تحلیل کارکرد دراماتیک نمای نقطه‌نظر[۱] در فیلم‌های اصغر فرهادی طبق نظریهٔ نگاه خیره[2] و مرحلهٔ آینه‌ای[3] لکان[٤]

یاسین فقیری[٥]، احمدعلی سجادی صدر[٦]، امین جعفری زاده[٧]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
۲. احمدعلی سجادی صدر، استادیار گروه سینما دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران.
۳. امین جعفری زاده، استادیار تمام وقت گروه نمایش، عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

چکیده

برای اصغر فرهادی به‌عنوان فیلمسازی مؤلف، همواره جهان کودکان و قضاوت‌های اخلاقی آن‌ها دربارهٔ والدین‌شان حائز اهمیت بوده است. ژک لکان[8] روانکاو فرانسوی نیز دو نظریهٔ نگاه خیره دیگری بزرگ[9]و مرحلهٔ آینه‌ای را دربارهٔ رابطهٔ والدین و فرزندان بیان نموده است. از طرفی، نمای نقطه نظر بیننده را به تجربهٔ بصری کاراکترهای فیلم نزدیک می‌کند. در پژوهش حاضر، چهار فیلم اصغر فرهادی به نام‌های جدایی نادر از سیمین[10]، گذشته[11]، فروشنده[12]و قهرمان[13] مورد تحلیل قرار گرفته است. ارتباط متقابل فرزندان و والدین‌شان از طریق نگاه کردن به یکدیگر، نکته‌ای بوده که هم لکان و هم فرهادی بدان تکیه داشته‌اند و نمای نقطه‌نظر، دقیقاً به بیننده نشان داده که کاراکتر[14]های فیلم، چه تصویری را دیده‌اند. در این مقاله، کارکرد دراماتیک نمای نقطه‌نظر[15] در فیلم‌های اصغر فرهادی طبق نظریهٔ نگاه خیره و مرحلهٔ آینه‌ای لکان تحلیل شده است. ژک لکان، روانکاو فرانسوی، تلاش کرده تا با استفاده از روش دیالکتیکی هگل[16] و زبان‌شناسی فردینان دو سوسور[17]، آرای فروید[18] را به‌نحوی بازنویسی کند که روانکاوی[19]، در تحلیل تمام عرصه‌های حضور انسان مشارکت داشته باشد. فیلمسازی نیز به‌عنوان حرفه‌ای هدفمند و تأثیرگذار بر جوامع انسانی، می‌تواند مورد تحلیل راونکاوانه قرار گیرد. طی این پژوهش، به روش تحلیلی–توصیفی و از طریق تحلیل روانکاوانهٔ دکوپاژ[20] فرهادی، به جهان وی وارد شده و دانسته‌ایم که بسیاری از نماهای نقطه‌نظر کاراکترهای والدین در فیلم‌های فرهادی، منطبق بر نظریهٔ نگاه خیره دیگری بزرگ و بسیاری از نماهای نقطه‌نظر کاراکترهای فرزندان در فیلم‌های وی، منطبق بر نظریهٔ مرحلهٔ آینه‌ای بوده و برای او اهمیت دیدن و نگاه کردن بسیار بیشتر از حرف زدن بوده است. اصغر فرهادی، فیلمساز مؤلف ایرانی، همواره پیامدهای مشاهدهٔ رفتار و گفتار والدین بر شکل‌گیری شخصیت کودکان‌شان را در زیرلایه‌های متنی فیلم‌هایش به تصویر کشیده است.

کلیدواژه‌ها: اصغر فرهادی، ژک لکان، نمای نقطه‌نظر، مرحلهٔ آینه‌ای، نگاه خیره، دیگری بزرگ، جدایی نادر از سیمین.

---

[۱] . مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد به نویسندگی نویسندهٔ اول (مسئول) یاسین فقیری و به راهنمایی نویسندهٔ دوم احمدعلی سجادی صدر در دانشکده هنر دانشگاه سوره با عنوان تحلیل روانکاوانه دکوپاژ، میزانسن و بلاکینگ در فیلم‌های اصغرفرهادی براساس آرای لکان به ثبت رسیده است.

[2] Gaze
3 Mirror stage
[4] . Lakan
[5] . Y.faghiri@soore.ac.ir
[6] . a.sajadisadr@soore.ac.ir
[7] . a.jafarizadeh@iauctb.ac.ir
[8] Jacques Lacan
[9] Big Other
[10] A Separation
[11] The Past
[12] The Salesman
[13] A Hero
[14] Character
[15] Point of view
[16] Hegel's dialectical method
[17] Ferdinand de Saussure's linguistics theory
[18] Freud
[19] Psychoanalysis
[20] Decoupage

مقدمه

در درام مدرن، دیگر مانند دوران کلاسیک، نبرد میان خیر و شر اتفاق نمی افتد؛ بلکه نبرد میان خیر و خیر بوده و با هر پایان‌بندی، ما همچنان دلشکسته از تماشای وقایعی که داخل فیلم رخ داده به سوی ژوئی سانس[39] بعدی حرکت کرده‌ایم.

لکان در سمینارهای دهۀ ۱۹۷۰ خود، به بیان امر واقع[40] و امکان‌ناپذیری مواجهه با آن پرداخته و در آنجا مفهوم مهمی به نام ژوئی‌سانس را تعریف می‌کند. ما در ارضای امیال، همواره احساس می‌کنیم که چیز بیشتری وجود دارد، چیزی که از دست داده‌ایم. این چیز بیشتر[41] که ما را فراتر از لذت ناچیزی که تجربه می‌کنیم ارضا کرده، همان ژوئی‌سانس است.

درام فیلم‌های اصغر فرهادی، درام مدرن و از نوع مواجهۀ خیر با خیر بوده است. همچنین دید کثرت‌گرایانۀ فرهادی به مسئلۀ اخلاق و اینکه لزوماً نمی‌توان یک کاراکتر فیلم او را اخلاق‌گرا و دیگری را ضد اخلاق دانست، باعث همراهی بخش وسیعی از بینندگان با آثار او شده است. فرهادی شخصیت‌پردازی را به‌نحوی انجام داده که بیننده با هرکدام از کاراکترها، هم همراهی و همذات‌پنداری[42] کرده و هم انتقادات جدی به عملکرد آن کاراکتر در مسیر داستان فیلم داشته است. در فیلم‌های فرهادی، والدینی دیده شده‌اند که هم مهربانند و هم نامهربان. در مقابل فرزندانشان هم فداکارند و هم خودخواه. گاه تصمیم‌های درست اتخاذ کرده و گاه بر صراط ناصواب قدم برداشته‌اند؛ اما همۀ این مسائل وجه اشتراک‌شان تأثیرگذاری مستقیم بر روان و شخصیت کودک بوده است. کودکان در جهان فیلم‌های فرهادی، بسیار واجد اهمیت بوده و شخصیت آن‌ها همزمان با مشاهدۀ رفتار و کردار والدین، درحال شکل‌گیری بوده است.

پژوهش حاضر، از چندین جهت حائز اهمیت بوده، اول آنکه در مسئلۀ دکوپاژ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وظایف کارگردان سینما ورود کرده و نمای نقطه نظر را دیده است. نمای نقطه‌نظر به علّت به اشتراک گذاشتن تجربۀ تصویری کاراکترهای فیلم با بیننده، همواره برای مخاطب جذاب بوده و استفادۀ بجا و درست از آن، ظرافت کارگردانی فیلم را به تصویر کشیده است. دو نوع نقطه دید در سینما دیده شده؛ نوع اول، دوربین به‌عنوان ناظر بیرون از کنش، و نوع دوم، دوربین به‌عنوان شرکت‌کننده در کنش که نمای نقطه‌نظر از نوع دوم بوده و نقطه دید یک ویژگی و صفت نظام زبان فیلم بوده است (Branigan, 1983, 191).

از این جهت، برای فهم زبان فیلم، باید نقطه دید در آن فیلم تحلیل شود. انواع نمای نقطه‌نظر عبارتند از: بسته، تعلیقی، مداوم، نگاه خیره، چندگانه یا اتصالی، محاط یا دو جانبه (Branigan, 1983, 203)

نمای نقطه‌نظر بسته، نمای نقطه‌نظر کلوزآپ که مداوم تکرار می‌شود، از نقطه دیدگاه به چهرۀ کاراکتر صاحب نقطه‌نظر و بالعکس پشت هم کات می‌خورد.

نمای نقطه‌نظر تعلیقی، فقط نقطه دیدگاه یا فقط کاراکتر صاحب نقطه‌نظر دیده می شود، حالت تعلیقی و معمایی دارد.

نمای نقطه‌نظر مداوم و پیوسته، پشت هم نقطه دیدگاه‌های مختلف یک کاراکتر دیده می‌شود به‌نحوی که گویی دارد اشیاء و اتفاقات مختلف را پشت هم می‌بیند.

نمای نقطه‌نظر نگاه خیره، نگاه خیرۀ دیگری بزرگ، نقطه دیدگاه را از سوی کاراکتری می‌بینیم درحالی‌که این کاراکتر واقعا در دنیای فیزیکی به نقطه دیدگاه نمی‌نگریسته است.

نمای نقطه نظر چندگانه یا اتصالی، چند کاراکتر متفاوت صاحب نقطه نظر، یک نقطه دیدگاه مشترک دارند و در یک زمان مشترک، به یک موضع مشترک می‌نگرند.

نمای نقطه‌نظر محاط یا دو جانبه، ابتدا کاراکتر صاحب نقطه‌نظر دیده شده و سپس نقطه دیدگاه او دیده شده و سپس نقطه دیدگاه نقطه دیدگاه او دیده شده است؛ یعنی نمای میانی، در آن واحد هم نقطه دیدگاه بوده و هم کاراکتر صاحب نقطه نظر بوده است (Branigan, 1983, 205).

در پژوهش حاضر، انواع نمای نقطه نظر در فیلم‌های فرهادی که شامل موارد ذکرشده گردیده، تحلیل شده است. از جهت دیگر، در عصر حاضر، روانکاوی تبدیل به بخش ناگسستنی زندگی روزمره شده است. در روزگار امروز، بسیاری از انسان‌ها به‌عنوان مخاطبین فیلم‌ها، درصدد شناخت خود و جست‌وجوی دلیل و ریشۀ رفتارهای روتین روزمرۀ خود هستند. مطالعات روانشناسانه و روانکاوانه، ما را در مسیر نیل به این هدف یاری کرده است. سویۀ بعدی اهمیت این مقاله، تمرکز بر کودکان به‌عنوان آینده‌سازان جامعه بوده است. موجودات بعضاً بی‌گناه و معصومی که قربانی تصمیمات والدین شده اند، بدون آنکه دارای حق انتخابی بوده باشند. در پایان پژوهش حاضر، به این سؤال پاسخ داده شده که تا چه حد دیدگاه اصغر فرهادی و ژک لکان، در باب دنیای کودکان و تأثیرات مشاهدۀ رفتار والدین بر شکل‌گیری شخصیت فرزندان، یکسان و مشابه بوده است.

---

[39] Jouissance
[40] The Real
[41] Das Ding
[42] I dentification

روش و چهارچوب نظری

پژوهش حاضر، به روش تحلیلی-توصیفی نگاشته شده و تحلیل‌های صورت گرفته دربارهٔ نمای نقطه‌نظر و دکوپاژ در فیلم‌های فرهادی، بر مبنای نظریهٔ نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ و مرحلهٔ آینه‌ای انجام شده است.

پیشینهٔ تحقیق

آنتونیو کویین[43] در کتاب "چهار مفهوم اساسی لکان از روانکاوی[44] "، ذیل مقاله "نگاه خیره به مثابه یک ابژه[45] " به سال ۱۹۹۵، سمینار دهم و یازدهم لکان را مورد خوانش قرارداده و سه ساحت روانی انسان؛ یعنی تصویری[46]، نمادین[47] و واقع[48] را با ذکر مثال شرح داده است.

ادوارد برانیگان[49] در کتاب "نقطه دید در سینما[50] " به سال ۱۹۸۳، به تعریف و کارکرد انواع نمای نقطه‌نظر در سینما پرداخته و دستور زبان فیلم را مورد واکاوی قرار داده است.

سپس الیزابت رودینسکو[51] در مقاله‌ای با عنوان "مرحلهٔ آینه‌ای: آرشیوی محذوف[52] " که در سال ۲۰۰۳ در کتاب "کمبریج همراه با لکان[53] " به چاپ رسیده، به بازخوانی سخنرانی نیمه تمام لکان در سمینار مارینباد در سال ۱۹۳۶ پرداخته و مرحلهٔ آینه‌ای لکان را ادامهٔ آزمون آینه‌ای والن دانسته است.

در ادامه، مقالهٔ روملو لاندر[54] یعنی "سه ساحت و مسئلهٔ برومه‌ای[55] " و کتاب "تجربهٔ سوژگانی و منطق دیگر[56] " به سال ۲۰۰۶ مورد خوانش قرار گرفته و دانسته‌ایم که ساحت تصویری انسان توسط مادر و ساحت نمادین و استفاده از کلمات توسط پدر شکل گرفته است.

اسماعیل میهن‌دوست در کتاب "رودررو با اصغر فرهادی" به سال ۱۳۹۸، جهان‌بینی فرهادی در فیلم‌هایش را در مصاحبه با خود فرهادی مورد خوانش قرارداده و ایده‌های اصلی وی در راه ساخت فیلم‌هایش را بررسی کرده است.

در مقالهٔ حاضر، نمای نقطه‌نظر به‌عنوان ویژگی نظام زبان فیلم، در مطالعات موردی فیلم‌های فرهادی طبق نظریات نگاه خیره و مرحلهٔ آینه‌ای لکان تحلیل شده است.

نمای نقطه‌نظر

نمای نقطه‌نظر، بیننده را بیش‌ازپیش به تجربهٔ بصری کاراکترهای فیلم نزدیک می‌کند. اصغر فرهادی به‌عنوان کارگردانی مؤلف، سبک منحصربه‌فرد خود را در استفاده از نمای نقطه‌نظر به کار گرفته است. جهان کودکان، همواره برای فرهادی بسیار مورد توجه بوده است. قضاوت‌های اخلاقی کودکان، به‌عنوان کاراکترهای معمولاً بی‌گناه و معصوم، دربارهٔ رفتار کاراکترهای بزرگسال و محوری، در دیدگاه و جهان‌بینی فرهادی نمود داشته است. این قضاوت، بیش از آنکه در گفت‌وگو و در قالب کلام و دیالوگ نمود داشته باشد، در نگاه کاراکترهای کودک فرهادی، خود را نشان داده است. کودکان جهان و فیلم‌های فرهادی، از طریق نگاه کردن به رفتار و گفتار کاراکترهای بزرگسال، از آن‌ها می‌آموزند و بعضاً آن‌ها را مورد قضاوت و حتی سرزنش قرار داده‌اند.

مرحلهٔ آینه‌ای

ژک لکان، روانشناس و روانکاو فرانسوی، نظریه‌ای با عنوان مرحلهٔ آینه‌ای داشته که در آن مراحل رشد و شکل‌گیری شخصیت کودکان از طریق مشاهده رفتار والدین و بزرگسالان را شرح داده است. لکان معتقد بوده والدین و بزرگسالان در مقابل رفتار و گفتار خود، نسبت به کودکان و فرزندان، مسئولیت اخلاقی دارند. این مسئولیت، تنها شامل رفتارهای مستقیم نسبت به کودکان نمی‌شود؛ بلکه هر رفتار و گفتاری که در حضور کودکان و فرزندان انجام شود، برای آن‌ها جنبهٔ الگو و تقلیدی داشته است. دقیقاً به مانند یک آینه، کودک خود را در آینهٔ والدین و بزرگسالان جامعه می‌بیند و ناخودآگاه تقلید می‌کند.

اصغر فرهادی

اصغر فرهادی، از فیلم "چهارشنبه‌سوری[57] " تاکنون، همواره از کاراکترهای کودک در فیلم‌هایش استفاده کرده و کمیت و کیفیت رابطهٔ فرزندان و والدین، یکی از زیرلایه‌های متنی فیلم‌های او بوده است. نکتهٔ جالب توجّه اینکه در اکثر این فیلم‌ها؛ یعنی چهارشنبه‌سوری، جدایی نادر از سیمین، گذشته، فروشنده، همه می‌دانند و قهرمان، همواره والدین کودک از هم جداشده‌اند یا در اوج اختلاف و در آستانهٔ جدایی بوده‌اند. ارزش و اهمیت نگاه و دیدن در مرحلهٔ آینه‌ای، برای فرهادی تا حدی است که کاراکترهای کودک و نوجوان در فیلم‌های ذکرشده، کمترین دیالوگ ممکن را داشته‌اند. حتی در فیلم "جدایی نادر از سیمین"، ترمه، دختر نادر و سیمین، با بازی سارینا فرهادی (دختر واقعی اصغر فرهادی)، عینک استفاده کرده است. یک شخص زمانی عینک استفاده می‌کند که بخواهد دقیق‌تر و عمیق‌تر نگاه کند. درواقع استفادهٔ کاراکتر از عینک، تأکید بیشتری بر اهمیت امر دیدن دارد. در فیلم "فروشنده"، صدرا، پسرک خردسال صنم، با بازی مینا ساداتی، عینک زده است. همچنین در فیلم "همه می‌دانند[58] "، پسرک خردسال لائورا،

[43] Antonio Quinn
[44] Lacan's four fundamental concepts of psychoanalysis
[45] The Gaze as an object
[46] The Imaginary
[47] The Symbolic
[48] The Real
[49] Edward Branigan
[50] Point of View in the Cinema
[51] Elisabeth roudinesco
[52] The mirror stage: an obliterated archive
[53] The Cambridge companion to lacan
[54] Romulo Lander
[55] The three orders (RSI) and the borromean proposition
[56] Subjective experience and the logic of the other
[57] Fireworks Wednesday
[58] Everybody Knows

با بازی پنه لوپه کروز[59]، عینک زده است. تمام این کودکان، کاراکترهایی کم حرف در جهان فیلم‌های فرهادی بوده‌اند. از حیث کم حرف بودن، به این کاراکترها، فواد پسر سمیر، با بازی طاهر رحیم[60]، در فیلم "گذشته" و صالح کریمایی در نقش سیاوش پسر رحیم، با بازی امیر جدیدی را هم باید اضافه کرد. حتی در فیلم "قهرمان"، سیاوش پسر رحیم، مشکل لکنت و عدم تکلم صحیح دارد. مشخص شده که دربارهٔ کودکان تا چه میزان دیدن بر حرف زدن، برای فرهادی، اولویت دارد.

در این مقاله، کارکرد دراماتیک نمای نقطه‌نظر در فیلم‌های اصغر فرهادی طبق نظریهٔ نگاه خیره و مرحلهٔ آینه‌ای لکان تحلیل شده است.

امر تصویری

جهان مرئی ما یکی از همان تصاویری است که شکل آن را آینه تعیین می‌کند و مرحلهٔ آینه‌ای در حقیقت نمونهٔ نخستین امر تصویری است که در آن، ایگو [61]، از طریق شبیه‌سازی شکل می‌گیرد. یا به عبارت دیگر، مشابهت در جوهرهٔ ایگو است. مشابهت، نمونهٔ نخستین مرحلهٔ آینه‌ای است و نظم آینه‌ای آن همچون نظمی دیداری است که ثبت‌کنندهٔ نگاه خیره است. (Quinn, 1955, 48). فرانسوا بتورنه[62] حدود شصت مورد استفاده از مرحلهٔ آینه‌ای را در کارهای لکان یافته است. لکان همواره بر این حقیقت اصرار داشت که این اصطلاح توسط خود او معرفی شده است. وی در سمینار خود با عنوان عمل روانشناختی[63]، جلسهٔ دهم، ژانویه ۱۹۶۸، گفته است همه می‌دانند که من با روتوشی کوچک به نام مرحلهٔ آینه‌ای وارد روانکاوی شدم. من مرحلهٔ آینه‌ای را واجد اهمیتی مضاعف گرداندم.

در سال ۱۹۳۱ هانری والن[64] نام آزمون آینه‌ای را به آزمایشی داد که در آن کودکی که در مقابل آینه قرار گرفته است، به‌تدریج تمایز میان بدن خود و تصویر منعکس‌شده‌اش را به‌دست می‌آورد. به عقیدهٔ والن این عمل دیالکتیکی به دلیل ادراک نمادین سوژه از فضای خیالی که در آن انسجام وی شکل می‌گیرد رخ می‌دهد. از منظر والن، آزمون آینه‌ای نشانگر انتقال از امر تصویری به امر خیالی و سپس از امر خیالی به امر نمادین است. در شانزدهم ژوئن ۱۹۳۶ لکان ترمینولوژی والن را مورد بازنگری قرار داده و آزمون آینه‌ای را به مرحلهٔ آینه‌ای تغییر داد که همانا تلفیقی است از دو مفهوم "موقعیت[65] " در معنای کلاینی[66] و فاز[67] در معنای فرویدی. بنابراین او ارجاع والن به دیالکتیک طبیعی را حذف کرد. در بافت فکری لکان ایدهٔ مرحلهٔ آینه‌ای دیگر نه ربطی به مرحله یا فاز واقعی در معنای فرویدی دارد و نه به آینهٔ حقیقی. این مرحله به کارکردی روانی یا هستی‌شناختی بدل می‌شود که از طریق آن به‌وسیلهٔ همانندسازی با سایر همنوعان، آدمی بنا می‌شود (roudinesco,2003, 132). لکان در طول پژوهش خود در باب مرحلهٔ آینه‌ای و بعدتر هنگامی که ایدهٔ خویش دربارهٔ برپایی سوژه[68] را بسط داد، این ایده را مطرح کرد که ایگو[69] اساساً تصویری است. وی در سمینار دوم تصدیق کرده که برای درک دیالکتیک روانکاوانه می‌بایست ایگو را به‌عنوان بخشی از ساحت تصویری در نظر بگیریم (lander, 2006, 237).

قهرمان

سیاوش پسر رحیم در فیلم قهرمان به علت اینکه پدرش در زندان محبوس است، با غیبت پدر روبه‌روست. مادرش نیز از پدرش طلاق گرفته و دور از سیاوش زندگی می‌کند. در نتیجه سیاوش با غیبت همزمان پدر و مادر روبروست، به همین سبب نتوانسته از ساحت تصویری به ساحت نمادین گذر کند، در نتیجه در تکلم مشکل دارد و با لکنت روبه‌روست؛ چراکه ساحت نمادین ارتباط مستقیم با زبان و گفتار دارد. در واقع ساحت نمادین، توانایی انسان در استفاده از زبان و کلمات بوده است. آنچه ساحت نمادین را مشخص می‌کند، حضور دال[70] و زنجیرهٔ دلالت است، دال‌هایی که به یاری دال نام پدر امکان‌پذیر شده است. سیاوش در فیلم قهرمان با غیبت پدر روبه‌روست، در واقع دال نام پدر غایب است و ساحت نمادین شکل نگرفته است. بنابراین سیاوش در استفاده از زبان و کلمات مشکل دارد. لکنت او نتیجه و مدول همین غیبت دال نام پدر است. فیلم قهرمان، به‌عنوان آخرین ساختهٔ اصغر فرهادی تا زمان نگارش این مقاله، ارتباط رحیم به‌عنوان پدری غایب، با سیاوش پسرش را به تصویر کشیده است. ارتباط این پدر و پسر، زیرمتن "قهرمان" فرهادی بوده است. پدر زندانی بوده و پسر در منزل عمه‌اش، رشد کرده است.

در ثانیهٔ نوزدهم از دقیقهٔ بیست‌ویکم فیلم قهرمان، نمای نقطه‌نظر رحیم دیده شده؛ درحالی‌که رفتار پسرش را داخل جلسهٔ گفتاردرمانی نظاره‌گر بوده است (تصویر۱). این نگاه، همان نگاه خیره دیگری بزرگ است.

[59] P enélopeCruz
[60] Tahar Rahim
[61] Ego
[62] François Bétourne
[63] L'acte psychologique
[64] Henri Wallon
[65] Position
[66] Melanie Klein
[67] Stage
[68] Subject
[69] Moi
[70] Signifier

تصویر۱. نمای نقطه‌نظر رحیم، نگاه خیره دیگری بزرگ، رحیم پسرش را در جلسهٔ گفتاردرمانی نگاه می‌کند.

لکان روزی گفت: فروید مرا می‌نگرد. فروید همهٔ روانکاوان را می‌نگرد؛ اما چه کسی فروید را می‌نگرد؟ برای نائل شدن به هر هدف باید کسی آدم را بنگرد و این کس، کسی جز دیگری بزرگ نیست (کدیور، ۱۳۹۶). لکان در سمینار مارینباد به سال ۱۹۳۶، نظریهٔ نگاه خیره و مرحلهٔ آینه‌ای را مطرح کرده است. البته همان‌طورکه پیش‌تر ذکر شد، در سال ۱۹۳۱ هانری والن، نخستین بار آزمون آینه‌ای را مطرح کرده و سپس لکان، این آزمون را پیش برده و به مرحله و نظریه تبدیل کرده است. نوزاد انسان در آغاز مرحلهٔ آینه‌ای، نخستین بار در مقام سوژهٔ نگاه قرار گرفته و به‌طور همزمان ابژه[71] نگاه خیره دیگری بزرگ بوده است. درواقع خودش به خودش، نگاه خیره داشته و همزمان هم سوژهٔ نگاه خیره است و هم ابژه نگاه خیره دیگری بزرگ. این مرحله که طی آن، نوزاد انسان برای نخستین بار تجربه در جایگاه دیگری بزرگ واقع شدن را تجربه کرده، برایش لذت‌بخش است.

موضوع اصلی دیدگاه لکان در مورد نگاه خیره، تصور نگاه خیره یعنی زل زدن ازلی جهان بیرون به ابژه است (برون اورلیان، ۱۳۸۴). نگاه خیره یک‌بار توسط ابژه از سوی مادر در دوران کودکی دریافت شده و او را به دام میلش می‌اندازد، میل به کامل دیده شدن؛ یعنی دیده شدن به‌عنوان طالب و مطلوب (برون اورلیان، ۱۳۸۴). این نگاه تا پایان عمر همراه ما بوده و ما را دیده است. در نتیجه وقتی نوزاد انسان به آینه یا به چهرهٔ دیگران نگاه کرده، همزمان که دیگری را دیده، خودش را هم از نگاه دیگری دیده است.

در سی‌ویکمین ثانیه از هفتادودومین دقیقهٔ فیلم قهرمان، نمای نقطه‌نظر سیاوش دیده شده که پدرش رحیم را در حالتی که روی مبل غمگین نشسته، نگاه کرده است. در این نمای نقطه‌نظر، مرحلهٔ آینه‌ای اتفاق افتاده است (تصویر۲). سیاوش رفتار و کردار پدرش در مواجهه با بحران را نظاره‌گر است. بحران آبروی از دست رفتهٔ پدر در جامعه. زبان بدن سیاوش در زمان بحران کاملاً از پدرش رحیم الگو گرفته، شانه‌های افتاده، نگاهی که اکثراً به زمین دوخته شده و حالتی از بغض درون چهره. مشخصاً سیاوش به‌عنوان پسر، در حال طی کردن مرحلهٔ آینه‌ای است و رفتارهای پدرش رحیم را درونی می‌کند. این مشاهدهٔ عینی کردار و رفتار پدر، زمانی اهمیت بیشتری پیدا کرده که توجّه کنیم پدر در اکثر اوقات، در زندگی پسرش سیاوش، غایب است. پدر زندانی مالی بوده و پسر در زمان‌های اندک مرخصی پدر از زندان، با دقت فراوانی مشغول مشاهدهٔ پدر و طی کردن مرحلهٔ آینه‌ای است. در پنجاه‌ودومین ثانیه از صدوبیستمین دقیقهٔ فیلم نیز، مشابه این سکانس و نمای نقطه‌نظر اتفاق می‌افتد (تصویر۳).

تصویر۳. نمای نقطه‌نظر سیاوش، مرحلهٔ آینه‌ای، سیاوش شانه‌های افتادهٔ پدرش را نظاره می‌کند.

تصویر۲. نمای نقطه‌نظر سیاوش، مرحلهٔ آینه‌ای، سیاوش رفتار پدرش را نظاره و درونی می‌کند.

در نهمین ثانیه از هفتادوهشتمین دقیقه فیلم قهرمان، نمای نقطه نظر سیاوش دیده شده که دعوای پدرش و آقای نادعلی را از پشت شیشه نگاه کرده است (تصویر۴ و تصویر۵). تأثیرات منفی دعوای پدر تا حدی بر پسرش آشکار بوده که قبل از وقوع دعوا، آقای نادعلی با پیش‌بینی احتمال قریب‌الوقوع دعوا، از سیاوش می‌خواهد که از اتاق خارج شود: عموجان، شما یک لحظه بیرون می‌ایستی؟ (فرهادی، ۱۴۰۰)؛ اما خروج سیاوش از اتاق نیز مانع ثبت دعوا و خشونت پدر در حافظهٔ پسر نشد؛ چراکه سیاوش طی مرحلهٔ آینه‌ای، شاهد و ناظر خشونت و ناراحتی و عتاب پدرش بوده است.

تصویر۵ . نمای نقطه‌نظر سیاوش، مرحلهٔ آینه‌ای، لحظهٔ خروج پدرش بعد از دعوا را مشاهده می‌کند.

تصویر۴. نمای نقطه‌نظر سیاوش، مرحلهٔ آینه‌ای، لحظهٔ قبل از ورود به اتاق آقای نادعلی.

در بیست‌ودومین ثانیه از صدونوزدهمین دقیقهٔ فیلم قهرمان نیز سیاوش شاهد و ناظر دعوای پدرش با آقای طاهری، مسئول فرهنگی

[71] Object

زندان بوده و طی مرحلهٔ آینه‌ای، مجدد خشونت پدر برای سیاوش درونی می‌شود (تصویر۶).

تصویر۶ . نمای نقطه‌نظر سیاوش، مرحلهٔ آینه‌ای،خشونت پدر برایش درونی می‌شود.

اما آخرین همراهی سیاوش به‌عنوان پسر، با پدرش رحیم، سکانس عزیمت رحیم به زندان پس از گذراندن دورهٔ مرخصی بوده که شاید بتوان گفت فرهادی، این سکانس و همراهی پسر با پدر را برای اوج لحظهٔ تأثیرگذاری بر مخاطب انتخاب کرده است. جایی که رحیم موهایش را تراشیده و مانند سربازی آمادهٔ رزم، درحال عزیمت دوباره به زندان بوده و تنها فرزندش، سیاوش را به دست فرخنده، با بازی سحر گلدوست، می‌سپارد. بوسهٔ پدر بر پیشانی پسر و آغوش فرخنده برای سیاوش. و در انتها، سیاوش، با چشمان خود می‌بیند که پدرش رهسپار زندان شده و حصارهای محوطهٔ زندان، بین او و پدرش فاصله می‌اندازد. نمای نقطه‌نظر سیاوش دیده شده که طی مرحلهٔ آینه‌ای، حصار و زندانی شدن پدر، برای او درونی می‌شود (تصویر۷). نتیجهٔ این مشاهدات برای پسر، تنها انزوا و مشکل گفتاری بیشتر بوده است.

تصویر۷ . نمای نقطه‌نظر سیاوش، مرحلهٔ آینه‌ای، پدر را پشت حصار زندان می‌بیند.

جدایی نادر از سیمین

پس از بررسی فیلم قهرمان، نوبت به تحلیل فیلم "جدایی نادر از سیمین" رسیده که برندهٔ جایزهٔ اسکار بهترین فیلم غیر انگلیسی زبان شده است. جایزه‌ای که اکنون به نام اسکار بهترین فیلم بین‌المللی شناخته‌شده است. نامزدی اسکار بهترین فیلم‌نامهٔ غیراقتباسی (اورجینال) و همچنین گلدن گلوب بهترین فیلم خارجی زبان، دیگر افتخار این فیلم بوده است. در سکانسی که سیمین، مادر خانواده، درحال ترک خانه است، کات‌های پیاپی از نمای نقطه‌نظر نادر به‌عنوان پدر خانواده به نمای نقطه‌نظر ترمه، دختر خانواده و بالعکس؛ یعنی نمای نقطه‌نظر ترمه، با بازی سارینا فرهادی، به نمای نقطه‌نظر نادر، با بازی پیمان معادی دیده شده است. در این پلان که در پنجاه‌وششمین ثانیه از دوازدهمین دقیقهٔ فیلم جدایی دیده شده، مرحلهٔ آینه‌ای رخ داده و این ترک شدن و طردشدگی توسط مادر، سیمین، در ترمه، دختر، درونی می‌شود. مشاهدهٔ ترک کانون امن خانواده توسط مادر، نمای نقطه‌نظر ترمه، و به موازات آن دیدن شرمساری پدر به‌خاطر سست شدن بنیان خانه، به‌طور همزمان طردشدگی و حس شرم را طی مرحلهٔ آینه‌ای برای ترمه درونی می‌کند (تصویر۸ و تصویر۹).

تصویر۹ . نمای نقطه نظر ترمه، مرحله آینه ای، ترک شدن خانه توسط مادر را نظاره گر است.

تصویر۸ . نمای نقطه‌نظر نادر، دخترش ترمه را در حال مشاهدهٔ مادر، نگاه می‌کند.

در یک سوم پایانی فیلم جدایی، سکانسی دیده شده که در آن نادر صحنهٔ درگیری و زدوخورد با راضیه خانم، با بازی ساره بیات را در حضور پلیس بازسازی کرده است. جامپ کات اصغر فرهادی و تدوین‌گر فیلم، هایده صفی یاری، نمای مشخصهٔ این پلان بوده است. این جامپ کات در لحظهٔ بازشدن درب منزل توسط نادر دیده شده که گذر زمانی را هم نشان داده است؛ اما تحلیل ما، نه مربوط به این جامپ کات؛ بلکه به چندثانیه پیش از آن، یعنی نمای نقطه‌نظر پدر نادر بازگشته است. نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، پدر نادر به پسرش نادر. هیچ دیالوگی توسط پدر گفته نشده و تنها به نگاه اکتفا کرده است. نگاهی که در عین بیکلام بودن، سراسر معنا و سخن درونش نهفته است. نگاهی که از پسرش خواسته دروغ نگوید. نگاهی که از پسرش خواسته انسان بودن را فراموش نکند. نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ که در اینجا پدر نادر بوده، با نمای نقطه‌نظر پدر نادر در ششمین ثانیه از هشتادویکمین دقیقهٔ فیلم جدایی، دیده شده است (تصویر۱۰). نادر پدر ترمه بوده؛ اما در این لحظه برای پدر خود، پسر است. پسری که از پدر یاد گرفته کار اشتباه همیشه اشتباه است و هیچ توجیهی ندارد. کما اینکه در سکانسی که معادل فارسی کلمات را از دخترش می‌پرسد تا به درس مدرسهٔ ترمه جهت شرکت در امتحان کمک کند، به دخترش می‌گوید: دیگه نشنوم این جمله رو به من بگی، حرف اشتباه، اشتباهه، هرکی می‌خواد بگه، هرجا می‌خواد نوشته باشه (فرهادی، ۱۳۸۹). تأکید نادر بر درستی، ریشه در نگاه خیره دیگری بزرگ؛ یعنی پدر نادر دارد. همان‌طورکه در لحظه‌به‌لحظهٔ فیلم جدایی، حضور پدر نادر، نگاهش و اینکه گویی در تمام لحظات منزل حضور دارد و حجب‌وحیای ساکنین منزل از حضور پدر نادر حتی در ثانیه‌هایی که حضور فیزیکی ندارد، حس می‌شود. می‌توان گفت نگاه خیره دیگری بزرگ همواره نادر را دیده است.

تصویر۱۰ . نمای نقطه‌نظر پدر نادر، نگاه خیره دیگری بزرگ، از پسرش خواسته دروغ نگوید.

در ادامهٔ فیلم جدایی، بازهم نمای نقطه‌نظر نگاه خیره دیگری بزرگ، پدر نادر دیده شده است. در سکانسی که نادر به همراه دخترش ترمه، مشغول حل مسئلهٔ ریاضی تکالیف مدرسه بوده‌اند، ترمه از پدرش می‌پرسد: تو واقعاً نمی‌دونستی که راضیه خانم حامله است؟ (فرهادی، ۱۳۸۹). در این لحظه پاسخ نادر منفی بوده و از حاملگی راضیه خانم، زنی که برای کار به منزلشان آمده بوده، اظهار بی اطلاعی می‌کند. سپس، ترمه مجدد می‌پرسد: پس از کجا شنیدی خانم قهرایی، معلم خصوصی ترمه با بازی مریلا زارعی، شماره مطب زنان رو داده به راضیه خانم؟ (فرهادی، ۱۳۸۹). این لحظه، لحظه‌ای است که نادر سرانجام نزد دخترش اعتراف می‌کند؛ اما شروع این پلان که پنجاه‌ونهمین ثانیه از نودودومین دقیقهٔ فیلم جدایی دیده شده، با نمای نقطه نظر مجهول از بیرون اتاق ترمه، به نادر و ترمه است. این نمای نقطه‌نظر برای دیگری بزرگ؛ یعنی پدر نادر است (تصویر۱۱). همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، در تک‌تک رفتارهای نادر، نگاه خیرهٔ پدرش حس می‌شود. می‌توان گفت که نادر هویتش به‌عنوان پدر خانواده را از هویت پدر خود گرفته بوده و حتّی در پزشکی قانونی، هنگامی که می‌خواهد لباس پدرش را دربیاورد تا جای زخم‌ها را نشان دکتر دهد، سنگینی نگاه پدرش، نادر را منصرف می‌کند. در سراسر فیلم جدایی، نادر با حفظ احترام پدرش در مقابل دختر و همسرش سیمین، به آن‌ها این پیام را داده که احترام به پدر واجب است، پس شما هم احترام مرا به‌عنوان پدر خانواده، حفظ کنید. این چهارچوب تا سکانس آخر ادامه داشته تا جایی که در پلان آخر، همهٔ اعضای خانواده لباس مشکی پوشیده و متوجه شدیم که پدر نادر فوت شده است. این پلان، پلانی بوده که جدایی رسمی نادر و سیمین دیده شده و خانوادهٔ نادر، گسست پیدا کرده و پدر بودن نادر تزلزل یافته است. دقیقاً در پلانی که دیگر پدر نادر در این جهان نیست و عدم حضورش، جایگاه پسرش نادر به‌عنوان پدر خانواده را با گسست مواجه کرده است.

تصویر۱۱ . نمای نقطه‌نظر پدر نادر، نگاه خیره دیگری بزرگ، از پسرش خواسته به نوه‌اش دروغ نگوید.

اما نگاه خیره فقط مختص به پدر نادر نبوده و خود نادر نیز در سکانس‌هایی، به‌عنوان دیگری بزرگ، به دخترش ترمه، نگاه خیره داشته است. در سکانسی که سیمین پس از توافق با حجت شوهر راضیه خانم، با بازی شهاب حسینی، به منزل بازگشته تا خبر توافق را به همسرش نادر بدهد و نظر موافق او را نیز جلب کند؛ اما با لجبازی نادر مواجه شده و مجدد با حالت قهر از منزل می‌رود. سپس ترمه به پدرش می‌گوید: چرا پول اینا رو نمیدی که مامان برگرده؟ مامان اومده بود بمونه، وسایلش رو گذاشته بود عقب ماشینش (فرهادی، ۱۳۸۹). نادر در جواب دخترش می‌گوید: بابا اگر فکر می‌کنی این وضعیت تقصیر منه، برو به مامانت بگو بیاد بریم پول اینا رو بدیم (فرهادی، ۱۳۸۹). در این پلان، نادر، دقیقاً یک دیگری بزرگ است که نه تنها ترمه را مجبور نمی‌کند که اقرار به بی گناهی پدر کند؛ بلکه با اختیار عمل ظاهری که به دخترش می‌دهد، عذاب پذیرش بی‌گناهی پدر را نیز متوجّهٔ ترمه کرده است. ترمه درحالی‌که می‌داند پدرش نیز دروغ گفته و در وضعیت نابسامان منزل، او هم سهم داشته؛ اما توسط دیگری بزرگ، مجبور به پذیرش بی‌گناهی پدر، به‌عنوان دیگری بزرگ شده است. در ادامهٔ این پلان، پنجاه‌ودومین ثانیه از صدوهشتمین دقیقهٔ فیلم جدایی، نمای نقطه‌نظر نادر دیده شده که از پشت بام منزل، ترمه را می‌بیند که سوار ماشین سیمین شده و می‌روند (تصویر۱۲). نمای نقطه‌نظر نادر در این لحظه، نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ است. نادر از ترمه خواسته بود که اگر فکر می‌کند پدر مقصر است، به مادر بگوید برگردد. لحظه‌ای که ترمه به ماشین مادرش سیمین رسیده، لحظهٔ تعیین‌کننده‌ای برای نادر بوده؛ چراکه اگر ترمه به مادرش بگوید برگردد، یعنی نادر را مقصر می‌داند؛ اما اگر چیزی نگوید، یعنی نادر را مقصر نمی‌داند. نمای نقطه‌نظر نادر در این ثانیه، نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ است که ناظر بیرونی رفتار دخترش است. با این توضیح که ترمه نمی‌داند در همان لحظه به‌صورت فیزیکی توسط پدر مشاهده می‌شود؛ اما سنگینی نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، پدرش را حس می‌کند و همین نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ سبب شده تا ترمه به مادرش حرفی نزند، سوار ماشین شده و بروند. لبخندی که نادر پس از مشاهدهٔ این لحظه بر لبانش نقش می‌بندد، گواه همین مطلب بوده است.

تصویر ۱۲ . نمای نقطه‌نظر نادر، نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، از دخترش خواسته او را بی‌گناه بداند.

درنهایت سکانس پایانی فیلم جدایی، تقابل نگاه خیرهٔ دو دیگری بزرگ بوده است؛ مادر و پدر، سیمین و نادر. ترمه، نادر و سیمین لباس مشکی پوشیده‌اند. قاضی ترمه را احضار کرده تا دربارهٔ انتخاب قیم و سرپرست از وی سؤال کند. ترمه باید بین پدر یا مادرش انتخاب کند.

ترمه مجبور است انتخاب کند. ترمه مخیر به انتخاب نیست؛ بلکه مجبور به انتخاب است. ما به‌عنوان بیننده در جایگاه قاضی قرار گرفته‌ایم و نمای نقطه‌نظر قاضی متعلق به بیننده است (تصویر۱۳). دقیقاً مانند سکانس افتتاحیهٔ فیلم جدایی؛ اما دو نمای نقطه‌نظر دیگر، متعلق به سیمین و نادر است. سنگینی نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، در صورت ترمه کاملاً دیده شده، ظاهر امر این بوده که نادر و سیمین، مانند والدین آزاداندیش کاملاً فرزندشان را مخیر به انتخاب نموده‌اند؛ اما نگاه خیرهٔ هرکدام از آن‌ها، از ترمه می‌خواهد که او را انتخاب کند و نه والد دیگر را. تقابل نگاه خیرهٔ نادر با نگاه خیرهٔ سیمین، ترمه را مجبور به انتخاب نموده است. ترمه دو راه بیشتر ندارد و هرکدام را که انتخاب کند، دیگر والد از او ناراحت و دلگیر خواهد شد. در هر صورت، بازنده نهایی این انتخاب ترمه، به‌عنوان فرزند خانواده خواهد بود. میزان سنگینی نگاه خیرهٔ پدرومادر تا حدی برای ترمه زیاد و غیرقابل تحمل است که از قاضی می‌خواهد اگر می‌شود پدرومادرش بیرون بایستند تا ترمه انتخاب نهایی خود را به قاضی اعلام کند. درحالی‌که نگاه خیره، لزوماً به حضور فیزیکی نیاز ندارد و قطعاً بعد از خروج نادر و سیمین از دادگاه نیز ترمه همچنان سنگینی نگاه خیرهٔ پدرومادر را بر خود احساس کرده است. گرچه ما می‌دانیم که درنهایت ترمه کدام والد را انتخاب کرده؛ اما به پیروی از اصغر فرهادی، موضوع را مسکوت گذاشته و به این نکتهٔ مهم توجّه کرده که نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ چه میزان قوی‌تر و اثرگذارتر از نگاه مستقیم[72] بوده و همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، دیگری بزرگ در ظاهر انتخاب و اختیار را به سوژه واگذار کرده؛ اما سوژه، به علت اینکه ابژه نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ واقع شده، طبق میل او عمل کرده است.

تصویر۱۳ . نمای نقطه‌نظر قاضی، همزمان با نمای نقطه‌نظر پدرومادر، نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، از ترمه می‌خواهند انتخاب کند.

گذشته

در این بخش، به تحلیل فیلم گذشته پرداخته شده که برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر زن از جشنوارهٔ کن[73] شده است. همان‌طورکه از نام فیلم مشخص بوده، همهٔ اتفاقات در گذشته رخ داده و فیلم به تبعات رویدادهایی که در گذشته شکل گرفته، پرداخته است. این فیلم، نخستین تجربهٔ ساخت فیلم اصغر فرهادی در خارج از ایران بوده و همچنین نخستین فیلم اوست که در بخش اصلی جشنوارهٔ فیلم کن به نمایش درآمده و برندهٔ جایزه شده است. در پلان‌های آغازین فیلم، زمانی که احمد، با بازی علی مصفا، وارد منزل ماریان همسر سابقش، با بازی برنیس بژو[74] شده، نگاه‌های دقیق فواد، پسرک سمیر نامزد فعلی ماریان، جلب توجه کرده است. فواد بسیار کم حرف بوده و با آدم تازه ورود به منزل؛ یعنی احمد، احساس غریبی کرده و بسیار دقیق گفتار و رفتار اهالی خانه با احمد را نظاره‌گر بوده است. سکانسی در فیلم گذشته دیده شده که ماریان سعی دارد موهایش را که زیر باران خیس شده با سشوار خشک کند. احمد در اتاق ماریان، این لحظه را با لبخندی بر لب، به تماشا بوده و سعی می‌کند با نگه داشتن سشوار به ماریان در خشک کردن موهایش کمک کند. نگاه مهربان احمد و خنده‌های ماریان و احمد، گواه این بوده که هنوز علاقه میان احمد و ماریان جاری است و این جریان علاقه از چشم فواد، پسر سمیر، نیز دور نمی‌ماند. در فیلم نمای نقطه نظر فواد که پنهانی، نگاه های محبت آمیز و لبخند میان احمد و ماریان را نگاه کرده و طی مرحله آینه ای، محبت و عشق میان زن و مرد برایش درونی شده، دیده شده است. (تصویر۱۴ و تصویر۱۵). با این توضیح که فواد سابقاً محبت میان پدرش و ماریان را نیز دیده و باعث شده علامت تضاد بزرگی درونش شکل گرفته باشد و از عنفوان کودکی، عدم وفاداری برایش درونی شده است. فواد، محبت میان مادر و پدرش، محبت میان پدرش و ماریان و بالاخره محبت میان احمد و ماریان را دیده است. محبت میان زن و مرد برایش درونی شده؛ اما محبتی که فاقد وفاداری بوده است.

تصویر۱۵ . نمای نقطه‌نظر دیگری بزرگ، از فواد می‌خواهد پنهانی نگاه نکند.

تصویر۱۴ . نمای نقطه‌نظر فواد، مرحلهٔ آینه‌ای، محبت میان احمد و ماریان را نظاره‌گر است.

اما ماریان، دختر دیگری نیز داشته که سنش بیشتر از لئا، دختر خردسالش بوده است. لوسی، همان دختر ماریان بوده که مخالف سرسخت ازدواج مادرش ماریان با سمیر، با بازی طاهر رحیم است. در سکانسی که لوسی و احمد، برای نخستین بار در طول فیلم دیدار کردند، احمد پشت درب اتاق لوسی با حالت خاصی درب زده و گویی لوسی از

[72] Look
[73] Festival de Cannes
[74] Bérénice Bejo

پیش می‌دانسته که احمد به فرانسه آمده است. نمای نقطه‌نظر مشترک فواد، پسرک سمیر، و لئا، دخترک ماریان، در پایین پلکان که نظاره‌گر صحنهٔ مواجههٔ احمد و لوسی که توامان با خنده و صمیمیت و شوخی بوده، دیده شده است (تصویر۱۶ و تصویر۱۷). نکتهٔ جالب توجّه آن که واکنش فواد و لئا، به شوخی و خندهٔ احمد و لوسی با یکدیگر، لبخند و شیطنت کودکانه بوده است. ملاحظه شده که کودکان هرچه در سن پایین‌تر باشند، واکنش‌های آن‌ها طبیعی‌تر و در لحظه اتفاق افتاده است. و این مسئله بیانگر اهمیت به‌سزای رفتار و گفتار والدین و بزرگسالان و اطرافیان در خلق‌وخوی کودکان بوده است؛ چراکه کودکان در نقطه اوج فرایند مرحلهٔ آینه‌ای بوده و کوچک‌ترین گفتار و رفتار اطرافیان، در خلق‌وخوی آن‌ها اثرگذاری داشته است.

تصویر۱۷ . نمای نقطه‌نظر دیگری بزرگ، از کودکان می‌خواهد شیطنت نکنند.

تصویر۱۶ . نمای نقطه‌نظر فواد و لئا، مرحلهٔ آینه‌ای، شاهد شوخی و خندهٔ احمد و لوسی هستند.

سکانس بعدی که در این مقاله مورد تحلیل قرار گرفته، مربوط به نگاه خیرهٔ سمیر بوده که رابطهٔ میان نامزدش ماریان و همسر نامزدش، احمد را زیرنظر داشته است. سلین، همسر سمیر در وضعیت کُما قرار گرفته و همزمان ماریان از سمیر حامله شده و کودکی را در راه دارند. درحالی‌که احمد هنوز به‌طور رسمی همسر قانونی ماریان بوده و همسرش از مرد دیگری حامله شده است. مادر بچهٔ هنوز متولدنشدهٔ سمیر نیز در ازدواج و همسری مردی ایرانی به نام احمد است. همهٔ این موارد در وضعیتی بوده که ماریان از ازدواج سابقش، دو فرزند دختر به نام‌های لوسی و لئا داشته و سمیر نیز از ازدواج با سلینِ در کُما قرار گرفته، یک پسر به نام فواد دارد. پدر فرزندان ماریان نیز غایب بوده و دخترانش بدون پدر در حال بزرگ شدن قرار گرفته‌اند. مشخصاً والدین در مورد لطمات روحی و روانی که کودکانشان در جریان ایجاد و قطع روابط آن‌ها متحمل می‌شوند، بی‌تفاوت بوده و احساس مسئولیت نداشته و خودشان و احساسات زودگذرشان را به سلامت روح و روان فرزندانشان ارجح دانسته‌اند. در هفتمین ثانیه از چهل‌ویکمین دقیقهٔ فیلمِ گذشته، نمای نقطه‌نظر سمیر دیده‌شده که در حال رنگ کردن منزل ماریان، از پنجره احمد و ماریان را می‌بیند که سوار ماشین سمیر می‌شوند. نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، ناظر رفتار و کردار ماریان بوده است. ماریان، مادر فرزند هنوز متولدنشدهٔ سمیر بوده که درحال حاضر همسر مردی ایرانی به نام احمد است. و این دونفر زیر نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، سمیر با هم سوار ماشین او می‌شوند، گفت‌وشنود می‌کنند و خاطراتشان را مرور می‌کنند. گاهی می‌خندند و گاه دعوا می‌کنند، دقیقاً به مثابه یک زن و شوهر. نکتهٔ مهمی که از چشم سمیر دور نمانده و در سکانس‌های بعدی به آن اشاره کرده است. پلانی که لوسی در یک شب بارانی تا دیروقت بیرون از منزل مانده و مادرش ماریان به‌شدت نگران بوده و احمد و سمیر به اتفاق یکدیگر، برای جست‌وجوی لوسی، سوار ماشین سمیر شده و در خیابان‌ها به دنبال دختر ماریان می‌گردند. در این پلان، سمیر خطاب به احمد می‌گوید که بهتر است نکات نگران‌کننده را به او بگوید و از ماریان مخفی نگه دارد؛ چراکه ماریان باردار است و شوک ناشی از استماع اخبار منفی و نگران‌کننده، برای او و بچّهٔ سمیر مضر بوده است. احمد در پاسخ سمیر می‌گوید که ارتباط و نکتهٔ مشترکی بین ماریان و احمد باقی نمانده و صرفاً برای طلاق دادن همسرش به پاریس بازگشته است. نکته دقیقاً همین‌جاست، در آغاز فیلم احمد و ماریان هنوز به‌طور رسمی و قانونی، زن و شوهر بوده‌اند؛ اما احمد به اصرار ماریان، بعد از گذشت چندین سال، به پاریس برگشته تا او را طلاق دهد. به نمای نقطه‌نظر سمیر که در حال رنگ کردن منزل ماریان، از پنجره احمد و ماریان را زیرنظر داشت بازمی‌گردیم. در آن سکانس، احمد و ماریان سوار اتومبیل سمیر می‌شوند تا به اتفاق به دادگاه رفته و طلاق بین احمد و ماریان جاری شود. سؤالی که مطرح می‌شود، آن است که نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، سمیر، چرا وجود دارد و سمیر چرا نگران است؟ سمیر در ادامهٔ فیلم، دوبار به این سؤال پاسخ داده است. نخست، در همین سکانس شب بارانی که داخل ماشین با احمد گفت‌وگو می‌کند و بدان اشاره شد، سمیر خطاب به احمد می‌گوید وقتی دو نفر بعد از چندسال همدیگر را می‌بینند و باهم دعوا می‌کنند؛ یعنی مسائلی بین‌شان باقی مانده و حل نشده و هنوز ارتباط بین‌شان جریان دارد. دومین بار، در اواخر فیلم، پلانی که سمیر درحال جمع کردن عطرهای همسرش بوده تا آن‌ها را به بیمارستان برده و به خروج سلین، از وضعیت کُما کمک کند. ماریان نزد سمیر آمده و گفت‌وگو می‌کنند. ماریان در توجیح علاقه‌اش به سمیر می‌گوید که اگر او را دوست نداشت، از وی حامله نمی‌شد؛ اما سمیر در پاسخ ماریان می‌گوید که این بارداری کاملاً اتفاقی بوده و به هیچ عنوان آن را نشانه‌ای برای پذیرش علاقهٔ ماریان به خودش نمی‌داند. حالا می‌توان دریافت که نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، سمیر، در پلانی که مورد تحلیل قرار گرفت؛ یعنی رنگ کردن منزل ماریان توسط سمیر، چرا وجود داشته و اصغر فرهادی به دلایلی که ذکر شد از نمای نقطه‌نظر سمیر برای دیدن نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ استفاده کرده است (تصویر۱۸).

تصویر۱۸ . نمای نقطه‌نظر سمیر، نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، از ماریان می‌خواهد عشقش به احمد را متوقف کند.

در ادامهٔ تحلیل فیلم گذشته، نمای نقطه‌نظر فواد دیده‌شده که پدرش و ماریان را در آغوش یکدیگر درحال خداحافظی می‌بیند. این پلان در پنجاه‌وهشتمین ثانیه از هفتادوپنجمین دقیقهٔ فیلم گذشته، لحظه‌ای بوده که لوسی با مادرش ماریان شرط کرده تا زمانی که سمیر آنجا باشد، لوسی به منزل بازنخواهدگشت. بنابراین سمیر تصمیم گرفته خودش و پسرش فواد به منزل خودشان بازگردند تا لوسی نیز به خانه نزد مادرش برگردد و نگرانی و استرس ماریان کمتر شود. این موقعیت احساسی، برای فواد، پسرک سمیر، از سه جنبه قابل تحلیل بوده، نخست آنکه خودش با فضای منزل ماریان خو گرفته و دخترک ماریان، لئا، همبازی او شده و دو کودک به هم وابستگی پیدا کرده‌اند. دوم، فواد نظاره‌گر خداحافظی احساسی و اشک‌آلود پدرش سمیر و ماریان بوده و قطعاً دیدن این لحظه، برای او در سنین خردسالی، سنگین و تکان‌دهنده خواهد بود. سوم، همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، فواد محبت میان احمد و ماریان را دیده، محبت میان پدرش و مادرش را دیده، محبت میان ماریان و پدرش را هم دیده. علاوه بر آن، دعوای میان احمد و ماریان، دعوای میان پدرش و مادرش و همچنین دعوای میان ماریان و پدرش، همگی را دیده است. بنابراین به‌طورکامل هم معنای محبت را فهمیده و هم معنای دعوا و اختلاف را متوجّه شده است. همان‌طورکه از رفتار و کردار و گفتار وی در فیلم برآمده، محبت و خشمی که از خود بروز می‌دهد، واکنش‌هایش، همگی آینهٔ تمام‌نمای رفتار بزرگسالان اطرافش بوده و توسط فواد طی مرحلهٔ آینه‌ای درونی شده است. فواد، نظاره‌گر بی‌وفایی میان آدم‌هاست، پدرش یک روز مادرش را در آغوش گرفته و روز دیگر، به‌خاطر زنی دیگر، ماریان، به مادرش خیانت کرده و امروز، با همان ماریان نیز وداع کرده است. و همهٔ این لحظات احساسی، آغوش‌ها و وداع‌ها، پیش چشم فواد رخ داده است. حالا می‌توان متوجّه شد فواد چگونه توانسته دورهٔ همبازی‌اش لئا، دخترک ماریان را تاب بیاورد. او با چشمانش رفتار پدرش سمیر، هنگام دوری از مادرش به دلیل به کُما رفتن مادرش را دیده، با چشمانش آغوش وداع پدرش با ماریان را دیده و این رفتار را طی مرحلهٔ آینه‌ای درونی کرده است. اکنون منظور نظر اصغر فرهادی برای دیدن نمای نقطه‌نظر فواد در این سکانس، دریافت شده است (تصویر۱۹).

تصویر۱۹ . نمای نقطه‌نظر فواد، مرحلهٔ آینه‌ای، آغوش وداع ماریان و پدرش را نظاره می‌کند.

نکتهٔ دیگری که همیشه برای فرهادی حائز اهمیت بوده، پرهیز از قضاوت زودهنگام و کنترل خشم به هنگام عصبانیت بوده است. مطلبی که در فیلم‌های جدایی و قهرمان نیز بدان پرداخته شده و بر گفتار این مقاله صحه گذارده است. تأثیرات دیدن خشم والدین بر کودکان و تنشی که در لحظهٔ مشاهدهٔ خشم پدرومادر به فرزندان منتقل شده، چشمگیر بوده است. در دقایق پایانی فیلم گذشته، فواد نظاره‌گر خشم شدید پدرش به نسبت به نعیما، کارگر مغازهٔ خشک‌شویی پدرش بوده است. بیستمین ثانیه از صدویازدهمین دقیقهٔ فیلم گذشته، لحظه‌ای بوده که نمای نقطه‌نظر فواد دیده‌شده درحالی‌که نعیما، کارگر پدرش را می‌بیند که درحال جمع کردن وسایلش از روی زمین است (تصویر۲۰). وسایلی که با فریاد و عصبانیت، توسط سمیر از داخل کمد نعیما به روی زمین پرتاب شده بود. فواد نتیجهٔ ویرانگر خشم پدرش را مشاهده کرده و کات بعد از نمای نقطه‌نظر که به کلوزآپ[75] چهرهٔ فواد خورده مشخصاً نمایان‌گر شوک وارده به فواد در سنین حساس کودکی است. شوکی که بارها خود را در پرخاش‌های گاه‌وبی‌گاه فواد نسبت به پدرش، ماریان و لئا در روند فیلم نشان داده بود؛ از جمله سکانسی که فواد دستور پدرش مبنی بر پیاده شدن از مترو را اجابت نکرده و در مقابل پدرش لجاجت و سرپیچی کرده است. فواد طی مرحلهٔ آینه‌ای، خشم پدرش را درونی کرده و به‌صورت پرخاش باز ارائه کرده است.

تصویر۲۰ . نمای نقطه‌نظر فواد، مرحلهٔ آینه‌ای، نظاره‌گر نتیجهٔ ویرانگر خشم پدر است.

فروشنده

فروشنده، نام فیلم بعدی اصغر فرهادی بوده که در این مقاله، بدان پرداخته شده و مورد تحلیل قرار گرفته است. فیلمی که برندهٔ جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی زبان در سال ۲۰۱۷ و همچنین برندهٔ جوایز بهترین فیلم‌نامه برای اصغر فرهادی و بهترین بازیگر مرد برای شهاب

[75] Close-up

حسینی از جشنوارهٔ کن ۲۰۱۶ شده است. وجه تسمیهٔ فیلم، رمان مرگ فروشنده[76] به قلم آرتور میلر[77] بوده است. در فیلم، شهاب حسینی بازیگر تئاتر مرگ فروشنده در نقش ویلی لومان و ترانه علیدوستی بازیگر همان تئاتر در نقش لیندا لومان شده است. در سکانس‌های آغازین فیلم، جایی که گروه تئاتر مشغول تمرین صحنه‌ای از نمایش هستند که طی آن زن بدکاره، با بازی مینا ساداتی، از حمام منزل ویلی لومان خارج می‌شود، پسر ویلی، از دیالوگ و پوشش و لباس کاراکتر زن بدکاره خنده‌اش گرفته و تمرین تئاتر با وقفه روبه‌رو می‌شود. دلیل این وقفه، عصبانیت شدید صنم، با بازی مینا ساداتی، از خنده‌های بازیگر روبه‌رویش در تئاتر است. در سی‌وهفتمین ثانیه از دوازدهمین دقیقهٔ فیلم فروشنده، نمای نقطه‌نظر صدرا، پسر خردسال صنم، دیده‌شده که دعوای مادرش با بازیگر مرد مقابلش و خشم مادر را می‌بیند (تصویر۲۱ و تصویر۲۲). خشمی که مانند همیشه در فیلم‌های فرهادی، شوک آنی و در لحظه به کودک وارد می‌آورد. صدرا، پسر خردسال صنم، مانند پسر خردسال لائورا در فیلم همه می‌دانند، عینک زده و از لحظ ظاهری شباهت فراوانی با آن کاراکتر فرهادی در فیلم بعدی‌اش داشته است. خشم مادر و رفتار هیستریک او طی مرحلهٔ آینه‌ای برای پسرش صدرا درونی شده است. پدر صدرا به علت طلاق والدین، غایب بوده و به گفتهٔ خود صدرا، او مادرش را بیشتر دوست دارد؛ چراکه سرپرستی و حضانت صدرا با مادرش بوده و پدرش فقط هفته‌ای یک روز را در کنار صدرا گذرانده است. آن‌طورکه در گفت‌وگوی رعنا، با بازی ترانه علیدوستی، و صنم، با بازی مینا ساداتی، مشخص شده که پدر صدرا، فردای همان شبی که صدرا به منزل رعنا و عماد رفته، نوبت دیدارش با پسرش صدرا بوده است. غیبت پدر سبب شده تا صدرا، جزئی‌ترین رفتارهای مادرش صنم را هم به‌عنوان تنها والد حاضر خود، با دقت مشاهده کرده و طی مرحلهٔ آینه‌ای درونی سازد.

تصویر۲۲ . نمای نقطه‌نظر صدرا، مرحلهٔ آینه‌ای، خشم و عصبانیت مادرش را درونی می‌کند.

تصویر۲۱ . نمای نقطه‌نظر دیگری بزرگ، شوک وارده به صدرا را نگاه می‌کند.

فرهادی در فیلم فروشنده، مهم‌ترین نهاد بعد از خانواده در تربیت نسل آینده؛ یعنی مدرسه را هم واکاوی نموده است. رفتار معلم و تأثیرش بر تربیت و نگرش نسل آینده، کودکان و نوجوانان، در فیلم فروشنده، زیر ذره‌بین فرهادی بوده است. عماد، معلم ادبیّات مدرسه بوده و به مناسبت رسیدن به داستان گاو غلامحسین ساعدی، فیلم گاو داریوش مهرجویی را در کلاس درس نمایش داده است. سؤالی که دانش‌آموزان بعد از خواندن داستان ساعدی دارند، این بوده: آقا اجازه، یه آدم چجوری گاو می‌شه؟ (فرهادی، ۱۳۹۴). معلم: به مرور (فرهادی، ۱۳۹۴). به مرور گاو شدن در فیلم فروشنده دیده شده است. فاصلهٔ این پرسش و پاسخ تا نمایش فیلم گاو مهرجویی، همان فاصله‌ای بوده که عماد، معلم ادبیّات مدرسه، برای تبدیل شدن به گاو نیازمند بوده است. در چهل‌وششمین ثانیه از پنجاه‌وهفتمین دقیقهٔ فیلم فروشنده، نمای نقطه‌نظر دانش‌آموزان کلاس دیده‌شده که خشم و عصبانیت عماد را به‌عنوان معلم نظاره‌گر بوده‌اند (تصویر۲۳). اولین اشتباه و بی احترامی به فیلم را خود عماد به‌عنوان معلم انجام داده که هنگام پخش فیلم گاو مهرجویی، سر کلاس درس خوابیده بود. این رفتار معلم، نتیجه‌ای جز تمسخر از سوی دانش‌آموزان نداشته و در نتیجه کلاس درس به هدف خود از پخش فیلم گاو داریوش مهرجویی نمی‌رسد؛ اما اشتباه بزرگ‌تر عماد، معلم ادبیّات، زمانی بوده که پس از بیدار شدن از خواب، وقتی متوجّه شده که دانش‌آموزان او را مورد تمسخر قرار داده و از حالت خواب‌آلود وی با گوشی موبایل فیلم گرفته‌اند، تنش زننده‌ای با دانش‌آموزان کلاس به‌وجود آورده و باعث شده تا برخی حرمت‌ها میان شاگرد و معلم از بین برود. لحظه‌ای که معلم ادبیّات، عماد، با عصبانیت شدید، دانش‌آموزش را تهدید می‌کند که حتماً گوشی موبایل خود را در اختیار عماد قرار دهد تا عماد فیلم مورد تمسخر قرار گرفتنش توسط دانش‌آموزان را از موبایل وی پاک کند. نمای نقطه‌نظر دانش‌آموزان که در حالت بهت و شوک فرورفته‌اند، در این پلان از فیلم دیده شده و تأثیرات رفتاری معلم، به‌عنوان یک الگوی اجتماعی را بر دانش‌آموزان که در سنین کودکی و نوجوانی هستند را نشان داده است. دانش‌آموزان، خشم و توهین‌های معلم ادبیّات خود را طی مرحلهٔ آینه‌ای مشاهده کرده و درونی ساخته‌اند. در ادامهٔ فیلم، همین دانش‌آموزان به تماشای تئاتر مرگ فروشنده با بازی معلم ادبیّات خود، عماد، نشسته و این بار تجربهٔ متفاوتی از مشاهدهٔ رفتار و حرکات معلم خود داشته‌اند (تصویر۲۴ و تصویر۲۵). تأکیدات اصغر فرهادی بر این مطلب که معلّم، پایگاه اجتماعی قوی نزد شاگردان خود دارد و باید بر رفتار و گفتار خود کنترل داشته باشد، در فیلم فروشنده بارها به چشم آمده است.

تصویر۲۳ . نمای نقطه‌نظر دانش‌آموزان عماد، مرحلهٔ آینه‌ای، خشونت معلم را نظاره‌گر هستند.

[76] Death of a Salesman

[77] Arthur Miller

تصویر۲۵ . نمای نقطه‌نظر دانش‌آموزان عماد، مرحلهٔ آینه‌ای، به‌عنوان تماشاچی تئاتر مرگ فروشنده.

تصویر۲۴ . نمای نقطه‌نظر دانش‌آموزان عماد، مرحلهٔ آینه‌ای، بازی معلّم خود را تماشا می‌کنند.

نتیجه‌گیری

هنوز هم ترمه مقابل قاضی ایستاده است! چه کسی ترمه را مجبور کرده بین پدرومادرش یکی را انتخاب کند؟ انتخاب کند که بعداً والد جدا مانده از او، سراسر عمر نفرینش کند که دیدی چگونه مزد دستم را داد؟ بگوید فرزند وفا ندارد؟ پاسخ سؤال نخست، خود پدرومادر بوده‌اند. ترمه باقی عمرش را در حسرت نداشتن همزمان پدرومادر کنار خودش در چهارچوب کانون خانواده سپری خواهد کرد و این مهم‌ترین نکته برای فرهادی در راه ساخت فیلم جدایی نادر از سیمین بوده است. همان‌طور که در فیلم‌های گذشته، فروشنده و قهرمان نیز آثار ناشی از جدایی والدین بر زندگی و شخصیت فرزندان را تصویر کرده است. در مقولهٔ تأثیر والدین بر شکل‌گیری شخصیت فرزندان، میان فرهادی و لکان اشتراک دیدگاه وجود داشته است. فرهادی چه در مسیر داستان فیلم و چه در دکوپاژ و استفاده از نمای نقطه‌نظر، توجّه متقابل والدین و فرزندان به هم را از طریق مشاهدهٔ یکدیگر تصویر کرده است. مطلبی که لکان نیز در نظریات نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ و مرحلهٔ آینه‌ای بدان پرداخته است. کودکان از طریق مشاهدهٔ رفتار و گفتار والدین طی مرحلهٔ آینه‌ای و همچنین از طریق مشاهده شدن توسط پدرومادر، نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ، شخصیت‌شان شکل می‌گیرد. امری که وظیفهٔ خطیر والدین را بیش‌ازپیش برای آن‌ها گوش‌زد می‌کند، انتخاب سرنوشت‌ساز پدرومادر برای فرزندان‌شان بوده است. اینکه کودک‌شان، قربانی تصمیمات و رفتارهای آنان باشد یا خوشبختی زندگی آینده‌اش را مرهون گفتار و کردار آن‌ها باشد. همان‌طورکه لکان بعدها مرحلهٔ آینه‌ای را مربوط به سراسر عمر دانست و تنها آن را محدود به دوران طفولیت نکرد، فرهادی نیز در فیلم‌های خود، فرزندانی با سنین و جنسیت مختلف را تصویر کرده که بخش اعظم شخصیت‌شان متأثر از رفتار و گفتار والدین و درونی کردن آن طی مرحله آینه‌ای بوده است.

فهرست منابع

برون اورلیان، میکائیل. (۱۳۸۴)، «چرا عکاس نمی‌بیند؟: لکان، ابژه کوچک a و نگاه خیره در آگراندیسمان انتونیونی»، فارابی، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ اول.

کدیور، میترا. (۱۳۹۶)، *مکتب لکان*، چاپ چهارم، تهران: اطلاعات.

میهن‌دوست، اسماعیل. (۱۴۰۰)، *رودررو با اصغر فرهادی*، چاپ دوم، تهران: چترنگ.

Branigan, E. (1983), Point of View in the Cinema, Berlin: De Gruyter Mouton.

Lander, R. (2006), «The three orders (RSI) and the borromean proposition», Subjective experience and the logic of the other.

Quinn, A. (1995), «The Gaze as an Object», Lacan's four fundamental concepts of psychoanalysis

Roudinesco, E. (2003), «The mirror stage: an obliterated archive», The Cambridge companion to lacan.

فیلم

فرهادی، الف (کارگردان). (۱۳۸۹). *جدایی نادر از سیمین* [فیلم]. سونی پیکچرز کلاسیکس.

فرهادی، الف (کارگردان). (۲۰۱۳). *گذشته* [فیلم]. ممنتو فیلمز.

فرهادی، الف (کارگردان). (۱۳۹۴). *فروشنده* [فیلم]. ممنتو فیلمز.

فرهادی، الف (کارگردان). (۱۴۰۰). *قهرمان* [فیلم]. آمازون استودیوز.

Analysis of the dramatic function of point of view in Asghar Farhadi’s films according to the theory of gaze and Lacan’s mirror stage.

Abstract

For Asghar Farhadi as a filmmaker, the world of children and their moral judgments about their parents have always been important. Jacques Lacan, the French psychoanalyst, has also expressed two theories about the relationship between parents and children, the "gaze" and the "mirror stage". On the other hand, the "point of view" brings the viewer closer to the visual experience of the movie characters. In the current research, four films of Asghar Farhadi, named "A Separation", "The Past", "The Salesman", and "A Hero" have been analyzed. The mutual relationship between children and their parents through looking at each other was a point that both Lakan and Farhadi relied on. And the "point of view" shows the viewer exactly what the characters of the movie saw. In this article, the dramatic function of pov in Asghar Farhadi's films is analyzed according to the gaze theory and Lacan's mirror stage. Jacques Lacan, a French psychoanalyst, tried to rewrite Freud's opinions by using Hegel's dialectical method and Ferdinand de Saussure's linguistics theory in such a way that psychoanalysis participates in the analysis of all areas of human presence. Filmmaking, as a purposeful and influential profession on human societies, can be analyzed psychoanalytically. During this research, we have entered Farhadi's world through analytical-descriptive method and psychoanalytical analysis of Farhadi's decoupage, and we have come to know that many of the point of views of parents' characters in Farhadi's films are in accordance with the theory of the "gaze" and many of The point of views of the children's characters in his films are in accordance with the theory of the "mirror stage" and for him the importance of seeing and looking is much more than talking. Asghar Farhadi, an Iranian author filmmaker, has always depicted the consequences of observing the behavior and speech of parents on the formation of their children's personality in the textual Dimensions of his films.

Keywords: Asghar Farhadi, Jacques Lacan, Point of View, Mirror stage, Gaze, Big Other, A Separation.