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

Abstract

The concept of alienation has been extensively discussed in the history of modern thought, emphasizing the estrangement of individuals from intrinsic elements of their environments. This concept has been expressed in various forms by prominent Western philosophers. Those of them 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 presence or nature. 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 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 by employing an interdisciplinary approach, encompassing cinema, psychoanalysis and philosophy. Using a descriptive analytical method, this research aims to prove the hypothesis that the concept of alienation is the main theme in Andersen's cinema, which is manifested as a leitmotif in all of his films. Throughout Anderson's films, the protagonist resembles a Lacanian alienated subject compelled to embrace the 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

Received: 27 Feb 2024
Received in revised form: 4 Apr 2024
Accepted: 6 May 2024

Mehrdad Akbari[1] iD
Master of Cinema, Department of Cinema, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
E-mail: mehrdadakbari1994@gmail.com

Seyed Ali Rouhani[*2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: alirouhani@art.ac.ir

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.371495.615842

Citation: Akbari, Mehrdad; Rouhani, Seyed Ali (2024). Analysis of "alienation" in Paul Thomas Anderson's cinema with focus on Jacques Lacan's ideas, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(2), 29-44. (*in Persian*)

The Author(s)
Publisher: University of Tehran

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳

مفهوم «بیگانگی» در سینمای پُل تامِس اَندِرسِن با تأکید بر آرای ژاک لکان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰

مهرداد اکبری[۱]: کارشناس ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. E-mail: mehrdadakbari1994@gmail.com

سید علی روحانی[۲] (نویسنده مسئول): دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. E-mail: alirouhani@art.ac.ir

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.371495.615842

چکیده

بیگانگی از مفاهیم کلیدی تاریخ اندیشه است که به انحاء مختلف در آراء برخی فلاسفه از دوران باستان تاکنون تجلی یافته و به جداافتادگی انسان از چیزی متعلق به سرشت او اشاره دارد. در نظریه روان‌کاویِ 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 مطالعه‌ای 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 مطرح 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 انسانی ست که میل‌ورزی‌اش در چارچوب قانون دیگری محدود گشته است.

واژه‌های کلیدی

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

استناد: اکبری، مهرداد؛ روحانی، سید علی (۱۴۰۳)، مفهوم «بیگانگی» در سینمای پُل تامِس اَندِرسِن با تأکید بر آرای ژاک لکان، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۲)، ۲۹-۴۴.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

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 پل تامس اندرسن این تنهایی، نه در جداافتادگی از «دیگری» بلکه به شکل نوعی تنهایی در «دیگری» به نمایش گذاشته می‌شود.

لکان بیگانگی را اتفاقی اجتناب‌ناپذیر برای ورودِ سوژه به «نظم نمادین» می‌داند. به زعم پژوهش حاضر مفهوم «نظم نمادین» در آرای لکان به طور شگفت‌انگیزی بر مفهوم خانواده جانشین[۱] 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[۲] 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 رنجِ انزوا، هویت‌شان را فدای ورود به یک خانواده‌ی جانشین می‌کنند. در نتیجه‌گیری مشاهده خواهد شد که چطور مبحث اگزیستانسیالیستی[۳] 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 استفاده‌شده‌ی «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 تکرارِ تحلیل‌های روان‌کاوانه چون مرحله‌ی آینه‌ای، میل و فانتزی برای روشن‌تر شدن مفهوم بیگانگیِ لکان و تجلی آن در فیلم‌های اندرسن استفاده خواهد کرد. دلیل سوم، عدم توجه به کارگردانی مهم در پژوهش‌های اکادمیک 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 اندرسن است که به مثابه یک نقش‌مایه در تمامی آثار این فیلم‌ساز تجلی می‌یابد. برای نیل به این اهداف سه پرسش مطرح می گردد، ژاک لکان به چه شکل مفهوم بیگانگی را در نظریه روان‌کاوی به کار می‌گیرد؟ چه ارتباطی بین درون‌مایه در سینمای اندرسن و آراء لکان درباب 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.

روش پژوهش

رویکرد پژوهش به لحاظ نوع داده‌ها کیفی، از حیث هدف پژوهش بنیادی و نظری و ماهیت روش آن توصیفی- تحلیلی می‌باشد. شیوه‌ی گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعه منابع کتابخانه‌ای، تماشا و تحلیل فیلم‌های اندرسن به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

منابع آکادمیک در باب سینمای اندرسن بسیار محدود است، یک *رساله دکتری* در دانشگاه ایست آنگلیا[۴] 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 چیستیِ ذات بشر آن‌چه در اندیشه‌ی یک متفکر عامل رهایی از بیگانگی‌ست در اندیشه‌ی متفکری دیگر، عامل ایجابیِ بیگانگی قلمداد می‌شود، برای مثال آگوستین[۵]، بیگانگی را جدایی انسان از ملکوت خدا[۶] دانست (راسل، ۱۹۴۵، ۲۲۶-۲۳۵) اما فوئرباخ معتقد بود انسان مخلوق ذهنیِ ایدئال‌اش را در مقام خالقی عینی به آسمان فرافکنش می‌کند و بدین نهج بیگانه می‌گردد (کاپلستون، ۱۹۶۳، ۲۸۸-۲۹۲). اما فارغ از چیستیِ ذات بشر، بیگانگی از آن، وجه اشتراک این عقاید متکثر است. بیگانگی وضعیتی ست که بر اثر آن فرد در برابر چیزی متعلق به ذات خویش همچون خانواده، اجتماع، محیط طبیعی، خدا و مهم‌تر از همه خویشتنِ خود دچار انزوا[۷] می‌گردد.

نظریه بیگانگی ژاک لکان

برای لکان دیگربودگی[۸] در چهار مرحله‌ی ناخودآگاه (دیگری به مثابه زبان)، اگو (دیگریِ خیالی [ایدئال اگو][۹])، دیگری به مثابه میل ([اگو ایدئال])[۱۰] 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[۱۱] منسجم بدل ساخته و با ایجاد توهمِ کنترل تصویر سبب می‌گردد تا کودک با احساس سروری، من[۱۲] نفسانی‌اش را که خارجیتی درونی[۱۳]ست با خود[۱۴] حقیقی‌اش به شکلی پارانویید و خودشیفته[۱۵] خلط کند. این دیگری کوچک[۱۶] پر از تقلید، رقابت و حسادت به مثابه فاعلی آگاه در تعارض با ماهیت ناخودآگاه سوژه لکانی در ساحت 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[۱۷]، معتقد بود واژه به یک مفهوم و مفهوم به یک مرجع[۱۸] ارجاع می‌دهد. سوسور با رد این نظر بیان داشت، الگوی صوتیِ 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).

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

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 بودنِ ناخودآگاه، آنچه را فروید «Vorstellungs-repräsentanzen» نامید به بازنماینده‌های (آن) بازنمایی[۱۹] 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[۲۰] یعنی لحظات گذرای دلالت پایدار نمی‌توان از معنای ثابت سراغ گرفت. شیطنت زبان[۲۱] در هسته‌ی ناخودآگاه تحت عاملیت[۲۲] دیگری جز اگو هنگام ضعف سازوکار دفاعی سوژه، با فریبِ تفکر خودآگاه او را وادار به بیان واژه‌هایی می‌نمایند که ناخواسته، نامفهوم و زیرلبی همچو لغزش زبانی پرتاب می‌شوند (جانستون، ۲۰۱۶، ۱۷؛ فینک، ۱۹۹۵، ۴۹-۵۱؛ لکان، ۱۹۷۷، ۱۴۷، ۱۷۰؛ هومر، ۲۰۰۵، ۶۱-۶۲، ۹۶-۹۹).

زبان مادری[۲۳] همچون اسب تروآ 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؛ ژیژک، ۲۰۰۶، ۳۲-۱۶؛ هومر، ۲۰۰۵، ۶۸-۶۷). از این‌رو لکان چنین می‌گوید: «ناخودآگاه گفتمان (کلام) دیگری بزرگ[۲۴] 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 «هستیِ مطلق» یا هستی در خود[۲۵] است که به واسطه تقدم‌اش بر زبان بدون وجود[۲۶] خارجی از واقعیت برون- می‌ایستد[۲۷] و پس از نمادپردازی توسط زبان امکان اندیشیدن به آن مهیا می‌شود (ایوانز، ۲۰۰۶، ۱۶۲-۱۶۳؛ فینک، ۱۹۹۵، ۷۹-۸۳؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۱۳-۱۱۴).

$$\frac{\text{امر نمادین}}{\text{~~امر واقع~~}}$$

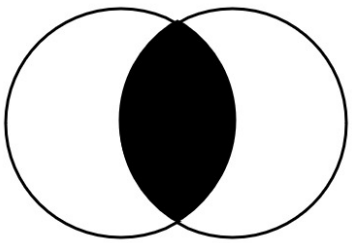
امر واقع هرگز تماماً نمادین نمی‌گردد بلکه بسانِ باقی مانده‌ای پیشینی از تجربه‌ای ناگوار همچون تجاوز جنسی در واقعیت نفوذ کرده و با ایجاد تروما[۲۸] (روان‌ضربه) تثبیت[۲۹] فرایند دلالت را سبب می‌شود (فینک، ۱۹۹۵، ۷۹-۸۶؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۱۶).

تروما در لایه‌های زیرین ناخودآگاه همچون یک تفاله/دُرد[۳۰] (R1) پیشازبانی پنهان می‌شود که در جریان قرارگیری در نظم نمادین به یک امر واقع «مرتبه‌ی دوم» (R2) پسازبانی استحاله می‌یابد، فاصله R2 تا R1 طیفی همچون R1.1 تا R1.9 می‌باشد؛ که نظم نمادین را حولِ نخستین امر واقعِ تثبیت شده می‌چرخاند (فینک، ۱۹۹۵، ۸۴-۸۹).

سوژه‌ی لکانی

لکان از طریق تمایز میان سوژه بیان[۳۱] و سوژه گفتار[۳۲]، عاملیت کوگیتو[۳۳]-ی دکارتی را بی‌اعتبار می‌سازد. سوژه گفتار یعنی من[۳۴] اول شخص در گزاره‌هایی همچون «من دوست دارم که...» نه من[۳۵] بلکه مفهومی جابه‌جا شونده[۳۶] 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).

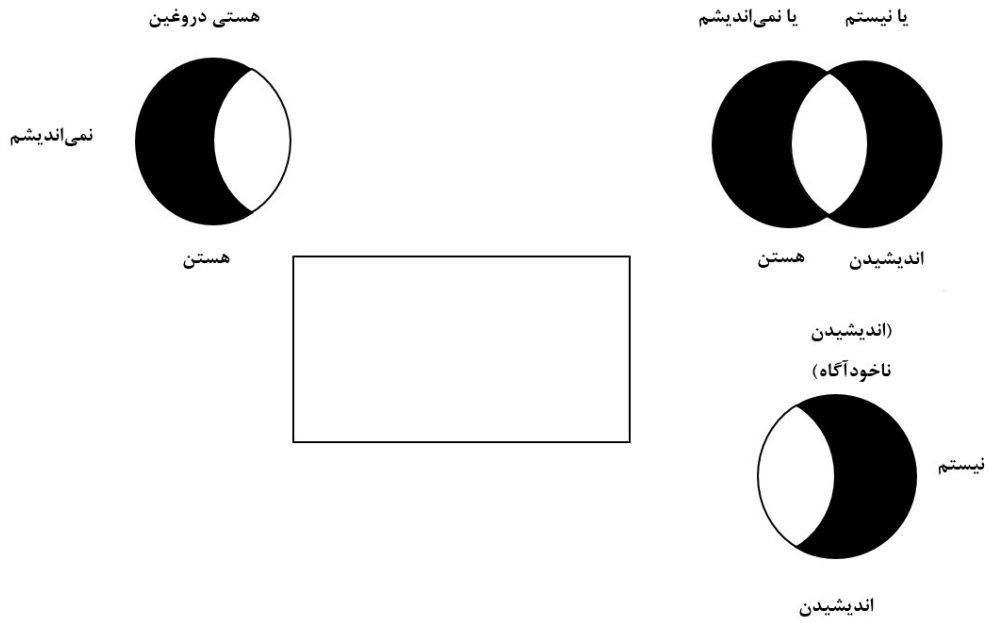


تصویر ۱. کوگیتوی دکارت. مأخذ: (برگرفته شده از کتاب *سوژه‌ی لکانی*)

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).

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

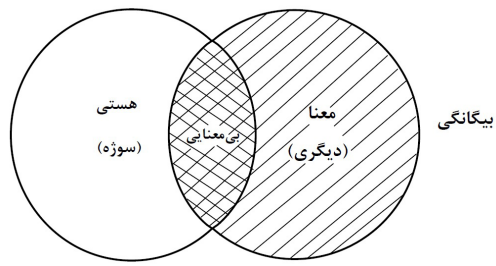
در شکل زیر، تصویر سمت چپ بالا هستی دروغین ناشی از اندیشه آگاهانه، سمت راست پایین سلطه‌ی اندیشه‌ی ناخودآگاه و سمت راست بالا اندیشیدن حقیقی (ناخودآگاه) را نشان می‌دهد که بر خلاف اندیشه‌ی دروغین (آگاه) بیرون از هستی می‌ایستد (فینک، ۱۹۹۵، ۱۱۴).



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

بیگانگیِ سوژه در زبان دیگری

نظریهِ بیگانگیِ لکان هیچ هویت اصیلی برای انسان متصور نیست. لکان معتقد است سوژه با پرسشِ اگزیستانسیالیستیِ «من کیستم؟!» بین موجودیت حال حاضراش 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.



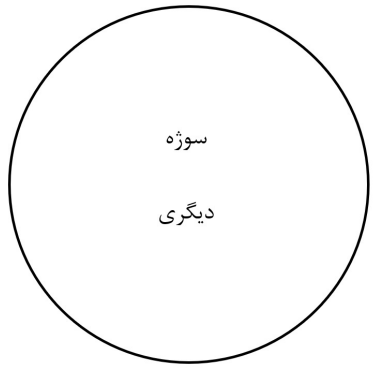
تصویر ۴. بیگانگی در روان‌نژند. مأخذ: (برگرفته شده از *سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم*)

دایره سمت چپ، محدوده‌ی «هستی» خالص بدونِ نام است که لکان آن را با امر واقع یکی می‌گیرد، مکانی که متضمن خود بودن[۳۷] است. مکان «دیگری بزرگ» در دایره سمت راست جایی‌ست که در آن «معنا»ی قراردادیِ 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 دوراهیِ انتخاب میان این /یا آن[۳۸] وجود یا عدم وجود در جهان نمادین را برمی‌گزیند، او برای بقاء مجبور به تسلیمِ هویت‌اش (پول) و پذیریش زبان دیگری (دزد) و ورود به نظم نمادین (زندگی) می‌گردد؛ به مجرد سخن گفتن، دال[۳۹] به واسطه‌ی قدرت اُنتیک[۴۰]اش سوژه را از چنگال امر واقع بیرون کشیده و با تبدیل‌اش به سوژه خط خورده[۴۱] فقدان[۴۲] بنیادینِ آنجا نبودن[۴۳] را پایه‌گذاری می‌کند و از او وجود بیگانه‌ی از جا در رفته[۴۴] به مثابه روان‌نژند[۴۵] یا سوژه عادی[۴۶] نظم نمادین می‌سازد (فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۲-۱۲۷؛ لکان، ۱۹۶۴، ۲۰۳-۲۲۵؛ نوبوس، ۱۹۹۸، ۱۷۶؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۰۰-۱۰۸).

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

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

آن‌که مقهور دیگری نگردد، در زبان بیگانه نمی‌شود اما به دلیل فقدان دال نخستین در بهره بردن از زبان عاجز گشته و به روان‌پریشی[۴۷] 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[۴۸] و تقاضا[۴۹] باقی‌مانده تفریق اولی از دومی‌ست (ایوانز، ۲۰۰۶، ۳۶-۳۷). نیاز ناشی از غریزه و ارضایش در ید انحصار مادر/دیگری[۵۰]ست. 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 گُرده‌ی سوژه است امیال دیگری در زبان تجلی می‌یابد، بنابراین لکان می‌گوید: «میل انسان، میل دیگری است»[۵۱] (کالویانف، ۱۹۹۳، ۵۲؛ ژیژک، ۲۰۰۶، ۵۴-۶۰؛ فینک، ۱۹۹۵، ۱۲۳، ۱۳۰).

میل دیگری، نام-پدر و جداشدگی

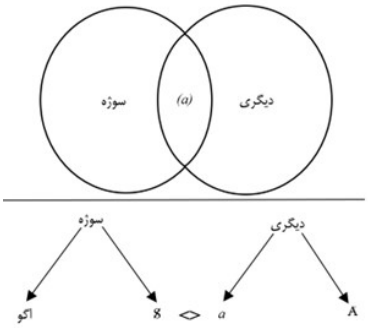
کودک در آغاز بدن مادر را با بدن خویش یکی می‌داند. اما مادر/دیگری او را برای فقدان وجودی‌اش کافی ندانسته و میل‌اش را به حد سومی که نام-پدر[۵۲] است معطوف می‌سازد، این «دال میل دیگری» (S(Ⱥ فالوس است که در مقام منع/نه‌گویی (پدر)[۵۳] (S2) با ایجاد جدایی[۵۴] تماس پر کیفِ نامحدودِ سوژه با منبع هستی‌اش را قطع و با جلب میل مادر[۵۵]، 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).

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

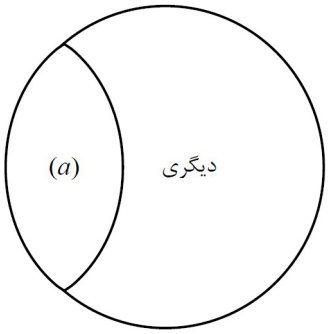
ابژه‌ی کوچک a[۵۶]، فانتزی[۵۷] و ژوئیسانس[۵۸]

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 سوبژکتیویته، ژوئیسانس ناب را محو می‌سازد. دیگری نیز که پیش‌تر تحت نفوذ دال بیگانه شده بین فقدان‌اش (Ⱥ) 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 خیالیِ 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[۵۹] 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).

رابطه فانتزی منحرف[۶۰] با 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 $S <> a$ یعنی سوژه خط نخورده در ارتباط با میل دیگری فرموله می‌شود (لکان، ۱۹۶۶، ۷۷۴؛ فینک، ۱۹۹۹، ۱۷۶).



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*)



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[۶۱] در 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[۶۲] (a) سخن می‌گوید؛ بر خلاف نیاز، میل ارضای شدنی نیست زیرا بر اساس سازوکار زبانیِ لغزش مجاز مرسلی[۶۳]، 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؛ ژیژک، ۲۰۰۶، ۱۴-۱۵).

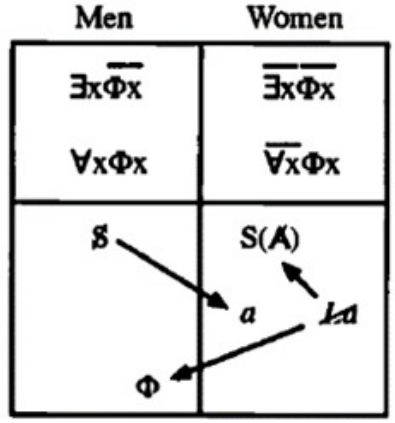
تجلی ابژه علت میل را می‌توان در عشقِ عشاق جست، تمام‌ویژگی‌های معشوق همچون زیبایی، هوش، مهربانی و غیره را می‌توان در شخص دیگری نیز یافت اما دلیل عشق‌ورزیِ عاشق همواره توضیح‌ناپذیر و به مازاد امر واقع مربوط است (فینک، ۱۹۹۵، ۱۹۷؛ هومر، ۲۰۰۵، ۱۲۳).

اختگی[۶۴] و فالوس[۶۵]

محدودیت‌های نظم نمادین با خشکاندنِ ژوئیسانس به اختگی منتج می‌شود (فینک، ۱۹۹۵، ۲۰۸-۲۱۰). اختگی در ارتباط با فالوس و کارکرد پدرانه و دارای جنبه‌ای استعاری‌ست زیرا مقصود از نام-پدر نه لزوماً پدری واقعی بلکه قوانینِ روابطِ نمادین است. لکان فالوس را دال منحصربه‌فرد تمایز جنسی و یگانه دالِ میل در فرهنگ غرب دانست که نه به واقعی[۶۶] (Π) بلکه به طور ضمنی به اندام جنسی مرد دلالت دارد (موللی، ۱۳۹۵، ۱۰۱؛ هومر، ۲۰۰۵، ۷۶-۸۰) فالوس خیالی[۶۷] (φ)، ابژه‌ای گره خورده

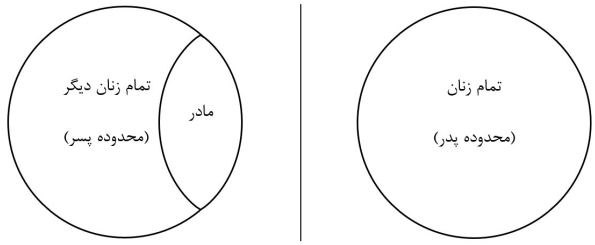
با کمبود واقعی‌ست (ایوانز، ۲۰۰۶، ۱۴۴؛ لکان، ۱۹۷۷، ۵۹). فالوس نمادین[۶۸] (Φ)، چیزی‌ست که سوژه از دست داده اما دریغا که پیش‌تر هرگز آن را نداشته اما نظم نمادین میل غایی هر دو جنس را در هسته ناخودآگاه به این دال معطوف می‌سازد (وانهیوله و همکاران.، ۲۰۱۹، ۴؛ هومر، ۲۰۰۵، ۸۰-۸۳).

لکان با وهم دانستن هویت جنسی پایدارِ ناشی از بیولوژی نتیجه می‌گیرد: «چیزی به نام رابطه‌ی جنسی وجود ندارد»[۶۹] چرا که 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؛ وانهیوله و همکاران.، ۲۰۱۹، ۱۶). لکان در فرمول‌های جنسیت‌یابی‌اش از دو ساختار مردانه و زنانه سخن گفت.



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

از منظر روان‌کاوی مرد کسی‌ست که صرف نظر از ساختار بیولوژیکی‌اش توسط «کارکرد فالیک» تعین یابد. در طرح‌واره‌ی فوق، ∀ سور عمومی به معنای کل، ∃ سور وجودی به معنای جزء، x سوژه‌ی مفروض، Φ به معنای فالوس، Φx به معنای کارکرد فالیک می‌باشد. ∀xΦx یعنی: «کل یک مرد تحت کارکرد فالیک قرار می‌گیرد» ساختار مردانه به دلیل بیگانگیِ کامل هرگز نمی‌تواند به فراسوی دال یعنی «نه»ی محرم‌آمیز پدر بگریزد و لذت‌اش محصور در مرزهای فالیک در اندامی که توسط دال تعیین شده به «فالیک ژوئیسانس» (Jφ) منتج می‌گردد تا ابژه (a) با دور ساختن امر واقع متضمن نظم نمادین شود. در گوشه چپ بالا نوشته شده $\overline{\exists x}\overline{\Phi x}$، خط نفی در بالای Φx بیرون‌گذاری[۷۰] پدر اسطوره‌ای نخستین در مقام سوژه‌ای «برون درونی» را نشان می‌دهد که اخته نشده از محدوده‌ی قانون خودبنیاد دال برون می‌ایستد.[۷۱] پدر با دسترسی نامحدود به «تمام زنان» تنها کسی‌ست 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*)

$\overline{\forall x}\Phi x$ در سمت راست طرح‌واره به این معناست که «نه تمام یک زن تحت قانون دال می‌آید» زیرا زن صرف نظر از ساختار بیولوژیک‌اش کسی‌ست که علی‌رغم بیگانگی، کارکرد فالیک برایش به طور کامل صدق نمی‌کند، از طرفی لکان می‌نویسد: $\overline{\exists x}\overline{\Phi x}$ 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 دالِ ذات مرد است، اتصال زن (Ⱥ) به Φx، 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 «زن وجود ندارد» اگرچه زنان فالیک ژوئیسانس را تجربه می‌کنند، اما جزئی از زن (Ⱥ) با رد کارکرد فالیک می‌تواند با برون ایستایی[۷۲] از محدوده‌ی نمادین دال، با تجربه ژوئیسانس دیگر[۷۳] S(Ⱥ) 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 حقیقتِ ارباب استوار است، چرا که خود او نیز سوژه‌ای بیگانه ($) است و همچون پادشاه بی‌لباس و اُز قدرتمندِ پنهان شده در پشتِ پرده، شایستگی جایگاه خویش را ندارد تو گویی «دیگری بزرگ وجود ندارد» (ایوانز، ۲۰۰۶، ۴۵).

گفتمان دانشگاه

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

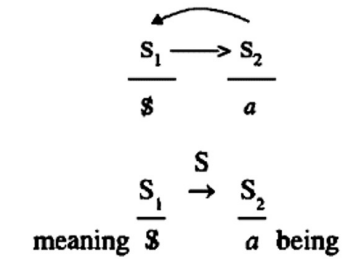
ارباب (S1) حقیقت خود را در پس و پشت نقاب دانش (S2) پنهان می‌کند، گفتمان دانشگاه ظاهراً دانشی ناب تولید می‌کند. اما باطناً منافع (*a*) ایدئولوژیک ارباب را مشروع‌سازی می‌کند، محصول این گفتمان، توجیهِ بیگانگی سوژه ($) در قانون ارباب است (فینک، ۱۹۹۵، ۲۶۰-۲۶۱؛ نیل، ۲۰۱۳، ۱۵).

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) روان‌کاوی‌شونده در رابطه‌یِ فانتزی سوژه با حقیقت میل‌اش تحولی بنیادین ایجاد می‌کند. لکان از زمان غیر خطی و بیناسوژه‌ای[۷۴] سخن می‌گوید که در آن رخداد[۷۵] نخست (E1) هرگز بدون به وقوع پیوستن رخداد دوم (E2) به ثمر نمی‌نشیند (فینک، ۱۹۹۵، ۱۴۰-۱۴۱، ۱۵۲، ۱۵۵، ۲۶۵-۲۶۷؛ لکان، ۱۹۷۷، ۷۷).



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

هر دال گفته یا شنیده شده توسط نورتیک در فرایند روان‌کاوی، اعم از S′ و S″ و S‴، S2هایی هستند که معطوف به گذشته[۷۶] 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 تداعیِ معنایی جدید از دال ارباب پای یک «منِ» جدید را به هستی باز می‌کند که در فراسوی صخره بیگانگی با سوبژکتیوسازی 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 رادیکالِ «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 تامس اندرسن
زمینه اجتماعی[۷۷] به مثابه پیش درآمدی بر فیلم‌های اندرسن

تولد اندرسن در خانواده‌ای پر جمعیت، میان خواهران و برادران تنی و ناتنی در استودیوسیتی[۷۸] را 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[۷۹] منطقه‌ای مشهور به «هالیوودِ پورن» سوژه دومین اثر او را فراهم کرد. همچنین شغل نمایشی پدر ارنی[۸۰] در رادیو و تلویزیون را باید یکی از اصلی‌ترین انگیزش‌های پل تامس برای فیلمسازشدن دانست (تولز، ۲۰۱۶، ۵؛ روسیو، ۲۰۱۳، ۲؛ میشارک، ۲۰۰۷، ۱۴۷).

تنهایی[۸۱] 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 فامیلیِ ساختگی که اعضای آن را پسران و دختران ناتنی، نامادری، پسرعموهای تقلبی 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»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، تصویرگرِ «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 بیگانگیِ 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 بیگانگیِ 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[۸۲]: 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[۸۳] که بناگاه جان را در صندلی شاگردِ سیدنی ظاهر می‌کند از ناپدیدشدن «خود» و استحاله‌اش به سوژه‌ی بیگانه ($) در جهان نمادینِ قمار خبر می‌دهد تا جایی که چون پسری اخته پیش از ازدواج، با پرسش از سیدنی از قرارگیری یا عدم قرارگیری کلمنتاین در محدوده‌ی زنانِ پدر جانشین مطمئن می‌شود.

جیمی با آگاهی از راز قتلِ پدر بیولوژیک جان توسط سیدنی همچون حامل امر واقع نخستین (R1) با تهدیدِ 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*[۸۴] که نه یک ابژه بلکه دال بازگشت امر سرکوب شده است (ژیژک، ۱۹۹۲، ۳۲۴-۳۲۶)، لکه خون جیمی روی آستین سیدنی نیز ردی دلالت‌زاست، اما سیدنی با پوشاندن آن، از نفوذ دُردِ امر واقع

(R2) به واقعیت جلوگیری می‌کند.

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

چیزی تحت عنوان رابطه‌ی جنسی در کار نیست مگر در *شب‌های عشرت*[۸۵]!

شخصیت مرکزی *شب‌های عشرت*، ادی همچون اگویی‌ست که «خود» حقیقی‌اش یعنی پیشخدمتی بی‌بندوبار 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 دیگلر دالی است که با تأکید بر جنبه‌ی فالیک ادی در ازای ستاندن هویتِ او به زندگی‌اش به‌عنوان ستاره‌ای در جهان نمادین فیلم‌های هرزه‌نگار معنا می‌بخشد.

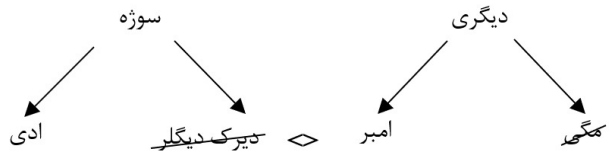
$$\frac{\text{S1}}{\$} / \frac{\text{دیگری}}{\text{کودک}} \rightarrow \frac{\text{دیرک دیگلر}}{\text{~~ادی آدامز~~}} \rightarrow \frac{\text{جک هورنر}}{\text{~~ادی آدامز~~}} \rightarrow \frac{\text{سرهنگ}}{\text{~~جک هورنر~~}}$$

با استحاله ادی به دیرک، او به‌عنوان عضوی از خانواده جانشینِ هورنر اجازه هم‌بازی شدن با «امبر ویوز» را پیدا می‌کند. دست اندرکاران فیلم‌های هورنر امبر را مادر صدا می‌زنند اما آنگاه که پسربچه‌ای با تلفن به خانه‌ی هورنر سراغ مادرش «مگی» را می‌گیرد، هیچ‌کس او را نمی‌شناسد دریغ از اینکه مگی کسی جز امبر نیست که نقاب[۸۶] مادر برای اعضای خانواده جانشین به چهره زده اما جانشینی دالِ امبر به جای نام حقیقیِ‌اش 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 سودِ صنعت هرزه‌نگار از دست می‌دهد، جک با توبیخ او و جدا ساختن‌اش از امبر اصل لکانی «چیزی به نام رابطه جنسی وجود ندارد» را خاطرنشان می‌کند.

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

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



تصویر ۱۱. جدایی در *شب‌های عشرت*.
مأخذ: (برگرفته شده از کتاب *سوژه‌ی لکانی*)

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 بی‌خویشتنی در بلوارِ *مگنولیا*[۸۷]

و اگر تو (فرعون) از رها کردن ایشان (بنی اسرائیل) ابا می‌کنی همانا من (یَهْوه) تمامی حدود تو را به وزغ‌ها مبتلا سازم. (سفر خروج، ۸: ۲)

در *مگنولیا* اندرسن از طریق اشاره به آیه دوم از باب هشتم کتاب مقدس، راه رهایی 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 ماهیتِ فالیک ژوئیسانسِ زن‌ستیزانه 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 تمثیلِ دزدِ لکان، برای دستیابی به سوبژکتیویته مجبور بوده تا جایزه ۱۰۰۰۰۰ 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 نقابِ پخمه‌ای تنها در دهه ۹۰ می‌لغزد.

بی‌خویشتنیِ هر دو فیگور زن به ازخود-بیزاری[۸۸] 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 نقابِ مواد مخدر و زبان ناهنجار بر خودِ تروماتیکِ ناشی از سوءاستفاده جنسیِ جیمی سرپوش می‌گذارد تا بزهِ نماد رسانه نمادین‌نشدنی همچون امر واقع در جای خود باقی بماند.

جیم همچون پدر جانشین برای کلودیاست، میان نام او به‌عنوان معشوق و نام جیمی به‌عنوان 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 دالِ مفقود در مقام فالوس است که از طریق باران قورباغه بازمی‌گردد.

از منظر لکانی باران قورباغه با مفهوم رابط[۸۹]، پیوند می‌یابد، به زعم ژیژک ابژه‌ی فانتزی[۹۰] از طریق ایجاد یک عینیت ذهنی[۹۱] سبب می‌شود تا یک قاب نامرئی[۹۲] دریافت سوبژکتیو را به شکلی مرئی[۹۳] در 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 نمای نقطه‌نظر[۹۴]، 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» آخرالزمانی، رحمت الهی را به همراه دارد (کونگدن، ۲۰۱۲، ۴۱۳). باران قورباغه با متلاشی کردن تلویزیون (S1) تمامی روابط بیولوژیکِ 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 منگِ عشق[۹۵]

در منگِ 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 شلواری به این رنگ دیده می‌شود.

غیاب فیگور پدر در منگ عشق به معنای عدم کارکرد نام پدر نیست زیرا هارمونیوم که بی هیچ دلیلی توسط یک تاکسی-ون در محل کاری بری پرت می‌شود به‌عنوان نمادین‌ترین عنصر فیلم، نقش دال ارباب (S1) را بر عهده دارد. عجز بری در موزون نواختن این ساز حاکی از ناهماهنگی و نتیجتاً بیگانه‌نشدگی 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 هارمونیوم 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[۹۶]، چرا که ابژه علت میل غایب است!

پانزده دقیقه آغازین *خون به پا خواهد شد* تجلی امر واقع لکانی در سکانسی 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 هستیِ اصیل و دستیابی به سوبژکتیویته از طریق پذیرش اصلی‌ترین قانون سرمایه‌داری یعنی مالکیت خصوصی است. او خود به مجازی از قانون نامرئی سرمایه‌داری بدل شده و با پذیرش حضانت نوزادِ یتیم، یک «خانواده جانشین» برای مشروع‌سازی چهره‌اش می‌سازد.

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

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[۹۷] 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 (اسپرب، ۲۰۱۳، ۱۹۲). صحنه‌ای که دانیل سبعانه ایلای را کتک زده و بر سرش گل می‌مالد زاویه سر بالا[۹۸] دوربین 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.

$$\frac{\text{کلیسا}}{\sout{\text{دانیل پلین‌ویو}}} \rightarrow \frac{\text{دانیل پلین‌ویو}}{\sout{\text{لیتل بوستون}}} \rightarrow \frac{\text{سرمایه داری}}{\sout{\text{دانیل پلین‌ویو}}}$$

بندی رابطه‌ی شبه-فالیک دانیل با فیگور زن نامرئی فیلم یعنی مادر / زمین را محرم‌آمیز می‌کند. دانیل به اچ. دابیلو 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، پلین‌ویو 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 کَرشدن اچ. دابلیو و ناقص‌ماندن بیگانگی‌اش در زبان پلین‌ویو گشت، در این اثناء مردی دغل‌باز به نام هنری با گفتن نام پدر (ارنست) در مقام برادر ناتنی از مادری دیگر به جهان نمادین پلین‌ویو 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 می‌کرد.

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:

حفاااری‌ی‌ی 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. (اندرسن، ۲۰۰۷: ۵۷: ۲۷:۲)

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![۹۹] (اندرسن، ۲۰۰۷: ۵۰: ۳۰:۲)

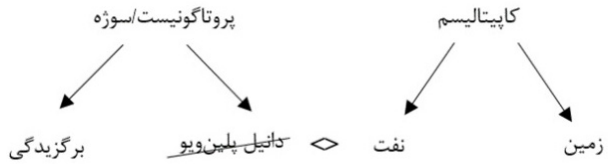
در تمام طول فیلم به جز دو مورد دانیل خودپرستانه خود را با ضمیر من (I) خطاب قرار می‌دهد:

من یک مرد نفتی‌ام، من یک مرد خود ساخته‌ام، من یه رقابت درون خودم دارم، من از بیشتر آدما متنفرم، من به بچه‌ام را ترک کردم من از تو بهترم، من ظهور سوم‌ام، کار من تمامه. (اندرسن، ۲۰۰۷، ۵۸:۱۴-۵۰:۳۰)

منِ جمله پایانی در کنار اعتراف دانیل به ترک فرزندش در تضاد با منِ نارسیستیک و پیروزمند شش گزاره دیگر نه از برتری و تفوق من آرمانی بلکه یک لغزش زبانی ناخودآگاه است که از فرجامِ 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 خونِ 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[۱۰۰] برای به راه انداختن کارزار عراق دانست (کچوم، ۲۰۱۲، ۴).

من خیالی دانیل پلین‌ویو 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 اگوی فریب‌کارِ مُنجی را با «خودِ 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 ۱۲. رابطه سوژه و سرمایه‌داری در *خون به پا خواهد شد*.
مأخذ: (برگرفته شده از کتاب *سوژه‌ی لکانی*)

تقابل گفتمان‌ها در *استاد*[۱۰۱]

در *استاد* سیر بیگانگی شخصیت فِردی کوئل را می‌توان منطبق بر چهار گفتمان لکانی دانست. ترومای ناشی از تاناتوس[۱۰۲] در جنگ دوم، سبب فوران اروس[۱۰۳] در فردی شده، از این رو او با فروکاستن همه چیز به ابژه‌ی لذت جنسی و دستیابی به اکسیری در ساخت مشروبی مردافکن در شمایلی دیونیسوسی[۱۰۴]، آزاد از انقیاد دیگری به سر می‌برد، اما آنگاه که به واسطه مسموم کردن مردی فراری می‌شود، با پناه‌بردن به یک کشتی تفریحی در دام نظم نمادین لنکستر داد می‌افتد.

لنکستر مدعی‌ست حقیقت را از از طریق پردازش[۱۰۵]-ی مشابه با هیپنوتیزم کشف کرده که با اتصال انسان به سرچشمه حیاتی‌اش او را رستگار می‌سازد. در ضیافتی دونفره لنکستر با دعوت فردی به یک پردازش غیررسمیِ در گفتمانی شبه-روانکاوانه با اتخاذ جایگاه میل‌ورزبودگی ناب (*a*) با طرح پرسش‌هایی به صورت «معطوف به گذشته» فردی ($) را وادار به یادآوری نام معشوق پیشین‌اش «دوریس» می‌کند. در این اثناء اندرسن به‌وسیله «فلاش بک» به نمایی زیبا از محل زندگی فردی در لین ماساچوست قطع می‌کند، مکانی که تداعی‌گر واژه «گل‌ها» برای فردی است، «دوریس»، «گل»، «بوسه»، «آواز» و «دور» همگی S2های ناخودآگاه هستند که به S1 یعنی جدایی فردی ($) 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 سرکوب‌گرِ خشنِ منتقدان ایدئولوژی فرقه هدف[۱۰۶] بدل شود.

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

$$\frac{\text{استاد}}{\text{~~لنکستر داد~~}} \rightarrow \frac{\text{فردی}}{\text{مشروعیت}}$$

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 ژوئیسانسی 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 لیبیدوییِ بنده غوطه می‌خورد، اندرسن به این نهج فانتزی هیستریک بنده (S <> a) یعنی رابطه نامحدود با زنان را بر فانتزی ارباب منطبق می‌سازد.

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.

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

$$\frac{\text{تبلیغ نظریات استاد توسط فردی}}{\text{استاد/لنکستر}} \rightarrow \frac{\text{مشروعیت فرقه}}{\text{سرسپردگانِ فرقه}}$$

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 تیررسِ بیگانه‌سازِ 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 دِی» آگاه می‌شود، نام خانوادگی «دی» دالی است که هویت جدید دوریس را بر نام بازیگر مشهور سینما دوریس دی[۱۰۷] 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 لنکستر در مقام «پدر جانشین» در مدرسه‌ی جدید حائز اهمیت است.

بر تو باد نسیم آزادی، بی مزاحمت هیچ ظالم و استبدادی، فردی، ملوان

دریاها... آزادی که هرجا 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 این‌صورت 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 شصت‌وپنج بالون نامه‌بر فرستادیم و فقط دوتاشون گم شدن... اگه تو زندگی بعدی همدیگه رو ببینیم، تو دشمن قسم خورده‌ی من میشی... (اندرسن، ۲۰۱۲، ۳۴:۰۳:۲)

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

$$\frac{\text{لنکستر}}{\text{آزادی}} \rightarrow \frac{\text{فردی}}{\text{انسان دیونیسوسی}}$$

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[۱۰۸] 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[۱۰۹] را در اختیار دارد؛ پیام‌های مخفیِ گم شده در زندگی قبل همان حقیقتِ 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[۱۱۰]: سوژه‌ی روان‌پریش و دال ارباب

تجلیِ تلاش سوژه‌ی *استاد* برای غوطه در جهان بی ارباب را می‌توان در *فساد ذاتی* سراغ گرفت. شخصیت اصلی، لری «داک» اسپورتلو کارآگاهِ خصوصیِ هیپی[۱۱۱] و هنجارشکن، تمثیلی از ضد فرهنگ دهه‌ی ۶۰[۱۱۲] است که در تقابل با ستوان کارآگاه پلیس لس آنجلس «بیگ فوت» قرار می‌گیرد. کین‌توزی و نگاه تحقرآمیز 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[۱۱۳] به واسطه مصرف علف از غیر قابل اعتمادبودن راوی[۱۱۴] حکایت دارد. مواد مخدر با پدید آوردن وضعیتی روان‌پریشانه یادآور ماهیت ضداقتدارگرای جنبش‌های دهه‌شصت است گویی که اوهام داک بیش از نشئگی 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 دالِ نیش طلایی[۱۱۵] ظاهر می‌شود، دالی که با نشستن روی همه‌چیز 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 کشتیِ تفریحی، یک کارتل هروئین و همچنین سندیکای دندانپزشکی است از این‌رو 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 به‌عنوان 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 بی لگام‌اش را به یافتن دوباره ابژه‌ی میل دهه‌ی ۶۰ یعنی شستا گره می‌زند. اندرسن برای ترسیم گذشته‌ی آرمانی داک از طریق یک فلاش‌بک صحنه‌ای رمانتیک خلق می‌کند که در آن تخته اویجی 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 این‌بار 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*[۱۱۶]

رشته خیال فیلمی در باب تسلط[۱۱۷] در روابط عاشقانه است. شخصیت اصلی فیلم رینولدز وودکاک به‌عنوان خیاطی وسواسی تجلی هم‌زمان دو دیگربودگی‌ست. دیگربودگی نخست چون ایدئال اگویی خودشیفته به مدح کار خویش می‌پردازد و دیگربودگی دوم اگو ایدئالی‌ست که سوژه را در ارتباط با (a) یعنی میلِ *mOther* قرار می‌دهد.

هنگامی که آلما 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 بی نقصی لباس‌ها علاوه بر ژوئیسانسی از حضورِ 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.

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

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

در گفتمانِ ارباب پایین مادر/دیگری (Ⱥ) در جایگاه ارباب (S1) می‌نشیند؛ خیاط با تظاهر به قدرت، شکاف خود به مثابه سوژه‌ی دوپاره ($) را پنهان می‌کند. آلما 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 آلما کیفی‌ست که عشق (a) مادر

را یادآور می‌شود.

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

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

ساختار زنانه آلما از بیگانه شدن کامل او در نظم خیاط جلوگیری می‌کند، آلما در پس نقاب معصوم‌اش دختری سیاس 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 مسمومیتِ 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 آشپزیِ آلما حاکی از آن است که او با آگاهی از سمی بودن قارچ‌ها سلطه‌ی معشوق در مقام ارباب را پذیرفته است. در اولین ملاقات عُشاق آلما یک پیشخدمت واقعی است، در پایان با وارونه شدن روابط سلطه‌گر و سلطه‌پذیر تنها شمایلی از پیشخدمت و ارباب در رابطه‌ای سادومازوخیستی[۱۱۸] باقی می‌ماند.

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

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

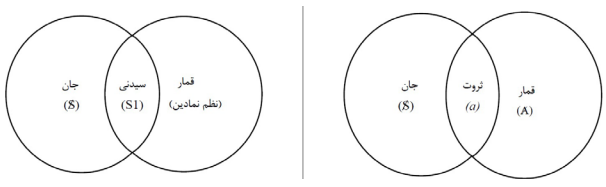
آلما در مقام سوژه‌ی هیستریک ($) با تضعیف جسمانی و کنترل رینولدز، خیاط را وادار به پذیرش قوانین (S2) خود می‌کند، a بیانگر هویت حقیقی آلما ($) می‌باشد، زنی زهرآگین پنهان در پس ظاهری معصوم که همچو مادر جانشین به شکل توأمان رانه‌ی زندگی و مرگ را محقق می‌سازد. مسمومیت برای رینولدز نه بیماری بلکه کیفی مازوخیستی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

نتیجه

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

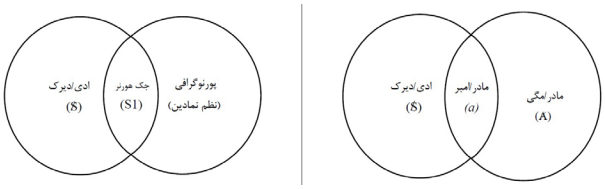
تحلیل‌های ارائه شده از فیلم‌های اندرسن بر اساس مبانی ذکرشده، با پاسخ به دومین پرسش این پژوهش این فرضیه را اثبات می‌کند که مفهوم بیگانگی، درون‌مایه‌ی اصلی در سینمای اندرسن است که به مثابه یک نقش‌مایه در تمامی آثار این فیلم‌ساز تجلی می‌یابد. شکل‌های زیر به وضوح موقعیت سوژه‌های اندرسن را نسبت به دیگری نشان 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.



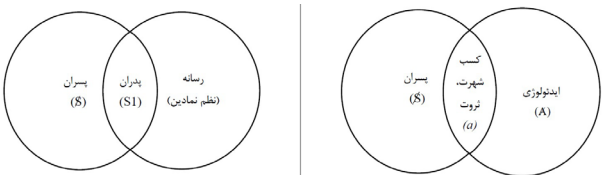
تصویر ۱۳. بیگانگی و جدایی در *جفت چهار*.
مأخذ: (برگرفته شده از *سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم*)

در *شب‌های عشرت* جک هورنر (S1)، با تغییر نام شخصیت از ادی آدامز به دیرک دیگلر از او سوژه‌ای بیگانه ($) 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*)

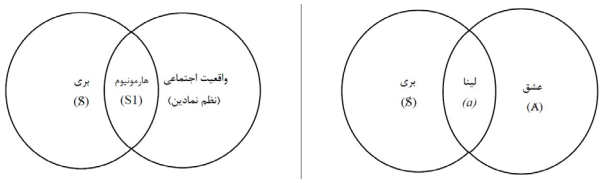
در *مگنولیا*، فیگورهای پسر سوژه‌هایی هستند که تنها در چارچوب ایدئولوژی تعیین شده از سوی قانون پدری (S1) در هیئت رسانه‌ی تلویزیون قادر به میل‌ورزی‌اند، اما باران قورباغه روزنه‌ای فراسوی دال به رویشان باز می‌کند.



تصویر ۱۵. بیگانگی و جدایی در *مگنولیا*.
مأخذ: (برگرفته شده از *سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم*)

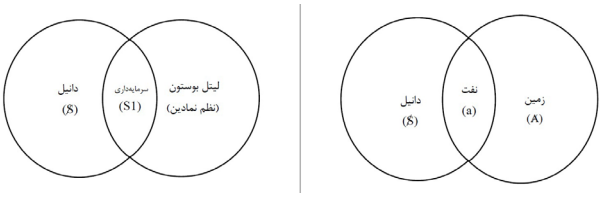
در منگ عشق، هارمونیومِ کارکردی مشابه دال ارباب (S1) دارد که به

مثابه تمثیلی از هماهنگی بری را همچون سوژه‌ای میل‌ورز ($) در نظم نمادین بنیان می‌نهد.



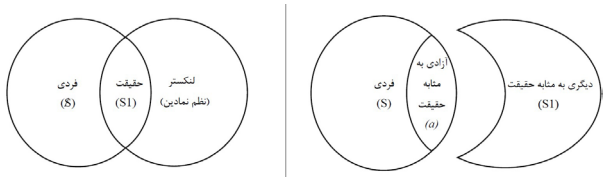
تصویر ۱۶. بیگانگی و جدایی در *منگ عشق*.
مأخذ: (برگرفته شده از *سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم*)

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.



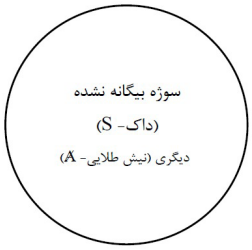
تصویر ۱۷. بیگانگی و جدایی در *خون به پا خواهد شد*.
مأخذ: (برگرفته شده از *سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم*)

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.



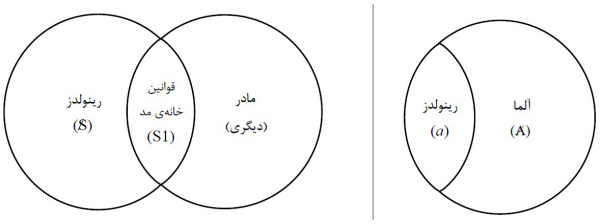
تصویر ۱۸. بیگانگی و جدایی در *استاد*.
مأخذ: (برگرفته شده از *سمینار ژاک لکان: کتاب یازدهم*)

در *فساد ذاتی*، شخصیت اصلی داک، نیش طلایی در مقام دال ارباب (S1) را نپذیرفته، و به دلیل عدم وجود دیگری در روان‌پریشی و ژوئیسانسِ ناب غوطه‌ور است.



تصویر ۱۹. عدم بیگانگی در *فساد ذاتی*.
مأخذ: (برگرفته شده از کتاب *مقدمات بالینی در روانکاوی لکان*)

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 آلما 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*)

اکنون می‌توان، به سومین پرسش این پژوهش پاسخ گفت. جهانِ نمادین شخصیت‌های اندرسن متأثر از دال ارباب سرمایه‌داری‌ست. 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 محرکِ 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 جانشیی 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 دیگریِ درون‌اش را در مقام دال ارباب و خودش را در مقام سوژه‌ی مقهور این دال به تصویر می‌کشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Surrogate Family.
2. Leitmotif.
3. Existentialism.
4. University of East Anglia.
5. Saint Augustine.
6. Kingdom of God.
7. Isolation.
8. Otherness.
9. Ideal Ego.
10. Ego Ideal.
11. Imago-Gestalt.
12. I.
13. Extimate.
14. Self.
15. Narcissism.
16. Other.
17. Correspondence Theory of Language.
18. Referent.
19. Représentantes de la Représentation.
20. Anchoring Points/ Points de Caption.
21. Linguistricks.
22. Agancy.
23. mOther Tongue.
24. Other.
25. Being–in–Itself.
26. Existence.
27. Ex-sists.
28. Trauma.

29. Fixation. 30. Caput mortuum.
31. Subject of Enunciation.
32. Subject of Statement.
33. Cogito. 34. I.
35. Me. 36. Shifter.
37. Being Itself. 38. Either/or.
39. Signifier. 40. Ontic.
41. Barred Subject. 42. Lack.
43. Manque a etre. 44. Qui manqué a sa place.
45. Neurosis. 46. Human Being.
47. Psychosis. 48. Need.
49. Demand. 50. mOther.
51. Le désir de l'homme c'est le désir de l'autre.
52. The Name-of-Father/ Le nom du père.
53. Le non de père. 54. Separation.
55. Désir de la mere. 56. Objet (petit) a.
57. Fantasy. 58. Jouissance.
59. Thanatos. 60. Perversion.
61. Freeze-Frame Shot. 62. Object Cause of Desire.
63. Metonymic. 64. Castration.
65. Phallus. 66. Real Phallus.
67. Imaginary Phallus. 68. Symbolic Phallus.
69. There's No Such Thing as a Sexual Relationship.
70. Foreclosure. 71. Ex-sist.
72. Ex-sistence. 73. Other Jouissance.
74. Intersubjectivity. 75. Event.
76. Retroactive. 77. Context.
78. Studio City. 79. San Fernando Valley.
80. Ernie Anderson. 81. Loneliness.
82. Hard Eight. 83. Jump Cut.
84. The Lady Vanishes. 85. Boogie Nights.
86. Persona. 87. Magnolia.
88. Self-Loating. 89. Interface.
90. Fantasy Object. 91. Objectively Subjective.
92. Invisible. 93. Visible.
94. Point-of-view Shot. 95. Punch Drunk Love.
96. There Will Be Blood. 97. Little Boston.
98. Low Angle. 99. I'm Finished.
100. George Walker Bush.
101. The Master. 102. Thanatos.
103. Eros. 104. Dionysus.
105. Processing. 106. The Cause.
107. Doris Day. 108. Landless Latitude.
109. Aletheia. 110. Inherent Vice.
111. Hippie.
112. Counterculture of the 1960s.
113. Hallucination. 114. Unreliable Narrator.
115. Golden Fang. 116. Phantom Thread.
117. Dominance. 118. Sadomasochism.

فهرست منابع

پاپنهایم، فریتس (۱۹۵۹)، از خودبیگانگی انسان مدرن، ترجمه مجید مددی (۱۳۹۷)، تهران: نشر بان.

جانستون، اِیدرین (۲۰۱۶)، ژاک لکان- دانشنامه فلسفه استنفورد، ترجمه هیمن برین (۱۳۹۴)، تهران: نشر ققنوس.

راسل، برتراند (۱۹۴۵)، تاریخ فلسفه، ترجمه نجف دریابندری (۱۳۹۴)، تهران: انتشارات پرواز.

ژیژک، اسلاوی (۱۹۹۲)، لاکان-هیچکاک، ویراستار فارسی: مازیار اسلامی (۱۳۸۶)، تهران: انتشارات ققنوس.

ژیژک، اسلاوی (۲۰۰۶)، لاکان به روایت ژیژک، ترجمه فتاح محمدی (۱۳۹۵)، زنجان: نشر کاربر هزاره‌ی سوم.

فینک، بروس (۱۹۹۵)، سوژه‌ی لاکانی؛ میان زبان و ژوئیسانس، ترجمه علی حسن زاده (۱۳۹۷)، تهران: نشر بان.

کاپلستون، فردریک (۱۹۶۳)، تاریخ فلسفه جلد هفتم از فیشته تا نیچه، ترجمه داریوش آشوری (۱۳۹۳)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کالوینف، رادوستین (۱۹۹۳)، هگل، کوژو، لکان دگردیسی‌های دیالکتیک، ترجمه احسان کریمخانی (۱۳۹۷)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

لکان، ژاک (۱۹۷۷)، اضطراب، سمینار ژاک لکان، ترجمه صبا رستگار (۱۳۹۵)، تهران: انتشارات پندار تابان.

مک‌گوان، تاد (۲۰۰۷)، سینمای دیوید لینچ، ترجمه محمدعلی جعفری (۱۳۹۴)، تهران: نشر مرکز.

موللی، کرامت (۱۳۹۵)، مبانی روان کاوی فروید-لکان، تهران: نشر نی.

میشارک، جسی فاکس (۲۰۰۷)، سینمای پساپاپ، ترجمه وحیداله موسوی (۱۳۹۶)، تهران: نشر نقد افکار.

نجفی، صالح (۱۳۹۷)، فیلم به مثابه فلسفه- مگنولیا، تهران: نشر لگا.

هومر، شون (۲۰۰۵)، ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمد ابراهیم 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

Evans, Dylan (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.

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

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: Éditions du Seuil.

Lacan, Jacques (1966). *Écrits.* Paris: Seuil.

Neil, Calum (2013). Breaking the Text: An Introduction to

dern 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, 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

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.

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.

Schroeder, Jeanne Lorraine (2008). *The Four Lacanian Discourses.* Birkbeck Law Press. https://doi.org/10.4324/9780203893654

Sperb, Jeanne Lorraine (2013). *Blossoms and Blood: Postmo-*