژه ی دفعی نفرت انگیز نابه جاست، خود امر «واقعی» است. این آخرین واقعی، اگر منزوی شود، بت واره ی صرفی است که حضور جذاب /مسحورکننده اش امر واقعی ساختاری را پنهان می کند. همان گونه که در سامی ستیزی نازی، یهودی به عنوان ابژه ی دفعی امر واقعی ای است که امر واقعی «ساختاری» تحمل ناپذیر آنتاگونیسم اجتماعی را پنهان می کند. این سه بعد امر واقعی حاصل سه شیوه ی فاصله گیری نسبت به واقعیت «متعارف» است: شخص این واقعیت را به تحریف آنامورفوتیک تسلیم می کند، شخص شی ای را که هیچ جایی در آن ندارد به آن وارد می کند؛ شخص همه ی محتوا (ابژه های) واقعیت را کم می کند پاک می کند، به طوری که کل آن چه باقی می ماند همین جای خالی ای است که این ابژه ها داشتند آن را پر می کردند.

رنگ و بوی فرویدی

کذب **ماتریکس** شاید سرّین نمود خود را در آن جا پیدا می کند که فیلم نئو را با عنوان The one [۴۶] مشخص می کند. این The One کیست؟ کسی که می تواند ببیند که واقعیت روزانه ی ما واقعی نیست، بلکه صرفاً یک جهان مجازی رمزدار شده است؛ و بدین ترتیب او کسی است که می تواند از آن جدا شود، قواعد آن را دستکاری کند و به حالت تعلیق دربیاورد (در آسمان پرواز کند، گلوله ها را متوقف کند). عامل حیاتی در کارکرد این One مجازی کردن واقعیت است: واقعیت یک ساخت مصنوعی است که می توان قواعدش را به حالت تعلیق درآورد یا دست کم از نو نوشت؛ و همین جاست آن دیدگاه به درستی پارانویایی ای که[بنابر آن] آدمی می تواند مقاومت امر واقعی را به حال تعلیق درآورد («اگر واقعاً بخواهم، می توانم از یک دیوار ضخیم رد شوم» یعنی، این که عدم توانایی اغلب ما برای انجام این کار یعنی صرفاً شکست اراده یا خواست سوژه). با این حال، در همین جاست که باز هم، فیلم به اندازه ی کافی پیش نمی رود:

در صحنه‌ی به یادماندنی در آن اتاق انتظار زن غیبگویی که تصمیم خواهد گرفت که نئو همان One است یا نه، کودکی که دارد قاشقی را فقط با فکرش کج می‌کند به نئوی شگفت‌زده می‌گوید که راه انجام این کار نه متقاعد کردن خود(onself) به این که می‌توان قاشق را کج کرد، بلکه متقاعدکردن خودم(myself) به این که هیچ قاشقی وجود ندارد است. اما در مورد خود(oneself) چه می‌توان گفت؟ نمی‌توان گفت که برای پذیرفتن فرضیه‌ی بودیستی که می‌گوید خود(oneself) سوژه وجود ندارد، گام دیگری باید برداشته شود؟

برای توضیح بیش‌تر آن‌چه در **ماتریکس** دروغ است، باید بین عدم امکان فن‌آوری ساده و دروغ بودن فانتاسماتیک تمایز قایل شد: سفر در زمان (احتمالاً) ناممکن است، اما سناریوهای فانتاسماتیک با این وجود در شیوه‌ای که بن‌بست‌های لیبیدویی را نشان می‌دهند «حقیقی» هستند. مهم‌ترین پیچش‌های روایی معمولاً آن‌هایی هستند که به قوی‌ترین شکل در محاصره‌ی [نیروهای] لیبیدویی قرار دارند. فیلم مغبون واقع شده‌ی **فدورا** اثر بیلی وایلدر داستان ستاره‌ی هالیوودی پا به سن گذاشته‌ای را می‌گوید که به نحو مرموزی زیبایی و سر و وضع دوران جوانی خود را حفظ کرده است؛ بازیگر جوانی که عاشق او شده است سرانجام راز جوانی جاودانی او را کشف می‌کند: زنی که با نام فدورا ظاهر می‌شود درواقع دخترِ عیناً شبیه خودش، است که در بعضی جاها جای او را می‌گیرد، در حالی که فدورای حقیقی تنها و بی‌کس در ویلای تنهایی زندگی می‌کند. فدورا ترتیب این جایگزینی (که دخترش را محکوم به همذات پنداری تام و تمام با تصویر مادرانه[۶۵] می‌کند) داده است تا[عمر] ستارگی[۶۶] اش از خود او درگذرد و حتی پس از افول جسمانی او به درخشش خود ادامه دهد. بدین ترتیب، هم مادر و هم دختر هر دو به کل بیگانه یا جداماندهاند[۶۷]: مادر از فضای عمومی جدا مانده است، چراکه نفس عمومی او در دخترش تجسم یافته است؛ دختر اجازه دارد که در فضای عمومی ظاهر شود، منتها محروم از هویت نمادین. آیا خود حال و هوای تلخ و مشوب کننده‌ی فیلم برخاسته از این حقیقت نیست که فیلم بیش از حد به خیال (فانتزی) نزدیک می‌شود؟ آیا در این جا آن سناریوی فانتاسماتیک شسته و رُفته‌ای را که بنیان فیلم بسیار موفق تر **فارغ‌التحصیل** اثر مایک نیکولز را می‌سازد نمی‌بینیم، فیلمی که قهرمان آن نیز به لحاظ لیبیدویی بین مادر (خانم رابینسون) و دخترش دوپاره شده است؟[۶۳]

در نتیجه، مسأله‌ی **ماتریکس** نپختگی علمی فوت و فن‌های آن نیست: ایده‌ی گذر از واقعیت، به VR [واقعیت مجازی] از طریق صدا خوب از آب درآمده است، چون کل آن‌چه که نیاز داریم عبارت است شکاف / سوراخی که آدمی از آن بتواند بگریزد. (احتمالاً، راه‌حل بهتر می‌توانست چنان‌که پیش‌تر بحث شد، توالت باشد.) مسأله نبود انسجام فانتاسماتیک ریشه‌ای‌تری است که وقتی به آشکارترین شکل فوران می‌کند که مورفئوس (رهبر افریقایی .امریکایی گروه مقاومت که معتقد است نئو همان one است) می‌کوشد به تئو که هنوزگیج و حیرت‌زده است توضیح دهد که ماتریکس چیست، او کاملاً حسابگرانه آن را به نقصی در

باید بین عدم امکان فن‌آوری ساده و دروغ بودن فانتاسماتیک تمایز قایل شد: سفر در زمان (احتمالاً) ناممکن است، اما سناریوهای فانتاسماتیک با این وجود در شیوه‌ای که بن‌بست‌های لیبیدویی را نشان می‌دهند «حقیقی» هستند

ساختار جهان مرتبط می‌سازد:

مورفئوس: اینه اون احساسی که همیشه تو زندگی‌ات داشتی. احساس این که یه جایی از کار دنیا عیب داره. تو نمی‌دونی اون چیه، اما هست، مثل یه تریشه تو کله‌ات، که دیوونه‌ات می‌کند... ماتریکس همه‌جا هست، دور و بر ما پر ماتریکسه، حتی این جا تو این اتاق... این دنیاست که جلوی چشمتو گرفته تا نتونی حقیقتو ببینی.

نئو: کدوم حقیقت؟

مورفئوس: این که تو یه برده‌ای، نئو. این که تو هم مثل هر کس دیگه، توی بردگی به دنیا اومدی... تو یه زندون نیگرت داشتن که نتونی بوبکشی، بچشی، یا لمس کنی. زندون ذهنت.

در این جا فیلم با عدم انسجام غایی اش رویاروی می‌شود: تجربه‌ی فقدان / عدم انسجام / مانع قرار است شاهدی بر این حقیقت باشد که آن‌چه به عنوان

واقعیت تجربه می کنیم یک تقلب است. با این حال، نزدیکی های پایان فیلم، اسمیت، عامل ماتریکس، یک توضیح متفاوت و بسیار فرویدی تر ارایه می کند:

هیچ می دونی که اولین ماتریکس برای این طرح شد که یه جهان انسانی کامل باشه؟ جایی که هیچکی رنج نمی کشه، جایی که هر کسی خوش بخته؟ این یه فاجعه بود. هیچکی برنامه رو قبول نمی کرد. کل ثمرات[مربوط به کارکردن انسان به عنوان باتری]از دست رفته بود. بعضی ها فکر می کردن که ما اون زبان برنامه نویسی رو برای توضیح جهان بی نقص تو نداریم. اما من، به عنوان یه گونه، معتقدم که انسان ها واقعیت خودشون رو از راه رنج کشیدن و بدبختی تعریف می کنن. جهان کامل [یا بی نقص]رویایی بود که مخ بدوی تو مدام تلاش می کرد از اون بیدار بشه. به همین دلیل ماتریکس مطابق با این، یعنی با اوج تمدن تو، از نو طراحی شد.

بدین ترتیب ناکامل بودن جهان ما هم زمان نشانه ی مجازی بودن آن و نشانه ی واقعیت آن است. می توان عملاً ادعا کرد که مأمور اسمیت (فراموش نکنیم که او نه یک انسان به مثابه دیگری، بلکه تجسم مجازی خود ماتریکس .دیگری بزرگ .است) مظهر فیگور روان کاو در درون جهان فیلم است: درسی که به ما می دهد این است که تجربه ی مانع برطرف نشدنی شرط مثبت برای ما، به منزله ی انسان، برای ادراک چیزی به عنوان واقعیت است. واقعیت در نهایت همان چیزی است که مقاومت می کند.

به نمایش درآوردن خیال اندیشی بنیادین

عدم انسجام دیگر به مرگ مربوط می شود: چرا آدمی واقعاً می میرد، وقتی که آدمی تنها در واقعیت مجازی (VR) ای می میرد که از سوی ماتریکس اراده می شود؟ پاسخ ابهام آفرین[۶۸] در خود فیلم است:

نئو: اگر در ماتریکس کشته شده باشی، این جا [یعنی، نه تنها در VR، که در زندگی واقعی هم]می میری؟

مورفئوس: بدن نمی توانه بدون ذهن[۶۹] زندگی کنه.

منطق این راه حل این است که بدن «واقعی» تو تنها در همراهی با ذهن، یعنی، با آن جهان ذهنی ای که تو در آن غرقه شده ای، می تواند زنده بماند: بنابراین، اگر تو در VR هستی و در آن جا کشته می شوی، این مرگ بدن واقعی تو را نیز متأثر می کند. راه حل مخالف که بدیهی است (تو وقتی واقعاً می میری که در واقعیت کشته شده باشی) نیز بیش از حد خشک و رسمی است. نکته این است: آیا سوژه کاملاً در واقعیت مجازی تحت سیطره ی ماتریکس غرق شده است؟ یا آیا از وضعیت واقعی از امور باخبر است یا دست کم به آن ظنین می شود؟ اگر پاسخ مثبت است، در این صورت یک عقب نشینی ساده به وضعیت فاصله ای که پیش از هبوط بود[۷۰] ما را در VR نامیرا خواهد ساخت و، در نتیجه، نئو که پیشاپیش از غرق شدن کامل در VR آزاد شده است از کشمکش با مأمور اسمیت که در درون VR تحت کنترل ماتریکس اتفاق می افتد جان سالم به در خواهد برد (همان گونه که می تواند گلوله ها را متوقف کند، باید قادر به واقعیت زدایی[۷۱] از گلوله هایی که بدنش را مجروح می کنند، نیز بوده باشد).

این فاکت[fact] شناخته شده ای است که دکمه ی Close door در اغلب آسانسورها دل خوش کنک به دردنخوری است که فقط برای این کار گذاشته اند که افراد احساس کنند که به نوعی مشارکت و نقشی در سرعت سفر با آسانسور دارند. وقتی ما این دکمه را فشار می دهیم در درست در لحظه ای بسته می شود که ما دکمه ی همکف را فشار داده ایم بدون این که با فشاردادن دکمه ی Close door نیز روند را «سریع تر» کرده باشیم. این مورد افراطی و آشکار از مشارکت ساختگی، استعاره ی مناسب مشارکت افراد در فرایند سیاسی «پست مدرن» ماست. از این رو ما مدام این دکمه ها را فشار می دهیم، و این فعالیت بی وقفه ی ماتریکس است که بین آن ها و رویدادهایی که به دنبال آن ها به وقوع می پیوندند (درها بسته می شوند) هماهنگی برقرار می کند، در حالی که ما گمان می کنیم که رویداد نتیجه ی فشاردادن دکمه از سوی ماست.

آخرین عدم انسجام مربوط است به وضعیت مبهم رهایی بشریت که نئو در آخرین صحنه اعلام می کند. در نتیجه ی دخالت نئو یک «خرابی سیستم» در ماتریکس پیش آمده است؛ هم زمان با آن نئو مردمانی را که هنوز در ماتریکس به دام افتاده اند مورد خطاب قرار می دهد، گویی نجات دهنده ای است که به مردم یاد می دهد چگونه خود را از قیدوبندهای ماتریکس رها کنند. آن ها خواهند توانست که قوانین فیزیکی را نقض کنند، فلزات را خم کنند، در هوا پرواز کنند. با این حال، مسأله این است که تمام این «معجزات» وقتی ممکن است که ما در درون واقعیت مجازی (VR) متکی به ماتریکس باقی بمانیم و صرفاً قواعد آن را نادیده بگیریم یا تغییرشان دهیم. وضعیت «واقعی» ما هنوز وضعیت بردگان

ماتریکس است؛ ما، به عبارتی، صرفاً قدرت بیش تری کسب می کنیم تا قواعد زندان ذهنی خود را تغییر دهیم. اما درباره‌ی خروج از ماتریکس در کل و ورود به «واقعیت واقعی» که در آن ما موجوداتی بدبخت متکی به سطح زمین ویران شده هستیم، چه می توان گفت؟

آدمی به شیوه‌های آدورنویی می تواند ادعا کند که این عدم انسجام‌ها[۲۴] لحظه‌های حقیقت فیلم هستند: آن‌ها نشانه‌های تعارض‌ها یا آنتاگونیسم‌های تجربه‌ی اجتماعی ما در سرمایه‌داری متأخر هستند، آنتاگونیسم‌هایی مربوط به جفت‌های هستی شناختی بنیادینی چون **واقعیت و رنج** (واقعیت به عنوان چیزی که سلطه‌ی اصل لذت را بر هم می زند)، **آزادی و سیستم** (آزادی تنها در درون سیستمی ممکن است که مانع استقرار کامل آن است). اما، با این وجود، نیروی نهایی فیلم را باید در سطح دیگری جست. سال‌ها پیش سلسله‌ای از فیلم‌های علمی ـ تخیلی مثل **زاردوس و فرارلوگان** مخمصه‌ی پست مدرن امروز را پیش بینی کردند: گروه جداافتاده‌ای که در منطقه‌ای پرت و دورافتاده به صورتی ضدعفونی شده روزگار می گذراند، در اشتیاق تجربه‌ی دنیای واقعی‌ای فساد مادی می سوزد. تا پیش از پست‌مدرنیسم، یوتوپیا تلاشی بود برای برون رفت از امر واقعیِ زمان تاریخی و ورود به غیریت بی‌زمان. با همپوشی پست‌مدرنِ «پایان تاریخ» و قابلیت انحلال[۷۲] گذشته در حافظه‌ی دیجیتالی شده، در این زمانه که ما یوتوپیای غیرزمانی[۷۳] را به مثابه تجربه‌ی ایدئولوژیک هر روزه زندگی می کنیم، یوتوپیا بدل می شود به اشتیاق برای امر واقعی خود تاریخ، برای حافظه، برای ردپاهای تاریخ واقعی، تلاش برای بیرون زدن از کاخ بسته و ورود به بو و گندیدگی واقعیت زمخت. **ماتریکس** پیچش نهایی را به این تعکیس می دهد و یوتوپیا را با دیستوپیا[۷۴] درمی آمیزد: خود این واقعیتی که ما در آن زندگی می کنیم، یوتوپیای غیرزمانی به نمایش درآمده در این جا سر جای خود[در تقابل با امر نابه جا] است تا ما بتوانیم عملاً به وضعیت منفعل باتری‌های زنده‌ای تنزل پیدا کنیم که برای ماتریکس انرژی تأمین می کنند.

بدین ترتیب تأثیر منحصر به فرد فیلم که نه چندان در برنهاد مرکزی آن (آن چه ما به عنوان واقعیت تجربه می کنیم یک واقعیت مجازی مصنوعی است که با ماتریکس[،یعنی] اَبَر کامپیوتری ایجاد شده که مستقیماً به ذهن ما متصل است)، بلکه در تصویر مرکزی آن از میلیون‌ها انسانی قرار دارد که در گهواره‌های پر از آب به حیات کلاستر و فوبیک خود ادامه می دهند، زنده نگه داشته می شوند تا برای ماتریکس انرژی (برق) تولید کنند. از این رو وقتی (یکی از) مردمان از غرق شدن در واقعیت مجازی تحت کنترل ماتریکس «بیدار می شود»، این بیدار شدن نه راه یافتن به فضای گسترده‌ی واقعیت بیرونی، بلکه پیش از هر چیز تحقق هولناک این بستار است، جایی که هر یک از ما در حقیقت صرفاً ارگانیسم جنین گونه‌ای هستیم غرق شده در مایع پیش از تولد. نخستین تداعی‌ای که خود را در این جا به رخ می کشد، البته، موقعیت رقت آور انسان به مثابه تمثیل خود بازتابنده‌ی خودِ موقعیت تماشاگر سینماست: آیا ما وقتی در سینما می نشینیم، همه در موقعیت انسان‌ها در **ماتریکس** نیستیم، زنجیر شده به صندلی‌ها، غرق شده در منظره‌ای که یک دستگاه به حرکت درمی آورد؟ با این حال، تمثیل درست تر، همانا تمثیل خودِ بیننده است: در زیر این توهم که ما از فاصله‌ای امن به اشیای مشاهده شده «صرفاً نگاه می کنیم»، آزادانه همراه با آن‌ها کشیده می شویم، در زیر این توهم واقعیت، بندهای بی شماری قرار دارد که ما را به آن چه مشاهده می کنیم پیوند می زنند. ما در هنگام صرفاً نگاه کردن، همواره در میان اشیا به جست وجو برمی آییم، به دنبال آن چه میل یا وحشت ما را برمی انگیزد می گردیم؛ می کوشیم تا برخی الگوها را بازشناسیم، از طرف دیگر، خود اشیا همواره «به ما چشم می دوزند»[۷۵]، بر سر جلب توجه ما با هم رقابت می کنند، تور خود را به سوی ما می اندازند و می کوشند تا به دام‌تان بیندازند. همان گونه که جیمز الکینز می گوید:

> در عین حال چیزی کاملاً هیپنوتیک در خصوص نگاه کردن صرف وجود دارد، چیزی که شبیه جست‌وجو کردن و بیش تر شبیه خواب دیدن است. گویی نگاه کننده همان گالیور است که از سوی کوتوله‌ها[۷۶] به بند کشیده شده است، اما هنوز رویا می بافد که در انگلستان است؛ و دارد خوش می گذراند. شاید گشت‌وگذاری در خیابان‌ها، امایکباره بفهمی نفهمی پی می برد که تکان خوردن برایش دشوار است. صرف قدم زدن در آن خیابان لندن، دست دراز کردن و چرخاندن دستگیره‌ی در به طور غیرقابل وصفی دشوار است. و سپس بیدار می شود و خود را در میانه‌ی کابوسی بس ناجور می یابد. اما من بر خلاف گالیور هرگز واقعاً بیدار نمی شوم. صرفاً نگاه کردن مثل خواب دیدن است، منتها

خواب دیدن به طور نامنظم، غلت و واغلت زدن و عدم وقوف بر این که یک چیزی دارد اتفاق می افتد.»[۲۵]

آیا این توضیح پدیدارشناختی از نظرگاه «صرفاً نگاه کردن» به طور مرموزی نظم دهنده[dispositif]ی انسان ها در **ماتریکس** را پژواک نمی دهد؟

با این حال، آدمی وسوسه می شود رابطه ی بین «توهم» و «واقعیت» را که در این توضیح مستتر است، معکوس کند و ادعا کند که انفعال مطلق انسان ها در **ماتریکس** خیال یا فانتزی مصادره شده ای را به نمایش می گذارد که تجربه ی آگاهانه ی ما به مثابه سوژه هایی فعال و خودبرنهنده را استمرار می بخشد. نمودی است از آن خیال [سم] غایی، آن دیدگاه که ما در نهایت ابزارهای ژوئیسانس دیگری (ماتریکس) هستیم، خالی شده از ماده ی حیات هم چون باتری ها. همین جاست آن معمای لیبیدویی واقعی:dispositif چرا ماتریکس به انرژی انسان نیاز دارد؟ راه حلی که صرفاً بر انرژی متکی است، البته، بی معناست: ماتریکس می توانست به راحتی یک منبع انرژی دیگری که قابل اعتمادتر است پیدا کند، منبع انرژی ای که نیازی به تنظیمات فوق العاده پیچیده ی واقعیت مجازی ساخته و پرداخته شده برای میلیون ها واحد انسانی نداشت. (در این جا عدم انسجام دیگری را می توان تشخیص داد: چرا ماتریکس هر فرد را در درون جهان مصنوعی خود محورانه ی خودش غرق نمی کند؟ چرا قضایا را با تنظیم برنامه هایی برای این که کل بشریت در یک جهان مجازی واحد سکونت کنند، پیچیده می کند؟) تنها پاسخ اصولی این است: ماتریکس از ژوئیسانس انسان تغذیه می کند. بدین ترتیب در این جا دوباره برمی گردیم به آن بر نهاد لکانی اصلی که می گوید خود دیگری بزرگ، افزون بر این که یک دستگاه ناشناس نیست، بلکه به سیلان مداوم ژوئیسانس نیز نیاز دارد.

ارتباط نزدیک بین انحراف و فضای مصنوعی، امروز یک [حرف] پیش پا افتاده است. بنابر دیدگاه متعارف (استاندارد) سناریوی منحرف «انکار اخته سازی» را به نمایش درمی آورد: انحراف را می توان دفاعی در برابر نقشمایه ی مرگ و تمایل جنسی، در برابر تهدید میرایی، هم چنین تحمیل تصادفی تفاوت جنسی دانست. آن چه آن جداسر منحرف اجرا می کند، جهانی است که در آن، همانند کارتون ها، یک انسان می تواند از هر فاجعه ای جان سالم به در برد؛ که در آن تمایل جنسی بالغان تا حد یک بازی بچگانه تقلیل یافته است؛ که در آن آدمی مجبور به مردن یا انتخاب یکی از دو جنس نیست. به معنی واقعی کلمه، جهان جداسران جهان نظم نمادین ناب است، جهان بازی دال که روند خودش را طی می کند، رها از تباهی انسان واقعی. در نگاه نخست، ممکن است این گونه به نظر برسد که تجربه ی ما از فضای مصنوعی یا سایبراسپیس کاملاً با این جهان منطبق است: آیا سایبراسپیس نیز جهانی رها از سکون یا اینرسی امر واقعی، تنها مقید به قواعد خود

خواسته[۲۶]اش، نیست؟ و آیا این در مورد واقعیت مجازی در **ماتریکس** صادق نیست؟ «واقعیت»ی که ما در آن زندگی می کنیم ویژگی محتوم خود را از دست می دهد، بدل به قلمرو قواعد دلبخواهی (قواعدی که به وسیله ی ماتریکس تحمیل شده است)ای می شود که آدمی می تواند در صورت داشتن اراده ای به اندازه ی کافی قوی آن ها را زیر پا بگذارد. با این حال طبق گفته ی لکان آن چه این تصور متعارف مغفول می گذارد. رابطه ی منحصر به فرد بین دیگری و ژوئیسانس[مستتر] در جداسری است: این دقیقاً به چه معناست؟

تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر در Le Prix du Progress یکی از بخش های پایانی **دیالکتیک روشنگری** استدلال زیست شناس سده ی نوزدهمی فرانسوی پی یر فلورنس در مقابل بیهوشی طبی با کلروفرم را نقل می کنند: فلورنس ادعا می کند که می توان ثابت کرد که مواد بیهوش کننده تنها روی شبکه های نرونی حافظه ی ما تأثیر می گذارند. خلاصه این که، ما در حین سلاخی شدن زنده زنده در روی میز جراحی، درد وحشتناک را کاملاً احساس می کنیم، اما بعدها، وقتی به هوش می آییم آن را به یاد نمی آوریم. از نظر آدورنو و هورکهایمر، این، البته، استعاره ی کامل سرنوشت خرد استوار بر سرکوبی طبیعت درون خود است: بدن او، [یعنی]بخشی از طبیعت در سوژه، درد را کاملاً احساس می کند، سوژه تنها به این دلیل است که، یعنی در نتیجه ی سرکوب، آن را به خاطر نمی آورد. انتقام تمام عیار طبیعت به خاطر سلطه ی ما بر آن، در همین جاست: ما بدون این که بدانیم بزرگ ترین قربانیان خودمان هستیم، خود را زنده زنده سلاخی می کنیم. آیا نمی شود این را به عنوان سناریوی خیالی کامل انفعال

متقابل[۷۸] قرائت کرد. [سناریوی] صحنه‌ی دیگری که در آن ما بهای مداخله‌ی فعال خود در جهان را می پردازیم؟ هیچ عامل آزاد فعالی بدون این حمایت فانتاسماتیک، بدون این صحنه‌ی دیگری که در آن آدمی به تمامی از سوی دیگری دستکاری می شود، وجود ندارد.[۴] یک سادومازوخیست با رغبت تمام این رنج کشیدن را دسترسی به هستی فرض می کند.

شاید، در راستای همین خطوط است که می توان در عین حال توضیح داد که چرا رابطه‌ی هیتلر با نامزدش گلی روبال که در ۱۹۳۱ مرده‌ی او را در آپارتمان هیتلر یافتند این همه فکر و ذکر زندگی نامه نویس هیتلر را به خود مشغول کرده بود، گویی انحراف جنسی فرضی هیتلر آن «متغیر پنهان» آن حلقه‌ی گم شده‌ی خصوصی، آن دستاویز فانتاسماتیکی را که می تواند شخصیت جمعی او را توضیح دهد، در خود دارد. اوتو اشتراسر این سناریو را به این صورت گزارش می کند:

هیتلر در حالی که خود روی زمین دراز کشیده بود، او را وا می داشت که لباس هایش را در بیاورد. گلی مپس بایستی روی صورت او چمباتمه می زد تا او بتواند از نزدیک وارسی اش کند، و این کار او را بشدت به هیجان می آورد. وقتی هیجان به اوج خود می رسید هیتلر از او می خواست که رویش ادرار کند، و این کار به او لذت می داده.[۷۹]

آن چه در این جا اهمیت حیاتی دارد انفعال کامل نقش هیتلر در این سناریو به عنوان آن دستاویز فانتاسماتیکی است که او را به سوی فعال بودن سیاسی جمعی او که به نحو دیوانه واری مخرب بود، سوق داد؛ تعجبی ندارد که گلی از این مراسم مستأصل و منزجر بود.

در همین جاست آن بصیرت درست **ماتریکس**: مجاورت دو جنبه از انحراف. در یک طرف تقلیل واقعیت به قلمرو مجازی تحت حاکمیت قواعد دلبخواهی قابل تعلیق، و در طرف دیگر حقیقت پنهان مانده‌ی این آزادی، تقلیل سوژه به انفعال ابزاری شده‌ی تمام عیار. به عبارت دیگر، **ماتریکس** آن را درست می فهمد، منتها از راه غلط (باژگون). یعنی، ما برای رسیدن به وضعیت حقیقی امور، تنها باید به دور اصطلاح ها بچرخیم: آن چه فیلم به منزله‌ی صحنه‌ی بیدارشدن ما در درون وضعیت حقیقی مان نشان می دهد، عملاً نقطه‌ی مقابل دقیق آن است، همان فانتزی بنیادینی که هستی ما را تداوم می بخشد. ما در VR خواب نمی بینیم که عاملانی آزاد در واقعیت معمول روزمره مان هستیم، در حالی که ما عملاً زندانیانی منفعل در مایع پیش از تولد تحت استثمار ماتریکس هستیم: بلکه مسأله این است که واقعیت ما واقعیت عاملان آزاد در جهان اجتماعی است که می شناسیم، منتها برای تداوم بخشیدن به این وضعیت، ما باید آن را با خیال اندیشی انکار شده، دهشتناک، قریب الوقوع در باب تبدیل شدن به زندانیانی منفعل در مایع پیش از تولد تحت استثمار ماتریکس، تکمیل کنیم. معمای شریطه‌ی انسان، البته، این است که **چرا** سوژه به این دستاویز فانتاسماتیک شرم آور در باب هستی خود نیاز دارد.

یادداشت ها:

۱. مجموعه‌ی **شکسپیر به زبان ساده** را آلن دوربن ویرایش و Barrons Educational Series Publishers منتشر کرده است.

۲. در جریان بحث عمومی در کنفرانس صدمین سال تولد هیچکاک که NYU در ۱۲ـ۱۷ اکتبر ۱۹۹۹ برگزار کرد.

3. See sigmund Freud, " **The Psychogenesisof a case of Homo sexuality in Womani**", The Pelican Freud Library, Vo.9: Case Histories II (Harmondsworth,U.K.: Penguin, 1979), 389.

۴. جزییات بیش تر درباره‌ی این سینتوم هیچکاک را در منبع زیر می یابید:

Slavoj iek, ed., **Everything You Always wanted to know About Lacan** (But were Afraid to Ask Hitchcock) London: Verso, 1993)

5. Svetlana Alliluyeva, **Twenty Letters to a Friend** (New York: Simon and schuster, (1967), 183.

6. David Bordwell and Noel Carroll, eds., **Post-Theory,** Madison: University of Wisconsin Press, 1996).

7. Jacques Lacan, The Seminar, book 1: **Freud's Papers and Technique** (New York: Norton (1988), 215.

آن چه در این جا آورده ام از کتاب زیر برگرفته شده است:

Miran Bozovic," The Man Behind His Own Retina", in Slavoy iek, ed., Everything You Always Wanted to know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).

8. See the fastcnating report in Thomas Schatz,**The Genius of the System**(New York: Henry Holt, 1996) , 393-403.

9. See Stephen Jay Gould,**Wonderful Life :The Burgess shale and the Nature of History**(NewYork:Norton1989).

10. See Niall Ferguson, ed., Virtual History (London:

MacMillan1997).

۱۱. شاید بزرگ ترین موفقیت فیلم بازساخته ی ون سانت صحنه ای است که در عنوان بندی پایانی فیلم می بینیم. این صحنه بعد از نمای پایان بخش فیلم هیچکاک می آید و چند دقیقه ای ادامه می یابد. یک نمای جرثقیلی بی وقفه که نشان می دهد چه چیزهایی اطراف اتومبیل در حال بیرون کشیده شدن از باتلاق پلیس های خسته و بی حال دور و بر یدک کش در جریان است، و همه ی این ها را گیتار ملایمی همراهی می کند که تکرار بداهه نوازی شده ی نقشمایه ی اصلی موسیقی برنارد هرمن است. این بخش فیلم را با رنگ و بوی منحصر به فرد دهه ی ۱۹۹۰ تکمیل می کند.

۱۲. هیچکاک در گفت وگویی به خود می بالد که همیشه قبل از بیرون رفتن اتاق پذیرایی را چنان تمیز می کند که هیچ کس، هنگام بازرسی، نتواند حدس بزند که او آن جا بوده است. این وسواس در عین حال توضیحی است برای آن لذت درانزجار آشکاری که او در جزییات کثیف کوچکی می یابد که وجه مشخصه ی هیأت کوبایی در هارلم در فیلم **توپاز** هستند، مثلاً آن سند سیاسی رسمی که با چربی به جا مانده از یک ساندویچ لکه دار شده است.

۱۳. آیا این ظهور ناگهانی شبیه تریستان واگنر نیست؟ درست در نزدیکی های پایان **تریستان و ایزولده**، پس از مرگ تریستان، آمدن ایزولده و دچارشدن به خلسه ی مرگ، با رسیدن کشتی دوم، گسستی اتفاق می افتد، [یعنی] وقتی که پیشروی آرام ناگهان به طور مضحکی سرعت می گیرد. این شبیه il Travator اثر جوزپه وردی است که در آن، در دو دقیقه ی پایانی مجموعه ی کاملی از اتفاق ها می افتد. این گونه دخالت های غیرمنتظره درست پیش از پایان بندی اهمیت بسیاری برای قرائت تنش های زیرین روایت دارند.

۱۴. وقتی لسلی بریل ادعا می کند که در **زیر برج جدی** نوعی موجود زیرزمینی هست که می کوشد اینگرید برگمن را دوباره به دوزخ فرو بکشد، آدمی وسوسه می شود بگوید راهبه ای که درست در پایان **سر گیجه** ظاهر می شود متعلق به همان جهان زیرین اهریمنی است. البته با این تناقض که این یک راهبه، یک زن خداست که نیروی اهریمنی که سوژه را به قعر می کشد و مانع رستگاری او می شود در وجود او تجسم یافته است.

15. Francois Truffaut, **Hitchcock** (New York:Simon and Schuster 1985), 257.

۱۶. این شبیه بزاق یا آب دهان است: چنان که همه می دانند، هر چند ما می توانیم بدون هیچ مشکلی بزاق خود را قورت بدهیم، اما قورت دادن دوباره ی بزاقی که از بدن ما به بیرون پرتاب شده است بی نهایت مشمئز کننده است. باز هم موردی از شکستن مرز درون/بیرون.

۱۷. این یافته ها را مدیون بوریس گرویس هستم.

۱۸. اگر فیلم نامه ی اصلی (اریژینال) (که در اینترنت موجود است) را با خود فیلم مقایسه کنیم، می توان دید که کارگردان ها (برادران واکوفسکی، که در عین حال نویسنده ی فیلم نامه هم بودند) به اندازه ی کافی باهوش بوده اند که ارجاعات شبه روشنفکرانه ی بیش از اندازه مستقیم را دور بریزند، مثلاً این گفت وگو: «اونارو نگاه کن. اوتوماتون ها (Automatons)، راجع به این که اونا چکار دارند می کنند یا چرا این کارارو می کنن فکر نکن. کامپیوتر به اونا می گه که چکار کنن و اونا همون کارو می کنن» «ابتذال شر» (The banality of evil). این اشاره ی خودنمایانه به هانا آرنت به کلی از مرحله پرت است: مردم غرق شده در واقعیت مجازی (VR) ماتریکس در مقایسه با جلادان هالوکاست در موضعی کاملاً متفاوت، و تقریباً مخالف، قرار دارند. حرکت عاقلانه ی دیگر [در این فیلم] عبارت است از حذف اشارات بیش از اندازه آشکار به فنون شرقی خالی کردن ذهن به منزله ی راهی برای فرار از کنترل ماتریکس است: «تو باید خودتو خالی کنی تا ذهنت آزاد بشه».

۱۹. این نیز بسیار مهم است که آن چه قهرمان **نمایش ترومن** را قادر می سازد که فریب نخورد و از جهان دستکاری شده اش خارج شود، مداخله ی پیش بینی نشده ی پدرش است. در این فیلم دو فیگور پدرانه وجود دارد، پدر نمادین - زیست شناختی بالفعل و پدر پارانویایی «واقعی»، کارگردان نمایش تلویزیونی (با بازی اد هریس) که زندگی ترومن را کاملاً دستکاری می کند و او را در محیطی بسته محافظت میکند، با بازی اد هریس.

۲۰. و من در این جا به شدت به او متکی هستم: نگاه کنید به:

Jodi Dean, **Aliens in America: Conspiracy Caltures From Outerspace to cyberspace** (Ithaca, Ny: Cornell University Press, 1998).

21. Claud Levi Strauss,"Do Dual Organizations Exist? In **Structural Anthropology** (New York: Basic Books 1963),131-63;

(ترسیم ها را در صفحات ۱۳۳ ـ ۱۳۴ می توان یافت).

22. See Rastko Monik," Das "Subject, dem unterstellt wird zu glaubenz " und die Nation als eine Null - Institution", in **Denk - Prozesse nach Althusser,** edited by H. Boke (Hamburg: Argument Verlag 1994).

۲۳. بدین ترتیب آخرین صحنه ی **فارغ التحصیل**، که در آن بن والین (دختر خانم رابینسون) مراسم ازدواج را به هم می زنند و فرار می کنند، در ربط با اخلاقیات بورژوایی معمول به هیچ وجه گناه آلود نیست. برعکس، تأییدی است بر شکل گیری زوج دگرجنس خواه بهنجار، در حالی که پیوند جنسی حقیقتاً گناه آلود، پیوند بین بن و خانم رابینسون است.

۲۴. یکی دیگر از عدم انسجام های مرتبط هم چنین به موقعیت مناسبات بیناذهنی یا بیناشخصی در جهانی تحت حاکمیت ماتریکس مربوط است: آیا همه ی افراد در یک واقعیت مجازی **واحد** شریک اند؟ **چرا**؟ چرا هر کسی [واقعیت مجازی] دلخواه اش را نداشته باشد؟

25. James Elkins, **The object stares Back** (New York: Harvest 1996) 20.

۲۶. کاری که هگل می کند عبارت است «عبور» از این خیال یا فانتزی از طریق نشان دادن کارکرد آن که عبارت است از پر کردن مغاک پدیدارشناختی آزادی، یعنی، کارکرد برساختن دوباره ی آن صحنه ی مثبتی که در آن سوژه درون یک نظم غیرپدیداری (نومنال) مثبت جای داده می شود. به عبارت دیگر، از نظر هگل، بینش کانت بی معنا و فاقد انسجام است، چون زیرزیرکی کلیت الهی ای را که به لحاظ هستی شناختی کاملاً برساخته شده است، یعنی، جهانی را که فقط به صورت ماده یا جوهر تصور می شود، نه در عین حال به صورت سوژه، دوباره وارد کار می کند.

27. Quoted in Ron Rosenbaum, **Explaing Hitler** (New York: Harpercollins 1999), 134.

(1). Transference
(2). overinterpretation
(۳). sinthom. واژه ای ترکیبی بر ساخته ی ژی ژک که می توان به انسان مقدس ترجمه کرد.
(۴). Breaking Away
(۵). متقدم آینده سو: چیزی که پیش تر یعنی در گذشته اتفاق افتاده، اما اشاره به آینده دارد.
(6). cross resonance
(7). massiveness
(8). flesh
(9). positivisation
(10). reflection- into - self
(11). reflective
(12). prepermissine
(۱۳). The Truman show= فیلمی به کارگردانی پیتر ویر. برخی آن را تمثیلی از کنترل زندگی انسان به وسیله ی تلویزیون دانسته اند.
(۱۴). Panopticon یا سراسر بین، طرحی که جرمی بنتام برای ساختمان زندان های جدید ارایه کرد. در این طرح که متشکل از یک برج مرکزی با ردیف سلول ها در دورتادور آن بود، زندانیان همواره در معرض دید و مراقبت نگهبانان مستقر در برج ها بودند بدون این که خود بتوانند آنان را ببینند. در نتیجه نوعی انضباط درونی در آن ها شکل می گرفت. جُرج اُرول در رمان ۱۹۸۴ تمثیلی از جامعه ای که به این صورت تحت نظارت مستبد قدر قدرت اداره می شود، ارایه کرده است.
(15). resignification
(۱۶). Cathar = مسیحیان معتقد به تعالیم مانی.
(17). syllogism
(18). off space
(۱۹). o.cromwell (۱۶۵۸ ـ ۹۹۵۱) رهبر شورشیان علیه چارلز اول پادشاه انگلستان پس از شکست شاه نظام جمهوری (کشور بدون شاه یا مکه) را بنا نهاد که commonwealth یا دولت مردمی نامیده می شد.
(۲۰). خانواده ی سلطنتی که از ۱۳۷۱ تا ۱۶۰۳ بر اسکاتلند و از ۱۶۰۳ تا ۱۶۴۹ و از ۱۶۶۰ تا ۱۷۱۴ بر بریتانیا حکم می راند.
(21). cyberspace hypertext
(22). در اصل mini remake
(23). prohibition
(24). excremental
(25). preontological netherworld
(26). Mather superior
(۲۷). political correctness = حذر کردن از زبان و کنشی که برای دیگران، به خصوص زبان برخورنده یا توهین آمیز است، و به کار بردن واژه یا عبارتی که عاری از این ویژگی است. مثلاً firefighter به جای fireman
(28). objectivized
(29). black holes
(30). superstrings
(31). Quantum oscilation

(۳۲). New Agers. معتقدان به ایده ها، طبابت، و شیوه ی زندگی روحانی که در اواخر قرن بیستم در انگلستان و امریکا رواج یافت. ایده های بازگشت استوار بر ایمان مسیحی نیست بلکه شامل ایده هایی از مذاهب آسیایی مثل بودیسم است. فعالیت های آن ها شامل یوگا، مراقبه (مدیتیشن) و طب سنتی است. آنان فروشگاه های مخصوصی دارند که کتاب، دارو، موسیقی و محصولات دیگر می فروشند.
(33). alienation
(34). self identiy
(35). selfhood
(۳۶). Rorschach test، یک نوع آزمون ویژگی های شخصیت است که با مطالعه ی پاسخ های فرد مورد آزمایش به انواع لکه جوهرها انجام می گیرد از **فرهنگ علوم رفتاری**، انتشارات امیرکبیر).
(37). iconoclasm
(۳۸). suture: در لغت به معنای بخیه زدن است؛ در نظریه ی فیلم سیستم دوخت در ساده ترین شکل خود به معنی بخیه زدن بیننده به درون متن فیلمیک است. توضیح کامل تر آن را در کتاب **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی** نشر هزاره ی سوم می توان یافت.
(39). Time out of Joint
(۴۰). hyperreality: از اصطلاحات برساخته ی ژان بودریار برای اشاره به واقعیت خاصی که بدون اتکا به هیچ جزیی از جهان واقعی و با زبان و رمزگان کامپیوتری ساخته می شود. بهترین نمونه ی آن «واقعیت مجازی VR» است.
(41). substanceless
(42). meterial inertia
(۴۳). D-Day invasion = روز ۶ ژوئن ۱۹۴۴ که متفقین در سواحل نورماندی نیرو پیاده کردند.
(۴۴). رنه مگریت نقاش معروف.
(45). back projections
(46). non - person
(۴۷). Quark. در فیزیک یکی از سه ذره ی فرضی مختلف که می توانند واحدهای ساختاری اتمی باشند که بسیاری از ذره های بنیادی از آن ها ساخته می شوند. کوراک ها دارای خاصیتی غیر عادی هستند که بارهای الکتریکی آن ها مضرب هایی از «یک سوم» بار الکتریکی الکترون است... (**فرهنگ اندیشه ی نو**).
(48). gluon particles
(49). communicative community
(50). regulative ideal
(51). Jargon
(52). politically correct
(53). reflexivization
(۵۴). cognitive mapping در روان شناسی عمومی «نقشه برداری شناختی» اشاره دارد به الگوهای ذهنی ای که مردم به مثابه ابزاری برای شناخت جهان پیرامون می سازند. جیمسن این اصطلاح را از کتاب کوین لینچ با عنوان **تصویر شهر** (۱۹۶۰) برداشته است. در این کتاب، به قول جیمسن «به ما گفته می شود که شهر بیگانه یا جدا قبل از هر چیز فضایی است که در آن مردم نمی توانند (در ذهن خود) نه نقشه ی مواضع و جایگاه های خود و نه کلیت شهری، کلیتی که خود را در آن می یابند، را ترسیم کنند». از این رو «نقشه ی شناختی» ای که یکی از ساکنان

شهر جرزی[Jersy] از فضای شهری ای که در آن زندگی می کند، خواهد داشت «تقلیدی» نخواهد بود، باز نمودن سرراستی از فضای واقعی نخواهد بود. بلکه بازتابی خواهد بود از تحریف ها و از قلم افتادگی هایی که به تجربه ی شخصی زیستن در چنین محیط بیگانه شده ای راه یافته اند. از نظر جیمسن این مفهوم «فوق العاده بامعنی» است، به خصوص «وقتی که آن را به برخی فضاهای بزرگ تر ملی و جهانی فرا افکنیم». این مفهوم به ویژه، نشان می دهد که فرد چگونه خود را در ربط با ملکیت جهانی ایدئولوژیک تطبیق می دهد، کلیتی که همان قدر عظیم و دست نیافتنی است که شرح کامل نیویورک از چشم فردی در روی زمین؛ نقشه برداری شناختی اشارتی است به تعریف آلتوسر و لکان از ایدئولوژی به مثابه «بازنمایی رابطه ی خیالی سوژه با شرایط زیستی واقعی اش». بدون تردید دقیقاً همان چیزی است که نقشه ی شناختی باید در چارچوب تنگ تر زندگی روزمره انجام دهد.

(55). consensual symbolic fiction
(56). master discocrse
(57). Paralogism of The Pure reason
(58). positvation
(59). noumenal domain
(60). schematized
(61). Zero institution
(62). manea

(۶۳). anamorphosis: طراحی یا تصویر تحریف شده ای که از یک نقطه موزون به نظر می رسد.
(۶۴). The one، یا شخص، آدمی، طرف.

(65). maternal image
(66) .stardom
(67). alienated
(68). obscurantist
(69). mind
(70). prelapsarian Adamic state of distance
(71). derealize
(72). disposability
(73). atemporal
(74). distopia (خراب آباد؟)

(۷۵). در اصل stare back.
(۷۶). Lilliputians، اهالی لی لی پوت در رمان سفرهای گالیور.

(77). Self imposed
(78). interpassivity