رویش روان شناسی، سال ۸ ، شماره٤ ، شماره پیاپی ۳۷ ، تیر ۱۳۹۸
Rooyesh-e-Ravanshenasi, 8(4), 2019

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

بررسی روانکاوانه ی کارکرد سینما با تکیه بر مفهوم نگاه خیره در اندیشه ژاک لکان

Psychological interview of cinema's function basis on the concept of gaze in jacques lacan's thought

Meysam Salehi
Kharazmi University
Meysam.salehi@hotmail.com

Abstract

Theory of psychoanalysis after Lacan's theory grew up in different aspects of art and thought such as mirror stage, feminist ideology, the process of subject birth, etc. Theoreticians of the film after Lacan present a new understanding of cinema's function uses from his psychoanalysis terms, for instance, mirror stage, the concept of desire, fantasy, gaze, Other, etc. The purpose of this article is an interview of Lacan connected terms with cinema and also different functions of cinema with due attention to film's theoreticians after Lacan. Finally, tasks of cinema analysis and separate into three general contents: regarding mirror stage birth, regarding fantasy for ideology and make the situation for gloating to achieve to gaze. All of these lead us into the consequent that cinema is not just a part of the art, but it is an essential part of the ideology and also the point of fantasy's reemergence and continuation of our desire.

Key Words: psychoanalysis, Jacques Lacan, psychoanalysis and cinema, film's theories

میثم صالحی
دانشگاه خوارزمی تهران

چکیده

نظریه روانکاوی پس از اندیشه های ژاک لکان بیش از پیش جای خود را در حوزه های گوناگونی از هنر و اندیشه همچون: نظریه ی فیلم، نگرش فمنیسم، روند پدیدآیی سوژه و.. باز کرد. نظریه پردازان فیلم پس از لکان با بهره گیری از مفاهیم روانکاوانه ی او همچون: مرحله آیینه ای، مفهوم میل، فانتزی، نگاه خیره، بزرگ دیگری و.. درک تازه ای را نسبت به کارکرد سینما در امتداد حضور بیش از یک قرن آن ارائه کردند. هدف این مقاله تشریح مفاهیم مرتبط با ژاک لکان و سینما و همچنین انواع کارکرد سینما با توجه به نظریه های نظریه پردازان روانکاوانه ی فیلم، پس از لکان است. در نهایت کارکرد سینما در سه مولفه کلی: در مقام بازپدیدآیی مرحله آیینه ای، در مقام فانتزی در خدمت ایدئولوژی و ایجاد موقعیت چشم چرانی برای دست یابی به ابژه نگاه یعنی نگاه خیره یا نگاه ازلی از بیرون به سوژه مورد بررسی قرار می گیرد و ما را به این اندیشه رهنمون می سازد که سینما نه فقط یک بخش از هنر بلکه فراتر از آن، بخشی از ایدئولوژی و همچنین نقطه ی بازپدیدآیی فانتزی و استمرار میل ماست.

کلمات کلیدی: روانکاوی، ژک لکان، روانکاوی و سینما، نظریه های فیلم

نوع مقاله : تحلیلی **دریافت :** آذر ۹۷ **پذیرش:** بهمن ۹۷

مقدمه

بی گمان باز تعریف ژاک لکان[1] (۱۹۸۱-۱۹۰۱) از اندیشه های فروید[2](۱۹۳۹-۱۸۵۶) در اواخر قرن بیست، نه تنها روح تازه ای در فهم روانکاوی دمید بلکه در تحلیل سایر حوزه های فکری، گفتمان جدیدی را بوجود آورد. لکان با شعار بازگشت به فروید تنها اندیشمندی بود که ادعا میکرد: من فروید را خوانده ام(انجمن روان پژوهان فارسی زبان فرانسه، ۱۳۹۳). او به دلیل اینکه گفتگو و بیان را موثرتر از نوشته میدانست به شرح اندیشه های خود در طول سمینار هایی که هر سال برگزار میکرد پرداخت. اصطلاحات و کلیدواژه های بدیع او که مشخصا در سمینارهایش ارائه گردید در زبان فرانسه به تولید معنای جدیدی در ادبیات روانکاوانه منجر شد و از قِبل آن تحلیل روانکاوانه بیش از پیش جای خود را در فهم آثار هنری، نظریه فیلم و سینما، نگرش فمنیسم، فهم سوژه و البته روند پدیدآیی سوژه باز کرد. در این مقاله به کمک آرای لکان به ویژه مفهوم نگاه خیره[3] در مرحله آینه ای و همچنین نظریه پردازان فیلم پس از او، همچون: کریستین متز[4]،

[1] Jacques lacan
[2] Sigmund Freud
[3] Gaze
[4] Christian Metz

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

ژان لوییس بودری[۱]، تاد مک گوان[۲]، لورا مالوی[۳] و ... به بررسی کارکرد سینما و نظریه های روانکاوانه سینما می پردازیم. بی شک مقاله های موثر در این زمینه همچون آپاراتوس[۴] سینمایی از ژان لویی بودری، دال خیالی[۵] از کریستین متز، لذت بصری و سینمای روایی از لورا مالوی، عکاسی که نمیبیند از میکائیل برون اورلیان و ... یاری گر ما خواهند بود.

ژاک لکان و اندیشه هایش

ژک لکان در خانواده کاتولیک نسبتا ثروتمندی در محله مونپارناس پاریس به دنیا آمد تا تاثیرگذارترین اندیشمند پس از فروید در تشریح و گسترش روانکاوی باشد. او فردی تیز هوش چه در مدرسه کاتولیک و چه در رشته تحصیلی خود یعنی پزشکی بود که مطالعات گسترده ای در زمینه علوم دینی، فلسفه و ریاضیات، هنر و... داشت. دل مشغولی او با آرای باروخ اسپینوزا[۶]، فردریش هگل[۷]، کانت[۸]، کارل یاسپرس[۹]، مارتین هایدگر[۱۰] و ... بنیان نظری او را بعدها در سمینارهایش شکل داد تا از این رو روانکاوی بیش از پیش از حوزه بالینی فروید فراتر رود و جای خود را در مقام یک نظریه در حوزه های گوناگون هنری، ادبی، فمنیستی و ... باز کند. روانکاوی پس از فروید واکنش های متفاوتی را در کشور های گوناگون، پدید آورد. کشور های آمریکای شمالی، ایالات متحده و بریتانیا روانکاوی را با آغوش باز پذیرفتند، اما در کشور لکان یعنی فرانسه همچنان فرهنگ ضد روانکاوی پابرجا بود چرا که روانپزشکی در فرانسه ضد روانکاوی بود. اما دقیقا در همین بحبوحه ارتباط لکان با سورئالیست[۱۱] های فرانسه همچون آندره برتون[۱۲]، سالوادور دالی[۱۳] و ... شکل گرفت. رساله دکترای لکان در محیط ضدروانکاوانه ی فرانسه مورد توجه سورئالیست ها قرار گرفت تا او شاهد اولین حمایت های خود در این زمینه باشد. لکان پزشک شخصی پابلو پیکاسو[۱۴] شد و در جلسات روخوانی اولیس جمیز جویس[۱۵] و تحلیل های الکساندر کوژو[۱۶] از کتاب خدایگان و بنده هگل شرکت کرد. همه این اتفاقات زمینه ذهنی لکان را برای ارائه بازخوانی خود از نظریات فروید آماده کرد. نهایتا لکان با شعار بازگشت به فروید در طول ۲۷ سال به ارائه سمینار های خود پرداخت. او در طول این سمینار ها با تاثیرپذیری از زبان شناسی فردیناندو سوسور[۱۷]، مردم شناسی لئو اشتراوس[۱۸] و لویی آلتوسر[۱۹] مارکسیست بازتعریفی بدیع از اندیشه فروید ارائه داد. مباحثی همچون مرحله آیینه ای[۲۰]، میل[۲۱] و ساختار آن، اخلاق روانکاوی، فانتزی[۲۲]، ژوئیسانس(کیف تمام)[۲۳]، سه ساحت (امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی)، دیگری[۲۴]، تفاوت جنسیتی و ... از جمله مباحث کلیدی لکان در این سمینار ها قلمداد می شود. تاثیر این سمینار ها به اندازه ای بود که نظریه پردازان فیلم با استفاده از اصطلاح مرحله آیینه تحلیل های تاثیر گذاری را در فهم سینما ارائه دادند. فمنیست ها با به کارگیری نگرش لکان در زمینه تفاوت جنسیتی به صورت بندی اندیشه های خود در این زمینه پرداختند. فهم اندیشه های پست مدرنیستی امروز بدون فهم روانکاوی لکانی میسر نیست به اندازه ای که اندیشه های فیلسوفان پست مدرن امروز همچون اسلاوی ژیژک[۲۵] و آلن بدیو[۲۶] وامدار اصطلاحات لکانی است. لکان همچون فروید مردی جذاب، جاه طلب و مغرور بود و در بیان اندیشه های هایش پیچیدگی های فراوانی داشت به حدی که

[1] Jean Louis Baudry
[2] Todd McGowan
[3] Laura Mulvey
[4] Apparatus
[5] Imaginary signifier
[6] Baruch spinoza
[7] Friedrich hegel
[8] Immanuel Kant
[9] Karl jaspers
[10] Martin Heidegger
[11] Surrealist
[12] André Breton
[13] Salvador dali
[14] Pablo picasso
[15] James joyce
[16] Alexandre kojeve
[17] Ferdinand de Saussure
[18] Leo Strauss
[19] Louis Althusser
[20] Mirror stage
[21] Desire
[22] Fantasy
[23] Jouissance
[24] Other
[25] Slavoj Žižek
[26] Alain badiou

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

دشواری اندیشه و اصطلاحات لکان انتقاد های فراوانی را به ویژه از سمت ریموند تالیس[1]، نوام چامسکی[2] و ... برای او داشت. البته که فهم اندیشه های لکان در طول سال های حیات و پس از مرگ او پیچیده بود، اما ناکارآمد نبود. اکنون بیش از پنجاه درصد روانکاوان دنیا از روش لکانی استفاده می کنند و در عین حال تاثیر لکان در فراسوی دیوار اتاق های معاینه بین اندیشمندان روانکاوی مدرن بی نظیر است(هومر، ۱۳۹۶).

لکان و مرحله آیینه ای

ورود لکان در عرصه عمومی روانکاوی مشخصا با مقاله مرحله آیینه ای بود. این مفهوم به مرحله ای از رشد کودک اشاره دارد که برای اولین بار خود را در آیینه می بیند. در نظر لکان کودک ابتدا تصویر درون آیینه را به مثابه ی یک دیگری درک می کند و پس از آن در حدود شش تا هجده ماهگی به تشخیص تصویر، به عنوان تصویر خود در آیینه می رسد. کودک این تصویر بدنی را به مثابه ی یک تصویر یکپارچه از تمام تناقضات روانی خود درونی می کند و به سبب رسیدن به این یکپارچگی، کودک حالتی سرشار از ارباب گونگی و شور و شعف را احساس میکند. این تصویر بدنی در نظر لکان مبنای ایگوی فرد می شود و به عنوان تصویری کاذب که صرفا تصویر بدنی اوست، نه تمام سوژه گی (سوژه دارای فقدان) او قلمداد می شود: به طور کلی در نظر لکان ایگوی فرد پرده ای است بر روی تمام تناقضات و فقدان وجودی او از این رو حالتی کاذب داشته و شورو شعف حاصل از آن فریبنده است(موللی، ۱۳۹۶). تصویر درون آیینه صرفا محدود به شی آیینه نمی شود، بلکه بیش از همه چیز آیینگی مد نظر است. از این منظر تصویر چهره دیگری هم نوعی خاصیت آیینگی پیدا می کند. همان طور که مادر لبخند می زند، کودک به یک معنا خود را در چهره مادر می بیند و او هم شروع به لبخند زدن می کند. اولین ورود انسان به دنیای خیالات و فانتزی هایش از درونی کردن این تصویر آغاز می شود کودک همانندسازی خود را با این تصویر و به یک معنا با دیگری آغاز می کند و از همان ابتدا خیال از واقعیت پیشی می گیرد(علی،۱۳۹۵). در این منظر همانند سازی با دیگری، اولین از خود بیگانگی[3] سوژه با خودش را به ارمغان می آورد چرا که همان طور که گفته شد یک قدم او را از فقدان وجودی اش دور میسازد و این از خودبیگانگی در طول زندگی ادامه پیدا میکند. به این ترتیب ما از طریق همانندسازی با دیگران به دنبال سوژگی خود هستیم. در این نگاه سوژه دیگر چیزی نیست که داریم بلکه حال به اشتباه به دنبال آن میگردیم در حالی که سوژه دقیقا همان تناقضات وجودی و فقدان های ما پیش از درونی سازی تصویر است (علی،۱۳۹۵). به این ترتیب، در نظر لکان اولین بیگانگی انسان با سوژه گی خود در مرحله آیینه ای از طریق درونی کردن تصویر صرفا بدنی به مثابه ی تمامیت روانی اتفاق می افتد. به یک معنا، اولین ضربه بزرگ به سوژه گی انسان و آن چیزی که به معنای واقعی هست، زده می شود و در این لحظه کودک چیزی را از دست می دهد و یا گم می کند که اتفاقا خود خود اوست. از این رو در منظر لکان سوژه همیشه خط خورده به حساب می آید:

دیگری

سوژه

این چیز گم شده مبنای مفهوم میل را در نظر لکان پایه ریزی می کند.

لکان و میل

کودک در خلال رشد خود اتحاد عظیمی را با مادر احساس می کند. در نظر کودک نه تنها ابژه ی میل مادر، بلکه تمام آرزومندی[4] مادر معطوف کودک است و در این منظر کودک در ارضا و یا کیف کامل میل قرار دارد. در این راستا مسئله و بحران اساسی زمانی اتفاق می افتند که کودک می فهمد او به تنهایی ابژه ی میل مادر نیست، بلکه شخص سومی این اتحاد مادر و کودک را دچار شکاف می کند که پدر نام دارد. در این نگاه کودک بر فقدان میل مادر هم پی می برد. مادری که خود در تمامیت کامل به سر می برد حال فقدان میلش او را به سمت پدر هم می کشاند. این فرآیند مبنای جدایی مادر و فرزند را شکل می دهد و لکان پس از مفهوم بیگانگی دوران آینه ای، مفهوم جدایی[5] مادر و کودک و فهم کودک از وجود فقدان در مادر را صورت بندی می کند. این فقدان در تئوری لکان از روند پدیدآیی سوژه توسط زبان به شکل ذاتی در می آید: اولین دال زبانی که نزد لکان با عنوان نام پدر[6] صورت بندی میشود ورود ما را به دنیای نمادها

[1] Raymond Tallis
[2] Noam chomsky
[3] Alienation
[4] Desirousness
[5] Separation
[6] Name of the father

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

قطعی می کند. به عبارت دیگر غیاب و فقدان مادر به وسیله ارائه ی زبان توسط پدر پایه ریزی می شود و زبان در برخورد با غیاب شکل می گیرد. میل، حال در زبان اتفاق می افتد و به طور کلی سوژه لکانی در طول کلمات و آنچه عطف به ما سبق نامیده میشود اتفاق می افتد (فینک[1]، ۱۳۹۷). در این بیگانگی و جداسازی و در نهایت ارائه زبان، چیزی پس زده می شود و سوژه ای خط می خورد و حال زبان نوع جدیدی از سوژه گی و وجود را ارائه می دهد که بیش از پیش متفاوت است.

به طور کلی با توجه به آنچه گفته شد در نظر لکان بیگانگی سوژه یک بار در مرحله آینه ای با درونی کردن تصویر اتفاق میافتد و یک بار هم توسط زبان چرا که کلمات هیچ گاه نمیتوانند تمام خواسته فرد را تماما ابراز کنند. در این جا لکان با استناد بر جمله هگل که می گوید: واژه قتل شی است، نوعی خشونت زبانی را مطرح میکند که سوژه به سبب فقدانش راهی به جز پذیرش آن ندارد. این فقدان در نگاه لکان دقیقا همان چیزی است که باعث میشود ما میل بورزیم و با فانتزی هایمان همچنان پرده ای روی آن بکشیم. به عنوان مثال فرض کنید از فردی عاشق میپرسیم که چه چیزی در معشوق تو وجود دارد که تو عاشقش شدی؟ عاشق میگوید: چهره او. به عاشق چهره هایی زیباتر از چهره معشوقش نشان میدهیم و میگوییم این چهره ها که زیباتر از چهره معشوق توست و ای بسا خود او هم قبول میکند. پس از چند سوال دیگر عاشق از پاسخ گفتن باز میماند و تنها میگوید: نمیدانم، من فقط عاشق اویم. این نمیدانم در این جا دقیقا بیانگر فقدان است. به عبارت دیگر چیزی که باعث شده فرد عاشقِ معشوق شود مشخصا چیزی نیست اما عاشق توسط فانتزی ها(فکر کردن به چهره او و..) همچنان به مشعوق میل میروزد و عاشق میمیاند. لکان به این فقدان که باعث میل ورزی ما میشود میگوید ابژه کوچک a[2]. فانتزی پردازی های ما هم اینک به ما کمک می کند تا جایگاه خود را در مقابل علت میل دیگری و مشخصا آنچه لکان میگوید ابژه کوچک a مشخص کنیم.

از این طریق لکان صورت بندی برخورد ما با میل دیگری را در قالب فانتزی پردازی بنیادین انسان بدین شکل نشان می دهد:

علت میل دیگری سوژه

فانتزی و زبان همیشه ما را اندیشه دست یابی به آن اتحاد کامل با مادرمان در کودکی و یا به عبارت دیگر کیف تمام نگه میدارند تا روزی به آن دست یابیم. اینگونه است که سوژه همچنان برای دست یابی به این کیف تمام میل میورزد. سوال بزرگی که در این جا مطرح میشود این است: آیا میل روزی به این تمامیت و کیف کامل می رسد؟ جواب در نظر لکان منفی است. این دقیقا همان چیزی است که سیری ناپذیری انسان را تبیین می کند: در نظر ما دانشگاه رفتن،ازدواج کردن، رابطه جنسی داشتن و ... پیش از اینکه ما به این ابژه ها دست پیدا کنیم، حالتی رها بخش و فانتزی گونه دارند، اما زمانی که با ابژه میلمان مواجه می شویم همیشه از فقدان چیزی باخبر می شویم چرا که تجربه ی ما دقیقا آن گونه که ما متصور می شدیم (همانند فانتزیمان)، نبود. در این لحظه با ارضای ناقص میلمان چیزی بر جای می ماند که مازادی است برای دوباره میل ورزیدن یعنی همان ابژه کوچک a. از آنجایی که ابژه کوچک a، فقدان است ما در سیر میل ورزیمان مدام دور چیزی در حرکتیم که خود، فقدانی عظیم است. این فرایند میل ورزی ما از نظر لکان تا پایان زندگی است.

از این پس مفهوم میل را در حوزه رانه دیداری برای ورودمان به تبیین نظریه روانکاوی سینما پی می گیریم.

گاه و نگاه خیره در اندیشه لکان

لکان روزی گفت: فروید مرا می نگرد. فروید همه روانکاوان را می نگرد اما چه کسی فروید را می نگرد؟ برای نائل شدن به هر هدف باید کسی آدم را بنگرد و این کس، کسی جز بزرگ دیگری نیست(کدیور، ۱۳۹۶). لکان مفهوم نگاه خیره را اولین بار در سمینار مرحله ی آینه ای مطرح کرد. کودک زمانی که به آیینه می نگرد و چهره خود را می بیند برای اولین بار در مقام سوژه ی نگاه قرار می گیرد چرا که پیش از این او ابژه نگاه کسی بوده حال توسط مادر و یا به طور کلی دیگری بزرگ[3]. نزد لکان این سوژه ی نگاه بودن(اینکه میبینم نه اینکه دیده میشوم)، خود حالتی از ارباب گونگی دارد که به احساس شور و شعف کودک کمک بزرگی می کند. این از بیرون دیدن خودمان به شکل خیالی توسط این مرحله در ما درونی می شود و ساختار تخیلات ما را به مثابه ی نگاه بیرون به خودمان شکل می دهد. فرق look و gaze دقیقا در همین جاست: موضوع اصلی دیدگاه لکان در مورد نگاه خیره، تصور نگاه خیره یعنی زل زدن ازلی جهان بیرون به سوژه است (برون اورلیان[4]، ۱۳۸۴) . ابژه گم شده ی میل دیدن،همان نگاه خیره (نگاه ازلی از بیرون به خودمان) است:

---

1 Bruce Fink
2 Object petit a
3 Big Other
4 Michael brown orlian

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

لکان به ما می گوید که ابژه ی رانه تماشا، نگاه خیره است که به طور ازلی از جهان به سوی سوژه زل می زند و او را در مکان و زمان و میل قرار می دهد. نگاه خیره ابژه ای است که به چنگ آوردن آن محال است و دریافت آن ناممکن. نگاه خیره یکبار توسط سوژه از سوی مادر در دوران کودکی دریافت شده و او را به دام میلش می اندازد: میل به کامل دیده شدن یعنی دیده شدن به عنوان طالب و مطلوب(برون اورلیان، ۱۳۸۴) این نگاه تا پایان عمر همراه ما هست و ما را می بیند: این نگاه همان است که وجود نفسانی مرا تعین بخشیده و همچنان تعین می بخشد. نگاهی مستمر که مرا تا زمان مرگ همراهی خواهد کرد. چهره نگاهی است که هرگز از ما روی برنمی گرداند، مگر اینکه ما از آن روی برگردانیم که در آن صورت نفرت وجودمان را فراگرفته ما را به ویرانی همنوع خود سوق می دهد.(موللی، ۱۳۹۶) در این راستا وقتی کودک به آیینه می نگرد یا به چهره دیگران نگاه می کند، در عین حالی که دیگری را میبیند، خود را هم از نگاه دیگری میبیند. اگر بخواهیم فرایند رانه دیداری را همانند مثال آن عاشق متوجه شویم میتوانیم اینگونه بگوییم که نگاه خیره حکم همان فقدان را در رانه دیداری ما بازی میکند ما در اندیشه دست یابی به نگاه ازلی از بیرون به خودمان هستیم اما این چیزی به طور کلی ناممکن است چرا که ما نمیتوانیم از آن حوزه ای که دیگری به ما نگاه میکند به خودمان نگاه کنیم از این رو بار دیگر فانتزی به کمکمان می آید تا پوششی باشد برای این فقدان. به همین دلیل همیشه در فانتزی هایمان خودمان مرکز توجه هستیم و از بیرون به خودمان نگاه می کنیم. نظریه پردازان فیلم با صورت بندی مجدد مفهوم نگاه خیره و همینطور مفاهیم دیگر لکان همچون: مرحله آیینه، میلو... تحلیل روانکاوانه ی فیلم را به عرصه ی وجود آورند و از قِبل آن، فهم تازه ای نسبت به تماشاگر و کارکرد سینما به دست دادند.

روانکاوی و سینما

قرابت روانکاوی و سینما از همان ابتدا به زمان تولدشان باز می گردد: روانکاوی را نخستین بار زیگموند فروید، بنیان گذار این رشته در سال ۱۸۹۶ یعنی تنها چند ماه پس از نخستین نمایش سینمایی آغازگر تاریخ سینما، یعنی برادران لومیر، در دسامبر سال ۱۸۹۵ در گران کافه وضع کرد.(صادقی پور، ۱۳۹۱) هر دو تاثیر بسزایی بر درک موجود انسانی از خویش داشته اند اما همچنان نتوانسته اند شأن و موقعیت ثابتی در جهان آکادمیک به دست آورند. (هاوی و گرگ، ۱۳۹۶) نظریه پردازان فیلم دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با کمک اندیشه های لکان، نظریه های غیرآکادمیک فیلم را مورد نکوهش قرار دادند و با ارائه نگاهی متفاوت به بررسی ساختاری سینما پرداختند. پس از ساختارگرایی سوسور و ورود نشانه شناسی[۱] بحث های نشانه شناسی ابتدا توسط رولان بارت[۲] مشخصا در زمینه عکاسی مطرح شد و پس از آن نشانه شناسی سینما توسط کریستین متز، عرصه را برای ورود روانکاوی به نظریه فیلم باز کرد که به طور قطعی در دهه ۷۰ اتفاق افتاد.(صادقی پور، ۱۳۹۱) مجله اسکرین با چاپ مقالات نظریه پردازان بریتانیایی چون لورا مالوی، پیتر وولن[۳] و... اولین مفاهیم روانکاوانه را به طور نظام مند در نظریه پردازی سینما به کار برد (مگ گوان، ۱۳۹۴).

پس از سال ها مرگ لکان و بحث های متأخر نظریه پردازان فیلم، امروزه فهم روانکاوانه ی ما از فیلم و سینما کامل تر و تا حدی پیچیده تر شده است. اسلاوی ژیژک فیلسوف معاصر و تحلیل کننده ی نظریه لکان به کمک فیلم ها به درک ما از این مفاهیم و همچنین صنعت سینما کمک بزرگی کرده است. همچنان تاد مگ گوان با کتاب نگاه واقعی خود در سال ۲۰۰۴ به کمک مفاهیم لکان درکی شیوا از سینمای امروز به ما داده است.

سینما به مثابه باز پدیدآیی مرحله آینه ای

مقاله ی پر ارجاع لکان در زمینه ی مرحله ی آینه ای اولین تحلیل های سینما را به همراه داشت. ژان لویی بودری با انتشار مقاله اش در مورد آپاراتوس سینمایی به طور کلی نقش سینما را به عنوان بازسازی تمثیل غار افلاطونی و مرحله آیینه ای مَد نظر قرار داد. مسئله مهم در این مقاله به پیروی از نظریه مارکسیستی لویی آلتوسر نقش ایدئولوژیک سینما بود، به این معنا که سوژه های تماشاگر توسط آپاراتوس سینمایی و هنر مجذوب کننده سینما، خود تبدیل به ابژه نگاهشان می شوند و تصاویر بر روی پرده را به اشتباه واقعی تصور می کنند و از یاد خواهند برد که این تنها ۲۴ عکس در ثانیه است. سوژه با تبدیل شدن به ابژه ی نگاه، به یک معنا به جای آن که تعیین کننده باشد، تعیین می شود. این همان خاصیت نقاشی سفیران[۴] است که برای دیدن جمجمه بایستی زاویه دید خود را عوض کنیم تا به جمجمه وسط تصویر و همچنین معنای مرگ درون آن پی ببریم. در این منظر این نقاشی است که جایگاه سوژه را مشخص می کند.

---

[۱] بررسی نشانه ها در زندگی اجتماعی و جهان اطراف

[2] Roland Barthes

[3] Peter Wollen

[٤] نقاشی سفیران اثر هانس هولباین (Hans Holbein)

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

در این نگاه ما از جانب چیزی که به آن می نگریم همزمان دیده هم می شویم. زمانی که کودک به آیینه می نگرد در عین حالی که دارد به خود می نگرد، از جانب دیگری هم که البته در اینجا خود اوست دیده می شود.در ساز و کار سینمایی و نگاه به پرده چیزی که دیده می شود در نظر اولیه همان فیلم و شخصیت هایش است اما در نگاهی عمیق تر، سینما به کمک حرکت، بیننده را غرق در ابژه نگاهش(نگاه خیره) می کند و اتفاقا در همین جا است که با این غرقه سازی سیر نگاه و اندیشه سوژه را هدایت می کند و از این بابت جایگاه سوژه را هم تعیین می کند. به معنای دیگر همانطور که کودک با شناخت تصویر خود شروع به همانندسازی با تصویر می کند. مسئله همانند سازی هم به یک معنا دوباره در جایگاهی مشابه یعنی سینما تکرار می شود. در اینجا چیزی که متفاوت و منحصر به فرد کننده سینما است، کارکرد پروژکتور و پرده سینما در به وجود آوردن حرکت از طریق اتصال عکس های گوناگون است. معنا در این منظر مشخصا در حرکت، خاصه در سینما شکل می گیرد. بنا بر عقیده بودری سوژه ی سینمایی در جریان حرکت به وجود آمده و توسط آپاراتوس سینمایی شکل می گیرد. این فرآیند همانند سازی[1] تماشاگر را در دو سطح پدید می آورد: اول با تمام آنچه بر روی پرده به نمایش در می آید و در سطح دوم با دوربین. محتوای فیلم مَد نظر بودری نیست، بلکه خودِتماشاکردن برای دست یابی به ابژه نگاه یا نگاه خیره در جریان تماشا مد نظر بودری است و سوژه از نظر او در این منظر شکل می گیرد(هومر[2]،۱۳۸۸).

کریستین متز پس از بودری با استناد بر لکان و همچنین مسئله نشانه شناسی سوسور، پرسش خود را بر دلالت سینما مطرح کرد. بنا بر نظر متز، فرق سینما و تئاتر از مفهوم دال شروع می شود. در تئاتر صندلی و یا ابژه های موجود در صحنه به طور واقعی وجود دارند که دلالت بر یک ساختار داستانی در قالب نمایشنامه می کنند.اما دال موجود در سینما در واقع موجودیتی ندارد بلکه صرفا نوری است بر روی پرده این دقیقا همان جایی است که حتی مفهوم دال در نظریه ی سینما خود ماهیت خیالی دارد دلیل نامگذاری مقاله اش با عنوان دال خیالی هم همین بود. این ماهیت خیالی برسازنده ی تصویر درونی شده در دوران آیینه ای است، دقیقا با همان ساختار. به این ترتیب متز با توجه به مقاله فتیشیزم[3] فروید مشخصا بر کارکرد سینما به مثابه ی فرآیند فتیشیزم تاکید کرد. کودک در این معنا یک ابژه و یا قطعه خاص را به جای غیبت فالوس[4] در مادر درنظر می گیرد. به این معنا که این قطعه به معنای بازنمایی فالوس مادر در نظر کودک است. مسئله اساسی در فتیشیزم انتظار دیدن چیزی است که در اصل آن قطعه فعلا جای آن را پر می کند. وقتی تماشاگر وارد سینما می شود و به تماشای فیلم می نشیند، به یک معنا بر واقعیت نداشتن هریک از تصویر ها تا حدی واقف است اما آن را به جای واقعیت بیرونی می پذیرد، چرا که ترکیب خیالگونه ی تصاویر سینمایی(که چه بسا فرمی شبیه به خیالات ما دارد و بازنمایی خود خیالات است) در نقش فانتزی نه تنها به امتداد میل ما می پردازد بلکه میتواند تماشاگر را در جایگاه یک چشم چران قرار دهد.

[1] Identification
[2] Sean homer

[3] Fetishism
[4] Phallus

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

تماشاگر به مثابه یک چشم چران

متز خاصیت چشم چرانی در سینما را با مقاله دال خیالی تا حدی توضیح می دهد. او جای سینما را به جای ساحت تصویر، در ساحت نمادین[1] لکان می داند. او با بودری در همانند سازی تماشاگر با دوربین موافق است اما همانندسازی با هر آنچه بر روی پرده به نمایش درمی آید را قبول ندارد، بلکه در نظر او همانند سازی در این جا با چیزی اتفاق می افتد که می بیند: سوژه ای ناب، همه بین و نامرئی. در این منظر، موضوع روی پرده خود نمی داند که دارد دیده می شود این دقیقا همان چیزی است که متز بر آن تاکید داشت: خاصیت چشم چرانی در موقعیت سینمایی به معنای دیدن چیزی که خود نمیداند دارد دیده می شود . به بیان دیگر پیش از آنکه ما با دوربین همانند سازی کنیم از منظر متز ما به چیزی نگاه میکنیم(پرده سینما، شخصیت ها و ..) که خود نمیداند دارد دیده میشود این دقیقا همان جایی است ما یا تماشاگر سینمایی در مقام یک چشم چران قرار می گیریم. این چشم چرانی در نظر متز یکی از دلایل رفتن ما به سینما است. در این خصوص لکان روزی داستانی را نقل می کند از ماهیگیری اش به همراه یک پیرمرد شوخ طبع، پیرمرد می گوید: قوطی روی زمین را می بینی؟ پیرمرد بدون صبر کردن برای پاسخ لکان، می گوید: خوب آن تو را نمی بیند(برون اورلیان، ۱۳۸۴) اتفاقی که در موقعیت تماشاگری سینما می افتد چیزی شبیه به عدم آگاهی قوطی از دیده شدن است: علاوه بر آن تضاد و یا کنتراست شدید بین تاریکی در سالن و درخشش الگو های متغییر نور و تاریکی در روی پرده به تشدید توهم جدایی چشم چرانه کمک می کند. هرچند فیلم واقعا دارد برای همگان نشان داده میشود و برای دیده شدن به نمایش در آمده است اما شرایط نمایش و قرارداد های روایی بیننده را در این توهم غرق می کند که دارد یک جهان خصوصی را تماشا می کند در عین حال جایگاه بیننده ها در سینما، سرکوب میل خود به جلوه فروشی و فرافکنی این میل سرکوب شده به بازیگر است(مالوی، ۱۳۸۲). این خاصیت چشم چرانی درنظر مالوی تماشاگران را در مقام سوژه نگاه مردانه قرار می دهد که ابژه ی نگاهشان شخصیت های زن درون فیلم است. این نگاه در سه سطح عمل می کند: اول نگاه خیره دوربین که مالوی به پیروی از متز آن را نگاه خیره چشم چران خواند. دوم نگاه قهرمان فیلم های مرد درون فیلم و در آخر نگاه خیره تماشاگر که ذاتا موقعیت مردانه را تشکیل میدهد.(هومر،۱۳۸۸)نگاه مردانه تماشاگران در مقام سوژه نگاه نوعی توهم ارباب گونگی به آن ها می دهد که مشخصا چشم چرانی آن ها را نسبت به ابژه ای که خود خبر ندارد دیده می شود تعیین می کند. این فرایند در نظر تماشاگر فرایندی لذت بخش است سوژدر سینما فکر میکند که دارد میبیند اما سینما به طور کلی با به کارگیری، همانندسازی تماشاگر، خاصیت چشم چرانی و بازپدیدآیی دوران آیینه مخاطب را جذب خود میکند و مخاطب تبدیل شدن به ابژه نگاهش از جانب فیلم به درون ایدئولوژی ورود می کند.

سینما در مقام فانتزی در خدمت ایدئولوژی

میل در تئوری لکان اساسا ساختاری بر منبای تکرار دارد. عدم ارضای کامل میل با ابژه ی کوچک a تداوم میل را همچنان پابرجا نگه می دارد. اما این به تنهایی موتور محرکه ما برای رسیدن به کیف کامل و بازگشت به تمامیت و اتحاد مادر و کودک نیست. در اینجاست که فانتزی میل را به صحنه می برد و با تصور رسیدن به کامیابی کامل و همچنین توهم تمامیت میل ما را در تمام طول زندگی پابرجا نگه میدارد. فانتزی سوژه را قادر به حفظ میلش می سازد(لکان، ۱۹۸۸) فانتزی در عین خاصیت تصویری خود، ابژه ی a و فقدان موجود در میل را مخفی می کند و به مثابه پرده ای پوشاننده و مخفی کننده سوژه است تا سوژه همچنان بر فقدان آگاه نشود و همچنان میل بوزرد: ماری آلن بروس می گوید: بشر به طور ساختاری نمی داند چه می خواهد. نمی داند به چه چیز اشتیاق می ورزد. فانتاسم با نشان دادن این که چگونه می شود لذت ببرد، او را به سوی اشتیاقش هدایت می کند(کدیور، ۱۳۹۶) نقش نگاه دیگران و به خصوص بزرگ دیگری در فانتزی مسئله ای خطیر در نظر لکان بود. گفتیم که ابژه ی نگاه، نگاه خیره است که به طور کلی نگاه ازلی از بیرون به سوژه را همچنان مَد نظر قرار دارد.این شکاف بزرگ در نگاه به شکل فانتزی به عرضه ظهور می رسد. در فانتزی ها مسئله اساسی، نگاه خیره به خودمان است نگاهی ازلی: فانتزی همواره نگاه خیره ناممکن را شامل می شود که سوژه را وا می دارد بپندارد که ذاتش از ازل در آن جا بوده است و به این ترتیب دیگر قادر نیست موقعیت خود را باز تعیین کند.(صادقی پور، ۱۳۹۱) ما میل می ورزیم چون دیگری هرگز آنگونه که ما می خواهیم به ما نمی نگرد و این ناتوانی دیگری در مشاهده دقیق به ماست که میل را تداوم می بخشد همان طور که لکان به این نکته

[1] لکان قائل بر سه امر است: امر خیالی که مربوط به دوران آیینگی است و و از درونی کردن تصویر به وجود می آید. امر نمادین که مربوط به ورود انسان به زبان و فرهنگ و سنت است که ما از سمت دیگری آن را درونی کرده ایم. امر واقع که به یک معنا هر آن چیزی است که از ورود به دنیای نمادین امتناع میورزد و وارد زبان نمیشود و با زبان و نماد قابل بیان نیست.

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

اشاره می کند: وقتی که ... من به مشاهده متوسل می شوم نکته به غایت ناراضی کننده و همیشه مغفول مانده،این است که **تو هرگز از جایی که من تو را می بینم به من نمی نگری.** البته ما به جای پذیرش این تعرض ذاتی مبل می کوشیم از میل به تخیل عقب نشینی کنیم تا به روشی خیال پردازی کنیم که شاید دید دیگری،دید بازشناسی و نگاه بر هم منطبق شوند(مگ گوان، ۱۳۹۴) سینما به یک معنا بازپدید آیی نگاه خیره را به تماشاگر هدیه می دهد. در این منظر تماشاگر ساکت درون سالن در جایگاه سوژه نگاه با همانند سازی آپاراتوس سینمایی و همچنین دوربین، در حالت ارباب گونه ای، سوژه نگاه قرار می گیرد و با نگاهی (توسط دوربین) ازلی تا پایان فیلم به شخصیت ها تا اندازه ای فانتزی نگاه خیره را میسر می کند. سینما در مقام خود فانتزی عمل می کند و به سبب ترکیب واقعیت و خیال چیزی شبیه به ساختار فانتزی را برای ما پدید می آورد. این خاصیت تصویری همان شور تمامیت نگاه به آیینه را دوباره برای ما به ارمغان می آورد: فیلم برای تماشاگران یک فانتزی می سازد تا به او امکان دهد آشکارا و در ملأعام کیف پنهان حاکم بر تجربه ذهنی را ببینند. ما از خلال فیلم نه خود واقعیتِمان، بلکه ساختار های خیال شکل دهنده به آن واقعیت را می بینیم.(مگ گوان، ۱۳۹۴) سینما در این منظر به کمک بازپدیدآیی فانتزی در خدمت ایدئولوژی قرار می گیرد. تماشاگر سینمایی با درگیر شدن در سینمای فانتزی نقش ایدئولوژیک فیلم را بر خود از بین می برد. فانتزی سینمایی برای تماشاگر توهم آزادی و عاملیت ایجاد می کند و هنگامی که تماشاگر خود را درگیر این توهم سازد موفق نمی شود نظام ایدئولوژیک موجود در آن را ببیند. از نظر بودری، مالوی و دیگر نظریه پردازان سنتی فیلم این قضیه محصول قدرت خیال پردازانه سینما است. تماشاگر سینمایی به یک معنا با ورود به سینما همچنین وارد نظم اجتماعی و ایدئولوژی حاکم بر آن شده است و با همانندسازی و برساخت هویت، به اشتباه خود را به مثابه ی سوژه تشخیص می دهد. این نقش ایدئولوژیک وارهِ سینما، به یک معنا در نظر آلتوسر به استیضاح سوژه منجر می شود تا خود را در هویت های از پیش تعیین شده توسط ایدئولوژی بازتعریف کند(همان) ایدئولوژی برای این که سوژه ها میل بورزند فانتزی را به کار می برد. میل، سوژه ها را به تلاش برای تغییر جهانشان وامی دارد. حال آنکه فانتزی احساس رضایت از جهان را به همان صورتی که هست ایجاد کند. این دقیقا همان شکاف بین میل و واقعیت است که توسط فانتزی پُر می شود.

بحث و نتیجه گیری

تحلیل های روانکاوانه پس از لکان نگاهی متفاوت نسبت به جایگاه سینما و کارکرد آن در دنیای امروز به ما داده است. سینمای امروز مشخصا با گذر از مرز های هنر و ورود به دنیای روانی انسان بیش از پیش کارکردی متنوع و متفاوت پیدا کرده است. برخورد سینما با مسئله نگاه به خصوص ابژه ی نگاه یعنی نگاه خیره و همچنین ارائه دنیای فانتزی گونه و تا حدی ارضای میل چشم چرانی پیوندی خطیر با میلمان بر قرار کرده است. این پیوند راه گشای نقش ایدئولوژی در سینما، بازتعریف تماشاگر در هویت ارائه شده توسط ایدئولوژی و تعیین جایگاه او به کمک ابژه نگاه است. در این منظر سینما با پُر کردن شکاف در مقام فانتزی به میل ورزیدن سوژه استمرار بخشیده و دقیقا از همین طریق نقش ایدئولوژیک خود را ایفا می کند. سینمای امروز در نظر نظریه پردازان روانکاوانه فیلم به عنوان قطب بزرگی از هویت سازی و همانندسازی به ایفای نقش پرداخته و حضور خود را بیش از پیش در میان پدیده های هنری و اجتماعی و همچنین کارکرد های روانشناختی پررنگ تر کرده است. از این منظر با توجه به فراروی نقش سینما صرفا از یک پدیده سرگرم کننده به یک کارکرد خطیر ایدئولوژیک پیشنهاد می شود تاثیرات سینما بر هویت سازی مخاطبان و همانندسازی آنها با توجه به فانتزی های ارائه شده توسط سینما مورد بررسی پژوهش های آتی قرار گیرد. پیشنهاد می شود با توجه به شِگرد قدرتمند سینما در تعیین جایگاه تماشاگر از طریق ارائه ابژه نگاه و استمرارِ میل ورزی مخاطب بر میزان تحمیل ایدئولوژی های سیاسی و اقتصادی و ... سینما تحقیق شود. همچنین پیشنهاد می شود با توجه به نقش شگرف ارائه ابژه نگاه یعنی نگاه خیره در جذب مخاطب در سینما بر نقش این مهم در دیگر حوزه های هنری مثل عکاسی یا نقاشی و .. تحقیق شود.

منابع

فینک، بروس. سوژه لاکانی. ترجمه: محمد علی جعفری (۱۳۹۷). تهران: انتشارات ققنوس
هومر، شون. ژاک لکان. ترجمه: محمد علی جعفری (۱۳۹۶). تهران: انتشارات ققنوس
مگ گوان، تاد. نگاه واقعی. ترجمه: بهمن خالدی (۱۳۹۴). تهران: انتشارات مرکز
ژیژک، اسلاوی. لاکان به روایت ژیژک. ترجمه: فتاح محمدی (۱۳۹۵). زنجان: نشر هزاره سوم
موللی، کرامت(۱۳۹۶). مبانی روانکاوی فروید-لکان(چاپ دوازدهم). تهران: نشر نی

بختیار، علی. آیا با لکان میتوان انقلابی بود؟. ترجمه: سردار محمدی (۱۳۹۵). تهران: نشر افراز
کدیور، میترا(۱۳۹۶). مکتب لکان (چاپ چهارم). تهران: نشر اطلاعات
صادقی پور، محمد صادق(۱۳۹۱). بوطیقای ژیژک (چاپ دوم). تهران: انتشارات ققنوس
کارل، هاوی و تارل، گرگ. فلسفه و سینما. ترجمه: مهرداد پارسا (۱۳۹۶). تهران: انتشارات شوند
لاکان، ژاک. تلویزیون. ترجمه: انجمن روانپژوهان فارسی زبان فرانسه (۱۳۹۳). پاریس: نشر رخداد نو
تربتی، سروناز (۱۳۹۵). بررسی ارتباطِ نگاه محور ۱ در فیس بوک: برساخت فانتزی و گفتمان هیستریک. فصلنامه مطالعات رسانه های نوین، دوره دوم، شماره ۸، ص ۱ - ۴۰
-رون اورلیان، میکائیل(۱۳۸۴). چرا عکاس نمیبیند؟: لاکان، ابژه کوچک a و نگاه خیره در آگراندیسمان انتونیونی. فارابی، دوره پانزدهم، شماره اول، ص ۱۱۲-۱۱۸
مالوی، لورا (۱۳۸۲). مقاله لذت بصری و سینمای روایی. مجله ارغنون، شماره ۲۳، ص ۷۱ -۸۹

Metz, Christian. (1975). The Imaginary Signifier.Retrieved from: https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/2/14/1644356?redirectedFrom=PDF
Budry, jean Louis. (1986). The apparatus: metapsychogical approaches to the impression of reality in the cinema. Retrieved from: http:// academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/JBaudry.pdf

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

Downloaded from frooyesh.ir at 15:14 +0330 on Saturday November 9th 2019

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی