پدری که کاملاً نمرده است

ملادن دالر

ترجمه‌ی نیما ملک‌محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ما مشغول تماشای زنی هستیم که شوهرش را تماشا می‌کند: آیا شوهر قاتل است؟ الگوی کلی بسیار ساده است، با این حال همین الگوی ساده قادر است کل درام پیچیده‌ی نگاه را در خود جای دهد.

نخست این که، در تمام طول فیلم نگاه ما به نگاه دیگری محدود شده است: ما کسی را تماشا می‌کنیم که در حال تماشا کردن است، ما تنها از خلال چشمان لینا می‌بینیم و هیچ چیز خارج از افق دید او نمی‌بینیم. ما اطلاعات اضافی کافی برای قضاوت درباره‌ی «بی‌طرفی و عینی‌گرایی» او در اختیار نداریم. اما حامل این نگاه بودن، تمام مدت در مرکز داستان قرار داشتن، چندان درخور قهرمان زن داستان ما نمی‌نماید (لااقل در دو سوم انتهای فیلم و پس از ازدواج او به رغم میل پدرش). تماشا کردن فعالیت عمده‌ی لینا است: او در تمام صحنه‌ها حضور دارد، ساکن و خنثی، و با نگاه خود هر صحنه را از نگرانی‌ها، سوءظن‌ها و ترس‌هایش می‌آکند. او تماشا می‌کند، اما نمی‌بیند.* «آن‌ها چشم دارند، اما نمی‌بینند» ــ این شعار انجیلی می‌تواند بر فراز تقریباً تمام فیلم‌های هیچکاک قرار گیرد؛ اما ندیدن، شرایطی است که به پیرامون نگاه متعلق است.

اشتغال ذهنی هیچکاک به نگاه، در همه‌ی فیلم‌های او حضوری مطلق و همه جانبه دارد، اما فیلم ***سوءظن*** به ویژه، این حضور را به شکلی تکان‌دهنده تصویر می‌کند. همین الگو بعدها ادامه می‌یابد و در فیلم ***پنجره‌ی عقبی*** به شکلی رادیکالیزه ظاهر می‌شود. در این فیلم جفری (جیمز استوارت)، درست مانند لینا، به بی‌کنشی محکوم است، پای شکسته‌اش او را عملاً بی‌حرکت کرده است و وجودش به نگاه تقلیل یافته است، نگاهی که در برابر نشانه‌های رازآلود ساختمان‌های مقابل پنجره قرار گرفته است. او هم تماشا می‌کند، اما نمی‌بیند: آیا قتلی در کار است یا فقط شاهد چند اتفاق هستیم که تصادفاً با هم به وقوع پیوسته‌اند؟ این وضعیت کلی مشابه در دو فیلم به دو نتیجه کاملاً متفاوت منتهی می‌شود: در ***پنجره‌ی عقبی*** معلوم می‌شود که واقعاً قتلی اتفاق افتاده است؛ در ***سوءظن***، معلوم می‌شود که آن نشانه‌های مرگبار گمراه‌کننده بوده‌اند و با نگاهی دوباره، آن‌ها به مجموعه‌ای از اتفاقات تصادفی تغییر شکل می‌دهند. سوءظنی که پشتوانه‌ی نگاه است (یا نگاهی که پشتوانه‌ی سوءظن است) در یک مورد توجیه می‌شود و در مورد دیگر غلط از آب درمی‌آید.

پنجره‌ی عقبی، بازنمود هیچکاک از مفهوم سراسربین** و تجسم سینمایی آرای بنتام و فوکو است. استوارت در صندلی چرخدارش، در برج دیده‌بانی مرکزی قرار گرفته و قادر به نظارت بر آپارتمان‌های آن طرف حیاط است؛ آپارتمان‌ها طوری واقع شده‌اند که مانند سلول‌های سراسربین، دائماً در معرض نگاه ناظر هستند.

* مطابق الگویی قراردادی، فعالیت باعث ایجاد نوع خاصی از نابینایی می‌شود، در حالی که انفعال و بی‌کنشی باعث وضوح دید می‌شود. فانی، قهرمان منفعل و مشهور مانسفیلد پارک اثر جین اوستین، تنها کسی است که در آن بلبشوی اخلاقی قادر است به وضوح ببیند، اما به قیمت انفعالش. در این جا انفعال و بی‌کنشی هم کمکی نمی‌کند. (یادداشت نویسنده)

** Panopticon یا سراسربین، مدل پیشنهادی جرمی بنتام، فیلسوف انگلیسی، برای زندانی است که زندانیان آن از ترس نظارت مدام، مجبور به رعایت مقررات باشند. سلول‌های این زندان حول یک برج دیده‌بانی مرکزی ساخته می‌شود و ساکنان سلول‌ها قادر به دیدن ناظران نیستند، به این ترتیب هیچ‌گاه نمی‌دانند که چه وقت در معرض نگاه مراقبین خود قرار دارند. م.

اما آن چه باعث ایجاد تمایز میان هیچکاک و بنتام می‌شود، معکوس عمل کردن شیوه‌ی آرایش صحنه در فیلم هیچکاک است: در سراسربین، زندانیان در ترس دائم از نگاه همه جا حاضری به سر می‌برند که از دید آن‌ها پنهان است، اما هیچ چیز از چشمانش دور نمی‌ماند (و نهایتاً حتی اگر کسی هم در برج دیده‌بانی نباشد، تغییری در وضعیت به وجود نمی‌آید)؛ اما در فیلم هیچکاک ساکنان آپارتمان‌ها مشغول زندگی روزمره خود هستند (خوردن، خوابیدن، رقصیدن، مهمانی گرفتن و کشتن یکدیگر)؛ در مقابل استوارت در برج دیده‌بانی خویش در ترس دائم به سر می‌برد ـ ترس از این که چیزی از چشمانش دور بماند. مشکل او این است که چگونه نگاهش را به نگاهی همه جا حاضر تبدیل کند (و در واقع، مهم‌ترین بخش ماجرا از چشمان او دور می‌ماند: هنگام وقوع قتل، او خواب است). بنابراین ساکنان آپارتمان‌ها زندانی نگاه دیگری نیستند؛ بلکه در واقع این ناظر است که بیش از همه زندانی نگاه خویش است ـــ نگاهی که نمی‌بیند.

لینا نیز مانند جفری، مدام با نشانه‌های مبهم و گنگ روبه‌رو می‌شود. او با سکوت خویش در انتظار بدترین‌هاست ـــ درست در نقطه‌ی مقابل شوهرش که مدام در حال فعالیت و مملو از ایده‌ها و طرح‌های تازه است. بازنمود هیچکاکی نگاه، براین اصل استوار است که هیچ میزان مناسبی برای نگاه وجود ندارد: فرد یا بیش از حد می‌بیند و یا کمتر از میزان لازم. یا به عبارت دیگر، آن چه می‌بیند بیش از حد و در عین حال کمتر از میزان لازم است. درام نگاه هنگامی آغاز می‌شود که، تصادفاً، نگاه چیزی را بیش از حد و فراتر از دایره‌ی «معمول» بینایی‌اش می‌بیند؛ اما این رویت‌پذیری فرار و مازاد، کل عمل رویت را در هاله‌ای از ابهام، گنگی و تهدید فرو می‌برد. دیدن بیش از حد، نابینایی را به دنبال دارد: گنگی بینایی.

نشانه‌ها سوءظن به بار می‌آورند و خود رازآلود باقی می‌مانند ـ به عبارت دیگر، نشانه‌های دیگری را برای توضیح خود طلب می‌کنند. سوءظن مدام کم و زیاد می‌شود و ما در امید یافتن نشانه‌ای روشن به سر می‌بریم، دلالت‌گری باثبات که به نوسان ما خاتمه دهد و چگونگی ماجرا را تعیین کند. با این حال این کنش که مدام به تعویق انداخته می‌شود و باعث دوام و پر و بال گرفتن سوءظن می‌شود، نمی‌تواند پیش از صحنه‌ی پایانی واقع شود. اما ابهام و عدم تعین، جوهره‌ی اصلی فیلم است. هر چند که ما به عنوان بیننده، از آغاز می‌دانیم که ابهام‌ها باید از میان برود و در پایان کل فیلم معنایی صریح و روشن پیدا کند. کری گرانت [شوهر لینا] یا قاتل است و یا شیادی حقیر ـ هیچ انتخاب سومی وجود ندارد و تعلیق فیلم با انتظار قطعیتی شکل می‌گیرد که از یکی از این دو حال خارج نیست.

همه می‌دانند که راه‌حل پایانی در فیلم درست نقطه‌ی مقابل راه‌حل کتاب، ***جنایت با قصد قبلی***، نوشته‌ی فرانسیس ایلس است. در کتاب، «شریک جرم پیش از وقوع جرم»، لینا است که لیوان شیر سمی را «به اراده‌ی خود» سرمی‌کشد و با از دست دادن عشقش به جانی (کری گرانت)، آگاهانه سرنوشت یک قربانی را می‌پذیرد. هیچکاک به تروفو گفته است که او می‌خواسته پایان‌بندی اصلی را حفظ کند، اما با چرخشی اضافی: پیش از نوشیدن لیوان شیر، لینا نامه‌ای به مادرش می‌نویسد و او را از گناهکاری جانی مطلع می‌کند، سپس از جانی می‌خواهد که نامه را پست کند. در صحنه‌ی پایانی ما جانی را می‌بینیم که با شادمانی نامه را درون صندوق پست می‌اندازد. اما به گفته‌ی هیچکاک، قواعد هالیوود که احتمالاً قادر به قبول کری گرانت به عنوان قاتل نبودند، او را از این کار بازداشتند[1]. تنها نشانه‌ای که از این پایان‌بندی در فیلم باقی مانده است، نقش فرعی و حضور خود هیچکاک در صحنه است: ما او را می‌بینیم که نامه‌ای را درون صندوق پست می‌اندازد و به این ترتیب خود را حامل پیام مرگبار معرفی می‌کند.

گروهی از مفسران فیلم هیچکاک به خاطر این مصالحه که ما را با پایانی خوش و کلیشه‌ای، به جای

پایان‌بندی‌ای رادیکال‌تر، روبه‌رو کرده افسوس می‌خورند و گروه دیگر وانمود می‌کنند که طرح یک پایان‌بندی دیگر، یکی دیگر از شوخی‌های هیچکاک است و تنها پایان فعلی فیلم است که با بقیه‌ی فیلم سازگار است (تروفو[2] و دونالد اسپوتو[3] نیز از جمله کسانی هستند که چنین اعتقادی دارند). آیا باید حتماً طرف یکی از این دو گروه را گرفت؟ به راستی کدام پایان‌بندی مناسب‌تر است؟ اما راه‌حل سومی نیز وجود دارد: بعضی مفسران اشاره کرده‌اند ما هر تصمیمی که بگیریم، تاثیر چندانی در ماهیت کلی فیلم نخواهد داشت (ریموند دورگنات: «به نظر می‌رسد هیچ یک از این دو پایان‌بندی، تغییری در ژرفای هنری فیلم ایجاد نمی‌کند»[4]). اگر این نظر را بپذیریم، با ناسازه‌ای روبه‌رو می‌شویم: آن چه که ما به عنوان معنای کلی فیلم برداشت می‌کنیم، به کلی بی‌اهمیت است. این که سوءظن ما به حقیقت بپیوندد و یا بی‌اساس از آب درآید، تفاوت چندانی نمی‌کند و تاثیر به‌سزایی در ماهیت فیلم ندارد. از نظرگاه این رویکرد کلی، این که کری گرانت قاتل است یا کلاهبرداری خرده‌پا موضوعی به کلی بی‌ربط است. هیچکاک خیلی خوب می‌داند که هسته‌ی طرح داستانی، تنها نقطه‌ی خالی و یک مک‌گافین است که به خودی خود بی‌اهمیت است؛ بنابراین «هم آوردن سروته» انتهای فیلم، به رغم تعیین معنای فیلم، در تأثیرگذاری آن تغییری ایجاد نمی‌کند. اما در حالی که مک‌گافین می‌تواند خالی باقی بماند و یا با سفسطه و حشو قبیح توجیه شود، پایان فیلم باید پر شود. فیلم باید معمای خود را به یکی از دو طریق حل کند، حتی اگر مهم نباشد که به کدام یک از این دو طریق. پایان‌بندی فیلم هر چه که باشد، با نگاهی به بقیه‌ی فیلم این توهم به وجود می‌آید که دقیقاً همین پایان‌بندی، فرجام منطقی و اجتناب‌ناپذیر فیلم بوده است.

از آن جایی که پایان فیلم نمی‌تواند خالی بماند (در حالی که مک‌گافین می‌تواند)، سرخوردگی خاصی را به وجود می‌آورد. سوءظن یا تایید می‌شود و یا رد؛ تعلیق به قطعیت تبدیل می‌شود. این سرخوردگی مسئله‌ای ساختاری است: این سرخوردگی از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که *هیچ معنای نهایی‌ای وجود ندارد که بتواند با نگاه هماوردی کند*، با نگاهی که بار کل فیلم را به دوش دارد ــ هیچ معنایی نمی‌تواند وضعیت معلق و مضطرب سوژه‌ی فیلم را، که در برابر نشانه‌های مبهم و گنگ به یک نگاه تقلیل یافته است، حل و فصل کند. معنای نهایی لزوماً در نقطه مقابل انتظارات ما قرار می‌گیرد. ثبات معنا باعث از میان رفتن وضعیت پا در هوای سوژه‌ای می‌شود که میان نشانه‌های رازآلود معلق است. معنا به عنوان چیزی قطعی، دقیق و برگشت‌ناپذیر، باعث از هم پاشیدن آن هستی‌های بینابینی، پا در هوا و ناموجود می‌شود: سوءظن، نگاه، تعلیق. مشکل پایان‌بندی این است که با وجود این که انتخاب میان دو راه‌حل عملی طاقت‌فرسا به نظر می‌رسد، با این حال تنها چیزی را که در بر نمی‌گیرد، همین نوسان طفره‌آمیز میان دو معنا است؛ به هر روی، سوءظن به عنوان جوهره‌ی اصلی فیلم، مورد خیانت قرار می‌گیرد. سوژه‌ی فیلم به این سوءظن وابسته است: لینا تا هنگامی هستی و وجود دارد که این معنای پایانی از راه نرسیده باشد ــ یعنی تا هنگامی که نشانه‌ها گنگ باقی بمانند. بنابراین اگر در پایان، بازنمود موفقی از این سوژه وجود نداشته باشد، سرخوردگی اجتناب‌ناپذیر نخواهد بود؟ اصلاً چگونه می‌توان به جمع‌بندی نهایی از فیلم رسید؟ آیا هر پایانی نامناسب نیست؟

اجازه بدهید با یک مثال ادبی مشهور، با این مشکل از زاویه‌ای دیگر روبرو شویم. با مقایسه فیلم هیچکاک و داستان «چرخش پیچ» نوشته‌ی هنری جیمز، که دونالد اسپوتو نیز به آن اشاره داشته است[5]، مشابهت شکلی این دو اثر به خوبی آشکار می‌شود: معلم سرخانه‌ی جوانی که سوءظن بر او مستولی شده، داستانش را به شکل اول شخص تعریف می‌کند (اجازه بدهید ترفندهای روایی پیچیده‌ی جیمز را به کناری بگذاریم) و او نیز مانند لینا مدام با نشانه‌های رازآلود روبه‌رو می‌شود، با این حال ما هیچ گاه نمی‌فهمیم و اطمینان پیدا نمی‌کنیم که او راست

می‌گوید یا نه: آیا او دچار توهم است و تلاش می‌کند دو کودک را نیز در جنون خود شریک کند، و یا او تنها کسی است که حقیقت ترسناک را می‌بیند؟ آیا شیطان در او حلول کرده و یا او قربانی همدستی شیطانی بچه‌ها با پیتر کوئینت و دوشیزه جزل است؟ این ابهام تا پایان باقی می‌ماند و ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم با اطمینان بگوییم که واقعاً چه اتفاقی می‌افتد. ما تنها از منظر معلم سرخانه شاهد قضایا هستیم و هیچ اطلاعات قابل اعتماد و اضافی دیگری در اختیار نداریم. جذابیت پایان داستان از این سرچشمه می‌گیرد که جیمز سرنخی برای تفسیر داستان به دست ما نمی‌دهد؛ او معمایش را حل نمی‌کند. هر دو تفسیر محتمل باقی می‌مانند و جیمز تنها ما را به نوسان خود سوژه حواله می‌دهد، بی‌این‌که پشتوانه‌ی اطمینان‌بخشی در اختیارمان بگذارد. یا ما با یک داستان ارواح درباره‌ی ارتباط میان معصومیت کودکانه و شیطان‌صفتی فطری طرف هستیم و یا با تریلری روان‌شناختی که به توهمات زنی جوان و آشکارا «دچار محرومیت جنسی» می‌پردازد (به یاد بیاورید رابطه‌ی اسرارآمیز او را با کارفرمایش و ...). با تصمیم‌گیری برای انتخاب یکی از این دو تفسیر، نکته‌ی اصلی را نادیده گرفته‌ایم: جیمز به جای تعیین معنای نهایی، این معضل را به خواننده منتقل می‌کند.به همین خاطر است که این داستان کوتاه تا امروز، انگیزاننده‌ی تفسیرهای پرشور و منبع جذابیتی پایان‌ناپذیر باقی مانده است[۶]. احتمالاً این تصادفی نیست که خود هیچکاک نیز، در دوران خاصی از فعالیت حرفه‌ای خویش، به فکر ساختن فیلمی بر اساس این داستان جیمز افتاده بود (و به درستی نمی‌دانم از این که هیچکاک این کار را نکرد باید خوشحال باشیم یا ناراحت).

در مقایسه با داستان جیمز، راه‌حل پایانی هیچکاک در فیلم ***سوءظن***، راه حلی جعلی و غیر متقاعدکننده به نظر می‌رسد که در دقیقه‌ی آخر فیلم وصله پینه شده است. با این حال همین پایان‌بندی نیز، کمتر از آن چه به نظر می‌رسد ساده و سرراست است. هر چند که این پایان‌بندی به روشنی برای فیلم تعیین معنا می‌کند و پایه‌های سوءظن را ویران می‌کند، اما به نوع دیگری از ابهام در مورد موضوع فیلم دامن می‌زند. از آن جایی که معلوم می‌شود سوءظن بی‌اساس بوده است، این سئوال پیش می‌آید که اصلاً از آغاز چه چیزی باعث پا گرفتن این سوءظن شده بود. این سوءظن که در واقعیت اساسی ندارد، از جای دیگری سرچشمه می‌گیرد.

در این جا باید به آغاز فیلم برگردیم و به خود یادآوری کنیم که این سوءظن، از آغاز، در موقعیتی ادیپی واقع شده بود. لینا پس از مرگ پدرش، ژنرال مک‌لیدلاو، دستخوش سوءظن شده است. او بر خلاف میل پدرش ازدواج کرده است و تنها چیزی که پدرش برایش به ارث گذاشته است، پرتره‌ی خودش است که حضور همه جانبه‌اش را پس از مرگ تضمین می‌کند. و این پرتره، به راستی هنگامی که جانی آن را مخاطب قرار می‌دهد، حرکت می‌کند؛ پدری که کاملاً نمرده است. اگرچه لینا میان سوءظن‌های خویش نوسان می‌کند، اما از سوی دیگر میخکوب حضوری پدرانه است؛ نوسان او با میخکوب بودنش مهار شده است. بورد و شامتون[۷] هیچ تردیدی در مورد دسته‌بندی ***سوءظن*** به عنوان یک «فیلم جنایی» ندارند، فیلمی که حول محور قتل شکل می‌گیرد، هرچند عملاً در فیلم هیچ قتلی اتفاق نمی‌افتد. اما این طبقه‌بندی کاملاً مناسب است: قتل مورد اشاره، بدون شک قتل پدر است. در حالی که مخالفت با پدر هنگامی که زنده است به آسانی صورت می‌گیرد ـ ژنرال در آغاز با قاطعیت می‌گوید «لینا بدون اجازه‌ی من ازدواج نمی‌کند؛ او چنین دختری نیست» و حرفش به راحتی غلط از آب در می‌آید ـ اما مواجهه با غیبت سنگین، سکوت و فقدان حکم پدر بسیار مشکل‌تر است؛ و همین سنگینی، سرچشمه‌ی سوءظن است.

بی‌کنشی لینا آشکارا نشانه‌ی چیزی است. او برای مثال هیچ‌گاه با جدیت تلاش نمی‌کند تا سوءظن خود را با کس دیگری در میان بگذارد ـ برعکس معلم سرخانه‌ی داستان جیمز که مدام تلاش می‌کند خانم گروس، به

عنوان عالم صغیری از جامعه را مجاب کند و نظر او را جویا شود. سوءظن لینا خاموش و شخصی است و به خلوت او محدود می‌شود. اما شاید چیزی که لینا بیش از همه از آن می‌ترسد، این است که سوءظنش بی‌اساس از آب دربیاید، این که دیگران سوءظن او را نابود کنند (مانند دوستش ایزابل: «احمقانه است، جانی حتی آزارش به یک مورچه هم نمی‌رسه.») بنابراین پایان‌بندی فیلم، با نگاهی به پشت سر، تفسیر دیگری از سوءظن به دست می‌دهد: چیزی که لینا بیش از همه از آن می‌ترسد، بی‌گناهی جانی است؛ ترس بنیادین لینا این است که دلیلی برای ترس وجود نداشته باشد. اضطراب او به این خاطر است که می‌ترسد مجبور شود جانی را بدون تسلای اضطراب، بدون بهره‌مندی از سایه‌ی شک و تردید بپذیرد. اضطراب او اضطراب ناشی از ضایعه‌ای محتمل نیست، بلکه بیشتر از نامحتملی این ضایعه ناشی می‌شود. این اضطراب نه از وحشت عدم قطعیت، بلکه از وحشت از دست رفتن این عدم قطعیت سرچشمه می‌گیرد. لینا از بدترین چیز می‌ترسد و بدترین چیز به سرش می‌آید.

کل این فیلم می‌تواند در ابهام مستدام جمله‌ای فرانسوی (چرا که در دیگر زبان‌ها چنین تاثیری نخواهد داشت)، خلاصه شود: « *Elle craint que Johnie ne soit un assassin.*» این ابهام با محوریت تنها یک کلمه شکل می‌گیرد: *ne*. ترجمه این جمله‌ی فرانسوی می‌تواند به هر یک از این دو شکل انجام شود: «او می‌ترسد که جانی قاتل باشد» و یا «او می‌ترسد که جانی قاتل نباشد». لاکان غالباً به تعمق در کارکرد این بدیعه‌ی زبانی فرانسوی، این «*ne expletif*» (ne زائده) پرداخته است، حرف اضافه‌ی منفی که با فعل‌های مبتنی بر ترس می‌آید و هیچ کارکرد خاصی هم ندارد ــ جز این که ابهام سوژه‌ی این میل شدید را به طرز غریبی تجسم بخشد: این چیست که او به راستی از آن می‌ترسد؟[8] در این جا است که حضور سوژه‌ی مورد بحث و «میل شدیدی که احساسات ضد و نقیضی درخور ناخودآگاه را شکل می‌دهد»[9] روشن می‌شود.

به این ترتیب لینا و بیننده‌ی فیلم در یک تقارن معکوس قرار می‌گیرند: بیننده می‌داند که معمای فیلم به یکی از دو شکل ممکن حل می‌شود، هر چند نمی‌داند کدام یک و برای فهمیدنش باید تا انتها صبر کند؛ لینا غرقه‌ی سوءظن است و راه‌حل نهایی را می‌داند، اما روشن شدن آن را تا آن جا که می‌شود به تعویق می‌اندازد. پارادوکس صحنه‌ی لیوان شیر ـ یکی از صحنه‌های نمونه‌ای و به یاد ماندنی فیلم‌های هیچکاک ـ در این نهفته است که لینا قادر است سوءظن را از خود دور کند: اگر جانی واقعاً قاتل باشد، او می‌تواند این موضوع را با مرگ خود اثبات کند. اما او همچنان تقلیل یافته به نگاهی مضطرب باقی می‌ماند، چرا که هر کنشی باعث بر هم خوردن تعادل شکننده‌اش می‌شود و به همین دلیل لیوان شیر را نمی‌نوشد، چرا که اطمینان دارد زنده خواهد ماند و به این ترتیب هیچ راه فراری نخواهد داشت. در پایان فیلم، فرار او به خانهٔ مادرش نیز ناکام می‌ماند: جانی در طول راه خودش را برای او توضیح می‌دهد و آینده‌ای سعادت‌بار غیرقابل اجتناب می‌نماید. به عبارت دیگر، اگر پایان فیلم موجب سرخوردگی بیننده می‌شود، سرخوردگی بیشتری را نیز برای قهرمان زن فیلم به همراه دارد.

به این ترتیب فیلم ***سوءظن*** دو منطق متفاوت برای سوژه/ذهنیت خود ایجاد می‌کند. در اولی، ما با سوژه/ذهنیتی شناور، معلق و آشتی‌ناپذیر روبرو هستیم که نمی‌تواند به یک تفسیر کلی تقلیل پیدا کند ــ سوژه/ذهنیتی پا در هوا و دستخوش سوءظن، عدم قطعیت و تعلیق حاضر در نگاه. سوژه/ذهنیت دوم، سوژه/ذهنیت دچار قطعیت و میخکوب شده است: در این جا سوءظن راهی برای به تعویق انداختن و فرار از قطعیت است، شیوه‌ای برای انکار ثبات و پایبندی. سوژه/ذهنیت تا هنگامی مستدام می‌ماند که این شناوری ادامه دارد، اما در مورد اول، در جستجوی قطعیتی که او را از سوءظن رها کند و در مورد دوم، در حال فرار از قطعیتی که به پا در هوایی‌اش خاتمه می‌دهد. قطعیت از

یک طرف، به عنوان چاره‌ای برای مخمصه‌ی سوژه/ذهنیت مطرح می‌شود و از طرف دیگر، به عنوان فاجعه‌ای که مخمصه‌ی سوژه/ذهنیت بهترین چارهٔ آن است. سوژه/ذهنیت دوم با سوژه/ذهنیت اول ادغام می‌شود و نوری سرشار از سوءظن به کل موقعیت می‌تاباند. نه فقط ابهام وقایع، بلکه خود سوءظن نیز مورد سوءظن قرار می‌گیرد، و این احساسات ضد و نقیض به بیننده منتقل می‌شود.

❑

پی‌نوشت‌ها:

1. Francois Truffaut, Hitchcock, London: Panther 1969, p. 164.
2. Francois Truffaut, 'Un trousseau de fausses cles', Cahiers du cinema 39, 1954.
3. Donald Spoto, The Art of Alfred Hitchcock, New York: Doubleday 1976, p. 116.
4. Raymond Durgnat, The Strange Case of Alfred Hitchcock, London: Faber & Faber 1974, p. 178. See also Stephen Heath, 'Droit de reponse', in Raymond Bellour, ed., Le Cinlma amlricain II, Paris: Flammarion 1980, pp. 87-93.
5. Spoto, p. 119.
6. O. Mannoni, 'Le tour de vis', in Clefs pour l'Imaginaire, Paris: Editions du Seuil 1969; and Shoshana Felman 'Henry James: folie et interpretation',in Folie etla chose Iil/haire, Paris: Editions rIu Seuil 1978
7. Raymonde Borde and Etienne Chaumeton, Fanorama du film noir amlricain, Paris: Editions de Minuit 1955, p. 38.
8. Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of PsychoAnalysis, Harmondsworth: Penguin 1979, pp. 56-7; also Jacques Lacan, Ecrits: A Selection, London: Tavistock 1977, p. 298.
9. Jacques Lacan, Ecrits, Paris: Editions du Seui11966, p. 664.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی