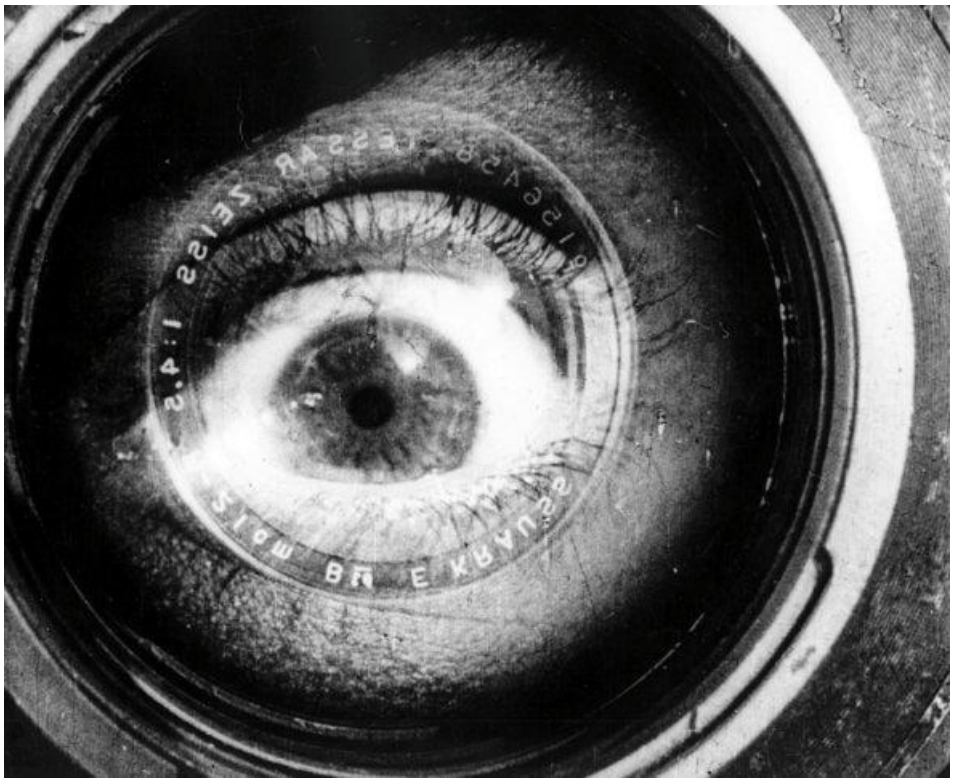
فیلم و فمینیسم ۲

واکاوی تاریخی مفهوم «نگاه» در تجربه سینمایی

مهدی ملک



1

درآمد

نظریه فیلم پس از گذر از فرمالیسم آیزنشتاینی و رئالیسم بازنی در فاصله میان دهه ۱۹۶۰ تا دهه ۱۹۹۰ به‌طور گسترده‌ای وامدار آنچه «فرنچ تئوری» نامیده می‌شود قرار می‌گیرد. نشانه‌شناسی نخستین نحله‌ای است که در سال‌های دهه‌ی ۶۰ به‌واسطه حضور دو چهره شاخص نظریه فیلم – ژان میتری و کریستین متز – راه خود را به سینما می‌یابد. بااین‌حال، میزان رادیکالیزه‌شدن فرهنگ و هنر در این دهه دیری نمی‌پاید که نشانه‌شناسی در نظریه‌ی فیلم از سکه افتاده و جای خود را به نظریه‌پردازی‌های مارکسیستی–روانکاوانه می‌دهد. نسل سوم «کایه دو سینما» در فرانسه و نشریه‌ی اسکرین در بریتانیا به آگوراهایی مدرن برای گردهم‌آمدن رادیکال‌ترین

نظریه‌پردازان و نویسندگان سینمایی بدل می‌شوند. از میانه‌های دهه ۱۹۷۰ تا یک دهه بعد، نام دو فیگور فرانسوی در نظریه‌ی فیلم، بیش از بقیه به گوش می‌رسد: ژاک لکان و میشل فوکو.

در میان نظریات گسترده و پیچیده‌ی لکان آنچه بیش از همه توجه نظریه‌پردازان سینمایی را به خود جلب کرد ، صورت‌بندیِ بدیع او از نحوه‌ی شکل‌گیریِ «ایگو» درگذر از مرحله‌ی آینه‌ای و تنگه‌ی عقده ادیپ بود که برخلاف خود (Self) نزد فروید، بیش از این‌که جنبه‌ای بیولوژیک داشته باشد، به زبان و فرهنگ گره می‌خورد. در آن‌سو، تشریح فوکو از «سراسربین» به‌منزله‌ی الگویی برای برساخت سوبژکتیویته و نظارت اجتماعی بود که نظریه‌پردازان سینمایی آن را به‌مثابه جنبه‌ای از «دم‌ودستگاه» (dispositif) در نظر می‌گرفتند.

در اینجا می‌توان گفت «نگاه و چشم» آن نقطه‌ی کانونی است که پرتوهای تاحدی واگرای روانکاویِ لکان، سراسربینِ فوکو وسینما را به هم می‌دوزد؛ نگاهی که در خلال عناصر فُرمال سینمایی مانند نما، قاب‌بندی و مونتاژ مفصل‌بندی می‌شود. این امر به‌ویژه در نظریه‌ی فمینیستیِ فیلم که به اعتقاد آن‌ها این الگوهای نظارت و اسارت (در فضای میان دوربین و شخصیت‌ها یا تماشاگر و فیلم) به میانجی نگاه قوام می‌یابند موردتوجه قرار گرفته است. برای این نظریه‌پردازان، مسئله‌ی اصلی قدرت بالقوه‌ی این ساختارها در تسلط و دراختیارگرفتن تماشاگران است که جنبه‌ای تهدیدکننده دارد.

2

اگر چشم (نگاه) را به‌مثابه‌ی فصل مشترکی میان تماشاگر و فیلم در نظر گیریم، در این صورت قادر خواهیم بود تا از طریق آن صورت‌بندی‌های مختلف مربوط به نحوه‌ی دیدن و مشارکت فعال در نگاه‌کردن را دریابیم. صورت‌بندی‌هایی که حتی پیش از تولد سینما در تخیلات فرهنگ عامه نیز حضوری روشن دارند. برای نمونه، چشم در دیدگاه‌های بسیاری عاملیت دارد که دامنه‌ی آن را می‌توان ازچشم آفرینشگر (درونی) در تصورات رمانتیک‌ها تا چشم «همه‌جا حاضر» برادر بزرگ در رمان «۱۹۸۴» جورج اورول ردیابی کرد. چشم می‌تواند چشم رئوف خدای مسیحی باشد و بر اسکناس‌های دلار آمریکایی نقش بندد یا نمادی از وضوح و رؤیت‌پذیری در آرمان روشنگری باشد و خورشیدوار مشاهده و معرفت از جهان را به هم پیوند زند. در نهایت این‌که چشم می‌تواند با بیرون‌آمدن از عملکرد بیولوژیک جسمانیِ خود، چشمِ دیگریِ بزرگ در دادگاه‌های نمایشی توابین در شورویِ استالینی باشد؛ جایی که در آن هر گناهی که فرد به خود نسبت می‌دهد از قبل برای نگاه خیره‌ی (خیالیِ) دیگریِ بزرگ صحنه‌پردازی شده است.

هدف این مقاله نخست واکاویِ نقش چشم (نگاه) در سینما به‌مثابه‌ی اندامی جسمانی است که به‌واسطه آن جهان واقعی (سینمائی) کشف می‌شود. در ادامه دلالت‌های تجربه‌ی امر بصری در سینما از دو منظر مورد بحث قرار

می‌گیرد: نگاه شفاف و امن که منادیِ حصول معرفت است و نگاهی مبهم و منکوب که ماحصل ایدئولوژی است. بااین‌حال، لازم است تا پیش از ورود به فضای نظریه‌ی جدید فیلم به‌صورت تاریخی و موجز به نقش آن در تولد سینما بپردازیم.

۱- نگاه رهایی‌یافته

در سال‌های آغازین پیدایش سینما، لنز سینما، به‌مثابه‌ی چشمی مصنوعی، امتدادِ مکانیکیِ چشم انسانی به شمار می‌آمد. جهان در قرن نوزدهم – که در آن هنوز خبری از وجود هواپیماهای غول‌پیکر و خودروهای شخصی نبود و تنها راه‌آهن به‌عنوان وسایل نقلیه مکانیکی شناخته می‌شد – همچنان مکانی ناشناخته و بی‌حدومرز به شمار می‌آمد. در این جهان که هنوز در آن سفرکردن امر آسانی نبود لنز دوربین به‌مثابه چشم متحرک عمیقاً آزاد و رهاشده‌ای ظهور کرد. به‌آسانی می‌توان دریافت چه حسی از شعف و شادی باید نصیب چشمی شده باشد که دیگر خود را به بدن وابسته احساس نمی‌کرد و به مدد این اختراع مکانیکی می‌توانست به‌آسانی نامرئی شده و جهان را درنوردد. اختراع سینما نه‌تنها به چشم این قدرت را داد تا محدوده‌های مکانی را زیرپاگذارد که از آن مهم‌تر سفر در امتداد زمان به گذشته و آینده را نیز برای او فراهم کرد. نمونه‌ای که می‌توان آن را دریکی از فیلم‌های اولیه تاریخ سینما، سفر به ماه (ژرژ ملی‌یس، ۱۹۰۲) دید. این نکته که ملی‌یس پیش از فیلم‌سازی یک شعبده‌باز بود حاوی معانیِ کناییِ بسیاری دراین‌باره است.

بر این اساس نمای ورود قطار به ایستگاه پاریس را – که در اوان پیدایش سینما مردم را شیفته‌ی خود کرده بود – می‌توان ورود نیروی قدرتمندی دانست که می‌تواند بر همه موانع مکانی-زمانی غلبه کند. مسئله‌ی «نگاه» از همین‌جا نطفه می‌بندد: سینما به‌واسطه‌ی چشم مکانیکی و قدرتمند خود، این امکان را به تماشاگرش می‌دهد تا به‌آسانی امر مطلوبش را «دید بزند» بدون آن‌که مسئولیت آن نگاه بر عهده او باشد.

فیلم آوانگارد «مردی با دوربین فیلم‌برداری» (ژیگا ورتوف، ۱۹۲۹) مانیفستی ستایش‌آمیز از این چشم مکانیکیِ جدید است. چشمی که تماشاگر به میانجی آن طوری به جهان نگاه می‌کند که گوئی نخستین‌بار است از غار افلاطونی خود بیرون آمده است. هنگامی‌که در ابتدای فیلم، پنجره همانند چشمی بر روی جهان گشوده می‌شود و آن هنگام که فیلم‌بردار سمج رو درروی قطاری قرار می‌ایستد تا از آن فیلم‌برداری کند (بدون خطر جسمانی) قدرت «سینما-چشم » ورتوف به‌مانند چشمی همه‌جابین و جدا از بدن جسمانی آشکار می‌شود. ورتوف در نوشته‌ها و فیلم‌هایش در پی تأکید بر این موضوع است که این «سینما-چشم» قادر به فائق‌آمدن بر محدودیت‌های ادراک انسانی – محدودیت و ضعف قوای حسی – او است.

تصویر ۱– مردی با دوربین فیلم‌برداری، ژیگا ورتوف (۱۹۲۹) : چشم مکانیکی دوربین به‌مثابه امتداد چشم انسانی

والتر بنیامین نیز به‌طور شورمندانه‌ای ورود دوربین به فضای زندگیِ انسانی را خوش‌آمد می‌گوید. برای او سینما به‌واسطه‌ی فراهم‌آوردن همه‌ی پدیده‌هایی که برای نخستین‌بار از خلال حرکت آهسته، قاب‌های ایستا، زوایای مرکزگریز و موقعیت دوربین قابل‌مشاهده شدند، دسترسی به «ناخودآگاه بینائی» را تسهیل می‌کند. بر این مبنا بنیامین برخلاف برشت، مدیوم سینما را نه وسیله‌ای برای بازنمائیِ رئالیستی که بیشتر برای امکان‌پذیریِ گشودن فضای شهری ستایش می‌کند: «[فضای] میکده‌ها و خیابان‌های کلان‌شهرهای ما، دفترها و اتاق‌های مجهز ما، ایستگاه‌های قطار و کارخانه‌های ما آن‌طور به نظر می‌رسند که به طرز نومیدوارانه‌ای به روی ما قفل شده‌اند. آنگاه فیلم آمد و این جهان–زندان را با دینامیت یک‌دهم ثانیه‌ای در هم شکست تا جایی که اکنون در میان ویرانه‌ها و خرابه‌های آن با آرامش و ماجراجویانه می‌توانیم سفر کنیم»(۱).

چنین نوشته‌های شورمندانه‌ای درباره‌ی قابلیت‌های دوربین برای فائق‌آمدن بر محدوده‌های ادراک انسانی را در نوشته‌های آوانگاردهای فرانسوی دهه ۱۹۲۰ نیز به‌وفور می‌توان سراغ گرفت. از دید ژان اپستاین سینما «نویدبخش نگاشتنِ مادیتی ناب بدون مداخلات سوبژکتیو است. به اعتقاد او چشم مکانیکی دوربین، رهایی از داستان (حکایت) – به‌منزله‌ی ثبت سوبژکتیو فرم بر ماده – را مژده داده و چشمِ بی‌احساس آن، خاموشی مادیت عریان را ضبط خواهد کرد»(۲).

در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان – همانند نقاشیِ اکسپرسیونیستی – چشم و نگاه به یکی از عناصر اصلی در «بیان» یا «اکسپرسیون» لذت یا ترس بدل می‌شود. قهرمانان فیلم‌هایی مانند «اطاقک دکتر کالیگاری» (روبرت وینه، ۱۹۱۹) یا «نوسفراتو» (مورنائو، ۱۹۲۲) را می‌توان نسخه‌ی قرن بیستمیِ «تام چشم‌چران» نامید، درحالی‌که در فیلم‌های فریتز لانگ، در بسیاری از موارد، نگاه به خاطر «بیش‌ازاندازه دیدن» خود مجازات می‌شود. تنبیه ماریا از

سوی روتانگ در دخمه‌های زیرزمینی متروپولیس یا نگاه هیپنوتیزم‌کننده‌ی دکتر مابوزه نمونه‌هـایی از اکسپرسـیون چشم و نگاه در فیلم‌های صامت لانگ به شمار می‌آیند، درحالی‌که این مسئله در اولین فیلم‌های ناطق لانگ ماننـد «ام» (۱۹۳۱) و «وصیت‌نامه‌ی دکتر مابوزه» به رابطه‌ی پیچیده‌ای میان دیدن و شنیدن با خاستگاه‌های شـر بـدل می‌شود. این شکل از سادیسم بصری نمونه‌وارترین و رادیکال‌ترین شکل ظهور خـود را در صـحنه‌ی آغـازین فـیلم بونوئل و دالی («سگ اندلسی») نشان می‌دهد؛ جایی‌که در آن تماشاگر مستقیماً با عمل غیرقابل‌تحمل بریدن چشم با تیغ و میل ضمنیِ زن به آن روبه‌رو می‌شود. چشم زن در این‌جا ترکیبی از نگاه منفعل و خیره است.

تصویر ۲- سگ اندلسی (لوئیس بونوئل): نگاهی که تنبیه می‌شود.

5

۲- نگاهِ منفعل

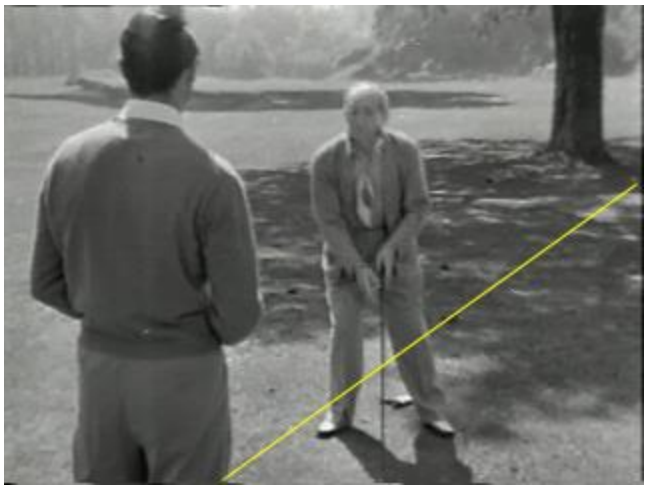
شور و شعف اولیه در باب کشف چشمی مکانیکی که قادر به گـذر از محـدودیت‌هـای جسـمانیِ چشـم انسـانی بـه میانجیِ امر سینمائی است پس از گذر از فرمالیسم آیزنشتاینی و رئالیسم بازنی آرام‌آرام فروکش مـی‌کنـد. نظریـه‌ی آپاراتوسِ ژان لوئی بودری مرثیه‌ای برای این رؤیـا اسـت. بنیـان ایـن نظریـه، در وهلـه‌ی اول بـر مبنـای صُـلبیتِ تنظیم‌شده و تغییرناپذیرِ موقعیتِ تماشـاگرِ مسـحور، پـرده‌ی ثابـت و پروژکتـور پنهـانی اسـت کـه ماننـد دسـته‌ای خیمه‌شب‌باز در آستینی نامرئی مخفی شده است. این چیدمان معماری نگاه‌ها، شکل گره‌خوردن سه‌گانـه‌ی دوربـین، تماشاگر و بازیگر را خلق کرده و بر این اساس، پرده‌ی نقره‌ای را به آینه‌ی خیالیِ میل تماشـاگر بـدل مـی‌کنـد. بـه لحاظ فلسفی، بودری در صورت‌بندیِ خود از نظریه‌ی آپاراتوس، به‌احتمال فـراوان تمثیـل غـار افلاطـون را در نظـر داشته است که فرد در آن تصویر–سایه‌هایی را مـی‌بینـد و آن‌هـا را حقیقتـی معصـوم و دسـت‌نخـورده مـی‌پنـدارد. علاوه‌برآن، تأکید بودری بر جایگاه ویژه‌ی تماشاگر در سینما ریشـه در نقـد مارکسیسـتی از ایـدئولوژی بـه‌مثابـه‌ی آگاهیِ کاذب و نقد روان‌کاوانه‌ی ایگو در فردگراییِ بورژوایی است.

بودری در ادامه‌ی مسیر نظریه‌پردازی‌اش چرخشی به‌سوی آرای ژاک لکان و تأکید او بر اهمیت امر شنیداری و دیداری در شکل‌گیریِ ایگو دارد. لکان در تشریح شکل‌گیریِ ایگو به میانجیِ مرحله‌ی آینه‌ای، برخلاف فروید، تمایزی را میان ایگوی آرمانی (ideal ego) و آرمان ایگو (ego ideal) برقرار می‌کند. آن‌چنان‌که ما در هنگام اینهمان‌شدن با ایگویِ آرمانیِ خود نه با درونی‌کردنِ دیگریِ بزرگ به‌مثابه‌ی سوپرایگو (فروید) بلکه با تصور نگاه‌کردن دیگریِ بزرگ در همان زمان که به خود می‌نگریم، به موضوع نگاه خیره‌ی دیگریِ بزرگ بدل می‌شویم. این نگاه مهم بیرونی در خصوصی‌ترین لحظاتی که به خود می‌نگریم نیز همواره حضور دارد. برعکس، آرمانِ ایگو تصور ما از فرد یا فردیتی است که می‌خواهیم به آن بدل شویم و از آن تقلید می‌کنیم؛ ابژه‌ی آرمانی‌شده‌ای که مورداحترام و علاقه است. بااین‌حال، جنبه‌ی پروبلماتیک مسئله آنجا است که چون نگاه خیالیِ دیگریِ بزرگ هیچ‌گاه متجانس با نگاه نارسیسیتی ما نیست. ازاین‌رو، همواره رابطه‌ی ما با دیگری رابطه‌ای برحسب دیالکتیک عشق و کینه است. به تعبیر لکان، اگر دو لبه‌ی ایگو را روی هم بگذاریم نامتقارن بودن آن آشکار می‌شود؛ عدم تقارنی که از دست‌وپازدن بین ایگوی آرمانی و آرمان ایگو به وجود می‌آید. بودری این دیدگاه تراژیک و شکاف‌خورده از سوبژکتیویته و هویت انسانی را به نظریه‌ی فیلم وارد می‌کند. به بیان او، آپاراتوس سینمائی نه‌تنها از ایدئالیسم افلاطونی – که جهان را تنها به‌واسطه‌ی بازتاب آن می‌توان شناخت – تقلید کرده، بلکه هم‌چنین نشان‌دهنده‌ی ذات ناکامل و ابتدایی حیوان–انسان در تولد و ناتوانی‌اش در زنده‌ماندن است. بدین‌ترتیب، سینما با به‌صحنه‌درآوردن درام «سوژه»شدن در هیئت تکراری اجباری به شکلی ساختگی و جعلی شکاف ماهیت انسانی را پر می‌کند. ازاین‌رو، دیدگاه بودری نسبت به ذات سینما را می‌توان دیدگاهی به‌تمام‌معنا تراژیک دانست؛ دیدگاهی که عمر چندان درازی ندارد، چراکه منظر نومیدوارانه‌ی آن برای آن‌هایی که در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ به دنبال پتانسیل رهایی‌بخش و انقلابی در سینما می‌گشتند چندان جذاب نبود. به‌رغم وجود جنبه‌های بدیع و رادیکال در نظریه آپاراتوس بودری نظریه‌ی او از بسیاری جهات پروبلماتیک بود. برای نمونه، عملکرد روایت، نقش جنسیت و تفاوت جنسی و در نهایت موضوع تماشاگرِ متجسم و مجزا جنبه‌هایی از نظریه او بودند که در سال‌های بعد آماج نقدهای تندوتیزی قرار گرفتند.

نظریه «دوختن» یا «بخیه‌زدن» (Suture Theory) را می‌توان ضمیمه‌ی تکمیلی–انتقادی نظریه‌ی آپاراتوس نامید که ریشه در آرای کریستین متز دارد. متز درباره صورت‌بندی نقش چشم و نگاه در نظام روایت در سینما، تمایزی را میان این‌همانیِ اولیه و ثانویه برقرار کرد، به صورتی که این‌همانی اولیه، این‌همانی با نگاهِ دوربین است و به میانجیِ روایت سینمائی (یا بیان سینمائی) این‌همانیِ دوم یا این‌همانی با نگاه شخصیت‌های فردی را تعیّن می‌بخشد. پرسشی که با متمرکزشدن بر روی این‌همانیِ اولیه شکل می‌گیرد این است که چگونه کات‌های تطبیقی

و تغییر در پرسپکتیو دوربین – برای مثال گسست و انقطاع در جریان تدوین – پیوند «اولیه»ی فیلم با تماشاگر را به هم نمی‌زند؟

ژان پی‌یر اودار و استفن هیز در این چارچوب نظری پاسخی را برای این پرسش یافتند: اصطلاح «بخیه‌زدن یا دوختن» – که در جراحی به بخیه‌زدن برش یا زخم پس از جراحی بازمی‌گردد – یکی از مفاهیم لکان به روایت ژاک الن میلر است که سازوکارهای بندزدن یا دوختن را در جریان شکل‌گیری «سوژه» توضیح می‌دهد. سوژه‌ی لکانی سوژه‌ای است که به‌صورت ارجاع یا تحویل دال‌های متفارق به هم شکل گرفته و دوختن، نقطه‌ی قطع این بازی دال‌ها به‌حساب می‌آید؛ جایی که دال عاقبت به مدلولی دوخته می‌شود. در تجربه‌ی سینمایی دوختنْ تلفیق و گره‌زدن دو نگاه است؛ نگاه دوربین و نگاه تماشاگر که به لحاظ زمانی هم‌زمان نیستند (زمان ضبط و زمان دیدن)، عاملیت آن‌ها در تجربه‌ی سینمایی متقارن نیست (نگاه فعال دوربین و نگاه منفعل تماشاگر) و بدین ترتیب این‌همانیِ اولیه با تأثیری ایدئولوژیک یکی می‌شود. این نظریه در پی توضیح چگونگی به‌صحنه‌آمدن این درهم‌آمیختگی و ثبات ذاتاً ناپایدار آن در ذهن تماشاگر است. استفن هیز این مسئله را به صورتی کنایی این‌گونه مطرح می‌کند: «چشم در سینما چشمی «بی‌نقص» است، کنترل مداوم و همیشگی صحنه به لطف آپاراتوس سینمایی از کارگردان به تماشاچی منتقل می‌شود»(۳). گسست شکل‌گرفته به‌واسطه‌ی تدوین، به‌صورت بالقوه امکان رؤیت دم‌ودستگاه پنهان دیدن (آپاراتوس) را برای تماشاگر فراهم می‌کند و ازاین‌رو اضطراب یا خسرانی را برای تماشاگر به وجود می‌آورد. بدین‌ترتیب، نمای بعدی بلافاصله از پی آمده و این گسست مکانی–زمانی را بخیه می‌زند. ازاین‌رو، نما به‌واسطه‌ی برش تطبیقی و از خلال آنچه به «تدوین تداومی» مشهور است به نمای بعدی دوخته می‌شود. تدوین تداومی به‌واسطه سازوکارهایی در قاب‌بندی، زاویه‌ی دوربین، نمای نقطه‌نظر و با به‌کارگیریِ قواعد معینی مانند نما–نمای متقابل برساخته می‌شود. بنابراین به طرز جالبی تدوین تداومی برحسب فیلم و تماشاگر دو کارکرد متفاوت دارد. از یک‌سو، تداوم و منطق ترتیب کنش‌ها را در فیلم حفظ کرده و از سوی دیگر اتفاقاً به مدد همین گسست است که سوژه بیننده را به فیلم می‌دوزد. ازاین‌رو، تدوین تداومی تا حد زیادی به مسئله‌ی نگاه‌کردن مربوط است: بخشی به نگاه شخصیت‌های درون جهان دایجتیک و بخشی به نگاه تماشاگر. به‌عنوان نمونه، دوربین با توجه به قاعده‌ی ۱۸۰ درجه هرگز به پشت این خط فرضی نمی‌رود یا دوربین برای پرهیز از جامپ کات و حفظ انسجام مکانی–زمانی فیلم بین دو نما حداقل ۳۰ درجه انحراف پیدا می‌کند. به همین دلیل است که سربازان در فیلم‌های جنگی «همواره» به‌پیش می‌تازند و فرار شخصیت‌ها در کمدی‌های اسلپ استیک از یک نما به نمای دیگر «همواره» در یک‌جهت است.



تصویر ۳ – خط فرضی ۱۸۰ درجه: در سینمای کلاسیک هالیوود، دوربین مجاز به گذر از این خط به سمت چپ نیست.

۳- نگاه خیره مردانه

دومین تعامل جدی با نظریه‌ی آپاراتوس از سوی نظریه‌پردازان فمینیسم و با تمرکز بـر نگاشـت نقـش جنسـیت در طرح جغرافیایی بودری درمی‌گیرد. منتقدان سینمائی فمینیست پرسشِ تماشاگری را به شکل جدلی مورد بحث قـرار می‌دهند. مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین این صورت‌بندی‌ها مقاله لورا مالوی (Laura Mulvey) با عنـوان «سـینمای روایی و لذت بصری» است که نخستین بار در سال ۱۹۷۵ در نشریه‌ی «اسکرین» منتشر شد. این مقالـه بـه لحـاظ تاریخی جایگاهی ویژه دارد، چراکه دامنه‌ی تأثیر آن به‌مثابه‌ی مانیفست موج دوم فمینیسم به فراتر از سـینما و کـل تاریخ هنر و مطالعات فرهنگی نیز کشیده شد. بحث‌برانگیزترین و شاید پروبلماتیـک‌تـرین جنبـه‌ی مقالـه‌ی مـالوی رویکرد «ضد زیبایی‌شناختی»، هنجارشکنیِ رادیکال و موضعش علیه زیبایی و لذت باشد: «گفته می‌شود که تحلیل، لذت یا زیبایی آن را ویران می‌کند. این، هدف این مقالـه اسـت»(۴). اسـتخوان‌بنـدیِ مقالـه‌ی مـالوی را نظریـه‌ی مرحله‌ی آینه‌ای و دوختن تشکیل می‌دهد. ایده‌ی مرکزیِ مالوی این است که سینمای روایـی از ابتـدا بـه‌وسـیله‌ی صورت‌بندیِ متحرک و تماماً نامتقارن نگاه بنا نهاده شده است. او به پیروی از کریستین متز سه شیوه از نگـاه را در تجربه‌ی سینمایی از هم تفکیک می‌کند: نگاه دوربین به کنش، نگاه تماشاگر به پرده و در نهایت نگاه شخصـیت‌هـا به یکدیگر در جهان دایجتیک فیلم. به تعبیر مالوی، برخلاف فیلم‌های اولیه و سینمای آوانگارد، ایـن صـورت‌بنـدی به‌واسطه‌ی فرم روایـیِ نظام مردسالارانه‌ی هالیوود، طوری تثبیت و بازنمایی شد کـه دو نگـاه اول تـابع نگـاه سـوم شدند. یک فیلم کلاسیک هم حضور دوربین در خلال فیلم‌بـرداری و هـم حضـور تماشـاگر در هنگـام تماشـا را بـا به‌کارگیری قواعد لازم‌الاجرای تداوم پنهان می‌کند. اگر تماشاگر از طریق نگاه به داسـتان دایجتیـک دوختـه نشـود

8

مثلاً وقتی شخصیتی مستقیماً به دوربین نگاه می‌کند یا وقتی در ادامه‌ی نمای نگاه‌کردن شخصیت، نمای نقطه دید او نمی‌آید، زنجیره‌ی انسجام مکانی و زمانی گسسته شده و نتیجه‌ی آن ازکف‌رفتن «لذت سینمایی» است. به بیان مالوی، دکوپاژ کلاسیک هم سازوکار نظربازانه‌ای را راه می‌اندازد که در آن زنان به ابژه‌ی نگاه بدل می‌شوند و هم دست اندر کار مکانیسم خودشیفته‌وار این‌همانیِ تماشاگر با «ایگوی آرمانی»‌ای است که فرد بر پرده می‌بیند:

«هرچند فیلم واقعاً دارد برای [دیدن همگان] نشان داده می‌شود، و برای دیده‌شدن به نمایش درآمده است، اما شرایط نمایش و قراردادهای روایی، بیننده را در این توهّم غرق می‌کند که دارد یک جهان خصوصی را تماشا می‌کند. درعین‌حال، جایگاه بیننده‌ها در سینما آشکارا جایگاه سرکوب [میلِ] خود به جلوه فروشی و فرافکنی این میل سرکوب‌شده به بازیگر است»(همان).

به‌این‌ترتیب، مالوی با استفاده از روانکاویِ لکانی تغییری در نظریه‌ی تماشاگری وارد می‌کند. او قدرت فیلم و مسحورکنندگیِ آن را در دو رانه‌ی مجزا جای می‌دهد: نخست، لذت نگاه‌کردن (که فروید آن را scopophilia یا حظ بصری می‌نامید) لذتی است که دیگر افراد را «به‌مثابه‌ی ابژه‌ی نگاه کنترل‌کننده و کنجکاو» تهدید می‌کند. فرم تجربه‌ی فیلم دیدن (تاریکی تماشاگران و روشناییِ پرده نمایش) نیز آشکارا یادآور این دیدزدن پنهانی است. دومین شکل لذت در سینما در بازگشت به مرحله‌ی نخستین تکامل – مرحله‌ی آینه‌ای – جای گرفته است که در آن، لحظه‌ی شناختِ خود همواره همان لحظه‌ی سوء شناخت است؛ مرحله‌ای که در سازوکارهای بعدیِ هویت‌یابی بسیار حائز اهمیت است.

اینجا به‌جای تأکید بر نگاه درون دایجتیکی و انکار موقعیت تماشاگر در جامعه‌ی مردسالارانه به مسئله‌ی دیگری گره می‌خورد: «در جهان مقررشده با عدم توازن جنسی، لذتِ نگاه بین فعال/مردانه و منفعل/زنانه تقسیم‌شده است»(همان). بحث اصلی مالوی در این باب، این است که در سینمای هالیوود کارکردهای هنجارسازِ نگاه در قالب جنسیت رمزگذاری شده است: مرد نگاه می‌کند و زن نگریسته می‌شود. نکته‌ی بدیع رویکرد او چرخش از محتوا به فرم است که در آن او نه محتوای بازنمایی بلکه شیوه بازنمایی را نقد می‌کند. این موضع مالوی برخلاف منتقدان فمینیست سلف او است که هم‌وّغم خود را در نقد محتوای تماتیک فیلم‌ها و نوع بازنماییِ جنس مؤنث در آن فیلم ها گذاشته بودند. بنیان نقد آن‌ها نقد بر اساس نوعی رئالیسم تقلیدی بود که در نهایت به خوانشی درباره‌ی جامعه‌شناسی جنسیت در سینما گره می‌خورد. نقد مالوی اما فارغ از محتوای فیلم‌ها تمامی سینمای هالیوود را نشانه می‌رود چراکه از دید او هالیوود از اساس بر مبنای نوعی مردسالاریِ فالوس‌محورِ مسلط بنا شده است.

سینمای کلاسیک هالیوود به‌طورکلی نه‌تنها بر قهرمان مرد در روایت سینمائی که هم‌چنین بر تماشاگر مرد نیز تکیه دارد:

«نگاه بیننده‌ای که در تماس نظربازانه‌ی مستقیم با فرم زنانه‌ای است که به خاطر التذاذ او (که فحوای آن را فانتزی یا خیالات مردانه تشکیل می‌دهد) به نمایش درآمده است [بیننده درون پرده]، و نگاه بیننده‌ای که مجذوب تصویر شبیه خودش است [بیننده در حال تماشای فیلم]، شبیهی که در فضای طبیعی حاصلِ یک توهّم [بصری] قرارگرفته و بیننده به‌واسطه‌ی او [him] کنترل و تملک بر زنِ درون جهان داستان را به دست می‌آورد. این تنش و جابه جایی از یک قطب به قطب دیگر می‌تواند یک متن واحد بسازد»(همان).

تنها ژانرهای معدودی مانند ملودرام وجود دارند که قهرمان آن‌ها زن است و این اتفاقی نیست که این ژانرها را اغلب ژانرهای «زنانه» نامیده‌اند. مسئله‌ی دیگر در این فیلم‌ها این است که آن‌ها تنها موقعیت مازوخیستی این‌همانی را با قهرمان زن ارائه می‌کنند. به‌علاوه، به بیان مالوی حضور زن در فیلم همواره بازنماینده‌ی شکلی از فقدان است زیرا در سطحی نمادین، زن تهدید اختگی را به صحنه می‌آورد. در چنین منظومه‌ای فیلم تنها دو ابزار برای غلبه بر این «خطر» اختگی دارد: فتیشیسم یا سادیسم. زن یا به موقعیت فتیش (ابژه‌ی جزیی) ارتقاء می‌یابد (مانند نقش‌های مارلنه دیتریش در فیلم‌های جوزف فون اشترنبرگ) یا در پیرنگ فیلم به خاطر میلش به دیدن تنبیه می‌شود و از مرحله‌ی نمادین با «پس‌روی» به مرحله‌ی ابتداییِ وابستگی تبعید می‌شود (مانند فیلم‌های آلفرد هیچکاک : مارنی، پرندگان یا سرگیجه).

تصویر ۴ – مارلنه دیتریش: زن در مقام فتیش

آثار مالوی به‌رغم جنبه‌های پروبلماتیکش تأثیر بسیاری در نسل‌های بعدی منتقدان فمینیست سینما گذاشت. در این مباحث، او متهم شد که در نظریه‌اش به‌صورت ضمنی یا سهوی نوعی هویت دگرجنس‌خواهانه را به‌مثابه‌ی هنجار در نظر گرفته است. الگوی او هیچ جایی را برای هویت لزبینی باقی نمی‌گذارد. او در پاسخ به این انتقاد می‌گوید که هویت «انحرافی» با نگاه مردانه یکی از موقعیت‌های ممکن سوژه برای زن است. یکی از این موارد برای ساختارشکنیِ نگاه مردانه به‌مثابه‌ی هنجار، «سکوت بره‌ها» (جاناتان دمی، ۱۹۹۰) است که در آن قهرمان زن، کلاریس استارلینگ (جودی فاوستر) می‌داند که در حال دیده‌شدن است (توسط اف.بی.آی، هانیبال لکتر و مافوقش) اما او این موضع نگریسته‌شدن را با آگاهی از تهدید به فرصت تبدیل می‌کند. این فیلم موجب شکل‌گیریِ نوعی دودستگی میان منتقدان فمینیست سینما شد: ازیک‌سو، منتقدانی نقش زن را در این فیلم مشابه شخصیت‌های زن فیلم‌های هیچکاک می‌دیدند که برای فراهم‌آوردن لذت سادیستیِ مردانه طراحی شده است و ازسوی‌دیگر بسیاری کلاریس را نمادی از زن قوی پسافمنیستی به شمار آوردند. از دید آن‌ها، شخصیت کلاریس تجلّیِ زنی تماماً «حرفه‌ای» در جهان مردانه به شمار می‌آمد. در سکانس پایانی، کلاریس می‌داند که بدون اینکه خود قادر به دیده‌شدن باشد، دیده می‌شود بااین‌حال کنترل خود را از دست نداده و انگشتش را بر ماشه نگه می‌دارد.

«سکوت بره‌ها» موجب درگرفتن بحثی کلی پیرامون این موضوع شد که چگونه نیروهای اجتماعی قادر به اثرگذاری بر دریافت فیلم و به‌این‌ترتیب موقعیت سوژه‌ی تماشاگر هستند. بسیاری – برخلاف نظر فمینیست‌ها و همجنس‌خواهان – به اهمیت جنسیت کلاریس و «سیاست‌های جنسیتی» پرداختند، درحالی‌که از سوی دیگر فعالان همجنس‌خواه فیلم دمی را فیلمی هوموفوبیک دریافتند که همجنس‌خواهی در آن به‌صورت پاتولوژیکال از خلال فیگور جیمز گامب (یا بوفالو بیل)، قاتل سریالی، مبدل‌پوش و روان‌پریشِ ترنس‌سکسوال بازنمایی شده است. بااین‌حال، این نکته به قوت خود باقی است که سکوت بره‌ها نشان داد که چگونه روابط پروبلماتیک بین آپاراتوس سینمائی به‌مثابه‌ی تکنولوژیِ دیدن و سوژه منتج از نظریه می‌تواند وجود داشته باشند.

۴- چه کسی نگاه می‌کند؟

در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ نظریه‌ی فیلم بار دیگر به بازبینی و به‌کارگیریِ آرای دو متفکر فرانسوی پرداخت. مفهوم‌پردازیِ لکان از «دیگری بزرگ» در تحلیل بالقوگی قدرت و نظریه‌پردازی فوکو از «دستگاه» مراقبت که آشکارتر از همه‌جا در «سراسربین» جرمی بنتام دیده می‌شود، دو مفهومی بودند که بار دیگر راه خود را در نظریه‌ی فیلم بازیافتند. بااین‌حال، خود مفهوم «نگاه خیره» در این دهه دچار تعریف‌های متفاوتی شد. به نگاه خیره هم به شکل امری تاریخی (فوکو) و هم به‌صورت ماتریسی درون قدرت امر بصری (لکان) نگریسته شد. این نگاه خیره

بنابر ماهیت خود تمام نگاه‌های فردی را در خود جمع می‌کند، حوزه‌ی بصری را از «صحنه‌ی دیگری» کنترل می‌کند و به مثابه‌ی فانتزی‌ای به حوزه‌ی امر بصری وارد می‌شود، چراکه در معنایی روانکاوانه این نگاه متعلق به امر واقع بوده و مانند نیرویی بیرون از هرگونه تجسم یا بازنمایی قرار می‌گیرد. برای لکان امر واقع حوزه‌ای است که به شکلی پارادوکسیکال تنها با نوعی خلاء یا نیستی بازنمایی می‌شود: امر واقع هم مرز و هم بنیان انسجام امر نمادین است.

در امر واقع ابژه‌ی نگاه ما، نگاه ما را باز می‌گرداند. به بیانی دیگر، نگاه خیره (gaze) مربوط به ابژه و نگاه (look) مربوط به سوژه است. حتی اگر ما فکر کنیم که می‌توانیم نگاه خود به ابژه را کنترل کنیم، بااین‌حال هر احساسی مبتنی بر دیدزدن و حظ بصری همیشه با این واقعیت از بین می‌رود که امر واقع از هر نوع نمادین‌سازی فراتر می‌رود. یکی از مثال‌های موردعلاقه لکان تابلوی نقاشیِ «سفیران» اثر هانس هولباین است که می‌تواند در فهم رابطه بین نگاه و نگاه خیره به کمک آید. در بدو امر ما در این نقاشی قرن شانزدهمی دو اشراف‌زاده را می‌بینیم که نوع چهره و نگاه آن‌ها مبین صلابت و وقار خاصی است. در ابتدا، ما با این نمادین‌سازی احساس می‌کنیم که کنترل بصری تصویر را در اختیار داریم تا وقتی‌که شکل عجیبی را در پائین نقاشی کشف می‌کنیم. لکه‌ای که تنها با کژ نگاه‌کردن خود را آشکار کرده و به شکل تصویری آنامورفیک آشکار می‌شود؛ یک جمجمه. این واقعیت که ابژه‌ی نگاه (look)، در این حالت، نگاه ما را بازمی‌گرداند مبین این امر است که امر نمادین تنها با لایه‌ی نازکی از مادیت امر واقع جدا شده است. به‌طور معمول، امر واقع در بیرونی‌ترین افق ادراک ما قرار دارد، اما هرلحظه امکان دارد تا خود را نشان داده و شبکه‌ی درهم‌تنیده‌ی ماتریس نظم نمادین را در هم شکند. بااین‌حال، حضور امر واقع به‌صورت آگاهانه قابل‌شناسایی نیست و تنها با قرارگرفتن در موقعیتی خاص، در زاویه‌ای کج است که می‌توانیم به نیروی آن آگاه شویم. بدین‌ترتیب، نگاه خیره نسبت به سوژه‌ی انسانی بیرونی است، نیرویی کنترل‌ناپذیر و به‌چنگ‌نیامدنی، که تنها می‌توان در مواردی خاص با آن مواجه شد.

تصویر ۵– حضور امر واقع (نگاه خیره ابژه نگاه شده) تنها در کژنگریستن است که ظاهر می‌شود.

این موضوع که در نوشته‌های اسلاوی ژیژک(۵) و دیگر همکاران او مانند جوان کوپژک به آن اشاره شده است، به شکلی رادیکال زیرپای کلیت نظریه‌پردازیِ مالوی را خالی می‌کند. چراکه همواره و در همان لحظه‌ای که سوژه (مردانه) خیال می‌کند که مشغول نگاه‌کردن (looking) و حظبردن از تماشای ابژه‌ی نگاهش (زن) است، پیش از آن در دام نگاه خیره‌ی ابژه (زن) گرفتار شده است. در واقع، او ازآنجایی‌که نمی‌بیند، دیده می‌شود. ژیژک در یکی از مثال‌هایش از پورنوگرافی نمونه می‌آورد. در یک فیلم پورن تماشاگر ممکن است خیال کند که می‌بیند درحالی‌که نگاهش از قبل در نگاه خیره فیلم (که از قبل برای نگاه او صحنه‌پردازی شده است) گرفتار آمده است.

مراجع

(۱) والتر بنیامین. «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی». ترجمه شیرین دخت دقیقیان. *زیباشناخت* ۵ (۱۳۸۰)

(2) Jacques Ranciere. *Film Fables*. trans: Emiliano Battista, BaBlumbsury Publication (2006)

(3) Stephen Heath: "Narrative Space". In *Questions of Cinema*. London: Macmillan 1975: 1 9-81.

(۴) لورا مالوی. «لذت بصری و سینمای روایی». ترجمه فتاح محمدی. *ارغنون* ۲۳ (۱۳۸۲)

(۵) اسلاووی ژیژک. *کژ نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان*. ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی. رخداد نو (۱۳۸۸)