@Ciinematheque

مسافر (حرفه خبرنگار) آنتونیونی

به مثابه متنی لاکانی

● جک ترنر
○ فرزان سجودی

در *مسافر* (۱۹۷۵) آنتونیونی، شخصیت اصلی، دیوید لاک(۱) که جک نیکلسون نقش را بازی می‌کند ناگهان تصمیم می‌گیرد زندگی‌اش را با زندگیِ مرد دیگری که مشابه اوست و در اتاق مجاور در هتلی در آفریقا می‌میرد، «معامله کند». لاک می‌کوشد تا از زندان رنج‌آور زندگی‌اش بگریزد و قدم به قلمروهای ممکن و رمز و راز وسوسه‌برانگیز زندگیِ دیگری بگذارد؛ به عبارت دیگر می‌کوشد تا واقعیت را از دل یک فانتزیِ رایج خلق کند. او می‌کوشد روایت زندگی خود را دوباره بنویسد، و امید دارد به کس‌دیگری «بدل شود». درست همان طور که بسیاری از سینماروها طی زمانی که در سالن سینما هستند به گونه‌ای واقعی چنین‌می‌کنند متأسفانه او به خود دروغ می‌گوید و این واقعیت را نادیده می‌گیرد که چنین معامله‌ای، در بیرون از محیط به ظاهراسرارآمیز سینما، با احساسات تکان‌دهنده‌ای همراه است بر گذشته زندگی‌ای که قدم در آن می‌گذارد، نیز ارتباط دارد؛ گریز اونیز با خودکشی قابل قیاس است. نپذیرفتن و امکانات خود: داستان لاک نشان می‌دهد که دروغ گفتن به خود با کوشش برای‌زندگی در آن به ژاک لاکان دنیای انگاره‌ها (دنیای فنتزی) نامیده است؛ بیش از دروغ گفتن به دیگران پر مخاطره وخودویرانگر است.

آنتونیونی خود می‌گوید، «بزرگترین خطر برای کسانی که در عالم سینما کار می‌کنند امکانات خارق‌العاده‌ای است که این رسانه‌برای دروغ گفتن در اختیارشان می‌گذارد». در *مسافر*، راشل لاک از همسرش، دیوید که گزارشگر است (نام فیلم ابتدا «گزارشگر» بود) می‌پرسد چرا او اشاره نکرده است که رئیس‌جمهور یک کشور آفریقایی در تمام طول مصاحبه دروغ می‌گفته است. او در جواب می‌گوید، «برای آن که این یک قاعده است». علتش دقیقاً مسافر (حرفه خبرنگار) آن است که خودِ آنتونیونی قوانین سنت و «دستور» سینمایی را رعایت می‌شکند، و به طریقی هنرمندانه چنین می‌کند، طوری که *مسافر* بی‌تردید به «تصویری از واقعیت» دست‌می‌یابد نه فقط به مفهومی که ایریس مردوخ رمان‌نویس و فیلسوف می‌گوید بلکه آن گونه که در نظریهٔ لاکان مطرح می‌شود.در طی فرایند، فیلم کار مهم‌تری را نیز به انجام می‌رساند. معمولاً «سینما ... با نمایش خودانگاره‌ها هویتی وهمی به بیننده‌می‌دهد»؛ قاب تصویر چون آیینه‌ای عمل می‌کند که بیننده از طریق نوعی همذات‌پنداری، مخاطب را از غرق شدن در همان‌نوع از «وفور تخیل» که می‌بینیم برای لاک مرگ‌آور است، باز می‌دارد، و با استفاده از زوایای نامتعارف دوربین و تدوین به شیوهٔ غیرمعمول، امکان شیوه‌های جدید بی‌خطرتر

دیدن و زیستن را نشان می‌دهد.

فیلم چونان یک تمثیل قوی روانشناختی کار می‌کند که با چارچوب ماتریس اولیهٔ لاکان ـ انگاره، نماد، واقعیت ـ (۲) انطباق دارد و حتی به نظر می‌رسد که مبتنی بر چنین الگویی ساخته شده باشد؛ لاک معرف «دنیای انگاره‌ای» است؛ همسرش ـ راشل ـ وتولیدکننده‌اش ـ مارتین نایب ـ «دنیای نمادین» را نمایندگی می‌کنند؛ و دختر در جایگاه «دنیای واقعیت» ایستاده است.هم‌چنین سه آیینه به طور برجسته در فیلم به تصویر کشیده شده است، که هر یک متنی لاکانی است در درون متن. چنین‌ساختار ژرفی نباید چندان تعجب‌آور باشد: سه نویسندهٔ فیلم (آنتونیونی، مارک پیلو، که فیلمنامه مبتنی بر داستانی است که او نوشته است، و منتقد فیلم پیتر وولن) در زمان نوشتن و تولید فیلم کم و بیش با نظریه‌های لاکان آشنا بوده‌اند. مجموعه مقالات و سخنرانی‌های لاکان (Ecrits) در سال ۱۹۶۶ منتشر شد (پاریس: Editiond de Seuil) و منتقدان کایه دو سینما خیلی زود آن را خواندند و در نوشته‌های خود از آن نقل کردند؛ اولین ترجمه درخور توجه نوشته‌های لاکان به انگلیسی ـ زبان‌خود ـ در سال ۱۹۶۸ منتشر شد. در هر حال، در مسافر که داستان «مرحله آیینه» نابهنجار و خطا رفتهٔ مرد بزرگسالی است، دیدگاهی لاکانی حاکم است.

لاک آن خودی را که در آیینه می‌بیند و پیام‌هایی را که حواس او برایش می‌فرستند، دوست ندارد. درست مانند وضعیت یکی ازبیماران لاکان که او در توصیفش می‌نویسد «او (مرد) به پایان راه رسیده است ... او در سن پختگی و جا افتادگی است، پس بعید نیست بتواند (آن طور که به شوخی و مسخرگی می‌گوید) برای توجیه ناتوانی‌اش به توجیه یائسگی متوسل شود و ما را هم گمراه‌کند ...» (لاکان، مجموعه مقالات، ۲۶۶). لاک در به انجام رساندن تکلیفی که در بیابان به او واگذار شده ناتوان است، در ایجاد ارتباط با آفریقایی‌ها، در استفاده از بیل (نماد نرینگی) برای آزاد کردن چرخ لندروورش ناتوان است، و به احتمال بسیار درارتباط با همسرش نیز («راشل به مارتین می‌گوید» چند سالی است که خیلی به هم نزدیک بوده‌ایم) به نظر می‌رسد «قانون‌نمادین پدر» لاک را ناامید و درمانده کرده‌باشد و تمامیت و یکپارچگیِ وجود او را به خطر انداخته باشد؛ جایی به دیویدروبرتسون، قاچقچیِ انگلیسی اسلحه که شباهت بسیار با او دارد و مرگ او لاک را برمی‌انگیزد تا بکوشد او «شود»، می‌گوید: «ما هر وضعیتی را، هر تجربه‌ای را به همان رمزگان قدیمی ترجمه می‌کنیم». لحن لاک نشان می‌دهد که کفری و خشمگین است.آماده است تا علیه «نظم نمادین» بشورد، و بکوشد تا به «دنیای انگاره‌ها» باز گردد، یعنی به نقطه شروع هویت انسان. البته ما آن واژه‌های غمگنانه را در مورد «رمزگان قدیمی» در جریان یک بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) می‌شنویم؛ وقتی لاک تلاش‌می‌کند تا زندگیِ خود را با زندگیِ روبرتسون «معامله کند». (لاک دارد جای عکس‌ها را در گذرنامه‌ها عوض می‌کند و به مکالمهٔ ضبط نده‌ای که قبلاً با هم داشته‌اند گوش می‌کند) لاک بعدها به دختر ـ ماریا اشنایدر ـ می‌گوید «من قبلاً کس دیگری بودم،اما با کس دیگر، معامله کردم». هر چند، این فانتزی خود تازه مبتنی بر «واقعیت» نیست؛ هویت جدید لاک هویت جدید نیست. میل او به مرگ، که در میل او به بازگشت.به «دنیای انگاره‌ها» (وگر نه به زهدان) متجلی می‌شود، هنوز به قوت خود باقی‌است. فانتزی (Fantasia) به قتل نجات‌بخش (Euthanasia) تبدیل می‌شود

اولین جمله‌ای که لاک با هویت روبرتسون می‌گوید، این است (من) می‌خواهم اطلاعاتی دربارهٔ پروازها بگیرم». همان طور

که‌کریستین متز اشاره کرده است، رسانهٔ فیلم «چیزی است که در تعریفش بسیار با پرواز سر و کار داریم». لاک که نماد مناسبی‌است برای عناصر انگاره‌ای (تخیلی) و گریزپای فیلم، پیوسته در پرواز است و در نمای از بالای سر «حرکت بال زدن شادمانهٔ او بر فراز آب‌های سبز آبی» خلیج بارسلون به نظر می‌رسد حقیقتاً در حال پرواز است. در این نماست که او وجد و خلسهٔ خود را به‌گونه‌ای نمایشی به تصویر می‌کشد، «زیرا گمان می‌کند که از زندان خود قبلی‌اش پیروزمندانه آزاد شده است»، اما در حقیقت او دارد از چیزی می‌گریزد نه آن که به سوی چیزی به حرکت درآید. او می‌تواند به انگارهٔ آزادی نزدیک شود، ولی نه به «واقعیت» آن، زیرا «واقعیت» با متن‌های از قبل نگاشته‌شدهٔ «دنیای‌نمادین» - «رمزگان قدیمی» - بافت، مرتبط است.

دختر می‌پرسد، «از چه می‌گریزی؟» در بین دو ردیف از درختان تنومند که روی همهٔ آنها نوارهای سفید بزرگ بارنگ کشیده شده است، لاک به او می‌گوید که برگردد و از شینهٔ عقب ماشین بیرون را بنگرد او از گذشته می‌گریزد، او از یکسانی می‌گریزد.درختان دال‌های رمزگردانی شده‌اند؛ به این ترتیب لاک «واقعیت» را در حکم آن چه توسط «نماد» مثله شده است می‌بیند.ریفکین دربارهٔ لاک می‌نویسد: «چگونگی دیدن دنیا، سرانجام تعیین‌کنندهٔ چگونگی زیستن در آن یا دلیل فرار انسان از آن‌است. هم روبرتسون و هم دختر به زیباییِ طبیعت اشاره می‌کنند، اما لاک قادر به دریافت این زیبایی نیست. هر چند او درپاسخ به دختر می‌گوید، «بله؛ زیباست»، اما لحن کاملاً آشفته و موهن است. مارتین نایت در یک «تمجید تلویزیونی ازگزارشگر متوفی» می‌گوید: «لاک چشم‌اندازی متفاوت دارد، نوعی بی‌اعتنایی، سردی، ولی در عین حال مشاهده‌گر خوبی است و در این زمینه استعداد عجیبی دارد». با این وجود، شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد لاک آن قدرها هم که نایت فکر می‌کند مشاهده‌گر خوبی نیست، و البته به هر حال صرف مشاهده به معنای دریافت یا مشارکت نیست. آدم نمی‌تواند فقط و فقطگزارشگر باشد و نه چیزی دیگر.

لاک از جهات متفاوت مدتها در بند بوده است(توجه خوانندگان را به هم‌آوا بودن این نام یعنی لاک با کلمهٔ Lock در عبارت Locke has been locked out for a long time

جلب می‌کنم.م.). راشل به او می‌گوید: «تو خودت را درگیرموقعیت‌های واقعی می‌کنی، اما هیچ گفت‌وگوی واقعی‌ای نداری». چاتمن در این زمینه می‌نویسد: «بی‌تردید بخشی از دلیل وتوجیه گریز آن است که مکان نامأنوس و غریب لاک را ولی‌دارد تا دست به عمل واقعی بزند ... (اما) این محرکی بسیار قوی‌است، انگیزه‌ای که او را از پا می‌اندازد و در هم می‌شکند». لاک نه تنها می‌خواهد انگارهٔ خود را به انگاره‌ای فعال‌تر ویکپارچه‌تر بدل کند بلکه می‌خواهد به خود دیگری بدل شود، در داستان دیگر شرکت کند. در میانهٔ «مرحلهٔ آیینه» او صرفاً خود را به آیینه‌ای دیگر می‌کشاند و هرگز به طور کامل باز نمی‌گردد. بنابراین، این مرحله با ضایعه‌ای مرگ‌آور همراه می‌شود، زیرا فقط موجب ایستایی می‌گردد. ریفکین می‌گوید: «این حس گریزناپذیر وجود دارد که لاک خواهد مرد، زیرا به نوعی خودکشی‌وجودی (existential suicide) دست زده است».

لاک غایت منطقی است، به مفهومی او یک سینماروی کامل است، یک واقعیت گریز تمام و کمال. دختر به او می‌گوید: «نمی‌توانی این طور فقط با گریختن ادامه دهی». اما به شکل‌هایی می‌تواند. چاتمن می‌گوید: «لاک می‌توانست پول را بردارد و بگریزد، اما در آن صورت او به قصد اصلیِ خود، فانتزی فرافکن شده ـ شور و هیجان چشم‌چرانی، ... هیجان غرق کردن درجزییات خصوصی

زندگیِ مردی دیگر پشت می‌کرد.

در اصل لاک خود را به داستانی رؤیاوار، و لذا فیلمی «دوخته است». این که او چنان با دقت و احتیاط عکس‌های گذرنامه‌ها را با تیغ برمی‌دارد، و بعد جایشان را عوض می‌کند و دوباره چسب می‌زند، مشابه عمل جراحی است، و همچنین مشابه روند تدوین فیلم است. اگر او صرفاً نوعی هنرپیشه بود که می‌کوشید تا از نوشتهٔ «قانون نمادین» پیروی کند و قانون را نشکند، پس از «دوخته شدنش»، وضعش به مراتب بدتر می‌شد: بازیگری بر صحنه‌ای بیگانه، بازیگری که دیالوگش را و حتی پیرنگ داستان‌را نمی‌داند. برعکس، لاک دقیقاً همان را که می‌خواهد به دست می‌آورد - وفور انگاره‌ای و تقریباً تازگیِ کامل. او موجودی بی‌شکل است که به مکان‌های آشفته و درهم ریختهٔ خارجی پرتاب شده است. با این وجود، او دوباره به دنیا آمدن را، کشف دوبارهٔ «واقعیت» با برداشتی تازه از «نمادین» را تجربه نمی‌کند. مانند توماس در «آگراندیسمان»، لاک «یک بلیط یکطرفه به‌مقصد سرزمین فانتزی، سرزمین خیال و رؤیا»، اما بر خلاف توماس، لاک آگاهانه و طی «عملی ارادی و هوشیارانه» چنین‌می‌کند. این که او قصد ندارد از آیینه باز گردد را می‌توان در طول فیلم در طفره‌روی‌هایش، و سرانجام در پذیرش آرام وخونسردانه مرگ مشاهده کرد.

اما تماشاگری که به تماشای *مسافر* نشسته است، اجازه ندارد از واقعیت بگریزد، بخصوص به او اجازه داده نمی‌شود با همذات‌پنداری با لاک از واقعیت بگریزد. آنتونیونی ما را می‌فریبد، گاه‌گاه نگاه ما را وامی‌دارد تا منطبق بر نگاه لاک باشد. برای مثال لاک به بالا، به پنکهٔ سقفیِ بالای بستر مرد مرده نگاه می‌کند، و دوربین چشم‌های او را دنبال می‌کند؛ او گفت‌وگو با روبرتسون را به خاطر می‌آورد، و ما مواجههٔ آن دو را می‌بینیم و گفت‌وگویشان را می‌شنویم؛ گویی ما در ذهن لاک هستیم. بعد، آنتونیونی از آن‌مسیر دور می‌شود، ما را دور نگه می‌دارد، و لاک را برای ما به «دیگری» بدل می‌کند. وقتی او در بارسلونا در قطار برقی است، ما ناگهان احساس می‌کنیم که بیرون هستیم، و نمی‌توانیم گفت‌وگو را بشنویم. درها در برابر روی ما بسته می‌شوند؛ کارمندی که‌نمی‌رف مخاطب است گوشش را به در می‌چساند تا بلکه چیزی دستگیرش شود. اولین فلاش بک لاک به راشل - سکانس تماشای آتش - به سرعت به زاویهٔ دیدِ راشل تغییر می‌کند.

فیلم در کمال شگفتی به دو فیلم بدل می‌شود، که تفاوت بنیادی با هم ندارند. داستان لاک، که خیلی ماهرانه تولید شده است،با نورپردازیِ پیچیده و زوایای دقیق دوربین، و صدایی با کیفیت بالا، بحثی که بین لاک و روبرتسون شنیده می‌شود چنان‌یکنواخت و همگن در لبهٔ صدا تلفیق شده است که وقتی متوجه می‌شویم لاک از طریق نوار ضبط صوت به آن گوش می‌دهد،حیرت می‌کنیم. صدا اصلاً شبیه پخش صدای ضبط شده با یک دستگاه ضبط صوت کوچک نیست، اما در بخش‌های مربوط به راشل، که برخی اوقات با حالت مستندگونه نشان داده می‌شود، حاشیه‌هایی خشن و زمخت هستند، نشانه‌های سینمای‌حقیقت (Cinema verite) : نورپردازی بد، دوربین ایستا و مستندوار، و سر و صداهای بیرونی و نامربوط همراه با پژواک.البته صدا چنان ناصاف و ناهمگن است که برخی دیالوگ‌ها را تقریباً نمی‌توان درک کرد. راشل و مارتین در «نظم نمادین»، «واقعیت» به مثابهٔ مدلول، زندگی می‌کنند و معرف آنند؛ لاک در حالت رؤیایی دنیای انگاره‌ها زندگی می‌کند. آنتونیونی در بازی‌ای که بین این دو به راه انداخته است، مکارانه عمل می‌کند، و با ظرافت بسیار باعث می‌شود که ما این را که دنیای تخیلی‌و فانتزیِ لاک را ترجیح می‌دهیم، ببینیم و حس کنیم؛ دنیایی که بسیار سرزنده‌تر (به مفهومی کنایی)، رنگارنگ‌تر و «فیلم‌گونه‌تر» است. و بنابراین بسیار لذت‌آفرین‌تر است و ما راحت‌تر می‌توانیم خود را در آن غوطه‌ور کنیم. به این ترتیب ما هم متهمیم.

اما با وجود «لذت فیلم» بخش‌های مربوط به لاک، عناصری از «ناخوشایندی فیلمی» نیز وجود دارد، که امکان همذات‌پنداریِ کامل با او را منتفی می‌کند. همین‌طور است همذات‌پنداری با نیکلسون به مثابهٔ بازیگر و «ستارهٔ» سینما. پاولین کیل در این‌مورد گفته است، شیوهٔ کارگردانیِ آنتونیونی در حقیقت «او را پاک کرده است»، که البته، در راستای هدف موضوعی غایی، این‌امر کاملاً آگاهانه و عمدی بوده است. چاتمن می‌نویسد، «راهبرد تماهای دوربین سرگردان، پیوسته این حس را که زاویهٔ دید لاک جنبهٔ مرکزی دارد و رها نمی‌شود، تضعیف می‌کند ...، دوربین ما را از او جدا می‌کند، و بین ما با او فاصله می‌اندازد. پس‌موضوع، مسأله احساس

همدردی و همدلی نیست، بلکه بیشتر مسأله تأمل و مکاشفه است؛ حالتی نادر در فیلمی تجاری ...».

موضوع این تأمل و مکاشفه باید چنین چیزی باشد: چرا آنتونیونی حتی به شیوه‌ای تندتر و ناملایم‌تر بین ما و راشل و مارتین فاصله می‌اندازد؟ نه تنها سکانس‌های مربوط به آنها کمتر پرداخت شده‌اند، این دو شخصیت با تصویرهای خشن در کنار هم‌گذاشته شده‌اند. راشل ابتدا در حالی که سردش است، و بی‌تفاوت و بی‌روح به نظر می‌آید و نوشیدنی‌ای در دست دارد، و «با بی‌اعتنایی دستش را به صندلی‌ای تکیه داده است ... و البته ... بیوه‌ای عمیق و گرفته نیست» ـ ریفکین ـ نشان داده می‌شود درفلاش‌بک لاک، او به خاطر خندیدن به آتش به لاک تشر می‌زند و درست مانند مادری سرزنش‌گر می‌پرسد: «دیوانه‌ای؟» ـ لاک جواب می‌دهد، بله... در روزهای پس از «مرگ» لاک، ما او را با عاشقی تازه می‌بینیم که ریشخندکنان می‌گوید: «شاید بتوانی دوباره دعوتش کنی». وقتی راشل گذرنامهٔ لاک را با عکس روبرتسون پیدا می‌کند، ناگهان پی می‌برد که ماجرا چه بوده است وبه نظر می‌رسد عشقش را برای او «دوباره دعوت کند». این که آیا انگیزهٔ اصلی او درواقع عشق است و نه قدرت، موضوعی است که تعبیرهای متفاوتی از آن می‌شود. اما بدیهی است که راشل با «قانون نمادین» مرتبط است؛ قانونی که لاک می‌کوشید از آن بگریزد، و برای مثال پلیس به عنوان معرف و نمایندهٔ آن به تصویر کشیده می‌شود. اولین نما از راشل در اسپانیا او را در حالی که‌از پشت یک زندانی پدیدار می‌شود نشان می‌دهد، زندانی‌ای که دستبند به دست دارد و پلیس او را از ماشین پیاده می‌کند. بعد راشل، او و همراهان او را تا ایستگاه دنبال می‌کند. بعد دوربین آنتونیونی ابتدا تابلوی یک مرکز پلیس دیگر را نشان می‌دهد، وسپس پایین می‌آید تا راشل را که از درِ کلانتری خارج می‌شود نشان دهد.

مارتین هم با نظم نمادین، و هم با راشل و لاک (در مجموعه‌ای از نماهایی که با تأکید بر دستگاه نمایش فیلم او گرفته شده‌اند) مرتبط است. دستگاه تقریب همیشه بین راشل و مارتین قرار دارد و مارتین در حالی که مستند لاک را نشان می‌دهد، به این‌ترتیب به نمادی از خودِ لاک تبدیل می‌شود. تصویرهای لاک بین تصویر نمادین والدینش گرفتار آمده است ـ راشل ـ مادرسرزنش‌گر ـ و مارتین ـ «تهیه‌کننده‌ای که بهره‌گیری لاک از نظم «نمادین» را

هدایت کرده است. اولین مصاحبه‌ای که در دستگاه نمایش فیلم می‌بینیم، یک هیئت پدرانهٔ دیگر را نشان می‌دهد، رئیس‌جمهور مقتدر آفریقایی، که آرام و سنگین حرف‌می‌زند. او با این جمله سخنانش را پایان می‌دهد: «موضوع در ید قدرت قانون است. قانون است که باید در این مورد نظر بدهد». کمی بعد، نمایندگان چریک‌ها را مردان رئیس‌جمهور دستگیر می‌کنند و (شاید) می‌کشند. آنها شورشیان سیاسی علیه «قانون»اند و لاک از منظر روانی علیه قانون شورش کرده است.

وقتی بعد دوباره دستگاه نمایش فیلم را می‌بینیم، تیرباران ددمنشانهٔ زندانیِ سیاه‌پوستی را که محکم به تیرکی بسته شده است، نشان می‌دهد؛ فیلم هولناکی است بخصوص وقتی متوجه می‌شویم که تیربارانی واقعی گرفته شده است. این صحنه تقریباً در اواسط فیلم گذاشته شده است. گویی آنتونیونی بیانیه‌ای صادر می‌کند درباره آن که مرگ در کانون، در مرکز خودِ زندگی‌است؛ بیانیه‌ای که یادآور باورهای ارنست همینگوی است. برای آن که انسان به طور کامل زندگی کند، باید مرگ را بپذیرد، اما لاک می‌گریزد؛ ابتدا صرفاً استعاری، بعد با واقعاً مردن (و نه مرگ استعاری) از تشویش و بیم زندگی و به اصطلاح لاکان از «فقدان» می‌گریزد.

به عبارت دیگر، او ناپدید می‌شود، همان طور که در سکانسی دیگر که راشل و مارتین در آن حضور دارند از صحنه‌ای که دستگاه نمایش فیلم نشان می‌دهد، خارج می‌شود؛ صحنه‌ای که مصاحبهٔ ناتمام لاک با شمن آفریقایی را نشان می‌دهد. وقتی سوژه دوربین را به سوی لاک برمی‌گرداند او از حرکت باز می‌ایستد و با عصبیت لبخند می‌زند؛ حیوانی که در نیستی گرفتار شده است و هیچ نیست که او را آزاد کند. با این برداشت شاید بتوان گفت که او مشابه مخاطب فاصله‌دار آنتونیونی است. هم‌کارگردان و هم شمن آن قدر دربارهٔ حقیقت می‌دانند که قوانین گفت‌وگوهای روایی را بشکنند. درست همان موقع که لاک از قاب تصویرِ دستگاه نمایش که بین راشل و مارتین است، بیرون می‌رود، مارتین می‌گوید: «ناپدید شده». این خط مستقیماً به «روبرتسون» ارجاع می‌دهد. اما همزمانیِ گفتهٔ مارتین با «ناپدید شدن» لاک از صحنه نه تنها نوعی پیش‌آگهیِ مرگ لاک‌است بلکه به مثابهٔ نوعی اظهار نظر جهت‌نما دربارهٔ واقعیت‌گریزیِ لاک است. این گریز موقت به گونه‌ای نمادین به تصویرکشیده شده است و نشانگر اجتناب از نگاه والدین و همچنین نگاه نمن است، که خود در واقع هیئت پدرانه و تهدیدکنندهٔ دیگری است.

وقتی مارتین در طی تحقیق خود ابتدا به بارسلون می‌رسد، صحنهٔ خیابانی را می‌بینیم که لاک در امتداد آن قدم می‌زند. سپس دوربین به سمت راست بالا حرکت می‌کند و یک برش سریع پرنده‌ای را در قفس نشان می‌دهد. حرکت بعدی به سمت چپ‌پایین است؛ از قفس به مارتین و رابطهٔ بین صید و صیاد را نشان می‌دهد. بعد، در نخستین آینه‌ای که در فیلم به تصویر در آمده‌است، لاک را می‌بینیم که در آینه‌ای بزرگ نگاه می‌کند و پنهانی مارتین را زیر نظر دارد. اینجاست که به نوعی با فراخوانیِ «مرحله آینه» سروکار داریم، گرچه کمی تغییر کرده است؛ لاک خود را، محیط اطرافش را و پدر را (که فرستادهٔ مادر است)می‌بیند، همهٔ انگاره‌های مجزایی را که به مفهومی همه ترس‌آورند، و همه تنش‌آفرینند. وقتی لاک با دیدن کامیون بزرگ قرمزرنگی که در آینه در فضای بین او و مارتین ظاهر می‌شود، می‌گریزد. در واقع دیگر هیچ‌گاه تظاهر نمی‌کند که روبرتسون است. دوگانه بودن خود را می‌پذیرد و به دختر رو می‌آورد تا از کمک او اطمینان حاصل می‌کند (در دومین ملاقاتشان در بارسلون دختر می‌پرسد «تصمیم گرفته‌ای ناپدید شوی؟» او در جواب می‌گوید، «نه؛ فکر کردم شاید تو بتوانی کمکم کنی». و راشل به جست‌وجوی لاک است، و لاک «بودن» را می‌خواهد

و می‌جوید.

مانند راشل، دومین آینه‌ای که آنتونیونی بر آن متمرکز می‌شود با «قانون» مرتبط است. لاک در آینهٔ اتومبیل نگاه می‌کند تاپلیس را که در تعقیب خودروی اوست ببیند. سپس آنها دیگر دیده نمی‌شوند. دوربین روی آینه که حال هیچ چیز به جز طبیعت‌اسپانیا، یعنی «واقعیت» خام، در آن دیده نمی‌شود، مکث می‌کند. پلیس باز وارد این تصویری که از زیبایی دست‌نخورده (خام) می‌بینیم می‌شود وقتی لاک کنار می‌کشد فقط برای آن که دوباره سرعت بگیرد. آینه در این نما جنبهٔ ثانویه پیدا می‌کند، و فقط لاک در آن دیده می‌شود، چهرهٔ مضطرب او، منفک از همه چیز درست در وسط «واقعیت»، اما در قابی کوچک، گویی در قفس به‌تصویر درآمده است.

سومین و آخرین آینه‌ای که آنتونیونی نشان می‌دهد روی در کمد لباس در هتل دلاگلوریا چسبیده است و فقط تصویر دختر درآن دیده می‌شود. لاک در سمت چپ آن قرار دارد، و هرگز دیگر با دختر نرد عشق نمی‌بازد و هرگز دیگر وارد جهان «واقعیت» نمی‌شود. این که دختر مظهر «واقعیت» است به شیوه‌های متفاوت نشان داده می‌شود. او بسیار شهوت‌انگیز است و همان طور که ریفکین در بررسی تفصیلی نمادگرایی رنگ در این فیلم اشاره کرده است، دختر همیشه لباس‌هایی می‌پوشد به رنگ‌های طبیعی: سبز و آبی و گل‌دار. ویلیام آرواسمیت می‌گوید: «دنیای او طبیعت است». پس از آن که او و لاک برای نخستین بار نرد عشق می‌بازند، لاک خود «پیراهنی به رنگ سبز تیره می‌پوشد (اما) در حالی که لباسی می‌پوشد به رنگی که با زندگی مرتبط است، قادر نیست به خود در هویت تازه‌اش جان تازه‌ای بدمد» (ریفکین). لاک فقط می‌تواند به گونه‌ای گذرا، موقتی خود را در «واقعیت» غوطه‌ور کند.

دختر مظهر واقعیت است، به خاطر آن که دل‌های لاک را، مقاومتی بسیار اندک می‌پذیرد؛ درست همان طور که دنیای واقعی نشان‌های (متن‌های) نوع انسان را می‌پذیرد. برای مثال، وقتی لاک او را نیز درلیر طرح گریز خود می‌کند، او با میل و رغبت نقش همدست را می‌پذیرد. همان طور که قبلاً گفته شد، دختر نیز مانند روبرتسون، نشانگر زیبایی طبیعت است. روبرتسون با این جمله به زیبایی طبیعت اشاره می‌کند: «چنان آرام ... چونان انتظار». و خود دختر به نظر می‌رسد وابسته به لاک باشد، راه او را دنبال کند حتی تا جایی که برخی گفته‌های او را منعکس می‌کند: وقتی دختر از لاک می‌پرسد که به چه می‌اندیشد و لاک در پاسخ می‌گوید، «هیچ»، هر دو مانند هم لبخند می‌زنند.

اما و وقتی اصرار می‌کند که لاک نیز مانند روبرتسون که به هر حال «به چیزی اعتقاد داشت» بر سر قول و قرارهایش بماند قطعاً به «دیگری» بدل می‌شود. «دیگری» که با نظم نمادین پیوند دارد ... اگر تأکید ناگهانی دختر بر مسئولیت به نظر بیگانه با شخصیت او می‌رسد صحبت کردنش دربارهٔ روبرتسون به طریقی که گویا خود از نزدیک او را می‌شناخته است، شگفت‌آورتر به‌نظر می‌رسد. البته در منطق داستان لاک می‌توانسته است دربارهٔ روبرتسون بسیار برای او گفته باشد، اما شرح ممکن و حتی محتمل‌تری برای اعمال دختر و اطمینانی که در لحنش دیده می‌شود، وجود دارد (نوعی اضطراب‌آور هیجان که قبلا از او شنیده‌نشده است): دختر همسر متارک کرده روبرتسون است. مشهودترین گواه این پیوند شگفت‌آور و البته تکان‌دهنده در صحنه‌ای‌تر پیشخوان هتل دلاگلوریا دیده می‌شود؛ در حالی که لاک مشغول ثبت مشخصات است، کارمند که نامی را که لاک نوشته دیده‌است، به او می‌گوید: «آقای روبرتسون؟» - خانم روبرتسون چند ساعت قبل رسیدند. لاک با ناباوری می‌گوید، «خانم‌روبرتسون»؟ کارمند ادامه می‌دهد: «بله خانم روبرتسون. ما احتیاجی به گذرنامه شما نداریم، یکی کافی است». در مسافرگذرنامه‌ها بسیار مهم‌اند، اما این یکی بی‌تردید تکان‌دهنده‌ترین است. دختر گذرنامه‌ای دارد که به او هویت خانم روبرتسون می‌دهد. این دست کم تأثیری بسیار قوی

دارد و من هیچ منتقدی را سراغ ندارم که این مکاشفه آشکار را تا نتیجه منطقی - و هرچند به راستی عجیب و باورنکردنی‌اش- دنبال کرده باشد.

اگر چنین کنیم و فیلم را دوباره ببینیم، برخی سرنخ‌های به ظاهر بی‌ربط جای خود را پیدا می‌کنند اگر نتوانیم بین دختر و روبرتسون ارتباطی برقرار کنیم، او یکی دیگر از رازهای حل نشدهٔ وسوسه‌انگیز آنتونیونی باقی می‌ماند. برای مثال این شخصیت، استنلی کافمن را چنان آشفته و گیج کرده است که تقریباً او را از کوره به در برده است: «چرا لاک قبل از آن که تصادفاً در بارسلونا لو را ببیند، در پارکی در لندن از کنارش می‌گذرد؟ و چرا آنتونیونی با حرکت دوربین به سمت لو (دختر) پس از آن که لاک از کنارش می‌گذرد، او را به نوعی برجسته می‌کند؟ این جریان روایت را تار و مبهم می‌کند». اما اگر از زاویهٔ درستی به آن بنگریم از قضا روایت کاملاً شفاف می‌شود.

شواهد دیگری هم که نشان‌دهندهٔ ارتباط بین دختر و روبرتسون است وجود دارد، از جمله:

● دختر طبیعتاً در لندن خواهد بود، زادگاه خودش و زادگاه همسرش؛ نبودن روبرتسون در لندن برای مدت سه سال (آن گونه که‌خود به لاک می‌گوید) و نبودن حلقهٔ ازدواج در انگشت دختر نشان می‌دهد که آن دو از هم جدا شده‌اند.

● این که روبرتسون وجود خانواده را انکار می‌کند، هر چند به «برخی دلبستگی‌ها» اعتراف می‌کند، چیزی است شبیه انکار فرویدی - که پر است از «نه»؛ اگر چه سؤالی نشده است، او می‌گوید که رفتنش به لندن «دلیلی ندارد».

● دختر وقتی لاک را در بلومزبری سنتر می‌بیند، شاید منتظر او بوده است؛ دختر نگاهی به جایی که لاک ایستاده می‌کند، بعد با چهره‌ای اندیشناک برمی‌گردد، گویی لاک او را به یاد کسی انداخته است. وقتی لاک در کافه می‌گوید «تصادف»، دختر درسکوت و کمی آشفته به اطراف نگاه می‌کند.

● هر نوع تلاش برای آشتی بین آقا و خانم روبرتسون قاعدتاً باید در بارسلون ادامه می‌یافت. (طبیعتاً به خاطر شغل خطرناک روبرتسون، زن و شوهر باید جدا از هم سفر می‌کردند، زیرا روبرتسون در بین راه یک ملاقات کاری داشت.) در دفترچه قرارهای روبرتسون آمده است که او باید روز جمعه در بارسلون «به لوسی ملحق شود»؛ این مدخلی که برای لوسی باز کرده است، کاملاً منحصر به فرد است؛ با شتاب نوشته شده است و هیچ محل بخصوصی نیز برای ملاقات مشخص نشده است، گویی دو نفر که کاملاً یکدیگر را می‌شناسند با تلفن قرار گذاشته‌اند. بعداً ، دختر وقتی از لاک دربارهٔ اسامیِ دخترانی که در دفتر قرارهای روبرتسون نوشته شده است سؤال می‌کند، به وضوح از «لوسی» نیز نام می‌برد. به علاوه چه دلیلی دارد که روبرتسون به نمایندهٔ چریک‌ها ملحق شود؟ معمولاً آن‌ها دو نفری به دیدار او می‌آیند. بنابراین می‌توانیم به این نتیجه برسیم که اسم دختر لوسی‌است.

● سرانجام وقتی دختر تمایل خودخواهانهٔ لاک را برای اجتناب از حس مسئولیت‌پذیری که برای او یادآور روبرتسون است، می‌بیند، به شدت احساس می‌کند لازم است بی‌پروا سخن بگوید.

دست کم این قطعات پازل به نظر می‌رسد همه متعلق به یک تصویر باشند و تصویر زنی را کامل کنند که در تنهایی، رنج، و آشفتگی زندگی می‌کند اما هنوز می‌تواند از زنده بودن لذت ببرد. دختر نیز مانند «واقعیت» بسیار ژرف‌تر و بسیار پیچیده‌تر از آنی است که در نگاه اول به نظر می‌رسد.

دختر در عین آن که معرف طبیعت و «واقعیت» است، به نظر می‌رسد «دنیای نمادین» را نیز درک می‌کند، دنیایی که در معنی‌دادن به زندگی ظرفیت‌های بسیار دارد، هر چند می‌تواند تهدیدکننده باشد. در هر دو برخورد دختر با لاک (در لندن و در بارسلون) او مشغول خواندن است؛ سرگرمی‌ای که برایش بسیار جذاب و دوست داشتنی است. وقتی لاک به کتاب خواندن او درلندن اشاره می‌کند دختر در جواب می‌گوید «پس حتماً من بوده‌ام». او همان قدر نسبت به زندگی مایل است و مشتاق که لاک از آن بیزار و دلزده. چاتمن در این مورد می‌نویسد: «لاک به اندازهٔ کافی دنیا را دیده است». دختر می‌خواند تا «نظم نمادین» را یاد بگیرد در حالی که لاک می‌خواهد با در روایت زندگی کردن از «نظم نمادین» بگریزد.

مسافر خود از طریق روایت و روایتی جذاب برای «خواندن»، در نهایت رد نحو پذیرفته شدهٔ بازنمایی در فیلم‌های روایی - سنتی است؛ نحوی که به توهم‌های بیننده پاسخ می‌دهد و زمینه‌ساز همذات‌پنداری اوست.

در *مسافر* بیننده حتی نمی‌تواند با دوربین ـ و بنابراین با خود به مثابه «دانای کل» (متز) ـ همنشت پنداری کند؛ از این که دوربین بعد به کدام سمت خواهد رفت هیچ تصوری نداریم، و تدوین نیز گاه گاه به همان اندازه متعارف است. دوربین آنتونیونی آزاد است بدون الزام به پای‌بندی به زنجیره‌های «قوانین» معمول روایت در فیلم به حرکت درآید، و به این ترتیب او «نظم نمادین» را می‌پیچاند و آن را با دیدگاه شخصیِ خودش سازگار می‌کند. درست همان کاری که لاکان با نثر تو در تو، تلمیح‌آمیز و فشرده‌خونی می‌کند. مارتین والش منتقد سینما معتقد است که زوایای دوربین گاهی «عمداً ناکافی»اند؛ تکنیکی که هدفش بر هم‌ریختن و شکستن قواعد پذیرفته شده سینمایی است. تد پری معتقد است یکی از اثرات این گریز از هنجارها، «پویا کردن» مکان‌های بیرون از صحنه است (Screen-off areas). تاثیر دیگرش آن است که حتی دوربین را به یک «دیگری» بدل می‌کند.

بر خلاف لاک، ما مجاز نیستیم خود را در «دنیای انگاره‌ها» گم کنیم، و در «نوعی خودشیفتگی همراه با رضایت از خود» (لاکان) شرکت کنیم. بلکه یک «خودآرمانی» (ego ideal) یک خود خیالیِ قادر بر همه چیز، دوربین معرف یک خود محتمل دیگر می‌شود. یک آرمان؛ آرمانی که آنتونیونی تصویر منحصر به فردی از آن به دست داده است، خودی که به کفایت بلندنظر وشجاع هست که تقریباً همه چیز را بپذیرد، و آن قدر کنجکاو و مضطرب هست تا بیشتر کشف کند و بیشتر در «جهان واقعیت» درگیر شود، نه آن که بگریزد و در «جهان انگاره‌ها» پنهان شود، یا حتی «جهان نمادین» را آن گونه که قبلاً تجربه شده است بپذیرد. همان طور که دختردر مورد «ساختمان‌های پر زرق و برق» می‌گوید بیش‌تر فیلم‌ها «فقط برای آن خوب هستند که آدم در آنها پنهان شود». *مسافر* بر آن مخفیگاه‌ها، پرتو کاوش‌گرانه می‌اندازد و به این ترتیب نوعی مرحلهٔ آینه را در مخاطب خود به وجود می‌آورد، و به ما نشان می‌دهد که کجا بوده‌ایم، کجا هستیم و کجا می‌توانیم باشیم؟ سرنوشت لاک یک درس عینی‌است: بیننده‌ای که دوخته شود (Sutured) در اصل «مرده است».

آندره بازن زمانی نوشت: «به یک طریق می‌توان به رئالیسم در هنر دست یافت؛ از طریق تصنع». تصنع در *مسافر* شاید سطحی به نظر برسد: نماهای دوربین و برش‌های تدوین، آن طور که ما انتظار داریم رفتار نمی‌کنند. اما این خودآگاهیِ کارگردان به خودآگاهیِ ژرف بیننده می‌انجامد؛ نوعی منفک شدن و احساس جدایی که می‌تواند به مشارکت در جریان پرشور زندگی بینجامد. این فیلم صرفاً فیلمی تفریحی یا یک تجربه نیست، بلکه بازنمود اصل وجود است، و کاوشی است در «ماهیت هویت به مثابهٔ مسأله‌ای وجودی» (چاتمن). آنتونیونی معتقد است که «توانایی درست دیدن برای درک چگونگیِ زندگی درجهان یک ضرورت است ...» (ریفکین). آنتونیونی با این فیلم که به نظر ریفگین شاهکار اوست، واقعیت آن چه را والاس‌استیونز شاعر گفته است به گونه‌ای تصویری نشان داده است: «درستیِ مشاهده برابر درستیِ اندیشه است». و درستیِ اندیشه به درک، به دریافت، به مشارکت خلاق در جهان پیوسته در حال تغییر و تحول حواس می‌انجامد، جهانی که غرق شدن در «دنیای انگاره‌ها» می‌تواند آن را تضعیف یا به کلی تخریب کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. می‌توان گفت که نام دیوید لاک تلفیقی است از نام دو فیلسوف انگلیسی، دیوید هیوم (۱۷۷۱-۱۷۱۱) و جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴)؛ چنین تلفیقی با مقولهٔ او تناسب دارد. مردی که به قول ایریس مردوخ در «دنیای خرد کهنه و غیر شخصیِ هیوم» گم شده است، با این وجود می‌کوشد ذهنش را به حالت «لوح سفید» باز گرداند و باز از نو شروع کند. در هر حال این نکته را باید به خاطر داشت که معنای اصلیِ این عبارت در زبان لاتینی «لوح سفید» نیست، بلکه «لوح پاک‌شده» است. ارتباط بین‌نام دیوید لاک و نام فلاسفهٔ انگلیسی را نخست پروفسور ری هارک مطرح کرده است.

۲. «دنیای انگاره‌ای» یعنی رابطه اساساً خود شیفتهٔ سوژه با نفس ( ) خود و نوعی رابطه به اصطلاح دوگانهٔ مبتنی بر ـ وشیفتهٔ ـ انگاره یک همتا (یک مکمل) ـ (یعنی دیگری‌ای که من است) ... «دنیای انگاره‌ای» نوعی دریافت است که در آن عواملی چون شباهت ... نقش تعیین‌کننده‌ای بازی می‌کنند ... استفاده لاکان از این عبارت ـ در کل بی‌ربط با معنای معمول آن نیست، زیرا او معتقد است که رفتار و روابط انگاره‌ای (تخیلی) به گونه‌ای گریزناپذیر فریبنده‌اند. «از دید لاکان دنیای نمادین، معرف» ساختاری است که عناصر متمایز آن به مثابهٔ دال عمل می‌کنند (الگوی زبانی) یا، به بیان کلی‌تر نظمی که این گونه‌ساختارها به آن تعلق دارند (نظم نمادین). لاکان هم چنین از این عبارت برای اشاره به «قانون»

استفاده می‌کند؛ قانونی که‌این نظم بر آن استوار است. پس وقتی لاکان از «پدر نمادین» سخن می‌گوید ــ نوعی عاملیت را در ذهن دارد ــ عاملیتی که‌مرجع قانون است. و سرانجام «دنیای واقعیت» که در اصل همان «واقعیت» است. میدان تجربه (که شامل طبیعت نیز می‌شود)میدانی که دنیاهای انگاره‌ای و نمادین در نوعی رقابت کوشش می‌کنند تا اختیار آن را به دست گیرند و مهارش کنند. در متن‌انگلیسی این سه واژه «نمادین، انگاره‌ای و واقعیت» در این مفهوم بخصوص (یعنی مفهومی که ناشی از نظریهٔ لاکان است) باحروف بزرگ نوشته می‌شوند در این جا این سه عبارت را، هر جا حامل این بار نظری بخصوص بوده‌اند در گیومه گذاشته‌ایم ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی