

## ***Analysis of "Alienation" in Paul Thomas Anderson's Cinema with focus on Jacques Lacan's Ideas***

The concept of alienation has been extensively discussed in the history of modern thought, emphasizing the estrangement of individuals from intrinsic elements of their nature. This concept has been expressed in various forms by some of the prominent Western philosophers. Philosophers who have spoken about alienation do not agree on the nature of human essence. For example, saint Augustine considered alienation as the separation of humans from the kingdom of God and saw the way back to it in obeying the commandments of the Church, while thinkers such as Feuerbach or Nietzsche saw Christian doctrine as the cause of human alienation from their own essence. Nevertheless, all these philosophers agree on the point that humans have an essence and have fallen away from that essence.

Jacques Lacan considered Alienation as a necessary condition for the subject's entry into symbolic order. According to Lacan, Cartesian duality cannot reveal all that the subject is, because the Descartes skeptic, who realizes his own existence through his thinking, only informs about a conscious subject, while Lacan considers the nature of the subject to be unconscious and made by the language. Lacan, in his Psychoanalytical perspective, posited that individuals become alienated from themselves upon acquiring the ability to speak, allowing others to confine their desires within the bounds of signification through language. While the Other's desire is manifested in language, Lacan believes that man's desire is the desire of the Other.

This study focuses on the manifestation of alienation in the films of contemporary American director Paul Thomas Anderson Throughout employing an interdisciplinary approach encompassing cinema, Psychoanalysis and philosophy. By adopting a descriptive analytical method, this research aims to prove the hypothesis that the concept of alienation is the main theme in P.T Andersen's cinema, which is manifested as a leitmotif in all the works of this filmmaker. Throughout Anderson's films, the protagonist resembles a Lacanian alienated subject compelled to embrace Other's language in the pursuit of meaning. The big Other in Anderson's films is a metaphor of capitalism that presents American cultures and subcultures through surrogate relationships. The "Surrogate Family" and at the head of it the surrogate father turns Andersen's characters into subjects who renounce freedom in the dangerous world of The Real in favor of escaping loneliness and finding identity in the symbolic world. In this symbolic world, Andersen's heroes are in a situation similar to the situation of the unconscious subject described by Lacan. The protagonists in Anderson's works are intricately bound to the signifiers established within these surrogate relationships. Ultimately, this study reveals that Anderson's primary preoccupation in his films is human identity, one whose desires are limited within the framework set by paternal law. As Lacan considers the neurotic as the most common position of the subject, Andersen's characters are generally Neurotics who accept the Other's rules. However, the Hysteric subject in *The Master*, the Psychotic character in *Inherent Vice*, and The Pervert Subject in *Phantom Thread* define the different position of the subject in the face of the Other.

**Keywords:** Alienation, Desire, Jacques Lacan, Language, Paul Thomas Anderson, Surrogate Family.

# واکاوی مفهوم «بیگانگی» در سینمای پل تامس اندرسن با تأکید بر آرای ژاک لکان

## چکیده

بیگانگی از مفاهیم کلیدی تاریخ اندیشه است که به انحاء مختلف در آراء برخی فلاسفه از دوران باستان تا کنون تجلی یافته و به جدافتادگی انسان از چیزی متعلق به سرشت او اشاره دارد. در نظریه روان‌کاوی لکان نیز یادگیری زبان سبب می‌شود تا دیگری میل انسان را در محدوده‌ی دال محصور ساخته و بدین تقدیر او را از خود بیگانه سازد. پژوهش حاضر از طریق مطالعه‌ی میان‌رشته‌ای در حوزه‌های سینما، فلسفه و روان‌کاوی با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی، تجلی مفهوم بیگانگی را با تأکید بر آراء لکان در فیلم‌های کارگردان معاصر آمریکایی، پل تامس اندرسن مورد واکاوی قرار داده و این فرضیه را اثبات می‌کند که در تمام فیلم‌های اندرسن، قهرمان داستان همچون سوژه‌ای لکانی‌ست که برای یافتن معنا مجبور به پذیرش زبان دیگری بزرگ می‌شود. در سینمای اندرسن نظام سرمایه‌داری را می‌توان به مثابه استعاره‌ای از دیگری بزرگ دانست که منویات‌اش را از طریق فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌های آمریکایی در فیگور یک «پدر یا خانواده جانشین» عرضه می‌کند، چنان‌که هدف نمایشی قهرمان‌های اندرسن با دال تعیین شده در این روابط جانشینی گره می‌خورد. در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که اصلی‌ترین دغدغه‌ی اندرسن در خلق آثارش هویت انسانی‌ست که میل‌ورزی‌اش در چارچوب قانون دیگری محدود گشته است.

## واژگان کلیدی

بیگانگی، میل، ژاک لکان، زبان، پل تامس اندرسن، خانواده جانشین.

مقاله انتشارات نشر فرهنگ‌های زیبا

## مقدمه

هدف پژوهش حاضر واکاوی چگونگی تجلی مفهوم بیگانگی در سینمای اندرسن می‌باشد. بیگانگی وضعیتی‌ست که به شکلی جدانشدنی با مفهوم «تنهایی» در پیوند است. در فیلم‌های پ.ت اندرسن این تنهایی، نه در جدافتادگی از «دیگری» بلکه به شکل نوعی تنهایی در «دیگری» به نمایش گذاشته می‌شود.

لکان بیگانگی را اتفاقی اجتناب‌ناپذیر برای ورود سوژه به «نظم نمادین» می‌داند. به زعم پژوهش حاضر مفهوم «نظم نمادین» در آرای لکان به طور شگفت‌انگیزی بر مفهوم «خانواده جانشین»<sup>۱</sup> در فیلم‌های اندرسن منطبق می‌شود. ادعا این است که «خانواده جانشین» در فیلم‌های اندرسن منویات بیگانه‌ساز سرمایه‌داری را متجلی می‌سازند.

از طرفی شخصیت‌های اندرسن همگی بازتاب دهنده‌ی دغدغه‌های خویش‌تاب او و تحت تأثیر زمینه اجتماعی‌اش در ارتباط با مقوله هویت هستند تا جایی که بیگانگی همچون یک «نقشمایه‌ی درونمایه‌ای»<sup>۲</sup> در تمامی آثار او منعکس می‌شود.

در بخش تحلیل اثبات خواهد شد که منطبق با نظریه بیگانگی لکان، شخصیت‌ها در سینمای اندرسن، سوژه‌هایی در جست‌وجوی معنا هستند که برای رهایی از رنج انزوا، هویت‌شان را فدای ورود به یک «خانواده‌ی جانشین» می‌کنند. در نتیجه‌گیری مشاهده خواهد شد که چطور مبحث اگزیستانسیالیستی<sup>۳</sup> یافتن معنا برای زندگی با بحث لکان در باب وجود معنا در حوزه‌ی زبان و میل دیگری پیوند یافته و در تمام فیلم‌های اندرسن متجلی می‌گردد.

نخستین دلیل اهمیت مسئله‌ی پژوهش حاضر را می‌توان در انطباق تصویر سوژه در فیلم‌های اندرسن با وضعیت تماشاگر به مثابه سوژه در جهان بیرون دانست. دلیل دوم، پرداختن به نظریه کم‌تر استفاده شده‌ی «بیگانگی» در تحلیل روانکاوانه فیلم است. این پژوهش در پی ارائه تحلیلی مضمونی با تأکید بر جنبه‌های هستی‌شناختی و فلسفی نظریه‌ی لکان از مفاهیم پر تکرار تحلیل‌های روان‌کاوانه چون مرحله‌ی آینه‌ای، میل و فانتزی برای روشن‌تر شدن مفهوم بیگانگی لکان و تجلی آن در فیلم‌های اندرسن استفاده خواهد کرد. دلیل سوم، عدم توجه به کارگردانی مهم در پژوهش‌های آکادمیک در هر دو منابع لاتین و فارسی می‌باشد. هدف اصلی، تحلیل سینمای پل تامس اندرسن بر اساس مفهوم بیگانگی می‌باشد، هدف دوم تبیین مفهوم بیگانگی و ارتباط آن با دیگر مفاهیم مطرح شده در نظریه روان‌کاوی ژاک لکان است، فرضیه پژوهش از این قرار است که مفهوم بیگانگی درون‌مایه‌ی اصلی در سینمای پ.ت اندرسن است که به مثابه یک نقش‌مایه در تمامی آثار این فیلم‌ساز تجلی می‌یابد. برای نیل به این اهداف سه پرسش مطرح می‌گردد، ژاک لکان به چه شکل مفهوم بیگانگی را در نظریه روان‌کاوی به کار می‌گیرد؟ چه ارتباطی بین درون‌مایه در سینمای اندرسن و آراء لکان در باب بیگانگی وجود دارد؟ جهان بیگانه‌ی شخصیت‌های اندرسن به چه شکل با سازوکار نظام سرمایه‌داری و جهان نمادین آن ارتباط می‌یابد؟ نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش، هشت فیلم بلند ساخته شده توسط اندرسن تا سال ۲۰۱۷ میلادی را شامل می‌شود که در بخش تحلیل ذکرشان خواهد رفت.

## روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش به لحاظ نوع داده‌ها کیفی، از حیث هدف پژوهش بنیادی و نظری و ماهیت روش آن توصیفی-تحلیلی می‌باشد.

## پیشینه پژوهش

منابع آکادمیک در باب سینمای اندرسن بسیار محدود است، یک تز دکتری در دانشگاه ایست انگلیا و مقاله‌ای با عنوان «خانواده در فیلم‌های پل تامس اندرسن» به ترتیب به نقش پدر از نگاه پست یونگی و خانواده جانشین در فیلم‌های اندرسن می‌پردازند که به همراه سایر کتب و منابعی که در پایان ذکرشان خواهد رفت مورد استفاده این پژوهش قرار گرفته‌اند.

## مبانی نظری پژوهش

### مقدمه‌ای بر مفهوم بیگانگی

دشواری تعریف بیگانگی از آن روست که به دلیل اختلاف اندیشمندان در باب چیستی ذات بشر آن چه در اندیشه‌ی یک متفکر عامل رهایی از بیگانگی‌ست در اندیشه‌ی متفکری دیگر، عامل ایجابی بیگانگی قلمداد می‌شود، برای مثال آگوستین<sup>۴</sup> بیگانگی را جدایی انسان از ملکوت خدا دانست (راسل، ۱۹۴۵، ۲۲۶-۲۳۵) اما فوئرباخ معتقد بود انسان مخلوق ذهنی ایده‌آل‌اش را در مقام خالق عینی به آسمان فراافکنش می‌کند و بدین نهج بیگانه می‌گردد. (کاپلستون، ۱۹۶۳، ۲۸۸-۲۹۲) اما فارغ از چیستی ذات بشر، بیگانگی از آن، وجه اشتراک این عقاید متکثر است. بیگانگی وضعیتی است که بر اثر آن فرد در برابر چیزی متعلق به ذات خویش همچون خانواده، اجتماع، محیط طبیعی، خدا و مهم‌تر از همه خویشتن خود دچار انزوا می‌گردد.

### نظریه بیگانگی ژاک لکان

برای لکان دیگربودگی<sup>۷</sup> در چهار مرحله‌ی ناخودآگاه (دیگری به مثابه زبان)، اگو (دیگری خیالی [ایده آل اگو])، دیگری به مثابه میل ([اگو ایده آل])<sup>۹</sup> و سوپراگوی فرویدی (دیگری به مثابه ژوئیسانس) تحقق می‌یابد. (فینک، ۱۹۹۵، ۲۶)

### دیگری خیالی

به زعم لکان مرحله‌ی آینه‌ای ترس و دلهره‌ی ناشی از تصور پراکنده کودک از بدن‌اش را به یک «تصویر صوری»<sup>۱۰</sup> منسجم بدل ساخته و با ایجاد توهم کنترل تصویر سبب می‌گردد تا کودک با احساس سروری، من‌انسانی‌اش را که خارجیتی درونی‌ست با خود<sup>۱۱</sup> حقیقی‌اش به شکلی پارانوئید و خودشیفته<sup>۱۲</sup> خلط کند. این دیگری کوچک<sup>۱۳</sup> پر از تقلید، رقابت و حسادت به مثابه فاعلی آگاه در تعارض با ماهیت ناخودآگاه سوژه لکانی در ساخت نمادین است. (جانستون، ۲۰۱۶، ۴۲-۴۷؛ فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۶؛ لکان، ۱۹۷۷، ۵-۲۰؛ هومر، ۲۰۰۵، ۳۶، ۴۳-۴۶، ۱۰۱)

### ناخودآگاه به مثابه زبان

«نظریه مطابقت» زبان<sup>۱۴</sup> معتقد بود واژه به یک مفهوم و مفهوم به یک مرجع<sup>۱۵</sup> ارجاع می‌دهد. سوسور با رد این نظر بیان داشت، الگوی صوتی واژه یعنی «دال» نه به پدیده‌ای مشخص بلکه تنها به مفهومی ذهنی یا «مدلول» ارجاع می‌دهد. از ترکیب دال و مدلول نشانه‌ها پدید می‌آیند که در فرایند بی‌پایان «دلالت» هرگز به مرجعی واقعی ختم نمی‌شوند. (فینک، ۱۹۹۵، ۵۷-۶۳)

$$\frac{\text{مدلول}}{\text{دال}} \rightarrow \frac{\text{مدلول}}{\text{دال}} \rightarrow \frac{\text{مدلول}}{\text{دال}} \rightarrow \frac{\text{مدلول}}{\text{دال}}$$

لکان بر خلاف سوسور معتقد است دال‌ها نه به مدلول‌ها بلکه در زنجیره‌ای متسلسل و بی‌پایان به دالی دیگر ارجاع می‌دهند. (فینک، ۱۹۹۵، ۶۲-۶۵)

$$\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \rightarrow \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \rightarrow \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \rightarrow \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$$

لکان با رد غریزی بودن ناخودآگاه، آنچه را فروید «vorstellungsrepräsentanzen» نامید به «بازنماینده‌های (آن) بازنمایی»<sup>۱۶</sup> تعبیر و آن را با «دال‌ها» برابر گرفت؛ لکان معتقد بود ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد که بر اثر «لغزش بی‌پایان مدلول زیر دال» در عرصه وجود پدیدار می‌گردد تا جایی که جز در «نقاط دوخت»<sup>۱۷</sup> یعنی لحظات گذرای دلالت پایدار نمی‌توان از معنای ثابت سراغ گرفت. «شیطنت زبان»<sup>۱۸</sup> دگر هسته‌ی ناخودآگاه تحت عاملیت دیگری جز اگو هنگام ضعف سازوکار دفاعی سوژه، با فریب تفکر خودآگاه او را وادار به بیان واژه‌هایی می‌نماید که ناخواسته، نامفهوم و زیرلیبی همچو لغزش زبانی پرتاب می‌شوند. (جانستون، ۲۰۱۶، ۱۷؛ فینک، ۱۹۹۵، ۴۹-۵۱؛ لکان، ۱۹۷۷، ۱۴۷، ۱۷۰؛ هومر، ۲۰۰۵، ۶۱-۶۲، ۹۶-۹۹)

زبان مادری<sup>۱۹</sup> همچون اسب تروا هدیه‌ای رخنه کرده در هسته مرکزی ناخودآگاه است که با منتفی ساختن امر واقع، شخصی‌ترین و درونی‌ترین خودهای سوژه را از سخن، اهداف، اشتیاق‌ها و فانتزی‌های افراد دیگر پر می‌کند. (جانستون، ۲۰۱۶، ۴۸-۵۸؛ فینک، ۱۹۹۵،

۵۲-۷۶؛ ژیک، ۲۰۰۶، ۱۶-۳۲؛ هومر، ۲۰۰۵، ۶۸-۶۷) از این رو لکان چنین می‌گوید: "ناخودآگاه گفتمان (کلام) دیگری بزرگ است." (لکان، ۱۹۷۷، ۱۶)

### امر واقع و تروما

امر واقع برابر با واقعیت نیست، زیرا واقعیت نزد لکان مربوط به فرایند دلالت و متعلق به امر نمادین است. امر واقع «هستی مطلق» یا «هستی در خود» است که به واسطه تقدم‌اش بر زبان بدون وجود خارجی از واقعیت «برون-می‌ایستد» و پس از نمادپردازی توسط زبان امکان اندیشیدن به آن مهیا می‌شود. (ایوانز، ۲۰۰۶، ۱۶۲-۱۶۳؛ فینک، ۱۹۹۵، ۷۹-۸۳؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۱۳-۱۱۴)

#### امر نمادین

#### امر واقع

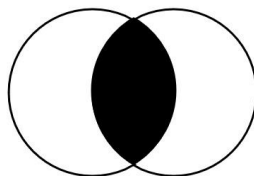
امر واقع هرگز تماماً نمادین نمی‌گردد بلکه بسان باقی مانده‌ای پیشینی از تجربه‌ای ناگوار همچون تجاوز جنسی در واقعیت نفوذ کرده و با ایجاد تروما (روان‌ضربه) تثبیت‌فرایند دلالت را سبب می‌شود. (فینک، ۱۹۹۵، ۷۹-۸۶؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۱۶)

تروما در لایه‌های زیرین ناخودآگاه همچون یک تفاله‌درد (R1) پیش‌سازبانی پنهان می‌شود که در جریان قرارگیری در نظم نمادین به یک امر واقع «مرتب‌ی دوم» (R2) پس‌سازبانی استحاله می‌یابد، فاصله R2 تا R1 طیفی همچون R1.1 تا R1.9 می‌باشد؛ که نظم نمادین را حول نخستین امر واقع تثبیت شده می‌چرخاند. (فینک، ۱۹۹۵، ۸۴-۸۹)

### سوژه‌ی لکانی

لکان از طریق تمایز میان سوژه بیان و سوژه گفتار،<sup>۳</sup> عاملیت «کوگیتو»<sup>۳</sup>-ی دکارتی را بی‌اعتبار می‌سازد. سوژه گفتار یعنی من<sup>۳۳</sup> اول شخص در گزاره‌هایی همچون "من دوست دارم که..." نه من بلکه مفهومی جابه‌جا شونده است که آگاهانه زبان را هنگام سخن به کار می‌گیرد، اما سوژه بیان، سوژه‌ی ناخودآگاه است که از طریق ساختار زبان در خلال دال‌ها به جای انسان سخن می‌گوید. (جانستون، ۲۰۱۶، ۴۱؛ هومر، ۲۰۰۵، ۶۸-۶۹)

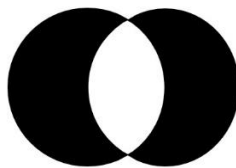
مطابق تصویر سوژه دکارتی برای وجود داشتن ناچار است تا با بیان هر لحظه‌ی "من می‌اندیشم، پس هستم" میان هستن و اندیشیدن پل بزند. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۰۰-۱۱۴؛ راسل، ۱۹۴۵، ۴۳۰)



تصویر ۱- کوگیتوی دکارت. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه‌ی لکانی.)

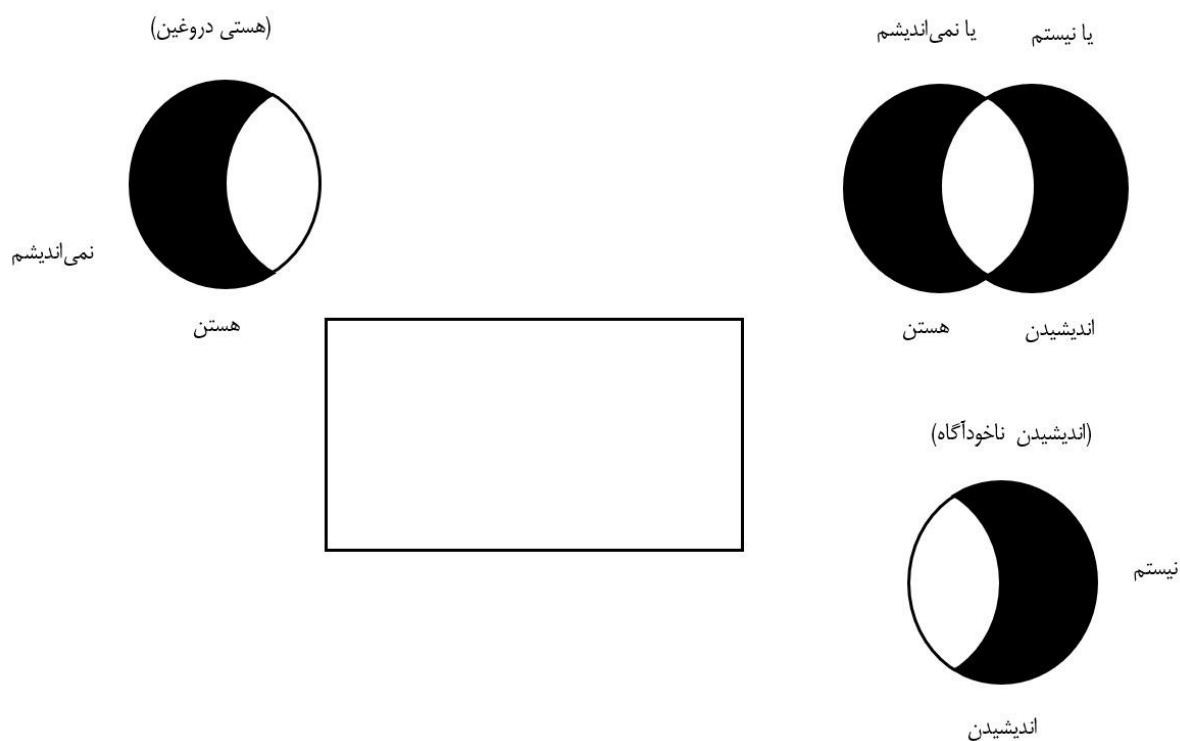
به مجرد توقف تکرار ضمیر «من» پل فرو می‌ریزد و جعلی بودن اگو با قرارگیری سوژه در یکی از دو طرف اندیشیدن و هستی فاش می‌گردد. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۰۰-۱۱۴)

هستن فکر کردن



تصویر ۲- فروپاشی سوژه دکارتی. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه‌ی لکانی.)

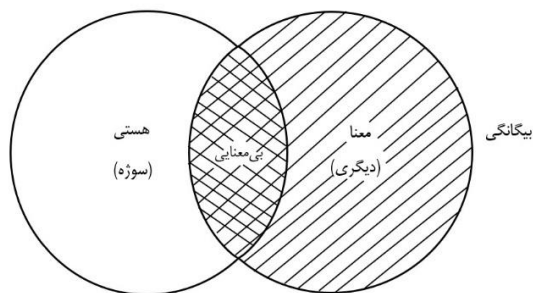
در شکل زیر، تصویر سمت چپ بالا هستی دروغین ناشی از اندیشه آگاهانه، سمت راست پایین سلطه‌ی اندیشه‌ی ناخودآگاه و سمت راست بالا اندیشیدن حقیقی (ناخودآگاه) را نشان می‌دهد که بر خلاف اندیشه‌ی دروغین (آگاه) بیرون از هستی می‌ایستد. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۱۴)



تصویر ۳- سلطه‌ی اندیشیدن ناخودآگاه. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه لکانی).

### بیگانگی سوژه در زبان دیگری

نظریه بیگانگی لکان هیچ هویت اصیلی برای انسان متصور نیست. لکان معتقد است سوژه با پرسش اگزستانسیالیستی «من کیستم؟!» بین موجودیت حال حاضرش و تمام چیزهای خوبی که می‌توانست ورای خنثی‌سازی‌های دیگری در ذات وجودی‌اش باشد به دیده‌ی شک می‌نگرد. (ورهاگه، ۲۰۱۹، ۳۶۵؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۰۱) شکل زیر موجب درک بهتر مفهوم بیگانگی خواهد شد.



تصویر ۴- بیگانگی در روان‌نزند. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم).

دایره سمت چپ، محدوده‌ی «هستی» خالص بدون نام است که لکان آن را با امر واقع یکی می‌گیرد، مکانی که متضمن «خود بودن»<sup>۴</sup> است. مکان «دیگری بزرگ» در دایره سمت راست جایی است که در آن «معنا»ی قراردادی نظم نمادین قرار دارد، چنانچه

آدمی هستی را برگزیند معنا از دست رفته و «سوژه» ناپدید گشته و در دام «بی معنایی» می‌فتد، اما اگر معنا که در نزد «دیگری» قرار دارد توسط انسان انتخاب شود، این معنای قراردادی به مثابه دال ارباب (S1) تحقق ناخودآگاه و پدید آمدن سوژه را سبب می‌شود. لکان (S1) را دالی یاوه همچون خدا، قانون، ناموس و یا هر چیزی دانست که بی هیچ دلیل و مرجعیت مشخصی قدرتمند است اما امر نمادین حول آن می‌چرخد. دیگری به واسطه این دال همچو دزدی‌ست که با تهدید انسان می‌گوید: "یا پولت یا زندگی‌ات". کودک در دوراهی انتخاب میان این/یا آن وجود یا عدم وجود در جهان نمادین را برمی‌گزیند، او برای بقاء مجبور به تسلیم «هویت‌اش» (پول) و پذیرش زبان دیگری (دزد) و ورود به نظم نمادین (زندگی) می‌گردد؛ به مجرد سخن گفتن، دال<sup>۸</sup> به واسطه‌ی قدرت آنتیک‌اژس سوژه را از چنگال امر واقع بیرون کشیده و با تبدیل‌اش به سوژه خط خورده فقدان<sup>۹</sup> بنیادین «آنجا نبودن»<sup>۱۰</sup> را پایه‌گذاری می‌کند و از او وجود بیگانه‌ی «از جا در رفته»<sup>۱۱</sup> به مثابه روان‌نژند<sup>۱۲</sup> یا سوژه عادی<sup>۱۳</sup> نظم نمادین می‌سازد. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۲-۱۲۷؛ لکان، ۱۹۶۴، ۲۰۳-۲۲۵؛ نوبوس، ۱۹۹۸، ۱۷۶؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۰۰-۱۰۸)

$$\frac{\text{دیگری}}{\text{کودک سوژه}} / \frac{\text{دال}}{\text{سوژه}} \text{ یا } \frac{S}{\$} / \frac{S1}{\$}$$

حتی نام انتخاب شده برای کودک؛ سوژه را پیش از تولد در نظم نمادین تثبیت کرده و بیش از هر دال دیگری با سوژه‌کنیتیه و میل ورزی‌اش گره می‌خورد. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۲-۱۲۷؛ ورهاگه، ۲۰۱۹، ۳۶۹-۳۷۱)

آن که مقهور دیگری نگردد، در زبان بیگانه نمی‌شود اما به دلیل فقدان دال نخستین در بهره بردن از زبان عاجز گشته و به روان‌پریشی<sup>۱۴</sup> که ویژگی اصلی آن توهم و هزیان است دچار می‌گردد. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۲-۱۲۷)



تصویر ۵- عدم بیگانگی در روان‌پریشی. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب مقدمات بالینی در روانکاوی لکان.)

### مفهوم میل نزد لکان

مقصود لکان از میل نه میل خودآگاه بلکه میلی ناخودآگاه است. (لکان، ۱۹۷۷، ۲۷۵) میل متمایز از نیاز<sup>۱۵</sup> و تقاضا<sup>۱۶</sup> باقی مانده تفریق اولی از دومی‌ست. (ایوانز، ۲۰۰۶، ۳۶-۳۷) نیاز ناشی از غریزه و ارضایش در ید انحصار مادر/دیگری<sup>۱۷</sup> است. تقاضا خواست داشتن عشق یا فقدان دیگری‌ست، تقاضا ارضا نمی‌شود مگر که ارضای نیاز نشأت گرفته از عشق مادر باشد. (کالویانف، ۱۹۹۳، ۵۲؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۰۳)

از آن‌جا که کلام دیگری همچون داغی بر گرده‌ی سوژه است امیال دیگری در زبان تجلی می‌یابد، بنابراین لکان می‌گوید: "میل انسان، میل دیگری است." (کالویانف، ۱۹۹۳، ۵۲؛ ژیتک، ۲۰۰۶، ۵۴-۶۰؛ فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۳، ۱۳۰)

### میل دیگری، نام-پدر و جدادگی

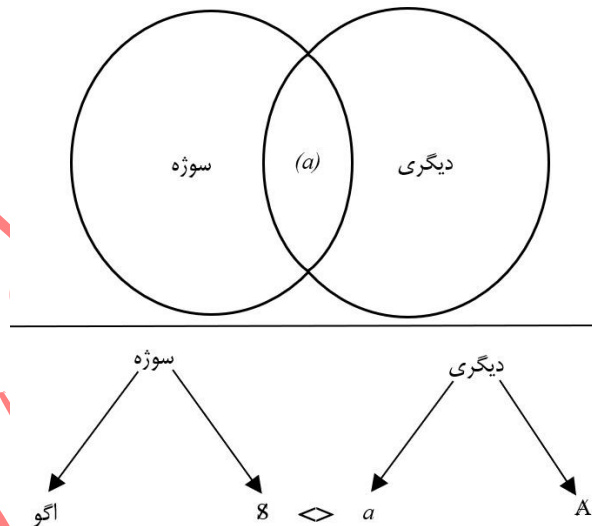


کودک در آغاز بدن مادر را با بدن خویش یکی می‌داند. اما مادر/دیگری او را برای فقدان وجودی‌اش کافی ندانسته و میل‌اش را به حد سومی که نام-پدر<sup>۱</sup> است معطوف می‌سازد، این «دال میل دیگری»  $S(A)$  فالوس است که در مقام «منع/نه‌گویی (پدر)»  $(S2)^{۲}$  با ایجاد جدایی<sup>۳</sup> شماس<sup>۳</sup> پر کیف نامحدود سوژه با منبع هستی‌اش را قطع و با جلب «میل مادر»<sup>۴</sup> آن را به صورت معطوف به گذشته به دال نخست  $(S1)$  نمادپردازی کرده و تنها مازادی از میل (ابژه  $a$ ) را باقی می‌گذارد. (فینک، ۱۳۹۵، ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۶؛ نوبوس، ۱۹۹۸، ۱۸۰، ۱۸۲)

$$\frac{S2}{S1} / \frac{\text{دال/نام پدر}}{\text{میل دیگری/مادر}}$$

### ابژه‌ی کوچک $a$ ، فانتزی و ژوئیسانس<sup>۵۷</sup>

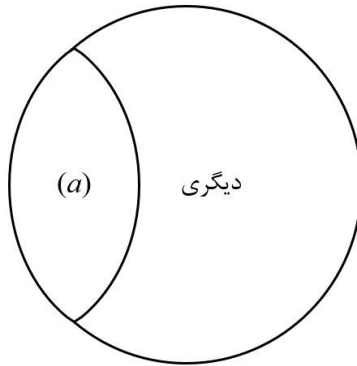
آدمی پیش از جدایی در ژوئیسانس نخستین  $(J1)$  به سر می‌برد. ژوئیسانس وضعیتی درآمیخته از لذت، درد، نفرت و وحشت است. جدایی از مادر/دیگری، سوژه را میان اگو و ناخودآگاه  $(\$)$  دوپاره کرده و در ازای سوپرکتیویته، ژوئیسانس ناب را محو می‌سازد. دیگری نیز که پیش‌تر تحت نفوذ دال بیگانه شده بین فقدان‌اش  $(A)$  و میل‌اش  $(a)$  دوپاره می‌شود،  $a$  مخفف دیگری کوچک  $(autre)$  و واپسین باقیمانده از یگانگی فرضی مادر-کودک است که چنگ زدن به آن توهمی از ارضاء رانه و کل بودن را برای سوژه تداعی می‌کند، لکان این رابطه خیالی ماهیتاً جنسی سوژه با ابژه  $a$  به مثابه مازاد امر واقع را فانتزی نام نهاد که ژوئیسانس ثانویه  $(J2)$  ناشی از آن سوژه را به اندکی از هستی‌اش متصل می‌سازد؛ گویی امر واقع با نفوذ به امر نمادین آدمی را به موجب رانه مرگ<sup>۸</sup> به حرکت در می‌آورد. فانتزی با علائم جبری  $a < \$$  برای سوژه روان‌نژند فرموله می‌شود. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۳۶-۱۴۰؛ مک‌گوان، ۲۰۰۷، ۳۰؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۱۹-۱۲۵)



تصویر ۶- بالا: روان‌نژندی، پایین: جدایی به واسطه دوپارگی سوژه و دیگری. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب‌های مقدمات بالینی در روانکاوی لکان و سوژه‌ی لکانی).

رابطه فانتزی منحرف<sup>۹</sup> ابژه میل برعکس به شکل  $a < \$$  می‌باشد به این معنا که سوژه می‌خواهد همچون یک ابژه  $a$  برای ژوئیسانس مادر/دیگری باشد، و فانتزی هیستریک به شکل  $a < S$  یعنی سوژه خط نخورده در ارتباط با میل دیگری فرموله می‌شود. (لکان، ۱۹۶۶، ۷۷۴؛ فینک، ۱۹۹۹، ۱۷۶)





تصویر ۷- تبدیل شدن به ابژه‌ای برای کیف دیگری در فانتزی منحرف. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب *مقدمات بالینی در روانکاوی لکان*).  
 به زعم لکان "ژوئیسانس شیطان است". (لکان، ۱۹۵۹، ۱۸۴) از این رو فانتزی همچون فیکس فریم نگر قاب سینما با توقف نمایش  
 رخداد تروماتیک از رفتن سوژه به فراسوی مرزهای ژوئیسانس و مواجهه عریان با امر واقع جلوگیری می‌کند. (هومر، ۲۰۰۵، ۱۲۱)  
 لکان ابژه (a) را به مفهوم ارزش مازاد مارکس تشبیه می‌کند و در تعریفی دیگر از ابژه-علت میل<sup>۱</sup> (a) سخن می‌گوید؛ بر خلاف  
 نیاز، میل ارضای شدنی نیست زیرا بر اساس سازوکار زبانی لغزش مجاز مرسل<sup>۲</sup>، با معطوف ساختن دیالکتیک‌وار میل از ابژه‌ای به  
 ابژه‌ای دیگر متناقض‌وار هم‌زمانی میان ظهور و از دست رفتگی را بدون نیل سوژه به ارضاء سبب می‌شود. (ایوانز، ۲۰۰۶، ۳۶-۳۷؛  
 فینک، ۱۹۹۵، ۱۸۹-۱۹۱، ۲۰۱؛ ژیتک، ۲۰۰۶، ۱۴-۱۵)

تجلی ابژه علت میل را می‌توان در عشق عشاق جست، تمام ویژگی‌های معشوق همچون زیبایی، هوش، مهربانی و غیره را می‌توان  
 در شخص دیگری نیز یافت اما دلیل عشق‌ورزی عاشق همواره توضیح‌ناپذیر و به مازاد امر واقع مربوط است. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۹۷؛  
 هومر، ۲۰۰۵، ۱۲۳)

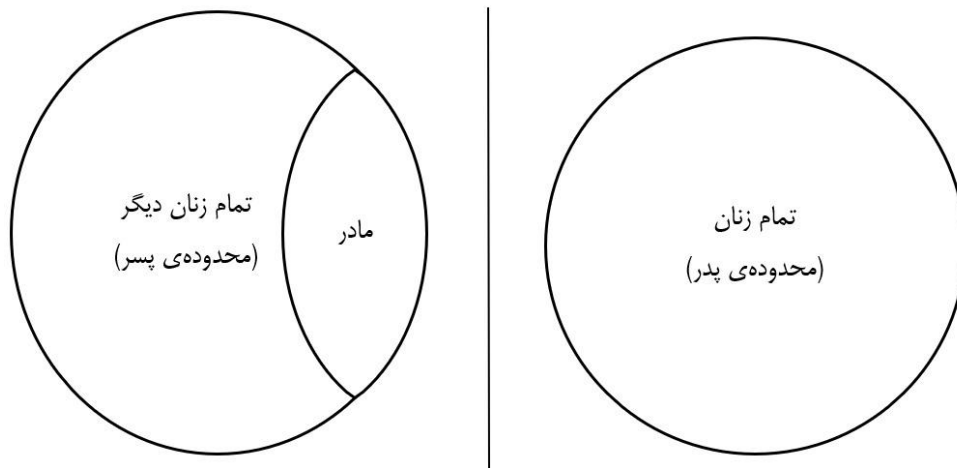
### اختگی و فالوس<sup>۶۴</sup>

محدودیت‌های نظم نمادین با خشکاندن ژوئیسانس به اختگی منتج می‌شود. (فینک، ۱۹۹۵، ۲۰۸-۲۱۰) اختگی در ارتباط با فالوس و  
 کارکرد پدرانه و دارای جنبه‌ای استعاره‌ست زیرا مقصود از نام-پدر نه لزوماً پدری واقعی بلکه قوانین روابط نمادین است. لکان فالوس  
 را دال منحصر به فرد تمایز جنسی و یگانه دال میل در فرهنگ غرب دانست که نه به واقعی<sup>۵</sup> (II) بلکه به طور ضمنی به اندام جنسی  
 مرد دلالت دارد. (موللی، ۱۳۹۵، ۱۰۱؛ هومر، ۲۰۰۵، ۷۶-۸۰) فالوس خیالی<sup>۶</sup> (φ)، ابژه‌ای گره خورده با کمبود واقعی‌ست. (ایوانز، ۲۰۰۶،  
 ۱۴۴؛ لکان، ۱۹۷۷، ۵۹) فالوس نمادین<sup>۷</sup> (Φ)، چیزی‌ست که سوژه از دست داده اما دروغا که پیش تر هرگز آن را نداشته اما نظم نمادین  
 میل غایی هر دو جنس را در هسته ناخودآگاه به این دال معطوف می‌سازد. (وانهپوله و همکاران، ۲۰۱۹، ۴؛ هومر، ۲۰۰۵، ۸۰-۸۳)  
 لکان با وهم دانستن هویت جنسی پایدار ناشی از بیولوژی نتیجه می‌گیرد: "چیزی به نام رابطه‌ی جنسی وجود ندارد"<sup>۸</sup> چنانچه روابط  
 دو جنس در سطح دال، واقعی، اما در سطح مدلول غیر واقعی‌ست و آمیزش حاکی از رابطه حقیقی میان جنس‌ها نیست. (فینک، ۱۹۹۵،  
 ۲۱۲-۲۱۸؛ وانهپوله و همکاران، ۲۰۱۹، ۱۶) لکان در فرمول‌های جنسیت‌یابی‌اش از دو ساختار مردانه و زنانه سخن گفت.

Men	Women
$\exists x \bar{\Phi}x$	$\exists x \bar{\Phi}x$
$\forall x \Phi x$	$\bar{\forall} x \Phi x$
$g$	$S(A)$
$\phi$	$a$
	$L a$

تصویر ۸- فرمول‌های جنسیت یابی. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه لکانی).

از منظر روان‌کاوی مرد کسی است که صرف نظر از ساختار بیولوژیکی‌اش توسط «کارکرد فالیک» تعیین یابد. در طرح‌واره‌ی فوق،  $\forall$  سور عمومی به معنای کل،  $\exists$  سور وجودی به معنای جزء،  $x$  سوژه‌ی مفروض،  $\Phi$  به معنای فالوس،  $\bar{\Phi}x$  به معنای کارکرد فالیک می‌باشد.  $\forall x \Phi x$  یعنی: «کل یک مرد تحت کارکرد فالیک قرار می‌گیرد». ساختار مردانه به دلیل بیگانگی کامل هرگز نمی‌تواند به فراسوی دال یعنی «نه» می‌محرم‌آمیز پدر بگریزد و لذت‌اش محصور در مرزهای فالیک در اندامی که توسط دال تعیین شده به «فالیک ژوئیسانس» ( $J\Phi$ ) منتج می‌گردد تا ایزه ( $a$ ) با دور ساختن امر واقع متضمن نظم نمادین شود. در گوشه چپ بالا نوشته شده  $\exists x \bar{\Phi}x$ ، خط نفی در بالای  $\Phi x$  بیرون‌گذاری پدر اسطوره‌ای نخستین در مقام سوژه‌ای «برون درونی» را نشان می‌دهد که اخته نشده از محدوده‌ی قانون خودبنیاد دال برون می‌ایستند. پدر با دسترسی نامحدود به «تمام زنان» تنها کسی است که از زن به مثابه واقعی کامجویی می‌کند و قانون‌اش ( $S1$ )، پسر ( $S2$ ) را به هر زنی جز «مادر» مجاز می‌داند. (فینک، ۱۹۹۵، ۲۱۸-۲۲۶)



تصویر ۹- محدوده‌ی  $S1$  و  $S2$  در رابطه با زن. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه لکانی).

در سمت راست طرح‌واره به این معناست که «نه تمام یک زن تحت قانون دال می‌آید»، زیرا زن صرف نظر از ساختار بیولوژیکی‌اش کسی است که علیرغم بیگانگی، کارکرد فالیک برایش به طور کامل صدق نمی‌کند، از طرفی لکان می‌نویسد:  $\bar{\forall} x \Phi x$  به این معنا که حتی یک سوژه زن یافت نمی‌شود که عدم کارکرد فالیک درباب او صادق باشد. (فینک، ۱۹۹۵، ۲۲۰-۲۳۰؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۴۵-۱۴۷)

فالوس دال ذات مرد است، اتصال زن ( $\bar{\Phi}$ ) به  $\Phi x$ ، حاکی از این است که زن هویت خود را در نظم نمادین از طریق فالوس یعنی دالی در محدوده‌ی مردان تعریف می‌کند. از این رو هیچ ذاتی را نمی‌توان برای زن متصور شد گویی که «رح وجود ندارد». اگرچه زنان

فالیک ژوئیسانس را تجربه می‌کنند، اما جزئی از زن ( $L\#$ ) با رد کارکرد فالیک می‌تواند با برون ایستایی<sup>۳۱</sup> از محدوده‌ی نمادین دال، با تجربه ژوئیسانس دیگر<sup>۳۲</sup>  $S(A)$  در فراسوی حد و مرز محدودکننده‌ی زبان به ارضاء کامل رانه‌ها دست یازد. (فینک، ۱۹۹۵، ۲۳۰-۲۴۱)

### گفتمان‌ها

هر یک از چهار گفتمان لکانی چشم‌انداز به خصوصی از جایگاه سوژه‌ی بیگانه را در الگوریتمی شامل چهار علامت  $S1$  (دال ارباب)،  $S2$  (دانش)،  $\$$  (سوژه)،  $a$  (ژوئیسانس مازاد) در چهار جایگاه زیر نشان می‌دهند. (ایوانز، ۲۰۰۶، ۴۵؛ فینک، ۱۹۹۵، ۲۵۶)

$$\frac{\text{عامل}}{\text{حقیقت}} \rightarrow \frac{\text{دیگری}}{\text{محصول از دست از دادگی}}$$

### گفتمان ارباب

$$\frac{S1}{\$} \rightarrow \frac{S2}{a}$$

در این گفتمان دال ارباب ( $S1$ ) در جایگاه عامل به مانند سرمایه‌دار، بنده را همچون یک کارگر وادار به جان کندن برای تولید دانش مولد ( $S2$ ) می‌کند، تا محصول ( $a$ ) به مثابه ارزش مازد سبب ژوئیسانس مازاد او گردد. (فینک، ۱۹۹۵: ۲۵۷، ۲۵۸) گفتمان ارباب بر پنهان ماندن حقیقت ارباب استوار است، چرا که خود او نیز سوژه‌ای بیگانه ( $\$$ ) است و همچون پادشاه بی‌لباس و از قدرتمند پنهان شده در پشت پرده، شایستگی جایگاه خویش را ندارد تو گویی "دیگری بزرگ وجود ندارد". (ایوانز، ۲۰۰۶، ۴۵)

### گفتمان دانشگاه

$$\frac{S2}{S1} \rightarrow \frac{a}{\$}$$

ارباب ( $S1$ ) حقیقت خود را در پس و پشت نقاب دانش ( $S2$ ) پنهان می‌کند، گفتمان دانشگاه ظاهراً دانشی ناب تولید می‌کند. اما باطناً منافع ( $a$ ) ایدئولوژیک ارباب را مشروع‌سازی می‌کند، محصول این گفتمان، توجیه بیگانگی سوژه ( $\$$ ) در قانون ارباب است. (فینک، ۱۹۹۵، ۲۶۰-۲۶۱؛ نیل، ۲۰۱۳، ۱۵)

### گفتمان روان‌کاو و گذر از فانتزی

$$\frac{a}{S2} \rightarrow \frac{\$}{S1}$$

روان‌کاو، با ایفای نقش ابژه علت میل ( $a$ ) با تکیه بر دانش ناخودآگاه ( $S2$ ) روان‌کاو می‌شوند در رابطه‌ی فانتزی سوژه با حقیقت میل‌اش تحولی بنیادین ایجاد می‌کند. لکان از زمان غیر خطی و بیناسوژه‌ای<sup>۳۳</sup> سخن می‌گوید که در آن رخداد نخست ( $E1$ ) هرگز بدون به وقوع پیوستن رخداد دوم ( $E2$ ) به ثمر نمی‌نشیند. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۴۰-۱۴۱، ۱۵۲، ۱۵۵، ۲۶۵-۲۶۷؛ لکان، ۱۹۷۷، ۷۷)

$$\begin{array}{ccc} \overleftarrow{S_1} & \longrightarrow & S_2 \\ \frac{S_1}{\$} & & \frac{S_2}{a} \\ & \xrightarrow{S} & \\ \frac{S_1}{\text{meaning } \$} & \longrightarrow & \frac{S_2}{a \text{ being}} \end{array}$$

تصویر ۱۰- گذر از فانتزی در فرایند روان‌کاو. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه‌ی لکانی.)

هر دال گفته یا شنیده شده توسط نورتیک در فرایند روان‌کاو، اعم از  $S'$  و  $S''$  و  $S'''$  و  $S2$ هایی هستند که «معطوف به گذشته»<sup>۷۵</sup> همچون رخنه‌ای به امر واقع سوژه را به دال سرکوب نخستین ( $S1$ ) که در نقش ارباب، همبسته‌ی نام پدر در هسته ناخودآگاه است بازنمایی می‌کنند تا در فرایندی دیالکتیکی سوژه ( $\$$ ) را از روی پل میان دو دال در فراسوی نقطه سمپتوماتیک‌اش با آن دال ( $S1$ ) که

در آغاز مقهوراش کرد مواجه سازند. این دال می‌تواند اصطلاحی همچون مرگ باشد که با تداعی معنایی جدید از دال ارباب پای یک «من» جدید را به هستی باز می‌کند که در فراسوی صخره بیگانگی با سوژگیوسازی تقدیری که خودش انتخاب نکرده مسئولیت آن میل دیگری که او را به دنیا آورده به عهده می‌گیرد. (فینک، ۱۹۹۵، ۱۴۸-۱۷۱)

### گفتمان هیستریک

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S1}{S2}$$

در این گفتمان سوژه (\$) در جایگاه عامل، با پرسش شکاکانه و رادیکال "از من چه می‌خواهی؟" ارباب (S1) را به تولید دانشی (S2) مغایر قانون پیشین (S1) وا می‌دارد و بدین نهج به ژوئیسانس ناشی از بازیابی هویت حقیقی (a) خویش در قانونی خودبنیاد نایل می‌شود. (شرودر، ۲۰۰۸، ۱۴۹-۱۵۰؛ فینک، ۱۹۹۵، ۲۶۲-۲۶۴) ماهیت انقلابی سوژه‌ی هیستریک از ساختاری زنانه نشأت می‌گیرد زیرا از محدودیت‌های حصار زبان می‌گریزد.

### پل تامسی اندرسن

#### زمینه اجتماعی بگه مثابه پیش در آمدی بر فیلم‌های اندرسن

تولد اندرسن در خانواده‌ای پر جمعیت، میان خواهران و برادران تنی و ناتنی در استودیوسیتی<sup>۷۷</sup> می‌توان دلیل تأکید او بر مضمون خانواده دانست. او سه فیلم نخست‌اش را برش‌هایی کوتاه و صمیمی از زندگی شخصی‌اش می‌داند. بزرگ شدن در سن فرناندو<sup>۷۸</sup> منطقه‌ای مشهور به «هالیوود پورن» سوژه دومین اثر او را فراهم کرد. همچنین شغل نمایشی پدر ارنی<sup>۷۹</sup> رادیو و تلویزیون را باید یکی از اصلی‌ترین انگیزش‌های پل تامس برای فیلمساز شدن دانست. (تولز، ۲۰۱۶، ۵؛ روسیو، ۲۰۱۳، ۲؛ میشارک، ۲۰۰۷، ۱۴۷)

#### تنهایی و «خانواده جانشین» در سینمای اندرسن

تقریباً تمامی نقدها و شرح‌هایی که در باب آثار اندرسن به نگارش درآمده، در وجود دو مولفه‌ی «تنهایی» و «خانواده جانشین» به مثابه عناصر تماتیک تکراری در فیلم‌های این کارگردان متفق‌القول‌اند. «خانواده جانشین» جمعیتی است با رابطه‌های فامیلی ساختگی که اعضای آن را پسران و دختران ناتنی، نامادری، پسرعموهای قلبی و از همه مهم‌تر «پدرهای جانشین» یا پدرخوانده‌ها تشکیل می‌دهند که با اهمیتی بالاتر از پدر بیولوژیک در نقش یک مربی با آشنا ساختن «پسر جانشین» با قوانین جهان نمادین او را به سوی «رویای آمریکایی»<sup>۸۰</sup> اش رهنمون می‌شوند. (روسیو، ۲۰۱۳، ۲-۳) این خانواده‌های جانشین از طریق یکی از خرده‌فرهنگ‌های آمریکایی در پیوند با نوعی تجارت سرمایه‌دارانه با رویکردی کم و بیش منقدانه تصویر می‌شوند. خود اندرسن می‌گوید:

"من حقیقتاً نمی‌توانستم به الگوی خاصی در کارهایم اشاره کنم، تا زمانی که سه فیلم ساختم. حالا کشف کرده‌ام که تمام آن‌ها ارتباطی با «خانواده‌های جانشین» و روابط خانوادگی دارد." (رینولدز، ۲۰۱۸، ۱۴۴)

#### اندرسن، تصویرگر «بیگانگی»

اکنون به فرمولی در فیلم‌های اندرسن اشاره خواهد شد که برای اولین بار توسط این پژوهش مطرح می‌گردد، و آن عبارت است از «انطباق سیر و سلوک شخصیت‌های اندرسن در «خانواده جانشین» با نظریه بیگانگی لکان». الگوی روایی تکرارشونده در آثار اندرسن عبارت است از گسست پروتاگونیست از خود یا خانواده بیولوژیک‌اش به نفع ورود به یک «خانواده جانشین» جهت یافتن معنا یا هدفی در زندگی. به زعم پژوهش حاضر «خانواده جانشین» کارکردی مشابه با مفهوم «نام پدر» در نظریه بیگانگی لکان دارد زیرا با تسخیر هویت سوژه او را به جهان نمادین راه می‌دهد. «خانواده جانشین» استعاره‌ای از خانواده در دنیای واقعی‌ست، به دیگر سخن سوژه‌ها با پذیرش زبان و شناسایی درون خانواده‌هایشان، اوضاعی شبیه به شخصیت‌های اندرسن در «خانواده‌ی جانشین» دارند.

## یافته‌های پژوهش و تحلیل و بررسی فیلم‌ها

### جفت چهار لکه‌ای از امر واقع

در جفت چهار پیشنهاد قرض دادن پول و آموزش قوانین قمار از سوی سیدنی همچون دال ارباب (S1) در برابر قماربازی فقیر و مبتدی به نام جان قرار می‌گیرد. در دوراهی میان خود و دیگری، آن برش پرشی<sup>۳۲</sup> که بناگاه جان را در صندلی شاگرد سیدنی ظاهر می‌کند از ناپدید شدن «خود» و استحاله‌اش به سوژه‌ی بیگانه (\$) در جهان نمادین قمار خبر می‌دهد تا جایی که چون پسری اخته پیش از ازدواج، با پرسش از سیدنی از قرارگیری یا عدم قرارگیری کلمنتاین در محدوده‌ی زنان «پدر جانشین» مطمئن می‌شود.

جیمی با آگاهی از راز قتل پدر بیولوژیک جان توسط سیدنی همچون حامل امر واقع نخستین (R1) با تهدید «خانواده جانشین» تشکیل شده توسط سیدنی، جان و کلمنتاین در صدد اخاذی از سیدنی برمی‌آید. سیدنی، جیمی را می‌کشد؛ همچون لکه‌ی روی پنجره اتوبوس در فیلم *بانو ناپدید می‌شود*<sup>۳۳</sup> که نه یک ابژه بلکه دال بازگشت امر سرکوب شده است، (ژیک، ۱۹۹۲، ۳۲۴-۳۲۶) لکه خون جیمی روی آستین سیدنی نیز ردی دلالت‌زاست، اما سیدنی با پوشاندن آن، از نفوذ درد امر واقع (R2) به واقعیت جلوگیری می‌کند.

$$\frac{S1}{\$} = \frac{\text{سیدنی}}{\text{جان}} / \frac{\text{دیگری}}{\text{کودک}}$$

### چیزی تحت عنوان رابطه‌ی جنسی در کار نیست مگر در شب‌های عشرت<sup>۳۴</sup>

شخصیت مرکزی شب‌های عشرت، ادی همچون آگویی‌ست که «خود» حقیقی‌اش یعنی پیشخدمتی بی بند و بار را با تصویر یک سوپراستار خلط کرده. آنگاه که «مادر بیولوژیک» به دلیل ژوئیسانس لگام گسیخته‌ی ادی درب خانه را به روی او می‌بندد، اندرسن به نمایی قطع می‌کند که در آن کارگردان فیلم‌های هرزه‌نگار جک هورنر همچون «پدر جانشین» (S1) درب خانه‌اش را به روی او می‌گشاید.

در شب‌های عشرت بیگانگی از طریق بازی اندرسن با نام‌ها و القاب شخصیت‌ها تداعی می‌شود. شخصیت «سرهنگ»، در مقام سرمایه‌گذار فیلم‌های هورنر، ادی را وادار به پذیرش نامی شهوانی‌تر می‌کند. نام دیرک دیگر دالی است که با تأکید بر جنبه‌ی فالیک ادی در ازای ستاندن هویت او به زندگی‌اش به عنوان ستاره‌ی در جهان نمادین فیلم‌های هرزه‌نگار معنا می‌بخشد.

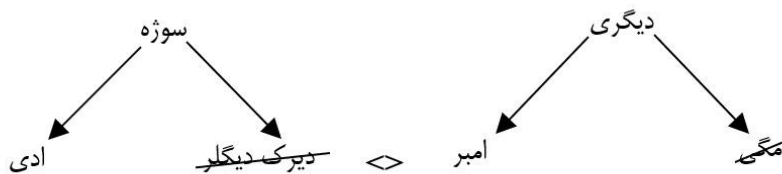
$$\frac{S1}{\$} / \frac{\text{دیگری}}{\text{کودک}} \rightarrow \frac{\text{دیرک دیگر}}{\text{ادی-آدامز}} \rightarrow \frac{\text{جک هورنر}}{\text{ادی-آدامز}} \rightarrow \frac{\text{سرهنگ}}{\text{جک هورنر}}$$

با استحاله ادی به دیرک، او به عنوان عضوی از «خانواده جانشین» هورنر اجازه هم‌بازی شدن با «امبر ویوز» را پیدا می‌کند. دست اندرکاران فیلم‌های هورنر امبر را مادر صدا می‌زنند اما آنگاه که پسرچه‌ای با تلفن به خانه‌ی هورنر سراغ مادرش «مگی» را می‌گیرد، هیچ‌کس او را نمی‌شناسد دریغ از اینکه مگی کسی جز امبر نیست که نقاب<sup>۳۵</sup> مادر برای اعضای «خانواده جانشین» به چهره زده اما جانشینی دال امبر به جای نام حقیقی‌اش مانع ارتباط او با فرزند بیولوژیک‌اش می‌گردد.

هورنر همچون پدر نخستین است اما اجازه دسترسی نامحدود «پسر جانشین» را به امبر می‌دهد، گویی که سوژه نه با ابژه‌ی *a* بلکه با زنی حقیقی در ارتباط است، اما آنگاه که کارکرد فالیک‌اش را برای تداوم سود صنعت هرزه‌نگار از دست می‌دهد، جک با توبیخ او و جدا ساختن‌اش از امبر اصل لکانی "چیزی به نام رابطه جنسی وجود ندارد" را خاطر نشان می‌کند.

$$\frac{S2}{S1} / \frac{\text{دال}}{\text{میل دیگری}}$$

$$\frac{S2}{S1} / \frac{\text{منع جک}}{\text{میل امبر}}$$



تصویر 11- جدایی در شب‌های عشرت. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه‌ی لکانی، با دخل و تصرف نویسنده‌گان.)

انطباق رابطه شخصیت‌ها بر نظر لکان در شکل بالا پیداست. شخصیت مرکزی میان اگو (ادی) و سوژه بیگانه جهان نمادین هرزه‌نگاری (دیرک دیگلر) دوپاره است و از طرفی «مادر/دیگری» نیز در فقدان پسر بیولوژیک‌اش میان اگو (مگی) و مادر جانشین (امبر) دوپاره گشته. رابطه پسر جانشین (دیرک) نه با مادر بلکه با امبر (a) در فانتزی‌ست.

### درد بی‌خویشنی در بلوار مگنولیا<sup>۸۶</sup>

"و اگر تو (فرعون) از رها کردن ایشان (بنی اسرائیل) ابا می‌کنی همانا من (یهوه) تمامی حدود تو را به وزغ‌ها مبتلا سازم." (سفر خروج، ۲: ۸) در مگنولیا اندرسن از طریق اشاره به آیه دوم از باب هشتم کتاب مقدس، راه‌هایی فیگورهای پسر از میل پدران را در جایی خارج از عالم پدیدارها می‌جوید. (نجفی، ۱۳۹۷، ۲۴-۲۹)

فیگور پسر اول، اگرچه با تغییر نام خود از «جک پارتریج» به «فرانک تی. جی. مکی» سعی در ساخت هویتی جدید در فراسوی سلطه دومین فیگور پدر ارل پارتریج دارد اما تقارن شعار انگیزشی او یعنی «اغواگری و نابوسازی زنان» با اعتراف ارل نزد فیل درباره همسرش لی‌لی ماهیت فالیک ژوئیسانس زن ستیزانه فرانک/جک را تحت تأثیر میل پدر آشکار می‌سازد.

فیگور دوم پسر استنلی گذشته‌ی سومین فیگور پسر دانی است، اما با پاسخ نگفتن به سوالات جیمی و قطع زنجیره دلالت اجازه نمی‌دهد که به آینده‌ی دانی بدل گردد. دانی همچون تمثیل دزد لکان، برای دستیابی به سوپرکتیویته مجبور بوده تا جایزه \$100,000 دلاری برنده شده در مسابقه بچه نابغه را تسلیم والدین‌اش سازد، گویی که با از دست رفتن جایزه، هویت او به مثابه نابغه‌ی دهه ۶۰ به زیر نقاب پخمه‌ای تنها در دهه ۹۰ می‌لغزد.

بی‌خویشنی هر دو فیگور زن به از خود-بیزاری<sup>۸۷</sup> بدل گشته (رینولدز، ۲۰۱۸، ۲۷۸)، لیندا برای غلبه بر نقاب عاشق‌پیشه‌ی متقلب در صدد محروم ساختن خویش از ارث است و کلودیا به هنگام اعتراف راز نزد جیم از طریق نقاب مواد مخدر و زبان ناهنجار بر خود تروماتیک ناشی از سوءاستفاده جنسی جیمی سرپوش می‌گذارد تا بزه نماد رسانه نمادین نشدنی همچون امر واقع در جای خود باقی بماند.

جیم همچون «پدر جانشین» برای کلودیاست، میان نام او به عنوان معشوق و نام جیمی به عنوان پدر کلودیا تنها یک حرف (ی/Y) اختلاف است، از این رو وقتی راز گم شدن اسلحه‌اش را فاش می‌کند، ناگهان از سوی کلودیا ترک می‌گردد چرا که پیوند عاشقانه آن‌ها نیازمند حضور آن دال مفقود در مقام فالوس است که از طریق باران قورباغه بازمی‌گردد.

از منظر لکانی باران قورباغه با مفهوم «رابط»<sup>۸۸</sup> پیوند می‌یابد، به زعم ژیک «ابژه‌ی فانتزی»<sup>۸۹</sup> از طریق ایجاد یک «عینیت ذهنی»<sup>۹۰</sup> سبب می‌شود تا یک قاب نامرئی<sup>۹۱</sup> دریافت سوپرکتیو را به شکلی مرئی<sup>۹۲</sup> دگر نمایی ابژکتیو جای دهد تا با ورود فانتزی به قاب نمادین با امر واقع مواجه شویم. (فلسفیدر، ۲۰۱۰، ۱۰۸؛ ۲۰۱۲، ۷۹-۸۱) در مگنولیا آنگاه که استنلی هنگام باران قورباغه به بیرون قاب می‌نگرد با نمای «عینیت ذهنی» مواجه‌ایم، زیرا اندرسن بدون قطع به POV، نقطه نظر او را از طریق نمایی ابژکتیو یعنی سایه‌ی قورباغه‌ها به مثابه ابژه‌ی فانتزی روی دیوار پشت سرش مرئی می‌سازد گویی سایه‌ها آشکارکننده احساسات سرکوب شده پسران توسط پدران است.

در مگنولیا پدران در هیئت رسانه تلویزیون (S1) از طریق ابزاری ایدئولوژیک اضمحلال هویتی فرزندان را سبب گشته‌اند؛ آن‌ها همچون ابراهیم بخشش را برای ذبح پسر طلب می‌کنند، اما هجومی «استعلایی» برای پدران خشم الهی و برای فرزندان همچون «فیض» آخرازمایی، رحمت الهی را به همراه دارد. (کونگدن، ۲۰۱۲، ۴۱۳) باران قورباغه با متلاشی کردن تلویزیون (S1) تمامی روابط بیولوژیک بیگانه‌ساز را به روابط جانشینی هویت‌ساز بدل می‌کند. در مگنولیا بر خلاف دو فیلم قبلی روابط جانشینی متضمن بازگشت شخصیت‌ها به سوی خویش پیش از آغاز قرن جدید است.

### از انزوا تا بیگانگی در **منگ عشق**<sup>۹۳</sup>

در منگ عشق بیگانگی از طریق کارکرد روایی رنگ تداعی می‌شود، آبی بیانگر انزواست که پروتاگونیست فیلم «بری ایگن» از همان نمای آغازین همواره در کت و شلواوری به این رنگ دیده می‌شود.

غیاب فیگور پدر در منگ عشق به معنای عدم کارکرد نام پدر نیست زیرا هارمونیم که بی هیچ دلیلی توسط یک تاکسی-ون در محل کاری بری پرت می‌شود به عنوان نمادین‌ترین عنصر فیلم، نقش دال ارباب (S1) را بر عهده دارد. عجز بری در موزون نواختن این ساز حاکی از ناهماهنگی و نتیجتاً بیگانه‌نشده‌گی اوست، اما خواهرش «الیزابت»، مقدمات این هماهنگی را از طریق آشنا کردن‌اش با «لینا» فراهم می‌کند.

قرمز رنگ نظم نمادین است که میل‌ورزی در بری را سبب می‌شود، تاکسی-ون، لباس لینا، تابلوی فلش‌شکل هنگام فرار از دست اخاذان همگی قرمزاند، گویی آنگاه که بری برای ملاقات مجدد با معشوق در سفر به هاوایی کت و شلوار آبی‌اش را با کراوات قرمز می‌پوشد توسط عنصری نمادین علامت‌دار (\$) می‌گردد. موزون نواختن هارمونیم توسط بری در نمای پایانی حاکی از آن است که او از آبی (درخودبودگی) به قرمز (دیگربودگی) در آغوش معشوق گذار کرده است.

### **خون به پا خواهد شد،<sup>۹۴</sup> چرا که ابژه علت میل غایب است!**

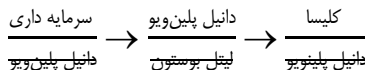
پانزده دقیقه آغازین خون به پا خواهد شد تجلی امر واقع لکانی در سکانشی سینمایی‌ست زیرا عاری از دیالوگ دسترسی نامحدود دانیل پلین‌ویو به زمین را نشان می‌دهد؛ او نفت را چون شیر مادر کشف می‌کند. (وایت، ۲۰۱۱، ۸۳-۸۴) دانیل برای بهره‌برداری از این ابژه ثروت-لذت مجبور به فدا کردن هستی اصیل و دستیابی به سوپزکتیویته از طریق پذیرش اصلی‌ترین قانون سرمایه‌داری یعنی مالکیت خصوصی است. او خود به مجازی از قانون نامرئی سرمایه‌داری بدل شده و با پذیرش حضانت نوزاد یتیم، یک «خانواده جانشین» برای مشروع‌سازی چهره‌اش می‌سازد.

$$\frac{\text{دانیل پلین‌ویو}}{\text{اچ-دابلیو}} \rightarrow \frac{\text{سرمایه داری}}{\text{دانیل پلین‌ویو}} \text{ یا } \frac{S2}{S1} \rightarrow \frac{S1}{\$}$$

چنان‌که سرمایه‌دار در ازای ستاندن وثیقه‌ای ماندگار مردمان را به آرزوشان می‌رساند، (پاپنهایم، ۱۹۵۹، ۱۰۳، ۱۲۰) دانیل با اعطای امتیازات رفاهی، زمین‌های نفت‌خیز مردمان فقیر شهر لیتل بوسوتون<sup>۹۵</sup> را برای حفاری می‌ستاند.

تقابل متخاصمانه پلین‌ویو و کشیش شهر ایلای ساندی به طعنه وابستگی دو نهاد اقتصاد و مذهب را در تاریخ آمریکا بازگو می‌کند. (اسپر، ۲۰۱۳، ۱۹۲) صحنه‌ای که دانیل سبانه ایلای را کتک زده و بر سرش گل می‌مالد زاویه سر بالا<sup>۹۶</sup> تداعی‌گر آن است که پلین‌ویو با غسل دادن ساخت ایدئولوژیک در نفت و گل، اقتصاد را به زیربنای شهر تبدیل می‌کند؛ اما زمانی که ویلیام بندی شرط فروش زمین‌هایش را تجدید میثاق دانیل با نظم نمادین از طریق توبه و کمک مالی به بازسازی «کلیسای ظهور سوم» می‌داند بار دیگر با اقتدار مذهب مواجه‌ایم، اقتداری که در سیلی‌های کین‌توزانه ایلای تجلی می‌یابد، توبه متظاهرانه دانیل از این روست که ژوئیسانس‌اش در هدایت نفت به سمت ساحل از طریق زمین‌های بندی گره خورده.





بندی رابطه‌ی شبه-فالیک دانیل با فیگور زن نامرئی فیلم یعنی «مادر/زمین» را محرم‌آمیز می‌کند. دانیل به اچ. دابلیو هشدار می‌دهد که تأسیس شرکت نفتی مستقل، پسر را نه فقط به رقیبی تجاری بلکه فراسوی قوانین محرم‌آمیز پدر همچون فیگوری فالیک در مقابل او قرار می‌دهد، پلین ویو ناتوان از منصرف کردن اچ. دابلیو با کنار زدن نقاب نمادین راز «جانشینی» رابطه‌اش با او را فاش کرده تا نفوذ مازاد تروماتیک امر واقع به درون واقعیت جهان نمادین را مضمحل سازد.

تروما پیش از این نیز بواسطه انفجار ناشی از فوران نفت سبب گر شدن اچ. دابلیو و ناقص ماندن بیگانگی‌اش در زبان پلین ویو گشت، در این اثناء مردی دغل‌باز به نام هنری با گفتن نام پدر (ارنست) در مقام برادر ناتنی از مادری دیگر به جهان نمادین پلین ویو راه می‌یابد اما ناآگاهی‌اش از نام «مزرعه کناری هیل هاوس» همچو سدی در برابر وارونه شدن حقیقت قرار گرفته و سبب می‌شود تا دانیل با شک به نسبت خونی میان‌شان او را از جهان نمادین‌اش حذف کند؛ در این‌جا نه نسبت بیولوژیک بلکه تنها یک دال است که با ارجاع به مدلولی مشخص در ذهن دانیل برادر بودن را تأیید می‌کند.

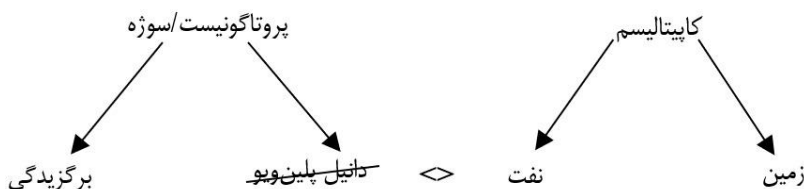
در سکانس پایانی یا سکانس بولینگ بار دیگر با استحاله سوژه به دیگری مواجه‌ایم زیرا واعظ ماتریالیست برای جلب همکاری دانیل می‌پذیرد که خود را "پیامبر دروغین" بنامد و همچون دانیل در صحنه‌ی غسل تعمید برای کسب ثروت حاضر به فروش هویت خویش می‌گردد، اما به محض آنکه ایلای هویت خویش را انکار کرد «پدر زمینی» جای «پدر آسمانی» خود را "ظهور سوم" نامیده و از خشک شدن زمین‌های بندی خبر می‌دهد، دانیل: "خفایری‌ی شده ایلای... اگه تو یه میلک‌شیک داشته باشی، و منم یه میلک‌شیک داشته باشم، و من یه نی داشته باشم... من می‌تونم میلک‌شیک تورو بخورم..."

نی میلک‌شیک، فالوس در مقام ابزارهای تولیدی همچون پمپ جک و خط لوله است که تمام ژوئیسانس را به نفع دانیل مصادره می‌کند. دانیل در فرگشتی معکوس همچون موجودی شکارگر و وحشی، پس از تعقیب واعظ او را می‌کشد تا با تفوق امر واقع بر نظم نمادین فیلم با این جمله دانیل به پایان برسد، "کار من تمامه!"<sup>۹۷</sup>

در تمام طول فیلم دانیل خودپرستانه خود را با ضمیر من (I) خطاب قرار می‌دهد، "من یک مرد نفتی‌ام" "من یک مرد خود ساخته‌ام"، "من یه رقابت درون خودم دارم..."، "من از بیشتر آدم‌ها متنفرم..."، "من از تو بهترم" "من ظهور سوم‌ام" و "کار من تمومه". من جمله پایانی در کنار اعتراف او در کلیسا "من به بچه‌ام را ترک کردم" در تضاد با من نارسیستیک و پیروزمند شش گزاره قبلی نه از برتری و تفوق من آرمانی بلکه یک لغزش زبانی ناخودآگاه است که از فرجام سوژه‌ای (\$) مغلوب خبر می‌دهد که ماهیت بیگانه خویش را فاش می‌سازد. نفت ابژه علت میل (a) دانیل است که توهم صحنه فانتزی را در مکان‌های مختلف پدید می‌آورد، اما او هرگز به ارضا نمی‌رسد و با از دست دادن اچ. دابلیو به مثابه تکیه‌گاه نمادین‌اش در تروماتیک‌ترین وجه خویش با فانتزی (a < \$)، ارضاء را به جای نفت در خون جاری زیر پاهایش جست‌وجو می‌کند.

نفت به مثابه سرچشمه رسالت نبوی آمریکایی‌ها در جهان در مقام ابژه‌ای تروماتیک یادآور رابطه فانتزی، ایدئولوژی، و خشونت است، از این‌رو با توجه به سال ساخت فیلم یعنی ۲۰۰۷ می‌توان آن را نقدی به کابینه‌ی بوش<sup>۹۸</sup> برای به راه انداختن کارزار عراق دانست. (کچوم، ۲۰۱۲، ۴)

من خیالی دانیل پلین ویو او را معتقد به برگزیدگی از سوی خداوند برای استخراج چاه‌های نفتی لیتل بوستون می‌کند، رئیس جمهور بوش نیز به نقل از گاردین درباره حمله به خاورمیانه که دستیابی به منابع غنی نفت را در پی داشت از الهامات الهی سخن می‌گفت. هر دو آگوی فریب‌کار منجی را با «خود ناخودآگاه» یعنی مجریان میل سرمایه‌داری خلط می‌کنند. سوژه‌هایی که برای محقق کردن فانتزی سروری بر جهان مجبور به استفاده از خشونت می‌شوند. توجه به اشکال زیر به روشن‌تر شدن بحث کمک می‌کنند.



تصویر 12- رابطه سوژه و سرمایه‌داری در خون به پا خواهد شد. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب سوژه‌ی لکانی، با دخل و تصرف نویسنده‌گان.)

### تقابل گفتمان‌ها در استاد<sup>۹۹</sup>

در استاد سیر بیگانگی شخصیت فردی کوئل را می‌توان منطبق بر چهار گفتمان لکانی دانست. ترومای ناشی از تاناتوس در جنگ دوم، سبب فوران اروس در فردی شده، از این رو او با فروکاستن همه چیز به ابژه‌ی لذت جنسی و دستیابی به اکسیری در ساخت مشروبی مردافکن در شمالی دیونیسوسی؛ آزاد از انقیاد دیگری به سر می‌برد، اما آنگاه که به واسطه مسموم کردن مردی فراری می‌شود، با پناه بردن به یک کشتی تفریحی در دام نظم نمادین لنکستر داد می‌افتد.

لنکستر مدعی‌ست حقیقت را از طریق پردازش<sup>۳</sup> علی مشابه با هیپنوتیزم کشف کرده که با اتصال انسان به سرچشمه حیاتی‌اش او را رستگار می‌سازد. در ضیافتی دو نفره لنکستر با دعوت فردی به یک پردازش غیررسمی در گفتمانی شبه-روانکاوانه با اتخاذ جایگاه میل‌ورزبودگی ناب (a) با طرح پرسش‌هایی به صورت «معطوف به گذشته» فردی (\$) را وادار به یادآوری نام معشوق پیشین‌اش «دوریس» می‌کند. در این اثناء اندرسن به‌وسیله «فلاش‌بک» به نمایی زیبا از محل زندگی فردی در لین ماساچوست قطع می‌کند، مکانی که تداعی‌گر واژه «گل‌ها» برای فردی است، «دوریس»، «گل»، «بوسه»، «آواز» و «دور» همگی S2های ناخودآگاه هستند که به S1 یعنی جدایی فردی (\$) از دوریس (a) ارجاع می‌دهند.

$$\frac{a}{S2} \rightarrow \frac{\$}{S1}$$

$$\frac{\text{لنکستر}}{\text{دوریس}} \rightarrow \frac{\text{فردی}}{\text{جدایی از دوریس}}$$

پس از پایان فرایند «پردازش» لنکستر با صدور مجوز ورود فردی به «خانواده جانشین» خود را رندانه در جایگاه ارباب جدید جا می‌زند تا فردی به سرکوب‌گر خشن منتقدان ایدئولوژی فرقه هدف<sup>۴</sup> بدل شود.

$$\frac{S1}{\$} \rightarrow \frac{S2}{a}$$

$$\frac{\text{استاد}}{\text{لنکستر/پاد}} \rightarrow \frac{\text{فردی}}{\text{مشروعیت}}$$

در گفتمان ارباب بالا، استاد (S1) یاوه‌سرایی‌ست که ادعای عالم بودن بر طرق رستگاری انسان را دارد، دانش او (S2) به پشتوانه‌ی برده یعنی فردی سبب تولید ژئوسانسی ناشی از مشروعیت در مقام استاد می‌گردد، اما حقیقت خط خوردگی (\$) لنکستر در آن صحنه‌ی شبه سوررئال فاش می‌شود که او مست از مشروب سمی فردی در حال رقص با زنان سرخوشانه در چشم‌انداز لیبیدویی بنده غوطه می‌خورد، اندرسن به این نهج فانتزی هیستریک بنده یعنی رابطه نامحدود با زنان را بر فانتزی ارباب منطبق می‌سازد. (S <> a) فردی تنها کسی‌ست که استاد او را از مکان اختفای کتاب منتشر نشده‌اش یعنی دانش (S2) آگاه می‌کند و پس از آن پسر جانشین در گفتمانی شبه آکادمیک راه‌های رهایی از ترومای گذشته را برای خلق سوژه‌های بیگانه تبلیغ می‌کند.

$$\frac{S2}{S1} \rightarrow \frac{a}{\$}$$

تبلیغ نظریات استاد توسط فردی
مشروعیت فرقه  
استاد/لنکستر
سرسپردگان فرقه

وجه تمایز کاراکتر فردی با دیگر شخصیت‌های آثار اندرسن ظهور او به مثابه یک سوژه هیستریک و وا داشتن پدر به تولید قانونی جدید است. هیستری در صحنه‌ای رخ می‌دهد که فردی سوار بر موتورسیکلت پس از طی مسافتی طولانی، معنا در تیررس بیگانه‌ساز استاد را فدای بازگشت به ژوئیسانس (a) نزد معشوق قدیمی‌اش دوریس می‌کند، فردی با بازگشت به ماساچوست از ازدواج دوریس با شخصی به نام «جیم دی» آگاه می‌شود، نام خانوادگی «دی» دالی است که هویت جدید دوریس را بر نام بازیگر مشهور سینما دوریس دی<sup>۵</sup> منطبق ساخته و مکان فانتزی فردی را به سالن سینما انتقال می‌دهد، در سکانسی رویاگونه استاد از طریق تماس تلفنی با ادعای کشف راه درمان فردی او را به مدرسه جدیدش در انگلیس دعوت می‌کند. خلاصه‌ای از دیالوگ «پدر جانشین» در مدرسه‌ی جدید حائز اهمیت است:

"لنکستر: بر تو باد نسیم آزادی، بی مزاحمت هیچ ظالم و استبدادی، فردی، ملوان دریاها... آزادی که هر جا دوست داری بری... برو به همون بی‌کران بی‌خشکی... اگر راهی پیدا کردی تا بدون خدمت کردن به یک استاد (ارباب) زندگی کنی... هر استادی، در این صورت همه مارو با خبر کن باشه؟... " به یاد آوردم که من و تو، در پاریس با هم کار می‌کردیم... با هم نامه‌ها و پیام‌های مخفی رو با دور زدن محاصره پروسی‌ها به مقصد می‌رسوندیم، ما شصت و پنج بالون نامه‌بر فرستادیم و فقط دوتا شون گم شدن... اگه تو زندگی بعدی همدیگه رو ببینیم، تو دشمن قسم خورده‌ی من میشی..."

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S1}{S2}$$

فردی
لنکستر  
انسان دیونیسوسی
آزادی

در گفتمان هیستریک فردی با ترک لنکستر در جایگاه عامل، با عملی شبیه پرسش هیستریک "چرا مرا دوست داری" ارباب را در باب هویت خویش (a) مورد بازخواست قرار می‌دهد تا استاد به جای نظریات تکراری و نامفهوم‌اش، دانشی را تولید کند که بیانگر حقیقت فردی یعنی آزادی (S2) باشد. «بی‌کران بی‌خشکی» یعنی اقیانوس مکان انسان دیونیسوسی‌ست، دو بالون گم‌شده لنکستر و فردی هستند که در زندگی کنونی ابژه‌ی میل یکدیگر گشته‌اند. تلاش لنکستر برای بیان حقیقت از طریق زبان او را در زنجیره دال‌ها گرفتار «ایده‌ها» می‌سازد و فردی که نه به دنبال معنا بلکه به دنبال غرایز خویش است دعوت استاد به ماندن در جهان نمادین را رد می‌کند، از این رو ارباب شیفته‌وار به او غبطه می‌خورد، چراکه گویی فردی سکان کشتی حقیقت<sup>۶</sup> را در اختیار دارد؛ پیام‌های مخفی گم شده در زندگی قبل همان حقیقت آزادی (a) از هر اقتداری‌ست، اما لنکستر در بند مقامی دروغین، فردی را همچون مزاحمی از امر واقع در زندگی بعد دشمن نظم نمادین‌اش می‌داند. نوشیدن شراب درمیخانه و بازگشت به احوالات لیبیدویی پس از آخرین ملاقات با استاد حاکی از بازپس‌گیری هویت دیونیسوسی-لیبیدویی توسط فردی‌ست.

### فساد ذاتی؛ نلورزی روان‌پزش و دال ارباب

تجلی تلاش سوژه‌ی استاد برای غوطه در جهان بی ارباب را می‌توان در فساد ذاتی سراغ گرفت. شخصیت اصلی، لری «داک» اسپورتلو کارآگاه خصوصی هیپی<sup>۹</sup> و هنجارشکن، تمثیلی از ضد فرهنگ دهه‌ی ۶۰ است که در تقابل با ستوان کارآگاه پلیس لس آنجلس «بیگ فوت» قرار می‌گیرد. کین تیزی و نگاه تحقراًمیز بیگ فوت با تکه کلام "نقض حقوقی مدنی" خطاب به داک تلاش «دیگری بزرگ» برای استقرار دوباره نظم نمادین در اواسط دهه ۷۰ را یادآور می‌شود.

استیصال داک در تمایز میان واقعیت و توهم<sup>۱۱۳</sup> به واسطه مصرف علف از غیر قابل اعتماد بودن راوی<sup>۱۱۴</sup> الحکایت دارد. مواد مخدر با پدید آوردن وضعیتی روان‌پریشانه یادآور ماهیت ضد اقتدارگرایی جنبش‌های دهه شصت است گویی که اوهم داک بیش از نشنگی ناشی از مصرف مواد حاصل نپذیرفتن دال ارباب است که او را بر خلاف سوژه‌های پیشین آثار اندرسن در وضعی بیگانه نشده باقی می‌گذارد. در این جا ارباب نه یک شخص بلکه در قالب دال «نیش طلایی»<sup>۱۱۵</sup> ظاهر می‌شود، دالی که با نشستن روی همه چیز تمام مناسبات نظم نمادین دهه ۷۰ را به برساختی از امیال دیگری بزرگ تبدیل می‌کند و معمای داستان به این دال ختم می‌شود.

«نیش طلایی» نام یک کشتی تفریحی، یک کارتل هروئین و همچنین سندیکای دندانپزشکی است از این رو معتادان برای درمان دندان‌های‌شان مجبوراند تا به همان تشکیلاتی رجوع کنند که پیش‌تر خرابی دندان‌هایشان را سبب گشته تو گویی سرمایه‌داری از طریق «نیش طلایی» برای بقا با بهره از امیال جریان‌های مخالف نیش‌اش را در گوشت تمام بخش‌های جامعه دهه‌ی ۷۰ فرو می‌کند. تمام شخصیت‌های روان‌نژند قصه از جمله شستا ژوئیسانس‌شان را به میکی وولفمن گره می‌زنند زیرا وولفمن به عنوان سرمایه‌دار و صاحب املاک چنل ویو بیشترین ارتباط را با «نیش طلایی» دارد، اما داک به مثابه سوژه هیستریک دهه ۶۰ و روان‌پریش دهه ۷۰ با رد دال ارباب ژوئیسانس بی‌لگام‌اش را به یافتن دوباره ابژه‌ی میل دهه‌ی ۶۰ یعنی شستا گره می‌زند. اندرسن برای ترسیم گذشته‌ی آرمانی داک از طریق یک فلاش‌بک صحنه‌ای رماتیکی خلق می‌کند که در آن تخته‌اویجی داک و شستا را برای یافتن علف به مکانی خالی در سانست بلوار می‌فرستد، داک با سرنخ قرار دادن این خاطره به این مکان باز می‌گردد اما این بار ساختمان بلند «نیش طلایی» به مثابه تمثیلی از سرمایه‌داری نئولیبرالیستی در دهه ۷۰ جایگزین خاطره با معشوق می‌شود. تلاش داک برای یافتن معشوق، تلاش سوژه برای گریز به نوستالژی دهه‌ی ۶۰ در وضعیتی پدیدارشناختی با زمان است.

#### دیالکتیک ارباب-بنده در رشته خیال<sup>۱۱۶</sup>

رشته خیال فیلمی در باب «تسلط»<sup>۱۱۷</sup> دژ روابط عاشقانه است. شخصیت اصلی فیلم رینولدز وودکاک به عنوان خیاطی و سواسی تجلی همزمان دو دیگربودگی‌ست. دیگربودگی نخست چون ایده‌آل‌اگویی خودشیفته به مدح کار خویش می‌پردازد و دیگربودگی دوم اگو ایده‌آلی‌ست که سوژه را در ارتباط با (a) یعنی میل Mother قرار می‌دهد.

هنگامی که آما در باب دلیل مجرد ماندن رینولدز می‌پرسد دروغین بودن جایگاه مسلط خیاط با بیان جمله‌ی: "من لباس درست می‌کنم." هویدا می‌گردد، گویی دوختن لباس به مثابه یادگاری که از مادر آموخته همچون موی پنهان او در آستر کت‌اش با یادآوری ژوئیسانس نخستین تنها فعالیت جنسی او می‌باشد. مهر تأیید زنان اشراف بر زیبایی و بی‌نقصی لباس‌ها علاوه بر ژوئیسانسی از حضور غایب مادر، ارزش مازاد اقتصادی را در گفتمانی سرمایه‌دارانه (به مثابه «نام پدر») برای رینولدز به همراه دارد، گفتمانی که مشخصاً در اضافه‌کاری دستیاران برای ترمیم و تحویل به موقع لباس عروس شاهزاده‌ی بلژیک تجلی می‌یابد.

$$\frac{\$}{S1} \rightarrow \frac{S2}{a}$$

$$\frac{\text{رینولدز}}{\text{سرمایه‌داری}} \rightarrow \frac{\text{دستیاران}}{\text{ثروت}}$$

در گفتمان ارباب پایین مادر/دیگری (A) در جایگاه ارباب (S1) می‌نشیند؛ خیاط با تظاهر به قدرت، شکاف خود به مثابه سوژه‌ی دوپاره (\$) را پنهان می‌کند. آما پس از وادار شدن به حفظ لیست بلندبالای غذا از سوی رینولدز، بنده‌وار (S2) به معشوق و مدل او بدل می‌گردد و برای حفظ آبروی عاشق، لباس مزون وودکاک را از تن زن دائم‌الخمر به نام باربارا خارج می‌کند. محصول اعمال آما کیفی‌ست که عشق (a) مادر را یادآور می‌شود.

$$\frac{S1}{\$} \rightarrow \frac{S2}{a}$$

$$\frac{\text{مادر/خیاط}}{\text{رینولدز}} \rightarrow \frac{\text{آلما}}{\text{عشق}}$$

ساختار زنانه آلما از بیگانه شدن کامل او در نظم خیاط جلوگیری می‌کند، آلما در پس نقاب معصوم‌اش دختری سیاسی و مکار است که با سرو غذاها بر خلاف میل رینولدز در ضیافت شام غافلگیرکننده، جهان نمادین خیاط را به بازی می‌گیرد تا روابط ارباب-بنده را وارونه سازد. با وجود آزاردهنده بودن رفتار هیستریک معشوق چیزی توضیح‌ناپذیر رینولدز را از اخراج آلما از خانه وودکاک منصرف می‌کند.

هنگام ترمیم لباس، آلما پیامی مخفی را در آستر پارچه پیدا می‌کند، "هرگز نفرین نشده" که از آرزوی قلبی رینولدز برای شکستن طلسم یک باور خرافی که دوزندگان لباس عروسی هرگز ازدواج نخواهند کرد حکایت دارد. اما گویی نفرین حقیقی رینولدز هرگز جدا نشدن از مادر است که با سلب روان‌نژندی او را به یک منحرف بدل می‌سازد، پس از مسمومیت رینولدز توسط آلما، اندرسن از طریق نمایش حضور واقعی آلما به جای حضور خیالی مادر در اتاق، ظهور یک تغییر درونی در رینولدز را در جهان نمادین بیرونی‌سازی می‌کند، از این‌روست که پس از بهبود، رینولدز از آلما درخواست ازدواج می‌کند، گویی آلما از طریق مسموم کردن‌اش موفق به شکستن طلسم گردیده.

نگاه خیره رینولدز به آشپزی آلما حاکی از آن است که او با آگاهی از سمی بودن قارچ‌ها سلطه‌ی معشوق در مقام ارباب را پذیرفته است. در اولین ملاقات عشاق آلما یک پیشخدمت واقعی است، در پایان با وارونه شدن روابط سلطه‌گر و سلطه‌پذیر تنها شمایی از پیشخدمت و ارباب در رابطه‌ای سادومازوخیستی باقی می‌ماند.

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S1}{S2}$$

$$\frac{\text{آلما}}{\text{زن زهرآگین}} \rightarrow \frac{\text{رینولدز}}{\text{پذیرش مسمومیت}}$$

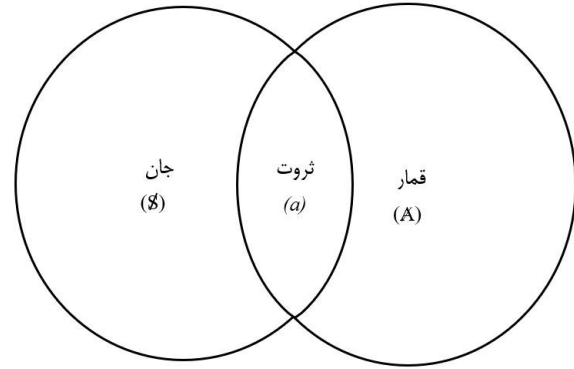
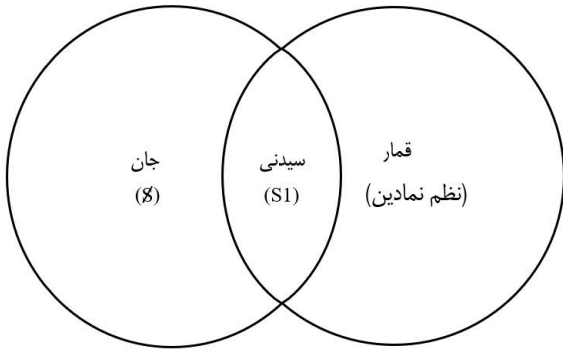
آلما در مقام سوژه‌ی هیستریک (\$) با تضعیف جسمانی و کنترل رینولدز، خیاط را وادار به پذیرش قوانین (S2) خود می‌کند، a بیانگر هویت حقیقی آلما (\$) می‌باشد، زنی زهرآگین پنهان در پس ظاهری معصوم که همچو «مادر جانشین» به شکل توأمان رانه‌ی زندگی و مرگ را محقق می‌سازد. مسمومیت برای رینولدز نه بیماری بلکه کیفی مازوخیستی (a) است که بر فانتزی منحرف او یعنی فراهم آوردن ژوئیسانس دیگری (\$) ( $a < >$ ) صحنه می‌گذارد.

## نتیجه‌گیری

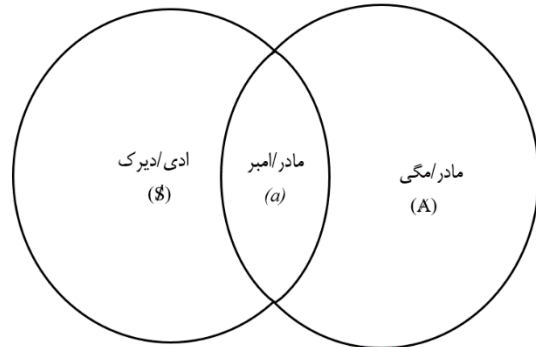
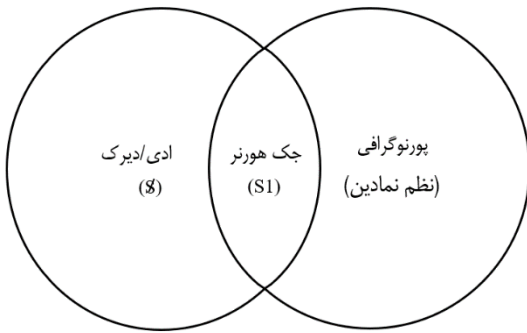
لکان بیگانگی را جزء لاینفک دست‌یابی به سوژکتیویته دانست که به موجب آن دیگری از طریق زبان با منتفی کردن امر واقع و کاشتن بذر میل، فانتزی سوژه را به «فالیک ژوئیسانس» گره می‌زند تا سوژه محصور در محدوده‌ی قانون دال میل‌اش را به ابژه‌ای دست‌نیافتنی (a) معطوف سازد.

تحلیل‌های ارائه شده از فیلم‌های اندرسن بر اساس مبانی ذکر شده، با پاسخ به دومین پرسش این پژوهش این فرضیه را اثبات می‌کند که مفهوم بیگانگی، درون‌مایه‌ی اصلی در سینمای پ.ت اندرسن است که به مثابه یک نقش‌مایه در تمامی آثار این فیلم‌ساز تجلی می‌یابد. شکل‌های زیر به وضوح موقعیت سوژه‌های اندرسن را نسبت به دیگری نشان می‌دهند. دایره‌های سمت راست حوزه‌ی دیگری به مثابه میل و دایره‌های سمت چپ حوزه‌ی دیگری به مثابه زبان را نشان می‌دهد، S1 در اینجا ترجمانی از میل (a) است که به صورت معطوف به گذشته به جای بی‌معنایی در فرایند بیگانگی می‌نشیند.

در جفت چهار، سیدنی در مقام پدر (S1)، جان را به سوژه‌ای (\$) در جهان نمادین قمار تبدیل می‌کند، و میل‌ورزی (a) جان محصور در محدوده‌ی جهان گناه‌آلود «پدر جانشین» می‌شود.

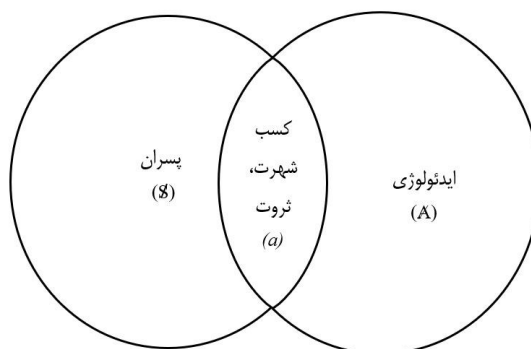
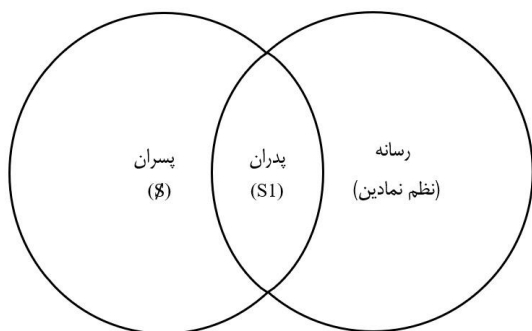


تصویر ۱۳- بیگانگی و جدایی در جفت چهار. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم، با دخل و تصرف نویسندگان).  
در شب‌های عشرت جک هورنر (S1)، با تغییر نام شخصیت از ادی آدامز به دیرک دیگلر از او سوژه‌ای بیگانه (S) در جهان نمادین پورن می‌سازد که دچار یک فالیک ژوئیسانس در ارتباط با امبر/مگی است.

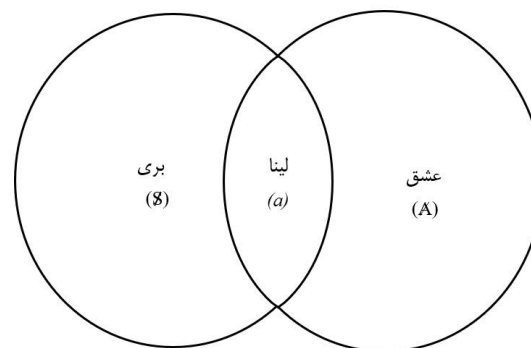
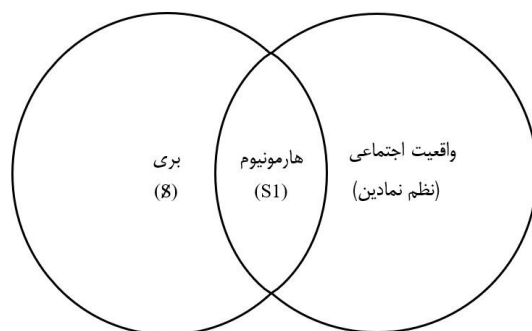


تصویر ۱۴- بیگانگی و جدایی در شب‌های عشرت. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم، با دخل و تصرف نویسندگان).

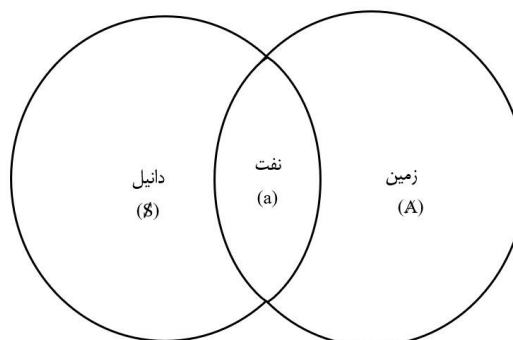
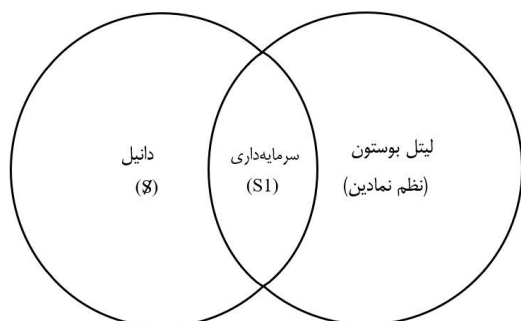
در مگنولیا، فیگورهای پسر سوژه‌هایی هستند که تنها در چارچوب ایدئولوژی تعیین شده از سوی قانون پدری (S1) در هیئت رسانه‌ی تلویزیون قادر به میل‌ورزی‌اند، اما باران قورباغه روزنه‌ای فراسوی دال به رویشان باز می‌کند.



تصویر ۱۵- بیگانگی و جدایی در مگنولینا. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم، با دخل و تصرف نویسندگان).  
 در مگ عشق، هارمونیم کارکردی مشابه دال ارباب (S1) دارد که به مثابه تمثیلی از هماهنگی بری را همچون سوژه‌ای میل‌ورز (\$) در نظم نمادین بنیان می‌نهد.

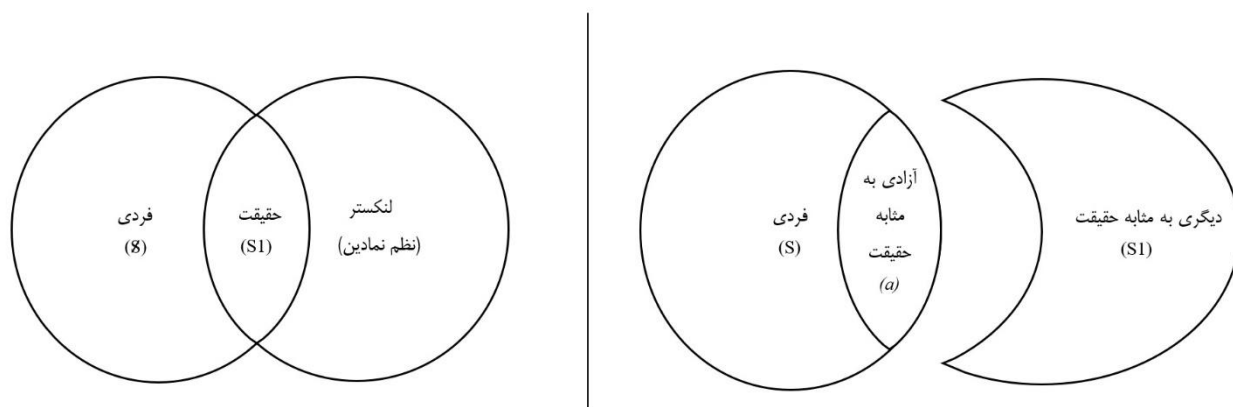


تصویر ۱۶- بیگانگی و جدایی در مگ عشق. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم، با دخل و تصرف نویسندگان).  
 در خون به پا خواهد شد، سرمایه‌داری در جایگاه دال ارباب (S1)، ژوئیسانس دانیل پلین‌ویو را به مثابه سوژه‌ای دوپاره میان مرد نفتی برگزیده و سوژه ناخودآگاه (\$)، به نفت در مقام ابژه‌ی علت میل (a) محدود می‌کند.

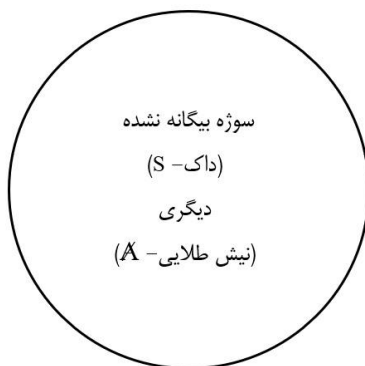




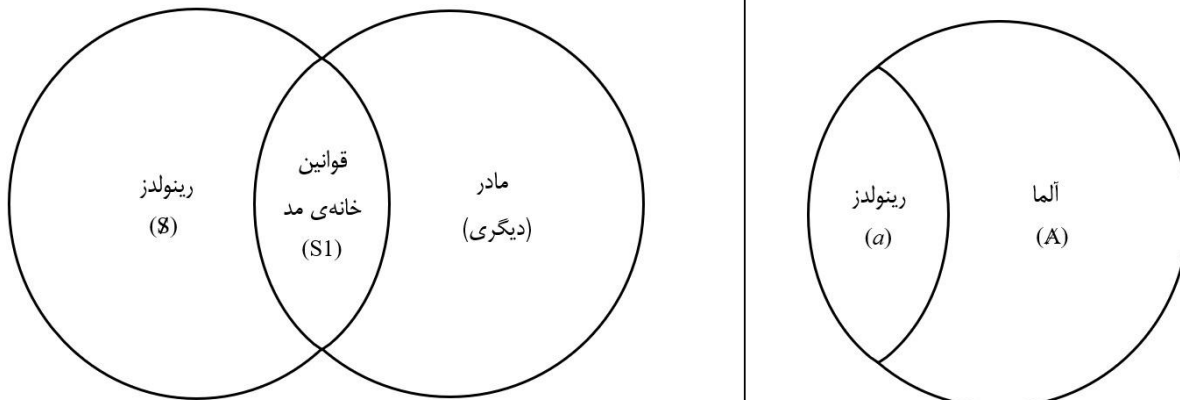
تصویر ۱۷- بیگانگی و جدایی در خون به پا خواهد شد. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم، با دخل و تصرف نویسندگان.)  
 در استاد قوانین فرقه‌ی لنکستر به مثابه پدر (S1) بر لیبیدوی سرکش فردی لگام زده و او را از خود بیگانه (\$) می‌سازد. فردی در پایان از طریق یک گفتمان هیستریک، خود را از محدوده‌ی دیگری رهانیده و بار دیگر به آزادی رجعت می‌کند.



تصویر ۱۸- بیگانگی و جدایی در استاد. مأخذ: (برگرفته شده از سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم، با دخل و تصرف نویسندگان.)  
 در فساد ذاتی، شخصیت اصلی داک، نیش طلایی در مقام دال ارباب (S1) را نپذیرفته، و به دلیل عدم وجود دیگری در روان‌پریشی و ژوئیسانس ناب غوطه‌ور است.



تصویر ۱۹- عدم بیگانگی در فساد ذاتی. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب مقدمات بالینی در روانکاوی لکان، با دخل و تصرف نویسندگان.)  
 در رشته خیال، رینولدز وودکاک بیگانه‌ی نظم نمادین دیگری بزرگ است، با این تفاوت که هرگز از مادر جدا نگشته، مقهور شدن رینولدز در مقابل گفتمان هیستریک آما در پایان فیلم نیز حاکی از فانتزی منحرف سوژه‌ایست \$ <> a که کیف را در تبدیل شدن به ابژه‌ای برای ژوئیسانس مادر/دیگری می‌یابد.



تصویر ۲۰- بیگانگی و جدایی در رشته خیال. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب *مقدمات بالینی در روانکاوی لکان*، با دخل و تصرف نویسندگان.) اکنون می‌توان، به سومین پرسش این پژوهش پاسخ گفت. جهان نمادین شخصیت‌های اندرسن متأثر از دال ارباب سرمایه‌داری است. قمار، پورنوگرافی، شوی تلویزیونی، بازاریابی، نفت، فرقه‌ی مذهبی، نیش طلایی، طراحی مد؛ همگی فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های سرمایه‌داری آمریکایی‌اند که در فیگور «پدران جانشین» تجلی می‌یابند.

حادثه‌ی محرک داستان در فیلم‌های اندرسن عبارت است از ملاقات قهرمان با خانواده جانشین، و هدف نمایشی و کشمش پروتاگونیست در فیلم‌های او، جدال بر سر تثبیت یا گذار از قوانینی‌ست که حول محور جانشینی می‌گردد.

بر اساس پاسخ‌های فوق این نتیجه حاصل شد که اصلی‌ترین دغدغه‌ی اندرسن در خلق آثارش، هویت انسان است، قهرمان‌های اندرسن همگی انسان‌هایی خارج از حوزه‌ی نمادین‌اند که در جست‌وجویی اگزیستانس برای یافتن معنای زندگی، هویت‌شان را محصور در محدوده «خانواده جانشین» بازتعریف می‌کنند، گویی اندرسن در تمامی آثارش دیگری درون‌اش را در مقام دال ارباب و خودش را در مقام سوژه‌ی مقهور این دال به تصویر می‌کشد.

مدرسه‌های پدیدارشناسی

پی نوشت ها

آماده انتشار فزدهای زیبا

1	Surrogate Family	
2	Leitmotif	
3	Existentialism	
4	Saint Augustine	
5	Kingdom of God	
6	Isolation	
7	otherness	
8	Ideal ego	
9	Ego ideal	
1	Imago-Gestalt	0
1	I	1
1	extimate	2
1	Self	3
1	Narcissism	4
1	other	5
1	Correspondence theory of language	6
1	referent	7
1	Représentantes de la Représentation	8
1	Anchoring points/ points de caption	
2	linguistricks	0
2	Agancy	1
2	mOther tongue	2
2	Other	3
2	Being – in - itself	4
2	Existence	5
2	Ex-sisfts	6
2	Trauma	7
2	Fixation	8
2	caput mortuum	9
3	Subject of enunciation	0
3	Subject of statement	1
3	Cogito	2
3	I	3
3	me	4
3	shifter	5
3	Being itself	6
3	Either/or	7
3	Signifier	8
3	ontic	9
4	barred Subject	0
4	Lack	1
4	manque a être	2
4	qui manqué a sa place	3
4	Neurosis	4
4	Human Being	5
4	Psychosis	6
4	need	7
4	Demand	8
4	mOther	9
5	le désir de l'homme c'est le désir de l'autre	
5	The Name-of-Father/ le nom du père	
5	le non de père	2
5	Seperation	3
5	Désir de la mere	4
5	Objet (petit) a	5
5	Fantasy	6
5	jouissance	7
5	Thanatos	8
5	Perversion	9
6	Freeze-Frame Shot	0

اماره انشا فداي

6	Object-Cause of Desire	1		
6	metonymic	2		
6	castration	3		
6	Phallus	4		
6	Real Phallus	5		
6	Imaginary Phallus	6		
6	Symbolic Phallus	7		
6	There is no such a thing as a sexual relationship	8		
6	foreclosure	9		
7	Ex-sist	0		
7	Ex- sistence	1		
7	Other Jouissance	2		
7	Intersubjectivity	3		
7	Event	4		
7	Retroactive	5		
7	context	6		
7	Studio City	7		
7	San Fernando Valley	8		
7	Ernie Anderson	9		
8	Loneliness	0		
8	Hard Eight	1		
8	Jump Cut	2		
8	The Lady Vanishes	3		
8	Boogie Nights	4		
8	Persona	5		
8	Magnolia	6		
8	Self-loating	7		
8	Interface	8		
8	Fantasy Object	9		
9	objectively subjective	0		
9	Invisible	1		
9	Visible	2		
9	Punch Drunk Love	3		
9	There Will Be Blood	4		
9	Little Boston	5		
9	Low Angle	6		
9	" i'm finished."	7		
9	George Walker Bush	8		
9	The Master	9		
1	Thanatos	0	0	
1	Eros	0	0	1
1	Dionysus	0	2	
1	processing	0	3	
1	The Cause	0	4	
1	Doris Day	0	5	
1	Landless Latitude	0	6	
1	Eileithya	0	7	
1	Inherent Vice	0	8	
1	Hippie	0	9	
1	Counterculture of the 1960s	1	0	
1	Hallucination	1	1	
1	Unreliable narrator	1	2	
1	Golden Fang	1	3	
1	Phantom Thread	1	4	
1	Dominance	1	5	
1	Sadomasochism	1	6	

## فهرست منابع

- پاپنهایم، فریتس. (۱۹۵۹). *از خودبیگانگی انسان مدرن*. ترجمه‌ی مجید مددی. (۱۳۹۷). تهران: نشر بان.
- جانستون، ایدرین. (۲۰۱۶). *ژاک لکان - دانشنامه فلسفه استنفورد*. ترجمه‌ی هیمن برین. (۱۳۹۴). تهران: نشر ققنوس.
- راسل، برتراند. (۱۹۴۵). *تاریخ فلسفه*. ترجمه نجف دریابندری. (۱۳۹۴). تهران: انتشارات پرواز.
- ژیزک، اسلاوی. (۱۹۹۲). *لاکان - هیچکاک*. ویراستار فارسی: مازیار اسلامی. (۱۳۸۶). تهران: انتشارات ققنوس.
- ژیزک، اسلاوی. (۲۰۰۶). *لاکان به روایت ژیزک*. ترجمه‌ی فتاح محمدی. (۱۳۹۵). زنجان: نشر کاربر هزاره‌ی سوم.
- فینک، بروس. (۱۹۹۵). *سوژه‌ی لاکانی: میان زبان و ژوئیسانس*. ترجمه‌ی علی حسن زاده. (۱۳۹۷). تهران: نشر بان.
- کاپلستون، فردریک. (۱۹۶۳). *تاریخ فلسفه جلد هفتم از فیشته تا نیچه*. ترجمه‌ی داریوش آشوری. (۱۳۹۳). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کالویانف، رادوستین. (۱۹۹۳). *هگل، کوژو، لکان دگردیسی‌های دیالکتیک*. ترجمه‌ی احسان کریمخانی. (۱۳۹۷). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- لکان، ژاک. (۱۹۷۷). *اضطراب، سمینار ژاک لکان*. ترجمه‌ی صبا رستگار. (۱۳۹۵). تهران: انتشارات پندار تابان.
- مک‌گوان، تاد. (۲۰۰۷). *سینمای دیوید لینچ*. ترجمه محمدعلی جعفری. (۱۳۹۴). تهران: نشر مرکز.
- موللی، کرامت. (۱۳۹۵). *میانی روان‌کاوی فروید - لکان*. تهران: نشر نی.
- میشارک، جسی فاکس. (۲۰۰۷). *سینمای پساپاپ*. ترجمه‌ی وحیداله موسوی. (۱۳۹۶). تهران: نشر نقد افکار.
- نجفی، صالح. (۱۳۹۷). *فیلم به مثابه فلسفه - مگنولیا*. تهران: نشر لگا.
- هومر، شون. (۲۰۰۵). *ژاک لکان*. ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طالقانی. (۱۳۹۶). تهران: انتشارات ققنوس.
- Congdon, Dylan. (2012). Reconsidering Apocalyptic Cinema: Pauline Apocalyptic and Paul Thomas Anderson. *Journal of Religion and Popular Culture*. (24)3, 405-418. DOI:10.1353/rpc.2012.0043
- Copleston, Fredrick. (1963). *History of Philosophy Volume 7: 18th and 19th Century German Philosophy*. Translated by Dariush Ashouri. Tehran: Elmi va Farhangi Publishing. (In Persian)
- Evans, Dylan. (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.
- Fink, Bruce. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Translated by Ali Hasanzadeh. Tehran: Ban Publishing. (In Persian)
- Fink, Bruce. (1999). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Flisfeder, Mathew. (2010). *Between The Symbolic and The Sublime- Slavoj Žižek in Film Studies and Out*. [dissertation] Toronto, Ontario, Canada. DOI: 10.3138/cjfs.20.2.75
- Flisfeder, Mathew. (2012). *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*. London: Palgrave McMillan Press. <https://doi.org/10.1057/9781137110749>
- Homer, Sean. (2005). *Jacques Lacan*. Translated by Muhammad Ali Jafari, Sayyid Muhammad Ebrahim Taleghani. Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)
- Johnston, Adrian. (2016). Jacques Lacan- *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Translated by Himan Barin. Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)
- Kaloianov, Radostin. (1993). *Hegel, Kojeve and Lacan - The Metamorphoses of Dialectics*. Translated by Ehsan Karimkhani. Tehran: Elmi va Farhangi Publishing. (In Persian)
- Ketchum, Dan. (2012). Dismantling the American Dominant Ideology: Anderson's "There Will Be Blood. *Cinesthesia (1)*1, 4.

- Lacan, Jacques. (1959). *The seminar of Jacques Lacan. Book VII: The ethics of psychoanalysis*. Edited by Jacques Alain miller. Translated by Dennis Porter (1992), New York: W. W. Norton.
- Lacan, Jacques. (1964). *The Seminar of Jacques Lacan Book XI, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Edited by Jacques Alain miller. Translated by Alan Sheridan (1973). Paris: Editions du Seuil.
- Lacan, Jacques. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. (1977). *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Translated by Saba Rastegar. Tehran: Pendare Taban Publishing. (*In Persian*)
- Mayshark, Jesse Fox. (2007). *Post-Pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Translated by Vahid Allah Moosavi. Tehran: Naghde Afkar Publications. (*In Persian*)
- McGowan, Todd. (2007). *The Impossible David Lynch*. Translated by Muhammad Ali Jafari. Tehran: Markaz Publishing. (*In Persian*)
- Movallali, Keramat. (2016). *Fundamental principles of psychoanalysis Freud – Lacan*. Tehran: Ney Publishing. (*In Persian*)
- Najafi, Saleh. (2018). *Film as Philosophy: Magnolia*. Tehran: Lega Press. (*In Persian*)
- Neil, Calum. (2013). Breaking the Text: An Introduction to Lacanian Discourse Analysis. *Sagejournals* (23)3 Edinburgh Napier University. <https://doi.org/10.1177/0959354312473520>
- Nobus, Dany. (1998). *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Other Press.
- Pappenheim, Fritz. (1959). *The Alienation of Modern Man*. Translated by Majid Madadi. Tehran: Ban Publications. (*In Persian*)
- Reynolds, Toby Nicholas. (2018). *Starving sons and hungry daughters, A Post-Jungian Analysis of Cinema*. [doctoral dissertation] University of East Anglia Press.
- Rossio, Jordan. (2013). *God Only Know: Family in The Films of Paul Thomas Anderson*. [dissertation] Western Michigan University.
- Russel, Bertrand (1945). *A History of Western Philosophy*. Translated by Najaf Darya Bandari. Tehran: Parvaz Publications. (*In Persian*)
- Schroeder, Jeanne Lorraine. (2008). *The Four Lacanian Discourses*. Birkbeck Law Press. <https://doi.org/10.4324/9780203893654>
- Sperb, Jeanne Lorraine. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Toles, George. (2016). *Paul Thomas Anderson*. Champaign: University of Illinois Press.
- Vanheule, Stjin, Hook, Derek, and Neill, Calum. (2019). *Reading Lacan's Écrits: from 'Signification of the Phallus' to 'Metaphor of the Subject*. Routledge.
- Verhaeghe, Paul. (2019). Lacan's Answer to Alienation: Separation, *Crisis and Critique*. (6)1, p.364-388
- White, Colin. (2011). There Was Blood: Lacan and Murder in The Film There Will Be Blood. *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups Politics*. (61). 83-84. <https://doi.org/10.1234/fa.v0i61.37>
- Žižek, Slavoj. (1992). *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Translated by Maziar Eslami. Tehran: Qoqnoos Publications. (*In Persian*)
- Žižek, Slavoj. (2006). *How to read Lacan*. Translated by Fattah Mohammadi. Zanzan: Hezarehsevom Publications. (*In Persian*)