نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۲: ۱۶۳ـ۱۸۲

سینمای ایران در جست‌وجوی «ابژهٔ غایب»

نقد روانکاوانهٔ فیلم سینمایی *به همین سادگی*

مهران سهراب‌زاده[۱]، اسماعیل حسام‌مقدم[۲]

چکیده

این مقاله درصدد صورت‌بندی تحلیل روانکاوانه‌ای از سینمای ایران در دههٔ هشتاد شمسی است. فیلم‌های شاخص این دوره در فضایی تولید شده‌اند که نظرگاه خویش را در بازنمایی زندگی روزمره و اخلاق‌زیستی طبقهٔ متوسط شهری برساخته‌اند. ازهمین‌رو، با انتخاب فیلم سینمایی *به همین سادگی* (به کارگردانی رضا میرکریمی/ ۱۳۸۶)، به‌مثابهٔ نمونه‌ای از این صورت‌بندی گفتمانی، به تحلیل گونه‌ای از بازنمایی زیست‌روزمرهٔ طبقهٔ متوسط شهری پرداخته شده است که در این دهه به شکلی از پروبلماتیک فرهنگ ایرانی مبدل گشته‌اند. این فیلم، از درون روایت خویش، اشاراتی دال بر توجه به ابژه‌های غایبی دارد که در گوشه و کنارهای زندگی روزمره رسوخ کرده‌اند و از درونشان دلالت‌هایی شکل گرفته که مسیر امر روزمره را در جهت امر ناخودآگاه سوژه رهنمون کرده است. این مقاله، با تحلیلی روانکاوانه، قصد آن دارد که به تفسیر و تأویلی از ابژه‌های غایبی بپردازد که زیست‌روزمرهٔ این سوژه‌ها را (که اغلب نیز زن‌اند)، آن‌گونه که در این فیلم‌ها بازنمایی شده، برساخت می‌کند؛ ابژه‌های غایبی که در برساختن سوژه‌های خط‌خورده و ازهم‌پاشیده نقشی اساسی در زندگی روزمرهٔ امروزین بازی می‌کنند.

کلیدواژگان

ابژهٔ غایب، امر ناخودآگاه، روانکاوی، زندگی روزمره، سینما، سوژگی.

مقدمه

ساحت پارادوکسیکال زندگی روزمره و جهان پیچیدهٔ ناخودآگاه سوژه‌های انسانی، در جهان مدرن، به موضوعی جدید برای مطالعهٔ محققان در مطالعات فرهنگی[۳] تبدیل شده است.

۱. استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کاشان ms3102002@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی کاشان paradox_hesam@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۴/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۹

3. cultural studies

مطالعات فرهنگی، به‌مثابهٔ مطالعاتی بینارشته‌ای مفصل‌بندی[1]شده، همواره گونه‌ای از مسائل فرهنگی را در مطالعات روانکاوانه، انسان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه، نقد ادبی، و... پی گرفته است. به‌رغم وجود مباحثاتی در زمینهٔ مسائل زندگی روزمره و ناخودآگاه روانی سوژه‌ها، در زیست روزمرهٔ طبقهٔ متوسط، تأمل در باب چنین موضوعاتی هنوز از بداهت و تازگی برخوردار است؛ به‌خصوص تأملاتی روانکاوانه در باب میل سوژه‌های ازهم‌گسیخته‌ای که به میانجیِ سینما، به دنبال ابژه‌های غایب درون ناخودآگاهشان، به تولید دلالت‌های روایی و بصری پرداخته باشند.

از سویی، «روایت سینما از جمله مهم‌ترین روایت‌هایی است که در شکل‌دهی (برساخت) به سوبژکتیویته‌های فردی و جمعیِ ما تأثیرگذار بوده است و این روایت را می‌توان از جهات متعددی مورد تأمل قرار داد» [۱۶، ص۹۳]. بنابراین، در این مقاله، فرضیهٔ اساسی این است که فرم/ مدیوم سینما می‌تواند میانجی فهم و ادراک پیچیدگی‌ها و گسستگی‌های روانی سوژه‌ها در امر روزمرهٔ فرهنگ مدرن ایرانی محسوب شود. ازهمین‌رو، در اینجا به تحلیل نشانه‌شناسانه/ روانکاوانهٔ فیلمی پرداخته‌ایم که در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۸۰ تولید شده، تا از رهگذر آن به تحلیل نشانه‌های روانی و ناخودآگاهی بپردازیم که در روایت‌ها و ایماژهای فیلمی مورد توجه قرار گرفته است و سعی شده زندگی روزمرهٔ سوژه‌های طبقهٔ متوسط ایرانی را در این دهه بازنمایی و لایه‌های ضمنی زیست آنان را پروبلماتیزه کند (البته در کنار این فیلم، می‌توان از فیلم‌های *کنعان* اثر مانی حقیقی، هر *شب تنهایی* اثر رسول صدرعاملی، *دربارهٔ الی* و *جدایی نادر از سیمین* اثر اصغر فرهادی، *اینجا بدون من* اثر بهرام توکلی، و *سعادت‌آباد* اثر مازیار میری نیز، در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۸۰، به‌عنوان نماینده‌های این بازنمایی سینمایی در ایران، یاد کرد).

لایه‌های ضمنیِ زیست‌روزمرهٔ سوژه‌ها همواره دچار تناقض‌ها و وجوه پارادوکسیکال مدرنیته به طور عام [۷، ص۵ـ۷] و مدرنیتهٔ ایرانی به طور خاص‌اند. آن‌چنان‌که نشان داده خواهد شد، این تناقض‌ها به امری هژمونیک و سلطه‌آمیز در ناخودآگاه زیست‌جهان ایرانی (به‌خصوص در تجربهٔ زیستهٔ زنان طبقهٔ متوسط) مبدل شده است؛ همان‌طوری‌که به میانجی سینما نیز در این دهه بازنمایی شده است.

طرح مسئله

در مقالهٔ «از طبقهٔ اجتماعی به سبک زندگی» (۱۳۸۱)، اثر یوسف‌علی اباذری و حسن چاووشیان، نویسندگان با برشمردن سه حوزهٔ الف) تحول در رابطهٔ بین کار و فراغت، ب)

1. articulation

چندپارگی ساختار طبقاتی در جوامع مدرن، و ج) پیدایش فرهنگ مصرف، به تغییر در فرایند هویت‌یابی در دوران معاصر اشاره کرده‌اند که درنتیجهٔ این فرایندِ دگردیسانه، به‌زعم نویسندگان، مطالعات امروزین در حوزهٔ هویت با پذیرش اولویت فرهنگ بر ساختار طبقاتی تولید و همچنین پذیرش بازتابندگی برساخت هویت‌ها در برابر جبرگرایی تبیین‌های ساختاری همراه شده و این عمده‌شدن سبک زندگی و زیبایی‌شناسی آن است که به سوژه حیات فرهنگی نوینی می‌بخشد. اگر این تفسیر و تحلیل را نقطهٔ عزیمت خود در شرح و طرح مسئله قرار دهیم و همچنین سربرآوردن سبک‌های زندگی متفاوت را، که در دههٔ ۱۳۸۰ در زیست‌روزمرهٔ شهری مورد توجه قرار گرفته نیز متذکر شویم، با فرهنگ روزمره‌ای از زندگی ایرانی مواجه می‌شویم که شکلی از زیستن را صورت‌بندیِ گفتمانی[1] کرده است.

این امر ناخودآگاه، در برساختن سوژه‌های درون این گفتمان نقش تعیین‌کننده‌تری یافته‌اند و گروه‌های خاموشی که در فضاهای ایدئولوژیک شهری در دهه‌های پیشین همواره نادیده انگاشته می‌شده‌اند (به‌خصوص زنان)، در این صورت‌بندی گفتمانی جدید، با برساخته‌شدن ذهنیتی چندپاره و تکه‌تکه، به میدان پیچیده‌ای از زیست‌روزمره گام نهاده‌اند و خود را و زندگی خود را در اختیار بازنمایی و بازآفرینی به میانجی سینما سپرده‌اند؛ تا گوشه و کناره‌هایی را که همواره دور از تفکر خودآگاه و رسمی جامعه خودنمایی می‌کند نمایان سازد. از همین رهگذر نیز، همواره در دنبال‌کردن دال‌های درون این میانجی (سینما)، ابژه‌های غایبی را در فضای زیستی خود درمی‌یابد که از پیچیده‌بودن این زیست‌روزمره ناشی شده است. سوژه‌های سخنگو همواره در جست‌وجوی ابژه‌های غایبی درون زندگی روزمره‌شان روان شده‌اند، اما هرگز به آن «چیز» نهانی که میل نموده‌اند [۳۴، ص۸۷] دست نیافته و نخواهند یافت. در انتها، مجدداً فقدانی بزرگ و درون‌ماندگار در هستیِ سوژه‌ها تحلیل‌های نشانه‌شناسانه را به ناکامی خواهد کشاند؛ همان‌گونه که امبرتواکو، فیلسوف و رمان‌نویس ایتالیایی، از خالی‌بودن دال‌های درون رمان‌هایش می‌گوید و قدرت این دال‌ها را در پنهان‌بودگی و تهی‌بودگی‌شان جست‌وجو کرده است [۳، ص۸].

در تحلیل فیلم *به همین سادگی* نیز با همین ابژه‌های غایب مواجه می‌شویم، که در عین حال که به زیست‌روزمرهٔ این مردمان اشاره دارد، همواره در چیزی خارج از ساحت خودآگاه نهان است و به‌راحتی فراچنگ نمی‌آید. ازهمین‌رو، در این مقاله، با تحلیل این گونهٔ سینمایی، به پروبلماتیزه‌کردن سبک زندگی‌ای پرداخته می‌شود که در دههٔ ۱۳۸۰ به وضعیتی زیبایی‌شناختی [۹، ص۵۶ـ۵۸] مبدل شده است. بُعد فرهنگی سبک زندگی طبقهٔ متوسط شهری، در دههٔ ۱۳۸۰ در ایران، پرسش‌های متعددی را فراروی هرگونه تحلیل فرهنگی‌ای می‌نهد؛ مثلاً، بنیان زندگی روزمرهٔ ایرانی چه نسبتی با گزاره‌های معرفتی **چالش مدرنیته‌ـ**

1. discursive formation

سنت برقرار می‌کند؟ یا هویت‌های حاشیه‌ای (به‌خصوص زنان) چگونه در برابر گفتمان مسلط بر زندگی روزمره‌شان مقاومت می‌کنند و چه سرانجامی برای چنین حضوری می‌توان متصور شد؟ سوژه‌های منقاد در **گفتمان بزرگ دیگری** به چه **موقعیت سوژگی** دست خواهند یافت؟

چارچوب نظری

در نقد روانکاوانهٔ سینمایی، به منظور بازنمایی زندگی روزمره و برساختن سبک زندگی سوژه‌ها، پژوهش حاضر، چارچوب مفهومی خود را از مفصل‌بندی سه ساحت نظری برساخت نموده است که عبارت‌اند از: ۱. **امر روزمره** و سبک زندگی طبقهٔ متوسط شهری که به نوعی در مطالعات فرهنگی صورت‌بندی شده‌اند، ۲. **امر ناخودآگاه** روانکاوانه و هستی‌روانی سوژه‌ها که با رویکرد لاکان بسط یافته است، و ۳. **امر تکنولوژی** سینما و هستی‌شناسی تجربهٔ زیستهٔ سوژه‌های درگیر در آن با رویکرد فلسفهٔ پدیدارشناسانهٔ هایدگر. بنابراین، مفصل‌بندی بین سه امر روزمرگی، تکنولوژی، و ناخودآگاهی در تجربهٔ زیستهٔ سوژه‌هایی که به میانجی تصویر به دال‌هایی در فضای سینما مبدل شده‌اند، خود را در ناخودآگاه جمعی همچون متنی برای تأویل و تفسیر بازتولید کرده است.

امر روزمره، آن‌گونه که مطالعات فرهنگی مورد توجه قرار داده است، با قدرتی شگرف در **سطح** امورْ خود را عیان می‌سازد (همچنان‌که لاکان می‌گوید: «ناخودآگاه، سطح است»ـ یعنی در بستر **تجربه‌زیستهٔ روزمره**). عقیده بر این است که **امر محلی‌ـ بومی** به صورت قالب و چارچوبی عمل می‌کند که افراد از آن برای معنادادن به منابع فرهنگی استفاده می‌کنند. معنادادن به منابع فرهنگی بخشی از استراتژی‌های افراد برای معنادارکردن زندگی روزمره است و از این جهت، این استراتژی‌ها نسبت مستقیم با صورت **معرفت محلی** دارند و آکنده از این صور معرفتی‌اند. ازهمین‌رو نیز، توجه به امر روزمره در مطالعات فرهنگی به موردی **مسئله‌مند**[1] مبدل شده است. مطالعاتِ زندگی روزمرهٔ معاصر محصول تعامل مستمری میان خلاقیت نمادین سوژه‌هاست که اوضاع و شرایط محلی آن‌ها را به تصویر می‌کشاند. تصاویر، اطلاعات، و محصولاتی که صنایع رسانه‌ای و فرهنگی عرضه می‌کنند، منابعی برای چانه‌زنی‌های **سوژه‌های سخنگو** در زندگی روزمره محسوب می‌شود. این فرایند شامل برساختن و ابراز هویت‌های تأملی و ایجاد فضاهای قابل سکونت است. به‌این‌ترتیب، می‌توانیم زندگی روزمره را فضایی زیباشناختی بدانیم [۹، ص۶۰]. درنتیجه، به میانجی امر تکنولوژی‌ـ بصری سینما، به بازنمایی خلاقیت و تاکتیک‌های مقاومتی سوژه‌ها، به‌زعم میشل دوسرتیو [۱۷، ص۸۹]، پرداخته شده است.

سینما، به‌مثابهٔ ابزاری تکنولوژیک، در تصاویر و ایماژهایش به بازنمایی دنیایی از سوژه‌ها و

1. problematic

ذهنیت‌ها می‌پردازد؛ آن‌چنان‌که امر تکنولوژی این توانایی را به آن اعطا نموده است. از درون همین توانایی تکنولوژیک است که، به‌زعم هایدگر، ذات تکنولوژی جدید در چیزی است که آن‌را **گشتل**[1] می‌نامد. گشتل، در معنای مرسوم خود، به مفهوم چارچوب‌بندی و استخوان‌بندی است؛ مثلاً، یک قفسهٔ کتاب. گشتل در معنای مرسومْ چارچوب‌بندی و به قول هایدگر قالب‌بندی است و به معنای برساختن این پرسش است که ما که هستیم و جهان ما چیست؟ درواقع، گشتل انکشاف جهان سوژه‌هاست [۲۸، ص۱۲۴]. ازهمین‌روی، در زیست‌روزمره، سوژه‌ها صرفاً با ابزاری برای بازنمایی مواجه نیستند، بلکه با ابزارهایی اونتولوژیک[2] و هستی‌شناسانه- به‌زعم هایدگر- روبه‌رو شده‌اند که سوژگی آنان را مثلاً با میانجی سینما، به گونه‌ای کاملاً ناخودآگاه، برساخت کرده و به انکشاف درآورده است.

آن‌گونه که در روانکاوی لاکان به «امر ناخوداگاه به ساختاری شبیه به زبان» [۳۵، ص۲۳۵] اشاره شده است، در تأویل و تحلیل میانجی‌بودگی زبان سینما نیز آن را به‌مثابهٔ متنی دلالت‌مند می‌توان محسوب کرد که دال‌های خاص خود را برساخته می‌نماید و از همین رهگذر نیز ساحتی ناخودآگاهانه را در هستی تکنولوژیک خویش شکل می‌دهد؛ تا برای انکشاف چگونه‌بودن یا چگونه‌باشیدن سوژه‌ها، در جهان بازنمایی‌شدهٔ سینما، ضرورت تحلیل و تفسیر نشانه‌شناسانه را پیش‌روی گذارد.

سوسور نیز میان سطح صدای شکل‌گرفتهٔ یک واژه (دال[3]) و معنای پیوسته به آن (مدلول[4]) تفاوت قائل می‌شود؛ دال و مدلول با همدیگر یک نشانه[5]ی کامل را برمی‌سازند. هنگام استفاده از زبان، دال‌هایش فراموش می‌شود. این‌گونه تصور می‌شود که آنچه از درون می‌آید، ظاهراً، بدون وساطت، در بیرون ارائه می‌شود [۵، ص ۴۵ـ۴۸]. نظر لاکان این است که سوژه‌ها، از زمانی‌که واردِ زبان می‌شوند، همواره مجبورند از معابر باریک دال‌ها گذر کنند [۳۴، ص۵۴]. تعریف وی از دال از همین‌روست: تعریفش این است که دال موضوعی را نه برای موضوعِ دیگر، بلکه برای دالِ دیگر بازنمایی می‌کند. این تنها تعریفِ ممکنِ دال به‌مثابهٔ چیزی متفاوت از نشانه است. نشانه چیزی است که چیزی را برای کسی بازنمایی می‌کند، ولی دال چیزی است که موضوعی را برای دال دیگری بازنمایی می‌کند [۳۵، ص۲۱].

به تعبیر لاکان، سوژهٔ خط‌خورده نمایندهٔ یک دال است در قبال دال دیگر. به عبارت دیگر، ساحتِ سوژه پیچیده‌تر از آن است که بتواند تابع یک دلالت واحد قرار گیرد، چه به محض اینکه تابع شود، از یک معنی (الف) به دال دیگر (ب) ارجاع داده می‌شود، و الی آخر. وجود

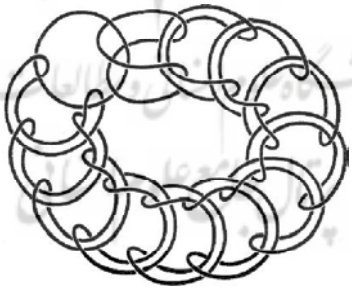
---

1. Ge-stell
2. ontological
3. signifier
4. signified
5. sign

گریزپای **دال** همچون صاعقه‌ای است میان دو دال و از این‌روست که لاکان آن را سوژهٔ محذوف و خط‌خورده می‌خواند. این امر به‌خوبی در **نوار موبیوس** (شکل ۱) مشاهده می‌شود. آن‌گونه که سوژهٔ خط‌خورده از میل به ابژه‌ای خاص به سوی ابژهٔ غایب دیگری رانده می‌شود؛ یعنی از روی یک طرف نوار موبیوس به روی دیگر نوار می‌رود و همچنان به حرکت بر نوار تداوم می‌دهد؛ تا آخرین لحظهٔ حیات. این‌گونه است که سوژه خط‌خورده باقی می‌ماند و همواره در پی انسجام و تکامل درونی از دالی به دال دیگر رانده می‌شود.

شکل ۱. نوار موبیوس[1]

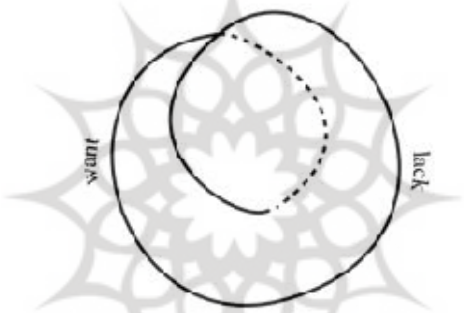
در اینجا، هر طرفِ نوار موبیوس نمایندهٔ یک دال است. هریک از آن‌ها به محض ادامه به روی دیگری ختم می‌شود و روی دیگر نیز به نوبهٔ خود، به محض ادامه، به روی نخستین نوار برمی‌گردد. عامل اصلی این ارجاعِ مداوم، از یک رو به روی دیگر، یعنی از یک دال به دال دیگر، نقطهٔ تقاطع آن‌هاست که درواقع چیزی جز سوژهٔ خط‌خورده یا برزخی نیست. از این‌روست که لاکان ساحت سوژهٔ ازهم‌پاشیده را عبارت از قطع یا برشی حاصل از تسلسل دال‌ها (شکل ۲) می‌داند.



شکل ۲. تسلسل دال‌ها/ نوار متوالی موبیوس[2]

1 .The Logic of Sexuation From Aristotle to Lacan (2004) ELLIE RAGLAN. New York University Press.
2. Ibid.

فضای خالی موجود در وسط نوار موبیوس، که از توالی دو دال حاصل آمده، objet petit a یا همان ابژهٔ غایب است؛ یعنی مازادی است که از تسلسل دال‌ها و گردش آن‌ها به دور یکدیگر پدید آمده است. چنان‌که از ساختار تحلیلی فوق برمی‌آید، سوژه موجودیتی است **فقدانی**، یعنی توخالی، که در ازهم‌پاشیدگی سوژهٔ سخنگو دخیل می‌شود [۱۰، ص۴]. فقدان در هستی موجد **میل**[1] می‌شود؛ میل رابطه‌ای میان هستی و فقدان است [۳۶، ص۱۵]. ازهمین‌رو، لاکان یقین دارد که میل هرکسی به نوعی متفاوت و از آنِ خود اوست. فقدان و میل دو روی یک صفحه‌اند (شکل۳)؛ همان‌طور که، به‌زعم سوسور، دال و مدلول موقعیتی این‌چنین دارند. ابژهٔ غایب، علت میل است؛ میل به آنچه مفقود است [۳۴، ص۶۵]. ابژهٔ غایب درون توالی و تسلسلی از میل‌ها/ فقدان‌ها واقع می‌شود که کشش و رانه‌ای را به سوی آن ابژهٔ غایب می‌آفرینند. در این پژوهش، به تحلیل دال‌هایی در فیلم موردنظر پرداخته می‌شود که همواره ابژهٔ غایبی را در فراسوی میل سوژهٔ اصلی فیلم (شخصیت طاهره) برساخت می‌کند.



شکل ۳. میل/ فقدان[2]

ازهمین‌رو، در روانکاوی لاکانی، سوژهٔ سخنگو همواره در وضعیتی اضطراری قرار دارد. این میل به **دیگری غایب** و نرسیدن به آن **چیز**، سوژهٔ او را ازهم‌گسیخته می‌کند و او هیچ‌گاه ساحت انسجام و ساحل امن را در سوژه‌اش تجربه نخواهد کرد. سوژه‌ای برساخت می‌شود که همواره خط‌خورده و برزخی باقی می‌ماند.

در ترسیم الگوی نظری این پژوهش، از مفصل‌بندی سه حوزهٔ مطالعاتی مذکور (امر روزمره، امر تکنولوژی، و امر ناخودآگاه) بهره برده شده است. امر تکنولوژی سینما در پیوند با امر روزمره، سوژه‌ای که همواره به دنبال سخنگوشدن در **گفتمان دیگری غایب** به میل‌کردن می‌پردازد، و هم‌زمان دچار فقدان نیز هست، به‌زعم لاکان، سوژهٔ ازهم‌پاشیده است و **قدرت‌زیستی** در فضای هستی‌شناسانهٔ تکنولوژی او را به سوژه‌ای خط‌خورده، معلق، و

1. desire
2. Ibid.

واپاشی‌شده مبدل کرده است. این همان ترومایی است که در این پژوهش دربارهٔ سوژه‌های بازنمایی‌شده در فیلم سینمایی موردنظر پی گرفته شده است.

روش‌شناسی

از آنجایی‌که متن مورد تأویل و تفسیر روانکاوانهٔ این پژوهش فیلم سینمایی است، امر بازنمایی‌شده به مثابهٔ متنی برای تحلیل خودنمایی می‌کند و ازهمین‌رو، **بازنمایی**[1] جایگاهی روش‌شناسانه در این تحلیل به‌دست‌می‌آورد. بازنمایی در بستر مطالعات فرهنگی به امر **مفصل‌بندی**کننده بین معنا و زبان از یک طرف و فرهنگ از سوی دیگر بدل شده است. بازنمایی، معناسازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها، مفاهیم، و استفاده از یک دال به جای دالی دیگر با هدف انتقال معنا محسوب می‌شود [۲۵، ص۳]. بازنمایی فرایند ذاتی تولید و مبادلهٔ معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به‌کارگیری زبان، نشانه‌ها، و تصاویر برای بازنمایی دال‌هاست [۱۲، ص۶۵].

هر نشانهٔ تصویریِ بازنمایی‌شده، به شیوه‌ای خاص از نگریستن نیاز دارد. نگاه‌کردن به هر دالی، ایجاد «نسبت» با آن دال است. ما هرگز به یک دال نگاه نمی‌کنیم، بلکه به «نسبت» میان دال‌ها و خویشتن می‌نگریم. ادراک حسی و شناخت این «نسبت»، روشنگر شیوهٔ خاصِ نگریستن ماست، که خود به دانسته‌های پیشینی[2] ما وابسته است. نشانه‌های تصویری را به یاری آنچه می‌دانیم و آنچه بدان باور داریم می‌بینیم. به این اعتبار، دیدن تا همان حد که پدیده‌ای است زیست‌شناختی، پدیداری فرهنگی نیز هست [۲۲، ص ۱۹۶]. تماشای هر بازنماییِ تصویری، مجموعه‌ای از تصاویر (ثابت یا متحرک) است که سوژه را به تأمل وامی‌دارد. این تأمل لزوماً به معنای تأویل تصویر یا تصاویر نیست، اما از آنجا که سرچشمه‌اش وجود مادی تصاویر (دال) است، لحظه‌ای از افق دلالت‌های معنایی آن به‌شمارمی‌آید. می‌توان آن‌گونه که پدیدارشناسان بحث کرده‌اند، تصویر را موجد خیال‌پردازی و تفکر فانتزی دانست و در این حالت از «حیات تصویر» و انتقال تماشاگر به جهان تصویر یا جهان متن سخن راند [۵، ص۵۳]. ژیل دلوز در فصل هفتم کتاب *تصویر ــ زمان* نوشته است که از مجموعهٔ حرکت‌های یک فیلم، **ضربه** و **خدشه**‌ای به ذهن تماشاگر وارد می‌آید؛ و تصویر ــ حرکت سازندهٔ اندیشه می‌شود [۳۲، ص۴]. آنتونن آرتو، نمایشنامه‌نویس، می‌نویسد که «منشِ اصلی اندیشه این است؛ که به گونه‌ای پی‌گیر خود را بیافریند، و اندیشه، کارکردی جز بازآفرینیِ خود ندارد». موضوع تصویر ــ حرکت نیز همچنین بازآفرینیِ مداوم است. اندیشه به‌گونه‌ای تصویری و خیالی بازساخته می‌شود و

1. representation
2. a priori

تصویر- حرکت به گونه‌ای اندیشه‌گون. اما این نظمِ آگاهانهٔ اندیشه، یا نظمِ برآمده از ضربه‌ای که تصویر- حرکت ایجاد می‌کند چیست؟ هایدگر می‌نویسد: «آنچه اندیشه را به پیش می‌راند، این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم، همواره در این **نه هنوز** به‌سرمی‌بریم و جهان به گونه‌ای پی‌گیر امکان اندیشه را فراهم می‌آورد... آنچه در روزگار ما اندیشه را ممکن می‌کند، این است که ما هنوز نمی‌اندیشیم» [۲، ص۸۹].

تصویر- حرکت در خود شکل بازنمایانهٔ ناگرفتگی و نابسندگی دال‌هاست، همچون اندیشه که «هنوز نه اندیشه» است. در این ساحت، افقِ محدود و بستهٔ تصویر به جای افق بی‌کرانِ دیدار پنداشته می‌شود و هرچیزی را نه در خلوص هستی‌شناختی و غنای وجودی‌اش، بلکه در گونه‌ای «وجود در خودپندارگون»اش متصور می‌شود. نشانه‌های تصویری، برخلاف عنوانشان، در حکم غیاب دال‌هایند. جهان با تصویر به تصور کشیده می‌شود و ازهمین‌روست که هایدگر چنین می‌گوید: «آنچه دوران مدرن را از دوره‌های دیگر متمایز می‌کند، این است که جهان یک‌سره تبدیل به تصویر شده است» [۳۳، ص۴۵] و مجدداً ازهمین‌روست که لاکان، در پدیدارشناسی سوژه‌های تخیلی و فانتزی، به این عقیده دارد که **ناخودآگاه همان سطح است** و از همین رهگذر نیز رولان بارت در تحلیل‌های تصاویر عکاسی در کتاب *اتاق روشن* به همین سبک و سیاق به وسعت و گستردگی ایماژها و دال‌های درون عکس و تصویر متذکر می‌شود. روشنگری محوری لاکان این است که هر دالی در خدشه‌ها یا لکه‌های گوناگون، رد یا اثری از **نگاه‌خیره**[1]ی دیگری بزرگ را به صورت نقطه‌ای نگه می‌دارد؛ نقطه‌ای که سوژه از درون آن نمی‌تواند خود را ببیند، اما می‌داند که از بیرون در معرض دید است. می‌توان گفت که این منظرِ تئوریک سبب‌ساز ایدهٔ بارت در باب **پونکتوم**[2] (امر خدشه‌آمیز و تروماتیک در تصاویر) بوده است [۶، ص۷۹]؛ نقطه‌ای که خاستگاه التذاذ کاملاً شخصیِ سوژه است، در همان حالی که دلالت بر فضایی ورای مرگ خود سوژه نیز دارد [۱۴، ص۵۸]. چه‌بسا این ایدهٔ رولان بارت همان ابژهٔ کوچک دیگری objet petit a به‌زعم لاکان باشد که به‌نوعی بازتولید روایت‌های ابژه‌های غایب را در سوژهٔ سخنگو صورت‌بندی می‌کند و بازنمایی دال‌های درون این فیلم را می‌توان به طور کاملاً محسوسی پی گرفت. در روش‌شناسی این پژوهش نیز، با مفصل‌بندی بین مفهوم پونکتوم بارتی و مفهوم objet petit a لاکانی، راه را برای تحلیل‌ها و تفسیرهای این پژوهش در فضای بازنمایی‌شدهٔ سینما می‌گشاید تا به درک چندساحتی‌تری از چگونگیِ برساخت سوژه و فضای روزمرهٔ درون این فیلم نائل آید.

---

1. gaze
2. punctum

خلاصهٔ فیلم *به‌همین سادگی*

فیلم به بازنمایی لحظاتی از آخرین ساعات یک زندگی زناشویی می‌پردازد که زن (طاهره) درصدد ترک همسرش است و همهٔ تلاش خود را می‌کند که دو فرزندش را به طور ضمنی آماده و مهیای این فقدان کند. وی البته در تصمیم‌گیری نهایی‌اش با شک و دودلی مواجه شده و قصد استخاره‌زدن دارد، اما با هر روحانی‌ای که تماس می‌گیرد امکان این استخاره مهیا نمی‌شود؛ تا اینکه در آخرین سکانس، که خود را برای رفتن آماده می‌کند، زن همسایه، که دارد برای دخترش عروسی می‌گیرد، از طاهره می‌خواهد برای دخترش و خوشبختی او استخاره نماید. او به این کار مجبور می‌شود و درحالی‌که قرآن را باز می‌کند، باتردید از خوب‌آمدن استخاره می‌گوید؛ گویی برای خودش نیز استخاره زده است و ازهمین‌رو از ترک فرزندان و همسرش منصرف می‌شود.

گشودن (تحلیل) فیلم

به همین سادگی، باد ما را خواهد برد[۱]

طاهره زنی خانه‌دار و مادر دو فرزند است که پس از سال‌ها زندگی زناشویی قصد دارد خانوادهٔ خود را رها کند و به دوردَست‌ها برود؛ آنجا که همواره در نگاه خیره‌اش رخ می‌نماید، تا چه‌بسا ابژهٔ غایبی را که سال‌هاست او را دچار فقدانی عظیم کرده، آن‌چنان‌که به سکوتش نیز واداشته، فراچنگ آورد. فیلم *به همین سادگی* روایت یک روز از روزهای زندگی زنی است که می‌خواهد جایی را ترک بگوید تا در جایی دیگر به ابژهٔ غایبش میل کند؛ از دالی به دال دیگر رجوع کند، تا اندکی درون بی‌تاب و ازهم‌گسیخته‌اش را آرام و منسجم کند؛ تا اندکی خودش باشد و نه آن چیزی که **گفتمان دیگری بزرگ** از او می‌خواهد که او باید همان زن خانه‌داری باشد که همهٔ زندگی و اوقات روزمره‌اش را در آشپزخانه سپری سازد؛ حتی لحظهٔ سرودن شعر هم باید خود را درون این فضای از پیش طراحی شده بازیابد. از همان تیتراژ ابتدایی فیلم، گویا کارگردان به عمد نام بازیگران و دست‌اندرکاران فیلم را روی صفحه‌ای از شن و برعکس (از چپ به راست) می‌نویسد تا مخاطب نام‌ها را درست و به‌قاعده (از راست به چپ) ببیند. انگار مخاطب را به خوانش دال‌های ناخودآگاه در پشت این صورت‌بندی فرامی‌خواند و بیننده، از همان نخستین برخوردش با فیلم، با امر ناخودآگاه مواجه می‌شود [۲۰، ص۴۵]، که امر ناخوداگاه، همچون دال و مدلول، دو روی یک صفحه‌اند و کلید خوانش دال‌های درون فیلم را از همین برعکس‌خوانی باید در دست گرفت.

---

۱. عنوان فیلمی از عباس کیارستمی

طاهره بر بام خانهٔ آپارتمانی‌شان ایستاده و در دوردَست به جست‌وجوی ابژه‌ای غایب در درون ناخودآگاهش می‌گردد. در سکوت و سکونی که فیلم را دربرگرفته، در این ترجیع‌بند فیلم، زندگی بازنمایی‌شدهٔ زنی را به نظاره نشسته‌ایم که روزی باد او را با خود خواهد برد؛ هرچند که در پایان چنین اتفاقی نیفتاده باشد. ازاین‌رو، *به همین سادگی* روایت مقاومتِ زنی است در برابر **گفتمان دیگری بزرگ** که می‌خواهد از او چیزی بسازد که در قالب‌های زندگی روزمرهٔ یک زن خانه‌دار جا بیفتد و بیرون نزند. او در مقابل این منقادشدگی، چه چیزی جز نوستالژی بازگشت به امن خانه و مادر را در چنته دارد؟ او چنان در ورطهٔ **دیگری بزرگ** منقاد است که حتی اگر مقاومتی را بخواهد کلید بزند، سوژهٔ ازهم‌گسیخته‌اش خود را مجبور می‌بیند که قبل از آن تأییدیه و تصدیقی از آن **دیگری بزرگ** را کسب کرده باشد؛ یعنی به دنبال استخاره چندین‌بار تلاش می‌کند از این خوان بگذرد، اما در این کنش نیز ناکام می‌ماند؛ و این همان لایهٔ ضمنی زندگی روزمرهٔ زنی است که در پی معنابخشیدن به همهٔ کنش‌های روزمرهٔ خود، به دنبال گزاره‌های معرفت‌شناسانهٔ **دیگری بزرگ** است که اینجا مابه‌ازای سنت، دین، خانواده، و یا هرچیز دیگری تلقی می‌شود.

شخصیت طاهره بازنماییِ زنی است از طبقهٔ متوسط که مطابق تربیت و ازدواجی سنتی زندگی متداولی را پشت سر گذاشته است، اما گفتمان **دیگری بزرگ** به همین سادگی به او اجازهٔ طلاق نمی‌دهد. به‌ناچار، قصد ترک خانه‌ای را می‌کند که هیچ دلبستگی‌ای به آن، پس از این‌همه سال، ندارد. او حتی مجدداً به همین گفتمان مسلط سنتی متوسل می‌شود تا راه رهایی را به او نشان دهد، اما آن‌گونه که لاکان می‌گوید راه رهایی‌ای متصور نیست، سوژه در تسلسلی از **فقدان/میل** گرفتار آمده و دال‌ها در روندی بازیگوشانه به دال‌هایی دیگر ارجاع می‌دهند و طاهره، به همین سادگی، ازهم‌گسیخته، سرگردان، و بی‌تاب، با پیکری تکه‌تکه، بازنمایی می‌شود.

سوژه، در مفصل‌بندی با امر تکنولوژی، این جهان دیداری را قاب می‌گیرد. دال‌های بصری همواره ثبت عناصر دنیای دیداری در محدودهٔ یک قاب و شکلی از محدودکردن گستردهٔ وجودی دنیاست. سوژه هر هیئت یا شکل یا گشتالتی را نخست قاب می‌گیرد و سپس به تصویر درمی‌آورد و آن را مبدل به دال می‌کند؛ به بیانی دیگر، ژرفایش را از میان برمی‌دارد و ساحت بی‌کران و وجودی‌اش را به ساحتی زمان‌مند و در دسترس تبدیل می‌کند. با این کار، سوژه آنچه را که کلیت دارد و به تصور درنیامدنی است، حذف و انکار می‌کند. تصویر به این اعتبار، کران‌مندی جهان است. همین‌جاست که، به‌زعم دلوز، ذهنیتْ هزاران فلات وسیع و گسترده است و این سطح گسترده، به‌زعم بارت، همان استودیوم[1] است که فضای کلی و یک‌پارچه‌ای از ایماژها را برای طاهره در زندگی روزمره‌اش ترسیم می‌کند و هستی روزمره و یکنواخت سوژه را در تصویر تداوم می‌بخشد و سوژه، توالی دال‌ها را ادامهٔ

1. studium

فانتزی خود درمی‌یابد؛ تا آنجا که ناگاه پونکتوم و امرخدشه‌آمیز، به‌زعم رولان بارت، این تداوم را از هم بگسلد. دال‌های روزمرگی درون فضای زیست‌یکنواخت طاهره، که هر روز با آن کلنجار می‌رود و تکرارش می‌کند، همان قابی است که به میانجی امر تکنولوژی سینما، در صورت‌بندی سوژهٔ بحرانی‌اش، تکرار و تقلید می‌شود، اما امر تروماتیک همان نقطه‌ای است که، همچون تأملات نابهنگام، نیچه‌وار صورت‌بندی شده و ناگهان سوژه را با خلأ و هیچ روبه‌رو می‌کند. اوژن یونسکو، در نمایشی با عنوان *کرگدن*، به همین امر خدشه‌آمیز اشاره دارد که چگونه کرگدن‌ها، همچون امری خدشه‌آمیز (پونکتوم)، به زیست روزمره و یکنواخت شهری حمله می‌برند و شهر را دچار تروما می‌سازند.

ازهمین‌رو، می‌توان به وجوه تشابهی با فانتزی‌های نسلی از زنان طبقهٔ متوسط شهری، که اغلب تحصیل‌کرده‌اند و سبک زندگی متمایزی را با تربیت سنتی خویش دنبال می‌کنند، اشاره نمود که به‌مثابهٔ خرده‌فرهنگی اعتراضی در حاشیه‌های فرهنگ روزمره‌شان، به تولید و بازتولید فانتزی‌هایشان در فضای شهری می‌پردازند. از همین رهگذر، حضور کاراکترهایی که در سطوح یک‌دست فرهنگ مسلط به زیست می‌پردازند، همواره برای مقاومت به تأملات و نقدهایی متوسل می‌شوند که بتوانند حداقل خراشی را بر فضای هستی‌شناختی زندگی‌شان بکشند [۲۱، ص۲۳]. در چنین فضایی از قدرت درون ماندگار است که امثال طاهره‌هایی برساخته می‌شوند که به حضوری هستی‌شناختی در فضای زندگی روزمره‌شان بپردازند و نظام رسمی فرهنگ نمادین را به سمت ممیزی بکشانند. ازهمین‌روست که همواره در روایت از ابژه‌های غایب یک نسل، و به‌خصوص اگر زنان یک نسل هم باشد، با موانع ساختارین فرهنگی روبه‌رو خواهند شد و متعاقباً ناچارند قاب دال‌های تصویری را محدودتر کنند.

ناکامی در ارتباطات انسانی، ترجیع‌بند دیگری است که با غیاب ابژه‌های میل طاهره گره خورده و پی‌رنگ روایت فیلم را برساخته است. تجربهٔ زیستهٔ طاهره همواره در خاموش‌شدن چراغ‌های رابطه همراه بوده است و او، که حتی اختیار این رابطه‌ها را هم نداشته، در سکانسی از فیلم، چراغ را به اختیار روشن و خاموش می‌کند؛ برهه‌ای که دارد به رهایی نزدیک می‌شود، اما همان **دال اعظم**، به‌زعم لاکان- همان که گفتمان **دیگری بزرگ** را سامان می‌بخشد- در استخاره‌ای که خودش برای خودش (نه برای دختر همسایه‌اش) می‌زند، مانع روشن‌شدن مسیر زندگی‌اش می‌شود و او دوباره به دالان تاریک همان رابطه و پیوندی مرجوع می‌شود که سنت در برساختن آن نقشی اساسی داشته و دارد. طاهره ابژهٔ غایبی را در رابطهٔ عاطفی‌اش دنبال کرده است، اما حداقل در زندگی زناشویی‌اش در یافتن آن ناکام بوده است. او جایی در کلان‌شهر تهران ندارد که برود؛ نه آشنایی و نه دوستی. او در میان خانه‌ای در بند شده است. او نگاه خیرهٔ خود را فقط در سکوت به دوردَستی موهوم می‌افکند و در انتظار همان لحظه‌ای می‌ماند که خودش سروده بود: «روز اول آشنایی‌مان...

برف می‌بارید... و پدیدار شد در مقابلمان، بهشت.» انتظار باریدن برفی که رابطه‌ای را روشن کند و او را به بهشت ارتباط‌های انسانی ببرد؛ ابژهٔ غایبی کـه همـواره خدشـه‌آمیـز بـوده و طاهره را به وجهی **تروماتیک** کشیده است. او خواسته با **انقلابی شـاعرانه**، بـه‌زعـم ژولیـا کریستوا، از آستانهٔ در به بیرون بجهد و رهایی خود را در زیر آفتاب داغ جشن بگیرد، اما آن روز، اول دی است؛ روزی برای سکون و سرما؛ تاریکی و حبس. این وجوه پارادوکسیکال، در زندگی روزمره، هر سوژه‌ای را به ناکامی و شکست‌خوردگی می‌کشاند. طـاهره در تاکتیـک مقاومتش (به‌زعم دوسرتیو) دچار تناقض شده است. او روز اولِ دی را برای بیرون جهیـدن انتخاب کرد، اما متوجه آن نبود که «باید ایمان بیـاوریم بـه آغـاز فصـل سـرد». رابطـه‌هـا تاریک‌اند و او مرغ خوش‌خوانی بود که در سرمای زمستان دچار یـخ‌زدگـی و درعـین‌حـال بی‌تابی پریدن شده بود؛ روایتی که برای همهٔ زنان طبقـهٔ متوسـطِ شـهری بانـگ آشـنایی می‌زند، از بس که تکرار می‌شود. لایهٔ ضمنی زیست روزمرهٔ این زنان همواره با پارادوکس و تناقضی گرفتار می‌آید که تاکتیک مقاومت را به طـور کامـل و نهـایی بـه رهـایی و آزادی نمی‌کشاند؛ گویا الهیات رهایی‌بخش این سوژه‌ها دچار توالی «افسون‌زدایی/ افسـون‌زدگـی جدید» شده است (به‌زعم داریوش شایگان) و برای فهـم زنـدگی روزمـرهٔ ایـن سـوژه‌هـای مقاومت‌کننده باید این الگوی متوالی مذکور را همواره تفسیر و تأویل نمود.

لاکان می‌گوید: «ناخودآگاه همان فصل از تاریخ سوژه است که با یک خلأ و یا بـا یـک دروغ نشان خورده است: همان فصل سانسورشده. اما حقیقت را مـی‌تـوان بازیافـت» [۳۴، ص۲۴] و ازاین‌رو، گشایش این فیلم بر همین واقعیت تلخ و ناکام استوار است که همـهٔ آن انسجام‌ها و کامل‌بودن‌های وعده‌داده‌شده دود شده و به هوا رفتـه اسـت و فضـای روزمـرهٔ زندگی امروزین را سوژه‌های درهم‌شکسته‌ای صورت‌بندی کرده‌اند کـه دیگـر پروبلماتیـک فرهنگ معاصر را نه در **تعارض سنت‌ـ مدرنیته** درمی‌یابند، بلکه در تعارضی درون‌ماندگارتر دریافته‌اند؛ تعارضی بین **میل/ فقدان** یا **توالی کامیابی/ ناکـامی** در رابطـه‌هـا و یـا تـوالی افسون‌زدایی/ افسون‌زدگی جدید. می‌شود همچون زن همسایهٔ طاهره از ظاهر زندگی او ابراز خرسندی کرد و به‌فریب، همچـون طـاهره نیـز، وانمـود کـرد کـه همـین‌طـور اسـت، امـا خودسانسوری و خودفریبی در جایی خواهد شکست و نقاب از چهره برخواهد انداخت.

ضمیر ناخودآگاه طاهره، که در یک شبانه‌روز از زندگی‌اش بازنمایی شـده، از ابـژه‌هـای غایبی روایت می‌کند که همچون مفاد **نامهٔ ربوده‌شده**، در داستان ادگار آلـن‌پـو، هـیچ‌گـاه مشخص و معلوم نشد که چه بوده و چه نبوده است. سوژهٔ ازهم‌گسیخته و خط‌خوردهٔ روایت *به همین سادگی* هیچ‌گاه از فقدانش نمی‌تواند چیزی بگوید؛ فقدانی که همهٔ روایـت فـیلم حول آن می‌گردد. طاهره دچار فقدانی شده است که از درون این زندگی ساکن و مسکوت گذاشته شده. نمی‌تواند آن چاله‌ها و حفره‌ها را پُر کند. او به سوژه‌ای مسافر و مهاجر مبدل

شده که می‌خواهد ساکش را بردارد و آمادهٔ رفتن شود. می‌خواهد این احساس ناکامیِ **در وطن خویش غریب‌بودگی** را با مهاجرت تسکین بخشد و به‌زعم گابریل‌مارسل به **انسان مسافری** مبدل شود، اما حتی مهاجرت، به‌مثابهٔ تاکتیکی برای مقاومت نیز، با ناکامی همراه می‌شود. **دالِ اعظم** هژمونی درون‌ماندگاری دارد که سوژه‌ها را چنان از درون منقاد می‌کند که امکان رهایی‌شان از دست می‌رود و طاهره سوژهٔ درهم‌شکسته‌ای است که در استخاره‌ای برای دیگری، انگار خودش را در قالب آن دیگری جای داده و در پاسخ به شوهرش، با نگرانی و تردید، می‌گوید «من همین‌جا هستم». طاهره ساکش را باز می‌کند، اما او را باد با خود خواهد برد، زیرا او دیگر سوژه‌ای کاملاً در بند نیست و خدشه‌ای بر او وارد آمده که دیگر درمان و تسکینش ماندن و تحمل‌کردن نیست.

سوژه همواره با تصاویر و ایماژهایی که از درون زندگی روزمره‌اش [۳۰، ص۳] صورت‌بندی شده مورد خطاب واقع می‌شود و هژمونی ایماژها درونش را به گونه‌ای ازهم‌گسیخته برساخت می‌کند که سوژه در هر تصویر و ایماژی به جست‌وجوی دالی روانه می‌شود که هیچ‌گاه به‌تمامی آن دال را معنا نمی‌تواند کرد؛ و همواره گوشه‌ای از هستیِ آن دال فرو ریخته یا از نظر پنهان باقی می‌ماند؛ و امر نااندیشیده و تاریک را در هستی سوژه همواره بازآفرینی می‌کند؛ و او، به دنبال هستی خویش، ناگزیر به ساحت معانی و دال‌ها یا حیث نمادین وارد می‌شود، اما غافل از اینکه ورودش به این ساحت، هستی‌اش را خط‌خورده می‌کند. دال‌ها معانی موقت می‌یابند و از معنی‌ای به معنای دیگر ارجاع داده می‌شوند. سوژهٔ ناتمام بین هستی‌ای نامعنا و هستی‌ای معنادار، اما ازهم‌گسیخته و تکه‌تکه‌شده، سرگردان می‌ماند و درنتیجه، به این پرسش اگزیستانسیل آلبر کامو، نویسندهٔ فرانسوی که سوژهٔ رمان‌هایش را مورد خطاب قرار می‌دهد، نزدیک می‌شود که: «می‌خواهی خوکی کامروا باشی و یا انسانی ناکام؟!» [۲۹، ص۲۰۸].

طاهره دچار این وضعیت هستی‌انگارانه شده که در تردید میان دو زیست‌ـ جهان متفاوت، دچار ازهم‌گسیختگی است و امکان انتخاب آزادانه هم برای او متصور نیست، زیرا دال «آزادی» از معنا تهی شده است. در سکانس استخاره برای دختر همسایه، درعین‌حال که به زن همسایه می‌گوید چیزهای خوبی در این استخاره آمده، سکوت ویرانگرش همان امر خدشه‌آمیزی است که او را از درون از هم می‌پاشاند. سوژهٔ آزادی دیگر در کار نیست. جریان امور بر طاهره غلبه کرده است و باید لباس‌های سفر و مهاجرت را از تن به‌درآورَد و به نقش و پرسونای زن خانه‌دار بازگردد. از دال استخاره به دال ماندن ارجاع داده می‌شود و این توالی دال‌ها او را به منقادشدگی و دربندماندگی عمیق‌تری فرو خواهد برد و او را، که به هرطرف می‌رفت جز وحشتش نمی‌افزود، به‌تنهایی، به درون این وحشت و خشونت زندگی روزمره رها می‌کند.

ایماژهایی که در بازنمایی زندگی روزمرهٔ طاهره از دالی به دال دیگر ارجاع می‌دهد و

میل نهایی به ابژهٔ غایبش را به عقب می‌اندازد و معنا را، به‌زعم ژاک دریدا، به **تعویق** می‌اندازد [۴، ص۳۳]. معنا به انسجام نهایی‌اش دست نمی‌یابد و ازهمین‌رو با تعلیق بین فضا و سوژه و رابطهٔ میانشان مواجه می‌شود. سوژه همهٔ سعی و تلاشش را به کار می‌اندازد تا بر این تعلیق و تعویقِ معنایی غلبه کند، اما پیچیده‌بودن ایماژها و بی‌نهایت‌بودن ارجاع دال‌ها به هم، او را سرگردان عالم معنا می‌کند. فرانتس کافکا، نویسندهٔ ابزورد، همین ارجاع هستی‌براندازانهٔ دال‌ها به هم را در رمان *قصر* برای سرنوشت آقای ک. در نظر می‌گیرد [۱۸، ص۲۰] و برای پیمودن فاصله‌ها تا رسیدن به قصرْ او را در هزارتوهای رسیدن به قصر سرگردان می‌کند، ولی هرگز آقای ک. را به رسیدن و میل‌کردن به ابژهٔ غایب و نهایی‌اش، که قصر باشد، کامروا نمی‌کند و او را در معمای ارجاعات بی‌شمار پله‌های قصر برای بالارفتن از آن‌ها و گذر از دالان‌های تاریک و باریک، معلق و معوق می‌گرداند. سرنوشت ناکام طاهره نیز، در پایان فیلم، همین به‌تعویق‌افتادگی و معلق‌بودگی را به‌وضوح پیش روی قرار می‌دهد. طاهره در نظم نمادین معناهای مرجع زندگی روزمره در بند شده، ولی همواره در پی عارضه‌ای است که در امر نمادین خلل و خدشه‌ای وارد آورد و سوژهٔ ازهم‌گسیخته‌اش را اندکی التیام و سامان بخشد.

تماشای هر تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر (ثابت یا متحرک)، به کمک امر تکنولوژی، مخاطب را به تأمل وامی‌دارد. این تأمل لزوماً به معنای تأویل تصویر یا تصاویر نیست، اما از آنجا که سرچشمه‌اش وجود مادی دال‌هاست، لحظه‌ای از افق دلالت‌های معنایی آن به شمار می‌آید. می‌توان آن‌سان که پدیدارشناسان بحث کرده‌اند، تصویر و بازنمایی دال‌ها را موجد خیال‌پردازی و تفکر فانتزی دانست و در این حالت از حیات دال‌ها و انتقال تماشاگر به جهان فانتزی تصویر یا جهان بلاغی متن سخن راند. در آفرینش و بازآفرینی فضا، که در آن رخدادهای **مجاز** و **استعاری** به تداومِ حضورِ بلامنازعِ گفتمان دیگری بزرگ در سوژه می‌انجامد [۲۳، ص۳۸]، سکانس‌های بی‌شماری در فیلم را با این خوانش می‌توان مورد توجه قرار داد. ایماژها و تصاویری که به دال‌هایی بر محور جانشینی (استعاره) و محور همنشینی (مجاز) مبدل می‌شوند و ازهمین‌رو طاهره در صورت‌بندی تجربهٔ زیسته‌اش برای میل به ابژه‌های غایبش احساسات فانتزی‌گونهٔ خود را در قالب فنون بلاغی در تاکتیک‌های مقاومت و منقادشدگی در زندگی روزمره‌اش، به میانجی سینما، به تصویر مبدل می‌کند؛ تصاویر و ایماژهایی که در خود ابژه‌هایی را روایت می‌کنند که درعین‌حال که در نخستین برخورد همان دال متعارف و شناخته‌شده است، به ناگاه نشانه‌ای را در فانتزی و خیالات طاهره برملا می‌کند که همان ابژهٔ غایبش نیز هست.

طاهره شعر می‌سراید و احساسات تهییج‌شده‌اش را به طوری استعاری، به جای اینکه در رابطه‌ای عاشقانه شکل دهد، جانشینش در شعر جست‌وجو می‌کند. در جایی دیگر، چراغ لوستر همچون دالی به تصویر کشیده می‌شود و طاهره آن را به نگاه خیره‌اش می‌کشاند و یا خاموش/

روشنش می‌کند؛ جانشینی برای برف و آغاز آشنایی‌اش با شوهرش و استعاره‌ای از چراغ‌های رابطه و پیوندهای انسانی که طاهره با روشن یا خاموش بودنش بازی می‌کند؛ آن‌چنان‌که تراژیک‌بودن دال ارتباطات انسانی را به طور ضمنی به یادش می‌آورد. لوئیجی پیراندللو، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، می‌گوید: «اینجا کسی است که او زندگی مرا می‌زید و من هیچ‌چیزی دربارهٔ او نمی‌دانم.» چیزی در درون سوژهٔ ازهم‌پاشیده‌شده است که به زیست‌روزمرهٔ درون او تداوم می‌بخشد، اما سوژه هرگز بی‌واسطه با ابژهٔ غایبش مواجه نمی‌شود [۱۹، ص۶۷] و ازهمین‌روست که طاهره در فضای مجاز و استعاره‌ای زیست می‌کند که ناخودآگاهش مخزنی بازنمایانه از زبان و گفتمان **دیگری بزرگ** است که او را به جست‌وجوی ابژهٔ غایب به سفری اُدیسه‌وار می‌فرستد یا لباس مهاجرت و سفر بر تنش می‌کند. لایهٔ ضمنی زندگی روزمرهٔ زنانی در این معنا بازنمایی می‌شود که همواره در پی مهاجرت و صیرورت‌اند و همین نکته اشاره به رفتن‌ها و مهاجرت‌های دههٔ ۱۳۸۰ نیز دارد، که گویا به دنبال ابژهٔ غایبی به سفری ادیسه‌وار خواهند رفت تا آن چیز را به دست آورند.

ترس نفس‌گیر از امکانِ مُثله‌شدن پیکرِ خود، در تجربهٔ انسانی، نقشی اساسی دارد. روایتِ لاکان از این امکان همچون بدترین چیز در دنیاست... چیزهایی چون انگارهٔ اخته‌شدن، مثله‌شدن، قطع عضو، دررفتگی، چندتکه‌شدن، دریده‌شدن، چاک‌چاک‌شدن پیکر [۳۴، ص۹۸] و از همین منظر، طاهره در زیست روزمرهٔ خود هستی‌اش را برساخت‌شدهٔ گفتمانی می‌یابد که همهٔ امکان‌ها را برای این در اختیارش قرار داده تا به فریب و دروغ احساس انسجام و کامل‌بودگی را به او القا نماید. ادراک و فهم همین وضعیت وهم‌آلود در زندگی روزمره طاهره است که او را در موقعیت مقاومت قرار می‌دهد. او به واقعیت ازهم‌گسیخته و ناقصِ خود آگاهی یافته و می‌خواهد در پی ابژهٔ غایبی برود تا پیکر پاره‌پاره‌اش را اندکی التیام بخشد؛ هرچند که احساسی ناپایدار است و در چشم‌برهم‌زدنی ناکامی دیگری بر او آوار خواهد شد و باد او را با خود خواهد برد.

طاهره در همین زندگی روزمره‌اش تقلا می‌کند تا به دسترس‌پذیرترین احساس فانتزی‌گونهٔ انسجام و یک‌پارچگی میل‌کند؛ امکانی همچون رابطه برقرارکردن با دیگر فضاهای زیست‌شهری یا دوستان اندک‌شماری که دارد تا حداقل بتواند به پنهان‌کردن حفره‌ها و چاله‌های غریب‌افتادگی و تکه‌تکه‌بودگی‌اش بپردازد، اما قدرت درون‌ماندگار فضای گفتمان **دیگری بزرگ**، خشونتی را در لایه‌های زیستی طاهره بازتولید می‌کند که همواره دست‌اندرکار تکه‌تکه‌کردنش به طریقی است که او را وادار به اعتراف‌گیری از خود می‌کند. این سازوکار اعتراف‌گیری در سکوت‌ها و سکون‌های دهشتناکی که بر طاهره مستولی می‌شود، خود را نمایان می‌کند؛ آن‌چنان‌که برای فرار از تکه‌تکه‌بودگی، با برساختن تصور و توهمی از قاعدهٔ بلاغی **مجاز** در رابطه با دیگری (منظور پیرمرد همسایه در خانهٔ روبه‌رویی که

به همراه گربه‌اش زندگی می‌کند) و انگاره خیانت، دست به اعتراف می‌زند تا، پیش از سربرآوردن حفره‌های سوژه‌بودگی‌اش، تصوری از انسجام و یک‌پارچگی را در معرض قضاوت نگاه خیرهٔ **دیگری بزرگ** قرار دهد. در همین زمینه، روبرتو روسیلینی، کارگردان ایتالیایی، می‌گوید: «جهان این روزها به طرز بسیار بی‌معنایی خشن شده. خشونتْ خردکردن شخصیت آدم‌هاست، فروکاستنِ فرد به وضعیتی است که در آن به خاطر هرچیزی از آدم یک اعتراف کامل می‌خواهند. اگر از این اعتراف‌گیری منظوری داشتند، باز یک چیزی بود، اما اگر همهٔ این‌ها زیر سر یک چشم‌چران بود، به جز خشونت، اسم دیگری برای آن پیدا نمی‌کنم» [۱۵، ص۲]. طاهره در معرض خشونتِ زندگی روزمره‌ای، به‌زعم اسلاوی‌ژیژک، [۱۵، ص۵] قرار می‌گیرد که در لایه‌های زیرین زیست‌سوژه‌ها خود را بازتولید می‌کند؛ آن‌چنان‌که سوژه را از هم خواهد گسیخت و از هم خواهد پاشاند. و این دقیقاً همان بازنمایی فضای زندگی روزمرهٔ زنان در دههٔ ۱۳۸۰ است که درعین‌حال که امکان حضور در جامعه را بیشتر به دست می‌آورند، به همان میزان دچار استیضاح و مورد خطاب واقع می‌شوند و همواره، در پی برطرف‌نمودن سوءتفاهم‌ها، به اعتراف‌کردن دچار می‌آیند و این مسئله به امری پروبلماتیک در فرهنگ زیستی خانواده‌های ایرانی مبدل می‌گردد.

لذت متن، به‌زعم رولان بارت، **اغواگری**، به‌زعم ژان‌بودریار [۱۱، ص۲]، و **ژوئی‌سانس**، به‌زعم ژاک لاکان، می‌تواند همان لحظه و رخدادی باشد که سوژه را برای دست‌یازیدن به خاطره «کامل‌بودن»، همواره به **رانه‌ای** برای میل‌ورزی مبدل کند؛ چون تصور می‌کند به چیزی در انتها خواهد رسید که میلش را ارضا کند. این سرور با ورود به زبان از کف می‌رود. برای هرکسی که فی‌نفسه تکلم می‌کند، به قول لاکان، «ژوئی‌سانس ممنوع است» [۳۴، ص۲۳۰]. ازهمین‌رو هم هست که هر سه مفهوم فوق با هستی سوژه‌ای مفصل‌بندی می‌شوند که امکان فرارفتن از گفتمان **دیگری بزرگ** را در خود نداشته باشند.

در همین بافتار فرهنگی[1]، سوژهٔ ناکام طاهره آرزو می‌کند که به جست‌وجوی لذت و کیفی روان شود که توان آن را بیابد؛ تا از درها و دیوارهای متن و بستر متن خروج کند و نظم نمادین را در هم بشکند. سوژه‌های بحرانی و از هم پاشیده‌ای همچون طاهره به دنبال ایماژها و تصاویری می‌روند که لذت نگاه خیره را برای ذهنیت ازهم‌پاشیده‌شان به‌مثابهٔ امری آرامش‌بخش به کار آید، اما دال اعظم، یا به‌زعم لاکان **قضیب**، این‌چنین اجازه و اراده‌ای را به طاهره نمی‌دهد و او همچنان با سرافکندگی و ناکامی بزرگ‌تری استخاره‌ای برای دختر نوعروس همسایه می‌زند که به‌زعم او چیزهای خوبی در درونش است و او منقاد همان دال اعظمی می‌شود که راه را بر سرزدن و بی‌تابی برای ابژه‌های غایب در ناخودآگاهش سد کرده است، و همین لحظهٔ شکاف بزرگ و خط‌خوردگیِ عمیق سوژه‌بودگی طاهره است که همچون مرتبه‌های پیشین تکرار می‌شود.

1. cultural context

نتیجه‌گیری

به‌همین سادگی؛ باد هرجا که بخواهد می‌وزد[۱]

آن‌گونه که سوزان استوارت می‌گوید: «ناتوانی دال در یکی‌شدن با مدلول و ناتوانی روایت در برقراری وحدت معنایی با موضوع خویش و سرانجام ناتوانی انواع مختلف رسانه‌ها در جایگزینی ارتباط مستقیم انسانی، همه و همه، منجر به میل گسترده‌ای برای بازیابی اصل، طبیعت، و تجربهٔ مستقیم می‌شوند که اجزای تشکیل‌دهندهٔ آرزوی نوستالژیک هستند» [۲۶، ص۵۶]. این فیلم و تحلیل ارائه‌شده، هر دو، به دنبال بیان کامل و منسجم همان چیز و ابژهٔ غایبی هستند که این مقاله هم در پی تئوریزه‌کردن آن بود، اما همهٔ تلاش‌ها و کوشش‌های نظری به جایی ره نبرد و نخواهد برد؛ اینکه دقیقاً طاهره به دنبال چه ابژهٔ خاصی بود، همواره در این تلاش‌های نظری ناکام می‌ماند. همان‌گونه که در تحلیل‌های فیلم آمد، گفتمان مسلط **دیگری بزرگ**، همواره سوژه‌ها را درون گزاره‌های معرفتی‌ای برساخت می‌کنند تا امکان هرگونه چالش و خدشه را در خود از بین ببرند و هرگونه رهایی‌طلبیدن را با ناکامی مواجه کنند. هویت‌های حاشیه‌ای (به‌خصوص زنان) همواره در پی مقاومت‌کردن در برابر هژمونی مسلط‌اند تا بتوانند اندکی به سوی ابژه‌های غایب در لایه‌های ناخودآگاهشان میل کنند؛ ابژه‌های غایبی که همیشه از فراچنگشان می‌گریزد و دربرکشیدنش را با ناکامی و فقدان برگزار می‌کنند. در فیلم *به همین سادگی* نیز سرانجام مقاومت و آرزوی رهایی طاهره چیزی جز ناکامی و منقادشدن مجدد نبود و در همهٔ سکانس‌های فیلم، **باد هرجا که بخواهد می‌وزد**؛ باد و طوفانی که در مقابلش نمی‌شود مقاومت کرد و مقاومت طاهره نیز در مقابلِ گزاره‌های معرفتی گفتمان مسلط **مردسالارانه**، که در لایه‌های ناخودآگاهش نیز رخنه کرده‌اند، با شکست همراه می‌شود و انگار هیچ امکان رهایی برای سوژه‌های ازهم‌گسیخته متصور نیست که به همین سادگی سوژه‌هایی از این دست، چون گروه‌های اقلیت، را می‌شود سرجای خود نشاند؛ حتی اگر زنان به وجوه انسانی و لایه‌های ضمنی زیست خود واقف شده باشند هم می‌توان گفت که قدرت گزاره‌های مسلط در چنین جامعه‌ای همچنان آن‌قدر بالا و فربه است که امکان رهایی را به این پریدن‌ها و مقاومت‌ها ندهد. و اینجا چهرهٔ مغموم زنی که از پس این‌همه مقاومت همچنان سرشکسته و منقاد دارد زندگی روزمرهٔ خود را سپری می‌کند، نمایان‌ترین چیزی است که به میانجی امر تکنولوژی سینما قابل بازنمایی است.

---

۱. عنوان فیلمی از روبر برسون

منابع

[۱] اباذری، یوسف‌علی؛ چاووشیان، حسن (۱۳۸۰). «از طبقهٔ اجتماعی تا سبک زندگی»، فصلنامهٔ *نامهٔ علوم اجتماعی*، ش ۲۰، ص ۳.

[۲] احمدی، بابک (۱۳۸۷). *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو.

[۳] اکو، امبرتو (۱۳۹۰). «راز تا وقتی تهی باشد، قدرتمند است»، روزنامهٔ *شرق*، ش ۱۳۸۴، ۱۳۹۰/۸/۱۱، ص ۸.

[۴] اونز، دیلن (۱۳۸۷). *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لاکانی*، ترجمهٔ مهدی پارسا و مهدی رفیع، تهران: گام نو.

[۵] ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۸). *ناخودآگاه*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: مرکز.

[۶] بارت، رولان (۱۳۸۷). *اتاق روشن*، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: مرکز.

[۷] برمن، مارشال (۱۳۸۵). *تجربهٔ مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

[۸] بکت، ساموئل (۱۳۸۵). *در انتظار گودو*، ترجمهٔ علی‌اکبر علیزاد، تهران: افرا.

[۹] بنت، اندی (۱۳۸۷). *فرهنگ و زندگی روزمره*، ترجمهٔ حسن‌چاوشیان، تهران: اختران.

[۱۰] بوتبی، ریچارد (۱۳۸۶). *فروید در مقام فیلسوف*، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران: ققنوس.

[۱۱] بودریار، ژان (۱۳۸۶). *اغوا*، ترجمهٔ امین قضایی، پاریس: نشر شعر پاریس.

[۱۲] خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند*»، فصلنامهٔ *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۱۲، ص ۶۵.

[۱۳] دلوز، ژیل (۱۳۹۰). *میانجی‌ها*، ترجمهٔ پویا رفویی، تهران: امید صبا.

[۱۴] راباته، ژان‌میشل (۱۳۸۸). «آشنایی با روانکاوی لاکان»، ترجمهٔ فتاح محمدی، فصلنامهٔ *ارغنون*، ش ۱۹، ص ۵۸.

[۱۵] ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹). *خشونت؛ شش نگاه زیرچشمی*، ترجمهٔ علیرضا پاک‌نهاد، تهران: نی.

[۱۶] شریعتی، سارا؛ شالچی، وحید (۱۳۸۸). «بازنمایی امر اخلاقی در سینمای پرمخاطب ایران از *سگ‌کشی* تا *آتش‌بس*»، فصلنامهٔ *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۱۵، ص ۹۳.

[۱۷] کاظمی، عباس (۱۳۸۴). «پروبلماتیک زندگی روزمره و مطالعات فرهنگی ایران»، فصلنامهٔ *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ش ۵، ص ۸۹.

[۱۸] کافکا، فرانتس (۱۳۸۸). *قصر*، ترجمهٔ علی‌اصغر حداد، تهران: ماهی.

[۱۹] کدیور، میترا (۱۳۸۷). *مکتب لکان؛ روانکاوی در قرن بیست‌ویکم*، تهران: اطلاعات.

[۲۰] کوفمان، سارا (۱۳۸۰). *تاریخچهٔ ایدئولوژی؛ فروید، مارکس، نیچه، و دکارت*، ترجمهٔ ستاره هومن، تهران: کتاب زمان.

[۲۱] لوفور، هنری (۱۳۸۷). *تروریسم و زندگی روزمره*، ترجمهٔ امیرهوشنگ افتخاری‌راد، تهران: گام نو.

[۲۲] لی، آلیسیون (۱۳۸۸). *فرهنگ و متن*، ترجمهٔ حسن چاووشیان، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی.

[۲۳] موللی، کرامت‌الله (۱۳۸۶). *مبانی روانکاوی فروید-لاکان*، تهران: نی.

[۲۴] میرکریمی، رضا (۱۳۸۶). فیلم سینمایی *به همین سادگی*.

[۲۵] میلنر، اندرو؛ براویت، جف (۱۳۸۷). *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: ققنوس.
[۲۶] نفیسی، حمید (۱۳۷۵). «نوستالژی مهاجر»، فصلنامهٔ فرهنگی *گفت‌وگو*، ش۱۱، ص۵۶.
[۲۷] وقفی‌پور، شهریار (۱۳۸۸). *پس از بابل*، تهران: مروارید.
[۲۸] هایدگر، مارتین و دیگران (۱۳۷۷). *فلسفهٔ تکنولوژی*، ترجمهٔ شاپور اعتماد، تهران: مرکز.
[۲۹] هومر، شون (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.
[30] Chancy, D. (1996). *Lifestyles*, London: Routledge.
[31] Clark, K. (1988). *Jacque Lacan :An Annotated Bibliography*, New York: Garland Publishers.
[32] Deleuze, G. and Guattari, F. (1977). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley. New York: Viking Press.
[33] Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other*.
[34] Lacan, J. (1977). *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock.
[35] Lacan, J. (1972). *Seminar on «The Purloined Letter»*, Yale French Studies.
[36] _____ (1992). *The Ethics of Psychoanalysis*, trans. Dennis Porter, London: Tavistock/Routledge

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی