

نگاهی گذرا به چشم‌چرانی و سادیسزم در فیلم‌های هیچ‌کاک

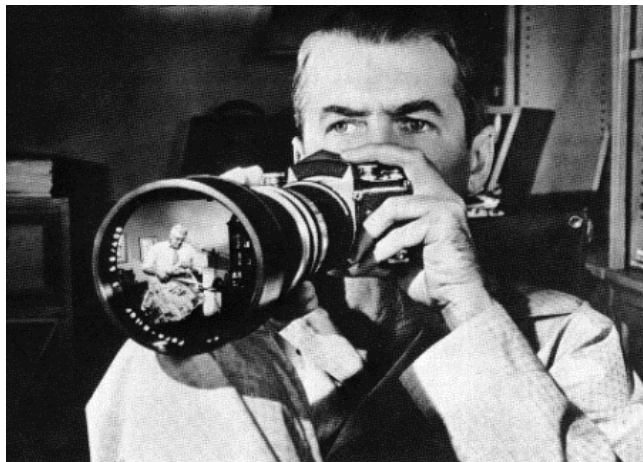
خانم ناپدید می‌شود...*

رضا کاظمی



روزی یکی از دوستانم که علاقه‌ی بسیاری به طرح معماها و مسائل علمی و منطقی دارد این پرسش را طرح کرد: «اگر تلسکوپی وجود داشته باشد و بتوانی در یک بیابان به کرانه‌ی پیش رویت در سطح افق، تا انتهای زمین، بی هیچ مانعی سر راه، نگاه کنی حدس می‌کنی چه ببینی؟» سرتان را درد نیاورم. پاسخ این بود: پس سر خودت را. از صحت علمی این خیال‌پردازی که بگذریم، مشاهده‌ی چنین وضعیتی احتمالاً تجربه‌ای هولناک خواهد بود؛ از آن دست تجربه‌هایی که دل آدمیزاد را هری فرومی‌ریزند؛ لحظه‌ی ناب غیرمترقبگی. اما وضعیتی از این مهیب‌تر را تصور کنید؛ مثلاً اگر به جای پس سرمان ناگهان با چشم‌های خودمان روبه‌رو شویم که به ما زل زده‌اند. این رویارویی، همچون مواجهه با مغاکی بی‌انتهای بس هراس‌انگیز است. اما اجازه دهید از این فانتزی‌های تلسکوپی دست برداریم و بحث را به عینیت متعارف دوربرومان بکشانیم. ما دقیقاً همین وضعیت اخیر را روزی چند بار جلوی آینه تجربه می‌کنیم و بدیهی است که از دیدن خودمان جا نمی‌خوریم و هراسی هم در کار نیست. ما خودمان را می‌بینیم به همان شکلی که ذهن‌مان پیش‌تر ثبت کرده و انتظارش را دارد. اما شاید گاهی برای بعضی از ما پیش آمده باشد که زمانی طولانی به چشم‌های خودمان در آینه خیره شده باشیم و احساسی غریب و وصف‌ناپذیر از خلأ و تهی‌وارگی را تجربه کرده باشیم.

گزین‌گویه معروف «وقتی به ژرفا می‌نگری، ژرفا نیز به تو می‌نگرد» از نیچه را به نحو شگفت‌انگیزی می‌توان با این وضعیت هم‌خوان کرد. مرکز چشم انسان در زبان انگلیسی و فارسی ساختاری یکسان دارد و «مردمک» یا pupil (هم‌ریشه با people)، دریچه‌ی اصلی برای رخنه‌ی واقعیت و موجودیت هستی به ذهن است و پس پشت این مردمکان، ژرفا و ظلمتی است که وقتی نیک در آن می‌نگری، پا به شب بی‌پایان جهان (به تعبیر هگل) می‌گذاری. دشوار بودن زل زدن در چشم دیگران برای مدتی طولانی و احساس دستپاچگی و اضطراب پیامد این خیره شدن را شاید بتوان از این منظر شرح داد. البته ریشه‌ی نام‌گذاری «مردمک» به بازتاب تصویر «دیگری» در سیاهی مرکز چشم برمی‌گردد. در هر حال، نگریستن دو سویه دارد: چشم و چیز. ما چیزی را می‌بینیم؛ یک شیء/انسان دیگر یا خودمان را. و وقتی خود و «دیگری» در هم ادغام شوند و تفکیک‌ناپذیر باشند، رخدادی شگرف شکل می‌گیرد؛ رخدادی که عزیمتش به سوی هیچ است. پل استر در داستان دوم از سه‌گانه‌ی نیویورکی‌اش روند شکل‌گیری این رخداد را استادانه ترسیم می‌کند. کارآگاهی قرار است مردی را زیر نظر بگیرد. او آپارتمانی روبه‌روی خانه مرد اجاره می‌کند و مدام او را زیر نظر دارد (دید می‌زند). و در پایان است که درمی‌یابیم او تمام این مدت به خودش نگاه می‌کرده. (آیا ما همیشه بخشی از خودمان را در نگاه خیره به دیگران نمی‌جوییم؟)...



برخی سینما را هنری مردانه دانسته‌اند از آن رو که نگاه دوربین را هم‌چون چشم‌چرانی تصور می‌کنند و چشم‌چرانی را به شکلی قراردادی امری مردانه می‌دانند. نظریه‌ای این‌چنین برپایه‌ی شکاف جنسیتی، با همه‌ی جذابیتش کارآیی چندانی ندارد. «امر جنسی» موضوع مورد مناقشه‌ای در میان اندیشمندان معاصر بوده. از تحلیل گفتمان‌محور میشل فوکو درباره‌ی جنسیت و رابطه‌اش با ساختار «قدرت» تا نگاه دشواریاب روان‌کاوان لاکانی به امر جنسی و تأکیدشان بر ناممکن بودن رابطه‌ی جنسی، و نظر فیلسوف بدبین و شکاکی چون ژان بودریار درباره‌ی بی‌معنایی جنسیت و امر جنسی، با چنان رهیافت‌های متنوع و متناقضی روبه‌رویم که نگاه فمینیستی به نقد فیلم و موضوع چشم‌چرانی مردانه هم اهمیت تاریخی‌اش را از دست داده و هم سست‌تر از این‌هاست که بتواند در مقابله با این آراء دوام بیاورد. نباید از یاد برد که رویکرد نوین

به امر جنسی در قرن گذشته که از اعاده‌ی حقوق زنان تا استقرار و اعلان آشکار گرایش به هم‌جنس، به رسمیت شناختن انواع رویکردهای فتی‌شیستی (گیرم بیش‌تر در بستر فانتزیک فیلم‌های هرزه‌نگار) و تزلزل، واپاشی یا حتی وارونگی جایگاه «فاعلی» و «مفعولی» را دربرمی‌گیرد، در قیاس با اغلب مفاهیم حوزه‌ی فلسفه و اندیشه، بسیار خردسال است. از این منظر، بازی کردن در چارچوب نگاه محدود و صلب منتقدان فمینیست، بازی با مهره‌هایی سوخته است؛ اما اگر فقط و فقط قرار باشد یک فیلم‌ساز دستاویزی برای تشریح چنین نگاهی باشد، متأسفانه باید اقرار کنیم که او هیچکاک است و البته خوش‌بختانه هم‌اوست که می‌توان با تحلیل درست فیلم‌هایش سستی رویکرد تحلیلی فمینیست‌ها را در سینما نشان داد. بی‌تردید سینمای هیچکاک نمونه‌های آشکاری از دیدزنی دارد و پنجره‌ی پشتی مشخص‌ترین فیلمی است که این دست‌مایه را به کار گرفته. معنای واقعی دیدزنی در همین فیلم وقتی برساخته می‌شود که بدانیم قهرمان فیلم، از چه «چیزی» رو می‌گرداند تا چیزهای دیگر در آن محوطه‌ی مسکونی را دید بزند. این «چیز» زیبا که به‌سادگی در دسترس است شمایل زیبای زنی موطلابی است (گریس کلی) و هیچ‌یک از آن «چیز»های دیگر، موضوعیتی برای چشم‌چرانی و در راستای محقق کردن میل جنسی به معنای متعارف نیستند. در واقع مرد ناتوانی‌اش در برقراری رابطه با «چیز» در دسترس و چشم در چشم شدن با او را منحرف می‌کند به شکلی از کنجکاو و تجسس در احوالات دیگران و همین کار دستش می‌دهد. حالا فیلمی را تصور کنید که مردی با همین شمایل، «چیزی» چنین چشم‌گیر (مثل گریس کلی) را ببیند و مسحورش شود. خوش‌بختانه نیازی نیست به ذهن‌مان فشار بیاوریم چون چنین فیلمی وجود دارد. در سرگیجه مردی با همین شمایل (هرچه باشد جیمز استوارت هر دو نقش را بازی کرده) موظف شده زنی بلوند و زیبا را تعقیب کند، و خیلی زود در دام افسون مهارناپذیر میل به او می‌افتد. اسکاتی قربانی یک توطئه است و به شکلی جبرآمیز وارد بازی افسون‌ساختگی می‌شود (و مگر هرگز افسون‌راستینی در کار است؟). مقایسه‌ی این دو فیلم نتیجه‌ی رسواگرانه و غم‌انگیزی به دست می‌دهد. این «زیبایی» فقط وقتی «آن‌جا» و دور از دسترس است افسونگر و خواستنی است اما وقتی به دست بیاید پیش‌پاافتاده و ملال‌انگیز می‌شود. ساده‌انگاری کودکانه‌ای است که زیبایی مورد اشاره در جمله‌ی بالا را به زیبایی زانه تقلیل دهیم. این حکم بنا بر سرشت و ساختار روان‌شناختی انسان، همه‌ی چیزهای دل‌پذیر و زیبا را در برمی‌گیرد. افسون هیچ‌وقت آن‌جایی نیست که چشم هست. لحظه/نقطه‌ی مفروض وصال، هنگامه‌ی ملال است. پنجره‌ی پشتی آشکاترین مثال هیچکاک‌ی برای دید زدن است اما سرگیجه مشخص‌ترین نمونه‌ی چشم‌چرانی در آثار هیچکاک است. اسکاتی می‌خواهد جودی، دختری معمولی، را به آن زن افسونگر، مادلین، دگردیسه کند. اما درست زمانی که درمی‌یابد جودی همان مادلین است، تمام شکوه آن رازگونی و افسون فرومی‌ریزد. در بستر آن نگاه مردانه‌ای که زن را هم‌چون یک «چیز» زیبا می‌خواهد و زن هم با تمام وجود دوست دارد «چیز» زیبا باشد، زن را گریزی از تباهی و مرگ نیست. زن اثری می‌میرد و از او لکاته‌ای دست‌بالا شفقت‌برانگیز به‌جا می‌ماند.

از بین رفتن جسمانی زن در پایان **سرگیجه**، حد تقلیل یافته‌ی مرگ افسون مادلین است و اهمیت چندانی هم ندارد. چنین نگاهی منطبق بر واقعیت سرشتی مرد و زن است و ربطی به مرد بودن فیلم‌ساز ندارد. دست‌بالا اگر این قصه را از دریچه‌ی یک نویسنده یا فیلم‌ساز فمینیست ببینیم، می‌توانیم مرد را به بدذاتی و زن را به مظلومیت متصف کنیم. اما واقعاً چه فرقی در اصل و اساس قضیه می‌کند؟ هیچ.



اما فمینیست‌ها یک نکته را هم در تحلیل وضعیت زنان نادیده می‌گیرند؛ آن‌ها نماینده‌ی نگاه غالب زنانه نیستند؛ بلکه خود اقلیتی بسیار ناچیز و کم‌شمار از زنان‌اند که نظرات‌شان در میان غالب زنان هم خواهانی ندارد، و نمی‌توانند حتی زن‌ها را متقاعد کنند؛ زن‌هایی که «چیز» بودن، «تحت تسلط» بودن و «مفعول» بودن را به شکلی شیداوار دوست می‌دارند. رویکرد فمینیستی، آراء به‌حق خود در باب حقوق زنان را در سپهر اجتماعی/انسانی مطرح می‌کند و از طرح عریان جنسیت می‌گریزد، اما وقتی این پوسته را کنار بزنیم، ناگزیر به جنسیت می‌رسیم و جای خالی فالوس را می‌بینیم. در تفسیر مردانه‌ی روان‌کاوی، زن فاقد فالوس است اما در تفسیری زنانه در بهترین حالت، زن واجد فقدان فالوس است. زن چیزی از غیاب دارد. فالوس به مفهوم لاکانی‌اش با فالوس فرویدی تفاوتی اساسی دارد. فالوس فرویدی معادل قضیب است و فالوس لاکانی معادل نام پدر/نظم نمادین است. هم‌جنس‌خواهی در زنان (که جدا از نهادینگی ذاتی‌اش در شماری از زنان، یکی از محصولات فرعی فمینیسم هم هست) وجهی هیستریک و هیستریونیک (نمایشی) دارد. وقتی قرار باشد امر جنسی به‌واقع به فعل درآید ناگزیر از رو آوردن به بدیلی برای قضیب است (مثلاً دیلدو). زن را گریزی از قضیب یا بدیل آن نیست، همان‌طور که مرد را گریزی از نیاز به مدخلی برای پذیرندگی نیست. زن غیاب مرد است؛ همان‌طور که شب غیاب روز است. تاریکی اصالت ندارد؛ عارضه‌ی رو گرداندن خورشید است.

طبیعی است که زن اغواگر هیچکاکای که اغلب یا محکوم به هیستری (مارنی، پرندگان) است یا محکوم به نابودی (روانی، سرگیجه)، مغضوب نگاه فمینیستی باشد. (هیستری هولناک زن در مرد عوضی یک

استثناء تمام‌عیار در فیلم‌های هیچکاک است و حسابش از این بحث جداست) اما ایراد کار در این جاست که فمینیست‌ها سهم اساسی زن اغواگر را نادیده می‌گیرند و اتهام را متوجه مرد می‌کنند. گویی با حذف مرد این وضعیت نامطلوب و بغرنج از بین می‌رود چون وقتی مردی نباشد دیگر لازم نیست زن خود را به مقام شیء (چیز) تنزل دهد. اما واقعیت این است که میل بنیادین زن به خودنمایی لزوماً ربطی به حضور مرد ندارد و در غیاب مرد هم به کامل‌ترین شکل حضور دارد. فمینیست‌ها شیء‌وارگی زن را به غلط محصول اقتدارجویی مرد می‌دانند. اما دست‌کم در مردان هیچکاک کم‌ترین نشانی از این اقتدار به چشم نمی‌خورد. تناقض بزرگ همین است: بیش‌تر مردان هیچکاک موجوداتی ضعیف‌النفس، ناتوان و دچار انحراف‌اند. باید برای رفع هر سوءتفاهمی تأکید کنم که دست‌کم در این متن، انحراف را باید فارغ از بار اخلاقی/عرفی و صرفاً در نقطه‌ی مقابل گرایش جنسی سراسر (straight) در نظر گرفت. چشم‌چرانی وقتی به رابطه‌ی جنسی منجر نمی‌شود به کارکردی ماستوربایونیستی می‌رسد (گیرم در حد یک استمنای ذهنی). نورمن **روانی** و روبرت **جنون** نمونه‌های آشکار انحراف در سینمای هیچکاک‌اند. نورمن در بستر اختلال دوشخصیتی، وجهی زنانه بروز می‌دهد و در وجهی زنانه/مردانه ماریون را دید می‌زند. (آیا دید زدن صرفاً امری مردانه است؟! گاس ون سنت در بازسازی **روانی** آن وجه پنهان و زیرین نورمن را با نمایش استمنای او متعاقب دید زدن ماریون در حمام، عریان کرده است. این همان لایه‌ی زیرینی است که در بسیاری از فیلم‌های هیچکاک وجود دارد و نشان دادنش درست مثل وصال مادلین؛ رازگونگی و افسون را بر باد می‌دهد. فیلم پورنو به همین دلیل با نشان دادن «همه چیز» در نقطه‌ی مقابل افسون «رمانس» می‌ایستد. آشکارگی استمنای نورمن در **روانی** گاس ون سنت مثل این است که حضور ضمنی هم‌جنس‌خواهی در **طناب و بیگانگان در قطار** را آشکاره کنیم؛ کار عبثی که خود ون سنت در فیلم با ارزش **فیل** انجام داده.



رویکرد جنسی روبرت در **جنون** آشکارترین جلوه‌ی سادیستی در تمام فیلم‌های هیچکاک است که به یک شخصیت بیمار نسبت داده می‌شود. او در ایجاد خفگی با کراوات، فقط اندکی از گرایش فتیشیستی وانمود به

خفه کردن (strangulation) فراتر می‌رود. به تعبیری دیگر، اگر روبرت می‌توانست این میل به آزار رساندن را کنترل کند هرگز یک قاتل نمی‌بود. نمونه‌ی مشابه شاخص دیگرش را در **درست پیش از رسیدن شب** (کلود شابرول) می‌بینیم که اساساً با یک خفگی ارگاسماتیک آغاز می‌شود. ژیتک، مهم‌ترین شارح و گسترش‌دهنده‌ی روان‌کاوی لاکانی، تحلیلی دقیق و تأمل‌برانگیز از رابطه‌ی سادیستی به دست می‌دهد. فرد سادیست طرف دیگر را آزار می‌دهد نه به این دلیل که از آزار دادنش لذت می‌برد بلکه چون گمان می‌کند (و باور دارد) که این آزار در واقع لذتی برای طرف مقابل است حتی اگر خود آن طرف به ماهیت این لذت آگاه نباشد. فرد سادیست در راستای برآورده کردن میل «دیگری بزرگ» خود را موظف به انجام چنین رسالتی می‌داند. ژیتک از نظام استالینی مثال می‌زند که به دلیل باور عمیق به «ضرورت تاریخی» مردم را به اخیه می‌کشد تا رضایت آن «دیگری بزرگ» برآورده شود و در هر حال ایمان دارد که این کار به نفع خود آن مردم است. ابراهیم مصمم است اسماعیل را قربانی می‌کند تا رضایت پروردگار را جلب کند و ایمان و عبودیتش را به اثبات برساند؛ این به نفع اسماعیل هم هست. دو جوان **طناب** یک انسان را می‌کشند تا رضایت آموزگارشان را جلب کنند و اطاعت بی‌چون‌وچرای خود را به او نشان دهند. اما جدا از نگاه لاکانی، نباید از یاد برد که یک کنش سادیستی خیلی وقت‌ها رابطه‌ای تنگاتنگ با یک خواهش مازوخیستی از سوی طرف دیگر رابطه دارد.



سادیسم به معنای آزار رساندن یک شخصیت به شخصیتی دیگر در فیلم‌های هیچکاک نمونه‌هایی دارد؛ **طناب، روانی، بیگانگان در ترن و جنون** نمونه‌های شاخصی هستند که این آخری از همه آشکاره‌تر است. اما سادیسم به معنای میل بنیادین به آزار رساندن به زن در فیلم‌های هیچکاک اهمیتی به مراتب مهم‌تر دارد. واگشودن این مقوله، یک جورهایی در حکم روان‌کاوی فیلم‌ساز است. نگاه هیچکاک به زن نگاهی عمیقاً اوتیستیک (درخودمانده) است. او زن را فقط به یک شکل می‌شناسد؛ زن موجودی بی‌ارزش و به طور بالقوه خطرناک است (این منطبق بر همان نگاه رادیکالی نیست که تنها زن مقدس را مادر می‌داند و بقیه

همه فاحشه‌اند؟). زن هیچکاک فقط زمانی اهمیت دراماتیک می‌یابد که گرفتار آشفتگی و هیستری شود، و پیش از آن، «چیز»ی است که به هیچ دردی نمی‌خورد یا دست‌کم مردان هیچکاک‌ی ناتوان‌تر از این هستند که فعلی را جاری کنند. موجودیت زن هیچکاک‌ی تنها در تنش و بحران است (چنین رویکردی را در فیلم‌های وودی آلن هم به آشکارترین شکل می‌توان دید). خاطره‌ای که او در گفت‌وگویش با فرانسوا تروفو درباره‌ی یکی از نخستین فیلم‌هایش نقل می‌کند تأمل‌برانگیز است. هیچکاک از بازیگر زنش می‌خواهد که با لباس توی آب برود اما زن ممانعت می‌کند. و وقتی دلیل این خودداری را ذکر می‌کند (عادت ماهانه) هیچکاک مات و مبهوت به او نگاه می‌کند. چنین پدیده‌ای برای فیلم‌ساز تازگی داشته... به گرایش سادیستیک هیچکاک برای نشان دادن زن‌هایی که محکوم به تنزل از اغواگری هستند بسیار اشاره شده. از مدلین سرگیجه بگذریم، ملانی (تیپی هدرن) پرندگان یکی از نمونه‌وارترین زنان اغواگر هیچکاک‌ی است. و نخستین نمایش حضور انبوه پرندگان درست همان جایی شکل می‌گیرد که هیچکاک او را در چینی‌اش اروتیک می‌نشانند. سیگار کشیدن «چیز» زیبا به دلایلی که فراتر از پذیرش این نوشته است، کنش اروتیک‌ی است که جنبه‌ی واقعی‌اش (مثل آن‌چه در مورد هم‌جنس‌خواهی زنانه گفته شد) ناچیز است و وجه نمایشی‌اش برای جلب نگاه به‌شدت بر واقعیتش غلبه دارد. عجیب نیست که درست پس از این نمایش زنانه (سیگار کشیدن ملانی روی نیمکت)، پرندگان استقرار دهشت‌بارشان را به رخ می‌کشند. ملانی با اغواگری‌اش آرامش و ثبات نسبی زندگی شخصیت‌های دیگر را به خطر انداخته و پرندگان به تعبیر ژیک از فرا - من مادر میچ (راد تیلور) به ساحت واقعیت فراخوانده شده‌اند. هیچکاک در چند فیلمش ترسیم‌گر مردانی است در خودمانده، با عقده‌ی ادیپ برقرار، و مادرانی سلطه‌گر که حتی در عین غیاب جسمانی هم پسران‌شان را به سوی نابودی زن رهنمون می‌شوند. **روانی، بدنام، بیگانگان در قطار هر سه ویژگی فوق را دارند و شمال به شمال غربی همه را دارد منهای نابودی زن اغواگر.**

می‌توان این نوشته و سیر در دنیای دل‌پذیر و شگفت‌انگیز سینمای هیچکاک را حالا حالاها ادامه داد اما در هر حال باید جایی ترمز کرد. امیدوارم در آینده به درک و شناختی برسیم که به جای بازاندیشی در نظرگاه دیگران، جنبه‌های تازه‌ای را از جهان اندیشناک هیچکاک تشریح کنیم. تا آن روز...

*عنوان یکی از فیلم‌های هیچکاک