نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۷/۰۲/۱۰ « ۸٤-٦٥ » تایید:۹۷/۰۲/۱۸

از پرهیز تا رویارویی با خیره‌نگری و امر واقع: خوانشی لکانی از "فیلم" اثر بکت

شهره چاوشیان[۱]
جلال سخنور[۲]

چکیده

درصحنه‌ی ادبیات و هنر معاصر،نام سموئل بارکلی بکت همواره تداعی‌گر شاهکارهای بی‌بدیلی در عرصه‌ی داستان و ادبیات نمایشی است: با این وجود، فهم جایگاه حقیقی این نویسنده و فضای آثارش بدون بررسی "فیلم،" تنها فیلم‌نامه‌ی سینمایی او، میسر نخواهد بود. این مقاله خوانشی است روانکاوانه از "فیلم" که در چارچوب نظری ژک لکان و در پرتو مفاهیم کلیدی این حوزه صورت می‌گیرد. پژوهش حاضر مؤیدجداگشت دو مفهوم چشم و خیره‌نگری در نظریه‌ی لکان و "فیلم" است: انگاشت چشم در این آثار در رابطه‌ای تنگاتنگ با خودآگاه، ذهنیت، فرد–بودگی و بازنمایی است؛ حال آنکه، مفهوم خیره‌نگری با ناخودآگاه، مطلوب کوچک و تصویر ارتباطی ناگسستنی دارد. انگاشت خیره‌نگری در "فیلم،" در سه لایه‌ی معنایی متفاوت تجسم می‌یابد: ۱–خیره‌نگری در مفهوم ابژه‌ی مفقود،۲– خیره‌نگری در مفهوم ابژه‌ی جایگزین، و۳–خیره‌نگری در مفهوم حس عدم تعلق، بیگانگی و یا تقلیل‌یافتگی. علاوه‌براین، تحلیل "فیلم" در پرتو نظریات روانکاوانه‌ی لکان نشانگر آن است که پرهیز شخصیت اصلی فیلم از نگاه خیره‌نگر دیگری کوچک و دیگری بزرگ، از یک‌سو، و گریز او از هنجارهای نظارت‌گر و گفتمان‌های غالب ایدئولوژیک، از سوی دیگر، به‌واسطه‌ی رویارویی غیرمترقبه‌ی او با امر واقع است که به‌صورت اختلالی در ساحت نمادین نمود می‌یابد.

واژگان کلیدی: سموئل بکت، "فیلم،" ژک لکان، خیره‌نگری، امر واقع.

۱.عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال
sh_chavoshian@yahoo.com
۲.استاد دانشگاه شهیدبهشتی/ دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال
nakhoslaj@gmail.com

مقدمه

اگرچه نام ساموئل بارکلی بکت[1] (۱۹۸۹–۱۹۰۶) همواره تداعی‌گر آثار بی‌بدیلی در دنیای ادبیات نمایشی و داستانی است، امکان شناخت کامل تأثیر این نویسنده بر ادبیات و هنر معاصر بدون بررسی گریز کوتاه او به دنیای سینما میسر نخواهد بود. علاقه‌ی بکت به سینما به دهه‌ی ۳۰ بازمی‌گردد، با این وجود فرصت گریز او به عالم سینما تنها در سال ۱۹٦۳ فراهم آمد: زمانی که مدیر وقت انتشارات گروو[2] به هر یک از سه هنرمند شهیر معاصر ساموئل بکت، هارولد پینتر[3] (۲۰۰۸– ۱۹۳۰) و یوجین یونسکو[4] (۱۹۹٤– ۱۹۰۹) پیشنهاد نگارش فیلم‌نامه‌ای را داد که بنا بود در قالب سه‌گانه‌ای ارائه گردد.نتیجه‌ی کار بکت فیلم‌نامه‌ای بود به نام "چشم‌ها[5]" که به‌هنگام تولید در سال ۱۹٦٤ به "فیلم[6]" تغییر نام داد و سال بعدازآن در امریکا به روی پرده رفت. "فیلم" یک اثر سیاه‌وسفید سی‌وپنج میلی‌متری به مدت بیست‌ودو دقیقه، در سه اپیزود است که تمایل بکت به فشرده‌سازی ساختاری و معنایی و ایجاز در آثارش را به زیبایی مجسم می‌سازد. بوریس کافمن[7] (۱۹۸۰ – ۱۹۰٦) عهده‌دار فیلم‌برداری"فیلم" شد و آلن اشنایدر[8] (۱۹۸٤ – ۱۹۱۷) کارگردان فیلم، باستر کیتون[9] (۱۹٦٦ – ۱۸۹۵) را برای ایفای نقش اوّل فیلم پیشنهاد داد. به نظر می‌رسد که سینمای موج نوی فرانسه الهام‌بخش بکت در آفرینش "فیلم"بوده است.

تغییر نام این اثر را نباید به تلاشی برای تعمیم این فیلم به یک کهن‌الگو که ادعا دارد تمام پی‌رنگ‌ها و یا ویژگی‌های تکنیکی این رسانه را شامل می‌شود تعبیر کرد. این عنوان می‌تواند استعاره‌ای باشد برای مشاهده و ادراک، که به نظر تعبیر درستی است، چراکه در این اثر قدرت بی‌چون‌وچرای "دید بارگی" و "نگاه" در سینما مورد سؤال قرار می‌گیرد و از تکنیک‌های خاص کارگزاری "زاویه‌ی دید" استفاده می‌شود. از جمله‌ی این تکنیک‌ها می‌توان به بکارگیری همزمان دو زاویه‌ی دید مختلف اشاره کرد: زاویه‌ی دید عینی که به ادراک‌گری پنهان تعلق دارد (E) و زاویه‌ی دید انتزاعی که به بازیگر تعلق

1. Samuel Barclay Beckett
2.Grove Press
3. Harold Pinter
4. Eugene Inesco
5. Eyes
6.Film
7.Boris Kaufman
8. Allen Schneider
9. Buster Keaton

دارد (O)؛ تنها در پایان فیلم است که بیننده در می یابد که این دو، دیدگاه‌های مختلف یک فرد هستند (ون ورت[1] ۱).

لکان، چشم و نگاه خیره‌نگر

تأکید "فیلم" بر وجه استعاری چشم و نگاه انکارناپذیر است:۱- فیلم با نمای نزدیک از یک‌چشم آغاز می‌شود و پایان می‌یابد؛ ۲- شخصیت اصلی فیلم‌نامه دائماً و به‌گونه‌ای پارانوییک می‌پندارد که در حال دیده و تعقیب شدن است و مصرانه سعی دارد که از زیر بار سنگینی نگاه دیگران بگریزد؛ ۳- او حتی تحمل نگاه شخصی در تصویرِ به دیوار آویخته شده و یا یک عکس را ندارد؛ ٤-نگاه حیوانات درون اتاق آرامشش را به هم می‌ریزد؛ ٥- حفره‌های ساختاری موجود در صندلی راحتی و طرح کروی موجود روی پاکت حاوی عکس‌ها برای او تداعی‌گر چشم و نگاه هستند. اما نکته‌ی دیگری که ذهن پژوهشگر حاضر را به خود معطوف داشته است، تکرار آشکارا و یا تلویحی استعاره‌ی آیینه در "فیلم" است. در بخش اول از اپیزود سوم "فیلم"، O از کنار دیوار و به‌گونه‌ای که مانع تشکیل تصویر انعکاسی‌اش بر روی شیشه‌ی پنجره شود پرده را می‌کشد و یا درحالی‌که پارچه‌ای را جلوی صورت خود گرفته تا مانع تشکیل تصویرش در آیینه شود، آن را می‌پوشاند (بکت ٢٣٦). علاوه بر این، انعکاس تصویر چهره‌ی او در دو جای دیگر فیلم دیده می‌شود: ۱- عکس هفتم از مجموعه‌ی عکس‌های هفت‌گانه که O یکی پس از دیگری به آن‌ها می‌نگرد و سپس آن‌ها را پاره می‌کند و ۲- تصویر E بلافاصله بعد از تصویر O در انتهای فیلم. هردوی این صحنه‌ها نمایی از تصویر آیینه‌ای O هستند. بدین‌ترتیب، لااقل چهار ارجاع به استعاره آیینه در "فیلم" موجود است. تأکید "فیلم" بر استعاره‌ی چشم و انگاشت نگاه، از یک‌سو، به‌کارگیری مکرر استعاره‌ی آیینه و انگاشت تصویر در آیینه، از سوی دیگر و همچنین برجسته سازی مفهوم خیره‌نگری[2] همگی مواردی تأمل‌برانگیزند. برای هر بیننده‌ای که با نظریات ژک لکان[3] (۱۹۸۱- ۱۹۰۱) و رویکرد نقد روانکاوانه‌ی مبتنی بر عقاید این اندیشمند آشناست، این ارجاعات مکرر کاملاًمعنادار بوده و امکان تحلیل این فیلم در پرتو باورهای این فیلسوف و روانکاو را محتمل می‌سازد.

1.Van Wert
2. Gaze
3. Jacques Lacan

"فیلم" و خیره‌نگری در مفهوم ابژه‌ی مفقود[1]/ ذَکَر[2]/ مطلوب کوچک[3]

بکت فیلم‌نامه‌ی خود را با ارجاع به نقل قول معروفی از برکلی[4][To be is to be perceived] آغاز می‌کند. به‌گونه‌ای تأمل‌برانگیز، لکان نیز در ابتدای مقاله‌ی "خیره‌نگری به‌مثابه‌ی مطلوب کوچک[5] " (١٩٦٤) اشاره‌ای کوتاه به برکلی دارد. لکان باور برکلی در باب ادراک‌گری را بسیار ایده‌آل‌گرایانه می‌داند، چراکه به نظر می‌رسد این فیلسوف وجود بیننده‌ای با زاویه دید افلاطونی و نگاهی مطلق و مقتدر که همیشه و همه‌جا در حال خیره‌نگری و ادراک‌گری است را باور دارد. نتیجه‌ی این تفکر شاید یادآور این طرز تلقی نادرست باشد که چون بودگی آنچه دیده می‌شود منوط به ادراک آن توسط ذهن و دیده‌ی ادراک‌گر است، پس آنچه مشهود است به ادراک‌گر تعلق دارد (لکان، "خیره‌نگری به‌مثابه‌ی مطلوب کوچک " ١٣٩). چنین نگرشی می‌تواند نقشی تخریبی در فرایند شکل‌گیری سوژه داشته باشد، زیرا او را در ارتباط با آرزومندی تعریف خواهد کرد (مآ[6] ١٣٠).

لکان نظریه‌ی خیره‌نگری را در سمینار یازدهم خود به نام "چهار مفهوم بنیادین در روانکاوی[7] " در سال ١٩٦٤ مطرح کرد. درک نظریه‌ی خیره‌نگری لکان بسیار دشوار است، چراکه: ١- مفهوم خیره‌نگری در تئوری او کاملاً متفاوت از فهم متعارف این انگاشت است (مآ ١٢٥) و ٢- مفهوم خیره‌نگری در این سمینار دائماً در حال تغییر و بازتعریف است (اسکات[8] ١). لکان در جهت روشنگری مفاهیم مطرح‌شده درباره‌ی بینایی، نگاه، خیره‌نگری و تصویر در سمینار ١١ از پرده‌ی نقاشی‌ای به نام "سفیران[9]" اثر هانس هالبین[10] (١٥٣٣ - ١٤٩٣)، استفاده کرده است. در قسمت جلویی پرده، ابژه‌ی شناوری وجود دارد که قابل‌تشخیص نیست. این ابژه تأمل و تفکر بیننده را به خود بازمی‌خواند و ماهیت رازگونه‌ی خود را در طول مدتی که بیننده با دقت و از روبرو به آن می‌نگرد حفظ می‌کند. تنها زمانی که بیننده که از درک این ابژه قطع امید کرده، به‌آرامی از کنار پرده می‌گذرد و برای آخرین بار از گوشه به این پرده نگاه می‌کند، ماهیت رازگونه‌ی

1.Lost object
2.Phallus
3.*Object Petit a*
4.John Berkeley
5."Of the Gaze as *object Petit a*"
6.Yuanlong Ma
7.The Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis
8.Marry Scott
9.The Ambassadors
10.Hans Holbein

آن آشکار می‌شود: جمجمه‌ای که به بیننده خیره شده است. این ابژه " هیچ–بودگی ما را در رویارویی با سرِ مرگ"به تصویر می‌کشد (لکان، "خط و نور[1]" ۹۲). استفاده از این تصویر چند واقعیت در حوزه‌ی بینایی و خیره‌نگری را آشکار می‌سازد: ۱– "جایگاه هندسی"ای که ادراک‌گر آن را اشغال کرده در به دام انداختن ابژه‌ی ادراک‌شونده و دخل و تصرف در حوزه‌ی بینایی تأثیرگذار است، ۲– فرآیند بینایی و خیره‌نگری سوژه، حتی آنگاه‌که او در جایگاه هندسی مناسب قرار دارد، هیچ‌گاه مطلق نیست و ممکن است تحریف یا تخریب شود و ۳– رابطه‌ای انکارناپذیری بین خیره‌نگری و آرزومندی فرد ادراک‌گر وجود دارد (همان).

لکان در پایان مقاله‌ی "خیره‌نگری به‌مثابه‌ی مطلوب کوچک" به روشنگری در مورد این ابژه‌ی مرموز می‌پردازد. ازنظر لکان: اولاً؛ دلالت و ارجاع ذکری این ابژه انکارناپذیر است و دوماً؛ این ابژه [و به‌تبع آن این تصویر] گونه‌نمایی است از همه‌ی تصاویر: هر تصویر در هر نقطه‌ی نامفهوم از خود به دنبال به دام انداختن نگاه و خیره‌نگری بیننده است (لکان، "خیره‌نگری" ١٤٦). در جلسه‌ی پرسش و پاسخی که بعد از سخنرانی "خط و نور" برگزار شد، لکان در پاسخ یکی از حضار که مردد بود آیا آنچه ورای یک تصویر، بازنمایی و یا پرده‌ی نقاشی وجود دارد خیره‌نگری است یا فقدان این‌گونه گفت:

> درحوزه‌ی بصری و در حیطه‌ی عملکرد رانه، کارگزاری خیره‌نگری مشابه کارگزاری مطلوب کوچک در سایر ابعاد است. مطلوب کوچک همان چیزی است که سوژه، در جهت تکوین بودگی خود، باید چونان دامی از آن منفک گردد. با این تعریف، مطلوب کوچک استعاره‌ای است از فقدان و یا ذَکَر. بنابراین مطلوب کوچک باید ابژه‌ای با دو ویژگی محرز باشد: ۱–انفکاک‌پذیر باشد و۲– به انگاشت و یا تجربه‌ی فقدان مربوط باشد ... مرحله‌ی مقعدی جایگاهی استعاری است–یک ابژه استعاره‌ای می‌شود برای ابژه‌ای دیگر، مدفوع به‌جای ذَکَر. به همین دلیل است که رانه‌ی دهانی گستره‌ی بخشش و هبه است. آنگاه که کسی در فقدان چیزی به سر می‌برد، همواره می‌تواند چیز دیگری را به‌جای آن هدیه کند. در حوزه‌ی بینایی، فرد نه در قلمرو خواستاری که در قلمرو آرزومندی پهلو گرفته است و البته منظور از آرزومندی، آرزومندی دیگری بزرگ[2]است ... به‌طور کلی جنس رابطه‌ای که بین خیره‌نگری و آنچه فرد آرزومند دیدار آن

1."The Line and Light"

2.The Other

> است وجود دارد، نوعی جذبه است. سوژه آن‌گونه که حقیقتاً هست به تصویر کشیده نمی‌شود و آنچه به او نشان می دهند. آنچه او حقیقتاً آرزوی دیدارش را دارد نیست. بدین‌گونه خیره‌نگری ممکن است، در مقام فقدان،کارگزاری‌ای مشابه مطلوب کوچک داشته باشد. (لکان، "خط و نور" ۱۰۴ – ۱۰۳)

به نظر می‌رسد که لکان در سمینار۱۱خیره‌نگری را با مطلوب کوچک مترادف می‌داند. در طول این سمینار اما لکان تعاریف متفاوتی از مطلوب کوچک ارائه می‌دهد که طبعاً به تغییر در مفهوم خیره‌نگری منجر می‌شود. در بخش‌های نخستین این مقاله، لکان دو تعریف متفاوت از خیره‌نگری [در ارتباط با انگاشت مطلوب کوچک] ارائه می‌دهد:۱- خیره‌نگری به‌مثابه‌ی ابژه‌ی مفقود و۲- خیره‌نگری به‌مثابه‌ی ابژه‌ی جایگزین[1].

همان‌طور که دیدیم، در تحلیل پرده‌ی "سفیران"، خیره‌نگری مظهر چیزی است که اساساً مفقود و ناپیداست و لکان از آن به "دید هندسی چشم و یا ناخودآگاه تعبیر می‌کند"(اسکات ۲). "خیره‌نگری، همانند ناخودآگاه انسان، تنها با رویکردی غیرمستقیم" قابل‌دسترسی و درک است (همان). بین چشم و خیره‌نگری تنها جذبه‌ای موجود است و نه تطابق یا انطباقی. لکان رابطه‌ی بین چشم و خیره‌نگری را به رابطه‌ی بین سوژه و امر واقع[2] قیاس کرده است. لکان بر این باور است که ملاقات بین این دو هرگز محقق نمی‌شود و آنچه سوژه می‌بیند آن چیزی نیست که حقیقتاً آرزومند دیدارش است. علاوه براین، تعریف لکان از خیره‌نگری در مقام ابژه‌ی مفقود، منطبق بر تعریف او از مطلوب کوچک است: "آن چیزی که سوژه در جهت تکوین بودگی خود باید چون اندامی از آن منفک گردد. این تعریف استعاره‌ای است برای فقدان یا ذکر". بدین‌ترتیب، در بخشی از سمینار ۱۱، انگاشت‌های مطلوب کوچک، ذکر و خیره‌نگری بر یکدیگر منطبق می‌شوند.

بیایید ببینیم ابژه یا مطلوب مفقود چگونه در "فیلم" تجلی می‌یابد. همان‌گونه که پیش‌از این ذکر شد،فیلم با نمای نزدیک یک چشم آغاز می‌شود که در نظریه‌ی لکان همواره تداعی‌گر خودآگاه انسان و فرد–بودگی او است. علیرغم برجسته سازی تصویر چشم و انگاشت نگاه، آنچه ما در اپیزود اول و دوم شاهد آن هستیم ناپیدایی چهره‌ی ابژه‌ی ادراک‌شونده و چشمان اوست. بکت در اپیزود اول فیلم‌نامه آشکار می‌سازد که همگی افرادی که در این بخش به تصویر کشیده می‌شوند در حال نگاه کردن به یکدیگر،

1. substitute object 2.The Real

پوسترها و یا ویترین مغازه‌ها هستند. تنها فردی که از این قاعده مستثناست O است که یقه‌ی پالتویش را بالا داده، کلاهش را تا روی چشمانش پایین کشیده و دستش را حائل صورت قرار داده است. به نظر می‌رسد که E و به‌تبع آن بینندگان فیلم، فاقد جایگاه هندسی و یا زاویه دید مناسب برای به دام انداختن چشم یا نگاه O هستند. بکت از این فقدان به "زاویه‌ی ایمن" (بکت ۲۳٤) تعبیر کرده است: زاویه‌ی بسته‌ی چهل و پنج درجه که شکار چهره و نگاه O را ناممکن می‌سازد. بکت چرا این زاویه را انتخاب می‌کند؟ ارنست فیشر[1] بر این باور است که این زاویه نمادی از نظام‌مندی اطمینان‌بخش و توازن فیثاغورثی است. علاوه بر این، زاویه‌ی چهل‌و پنج درجه دقیقاً در میان راه محورهای X و Y قرار گرفته که دلالت بر دو دیدگاه مختلف درباره‌ی انگاشت زمان و ماده دارند [دیدگاه زمان–سیار[2] و دیدگاه همزمان[3]] (هینینگ[4] ۱۳۵). اما دلیل دیگری نیز وجود دارد که در این بحث موضوعیت بیشتری می‌یابد: اگر فردی با زاویه‌ی دید چهل‌و پنج درجه نسبت به آیینه بایستد، قادر به دیدن انعکاس چهره‌ی خود در آیینه نخواهد بود (همان). بنابراین انگاشت فقدان در اپیزود اول و دوم از فیلم با فقدان جایگاه هندسی مطلقی که بینایی مطلق را تضمین کند [و در نتیجه ردّ نظریه‌ی برکلی]، فقدان تصویر چهره، چشم‌ها و نگاه O و نیز به‌صورت بالقوه، فقدان امکان تشکیل تصویر آیینه‌ای O تداعی می‌شود.

تأکید بر انگاشت فقدان به‌صورت نمادین به دو روش دیگر در "فیلم" صورت گرفته است: فقدان یک‌چشم [که E و بیننده تنها در پایان فیلم آن را درمی‌یابند] و ۲- فقدان بخشی از یک انگشت دست [که در فیلم‌نامه به آن اشاره‌ای نشده است اما در "فیلم" به تصویر کشیده شده است]؛ هردوی این موارد می‌توانند استعاره‌ای از فقدان ذَکَر نیز باشند. چنان که آمد، لکان در مقاله‌ی "خط و نور"، از یک‌سو، از مطلوب کوچک به "چیزی که سوژه، در جهت تکوین بودگی خود، باید چونان دامی از آن منفک گردد" یاد می‌کندو از سوی دیگر، اظهار می‌دارد که "خیره‌نگری، در مقام فقدان، کارگزاری مشابه مطلوب کوچک دارد" (لکان،"خط و نور"۱۰٤ – ۱۰۳). بدین‌ترتیب، مفهوم فقدان، علاوه بر موارد مذکور، به مطلوب کوچک و خیره‌نگری نیز ارجاع دارد. همان‌گونه که می‌دانیم در نظریه‌ی لکان از تصویر در آیینه به دیگری کوچک و از ساحت نمادین[5] و نظام

1. Earnest Fisher
2. diachronic
3. synchronic
4.Sylvie Debevec Henning
5.Symbolic Order
2. Vincent B.Leitch

دلالت‌گری زبان به دیگری بزرگ تعبیر شده است (لیچ۱۲۸۳[1]). بنابراین، فقدان تصویر در آیینه می‌تواند نمادی باشد از مخدوش شدن رابطه‌ی O با دیگری کوچک: پرهیز O از قرار گرفتن در دیالکتیک نگاه می‌تواند گواهی بر این ادعا باشد. علاوه براین، سکوت مطلق O، صامت بودن فیلم و حذف زبان و دیالوگ در این فیلم شاید اشاره‌ای باشد به پرهیز O از نگاه دیگری بزرگ و تلاش خودخواسته‌ی او برای بیگانه سازی خود از ساحت نمادین؛ فضایی که در آن هنجارها، انواعی از بودگی و یا نقش‌های خانوادگی، اجتماعی و جنسیتی که در گفتمان‌های غالب فرهنگی ادراک‌پذیرند از پیش تعریف‌شده‌اند.

"فیلم" و خیره‌نگری درمفهوم ابژه‌ی جایگزین

لکان در بخش دیگری از سمینار ۱۱ به بازتعریف مفهوم خیره‌نگری می‌پردازد: این انگاشت این بار نه در معنای ابژه‌ی مفقود که در معنای هر ابژه‌ای است که در عالم خیال جایگزین آن می‌شود و یا به جای آن به کار گرفته می‌شود: مطلوب کوچک گاه ابژه‌ای است که جایگزین مطلوبِ مفقودِ آغازین می‌شود، اگرچه دقیقاً خود ابژه‌ی اولیه ازدست‌رفته نیست. بدین‌ترتیب، این ابژه‌ی جایگزین نقشی استعاری دارد (اسکات ۳). این نوع از خیره‌نگری، از دیدگاه لکان، لزوماً در قالب نگاهِ چهره‌ای انسانی تحقق نمی‌یابد: از این نوع خیره‌نگری می‌توان به تصویر پنجره‌ای که ممکن است کسی از ورای آن به دیگری بنگرد و یا نگاه نظاره‌گر خداوند و رهبران مذهبی تعبیر کرد. تعبیر امروزی‌تر این نوع خیره‌نگری، به‌زعم لکان، نگاه خیره‌ی هنرمند است که جایی در پس و پشت صورت ظاهر یک اثر هنری نهان است. ماهیت این نگاه سوژه‌ی نظاره‌گر را به ابژه‌ی نگاه بدل می‌سازد (همان ۲).

بررسی "فیلم"دلالت بر آن دارد که نمونه‌هایی از خیره‌نگری در مفهوم ابژه‌ی جایگزین در این اثر یافت می‌شود. در بخش اول از اپیزود سوم: ۱- O از کنار دیوار به پنجره نزدیک می‌شود [انگار که دیگری از ورای پنجره در کمین دیدن او باشد] و پرده را می‌کشد (بکت ۲۳٦)، ۲- Oدرحالی‌که پارچه‌ای را جلوی صورت خود گرفته است به آیینه نزدیک شده روی آن را می‌پوشاند: بدین‌ترتیب،O از دیدن دیگری درون آیینه و یا دیده شدن توسط او [و یا خود] پرهیز می‌کند(همان). پرهیز از نگاه [به] خود در آثار دیگری از بکت چون پینگ[2] (۱۹٦۷) نیز مشاهده می‌شود؛"وقتی که پلک‌ها در آنی

2.Ping 2.Jean-Paul Sartre

از زمان بسته می‌شوند تا چشم را درگیر ندیدن خود سازند "(طهماسبی ۱۰۷). ۳- O متوجه تصویر روی دیوار می‌شود: تصویری از حضرت مسیح [به گفته‌ی بکت] که با نگاهی سخت، جدی و انعطاف‌ناپذیر به او خیره شده است. O تصویر را به چهار قسمت مساوی پاره کرده روی زمین می‌اندازد (بکت ۲۳٦) و بدین‌ترتیب، خود را از نگاه نظارت‌گر خداوند می‌رهاند. به نظر می‌رسد که همواره و همه‌جا"در پس هر چیز" نگاه خداوند و یا دیگری بزرگ درصدد آن است که سوژه را به ابژه‌ی خیره‌نگری خود بدل سازد. از دیدگاه سارتر[1]، می‌توان از صدای گام‌هایی که سکوت پلکان را در هم می‌شکند نیز به نگاه خیره‌ی دیگری تعبیر کرد (مآ ۱۲۸). بدین‌ترتیب، شاید بتوان از پنجره‌های ساختمان‌ها در اپیزود اول و صدای پای بانوی گل‌فروش در اپیزود دوم نیز به نمونه‌هایی از خیره‌نگری از نوع نگاه ابژه‌ی جایگزین تعبیر کرد.

"فیلم"و خیره‌نگری در مفهوم حس بیگانگی[2]، عدم تعلق[3]و تقلیل یافتگی[4]

در مقاله‌ی "خط و نور"لکان در جهت توضیح رابطه‌ی بین [چشم] فرد ادراک‌گر و جایگاه نور به روایت داستانی می‌پردازد که در آن او و چند ماهیگیر را که با قایق به دریا می‌رفتند همراهی می‌کند. این سفر دریایی مخاطره‌آمیز بود، چراکه روش این ماهیگیران سنتی و قایقشان قدیمی بود؛ اما تجربه‌ی این زندگی متفاوت دقیقاً همان چیزی بود که لکان به دنبال آن بود.دریکی از روزها ماهگیری به نام ژانِ کوچک جسم شناوری بر سطح آب را به لکان نشان داد. این جسم شناور چیزی جز یک قوطی کنسرو ساردین نبود که در نور آفتاب می‌درخشید. ماهیگیر بعد از نشان دادن قوطی به لکان می‌گوید: "اون قوطی کنسرو رو می‌بینی؟ می‌بینیش؟ ولی اون تو رو نمی‌بینه". ازنظر لکان، این موضوع آن‌قدر که برای ژان کوچک جالب و هیجان‌آور بود، سرگرم‌کننده نبود. در نظر اول، اگر آنچه ژان کوچک به لکان گفته است اصولاً معنایی داشته باشد، این خواهد بود: قوطی کنسرو از جایگاهی به لکان می‌نگرد که جایگاه نور است؛ جایگاهی که هر ابژه‌ای که به سوژه می‌نگرد در آن مستقر است؛ این به هیچ‌وجه تعبیری استعاری نیست. اما آنچه این گفته را برای ژان کوچک، و نه لکان، جذاب و مضحک کرده بود، معنایی بود که این ماهیگیر تلویحاً قصد القای آن را داشت: "من [لکان]،از دید این مردان زحمتکش

2. strangeness
4. separation
4. captivation and lack of self-mastery

که روزی خود را با رنج و سختی فراوان و در جنگ با طبیعتی نامهربان به دست می‌آوردند، هیچ بودم. خلاصه بگویم، من به آن فضا تعلق نداشتم ...تصویر دریا، قایق‌ها و کنسرو ساردین بی‌شک جایی در چشم من تشکیل می‌شد، اما من خود بخشی از این تصویر نبودم" (لکان،"خط و نور"٩٦ – ٩٥):

> نور [منبع نور یا آنچه نور را بازمی‌تاباند] به من می‌نگرد و به‌واسطه‌ی این نور در اعماق چشم من تصویری شکل می‌گیرد. این اتفاق صرفاً شکل‌گیری رابطه‌ای بین ابژه‌ی ادراک‌شونده و سوژه‌ی ادراک‌گری که به آن می‌اندیشد و یا آن را نظاره می‌کند نیست.این‌یک حس است: تلألؤ یک جسم که باهدف ادراک شدن توسط سوژه در فاصله‌ای از او مستقرشده باشد. این جسم که نور را بازمی‌تاباند معرف همان چیزی است که در تعریف رابطه‌ی هندسی بین ادراک‌گر و ادراک‌شونده حذف‌شده است. عمق میدان دید با تمام ابهام، پیچیدگی، بی‌ثباتی و تغییرپذیری‌اش که ادراک‌گر بر آن احاطه نیافته است. این درواقع نور است که مرا درک کرده، در هرلحظه طلب می‌کند و چشم‌انداز را به چیزی متفاوت ازآنچه ادراک‌گرتصویر نامیده است بدل می‌سازد. (همان ٩٦)

ملازم این تصویرکه همانند خود آن در دنیای بیرونی قرارگرفته است، جایگاه خیره‌نگری است؛ این در حالی است که آنچه میانجی‌گری بین این دو را بر عهده دارد، طبیعتی متفاوت از فضای هندسی بینایی دارد: چیزی که اتفاقاً کارگزاریِ بسیار متفاوتی دارد و عملکردش نه به‌واسطه‌ی شفافیت آن‌که به‌واسطه‌ی غیر شفاف بودن آن صورت می‌گیرد؛ یک پرده‌در فضای نور. آنچه خیره‌نگری نامیده می‌شود همواره بازی بین نور و تیرگی است ... در داستان روایت‌شده اگر سوژه جایگاهی در تصویر شکل‌گرفته داشته باشد، تنها می‌تواند جایگاه یک پرده باشد، یا آنچه لکان پیش‌ازاین"نقطه"یا "لکه" نامیده است(همان٩٦–٩٧):

> در حوزه بینایی، خیره‌نگری جایی در خارج است. من دیده می‌شوم پس به تصویر بدل می‌شوم ... آنچه مرا در ژرف‌ترین سطح و به کامل‌ترین شکل در حوزه‌ی بینایی تعریف می‌کند، خیره‌نگری است که جایگاهی بیرونی دارد. تنها به‌واسطه‌ی خیره‌نگری است که من در قلمرو نور واقع می‌شوم ... پس خیره‌نگری ابزاری است که نور را تجسم می‌بخشد. تنها به‌واسطه‌ی خیره‌نگری است که

بودگی من جزءبه‌جزء دیده و ترسیم می‌شود. (لکان، "تصویر چیست؟[1]" ۱۰۶)

در این داستان، سوژه زیر نگاه خیره‌نگر نور یا همان کنسرو ساردین به‌تدریج محو می‌شود: خیره‌نگری او را به ابژه ای تقلیل می‌دهد؛ سوژه به یک "نقطه" یا یک "لکه" بدل می‌شود. به‌واسطه‌ی خیره‌نگری، سوژه در "حوزه‌ی بینایی" به دام می‌افتد، مغلوب می‌شود و به بازی گرفته می‌شود (لکان، "خط و نور"۹۲). روایت لکان از داستان دیده شدنش توسط قوطی کنسرو ساردین بی‌شباهت به آنچه بکت در فیلم به تصویر می‌کشد نیست. شاید فرار O از دیالکتیک دیدن و دیده شدن در عرصه‌ی ارتباطات انسانی قابل‌درک یا توجیه‌پذیر باشد، اما چگونه می‌توان فرار O از نگاه ابژه‌هایی که فاقد خودآگاه انسانی هستند را توجیه کرد؟ همانطور که پیش‌ازاین ذکر شد، در اپیزود اول و دوم،O همواره در حال فرار از سایر انسان‌هاست: او از نگاه کردن به آنها اجتناب و از دیده شدن توسط آنها پرهیز می‌کند. در اپیزود سوم و با ورود به اتاق، O پرده را می‌کشد، روی سطح آینه را می‌پوشاند و از هر ابژه‌ای که ممکن است تداعی‌گر نگاه انسانی باشد می‌پرهیزد. بااین‌حال، نگاه حیواناتی چون سگ یا گربه او را مضطرب می‌سازد. O با زحمت بسیار این دو را از اتاق بیرون می‌راند. اما پس‌ازاین دو، نوبت فرار از خیره‌نگری طوطی و ماهی درون تنگ است که با پالتوی O استتار می‌شوند. چرا نگاه یک سگ، گربه، طوطی یا ماهی می‌تواند باعث پریشانی O شود؟ شاید O در این شرایط احساسی مشابه لکان داشته است: "در آن چشم‌انداز من چیزی جز هیچ نبودم، من به آن فضا تعلق نداشتم ... اگر من به‌واقع چیزی از آن تصویر بودم، آن تنها یک‘لکه’ بود، یک‘نقطه ’" (لکان،"خط ونور"۹۷-۹۶).

لکان از این داستان جهت ارائه‌ی معنای جدیدی از خیره‌نگری استفاده می‌کند که نه در ارتباط با ابژه‌ی مفقود است و نه ابژه‌ی جایگزین. در این تعریف جدید، خیره‌نگری عاملی است که جذبه‌ی بصری را سبب می‌شود: این نوع از خیره‌نگری که چون مغناطیس چشم را به خود جذب می‌کند، احساس بیگانگی یا عدم تعلق را باعث می‌شود و سوژه را از حس تفوق و یا تسلط بر خود محروم می‌سازد. در این تعریف، خیره‌نگری سوژه را به اسارت خود درمی‌آورد و او را بازیچه‌ی دست خود می‌سازد. حس بیگانگی و عدم تعلق، حس محصور و مغلوب بودن، حس ناتوانی در برابر نگاه خیره‌نگری که سوژه را تسخیر و خلع سلاح می‌کند، از تجربه‌ی O در اپیزود سوم فیلم دور نیست. تلاش O

1."What Is a Picture?"

برای حذف یا استتار نگاه خیره‌نگر، تلاشی است در جهت مقاومت در برابر فرآیند تقلیل یافتن به نقطه یا لکه‌ای که نگاه خیره‌نگر آن را ابژه‌ی تصویرسازی خود می‌سازد و یا آن را ترسیم می‌کند.

اما این نوع از نگاه خیره‌نگر به نگاه حیوانات در اپیزود سوم از فیلم محدود نمی‌شود. چنان که آمد، بعد از پوشاندن پنجره و آیینه و بیرون راندن یا پوشاندن تمام چشم‌های زنده‌ی خیره‌نگر،O روی صندلی راحتی[که در محل استقرار سر در آن دو حفره تداعی‌گر چشم می‌یابد] می‌نشیند و پاکت عکسی را [که طرح روی آن برای او تداعی چشم را دارد] می‌گشاید و به ترتیب به هفت عکس می‌نگرد. بکت در متن فیلم‌نامه عکس‌های هفتگانه را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

۱. عکس اوّل پسربچه‌ای در شش‌ماهگی و در آغوش مادر که کلاه قدیمی و گل‌داری بر سر دارد. کودک لبخند می‌زند.

۲. عکس دوّم همان کودک در چهارسالگی که زانوزده است، با دست‌هایی به هم فشرده، سری خم‌شده، چشمانی بسته. به نظر می‌رسد در حال دعاست. مادر در کنار او در صندلی بزرگی نشسته و با چشمانی جدی، سخت و انعطاف‌ناپذیر به او نگاه می‌کند.

۳. همان فرد در پانزده‌سالگی، با سر تراشیده و کت فرم مدرسه. لبخند بر لب، در حال تربیت سگی که روی دو پا ایستاده و به او نگاه می‌کند.

٤. همان فرد در بیست‌سالگی، در روز فارغ‌التحصیلی بالباس مخصوص و کلاه فارغ‌التحصیلی در زیر بغل. در حال دریافت لوح از دست سرپرست کالج. لبخند بر لب درحالی‌که جمعیت به او خیره شده‌اند.

۵. همان فرد در بیست‌ویک‌سالگی، با سری تراشیده شده و سبیل تنک. نامزدش را در آغوش کشیده. مردی در درون عکس در حال عکس گرفتن از آن‌هاست. هر دو به دوربین خیره شده‌اند.

٦. همان فرد در بیست‌وپنج‌سالگی، با سر تراشیده، لباس نظام و سبیل پرپشت‌تر. درحالی‌که لبخند به لب دارد، دختربچه‌ای را در آغوش کشیده. دختربچه در حال نگاه کردن به‌صورت او وکشف اجزای آن است.

۷. همان فرد در سی‌سالگی، به نظر چهل‌ساله، با کلاه و پالتو و چشم‌بندی روی چشم‌چپ.باحالتی عبوس، خشن و بیمارگونه به دوربین می‌نگرد (بکت ٤۳ – ۲٤۲).

> هنگام تماشای عکس ششم، O صورت دختربچه را با نوک انگشتان لرزان خود نوازش می‌کند. بعد از بررسی همه عکس‌ها به ترتیب آن‌ها را از آخر به اول[از شماره ۷ به ۱] به چهار قسمت پاره می‌کند. به‌نظر می‌رسد که پاره کردن عکس اول‌ازهمه دشوارتر باشد (همان ۲۳۷).

این عکس‌ها همگی نمونه‌ای آشکار از دیالکتیک چشم و خیره‌نگری، سوژه و ابژه و یا عامل نقش‌پذیر و دیگری است. در این میان، شاید عکس‌های اول و ششم روایت تلطیف شده‌ای از این دیالکتیک باشند: لبخند رضایتی که بر چهره‌ی O در عکس اول نقش بسته است می‌تواند تداعی‌گر نوعی تمتع نامحدود و هم‌آمیختگی با مادر باشد؛ لبخند رضایتی که بر چهره‌ی O در عکس ششم نقش بسته است می‌تواند تداعی‌گر بهره‌مندی او و ارتزاق عاطفی‌اش از مطلوبش باشد. عکس‌های سوم و چهارم به ترتیب دلالت بر نگاه خیره‌نگر و هنجارهای نظارت‌گردستگاه‌ها و سازمان‌های آموزشی چون مدارس و دانشگاه‌ها و تعلیم‌گرانی چون معلمان و اساتید دارند. عکس پنجم تداعی‌گر نگاه نظارت‌گر مراکز آموزش نظامی و به‌گونه‌ای تلویحی، دستگاه‌ها و مؤسسات سرکوب‌گری چون ارتش، نیروی پلیس و سازمان زندان‌ها است. در عکس دوم، O زیر نگاه "سخت، جدی و انعطاف‌ناپذیر" مادر در حال عبادت است. این عکس این واقعیت را به ذهن متبادر می‌سازد که نگاه نظارت‌گرگفتمان‌های ایدئولوژیک غالب از اوان کودکی و پیش از ورود سوژه به فضا و پهنه‌های اجتماعی از طریق تعالیم خانواده آغاز می‌شود. بدین‌ترتیب، این عکس‌ها همگی به‌نوعی دلالت بر جایابی O در ساحت نمادین و نظاره و کنترل شدن فرآیند شکل‌گیری فرد–بودگی او در ارتباط با دیگری بزرگ و سازمان‌های نظارتگر ایدئولوژیک، تحصیلی و نظامی هستند. عکس هفتم می‌تواند به‌طور همزمان تداعی‌گر نگاه O به خود[چون تصویری در آیینه] و بیانگر تجربه‌ی ناخوشایند "از دست دادن" در دو مفهوم لغوی و استعاری باشد.

اگرچهO در بعضی از این عکس‌ها در مقام ادراک‌گر و در بعضی دیگر در مقام ادراک‌شونده به تصویر کشیده شده‌است، در یک نگاه زبردستی، O در همه‌ی عکس‌ها[به‌واسطه‌ی این‌که سوژه‌ی این عکس‌ها بوده است]، به‌جایگاه ابژه‌ی ادراک‌شونده تقلیل یافته است. در تمامی این عکس‌ها، انگاشت خیره‌نگری به‌نوعی برجسته سازی می‌شود: در این عکس‌ها O به "تصویر بدل می‌شود و یا نگاهی او را ترسیم می‌کند". آیا پاره کردن این عکس‌ها توسط O می‌تواند گواهی بر این ادعا باشد که O از قرار گرفتن در دیالکتیک چشم و خیره‌نگری، از نظاره شدن، کنترل شدن، به تصویر کشیده شدن و یا ترسیم شدن توسط دیگری به‌جان‌آمده است؟ آیا می‌توان تصور کرد که پاره کردن عکس‌ها که بیانگر نظام نظارتگر هنجارها و گفتمان‌های غالب بر ساختارهای اجتماعی هستند به‌نوعی دلالت بر مخدوش شدن رابطه‌ی O با آنهاست؟ آیا می‌توان

تصور کرد انتخاب این اتاق به‌عنوان مأمن، جایی که او امیدوار است بتواند از نگاه دیگری در امان باشد، نوعی تلاش برای فاصله گرفتن یا رهایی از ساحت نمادین و نظام‌های نظارتگر ملازم آن است؟ آیا اشاره به اینکه اپیزود سوم در اتاق مادر O اتفاق می‌افتد می‌تواند، به‌صورت نمادین، بیانگر تلاش O برای بازگشت به دوران پیش–ادیپی و زمان هم‌آمیختگی با مادر و درنتیجه فضای روانی قبل از ورود به ساحت نمادین باشد؟ و آیا صامت بودن فیلم در دورانی که صدا و دیالوگ از عناصر اصلی ساختاری سایر فیلم‌هاست می‌تواند استعارهای باشد بر پرهیز O از نظام دلالتی زبان [به‌عنوان مشخصه‌ی ورود به ساحت نمادین] و گستره‌ی ترمیز و گفتمان‌های نظارتگر فرهنگی و اجتماعی؟

عکس هفتم اما شاید از جنس دیگری باشد. این عکس که O را در سی‌سالگی، با نگاهی عبوس و بیمارگونه، درحالی‌که چشم‌بندی چشم‌چپش را پوشانده است به تصویر می‌کشد، درواقع [آن‌گونه که در بخش سوم از اپیزود سوم درمی‌یابیم]، تصویر در آیینه‌ی O است که می توان از آن به یک "بدل یا همزاد" تعبیر کرد (لیچ ۱۲۸۳). بدین‌ترتیب، آن‌گونه که در پایان اپیزود سوم مشخص می‌شود، O در تمام طول فیلم درصدد پرهیز از نگاه این همزاد بوده است. اساساً انگاشت همزاد، آن‌گونه‌که منتقدانی چون هینینگ باور دارند، تداعی‌گر سه لایه‌ی معنایی متفاوت است: ۱– تقلیدی دقیق و بی‌کم‌وکاست؛ در این معنا انگاشت همزاد باور یگانگی با خود و شکل‌گیری فرد–بودگی به‌واسطه‌ی تفاوت و تمایزِ هویتِ هر فرد از دیگری را مردود می‌داند؛ ۲– هویتی که به‌اندازه‌ی کافی با دیگری شباهت دارد که با او یکسان دانسته شود و درعین‌حال دارای تفاوت‌هایی نیز با او هست. در این تعریف شرط یکی شدن هویت اصلی با همزادش رویارویی با آن است که می‌تواند به وحدانیت آن دو و یا به از بین رفتن همزاد به نفع هویت اصلی منجر شود و ۳– عضوی از یک جفت که علی‌رغم تمام شباهت‌های جوهری‌اش با عنصر دیگر و یا تفاوت‌هایش از آن، به دیگری مربوط است. رابطه‌ی بین این دو رابطه‌ی خویشاوندی است؛ این دو همزمان از هم جدا و به هم مربوط‌اند، بدون آنکه دقیقاً یکی باشند. همزاد همیشه در کنار زوج خود حاضر است، اما هیچیک از این دو هیچگاه مطلقاً آشکار نیستند؛ همواره بخش‌هایی از هویت اصلی یا همزاد هستند که کاملاً پنهان باقی می‌مانند و یا سرکوب می‌شوند. علاوه براین، در این تعریف، همواره فاصله‌ای بین هویت اصلی و همزاد لحاظ می‌شود. کاهش ناپذیری و عبور ناپذیری این

فاصله، از یکسو، تفاوت و جدا گشت هویت اصلی از همزاد، از سوی دیگر، هرگونه تلاش برای رسیدن به هویتی یکپارچه را بی‌ثمر می‌سازد (دینینگ ۳۳- ۱۳۱). به نظر می‌رسد که معنای همزاد در "فیلم" از نوع آخر باشد: هویتی که جایگاه ملاقات دو صدای هم‌مرتبه و هم‌ردیف است که با تداخل با یکدیگر در حال گفتمان هستند. هدف غایی این گفتگو نه استیلای یک‌صدا بر صدای دیگر به‌واسطه‌ی سرکوبی آن و نه دستیابی به وحدت به‌واسطه‌ی جمع‌بندی آن دو است: بنابراین ساده‌انگاری خواهد بود که در "فیلم"Œ را تنها معادلO و یا E دانست. Œ را نمی‌توان O دانست چراکه Œ فقط و فقط دیدگاه O نیست. عکس‌های هفت‌گانه در فیلم هریک لحظاتی از زندگی O و تصاویر متفاوتی از بودگی O را نشان می‌دهند که اگرچه وجوه مشترکی با هویت فعلی O دارند، بسیار از آن متفاوت‌اند (دینینگ، ۱۳٤).

وحال سؤال این‌که در چهارچوب نظری لکان از این همزاد، از این صدای هم‌مرتبه و همردیف، از این عضو از اعضای بودگی روانی O به چه می‌توان تعبیر کرد؟ این همزاد و یا این بخش از بودگی O که او همواره در طول فیلم از آن گریخته و از رویارویی با نگاه خیره‌نگر آن پرهیز داشته استعاره از چیست؟ با مروری بر آنچه آمد، می‌توان نتیجه گرفت که این همزاد دارای ویژگی‌های زیر است: ۱-در مقام تقابل با چشم است؛ ۲- در ساختار بودگیِ روانی فرد جایگاهی هم‌پایه و هم‌مرتبه‌ی خودآگاه دارد؛ ۳- رویارویی با آن منشأ اضطراب و هراس است و ٤- در مقام تقابل با ساحت نمادین و نظام دلالتی زبان، گفتمان‌های غالب فرهنگی و هنجاری‌های نظارتگر قرارگرفته است. بررسی بخش‌های مختلف ساختار روان انسان در نظریه‌ی لکان آشکار می‌سازد که ویژگی‌های فوق به امر واقع تعلق دارند.

امر واقع بخشی از روان است که خاستگاه آرزومندی‌ها و رانه‌هایی است که سعی در سرکوبی آنها داریم، چراکه باعث آشفتگی ما می‌شوند (لیچ ۱۳۸۱).امر واقع قابل بازنمایی نیست و ساحت نمادین نه قادر است آن را به خود ضمیمه کند و نه آن را در درون خود بگنجاند. امر واقع در برابر نظام دلالتی زبان مقاومت می‌ورزد و به هماهنگی یا همسویی با گفتمان‌های غالب تن در نمی‌دهد. به‌همین دلیل است که امر واقع سرچشمه‌ی ترس و هراس فراوان است (چنتر[1] ۱۱۳)."امر نمادین در سوژه این باور را پرورش می‌دهد که نمایان‌گر'حقیقت'است؛ حال آنکه این ساحت از روان خود

1. Tina Chanter

محیط شده در امر واقع است "(احمدزاده و نازک‌دست ٥-٤). امر واقع هر از چند گاهی طغیان می‌کند و وجود خود را آشکار می‌سازد. ازآنجایی‌که انسان قادر به درک و تأمل درباره‌ی این بخش از روان خود نیست و ازآنجایی‌که این بخش از روان می‌تواند تأثیراتی شگرف و غیرقابل‌کنترلی بر بودگی انسان داشته باشد، امر واقع همواره منشأ اضطراب فراوان است. انسان قادر به نگاه چشم در چشم با ،امرواقع‌نیست، همان‌گونه که نمی‌تواند به خداوند بنگرد؛ تنها راه اشاره به این بخش از روان استعاره است (ژیژک[1] نقل‌شده در: بولتر ٧٤[2]). لکان خود واژه‌ی هراس را برای تعریف امر واقع مناسب می‌داند (بولتر، ٧٤). بنابراین از تحلیلی که از خیره‌نگری در معنای سوم ارائه داده شد (لکان، "خط و نور "٩٧-٩٦)، می‌توان چنین نتیجه گرفت که "فیلم"عرصه‌ی رویارویی امر واقع با ساحت نمادین است.

در نوشته‌های لکان امر واقع بار معنایی فلسفی می‌یابد و از آن به "هستی مطلق" و یا"هستی در خود" تعبیر می‌شود. در این معنا امر واقع خارج از قلمرو ظواهر و تصاویر و در مقام تقابل با امر خیالی[3]مرحله آیینه[4] قرار می‌گیرد (هومر[5] ١١٤)؛ چرا که هسته‌ی مرکزی تصویر در آیینه از ابتدا آکنده از ارزیابی و گفتار دیگری [و به عبارت دیگر محصول و متأثر از هنجارهای نظارت‌گر ایدئولوژیک و فرهنگی] است (جانستون[6] ٤٤). این تعریف از امر واقع پرهیزO از تصویر آیینه‌ای خود، از یک‌سو و تمایل او به رهایی از ساحت نمادین، از سوی دیگر را توجیه‌پذیر می‌سازد.

نتیجه‌گیری

تحلیل "فیلم،" در پرتو نظریه‌ی لکان مؤید آن است که در این اثر انگاشت چشم در ارتباطی تنگاتنگ با مفاهیمی چون خوداگاه، ذهنیت، فرد-بودگی و بازنمایی است؛ حال آن‌که انگاشت خیره‌نگری با مفاهیمی چون ناخودآگاه، مطلوب کوچک و تصویر در ارتباط است. انگاشت خیره‌نگری در "فیلم،" در قالب سه لایه معنایی متفاوت تجلی می‌یابد. در لایه‌ی معنایی اول، خیره‌نگری در مفهومی مترادف با ابژه مفقود، ذَکَر، مطلوب کوچک و فقدان تجسم می‌یابد: در "فیلم،" این مفهوم به صورت فقدان جایگاه

1.Slavoj Žižek
2.Jonathan Boulter
3.The Imaginary Order
4.The Mirror Stage
5. Sean Homer
6. Adrian Johnston

هندسی خاصی که بینایی مطلق ادراک‌گر را تضمین کند، فقدان اعضای بدن چون چشم و انگشت، فقدان تصویر چهره، چشم‌ها و نگاه و به‌صورت بالقوه فقدان تصویر آیینه‌ای او تداعی می‌شود. در لایه‌ی معنایی دوم، خیره‌نگری در مفهوم ابژه‌ی جایگزین و نه ابژه‌ی مفقود به‌کار گرفته می‌شود: منظور از ابژه‌ی جایگزین هر ابژه‌ای است که در عالم خیال جایگزین ابژه مفقود می‌شود و اگرچه فاقد ویژگی‌های ذاتی آن است، می‌تواند کارگزاری‌ای مشابه با آن داشته باشد. در "فیلم،" انگاشت ابژه‌ی جایگزین به صورت فرار O از تشکیل تصویر آیینه‌ای‌اش در آیینه و یا انعکاس تصویرش در شیشه‌ی پنجره، پاره کردن تصویر حضرت مسیح (ع) و در نتیجه حذف نگاه خیره‌نگر خدا و یا گریز از پنجره‌های خالی ساختمان‌ها و یا صدای پایی در پلکان تجسم می‌یابد. در لایه‌ی معنایی سوم، خیره‌نگری در مفهوم حس بیگانگی، عدم تعلق و یا تقلیل‌یافتگی سوژه تحقق می‌یابد. این نوع خیره‌نگری سوژه را از حس تفوق و یا تسلط بر خود محروم می‌سازد. در این تعریف، خیره‌نگری سوژه را به اسارت خود درآورده، حس محصور یا مغلوب بودن در او تداعی می‌کند. این لایه معنایی از خیره‌نگری به دو صورت جداگانه در "فیلم،" محقق می‌شود: ۱- تلاش O برای فرار از نگاه خیره‌ی حیواناتی چون سگ، گربه، طوطی و ماه‌ی که همگی فاقد خودآگاه انسانی هستند و۲- پاره کردن عکس‌های هفت‌گانه و گریز O از نگاه خیره‌نگر همگی اشخاص درون عکس‌ها. در طول "فیلم،" O همواره در تلاش است که از تصویر آیینه‌ای خود [نگاه خود به خود که مطلقا فارغ از نگاه دیگری بزرگ به خود نیست] و یا نگاه دیگری [سایر عابرین و یا شخصیت‌های فیلم، دوربین و بیننده] بگریزد. همانطورکه می‌دانیم، در نظریه‌ی لکان از تصویر در آیینه به دیگری کوچک و از ساحت نمادین به دیگری بزرگ تعبیر شده است (لیچ ۱۲۸۳). بنابراین فقدان و یا پرهیز از تصویر آیینه‌ای می‌تواند نمادی باشد از مخدوش شدن رابطه‌ی O با دیگری کوچک. سکوت مطلق O، حذف زبان و دیالوگ و صامت بودن "فیلم،" اما می‌تواند به پرهیز O از نگاه قضاوت‌گر و نظارت‌گر دیگری بزرگ و تلاش خودخواسته‌ی او برای بیگانه‌سازی‌اش از ساحت نمادین دلالت کند؛ فضایی که در آن هنجارها، انواعی از بودگی و یا نقش‌های خانوادگی، اجتماعی و جنسیتی که در گفتمان‌های غالب فرهنگی ادراک‌پذیرند از پیش تعریف شده‌اند. چنین خوانشی از "فیلم،" را O با پاره کردن عکس‌های هفت‌گانه تایید می‌کند: این عکس‌ها به نگاه خیره‌نگر و تسلط هنجارهای نظارت‌گر دستگاه‌ها و سازمان‌های آموزشی (عکس‌های سوم و چهارم)

و مراکز نظامی (عکس پنجم) اشاره دارند. عکس دوم که در آن O در اوان کودکی و در حالت عبادت زیر نگاه سخت و انعطاف‌ناپذیر مادر به تصویر کشیده شده است، این واقعیت را به ذهن متبادر می‌سازد که نگاه نظارت‌گر گفتمان‌های ایدئولوژیک غالب مدت‌ها پیش از ورود سوژه به صحنه‌های اجتماعی و به‌واسطه‌ی تعالیم خانوادگی آغاز می‌شود. بنابراین، حرکت نمادین پاره کردن عکس‌ها می‌تواند به مفهوم تلاشO برای فاصله گرفتن و یا رهایی از ساحت نمادین و هنجارهای نظارت‌گر و گفتمان‌ها غالب ملازم آن باشد. به نظر می‌رسد آنچه نیاز به این گسست را سبب می‌شود رویارویی غیرمترقبه‌ی O با امر واقع است که هر از چندگاه یک بار و به‌طور ناخودآگاه، به‌صورت اختلالی در عملکرد معمول ساحت نمادین بروز می‌کند (هومر ۱۱۵).

منابع

– احمدزاده، شیده و سارا نازک‌دست. "در انتظار گودو و خلأ کوگیتو. "نقد زبان و ادبیات خارجی. ۵، ۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۲):۱۹-۱.

– جانستون، آدریان. دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد: ژاک لکان. ترجمه همین برین. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹٤.

– طهماسبی، کیوان. ""خلأ " بازنمایی در مطالعات بکت با بررسی نمونه‌وار تفسیر دیوید لاج بر پینگ."نقد زبان و ادبیات خارجی.۹، ۱۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۳): ۱۱۳-۹۵.

– هومر، شون. ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهائی. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۸.

- Beckett, Samuel. "Film. " The Complete Dramatic Works: And Other Short Dramatic Pieces. London: Faber and Faber, 1986. 232-243.

- Boulter, Jonathan. Samuel Beckett: A Guide for the Perplexed. London: Continuum, 2008.

- Chanter, Tina. Gender: Key Concepts in Philosophy. London: Continuum, 2006.

- Henning, Sylvie Debevec. "Samuel Beckett's Film and La Derniere Bande: Intratextual and Intertextual Doubles." Symposium: A Quarterly Journal In Modern Literatures 35, 2 (1981): 131-153.

- Lacan, Jacques. Écrits: The First Complete Edition in English. Transls. Bruce Fink, Héloïse Fink and Russell Grigg. New York: W.W.Norton & Co, 2005.

----. "Of the Gaze as Objet Petit a." The Seminar Book XI.1964.138-147.

----. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Alan Sheridan. New York: W.W.Norton & Co, 1998.

----. "The Line and Light. " The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Alan Sheridan. New York: W.W.Norton & Co, 1998. 91-104.

----. "What Is a Picture?" The Seminar Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Alan Sheridan. New York: W.W.Norton & Co, 1998. 105-119.

- Leitch, Vincent B. et al. The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York: Norton & Company, Inc., 2001.
- Ma, Yuanlong. "Lacan on Gaze." International Journal of Humanities and Social Science 5, 10 (October 2015): 125–137.
- Perlmutter, Ruth. "Beckett's 'Film' and Beckett and Film." Journal of Modern Literature 6, 1 (February 1977): 83–94.
- Schneider, Alan. "On Directing Samuel Beckett's Film." ubu.com. Feb.1969. Web. 2016.
<http://www.ubu.com/papers/beckett_schneider.html>
- Scott, Maria. "Deciphering the Gaze in Lacan's 'Of the Gaze as Objet Petit a. '" The DS Project: Image, Text, Space/Place, 1830-2015. Web.2015.
<http://thedsproject.com/>
- Van Wert, William F. "'To Be Is to Be Perceived'. Time and Point of View in Samuel Beckett's FILM." Literature Film Quarterly 8, 2 (April 1980): 133-140.