روان‌کاوی و سینما

ترجمه و تألیف: احمدرضا مغفوری

۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روان‌کاوی، آن طور که زیگموند فروید قایل بود، نظریه‌ای است در توضیح چگونگی رشد شخصیت موجود انسان و کسب هویت جنسی او درون شبکهٔ وسیع روابط اجتماعی که فرهنگ خوانده می‌شود. نظریه‌ای در مورد میل ناگزیر و نابرآوردنی و بی‌پایان شخص به تعیین هویت خویش، به تثبیت موضعش به عنوان مؤلف[1] افکار و اعمال خویش در مقابل نیروهایی که مدام آن را تهدید می‌کنند.

مطابق نظریهٔ فروید، کودک در مرحلهٔ «ماقبل ادیپی[2]» مفهومی از هویت، از «خود[3]»، کسب می‌کند که «خودشیفتگانه[4]» و اساساً غیر اجتماعی است و در مرحلهٔ ادیپی، با کشف تفاوت جنسی، کاملاً به موجودی اجتماعی بدل می‌شود. در طی بحران ادیپی، روان شخص به خودآگاهی[5] و ناخودآگاهی[6] منفک[7] می‌شود و این انفکاک از آن به بعد همواره در زندگی شخص وجود دارد. پس تفسیر فروید از هویت‌یابی، که کشف تفاوت جنسی و اضطراب «اختگی[8]» متعاقب این کشف مقدمهٔ آن است و «سرکوبی[9]» شرط لازم آن، لاینفک از اعتقاد او به وجود ناخودآگاهی است.

فروید مسئلهٔ خارق اجماعی (پارادوکسی) را مطرح کرد: چگونه می‌توانیم واقف شویم به وجود واقف ناشدنی؟ و حکم کرد که از طریق رؤیاها و لطیفه‌ها و اشتباهات لپی و غیر آن از وجود ناخودآگاهی آگاه[10] می‌شویم و به مدد فن روان‌کاوی و با ابزار اصلی آن، یعنی «تداعی آزاد»[11]. بنابراین از نظر فروید، استعداد انسان در «تداعی افکار» بهترین مؤید موجودیت و حاکمیت ناخودآگاهی است: (به گفتهٔ ریچارد ولهایم) اینکه انسان چیزی را بداند و خود نداند که می‌داند (۱).

نشانه‌های اختلال در خودآگاهی و مداخلهٔ

ناخودآگاهی به صورت عناصر زبان شناختی[12] است. چون زبان، به نظر فروید، ساختاری مضاعف دارد: هنگامی که خیال می‌کنیم همان را که مقصودمان است بر زبان می‌آوریم، همواره چیز دیگری از خلال سخن ما در حال بیان شدن است (۲).

به این ترتیب، فروید سعی کرد عاملی بیابد که حاکم بر دستگاه[13] روانی فرد، محیط بر همهٔ مظاهر هستی سازمان یافتهٔ فرد (مثل اسطوره و هنر و رؤیا و لطیفه و رفتار روزمره) باشد. این عامل، همان ناخودآگاهی است.

«موجبیت[14]» فرویدی رابطه‌ای است پیچیده و «علّی» که مبتنی بر چند «موجبه» یا «وجه تعیّن» است[15]، یعنی، بنابر اصطلاحی که خود فروید به کار برد، «تعیّن انباشته[16]» است. هرگاه یک رفتار، یک تصویر رؤیا، یک نمای فیلم و غیره، مبیّن بیش از یک معنی، بیش از یک فکر (خودآگاه و ناخودآگاه) یا بیش از یک موضوع باشد، یا بیان امیال یا کشمکشهایی باشد که به بیش از یک وجه شخصیت (ناخودآگاهی، خودآگاهی، نیمه خودآگاهی) یا به بیش از یک دورهٔ رشدی مربوط می‌شود، گوییم که آن تعیّن انباشته است و می‌دانیم که، از دیدگاه روان‌کاوی فرویدی، اصولاً خود فرد تعیّن انباشته است (سطوح شخصیت[17]، سطوح خودآگاهی).

مبنای اصلی کار اغلب کسانی که کمابیش به تجزیه و تحلیل روان‌کاوانهٔ سینمایی دست زده‌اند - روان‌کاوان (به منزلهٔ ابزار کشف مصادیقِ مفاهیم و الگوهای روان‌کاوانه در سینما) و منتقدان حرفه‌ای فیلم (به منزلهٔ ابزار مکمل سایر رویکردهای انتقادی فیلم) - نظریات فروید در باب ارتباط روان‌کاوی و ادبیات است. دو مقالهٔ فروید که از این نظر اساساً و کلاً اهمیت دارد، به گفتهٔ آلن رولند (در مقاله‌ای در همین مورد)، «گرادیوای ینسن» (داستانی کوتاه اثر ینسن[18]) و «شعر و رابطه‌اش با رؤیای بیداری» است (۳). فروید در این نوشته‌ها تصریح می‌کند که «اثر ادبی مشابه رؤیا[19]» است، چون هر دو «بیان پوشیدهٔ[20]» امیالی است که در دوران رشد ماقبل ادیپی و ادیپی در «فانتزیهای ناخودآگاه» تجسم[21] می‌یابد. نظریات فروید در مورد ماهیت رؤیا، خصوصیات و قوانین آن عمدتاً درکتاب معروف **تعبیر خواب**[22] بیان شده است. فروید عقیده دارد که هر رؤیایی نهایتاً «تحقق خواست[23]»ی است. اما نه برای بینندهٔ رؤیا، چراکه دستگاه تفتیش روانی (سانسور[24]) او از نمایش[25] آن خواست ممانعت می‌کند. پس چه کسی ارضا می‌شود؟ به گفتهٔ ولهایم، فروید بیان دراماتیکی از این مسئله به دست داده است. او رؤیابین را ادغامی از دو فرد متمایز و مجزا می‌داند که یکی از آن دو خواستی دارد که دیگری آن را نفی می‌کند و بنابراین، فقط اولی است که ارضا می‌شود.(۴) اینکه رؤیابین «دو چهره[26]» است و خواست موجود در رؤیا به نحوی پوشیده و مکتوم بیان می‌شود (ناخودآگاه است)، نشان می‌دهد که، از دید فروید، «افکار نهانی[27]» رؤیا متفاوت از «محتوای آشکار[28]» آن است. فروید، مجموعه فرایندهایی راکه با توسل به ساز و کارهای متعدد، گشتار افکار به محتوا را به عهده دارند، «تشکیل رؤیا»[29] می‌خواند.

تشکیل رؤیا از طریق ساز و کارها (مکانیسمها)ی متعددی صورت می‌گیرد. مهمترین آنها «تکاثف[30]» است. این ساز و کار موجب می‌شود که چندین فکر نهانی در رؤیاهای کوتاهی خلاصه شود. بنابراین، با دخالت این

سازوکار، میان افکار نهانی و محتوای آشکار رؤیا رابطهٔ خطی برقرار نیست. یک محتوای آشکار (یک تصویر رؤیا) ممکن است تعیّن انباشته باشد، یعنی ادغامی از چند فکر نهانی، یا ادغامی از تجاربی متفاوت در مراحل مختلف زندگی. ممکن است، مثلاً، موجود غریبی در رؤیا ببینیم که هر یک از اعضایش تداعی کنندهٔ کسی باشد، لباسش شخص الف، قیافه‌اش شخص ب و حرکاتش شخص ج را تداعی کند. تصویر درشت چهرهٔ شخصی که در محل بینیش حفره‌ای قرار دارد، با توجه به معانی نمادین بینی و حفره[۳۱]، تکاثف جنسیت دوگانهٔ اوست. زن بیماری که در مرحلهٔ دهانی تثبیت شده بود و امیال دهانی دوگانه نسبت به مادرش داشت (میل به نابود کردن او و میل به عشق ورزیدن به او) رؤیای کوسه ماهی دید. کوسه، نمادی از خود او بود و تکاثف، میل او به تخریب (بلعیدن) و تملک (در درون جای دادن) مادر.

«جابه جایی[۳۲]»، دومین ساز و کار مهم رؤیا عبارت از این است که خصوصیت یا معنایی نمادین، عاطفه (عشق و تنفر و غیره)، فانتزی یا فکری از عنصر (شخص یا شیء) اصلی به عنصر دیگری منتقل شود. ممکن است شیئی در رؤیا ببینیم و سخت مجذوبش شویم. در این حالت، جا به جایی عاطفه صورت گرفته است و موضوع مجذوبیت ما، در حقیقت صاحب شیء است نه خود آن.

روان‌شناسی به نام گاتیل[۳۳] به ساز و کار دیگری با عنوان «انفکاک نماد[۳۴]» اشاره کرده که عکس تکاثف است. در این ساز و کار، که روان‌شناسان دیگری از آن به عنوان «تفکیک[۳۵]» یاد کرده‌اند، خصایص، امیال یا روندهای رفتاری متفاوت شخصی واحد میان دو (یا گاه، چند) شخص تقسیم می‌شود. در بسیاری از آثار ادبی و سینمایی، وجوه مختلف کاربرد این ساز و کار را در انواع ایدهٔ «فرد دو چهره» یا «همزاد» ملاحظه می‌کنیم. ساده‌ترین نوع «دو چهرگی»، خلق علی‌البدل[۳۶] تمام و کمال فرد به صورت سایه، روح، تصویر آینه‌ای یا نظایر آن است. نوع دیگر آن، ایجاد تقابل و تعارض میان دو چهرهٔ فرد است، به عنوان تجسم تقابل خودآگاهی و ناخودآگاهی، من و من ایده‌آل، او و ابرمن، تخریب و نیروی لیبیدو و مانند آن. مثل بعضی از آثار پو (از جمله، **ویلیام ویلسن**) یا داستان معروف **دکتر جکیل و آقای هاید**. در بعضی از آثار، با نوع پیچیده و نهفتهٔ این ایده (به صورت تقابل قهرمان زن و مرد، قهرمان و ضدقهرمان و غیره) سر و کار داریم، که با تجزیه و تحلیلهای ساختاری یا روان‌کاوانه کشف می‌شود. مثل رمان **برادران کارامازوف** یا نمایشنامهٔ **مکبث**. فروید اشاره کرد که مکبث ولیدی مکبث در حقیقت مکمل یکدیگرند و شخصیتی واحد را تشکیل می‌دهند و نوعی «انتقال» شخصیت میان آن دو جریان دارد. مثلاً به استناد این امر که مکبث مرتکب جنایت می‌شود، اما لیدی مکبث دچار اختلالات روانی (وسواس، ترس مرضی - قهری) می‌شود (و حال آنکه مکبث قبل از ارتکاب جنایت دچار اضطراب و کشمکشهای روانی ناشی از خواسته‌های دوگانه است) و نیز، این امر که پس از جنایت، نیروی اهریمنی لیدی مکبث به مکبث منتقل می‌شود و نقش آن دو، از نظر تسلط و انقیاد، معکوس می‌شود. تفاوت جنسی آن دو و اینکه قتل دانکن نوعی «پدرکشی[۳۷]» است نیز در این مورد قابل توجه است.

به این ترتیب، فروید معتقد است که «فرم» اثر ادبی وسیله‌ای است برای کشف معانی نهفتهٔ آن. بسیاری از روان‌کاوان و منتقدان فرویدی، خصوصاً تا چند دههٔ قبل، با همین هدف و از همین موضع به شیوه‌های مختلفی به مطالعهٔ روان‌کاوانهٔ فیلمها پرداخته‌اند. سه نمونه از این شیوه‌ها را رولند به عنوان «طرق اساسی» بررسی روان‌کاوانهٔ ادبی معرفی کرده است: توضیح جهانشمولیت فانتزیهای ناخودآگاه مراحل پنجگانهٔ رشدی، کشف انگیزه‌های ناخودآگاه کاراکتر اصلی (یا کاراکترها)، مرتبط کردن معانی روان‌شناختی نهفتهٔ اثر هنری با زندگی خصوصی هنرمند[38] (۵).

مهمترین و متداولترین این شیوه‌ها، کشف فانتزیهای ناخودآگاه یا توضیح جهانشمولیت آنهاست. درونمایه‌های اساسی که درمطالعات موجود کشف شده‌اند، «رابطهٔ ادیپی» و «فاجعهٔ نخستین[39]» است. فاجعهٔ نخستین، که در دورهٔ ادیپی رخ می‌دهد، بزرگترین ضربهٔ روانی[40] را به کودک وارد می‌کند[41]. ابهام جنسیت[42]، سائق لذت در نگریستن[43]، میل به دانستن[44] و کنجکاوی در مورد منشأ تولد، پاره‌ای محرکات و صحنه‌های خارجی، همه زمینه ساز این فانتزی است. تجربهٔ فاجعهٔ نخستین ممکن است کاملاً واقعی باشد، که باز از نظر ناخودآگاهی و «واقعیت درونی» کودک هیچ فرقی نمی‌کند. ممکن است پسربچه قبل از این تجربه با مادر همانند سازی کرده باشد (که در این صورت تأثیر این تجربه خردکننده‌تر و شدیدتر است) یا ممکن است بعد از این تجربه با پدر (که قدرت «منفصل کننده[45]» دارد) همانندسازی کند. به هر حال، کودک حقیقت فاجعه‌بار این رویداد را به عنوان چیزی «دهشتناک[46]» درک می‌کند و احساس تهدید (تهدید انفصال) موجب می‌شود که از آن پس «جنسیت» و «خطر» را با هم مرتبط و متداعی کند. در اوج بحران، احساس پوچی، بی‌پناهی، تنهایی، فقدان هویت و ترس از انفصال بر وجود کودک حاکم می‌شود. در فیلم **روانی**[47]، نورمن بیتس، که به علت از دست دادن پدر با مادر پرتوقع و به نحو بیمارگونه‌ای وابستهٔ خود همانند سازی کرده و «من»اش ناپخته مانده، در مواجههٔ ناگهانی با فاجعهٔ نخستین (مادرش و آن مرد) ضربهٔ روانی شدیدی می‌بیند. کشتن مادر تأثیر آن ضربه را تشدید می‌کند، چرا که با مادر رابطه‌ای خودشیفتگانه (همانندسازی) داشته است. این عوامل موجب می‌شود که بیتس در «لحظهٔ» فاجعهٔ نخستین «تثبیت» شود. پس دنیایی جدا از دنیای خارج ایجاد می‌کند تا در آن با خود و فانتزیهای ناخودآگاهش تنها باشد و از تهدید خارج در امان. تثبیت او در «تلخ اندیشی»اش نمودار می‌شود: «... همهٔ ما توی تله‌های خودمان گیر افتاده‌ایم.» صحنهٔ «قتل باکارد»، در هر دو مورد (ماریون و آربوگاست)، سوای نمادهای خاص مورد اول (قتل در حمام[48])، صحنه‌ای تعیّن انباشته است و نمادی از فاجعهٔ نخستین. چون «کارد» هم نماد تهدید («خطر»)است و هم نمادی فالیک («جنسیت»).

دانیل دروین با تشریح صحنه‌هایی از **پنجرهٔ عقبی**، **روانی**، **آگراندیسمان**، **پاتون** (شافنر)، در **کمال خونسردی** (بروکس)، **پرتقال کوکی** (کوبریک) و **رزماناوپوتمکین** نشان می‌دهد که این فیلمها با درونمایهٔ فاجعهٔ نخستین سر و کار دارند(۶). دروین در تحلیل کوتاهی از **پنجرهٔ عقبی**، به این نکات اشاره می‌کند: الف) از جفریز

تصاویری از فیلم «پنجره عقبی»

با آن وضعیت جسمی (با پای گچ گرفته بر صندلی چرخدار) فقط کنجکاوی (بصری) در احوال ساکنان آپارتمانهای رو به رو بر می‌آید[۴۹]؛ ب) در هر آپارتمان واریاسیونی روی تم (درونمایهٔ) «رابطهٔ مرد و زن» یا «تنهایی تحمل‌ناپذیر ناشی از فقدان آن» ارائه می‌شود؛ ج) صحنه‌هایی که جفریز ناظر آنهاست، برون‌فکنیهای وضعیت روانی خود اوست[۵۰] - پس جفریز از نظر روانی هم دچار رکود و سکون است؛ د) جفریز، مثل تامس در **آگراندیسمان**، عکاس حرفه‌ای است. او را، باز مثل تامس، شخصی می‌شناسیم که «هیچ گاه با خودش کنار نیامده»، «بارها خود را به آب و آتش زده»، از قبول «مسئولیت و تعهد» و از «درگیری شخصی» امتناع می‌کند؛ هـ) سرنخهایی که جفریز از جنایت به دست می‌آورد عبارت است از ابزار و آثار قتل - و اینها اشارات دو پهلویی در مورد رویداد خونین دیگری دارد: رویداد «تولد»؛ ی) نقش مادرانهٔ لیزا، آرامش و تسلای خاطری که به جفریز می‌دهد و کنجکاوی وسواس آمیزش، کنار را به جایی می‌کشاند که به سرش می‌زند به تفتیش آپارتمان قاتل بپردازد و جان خود را به خطر اندازد. به عقیدهٔ دروین، صحنهٔ مقابلهٔ نهایی جفریز با قاتل، که جفریز سعی می‌کند او را با نور فلاش دوربین کور کند، هم مبین «مقابله با چهرهٔ دوم[۵۱]» است: «ظهور دفعیِ نیرویی هیولایی از جهان اسفل ناخودآگاهی، که طالب بازشناسی است» و هم، نمودار «اوج فاجعه بار بازگشت او»: او که از وسیلهٔ اِعمال توانایی مطلق[۵۲] خویش (دوربین عکاسی) محروم مانده، درمانده و مستأصل، با انگیزشهای خود تنها می‌ماند. به گفتهٔ دروین، **پنجرهٔ عقبی** کلاً دلالت بر «بازگشت[۵۳]، انفعال و انحراف» دارد. دروین دو فیلم **رزمناوپوتمکین** و **روانی** را فیلمهایی می‌داند که فاجعهٔ نخستین به نحوی عمیق و نهفته در آنها وجود دارد. وی با تشریح فصل «پلکان اودسا» (**پوتمکین**) و فصل «قتل در حمام» (**روانی**) سعی می‌کند این ادعا را توجیه کند.

دروین توضیح می‌دهد که ماهیت مخوف فاجعهٔ نخستین در فصل «پلکان اودسا[۵۴]»، در دو فرایند دفاعی نمودار می‌شود: اول، رشته بازگشتهایی از میانسال به جوان، به کودک (کودک مصدوم) و سرانجام به طفل (طفلی که در کالسکه است[۵۵]) وجود ما را از حس عجز و درماندگی می‌آکند. در هنگامهٔ مقابلهٔ خونین سربازان منظم و مسلح و چکمه‌پوش با جمعیت مضمحل و بی‌دفاع و سراسیمه، مادر برای نجات طفل خود تقلایی کشنده دارد. در اوج این فرایند، ناخودآگاهیِ بدوی[۵۶] پیام می‌دهد که *پدر دارد مادر را از بین می‌برد* و این پیام به وجه سیاسی ترجمه می‌شود به *سزار دارد روسیه را نابود* می‌کند. در اینجا بار پیام بر دوش تصویر است و در فقدان صدا صحنه به طرزی ناگفتنی مهیب می‌شود. دوم، تحرک اشاعه دارد و همچون آژیر خطر حملهٔ هوایی، «سراسر محیط» را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تحرک فراگیر و بی‌امان، عواطف و امیال گوناگونی در بیننده برمی‌انگیزد: هیجان، ترس، خشم، درد، درماندگی، خودآزاری، دگرآزاری، ... و سرانجام، فوران «قدرت مطلق»ی که به همهٔ آن جریانات خاتمه می‌دهد (شلیک توپها از عرشهٔ امن پوتمکین). این قطعات هیجانزا، به مدد تدوین، «انفکاک من در فرایند دفاعی» را القا می‌کند؛ انفکاکی که شاید با همانند سازی بتوان بر آن فایق آمد (مرد عینکی که فریاد

می‌زند و تصویرش در آینه افتاده).

به نظر دروین، نکتهٔ جالب در فصل «قتل در حمام» این است که هیچکاک به مدد تدوین، «عناصر اساسی فاجعهٔ نخستین» را تدارک می‌بیند؛ و در این مورد، خصوصاً دیزالو آب‌رو حمام به چشم ماریون قابل توجه است. به گفتهٔ دروین، تعقیب جریان خون ماریون تا آب‌رو هم کلیدی برای کشف معانی نهفتهٔ فیلم به دست می‌دهد؛ چشمان خیره و بیجان، به نحوی پنهان به ما می‌فهماند که شاهد بودن بر آن فاجعه چه تأثیر ضربهٔ روانی‌زا و شدیدی دارد. دهانهٔ تاریک آب‌رو هم، که با چشم تلفیق می‌شود، بر انفصال دلالت می‌کند. دروین به انحراف جنسی «گرایش به پوشیدن لباس جنس مخالف[۵۷]» اشاره می‌کند که به گفتهٔ او، در مورد نورمن نمودار تلاشی است مأیوسانه و تلخ برای «همانندسازی با محبوب[۵۸] نابود شده» و به طور کلی عبارت است از یکی از اشکال بیمارگونهٔ «انکار انفصال» و تلاش در اعادهٔ «مادر فالیک[۵۹]» (دروین اشاره می‌کند که به دلیل اخیر، می‌توان نام این شخصیت را بامسما دانست: نه زن، نه مرد[۶۰]). نکتهٔ نهایی که دروین در این مورد بدان اشاره می‌کند این است که تلفیق آب‌رو فلزی با چشم انسان، «چشم دوربین» [عدسی] را تشکیل می‌دهد[۶۱]؛ نه فقط به لحاظ تشابه صوری، بلکه از این نظر نیز که دوربین، همانند آب‌رو، همه چیز را در خود فرو می‌بلعد.

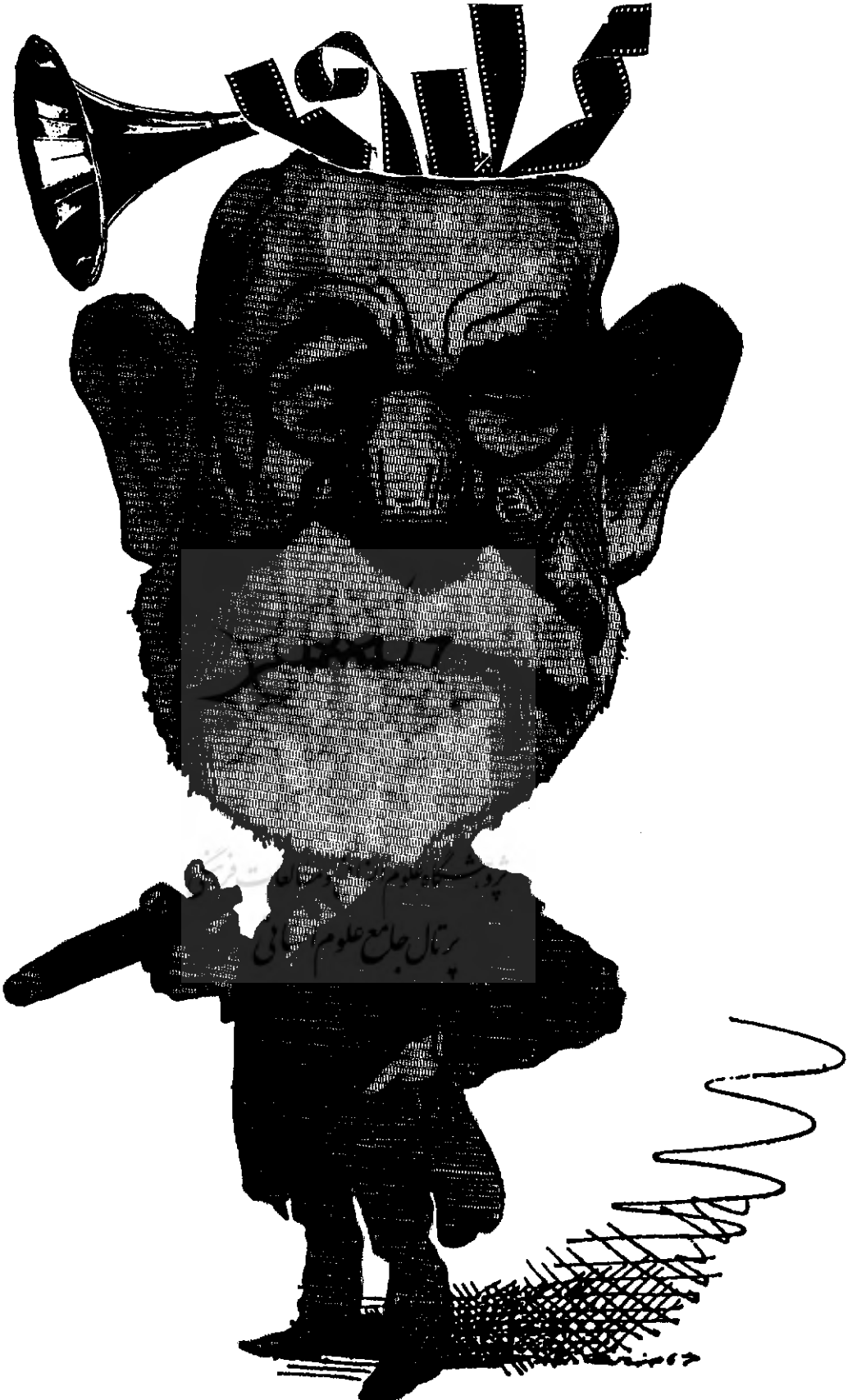
در اینجا خوب است اشاره کنیم که بعضی از مسائل و نکاتی که رابین وود در تحلیل فیلم روانی مطرح می‌کند، در ارتباط با موضوع مورد تحلیل دانیل دروین در این فیلم، آموزنده است. اول، استعارهٔ چشمها: چشمهای خیره و بیجان ماریون، چشمان نورمن بیتس را تداعی می‌کند، هنگامی که از روزنه‌ای به داخل اتاق ماریون نظر می‌اندازد؛ «چشمان» متحرک ولی نابینای جمجمه (لامپ) را تداعی می‌کند؛ و چشمان آن پلیس را، که پشت عینک تیره پنهان شده، چشمانی که در تعقیب ماریون و ناظر اعمال اوست؛ و نیز این سخن نورمن را که: «... با چشمهای بیرحمشان آدم را ورانداز می‌کنند...» (هنگام گفتگو با ماریون دربارهٔ «دیوانه خانه‌ها»، و اینکه مردم از آنها به عنوان «یک جایی» اسم می‌برند). دوم، درونمایه‌های فیلم: درونمایهٔ «تفوق گذشته بر حال» (در رابطهٔ سام و ماریون، نورمن و «مادر» و غیره)؛ درونمایهٔ «اسرار مگو» (که هم در مورد سام و ماریون و هم در مورد نورمن بیتس «ماهیت جنسی» دارد)؛ درونمایهٔ «ناپایداری وضعیت روانی بهنجار»؛ درونمایهٔ «توقف رشد شخصیت»؛ درونمایهٔ «ارتباط انحراف (عقدهٔ ادیپ) با لعنت ابدی»؛ اشاره‌های مکرر و گوناگون به «روابط فرزند - والدین» (در مورد ماریون، همکار ماریون، کسیدی، نورمن). همچنین، تجسم «سرکوبی» (به مفهوم فرویدی) و تجسم شخصیت روان پریش (از هم گسیخته، به قهقرا رفته - پسیکوتیک) نورمن بیتس در «دکوراسیون» قصر بیتس (هنگام تفتیش خواهر ماریون) (۷).

دروین در فیلم **پاتون** نیز گونهٔ دیگری از درونمایهٔ فاجعهٔ نخستین (وارياسیون دیگری بر این تم) را تشخیص می‌دهد و در این مورد سه صحنه را شاخص می‌داند: الف) نبرد تانکهای رومل با سربازان پاتون - در حالی که پاتون در قرارگاه خود که مشرف بر محل نبرد است، در پناه توپخانه و نیروهای تحت فرماندهیش ایستاده و با دوربین صحرایی صحنهٔ نبرد را نظاره می‌کند و

لبخند پیروزمندانه‌ای بر لب دارد، ب) انباری در یک خیابان خلوت و تاریک (رجوع به گذشته). دو مرد می‌خواهند زنی را به زور با خود ببرند. پاتون سر می‌رسد، تپانچه می‌کشد و آن زن را نجات می‌دهد؛ و ج) پاتون سربازی را که به علت اختلالات عصبی ناشی از جنگ بستری شده است مورد خشم و عتاب قرار می‌دهد. دروین میان الف) مقابلهٔ خشن؛ ب) نجات دادن؛ و ج) عدم تحمل ابراز ضعف، ارتباطی استنباط می‌کند که القا کنندهٔ رفتار نظامی منشانه‌ای است که سرپوشی بر هراس ناشی از تجربهٔ فاجعهٔ نخستین می‌شود.(۸)

همین روانکاو در تحلیلی دیگر، فاجعهٔ نخستین را در فیلم **آگراندیسمان** توضیح می‌دهد. به گفتهٔ او، تامس در جریان نظر بازی دزدانه و مردانه از طریق دوربین عکاسی و منظم کردن ادراکات خود از واقعیت، «از رازی پرده برمی‌دارد». در اینجا فیلم، «شاهد بودن» از فاجعهٔ نخستین را با بروز «انگیزشهای مهلک» در شاهد مرتبط می‌سازد. فیلم با «ابهام» به پایان می‌رسد (۹).

نوئل کارول به استناد کتاب ارنست جونز، در **باب کابوس**، که هدف آن کشف معانی نمادین روانکاوانهٔ موجودات خرافی قرون وسطایی مثل خون آشام، جادوگر، آدم گرگی و غیره است، به مطالعهٔ روانکاوانهٔ فیلمهای نوع[۶۲] ترسناک و افسانهٔ علمی (به عنوان «نوع فرعی» فیلم ترسناک) دست می‌زند. کارول تصویرپردازی این دو نوع فیلم را، بخصوص موجودات مهیب آن مثل دراکولا و فرانکنشتین و موجودات فضایی را، با تصویرپردازی کابوس مقایسه می‌کند و از این طریق با کشف فانتزیهای ناخودآگاه، نشان می‌دهد که درونمایه‌های این دو نوع فیلم با درونمایه‌های کابوس تطابق دارد(۱۰). کارول اشاره می‌کند که مفهوم مرکزی نظریهٔ کابوس جونز «کشمکش» است. به این معنی که عناصر کابوس حاصل تکاثف «خواست[۶۳]» و «وقفه[۶۴]» در تحقق آن خواست است. به همین سبب، این عناصر اغلب هم جذاب‌اند و هم منفور. این نکته درمورد موجودات عجیب این نوع فیلمها هم صادق است. به گفتهٔ کارول، «موجودات تخیلی[۶۵] فیلمهای ترسناک، صورتبندیهایی نمادین»اند که درونمایه‌های متضاد و ناهمخوان را به صورت هیاکلی مجسم می‌کنند که «هم جذاب‌اند و هم منفور»(۱۱). در این کار دو ساز و کار عمده دخالت دارد که کارول آنها را «ادغام[۶۶]» و «شقاق[۶۷]» می‌خواند و مصادیقشان را شرح می‌دهد. ادغام، یعنی یکجا جمع کردن درونمایه‌های متضاد در شخصی واحد - هم از نظر زمانی و هم مکانی. شقاق، یعنی توزیع زمانی یا مکانی درونمایه‌های متضاد میان بیش از یک شخص. کاراکترهای دراکولا و فرانکنشتین ناشی از ادغام‌اند. تصویر دراکولا ادغامی است از خصایص متضاد «پدرخشن» و «پسر طاغی». دراکولا «پدر» است، چون مسن، اشراف زاده («کنت»)، بزرگ‌منش، محتشم (موجد ترس آمیخته با احترام)، مقتدر و مرموز است و نیز نمادی فالیک (در مکانی تاریک می‌زید و...). «پسر» است، چون «شاهزادهٔ تاریکی» است. به این ترتیب، دراکولا دو بعد متفاوت از فانتزی ادیپی را یکجا داراست. پس، هم اغواکننده است و هم ممنوع کننده. تصویر فرانکنشتین ادغامی از موجود ارگانیک و غیرارگانیک، از کودک و موجود جنینی یا از تولد و مرگ است. از طرفی،



جن گیر

چیز

کودک است و خلق او تولد است، که در فیلم به عنوان واقعه‌ای «مخوف» عرضه می‌شود؛ از طرف دیگر، از چیزهای بی‌جان و زاید و بی‌مصرف ساخته شده، در آلودگی و کثافت، در «کارگاه فرانکنشتین» خلق می‌شود و سازنده‌اش - پدرش - او را طرد می‌کند. کارول برای کاربرد شقاق دو شیوه قایل شده است: یکی، «تکثیر[۶۸]» کاراکتر، یا به عبارتی، توزیع کشمکش در مکان؛ مثل **تصویر دوریان گری، سایه‌های هشدار دهنده**. معمولاً یکی از دو چهره، دیگری را طرد، پنهان، سرکوب یا انکار[۶۹] می‌کند. در این شیوه عموماً بعضی ساز و کارهای انعکاس - تصویر، آینه، سایه - هم به کار می‌رود. شیوهٔ دیگر، «تقسیم[۷۰]» کاراکتر است، یا به عبارتی، توزیع کشمکش در زمان (و حتی در زمان و مکان، هر دو)؛ مثل **دکتر جکیل و آقای هاید، آدمهای گربه‌ای**[۷۱].

جز مکتب روانکاوی کلاسیک، مکتب انگلیسی ملانی کلاین[۷۲] هم، از آن جهت که امکانات بیشتری برای مطالعهٔ فانتزیهای ناخودآگاه فراهم آورده است، در نقد روانکاوانه اهمیت دارد، بخصوص مفاهیمی چون «پاره موجود[۷۳]»، «درون فکنی[۷۴]» و «برون فکنی[۷۵]». در نظریهٔ کلاین، فانتزیهای ناخودآگاه ناشی از تعامل سوائق لیبیدویی و (خصوصاً) پرخاشگرانهٔ طفل و تجارب «ارضا - ناکامی» او در ارتباط با مادر است[۷۶]. طفل در طی مراحل رشد، ادراکات مطبوع و نامطبوع جسمی خود (مثلاً سیری و گرسنگی، سوزش و درد داخلی) و رفتار مادر را با ساز و کار «انفکاک[۷۷]» به موجودات «خوب» (ارضا کننده، خیرخواه، خواهان، مراقب، حامی و غیره) و «بد» (ناکام کننده، بدخواه، طرد کننده، آزار دهنده و غیره) تقسیم می‌کند[۷۸]. فانتزیهای ناخودآگاه در هر یک از مراحل پنجگانهٔ رشد (به اعتبار مراحل رشد فرویدی) متفاوت است. مثلاً در مرحلهٔ اول (دهانی)، طفل «مادر بد» را به صورت آدمخوار، خون آشام و نظایر آن (هر موجودی که عمل تخریب را از راه دهان انجام می‌دهد) ادراک می‌کند.

کرین گابارد و گلن گابارد با آوردن نمونه‌هایی از سینمای ترسناک و افسانهٔ علمی نشان می‌دهند که موجودات و وقایع بسیاری از فیلمهای متعلق به این دو نوع را با به کارگیری نظریهٔ کلاین می‌توان توضیح داد. به گفتهٔ این دو، فیلمهای **بیگانه، جن‌گیر، چیز** و نظایر آن[۷۹] را می‌توان بر مبنای نظریهٔ کلاین در مورد اضطرابات دوران طفولیت به خوبی درک کرد. مثلاً در **جن‌گیر** و نیز در فیلمهایی که به تقلید از آن ساخته شده، این واقعه که روح خبیثه و تسخیرگری در وجود آن کودک و بزرگسالان تردد می‌کند، با این فانتزی که کلاین شرح می‌دهد کاملاً مطابقت دارد که طفل، ساز و کارهای برون فکنی - درون فکنی را به کار می‌برد تا با اضطرابات بدوی خود در مورد امحا و نابودی، از جمله مشتقات غریزهٔ مرگ و سوائق پرخاشگرانهٔ دهانی، به نحوی سازش کند. آن روح خبیثه معادل این موجود بد و آزار دهنده و تعقیب‌کننده است که طفل آن را متناوباً برون فکنی و باز درون فکنی می‌کند. گابارد و گابارد اشاره می‌کنند که از دیدگاه کلاین طفل تمایل دارد که جنبه‌های «بد» یا پرخاشگرانهٔ خود را از خود منفک و طرد کند و بر اشیا یا اشخاص محیط برون افکند که در نتیجهٔ این فعالیت، اضطرابی ناشی از سوءظن شدید و وسواس آمیز در مورد تهاجم عوامل و عناصر بیرونی در درون او ایجاد می‌شود. به عقیدهٔ آنها، واکنش تماشاگران به فیلم

چیز

چیز، ساختهٔ کریستیان نایبی (۱۹۵۱) و نیز به هر فیلم دیگری که دربارهٔ مخلوقات مخربی است که تلاش می‌کنند تا امنیت متزلزل محیط زندگی ما را برهم بزنند، در حقیقت تابع همین فرایند است. به گفتهٔ آنها، نسخهٔ دوم فیلم **چیز**، ساختهٔ جان کارپنتر (۱۹۸۲)، ما را حتی عمیقتر از آن اولی به درون دنیای کلاینی فرو می‌برد، جایی که نیروهای خبیث و اهریمنی را مردم درون فکنی می‌کنند و حتی خود این نیروها به صورت هیاکل عجیب و مهیبی در می‌آیند که ترکیبی از اجزا و پاره‌های مختلف بدن انسان است. تعلیق در این فیلم ناشی از این تنش پارانوییدی (آمیخته با سوءظن شدید و مرضی) است که آیا مهاجم فضایی، درون افراد گروه علمی است یا بیرون از آنها. شخصیتهای اصلی این گونه فیلمها نیز با چنین معضلی مواجه‌اند: نمی‌توانند مطمئن باشند که آیا افراد خانواده و همکاران و دوستانشان همان کسانی هستند که خودشان می‌گویند یا نه؛ تشخیص این امر مستلزم شک و احتیاط شدید و مداوم است. در **جن‌گیر**، ریگن به قالب همان شخص سابق است ولی ماهیت و هویتش دگرگون شده است. گابارد وگابارد عقیده دارند که وحشتی که در این موارد به تماشاگر دست می‌دهد تا حدی ناشی از دلمشغولی وسواس آمیز این فیلمها با ایدهٔ همزاد یا چهرهٔ دوم است - با این اندیشه که آدمی خوب می‌تواند مبدل به شخصی شود که ذاتاً بد و خبیث و سبع است. درونمایهٔ سینمایی همزاد به آن سبب موجب بروز عواطف نامطبوع در تماشاگر می‌شود که بر یک تجربهٔ رشدی طبیعی و جهانشمول انگشت می‌گذارد: طفل در طی دوران رشد خود، مادر را متناوباً به خوب و بد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منفک می‌کند. او در مواجهه با این واقعیت رشدی، تقریباً ماهیتی را ادراک می‌کند که تماشاگر در مواجهه با فیلم ترسناک (۱۲).

شیوهٔ دوم کشف افکار نهفتهٔ فیلم، کشف انگیزه‌ها و کشمکشهای روانی ناخودآگاه کاراکتر یا کاراکترهای فیلم است.

ملوین گلدشتاین[۸۰] در تحلیل **آگراندیسمان** توضیح می‌دهد که گرچه در طی فیلم فرصتهای بسیاری برای تامس پیش می‌آید تا امیال خود را به نحوی طبیعی و بالغانه ارضا کند؛ او از این فرصتها استفاده نمی‌کند. در عوض، «چشمان» خود را وسیلهٔ ارضا قرار می‌دهد، معمولاً از طریق دوربین. این روانکاو در تعبیر انگیزهٔ رفتار تامس می‌گوید امیال او ماهیت ادیپی دارد و رشد روانی - جنسی او در سطحی کودکانه متوقف شده است. بنابراین، تنها با حفظ «فاصله» می‌تواند خود را ارضا کند. تامس، همچون کودکی، رفتار بزرگسالان (مثلاً در صحنهٔ پارک) را مشاهده می‌کند بی‌آنکه با سعی در مشارکت و مداخله خود را به مخاطره اندازد - یعنی گرفتار تهدید انفصال کند[۸۱] (۱۳).

در مورد **همشهری کین** هم چندین مطالعه هست که همه به نحوی به درونمایهٔ «خود شیفتگی» می‌پردازند. وضعیت «جنینی» کین در آن قصر دور دست و خاموش و «ممنوع»، همانند سازی او با مادر و این مسئله را که آرمانهای او در دنیای «مردانه» (همجنس) مطبوعات و در اجتماع، در حقیقت برون فکنی (و یا تصعید) «خوددوستی[۸۲]» اوست، به روی هم می‌توان تحقق فانتزی «بازگشت به جنین» دانست و نیز، بیان انگیزه‌های خودشیفتگانهٔ ناخودآگاه کین.

شارون ویلسن[۸۳] با بررسی صحنهٔ «تالار آینه» (تکثیر کین در آینه‌ها)، خصوصیات روانی کین را با تابلو بالینی بیماران خود شیفته مقایسه کرده است (۱۴). روان‌شناسی به نام کهوت[۸۴] عقیده دارد که «غیظ[۸۵]» خودشیفتگانه، واکنشی است در برابر احساس «بیچارگی». چون فرد خودشیفته نیاز ناخودآگاه به کنترل جسمی و ذهنی خود و دیگران دارد، بنابراین هر نوع «مانع» واقعی یا تصوری به نحو «فاجعه آمیز»ی به عزت نفس او لطمه می‌زند. با توجه به این مطلب، انعکاس تصویر کین در آینه‌ها (نماد خودشیفتگی) که پس از غیظ او (صحنهٔ مقابله با سوزان) می‌آید، جنبهٔ طنزآمیز می‌یابد.

بورل هوستون در مقالهٔ هوشمندانه‌ای در مورد ولز و فیلمهایش (۱۵)، صحنهٔ تالار آینه را به نحو دیگری تعبیر می‌کند. به گفتهٔ هوستون، پس از آنکه کین از تالار آینه گذشت، دوربین همچنان بر تالار ثابت می‌ماند: هویت او با تکرار (در آینه‌های متعدد) محو شده است. اینکه کین در این حالت، صادقانه اشک می‌ریزد، لبانش آویزان شده و سرش به نظر نرم و اسفنجی می‌آید و نیز اینکه هویت او از بین رفته (تأکید بر آینه‌های خالی از تصویر)، به روی هم به کین حالتی «جنینی گونه[۸۶]» می‌بخشد، بازگشت به «انزوای نخستین»، به دورهٔ ماقبل زبان، ماقبل خانواده، ماقبل خود.

هوستون در **همشهری کین** (و کلاً در فیلمهای عمدهٔ ولز - مثل **مکبث**، **نشانی از شر** و غیره) درونمایهٔ «طفل مقتدر[۸۷]» را کشف می‌کند، یعنی همان وحدت تصوری طفل با مادر توانای کل. هر یک از این اطفال مقتدر یک «خود اجتماعی» خیالی دارد که سرشار از اشتیاق به کسب عظمت و عشق مطلق است؛ و این خواب و خیالی بیش

نیست و مبتنی است بر «سوء شناختن» خود و جامعه[88] (این موضوع به طور کامل و به نحو گویایی در فیلم **داستان فناناپذیر** بیان شده است). «منِ»[89] فیلمهای ولز در عین حال تجسم نهایت قدرت و ضعف است. تأکید بر اینکه تجارب خانوادگی آنها نتوانسته غیظ و شرارت معطوف به پدرانشان و وابستگی زبونانهٔ معطوف به مادرانشان را تخفیف دهد، دو چهرگی این اطفال مقتدر را تشدید می‌کند.

از دیدگاه هوستون صحنهٔ کلیدی **همشهری کین**، صحنهٔ گفتگوی چهار نفرهٔ چارلز و مادر و پدر و تاچر در بیرون کلبه است (که می‌توان آن را یک «موقعیت ادیپی» دانست) و مهمترین لحظهٔ فیلم، لحظهٔ کشمکش (درونی) چارلز کوچولو قبل از عزیمت. هوستون پیش از آنکه در مورد این لحظه توضیح دهد، رفتار والدین چارلز و انگیزه‌های آنها را در آن صحنه بررسی کرده است. انگیزهٔ رفتار مادر مبهم است. آیا می‌خواهد چارلز را از دست پدری ضعیف‌النفس و ناخوشایند و از محیطی روستایی که فاقد محرکات لازم برای رشد و پیشرفت کودک است خلاص کند و به جایی که حمایت و تأمین و وسایل ترقی بیشتری برای او فراهم است بفرستد؟ آیا مطمئن است که با دور کردن چارلز از خانواده او را از منازعه با پدر، که امکان بُرد در آن نیست، نجات می‌دهد؟ آیا با این کار به نحوی از پدر و پسر انتقام می‌گیرد، که از آنها متنفر است فقط به علت اینکه «جنس مرد» هستند؟ و بنابراین، آیا او همان «مادر مخوف[90]» اسطوره و افسانه و کابوس است؟ به عقیدهٔ هوستون، به هر حال آنچه مسلم است باید لحظهٔ ابهام‌آمیزی را که مادر سرش را آهسته برمی‌گرداند و دوربین بر «نگاه مرموز» او مکث می‌کند (پس از اینکه می‌گوید: «برای همین هم او جایی تربیت می‌شود که دست تو به او نرسد») لحظه‌ای تعیّن انباشته بدانیم. رفتار پدر را هم می‌توان تا حدی به همین نحو بررسی کرد. ما پدر چارلز را پدری خشن نمی‌شناسیم، خلاف آنچه خانم کین به ظاهر عقیده دارد. امامسائل دیگری در مورد او مطرح می‌شود. چرا فرد گریوز، که آقا و خانم کین را می‌شناسد، دارایی‌اش را فقط برای خانم کین می‌گذارد؟ آیا پی برده که جیم کین پدری بی‌کفایت و ناصالح و احتمالاً، تحت انقیاد همسرش است؛ یا اینکه، با این سخاوت عجیبش، پدر صالح («واقعی») چارلز خود اوست؟ در صحنهٔ کلبه، جیم می‌گوید: «راضی نیستم چیزی را که پسرم را از من جدا می‌کند امضا کنم... همه فکر خواهند کرد که من شوهر خوبی نبوده‌ام...». چرا نمی‌گوید «پدر خوبی»؟ چرا با نیرنگ به چارلز وعدهٔ وفور و لذت در سفری شگفت و مهیج می‌دهد («این قطار تا دلت بخواهد چراغ دارد... به شیکاگو و نیویورک می‌روید...») و وقتی چارلز نشان داد که فریب نخورده او را به تنبیه تهدید می‌کند؟ می‌بینیم که حتی همین «پدر ناصالح» (از دید خانم کین) هم دو چهره دارد. از دید چارلز کوچولو، پدر هم نوید آسایش است و هم تهدید خطر. این لحظه برای چارلز لحظه‌ای بحرانی است. او که از یک سو نمی‌خواهد از مادر دوست داشتنیش که مرموزانه او را از خود می‌راند جدا شود و از سوی دیگر نمی‌تواند به پدر ضعیف‌النفس و ریاکارش اعتماد کند، با غیظ واکنش نشان می‌دهد. این لحظه، لحظهٔ ضربهٔ روانی‌زای زندگی اوست و در آن تثبیت می‌شود[91]. در طی فیلم، نقش «والدین» با کاراکترهای دیگری «جابه جا» می‌شود؛ مهمتر از

تصاویری از فیلم «همشهری کین»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همه، با تاچر، سوزان الکساندر و جیم گیتس. هنگامی که کین تصمیم دارد با رفتن به انبار اشیای مادرش (در وسترن منهتن) به دوران کودکی «برگردد»، برخورد با سوزان بازگشت او را به «تأخیر» می‌اندازد. هوستون اشاره می‌کند که دیالوگها و صحنه‌پردازی اولین دیدار (در خانهٔ سوزان) در استقرار تمایل ناخودآگاه کین به سوزان اهمیت زیادی دارد؛ سوزان با عمیقترین امیال و فانتزیهای کین مرتبط می‌شود: با مادر بخشندهٔ کل[۹۲] (و نیز توجه کنید به ارتباط آن گوی بلورین با لوژ). کین رقیبش گیتس را همچون هیولایی می‌بیند. در مقابل تهدید او، تنها «مقاومتی کودک‌وار» (و حاکی از «ناتوانی[۹۳]» - در مقابله با قدرت اخته‌کنندگی گیتس) می‌تواند از خود نشان دهد: فریاد. گیتس هم (که گرچه مقتدر و مهیب است - مانند تاچر - بیرحم نیست - مانند پدر کین) مثل «بزرگتری» ناصح با او برخورد می‌کند: «برای تو یک درس کافی نیست، باید درسهای بیشتری مثل این بگیری» (و توجه کنید که کین در این صحنه - ناخودآگاهانه - سعی می‌کند که «نسبت اندازه‌های بدنی» در صحنهٔ کلبه - جثهٔ کوچک چارلز در مقابل جثهٔ عظیم تاچر - را معکوس کند، به این صورت که از بالای پله‌ها فریاد می‌زند و در آن حالت گیتس که در پایین است نسبت به او کوچک اندام می‌نماید. در عین حال، نمایی که از پایین پله‌ها گرفته شده است، گیتس را عظیم‌الجثه و کین را کوچک اندام -کودک- می‌نمایاند). همان طور که دیر زمانی پیش از این، مادر کین و آقای تاچر بظاهر تبانی کردند تا چارلز را از محل زندگیش خارج کنند، اکنون نیز خانم کین دیگری (سوزان) و پدر غاصب دیگری (گیتس) تلاش می‌کنند تا کین را از جایی که احتمالاً همهٔ نقشهای «لحظهٔ تثبیت» را در آن ایفا می‌کند بیرون بیاورند(۱۶).

یکی دیگر از شیوه‌های رویکرد روان‌کاوانه، کشف «طرحهای داستانی»[۹۴] مبتنی بر فرایندها و فانتزیهای ناخودآگاه است.

کارول دو طرح داستانی عمده در نوع ترسناک کشف کرده است(۱۷). مهمترینش آن است که او «طرح اکتشافی[۹۵]» می‌خواند. بعضی از نمونه‌هایی که ذکر می‌کند عبارت است از **دراکولا، جن‌گیر، آرواره‌ها، برخورد نزدیک از نوع سوم**. کارول توضیح می‌دهد که این طرح از چهار مرحلهٔ (مووومان) اساسی تشکیل شده است. اول، «حضور» هیولا قطعیت می‌یابد؛ مثلاً با حمله به مردم (**آرواره‌ها**). دوم، «وجود» هیولا را فرد یا گروهی مورد[۹۶] جستجو قرار می‌دهند. در اینجا، صاحبان قدرت و نمایندگان قانون منکر وجود یا وجود پایدار یا ماهیت مخرب تهدید هیولا می‌شوند. مثلاً، کلانتر شهر می‌گوید: «چیزی به اسم خون آشام وجود ندارد». سوم، گروه اکتشافی یا کسانی که وجود هیولا را باور کرده‌اند تلاش می‌کنند تا دیگران را متقاعد به خطر جدی هیولا کنند. چهارم، که نقطهٔ اوج این طرح است، «انسان با هیولای خود رو به رو می‌شود». در این رودررویی اغلب برنده است و گاه هم بازنده. در فاصلهٔ از «تصدیق» (مرحلهٔ سوم) تا «مقابله» (مرحلهٔ چهارم)، مردم و تماشاگر نه فقط درگیر «آزمون واقعیت[۹۷]» و محک زدن ادراکات خود می‌شوند، بلکه در کشمکش میان دانستن یا ندانستن، تأیید یا تکذیب هم قرار می‌گیرند. در این مورد قابل توجه است که «منکران» هیولا اغلب افراد مقتدر «پدر مآب» (ژنرال، رییس پلیس، دانشمند) هستند.

آلتمن به طرح دیگری اشاره کرده است. به گفتهٔ وی، در سالهای شصت و اوایل سالهای هفتاد، منتقدان ساختارنگر فرانسوی در تجزیه و تحلیل طرح روایی فیلمهای کلاسیک، طرحی (مدلی) مبتنی بر نظریهٔ ادیپی فرویدی به کار می‌بردند. مطابق این طرح (که درآن، متن به منزلهٔ «مدلول» در نظر گرفته می‌شود و در نوشته‌های رولان بارت[۹۸] به نحو جذابی توضیح داده شده است) «هم میل شخصیت اصلی فیلم و هم خود متن فیلم را جستجوی پدر[۹۹] تولید می‌کند». پس شخصیت اصلی فیلم هم، مثل ادیپ شهریار، نقش «کارآگاه» دارد. به گفتهٔ آلتمن، حتی عناوین بعضی از مقالات انتقادی هم مؤید کاربرد چنین طرحی است. مثلاً، «افق متن: ادیپ به مثابه مولد اشکال روایی»[۱۰۰] (۱۸).

پاورقیها

1. author
2. pre - oedipal
3. self
4. narcissistic
5. consciousness
6. unconscious
7. split

۸. castration: اختگی، انفصال. در این متن، هرجا کلمهٔ انفصال به کار رود، منظور این اصطلاح است.

9. repression
10. awar
11. free association
12. linguistic
13. apparatus
14. (psychic) determinism

۱۵. به گفتهٔ ژاک لاکان (که بعد از او سخن خواهیم گفت) «علّیت» اصولاً مستلزم وجود «خلأ» است - بر خلاف «قانون». مثلاً در قانون جاذبه یا قانون عمل و عکس‌العمل، هیچ فاصله‌ای میان دو جزء آن نیست. در مورد قانون اخیر، همین که عملی روی داد، عکس‌العملی در پی آن می‌آید. اما در مورد علّیت چنین نیست. مثلاً وقتی می‌گوییم علت فلان بیماری، فلان عامل است، میان علت و معلول خلئی وجود دارد.

16. over determined

۱۷. او (نماد)، من (اگو)، ابرمن (سوپر اِگو).

18. Jensen
19. dream
20. disguised
21. representation
22. Interpretation of Dreams
23. wish - fulfilment
24. censor
25. presentation
26. double
27. latent thoughts
28. manifest content
29. dream work

۳۰. condensation. ر. ک. ترجمهٔ فارسی **تعبیر خواب**. **تعبیر خواب و بیماریهای روانی**، ترجمهٔ پورباقر، آسیا، دی ۱۳۶۱؛ به خصوص صص ۲۰۴-۲۰۵، ۲۱۴-۲۱۵ و ۲۲۸-۲۲۹.

۳۱. ر. ک. ترجمهٔ فارسی **تعبیر خواب**؛ پیش گفته، صفحات مصور مربوط به معانی نمادین اشیا.

32. displacement
33. Gutheil
34. splitting the symbol
35. decomposition
36. replica
37. parricide

۳۸. ر. ک. ورنون پانگ، «چه کسی مسئول جنون برگمان است؟»، ترجمهٔ دادگو و زائرزاده، **بنیاد**، سال دوم، ۱۵، خرداد ۱۳۵۷، صص ۲۰-۲۳ و ۹۰-۹۵.

39. primal scene
40. trauma

۴۱. ر. ک. **رمز و مثل در روانکاری**، جلال ستاری (ترجمه و تألیف)، توس، ۱۳۶۶، صص ۴۴-۲۱۳ و ۲۳۸-۲۵۳.

42. sexual confusion
43. scopophilia

44. epistemophilia

۴۵. castrating power. این صفت به کسانی اطلاق می‌شود که اعتماد به نفس دیگران را تضعیف می‌کنند. این صفت به مفهوم روان‌کاوانه‌اش شامل زنان مردوار است که به سبب عقدهٔ انفصال (اختگی)، با مردان رقابت می‌کنند یا آنها را تحقیر می‌کنند و نیز شامل پدرانی است که پسرانشان را تضعیف و تحقیر می‌کنند.

۴۶. uncanny. دهشت یعنی احساس حیرت و سرگشتگی، که گاه توأم با وحشت است، که کلاً در انسان احساس عجز و بیچارگی ایجاد می‌کند. از نظر فروید، دهشت، ناشی از اضطرار به «تکرار» است.

47. Psycho

۴۸. فیلم به عنوان فیلم، ویکتور پرکینز، فیلم، زمستان ۱۳۶۷، ص ۱۲۰.

۴۹. دروین در ابتدای مقاله، به استناد مطالعات موجود در مورد فاجعهٔ نخستین، خصوصیات عمدهٔ آن را ذکر می‌کند؛ از جمله این راکه در این حالت فقط چشم و گوش فعال‌اند و سایر اندامها از کار می‌افتند.

۵۰. دروین از رابین وود نقل قول می‌کند.

51. doppleganger دُپل گِنگِر (double)

واژه آلمانی که فروید به کار برد.

52. omnipotence

۵۳. regression بازگشت به الگوهای رفتاری مراحل قبلی رشد (دوران طفولیت و کودکی) تحت موقعیتهای فشارزا (استرس‌زا).

۵۴. ر. ک. ترجمهٔ فارسی فیلمنامهٔ رزمنا و پوتمکین، احمد ضابطی جهرمی، ستاره، ۱۳۵۷، صص ۳۰-۴۰.

۵۵. نمودار مراحل مختلف رشد فیزیکی - روانی.

56. archaic unconscious

۵۷. transvestism. همان اختلالی که روان پزشک فیلم تشخیص آن را در مورد نورمن نمی‌پذیرد.

58. loved object

۵۹. phallic mother. این فانتزی که مادر واجد خصوصیت فیزیکی «مردانه» است ولی پدر، او را «منفصل» می‌کند.

60. neither woman Nor - man

۶۱. دروین تذکر می‌دهد که هیچکاک برخلاف سایر فیلمسازان، موقع فیلم ساختن هیچ‌گاه به داخل دوربین فیلمبرداری نگاه نمی‌کند.

62. genre

63. wish

64. inhibition

65. fantastic

66. fusion

67. fission

68. multiplication

69. denial

70. division

۷۱. «شقاق» مستلزم این است که «ماهیت» فرد تغییر کند (با تغییر فیزیکی و روانی، هر دو)، مثل آدم گرگی. پس، اگر مثلاً دراکولا برای دستیابی به قربانیان تغییر چهره بدهد (که تغییری صرفاً فیزیکی است)، شقاق محسوب نمی‌شود.

72. M. Klein

73. part object

74. introjection

75. projection

۷۶. تعامل اوضاع و احوال درونی وبیرونی، تحریک غریزهٔ تخریب و پرخاشگری و «انفکاک»ها و درون فکنیها و برون فکنیهای مداوم، فانتزیهای ناخودآگاه او را شکل می‌دهد.

۷۷. سازوکار «انفکاک» مستلزم سازوکار «انکار» است؛ انکار اینکه مطبوع و نامطبوع، ارضا و ناکامی (و کلاً، «خوب و بد») ممکن است هر دو از یک «منبع» ناشی شده باشد.

۷۸. طفل در ابتدا مادر را به صورت «پاره موجود» یا به عنوان «کارکرد‌مرافبتی» ادراک می‌کند و بنابراین در این مرحله، انفکاک به صورت «سینهٔ خوب» (good breast) (ارضاکننده) - «سینهٔ بد» (ناکام کننده) است. بعد که مادر را به صورت موجودی کامل (whole) ادراک کرد و عشق و توجه مادر و حضور او(به عنوان موجودی «آشنا») همان قدر برایش اهمیت پیدا کرد که «تغذیه»، آن وقت تقسیم او به صورت «مادر خوب» - «مادر بد» در می‌آید. طبق نظریهٔ کلاین، به سبب سلطهٔ مسائل پرخاشگری، طفل در ارزشگذاری (منفی) عناصر «بد» اغراق می‌کند.

۷۹. برای آشنایی بیشتر با این نوع فیلمها، ر.ک. ماهنامهٔ سینمایی فیلم، ۱۳۲، آبان ۷۱، صص ۴۶-۵۵.

80. Goldstein

۸۱. «نظربازی» (voyeurism) و «میل به دانستن»، هر دو مشتقی از «میل به نگریستن» هستند (اسکوپوفیلیا معنی گسترده‌ای دارد و شامل همهٔ فعالیتهای مربوط به کاربرد اندامهای حسی - مثل «تب‌گرایی» fetishism- می‌شود؛ ولی اختصاصاً با اندام بینایی سروکار دارد). افراد «نظرباز» عموماً روی تجاربی که در دوران

رشد، اضطراب انفصال را در آنها برانگیخت «تثبیت» شده‌اند، مثل تجربهٔ ناجمعهٔ نخستین. این نوع افراد ممکن است میل و ولع زیادی به کسب تجارب «بصری» (screen) نشان دهند تا هم تجربه‌ای را «جایگزین» تجربهٔ اصلی کرده باشند و هم وحشت خود را از آن گونه تجارب، «انکار» کنند و به خود اطمینان دهند که در حقیقت هیچ خطری وجود ندارد.

82. self - love

83. Sh. Wilson

84. Kohut

85. rage

86. foetus - like

87. "Power Baby"

۸۸. هوستون همچنین اشاره کرده است [ص ۶] که ابن اطفال مقتدر مدام «می‌خورند» و توضیح داده است [ص ۱۲۴] که از دید فروید، پرخوری [و نیز حرّاف بودن و نظایر آن] یکی از مشخصات کسانی است که درمرحلهٔ اول رشد روانی - جسمی، یعنی مرحلهٔ «دهانی» یا «بلعندگی» تثبیت شده‌اند.

89. "I"

۹۰. terrible mother وجه منفی «مادر زمین» (The Earth Mother) - یکی از «صور مثالی» (archetypes) یونگ - که مرتبط است با شهوت، وسوسهٔ شیطانی، جاذبهٔ تباه کننده، ترس، خطر، تاریکی، تملک، تجزیهٔ شخصیت و مرگ. مادر مخوف هرچه را از او زاده شده است برای خود می‌خواهد (وجه مثبت آن، یعنی «مادر خوب»، مرتبط است با زندگی، زایش، باروری، حمایت، تغذیه، وفور، رشد و نظایر آن).

۹۱. هوستون اشاره کرده است [ص ۳] که این واقعه در روزی رخ می‌دهد که بزرگترین اعیاد است: عید کریسمس؛ روز تولد کودکی کامل در خانواده‌ای کامل.

92. all - giving

93. impotence

94. plot(s)

95. Discovery Plot

96. object

۹۷. reality testing استعداد تمایز نهادن میان تصاویر ذهنی (mental images) و مُدْرَکات خارجی (external percepts) با مراجعه به امور مسلّم (facts) دنیای خارج.

98. R. Barthes

99. father

۱۰۰. آلتمن اشاره کرده که طرح ادیپی، همچنان عامل زیربنایی مقالات انتقادی نشریهٔ **کامپوزیشنز** ۲۳ است. عنوان مذکور هم مربوط به یکی از مقالات آن است.

مراجع و منابع

(1). Wollheim, Richard; *Freud*. Fontana, 1971, p.75.

(2). Fowler, Roger (ed.); *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Routledge and Kegan Paul, 1987, p.p. 193 - 194.

(3) Roland, Alan; "Toward a Reorientation of Psychoanalytic Literary Criticism" in *The Psychoanalytic Review*, 1978, p.393.

(4). Wollheim, R.; op. cit., p.p. 67 - 68.

(5). Roland, A.; op.cit., pp. 394 - 397.

(6) Dervin, Daniel; "The Primal scene and the Technology of Perception in Theater and Film" in *The Psychoanalytic Review*, 62, no. 2, 1975 (summer), p.p. 269 - 304.

(7). Wood, Robin; *Hitchcock's Films*. New York: A.S.Barnes, 1969, p.p. 112 - 123.

(8). op.,cit.,p. 281.

(9). *Psychological Abstracts*, A.N. 5112, 1980.

(10). Carroll, Noel; "Nightmare and the Horror Film" in *Film Quarterly*, 34, no. 3, 1981 (spring), p.p. 16 - 25.

(11). op., cit., p.p. 20 - 22.

(12). Gabbard, Krin, and Gabbard, Glen O. *Psychiatry and the Cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987, p.p. 226 - 229.

(13) *Psychological Abstracts*, A.N. 12465, 1977.

(14). *Psychological Abstracts*, 1986.

(15). Huston, Beverle; "Power and Dis - Integration in the Films of Orson Welles "in *Film Quarterly*, 35, no. 4, 1982, p.p. 2 - 12.

(16). op., cit., p. 7.

(17). Carroll, N.;op.,cit., p.p. 23 - 24.

(18). Altman, Ch.; op., cit., 258.