ژیژک: رو در رو با امر واقعی

نوشته‌ی مازیار اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب حاضر که برای نخستین‌بار در دهه ۱۹۸۰ در فرانسه چاپ شد، یکی از نخستین دستاوردهای مکتوب مکتب روانکاوی اسلوونی است. مکتب روانکاوی اسلوونی که می‌توان بر شکلی فشرده آراءشان را در این کتاب دید، واجد مختصاتی است که آن را از دیگر سنت‌های لاکانی مجزا می‌کند. هنگام ظهور متکب اسلوونی، دو قرائت رایج از لاکان در فرانسه رایج بود. قرائت نخست از آن ژاک آلن‌میلر بود که بر مفهوم امر واقعی در واپسین مرحله‌ی فکری لاکان تأکید داشت و آن را به‌عنوان مفهومی می‌خواند که در برابر امر نمادین مقاومت می‌کند. قرائت دوم هم متعلق به لویی آلتوسر بود که تفسیری مارکسیستی از لاکان ارائه می‌کرد و معتقد بود که روانکاوی لاکان سوژه‌ای را طرح می‌ریزد که با ماتریالیسم تاریخی مارکس قابل قیاس است.

اما ویژگی مکتب اسلوونی، به تعبیر ارنستو لاکلائو،[1] سیاسی و فلسفی بودن آن است، یعنی حتی هنگامی‌که فیلم و ادبیات به‌عنوان موارد مطالعاتی برگزیده می‌شود، برخلاف سنت رایج در نقد روانکاوی که موضعی کلینیکی نسبت به شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و جهان داستان اتخاذ می‌کند، این قرائت به بررسی زمینه‌های ایدئولوژیک و سیاسی متن می‌پردازد و البته این بررسی را از خلال مفاهیم روانکاوانه انجام می‌دهد. اتفاقاً در همین نقطه است که مکتب اسلوونی با قرائت‌های فمینیستی و پساساختارگرایانه از لاکان مرزبندی انتقادی و قاطعی می‌کند؛ قرائت‌هایی که یا مبتنی بر رد و انکار نگاه (gaze) مردانه و تثبیت نگاه زنانه به‌عنوان نگرش رهایی‌بخش‌اند (فمینیسم) یا با تأکید افراطی بر نظریه‌های کنش زبانی و کلامی لاکان و نادیده گرفتن متون دیگر او بر مفاهیم دال سیال و البته محوریت زبان در نوشته‌های لاکان می‌پردازند (پساساختارگرایی).

اما اهمیت کتاب آن‌چه می‌خواستید ... صرفاً بر قرائت متفاوتش از لاکان در مفهوم عام محدود نیست. در حوزه نظریه روانکاوی فیلم نیز این کتاب و البته دیگر نوشته‌های اسلاوی ژیژک انقلابی عظیم است. نظریه روانکاوی فیلم، نظریه‌ای مسلط در دهه‌ی ۱۹۷۰ است که پایگاه نظری آن مجله ***اسکرین*** و نویسندگانی هم‌چون کالین مک‌کیب، لارا مالوی، استیفن هیث و ماری آن‌دوان هستند. این منتقدان جزو نخستین کسانی‌اند که به شکلی پیگیر و هدفمند پای ژاک لاکان را بر نظریه‌ی فیلم باز کردند و آراءشان را به‌خصوص بر مفاهیمی لاکانی هم‌چون بخیه زدن (suture) نگاه و همانندسازی (identification) متمرکز کردند.

لاکان اصطلاح بخیه زدن را اتفاقاً از علم پزشکی وام گرفت تا به رابطه‌ی میان خودآگاه و ناخودآگاه، یا به تعمیر دقیق خودش، امر نمادین و امر خیالی اشاره کند، یعنی دو ساحتی که در ماه‌های نخست

تولـد کودک و به نحوی تفکیک‌ناپذیر در کنار هم حضور دارند. منتقدان فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰، مفهوم بخیـه زدن را وارد نظریه فیلم کردنـد تا به رابطه تماشـاگر و جهان فیلم اشـاره کننـد، یعنی همان فرایندی که تماشاگر را به روایت درون فیلم بخیه می‌زند و او را در آن ادغام می‌کند. تمهید سینمایی سـاده‌ی آن نمای نقطه‌نظر اسـت کـه در آن نقطه دید شـخصیت اصلی به نقطه دید تماشـاگر بخیه می‌شـود، تا تماشاگر را در موقعیتی سوبژکتیو قرار دهد. البته نمای نقطه‌نظر ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین تمهیـد «بخیه زدن» اسـت. آپاراتوس سـینمایی با تحول چشـمگیرش در دهه‌های اخیر شـیوه‌های پیچیده‌تری از بخیه زدن تماشـاگر بـا جهان فیلم فراهم کرده است، تمهیداتی که منتقدان تحت‌تأثیر آلتوسر از آن به‌عنوان خصلت سراسر ایدئولوژیک سینمایی معاصر یاد می‌کنند.[۲]

اما جدی‌تریـن و مناقشـه برانگیزترین مفهوم لاکانی در حوزه‌ی نظریه فیلم، مفهوم نگاه اسـت، که برای نخستین بار به شکل نظام‌مند در مقاله هم اینک کلاسـیک شده‌ی لارا مالوی[۳] شرح داده شده اسـت. مالوی با پیوند زدن مفهوم نـگاه به نظریه فمینیستی «تبدیل شدن زنان به ابژه لذت و سوژه‌ی مردانه در سـینمای هالیوود» در صـدد اثبات این فرض اسـت که سـینمای روایتی اساساً ساختاری مردسـالارانه دارد که در آن زنان صرفاً ابژه‌ی میل سوژه مردانه‌اند. به تعبیری دیگر، نقطه دید سینمای روایتی، نقطه دیدی مردانه اسـت که برای کسـب لذت آن‌ها طراحی شـده اسـت و تماشاگر زن نیز چاره‌ای ندارد جز آن‌که نقطـه دیدی مردانه اتخاذ کند.

در نـگاه اول مقالـه مالوی بسـیار رادیکال و متقاعدکننده به‌نظر می‌رسد. اما تفسیر لاکانی ژیژک از مفهوم نگاه، که در سراسـر این کتاب نیز مشهود اسـت، نشـان می‌دهد که نتیجه‌گیری فمینیسـتی مالوی حاصل سـوءفهم از اصل مفهوم نگاه است. قرائت مالوی مبتنی بر این پیش‌فرض است که نگاه بر ساحت و سویه‌ی سوژه تعلق دارد، یعنی این‌که نگاه کنشـی است که سـوژه برای دیدن ابژه انجام می‌دهد. در حالی‌که ژیژک، نشـان می‌دهد که نگاه مفهومی وابسـته به ابژه هم است،[۴] یعنی به ساحت ابژه هم تعلـق دارد. ما هنگامی‌که بـه ابژه‌ای نگاه می‌کنیـم در واقع در وهله‌ی اول از سـوی آن ابژه دیده می‌شـویم. ژیژک نشـان می‌دهد که نگاه در مفهوم لاکانی‌اش، کنش مرتبط با مفهوم ادراک (به تعبیر روان‌شـناختی‌اش) نیسـت. یعنی نگاه صرفاً به مکانیسـم دیدن یا ظاهر شـدن تصویر به شکل فیزیکی محدود نمی‌شـود (اگرچه بـه هر حال به این دو وابسته اسـت) بلکه حوزه‌ی نگاه هم دربر گیرنده کنش دیدن اسـت و هم کنش دیده شدن؛ هم‌کنشِ دریافت است و هم‌کنش تفسیر.

دقیقاً در همین نقطه است که رویکرد روانکاوانه ژیژک به واسطه ماهیت فلسفی‌اش، ژرفایی بیش‌تر از نقـد فمینیسـتی مالـوی از روانـکاوی می‌یابد و سـطحی به مراتب گسـترده‌تر را دربر می‌گیرد؛ سـطحی که سـاختارها، کارکردها و عملکردهای سـوژه را آن‌هم درون زمینه‌ای تاریخی، اجتماعی و فرهنگـی تجزیـه و تحلیـل می‌کنـد و بـه دام رویکردهای سـطحی فمینیستی نمی‌افتد که درگیر تقابل‌هـای پیش‌پاافتاده زنانه/مردانه، فعال/منفعل و غیره است.

نوشـته‌های ژیژک درباره‌ی سـینما، تلفیقی از شـور نظری وشـم و قریحه‌ی فنی و زیباشناختی اسـت. علاوه بـر نوشـته‌های پراکنده‌ای کـه او درباره‌ی سـینما و فیلم‌های مورد علاقه‌اش نوشته اسـت، در میان فیلم‌سازان تاریخ سـینما او به سه کارگردان بیش از همه توجه نشان داده است: آلفرد هیچکاک، دیوید لینچ و کریسـتف کیسلوفسـکی. علاوه بـر کتاب حاضـر، ژیژک در کتاب بسـیار

مهمش ***Looking awry*** که شرح و تفسیر لاکانی فرهنگ عامه است، نیز از منظری مختلف هیچکاک را مورد بررسی قرار داده است. در خصوص دیوید لینچ نیز علاوه بر کتاب هنر امر متعالی مبتذل، در باب بزرگراه گمشده دیوید لینچ،[۵] در کتاب سرطان لذت، فصلی را به دیوید لینچ اختصاص داده است.[۶] در خصوص کیسلوفسکی نیز او کتاب مفصل و مناقشه برانگیزی دارد که در عین حال گرایش نظری پسانظریه در نظریه فیلم را از خلال آن نقد می‌کند.[۷] شاید بتوان نقطه اشتراک نوشته‌های او درباره‌ی این سه فیلم‌ساز را در پرداختن به شیوه مشترکی دانست که این سه فیلم‌ساز به‌کار می‌برند تا رابطه‌ی میان واقعیت و امر واقعی را از خلال ابژه‌ها[۸] دست‌کاری کنند.

در خصوص هیچکاک، ژیژک معتقد است که فیلم‌های او به این دلیل غریب و نامتعارف‌اند که تهدید را نه هم‌چون عاملی بیرونی، بلکه هم‌چون عنصر ذاتی و درونی زندگی روزمره به‌نمایش می‌گذارند، هم‌چون سویه‌ی زیرین و سرکوب شده‌ی آن.[۹] به همین دلیل اگرچه سطح ظاهری فیلم‌های هیچکاک، جهانی بی‌مسأله را به‌نمایش می‌گذارد، اما ژرفای آن با گناه، میل سرکوب شده و خطری غیرقابل بازگو پر شده است. اگرچه این سطح به نحوی مؤثر، محتوای زندگی سرکوب شده را پنهان می‌کند، اما گهگاه این تهدید پنهان در قالب و شکلی از ابژه خودش را نمایان می‌کند، ابژه‌ای که هم‌چون نوعی لکه در حوزه‌ی واقعیت ظاهر می‌شود و شخصیت اصلی را مفتون و مسحور می‌کند. مثال مورد علاقه ژیژک، فیلم ***پنجره عقبی*** است، جایی‌که جیمز استیوارت ناتوان از هر گونه ارتباط عاطفی با نامزدش گریس کلی، تمام‌وقت و توانش را صرف کنجکاوی در امور همسایگانش می‌کند. می‌توان فیلم را این‌گونه تفسیر کرد که تمامی همسایه‌ها با مشکلات و مسائل خاص خودشان، تکه‌هایی از آینده‌ی زندگی استیوارت در صورت ازدواج با گریس کلی‌اند. در واقع تمامی این همسایه‌ها به‌نوعی، شکل خیال‌پردازانه زندگی زناشویی او با گریس‌کلی هستند؛ گزینه‌هایی خیالی که جایگزین میل استیوارت برای خلاص شدن (یا شاید هم کشتن) نامزدش می‌شوند. اما تفسیر ژرف‌تر هنگامی صورت می‌گیرد که ژیژک بر لکه‌های موجود در حوزه واقعیت [زندگی همسایه‌ها] تأکید می‌کند: لکه‌های درون فیلم نخست نگاه مرد همسرکش به جیمز استیوارت در حال فضولی است (یعنی هنگامی‌که قاتل برای نخستین بار نگاهش با نگاه شاهد تلاقی پیدا می‌کند) و دوم صدای خواننده‌ی زنی است که در میان همسایه‌ها تنها کسی است که تصویرش را نمی‌بینیم (و ژیژک آن را صدای فرامن مادرانه بدون جسم می‌نامد، مثل مورد فیلم روانی) در واقع این لکه‌ها هستند که به حوزه واقعیت چارچوب و مبنا می‌بخشند: بهایی که استیوارت برای یکی شدن با زندگی روزمره می‌پردازد، ندیدن لکه‌های موجود در آن است، به محض آن‌که به این لکه‌ها پی می‌برد، حقیقت زندگی روزمره را درمی‌یابد. حقیقتی که به او می‌گوید میل به خلاص شدن از شر نامزدش نیز می‌تواند به کشتن او رهنمون شود. به‌رغم ژیژک تشخص هیچکاک در انگشت نهادن بر همان امور عجیب، نامتعارف و غریب یا همان لکه‌ها و خدشه‌های موجود در حوزه‌ی به‌ظاهر منسجم واقعیت است. مثال زیباشناسانه ژیژک در فیلم‌های هیچکاک، همان نماهای متحرک مشهور هیچکاکی است، که آن را معادل همان آنامورفیس[۱۰] مشهور در تاریخ هنر می‌داند: «حرکت دوربین در فیلم‌های هیچکاک را می‌توان هم‌چون حرکت از یک دید کلی از واقعیت به نقطه آنامورفیس ژن توصیف کرد.» به همین دلیل هیچکاک موفق می‌شود با تمایز گذاشتن میان این دو پرسپکتیو، بُعد

امر والا را در فیلم‌هایش حفظ کند. همین توصیف را ژیژک از برش هیچکاکی به‌دست می‌دهد. استفاده‌ی هیچکاک از مونتاژ به‌نوعی دست بردن در نگاه است. مثل مورد فیلم روانی جایی‌که ابتدا نمای نقطه‌نظر لیلا را از خانه نورمن بتیس داریم و سپس با یک برش نمای نقطه‌نظر خانه از لیلا را. این برش هوشمندانه ابژه‌های روزمره و پیش‌پاافتاده را به چیز والا تبدیل می‌کند.

اما قرائت ژیژک از لینچ او را در نقطه مقابل هیچکاک قرار می‌دهد. لینچ برخلاف هیچکاک چشم‌اندازی عمودی از واقعیت و پشتیبان سرکوب شده و خیالی آن ارائه نمی‌کند؛ برعکس در فیلم‌های لینچ فانتزی به‌شکلی افقی در جوار واقعیت قرار گرفته است. ژیژک نشان می‌دهد که در فیلم‌های لینچ، لکه هیچکاکی غایب است، در عوض به‌جای آن چیزی وجود دارد که ژیژک آن را extraneation می‌نامد، یعنی از شکل افتادن واقعیت به نحوی که فانتزی و عناصر واقعی که آن را برمی‌سازد هم‌زمان به‌نمایش درمی‌آید. به همین‌دلیل است که ژیژک از تعبیر امر والای مبتذل، برای توصیف سینمای لینچ استفاده می‌کند: از یک‌سو ما امر نمادین ابسورد و پوچ را داریم و از سوی دیگر امر واقعی را هم‌چون چیز ناخوشایند.

اما کیسلوفسکی آخرین چالش نظری ژیژک در عرصه سینما است. فیلم‌های کیسلوفسکی این نکته را نمایش می‌دهند که خود واقعیت یک داستان است. به تعبیر ژیژک، کیسلوفسکی این تأثیر را از طریق نمایش افقی واقعیت‌های مختلفی نشان می‌دهد که در کنار یکدیگر و بر روی یک محور قرار دارند. از این بابت او شبیه لینچ و متفاوت از هیچکاک است. اما بر خلاف لینچ، کیسلوفسکی واقعیت را در برابر فانتزی قرار نمی‌دهد، بلکه در کیسلوفسکی واقعیت از طریق نزدیکی با فانتزی کیفیتی شبح‌گونه می‌یابد. مثال عالی این مضمون را می‌توان در شخصیت قاضی در فیلم سه رنگ: قرمز مشاهد کرد. شخصیتی که هم به‌عنوان شخصیتی واقعی درون جهان داستانی فیلم ظاهر می‌شود و هم به‌عنوان مخلوق خیالی شخصیت مرکزی فیلم.

معادل لکه هیچکاکی در فیلم‌های کیسلوفسکی مداخله امر واقعی‌ای است که در کل جهان‌های نمادین‌ممکن ثابت باقی می‌ماند. مثل بطری‌های شیر که در کل مجموعه‌ی ***ده فرمان*** تکرار می‌شوند. اما در حالی‌که در فیلم‌های هیچکاک لکه هم‌چون یک آنامورفیس عمل می‌کند که چشم‌اندازی را به‌وجود می‌آورد که از خلال آن می‌توان کل فیلم را دوباره دید، به تعبیر ژیژک، در فیلم‌های کیسلوفسکی، این بازگشت امر واقعی بسیار شبیه به مفهوم سینتوم نزد لاکان است: یعنی همان گره‌ی لذتی که آن‌چنان در برابر امر نمادین مانع ایجاد می‌کند که هر گونه تلاشی برای تفسیر آن نقش برآب می‌شود. نکته مهم دیگر در تحلیل ژیژک از سینمای کیسلوفسکی نقش نگاه در فیلم‌های اوست. نگاه در فیلم‌های کیسلوفسکی کیفیتی اضطراب‌آور دارد. هیچکاک در فیلم‌هایش همانگونه که پیش‌تر گفتیم، از طریق نگاه ابژه به سوژه، ابژه را به چیزی والا تبدیل می‌کند. اما در فیلم‌های کیسلوفسکی نگاه هم‌چون یک میانجی یا سطح مشترک عمل می‌کند: آن‌چه در ابتدا می‌پنداریم نمای سوبژکتیو است به‌نمای ابژکتیو تبدیل می‌شود. یعنی ابتدا می‌پنداریم داریم صحنه‌ای را از زاویه دید شخصی نگاه می‌کنیم اما بعد متوجه می‌شویم که خود آن شخص نیز بخشی از صحنه است. بهترین و به یادماندنی‌ترین نمونه این کاربرد نگاه در فیلم آبی است، هنگامی‌که در اوایل فیلم ژولیت بینوش که بر اثر تصادف به‌شدت مجروح شده بر روی تخت بیمارستان دراز کشیده است. دکتر به سمت بینوش می‌رود و ما تصویر او را هم‌چون یک انعکاس می‌بینیم. سپس متوجه می‌شویم که این سطح که تصویر

دکتر را منعکس کرده، چشمان خود بینوش است که تقریباً کل صحنه را اشغال کرده است. در واقع در این‌جا خود واقعیت به نمود شبح‌گونه‌ی درون قاب چشم تقلیل می‌یابد.

تقسیم‌بندی کتاب حاضر، براساس رویکردی هگلی انجام شده است. امر کلی یا جهانی اشاره به هیچکاک در مقام یک فیلم‌ساز تحقق یافته دارد؛ آن‌چه امروزه در مطالعات سینمایی از آن به‌عنوان «سینمای هیچکاک» - یا «جهان هیچکاک» یاد می‌شود. کارگردانی که به تعبیر هگلی ایده‌ی خود را تحقق بخشیده است. همان کلیتی که به امر جزئی یا خاص یعنی همان فیلم‌های هیچکاک مشروعیت می‌بخشد، همان فیلم‌هایی که تک‌تک‌شان بر این مفهوم کلی یا جهانی هیچکاک گواه می‌دهند؛ فیلم‌هایی که در مقام امر جزئی بر سازنده‌ی این امر کلی یعنی «سینمای هیچکاک»اند. با این‌حال هیچ راهی برای خاص یا جزئی شدن وجود ندارد، مگر آن‌که از خلال این کلی بودن عبور کند، به همین دلیل فیلم‌هایی که بر سازنده‌ی جهان هیچکاکی یا همان امر کلی نیستند (فیلم‌هایی که در مطالعات هیچکاکی به‌عنوان فیلم‌های غیرهیچکاکی مشهورند) به امر جزئی تعلق ندارند. اما نکته‌ی مهم این است که همین امر جزئی با حذف فیلم‌های غیرهیچکاکی ساخته می‌شوند، یعنی همان استثنائاتی که وجودشان برای ساخته شدن امر کلی یا «جهان هیچکاکی» ضروری است. و البته ژیژک در فصل سوم، یعنی امر فردی در مقام سنتز امر کلی و امر جزئی ظاهر می‌شود؛ به تعبیری حرف آخر را در باب هیچکاک می‌زند. اما نکته مهم این‌که کارش را با استثناء «جهان هیچکاکی»، یعنی فیلم مرد عوضی شروع می‌کند؛ فیلمی به تعبیر رایج غیرهیچکاکی که ژیژک مفهوم امر هیچکاکی را از خلال آن تعیین می‌کند.[۱۱]

یادداشت‌ها:

1. Ernesto Laclau, PreFace in the Sublime object of Ideelogy, by Salvoj žižek, Verso, 1989.

۲. شباهت مفهوم بخیه زدن لاکانی با استیضاح آلتوسری در این حوزه کاملاً مشهود است. برای درک مفهوم استیضاح رجوع شود به:

کتاب رخداد، الاوی ژیژک، مجموعه مقالات، و: م. فرهادپور، م. اسلامی، ا. مهرگان. صص ٤-١٣٨-٦٤٣- تهران.

۳. یکی از بحث‌انگیزترین کاربردهای نگاه در نوشته‌های ژیژک، بحث او پیرامون فیلم‌های غیراخلاقی است. برخلاف منتقدان فمینیست که این نوع فیلم‌ها را زن‌ستیز و مردانه قلمداد می‌کنند که در آن زنان هم‌چون ابژه‌های پیش‌پا افتاده و مصرفی لذت نمایش داده می‌شوند، ژیژک نشان می‌دهد که این تماشاگر مرد است که اتفاقاً از طریق رابطه دو سویه نگاه، اسیر می‌شود. و چون به آن دسترسی ندارد به ابژه میل سوژه‌ی زنانه بازیگر این نوع فیلم تبدیل می‌شود؛ هر کنش بازیگر به انفعالی جنس و جسمانی در مخاطب مرد می‌انجامد. نگاه کنید به:

Slavoj žižek, Lookingawry, 1992, Verso.

٤. اسلاوی ژیژک، هنر امر متعالی مبتذل، درباره بزرگراه گمشده‌ی دیوید لینچ، ترجمه مازیار اسلامی، نشر نی، ١٣٨٤، تهران.

۵. اسلاوی ژیژک، دیوید لینچ یا افسردگی زنانه، ترجمه مازیار اسلامی، فصلنامه ارغنون مجله ۲۳، تهران ۱۳۸۲.

6. Slavoj žižek, The Fright of Real Tears, Krzysztof Kieslowski Between Theory and Postheory, BFI, London, 2003.

۷. ابژه‌ها، در روانکاوی ضرورتاً همان ابژه‌های زندگی روزمره مثل خودکار، کتاب، دستکش و غیره نیستند. اگرچه ممکن است دربرگیرنده‌ی آن‌ها هم باشند. ابژه‌های روانکاوی، مناطق و بخش‌هایی از بدن هم هستند که در رانه‌های فیزیکی حضور و شرکت دارند. بیش از همه، ابژه‌های روانکاوانه پشتیبان و هم‌تراز سوژه‌اند؛ تصوری که ما از خود (self) داریم در روانکاوی به مثابه یک ابژه تعریف می‌شود. به همین دلیل است که ابژه‌ها در چگونگی درک و دریافت چیزها توسط سوژه بسیار مهم و اساسی‌اند، چیزهایی که سوژه آن را به‌عنوان واقعیت پیرامون خود می‌پذیرد و درست به همین دلیل است که تحلیل ابژه‌ها، می‌تواند سوبژکتیویته را نیز تعریف و تعیین کند. به تعبیر لاکان، همه ابژه‌ها با ارجاع به غیاب اولیه (اختگی) و هراس حاصل از آن تعریف می‌شوند. به همین دلیل ابژه‌ها ذاتاً نمادین‌اند، آن هم بر این مفهوم که آن‌ها جایگزین چیزی بیش از خودشان هستند، چیزی که نمی‌توانیم داشته باشیم و به همین دلیل لازم است از آن فاصله گیریم.

8. Slavoj žižek, Looking awry, An Introduction to Jaques Lacan Through Popular Culture, The MIT Press, 1992

۹. آنامورفیس، عنوانی است که در تاریخ هنر به تکنیکی خاص اشاره دارد، جایی‌که یک پرسپکتیو از شکل افتاده هنگامی‌که از طریق یک ابزار نامعمول (مثل آینه استوانه‌ای) یا زاویه‌ای خلاف آمد مشاهده شود، طبیعی و سالم به‌نظر رسد. مثال مورد علاقه لاکان در تاریخ هنر، که ژیژک در نوشته‌های متعددش بارها به آن اشاره کرده است، تابلوی سفرا اثر هولباین است که در آن دو پرسپکتیو ناسازگار کنار هم قرار گرفته‌اند. در این تابلو، دو مرد را در مرکز نقاشی داریم که دارای پرسپکتیوی طبیعی‌اند، اما ابژه‌ای مبهم و عجیب در پیش‌زمینه نقاشی وجود دارد که هنگامی‌که از جلو بر آن نگاه می‌کنیم کاملاً بی‌معنی و مبهم است. اما اگر اندکی به سمت راست تابلو حرکت کنیم و از این زاویه به تابلو بنگریم، این ابژه واجد پرسپکتیوی طبیعی و سالم می‌شود و متوجه می‌شویم که یک جمجمه است. اما در عین حال مابقی نقاشی واجد پرسپکتیوی تار و مبهم و از ریخت افتاده می‌شود. ژیژک در بسیاری از نوشته‌هایش از استعاره آنامورفیس برای تفسیر بهتر امور بهره می‌جوید، یعنی هنگامی‌که زاویه دیدمان را اندکی تغییر دهیم بسیاری از امور ماهیت روشن خویش را نشان می‌دهند.

۱۰. یکی از مشهورترین نمونه‌های این حرکت دوربین در فیلم سایه یک شک و در صحنه کتابخانه انجام می‌شود، جایی‌که ترزا رایت به قاتل بودن دایی محبوبش پی برده است. دوربین از روی دست او که انگشتر اهدایی دایی چارلی در آن است حرکت می‌کند، به بالا می‌رود و ترزا رایت درمانده و درهم ریخته را نمایش می‌دهد.

۱۱. آیا نظریه مؤلف شکل سطحی و ساده شده‌ی این قرائت هگلی نیست؟ اما آن‌چه قرائت منتقدی مثل رابین وود را از قرائت ژیژک از هیچکاک متمایز می‌کند، در وهله‌ی نخست نادیده انگاشتن همان استثنائات یا فیلم‌های به‌زعم او غیرهیچکاکی است. او برای برساختن جهان هیچکاک در مقام یک مؤلف ثابت‌قدم، اقدام به حذف استثنائات یا فیلم‌های غیرهیچکاکی می‌کند تا کلیت هیچکاک را در چارچوب قرائتش بسازد. اما نظریه‌پرداز تیزبینی هم‌چون ژیژک اتفاقاً برای توضیح و تفسیر «سینمای هیچکاک» با همین استثنائات شروع می‌کند؛ با مرد عوضی که مطالعات کلاسیک هیچکاکی آن را هم‌چون لکه‌ای در کلیت منسجم و خدشه‌ناپذیر سینمای هیچکاک حذف می‌کند، تا آن وحدت مورد نظرش را از جهان هیچکاک حفظ کند، در حالی‌که ژیژک لجوجانه بر همین لکه انگشت می‌گذارد، بر همین استثناء، بر همین عنصر حذف شده.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی