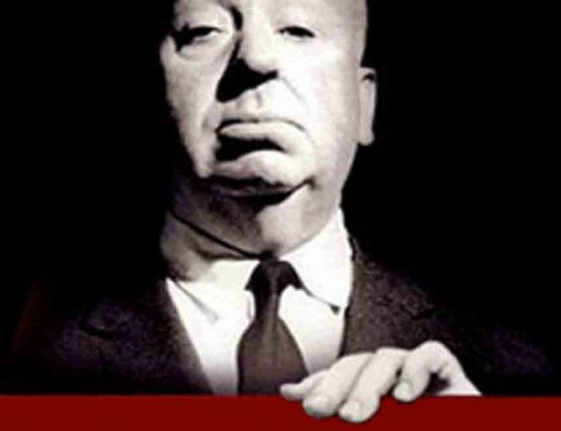


هیچکاک و مبارزه ی طبقاتی

مروین نیکلسون

نیما کوشیار

انتشارات پروسه

هیچکاک

و مبارزه‌ی طبقاتی

مروین نیکلسون

برگردان: نیما کوشیار

ALFRED HITCHCOCK PRESENTS CLASS STRUGGLE

Mervyn Nicholson

هیچکاک و مبارزه‌ی طبقاتی

نویسنده : مروین نیکلسون

برگردان: نیما کوشیار

طراحی جلد: نیما کوشیار

صفحه بندی: سینا اعتمادی

انتشارات پروسه

www.processgroup.org

۱۳۹۲

شاید مبارزه‌ی طبقاتی آخرین چیزی باشد که کسی آن را *با آلفرد هیچکاک*، یکی از معروف‌ترین کارگردان‌ها، مرتبط بداند اما بینِ او و مبارزه‌ی طبقاتی ارتباطی وجود دارد. هیچ‌کس وی را یک سوسیالیست معرفی نخواهد کرد؛ خودِ *هیچکاک* اذعان می‌کند تنها چیزی که می‌خواهد سرگرم‌کردنِ مردم است نه آموختن به آنان. او به موفقیت‌هایِ تجاریِ خود می‌بالید (مثل استودیوهایی که وی را به کار گرفته بودند)، اظهاراتِ پرسر و صدایی نسبت به بازی‌کردن با مخاطبان اَش داشت و هیچ‌گاه خود را با تفسیرِ فیلم‌هایش به دردِسر نینداخت.

این درست است که فیلم‌هایِ او به‌طورِ مشخص در زمانِ جنگ ***(1939-1945)***ضدِفاشیستی هستند اما دیدِ کلیِ هیچکاک لزوما سیاسی نبود. ***لایف بوت (Lifeboat)*** بیشتر از همه‌ی آن‌ها این خصیصه را دارد. *فرانسیس تروفو* ***(François Truffaut)***، کارگردانِ فرانسوی به *هیچکاک* گفت: "شما به‌طورِ کلی از مسائلِ سیاسی در فیلم‌های‌تان دوری می‌کنید". و *هیچکاک* گرایشِ خود را به‌طورِ خلاصه پاسخ داد: "فقط به خاطرِ این است که عُموم به فیلم‌های سیاسی اهمیت نمی‌دهند". اما این چیزی نیست که عُموم می‌خواهند. این نکته قابلِ توجه است که حتی ***لایف بوت*** از سوی منتقدین متهم به طرف‌داری از نازی‌ها شد.

منتقدین به‌طورِ کلی درباره‌ی *هیچکاک* هرگونه بحثی می‌کنند جز مقوله‌ی طبقه، نه در مفهومِ شبهِ فرهنگیِ آن، بلکه در مفهومِ مارکسیستی‌اَش با تمامِ مفاهیمی مثلِ ارزشِ اضافی، از خودبیگانه‌گی، نارضایتی و انقلاب. همان‌طور که *جان گرانت* اشاره می‌کند مفهومِ طبقه در آمریکایِ امروزی یک مفهومِ کثیف است. منتقدان به نیمه‌ی تاریکِ جامعه‌ی آمریکایی دقت می‌کنند و درباره‌ی ازخودبیگانه‌گی،

کلبی نگری، هجویات و حتا پوچ‌گرایی در فیلم‌های او بحث می‌کنند. اما این احتمال که ازخودبیگانه‌گی در فیلم‌های *هیچکاک* ناشی از عمل‌کردِ اقتصادی و طبقاتی‌ست به‌سختی در نظر گرفته می‌شود. چیزی که آن‌ها روی‌اَش تمرکز می‌کنند همانی‌ست که منتقدین، مخصوصا روان‌کاوان علاقه‌ی وافری به آن دارند. مثل مباحثِ همیشه پیچیده‌ی: تمایلاتِ جنسیِ کودکان، عقده‌های اُدیپ، سادیسم، تشویشِ اخته‌گی، رمانسِ خانوادگی، مادرانِ فالیک، آلت‌های کودکان و دیگر رمزگان‌های مهیج. اما مبارزه‌ی طبقاتی چیزهای بیشتری برای گفتن دارد.

این‌که ادعا کنیم هیچکاک از هر جهت به مقوله‌ی مبارزه‌ی طبقاتی پرداخته برای برخی ناامیدکننده است و این واکنشی‌ست بسیار جالب چراکه اتفاقا این مفاهیم حتی اگر نادیده گرفته شوند یا از آن‌ها جلوگیری شود در محدوده‌ی دیدِ *هیچکاک* وجود دارد. تعدادی از فیلم‌های او حولِ محورِ مبارزه‌ی طبقاتی شکل گرفته که بدونِ آن‌ها هیچ فیلمی وجود نخواهد داشت. او حتی در تریلرهای خود علاقه‌ی عجیبی به مقوله‌ی کار نشان می‌دهد که در نمایشِ مردمی که برای امرارِ معاش به کارگرفته شده‌اند نمودِ واضحی دارد، هم‌چنین برای

نشان دادنِ این‌که باقیِ مردم از مزایای مالکیت لذت مـی‌برنـد، و مـدام بین صحنه‌های ثروت‌مندی و فقر فیلم را جابه‌جا می‌کند. *هیچکـاک* در فیلم‌اَش از این هم فراتر می‌رود و به محل‌های کار مـی‌پـردازد، از خـطِ تولید کارخانه‌ها در ***مـامورِ مخفـی (secret agent)*** تـا بـازارِ عمـده فروشیِ سبزی در ***فرنزی(Frenzy)*** و تا درونِ یک تاکسـی، همـراه بـا کـارگر-رانـنـده‌ای ناامیـد، در فـیلمِ آخـرش: ***دسیسـه‌ی فـامیلی (Family Plot)***. *هیچکاک* به کارهایی که مـردم بـرای زیسـتن انجـام می‌دهند و به جای‌گاهِ آنان در نظـمِ سـرمایه‌داری بـه عنـوانِ کـارگر یـا مالک علاقه‌ی زیادی دارد. این مفاهیم به دقت و با معنی در فـیلم‌هـای او حضور دارند.

به یک نمونـه‌ی بـزرگ از فـیلم‌هـای *هیچکـاک* دقـت کنیـد: ***روانـی (Psycho)***، یکـی از بهتـرین فـیلم‌هـایی کـه تـاکنون سـاخته شـده. "صحنه‌ی دوش گرفتن"، کـه قتـلِ *مـاریون کـرین (Marion Crane)* درآن اتفاق می‌افتد به‌طورِ قابل بحثـی مشـهورترین سـکانس در تـاریخِ سینماست. چیزی که در نقد و تفسیرهای متعددِ ایـن فـیلم ناشـناخته

باقی مانده مساله‌ی کاملا واضحِ "طبقه" است. کاراکترِ مرکزیِ فیلم، *ماریون کرین*، سال‌هاست که به عنوانِ منشی در دفترِ املاکِ فونیکس کار می‌کند و دوست‌پسرش، *سام* ***(Sam)*** ، در *فیروالِ* افسانه‌ای ***(Fairvale)*** زندگی می‌کند. *ماریون* در نقطه‌ای از زندگی‌ست که می‌خواهد ازدواج کند نه عشق‌بازی، اما *سام* پولِ کافی برای ازدواج ندارد و رابطه‌ی آن‌ها محدود به ملاقات‌های جنسیِ مختصر شده است. *سام* و *ماریون* بعد از وقتِ ناهارِ *ماریون*، در هتلِ کثیف و شلخته‌ای عشق‌بازی می‌کنند که باعث می‌شود ماریون بعدازظهر دیر به محلِ کارش برسد، منشیِ بی‌چاره و غیرِقابلِ اعتمادی هم حواس‌اش به رفت و آمدهای *ماریون* هست و او را کنترل می‌کند.

این فیلم فراتر از مباحثِ عمیقِ روان‌شناختی، فیلمی درباره‌ی پول است. نکته این‌جاست که *ماریون* پولِ کافی برای گذرانِ زندگی به‌دست می‌آورد اما دوست‌پسرش با این‌که خیلی دوست‌داشتنی‌ست هیچ شغلی ندارد. فروشنده‌گیِ سخت‌افزار به‌سختی می‌تواند رویای آمریکایی را به واقعیت برساند و خواسته‌های *ماریون* به بن‌بست می‌رسند، آرزوهای

ساده‌ای مثلِ داشتنِ خانواده و انجامِ کارهای آبرومند و قابلِ احترام که هر کسی گمانِ داشتنِ آن‌ها را می‌کند. *ماریون* متعلق به دوره‌ی ***Leave it to Beaver*** و ***Father Knows Best*** است.فیلم‌های درخشانِ دهه‌ی 1950؛ دوره‌ای که اغلب فکر می‌کنند در آن زمان همه شاد بودند و همه چیز خوب بود و رویای آمریکایی برای هرکسی که شایسته‌ی آن باشد قابلِ دسترس بود. در اثنای همین "جشنِ بزرگِ آمریکایی" ، *ماریون* به‌قدری ناامید است که به دوست‌پسرش اولتیماتوم می‌دهد: یا ازدواج می‌کنیم یا رابطه را تمام شده بدان. ناخرسندیِ عصبی‌گونه‌اش او را به عنوانِ کسی که از طبقه‌اش ناراضی‌است نشان می‌دهد، که وظیفه‌ی اطاعت‌کردن از روی رغبت را به سادگی نمی‌پذیرد.

یک اتفاق *ماریون* را به انتهای لبه‌ی موقعیتی که در آن قرار دارد می‌رساند، اتفاقی به ظاهر کوچک. *ماریون* بعد از سکسی که هنگامِ ناهار در هتلِ کثیف دارد به دفتر برمی‌گردد، رئیس با همراهیِ یک مردِ نفتیِ پول‌دار با کلاهی کابویی وارد می‌شود. *کسیدی*- مردِ نفتیِ پول‌دار- به

عنوانِ هدیه برای دخترِ نوجوان‌اش خانه‌ای خریده است. او پولِ نقدِ کافی برای پرداختِ مبلغِ خانه دارد و رهن و گرو، همانندِ مالیات، فقط برای مردمِ کوچک است. به محضِ این‌که *ماریونِ* زیبا را کشف می‌کند، توجه‌اَش به سمت او می‌رود، بدونِ شرم نگاه‌اَش می‌کند و خود را روی میزِ *ماریون* می‌اندازد. به فضای شخصی‌اش هجوم می‌آورد و سوال‌های گستاخانه می‌پرسد. می‌خواهد بداند *ماریون* شاد است یا نه. *کسیدی* زندگیِ شخصیِ او را مثلِ فضای محلِ کارش موردِ هجوم قرار می‌دهد، چراکه دسترسیِ بدونِ حد به *ماریون* را حقِ خود می‌داند. این دقیقا معنیِ ثروت است. شما می‌توانید با افرادی مثلِ *ماریون* هر جور بخواهید رفتار کنید و وی اجازه ندارد از احساسات‌اَش صحبتی کند، فشارِ عصبی روی صورت‌اَش به خوبی آشکار است و *کسیدی* نتیجه می‌گیرد چیزی که *ماریون* احتیاج دارد یک تعطیلات در *لاس‌وِگاس* است؛ "تفرج‌گاهِ دنیا"، *کسیدی* رضایت‌اش را اعلام می‌کند، اسکناس‌هایش را جلوی صورتِ *ماریون* تکان می‌دهد و اعلام می‌کند که خوش‌بختی را می‌خرد. او پولِ نقدِ زیادی دارد، از خود ستایش می‌کند و مالیات نمی‌پردازد. رئیس از بودنِ این‌همه پولِ نقد در دفتر، آن‌هم آخرِ هفته، دست‌پاچه شده. به *ماریون* می‌گوید آن‌ها را به بانک ببرد و مشخصا به او برای

بردنِ پول‌ها در یک عصرِ جمعه اعتماد دارد. *کسیدی* به عمد رئیس را شرم‌سار می‌کند و می‌گوید دو مرد می‌خواهند بروند چیزی بنوشند و دخترها را با عروسک‌بازی تنها می‌گذارند.

ماریون در این صحنه موجی از خشم را درونِ خود تجربه می‌کند، بعد از سال‌ها بیگاریِ خسته کننده هیچ‌چیز ندارد. جوانی‌اش رو به انتهاست اما نمی‌تواند با مردی که عاشقِ اوست ازدواج کند و تشکیلِ خانواده بدهد چون پولِ کافی ندارند. سال‌های کار برایش هیچ چیز نداشت. دوست‌پسرش هم مانندِ او بود: بارِ بدهیِ پدرِ مرده‌اش بر دوش‌اش بود و زیرِ سنگینیِ تحملِ آن وا داده بود. این موقعیتی "طبقاتی" است نه موقعیتی "فردی". *ماریون* بسیار مردد و در حقیقت به‌هم ریخته است. حالا این مردِ پیرِ کثیف -***کسیدی***- اسکناس به‌دست، به *ماریون* می گوید لاس‌وِگاس، بزرگ‌ترین فاحشه‌خانه‌ی دنیا، جایی‌ست که او باید برود تا بتواند ناراحتی‌اش را " با پول عوض کند". مردی که ثروت‌مند و گستاخ است، مالیاتی نمی‌پردازد و شغلی ندارد. *ماریون* در لحظه‌ی سرخورده‌گیِ وحشت‌ناک با پول‌ها فرار می‌کند و دیگر فقدانِ پول در راهِ رویایِ آمریکاییِ او جایی ندارد. این نمونه‌ای از ضرباتی‌ست که حتی افرادِ وظیفه‌شناس و سخت‌کوش را در وضعیتِ سرخوردگی در هم

می‌شکند، هم‌چون اشاره‌ی *نُرمن بیتز* که هرکسی بعضی اوقات کمی دیوانه می‌شود.

رئیسِ *ماریون* فرض می‌کند او با پول همان کاری را می‌کند که گفته است اما *ماریون* دیگر احساسِ وفاداری به کارش نمی‌کند. *هیچکاک* طوری ادامه می‌دهد که مطمئن شویم که سرخوردگی و دزدیِ *ماریون* تقدیرِ او هستند (به علاقه‌ی *هیچکاک* برای نشان دادنِ جزئیاتِ محلِ کار و شرایطِ آن توجه کنید). منتقدین به نگاه‌ها در ***روانی*** علاقه دارند و صحنه‌های زیادی هستند که *ماریون* توسطِ دیگران نگریسته می‌شود اما موردِ نگاهِ کسی واقع شدن متفاوت از نگاه کردن است و معنای مهم‌تری دارد.

نظارت بر کسانی که برای امرار معاش کار می‌کنند بخشی از مفهومِ کار برای زیستن است. مثال آن تهاجم به فضای کارِ *ماریون* توسطِ *کسیدی* است. دسترسی به تمامِ جنبه‌های زندگیِ کسانی که برای امرار معاش کار می‌کنند(در مقابلِ کسانی که خود، برای زیستن دارایی دارند)، خاصیتِ وجودیِ تحمیل شده بر طبقه‌ی کارگر است. حریمِ خصوصی

یک حق نیست و مشخصا به عنوانِ پاداش داده نمی‌شود بلکه مختصِ ثروت‌مندان است.

کینه‌ی *ماریون* از رئیس‌اش درونِ ماشین دیده می‌شود؛ هنگامی که به بهانه‌ی سردرد از محلِ کار بیرون می‌آید و گریزش را به سمتِ *فیروال* ادامه می‌دهد. در طغیانِ احساسات‌اش راهِ خود را در طوفان گم می‌کند. *نرمن بیتس* وارد می‌شود. *ماریون* شب را در یک متل توقف می‌کند. همان‌طور که یک افسرِ نحسِ پلیس به او گفته بود: هتل *بیتس*. *بیتس* او را برای خوردنِ کمی غذا به نشیمنِ عجیب و غیرِعادی‌اش دعوت می‌کند و در یک مکالمه‌ی آشفته تئوریِ پوچ‌گرایانه‌ی خود از بداقبالی و بی‌معنایی را شرح می‌دهد که: مردم در یک فرآیندِ روتین و خسته کننده محبوس شده‌اند و هیچ‌گاه نمی‌توانند از آن بگریزند. او به افرادی مثل *ماریون* که قصدِ فرار دارند پوزخند می‌زند و می‌گوید به قفس‌اَش "اهمیت نمی‌دهد". صحبت‌های *نرمن* کانونِ تاریکِ فیلم است، مانیفستی برای ناامیدی و خصومت و خشم: فکر می‌کنی می‌توانی فرار کنی – هیچ راهِ فراری وجود ندارد. ناامیدی را بپذیر. مقاومت بی‌فایده

است. دوستی و صداقت، احساسِ واقعیِ *نرمن* نیست. چهره‌ی خوشحال او ساختگی‌ست. پشتِ این چهره، باور بـه پـوچیِ زنـدگی وجـود دارد. و باوری بیشتر به این‌که اگر قدرت داشته باشی هر کاری کـه بخـواهی بـا هر کسی می‌توانی انجام دهی. همان چیزی که کسیدی در دفترِ املاک به رخ می‌کشید. این اصلی‌ست که مردِ جوانِ ثروت‌مند در فـیلمِ ***طناب*** ***(Rope)***، ساخته‌ی *هیچکاک*، شـرح مـی‌دهـد. کسـی کـه بـا کشـتنِ دوسـتِ خـود ایـن اصـل را نشـان مـی‌دهـد. ایـن یـک ایـدئولوژی فاشیستی‌ست که در سرمایه‌داری کمین کرده. در چنین رژیمی **دوست** وجود ندارد، تنها افرادی وجود دارند که می‌توان از آن‌ها بـرای کارهـای مختلف **استفاده** کرد.

نصیحتِ دیوانه وارِ *نرمن*، *ماریون* را از رویای‌اَش بیرون می‌اندازد: انگیزه ی بزرگِ او، اشتباهی بزرگ است و باید به *فونیکس* برگردد. باید پول را برگرداند وگرنه بیشتر در چاه فروخواهد رفـت. *مـاریون* وقتـی بـه اتـاقِ هتل‌اَش باز می‌گشت افکـار بیشـتری در سـر داشـت. صـحنه‌ای کـه او سیفونِ توالت را می‌کشد (اولین صحنه به این شیوه در تـاریخِ سـینما)،

منتقدین را بسیار هیجان‌زده می‌کند اما در واقع به این واقعیت برمی‌گردد که زندگی *ماریون* آن‌جاست؛ درونِ توالت، پایین در لوله‌ها، درونِ چاه. او باید راهِ بهتری برای خنثی‌کردنِ این سرخوردگی پیدا کند. در این حین *نرمن* جاسوسیِ *ماریون* را می‌کند. از میانِ سوراخِ مخفی‌اش که در دیوار تعبیه شده، بدنِ برهنه‌ی ماریون را درحالِ دوش‌گرفتن دید می‌زند، تجهیزاتِ جنایت را آماده می‌کند و *ماریون* را در حالی‌که زیرِ آبِ داغِ آرامش‌بخش سرِ حال می‌آید، وحشت‌زده می کند. او این زنِ زیبای سرکش را می‌کشد و این‌کار را وقتی انجام می‌دهد که *ماریون* زیرِ دوش است، به شدت آسیب‌پذیر، برهنه، تنها، خسته، در انتظارِ هیچ چیز نیست (مخصوصا آسیب و صدمه) و در آرامش مطلق به‌سر می‌برد. نکته‌ی این صحنه آن‌جاست که او مطلقا نمی‌تواند مقاومت کند و بجنگد. *نرمن* در آسیب‌پذیریِ مطلقِ ماریون او را هدف می‌گیرد. این صحنه حقیقتن صحنه‌ای وحشت‌ناک است. به نظر می‌رسد این دقیقا نقطه‌ای‌ست که وقتی در پایانِ یک کارِ مرگ‌بار حبس شده‌اید به‌آن می‌رسید و ناامیدی به شما اجازه می‌دهد که به‌طورِ لحظه‌ای دیوانه شوید، به انگیزه‌ای عمل کنید که جادویِ آزادی را نوید می‌دهد، مثلِ برنده شدن در لاتاری؛ پولی رویایی برای حلِ تمامِ

مشکلات! جادویِ بازار! رویاهایی یکسان! که در زمانی کوتاه بسیاری از مردمِ حقیقی در آن غرق می‌شوند! با بلیط‌های لاتاری در دست! در یک دنیای واقعی!

روانی، همه‌اش درباره‌ی پول است. درباره‌ی محرومیت، ناامیدی و برتریِ مالکیت. این فیلم درباره‌ی کسانی‌ست که برای امرار معاش کار می‌کنند اما چیزی ندارند و کسانی که کار نمی‌کنند همه چیز دارند. بحث‌های منتقدین بیشتر معطوف به نرمن است تا به *ماریون*. خودِ *نرمن* به عنوان نمادِ نیروهایِ اقتصادی شناخته می‌شود، حتی اگر بیشترِ این فیلم مربوط به نقشِ موقعیتِ مالی و اقتصادی و هم‌چنین شرایطِ ترسناکِ دنیای کسب و کارهای کوچک باشد. ولی نه: *نرمن* به‌طور بی‌پایانی در فیلم توصیف شده است، فراتر از یک نمونه‌ی ممتاز برای بررسی‌های روان‌کاوانه و اهمیتی ندارد چقدر این توصیف‌ها رضایت‌بخش باشد. اما دید زدن‌های مخفیِ عقده‌ای‌وارِ *نرمن* تاثیرِ مهمی دارد: توجهِ ما را از *ماریون* منحرف می‌کند، حواس ما نسبت به ازخودبیگانه‌گی و شورش و طغیانِ او پرت می شود و به سمتِ *نرمن*ِ

دیوانه برمی‌گردد (کسی می‌داند چرا؟). ما از *کسیدی* که انگیزه‌ی طغیانِ *ماریون* است غافل می‌شویم.

هیچکاک علاقه دارد ثروت‌مندان را به ما نشان دهد اما *کسیدی* تنها فردِ ثروت‌مند در فیلم است. این ***حقِ خدادادی*** ***(droit du seigneur)*** خودستایی و گستاخیِ او ماشه‌ی تقدیرِ سرکشیِ *ماریون* را می‌کشد. یک واقعیتِ مشخص درباره‌ی *کسیدی* که ناشناخته مانده وضعیتِ "طبقاتیِ" اوست. او طبقِ جمله ی *مارکس* یک "هیروگلیف اجتماعی" است. ***روانی*** یک فیلمِ ماهرانه است اما به‌طورِ مشخص درباره‌ی مبارزه‌ی طبقاتی‌ست؛ فیلمی که در آن مبارزه‌ی طبقاتی، عناصرِ ضروریِ داستان را شکل می‌دهد و بدونِ آن، این فیلم وجود نخواهد داشت. واژه‌ی مبارزه‌ی طبقاتی برای فیلمی درباره‌ی یک دزدِ احمق و یک قاتل با لباس‌های عصرِ *گوتیک* و ***سینماتوگرافی نوآر*** ***(film noir cinematograph)***، کمی بزرگ‌نمایی به‌نظر می‌رسد وانگهی وقتی کلمه‌ی"مبارزه‌ی طبقاتی" شنیده می‌شود همیشه سرمایه‌داری به دشمنان‌اش ناسزا می‌گوید. امروزه نزدِ اربابانِ جهان این کلمه به معنای

این تهدید است که مردمِ ناشایست مالکیت را از ثروت‌مندانِ شایسته بگیرند و ماهیتِ تمدن را به خطر اندازند. این دقیقا کاری‌ست که *ماریون* انجام داد. او یک دزدِ بالفطره و حرفه‌ای نیست، مالکیتِ سرمایه را به دست می‌گیرد و آن را باز توزیع می‌کند، از حریص و طماع می‌گیرد و به نیازمند می‌دهد. به عنوانِ عاملِ عدالتِ حقیقی عمل می‌کند، به عنوانِ مخالفِ قانونِ مالکیت، قانونی که توسطِ قدرت‌مندان تحمیل شده. اگر چه این‌کار دیوانه‌وار به‌نظر می‌رسد اما او مرتکبِ نهایی‌ترین نمونه‌ی جنایت از نظرگاهِ سرمایه‌داری می‌شود؛ یعنی به دست گرفتنِ مالکیتِ ثروت‌مند که وحشتناک‌ترین نگرانیِ رژیمِ سرمایه‌داریِ حالِ حاضر است.

همیشه این‌طور بوده که مبارزه‌ی طبقاتی به نوعی از سوی سرمایه‌داران به کسانی تحمیل شده که برای زیستن کار می‌کنند. خیلی ساده است؛ به‌دست آوردنِ ارزشِ اضافی نیازمندِ فشارِ پایدار، خشونتِ پایدار و سلطه ی همیشه‌گی بر کارگران است و در غیرِ این‌صورت این ارزشِ اضافی به‌دست نمی‌آید. جهانِ کار، جهانِ خشونت وسلطه است؛ جایی که *ماریون کرین*های بسیاری در آن قرار دارند. در حقیقت، این *ماریون*

کرین‌ها بیشترِ مخاطبانِ فیلمِ ***روانی*** را تشکیل می‌دهند. پول در ***روانی*** تنها یک مفهومِ انتزاعی یا نماد نیست، یک دلالت‌گرِ *لاکانی* یا نشان‌گرِ نرّه-منطق محور ***(phallogocentric)*** نیست بلکه در بیشترِ فیلم به عنوانِ یک ***نیرو*** نشان داده می‌شود. قدرتِ زندگی و مرگ، قدرتِ سرمایه. انگیزه‌های افراد خیلی ساده، شخصی و خصوصی نیستند بلکه وابسته به مناسباتِ طبقاتی هستند. نتایجِ فشارهای طبقاتی ساده نیست بلکه گسترده، دقیق و پیچیده است. تفسیرِ تشویش‌ها و آرزوهایِ مردم به صورتِ انگیزه‌های شخصی بدونِ توجه به زمینه‌های طبقاتیِ آن باعثِ بدفهمی خواهد شد. بدونِ زمینه‌های طبقاتی هیچ توضیح و تفسیرِ منطقی برای از خود بیگانه‌گیِ مردم یافت نمی‌شود؛ مردمی که در این شرایط به ستوه می‌آیند.

تا زمانی که سلطه در حدِ ثابتی باشد، سرمایه آن‌چه را که می‌خواهد به‌دست نمی‌آورد اما سلطه‌ی طبقاتی مانندِ تمامِ چیزهای دیگر باید ارزشِ سودآوری داشته باشد. بنابراین هر چه کارگرانِ کمتری مقاومت کنند هزینه‌های سلطه‌ی طبقاتی کمتر می‌شود. برای استخراجِ ارزشِ

اضافی و رسیدن به بیش‌ترین بازده، این سلطه باید تغییر شکل دهد. تولید و توزیعِ توهم، بزرگ‌ترین کارکردِ سرمایه‌داری‌ست و باید این اعتقاد را به‌وجود آورد که ثروت و مزایای این عده‌ی کم، مبتنی بر طبیعت و برتریِ ذاتیِ آنان است. سرمایه‌داری این اعتقاد را به‌وجود آورده که مردمِ کارگر آزادانه انتخاب می‌کنند و سیستمِ فعلی مفید است یا اگر کاملا پربازده نیست اهمیتی ندارد، چرا که همه چیز درون آن موجود است. هم‌چنین به این باور دامن می‌زند که این سیستم **تنها** سیستمِ **مفید** نیست بلکه **تنها** سیستمِ **موجود** است. حتی فکر کردن درباره‌ی یک سیستمِ دیگر دعوت به هرج و مرج است. درگیر شدن در بحران‌ها برای سرمایه‌داری بهتر از محو شدنِ این ایده است که تنها یک سیستم وجود دارد. به راستی این یک ایده‌ی معمول است: سرمایه‌داری، واقعیت یا طبیعت یا عمل‌کردِ تصادفیِ زندگی‌ست و این سیستم شاید همیشه نبوده ولی مطمئنا همیشه خواهد بود. سرمایه‌داری معتقد است حتی واژه‌ی سرمایه‌داری باید به دقت به‌کار برود چون یک حقیقت است. تا زمانی که سرمایه‌داری یک سیستم نیست هرچیزی که اشتباه پیش برود تصادفی یا نتیجه‌ی "انتخاب‌های غلطِ" قدرت‌مندانِ محبوب با اهدافِ پلید و احمقانه است. با این

استدلال، *ماریون* خود مسببِ نقص و مرگِ خودش است چون " انتخابِ غلط"ی کرده ؛ اگر تو با پول‌های مردِ ثروت‌مند فرار کـردی حقـت را از دست داده‌ای و هر چیزی ممکن است برای تو اتفاق بیفتد. سرمایه‌داری باید مرتبا یک سری از توهم‌ها را به مردم القـا کنـد تـا آن‌هـا نـاتوان از فکر کردن شوند و نتوانند کاری بـر خـلاف میـلِ سیسـتمِ سـرمایه‌داری انجام دهند. یا حتی مثلِ *ماریون* خودشان را تخریب کنند. چگونـه‌گـیِ کارکردِ این سیستم سؤالی ست که موردِ توجه بسیاری از متفکران بوده است. از *کارل مارکس*، *اما گلدمن*، و *آنتونیو گرامشی تا ای پی تامپسـون* و *پی‌یر بوردیو*. شـاید مـا نتـوانیم درک کنـیم ایـن سیسـتم دارای چـه عمل‌کردی‌ست ولی واقعا دارد عمل می‌کند. یکی از تـاثیرهـای سـتم و فشار این است که مانع می‌شود شما ظرفیتِ فهمِ مقوله‌ی ستم و فشـار را پیدا کنید. قدرتِ بالای شست وشوی مغزی چیزِ اغراق‌آمیزی نیست.

در فیلم، *کسیدی* به عنوانِ سرمایه‌دار، بـه شـکلی کـارتونی نشـان داده شده است: یک مردِ گنده با یک کلاهِ بـزرگِ کـابویی و تکبـرِ زیـاد کـه به‌طورِ واضحی از همراهش، آقای *لووری*، رئـیس *مـاریون*، متمـایز شـده

است. بالای کلاه کابویی طرحِ بازیِ *مونوپولی* که نشانه ی دورانِ پیشینِ سرمایه‌داری است به چشم می‌خورد. *ماریون* در جنگ است، بدونِ این‌که قدرتی داشته باشد، منفرد و ایزوله شده. *هیچکاک* بالای میزِ او تصویرِ یک بیابانِ خالی آویخته است. او به‌طورِ استعاری داخلِ یک بیابان است. هیچ به‌هم پیوستگی وجود ندارد. کارمندِ دیگرِ دفتر قابلِ اعتماد نیست همان‌طور که سام به همکارش در فروشگاهِ سخت‌افزاری نمی‌تواند اعتماد کند. هیچ صحنه‌ی دسته‌جمعی در فیلم نیست، هیچ اجتماعِ گروهی یا کمکِ متقابلی در فیلم وجود ندارد. افراد در رژیمِ ***روانی*** اتمیزه شده و از تمامِ اشخاصِ دیگر جدا شده‌اند. همه به جز *کسیدی* محبوس شده‌اند. *کسیدی* چیزی را که می‌خواهد می‌خرد، شادی را هم می‌خرد. او با معجزه‌های سرمایه خودستایی می‌کند. در یک قطبِ اجتماع ثروت انباشته می‌شود و درد و رنج در قطبی دیگر. *ماریون* که مصرف‌گراییِ آشکارِ مردِ پول‌دار را می‌بیند دیگر نمی‌تواند خشمی که به او ضربه می‌زند را کنترل کند اما او به طغیان محکوم شده است. معرفیِ او به عنوانِ یک دزد، منطقی نیست چون *ماریون* فردی سخت‌کوش و مسئولیت‌پذیر در فیلم نمایش داده شده است. او از

دیوانه‌گی به دور است همان‌طور که *هیچکاک* از او به عنوانِ شخصی " کاملا عادی و معمولی" نام می‌برد.

روانی یک تریلر است، یک فیلمِ مرموز، فیلمی که حقیقتا آغازکننده ی ژانرِ فیلم‌های *اسلشر* است، فیلمی با صحنه‌های پرهیجان و احساسی و پیچیده‌گی‌های عجیب و غریب. اما در عینِ حال با واقعیت‌های مشکلاِت مردم سروکار دارد. مردمی که به عنوانِ افرادِ عادی، البته کمی بهتر از عادی به نظر می‌رسند. صحنه‌های ملودرارم و پیچیده‌ی فیلم توجه‌ها را از چیزی که فیلم نشان می‌دهد پرت می‌کند: مبارزه‌ی کارگرانِ معمولی برای دست یابی به ابزاری برای کنترلِ زندگی‌شان در یک زمینه ی اجتماعیِ از خود بیگانه‌گی و ناامیدی. در مقابل، ایدئولوژیِ آزادی برای *کسیدی* انتخاب شده است، چنین کنترلی تا زمانی که افرادی مثل *کسیدی*، که استحقاق بیشتری از *ماریون*ها و *سام*های جهان ندارند وجود خواهد داشت.آن‌ها به قدری ثروت دارند که مجبور نیستند کار کنند.این امر از دسترسِ بسیاری از مردم خارج است. کسیدی‌ها نه‌تنها برای چیزهایی که به‌دست می‌آورند کار نمی‌کنند بلکه

قدرتِ وتوکردنِ زندگیِ دیگران را هم دارند و در حقیقت، دیگران برای خواسته‌های آنان به خدمت گرفته شده‌اند. طغیانِ *ماریون* خیلی ساده به نظر می‌رسد اما در حقیقت یک واقعیتِ پیچیده است. در یک‌سو او می‌خواهد به شادی با مردش دست پیدا کند اما در سطحی مهم‌تر یک شورش برعلیهِ *کسیدی* است یا به‌طور دقیق‌تر نه خودِ شخصِ *کسیدی* بلکه تا زمانی که دیگر *کسیدی*‌ها وجود دارند. او برعلیهِ نیرو و تکبری که به کار می‌برد و *کسیدی* نماینده‌ی آن است شورش می‌کند و به همین دلیل دیگر نمی‌تواند این را بپذیرد، نمی‌تواند ناامیدی از نداشتنِ چیزهایی که می‌خواهد، یعنی شوهرش و یک خانه‌ی شخصی را تحمل کند. چیزهایی که *کسیدی* می‌تواند خیلی راحتی به دخترِ نوجوانش هدیه کند. کسیدی تنها یک فرد نیست: نمادِ یک طبقه است. طغیانِ *ماریون* یک شورش کور بر علیهِ یک سیستم است، سیستم ستم‌گری که باعث به هم ریختن او شده. اما *ماریون* نمی‌تواند در مقابلِ آن مقاومت کند مگر این‌که به خودش صدمه بزند. در حالی که این صدمه به هیچ تاثیری بر ستم‌گران نمی‌گذارد. *کسیدی* دوباره پول‌هایش را به‌دست خواهد آورد حتی اگر در مسیرِ منحرف‌اَش با جسدهایی پوسیده مثل *ماریون* همراه شود. مطمئنا جسد بوی خوبی نمی‌دهد!

این حقیقت که *ماریون* به شکل دردناکی شکست می‌خورد چندان حقیقتِ ساده‌ای نیست چون یک اتفاقِ تصادفی نیست که او را به یک بیمارِ روانی تبدیل کند. در ***روانی***، *نرمن بیتس* در زمینه‌ی سلطه ی طبقاتی کمی متفاوت‌تر به نظر می‌رسد. او را ساده‌انگارانه نمی‌توان تنها یک دیوانه دانست. وی به خاطرِ شرایطِ محیطی- اقتصادی که از خانواده‌اش به ارث برده درونِ خودش محبوس شده است، یک بیزنس شکست خورده که نمی‌تواند از آن خارج شود. در عینِ حال به عنوانِ مجریِ سیستم عمل می‌کند، خشونتی مخفی که دنیای *کسیدی* را امن نگه می‌دارد و به *کسیدی* اجازه می‌دهد از *لاس‌وِگاس* استفاده کند بدون این‌که هیچ مسئولیت و توجهی نسبت به هرکس یا هرچیز داشته باشد. *نرمن* از طرفِ *کسیدی* عمل می‌کند بدون این‌که از جانبِ او عمل کرده باشد. *نرمن* به‌عنوانِ یک مجریِ"دیوانه" است به این معنا که می‌تواند در تهاجم به افرادی که با خواسته‌هایش تطابق ندارند مهارنشده عمل کند. او اجازه‌ی کشتن دارد، می‌تواند بدون هیچ رحم و درنگی به یک زنِ لختِ بی دفاع حمله کند. خشونتاَش واقعیتِ جامعه ی طبقاتی را به یاد می‌آورد. انگیزه‌ی *ماریون* برای به‌دست‌آوردنِ چیزی

که می‌خواهد شبیهِ تظاهراتِ یک شورشیِ خود انگیخته است، شبیهِ یک اعتصابِ غذا. *نرمن* در عمل‌کردِ خود شبیهِ آدم‌کشی‌ست که به تظاهرکننده‌گان حمله می‌کند، شبیهِ شکنجه‌دهنده‌گانِ سیاه‌چال‌های پلیس؛ دیوانه‌ای که می‌داند چطور به مردم آسیب برساند. *ماریون* توسط *نرمن* "ناپدید" می‌شود؛ درون یک گندآب، انگار که هیچ‌وقت وجود نداشته؛ اشتباهی که تصحیح می‌شود. او اکنون هیچ است، چیزی که واقعا بود؛ با توجه به ارزشِ طبقه‌ی اجتماعی، یک هیچ‌کسِ دیگر.

چیزی که من می‌گویم این است که ***روانی*** درباره‌ی یک روانی نیست که زن‌ها را می‌کشد؛ درباره ی ناامیدی و ازخودبیگانه‌گی و شورشِ بی‌فایده است. خلاصه‌اش درباره‌ی قدرتِ سرمایه‌داری و عاقبتِ ترسناکِ کسانی‌ست که در مقابلِ آن مقاومت می‌کنند. درباره‌ی خشونتی‌ست که بر طغیان‌گران اعمال می‌شود. این واقعیت‌ها –ناامیدی، ازخودبیگانه‌گی، شورشِ بی‌فایده، قدرتِ سرمایه‌داری و بی‌قدرتیِ کارگران– واقعیت‌هایی است که داستان را ممکن می‌سازد. بله، طبقِ قواعد و نظرگاه‌های عرفی، ***روانی*** فیلمی‌ست ترسناک درباره‌ی شخصی دیوانه، ولی از دیدی

واقعی‌تر، درباره‌ی چیزِ دیگری‌ست. "***روانی***" یک روانی‌ست، چون این همان چیزی‌ست که جامعه هست، یک نظمِ اجتماعی، که این نظم"روانی"ست.

شاید مشخص‌ترین فیلمی که *هیچکاک* درباره‌ی مبارزه‌ی طبقاتی ساخته فیلمِ ***مردِ عوضی*** باشد که مجددا درباره‌ی شخصِ کارگری‌ست که پولِ کافی ندارد و یک دزدِ منحوس. ***مردِعوضی*** برای *هیچکاک* پروژه ی مهمی بود. او در ابتدای فیلم از یک عبارتِ شخصیِ دراماتیک استفاده کرد؛ *مردِ عوضی* بر مبنای یک داستانِ واقعی‌ست. درباره‌ی مردی که اشتباها به او تهمتِ دزدی زده می‌شود، کسی که آزادی‌اَش را پس از ویران‌شدنِ زندگیِ خود مدیونِ یک اتفاق است. بازیگرِ نقشِ اصلی، *مانی بالاسترو*(***Manny Balastrero***) ،با بازیِ هنری *فوندا* (***Henry Fonda***) ، یک تیپِ " ***پدر بهترین را می داند***" (***Father Knows Best***) است؛ بسیار مسئولیت‌پذیر، سخت‌کوش، یک مردِ خانواده با دو فرزند و یک همسر. او یک موزیسین است که نمایان‌گرِ احساس و مهربانی است. از ابتدا یک کابوس نشان داده می‌شود، ترسی که با تیپِ ***پرندگان*** و

روانی متفاوت است. این مردِ کارگر و خانواده‌اش با چک‌های پشتِ سرِ هم زندگی می‌کنند و همیشه یک صورت‌حساب تا مصیبتِ مالی و ورشکسته‌گی فاصله دارند. اما آن‌ها مثلِ *ماریون* از عهده‌اش برمی‌آیند. محورِ اصلیِ فیلم بر پایه‌ی یک دندان‌درد است. دندانِ عقلِ همسرِ او یک بحرانِ اقتصادی را نمایش می‌دهد. برای پرداختنِ هزینه‌ی یک کارِ ساده‌ی دندان، *مانی* باید از بیمه پول قرض بگیرد. در دفترِ بیمه، یک محلِ کار افسردهِ دیگر، کارمندانِ عصبی و ناراحت اشتباها او را به عنوانِ کسی که قبلا از این دفتر دزدی کرده بود، شناختند. به پلیس زنگ زدند، پلیس از او بازجویی می‌کند، مدارک اثبات می‌شود و متهم می‌شود. او در حینِ تلاش برای گرفتنِ یک وامِ کوچکِ ضروری برای دندانِ همسرش حالا خودش را محبوس می‌بیند و ویران و ویران‌تر می‌شود. در سکانسِ وحشتناکِ سلولِ زندان استعارا ویران می شود.

همان‌طور که وضعیتِ او رو به زوال می‌رود در موقعیتی که منتقدین آن را با *کافکا* مقایسه می‌کنند همسرِ او با دندان‌دردش متلاشی می‌شود. او خود را به خاطرِ همه چیز مقصر می‌داند چون اگر نمی‌خواست دردِ

دندان‌اَش تسکین پیدا کند این اتفاق نمی‌افتاد! فکر می‌کند این وضعیتِ غم‌انگیز به خاطرِ خودخواهیِ او اتفاق افتاده و ارمغانی جز رنج برای خانواده‌اش ندارد. وقتی همسرش تبرئه می‌شود درگیرِ گذشته است؛ احساسِ بی‌هوده‌گی می‌کند. عکس‌العملِ عجیبِ او به یک فشارِ معمولِ طبقه‌ی کارگر یکی دیگر از اصولِ غیرِ معقول و غیرمنطقیِ جامعه‌ی سرمایه‌داری را شرح می‌دهد: سرزنش و گناه‌کار دانستنِ قربانی و بی‌گناه. در چیزی که *بریومن* (***Braverman***) آن را یک **دیوانه‌گیِ اجتماعیِ تعمیم یافته** می‌نامد، کسانی که رنج می‌کشند مجبور می‌شوند خودشان را گناه‌کار بدانند تا آسیب‌های ناشی از ستم‌ها و محرومیت‌ها در آنان درونی شود. در یک جامعه‌ی منطقی، تنها نگرانی در مورد یک مشکلِ دندان باید این باشد که سرنگِ بی‌حسی ممکن است دردآور باشد. در رژیمِ سرمایه‌داری این درد یک مصیبتِ غیرِقابلِ تصور است، مثل فرو ریختنِ بهمن با یک فریاد. کسانی که برای زندگی کردن کار می‌کنند برای این باور شرطی شده‌اند که مشکلات‌شان تقصیرِ شکستِ خودشان است یا اتفاقِ پیش‌بینی‌نشده‌ای که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را درست کند. باید اینجا به این اشاره کنیم که تحلیل‌های طبقاتی جدا از این‌که ساده یا سنگین باشند پیچیده‌گی و ظرافتِ این

موضوع را نشان می‌دهد. این پیچیده‌گی و ظرافت به خاطرِ تسلطِ آکادمیسین‌ها بر آن مبهم و گیج باقی مانده. آیا مشکلی موجود است که سرمایه‌داری برای باعث شدن یا ساختنِ این موضوع تلاش می کند؟ اگرچه سرمایه‌داری می تواند با تبلیغات این موضوع را پوشیده نگه دارد اما یک فیلمِ خوب می‌تواند با نشان‌دادنِ حقایقِ پنهانِ دنیای واقعی که مردمِ واقعی آن را تجربه می‌کنند آن را نمایش دهد.

سکانسِ آغازینِ ***مردِ عوضی*** صحنه‌ی یک محلِ کارِ دیگر است. *مانی* در یک کلوپِ بازی با گروهِ موسیقی کار می‌کند. او با افسرده‌گی کار می‌کند و ثروت‌مند شاد می‌شود. تضاد، مشخصه‌ی طعنه‌زدنِ *هیچکاک* است اما این‌جا برخوردِ طبقاتی رک و صریح است. فیلم‌های *هیچکاک* همیشه ثروت‌مندانِ بی‌کار و وقت‌گذران را نشان می‌دهد که در بیشترِ اوقات با احترام رفتار نمی‌کنند. ملانی در فیلمِ ***پرندگان*** می‌تواند اذیت و آزار را به دیگران (کسانی که برای زیستن کار می‌کنند) تحمیل کند، به خاطرِ این‌که پدرِ او فردِ مهمی است و او می‌تواند هرکاری که بخواهد با هرکسی انجام دهد. در فیلم‌های اولیه، مثلِ ***بدنام*** (***Notorious***)،

خراب‌کار *(Saboteur)*، ***سی و نه پله*** *(The 39 Steps)* یا حتی ***سایه‌ی تردید*** *(Shadow of a Doubt)* ، ثروتمندان عموما فاشیست هستند. در ***سرگیجه***، عملیات به‌وسیله‌ی مردی تاجر و پول‌دار به اسمِ *گاوین الستر* (***Gavin Elster***) انجام می‌شود. کسی که از همسرش خسته شده، می‌خواهد از او خلاص شود و پول‌اَش را به‌دست آورد. تمامِ داستانِ فیلمِ ***سرگیجه*** حولِ کارکردِ هژمونیِ طبقاتی بسط داده می‌شود. حول این داستان که *اسکاتی* سعی می‌کند عشقِ گم‌شده و شکست‌خورده‌اش را دوباره بسازد. او سوژه‌ی بی‌پایانِ روان‌کاوی و تئوری‌پردازیِ منتقدان است.

مصرفی بودنِ مردم لازمه‌ی سرمایه‌داری‌ست و درحقیقت اساسِ فیلمِ ***سرگیجه*** را تشکیل می‌دهد. *الستر* بی‌پروا یک کارگر را به شکلی که می‌خواهد درمی‌آورد؛ به شکلِ کسانی که از دیدِ طبقاتیِ او قابلِ مصرف کردن هستند. به هر حال او مثلِ دیگر کارگران باید مشغول‌به‌کار بوده تا مصرف‌پذیر باشد. این یک سلطه‌ی طبقاتی‌ست. *اسکاتی* (***Scottie***) به ابزاری مصرفی برای *الستر* تبدیل شده، دقیقا مثلِ *مادلین* بی‌چاره که

الستر از او به عنوانِ یک ابزار استفاده می‌کرد. *اسکاتی* به علتِ رفتارِ *الستر* رنج خواهد کشید. قدرتِ تحمیلِ هزینه و رنج برای دیگران یکی از خصوصیاتِ تعریف‌شده‌ی سرمایه‌داری‌ست. *کسیدی* مالیات پرداخت نمی‌کند در حالی‌که *ماریون* پرداخت می‌کند. *الستر* نمی‌تواند زنی که می‌خواهد را به‌دست بیاورد، (مثل *کسیدی* در لاس‌وِگاس)، اما این حق را دارد که از دستِ زنی که همسرِ اوست خلاص شود. مردم در نظامِ سرمایه‌داری قابلِ تعویض و قابلِ عرضه‌کردن هستند. خودکشیِ بدونِ فکرِ *مادلین* به‌نوعی شورش علیهِ به‌دام‌افتادن است (مقایسه کنید با دزدیِ بدونِ فکرِ *ماریون*) ، عکس‌العملی در شرایطِ ناامیدانه که حرکتِ مبالغه‌آمیزِ *رز بالاسترو* که خودرا منفجر کرد به ذهن می‌رساند. ناامیدی باعث می‌شود مردم اعمالِ دیوانه‌واری انجام دهند.

سرگیجه هر چه که باشد یک نمونه‌ی تراژیک درونِ سرمایه‌داری‌ست. تا زمانی‌که این واقعیت واردِ بحث‌ها نشود تمام چیزهای دیگر مثل مالیخولیا و وسواسِ *اسکاتی*، منحرف‌شدن از مسیرِ اصلیِ روایتِ فیلم است.

مشکلاتِ شخصی در این فیلم‌ها ماهیتا مشکلاتِ شخصی نیستند بلکه مشکلاتی طبقاتی هستند که به خاطرِ شرایطِ طبقاتی تسریع شده‌اند. چیزی که ما در این استرس‌های فردی می‌بینیم کارکردِ طبقه و سوژه‌ی مبارزه‌ی طبقاتی است. این مسائل می‌تواند به عنوانِ معضلاتی در خود نگریسته شود. خشمِ قاتلانه‌ی *نرمن* نتیجه‌ی کینکی‌سکس در نظر گرفته شود، بدبختیِ *مانی* به‌دلیلِ شباهتِ اتفاقیِ او با دیگری باشد، اما این تحلیل‌ها منحرف‌شدن از راه است. چنین شیوه‌ای باعثِ غافل شدنِ ما از مسائلِ اصلی می‌شود و از سرچشمه‌ی تولیدشان گمراه مان می‌کند. این اصل درباره‌ی مسائلی هم که به نظر می‌رسد ارتباطی با سلطه ی طبقاتی ندارد صادق است. به عنوانِ مثال توصیفِ عالیِ *هیچکاک* از تنفر نسبت به نیروی پلیس که چهره‌ای منفی از آن در فیلم‌هایش می‌بینیم یک تنفرِ شخصی و جانب‌دارانه و یک خصوصیت یا طرزِ فکرِ شخصی به حساب می‌آید. اما به تجربه، این مسائل روی هم رفته معنیِ دیگری دارد: بازشناسیِ نقشِ پلیس به عنوانِ نماینده‌گانی که سلطه و کنترل را بر جامعه‌ی طبقاتی اعمال می‌کنند و به این منوال واقعا ترسناک هستند. در فیلم‌های *هیچکاک* افرادِ بانفوذ و

قدرت‌مند جای‌گاهِ ویژه‌ای ندارند. حتی در آخرین فیلم‌اش یعنی ***دسیسه‌ی فامیلی*** به ارکانِ جامعه با بی‌رحمی و حتی بی‌احترامی می‌پردازد. یک تاجرِ ثروت‌مند در دفترِ کارِ مجلل‌اش و اسقفی در کلیسای باشکوه‌اش.

باید به این نکته اشاه شود که مطمئنا این درست است که *هیچکاک* قصد نداشت ستمِ طبقاتی یا طرفداری از سوسیالیسم را در فیلم‌هایش نمایش دهد یا نمی‌خواست به شیوه ی رئالیسمِ سوسیالیستی به انقلاب فرا بخواند. او یک سوسیالیست نبود. از نظرگاهِ سیاسی یک لیبرالِ معتدل بود. هم‌چنین غیرِ معقول به نظر می‌رسد که هر ترسی در فیلم را به ترسِ افرادی که برای امرارِ معاش کار می‌کنند ربط دهیم اما همان‌طور که تاریخ و تجربه آشکار می‌کند هیچ ترسی از سرمایه‌داری به دور نیست؛ سرمایه‌داری ترس‌آور است. کارِ حرفه‌ایِ *هیچکاک* و هدیه‌های او به حرفه‌اش، نمایشی از کِش‌مَکش‌های طبقاتیِ اجتناب‌ناپذیر را ساخت چون این کِش‌مَکش‌ها واقعیتی قدرت‌مند هستند و آن‌چنان واضح و آشکار که نمی‌توان به‌سادگی منکرِ آن شد و

انکارِ این موضوع به تمرین‌های تخصصی نیاز دارد. *هیچکاک* بـه عنـوانِ چشمی بود که از بیرون به جامعه نگاه می‌کرد و از چیزهایی که می‌دید استفاده می‌کرد. همان چیـزی کـه مـا معمـولا از هنرمنـدان و خلاقـان انتظار داریم: چیزی را به ما نشـان دهنـد کـه احتیـاج بـه دانسـتنِ آن داریم؛ دقیقا همین، نه این‌که مـا را مجبـور بـه تماشـای آن کننـد. مـا به‌خاطرِ خودمان احتیاج به دیدنِ این فیلم‌ها داریم. این تنها راهی‌ست که می‌توانیـد بـا ادراکِ خودتـان آن را بیابیـد. درحقیقـت ایـن فرآینـدِ ادراک، پایه‌ی آگاهیِ انقلابی‌ست.

معانی و دلالت‌های مهمی در این‌جا موجود هستند امـا در یـک مطلـبِ کوتاه مثلِ این بحـث چنـین مسـائلی خیلـی خلاصـه و مختصـر بیـان می‌شوند. این‌ها می‌توانند به صورتِ سؤال‌های سـاده‌ای خلاصـه شـوند. اول: چرا زمینه‌ی سلطه‌ی طبقاتی برای منتقدان تا این حـد غیـرِ قابـلِ مشاهده است؟ و چرا عموما منتقدان ترجیح می‌دهند به پیچیده‌گی‌های روان‌کاوی و تئـوری‌هـای پساسـاختارگرایانه بپردازنـد؟ دوم: *هیچکـاک* سلطه‌ی طبقاتی را نمایش می‌دهد اما دیدنِ سلطه‌ی طبقاتی یک چیـز است و فهمیدن آن چیزِ دیگر. چگونه ما به عنوانِ یک مخاطب از دیدن

فراتر برویم و فیلم را بفهمیم؟ آیا دیدنِ سلطه‌ی طبقاتی، حتی اگر ما چیزی را که می‌بینیم به عنوانِ سلطه‌ی طبقاتی تشخیص ندهیم یا در آن زمینه تحلیلش کنیم ادراکِ ما را تغییر می‌دهد؟ نهایتا کارکردِ فیلم‌های *هیچکاک* در مسیرِ مبارزه برای ساختنِ جهانِ بهتر چیست؟ نقشِ هنر برای ساختنِ جامعه‌ی بهتر چیست؟ ما می‌دانیم که تمامِ تکنیک‌های هنر در خدمتِ سرمایه‌داری و برای تلقین به‌کار گرفته می‌شود؛ تلقین به توده‌هایی که درگیرِ مبارزه‌ی طبقاتی هستند. تبلیغاتِ عظیم و مناسباتِ کارکردیِ عمومی این را به خوبی نشان می دهد. آیا تلقین می‌تواند وجودِ واقعی داشته باشد، اما در سخن عکسِ این باشد و وجود نداشته باشد؟ آیا ابزارِ تلقین می‌تواند به ابزارِ آگاهی تبدیل شود؟

سؤال‌هایی از این‌دست، با این پیچیده‌گی و سختی، شاید مهم‌تر از جواب دادن به هرکدام از آن‌ها باشد. این سؤال‌ها به یک‌دیگر مربوط هستند؛ پیدا کردنِ جواب برای یکی، هر چند ناکافی، مستلزمِ بینشی عمیق نسبت به دیگر سؤال‌هاست. این واقعیت که منتقدین توجهِ کمی به مسئله‌ی سلطه‌ی طبقاتی دارند خیلی تعجب‌آور نیست. آن‌ها افرادی

جدا از هم هستند که در کنش و واکنش‌های متقابل با خودشان و دیگران قرار دارند و با خصوصیت‌های شخصی و دل مشغولی‌ها و دغدغه‌های فردی آنان آمیخته است. اما دلیلِ دیگری برای عقب‌ماندنِ آن‌ها وجود دارد. به تحلیلِ طبقاتی اجازه‌ی بروز داده نمی‌شود (تحلیلِ طبقاتی که همان فهمِ مبارزه‌ی طبقاتی و سلطه‌ی طبقاتی‌ست تحلیلِ واقعیت‌های هر فرد در جامعه‌ی ما است). تابویی هست که بر اساسِ آن ما اجازه نداریم این واقعیت‌ها را ببنیم و سرپیچی از آن ما را جزو طغیان‌گران و مشمولِ تنبیه‌های سخت می‌کند. منتقدین برای این‌که به‌چه حیطه‌ای توجه کنند و به چه‌چیزی توجه نکنند آموزشِ ویژه‌ای دیده‌اند؛ آن‌ها حساسیتِ ویژه‌ای به نشان‌دادنِ هر چیزی دارند که از دیدِ افکارِ قابلِ قبول، منحرف به حساب می‌آید. آن‌ها یا باید پیروی کنند یا حرفه‌ی خود را ترک کنند و می‌فهمند که نافرمانی ارزشِ آن را ندارد. استثناءهای این هم‌نوایی بسیار نادر و کم‌یاب‌اند اما خدمت‌کردن به ساختنِ ایدئولوژیِ آزادیِ سرمایه‌داری به‌خصوص در دیدِ کسانی که مایل به دیدن نیستند قابلِ پذیرش به نظر می‌آید.

سلطه‌ی طبقاتی به خاطرِ تابو بودن‌اَش به‌سختی قابلِ دیدن است، نه به این‌دلیل که پنهان است یا اصلا وجود ندارد. وقتی ما یک‌بار دقت کردیم، فیلم‌های کارگردانی مانند هیچکاک، جنبه‌هایی از شیفته‌گی‌های معمولِ تحلیل های آکادمیک را فاش می‌کند. تحلیل‌هایی که دیدِ ما را محدود می‌کند و فیلم‌ها جورِ دیگری به نظرمان می‌رسند. در ادراکِ ما تغییر حاصل می‌شود و این تغییر در ادراک از آن‌جا برای ما مهم است که می‌خواهیم به دنبالِ جوابِ سؤال‌هایی که در بالا طرح شد بگردیم. یکی از شاه‌کارهای هیچکاک، ***سایه‌ی شک***، در این‌باره آشکارکننده است.

سایه‌ی شک در یک شهرِ کلاسیکِ سفیدِ کوچکِ آمریکایی با خانه‌های فنس‌کشی‌شده می‌گذرد. به سبکِ اسطوره‌های محبوبِ آمریکایی مثل ***مسیرِ اصلی، ایالاتِ متحده(Main Street,US)*** از *دیزنی‌لند* یا به سبکِ شهرِ کوچکِ ***تام سایر(Tom Sawyer)***. یا در سبک‌های امروزی‌تر در سریال‌های تلویزیونیِ ***چیرز (Cheers)*** یا ***فرندز(Friends)***. در شهرِ ایده‌آل و شادِ فیلمِ ***سایه‌های شک***، در

سواحلِ آفتابیِ *کالیفرنیا* ما با *چارلی* (خلاصه‌شده‌ی *شارلوت*) آشنا می‌شویم. یک نوجوانِ غمگین که دچارِ تمایل‌ها و خواسته‌های دورانِ رشدِ خود شده است. او خیلی هیجان‌زده است به خاطرِ این‌که عموی مرموزش (که *چارلی* نام دارد) از شرق برای ملاقاتِ آن‌ها می‌آید. چیزی که او درباره ی عمویش نمی‌داند این است که عمو *چارلی* کسی‌ست که زنان را بی‌هوش می‌کند و آنها را می‌دزد و به قتل می‌رساند. حالا او با یک چمدانِ پُر از پول در حالِ فرار کردن است. مثلِ ***روانی***، *هیچکاک* به ما اسکناس‌ها را نشان می‌دهد؛ پولِ فیزیکی، بانک‌ها، شمردنِ پول. تاکید بر جزئیاتِ فیزیکیِ پول ماهرانه است اما نشانه‌ی این است که کارگردان کسی‌ست که با حساسیتِ زیاد می‌خواهد راهی که قدرت در جامعه اعمال می شود را نشان دهد؛ قدرت در معنای وجودِ فیزیکیِ آن نه به‌عنوانِ یک امرِ انتزاعی. این امر با علاقه‌ی او به محل‌های کار کامل می‌شود.

یکی از صحنه‌های بسیار سردِ تمامِ کارهای *هیچکاک* یک صحنه‌ی بسیار آرام در فیلمِ ***سایه‌ی شک*** است. ***روانی*** تنها فیلمِ *هیچکاک*

نیست که در آن یک قاتل پوچی را در یک مکالمه‌ی تعلیقیِ تنفرآمیز شرح می‌دهد: دو گونه از این مکالمه‌های مانیفست‌گونه در ***سایه‌ی شک*** وجود دارد. یکی از این مکالمه‌ها مانندِ ***روانی***، توسطِ یک قاتل بیان می‌شود. در ***سایه‌ی شک***، عمو *چارلی* بردارزاده‌ی معصومِ خود را به یک "*بار*" می‌برد، جایی که او را با سخن‌رانی پوچ‌گرایانه‌اش می‌ترساند. این "*بار*" شلخته و کسل‌کننده و زشت است. جایی که به *هیچکاک* این فرصت را می‌دهد تا یک محلِ کارِ دیگر را نمایش دهد: معلوم می‌شود پیش‌خدمت یکی از هم‌شاگردی‌های سابقِ *چارلی* است؛ یک کارگر با صدایی مثل زامبی که از وجودِ تهی‌اش برمی‌آید و در زندگیِ کاریِ خودش به بی‌معنایی رسیده. عمو *چارلی* در لحظاتِ بدونِ فکرِ قبلیِ خود، درباره‌ی تحقیرِ مردم حرف می‌زند. درباره‌ی این‌که چه‌قدر آرزو داشت مردم را نابود شده ببیند. او دقیقا یک قاتل نیست. یک ایدئولوگ است. کسی‌ست که فکر می‌کند راهِ حلِ رهایی از مشکلاتِ جهان این است که نسلِ بشر برچیده شود. عمو *چارلی* با دزدیدنِ قربانیان‌اَش زندگی می‌کرد و آرام آرام دیدِ پوچ‌گرایانه‌ی خود را با تعصبِ یک آدمِ دیوانه شرح می‌داد.

این یک ترکیبِ وسوسه‌برانگیز و دلالت‌گر است: مردی که کاری نـدارد، ثروت‌مند است و زندگی‌اَش بر پایه‌ی کسانی‌ست که نابودشان می‌کنـد. کسی کـه حـق‌اَش را بـرای ایـن‌کـار تئـوریزه مـی‌کنـد و جنایـت‌هـای بدذاتانه‌ی خود را به یک پیشرفتِ قابلِ ستایش تعبیر می‌کند. او صـدای سرمایه است.

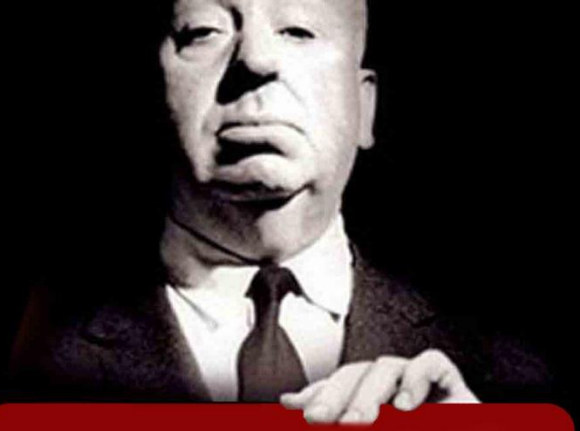
چارلیِ جوان حقیقتی وحشت‌ناک را می‌فهمد. او می‌فهمد کسی کـه بـه عنوانِ عمویش او را می‌پرستد یک تردست است، قاتلی به تمام معنا که به هیچ‌چیز جز سود و لذتِ شخصی اعتقاد ندارد، حتی اگـر بـه قیمـتِ همه‌چیز و به قیمتِ اهمیت‌ندادن به وجودِ بشری باشد. او همـه چیـز و همه کس را، حتی برادرزاده‌ی معصوم و بی گناه‌اَش را نابود خواهد کرد. اگر این‌کار برای او باصرفه باشـد ایـن کـار را خواهـد کـرد. قـانون‌هـای خودانگیخته، رفتارها را کنترل خواهد کرد و مشخصا از سرمایه مراقبـت می‌کند. این ایدئولوژیِ یک قاتلِ بی‌رحم است، کسی که حقِ خود را بـر زندگیِ دیگران تحمیل می‌کند.

چارلی با دست‌یابی به این واقعیت، یک تهدید برای اهدافِ عمـویش بـه حساب می‌آید. او باید کشته شود. زیرکی و فهمِ او باید از بـین بـرود. او در کارش حرفه‌ای و ماهر است و تلاش می‌کند تا کشـتنِ بـرادرزاده‌اش

یک حادثه به‌نظر برسد. این عجایبِ یک مردِ بزرگ‌سالِ باتجربه‌ی حیله‌گر است.کسی‌که در برابِر یک جوانِ شوکه‌شده‌ی بی‌پناه یک قاتلِ تمام عیاراست. این جوان در مقابله با او یاد می‌گیرد که باید تغییر کند. ترسِ درونِ *چارلی* به طغیان تبدیل می‌شود و با دشمن مواجه می‌شود. او هرگز تصور نمی‌کرد که روزی دشمن شود. این یک پروسه‌ی ساده نیست. او باید از توهم دست بردارد. توهمی که برای امتیاز دادن به وی داده می‌شود و در حقیقت این توهم برای تسلا دادنِ اوست. این تغییر او را به شجاعت فرا می‌خواند. نه فقط برای پذیرفتنِ واقعیت‌ها بل‌که برای تحملِ جدایی . جدایی از دیگران که آگاهی باعث آن می‌شود. او باید راهِ جدیدی را ببیند. مدرک و استدلال می‌تواند به او کمک کند. و این اتفاق به وسیله‌ی یک پلیسِ باهوش (در لباسِ خلبانی) می‌افتد که در فیلم‌های *هیچکاک* کمتر نمونه آن را می‌بینیم و بسیار کمیاب است. اما تمامِ این تغییرها نیازمندِ شجاعت و دلیریِ او برای جدا شدن‌اش است. چون با یک دشمنِ قدرت‌مند و بی پروا روبه‌روست. کسی که برای برقرار بودنِ کنترلش انسان‌ها را می‌کشد.

چارلیِ جوان کاری را انجام داد که جامعه باید انجام می‌داد: **تغییر**؛ پذیرفتنِ این واقعیت که نوع دید ما باعثِ تغییرِ همه‌چیز می‌شود. ولی

ترس از تغییر، از اولین روزهای زندگی‌مان به ما تلقین شده است. نکته‌ی قابلِ توجه درفیلم‌های هیچکاک این است که ما را برای ساختنِ این تغییر آماده می‌کند. هیچکاک تنها با پررنگ‌کردنِ کارهایی که می‌توانیم برایِ خودِ جمعی‌مان انجام دهیم این قابلیت را به ما می‌دهد.



انتشارات پروسه