تاریخ دریافت مقاله: ۲۸ / ۹۰/٤
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/٦/۱۵

فریده آفرین[۱]، اشرف‌السادات موسوی‌لر[۲]

خوانش" ساحره" از منظر مباحث لکان

چکیده

مقالهٔ حاضر به تحلیل برخی دیدگاه‌های لکان در فیلم ساحره می‌پردازد. لکان نظریات متعددی را بعد از فروید به حوزه روان‌شناسی وارد کرد. مفاهیمی مانند منِ چندوجهی، سه نظم خیالی و نمادین و واقعی، مرحلهٔ آیینه، دیگری، نرینگی، نیاز، خواست، میل و کثرت دال‌ها از مفاهیم لکانی هستند. این مفاهیم در بخش نخست با عنوان مبانی نظری بررسی می‌شوند. بخش دوم مقاله به بررسی و تحلیل این فیلم بر اساس مفاهیم نام‌برده اختصاص دارد. بر اساس خوانش لکانی، شخصیت اصلی فیلم، بهرام، نمایانگر منِ چندوجهی است و از مرحلهٔ آیینه به درستی عبور نکرده است. رفتارهای او نشان‌دهندهٔ علاقه به بازگشت به دورهٔ نظم خیالی‌اند. رعنا، شخصیت دیگر فیلم در جاهایی این میل را نشان می‌دهد. ورود رعنا و بهرام به عالم همدیگر، نوعی ورود به زبان عالم آنهاست که نشانه از ورود به عالم نمادین از پیش موجود دارد. سکوت مادر بهرام و حس مرگ ناشی از صحنهٔ ارگ بم، ورود به «نظم واقعی» است. در این فیلم مردان به علاوهٔ رعنا (تا مدتی) به سبب داشتن قدرت، کمتر از زنان احساس اختگی می‌کنند. در نهایت، این بررسی نوعی تحلیل متنی برای شناخت هر چه بیشتر لایه‌های ضمنی و پنهان فیلم را به دست می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: فیلم ساحره، مفاهیم لکانی، خوانش لکانی، معانی ضمنی.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
Email: farideh.afarin@gmail.com

۲. استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، استان تهران، شهر تهران
Email: Amosavilar@gmail.com

ART University Journal
www.art.ac.ir

روش‌شناسی و رویکرد

این پژوهش متکی به رویکرد روان‌شناسی از منظر لکان است. رسیدن به پاسخ این پرسش که به‌کارگیری نظریه لکان چه کمکی به شناخت گسترده‌تر جهان فیلم می‌کند، از طریق رویکرد تحلیل محتوای کیفی امکان‌پذیر است. به عبارتی، در این نوشتار از مفاهیم لکان چارچوبی ساخته شده است که آنها در زبان روایت و نشانه های تصویری فیلم ساحره دنبال می‌شوند. البته همهٔ جزئیات مفاهیم لکان در رویکرد تحلیلی منظور نشده‌اند، بل مهم‌ترین آنها مطرح گردیده‌اند.

چارچوب نظری

لکان روان‌کاو فرانسوی است که با نظریه‌های خود موجب پیشرفت‌هایی در زمینه نقد ادبی، فلسفه، فمینیسم و نظریه سینما شده است. اینکه در مجموع لکان چه تأثیراتی را بر حوزه‌های مذکور نهاده است، بستگی به شناخت دقیق دیدگاه‌های او دارد. با این دیدگاه‌ها می‌توان به دو صورت در حوزهٔ تحلیل فیلم وارد شد: یکی به صورت بازکاوی هستی سینما و عوامل تشکیل‌دهندهٔ آن؛ و دیگری به صورت تحلیل روابط جاری در فیلم، شخصیت‌ها و بازخوانی روایت آن. در حوزهٔ نخست باید کار افرادی مانند کریستین متز در مقاله «دال خیالی» (استم، ۱۳۸۳، ۱۸۵) و کارهای ژان ـ لویی بودری در مقاله‌هایش راجع به آپاراتوس سینمایی را سرمشق قرار داد که البته از بحث این مقاله خارج است. اما بجاست این نکته ذکر گردد که با توجه به تعریف تازهٔ لکان از سوژه، اصطلاح سوژهٔ فریب‌خورده در سینما پدید آمد و همچنین بر پایه مفهوم «مرحله آیینه» لکان، تماشاگر در حکم فردی روبه‌روی پردهٔ سینما به منظور شناخت خود از دیگری تلقی گردید.

افزون بر این، اسلاوی ژیژک نیز در حوزه نظریه‌پردازان و تحلیل‌گران سینما قرار می‌گیرد که به تحلیل فیلم‌های لینچ و هیچکاک از این منظر پرداخته است (زمینهٔ اصلی و اساسی کار او، فلسفهٔ سیاسی است) و دیدگاه‌های این نظریه‌پرداز نیز به اختصار در نظر گرفته می‌شود. اما موضوع اصلی این مقاله، به‌کارگیری مفاهیم لکان در تحلیل فیلم ایرانی "ساحره" است.

لکان بعد از فروید بحث‌برانگیزترین روان‌کاو بوده است. او همچنین مقتدارانه‌ترین و چشم‌گیرترین تأثیرات را بر متفکران درون و بیرون حوزهٔ روان‌کاوی ـ و به ویژه مطالعات فرهنگی ـ گذاشته است. تنها کتاب واقعی لکان رسالهٔ دکتری اوست که رابطهٔ روان‌پریشی‌های پارانویایی و رابطهٔ شخصیت را مورد بحث قرار می‌دهد، اما اشتهار او متکی بر مقالاتی است که در قالب مجموعه‌ای با عنوان نوشته‌ها (۱۹٦۸) گردآوری شده است. قبل از این مجموعه، او سمینارهایی را در سال ۱۹۵۱ بر پا کرد که مجرای اصلی انتقال آموزه‌هایش شد و با آنها رفته‌رفته به یکی از نمودهای مشهور عرصهٔ روشنفکری پاریس بدل گردید. وی همچنین با روان‌کاوی مسلط امریکا مخالف بود و با بخشیدن جنبهٔ اجتماعی به کارهای فروید درصدد رفع کاستی‌های نظریه‌های او برآمد. لکان در این میان از مرحلهٔ آیینه در روند رشد نام برد؛ مرحله‌ای که در آن کودک به تشخیص تمایز خود از محیط نائل می‌شود (ایگلتون، ۱۳۸۵، ۲۲٦). لکان منِ نفسانی را نیز نقد می‌کند. وی ادعا دارد که منِ واحدی وجود ندارد، بل من چندوجهی و دارایِ فقدان است و این چندپارچگی از همان مرحلهٔ آیینه به تحقق می‌رسد (کلرو، ۱۳۸۵، ۷٤). من در واقع نشانه‌ای است که کارکرد منظم و دقیقی ندارد و در آن شکاف‌هایی هست. فرایند ساختن من، فرایند خیالیِ یکی ساختن خود به عنوان فاعل بیان‌کننده با فاعل بیان کردن در زبان است. این وحدت از نوعِ خیالی است، زیرا در زبان هیچ‌گاه نشانه‌ای وجود ندارد که دربرگیرندهٔ کل هستی من باشد (کلرو،

ART University Journal
www.art.ac.ir

۱۳۸۵، ۲۳۳). مهم‌ترین تأثیر لکان در روان‌کاوی، علاوه بر موارد مذکور، این است که او برای روان انسان الگویی سه‌گانه متشکل از نظم خیالی [۱] و نظم نمادین [۲] و نظم واقعی [۳] در نظر می‌گیرد:

– در مورد نظم خیالی باید گفت که دوره‌ای را از بدو تولد تا شش‌ماهگی زندگی کودک دربرمی‌گیرد. دورهٔ پیشازبانی یا پیشاادیپی دوره‌ای است که کودک هنوز در نوعی رابطهٔ یگانگی با مادر به سر می‌برد. در این دوره کودک برای شناخت، به تصاویر موجود در جهان تکیه می‌کند و تمایز خود را از محیط تشخیص نمی‌دهد. لکان در اینجا به‌وجود مرحله‌ای میانجی به نام مرحله آیینه [٤] نیز ـ که پل ارتباطی میان این مرحله و مرحله نظم نمادین است ـ اعتقاد دارد. این مرحله بین شش تا هشت ماهگی است که کودک به علت دیدن سایهٔ خود بر دیوار و یا تصویر خود در آیینه قادر به تشخیص خود از مادرش می‌گردد و به عنوان وجودی جدا در نظر گرفته می‌شود (استم [٥]، ۱۹۹۲، ۱۲۹). این جدایی نوعی احساس فقدان و گسست نیز به کودک می‌دهد.

– کودک از مرحله آیینه به بعد، خواهان بازگشت به مادر (دیگری) است و می‌خواهد خواست خود و مادر را به یکی شدن برآورده سازد. در این مرحله زبان‌آموزی رخ می‌نماید و کودک به مرحلهٔ نظم نمادین قدم می‌گذارد. اینجاست که کودک می‌آموزد که خود را از دیگری [٦] جدا کند و وارد جهان پدر یعنی قانون [۷] و نظم و زبان شود و از تفاوت‌ها آگاه گردد. در حقیقت «در نظام لکان، نرینگی [۸] (نماد آن) دال برتری است که به همهٔ دال‌ها کمک می‌کند تا با مدلول خود یگانه شوند» (سلدن، ۱۳۸٤، ۱۷٦) و این تعبیر در واقع مدلول استعلایی را به یاد می‌آورد.

– مرحلهٔ دیگر، «نظم واقعی» است که نماد تمام دست‌نیافتنی‌هاست. مواجهه با این مرحله هیچ‌گاه امکان پذیر نیست. لکان در این‌باره می‌گوید امر واقعی «صرفاً چیزی است که نهادینه نشده، و از امر نمادین بیرون گذاشته شده است» (لیدر، ۱۳۸۷، ٦۳)، و به همین خاطر وقتی به تجربه و مواجهه درمی‌آید که انسان نباشد، زیرا انسان را مفرّی از قلمرو نمادین نیست.

افزون بر اینها، لکان از ساختار سه‌گانهٔ "نیاز [۹] و خواست [۱۰] و میل [۱۱]" نام می‌برد که متضمن ارجاعی به سه‌گانهٔ فرویدی ـ یعنی نهاد [۱۲] و من [۱۳] و فرامن [۱٤] ـ است. نیاز صرفاً به سطح زیست‌شناسانه و احتیاج به تغذیه بازمی‌گردد. خواست نیز نشان‌گر ابراز همین نیازها در زبان است. سوژه ملزم به ابراز یا ترجمهٔ نیاز زیست‌شناسانه به تعابیر نمادین است. لکان پس‌ماند یا سازش‌ناپذیری نیاز با خواست را که همهٔ سوژه‌ها نیز دستخوش آن‌اند، میل می‌نامد (پین، ۱۳۸۲، ٥٤۸–٥٤۹ و کلرو، ۱۳۸٥، ۳۰). میل به طور کلی ریشه در فقدانی دارد که او دائماً می‌کوشد آن را پُر کند. زبان انسانی با چنین فقدان اشیای واقعی، که نشانه‌ها آنها را مشخص می‌سازند، کار می‌کند. بنابراین ورود به زبان، افتادن در دام میل است و به قول لکان زبان «آن چیزی است که هستی را در میل تخلیه می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۳۰).

از دیگر کارهای لکان این است که ناخودآگاه را دارای ساختاری چون زبان می‌داند. این مشابهت مفروض میان صورت‌بندی‌های ناخودآگاه (علامت‌ها و پردازش رویا) و صور فنی بیانی همچون استعاره و کنایه تقویت می‌شود. همچنین لکان نه فقط زبان را دارای استعاره و مجاز می‌داند، بل معتقد است که زبان از دال‌ها تشکیل شده است و نه نشانه‌ها یا معانی پایدار (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۳۱ و برسلر، ۱۳۸٦، ۱۸۲–۱۸۳). پس ناخودآگاه حرکت ناپیوسته‌ای از دال‌هایی است که مدلول‌شان برای ما دست‌نیافتنی است. به‌علاوه، این روان‌کاو دو تعبیر دیگر را نیز در طی دورهٔ کاری‌اش در مورد ناخودآگاه نشان می‌دهد. او ناخودآگاه را به‌مثابه گسست یا شکاف و نیز کلام «دیگریِ بزرگ» در نظر می‌گیرد.

ART University Journal
www.art.ac.ir

تعبیر دیگر لکان، لذت موقت [۱۵] یا «ترکیبی است از لذت و درد، یا به بیانی دقیق‌تر لذت در درد» (هومر، ۱۳۸۸، ۱۲٤) و در تعابیر لکان نخستین جرقهٔ لذت موقت، «آن لحظهٔ خیالی در مرحلهٔ آیینه است که در آن لحظه تصویر و نفس در شعفی همامیزانه با هم یکی می‌شوند» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۱۱۳) که پیش از زبانی و ناگفتنی و توصیف‌ناشدنی است. همواره نیز این حس وجود دارد که چیز بیشتری هم هست که به تجربه یا مواجههٔ ما درنمی‌آید. ما اغلب در وضعیتی ارضا نشده قرار داریم و این چیز بیشتر ما را فرای لذت ناچیزی که مواجهه و لمس می‌کنیم ارضا می‌کند.

مرگ به‌گونه‌ای دست‌نیافتنی و ممنوع فراسوی لذت قرار دارد؛ و بنابراین لذت موقت با چیزی ناگفتنی مانند مرگ در قلمرو امر واقعی همراه می‌شود. از دیدگاه لکان هنر و ادبیات قدرت لذت موقت را که در آن لحظه با دنیای واقعی یکی می‌شویم، در خود دارند.

همان‌گونه که فروید مرکززدایی از انسان را مطرح می‌سازد، لکان در ادامهٔ آن مفهومی از انسان را که مبتنی بر نظریه نیمه‌زیست‌شناسانه غرایز است رد می‌کند. او عقیده دارد که شخص یا سوژه در قلمرو نمادین ساخته می‌شود. شخص صحبت می‌کند؛ اما آن هم فقط تا جایی که زبان تولید معنا و ـ از جمله معنای خود شخص و خود ذهنیت ـ را مجاز برمی‌شمارد (بلزی، ۱۳۷۹، ۱۷۱). لکان اصطلاح دیگری موسوم به انطباق هویت دارد که در آن فرایند خیالی ساخته شدن من، یکی شدن با آن چیزی در جهان است که با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم.

فیلم "ساحره"

"ساحره" را داوود میرباقری در سال ۱۳۷٦ ساخته است. این فیلم که اقتباسی از داستان عروسک پشت پردهٔ صادق هدایت است، با فیلمنامه‌ای به قلم فرویدن فرهودی و موسیقی بابک بیات و فیلمبرداری علیرضا زرین‌دست شکل گرفت. فیلم در سال ۱۳۷۸ نمایش داده شد (صابری، ۱۳۸۲، ۱۲٦). خلاصه داستان از این قرار است که بهرام شهردار تحصیل‌کردهٔ پاریس که در خانه‌ای بزرگ و قدیمی همراه مادر ناتوان خود زندگی می‌کند، به بازیگر جوان یک گروه تئاتر علاقه‌مند می‌شود و از او تقاضای ازدواج می‌کند. این دختر که رعنا نام دارد، با اعلام موافقت خود، زندگی با بهرام را شروع می‌کند. بهرام از همان ابتدا، غیرمستقیم دست به قطع ارتباط رعنا با دوستان و کار سابقش می‌زند، اما از آنجا که سخت به او ابراز علاقه می‌کند رعنا اهمیت زیادی به این امر نمی‌دهد. رفته‌رفته او متوجه اوضاعی غیرعادی در خانه می‌شود و طی حوادث بعدی درمی‌یابد که بهرام شخصیتی چندگانه دارد. او به هنگام تحصیل خود در خارج از کشور، عروسکی به‌اصطلاح کنترل‌شونده را از دوستانش هدیه می‌گیرد و تنهایی خود را با آن پر می کند. این عروسک کسی است که بهرام در ایران، بنا به عادت هر شب با او به صحبت می‌نشیند. یک روز رعنا خود را به شکل عروسک درمی‌آورد و مرد در انباری، دو موجود با حرکاتی شبیه به هم می‌بیند. در شرایطی بحرانی مرد به سر عروسک می‌کوبد و آن را نابود می‌کند. در انتها مرد و همسرش برای جدایی از گذشته به محل تازه‌ای نقل مکان می‌کنند.

خوانش فیلم بر اساس مباحث لکان

با آنچه اشاره شد، معلوم است که مهم‌ترین مباحث لکان، منِ چندوجهی، سه مرحلهٔ رشد روانی ـ شامل خیالی، نمادین و واقعی ـ مرحلهٔ آیینه، دیگری و نرینه‌محوری، نیاز، خواست، میل، و نیز مقولهٔ زبان و کثرت دال‌هاست، که در ادامه به تفضیل مورد بحث واقع می‌شوند.

ART University Journal
www.art.ac.ir

فیلم "ساحره" و من چندوجهی

در این فیلم رعنا بازیگر تئاتر شخصیت منسجمی را در ده دقیقهٔ آغازین فیلم ـ یعنی قبل از ورود بهرام به زندگی‌اش ـ به نمایش می‌گذارد. گویی وی در وضعیت وحدت‌یافته‌ای مشابه آنچه که در جهان تخیلی است به سر می‌برد. در آغاز این فیلم تبدیل من نفسانی رعنا به چندوجهی نوید داده می‌شود. رعنا در اتاق گریم، با صورتی که بر آن دوایر متحدالمرکزی نقاشی شده است (که نشان از همین خود یکپارچه دارد) یکباره جیغ می‌کشد، و این نشان‌دهندهٔ چیزهایی ناخوانده است. در ادامه نیز این شخصیت جلوی فهیمه همسر کارگردان تئاتر (آقای مستوفی) این جمله را تمرین می‌کند: «گیاه می‌روید، پرنده زمین را ترک می‌کند؛ چرا دریغ کنیم از انسان حق عوض شدن را؟». این جمله و این نشانه‌ها در آغاز فیلم، یادآور استحالهٔ شخصیتی‌اند که نمود آن به تدریج با ورود بهرام در زندگی رعنا در گسست خود منسجم او اتفاق می‌افتد. چندپارگی رعنا در تلاش برای تبدیل شدن به عروسک نمود می‌یابد. رعنا زنی است که در چنگ محرومیت از کار تئاتر و دیدن دوستانش اسیر می‌شود و بدین‌ترتیب بزرگ‌ترین مشغله‌اش معطوف به جلب توجه تمام‌عیار شوهرش (دیگری) می‌گردد. او به‌تدریج وقتی شخصیت خود را کم‌رنگ‌تر از عروسک بهرام حس می‌کند، تمام ویژگی های خود را کنار می‌گذارد تا در شخصیت عروسک فرو رود ـ و می‌رود. بنابراین خود رعنا بین من آرمانی و احساس توهمی وحدت با خویشتن از یک‌سو، و نیاز به تأیید شدن به وسیله دیگری از سوی دیگر، دچار گسست می‌شود. همان‌طور که لکان می‌گوید، نفس انسان «بین تصویر آرمانی (من آرمانی) و احساس کاذب وحدت با خویشتن در یک‌سو، و نیاز به اینکه دیگری ذهنیت او را تأیید کند در سوی دیگر» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۱۰۳) دچار گسست می‌شود. بهرام نیز از آغاز با پنهان‌کاری‌هایش در مورد عروسک (بانو) نشان می‌دهد که برخی از وجوه شخصیتی‌اش را برای رعنا رو نکرده است. همچنین در قهوه‌خانهٔ سنتی کرمان، آنجا که در آن به دود و دمی بودن خود اشاره می‌کند، کم‌کم این چندشخصیتی‌اش را به نمایش می‌گذارد. او هم شیفتهٔ رعناست، هم عاشق بانو. در عین حال که بسیار خشک و رسمی است، اما از رمانتیک‌گری در باب عشق‌ورزی نیز دریغ نمی‌ورزد. او در آغاز فیلم که بچه‌های تئاتر به خانه‌اش آمده‌اند، با رعنا گرم می‌گیرد و حتی مدعی می‌شود که رعنا می‌تواند راه را به او نشان دهد. گویی بهرام واقعاً خود نیز از وضعیت قبلی‌اش خسته شده است و قصد تغییر شخصیتش را دارد و رعنا را فرد مناسبی برای این امر می‌داند. در آغاز فیلم نیز آنجا که بهرام وارد اتاق گریم می‌شود و رعنا و فهیمه را می‌بیند که مشغول پاک کردن گریم‌شان هستند، با اندکی دقت در نمای مدیومی از رعنا، تصویر محو بهرام در آیینهٔ پشت سر او مشاهده می‌گردد، که نشان از همین امر دارد. علاوه بر این موارد، گسست شخصیت در بهرام با توجه به علاقه‌ای که بهرام به مادر و عروسک دارد، بارز است.

مراحل خیالی، نمادین، واقعی و آیینه در فیلم

در فیلم، جاهایی به مرحلهٔ خیالی نزدیک‌ترند که بهرام می‌کوشد با مادر خود رابطهٔ عاطفی بیش از حدی برقرار سازد. در این فیلم نمایی هست که این شخصیت در آن سر خود را بر دامن مادر می‌گذارد و گریه می‌کند و مادر هم او را نوازش می‌کند؛ گویی بهرام نمی‌تواند خود را با این حقیقت که از مرحله خیالی گسسته و وارد مرحلهٔ نمادین شده است سازگار کند و مدام در این فیلم در حسرت بازگشت به این دوره است. با اینکه عروسک باید نشان استقلال بهرام از مادرش باشد، اما

ART University Journal
www.art.ac.ir

در این فیلم جنبهٔ دیگر علاقه وی به مادرش است. بهرام از همان موقع که برای تحصیل به کشور دیگری می‌رود، به دلیل نبود مادر، برای رفع این کمبود به عروسک پناه می‌بَرد. مادر بهرام از ازدواج او ناراحت است و حس می‌کند که با این ازدواج دچارنوعی فقدان می‌شود. پس او نیز مانند بهرام حسرت یکی شدن با دیگری را دارد.

بهرام بسیار بی‌اراده است، به گونه‌ای که حتی شب عروسی نزد مادرش برمی‌گردد و به او غذا می‌دهد و انعکاس حرف‌های نهفته در دل مادرش در مورد رام کردن رعنا بازگو می‌کند. در صحنه‌های خلوت بهرام با عروسک هم نزدیکی با عالم خیالی را می‌توان حس کرد. عروسک در این فیلم عنصری محوری است، به نحوی که علاوه بر بانو که عروسکی واقعی است، مادر بهرام نیز به عروسکی تمام‌عیار شباهت دارد. از چهره او ـ که در کلوزآپی همراه بهرام که در لحظات بعد از عروسی نشان داده می‌شود ـ گرفته، تا حرکات عروسک‌مانندش بر روی صندلی چرخ‌دار، این شباهت تشدید می‌گردد. پس دو زنی که بهرام مرتب می‌خواهد از زیر سایهٔ سنگین‌شان فرار کند، در واقع دو عروسک‌اند. بهرام که به دنیای ساکت عروسک‌ها عادت کرده است، می‌کوشد که از رعنا نیز عروسکی تمام‌عیار بسازد. او عملاً پیله‌ای به دور همسرش می‌تند که سرانجام خود نیز از پیامدهای آن ناخشنود می‌گردد. اصطلاح عروسک، که در این فیلم بسیار تکرار می‌شود، نشان از همین تصمیم بهرام دارد. نماهای آغازین فیلم که آقای مستوفی، کارگردان تئاتر به بازیگران گوشزد می‌کند که یادشان باشد همگی عروسک‌اند، از جمله همین موارد است.

دیگر مورد در شب عروسی در نمای نی شاتی [۱۶] که پدر رعنا با او وداع می‌کند، مشاهده می‌شود. در این نما فهیمه خواهر رعنا به او می‌گوید "عروسک خانم". همچنین بازی عروسک‌گونهٔ رعنا در ده دقیقهٔ آغازین، نمونهٔ دیگری بر اثبات این ادعاست. در نماهای میانی فیلم بعد از بگومگوی بهرام و رعنا سر میز صبحانه، بهرام از رعنا می‌پرسد: مطمئنی مجسمه نیستی؟ رعنا هم در ادامه و در جواب به او می‌گوید: "باید با یک عروسک ازدواج می‌کردی". در پایان این بگومگو صدای بهرام روی نمایی از رعنا با این مضمون وُیس اور [۱۷] می‌شود که اگر پشت پنجره بایستی و خداحافظی کنی خیلی خوشحالم می‌کند.

کلمهٔ مجسمه نیز در این فیلم کاربرد بسیاری دارد. اوایل فیلم رعنا در مکالمه‌ای که بین او و بهرام رد و بدل می‌شود، به وی می‌گوید: "با شما نبودم؛ با مجسمه‌تون بودم". این اشاره‌های پررنگ به عروسک و نیز مجسمه حاکی از علاقهٔ هیستیریک بهرام به موجودی بی‌جان است که خود سندی بر این مدعاست که هنوز بهرام از مرحلهٔ آغازین رشد روانی خود نگذشته است.

در این فیلم رعنا مرتباً دنیای تصنعی تئاتر را وارد صحنهٔ زندگی واقعی خود می‌کند. در حقیقت رعنا دوست دارد با یکی کردن این دو دنیا، حسرت و فقدان ناشی از دنیای نمادین را کاهش دهد و به وحدت قلمرو خیالی نزدیک شود. بهرام هم به گونهٔ دیگر به وارد کردن بازی در صحنهٔ زندگی علاقه دارد. او در بازی تخته‌نرد، که رعنا علاقه‌ای به ادامه‌اش ندارد، دلش می‌خواهد که این بازی را ادامه دهد. همچنین او اصلاً نیازی به تمام کردن بازی‌ای که در صحنهٔ واقعی زندگی‌اش بین عروسک (بانو) و رعنا شکل داده است، نمی‌بیند؛ که خاستگاه آن در واقع میل فراوان وی به پنهان کردن خاطرات گذشته است. نیم ساعت از فیلم نمی‌گذرد که رعنا به شکلی اساسی متوجه این پنهان‌کاری بهرام می‌شود. نمای فول شاتی که بهرام روی زمین دراز می‌کشد و دوربین با تراولینگی بالای لوستر خانه قرار می‌گیرد، نشان از تصمیم جدی بهرام برای خروج از دنیای مادرانه‌اش دارد. وقتی بهرام عروسک را با تبر می‌شکند، به این تعبیر است که او ناممکن بودن یکی

ART University Journal
www.art.ac.ir

شدنش را با دنیای مادرانه پذیرفته و به این گسست تن داده و وارد دنیای قاعده و قانون پدری شده است. نمونهٔ مشابه همین نما، جایی است که رعنا بر کف اتاق دراز می‌کشد و از آن به بعد همان‌گونه که پیش‌تر توضیح داده‌شد، تصمیم می‌گیرد عروسک شود. در این فیلم انطباق هویت در رعنا شکل می‌گیرد؛ یعنی او می‌کوشد که خود را با آنچه که در دیگری (عروسک) می‌بیند، انطباق دهد. میل بهرام به رعنا و ازدواجش با او نیز به منظور طلب و تمنای یکی شدن با اوست؛ اما این گسست همواره باقی می‌ماند، زیرا هیچ‌گاه در این قلمرو نمی‌توان به دنیای خیالی یکپارچه رسید و به عبارتی، این حس فقدان و تلاش برای جبران آن همواره برای انسان‌ها باقی می‌ماند.

قلمرو نمادین در این فیلم، ورود دو شخصیت بهرام و رعنا به دنیاهای یکدیگر قلمداد شده است، زیرا زبان دنیای این دو، متفاوت از هم است و ورود به این دو دنیا نیز جنبه‌های متفاوتی را می‌طلبد. بنا به دیدگاه‌های لکان این اعتقاد وجود دارد که در رابطهٔ دوطرفهٔ زن و مرد کوشش می‌گردد که دیگری با چیزی که به آن میل ورزیده می‌شود یکی گردد.

«قلمرو واقعی» در این فیلم جایی است به مانند هر جای دیگری در قلمرو نمادین که هرگز دست‌یافتنی نیست. سکوت مادر بهرام در نتیجهٔ نداشتن قدرت تکلم نوعی نزدیکی به دنیای واقعی است. حسی که از مرگ در صحنهٔ ارگ بم به تماشاگر منتقل می‌شود، نزدیکی به دنیای واقعی را القا می‌کند. رعنا در نمای مدیوم شاتی با پیش‌زمینهٔ ارگ بم کلماتی را به زبان می‌راند که حاکی از همین حس است.

لازم است که در اینجا به مرحله آیینه نیز اشاره شود و مباحثی مطرح گردد. در اوایل فیلم، نخستین بار که بهرام رعنا را می‌بیند، او سر صحنه و در نقش عروسکی است که آیینه‌ای به دست دارد؛ و چه بسا همین نقش بازی کردن به‌مثابهٔ عروسک باشد که بهرام را سریع شیفتهٔ رعنا می‌کند. رعنا این آیینه را به دست دارد تا به تماشاگر بفهماند که بهرام به درستی نتوانسته است خود را از دنیای مادر جدا کند و به تعبیری به طور کامل از دنیای خیالی دل نکنده است. رعنا سعی می‌کند با این آیینه که در دست دارد، تفاوت بهرام را از دنیای اطرافش، یا به عبارتی از دنیای مادر، به او نشان دهد و در سایهٔ این تفاوت از دیگری خودش را به او بشناساند تا از او شخصیت مستقلی بسازد.

نمایش زیاد آیینه‌ها در خانهٔ بهرام و نیز در اتاق گریم تئاتر که بهرام هم در آنجا حضور می‌یابد، یا بازتاب‌ها در شیشه پنجره‌ها، نمونه‌هایی هستند که در این فیلم ضرورت وجود مرحلهٔ آیینه را برای شناخت خود از دیگری نشان می‌دهند. رعنا خود را به‌وفور در آیینه می‌نگرد. آنجا که رعنا خود را گریم می‌کند تا از تنهایی درآید و همچنین آنجا که در نمای مدیومی نقش عروسک را با خود تمرین می‌کند و به خود قول می‌دهد که از پس این کار برآید، و در نمای دیگری که او زانو زدن بهرام را در مقابل مادرش دید می‌زند، تصویر او در شیشه منعکس می‌شود. اینها نمونه‌هایی از همین دست‌اند. این در حالی است که بهرام تنها یک مرتبه، آن هم در صحنه‌ای که برای رعنا لباس سبز خریده است، در آیینه ظاهر می‌شود که در آن صحنه نیز خود را نمی‌نگرد، بل به رعنا نگاه می‌کند. نخستین صحنه‌ای که این دو در خانه بهرام با هم روبه‌رو می‌شوند، جلوی آیینه است که هردو پشت به آیینه جای گرفته‌اند. بهرام به تدریج می‌چرخد، اما باز هم نیمرخ او رو به آیینه است و چنین نیست که خودش را بنگرد. این نمونه‌ها نشان از این امر دارد که مرحلهٔ آیینه در مورد بهرام به‌درستی و به‌طور کامل اتفاق نیفتاده است. مخفی‌گاه عروسک با وجود آیینه‌های متکثر و شیشه‌های منشوری آویزان، به قصری کوچک و رویایی شباهت دارد، و در اینجا آیینه‌ها

ART University Journal
www.artac.ir

نشان‌دهندهٔ تصاویر منکسرند. بهرام در اینجا هم موفق به تماشای خود نمی‌شود.

ساحره و دیگری

رعنا دختری است که می‌خواهد خود را با دیگری‌اش (بهرام) یکی کند، اما چون بهرام اخلاقی خشک، رسمی، قراردادی و قانونمند دارد و به‌عبارتی می‌تواند یکی از نمودهای دنیای پدر یا قدرت باشد، رعنای سرکش نمی‌تواند با او ـ یعنی دیگری‌اش ـ ارتباط برقرار کند. او حتی نمی‌تواند خود را در سایهٔ تفاوت این دیگری بشناسد، زیرا همان‌طورکه می‌دانید شناخت تنها با تشخیص تفاوت هر کس از دیگری امکان‌پذیر است. «دیگران افرادی هستند که به طریقی به ما شبیه‌اند اما قطعاً تفاوت نیز دارند» (برتنس، ۱۳۸۲، ۱۸۷). رعنا در این فیلم مانند کودک در تلاش است تا این دیگری یا دیگری بزرگ (نماد نام پدر) را از بین ببرد، اما از آنجا که این یکی شدن امکان‌پذیر نیست، همواره نوعی گسست بین آن دو باقی می‌ماند. عروسک و مادر بهرام نماد دیگریِ او هستند. او در سایهٔ این دو زن یا تفاوت با این دیگران است که خود را می‌شناسد و نمی‌شناسد. در اصل بهرام هم به سبب تفاوتی که رعنا با دیگران و یا به عبارتی با عروسک دارد، به او علاقه‌مند می‌شود. اما کم‌کم بهرام این تفاوت را برنمی‌تابد و می‌خواهد از رعنا مجسمهٔ حماقت بسازد.

در این فیلم مضمون عشق باوقار [۱۸] نیز وجود دارد. عشق باوقار تجربه‌ای شاعرانه، و روشی است برای بازی با مضامینی رایج و آرمانی که مابه‌ازایی انضمامی در واقعیت ندارند. نخستین و مهم‌ترین دلبستگی مرد معاصر، بانو [۱۹] است ـ یعنی چهره‌ای بیش از حد آرمانی که مابه‌ازای عینی ندارد (هومر، ۱۳۸۸، ۱۴۹). همان‌طور که دیده می‌شود، به‌طور اتفاقی بانوی فیلم ـ یا نماد دلبستگی بهرام ـ نیز معشوقی بی‌احساس و سرد و بی‌روح است، همراه با رفتاری پرتصنع و ماشین‌وار و دسترسی‌ناپذیر؛ و بنا به تعبیر ژیژک به‌مانند شریکی سنگدل به مفهوم دیگربودگی تمام‌عیار رفتار می‌کند که کاملاً با نیازها و امیال ما «قیاس‌ناپذیر است» (هومر، ۱۳۸۸، ۱۵۰).

افزون بر اینها، گفتنی است که ارتباط این فیلم با داستان "عروسک پشت پردهٔ" صادق هدایت، مانند ارتباط خود و دیگری است، و این دو باید در سایهٔ هم فهمیده شوند. بسیاری از فیلمنامه‌نویسان می‌کوشند که ارتباطی تنگاتنگ بین داستان اقتباسی و داستان اصلی برقرار سازند؛ یا به عبارتی، بر آن‌اند که بین فیلم به‌عنوان خودی و داستان اصلی به‌عنوان دیگری، گسست و تفاوت را از بین ببرند. در حقیقت این امر ناممکن می‌نماید، زیرا همیشه چیزی در این روابط جا می‌ماند. برای نمونه در فیلم، فضای حاکم، جنس گفت‌وگوها و پرداخت شخصیت‌ها، حتی با رعایت تمام جوانب داستان یا منشأ اقتباسی، اغلب شکل متفاوتی از آن دارد.

نرینگی و شخصیت‌های فیلم

رعنا در آغاز فیلم، زنی است که قدرت نرینگی (نماد آلت رجولیت مرد) را دارد. او کم‌کم با مشاهدهٔ اعمال و رفتارهای مهارنشدنی بهرام که می‌خواهد او را تبدیل به عروسک کوکی (یا به تعبیر خود رعنا، حیوانی خانگی) کند، خود حقیقی‌اش را از دست داده است. از آنجا که رعنا قدرت عروسک را بیشتر می‌بیند، قدرت نرینگی‌اش در سایهٔ آن از بین می‌رود و تبدیل به موجودی کوکی و فرمان‌بردار می‌شود. بهرام با قدرت نرینگی مدام می‌خواهد کنترل همه چیز را در دست داشته باشد، تا جایی که قادر می‌شود با اوامر خود رعنا را از کار تئاتر بازدارد و نیز او را تبدیل به همان مجسمه‌ای کند که در واژگان مورد استفاده‌اش چندین بار شنیده می‌شود و نمونه نیم‌تنه‌اش در خانه و کاربرد کلامی او، فراوان وجود دارد.

ART University Journal
www.art.ac.ir

دانستن این نکته هم ضروری است که به اعتقاد لکان، زن و مرد هر دو فاقد نماد نرینگی‌اند، اما مردان بیشتر با این نماد هم‌ذات‌پنداری می‌کنند ولی زنان نمی‌توانند (گرین، ۱۳۸۳، ۲۵٤).

بهرام از پدرش و سفرهایش نیز با افتخار صحبت می‌کند، گویی که در دنیای کودکی او، قدرت نرینگی به دست جنس مذکر خانواده بوده است. نخستین معرفی پدر بهرام در صحنه‌ای است که بچه‌های تئاتر به خانهٔ بهرام آمده‌اند و او به آنها می‌گوید که پدرش شکارچی پروانه بوده است. همچنین بهرام موقع صحبت با رعنا به او می‌گوید که پدرش سنگدل بوده که توانسته است پروانه‌ها را خشک کند. اینجاست که «سلطهٔ مردسالارانهٔ پدر واقعی ادیپی، در نظم نمادین لکان به سلطهٔ نام پدر [۲۰] ترجمه می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۳، ۳۱۸). در چارچوب نظم نمادین نام پدر قانون حاکمی با کارکرد دوگانه وجود دارد و نام پدر در واقع نماد است و نه خود پدر زنده. در حقیقت، این نماد یا همان پدر مرده است که جانشین قدرت زبان و فرهنگ می‌شود تا از راه وضع مرزهای قانون و جنسیت و تفاوت، حکمرانی کند. البته با توجه به جمله‌های بهرام نزد مادرش در وصف حال و روز خود و پدرش (آن‌گاه که او زنده بوده)، این امر برجسته می‌شود که پدر و پسر هر دو زیر تسلط بیش از حد مادر بوده‌اند. پس با اینکه هم بهرام به اندازه کافی مقتدر بوده است و هم پدرش، اما قدرت مادر بالادست آنها جای داشته است.

دربارهٔ زندگی خصوصی دیگر شخصیت‌های فیلم مانند آقای مستوفی، پدر رعنا و ایوب خدمتگزار خانه، اطلاعات چندانی به دست داده نمی‌شود. با این‌حال رعنا در معرفی پدرش به بهرام می‌گوید که او معلمی معمولی است که به فرزندانش یاد داده است که چه‌سان می‌توانند آن‌گونه که دوست می‌دارند و می‌اندیشند زندگی کنند. همین نکات نشان می‌دهد که در خانهٔ پدری رعنا حرف آخر را همان شخصی می‌زده که دارای آلت نرینه است، در صورتی که در خانوادهٔ بهرام این تسلط عنصر نرینه بیشتر و پررنگ‌تر است.

نیاز، خواست و میل در "ساحره"

نیاز صرفاً به سطح زیست‌شناسانه بازمی‌گردد، و در حدّ تغذیه و مانند آن است. هر نیازی در انسان باید برآورده شود. در صورت گرسنه بودن، تا غذا به بدن نرسد نمی‌توان فعالیت‌های دیگر را به درستی انجام داد. نیاز بهرام را در خارج از کشور به همدم و مونسی که جای مادر را برای او پر کند، یک عروسک برآورده می‌سازد. این نیاز و عادت به برطرف کردن آن به وسیله عروسک در بهرام چنان قوی است که حتی خبر بچه‌دار شدن و نیاز به پدر شدن او نمی‌تواند مانعی در برابر این علاقه باشد. اینکه در این گوشهٔ جهان نیازهای جنسی از مواردی هستند که اصولاً پس زده می‌شوند و به پستوهای وجود آدمی می‌خزند، بر کسی پوشیده نیست. ناخودآگاهِ بهرام به‌سان انباری در نظر گرفته شده است که او نیازهای گذشته‌اش ـ یا به اصطلاح خود او خرت و پرت‌های قدیمی‌اش ـ را (که نماد امیال جنسی و نیازهای او هستند) در بین آنها می‌نهد تا از دید دیگران پنهان باشد. به گفته بهرام، لزومی ندارد که نیازها و خاطرات مربوط به آنها در دسترس همگان قرار گیرند و دیگران از آنها باخبر شوند. رعنا به انبار نیازهای بهرام سرک می‌کشد و گویی با ورود خود به آنجا، نیازهای پنهان بهرام را کشف می‌کند و آنها را به عرصه‌ای می‌آورد که در معرض دید دیگران قرار گیرند. او می‌خواهد بهرام را متوجه گسستش از این عروسک، که به تعبیری وجه دیگری از شخصیت مادر است، کند.

با کمک رعنا و وجود انگیزه‌های دیگری مانند از بین رفتن کودک آنها به‌وسیله عروسک، حس

ART University Journal
www.artac.ir

فقدان در بهرام در قلمرو خواست ـ که نمادین است ـ شکل می‌گیرد. میل در اینجا چیزی است که حس فقدان ناشی از ورود به قلمرو دیگری و تفاوت‌ها را پُر می‌کند. در حقیقت، درافتادن به قلمرو زبان است که بر «اثر از بین رفتن حالت پیشازبانی سربرمی‌آورد. این میل عمیق شدید و محکم هیچ‌گاه ارضاشدنی نیست و تنها می‌تواند (موقتاً) با جایگزین‌های نمادین ارضا گردد» (برتنس، ۱۳۸۲، ۱۸۸). میل بهرام برای جبران فقدان مادر هم موقتاً ارضا شدنی است.

نمای آغازین معرفی خانه بهرام با فول‌شاتی از روی قاب پروانه‌های خشک‌شده در حال پرواز آغاز می‌شود. پروانه‌های خشک‌شده در این فیلم نماد سرخوردگی کنش‌های جنسی خود بهرام در مواجهه با مادر (عقدهٔ ادیپ) و دیگر زنان است، زیرا خشک کردن پروانه‌ها همیشه در حالت پرواز آنها انجام شده است. دقیقاً این خشک کردن به‌مثابه سرکوب پرواز پروانه تلقی شده است. حتی می‌توان پدر بهرام را نیز دارای همین سرخوردگی‌ها تلقی کرد که چون در مقابل مادرش قادر به ابراز کامل قدرت خود نبوده، با خشک کردن پروانه‌ها حس حاکمیت بر قلمرو دست‌نیافتنی این آرزو را تحقق می‌بخشیده است.

زبان در فیلم و زبان فیلم و کثرت دال‌ها

هویت ساختهٔ زبان است، و ناخودآگاه انسان ساختار زبانی دارد. هرگز نمی‌توان محتویات ناخودآگاه و هویت خود را در زبان جاری ساخت (برتنس، ۱۳۸۲، ۱۸۷)، چون زبان هیچ‌گاه توانایی یکی کردن دال و مدلول را ندارد. بهرام و رعنا و دو دیگر شخصیت بی‌زبان اما به‌شدت قدرتمند و تأثیرگذار بر بهرام همه به‌گونه‌ای هویت‌هایی برساختهٔ زبان دارند. زمانی‌که مادر و عروسک به رشتهٔ سخنان بهرام و دیگران می‌آیند وجودشان به اثبات می‌رسد. در حقیقت تمام هویت‌ها برساختهٔ زبان‌اند. تا ساختار زبان نباشد، هیچ‌یک از این شخصیت‌ها شکل نمی‌گیرند و تعریف نمی‌شوند. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، از نظر بهرام بهتر است انبار پر از خرت و پرت‌های قدیمی را از دیگران پنهان ساخت. این امر بدان معناست که بهرام از بیان ناخودآگاه خود در دال‌های زبانی ناتوان است. مادر بهرام و عروسک دو موجود بی‌کلام‌اند که فقدان زبان یا نظم نمادین در آنها، یادآور نزدیکی به قلمرو واقعی است، زیرا قلمرو واقعی همیشه فراتر از زبان است و بازگویی آن با زبان، شدنی نیست (کلیگز، ۱۳۸۸، ۱۱۶).

معنای کلمات همواره گریزپا هستند و هیچ‌گاه رابطهٔ استواری میان دال و مدلول وجود ندارد. این رابطه دستخوش اتفاق یا تصادف و هرج و مرج است. از نظر لکان زبان نوعی بازی به مفهوم شکل بنیادین فعالیت انسان است و بازشناسی آن برای فهم خود و زبان ضروری است (مکاریک، ۱۳۸۳، ۵۱). هیچ‌کدام از نشانه‌های این فیلم با قطعیت به مدلول خاصی ارجاع نمی‌یابد. ایوب (خدمتکار دائمی خانه) و دختر خدمتگزار به انحای مختلف کلمهٔ "آقا" را تکرار می‌کنند و این تکرار بار معنایی و زبانی دیگری دارد. در واقع این دال به دال‌های دیگر بازمی‌گردد؛ به مانند ناخودآگاه که مدام از دالی به دال دیگر ارجاع داده می‌شود و «همواره در ذهن خودآگاه به شکل نیرویی مخرب اما همیشگی نمود می‌یابد» (گرین، ۱۳۸۳، ۲۵۲) و عمل می‌کند. پس در نهایت دال و مدلول هرگز با هم یکی نمی‌شوند و این یکی نشدن یادآور فقدان و حسرت قلمرو یکپارچهٔ خیالی است. با اینکه بهرام در این فیلم نمود دالی است که نماد نرینگی و یا به عبارتی مدلول استعلایی است، اما با ارجاع‌های درون فیلم می‌توان دریافت که او به این دلیل نمی‌تواند نماد قضیب یا مدلول استعلایی یا دال ثابتی باشد. همین تعبیر را دربارهٔ رعنا نیز می‌توان به کار برد.

ART University Journal
www.art.ac.ir

به همین صورت ویژگی‌های بصری زبان فیلم، اندازهٔ نماها و نحوهٔ تدوین فیلم معنای واحدی را نمی‌رسانند. زبان بصری این فیلم متشکل از نماهای لانگ‌شات و اکستریم لانگ‌شات [۲۱]، مدیوم و فول‌شات و کلوزآپ است. در نشان دادن نمای کلی از خانه که به‌سان قصر مرده‌ای است، اکستریم لانگ‌شات‌ها به کار می‌رود تا کلیت فضا به دست داده شود. اما این کلیت فضا خود به چند دال دیگر همچون ثروت و قدرت بازمی‌گردد. نمای‌های مدیوم نیز برای پیشبرد منطقی داستان به کار رفته‌اند، که هر مدیوم شاتی را می‌توان با تعبیرهای مختلف تفسیر کرد.

کلوزآپ‌های این فیلم که بیشتر متعلق به بهرام‌اند، گویی واخوانی درون او هستند و نشان از این دارند که او تصمیمات خاصی دارد. مثلاً در صحنهٔ بعد از عروسی که بهرام نزد مادرش می‌رود، نمایی از کلوزآپ او و مادرش به چشم می‌خورد که چنین می‌نمایاند که هر دو نقشه‌ای در سر دارند. این نماها به دال‌های دیگری منتج می‌شوند که خود در چرخهٔ بی‌پایان ارجاع دال‌ها می‌افتند، بدون اینکه بتوان معنای نهایی را از آنها استخراج کرد. در تدوین این فیلم بیشتر از کات استفاده شده است که انتقال از فضایی به فضای دیگر را بر عهده دارد. رنگ زرد یکی از المان‌هایی است که در این فیلم به چشم می‌آید. موقعی‌که بهرام پایین آمدن فهیمه و رعنا را از پله‌ها تماشا می‌کند، پشت سر بهرام در پشت صحنهٔ تئاتر نیمهٔ صورت زردرنگ پرتره زنی مشاهده می‌شود. وقتی بهرام از تئاتر برمی‌گردد و روی صندلی ماشین خود می‌نشنید و در خلوت با خود فکر می‌کند، چراغ چشمک‌زن زردرنگی روی شیشهٔ ماشین او منعکس می‌شود. این زردی می‌تواند نشان از تصمیم‌گیری باشد که خود تنها دالی است حاکی از ازدواج، رهایی از سایهٔ سنگین دو زن، استقلال، به دست‌گیری قدرت نام پدر و مانند اینها. در نهایت، دال‌های تشکیل‌دهندهٔ زبان فیلم ـ که در اینجا تنها به نمونه‌ای از آنها اشاره شد ـ می‌توانند آغازکنندهٔ بازی ارجاع دال‌ها به همدیگر باشند.

نتیجه‌گیری

با مرور این تحلیل می‌توان لکان را روان‌کاوی فرویدی دانست که بحث‌های زبان‌شناسی سوسور را به کار برده است وتا حدی هم مباحثِ له‌وی استروس و حتی دریدا را می توان در آثار او یافت. مفاهیمی مانند سوژه یا من چندوجهی، سه امر یا نظم "خیالی، نمادین، واقعی" و مرحلهٔ آیینه، دیگری، نرینگی، نیاز، خواست، میل، زبان فیلم و کثرت دال‌ها در این فیلم به تفصیل مورد بررسی واقع شده‌اند. نتایجی که از این تحلیل به دست می‌آید، نشان دادن کاربرد سه مرحلهٔ خیالی، نمادین و واقعی در آن است. بهرام شخصیتی با خود و هویتی چندپاره معرفی شد که مرتب سعی داشت قدرت نرینگی‌اش را به رعنا تحمیل کند. رعنا که در آغاز از این موضوع ناراحت بود و نمی‌توانست قدرت نرینه خود را از دست رفته ببیند، کم‌کم به این شرایط عادت کرد و موقع تبدیل شدن به عروسک دلخواه بهرام شخصیتی گسسته را به نمایش گذاشت. در این زمان او حسرت یکی شدن با من آرمانی‌اش را دارد. رعنا و بهرام دیگری هم هستند، زیرا بهرام از رعنا متفاوت است و در ضمن، مادرش و عروسکش هم نیست. در مقاله حاضر این نتیجه به دست آمد که یکی شدن بهرام با آنها ناممکن است، اما او بی‌جهت می‌کوشد به دوره خیالی و پیوند با مادرش ـ یا با دیگری‌اش ـ بازگردد. شخصیت‌های بی‌کلام فیلم (مادر و عروسک) ما را به دنیای واقعی نزدیک می‌کنند، که در آنجا سکوت دست‌نیافتنی است.

در نتیجهٔ این تحقیق چارچوبی ارائه می‌شود که کارکرد مفاهیم لکان را در شکافتن لایه‌های

ART University Journal
www.art.ac.ir

ضمنی و پنهان نشان می‌دهد. شناخت پیشبرد یا عدم پیشبرد کنش دراماتیک با آن مفاهیم و کشف معانی جدید نیز از دیگر نتایج این پژوهش‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1 . Imaginary order
2 . Symbolic order
3 . Real order
4 . Mirror stage
5 . Stam
6 . other
7 . law
8 . phallus
9 . Need
10 . Demand
11. Desire
12 . Id
13 . Ego
14 . Superego
15 . Jouissan
16 . Knee shot
17 . Voice over
۱۸. عشق باوقار از مضامین قرون وسطایی است که نشان از عشقی ناممکن با تجربه‌ای آرمانی دارد.
19 . Lady
20 . Name of Father
21 . Extreme long shot

منابع

- استم، رابرت (۱۳۸۳) *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، گروه مترجمان: به سرپرستی احسان نوروزی، سوره مهر، تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۵) *نظریه ادبی*، ترجمه: عباس مخبر، مرکز، تهران.
- برسلر، چارلز (۱۳۸٦) *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه: مصطفی عابدینی، نیلوفر، تهران.
- برتنس، هانس (۱۳۸٤) *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، ماهی، تهران.
- بلزی، کاترین (۱۳۷۹) *عمل نقد*، ترجمه: عباس مخبر، قصه، تهران.
- پین، مایکل (۱۳۸۳) *فرهنگ اندیشه انتقادی*، ترجمه: پیام یزدانجو، مرکز، تهران.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸٤) *هنر امر متعالی مبتذل*، ترجمه: مازیار اسلامی، نشر نی، تهران.
- ژیژک، اسلاوی و دیگران (۱۳۸۵) *آنچه همیشه می‌خواستید درباره لکان بدانید اما می‌ترسید از هیچکاک بپرسید*، ترجمه: مهدی پارسا، گام نو، تهران.
- سلدون، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸٤) *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه: عباس مخبر، طرح نو، تهران.
- صابری، ایرج (۱۳۸۲) *۲۵ سال سینمای ایران، فیلم‌های سینمایی*، موزهٔ سینمای ایران، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- کلینز، مری (۱۳۸۸) *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، مترجمان: جلال سخنور و دیگران، اختران، تهران.
- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳) *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*، گروه مترجمان، ویراستار: حسین پاینده، روزنگار، تهران.
- کلرو، ژان پیر (1385) واژگان لکان، ترجمه: کرامت موللي، نشر ني، تهران.
- مکاریک، ایرنا ریما (1383) دانش‌نامهٔ نظریه‌هاي ادبي معاصر، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوي، آگه، تهران.
- لیدر، داریان و جودي گرووز (1387) لکان، ترجمه: محمدرضا پرهیزکار، چاپ و نشر نظر، تهران.
- هومر، شون (1388) ژاک لاکان، ترجمه: محمدعلي جعفري و محمدابراهيم طاهايي، ققنوس، تهران.
- هیوارد، سوزان (1381) مفاهیم کلیدي در مطالعات سینمایي، ترجمه: فتاح محمدي، هزارة سوم، تهران.
- Stam, Robert & Others (1992) New Vocabularies in Film Semiotics, London & Newyork, Routledge.

ART University Journal www.art.ac.ir