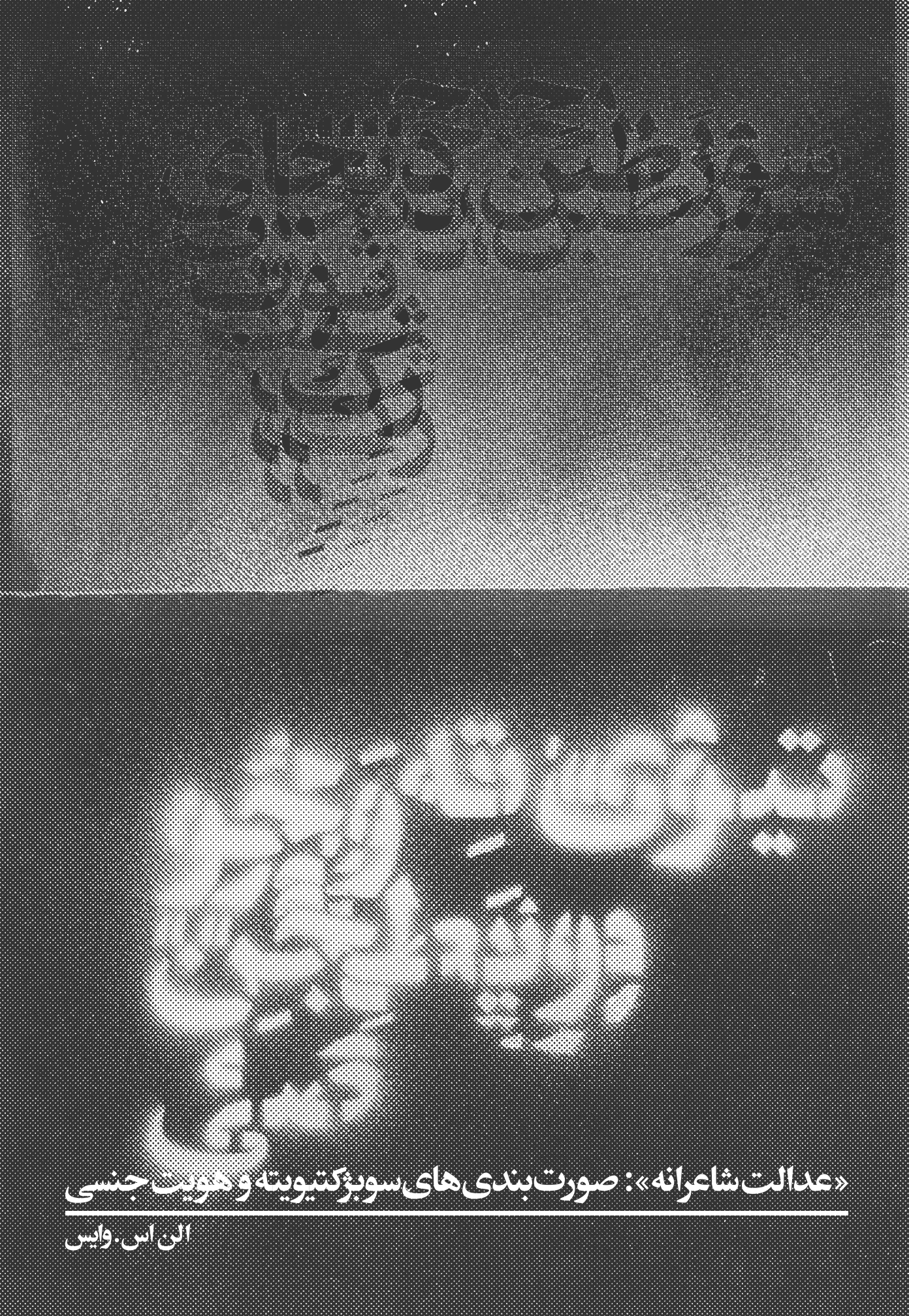


«عدالت شاعرانه»: صورت‌بندی‌های سوبژکتیویته و هویت جنسی

الن اس. وایس

«عدالت شاعرانه»: صورت‌بندی‌های سوبژکتیویته و هویت جنسی

الن اس. وایس

استودیویی افتتاح خواهم کرد تا به آن‌جا بروی و عکس‌ات را «بگیرند». با خودت هر عکسی را که دوست داری به همراه می‌بری. و پس از گذاشتن بیعانه‌ی اندکی عکاس عکس را از تو می گیرد و هر بار مقداری از حساب کم می‌شود.[۱]

ـ هالیس فرامپتون

مارسل دوشان ــ نشانه‌ی نظامی منسجم و نه نامی برای یک انسان ــ نشان‌گر یک اِگوی هم درونا‌ً شکافته و هم بیروناً دوتاشده است، اِگویی که همان فرآیندِ برپاکردنِ نظامِ نشانه‌ی خویش است، درحالی‌که کُدهای زبان روزمره را که نظام نشانه‌ای‌اش از آن‌ها مشتق شده، به چالش می‌کشد. در یادداشت‌های مربوط به شاهکار مارسل دوشان، شیشه بزرگ یا عروس را مجردانش برهنه می کنند، حتی نمودار کوچکی به چشم می‌خورد که نشان‌دهنده‌ی محور شمایل‌نگارانه‌ی اصلی نظام نمادین و سرّی شیشه است. این نمودار تفاوت بین قابِ بالا و پایینِ شیشه را به منزله‌ی خودِ تفاوت جنسی نشان می‌دهد:

$$\frac{\text{MAR}}{\text{CEL}}$$

این نمودار به تفاوت میانِ نظام‌های شمایل‌نگارانه‌ی عروس و مجرّدانِ او دلالت دارد[۲] ــ عروس (*mari*ée) و مجردانش (*cél*ibataires) ــ یعنی تفاوتی که پیشاپیش در هجاهای نام دوشان ثبت شده است: مار/سل.[۳] ابهام‌ها، دوپهلویی‌ها، و دورویی‌هایی که زندگی کاری او را نشان‌گذاری می‌کنند پیشاپیش در نام کوچکش ظاهر می‌شوند.

---

۱. فرامپتون با واژه‌ی "take" بازی کرده و لحنی شوخ‌طبعانه به متن بخشیده و منظور فرامپتون نه گرفتنِ عکسِ فرد مراجعه‌کننده بل گرفتن عکسی است که مراجعه‌کننده به همراه می‌برد. م.

۲. عنوان فرانسوی اثر چنین است: The Large Glass La marié e mise a nu par ses cé libataires, me`me.

3. See Annette Michelson, "Ané mic ciné ma' : Reflections on an Emblematic Work," *Artforum* 12, no. 2 (1973): 6469. This work also contains a discussion of Duchamp's *Tu m*̀ (see below). On the erotic implications of the texts in *Ané mic ciné ma,* see P. Adams Sitney, "Image and Title in Avant-Garde Cinema," *October* 11 (1979): 97112.

با این‌حال این اِگو، که میان مرد و زن تقسیم شده است، تنها به‌واسطه‌ی تقسیمِ درونی دوتا نشده، بل همچنین با فرافکنی بیرونی دیگربار دوتایی شده است. موسیو مارسل دوشان گهگاه همزادِ (alter ego) مادموزل رُز یا اروس سِلاوی[1] (Eros c'est la vie، که یعنی، اروس زندگی است) را به خود می‌گیرد. قواعدِ زبانی این تقسیم، این تفاوتِ احتمالاً «جنسی»، به‌سادگی با انطباق‌های آواشناختی تعیین می‌شوند: صَرفِ ساختارهای گفتاری و همانندسازی جنسیتی نظامِ دال را دنبال می‌کند، آن‌هم با بی‌توجهی کامل نسبت به مفروضات ارجاعی.[2] «ساختِ سوژه»ی دوشانی در نسبت با تفاوت جنسی، غیرروان‌شناختی، ضدذات‌باورانه و دلبخواهی است. این تفاوت به‌واسطه‌ی بازی دال‌ها درون نظام متنی آفریده می‌شود. ثبتِ دوشانی نباید با یک توصیفِ وجودی خَلط شود، چون لغزشی ارجاعی بر فرمِ ثبت یا همان فرمِ نظام نمادین حکم‌فرماست که به ابهام منجر می‌شود، و میل به درستیِ معرفت‌شناختیِ بی‌عیب‌ونقص بر آن حکم‌فرما نیست. این همان چیزی است که دوشان به‌عنوان «علیتِ مطایبه‌آمیز» به آن ارجاع می‌دهد، جایی که هر معلول می‌تواند بر طبق دو یا چند علت تعیین شود، و جایی که اعتبارِ ساختاری «استدلال» یا فرم زیباشناختی به‌هیچ‌وجه با حقیقتِ ارجاعی آن فرم خَلط نمی‌شود.[3] همان‌طور که در هر نظام منطقی نیز شاهدیم، اعتبار و حقیقت بر سطوح هستی‌شناختی جدا از هم باقی می‌مانند و تنها گاهی اوقات و به‌نحوی تصادفی متجانس‌اند.

با این‌حال یک بازنمایی، یک عکس از اِروس سِلاوی موجود است: عکسِ سال ۱۹۲۱ مَن رِی از دوشان در لباس زنانه در هیئت اروس سلاوی، که دستانش در حال درست‌کردن یقه‌ی خَزَش هستند. اما این دست‌ها، همچون کلاهی که او (she) پوشیده، از آنِ دوشان نیستند: آن‌ها به ژرمین اِورلینگ (Germaine Everling) (معشوقه‌ی فرانسیس پیکابیا) تعلق دارند. بنا بر ادعای دوشان در یکی از هجویاتش، این قطعاً «در پاسخ به لطف قبلی، یا یک احلیل جایگزین» است.[4] همان‌طور که پرسونای دوشان میان دال‌های مردانه و زنانه تقسیم می‌شود، این همزادِ زنانه نیز آشکارا بین جنبه‌های زنانه و مردانه شکافته می‌شود. و این اتفاقی نیست که سر (head) از آنِ دوشان است و دست‌ها به دیگری تعلق دارند: این تفاوت بنا بر اصول زیبایی‌شناسی دوشان است و جستجوی یک هنرِ کاملاً شناختی را شامل می‌شود، و، طبعاً همراه با آن، هنر شبکیه‌ای را که کار فن‌ورزان و استادکاران است خوار می‌شمارد. این ارزشگذاری امر شناختی از سوی دوشان که در نظریه‌اش درباره‌ی «زیبایی بی‌تفاوتی» صورت‌بندی شد[5] در مجموعه‌ی «حاضرآماده‌ها»یش به منصه‌ی ظهور رسید. این ابژه‌های حاضرآماده، که به نحوی تصادفی انتخاب شده بودند، همه‌ی شیوه‌های انتخابِ زیباشناختیِ مبتنی بر انگاره‌های کلاسیکِ زیبایی را تخریب می‌کنند و شیوه‌ای از تولید زیباشناختی را به راه

---

1. Rrose Sé lavy

2. On the relationship between the disruption and consequent reorganization of discrete phonetic entities, see Allen S. Weiss, "The Other as Muse: On the Ontology and Aesthetics of Narcissism," in Psychosis and Sexual Identity: Toward a Post-Analytic View of the Schreber Case, ed. David B. Allison, Prado de Oliveira, Mark S. Roberts, Allen S. Weiss (Albany: State Univ. of New York Press, 1988), pp. 7087.

3. Marcel Duchamp, "The Green Box" in The Essential Writings of Marcel Duchamp, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (London: Thames and Hudson, 1975), p. 30.

٤. همان، ص ۱۰۷. توجه کنید به «ترنس‌سکشوالیسم» یا مبدل‌پوشی جنسی مشابهی در اثر دیگر دوشان یعنی «.H.O.O.Q» که در آن مونا لیزا با سبیل و ریش بُزی ظاهر می‌شود. کار دوشان در چنین واورنه‌سازی‌های جنسی‌ای محصور است.

۵. همان، ص ۳۰.

می‌اندازند که با تفکر انتقادی هم‌پیمان می‌شود. اصرار دوشان بر نقشِ تماشاگر در کنش آفرینشگر را می‌توان در این چارچوب در نظر گرفت که یقیناً می‌تواند نقشی در جدل‌های معاصر درباره‌ی ساختِ سوژه و موضعِ تماشاگر بازی کند: «روی‌هم‌رفته، کنش آفرینشگر تنها توسط هنرمند به اجرا در نمی‌آید؛ تماشاگر با رمزگشایی و تفسیر وضعیت‌های درونی اثر را به جهان خارجی پیوند می‌زند و از این رو در کنش آفرینشگر مشارکت می‌کند».[1]

از این رو، متن انتقادی به یکی از مدلول‌های اثر هنری، و تماشاگر از راه همانندسازی و تفسیر به یکی از شخصیت‌های اصلی روایت تبدیل می‌شود. و با این‌حال، این بی‌تفاوتی زیباشناختی با یک بی‌تفاوتی جنسی متناظر است: آثار دوشان از حیث جنسی چندتعینی هستند، به‌نحوی دوتایی (دو رویه) نشان‌گذاری شده‌اند، و یکسره دارند موضع سوژه نزد تماشاگران یا همان «منتقدان»ی را دست می‌اندازند که اندیشه‌ها و عکس‌العمل‌هایشان قرار است اثر دوشان را «کامل» کند. ما از ابتدا، یکی از ضوابطِ «علیتِ مطایبه‌آمیز» او هستیم، و بخشی از ابهام اثرش از خودِ ناهمخوانی‌ها یا عدم‌تجانس‌های بین ظرافتِ طبع دوشان و جدیتِ انتقادی، بین دورویی او و میل ما برای هم‌دستی علنی با او ناشی می‌شود.

در پرتو آنچه گفته شد به‌خوبی می‌توان آموزه‌های نظریه‌ی روان‌کاوی درباره‌ی ترنس‌سکسوالیسم (و مشابه‌اش درباره‌ی ترنس‌وستیسم [یا مبدل‌پوشی]) را به یاد آورد: این سندروم روان‌شناختی، این صورت‌بندی، نه با جستجوی لذت، بلکه، در عوض، با جستجوی هویت معین می‌شود. نارسیسیسم ــ و نه یک اضطراب اختگی کلی ــ این پروژه را مدیریت می‌کند.[2] پس این صورت‌بندی براساسِ همخوانی (یا تجانسِ) مطلوبِ بین نارسیسیسم و هویت جنسی سامان می‌یابد؛ یعنی بین اگو و اگوی ایده‌آل، آن‌جا که اگوی ایده‌آل به‌عنوان فصل مشترک بین جمعی‌بودنِ فردی و جامعه‌گانی[3] عمل می‌کند. اگوی لیبیدویی‌شده‌ی نارسیسیسم در والایشِ زیباشناختی عیان و خارجی می‌شود، در آن‌جا که فانتاسم‌های شخصی به ابژه‌های فرهنگی و از حیثِ جمعی دسترس‌پذیر استحاله می‌یابند. بنابراین، ابژه‌ی هنری نشانه‌ی یک تجربه‌ی روان‌شناختی درونی، یا به‌عبارتی نشانه‌ی یک فانتاسم است، اما این ادعا ضرورتاً ایجاب نمی‌کند که ابژه‌ی هنری یک سمپتوم یا یک معلول است: ابژه‌ی هنری همان‌قدر نشانه‌ی استحاله‌ی ابژکتیو (عینی) است که نشانه‌ی بیان سوبژکتیو (ذهنی).

در هر دو نمونه‌ی مبدل‌پوشی و آفرینش هنری، ساختارهای درونی هویت به درون یک نمایش عمومی طرح‌افکنی می‌شوند، و به این ترتیب تماشاگر می‌تواند این ساختارها را بر حسب ساختارِ فانتاسمیِ روانِ خودش تصاحب کند. و دقیقاً درون ناهمخوانی بین صورت‌بندی فانتاسماتیک هنرمند و تماشاگر، ابهام‌های اثر هنری نهفته است. به همین نحو، میزان شیفتگی به یک اثر هنری را نیز باید بر حسب همخوانی این‌دو فهمید. جنبه‌ی سحرآمیز، غریب، و معمایی اثر هنری در غافلگیری ما از کشف نشانه‌ی امیال خودمان، بیانی از سری‌ترین فانتزی‌هایمان، و ردِ خط‌سیر روان‌شناختی‌مان در جهان بیرونی است.

---

۱. همان، ص ۱۴۰.

2. Janine Chasseguet-Smirgel, "On President Schreber's Transsexual Delusion," in Psychosis and Sexual Identity, pp. 155-68.

3. societal

مشخصه‌ی نارسیسیسمِ اولیه میلی مطلق و تقریباً مقدس به خودبسندگی است. از این‌رو، شگفت‌آور نیست که نارسیسیسم ثانویه، خصوصاً آن‌طور که در اثر هنری تجلی می‌یابد، جستجوی نامیرایی و میلِ هنرمند به اینکه علت خود (causa sui) باشد را فاش می‌کند. این میل به خلاصی از هرگونه نفوذ هنری است، یعنی، مطلقاً یگانه‌بودن (sui generis).[1] با این‌حال، به گونه‌ای مطایبه‌آمیز، آنچه به نارسیسیسم ثانوی جهت می‌دهد میل به این‌همانی با پرسونای پدرومادر است که اغلب در نیروگذاری روانی لیبیدویی فرد نارسیست [بر یک چیز، ابژه، یا شخص] دخیل است.[2] پادنیروگذاری روانی به‌عنوان مکانیزم دفاعی اگو همین میل به این‌همانی با پدرومادر را به چالش خواهد کشید، تا تهدید مطرح‌شده از سوی فیگوری را دفع کند که فرد نارسیست قصد این‌همانی با او [در این مورد، پدر یا مادر] را دارد. تا جایی که اثر هنری در خدمت بیان این مکانیزم دفاعی باشد، همچون یک معما تجلی می‌یابد که در آن خاستگاه خود (self) در مناسبات بینا‌روانی نخست از دست می‌رود و آن‌گاه از نو درون نظامی دلالتی و خودمحورانه بازآفرینی می‌شود.

تا آن‌جا که لذت زیباشناختی کارکردی‌ست از آن نوع همانندی با خود (self) که همانندسازی تماشاگرانه را تعین می‌بخشد، امکان نیروگذاری روانی لیبیدویی بر یک اثر هنری نیز کارکردی‌ست از همخوانیِ تصادفیِ بین شیوه‌ی تجربیِ ساختِ روانِ تماشاگر و صورت‌بندی‌های ایده‌آلِ اگوشناختیِ ساختِ سوژه‌ی روایتی (یا نمادین) در اثر هنری.

نظام دوشان حد نهایی این اراده‌ی زیباشناختی برای درهم‌شکستن زنجیره‌ی دلالتی همانندسازی و آفرینشِ نظامی یگانه و غیر روان‌شناختی است. آثار دوشان در مادیت خشک‌وخالی‌شان، و به‌واسطه‌ی ابهاماتِ موجود در هویت‌یابی [یا همانندسازی] جنسیتی و موضع[یابی] سوژه، تفاوت‌های حاضر در فرآیند هویت‌یابی را به منزله‌ی معنای نظام دلالتی هویت‌یابی برجسته می‌کنند. و این امر همانندسازی تک‌معنا را ناممکن می‌سازد، و در نتیجه، امکانی برای استقرار در مواضع همانندساز، بس‌گانه، متعارض، و گاه مطایبه‌آمیز می‌گشاید. نظام دوشانی یک‌جور هنر در مقام فرانقد است: «فرامطایبه»ی درونیِ اثر تماشاگران را درگیر می‌کند زیرا هیچ موضع تماشاگرانه‌ی واحدی نمی‌تواند به‌عنوان موضع برگزیده معین شود، هیچ همانندسازی روان‌شناختی واحدی واجد ارزش نیست. این اثری است برای همه‌کس و هیچ‌کس.

نکته‌ی دیگر در مورد مارسل دوشان / اروس سلاوی این است که تنها آزمونگری دوشان در سینما، یعنی فیلم سینمای کم‌خون[3] (۱۹۲۵-۱۹۲۶)، «امضا»ی اروس سلاوی را به‌عنوان مؤلف بر خود دارد. در واپسین نمای فیلم این عبارت را می‌خوانیم: «حقوق این اثر برای اروس سلاوی محفوظ است، ۱۹۲۶» و اثر انگشتِ خود دوشان را می‌بینیم (و نه اثر انگشتِ ژرمین اِورلینگ، که دستان عکس اروس سلاوی در واقع دستان او هستند). از این رو، اروس یا مارسل را می‌توان راویِ نُه جمله‌ی اِخباری در نظر گرفت که متن این فیلم را شکل می‌دهند، متونی که به فرم‌های حلزونی و اُپتیک پخش می‌شوند (و از این رو حیطه‌های زیباشناختی و ظاهراً قیاس‌ناپذیر امر شناختی و امر شبکیه‌ای را در هم می‌آمیزند). از این گذشته، یک شاهد متنی و خارجی برای این ارجاع مبهم مؤلف اثر وجود دارد. یکی از متونی که در سینمای کم‌خون ظاهر می‌شود ــ یعنی، «بیایید با

1. Sarah Kofman, L'enfance de l'art (Paris: Payot, 1970), pp. 163-74.

2. Chasseguet-Smirgel, "On President Schreber's Transsexual Delusion."

3. Ané mic ciné ma

واژگانی دلپذیر از اِکیموزی [خون‌مُردگی زیرپوستی] مثل اکیموزِ اسکیموها اجتناب کنیم» ــ قبلتر در ۱۹۲۴ در مجله‌ی شماره ۳۹۱ ظاهر شد: «اروس سلاوی و من با واژگانی دلپذیر از اکیموزِ اسکیموها اجتناب کردیم». از این‌رو بازی تفاوت در مؤلف‌بودن، با استفاده از تعویض‌گرِ ضمیریِ «من» و صَرفِ فعلِ «اجتناب‌کردن» به صیغه‌ی اول شخص جمع ــ برای پیوندزدن اروس و مارسل در عملی یکسان ــ به سطحی بالاتر می‌رود. دیگر نه دوشان در مقام اروس سلاوی، بل دوشان و اروس سلاوی با یکدیگر فیگورهای روایتی در این متن فیلمیکِ اروتیک را می‌سازند.[1]

سرکوب این نسبت دوتایی و ترکیب این دو فیگور در فیگور واحد اروس سلاوی در مقام مؤلف و سپس تقسیم دوباره‌ی آن فیگور واحد برحسب تفاوت بین مرجوع اسمی [اروس سلاوی] و مرجوع نمایه‌ایِ اثر انگشت یعنی مسأله‌دارکردنِ همزمان خود مسأله‌ی اثر هنری و نیز بیان الگوی همانندسازی و میل به درهم‌شکستن این الگو [یا ساختار] تا در نتیجه خود تنها خاستگاه خود باشد.

عنوانِ دیگر اثر بزرگِ دوشان، آخرین نقاشی روی بومِ او (Tu m') است. این همجواری بین تعویض‌گرِ ضمیری صیغه‌ی اول شخص مفرد و صیغه‌ی دوم شخص مفرد ــ که از قرار معلوم به‌واسطه‌ی تعلیقی بلاغی، یعنی با نوعی بریده‌گویی، تماشاگر (''tu'') را از سوی هنرمند (''m'') خطاب قرار می‌دهد ــ به کنش یا وضعیتی نامشخص اشاره دارد. بازتابی‌بودنِ ''m'' اشاره‌ای‌ست به فعل و مفعول غایب جمله. بی‌شک این نسبت همان نسبتِ تماشاگر با هنرمند و اثر هنری است، نسبتی که دوشان در مقام شرط تکمیل اثر هنری بر آن تاکید می‌کند. با این‌حال، فعل غایب اشاره‌ای‌ست به اینکه نسبت مزبور تخصیص‌ناپذیر و چندظرفیتی است، و به‌علاوه اثر هنری لاجرم همواره ناکامل باقی خواهد ماند؛ آن‌هم با خلائی در مرکز خود اثر که تابعی از هم غیابِ هنرمند و هم تغییر دائمی تماشاگران است. استفاده از تعویض‌گر ضمیری رشته‌واریاسیون‌های مزبور را مشخص می‌کند و سرانجام می‌تواند حمل بر هر بیان‌کننده‌ای در مقام ابژه یا سوژه‌ی خودش باشد.

شاید یک جنبه از معمای چنین آثاری را بتوان با توجه به تعاریفِ فرهنگ‌لغتی از تعویض‌گرِ ضمیریِ کهن‌الگوییِ «من» [فاعلی] (I) روشن کرد: «من» بنا بر تعریف واژه‌نامه‌ی وبستر:

من/ ... ۱: کسی که سخن می‌گوید یا می‌نویسد... کسی که می‌گوید یا می‌نویسند این ضمیر را به‌عنوان ضمیر فاعلی اول شخص مفرد استفاده می‌کند تا به خودش به‌عنوان فاعلِ کنش ارجاع دهد ... یا فاعل وضعیت اِخباری ... یا در مسند پس از فعل‌های مصدر بودن (be) ... یا در گزاره‌ی قیاسی بعد از than یا as وقتی لفظ اولِ این قیاس همان فاعلِ فعل باشد ... یا در برخی عبارات کامل یا شکسته، خصوصاً وقتی با ترکیب اضافی یا صفت یا یک ترکیب وصفی استفاده نمی‌شود ... یا بعد از but در یک فاعلِ جمله‌ی مرکب ... برای توضیح بیشتر ر.ک؛ قیاس کنید با Me، Mine، My؛ و با We. ۱/ . . . ۱: کسی که به تملّک می‌گیرد و از به‌تملّک‌درآوردنِ نوعی فردیتِ منفک و شخصی آگاه است: Self، Ego.[2]

1. On the role of titles in Surrealist cinema, see Sitney, "Image and Title."

2. Webster's Third New International Dictionary, vol. 2 (Chicago: G. & C. Merriam Co., 1966), s.v. "I."

اگر ابهام به اثر دوشان ساختار نحوی‌اش را می‌بخشد، پس مغالطه (paralogism) نیز بر منطق اثر حکم‌فرماست.[1] هرچند اصطلاحِ مغالطه شاید به هر فرمی از سفسطه‌ی (fallacy) منطقی دلالت می‌کند، اما گاهی به معنای ویژه‌تری تعریف می‌شود؛ «سفسطه‌ای استدلالی که طی آن از مفهوم تهیِ اگو جوهری‌بودن و ابدی‌بودن‌اش را استخراج کنیم». در نتیجه، این نوع مغالطه حالتی‌ست از یورش لیبیدوی نارسیستی به درون منطق. به همین نحو، این مغالطه‌ی صوری توضیح می‌دهد چگونه تأکید بر معنای نخستین مدخل واژگانی «من» جایش را به تأکید بر مدخل دوم [یعنی self و ego] می‌دهد (که تعریفی متافیزیکی، و در واقع دکارتی است). این تفاوت، این مغالطه، به ما در فهم این نکته کمک خواهد کرد که بن‌مایه‌ی آثار هنری دوشان و نقدش بر سنت هنری و تماشاگرمحور، و نیز نکات اساسی در بحث زیر درباره‌ی یکی از آثار هالیس فرامپتون را دریابیم.

هالیس فرامپتون و مارسل دوشان با هم دیدار کرده‌اند. فرامپتون در نامه‌ای به تاریخ ۱۶ جولای ۱۹۶۲ افتتاحیه‌ی نمایشگاهی از ایو کلاین[2] در گالری کاستلی در نیویورک را بازگو می‌کند: «در یک گردهمایی بود که ایو کلاین (**YK**) فیلم‌هایش را نشان داد = رنگ‌مالی‌کردنِ بانوان بالغ و عور بسیار منعطف با میزان زیادی رنگ طلایی + غلتیدن‌شان بر روی بوم نقاشی». از دوشان نظرش را پرسیدند و او پاسخ داد: "... eh... ah... ordure, naturellement, mais... Klein, cest ordure d'une sorte particulairement francaise." (او ترجمه‌ی بداهه‌ی مرا تصدیق کرد: صرفا یک گه‌مالی فرانسوی دیگه...)»[3] شاید عجیب به‌نظر برسد که دوشان (که متن‌هایش در سینمای کم‌خون بازی اروتیک خشونت‌باری با واژگان را به نمایش می‌گذارد) و هالیس فرامپتون (که متن‌هایش در عدالت شاعرانه دارای روایتی به‌طور کلی اروتیک است) هر دو باید ظاهراً از فیلم ایو کلاین از جا در رفته باشند. با این‌حال می‌توانیم تفاوت عمده‌ی میان این فیلم‌ها را به‌خاطر آوریم: «روایت» یا توصیف اروتیک در فیلم‌های دوشان و فرامپتون زبان‌شناختی است، و در هر دو مورد شخصیت‌های اصلی یا قابل‌همانندسازی [قابل‌هویت‌یابی] نیستند یا با ابهام تعریف شده‌اند. از طرف دیگر، این خصیصه‌ی شمایلیِ فرآیندِ عکاسی است که اروتیسیسم (یا دست‌کم، برهنگی) را در فیلم کلاین از کار درمی‌آورد. در این شیوه‌های متفاوت ارائه/نمایش (presentation) تباین میان دو تعریف فرهنگ‌لغتی از «من» [I] را می‌بینیم طوری‌که هر دو در ساختِ فیلمیک اثر فعال‌اند. شاید یک‌جور زهد متافزیکی برای دوشان و فرامپتون پیش‌شرطِ ضروری جهت پیشبرد هنر شناختی ناب بود. اروتیسیسم، که در سطح شمایلی سرکوب شده، از نو در سطح زبان‌شناختی سربرمی‌آورد؛ امر بازنمایانه (representational) به نوعی حالتِ نمایه‌ایِ (Indexicality) مبهم استحاله می‌یابد.

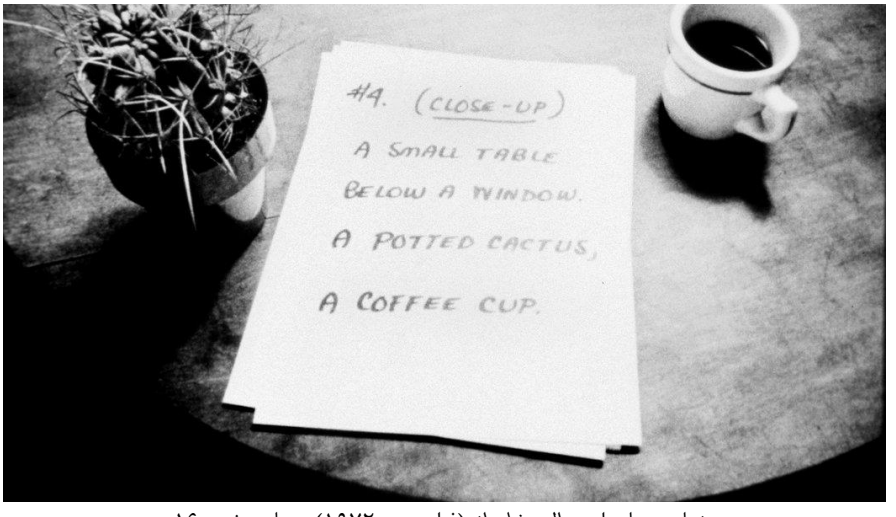
فرامپتون آشکارا در زیبایی‌شناسی‌اش و نیز در تولید سینمایی‌اش، خصوصاً در عدالت شاعرانه (۱۹۷۲)، تحت تأثیر دوشان است؛ عدالت شاعرانه مثل سینمای کم‌خون یکی از معدود فیلم‌هایی است که

1. Jean-François Lyotard, Les transformateurs Duchamp (Paris: Galilée, 1977), p. 101.

2. Yves Klein

3. Hollis Frampton, "Letters from Framp," October 32 (1985): 3839. This is a special issue of October on Frampton.

تماماً از یک متنِ نوشته‌شده ساخته شده است، آن‌جا که پیرامتن[1] در مقام متن عمل می‌کند.[2] با این‌حال تفاوت متنی عمده بین این دو فیلم آن است که متن‌ها در فیلم دوشان جملاتِ ساده‌ی اِخباری و فاقد هرگونه اتصال روایی آشکار هستند، درحالی‌که متن‌ها در فیلم فرامپتون ساختاری روایی می‌یابند. با این‌حال هر دوی این فیلم‌ها، در واقع، موضعِ روایی را با تعویض‌گرِ زبان‌شناختی معین می‌کنند.



نمای چهارم از عدالت شاعرانه (فرامپتون، ۱۹۷۲)، سیاه‌وسفید، ۱۶ مم.

عدالت شاعرانه فیلمی است که سرتاسر از نماهای یک فیلمنامه‌ی مکتوب ساخته شده است. فیلم با نمایی شماره‌گذاری‌نشده از کپه‌ای از صفحات سفید نانوشته بر یک میز، جایی بین یک گلدان کاکتوس و یک لیوان قهوه آغاز می‌شود، و سپس نماهای متوالیِ یک فیلمنامه‌ی ۲۴۰ نمایی در چهار پرده را آشکار می‌کند طوری که در آن هر صفحه یک عنوان یا نما را توضیح می‌دهد؛ و دست‌آخر فیلم با نمای شماره‌گذاری‌نشده‌ای از کپه‌ای از صفحاتِ سفید نانوشته به انتها می‌رسد که یک دستکش خاکستری لاستیکی بر آن قرار دارد. متن از روایتی عموماً ساده و چهار بخشی تشکیل می‌شود طوری که در آن شخصیت‌های اصلی منحصراً با استفاده از تعویض‌گرهای ضمیری، در حال‌وهوایی اِخباری یا مِلکی نشان

---

۱. para-text: پیرامتن به قطعات متنی و غیرمتنی گفته می‌شود که «در حاشیه»ی متن اصلی نگاشته می‌شون؛ مثلاً متن ویراستاران، سردبیران، ناشران، و غیره (مقدمه‌ی ناشر، معرفی مجموعه، متن پشت جلد، پانویس‌ها، طرح روی جلد، تصویرسازی، و الخ). برای کتاب یا متن یک فیلمنامه برای یک فیلم که حاوی شرح صحنه‌ها یا چیزهای دیگر است، یا متن دراماتولوژیک برای اجرای یک تیاتر. پیرامتن در واقع چارچوبی برای فهم متن می‌سازد، زیرا نقش میانجی میان اثر و مخاطب در معنای کلی آن را ایفا می‌کند (از سازنده‌ی یک فیلم که مخاطب فیلمنامه است تا خواننده‌ی یک کتاب). م.

۲. برای نمونه، فیلم‌های فرامپتون را در نظر بگیرید: متقارن (۱۹۶۹)، که چیزی نیست مگر همان دلالت تحت‌اللفظی عنوانش؛ تناسبِ متونِ گرافیکی درون نماهای شمایلی صحنه‌ها در عمق در *More Than Meets the Eye* (۱۹۷۹)؛ یا در فیلم دیگرش، Cadenza I (۱۹۷۷ـ۸۰)، که جناس سینمایی روی «عروس را مجردانش برهنه می کنند، حتی» اثر دوشان است، آن‌جا که فیلمی قدیمی مردی را نشان می‌دهد که زنی جوان را از راه به در می‌کند درحالی‌که مرد دوم گره لباس او را باز می‌کند؛ همچنین رجوع کنید به اثر دیگری از فرامپتون «گوجه‌فرنگی‌ها از سرازیری پایین می‌آیند» [*Tomatoes Descending a Ramp*] که مشخصاً به اثری از دوشان یعنی «برهنه‌ای از پلکان پایین می‌آید» [*Nude Descending a Staircase*] ارجاع دارد.

داده می‌شوند: (me، myself، you [دوم شخص مفرد]، you [دوم شخص جمع]، yourself، your lover؛ my، your [دوم شخص جمع]، your [دوم شخص جمع]، your lover's). پرده‌ی اول با شرح خودِ صحنه (میز، کاکتوس، لیوان) شروع می‌شود، سپس به توصیف شخصیت اصلی می‌پردازد که سه عکس از «چهره‌ی تو» را بر یک میز می‌گذارد و «دستان‌ات» آن عکس‌ها را پاره می‌کند. «معشوقه‌ی تو» وارد صحنه می‌شود، و بعد از این‌که «تو» می‌رود و در دوردست ناپدید می‌شود، «معشوقه‌ی تو» تکه‌پاره‌های عکس‌ها را مرتب می‌چیند. تکه‌ها کامل‌اند ولی نامرتب چیده شده‌اند. پرده‌ی دوم صحنه‌های بی‌شماری را توصیف می‌کند که در آن «تو» و فیگور «معشوقه‌ی تو» حضور دارند، و بلافاصله از پی هر صحنه صحنه‌ی دیگری می‌آید که در آن «دست من» عکسی از خود آن صحنه را بالا نگه داشته است. پرده‌ی دوم در صحنه‌ای به اوج خود می‌رسد که در آن «تو» و «معشوقه‌ی تو» در اتاقی یکدیگر را برهنه در آغوش می‌فشرند. در پرده‌ی سوم، «تو» و «معشوقه‌ی تو» بر تختی عشق‌بازی می‌کنند، درحالی‌که کثرتی از صحنه‌های گوناگونِ جهان (که آن‌سوی پنجره‌ی اتاق روی می‌دهند) توصیف می‌شوند. پرده‌ی چهارم «تو» و «معشوقه‌ی تو» را در اتاقی توصیف می‌کند که روی میزش دسته‌ای عکس به چشم می‌خورد. در همان حین که «تو» از چهره‌ی «معشوقه‌ی تو» فیلم می‌گیرد، عکسی نیز بالا گرفته شده و چهره‌ی «معشوقه‌ی تو» را پنهان کرده است. سپس دستِ «معشوقه‌ی تو» عکس‌های متعددی را بالا نگه می‌دارد که «خود تو» و «معشوقه‌ی تو» را در ژست‌ها و فعالیت‌های مختلف نشان می‌دهند. یکی از سکانس‌ها، عکس‌ها را جفت‌جفت کنار هم می‌گذارد، طوری که عکس اول هر جفت «خود تو» را در یک صحنه توصیف می‌کند، و عکس بعدی «معشوقه‌ی تو» را در همان صحنه توصیف می‌کند. فیلم با نماهای زیر، جایی که راوی از نو وارد می‌شود، به پایان می‌رسد:

۲۳۵ـ دستِ معشوقه‌ی تو عکسی از تو، معشوقه‌ی تو، و من را در حال پیک‌نیک روی سبزه‌ها بالا نگه می‌دارد.

۲۳۶ـ دست معشوقه‌ی تو عکس من در حال فیلم‌گرفتن از تو و معشوقه‌ی تو را بالا نگه می‌دارد.

۲۳۷ـ دست معشوقه‌ی تو عکسی از دست من در حال نوشتن این متن را بالا نگه می‌دارد.

۲۳۸ـ دست معشوقه‌ی تو عکسی از من در حال فیلم‌گرفتن از این صفحات را بالا نگه می‌دارد.

۲۳۹ـ دست معشوقه‌ی تو عکسی از چهره‌ی خود من را بالا نگه می‌دارد.

۲۴۰ـ دست من عکسی از چهره‌ام را می‌پوشاند، و واپسین نمای شماره‌گذاری‌نشده یک دسته برگه‌ی سفید است که یک دستکش لاستیکی خاکستری روی‌شان قرار دارد.

نمای دویست و چهلم از عدالت شاعرانه (فرامپتون، ۱۹۷۲).

رادیکال‌بودنِ هر دوی عدالت شاعرانه و سینمای کم‌خون، دو فیلمی که یک پیرامتن زبان‌شناختی را به‌عنوان تصویرِ متنِ فیلمیک به نمایش می‌گذارد، در برخی پژوهش‌ها تحلیل شده است.[1] به همین نحو، این فیلم‌ها مثال بارز نوعی مدرنیسمِ به‌غایت شمایل‌شکن هستند که هدف خود را دستیابی به هنر مفهومی ناب قرار داده‌اند، هنری که در آن متنِ فیلمیک در جهت والایش ایده‌آل امر فیگورال به امر متنی می‌کوشد. در این‌جا اما به وجه محدودتر این متنِ زبانیِ فیلم‌شده توجه می‌کنیم، یعنی دقیقاً به امکان‌ها، پیچیدگی‌ها، و اثراتِ آن روایتی که چیزها را ارائه می‌دهد و تعویض‌گرِ ضمیری در آن به هیچ سخنگوی معینی مقید نشده است. دلالت‌های ضمنی این شیوه‌ی کاربرد تعویض‌گر ضمیری می‌تواند محدودیت‌های موجود در نظریات راجع به «ساختِ [موضعِ] تماشاگربودن» را آشکار سازد و به‌علاوه موضع سینمای آوانگارد در قبال سینمای روایی جریانِ غالب را روشن کند.

«ماهیت ضمایر» (در مسائل زبان‌شناسی عمومی) امیل بنوِنیست یکی از اظهارنظرهای کلاسیک درباره‌ی ماهیتِ ضمایر اشاره (deictics) و نقش تعویض‌گرهای زبانی [مثل ضمیر] است.[2] هیچ معنای فرهنگ‌لغتیِ مشخصی برای تعویض‌گرهای ضمیری موجود در کار نیست؛ معنایش به همان لحظه‌ی گفتاری که در آن پدیدار می‌شود بستگی دارد، و نه به‌هیچ‌گونه ساختار واژگانی یا نحوی. از این‌رو، عملکرد تعویض‌گر ضمیری به کارکردی ابزاری، عمل‌گرایانه، و وجودی بازمی‌گردد. تعویض‌گر ضمیری به سنخ متفاوتی از ارجاع اشاره ندارد، بلکه، در عوض، مستقیماً به کنش گفتار (discourse) ارجاع می‌دهد که تعویض‌گر ضمیری در

1. See Annette Michelson, "Frampton's Sieve," October 32 (1985): 15166; and Allen S. Weiss, "Cartesian Simulacra," Persistence of Vision 5 (1987): 5561. Poetic Justice also appeared in book form (Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1973).

2. Emile Benveniste, "La nature des pronoms," in Problè mes de linguistique gè nè rale, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1966), pp. 251–70.

آن به زبان می‌آید و آشکار می‌شود؛ تعویض‌گر مستقیماً به گفتار سخنگوی حاضر در موقعیت آن گفتار ربط دارد. در چنین مواردی، فاعل [سوژه] و مرجوع [اسم مورد ارجاع ضمیر] یکی‌اند.

کاربرد تعویض‌گر ضمیری متضمن یورشِ پارول (parole) به لانگ (langue) است،[1] یعنی جایی که خودِ زبان ممکن می‌شود چراکه هر سخن‌پرداز (locutor) به‌عنوان یک سوژه ــ یعنی یک اگو ــ مطرح می‌شود و جایگاهش را درون نظام زبان‌شناختی می‌یابد. از این‌رو، تعویض‌گرِ ضمیریِ تهی در مقام نشانه‌های غیرـارجاعی یا خودـارجاع از سوی سخن (locution) پُر یا مقید می‌شود. دقیقاً همین جابجایی از نشانه‌های تهی به نشانه‌های پر است که به رومن یاکوبسن (پیروِ پیرس) اجازه می‌دهد تا ادعا کند «تعویض‌گرها دو کارکرد را در هم می‌آمیزند و از این‌رو به دسته‌ی نمادهاـنمایه‌ها تعلق دارند».[2] (به خاطر داشته باشیم که گذار از کارکرد تهی، نمایه‌ای، و خودـارجاع به کارکرد پر، نمادین، و اسمی در تناظر است با گذار از معنیِ فرهنگ‌لغتیِ اول از «من» به معنی دومش. نه تنها این تفاوت یا گذار در کانون ابهام و مغلطه‌ی دوشانی قرار دارد، بل همان‌طور که روان‌ـزبان‌شناسی، انسان‌شناسی ساختارگرا، و فلسفه‌ی واسازانه‌ی معاصر نشان داده‌اند خاستگاهِ خطای بنیادین و اصلیِ حاضر در هسته‌ی متافیزیک غربی است.)

دوقطبی‌بودنِ بنیادینِ زبان بر تفاوت بین تعویض‌گرهای «من» و «تو» استوار است. بنابراین کارکردهای عمل‌گرایانه‌ی ارتباط هم بر شالوده‌ی همین تفاوت بنا شده‌اند.[3] گرچه رابطه بین این دو ضمیر درون گفتار دوسویه است اما ضوابط این رابطه نه برابرند و نه متقارن. «من»، یعنی اگو، نسبت به «تو» همواره در موضع تعالی قرار دارد. به‌علاوه، عدم‌تقارن بین این دو تعویض‌گر نیز نسبت به «عدم‌تقارن بین ضمایر اشاره‌ای» متفاوت است، همان تفاوتی که بین قطب‌های من/تو، و او/او/آن (he/she/it) هم وجود دارد. هرچند ضمایر «من» و «تو» در لحظه‌ی خاص گفتار خودـارجاع‌اند اما ضمایر سوم‌شخص [او (مونث و مذکر) و آن (خنثی)] بر حسب ضابطه‌ای از جنس تلخیص عمل می‌کنند تا جهان عینی [ابژکتیو] را در ساحتِ اشاره‌ای بگنجانند. مرجوعِ محلِ اشاره‌ی سوم‌شخص [ضمیر اشاره‌ای] همواره از لحظه‌ی حالِ گفتار مستقل است، یا به زبان دیگر، مستقل از آن لحظه‌ای است که مرجوعِ ضمیرِ «من» یا «تو» [تعویض‌گرهای ضمیری] را معین می‌کند.

تعویض‌گرِ ضمیریِ تهی درست به همان شیوه که به‌واسطه‌ی ویژه‌بودنِ سخن (luction) پُر می‌شود نشان‌گذاریِ جنسیِ خاصِ خودش را هم می‌یابد. از این‌رو، تفاوت بین استفاده‌ی گفتاری و نوشتاری از تعویض‌گر ضمیری اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. جنسیتِ گوینده است که تعینِ جنسیِ تعویض‌گرِ ضمیریِ گفته‌شده را معلوم می‌کند (البته به استثنای مواردی همچون نقل‌قول، استفاده از فرازبان، و دیگر مواردی که کاربست خودـارجاع‌گرانه‌ی تعویض‌گرِ ضمیری ــ کاربست غالبش در زبان محاوره ــ منحرف می‌شود). تعویض‌گر ضمیری نوشته‌شده شاید به لحاظِ جنسی در بستر روایت مشخص شده باشد، اما درهرحال

---

۱. ترم‌های ابداعی سوسور برای دو سطح از زبان که لانگ به ساختار نحوی و (به باور سوسور) کلی و ازلی زبان اشاره دارد، و پارول به معنی کاربرد جزئی و موقتی گفتار روزمره است. م.

2 . Roman Jakobson, "Les embrayeurs, les caté gories verbales et le verbe russe," in Essais de linguistique gé né rale (Paris: Minuit, 1963), p. 179.

3. Emile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage," in Problè mes de linguistique gé né rale, pp. 257–66.

می‌تواند (همچون در مورد نظام متنی عدالت شاعرانه) از حیث جنسی دوسویه و مبهم باقی بماند. (توجه کنید که این نکته در مورد تعویض‌گر ضمیری [غیراشاره‌ای] اول شخص مفرد و دوم شخص مفرد صادق است و جنس تعویض‌گر ضمیریِ سوم شخص مفرد پیشاپیش نشان‌گذاری‌شده است. با این‌حال، حتی این نشان‌گذاریِ آشکار هم شاید، به‌واسطه‌ی ساختار بلاغی متن و حین کاربرد اصطلاحات زبانی، مبهم یا حتی برخلافِ جنسِ تعیین‌شده باشد. برای نمونه، استفاده از «او» (he) به‌عنوان مجاز مرسل (synecdoche) برای اشاره به فاعل مذکر و مؤنث، به‌جای آشکارکردنِ تفاوت‌های جنسی درون متن، آن را پنهان می‌کند؛ در صیغه‌ی جمع نیز نمونه‌ی کهنِ «ما»ی شاهانه وجود دارد.)

متن عدالت شاعرانه دقیقاً به این دلیل رادیکال است که از ضمایر اشاره‌ای در حالتی نامقید [به یک مرجوع معرفه] استفاده می‌کند و متضمن ساختی برای سوژه است که به لحاظ جنسی نشان‌گذاری نشده است. این شیوه‌ی استفاده تمهیدی است برای فاصله‌گذاری تماشاگر [یا همان آشنازدایی از موضع تماشاگر]. در اغلب فیلم‌های روایتی حتی از نوع برشتی، پیوندخوردن ساختار اشاره‌ای به کاراکتر بازنمایی‌شده در تصویر به امکانِ همانندسازی تماشاگر راه می‌برد، خواه این همانندسازی از راه نیروگذاری روانی باشد خواه از راه پادنیروگذاری روانی. اسلوب‌های زبان‌شناختیِ مربوط به سهیم‌کردنِ تماشاگر درون روایتِ فیلمیک بر روابط مشخصی بین موارد زیر متکی است: ۱.ساخت روایتی و شخصیت‌شناختی فیلم همراه با تماشاگر ایده‌آلی که ساخت مزبور ایجاب می‌کند؛ و ۲.ساخت روان‌شناختی و تجربی تماشاگر که شیوه‌ی ویژه‌ی همانندسازی [هویت‌یابی] را تعیین می‌کند. این همانندسازی یا با ساخت ایده‌آل سوژه‌ی تماشاگر همخوان است و یا نسبت به آن انحراف دارد.

قابلیتِ همانندسازی در هر دو حالتِ مثبت و منفی‌اش به میزان تناسب بین ساختِ سوژه در نظامِ روایتی/بلاغی فیلم و ساخت فانتاسماتیکِ سوژه‌ی تماشاگر بستگی دارد. طرح‌واره‌ی این نسبت‌های همانندسازی را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد: ۱.همانندسازی (جذب؛ عشق نارسیستی)؛ ۲.جذبه (تصاحب؛ عشق انگلی [مبتنی بر وابستگی])؛ ۳.طرد (دفع؛ تنفر یا خصومت)؛ و ۴.بی‌تفاوتی (زودشکل‌گیری [یا عدم‌بلوغ] هویتی؛ انکار پارادایم روابط عاشقانه).

در عوض، هریک از این سندروم‌ها، هر کدام از این شیوه‌های میل، و حالاتِ همانندسازی می‌توانند بر اساس ساختار سینمایی متفاوتی برانگیخته شوند؛ ۱.یک کاراکتر در فیلم؛ ۲.راوی (که می‌تواند کاراکتری در فیلم باشد)؛ یا ۳.دوربین (که موضعِ تلویحی یک تماشاگرِ پنهان‌ازنظر است، و می‌تواند یک کاراکتر، راوی، یا دانای کل باشد).

آشکارا هیچ همبستگی قطعی، و ازپیش‌مسلمی بین جنسیت تماشاگر و الگوهای همانندسازی [یا هویت‌یابی) در هیچ فیلم مفروضی وجود ندارد. هرچند تمام فیلم‌ها یک تماشاگر ایده‌آل و حالت روانی و به‌هنجارِ رابطه با آن ایده‌آل را طرح خواهند کرد اما این هم نافی امکان آن دست همانندسازی‌هایی نمی‌شود که علیه فرمان‌های این نظام ایده‌آلِ ساختِ سوژه عمل می‌کنند که شاید بتوان آن را، بنا بر سینمای جریان

غالب، نظام ایدئولوژیکِ ساختِ سوژه نامید. این اختلاف به‌طور ضمنی آن نظام آکسیوماتیکی[1] را به چالش می‌کشد که روایت فیلم را ساختار می‌بخشد. آکسیوماتیك‌های سینمای جریان غالب نوعی انسجام اخلاقی بین این نوع ساختِ سوژه و همانندسازی تماشاگر را برحسب رابطه‌ای با ساختار به‌هنجار فرض می‌گیرند. هرچند پارادایم‌های روان‌شناختی ساختِ سوژه‌ی فیلمیک ضرورتاً به‌وسیله‌ی نظام روایتی تثبیت می‌شوند اما پارادایم‌های ساختِ سوژه‌ی تماشاگر گستره‌ی وسیعی از امکان‌ها را دربر می‌گیرد؛ همچون روان‌رنجوری، روان‌پریشی، اوتیسم، فتیشیسم، انحراف، سادومازوخیسم، مبدل‌پوشی، هم‌جنس‌خواهی، دوجنس‌خواهی، و البته، دگرجنس‌خواهی و الخ، که از تماشاگری به تماشاگر دیگر فرق دارند. از این‌رو، تماشاگران بسته به ساخت روان‌شناختی‌شان می‌توانند بی‌شمار همانندسازی گوناگون را از سر بگذرانند.

اگر جستجوی هویت (جنسی و غیر آن) تابعی از نیروگذاری روانی لیبیدوی نارسیستی است، پس خودِ همین نارسیسیسم اِسنادهای «منِ» سخنگو را برمی‌سازد.[2] تعویض‌گر ضمیری متضمن فورانِ سوبژکتیویته (و در نتیجه، لیبیدو) به درونِ زبان است، و از این‌رو به‌عنوان مفصل‌بندی [یا اَدای] ساحتِ زبان‌شناختی نقش ایفا می‌کند، نوعی مفصل‌بندی که از خلال تعویض‌گر ضمیری این ساحت را به‌منزله‌ی جایگاه تضاد یا دیالکتیک بین «تو» و «من»، بین خود (self) و دیگری (other)، سامان می‌دهد. بنا بر توضیح بنونیست در خصوص رابطه‌ی بین «تو» و «من»، «می‌توان شالوده‌ی زبان‌شناختی سوبژکتیویته درون آن واقعیت دیالکتیکی کشف کرد که این دو ضمیر را دربرمی‌گیرد و آن‌ها را بنا بر نسبت متقابل‌شان تعریف می‌کند».[3] اگو درون زبان به منزله‌ی ساحتی اشاره‌ای و دیالکتیکی ساخت می‌یابد که درون موقعیتی فرهنگی/تاریخی و به شکلی تحت‌اللفظی رویاروی دیگر سوژه‌ها [یا فاعل‌ها]، یا بهتر، رویاروی دیگر اگوها مفصل‌بندی [یا اَدا] می‌شود. و دقیقاً ساختار همین ساحت زبان‌شناختی‌ست که ضامن همگونگیِ[4] مفروضِ سوژه در مقام یک اگوی استعلایی است.

دلالت‌های هستی‌شناختی این تفاوت‌های ساختاری را که به‌عنوان الگوهای سوبژکتیویته نقش ایفا می‌کنند می‌توان با نظر به دو پارادایم بنیادین فلسفه‌ی معاصر و تأثیرشان بر مباحث جاری درباره‌ی ساخت سوژه توضیح داد. این پارادایم‌ها نظام‌های دیالکتیکی و پدیدارشناختی معرفت‌شناسی هستند که هگل و لویناس را باید از نمایندگان اصلی‌شان دانست. زبان به باور هگل اساساً ساختاری بیگانه‌ساز است: ساختار منطقی زبان ــ «عقل کلی» ــ بر استحاله‌ی جزئیت به کلیت حاکم است. عقل امر تکین را حذف می‌کند. هر چیز بیان‌شده در زبان ضرورتاً کلی‌سازی می‌شود؛ فرایند تاریخی ــ «دیالکتیک» ــ ویژه‌بودنِ سخن‌ام را از بین

---

۱. آکسیوماتیک یا مبتنی بر آکسیوم یا اصل‌موضوعه یا اصل‌متعارفه. خود آکسیوم به معنی اصل‌موضوعه یا اصلی‌ست که پیش‌شرط مسلم‌دانسته‌ی طرح یک مسأله است بی‌آن‌که خود اثبات شده باشد. آکسیوم‌ها اصول تغییرناپذیر و ثابتی هستند که عناصر متغیر از دل آن‌ها و نسبت به آن‌ها عمل می‌کنند. م.

2. Julia Kristeva, La rė volution du language poė tique (Paris: Seuil, 1974), pp. 32435; see also Kristeva's "The Speaking Subject," in On Signs, ed. Marshall Blonsky (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1985), pp. 210–20.

3. Benveniste, "De la subjectivitė dans le language," p. 260.

٤. homogeneity: هوموژنی یا یکدستی که به‌واسطه‌ی سرکوب تفاوت‌ها، فرونشاندن‌ها اختلاف‌ها، و پوشاندن شکاف‌ها ممکن می‌شود و در برابر heterogeneity قرار می‌گیرد. م.

خواهد برد، زیرا این فرآیند کلمات و اعمال مرا در چنگ می‌گیرد و آن‌ها را به چیزی کاملاً دیگر، به چیزی بیگانه‌شده استحاله می‌دهد. (لانگ [زبان نوشتار] همواره به پارول [زبان گفتار] خیانت می‌کند.) این نظامِ استحاله ساختِ اگو را معین می‌کند، طوری که سوژه پیرو ترمینولوژی ژولیا کریستوا همواره یک «سوژه‌ـدر‌ـفرایند» است. «من» به‌عنوان یک فیگورِ کلی تنها با بازشناسیِ کلی‌بودنِ وضعیتِ جزئی‌اش می‌تواند به خودآگاهی نائل شود. این خودشیءانگاری تنها با بازشناسی توسط دیگری، از راه مبارزه با دیگری، و درون رابطه‌ی دیالکتیکی (مکالمه‌ای) بین ارباب و بنده، ممکن می‌شود. از این‌رو، این شیوه از رابطه‌ی بیناشخصی بنیاداً نامتقارن است، و همان‌طور که دیدیم، وضعیتی است که تماماً درون نظام زبانی به‌وسیله‌ی حالات متفاوتِ تعویض‌گرهای ضمیری ساختار یافته است.

آنتونی وایلدن[1] در تحلیلش از تأثیر هگل بر لکان، اشاره می‌کند که گرچه به خاطر شأن اسمی ضمایر می‌توان به نوعی کارویژه‌ی سوژه [فاعل] در زبان اشاره کرد اما نه چنین چیزی در سطح ژست ممکن است و نه ژست را می‌توان یک فراگزاره[2] در نظر گرفت.[3] از این‌رو، ژست حامل نوعی ارزشِ سوبژکتیو مطلق است. احتمالاً در اندیشه‌ی امانوئل لویناس است که جزئیتِ سوبژکتیو بیانِ هستی‌شناختی عمده‌اش را می‌یابد، و با نظر به سوژه‌ای آشکار می‌شود که جزئیتش در تجلی «چهره» به‌منزله‌ی فرمانی اخلاقی، مستقیم، و ناب ــ که به هیچ اندیشه‌ی نظام‌مند و نظام زبان تقلیل‌پذیر نیست ــ از پرده برون می‌افتاد. لویناس در اثر سترگش، تمامیت و پایان‌ناپذیری، نشان می‌دهد که چطور نه تنها ژست، بلکه خصایص فردی خودِ چهره ــ به‌عنوان پارادایمی برای تمام ژست‌های ممکن ــ ردِ سوژه‌ی مطلق، یعنی ردِ **دیگری** (Other) را در مقام درون‌ماندگاری بی‌پایانی بر خود دارد که نسبت به «من» نامتقارن و متعالی است.[4] چهره یعنی «ازپرده‌برون‌افتادن»، یعنی جایی که آن‌چه به شکلی تحت‌اللفظی «رویارو» قرار دارد [یا «چهره‌به‌چهره» است] به‌عنوان عاملِ تعیین‌کننده‌ی سوبژکتیویته درون ساحتِ فرهنگی/تاریخی عمل می‌کند. به عبارت دیگر، تعویض‌گرهای زبان‌شناختی در بطنِ کنش گفتاری، مقید، پُر و کاملاً خبری هستند. این پُربودنِ تعویض‌گرهای ضمیری، به یک معنا، حاصل کارکرد یک شمایل است: چهره در مقام مکان‌هندسی گفتار. چهره شمایلِ خود (self) است. برخلافِ دیالکتیک هگلی، این رابطه به نوعی رابطه‌ی تعالی، نه رابطه‌ی قدرت یا سلطه، دلالت دارد. از این‌رو، کلام (speech)، یا گفتار (discourse)، که از چنین غیریت مطلقی به راه می‌افتد، تضمین می‌کند که «زبان نسبتی بین طرفین نسبت [در این مورد، «من» و «تو»] برقرار می‌سازد که یکپارچگی یک رده را در هم می‌شکند».[5] رده‌ی «انسان»، «بشریت»، یا «سوبژکتیویته» با بازشناسیِ تعالیِ بی‌پایانِ **دیگری** واژگون می‌شود؛ همان تعالی که رد، که چهره بر آن دلالت دارد. اما از این منظر، «دلالت

---

1. Anthony Wilden

۲. metastatement: فراگزاره به شیوه‌ای مشابه با «فرامتن» به گزاره‌هایی اشاره دارد که به شرح یک گزاره می‌پردازند یا چارچوبی برای فهمش مهیا می‌کنند. م.

3. Anthony Wilden, *The Language of the Self* (New York: Dell, 1968), p. 219.

4. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne Univ. Press, 1969). see Elizabeth Grosz, "The 'People of the Book': Representation and Alterity in Emmanuel Levinas," Art & Text 26 (1987): 3240; see also Face to Face with Levinas, ed. Richard Cohen (Albany: State Univ. of New York Press, 1986).

5. Levinas, Totality and Infinity, p. 195.

معادل با ارائه‌ی شخص در هیأتِ یک نشانه نیست، بل به معنای بیان شخص است، یعنی، ارائه‌ی شخص در حضوری شخصاً [و عملاً حاضر]».[1] سوبژکتیویته، بیناسوبژکتیویته، بر شخص‌ـیسازی استوار است، و در این‌جا، رابطه‌ی بین دال و مدلول نه بر همبستگی یا انسجام، بلکه، در عوض بر نوعی تفاوتِ مطلقِ بازنمایی‌ناپذیر اتکا دارد. این ادعا به باور لویناس (برخلافِ صلبیتِ رابطه‌ی نوئسیس/نوئما در پدیدارشناسی کلاسیکِ هوسرل) به «مختل‌کردن قصدیت» می‌انجامد.[2]

تفاوت بین پارادایم‌های هگلی و لویناسی تفاوتی‌ست بین به‌ترتیب: مکان‌هندسی سوبژکتیویته در یک نظام زبان‌شناختی رمزگذاری‌شده (لانگ) و مکان‌هندسی سوبژکتیویته در کنش گفتاری (پارول)؛ خود (self) در مقام خودـشناسی و خود در مقام حضور؛ خود در مقامِ فرایندِ کلی‌سازی از طریق نفی و خود در مقام جزئی‌سازی انضمامی به‌واسطه‌ی یک الزام اخلاقی. برای هگل، خود یکی از کارویژه‌های «کار منفیت» است که در آن، «من» همواره در حرکتِ ازخودبیگانگی، خودشی‌انگاری، و کلی‌سازی گرفتار می‌شود؛ برای لویناس، خود هرگز از اقتضائاتِ گوشت (flesh) جدا نیست.

این پارادایم‌ها، که بیشترشان را در همزاد (alter ego) دوشانی نیز دیده بودیم، در مباحث فمینیستی معاصر درباره‌ی ساخت سوژه و همانندسازی تماشاگر در آپاراتوسِ سینمایی اهمیتی محوری دارند، خصوصاً آن‌جا که این مباحث به مسأله‌ی تفاوت جنسی می‌پردازند.[3] الگوهای متضادی که هر کدام یکی از دو سر طیف نظری درگیر در این مباحث را شکل می‌کنند چنین شاکله‌ای دارند: ۱.الگویی ذات‌باورانه، که به‌موجبش تفاوت‌گذاری جنسی تابع تفاوت جنسی جسمانی است، و ۲.الگویی ضدذات‌باورانه، که به‌موجبش تفاوت‌گذاری جنسی تابع فرآیند قرارگرفتن در موضع همانندسازانه درون گفتار است. پس ساخت سوژه یا در رابطه با پارادایمی تنانه طرح می‌شود یا در رابطه با پارادایمی زبان‌شناختی. تفاوت بین این‌دو همان تفاوتی‌ست که قبلاً بین «منِ» زبان‌شناختی و «منِ» فیزیکی/متافیزیکی مشاهده کردیم (همان معضل [آپوریای] مرکزی در مغالطه‌های دوشانی که از خلال تفاوت بین بازنمایی زبان‌شناختی و بازنمایی شمایلی در سینمای کم‌خون به بیان درآمده است). به‌علاوه، این تفاوت درونی تعویض‌گر ضمیری اول شخص نشانگر تفاوت بین هگل و لویناس نیز هست.

مثال بارز الگوی ذات‌باورانه در مناقشات معاصر آثار لوس ایریگاری است.[4] سوژه، به باور ایریگاری، درون یک «مدارِ مبادله»ی اُدیپی ساخته می‌شود. جنس سوژه، «من»، درونِ ساحت گفتاری و بر حسب همانندسازی [هویت‌یابی] آیینه‌ای نشان‌گذاری می‌شود. بنابراین خودِ بدن به‌عنوان حامل تفاوت جنسی همزمان هم به ابژه‌ی مشترکِ مبادله و هم به سوژه‌ی بیان (enunciation) تبدیل می‌شود. با این‌حال،

---

1. Ibid., p. 262.

2. Emmanuel Levinas, "On the Trail of the Other," Philosophy Today 10, no. 1 (1966): 42. (Note that the translation of the title contains a serious metaphysical error: it should be "The Trace of the Other.")

۳. اظهارنظر تأثیرگذار در خصوص این مسأله "لذت بصری و سینمای روایی: لورا مالوی است، مجله اسکرین ۱۶، شماره ۳. (۱۹۷۵): ۶ـ ۱۸. برای رویکردی متفاوت‌تر به مسائل فتیشیسم، جذبه، و همانندسازی در سینما ببینید الن وایس، "یک چشم برای یک من: درباره‌ی هنر جذبه"، سایستنس ۵۱ (۱۹۸۶): ۸۷ـ۹۵.

4. Luce Irigaray, "Communications linguistique et spéculaire," in Parler n'est jamais neutre (Paris: Minuit, 1985), pp. 15–34

حدومرزهای این تعیین جایگاه درون نظام دلالتی را ساختِ تنانه‌ی سوژه تعیین می‌کند. پارادایم‌های متفاوتی از سکسوالیته‌ی مردانه و زنانه وجود دارند که به‌نوبه‌ی‌خود نشانگر تفاوت‌های بیانِ (اشاره‌ایِ) سوبژکتیو هستند. ورود سوژه به گفتار پیشاپیش از حیث جنسیتی نشان‌گذاری شده است، و حتی خود دانش نیز تابع تجسدبخشی معنادار به جهان در و از خلال بدن است. از این رو، بدن در عالی‌ترین حد معنادار است. با این‌حال، از آن‌جا که سوژه نه معنای تحت‌اللفظی یک نشانه بلکه مجموعه‌ای از معانی ضمنی است، پس حتماً آینده‌ای دارد ــ سوژه یک نظامِ انتقادی گشوده است.

برخی آثار کریستوا نیز نمونه‌ی بارز الگوی ضدذات‌باورانه‌اند. به قول کریستوا، سوژه اساساً یک «سوژه در فرایند» یا «سوژه‌ای در حال آزمون» است.[1] تعویض‌گر ضمیری لولای فرایندِ دلالتی است و یک سوبژکتیویته‌ی استقرارناپذیر را معین می‌کند. از این رو، یکپارچگی اگو ــ و اگر یکپارچه باشد استعلایی هم خواهد بود ــ همان یکپارچگی در انسجام سنتز بین نشانه و محمول است، انسجامی که سوژه‌ی سخنگو درون نظام زبان‌شناختی مفروض سبب شده است. با این‌حال از آن‌جا که نسبت بین مدلول (signified) و مرجوع (referent) نسبتی از نوع جابجایی و نه همانندی است، پس سنتز [بین نشانه/مرجوع و محمول/مدلول] واجد گسستی درونی و رادیکال است و یک‌جور اصل عدم‌قطعیت بر آن سیطره دارد. سوژه می‌تواند قانون **اُدیپی** را تأیید کند یا پس بزند؛ زیرا سوژه به سببِ امکان‌هایی که ابهام در ساختار اشاره‌ایِ بیان (enunciation) می‌آفریند جایگاه تضاد است. و به این شیوه است که فرایند دیالکتیکی در زبان حک‌وثبت می‌شود. این امر به نوعی «جایگشتِ بی‌وقفه‌ی تعویض‌گرها»، یعنی به اغتشاش در زبان‌ها (tongues) و هویت‌ها مجال بروز می‌دهد. بدن فی‌نفسه نامعنا[2]ست. حمله به یکپارچگی نشانه و نحو (تلاشی که مدرنیسم اولیه انجام می‌داد) همانا حمله و ازهم‌گسیختنِ یکپارچگی سوژه است. کریستوا همین حمله به یکپارچگی را نقش آوانگاردها می‌داند. و در این پرتو است که می‌توان بررسی کرد که عدالت شاعرانه‌ی فرامپتون تا چه حد مجال دست‌یابی بی‌واسطه و گاه حتی آزارنده به پروبلماتیک یکپارچگی سوژه را فراهم می‌آورد.

آنِت میکلسون در «غربال فرامپتون» به اهمیت تعویض‌گر ضمیری در عدالت شاعرانه می‌پردازد و اینکه چطور تعویض‌گر ضمیری در این اثر به نابه‌جایی‌ها در ساختِ دایجتیکِ اول شخص، اغتشاش در مختصات آن، و نهایتاً شکستش دامن می‌زند. یک سطح از این نابه‌جایی به شیوه‌ای که در ادامه می‌آید توصیف می‌شود: «با نمای نهایی، که در آن دستکشی خالی روی فیلمنامه قرار گرفته است، فروپاشی «منِ» تألیفگرِ

---

1. Kristeva, "The Speaking Subject," p. 219. see Mary Ann Doane, "Woman's Stake: Filming the Female Body," October 17 (1981): 23-26.

۲. non-sense: نامعنا را باید در سه‌تاییِ معنا (sense)، بی‌معنا (senseless)، نامعنا (nonsense) فهمید. نامعنا نفی نامتعین و بی‌معنا نفی متعین معنا و معناداربودن است. تفاوت این دو نفی در این است که نفی متعین به قطب متضاد مشخص و متعینی راه می‌برد اما نفی نامتعین در مرزهای بین دو قطب متضاد باقی می‌ماند و از تعین سر باز می‌زند. برای مثال، مرده/زنده/نامرده را در نظر بگیرید. نامرده همان زومبی یا undead یا living dead است. در حالی که زنده متضاد مرده است، اما نامرده یا زومبی یک مرده‌ی زنده است که نه کاملاً مرده است و نه می‌توان آن را زنده دانست. همچنین، دیگر معنای کلمه‌ی sense در فرانسوی «جهت» است طوری که nonsense بر «خلاف جهت» هم اشاره دارد. م.

روایت به «منِ» سازنده‌ی فیلمِ اول‌شخص به انجام می‌رسد و گستره‌ی کاملی از میزانسن آشکار می‌شود».[1] این دستکش نقش یک نمایه‌ی نامعین را برای ارجاع به فیلمنامه‌نویس/مؤلفِ فیلم و فیلمنامه ایفا می‌کند. به همین منوال، اثر انگشت در عنوان‌بندی پایانی سینمای کم‌خون نیز نقش یک نمایه را برای ارجاع به مؤلف ــ مارسل دوشان ــ و نیز احتمالاً اما نه ضرورتاً برای ارجاع به اروس سلاوی ایفا می‌کند؛ کسی که مؤلف/راویِ فرضی است اما دست‌هایش با دست‌های فن‌ورز (craftsman) واقعی اثر، یعنی مارسل دوشانی که اثر انگشتش را روی فیلم گذاشته، یکی نیستند. از این رو، نسبت بین مؤلف و راوی مبهم و نامتعین باقی می‌ماند. به‌علاوه نابه‌جاییِ یادشده [در نسبت بین مؤلف و راوی]، با درنظرگرفتن همانندسازی تماشاگر، به‌واسطه‌ی نقشِ تعویض‌گر ضمیری در متن فیلم پیچیده‌تر هم می‌شود. از آنجاکه فرم تهی تعویض‌گر ضمیری به همانندسازی‌های متفاوت و متناقض در تماشاگران مجال بروز می‌دهد ــ به گونه‌ای که پُرکردنِ تعویض‌گر ضمیری و دادنِ مرجوع به آن نمی‌تواند به دور از ابهام باشد ــ پس بیان نیز هیچ خاستگاه شمایلی ندارد و در نتیجه ضوابط قطعی و معینی برای همانندسازی وجود ندارند. (و دلیلش هم این است که در فیلم عدالت شاعرانه تعویض‌گر ضمیری منحصراً به صورت نوشتاری و نه گفتاری ارائه می‌شود، و در نتیجه «کنشِ تکین و متمایزِ» این ضمیر در لحظه‌ی زمان‌مندِ گفتار هرگز «در بیان یک سوژه‌ی سخنگو بالفعل نمی‌شود»[2]: آن‌چه باقی می‌ماند چندپهلوییِ امکانِ کلی‌سازی‌شده است.) در این متن تعویض‌گرهای ضمیری آلوده‌ی «مرجوعِ وجودی» نمی‌شوند و پالودگی زبان‌شناختی‌شان را حفظ می‌کنند.

در این‌جا نه تنها تعویض‌گر تهی باقی می‌ماند، بلکه علاوه بر آن معلوم نیست که مواضع روایی هر کاراکتر به چه نوع فرآیند همانندسازی در تماشاگر منجر می‌شوند. آن‌جا که تعویض‌گر ضمیری محدود و مقید به یک مرجوع است (همان‌طور که در سینمای روایتی جریان غالبِ هالیوود)، نقش سخن‌پردازانه‌ی هر سوژه‌ی سخنگو در فرآیند بیان هم مشخص است. این نقش‌ها با بازی نگاه‌ها (حتی، و شاید به‌خصوص، با نگاه دوربین) تقویت می‌شوند، زیرا بازی نگاه‌ها متضمن رابطه‌ای دوسویه بین سوژه و ابژه است، و به الگوهای همانندسازی که نشان جنسیت را پیشاپیش بر خود دارند ترتیب می‌بخشند. اما توزیع نقش‌های عبارت‌پردازانه [که به تعامل با هم می‌پردازند] درونِ روایت عام و نه‌چندان متراکمِ عدالت شاعرانه، به‌واسطه‌ی حضور تعویض‌گرهای ضمیری، که به هیچ مرجوعی مقید نشده‌اند، نوعی حالت ارجاعی با پایان باز و در نتیجه مبهم به خود گرفته است. از این رو، ساختار روایی فیلم، به دور از دلالت‌های اکید و متعین روان‌شناختی، به تمامیت‌زدایی دست می‌زند. از آن‌جا که کاراکترها می‌توانند مرد یا زن باشند، در مناسبات هم‌جنس‌خواهانه یا دگرجنس‌خواهانه باشند، پس حالات تصادفی همانندسازی تماشاگر نیز ممکن هستند. به این ترتیب، خودِ پروبلماتیک همانندسازی با مختل‌شدن برجسته می‌شود.

به احتمال قوی، حالت مسلط همانندسازی در متن به لحاظ تعداد کاربرد همراه [ضمیرِ] «تو» (you) روی می‌دهد و ظاهراً خطابش تماشاگر است. اما حتی این حالت همانندسازی تنها به یک حالت خیالی ممکن از همانندسازی بستگی دارد، یعنی به سنخی از تغیّرِ [مربوط به حافظه‌ی] تصویری که به‌هیچ‌وجه نباید عملی‌بودنش را فرضی کلی [و جهان‌شمول] دانست. در عوض باید به تفاوت بین تخیل «تجسدیافته»

1. Michelson, "Frampton's Sieve," p. 166.

2. Benveniste, "La nature des pronoms," p. 251.

[در و از خلال بدن] و تخیل «تجسدنیافته» پرداخت. این حالات توصیفی از رخدادهای خیالی یا همانندسازی‌های تماشاگر موضع سوژه را تعیین می‌کنند: خود (self) یا از موضع تنانه‌اش (تجسدیافته) توصیف می‌شود یا از یک موضعِ سوژه خارج خودش (تجسدنیافته). پس بسته به این‌که ساحتِ همانندسازانه‌ی خیالی بر حسب نسبت تجسدیافته یا تجسدنیافته با موضعِ بیانِ فرد سامان یافته است یا خیر، همانندسازی با کاراکترها در عدالت شاعرانه نیز به‌ترتیب با «تو» یا با «من» (راوی) متن خواهد بود. مسأله‌ی تفاوت‌گذاری جنسی در این متن نیز به دلیل ازبین‌رفتن این مکانیزم تفاوت‌گذاری برجسته می‌شود: فقط بی‌تفاوت‌سازی جنسی وجود دارد. میل نه تصاحب می‌شود نه سرکوب، و بت‌واره‌سازی نگاه خیره نیز به‌واقع فاقد ابژه‌ی جزئی لیبیدویی متناسب با آن است. ما با حضور سوژه‌ای طرف‌ایم که چه‌بسا بتوان آنرا «سوژه‌ی فرضی» خواند، سوژه‌ای که براساس نارسیسیسم خود ما ساخت می‌یابد، اما همواره فاقد منشأ نگاه خیره‌ای‌ست که نارسیسیسم را موجب می‌شود.[1]

اما سوژه‌ی «واقعی» این فیلم به‌راستی چیست؟ نسبت خودِ فرامپتون با روایت، با موضع ضمایر مورد استفاده در متن [«تو»، «من»] چیست؟ آیا خود او در روایتی اول‌شخص مشارکت دارد یا در روایتی دوم شخص؟ آیا فرامپتون تعویض‌گرِ ضمیریِ «من» را پُر می‌کند، یا این دستکشِ خالیِ تألیفگر است که او پُرش می‌کند؟

اگو به‌واسطه‌ی مکانیزم‌های دفاعی‌اش وجود دارد: دفاع در برابر غرایز، سوپراگو، جهان، و دیگران. بنا بر توضیحات آنا فروید در اگو و مکانیزم‌های دفاعی، یکی از ابزارهای دفاعْ امتناع روان‌رنجورانه از واقعیتِ اضطراب‌آور به‌وسیله‌ی فانتزی یا خیال‌پردازی است. با این‌حال، ادعای نقل قول پیش رو که روان‌رنجوری می‌تواند مکانیزم دفاعی باشد می‌تواند، با لحاظ‌کردنِ تغییرات لازم، برای روان‌پریش و هنرمند نیز رخ دهد: «روان‌رنجوری پیشرفت اضطراب را بررسی می‌کند و بر حسب آن خودش را از فرم می‌اندازد».[2] این ازفرم‌افتادگی‌ها هم به‌منزله‌ی محتوای نهفته‌ی اثر هنری‌ـبه‌منزله‌ـسمپتوم و هم به‌عنوان وجه فرمال ساختارِ عیانِ اثر هنری آشکار می‌شوند. با این‌حال، تفاوت بین مکانیزم‌های روان‌رنجوری و اثر هنری باید درون پروبلماتیکِ گسترده‌تر والایش نگریسته شود؛ یعنی با توجه به مسأله‌ی نیروگذاری‌های روانی ناسرکوبگر و استحاله‌های انرژی لیبیدویی. والایش صرفاً شکل‌دادن به یک واکنش نیست. از این رو، احتمالاً مناسب‌ترین الگو برای تفاوت‌گذاری حالاتِ روان‌رنجورانه و والایشیِ توسعه‌ی اگو هر دو نوع لیبیدوی واکنشی و کنشی را شامل می‌شود. این مسأله به‌ترتیب تفاوتِ بین صورت‌بندی واکنشی روان‌رنجورانه در مقام یک لذت جایگزین ـ یعنی دفاعی که کاهشِ اضطراب (و از این‌رو نوعی استحاله‌ی میل) را هدف گرفته ـ و تکرار والایش‌یافته در مقام خود استمرار میل را تعیین می‌کند.[3] به این ترتیب، همان فرم‌هایی که به‌عنوان سمپتوم‌های روان‌رنجوری

---

۱. مراد وایس این است که اگرچه نگاه خیره وجود دارد اما صاحب چشمان این نگاه خیره، آن موضع سوژه‌ی اکید و مسلم فرض‌شده در ایده‌آلیسم، معلوم نیست. م.

2. Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense* (New York: International Universities Press, 1966), p. 103.

۳. پروبلماتیکِ حالاتِ کنشی و واکنشی آگاهی جایگاهِ سنتی‌اش را در تبارشناسی اخلاق نیچه می‌یابد؛ بسط نظام‌مند و عمده‌ی این مساله در نیچه و فلسفه (۱۹۷۳) دلوز است. تفاوت بین صورت‌بندی واکنشی و تکرارِ والایش‌شده‌ی لذت، با اِعمال تغییرات لازم، هم‌ارز است با تفاوت بینِ تکرار در دیالکتیک هگلی و آری‌گویی نیچه‌ای بازگشت ابدی.

یا فانتزی هنرمند بیان شده‌اند می‌توانند کارکردی سرکوبگرانه یا والایشی داشته باشند. این تفاوت را تنها می‌توان در موقعیت تحلیلی، درون بستر عام فرم‌های ویژه‌ی زندگی، که به موقعیتِ تألیفگری ساختار می‌دهند، متعین کرد. درهرحال، روابط ساختاری بین بیان روان‌آسیب‌شناختی و بیان والایش‌شده قطعاً می‌توانند در هر هرمنوتیک مفروض از متن هنری گویا و افشاگر باشند.

هارولد بلوم در سرتاسرِ اضطرابِ تأثیر، و آگون، با پیگیری ایده‌ی لکانیِ «همسان‌سازی عملیات روانی با فرم‌های زبانی» نشان می‌دهد که چگونه فرم‌های بلاغی الگویی برای مکانیزم‌های دفاعی اگو هستند، یا بهتر، چگونه «دفاع روانی همان مجاز زبانی است».[1] ساختارِ مجازی خاص زبان شاعرانه نوعی دفاع در برابر «اضطراب تأثیر» است. یعنی تجلی میل به مطلق‌بودن، میل به اینکه خاستگاه تأثیرنپذیرفته‌ی اثر خودت، و نیز «خودِ» (self) خاص خودت باشی: جستجوی تقدم. اراده‌ی شاعرانه دفاعِ اگوست: «شعرْ اضطراب تأثیر است، پنهان‌کردنِ جنایت است، انحرافِ تأدیب‌شده است. شعر سوءفهم است، سوءتفسیر است، وصلت نامناسب است».[2] هالیس فرامپتون نیز تأثیر شاعرانه را با الفاظ مشابهی فهمیده است: «شیوه‌ای از نقد هنری که «خوانش» می‌نامیم متضمن استنتاج صحیح زیرساختِ آکسیوماتیک از دل سنتِ بی‌واسطه‌فهم‌پذیرِ هنرمند است. به محض اینکه مجموعه‌ی این آکسیوم‌ها تدقیق و مشخص شد، هنرمند می‌تواند با هر یک از این چهار شیوه به تعدیل آن‌ها بپردازد: با جانشین‌سازی، قبض[3]، بسط، یا نابه‌جایی[4]».[5] باید توجه کرد که این چهار سنخ از تعدیل نه تنها سنخ‌شناسی بلاغی مشابه‌ای با سنخ‌شناسی بلاغی کلاسیک را نشان می‌دهد، بل همچنین می‌توان با استفاده از هرمنوتیک فرویدی که در تفسیر رؤیاها ارائه شد بین این چهار سنخ شباهتی برقرار کرد؛ زیرا در تفسیر رویاها نیز حالاتِ کار-رؤیا بر حسب تراکم (جانشین‌سازی)، نابه‌جایی، شروط بازنمایی‌شدن (نوعی نظامِ قبضی از قواعد)، و تشریح ثانوی (بسط) توضیح داده می‌شوند. یقیناً این شباهتِ گسترده به دلیل نسبت‌های بی‌واسطه‌ای‌ست که بین فیگوراسیونِ لیبیدویی در فرایندهای اولیه‌ی روان‌شناختی با تولیدِ زیبایی‌شناختی والایشی در فرایندهای ثانویه وجود دارد. اکنون برای بحث بیشتر درباره‌ی تناظر بین هرمنوتیک بلوم و فرامپتون باید ملاحظات خود بلوم را بررسی کنیم:

> تمامی مجموعه‌های آکسیوماتیکی که از شیوه‌ی نقدی به نام «خوانش» و با استفاده از هر یک از این چهار مسیر استنتاجی [جانشین‌سازی، قبض، بسط، نابه‌جایی] منتج می‌شوند در یک چیز مشترک دارند: آن‌ها کاملاً جای آکسیوم‌های پیش از خود را گرفته‌اند، و از این‌رو، دیر یا زود، نقش تاریخی همه‌ی هنجارها را بر عهده می‌گیرند. به محض آنکه یک آکسیوم جدید

---

1. Harold Bloom, "Freud's Concepts of Defense and the Poetic Will," in Agon: Towards a Theory of Revisionism (New York: Oxford Univ. Press, 1982), p. 139.

2. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford Univ. Press, 1973), p. 95.

۳. Constriction: ضیق، فشردگی، در انطباق بر تفکر و حرکت کاهش حدود و تغییرپذیری را می‌رساند. این حالت با کاهش خودانگیختگی همراه است. ر.ک. فرهنگ جامع روان‌شناسی روان‌پزشکی، جلد یک، دکتر نصرت‌الله پورافکاری، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹. م.

٤. dislocation: قراردادن در جایی که از پیش مشخص نشده باشد. م.

5. Hollis Frampton, "Notes on Composing in Film," in Circles of Confusion (Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983), p. 119.

در زیرلایه‌های یک هنر از نظر پنهان شود، آسیب‌پذیر هم خواهد شد. از طرف دیگر، نمی‌توان این ادعا را در مورد فرضیاتِ ساختاری نوینی صادق دانست که شیوه‌ی نقد مولد آن‌ها را قبلاً «سوءخوانش» نام نهادیم. فرضیه‌ای که بر اثر خوانش نادرست ــ یا خوانشی که خود را به حد کافی از اثر جدا نکرده است ــ درباره‌ی ترکیب‌بندی یک اثر طرح می‌شود بدون هیچ تغییری باقی می‌ماند تا کماکان تهدیدی باشد برای فضای فکری تصاحب‌شده از سوی فرضیه‌ی بعدی.[1]

هنر یکی از حالات فانتزی است که میل آن را برای گریز از اضطرابِ تأثیر به وجود می‌آورد. هرچند انکار[2] در فانتزی ناب تنها تا آن اندازه می‌تواند وجود داشته باشد که در تعارض با واقعیت‌آزمایی[3] نباشد، انکار در کلام و کردار ــ که تولید زیباشناختی را نیز در مقام یک «کردار» شامل می‌شود ــ نیز به شکل درونی و بیرونی مشروط به اقتضائاتِ واقعیت‌آزمایی است: «درام‌پردازی فانتزی‌ها در کلام و کردار مستلزم صحنه‌ی نمایشی در جهان خارج است».[4] دقیقاً همین شرایط درام‌پردازی، همین شروطِ مترتب بر بازنمایی‌پذیری است که باید در تحلیل حاضر لحاظ شود. اگر هنر شیوه‌ای از تولید فانتاسماتیک باشد، پس نقد شیوه‌ای از واقعیت‌آزمایی است. با این‌حال، اگر آن‌طور که دوشان تأکید می‌کند، تماشاگر ــ که منتقد را هم به‌منزله‌ی موردی ویژه شامل می‌شود ــ اثر هنری را کامل می‌کند، پس میل منتقد یا نظریه‌پرداز به بازنویسی اثر با نوشتن درباره‌ی اثر نیز به یک معنا میل به تحت‌تأثیربودن، میل به تصاحب اثر دیگری به‌منزله‌ی اثر خویش را آشکار می‌کند. از این رو، رابطه‌ی مطایبه‌آمیز و همانندسازانه‌ی بین هنرمند و تماشاگر حولِ اثر هنری در مقام مکان بازنمایی دور می‌زند، یعنی در مقام شرط قابلیت بازنمایی اضطراب خود فرد از و برای تأثیر. اما تنها بازنمایی نیست که نقشی در این روال ایفا می‌کند: اجتناب از بازنمایی ــ شمایل‌شکنی ــ نیز همواره در افق این فعالیت دفاعی اگو حاضر است.

در عدالت شاعرانه، تعویض‌گرهای ضمیری زبانی که روابط شخصیت اصلی و نیز همانندسازی تماشاگر را معین می‌کنند و، از سوی دیگر، عکس‌های شخصیت‌های اصلی (که نشان داده می‌شوند اما ما آن‌ها را نمی‌بینیم[5])، به یک میزان مبهم و چندارجاعی‌اند:

دست من عکسِ سیاه و سفیدی از چهره‌ی تو را بر میزی قرار می‌دهد.
دست تو دسته‌ای از عکس‌ها را بر می‌دارد.
دست معشوقه‌ی تو عکسی از تو را در حال نوشیدن بالا نگه داشته است.

---

1. Ibid., p. 121.

۲. Denial، انکار مکانیزمی دفاعی که در آن شخص به گونه‌ای رفتار می‌کند که انگار از چیزی، که اصولا انتظار می‌رود از آن آگاه باشد، اطلاعی ندارد. انکار نیز همچون فرافکنی ممکن است در خدمت اهداف نوروتیک، حتی انطباق، به‌کار گرفته شود. انکار مانع آگاهی از یک وجه دردناک واقعیت می‌شود. در سطح پسیکوتیک (روان‌پریشانه) ممکن است خیالات یا هذیان‌ها جانشین واقعیت انکارشده گردند. ر.ک. فرهنگ جامع روان‌شناسی روان‌پزشکی، جلد اول، دکتر نصرت‌الله پورافکاری، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹. م

۳. reality testing؛ یا واقعیت‌سنجی؛ به‌طور کلی، هر فرآیندی که توسط آن، ارگانیسم به‌نحوی سیستماتیک محدودیت‌هایی را که محیط بیرونی بر رفتار او تحمیل می‌کند ارزیابی می‌نماید [...] هذیان و توهم نشانه‌های شکست در واقعیت‌آزمایی محسوب می‌شوند. ر.ک. همان. م.

4. Freud, Ego and the Mechanisms of Defense, p. 91.

۵. زیرا تنها در متن به‌تصویرکشیده در فیلم به آن‌ها اشاره شده است. م

دست من عکسی از چهره‌ی خودم را می‌پوشاند.

باید پرسید که معنای این عکس‌های نامرئی، در بستر بزرگ‌تر اثر فرامپتون و تأثیر تاریخ هنر بر اثرش، چیست؟ و اینکه چه باقی می‌ماند تا «کماکان تهدیدی باشد برای فضایی فکری» که خود فرامپتون تحت تأثیر آن بوده است.

ادوارد وستون[1] تأثیری اساسی بر آثار عکاسی فرامپتون گذاشته است. بنا بر ادعای کریستوفر فیلیپس[2] در تحلیلش بر عکاسی فرامپتون، «او از جایگاه کسی که در پایان دهه هفتاد به گذشته می‌نگریست **قانونِ** حدگذارِ **پدر** را در وستون بازشناخت، وهله‌ای که در آن «رازها پیشکش می‌شوند، اما مناسکِ گذار [آداب تشرف] برای فهمین این رازها از دیگران دریغ می‌شوند».[3] باید به فهم خودِ فرامپتون از این رازها بپردازیم تا دریابیم چگونه اثرش می‌تواند نقش یک مناسک گذار هرمنوتیکی را برای ما ایفا کند.

فرامپتون این ادعای وستون درباره‌ی عکاسی را که «هنرمند باید بتواند از پیش نتیجه‌ی نهایی‌اش را در ذهن خود به تصویر بدل کند» چیزی جز نشانه‌ی ستایش صرف وتسون از تبحر عمل‌گرایانه، یا تسلط فنی می‌دانست. این ادعا در واقع یک مجاز است، مجازی در اشاره به سبک کار خود وتسون. در ادامه می‌بینیم چگونه این مجاز در کار فرامپتون نیز به‌عنوان برگردانِ تحت‌اللفظی، یا حالت تحت‌اللفظی عدالت شاعرانه، تکرار می‌شود.

فرامپتون تاریخ عکاسی را بنا بر یکی از خصایص هستی‌شناختی اصلی کار عکاسی خوانش می‌کند: فقدان یک بُعدِ زمانی. «بیشترِ تاریخ اولیه‌ی عکاسی را می‌توان کشمکش هنر برای پالودن خود از زمان‌مندی» در نظر گرفت.[4] و در کار وستون است که اوج این سنت و غایت بیان عکاسانه‌ی این میل را می‌یابد: «وستون همچون بسیاری از دیگر عکاسان در همه‌جا دغدغه‌ی نابودی زمان را دارد».[5] بنا بر خوانش بلوم از اضطراب تأثیر، این ازمیان‌برداشتنِ زمان‌مندی تجلی انتقامِ یک اراده‌ی شاعرانه‌ی نیرومند است: «اراده‌ی شاعرانه نزاعی است علیه زمان».[6] جانشینی شاعرانه ــ جانشینی به‌واسطه‌ی مجازها ــ همان استحاله‌ی «این بود» به «این است» و دگرگونی متعاقبِ این «این است» به یک «من هستم» است. از این رو، بلوم، پیرو تحلیل نیچه درباره‌ی کین‌توزی[7]، اراده‌ی شاعرانه‌ی نیرومند را استحاله‌ی ارادی رویدادهای تصادفی گذشته به فرمِ وجودِ اکنونیِ هنرمند می‌داند. خود (self) به‌منزله‌ی منبعِ مطلقِ حق تقدم از نو برساخته می‌شود؛ اما این‌بار به‌واسطه‌ی اختفا در لوای غیریت به‌منزله‌ی خاستگاه.

1. Edward Weston
2. Christopher Phillips
3. Christopher Phillips, "Word Pictures: Frampton and Photography," October 32 (1985): 69.
4. Frampton, "Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract," in Circles of Confusion, p. 75.
5. Frampton, "Impromptus on Edward Weston: Everything in its Place," in Circles of Confusion, p. 148.
6. Harold Bloom, "Freud's Concept of Defense and the Poetic Will," p. 124.
7. ressentiment

این عاری‌بودنِ عکس از مرجع زمانی در سبک وستون پیداست. در تحلیل فرامپتون، «وستون به شکلی روزافزون فیگورهایش را در مرکز ترکیب‌بندی، درون بستر مکانی اسمی عکس، و خارج از زمان قرار می‌دهد».[1] این کار به انتزاع راه می‌برد و این انتزاع نیز منجر می‌شود به بسترزدایی، تیپ‌سازی [از کاراکتر]، و به بی‌نام‌کردن و «بی‌چهره‌سازی» ابژه‌ها منجر می‌شود.[2] حاصل این اتفاق یک «فضای ژنریک» [مکان عام] است.[3] همان‌طور که دیدیم، دقیقاً همین نتیجه از کاربرد تعویض‌گرهای ضمیری در عدالت شاعرانه نیز حاصل آمد، آن‌جا که با روایتی ژنریک [عام] و سوژه‌ای مبهم و بی‌چهره سروکار داریم که ناشناس‌بودن‌اش تماشاگر را به‌نحوی مطایبه‌آمیز به درون روایت وارد می‌کند.

«عدالت شاعرانه»ی این فیلم، «عدالتِ شاعرانه» در مقام شکلی کلامی برای مطایبه، همان چیزی است که فرامپتون، در ارجاع به لحظه‌ی پیشاعکاسانه‌ی (و پیش‌فیلمیِ) فرآیند مورد نظر وستون، همان تبدیل پیشینی نتیجه به تصویر، به کار برده است تا تصاویر این فیلم را بیابد: پیرامتن در مقام متن، و فیلمنامه در مقام تصویر ارائه می‌شود. فرامپتون، با گذار زمانی به «خاستگاه‌ها»ی اثر هنری در یک پیش‌ـمتن، می‌کوشد با واژگونی مطایبه‌آمیزِ هدف و وسیله بر تأثیر خاستگاه‌ها [و اضطراب تأثیر] غلبه کند. نامرئی‌بودنِ «تصاویرِ» عکاسی که در متن ذکر می‌شوند، غیاب تصاویرِ شمایلی در فیلم، و خودِ فیلم‌ساختن به‌عنوان هنری زمان‌مند، همگی به کمک فرامپتون می‌آیند تا آخرین واژگونی‌اش، یعنی واژگونیِ تأثیر وستون بر او، را به انجام برساند. نشانه‌های سرتاسر شمایلیِ استاد به‌واسطه‌ی نشانه‌های تهی و شمایل‌های غایب به تمسخر کشیده می‌شوند. درحالی‌که عکس‌های وستون به قول فرامپتون «آرزومندِ تداومِ ماندگارِ نشانه‌های تهی هستند»[4]، فیلمِ فرامپتون، عدالت شاعرانه، به تداومِ نشانه‌های تهی دست می‌یابد. از این رو، کار وستون از حیث شناختی در فیلم فرامپتون مصرف می‌شود و به نتیجه‌ی منطقی‌اش می‌رسد، همان‌طور که در کل، سینما هم عکس را ذیل خود قرار می‌دهد: «یک عکس، خیلی ساده، نمایی‌ست جداشده از سینمای بی‌پایان».[5] بنابراین، عدالت شاعرانه به دو شیوه بر تأثیر وستون بر فرامپتون غلبه کرده بود: نخست با واژگونیِ مطایبه‌آمیزی که آثار وستون را به نشانه‌های تهی بدل می‌کرد، و با اقتباس و تصاحب آن آثار عکاسی در مدیومی دیگر [یعنی سینما].

با این‌حال، به‌رغمِ ماهیتِ ژنریک و انتزاعی عکس‌های وستون و فیلم فرامپتون، هر دوی آن‌ها در نوعی اروتیسیسمِ آشکار سهیم‌اند. فرامپتون یادآور می‌شود که «وستون سرسختانه به سوی جنسی‌سازی و حتی تناسلی‌سازی هر چیزی که در دیدرس است پیش می‌رود».[6] اما به باور فرامپتون اروتیسیسم حالت خاصی از دانستن است ــ او در واقع استدلال می‌کند که «هیچ چیز، از جمله خود ما، کاملاً شناخته نخواهد شد مگر

1. Frampton, "Incisions in History/Fragments of Eternity," in Circles of Confusion, p. 101.

2. Frampton, "Impromptus on Edward Weston," p. 151.

3. Ibid., p. 149

4. Ibid., p. 147, emphasis added.

5. Hollis Frampton, "For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses," in Circles of Confusion, p. 111.

6. Frampton, "Impromptus on Edward Weston," p. 151.

آن‌که به‌نحوی بدل به ابژه‌ی میل شده باشد»[1] ــ و به همین دلیل حالتِ تنانه‌ی دانش به بدنِ جسمانی و زمان‌مندِ ابژه‌ی میل وابسته است. ابژه‌ی میلی که از این بدنِ زیسته، زمان‌مند، و ژست‌مند محروم باشد به یک «فتیش مختصر و آزمونگرانه» بدل خواهد شد. وقتی زمان‌مندی در عکس فسخ شود و به طریق اولی در عکاسی وستون فسخ‌شده باشد، حالتی معیوبی از دانش برقرار خواهد شد. این نقص همان نقصِ ابژه‌ی فتیش است. فتیش هم نشانگرِ انکارِ تفاوت‌گذاری جنسی در ابژه‌ی جزئی است، هم انکارِ زمان‌مندیِ فردپیدایشی[2] که تفاوت‌گذاری جنسی را سبب می‌شود. فتیش متضمنِ انکارِ بازشناسی هر فرم جنسی دیگری جز فرم جنسی خود (self) است.

تنها سینما می‌تواند این حالت معیوبِ دانش را با واژگون‌سازی فسخِ زمان‌مندی در شمایلِ عکاسانه، و نیز با ازمیان‌برداشتنِ ابژه‌ی فتیش‌شده اصلاح کند. از این‌رو، ابژه‌های جزئیِ فتیش‌شده‌ی انتزاعِ وستون در نمایشِ صحنه‌های اروتیک، به شیوه‌ی شمایل‌شکنانه‌ی فرامپتون گم می‌شوند. فرامپتون محتوای اروتیکِ روایت، یعنی همان بنیانِ فعالیتِ والایشی و اراده‌ی شاعرانه، را حفظ می‌کند، درحالی‌که فتیش‌سازیِ شمایلیِ وستون را پس می‌زند. فرامپتون شمایل‌شکنیِ یک خودِ (self) تهی را جایگزینِ شمایل‌دوستیِ یک جهانِ پُر می‌کند؛ او «من» (I) را از هر ارجاعِ ممکن به تأثیر وستون، و در واقع از هر ارجاع ممکن به هر تأثیری از هر نوع ممکن تهی می‌کند، تا صدای خودش را به گوش برساند. به همین دلیل است که نوعی مطایبه‌ی مضاعف، احتمالاً یک‌جور «فرامطایبه»ی دوشانی، بر این روایتِ فیلمیک حکم‌فرما می‌شود. با ازمیان‌برداشتنِ یک ساختار مطایبه‌آمیز (با فتیش‌سازی در مقام نشستن یک فالوس نمادین به جای فقدان یک احلیل واقعی) سطحی بالاتر از مطایبه بر پا می‌شود، و در آن رابطه‌ای دوسویه بین خود و دیگری در ارجاعات شخصیت‌شناختی فیلم در کار است

با این فرایندِ تهی‌سازی تعویض‌گرهای ضمیری خودـارجاع از هرگونه مرجعی، تماشاگر نیز وادار می‌شود تا به فتیش‌زدایی از متن فیلمیک دست بزند و ساختارهای تفاوت جنسی و شخصی در همانندسازی را توأمان درک کند. انحلال سوژه در عدالت شاعرانه به‌واسطه‌ی استفاده‌ای انحرافی از علم اشاره (deictics) تضمین می‌شود، درحالی‌که علم اشاره نیز کلیتِ ارجاعِ سوبژکتیو را تعریف می‌کند. فقدان حالتی تک‌معنا از همانندسازی تماشاگر، کارکردی از همین کلی‌سازی است: متن دقیقاً به این خاطر که به نحوی‌کلی بامعناست، نهایتاً بی‌معناست. هرچند عقلانیتِ کلیِ غیرجنسی دفاعی کافی در برابر فتیش‌سازی از گذشته است اما به‌عنوان بیانی از ساختِ خودِ (self) که در معرض خطر فتیش‌سازی است کفایت نمی‌کند.

به زعم بلوم، فیگوراسیونِ شاعرانه، که دفاعِ اراده در برابر زمان است، همان **اروس** است؛ **اروس** در مقام نیروی اصلی و نهفته‌ی پشتِ فرایندهای استحاله‌بخشِ والایش. در عدالت شاعرانه نوعی تکرارِ خودـآگاهِ میل وجود دارد که با مطایبه‌ای مبالغه‌آمیز آشکار می‌شود، یعنی، درون یک نظام کاملاً تهی از شمایل‌نگاری اروتیک، آن‌جا که حتی فرمِ خود (self) نیز مبهم و دوسویه است. این «زدوده‌شدنِ فرم»، این تهدیدکردنِ مرئی‌بودنِ میل، پیرامتنـ‌به‌منزله‌متنِ فیلم را به یک فرامتن تبدیل می‌کند، یعنی به نقدِ شیوه‌ی فتیش‌سازی و همانندسازی سینمای کلاسیک هالیوود. فرآیند «مسحورشدن تماشاگر» از کار می‌افتد، زیرا همانندسازی

1. Frampton, “Impromptus on Edward Weston,” p. 148.

۲. ontogenetic: تکوین یا پیدایش فرد یا هستنده. تحول اگو یا خود. م.

اگو کاملاً بر عهده‌ی تماشاگر است و علاوه بر آن در اغلب موارد از این الزام به همانندسازی [در عدالت شاعرانه] چشم‌پوشی می‌شود. از این رو، فیلم محکوم است که ملال‌آور دانسته شود. اما نه ملال‌آورتر از آن خود (self) که ادعا می‌کند فیلم ملال‌آور است. جنبه‌ی سحرآمیز این فیلم نه در آن‌چه درباره‌ی میلِ دیگران نشان می‌دهد، بل در چیزی است که از دیگران پنهان می‌دارد و به خودِ ما نشان می‌دهد: امیال خودمان.

«هیچ دوربینی در اتاق نیست».

ترجمه‌ی پویا غلامی و ایمان گنجی

این مقاله ترجمه‌ای است از

Weiss, Allen S. , *Perverse desire and the ambiguous icon*, State University of New York Press, Albany, 1994 , pp. 73-99