پرندگان

گفت‌وگویی درباره‌ی به یاد آوردن فیلم

ریمون بلور، گای رُسُلاتو
ترجمه‌ی شاپور عظیمی

ریموند بلور: در ابتدا اجازه بدهید یادآوری کنم که بهانه‌ی حضور در این‌جا این است که به این وضعیت دلخواه دست یابیم. شخصی تاریخ‌دان، موسیقی‌دان، یا روان‌کاو ـ به سینما علاقه‌مند است، فیلم را دوست دارد و بخشی از کار خود را صرف آن می‌کند، و این کار دل‌مشغولی اولیه‌ی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. زمانی که از من پرسیدند آیا می‌خواهم اثرات احتمالی نظریه‌ی فیلم، یا تحلیل فیلم بر اساس روان‌کاوی را بررسی کنم یا خیر، پاسخم مثبت بود. من فیلم‌هایی را تحلیل کرده‌ام، اما روان‌کاو نیستم. از آن‌جا که واقعاً هیچ روان‌کاوی یافت نمی‌شود که توجهی جدی به سینما صرف کند، فکر کردم که مفرح خواهد بود اگر یک ترکیب غیرطبیعی دو نفری ایجاد کنیم و با این مضمون کلنجار برویم. یک بخش از این ترکیب دوگانه، خود من هستم که فیلم‌ها را اغلب با الهام از روان‌کاوی تحلیل می‌کنم؛ و دیگری شما هستید، یعنی روان‌کاوی که به سینما علاقه‌مند است و نسبت به آن‌چه در سینما ثبت می‌شود، حساس

است. فکرم این بود که شاید این ترکیب بتواند ما را به جنبه‌های مشخصی از رابطه‌ی روان‌کاوی و سینما رهنمون شود و یا دستکم میان این دو گفت‌وگویی برقرار سازد.

گای رُسُلاتو: در ابتدا که از من خواستید در این بحث شرکت کنم، تعجب کردم؛ چون من تنها روان‌کاوم و هیچ وقت دست به تحلیل فیلمی نزده‌ام.

ر.ب: می‌توانید به کاری اشاره کنید که قبلاً روی این موضوع انجام شده است و یا تأثیر احتمالی سینما بر شیوه‌ی تحلیلتان.

گ.ر: این فایده‌ای ندارد. دیدگاه من ممکن است بالقوه چیز عمیق‌تر و بنیادی‌تری را آشکار کند. من به این سوال شما خیلی فکر کردم و به این جواب رسیدم: من فیلم‌ها را دوست دارم، و تمام عمرم دوست داشته‌ام که به سینما بروم، اما موقعی که می‌خواهم به جزییات تکنیکی متوسل شوم، پی می‌برم که حافظه‌ام بسیار ناپایدار و غیرقابل اعتماد است این مسأله شگفت‌آور است. بر این اعتقادم که صحبت در مورد چنین جزییاتی، هر اندازه هم که دقیق باشد ـ هم چنان که در مورد دیگر آثار هنری هم چنین است ـ دشوار است.

ر.ب: منظور این است که اگر کسی نتواند فیلمی را به این شیوه نقد کند، عملاً نقد نخواهد بود؟

گ.ر: سینما در مقام یک توهم دوگانه یعنی فانتاس‌ماگوریا ظهور پیدا می‌کند. از یک سو، سینما امری است بصری و بی‌واسطه که به زندگی، وجهه‌ای فریبنده و ناشی از خطای ادراک می‌بخشد. از سوی دیگر، از این نکته که بگذریم، پاک شدن متعاقبش از یاد و خاطره، آن را بیش از هر هنر دیگری کم‌دوام‌تر کرده است. خود شما در یکی از مقالات‌تان به این مسأله اشاره کرده‌اید. من یادم نمی‌آید کدام فیلم بود که این بحث شامل آن نمی‌شد، یعنی لازم نبود که یک بار دیگر آن را دید. فکر می‌کنم، فیلم هیچکاک بود، اما اسمش خاطرم نیست.

ر.ب: *بدنام*.

گ.ر: بله، خودش است. و من هم‌چنان به این فیلم علاقه دارم، چون مایه‌ی لذت بود.

ر.ب: بله، من هم از این فیلم لذت بردم، اما اوضاع به گونه‌ای پیش رفت که واقعاً نتوانستم کاری بر روی آن انجام دهم.

گ.ر: بله، اما این لذت هم‌چنان به اثر هیچکاک، یعنی به کلیت آن برمی‌گردد. آخرین باری که ما همدیگر را دیدیم، شما با شادی مضاعفی یادآور شدید که، چند روز پیش تلویزیون *بدنام* را نشان داده است. خب، پی می‌برم که بعد از تماشای فیلم، فراموشی بار دیگر کار خودش را کرده است. من چیز زیادی از فیلم را به خاطر ندارم. البته آن‌قدرها فیلم را فراموش نکرده‌ام که شخصیت‌ها و حوادث را به خاطر نیاورم؛ اما ابتدا به ساکن عناصری را که در مطالعه‌ی تکنیکی فیلم سودمندند، فراموش کرده‌ام. ولی این مسأله ناشی از روشی است که در نگاه به اشیا دارم.

ر.ب: مثلاً، چه چیز فیلم یادتان می‌آید؟

گ.ر: یادم می‌آید موقعی که فیلم را می‌دیدم، به چه فکر می‌کردم.

ر.ب: یعنی چه؟

گ.ر: یعنی به نظری که در مورد هیچکاک داشتم، فکر می‌کردم. می‌خواستم بدانم چه نظری درباره‌ی این مسأله دارید. آن‌چه از فیلم *سوءظن* می‌توانم بگویم ـ که قبلاً هم تلفنی در این باره صحبت کرده‌ایم ـ سکانس آخر فیلم است.

ر.ب: در *بدنام*؟

گ.ر: در *بدنام* هم درست مثل *سوءظن*. هر دو فیلم را تلویزیون به فاصله‌ی چند روز نمایش داد. شما از من در مورد آن‌چه بر من اثر گذاشت پرسیدید و من گفتم که سکانس آخر فیلم چنین تأثیری داشت؛ آخرین سکانس هیچکاک. در *سوءظن* شاهد دور زدن اتومبیل هستیم، آن دو برمی‌گردند و از نظر پنهان می‌شوند؛ در *بدنام* هم چنین چیزی وجود دارد.

ر.ب: اما نه به همان شیوه.

گ.ر: نه به همان شیوه؛ تفاوتی که وجود دارد، کارکرد طرح داستان است.

ر.ب: بله. می‌توانید در مورد آن‌چه در آخرین نمای فیلم *بدنام* روی می‌دهد، بیش‌تر توضیح دهید؟

گ.ر: کلودر نیز سعی می‌کند با این عشاق فرار کند، اما آن‌ها او را پس می‌زنند و دوربین عقب و عقب‌تر می‌کشد؛ رینز

برمی‌گردد و در نمایی دور درحالی که درِ خانه در وسط کادر قرار دارد، به سوی هم‌دستان خود باز می‌گردد. همان است، مگر نه؟

ر.ب: بله، درِ ویلایی که این کنش در آن‌جا روی می‌دهد.

گ.ر: درست است. یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم، ناپدید می‌شود. اگر مشاهده کنیم در آثار هیچکاک چیزی شبیه خلاصه‌ای از طرح داستانی در آخرین سکانس آن‌ها وجود ندارد، دچار تعجب می‌شویم. در این سکانس‌ها چیزی شبیه به گم شدن و ناپدید شدن را شاهدیم. از نظر من فیلم به ناپدید شدن و گم شدن می‌گراید؛ یعنی نوعی فراموشی دست می‌دهد که باعث می‌شود خود فیلم [از نظر] ناپدید شود. درنتیجه، فیلم از طریق خطای حسی من است که واقعیت خود را عیان می‌کند. راستی سکانس آخر *پرندگان* چگونه است؟

ر.ب: چهار شخصیت فیلم، خانه را ترک می‌کنند؛ وارد اتومبیل می‌شوند و به سوی چشم‌اندازی حرکت می‌کنند که سرشار از پرنده است. از یک سو، آن‌چه این‌جا دارید یک آرامش و رفع مشکل نهایی است، که واکنشی است به مشکل روان‌شناسانه‌ای که فیلم ایجاد کرده است. از سوی دیگر، شخص نمی‌داند که آیا به‌دنبال این آرامش فاجعه‌ای تمام عیار، که همانا حمله‌ی تازه‌ای از سوی پرندگان است، پیش خواهد آمد یا خیر.

گ.ر: و آن‌ها به سوی برهوتی حرکت می‌کنند؟

ر.ب: آن‌ها به سوی چشم‌اندازی در دوردست و بیابانی برهوت، پیش می‌رانند.

گ.ر: پس این هم حرکتی مشابه است.

ر.ب: پایانی که هیچکاک آن را فیلم‌برداری نکرد این بود که اتومبیل وارد پُل گلدن گیت می‌شود، درحالی که پرندگان کاملاً آن را پوشانده‌اند.

ر.ب: بله و قطار وارد تونل می‌شود.

گ.ر: واقعاً [تصویر] فریبنده‌ای است. اما کار شما کندوکاو در چیز دیگری است: ظاهر شدن خود هیچکاک در فیلم‌هایش.

ر.ب: بله، لحظاتی که همواره دلالتگر و استعاری‌اند و به نظام فیلمی ارجاع می‌دهند.

گ.ر: این ظاهر شدن‌های او، البته مهم است؛ ولی آن‌چه مایلم بپرسم، این است که آیا نباید رابطه‌ای میان پایان فیلم‌های او و ظاهر شدن شخص هیچکاک در آثارش وجود داشته باشد؟

ر.ب: از چه زاویه‌ای؟

گ.ر: برحسب تصویری که هم‌زمان هم معمایی است و هم بسیار نمادین. خود شما به ارزش نمادین حضور هیچکاک در آثارش تأکید کرده‌اید.

ر.ب: بله. برای مثال، ظاهر شدن او در *بیگانگان در ترن* را در نظر بگیرید. او سوار قطار می‌شود، درحالی که ویولنسل در دست دارد. آن‌چه شما این‌جا دارید خلاصه است: مرد جوانی که قربانی جنایت خواهد شد در مغازه‌ی فروش آلات موسیقی کار می‌کند و تعویض جنایت میان این دو مرد در قطار صورت می‌گیرد. هیچکاک خود را در قلب این محیط استعاری و میان این دو جنس قرار می‌دهد. اما آن‌چه مرا در مورد فرضیه‌ی شما کنجکاو می‌کند، ارتباطی است که این ظاهر شدن هیچکاک با پایان فیلم دارد.

گ.ر: این مسأله ممکن است مختص هیچکاک باشد.

ر.ب: حدس می‌زدم که یک چیزی در هیچکاک هست که به تمامی [پیکره‌ی] سینما قابل توسعه است.

گ.ر: که باعث می‌شود تمام چیزهای گیراتر را منتج از هیچکاک بدانیم. هیچکاک از طریق این نقطه‌ی عطف و از طریق گریز از قلمرو فیلم، ما را آماده‌ی رویارویی با نقاط عطف وجود خودمان می‌کند؛ پس در آثار او سکانس نهایی عصاره و خلاصه‌ی تمامی فیلم است که درعین‌حال مهم‌ترین جزو فیلم نیز محسوب می‌شود.

ر.ب: مثل این است که جزو پیکره‌ی فیلم است...

گ.ر: که ما آن را جدا می‌کنیم.

ر.ب: بله، ما آن را جدا می‌کنیم، و صرفاً همین بخش از فیلم در خاطرمان می‌ماند. این مسأله ما را وا می‌دارد که بگوییم خود فیلم هم موضوعی است که [کم‌کم] حل می‌شود و از ذهنمان می‌رود؛ و درعین‌حال آن‌چه از مشاهده‌ی فیلم در ذهن ما باقی است، خود تبدیل به فیلم دیگری می‌شود، که

باید ساخته و دیده شود.

گ.ر: اصطلاحی را می‌خواهم مطرح کنم که علاقه مرا به خودش جلب می‌کند. این اصطلاح «موضوع پرسپکتیو» است.

ر.ب: منظورتان از به کار بردن این اصطلاح چیست؟

گ.ر: از منظر روان‌کاوانه، تمرکز بر اختگی است؛ این همان است که جانشین آلت تناسلی مادرانه است. «موضوع پرسپکتیو» نمودار نیست، یعنی نمادی از مردانگی نیست. این اصطلاح مقامی غیرواقعی دارد، که نامعمول، مرموز و درخور توجه است. در داستان یا یک تصویر، این مسأله به طریقی معماگونه و مهیج است و شخصی را وادار به واکنش می‌کند. همان‌طور که قبلاً گفتم، این اصطلاح ما را به این نکته رهنمون می‌شود که بیندیشیم؛ یعنی به این می‌رسیم که واقعیت ـ ناواقعیت موجود در تاریخچه‌ی زندگی کودک، از طریق اوهام و خیالات او نسبت به اختگی است که گسترش می‌یابد. این اختگی از طریق تصویر هشدار دهنده‌ی آلت تناسلی مادرانه است که گسترش می‌یابد؛ اما این مسأله به شکلی پیچیده، دقیق، در دیگری (other) متجلی می‌شود؛ مثلاً نوسان میان استعاره و مجاز می‌تواند کاملاً از میان برود. و من از خودم می‌پرسم که چرا در آثار هیچکاک ما این موضوع چشم‌انداز را نمی‌بینیم، چون در آثار او سکانس نهایی، خود، چشم‌انداز است. از این گذشته، از خودم می‌پرسم که نکند تأکید معقولی که بر ظاهر شدن‌های هیچکاک در آثار خودش دارید به «موضوع چشم‌انداز» در فیلم اشاره نداشته باشد.

ر.ب: مطمئناً شیوه‌ای که هیچکاک با استفاده از آن، امضای خود را در قلب شبکه‌ای از نیروهای منسجم در فیلم قرار می‌دهد، باعث می‌شود همه چیز بر خود او متمرکز و از او دور شود؛ و موقعی که می‌گویم همه چیز منظورم تمامی نمادسازی و خصوصاً تمامی نمادسازی‌هایی است که به برقراری تفاوت جنسی مربوط می‌شوند؛ بنابراین چنین امری به محوری بدل می‌شود که فیلم به گونه‌ای مُصرانه و روشن حول آن می‌چرخد.

گ.ر: اگر کسی این همانی‌هایی که شما در تحلیل خود از

ریمون بلور: خود فیلم موضوعی است که حل می‌شود و از ذهنمان می‌رود؛ و درعین‌حال آن‌چه از مشاهده‌ی فیلم در ذهن ما باقی است، خود تبدیل به فیلم دیگری می‌شود، که باید ساخته و دیده شود.

پرندگان هیچکاک به خوبی آشکار ساخته‌اید، در نظر بگیرد، محوریت موردنظر بیش‌تر دیده خواهد شد. هیچکاک به همان نسبت که خود را با مرد یکی می‌پندارد، با زن نیز چنین می‌کند.

ر.ب: اما بگذارید به مسأله‌ی خاطره بازگردیم؛ به سؤالی که تحلیل فیلم‌ها منشأ آن است. شما در ابتدا از نقصان خاطره و از فقدانی که شخصی پس از دیدن فیلم با آن روبه‌رو می‌شود، سخن گفتید. حالا شیوه‌ی کار آن‌هایی را در نظر بگیرید که سعی می‌کنند با تحلیل خود، فیلم‌ها را به یاد بیاورند؛ آن‌هایی که بدین طریق فیلم را در نقطه‌ای نگه می‌دارند و می‌گویند که اگر این‌طور یا آن‌طور می‌شد بهتر بود. آن‌ها بدین شکل با شیوه‌ای متفاوت به فیلم می‌نگرند یعنی فیلم دیگری خلق می‌کنند که از فیلم اصلی بی‌حال‌تر و عام‌تر است: شما در مقام روان‌کاو نسبت به این فرایند چه نظری دارید و چگونه آن را با شیوه‌ی تحلیلی خودتان مقایسه می‌کنید؟

گ.ر: باید بگویم که چنین امری می‌تواند نوعی برداشت از فیلم باشد؛ نه تنها برای آن‌که فیلم را بار دیگر در ذهن بیننده تناسب ببخشد، بلکه آن را بهتر نیز درک کند. شما فکر نمی‌کنید که فیلم‌ها، داستانی نهفته و محتوایی پنهان دارند؟

ر.ب: بدون شک همین‌طور است، اما محتوایی که پنهان بودن آن کم‌وبیش به خود فیلم وابسته است.

گ.ر: بیایید آن‌چه را «وقفه‌ی نمادین» می‌نامید، در نظر بگیریم. اگر درست فهمیده باشم، در این‌جا چیزی شبیه نوعی مینیاتوری کردن پویای تمامیت فیلم مطرح است؛ منظور در هر سکانسی است که شخص ممکن است تحلیل کند.

ر.ب: بله. این یک باب از آن فرایند است که به نظر من، با شمار زیادی از پدیده‌های فرهنگی و زیبایی‌شناسانه اشتراک دارد؛ و دیگر این‌که من حس می‌کنم تا آن‌جا که بـه سـینما مـربوط مـی‌شود ایـن امـر خـصوصاً در سـینمای امـریکا چشمگیر است.

گ.ر: این وقفه متضمن چه چیزی است؟

ر.ب: می‌گوید که حرکتی که فـیلم را مـی‌بندد، درعـین‌حال همان حرکتی است که فیلم را باز می‌کند و این‌که شرایط این روند باز و بسته شدن بر اساس فرایند خاصی از نمادپردازی کارکرد پیدا می‌کند؛ نمادپردازهایی که هم در سطح کل فیلم و هـم در سـطح جـزییات آن عـمل مـی‌کنند. ایـن تـأثیر غیرمستقیم، آشکـارا در بسـیاری از آثـار دیگـر سـینمایی، ازجمله سینمای امریکا ظهور پیدا می‌کند. اما به نظر من این تأثیر صرفاً در سینمای امریکا بسیار کامل و واضح به وقوع پیوسته است.

گ.ر: چرا؟

ر.ب: چون در سینمای امـریکا، هـمین‌طور در رمـان قـرن نوزدهمی، یک ارتباط متداوم میان کل و جزء اثـر وجـود دارد: رابطه‌ای اندامی، بستار و انعکاسی که در آثار مدرن‌تر، کم‌مایه و سست بنیان به چشم نمی‌خورد. این امر نتیجه‌ی تبلور نقطه‌ی زمانی چشمگیری از کلاسیسیسم است.

گ.ر: این امر نشان دهنده‌ی حد اعلایی از تـسلط تکنیکی نیز هست؛ منظور من تجربه‌ی طولانی مهارت با تکنولوژی و دامنه‌ی وسیع معانی مورد استفاده در آن است.

ر.ب: بله، یا دستکم دلیل آن، تکرار به حد کافیِ فوت و فن هنری است، تا آن حد که بیش از صدها و هزاران فیلم وجود دارند که یک مجموعه‌ی فـرهنگی و جـهانی را بـه وجـود آورده‌اند.

گ.ر: من از محتوای پنهان یا روایت پنهان صحبت کـردم؛ خود شما نشان داده‌اید که مـفاهیم تـحلیلی، مـثلاً جـنبه‌ی ادیپی، ستون فقرات این وقفه‌ی نمادین را شکل داده‌اند.

ر.ب: دقیقاً. از آن‌جا که سناریوی ادیپی، پـویایی کـل آثـار روایتی را تداوم می‌بخشد، این‌همانی‌هایی به میان می‌کشد و مسأله‌ی تفاوت جنسی را فعال می‌کند، پس تـقریباً یک قاعده‌ی همگانی فیلم‌سازی در سینمای امـریکا مـحسوب می‌شود. اما این مسأله تـا حـدودی مـحتوای پـنهان را بـه محتوایی ناچیز تقلیل می‌دهد....

گ.ر: زمانی که از عمل ناخودآگاه سخن به میان می‌آید، ما به سازوکارهایی رجوع می‌کنیم که فـروید آن‌هـا را شـرح داده است، مفاهیمی هم‌چون ادغام، جایگزینی، نـمادپردازی و تمثیل در تصاویر. اکنون تمثیل در تصاویر، مختص سینما شده است.

ر.ب: به هر رو، این یکی از کیفیات ویژه‌ی سینما محسوب می‌شود.

گ.ر: پس بگذارید بپرسم خود شما چگونه ناخودآگاه خود را به کار می‌بندید؟

آیا فیلم را نگه می‌دارید؟ یـعنی بـه خـود مـی‌گویید «ایـن همان‌جایی است که من فیلم را در ذهن نگه خواهم داشت» یا این‌که سکانسی را به شکلی کلی بررسی می‌کنید.

ر.ب: من فکر می‌کنم دو موضوع در این بحث وجود دارد که تابه‌حال و به قدر کفایت تفکیک نشده‌اند. از یک سو ایـن خواست انکارناپذیر برای ایجاد یک نظام وجود دارد؛ یعنی خواستی نظری که به فرمول‌بندی فرضیه‌هایی روشنگرانـه منتهی می‌شود. تا منطق عملی معین از دل آن بیرون بیاید. این مسأله به متونی باز می‌گردد که در آن‌ها از روانکاوی مدد گرفته شده است؛ در این متون روانکاوی چونان ابزاری برای شناخت است یا حتی معادل تجربه‌ای است که بررسی شده است. با وجود این، از سوی دیگر جنبه‌ی متفاوتی وجـود دارد که صمیمی‌تر و برجسته‌تر است و کمتر بر آن تأکید شده و این همان چیزی است که پای میز تدوین و یا امروزه بـا استفاده از یک ویدیو به آن دست مـی‌یابیم؛ مـنظورم نگـه داشتن فیلم است. من ایـن مسـأله را یک اخـتلال اساسی می‌دانم، یک دلبستگی چشـمگیر کـه اثـرات زیـاده‌روی و ناشی از عدم شناخت است.

گ.ر: در سطح یک تصویر منفرد؟

ر.ب: بله، در سطح یک تصویر منفرد. این یا آن تصویر. مثلاً روزی هنگام مشاهده‌ی فیلم *ربکا* اثر هیچکاک، فـیلم را در همان سکـانسی کـه خـادمه‌ی قـصر وارد آتش مـی‌شود و

می‌میرد، نگه داشتم. در مواجهه با این تصویر، مغلوب چیزی شده بودم که قادر به تشریح آن نیستم. ارتباط هایی که میان عناصر سفیدی و سیاهی و وضعیت ایستادن او وجود داشت ـ با دهان باز کنار پنجره و در محاصره‌ی آتش ایستاده بود ـ تأثیر شگفت‌آوری بر من گذاشت. در *سوءظن* به همان شکل اتفاق مشابهی روی داد؛ نمای درشت جون فونتین ـ بخش بالایی صورتش دیده می‌شود، خصوصاً چشم‌های کاملاً باز او ـ باعث شد تا تصویر را نگه دارم.

گ.ر: تصادفاً؟

ر.ب: تقریباً تصادفی. خب من بودم و این صورت. وحشت کرده بودم؛ ناگهان این تصویر صاحب قدرت فوق‌العاده‌ای شد.

گ.ر: چون نگه داشته شده بود؟

ر.ب: این تصویر خشن‌تر از آن موقعی بود که در سیر طبیعی فیلم به نمایش در می‌آمد، چون ثابت شده بود؛ چون تمامی وزن فیلم در آن جای داده شده بود. این همان چیزی است که صورت پنهان تحلیل فیلم خوانده می‌شود. این مسأله به آن‌هایی برمی‌گردد که چنین تحلیلی از فیلم دارند؛ تحلیلی که چونان تجربه‌ای است وهمی و خیالی که در قالبی بسیار مشخص قرار گرفته است.

گ.ر: حتماً این جمله‌ی لاکان را به یاد دارید که می‌گوید: «موقعی که فیلم متوقف می‌شود، غرابت این بی‌جنبشی نیز به همان نسبت در صورت بازیگر دیده می‌شود.» در مقاله‌ای با عنوان «پارانویا و صحنه‌ی نخستین» این مسأله را با اشاره به صحنه‌ی نخستین ذکر کرده‌ام؛ به این دلیل که اهمیت امر بصری در پارانویا را ثابت کنم. نکته‌ی دیگر این‌که دلبستگی شما به چیزی که شما را به قلمرو دیگری رهنمون می‌شود، مهم است.

ر.ب: پای گذاشتن به قلمروی دیگر به منزله‌ی فقدان هرگونه حس آشنایی و تشخیص موقعیت است. شخص خودش را رو در روی امری بسیار عمیق و اساسی می‌بیند؛ حتی اگر او دلیل این چنین امر مهمی را کشف کرده باشد، بازهم این

دلیل، فی‌نفسه و همواره قابل تغییر یافتن است و ثابت نیست. آن‌چه برای من مبهم است خشونت چنین تجربه‌ای است، که در تحلیل فیلم‌ها این بُعد از نظر پنهان می‌ماند که بدون‌شک دقیقاً اشاره به آن چیزی دارد که خود شما از طریق درمان و یا زودتر، بدان نایل می‌شوید.

گ.ر: از یک سو ما به صحنه‌ی نخستین بازگشت کرده‌ایم: عمل متوقف کردن تصویر، عجیب بودن و دشواری را ازدیاد می‌بخشد؛ اما از سوی دیگر نکته‌ای در این‌جا به چشم می‌خورد که توجه مرا به تجربیات کونتزل و مقاله‌ای که شما پیرامون آن نوشتید، جلب می‌کند. تحلیل نشانه‌شناختی سینما، تحلیل مورد علاقه‌ی همه رشته‌های علوم انسانی دیگر، ازجمله روان‌کاوی است، آن هنگام که قرار است به‌طورکلی عناصری را تعریف کنند که برای تولید معنا با هم کار می‌کنند. این نوع تحلیل برای مطالعه‌ی زبان به اندازه‌ی کافی رشد یافته است. شخص می‌تواند دال‌های زبان‌شناسی را با دقت هرچه تمامتر شناسایی کند. اما دال‌های ابتدایی در نشانه‌شناسی (غیر زبان‌شناختی) چیست؟ من فکر می‌کنم با استفاده از ویدیو و با رجوع به تجربیات کونتزل ـ که دگرگونی‌های شدت و استمرار فیلم را به دست می‌دهند ـ شاید بتوان شروع به جداکردن یا دستکم بهتر تشخیص دادن فرم‌هایی کرد که چونان عناصری (من آن‌ها را دال‌های تمایز می‌نامم) در ظهور دال‌های بصری کارکرد پیدا می‌کنند. در طی این فرایندهای دگرگونی که این دال‌ها دچار تغییر می‌شوند، ممکن است آن‌ها به حد نهایت پایگاه دلالتگری خود برسند، یا دستکم به نقطه‌ای برسند که شاید به آن‌ها اجازه دهد که تشخیص داده شوند.

ر.ب: فکر می‌کنید این دال‌های بصری اصولاً ثابت‌اند یا دچار محدودیت؟

گ.ر: فکر می‌کنم برای ما عادت شده است که آن‌ها را در فیلم‌های صامت تشخیص بدهیم. من به سیمای صامت ارجاع می‌دهم، چون در آن‌جا آسان‌تر می‌توان دال‌های بصری را به شکلی ناب درک کرد. ما کلیشه‌هایی را به کار می‌بریم که می‌دانیم چگونه می‌شود آن‌ها را شناخت. اما چگونه می‌توانیم عناصری را تعیین کنیم که این کلیشه‌ها را شکل می‌دهند؛ و چگونه بدانیم چه چیزی به ارث برده‌ایم و بر چه اساسی دست به عمل زده‌ایم. اگر بنابر عدم تغییر این عناصر باشد و سعی بر این‌که به سوی فرم‌های ناآشنایی حرکت کنیم که قادر به بازشناسی آن‌ها نیستیم، چه باید کرد؟ در تصاویری که شما در مقاله‌تان پیرامون کونتزل بازتولید کرده‌اید، از نوشتار هم سخن به میان آورده‌اید، من فکر می‌کنم به...

ر.ب: به نوشتار بازگشته‌ام.

گ.ر: خب، بازگشت به نوشتار. آیا به همان نسبت که درباره‌ی دال حرف می‌زنیم می‌توانیم از نوشتار نیز سخن بگوییم؟

ر.ب: می‌خواستم بگویم که از تجربیات کونتزل (همچنان‌که در دیگر تجارب خود را با رشد فزاینده‌ی ویدیو نشان می‌دهند) ارتباطی با موقعیت مؤلف وجود دارد؛ موقعیتی که به واسطه‌ی خاصیت اجازه‌ی دستکاری و تقلب به وجود آمده است.

گ.ر: اگر بتوان این نکته را در نظر گرفت که شما ظرفیت استفاده‌ی آزادانه‌تری از عناصر مذکور، یعنی دال‌ها، دارید، آن وقت باید به مقایسه‌ی عمیق‌تری دست زد. یادمان باشد که این دال‌ها چونان نوشتاری هستند که شما هرکدام از حروف آن را حک و ثبت می‌کنید. موقعی که به این تصاویر نگاه می‌کردم، می‌توانستم به برخی از آن‌ها نامی بدهم و به برخی دیگر نه. مطمئن نیستم که این کار چه معنایی می‌تواند داشته باشد. مجبورم با سخت‌کوشی به این برسم که بتوانم بگویم: «اوه بله، این صورت یک زن است.» و من هنوز مطمئن نیستم. در این‌جا نقطه‌ای وجود دارد که محدودکننده است؛ و این محدودیت است که توجه مرا برمی‌انگیزد. به نظر من تحقیقات شما ما را قادر می‌سازد دال را «متمایز» کنیم. من این حرکت را «دال تمایز» می‌نامم؛ چون خودش را از زبان متمایز می‌کند؛ چون خودش را از دیگر اطلاعاتی که در حوزه‌ی بصری به‌دست می‌آید و در ارتباط با آن‌هاست که این دال به خودش ساختار می‌بخشد، جدا می‌کند.

ر.ب: وقتی شما از «محقق ساختن دال‌های تمایز» سخن به

میان می‌آورید، آیا این به معنای مسلم دانستن یک فهرست معین است؟
گ.ر: دقیقاً نه.
ر.ب: آیا به خاطر این است که چیزهایی را در ارتباط با زبان قرار دهیم؟
گ.ر: تفاوت همین‌جاست. در زبان، دال‌ها همان واج‌هایی هستند که در زبان هر کشوری تعداد معینی از آن‌ها وجود دارد. برعکس، یکی از وجه مشخصه‌های تعیین‌کننده‌ی دال‌های تمایز این است که نمی‌توان فهرست مشخصی از آن‌ها تهیه کرد.
ر.ب: اما از آن‌جا که در فرضیه‌ایی که ایجاد می‌کنید به عناصر بصری رجوع می‌دهید، چگونه به رابطه میان بسته بودن یا بسته نبودن [روایت] پی می‌برید؟
گ.ر: خطی تکواژ را در نظر بگیرید. من فکر می‌کنم اگر دال‌های تمایز صاحب فهرست معینی نیستند؛ دستکم برای هر انسانی یک گروه از آن‌ها وجود دارد که عناصر اصلی الفبای این نوع نوشتار را شکل می‌دهند. این الفبا، واژگان آن زبان را نیز پدید می‌آورند.
ر.ب: بله ولی تا وقتی که با واژگان سروکار دارید نه با واج‌ها.
گ.ر: بله، البته. در این‌جا تولید مضاعفی وجود ندارد. پس آن‌چه ما داریم شامل گروه‌ها هستند: در بازنمودی مرکب از عناصری فراوان، می‌توانیم درون گروه‌هایی از دال‌هایی که می‌شناسیم، حد و مرزی تعیین کنیم. تنها پرسشی که باقی می‌ماند این است که بدانیم در چه نقطه‌ای بدین لحاظ یک دال قابل قبول واقع می‌شود.
ر.ب: منظورتان این است که: چگونه شخص احساس می‌کند با چیزی روبه‌روست که فی‌نفسه فراتر از یک بازنمود است، چون این همان چیزی است که در وهله‌ی اول حضور چنین بازنمودی را امکان‌پذیر می‌کند؛ یعنی باعث تشکیل آن می‌شود.
گ.ر: دقیقاً. فراتر بردن امر مهمی است؛ چون در این نقطه یک امر نمادین به ثمر می‌رسد.
ر.ب: بدین معنا که امر نمادین به یک مؤلفه‌ی انتزاعی تبدیل می‌شود، یعنی به همان شکلی که واج‌ها به کلمات ربط پیدا می‌کنند.
گ.ر: بله، اگرچه در آن مورد اول شما قطعاً یک تولید مضاعف نخواهید داشت.
ر.ب: اما اگر این مسأله، تولید مضاعف نباشد؛ پس چیست؟
گ.ر: این یک ترکیب‌بندی است. این دال‌ها خودشان را در یک بازنمود سازماندهی می‌کنند. آن‌ها کارکردی سازنده دارند.
ر.ب: پس ما هم‌چنان با مسأله‌ای مواجهیم که چندان دقیق نیست.
گ.ر: دقیق نبودن آن به این نکته بر می‌گردد که هیچ تولید مضاعفی را در اختیار نداریم و دیگر این‌که نمی‌توان فهرست دقیقی از دال‌های تمایز را ردیف کرد.
ر.ب: آن‌چه شما شناسایی دال تمایز می‌نامید و به واسطه‌ی شرحی که از آن می‌دهید جلوه می‌کند، می‌تواند از کار هر زبان‌شناس در تعیین هویت واج‌ها، فرضی‌تر و نامتعارف‌تر و کتره‌ای‌تر باشد.
گ.ر: در مقایسه با واج‌ها، این حرف دقیقاً درست است. و درعین‌حال خصوصیات قابل ملاحظه‌ی تمایز ـ مثلاً یک چهره که آسان‌تر قابل شناسایی است و از طریق کلمات بهتر می‌توان آن را عرضه کرد ـ با وحدت هرچه تمامتر، یک معنا را به واج‌ها منتقل می‌کنند؛ و این انتقال معنا را با استفاده از خاصیت واقعی مادیت این واج‌ها و معانی ترکیب‌بندی آن‌ها انجام می‌دهد. به نقاشی و طراحی ـ هرچند نمی‌توان تصویری ثابت را با سینما مقایسه کرد ـ توجه کنید. ما این امکان را داریم که یک نقاشی را با جزییات بسیار بکشیم؛ می‌توانیم از روش پرسپکتیوی استفاده کنیم؛ می‌توانیم از تأثیرات حجمی و فضایی بهره ببریم؛ هم‌چنین می‌توانیم از شیوه‌ای ابتکاری برای ترسیم یک نقاشی استفاده کنیم که از دو شیوه‌ی یاد شده کمتر سود ببرد. مسأله این است که چرا این دو شیوه برای ایجاد یک اثر خاص کفایت می‌کنند.
ر.ب: به‌سختی می‌توانم منظور شما از «ایجاد یک اثر خاص» را بفهمم.
گ.ر: این روندی است که طی آن یک دال از طریق تولید آوا (یا ترکیب‌بندی خود) با یک دال دیگر، اثرات معنایی به

گای رسُلاتو: سینما فریبندگی بی‌نظیری دارد؛ شخص وارد سینما می‌شود و همذات‌پنداری فرافکنانه آغاز می‌شود و شخص را مبتلا و شکار می‌کند.

دست مـی‌آورد. شـما در مـقاله‌تان دربـاره‌ی کـونتزل، بـه عکس‌هایی اشاره کردید که در آن‌ها تـصویر بـر بـخشی از چهره متمرکز است؛ برای این‌که بتوان چهره‌ای را شناخت، این حد از تصویر کفایت نمی‌کند. اما به‌زودی موها و بازوها به تصویر افزوده می‌شوند، بعد از درک این نکته است کـه می‌توان حضور بخش‌های دیگر به کار رفته در تصویر را باز شناخت. خود شما چنین دگرگونی‌هایی را که با اسـتفاده از فرایندهای موجود تکـنولوژی ویـدیویی ایـجاد شـده‌انـد، پذیرفته‌اید.

ر.ب: باید به این نکته نیز توجه کنیم که به لطف وجود قاب ثابت (با استفاده از عکس‌نگاری یا تقریباً ویدیونگاری) در نوارهاست که چنین امکانی فراهـم شـده است. زمـانی کـه دستگاه را در وضعیت اسلوموشن قرار می‌دهیم، در حرکت نوار فیلم اختلالی به وجود می‌آید؛ و برای هـمین عـناصر اولیه‌ای که در ذهن جای گرفته‌اند، امکان بروز پیدا می‌شود که این یعنی رشد و افزونی ناخودآگاه. موقع گوش دادن به حـرف‌های شـما مـدام از خـودم مـی‌پرسم کـه چـرا هـیچ روان‌کاوی پیدا نمی‌شود که بـه شـکـلی مستقیم‌تر بـه ایـن مسأله علاقه‌مند باشد.

گ.ر: من دو دلیل برای این امر می‌توانم تصور کنم. فکر کنم که یک دلیل مهم آن، این است که تا مدت‌ها سینما را هنری فرعی و حقیر می‌شمردند و روان‌کاوان از ایـن طـرز تـلقی مستثنا نبودند. دوم این‌که، من پیش‌تر گفتم که تکنولوژی و مواد خام این کار کمتر در دسترس همگان است. شما باید پروژکتور یا دستگاه تدوین فـیلم داشـته بـاشـید و از هـمه مهم‌تر فیلم‌هایی که آسان قابل دسترسی باشند، تا بتوانید بارها و بارها فیلم را تماشا کنید؛ هرکجا خواستید فیلم را نگه دارید، از حرکت آهسته استفاده کنید و غـیره. هـمه‌ی ایـن موارد را همگان در اختیار ندارند. در اختیار داشتن کتاب و یا صفحه‌ی موسیقی یا عکس‌هـایی از آثـار هـنری تـجسمی برایتان آسان‌تر است. و البته مسأله‌ی دیگری هست که شاید به همان نسبت هم مهم باشد. آن‌هایی را که عـاشق سـینما هستند و هیچ دانش تکنیکی در اختیار ندارند در نظر بگیرید. آیا فکر نـمی‌کنید بـیش از هـر چـیز، مـی‌خواهـند از لذت شخصی آن‌ها حمایت شود. لذتی کـه مـا دیـده‌ایـم بسـیار منحصر به فرد است، درعین‌حال فریبنده است و به لحاظ بصری توهم‌زا و ناپایدار. آیا این هر دو وجه مشخصه با هم ربط دارند و یکدیگر را تقویت می‌کنند؟ این لذت هم‌چنان توهم‌زا خواهد بود و شدیداً غیرقابل بیان است و بـی‌آن‌که بتوان آن را نگه داشت و به چنگ آورد، ناپدید می‌شود؛ این لذت هم‌چنان راز باقی مانده است. بـدین شکـل است کـه فردی دچار این توهم می‌شود که آن را حـفظ کـند؛ درست همان کاری که خود در مورد خیالپردازی‌های شخصی انجام می‌دهد.

ر.ب: پس هـمین لذت بـاعث مـی‌شود ایـن تـجربه وصف‌ناشدنی باقی بماند.

گ.ر: بله، بگذارید وصف‌ناشدنی باقی بماند. لذت بزرگی است که به سینما بروید و صحنه‌هایی را که آشکارا گـذرا هستند، بار دیگر کشف کنید، مثلاً حمله به دلیجانی که سعی دارد از مهلکه بگریزد. البته این لذت رها کردن فرد، بدون به تعویق انداختن جریان داستان فیلم نیز هست. می‌دانید کـه سازوکاری روانـی وجـود دارد کـه روان‌کـاوان ـ خـصوصاً طرفداران ملانی کـلاین ـ آن را هـمذات‌پـنداری فـرافکـنانه می‌نامند.

ر.ب: دقیقاً یعنی چه؟

گ.ر: ما می‌توانیم عناصر سوژه‌ای را که نمی‌خواهیم در خود داشته باشیم، فرافکنی کنیم؛ یعنی بدترین عـناصری را که از این رهگذر برونی می‌کنیم. به این طریق ما آن سوژه را بـه تـملک در مـی‌آوریم و مـی‌توانـیم، در بـازگشت، بـا همذات‌پنداری با آن، خودمان را با دیگر عناصر آن سوژه که می‌توان آن‌ها را عناصر خوب نامید، یکی کنیم. این مسأله به نوبه‌ی خود به ما اجازه می‌دهد که درون‌فکنی کنیم. هم‌چنین می‌توانیم بهترین بخش‌های وجود خود را نسبت به خارج،

فرافکنی کنیم، که این، یک راه دیگرِ در اختیار گرفتن سوژه و همذات‌پنداری با آن است. اما همچنان‌که در مورد پیشین دیدیم، از این رهگذر ما می‌توانیم از طریق عناصر دیگری که نه شناخته شده هستند و نه انتظار آن‌ها را می‌کشیم، با خودمان همذات‌پنداری پیدا کنیم. این مسأله در سینما به یک شکل کاملاً پرشور و عمیق رخ می‌دهد. سینما فریبندگی بی‌نظیری دارد: شخص وارد سینما می‌شود و همذات‌پنداری فرافکنانه آغاز می‌شود و شخص را مبتلا و شکار می‌کند.

ر.ب: بیایید مسأله را از زاویه‌ی دیگری نگاه کنیم: آیا شما در طی کارهای تحلیلی‌تان، اغلب با سینما برخورد می‌کنید؟ و اگر این‌گونه است، به چه شیوه‌ای؟

گ.ر: البته بر روی تخت روان‌کاوی سینما به عنوان موضوع بحث، مطرح است. بیماران مکرراً پدیدارهای همذات‌پنداری را که پیش از این بدان اشاره کردم، روشن می‌کنند. آنان اغلب با روان‌کاو وارد یک بازی انتقالی جذبه‌ی فرهنگی می‌شوند، گویی می‌خواهند در لذات تقسیم‌بندی شده‌ای سهیم شوند. از این گذشته، بیماران را می‌توان راهنمایی کرد تا فیلمی را به شکلی کاملاً یک سویه ببینند؛ در این صورت آنان میان مشکلات بنیادین خود و مشکلاتی که فیلم به نمایش می‌گذارد، تطابقی کشف می‌کنند. در چنین موردی ما به شکل عام در مورد مشکلات صحبت نمی‌کنیم، بلکه با دقت هرچه تمام‌تر درباره‌ی موقعیت‌ها، انواع شخصیت‌هایی که در فیلم طنین‌اندازند و به شکلی بسیار دقیق تشریح شده‌اند، بحث می‌کنیم. البته نکته‌ی دیگری نیز در این میان وجود دارد که به دلیل اهمیتش به ذهنم می‌رسد: پدیده‌ی حافظه‌ی سینمایی پرده‌ی نمایش فیلم.

ر.ب: زمانی که از این اصطلاح استفاده می‌کنید، دقیقاً منظورتان چیست؟

گ.ر: منظور حافظه‌ی پرده‌های نمایش فیلم است که یک سکانس سینمایی را فعال می‌سازند.

ر.ب: یعنی بازی با معنای دوگانه‌ای که در کلمه‌ی «پرده» وجود دارد؟

گ.ر: بله. این یک سکانس سینمایی است که در کودکی دیده شده که شامل حافظه ـ پرده می‌شود.

ر.ب: که خودش مثل مکانی پنهان عمل می‌کند...

گ.ر: مثل مکانی پنهان و مثل یک جور رازگشایی و پرده‌برداری. و تقریباً مثل همه‌ی حافظه پرده‌ها بر پدیده‌ی فریبندگی تأکید می‌کند.

ر.ب: گویی مقدر شده است که سینما این نقشِ حافظه ـ پرده را برعهده بگیرد و در واقع بیش از هر رسانه‌ی دیگری. چون سینما همان صحنه‌هایی را که می‌توان همیشه به جای صحنه‌های دیگری نشاند، استنتاج می‌کند. سینما این صحنه‌ها را همزمان هم آشکار می‌سازد و هم پنهان می‌کند.

گ.ر: و صحنه‌ی پر جذبه را پیش از همه.

ر.ب: بله. اما در طی درمان شما با استفاده از چه فرمی با این دستمایه روبه‌رو می‌شوید؟ آیا از شیوه‌ای بهره می‌گیرید که طی آن فیلم‌ها برای شما نقل شده‌اند، یعنی شیوه‌ای که تصاویر به یاد آورده می‌شوند؟ یا این‌که با سوژه‌ی پیچیده‌ که پیش از این در موردش صحبت کردیم، کاری صورت می‌گیرد، کاری شبیه نگه داشتن لحظات خاصی که روان‌کاو سینما برای آن‌ها امتیاز قایل است؟

گ.ر: پیش از هر چیز، در این‌جا مفری وجود دارد که سینما آن را تدارک دیده است. اگر به نظر می‌رسد که سینما هنری حقیر است، شاید دلیلش این باشد که بیش از هنرهای دیگر در سینما شاهد راه‌های گریز هستیم. سینما تأثیری چون به دام افتادن و توانایی به پرواز آوردن جهان را دارد. سینما شاید توهم باشد، اما توهمی که بسیار قدرتمند است. در لحظات دشوار و خاص زندگی می‌توان به سینما متوسل شد. تصاویری نیز یافت می‌شوند که تأثیرگذارند؛ تأثیری که در ذهن افراد به جای می‌ماند؛ تصاویر وحشت‌انگیز یا تصاویر اروتیک.

ر.ب: که در این مورد، تصاویری که به ذهن می‌آیند، هیچ ربطی به آن فیلم به‌خصوص ندارند.

گ.ر: در واقع، اغلب این تصاویر بسیار کمتر از یک حافظه‌ی جانشین باقی می‌مانند. من کسی را می‌شناختم که اگرچه قادر نبود سکانسی واحد از یک فیلم را به خاطر بیاورد، با

وجود این پوستر فیلم را به خوبی به خاطر می‌آورد. با این حال آن‌چه او از پوستر فیلم یادش می‌آمد، آن چیزی نبود که تصویر شده باشد، بلکه او تنها چیزی را به خاطر می‌آورد که با «بوی عطر آن بانوی سیاه‌پوش» مربوط بود. او تنها یک چیز را به یاد می‌آورد؛ این‌که پوستر فیلم او را وحشت‌زده می‌کرد، به آن اندازه که او را به ترک سینما وا می‌داشت. او آن‌قدر می‌ترسید که دیگر نمی‌توانست از جلوی آن عبور کند. این همانی است که از خاطره بر جای می‌ماند که چه بسا تماماً جعلی باشد. من تأیید نمی‌کنم که آیا آن فیلم واقعاً وجود داشته است یا خیر.

ر.ب: در این مثال آن‌چه توجه مرا جلب می‌کند این است که تا چه حد بر دو دستگی ذاتی تحلیل فیلم که من پیش از این به آن اشاره کردم، دلالت می‌کند؛ دو دستگی ذاتی یعنی اختلاف میان نظام ـ روشنفکرانه، که بر چارچوب نظریِ روان‌کاوی استوار است ـ و تجربه‌ی خام و غیرقابل مهار یک فرد در مواجهه با چهره‌ای خاص با رابطه‌ای به‌خصوص میان دو نما که به شکلی ناگهانی باعث آشفتگی می‌شوند. این مانند جسمیت بخشیدن به رابطه‌ی یک فرد با به یادآوری رویاهای اوست، اگرچه خود در این‌جا عملاً با ساختاری از تصاویر واقعی درگیر باشد؛ و حال آن‌که رویا کوششی است برای بار دیگر به چنگ آوردن چیزهایی که درحال از دست رفتن و دور شدن از ذهن هستند.

گ.ر: این مسأله می‌تواند باعث یورش انبوهی از معانی و مفاهیم به ذهن شود.

ر.ب: بله.

گ.ر: پاره‌ای از فیلم‌ها باعث ایجاد یک تخلیه‌ی عاطفی باورنکردنی و شگفت می‌شوند. باعث می‌شوند تماشاگر از جایش بلند شود و سالن سینما را ترک کند. مثالی که در این زمینه می‌توانم بزنم فیلم **سوءتفاهم** اثر لوییجی کومنچینی، محصول سال ۱۹۶۷ است. فیلم، داستان پسر جوانی است که پدرش او را درک نمی‌کند و ظاهراً از او بدش هم می‌آید. اما آن‌چه شما در این‌جا دارید فیلمی منحصر به فرد نیست، داستان فیلم بیش‌تر از این‌ها جالب و گیراست، چون داستانی است موجود در تصاویر.

ر.ب: اما داستانی که در تصاویر روایت می‌شود، گاهی بدان شکل ساخت‌بندی می‌شود که پاره‌ای از لحظاتش بر اساس روندهای صوری که خود آن‌ها باعث ایجاد فرایندهای عاطفی می‌شوند ـ سازماندهی شود. مثلاً فلاش بک را در نظر بگیرید. واقعاً اهمیتی ندارد که فلاش بک چه چیزی را نقل می‌کند، چون ماهیتش این است که باعث ایجاد یک شوک احساسی بغایت خشن می‌شود، آن هم به واسطه‌ی وجود این حقیقت محض که فلاش بک اشاره به گذشته دارد. یکی از دوستانم تقریباً دل خوشی از گذشته‌اش نداشت و فلاش‌بک‌ها تقریباً به شکلی خودکار بر او تأثیر می‌گذاشتند. شاید بتوان گفت که این فرم آن‌ها بود که باعث گریه و زاری او می‌شد.

گ.ر: بازگرداندن شخصی به گذشته می‌تواند کار بامزه‌ای نیز باشد. فلاش بک‌ها شخصی را وا می‌دارند تا به خاطرات پنهان خود بازگردد. ظاهراً تماشاگران نیز به این نقطه رهنمون می‌شوند که آن‌ها نیز به خاطرات خود بازگردند. آن‌ها حتی وادار می‌شوند تصاویری را که بدین شیوه ارایه شده‌اند، بپذیرند؛ و یا دستکم به واسطه‌ی شباهت این تصاویر با گذشته‌ی تماشاگر، آن‌ها را متعلق به خود بدانند.

ر.ب: آیا در تحلیل فیلم‌ها نوعی مواجهه با دو زمان مختلف صورت نمی‌گیرد؟ مثل همین نکته‌ی نگه داشتن....

گ.ر: این مسأله چیزی بیش‌تر از ثابت کردن تصاویر است و نوعی یاری کردن در میان است. بیننده به تصاویر قبلی رجعت می‌کند تا تعداد نماها را معلوم کند، نه؟

ر.ب: همین‌جاست که من بار دیگر این دو فرایند را از هم جدا می‌کنم. این درست است که فرد تعداد نماها را می‌شمارد؛ بله، اما رجعت به نماهای قبلی نیز مسأله‌ای است که در نقطه‌ی مقابل معنای فیلم قرار می‌گیرد؛ یعنی این رجعت به گذشته‌ی خود فیلم صورت می‌گیرد و از طریق رویارویی شکاف‌هایی که میان فیلم و آن‌چه شخص از مفهوم سوژه در ذهن دارد، آن را تغییر شکل می‌دهد. و این‌جاست که من بار دیگر از خود می‌پرسم این تجربه چگونه به نوعی بهبودی و شفا ربط پیدا می‌کند.

گ.ر: روان‌کاو به شیوه‌ای خاص و کاملاً تلویحی، از بیماران

دعوت می‌کند گذشته‌ی خود را به خاطر بیاورند. با این حال در فرایند تحلیل فیلم این کمک و یاری کاملاً ذهنی و درونی است. اما این‌جا به همان نسبت مسأله‌ی دیگری هم وجود دارد. تجربه‌ای تماماً تحلیلی ثابت می‌کند که گذشته می‌تواند تغییر کند. این یکی از جنبه‌های مثبت تحلیل است که نسبت به آن توجه کمتری شده است. شخص این توانایی را پیدا می‌کند تا از تصاویری که پیش از این برایش دردناک و ناپسند بودند فاصله بگیرد؛ شخص یاد می‌گیرد که در فضایی کاملاً متفاوت به آن‌ها نگاه کند. پس موقعی که درباره‌ی یک فیلم حرف می‌زنیم خاطره‌ای را هم جعل می‌کنیم. و شما این خاطره را شالوده‌شکنی می‌کنید؛ آن را تغییر می‌دهید. این یک کار *خاطره* است. پس دور شدن از دوربین و محو شدن شخصیت‌های فیلم که در سکانس انتهایی *بدنام* و *سوءظن* (و حتی در آثار چاپلین) شاهد وقوع آن هستیم با یک آکندگی عاطفی همراه شده است که ما در تحلیل‌های قبلی‌مان به آن اشاره نکرده‌ایم. بدون‌شک این مسأله چیزی جداست؛ یک انحراف است. ولی ما به گونه‌ای از فیلم جدا می‌شویم که گویی داریم از فردی که برای ما عزیز است جدا می‌شویم، مثلاً از مادرمان؛ بنابراین یک چنین غصه و ماتمی است که باعث ایجاد چنان انحرافی می‌شود.

ر.ب: این پایان هیپنوتیسم است. همانی که رولان بارت این‌قدر خوب بر آن تاکید کرده است.

گ.ر: به عنوان نتیجه‌گیری می‌خواهم اضافه کنم که تصویر از طریق حفظ قدرتمند احساسی که هم باعث آن است و هم از آن جداست، می‌تواند پریشان شود.

ر.ب: اکنون که کمی در این بحث پیشرفت حاصل شد، بگویید چگونه تأثیر روان‌کاوی بر سینما ـ خصوصاً تحلیل فیلم ـ را فرمول‌بندی می‌کنید.

گ.ر: مادامی که فرد فی‌نفسه بتواند چنین تجربه‌ای داشته باشد، دشوار بتوان چنین اظهاری کرد. اما می‌توان فرض کرد که وجود چنین تجربه‌ای می‌تواند کمک کند که سازوکارهای ذهنی خود را درک کنیم؛ و دیگر این‌که به کارکرد تصویر و

خیال پی ببریم؛ برای این‌که ما هنوز نتوانسته‌ایم کاملاً میان دیدن و دیده شدن تمایز قایل شویم. هنوز بسیاری چیزها وجود دارند که باید به اثبات برسند؛ مثلاً در زمینه‌ی آن‌چه نـابهنجاری نـامیده مـی‌شود: فـتیشیسم، خـودنمایی و چشم‌چرانی. به این دلیل که کشش و گیرایی بحث بهتر درک شود با توجه به بحث‌های یاد شده، می‌توان دیـد کـه در کـودکان پسـادرون مـدار (post-autistic) کـه بـا مسـأله‌ی وابستگی به مادر مشکل داشته‌اند، آشکارا می‌توان از «خالی شدن»، سخن راند که نوعی انـحراف ادراکـی است؛ یـعنی شکلی از جذب شدن و مسحورکنندگی در آن واحد، آن هم با استفاده از زنده‌ترین احسـاسات. یـادمان بـاشد کـه ایـن احساسات به واسطه‌ی تعلیق توجه ظاهر می‌شوند. آن‌چه حاصل می‌شود وابستگیی است که بیش از هر چیز دیگر در رابطه با مصداق بیرونی، امری بصری است.

این ادراک فوری و متغیر، شیوه‌ای جانشین‌سازی است برای رابطه با مادر که لذت بصری ادراکی و فوق‌العاده‌ای ایـجاد می‌کند. در این مورد است که سینما به یک شیوه‌ی انتخاب بدل می‌شود.

مثال بهتری که می‌توانم بزنم فوبیا یا همان ترس بیمارگون است. من به فوبیا استناد می‌کنم، چون این موضوع ـ که در فتیش همتا و قرینه‌ی خودش را دارد ـ شکافی ناشناخته را که به ورطه‌ی مادری مرتبط است پُر می‌کند. این مـوضوع ترس بیمارگون بـه مـوضوع پـرسپکتیو مـربوط است، کـه می‌توان گفت که به اصل فقدان نرینگی مادرانه باز می‌گردد. پس می‌توان پرسید که چگونه سینما چونان کرد و کاری که باعث برانگیخته شدن درد و رنج در ما می‌شود در خودآگاه روزمره‌ی ما کارکرد پیدا می‌کند. می‌دانیم که سینما این کار را با ربط دادن این کرد و کار به بازنمودهای خاصی که دارای یک تأثیر احساسی قوی هستند، به انجام می‌رساند.

ر.ب: آیا شما این احساس را ندارید که تمام نشست حاضر بـه سـرفصلی بـرای ارایـه‌ی انـدیشه‌های جـدید پـیرامـون مسأله‌ی ارتباط میان «عرضه‌ی شـیء» و «عـرضه‌ی کـلمه» بدل شده است؟

گ.ر: دقیقاً. من فکر می‌کنم که تحلیل سینما مـی‌توانـد بـه مطالعه در مسأله عرضه‌ی شیء کمک کند. کمی قبل متذکر شدم که امکان تنزل رتبه‌ی بازنمودها به عناصر قوام‌بخش وجود دارد. عرضه کردن شیء منوط به ترکیبی از دال‌هـای تمایز است. و من تصور می‌کنم که شما چنین وسیله‌ای در اختیار دارید؛ وسیله‌ای تجربی برای جزء به جزء کردن این دال‌ها. تا آن‌جا که به بحث روان‌کـاوانـه مـربوط مـی‌شود، تصور می‌کنم بتوانیم عرضه کردن‌های شیئی را نیز عـینیت ببخشیم و این کار را از طریق تجاربی در قلمرو سـینما بـه انجام برسانیم.

من ارتباط میان بـازنمودهای اشـیا و کـلمات را بـدین‌گونه می‌بینم: از یک سو عناصر مـادرانـه را داریـم کـه دال‌هـای تمایزند و به‌وجود آورنده‌ی عرضه کردن‌های شیئی. از سوی دیگر دال‌های زبان‌شناسانه را داریم که از ریشه‌ی Language و Lang هستند. امکان برقراری رابطه میان این دو حوزه ـ که در یک مرتبه‌ی همسان قرار ندارند و می‌توان به کلی آن‌ها را نامتجانس دانست ـ به‌طور اخص در فرایندهای سازمانی ـ هم‌چون استعاره و کنایه که میان آن‌ها مشترک است، سکنا می‌گزینند. منظورم این است که استعاره و کنایه به شکـلی برابر، بیش‌تر به حـوزه‌ی عـرضه‌ی شـیئی تـعلق دارنـد تـا حوزه‌ی عرضه‌ی کلامی. آن‌هـا پـلی هسـتند مـیان ایـن دو حوزه.

ر.ب: آیا شما تحت تأثیر این مسأله نـیستید کـه دارید بـه مبحث زبان‌شناسی حقی انحصاری می‌دهید بدان حـد کـه بگویید این فرایندها در ریطوریقای کلامی تشکیل شده‌اند؟

گ.ر: بله، بدان حد که بگویم هر چیزی نهایتاً در زبان است که تولد پیدا می‌کند. شاید بتوان گفت که آن‌چه ما می‌بینیم نیز نشأت گرفته از زبان است. از آن‌جا که ابژه‌ها و ادراکات بخشی از فعالیت‌های ارتباطی گفتارند، گفتار وجوداً و اسماً کمک می‌کند که با استفاده از موقعیت این ابژه‌ها و ادراکات میل به فرد دیگر دیده شود و به چشم بیاید. اما من تصور می‌کنم که ساختار کنایی و استعاری در سازمان عـرضه‌ی شیئی، امری تفکیک‌ناپذیر است؛ هم‌چنان که در عـرضه‌ی کلامی نیز چنین است. بدان اندازه که دال‌ها تشکـیل شـده باشند یا تولید آوایی شده باشند، معنا نیز وجود دارد. زمانی

که فروید سازوکار فرایند نخستین را شرح می‌دهد، بر تراکم و جانشینی تأکید می‌کند؛ یا ـ ممکن است از منظر لاکانی (که من کاملاً به آن وفادارم) ـ استعاره و کنایه. اگر با تعاریف دقیق استعاره و کنایه آغاز کنیم، بهتر می‌توان رشد و بالندگی یک فیلم را با کندوکاو تجانس این بالندگی برحسب کنایه و گسیختگی‌های استعاری موجود در فیلم، بررسی کرد. مثلاً تصور می‌کنم که با تشخیص جایگاه درست نماها، می‌توان نقاط صحیح گسیختگی را پیدا کرد؛ یعنی جایی که استعاره به کار می‌آید. در آثار هیچکاک مثلاً ظهور مؤلف می‌تواند این مرتبه را ایجاد کند.

ر.ب: این یک اَبَراستعاره است. یک استعاره‌ی استعاره.

گ.ر: استعاره است و به شیوه‌ای ظریف و هوشمندانه به کار می‌آید، چون باید مورد اشاره قرار می‌گرفت، باید کشف می‌شد. این، استعاره‌ی پلک زدن چشم است؛ اما در پایان پلک زدن، امری بصری هست آن هم در پرشورترین شکل آن.

ر.ب: امر بصری به ما می‌گوید: من اظهارم و با این ظهور به من اشاره می‌شود.

گ.ر: تحلیل فیلم به شکلی مؤثر به ما اجازه می‌دهد تا امر پنهان را درک کنیم و از طریق آن‌چه اشیا و آدم‌ها را عرضه می‌کند تا به چشم بیایند، حضور خیالی و روح مانند آن‌ها را بفهمیم؛ حال چه بازیگر با شخصیتی که بازنمود شده، به ما نشان داده شوند. و پشت این بازیگر، الگویی از بازیگر دلخواه و آرمانی وجود دارد. این همان نظام ستاره‌سازی است. دیوید رادویک در بحث پیرامون این مسأله آن را «مدار هوس» می‌نامد که از طریق نقش [بازیگر] به ما می‌رسد؛ در این‌جا یک همذات‌پنداری فرافکن وجود دارد که گاهی با نقش [بازیگر] و گاهی با بازیگرِ پیدا و ناپیدا همراهی می‌کند. ما از بازیگرمان انتظار داریم که به دقت در بازی پیچیده‌ی همذات‌پنداری‌های ما وارد شود. بازیگران بخصوصی پیدا می‌شوند که علایق ما را بیش از دیگر بازیگران به تسخیر خود در می‌آورند، بی‌آن‌که از خود بپرسیم چرا. اما در این‌جا مؤلف فیلم نیز پیدا می‌شود که به عنوان یک فرد همیشه از نظرها غایب است، اما در کنارش حاضر مطلق است. ما در ذهن خود نیز به عنوان عاملی بالقوه با او همذات‌پنداری داریم. پس هیچکاک ظاهر می‌شود؛ کارگردان که به شکل معمول همواره غایب است، ناگهان سر و کله‌اش پیدا می‌شود و مهم‌تر آن‌که در فیلم خودش ظاهر شده است.

ر.ب: آن‌چه در این‌جا مطرح است دیگر بحث نظام ستاره‌سازی نیست، بلکه نظام عاشقان سینما یا عاشقان فرهنگ است. مؤلف برای ما پلک می‌زند تا به ما بگوید که او خودش عینیت همه چیز است؛ او کارگردانی کرده است و این‌که تصویر را به حداقل رسانده است؛ یعنی همان چیزی که در تحلیل نهایی شخصی همواره خود را با آن یکسان می‌پندارد.

گ.ر: فکرش را بکنید، من مدت‌ها بود از خودم می‌پرسیدم: «چرا بلور این قدر به فیلم‌های هیچکاک علاقه‌مند است؟»، خب، به خودم می‌گفتم نباید به خاطر مسأله‌ی طنزآمیز و مزورانه‌ی نقش مؤلف باشد. ❑

Psychoareylsis and Cinema, Routledge, 1995, Edited by: E.Ann Kaplan.