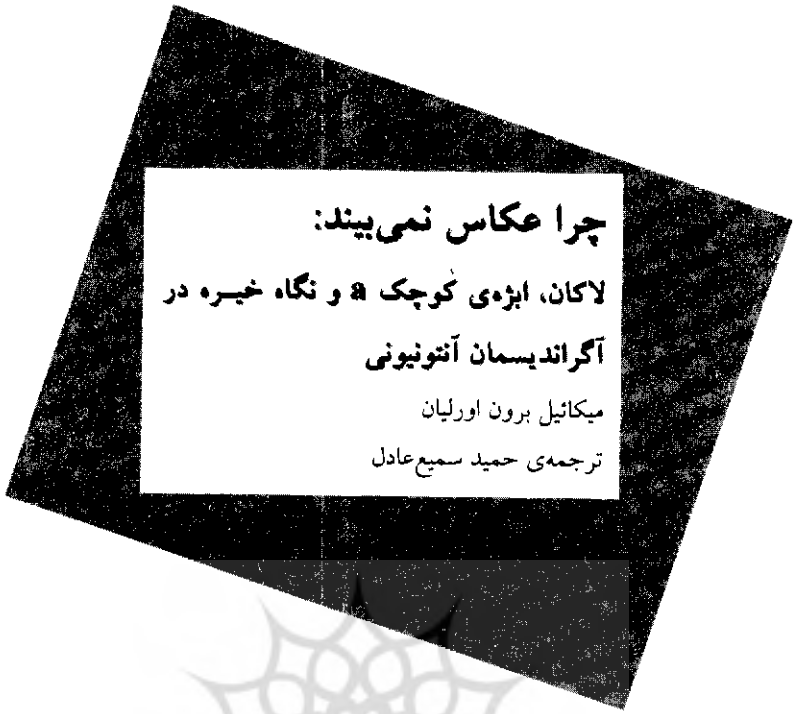

چرا عکاس نمی‌بیند:

لاکان، ابژه‌ی کوچک a و نگاه خیره در آگراندیسمان آنتونیونی

میکائیل برون اورلیان

ترجمه‌ی حمید سمیع‌عادل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در این مقاله می‌خواهم برخی از ایده‌های ژاک لاکان، روان‌کاو و نظریه‌پرداز فرانسوی را ارائه دهم و این‌که چگونه نظریات وی در مورد میل، رانه و ابژه می‌توانند برای پرتوافکنی بر فیلم *آگراندیسمان* آنتونیونی به‌کار روند. من شواهدی می‌آورم که نشان می‌دهد آنتونیونی یک لاکانی تمام‌عیار است تا جایی‌که با نمونه‌های روشن متبلور، این سه مفهوم در هم تنیده را به ما عرضه می‌کند.

میکل آنجلو آنتونیونی در فیلم *آگراندیسمان*، ساخته شده در سال ۱۹۶۶، ما را به دنیایی می‌برد که توسط رانه تباه شده است. ما در فیلم او به دنیای بصری توماس دعوت شده‌ایم: مردی که نگاه می‌کند و نگاه می‌کند اما وقت دیدن مشکلی دارد. توماس عکاس مُد است که شغل و سرنوشتش نگاه کردن و به دیدن وانمود کردن است. آنتونیونی نمونه‌ی بارزی از ضد قهرمان لاکانی را در قالب توماس به ما نشان می‌دهد: مردی در تسخیر رانه‌هایش اما تحت‌تأثیر میل ناخودآگاه‌اش.

آن‌چه لاکان به عقد نقد فیلم و روان‌کاوی آن در آورد، در مقاله‌ی دوران‌ساز ۱۹۷۵ توسط لورا مالوی تحت عنوان «لذت بصری و سینمایی روایی» معرفی شده است. اگرچه او به‌طور مستقیم فقط چند بار به لاکان اشاره می‌کند. کار او فوق‌العاده مدیون لاکان است. من می‌خواهم از این مقدمه فراتر بروم و درباره‌ی تصور نگاه خیره‌ی ناب به مثابه اُبژه‌ی رانه، به‌ویژه از رانه‌ی تماشا صحبت کنم. این رانه، رانه‌ای برای نگاه کردن است اما نه برای دیدن، یعنی نگاه کردن و ندیدن چیزی. ارزش آن هیچ است هر چند که مالوی نگاه خیره را نشأت گرفته از سوژه و نه در جهت آن تفسیر می‌کند. در نظر لاکان «نگاه خیره» (gaze) همان «نگاه» (Look) نیست. آن‌ها ماهیت‌های کاملاً متفاوتی هستند، تا حدی که فوق‌العاده متفاوت محسوب می‌شوند. بنابراین برای تشخیص بین نگاه، دیدن و نگاه خیره معناشناسی بسیار مفید است، چنان که تمایزهای بسیار مهمی برای فهم حرکت در این فیلم وجود دارد. به‌طور مختصر، از زمان دستوری رانه هر مفهومی می‌توان استنباط کرد: نگاه‌کردن به فعال، دیدن به منفعل و نگاه خیره به بازتابی بودن اشاره دارد. هانزو بره سم در تفسیر خود بر سمینار ۱۱ لاکان، یعنی «چهار مفهوم بنیادی در روان‌کاوی» این‌طور مطرح می‌کند که چشم در ازای دستور زبان هندسی و بصری و نگاه خیره در ازای موقعیت سوژه (subject) در دستور زبان، قرار می‌گیرند. «در حالی‌که چشم باز نمایانگر تفکر ـ آگاه، سوژه‌ی خودبازتاب و سوژه‌ی دانش است، نگاه خیره میل ناممکن (desidero) را می‌نمایاند، یعنی سوژه‌ی ناخودآگاه و میل.»

موضوع اصلی دیدگاه لاکان در مورد نگاه خیره، تصور نگاه خیره، یعنی زل زدن ازلی جهان بیرون به سوژه است. او داستانی نقل می‌کند از قایقی با یک ماهیگیر و دیدن درخشش یک قوطی کنسرو ساردین که در آب شناور بوده است. پیرمرد بانمکی که همراه لاکان بوده، می‌پرسد: «قوطی را می‌بینی؟» و بدون صبر کردن برای پاسخ لاکان، می‌گوید: «خوب، آن تو را نمی‌بیند.» و این دقیقاً معضل نگاه خیره است، همان‌طور که در آگراندیسمان به ما نشان داده می‌شود:

نگاهی که نمی‌بیند و سوژه‌ی درون عکس را به حساب نمی‌آورد. با استفاده از آثار لاکان و فروید در مورد کارکرد، ساختار و جهت رانه، می‌توانیم به ساختار خود میل نظر کنیم. من در این مقاله می‌خواهم رابطه‌ی اُبژه، اُبژه‌ی کوچک *a*[1] (objet petit a) و رانه را در ارتباط با میل نامشخصی که به آن دامن می‌زند، توضیح دهم.

فروید و لاکان هر دو اذعان می‌کنند که رانه صامت است. *آگراندیسمان* مثل اکثر آثار آنتونیونی، اساساً فیلمی صامت است. به‌طور قطع صدای آهنگ زیبایی اثر هربی هنکوک و

تکه گفت‌وگوهای «پرمعنی» وجود دارند، اما کنش اصلی و خط سیر فیلم بیشتر حول عکسی صامت است: عکسی که خیره به بینندگان زل می‌زند. گفت‌وگوها یا با تأکید بر آن‌چه تاکنون در مورد فیلم می‌دانیم و یا پر کردن ساده با فضای صوتی خالی، از معنا می‌گریزد. سکوت عکس کذایی بیننده را ناگزیر در فضای متفاوت مربوط به کنش فیلم قرار می‌دهد.

ما و بینندگان به نگاه کردن همراه با توماس و جست‌وجوی تصویر، ناگزیر شده‌ایم، تصویری متعلق به همان جزء که چشمش به آن می‌خورد. ما همان‌طوری نگاه می‌کنیم که توماس با دوربین‌اش نگاه می‌کند، اما ما به او هم نگاه می‌کنیم، جست‌وجو و نگاه جنسی او را می‌بینیم که میل به نگریسته شدن و اُبژه بودن برای رانه‌ی تماشای دیگری است. تماشای فیلم ما را در جایگاهی مشابه با توماس در ارتباط با این رانه‌ی تماشا قرار می‌دهد. توماس باید با میل جنسی‌اش همچون قطع به اُبژه‌های رانه‌اش روبرو شود.

رانه خالص و بدون اُبژه است، اما از طریقی غیرمستقیم کوره‌راهی می‌یابد و سپس به سوژه برمی‌گردد. رانه به دور اُبژه می‌چرخد و سپس به سوژه برمی‌گردد. ما می‌توانیم رانه‌ی تماشا را همچون پیشنهاد ژیژک بپذیریم، به مثابه ماهیتی ناگزیر هرزه‌نگارانه و به‌طور خلاصه با این گفته: «من می‌خواهم آن را کاملاً ببینم». اما این «کاملاً» (all) که آرزو داریم ببینیم چیست؟ این دقیقاً مسألهٔ تفاوت جنسی است. اگر مسأله‌ی توماس معطوف به تفاوت جنسی است پس «کاملاً» تلویحی از نگاه خیره به‌عنوان اُبژه رانه و میل است. فیلم آنتونیونی ابزار ایده‌آلی را برای این کشف محقق می‌سازد، چرا که بُعدی از رانه‌ی تماشا را در بهترین شکل خودش به‌کار می‌گیرد: طرح یک عکس. در این‌جا می‌خواهم به مسأله‌ی نگاه خیره بپردازم، به‌عنوان اُبژه‌ی رانه‌ی تماشا و آن‌چه ژیژک «پیروزی نگاه خیره بر چشم» می‌نامد.

اکنون اجازه دهید برگردیم به مفهوم رانه از دیدگاه فروید که در مقاله‌ی «غرایز و فراز و نشیب آن‌ها» در سال ۱۹۱۵ شرح داده است. فروید رانه را مفهومی مرزی قلمداد می‌کند، مکانیزمی که قلمرو روانی را به قلمرو جسمانی انسان پیوند می‌زند. او چهار مؤلفه‌ی مهم را برای رانه مطرح می‌کند: رانش یا نیرو، منبع، هدف و اُبژه. به‌طور خلاصه، رانش، کنش رانه است، منبع، ساختاری طوقه‌گون بر روی بدن است که ارضای آن را می‌جوید، هدف ارضا است که رانه همیشه جست‌وجویش می‌کند و اُبژه مظهر آن ارضای پرتوقع است. فروید همچنین سه جزء برای رانه شرح می‌دهد که لاکان آن را با ماهیتی اساساً دستور زبانی می‌خواند: ۱) فعالیت/انفعال: یعنی دیدن و دیده شدن؛ ۲)سوژه و اُبژه به همان صورت که بخشی از ساختار جمله هستند: یعنی کسی که می‌بیند و کسی که دیده می‌شود؛ و ۳) اشکال سوم فعل: فعال، منفعل و بازتابی: یعنی دیدن، دیده شدن و دیدن خودش را می‌بیند. در نهایت فروید با توجه به فراز و نشیب دوگانه‌ی رانه‌ها سخن می‌گوید: معکوس به عکس آن و بازگشت سوژه به‌سوی خودش. فروید به ما می‌گوید که هر یک از این تحرکات باید در ارتباطی منطقی با دیگران واقع شود.

لاکان تحرک رانه را نشأت گرفته از ساختارهای طوقه‌گون بدن توضیح می‌دهد، جاهایی بر روی بدن، هر جا که امکانی وجود دارد، جایی که درون، در چارچوب منطقه‌ای خاص با بیرون تلاقی می‌کند. دور از بدن تحرکی به سمت هدف وجود دارد که فرض بودن ارضا در اُبژه است و مظهر آن همان اُبژه‌ی حاوی اُبژه‌ی میل است، آن‌چه لاکان اُبژه‌ی کوچک *a* می‌نامد؛ یعنی رانه هرگز به اُبژه‌ی خود دست نمی‌یابد، بلکه دور اُبژه می‌گردد، کاری نمی‌کند و هرگز نمی‌تواند به آن دست یابد و در طرحی بازتابی به سوژه بازمی‌گردد و در نهایت سوژه را با نوعی میل جنس خودانگیزانه (autoerotic) وامی‌گذارد. در این‌جا نکته‌ی مهم این است که هر چند رانه هرگز به اُبژه دست نمی‌یابد، نوعی ارضاء را برای سوژه به بار می‌آورد. ما می‌توانیم همین تحرک رانه را در جلسه‌ی روان‌کاوی مشاهده کنیم، گفتمان بیمار به مثابه اثر یا ردی از رانه عمل می‌کند، چنان‌که به دور اُبژه می‌گردد و به سوژه بازمی‌گردد، در این‌جا

او باید به‌عنوان نتیجه‌ای از رویارویی از دست رفته با اُبژه‌ی میل، ناگزیر در جایگاه متفاوتی از میل قرار گیرد که به‌عنوان رانش عمل کند. رویارویی از دست رفته با چیزی نشان می‌شود که در لحظه‌ی بعد رخ می‌دهد، آن‌چه لاکان "apres coup" (پس از بُرش) می‌نامد، چیزی که در لحظه به چنگ آمدنی نیست، بلکه فقط از طریق شناخت پس از آن حاصل می‌شود.

بنابراین توماس جنبه‌های مختلفی از رانه را در جای‌جای فیلم تجسم می‌بخشد. برای مثال او به‌عنوان یک عکاس می‌خواهد ببیند، اما در همان لحظه آرزو می‌کند که بلکه دیگران او را ببینند. او ظاهراً شخصی است که می‌بیند، اما در همان حال شخصی است که دیده می‌شود: او جسد مرد مرده را می‌بیند، اما روشن است که او باید دیده شده باشد در حالی‌که می‌بیند، چرا که وقتی او برای اثبات ادعایش بازمی‌گردد، جسد پاک شده است.

اما آن‌چه سرانجام میل توماس به چنگ می‌آورد چندین زن نیست که داخل زندگی و استودیواش به رخ بکشد، بلکه یک اُبژه است، یک تصویر عکاسی. عکس از آن زنی است که به دنیا نگاه می‌کند، دور از اُبژه که آن زن به‌نظر می‌رسد به آن میل دارد، به جای این‌که به درختان نگاه کند. آن‌چه گنگ و مبهم است، اُبژه‌ی میل زن است، آیا آن عکسی است که توماس به اُبژه‌ی میل خود بدل می‌کند؟

برای پاسخ به این سؤال، باید برگردیم به کارکرد و شکل اُبژه‌ای که رانه‌ی تماشا حول آن می‌گردد. سوژه فقط از طریق اُبژه‌ها می‌تواند با دنیا مواجه شود، اُبژه‌هایی که همیشه ناتمام‌اند. سینه‌ی مادر نخستین اُبژه و اُبژه‌ای ممتاز است. چون بین مادر و نوزاد به اجبار جدایی وجود دارد، فقدان ناگزیر این اُبژه‌ی نخستین ایجاد می‌شود. از آن پس همه‌ی اُبژه‌های بعدی ناگزیر جانشین این کتیبه‌ی اصلی می‌شوند که در بدن اُبژه‌ی عضو گم شده قرار داشته است، یعنی سینه‌ی مادر که یک بار به‌عنوان بدن نوزاد تجربه شده است. از زمانی‌که این حالت به‌وجود می‌آید، سوژه فقط از طریق رابطه‌ای خیالی می‌تواند به اُبژه‌ی مورد علاقه‌اش دست یابد. رابطه خیالی است، چرا که همیشه یک شکاف یا ناممکنی بین سوژه و اُبژه وجود دارد. کودک در طلب چیزی گریه می‌کند و سینه به‌عنوان پاسخی به این خواست توسط مادر عرضه می‌شود. یعنی نخستین اُبژه عرضه می‌شود، اما آن هرگز به‌طور اخص خواسته نشده بود. سینه‌ی مادر به‌عنوان اُبژه آن چیزی نیست که از نظر سوژه گم شده است، بلکه چیزی است که در ازای اُبژه‌ی گم شده قرار می‌گیرد، به مثابه بازنمایی آن‌چه یک بار بوده است، اما اکنون هرگز نمی‌تواند باشد، چرا که در لحظه‌ی تولد گم شده است. فروید به این اسطوره‌ی یکپارچگی از دست رفته با بدن مادر، با عنوان das ding (چیز) اشاره می‌کند، از نظر لاکان آن la chose (چیز) است. لاکان جدایی را hommlette می‌نامد، یعنی آن چیزی که کودک در لحظه‌ی اولین پستان به دهان‌گیری، از دست می‌دهد.

در مرحله‌ی آینه‌ای لاکان، سوژه از طریق همانندسازی با بدنی در آینه که بیرون از خودش است، می‌تواند خودش را به مثابه کل بازیابد. آن یک بدن نیست بلکه تصویر بدنی یکپارچه، ناشکسته و تکه‌تکه نشده در آینه است. آن‌چه در مورد تصویر در آینه مهم است دو لایه دارد:

نخست این‌که کامل است و بیرون از ما؛ و دوم این‌که ما واقعاً عاشق آن چیزی می‌شویم که می‌بینیم. در نظر لاکان آن‌چه موقعی «من»(I) بود اکنون «دیگری» (other) است. اگرچه برای اُبژه‌ی گم شده هیچ تمثالی در آینه وجود ندارد، کودک در ازای این گم شده، از طریق توهم یکپارچگی فکری بیشتر ترمیم شده است. تصویر آینه‌ای یکپارچگی را عرضه می‌کند اما میل را گم می‌کند.

لاکان به ما می‌گوید که اُبژه‌ی رانه‌ی تماشا نگاه خیره است، که به‌صورت ازلی از جهان به‌سوی سوژه زل می‌زند و او را در مکان و زمان و میل قرار می‌دهد.

نگاه خیره اُبژه‌ای است که به چنگ آوردن و دریافت آن ناممکن است و در آن ارضاء یافتن غیرممکن است. آیا داستان ماهیگیر و ساردین را به یاد می‌آورید. در واقع این نگاه خیره‌ی جهان ازلی، توسط نوزاد به مثابه مادری درک شده است که به چشم‌های نوزاد زُل می‌زند. یک درخشش، یک موجود ازلی به‌سوی ما زُل می‌زند و با این همه

نمی‌بیند. نگاه خیره یک‌بار توسط سوژه دریافت شده و او را به دام میل‌اش می‌اندازد، میل به کاملاً دید شدن، یعنی دیده شدن به‌عنوان طالب و به‌عنوان مطلوب. نگاه خیره نه عمل نگاه کردن است و نه شامل آن چیزی است که سوژه به آن نگاه می‌کند. بلکه لحظه‌ی بازشناسی مبتنی بر دور است که سوژه را به‌عنوان موجودی مطلوب تعیین می‌کند. هنگامی‌که در روان‌کاوی از میل سخن می‌گوییم، از آن به‌عنوان میل دیگری سخن می‌گوییم. لاکان به‌صورت ساده بیان می‌کند که «میل انسان میل دیگری است». یعنی میل هرگز به‌طور کامل به سوژه تعلق ندارد، بلکه به‌طور قطع با دیگری و با اُبژه مربوط است، دیگری‌ای که میل ما را می‌نامد، تاروپودی اجتماعی و روان‌شناختی که هستی و ناخودآگاه ما را تشکیل می‌دهد. میل در شیون نوزاد است، البته به غلط، اما به طرز لذت‌بخشی با سینه‌ی مادر جواب می‌گیرد. شما می‌توانید به یک خواست (demand) پاسخی بدهید ولی نمی‌توانید میل یا علت میل را ارضاء کنید. ما با ارضای خواست، میل را خفه می‌کنیم. فروید به ما می‌گوید که سوژه عشق را اساساً رابطه‌ای خودشیفته‌وار فرض می‌کند: فرد موقعیت یک خود آرمانی را مشخص می‌کند و کوشش می‌کند خودش را به دوست‌داشتنی‌ترین وجهی در رابطه با آن قرار دهد. ما عاشق دیده شدن به عنوان ارضای میل دیگری هستیم.

توماس چه اُبژه‌هایی را انتخاب می‌کند؟ زنان، موجودات خیال‌انگیزی که در دنیای او سکونت دارند و نه برای خودشان، نه برای نمایش و نه برای ارزش نمادین‌شان دیده نمی‌شوند، بلکه به دلیل چیزی در درون توماس است که او خودش نمی‌شناسد. او محاط در بین زنان، اُبژه‌ی مبهم میل خود را می‌بیند،[۲] کیفیتی وصف‌ناپذیر که لاکان اُبژه‌ی کوچک *a* می‌نامد. آن همیشه غیرقابل بیان و نمایش‌ناپذیر است و بسیار مهم‌تر آن‌که همیشه غیرقابل دسترس است. پس میل او با این اُبژه‌ی غیرقابل دسترس متصل است، اُبژه‌ی گم شده‌ای که هم علت میل او است و هم اُبژه‌ای است که احتمالاً میل او را نگاه می‌دارد. این کیفیتی است که میل ما را در حرکت نگاه می‌دارد و میل را در جایگاهی دیالکتیکی قرار می‌دهد. اساساً میل در دیگری است که سوژه را متمایل نگاه می‌دارد.

اُبژه‌ی گم شده چیست که نمی‌تواند ارضاء شود؟ این اُبژه، اُبژه‌ی کوچک *a* نامیده شده است و براساس خصوصیات ویژه‌اش، جایگاه ویژه‌ای در مجموعه آثار لاکانی دارد. لاکان می‌گوید اُبژه‌ی کوچک *a* به مثابه اُبژه - علت میل پدیدار می‌شود. چیزی است که هم میل را برمی‌انگیزاند و هم در جهتی است که میل جهت یافته است. به روایتی اُبژه‌ی کوچک *a* غیراختصاصی است، هیچ منش یا نمایش ثابت یا از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد. اُبژه‌ی کوچک *a* حالت فقدان دارد، یعنی جایگاهی که اشغال می‌کند مفقود است و ما آن را فقط در لفافه و پنهان می‌نگریم. به‌علاوه چون فقط معرف این جایگاه است، چیزی نیست به جز آن‌چه از نزد سوژه گم شده است. بنابراین اُبژه‌ی کوچک *a* باید سوژه را برای همیشه در حسرت میل‌اش باقی بگذارد. لاکان معتقد است که اُبژه‌ی کوچک *a* به‌عنوان نتیجه‌ای از مواجهه‌ی از دست رفته بین سوژه‌ی اخته شده و شقه شده با زبان و دیگری بزرگ (Other)، در سوژه ظاهر می‌شود. میل، سوژه را از اُبژه‌ای به اُبژه‌ی دیگر حرکت می‌دهد، همیشه در جست‌وجو، اما هرگز اُبژه‌ی کامل ارضا، das ding (چیز)، la chose یااسطوره‌ی واحد را نمی‌یابد. میل چیزی است که از طریق مواجهه‌ی از دست رفته، جلوی رانه‌ی واسازی شده را می‌گیرد. لاکان خاطر نشان می‌کند که نگاه خیره به همان خوبی این اُبژه‌ی کوچک *a* فقدان اصلی بروز یافته در پدیده‌ی اختگی را نمادپردازی می‌کند. فقدان، سوژه را بی‌خبر از آن‌چه ورای صورت ظاهر است، رها می‌کند.

ارضای کمی که در اُبژه‌ی ناکامل وجود دارد، تضمین می‌کند که رانش مداومی به سمت چیزی وجود داشته باشد. در حالی‌که میل از این قانون تبعیت می‌کند که ما آن‌چه را می‌خواهیم، فقط وقتی نمی‌توانیم داشته باشیم، می‌دانیم؛ چراکه منع شده، پنهان شده یا غیر قابل دسترسی است، رانه آن چیزی است که ما باید بدون توجه به آن ممنوعیت انجام دهیم. میل باید ناکام شود اما رانه همیشه به‌طور جزئی ارضا می‌شود. این به اُبژه‌ی کوچک *a* گم شده مربوط است و از

هنجارهای اجتماعی سرباز می‌زند. رانه در چرخش خود به دور اُبژه‌ی کوچک a گم شده و غیر قابل دسترس، به‌طور مداومی فشار می‌آورد. اُبژه‌ی کوچک a با هر اُبژه‌ای می‌تواند پر شود؛ اما اُبژه‌ی رانه نمی‌تواند به‌طور کامل ارضاکننده باشد، ارضا همیشه یا بسیار کم یا بسیار زیاد است. از دیدگان لاکان **کیف یا ژوئیسیانس** لذتی سطحی تعریف شده است که سوژه در مواجهه‌ی ناموفق با امر واقعی تجربه می‌کند. از نظر لاکان رانه مسیری است که سوژه در تلاش ناموفق‌اش برای مواجهه با امر واقع می‌پیماید. کیف با اُبژه‌ی کوچک a جبران شده است.

شغل توماس به‌عنوان یک عکاس مُد، نگاه کردن است. میل او به‌عنوان یک سوژه، دیدن آن چیزی است که نمی‌تواند ببیند، یعنی خودش توسط دیگری دیده شود و لذت بدهد. در طول فیلم او در دو جا پیرامون معضل‌اش صحبت می‌کند. نخست وقتی با زنی ملاقات می‌کند که در پارک از او عکس گرفته بود، وی به آن زن حرفی می‌زند که از سماجت رانه‌اش حکایت دارد: «من عکاسم، دوستی‌ای در کار نیست». وقتی‌که از آن واسطه می‌خواهد که برای حل و فصل مسأله‌ی حقیقت (مرگ) یا توهم (میل) جسد را نظاره کند و او در حال انکار میل خود امتناع می‌کند و به توماس می‌گوید: «من عکاس نیستم»، توماس با تأسف پیامدهای میل خود را می‌پذیرد و اعتراف می‌کند «من هستم». او در این دو عبارت سرنوشت رانه و میل خود را تصریح می‌کند. این لحظه‌ها و تأکیدها زمینه را برای صحنه‌ی نهایی فیلم مهیا می‌کنند.

توماس اُبژه‌ی رانه را جست‌وجو می‌کند: دیده شدن به همان‌گونه که او خودش را می‌بیند. او دیده شدن و درخشیدن در چشم دیگری را آرزومند است. پیرامون این آرزوی انفعالی یعنی لذت بردن با چشم کس دیگر است که دو سوگرایی توماس به روشن‌ترین وجهی دیده می‌شود. فعالیت نگاه کردن او، میل‌اش به مورد نگاه بودن را مخفی نگاه می‌دارد. توماس خودش را به مثابه کسی که از دیگری نگاه خیره می‌طلبد، به دنیا عرضه می‌کند، اما با جایگزین کردن اُبژه‌ای جانشین برای بدن‌اش به منظور تسخیر آن نگاه خیره، میل خود را لباس مبدل می‌پوشاند. ماشین‌اش، لباس‌هایش و درخشش لنز دوربین او همه در خدمت اغوا کردن هستند تا چشم دیگری را به چنگ آورده واز آن نگاه خیره‌ای بیافرینند.

در واقع خود این فیلم از ما تماشاگران می‌خواهد که به آن و شخصیت‌هایش به مثابه چیزی - برای - دیده - شدن، توجه کنیم. ما با پرده‌ی سینما که به ما زُل می‌زند، میخکوب شده‌ایم. می‌توانیم این‌طور تلقی کنیم که میل آنتونیونی دیده شدن است، اما میل خود را با نمایش یک فیلم مخفی می‌کند، فیلمی که نگاه خیره‌ی ما را تسخیر کرده و او را از برملا شدن آن‌چه میل او است، محفوظ می‌دارد.

رانه‌ی تماشا به مثابه [عاملی] بازتابی: دیدن خودش را می‌بیند، لحظه‌ای محوری را در ***آگراندیسمان*** تشکیل می‌دهد. این به یک مفهوم کامل‌ترین مدار رانه است، چراکه هم تحرک رو به جلو و هم تحرک رو به عقب رانه‌ی تماشا را درگیر می‌کند. می‌توانیم این‌طور تلقی کنیم که آنتونیونی از این ساختار آگاه بوده و در به کاربردن آن بسیار لاکانی عمل کرده است. فیلم با نمایش‌های بدون کلام آغاز می‌شود و با نمایش‌های بدون کلام خاتمه می‌یابد. نمایش‌ها در قاب به حلقه‌های کوچک رانده شده و گرد فضای خالی خود فیلم به حلقه‌های بزرگ‌تری رانده می‌شوند. در واقع همه‌ی کنش فیلم در طول یک شبانه روز اتفاق می‌افتد: یعنی یک دور چرخش زمین.

نخست توماس به عشاق در پارک نگاه می‌کند و از آن‌ها عکس می‌گیرد. در طول این سکانس، ما هم مثل توماس عشاق را به عنان اُبژه‌ی نگاه‌مان تماشا می‌کنیم. آن‌چه در این سکانس در خور توجه است، خالی بودن فضای بسیاری از نماها است، یعنی آن‌چه نمی‌تواند دیده شود.

شخصیت‌ها ممکن است از حاشیه بیایند و بروند، ولی آن‌چه به نظر تماشاگران می‌رسد، زائد و غیرضروری بودن آن‌ها است. دورنماهای طولانی و خالی دورنماهای مأیوسانه‌ی توماس هستند، از این رهگذر بر ویژگی اصلی اُبژه‌ی کوچک a تأکید می‌شود، به این معنی که جایگاه اُبژه جایگاهی خالی است. ما این جایگاه خالی را جست‌وجو

می‌کنیم تا بلکه یک خال یا یک لکه به چشم‌مان بیاید و رانه‌ی تماشای ما پیرامون یک اُبژه متمرکز شود.

پس از آن توماس این عکس‌ها را گسترش می‌دهد و در وارسی این مصنوعات چیزی کشف می‌کند که وقتی رخ داده او ندیده بود: a prescoup (پس برش). برداشت من این است که به محل صحنه‌ی اولیه (primal scene) نگاه می‌کند.

توماس با تعقیب جهت نگاه زن در عکس، آن‌چه را گم کرده بود، کشف می‌کند. او آشفتگی خاطر و جهت نگاه زن از آن طرف خلوت پارک به طبیعت بکر درختان پر برگ را ملاحظه می‌کند. همین‌طور که نگاه زن را تعقیب می‌کند اُبژه‌ی نگاه او را کشف می‌کند، آن‌چه لاکان یک لکه یا خال می‌نامد. چیزی از میان درختچه‌ها به تماشاگر زل می‌زند، آن‌چه پدیدار می‌شود برق یک نگاه است. این تصویر چشمی است که از آن طرف زمان و مکان به عقب نگاه می‌کند تا میل سوژه را در جایگاهی ویژه تثبیت کند. در این لحظه توماس با میل زن همانندسازی می‌کند و خودش را به مثابه بیننده می‌بیند. او شاید در یک وضعیت خودانگیزی جنسی، هم سوژه‌ی نگاه کننده و هم اُبژه‌ی نگاه می‌شود. توماس شروع می‌کند به بزرگ کردن یا «آگراندیسمان» عکس تا شاید چشمی را که به او نگاه می‌کند، واضح‌تر ببیند. او محل اُبژه‌ی کوچک *a* خود را به محل میل زن پیدا کرده است. (این نگاه لحظه‌ای است).

توماس در تحرک ناگاه دوم خود پی می‌برد که چشم به چهره‌ی مردی تعلق دارد که تفنگی را نگاه داشته است. در این‌جا توماس با همزادش روبرو می‌شود، کسی که مثل او از جایگاهی مخفی نگاه می‌کند. این دیگری شگرف[3] (uncanny) است که میل جنایت‌بار توماس را آشکار می‌سازد. فقط در این‌جا است که توماس شروع می‌کند به دیدن آن‌چه نمی‌تواند دیده شود، چرا که به یک مفهوم او فقط خودش را می‌بیند: او نسبت به دنیای بیرون کور است. او توسط چشمی که مثل یک دام عمل می‌کند شکار شده و میل خود را به چنگ می‌آورد. ژیژک این را نگاه خیره‌ی میخکوب (transfixed) می‌نامد. وی آن را این‌گونه شرح می‌دهد:

نگاه خیره‌ی میخکوب لکه‌ای از امر واقعی را جدا می‌سازد، جزئی که از قاب واقعیت نمادین «گیر می‌افتد» ــ به‌طور مختصر، مازاد تروماتیک یا ضربه‌آمیزی از امر واقعی سراسر نمادین؛ با این همه ویژگی بسیار مهم این صحنه‌ها این است که این جزء هیچ جوهری در نفس خود ندارد ــ به این ترتیب می‌توان گفت که آن توسط خود نگاه خیره‌ی میخکوب اثبات شده، ایجاد شده و خلق شده است. اُبژه‌ی کوچک *a* صحنه دقیقاً خود نگاه خیره است، نگاه خیره برای لحظه‌ی کوتاهی به تماشاگر تحمیل شده است.

این امر واقع از لکه‌ی جنازه‌ای است که برای توماس یک نقطه‌ی تثبیت معمایی ایجاد می‌کند.

تناقض بزرگ‌نمایی یا آگراندیسمان در این است که خود تصویر بزرگ‌تر و به‌طور دقیق محدودتر می‌شود ولی در عین حال دانه‌دانه‌تر و برای تفسیر دشوارتر می‌شود. در بزرگ‌نمایی نهایی، چهره‌ای که جنازه‌ای به‌نظر ما می‌رسید در واقع کمتر شبیه یک جسد نگاه می‌کند و بیشتر شبیه یکی از نقاشی‌های آبستره‌ای است که مستأجر توماس می‌کشد (این را باید زمانی برای فهمیدن بنامیم).

تصویر انتزاعی یا تکه تصویری که توجه توماس را تسخیر می‌کند در عین حال یک لکه است که در این‌جا به مثابه دامی در امر واقعی عمل می‌کند. توماس حق انتخاب ندارد اما میل خود را دنبال می‌کند و می‌کوشد با امر واقعی به مثابه جنازه مواجه شود. توماس در پایان شب به پارک می‌رود و جسدی واقعی کشف می‌کند، صورت اصل که بزرگ زل می‌زند، اما چشم‌ها نمی‌بیند. بار دیگر ما به همزاد شگرف بازگشته‌ایم و همان‌طور که نگاه خیره‌ی دنیا به سمت اشخاص جهت یافته است و نمی‌بیند، ما در حسی میخکوب از آن انعکاس می‌یابیم. حقیقت جسد مرده یک شاهد و یک شخص سوم برای آوردن آن به جهان نمادین می‌طلبد و به همین دلیل است که توماس به جست‌وجوی واسطه‌اش برمی‌آید تا به کشف خود نامی بدهد. هر چند توماس پس از بازکردن راه‌اش از میان جماعت چشم‌های نابیننده، ناامید می‌شود چرا که واسطه نمی‌خواهد ببیند: او عکاس نیست. بعد از مدتی توماس به صحنه بازمی‌گردد،

استودیوی او زیر و رو شده است و تنها ردی که باقی مانده، تکه‌ای از آخرین بزرگ‌نمایی او است: لکه‌ی بزرگ سفیدی که نامشخص است. بدون هیچ شاهدی و بدون امکان زنجیره‌ی نمادین از عکس‌های دیگر، هیچ نقطه‌ی ارجاعی برای توماس وجود ندارد. جسد رفته است. اکنون توماس با جایگاه خالی اُبژه‌ی کوچک *a* رها شده است. در صحنه‌ی نهایی، تحرک بازتابی رانه یک بار دیگر تکرار می‌شود: هنرپیشگان لال‌بازی درون ماشین‌شان با سر و صدای خود بازمی‌گردند. همین‌که از ماشین خارج شدند، یک بار دیگر خاموش می‌شوند و در سکوت شروع به بازی تنیس همراه با لال‌بازی می‌کنند. ما بازی‌ها را مشاهده می‌کنیم، هنرپیشگان لال‌بازی را می‌نگریم و جنباندن ریتمیک سرهایشان را همین‌طور که «توپ» را در بازی دنبال می‌کنند، مشاهده می‌کنیم. (در واقع توپی وجود ندارد/م) توپ از بالای حصار به چمن نزدیک توماس می‌افتد. هنرپیشه‌ی زن چشم توماس را می‌رباید و در سکوت با ایماء و اشاره به او می‌فهماند که توپ را به بازی برگرداند. توماس مکث می‌کند و سپس با هیجان توپ را به میان بازی پرتاب می‌کند. در این لحظه ما صدای برخورد «پلوک، پلوک» توپ را از بیرون، در زمین بازی می‌شنویم، به این ترتیب توماس دنیای اُبژه‌ی از دست رفته و امر واقع ناممکن را به ثبوت می‌رساند.

توماس با برداشتن توپ یعنی اُبژه‌ی کوچک *a* سرنوشت رانه‌اش و قصهٔ اُبژه را می‌پذیرد. او با پذیرش اُبژه‌ی کوچک *a* به‌عنوان اُبژه‌ای مفقود و با جایگاهی خالی آن قصه را عوض می‌کند. بنابراین با پذیرفتن سرنوشت رانه و غیرقابل دسترس و نامربوط بودن اُبژه به‌عنوان موجودیتی به‌طور خاص محدود شده، باید ناچار واقعیت فقدان خود را بپذیرد. این لحظه‌ی پایانی است. همان‌طور که فیلم پایان می‌یابد، دوربین به عقب می‌رود و توماس در زمین سرسبز، کوچک و کوچک‌تر می‌شود. او برای ما لکه‌ای بر روی سرسبزی می‌شود، تا این‌که مثل اُبژه ناپدید می‌گردد. این تحلیل لحظه‌ای را نشان می‌دهد که سوژه‌ی اُبژه و معانی ضمنی آن را می‌بیند و اکنون باید با آن کاری بکند.این بازشناسی وانمودسازی است، تردید در همانندسازی‌ها، نقاب شخصیت، میل جنسی و غیره و باور بیشتر به واقعیت جایگاه اُبژه به مثابه ماهیتی اساساً خالی است.

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. object petit a: به نقل از مازیار اسلامی: «a» در این عبارت جایگزین autre به معنای «دیگری» شده است. این اصطلاح حاصل گسترش «ابژه» فرویدی به معنای مصداق میل و تلقی لاکان از مفهوم «دیگری» است (ارغنون، شماره‌ی ۲۲، ص ۱۶۲).

۲. صحنه‌ای در فیلم آگراندیسمان وجود دارد که شاید مورد نظر متن حاضر است. در این صحنه توماس در حین شوخی و خنده‌ی پر سروصدا با دو دختر بازیگوش (محاط در بین زنان) ناگهان سکوت می‌کند و به عکس‌هایی که به دیوار استودیواش آویزان کرده خیره می‌شود. سپس آن دو دختر را بیرون رانده و به جست‌وجوی خود در عکس‌ها ادامه می‌دهد. بنابراین متن، گویا اُبژه‌ی مبهم میل خود را می‌جوید. این مطلب بینی از حافظ را تداعی می‌کند: شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد/بنده‌ی طلعت آن باش که آنی دارد. به‌نظر می‌رسد «آن» مورد نظر حافظ، اُبژه‌ی مبهم میل خود او است. (م)

۳. بنا بر تعریف فروید، شگرف (unheimlich) مجموعه‌ای از چیزهای ترساننده است که ما را به آن‌چه شناخته شده و آشناست، هدایت می‌کند (ابوالفضل حری، فارابی، شماره‌ی ۵۳، ص ۴۷).