

ابژه غایب و نگاه مخاطب: ابژه غایب ژاک لکان و نقد روانکاوانه فیلم

شهاب‌الدین عادل^۱، معصومه گنج‌های^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۴

چکیده

تصویر بر میل نگرستن مخاطب مبتنی است. فیلم داستانی با امکانات بصری خود، میل به تماشا را به سمت موضوع اصلی روایت می‌برد؛ به این معنا که موضوع را در قالب ابژه‌ای بصری ارائه می‌کند، آن را تماشایی می‌سازد تا پاسخگوی تمنای نگرستن مخاطب باشد. این ابژه بصری، بسته به مطلوب میل متنی فیلم، می‌تواند- از چهره و شمایل کاراکتری خاص گرفته تا مکان‌ها، اشیا و عناصر بصری تجربیدی که یک مفهوم خاص را نمادین می‌کنند- صورت‌های گوناگون بپذیرد. با وجود این، گروهی از فیلم‌ها، از جمله فیلم‌هایی که به امور دینی می‌پردازند و اشخاص مقدس را به تصویر می‌کشند، ابژه مورد تمنا؛ یعنی کاراکتر مقدس را از تصویر حذف و تمنای نگرستن مخاطب را حول محور غیاب شمایل او سازمان‌دهی می‌کنند. این امر، موقعیت ویژه‌ای در مورد مخاطب و وضعیت روانی او در مواجهه با تصویر ایجاد می‌کند که توضیح و تحلیل آن، در چارچوب نقد روانکاوانه لکانی با محوریت ابژه a، مدنظر پژوهش حاضر است؛ به این صورت که پس از توضیح مفاهیمی همچون میل متنی، نگاه و ابژه a ضمن یک قیاس تطبیقی، وضعیت مخاطب و رویارویی با ابژه حاضر و غایب؛ و در نهایت، تاثیر غیاب ابژه بر مخاطب، بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: تصویر، روان‌کاوی لکانی، غیاب، میل، ابژه.

۱. دانشیار دانشگاه هنر تهران Adel@Art.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری دانشگاه هنر تهران masoume.ganjei@gmail.com

مقدمه و مفاهیم

تصویر در فرهنگ‌های مختلف، احساسات و تعبیر متفاوتی برمی‌انگیزد و به همین دلیل کارکردهای متفاوتی دارد. برای نمونه به زعم عده‌ای، تصویر و شمایل، کارکرد درمانی دارد. آن‌ها این درمان را واقعی ساختن عنوان می‌کنند؛ به این معنا که ما همگی «اسیر توهمات»ی در مورد خودمان، روابطمان، جهان و خدا هستیم و به این دلیل، نیاز به درمان نفس‌ها و رفتارهایمان داریم» (ستنگل، ۲۰۱۷: ۳). تمثال‌ها، از جمله شمایل مقدسین، این نیاز درمانی را با واقعی ساختن ما و آن‌ها برآورده می‌سازند (همان).

در روانکاوی، واقعیت جهان با تصویر آن پیوند تنگاتنگی دارد؛ چراکه هردوی آن‌ها ساختگی هستند و ساختمان زبانی دارند. از آنجا که آگاهی با ورود به سامان نمادین زبان در سوژه پدیدار می‌شود و نگریستن که با هدف شناختن و آگاه شدن صورت می‌گیرد، در واقع تابعی از زبان بوده و تصویر جهان، متنی برای خواندن است. در روانکاوی، بویژه روانکاوی ژاک لکان پدیدار شدن آگاهی در ذهن با پدید آمدن نگاه در چشم قرین است؛ همان‌طور که زبان، سوژه را در برمی‌گیرد و او را به کارگزار نظام‌های رمزگانی خود بدل می‌کند، نگاه دیگری (امر نمادین)، از سمت تصویر سوژه در آینه تمثیلی او را در برمی‌گیرد و به موضوع خود بدل می‌سازد.

از لحظه‌ای که نوزاد از نگاه برخوردار می‌شود، خود را به غلط، به مثابه تصویری که در چشم نظم نمادین از او ساخته شده، بازمی‌شناسد و با وام‌گرفتن نشانه‌های زبانی، آن را «من» می‌نامد. این آگاهی از خود، به مثابه موجودی تقلیل‌یافته به ضمیر «من» و تصویر آینه، بنیان آگاهی‌های پسینی از خود و جهان است و واقعیت را می‌سازد. به این ترتیب، واقعیت در یک تصویر، به مثابه امری ساختگی تشکیل می‌شود و سوژه را در برمی‌گیرد.

در روانکاوی، «دیدن، امری مبتنی بر خواندن است» (لوین، ۲۰۰۸: ۸۱). نوزاد انسانی که با چشم غریزی به تماشای بی‌خبرانه دنیا مشغول است، در واقع هیچ‌چیز نمی‌بیند چون از آگاهی بهره‌ای ندارد. تنها بعد از نگریستن در آینه دیگری است از وجود خود به مثابه بیننده، آگاه می‌شود و خود را به مثابه یک دیگری و غیریتی سوی آنچه او خود، فی‌نفسه

بوده، بازمی‌شناسد. به یمن این آگاهی، کودک از یکپارچگی با طبیعت خود، که لکان سامان خیالی^۱ می‌نامد، جدا می‌شود و پا به سامان نمادین می‌گذارد که سامان واقعیت است. در عین حال، حقیقت فی‌نفسه او که همواره از دسترس درک آگاهانه‌اش خارج است، در ناخودآگاه یعنی ساحت واقع قرار می‌گیرد.

به این ترتیب نگریستن به تصویر، گام اول در واقعی‌سازی^۲ خود است؛ واقعی‌سازی خود در آینه دیگری، که همواره در بردارنده تقلیل است: شخص می‌آموزد که تمامیت خود را به مجموعه نشانه‌های بصری از ظاهرش تقلیل دهد و خود را به مدد نشانه‌های گفتاری و نوشتاری «من» بنامد. از این لحظه، تمامیت او غایب می‌شود تا هویت او به صورت تقلیل نشانه‌شناختی‌اش به «من» در دسترس آگاهی او قرار بگیرد و او بتواند خود را در زبان بازنمایی کند. از آنجا که تمامیت، قابل تبدیل و ترجمه به زبان نیست، پاره‌ای از شخص حذف می‌شود تا او به صورت سوژه بازنمایی^۳ حاضر گردد. این پاره محذوف، متعلق به ساحت واقع است و به صورت میل، همواره از منشائی ناشناخته به زندگی آگاهانه بازمی‌گردد (آلن میلر، ۱۹۶۰: ۴).

ساحت واقع با وجود اینکه قابل رویت و دستیابی نیست اما به‌زعم روانکاوی همواره در تصویر و فرایند نگریستن، حضور (غیاب)ی فعال و پویا دارد. نخست اینکه در واقع، اختیاردار کنش نگریستن ما، امر واقع است؛ امر واقع با اینکه غیرقابل درک است، فقدان دائمی است که به صورت میل ناخودآگاه به دیدن احساس می‌شود. نگاه نمی‌داند چه می‌خواهد ببیند اما همواره حریص است. از سوی دیگر ابژه‌های بینایی همواره به سوژه‌کتیویته هجوم می‌آورند تا دیده شوند، هر چند هیچ‌یک ابژه گمشده، ابژه دیگری (امر واقع) و تکمیل‌کننده بخش محذوف روان آدمی نیستند.

امر واقع، همواره از پیش، از ورای ابژه‌های پدیدار شده در نظم تصویری، نگاه خود را به سوژه دوخته است. سوژه فقدان، با تمنای نگریستن در امر واقع که همان ساحت

1. The imaginary

2. Self-realization

3. Subject of representation

نامشکوف وجود اوست، همواره با نشانه‌های بصری مواجه می‌گردد. به همین دلیل گفته می‌شود که در حقیقت، امر نادیدنی واقع، جهان را در چشم سوژه مرئی می‌سازد. امر واقع، سوژه بینایی را می‌سازد و نگاه را عنوان ابژه خود به سوژه پیشکش می‌کند. لکان، نگاه را ابژه سائق بینایی می‌خواند و آن را ابژه 'a می‌نامد.

در نتیجه، نگریستن، در واقع فرایندی مبتنی بر نگاه کردن و ندیدن است: در نگریستن به قصد دیدن امر واقع، ساحت از دست‌رفته آگاهی صورت می‌گیرد اما آن را نمی‌بیند و تنها با تصاویر مواجه است که واقعیت را می‌سازند. به همین دلیل، نظم تصویری همواره حاوی لکه^۱ است. این لکه دیدنی نیست و نمادی است از جایگاه امر واقع، یعنی نگاهی که ساحت واقع از ورای نظم تصویر به مخاطب می‌دوزد. این نگاه، همواره بیننده را پریشان می‌کند و مانع از این می‌شود که بپندارد آنچه در تصویر می‌بیند، یعنی واقعیتی که در قالب تصویر به او عرضه می‌شود، حقیقت تام و تمام است.

لکه بر این امر دلالت می‌کند که امر واقع، از واقعیت تصویر جدا بوده و دیدنی نیست؛ تصویر حقیقت نیست بلکه واقعیت است؛ واقعیتی تجربی که به شهود بصری درمی‌آید؛ حال آنکه تمامیت انسان و جهان، به صورتی که فی‌نفسه است، در ساحت واقع از دسترس درک و شهود به‌دور است. به این ترتیب، فرایند رویت تصویر، امری نیست که در آگاهی قرار بگیرد، از نگاهی ناشی می‌شود که ناآگاهی به او دوخته است. این نگاه، لکه‌ای در نظم تصویر به‌جا می‌گذارد و مانع از این است که مخاطب بر حوزه دید خود مسلط شود. به این دلیل لکان، سوژه بازنمایی را سوژه ناآگاهی می‌داند و ناآگاهی را به‌صورت جدایی‌ناپذیر از آگاهی در واقعیت سوژه موثر می‌داند و سوژه را به‌صورت سوژه (نا) آگاهی معرفی می‌کند.

اما ما چرا به تصاویر بی‌پایان سینمایی می‌نگریم و از تماشا سیر نمی‌شویم؟ تصویر به‌ویژه تصویر سینمایی و هنری با دارایی‌های بصری خود، نگاه ابژه 'a را چارچوب می‌بخشد.

1. Le petit object a

2. The Spot-The Stain

می‌توان گفت تصویر با جذابیت‌های مرئی خود، بیننده را سرگرم نگه می‌دارد تا سوژه را از تسخیر و غلبه امر واقع خارج کند و در واقعیت قرار دهد. واقعیت، نقطه مقابل واقع، امری مربوط به ساحت آگاهی است. واقعیت با زبان ساخته می‌شود و نقصان واقعیت، بصورت واقع، سوژه را دربرمی‌گیرد. تصویر که به هر حال متعلق به ساحت نمادین (ساحت واقعیت) است، نگاه را که سرچشمه در ساحت واقع دارد، در خود جای می‌دهد.

واقعیت تصویر همواره می‌کوشد آشفتگی واقع را مهار نماید. نگاه، هرگز نمی‌تواند با دیدن به واقع دست پیدا کند. واقع، غیب و ناپیداست. ابژه مرئی ندارد و دیدنی نیست، همان‌گونه که خاستگاه نگاه نیز امر واقع است. با وجود این، واقعیت تصویر، قادر است میل نگریستن به واقع را با دال‌های مرئی خود به بازی بگیرد و پرش به ناخودآگاهی را به تعویق اندازد. از این منظر به تجربه‌ای نظیر روان‌درمانی تبدیل شود. لکان، غایت روانکاوی را بیان میل عنوان می‌کند؛ فرد روانکاوی شونده، با به بیان درآوردن، می‌کوشد برای میل خود ابژه‌سازی کند؛ به این صورت که میل را با به بیان درآوردن، در نظم نمادین (تعقل و واقعیت) صورت‌بندی می‌کند. تصویر سینما، به‌مثابه هنر، نیز کارکرد مشابهی دارد.

در روانکاوی «هنر، ابراز تمناست»^۱ (حمدونی، اعلمی، ۲۰۱۱: ۲۰۸). تصویر نمی‌تواند ابژه مفقوده را دربرگیرد، اما دال‌های تصویری همواره از میل به بازیافتن این ابژه حکایت دارند. میل، فرایند خلق و رویت تصویر را رقم می‌زند و همواره پایان‌ناپذیر و بالذاته ناخودآگاه است. تصویر، چارچوبی امن فراهم می‌کند تا جهان را در تصویرش به نگاه بنماید و به او نوید بدهد که گم‌گشته واقع را جایی در فرایند پایان‌ناپذیر جانشینی ابژه‌ها خواهد یافت (لوین، ۲۰۰۸: ۴۸). در سینما، معمولاً ابژه مفقوده در یک شخصیت نمادین می‌شود. تصویر، شخصیت را به صورت موضوع اصلی معرفی می‌کند؛ همان‌طور که میل را به سوی او سوق می‌دهد، او را در تصویر دیدنی می‌سازد.

در فیلم‌هایی خاص، از جمله روایت اشخاص مقدس، موضوع اصلی از حوزه مرئی فیلم غایب می‌شود. پاسخ به این سوال که این غیاب چگونه پاسخگوی میل مخاطب

1. "Art is the expression of desire"

به نگرستن بوده و چگونه به واقعی‌سازی در تصویر کمک می‌کند، در پژوهش حاضر بررسی می‌شود.

روش پژوهش

پس از اینکه دانش روانکاوی در مطالعات انسان‌شناسانه به کار گرفته شد، مطالعات فیلم را نیز در بر گرفت: پس از ظهور سینما، مطالعات انسان‌شناسی با مفهوم مهم و فراگیر مخاطب سینما روبه‌رو شد و سینما به‌مثابه امر جدایی‌ناپذیری از تجربه انسانی مورد توجه قرار گرفت. آن کاپلان^۱ شرح می‌دهد که روانکاوی در مطالعات مخاطب، سه‌گونه استنباط می‌شود: روانکاوی به‌مثابه علم؛ روانکاوی به‌مثابه عمل درمانی؛ و روانکاوی به‌مثابه ابزاری برای تاویل ادبیات و متون انسان‌شناختی. بر این اساس، او جنبه‌های روانکاوی به‌مثابه ابزار تاویل متن را این‌گونه برمی‌شمرد؛ روانکاوی به‌مثابه درمان گفتاری، روانکاوی به‌مثابه توضیح‌دهنده روابط، کنش‌ها، و انگیزش‌های ادبی و ماهیت متن؛ روانکاوی به‌مثابه گفتمان زیباشناختی ساختارمند (کاپلان تصریح می‌کند که مقوله اصلی زیباشناسی به‌کارگرفته شده در فرایند روانکاوانه- که همگام با مباحث ادبی می‌باشد- روایت است)؛ روانکاوی به‌مثابه سوژه در گفتمانی روایتی همچون ادبیات یا فیلم؛ و روانکاوی به‌مثابه گفتمانی تاریخی، ایدئولوژیک و فرهنگی (بررسی چگونگی ورود روانکاوی به گفتمان‌های فرهنگی غالب) (کاپلان، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

کاپلان می‌افزاید که روانکاوی در نقد فیلم، به‌مثابه فرآیندی ویژه یا مجموعه‌ای از فرایندهاست که منتقدان ادبی یا فیلم از آن به‌عنوان گفتمانی برای توضیح فرایندهای متنی و موقعیت خواننده-مخاطب در مقابل متن، بهره می‌برند. کاربرد روانکاوی در نقد فیلم و به‌ویژه کاربرد مفهوم نگاه در تحلیل تجربه فیلمی که «مخاطب» از سر می‌گذراند، به دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی برمی‌گردد که تا امروز ادامه دارد. در این مطالعات،

آراء روانکاو و زبان‌شناس فرانسوی، ژاک لکان مورد توجه است که تشکیل روان را با تمثیل‌سازی از نگاه و تصویر(آینه) توضیح می‌دهد.

رویکرد روانکاوانه به مخاطب، با اتخاذ آراء لکان، جریان ساخته شدن متن فیلمی توسط مخاطب را مدّ نظر قرار می‌دهد. در این شیوه نقد، سوژه‌ای که درگیر امیال خودآگاه و ناخودآگاه است، در جریان نگرستن به فیلم، چه می‌خواهد؛ چه می‌بیند؛ و از آنچه که دیده(یا ندیده) به چه صورت‌های متفاوتی بهره‌برداری می‌کند؛ مدّ نظر است. رویکرد نظری به مخاطب، در طول زمان، بسته به اهداف و نیازهای گوناگون، پذیرای تعدد آراء و افکار بوده و به شاخه‌های متعددی تقسیم شده است که می‌توان آنها را به نقل از جودیت مین^۱(۱۹۹۳: ۵۰-۵۴) به اختصار، این‌گونه بیان کرد:

۱. مدل سینما به‌مثابه نهاد؟؛ شکلی از تماشاگرشناسی است که با توجه به ایدئولوژی و قدرت، بر اساس نظرات میشل فوکو و نظریه‌پردازان پیرو نئومارکسیسم بر بنیان روانکاوی مخاطب فیلم شکل گرفته و همذات‌پنداری در سینما را محور توجه قرار داده است. آثار ژان پیر بودری^۲ و نظریات آپاراتوس سینمایی در این شاخه از مطالعات قرار می‌گیرند.

۲. بازنگری بر تماشاگرشناسی؛ سه مدل متاخر مطالعات تماشاگر در این رویکرد قرار می‌گیرد: مدل‌های تجربی^۳، تاریخی^۴ و فمینیستی^۵.

الف) مدل تجربی؛ می‌کوشد نظریاتی علمی ارائه نماید؛ به دو شاخه مطالعات شناخت‌گرایی^۶ و قوم‌نگاری^۷ تقسیم می‌شود. گرایش رویکردهای شناختی، دریافت سینمایی را به مثابه نکته کلیدی خود تلقی می‌کند. در حالی‌که جنبه‌شناختی مدل مبتنی بر

1. Judith Mayne

2. Institutional Model

3. Jean-Louis Baudry

4. Empirical

5. Historical

6. Feminist

7. Cognitivism

8. Ethnographics

تجربه، بر اساس مطالعات روانشناسی ادراک و دریافت قرار دارد، جنبه قوم‌نگارانه آن، بر مشاهدات کیفی و انتقادی واکنش افراد به تماشای فیلم مبتنی است.

مین می‌نویسد که دانشمندان فیلم، به عرصه‌ای از قوم‌نگاری علاقمندند که ملهم است از کار استوارت هال^۱ مبنی بر «رمزگذاری»^۲ و «رمزدایی»^۳ بر/از «روابط میان ایدئولوژی که در برگیرنده‌ی متن‌ها و شیوه‌های گوناگونی است که افراد طبق آن‌ها، ایدئولوژی مبتنی بر جایگاه اجتماعی خودشان را رمززدایی یا تفسیر می‌نمایند».

ب) مدل تاریخی؛ تلقی شرایط فرهنگی و تاریخی مخاطب و این‌که این تلقی، چگونه تماشاگر را متأثر می‌کند، بررسی می‌کند.

ج) مدل فمینیستی؛ متوجه تماشاگر مونث است؛ درحالی‌که برخی نظریه‌پردازان باور دارند که سینمای کلاسیک هالیوود از به‌حساب آوردن تماشاگر مونث پیوسته خودداری می‌نموده است، سایرین معتقدند که فیلم‌های کلاسیک فراوانی وجود دارند که از حدود نگاه صرفاً مردانه، گام فراتر می‌گذارند. «نظریه‌پردازان فمینیست فیلم در تلاش برای یافتن فصل مشترکی هستند میان «زن واقعی» و بازنمایی سینمایی از زنان و فرایندی که تماشاگر زن از سر می‌گذراند» (همان).

چارچوب نظری و روش تحلیل این جستار، روانکاوی به‌مثابه «توضیح دهنده روابط، کنش‌ها، و انگیزش‌های ادبی و ماهیت متن (سینمایی)» است. این شیوه نقد، در مجموعه مطالعات روانکاوانه مخاطب، زیرمجموعه مدل بازنگری، در شاخه‌ای قرار می‌گیرد که مطالعات «پرده به‌مثابه آینه» نام دارد. نگره «بخیه»، که ماحصل آراء نظریه‌پردازان مکتب اسلورونی است، با توجه به ابژه a از متاخرترین رویکردها در نگره مذکور است که در این مقاله به‌کار گرفته خواهد شد. شیوه جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای و روش پژوهش، تحلیلی - تبیینی کیفی متن محور است. ابژه a و نگاه مخاطب در رویکرد به ابژه غایب میل

1. Stuart Hall
2. Encode
3. Decode

متنی بررسی می‌شود. این به معنای مطالعه وضعیتی روانی مخاطب در زمانی است که آنچه را می‌خواهد در تصویر نمی‌بیند.

ما در تصویر چه می‌بینیم یا به عبارت دیگر، چه می‌خواهیم ببینیم؟ تلاش برای پاسخگویی به این دو پرسش، تاریخ مطالعات روانکاوانه فیلم را رقم می‌زند. از میان رویکردهای گوناگون نقد روانکاوانه فیلم، روانکاوی لکانی، که خود پذیرای گوناگونی‌های فراوان در رویکرد و شیوه‌های تبیین بوده است، سهم ویژه‌ای به خود اختصاص می‌دهد. نقد روانکاوانه لکانی که وامدار روانکاوی ژاک لکان، روانکاو و زبان‌شناس پساساخت‌گرای فرانسوی است، تصویر را بر بستری پدیدارشناسانه، با بیانی زبان‌شناسانه و ضمن توجه به نگاه مخاطب و قصد و تمنای نگریستن او بررسی می‌کند. ایده‌پردازی‌ها و مفاهیم مرکزی شیوه تحلیل لکان از تصویر و نگاه، بر خوانش‌های روانکاوانه او از هگل^۱، کوژف آسارتر^۲ و هایدگرمبنتی بود و این‌ها همگی به نوعی لحظه شکل‌گیری آگاهی در انسان را به نگاه خیره‌ای نسبت می‌دهند که او با نیت و تمنا به جهان می‌دوزد.

در این نگاه، خود مخاطب و نیز جهان پیرامون به تصویری تبدیل می‌شود که نه تنها موضوع آگاهی و شناخت او قرار می‌گیرد، که خود، هسته این آگاهی و شناخت است. انسان با میل به دانستن، به‌مثابه تماشاگری است که جهان را به ابژه تماشای خود تبدیل می‌کند. جهان خارج، در این احوال آینه‌ای پیش‌روی او قرار می‌دهد تا او، خودش را به‌مثابه بیننده این جهان بازشناسد (وولن ۲۰۰۷: ۹۱).

خود لکان به سینما پرداخت، اما شمار ویژه‌ای از آثار او به گستردگی در نظریات فیلم به‌کار گرفته شد^۳. مفاهیمی نظیر نگاه، «مرحله آینه‌ای^۴» و تمنای نگریستن، نزد منتقدان

1. Jacques Lacan, "Ecrits: on mirror stage" 2005.

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phenomenology of Spirit*. 1806

3. Alexander Kojév in Wollen (2007)

4. Jean Paul Sartre. (هستی و نیستی ۱۹۴۳).

5. Martin Heidegger. "The thing" 1971.

6. "The mirror stage", "Fotmative of the I function"

7. Mirror Stage

روانکاو سینما جذابیت‌های ویژه داشت (مک‌گوون ۲۰۰۷: ۳). از آنجا که همیشه فرایند خودفراموشی در تاریکی، ناگهان تابیدن نور معرفت و شکل گرفتن نگاه را در مواجهه با تصویر می‌شد به بخشی از تجربه سینمایی مانند کرد، مکاتب نقدفیلم متعددی حول محور آراء لکان شکل گرفت.

در گام اول، نظریات «پرده و آینه» مطرح شد که بر تلقی‌های نشانه‌شناسانه مارکسیستی از سینما به‌مثابه ماشین ایدئولوژیک (آپاراتوس) مبتنی بود. در این رویکردها این امر تبیین می‌شد که ماشین سینمایی چگونه از رهگذر میل به تماشا، مخاطبان خود را به‌صورت سوژه‌هایی مطیع و مقبول ایدئولوژی سرمایه‌داری، یکسان‌سازی می‌کند (هومر، ۲۰۰۸: ۲۷-۳۰) (استم، ۱۳۸۳: ۱۸۴).

به‌زعم روانکاوای نگاه مخاطب در نیمه راه - جایی که چشم او قرار گرفته و پرده سینمایی پرده مفروضی می‌سازد که تصویر بر آن تشکیل می‌شود. در این میان، اقتضانات روانی مخاطبان مختلف، به پدید آمدن برداشت‌های مختلفی از تصویر می‌انجامد. به این ترتیب سخت می‌توان گفت که تمام مخاطبان در حال تماشای یک تصویر واحدند؛ چراکه ملاحظات جنسیتی، سن و طبقه اجتماعی و نظیر این‌ها برای هر مخاطب خواست معرفتی متفاوتی پدید می‌آورد و از منظر خاصی مخاطب را به خود جلب می‌کند.

توجه به جایگاه جنسیتی تماشاگر تصویر یکی از ملاحظات بود که از رویکرد آپاراتوس منشعب شد و خود، به شاخه‌ای مهم از نقد سینمایی تبدیل گردید (لورا مالوی، ۱۳۸۲). رویکردهای روانکاوانه فمینیستی از نظریات فمینیست‌های اولیه که همچنان نظریات مارکسیستی بر آن‌ها غلبه داشت و فمینیست‌های فوکویی که سازوکار قدرت در نظم تصویری را به نفع نگاه مخاطب مذکر و به ضرر زنانگی سرکوب‌شده می‌دید، تا فمینیست‌های دوران بازنگری، طیف‌های گسترده اقتباس از آراء و مفاهیم روانکاوانه لکانی را دربرمی‌گرفت (دنزین، ۱۹۹۶: ۲۷)؛ (هیوارد، ۱۳۸۱: ۳۹۲ ۳۷۲-); (گنجه‌ای، ۱۳۸۷: ۱۱۷ ۷۲-); (نلمز، ۲۰۰۷: ۱۵۸)؛ (برگر، ۱۹۹۸: ۹۸)؛ (مک‌گوون، ۲۰۰۳: ۲۸)؛ (آلن، ۲۰۰۴: ۱۳۷)؛ (هافد، ۱۹۹۹).

با این وجود، فارغ از جوشش‌های فمینیستی روانکاوانه، شاخه دیگری از نقد روانکاوانه در زیرمتن جریان‌های ایدئولوژیک به حیات خود ادامه داد و در سال‌های اخیر نوزایی خود را شاهد بود (اسلاوی ژیتک، ۱۳۸۴؛ لاکان-هیچکاک، ۱۳۸۶). نگاه به‌مثابه ابژه گمشده واقع^۱ متأخرترین مدل در نظریات فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. در این رویکرد که ژیتک^۲ (۱۳۸۶) آن را در بررسی فیلم‌های هیچکاک^۳ و لینچ^۴ و محصولات تصویری دیگر به گستردگی به‌کار گرفت، ساحت‌های روانی لکان از نو مطالعه و تلاش شد تا به جای مصادره به مطلوب نمودن روانکاوی، با توجه به خود این مفاهیم، پدیده تصویر و نگاه تعریف شود.

لکان، روان انسان را به سه ساحت خیالی^۵، نمادین^۶ و واقع^۷ تقسیم کرد که در ارتباطی تنگاتنگ و دیالکتیکی با یکدیگر حیات آگاهانه سوژه را در عین پیوستگی با ناآگاهی، به‌صورت (نا)خودآگاهی پیش می‌برند. ناخودآگاه بودن میل و تمنای نگرستن، نگاه را به ابژه ساحت مفقوده (ابژه a^{\wedge}) تبدیل می‌کند. این نگاه در ساحت تصویر، لکه‌ای باقی می‌گذارد. لکه واقع و ناخودآگاهی در واقع کل نظم تصویر را می‌بلعد و کاملاً از آن جدا و با آن بیگانه است. لکه، نقطه‌ای است که نگاه را از سمت تصویر، به سوژه برمی‌گرداند تا او دریابد که هیچ نمی‌بیند؛ چراکه واقع، به‌صورت امری که بر آگاهی احاطه دارد، دیدنی نیست، بلکه برعکس ناآگاهی است که آگاهی را می‌بیند و بر آن تسلط دارد.

۱. ابژه گمشده تمنا یا ابژه گمشده سوژکتیویته که لکان آن را ابژه دیگری کوچک را Object a می‌خواند (لکان ۱۹۷۷: ۳).

2. Slavoj Zizek

3. Alfred Hitchcock

4. David Lynch

5. The Imaginary

6. The symbolic

7. The Real

۸. a . Object petit a اشاره دارد به *autre*، واژه فرانسوی معادل دیگری یا غیر که در تقابل با *Autre*، که دیگری بزرگ است، این یک اشاره به دیگری کوچک دارد. «دیگری کوچک دیگری بی‌ست که واقعاً دیگری نیست بلکه انعکاس، و برون‌فکنی من است... دیگری کوچک به‌طور هم‌زمان بدل و تصویر آینه‌ای است، از این رو کاملاً در نظم تصویری جای می‌گیرد» (اونز، ۱۳۸۶: ۲۳۷).

جهان تصویری فیلم می‌کوشد روی این لکه را با نظم تصویری خود بپوشاند و غلبه واقع را به تاخیر بیندازد. از این منظر، تجربه واقعیتی پیشکش مخاطب خود نماید تا از منظر تازه‌ای به خود و دنیای اطرافش بنگرد. با اینهمه امر واقع و ابژه a، به‌گونه‌ای در فیلم مورد اشاره و ارجاع آگاهانه قرار می‌گیرد. برای نمونه در فیلم‌های هیچکاک به‌صورت مک‌گافین رازآمیز می‌شود یا در آثار لینچ، با اشیائی عجیب به سخره گرفته می‌شود (همان). به این ترتیب، این فیلم‌ها فضایی را فراهم می‌آورند تا مخاطب، به‌نوعی متوجه لکه نادیدنی واقع شود و هرچند نمی‌تواند آن را ببیند، از آن ایمن نباشد.

درحالی‌که به‌زعم بسیاری، نقد روانکاوانه روزگار افول خود را می‌گذارند، جهش‌های خلاقانه آکادمیک می‌کوشند خلاف این ادعا را ثابت کنند. کاربرد این شیوه نقد حتی به پژوهش‌های فرهنگی و هنری شرقی نیز راه یافته و به مفهوم‌سازی‌های تازه از مفاهیم اولیه لکانی انجامیده است: به‌ویژه دیالکتیک نگاه و تصویر، به‌صورتی که نه دیدن که غیاب و ندیدن را برجسته می‌سازد، در بررسی پرده‌پوشی‌ها و درون‌گرایی هنر شرقی کاربرد ویژه داشته‌اند (دیوید مورگن، ۲۰۰۰)؛ (گکنسل، ۲۰۱۴).

هرچند نقد لکانی در حوزه روایت‌های متن‌محور در فضای آکادمیک ایران به‌صورت روش‌شناسی کاربرد گسترده داشته، اما در حوزه نقد و تحلیل سینما، به‌ویژه شیوه ابژه a در تحلیل رویکرد مخاطب به تصویر، کاربرد چندانی ندارد و جای این شیوه نقد، در رویکرد به متون سینمایی همچنان خالی است (الیاسی، ۱۳۹۲)؛ (تکزارع، ۱۳۹۲)؛ (تهرانی‌پور، ۱۳۸۵)؛ (روزبه، ۱۳۹۲)؛ (صالح‌پور، ۱۳۹۲)؛ (کاظمیان، ۱۳۹۱)؛ (کبیری‌نسب، ۱۳۹۰)؛ (مظفری، ۱۳۹۱)؛ (هوایی، ۱۳۹۱)؛ (یاسینی، ۱۳۹۵).

تصویر و ابژه تمنا

ابژه میل متنی و نگاه مخاطب

فیلم چگونه موضوع اصلی روایت را در قالب ابژه تماشایی ساخته و نگاه مخاطب را به آن جلب می‌کند؟ درپاسخ به این پرسش، نخست باید به جایگاه‌هایی اشاره شود که از

طریق آن‌ها مخاطب شروع به دیدن فیلم می‌کند. مخاطب ابتدا به ساکن، تمایل و تمنایی برای دیدن دارد که هیچ سمت و سویی نیافته و فیلم است که از طریق پیشکش کردن جایگاه‌هایی برای نگریستن و برانگیختن حس همذات‌پنداری به این تمنا سمت و سو می‌بخشد. به‌زعم لورا مالوی (هومر، ۲۰۰۵: ۳۰) - که خود او نیز در طرح این بحث وامدار کریستین متر و ژانلویی بودری است - مخاطب در فیلم از سه نوع نگاه و به تبع آن از سه جایگاه همذات‌پنداری برخوردار می‌شود:

نگاه دوربین فیلمبرداری؛ نگاه‌های درون روایتی، که ابتکار و عاملیت آن به دست شخصیت‌های فیلم است؛ و نگاه خود مخاطب که از طریق دو نگاه پیشین هدایت و جای‌دهی می‌شود.

مخاطب از طریق همذات‌پنداری با نگاه دوربین دانای کل، با نگاه شخصیت‌ها، نگاه پرژکتور، و سرانجام با جایگاه نگاه خودش به‌عنوان بیننده فیلم همذات‌پنداری می‌کند. به این ترتیب جایگاه‌های چندگانه و سیال نگریستن، او را در متن فیلم پیش می‌برد. اما موضوع اصلی مورد توجه، همان موضوع اصلی فیلم است. همان چیزی که فیلم می‌خواهد به آن پردازد، به‌صورت امر خواستنی برای مخاطب درمی‌آید. پس تمنای نگریستن مخاطب می‌بایست با خواست و تمنایی که از طریق فیلم به بیان درآمده و برموضوعی متمرکز شده است، یکی شود (هومر، ۲۰۰۵: ۲۹). خواست و تمنایی که روایت سینمایی دست‌اندرکار درصدد به بیان درآوردن آن است به واژگان روایت‌شناسی روانکاوانه، «میل متنی»^۱ نامیده می‌شود (بروکز، ۱۹۸۷: ۳۳۸).

روایت در فیلم داستانی، همواره هدف معینی برای میل متنی تعیین می‌کند و اغلب آن را به‌صورت ابژه به تماشا درمی‌آورد. این ابژه، از چشم‌انداز دوربین دانای کل و شخصیت‌های روایت به تماشا گذاشته شده می‌شود و درنهایت، مخاطب از طریق اتخاذ جایگاه‌های سیال دیدن، به نظاره آن می‌نشیند. این ابژه می‌تواند در ملودرام عاشقانه، در رخ معشوق جلوه‌گر شود و تا جای ممکن، خواستنی شود؛ در سینمای وحشت به شکل هیولا دربیاید و تمنا

را به صورت اوج نخواستن و هراس برانگیزد؛ یا در فیلم معمایی، صورت قاتلی را به خود گیرد که تا پایان فیلم، میل را به صورت میل و اراده به دانستن درگیر کرده و ناشناخته باقی می‌ماند. در نتیجه تماشایی شدن ابژه میل متنی از طریق چشم‌اندازهایی ارائه شده، مخاطب به تدریج با میل متنی، یعنی با خود روایت همذات‌پنداری می‌کند (رایت، ۲۰۰۰: ۵۰).

روایت داستانی برای به بیان درآوردن میل متنی، که تم و موضوع را رقم می‌زند، عموماً کارگزار یا کارگزارانی برمی‌گزیند که عبارتند از جایگاه‌های نگریستنی که ذکر شد؛ یعنی اول، دوربین دانای کل، و بعد شخصیت‌های درون متن. شخصیت اصلی یا محوری یا پروتاگونیست، به صورت عام مهم‌ترین کارگزار میل متنی است. کاراکتر محوری این قابلیت را دارد که هم پیش‌برنده و کارگزار میل متنی باشد و هم، هم‌زمان، به لطف ستاره‌سازی، خود به ابژه میل مخاطب بدل شود. بنابراین، کارگزار میل متنی، روایت را از طریق کنش‌های خود و فرایند میل‌ورزی‌اش پیش می‌برد، با موانع مواجه می‌شود و در نهایت، روایت با شکست یا پیروزی او در رسیدن به ابژه میلش یا در وضعیت تعلیق به پایان می‌رسد.

این کاراکتر در سمت و سو بخشیدن به نگاه و همذات‌پنداری مخاطب، نقش تعیین‌کننده‌ای بر عهده دارد. در سویه مخاطب، تمنا و رغبت نگریستن، از طریق همذات‌پنداری با این کارگزار است که سمت و سو می‌یابد؛ چرا که مخاطب با خواستی که از جانب کاراکتر اصلی به بیان درآمده همدلی می‌کند و در عین حال، خود او را به مثابه ابژه‌ای دلخواه، همچون بدل خود تصور می‌کند. در این میان، مهم‌ترین عامل همذات‌پنداری مخاطب با کارگزار میل متنی، نیاز و تمنای اوست که در طول فیلم به بیان درمی‌آید.

اصحاب روایت‌شناسی روانکاوانه معتقدند سرتاسر یک روایت داستانی (از جمله سینمایی)، حول یک فقدان اصلی تشکیل می‌شود. این فقدان که در نتیجه از دست رفتن تعادل اولیه در جهان اثر پدید آمده، در کاراکتر محوری، نیازی دراماتیک رقم می‌زند. از رهگذر این نیاز، کاراکتر میل و تمنایی پیدا می‌کند که معطوف به هدفی است و کاراکتر به طرق مختلف، این امر را در جهان اثر بیان می‌کند. مخاطب، که خود سوژه فقدان و تمناست، با تمنای متن که از طریق کاراکتر محوری به بیان درآمده، همدلی می‌کند و آن

را به صورت موضوع اصلی جستجوی نگاه خود برمی‌گزیند؛ یعنی مخاطب در طول فیلم، هم به خود این کاراکتر چشم می‌دوزد و هم برای نگریستن به جهان فیلم، چشم‌انداز او را برمی‌گزیند. به این ترتیب پرده سینمایی، کارکرد آینه تمثیلی لکان را می‌یابد که مخاطب روی آن، در واقع در حال تماشای بدل خود است.

ریموند بلور (استم، ۱۳۸۳: ۱۸۴) در ۱۹۷۵ عنوان کرد که کارکرد سینما در آن واحد هم مانند امر خیالی (تصویر و آینه) و هم مانند امر نمادین (از طریق گفتمان‌های فیلم به عنوان زبان) است. به زعم او، بیننده با ورود به متن فیلمیک، تجربه‌ای فیلمیک را از سر می‌گذراند که شامل دو مرحله از همذات‌پنداری است: او با قرار گرفتن در جریان آپاراتوس و ورود به درون تجربه فیلمیک، ابتدا با آپاراتوس سینمایی (پروژکتور همچون چشم دوم) و سپس به طور خودشیفته‌وار با تصویر همذات‌پنداری می‌کند و درمی‌یابد که آن‌چه بر پرده تابانده شده، توهم حضور اشیاست و نه حضور واقعی‌شان.

در این نظریه پرده به مثابه غیاب و فقدان است. پرده به آن‌چه غایب است، توهم حضور می‌بخشد و چون آینه در مرحله آینه‌ای لکان عمل می‌کند و بیننده از طریق برش^۱ (نهی پدر در مرحله ادیبی) ضمن بازشناسی توهم پرده (آینه) به زعم بلور به امر نمادین راه می‌یابد. لکان معتقد است که در جریان نگاه خیره کودک به تصویر آینه، نگاه که ابژه دیدن است، حضور دیگری را در چشم او منعکس می‌کند و در نتیجه کودک، خود را جدا از دیگری می‌یابد. این نگاه، نگاه دیگری نمادین است.

به زعم این نظریه‌پردازان در این تجربه خودآگاهی من، دیگر در چشمی که خودش را در حال تماشا می‌بیند منعکس نمی‌شود، بلکه در «عمل خودبینانه من از خلال چشم شخص سوم داستان تخیلی منعکس می‌شود» (بک، ۲۰۰۴: ۸۹). من خود را بر پرده فراقینی می‌کنم و داستان تخیلی با تمهیدات نمادین خود، سازوکار خیالی من (همذات‌پنداری خودشیفته‌وار با ستاره روی پرده) را برهم زده و مرا به سامان نمادین می‌راند؛ در نهایت و در جریان این خروج از مرحله آینه‌ای امر خیالی و ورود به امر نمادین، میل سوژه شکل

می‌گیرد که معطوف به تصویر است. اما تا اینجای کار، مراد از ابژه و تصویر، ابژه‌هایی هستند که دیده می‌شوند و از نظر غایب یا پنهان نشده‌اند.

آینه و خودشیفتگی^۱

با توجه به آنچه ذکر شد، یکی از ابتدایی و مهم‌ترین واکنش‌های مخاطب به ابژه تمنایی که در تصویر پدیدار می‌شود، خودشیفتگی است: خودشیفتگی با توجه به مرحله آینه‌ای در روانکاوی لکان، نخستین مرحله هویت‌سازی فرد، به مثابه سوژه، پس از آگاه شدن از خودبودگی، ضمن همذات‌پنداری او با تصویر خودش شکل می‌گیرد. سوژه با میل نگرستن، متوجه تصویر خود می‌شود. خود را به صورت تصویر در آینه بازمی‌شناسد، و این خود/دیگری را ابژه و موضوع گمشده تمنای خود تصور می‌کند. پس با تصویر آینه از خودش همسان‌سازی، هویت‌سازی یا «همذات‌پنداری» نشان می‌دهد.

سوژه، تصویر نمادین را «من» می‌نامد. خود را با تصویر یگانه می‌بیند و متوجه نیست که آگاهی همواره شکافی است که تا ابد میان او و خودش، نگاه او و تصویرش حائل است: «این نخستین مرحله از دیالکتیک همذات‌پنداری با دیگری است» (لکان، ۱۹۷۷: ۳). در این میان خودشیفتگی نقش مهمی دارد: تمنای نگرستن که به تصویر «من» معطوف می‌شود، «من» را به‌عنوان نخستین ابژه و موضوع تمنا اشتباه می‌گیرد. پس خود را در مقام سوژه و ابژه نگرستن، یک کل یکپارچه تصور می‌کند و از این امر به رضایتی توهمی نائل می‌شود. به این ترتیب، بنیان نگاه که ضمن نگرستن در آینه به وجود می‌آید، چیزی جز خودشیفتگی نیست (همان).

نگاه خودشیفته‌وار از کارکردهای زیست‌مایه‌ای^۲ «من» است. کارکرد این نگاه آن است که مفهومی ذهنی از جهان، بی‌توجه به مشاهدات عینی پدید می‌آورد (مالوی، ۱۳۸۷: ۷۸). خودشیفتگی مرحله‌ای ضروری اما هم‌زمان، جریانی است که تداوم آن به صورت انحراف

1. Narcicism

2. Libido

در زندگی فرد بالغ جلوه‌گر می‌شود؛ چرا که مواجهه او با موضوع خارجی تمنا (ابژه‌های عینی جهان) را به تعویق می‌اندازد.

نمایان شدن تصویر ابژه - اعم از تصویر چهره بازیگر نقش محوری یا کاراکتر مورد تمنا یا حتی ضدقهرمانی که خلاف تمنا، یعنی ترس و نفرت را برمی‌انگیزد - برای مخاطب همواره حدی از تمنای خودشیفته‌وار را دربردارد؛ به این معنا که مخاطب، در مشاهده تصویر/ابژه مورد تمنا، با این خیال که گمشده تمنای خود، یعنی پاره از دست‌رفته موجودیت خود، امر واقع را یافته، خود را یک کل یکپارچه تصور کرده و با درخودمانده شدن، از دنیای دیگری‌های نمادین رو می‌گرداند. این، نظیر موقعیت نوزادی است که هنوز در عین وابستگی به مادر، غرقه در طبیعت خود بوده و برای رفع نیازهای زیستی، مواجهه با ابژه‌های بیرون از خودش را تجربه نکرده است. بنابراین، نمی‌داند جهانی خارج از او وجود دارد که با نگاه خود، از پیش او را مخاطب قرار داده است (لکان، ۱۹۷۷: ۳).

با این وجود، نظم تصویر این توهم را برهم می‌زند و از طریق ابژه a یا لکه تصویر، مخاطب را آگاه می‌کند که در حال تماشای تصویر است. از این منظر، تصویر بازیگر یا هر ابژه دلخواه دیگر، به دال غیاب بدل می‌شود. بنابراین مخاطب، با خود، به مثابه سوژه فقدان همذات‌پنداری کرده و از فرایند میل‌ورزی خود، که معطوف به تصویر و ابژه دلخواه است، آگاه می‌شود. به این ترتیب، مخاطب درمی‌یابد که این ابژه، تنها سازه‌ای نمادین است که جای یک کل ناشناختنی، یعنی ابژه مفقوده تمنا را موقتاً گرفته است؛ حضوری اعتباری دارد و حضور آن، عین غیاب است. اما این فرایند، همواره می‌تواند با نوعی انحراف همراه شود که فراتر رفتن از خودشیفتگی را دشوار می‌سازد و آن، در صورت پدید آمدن عارضه بت‌سازی ایجاد می‌شود.

بت‌سازی و اضطراب

در روانکاوی، بت‌واره^۱ چیزی است که جایگزین ابژه مفقوده تمنا می‌شود (So، 2008) cial.chass.ncsu) که می‌تواند بخشی از کلیتی باشد که انکار می‌شود تا بت‌واره‌پرست برای آن بخش و پاره، ارزشی معادل ارزش کلیت انکارشده قائل شود. به عبارت دیگر، این چیز که می‌تواند یک صورتک یا هر ابژه معناداری نزد بت‌واره‌پرست باشد، جانشین ابژه a می‌شود که دست‌نیافتنی است.

به این ترتیب، بت‌واره‌پرست کسی است که از قبول فقدان (امر واقع یا ابژه a) در نظم نمادین سرباز می‌زند. او از پذیرفتن این امر خودداری می‌کند که پذیرش فقدان، برای او مزایایی دربر دارد (لکان، ۱۳۹۵: ۷۲). به همین دلیل توسط امر واقع تسخیر- و روان‌رنجور - می‌شود. بت‌واره ارزش و نقش متعالی چیزی را پیدا می‌کند که وجود ندارد و به جای آن اشتباه گرفته شده است. ابژه بت‌واره به مثابه مستمسکی است در خدمت فانتزی اولیه برای فرار از اضطراب (همان).

به گفته متز (هومر، ۲۰۰۵: ۲۹) تصویر سینمایی این قابلیت را دارد که مانند یک بت‌واره عمل کند؛ چرا که اجازه می‌دهد نگاهمان را به آن‌چه تخیلی است بدوزیم، آن را واقعی بپنداریم و از این رو دانش‌مان را در این مورد که آن‌چه می‌بینیم صرفاً یک تصویر است، انکار کنیم. این، نوعی آسیب‌شناسی نگریستن به پرده سینماست که از سوی نسل‌های اولیه نظریه روانکاوانه مطرح شد. از این منظر، ابژه تمناشده یا چهره بازیگر، همواره می‌تواند در پیشگاه نگاه مخاطب، به بت‌واره بدل گردد. اما این امر، چه واکنشی در مخاطب برمی‌انگیزد؟ نمایش تصویر امر مورد تمنا مترادف است با لحظه تحقق یافتن ابژه میل متنی در تصویر؛ تصویر، همان ابژه‌ایست که تمنای متنی در جهت آن ابراز می‌شود. گاهی ابژه مورد تمنا، چهره معشوق یا مقتداست، گاهی هم از قاب تصویر غایب است. به زعم روانکاوی، تمنا همواره از ابژه عینیت‌یافته؛ یعنی ابژه‌ای که حاصل شده سرریز می‌کند تا به امر واقع بازگردد. خاصیت امر واقع آن است که در اوج حصول ابژه، تصویر تمامیت را در مورد ابژه برهم می‌زند تا بدین وسیله نابسندگی آن را بنماید و غیاب خود را گوشزد کند.

این درست، زمانی است که سوژه از حصول ابژه مفقوده و بازیافتن تمامیت خاطر جمع شده و مطمئن است آنچه خواسته، همان چیزی است که حاصل کرده است. اما تمنا، از شکاف میان واقع و واقعیت ابژه حاصل شده سربرمی‌دارد و نگاه خیره‌اش را به سوژه می‌دوزد (اونز، ۱۳۸۶: ۶۲). در این مرحله، تمنا به صورت تمنا برای فراتر رفتن از ابژه حاصل شده (در اینجا، تصویر شخصیت طلب شده یا هر ابژه مطلوب دیگر) ظاهر می‌شود و به اضطرابی دامن می‌زند که تحمل‌ناپذیر است. به زعم لکان، «اضطراب، ارتباطی به فقدان ابژه ندارد. بلکه مربوط به حضور آن است. عدم وجود ابژه‌ها احساس نمی‌شود» (لکان، ۱۳۹۵).

به این ترتیب، تصویر پدیدار شده‌ای که در مقام ابژه تمنای متنی قرار می‌گیرد، یعنی همان ابژه بت‌واره، واجد اضطراب برای بیننده است. به محض تثبیت شدن ابژه مورد تمنا، مخاطب تمایل ناخودآگاه شدیدی برای فراتر رفتن از آن و جایگزین کردنش پیدا خواهد کرد که چون آن را به صورت آگاهانه در نمی‌یابد، ناگزیر در او موجب اضطراب می‌شود؛ چراکه نزدیکی ابژه، وحشت نزدیکی به امر واقع را برمی‌انگیزد.

امر واقع، ساحتی است که میل به سمت آن سوق می‌یابد و با اینهمه، رویارویی با آن، به معنای فروپاشی ساختارهای نمادین دانش و آگاهی است. به این ترتیب، شاید بتوان اینطور نتیجه گرفت که محقق شدن ابژه، به صورت تصویری دلخواه که در چهره کاراکتر یا نظیر آن به نمایش درمی‌آید، همواره در عین رضایت در مخاطب اضطرابی برمی‌انگیزد که فراتر رفتن از ابژه، ترک آن و جدایی از آن را در پی دارد.

غیاب ابژه و سوگ^۱

همان‌طور که ذکر شد، نگاه به ابژه تمنناشده‌ای که در تصویر پدیدار می‌شود، همواره می‌تواند امیال خودشیفته‌وار را برانگیزد. این امیال در صورت منحرف شدن از روند طبیعی هویت‌سازی با کاراکتر روی پرده می‌توانند بت‌واره پرستانه شده و اضطرابی ناخودآگاه به همراه بیاورند. به این ترتیب، می‌توان اینطور فرض کرد که خلاف رویه مذکور، غیاب

امر تمنا شده و ابژه دلخواه از تصویر به‌جای پدیدار شدن آن که به بت‌سازی می‌انجامد، باید در مخاطب تجربه‌ای متفاوت برانگیزد؛ به این معنا که غیاب امر دلخواه، - برای نمونه غیاب چهره و اندام کاراکتری که در فیلم‌های دینی به‌صورت نقطه ثقل میل متنی معرفی شده است - الف) میل واپس‌روانه خودشیفته‌وار را سرکوب می‌کند؛ ب) اضطراب بت‌واره پرستانه نزدیکی با ابژه را در مخاطب تعدیل می‌نماید.

این هردو رای، که در جای خود نیاز به تحلیل و اثبات دارد، دست کم و در بدایت امر، سلبی و منفی به نظر می‌رسند؛ به این معنا که توضیح می‌دهد غیاب تصویر کاراکتر مقدس، چه اموری را موجب نمی‌شود. به این ترتیب، حق مطلب را در مورد تجربه مخاطب در رویارویی با غیاب ابژه تمنا ادا نخواهد کرد. بنابراین، جا دارد تجربه مواجهه با غیاب، به خودی خود تحلیل شود.

پیش از جستجو برای پاسخ به پرسش سیر سوژکتیوی که مخاطب در مواجهه با غیاب ابژه تمنا شده می‌گذراند، لازم به ذکر است که غیاب، فقدان نیست. این شکل از غیاب، نمادین ساختن امر با دال‌هایی است که بر غیاب دلالت می‌کنند؛ به این معنا که غیاب، برخلاف فقدان، می‌تواند آگاهانه درک شود و در مخاطب واکنش شناختی و عاطفی برانگیزد. روایت با غایب ساختن از تصویر، وجود کاراکتر مورد تمنا را اعلام کرده است، نشانه‌های تصویری از حضور نادیدنی او حکایت دارند: او در تصویر مخاطب قرار می‌گیرد؛ از او روایت و نقل می‌شود؛ گاهی صدای او در عین غیاب چهره‌اش شنیده می‌شود و او دارای کنش است. با این‌همه تصویر او، به‌صورت تصویر بازیگری که او را به‌مثابه ابژه نگاه مخاطب درمی‌آورد، از تصویر غیبت دارد.

این غیبت، از این رو فقدان نیست که نشانه‌های تصویری جانشین، برای معرفی آن عرضه می‌شوند: چهره بازیگر با پارچه یا لکه نور پوشانده می‌شود؛ عناصر محیطی با قرارگرفتن بین بازیگر و دوربین مسیر نگاه کردن به او را سد می‌کنند؛ کاراکتری که غایب

است با نشانه‌هایی همچون ردّ پایش بر خاک یا جای خالی‌اش بر زیرانداز، مورد اشاره قرار می‌گیرد.^۱

این‌ها همه در واقع، حاضر کردن ابژه تمنای نگاه، با ابژه‌های جایگزین است. به این ترتیب، کاراکتر درواقع غایب نیست اما حضور او از ابژگی تصویری جداست؛ یعنی حضور او، از تقلیل یافتن به اجزای چهره بازیگری که در عین حال بر پرده حاضر و از آن، غایب است، سرباز زده است. حال، می‌توان پرسید که واکنش مخاطب به غایب درک‌شده ابژه مورد تمنا از حوزه تصویر چیست؟ به زعم این جستار، تجربه مخاطب در این رویارویی، تجربه‌ای نظیر سوگ و ماتمی است که در واکنش به از دست دادن عزیز، احساس می‌شود. این سوگ، می‌تواند به‌صورت هشیارانه از سوی مخاطب ادراک شود یا اینکه ناهشیار و در سطح نیمه‌آگاه ضمیر باقی بماند.

خاستگاه تمنا، ناخودآگاه است اما از دست رفتن ابژه، درک و بازشناسی فقدان در آگاهی قرار دارد. فقدان امر واقع، درک نمی‌شود اما از طریق نشانه‌هایی می‌تواند حس شود. نشانه‌های تصویری جایگزین ابژه میل، قرار است چنین نقشی را ایفا نمایند. «چیزی هست که سوژه نمی‌تواند در مرحله آینه‌ای آن را ببیند اما می‌تواند احساس کند و آن، نگاهی است که در «پشت» تصویر، به‌صورت جدا شده از سوژه قرار دارد» (کوپیک، ۱۹۹۴: ۳۶)؛ (گورتون، ۲۰۰۸: ۷۴).

درحالی‌که ظهور ابژه، به‌مثابه سرپوشی بر خلا و فقدان نگاه نادیده ابژه a که در پشت تصویر قرار دارد، اضطراب را برمی‌انگیزد - اضطرابی که مخاطب ممکن است هرگز احساس نکند- غایب ابژه تمنا شده، بجای سرپوش گذاشتن بر فقدان، در واقع می‌کوشد با اعلام خود، فقدان را شرح دهد. مخاطب نگاه می‌کند و نمی‌بیند. همان‌طور که نگاه ابژه a در واقع نگاهی برای نگرستن و ندیدن است: «من نمی‌توانم به درستی ببینم؛ نمی‌توانم هرگز کلیت میدان دید خود را در برگیرم؛ زیرا نقطه‌ای وجود دارد که از آن نقطه در میدان دید، دیگری نگاه خیره خود را به سمت من برمی‌گرداند» (ژیزک، ۱۳۸۶: ۷۷).

۱. فیلم روز واقعه نمونه‌هایی از این امر را نشان می‌دهد.

شاید بتوان گفت، درحالی‌که ابژه‌های تمناشده در تصویر برای پوشاندن و فراموش شدن لکه تصویر به کار می‌روند، فقدان ابژه تمنا در مقابل، قرار است لکه را اعلام نماید. به عبارت دیگر، می‌توان این‌طور گفت که تمنا برای ابژه مفقوده در فیلم‌های مذکور به بیان درمی‌آید، اما برای آن پاسخی وجود ندارد؛ ابژه‌ای نیست تا شکاف سرباز کرده فقدان را در مخاطب پر کند و او را راضی نماید. از این منظر، در این فیلم‌ها، تمنا برای ابژه مفقوده با ایجاد احساس و ادراک آگاهانه فقدان در مخاطب همراه خواهد بود؛ به این صورت که مخاطب، به دلیل سرکوب میلی که برای دیدن ابژه تمنای متنی دارد، دچار حس کمبود شده و ناگزیر، تمنای نگریستن را به صورت اندوه، سوگ و ماتم و الایش می‌کند.

ماتم، نوعی به بیان درآوردن میل و تمنا برای ابژه و موضوعی است که از دست می‌رود. «در وضعیت ماتم، رابطه میان سوژه و ابژه، امری بغرنج است؛ چراکه ابژه‌ای که از دست رفته، بر ته‌ماند دیگری از دست رفته [(امر واقع)] دلالت می‌کند» (گورتون، ۲۰۰۸: ۱۲۵-۱۲۳). این سوگواری، درک نقصان و فقدان واقع را در واقعیت، امکان‌پذیر می‌کند و مانع می‌شود تا مصیبت‌دیده به دنبال آن‌چه از دست رفته، به تسخیر فقدان (ناآگاهی) درآید.

در روانکاوی، رابطه سوژه و ابژه در ماتم از این رو پیچیده است که درآن عواطف متضادی دخیل‌اند: «این امر هم در طی فرایند سوگواری صدق می‌کند و هم از تجربه تهدیدآمیز از دست‌داده ابژه فراتر می‌رود» (همان). سوگواری، کنشی است تمنامندانه که در مقابل رها و فراموش کردن، اما به منظور رها و فراموش کردن موضوع مورد تمنا صورت می‌گیرد. از دست دادن، هم‌زمان بر فقدان ابژه a دلالت می‌کند و این، فقدان‌انی است که باید آگاهانه درک شود تا سوژه، در ساحت واقعیت باقی بماند.

نتیجه‌گیری

در روانکاوی لکانی، نگریستن به امر واقع، هم‌پای نگریستن در آفتاب است (لوین، ۲۰۰۸: ۴۸). کوری، نتیجه این‌گونه نگاه کردن بی‌دفاع و صلاح در چیزی است که به آگاهی در نمی‌آید. اما نگریستن به آفتاب، همواره از پشت پرده امن امر نمادین، امکان‌پذیر

می‌شود. هنر، چنین پرده و چارچوبی پدید می‌آورد. تصویر، پرده‌ای است که روی امر واقع را می‌پوشاند تا بتواند آن را از طریق کنش‌گری‌هایش در پشت پرده تصویر هنری سراغ گیرد. همان‌طور که تابش آفتاب را می‌توان از بازی سایه‌ها دریافت.

تصویری که غیاب ابژه تمنا را به نمایش می‌گذارد، پرده‌ای است که روی واقع کشیده می‌شود تا واقع به صورت روایت غیاب خود، خود را ابراز نماید. این، غیاب، در مخاطب وضعیتی روانی پدید می‌آورد که خلاف وضعیت نگرستن و دیدن ابژه است. تجربه عجز مخاطب از رویت تصویر دلخواه، می‌تواند حاوی این امکان بالقوه باشد که مخاطب را از حدی از آگاهی نسبت به ابژگی خود زیر نگاه واقع (ابژه a) برخوردار کند؛ به این معنا که غیاب تصویر امر تمناشده، می‌تواند در عین حال به غیاب‌های عظیم و هولناک دیگری اشاره داشته باشد که مخاطب را هدف قرار داده‌اند. اموری که او نمی‌تواند ببیند و هم‌زمان او را از ضعف آگاهی خود مطلع می‌سازند و او را به مثابه سوژه (نا)آگاهی تثبیت می‌کنند. به‌زعم این جستار، واکنش مخاطب به این غیاب، نظیر تجربه ماتم و سوگی است که در نظم نمادین قرار می‌گیرد. با توجه به اینکه واکنش سوگواری و ماتم، آگاهانه است، بنابراین گام مهمی است که مخاطب در فاصله گرفتن از سلطه واقع و قدم گذاشتن در واقعیت برمی‌دارد.

سوگواری برای امری که مخاطب، به‌صورت آگاهانه دریافت کرده حاصل نمی‌شود و از دست رفته است، به ابژگی او زیر نگاه واقع، پایان می‌دهد، چراکه ابژه نمی‌تواند خودآگاه باشد (لکان، ۱۳۹۵: ۳۶). مخاطب با سوگواری کردن و احساس ماتم، از جایگاه ابژه خارج می‌شود تا به‌عنوان سوژه ماتم و سوگواری، از نو تمنای را خود برای ابژه مفقوده به بیان درآورد و به آن عینیت ببخشد. به این ترتیب، او درمی‌یابد که نمی‌تواند در آفتاب بنگرد چون آفتاب در نگاه او دیدنی نیست.

منابع فارسی

۱. استم، رابرت. (۱۳۸۳). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. ترجمه: احسان نوروزی. انتشارات سوره مهر.
۲. اَوَنز، دیلن. (۱۳۸۶). فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی، ترجمه مهدی رفیع و مهدی پارسا. تهران: گام نو.
۳. ژیتک، اسلاوی. (۱۳۸۴). هنر امر متعالی مبتذل: درباره بزرگراه گمشده دیوید لینچ، چاپ اول، ترجمه مازیار اسلامی. نشر نی.
۴. ژیتک، اسلاوی. (۱۳۸۶). لاکان-هیچکاک: آنچه می‌خواستید درباره لاکان بدانید اما جرات پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید، ترجمه مازیار اسلامی. انتشارات ققنوس.
۵. سارتر، ژانپل (۱۳۵۰). هستی و نیستی: پدیده‌شناسی عالم هستی. ترجمه عنایت‌اله شکیباپور. موسسه انتشارات شهریار.
۶. لکان، ژاک. (۱۳۹۵). اضطراب. ترجمه صبا راستگار. چاپ اول، انتشارات پندار تابان.
۷. مالوی، لورا. (۱۳۸۲). «لذت بصری و سینمای روایی»، ترجمه فتاح محمدی. فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون (ویژه نظریه فیلم)، شماره ۲۳، صص ۸۹-۷۱.
۸. هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه: فتاح محمدی. زنجان: هزاره سوم
۹. یاسینی، سیده راضیه. (۱۳۹۵). شمایل‌نگاری دینی در ایران و غرب از آغاز تا دوره معاصر. چاپ اول. پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات.

پایان‌نامه‌ها

۱. الیاسی، زینب. (۱۳۹۳). خوانش روانکاوانه و فمینیستی رمان طوبی و معنای شب اثر شهرنوش پارسا پور و رمان به رنگ ارغوان اثر آلیس واکر (براساس روانشناسی لاکان) [پایان‌نامه]. دانشگاه لرستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی

۲. تک‌زارع، سمانه. (۱۳۹۲). نقد و بررسی روانکاوانه (فروید، لکان) بر روی آثار هنریک ایبسن. [پایان نامه]. دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده هنر و معماری، گروه نمایش.
۳. تهرانی‌پور، فرزانه. (۱۳۸۵). بحران هویت از دیدگاه روانشناختی لکان در رمان‌های گرهام گرین. [پایان‌نامه]. دانشگاه آزاد اسلامی تهران. دانشکده زبان‌های خارجی.
۴. روزبه، بابک. (۱۳۹۲). بررسی کودک جنگ‌زده در ادبیات داستانی کودک و نوجوانان دفاع مقدس از نگاه روان‌کاوی ژاک لکان [پایان‌نامه]. دانشگاه آزاد اسلامی واحد ملایر، دانشکده تحصیلات تکمیلی.
۵. صالح‌پور، محمد. (۱۳۹۲). تحلیل و واکاوی شخصیت در نمایشنامه‌های آنتون چخوف بر اساس رویکرد روانکاوی ژان لکان [پایان‌نامه]. دانشگاه آزاد اسلامی. دانشکده هنر و معماری. تهران.
۶. کاظمیان، احمدرضا. (۱۳۹۱). بررسی شخصیت‌های مجموعه قصه‌های پریان اثر هانس کریستین آندرسن: براساس روانکاوی لاکان [پایان نامه]، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بروجرد، دانشکده تحصیلات تکمیلی.
۷. کبیری نسب، مریم. (۱۳۹۰). نظریات بیماری روشنفکری پارانویای زیگموند فروید و ژاک لکان در بررسی شخصیت‌های بوف کور و هملت [پایان‌نامه]. دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده هنر و معماری.
۸. گنج‌ای، معصومه. (۱۳۸۷). نقد روانکاوانه فیلم و نگاه خیره مخاطب [پایان‌نامه]، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی. پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران.
۹. مظفری، مجتبی. (۱۳۹۱). بررسی روانکاوانه ناخودآگاه در رمان بیداری فینگان‌ها، اثر جیمز جویس از دیدگاه روانکاوی تحلیلی ژاک لکان [پایان نامه]، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، دانشکده علوم ادبیات انگلیسی.
۱۰. هوایی، زهرا. (۱۳۹۱). بررسی تحلیلی داستان رستم و سهراب بر اساس ژرف‌ساخت‌های اسطوره‌ای و روانکاوی [پایان‌نامه]. دانشگاه پیام نور، مرکز اهواز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

منابع لاتین

1. Allen, Richard. (2004). "Psychoanalytic Film Theory", in Robert Stam & Toby Miller, *A Companion to Film Theory: Motion Pictures-Social Aspects*, Blackwell. Chapter Eight, pp 123-145
2. Beck, Humberto. (2004). "A New History of the Eye", *Discourse*26, Wayne State University Press: Detroit-Michigang, Winter & Spring, pp 86-90
3. Berger, Ann-Emanuel. (1998). "The Newly Veiled Women: Irigaray Specularity and the Islamic Veil", *Diacritics*281, The John Hopkins University Press, pp 99-117
4. Brooks, Peter (1987). "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism: Critical Inquiry" . Volume. 13.no.2, *The Trials of Psychoanalysis*. University of Chicago Press. p334- 348 Hamdouni Alami, Mohammad (2011). Art and Architecture in the Islamic tradition: aesthetics, politics and desire in early Islam. I.B.Tauris, London. Newyork. pp208-2012
5. Freud, Sigmund. (2008). "A Short Selection", in *Three Essays on Theory of Sexuality*. Website:
6. <social.chass.ncsu.edu/wyrick/DEBCLASS/freud.htm> Fricke, Heral & > Gökanksel, Banu and Secor Anna. (2014). "The Veil, Desire and the Gaze: Turning the inside out". UKnowledge University of Kentucky; Geography Faculty Publication
7. Gorton, Kristyn. (2008). *Theorising Desire: From Freud to to Feminism to Film*. PalgraveMammillan. UK.

8. Homer ,Sean.(2005). *Jacues Lacan's Ecrirts: A Selection*. Routledge,, London & New York .Denzin, Norman. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. Sage Pub, London, Thousand Oaks, New Delhi.
9. Heidegger,Martin.(1971).*The thing*. Translated by Albert Hofstader. In Poetry ,Language, Thought 1971.pp 164-184
10. Hoofd, Ingrid. (1999). "Using Erly Cinema In Reassessing Feminist Theory". Website:< www.klari.net/
11. ingrid/articles/earlyci.html.> Lacan, Jacques. (1977). *Ecrirts*: "On Mirror stage", Translated by Alan Sheridan. Routled
12. Lacan,Jacque.(1960).”The Ethics of Psychoanalysis”.*SeminarVII*.Ed:Jaque Allain Miller. *BookVII*.
 1. Levine.,z.Steven.(2008).*Lacan reformed*.IBTauris
13. Mc Gowan, Todd. (2003). "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and It's Vicissitudes", *Cinema Journal* 42, University of Texas Press, Spring , pp24-43.
14. Mc Gowan, Todd. (2007). *The real gaze: Film theory after Lacan*.Sunny press in Psychoanalysis and culture.Excelsior Edition
15. Mayne, Judith.(1993).*Cinema and Spectatorship*. Routledge. London Newyork
16. Morgan, David.2005. *The sacred Gaze: Religious visual culture in Theory and Practice*. University of California press
17. Mottahede, Negar. (2000). "Bahram Bayzai's *Maybe Some Other Time: The Un-presentable Iran*", *CameraObscura* 43, Vol.15, no.1.Duke University Press, pp163-191.

18. Nellmes, Jill. (2007). *Introduction to Film Studies*. 4th Edition. Routledge. London.
 2. Wright, Elizabeth. (2000). *Post Modern Encounters: Lacan and Post Feminism*. Icon Books , Duxford Cambridge.
19. Stangle, John.(2017). Icon gazing and sacred image meditating. Illustration Edition. Lulu.
20. Wollen,Peter.(2007) “On Gaze Theory”. *new left review* 44 mar-apr.p. 91-106