

## نگریستن به خلأ

مهدی ملک

«واقعیت ساکن نیست و همیشه از لحظه‌ی تبلور می‌گریزد» | آنتونیونی 1964 ،

از سال‌های بارآور دهه‌ی 1960 تاکنون پیچیدگی و فروبستگی سینمای میکال آنجلو آنتونیونی اغلب با کلید واژه‌هایی مانند «سینمای جدایی»، «الیناسیون» و «اضطراب اگزیتنیستی» گشوده شده است. تعابیری مثل لوف که به سادگی می‌توانند خطوط پرواز محتوایی و زیباشناسانه سینمای میکال آنژ سینما را قطع کنند. مسئله‌ی مهم در اینجا نه دست گذاشتن بر این مفاهیم کلی - که در نهایت می‌تواند او را به شارح بصری فلسفه «سارتر» بدل کند - که تمرکز بر مدرنیسم سینمایی او است که به فلسفه، ابزار تازه‌ای برای اندیشیدن اعطاء می‌کند.

واکاوی مدرنیسم آنتونیونی بیش و پیش از هر چیز دیگر - مانند دیگر فیلمسازان دهه‌های 1950 و 1960 ایتالیا - به جریان «نئورئالیسم» پیوند می‌خورد. نئورئالیسمی که به بیان دلوز ساختارهای تصویر - حرکت را بحرانی کرد و به موقعیت ناب بصری امکان ظهور داد. تنها بر این زمینه است که می‌توان جلوتر رفت و دید که فیلم‌های آنتونیونی چگونه این موقعیت‌ها را به سمت مغاک خلأ می‌رانند. برخلاف نئورئالیسم که به تعبیر بازن با کنار گذاشتن اکسپرسیونیسم، ابهام و ابهام واقعیت را آرمان سینمایی خود می‌داند، سینمای آنتونیونی بازگشت به اکسپرسیونیسمی انتزاعی است. سینمای آنتونیونی در دهه‌ی 1960 حرکت و تکامل از فضاهای هر جوره و تقطیع شده - که هنوز هم حسی نئورئالیستی دارند - به سوی فضاهای تهی شده‌ای است که در آن‌ها تنها سنگینی حضور نامریی خلأی متافیزیکی احساس می‌شود.

این خلأ گسل مرکزی برسازنده‌ای است که در جهان آنتونیونی همواره در نقطه اتصال دو زمین ناهموار مستند و ملودرام ظاهر می‌شود و یکی از کانون‌های اصلی مدرنیسم به شمار می‌آید. اگر «خدا» به میانجی مسیح مصلوب و مریم باکره، مرکز معنایی و معنوی هنر قرون وسطی به شمار می‌آید و در روشنگری باور به عقلانیت و اومانسیم به جای آن می‌نشیند، مدرنیسم هنری بیش از هر چیز وامدار این خلأ مرکزی است. مرکزی که بحرانی شده و دیگر تاب بر مدار نگاه داشتن عناصر خود را ندارد. مدرنیسم به عنوان منتقد مدرنیته حسی از اضطراب ناشی از خلأ و هیچی را در رابطه‌ی شفاف میان واقعیت و ادراک تزیق می‌کند. آنتونیونی به طور آشوبنده‌ای ما را به تماشای این خلأ می‌برد. خلئی که گهگاه به تبلور واقعیتی صلب تغییر شکل داده و لحظه‌ای بعد با این بلورهای تازه سر بر آورده را در هاویه خویش حل می‌کند. سینمای او این فرایند تبلور - انحلال به شکل‌های گوناگونی تکرار می‌شود: از وضوح ابژه‌ی تا ناپدید شدنش (حضور یک باره‌ی پرده‌ی مه، تدوین با کات‌های سریع، تغییرات فوکوس و فولو)، از تصویرگرایی به آبستره و برعکس (به کارگیری متعدد آنامورفوسیس در صحرای سرخ، برای مثال آنچه در نگاه اول به شکل نقاشی آبستره به نظر می‌آید با تغییر طول کانون دید به کاغذ دیواری بدل می‌شود).

با این حال کامل‌ترین رویکرد او در این باب را می‌توان در هفت دقیقه‌ی پایانی و باشکوه کسوف (تدوین فشرده‌ی 58 نما) دید: در غیاب دو قهرمان اصلی که سرقرار خود در چهارراهی نیامده‌اند، تماشاچی با مجموعه‌ای از نماها رو به رو شده که هرگونه سلسه مراتب را میان انسان‌ها و ابژه‌ها از بین می‌برد: زنی در انتظار اتوبوس است، شاخه‌های درختان با نسیم می‌لرزند، پرستاری کالسکه‌ی بچه را هل می‌دهد، آب از یک بشکه‌ی سوراخ جاری می‌شود، مردی فواره‌ی آب را می‌بندد و ساختمانی با داریست‌هایش از نماهای مختلف در قاب گرفته می‌شود. دیالوگی وجود ندارد. تنها جزئیاتی از صداهای دیجیتال و قطعاتی ناموزون از موسیقی آتونال «فوسچو». تصاویر پایانی از کلوزآپ لامپ روشن خیابان – انفجار آخرالزمانی رنگ ناب، تابندگی درخشان نور سفید در قاب تاریک – می‌تواند به عنوان کسوف انفجار هسته‌ای قرائت شود. ماتریالیسم ملودرامیک آنتونیونی، واکنش بدبینانه و معترض او نسبت به مفاهیم متافیزیکی مدرنیته است که او در روشنایی خیره‌کننده‌ی آن چیزی جز یک خلأ بزرگ نمی‌بیند.

آنتونیونی از تمرکز بر ابهام و ابهام واقعیت در فیلم‌های نیمه‌ی اول دهه‌ی 1960 خود (ماجرا، شب، کسوف و صحرای سرخ) که در آن‌ها اضطراب و رنج قهرمانان فیلم در حضور/ غیاب واقعیت به شکلی اکسپرسیونیستی موجب اعوجاج در واقعیت بیرونی می‌شود به آگراندیسمان می‌رسد. جایی که خلأ یا امرهیج، این بار در شکل لکه‌ی نادیدنی میدان بصری ظاهر می‌شود. در چهار فیلم ابتدائی دهه‌ی 1960 کار آنتونیونی رادیکال کردن ایده‌ی نئورئالیسم (برای نمونه دزدان دوچرخه‌ی دسیکا) در برانداختن نظام روایت هالیوودی است. دزدان دوچرخه با به کارگرفتن استراتژی‌های فرمال (عمق میدان، برداشت بلند، کنش در مکان‌های واقعی و ...) جریان خطی روایت متعارف هالیوودی را به چالش می‌کشد. با این حال به بسیاری از قواعد اصلی روایت هنوز وفادار می‌ماند. دوچرخه در این فیلم همان ابژه‌ی گمشده است که به موتور محرک روایت بدل می‌شود. در فیلم ماجرا به نظر می‌رسد گم شدن «آنا» نیز قرار است تا موتور پیش‌برد روایت باشد با این حال پس از مدتی ماجرای گم شدن آنا با ماجرای رمانتیک ساندرو و کلودیا تعویض می‌شود و تا انتها نیز از آن گره‌گشایی نمی‌شود. با تعبیر پاسکال بونیتز این «ناپدید شدن ناپیدیدی آنا»، این غیاب مضاعف، خلئی را برقرار می‌کند که برای همیشه برای تماشاگر ناگشوده باقی می‌ماند.

خلأ میدان دید: دیالکتیک دیدن و نگاه در آگراندیسمان

آنتونیونی در آگراندیسمان بر مسئله‌ی رادیکال تری دست می‌گذارد. خلأ میدان دید؛ آن چه نمی‌توانیم آن را در میدان دید ببینیم. او از خلال نشان دادن این لکه‌ی نادیدنی که کل میدان دید را بحرانی می‌کند، این ناتوانی را به هسته‌ی تهی حقیقت پیوند می‌زند. مفهوم نگاه خیره یکی از مفاهیم کلیدی روانکاوی لکانی است که تا سال‌ها توسط منتقدان سینما به طور اشتباه به کار گرفته می‌شد. به تعبیر کوپژک اغلب منتقدان سینمایی نگاه را اغلب به صورت «نگاهی فوکوئی» در نظر می‌گرفتند تا لکانی. در این تفسیر از نگاه – که آشکارا و امدار تحلیل فوکو از «سراسربین» به نگاه. کردمی تجربه را سروری و بودن ارباب از شکلی‌ها ابژه دیدن عمل در بیننده‌ی سوژه – بود (Panopticon) معنای لکانی آن «ابژه‌ی کوچک a» حوزه‌ی دیداری است. سوراخی در حوزه‌ی دیداری که چشم قادر به دیدن آن نیست و در همان زمان همواره و پیشاپیش سوژه از آنجا نگریسته شده است. به تعبیری دیگر نگاه (gaze) در سمت ابژه‌ای است که به سوژه‌ی در حال دیدن (looking) خیره شده است؛ فرماسیونی که به شکلی رادیکال در برابر بازنمایی صری مقاومت کرده و از به چنگ افتادن در پیوستار حوزه‌ی بصری چشم بیننده می‌گریزد. «در رابطه ما با اشیاء، تا آنجا که این رابطه به شکل ارتباطی بصری برقرار می‌شود و به شکل بازنمایی نظم می‌یابد، چیزی می‌لغزد، چیزی از دست می‌رود و می‌گریزد.

این چیزی است که آن را نگاه خیره می‌نامیم». هانزو بره‌سم در تفسیر درخشان خود از سمینار یازدهم لکان (چهار مفهوم بنیادی در روانکاوی) چشم را ما به ازای دست‌ورزان هندسی و نگاه خیره را ما به ازای موقعیت سوژه در دستور زبان می‌نامد. به تعبیر او در حالی که چشم، بازنمایی‌کننده‌ی آگاهی سوژه‌ی دانش است، نگاه خیره میل ناممکن را می‌نمایاند؛ سوژه ناخودآگاه و میل.

آگران‌دیسمان به طرز درخشانی ناکارآمدی تصاویر عکاسی را در برابر نامتناهی بودن تفاسیر و وابستگی آن به سوژگی به تصویر می‌کشد. این واقعیت که دیگر تصویر، بازنمایی ناب و بی واسطه‌ی ابژه‌ی مورد ارجاع نیست، وقتی اهمیت می‌یابد که این نکته‌ی تاریخی را در نظر آوریم که در قرن نوزدهم عکاسی ابزار بازنمایی‌ای بود که برای همیشه فاصله میان بازنموده و اثر بازنمایی شده را از میان برداشت. نوعی بی‌واسطگی که حتی نقاشی را در اضطرار مداوم بازنمایی رئالیستی از ابژه خلاص کرد.

در واقع یکی از کنایه‌های سازنده‌ی فیلم، تنش بین قهرمان فیلم، توماس (دیوید همینگز)، که در پی آن است که با عکاسی واقعیت را -چه در قالب تجاری عکاس مد و چه در عکاسی از بی‌خانمان‌ها- به چنگ آورد، با خالقش، آنتونیونی است که به هیچ وجه صاحب چنین قطعیتی نیست. آنتونیونی این مسئله را در مصاحبه‌ی سال 1964 به این شکل بیان می‌کند که هر تصویری نامتناهی بودن دیگری را می‌پوشاند تا جایی که دیگر رخنه کردن به حقیقت مطلق ممکن نیست. بزرگنمایی جزئیات در عکس همیشه موجب تحریف آن می‌شود و توماس در تفسیر زنجیره‌ی رویدادها با اینکه نهایت دقت را در عکسبرداری به خرج داده است، ناکام می‌ماند.

آگران‌دیسمان نمونه‌ی کاملی از دیالکتیک لکانی چشم (کنش دیدن) و نگاه را به نمایش می‌گذارد. در این فیلم آنتونیونی به شکل جسورانه‌ای مرز قاطع میان سینما و واقعیت را از میان برمی‌دارد. پیرنگ فیلم به گرد زندگی توماس (دیوید همینگز) می‌گردد؛ عکاس مد جوان لندنی که ارتباطی و سواسی با شغلش دارد و به این خاطر ضرورتاً با کنش نگاه کردن سرو کار دارد (کار در صنعت مد و نیز عکاسی از زندگی مردم در لندن). در قدم اول شباهت‌های مضمونی (ابهام و ابهام واقعیت) خود را به شکل تصویر - نشانه‌های بصری نشان می‌دهد: در استودیوی توماس بدن افراد به صورت تدریجی وارد قاب می‌شود، دیالوگ توماس با زن (ردگریو) بیشتر از اینکه حقایقی را درباره‌ی زندگی او بر ملا کند، گمراه‌کننده است: «اون واقعا زن من نیست. فقط چند تا بچه داریم... نه بچه هم نداریم. هر چند فکر می‌کنم مثل اینه که بچه هم داشته باشیم. اون خوشگل نیست ولی راحت میشه باهاش زندگی کرد. نه اینطوری هم نیست. به همین خاطر من با اون زندگی نمی‌کنم». و از همه مهم‌تر ارجاع بصری به تابلوی کسوف خورشید که در آن بر بی‌فرجامی رابطه‌ی احتمالی عاشقانه میان توماس و زن از طریق توعی بینامتنیت که فیلمساز به فیلم‌های قبلی خود می‌دهد، تأکید می‌شود.

فیلمساز از همان ابتدا تماشاگر را در تجربه‌ی بصری توماس شریک می‌کند. توماس به میانجی دوربین چیزی را در واقعیت انکشاف می‌کند که دیگران از دیدن آن محروم‌اند. او به عنوان عکاس مد ژستی طلایی را در سوژه‌هایش کشف می‌کند و به عنوان عکاس اجتماعی در پی کشف جوهره‌ای اجتماعی در پس زندگی عادی مردم عادی است. به همین خاطر است که صدای کلیک دوربین به مثابه‌ی بسامدی از حقیقت ابژکتیو مدام در طول فیلم شنیده می‌شود. با همه این‌ها مسیر فیلم میل توماس برای دیدن و کشف «نگاه» را به رانه‌ی دیداری او بدل می‌کند.

رانه‌ی بصری به بیان لکان، اجباری برای نگاه کردن است که به شکلی بی‌امان به گرد ابژه‌ی مورد نظر می‌چرخد. سماجت رانه‌ی توماس برای دیدن اما به طرز عجیبی متجلی می‌شود؛ ابژه‌ی گمشده (نگاه) به ناگاه متجسد شده و مادیت می‌یابد. توماس در هنگام عکاسی دزدکی از زوجی عاشق در پارک ناگهان متوجه می‌شود که در لحظه‌ای زن روی برگردانده و به چیزی نگاه می‌کند. او در خلال بزرگ کردن تدریجی عکس درمی‌یابد که زن به جنازه‌ی مردی نگاه می‌کرده که در برگ‌ها مدفون شده و اسلحه‌ای در دست دارد. تقلای توماس برای هرچه بزرگ‌تر کردن عکس (نزدیک شدن ناب به ابژه) در نهایت عکس را به تصویری دانه‌دار شبیه نقاشی‌های انتزاعی بدل می‌کند. او در پارک جنازه را می‌یابد و حتی قادر می‌شود تا آن را لمس کند. او در بازگشت به استودیو و پارک با غیبت عکس‌ها و جنازه رو به رو می‌شود و پس از ناامیدی به بازی کاذب تنیسی (بدون توپ و راکت) جمعی تن می‌دهد. با زوم به عقب دوربین آنتونیونی خود توماس هم از قاب محو می‌شود.

پرسش اصلی این است: وضعیت واقعی جنازه‌ای که در عکس‌های توماس ظاهر شد چه بوده است؟ فیلم بر خلاف پیرنگ فیلم‌های جنایی که از این مصالح برای بساختن طرح جستجویی از معما به حقیقت استفاده می‌کند مسیری بر عکس را پیموده و هر چه پیش می‌رود این تمایز را به شکل رادیکال‌تری در هم می‌آمیزد. فیلم پیشنهاد می‌کند که واقعیت برگریزان بودن لکه‌ای برساخته می‌شود که در شرایط معمول توسط سوژه نادیده می‌ماند. این واقعیت که در لحظه‌ای برملاء شده و به سرعت محو می‌شود، تولیدکننده‌ی هسته‌ی ژوئیسانس‌ی است که به واسطه‌ی نگاه فراهم می‌شود. ژوئیسانس‌ی که با ابژه‌ی کوچک a در ارتباط بوده و گریزان بودنش برسازنده‌ی ادراک سوژه از واقعیت است. در رابطه‌ی توماس با ابژه‌ی کوچک a نکته اساسی این است که میل او به دیدن به رانه‌ی مرگ مبدل می‌شود. او در اضطراری برای یکی شدن با نقطه‌ی کوری غرقه می‌شود که عامل ادراک سوژکتیو او در جهان است. نقطه‌ی کلیدی از این رو برای توماس ابهام رادیکال تصویر محوی است که به تدریج موجبات فروریختن حسی که او از خودش دارد می‌شود. این مخدوش شدن ادراکی که توماس از خود دارد به مجموعه‌ای آلیناسیون‌های هیچکاک‌ی می‌انجامد. موضوعی که در منظومه‌ی مفاهیم لکانی نام آن «مرگ نمادین» است. او حالا با خود بیگانه است و خلئی را در هسته‌ی هستی خود احساس می‌کند.

نخست او احساس می‌کند که شخصیت زن فیلم (ردگریو) عکس‌ها را ربوده است؛ با این حال تصمیم او برای تعقیب او به رفتن به کنسرتی زیرزمینی می‌انجامد. جایی که در آن او موفق می‌شود گیتار شکسته‌ی یکی از اعضای گروه را به سختی مال خود کند. با این حال کمی بعد، این ابژه‌ی میل را به شکل مازادی به درد نخور به دور می‌اندازد. در اینجا تکه‌ی شکسته گیتار در حکم فتیشی عمل می‌کند که جایگزین غائی ابژه‌ی کوچک a است. سپس او به جستجوی دوستش، «ران» می‌رود و او را در مجلسی در حال استعمال دراگ می‌یابد. او ابتدا سعی می‌کند تا سنگینی بار آنچه شاهدش بوده را با او تقسیم کند با این حال هنگامی که ران می‌پرسد: «در پارک چی دیدی؟» پاسخ او «هیچ چیز» است. به طرز استعاری این دقیقاً همه‌ی آن چیزی است که او دیده است.

تاثیر ویرانگری که نمایش نگاه بر شخصیت اصلی فیلم دارد را در نخستین باری که توماس از وجود جسد در پارک مطلع می‌شود، می‌توان دید: چند ثانیه پس از اینکه او جسد را لمس می‌کند ما صدای غریبی را به شکل نویزی در پس‌زمینه می‌شنویم که به نظر می‌آید صدای شاخ و برگ درختان در باد است و با این حال آوایی شبیه صدای دوربین عکاسی را می‌دهد. این صحنه یادآور بخش مشهوری از هستی و نیستی سارتر است که لکان در تفسیرش از نگاه خیره به آن اشاره

می‌کند، آن جایی که وجود دیگران از مداخله‌ی شگفت‌انگیز و شرمگین نگاهی نادیدنی استنتاج می‌شود که دقیقاً خود را به مثابه‌ی خش‌خش برگ‌ها نمایان می‌کند. برای لکان اما بر خلاف سارتر این نگاه به آنچه شنیده می‌شود وابسته نیست (خش‌خش برگ‌ها، صدای پا و ...) بلکه به عضو بینایی تعلق دارد؛ به معنای دقیق کلمه این چیزی است که سوژه می‌تواند در میدان بصری با آن مواجه شود اگر و تنها اگر ما سوژه‌ی میدان بصری را به عنوان سوژه‌ی مداوم میل در نظر بگیریم. در نتیجه مواجهه با نگاه، علامت خطری را برای سوژه‌ای که می‌خواهد ببیند ارسال می‌کند. از این رو در صحنه‌ی پارک، نمایش نگاه با لحظات تروماتیک حقیقت برای سوژه هم‌زمان می‌شود. در واقع هنگامی که در نهایت نگاه به مثابه‌ی شکل‌گیری فقدان آشکار می‌شود (جسد) و از سوی توماس تصدیق می‌شود، برای نخستین بار عکاس بدون دوربین، خود به تصویر تبدیل می‌شود (مورد عکس‌برداری واقع می‌شود؛ او در نهایت به هسته‌ای تهی از سوپرکتیویته‌اش بدل شده و با هسته‌ی تهی میدان بصری یکی می‌شود. بر این اساس مرد مرده بروز مجازی گریزندگی نگاه است هنگامی که حقیقت برای توماس برملا می‌شود یا به تعبیر دیگر لکه‌ای کور در میدان امر بصری که از آن نقطه‌ی تصویر، از تماشاگر عکس می‌گیرد.

بنابراین در نگاه نخست به نظر می‌آید اگر اندیسمان بر این مسئله دست می‌گذارد که آنچه در پس‌پشت لایه‌ی ساختگی واقعیت نهفته است («نمودی») دیگر است که البته خود را از خلال ارتباطش با خلأ تعیین می‌کند. با این حال این شکاف میان واقعیت و نمود در جهان بینی آنتونیونی هم از مباحث محدوده‌های بازنمایی پسامدرن‌ها به دور است و هم از این مفهوم که واقعیت معنایی ثابت و منسجم ندارد، فرسنگ‌ها فاصله دارد. سینمای آنتونیونی و دغدغه‌اش در این باره مطلقاً درون‌ماندگار بر جا می‌ماند؛ در این جا تضاد سنتی میان مفهوم واقعیت منسجم و نمودهایش از میان برداشته می‌شود. اگر اندیسمان نشان می‌دهد که اگر ما کاملاً از شر نموده‌ها خلاص شویم، کل واقعیت را از دست می‌دهیم. در هسته‌ی سخت واقعیت چیزی جز فقدان بنیادین وجود ندارد، ردپایی از خلأ نگاه که نمایشش سوژه را به این شکل گمراه می‌کند که حتماً باید چیزی در فراسوی نموده‌ها وجود داشته باشد. مطابق آن چه اسلاوی ژیزک درباره‌ی سینمای هیچ‌کاک می‌گوید: «ما از ناممکن بودن دیدن ابژه به ابژه‌ای گذر می‌کنیم که این ناممکن بودن را تجسد می‌بخشد.» در نتیجه اگر اندیسمان تأکید می‌کند که به مجرد این که نگاه، مغاک تهی‌بودگی‌ای را که در پشت وضعیت فانتزی‌گونش پنهان ساخته آشکار می‌کند، سوژه‌ای که تن به سحر و جادوی این نگاه داده (توماس) زیر پایش خالی می‌شود. در پایان فیلم توماس وضعیتی مشابه آن چه لکان سوژه‌ی گذر کرده از فانتزی (fantasme du traverse) می‌داند، می‌یابد که یکی از اهداف درمان روانکاوانه است: او در می‌یابد که سناریوی فانتزی‌وار او (بازنمایی واقعیت) و در نتیجه انسجام او به مثابه‌ی سوژه میل‌ورز بر دالی تهی تکیه داشته است. بنابراین می‌توان گفت فیلم‌های آنتونیونی به یک معنا ناسینمایی هستند چرا که بر علیه قواعد بنیادی روایت‌مندی سامان یافته و به واسطه‌ی جاذبه‌ای مداوم به نگاه به حرکت درآمده‌اند. لکه‌ای کور که نزدیک شدن به آن هر شکلی از ثبات نمادین روایت را متلاشی می‌کند.