آنچه همیشه می‌خواستید درباره‌ی لکان بدانید

اما می‌ترسیدید از هیچکاک بپرسید!

ویراستار: اسلاوی ژیژک

مقالاتی از:

اسلاوی ژیژک ـ ملدن دولر ـ میشل شیون ـ پاسکال بونیتزر

آلن‌کا زوپانچیچ ـ استوژان پلکو ـ میران بوژوویچ ـ رناتا سالکل

ویراستار ترجمه: مهدی پارسا

مترجمان: مهدی پارسا ـ حمید امینی ـ مهرداد پارسا

محمد ایزدی ـ محمدرضا آخوندزاده

فهرست

مقدمه‌ی ترجمه/ مهدی پارسا ـ محمد ایزدی..... ۷

مقدمه: آلفرد هیچکاک یا، فرم و میانجیِ تاریخیِ آن/ اسلاوی ژیژک/ حمید امینی..... ۱۵

بخش ۱ کلی: مضمون‌ها

۱ **تعلیق هیچکاکی**/ پاسکال بونیتزر/ حمید امینی..... ۳۳

۲ **ابژه‌های هیچکاکی**/ ملدن دولر/ مهدی پارسا..... ۵۳

۳ **نظام‌های مکانی در *شمال با شمال غربی***/ فردریک جیمسون/ محمد ایزدی..... ۷۳

۴ **جایی که جان می‌دهد برای جان دادن**/ آلن‌کا زوپانچیچ/ محمدرضا آخوندزاده..... ۱۰۹

۵ **از بصیرت و نابینایی**/ استوژان پلکو/ مهدی پارسا..... ۱۵۵

بخش ۲ جزئی: فیلم‌ها

۱ **سنتوم‌های هیچکاکی**/ اسلاوی ژیژک/ مهدی پارسا..... ۱۷۹

۲ **تماشاگری که زیاد می‌دانست**/ ملدن دولر/ مهرداد پارسا..... ۱۸۵

۳ **صفر سرنوشت**/ میشل شیون/ مهدی پارسا..... ۱۹۷

۴ **پدری که کاملاً نمرده است**/ ملدن دولر/ مهدی پارسا..... ۲۰۵

۵ **بدنام**/ پاسکال بونیتزر/ مهدی پارسا..... ۲۱۷

۶ **چهارمین سمت**/ میشل شیون/ مهدی پارسا..... ۲۲۳

۷ **مردی در پس شبکیه‌اش**/ میران بوژوویچ/ مهرداد پارسا..... ۲۳۱

۸ **پوست و پوشال**/ پاسکال بونیتزر/ مهرداد پارسا..... ۲۵۳

۹ **زن عوضی!**/ رناتا سالکل/ محمدرضا آخوندزاده..... ۲۶۱

۱۰ **تناوریِ ناممکن**/ میشل شیون/ مهدی پارسا..... ۲۷۵

بخش ۳ شخصی: جهان هیچکاک

«در نگاهِ خیره‌اش نابودیم درشت نوشته شده است»/ اسلاوی ژیژک/ مهدی پارسا ـ محمد ایزدی..... ۲۹۳

۱

تعلیق هیچکاکی

پاسکال بونیتزر

حمید امینی

بیشتر مردم در پاسخ به پرسش از خالق تعلیق در سینما، نام دی.دابلیو. گریفیث را بر زبان می‌آورند. تعلیق در واقع با تدوین به وجود می‌آید، اما تدوین فقط یکی از علت‌های بی‌واسطه‌ی تعلیق است. در این مورد مثلاً می‌توان به تدوین صحنه‌های تعقیب و گریز اشاره کرد که همان‌قدر که ویژگیِ کُمدی‌ها و ملودرام‌هاست (مثل *حمله‌ی خاک ارّه‌ای*)، ویژگیِ فرسکوهای جاه‌طلبانه و عظیم نیز می‌باشد (مثل *تعصب* یا *تولد یک ملت*). شیوه‌ی تدوین صحنه‌های تعقیب و گریز، تدوین موازی است که در آن تصاویر تعقیب‌کننده و گریزنده جانشین هم می‌شوند ـ تا هم اثر احساس را افزایش دهند و هم، چنان‌که در *تعصب* می‌بینیم، کنش‌ها به صورت موازی در پی هم می‌آیند تا براثر تضاد با یکدیگر پویاییِ صحنه را شدت بخشند. بنابراین گریفیث تعقیب و گریزهای ابتدایی فیلم‌های کوتاه مک‌سنت را کنار گذاشت و لودگی‌های بی‌مزه‌ی مکانیکیِ صرف را جایگزینِ نحوه‌ی اجرای احساسی نمود و این کار را از طریق رویه‌روی هم قرار دادنِ نماهای کلوزآپ چهره‌های قهرمانان انجام داد.

اگر تصویری از یک چاقو که به گردنی برهنه نزدیک می‌شود دیده شود، و در جای دیگر یک ماشین که در جاده‌ای در میان ابری از گردوخاک می‌راند نشان داده شود، مخاطب احتمالاً تصور خواهد کرد که دومی سروقت می‌رسد و

از جنایت جلوگیری می‌کند. این همان چیزی است که، چه به‌طور منطقی و چه توسط اخلاق‌گراییِ درام، در تدوین موازیِ کنش‌ها روی می‌دهد. سینمای وحشت و اضطراب تا حد زیادی بر اصل تدوین استوار است.

چگونه می‌توان تعلیق، یا «تأثر[1] هیچکاکی» را از تعلیق مکانیکی که در بالا توصیف شد تمیز داد؟ مشخصه‌ی هرکدام از آنها چیست؟

بخشی از سهم مثبت هیچکاک در سینما در امر تدوین را می‌توان در تدوین صحنه‌های تعقیب و گریز منحصر دانست، با این شرط که تعقیب و گریز، که توسط یک ابژه‌ی نوعی ــ که، همان‌طور که معروف است، هیچکاک آن را مک‌گافین می‌نامید ــ پیش می‌رود، چنان با حوادث ضمنی، انحراف‌ها از جریان اصلیِ داستان، وقایع، جزئیات و توده‌ی مردم حاضر در فیلم بازداشته شود که سرانجام در کلیت فیلم قابل تشخیص نباشد. به نظر می‌رسد هیچکاک ته‌وتوی سینمای تعقیب و گریزی که از گریفیث به ارث مانده بود را درآورد، همان‌طور که مالارمه ته‌وتوی شعر بودلر را درآورد. خوب، آن ابژه که این اضطراب یا تعلیق آن را رها می‌کند، زنده می‌سازد و به حرکت وامی‌دارد چیست؟ من خطر می‌کنم و می‌گویم این ابژه که هم‌زمان با کشف کلوزآپ ظاهر شد، *نگاه*[2] به خاطر ویژگیِ خباثتش است.

بنابراین ما باید به سرچشمه، یعنی به فیلم‌های گریفیث برگردیم، چراکه نگاه در واقع ویژگیِ کار اوست. نگاه، چنان‌که در فیلم‌های گریفیث عمل می‌کند، بی‌شک از شیوه‌ی فیلم‌برداری ناشی می‌شود که زاده‌ی سینماست، هرچند که از آغاز در سینما وجود نداشته است. برای پانزده یا بیست سال، سینماگران به این مشغول بودند که توسط اشیاء، حرکت، زندگی و توسط منظره‌های باشکوه جهان که متحرک شده‌اند مسحور شوند. امروز، فیلم‌های اولیه، چه آنهایی که برادران لومیر ساختند، چه میلیس، زکا و دیگران، یا فیلم‌های مک‌سنه، چارلز چاپلین و

1. touch.
2. Gaze.

حتی آربوکل، برای ما میوه‌های باغ بهشت سینماتوگرافند، که در آنها اضطراب و تدوین مربوط به نگاه هنوز ناشناخته بوده است و به همین خاطر است که ما از بی‌آلایشی و معصومیت این فیلم‌ها حرف می‌زنیم. دوربین روی سه‌پایه‌اش صرفاً در مقابل هرچه قرار بود تبدیل به فیلم شود قرار می‌گرفت و همراه حرکات طنزآمیز و تکان‌های وحشیِ سر و دست حرکت می‌کرد. سینمای اولیه، چه عامدانه و چه غیر عامدانه، شخصیت‌هایی مضحک داشت؛ سینما برپایه‌ی دنباله‌ی بدون گسستی از اشارات بدنی، همراه پاهایی که بر زمین می‌کوفتند، دست‌هایی که در هوا تکان می‌خوردند و چشم‌های چرخان استوار بود.

طبق گفته‌ی ادگار مورن (*Les Stavs*) حول‌وحوش ۲۰-۱۹۱۵ بود که بازیگرها به‌جای اینکه وحشیانه سر و دست تکان دهند، کمابیش آرام ایستادند. درواقع، این تحول با گریفیث، که فیلم‌هایش آغازگر عصر کلوزآپ و تدوین بود، رخ داد. منتقد ژاپنی تادائو ساتو ادعا دارد که این تحول تا حد زیادی مدیون موفقیت خارق‌العاده‌ی سوسو هایاکاوا در فیلم *تقلب*[1] اثر سیسیل ب.دومیل است. هایاکاوا، بازیگر ژاپنی، آنقدر آرام و خونسرد بود که به‌رغم طبیعت کلیشه‌ای و نژادیِ نقشی که بازی می‌کرد (اسرارآمیز بودن نگران‌کننده‌ی آدم‌های زردپوست)، به چنان حرارت و شوری در بیان رسید که مخاطبان آن را بسیار تأثیرگذار یافتند. ساتو متذکر شده که رهیافت هایاکاوا بر نگاه تکیه دارد، و توسط تکنیکی که ***haragei*** نامیده می‌شود، شدت بیشتری هم می‌یابد. ***haragei*** به صورت تحت‌اللفظی به معنای «هنر شکم» است. بدین ترتیب تکنیک بازیگران ژاپنی در واقع افشا نکردن بود که در تضاد با بیان‌گری تئاتری بازیگران غربی در آن دوره و شدت حرکات که در آن روزگار رایج بود قرار داشت.

بی‌ارتباط نیست که یادآور شویم تقریباً در همان دوره (۱۹-۱۹۱۸) کولشف تجربه‌ای داشت که به تجربه‌ی موژوخین معروف است و معمولاً با «اثر کولشف» اشتباه گرفته می‌شود. این تجربه به بی‌حرکت بودن صورت بازیگر و «خنثی بودن بیانیِ» آن وقتی که در کلوزآپ دیده می‌شود مربوط است. آنچه به دست آمد یک