Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 4. Winter 2025. P, 171 to 187

Research Paper

Lacanian Reading of the Relationship between Self and Other in Alfred Hitchcock's Cinema (Case Study: Vertigo)

Elaheh Slaheh Najaf Abadi* [1], Afsaneh nazeri [2]
1. Assistant professor, Department of Art, Farhangian University, Tehran, Iran
2. Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

https://doi.org/10.22034/scart.2025.139723.1367

Received: September 26, 2023
Accepted: October 13, 2024
Available Online: December 22, 2025

Keywords: Jacques Lacan, Ego, Other, Three Orders, Vertigo, Hitchcock.

Abstract

Hitchcock shapes meaning for the human subject and how it is realized through tragic and romantic relationships. Beyond the emotional conflict of the characters, he speaks of the conflict of great forces in the realization of the image that man has of himself, and shows how and through what origins this image is matched. In this regard, Lacan's subject is realized in connection with lack. In his view, something absent formulates the subject in the set path of other desire. Imaginary, symbolic, and the real in a virtual movement full of presence and absence, they create constantly evolving images in accordance with big other desire for the subject. Based on this, Scotty's confrontation with Madeleine / Judy is read based on Lacan's subject, and the question arises, where is the real position of man? In its true image or in its external reflection in the other? Hitchcock sees Madeleine's imaginary and symbolic embodiment of Judy as a necessity for Scotty's existence. In this way, Hitchcock places the other in the foundation of the image that a person has of himself and transforms it from something personal and unique to something in accordance with other's desire. This is big other desire that,, makes Scotty move in necessary encounters. He falls in love with a created image of other person who is non-existent. Then he uses Judy as a mechanism to cover the loss of Madeleine and of course his own loss. Only when Scotty stops the illusion of looking for coherence in the other and Judy disappears; he encounter with his symptom, "vertigo", and this moment is the realization of the Lacanian subject, a subject aware of the lack of self and the other.

Shams Najaf Abadi, E., Nazeri, A. (2025). Lacanian Reading of the Relationship between Self and Other in Alfred Hitchcock's Cinema (Case Study: Vertigo). *Sociology of Culture and Art*, 7 (4), 171-187.

Corresponding author: Elaheh Slaheh Najaf Abadi
Address: Department of Art, Farhangian University, Tehran, Iran
Email: ela.shams@gmail.com

Extended Abstract

1- Introduction

Scotty's falling in love with a non-existent woman and then his depression after the woman's suicide make Scotty think of matching Judy with his first love, Madeleine. In this way, through Madeleine/Judy's encounter with Scotty, Hitchcock shows a subject based on loss and as a field of conflict between harmonious and contradictory forces and relationships, which makes a person hesitate to determine his true position. This means that the image that a person has of himself is matched based on different mechanisms and origins. Sometimes this image is not formed in a straightforward and direct way, contrary to the imagination, but based on imposed confrontations. In other words, sometimes a person is trying to formulate himself through his transcription and relying on something external. Therefore, Madeleine as an object has been absent since eternity, which gives Scotty a zest for life, to the point where, after Madeleine's death, Scotty is always trying to recover her through another adjustment with the characteristics of lost love. In this regard, by separating the ego and the subject, Lacan presents the subject as lack and dependent on the other. In the process of formation of the subject, Lacan confronts a person with the uncertainty of language and the deceptive nature of the image. The article is trying to read Vertigo film from the perspective of Lacan's subject and to read Lacan's formulation of the subject based on the method of self-organization and the other in the face of Scotty, Judy and Madeleine. The article is trying to open a door to the Lacanian subject through the tragic and romantic relationship of the film's characters, and on the other hand, to present another reading of the film through the key points of Lacan's thought.

2- Methods

The present article deals with the reading of Alfred Hitchcock's film Vertigo based on the views of Jacques Lacan and his three orders. In this regard, the researchers have tried to study the imaginary order of the ego and the other of the film Vertigo from Lacan's point of view by using the descriptive-analytical method, and by framing the Lacanian subject in three orders, to read the relationships between Scotty, Judy and Madeleine. In this part, the concepts of Lacanian thought are explained, which are used in this research as a conceptual framework in the reading of the film. Around the traumatic encounter between Scotty, Madeleine and Judy, we can take another look at the impossible and of course necessary intersection of the Lacanian Three ordrers. The imaginary order of ego is another factor that we can use to interpret essay. Another concept raised in the field of ego formation and prone to interpretation in Vertigo movie is the path during which the ego is formed and becomes alienated and alienating. Another concept used in film reading is lack. Just as Scotty faces loss and loses his life in the face of a non-existent love. In this regard, by formulating the ego in the place of the other, Lacan places the lack at the center of the imagination and the ego, and by establishing the incompatibility between the scattered self and the deceptive image, creates a permanent split between the internal and external concept of the ego.

3- Findings

Around the traumatic encounter between Scotty, Madeleine and Judy, we can take another look at the impossible and of course necessary intersection of the Lacanian orders. Madeleine is an eternally absent object that the whole story of the film revolves around. After Madeleine's death, this missing object still does its work and makes Scotty try to fill this eternal void. In other words, it is as if the film shows Scotty's efforts to acquire something that has never existed and never will. Scotty's efforts to adapt Judy to Madeleine can be equated with identification with the perceptual unity of the body image in the mirror stage. In other words, Madeleine is like a deposit of ideal images that Lacan calls ego. Madeleine, as Scotty's ego, is not an experience that can be finished and left aside, but remain in the center of Scotty's subject. Madeleine's death and Judy's entry into Scotty's life coincide with Scotty's return to the symbolic realm. Scotty's helplessness increases with Jody's arrival, because Jody, contrary to what he thought, is not a mechanism to cover up the loss, but on the contrary, unintentionally fuels this loss. As Judy can be considered similar to the symbolic realm, which banishes a person from the imaginary wholeness to the void of difference and lack, and creates unbelievable gaps and cracks in the imaginary.

4- Discussion & Conclusion

Through Madeleine, Hitchcock portrays Lacan's formulation of the subject based on the missing

object and talks about the subject's wandering and futile effort to cover this nothingness. As Madeleine is the most fundamental cause for Scotty. Even after her death, Scotty uses Judy not to be on Judy's board but as a tool to cover up Madeleine's absence. But Judy, due to belonging to a field other than imaginary, leads to the insatiability of loss, and in every attempt by Scotty to identify, a deeper abyss emerges and makes Madeline's loss more prominent. Just as Madeleine is the foundation or fundamental fantasy in the formation of the ego, Judy as a symbolic order led to the collapse of the imaginary Madeleine, and the visualization of the collapse of the whole fantasy is at the cost of entering the symbolic order. At this point, as soon as Madeleine/Judy is revealed to be one and the same, Scotty suddenly loses the support that formed him. Because by attacking Scotty's imaginary order, Judy replaces the symbolic with the imaginary. By showing a character through two outer shells, Hitchcock touches on the invalidity of what a person considers to be the source of consistency and durability of his desire. In this regard, Scotty seeks the extension of his loss in Madeleine; That is, in order to find something lost inside, it relies on the object from the eternal non-existence of the outside. Then he seeks the extension of his and Madeleine's loss in Judy. Since the scenario of Madeleine/Judy was written by Gavin, it can be said that Scotty is a copy of another full of loss that he does not have; Therefore, Scotty, as a transcription of the non-existent other, is incapable of being in the center of himself.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

The authors declared equal participation in writing the article.

7- Conflict of Interests

This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره چهارم، زمستان ۱۴۰۴، ص ۱۷۱-۱۸۷

مقاله پژوهشی

خوانش لاکانی رابطه خود و دیگری در سینمای آلفرد هیچکاک (مورد مطالعه: فیلم سرگیجه)

الهه شمس نجف‌آبادی*[۱]، افسانه ناطری[۲]

۱. استادیار، گروه گروه هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

۲. دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.139723.1367

تاریخ دریافت: ٤ مهر ١٤٠٢
تاریخ پذیرش: ٢٢ مهر ١٤٠٣
تاریخ انتشار: ١ دی ١٤٠٤

چکیده

آلفرد هیچکاک در فیلم سرگیجه در قالب داستانی تراژیک و عاشقانه، معنایی را برای سوژه انسانی و نحوه تحقق تصویر واقعی خود در دیگری به نمایش در می‌آورد. او فراتر از درگیری احساسی شخصیت‌ها، از جدال نیروهایی عظیم در تحقق تصویری که آدمی از خودش دارد؛ سخن می‌گوید و نشان می‌دهد که این تصویر چگونه و از طریق چه خاستگاه‌هایی جفت و جور می‌شود. از سویی سوژه لاکانی نیز در ارتباط با مفقودی یافت ناشدنی و در طی ساحت-های سه گانه تشکل می‌یابد. در این راستا اگو در بازتاب بیرونی خودش، تصاویر پیوسته دگرگون شونده‌ای را در انطباق با میل دیگری بزرگ رقم می‌زند. بر این اساس مواجهه اسکاتی با مادلین/ جودی بر طبق ساحت‌های سه گانه لاکانی مورد خوانش قرار گرفته و با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی ، به خوانش و تفسیر بعد خیالی اگو و تحلیل جایگاه آدمی در تصویر واقعی خودش در دیگری پرداخته شده است. یافته‌های تحقیق مبین آن است که اسکاتی فراتر از عشق با مفهوم خود به مثابه ناسازه‌ای منطقی و در عین حال متناقض مواجه می‌شود و این چنین مخاطب را با دالی که سوژه زیر نفوذش قرار دارد؛ آشنا می‌کند. هیچکاک تجسم خیالی مادلین و نمادین جودی را ضرورت هستی اسکاتی می‌داند. این گونه هیچکاک دیگری را در شالوده تصویری که آدمی از خودش دارد، قرار می‌دهد و آن را از چیزی شخصی و منحصر به فرد به چیزی منطبق با میل دیگری تبدیل می کند. این میل دیگری است که در حرکتی تنظیم شده، اسکاتی را در مواجهه‌هایی ضروری به حرکت وا می‌دارد. او اسیر و عاشق تصویر ساخته و پرداخته شده‌ای از دیگری می‌شود که از اساس ناموجود است. سپس جودی را به عنوان سازوکاری برای پوشاندن فقدان مادلین و البته بیشتر فقدان خودش به کار می‌برد. تنها هنگامی که اسکاتی توهم جستن انسجام را در دیگری متوقف می‌کند و جودی از میان می‌رود، با سمپتوم خود یعنی سرگیجه چشم در چشم می‌شود و این لحظه تحقق سوژه لاکانی است، سوژه‌ای آگاه از فقدان خود و دیگری.

واژه‌های کلیدی: ژاک لاکان، اگو، دیگری، مراتب سه گانه خیالی، نمادین و واقع ، فیلم سرگیجه، آلفرد هیچکاک.

استناد: شمس نجف‌آبادی، الهه؛ ناظری، افسانه (۱۴۰۴). خوانش لاکانی رابطه خود و دیگری در سینمای آلفرد هیچکاک (مورد مطالعه: فیلم سرگیجه). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۴)، ۱۷۱-۱۸۷.

* **نویسنده مسئول:** الهه شمس نجف‌آبادی
نشانی: استادیار، گروه گروه هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران
پست الکترونیکی: ela.shams@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

آلفرد هیچکاک در فیلم *سرگیجه*[1] از طریق رابطه پیچیده عاشقانه‌ای نحوه تحقق هر شخصیت را ترسیم می‌کند. او از طریق مواجهه اسکاتی با مادلین/ جودی سوژه بودن و نحوه سوژه شدن هر شخصیت را به نمایش می‌گذارد. عاشق شدن اسکاتی بر زنی ناموجود و سپس افسردگی وی در پی خودکشی زن، اسکاتی را به فکر تطبیق جودی با عشق اولیه یعنی مادلین وا می‌دارد. این‌گونه هیچکاک از طریق مواجهه مادلین/ جودی با اسکاتی، سوژگی را مبتنی بر فقدان و چونان عرصه کشاکش نیروها و روابط توامان هماهنگ و متناقضی نشان می‌دهد که آدمی را در تعین جایگاه حقیقی‌اش مردد می‌کند. بدین معنا که تصویری که آدمی از خودش دارد براساس ساز و کارها و خاستگاه‌های مختلفی جفت و جور می‌شود. گاهی این تصویر بر خلاف تصور، نه به شیوه‌ای سرراست و مستقیم بلکه بر پایه مواجهه‌هایی تحمیلی شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر گاهی آدمی از طریق رونویسی خود و اتکا به چیزی بیرونی در تلاش است تا به صورت‌بندی خود بپردازد. از این رو مادلین به مثابه ابژه از ازل غایبی است که اسکاتی را شور زندگی می‌بخشد تا بدانجا که اسکاتی بعد از مرگ مادلین همواره در تلاش است تا او را از طریق تطبیق دیگری با ویژگی‌های عشق از دست رفته، بازیابد. در این راستا لاکان نیز با تفکیک اگو[2] و سوژه[3]، سوژه را مقوم فقدان[4] و وابسته به دیگری[5] معرفی می‌کند و این‌گونه ضربه چهارم را بر پیکره انسان وارد می‌آورد. لاکان در فرایند تشکل سوژه، آدمی را با عدم قطعیت زبان و خصلت فریب‌آمیز تصویر مواجه می‌کند و سوژه را در حرکتی بی‌پایان در جهت رسیدن به اگو صورت‌بندی می‌کند. مقاله حاضر در تلاش است تا از منظر سوژه لاکان، فیلم سرگیجه را مورد خوانش قرار داده و صورت‌بندی سوژه لاکانی را با تکیه بر شیوه تشکل خود و دیگری در ساحت‌های سه‌گانه را در مواجهه اسکاتی، جودی و مادلین مورد خوانش قرار دهد. به عبارت دیگر مقاله در تلاش است تا از طریق رابطه تراژیک و عاشقانه شخصیت‌های فیلم، دریچه‌ای به سمت سوژه لاکانی بگشاید در مقابل نیز از طریق نکات کلیدی اندیشه لاکان خوانشی دیگر را از فیلم ارائه دهد. بر این اساس می‌توان تلاقی ضروری ساحت‌های سه‌گانه لاکان و رابطه خود و دیگری را براساس ابعاد متفاوت و پر تضاد جودی، مادلین و اسکاتی نشان داد. علاوه بر این مفهوم فقدان در مرکز سوژه لاکانی را به واسطه روابط شخصیت‌های فیلم ترسیم نمود. از این رو در بخش اول ابتدا به صورت‌بندی سوژه لاکان در ساحت‌های سه‌گانه و سپس خاستگاه خیالی اگو پرداخته می‌شود در ادامه تشکل سوژه در ساحت نمادین و نقش اجتناب‌ناپذیر دیگری در این ساحت بررسی می‌شود تا بتوان در بخش اصلی مقاله تحقق سوژه لاکانی را حول محور مواجهه تروماتیک اسکاتی، مادلین و جودی ترسیم و از این طریق سوژه را در رابطه نشدنی و البته حیاتی سه ساحت لاکانی تبیین کرد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

اسلاوی ژیژک (۲۰۰۶) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش فیلم سرگیجه هیچکاک»، از طریق مفاهیم متعدد لاکان به خوانش فیلم سرگیجه می‌پردازد. برای مثال او در تحلیلی، این فیلم را تحقق خیال مردانه از طریق اعمال خشونت‌بار تحقیر میل زنانه می‌داند. فیلم، ایده معروف «زن مرده» را در جهت سرکوب میل زن در راستای انطباق با میل مرد نشان می‌دهد. در این راستا ژیژک سوژه را زنانگی و مردانگی را جعلی می‌داند. هم‌چنین ژیژک (۲۰۰۱) در کتاب «وحشت از اشک‌های واقعی»، فیلم سرگیجه را متمرکز بر پرسش این‌همانی می‌داند و با این سوال که آیا جودی همان مادلین است؟ ادامه می‌دهد که جودی نه به طور واقعی مادلین است و نه به طور نمادین؛ زیرا فاقد آن چیزی است که که ویژگی بارز مادلین بوده است. سپس آثار سه‌گانه هیچکاک (*سرگیجه*، *روانی*، *شمال از شمال غربی*) را براساس سه‌گانه چالز سندرس پیرس بررسی می‌کند و جودی را به صورت شمایلی همان مادلین می‌داند زیرا کاملا شبیه به اوست. ژیژک (۲۰۰۴) در مقاله‌ای با عنوان «آیا راهی برای تفسیر هیچکاک هست؟» با

[1] *Vertigo*
[2] ego
[3] subject
[4] lack
[5] other

تمرکز در تکرار فرم مارپیچ که در بسیاری از سطوح طنین‌انداز می‌شود و مخاطب را به عمق پرتگاه خود می‌کشاند؛ از سمپتوم‌های هیچکاکی سخن می‌گوید که تارو پود معنایی فیلم را ایجاد می‌کند. همچنین پژیژک (۲۰۰۷) در کتاب «لاکان به روایت ژیژک» رابطه بازتابی جودی/ مادلین را با شی متناقض‌نمای لاکانی قیاس می‌کند. بدین صورت که پشی، نیستی مادیت یافته‌ای است‌که فقط در سایه به حیات ادامه می‌دهد؛ در حالتی بینابین و به عنوان چیزی نهفته و ضمنی. چرا که به محض کنار زدن سایه، ابژه از میان می‌رود و چیزی جز تفاله ابژه عادی اولیه به جای نمی‌ماند. از منظر ژیژک، جودی و مادلین دچار تبدیل مشابهی می‌شوند، به محض آنکه او از محیط خودش جدا می‌شود و دیگر جایگاه شی را اشغال نمی‌کند وکیفیت والای یک ابژه نه امری ذاتی، بلکه مهم مقام ابژه در فضای خیال است. ژیژک در تحلیلی دیگر در این کتاب فیلم سرگیجه را در پس زمینه مفهوم دیگری و تلاش برای پرکردن شکاف موجود در دیگری خوانش می‌کند و رابطه میان فقدان و دیگری را ترسیم می‌کند.

هانتجنس (۲۰۰۳) در مقاله «شکافی در واقعیت و زنی که وجود ندارد»، از طریق مفاهیم نگاه خیره، میل و شی، بر مادلین به مثابه تصویر دگردیسی یافته پرتره کارلوتا والدس تمرکز می‌کند و معتقد است مادلین به عنوان یک اثر هنری بر مخاطب و اسکاتی ظاهر می‌شود. زیرا از طرفی چون ابژه‌ای منفعل و به عنوان ابژه نگاه مردانه و از سوی دیگر به عنوان ابژه‌ای احاطه‌ناپذیر جلوه‌گری می‌کند. نویسنده با مقایسه مادلین در جایگاه ابژه هنری و مفهوم شی به این ایده لاکان می‌رسد که «زن وجود ندارد»، بلکه سمپتومی از مرد به عنوان سوژه است. نویسنده از طریق این واقعیت که زن به عنوان یک شی ایده آل وجود ندارد، عملکرد آن را با مفهوم شی، فانتزی و ابژه علت میل مشابه می‌داند. شیوه ساخت مادلین نشان می‌دهد که او زن نیست، بلکه ابژه علت میل اسکاتی است. در نتیجه، زن برابر هیچ است چنانچه در فیلم سرگیجه مشخص می‌شود که زن وجود ندارد و این درسی است که اسکاتی برای درمان سرگیجه خود مجبور به یادگیری است. وی با تمهید یکی بودن جودی/ مادلین گزاره معروف ژیژک را یادآور می‌شود که ماسک حقیقتی‌تر است از آنچه پشت آن پنهان شده است. همانطور که مرگ جودی نشان می‌دهد که او نمی‌تواند چیزی غیر از نقاب باشد.

لئونارد (۱۹۹۰) در مقاله «فروپاشی سوژه مردانه و غیرممکن بودن زنانگی در فیلم سرگیجه»، به سوژه مردانه و ناموجودی زن به مثابه یک سوژه می‌پردازد. در این فیلم مادلین به عنوان ابژه‌ای ناموجود بررسی شده که در تحقق سوژه مردانه ضروری است. در ادامه نیز، هیچکاک نشان می‌دهد که جودی نمی‌تواند مطابق با میل خودش و در قالب جودی بودن ظاهر شود بلکه در زمانی تحت سلطه گاوین و سپس در سلطه اسکاتی است و تا آنجا حضور دارد که مطابق امیال مردانه باشد. از این طریق او در تلاش است تا میل و سوژه زنانه و مردانه را از منظر لاکانی به‌تصویر کشد.

در این مقاله نگارندگان به طور ویژه براساس ساحت‌های سه‌گانه لاکانی و تصویری که لاکان از شیوه صورت‌بندی اگو در دیگری ارائه می‌دهد، به خوانش و تفسیر فیلم و مطالعه شخصیت های آن پرداخته‌اند. به بیان دیگر وجه تمایز این مقاله در تمرکز بر شیوه صورت بندی تصویری است که هیچکاک در روند فراز و فرودهای فیلم برای شخصیت اصلی فیلم رقم می‌زند. در این راستا تلاش است تا با کاربست نقش سه گانه لاکانی در تشکل سوژه، این مهم انجام پذیرد. تا هم بتوان از دریچه فیلم سرگیجه نگاهی دیگر به سوژه لاکان انداخت و هم این فیلم را از منظر اندیشه لاکان خوانش نمود.

۲-۲: ملاحظات نظری

- خاستگاه سوژه لاکان در ساحت‌های سه‌گانه

ژاک لاکان فیلسوف و روانکاو فرانسوی (۱۹۰۱-۱۹۸۱)، صورت بندی سوژه را در سه‌گانه[1] خیالی[2]، نمادین[3] و امر واقع[4] تحت عنوان گره برومئه‌ای[5] تبیین می‌کند و کلیه کارکردهای روانی انسان را در ضرورت پیوستگی ساحت‌های سه‌گانه می‌داند (موللی، ۱۳۸۳: ۶۸). نظریه گره برومئه‌ای درکی کلی را در یک رابطه تناقض‌آمیز فراهم می‌آورد. در این رابطه، خیالی به تصاویر درک

[1] three orders
[2] imaginary
[3] the symbolic
[4] the real
[5] Borromean Knot

شده یا تصور شده در اندیشه آگاهانه و ناخودآگاه، اشکال معقول و قابل فهم تفکر تصویری[1] ، تصاویر رویایی یا محتوای آشکار و اگوی آگاهانه در تفکر گفتمانی گفته می‌شود. نمادین نیز به نظام دلالت و دال‌ها در زبان اشاره دارد که سوژه را تعیین می‌کند. هم‌چنین اشاره به ناخودآگاه، به عنوان ساحتی از پیش تعیین شده و عاملیتی همه‌جا حاضر دارد. این رابطه بین خیالی و نمادین در اندیشه آگاهانه و ناخودآگاه است که هسته اصلی تحلیل لاکانی است. واقع نپیز همان چیزی است که در اندیشه آگاهانه یا ناخودآگاه نه خیالی است و نه نمادین و برای روانکاوی غیرقابل دسترسی است (هنریکس، ۲۰۱۹). این نظریه، روشی هندسی را در بازنمایی فضا برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه عبور از خیال امکان پذیر است و فقط به دلیل پیوسته بودن دو طرف، عبور از داخل به خارج امکان پذیر است. با این‌حال، هنگامی که انگشتی از سطح نوار عبور می‌کند، نمی‌توان گفت که در کدام نقطه دقیق از داخل به خارج عبور کرده است یا برعکس (لاکان، ۱۹۷۸-۱۹۷۹: ۴). به بیان دیگر این گره نشان می‌دهد چگونه سوژه مقوم فقدان است و آدمی از طریق ابژه‌ای منفی و ذاتا متناقض‌نما حیات می‌یابد و مهم‌تر آنکه چگونه حضور سوژه منوط به غیابی ضروری است. در واقع نوآوری لاکان شکل‌بندی سوژه در سه ساحت متناقض و جمع ناشدنی است. از این طریق لاکان، اندیشه خود را در حوزه‌های مختلف به ویژه در زمینه نقد و تفسیر هنری مستعد پویایی قابل توجهی می‌سازد.

استفاده لاکان از اصطلاح خیالی به رابطه دوگانه بین اگو و تصویر و شکل‌گیری اگو در مرحله آینه‌ای[2] مربوط می شود. در مرحله آینه‌ای اگو به وسیله دیگری و الگوی بصری بیرونی به اشتباه حاصل می‌شود. این‌گونه، خیالی به منشا بیگانگی بنیادی در سوژه تبدیل می‌شود و این بازشناسی نادرست[3] هسته ساحت خیالی و یا اگو را تشکیل می‌دهد (ایوانس، ۲۰۰۶: ۷۴). به عبارت دیگر لاکان ساحت خیال را توهم وحدتی می‌داند که اساس هستی آدمی را تشکیل می‌دهد. آدمی در این ساحت چشم به تسلط بر خویش می‌دوزد و خطر غلتیدن به بیگانگی را به جان می‌خرد چرا که این تسلط با عجین شدن خود با تصویر دیگری همراه خواهد بود. آدمی در تلاش دست‌یابی به وحدت، خودش را به دیگری می‌بازد. این خود بیگانگی مرحله‌ای حیاتی در درک خود به عنوان موجودی متمایز است. بنابراین ساحت خیالی را می‌توان شناخت سطحی‌ای دانست که ساختار زیرین را پنهان می‌کند. بدین معنا که تقابل خیالی و نمادین نه به معنای تفکیک این دو، بلکه خیالی همیشه از قبل با نمادین ساخته می‌شود. همانطور که لاکان در بحث خود درباره مرحله آینه ۱۹۴۹، از روابط نمادین در قلمرو خیالی صحبت می‌کند. بدین معنا که علی‌رغم آنکه دال پایه و اساس نمادین است اما خیالی نیز دارای بعدی زبانی است. بنابراین زبان هر دو جنبه نمادین و خیالی را دارد؛ از جنبه خیالی، زبان چون دیواری است که گفتمان دیگری را معکوس و تحریف می‌کند (همان). به عبارت دیگر ادراک و زبان به عنوان نمودهای این دو ساحت همیشه در هم آمیخته‌اند؛ اما علی‌رغم این در هم تنیدگی، مرحله آینه‌ای فاصله غیر قابل اجتنابی را میان خیال و نمادین ایجاد می‌کند. این مسئله گسست یا شکافی را در سوژه ایجاد می‌کند؛ سوژه‌ای که برپایه تصویر ولی در ساحت زبان صورت‌بندی شده است (هنریکس،۲۰۱۹).

مرحله آینه‌ای، شناسایی یا انتقال سوژه در فرایند تصور بر تصویری است که بیش از آنکه وعده‌بخش تمامیت و وحدت[4] باشد، گویای بیگانگی[5] سوژه است. در این مرحله لاکان، با ترکیب مفهوم خودشیفتگی با مفهوم شناسایی[6]، عملکرد اگو را قبل از رشد اجتماعی آن و به گونه‌ای خیالی ترسیم می‌کند و از طریق ورود به ساحت زبانی آن از انطباق با سوژه مبرا می‌سازد (لاکان،۱۹۶۶: ۴-۲). در این مرحله آدمی محتوای آگاهی خود را به تصویر آینه‌ای فرافکنی می‌کند و به انطباق هویت خود با دیگری می‌پردازد؛ در این هنگام، تصویری منسجم جای خودی پراکنده را می‌گیرد. مهم‌تر آنکه این مرحله ضمن ایجاد رابطه بین ارگانیسم و واقعیت و جهان درونی و بیرونی، دو ساحت دیگر نمادین و امر واقع را در خود می‌پروراند (موللی، ۱۳۸۳). این مسئله مرحله آینه‌ای را به تجربه‌ای تبدیل می‌کند که در مخالفت با هر فلسفه‌ای که مستقیماً از کوگیتو[7] صادر می‌شود؛ قرار می‌گیرد. در این مرحله

[1] Vorstellung
[2] mirror stage
[3] misrecognize
[4] Gestalt
[5] Alienation
[6] Self- identification
[7] Cogito

انسجام کل بدن که در سراب بلوغ پیش‌بینی می‌شود؛ فقط به عنوان گشتالت داده می‌شود، یعنی توهم وحدت در یک نمای بیرونی (لاکان: ۲۰۱۵). اصطلاح نمادین در ابتدا به‌صورت صفتی در اولین نوشته‌های روانکاوی لاکان ظاهر می‌شود اما در دهه ۱۹۵۰ به ساحتی مهم در روانکاوی بدل می‌شود تا آنجا که لاکان روانکاوی را معطوف به عملکرد آن می‌داند. نمادین شامل شکل‌گیری دال‌ها و زبان است و به عنوان قلمرو تشکل سوژه در نظر گرفته می‌شود (میلر،۱۹۸۸: ۲۷۹). این ساحت با زبان‌آموزی آغاز می‌شود. کودک زبان را که دربرگیرنده فرهنگ و سنت و قانون است را از والدین و والدین او نیز از پیشینیان خود می‌آموزند. این‌گونه سوژه برده زبان می‌شود. زبان نیز به منزله قانونی از پیش تعیین شده در قلمرو نام پدر است که قوانین و محدودیت‌هایی که هم میل آدمی و هم قوانین ارتباطی را کنترل می‌کند، پایه‌ریزی می‌کند (لاکان، ۱۹۷۷: ۶۷). لاکان با مشاهده کل سیستم ناخودآگاه و خودآگاه در یک شبکه بی‌انتها از دال‌ها، ادعا می‌کند که نماد، زندگی انسان را قبل از ورود او، در یک شبکه پیچیده تنظیم می‌کند و از این طریق انسان سخن می‌گوید و او را سازماندهی می‌کند (لاکان، ۱۹۵۶: ۴۱). لاکان مدل زبانی را بستر مناسب‌تری برای درک ورود سوژه به نظم اجتماعی می‌داند. از نظر او علل جسمانی رفتار کم اهمیت‌تر از تأکید بر ساختارهای ایدئولوژیکی است که باعث می‌شوند سوژه رابطه خودرا با دیگری درک کند. در واقع ورود به زبان مستلزم گسست از هر نوع احساس مادیت به خودی خود است (فلوجا، ۲۰۱۵: ۲۰۲).

لاکان در سمیناری درباره ساحت خیالی و پیوند آن با دو ساحت دیگر بحث می‌کند و یادآوری می‌کند که سمینار (RSI) را (Rsi) بخوانند. این‌گونه بر امر واقع به عنوان هسته سه گانه خود تاکید می‌کند. این بدان معنی است که توجه به هر ساحت باید در پیوند با دو ساحت دیگر باشد (بووی، ۱۹۹۹: ۱۹۴). چرا که بدون عطف به آن روانکاوی لاکان در معرض یکی از دو سرنوشت قرار می‌گیرد: یا تحت وسوسه‌های آرمان‌گرایی زبانی قرار می‌گیرد که به موجب آن روانکاوی می‌تواند به نوعی هرمنوتیک تقلیل یابد، یا به دلیل سرمایه‌گذاری بیش از حد نظری و بالینی، تنها به فرایند فرافکنی‌های خودشیفته اگو کاسته خواهد شد (ایرز: ۲۰۱۲: ۸). ردپای امر واقع را باید در مرحله پیش آینه‌ای جست؛ یعنی در هنگام تولد، هنگامی که بدن بدون حسی از انسجام و وحدت در اوج هجوم تکانش‌ها به سر می‌برد و پیوستاری به مادر و جهان پیرامون است. آدمی بدون شناخت و تصویری از خود در محاصره رانه‌ها قرار دارد، زیرا هنوز وارد نمادین نشده و در دورانی پیشازبانی و کلامی به سر می‌برد که معادل امر واقع است (لاکان، ۱۹۸۸: ۲۸۰). امر واقع چیزی بیرون از ساحت خیال و نمادین است، که نماد نمی‌تواند آن‌را نشان دهد و با این وجود در نمادین تاثیر می‌گذارد. می‌توان امر واقع را ناتوانی دال در زبان در ارتباط با مدلول، عدم امکان معنی در زبان و عدم تحقق سوژه دانست. در هر تلاش سوژه برای نشان دادن خود در زبان یا ادراک، چیزی از قلم می‌افتد یا پشت سر گذاشته می‌شود (هنریکس، ۲۰۱۹: ۷). امر واقع، باقی‌مانده‌ای غیرقابل حذف و یا عنصر توقیف شده‌ای در زبان و تصویر است که ممکن است کمی به آن نزدیک شویم، اما هرگز نمی‌توان آن را درک کرد، زیرا به منزله بند ناف نمادین محسوب می‌شود (میلر،۱۹۸۸: ۲۸۰). امر واقع از همان ساحت خیالی و ارتباط اگو با تصویر دیگری قابل پیگیری است. پس این ساحت را نباید به عنوان مفهومی اخیر و متولد شده در اندیشه‌های پایانی لاکان دانست. همانطورکه لاکان نیز بر پیوند امر واقع با دو ساحت دیگر تاکید دارد. به عنوان مثال آنچه در مرحله آینه‌ای رخ می‌دهد شکافی غیرقابل جبران را در مرکز ساحت خیال و در قلب سوژه شکل می‌دهد. گزارش لاکان از شکل‌گیری اگو که آن را چون خودی واقعی صورت‌بندی می‌کند و هم‌زمان آن را چون خودی بیگانه تهدید می‌کند، منطق دوگانه امر واقع را تشکیل می‌دهد (ایرز: ۲۰۱۲: ۱۶).

- خاستگاه بیگانه و بیگانه ساز اگو

لاکان در سمینار « اگو در روانکاوی فروید[1]۱۹۵۵-۱۹۵۴»، اگو را در حوزه آگاهی و شفافیت و سوژه را خارج از حوزه آگاهی و قطعیت‌های آن می‌داند و ضمن تفکیک اگو و سوژه بر این نکته تاکید دارد که گفتن صرف «من ناخودآگاه معادل اگو نیست» کافی نیست. از آنجا که تمایل وجود دارد که این من به عنوان اگوی واقعی تصور شود. از این طریق لاکان اقدام به تعریف مجدد جایگاه اگو و بازگرداندن انعطاف‌پذیری سوژه در برابر آن می‌کند. بر این اساس اگو یک ابژه خاص همراه با عملکرد خیالی در

[1] The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis

تجربه سوژه محسوب می‌شود (میلر، ۱۹۸۸). این عملکرد خیالی به واسطه مرحله آینه‌ای تشریح می‌شود. در این مرحله آدمی به آینده‌ای از پیش تعیین شده رانده می‌شود و به دیگری میل می‌یابد. فرض خود به جای تصویر، قرارداد اجتماعی الزام‌آوری را مانند درام خانوادگی مستتر در عقده ادیپ شکل می‌دهد. بدین صورت که رابطه خودشیفته حل نشده‌ای بین فرد و تصویر، پیکربندی مجددی را میان میل پاسخ داده نشده به مادر و سپس در قالب ابژه دیگری به عنوان جبران ابژه مفقود مادر یا دیگری نمادین شکل می‌دهد (لاکان، ۱۹۷۷: ۵۰۷). از این‌رو این مرحله به عنوان فرایندی که آدمی را برای همیشه در مکان‌های دیگر مستقر می‌کند، زمینه تشکل سوژه را در زبان فراهم می‌آورد. در واقع این مرحله با تاکید بر نقش ضروری دیگری در تشکل اگو، از همان ابتدا پایه‌ریز ساحت نمادین می‌شود و زمینه بیگانگی اگو را فراهم می‌آورد.

اگو که در همانندسازی با تصویرخویش در انطباق با دیگری شکل می‌گیرد؛ شناخت را از چیزی درونی بر الگوی بصری بیرونی محول می‌کند. از این رو آنچه که فرد به عنوان تصویر خود در نظر می‌گیرد؛ حاصل بازتاب او از دیگری و هویتی خیالی است. پس اگو محصول سوء برداشت و محلی است‌که سوژه از خود بیگانه می‌شود. به همین خاطر لاکان آن را با سوژه ناخودآگاه یکسان نمی‌داند. هر چند روانشناسی کلاسیک و فلسفه دکارتی آن را مرکز روان انسان می‌دانند؛ اما او نه تنها اگو را از مرکز شناخت آواره می‌کند بلکه آن‌را دارای طبیعتی ناخودآگاه می‌داند و برماهیت بیگانه کننده آن تأکید می‌کند. در واقع شناسایی با تصور همتای خود، درام حسادت اولیه و دیالکتیک بی‌پایان اگو و سوژه را در موقعیت‌های اجتماعی پیچیده‌تر فراهم می‌کند. از این لحظه کل دانش بشری از طریق میل دیگری سازماندهی می‌شود. ابژه‌ها نیز در یک برابری انتزاعی با دیگری ساختار می‌یابند. انسان نیز به آپاراتوس یا دستگاهی تبدیل می‌شود که هر رانش غریزی، خطری برای او محسوب می‌شوند، حتی اگر با یک بلوغ طبیعی مطابقت داشته باشند. عادی‌سازی این بلوغ از این پس وابسته است به یک میانجی‌گری فرهنگی. از این‌رو عملکرد آینه‌ای را می‌توان به عنوان ایجاد کننده ارتباط میان ارگانیسم و واقعیت دانست (هوب، ۲۰۰۴: ۶).

همانندسازی با اگو نه در مسیر خودشناسی بلکه متضمن از خودبیگانگی خواهد بود. اگو با کارکرد غلط پنداری، بازشناسی حاصل در این مرحله را به سوء بازشناسی تبدیل می‌کند. این کارکرد خیالی به‌گونه‌ای پایان‌ناپذیر در همه تجربه‌های بعدی به شناخت اشتباه منجر خواهد شد. چرا که آدمی خود را با تخیل کردن، نوع خاصی از خود در سطح اگو در نظر می‌گیرد (جانستون، ۱۳۹۴). این گونه لاکان، اگو را دارای ماهیتی پرتحریف می‌داند که آدمی را در ابتدای امر به انقیاد می‌کشاند. چرا که از لحظه‌ای که تصویر منسجم در مقابل تجربه چندپارگی مسلم دانسته می‌شود؛ سوژه به عنوان رقیب خودش پایه‌ریزی می‌شود و آدمی میان پراکندگی خود و خود آیینیِ خیالیِ اگو، دچار تعارض می‌شود (هومر، ۱۳۸۸). لاکان با تعبیر اگو به دیگری بر شأن بیگانه و بیگانه‌ساز آن تاکید می‌کند. وی دیگری را در مرکز شکل‌گیری سوژه تعریف می‌کند که از همان ساحت خیال نقش خود را در ثنویت و رابطه میان اگو و مادر آغاز می‌کند. در اینجاست که تلاش آدمی برای تعمیم رابطه خود با تصویرش در ساحت آینه‌ای با دیگران، اگو را آمیخته در دیگری‌ها و به عنوان ترکیبی از این انطباق‌ها رقم می‌زند. از این رو اگوی در قالب تصویر حاصل آمده، به مثابه تصویر امیال دیگری، از سوژه جدا می‌شود و کشاکش مداومی را میان اگوی تصویری و سوژه رقم می‌زند. چرا که اگو وجودی شی شده و سرشار از نیروگذاری‌های دیگری است که آدمی از طریق تایید دیگری، تصویر را به جای خود می‌پذیرد.

- خاستگاه شکل‌گیری دیگری در معنای نمادین سوژه

لاکان از طریق ساز و کار مرحله آینه‌ای، آدمی را به شناختی منطبق بر دیگری از خودش می‌رساند و از همان آغاز به صورتی پنهانی دیگری را به جای خود می‌نشاند و بر شان بیگانه و بیگانه‌ساز اگو تاکید می‌کند. سپس تلاش می‌کند تا سوژه را به عنوان چیزی جدا و خارج از خود طرح کند تا بتواند دیگری را در شالوده اصلی آن جای دهد. پس از طریق تشکیل اگو براساس تصویر بیرونی مقدمات را فراهم می‌کند تا در نمادین نیز آدمی را در شبکه‌ای پیشینی ساختار دهد. این شبکه، زبان یا دال است که میل دیگری بزرگ را به جای میل سوژه بازتاب می‌دهد. سوژه با دیدن خود به عنوان یک اگوی ایده‌آل و با ایجاد سوژگی خاص خود از طریق فانتزی تصویری درون آینه، ورود خود به فرهنگ و زبان را آغاز می‌کند. تصویری که سوژه می‌تواند در طول زندگی خود به دنبال آن باشد، نسخه منسجم و پایدار از خودی است که با محرک‌های بی‌نظم بدن واقعی او مطابقت ندارد. با ورود سوژه به ساحت نمادین، تصویر ایده‌آل خودشیفته کماکان در ساحت خیالی حفظ می‌شود. در ادامه این تصویر خیالی از خود همواره

توسط دیگری پر می‌شود. دیگری‌ای که به‌عنوان آینه‌ای برای خود در نظر گرفته می‌شود و در نهایت به یک رابطه خودشیفته‌گون میان سوژه و ابژه علت میل او می‌انجامد. به بیان دیگر در مرحله آینه‌ای، کودک اگوی ایده‌آل را می‌بیند، یعنی چیزی که هرگز نمی‌تواند باشد. در این لحظه شناخت نادرست است که کودک من را به وجود می‌آورد و نگاهی اجمالی به آینده احتمالی خود نشان می‌دهد: من خودم را می‌بینم، بنابراین، من هستم. در این لحظه خودزایی است که کودک به سوژه تقسیم شده یعنی من، شکل می‌دهد و این چنین ساحت خیالی، مادر و نبود او را دور می‌زند. چرا که در پاسخ به نبود مادر است که کودک به این تصویر متوسل می‌شود. مادر خود عامل غیبت و محل کمبود می‌شود و سوژه تقسیم شده به عنوان محصول انتقام و به منزله دو قطب ناسازگار منی که خودم هستم و منی که دیگری است، حاصل می‌شود که تفکیک و عدم تطبیق همیشگی تصویر آینه‌ای و مفهوم درونی از خود را نشان می‌دهد (لاکان، ۱۹۷۷). اتحاد تصور شده میان خود و دیگری ناشی از فقدان ابژه اولیه، نمایشی بین امر واقع و ساحت خیالی محسوب می‌شود. پس از ورود به زبان، میل برای همیشه با بازی زبان گره می‌خورد. میل در ساحت نمادین، راهی برای جلوگیری از تماس کامل با امرواقع است (همان). در ساحت نمادین نیز میل به گفتن همه برای این‌که چیزی ناگفته باقی نماند، میلی دست نیافتنی است که زبان را آزار می‌دهد. من هرگز قادر نخواهم بود معنی خود را بیان کنم، زیرا اعتقاد بر این است که معنای آن مقدمه زبان است. وقتی خودم را بیان می‌کنم، معنای من توسط زبان به خطر می‌افتد و به این ترتیب همه چیز ناگفته باقی می‌ماند. چرا که کلمات معنایی دارند که بیش از اهداف من است، گونه‌ای مازاد روانی. فاصله خیالی بین قصد و بیان انگیزه‌ای می‌شود که به تمایلی سیری‌ناپذیر دامن می‌زند تا چیزی را ناگفته نگذارد یا آنچه را که گفته، روشن کند (لاکان، ۱۹۸۸).

پس سوژه از طریق نظام از پیش موجود زبان ساخته می‌شود؛ تا بدانجا که سوژه از طریق زبان سخن نمی‌گوید؛ بلکه این زبان است که از طریق او سخن می‌گوید. لاکان معتقد است که ساحت نمادین که دلالت را زیر سیطره خود دارد؛ به‌گونه‌ای قاطع ماهیت سوژه را تعیین می‌کند. بدین معنا که این دیگری بزرگ است که تعیین می‌کند، چه چیزی قابل گفتن است و چه چیزی نمی‌تواند باشد. این ساحت نمادین است که مشخص می‌کند یک دال بر چه چیزی در آگاهی دلالت کند و هم‌چنین چه چیزی باید سرکوب شود. به عبارت دیگر دلالت‌های ناخودآگاه حاکی از آن است که دیگری نمادین چه دلالت‌هایی را به مثابه دلالت‌های آگاهانه تولید کند و آدمی به چه نوع مشخصی از سوژگی وا داشته شود (شیخ، ۲۰۱۷). از این رو زبان توامان ضمن ایجاد سوژه بر آن حکمرانی نیز می‌کند. سوژه ناخودآگاه متشکل از محتویات دلالت‌گر و به مثابه امری گریزنده در فراسوی تسلط آدمی بر او حکمرانی‌می‌کند. به عبارت دیگر ناخودآگاه فرایندی از دلالت است که در عین اینکه از آن آدمی است؛ از او می‌گریزد؛ چرا که آدمی در مدار از پیش تعیین شده زبان، یارای متوقف نمودن آن را ندارد. به این معنا، ناخودآگاه کلام دیگری بزرگ است (هومر، ۱۳۸۸). دال جای‌گرفته در بطن انسان، ماهیت او را در مطیع زبان بودن و امحای او را در برون‌رفت از زبان رقم می‌زند. بدین معنا که سوژه در خارج از زنجیره دلالت وجود ندارد. در این راستا بیگانگی دوم که که الحاق سوژه به امر نمادین و زبان است، رخ می‌دهد. زیرا زبان به مثابه پیشکشی است که در عین ابراز وجود دادن به میل، در آن گره می‌افکند. این مسئله نقش انکارناپذیر دیگری را در شکل‌گیری سوژه مورد تاکید قرار می‌دهد. زیرا جهان زبان‌شناختی والدین به مثابه دیگری بزرگ، باعث می‌شود آدمی خود را به صورت غیر دریابد و این غیر چیزی نیست جز همان ناخودآگاه.

توجه به جمله معروف لاکان می‌تواند در فهم نقش دیگری در مرکز هویت‌دهی سوژه کارساز باشد: « آنچه انسان بدان میل می‌ورزد به مثابه دیگری است». لاکان از این طریق میل انسان را تنظیم شده به وسیله دیگری می‌داند. علاوه بر این از نظر او سوژه فقط تا جایی میل می‌ورزد که خود دیگری را به صورت دیگری میل‌ورز تجربه کند. دیگری نه تنها میلی معمایی را پیش روی من قرار می‌دهد بلکه همچنین من را با این واقعیت که خودم هم نمی‌دانم به چه چیزی میل می‌ورزم، با معمای میل خودم، رویاروی می‌کند (ژیژک، ۱۹۴۹). بدین معنا که انسان نه فقط به آنچه میل دیگری است بلکه به همان شیوه او میل دارد؛ به عبارت دیگر، میل او دقیقا ساختاری مشابه میل دیگری دارد. انسان می‌آموزد به منزله یک شخص دیگر میل داشته باشد، گویی که او خود یک شخص دیگر است (فینک، ۱۹۹۶: ۱۲۲). از نظر لاکان، سوژه آپاراتوس یا خیالی است که آدمی برای درک جهان و جایگاه خود در آن به کار می‌گیرد. اما این خیال بهایی دارد. چرا که در تشکل این آپاراتوس، سوژه در طی یک فقدان ثبت می‌شود که در آن اگو به عنوان یک استاندارد دست نیافتنی عمل می‌کند. این فقدان نتیجه وابستگی در دوران نوزادی است. در

نتیجه انسان همواره وابسته به دیگری برای جبران این فقدان می‌شود تا بدان‌جا که بقای او توسط سازمان ضروری اجتماعی تنظیم می شود (هنریکس، ۲۰۱۹). لاکان این چنین موفق می‌شود تا دیگری را در اشکالی پردامنه به عامل ضروری تحقق سوژه تبدیل کند. او سوژه شدن را در گرو اخذ موقعیتی تحمیلی در نسبت با میل دیگری بزرگ تعیین می‌کند. از این طریق او سوژه را چیزی معلق میان سوژه بودن و حوزه دیگری بزرگ ترسیم می‌کند و لحظه حضور قطعی‌ای برای آن درنظر نمی‌گیرد. او دیگری بزرگ را به روح عینی و فراگیر ساختارهای اجتماعی- زبانی تشبیه می‌کند که زمینه تعامل بینا سوژگانی را شکل می‌دهد و از این طریق تصورات خیالی و ساختگی قدرت و یا دانش تحکم‌آمیز و بی نام و نشان را ساختار می‌دهد.

۳- روش پژوهش

مقاله حاضر به خوانش فیلم سرگیجه آلفرد هیچکاک با تکیه بر آرای ژاک لاکان و ساحت‌های سه گانه وی پرداخته است. در این راستا محققان بر آن بوده اند تا با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی به خوانش بعد خیالی اگو و دیگریِ فیلم سرگیجه از منظر لاکان پرداخته و با صورت بندی سوژه لاکانی در طی ساحت‌های سه‌گانه به خوانش روابط میان اسکاتی، جودی و مادلین بپردازند. در این قسمت به تشریح مفاهیمی از اندیشه لاکانی پرداخته می شوند که در این پژوهش به عنوان چارچوبی مفهومی در خوانش فیلم مورد استفاده قرار گرفته‌اند: حول محور مواجهه تروماتیک اسکاتی، مادلین و جودی می‌توان نگاهی دیگر به تلاقی ناممکن و البته ضروری سه‌گانه لاکانی انداخت. همان طور که وقایع فیلم در ابتدای رابطه مادلین و اسکاتی حول فضای خیال سامان می‌یابد. این فضای خیال پایه‌های بنیادین سوژه را می‌گذارد و تا آخر در مرکز تجربه سوژه باقی می‌ماند. لاکان سوژه را در طی روابطی متناقض و اجتناب‌ناپذیر سه ساحت صورت‌بندی می‌کند تا بتواند آن را به مثابه حرکتی بی‌پایان در جهت رسیدن به اگو و اسیر در فریب تصویر و عدم قطعیت زبان تعریف نماید و دیگری را در مرکز سوژه جای دهد. در این راستا وی با اشاره به نظریه گره برومئه‌ای، سوژه را مقوم فقدان معرفی می‌کند و حضور آدمی را منوط به غیابی ضروری می‌داند.. از این طریق می‌توان حضور خیالی مادلین در مرکز تجربه اسکاتی را مورد خوانش قرار داد.

یکی دیگر از مفاهیم مطرح در زمینه صورت‌بندی اگو و مستعد تفسیر در فیلم سرگیجه، مسیری است‌که اگو در طی آن صورت‌بندی شده و به ماهیت بیگانه‌گون و بیگانه‌ساز دچار می‌شود. بدین صورت که لاکان از طریق تصویری بیرونی، به اگو هویت می‌بخشد و این‌گونه حصول به خودی یکپارچه به قیمت دیگری بودن خود می‌انجامد. به بیان دیگر لاکان این لحظه خودشناسی را به جای فرایندی درونی از مسیر یک دیگری می‌گذراند و از طریق صورت‌بندی اگو به واسطه تصویر آینه‌ای به مثابه دیگری، بر عدم انطباق و انفصال همیشگی خود و بازتاب آینه تاکید می‌کند.

٤- تحلیل یافته‌ها

۱- فیلم سرگیجه آلفرد هیچکاک

سر آلفرد جوزف هیچکاک (۱۸۹۹-۱۹۸۰) فیلمساز شهیر انگلیسی است که طی شش دهه فعالیت حرفه‌ای بیش از پنجاه فیلم بلند را کارگردانی کرده است. از هیچکاک به عنوان استاد تعلیق و دلهره در سینما یاد می شود. ژیژک معتقد است که فیلم‌های هیچکاک به این دلیل غریب و نامتعارف‌اند که تهدید را نه همچون عاملی بیرونی، بلکه چون عنصر ذاتی و درونی زندگی روزمره به نمایش می‌گذارند؛ چون سویه زیرین و سرکوب شده آن. گهگاه این تهدید پنهان در شکلی از ابژه خودش را نمایان می‌سازد. ابژه‌ای که چون نوعی لکه در حوزه واقعیت ظاهر می‌شود و شخصیت اصلی را مفتون می‌کند. هم‌چنین ژیژک معتقد است همه چیز در فیلم‌های هیچکاک واجد معنا است. طرح داستانی به ظاهر ساده فیلم‌ها، پیچیدگی‌های فلسفی نامنتظره‌ای را می‌پوشاند. از این رو فیلم‌های هیچکاک به نحوی هم‌زمان در مثلث رئالیسم، مدرنیسم و پست مدرنیسم جای می‌گیرند (ژیژک، ۱۳۸۶: ۱۱-۲۱). سرگیجه به‌عنوان یکی از فیلم‌های مطرح تاریخ سینما (۱۹۵۸) در مورد پلیسی است به نام اسکاتی که سرانجام به‌خاطر ترس از ارتفاع و سرگیجه بازنشست می‌شود. در این هنگام، گاوین، دوست قدیمی اسکاتی از او می‌خواهد که همسرش را به خاطر ابتلا به اختلال روانی تعقیب کند. اسکاتی در این روند بر مادلین عاشق می‌شود؛ اما در جلوگیری از اقدام او به خودکشی به خاطر سرگیجه‌اش ناکام می‌ماند. در ادامه او در عشق بازگشت مادلین، با زنی مشابه او تحت عنوان جودی آشنا می‌شود و تلاش می‌کند

تا او را در همه حالات و حرکات با مادلین انطباق دهد. در اواخر فیلم مشخص می‌شود که جودی همان مادلین دروغین بوده است که براساس نقشه گاوین وارد زندگی اسکاتی شده است تا گاوین بتواند مادلین واقعی را از سر راهش بردارد و با خیال راحت از اینکه اسکاتی شاهدی بر خودکشی مادلین دروغین است، قتل مادلین واقعی را پنهان کند.

- بعد خیالی اگو در فیلم سرگیجه

مادلین به مثابه ابژه از ازل غایبی است که کل ماجرای فیلم حول آن می‌چرخد. این ابژه، اسکاتی را مجدد شور زندگی می‌بخشد و او را از تعقیب و گریزی که از جانب گاوین بر او اجبار شده است؛ به ماجرایی عاشقانه سوق می‌دهد. بعد از مرگ مادلین، هم‌چنان این ابژه مفقود کار خود را انجام می‌دهد و اسکاتی را به تلاش برای پرکردن این نیستی همیشگی وا می‌دارد. به عبارت دیگر گویی فیلم تلاش‌های اسکاتی را برای تملک چیزی که هیچ‌گاه به این شکل وجود نداشته است و نخواهد داشت؛ به تصویر می‌کشد. به بیان دیگر چیزی که اسکاتی را توامان زجر می‌دهد و زندگی می‌بخشد؛ مازاد شناخت ناپذیر و نامعلومی است که در مرکز همه همانندسازی‌ها، از نقطه‌ای کار را خراب می‌کند و بخشی از مطلوب را عقب‌تر می‌نشاند و اسکاتی را در حصول به تمامیت شکست می‌دهد. این مهره گمشده جبران ناشدنی، اسکاتی را برای انطباق کامل جودی با تصویر ذهنی‌اش از مادلین ناکام می‌گذارد. در بخش‌های آخر هنگامی که مشخص می‌شود مادلین همان جودی بوده است؛ مسئله این ابژه شناخت ناپذیر و احاطه‌ناپذیر نه تنها حل نمی‌شود بلکه پیچیده‌تر می شود. چرا با وجود اینکه جودی نقش مادلین را بازی کرده و اصلا خود مادلین دروغین بوده؛ نمی‌تواند بار دیگر فیلمی مورد میل اسکاتی را بازی کند؟ چرا جودی در مادلین شدن مجدد ناتوان است؟ نمی‌خواهد یا نمی‌تواند؟ اینجاست که ناهماهنگی‌ها و تناقض‌های موجود در بطن آدمی برجسته می‌شود.

تلاش‌های اسکاتی برای انطباق جودی به مادلین را می‌توان با همانندسازی با وحدت ادراکی تصویر بدن در مرحله آینه‌ای یکسان دانست. همانطور که در فراسوی همانندسازی، مغاکی پرناشدنی، افقی احاطه ناپذیر را می‌گستراند؛ اسکاتی نیز در هر تلاش برای همانندسازی جودی با مادلین با مازاد یا کمبودی مواجه می‌شود و از همانندسازی کامل ناکام می‌ماند. در واقع گویی چیزی، مانند تصویر فریب‌زایی از مادلین، وارد قاب ذهنی اسکاتی شده، که دیگر تکرار شدنی نیست. به عبارت دیگر مادلین به مثابه رسوب تصاویر آرمانی‌ای است که لاکان آن را اگو می‌نامد. مادلین به مثابه اگوی اسکاتی تجربه‌ای تمام شدنی و کنار گذاشتنی نیست بلکه در مرکز سوژه اسکاتی همه دیده‌ها و شنیده‌ها را به انطباق با خود وا می‌دارد تا میل اسکاتی را به تمامیت سیراب کند ولی همواره ناکام می‌ماند. لاکان نیز از طریق مرحله آینه‌ای جدال میان تمایلاتی را نشان می‌دهد که از یک طرف به عنوان گونه‌ای قطع ارتباط و پراکندگی و از سویی دیگر براساس وحدتی جفت و جورکننده و ادغام شونده میل تجربه می‌شوند. در این وحدت، سوژه، خود را به عنوان فردیتی متمایز و در عین حال بیگانه می‌شناسد. با این حال، برای آگاهی به درک خود از دیگری، ضروری است که ساحت نمادین در روابطی که توسط تصویر خود تعیین می‌شود؛ دخالت کند (میلر، ۱۹۸۸).

بعد از مرگ مادلین و ورود جودی، در هر نگاه اسکاتی، ابتدا مادلین آشکار می‌شود و ناگهان این تصویر به‌گونه‌ای بی‌رحمانه به جودی دگردیسی می‌یابد. گویی جودی و مادیلن به مثابه دو آینه روبروی هم، مدام تصویر یکدیگر را باز می‌تابانند و درست در لحظه شعف ناپایدار اسکاتی از تجسم مادلین، جودی چونان حفره‌ای ظاهر می‌شود و فقدان و نیستی مادلین را پر رنگ‌تر ترسیم می‌کند. در این راستا در هم تنیدگی این دو را می‌توان با کارکرد سه گانه لاکانی خوانش نمود. همان‌طور که جودی و مادلین نیز در یک فرایند حضور و غیاب بر اسکاتی ظاهر می‌شوند. بدین معنا که حضور مادلین منوط به غیاب جودی است؛ جودی نیز باید در پس جودی بودن غایب شود تا تمامیت مادلین در مقام اگوی اسکاتی ظاهر شود. در این راستا اسکاتی در برابر تصویر جودی مقاومت می‌کند و سعی می‌کند مادلین را به جای او بنشاند و زمانی که جودی بر تصویر خود اصرار می ورزد؛ اسکاتی مصمم‌تر در تغییر او تلاش می‌کند. مرگ مادلین و ورود جودی به زندگی اسکاتی مصادف است با ورد اسکاتی به ساحت نمادین. درماندگی اسکاتی با ورود جودی بیشتر می‌شود چرا که جودی علی رغم تصور، نه ساز و کاری برای پوشاندن فقدان، بلکه برعکس ناخواسته به عمیق‌تر نمودن این فقدان و حسرت اسکاتی دامن می‌زند. همان‌طور که جودی را می‌توان با عمکرد ساحت نمادین

مشابه دانست که آدمی را از تمامیت خیالی به ساحت تهی تفاوت و فقدان تبعید می‌کند و بر گسست و شکاف های باور ناپذیری در خیالی دست می‌گذارد.

در این راستا می‌توان جودی و مادلین را دو نیروی عظیم و تپنده‌ای دانست که تعامل آنها عملکرد سوژه لاکانی را ترسیم می‌کند. نیاز تراژیک اسکاتی به تجسم خیالی مادلین از طریق غایب ساختن جودی، نمود زمینه وصف ناپذیر هستی اسکاتی است. بدین معنا که اسکاتی به پشتوانه‌ای خیالی نیاز دارد تا بتواند با توهم تن به ناواقعیت بسپارد و حیات ادامه یابد. او نیاز دارد خیال را بر واقعیتی که نمادین بر او تحمیل می‌کند؛ پیشی دهد تا در توهمی از عاملیت به فرامین نمادین تن دهد. از این رو گویی هیچکاک، خیالی را چونان پوششی بر تن معنای نمادین جودی می‌پوشاند و زمانی که پرده خیالاتی از مادلین دروغین فرو می‌افتد؛ جودی را از میان برمی‌دارد تا ساحت خیال را از دستبرد نمادین مصون بدارد و اسکاتی بتواند در خیال به تمامیت تصویر مادلین دل خوش کند و به بستری آماده برای فریب نمادین تبدیل شود. لاکان نیز با طرح مدل نوری، بر نقش ساختاری ساحت نمادین و عملکرد اگوی آرمانی تاکید می‌کند و با نمایش موقعیت سوژه در نمادین، خیال را با واقع پیوند می‌دهد. «... موقعیت من در خیال فقط تا آنجا قابل تصور است که شخص، راهنمای فراتری از خیال را در ساحت نمادین بیابد ....». بنابراین مدل نوری اهمیت اولیه ساحت نمادین را در ساحت خیالی نشان می‌دهد (لاکان، ۱۹۸۸: ۱۴۱). این گونه لاکان از طریق درامی از رانش‌های داخلی، سوژه را صورت‌بندی می‌کند. سوژه تحت‌تاثیر این رانش‌ها درگیر فریب شناسایی می‌شود و تصویر تکه تکه شده بدن به شکلی از کلیت گسترش می‌دهد (لاکان، ۱۹۷۷: ۴).

اسکاتی در مواجهه با جودی، از هیچ تلاشی فرو گذار نمی‌کند تا او را با رسوب تصاویر آرمانی مادلین انطباق دهد. در واقع ورای ظاهر امر، او تلاش می‌کند تا ساحت خیال را در برابر تنزل به سطح واقعیتی روزمره محافظت کند. اما درست در لحظه‌ای که گمان می‌کند تمام مطلوب را بازیافته، چیزی تسخیر نشدنی و قدرتمندتر از تجسم خیالی مادلین و القای نمادین جودی، ناممکنی این تطبیق را به او یادآور می‌شود. در این هنگام است که بی‌هیچی مادلین خیالی بر او ثابت می‌شود. در این هنگام هیچکاک از طریق تمهیدی تن به نابودی برملا کننده این بی‌هیچی می‌بندد و این تمهید چیزی نیست جز جودی در هیئت ساحت نمادین. بدین معنا که جودی در شان نمادین بی‌هیچی خیال را بر مخاطب تلنگر می‌زند. لاکان نیز با توسل به نقاشی سفیران می‌نویسد: «این تصویر به سادگی هر تصویری است، یک دام برای نگاه. در جستجوی نگاه به هر یک از نقاط تصویر، ناپدید شدن آن را مشاهده خواهید کرد» (لاکان، ۱۹۷۷: ۸۹). تبدیل لکه پایین نقاشی به جمجمه‌ای خیره به مخاطب، به مثابه ابژه نگاهی خواهد بود که بیش از هر چیز فقدان و این واقعیت را که ساحت نمادین فقط با یک مرز شکننده از امر واقع جدا می‌شود، به مخاطب یادآوری می‌کند. این ابژه شناور جادویی[1] با فروپاشی نمادهای قدرت و میل در نقاشی هولباین، بیش از هر چیز بی‌هیچ چیزی[2] خود ما را در شکل سر مرگ منعکس می‌کند (لاکان، ۱۹۸۱: ۹۲).

در این راستا جدال جودی، اسکاتی و مادلین را می‌توان خودگویی‌هایی میان سطوحی هماهنگ و در عین جمع ناشدنی و متناقض در مرکز سوژه انسانی دانست. سوژه انسانی عرصه درگیری نیروهای ذاتا متناقض و اجتناب‌ناپذیری است که انفصال و درست کار نکردن یکی، امحای سوژه را رقم خواهد زد. اسکاتی در جدال تصویر خیالی مادلین و تصویری نمادین از جودی، به مغاکی پر ناشدنی تبدیل می‌شود و این مغاک جز ضروری‌ترین تمهیداتی است که لاکان در مرکز سوژه طرح‌ریزی می‌کند. به بیان دیگر هیچکاک در ثنویت خیالی اسکاتی و مادلین، رابطه‌ای امن و سرشار از تمامیتی را برقرار می‌کند اما به محض ورود عامل سوم یعنی جودی، تناقض‌های موجود ولی پنهان، را آشکار می‌سازد. ورود جودی بیش از نقض مادلین و آشکار نمودن ناموجود بودن او، چیزی را در درون سوژه اسکاتی هدف می‌گیرد. او به اسکاتی یادآور می‌شود که تصویری که آدمی از خودش و دیگری دارد همواره بر نیستی‌ای پیش از هستی استوار است. در این هنگام تصویر اسکاتی از خودش و از جهان دگرگون می‌شود. در این راستا لاکان نیز در طی تشریح پیوستگی‌ای که از طریق نظریه برومئه‌ای حاصل می‌شود، وجود به معنای فلسفی آن را بر فقدانی اساسی استوار می‌سازد و سوژه را مقوم ابژه علت میلی می‌داند که پیش از حضور غایب است. وی تصویر سوژه خود را از طریق همین فقدان و تلاش برای تملک چیزی همواره غایب و دسترس‌ناپذیر، ترسیم می‌کند. بدین معنا که از نوع گره خوردن،

[1] magical floating object

[2] nothingness

وضعیتی ایجاد می‌شود که که دوام این وضعیت حاصلی جز فقدان یا عدمی نیست که مرکز سه حلقه را تشکیل می‌دهد (موللی، ۱۳۸۸: ۲۱۳-۱۹۹).

اسکاتی ورای حسرت از دست دادن عشق و عاشق شدن بر معشوقی ناموجود، با بن هستی فریب‌زای خود مواجه می‌شود و این فریب در خیرگی جنون‌آسا او را رها نمی‌کند. به عبارت دیگر او با نیستی پرفریبی روبرو می‌شود که هستی جهانش را شکل داده است و این درد بزرگتری است که او آگاه می‌شود که آدمی بازیچه‌ای در دستان عاملیتی پنهان است. این گونه هیچکاک مخاطب را تلنگر می‌زند که بی‌مادلینی دردی مشترک در سوژه انسانی است. لاکان نیز در خوانش نقاشی سفیران نشان می‌دهد که پشت میل چیزی نیست جز فقدانی که به ما خیره شده است. این فقدان میل را ادامه می‌دهد و به طور مداوم آدمی را به غوطه‌وری در واقعیت تهدید می‌کند. به عبارت دیگر هیچکاک، مادیلن و جودی را دست‌آویزی قرار می‌دهد تا اسکاتی از طریق این دو، در تصویری که از خودش دارد، تجدیدنظر کند. در واقع آگاهی اسکاتی از عاشق شدن بر موجودی از پیش ناموجود او را نسبت به فقدان ضروری و دردناکی که در شالوده سوژه آدمی وجود دارد؛ مطلع می‌کند: فقدانی که مقوم سوژگی اوست و او را حیات می‌بخشد. در ادامه اسکاتی با آگاهی از فریب گاوین و جودی از نقش عاملیت همه جا حاضری مطلع می‌شود که حتی در عشقی فردی و منحصربه فرد ریشه دوانده و او را به نوع عشق ورزیدن خاصی فرا می‌خواند. به عبارت دیگر اسکاتی از فریب ساحت نمادین و نقش بارز آن در ساحت خیال خود، جایی که آن را با توهم واقعیت ستایش می‌کند؛ آگاه می‌شود.

- مفهوم دیگری لاکانی در صورت‌بندی سوژه در فیلم سرگیجه

درست در لحظه‌ای که اسکاتی با کنار گذاشتن شغلش گویی در حال دست شستن از خود است، گاوین با درخواستی اصرارگونه او را به تعقیب همسرش دعوت می‌کند. پذیرش درخواست گاوین و عاشق شدن او بر مادلین، آغاز پیدا شدن مجدد اسکاتی است. چرا که مادلین را می‌توان بخشی از اسکاتی دانست که به عنوان فرافکنی تصویر خیالی اگو، انسجام توهمی اسکاتی را در پی دارد. به عبارت دیگر مادلین امتداد فقدان درونی اسکاتی است چرا که اسکاتی برای یافتن نداشته‌ای در درونش به مادلین به مثابه یک ابژه بیرونی، هیچ‌گاه وجود نداشته، اتکا می‌کند و نداشته درونی را در ناموجودی بیرونی می‌جوید.

همانطور که لاکان معتقد است که اگو در اثر اتکا به الگویی بیرونی حاصل می‌شود، اسکاتی نیز اگوی خود را از روی فقدانی بیرونی رونویسی می‌کند و از آنجا که مادلین دروغین در اینجا به مثابه ابژه‌ای همیشه مفقود است؛ این رونویسی سراسر فقدان خواهد شد. چرا که مادلینی به این شکل در واقعیت وجود ندارد و آنچه هست تنها ابژه‌ای رونویسی شده از نقشه گاوین است. از این رو مادلین خودش را ندارد و اسکاتی نیز که رونویسی‌ای از مادلین است به صورت توامان نه خودش را دارد و نه مادلین را. همان گونه که در مرحله آینه‌ای لاکان، فرض تصویر به جای خود، ماتریس نمادینی را ترسیم می‌کند که در آن اگو به شکل اولیه قبل از آنکه در دیالکتیک شناسایی با دیگری عینیت یابد و قبل از آنکه زبان به آن برگردد، به شکل اگو رسوب می‌یابد. این گونه لاکان اگو را قبل از تعین اجتماعی خود و در جهتی خیالی تعین می‌بخشد و گشتالت را عنصری ضروری برای نمادین‌سازی و صورت‌بندی اگو معرفی می‌کند (لاکان، ۱۹۷۷: ۲). تمام انسجام اسکاتی زمانی شروع می شود که مادلین از بین می‌رود و با مرگ مادلین او در پراکنده‌ترین حالت ممکن رها می‌شود. مادلین چیزی از لحن صحبت، راه رفتن، نگاه و حرکاتش را نزد اسکاتی جا می‌گذارد و او با مرور این جزئیات، معشوق را در ذهن می‌پروراند. در میانه فیلم، ورود جودی او را به سمت شروع دوباره رابطه‌ای می‌کشاند که برخلاف ظاهر امنیت‌آور رابطه قبلی، سراسر آسیب محسوب می شود. زیرا جودی، بی‌حضوری مادلین را بی‌رحمانه‌تر به اسکاتی یادآوری می‌کند. گویی بهای از دست دادن مادلین خیالی، یافتن جودی به عنوان نمودی از ساحت نمادین است و این چنین هیچکاک در مسیر اتفاقات به ظاهر ساده، معنایی را برای سوژه انسانی و نحوه تحقق آن رقم می‌زند. بعد از مرگ مادلین، اسکاتی خود را چون چیزی نام‌ناپذیر و اضطراب‌آمیز می‌یابد و در تلاش است تا رابطه ذهنی با او را از سر گیرد. در میانه فیلم، اسکاتی در اوج حسرت، با جودی روبرو می‌شود و او را به صورت اشتباهی ضروری به جای مادلین می‌گیرد. همان‌گونه که اسکاتی در مادلین امتداد فقدان خود را می‌جوید در جودی نیز امتداد مادلین را جست و جو می‌کند و او را به نقش آفرینی در قالب مادلین وادار می‌کند.

همان طور که مادلین چیزی ضروری برای حیات اسکاتی است، خیالی نیز ضروری تشکل سوژه است. از نظر لاکان فانتزی نه ساخته ساده خیالی برای ایستادن در برابر واقع بلکه محصولی از ذهن است که رویکرد به واقعیت و توانایی درک چیزها را همانطور که واقعاً هستند؛ مبهم می‌کند. فانتزی طرف دوم نیست، بلکه قطعه کوچکی از خیال و چونان چارچوبی است که واقعیت را تضمین می‌کند (همان: ۲۷). اما حسرت‌بارتر آنکه جودی همزمان هم مادلین هست و هم نیست؛ هم مادلین هست چون چیزی نام‌ناپذیر درون او یادآور مادلین است، هم مادلین نیست چون چیزی در مادلین بودن او درست کار نمی‌کند. یا چیزی کم است یا چیزی اضافه است. اما در ادامه اسکاتی بیش از آنکه در رابطه با جودی، عشق از دست رفته را بیابد، با این ابژه بی‌بازگشت بی‌رحمانه‌تر مواجه می‌شود. چرا که جودی بیش از آنکه میل اسکاتی به مادلین بودن را سیراب کند؛ محال بودن حضور مادلین را تجسد می‌بخشد. فراتر از آن جودی بر محال بودن حضور تام و تمام هر چیزی در جهان تاکید می‌کند و به اسکاتی یادآوری می‌کند که بخشی از مطلوب برای همیشه از دست رفته باقی می‌ماند. ازنظر لاکان نیز، علی‌رغم تلاش آدمی، ظهور اگو و سوژه هیچ انطباقی نخواهند داشت؛ یعنی این دو جنبه همیشه بدون تقارن واقعی یکدیگر تقریب می‌یابند. تصویرآینه‌ای نیز، موقعیتی خیالی و ضروری برای داشتن حس خود یا یک سری تغییرات خود در گشتالت اولیه است اما به طور هم‌زمان شرط بیگانه شدن از فانتزی‌های او نیز هست؛ تا آنجا که سوژه میل به مهار یا محدود سازی تصویر خود را دارد (میلر، ۱۹۸۸).

همانطور که لاکان زبان تکلم را به عنوان شرط اصلی و آغازین تشکل سوژه و همچنین عامل انقسام آن می‌داند. بدین معنا که زبان توامان هم تحقق سوژه را میسر می‌سازد و هم آن را منقسم می‌سازد. چرا که زنجیره تهی زبان، تمامیت شی را نابود می‌کند و سوژه را در توهم دست‌یابی به تملک تمام خیالی در چرخه میل، از دالی به دال دیگر گرفتار می‌کند. زبان بخشی از مطلوب را برای همیشه از دست رفته باقی می‌گذارد از این رو وجود آدمی همواره آرزومند و موجودی اساسا منقسم و مکسور است و انسان ناآرزومند معادل انسانی مرده است. بدین معنا که آدمی بعد از گذر به نمادین هم‌چنان در حسرت بازیابی ابژه تمام خیالی است؛ ولی برون رفت از زبان هم امحای ذات او را رقم می‌زند؛ پس فقط می‌تواند در زنجیره تهی زبان به جست و جودی نمودهایی از آن بپردازد. در این راستا می‌توان جودی را معادل ساحت نمادین دانست؛ چیزی که اسکاتی به عنوان جایگزینی برای ابژه خیالی از دست رفته برمی‌گزیند. اما جودی چون ساحت تهی و پر فقدان زبان، بیش از آنکه جایگزینی برای مادلین باشد بی‌حضوری او را به رخ اسکاتی می‌کشد. و این بی‌حضوری مادلین به مثابه ابژه همواره مفقودی است که میل سوژه را رقم می‌زند. هماطور که ناخودآگاه لاکانی فرایند حضور و غیاب تصویر و زبان به مثابه دو کارکرد خیالی و نمادین است؛ حضور جودی، بی‌حضوری یا غیاب مادلین را ترسیم می‌کند و بهای بودن اسکاتی دقیقا در همین بی‌حضوری است. به بیان دیگر مادلین رفته‌ای بی‌بازگشت است که می‌تواند معادل تبعید سوژه از ساحت خیالی باشد. نبود فیزیکی مادلین نمی‌تواند تمام او را از عرصه ذهن اسکاتی حذف کند و در عوض جودی را در تمامیت نامسنجم خود بپذیرد. از این رو مادلین نمایانگر نیاز مبرم آدمی به ساختار ضروری خیالی در راستای دسترسی به تصویری توهمی است. چراکه آدمی خود را از طریق الگوی بصری بیرونی می جوید تا از طریق تصویری توهمی خیال از واقعیت پیشی گیرد و سوژه برای حضور در نمادین آماده شود.

از این طریق هیچکاک اسارت آدمی را در جست و جویی ناکام کننده نشان می‌دهد. جست و جویی که نمی‌تواند و نباید به آن پایان دهد. چرا که اگر آن را پایان دهد و جست و جو را متوقف کند، بیش از پیش با خلا وجودی‌اش مواجه می‌شود. همانطور که لاکان نیز بر غیاب ضروری در ساختار ذهن تاکید می‌کند و نقش ایجابی آن را در بازسازی یک ساختار نمادین ذهنی یادآور می شود. غیابی که ساحت نمادین حول آن ساختار می‌یابد. مادلین نمود بی‌هیچی و بی‌حضوری ضروری‌ای است که به حیات ساختار نمادین می انجامد. بر این اساس هیچکاک در آمیخته شدن سطوح متناقضی را در تشکیل خود و دیگری را نشان می‌دهد. بدین معنا که اسکاتی و دیگری حاصل درآمیختگی و روابط متناقضی است که در نتیجه ترکیبی از توهم تمامیت و در عین حال ناپیوستگی و فریب شکل می‌گیرد. فیلم فراتر از نمایش درگیری احساسی میان مادلین و اسکاتی از درگیری سه نیروی عظیم در تصویری که آدمی از خودش دارد، سخن می‌گوید. او نشان می‌دهد این تصویر چگونه و از طریق چه خاستگاه‌هایی جفت و جور می‌شود. اسکاتی بر دیگری‌ای عاشق می‌شود که سراسر فقدان و خیال است. چرا که مادلین دارای هویتی جعلی و بافته شده از تار و پودی نمادین است. به همین خاطر او در شبکه پیچیده‌ای از اینجا و آنجا، حضور و غیاب و... گرفتار است. مادلین آنچنان که اسکاتی بر او عاشق میشود؛ سوبرداشتی خیالی است که توسط عاملیتی پنهان طرح ریزی می‌شود. تا تصویری که اسکاتی از

خودش دارد بنا بر منفعتی خاص صورت‌بندی شود. جودی نیز بیش از آنکه یادآور مادلین از دست رفته باشد، عرصه نقض و نفی مادلین و اسکاتی است. چرا که جودی مادلین را به مثابه عاملی واقعی و فردی نفی می‌کند و بر سوء برداشت خیالی اگو و عاملیت نمادین دست می‌گذارد. گشتالت نیز از منظر لاکان به عنوان نماد اگو و هم بیگانگی از خود، باید به عنوان سازنده دیده شود (نه اینکه توسط چیز دیگری ساخته شود). چرا که هیچ چیزی برای درک احساس خود، بنیادی‌تر از تصویری آینه‌ای نیست که بتواند حس وحدت را هرچند گمراه کننده به آن ببخشد. اهمیت این تصویر از آن روست که لاکان که آن را به عنوان فرم اساسی و اولیه‌ای از اگو یا سوژه می‌داند که قبل از شناخت با دیگری در حوزه اجتماعی قرار می‌گیرد (فلوجا، ۲۰۱۵: ۹۸).

جودی با نشستن در جایگاه مادلین، به نفی حضور او می‌پردازد. رابطه جودی با اسکاتی خاستگاه شکل گیری معنای نمادین سوژه را ترسیم می‌کند. جودی که در ابتدا تحت عاملیت گاوین در قالب مادلین ساخت و پرداخت شده است؛ اکنون نیز تحت سلطه اسکاتی ناچار به نقش‌آفرینی در قالب قبلی است. بنابراین جودی تا آنجا می‌تواند باشد که به تکرار فرامین دیکته شده دیگری بزرگ بپردازد و حضور او در گرو انطباق با میل دیگری است. از این طریق هیچکاک شخصیت‌ها را در داستانی از پیش تعیین شده، محصور نشان می‌دهد. به بیان دیگر اسکاتی، مادلین و جودی از داستان تجسمی یکسانی برخوردار هستند. چرا که هریک از این شخصیت‌ها رونوشتی از فقدان دیگری است و آن دیگری نیز خودش از نداشته‌ای بیرونی دستور می‌پذیرد. اسکاتی در این رابطه درمی‌یابد که خودش نیزاز اساس در این گفتمان پیچیده اسیر است زیرا آنچه هویداست خیانت و دسیسه عاملیت دیگری بزرگ در صورت‌بندی مادلین، جودی و همه مفاهیم زندگی است. این‌گونه مخاطب نیز در مورد منشا دیگری آینه‌ای یا منی که می خواهد باشد ولی هرگز به آن نمی‌رسد، به تجدیدنظر وا داشته می‌شود.

هیچکاک در زیر ساخت‌های بنیادین هر سه شخصیت یک دیگری را جای می‌دهد و هویت هریک را به عرصه کشاکش نیروها و روابط هماهنگ و در عین حال متناقضی استوار بر این دیگری ترسیم می‌کند. در این راستا جودی چون نقطه توقفی است که سعی دارد با تعلیق قواعد نمادینی که او را صورت‌بندی می‌کند تصویری واقعی از خودش را روی صحنه آورد. جودی، جرات توقف و دوباره نگاه کردن به خودش را می‌یابد. او بر فاصله‌ها و شکافهایی میان دیگری آینه‌ای (مادلین) و تصویر واقعی خود دست می‌گذارد و مخاطب را در تعیین جایگاه حقیقی خودش مردد می‌کند. جایگاه حقیقی جودی کجاست؟ در خود واقعی‌اش؟ در تصویر واقعی جودی ؟ یا در بازتاب بیرونی خودش در مادلین؟ جودی در اسارت تصویری کاذب، شکاف من تصویری و من واقعی را پررنگ تر می‌کند. جودی چون عامل سومی است که ثنویت رابطه مستقیم و خیالی اسکاتی و مادلین را بهم می‌زند و بنا و پایه راستین هویت مادلین را در مرکزی نام ناپذیر جای داده می‌دهد که از آن دیگری است. به بیان دیگر تعین و تحقق صورت‌بندی مادلین و جودی در دستان دیگری‌ای است که این چنین اسکاتی را هم تلنگرمی‌زند که آیا من حقیقتا خودم هستم؟ آیا می‌دانی تو را چه کسی ساخته؟ این چنین هیچکاک سوژه را به عرصه ظهور ناپیوستگی‌ای میان آنچه واقعا هست و آنچه براساس سیاستی بیرونی تحمیل می‌شود؛ تبدیل می‌کند. استیصال جودی در برابر تحمیل‌های اسکاتی به همانندسازی با مادلین، تفکر ایدئولوژیکی که او را صورت بندی کرده را پررنگ تر می‌کند. جودی چیزی است که ایدئولوژی هرطور که بخواهد او را نشان می‌دهد. به راستی تا کجا با خود جودی مواجه هستیم؟ و تا کجا جودی بازتابی از تصویری خیالی است؟ تا بدانجا که گویی جودی توسط کارگردان هم اجازه ندارد، نمایش خود را آنگونه که می‌خواهد روی صحنه اجرا کند.

علاوه بر این جودی در معنای جودی بودن چیزی منفک از خودش است و تنها به صورت میانجی‌ای محو شونده وجود دارد. جودی، منی ناپیوسته با خودش است که اجازه ندارد در مرکز خودش باشد. بلکه او سوژه ای خط خورده و بازیچه دست دیگری است. هر چند او تلاش می‌کند تا اسکاتی او را بدون وابستگی به تصویر ایده‌ال مادلین ببیند. او تمام تظاهرات نمادین را در هم می‌شکند تا خود را به گونه‌ای صریح در دید اسکاتی قرار دهد. اما برعکس، تلاش جودی برای ارائه خود به شیوه بی‌پیرایه و بدون دخالت نمادین، فریبکاری خیالی را برجسته تر می‌سازد. هیچکاک نشان می‌دهد که بدون دخالت نمادین، ساحت خیال دست خودش را رو نمی‌کند. مداخله جودی است که رابطه عادی عاشقانه مادلین و اسکاتی را به عرصه ناپیوستگی و تناقض تبدیل می‌کند. در واقع تهی بودن و توهمی بودن مادلین، تمهید ضروری هیچکاک است تا از این طریق تکاپوی نمادین تفسیر و تاویل را راه اندازد. ساحت نمادین ساحتی ضروری برای فاش نمودن ساحت خیالی است، خیالی هم پشتوانه‌ای ضروری برای تحقق و حیات سوژه است. همان طور که در پایان فیلم به محض فاش شدن نقشه گاوین، پشتوانه خیالی فیلم آنچنان که در ذهن اسکاتی

نقش بسته، درهم می‌شکند. فیلم نیز اندکی بعد از برملا شدن نقشه تمام می‌شود.گویی هیچ چیز بدون این معمای حل نشده و فقدان نمی‌تواند ادامه یابد. در ادامه لاکان در برابر تقلیل‌گرایی خیالی، جوهر روانکاوی را در استفاده از ساحت نمادین می‌داند و آن را تنها راه برای جابجایی تثبیت‌های غیرفعال ساحت خیالی معرفی می‌کند. پس از نظر او خیالی تنها در صورتی قابل رمزگشایی است که به نمادین تبدیل شود (ایوانز: ۲۰۰۶: ۸۴). این‌چنین او بر اهمیت ساحت نمادین در تشکل اگو تأکید می‌کند. چراکه از همان آغاز واکنش دیگری به تصاویر است که آن‌ها را از علاقه یا ارزش لیبیدویی آکنده می‌کند. پس در برابر روابط دوگانه خیالی، نمادین با ساختاری سه‌گانه و با تاکید بر نقش دیگری بزرگ عمل می‌کند (فینک، ۱۹۹۶: ۹۲). از نظر لاکان اگو حاصل بازتاب دیگری است، هیچکاک نیز از طریق ماجرایی عاشقانه، رابطه خود و دیگری را در بعد خیالی اگو و سپس با مداخله نمادین ترسیم می‌کند. هنگامی که اسکاتی جست و جوی فقدان خود را در دیگری متوقف می‌کند؛ گویی سوژه لاکانی تحقق می‌یابد. هنگامی که او از تبدیل جودی به مادلین دست می‌کشد و فقدان درونی را در بیرون نمی‌جوید؛ تصویری دیگر از خودش را ترسیم می‌کند. در پایان فیلم هنگامی که نقشه جودی و گاوین آشکار می‌شود؛ اسکاتی با نابودی نمادین جودی، گویی نیاز خود بر توهم انسجامی بیرونی را خط می‌زند و با سمپتوم خود یعنی سرگیجه چشم در چشم و روبرو می‌شود.

- مادلین/ ساحت خیالی و جودی/ ساحت نمادین زمینه ساز تحقق اسکاتی

براساس خوانش لاکانی گویی هیچکاک از طریق درگیری میان اسکاتی، جودی و مادلین، روابط اجتناب ناپذیر سه نیروی عظیم خیالی، نمادین و واقع را در صورت‌بندی سوژه لاکانی به تصویر می‌کشد. هیچکاک تجسم خیالی مادلین و نمود نمادین جودی را ضرورت بی‌اجتناب هستی اسکاتی می‌داند. چرا که اسکاتی در رابطه حضور و غیاب این دو ساحت میسر می‌شود. جودی نماینده زبان و ساحت نمادین و مادلین نماینده ساحت خیال باعث می‌شوند که اسکاتی در جایگاه‌های متفاوتی نسبت به خودش قرار گیرد و هر بار با سیر در پارادیمی متفاوت، با تصویری از خودش مواجه شود. در ابتدا هیچکاک از طریق مادلین، نحوه صورت بندی سوژه لاکان را بر پایه ابژه مفقود به تصویر می‌کشد و از سرگردانی و تلاش بیهوده سوژه برای پوشاندن این بی‌هیچی سخن می‌گوید. چنان که مادلین برای اسکاتی بنیادی‌ترین علت اشتیاق است. حتی بعد از مرگ او، اسکاتی، جودی را نه در هیئت جودی بودن بلکه به عنوان ابزاری برای پوشاندن غیبت مادلین به‌کار می‌گیرد. این گونه جودی را به موضع فقدان مادلین می‌کشاند. اما جودی به علت تعلق به ساحت غیر از خیال، خود بیش از پیش به سیری‌ناپذیری این حفره می‌انجامد و در هر تمهید اسکاتی برای همانندسازی مغاکی عمیق‌تر سر بیرون می‌آورد و فقدان مادلین را برجسته تر می‌کند. همان طور که از نظر لاکان آنچه در عملکرد رویا در معرض خطر است؛ فراتر از اگو است و آنچه در سوژه هم‌زمان هم از آن سوژه است و هم از آن نیست، ناخودآگاه است (میلر، ۱۹۸۸). از این طریق لاکان بر ماهیت آستانه‌ای امر واقع تاکید می‌کند و آن را متعلق به عرصه تجسم و هم فراتر از آن می‌داند. در این راستا گویی مادلین نیز لحظه رویارویی با امرواقع است.

گویی مادلین تصویری خیالی از سوژه اسکاتی است بخشی از وجود اوست که میل او را ساختار می دهد. برای همین است که در سراسر فیلم این تصویر برای اسکاتی شکننده و گریزنده است. او در نقش ابژه علت میل و به مثابه میل مفروض، میل اسکاتی را بیدار می‌کند. رابطه اسکاتی با مادلین را می‌توان رابطه خیالی سوژه انسانی با ابژه علت میل دانست که اسکاتی به واسطه آن پا به عرصه وجود می‌گذارد و در نسبت با آن خود را تعریف می‌کند. این ابژه توامان نابودگر و تحقق‌بخش، تداوم وجود متزلزل اسکاتی را در گرو حفظ فاصله مناسب می‌داند. بدین معنا که گویی مادلین بیش از این نمی‌تواند باشد بلکه باید از جایی به بعد نیست شود. هیچکاک فاصله مادلین و سوژه را با از میان برداشتن مادلین ضروری می‌داند به عقیده لاکان، همیشه باید بین واقعیت (دنیای خیالی‌ای که خود را متقاعد می‌کنیم جهان پیرامون ماست) و واقعی (ماده‌ای وجودی فراتر از زبان و در نتیجه فراتر از نماد) تفاوت قائل شد. آدمی به دلیل اعتماد بیش از حد به نسخه زبان‌شناختی و اجتماعی خود، هجوم ماده خالص واقعی در زندگی روزمره را تاب نمی‌آورد و آن را مخل نظم زندگی می‌داند. چنان‌چه لاکان، همه ساختارهای زبانی و اجتماعی را شکست خورده در مقابل امر واقع می‌داند و اتفاقا همین تنش بین قوانین واقعی، اجتماعی، معانی، قراردادها، خواسته‌ها و نظیر آن را تعیین کننده زندگی روان جنسی معرفی می‌کند (لاکان، ۱۹۸۱: ۲۰۳).

هیچکاک در آغاز، اسکاتی را با تصویر تمامیت‌بخش مادلین رویارویی می‌کند. مادلین نیز به مثابه سازوکار پوشاندن خلا سوژه اسکاتی، او را به تصویری توهمی از خودش می‌رساند. در ادامه هیچکاک با تمهید مرگ مادلین و ورود جودی، فریب‌کاری خیالی را بر اسکاتی برملا می‌کند و او را با ابژه‌ای عمیقا منفی و ذاتا متناقض نما در شالوده سوژگی خویش چشم در چشم می‌کند. اسکاتی از یک طرف، از بی‌هیچی ضروری در مرکز سوژه انسانی آگاه می‌شود و از طرف دیگر از توهم خودآیینی و نقش بارز میل دیگری در مرکز سوژه خود مطلع می‌شود. از این طریق اسکاتی درمی‌یابد که میل دیگری در شالوده هستی او ریشه دوانیده است. لاکان خیالی را نه چیزی وهمی و نامهم، بلکه جزئی ذاتی و اجتناب‌ناپذیر از سوژه می‌داند که حذف توهمات آن ناممکن و نامطلوب خواهد بود. پدیده‌های وهمی این ساحت علی‌رغم تصور، نقشی حیاتی در صورت‌بندی سوژه دارد. چرا که لاکان به عمد در اولین مرحله‌ای که آدمی تلاش می‌کند خود را بشناسد، مرزهای خود و تصویر را آنچنان در هم می‌آمیزد تا او نه براساس غور در درون خود بلکه بر پایه الگوی بصری فریب‌زای بیرونی خود را بشناسد و به اشتباه تصویر را به جای خود فرض گیرد. این‌گونه لاکان موفق می‌شود خیال را از واقعیت پیش دهد تا بتواند به کمک این انتزاع ساختگی خیالی، عاملیت ساحت نمادین را در عرصه‌ای که آدمی بسیار خود را آزاد می‌پندارد، کمرنگ سازد. لاکان در سمینار خود در مورد انتقال با تاکید بر نقش آینه تخت، از اهمیت نگاه دیگری بر ارگانیسم کودک سخن می‌گوید. این نگاه به کودک امکان می‌دهد بدن خود را ذیل الگوبرداری از تصویری دیگرگون درک کند (لاکان، ۲۰۱۵: ۳۴۵). ورود جودی به عرصه خیال اسکاتی، بی‌حضوری مادلین و فقدان ذاتی سوژه انسانی را ترسیم می‌کند. جودی اگر قبل‌تر در نقشه گاوین به مادلین شدن مجبور بود؛ اکنون نیز چاره‌ای جز ورود به قاب تصویری‌ای که اسکاتی طرح‌ریزی کرده، ندارد. به بیان دیگر جودی همواره ساخته و پرداخته عاملیتی غیر از خود است. اسکاتی در مواجهه با جودی ورای آنکه با دسیسه زنی فریبکار روبرو شود با خیانت عاملیت ساحت نمادین در صورت‌بندی سوژه رویاروی می‌شود. چرا که اسکاتی درمی‌یابد که خودش نیز مانند جودی تحت عاملیتی ناپیدا طرح ریزی شده است. در این لحظه است که حیرانی اسکاتی آغاز می‌شود زمانی که رابطه خیالی و امن اسکاتی با مادلین به محض ورود جودی در معرض تهدید قرار می‌گیرد؛ سوژه اسکاتی از نو مفهوم‌پردازی می‌شود. جودی را می‌توان پدیداری از ساحت نمادین و ساختاری تنظیم شده براساس سناریویی دانست که وعده دروغین مادلین خیالی را فاش می‌کند. در این هنگام اسکاتی از توهم عاملیتی خودآیین و یا من فاعلی آزاد به ابژه‌ای ثابت و راکد از مختصات عینیت یافته تبدیل می‌شود. وی آگاه از حس خودبودگی ساختگی مادلین و جودی و مهم‌تر ساختگی بودن خودش، با حفره‌ای در مرکز خود مواجه می‌شود؛ گویی این بهایی است که برای درمان سرگیجه و مواجهه جدی با سمپتوم خودش باید بپردازد.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

هیچکاک در فیلم سرگیجه از طریق ماجرایی عاشقانه، معنایی برای تحقق سوژه انسانی رقم می‌زند. این مقاله در صدد خوانش فیلم سرگیجه براساس سوژه لاکانی است. براین اساس می‌توان تحقق سوژه را حول محور مواجهه تروماتیک اسکاتی، مادلین و جودی ترسیم نمود و از این طریق سوژه را در تقاطع و تلاقی ناممکن و البته ضروری سه‌گانه‌های لاکانی تبیین نمود. در ابتدا هیچکاک از طریق مادلین، نحوه صورت بندی سوژه لاکان را بر پایه ابژه مفقود به تصویر می‌کشد و از سرگردانی و تلاش بیهوده سوژه برای پوشاندن این بی‌هیچی سخن می‌گوید. چنان که مادلین برای اسکاتی بنیادی‌ترین علت اشتیاق است. حتی بعد از مرگ او، اسکاتی، جودی را نه در هیئت جودی بودن بلکه به عنوان ابزاری برای پوشاندن غیبت مادلین به‌کار می‌گیرد. این گونه جودی را به موضع فقدان مادلین می‌کشاند. اما جودی به علت تعلق به ساحت غیر از خیال، خود بیش از پیش به سیری‌ناپذیری فقدان می‌انجامد و در هر تمهید اسکاتی برای همانندسازی، مغاکی عمیق‌تر سر بیرون می‌آورد و فقدان مادلین را برجسته تر می‌کند. از این طریق لاکان بر ماهیت آستانه‌ای امر واقع تاکید می‌کند و آن را متعلق به عرصه تجسم و هم فراتر از آن می‌داند. در این راستا گویی مادلین نیز لحظه رویارویی با امرواقع است. گویی مادلین تصویری خیالی از سوژه اسکاتی است بخشی از وجود اوست که میل او را ساختار می دهد. برای همین است که در سراسر فیلم این تصویر برای اسکاتی شکننده و گریزنده است. او در نقش ابژه علت میل و به مثابه میل مفروض، میل اسکاتی را بیدار می‌کند. رابطه اسکاتی با مادلین را می‌توان رابطه خیالی سوژه انسانی با ابژه علت میل دانست که اسکاتی به واسطه آن پا به عرصه وجود می گذارد و در نسبت با آن خود را تعریف

می‌کند. این ابژه توامان نابودگر و تحقق‌بخش، تداوم وجود متزلزل اسکاتی را در گرو حفظ فاصله مناسب می داند. بدین معنا که گویی مادلین بیش از این نمی‌تواند باشد بلکه باید از جایی به بعد نیست شود.

هیچکاک فاصله مادلین و سوژه را با از میان برداشتن مادلین ضروری می‌داند همان طور که به عقیده لاکان، همیشه باید بین واقعیت (دنیای خیالی‌ای که خود را متقاعد می‌کنیم جهان پیرامون ماست) و واقعی (ماده‌ای وجودی فراتر از زبان و در نتیجه فراتر از نماد) تفاوت قائل شد. بر این اساس وقایع فیلم در ابتدای رابطه مادلین و اسکاتی حول فضای خیال سامان می‌یابد. این فضای خیال پایه‌های بنیادین سوژه را می‌گذارد و تا آخر در مرکز تجربه سوژه باقی می‌ماند. لحظات عاشقی اسکاتی بر مادلین، بیش از آنکه نمایان‌گر احساسی آزادانه باشد؛ گویای لحظات منفی‌ای است که اسکاتی را بدون سیطره بر خود به پوست اندازی مطابق با میل دیگری فرامی‌خواند. این لحظات متناقض پیوستگی و ناپیوستگی، شرط درک خود به عنوان موجودی متمایز و شرط جامعه و قانون‌پذیری است. اسکاتی باید براساس ساز و کاری که مادلین در لباس مبدل عشق حقیقی برای او می‌چیند؛ فریب بخورد. این چنین اسکاتی در گفتمان حساب شده دیگری غوطه ور می‌شود و درگیر فرایند یافتن ابژه گمشده به صورت ناخواسته به ساحت نمادین ورود می‌یابد. اسکاتی در مواجهه با جودی، از هیچ تلاشی فرو گذار نمی‌کند تا او را با رسوب تصاویر آرمانی مادلین انطباق دهد. در واقع ورای ظاهر امر او تلاش می‌کند تا ساحت خیال را در برابر تنزل به سطح واقعیتی روزمره محافظت کند. اما درست در لحظه‌ای که گمان می‌کند تمام مطلوب را بازیافته، چیزی تسخیر نشدنی و قدرتمندتر ا از تجسم خیالی مادلین و القای نمادین جودی، ناممکنی این تطبیق را به او یادآور می‌شود. در این هنگام است که خیالی بودن مادلین بر او ثابت می‌شود. هیچکاک از طریق تمهیدی تن به نابودی بر ملا کننده این بی‌هیچی می‌بندد و این تمهید چیزی نیست جز جودی در هیئت ساحت نمادین.

همان‌طور که مادلین شالوده و یا خیال بنیادینی در صورت‌بندی اگو است، جودی به عنوان ساحت نمادین به فروپاشی مادلین خیالی می‌انجامد و تجسم فروپاشی تمامیت خیال به بهای ورود به ساحت نمادین است. در این برهه، به محض فاش شدن یکی بودن مادلین/ جودی، اسکاتی یکباره پشتوانه‌ای را از دست می‌دهد که بن مایه هستی او را شکل داده است. چرا که جودی با تعرض به ساحت خیال اسکاتی، ساحت پرفقدان نمادین را به جای عرصه خیال می‌نشاند. هیچکاک از طریق نمایش یک شخصیت از طریق دو پوسته بیرونی، بر بی‌اعتباری آنچه آدمی آن را مایه قوام و دوام میل خود می‌داند، دست می‌گذارد. در این راستا اسکاتی امتداد فقدان خود را در مادلین می‌جوید؛ یعنی برای یافتن گمشده‌ای درونی بر ابژه از ازل ناموجود بیرونی اتکا می‌کند. سپس امتداد فقدان خود و مادلین را در جودی می‌جوید. از آنجا که سناریوی مادلین/ جودی توسط گاوین نوشته شده، می‌توان گفت اسکاتی رونوشتی از دیگری سراسر فقدانی است که خودش را ندارد؛ پس اسکاتی نیز به عنوان رونویسی‌ای از دیگری ناموجود، از بودن در مرکز خودش ناتوان است. این گونه هیچکاک، دیگری را در شالوده تصویری که آدمی از خودش دارد، قرار می‌دهد و آن را از چیزی شخصی و منحصر به فرد به چیزی منطبق با میل دیگری تبدیل می‌کند. این میل دیگری است که در حرکتی تنظیم شده اسکاتی را به مواجهه‌هایی ضروری به حرکت وا می‌دارد. او اسیر و عاشق بر تصویر ساخته و پرداخته شده‌ای از دیگری می‌شود که از اساس ناموجود است. سپس جودی را به عنوان سازوکاری برای پوشاندن فقدان مادلین و البته بیشتر فقدان خودش به کار می‌برد. تنها هنگامی که اسکاتی توهم جستن انسجام را در دیگری متوقف می‌کند و جودی از میان می‌رود، وی با سمپتوم خود یعنی سرگیجه چشم در چشم می‌شود و این لحظه تحقق سوژه لاکانی است، سوژه‌ای آگاه از فقدان خود و دیگری. از این رو مادلین، جودی و اسکاتی تصاویری هستند که که توسط دیگری سازمان‌دهی شده‌اند. همان طور که از نظر لاکان، اگو به صورت واقعیتی بیرونی شکل می‌گیرد، آدمی تکه‌های نامنسجمی از دیگری را برای دست یابی به تصویری ایدهآل از خودش بند می‌زند و بی اطلاع از دیگری بودن این خود، به رونویسی سراسر فقدانی از دیگری تبدیل می‌شود. این گونه هیچکاک بن هستی فریب‌زای سوژه را نشان می‌دهد و نقش‌آفرینی عاملیت همه جا حاضر و بی نام و نشان نمادین را در صورت‌بندی سوژه فاش می‌کند. این‌گونه هیچکاک سوژه را چیزی خیالی و حاصل سناریویی از پیش تعیین شده، ترسیم می‌کند و سوژه را مقوم فقدان می‌داند. به عبارت دیگر هیچکاک مانند لاکان، فقدان یا بی‌مادلینی را درد مشترک سوژه انسانی می‌داند و این چنین مخاطب را در چگونگی جفت و جور شدن تصویر خودش دقیق کند تا دریابد که این تصویر براساس چه ساز و کاری ساختار می‌یابد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

مقاله محصول مشارکت مشترک نویسندگان است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴). *فروید در مقام فیلسوف، فراروانشناسی پس از لاکان*. ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.

پیرکلرو، ژان (۱۳۸۵). *واژگان لکان*. ترجمه کرامت موللی، تهران: نی.

جانستون، ایدرین (۱۳۹۴). *دانشنامه فلسفه استنفورد (۳۲) ژاک لکان*. ترجمه مسعود اولیا، ققنوس، تهران.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۰). *لاکان به روایت ژیژک*. ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸). *وحشت از اشک‌های واقعی؛ کریستف کسیلوفسکی بین نظریه و مابعد نظریه*. ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

ژیژک اسلاوی (۱۳۸۹). *از نشانگان خود لذت ببرید! لاکان در هالیوود و بیرون از هالیوود*. ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

ژیژک اسلاوی (۱۳۸۶). *لاکان- هیچکاک؛ آنچه می‌خواستید درباره لاکان بدانید اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید*. ترجمه مازیار اسلامی، تهران: ققنوس.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۶). *کژ نگریستن*. ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفیریال تهران: نشر نی.

فینک، بروس (۱۳۹۷). *سوژه لاکانی بین زبان و ژویسانس*. ترجمه محمد علی جعفری، تهران: ققنوس.

موللی، کرامت (۱۳۸۳). *مبانی روانکاوی فروید- لکان*. تهران: نی.

موللی، کرامت (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روانکاوی لکان منطق و توپولوژی*. تهران: دانژه.

هومر، شون (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*. ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.

References

Evans, D. (2006). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge.

Eyers, T. (2012). *Lacan and the Concept of the'Real'*. Springer.

Felluga, D. F. (2015). *Critical theory: The key concepts*. Routledge

Hobbs, P. (2004). The image before me. *An Electronic Journal for Visual Culture*.

Olivier, B. (2004). Lacan's subject: the imaginary, language, the real and philosophy. *South African Journal of Philosophy*, *23*(1), 1-19.

Hendrix, J. S. (2019). *The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan*.

Huntjens, J. (2003). Vertigo: A vertiginous gap in reality and a woman who doesn't exist. *Image [&] Narrative*, *5*

Hitchcock, A., Stewart, J., Novak, K., Geddes, B. B., Coppel, A., Boileau, P., & Herrmann, B. (1958). *Vertigo*. Universal Pictures.

Leonard, G. M. (1990). A Fall from Grace: The Fragmentation of Masculine Subjectivity and the Impossibility of Femininity in Hitchcock's" Vertigo". *American Imago*, *47*(3/4), 271-291

- Lacan, Jacques.(1991). Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 19566-57. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.

Lacan, Jacques.(1977) Écrits: A Selection. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock Publications.

- Jacques Lacan. (1981). Anamorphosis, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, trans. Alan Sheridan, New York: W. W. Norton & Company, Inc

Lacan, Jacques.(1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
Lacan, Jacques.(1992). *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60*. Trans. Dennis Porter. London: Routledge.
Lacan, Jacques.(1977). *The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts ofPsychoanalysis, 1964*. Trans. Alan Sheridan. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis.
Lacan, Jacques. (1988). *The Seminar. Book I. Freud's Papers on Technique, 1953-54*. Trans. John Forrester. New York: Nortion; Cambridge: Cambridge University Press.
Lacan, Jacques. (2014). *The Seminar of Jacques Lacan, Book X, Anxiety (1962-1963).* (A.R. Price, Trans.). Polity Press.
Lacan, Jacques. (1978-1979). Seminar 26: Topology and Time, Draft translation by Dan Collins.
Lacan, Jacques. (2015). *The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII, Transference (1960-1961).* (Bruce Fink, Trans.). Polity Press.
Lacan, J. (1956). *Symbol and Language: The language of the self.*
Murphie, A. (1998). I'm Not Joking—Lacanian Nostalgia Ain't What It Used to Be: On Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock), edited by Slavoj Žižek. *Film-Philosophy*, *2*(1).
Van der Merwe, P. L. (2010). Lacan and Freud: beyond the pleasure principle (Doctoral dissertation, Stellenbosch: University of Stellenbosch).
Žižek, S. (2004). Is there a proper way to remake a Hitchcock film? *Hitchcock: Past and Future*, 257-74.
Zizek, S. (2012). Interprets Hitchcock's *Vertigo* in *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) in *Film, Philosophy*.