بازگردان بخشی از مقدمهٔ کتاب

«نگاه خیرهٔ واقعی: نظریه فیلم پس از لکان»[1]

از نگاه تصویری تا نگاه خیرهٔ واقعی

تاد مک گوان

مترجم: مهرداد پارسا[2]

ضرورت نظریه لکانی فیلم

زمانی که نظریه پردازان فیلم دههٔ هفتاد برای اولین بار به اندیشهٔ ژاک لکان توجه کردند تا بر درک‌شان از سینما بیافزایند، تمرکزشان محدود بود. چون خود لکان هرگز در بارهٔ فیلم نظریه‌پردازی نکرد، نظریه پردازان به حوزه‌ای از اندیشهٔ او توجه کردند که به نظر می‌رسید آسان‌تر از همه به تجربهٔ سینمایی منتقل شود. آن‌ها تقریبا، تنها به مقاله‌ای استناد کردند که «مرحلهٔ آینه‌ای به عنوان شکل دهندهٔ کارکرد "من"، به صورتی که در تجربهٔ روانکاوانه آشکار شده» نام داشت. این متن مختصر که به اوایل سیر فکری لکان مربوط است و به طور معمول آن را با نام «مقالهٔ مرحلهٔ آینه‌ای» می‌شناسند – متنی که لکان در سال ۱۹۴۹ به صورت سخنرانی ارائه کرد، دو سال پیش از آغاز سمینارهایی که در آن‌ها تفکری را پروراند که اکنون با او شناخته می‌شود– راهی را به نظریه‌پردازان فیلم نشان داد تا مسائل ایدئولوژیکی موجود در کنه کنش تماشاگری فیلم را در نظر داشته باشند. در این مقاله لکان بحث می کند که کودکان اولین معنای خود –همانی (شکل گیری من) را با تجربهٔ نگاه کردن در آینه و ربط دادن به بدنشان بدست می‌آورند. برای لکان این تجربه به شکلی استعاری، نشانهٔ مرحله‌ای در رشد کودک است که طی آن، او برای اربابی بر بدنی پیش دستی می‌کند که در واقع فاقد آن است. بدن قطعه قطعهٔ کودک ،به لطف مسیری که مرحلهٔ آینه ای نشان داده ،کامل می‌شود. آرمان بدن به عنوان وحدتی که کودک ارباب آن است از توهمی ناشی می شود که با تجربهٔ آینه بینی ایجاد شده است. با اینکه آینه درست همان

---

[1] **نحوهٔ ارجاع به مطلب:**
مک گوان، تاد (۱۳۹۳)؛ از نگاه تصویری تا نگاه خیرهٔ واقعی در «نگاه خیرهٔ واقعی: نظریه فیلم پس از لکان»، مترجم: مهرداد پارسا، منتشر شده در http://academyhonar.com/branches/psychoanalysis/2505-lacan.html

[2] mehrdad_parsa_khanghah@yahoo.com

چیزی را منعکس می کند که در واقع کودک انجام می دهد ، تجربهٔ آینه بینی تا جایی که بدن را با تصویری منسجم نشان می دهد،فریبنده است.تمامیت بدن به شکلی دیده می شود که تجربه نمی‌شود.

نظریه پردازان فیلم با پس و پیش کردن این برداشت در زمینهٔ تماشاگری سینمایی توانستند کیفیت‌های خیالی فیلم را به فرآیندی پیوند دهند که سوژه با آن وارد ایدئولوژی شده و تابع قید و بندهای نظم اجتمایی می‌شود. این فرآیند که لویی آلتوسر آن را استیضاح ایدئولوژیکی سوژه می‌نامد، مستلزم این است که افراد حقیقی با پذیرش هویتی، از حیث اجتماعی، تعیین شده و پیداکردن خودشان در این هویت، خود را به اشتباه سوژه تشخیص دهند. برای اولین نظریه پردازان لکانی فیلم، آلتوسر پل محکمی میان نظریهٔ مرحلهٔ آینه‌ای لکان و تجربهٔ سینمایی بود، چرا که آلتوسر بر بعد اجتماعی نوعی سوء برداشت تاکید داشت که از مرحلهٔ آینه‌ای خط می‌گرفت(۲). به عبارت دیگر، آلتوسر نظریهٔ لکان را سیاسی کرده و به نظریه پردازان فیلم برای بسط برداشتی انتقادی از تجربهٔ سینمایی راهی نشان دادکه از اندیشهٔ روانکاوانه متاثر بود.

در این مسیر،اولین مشوقان نظری، بیشتر، آثار نظریه پردازان فرانسوی از جمله کریستین متز، ژان–لویس بودری ، و ژان–لویس کومولی و نیز نظریه پردازان انگلیسی عضو نشریهٔ *اسکرین* مانند لورا مالوی، پیتر والن، کالین مک کاب ، و استفان هیس بودند. این افراد اولین نظریه پردازانی بودند که به شیوه‌ای روش‌مند از مفاهیم روانکاوانه در مطالعهٔ سینما استفاده کردند. هرچند که رویکردهای آن‌ها متفاوت است، همگی به ارتباط میان تاثیرات روانی سینما و عملکردهای ایدئولوژی اعتقاد داشتند و به همین دلیل تحلیل لکان از مرحلهٔ آینه‌ای که با آلتوسر سیاسی شد، بسیار ارزشمند از آب در آمد.

لکان در مقالهٔ مرحلهٔ آینه‌ای بر ماهیت خیالی ارباب بودن که کودک حین نگاه کردن درآینه تجربه می‌کند، تاکید دارد، اربابی بر بدنی که کودک در واقع هنوز آن را ندارد. به زعم اولین نظریه‌پردازان لکانی فیلم، تماشاگر در موقعیت کودکی قرار می‌گیرد که دارد به آینه نگاه می‌کند. او بر اساس موضعی که نسبت به اتفاقات روی پرده می‌گیرد، مانند این کودک احساس اربابی می‌کند. همان‌طور که کریستین متز در اثر برجستهٔ خود، **دال تصویری** می‌گوید: «تماشاگر، زمانی که *مشاهده کرد* از پرده غایب است، اما در آن‌جا حضور هم دارد (این دو ضرورتا باهم مواجه می‌شوند) و حتی به عنوان *مشاهده کننده، همواره حاضر است*. من با سیر نگاهم هر لحظه در فیلم هستم». غایب بودن در زمان اتمام مشاهده و حاضر بودن به عنوان مشاهده کننده به تماشاگر اجازه می‌دهد تا از حس غیاب واقعی که ویژگی زندگی بیرون از سینما است، بگریزد. برای متز، تجربهٔ سینمایی به تماشاگران اجازه می‌دهد تا بر حس فقدانی که فقط با سوژه بودن امان در جهان تحمل می‌کنیم، موقتا غلبه کنند. این تجربه، با تکرار تجربهٔ مرحلهٔ آینه‌ای لذتی تماما تصویری ایجاد می‌کند. ژان–لویس بودری این ارتباط را با اظهار این مطلب روشن می‌کند که «پرداخت عناصر گوناگون– پروژکتور، سالن تاریک، پرده– به اضافهٔ بازسازی دقیق میزانسن غار افلاطون موقعیتی را بازسازی می‌کند که برای نشان دادن مرحلهٔ آینه‌ای که لکان آن را معرفی کرد، ضروری است». سینما با جاودانه ساختن این بازسازی موجب خودفریبی تماشاگران می شود. این موضع نظری، در اساسی‌ترین سطح خود، سینما را هم‌چون ماشینی می‌داند که ایدئولوژی را تداوم می‌بخشد.

به زعم اولین نظریه‌پردازان لکانی فیلم مانند متز و بودری سینما، هم‌چون مرحلهٔ آینه‌ای، به معنای خاص لکانی کلمه، تصویری است. همان‌طور که لکان در می‌یابد، امر تصویری هم در خودمان و هم در چیزی که مشاهده می‌کنیم توهم تمامیت ایجاد می‌کند. برای این کار، امر تصویری ما را می‌فریبد تا متوجهٔ کمبودی که در ما و جهان‌مان است نشویم. برای مثال، وقتی از پنجره به بیرون نگاه می‌کنم، خانهٔ روستایی آرامی را در صبحی برفی می‌بینم و محیط خانوادگی داخل خانه را صمیمی تصور می‌کنم. وقتی با این دید نگاه کنم و تنها تصویری از خانهٔ روستایی داشته باشم هم از مشاجرهٔ شدیدی که سر میز صبحانه اتفاق افتاده بی‌خبرم، هم از فضای کاملا بسته‌ای که خود ساختار خانهٔ شخصی ایجاد می‌کند. ما گمان می‌کنیم خانه‌ها و حتی خانه‌های روستایی آرام، ما را از دیگران و همین‌طور از باد و باران محافظت می‌کنند، اما تا وقتی خانهٔ روستایی را در سطح تصویری در نظر بگیریم، بعد اجتماعی–اقتصادی آن نادیده گرفته می‌شود. بنابراین، استفادهٔ لکان از اصطلاح *تصویری* هر دو معنایی را که در نظر داشتیم، می‌رساند: هم بصری و هم خیالی. امر تصویری تقریبا همواره عملکرد مقولات دیگر لکان، امر نمادین و امر واقعی را که تجربهٔ ما را شکل می‌دهند، می‌پوشاند.

درحالی که امر تصویری نظم چیزی است که ما آن را می‌بینیم، نظم نمادین ساختاری است که از جهان مرئی حفاظت کرده و سامان‌اش می‌دهد. نظم نمادین، به عنوان قلمروی زبان، هم با مهیا ساختن کلماتی که برای توصیف خود و جهان‌مان به کار می‌گیریم و هم با ایجاد همان هویت‌هایی که آن‌ها را به عنوان هویت خودمان می‌پذیریم، تجربهٔ ما را شکل می‌دهد.هویت‌های نمادین والدین امریکایی،استاد دانشگاه و غیره راهی در اختیارم می‌گذارد تا معنایی از این‌که چه کسی هستم داشته باشم، بدون این‌که واقعا آن را برای خودم بسازم. آن‌ها حاضر و آماده وجود دارند و زمانی که من به یک سوژه بدل می‌شوم، خودم را در این هویت ها پیدا می‌کنم. هرچند که هیچ هویت نمادینی کاملا با من جور نمی‌شود– مثلا من هیچ وقت کاملا تجسم چیزی که یک استاد باید باشد نخواهم بود– معنای تصویری‌ام از یک خود، من، این شکاف را می‌پوشاند. امر تصویری هم قدرت نظم نمادین در شکل دهی هویت من و هم ناتوانی‌اش در بی کم و کاست انجام دادن این کار را می‌پوشاند. به این معنا که، امر تصویری سومین مقولهٔ تجربهٔ لکان، امر واقعی را هم مستور می‌سازد.

امر واقعی لکانی نشانهٔ معیوب بودن نظم نمادین است. امر واقعی نقطه‌ای است که در آن دلالت فرومی پاشد، شکافی درساختار اجتماعی. لکان با تاکید بر اهمیت امر واقعی اظهار می‌کند که زبان و شناخت توان گریختن از چیزی را که حقیقتا واقعی است ندارند؛ در مقابل، او بر محدودیت‌های زبان تاکید می‌کند– ناتوانی زبان در بیان کامل حقیقت یا سخن گفتن از کل آن. تاکید بر امر واقعی تاکید بر این مطلب است که کار ایدئولوژی هرگز بی دردسر پیش نمی‌رود. هر ایدئولوژی، نقطه‌ای در درون ساختار خود دارد که شناختهٔ آشکار نمی‌شود. این امر واقعی، نقطه‌ای است که در آن ایدئولوژی به بیرون سر باز می‌کند. بنابراین امر واقعی به ایدئولوژی اجازه می‌دهد تا پدیده‌های جدیدی را در بر بگیرد و در عین حال آسیب پذیری آن را نشان می‌دهد. هرگاه ایدئولوژی را زیر سوال ببریم، این نقطهٔ واقعی در درون آن را مبنا قرار داده ایم. با این حال،متاسفانه امر واقعی هرگز در نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم که دردههٔ هفتاد بسط یافت، دیده نمی‌شود.

برای فردی چون بودری تصویر سینمایی مانند حیله‌ای تصویری عمل می‌کند، زرق و برقی که ما را خیرهٔ ساختار اصلی نمادین و دستگاه‌های مادی سینمایی می‌کند. حین تماشای فیلم از کنش تولید که تصاویر را برای ما می‌سازند، غافل می‌مانیم و تجربهٔ سینمایی از این طریق ما را می‌فریبد. زمانی که توهم را می‌پذیریم احساس می‌کنیم بر چیزی که روی پرده می‌بینیم کنترل داریم. این رویکرد نظری، نگاه خیره را (که در نظریهٔ لکانی فیلم به مفهوم اصلی بدل می‌شود) به عنوان کارکرد امر تصویری در نظر می‌گیرد، کلید فریب تصویری که در سینما اتفاق می‌افتد. اولین نظریهٔ لکانی فیلم، نگاه خیره را نگاه منحرف تماشاگر می‌دانست، هرچند که چنین مفهومی ریشه‌های مهمی در تفکر لکان (فراتر از مقالهٔ مرحلهٔ آینه‌ای) نداشت. کار نظریه‌پرداز فیلم با ابتدای امر از این ایده مبارزه با اربابی خیالی نگاه خیره به همراه توضیح شبکهٔ نمادین اصلی بود که این نگاه خیره آن را از قلم می‌انداخت. متز آشکارا این را هدف نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم دانست (هر چند که از واژهٔ «نگاه خیره» استفاده نکرد): «هر بازتاب روانکاوانه‌ای در سینما، که به اساسی‌ترین اصول‌اش تقلیل یافته بود، می‌توانست در واژگان لکانی به تلاشی برای رها کردن ابژه–سینما از امر تصویری و سوق دادن آن به امر نمادین، به امید گسترش دادن‌اش توسط زمینه‌ای جدید، تعریف شود». به نظر می‌رسد که این ایده از مفروضات اصلی روانکاوی – به ویژه تلاش‌اش برای نمادین ساختن تصویر های تروماتیک از راه «گفتار درمانی»– پیروی کند.

با رشد نظریه روانکاوانهٔ فیلم، این نظریه اقدام به بررسی پویایی‌شناسی خاص نگاه خیرهٔ تصویری کرد تا شالوده‌های نمادین آن را آشکار کند. لورا مالوی در **لذت بصری و سینمای روایی** که بی شک منتخب ترین مقاله در نظریهٔ فیلم است، این نگاه خیره را با تماشاگری مردان و اثرات ایدئولوژیکی جامعهٔ مرد سالار ارتباط می‌دهد. به زعم او، سینمای کلاسیک هالیوود به تماشاگر مرد اجازه می‌دهد تا با نگاه خیرهٔ دوربین و قهرمان مرد همانند سازی کند و شخصیت‌های زن تنها مانند ابژه هایی عمل می‌کنند که مورد نگاه واقع می‌شوند. بنابراین، تماشاگر ناچارا جنسیتی مردانه می‌یابد و به تجربهٔ اربابی تصویری ملحق می‌شود. با این حال، بعدها که نظریهٔ لکانی فیلم در جهت تصریح خصوصیات تماشاگران پیش رفت، بیش از آن‌که مسیر را هموار کند موجب مرگ خود شد.

در دههٔ هشتاد و نود نظریهٔ لکانی فیلم، به ویژه مقالهٔ مالوی با موجی ازانتقادات مواجه شد. این انتقادات به طور عمده نقطهٔ عزیمت خود را ناکامی این نظریه در برشمردن تفاوت‌های تماشاگران قرار دادند. در نهایت در سال ۱۹۹۶ مجموعه مقالاتی به چاپ رسید که مرگ نظریهٔ روانکاوانهٔ لکانی فیلم را (که به خاطر تسلطاش بر زمینهٔ مطالعات فیلم، ویراستاران دیوید بردول و نوئل کارول ، آن را **نظریه** نامیدند) اعلام کرد. همان طور که بردول و کارول در بخشی از مقدمه‌اشان بر *پسا–نظریه* اظهار می‌کنند، «مطالعات فیلم در برهه‌ای تاریخی به سر می برد که می‌توان از آن با عنوان افول نظریه یاد کرد» (۱۲) . این «افول نظریه» ، در دیدگاه آن‌ها ، عمدتا در واکنش به مدعیات عمومیت بخش نظریهٔ فیلم بود که با روانکاوی و ژاک لکان پیوند داشت.

اولین مشکل «نظریه» تمایل‌اش برای بکار گرفتن مفاهیم روانکاوانه در سینما بود، بدون این‌که به بداهت تجربی‌ای که با نظریه سازگاری نداشت، توجه کند. کارول ادعا می‌کند که«نظریه، به شکلی موثر، از تحلیل تجربی و منطقی که در لفافهٔ قاعده‌مندی سیاسی باقی مانده، جدا شده است» و استفان پرینس بحث می‌کند که «نظریه پردازان فیلم...تماشاگرانی ساخته‌اند که در نظریه زندگی می‌کنند؛ آن‌ها تقریبا به بینندگان واقعی نگاهی نمی‌اندازند. اکنون ما در وضعیت ناخواستهٔ نظریات انشا شده‌ای دربارهٔ تماشاگری هستیم که از منظر آن تماشاگران گم شده اند»(۱۴). برای این مخالفان نظریهٔ لکانی فیلم، اشتباه بزرگ نظریه در این جاست که تلاش می کند همه چیز را در سطح نظریهٔ صرف، بدون بررسی تجربی، توضیح دهد . خلاصه اینکه ، نظریهٔ لکانی فیلم سنتی از ادعاهایش فاصلهٔ زیادی می گیرد و بیش از حد بر پیش فرض‌های نظری‌اش تکیه می‌کند. بی‌شک، این چیزی است که موجب مرگ خود می شود: نظریهٔ فیلم به دلیل خودبینی مفهومی‌اش، فی نفسه، تاثیرش را از دست می‌دهد.

بنابراین نقد *پسا–نظریه* ادامه می‌دهد که پیش فرض‌های لکانی به جای گشودن تجربهٔ سینمایی، با بازسازی همان تجربهٔ سینمایی که از آن پس با نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم تفسیر می شود، نقش اصلی را ایفا می‌کند. برای مثال، نظریه پرداز لکانی فیلم با این تصور شروع می‌کند که تماشاگر با قهرمان مرد که روایت فیلمی را جلو می‌برد همانند سازی می‌کند و سپس نظریه پرداز این نوع همانندسازی را در تحلیل یک فیلم خاص مبنا قرار می‌دهد. نظریه هرگز جزئیات خود فیلم را درنظر نمی‌گیرد و تصورمی‌کند که این جزئیات می‌تواند در خود ساختار نظری چالش ایجاد کند. در این تحلیل، چیزی که نقد لکانی فیلم را در معرض انتقاد قرار می‌دهد همان دامنهٔ مدعیات – عمومیت نظری– اش است. با این حال، استدلال من این است که نظریه لکانی فیلم سنتی آماج این حملات می شود، اما نه به خاطر تکیهٔ بیش از حدش بر مفاهیم صرفا روانکاوانه، بلکه به دلیل انحرافش از این مفاهیم و اینکه بنابراین، پاسخ درست به مرگ نظریه لکانی فیلم دفاع از مدعیات سابق‌اش نیست بلکه بازگشت به خود مفاهیم لکانی در تحلیل سینما است– و همراه با آن تکرار تلاش برای نظریه پردازی تجربهٔ فیلمی. ما باید خبر مرگ نظریه لکانی فیلم را به عنوان فرصتی برای تولد واقعی‌اش با خوش‌رویی بپذیریم.