نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹

بازنگری بر تناظر میان پرده‌ی سینما و آینه‌ی ژاک لکان با توجه به ماهیت تصویر سینمایی*

شهاب‌الدین عادل[۱]، معصومه گنجه‌ای[۲]**

[۱] دانشیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکتری، دانشکده مطالعات نظری هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۲/۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۶/۳۰)

چکیده

مشابه دانستن آینه‌ی ژاک لکان با پرده‌ی سینما یکی از محوری‌ترین نگره‌های نقد روانکاوانه‌ی فیلم را رقم زد. کاربرد تمثیل آینه برای لکان این بود که او از طریق جدایی عینی میان نوزاد و تصویر او در آینه، انشقاق میان وجود فی‌نفسه (امر خیالی ناخودآگاه) و وجود برای دیگری (هویت اجتماعی خودآگاه) را تبیین می‌کرد. اما کاربرد تناظر میان آینه و پرده‌ی سینما نزد نظریه‌پردازان این بود که آن‌ها جدایی ماهیت بیننده (ساحت واقع) از هویت بیرونی (هویت تماشاگر سینمابودن) را دستمایه می‌ساختند تا نشان دهند که ساختارهای دیگری بزرگ (دستگاه سینمایی) چطور به هویت سوژه‌ها شکل می‌دهند یا این که سوژه‌ها چطور در برابر این امر مقاومت می‌کنند. جستار پیش‌رو در نظر دارد تا از طریق بازنگری بر فرآیند رویت تصویر سینمایی، یکبار دیگر به گسست سوبژکتیو لکانی میان امر درونی و امر بیرونی بپردازد و شیوه‌هایی را بنماید که از طریق آن‌ها می‌توان عدم وجود این گسست را از خود مدل نتیجه گرفت. به این منظور، در بحث از تصویر سینمایی دو انگاشت هستی‌شناسانه اشاره می‌شود که آن را از تصویر آینه مجزا می‌سازد. بنابه فرض نورنگاشت‌بودن تصویر و تابیدن از پرتوافکنی در پشت سر بیننده، هستی مستقلی به تصویر آینه می‌بخشد که فرایند رویت آن را به شیوه‌ی متفاوتی از تصویر آینه رقم می‌زند.

واژه‌های کلیدی

آینه، روانکاوی، سینما، تصویر، گسست.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله‌ی دکتری نویسنده دوم با عنوان «شهود غیب: تصویر مقدسین در سینمای پس از انقلاب ایران و نگاه مخاطب» که با راهنمایی نگارنده اول ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۵۰۱۶۵۵، نمابر: ۸۸۸۳۶۸۱۸-۰۲۱، E-mail: masoume.ganjei@gmail.com.

مقدمه

ژاک لکان[1] (۲۰۰۳) ضمن بازخوانی آراء فروید، درام ادیپی او و سیر تکامل روان را با درامی مبتنی بر تصویر آینه و نگاه تلفیق کرد. به روایت‌لکان[2] نوزادی که در سامان خیالی طبیعت و وابستگی به مادر غرقه است، ضمن نگریستن در آینه‌ای که مادر پیش روی او قرار می‌دهد، خود را باز می‌شناسد. انگیزه‌ی او برای نگریستن در این آینه، مقبول قرارگرفتن در نگاه مادر است اما از سوی دیگر، پدر به نمایندگی از سامان نمادین[3] وارد درام ادیپی شده و کودک را از سراب مقبولیت نزد مادر بیرون می‌آورد. در کشاکش این درام، آنچه برای کودک به‌جا می‌ماند، جداشدن از ماهیت فی‌نفسه‌ی خود و فرافکندن هستی‌اش به تصویر بدن خود در آینه است. سامان پدر بر این تصویر نام می‌گذارد و کودک به تبع آن از هویت اجتماعی برخوردار می‌گردد.

هویت نمادین، محصول سوژه قرارگرفتن کودک در گفتمان‌های سامان نمادین است. گفتمان‌های متعدد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... فرد را سوژه قرار داده و هریک او را به گونه‌ای می‌سازند. از جمله فرد می‌تواند سوژه‌ی یک گفتمان فیلمی قرار بگیرد و تماشاگر نامیده شود. آپاراتوس یا دستگاه سینمایی-عنوانی که نظریه‌پردازان نومارکسیست به سینما بخشیدند- به مثابه ماشین فناورانه‌ی ایدئولوژی حاکم، قادر است از طریق متن فیلمی، بیننده را سوژه قرار داده و او را مطابق میل خود شکل دهد اما دستگاه مذکور، این کار را از طریق به خدمت‌گرفتن میل بیننده انجام می‌دهد؛ بیننده‌ی فیلم در سالن تاریک از بدن واقعی خود معلق می‌شود، از خود بی‌خبر می‌ماند و از طریق دستگاه آپاراتوس[4] به تصویر پرده دوخته می‌شود. در این جا میل بیننده به مقبول طبع دیگری‌بودن-که در ماه‌های اولیه‌ی تولد معطوف به این بود که مورد توجه و نگاه مادر قرار گیرد- او را وامی‌دارد تا خود را به ۱. کل دستگاه سینمایی و ۲. کاراکترهای روی پرده فرافکنده و با آن‌ها همسان‌سازی کند و هم‌ذات‌پنداری نشان دهد.

این وضعیت، درست متناظر است با نخستین بار که سوژه در مقام نوزاد، با تمایل به مورد نگاه دیگری قرار گرفتن، به نگاهی دست یافت که به تصویر آینه دوخته شد. حال یک بار دیگر، سوژه‌ای که واقعیت فیزیکی‌اش انکار شده، با همه‌ی وجود به نگاهی تبدیل می‌شود که همان نگاه دوربین/پرژکتور است. پرده‌ی سینما به‌رغم اینکه آینه‌ی واقعی نیست تا بدن خود بیننده را نشان او دهد اما دریچه به جهانی از هویت‌هاست که تمایل به همسان‌سازی با آن‌ها را برای بیننده به ارمغان می‌آورد. شاید بتوان گفت که تصویر روی پرده، هرچند تصویر آینه نیست اما این وجه مشترک مهم را با تصویر آینه داراست که مطلوب تمنای دیگریست: تمام بینندگان به آن چشم دوخته‌اند. چه بسا درست به همین خاطر شبیه‌ترین امر به تصویر آینه، همان تصویر سینماست. چون تصویر تابیده بر پرده هم مانند تصویر آینه، *تصور می‌شود* که مطلوب تمنای دیگریست. پس سوژه‌ای که می‌خواهد مورد تمنای دیگری قرار بگیرد، با آن همسان‌سازی می‌کند. به اشتباه خود را با نگاه دوربین یکی می‌پندارد و از این طریق هویت سوژه‌ی فیلم بین شکل می‌گیرد.

به زعم روانکاوان لکانی، تمایل به همسان‌سازی با (تصویرِ) دیگران یا ایماژهای پیرامون" از جمله کاراکتری که روی پرده‌ی سینما ظاهر می‌شود" از انقسام و گسست سرچشمه می‌گیرد: در مرحله‌ی آینه‌ای، نوزاد انسانی از سامان‌خیالی[5] -که آن را ساحت مادر می‌دانند- دست می‌کشد اما هرگز از آن جدا نمی‌شود چرا که بخشی از سرشت انسان، به حیات طبیعی و جانوری او وابسته و از او جدایی‌ناپذیر است. این حیات فی‌نفسه، از دسترس شناخت او به دور است اما ناپدید نمی‌شود بلکه در ناخودآگاه او باقی می‌ماند. نزد لکان، ناخودآگاه هرگونه تلاش انسان برای شناخت خود را با شکست توام می‌سازد، از سوی دیگر، در پس پشت تمام کنش‌های کلامی و غیرکلامی حیات آگاه هم حضور دارد و هم از آن‌ها غایب است. این حضور/غیاب، محصول گسست میان ساحت خیالی و نمادین است که به صورت توامان در حیات سوبژکتیو سوژه درکارند و روانکاوی بر آن تکیه دارد. به همین خاطر «گسست» و «فقدان» را مفاهیم محوری روانکاوی دانسته‌اند (گورتون، ۲۰۰۸ ، ۷۸ -۸۱). نگاه، به مثابه ابزار همسان‌سازی انسان با بدل‌ها و ایماگوهای پیرامون، از همین گسست و فقدان ناشی می‌شود و تصویر سینمایی، موضوعی است که تمنا شده است. به عبارت دیگر، تصویر سینمایی، موضوعیست که چه‌بسا نگاه، به صورت ناخودآگاه، به آن دوخته می‌شود تا فقدان و گسست میان دو ساحت روان بشر (بگوییم ساحت آگاهی و غریزه) را پرکند. اما آن طور که لکان اشاره می‌کند، از هربار نگریستن در تصویر آینه، آنچه عاید بیننده می‌شود، چیزی بیش از خود تصویر است: در جریان برخورد تمنای نگاه با تصویر، مازادی از تمنا شکل می‌گیرد که لکان آن را ابژه‌ی a می‌نامد. ابژه‌ی a مازاد سرمایه‌گذاری سوژه بر موضوع نگریستن خود است. این ابژه، امری دیدنی نیست بلکه درهربار نگریستن، از این که بیننده موضوع تمنای راستین خودش را از طریق نگاه حاصل کند، جلوگیری می‌کند. لکان آن را لکه‌ی تصویر می‌خواند. ژیژک این لکه را در فیلم‌های کیشلوفسکی و هیچکاک می‌جوید و نشان می‌دهد که هرچند نمی‌توان ابژه‌ی a را دیدنی ساخت، اما می‌توان در تصویر سینمایی برای آن نمادپردازی کرد.

پیشینه تحقیق

آن کاپلان[6] (۱۳۸۰، ۱۴۶). شرح می‌دهد که دانش روانکاوی، سه گونه استنباط می‌گردد؛ روانکاوی به مثابه علم، روانکاوی به مثابه عمل درمانی و روانکاوی به مثابه ابزاری برای تاویل ادبیات و متون انسان شناختی. روانکاوی در نقد فیلم، به مثابه فرایندی ویژه‌یا مجموعه‌ای از فرایندهاست که منتقدان ادبی یا فیلم از آن به عنوان گفتمانی برای توضیح فرایندهای متنی و موقعیت خواننده-تماشاگر در مقابل متن، بهره می‌برند. نظریات فیلم روانکاوانه مبتنی‌بر آراء لکان، ذیل این رویکرد متأخر قرار می‌گیرند و به همین خاطر در متون بسیاری، نقد روانکاوانه‌ی لکانی، بصورت پیوسته با مطالعات تماشاگر شناسی آورده شده‌اند (مین، ۱۹۹۳، ۶۷-۷۴).

نظریات سینمایی که نگاه مخاطب و اهمیت تجربه‌ی روانی

او در برابر پرده‌ی عریض را مدّ نظر قرار دادند، بطور عمده بر خوانش‌های روانکاو و زبان‌شناس پساساختارگرای فرانسوی ژاک‌لکان از هگل[۷]، کوژو[۸]، سارتر[۹] و هایدگر[۱۰] مبتنی هستند. اینها همگی به‌نوعی لحظه‌ی شکل‌گیری آگاهی در انسان را به نگاهی نسبت می‌دهند که او با نیت و تمنا به جهان می‌دوزد ((هگل (کوژو، ۱۳۶۰، ۲۵-۲۶))، (سارتر، ۱۳۵۰، ۲۳۴-۲۴۳)، (هایدگر، ۱۹۷۱، ۶۷-۸۰) (وولن، ۲۰۰۷، ۹۱) (اونز، ۱۳۸۶، ۱۸- ۲۲) (ژیژک، ۱۳۸۶، ۱۹) (مین، ۱۹۹۳، ۶۷-۷۴)). تمایز میان موضوع فی‌نفسه و پدیدار که بنیان فلسفه‌ی استعلایی امانوئل کانت (حیدری و سیدی، ۱۳۹۵، ۳۰) را تشکیل می‌دهد، در تفکر لکان به صورت گسست میان ماهیت فی‌نفسه‌ی فرد (ذات درون) و سوژگی او در گفتمان‌های نمادین (هویت بیرونی) درمی‌آید. از این شکاف و گسست، جدایی میان چشم و نگاه حاصل می‌شود. به این معنا که در کنش نگریستن، میان چشم (غریزه) و ابژه یا متعلّق آن (نگاه) شکافی ماهوی مفروض است. این شکاف، فرایند رویت و دریافت ۱.تصویر شخص در آینه‌ی دیگری؛ ۲. جهان ابژه‌های مرئی را به نحوی رقم می‌زند که در پی می‌آید.

رویت تصویر آینه

لکان (۱۳۹۶، ۵۸) در « مقدمه‌ای بر ساختار اضطراب »، که در جلد پنجم سمینارهای او، مربوط به سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۶۳ طبقه‌بندی شده عنوان می‌کند که کودک غرقه در غریزه، از طریق دیدن تصویر خود در آینه، متوجه موجودیت جسمانی خود در جهان بیرون می‌شود. در جریان توضیح فرایند دیدن تصویر در آینه و اثر سوبژکتیوی که بیننده (نوزاد) از آن می‌پذیرد، لکان، نگاه را از چشم جدا کرده و آن را در قعر تصویر آینه قرار می‌دهد. او نگاه را ابژه‌ی دیگری، ابژه‌ی ساحت واقع می‌خواند و با a نام‌گذاری‌اش می‌کند (تصویر ۱).

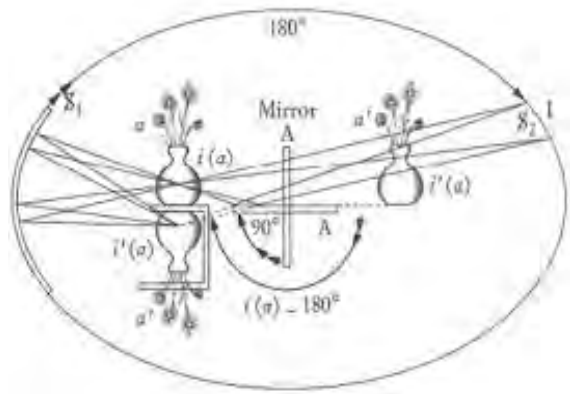
در این نمودار،گلدان، یا همان کوزه در راست، معرف خود، یا ایگو یا نفس خودآگاه کودک است. آینه که در وسط قرار گرفته، رابطه‌ی کودک با تصویر ذهنی‌اش از بدن خود را نمایان می‌کند. آینه‌ی مقعری که در چپ، انتها قرار دارد، مبین دستگاه عصبی کودک است که با S، سوژه‌ی محذوف یا خط‌خورده، یعنی سوژه‌ای که به سامان نمادین راه یافته، نشانه‌گذاری شده است. این سوژه از این رو خط خورده، که ضمن ورود به سامان نمادین، از تمامیتی که در سامان خیالی داشت، دست کشیده است و فقدان آن تمامیت را -به صورت ناخودآگاه-با خود حمل می‌کند.

پرتوهای بازتابیده، بصورت خطوطی دیده می‌شوند که بازتاب‌های نوری تصویر و اشیاء پیرامون آن را دیدنی می‌سازند. در این اسپکولوم می‌توان دید که من یا Iکه مربوط به زبان است، به یمن تصویر آینه در ذهن کودک تشکیل می‌شود. اما آنچه در این رابطه، میان کودک و تصویر کالبد خودش، بیشترین اهمیت را دارد، نیروگذاری لیبیدویی یا جان‌مایه‌ای سوژه بر تصویر است.

سرمایه‌گذاری لیبیدویی کودک، مبیّن فشار تمنای سوژه‌ای است که می‌خواهد از طریق تصویر، فقدان خود را رفع کرده و یکپارچگی سامان خیالی را از نو بازیابد. امری که به خاطر نهی پدر، امکان‌پذیر نیست. همانطور که لکان اشاره می‌کند، تمایل-تمنای بازیابی تمامیت ذهنی در تصویر عینی- محکوم به ناکامی است. در اسپکولومی که لکان ترسیم کرده، می‌توان دید که «تمام نیروگذاری و سرمایه‌گذاری‌های لیبیدویی کودک از مسیر تصویر اسپکولوم رد نمی‌شود» (همو، همان). یعنی هرآن‌چه کودک می‌خواهد ببیند، در تصویر آینه‌ای مشهود نیست. با این حال، مازادی از آنچه که هست، در پشت آینه درحال تشکیل‌شدن است. مازادی نادیدنی. مخزنی از میل. نیروگذاری لیبیدویی، به پدیدآمدن چیزی می‌انجامد که نه در عرصه‌ی خیال قرار دارد و نه به ساحت نمادین تعلق می‌گیرد. لکان این نیروگذاری را، که نمی‌توان تصویری از آن در آینه ترسیم کرد، با a نشانه گذاری می‌کند. یعنی چیزی که کنار گل‌های گلدان در تصویر آینه هست اما تصویری ندارد. نیرویی که تصویر عینی داخل آینه را از چیزی نادیدنی بارور می‌کند. این، همان ابژه‌ی a است که در نوشتار لکان بصورت ابژه‌ی a کوچک ظاهر می‌شود. ابژه‌ی a به ساحت واقع تعلق دارد. ابژه‌ی a همان نگاه است که در سمت مقابل چشم و سوژه‌ی نگرنده قرار گرفته است.

رویت ابژه‌های مرئی در جهان

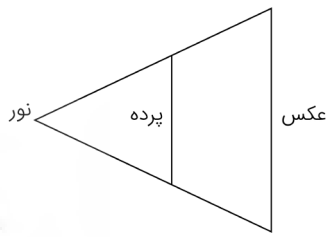
به تبع جداشدن نگاه از چشم، و قرارگرفتن در ساحت حقایق فی نفسه (ساحت واقع)، لکان عنوان می‌کند که درک بصری ما از تصویر خود و پدیدارهای مرئی جهان، درکی فروکاسته و ناچیز است. حال آن که حقیقت غایی امور-اگر به چنین مفهومی قائل باشیم- در ورای ایست گاه ما به مثابه بیننده قرار گرفته است. این حقیقت دست نیافتنی یا امر واقع، از بخش گم‌شده‌ی روان خود انسان سرچشمه



تصویر ۱- تصویر در آینه. مأخذ: (مقدمه‌ای بر ساختار اضطراب، ژاک لکان،ترجمه صبا رستگار، نشر پندار تابان،۱۳۹۶، ۷۵)

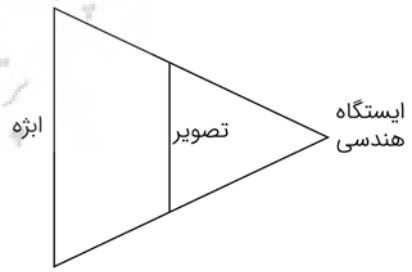
گرفته، از آن جدا شده و در هر امری که مورد نگاه او قرار بگیرد، سکنی می‌گزینند. به این ترتیب، هر امر مرئی، همواره از پیش نگاه خود را به سوژه‌ی بینایی دوخته، او را مخاطب قرار می‌دهد. چشم بیننده، تنها این نگاه نادیدنی را دنبال می‌کند.

لکان (لوین، ۲۰۰۸، ۸۰)، پس از تبیین شیوه‌ی دیدن تصویر آینه، به فرایند دیده‌شدن موضوعات مرئی در جهان می‌پردازد و آن را براساس گسست میان سوژه‌ی بینایی و نگاه واقع تبیین می‌کند. به نظر او رویت موضوعات جهان، به یمن پرتو افکنی دو منبع نوری امکان پذیر می‌گردد. دسته‌ی اول پرتوها از سوی موضوع به چشم می‌تابند. این پرتوها مبین نور فیزیکی نیستند، بلکه اشاره به پرتوهای نادیدنی ساحت واقع دارند. ساحتی که مربوط به شیءفی‌نفسه، مربوط به حقیقتِ درخود موضوع است (تصویر۲).

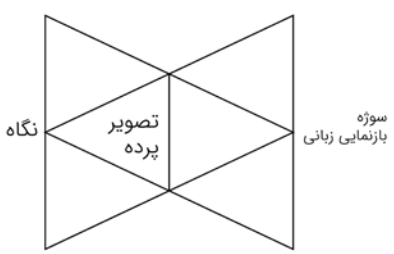


تصویر۲-پرتوافکنی شی فی نفسه.
مأخذ: (Lacan Reframed. Steven Z. Levine. I.B Tauris, 2008. p. **80**)

بی‌شک، فرایند رویت تصویر، منوط به عملکرد دستگاه بینایی و فیزیولوژی چشم انسان است. اما این مرحله، نزد لکان در وهله‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد. طی این مرحله، بیننده، که در سمت مقابل موضوع قرار دارد، به موضوع توجه می‌کند و پرتوهای توجه آگاهانه او به موضوع می‌تابند (تصویر۳). فرایند درک بصری موضوع، نتیجه‌ی تلاقی این دو گروه پرتوهای نامرئی نوراست (تصویر۴). به این ترتیب، لکان رویت موضوعات را امری مبتنی‌بر گسست میان سوژه‌ی آگاهی از امر واقع عنوان می‌کند.



تصویر۳- پرتو افکنی توجه آگاهانه.
مأخذ: (Lacan Reframed. Steven Z. Levine. I.B Tauris, 2008. p. **80**)



تصویر ۴- تلاقی دو گروه پرتوافکنی و درک بصری.
مأخذ: (Lacan Reframed. Steven Z. Levine. I.B Tauris, 2008. p. **80**)

ملاحظات نظری

اما این مفاهیم لکانی در نظریات سینمایی چه سرانجامی پیدا کردند؛ به زعم ریچارد آلن (۲۰۰۹، ۴۵۳) بلندپروازانه‌ترین استفاده از نظریه روانکاوانه لکان به شکل‌گرفتن مدل «سینما به مثابه دستگاه» ایدئولوژی منجر شد. این مدل از سه تناظر سرچشمه می‌گرفت: داستان تکوین سوژه‌ی لکان دربرابر آینه، نظریه‌ی ایدئولوژی آلتوسر که الهام‌بخش داستان لکان بود، و ایده‌ی پرده‌ی سینما به مثابه آینه‌ای که سوژه‌ی لکان در مرحله‌ی آینه‌ای مقابل‌ش قرار می‌گرفت. به زعم آلتوسر، ایدئولوژی از طریق پاسخ‌گفتن به میلی که سوژه‌های اجتماعی به دیده‌شدن دارند، آنها را مطیع می‌سازد. به این ترتیب، آنها را به پرکردن جایگاه‌های هویتی مطلوب و مور نظر خود «احضار[۱۱]» می‌کند و آن‌ها را به سوژه‌های مطیع و سربراه اجتماعی تبدیل می‌کند (همو، همان). این، پاسخ به تمنای مورد تمنای دیگری‌بودن است که از همان گسست و فقدان آغازین در حیات ذهنی کودک ناشی شده است. آلتوسر معتقد است که سوژه‌ها با پذیرفتن نقش‌های اجتماعی از پیش موجودی که ایدئولوژی برایشان رقم زده است، مرتکب «خطا» در بازشناسی می‌شوند و این همان«خطا[۱۲]»یی است که سوژه‌ی لکان دربرابر آینه مرتکب می‌شود. یعنی وقتی که تصویر آینه را با ذات فی‌نفسه‌ی خود اشتباه می‌گیرد، خود را به آن فرو می‌کاهد و این تصویر جعلی، که از خود او جدا و متعلق به دیگری است را من خطاب می‌کند.

به دنبال نظریه دستگاه، نحله‌های فکری مختلفی در مطالعات سینمایی آراء لکان، سارتر و میشل‌فوکو را به هم آمیختند و شکل نهادی نظریه را توسعه دادند. این آراء به طور کلی بر این امر اتفاق نظر داشتند که سینما ابزار تکنولوژیکی در خدمت قوی‌کردن چشم است. چشم عضوی است که از ما بعد رنسانس اروپا به اصلی‌ترین ابزار حصول معرفت و کسب دانش مبدل شده است. به دنبال این، میل به دیدن همه چیز و عیان‌ساختن پنهان‌ترین زوایای هستی انسانی، اخلاقیات تازه‌ای را بر عرصه‌های نمادین حاکم ساخته است؛ آراء نظریه‌پردازان فوکویی اخلاقیات منتسب به این نگاه را شکافندگی، تهاجم و سادیستی‌بودن قلمداد کرده‌اند (دنزین، ۱۹۹۶، ۱۵). این آراء در تلفیق با روانکاوی مارکسیستی و نشانه‌شناسی کریستن متز (کزّتی، ۲۰۰۹، ۳۸۵)، سینما را به ابزاری برای تماشابارگی[۱۳] و بت‌واره‌پرستی[۱۴] تبدیل کردند که از بینندگان خود عده‌ای چشم‌چران می‌سازد. این چشم‌چران‌ها در تاریکی سالن، از طریق تصویر سینما به دیدزدن زندگی دیگران مشغولند.

بازنگری بر لکان

تعبیر روانکاوانه‌ی ژاک‌لکان از اصطلاح «بخیه[۱۵]» در۱۹۷۷ ازطریق ژان‌پیرادوار[۱۶] (هیوارد، ۱۳۸۱، ۸۰) به مطالعات فیلم وارد شد: بخیه‌ای که نظریه‌پردازان در مورد برش در سینما به‌کار می‌گیرند، متناظر با بخیه‌ای است که لکان طبق آن رابطه‌ی سوژه با ساحت تکلم را توضیح می‌دهد. سوژه (نوزاد که سوژه‌ی گفتمان‌های نمادین قرار گرفته است) پس از مرحله‌ی آینه از امرخیالی (طبیعت) دست می‌کشد. او پس از همسان‌سازی با تصویر آینه از آن رو برمی‌گرداند تا با افراد دیگری

همسان‌سازی کرده و خود را با اجتماع تطبیق دهد. او امیدوار است ضمن همسان‌سازی با دیگری‌ها، خود را موضوع تمنای دیگری بزرگ قرار دهد شاید به این واسطه، خلاء و فقدان ناشی از گسست میان امر خیالی و نمادین را در سوبژکتیویته‌ی خود پر کند (آلن، ۲۰۰۹، ۴۵۳-۴۵۴).

تصویر آینه، کامل اما موهوم است و سوژه، به واسطه‌ی آن، خود را به مثابه خودش و همچنین- به غلط- به مثابه دیگری بازمی‌شناسد[۱۷]. او خود را با تصویر یکی می‌بیند، تصویر را تداوم وجود خود و خود را ادامه‌ی ارگانیزم مادر می‌پندارد. در این مرحله او هنوز در بی‌خبری غریزی غوطه‌ور است اما واسطه‌ای سربلند می‌کند که حکم پدر است. آگاهی که به حکم پدر مانند شده، در این صحنه نوزاد را از یگانگی با تصویر خیالی منع می‌کند. به دنبال نهی پدر، نوزاد از وجود خود، از هویت خود به عنوان بیننده‌ای که به یک تصویر موهوم چشم دوخته، آگاه می‌گردد. امر خیالی انکار می‌شود و در ناخودآگاه خانه‌نشین می‌گردد و آگاهی، به گسست ابدی میان امر خیالی و نمادین می‌انجامد. کودک از آینه رو می‌گرداند، خود را من می‌نامد و وارد ساحت واقعیت، یعنی ساحت نمادین می‌شود.

این، جدایی میان خود و تصویر آینه، در عین حال تمثیلی عینی از وضعیت ذهنی سوژه است: پس از آگاه‌شدن، کودک درمی‌یابد که تصویر عینی دور از دسترس و در قعر آینه است، به این ترتیب از او جداست. همزمان، در ذهن نیز تصویرذهنی او از خود و بدنش، روی هستی فی‌نفسه را می‌پوشاند. به‌زعم لکان، گسست میان حقیقت فی‌نفسه‌ی موجود طبیعی و آگاهی او از وجود انسانی‌اش، می‌بایست به‌نوعی بخیه‌زده شود تا سوژه از هم نپاشد. بخیه‌ی مورد ذکر، از طریق نگاه یا ابژه‌ی a، رقم می‌خورد که همانا تمنای سوژه برای بازیابی یگانگی با امر خیالی است.

بخیه در جریان رویت فیلم به این ترتیب تبیین شده است که: تماشاگر در حین تماشای فیلم، نه تنها با کاراکتر انسانی، بلکه- همان‌طور که نخست کریستین متز متذکر شد- با کل فرایند روایی فیلمی همسان‌سازی می‌کند. او با نگاه دوربین یکی شده و به حس یگانگی با حوزه‌ی دید پیش روی خود نائل می‌گردد. این شبیه وضعیت آینه‌ای، یعنی زمانیست که کودک به اشتباه خود را با تصویرش یکی می‌پندارد اما بعد پدر وارد می‌شود و گسست بروز می‌کند. در تجربه‌ی سینمایی، پس از یگانگی با حوزه‌ی دید مورد نظر، امر پدر به دست برش یا کات، اجرا می‌شود. بیننده از طریق برش، ناگهان به جدایی از حوزه‌ی دید خود آگاه می‌شود: او از بازنمایی سینمایی به بیرون پرتاب می‌شود. در این وضعیت، تدوین، نمایی که حوزه‌ی دید غیاب شده را با حوزه‌ی دیدی دیگر جایگزین می‌کند و از طریق قانون نما-نمای عکس جهت، بیننده به بازنمایی سینمایی بخیه زده می‌شود.

به زعم اودار، نمای عکس جهت، یعنی نمایی که کاراکتر را درکنار نمای نقطه نظرش قرار می‌دهد، بیننده را به روایت سینمایی بخیه می‌زند. بیننده یکبار دیگر به تصویر سینمایی دوخته می‌شود اما این دوخته‌شدن او، متضمن نوعی آگاهی از حقیقتِ تماشاگربودن خود نیز هست. او درست به همین خاطر پرده‌ی سینما را مابه ازای آینه و رویت فیلم را نظیر مرحله‌ای آینه‌ای می‌داند (کزتّی ((لیوینگستون و پلانتینگا، ۲۰۰۹، ۳۹۳)، (ایریگارای (برگر، ۱۹۹۸، ۹۸)، (متحده، ۲۰۰۰، ۱۶۳)، (مورگان، ۲۰۰۵، ۳-۵)، شاویرو (نلمز، ۲۰۰۷، ۱۵۸)، (حمدونی اعلمی، ۲۰۱۱، ۲۰۲)، (گونکسل، ۲۰۱۴، ۱۷۸).

ژیژک (راتمن (نولان، ۲۰۰۹، ۸۹) این نگره را گامی جلوتر می‌برد. او عنوان می‌کند که این، برش نیست که بیننده را از فریب تصویر آگاه می‌کند. به عبارت دیگر، برای درک گسست و فقدان، به برش نیازی نیست، بلکه همان طور که کودک در تصویر آینه متوجه گسست می‌شود، بیننده‌ی فیلم نیز در هر تک‌قاب سینمایی قادر است لکه‌ی تصویر را حس کند. فقدان در درون هر نما خود را به ظهور می‌رساند و باعث می‌شود بیننده به عدم این همانی و یکپارچگی تصویر با موضوع بازنمایی‌اش پی‌برده، زخم سر باز کند. در این وضعیت، آنچه به کمک می‌آید و زخم را بخیه می‌زند، ابژه‌ی a و نگاه خود بیننده است: ابژه‌ی a که یکبار در حکم لکه‌ی تصویر، بیننده را از یکی‌شدن با حوزه‌ی دید ناکام ساخته است دیگربار با فقدان، تمنای او را دامن زده و او را به تصویر می‌دوزد. به این خاطر ژیژک مدعی می‌شود که تصویر سینمایی، نمی‌تواند بیننده را فریب بدهد چون فرایند نگریستن، خود بر گسست مبتنی است. گسست، متضمن خودآگاهیست. پس بیننده همواره از جدایی خود از نگاه و میدان دیدش آگاه است. چرا که بدون گسست و جدایی، هیچ چیز مرئی و رویت‌پذیر نمی‌شود (راتمن (نولان، ۲۰۰۹، ۸۹)). به‌زعم آلن، ژیژک مرتکب این اشتباه می‌شود که خیال می‌کند بیننده از گسست سوبژکتیو خود آگاهی دارد. حال آن که گسست وفقدان، امری نیست که بیننده بتواند آگاهانه متوجه آن باشد (آلن، ۲۰۰۹، ۹-۴۵۷).

یافته‌های تحقیق

تاریخ نظریات فیلم روانکاوانه‌ای که تناظر میان تصویر سینمایی و تصویر آینه را بنیان کار خود قرار می‌دادند، همواره بر گسست میان تصویر و نگاه اصرار ورزیده‌اند. تأکید آنها بر«گسست» و «فقدان» (گورتون، ۲۰۰۸، ۷۴) که همواره مورد انتقاد منتقدین‌شان بود، آنها را ناگزیر می‌ساخت که بیننده‌ی سینما را به صورت جدا از نگاه خود ترسیم کند. این نگاه، در قعر تصویر آینه قرار می‌گرفت و متعلق به خود بیننده نبود. همانطور که در بالا ذکر شد، از ژیژک به بعد، منتقدین روانکاو فیلم نیز کوشیدند فرایند رویت تصویر را ضمن تلفیق دو فرایندی تبیین کنند که لکان عنوان کرده بود. یعنی ضمن تلفیق شیوه‌ی درک تصویر آینه با شیوه‌ی درک بصری جهان بیرون از آینه، نشان بدهند که در جریان رویت تصویر سینمایی، بیننده چه فرایند سوبژکتیوی را از سر می‌گذراند. با این وصف این‌طور می‌نماید که این مابه‌ازا قراردادن، بر درک هستی‌شناسانه‌ی نادرستی از تصویر سینمایی مبتنی گردیده.

پیش از پرداختن به فرایند رویت تصویر سینمایی، نیاز است یادآوری کنیم که تصویر سینمایی نه تصویر آینه است و نه موضوعی فیزیکی از جهان اعیان. به نظر می‌رسد دو نکته‌ی اساسی در مورد تصویر سینمایی وجود داشته باشد که در متون فیلم روانکاوانه از قلم افتاده است: ۱. نخست، اینکه تصویر هم «نورنگاشت» و هم بالذاته نور است. ۲. و دوم، اینکه تصویر روی پرده، در واقع مقابل او نیست، بلکه

در پشت سرش، در لنز دستگاه آپارات قرار گرفته است. اما چرا این دونکته اهمیت دارند؟

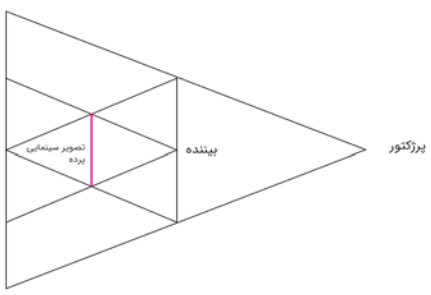
۱- نورنگاشت و بالذاته نوربودن تصویر سینمایی، وضعیت هستی‌شناختی متفاوتی نسبت به تصویر آینه و سایر ابژه‌ها به آن می‌بخشد. گفتیم که برای رویت تصویر در جهان، لکان از دو دسته پرتوی نوری نام می‌برد: پرتویی که از پشت تصویر، از ساحت واقع می‌تابید و پرتویی که توجه مخاطب بر موضوع دید خود می‌افکند. تصویر در نهایت، در محل تلاقی این دو دسته پرتو، در بینابین سوژه و ابژه تشکیل می‌شد. اما در بحث تصویر سینمایی، ما با دسته‌ی سومی از پرتوافکنی روبه‌رو هستیم که مربوط به خود موضوع و ابژه‌ی دید است. این ابژه، خود صاحب پرتوافکنی مستقل خود است. انوار محیط را انعکاس نمی‌دهد، نیز منتظر نمی‌ماند تا ابتدا به ساکن، پرتوافکنی واقع، بیننده را متوجه آن کند. تصویر سینمایی، در هستی خود، نور است. این نور، موضوعات دیگر را روشن نمی‌کند و غایتی بجز دیدنی‌ساختن خود ندارد. در تصویر آینه و نیز در جهان، ما با موضوعاتی سروکار داریم که خود، فی‌نفسه کدر هستند و در اثر پرتوافکنی‌های سوبژکتیو خود ما بر ما عیان می‌شوند. این درحالیست که تصویر سینمایی، خود هم حامل پرتو است و هم محمل آن. پس به نظر می‌رسد، تصویر سینمایی مرز میان شیء فی‌نفسه و پدیدار را مبهم ساخته باشد: زیرا تصویر سینمایی هم در خود، نوری برای دیدنی‌ساختن خود است و هم در شکل پدیداری‌اش، برای ما نوری برای دیدنی‌ساختن خود است. گسست و شکاف میان پرتوهای واقع و پرتوهای توجه بیننده در اشاره به تصویر سینمایی دیگر امری به نظر نمی‌رسد که بتوان به سادگی اثبات کرد: تصویر سینمایی به دلیل نور بودن، خود هم چشم و هم نگاه است؛ یعنی هم مرئی است و هم ذاتی بجز مرئی‌بودن ندارد. بااین وصف، چه بسا نتوان آن را مابه‌ازای تصویر آینه قرار داد.

۲- بیننده تصویر فیلم را روی پرده‌ای رویاروی خود تماشا می‌کند. با این وصف، این تصویر، در وهله‌ی اول در عدسی دستگاه آپارات به صورت کامل تشکیل شده است. نورافکن سپس این تصویر کامل را روی پرده می‌تاباند. این امر بدیهی به نظر می‌رسد و پیشتر هم کریستین‌متز (هومر، ۲۰۰۶، ۲۹)، ضمن نام‌بردن از سه جایگاه هم‌ذات‌پنداری در تجربه‌ی سینمایی، به آن اشاره کرده است. بااین وصف، به نظر می‌رسد نورافکن و جایگاه آن در پشت سر بیننده، به اندازه‌ی کافی در نوشته‌های روانکاوانه مورد اشاره و توجه نبوده است.

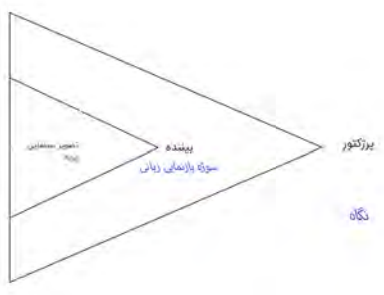
قرارگرفتن نورافکن در پشت سر، به معنای این است که برخلاف تصویر آینه و ابژه‌ی مرئی، ما با موضوع نگریستنی که روبروی‌مان قرار گرفته باشد، سروکار نداریم. تصویر در پشت سر قرار دارد. در این وضعیت، یک منبع پرتوافکنی (هم واقع و هم نمادین) به قضیه‌ی پیشین افزوده می‌شود (تصویر ۵: در دیاگرام پیشنهادی این جستار، جایگاه پرژکتور به دیاگرام لکان اضافه شده است).

اما مسأله به همین تفاوت محدود نمی‌شود و دیاگرام پیشنهادی بالا نیز به اندازه‌ی کافی گویای مطلب نخواهد بود: با فرض اینکه اصل تصویر در پشت سر بیننده قرار داشته باشد، پس نگاه، نیز سوژه‌ی بازنمایی زبانی نیز در جایگاه‌های تازه‌ای قرار می‌گیرند. تصویر روی پرده، دنباله‌ی آن چیزی است که در پشت سر، در لنز آپارات تشکیل شده است. اگر تماشاگر از این امر آگاه نبود، فرایند درک تصویر به رویت آنچه بر پرده قرار داشت، ختم می‌شد: مثل وقتی که بیننده تابلوی نقاشی عظیم، یا تصاویر یک بیلبورد دیجیتالی یا یک عکس چاپ شده را می‌نگرد و تصویر و منبع نمایش آن، هردو در مقابل چشم او عیان هستند. اما در سینما این‌گونه نیست. اصل تصویر در پشت سر است و مهم در درک تصویر روی پرده اینکه، تماشاگر هم -دست کم بالضمنه- از این نکته آگاه است که هرچه بر پرده می‌بیند، از پشت سرش سرچشمه گرفته است. بنابراین فرایند درک و دریافت تصویر سینمایی، به صورتی تعلیق یافته، در ارجاع به چیزی اتفاق می‌افتد که در پشت سر قرارداشته، و ناگزیر از حوزه‌ی دید بیننده خارج است، حال، در بحث از هستی‌شناسی تصویر سینمایی و اشاره به گسست سوبژکتیو مخاطب، چرا این امر اهمیت دارد؟

زمانی‌که اصل تصویر در پشت سر و خارج از دید قرار گرفته باشد، پرتوهایی که به زعم لکان از پشت ابژه‌ی مرئی به چشم بیننده می‌تابند، دیگر در مقابل بیننده قرار نخواهند داشت. اگر اصل تصویر، در لنز آپارات جا داشته باشد، پس پرتوهای واقع نیز در همان سمت و از پشت سر بیننده بر او می‌تابند. در این وضعیت، برخلاف رویت تصویر آینه، پرتو افکنی نگاه واقع و پرتوافکنی چشم بیننده، هردو در یک سمت قرار گرفته و برهم منطبق می‌شوند. اینجا دیگر دو مثلث متداخل نداریم که گسست میانشان، تصویر را طی فرایندی دیالکتیکی برای بیننده رویت‌پذیر کند. پس می‌توان دید که در تجربه‌ی سینمایی، ما با وضعیتی روبه‌رو هستیم که شاید بتوان با دومین دیاگرامی که این جستار پیشنهاد می‌کند، توضیحش داد (تصویر ۶).



تصویر ۵- بازنگری بر موقعیت بیننده در برابر تصویر.



تصویر۶- همگذاری پرتوافکنی واقع و نمادین در رویکرد به تصویر سینمایی.

در این دیاگرام، جایگاه سوژه‌ی بازنمایی بر جایگاه بیننده‌ی فیلم منطبق می‌شود و این همان، جایگاهیست که چشم قرار دارد. اما جایگاه نگاه واقع، دیگر در سمت دیگر پرده نیست، بلکه بر جایگاه لنز پرژکتور منطبق می‌گردد و این، جاییست که تصویر مرئی قرار گرفته است. یکبار دیگر میان بیننده و جایگاه واقع فاصله است اما مهم اینجاست که آنها دیگر در دو جایگاه متقابل با هم قرار ندارند. یک سمت‌وسو دارند و گسستی میانشان نیست. چرا که پرتوافکنی واقع، در نهایت جایگاه بیننده و سوژه‌ی بازنمایی را دربرمی‌گیرد. دو دیاگرام پیشنهادی نشان می‌دهند که چنانچه دو فرض هستی‌شناسی روانکاوی از تصویر و نگاه، مورد بازنگری قرار بگیرند، تناظر میان پرده‌ی سینما و تصویر آینه از دستور کار خارج می‌شوند. تناظر میان پرده‌ی سینما و آینه‌ی لکان پیش از این هم از طریق نظریه‌پردازان متعدد زیر سؤال رفته بود (باگ، ۲۰۰۹، ۳۶۸-۳۷۷). اما دو انگاشت هستی‌شناسانه‌ای که درمورد تصویر مطرح شدند، تأکید بر هستی مستقل تصویر سینمایی، را در چشم اندازه تازه‌ای قرار می‌دهند: هستی مستقل تصویر سینمایی، تجربه‌ی رویت تصویر را به‌جای گسست، بر پیوست و این‌همانی ساحت‌های سوبژکتیو بیننده مبتنی می‌سازد. این امر، به معنای ردّ مدل روانکاوانه نیست، بلکه برعکس، پیشنهاد رویکرد به تصویر سینمایی به عنوان یک هستی مستقل را مطرح می‌سازد. نیز اینکه نیاز است برای پرداختن به تصویر سینمایی، خاصگی‌های آن بیش از پیش مورد نظر قرار بگیرد.

نتیجه

نظریات سینمایی روانکاوانه‌ی مبتنی‌بر آراء ژاک لکان، بر گسست میان نفس خودآگاه و ماهیتِ درونی انسان تأکید می‌کنند. به زعم آنها رویت تصویر سینمایی مانند رویت تصویر سوژه در آینه، بر گسست میان حقیقت درونی و تصویر بیرونی مبتنی‌ست. حال آن که در سطور بالا این بحث مطرح شد که تصویر سینمایی با تصویر آینه دو تفاوت هستی‌شناسانه‌ی عمده دارد که بر نحوه‌ی دیده‌شدن آن تأثیر مستقیم خواهند داشت: ۱. تصویر سینمایی هم نورنگاشت بوده و هم در ذات خود، نور است (یعنی بر خلاف تصویر آینه یا سایر ابژه‌های جهان اعیان از طریق پرتوافکنی انوار دیگر رویت‌پذیر نمی‌شود، نیز غایتی جز دیدنی‌کردن خود ندارد) و ۲. تصویر سینمایی از تصویر روی پرده آغاز و به آن ختم نمی‌گردد، بلکه آغازگاه آن، دستگاه آپارات و نورافکنی در پشت سر تماشاگران است. این دو انگاشت هستی‌شناسانه‌ی تازه، که در این جستار ضمن ارائه‌ی دو دیاگرام پیشنهادی شرح داده شدند، هریک به نوعی مؤید دیگری هستند و نشان می‌دهند که نحوه‌ی رویت تصویر سینمایی را نمی‌توان بر گسست میان امر ذاتی و جلوه‌ی پدیداری آن مبتنی ساخت. حتی برعکس، رویت تصویر سینمایی، به‌جز در پرتو این همانی و پیوست دو ساحت درونی و بیرونی روان و ابژه، امکان‌پذیر نیست.

پی‌نوشت‌ها

1. Jaques Lacan.
2. Ecrites (2005)

۳. The Symbolic یا ساحت نمادین، «قلمرو غیریتی ریشه‌ایست که لکان تحت نام دیگری بزرگ به آن اشاره می‌کند. این امر نمادین هم قانونیست که میل را ... تنظیم می‌کند و هم قلمرو فرهنگ است به عنوان مقوله‌ای که در تقابل با نظم تصویری طبیعت قرار دارد» (اونز، ۱۳۸۸، ۱۲۶).

4. Apparatus.
5. The Imaginary.
6. Ann. E Kaplan.
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phenomenology of Spirit* (1806)
8. Alexander Kojev in Wollen (2007)
9. Jean Paul Sartre. (هستی و نیستی، ۱۹۴۳)
10. Martin Heidegger. “The thing”1971.
11. Interpellation استیضاح نیز ترجمه شده است.
12. Error.
13. Scopophilia.
14. Fetishism.
15. Suture.
16. Jean-Pierr Oudart.
17. Misrecognition.

فهرست منابع

استم، رابرت (۱۳۸۳)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمه:احسان‌نوروزی و دیگران. تهران: سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)، چاپ اول.

استم، رابرت و رابرت بورگون و سندی فیلترمن (۱۳۸۴)، "اصول روانکاوی"، ترجمه آرش معیریان. *فصلنامه سینمایی‌فارابی* (ویژه‌روانکاوی و سینما) ۵۷، صص ۵-۲۱.

اِوَنز، دیلن (۱۳۸۶)، *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکانی*، ترجمه: مهدی رفیع و مهدی پارسا. تهران: گام نو.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۹۱)،"مستند چیست؟ جست‌وجو در نظریه‌های متأخر فیلم مستند"، *فصلنامه سینمایی فارابی*، ویژه مستند، دوره هجدهم، شماره اول و دوم، ۶۹ و ۷۰، بهار و تابستان ۱۳۹۱ چاپ اول.

حیدری، احمدعلی (۱۳۹۵)، "هستی‌شناسی امر ایجابی: بررسی بنیان‌های هستی‌شناسی ایجابی ژیل دلوز نزد فلاسفه پیشاکانتی و پساکانتی"، با سید محمدجواد سیدی، *در جستارهایی در فلسفه و کلام*، سال چهل و هشتم، شماره پیاپی ۹۷، صص ۲۷-۵۳.

ژیژک،اسلاوی (۱۳۸۶)، *لاکان-هیچکاک: آنچه می‌خواستید درباره‌ی لاکان بدانید اما جرأت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید*، ترجمه: مازیار اسلامی. در اسلاوی ژیژک (ویراستار انگلیسی)، انتشارات‌ققنوس، چاپ اول.

سارتر، ژان‌پل (۱۳۹۴)، *هستی و نیستی: پدیده‌شناسی عالم هستی*، ترجمه: عنایت‌اله شکیباپور، مؤسسه انتشارات شهریار.

فوکو، میشل (۱۳۸۴)، *اراده به دانستن*. ترجمه: نیکو سرخوش، افشین جهان‌دیده، نشر نی، چاپ سوم.

کاپلان. ا. آن (۱۳۸۰)، "از غار افلاطون تا تصویر فرویدی"، ترجمه: احسان

نوروزی، *فصلنامه سینمایی فارابی* (دوره یازدهم)۱، صص ۱۳۹-۱۴۷.
کوژو، الکساندر (۱۳۶۰)، *خدایگان و بنده. ک .ف .هگل. با تفسیر کوژو*، ترجمه: حمید عنایت، مؤسسه انتشاراتی خوارزمی.
لکان، ژاک (۱۳۹۵)، *اضطراب*، ترجمه: صبا راستگار، انتشارات پندار تابان.
مالوی، لورا (۱۳۸۲)، "لذت بصری و سینمای روایی"، ترجمه: فتاح محمدی. *فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون* (ویژه نظریه فیلم) ۲۳، صص ۷۱-۸۹.
هگل، گ. و.ف. (۱۳۵۲)، *خدایگاه و بنده*، با تفسیر الکساندر کوژو، ترجمه و پیشگفتار: حمید عنایت، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه: فتاح محمدی، زنجان، هزاره‌ی سوم.

Allen, Richard. (2004).”Psychoanalytic Film Theory”, in Robert Stam & Toby Miller, *A Companion to Film Theory*: *Motion Pictures-Social Aspects*, Blackwell. Chapter Eight, pp. 123-145.

Allen, Richard. (2009).“Psychoanalysis” in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Edited by Paisley Livingstone and Carl Plantinga. Routledge Taylor and Francis Group. London. pp. 446-456.

Berger, John. (1991). "Male Voyeurism and Female Spectatorship , by John Burger and Feminist Theories.

Website:<www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/feminism/gaze.htm>

Bogue, Roland. (2009).”Gilles Deleuze”in *Routledge Companion to Philosophy and Film*. Edited by Paisley Livingstone and Carl Plantinga. Routledge Taylor and Francis Group. London. pp. 368-377.

Casetti, Francesco. (2009).”Christian Metz” in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Esited by Paisley Livingstone and Carl Plantinga. Routledge Taylor and Francis Group. London. pp. 383-395.

Doane, Mary Ann. (2003). “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”, *Differences*: *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14: 3. Brown University and *Differences*, pp. 90-109.

Gökanksel,Banu and Secor Anna. (2014).”The Veil,Desire and the Gaze: Turning the inside out”. UKnowledge University of Kentucky;Geography Faculty Publication.

Gorton,Kristen. (2008). *Theorising desire*: *from Freud to Feminism to film*.Palgrave, Macmillan.

Hamdouni Alami, Mohammad. (2011). Art and Architecture in the Islamic tradition: aesthetics, politics and desire in early Islam. I.B. Tauris, London. New York. pp. 208-2012.

Heidegger, Martin. (1971), “The Thing” in *Petry*, *language*, *thought*., Translated by Albert Hofslader. New York, Harper and Row. pp. 67-80.

Homer, Sean. (2006). *Ecrits*: *A Selection*, *Jacques Lacan* .Routledge, Taylor & Francis Group. London and New York .

K.Denzin, Norman. (1995). *The Cinematic Society*: *The Voyeur’s Gaze*. Sage Pub, London, Thousand Oaks, New Delhi.

Lacan, Jacues. (1977). Ecrits: A Selection, Translated by Alan Sheridan. Routledge.

Routle Levine., z. Steven. (2008).*Lacan reformed*. IBTauris

Mayne,Judith.(1993). *Cinema and Spectatorship*.Routledge. London New York.

Mc Gowan, Todd. (2003). “Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and It’s Vicissitudes”, *Cinema Journal* 42, University of Texas Press, Spring. pp.27-40 , 71-90.

Morgan, David.2005. *The sacred Gaze*: *Religious visual culture in Theory and Practice*. University of California press.

Mottahede, Negar. (2000). “Bahram Bayzai’s *Maybe Some Other Time*: The Un-presentable Iran”, *CameraObscura* 43, Vol.15, no.1.Duke University Press, pp163-191.

Nolan, Steve.(2009). *Film*, *Lacan and the subject of religion* (*a Psychoanalytic Approach to Religious Film Analysis*). Continuum International Publishing Group.

Nellmes, Jill. (2007). *Introduction to Film Studies*. 4th Edition. Routledge. London.

Wollen, Peter.(2007) “On Gaye Theory”. *new left review* 44 *mar-apr*. pp. 91-106.

Wright, Elizabeth. (2000). *Post Modern Encounters*: *Lacan and Post Feminism*. Icon Books , Duxford Cambridge.

Revising the Analogy Between the Cinema Screen and Lacanian Mirror with Regards to the Nature of the Cinematic Image*

Shahabeddin Adel[1], Masoume Ganjei[2]**

[1]Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
[2]Ph.D Student, Faculty of Theoretical Studies, Tehran University of Arts, Iran.
(Received 23 Apr 2020, Accepted 20 Sep 2020)

The analogy made between Jacques Lacan's conception of mirror and the cinema screen gave rise to innumerable psychoanalytical approaches to film and film criticism. The mirror for Lacan functioned as a means of illustration with reference to the procedure in which the infant would succeed to differentiate her/himself from her/his mirror reflection, on the basis of this process of individuation, Lacan further explain the split between The imaginary, the order of unconscious and The symbolic, in this case meaning social Identity. Later, the analogy made between the Lacanian mirror stage and the cinema screen is employed by film critics to explain the split they distinguished between the inner nature of the viewer (The real) and her-his outer symbolic positioning as a film spectator through which they mostly intended to express the mechanism The other (Cinema Apparatus) uses to form the identity of the cinematic social subjects or rather to exemplify how the cinematic subjects resist such a procedure. In this essay is reviewed the ways through which an image is viewed and perceived by the viewer constructed in the gaze of the viewer, then the assumed split between the inner and outer of the subject's subjectivity would be explored to finally argue against the existence of the very split. By employing the very tools of investigation the Lacanian Psychoanalytical approach to film-more specifically Suture theory- provides, in this essay would be invoked the very Lacanian ontological conceptions of the gaze and the image, then the very possibility of making analogy between the mirror and the cinematic image would be argued. Does the mirror image ontologically corresponds the cinematic image or such a comparison is limited to their appearances and the way the viewer perceives them? The mentioned arguments against the possibility of such an analogy made holds two objections to the analogy, first, unlike the mirror reflection the cinematic image originates from the light, it is light-written and not the mere light reflection. Second, -regardless of notion of digital screening of the films- as long as the projector and the screen are the tools in film screenings, the image comes from behind of the spectator, therefore once again it is different from the mirror image that has no other source except for the mirror surface. In this essay would be argued that these two mentioned fact not only expose the fundamental difference between the two image (reflected and cinematic) but also lay bare their radical ontological divergence, something that might even make us rethink it and wonder why such a resemblance and analogy between the reflected image of self in the mirror and cinematic image projected on the screen was theorized in a first place. The main discussion of the essay does not end with the opposition with the analogy but also later it would be discussed that maybe the very tools of psychoanalytical investigation of the image would enable us to theoretically deny the existence of the split between inner (Imaginary) and outer (Symbolic) orders by using the key term of the light.

Keywords
Mirror, Psychoanalysis, Cinema, Image, Split.

*This article is extracted from the second author's doctoral dissertation, entitled: "Witnessing the invisible: the images of the sacred figures in Post-revolutionary Iranian Cinema and the spectator's gaze" under supervision of the first author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 1501655, Fax: (+98-21) 88836818, E-mail: masoume.ganjei@gmail.com