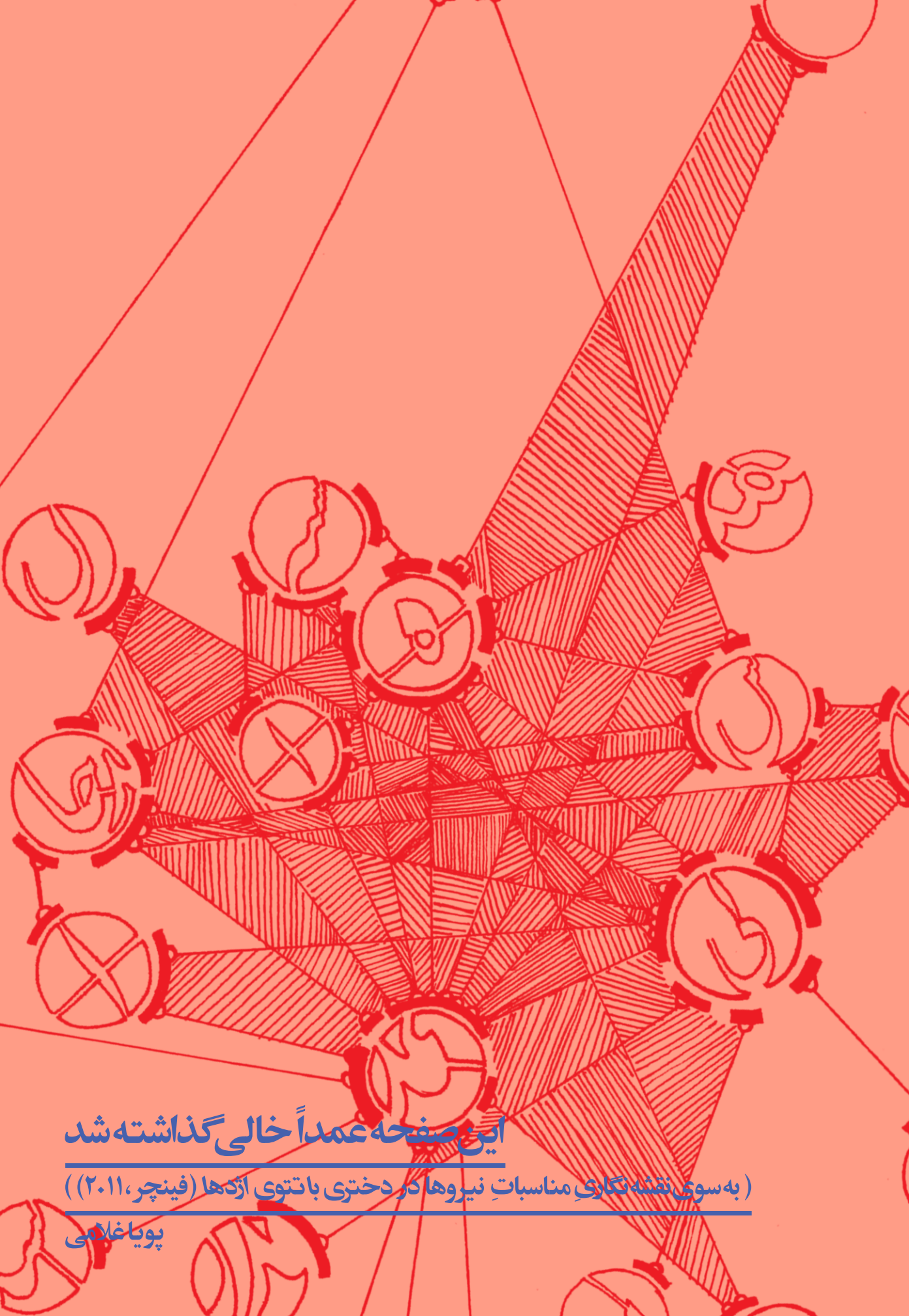


این صفحه عمداً خالی گذاشته شد

(به‌سوی نقشه‌نگاریِ مناسباتِ نیروها در دختری با تتوی اژدها (فینچر، ۲۰۱۱))

پویا غلامی

ـ به سیلوئتِ میدانِ شصت‌وپنجم،

این صفحه عمداً خالی گذاشته شد

(به‌سوی نقشه‌نگاریِ مناسباتِ نیروها در دختری با تتوی اژدها (فینچر، ۲۰۱۱))

پویا غلامی

> جوامعِ کنترلی با ماشین‌های سنخ سوم عمل می‌کنند، با کامپیوترها، که خطرِ منفعلانه‌شان ایجادِ اغتشاش و خطرِ فعالانه‌شان راهزنی و شناساندنِ ویروس‌هاست. این تکاملِ فن‌آورانه باید، حتی به‌نحوی ژرف‌تر، «جهشِ» کاپیتالیسم باشد [...]خانواده، مدرسه، ارتش، کارخانه دیگر فضاهای قیاسی متمایزی نیستند که بر یک مالک (دولت یا قدرتِ خصوصی) همگرا شوند، بل‌که فیگورهای (ازفرم‌افتادنی و فرم‌پذیرفتنی) رمزگذاری‌شده‌ی شرکتی واحدند که اکنون فقط در اختیارِ سهامداران است. (دلوز، پی‌نوشتی بر جوامع کنترلی؛ [۱۹۹۵؛ ۱۸۰-۱۸۱])

> قدم‌زدن‌تان در خیابان هم اغلب با مجموعه دوربین‌های امنیتی ضبط می‌شوند، کارت‌های اعتباری خرید و جستجوهای اینترنتی‌تان ردیابی می‌شوند، و تماس‌های تلفن‌همراه‌تان نیز به‌راحتی مورد شنود قرار می‌گیرند. فن‌آوری‌های امنیتی طی سال‌های اخیر «جهشی» رو به جلو داشته‌اند تا هرچه بیشتر جامعه، زندگی‌ها، و بدن‌های‌مان را کندوکاو کنند. (نگری و هارت، اعلامیه؛[۲۰۱۲؛ ۱۳]؛ ، تاکیدهای درون هر دو متن از من است.)

عکس‌العمل یا پاسخِ ما به جهشِ ذکرشده در سَرنوشته‌های بالا چیست؟ مدخل ورودیِ متن، موضوعِ نظرورزی‌مان، فیلمی از سینمای جریان‌غالب است. شاید تدریجاً از خلال بررسی و تأمل درباره‌ی وجوهی از این جهش که در سپهر نشانه‌ای فیلم پنهان و آشکار شده‌اند، صفحه‌ی خالیِ وسیع‌تری رویت‌پذیر شود: چگونه می‌توان از خلال سینمای جریان‌غالب از سینما بیرون زد؟ مساله صرفاً درباره‌ی یک فراورده‌ی فراگیرِ کاپیتالیسمِ نشانه‌ایِ عصرِ پسارسانه نیست که خواه‌ناخواه پروژه‌ی دیرپای استعمارِ سیاره‌ایِ تخیل و فضای روانی را پیشتر می‌بَرَد، بر فرایندهای تولیدِ ناخودآگاه، بر الگومندسازی شیوه‌های میل‌ورزی اثر می‌گذارد، و سوبژکتیویته‌ی جمعیِ مخاطب انبوه را دستکاری می‌کند، بل بیشتر بر سرِ شیوه‌ی تحلیلی

درونماندگار است که اتکای‌اش بر نیروشناسی، دگرشناسی[1] و تکینگی باشد: نقشه‌نگاریِ شیزوکاوانه.[2] ترسیمِ عوارض، طول‌وـعرضِ جغرافیایی و نسبت‌های قطریِ (دیاگونال) ملغمه‌ای از برهم‌کنش‌های میانِ عواطف و احوالات در یک سوبژکتیویته‌ـدرـفرایند؛ و به‌همان‌اندازه، جستجو در تحول‌ها، استحاله‌ها و نابه‌جایی‌های عناصرِ بیانیِ عودکننده و تکرارِ ژانر که در تراکمی بازنمایانه ممزوج شده‌اند؛ جستجو در سرهم‌بندی‌های نشانه‌شناختیِ نسبت‌هایی غریب یا کلیشه‌ای که در یک فُرماسیونِ خاص سرزمینی‌ـتاریخی فعلیت‌یافته‌اند؛ جستجو در نحوه‌ی بارگذاریِ هم‌تافتی از رمزگان‌ها و سیلان‌های میل که از خلالِ بیانگرشدن‌شان ضرورتاً با وجوهِ عاطفی، تکنولوژیک و فرایندمحورِ جهشِ مذکور در جامعه‌ی کنترلیِ معاصر رویارو می‌شوند، با آن درهم‌می‌پیچند، حمل، بازتولید و معوج‌اش می‌کنند، تنش‌های‌اش را تاب می‌آورند، و گریزگاه‌ها و مسیرهای‌های تازه‌ای در عملکردها و نسبت‌های تاثیری و بیانیِ خود می‌گشایند.

تاریخ سینما به باور دلوز، تاریخی است شاملِ فهرستی از ستمدیدگان و کشته‌شدگان که برای آفرینش تصویرـاندیشه‌ای نو جنگیدند؛ امروز شاید بتوان آثاری چون رژه‌ی تشییع رزها (توشیو ماتسوموتو، ۱۹۶۹)، رمزگشا (موشا، ۱۹۸۴)، نور مصنوعی (هالیس فرامپتون، ۱۹۶۹) یا کُپی‌شاپ (ویرژیل ویدریچ، ۲۰۰۱) را در این فهرست گنجاند، اما فینچر را چطور؟ داریم از سینمای جریان‌غالبی حرف می‌زنیم که اغلب با کلیشه‌ها و رژیم‌های نشانه‌ایِ ازپیش‌موجود کار می‌کند و بنا به عوامل محدودیت‌زایی چون اقتضائاتِ بازگشتِ حداکثریِ سرمایه، ندرتاً به تولیدِ رژیم نشانه‌ایِ نو راه می‌برد، درست برخلافِ سینمای تجربی یا هر تجربه‌گرایی موثقِ سینماتوگرافیک که شدن‌های غریب، چندصدایی‌ها و رژیم‌های نشانه‌ای نو، رمزگان‌زدایی‌ها، قلمروزدایی‌های مطلق و تصویرـاندیشه‌های نو را وعده می‌دهد. با این‌حال، به باورِ فلیکس گتاری، کارکردِ ناخودآگاهِ سینمای توزیع‌انبوه ژرف است؛ خصوصاً اجرای سینماتوگرافیکِ این فیلم‌ها بر سوبژکتیویته، بر الگومندسازی لیبیدوی اجتماعی یا شیوه‌ی میل‌ورزیِ توده‌ها، و نیز بر الگوهایی که مستلزم تولید انبوه‌اند، تاثیر می‌گذارد و متعاقباً سیاست نیز از عواطفِ جمعی‌ای که توسطِ رسانه‌ها الگومند و منتقل

---

1 Heterology;

خصوصاً ن.ک. به نمودارهای دگرشناسیِ باتای، به‌ویژه شماره‌های ۴، ۵، ۱۴، ۱۶، ۱۸ و ۲۳. برای مطالعه بیشتر ر.ک. به:
http://asabsanj.com/asab/bataille-heterologie/

۲ خود این عنوان، یعنی شیزوکاوی در سینما، هنوز آنقدرها بسط نیافته و حدودش تدقیق نشده، و حتی هنوز پرسیده می‌شود: «آیا شیزوکاوی سینما ممکن است؟» (عنوان مقاله‌ی یان بوچانان، ۲۰۱۰، ۱۳۵). بنا به توضیحِ فشرده‌ای از گری گنسکو، کتابِ نقشه‌نگاری‌های شیزوکاوانه‌ی گتاری (۱۹۸۹)، شرحی‌ست دقیق بر «نقشه‌های غیربازنمایانه‌ی فرایندهای خودـراه‌اندازِ سوبژکتیوسازی که در آن، تکینگی‌ها از خلال چهار کارکرد هستی‌شناختیِ ناخودآگاه، سطوح‌مشترک‌شان، و شخصیتِ مولفه‌های‌شان گردهم‌می‌آیند: سیلان‌های مادی و راسته‌ها[یا فیلوم‌ها]ی ماشینی؛ قلمروهای وجودی و عوالمِ غیرجسمانی. دو تای اول بالفعل و گفتمانی‌اند و بر صفحه‌ی بیان واقع می‌شوند؛ دو تای دوم نهفته و نا‌ـگفتمانی‌اند و بر صفحه‌ی محتوا واقع می‌شوند... در هر موقعیت مفروض، شیزوکاو می‌کوشد میان امر نهفته و بالفعل پل بزند، آن هم با تشخیص/تمییزدادنِ دو تای اول از خلال توجه به اینکه آنها ازحیثِ‌بالفعل چگونه خود را در میانه‌ی آشکارسازی و امکان، به‌نحوی فرایندمحور و بیانگر به‌کار می‌اندازند، یعنی همانطور که سوبژکتیویته بروز می‌کند.» ضمناً دلوز و گتاری در تعریفِ ریزوم از نقشه‌نگاری نیز با لحنی متکی بر معماری و طراحی‌شهری سخن می‌گویند: «نقشه‌ی مورد نظر باید تولیدشده و ساخته‌شده باشد، نقشه‌ای که همواره تجزیه‌شدنی، پیوندپذیر، برگشت‌پذیر، و بهبودپذیر است و برخوردار از ورودی‌ها و خروجی‌های بس‌گانه، و خطوطِ پروازِ مختصِ خودش است. (دلوز و گتاری، ۱۹۸۷، ۲۱) این امر ایجاب می‌کند که نقشه‌نگاری، وقتی پیچیدگی و زوال‌مانمندی را به تسخیر خود درمی‌آورد، تولیدی‌ترین عمل باشد؛ نقشه‌نگاریِ کیفیت‌ها و کمیت‌های نامتعارف، به جنبه‌ی مهمی از معماری و شهرسازیِ مورد نظر دلوز و گتاری بدل شده است.» برای مطالعه بیشتر ر.ک. به: آدرین پار، فرهنگ‌واژگانِ دلوز، ۲۰۱۰، صفحاتِ ۱۲۳ و ۲۳۶.

شده‌اند جدایی‌ناپذیر است. گتاری تا آنجا پیش می‌رود که در «سینمای میل» می‌گوید «سوژه‌ی سینما هر چه باشد سینما سیاسی است؛ هر بار فیلمی مردی، زنی، کودکی، یا حیوانی را نشان می‌دهد، دارد در نزاعی خرده‌طبقاتی، از طرفی پشتیبانی می‌کند که به بازتولیدِ الگوهای میل مربوط است. [...] در هر محصول، در هر سکانس، در هر قاب، گزینشی میان یک اقتصاد محافظه‌کارِ میل و یک پیشرویِ انقلابی ساخته می‌شود.»[1] به نظر شارحان و دوستان نزدیک گتاری، از اریک الیّه تا ریموند بلور، یکی از دستاوردهای نظری گتاری در خصوص سینما و پارادایم زیباشناختی به‌طور کل، «نقشه‌نگاریِ شیزوکاوانه» و رویکردش به زبانِ «مینور» است. این رویکرد پیشتر در کتابِ مشترک گتاری و دلوز درباره کافکا آزموده شده بود، آنجاکه ادبیات اقلّی (مینور) زبانی در نظر گرفته شد که یک اقلیت درون زبان اکثریت می‌سازد (۱۹۸۶، ۱۶). به نظر گری گنسکو، «برای گتاری سینمای مینور، شدن‌های جمعی را به‌سمت‌وسویی هرچه‌خُردتر (مینورتر) تسریع می‌کند، نوعی غنی‌ترکردنِ میل شیزو در راهِ آن مردمی که بناست ساخته شوند. مینورشدن به معنای یک اقلیت‌بودن یا نماینده‌ی اقلیتی بودن یا حتی دستیابی به خصایص یا مرتبه‌ی یک اقلیت (آنچه «هویت» خوانده می‌شود) نیست. مساله بر سر خویشاوندی با، عضویت در، یا تقلید از یک اقلیت نیست. مساله سینمای مینور بر سر تولیدِ شدن‌هایی است که چه‌بسا بتوانند مردمی را فرابخوانند.»[2] این مردمِ گمشده مساله‌ی کانونی فصلِ هشتِ سینما۲: تصویر-زمان دلوز نیز است. جان راخمن در مقاله‌اش، «زمان نزدِ دلوز؛ یا چگونه امر سینمایی ایده‌ی ما درباره‌ی هنر را تغییر می‌دهد»، اشاره می‌کند که این مردمِ گمشده باید ضمنِ ساختنِ خودِ فیلم ابداع شوند. او میانِ «مردم در راه» و «توده‌ها» تمایز می‌گذارد و نشان می‌دهد که برای دلوز مساله بر سر این است که چگونه از خلالِ ایده‌ی «اقلّی‌بودن»، توده‌ها به چیزی تعیّن‌ناپذیر، به چیزی فرونکاستنی به «طبقه» (طبقه‌ای ثابت یا گروهی مشخص یا کاستی دینی) بدل می‌شوند: آنجاکه آفرینشِ تصویرِ جدیدِ اندیشه، ورایِ تقسیم‌بندیِ [فیلمِ] داستانی و مستند، به رخدادی بدل می‌شود که در آن، «گذشته‌ی نامتعیّن به "قصه‌بافی یا افسانه‌بافی"[3] درباره‌ی مردمان گره می‌خورد». (۲۰۱۰، ۲۹۶) اریک الیّه نیز در متنی درباره گتاری جنبه‌ی دیگری از رویکردِ نقشه‌نگارانه‌ی او را می‌شکافد؛ به زعم الیه در کار گتاری «...ریزوم به‌منزله‌ی مانیفستی برای فلسفه‌ی پاپ قد علم می‌کند و اصول خاص خود را به همراه دارد: اتصال و دیگرگونگی، گسست نادلالت‌گر و نقشه‌نگاریِ بس‌گانگی‌های واقعی: نقشه در مغایرت با ردیابی قرار

---

۱ برای مطالعه‌ی برخی نوشته‌های گتاری که به سینما مرتبطند ر.ک. به فصلِ «سینماشین‌ها» در کائوسوفی، ۲۰۰۹، ۲۳۵-۲۷۵. و «همچون پژواک یک مالیخولیای جمعی» در براندازی‌های نرم: گزیده‌ی متن‌ها و مصاحبه‌ها: ۱۹۷۷-۱۹۸۵، به ویرایشِ سیلور لوترینژه، و ترجمه‌ی چت وینر، امیلی ویتمن، ۲۰۰۹، ۱۰۶-۱۱۳.

۲ به زعم گتاری شیوه‌ی تولید، شیوه‌ی طرح مساله، و خودِ زبان در سینمای میلیتانتی که به گروه‌سوژه‌ها می‌پردازد، و نیز برخی مستندهای جنبشِ ضدروانپزشکی با نگاه ویژه‌ای که به مساله‌ی جنون، روان‌پریشی و اسکیزوپارانویا دارند و در هر دو مورد مذکور در دلِ کلان‌ساختارهای نهادهای روانپزشکی، در کارگاه‌های تولیدی/کارخانه‌ها، یا در گروه‌های میلیتانتی ساخته شده‌اند، رویهمرفته زبان سینما را در جهتِ نوعی حرکت قلمروزدایی پیش برده‌اند، از حیثِ نشانه‌ای و زبانی سرتاسر سیاسی‌اند و سرهم‌بندی‌های جمعیِ بیان را به صدا درآورده‌اند. (فیلم‌هایی چون، تیمارستان (پیتر رابینسون، ۱۹۷۲)، دیوانه‌ای که آزاد می‌شود [Fous a dé lier] (مارکو بلوچیو و دیگران، ۱۹۷۶)، کودکِ خیابانی [Ce gamin-la] (رنو ویکتور)، زندگی خانوادگی (کن لُچ، ۱۹۷۱)، حلبی آباد [La ville bidon] (ژاک باراتیه، ۱۹۷۱)، سرگذشتِ پُل [Histoire de Paul] (رنه فِرت، ۱۹۷۵)، مشت در برابرِ مشت [*Coup pour coup*] (مارتین کارمتیز، ۱۹۷۲)، آلمان در پاییز (فاسبیندر و دیگران، ۱۹۷۸)، نصف زندگی [*Mourir a trente ans*] (رومن گوپیل، ۱۹۸۲)) برای مطالعه بیشتر، ر.ک. به: گری گنسکو، فلیکس گتاری: در عصر کاپیتالیسم نشانه‌ای، ۲۰۱۲، ۲۱۱.

3 fabulation

می‌گیرد... گتاری نامِ دلوزی «نهفته» را به ماده‌ی انتزاعی امر ممکن‌اش برمی‌گرداند، آن هم بر مبنای اصل «بوم‌شناسی امر نهفته» که بعدتر پارادایم زیبایی‌شناسی نوین او (یا بهتر بگوییم، «زیبایی‌شناسی اولیه»اش) را ایجاد خواهد کرد: «یعنی، آفرینش و ساخت درک‌ها و تأثیرهای [عاطفیِ] متقابل». عمل منحصربه‌فرد نقشه‌نگاریِ سرهم‌بندی‌ها نیز از پی خواهد آمد، آنجا که نظرگاهِ خارجی به تکوینِ دیگرگونِ وجودی راه می‌برد که با اکتشاف انتزاعی/انضمامیِ دیگربودگی در حداکثر مخاطره‌آمیزی و امکان‌پذیری‌اش معادل شمرده می‌شود [...] که خود توصیف‌گرِ سرشتِ جهان کاپیتالیستی است» (اثرِ گتاری، ۲۰۱۱، ۲۶۰-۲۷۵). موریتزیو لاتزاراتو در «پارادایم زیباشناختی» تدقیقِ مولفه‌های این نقشه‌نگاری سرهم‌بندی‌ها را به نسبتِ تکینگی‌ها منوط می‌کند: «طراحیِ نقشه‌نگاریِ حالات یا شیوه‌های «سوبژکتیوزدایی» و «سوبژکتیوسازی» سیاسی، این مسأله را پیش می‌کشد که پیونددادن یا تمدیدِ یک تکینگی در تکینگیِ دیگر چگونه می‌تواند ممکن شود» (۲۰۰۸، ۱۷۹). به نظر می‌رسد لاتزاراتو دارد ایده‌ی خودِ گتاری در را پیشتر می‌برد:

> شیزوکاوی بر آن است که به یک چندمرکزگراییِ نشانه‌ای توجه کند، آن هم به‌وسیله‌ی پیش‌بردنِ صورت‌بندیِ جوهرهای نشانه‌ایِ نسبتاً خودآئین و ترجمه‌ناپذیر، با هم‌سازکردنِ معنا و نامعنای میل آن‌طورکه هستند، از خلالِ شرکت‌نکردن در تطبیقِ شیوه‌های سوبژکتیوسازی با دلالت و قوانینِ اجتماعیِ مسلّط. هدفِ شیزوکاوی به هیچ وجه بهبودبخشی به واقعیات و اعمالی نیست که خارج از هنجار هستند؛ برعکس، بنا دارد جایی برای خصیصه‌های تکینگیِ سوژه‌ها بسازد که، به یک دلیل یا به دلیلی دیگر، از عُرف عام می‌گریزند. («جایگاه دال در نهاد»، گتاری‌خوان، ۱۹۹۶، ۱۵۳)

به‌عنوانِ پاسخی کارآمد در مواجهه با جهشِ ذکرشده در سرنوشته‌ها، گریگوری وایتهد، هنرمند معاصر عرصه‌ی صوت‌ورادیوی تجربی، شیزوفونی را به جای رادیوفونی می‌نشاند؛ همانطور که پیشاپیش در فلسفه‌ی معاصر، دلوز و گتاری، نشانه‌شناسیِ نادلالت‌گر را به دال‌ها، و نیروشناسیِ مبتنی بر شیزوکاوی را به مکانیزمِ غیردرونماندگار و دال‌محورِ روان‌کاوی ترجیح دادند: اگر رویاها ماده‌خام روانکاوی باشند، هذیان‌ها ماده‌خامِ شیزوکاوی‌اند (بوچانان، ۲۰۱۰، ۱۳۵-۱۵۷). فُرماسیون‌های هذیان، نه خصوصی که تاریخی-جهانی‌اند. به قولِ نگری در «پیر-فلیکس»،

> استحاله‌ی روان‌کاوی به شیزوکاوی حاکی از ارزش‌گذاریِ خاص‌بودگیِ جنون است. این صرفاً یکی از نقاطی است که گتاری بر آن پافشاری می‌کند، نیروهایش را به فوکو پیوند می‌زند که گفته بود جنون با تعین‌گرایی اثباتی، درمان، و خنثی‌سازی مرض روانی جانشین نمی‌شود، بل‌که مرضِ روانی با چیزی جانشین می‌شود که هنوز در جنون نفهمیده‌ایم....این جنون نیست که باید به مرتبه‌ی امر عام فروکاسته شود، این جهان مدرن به‌طور عام یا سرتاسر ساحت اجتماعی است که همچنین باید بر حسب تکینگیِ دیوانه، در جایگاه سوبژکتیو بسیار خاص‌اش، تفسیر شود. (اثر گتاری، ۲۰۱۱، ۱۵۶-۱۷۲)

«ریزوماتیک=شیزوکاوی=چینه‌کاوی=پراگماتیک=خُردسیاست» (دلوز و گتاری، ۱۹۸۷، ۲۲). اِسمیت و مُرفی در جُستار مشترک‌شان، «آنچه می‌شنوم اندیشیدن نیز هست: دلوز و گتاری به پاپ می‌روند»، پاپ-آنالیز را به‌منزله‌ی فرمی از ریزوم، بس‌گانگی، فرمی از بالقوگیِ انفجاری، و پاپ را هم به‌منزله‌ی «کاربردی

شدتمند و ابداعی از عناصرِ دیگرگونِ قلمروهای طنین‌دارِ متفاوت» در نظر می‌آورند. (۲۰۰۱، ٦) به‌زعمِ آنها «پاپ می‌تواند به‌منزله‌ی نوعی ریزوم درک شود زیرا شدید و غیرمنظم بسط می‌یابد، بیشتر به‌نحوی آشفته، عملی و بداهه‌طور تا به‌شیوه‌ای پالوده، برنامه‌ریزی‌شده یا نظری.» (۱) خودِ دلوز در نیچه و فلسفه می‌نویسد: «معنای یک پدیده [...] را هرگز درنخواهیم یافت اگر ندانیم چه نیرویی آنرا تصاحب می‌کند، از آن بهره می‌گیرد، آنرا به تصرف درمی‌آورد یا در آن به صدا در می‌آید. یک پدیده [...] یک نشانه است، یک علامت، که معنای آن در نیرویی بالفعل نهفته است.» (۱۹۸۳، ۳) اگر از محصولِ رمزگذاری‌شده‌ی کارخانه‌ی رویاسازیِ عصرِ پسارسانه حرف می‌زنیم که بر نواحیِ ویژه‌ای از فرهنگِ عامه‌پسند و متعاقباً بر نشتی‌های سوبژکتیویته‌ای سیّاره‌ای سوار، مُدوله و نیروگذاری می‌شود، پس ابتدا باید اجزاء یا مؤلفه‌های بیانی این ماشین سوبژکتیوسازی را بنا بر نقاط تکینگی‌اش تشریح و پیاده‌سازی کنیم: توزیعِ پراکنده‌ی تکینگی‌ها در بستر تحلیل، نوعی نقشه‌نگاری مبتنی بر مدلی از جنسِ ریخت‌زاییِ ریزومی[1] را ایجاب می‌کند. جان راخمن هدفِ گزینش‌گرِ دو کتابِ سینمایی دلوز را اینطور صورت‌بندی می‌کند: «استخراجِ آن نشانه‌ها و تصاویرِ غیرزبان‌شناختیِ تکینی که توسطِ فیلمسازانِ بزرگ برای بیانِ زمان یا حرکت در موقعیت‌ها، محیط‌های‌اجتماعی، و جهان‌های‌شان ابداع شده است». (۲۰۱۰، ۲۹۷) در این چند صفحه می‌کوشیم نقشه‌نگاریِ نواحیِ شدت، استخراجِ بالقوگی‌های اتصالات کثیر، و ترسیمِ نقشه‌ی برخی خط‌سیرها و فرایندها درونِ رژیم نشانه‌ایِ فیلمی از سینمای جریان‌غالب را بیازماییم[2]: می‌پرسیم دختری با تتوی اژدها (فینچر، ۲۰۱۱)، نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ای از یک نئونوآرِ نوردیکِ حتی سردتر ــ اما نه الزاماً خوش‌ساخت‌تر ــ (ساخته‌ی نیلز آردِن اُپلُف، ۲۰۰۹)، نقطه‌ی تقاطعِ چه سنخ از نیروها و چه سنخ صداهای حاشیه‌ای است؟ نقشه‌نگاری فرایندهای سوبژکتیوسازی، مسّاحیِ نسبتِ میانِ تکینگی‌ها در وضعیت‌ها و موقعیت‌ها، حرکت‌های میل در ساحت اجتماعیِ اثر، در نسبت با چینه‌ها و فُرماسیون تاریخی، انسدادها، و گریزگاه‌ها، نقشه‌نگاریِ توزیعِ جمعیت‌ها، توزیعِ عواطف، و مکان‌ها در این اثر چگونه است؟ آیا می‌توان یک خُرد-سیاستِ میل را از دلِ سپهرِ-نشانه‌ایِ این اثر بیرون کشید؟ خواهیم کوشید از خلالِ تشریحِ نیروشناختیِ عملکردهایِ

---

1 rhizomorphogenesis

۲ امروزه، تهیه‌ی فیلم‌های روز (که به‌زعم بسیاری از بینندگان، بسیاری از این آثار از هر حیث بی‌مایه تلقی می‌شوند) یا تهیه‌ی بهترین آثار سینمای کلاسیک (که اغلب چشم‌بسته پرمایه انگاشته می‌شوند) حتی حین گذر از مکان‌های پرتردد شهر امکان‌پذیر است، هرچند پیشاپیش به‌لطفِ اینترنت و دیگر رسانه‌های گروهی، تقریباً هر فیلمی از هر سنخ (حتی کمیاب‌ترین آثار مستند یا تجربی)، و نیز اطلاعاتِ ملازم‌اش، در دسترس همگان هست. از دوستان‌مان بسیار شنیده‌ایم که این یا آن فیلم را دیده‌اند اما وقتی دقیق‌تر می‌شویم و می‌پرسیم چه چیزی در این فیلم برایتان جالب است، تدریجاً روشن می‌شود که این دیدن/ندیدن و خوش‌آمدن/خوش‌نیامدن بیشتر بر مبنایی دلبخواهی یا گاهاً بر اساس کاریزمای اثر، هاله‌ی اثر، شنیده‌ها یا گفته‌ها است: فیلم اغلب فقط یکبار (صِرفِ لذت‌بردن؟) دیده شده (تا صرفاً ندیده نمانده باشد؟). مخاطبان (و حتی طیف‌هایی از به‌اصطلاح منتقدان جرگه‌ای) خواه مرعوب کاریزمای فلان اثر هنری شده باشند، خواه کُپه‌ای از آثارِ اصطلاحا جریان‌غالب، یا درجه دو یا B را ذیل انگِ کلیِ «جفنگیات صنعت فرهنگسازی» یکسره طرد کرده باشند، از رویارویی راستین با کارِ ناخودآگاهِ سیلانِ تولید، ثبت و مصرف که در سپهر-نشانه‌ایِ اثر متراکم شده طفره رفته‌اند و این حتی درجه‌ی صفر مقاومت انتقادی هم نیست. برعکس، وقتی افزایشِ مطالعات انتقادی درباره‌ی بازی‌های کامپیوتری (از دهه‌های پیش تا امروز) را می‌بینیم، یا وقتی توجهِ و نه بی‌اعتناییِ برخی محققانِ خوش‌ذوقِ معاصر به برون‌دادهای فرهنگ عامه‌پسند را می‌بینیم افق دیگری بر ما آشکار می‌شود (برای نمونه، سه پرسش درباره‌ی دیوشناسیِ یوجین تکر که با پرداختن به معنایِ واژه‌ی «سیاه» در موسیقی بلک‌متال آغاز می‌شود، یا تحلیلِ استیون شاویرو درباره‌ی دو موزیک‌ویدئوی هیپ‌هاپِ عامه‌پسند، یا ارجاعاتِ مختلفِ آلفونسو لینگیس به کسانی چون باب دیلن و دیگران، و الخ. حتی دلوز و گتاری هم در هزارفلات بدشان نمی‌آید فصلی مهم را با تحلیل فیلمی درجه بی. آغاز کنند یا به پَتی اسمیت اشاره بزنند.)

مولفه‌های برسازنده‌ی بیان‌اش آنرا به قطعاتِ خُردتر پیاده‌سازی کنیم تا بتوانیم به نقشه‌نگاری نیروهای بالفعل و نیروهای نهفته (قلمروها، عناصرِ دیگرگون، تکوین‌ها، تراگذرندگی‌ها)، مسّاحیِ بس‌گانگی‌های اشتدادیِ نیروهای نهفته، و درجاتِ تفاوت‌گذاری بینِ نیروهای بالفعل و نهفته‌اش نزدیک شویم، یعنی نیروهایی که ذیل سرهم‌بندی‌های سینماتوگرافیک ــ در نسبت با دو مقوله‌ی سوبژکتیویته‌ـدر‌ـفرایند و هویت‌ـدر‌ـفرایند ــ به طنین درخواهند آمد. در متن حاضر کوشیده‌ام، بی‌آنکه مفاهیم نظری بارِ فیلم شوند از جعبه‌ابزارِ نظری مذکور، از نقشه‌نگاری و پاپ‌آنالیزِ مورد نظر دلوز و گتاری، در نسبت با مولفه‌های دیداری‌شنیداریِ اثر کار بکشم: بیرون‌زدن از سینما از خلالِ کارِ تصویرِ سینماتوگرافیک. آشکارا این متن کوچک تنها یک نقطه‌ی شروع یا یک تمرین برای رویارویی با این سنخ پرسش‌ها در گستره‌ی پاپ‌آنالیز خواهد بود.

یک. تصویرِ نسبت‌های روانیِ منحرفانه

در نگاهِ اول، این فیلم همتافتی از دو داستانِ ظاهرن مجزاست که هر کدام خُرد‌ـداستان‌های خودشان را پیش می‌برند و در هم می‌پیچند: الف) اوضاعِ کاری و گذران زندگیِ دختری به اسم لیزبث تحت قیمومیتِ دولت. ب) ماجرای خبرنگاری به اسم میکل (میکائیل) که بابت اَنگِ ظاهراً اشتباه، اما در واقع درستی که به یک چهره‌ی دولتی می‌زند، ــ عملا به‌دلیلِ در اختیار نداشتنِ مدارک لازم برای اثبات صحت سخن‌اش ــ بدنام و تحقیر می‌شود. برجسته‌ترین عاملِ پیونددهنده‌ی این دو خطِ سیرِ روایتی، یک صدایِ جیغ یا فریاد است که در دقایقِ مشخصی از فیلم واریاسیون‌های مختلفی از آن بر تصویر شنیده می‌شود (گاهی با تغییرِ دورِ صدای چرخشِ پره‌های پنکه یا هواپیما، یا استحاله‌ی صدای جاروبرقی، آسانسور، یا کشیده‌شدنِ لاستیکِ چرخِ سواری بر آسفالت). اما اولین بار این صدای فریاد را در موسیقیِ عنوان‌بندی می‌شنویم که اجرای دوباره‌ی «آوازِ مهاجر» اثر لِد زپلین[1] است:

آآآه‌آآآه، از سرزمینِ برف و یخ می‌آییم
از آفتابِ نیم‌شب، آنجاکه چشمه‌های داغ جاری‌اند
پتکِ خدایان کشتی‌مان را به سرزمین‌های نو خواهد راند
تا با انبوهی بجنگیم، آواز می‌خوانیم و فریاد می‌کشیم: تالارِ اُدین! دارم می‌آیم!

و بعد، این فریاد یا جیغ را، برای نمونه، در صحنه‌ای می‌شنویم که لیزبث بعد از ملاقاتِ اول‌اش با مرد متجاوز (بیورمن) وارد آسانسور می‌شود: دقیقن در لحظه‌ی بسته‌شدنِ در. و نیز بعدتر، موقعی که لیزبث مقابل پنکه نشسته است. و سپس‌تر، با اِعمالِ استحاله‌ی صوتی، به صورتِ یک آوا، بر روی اولین مرورِ پشتِ‌ـسرِ‌ـهمِ عکس‌های هَریت: هریتِ شاد، هریتِ مبهوت، هریتِ ترسیده. آشکارا، خاستگاهِ این صدا در فیلم صحنه‌ی تجاوز است. دومین عاملِ پیونددهنده، در مقامِ یک تِمِ مرکزی، همینجا آشکار می‌شود: تصویرِ نسبت‌های

1 *Immigrant song*, Led Zeppelin

روانیِ منحرفانه. نه دو داستان که واقعا یک داستانِ بنیادین در کار است؛ همان داستانِ بنیادینی که در یکی از نمونه‌ای‌ترین فیلم‌نوآرهای تاریخِ سینما، محله چینی‌ها (پولانسکی، ۱۹۷۴) مبنای پیشبُرد روایت است:

جیک گیتس: راجع به چی حرف می‌زدیم؟
نوح کراوس: دخترم.

شوخیِ سیاهِ پولانسکی با مخاطب و با کارگاهِ فیلم (جیک گیتس با بازی جک نیکلسون) در این نکته است که معلوم نمی‌کند منظورِ دقیق از لفظِ «دختر» چه کسی است[۱] و تنها در انتهاست که پی می‌بریم نوح کراوس هم پدر و هم پدربزرگِ دختری است که در صحنه‌ی پایانی به آغوش خود کشیده است: یک فیگورِ پدرِ قبیح.[۲] در مقیاسی گسترده‌تر، از حیث سمپتوم‌شناختی، سایه‌ی سنگینِ سنخ‌های مختلفِ انحرافات جنسی ــ و در اینجا مشخصاً زنای با محارم (رابطه‌ی منحرفانه‌ی پدر و دختر) ــ در سطوحِ زیرینِ ژانر نوآر، و نیز، در سرتاسرِ دختری با تتوی اژدها، احساس می‌شود.[۳] در واقع، فیلم فهرستی از روابطِ جنسیِ منحرفانه و نامشروع را در بستری از جنسِ پاییدن‌ـوپاییده‌شدن یکجا گرد می‌آورد که از قانونِ هنجارگذار و تولیدیِ خانواده‌گرا تخطی می‌کنند و همگی حاکی از نوعی هزینه‌گریِ غیرتولیدی[۴]اند: همجنس‌خواهیِ زنانه در نسبتِ لیزبث و دختری ناشناسِ غیربومی و نژادی‌شده (که در هر دو نسخه‌ی ۲۰۱۱، و ۲۰۰۹، آسیایی‌تبار به نظر می‌رسد و دست‌کم در فیلم فینچر اصلاً یک دورگه‌ی کامبوجی‌ـفرانسوی[۵] نقش را بازی می‌کند)، همجنس‌خواهیِ مردانه در نسبتِ مارتینِ جوان و پدرش، و نیز در صحنه‌ی مواجهه‌ی نهاییِ مارتین و میکل (خبرنگار‌ـکارآگاه)، رابطه‌ی نامشروعِ میکل و همکارِ ژورنالیست‌اش، اریکا (با بازی رابین رایت)[۶]، رابطه‌ی منحرفانه‌ی برادر‌ـخواهریِ مارتین و هریت، رابطه‌ی متجاوزانه و مقعدیِ لیزبث و بیورمن، و سرانجام، رابطه‌ی منحرفانه‌ی انسان و حیوان در شرحِ یکی از قتل‌ها. با اینهمه، فیلم، بیش از هر چیز، به بس‌گانگیِ فرم‌های

---

۱ ر.ک. به: الیور و تریگو، اضطراب نوآر: جنس، نژاد، مادرانگی در سینمای نوآر، فصل هفتم، «جوک‌ها در محله‌ی چینی‌ها: مسأله‌ی مکان»، ۲۰۰۳.

۲ این مساله موقعی از خانواده‌ی اتمی به سوسیوس درز می‌کند یا با ماشین‌های عظیم اجتماعی برهم‌کنش دارد که بازگشتِ نامِ نوح از دلِ خاستگاهِ دینی‌ـاسطوره‌ای به یک وضعیتِ معاصر را در نظر آوریم که با یک واژگونگیِ محض همراه می‌شود: نامِ پیامبری که برای بقاء و نجاتِ زندگان از شر سرریزِ آب‌ها یک کشتی ساخته بود، اینجا برعکس، در دورانِ کمیابیِ آب، در جهتِ احتکار و سوءاستفاده از منابعِ آب عمل می‌کند؛ واژگونیِ جایگاهِ امنیت‌بخشِ پدر حمایت‌گر به نقشِ یک پدرِ منحرفِ وقیح. (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. به: Michel Dolle, *Comments on the Film: Chinatown*, February 7, 2014, p.51; pdf version) برای ما مساله بر سر نسبتِ راسته‌ی درون‌ـخانوادگی و راسته‌ی اجتماعی‌شده‌ی یک میل تعدی‌گرِ فاشیستی است که در ادامه‌ی متن به سویه‌های مختلفِ این الگوی لیبیدوییِ ارتجاعی، منحرفانه و دیگرگون در سطحِ سوبژکتیویته‌ـدر‌ـفرایند بازخواهیم گشت.

۳ فیلم فینچر از نظرگاهِ طرحِ امکان فکرکردن به نوعی جهش در نوآر جالب است؛ تسریعِ استحاله‌ی فم‌فتالِ کلاسیک، کاراگاهِ سرسخت‌وخشن [هارد‌ـبویلد]، جابه‌جاشدنِ اتمسفر نوآر به حال‌وهوای نئونوارِ نوردیک. به‌علاوه، شاهد تکوین مضمونِ تقدیرباوریِ مهلک یا کاربرد غیرکلاسیکِ فلاش‌بک/فلاش‌فوروارد و استفاده از صدای خارجِ تصویر حین روایت هستیم؛ اما عملکردِ نسبتهای روانیِ منحرفانه در بستر یک جامعه کنترلی در فیلم برجسته‌تر است. فینچـر: «در حالِ پاسخ‌دادن به فیلم‌هایی هستم که مردم دارند برایم می‌فرستند [...] فکر می‌کنم این فیلم بیشتر درباره‌ی سیاستِ جنسی باشد. (مجله‌ی تایم، در گفتگو با بلیندا لاسکمب، ۱۹ دسامبر ۲۰۱۱)

4 Nonproductive expenditure

5 Élodie Yung

٦ این موضوع در نسخه‌ی امریکایی باعث می‌شود میکل از همسرش جدا شود، اما در نسخه‌ی سوئدی برجسته نیست.

منحرفانه‌ی یک سنخ «نسبتِ روانی»، یعنی نسبتِ روانی میانِ دو جنسِ مرد و زن، و به طور مشخص‌تر، میانِ پدر و دختر، می‌پردازد: رابطه‌ی میکل با دخترش که انجیل می‌خواند، رابطه‌ی لیزبث با پدرش در گذشته که متخاصمانه و خشونت‌آمیز بوده و با قیّمِ گنگ‌اش در زمانِ حال که مطلقن در سکوت می‌گذرد، و نهایتاً، رابطه‌ی منحرفانه‌ی هریت و پدرش، سه رابطه‌ی ماژوری هستند که بردارهای چند رابطه‌ی محو، فرعی، و مهمِ دیگر از آن‌ها عبور می‌کند: رابطه‌ی میکل و لیزبث، رابطه‌ی لیزبث و مرد متجاوز (بیورمن)، رابطه‌ی دخترانِ به‌قتل‌رسیده که نام‌های انجیلی/یهودی داشتند با مارتین در مقامِ یک نازی یهودستیزِ منحرف.

سه رابطه‌ی زنانه‌ی تعیین‌کننده وجود دارند که به‌نحوی‌نهفته، تراگذرنده و هم‌اَفزایانه عمل می‌کنند: نسبتِ براندازِ بینِ هریت و بیوه‌زنِ ناشناسی که یکبار در جشنِ پائیزِ سال ۱۹٦٦ پشتِ سر هریت ایستاده بود و «تصادفاً» از همان نقطه‌ی دیدِ هریت عکاسی می‌کرد (به‌قول کِلی اُلیور در تحلیل‌اش بر فیلم ولگرد (آنیس واردا، ۱۹۸۵)، این نسبت بر نوعی «گواهی‌دادن ورایِ بازشناسی» اتکا دارد (۱۹۹۸، ۱٦۱-۱۷۸))، نسبتِ بین لیزبث و هریت به‌عنوانِ دو قربانیِ متفاوت، و سرانجام نسبت بین لیزبث (کهن‌الگویِ «دخترِ بد» ژانر نوآر) و بیوه‌زنِ ناشناس (نمونه‌ای از «مادرِ خوب»ـ اغلب غایبِ نوآرِ سنتی)، نسبتی مبتنی بر دو صفحه‌نمایشِ مجزا، که راه‌اندازِ صحنه‌ی انتقامِ لیزبث از بیورمن است. بعدتر خواهم کوشید نشان دهم که این نسبتِ سه‌تاییِ رویت‌ناپذیرِ ناخواسته میانِ سه زن، به چه نحوی مسیر مواجهاتِ فیلم را می‌سازد و بر سرنوشتِ همه‌ی شخصیت‌های اصلی دیگر نیز اثرگذار است. اما پیش از آن، کارِ بنیادینِ همه‌ی انحرافات مذکور چیست؟ در وهله‌ی اول، تخطی از قراردادها، هنجارها، فراروی از مرزها و مواجهه‌ی بی‌واسطه با سرحدات. در وهله‌ی دوم، تاگشاییِ یک اقتصاد میل هم در بستر تکنولوژی‌دوستیِ معاصر، و هم در نسبت‌های پنهانِ لیبیدویی میانِ نقاطِ تعیّن و عناصرِ حاشیه‌ای در فضای دیگرگونِ روانی-اجتماعی. مواجهه با مرزها و قلمروها ــ در معنای تاریخی و جغرافیایی، امتدادی و اشتدادی ــ به کوچ‌گری، سوبژکتیویته‌ـدر-فرآیند، و درنوردیدنِ آستانه‌های شدت راه می‌برد و فرایندهای تکین‌سازی را به جریان می‌اندازد که با تعویقِ کیفی کار می‌کند. به زبانِ یکی از کاراکترهای خودِ فیلم: یک تعلیقِ ربکایی. نسبت هیچکاک و فینچر در مقام دو آفرینشگر چگونه در بیانِ این ابهام/تعلیقِ «ربکایی» آشکار می‌شود؟ تای هیچکاکی اینجا چه کار می‌کند؟ یک پلیس بازنشسته در خودِ فیلم به عنوانِ این فیلمِ هیچکاک اشاره می‌کند. یقینا اشاره‌ی پلیس محلی مازادی بیش از خودِ این تاکید دارد ــ «هر پلیسی حداقل یک پرونده‌ی حل‌نشده دارد که دائماً دلمشغول‌اش است». فیلم اصلا با تماس تلفنی به او شروع می‌شود: هدیه‌ای که ظاهرا هر ساله از جانبِ قاتل برای تولد هنریک ارسال می‌شود، نخستین مرزهای آگاهی ما را درمی‌نوردد. در ربکا (هیچکاک، ۱۹٤۰) ابتدا با کاراکترِ مرد (شوهر، با بازی لارنس اُلیویه)، به‌منزله‌ی یک قربانی، ناتوان از فراموشیِ از دست‌دادنِ همسرِ محبوب‌اش، مواجه می‌شویم و بعد از زبانِ خودش می‌شنویم که قاتل خودِ اوست و در انتها (هم مخاطب و هم شوهر با هم) کشف می‌کنیم که اصلاً خودِ ربکا خواهانِ قتلِ خودش بوده و پیشاپیش نقشه‌اش را کشیده. اما در فیلمِ فینچر، که مضمونِ فراموشی را در هر دو طرفِ ماجرا کار می‌گذارد، ابتدا باور می‌کنیم که این قاتل است که هر سال هدیه می‌فرستد و بعد متوجه می‌شویم که این هدایا از طرفِ خودِ قربانی است و سرانجام خودِ قربانی اعتراف می‌کند که پدرِ متجاوزش را به قتل رسانده است. بدین معنا، فینچر، به شیوه‌ی خودش، با منطقِ بازیِ تعلیق‌زای هیچکاک بازی می‌کند: هم پیچیده‌تر و هم وارونه‌اش می‌کند. این نوع نابه‌جایی‌های تعلیق‌زا به‌عنوانِ یک مکانیزم داستانگویی، خُرد-داستان‌های فیلم را هم تحت تاثیری مبتنی بر نابه‌جایی و

مکان‌پریشی قرار داده: خبرنگاری در استکهلم که می‌خواهد یک مقامِ با نفوذِ دولتی را به سوءاستفاده از موقعیت‌اش متهم کند اما رودست می‌خورد و به جزیره‌ی سرد و دورافتاده‌ای نزدیک به قطب شمال فراخوانده می‌شود تا گره از راز چهل ساله‌ی یک قتلِ خانوادگی باز کند، متجاوزی که می‌خواهد دختری با تتوی اژدهای شرقِ دور را مورد سوءاستفاده جنسیِ مکرر قرار دهد اما خودش شکارِ دوربینِ مخفیِ او می‌شود و این دختر است که او را تتو می‌کند، و حتا خودِ همین دختر که پروتاگونیستِ فیلم است اما حینِ انجامِ امور غیرقانونیِ روزمره‌اش «تصادفا» مورد دستبرد قرار می‌گیرد و به رغمِ مچ‌گیری از سارق، کارش بدجور لنگ می‌ماند. همچنین در سرتاسر فیلم، ابهام‌های نهفته در انحرافاتِ جنسی، و متعاقباً، ترس‌ها و اضطراب‌های ناشی از تهدید به فروپاشیِ مرزهای هویتیِ مناسب، شایسته و تمیز، نیرویشان را بر محورِ نیرویِ ابهام‌های نژادی، دینی، قومی و ملّی جابه‌جا یا در آن‌ها متراکم می‌کنند و احظارِ سرزمین‌های دوردست، آئین‌های کهن، یادبودها و نابه‌جایی‌های شمایلی یا مکانی از همین‌روست؛ به روندی توجه کنیم که سرهمبندی‌های جمعی بیان شکل می‌گیرند:

الف) در شهر: دختری اروپایی که تتویِ یک اژدهای شرقِ دور را بر تن دارد؛ مقامِ دولتیِ بانفوذی اهلِ سوئد (هانس اریک ونستروم) که اتهامش استفاده از کمک‌های مالی دولتی برای پیشرفتِ صنعتی در لهستان و معامله‌ی تسلیحاتی با گروه دست‌راستیِ اوستاش (ustashe) در کرواسی است. دو کشور مذکور، خاطره‌ی دو نسل‌کشیِ دوران نازیسم و میلوسویچ را به ناخودآگاهِ فیلم تزریق می‌کنند خصوصا که اوستاش سازمانی با خط‌مشیِ نازیسم محسوب می‌شود؛ فیلم هرگز ما را به این مکان‌ها نمی‌برد و با این تمهید تنها چشم‌اندازِ نژادی-جنسی‌اش را به‌سطح می‌رساند؛

ب) در جزیره: خانواده‌ی ثروتمندی که ساکن و مالکِ یک جزیره‌ی بایر و یخ‌زده‌اند؛ بافتِ روایی با پس‌زمینه‌ی معمایی و مرموزِ خانواده و چیدمانِ سرد صحنه، بر نسبت‌های روانیِ سترون و منجمدِ میانِ اعضای خانواده منطبق می‌شود؛ آن‌ها با هم حرف نمی‌زنند و حتا کاراکتر مادر از فرطِ خصومت در سویِ دیگرِ جزیره زندگی می‌کند.[1] این انجمادِ روابط، علاوه بر تمهیداتِ تکنیکی، با آنتن‌ندادنِ تلفن‌همراه در

---

۱ این تاکید بر سردی از همان عنوان‌بندی با انتخابِ بازخوانیِ قطعه‌ی «آوازِ مهاجر» از لِد زپلین مخاطب را به فضای زمستانی می‌کشاند. خصوصا اگر توجه کنیم که اصلِ قطعه‌ی کاوِرشده، در جریان سفرِ لد زپلین به ایسلند و آلمان در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ نوشته شد. افتتاحِ تور در ریکیاویک بود، همان مکانی که الهام‌بخشِ این آواز شد. نیز، توجه کنید به صحبت‌های فیلمبردار فیلم، جِف کرانتوث (Jeff Cronenweth) که گویای رویکردِ عوامل تولید در نحوه‌ی فضاسازی بصری است؛ «[سردی/سرما] همواره عنصری در پس‌زمینه بود و برایمان بسیار مهم بود که آنرا به‌عنوانِ یک مخاطب حس کنید. در این فیلم، زمستان به یک **شخصیتِ خاموش** بدل می‌شود.» به‌علاوه، در تصویربرداری این فیلم از دوربین دیجیتالِ RED MX هم برای القای «لحنِ» استیگ لارسن، و هم برای بهره‌بردن از منابع نوریِ نامتعارف‌تر در جهتِ حفظِ چشم‌اندازِ واقعی‌تر استفاده شد (برای مشخصاتِ این دوربین ر.ک. به: http://self.gutenberg.org/articles/Red_Digital_Cinema_Camera_Company) طراح صحنه، دانلد گراهام‌برت (Donald Graham Burt) می‌گوید؛ «وقت می‌برد تا واقعا درباره‌ی اختلاف‌های جزئیِ یک فرهنگ شروع به حرف‌زدن کنید، یا شروع کنید به دیدنِ مضامینی در معماری، چشم‌انداز، نقش‌مایه‌های شهری و عادت‌های مردمِ آن فرهنگ. احساس کردم باید واقعاً خودم را در این جهان ادغام کنم تا حسی راستین از مکان برای فیلم را بسط دهم. مساله فقط بر سرِ فهمِ فیزیکالیته‌ی جاها نیست، بلکه مساله‌ی متافیزیکِ جاها نیز مطرح است، و اینکه چطور شیوه‌ی زیستنِ مردم از دلِ طراحی/دیزاین بیرون می‌زند. [...] می‌خواستیم از جاهایی استفاده کنیم که در حاشیه‌ها واقع‌اند، جاهایی غیرمعمول‌تر، ناشناخته‌تر. [...] تنها چیزی که از آن احتراز کردیم پالتِ صورتی و نارنجیِ معماریِ سوئدیِ کهن‌تر بود که در مناطقِ تاریخی‌ترِ شهر می‌بینید، زیرا این داستان به تون‌های تاریک‌تر و گنگ‌تری نیاز داشت.» (یادداشت‌های تولید؛ ویژوآل هالیوود، اصلاح‌شده در ۳۰ ژوئنِ ۲۰۱۲)

جزیره به بیان درمی‌آید. یکی از آن‌ها، یعنی لیو، حتا در حضورِ کوتاهش اعلام می‌کند که در هنگ‌کنگ (در جایی از شرقِ دور، در خاستگاهِ توأمانِ ابهامِ نوآر و اژدهای تتوشده‌ی لیزبث) زندگی می‌کند و مارتین در صحنه‌ی شامِ سه نفره، اشاره‌ای منحرفانه و شوخ به حلقه‌ی انگشترِ او می‌کند. در جهانِ میل‌ـانحراف، تصوّرِ خانواده‌ی هسته‌ایِ به‌سامان یک وهم یا یک شوخیِ سیاه است. دلوز و گتاری دامنه‌ی این بی‌سامانی را تا خودِ قانون بسط می‌دهند: «قانون روی کتابی پورنو نوشته شده است» (۱۹۸۶، ۴۹؛ [۱۳۹۲، ۹۵]). وانگهی، وضعیتِ حقوقی یا قضائیِ میکل در شهر، به جزیره هم کشیده می‌شود اما عیناً همان وضعیتِ سابقِ وی نیست، زیرا گرچه او توسطِ دادگاهی در شهر محکوم می‌شود و به یک «تعویقِ نامحدود» فرومی‌اُفتد، اما در پروژه‌ی تحقیقاتی‌اش در جزیره دست‌کم توانست به یک «برائتِ صوری/ظاهریِ» غیررسمی، اگرنه «برائت قطعی»، دست یابد (ریشخندِ مادرِ مارتین به میکل را در نظر آورید). علاوه‌بر هنریک، دیگر اعضای خانواده، هر یک جداجدا، از میکل درباره‌ی هریت می‌پرسند؛ وضعیتِ روانی‌ـاجتماعیِ جزیره به یک تعویقِ نامحدود گره خورده است، و این بحران تا سرحد افراط در انجمادِ فضا و سردمزاجیِ روحیِ متناظرش در اعضای خانواده استمرار می‌یابد: «بحران پیوسته است زیرا همواره در سمتی است که اتفاق می‌افتد» (دلوز و گتاری، ۱۹۸۶، ۵۲) و نیز چون آن برائتِ صوری/اسمی میکل در جزیره تضمین می‌شود. از همین‌رو، میکل هم در وضعیتی از جنسِ تعلیقِ کی. در محاکمه‌ی کافکا (۱۹۲۵) خود را در تقابل با جریان‌های قانون می‌یابد: «ضدسیلانی از قانون در برابر یک سیلانِ میل، یک قطبِ گریز در برابر یک قطبِ سرکوب، یک دوره‌ی بحران در پاسخ به یک دوره‌ی سازش.» (۵۱؛ [۱۳۹۲، ۸۵-۱۰۰]) فلیکس گتاری در پروژه‌ی فیلم‌اش درباره‌ی کافکا به «شوخ‌طبعیِ کافکا» اشاره می‌کند و آنرا در مقابلِ «حُزنِ نوآر» قرار می‌دهد و می‌افزاید: «آنچه کافکا را مجذوب خود کرد، و آنچه باید ما را در سینما جذب خود کند، نه کاراکترها یا طرح‌ها، بل نظام‌های شدت، ژست‌ها، تعمق‌ها، نگاه‌ها هستند؛ برای نمونه، چهره‌ای پشتِ یک پنجره، حالت‌ها، حسیّت‌ها، تغییرات در جاذبه، در مختصات مکان و زمان، و انبساط‌ها یا انقباض‌های همه‌ی علم نشانه‌شناسیِ ادراکی . . . برای زمانی دراز، کافکا به عنوانِ یک نویسنده‌ی ادبی بازاریِ قرنِ نوزدهم توصیف شده است؛ در واقع، رویکرد وی به فرایندهای ناخودآگاهِ اجتماعی احتمالا او را در سطح قرن بیست و یکم، در سطحِ آنچه سینمای قرن بیست و یکم می‌تواند باشد قرار می‌دهد.» (ر.ک. به؛ مقدمه‌ی گری‌گنسکو بر پروژه‌ی فیلمی به‌کارگردانیِ کافکا، نوشته‌ی گتاری، ۲۰۰۹، ۱۴۵-۱۴۹) با این‌همه در فیلم فینچر دقایق شوخ‌طبعانه اصلاً کم نیست؛ نه صرفاً شوخی‌های پراکنده‌ی کوچکِ شخصیت‌ها در دقایق مختلف فیلم، بل شوخی‌های سیاهی که در به‌چشم‌نیامدن‌شان جالب‌اند؛ کافی است خودِ وضعیتی را در نظر بیاوریم که میکل پس از مناقشاتِ دادگاهی و آزاری که از یک دست‌راستیِ فاسد می‌بیند به یک خانواده‌ی نازی ــ به قول هنریک، «مشتی دزد، دندون‌گرد و قلدر» ــ پناه می‌برد، آن هم با این قصد که بتواند گواه لازم برای رسواسازیِ دشمن دست‌راستی‌اش را فراهم کند. اگر ونستروم، به گفته‌ی هنریک، کاروبارش را با کار برای خانواده‌ی هنریک آغاز کرد، پس میکل بعد از نزاع با یک محصول این کارخانه اکنون در استخدامِ سازنده‌اش است. نمونه‌ای از شوخی (humour) موقعی است که لیزبث به بیورمنِ گرفتار و برهنه اشاره می‌زند که «... و بهشون میگی [گزارش میدی] که چقدر "معاشرتی/اجتماعی" شدم...». لیزبث روی این کلمه تاکید می‌کند زیرا این کلمه را اولین‌بار از دهان خود بیورمن در دفتر کارش شنیدیم. بیورمن در آن صحنه لیزبث را به ضداجتماعی‌بودن و پنهان‌کاری متهم کرده

بود و با این لفظ دست‌اش انداخته بود. حالا لیزبث با تکرارِ این لفظ، هم بیورمن را به موضوعِ شوخیِ پیشین‌اش بدل می‌کند و هم به تعدی منحرفانه‌ی او متقابلاً پاسخ می‌دهد.

دو. انسان-حیوان-ماشین: راسته‌ی ریزومی و سری‌های ماشینی

دلوز در گفتگوی تصویری‌اش با کلر پرنه، تاکید می‌کند که برخلافِ حیوانات که با تعیینِ قلمرو، با رنگ، یا با آواز (همان خصایصِ برسازنده‌ی اثرِ هنری)، با پاسخ‌ها یا عکس‌العمل‌های رفتارشناختی‌شان، یا با تولید و ساطع‌کردنِ نشانه‌هایی تکین، جهان‌های خاص خود را می‌سازند و می‌زیند، بسیاری از انسان‌ها جهانی یکتا و خاص خود ندارند و صرفاً زندگی‌های هر کسِ دیگر و هر چیزِ دیگر را می‌زیند. دلوز به آنجا می‌رسد که میانِ عملِ نوشتن (تنها در «سرحدات») به‌منزله‌ی کنشِ آفرینشگر یا پاسخِ هستنده به محیط، و ساحتِ حیوانی نسبتی برقرار می‌کند: نوشتن در پیشگاهِ محتضران، نوشتن به جایِ ناخوانندگان، بیسوادان، در پیشگاهِ حیوانی که پیِ کنجی می‌رود تا بمیرد. آن سرحد چیست و چگونه بیان می‌شود؟ آنجاکه مرزهای زبان، سکوت و موسیقی به هم می‌ریزد، و نحو معوج می‌شود، همان جایی‌ست که حیوان می‌داند چگونه بمیرد: جستجوی قلمروی مرگ؛ آن فریاد یا جیغی که مرزهای زبان و حیوانیت را به‌هم‌می‌ریزد. نوشتن، مسئولیت دربرابرِ، یا پاسخ به، یا نوشتن در جایگاهِ، آن حیوانی است که می‌میرد.[1] بدین‌ترتیب، معنادار است که دلوز در گفتگو با نگری، «کنترل و شدن»، به تاثیرِ تکان‌دهنده‌ی قطعات نوشته‌شده به‌دستِ پریمو لِوی، بازمانده‌ی اردوگاه‌های آشوویتس، اشاره می‌کند، به شرم از انسان‌بودن، و مهمتر از همه، به اینکه «همه‌ی ما به خاطرِ نازیسم مسئولیم.» (بازگشت به آینده، ۱۳۸۶، ۲۴). باتای نیز در نمودار ۱۴ از نمودارهای دگرشناختی‌اش نشان می‌دهد که خودِ فرایندِ منجر به فاشیزم عکس‌العمل یا واکنشی‌ست به یک انقلابِ متفاوت‌نشده. اما چرا انقلابی متفاوت‌نشده؟ اگر به جای کلان‌رخدادِ انقلاب فرایندهای شُدنِ انقلابی (انقلابی‌شدن) را بنشانیم که در سطحی خُرد و مولکولی با تخصیص‌زداییِ دگرزایانه، با گسست و دفع به جریان می‌افتند، آنگاه در طرف دیگر، کارِ نیروهای ارتجاعیِ حامیِ میل فاشیستی را داریم که از خلالِ تخصیصی همگون‌ساز و نوکرمآب عمل می‌کنند؛ «انگیزش‌هایی که در برابر منافع یک اجتماع درحال‌رکود (حین مرحله‌ی تخصیص) می‌ایستند، انقلاب اجتماعی (مرحله‌ی دفع) را در مقام غایت خود دارند» (باتای، ارزش استفاده‌ی ساد)[2]. بدین‌معنا، می‌توان متفاوت‌نشدنِ مذکور را پیامدِ همگون‌سازیِ مبتنی بر بستار، حذف و تخصیص دانست. اما در فیلم، این میل فاشیستیِ همگون‌ساز و حذفی چطور نمود می‌یابد؟

در صحنه‌ای که لیزبث نحوه‌ی قتل‌ها را شرح می‌دهد، متوجه تناظرِ هر قتل با متنِ یک آیه از کتابِ مقدس می‌شویم، جایی‌که اینبار نه مرز میانِ انسان و انسان (برای نمونه، یک نازیِ یهودستیزِ قاتل و چند دخترِ کارگر و یهودیِ مقتول) بل نسبتِ میانِ انسان و حیوان پروبلماتیک می‌شود؛ انسان‌های قربانی‌شده، یک موردِ حیوانِ سلاخی‌شده را در هیأتِ قربانیِ مضاعف پهلوی خود دارند: طوطی، کبوتر، گاو، برّه و حتی گربه. نشانِ تتوشده‌ی عنقا، مکملِ اژدها بر پوستِ لیزبث، دیگر بار به رستخیزی، این‌بار حیوان‌بنیاد، اشاره

---

۱ ن.ک. به این لینک: www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM

2 http://asabsanj.com/asab/bataille-sade/

می‌زند. اژدها یا عنقا موجوداتی اساطیری، اغلب منفرد، و بکرزا تصور شده‌اند. دلوز و گتاری سه نوع حیوان را از هم تمیز می‌دهند (نوع اول: حیوانات خانوادگی، اُدیپی، نَسَبی و فردی مثل سگ و گربه؛ نوع سوم: حیواناتی شریرتر که گروه، دسته، و کثیرند، و بیشتر به شدن و عفونت‌زایی مربوطند، مثل گرگ‌ها)؛ در اینجا، دسته‌ی دوم بیشتر به نشان‌های تتوشده‌ی لیزبث مربوط است: «حیواناتِ دارای مشخصه یا صفت، حیواناتِ متعلق به گونه، طبقه‌بندی یا دولت؛ حیواناتی که در اسطوره‌های بزرگ مقدس‌اند و می‌توان از آنها سری‌ها یا ساختارها، کهن‌الگوها یا الگوها را بیرون کشید.» (هزارفلات، «حیوان‌شدن، شدیدشدن، درک‌ناپذیرشدن...») جاناتان برت در حیوانات در فیلم‌ها اشاره می‌کند به اینکه در فیلم‌های هنری، مستند یا ویدئوهای دفاع از حقوقِ حیوانات، تصویرکردنِ مکانیزه‌سازی و بی‌نام‌ونشانی به‌طورپایاپای در فرایندهای سلاخی و پردازشِ گوشت ظاهر می‌شود و چشمانِ گرسنه‌ی سادیستیِ دوربین را تغذیه می‌کند: «فتیش‌سازیِ مرگِ حیوان به‌عنوانِ بخشی از فرایندی صنعتی مرئی می‌شود» (۲۰۰۲، ۱۷٤-۷۵). در دو صحنه‌ی دیگر هم این نسبتِ قربانی‌گرانه و یادآورِ مرگ[1] میانِ انسان و حیوان مورد تاکید قرار می‌گیرد: الف) وقتی هنریک در مقابلِ خانه‌اش ایستاده و خانه‌ی دیگر اعضای خانواده را به میکل نشان می‌دهد صدای شلیک گلوله به گوش می‌رسد و هنریک می‌گوید: «کسی شامِ شب‌شان را شکار کرده. احتمالاً باید گونار باشه» و؛ ب) وقتی هنریک می‌خواهد میکل را متقاعد به ماندن در جزیره و کار کردن بر روی این راز کند، آخرین پیشنهادش برای شکستنِ مقاومتِ میکل، ارائه‌ی مدرکی برای اثباتِ ادعای میکل علیهِ ونستروم است: صدای پیشنهاددهنده را بر تصویرِ جلوبردنِ ظرفِ غذایی می‌شنویم که ظاهرا گوشتِ یک حیوان است (به زبانِ میکل؛ «لاشه‌ی ونستروم»). هر دوی این صحنه‌ها نوعی سبعیتِ بدوی و خصوصا در دومی، با توجه به شیوه‌ی مونتاژ، حال و هوایی سبعانه از جنسِ آدمخواری با خود دارند. اما صحنه‌ی موجز و تکان‌دهنده‌ای که تنها در دفعاتِ بعدی تماشای فیلم به چشم می‌آید، آنجاست که لیو، میکل و مارتین دارند شام می‌خورند و مارتین می‌گوید که لیو فقط به خاطرِ استیکِ گوزنِ شمالی به او سر می‌زند، درست همین لحظه صدای زوزه‌ی باد و در واقع جیغِ یک قربانی از اتاقِ مخفی به گوش می‌رسد. به ما گفته می‌شود احتمالاً دری باز مانده اما در واقع هوهوی باد به جیغ یا زوزه‌ی قربانی آمیخته است. مخاطب و میکل این واقعیت را وقتی از زبان خودِ مارتین می‌شنوند که میکل در اتاق شکنجه‌ی مارتین به دام افتاده. دیگر بار در اینجا هم «باید گزاره‌های منطبق بر هر چینه و آستانه‌هایش را از کلمه‌ها و از زبان [استخراج کرد]، و نیز رؤیت‌پذیری‌ها،و آشکارگی‌های خاص هر چینه را از چیزها و از نگاه استخراج کرد [...] انفصالی وجود دارد میانِ گفتن و دیدن، میان امر رویت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر، آنچه دیده می‌شود هرگز در آنچه گفته می‌شود قرار نمی‌گیرد [...] امر دیداری‌ـشنیداری منفصل است» (دلوز، ۱۳۸۶، ۸۶-۱۰۲). در این صحنه، شکاف، لولا یا خلائی که پیوندِ دیدن و گفتن را مساله‌دار می‌کند، نه صِرفِ اتاق مخفیِ شکنجه، که بدنِ قربانیِ محبوس در آن مکان و مکمل‌اش، یعنی گوشتِ حیوان است. به این ترتیب، تعلیقِ روایی در گشودنِ رازِ یک قتلِ خانوادگی به تعلیقِ نسبتِ انسان و انسان پیوند می‌خورد و بر سَبَتِ نسبتِ انسان و حیوان منطبق می‌شود: منطقه‌ی تمیزناپذیری یا مجاورت انسان (زن) و حیوان. از این قرار، صدای جیغ یا فریاد، از یکسو، نیروی از بند آزاد شدنِ هویت‌های قومی‌ـنژادی‌ـملّیِ سرکوب‌شده است، و از سوی دیگر، بازگشتِ صدای ستمدیدگان، و رستخیزِ

1 Memento mori

سکسوالیته‌های مرزی، و حاشیه‌ای را نمایندگی می‌کند آنجاکه قربانی‌سازی[1] و کُشتارِ انبوهِ فرودستان از یک میل روان‌رنجورانه‌ی فاشیستی تغذیه می‌کند.

اما این به‌تعلیق‌درأُفتادنِ نسبت‌های روانی با ادغام‌شدن در پلاستیکِ بصریِ مبتنی بر انگاره‌ای تکنولوژیک ــ که عنوان‌بندی آغازین بر آن تأکیدی مضاعف دارد ــ پیچیده‌تر می‌شود: انسان‌ـماشین یا انسانِ سایبرنتیک در مقامِ ناجی؛ سایبرگ به‌منزله‌ی هیبریدی از انسان، ماشین و حیوان، که چه‌بسا از تکنومگاـشهرهای توتالیترِ سایبرپانک به درون فیلم نشت کرده باشد، یک پروتوتایپ یا پیش‌الگوی پساانسان‌گرا از سایبرگ را در قامتِ کاراکترِ لیزبث طرح‌افکنی می‌کند: عنوان‌بندیِ آغازین همچون یک کابوس، عناصرِ گیاهی (هدایایِ سالیانه‌ای که به دست هنریک می‌رسد)، حیواناتِ اساطیری (اژدها و عنقا، نقش‌شده بر بدنِ لیزبث)، و انگاره‌های تکنولوژیک را در زمینه‌ی پلاگ‌شدن/آن‌ـپلاگ‌شدنِ بدن‌هایی شاره‌ای نشان می‌دهد. از (نئو)نوآر کلاسیکی مثل محله‌ی چینی‌های پولانسکی تا سایبرپانکی چون یادآوری کامل (ورهوفن، ۱۹۹۰) مساله‌ی رهاسازی امر مشترک از انقیاد دیوان‌سالارانه و نظامیِ اقتدارطلبان تکرار می‌شود: آزادسازی آب یا هوا. در آثاری مثل ماتریکس (برادرانِ واچفسکی، ۱۹۹۹) یا *Neuromancer* (ویلیام گیبسن، ۱۹۸٤) نمونه‌هایی از بشر آینده را در هیأتِ نوعی ارگانیزمِ سایبرنتیک می‌بینیم؛ وضعیتی که بدن تنها در اتصالِ با شبکه‌های تکنولوژیک و در نسبت با نظمِ دیجیتالیِ امور قابل تصور است:

> سایبرگ نوعی خودِ (self) شخصی و جمعیِ ازـهم‌ـمنفصل‌شده و ازـنوـبه‌ـهم‌متصل‌شده‌ی پسامدرن است. این همان خودی (self) است که فمینیست‌ها باید رمزگذاری‌اش کنند. تکنولوژی‌های ارتباطی و بیوتکنولوژی‌ها ابزارِ تعیین‌کننده‌ای هستند که بدن‌های ما را از نو می‌سازند و دستکاری می‌کنند. این ابزار مناسباتِ اجتماعی جدیدی را برای زنانِ سرتاسرِ جهان تجسم می‌بخشد و به اجرا درمی‌آورد (هاراوی، ۱۹۹۱، ۱٦٤). در انتهای قرن بیستم [...] همگی خیمایرا[2] هستیم؛ هیبریدهای نظریه‌پردازی‌شده و فرآوری‌شده‌ای از جنسِ ماشین و ارگانیسم؛ کوتاه‌آنکه همگی‌مان سایبرگ‌ایم. (همان، ۱۵۰)

هرچند بعدها هاراوی به‌نحوی خودـمنتقدانه، با مثال‌آوردن از زنانِ جهان‌سومی مثل زنان افغانستان، «ما»ی جمله‌ی آخرِ نقل‌قولِ بالا را مورد شک و بازنگری قرار می‌دهد، با این‌حال در اصلِ سایبرگ به‌منزله‌ی فیگوراسیونی چندرگه و ماشینی برای مقاومتِ جمعی در یک جهانِ قطعه‌واره‌ی جدید خدشه‌ای وارد نمی‌کند.[3] این انگاره، مهندسیِ جدیدی برای بدنِ پساانسانی می‌طلبد: وضعیتی که در آن، نه معصومیت و

---

۱ باید به یاد داشت که در اینجا منظور از قربانی‌سازی و قربانی با مفهوم sacrifice نزد باتای قرابت اندکی دارد و بیشتر یک mass victimization موردِ نظر است. در کار باتای این sacrifice به هدیه‌ی بی‌پایان‌ـبی‌بازگشت ، گذر از مرزهای مشروط‌کننده و خصوصاً به مفهومِ حاکمیت/شهریاری (Sovereign) چفت می‌شود.

۲ سازواره یا اندامی متشکل از چند یاخته‌ی ژنتیکی نامشابه؛ و نیز، هیولای آتش‌دمانِ اساطیرِ یونانی با سرِ شیر، تنه‌ی بُز، و دمِ اژدها.

۳ مولفانی چون کاترین هِیلز، رزی بریادُتی، الیزابت گروش، استیون شاویرو و دیگران، کوشیده‌اند با تدقیقِ وجوه چندرگه، سیال و ماشینیِ انگاره‌ی «سایبرگ» و کارکردِ «بدنِ بسط‌یافته» در آن، میانِ این انگاره و مفاهیم دلوزوـگتاریایی چون «ماشین‌ـمیل‌ورز» و «زن‌ـشدن» و الخ پل بزنند. هرچند شرح تحلیلی این مناقشه مجال دیگری می‌طلبد اما به‌عنوان نمونه‌ای دم‌دست می‌توان به امپراتوری (نگری و هارت، ۲۰۰۰) اشاره کرد: بخش دوم، زیرفصلِ «بربرهای جدید»، که مستقیماً به مساله‌ی «جهش»، نیاز به «یک بدنِ جدید»، و ظهور متعاقب چنین بدن‌هایی در فضای تیره و تارِ «سایبرپانک» اشاره می‌کند و سرانجام با برگذشتن از سویه‌ی شالوده‌شکنِ اندیشه‌ی انتقادی، از هایدگر

نه هویتِ ثابت، دیگر وجود ندارند. برعکس، با سوبژکتیویته‌ای اساساً نو مواجهیم: سنتزی از هویت‌های بیگانه یا آوت‌سایدر «و» سرحدات/مرزهایی که نشتی/منفذ دارند. استیون شَویرو تبار این سنخِ سایبرنتیکِ زنانه را در کاراکترِ زن متروپلیس (لانگ، ۱۹۲۹) ردیابی می‌کند. با الهام از بینش او، می‌توان گفت، با اِعمال تغییرات لازم، لیزبث‌ـسایبرگ اتصالی میانِ گذشته و آینده است: میانِ درونی‌بودنِ صدای زنی که در خسران فریاد برمی‌آورد، و بیرونی‌بودنِ مهندسیِ دوباره‌ی تراـانسانی و پرتصنعِ بدنِ زنانه (شَویرو، ۲۰۰۵، ۱۶۹-۱۷۹). این تصنع و تکلف، این مهندسیِ مبتنی بر اتصالاتِ کسرشده/افزوده‌شده به بدن، از حیث بصری چگونه و در چه جهتی عمل می‌کند؟

در سرتاسرِ فیلم، کارکردِ ابزار تکنولوژیک (سیلان‌های تکنولوژی‌دوستی)، مارک‌های تجاری، مدل آرایش چهره و مو (از نوعِ پساـپانک) یا نوع لباسِ لیزبث (نزدیک به دث‌ـراک‌فَشن)، و بِرَندهای کالاها و وسایلِ زندگی روزمره (خصوصاً تکنولوژی‌های ارتباطات راه دور)، در پیشرفتِ روایت و شخصیت‌پردازیِ کاراکترها و نسبت‌های‌شان نقشِ کلیدی دارد.[1] کثرتی از این برندها در کار است: در همان صحنه‌های آغازین، میکل سیگارِ «مارلبوروی قرمز» می‌خرد و در بسیاری از نماهای داخلیِ مربوط به جستجو، او را پشتِ لب‌تابِ «اَپل» اش می‌بینیم، در حالیکه در صحنه‌ای دیگر، چاپگرِ «اِپسُن» دارد عکس‌هایی را بیرون می‌دهد. پیکر بی‌ازحد لاغر لیزبث، موی مشکی، صورتِ سوراخ‌سوراخ‌شده و ابروی محوشده‌ی لیزبث، بدن و چهره‌اش را تاحدی از دیگر شخصیت‌هایِ زنِ سوئدی فیلم دور کرده، و به‌رغمِ رنگین‌پوست‌نبودن‌اش، تفاوتی نژادی به او می‌بخشد تا فاصله‌اش از زنانِ بلوند فیلم تشدید شود. در صحنه‌ی سکس دهانی، مردِ متجاوز به مارکِ لباسش، یعنی «gaberdine» اشاره می‌کند که با در نظر گرفتنِ خاستگاه و پیشینه‌ی گاباردین به‌عنوانِ پوشش یهودیانِ قرون وسطی، حالاـدرـاینجا دیوان‌سالاریِ پدرسالارانه‌ی معاصر را به مایه‌ای نژادی عفونی می‌کند. در صحنه‌ی شامِ سه نفره، مارتین از مارک موبایلِ «اِریکسون» صحبت می‌کند، و در انتهای فیلم، عکاسِ پیر، هارالد، برادرِ نازیِ هنریک، به مارکِ Ikea table اشاره دارد. حتی در صحنه‌ای که ظاهرا خارج از سوئد می‌گذرد، هریت solitaire بازی می‌کند که هم بسیار عامه‌پسند است و هم بر خصیصه‌ی اصلی شخصیت‌پردازی‌اش، بر خودِ انزوا، صحه می‌گذارد. مهم‌تر از همه، لیزبث تنها و تنها در سرهم‌بندهایِ ویژه‌اش قابل تصور است: موتورسواریـمدل لباسـنودِلـکوکاکولاـگوگِلـمدلِ موی سرـتجهیزاتِ جاسوسیـهَکـدوربین مخفی. آمیزه‌ی همه‌ی این‌ها در کلاشیِ نهاییِ او در سوئیس که با تغییر چهره و جعل هویت تکمیل می‌شود، کاربست می‌یابد. چنین رویه‌ای در برجسته‌سازی، حتی در تک‌صحنه‌ای گذرا، در کافه، کنار گذشته نمی‌شود:

و آدورنو تا دریدا، به رسالتی نو، یعنی ساخت مکانی نو در نامکان، ساخت تعینات هستی‌شناختی جدید از انسان و زندگی در هیأتِ «تصنع شدید هستی» می‌رسد: [افسانه‌ی] سایبرگ. برای مطالعه بیشتر ر.ک. به ترجمه فارسی این اثر: هاراوی، مانیفست سایبرگ، ترجمه امین قضایی، نشر بیدگل، ۱۳۸۴.

۱ این رویکرد به بِرَندها و مارک‌ها در دو فیلم دیگر فینچر باشگاه مشت‌زنی (۱۹۹۹) و زودیاک (۲۰۰۷) نیز مشهود است؛ کوتاه اشاره کنیم که در اولی، اصلاً خودِ فرایندِ تولیدِ سوبژکتیویته به یک برند جدید به‌عنوانِ نشانِ یک اجتماع مخفی، یعنی «باشگاه مشت‌زنی»، منجر می‌شود که رویکردی مبتنی بر خرابکاری را به اجرا می‌گذارد و در دومی هم اصلا خودِ نامِ «زودیاک» به‌عنوانِ نشانِ مرکزیِ فیلم، از یک برند تبلیغاتی برگرفته شده است؛ این موضوع تعجبی ندارد اگر به یاد آوریم خودِ فینچر اصلا از دل صنعت تبلیغات‌سازی و کارگردانی ویدئوکلیپ به سینمای بلند راه یافت: آنجاکه الزاماً در کوتاهترین زمانِ ممکن، به باحال‌ترین و احتمالاً بدیع‌ترین شیوه، برتری خاصِ یک کالا یا برند در بسترِی از جنسِ رقابت‌طلبی و تهییج بر سیلان‌های مصرف‌گرایانه بارگذاری می‌شود (برای نمونه، نگاه کنید به تنوعِ تبلیغاتِ ساخته‌شده توسط فینچر برای «نایک»، «کوکاکولا» و الخ).

می‌بینیم که لیزبث در کافه نشسته و برچسب قیمتِ کتابی درباره‌ی ۶۰ بازیِ به‌یادماندنیِ بابی فیشرِ شطرنج‌باز را با انگشت جدا می‌کند. عنوان مجله‌ای که میکل در آن کار می‌کند «هزاره» (millennium) است؛ عنوانِ همان تریلوژی‌ای که خودِ فیلم برگردانی از یک قسمت از آنهاست.[۱] هرچند این لفظ، دومین بازآمدنِ مسیح در کتاب پیدایش را در خود حمل می‌کند، اما در خودِ داستانِ لارسن، خط‌مشیِ چپ‌گرای مجله واضح است. با در نظر گرفتنِ اینکه خودِ میکل دو وهله‌ی بازگشتن به مجله دارد، و بینِ این دو وهله است که هنریک و مارتین می‌کوشند کل مجله را یکجا بخرند و در امپراتوریِ مالی‌شان ادغام کنند، می‌توان به‌نحوی‌آیرونیک پیشتر رفت: اینکه خودِ همین نسخه‌ی فینچر به‌منزله‌ی دومین بازسازیِ کتابِ اصلی، خارج از آمریکا، در خودِ سوئد تصویربرداری می‌شود و از حیثِ مالی، نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی سوئدی را می‌بلعد و در خود هضم می‌کند (فروش جهانیِ بیش از ۲۳۰ میلیون دلاری‌اش). و در این راه، حتی انتخابِ دنیل کریگ، بازیگرِ مارکِ جیمز باند به عنوانِ نقشِ اصلی ــ که در فرایند کَستینگ به جانی دِپ، جرج کلونی و برَد پیت ترجیح داده شد ــ ارجاعی فرامتنی به سریِ جیمز باند (در هیأتِ یک برچسب یا مارکِ سینماییِ دیرینه) محسوب می‌شود[۲] هرچند برخلافِ سیطره‌ی معمول کاراکتر مردانه‌ی جیمز باند، در این‌جا تحت تاثیر عملِ لیزبث قرار می‌گیرد: در افتتاحیه‌ی فیلم، لیزبث روی او تحقیق کرده، و در انتها جان‌اش را نجات می‌دهد. اما در سطحِ کلان‌تر، مهمترینِ این مارک‌ها، داغِ دولت و سرمایه است؛ لیزبث تحت قیمومیتِ دولت است و هریت فرزندِ یکی از بزرگ‌ترین صاحبانِ صنایع در سوئد. هریت مابینِ دو مرد، یک پدر و یک پسر، مابینِ سوئدِ قدیم و جدید، ایستاده است: میان دو سنخ از فاشیزم است که او ویران و تبعید می‌شود ــ فاشیزم به‌منزله‌ی یک «مرحله‌ی گذارِ صِرف بینِ جنگِ تام‌وتمامِ ماشین‌جنگِ هیتلر و ماشین‌جنگِ اقتصادیِ حتی تمامیت‌سازترِ کاپیتالیسمِ جهانی» (یوجین هالند، ۲۰۱۱، ۳۲). ماشینِ کشتار و شکنجه‌ی مارتین، به‌وسیله‌ی میلِ دیوان‌سالارانه‌ی هر دوی ستم‌گر و ستم‌کش، اِروس کاپیتالیستیِ قربانیانِ مونث را به تصادم

---

۱ استیگ لارسن (۱۹۵٤-۲۰۰٤)، که سناریو از داستان او اقتباس شد، از اعضای اتحادیه‌ی کارگران کمونیست، و از ادیتورهای مجله‌ی تروتسکیستیِ *Fjärde internationalen* بود. در ۱۹۷۷ در اریتره به تمرین فعالیت‌های چریکی پرداخت. بعدها علیه دولتِ رفاه دست‌راستی، و سازمان‌های راست افراطی و نژادپرست نوشت و افشاگری کرد و از سوی آنها و دیگر دشمنان سیاسی‌اش به مرگ تهدید شد. گتاری و نگری به‌قدرت‌رسیدنِ راست‌افراطی در این دوره تاریخی را نمودی از بازساختاربخشی کاپتالیسم جهانی یکارچه تحلیل می‌کنند که خفگی سوبژکتیویته‌های نو و انقلابی را به دنبال داشت. (ر.ک. به: فضاهای جدید آزادی، خطوط جدید اتحاد، ۱۳۹۱، ۵۵-۷٦) حزب «دموکرات‌های سوئدی» [Sverigedemokraterna] که دست‌راستیِ افراطی و مهاجرـستیز است، از مهمترین موضوعات مورد مطالعه‌ی لارسن تا زمان مرگ‌اش باقی ماند. تاسف‌آور اینکه به‌رغم خط‌مشی وی، کمپانیِ Yellow Bird با گرایشات آشکارا پان‌ـاسلاوی تهیه‌کننده‌ی نسخه‌ی سینمایی سوئدیِ کتاب لارسن بود.

۲ به نمونه‌ای دیگر از رویکرد فیلم در خصوص انتخاب بازیگران و فرایند کستینگ توجه کنید: بازیگر نقشِ هنریک (کریستوفر پلومر) در دوران بازیگری‌اش شخصیت‌هایی را بازی کرده که بسیاری‌شان نظامی‌اند (فیلم‌هایی با مضمونِ جنگِ سرد، یا تاریخی، یا نازیسم)، یا نقشِ راوی، دکتر، پروفسور، و حتی نقشِ ارسطو که کارکردِ اقتدارِ لوگوسی یا عقل کل‌اش را پذیرفتنی‌تر می‌کند. از طرفی، خودِ میکل در کتابِ لارسن سابقه‌ی نظامی دارد و سابقاً تفنگ‌دار بوده. حتی نقشِ کم‌پیدای پلاگ (طاعون، آفت، دردسر، مزاحم) با بازی تونی وِیِ کمدین را به یاد آوریم: او را در هواپیما می‌بینیم که چون بچه‌ای خوابیده، یا رو به لیزبث می‌کند و از او توقع تشکر دارد: صحنه‌هایی که حداقل یک کارکرد پنهان‌شان، کاستن از تنشِ صحنه‌های خشونت‌زای قبلی و آماده‌سازی ما برای صحنه‌ی بعد است. حتی، پیش از نمایش فیلم، در یکی از عکس‌های منتشرشده از کاراکتر مارتین، او را در لباسِ تحویل‌دهنده‌ی مهمات در صحنه‌ای شبیه به یک انبار مهمات می‌بینیم که در فیلم هم لیزبث یکبار به آنجا می‌رود: این تصور که لیزبث اسلحه‌اش را از مارتین می‌گیرد و علیه او به کار می‌بندد هم بر هم‌سنخی و هم‌کارکردی مارتین و آرمانسکی (سیلان‌های سرمایه و دولت) تاکید می‌ورزد و هم بر همدستی تراگذرنده‌ی لیزبث و میکل، و اینکه نسبت به آپاراتوسِ دولتی بیرونی‌اند.

با تاناتوسِ فاشیستی هُل می‌دهد (ذیل موقعیت یا نسبتِ سه‌تاییِ ذکرشده، ردِ این قربانیانِ مونث را همچنین می‌توان در دیگر فیلم‌های سینمای جریان‌غالبِ معاصر نیز پی گرفت؛ برای نمونه، در نئونوآرِ معاصر، شهر گناه (میلر و رُدریگوئز، ۲۰۰۵)، این قربانیان اینبار در مزرعه‌ی متروک و نه در شهر، سَربُریده نشان داده می‌شوند، یا در اپیزودِ علمی‌تخیلیِ اطلسِ ابر (واچفسکی‌ها و تیکور، ۲۰۱۲) این قربانیان، این‌بار در خودِ شرق دور، در سئولِ نو، پیشاپیش در فرماسیونِ نوینی از اسارتِ ماشینی محبوس شده‌اند طوری‌که حتی نمی‌دانند غذایی که می‌خورند از بدنِ همکارانِ مقتول‌شان تهیه می‌شود.)

ویریلیو در سرتاسر جنگ و سینما: لُجستیک ادراک (۱۹۸۹)، به تاثیروتأثر متقابل میان پیشرفت تکنیک‌های سینما و رشد تکنولوژی‌های نظامی اشاره می‌کند و حتی مخاطب را به این باور می‌رساند که صفحه‌نمایش سینمایی با همه وجوه زیباشناختی و حواشیِ انتقادی‌اش بیشتر بر یک آزمایشگاه نظامی پرتو می‌افکند. برای نمونه، در فصل شش این کتاب، ویریلیو اشاره می‌کند که «نام دریاسالار ویلیام نیمیتز[1]، فرمانده‌ی کلِ قسمتِ هواییِ نیروی دریایی [هوادریا] آمریکا در اقیانوس آرام از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵، به نامِ یک ناوِ هواپیمابرِ هسته‌ای در علمی‌تخیلیِ واپسین شمارشِ معکوس (دان تایلر، ۱۹۸۰)» بدل می‌شود، یا اینکه فرانسیس فورد کوپولا در اینک آخرالزمان (۱۹۷۹)، «مستقیماً از تجهیزاتِ نظامی مثلِ سیستمِ کامپیوتریِ ناوبریِ Xerox Star بهره بُرد» و حتی رویکرد کارگردان هم از حیث مالی (هزینه‌سود) و هم در «مینیاتوریزه‌کردن و اتوماسیون» (که در آن، چیدمانِ صحنه و بازیگران به نفع یک هنرِ ریشه‌کن‌کردن و امحاء، ناپدید می‌شوند) با رویکردِ یک ارتشِ مدرن قابل قیاس است (۱۹۸۹، ۷۷-۸۴). امروز هم چنین تاثیروتأثر عینیِ متقابلی همچنان در کار است: مثال دمِ دست اینکه، نامِ سیستمِ دفاعیِ کامپیوتری که نیروی اهریمنی سری فیلم‌های ترمیناتور را نمایندگی می‌کرد و هدف‌اش نابودی بشریت بود (Skynet)[2] حالا عنوانِ یکی از پروژه‌های ناسا (NASA) و یک ماهواره شده که یک هدف‌اش، رهگیری، شناسایی و امحای تروریست‌های بنیادگرای خاورمیانه (القاعده) است: دیگربار ماهواره جاسوسی به‌جای سراسربینِ بنتام می‌نشیند و مساله‌ی دیدن/دیده‌شدن را در سطحی سیاره‌ای پیش می‌کشد. این بدبینی ویریلیو (ادغام سینما ذیل نظامی‌گری) را باید در قامت ادغام و بازتخصیص غول‌شرکت‌ها در یک اَبَربازار آزاد سیاره‌ایِ یکپارچه در نظرگرفت که سری علمی‌تخیلی ماتریکس شاخصِ آن است: اَبَرشرکتی که «همه انسانها در آن کار می‌کنند، می‌خورند، عشق می‌ورزند و اجاره می‌پردازند» (ر.ک. به شرح جاشوآ کلوور در ماتریکس درباره‌ی ادغام «برادران وارنر» و «تایم» در ۱۹۸۹، راه‌اندازی شبکه تلویزیونی‌شان و بسط متعاقب تولیدات‌شان در ۱۹۹۵، و ادغامی دیگر با شرکتِ «ال.ای.اُ» و تاثیرِ اینهمه بر زایش «جامعه‌ی اینترنتی» (۱۳۸۷، ۹۳-۱۰۰)). با اینهمه، ویریلیو بر شکاف‌ها و نشتی‌های این استیلای نظامی و نیز بر سیلان سوبژکتیویته‌ی مازاد این تولیداتِ انبوه چشم می‌پوشد. نوآر به‌عنوانِ یک میانجیِ گذارِ سینمای کلاسیک به سینمای مدرن، همزمان با تکوین نشانه‌شناختی‌اش، این نیروهای نشانه‌ای را که ابتداً ملهم از تصویرپردازی اکسپرسیونیستی و اثراتِ روانی‌ـاجتماعیِ دو جنگ‌جهانی بود به کرانه‌های دیگر ژانرها، خصوصاً ژانرِ وحشت و علمی‌تخیلی، و ساب‌ژانرهای‌شان می‌رساند: بازگشتِ شخصیت‌پردازی‌ها، مضامین، مکان‌ها، و برخی وضعیت‌های کهن‌الگویی با اختلاف‌جزئی و در صورتی نو،

1 Admiral William Nimitz

2 https://en.wikipedia.org/wiki/Skynet_%28satellite%29

http://www.theverge.com/2015/5/9/8577515/nsa-skynet-program-is-real

خصلتِ یکجور عودِ سمپتوماتیک را به خود می‌گیرد. پروتوتایپ یا پیش‌الگوی کاراکترِ لیزبث فصل‌مشترک یا حدفاصلی میانِ نئونوآر و سایبرپانک را نشان‌گذاری می‌کند. چهره و بدنِ لیزبث را با چهره و بدنِ دیگر ناجی‌های نمونه‌ایِ سایبرپانک مقایسه کنید: کاراکتر ناجی (با بازی آرنولد) در ترمیناتور ۲ (جیمز کامرون، ۱۹۹۱)، تحول‌یافته‌ی کاراکترِ نابودگر در ترمیناتور ۱ (کامرون، ۱۹۸۴) است که از زبانِ سربازِ بازگشته از آینده، یعنی کایل (با بازیِ مایکل بِین)، یک سایبورگ توصیف می‌شود که «احساسِ رحم، پشیمانی، یا ترس نمی‌کند». یک دهه بعدتر، در نمونه‌ی متقدم‌تری چون ماتریکس (۱۹۹۹)، چهره‌ی ناجی (با بازی کیانو ریوز)، انفعال و بی‌احساسی چهره‌ی بازیگر مقابل دوربین را به یاد آوریم که «مایه‌ی ریشخند» طیفی از منتقدان و مخاطبان بود طوریکه به‌زعمِ این دسته «بازیگر اصلی فیلم جلوه‌های ویژه‌اش است» (جاشوآ کلوور، ۱۳۸۷، ۱۸-۲۶). از نظرگاهِ تکوین‌گرایانه، این جهشی در سینماست که در فرایندِ تحقق‌اش قرار داریم: اما اگر ماتریکس «پیشگوی آینده‌ی هالیوود و سینمای بدون بازیگر» باشد (همان، ۱۸)، بیش از یک دهه بعدتر، آری فُلمن، سرباز سابق ارتش اسرائیل در کشتار صبرا و شتیلا (۱۹۸۲)، مواجهه‌ای مستقیم با سینمای بدونِ بازیگرِ آینده را در هیأتِ یک کابوس، در یک علمی‌تخیلیِ انیمشین به تصویر می‌کشد: طراحی صحنه‌ی مکانی که اطوارِ تنانه‌ی رابین رایتِ بازیگر در فیلمِ مجمع (آری فُلمن، ۲۰۱۳) اسکن می‌شود را با فضای داخلیِ غوطه‌وریِ آگاتا (و دو precog دیگر) در گزارش اقلیت (اسپیلبرگ، ۲۰۰۲) قیاس کنید. آیا این دو مکانِ کانونی در این دو فیلم، اتفاقاً یا تصادفاً به این معماری یا این نسبتِ فضامند نزدیک شده‌اند؟ به گفته‌ی یک کارشناس در خودِ فیلم، کاراکترِ آگاتا (با بازی سامانتا مورتون) در گزارش اقلیت، (بر اساس داستانی کوتاه با همین نام از فیلیپ‌کی.دیک(۱۹۵۶))، به‌لطفِ مایعی که کارش مهارِ گیرنده‌های دوپامینیِ مغز و تنظیمِ سطحِ سروتونین است، «هیچ دردی حس نمی‌کند». در هر سه فیلمِ مذکور با مضمونِ «مداخله‌ی پیشگیرانه‌ی پیش از وقوعِ جرم»، و با امکانِ سیالیت یا ارگانیسمی فلزی‌ـشاره‌ای گرداگردِ کاراکترهای ناجی طرف هستیم، طوری‌که در نمونه‌ی آخر، آگاتا اصلاً درونِ نوعی سوپ مرکّب شناور است (اُلیور و تریگو در فصلِ نهایی و نقشه‌نگارانه‌ی اضطراب نوآر به تداعی و پیوندِ بینِ بدنِ زنانه در ژانر نوآر و چشم‌اندازهای مایع یا آبی اشاره می‌کنند). چهره‌ی بی‌روح لیزبث با چنین تباری خویشاوندی دارد. این آگاتا است که پرسش ابدی راه‌یافته از نوآر به علمی‌تخیلی و ساب‌ژانرهای درـمیانه را به زبان می‌آورد: «می‌تونی ببینی؟» (پرسشی در سرگیجه را به یاد آوریم، وقتی جودی حین بستنِ گردنبند از اسکاتی می‌پرسد: «نمی‌تونی ببینی؟»). گزارش اقلیت، از همان صحنه‌ی افتتاحیه، مضمونِ دیرپایِ ژانر نوآر، دیدن/بینایی، را طرح می‌کند[1]، طوری‌که حتی بعدتر کاراکتر اصلیِ فیلم ناچار می‌شود برای گریز از سیستم امنیتی چشمان‌اش را از کاسه درآورد و چشمانِ یک شرقی را به‌جای‌شان بنشاند چون حالا در فرایندی‌ست که طی آن قرار است واقعاً ببیند. گیبسن در مصاحبه‌هایش بارها گفته است که نویسندگان علمی‌تخیلی پیشگویان یا پیامبرانی نیستند که آینده‌ای در راه را «ببینند» بلکه خودِ زمان حال، پیشاپیش آکنده از آینده است. اینهمه از هاله‌ی دسترس‌ناپذیریِ آینده‌گرایانه‌ی علمی‌تخیلی رازواره‌زدایی می‌کند و تاکید می‌کند که علمی‌تخیلی هم نوعی عکس‌العمل یا پاسخ به اقتضائات یا محرک‌های وضعیت حاضر است: مساله‌ی اکنون ــ بخوانیم جامعه‌ی کنترلی به‌منزله

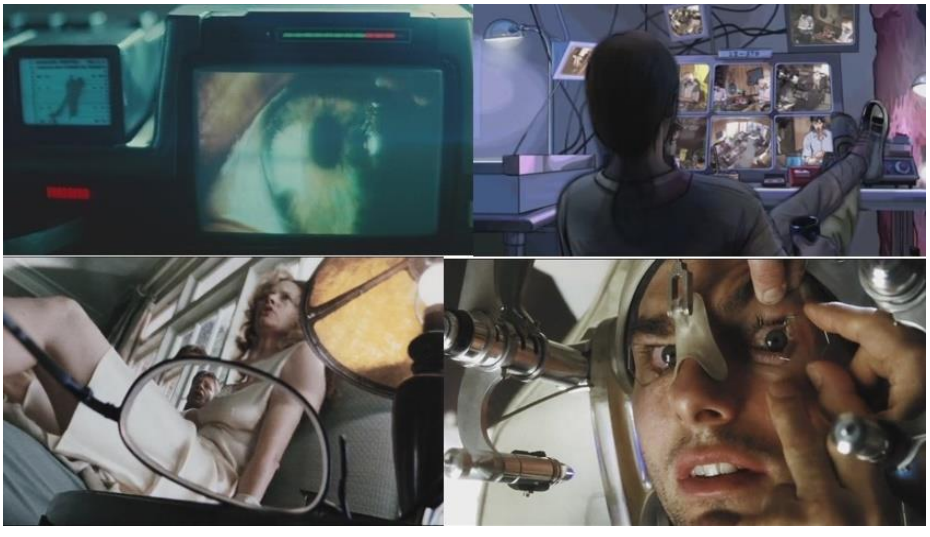
---

۱ برای نمونه، برای شرحی بر «نابینایی» کاراکترِ وارگاس (با بازی چارلتون هستون) در نشانی از شر (ولز، ۱۹۵۸) ر.ک. الیور و تریگو، اضطراب نوآر: جنس، نژاد، مادرانگی در سینمای آمریکا، ۲۰۰۳، ۱۱۵-۱۳۷. گرچه در سرتاسر کتاب، اینجا و آنجا، با رجوع به آثار مختلفِ ژانر، به تبارِ این نابینایی پروتاگونیست‌های مردانه‌ی نوآر (کارآگاه)، نسبت به جنسِ شر و سکسوالیته‌ی زنانه‌ـمادرانه اشاره می‌شود.

یک جهش ــ در کار است.[1] هرچند از حیث روایتی، فلاش‌فوروارد‌ها (پرش‌به‌آینده) در سایبرپانک به کمکِ فلاش‌بک‌هایی (بازگشت‌به‌گذشته) می‌آیند که در نوآرهای سنتی بسیار پررنگ‌اند، با این‌حال مضمون نابینایی کاراکتر اصلی به سایبرپانک هم رسوخ کرده است. داغِ نابیناییِ پروتاگونیست‌های نوآر را دهه‌های اوج‌اش در نظر آورید: از شخصیت فلیپ مارلو (با بازی دیک پاول) در بکش، محبوبم (ادوارد دیمیتریک، ۱۹۴۴) تا وارگاس (چارلتون هستون) در نشانی از شر (ولز، ۱۹۵۸). با این‌حال، در افتتاحیه‌ی بلیدرانر (ریدلی اسکات، ۱۹۸۲؛ که ملهم است از «آیا اندرویدها در رویای گوسفند الکتریکی‌اند؟» اثر فیلیپ کی.دیک) کلانشهرِ دیستوپیاییِ آینده را در نمای اکستریم‌کلوزِ چشمی می‌بینیم که نمی‌توان تشخیص داد چشمِ انسانی است یا چشمِ یک رپلیکنت، زیرا در صحنه‌ی بعد، می‌بینیم که انسانی دارد چشم یک رپلیکنت را اِسکن می‌کند اما بینش‌اش نسبت به او کور است و کشته می‌شود. در نئونوآرِ شهر گناهِ ۲ (۲۰۱۴)، دوایت (با بازی جاش برولین) وقتی به فم‌فتال نزدیک می‌شود چشم‌اش بیشترین آسیب را می‌بیند و تقریبا از حدقه درمی‌آید، اما در عوض، مارو (با بازی میکی رورک) چشمِ محافظِ فم‌فتال، مانوت (دنیس هیسبرت) را از حدقه درمی‌آورد: آنها به‌اندازه‌ی پلیس‌های فیلم (که عینک‌های‌شان برجسته‌نمایی‌شده) نسبت به سکسوالیته‌ی مرگبارِ فم‌فتال نابینا هستند و در سیاهچاله‌اش گیر می‌کنند. این توانِ دیدن، یا دگرگونیِ راستای خطِ دید، در علمی‌تخیلیِ دیگری از ریچارد لینکلیتر یعنی *A Scanner Darkly* (۲۰۰۶)، (باز هم از روی اثری از کی.دیک) بغرنج‌تر می‌شود: اثری که یک دگردیسی در شیوه‌ی تولید را هم نشان می‌دهد (شیوه‌ی روتوسکوپی به‌منزله‌ی پیش‌الگویی از سینمای بی‌بازیگرِ فیلمِ فُلمن) و نمونه‌ای از یک فضای امنیتی-کنترلیِ دولتی را در نسبت با سوءمصرفِ توده‌ایِ مخدرهای صنعتیِ روان‌گردان ترسیم می‌کند که در آن، فضای شاره‌ای این‌بار در قامتِ پوششی استتارکننده عمل می‌کند و بر مساله‌ی دیدن/دیده‌شدن در سرتاسر اثر، حتی در نمای پایانی (صدای‌خارج‌تصویر) تاکید می‌شود. کوتاه‌آنکه، به‌نحوی‌اکیداً‌متناقض‌نما، امکانِ بینش در لیزبثِ ناجی هم پیشاپیش به سطح دوپامینیِ کنترلِ دولتی مشروط شده و در انقیاد (زیست‌فن‌آورانه؟) است. تصاویر چهارتکه‌ی ۱ و ۲ در صفحه‌ی بعد؛ تصاویرِ نابینایی یا بینش کور، به‌ترتیب در (نئو)نوآر و علمی‌تخیلی: تصویر یک) بالا: عینک‌دودی وارگاس در نشانی از شر (ولز، ۱۹۵۸) + مارلوی چشم‌بسته در بکش محبوبم. پایین: دو نمای پیشتر ذکرشده‌ی شهر گناه ۲. / تصویر دو) بالا: پرتاگونیست در حال دیدنِ حوزه‌ی خصوصی‌اش در *A Scanner Darkly* + اسکنِ بی‌فرجامِ چشم رپلیکنت در آغازِ بلیدرانر. پایین: دو نما از افتتاحیه و سکانسِ جرّاحی چشم در گزارش اقلیت. اما مساله صرفاً در سطحِ بازگشتِ یک مضمون، یا عودِ مکانیکیِ گزاره‌ها باقی نمی‌ماند: برای نمونه، پیاده‌سازی یا تکرارِ نمابه‌نمای صحنه‌هایی از عملیاتِ نجاتِ ناجی در دو فیلمِ ترمیناتور ۲ و ماتریکسِ ۱ را در نظر بگیرید. ترتیب نماها از این قرار است: ۱.پروتاگونیست از حضورِ عنصر تهدیدگر آگاه می‌شود و از پشت یک حائل، دزدکی نگاه می‌کند. ۲. زاویه دیدِ پروتاگونیست را می‌بینیم: عنصر تهدیدگر توسط کسی راهنمایی می‌شود. ۳. پروتاگونیست آماده گریز می‌شود. ۴. عنصر تهدیدگر پیش می‌آید. (نیز، ن.ک. به تصویر چهارتکه‌ی ۳ در صفحه‌ی بعد؛ دو نمای اولِ ذکرشده در این دو فیلم).

---

۱ برای نمونه بنگرید به این گفتگو ی گیسون درباره تکنولوژی و علمی‌تخیلی: www.youtube.com/watch?v=4dlvle5YBv4



قابلیت‌های تصویرپردازی واچفسکی‌ها آنقدر متقاعدکننده هست که این پیاده‌سازی نمابه‌نما را به‌نحوی‌ساده‌انگارنه صِرفِ تقلید نیانگاریم. برعکس، اینجا با بازگشت یک مضمون در وضعیتی نو، با یک سری ماشینیِ دیگر طرف هستیم: ناجی برای اولین‌بار تهدیدی همیشه‌حاضر را می‌بیند (به‌نحوی مطایبه‌آمیز، ناجی ابتدا باید نجات داده شود)، و همینجاست که از قضا پیوندهای ضمنیِ بینِ سینما و بازی‌های کامپیوتری، بینِ بازی و کار هم مرئی می‌شود: «ریشه‌ی ماتریکس در بازی‌های ویدئویی قدیمی است [...] ماتریکس جلوه‌های ویژه‌ی دیجیتال را به شیوه‌ای به کار گرفته که برای اهل بازی‌های ویدئویی آشناست» (کلوور، ۱۳۸۷، ۳۱). اگر در ترمیناتور ۲ خودِ لوکیشن محلِ بازی‌های کامپیوتری است، در ماتریکس ۱ اصلاً نوعی رقابت با شیوه‌ی پرداختِ بصری مرسوم در بازی‌های کامپیوتری در کار است، چنانکه بناست مخاطب خود را درون یک بازی کامپیوتری حس کند (نمونه‌ای چون اگزیستنس (کراننبرگ، ۱۹۹۹) را در نظر بگیرید). همین تحول است که الکساندر گَلووی به‌منزله‌ی بدل‌شدنِ بازی به کار توضیح‌اش می‌دهد؛ اینکه در انتهای قرن بیستم، تدریجاً و در بسیاری جنبه‌ها، مفهومِ بازی (play) به درونِ کارخانه اجتماعی کشانده شد، و دیگر ربطی به فعالیت آزادانه، بیرونِ کارخانه و احیاناً آفرینشگرانه‌ی بشری ندارد، و نباید با درافتادن به رمانتیسیزم حتی رگه‌ای از آن معصومیتِ احتمالاً کودکانه را به آن بخشید، بلکه حالا در عصرِ واقعیت‌مجازی، همانقدر که کار (labour) شکل بازی به خود گرفته، خودِ بازی هم به کار بدل شده: برای مثال اینترنت همزمان یک سرگرمی/بازی و یک کارخانه است: وب‌گردی، دانلود یا آپلود عکس یا متن، کامنت‌گذاشتن، بازکردنِ صفحات و الخ دقیقاً درونِ کارخانه‌ی اینترنت به‌صورت کار درمی‌آید، و فارغ از بالقوگی تولید سوبژکیتویته‌اش، در قالبِ تولید ارزش و مدیریتِ چرخه‌های مالی به بهره‌برداری می‌رسد.[1] بنا به آنچه گفته شد، اگر به رویکردِ لیزبث در نسبت‌اش با اینترنت برگردیم، می‌بینیم که کارِ او ــ که کار در منزل یا کار از راه دور است، و سرقت اطلاعات از حریم خصوصی کاربران با هویتِ جعلی را شامل می‌شود ــ نه صِرفِ کارکردن که اغلب کارکشیدن یا به‌خدمت‌گرفتن است (پولشویی انتهای فیلم را به یاد آورید).

سه. گذارِ شیزوئید: میانِ دو زن و میانِ دو خدا

> آمریکا تنها کشوری بوده که برای دیرزمانی اسطوره‌شناسی‌های دیگر مردمان را به کار گرفته، [سازندگانِ آمریکایی] با همان علاقمندی‌های ایدئولوژیک و حماقتِ ساده‌لوحانه‌ی آمریکایی‌شان، داستان‌هایی ــ شاه‌آرتور، انقلاب فرانسه ــ تعریف کرده‌اند که از آنِ خودشان نبوده است. ــ سرژ دنی در گفتگو با رژی دبری[2]

اگر هریت میان دو مرد واقع است، مارتین هم میان دو زن قرار گرفته: مادرِ سیاهپوش‌اش و لیزبث. این موضوع از حیث تصویری با شیوه‌ی تدوین نشان داده می‌شود، خصوصا در سکانس‌های تحقیق‌وجستجوی میکل و لیزبث درباره‌ی رازِ هریت. تا اینجا از مستقیم‌نگریستن به ترکیبِ دو نفره‌ی لیزبث-میکل که با نیرویی غیرعادی پیش می‌رود و پویاترین نسبتِ فرایندمحور میانِ دیگر نسبت‌هاست طفره رفتیم: آیا با یک آزادسازیِ

1 Alexander Galloway on "The Internet as Playground and Factory"; https://vimeo.com/6527166

2 Regis Debray's video interview with Serge Daney (1992); for English translation, see here: http://sergedaney.blogspot.com/2011/02/journey-of-cine-son-part-1-with.html

انفجاریِ میل، یک رهاسازیِ براندازانه‌ی انرژی، و چه‌بسا با عشقی از جنسی دیگر طرف نیستیم؟ (ن.ک. به شرحِ گتاری درباره‌ی بدلندز (ترنس مالیک، ۱۹۷۳)؛ (۲۰۰۹، ۲۴۷-۲۶۸)). اساساً، بنا به شرحِ آندراش کواچ [و تام گانینگ]، «قصه‌ی یک ماجرای عاشقانه» همه‌ی خصیصه‌ی مهم یک فیلم نوآر را در خود حمل می‌کند: اتمسفرِ تار و افسرده؛ فم‌فتالی که مرد را اغوا می‌کند و به دردسر و گناه می‌کشاند؛ کاراکترِ مردی که کنترل بر رویدادها و بر تقدیرش را از دست می‌دهد. (۲۰۰۷، ۲۵۷) در اینجا اما آنها حتی فارغ از هم در حال هم‌دستی و تولیدِ موج [سوبژکتیوته] در سرتاسرِ روایتِ فیلم‌اند. آنها حتی در جدایی‌شان باقیِ نسبت‌ها را دستکاری می‌کنند و صلبیت‌های نهادیِ اجتماعی را به سخره می‌گیرند. اینجاست که به یک گذار شیزوئید، به اثرگذاریِ لیزبث بر یک نسبتِ جزیره‌ای می‌رسیم. نزد دلوز و گتاری، «میل همواره سرهم‌بندی‌شده است، و سرهم‌بندی ماهیت میل را معین می‌کند» (هزار فلات، «خُردسیاست و قطعه‌وارگی»). به این سرهم‌بندی از تصاویر توجه کنید: یک) لیزبث با پلیس کهنسالی سر و کله می‌زند تا به بقایای مربوط به قتل‌ها دسترسی پیدا کند. پلیس می‌گوید: «بهتره چیزیو که می‌خوام نشونتون بدم با شکم خالی ببینید». پلیس دری را باز می‌کند اما دوربین ما را به داخل اتاق نمی‌برد. دو) سپس یک میان‌نمای کوتاه می‌بینیم که در آن، لیزبث در حالِ موتورسواری، سریعاً از راست به چپِ تصویر می‌رود. سه) در صحنه‌ی بعد، صدای خارجِ تصویرِ زنانه از زمان گذشته (احتمالاً صدای قربانی) را می‌شنویم: صدا قطعه‌ای از انجیل درباره‌ی قربانی‌کردنِ یک حیوانِ ماده برای بخشیده‌شدنِ گناهانِ مرد را می‌خواند (در تضاد با نوآرهای کلاسیک، که در بسیاری از آنها صدای خارجِ تصویرِ پروتاگونیست در سرتاسر فیلم شنیده می‌شود، در اینجا صدای خارجِ تصویرِ موثق/راستین به قربانیان تعلق دارند ــ و نه حتی به هنریک). چهار) سپس میکل را می‌بینیم که برای ملاقاتِ هنریک به بیمارستان می‌رود و برای اولین‌وآخرین‌بار برخی از اهالیِ خانواده یکجا کنار هم نشان داده می‌شوند در حالیکه هنریکِ در خطرِ احتضار (و نیازمندِ «جراحی») نشان داده نمی‌شود، درست همانطور که در اداره‌ی پلیسْ پشتِ دری که پلیس بازش می‌کند را نمی‌بینیم. پنج) صحنه‌ی ملاقاتِ میکل و خانواده، با توهینِ کلامیِ پرخاشگرانه‌ی مادرِ عبوس و سیاهپوش به میکل، و ترکِ صحنه توسط میکل، به میان‌نمایی قطع می‌شود که در آن، باز هم لیزبث به‌تندی با موتور وارد قاب می‌شود در حالیکه این‌بار، همزمانْ قطاری نیز حرکت موتور را قطع می‌کند. شش) این میان‌نما به اداره‌ی پلیس و پرچم سوئد قطع می‌شود. در پیش‌زمینه، بر یونیفرمِ پلیس مارکِ تاجِ طلایی‌رنگِ سلطنتی خودنمایی می‌کند که به پیشینه‌ی حکومت سلطنتی سوئد تا به امروز، اشاره دارد: امپراتوریِ سلطنتی هیچ خارج‌ای ندارد جز همین میان‌نماهایِ حرکتِ سریعِ لیزبثِ موتورسوار که به‌منزله‌ی اتصال کوتاهِ صداهای اَبژه‌ی دیگری‌شده عمل می‌کند.[1] هفت) سپس مجدداً صدای

---

۱ همانطور که قبلا گفتیم کافی است خودِ وضعیتی را در نظر بیاوریم که میکل پس از مناقشاتِ دادگاهی و آزاری که از یک دست‌راستیِ فاسد می‌بیند، به یک خانواده‌ی نازی ــ به قول هنریک، «مشتی از دزدها، دندون‌گردها و مزدورها» ــ پناه می‌برد، تا شاید بتواند گواه لازم برای رسواسازیِ دشمن دست‌راستی‌اش را فراهم کند. در نسخه‌ی سوئدیِ، این مساله‌ی «بدون‌خارج‌بودنِ امپراتوری»، فاشیزمِ خانوادگی و استحاله‌ی ساحت اجتماعی به کارخانه‌ی اجتماعی، اجتناب‌ناپذیرتر و رویت‌پذیرتر تصویر شده است. برای نمونه، در آن نسخه‌ی اقتباسی، پدرِ میکل کارمندِ هنریک است و خانواده‌ی میکل زیرشاخه‌ای از این امپراتوری‌اند. در یک فلاش‌بک می‌بینیم که هریتِ نوجوان به میکلِ کودک علاقمند است و او را می‌بوسد. وقتی فلاش‌بکی از پدرکشیِ لیزبث در کودکی را دقیقاً در هنگامِ انفجارِ اتوموبیلِ مارتین می‌بینیم، این فراگیربودنِ فرمِ درونی‌بودنِ امپراتوری، که خودش را با مکانیزمی همگون‌ساز در سطوح مختلف بازتولید می‌کند، بیشتر فاش می‌شود.

خارجِ تصویرِ زنانه را بر تصویر لیزبث می‌شنویم که متن کتاب مقدس را می‌خواند: «اگر زنی به جانوری نزدیک شود و بمیرد. مرد باید زن و آن جانور را بکشد و خون‌شان باید بر هم باشد.»

آیا در این لحظه، در تسلسلی از نیروگذاری‌ها و تندی‌وـکندی‌های متقابلِ غریبگان و بومیان، خصوصاً دو زنِ مذکور، مخاطب دقیقا در اندرونه/شکم خودِ فیلم، در درونِ همان اتاقِ نشان‌داده‌نشده قرار ندارد (همان اتاق پنهانِ هم هنریکِ بیمار و هم قربانیِ مثله‌شده) ــ که نباید با معده‌ی پُر واردش شد؟ هر بار همین‌که مخاطب برای دیدنِ این بطنِ رویت‌نشده خود را آماده می‌کند، تصویر با عبور سریعِ قطار قطع می‌شود: اما مخاطب پیشاپیش به قلمرو مالکانِ اتاق‌های مخفی و دهشتناکِ گاز پرتاب شده است ــ دهشتی که تنها باید در پایان فیلم مرئی شود. این شیوه‌ی تدوین دو «گسستِ سرحدی» را منتقل می‌کند: الف) جدا اُفتادنِ صدای قربانی از بدن‌اش: بدنْ یا مثله‌شده یا از قلمروِ سلطنتی تبعید/حذف شده، و صرفا یک صدای سرگردان است که مکان‌ها را به هم می‌دوزد؛ این صدا در حضور لیزبث احیاء می‌شود؛ «سوژه‌ی گزاره‌ی قربانی‌شده با «سوژه‌ی بیانِ» عمل‌کننده درمی‌آمیزد. برعکس، میکل هنوز از صدای قربانی‌ها فاصله‌ای دارد ــ همانقدر که از دخترش.[1] ب) به گفته‌ی هنریک، پدربزرگِ وی خطوط راه‌آهنی را ساخت که سوئد را یکپارچه می‌کند، اما حالا، سوژه‌ی بیان و سوژه‌ی گزاره در یک وضعیتِ انفصالِ سرحدی یا مرزی قرار دارند: قطار نه‌تنها در مقامِ عاملِ کات‌شدنِ خودِ شات عمل می‌کند، بل کارکرد بصری قطار یا راه‌آهن به منزله‌ی تکنولوژیِ تسریع‌کننده‌ی حمل‌ونقل، هم نقطه‌گذاریِ تلاشِ لیزبث و غلبه‌ی اراده‌اش بر گذشته‌های اراده‌نشده‌ی زنانه در مقامِ «چنان‌بود» است، هم یادآورِ آنچه که پل ویریلیو «ازـخطـخارجـشدن» خوانده است؛ به نظر ویریلیو، هر مورد از ابداعِ یک تکنولوژی جدید با وقوع یک تصادف یا یک فاجعه‌ی متعاقب همراه است؛ همانطور که اختراعِ قطار، توأمان ازـریلـخارج‌شدن‌اش را نیز اختراع می‌کند.[2] در صحنه‌ی بعدِ فیلم، با نیروگذاریِ دو عنصرِ دیگرگونِ فیلم بر میکل، این تصادف و از ریل‌خارج‌شدن روایتی‌سازی می‌شود؛ زمانی‌که به میکل شلیک می‌شود، و بعد میکل و لیزبث رابطه جنسی برقرار می‌کنند. گتاری در «سینمای میل» می‌نویسد: «پیشرفت و توسعه‌ی نیروهای تولیدی در جوامع صنعتی‌شده (که در مورد هر دویِ کاپیتالیسم و سوسیالیسمِ بوروکراتیک صدق می‌کند) شاملِ یک آزادسازیِ فزاینده‌ی انرژی میل می‌شود.» (کائوسوفی، ۲۰۰۹، ۲۳۷). آیا قرار است آنها هم قربانیِ پیشرفتِ صنعتی شوند؟ با این‌حال، پیش از هر دوی

---

۱ یکی از سرنخ‌های فیلم را دختر میکل، نیلا، در ملاقات کوتاهش از جزیره، پس از نگاه گذاریی به میز کار و ضمایم الصاق‌شده بر دیوار، در اختیار میکل می‌گذارد. میکل در ابتدا از میز کارِ جلوی چشم‌اش، از موضوع تحقیق‌اش، از وضعیتِ زیست‌سیاسیِ دختران مقتول، همانقدر دور است که از دخترش. ویتگنشتاین در تحقیقات فلسفی می‌گوید: «مهمترین جنبه‌های یک موضوع، به دلیل سادگی و آشنابودن، از نظر پوشیده می‌مانند (انسان از توجه به چیزی که همواره در برابر چشمان‌اش قرار دارد عاجز است)» (۱۹۵۳، پاره ۱۲۹) (برای مطالعه بیشتر ر.ک. به چامسکی، زبان و ذهن، ترجمه کورش صفوی، ۱۳۷۸، ٤٠).

۲ «هیچ ابداع تکنولوژیکی بدون تصادف وجود ندارد. هر بار یک تکنولوژی ابداع می‌شود، خواه تکنولوژی حمل‌ونقل باشد یا مخابره، یا اطلاعات، تصادفی خاص نیز زاده می‌شود.» (ویریلیو و باج، ۲۰۰۳، ۲۹)؛ یا: «با ساخته‌شدنِ شاهراه‌های اطلاعاتی در حال مواجهه با پدیده‌ی تازه‌ای هستیم: از دست‌دادنِ جهت‌یابی (تشخیص‌ندادنِ موقعیت). [...] وجود داشتن یعنی وجود در موقعیت، اینجا و اکنون. این دقیقاً همان چیزی است که از جانبِ فضای‌مجازی و توأمان از سوی جریان‌هایِ جهانی‌شده‌ی اطلاعات تهدید شده است. [...] خودِ کلمه‌ی «جهانی‌سازی» یک جعل یا تقلب است. چنین چیزی در کار نیست، تنها مجازی‌سازی وجود دارد. آنچه اکیداً به‌وسیله‌ی آنیّت جهانی‌سازی می‌شود خودِ زمان است. [...] اکنون، از جهتی خاص، جهانی‌سازی و مجازی‌سازی دارند یک زمانِ جهانی می‌گشایند که نشانه‌ی فرم جدیدی از استبداد است.» ــ پل ویریلیو، سرعت و اطلاعات: هشدارِ فضای‌مجازی!، ترجمه پاتریس ریمنس. ر.ک. www.ctheory.net/articles.aspx?id=72

این موارد، مقدمه‌ای در کار است: قبل از این دو صحنه، مارتین نزد میکل می‌آید و از مادرش صحبت می‌کند: طردشده، دائم‌الخمر، وانهاده‌شده، گرفتارِ افسردگی و ماخولیای از دست‌دادنِ همسرش، در آستانه‌ی جنون: به زبانِ کریستوا، یک مادر اَبژه‌ی سیاه‌پوش[1] (یادآورِ سنخی از شخصیت‌های مادرانه‌ی تحکم‌کننده، فالیک و تسخیرگر، مثلِ مادربزرگِ مادری مادلن در سرگیجه (هیچکاک، ۱۹۵۸) یا شخصیت‌های مادر در پرندگان (۱۹۶۳)، و روانی (۱۹۶۰)). سپس لیزبتِ سیاهپوش سر می‌رسد. او با مارتین سرد و بی‌تفاوت رفتار می‌کند و بی‌توجه صحنه را ترک می‌کند. مارتین می‌پرسد: «دوست‌دختر یا...؟» و میکل جواب می‌دهد: «همکار». اینجا تمهید فیلمیکِ دیرینه‌ای به ثمر می‌نشیند: به‌رغمِ تفاوت‌های آشکار در پوشش، بَزَک و شخصیت‌پردازی، ایزابلا (مادرِ مارتین) و لیزبث (همکارِ میکل) علاوه بر سیاه‌پوش‌بودن‌شان، ریشه‌ی مشترکی در نام‌شان دارند؛ نامِ هر دو از نامِ الیزابت مشتق شده: اینکه مارتین خود را بین دو زنِ سیاه‌پوش می‌یابد و میل دوسویه‌اش را که درونماندگارِ نسبتِ پسرِ وسواسی‌ـمادرِ افسرده پیش می‌رود، در شلیکِ

---

۱ «امر اَبژه بر روی مرز قرار دارد، و مرزها را به رسمیت نمی‌شناسد؛ «مبهم»، «درـمیانه»، و «مرکب» است (کریستوا، ۱۹۸۲، ۴). کریستوا درـمیانه را اینگونه توصیف می‌کند: «وحشتی که تغییر چهره می‌دهد، نفرتی که لبخند می‌زند، هوای نفسی که از بدن برای معامله استفاده می‌کند به جای اینکه آن را به هیجان آورد، بدهکاری که شما را می‌فروشد، دوستی که از پشت خنجر می‌زند». امر اَبژه آن چیزی نیست که به نظر می‌رسد؛ نه این یکی است و نه آن دیگری؛ تصمیم‌ناپذیر است. پس امر اَبژه یک «کیفیت در خود» نیست. در عوض رابطه‌ای است با یک مرز و آن چیزی را بازنمایی می‌کند که «از مرز به بیرون پرتاب شده، سمت دیگر آن[مرز]، یک حاشیه». امر اَبژه همان چیزی است که هویت را تهدید می‌کند. نه خیر است و نه شر، نه سوژه و نه اُبژه، نه اگو، و نه ناخودآگاه، بلکه چیزی است که خودِ تمایزها را تهدید می‌کند. امر اَبژه یک اُبژه نیست که با یک اگو مطابق باشد؛ در عوض، همان چیزی است که توسط سوپراگو طرد شده است: «هر اگویی یک اُبژه دارد و هر سوپراگویی یک **اَبژه**». جامعه بر روی امر اَبژه بنا نهاده شده است، یعنی بر پایه‌ی ساختنِ مرزها و به بیرون پرتاب کردن امر «ضداجتماعی». امر اَبژه یکپارچگی و یکسانیِ هردوی جامعه و سوژه را تهدید می‌کند؛ آن هم با به‌پرسش‌کشیدن مرزهایی که پایه‌ی شکل‌گیریِ آنها بوده است. امر اَبژه بازگشت ابهام سرکوب‌شده است که هویت مناسب از دل آن شکل می‌گیرد. [...] امر اَبژه آن چیزی است که مرزها را به پرسش می‌کشد و هویت را تهدید می‌کند. امر اَبژه همیشه بر روی مرز قرار دارد، و به همین دلیل هم دل‌فریب است و هم هراس‌انگیز. در نهایت، امر اَبژه با بدن مادرانه همسان می‌شود، زیرا مرز نامعلوم میان بدن مادر و نوزاد نخستین تجربه‌ای است که هم هراس را در دل خود دارد و هم جذابیت را. بدن مادرانه قدرتمندترین مکان برای ابژکشن است، زیرا بیشترین تهدید را برای مرزهای فرد در بردارد، چراکه هر فرد زمانی بخشی از بدن مادرانه بوده و از دل آن زاده شده است. در تحلیل کریستوا، کودکِ پسر می‌تواند بدن مادرانه‌ی اَبژه را اروتیزه کند تا بتواند با جدا کردنِ بدنِ اَبژه‌ی نفرت‌انگیز از بدنِ اَبژه‌ی مسحورکننده، به یک زن عشق بورزد. اما کودکِ دختر تا جایی که می‌تواند با بدن زنانه‌ی مادرانه همانندسازی می‌کند تا در اُبژه شکاف بیاندازد و در عوض با همانندسازی با بدنِ مادرانه‌ی اَبژه، در خودش شکاف می‌اندازد.[...] امر اَبژه از درون تهدید می‌کند. تهدید امر اَبژه در این واقعیت نهفته که بخشی از همان چیزِ تمیز و مناسب است، اینکه درون مرزهای چیز تمیز و مناسب قرار دارد، و اینکه مرزهای هر چیز تمیز و شُسته‌رُفته تلاش‌هایی تماماً دلبخواهی برای دسته‌بندی کردن امریْ ذاتاً مبهم است. تهدیدِ بازگشت امر اَبژه‌ی سرکوب‌شده، همواره تهدیدی است از جانب ابهام در برابر مرزهای مشخص. [...] برای نظریه‌پردازانِ فرهنگی که به دینامیکِ حاشیه‌ای‌سازی و طرد علاقه‌مندند به ویژه آنجا که کریستوا به شیوه‌های گوناگونِ بازگشتِ امر اَبژه می‌پردازد بسیار مفید خواهد بود. فرایند ابژکشن هرگز کامل نمی‌شود. بلکه، مانند همه‌ی امور سرکوب‌شده، محکوم به بازگشت است. هرچند زبان و فرهنگ جدایی و نظم را با سرکوب اقتدار مادرانه مستقر می‌سازند، اما این اقتدار سرکوب‌شده بازمی‌گردد، به‌ویژه در ادبیات و هنر، جایی‌که تخیّلْ ترس‌ها و امیالِ ناخودآگاه را، به شیوه‌ای مشابه کار–رویا، رها می‌سازد. [...] ابهام امر ابژه در آنِ واحد هم مسحورر می‌کند و هم وحشت برمی‌انگیزد. به یاد داشته باشید که طبق نظریه‌ی کریستوا، اوج هیجان و اوج اضطراب زمانی است که نمی‌دانیم چگونه یک فرد یا یک چیز را دسته‌بندی کنیم. [...] فرایند شکل‌گیری هویت، تفاوت و ابهامِ نژادی را به حاشیه‌هایش طرد می‌کند، تا از مرزهای خودِ (self) مناسب دفاع کند. غیریّتِ نژادی و ابهام نژادی اَبژه می‌شوند تا یگانگی با خود شکل گیرد.» ــ شرحِ بالا از: اُلیور و تریگو، اضطراب نوآر: جنس، نژاد، و مادرانگی در سینمای نوآر، ۲۰۰۳.

خصمانه‌اش به سمتِ میکل تخلیه می‌کند معنادار است.[1] مارتین بعدتر در صحنه‌ی اعتراف‌گیری از میکلِ به‌دام‌افتاده مجدداً می‌گوید: «از این اسم خوشم میاد... لیزبث». اگر بپذیریم که «گزاره همواره جمعی است، حتی اگر ظاهراً از جانبِ یک فرد منفرد یکتا بیان شده باشد» (دلوز و گتاری، ۱۹۷۵، ۱۴۹)، آنگاه باید این گزاره‌ی حینِ شکنجه را نیز محصولِ سرهم‌بندی‌های جمعیِ بیان در نظر گرفت که از یک میلِ خُرد-فاشیستی تغذیه می‌کند. اگر راست باشد که «جنگ در زمان صلح حاضر است»[2]، پس یقیناً برای حل معضلِ میانِ زندگان و مردگانِ جزیره، شتابِ نرم‌افزاریِ لیزبث باید بیش از شتابِ سخت‌افزاریِ راه‌آهن و بنیان‌گذاران‌اش، یعنی خانواده‌ی ناممکنِ مارتین باشد. دیگر بار در قلمرو سرعت‌شناسی یا دورمولوژی هستیم. شاید ویریلیو از فاجعه‌ی چرنوبیل به‌منزله‌ی «تصادفِ هسته‌ای فاجعه‌بار» صحبت کند اما در این فیلم خودِ خانواده‌ی هسته‌ای است که فروپاشیده. شتابِ لیزبث، که فرایندهای پیشرفتِ تکنولوژی‌های واقعیت مجازی (به‌منزله‌ی موتورِ شتاب‌دهنده‌ی خودِ تصویر) را تسریع می‌کند، با حرکت به سمتِ تصرفِ زمان توضیح‌پذیرتر می‌شود: «حرکت از گفتمانِ استیلا بر فضا، به‌سوی گفتمانِ استیلا بر زمان» (پاتریک ورتم، ۲۰۰۴). بصری‌سازیِ نبردِ تکنولوژیک در عرصه‌ی اطلاعات و انفورماتیک، به‌موازات نبرد نیروهای ارتجاعی و پیشرو، و مقارن با دو فاجعه تصویر می‌شود؛ اولی مجموعه‌ای از قتل‌ها و تجاوزها که لیزبث و میکل در موردشان تحقیق می‌کنند، و دومی تجاوز به خودِ لیزبث. رشد و گسترش فرایندهای پساصنعتی‌شدن هم پسماندهای صنعتی و هم قربانیانِ انسانی برجا می‌گذارد؛ خصوصاً وقتی مارتین به‌تحقیر می‌گوید: «فقط یه فاحشه‌ی مهاجرِ دیگه». این اشاره‌ی مادون‌انگارانه‌ی مارتین به قربانیان به‌عنوان شهروندانِ درجه‌ی دو، آن فریادِ زنانه‌ای که در سرتاسرِ فیلم، گاه به گاه، به‌دنبال ستم، سرکوب، و تجاوز شنیدنی می‌شد را در خاستگاه‌اش، یعنی در اتاقِ «ماشینِ کشتار» می‌نشاند. با بازگشت به آوازِ عنوان‌بندی، باید به کارکردِ معاصرِ اُدین، پدر-خدای اساطیرِ اسکاندیناوی، به‌عنوان مالکِ تالار کشته‌شدگان، در شعرِ لِد زپیلین توجه کنیم. در شعر، چه کسی دارد تالار اُدین را صدا می‌زند؟ کدام خدایگانِ با پتک؟ ظاهراً اُدین، نیرومندترین پدر-خدای نوردیک‌ها، که در فیگوراسیون‌های متنوعی بروز یافته، در اینجا، در نسبتی معوج‌شده با نقشِ اسطوره‌شناختیِ والکیری‌ها (جنگجویانِ «رویت‌ناپذیرِ» در خدمتِ اُدین که دلیرترین جنگجویانِ درگذشته را برمی‌گزینند) و نقشِ حماسیِ

---

۱ در شرحی روانکاوانه، اُلیور و تریگو درباره‌ی تحلیلِ کریستوا بر همانندسازیِ پسرِ وسواسی با مادرِ افسرده می‌گویند: «پسر، نارسیسیزمِ مجروح و افسرده‌ی مادرش را با انتقام‌گرفتن از وی در روابطِ سادیستی‌اش با دیگر زنان، اروتیزه می‌کند. بدین‌شیوه، پسر وسواسی هم از مادرِ محبوب‌اش / از خودش حمایت می‌کند و هم مادرش را از خلالِ بدل‌های‌اش تنبیه می‌کند. او هم از ناب‌بودنِ افسردگیِ خاموشِ مادرش حمایت می‌کند و هم رنج‌اش را اروتیزه می‌کند. بدین‌ترتیب، واداشتن زنان به رنج همان چیزی است که [میل] او را به راه می‌اندازد. هویتِ دوسویه‌ی وسواسی به‌واسطه‌ی همانندسازی‌اش با مادر افسرده و کوشش‌های‌اش برای حمایت از وی از یکسو، و نیز به‌وسیله‌ی اروتیزه‌سازیِ رنجِ وی از سوی دیگر پشتیبانی می‌شود.» ر.ک. به؛ اضطراب نوآر: جنس، نژاد، مادرانگی در سینمای نوآر (۲۰۰۳، ۱۱۲).

۲ «ضرورتِ کنترل کردن دائماً قلمرو را توسعه می‌دهد، ضرورتِ تجسس و پویشِ قلمرو در تمام جهات [...] از همین‌رو سلسله‌مراتبی از سرعت‌ها در کار است که بناست در تاریخِ جوامع برقرار شود، زیرا تصاحب و تصرفِ کره‌ی زمین، حفظِ سرزمین، یعنی تصرفِ بهترین ابزار برای تجسس و پویش آن به‌منظورِ پشتیبانی و دفاع از آن. [...] مستحکم‌سازی [به‌منزله نوعی سنگربندی] به امر تصادفی پاسخ می‌دهد، دوئلِ بینِ جنگ‌افزار و زره، با پیشرفت در ابزار و شیوه‌های‌اش، با بالقوگی‌هایِ ابداعات‌اش، نشان‌اش را بر سازماندهی قلمرو بر جای می‌گذارد ــ از همین‌رو، جنگ در زمانِ صلح نیز حاضر است.» (ویریلیو؛ ۱۹۹۴، ۱۷-۴۳).

وارونه‌ی تالار کشتگان (یعنی والهال یا والهول[1]، که با درها و دروازه‌های انبوه‌اش سرشت‌نمایی می‌شود) قرار داده شده است: «ادین خود نمی‌جنگد اما سرنوشت پهلوانان را رقم می‌زند و رزم‌آورانی را که خود، به دستِ والکیری‌ها برمی‌گزیند، در وال‌هول می‌پذیرد»(دیلمن، اسطوره و حماسه، ۱۳۸۸، ۱۳۰) اولین‌جایی‌که لیزبث را می‌بینیم، به یاد آورید: او از جانب وکیلِ هنریک، دیرخ فرُد، استخدام شده تا روی زندگی خصوصی میکل (که به قول خودش «اعتبارش بر باد رفته» و، به‌معنایی معاصر، مُرده) تحقیق کند: کارکردِ آشکارِ والکیری. اما همینجا پیوندهای اسطوره‌شناختی دیگری هم آشکار می‌شود؛ پادشاه و کاهن، جادوگر-پادشاه و حقوق‌دان-کشیش، مستبد و قانون‌گذار، همچون جفت‌های وارونا و میترا، رومولوس و نوما، راج و برهمن (آنطور که دلوز و گتاری، در «رساله در باب کوچ‌گرشناسی: ماشین جنگ» پیرو تحلیل‌های دومزیل طرح می‌کنند). بیایید به ژرژ دومزیل برگردیم که مضمونی عودکننده، تکراری و بازگشتی را به‌منزله‌ی زیرساخت یا سرشتِ کنش اجتماعی و اندیشه‌ی دینی فاش می‌کند، یعنی مضمونِ [ایدئولوژیِ] سه کنش (کارکرد)، به‌منزله‌ی قوام‌بخشِ ساختار حاکمیتِ سیاسی و اندیشه‌ی هندواروپایی که بر روش مطالعه‌ی تطبیقی و کارکردشناختیِ ایزدان هندوآریایی، رومی و اسکاندیناوی/ژرمنی مبتنی است: الف) حاکمیت یا شهریاری، فرمانروایی، «که به دو وجه ظاهر می‌شود: یکی جادوگری و یکی قضائی؛ ب) نیروی جسمانی که اساساً نیروی جنگجویی است؛ و، پ) نیروی باروری انسان‌ها و حیوانات و کشتزارها، با سلسله مفاهیمی که بدان وابسته‌اند یعنی تندرستی و زیبائی و جوانی و شهوت.»[2]

در تناظر با ساختار سه‌تاییِ بالا می‌توان گفت: الف) هنریک، صنعت‌گرای مقتدر، که تولید اصلی‌اش کود شیمیایی‌ست، با نفوذ سخن‌وری (جادوی وِردخوانی) و ادعای تجلی‌بخشی به آرزوی میکل برای غلبه بر ونستروم (جادوی برآوردنِ آرزو) قادر به متقاعدکردن میکل می‌شود، و با پروپاگاندای رسانه‌ای‌اش (جادوی عمل نمادین) قادر به اغوای همکار/پارتنر میکل برای خرید سهامِ مجله، و خصلت‌های معاصر و استحاله‌یافته‌ی شهریاری و جادوگری نزد خدای اُدین را به خود می‌گیرد.[3] باید او را در پیوند با وکیل‌اش لحاظ کنیم زیرا بنا به شرح دومزیل «همچنانکه میترا در کنارِ وارونا است، خدای تیر (Tyr) نیز همراه اودن است» («خدایانِ سه‌کنش»، ۱۳۷۹، ۲۶). این استحاله را به یاد آوریم وقتی او در توصیفِ خانواده‌اش می‌گوید: «تو درباره‌ی یک مُشت دزد و دندون‌گرد و قُلدر تحقیق می‌کنی، نفرت‌انگیزترین آدمهایی که تاحالا دیدی؛ خانواده‌ی من». با این‌حال او دلمشغول و نگرانِ «عهد، پیمان یا عُلقه‌ی» گسسته شده است (همچون کارکردِ جفتِ میترا-وارونا).

---

۱ «در والهول، مأوای افسانه‌ای اُدین، مردانی که از آغاز پیدایی جهان در آوردگاه‌ها جان سپرده‌اند، جاودانه می‌زیند (نقل از گوستاو نِکِل) شمارِ این مردمان بسیار است و پیوسته رو به فزونی دارد...» ــ ژرژ دومزیل، سرنوشت جنگجو، ترجمه‌ی مهدی باقی و شیرین مختاریان، نشر قصه، ۱۳۸۳، ۱۵٤.

۲ برای مطالعه بیشتر ر.ک به «طرحی بی‌بدیل»، کلود لوی-اشتروس، در اسطوره و حماسه در اندیشه‌ی ژرژ دومزیل، ترجمه‌ی جلال ستاری، نشر مرکز، ۱۳۸٤، ٤٥-٦٥.

۳ بازیگرِ نقشِ هنریک، کریستوفر پلومر در مصاحبه‌ی ۲۳ دسامبر ۲۰۱۱اش، در تحلیل این شخصیت، آنرا «پیرمردی پیچیده» توصیف می‌کند که «سابقا قدرت زیادی داشت»، و «در سر و کارش با مردم خوش‌مشرب است و می‌داند چطور "اغوای‌شان" کند». نگاه کنید به این لینک: «www.youtube.com/watch?v=JVuqVHnQvxY»

ب) لیزبث که نیروی شر فیلم (مارتین) با ضربه‌ی او فرو می‌شکند بیشتر به نقشِ خدایان جنگِ حامیِ انسان‌ها نسب می‌برد. میولنیر [MjÖlnir]، پتکِ تور یا ثور [Thorr]، خدای جنگجویِ اساطیرِ نورس، بنا به کارکرد، حفاظت از آدمیان و حیوانات (و نه خدایان) را نمادپردازی می‌کند. لیزبث حینِ ضربه‌زدن به مارتین دستکشی سیاه هم به دست دارد که دستکشِ آهنین مکمل پتکِ ثور را به یاد می‌آورد (و البته سوراخ‌های برجسته‌کاری‌شده و تیغه‌های آهنینِ کمربندِ مد پانک‌اش را هم دیده‌ایم که بیشتر به میان‌بندهای چرمین در خدانگاری‌های ویدئوگیم‌های دهه‌های اخیر شباهت می‌برد). لیزبث از شوکر[1] برای حمله به مهاجمان یا دفاع شخصی استفاده می‌کند که جایگزینی امروزی برای خدای آذرخش و رعد است: از حیثِ کارکرد، هر دو با جریان الکتریسیته به سیستم عصبی حمله می‌کنند. هرچه اُدین اشرافی است و با اقتدارش انسان‌ها را قربانی می‌کند، ثور برعکس، بیشتر پشتیبان و محبوبِ مردمِ عادی است. کارکردِ ثور که نرینه تصویر شده، و پسرِ اُدین به شمار می‌آید در نقشِ لیزبثی جا می‌افتد که در نامش دلالتِ «دختر خدا» را هم دارد، و البته باید او را با میکل لحاظ کنیم؛ آنها «پیمان، عهد، عُلقه»ی گسسته را برقرار و خیانت‌کار را تنبیه می‌کنند؛ کارکردِ ایندرا. دومزیل در «خدایانِ سه کنش» اشاره می‌کند که ایندرا رقصنده است و موکبی پرزرق‌وبرق و پرسروصدا دارد (کارکردِ ذکرشده درباره‌ی لیزبثِ موتورسوار). اما کارکرد نسبتِ لیزبث‌ـمیکل، با تعریفی دیگر از عهد و خیانت، در قامت یک ماشین‌جنگ درک‌پذیرتر است:

> «به نظر می‌رسد ماشین‌جنگ فی‌نفسه به آپاراتوسِ دولتی تقلیل‌پذیر نباشد، خارجِ حاکمیتش قرار داشته باشد، و نسبت به قانونِ آن مقدم باشد: ماشینِ‌جنگ از جایی دیگر نشئت می‌گیرد. ایندرا، خدای جنگجو، به همان اندازه در تقابل با وارونا قرار دارد که در تقابل با میترا. ایندرا دیگر نمی‌تواند به یکی از این دو تقلیل یابد و به همین اندازه می‌تواند سازنده‌ی سومین نوعِ آن‌ها باشد. در عوض، او به کثرتی ناب و سنجش‌ناپذیر، به بسته، یا خیزشِ امرِ فانی و قدرتِ دگردیسی می‌ماند. ایندرا درست همان‌طور که به عهد /پیوند [bond] وحدت می‌بخشد، به عهدنامه /معاهده [pact] خیانت می‌کند. او نوعی غضب را علیه حاکمیت، نوعی چابکی را علیه سنگینی، رازداری را علیه امرِ عمومی، نوعی قدرت را علیه حاکمیت، و ماشین را علیه آپاراتوس به کار می‌بندد. او شاهدِ نوعِ دیگری از عدالت است، عدالتی از جنسِ شقاوتِ گاهاً فهم‌ناپذیر، اما در برهه‌های دیگر عدالتِ او از جنسِ ترحمی بی‌مانند نیز هست (زیرا او به میثاق‌ها وحدت می‌بخشد...). او بیش از همه شاهدِ نسبت‌های دیگر با زنان و نیز با حیوانات است، زیرا او به جای آن‌که توزیع‌های دودویی را بینِ «دولت» به اجرا گذارد، همه چیز را ضمنِ نسبت‌های شدن می‌بیند: یک حیوان‌ـشدنِ حقیقیِ جنگجو، یک زن‌ـشدن، که خارجِ دوگانگی‌های طرفین و نیز خارجِ تناظرهای بینِ نسبت‌ها قرار می‌گیرد. از هر حیث، ماشینِ جنگی نسبت به آپاراتوسِ دولتی به گونه‌ای دیگر، ماهیتی دیگر، و خاستگاهی دیگر تعلق دارد. [...]اصالتِ انسانِ جنگ و غرابتش از نظرگاه دولت ضرورتاً به شکلی منفی ظاهر می‌شود: بلاهت، بی‌ریختی، جنون، نامشروعیت، غصب، گناه. دومزیل «بزه‌ها یا گناهانِ» سه‌گانه‌ی جنگجو را در سنتِ هندواروپایی تحلیل می‌کند: علیه پدرشاه، علیه کشیش، علیه قوانینِ ناشی از دولت (مثلاً

---

1 Shocker;

اسلحه‌ی الکتریکیِ غیرمرگبار، که برند استفاده‌شده در فیلم ظاهراً مدلِ سه‌کاره‌ی ۶۹۹ است که قابلیتِ شارژ مستقیم توسط برق شهری را دارد ــ قدرت ۴۰۰٫۰۰۰ ولت و ۳۰ میلی آمپر ــ دارای چراغ قوه و کیف حمل کمری، ساخت چین. علاوه بر صحنه‌ی یورش لیزبث به بیورمن، همچنین صحنه‌ی ورودِ میکل به پارمانِ لیزبث را ببینید.

سرپیچی‌ای جنسی که از توزیعِ زنان و مردان چشم‌پوشی می‌کند یا خیانت به قوانینِ جنگ که توسط دولت وضع شده‌اند). جنگجو در موضعِ خیانت کردن به همه چیز قرار دارد، از جمله کارکردِ ارتش، یا کارکردِ فهمِ هیچ چیز.(هزارفلات، «ماشین‌جنگ»، ۱۹۸۷، ۳۵۲-۳۵۴)

پ) و در هر حال اینهمه بر جزیره‌ای بایر و سترون، در فضایی عاری از انگاره‌های مرتبط با باروری، آبادانی و فراوانی رخ می‌دهد؛ به یاد آوریم که حتی خودِ کسب‌وکارِ سابقا عظیمِ خانواده هم در دوره‌ی افول و زوال‌اش است. کارکرد سوم، که به کنش اقتصادی، به مردم، حیوانات و کشتزارها (که ضامنِ باروری‌اند)، و در واقع، به تولیدـمیل‌ورز مربوط است و در فیگورِ فریر یا فرییا تجسم می‌یابد ما را به تحلیلِ دلوز درباره‌ی «مردمِ گمشده» در سینما دو: تصویرـزمان می‌برد: «کافکا و کِلِه اولین کسانی بودند که این نکته را [درباره‌ی مردمِ گمشده] صراحتاً اعلام کردند. اولی گفت ادبیات‌های اقلی، «در ملت‌های کوچک»، باید یک «خودآگاهیِ ملی» را تکمیل کند که اغلب راکد و بی‌کنش است و همواره در فرایندِ ازـهم‌پاشیدن و تجزیه است؛ دومی گفت که نقاشی، برای گردآوردنِ همه‌ی اجزایِ «اثرِ عظیم»اش، به یک «نیروی نهایی» احتیاج دارد، یعنی به مردمی که هنوز گمشده‌اند... این بیش از هر چیز، برای سینما به‌منزله‌ی هنرـتوده صادق است.» (سینما دو، ۲۱۷) وضعیتِ زیست‌سیاسیِ لیزبث یا هریت در شهر یا جزیره، تنشِ نوعی «وضعیتِ اقلیتیِ دائمی» را به سطحِ روایت می‌رساند که «بحرانِ هویتِ جمعی» (همان، ۲۱۷) در پَسِ نسبت‌های جزیره‌ای را، در هر دوی شهر و جزیره، فاش می‌کند. (تصویر ۴: خدایان سه کنش در اساطیر نورس)

سه کنش در اساطیر نورس: از چپ به راست، ثور (جنگ)، ادین (شهریاری)، فریر (مردم)، لوکی. ۱۸۴۳[1]

۱ همان، ٤٨ (با کمی تغییر).

بدین‌معنا، انتخابِ موسیقیِ عنوان‌بندی، «آواز مهاجر»، و جایگزینیِ یک صدای زنانه برای بازخوانی آن، به بازنگری، اِعاده، و راه‌اندازیِ دوباره‌ی یک شدتِ آغازین راه می‌برد: آکیتوس راس و خصوصاً ترِنت رزنر، با پیشینه‌ی موسیقیِ تجربی، الکترونیک و پساصنعتی، که پس از تجربه‌ی کارِ با مرلین منسن، با لینچ در شاهراه گمشده (۱۹۹۷) و با استون در قاتلین بالفطره (۱۹۹۴)، موسیقی این اثر را ساختند از وُکالِ کارِن لی اُ.، دورگه‌ی کره‌ای‌ـلهستانی برای بازخوانی بهره بردند که او نیز با لینچ سابقه همکاری داشته (برای نمونه، در قطعه‌ی رویای پینکی، که خودِ این نام عنوانِ یک فیلم‌نوآرِ کلاسیک است) و طیف‌های پیگیرترِ مخاطب‌انبوه می‌دانند که اُ در کودکی با خانواده‌اش از کره به آمریکا مهاجرت کرد و در آغاز کارش در کافه‌های نمورِ جنوب‌شرقِ منهتن آواز می‌خواند؛ در محله‌ای میانِ محله‌ی باوِری ــ که برای نمونه، اسکورسیزی در ۱۹۷۳، خیابان‌های پایینِ شهر را آنجا ساخت ــ و ایست‌ریور؛ یعنی مکانی که عملاً زیست‌بومِ طبقه‌کارگر و مهاجران، و نسبت به نیوریورک یک حاشیه است. بدین‌ترتیب، این انتخاب، هم نسبتِ میان جیغ/فریادهای خواننده و بی‌صداییِ مقتولانِ گمنامِ فیلم (زنانِ مهاجر و کارگر) را پر رنگ‌تر می‌سازد، هم دیگر بار، خصیصه‌های سنخ‌نمای شرقِ دور، مهاجرت، مُد و ابهامِ نژادی‌ـملیِ نوآر را به ناخودآگاهِ جمعیِ مخاطبِ جهانیِ اثر تزریق می‌کند.[1]

سرانجام اینکه، در پایانِ سرهم‌بندیِ تصویریِ سکانسِ ذکرشده در آغاز این پاره، آنچه در تصویر بر جای می‌ماند، صدای قربانیِ اول (هریت که انجیل می‌خواند) است بر چهره‌ی قربانیِ دوم (لیزبث که در جستجوی قاتلِ هریت است). اما هریت از همان آغاز فیگورِ قربانی را نمایندگی می‌کرده است: برقراری هویتِ مناسب در سطح فردی و ملّی بر قربانی‌شدن و حذفِ این بدنِ زنانه استوار است. او باید از یک پُل ــ بخوانید یک مرز ــ بگذرد تا بتواند هویتِ مناسب‌اش را از نو ساماندهی کند. این لیزبث، یا انسان‌ـماشینی در هیأت زنانه است که گذشته و حالِ هریت را به هم پیوند می‌زند ــ و با نجات‌دادنِ میکل ــ، هم میانجیِ ملاقاتِ او و هنریک، و هم میانجیِ ملاقاتِ میکل و همکارِ روزنامه‌نگارش می‌شود: انسان‌ـماشینِ زنانه در مقامِ دیده‌بان، و مهمتر، بلاگردان (برخلافِ فم‌فتالِ آسیب‌زای هیچکاک در سرگیجه (۱۹۵۸) که صرفاً امر پاتولوژیک را درون امر نرمال می‌نشاند).

بنا به شرحِ جیمز جرج فریزر در شاخه‌ی زرین[2] حتی بازگشتِ هریت هم بازگشتِ یک خدای نباتی و توأمان بلاگردان است. فریزر در فصلِ «بلاگردان‌های باستان» به کارکردِ خدای مارس در اساطیرِ رومی (همان کارکردِ میترا در اساطیر هندوآریایی نزد دومزیل) اشاره می‌کند؛ مراسمی سالیانه که طی آن در ۱۴ مارس مردی پوستین‌پوش موسوم به «مارسِ قدیم» را کتک می‌زدند و از شهر بیرون می‌کردند (افتتاحیه‌ی آمارکورد [خاطراتِ من] فلینی (۱۹۷۳) را به یاد آورید که طی آن دیوِ زمستانی به‌پای طراوات و جوانی بهاری سوزانده می‌شود). اما به زعم فریزر این مارس نه خدای جنگ، بل خدای نباتات، یا روحِ نباتیِ سالِ سپری‌شده است

---

۱ هرچند تصویرِ عمومی از کارنِ اُ، با رنگ‌های «زنده»ی پوشش و آرایشِ موها (به‌دستِ Seiji Uehara، طراح ژاپنی مقیم نیویورک) تاکنون سویه‌های پانکِ تاریک نداشته، اما دست‌کم، خودِ نقشِ مُد را در برجسته می‌کند. ضمناً اُ در گفتگوی ۱۲ آوریل ۲۰۱۳ با گاردین، در واکنشی جالب به رگه‌ی کره‌ای‌اش، به گُل‌کردنِ ناگهانیِ قطعه‌ی کره‌ایِ Gangnam Style در سطح جهانی می‌تازد، و آنرا به «ناسیونالیسمِ سرکوب‌شده‌ی کُره‌ای» نسبت می‌دهد که این موضع‌گیری‌اش همخوان است با موضع لارسن درباره‌ی خط‌مشی ناسیونال-سوسیالیسم در رمان‌اش، و متعاقباً تاثیر این سوگیری در فیلم‌های اقتباس‌شده.

۲ و حواسمان هست که درکِ فریزر از مارس را متفاوت و جدای از مدلِ سه کنش نزد دومزیل در نظر بگیریم.

که همچون «راندنِ مرگ» در میان اسلاوها، بارِ سنگینِ رنج، غذاب و مرگ را حمل می‌کند و در آستانه‌ی بدرِ نو، در هیأتِ «مارسِ سالِ گذشته» از شهر بیرون می‌شود: رستخیزِ طبیعت و نوزایی، از میان‌برداشته‌شدنِ فاصله‌ی فرودستان و فرادستان، مهتر و کهتر، در توزیعِ قدرت؛ بازـوحدت‌بخشیِ آئینیِ اجتماع. (۱۳۸٤، ٦۲۳-٦۳۷)[۱]

وانگهی، در خصوص بدن‌های مخدوش‌شده، خراشیده، یا مثله‌شده، می‌توانیم به تحلیل ژرارد لوگلین در جنسِ بیگانه: بدن و میل در سینما و الاهیات توجه کنیم که باور دارد «می‌توان به فیلم‌های فینچر به‌منزله‌ی متونِ قرون‌وسطائیِ جدید فکر کرد.» به زعمِ او این شمایل‌نگاریِ تنانه نوعی مقاومتِ ضدفرهنگی در برابر فرهنگِ سوداگرانه‌ای است که به نمایشِ بدن‌ها در وضعیتِ زیباسازی‌شده، پولیش‌شده، یا ایدئال‌سازی‌شده گرایش دارد. او چنین تنشی در کار فینچر را به اولین فیلم‌اش برمی‌گرداند: «تنشِ فیلمِ بیگانه‌ی ۳(فینچر، ۱۹۹۲) تنشِ بدنِ زنانه درونِ اقتصادِ مردانه، و مساله‌ی هویتِ زنانه درون چنین اقتصادی است که به نحوی پیچیده مفصل‌بندی [و بیان] و به‌طور تشویش‌زایی در سطحِ نمادینِ جنسیِ فیلم کندوکاو می‌شود: زیست‌شناسیِ جنسِ بیگانه.» (۲۰۰۴، ۱۲۰). هرچند او به‌نحو جالبی نشان می‌دهد که صفحه‌میل نزد آگوستین و تصویرـاندیشه‌ی سینمای فینچر به چه نحو در بستر الاهیات هم‌پوشانی دارند اما با توجه به تاکیدمان بر جهشِ کاپیتالیستی، به نظر می‌رسد در این فیلم باید در بستر تکنولوژی‌دوستیِ معاصر به این مساله نزدیک شویم: آنجاکه درهم‌روی و ازـهم‌تغذیه‌کردنِ سیلان‌های عقیده/باور در مسیحیت و سیلان‌های سرمایه در کاپیتالیسم را شاهدیم. برای نمونه در صحنه‌ای از فیلمِ بازی (فینچر، ۱۹۹۷) نیکلاس درباره‌ی ماهیتِ این بازی (به‌عنوانِ محصول کمپانیِ C.R.S) سوال می‌کند و مخاطب‌اش که قبلاً به‌عنوانِ یک «مشتری»، این بازی را از سر گذرانده، به انجیل، بابِ ۹، آیه‌ی ۲۵ ارجاع می‌دهد: «هرچند زمانی نابینا بودم، اما حالا می‌بینم». دیگر بار مضمونِ «دیدن/نابینایی» از کانونِ ژانر نوآر در اثری معاصر در سطح روایت بالفعل می‌شود. همچنین، برخلاف نظر لوگلین، به نظر می‌رسد شخصیت‌پردازی لیزبث در دختری با... (۲۰۱۱) از انسجام و سرهم‌بندیِ ماشینیِ دقیق‌تری نسبت به پروتاگونیستِ زن در بیگانه ۳ (۱۹۹۲) برخوردار است، به این معنا که برخلافِ انسانـماشینِ بالفعلِ بیگانه، در اینجا نه با اتصالاتِ ظاهری و مرئی بین انسان و ماشین، بل بیشتر با غرابتِ آن نسبت‌ها و عملکردهای ماشینی طرف هستیم که صرفاً در سطحِ بالفعل کار نمی‌کنند:

> بدن‌های شخصیت‌های فینچر به‌نحوی‌رویت‌پذیر در مقابلِ نگاهِ خیره‌ی ما متلاشی می‌شوند... فیلم‌های فینچر هراسِ دلهره‌آوری را مفصل‌بندی و ادا می‌کنند که جنس فرجام‌اش ــ تلوس‌اش ــ را نه در زندگی، نه در بدنِ بهسازی‌شده، احیاشده و

---

۱ دلوز نیز بر نقش آئین‌های شکار، کشاورزی و نوزایی در فرایندهای مازخیستی در آثار مازخ تاکید می‌کند (ر.ک. به؛ سردی و شقاوت، فصل هشت: از قرارداد تا آئین). همچنین، برای مطالعه‌ی نمونه‌ای نمایشی مربوط به این آئین، این‌بار در راسته‌ی اساطیرِ هندوآریایی (بازیِ جمعیِ شاهِ یک‌روزه) ر.ک. به پاره‌ی سومِ فیلمنامه‌ی فیلم‌نشده‌ی آهو، سلندر، طلحک و دیگران (بهرام بیضایی، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۹)؛ به‌عنوانِ نمونه‌ای زیبا از بازخوانی و اجرای یک بازیِ گروهی در ستایشِ رستخیز یک خدای کشاورزی و بازـوحدت‌بخشیِ ــ این‌بار نه سلبی (موردِ «طلحک»)، که ایجابیِ ــ یک جمعیت، ر.ک. به دیگر فیلمنامه‌ی به‌فیلم‌درنیامده‌ی بیضائی، سیاوش‌خوانی (روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۱) که «برای اجرای زنده در توسِ فردوسی، و میدان‌های بزرگِ همه‌ی روستاها و پهنه‌ی میان چادرهای همه‌ی ایل‌ها» (همان، ۱) نوشته شد.

> شکوفیده؛ بل در مرگ، در ناپاکی، فساد یا تجزیه، و تخریبِ بدن می‌یابد (همان، ۱۱۱) همچنانکه شخصیت‌های فینچر می‌آموزند که داشتنِ یک روح از خلالِ داشتنِ بدنی فسادپذیر چیست، دوربین فینچر هم روی بدن‌های در حال گندیدن، خراشیده یا بر گوشتِ مثله‌شده به آرامی حرکت می‌کند، یا در نماهای نزدیکِ موحش، اعضای بدن را نشان‌مان می‌دهد که به‌طُرُق مختلف تجاوز یا نوازش شده‌اند. فیلم‌های فینچر با شفقتی قطعی به فسادپذیری یا ناپایایی و شکستِ بدن می‌نگرند: حضورِ مرگ در بطنِ زندگی. [...] فیلمِ فینچر (بیگانه ۳) مضمونِ آگوستینیِ شهوت را فرامی‌خواند، مضمونی که برای آگوستین «نام عامی برای میل در هر نوع‌اش» است... برای آگوستین اندام‌های جنسی به بیگانه‌ای درون بدن بدل می‌شوند؛ خودِ نشانه‌ی آن نافرمانی که جهانِ هبوط‌کرده‌مان را می‌سازد. (۱۱۴) فرشته‌ی فینچر اهل بهشت نیست، بل از جهنم می‌آید، و کودکی که این فرشته از آن پیش‌آگاهی دارد نه ناجی که ویرانگرِ بشریت خواهد بود. (۱۱۹) فیلم فینچر ما را از جهنم خلاص نمی‌کند، یا بازسازیِ اساسیِ بدن، خواه فردی خواه اجتماعی، را پیشنهاد نمی‌دهد.(۱۲۲)

بدین‌ترتیب، معنادار است که یکی از پوسترهای آزمایشیِ دختری با... چنین عبارتی بر خود داشت: «فرشته‌ی انتقام‌جو»، و با فونت ریزتری نوشته شده بود: «از نظر احساسی ترسیده، اما به‌هیچ‌وجه درهم‌نشکسته، یک قربانی جنگجو می‌شود». (ر.ک. به تصویر صفحه‌ی آخر همین مقاله و نیز، پانویس۳ ص۵۸).

چهار. سادیسمِ خاصِ یک مازُخیست در بسترِ فریبِ نظامی

> «دارم به فیلم‌هایی پاسخ می‌دهم که مردم برایم می‌فرستند [...] فکر می‌کنم این فیلم بیشتر درباره‌ی سیاستِ جنسی باشد. (فینچر، مجله‌ی تایم، در گفتگو با بلیندا لاسکمب، ۱۹ دسامبر ۲۰۱۱)

اریک اَلیه در «دلوز با مازُخ» (مقاله‌ای درباره‌ی سردی و شقاوت: ارائه‌ی دوباره‌ی مازُخ (دلوز، ۱۹۶۷))، استدلال می‌کند که در سرتاسر آثار دلوز (و آثارِ همراه با گتاری)، با خُردسیاستی دلوزومازخی طرف هستیم (۲۰۱۰، ۱۲۸)؛ اگر این اثرِ دلوز، برای نخستین بار امر بالینی (در معنای پزشکی کلمه) و امر انتقادی (در معنای ادبی) را به هم گره می‌زند، بنا به تحلیلِ الیه، این امر از خلالِ درهم‌تنیدگیِ مکانیزم‌های ماشین‌جنگ و عملکردهای مازخیسم ممکن شده و بر آن صحه می‌گذارد (همان، ۱۱۷-۱۳۱). در کاراکتر لیزبث نیز این همجواری میان عملکردهای ماشین‌جنگ (ماشین‌جنگِ تخصیص‌یافته و غصب‌شده که تنها در همکاری با میکل در مقابلِ آپاراتوس دولتی عمل می‌کند) و سویه‌های مازخیستی برجسته است. با اغماض‌هایی، می‌توان نزاع بیورمن و لیزبث را به‌عنوانِ مواجهه‌ی مکانیزم سادیستیِ بیورمن و سنخ مازخیستیِ لیزبث در نظر گرفت. یک دلیل آشکارِ استفاده‌مان از لفظِ «اغماض» این است که لیبرتینِ سادیست «نمی‌ترسد که با او به همان شیوه‌ای رفتار شود که وی با دیگران رفتار می‌کند» (فصل سومِ سردی و شقاوت دلایل محکمِ بیشتری

برای استفاده‌مان از این لفظ به دست می‌دهد). به‌علاوه، تا آنجاکه نزد دلوز، «مرد مازخیست زنی را تعلیم می‌دهد که باید مرد را تعلیم دهد، و رنج‌وعذابی که اعمال می‌شود به کارِ ساخت فرایند بی‌وقفه میل، تولید شدتی فیزیکی/معنوی و تعلیقی کیفی می‌آید» (دلوز، انتقادی و بالینی، «ارائه‌ی دوباره‌ی مازخ»، ۱۹۹۷، ۵۳-۵۷)، حتی از جهت خاصی، وسوسه می‌شویم به جستجوی رگه‌ی مازخیستی در کاراکتر مقابل (یعنی بیورمن) هم بپردازیم[۱]، هرچند دستِ‌آخر پیداست که میلِ بیورمن با «تملکِ نهادی» کار می‌کند و ربطی به نسبتِ قراردادی (به‌منزله‌ی شرط ضروری یک رابطه‌ی عاشقانه) با طرفِ مازخیست ندارد (دستبندهای فلزی بیورمن در بطنِ نهاد خانواده نشانِ چه میلی‌اند؟). اگرچه دلوز تصورات سنتی پیشین درباره‌ی مازخیسم را بازنگری و واژگون می‌کند، با اینهمه اما در بستر پاپ‌آنالیز باید توجه کرد که نوآر و داستان کارآگاهی از بدو زایش متاثر از روانشناسی عامه‌پسندِ دهه‌ی چهل و پنجاه بوده‌اند و از همین‌رو، در تحلیل نهایی ــ به‌رغمِ اما‌و‌اگرهای‌مان درباره‌ی ناهمخوانی‌های بینِ نسبت‌های فانتاسمیِ پیچیده در سناریوهای مازخیستی/سادیستی (بنا به فهم دلوز) و کارکردِ کلیشه‌ای‌شان در سینمای جریان‌غالب ــ از آنجاکه قراردادِ مازخیستی گسستِ پیوندِ میل و لذت را هدف می‌گیرد (سردی و شقاوت، فصل سوم)، با لحاظ‌کردنِ اختلاف‌ها و تغییرات لازم در دو صفحه‌ی اندیشه، لیزبث را در این مواجهه‌ی مشخص میان این دو کاراکتر، طرفِ مازخیست در نظر می‌گیریم. بنا به شرح دلوز، شکنجه‌گرِ زن نزد مازخ با مازخیست‌کردنِ خودش در موقعیتِ شکنجه، میل دارد از مازخیسم خاص خود، از تقدیرِ سوبژکتیوش فرار کند، با اینحال، او به‌عنوانِ مازخیست به «عنصری» از انحرافِ خاص خود نیاز دارد: او یک طبعِ زنانه‌ی خاص و اکیداً نایاب را می‌جوید (همان). در اینجا یقیناً دو مواجهه‌ی جنسیِ آخر میان لیزبث و بیورمن بیشتر مورد نظرند. فارغ از تصویرِ مواجهه‌ی این دو کاراکتر با درد حینِ وهله‌های رابطه‌ی جنسی، به دلوز در فصل آخرِ سردی و شقاوت، «سوپراگوی سادیستی و اِگوی مازخیستی»، رجوع می‌کنیم، تا در پرتو تفاوت‌گذاری میانِ سادیسم و مازخیسم، هرچند به‌نحوی فشرده و نابسنده، ماهیتِ نسبت روانیِ لیزبث و بیورمن را کمی بیشتر بشکافیم: «(۱) قوه‌ی نظرورزانه‌ـ برهانی سادیسم، قوه‌ی دیالکتیکی‌ـتخیلی مازخیسم؛ (۲) امر منفی و نفی در سادیسم، اِنکار و امر تعلیقی در مازخیسم؛ (۳) تکرارِ کمّی در سادیسم، تعلیقِ کیفی در مازخیسم؛ (٤) مازخیسمی خاصِ سادیسم؛ سادیسمی خاصِ مازخیسم، که یکی هرگز با دیگری ترکیب نمی‌شود؛ (٥) نفی مادر و تورم پدر در سادیسم، «انکار» مادر و فسخ پدر در مازخیسم؛ (٦) تقابل نقش و معنای فتیش در هر دو مورد؛ و به‌همین‌منوال،

---

۱ برای نمونه: «قرارداد که با زن منعقد می‌شود، [...] برای زمانی مشخص، و دوره‌ای معین، همه‌ی حقوق را به زن می‌بخشد. مازخیست در این قرارداد خطر پدر را دفع می‌کند و بسندگی نظم واقعی و نظم زیسته‌ی موقتی را با نظم نمادین تضمین می‌کند» (سردی و شقاوت، فصل پنج). با این‌حال، چنین خوانشی همان ابتدا، بابت تعلقِ بیورمن به نهاد، متوقف می‌شود و بنا به نشانه‌های محدودِ فیلم مجاز می‌شویم نقش‌های مردانه و زنانه را جابه‌جاشده، استحاله‌یافته و وارونه (چنانکه تصویر شده) در نظر آوریم؛ نیز، اگر مرکزیتِ فیگورِ قابیل در کار مازخ را در نظر آوریم، آنوقت در فیلم، باز هم به‌نحوی نابه‌جاشده و وارونه، نه سناریوی قتلِ برادر به دست برادر، که سایه‌ی قتلِ خواهر به دست برادر را داریم، که در انتها، با لحاظ‌کردنِ نسبت‌های سه نفره‌ی میکل‌ـلیزبث‌ـمارتین و میکل‌ـهریت‌ـمارتین (و حتی میکل‌ـاریکا‌ـمارتین یا میکل‌ـلیو‌ـمارتین)، و کشته‌شدنِ نهاییِ مارتین، سناریوی قابیلی از سایه به در می‌آید (رابطه‌ی خواهرانه و صمیمانه‌ی هریت با میکل در کودکی در نسخه سوئدی را به یاد آوریم). اگر قابیل محبوب مازخ است، میکل محبوبِ فینچر است: هر دو نه پسر (هابیل؛مارتین) بل شباهتِ پسر به پدر را می‌کشند. یقیناً خوانش دیگری از این نیروها و نسبت‌ها از خلال بررسی تریلوژی لارسن به عنوان یک منبع اصلی امکان‌پذیر است. در فیلم آشکارا طرفِ سادیست، بیورمن، «اتحاد پدر و دختر را در خویش می‌زید و پدر را بزرگنمایی می‌کند (سردی و شقاوت، فصلِ پنج)، برخلافِ طرفِ مازخیست، لیزبث، که «اتحادِ مادر دهانی و پسر را» می‌زید و پدر را فسخ و طرد می‌کند(همان).

تقال نقش و معنای فانتزی؛ (۷) ضدزیبایی‌شناختی سادیسم، زیباشناختی مازخیسم؛ (۸) معنای «نهادی» در سادیسم، معنای قراردادی در مازخیسم (۹) سوپراِگو و همانندسازی در سادیسم. اگو و ایده‌آل‌سازی در مازخیسم؛ (۱۰) دو فرم متضادِ جنسی‌زدایی و بازجنسی‌سازی؛ (۱۱) سرانجام، روی‌هم‌رفته، تفاوت اساسی بینِ بی‌عاطفگی سادیستی و سردی مازخیستی.» (۱۹۸۹، ۱۳٤). مساله صرفا بر سرِ دردـدوستی یا بی‌تفاوتیِ لیزبث در قبالِ درد نیست که نمونه‌اش را در صحنه‌ای می‌بینیم که پایش را تتو می‌کند و در پاسخ به کسی که قرار است تتو کند و از دردِ زیادِ تتو بر آن نقطه از بدن می‌گوید، بی‌تفاوت است (یکی از پوسترهای معروف فیلم هم همین چهره‌ی خُنثای لیزبث حین تتو را نشان می‌دهد). به یاد آوریم که او تنها موقعی عامدانه سراغِ رابطه‌ی جنسی با میکل می‌رود که میکل زخمی شده و از درد می‌نالد: این خودِ درد یا زخم است که میکلِ خشمگین، درـتعلیق و مضطرب را به یک پارتنر مطلوب تبدیل می‌کند نه صِرفِ احلیل یا هر جذابیتِ مردانه‌ی دیگر: در اینجا درد نقشِ اروتیک خاصی را در نسبت با تصویرِ مرگ کسب می‌کند (ر.ک به فصل یازده از سردی و شقاوت؛ به یاد داریم که در نئونوآر پولانسکی، محله‌چینی‌ها (۱۹۷۴) هم اِولین (فی داناوی) تنها بعد از پانسمانِ خونریزیِ جیک گیتس (نیکلسون) با او همبستر می‌شود. در انتهای این پاره دوباره به مواجهه‌ی لیزبث با درد برمی‌گردیم). در برابرِ پرسش‌ها یا بازجویی‌های مبتنی بر «برهان» بیورمن درباره‌ی گذران زندگیِ لیزبث که آشکارا بر اساس مدارک مستند طرح می‌شوند، پاسخ‌ها یا گریزهای «تخیلی» لیزبث تماماً بر مکانیزمی مبتنی بر «انکار» به سمت تعلیق پیش می‌روند (مکانیزمِ انکار به مازخیست مجال می‌دهد از زیر فشار سوپراِگو خلاص شود)؛ او به‌سادگی می‌گوید «من بچه نیستم»، و به‌راستی انتظار دارد بیورمن باور کند که کارِ لیزبث در یک شرکتِ امنیتی، صرفاً قهوه درست‌کردن و ایمیل‌زدن است: مخاطب کاملاً حس می‌کند که فرمانبرداری لیزبث در برابرِ قانون و نهاد، ظاهری است اما همانطور که دلوز تاکید دارد «مازخیست در جبهه‌ی دیگری به قانون حمله می‌برد» (همان، فصل هفت). بیورمن تنها سه بار مجال می‌یابد تا مکانیزمِ سادیستیِ تجاوزگرش را تکرار کند هرچند رویکرد وی (همانطور که لیزبث متوجه می‌شود و یکبار بر زبان می‌آورد) از دامنه‌ی گسترده‌تر عملِ وی در قبال دیگر قربانیان‌اش خبر می‌دهد: این میلِ بیورمن با «تکرار کمّی» پیش می‌رود اما در بارِ سوم گرفتارِ «تعلیقِ کیفیِ» قراردادهایی شود که لیزبث وضع می‌کند. اگر بیورمن حاملِ «شباهت با پدر» است، نزد لیزبث پدر در هر شکل‌اش «سلب حق» و «محروم» می‌شود. لیزبث بیورمن را تحقیر می‌کند و کتک می‌زند زیرا هنوز شباهت‌اش با پدر را از دست نداده، و همچنان حاملِ این نشانه‌ی احمقانه‌ی سکسوالیته‌ی تناسلی، فالوس، است. به قول دلوز، مازخیست پدر را در درون پسر می‌زند تا بشری جدید، بشری «بدونِ پدر و بدون سکسوالیته»، تربیت کند: «فهرستِ یکنواختِ هرزگی‌های ساد هیچ چیزِ مشترکی با هنرِ تلقین، تعویق، و تعلیق نزدِ مازخ ندارد [...] افقِ مازخیسم تولدِ دوباره‌ی یک آفریده‌ی غیرـفالیک از درونِ مادر به‌تنهایی است» (دُلوز ۱۹٦۷، ٦٤ـ٦٦). اما از طرف دیگر، لیزبثـطعمه نیز با مازخیست‌شدن‌اش در واقع تصویر پدر را در خودش تنبیه می‌کند؛ در هر حال، این تصویر پدر است که کتک می‌خورد و تحقیر می‌شود. لیزبث حینِ شکنجه‌ی بیورمن، بارها از وی می‌خواهد که آنچه را می‌شنود با اشاره‌ی سر تایید کند: Nod. و بیورمن این تلقین را می‌پذیرد: زمانی که بعداً در آسانسور مجدداً توسط لیزبث غافلگیر می‌شود اثرِ این تلقین و تعلیق را در چهره‌اش می‌بینیم: آیا این صحنه‌ی کوتاه، که در نگاه اول چه‌بسا

تاکیدی اضافی به نظر آید، نمودی از به‌تعویق‌انداختنِ لذتِ مازخیست نیست؟[1] صحنه‌های تکرارِیِ امضایِ چک‌پول، یا نیروی برهانیِ عملِ خواندنِ گزارشِ سوءپیشینه‌ی لیزبث از روی کاغذ، زمینه را برای جنسی‌زدایی رابطه نزد بیورمن آماده می‌کنند و بازجنسی‌سازی به بهانه‌ی نرمال‌سازی/اجتماعی‌سازیِ لیزبث در فضای محصور، آپارتمان یا دفتر کار، به راه می‌افتد. نزد لیزبث، جنسی‌زدایی ابتدا از طریقِ انکارهایش (انکار به‌منزله شالوده‌ی تخیل که امر واقعی را به تعلیق درمی‌آورد)، سپس با اجرای نقشه‌ی غافلگیرانه‌اش (پنهان‌کردنِ دوربین در کوله) برای تبدیلِ سکس به یک نمایشِ ازپیش‌طراحی‌شده‌ی رسواکننده به جریان می‌افتد و با تتوی خشونت‌بارِ بدنِ بیورمن به اوج خود می‌رسد، و بازجنسی‌سازی نیز که با سردیِ تمام پی گرفته می‌شود، موقعِ استفاده از دیلدو چشمگیرتر است: جایی‌که سادیسمِ خاصِ مازخیسمِ لیزبث را شاهدیم. دردِ بیورمن هنگامِ فروشدنِ دیلدو آشکارا معنای جنسی ندارد، بل تکرارِ مکانیکیِ عمل خودِ اوست: اینجاست که «اروس جنسی‌زدایی می‌شود، خوار می‌شود، تا تاناتوس دوباره‌جنسی‌سازی شود» (همان، فصل ده: غریزه‌ی مرگ چیست؟) (بدین معنا، حتی رابطه‌جنسی لیزبث با میکل که به‌لطفِ درد به‌راه می‌افتد نیز امتدادِ همین دوباره‌جنسی‌سازی را در خود دارد، آنجاکه لذتِ تکرار از درد ناشی می‌شود). اکنون اگر به صحنه‌ی مواجهه‌ی کوتاه لیزبث و بیورمن در آسانسور برگردیم می‌بینیم که هم جراحت نارسیستیکِ لیزبث حالا به سوی ساختِ اِگوی نارسیستیک حرکت کرده و هم در طرف دیگر، یعنی بیورمن، شکل‌گیری سوپراِگو را داریم و باز همانطور که دلوز نشان می‌دهد، این هر دو فرایند، ملازمِ پدیده‌ی جنسی‌زدایی‌اند. گذار از سادیسم به مازخیسم، گسلش و همجوشیِ[2] دوباره‌ی غرایز و «جابه‌جاییِ بار انرژی» را ایجاب می‌کند (همان، فصل نُه)؛ اگر خشونتِ تخریبگرِ لیزبث در قبالِ بدن، بروزِ غریزه‌ی مرگ باشد، خشونتِ مدارِ یک‌طرفه‌ی لذت‌جویانه‌ی بیورمن بروزِ لیبیدوییِ شهوانیت است؛ وقتی لیبزث به پارمان بیورمن برمی‌گردد، این جابه‌جاییِ بارِ انرژی در هیأتِ کارِ تاناتوس رویت‌پذیر می‌شود و شهوانیتِ سادیستی بیورمن (و همراه با آن، کلمه‌ـدستورهایش) را به نحوی بزرگنمایانه و ضرورتاً آسیب‌زا روی خودش برمی‌گرداند و تملک نهادیِ بیورمن را با تملک‌زدایی از مونوپولیِ مقعدی‌اش پاسخ می‌دهد. در ملاقات اولِ لیزبث و بیورمن (در مقامِ نماینده‌ی حقوقی‌ـقانونی)، در فضایی رسمیِ اداری در یک نهاد، در بطنِ دیوان‌سالاری، مواردِ هنجارشکنی‌های لیزبث از روی کاغذ خوانده می‌شود (کلمه‌ـدستورهای لیبرتین؟) تا سرانجام بیورمن در مقابل پاسخ‌های سبک‌سرانه‌ی لیزبث به یک نتیجه‌گیری منطقی‌ـبرهانیِ تهدیدآمیز می‌رسد:

- Would you perfer institutionalization?

---

۱ «مازخیست کسی است که انتظار را در فرمِ ناب‌اش می‌زید. انتظارِ ناب به دو جریانِ توأمان تقسیم می‌شود، اولی نماینده‌ی آن چیزی است که انتظار می کشیم، چیزی که اساساً تأخیر دارد، همیشه دیرآیند است و همیشه به تعویق می‌افتد، دومی نماینده‌ی چیزی است که انتظار می‌رود [توقع داریم پیش بیاید] و آنچه تنها می‌تواند آمدنِ آنچه انتظار می‌رود را تسریع کند. پیامدی ضروری است که چنین فرمی، چنین ریتم زمانای با دو جریان‌اش، دقیقاً با ترکیبِ مشخصِ لذت‌ـدرد «برآورده شود». **درد آن‌چه انتظار می‌رود [توقع داریم پیش آید] را موجب می‌شود، همزمان با اینکه، لذت نیز آن‌چه را انتظار می کشیم موجب می‌شود. مازخیست لذت را همچون چیزی که اساساً به تعویق می‌افتد انتظار می کشد، و انتظارش از درد به‌منزله‌ی وضعیتی است که سرانجام (هم از نظر فیزیکی و هم از نظر اخلاقیاتی) آمدنِ لذت را ممکن می‌سازد.** از اینرو او همواره لذت را در انتظارِ دردی به تأخیر می‌اندازد که ارضا را ممکن خواهد کرد. اضطرابِ مازخیست، اینجا تعینِ مضاعف انتظارِ بی‌نهایت لذت را به خود می گیرد اما ضمنِ اینکه شدیداً انتظارِ [یا توقع] درد دارد. ــ ر.ک به؛ دلوز، سردی و شقاوت، فصل شش: عناصرِ رمان‌گونِ مازخ (تاکید درون متن از من است).

2 defusion and fusion

تخیلِ یخینِ مازخیست با سردی اندیشه‌ی سادیست رویارو می‌شود؛ سوپراِگویی که پیشتر ویران شده، اِگوی سادیست را به کتک می‌گیرد. بیورمن ذاتاً و اساساً به «نهاد» تعلق دارد (تملکِ نهادی)؛ حتی آپارتمانِ کم‌نورش هم بیشتر با قلعه‌ی محصور سادی و ساختِ نهاد نسبت دارد، در عوض، لیزبث از نهاد می‌گریزد و آدمِ «قرارداد» (نسبت‌های قراردادی) است: نه تنها خصلتِ تعین‌گریزی‌اش در نسبت با اقتضائاتِ شغلی‌اش که ذیل نهاد عمل می‌کنند، بل آنطور که با میکل برای یافتنِ یک قاتلِ زنان (مارتین) عهد می‌بندد. مارتین و بیورمن آشکارا نمایندگان سنخ سادیست‌اند: هرچه طرفِ مازخیست فقدانِ سوپراِگو را دارد، طرفِ سادیست سوپراگویی نیرومند و سهمگین دارد: سادیست اِگویی ندارد مگر اِگوی قربانیانش (ر.ک. به سردی و شقاوت، فصل یازده). افزون بر این، وقتی لیزبث پا به پارمانِ بیورمن می‌گذارد و به اتاق خواب‌اش وارد می‌شود پیشاپیش می‌داند که دارد به استقبال درد می‌رود، که قرار است با یک رابطه‌ی جنسی تحمیلی یا تعدی (به تصورِ خودش، در حد خودارضائی برای بیورمن) رویارو شود اما چیز دیگری هم هست که باز فقط او می‌داند: وجودِ چشمِ سومِ پنهان؛ دوربین. در واقع، مخاطب از ابتدا یک گام عقب‌تر از [سناریوی] لیزبث نگه داشته می‌شود و به‌لحاظِ دانش در موقعیتی هم‌تراز با بیورمن قرار می‌گیرد؛ حتی بعد از پی‌بردن به اینکه اینهمه نقشه‌ی لیزبث بوده، باز هم مخاطبِ رودَست‌خورده هرگز یقین نخواهد داشت که فریادهای لیزبثِ به‌بندکشیده‌شده تا چه حد واقعی بوده یا چقدر نمایشی بوده صرفاً برای ثبت همه‌چیز در دوربینِ مخفی‌اش (کسب نفعی ثانوی از تحقیر؟)؛ اینجا دقیقه‌ای است که میانِ همانندسازیِ تماشاگر با لیزبث شکافی نشانه‌ای، یا نوعی وقفه حادث می‌شود و پیش‌بینی‌ناپذیریِ لیزبث را باورپذیرتر می‌کند: او به‌راحتی وارد اتاق شکنجه‌ی مارتین می‌شود: نمی‌دانیم و نمی‌پرسیم چطور، چون پیشاپیش باور کرده‌ایم که از پسِ سدهای امنیتی برمی‌آید. او برای شکارکردن اجازه می‌دهد شکارش کنند: از اینرو به‌ترتیب طعمه، شکار، و سرانجام شکارچی می‌شود. اینجا مخاطب نیز ناگزیر باید میل تماشاگرانه‌ـهمانندسازانه‌اش را رو به میلی از جنس مازخیستی منشعب، منحرف یا گشوده کند. به نظر می‌رسد در این لحظه تجربه‌ی تماشاگر واجدِ همان مولفه‌هایی باشد که پاتریشیا مک‌کورمَک کوشیده ذیلِ انگاره‌ی «سینمازخیسم» درباره‌اش نظرورزی کند.[1] (۱۷۶-۱۵۷، ۲۰۱۰)

---

۱ «سینمازخیسم گشودگیِ تماشاچی به تصاویر را توصیف می‌کند. سینمازخیسم با بسط‌دادنِ بحثِ دلوز درباره‌ی عاطفه در سینما ۱: تصویر-حرکت، و خصوصا در فصلِ «سینما، بدن، مغز، و اندیشه» در سینما ۲: تصویر-زمان، نمی‌پرسد که تصویر چه معنایی دارد، بل در عوض، می‌پرسد تصویر چه کار می‌کند ــ تماشاچی گدایِ تصویر را می‌کند، «از من استفاده کن.» خصوصاً در فیلم‌هایی که عاطفه‌ی تصویر را به سرحدش هُل می‌دهند ــ از فیلم‌های وحشت تا فیلم‌های انتزاعی ــ تسلیم‌شدن به تصویر ورایِ فهم، بیننده را به خارجِ مجازمرسل، معنا، و زمان، به‌سوی نوعی وجدِ فضایی می‌برد [...] سینمازخیسم به یک چرخش رو به مواجهه‌ای غیردیالکتیکی با امر خارج یا غیریتی درونِ خود (self) اشاره دارد ــ وجدِ نادلالت و تجربه‌ی سین‌سکسوالیته [...] حتی در سینما، که به سنتی‌ترین دلالت‌ها و چارچوب‌ها می‌چسبد، همواره پسماندی از لذت وجود دارد. احساسی «سینمایی» یا لحظه‌ای مخاطره‌آمیز، افراطی، غیرنشانه‌ای که در آن تماشاچی می‌تواند رو به عاطفی‌بودنِ تماشاگربودن بچرخد یا از آن روی‌برگرداند، دقیقا به همان شیوه‌ای که گتاری هرگونه بازنمایی را به‌منزله‌ی گزینشِ تکراری یا انقلابی بودن می‌بیند. پس سینمازخیسم نوعی مازخیست‌ـشدن از خلالِ «شدتِ‌تصویرِمحض‌ـشدن» است. شدنِ تماشاگر از خلال عذابِ خسرانِ دلالتِ گذر می‌کند. این همان عذابی است که در بطن‌اش فرهنگِ اقلیتی ناگزیر بوده به‌نحوی‌اخلاقی بزید. زنان، دیگری‌های نژادی، و منحرفان همگی دلالت را ورای فرودستیِ هم‌ریخت‌شان با اکثریت‌ها انکار کرده‌اند، انقیادی خشونت‌بار از طریقِ سیستم‌های گفتمانیِ نسبتاً غیرسیال. [...] دلوز و گتاری «زن»شدن را به‌منزله‌ی اولین شدنِ اقلیتی طرح می‌کنند که بقیه‌ی شدن‌های دیگر باید از دلِ آن گذر کنند زیرا کمترین تثبیت توسطِ دلالت را داراست [...] سینمازخیست، توان را در انفعال‌اش و کنش را در متانت‌اش نشان می‌دهد. تایِ چندرگه‌ی فیلم و گوشتِ تماشاگرانه، شدنِ سینما را برمی‌انگیزند، و دلوز و گتاری

شاید پرسیده شود اگر لیزبث را مازخیست تشخیص می‌دهیم پس چرا لیزبث در صحنه‌ی انتقام‌اش از بیورمن، صدای ضجه‌های خودش در تجاوز دفعه‌ی قبل را حین بازپخش بر صفحه‌نمایش خفه می‌کند؟ پاسخ این خواهد بود که چنین تعبیری پیشاپیش به ایجابیت‌هایی واقعی چشم بسته: یک) اینکه لیزبث به عمد با دوربین وارد قلمرو متجاوز می‌شود مقدم بر اثرِ عملِ بعدِ متجاوزی است که صرفا دارد در اجرای نقشه‌ی قبلیِ لیزبث شرکت می‌کند: ضجه‌ی سپسینِ لیزبث، حتا اگر واقعی باشد و نه نمایشی برای ضبط، به‌هرحال نسبت به میل راستینِ اولیه‌اش (حمله به قلمرو دشمن از خلال طعمه‌شدن) ثانوی باقی می‌ماند؛ همینجاست خطرِ خلطِ تنها یکی از معلول‌ها با علت آغازین. دو) خفه‌کردنِ صدای ضجه مسأله‌ی امر فردی و امر خصوصی را کنار می‌زند تا میلی پیشافردی را در همدستی تراگذرنده‌اش با میکل، به سری‌های تجاوز، به امر جمعی و مشترک، پیوند دهد: فعلیت‌یابیِ سریِ زمان‌های فراموش‌شده‌ی جمعیتِ مقتولان، از ضمیر فاعلیِ من [I] و عاملیتِ فردی در زمانِ حال فعلیت‌زدایی می‌کند تا به شُدنی فرایندمحور در مقامِ کنشِ مقاومتِ پیشافردی مجال بیان‌پذیری دهد؛ همانطور که دلوز در سینما دو: تصویر-زمان می‌گوید: «مردمِ گمشده یک شُدن هستند، آنها خودشان را در شهرک‌ها و اردوگاه‌های آلونک‌نشین، یا در گتوها، یعنی در وضعیت‌های جدیدِ نزاع [...] ابداع می‌کنند (۱۹۸۹، ۲۱۷).

بنا به یک شیوه‌ی دید نظامی، روش حمله‌ی لیزبث، با نوعی استراتژی فریب[1]، آنطور که نخستین بار سان زو[2] در هنر جنگ مطرح کرد، همخوانی دارد که در آن؛ الف) ابتدا دقت و توجه دشمن از هدفِ اصلی منحرف می‌شود: لیزبث در تماس تلفنی‌اش وانمود می‌کند پول لازم دارد. ب) حمله‌ی دشمن به هدفی کاذب سوق داده می‌شود: لیزبث وانمود می‌کند نیاز مالی‌اش آنقدر فوری است که محلِ ملاقات (آپارتمان یا دفتر کار) برایش فرقی ندارد. پ) دشمن از حیثِ اطلاعاتی فریب داده می‌شود. ت) و سرانجام دشمن محاصره و به دام انداخته می‌شود. (برای مطالعه‌ی بیشترِ درباره‌ی دیگر صور استراتژی فریب، ر.ک. به: پدافند غیرعامل، ۱۳۹۱، ۹۷-۱۰۳). به زبان نظامی، جاسازی دوربینِ مخفی نمونه‌ی ساده‌ای است از نوعی عملِ اختفاء[3] یا «تعبیه‌ی تجهیزات در مواضع سرپوشیده» و سرتاسر مد و پوشش ظاهری لیزبث هم بدین‌معنا نوعی پنهان‌سازی یا استتار[4] شهری است که بر اصلِ «شباهت و همگونیِ هدف و زمینه به منظور جلوگیری از

به ما می‌گویند که همه‌ی شدن‌ها چندرگه‌اند. [...] در سینمازخیست‌شدن، تماشاگر نیرویِ درون‌ذات را آنطور که از خلالِ انرژیِ تصویر منتقل شده، بیان می‌کند. به‌عنوان اولین لحظه به‌سوی سینمای اقلی، آیا هر سینمایی می‌تواند سینمای «زنان» شود، و آیا می‌توانیم حتی از سینمای زنان بر حسبِ بازنمایی سخن بگوییم؟ [...] آنچه در سینمازخیسم موضع بحث است عناصرِ افراطی و نه غایبِ بازنمایی‌اند. از همین‌رو یک تماشاگرِ زن‌شدن به سینمازخیسم نزدیک است. در اولین گام، سینمازخیست‌شدن می‌تواند گیزِ سادیستی را به‌منزله‌ی پیمایش ی گذار از خلالِ تماشاگرِ زنانه‌ی مازخیستی تصور کند. سینمازخیسم خودش را درونِ سیستمِ سینماییِ همانندسازیِ شخصیتِ جنسیت‌دار تعبیه نمی‌کند. بلکه همه‌ی تماشاگران جایگاهِ قدرت‌شان را ترک می‌کنند. [...] سینمازخیست‌شدن، شدنی است همراه با شدن‌های خودِ تصاویر. مانند آنچه دلوز و گتاری شدن می‌خوانند، در اینجا نیز، شدن نه تقلید، نه رابطه‌ای نَسَبی (خویشاوندی)، بل وصلت است؛ وصلتی که فضای بین تصویر (در مقامِ رخداد) و تماشاگر درون‌گوشتیده [enfleshed] را جذب می‌کند. تن‌دادنِ تماشاگر [به تصویر]، تصویر را همراه با وی تا می‌زند، از اینرو جابه‌جایی‌ای در چارچوب‌های گفتمانی ورای معنای بالفعلِ فیلم را ضروری می‌سازد.» (ر.ک. به مقاله‌ی «سینماوزخیسم»، پاتریشیا مک‌کورمک، همان.)

1 deception

2 Sun Tzu

3 conceal

4 camouflage

شناسایی دشمن» مبتنی است (همان، ۷۱). هرچند عملِ انتقام‌جویانه‌ی لیزبث در آخرین یورش به‌لطفِ شوکِر میسر می‌شود و نه صِرفِ فریب، با این‌حال، از حیثِ روانشناسیِ نظامی، این استفاده‌ی لیربث از شوک‌دهنده‌ای به اندازه‌ی چراغ‌قوه، که با واردکردنِ بارِ الکتریکی با ولتاژ بالا و آمپرِ پایین در سه تا شش ثانیه، از طریقِ ایجاد اختلال در سیستم ارتباطیِ مغزی به اسپاسم عضلانی و فلج آنی و فروافتادنِ هدفِ یورش منجر می‌شود، قبل از هر چیز، تجربه‌ی روان‌ـتنانه‌ی خودِ لیزبث در کودکیِ گنگ‌اش را تداعی می‌کند؛ «یکی از مباحث مطرح در روانکاوی، که به رابطه‌ی بین وقوع ضربه‌ی روانی با محتوایی جنسی در دوران کودکی و فراموشی روانزای ناشی از واپس‌زدگی» می‌پردازد (نگاهِ کاتاتونیکِ لیزبثِ کودک/کنونی و کاتاتونیای قیّم/مادرِ لیزبث را در نسخه‌ی سوئدی به یاد آورید)، بر نقش مکانیزم دفاعی ناخودآگاه صحه می‌گذارد و تاکید دارد که در این موارد «اختلال شخصیت مرزی، افسردگی، جسمی‌سازی و بیماری پس از استرس مهلک [PTSD] و رفتارهای خودتخریب‌گرانه مثل خودزنی و سوءمصرف مخدر (مرتبط با ضربه‌ی دوره‌ی کودکی) متداول است» (شجاع‌شفتی، ۱۳۸۷، ۳۲۵-۳۲۷). بنا به پژوهشِ مشترکِ دانشگاهِ مانیتوبای کانادا و دانشگاه کالیفرنیا (۱۹۹۷) (پرتونگای مغناطیسی [MRI] در ۲۱ زن دارای سابقه قطعیِ اغفال جنسی در کودکی و ۲۱ زنِ فاقدِ چنین سابقه‌ای) حجمِ هیپوکامپوس (بخشی از قطعه‌ی گیجگاهی که در حافظه و فراموشی نقش دارد) در سمتِ چپِ مغزِ زنانِ گروه اول پنج درصد کوچکتر از گروه دوم بود که درصدِ معناداری‌ست. از آنجاکه این یافته‌ها با گزارشاتِ موجود در خصوصِ کاهشِ حجمِ هیپوکامپوس در سربازان دچارِ بیماریِ پسا‌ـاسترسِ مهلک [PTSD] منطبق بود، این فرض پیش می‌آید که این کاهشِ حجم ممکن است نتیجه‌ی ضربه‌ی روانی و زنگِ خطر عوارض متعاقب‌اش باشد (همان، ۳۳۰). بنا به این قراین، موردِ لیزبث را نیز می‌توان نوعی تکرار تخلیه‌ی هیجانی پس از واردشدنِ ضربه (پالس) به خودِ سرباز (در اینجا، لیزبث)، در بطنِ وضعیت‌های بحرانی انگاشت که طی آن، در اثر تکرار وضعیتِ آسیب‌شناختی، یا از خلالِ بازگرداندنِ دوباره‌ی مکانیزم دفاعی روان به وضعیتِ تکراری و راه‌دادن به یک عودِ وسواسی‌ـاجباری (و در اینجا به میانجی مازخیسم) صدماتِ آسیب‌زای اولیه تا حدی فرونشانده می‌شود. اما در این خصوص لیزبث تنها نیست: در سطحی فرامتنی بازیگر نقشِ آگاتا (سامانتا مورتون) در علمی‌تخیلیِ پیشتر اشاره‌شده‌ی گزارش اقلیت در مصاحبه‌ی ۱۲ سپتامبر ۲۰۱۴ با گاردین از سوءاستفاده‌ی جنسی دوره‌ی کودکی‌اش پرده برداشت که بازنمایی تصویرِ قربانی را به وضعیتی انضمامی گره می‌زند و پرسونای بازیگر زنِ اصلی این فیلم آینده‌گرا را، به‌ضربِ تصادم با میل فالوس‌محور پدرسالاری، از نو بارگذاری می‌کند.[1] ورای روانکاوی و روانشناسی، صحنه‌ی یورش لیزبث، استقبالِ گسترده‌ی زنانِ سرتاسرِ دنیا از انواعِ افشانه‌ها و شوکرهای برقی به عنوانِ وسیله‌ی دفاع شخصی در دهه‌ی اخیر، و متعاقباً اِعمالِ منع‌های قانونی از سوی دولت‌ها را به ورای متن روایت برمی‌کشد: وقتی یک دولت نمی‌خواهد یا نمی‌تواند امنیت شهروندان را ــ به‌عنوانِ درجه‌ی صفرِ فضیلت‌اش ــ تامین کند، و در عوض، به شکل‌های مختلف، با مذبوحانه‌ترین ترفندها، در کارِ تخریب، ترور، تسخیر، سلب‌مالکیت، فریب، به‌گروگان‌گرفتن و حذفِ شهروندانِ اهلی‌نشده است، وقتی سرتاسر آپاراتوس دولتی در همدستی با سرمایه‌سالاریِ جهنمیِ سیّاره‌ای بسیج می‌شود تا به هارترین شیوه‌ها، مغزها و بدن‌های جمعیت‌ها و نسل‌ها را به آزمایشگاهِ مرگبارِ فاشیزمِ دینی و نظامی بدل کنند، آیا به‌کارگیریِ

1 http://www.theguardian.com/film/2014/sep/12/samantha-morton-interview-rotherham-sexual-abuse

شیوه‌های دفاعِ غیرنظامی یا بهره‌بردن از فن‌آوریِ روز برای برهم‌زدنِ موازنه‌ی دهشت و بقاءیافتن در این جهنمِ «دیدِ کور»، مطالبه‌ای حداقلی، و درجه‌ی صفرِ مقاومتِ یک شهروندِ رام‌نشدنی نیست؟

پنج. بلورِ زمان: تصویرِ امر نهفته در یک هم‌دستیِ تراگذرنده (مورّب)

دیدنی‌ترین نمونه از مفصل‌بندی سینمایی در این فیلم یک مفصل‌بندی بصری دوسَره است: این سکانس شبانه با صدای کوبشِ درِ پارمانِ بیورمن توسطِ لیزبث شروع می‌شود، اما صدا را نه در همان موقعیتِ شهر، بل روی تصویرِ میکل در جزیره (در روز) می‌بینیم، در حالیکه لحظه‌ای قبل واژه‌ی «غریبه‌ها» را بر تصویر شنیده‌ایم. این سکانسِ چهارـقسمت‌شده از آنجاکه پیش از آغاز همکاری لیزبث و میکل اتفاق می‌افتد، اهمیتی مضاعف می‌یابد: چهار قسمت‌اش: ۱) در شهر، لیزبث به پارمانِ بیورمن وارد می‌شود و او را بیهوش می‌کند ۲) در جزیره، میکل عکس‌های آرشیویِ گردآوری‌شده را کنار هم می‌چیند ۳) در بازگشت به شهر، لیزبث بر بیورمن استیلا می‌یابد ٤) در بازگشت به جزیره، میکل از خلال عکس‌ها به کشفی می‌رسد. صحنه‌ی انتقامِ لیزبث از مردِ متجاوز (بیورمن)، در حالی در شهر اتفاق می‌افتد که همزمان، بر صفحه‌نمایشی درون اتاق، صحنه‌ی تجاوزِ بیورمن به لیزبث نیز در حال پخش است. این صحنه، به صحنه‌ای برش می‌خورد که میکلِ خبرنگارـکارآگاه، آخرین عکس‌های هریت و ترس نهاییِ او را مرور می‌کند؛ جایی در جزیره (با بافتِ یک شهرک)، یک پَس‌کرانه نزدیک قطبِ شمال، که موقتاً به مرکز فیلم بدل می‌شود و باز از مرکزیت خارج می‌شود. اتصال بین این دو مکان با وارياسیونی الکترونیک از جنسِ صدای جیغ/فریاد نقطه‌گذاری می‌شود. این دو صحنه‌ی ظاهرا بی‌ربط عملا همدیگر را تکمیل می‌کنند و، به یک معنا، دو نیروی هم‌گرا هستند: در نگاه اول، صحنه‌ی شهری، به نمایشِ انتقامِ لیزبث از فیگورِ پدرِ وقیح می‌گذرد و به‌موازات‌اش، صحنه‌ای که در کرانه/روستا می‌گذرد، کنکاشِ کارآگاهـخبرنگار در اسرارِ یک تجاوز، یک قتل و ناپدیدشدنِ طولانیِ دخترِ خانواده است. در مرحله‌ی مرورِ عکس‌های روزِ گم‌شدنِ این دختر (صحنه‌ای در جزیره)، متوجهِ هراسِ او از دیدنِ چیزی یا کسی در آنسوی خیابان می‌شویم و همزمان با کشف این امر توسط میکل، لیزبث هم در شهر انتقامش را از مرد متجاوز می‌گیرد و این دو صحنه در کنارِ هم از رازِ فیلم خبر می‌دهند: از حیثِ بالفعل[1]، فرم‌های خردـفاشیزم، بیگانه‌ستیزی، و دیوان‌سالاریِ پدرسالارانه بر نسبت‌های روانیِ منحرفانه برهم‌نمایی می‌شوند، تا به‌منزله‌ی عناصرِ برانگیزاننده و پیش‌بَرنده‌ی تصادف/فاجعه‌ی روایت عمل کنند؛ از حیثِ نهفته[2]، این دو صحنه، از تجربه‌ی مشترکِ انقیاد، حاشیه‌ای‌سازی، و ستمِ جنسی در حال و گذشته، شهر و روستا، آکنده‌اند. نوعی عمل مونتاژِ ابتدایی به‌دستِ هر دویِ میکل و لیزبث، به‌نحوی مورب یا تراگذرنده دو مکان رویت‌پذیرِ جدا از هم و کثرتی از مکان‌های رویت‌ناپذیر و رخدادهای نهفته را به هم می‌دوزد. در اینجا همبودی دیرندهای متفاوتِ گذشته و حال را داریم. در جزیره، بر لب‌تابِ میکل، یک سری از عکس‌ها (از آرشیوهای مختلف و خصوصاً از زنی ناشناس در پشتِ سر هریتِ جوان در گذشته‌های متفاوتِ دور/بعید) مرور می‌شود، در حالیکه در شهر، بر یک صفحه‌نمایشِ ضرورتاً وسیع‌تر، تصاویرِ تجاوز به لیزبثِ برهنه و دست‌بسته دارند پخش می‌شوند (زمان حال فیلم + زمانِ گذشته‌ی نزدیک). این لیزبث است که قادر است صدای بیورمن

1 actual

2 virtual

و صدای صفحه‌نمایش را قطع کند: اما دهانِ بسته‌شده‌ی بیورمن، صرفاً معادلی برای صامت‌شدنِ تصویرِ صفحه‌نمایش نیست بل توقفِ زنجیره‌ای از قتل‌های بعدی را هم وعده می‌دهد. باید تمام مکان‌های پرت و ناشناخته‌ای را در این همجوشی میان این دو مکان در نظر آورد که به سری‌های تجاوز و قتل مربوطند: هرچند این سینمای تجربه‌گرایانی چون مایکل اِسنو نیست اما «هر-آنچه-فضا»[1]ی مختص خود را مقابل ما آشکار و تاگشایی می‌کند؛ اگر خودِ عملِ تجاوز را عاملِ اتصالِ این دو مکانِ جدا-از-هم و باقی صحنه‌های ازهم‌منفصل در نظر بگیریم[2]، آنگاه جاری‌شدنِ متعاقبِ خون (خونریزی لیزبث در حمام، پیشانیِ شکافته‌ی میکل)، هم هویت تنانه را (با برهم‌زدنِ مرزهای درون و بیرونِ بدن) بی‌ثبات می‌کند، هم شاخصِ پیوندِ شخصیت‌های مورد سوءقصد یا تجاوز با اجساد قربانیانی است که به‌طریقی دیگر مرزهای هویت اجتماعی را بی‌ثبات کرده‌اند. جان راخمن در مقاله‌اش «زمانِ دلوز» ذیلِ توضیح درباره‌ی تصاویرِ سینما، رهاشدنِ زمان از قیدِ هویت‌های حرکت در جهانیِ بسته و پیوندیافتن با نیروها-نهفتگی‌ها، به زمان یا دیرندی اشاره می‌کند که «نه مبتنی بر گاهشماری و توالی، بل استوار بر مکان‌شناسیِ به‌هم‌چفت‌شده یا سری‌وارگیِ هم‌پوشاننده» است. راخمن در شرح‌اش بر این سنخ از زمان در دو کتاب سینماییِ دلوز، با پیش‌کشیدنِ سیالیت و تعین‌گریزیِ این تصاویر، کار تصاویرِ سینمایی را نشان‌دادنِ عملکردها این زمان در زندگی‌های ما معرفی می‌کند، آنجاکه تصویر-زمان‌ها بر همبودیِ تصاویرِ ابژکتیو و سوبژکتیو چیره می‌شوند و فرمِ روایت نیز از سلطه‌ی تنها یک صدای واحد خلاص می‌شود (بر-هم-منطبق‌شدنِ مکان‌شناختیِ «ورقه‌های زمان» در کارِ آلن رنه، مثلاً شب و مه (۱۹۵۵)) (راخمن، ۲۰۱۰، ۲۸۷). به پاره‌هایی از شرح دلوز در فصل سوم از برگسونیسم (۱۹۹۱)، «حافظه به‌منزله‌ی همبودیِ نهفته» توجه کنید:

> [...] دو حافظه وجود دارند، یا دو جنبه که به‌طور لاینحلی با یکدیگر مرتبط‌اند، یعنی خاطره-حافظه، و انقباض-حافظه (اگر در تحلیل نهایی بپرسیم بنیانِ این دوگانگی در دیرند چیست، بی‌تردید خودمان را در حرکتی می‌یابیم که «حال»ی که دوام می‌آورد به‌وسیله‌اش در هر لحظه به دو سوگیری تقسیم می‌شود؛ یک سوگیری به‌جانبِ گذشته جهت می‌گیرد و بزرگ می‌شود، و سوگیریِ دیگر به جانبِ آینده منقبض می‌گردد.[...]) فقط حالْ «روانشناختی» است، و در عوض، گذشتهٔ هستی‌شناسیِ ناب است. [...] تصویر در واقع چیزی را از برخی نواحی حفظ می‌کند، از جاهایی‌که باید در آنها در جست‌وجویِ خاطره‌ای باشیم که این تصویرْ آنرا بالفعل یا متجسد می‌کند. اما این خاطره دقیقاً تصویر را بدونِ وفق‌دادن‌اش با اقتضائاتِ زمانِ حال بالفعل نمی‌کند؛ تصویرْ خاطره را به چیزی از جنسِ زمان حال بدل می‌سازد. بدن‌گونه است که تفاوت‌های ساده‌ی درجه بینِ خاطرات-تصاویر و ادراکات-تصاویر را به‌جای تفاوت‌های

---

1 Any-space-whatever

۲ از یک سو، لیزبث (lisbeth) ــ نامی در اصل عبری، مشتق‌شده از الیزابت ــ در نسبت با «خدا»، عهدِ الاهی، یا به‌عنوانِ «دختر خدا» معنادار است که نسبت لیزبث و آپاراتوس دولتی این دلالت را تقویت می‌کند. از سوی دیگر، در الاهیات، از میکائیل به عنوانِ «پیشوای ارتشِ الاهی علیه نیروهای اهریمنی» صحبت شده. وانگهی، نام دیگری که لیزبث با آن خطاب می‌شود، یعنی Salander مابینِ دو واژه‌ی slender و slander ، دو معنای ضمنیِ slim (باریک‌اندام) و defame (بدنام‌کردن، افترازدن) را در خود دارد؛ اگر اولی به لیزبث لاغراندام برمی‌گردد، دومی بیشتر درخورِ وضعیتِ میکل است. منطقِ تدوین، این دو را درهم‌می‌پیچد و نشان می‌دهد چگونه اراده‌ی مشترک لیزبث و میکل هر دو تجاوزِ ظاهراً به‌هم‌نامربوط را در می‌نوردد.

> ماهوی بین حال و گذشته، ادراکِ ناب و حافظه‌ی ناب می‌نشانیم. [...] دیرند در واقع توالیِ واقعی است [...] همبودیِ نهفته است. [...] همراه با همبودی، باید تکرار را نیز از نو به دیرند وارد کرد؛ تکرارِ «روانی» . . . تکرار «صفحات» به‌جایِ تکرارِ عناصر بر صفحه‌ای واحد و یکسان؛ تکرارِ نهفته به‌جای تکرارِ بالفعل. [...] گذشته و حال نه به دو لحظه‌ی متوالی بل به دو عنصرِ همبود اشاره دارند [...] از حال به گذشته یا از ادراک به خاطره نمی‌رویم، بلکه از گذشته به حال یا از خاطره به ادراک حرکت می‌کنیم. (دلوز، ۱۹۹۱، ۵۱-۶۳؛ [۱۳۹۳، ۶۹-۹۱])

به زبانِ تصویر، اِکسپوزشدنِ توالی‌ای از عکس‌های پشتِ‌سرِهمِ هریت در زمانِ حالِ جزیره، دیرندِ زمان گذشته‌ی جزیره را به یک آپارتمانِ اُور-اِکسپوزشده در شهر می‌رساند: در حالِ بازبینیِ عکس‌هایی قدیمی هستیم که در آنها یک زنِ ناشناسِ گذشته دارد از بیورمنِ برهنه‌ی حال عکس می‌گیرد: کارِ آیونِ رخداد. [تصاویرِ ۷و۸]. «سوژه‌ی کوچ‌گر به جهت‌گیری‌های فضامندِ غیرقراردادی گشوده است که اتصالات نو می‌سازد، آن هم بنا بر حرکتِ زندگی چنانکه تاگشایی و آشکار می‌شود [...] فضای صاف[1] فضای بس‌گانگی‌هایی‌ست که از خلالِ عملیاتِ محلی ساخته شدند که تغییراتِ جهتگیری را شامل می‌شود که می‌توانند پیروِ خودِ سفر یا ماهیتِ جابه‌جاشونده‌ی هدفِ سفر عوض شوند. رخدادهای حسی، این‌بودن‌ها[2] و عواطف، همان تکینگی‌های حسی، حرکات و حسیت-هیجان هستند که نسبت‌های‌شان با امر نهفته را حفظ می‌کنند [...] زمانِ آیون... سرعت‌ها و کُندی‌های نسبی را مستقل از ارزش‌های گاهشمارانه... مفصل‌بندی می‌کند» (تامسین لورین، ۲۰۰۵، ۱۶۰-۱۷۵). این تاثیر و تأثرِ متقابلِ تراگذرنده که در واقع توسطِ دو زن تولید و تکمیل شده، و در دلِ دو صفحه‌نمایشِ کوچک‌ترِ درونِ صفحه‌نمایشِ اصلی به کار گرفته شده، ورایِ امر تقویمی یا گاه‌شمارانه عمل می‌کند: اینجا گرانیگاهِ بلوک‌های فضا-زمان‌مندِ دیگرگونِ فیلم است، جایی‌که نیروی دو عاطفه، دو دیرند متفاوت، در نامِ هریت (گمشده‌ی غایب)، همدیگر را قطع می‌کنند: سطح‌مشترکِ آنانی‌که هم‌سرنوشت‌اند. همچنین، نیروی مابینِ دو قاتلِ مونث (لیزبث و هریت) در کار است، که بر اساسِ تحلیل کلُسُفسکی درباره‌ی فانتاسم بنیادیِ سناریوی سادیستی، از نقش‌های‌شان سر باز زده‌اند. طبقِ تحلیل کلُسُفسکی، در فانتاسم سادیستی، پدر از خلالِ تحریک دختر به شکنجه و قتلِ مادر، خانواده‌اش را نابود می‌کند: دختر تا ننگِ همدستیِ محرم‌آمیزانه ارتقا می‌یابد و مادر تماماً قربانی می‌شود (سردی و شقاوت، فصل پنج)، اما این دو قاتل فیلم آشکارا از سناریوی سادیستی طفره می‌روند و در جهتِ حذف یا فسخِ تصویرِ پدر، تنبیه یا تحقیرش عمل می‌کنند، و از همین‌روست که نیروهای‌شان، از خلالِ حرکتِ دیرندی از فضای صافِ جزیره‌ای زمستانی به فضای شیاردارِ شهری، همگرا و هم‌اَفزا می‌شوند. از قربانیانِ مقتولِ قدیمِ جزیره که فرودست، غریبه، مهاجر و بی‌نام‌ونشان بودند تا قربانیانِ قاتلِ جدیدِ تک‌افتاده که خودی‌اند و شهروند محسوب می‌شوند: اینجا تصویر-اندیشه در نسبت بینِ امر نهفته و امر بالفعل، طی سنتزی دیرندی، از خلالِ فرایندی تفاوت‌گذار بصری‌سازی می‌شود (به‌نحوی مشابه، پیشتر، در پاره‌ی سه، اشاره شد که چگونه صدای سرگردان قربانیِ زمانِ گذشته، زمانِ حالِ فیلم را تسخیر می‌کند، و در مقامِ یک عاملیت مکان‌های پراکنده را به هم می‌دوزد). به نظر می‌رسد که این نسبت همان چیزی است که دلوز، ذیلِ

1 Smooth space

2 haecceities

مثال‌اش از سکانسِ سه‌نفره‌ی پایانِ فیلمِ بانویی از شانگهای (ولز، ۱۹۴۷) «تصویرِ امر نهفته»[1] می‌خواند، آنجاکه کارکردِ «آینه» در بس‌گانه‌سازیِ تصویرِ کاراکترها، باعث می‌شود که آینه خودِ کاراکترها را ببلعد و در هیأتِ نهفتگی ترک‌شان کند:

> فعلیت‌یابیِ امر نهفته همان تکینگی است [...] خاطره، تصویری نهفته است که همراه با ادراکِ بالفعل ابژه وجود دارد [...] [در فیلمِ ولز] تصویرِ نهفته سرتاسرِ کاراکترِ بالفعل را به خود می‌کشد و جذب می‌کند و همزمان کاراکترِ بالفعل چیزی بیش از یک نهفتگی نیست. این مبادله‌ی دائم بین امر نهفته و امر بالفعل، بلور را تعریف می‌کند [...] امر بالفعل و امر نهفته با هم وجود دارند [...] این وضعیت، دیگر نه یک فعلیت‌یابی بل نوعی متبلورشدن است. (دلوز، ۱۹۸۷، ۱۴۹-۱۵۲؛ [۱۳۹۲، ۶۱۹-۶۲۳])

بنگرید به تصویر چهارتکه‌ی زیر: عکس‌های ۵و۶؛ کارکرد و نسبتِ دو صفحه‌نمایش در شهر (بالا چپ، پس‌زمینه) و در جزیره (بالا راست، پیش‌زمینه‌ی نمای اُورشولدر). عکس‌های پایین، ۷و۸؛ دو نمای پشتِ‌سرهم که نه فقط جزیره و شهر، که مکان‌ها و زمان‌های پراکنده‌ی قربانیان نیز را به هم می‌دوزد: زن (زمانِ گذشته/عکسِ سیاه‌وسفید) از متجاوز (زمانِ حال/تصویر رنگی) عکس می‌گیرد.

لحظه‌ای جالب، آنجاکه میکل بعد از وقوفِ ناگهانی‌اش به تغیّرِ چهره و حالتِ روحیِ هریتِ جوانِ درونِ عکس، توأمان متوجه فلاشِ دوربینِ زنی ناشناس در پشتِ سرِ هریت می‌شود که از قضا «تصادفا» با دوربین‌اش همان سمتی را هدف گرفته که هریت می‌نگرد: میکل بلافاصله به پشتِ سر خودش برمی‌گردد و نگاه می‌کند اما دوربین (دانای کل؟) جای‌اش را تغییر می‌دهد: کات. آیا میکل می‌خواهد به مای ناظر نگاه کند، آیا با قراردادنِ خودش در جهان درونِ عکس (ایستادن به جایِ هریتِ جوان)، حالا در پی حامی خودش است، آیا نگرانِ تهدیدی است که متوجهِ خودش یا لیزبث است، یا ...؟ چه دستی این کات را رقم زده است؟

1 Image of the virtual

دست کارگردان یا تدوین‌گر فیلم یا دستی دیگر؟ این قطع و این گزینش زاویه دوربین آشکارا یک بُرشِ غیرعقلانی نیست: اگر مثلثی بین هریت جوان–زنِ عکاس–مارتین جوان رسم کنیم، و نقطه‌ی قرارگیری میکل را بر نقطه‌ی قرارگیری هریت جوان منطبق کنیم، زاویه نگاهِ میکل به پشت سرش محل قرارگیریِ عکاس را مشخص می‌کند و زاویه‌ی سومِ دوربین، بر نمای نقطه‌نظرِ مارتین منطبق خواهد بود (بار دیگر به عکس‌های ۷ و ۸ نگاه کنید) اما حالا به جای مارتینِ جوان، این نقطه با بیورمن کامل می‌شود. در همین سکانس، در شهر، لیزبث را دیده‌ایم که حین تأدیبِ بیورمنِ متجاوز، لحظه‌ای بر طاقچه‌ای می‌نشیند و پشتِ سرش آینه‌ای قرار دارد. بارها او را پشت به دوربین و نیز پشت‌کرده به خود می‌بینیم، انگار با خودش و با ما قهر باشد؛ هرچند عملاً او خود حامیِ خویش است اما این تمهید فاصله‌ای میان او و مخاطب می‌اندازد و مانعِ یک همذات‌پنداریِ آسان با قدرت‌نماییِ او می‌شود: از حیثِ بصری، این لیزبث ـ و نه میکل ـ است که در این سکانس مجاز می‌شود دوربین را چشم در چشم بنگرد و رو به آن سخن بگوید: «من دیوانه‌ام». به زعمِ دلوز و گتاری، «کلوزآپ در فیلم، با چهره در اصل شبیه یک منظره رفتار می‌کند؛ این تعریف فیلم است، حفره‌ی سیاه و دیوار سفید، صفحه‌نمایش و دوربین» (هزارفلات، فصلِ «چهره‌ای‌بودن»). در آثاری چون چهارصد ضربه (تروفو، ۱۹۵۹)، راه من به سوی خانه (یانچو، ۱۹۶۵) یا حتی نمونه‌ی جریان‌غالب و معاصری مثلِ ایکس: شبِ انتقام (هِویت، ۲۰۱۱) شخصیت‌های اصلی در نمای پایانیِ فیلم به دوربین رو می‌کنند اما به‌طرزی منفعلانه و با داغِ یک قربانی بر تصویری که چون عکس ثابت می‌شود، گویی پروتاگونیست در نسبت با شرایطِ تاریخی–اجتماعی امکانِ گریزی نداشته نباشد: رسوبِ بصریِ یک خطِ پروازِ شکسته، در تصادمِ بینِ نابه‌هنگام‌بودنِ شدن‌های کوچ‌گر و چینه‌های فُرماسیون تاریخی. اما در اینجا، با یک «منظره» در نسبتِ میانِ گذشته‌ای در فرایندِ (پاد)فعلیت‌یابی و آینده‌ای بالقوه طرف هستیم: میانِ تاثراتِ نهفته‌ی قربانیانِ گذشته (سریِ مقتولان: ربکا و ماری (یک روسپی) و راکِل (یک نظافت‌چی) و سارا (دختر یک کشیش) و...) و تاثرِ هریتِ در راه (قاتلِ پنهان‌شده)، در بطنِ لحظه‌ی تاثیرِ لیزبث در زمان حال در قاب بسته که بنا به خوانش ما بیشتر یک چهره‌زداییِ اسپاسمی است و انقطاع میلِ فاشیستی و سریِ تجاوزهاست که حتی از هریت و لیزبث در می‌گذرد [... و اریکا (همکار میکل) و نیلا (دخترِ میکل) و...؟]. همدستیِ بالفعلِ میکل و لیزبث به‌منزله‌ی یک قرارداد عاشقانه‌ی فراشهوانی عمل می‌کند، و هم‌افزاییِ متعاقبِ نیروهای لیزبث با هریت یا با بیوه‌زن را به راه می‌اندازد: آنجا که قرارداد شخصی به امر غیرشخصی پیوند می‌خورد و از تکینگی محدودش فراتر می‌رود. به قول دلوز، «قرارداد نماینده‌ی عملِ شخصی اراده‌ی مازخیست است؛ اما از طریق قرارداد، و تجسدهای قانونی که از آن ناشی می‌شوند، مازخیست از نو به عنصرِ غیرشخصی سرنوشتی می‌پیوندد، که به‌واسطه‌ی اسطوره و در آئین‌هایی که توصیف شد [شکار، کشاورزی، نوزایی] به بیان درمی‌آیند [...]قراردادِ مدرن برای مازخیست، آن‌طورکه در اتاق‌خواب‌ها و لباس‌خانه‌ها پرداخت می‌شود، همان چیزی را می‌گوید که کهن‌ترین آئین‌ها، که در مرداب‌ها و اِستپ‌ها اجرا می‌شدند» (سردی و شقاوت، فصلِ هشت: از قرارداد تا آئین). بدین‌قرار، دو صفحه‌نمایشِ رویت‌پذیر در بطنِ یک هم‌یاریِ جهان‌شهری[1] راه را برای به‌راه‌انداختنِ صفحه‌نمایشِ رویت‌ناپذیرِ سومی باز می‌کنند که بلورهای کوچکِ زمان را در بسترِ نوعی خُردسیاستِ کنجکاوی[2] بالفعل می‌سازد، آنجاکه دیگر نه با تصویر–ادراک بل با «ادراکِ ادراک» مواجه می‌شویم و

1 cosmopolitan companionship

2 micropolitics of curiosity

لمحه‌هایی از یک ورقه‌ی زمان موقتاً از قیدِ فشارِ حبس‌کننده‌ی نیروهای زمانِ گذشته رها می‌شود (یک بلورِ تصویر-زمان؟).

شش. گابریل تارد: به‌سوی یک نقشه‌ی اولیه

> «با و ورای نیچه: تارد با تعریفِ میزان‌ها/مقادیرِ اجتماعی بر اساس توان‌های میل و باور [...] "فلسفه‌ی ارزش‌ها" را به یک جامعه‌شناسیِ ارزش‌ها ترجمه می‌کند... سرانجام، با و ورای برگسون، زیرا نو-کوچ‌گرشناسی تاردی بر فهمِ برگسون از انرژی آفرینشگر متکی است [...] و بر تمایز بین امر ایستا و امر پویا ... بین فضا و زمان...»
> (ر.ک. الیّه، «تفاوت و تکرار نزد گابریل تارد»، ۲۰۰٤، ٤۹-٥٤)

تارد به‌عنوان نظریه‌پردازی بدیع در جامعه‌شناسیِ جزائی [جنایی]، امر پویا [داینامیک] و نه ایستا [استاتیک] را پیش‌شرط هرگونه نوآوریِ سیاسی‌اجتماعی عمده می‌دانست. او در قوانین تقلید (۱۹۰۳)، همه‌ی شباهت‌های اجتماعی را ثمره‌ی فرم‌های گوناگونِ تقلید می‌داند، اما باور دارد که اغلبِ نوآوری‌های سیاسی، در اصل، از خلالِ کار اقلیتی از نخبگان (اقتصادی، دینی، نظامی، و زیباشناختی) ساطع می‌شود و سپس در سرتاسر جامعه تسری می‌یابد. به قول تارد، اینهمه کارِ ابداع است: ابداع به‌منزله‌ی اثرِ یک فصل‌مشترک یا تقاطعِ تکین مابینِ فرم‌های دیگرگونِ تقلید. پس ابداع از دلِ ترکیبِ فرم‌های تقلید در دقیقه‌ای خاص سربرمی‌آورد. عطف به بحث‌های پیشین، و با الهام از آرای تارد ــ که دلوز، گتاری و الیّه از وی به عنوانِ آغازگرِ جامعه‌شناسی مولکولی تجلیل می‌کنند ــ در این صحنه‌ی فیلم، دو نوع تکرار و دو سنخ سیلان-نیرو تعبیه شده: ۱) هم تکرارِ عملِ تجاوز علیه لیزبث، و، هم تکرارِ عملِ تجاوز علیه قربانیان؛ تحققِ اولی به‌معنای بسط و امتدادِ دومی است. اما این اقدام این‌بار معکوس می‌شود و علیهِ خودِ متجاوز برمی‌گردد. بنا به شرح اریک الیه بر تارد، اینجا، تکرار به‌منزله‌ی موتورِ تفاوت‌گذارِ خودِ تفاوت عمل می‌کند، که آینده را به‌وسیله‌ی نوعی فرایندِ پادفعلیت‌بخشی نجات خواهد داد. ۲) باور-نیرو و میل-نیرو به‌منزله‌ی نیروهای ایستا و پویا، به‌عنوانِ ماده‌خامِ روان‌شناختیِ ازلیِ اجتماعی‌سازی، به‌منزله‌ی انرژیِ آفرینشگر عمل می‌کنند، و ملاطِ جامعه را تبلور می‌بخشند. آنها برسازنده و انحصارطلب، نیروهای میکروسکوپی و توده‌ای هستند، و خودشان را در نسبت با پیوندهای بیرونی تاگشایی می‌کنند. آنها دو شیوه‌ی حرکتِ بیناسوبژکتیو را توصیف می‌کنند: انقباض و انبساط (الیّه، ۲۰۰٤، ٤۹-٥٤). پیوندِ متقابلِ این دو نیرو بر پویایی‌های فضازمان‌مندِ تملک در سطوحِ مولکولی و مولیِ بازنمایی تاثیر می‌گذارند: به زبانِ تارد، هرچند شاید لیزبث از حیث مُد تقلید می‌کند اما باید دقیقه‌ی ابداعی را جُست که نوعی مقاومت است: در سطحِ عملکرد و ارزش‌آفرینی، مقاومتِ علیهِ استثمار و جهان‌سومی‌سازیِ زندگی، نوعی «ابداع»[1] است که به ورای «تقلید (تکرار)، تقابل، و تطبیق»[2] (تارد، ۲۰۰۰، ٦۳) می‌رود و در نهایت، از نوعی میلِ غیرشخصی، پیشاشخصی، و جمعی دفاع می‌کند که پیوستارِ جهنمیِ ستم‌ها در ماشینِ سرطانیِ فاشیسم را می‌گسلد. برخلافِ موردِ بی‌خوابی (کریستوفر نولان، ۲۰۰۲) که بازسازیِ یک نوردیک-نوآرِ نروژی در آلاسکا بود (که در آن همکاریِ جفتِ

1 Invention

2 Imitation (repetition), opposition, and adaptation

کارآگاهان زن و مرد به کشفِ رازِ قاتل‌ـنویسنده می‌انجامید)، اینکه فینچر و گروه فیلمسازی از آمریکا به شمال اروپا (به خودِ سوئد و نه مثلاً کانادا یا آلاسکا) می‌روند تا نوردیک‌ـنوآر را بازقلمروگذاری و فرارمزگذاری کنند نه تنها شاخصی از هذیانِ قلمروزدایی کاپیتالیستی و نظامِ تقسیمِ کار بین‌المللی به دست می‌دهد، بل همچنین نشان می‌دهد که به قول ویریلیو، «ژئوپالیتیکِ برون‌گستری[1] و استعمارِ برون‌زاد جای خود را به کرنوپالیتیکِ درون‌گستری[2] و استعمار درون‌زاد داده است. جنگِ موقتی از طریقِ ضرورت‌ها و تدارکاتِ بی‌پایانِ بازدارندگی و شبیه‌سازی‌ها، جای خود را به جنگِ نابِ لجستیکی و دائمی» داده است (جنگ در سرعت نور؛ ۱۳۹۲، ۳۲، با کمی اصلاح). به طیف‌های بازیگرانِ سوئدی فیلم توجه کنید که در تولیدات هالیوودی و فراملی هم ظاهر می‌شوند و اینکه در فیلم باید همچون بازیگران انگلیسی‌زبان، به‌نحوی‌تصنعی و با تکیه بر کلیشه، انگلیسی را به‌لحنِ یک سوئدی بازی کنند‌ـ خصوصا زمانی‌که از اسامی خاص سوئدی استفاده می‌کنند: آیا اینجا میانه‌ی آن فرایندی نیست که به سینمای تمام‌شبیه‌سازانه‌ی بدون بازیگرِ آینده خواهد انجامید؟ «استعمار درون‌زاد وقتی اتفاق می‌افتد که قدرتی سیاسی مثل دولت با مردمِ خود، یا، یک تکنوساینسِ نظامی‌شده با بدنِ انسان، درمی‌اُفتد: اصلاحِ نژادیِ نوین. به همین دلیل، نزد ویریلیو، خلبانانِ هواپیماهای جت در جنگِ کوزُوُ و اجراگرِ سایبرنتیستِ استرالیایی، استلارک، هر دو مظهر یک چیزند: آخرین انسان قبل از فرمانروایِ اتوماسیون» (همان، ۱۶-۱۷). اینجا علاوه بر جنگِ مبتنی بر شبیه‌سازی میان دو تصویر سینماییِ سوئدی و آمریکایی (بازرمزگذاری و فرارمزگذاری) در بطنِ همدستیِ دولتِ سوئدی و سرمایه‌ی آمریکایی، پیوندهای ماهوی اجراگرانِ عملیاتِ نظامی و اجراگرِ غیرنظامی (استلارک) را نیز در بطنِ زیبایی‌شناسیِ ناپدیدی می‌یابیم که کانون‌اش، انهدام یا برگذشتن از قابلیت‌های بدنِ انسانی است. همانطور که جان آرمیتاژ نشان می‌دهد پیدایش مفهومِ استعمار درون‌زاد مرتبط است با نقد ویریلیو بر اتوماسیونِ نظامی و ظهورِ یک طبقه‌ی جدیدِ نظامی به‌ضربِ سیاسی‌سازیِ سرعت: جنگِ غیرمحض به جای جنگِ محض؛ ترور به‌جای جنگ؛ جنگِ داخلیِ بین‌المللی به‌جایِ جنگ‌های ملی؛ (کرونو)متروپالیتیک به‌جای ژئوپالیتیک آنجاکه لجستیک و سازماندهی فضا، پایانِ شهر و ختمِ جنگ‌هایِ بزرگِ کلاسیک را رقم می‌زند و سیاستِ بازداری فراگیر به جای سیاست بازداری (دیترانس)، و استراتژی ضدشهری به جای اقتصادِ سیاسی می‌نشیند (جنگِ غیرمحض). به‌ضربِ جنگ داخلیِ بین‌المللی که هدف‌اش شهروندان (مخاطبِ انبوهِ هر شبیه‌سازیِ توزیع‌انبوه) است، به فرایندهای شهری‌زداییِ مورد نظرِ ویریلیو، اصلاح نژاد (نه فقط گونه نوینی از بازیگران که تربیتِ سنخی نو از سینمارو) پرتاب می‌شویم؛ حالا دیگر نه صِرفِ مرکز مقتدر بل حاشیه‌های‌اش را داریم؛ بازتوزیعِ مرکز‌ـحاشیه و بازپیداییِ اقتصادهای زیرزمینی در حاشیه‌ها؛ از حیثِ جغرافیایی و زمین‌تاریخی، آیا خودِ مکانِ فیلم، سوئد، توأمان تلاقیِ محورِ قدیمی‌ترِ شرق‌ـغرب و محورِ تعیین‌کننده‌ترِ شمال‌ـجنوب نیست؟ (ر.ک. به هزار فلات، «آپاراتوس تسخیر»)[3] همینجا می‌توان رد یکی از

---

1 Extensivity; امتدادی‌بودن

2 Intensivity; اشتدادی‌بودن

۳ آیا تصادفی است که در علمی‌تخیلیِ نئونوآرِ گزارش اقلیت (۲۰۰۲)، کسانی که چشمانِ جان اندرتون (با بازی تام کروز) را، همزمان با برهه‌ی تحولِ بینش‌اش، جراحی می‌کنند سوئدی‌اند؟ آیا حضورِ ماکس فون سیدوی سوئدی در این فیلم یا در جزیره‌ی شاتر (اسکورسیزی، ۲۰۱۰) در هیأت یک فیگور پدر و به‌عنوانِ یکی از پیشگامانِ حضور بین‌المللی متعاقبِ بازیگران سوئدی در آثار غیرسوئدی مقتدر تصادفی است؟

تعارض‌های نظری میان گتاری و ویریلیو در گفتگوهای‌شان را یافت که پس از سه وهله با مرگ گتاری ناتمام رها می‌شود: در حالیکه نزد ویریلیو، به علتِ درآمیختگیِ لُجستیکِ ادراکِ حسیِ نظامی، سینمایی و فنی، «سیاست‌ورزیِ مبتنی بر سوبژکتیویته دیگر نه می‌تواند و نه می‌خواهد تمایزاتِ بازنمایانه‌ی بین امر واقعی و امر مجازی را حفظ کند، و در امر زیباشناختی ناپدید می‌شود» (همان، ۳۲)، گتاری ــ به نقل از فرانسوا دوزه ــ همچنان بر «استحاله‌ی سوبژکتیویته‌ی گره‌خورده به تکنولوژی‌های نظامیِ جدید و استراتژی‌هایی برای وضعیت‌هایِ تولیدِ سوبژکتیویته در مجاورتِ آنها» (ر.ک. به مقدمه‌ی کائوسوفی؛ ۲۰۰۹، ۳۱) تمرکز می‌کند.

با بازگشت به تارد، لیزبث با بهره‌گیری از توانایی‌اش علیه آپاراتوس دولتی، نه تنها در «قوانینِ تقلید» (۱. قانونِ تماسِ نزدیک یا تنگاتنگ. ۲. قانونِ تقلیدِ فرودستان از فرادستان. ۳. قانونِ الحاق (یا ادغام‌شدن، شمول‌یافتن)) همسان‌سازی و جذب نمی‌شود، بل همچنین تکرارِ عملِ تقلید را هم در سطحِ فردی و هم در سطحِ اجتماعی به حد نهایی‌اش می‌رساند: «... و اگه دختری رو اینجا با تو ببینم، چه با پای خودش اومده باشه، چه نه . . . می‌کُشمت.» ابداع، به زعمِ تارد، تنها از خلالِ تکرارِ تقلیدی ظاهر می‌شود، اما حتی تقلید هم ضرورتاً تفاوت‌گذاری تولید می‌کند و به همگرایی و یکنواختی منجر نمی‌شود: «دیگرگونگی، نه همگونگی، در کانونِ چیزهاست.» (تارد، ۱۹۰۳، ۷۱). در سکانس مورد بحث، ابداع از آنِ لیزبث (و نیز میکل) است و «وصلتِ» آتی‌شان را وعده می‌دهد: لیزبث صرفاً از فرارمزگذاریِ آپاراتوس دولتی نمی‌گریزد، صرفاً زندگیِ غصب‌شده و عواطف به‌گروگان‌گرفته‌شده را آزاد نمی‌کند؛ مسأله نه بر سر یک انتقام‌گیریِ شخصی بل بر سرِ اتصال‌کوتاهی است که به امر پیشاشخصی، غیرشخصی و جمعی راه می‌برد: نه صِرفِ صدای درگذشتگان به‌منزله‌ی مردمی گمشده، بل صدای مردمی بازنمایی‌ناپذیر که همواره باید آفریده شوند: صفحه‌ی‌نمایشِ فیلم هم از این عنصر دیگرگون مایه می‌گیرد و هم وعده‌اش می‌دهد (بنگرید به تصاویرِ ۹ و ۱۰).

تصاویر ۹ و ۱۰ ــ مرورِ تصاویر مقتولانِ شکنجه‌شده بر لپ‌تاپ لیزبث.

اینجا در میانه‌ی فرایندی هستیم که یک ماشینِ جهنمی، یک انسداد، در هیأتِ پدرسالاریِ تبهکار و ارتجاعی به‌رغمِ پیوندهای فرارمزگذاری‌شده‌اش با کلان‌بردارنیروهای دولت، نواستعمارگری، تبعیضِ نژادی و جنسی، برای لحظه‌ای از کار می‌افتد. چهره‌ی ستمدیدگان در تأثرِ اکستریم‌کلوزِ لیزبث تبلور می‌یابد که

پیوستارِ قربانی‌سازی را به‌طور موضعی و موقتی[1] قطع می‌کند: ذره‌ای از زمان از بند رها می‌شود تا برای خودش (لنفسه) در قلبِ یک رخداد-در-فرایند ظاهر شود. دو مدارِ تمییزناپذیر (مدار کوچکِ بین دو فضا در زمانِ حال، و مدار بزرگ (یا وحدتِ تقسیم‌ناپذیر) بینِ تصویر بالفعلِ زمانِ حال و تصویرِ نهفته‌ی زمان گذشته) یک تصویر-بلور[2] را تاگشایی می‌کنند که در پاره‌ی قبل از آن صحبت شد. در این صحنه، لیزبث همراه با میکل، نسبتی جانبی یا پهلو-به-پهلو را برمی‌سازند؛ یک سنتز انفصالی، که به زبانِ نیچه‌ای، «آفریننده و معماگشای چیستان‌ها و رهایی‌بخشِ تصادف‌ها» است و زندگی‌های حبس‌شده در گذشته‌ها را نجات می‌بخشد: بازآفرینیِ همه‌ی «چنان-بود»ها به «من چنین‌اش خواستم» (چنین گفت‌زرتشت، بخش دوم، «درباره‌ی نجات»). نزدِ باشلار «زمستان کهن‌ترین فصل‌هاست. زمستان نه‌تنها به ما ذهنیتِ کهنگی می‌بخشد، که ما را به گذشته‌ای دور نیز بازپس می‌کشد. در روزهای برفی، خانه بسیار پیرتر می‌شود. چنانکه گویی در قرن‌ها پیش زندگی می‌کنی.» (۱۳۹۲، ۸۲) این توصیفِ خیال‌انگیز از زمستان، کارآیندیِ سرمای زمستانیِ جزیره را برای ما برجسته‌تر می‌کند: زمستان در مقامِ یک عنصرِ بصری در فضاسازی نسبت‌های گنگ و موقعیت‌های بیناسوبژکتیوِ رازآلود ــ یا به قولِ فیلمبردارِ فیلم، به عنوانِ یک «کاراکترِ خاموش» (پانویسِ ۱، ص۱۰) ــ فاصله‌ی گذشته و حال را هرچه‌بیشتر محو می‌کند تا به‌طور موقتی، به امکان‌پذیریِ یک همبودیِ دیرندی در فعلیت‌یابیِ بس‌گانگی‌ها یاری رساند. عطف به خوانشِ دلوز از نیچه، در این سکانس «به ضرورتِ پیشامد آری گفته می‌شود، دقیقاً به همان معنا که به بودنِ شدن، و یگانگیِ بس‌گانگی آری گفته می‌شود» (۱۹۸۳، ۲۵-۲۶؛ [۱۳۹۰، ٦٢])

نگری و هارت در مالتیتود (۲۰۰٤)، در شرحِ تبارشناسی جنبش‌های مقاومت، به «ابداع مبارزات شبکه‌ای» و سازماندهی یک «هوشِ جمعی» می‌رسند. آنها با ارجاع به پیر کلاستره میانِ جنگ‌های سرکوب‌شدگان و جنگ‌های سرکوب‌گران تمایزی مهم برقرار می‌کنند: «تاریخِ مردمانِ بدونِ تاریخ، تاریخِ نبردشان در برابرِ دولت است» (۱۳۸۷، ۱۲۵). بر حسب همین تمایزگذاری می‌توانیم شبکه‌ای از همدستی‌ها یا مناسباتی موقتی یا دائمی با نیروگذاری‌های همراستا یا واگرا را در فیلم تشخیص دهیم که در خدمتِ آپاراتوس دولتی یا علیه‌اش عمل می‌کنند. آرکوئیلا و رانفلت هم در فصل آغازین کتاب‌شان، شبکه‌ها و جنگ‌های شبکه‌ای [یا نت‌جنگ‌ها]، از موضع قدرت برساخته (و نه از نظرگاه مقاومت انقلابیِ توان‌های برسازنده نزد نگری و هارت در فصلِ مذکور) به مسائل مشابهی (برای مثال شیوه‌ی سازماندهی جنبش‌های آزدی‌بخشی چون زاپاتیستا) می‌پردازند. در دو طرح‌واره‌ی فرضی و هنوز ناکاملی که در ادامه می‌آیند، ابتدا با توجه به مدل‌سازیِ شبکه‌ی ارتباطات نزد آرکوئیلا و رانفلت (کارکرد لفظِ نت‌جنگ)[3]، شبکه‌ی ارتباطیِ

---

۱ به یاد داشته باشیم که برای نمونه، در خودِ جزیره تنها یکبار به‌سراغِ پدر نازیِ سیسیلیا، هارالد، می‌رویم و جز یک جمله («باید [درباره‌ی حضورِ میکل در جزیره] رای بگیریم»)، اصلاً سراغ برادر سیسیلیا، بریگر، نمی‌رویم و هرگز نمی‌فهمیم چرا سیسیلیا با آنها حرف نمی‌زند.

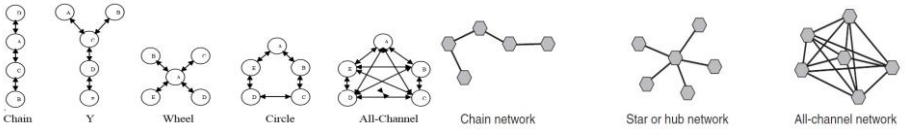
2 crystal-image

۳ بنا به استدلال برونو لاتور، مدلِ ANT یا Actor-network theory, نزدِ گابریل تارد ربط کمی به شبکه‌های اجتماعی، یا به معنایِ فنیِ شبکه‌های ریلیِ مترو، راه‌آهن، تلفن یا فاضلاب دارد هرچند بر اساس گره‌هایی با اتصالات بس‌گانه‌ی ریزومی کار می‌کند. الکس گالووی و یوجین تَکِر، در «پروتُکل، کنترل و شبکه‌ها»، ادعا می‌کنند که «بحرانِ جهانیِ کنونی بحرانی نامتقارن بینِ قدرت‌های سلسله‌مراتبیِ مرکزیت‌یافته و شبکه‌هایِ افقیِ توزیع‌شده است». آنها با ارجاع به جان آرکوئیلا و دیوید رانفلت، پژوهشگران RAND، به شرحِ نظرگاهِ انفورماتیک درباره‌ی شبکه‌های امروزی، و خصوصاً شبکه‌های غیر-آی‌تی-مبنا، مانندِ شبکه‌های حمل‌ونقل یا شبکه‌های ارتباطاتِ آنالوگ، می‌پردازند: «گفتمانِ عامه‌پسندِ سایبراسپیس [فضای‌مجازی] به‌منزله‌ی یک جبهه‌ی جهانی یا یک عرصه‌ی بازِ دیجیتال،

تعدادی از شخصیت‌های اصلی و فرعی بنا به مدارهای مناسباتِ جاری در روایت فیلم (له یا علیه آپاراتوس دولتی) به سه صورتِ زنجیره‌ای(خطی)، ستاره‌ای (چرخی) و تمام‌کاناله ترسیم شد (وضعیتِ پیش از گره‌گشایی از راز هریت)، و سپس از دلِ شکل اول، برخی شخصیت‌ها بر حسبِ درجه‌ی نیروگذاری‌ها یا برخوردشان با زیست‌قدرت (پدرسالاری مرکزگرا) بر مبنای دو سنخ از سیلان‌ـنیرو (یعنی باور و میل) نزد تارد، تفکیک و جدا شدند، و بَر، یا درونِ یک دایره‌ی بسته، یک نیم‌دایره‌ی معوج، و یک بیضویِ ناکامل توزیع شدند (بازبینی فرایند). دایره‌ی (۱) موقعیتِ جزیره است که با راز قتل گره خورده، و زونِ A، یا منطقه‌ی قربانی‌سازیِ انبوه و طبقاتی‌ـنژادیِ کارگران‌ـمهاجران، کودکان و یهودیان را می‌سازد؛ نیم‌دایره‌ی معوجِ (۲)، زونِ B، یا منطقه‌ی انقیاد ماشینی یا اسارتِ بوروکراتیکِ توده‌ای را در شهر نشان می‌دهد؛ بیضوی (۳)، یا زونِ C، منطقه‌ی فراموشی یا انزواست؛ پسماند نهاییِ فرایندهای صنعتی‌سازی، که مکان‌اش صرفاً فراموشی است (خواه شهر، خواه جزیره). لیزبث به‌منزله‌ی شاخصِ قلمروزدایی روی مماسِ هر سه سطح؛ دیرخ فرُدِ وکیل، به‌عنوانِ حافظِ منافعِ (غیر)قانونیِ خانواده (و خصوصاً هنریک)، بر روی دایره (۱)؛ بیورمن، به‌عنوانِ شاخصِ دیوان‌سالاریِ تسخیرگر و نماینده‌ی نهادِ رسمی، روی نیم‌دایره‌ی (۲)؛ و، ایزابلا (مادرِ مارتین و هریت) + بیوه‌زنِ ناشناس یا هارالد + مادر غایبِ لیزبث [یا قیّمِ گنگ‌اش در نسخه‌ی آمریکایی] در محدوده‌ی بیضوی (۳) واقع‌اند.

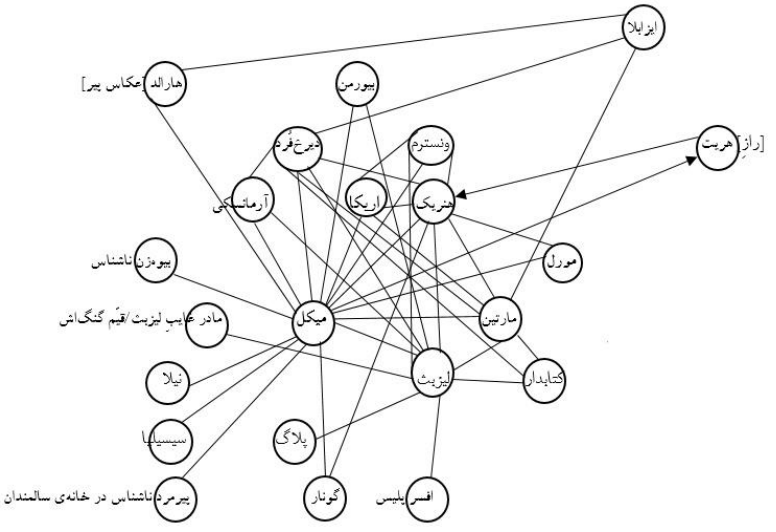
مورفیوس در ماتریکس ۱ رو به نئو (که سابقا برنامه‌نویس و هکر بوده) از انسان‌ـبه‌منزله‌ی‌ـباتری (انسان‌ـمیکروچیپ) سخن می‌گوید که نه تنها اشاره‌ای‌ست به ظرفیت‌های بدن و مغز انسان‌ها برای ثبت، بایگانی، بارگذاری و پردازش داده‌ها و نیز برای فُرمت‌کردن‌شان (فراموشی)، که همچنین اشاره‌ای‌ست به دسته‌بندی نوینی از گونه‌ی بشر برحسب این قابلیت. پیشتر، در شهر تاریک (الکس پرویاس، ۱۹۹۸) بهره‌کشی از این بالقوگی بشری (فرایند حافظه‌سازیِ زمان‌مند)، در قالبِ فاجعه‌ی فراموشیِ جمعی طرح شده بود و کارکتر اصلی بابت بالقوگی‌اش در یادآوری، و قابلیتِ گریزش از رمزگذاری بهره‌کشانه، به آفرینشِ

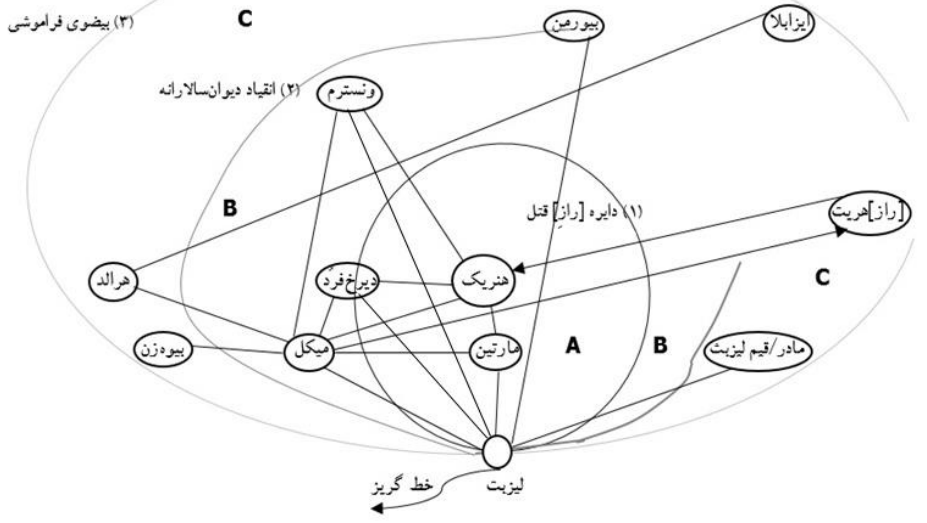
آنجاکه دسترسی خود یک کالاست و این پیام را منتقل می‌کند که اقتصاد سیاسیِ شبکه‌ها از خلالِ پیوندپذیری [اتصال]۳ مدیریت می‌شود... خیلی از جنبش‌های سیاسیِ شبکه‌ـمبنا به متصل‌شدن و متصل‌ماندن علاقه‌مندترند» (ر.ک. به ژورنال Grey Room، شماره‌ی ۱۷؛ ۲۰۰۴، ۶-۲۹). آرکوئیلا و رانفلت سه سنخ یا سه موضع‌نگاریِ اصلی را در عرصه‌ی نت‌جنگ و در سازماندهی‌های شبکه‌ای تشخیص می‌دهند که به نظر می‌رسد در اینجا برای ترسیمِ شبکه‌ی نسبت‌های بیناسوبژکتیو فیلم بیشتر به کارمان می‌آید: الف) شبکه‌ی زنجیره‌ای یا خطی: کالاها، انسان‌ها، یا اطلاعات در راستایی خطی از پیوندهای منفک‌ازهم واقع‌اند و از خلالِ گره‌های واسط به هم می‌رسند. ب) شبکه‌ی توپی، ستاره‌ای یا چرخی: مجموعه‌ای از بازیگران [کنش‌گران] به یک گره یا بازیگرِ (غیرسلسله‌مراتبیِ) مرکزی گره می‌خورند و از خلالِ همین گره باید با هم ارتباط بگیرند. پ) شبکه‌ی تمام‌کاناله یا شبکه‌ی کامل [پُر]، که در آن هر کس با هر کس دیگر مرتبط است (گروه‌های میلیتانت). هر گره به یک فرد، یک گروه یا یک سازمان اشاره دارد. فرایندهای تصمیم‌گیری و عملیات مرکززدوده است و به خودآئینی و نوآوریِ محلی محال می‌دهد. از همین‌رو پیکربندی‌ها و طراحی‌ها می‌توانند به‌نحوی بی‌سر یا چندسر ظاهر شوند (۲۰۰۱، ۱۹). ن.ک. به دو شکل زیر:



یک جهانِ پسافاجعه‌ی نو توانا بود. در این فیلم، لیزبث و میکل، کلیدی‌ترین سرنخ‌ها را از شخصیت‌هایی پیر، حاشیه‌ای، تک‌افتاده و مرکززدوده (پسماندهای کارخانه‌ی مرکزی، باتری‌های مستعمل یا مدارهای نیم‌سوز) کسب می‌کنند که یا فراموش‌شده‌اند یا درگیر فراموشیِ کامل‌اند.

مدار مناسباتِ اشخاص در فیلم، بر حسبِ همین بالقوگی، بیش از پیش، مدارهای شبکه‌ایِ رانفلت و آرکوئیلا را تداعی می‌کند و ورای قیاس یا استعاره‌ی صِرف می‌رود. با در نظرگرفتنِ بسطِ حاکمیتِ امپراتوریایی به شیوه‌ای متعالی، عمودی یا بالا به پایین، همچنین می‌توان دایره‌ی بسته‌ی مرکزی را رأسِ یک هرم، و بیضویِ (۳) را کفِ آن در نظر گرفت. آشکارا میکل و لیزبث (شخصیت‌های اصلی) از سیلان‌های ثبت/ضبط، و سیلان‌های مصرف (داده‌های شخصیت‌های بیرونِ مرکز، این باتری‌های مستعمل) به تولیدِ تولید می‌رسند، و بیشترین شبکه‌های نوع یک، دو و سه را (بنا به پانویس صفحه قبل) نمایندگی می‌کنند.





اما مهمتر، قابلیتِ گریز، سدشکنی و پیشروی‌شان در بطنِ بلوک‌ها و چینه‌های سه منطقه است، آنها بی‌آنکه در یک منطقه زمین‌گیر، جذب، همگون یا نابود شوند از مرزها می‌گذرند، طوریکه برخلافِ تمام شخصیت‌ها که با مرزها تعریف می‌شوند، لیزبث بر مرز است و حتی مرز را تعریف می‌کند: لیبزث چه در شهر باشد چه در جزیره، در بانک‌داده‌ها شناور است (نِت‌گردی یا جستجو در اسنادِ بایگانی‌شده‌ی کارخانه). این سیالیت و حرکت‌پذیری آنها، که به‌صورتِ فرایند تولیدِ سوبژکتیویته‌ی رسانه‌ای بروز می‌کند، بعیدترینِ نقطه (هریت) را از دست‌نیافتنی‌ترین موقعیت (از کفِ هرم) به مرکزِ دایره‌ی محصور جزیره/قتل (راس هرم) می‌فرستد. در نسخه سوئدی، با بازگشتِ سمپتوماتیکِ هریت به خانه، لیزبث با هویتی جدید حتی مرزهای قلمرو سوئد را ترک می‌کند.

هفت. مقعدِ شکنجه‌گران

دلوز در سردی و شقاوت با اشاره به نظرگاهِ ژرژ باتای می‌نویسد: «تنها قربانی می‌تواند شکنجه را توصیف کند؛ شکنجه‌گر ضرورتاً از زبانِ ریاکارانه نظم و قدرتِ مستقر استفاده می‌کند» (۱۹۸۹، ۱۷). بیانِ سکانس مذکور به صِرفِ گزاره‌های شخصی یا اَعمالِ خشونت‌بارِ فردی فروکاستنی نیست خصوصاً وقتی لیزبث بعد از اتصالِ کوتاه بین دو اُبژه‌ی جزئی، یعنی بین دیلدو به‌عنوانِ اندامِ پروتزیِ خاصِ خودش و مقعدِ بیورمن، در نمایی بسته یا بسیار نزدیک، رو به دوربین/بیننده می‌گوید: «من دیوانه‌ام.» دلوز و گتاری می‌گویند: «در زندگیِ روزمره، کنش‌های گفتاری به سنخ‌های روانی‌اجتماعی‌ای ارجاع می‌یابند که عملاً گواهِ یک سوم‌شخصِ زیرین است. [...] «من» کیست؟ همواره یک سوم‌شخص است.» (۱۹۹٤، ٦٤-٦٥) اینجا هم یک سرهم‌بندیِ جمعیِ بیان در کار است، جایی‌که جنون به‌منزله‌ی قلمروزداییِ مطلق، از مقعدِ مالکِ قلمرو سلبِ مالکیت می‌کند؛ جایی‌که سیلان‌های رمزگان‌زداینده و رمزگان‌زدوده‌ی جنون مستقیماً بر سیستمِ عصبی سوسیوس نیروگذاری می‌شود. از نظرگاهِ اقتصادِ میل، مقعد نقشِ پول را در اقتصادِ کاپیتالیستی داراست خصوصاً از این حیث که پیوسته در سطحِ ارزش‌های اجتماعی به‌عنوانِ یک اندام خصوصی‌سازی می‌شود، درست‌همانطوری‌که پول باید تصاحب شود تا به‌گردش‌درآید:

> میل هوموسکشوال با کارکردِ تبعیض‌آمیزِ دلالت‌گرِ فالوس سرشاخ می‌شود و بر لحظه‌ای تاثیر می‌گذارد که اندامِ مقعد از حیطه‌ای خصوصی که به آنجا زور شده بود جدا می‌شود تا در نتیجه به فضای بازِ میل وارد شود. بازسرمایه‌گذاریِ جمعی لیبیدوییِ مقعد، سلطه‌ی دالِ فالوسیِ اعظمی را تضعیف می‌کند که در حال پاییدنِ زندگی روزمره‌مان است، خواه سلطنت‌اش در سلسله‌مراتب‌های خانوادگیِ کوچک باشد، یا در سلسله‌مراتب‌های اجتماعی عظیم. (اُکنگم، ۱۹۷۷، ۱٤۹-۱۵۳)

ماریو میِلی در تحلیل‌های روشنگرش، پیوندِ بینِ والایش[1] کاپیتالیستیِ مقعدیت در پول و سرکوبِ هموسکسوالیته، پیوندِ بینِ پرخاشِ کلامیِ جنسی [زبانِ ضدزن و ضدِهوموسکشوالِ فاشیسم] و سرکوبِ لیبیدوی مقعدی، را نشان می‌دهد. به‌زعم او تساویِ روانکاوانه‌ی پول و گه، ما را قادر می‌سازد ادعا کنیم در

1 sublimation

جامعه‌ی کنونی، کارمندِ کاپیتالیست یا دیوان‌سالار همان شخصیتِ مقعدی را دارد که هم‌ارزِ عام برای کالاها دارد:

> «فروید در سه رساله درباره‌ی سکسوالیته تمرکزِ موقتِ لیبیدوی کودکانه بر ناحیه‌ی شهوات‌زای مقعدی را نشان داد: مرحله‌ی مقعدی که بینِ اروتیسیسمِ دهانی و تثبیت بر ناحیه‌ی تناسلی واقع می‌شود، امری عموماً قطعی‌ست. تثبیتِ تکانه‌های جنسی بر اندام‌های تناسلی، اغلب همیشه، محرّکِ سرکوبِ امیالِ مقعدی است... ما وقتی به مرحله‌ی بالای فرهنگی رسیده‌ایم که کارکردهای دفعِ مدفوع به چیزی " بدل می‌شوند که "خوب نیست". اما حتی ملکه الیزابت هم توالت می‌رود... سرکوبِ کنونیِ لذتِ مقعدی، مدفوع‌دوستی و ادراردوستی، پیامدِ یک ستمِ تاریخاً ویژه است.... فروید در مقاله‌اش درباره‌ی اروتیسیسمِ مقعدی رابطه‌ی علّیِ بینِ تثبیتِ ناخودآگاهِ اروتیسیسمِ مقعدیِ سرکوب‌شده و بیان‌های مشخصِ شخصیت، همچون دلبستگیِ وسواسی و گاهاً مانیایی به نظم‌وترتیب [سربه‌راه‌بودن]، اِمساک، و لجبازی، را روشن می‌کند.... مرد [هتروسکشوال] از ازدست-دادنِ مردانگی‌اش می‌ترسد زیرا بیش‌ازهمه از ازدست‌دادنِ هویت‌اش می‌ترسد... تناقضِ روانکاوانه تصریح می‌کند که «چیزهایی» که تصاحب و انباشت می‌شوند، دارایی و رسوبِ جهانشمولِ دارایی یعنی پول، در ماهیتِ اساسی‌شان مدفوعی‌اند... (۱۹۸۰، ۱۳۷-۱۴۶)

نیروگذاریِ روانیِ لیبیدوییِ متقابلِ ماشین‌میل‌ورزها (قطبِ شیزوفرنیکِ لیزبث و قطبِ پارانوئیدِ بیورمن در این صحنه) به رازواره‌زداییِ مقعد به‌عنوانِ یک ابژه‌ی جزئی و قلمروزداییِ سرمایه منجر می‌شود. این فرایندِ هزینه‌گریِ غیرتولیدی، معادله‌ی سادوباتاییِ اسپرم=مدفوع را به یاد می‌آورد که اقتضائاتِ آنتروپیک‌اش در قامتِ یک اقتصادِ عام یا خورشیدی، نمی‌تواند در خدمتِ سودمندی یا منفعتِ اقتصادِ محصور و تولیدمبنای کاپیتالیسم همگون‌سازی یا همسان‌سازی شود. بعد از تحمیلِ دیلدو، نخستین گزاره‌ای که لیزبث به بیورمن می‌گوید مستقیماً به همین سلب‌مالکیت از پول‌ـمقعد (و یک آزادسازی یا خودآئینی مالیِ هرچند صوریِ متناظرِ آن) اشاره دارد: «وقتی دوباره تونستی بشینی [...] با هم می‌ریم به بانکِ من و بهشون می‌گیم که از این به بعد خودم به‌تنهایی به پول‌ام دسترسی دارم. [...] و بعدش دیگه هرگز باهام تماسی نمی‌گیری.»

چنانکه گفته شد، منطق تدوین در سکانس مذکور با نیروگرفتن از اراده‌های مشترکِ لیزبث و میکل ، از هر دو سطح تجاوزهای ظاهراً نامرتبط (در گذشته‌های بعید و نزدیک، و نیز در زمان حال) درمی‌گذرد. این جیغ/فریاد که بیش از شنیده‌شدن باید همراه با تصویر حس شود، تاریخ‌ها و جغرافیاهای مختلفی را به هم می‌دوزد، و دست‌کم دو مکانِ اصلیِ فیلم را به هم پیوند می‌دهد: الف) کرانه/حومه/جزیره/ساحل/روستا، ناکجایی دور از شهر در مقامِ طبیعتِ بدویْ، در تقابل با: ب) فضاهای عمومی و پر رفت‌وآمدِ شهریِ درونِ فیلم (دیسکو، کافه، مترو و الخ). این جیغ هر دو سری از مکان‌ها را در یک «خانه‌ی بی‌فاصله‌ی[1] مجازی (گیبسون ۱۹۸۴، ۵۲)، بین درون و بیرونِ خودِ فیلم گرد می‌آورد. همانطور که ویریلیو می‌گوید، «[برخلاف تصور فوکویاما] داریم نه پایانِ تاریخ بل پایانِ جغرافیا را می‌بینیم» (۲۰۰۰، ۹). هر دوی آن مکان‌ها بربریتِ اخلاقی، و مرکزگراییِ سلسله‌مراتبی و پدرسالارانه‌ای را در خود پذیرفته‌اند که بدنِ مادر یا به کلی از آن حذف‌شده یا بنا بر مسیرِ روایت، اُبژه‌ی تجاوز، قربانی‌شدن، آسیب، و تعدی است. بنا به نظرِ کریستوا، بدنِ مادرانه بابتِ کیفیتِ اَبژه‌کننده‌اش تهدیدی برای مرزهای هویتِ فردی و اجتماعی است و امر اجتماعی تنها با طرد و حذفِ این

1 distanceless home

بدن مادرانه محقق می‌شود (اُلیور، ۲۰۰۱، ۲۳۵). برای آنکه امر اجتماعی برساخته و آزاد شود باید از شر نیروهای طبیعت (و هم‌پیوندِ آن در نسبت‌های روانی یعنی بدنِ مادرانه) خلاص و از آن متفاوت شود تا مرزهای در خورِ خود را بنا کند. اما چطور می‌توان از «امر اجتماعی» صحبت کرد، وقتی جزیره‌ی فیلم از تعدادی خانه‌ی جدا از هم و قطعه‌واره تشکیل شده، آدم‌های‌اش با هم حرف نمی‌زنند و حتی کاراکترِ مادر در سویِ دیگرِ جزیره زندگی می‌کند (این مادر در تنها صحنه‌ای که نشان داده می‌شود در برابرِ پسرش مارتین، وکیلِ هنریک، میکل و پرسنلِ بیمارستان مقاومت/مخالفت می‌کند و به یک مادر سردِ [دهانی یا ادیپی] اخته‌کننده شباهت می‌برد). یوجین هالند (پیرو دلوز و گتاری) اشاره دارد به همانندی‌های ساختاری «بینِ خانواده‌ی هسته‌ایِ خصوصی‌سازی‌شده و سرمایه‌ی خصوصی: آقای سرمایه، خانمِ زمین، و فرزندشان، کارگر» (۲۰۱۱، ۵۱). او ادامه می‌دهد:

> تا آنجاکه سرمایه مورد بحث است، نسبت‌های کیفیِ بیناشخصی و اجتماعی، حتی خودِ سوبژکتیویته، همگی اکیداً نسبت به تحریک و دستکاریِ سیلان‌های کمّی (منابع، امیال، محصولات، کار، پول) برای تولید و تخصیصِ یک مازاد، ثانوی هستند. [...] از همین‌رو، مناسباتِ قدرتِ استبدادی تماماً ناپدید نمی‌شوند، در عوض، آنها به قلبِ خانواده‌ی هسته‌ای کوچ می‌کنند، جایی‌که پدر شاه است: خانه‌ی مرد قلعه‌اش است، و اعضای خانواده هم تبعه‌های‌اش. (۳۲)

در نسخه‌ی سوئدی این وجه از مناسبات استبدادی در کانونِ خانواده‌ی هسته‌ای با جزئیاتِ بیشتر ترسیم شده است. در این نسخه، در همان اولین گفتگوی بین هنریک و میکل به مخاطب اعلام می‌شود که پدر میکل برای هنریک کار می‌کرد و خودِ میکل آخرِهفته‌ها با مادرش به قلعه می‌آمد و هم‌بازیِ هریت بود. هرچند میکل این نکته را دقیقاً به یاد نمی‌آورد (جلوتر به این وجهِ کارِ یدی و عاطفی بازمی‌گردیم). در نسخه‌ی فینچر، صحنه‌پردازیِ اولین ورودِ میکل به خانه‌ی هنریک، آنجاکه میکل (در سواریِ وکیل خانواده) برای لحظه‌ای مبهوت به جلو خم می‌شود، تا خانه ــ بخوانیم قلعه ــ را در مرکز قاب تصویر رویت کند، هیچ چیز درباره‌ی این روابطِ دوران کودکی‌اش نمی‌گوید با این‌حال در انتها به کارکردِ این صحنه در فیلم فینچر بازخواهیم گشت.

هشت. توزیعِ مکان‌شناختیِ عواطف و درِ (همواره)نیمه‌بازِ فاشیزم

فلیکس گتاری در کائوسموسیس [کیهان‌تراوایی یا کیهآشوب‌نشانه‌ای] (۱۹۹۵) درباره‌ی نقشه‌نگاریِ اِکوسوفیک می‌نویسد: «هدفِ اولیه‌ی نقشه‌نگاریِ اِکوسوفیک نه دلالت‌بخشی و ارتباط بل تولیدِ سرهم‌بندی‌هایِ بیانی است که قادر به ضبط/تسخیرِ نقاطِ تکینگیِ یک موقعیت باشند» (۱۲۸). جزیره‌ی منجمدِ برفی، هم میانه یا پیرامونی چندفرهنگی است که بابتِ «سفیدیِ افراطی»اش ذاتِ تیره‌ی نوآر را به تنش می‌اندازد و هم به‌منزله‌ی یک صفحه‌نمایشِ یکسره سفید عمل می‌کند که در آن، میکل و لیزبث در مقامِ دو «ماشینِ پردازشِ داده‌ها» در حال نقشه‌نگاری نقاطِ تکینگی‌اش هستند: و بارها از طریقِ صفحه‌نمایش‌های کوچک و بزرگ در سرتاسر فیلم بر این تاکید می‌شود که عملِ دونفره و حتی منفردِ آنها بر شاهراه اطلاعات چگونه موج رسانه‌ایِ سیاره‌ای به راه می‌اندازد: از صحنه‌ی افتتاحیه با میکل که اصواتِ

رسانه‌های مختلف را در حال خبرپراکنی بر تصویر او و دادگاهش می‌شنویم، تا پول‌شوییِ نهاییِ لیزبث، شاهدِ جبهه‌ی چهارمِ جنگی، ورای زمین، هوا و دریا هستیم: ماهواره‌ها به‌منزله‌ی جنگ‌افزارهای ارتباطات ورای لایه‌های فوقانی اتمسفر، کارکردِ میکروسکوپی‌ترِ نوعی سراسربینِ معاصر را دارند. ویریلیو، بمب اطلاعات را به‌منزله‌ی «اسلحه‌ای تکنولوژیک و سیاسی» توصیف می‌کند که

> از سنترِ میکروالکترونیک، واقعیت مجازی و ارتباطاتِ‌راه‌دورِ سایبرنتیک استفاده می‌کند تا نرخِ مخابره‌ی اطلاعات و انحصاری‌سازیِ اینترنت توسطِ شرکت‌های چندملیتی را شتاب بخشد. [...] بمب اطلاعات شاملِ اطلاعات و ارتباطاتی می‌شود که شبکه‌ها با انفجارِ تکنولوژیکی در هم فرومی‌کشند تا به توده‌ی نظامی، اقتصادی، و سیاسی شکل دهند، که در آن، واکنشِ زنجیره‌ایِ بازداری‌نشده‌ای در سرتاسرِ کُره اتفاق می‌افتد. [...] یک واکنشِ زنجیره‌ای که از شتابِ تاریخِ جهان و همگراییِ تکنولوژیکیِ بی‌سابقه همراه با ظهورِ «زمانِ واقعی»، از ناپدیدیِ فضای فیزیکی، و سربرآوردنِ «بنیادگراییِ تکنولوژیک» و «سایبرنتیکِ اجتماعی» نشأت می‌گیرد. (۱۹۹۹، ۸۱)

در شرایطی که جفتِ میکل‌ـلیزبث می‌کوشند به‌رغمِ تنش‌ها و فشارهای وضعیت‌شان، در بطنِ پروژه‌ای مشترک یک زمانِ خودآئین بسازند، امکانِ محو زمان‌های محلی به نفع یک زمان‌ـواقعیِ سیاره‌ایِ شبکه‌مند (که بدون فوت وقت و با سرعت نور عمل می‌کند) باعثِ حذفِ فاصله‌ی جغرافیایی می‌شود و با تقدم‌بخشی به اصل بی‌واسطگی و آنیّت به پردازشِ مکان‌شناختیِ فیلم هم چنگ می‌اندازد. از حیثِ مکان‌شناختی، چینشِ خانه‌ها و ساماندهیِ مکان‌ها بیانگرِ نقشه‌ی روانی شخصیت‌ها و بیناسوبژکتیویته‌ی میان‌شان است. هریت تحت هویتِ جعلیِ آنیتا در خارج جزیره تک‌اُفتاده و هر سال گل‌هایی قاب‌شده برای تولدِ هنریک می‌فرستد که چرخه‌ی بیولوژیک شکوفیدن و پژمردنِ تمامیِ قربانیان زن فیلم را نمادپردازی می‌کند. در نسخه‌ی سوئدی او ساکن استرالیا است: از یخ‌زارِ منجمد جزیره به شن‌زار صحرای داغ؛ از شمالِ نوآر به جنوبی موعود؛ یا چه‌بسا به یک شمالِ نابه‌جاشده‌ی حداکثری، آنجاکه قرار است راز هریت به هریت برگردد تا او را از نامِ آنیتا جدا و به خود واقعی‌اش متصل کند، و با ورود به خانه‌ی هنریک، توأمان خود (self) و خانه را از فرمِ بستار و درونی‌بودن برهاند. خانه‌ی هنریک درست در کانونِ خانه‌های پراکنده و جدا‌ازهمِ دیگر اعضای خانواده قرار دارد و اغلب نیز، مقتدرانه در وسطِ قاب نشان داده می‌شود: اینجا مرکز امپراتوری است جایی‌که هنریکِ پیر در مقامِ عقلِ کل و مالکِ جزیره درباره‌ی همه‌ی امور تصمیم‌گیری می‌کند (حتی ونستروم او را «تیتان» خطاب می‌کند که فرمانروای مقتدر زمین در اساطیر را به یاد می‌آورد). منزلگاهِ موقتیِ میکل کلبه‌ای است در پست‌ترین سطح، در مجاورت آب. این مکانمندسازیِ بصریِ موقعیتِ آسیب‌پذیرِ میکل در میانه‌ی شهر و روستا، شمال و جنوب، خشکی و آب، خودش تاکیدی است مضاعف بر وضعیتِ درـمیانه‌ی او؛ اینکه یک غریبه است؛ غریبه‌ای که دیگران را می‌پاید و توأمان خودش هم تحتِ نظر است. اینهمه در حالی است که خانه‌ی مارتین، بر بلندای یک صخره یا پرتگاه، و در احاطه‌ی درختان قاب گرفته می‌شود تا بر وضعیتِ مسلط و مرموزش تاکید شود. این تاکید از حیثِ بصری مضاعف‌سازیِ مجدد می‌شود آنگاه که در آخرین دفعه، خانه‌ی مارتین را در نمای دور و بر کنجِ کمپوزیسیون در احاطه‌ی درختان می‌بینیم؛ اینجا خاستگاه یا مکانِ راز است، قربانگاهی که پاسخِ نهاییِ رازی را در خود نهفته که بر کلِ فیلم سایه انداخته: مساله نه قتلِ یک دختر، بل قتلِ پدر به دستِ دختر، و تجاوزِ پدر و برادر به دختر خانواده است؛ تصادفی

نیست که رازِ این مکان، که خیابانی بی‌نام ما را بدان می‌رساند، در شب (و نه روز) فاش می‌شود.[1] بنا به پژوهش‌های ویریلیو درباره‌ی «زاغه‌ی مهمات/جان‌پناه» این مکان‌های دنج سنخ‌نمای معماری مدرن بازمانده از جنگ هستند که این تعبیر در بسترِ رخدادهای این فیلم می‌تواند با کارِ مکانیزمِ دفاعیِ اِگو خوانش شود، خصوصاً اگر به یاد آوریم که فروید گذشته‌ی ذهن و گذشته‌ی شهر را با هم قیاس می‌کرد و در بازنماییِ فضاییِ ذهن به اصولی معمارانه روی می‌آورد که در آن، پیشینه‌ی استحکامات شهر در حافظه‌ـاستحکاماتِ خود (self) نشت می‌کند.[2] نمونه‌ای از همخوانیِ معمارانه‌ی ساخت روانی و فرماسیون حاکمیت را در این مکان بروز کرده است: در نمایی از خانه‌ی مارتین مجموعه‌ای از اسلحه‌های گرم را می‌بینیم و در اتاق مخفی‌اش انواع و اقسام ابزارهای شکنجه را؛ تجاوز نظامی ارتش نازی در جنگ جهانی و ظهور متعاقبِ فرمی معمارانه برای «دفاع» نظامیِ شهری در سطحِ مولی، با تجاوزِ یک پدر نازی به پسر و دخترش در سطحی مولکولی هم‌آوا می‌شود (واورنگیِ کارکردِ سرپناه به ضدـخود، یعنی به مکانِ هول، در اتاق وحشت (فینچر، ۲۰۰۲) را نیز به یاد آوریم که دیگر بار تعبیه‌ی حفره‌ای ناشناس، مسحورکننده و تهدیدآمیز را در قلبِ تمدنِ شهریِ مدرن فاش می‌کند (رازِ سکسوالیته‌ی مادرانه؟)).

این جنبه از اقتدار، تسلط و کنترلِ مکان‌شناختی، با تاکید بر فضای داخلیِ شیک و معماریِ مدرنِ خانه‌ی مارتین و نیز با تاکید بر حضورِ یک «دوربین» در پس‌زمینه‌ی خانه‌ی مارتین ــ و نیز تکثیرِ این «دوربین‌ها» در اقسام مختلف در کل فیلم ــ برجسته‌تر می‌شود: دوربینِ خبرنگاران در افتتاحیه، تلویزیون‌هایی که در مغازه‌ها و فضاهای عمومی در ارتفاعِ همسطحِ دوربین نصب شده و به طرزی بیمارگون همچون یک سراسربین، میکل و رقیبِ میکل را به نوبت در قاب خود نشان می‌دهند، دوربینی که هنریک و مارتین رو به آن درباره‌ی اهدافِ تجاری‌شان صحبت می‌کنند، دوربینی که هنریک رو به میکل در حالِ شکنجه می‌گیرد، دوربینی که لیزبث با آن دائماً اطلاعات را ثبت می‌کند، و نیز، دوربینِ مخفیِ لیزبث که حتا بر مارک و لنزِ وایدش تاکید می‌کند. اما دو دوربینِ بسیار کاربردی‌تر در کار هستند: اولی، دوربینی که یک بیوه‌زنِ ناشناس به وسیله‌اش از مارتینِ جوان عکس انداخته و اصلاً رازِ یکی از گره‌های اصلی فیلم توسطِ همینِ فیگورِ مادرانه‌ی حاشیه‌ای در اختیارِ جستجوگرانِ فیلم قرار داده می‌شود؛ یعنی پیرزنی که چهل سال پیش در یک روزِ جشن نظامیِ پائیزی چند عکس گرفته که در یکی از آن‌ها عکس مارتین در آنسوی خیابان «تصادفا» دیده می‌شود. گشوده‌شدنِ راز از خلالِ بازگشتن به عناصرِ حاشیه‌ای ممکن می‌شود.[3] این بازگشت به فیگورِ مادر از حیثِ روایی، متناظر است با رجوع به یک عکسِ بنیادین، یک عکسِ مادر، که راز را در خود

---

۱ الیور و تریگو در فصل چهارمِ اضطراب نوآر، که به فیلم راز آنسوی در (فریتز لانگ، ۱۹۴۷) می‌پردازد، اشاره می‌کنند که عنوان فیلم استعاره از رازِ ناخودآگاهی است که بناست افشا شود: مادری غایب، مسحورکننده و هراس‌آور، که برانگیزاننده‌ی تکانه‌های جنایت‌آمیز متعاقب است (۲۰۰۳، ۷۳-۹۲) ما در خوانش‌مان از این فیلم صرفاً با ناخودآگاه فردیِ مارتین یا ترومای فردیِ لیزبث رویارو نمی‌شویم، در عوض، خودِ ناخودآگاه به‌منزله‌ی بس‌گانگی و سرهم‌بندی جمعیِ امیال، از نظرگاهِ تولیدـمیل‌ورز، و نه امر داده‌شده، خوانش می‌شود. در مجموع، به خاطرِ تاثیرِ آشکار روانشناسیِ عامه‌پسندِ دهه‌ی چهل و پنجاه بر مضامین و ساختِ شخصیت‌ها در ژانر نوآر، بهره‌گیری از اصطلاح‌شناسی روانشناختی ــ تا آنجاکه به دامِ انسدادها و گره‌های‌اش نیفتیم ــ می‌تواند پیش‌برنده‌ی تحلیل باشد.

۲ برای مطالعه بیشتر، ر.ک. الیور و تریگو، اضطراب نوآر: جنس، نژاد، مادرانگی در سینمای آمریکا، ۲۰۰۳، ۲۱۳-۲۱۶.

۳ همپوشانیِ دو تجاوز به دو کاراکترِ دخترِ فیلم در گذشته و حال، به‌حاشیه‌رفتن یا غیابِ بدنِ مادر یا حذفِ امر مادرانه از نسبت‌های روانی، و در عوض، فعلیت‌یابی ناگهانی، تاثیرگذار، موقتی و تعیین‌کننده‌اش از خلال عناصر حاشیه‌ای، خودِ این نهفتگی را به منزله‌ی یک خارجِ برسازنده‌ی صفحه‌ی درونماندگاریِ نوآر و نئونوآر طرح می‌کند.

دارد: خودِ عکسِ سیاه‌وسفید در مقامِ مادرِ تصویرِ رنگیِ سینمایی، و عکاسی در مقامِ مادرِ سینما. میکلِ جستجوگر، مخاطبِ منفعلِ همه‌ی این دوربین‌ها را به نوعی شیوه‌ی پیشاسینمایی از «تصویر متحرک» رجعت می‌دهد: زوئتروپ؛ آنجاکه درهم‌رویِ حرکت‌های جزئیِ درونی عکس‌ها، فرماسیونِ ادراک و معما را توأمان گره‌گشایی می‌کند. دومین دوربینِ مهمِ فیلم، دوربینی ناشناس است که از بدنِ برهنه‌ی هریت در هنگامِ تجاوز عکس انداخته، و همین عکس است که در انتهای فیلم به خودِ هریت نشان داده می‌شود تا حلقه‌ی روایی «رازِ قتلِ خانوادگی» بسته شود. اما بی‌تردید، خطِ سیرِ روایی دوم هنوز ادامه و بسط می‌یابد: نسبتِ ناممکنِ میانِ کارآگاه‌ـخبرنگار (میکل) و انسان‌ـماشینی در هیأتِ زنانه (لیزبث). عکسِ دوم (هریتِ نوجوان و برهنه)، اثرگذاری‌های عاطفیِ متأثر از امر تکنولوژیک را هم به اوج می‌رساند و هم افشا می‌کند: دوربین در همه‌ی آن موارد، دم به دم، در حالِ شکار، بدنام‌سازی، قربانی‌کردن، تجاوز، ترور و نهایتاً قتل است: دوربین در مقامِ مظهرِ تکنولوژیِ مدرنیستی و یک اسلحه‌ی فاشیستی و فراگیرِ معاصر. نوعی «فاشیزمِ دوربینِ» مُسری و روزمره جایگزینِ فاشیزمِ نظامی و دولتی می‌شود و تصویر ماهیتاً مخدوش و آلوده است. شیوه‌ی شکنجه و از پا انداختنِ میکل در برابرِ دوربینی که دارد کل فرایند رنج‌بردنِ قربانی را ضبط می‌کند، تاکیدِ مضاعفی است بر این آلودگی: مخاطبِ ناظر نیز از این حیث مصون نمی‌ماند. با یادآوری عکس برهنه‌ی هریت و سکانس شکنجه‌ی (رویت‌شده‌ی) میکل (در بین انبوهی سکانس شکنجه‌ی رویت‌نشده‌ی قربانیانِ زن)، و با توجه به استدلالِ الیور و تریگو، «دوربین و میلِ مخاطب به تماشای این صحنه‌ها»، تماشاگر را در نسبت با اروتیکای نئونوآر و نگاهِ هرزه‌نگارانه‌ی دوربین، در موقعیتِ منحرف می‌نشاند (هنر اروتیکا را در شاهراهِ گمشده نئونوآرِ ۱۹۹۷ دیوید لینچ نیز به یادآورید): کارگردان در مقامِ هرزه‌نگار، و مخاطب در جایگاهِ تماشاگر انحراف (به‌جای انجام‌اش)؛ شبکه‌ی استیلای شخصیت‌شناختیِ نئونوآر از پروتاگونیست به خارجِ فیلم تسری می‌یابد: «هنر اروتیکای نئونوآر از طریق تهییجِ هرزه‌نگارانه از مخاطب به سود خود سوءاستفاده می‌کند» (الیور و تریگو ۲۰۰۳، ۲۰۹-۲۱۰).

گاستون باشلار در «دیالکتیک درون و برون» از اتاقی سخن می‌گوید که درش نباید باز یا، حتی نیمه‌باز شود: «دری که حتی در تصور هم نباید گشوده شود، یا توانِ نیمه‌بازبودن را نداشته باشد» (بوطیقای فضا، ۱۳۹۲، ۲۶۹). یک درِ خاص و یک اتاقِ مخفی درونِ خانه‌ی مدرنِ مارتین وجود دارد، جایی‌که در به‌منزله‌ی خودِ فضا عمل می‌کند: «در، فضای غریبِ اتاقِ نوآر است، [...]، یک فضای سیّالِ گریز [...] آستانه‌ای که به شما مجالِ گذرکردن می‌دهد...» (اُلیور و تریگو، ۲۰۰۳، ۲۳۶-۲۳۷). تنها لیزبث است که بی‌آنکه گیر بیفتد وارد این اتاق می‌شود، از درِ اتاقِ سری می‌گذرد، و «موازنه‌ی وحشت» را برهم‌می‌زند.[1]

---

۱ در جایی از فیلم باوند (واچوفسکی‌ها، ۱۹۹۶) وایولت به کورکی می‌گوید: «دیوارای اینجا خیلی نازکن. واقعن مثه اینه که توی یه اتاق هستیم.» در واقع، اگر بپذیریم که باوند «از حیثِ بصری و صوت‌شناختی، محدوده‌های زمان و مکان را در هم‌می‌شکند [...] و پیشرفتِ تاریخیِ ژانر نوآر را به سرحدش می‌رساند» (اولیور و تریگو، ۲۰۰۳)، آنگاه ادعای متن این است که کارِ فینچر از خلال رویکرد بصری‌اش، این تکوین معمارانه‌ی ژانر و مولفه‌های‌اش را پیش می‌برد. از طرفی، حذفِ مادر، و نیز، همپوشانیِ دو تجاوز به دو کاراکترِ دخترِ فیلم در گذشته و حال، در نسبت با دلالت‌های ضمنیِ نامِ لیزبث، دختری که تنوی اژدها و عنقا بر تن‌اش حک شده، تحلیلِ دلوز به آنچه نیچه «بازی پیشامد» می‌خواند را به یاد می‌آورد و پیشینی‌بودن و استیلای امر نهفته بر امر بالفعل را برجسته می‌کند: «بحث بر سر تاس‌ریختن‌های کثیر نیست، که به دلیلِ تعددشان دوباره ترکیبِ مطلوب را ایجاد می‌کنند. کاملاً برعکس، بحث بر سرِ تاس‌ریختنی واحد است، که به دلیلِ عددِ ترکیبِ حاصل، می‌تواند خود را بدونِ نیاز به تاس‌ریختنی دیگر دوباره ایجاد کند.» در واقع در پازلِ فیلم، ما نه با «تمامِ پیشامد در یک نوبت» بل با «ترکیب‌های مقدّر»، «شمارِ تاس‌ریختن‌ها» یا «پاره‌های پیشامد» طرف هستیم که خبر از آن «طبیعتِ عددیِ» واحد

از طرفِ دیگر، شیوه‌ی شکنجه‌ی قربانی توسطِ مارتین، هم یادآورِ اتاق‌های گاز در دوران نازیسم، و هم یادآورِ پر سودترین کالای صنعتی‌ای است که در امپراتوریِ امروزیِ هنریک و مارتین تولید می‌شود: کود شیمیایی. «اروپا که دیرزمانی آزمایشگاهِ پارانویای زمین بوده است، دارد به‌طرزی وسواسی‌ـاجباری به تیرگیِ کثافتِ ناسیونالیستیِ پیشانازی برمی‌گردد [...] پایانِ تاریخ بوی کشتارگاه می‌دهد. [...] آدمیان حیواناتی بزدل‌اند و امنیت به‌نحوی سیستمانه بیش از حد ارزشگذاری شده است.» (نیک لند، ۱۹۹۸، ۱۰۵-۱۰۷). اکنون فاشیزمِ نظامی (و تلویحاً دولتی) به‌منزله‌ی تصادفِ همه‌ی تصادف‌های متعاقب در فیلم افشا می‌شود. میشل فوکو در باید از جامعه دفاع کرد باور دارد که ظهورِ زیست‌قدرت، نژادپرستی را در مکانیزم‌های دولت حک‌وتعبیه می‌کند، طوریکه دولت مدرن بدون میزانی از نژادگرایی به‌سختی قادر به عمل‌کردن است (۲۰۰۳، ۲۵٤). او برخی کارکردها و حیطه‌های مرتبط با این موضوع را برمی‌شمرد:

> نخستین کارویژه‌ی نژادگرایی این است: ایجاد شکاف و وقفه درون پیوستارِ بیولوژیکی که در مقابل زیست‌قدرت قرار دارد. [...] نژادپرستی در ابتدا با استعمار، یا به‌عبارتی، با نسل‌کشیِ استعمارگرایانه، گسترش یافت. اگر در چارچوبِ زیست‌قدرت عمل می‌کنید، چگونه می‌توانید نیاز به کشتنِ مردم، کشتنِ جمعیت‌ها، و کُشتنِ تمدن‌ها را توجیه کنید؟ با بهره‌گیری از مضامینِ تکامل‌گرایی، با توسل به نوعی نژادگرایی. [...] در دولتِ نازی، عرصه‌ی زندگی که مدیریت، حفاظت، ضمانت و پرورشِ آن از نظر بیولوژیک به عهده‌ی دولت است، تماماً به قلمرو حق حاکم برای کشتنِ همه تبدیل می‌شود (یعنی نه تنها کشتنِ مردم بیگانه بل حتی مردمِ خودش هم). در نازیسم، بینِ زیست‌قدرتِ عمومیت‌یافته و دیکتاتوری مطلقی که با گسترشِ افسانه‌ای حقِ کشتن و به کام مرگ فرستادن در سرتاسرِ بدنِ اجتماعی بازتولید می‌شد، نوعی تطابق/تقارن وجود داشت. با دولتی تماماً نژادگرا، دولتی مطلقاً مرگبار، و دولتی انتحاری مواجهیم.... هرسه‌ی اینها ضرورتاً برهم منطبق بودند. (۱۹۷٦، ۲۵۷-۲٦۰؛ [۱۳۹۰، ۳۳۷-۳٤۳])

این خصیصه‌ها (نژادگرایی، مرگباربودن، و انتحار) که بیش از همه سرشت‌نمای میلِ توده‌ای‌اند و در سیستم‌های نمایندگی تبلورِ کلان می‌یابند، هم در مواجهه‌ی میان هریت و پدر/برادرش، و هم در برخورد

(یعنی جفت شش:٦و٦) می‌دهند. با الهام از مولفانِ اضطرابِ نوار، خصوصا در فصلِ پایانی و نقشه‌نگارانه‌ی کتاب‌شان، می‌توان گفت در این فیلم، هم منطقه‌ی ساحلی یا کرانه‌ای (جزیره) و هم سرزمینِ اصلی (استکلهم)، ناامن، غیررمانتیک، و از حیثِ جنسی بی‌قید و بند تصویر می‌شوند؛ مرزبندیِ کلاسیکِ ارزش‌ها (شمال/ جنوب، طبیعت/شهر، جزیره/سرزمین اصلی) درهم‌می‌شکند و این دو جغرافیای اخلاقی با استحاله در نوعی آخرالزمانِ سایبرپانک هم‌ارز می‌شوند؛ حتی در واقع، شمالِ جغرافیاییِ فیلمِ فینچر (جزیره) با ناپایداریِ اخلاقیِ محض‌اش یک جنوبِ نابه‌جاشده است: شهوانی، اضطراب‌آور، و پُر خطر. هرچند این رویکرد برای تحلیل مناسباتِ درون‌ژانری کارآمد است اما اگر بپذیریم که امر واقعی به‌نحوی‌فزاینده تابعِ امر مجازی شده است (ویریلیو) آنوقت نه جزیره یک حاشیه یا پیرامون است و نه شهر یک مرکز، زیرا پیشاپیش با «محلی‌زداییِ» یک ابرمرکزِ مجازیِ متکثر طرف هستیم.

میکل و مارتین بروز می‌کنند.[1] اینجاست که زیست‌اطلاعات‌جنگ[2] را داریم. یوجین تَکِر سطوح یا لایه‌های زیست‌جنگ را ترسیم می‌کند که در آن، زیست‌شناسی هم هدف است و هم اسلحه. هر یک از این سطوح، به درجاتِ مختلف، در هر رخداد یا هر تهدیدِ شناسایی‌شده حاضرند: سطح اول) خرابکاریِ زیست‌شناختی. دوم) تسلیحاتِ زیست‌شناختی. سوم) جنگِ ژنتیکی. چهارم) مأموریتِ زیست‌استعماری. و سطح پنجم) که با ادغام یا یکی‌کردنِ ژنتیکِ مولکولی و علمِ کامپیوتر در صنعتِ بایوتِک [زیست‌فن‌آوری] ارائه می‌شود: زیست‌اطلاعات‌جنگ (ژنومِ جهانی، ۲۰۰۵، ۲۵۰). به‌عنوانِ نمونه‌ای ساده، اگر در طیفی از نوآرهای کلاسیک، و بعضاً نئونوآرهایی مثل مرا دوباره بکش (جان دال، ۱۹۸۹)، کارآگاه هنوز نوعی معصومیت را در چهره و چشم‌های‌اش دارد، در فضای روانی فیلم فینچر اما، چهره و چشم‌های کارآگاه-خبرنگار به کلی مخدوش شده است. این مخدوش‌شدن به دو صورتِ نمادین و تحت‌اللفظی در فرمِ زیست‌تروریسم تصویر می‌شود: الف) مخدوش‌شدنِ نمادین، توسطِ تصویری که از میکل در سپهرِ-رسانه‌ای[3] ارائه می‌شود. ب) شلیکِ اسلحه‌ی گرمِ مارتین که پیشانیِ میکل را می‌خراشد. ویریلیو در پرده‌ی صحرا: جنگ در سرعت نور، توضیح می‌دهد که اگر در جوامع باستان، میدانگاه، آگورا، و سپهر عمومی محل سیاست‌ورزی بود، امروزه تصویر عمومی (تلویزه‌شدنِ عواطف) بر سپهر عمومی می‌چربد (۱۳۹۲ ، ۸۷). دیگر بار، لیزبث (که پوست‌اش پیشاپیش سوراخ‌شده و منفذدار است) هر دو خراشِ میکل را در هر دو سطح می‌دوزد و مشکلات را رفع‌ورجوع می‌کند. این عملِ شلیک پاسخی است به مکان‌کاویِ میکل: دیگر بار میل‌ورزی مقدم بر سرکوب است. باشلار از «مکان‌کاوی»[4] به‌عنوانِ «روان‌شناسیِ سازمان‌یافته‌ی جایی که در آن زندگیِ صمیمانه‌ای داشتیم» سخن می‌گوید، (۱۳۹۲، ٤٨) و به این گفته‌ی بودلر ارجاع می‌دهد که «در کاخ برای صمیمیت جایی نیست.» (۷۱). آیا این جستجوی صمیمیت به جمعیت مقتولان گره نمی‌خورد و از صمیمیت غایب میانِ میکل و دخترش، نیلا (نمونه‌ی «دخترِ خوب» نوآر)، مایه نمی‌گیرد؟[5] گلوله‌ای که از جانبِ قصرِ مدرن یا کلاسیکِ صاحبانِ

---

۱ فلیکس گتاری در «هر کسی می‌خواهد یک فاشیست باشد»، در تحلیلی شیزوکاوانه/نقدشه‌نگارانه، اینطور می‌نویسد: «دیکتاتوری نظامی همچون دیکتاتوری فاشیستی به انرژی لیبیدوئی توسل نمی‌جوید، حتی اگر تعدادی از نتایج این دو دیکتاتوری یکسان به نظر برسند و اگر به شکنجه‌ها و روش‌های سرکوب‌گرانه‌ی یکسان و الخ ختم شوند. پیوند دست کم چهار سری لیبیدوئی در شخص هیتلر سبب شد دگرگونی یک مکانیزم میل‌ورزی نوین در توده‌ها مبلور شود: ۱) سبک عوامانه‌ای که وی را در موقعیتی قرار داد تا بر آدم‌هایی تسلط یابد که ماشین‌های سوسیودموکراتیک و بلشویک کمابیش آنها را نشان‌گذاری کرده بودند. ۲) سبک سرباز قدیمی جنگ که صلیب آهنین‌اش از جنگ ۱۹۱۴ نمادش بود و او را قادر ساخت تا دست کم کارکنان ارتش را خنثی کند زیرا قادر نبودند اعتماد کامل خود را به دست آورند. ۳) فرصت‌طلبی یک مغازه‌دار، نوعی انعطاف‌پذیری نخاعی، و سستی، که او را قادر ساخت تا با بزرگان صنعت و صاحب‌منفذان مالی مذاکره کند و در تمام مدت به آنها اجازه دهد که فکر کنند به آسانی قادر به کنترل و اداره‌ی او هستند. ۴) هذیانی نژادپرستانه، جنون، انرژی‌ای پارانوییک که او را با غریزه‌ی مرگ جمعی هم‌کوک می‌کرد؛ غریزه‌ی مرگی که از کشتارگاه‌های جهان جهانی اول بیرون آمده بود.» ـــــ ر.ک. به کائوسوفی: متن‌ها و مصاحبه‌های گتاری در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۲-۱۹۷۷، سمیوتکست؛ ۲۰۰۹، ۱۵۴-۱۷۶.

2 bioinfowar

3 Media-sphere

4 topoanalysis

۵ در میان گستره‌ای از تفاوت‌ها میان دو نسخه‌ی اقتباسیِ ۲۰۰۹ و ۲۰۱۱، در نسخه‌ی سوئدی ملاقات نیلا و میکل در جزیره وجود ندارد؛ در نسخه‌ی فینچر، نیلا در مسافرت برای یک اردوی دینی، سر راهش، به جزیره می‌آید و سرنخ می‌دهد و زود می‌رود: انگارِ مردگان یا مقتولان او را فرستاده باشند. در گفتگوی کوتاه‌شان حین غذاخوردن این فاصله‌ی بین‌شان برجسته می‌شود. نحوه‌ی توزیعِ زنان، نقش و کارکردشان در این فیلم‌های اقتباسی، نه فقط رویکردِ مولفان به فن روایت و پرداختِ سینمایی، بل درکِ مولفان‌شان از کردوکارِ

امپراتوری شلیک می‌شود، علیهِ مکان‌کاویِ تخطی‌گر و داده‌مبنای میکل از مرزهای دانش، و نیز علیه برگذشتن از مرزهای هم خود (self) و هم قلمرو جغرافیایی نشانه‌روی شده، که تاکیدی مضاعف است بر تمایزگذاری بینِ امر مقدس و امر کفرآمیز، خونِ پاک و خونِ ناپاک، درون و بیرون. استلارک، اجراگرِ معاصر استرالیایی که بر کاشتِ اندام مصنوعی (پروتز) و شکافتن گوشت در شکل‌دهی به اجراهای‌اش تاکید دارد، خودِ اطلاعات را پروتزِ بدنِ منسوخ معاصر می‌انگارد و از سطحِ همین پوستِ خراشیده در نسبت با خود (self) سخن می‌گوید:

> **سطح و خود** (self): پوست به عنوانِ سطح توأمان آغازِ جهان و در عین‌حال مرزِ خود (self) است. پوست به‌عنوانِ سطحِ مشترک (میان‌پهنه، واسط)، محلِ فروپاشیِ امر شخصی و امر سیاسی است. اما اکنون توسطِ ماشین‌ها کش‌آمده و شکافته‌شده، **پوست دیگر آن سطحِ حسانیِ صافِ یک محل یا یک صفحه‌نمایش نیست.** پوست دیگر حاکی از بستار نیست. گسیختگیِ سطوح و پارگیِ پوست به‌معنای امحایِ درونی و بیرونی است. پوست به‌عنوانِ سطح‌مشترک ناکافی است. (۱۹۹۸، ۱۵۵-۱۵۶)

بنا به چنین درکی از شکافتگیِ سطحِ پوست، کنارِ هم گذاشتنِ پوست‌های آش‌ولاش‌شده‌ی قربانیان در عکس‌ها و این زخمِ نشسته بر چهره‌ی میکل باعث کم‌شدنِ فاصله‌ی میکل با موضوعِ جستجوی‌اش می‌شود؛ در پَسِ پوست، گوشت عیان می‌شود؛ این عملِ یک تیراندازِ پنهان، تداومِ فرم‌های دیرپایِ درونی‌بودن، بستار، قطبی‌سازی، تعدی و حذف را به‌سطح برمی‌کشد: تبعاتِ عفونت‌زای نازیسم، دیگر بار، ما را به حیطه‌ی جنگِ محض پرتاب می‌کند: «در جریانِ هر جنگِ مدرن، چندین سطحِ مبارزه در کار است: جنگِ رسانه‌ای، رمزی‌سازی و کشفِ رمز، امور مالی، کسب‌وکارِ تولید برای جنگ، فرصت‌هایی برای دوباره‌جان‌بخشیدن به ناسیونالیسم، فرصت‌هایی تاریک برای نسل‌کشی و پاک‌سازیِ قومی، و کاربردِ رسانه‌های جدید مثل شبکه‌ها، کامپیوترها، و بانک‌داده‌های ماشین‌های جنگ اتوماتیک‌شده. [...] وارد وضعیتی می‌شویم که پل ویریلیو (در مکالمه با سیلور لوترینژه) جنگ محض می‌خواند: موقعیتِ آمایشِ پایان‌ناپذیر برای جنگی همواره به‌تعویق‌افتاده.» (تکر، ۲۰۰۵، ۲۵۱) تَکِر در پیوستِ چهارمِ همین کتاب‌اش، «بیوتکنولوژی [زیست‌فن‌آوری] و فرهنگِ عامه‌پسند؛ یا، میوتانت‌ها [جهش‌یافته‌ها]، رپلیکنت‌ها [ربات‌های زیستمند]، و زامبی‌ها»، فرهنگِ عامه‌پسند را محلِ احتمالیِ به‌راه‌افتادنِ اضطراب‌ها، ابهام‌ها و تنش‌های صنعتِ بایوتِک [زیست‌فن] تشخیص می‌دهد: بیوتکنولوژی در فیلم‌ها، رمان‌ها، بازی‌ها، کُمیک‌ها، تبلیغاتِ دارویی، اپراهای آبکی تلویزیونی، موزیک‌ویدئوها، یا در بازترکیب‌شان، به‌نحوی‌چندصدایی، ارائه می‌شود، آنجاکه این صنعت دیگر نه به‌منزله‌ی صِرفِ نوعی خدمات، درمان، یا تکنیک، بل در مقامِ شیوه‌ای از بازاندیشی درباره‌ی بدن، از حیثِ اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آشکار می‌شود (همان، ۳۴۵). تاثیرِ

زیست‌قدرت و زیست‌سیاست در قلمرو امپراتوری را هم نشان می‌دهد. در نسخه‌ی فینچر، پای زنی دیگر، یعنی اریکا (همکارِ میکل در مجله در شهر)، که به میکل نزدیک است هم بنا به تماس تلفنی صاحبانِ جزیره به آنجا باز می‌شود که این صحنه هم در نسخه سوئدی نیست. چرا در نسخه‌ی فینچر این سه زن از شهر به جزیره فراخوانده می‌شوند؟ در هر دو نسخه به خواهر لیزبث، کامیلا، هیچ اشاره‌ای نمی‌شود، و در هر دو نسخه خواهرِ وکیلِ میکل (آنیکا) را گذرا، و در دو محفل مجزا (در نسخه‌ی سوئدی در خانواده و در نسخه‌ی آمریکایی در یک مهمانی) می‌بینیم.

فنی‌ـبصری صنعتِ سرگرمی و تبلیغات‌سازی، تمهیداتِ اجرایی و فنی‌اش بر کار فینچر، بعد از ورودش به سینمای بلند حتی مشهودتر است.

فرایندهای تولیدِ تبلیغات و کثرتِ فراورده‌های‌اش در سپهرـرسانه‌ای و سپهرـبلاگی[1] به‌منزله‌ی ابزارِ همرسانیِ مبتنی بر بازاریابی که دستکاری عواطف و الگومندسازیِ شیوه‌ی میل‌ورزیِ توده‌ای را هدف می‌گیرد، خطوط هذیان سرمایه‌سالاری را نیز ترسیم می‌کند و سیلانِ قلمروزداییِ‌اش (قلمروزداییِ نسبی و نه مطلق) را تا دل سینمای جریان‌قالب و تکنیک‌های بیانگر و تصویرپردازانه‌اش پیش می‌آورد.[2] فینچر تولیدکننده و فراورده‌ی توأمان این صنعت، نمونه‌ی سنخ‌نمای نسلی از این دست کارگردان‌ها در دهه‌ی هشتاد و بعدش است[3].

پایان‌بندی: بازگشتِ امر دیگرگون (و نه صِرفِ بازگشتِ ستمدیدگان)

در صحنه‌ی نهایی، لیزبث که زیرِ بارشِ سبُکِ برف، به تماشای دورشدنِ میکل و همکارش ایستاده، لحظه‌ای با تردید به آنها می‌نگرد، سپس می‌چرخد و پس‌زمینه ــ یعنی دورشدنِ میکل و همکارش ــ فلو/محو می‌شود. پس از مکثی کوتاه، لیزبث هدیه را در زباله‌دان می‌اندازد، بر موتورش می‌نشیند و در خلافِ جهتِ

---

1 Blogosphere

۲ برای مثال جاشوآ کلوِر در کتاب‌اش، ماتریکس (۲۰۰۴)، تکنیک‌ها و ایده‌ی اصلیِ اجراشده در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی ماتریکس (واچفسکی‌ها، ۱۹۹۹) را که مبتنی‌ست بر جاذبه‌گریزیِ ترینیتی (با بازی کری‌ـآن ماس) و تمایز زمان نزد او و نزد پلیس‌ها (جلوه‌ی ویژه‌ی معروف به «زمانِ گلوله»)، به آگهی نوشیدنیِ «اسمیرنوف» و آگهیِ شلوار مارکِ «گپ» نسبت می‌دهد. همچنین استفاده از تکنیک معروف به «سیم‌آویز» برای صحنه‌های رزمی، به‌طراحیِ یوئن وو پینگ، اولین‌بار در ماتریکس امتحان و اجرا شد و بعد از آن گسترش یافت: «اولین کسی که وو پینگ را به هالیوود آورد آنگ لی (کارگردانِ چینیِ سازنده‌ی ببر خیزان، اژدهای غرّان (۲۰۰۰)) نبود، بلکه برادران واچفسکی بودند» (۱۳۸۷، ۱۶-۱۷)

۳ اینکه طیف ناهمگونی از کارگردانانِ سبک‌پرداز یا جریان‌غالب، همچون ریدلی اسکات، سرجو لئونه، مایکل پی، دیوید لینچ، وِس اندرسن، گیلرمو دل‌تورو، مایک فیگیس، اسپایک جونز، مایکل مان، سوفیا کاپولا، دارن آرنوفسکی، و اسپایک لی (در میان دیگران) به سراغ این صنعت رفته‌اند، ما را با یک پدیده مواجه می‌کند. برای نمونه وجوه فنی این پدیده را در همان عنوان‌بندی فیلم فینچر (فیلمی که تولیدش بیش از یک‌سال به‌درازا انجامید) در نظر بگیرید، که پیچیدگی‌های فرایند تولید، هذیان نهفته در صنعت تبلیغات، و جهشِ فنی در ساختِ عنوان‌بندی سینمایی را (مثلاً در قیاس با آثارِ کلاسیک سال باس) آشکار می‌کند: تیم میلر (Tim Miller)، از اعضای گروه فنیِ ساختِ عنوان‌بندی، در گفتگوهایش درباره تولید این عنوان‌بندی می‌گوید که آنها می‌خواستند هر سه رمان (تریلوژی) لارسن را ظرفِ دو و نیم دقیقه‌ی آغازین با تصویرپردازی بیان کنند (او حتی از ترکیبِ «"مفهومِ" دوونیم دقیقه‌ای» استفاده می‌کند). فهرستِ نرم‌افزارهای تولید این قطعه از فیلم گواه چنین کوششی است:

Three-dsmax (modeling, lighting, rendering), Softimage (rigging and animation), Digital Fusion (compositing), Real Flow (fluid dynamics), Sony Vegas (editorial), Zbrush and Mudbox (organic modeling), and VRAY (rendering)

برای دیدنِ نمونه‌ی طراحی استوری‌بورد، شخصیت‌سازی و پوستر، نگاه کنید به صفحه‌ی آخر همین مقاله؛ برای دیدن موارد بیشتر از جمله انتخاب قلم فونت و الخ، و نیز گفتگوهایی درباره‌ی عنوان‌بندی، بنگرید به:

http://motionographer.com/2012/01/16/blur-talks-the-girl-with-the-dragon-tattoo-titles

http://www.artofthetitle.com/title/the-girl-with-the-dragon-tattoo/#

http://www.artofthetitle.com/feature/david-fincher-a-film-title-retrospective/

http://io9.com/5873372/an-exclusive-look-at-the-making-of-dragon-tattoos-stunning-titles

آن دو دور می‌شود. با خروجِ او از عمقِ میدانِ تصویر، دوربین همچنان طیِ نواختی آرام، تا سیاه‌شدنِ تدریجیِ صفحه‌ی نمایش، در فضای خالیِ برف‌ریزانِ شبانه پیش می‌رود: معادلی بصری برای یک خسران عاطفی؛ نه صِرفِ غیابِ میکل نزدِ لیزبث، بل حذفِ «صوریِ» تصویرِ مادر و غیابِ عاطفی‌اش در آنچه دلوز «تصویرِ نسبت‌های روانی» می‌خواند (۲۰۰۶، ۲۶۹-۲۷۱)، هرچند چنانکه نشان دادیم این تصویرـبلور در سطح نهفته بازمی‌گردد و از سطح شخصی به سطحی غیرشخصی، به «امر مشترک» پیوند می‌خورد. غیر از این صحنه، لیزبث یکبارِ دیگر هم در حالِ پس‌کشیدن نشان داده شده بود: صحنه‌ی ملاقاتِ هریت و هنریک. به خانه‌بازگشتنِ هریتِ اَبژه‌شده‌ای که از خلالِ هم نقضِ قانونِ نمادینِ پدرانه و هم پدرکشیِ تحت‌اللفظی از مرز رد شده بود، گریختنِ لیزبث از صحنه را در پی دارد که در دوازده سالگی به جانِ پدرش سوءقصد کرده بود (میلِ مبهم در نسبت بینِ نیکلاس و پدر مرده‌اش در بازی (فینچر، ۱۹۹۷) نیز به‌نحوی همانندسازانه تا حد مرگ پیش می‌رود و البته باز هم در غیاب یا حذفِ تصویرِ مادر). هریت پس از سال‌ها تبعیدِ خودخواسته، در مقامِ یک خارجی، یک بیگانه، یک غریبه، یک مهاجر، و سرانجام یک ~~مادر~~، به خانه برمی‌گردد تا از ترومای پدرکشی، هم در معنای نمادین و هم در معنای تحت‌اللفظی، فراروی می‌کند. آن ترک‌کردنِ صحنه از جانب لیزبث، پیشاپیش خبر از ترک‌کردنِ متعاقبِ صحنه‌ی نهایی می‌دهد.[1] هرچند نگری و هارت در امپراتوری می‌گویند:

> یقیناً نیازمندیم بدن‌ها و خودمان را دگرگون کنیم؛ چه‌بسا به شیوه‌ای بسیار اساسی‌تر از آنچه پدیدآورندگانِ سایبرپانک تصور می‌کنند. در دنیای معاصر ما، جهش‌های زیباشناختی عمومی بدن، مثل سوراخ‌کردن و خالکوبیِ پوست، مدل پانک و نمونه‌های تقلیدی فراوانِ آن، همگی نمونه‌های اولیه این دگرگونی جسمانی هستند، اما سرانجام نمی‌توانند به نوعی جهش رادیکالِ مورد نیاز منتهی شوند. اراده‌ی مخالف‌بودن امروز واقعا به بدنی نیاز دارد که کاملاً از سلطه سرپیچی کند؛ بدنی که از زندگی خانوادگی، انضباط کارخانه‌ای، تنضیماتِ یک زندگی جنسیِ سنتی و غیره تمکین نکند (۱۳۹۱، ۳۱۰).

---

۱ در خصوص نسبت میان امر غریب و تروما می‌توان به تعریفِ فروید از «امر غریب» (the uncanny) در مقاله‌ای به همین نام رجوع کنیم: «نه هیچ چیز جدید یا بیگانه، بل چیزی آشنا و قدیمی در ذهن و چیزی که تنها از خلالِ فرایند سرکوبْ به بیگانه تبدیل شده است» (۱۹۱۹، ۲۴۱). فروید همزاد (double) را به عنوان یکی از غریب‌ترین تجربه‌ها شناسایی می‌کند، چراکه فرافکنی به بیرون از چیزی است که زمانی آشنا بوده و الان چیزی خارجی و بیگانه است (۲۳۶). تجربه‌ی امر غریب زمانی تولید می‌شود که چیزی آشنا، چیزی که قبلاً سرکوب شده بود، بارها ظاهر می‌گردد، بدون اینکه تشخیص داده شود. روان که هنوز تکلیف‌اش را با ترومای قدیمی روشن نکرده است، مکرراً آن تروما را ــ بدون اینکه متوجهِ آن شود ــ به نمایش می‌گذارد. این نمایش تکرارشونده می‌تواند به خلقِ تجربه‌ی امر غریب منجر شود، به‌ویژه زمانی که یک همزاد یا مانندْ در میان باشد. با ظهور امر غریب در همزاد «یک مضاعف‌سازی، تقسیم و تبادلِ خود (self) وجود دارد». و در نهایت بازپیداییِ بی‌وقفه‌ی همان چیز ــ تکرار همان مشخصه‌ها یا صفات و تحول‌های شخصیتی، همان جرم‌ها، یا حتی همان نام‌ها از خلالِ تولیدات متوالی»(۲۳۴). (نیز؛ ر.ک. به اُلیور و تریگو؛ ۲۰۰۳، ۷۳-۹۷) همچنین، احتمالاً تنها از خلال این سنخ رویکرد نظری، مناقشات حاشیه‌ای کاذب بر سر نحوه‌ی اقتباس یا شخصیت‌پردازی از دور خارج می‌شوند. برای نمونه، این نزاع رسانه‌ای را در نظر بگیرید: رونی مارا، بازیگر نقشِ لیزبث، علنا اعلام کرده بود که به نظرش «لیزبث یک فمینیست نیست»، و در مقابل، این ایوا گابریلسون، پارتنر بلندمدت لارسن، (و نیز نویسنده‌ی درباره‌ی استیگ لارسن و من: چیزهایی که میخواهم بدانید (۲۰۱۱)، و مترجمِ اثری از فیلیپ کی.دی به سوئدی) بود که این درکِ بازیگر فیلم را به چالش کشید.

با این‌حال، یا به‌رغمِ اینهمه، باید توجه کنیم که از سویی، یکی از مترادف‌های واژه‌ی فتیش، به «وسواس» ارجاع دارد، و از طرف دیگر، فاشیزم و وسواسِ مرگبارِ مارتین با ضربه‌ی متقابلِ کاراکتری نابود می‌شود که از سر تا پا نماینده‌ی حاشیه‌های فرهنگِ مُد و اقتصاد دیجیتالی است (لیزبث). هرچند الگوی لیبیدوییِ لیزبث به‌منزله‌ی شیوه‌ی تولیدِ میل‌ورز صرفاً فرایندهای کاپیتالیستی را تسریع می‌کند اما فیلمِ فینچر، با این صحنه‌ی نهایی، بینِ مادرانِ گمشده و پدرانِ منحرف‌اش، رهای‌مان می‌کند و عملا در برابرِ یک فتیش صرفاً یک فتیشِ دیگر قرار می‌دهد تا نهایتا یک پایش درونِ اقتصادِ میلِ پدرسالارانه، در انسدادهای مناسباتِ دیوان‌سالارانه‌ی کاپیتالیستی، و درونِ قلمروِ دال (به‌منزله‌ی «بازنماییِ سرکوبگرِ» سرشت‌نمای فرماسیونِ امپراتوریِ بربری) باقی بماند (عنوان اصلی رمانِ لارسن را به یاد آوریم: «مردانی که از زنان متنفرند»، و اینکه نزد فروید فتیش یک احلیلِ جایگزین است (فتیشیسم، ۱۹۲۷)). از طرفی، باید به فرایندهای تولید، انقیاد و دستکاریِ عواطف، و شیوه‌ی میل‌ورزیِ گره‌خورده به اقتصادِ داده‌محور و اطلاعات‌مبنا در کار غیرمادیِ انفورماتیک و ارتباطی توجه کنیم که به گفته‌ی نگری و هارت، موجبِ تمرکززدایی تولید و قلمروزداییِ فزاینده‌ی تولید می‌شوند؛ نهایتاً از دل همین تحول (جایگزینیِ تولیدِ شبکه‌ای به جای خط مونتاژِ فوردی) کارگرِ عاریه‌ای و وضعیت‌های شغلیِ مخاطره‌آمیز یا عاریه‌ای بیرون می‌آید:

> عبور به اقتصادِ اطلاعاتی، ضرورتاً مستلزمِ تغییر کیفیت و ماهیتِ کار است [...] انسان‌شناسیِ سایبراسپیس، به معنای شناساییِ وضعیتِ انسانیِ جدید است [...] فمینیست‌ها در تحلیلِ "کارِ زنان" به مقوله‌ای دست یافته‌اند که آنرا "کار به شیوه‌ای بدنی" می‌نامند [...] در اینجا، خودِ تولید به سطحِ پیچیدگی و ترکیبِ تعاملاتِ انسانی رسیده است [...] جمعیت‌های کارگری، که از ثبات و نیروی قراردادی عمده‌ای برخوردار بودند، روز به روز وضعیتِ اشتغال خود را مخاطره‌آمیز می‌یابند. وقتی موقعیتِ دادوستدیِ کار تضعیف شد، تولیدِ شبکه‌ای می‌تواند با اَشکالِ متعددِ کارِ تضمین‌نشده‌ای چون کارِ آزاد، کارِ خانگی، کارِ نیمه‌وقت و کارِ پیمانی هماهنگ و سازگار شود» (۱۳۹۱، ۳۹۸-۴۰۸)

از طرف دیگر، با پذیرشِ «تاکیدِ کاپیتالیستیِ کنونی بر دانش به‌منزله‌ی منبع عمده‌ی ارزش افزوده [...] کارِ آزاد لحظه‌ای است که این مصرفِ آگاهانه‌ی فرهنگ به فعالیت‌های تولیدی ترجمه می‌شود که به‌طور لذت‌بخشی پذیرفته می‌شوند و در همان حال اغلب بی‌شرمانه مورد بهره‌کشی قرار می‌گیرند» (تِرانوآ، ۲۰۰۰). در نتیجه، سنخ‌شناسیِ کاراکترِ لیزبث ما را به تاییدِ دوباره‌ی این نکته می‌رساند که لیزبث نمونه‌ی امروزیِ مقتولانِ زنِ فیلم است؛ اگر آنها کارگر، روسبی، نظافت‌چی، یا دانش‌آموزِ دورانِ صنعتی‌شدنِ فزاینده‌اند، لیزبث یک کارگرِ شناختی-عاطفی، یک کارگرِ کارِ غیرمادی در دوران پساصنعتی است که نه صرفاً مُهر حیوانات بل نشانِ تکنولوژی (اینترنت، هک، تتو، تجهیزاتِ امنیتی و نظامی) را حمل می‌کند، اما دست‌آخر او نیز تحت بهره‌کشی است. در سرتاسر فیلم هرگز نمی‌بینیم که بخندد؛ او بی‌روح به‌نظر می‌آید و با این‌حال، استخراجِ یک خُردسیاستِ میل (به زبان تارد، خردسیاستِ ابداع) از خلالِ ترسیمِ شیوه‌ی حرکت و پی‌جوییِ او در فضای روانی‌اجتماعیِ فیلم میسر می‌شود. هرچند به‌رغمِ اینها، فیلم فینچر در قیاس با موردی چون نشانی از شر (ولز، ۱۹۵۸) به‌عنوان سنخ‌نمای کلاسیک و نقطه عطفِ ژانر نوآر، از حیثِ طرح شیوه‌ی

مواجهه‌ی با شرِ اخلاقیاتی، ابداً گامی جلوتر نمی‌رود و این موضوع بر یکی از پوسترهای فیلم نیز پیداست [Evil shall be expelled with evil] اما به‌طرزی جالب، نحوه‌ی کنارِ هم گذاشتنِ این کلمات خصوصاً با تاکید بر محل قرارگیریِ واژه‌ی with با فرمتِ حرف‌کوچک، و نیز نگاهِ مستقیم و مرموز لیزبث و میکل در فضای تیره‌ی پوستر، یک دوپهلویی تولید می‌کند چنانکه انگار با شرِ همدستانه‌ی این دو طرف‌ایم. از ۱۹۵۸ به ۲۰۱۴ می‌رسیم، و باز هم جمله‌ی منقوش بر پوسترِ شهر گناه ۲ هنوز بر این موضع در قبال شر تاکید دارد که «هیچ عدالتِ بی‌گناهی وجود ندارد.» دقیقتر بگوییم، اگر در کار ولز، سرانجام، شخصیت وارگاس (با بازی چارلتون هستون) تنها به‌نحوی‌دُزدکی، با ضبط مخفیانه‌ی صدا، با به‌انحراف‌کشاندنِ اخلاقیِ همکارِ قدیمیِ کوئینلن، و عملاً از خلال شیوه‌ای مشابه پاپوش‌سازی‌های خودِ کوئینلن، و به قیمت مرگِ کوئینلن (با بازی ولز) و همکارش، موفق به افشای نهایی حقیقت، پاک‌سازی نام همسرش، احیای هویتِ تمیزش، اعاده‌ی حیثت ملی و اعتبار شغلی و نژادی‌اش می‌شود، در فیلمِ فینچر نیز، هم کشفِ اینهمانیِ آنیتا و هریت از خلالِ مونیتورینگ و جاسوسی محقق می‌شود، هم تهیه‌ی مدارک علیه ونستروم از طریقِ هک و سرقتِ اطلاعات شخصی است. جان آرکوئیلا و دیوید رانفِلت، هک‌شدنِ وب‌سایتِ ناتو [NATO] توسطِ صرب‌ها در سال ۱۹۹۹ را به‌منزله‌ی سایبرجنگ یا به‌قول‌خودشان نِت‌جنگ[1] می‌فهمند و این اصطلاح را مترادفِ باب‌روز برای جنگ‌اطلاعاتیِ استراتژیک، جنگِ اینترنتی، «هک‌تیویسم»، سایبرتروریسم و سایبرخرابکاری در نظر می‌گیرند. با این‌حال، شیوه‌ی حرکتِ لیزبث را نباید از خلالِ برآوردهای منفی‌بافانه‌ی مبتنی بر هراس‌از سنخ‌های براندازی‌نرم نزدِ پژوهشگرانِ موسسه‌ی تحقیقاتی RAND فهمید. برعکس، به‌زعمِ دلوز و گتاری، ماشین‌جنگ خودِ جنگ را هدف- ابژه‌اش نمی‌گیرد و همواره نسبت به آپاراتوس دولتی بیرونی است (هزار فلات، «ماشین‌جنگ»): بنا به این خوانش، ماشین‌جنگِ لیزبث در وصلتی از جنسِ دیگر با میکل شکل می‌گیرد و هرگونه خویشاوندی، معاهده و بستگی را به نوسان می‌اندازد (لیزبث را در انتهای نسخه‌ی سوئدی در خارجِ سوئد، در جزایر گرمِ کی‌من می‌بینیم)؛ لیزبث-میکل به‌منزله‌ی یک مفصل‌بندیِ مضاعف؛ گذر از چینه‌بندی‌های مولیِ آپاراتوسِ دولتی به اتصالاتِ تکین و تصادفیِ مولکولی؛ خردسیاستِ کنجکاوی؛ ابداع. دلوز و گتاری ضمنِ نشان‌دادنِ رژیم‌های خشونتِ دولت‌های مدرن، آنها را از حیثِ احیای یک «مگاماشینِ جدید» با مطلق‌ترین امپراتوری‌ها قیاس می‌کنند که بردگیِ ماشینی و انقیاد اجتماعی را از خلال سازماندهی و آکسیوماتیزه‌سازیِ عامِ پیوندهای سیلان‌های رمزگشایی‌شده [کار و سرمایه] پیش می‌برند. کارگرِ برهنه یا آزاد جلوه‌ی همین انقیاد است (هزارفلات، «آپاراتوس تسخیر»). شاید اینجا بتوانیم سرنوشته‌های آغازین‌مان را از نو به‌یاد آوریم که به جهشی در کاپیتالیسم اشاره داشتند. بدین معنا، و با به توجه به جان‌به‌دربردنِ لیزبث، فیلمْ بسترِ نزاعِ دو سنخ بدن با دو تندی یا دو شتابِ متفاوت است و با استیلای امکانات تکنولوژیکِ مجازی تمام می‌شود: پول‌شوییِ نهاییِ لیزبث، آن هم در سوئیس (و گریختن‌اش یا مهاجرت‌اش به سواحلی گرمِ جزایرِ کی‌من در نسخه‌ی سوئدی) به‌منزله‌ی نوعی قلمروزداییِ ماشین عزب. همسو با فوکو، پیشاپیش، این نیچه است که اولین بار در فراسوی خیر و شر، در فصلِ «ملت‌ها و میهن‌ها»، به تحلیلِ کوچ‌گرشناختی و نوعی نقشه‌نگاریِ اجتماعی دست می‌زند: نیچه به فرایندِ فیزیولوژیک و تکوینِ پرشتابی اشاره می‌کند که نامش را «همسانگردیِ اروپائیان» می‌گذارد و آنرا زمینه‌سازِ بروزِ نوعی از انسانِ «ابرملی و کوچگرد[2]»، پرورشِ نوع

1 Netwar

2 nomadisch

جدیدی از «بردگی» و در عین‌حال «سنخی از جباران [مستبدان]» می‌داند (پاره‌ی ۲۴۲). بنا به شرحِ اِما رابینسون در «نوآرِ نوردیک چیست؟» کشورِ سوئد که در دهه‌های خوش‌بینانه‌ی ۵۰ و ۶۰ به‌سمتِ آزادی و برابریِ رویایی‌اش پیش می‌رفت، در اواخر دهه‌ی ۸۰ و اوایلِ دهه‌ی ۹۰ به‌خاطرِ تغییرات گسترده در خارج سوئد با مشکلات اقتصادی و متعاقباً بدبینیِ اجتماعی مواجه شد. هرچند به‌زعم او پیشگام‌بودنِ سوئد در انقلابِ جنسی متعاقباً موجبِ تسهیلِ ظهور قهرمان‌های زن در نوردیک‌نوآر شده است اما این نظرِ وی که لیزبث در برخی کیفیت‌ها با شخصیت‌های مرد اشتراک دارد (و حتی «به همان مردانی تبدیل می‌شود که علیه‌شان می‌جنگد»)، صرفاً صوری و غیردرونماندگار به نظر می‌رسد (۲۰۱۴، ۱۴). در عوض، این تغییرِ پسافوردی ذیل جهشِ کاپیتالیسمِ یکپارچه‌ی جهانی درک‌پذیرتر می‌شود، آنجاکه جنونِ تکنولوژی با استحاله‌ی فم‌فتال سنتی و نئونوآر به پیش‌الگوی سنخی از فم‌فتالِ سایبرگ در هیأتِ کاراکتر خونسرد و کم‌حرفِ لیزث همراه شد، و با شتابِ فزاینده‌ی ماشینی‌سازی و مجازی‌شدنِ عواطف، و نظامی‌سازیِ رویت‌ناپذیرِ فضای خصوصیِ مجازی، الگوهای میل و فرایندهای میل‌ورزی نیز گرفتارِ فرم‌های جدید فتیشیسم و رازواره‌سازیِ دوباره شدند (برای نمونه، مُد به‌منزله‌ی یک شتاب‌دهنده‌ی موقتی و یک ابزار نظامیِ دائمی). ملاقاتِ هنریک و برادرزاده‌اش (هریت)، تنها از طریقِ «حذفِ» برادرزاده‌ی دیگرش (مارتین) ممکن می‌شود. به‌نظر می‌رسد شکلی از فرایندِ انتقال[1] را داریم وقتی ترومای هریت به هنریک بازمی‌گردد تا او درست در دوره‌ی نقاهت‌اش با واقعیتی پنهان مواجه شود (حتی در نسخه‌ی سوئدی صحنه‌ی گره‌گشایی از راز گذشته در حضور هنریک می‌گذرد). اما واقعیت دیگر، نابینناییِ خود هنریک است؛ اینکه هنریک در تمام این سال‌ها به خاطر گرایشاتِ نازیِ ایزابلا و هارالد با آنها حرف نمی‌زد اما به مارتین، مرگبارترین نازیِ جزیره، اعتماد داشت؛ و این که هنریک با دلایلی غیرکافی، مرگِ هریت را می‌پذیرد و بعد دنبال قاتل‌اش می‌گردد.

هر چند در ظاهر، فیلم در خارجِ جزیره به پایان می‌رسد اما جزیره‌ای مدفون همچون حفره یا خلاء، همچون یک پسماندِ نهاییِ فرونکاستنی و نازدودنی، درونماندگارِ نسبت‌های روانیِ فیلم تولید می‌شود: از بنیادگراییِ دینی تا بنیادگراییِ تکنولوژیک، فرم‌های نوین فاشیزم، بیگانه‌هراسی و بیگانه‌ستیزی. مارک تی. کنراد، در رویکردی غیردلوزی، به نسبت میان «مرگِ خدا» نزد نیچه و «معنای نوآر» پرداخته است: محوشدن حقیقت به‌منزله‌ی سنجه یا ارزش برین نزد نیچه، و متعاقباً تنش‌ها، معناباختگی‌ها، و تعین‌ناپذیری‌های نوآر؛ نیهیلیسمِ نهفته در سایه‌روشن‌های نوآر (۲۰۰۶، ۷-۲۳). شِین وِلر گامی جلوتر می‌رود و در مدرنیسم و نیهیلیسم (۲۰۱۱) با الهام از ویریلیو در زیبایی‌شناسی ناپدیدی (۱۹۸۰)، فهمی دیگر از پسامدرنیته (یا به‌قول خود ویریلیو، حادمدرنیته) به‌عنوانِ نیهیلیسم، ارائه می‌دهد که با درک هایدگری از مدرنیته بر حسبِ تکنولوژی می‌ستیزد: «بنا به استدلال ویریلیو، نابودیِ جهان به‌دستِ نیهیلیسمِ تکنیک، از نابودیِ حقیقتِ جهان به‌دستِ نیهیلیسمِ سرعت قطعیت کمتری دارد» (۱۹۹۱، ۶۹). در یکی از صحنه‌های فیلم، وقتی میکل به محلِ عکاسی و محلِ آرشیوِ عکس‌های چهل سال پیش می‌رود، دخترِ جوانِ آرشیودار اشاره می‌کند که در این جزیره همه با علمِ به ماجرای هریت می‌شوند: ماجرای هریت به‌منزله‌ی **حقیقتِ** جزیره ناخودآگاهِ مردمِ جزیره را ساخته است؛ ماجرای هریت را از کودکی برای‌شان تعریف می‌کنند تا حواس‌شان به غریبه‌ها باشد و

1 Transference

بدانند چطور با «غریبه‌ها» رفتار کنند. میکل با شنیدنِ این اظهارات سرش را برمی‌گرداند و خیره به دختر نگاه می‌کند. میکل، و به نحوی رادیکال‌تر، لیزبث نیز غریبه‌های این جزیره‌اند، درست همانطور که کاراکترِ اصلیِ نویسنده‌ی شبح یا پشت‌پرده (پولانسکی، ۲۰۱۰)، یعنی «شبح» (با بازی ایوان مک‌گرگور)، و کاراکتر اصلیِ جزیره‌ی شاتر (اسکورسیزی، ۲۰۱۰)، یعنی «اندرو لیدیس» (با بازیِ لئوناردو دی‌کاپریو)، غریبه‌های جزایر خود بودند؛ غریبه‌هایی درمرز، در میانه، در فرآیند، تحتِ آزمون، محکمه، مخاطره، پاییده‌شدن، تحتِ آزمایش نظامیِ ذهنی: پاسخ به محرک‌ها. آن‌ها میانِ دو خشکی، بینِ سرزمینِ اصلی و جزیره در رفت و آمد، یا بهتر، در سیلان و تعلیق‌اند و در بستری زیست‌سیاسی نوعی خُردسیاست کنجکاوی را همچون جنگی آخرالزمانی علیه مناسباتِ امپراتوریاییِ ازپیش‌مستقر به راه انداخته‌اند. آنها نه‌صِرفِ غریبه، بل در معرضِ فرایندهای شدتمندِ دیگرگونگی واقع‌اند: برای نمونه، لیزبث در رمان اقتباس‌شده‌ی لارسن اینطور توصیف می‌شود:

«بیورمن او را به‌عنوانِ "یه آدمِ لعنتیِ مریضِ دیوونه‌ی قاتل" توصیف می‌کند، در حالیکه، زندانبانِ سابق‌اش، دکتر پیتر تِلبوریان او را به‌عنوانِ "پارانوئید، روان‌پریش، وسواسی، شیزوفرن، و یک جامعه‌ستیزِ مبتلا به خودشیدایی" وصف می‌کند» (لارسن، ۲۰۰۹، ۱۴۱). هرچند ظاهراً لیزبث سفیدپوست است و نه نژادی‌شده یا رنگین‌پوست، اما این توصیفْ موقعیتِ حاشیه‌ای، دیگرگون و مخاطره‌آمیزِ لیزبث را به عنوانِ ~~مادرِ~~ «نژادِ حرامزاده‌ی» مستیزو (یا دورگه‌ی جهان جدید برجسته‌تر می‌کند. به‌علاوه، در نسخه‌ی سوئدی، لیزبث حینِ تماشای مرگِ مارتین در اثر انفجار و آتش‌سوزی، ترومای پدرکشیِ کودکی‌اش را طی یک فلاش‌بک به‌یاد می‌آورد: یک اینهمانی‌زدایی به جای همانندسازی؛ شدت‌های یک بلوکِ کودکی، نه صِرفِ یک خاطره؛ نوعی اژدها/عنقاشدن به‌منزله‌ی «راهبرِ مازخیسم» (ر.ک. به؛ هزار فلات، «حیوان‌شدن، شدیدشدن، درک‌ناپذیرشدن»). با بازگشت به بسترِ اسطوره‌شناختی، کارکردِ رمزی‌آیینیِ آتش به‌منزله‌ی پاک‌کننده یا پایان‌بخشِ ظلمتِ کیهانی را نیز به یاد می‌آوریم که توأمان تطهیرکننده‌ی پلیدی، دفع‌کننده‌ی شر، گزند، خشکسالی و فاجعه، و پیونددهنده‌ی دوباره‌ی انسان و حیوان است. به‌علاوه، کارکرد آتش به عنوانِ بخشی از آزمون‌های دشوارِ مراحل تشرف، پاگشایی یا آشناسازیِ نوآموز برای گسست از زمان گاهشمارانه، سپنجی (گذرا) و میرنده و ورود به زمانِ مقدس ازلیِ نامیرا، به‌عنوانِ نوعی بازآفرینیِ زمان عمل می‌کند و عنصر نشانه‌ایِ تطهیر در اساطیر به شمار می‌آید.[۱] کارکردِ اسطوره‌شناختیِ آتش(سوزی) در نماهای مرگِ مارتین [نابودکننده‌ی زنان و حیوانات] به بازگشتِ زن‌خدایِ گیاهی راه می‌برد: بازگشتِ کسی که هر ساله گیاه می‌فرستد، پیشتر در صحنه‌ی ملاقاتِ میکل و بیوه‌زنِ ناشناس نیز پیش‌بینی شده بود (سرتاسرِ این صحنه‌ی کوتاه آکنده از عناصرِ گیاهی‌ست). بنا به تحلیلِ دلوز بر آثار مازخ، سردی یا سرسختیِ طبیعت در تناظر با مادرِ یخین، شهوانیتِ داغ را [زیر برف و یخ] پنهان کرده است؛ اِستپ یخزده میل را استحاله داده است (ر.ک به سردی و شقاوت، «مازخ و سه زن»): این شور، حرارت یا آتشِ شهوانیتِ زن [زنِ سنخِ یونانی] است که قربانی می‌شود تا احساساتی‌گریِ دوره‌ی سپسین به جایش بنشیند. به‌باورِ لوی‌استروس در توتمیسم، در قربانی‌گری همواره «نوعی به‌هم‌پیوستگی بینِ قربانی‌کننده، خداوند، و آنچه قربانی می‌شود»

---

۱ ر.ک. به: گاستون باشلار، روانکاویِ آتش، ترجمه‌ی جلال ستاری، انتشارات توس، ۱۳۷۸، ص. ۲۳۶؛ میرچا الیاده، اسطوره‌ی بازگشت ابدی، بهمن سرکاراتی، طهوری، ۱۳۸۴، ۶۳-۱۰۱.

(حیوان، گیاه) در کار است: قربانی‌کردن به‌عنوانِ بازمانده‌ی توتمیسم (۱۳۸٦، ۲۷-۲۸). برون‌همسری (ازدواج با بیگانه)، همبسته‌ی توتم‌پرستی، در نسخه‌ی سوئدی بارزتر است آنجاکه هریتِ گریخته از محرم‌آمیزیِ برادر-خواهری را در کنار دو مرد بلوند در استرالیا می‌بینیم (هرچند هیچ اشاره‌ی مستقیمی به این مساله نمی‌شود).

هنریک ⟷ توتم گیاهی ⟷ هریت

مارتین ⟷ توتم حیوانی ⟷ قربانیان‌اش (از جمله، هریت (قربانیِ بالفعل)، لیزبث (قربانی بالقوه)، نیلا و دیگران)

در توتم و تابو، فروید بر نقشِ پدر و نسبت‌اش با حیوانِ توتمی تاکید می‌کند و کهن‌ترین فرمِ قربانی را که مقدم بر کشاورزی و استعمال آتش است، قربانی‌کردنِ حیوان می‌داند که گوشت و خون‌اش را خدایان و پیروان‌شان مشترکاً صرف می‌کردند: «جشنی نبود که قربانی نداشته باشد» (۱۳۸۵، ۲۲۱). عطف به چنین نظرگاهی می‌توان روایت فیلم را چنین خوانش کرد که با ناپدیدشدنِ هریتِ جوان از صحنه‌ی شامِ خانودگی، مارتینِ روان‌رنجور از خلال نوعی واپسروی خاطره‌ی تجاوز و قتلِ پدر را با هر کشتارش تکرار می‌کند: اعاده‌ی صحنه‌ی جشن به منزله‌ی قربانی‌خوریِ جمعی.

از این حیث، معنادار است که در همان نسخه‌ی سوئدی، پس از صحنه‌ی مرگ مارتین در آتش‌سوزی، لیزبث به ملاقاتِ مادرش در آسایشگاه می‌رود: یک فلاش‌بکِ بزرگتر. نزد دلوز، سه سنخِ زن در مازخ با سه تصویر بنیادینِ مادر متناظرند، و مهمتر این است که بدین‌ترتیب، همه‌ی کارکردهای پدرانه به‌طور نمادین بر تصاویر زن منتقل شده و پدر حذف و فسخ می‌شود؛ اگر مادر هریت/مارتین، ایزابلا، تا حدی به یک مادرِ دهانی، مادرِ استپ‌ها، پرورنده و مرگبار، نَسَب می‌برد (تا حدی و نه تماماً، خصوصاً از حیثِ امتناع‌اش از کارکردِ روسپی‌گری چنانکه در مازخ در کار است) و تا حدی خصایص مادر ادیپی را دارد (تنبیهِ سادیستی)، بیوه‌ی ناشناس به یک مادر خوبِ دهانی قرابت دارد (اتحاد مادرِ خوب و دختر بد [لیزبث] را به یاد آوریم)، و مادرِ لیزبث تاآنجاکه در مقامِ قربانی یا همدست با پدر سادیستی مرتبط می‌شود، بیشتر از جنسِ مادرِ ادیپی است (پیچیدگی‌های نسبت‌مند و فرایندمحور در نقش این سه سنخ مادر در کار مازخ، خصوصاً بر حسبِ کارکردِ یک طرفِ سوم [یونانی]، و نیز آئین‌ها، تفکیک‌پذیر می‌شود و از اینرو، تنها از خلال بررسی دقیق رمان‌های سه‌گانه‌ی لارسن، و نه صرفِ مناسبات کمرنگِ مادرانه در فیلم، شایسته تحلیل است). این مادرِ افسرده ــ که در داستان رابطه‌ی زناشوییِ خشونت‌باری را هم از سر گذرانده ــ ابتدا در سکوتش لیزبث را به یاد نمی‌آورد. بعد می‌گوید: «باید پدر بهتری برات انتخاب می‌کردم.» چرا لیزبث خصوصاً به‌واسطه‌ی حضور در صحنه‌ی تصادف و انفجارِ سواری مارتین، به سراغ مادری می‌رود که سالهاست از سطحِ همگونِ اجتماعی حذف شده؟ این ملاقات در قلمروِ امپراتوریِ خانوادگیِ هنریک چه معنایی دارد؟ این میلِ مبتنی بر پدرکُشی به سکانسِ انتقامِ لیزبث از بیورمنِ متجاوز مرتبط است؛ دو پاسخِ لیبیدوئیِ یک بدنِ بدونِ اندامِ ابتداً سرطانی، که در آن سوژه‌ی کارگزار یا عمل‌کننده‌ی فیلم تنها از طریقِ خودـتخریب‌گری یا خودـنابودسازی می‌تواند بقاء یابد و یک خط پرواز بسازد؛ در هر دو صحنه‌ی تجاوزِ مذکور، کوناتوس (کوشش برای حفظ ذات؛ نوع اسپینوزیستیِ صیانتـازـنفس)، خودـتعین‌بخشی، و انسجامِ لیزبث تنها بعد از یک خودـتخریب‌گریِ

مقدماتی‌ترِ دردناک، محقق و بالفعل می‌شود. او تنها با درک‌ناپذیرـشدن می‌تواند از بلعیده‌شدن توسطِ سیاه‌چاله‌ای که از خطِ‌پروازِ «شکسته‌ی سابق‌اش نشأت گرفته، بگریزد. بسط این ایده‌ی باتای در «ساختار روانشناختیِ فاشیسم» که «ساختارِ واقعیتِ دیگرگون با ساختارِ ناخودآگاه اینهمان است» می‌تواند در تحلیل این صحنه روشنگر باشد:

> [...] طردِ عناصرِ دیگرگون از قلمرو همگونِ آگاهی صریحاً یادآورِ طردِ همان عناصری است که در روانکاوی ناخودگاه نامیده می‌شوند؛ عناصری که سانسور از اِگوی آگاه طردشان می‌کند. [...] واقعیتِ دیگرگون واقعیتِ یک نیرو یا یک شوک است. این واقعیت خود را همچون نوعی بار یا نوعی ارزش نشان می‌دهد که از یک ابژه به ابژه‌ای دیگر در حالتی کمابیش انتزاعی منتقل می‌شود؛ انگار تغییر نه در جهانِ اُبژه‌ها بل فقط در داوری‌های سوژه داشت رخ می‌داد. [...] ارزشِ آمرانه‌ی نهایی، تحت ضوابطِ انسانی، خود را در فرمِ اقتدارِ سلطنتی یا امپراتوری ارائه می‌دهد؛ اقتداری که در آن گرایش‌های بی‌رحمانه و نیاز ــ وجه مشخصه‌ی تمامیِ انواع سلطه ــ به تحقق و آرمانی‌سازی نظم، در بالاترین درجه خود آشکار می‌شوند. این خصیصه‌ی دوگانه به‌همان‌اندازه در اقتدار فاشیستی نیز حاضر است، اما تنها یکی از بی‌شمار فرم‌های اقتدار سلطنتی است که توصیف آن پایه و اساس هرگونه توصیفِ منسجم از فاشیسم را برمی‌سازد. (باتای، ۱۹۸۵؛ ۱۴۱-۱۴۶؛ [۱۳۹۳، ۵۷-۶۶])

این صحنه‌ی ملاقاتِ لیزبث و مادرش از نسخه‌ی فینچر کنار گذاشته شد تا ملاقاتِ صامت با قیّمی گنگ به‌جای‌اش بنشیند: دیگربار بنا به اقتضائاتِ اصلِ «قانونِ بازگشتِ حداکثریِ سرمایه»، نسبتِ مادرانه در مقامِ غیریّتِ آغازین، دیگرگونگی و دیگربودگیِ دیرینه بر میز مونتاژ قیچی شد. در نسخه‌ی سوئدی وقتی همه‌چیز روشن‌تر می‌شود که دردکشیدنِ متجاوزِ محتضر (انفجار سواریِ مارتین و مرگ‌اش) به دردکشیدنِ پدرِ لیزبث (صحنه‌ی سوختن پدر در کودکیِ لیزبث) پیوند می‌خورد: این بازگشتِ امر سرکوب‌شده، بازگشتِ تصویرِ پدرکشیِ لیزبث در کودکی است که پیوندی روانی‌ـاجتماعی با دیگر قربانی فیلم، یعنی هریتِ قاتل را هم در این لحظه از فیلم آشکار می‌کند (و متناظر است با بازگشتِ تنها تصویرِ لمس‌شدن توسطِ جنس مذکر، پدر، نزد مارتین). این سویه‌ی دیگری از «گذشته‌ی سریِ» فیلم است که با ماجرای هریت چفت می‌شود. این بازگشتِ امر سرکوب‌شده در محتوای روانی، لیزبث را به بازگشتِ به رویت‌ناپذیرترین و فراموش‌شده‌ترین ستمدیده‌ی فیلم ترغیب می‌کند: مادر. در نسخه‌ی سوئدی، مادرِ پیرِ مبتلا به فراموشی که هنوز درگیرِ تروماست، از این ~~مادر~~ دورگه (مستیزو) که هنوز قادر است به‌یادآورد و درخاطرنگه‌دارد، درباره‌ی «بچه‌های‌اش» و «مردش» می‌پرسد، اما لیزبث، این کاراکتر هیبریدی، نه صرفاً یک ستمدیده بل یک ستمگر و حتی یک قاتل است، که به‌خوبی دریافته هرگونه سرکوب تنها به‌واسطه‌ی قدرت‌ـمیلِ متقابلِ هر دوی سرکوبگر (به‌قصدِ سلطه) و سرکوب‌شده (برای تمکین و اطاعت) محقق می‌شود. در صحنه‌ی شکنجه‌ی میکل به دستِ مارتین می‌شنویم: «اونها [قربانی‌ها] همیشه به‌میل‌خودشون جلو می‌آن.» در اینجا، همچنانکه در سطح مولیِ بازنمایی، سرکوب روانی به‌موازاتِ ستمِ اجتماعی به‌راه می‌افتد، خُرد‌ـفاشیزم نیز در سطحِ مولکولیِ تولید‌ـمل‌ورز، در مقامِ میل‌ـبه‌ـسرکوبِ‌ـمیل فعال‌سازی می‌شود. ضربه‌ی نهاییِ لیزبث به سر مارتین،

همچون بازگشتِ ضربه‌ای روانی که به لوب‌های گیجگاهی-پیشانی اصابت می‌کند از تراکم[1] یک دِمانسِ جمعی در فراموشیِ مادر خبر می‌دهد؛ حذفِ تصویرِ نسبت روانیِ مادرانه به‌منزله‌ی صفحه یا بس‌گانگی، و نه صِرفِ یک مادر بالفعل، در خدمتِ اقتضائاتِ یک اصلاحِ نژادی مخاطب‌انبوه: سینمای جریان‌غالب همچون صفحه‌نمایشِ انفجار یک بمب ژنتیکی. اینجا هم فلاش‌بک‌ها به‌عنوانِ نقاطِ بازگشت و گسست از زمان خطی، با جامپ‌کات و میان‌نماهای آرشیوی-یادآورانه‌ی گذشته پیش می‌روند (همین نحوه‌ی استفاده از نماهای ظاهراً خانگی یا آرشیوی برای بازسازی گذشته را در بازی (۱۹۹۷) نیز شاهد بودیم، اما با برش‌های غیرعقلانیِ بیشتری مابینِ نماهای معرّف‌تر). با این‌حال، همانطور که در پاره‌های قبل کوشیدیم نشان دهیم، مساله بر سر بازگشت امر دیگرگون به‌منزله‌ی یک بس‌گانگی در-خود-متفاوت‌شونده است، و نه حتی بازگشتِ چندآواییِ صدای ستمدیدگان.

دلوز و گتاری در «فلسفه چیست؟» می‌گویند: «صفحه‌ی ترکیب‌بندی هنر و صفحه‌ی درونماندگاری فلسفه می‌توانند در یکدیگر بلغزند تا حدی که اجزایی از یکی می‌تواند به‌وسیله‌ی موجودیت‌های دیگری اشغال شود» (۱۹۹٤، ٦٦). آنها در فصلِ زمین‌فلسفه‌ی همین کتاب می‌گویند: «فیلسوف‌ها همان غریبه‌ها هستند اما فلسفه یونانی است.» (ص. ۸۷) حتی آلفونسو لینگیس وقتی در «اجتماع کسانی که مشترکاً هیچ ندارند» (۱۹۹٤) ما را از آگورای الکترونیک و اجتماعِ مجازی که جولانگاهِ گمنامی و عدم‌تعهد است به ورطه‌ای از جنس الزام می‌برد، دیگر بار پای غریبه‌ها را به میان می‌کشد:

> در بندرهای بازرگانیِ یونان، غریبه‌هایی از راه می‌رسیدند که از یونانیان می‌پرسیدند، دقیقاً چرا چنین می‌کنید وقتی چنین می‌کنید؟ در همه‌ی جوامعی که گروه‌های انسانی تمایزشان را می‌سازند، پاسخ این بود و این هست: زیرا پدران‌مان آموختند که چنین کنیم، چون خدایان‌مان چنین مقرر کردند. چیزی نو آغاز می‌شود وقتی یونانیان شروع به نوعی دلیل‌آوری می‌کنند تا غریبه‌ها ــ که چنین پدران و خدایانی ندارد ــ بتوانند بپذیرند، دلیلی که هر ذهنِ روشن‌بین بتواند قبول کند. چنین سخن‌وری‌هایی التزام هستند. کسی که چنین پاسخی می‌دهد، خود را متعهد به اظهار نظرش می‌کند، خودش را متعهد به تدارکِ یک دلیل و دلیلی برای این دلیل می‌کند؛ او خودش را مسئولِ گفته‌اش می‌داند. او خودش را متعهد به پاسخگویی به آن چیزی می‌داند که در برابرِ هر اعتراض می‌گوید. او هر غریبه را به عنوانِ داور یا قاضی‌اش می‌پذیرد. (۳)

شاید بتوان ــ با لحاظ کردنِ تغییرات لازم ــ گفت در هر فرماسیون تاریخی اَبژه‌ها همواره غریبه‌هایند و اَبژکشنْ جزیره‌ای است: غریب‌شدنِ هریت؛ شکارشدن/شکارچی‌شدنِ توأمانِ لیزبث و میکل. آن صحنه‌ی زیبای آبی‌فامِ زمستانی را بارِ دیگر ببینید که میکل در سواریِ دیرخ فرُد، وکیل خانواده، وارد قلمرو فرمانروای بومیان می‌شود: نمای اول) در نمایی از بیرونِ سواری می‌بینیم که سر میکل به جلو خم می‌شود: نگاهِ تیز، خیره به روبرو؛ حیوانی که بو می‌کشد؛ بازفعال‌سازی فرایندِ شکارچی-شدن. نمای دوم) زاویه‌ی نگاهِ او را

1 condensation

می‌بینیم؛ اما اینها فقط درختانی برف‌گرفته در دو سوی راه نیستند، بل ادامه‌ی سیلانِ کنجکاوی و غریزه‌ی جستجوست که بازتاب می‌یابد، هرچند ناگهان برف‌پاک‌کن‌ها نگاهِ ما را می‌بُرند. در نمای سوم، حواس‌مان از ابژه‌ی افسون، به خودمان بازمی‌گردد: میکل، همراه با ما، پس می‌نشیند، تنها نیم‌نگاهی به راننده، دیرخ فرُد، می‌اندازد و بعد به جلو نگاه می‌کند. اینجا چهره‌ی کسی را می‌بینیم که با به‌راه‌انداختنِ برف‌پاک‌کن نگاه‌مان را دزدید. نما در حالی قطع می‌شود که آن چهره‌ی محو به دوربین و میکل (که فوکوس است) نگاه می‌کند. آیا تخیّل‌مان آنقدر خشکیده که باور کنیم برف‌پاک‌کن‌ها صرفاً برای زدودنِ برف‌ها از روی شیشه به راه افتادند؟ پس آیا فرُد دارد بر دامنه‌ی کنجکاوی حد می‌گذارد یا اینهمه یک شوخیِ دیگر است؟ پس چرا کسی نمی‌خندد؟ اکنون سه نمای بعد، نماهای چهارم، پنج و ششم، را در نظر بگیرید: نمای چهار) در نمای لانگ‌شاتِ تقریباً ثابت، سواریِ سیاهِ رو به دوربین پیش می‌آید و از دیوارکشی اولِ قلمرو هنریک رد می‌شود (بخوانید؛ به چینه‌بندی‌های میل، به بستار به‌منزله‌ی فرمِ درونی‌بودن رسوخ می‌کند)، درست مثل نمای اول، آنجاکه به‌پیش‌آمدنِ سرِ میکل را می‌دیدیم؛ این بازگشت به ادامه‌ی همان سیلان است که حالا، عنصر جلوبَرنده‌ی نیروی درونِ قاب‌اش را از میکل به خودِ سواری منتقل کرده: سواری به‌منزله‌ی بردار نیرو. نمای پنج) از زاویه‌ی دید سواری، رو به حصارکشی دوم، به قصر به‌منزله‌ی هسته یا یک کانونِ رخدادهای گذشته نزدیک‌تر می‌شویم. این نما هم نیروی نمای دوم را اعاده می‌کند، بی‌آنکه عنصری قطع‌اش کند. نمای ششم) با پَس‌کشیدن و تیلت به بالای توأمانِ دوربین، می‌بینیم که چرخ‌های سواری (بخوانیم سیلانِ جستجو) بر سطحِ برفیِ زمینه ردی بر جا می‌گذارد درست مثلِ کارکردِ برف‌پاکن در نمای دوم. نه فقط نمای کاملِ ساختمانی که معماری‌اش به یک اداره یا نهادقانونی شبیه‌تر است، بل ورودِ متعاقبِ هنریک، مکمل و امتدادِ نگاهِ محوِ دیرخ فرُدِ وکیل در نمای سوم‌اند. در انتهای فیلم، در صحنه‌ی بازگشتِ هریت، جزیره را در نمای آفتابی، روشن و بدونِ برف می‌بینیم زیرا حالا رازِ آغازِ فیلم، مثل برفِ روی سطحِ جزیره، کنار زده شد. جمله‌ی حک‌شده بر یکی از پوسترهای فیلم پیش از آغاز نمایشِ جهانی‌اش اکنون معنادارتر به نظر می‌رسد:

What is hidden in the snow comes forth in the thaw.

به قول دلوز و گتاری: «قلمروزدایی در دولت‌های امپراتوری متعالی است...اما **غریبه‌ای** سماوی سر می‌رسد تا دست به بازقلمروگذاری زمین بزند... قلمروزدایی در شهر درونماندگار است: یک **بومی** را آزاد می‌کند...» (فلسفه‌چیست؟، ٨٦). شاید حالا بتوانیم سمپتوم‌شناسیِ فضای سیّالِ نسبت‌های روانیِ فیلم و نقشه‌نگاریِ نیروهای برسازنده‌ی جهان‌اش را با این پرسشِ کاراکترِ اصلیِ جزیره‌ی شاتر در انتهای فیلم به پایان رسانیم: «کدوم‌یکی بدتره؟ اینکه عینِ یه هیولا زندگی کنی یا اینکه مثه یه آدم خوب بمیری؟» و به یادآوریم که این کاراکتر، که مانند لیزبث، از آغاز به عنوان یک بیگانه یا غریبه، همراه‌با مخاطب وارد جزیره‌ای محصور می‌شود تا سفری به دلِ سایه‌ها را پی بگیرد، پس از تخطی‌ها، عبور از مرزها، گذراندنِ آزمون‌ها، و نقشه‌نگاریِ گوشه‌کنارهای جزیره، سرانجام در «اَشکلیف»، در قلبِ صفحه‌ی ترکیب‌بندی (جایی که نمی‌شود دانست مکانی در جزیره است یا خودِ سرزمین اصلی)، در هیأتِ یک سایه‌شناس از فانتاسم‌های جانِ ما، از

اسکیزوپارانویای مواضعِ انتقادیِ ما خبر می‌دهد؛ هم صدای هیولایی‌اش را به گوش‌مان می‌رساند و هم داوری‌مان می‌کند.[1]

«این صفحه عمداً خالی گذاشته می‌شود.»

منابع:

گی اوکنگم، خانواده، سرمایه‌داری، مقعد، نشر آزاد اینترنتی [دانلود: mediafire.com/?xc8aaypgs6fma43]

میرچا الیاده، اسطوره‌ی بازگشت ابدی، بهمن سرکاراتی، طهوری، ۱۳۸۴

ژرژ باتای، قهقهه‌ی شهریاری، ترجمه محدثه زارع، پویا غلامی، ایمان گنجی، چشمه، ۱۳۹۳

ـــــ، نمودارهای دگرشناسی، ترجمه زهره اکسیری، عصب‌سنج [asabsanj.com/asab/bataille-heterologie]

ـــــ، ارزش استفاده در ساد، ترجمه سروش سمیعی، عصب‌سنج [asabsanj.com/asab/bataille-sade]

گاستون باشلار، روانکاویِ آتش، ترجمه‌ی جلال ستاری، انتشارات توس، ۱۳۷۸

ـــــ، بوطیقای فضا، ترجمه‌ی مریم کمالی و محمد شیربچه، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۲

ژیل دلوز و فلیکس گتاری، کافکا: به‌سوی یک ادبیاتِ خُرد، ترجمه نسترون گوران و رضا سیروان، رخداد نو، ۱۳۹۲

ـــــ، کاپیتالیسم و شیزوفرنی: هزار فلات، ترجمه‌ی زهره اکسیری، محدثه زارع، پیمان غلامی، ایمان گنجی، رخداد نو، در دست چاپ.

ـــــ، فلسفه چیست؟، ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی، رخداد نو، چ۲، و۲، ۱۳۹۳

ژیل دلوز، آنتونیو نگری، مایکل هارت، بازگشت به آینده، ترجمه رضا نجف‌زاده، گام‌نو، ۱۳۸۵

ژیل دلوز، نیچه و فلسفه، ترجمه عادل مشایخی، نی، ۱۳۹۰

ـــــ، یک زندگی...، ترجمه پیمان غلامی و ایمان گنجی، زاوش، ۱۳۹۲

ـــــ، برگسونیسم، ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی، روزبهان، ۱۳۹۳

ـــــ، پی‌نوشتی بر جوامع کنترلی، نشر آزاد اینترنتی [دانلود: mediafire.com/?ale6l1aokn71we8]

ـــــ، فوکو، ترجمه افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، نی، ۱۳۸٦.

ژرژ دومزیل، سرنوشت جنگجو، ترجمه‌ی مهدی باقی و شیرین مختاریان، نشر قصه، ۱۳۸۳

۱ این اسم خاص، «اَشکلیف»، ترکیب و تراکمِ دو عنصر بصری عمده‌ی فیلم است [Ash+Cliff= Ashecliffe] که پوشالی‌بودن یا تُردی و سرسختی یا نفوذناپذیریِ توأمانِ مکانیزم دفاعیِ پروتاگونیست را روایتی و بصری‌سازی می‌کند: «خاکستر» را در صحنه‌های هذیانِ پروتاگونیست می‌بینیم آنجاکه همسر در آغوش‌اش ناپدید، یا به زبانِ بصری، دود می‌شود، و می‌بینیم که او خلاء یا فضای تهی را در آغوش گرفته: بازنماییِ تروما و خسرانِ آغازین. عنصرِ بصری دوم، همان «صخره/پرتگاه» است: بخشی از مسیرِ صعب‌العبور کاراکتر اصلی برای کشفِ حقیقتی که مخاطب را نیز با خود همراه می‌کند تا بعدتر دریابد که این حقیقت کوچک نه در بیرون، که در خودش است. این نام در خودِ فیلم، به یک زندانِ هزارتوگون، مکانی بسته و تو‌در‌تو نسبت داده می‌شود که بازنمایی معمارانه‌ای‌ست از درهم‌گوریدگی، منافذ و نشتی‌های هسته‌ی روانیِ خودِ پروتاگونیست.

ژرژ دومزیل و دیگران، اسطوره و حماسه در اندیشه‌ی ژرژ دومزیل، ترجمه‌ی جلال ستاری، نشر مرکز، ۱۳۸٤

ـــــ جهان اسطوره‌شناسی، ترجمه‌ی جلال ستاری، مرکز، ۱۳۷۹

نوام چامسکی، زبان و ذهن، ترجمه کورش صفوی، هرمس، ۱۳۷۸

زیگموند فروید، توتم و تابو، ترجمه ایرج پورباقر، آسیا، ۱۳۸۵

ـــــ کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک، ترجمه‌ی دکتر سعید شجاع‌شفتی، ققنوس، ۱۳۸۷

میشل فوکو، باید از جامعه دفاع کرد، ترجمه رضا نجف‌زاده، رخ‌داد نو، ۱۳۹۰

جاشوآ کلوور، ماتریکس، ترجمه‌ی محمد شهبا، هرمس، ۱۳۸۷.

فلیکس گتاری و آنتونیو نگری، فضاهای جدید آزادی، ترجمه کیوان مهتدی و ایمان گنجی، روزبهان، ۱۳۹۱

آنتونیو نگری و مایکل هارت، اعلامیه، ترجمه پویا/پیمان غلامی، انتشار آزاد اینترنتی، ۱۳۹۲

ـــــ امپراتوری، ترجمه رضا نجف‌زاده، قصیده‌سرا: آشیان، چ۲، و۲، ۱۳۹۱

ـــــ انبوهِ خلق [مالتیتود]، ترجمه رضا نجف‌زاده، نی، ۱۳۸۷

فردریش نیچه، فراسوی نیک و بد [خیر و شر]، ترجمه داریوش آشوری، خوارزمی، ۱۳۸۷

پل ویریلیو، پرده‌ی صحرا: جنگ در سرعت نور، ترجمه شهناز محمدی، هزاره سوم، ۱۳۹۲

دانا هاراوی، مانیفست سایبرگ، امین قضائی، گل‌آذین، ۱۳۸٤

علی‌اصغر علیدوست و مصطفی سرابی، پدافند غیرعامل، انتشاراتِ دانشگاه علوم دریاییِ نوشهر، ۱۳۹۱

Alliez, Éric. "The Guattari-Deleuze Effect" in *The Guattari effect*, edited by Éric Alliez and Andrew Goffey, Continuum, 2011.

—. "The difference and repetition of Gabriel Tarde", Distinktion: tidsskrift for samfundsteori (Scandanavian journal of social theory)(9), 2004, pp. 49-54.

Arquilla, John and Ronfeldt, David. *Networks and Netwars*: *The Future of Terror, Crime, and Militancy*, RAND's publication, 2001.

Buchanan, Ian. "Is a Schizoanalysis of Cinema Possible?" in *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* , Edited by D. N. Rodowick, University of Minnesota Press, 2010, 135-157.

Chanter, Tina. *Feminist interpretations of Emmanuel Levinas*, The Pennsylvania State University 2001.

Deleuze, Gilles. "Postscript on the Societies of Control", *Negotiations*, 1972-1990, trans. Martin Joughin, Columbia University Press 1995.

—. *Cinema II*: *Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Caleta, The Athlone Press, 1989.

—. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Zone Books; New York 1991

—. *Dialogues II*. Trans. Eliot Ross Albert, Hugh Tomilson, Barbara Habberjam, Continuum 1987.

—. *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. London: Athlone, 1999.

—. *Masochism*: *Coldness and Cruelty*, trans. Jean McNeil , Aude Willm. New York: Zone Books 1989.

—. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Trans. Ames Hodges & Mike Taormina. New York: Semiotext (e): 2006.

—. *Essays critical and clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco, University of Minnesota Press, 1997.

Deleuze, Gilles; Guattai, Felix. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1987.

—. *Kafka; Toward a Minor Literature*, Trans. Dana Polan, The University of Minnesota, 1986.

—. *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press 1994.

Fernandez, Maria. 2003. "Cyberfeminism, Racism, Embodiment." In Domain Errors! eds. Maria Fernandez, Faith Wilding, and Michelle M. Wright. Brooklyn, N.Y. Autonomedia.

Foucault, Michel. *Society Must Be Defended: Lectures at the College de France 1975-1976*, Edited by Mauro Bertani and Alessandro Fontana, Picador, New York, 2003.

Galloway, Alexander and Thacker, Eugene. "Protocol, Control, and Networks" in Grey Room 17, Fall 2004, pp. 6-29. MIT Press and Massachusetts Institute of Technology

Genosko, Gary. *Introduction to Felix Guattari's* "Project for a Film by Kafka"; Deleuze Studies. Volume 3, Issue 2, 2009, Page 145-149.

Guattari, Felix. *Chaosophy* (*Texts And Interviews 1972-1977*), Trans. David L. Sweet, Jarred Becker, and Taylor Adkins, Published by Semiotext(e) 2009.

—. *A Guattari reader*; edited by Gary Genosko. Blackwell Publishers Ltd, 1996.

Gibson, W. *Neuromancer*. New York: Ace Science Fiction 1984.

Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.

Hardt, Michael, Negri, Antonio. *Declaration*, published as electronic pamphlet 2012.

Hocquenghem, Guy. "Family, Capitalism, Anus", in *Semiotext*(e): Anti-Oedipus: Volume II, Number 3, 1977.

Holland, Eugene W. *Nomad citizenship: free-market communism and the slow-motion general strike*, The University of Minnesota, 2011.

Kovács, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*, Edited by Tom Gunning, The University of Chicago Press, 2007.

Land, Nick. "Cybergothic", in *Virtual futures: Cyberotics, Technology, And Post-Human Pragmatism*. Edited by Joan Broadhurst Dixon and Eric J, Cassidy. Routledge, 1998.

Larsoon, Stieg. *The Girl who played with Fire*. Trans by Reg Keeland, 2009. (Pdf version).

Lazzarato, Maurizio. "The Aesthetic Paradigm" in *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, Edited by Simon 0' Sullivan & Stephen Zepke, Continuum2008

Latour, Bruno. *On actor-network theory*. Philosophia, Vol. 25 N°3 et 4, pp.47-64; Soziale Welt, vol. 47, pp. 369-381, 1996.

Lingis, Alphonso. *The community of those who have nothing in common*. Indiana University Press, 1994.

Loughlin, Gerard. *Alien sex: the body and desire in cinema and theology*, Blackwell Publishing Ltd, 2004.

Lorraine, Tamsin. "Ahab and Bccoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooch Space", in *Deleuze and Space*, Edited by Ian Buchanan and Gregg Lambert, Edinburgh University Press, 2005

MacCormack, Patricia. "Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought" in *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, Edited by D. N. Rodowick, University of Minnesota Press, 2010, 157-177.

Mieli, Mario. *Homosexuality and Liberation: elements of a gay critique*, trans. David Fern Bach, Gay Men's Press, 1980.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Thus Spoke Zarathustra* (in *The Portable Nietzsche*), trans. Walter Kaufmann, The Viking Press 1954.

Oliver, Kelly and Trigo, Benigno. *Noir Anxiety: Sex, Race and Maternity in Film Noir*. University of Minnesota, 2003.

—. *Subjectivity without Subjects: From absent fathers to desiring mothers*, Rowman & Littlefield Publishers, 1998.

Robinson, Emma. "What Is Nordic Noir?" in *Cinema Scandinavia Journal*, Issue 6, October 9, 2014. Link: http://www.cinemascandinavia.com/category/nordic-noir/

Rajchman, John. "Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art", in *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, Edited by D. N. Rodowick, University of Minnesota Press, 2010, 283-306.

Vert, Patrick. "Gazing from the Train Window: Spacetime and the Mobilization of Landscape", The Great Lakes Geographer, Vol. 11, No. 2, 2004

Shaviro, Steven. "Supa Dupa Fly: Black Women As Cyborgs in Hiphop Videos", Quarterly Review of Film and Video, Routledge, 22: 169-179, 2005

Smith DW & Murphy TS, "What I Hear is Thinking Too", ECHO: a music-centered journal, Volume 3 Issue 1, Spring 2001.

Stelarc. "From Psycho-Body to Cyber-Systems: Images as Post-Human Entities". in *Virtual futures: Cyberotics, Technology, And Post-Human Pragmatism*. Edited by Joan Broadhurst Dixon and Eric J, Cassidy. Routledge, 1998.

Stoekl, Allan. Lovitt, Carl R. Leslie, Donald M. *Visions of Excess: Selected Writings of George Bataille*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.

Thacker, Eugene. *The Global Genome: Biotechnology, Politics, and Culture*, Massachusetts Institute of Technology; The MIT Press, 2005.

Tarde, Gabriel. *Social Laws: An Outline of Sociology*, Trans. Howard C. Warren, Kitchener Press, 2000.

—. *The Laws of Imitation*, Trans. Elsie Clews Parsons, New York; Henry Holt & Company, 1903

Terranova, Tiziana. "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy", Social Text, 63 (Volume 18, Number 2), Duke University Press, Summer 2000.

T. Conard, Mark. "Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir" in *The Philosophy of Film Noir*, ed. Mark T. Conard, The University Press Of Kentucky, 2006

Time Magazine, Belinda Luscombe In conversation with David Fincher, Monday, Dec. 19, 2011; Link: http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2101865,00.html

Virilio, Paul. *The Third Interval: A Critical Transition*. Rethinking Technologies. V.A. Conley (ed.), pp. 3-12. London, University of Minnesota Press 1993.

—. *The Information Bomb*. Trans. Chris Turner, Verso Press 2000.

—. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Trans. Patrick Camiller, Verso Press 1989.

—. "Speed and Information: Cyberspace Alarm!", Trans. Patrice Riemens, University of Amsterdam, Le Monde Diplomatique, August 1995.

Virilio, Paul, Kittler, Friedrich and Armitage, John. 'The Information Bomb: A Conversation', Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities, Volume 4, Issue 2, 1999.

فهرست فیلم‌های مورد اشاره

The Girl with the Dragon Tattoo (David Fincher, 2011)
Funeral Parade of Roses (Toshio Matsumoto, 1969)
Decoder (Muscha, 1984)
Artificial Light (Hollis Frampton, 1969)
Copy Shop (Widrich Virgil, 2001)
Chinatown (Roman Polanski, 1974)
The Girl with the Dragon Tattoo (Niels Arden Oplev, 2009)
Vagabond (Agnė s Varda, 1985)
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940)
Matrix (The Wachowskis, 1999)
Total Recall (Paul Verhoeven, 1990)
Metropolis (Fritz Lang, 1927)
Sin City 1 (Frank Miller and Robert Rodriguez, 2005)
Cloud Atlas (Lana Wachowski, Tom Tykwer and Andy Wachowski, 2012)
The Final Countdown (Don Taylor, 1980)
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)
The Terminator 2 (James Cameron, 1991)
The Terminator 1 (James Cameron, 1984)
The Congress (Ari Folman, 2013)
Minority Report (Steven Spielberg, 2002)
Murder, My Sweet (Edward Dmytryk, 1944)
Sin City 2: A Dame to Kill For (Frank Miller and Robert Rodriguez, 2014)
A Scanner Darkly (Richard Linklater, 2006)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Dark City (Alex Proyas, 1998)
eXistenZ (David Cronenberg, 1999)
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)
Birds (Alfred Hitchcock, 1963)
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)
Lost Highway (David Lynch, 1997)
Natural Born Killers (Oliver Stone, 1994)
Mean Streets (Martin Scorsese, 1973)

Amarcord (Federico Fellini., 1973)
Alien 3 (David Fincher, 1992)
The Game (David Fincher, 1997)
Insomnia (Christopher Nolan, 2002)
Panic Room (David Fincher, 2002)
Night and Fog (Alain Resnais, 1955)
The Lady from Shanghai (Orson Welles, 1947)
The 400 Blows (François Truffaut, 1959)
My Way Home (Miklós Jancsó, 1964)
X : Night of Vengeance (Jon Hewitt, 2011)
The Ghost Writer (Roman Polanski, 2010)
Shutter Island (Martin Scorsese, 2010)

تصویر ۱۱ ــ ر.ک. به توضیحاتِ پانویس ۳ صفحه ۵۸؛ و انتهای صفحه ۳۰.