ماتریکس

درباره
پسیکولوژی
و
سینما

چشم روان

سیداحمد میراحسان

پسیکه، لوگوس، و سینما وقتی گرد می‌آیند ما را با موجود فانی که به زمره خدایان جاودان درآمده و معرفةالروح را با تصویر جهان مدرن درآمیخته رودررو می‌کنند، و این آغاز ماجرای نسبت روان‌شناسی و تصویر متحرک است. در سینمای جهان، در سینمای ایران.

در سینما آن‌چه که می‌توان درباره‌اش سخن گفت، نه فقط روان‌کاوی (Psychoanalysis) که مقدم بر آن روان‌شناسی (Psychology) است. ما بر پرده سینما تنها با تصاویری از کارکرد هشیاری، نیمه‌هشیاری و ناهشیاری انسان‌ها و دستگاه ذهن و تأثیرش بر زندگی و سرنوشت‌شان و انرژی روانی و غرایز، جابه‌جایی، اضطراب و ترس و مکانیسم‌های دفاعی، رشد روانی جنسی و نقش اجتماعی آن و مسأله «ذهنی ـ بدن» روبه‌رو نیستیم؛ ما با آن‌چه که علیه روان‌کاوی فروید بوده نیز روبه‌روییم. با آدلر و یونگ، با کهن‌الگوها و تأثیرش بر داستان فیلم‌ها، با آن‌چه محصول روان‌شناسی هاری استک سالیوان بوده و با مفهوم تصورات قالبی و یا روان‌شناسی انسان‌گرای ویلیام جیمز که به سیال ذهن ختم شده و نیز

روان‌شناسی وجودی کی‌یر کگارد، مارتین هایدگر و ژان پل سارتر که دیگر ربطی به روان‌شناسی فروید ندارند و حتی به روان‌شناسی ویکتور فرانکل و مفهوم جست‌وجوی او برای معنا و بسیاری از دستامدهای روان‌شناسی لکان در تحلیل فرم و آن‌چه به جنبش‌های علمی امروز بستگی می‌یابد که از حوزه‌ی روان‌کاوی فرا رفته است می‌بینیم موضوع درازدامن است. پس در قدم نخست ببینیم، نسبت سینما با روان‌شناسی و روان‌کاوی چه بوده است.

در دوران مدرن اساساً مفهوم انسان و جهان، بنیان دیگری یافت و خود بنیادانگاری جهان و هستی به «روان»، سیمایی روییده بر زمینه‌ی طبیعی و مادی وجود انسان بخشید

***

(psychology) پسیکولوژی که به انگلیسی سایکالاجی خوانده شده به روان‌شناسی، معرفةالنفس، یا معرفةالروح... برگردانده می‌شود و در اصل کلمه‌ای مرکب و یونانی، مرکب از پسیکه و لوگوس است. پسیکه معنی روح یا خود، و لوگوس معنی کلمه، وجود، بیان و معرفت داشته، با هم معرفت روح را انتقال می‌داده است. مسلماً میان نگرش ماوراءالطبیعی به سرمنشأ مفهوم روح و نگرش طبیعت‌گرایانه تمایزی وجود دارد، از منظر علمی مدرن سیر ماجرا از طبیعت شروع می‌شود. از منظر آفرینش الهی، از نفخه الهی. در نگره‌ی علمی همه چیز برمی‌گردد به جهان امپیدکلسی. امپیدکلس سرشت جهان ما را مرکب از چهار عنصر آب و آتش و آب و خاک می‌دانست. اما بقراط سرشت انسان را با این چهار عنصر تطبیق می‌داده و از آن‌جا که انسان عالم صغیر بوده طبعاً بازتاب گوهر جهان بزرگ به‌شمار می‌آمده و سقراط برای هستی جسمانی و طبیعت آن گوهری متفاوت قایل شد و نگره‌ی افلاطونی نشان می‌داده که گوهر انسان مربوط به جهان مجرد روح بوده و «خودِ» انسان، همان وجه روحی او محسوب می‌شده و پسیکولوژی به شناخت گوهر انسان، خود انسان، روح انسان معنی یافته و از آن‌جا متافیزیک تجربی ارسطو و طبقه‌بندی ارسطویی و از ارسطو تا نگرش اسکولاستیک و از نگرش مسیحی ـ یونانی تا نگرش اسلامی و از نگرش قرآنی تا نگرش اسلامی ـ یونانی و در همان حال رشد نگرش اسلامی ـ اشراقی و عرفان اسلامی تا طلیعه مدرنیته و نگاه جدید و .... راه طولانی تطور معرفةالنفس بوده است. در دوران مدرن اساساً مفهوم انسان و جهان، بنیان دیگری یافت و خود بنیادانگاری جهان و هستی به «روان»، سیمایی روییده بر زمینه‌ی طبیعی و مادی وجود انسان بخشید. انسان طبیعی از سویی، تعامل ذهن و بدن چون دوپاره وجود انسانی در دوالیسم دکارتی و راه‌حل‌ها لایب‌نیتزی، اسپینوزایی و وحدت‌گرایی مجدد از یک سو، و تجربی‌نگری هابز، لاک، و ایده‌الیسم برکلی وهیوم، تداعی‌گرایی هارتلی، و استوارت میل و اسپنسر، فطری‌نگری کانت و نگرش فیزیولوژیکی ـ عصبی به روان که با پسزمینه پاراسلسوس و تلاش‌های هال، چارلز بل، مولر، و پساپسیکوفیزیک و بروفخنر شکل گرفت، به ساخت‌گرایی وونت و برنتانو، براد فورد تیچنر و کارکردگرایی ویلیام جیمز، داروین، گالتون ـ دیویی ختم شد. تداعی‌گرایی پاولف دیگران و نظریه غرایز غایت‌انگارانه مک دوگال وود ورث و رفتارگرایی واتسون، گاتری، اسکینر و روان‌شناسی گشتالت از کانت و استامف و ارنست ماخ و ورتهایمر، تا نظر سطوح واقعیت و بعد زبان و انگیزش لوین. و سرانجام رویداد دوران‌ساز روان‌کاوی فروید و شاگردان منتقد او، آدلر و یونگ و روان‌شناسی اریک فروم و روان‌شناسی انسانگرای راجرز ـ جیمز، و مازلو و روان‌شناسی وجودی کی‌یرکگارد و هیدگر و سارترو فرانکل و روان‌شناسی شناختی پیاژه و چامسکی و ... سیر و نقشه رشد علمی را نشان می‌دهد که هر یک به گونه‌ای بر پرده سینما بازتاب یافت، همان‌گونه که نگرش دینی روح‌شناسی و منظر عرفانی آن ـ عرفان شرق دور، ذن، بودیسم، عرفان مسیحی و عرفان اسلامی در آثار سینمایی جهان و ایران بازتابیده است، و سینما به‌مثابه تصویرگر این شالوده‌های

معرفةالنفس، روح‌شناسی و روان‌شناسی کاملاً قابلیت بررسی دارد.
این فهرست وظیفه داشته نمایی دور و وسیع از عظمت ارتباط سینما و روان‌شناسی به ما منتقل سازد، زیرا هر یک از دستامدهای روان‌شناسی و معرفةالنفس و دوره‌های مختلفش چه در قلمرو ادراک اشراقی ـ ماورایی روح و چه حیطه تجربیات علمی از مسایل روان، هیجانات، اضطرابات، کارکرد آگاهی یا ناهشیاری و نیمه‌هشیاری و غیره در داستان فیلم‌ها مؤثر بوده است. جالب است که بدانیم از منظر «لکان» حتی بر فرم و ساختار فیلم می‌تواند تأثیر نهد و منجر به تحلیل ساختار می‌شود. با توجه به پهناوری ارتباط ما حال اصلاً می‌توانیم پرسشی بنیادین را مطرح کنیم در اُس و اساس خود نسبت سینما و روان‌شناسی چیست؟ آیا اصلاً ارتباطی وجود دارد؟

***

پسیکه در اسطوره‌های یونانی، موجودی فانی است که سپس به سرحد یک خدای جاودانی فرا می‌رود و وارد عالم خدایان می‌گردد. برای سینما پسیکولوژی، علمی بوده که سپس در قلمرو اصول جاودانی سینما و شخصیت‌پردازی معبد هالیوود جای یافته است. بدون تردید سینما با روان‌شناسی شروع نشد، با ثبت حرکت اسب و مکاشفه تصویر عینی پاهای او و اتفاقاتی نظیر این درباره‌ی ثبت حرکت ستاره‌ها و یا لب‌خوانی آغاز شد و با تصویر قطار و کارگرانی که از در کارخانه بیرون می‌آیند به فرجام گام اول خود هم‌چون اختراع پدیده‌ای مدرن و قابل تماشای عمومی دست یافت. ظهور انسان بر پرده سینما طبق قرارهای یک نگاه جدید و مدرنیته باید به هنری ختم می‌شد که گویای شناخت علمی او باشد، پس موقعیت او در جامعه و وضعیت واقعی درونی و ذهنی او، از هم نمی‌توانست منفک باشد. اما سینما با قرارگرفتن در متن مناسبات سود و سودای سرمایه‌داری و بدل شدن به‌وسیله سرگرمی جذاب و افسون‌زا به چیز دیگری تبدیل شد. چیزی که در آن حقایق و دستامدهای شناخت علمی اهمیت نداشت، بلکه همه چیز از جمله روان‌شناسی در خدمت پول‌سازی، افسانه‌پردازی، رؤیاآفرینی، سرگرمی و جذابیت بود و تا آن‌جا به کار می‌آمد که در داستان‌های ساختگی و هیجان‌انگیز و دلنشین بتواند روایت را شیرین‌تر و جالب‌تر کند و از نظر عاطفی تماشاگر را برباید.

اگر سینمای متفکر بر دانایی‌های جدی روان‌شناسانه و روان‌کاوانه اتکا داشت و لایه درونی فیلم مبتنی بر آگاهی قابل اتکای علمی بود، سینمای عامه‌پسند روان‌شناسی را هم تبدیل به شلم شوربایی افسانه‌پردازانه می‌کرد که مهم‌ترین خواستش نه وفادار ماندن به حقایق کارکردهای روان انسان، بلکه ایجاد جذابیت بود

اما به‌طور متناقض‌نما، ضرورت این کنش به‌وسیله یک چیز پاسخ می‌یافت: باورپذیری و تصویری قابل قبول از انسان، جهان درونی او و روان‌شناسی فردی و اجتماعی و شخصیت‌های زنده که بتوان آن‌ها را باور کرد و با آنان همذات‌پنداری نمود. از این نظر چه از نظر پرورش شخصیت‌های جالب و چه از نظر ضرورت شناخت روانی تماشاگر، سینمای غالب یعنی سینمای هالیوود به روان‌شناسی توجه روزافزون یافت؛ تا جایی که خود فروید به سوژه یک فیلم بدل شد. اما اگر سینمای متفکر بر دانایی‌های جدی روان‌شناسانه و روان‌کاوانه اتکا داشت و لایه درونی فیلم مبتنی بر آگاهی قابل اتکای علمی بود، سینمای عامه‌پسند روان‌شناسی را هم تبدیل به شلم شوربایی افسانه‌پردازانه می‌کرد که مهم‌ترین خواستش نه وفادار ماندن به حقایق کارکردهای روان انسان، بلکه ایجاد جذابیت بود. مثلاً در *هیروشیما عشق من* یا *سال گذشته در مارین باد*، همه‌ی شالوده کارکرد ذهن مبتنی بر حقایق و دستامدهای علم روان‌شناسی از برگسون و ویلیام جیمز تا دهه‌ی شصت است. اما در فیلمی مثل *ماتریکس* یا *گزارش اقلیت* همه‌ی آن‌چه که درباره‌ی ذهن پیشاشناسنده آگاتا گفته می‌شود جعلی است و سویه‌ی پنهان ایدئولوژیک و مخرب

سال گذشته در مارین باد

را بر اساس توهم و نه علم در خود نهفته است. در هر حال دفاع از علم، تصویری غیرعلمی و جعلی از کارکرد ذهن و علت این کارکرد ارایه می‌دهد تا چیزی را بکوبد و داستانی را پیش ببرد و هیجانی بیافرینند. آری در نتیجه باید گفت مهم‌ترین غرض سینمای داستانگوی هالیوود از کاربرد روان‌شناسی، ایجاد جذابیت است، برای جذابیت آنان اصول شخصیت‌پردازی و فرمول‌های روان‌شناسی را تا جایی به کار برده‌اند که به شیرینی روایت کمک کند و دغدغه‌ی ارزش علمی و حقیقت‌های مربوط به روان آدمی راکه در روان‌شناسی بازتاب یافته، نداشته‌اند. با این فرض و آگاهی حال می‌توانیم به حوزه‌ی وسیع ارتباط سینما و روان‌شناسی نزدیک شویم. بدیهی است سینما با انسان، شخصیت، کنش‌های آگاه و ناخودآگاه و نیمه‌آگاه، با غرایز، و ویژگی‌های روانی و نیروهای آن برای راندن انسان به سمت و سویی و سرنوشتی و کنشی و واکنشی و انگیزشی و با ترس‌ها، دغدغه‌ها، اضطراب‌ها، با شرارت و نیک‌خویی، با خیر و شر و شیطنت و فرشته آسایی با تاریک روشنی درون و خودخواهی و مهر و عشق و انزجار و حقد و آز و فداکاری و عمل آگاهانه و ناآگاهانه فرد و یا جامعه سروکار دارد. داستان انسان‌ها سینما را مجبور به شناخت انسان‌ها می‌کند و روان‌شناسی علم شناخت «خودِ» انسان‌ها و نفس و روح آن‌هاست. از این‌رو یکی از ارکان سینما محسوب می‌شود.

در سینما به سه صورت اساسی با روان‌شناسی برخورد شد:

۱. یک سینمای متفکر بر روان‌شناسی به عنوان یک علم انسان‌شناختی اتکا کرد و هر سینماگر بنا به باور خود از یکی از نحله‌ها سود جست و استتیک و ساختار و روایت فیلمش را بر اساس آن قرار داد.

۲. یک سینمای هالیوودی به صورت ویژه از روان‌شناسی سود جست تا هیجان و تعلیق و ترس و معما و جو عاطفی و همذات‌پنداری و قصه‌ی جذاب و شخصیت مقبول

بیافریند. اما در این سودجویی هیچ پای‌بندی بر وفاداری به سرشت علمی دستامدها و نگرش ژرف به آن نداشت، اصل برای این سینما ربودن حس و حال تماشاگر بود، پس برای جذابیت می‌توانست بسی مواقع از قواعد روان‌شناسی تخطی کند و اصول آن را جعل کند و با افسانه بیامیزد.

۳. و سینمایی آوانگارد که اعتقادی به سینمای روان‌شناسانه نداشت و قالب‌های روان‌شناسانه را نابسنده، جزم و تا حدی غیرقطعی می‌دانست و می‌کوشید با تمرکز بر عینیت و یا لحن‌های برگرفته از مکتب‌های نوین هنری که به روان‌شناسی التفاتی ندارند آثارش را بیافریند، مستندنمایی، توجه به جزییات محسوس روابط و نشان دادن سکوت در مورد لایه‌های درونی ویژگی این آثار است.

اما حتی در این نوع سینما ما با انسان روبه‌رو هستیم، فیلم روان‌شناسانه نیست، ولی به صورتی نهانی از چند سو با روان انسان سروکار دارد ـ چه در قلمرو تصویر شخصیت‌های انسانی که چه بخواهیم و چه نه ذهنی دارند و روانی و در خفیگاه کنش‌شان فعل و انفعالات روح و روان جریان دارد و فیلم‌ساز به آن اندیشیده، هرچند وارد قلمرو تصویر روان‌کاوانه و قضاوت‌کننده نشده و نیز در قلمرو توجه به تماشاگر وقتی به ضرباهنگ و ساختار فیلم می‌اندیشیده، چیزی را می‌گذاشته و چیزی را حذف می‌کرده تا مخاطب را فراگیرد و توجه او را جلب کند. او را خسته نکند (و یا خسته بکند!)

پس ما نه تنها در اثری از هیچکاک بلکه در اثری از برسون، گدار، کیارستمی و اُزو نیز می‌توانیم مطمئناً به سنت سینما و روان‌شناسی و تصویر انسان‌هایی که دارای شخصیت و روان هستند بیندیشیم. با این اوصاف حال می‌توانیم مطمئن‌تر به رابطه این دو فکر کنیم.

***

سینما از دو سو با روان‌شناسی ارتباط دارد: ۱. قصه و شخصیت‌ها و کنش و واکنش‌ها و کشمکش‌ها؛ ۲. ساختار و اوج و فرود و تعلیق و یا گونه‌های غیرخطی روایت مثل ساختارهای سیال ذهن در روایت و تصویر...

من می‌خواهم بگویم ظاهراً تصاویر اولیه، تصاویر جانسن و ژول ماری لومی‌یر و ادیسون، و ... به روان‌شناسی ربط ندارند. اما برعکس حتی اولین تصویر عکاسانه، تصویرهای فوکس تالبوت (۱۸۳۹) ارتباط شگفتی با روان‌شناسی دارد.

عکس نه تنها روشنایی، بلکه با خود تاریکی و توهم به بار آورده است و این تاریکی و توهم حاصل از تصویر عکاسانه هم به اندازه‌ی پرتوهای روشن آن دارای تأثیرهای روان‌شناسانه‌اند

درست از زمان پیدایش عکس وضعیت روانی ما در برابر جهان تغییر می‌کند، جهان دیدنی می‌شود. تصویر عکاسانه با خود شیوه‌های ادراکی نویی را تأسیس می‌کند و پرسش هشیاری و ناهشیاری انسان و پرسش‌های شناخت‌شناسانه که بی‌شک پرسش‌های روان‌شناسانه هستند تغییر می‌پذیرد. روان‌شناسی نگریستن انسانی از این لحظه کن‌فیکون شده است.

عکس نه تنها روشنایی، بلکه با خود تاریکی و توهم به بار آورده است و این تاریکی و توهم حاصل از تصویر عکاسانه هم به اندازه‌ی پرتوهای روشن آن دارای تأثیرهای روان‌شناسانه‌اند. تصویر عکاسانه یک انسان توهمی از خود انسان به ما داده، همه جزییات زنده‌ی روانی او در پشت لحظه مرده عکاسانه دفن شده، جنس این انسان بر کاغذ با جنس موجود زنده اشتباه گرفته شده و وقتی قطار عکس‌ها به حرکت درآمدند تصاویر بر پرده خود زندگی قلمداد گشته و از قدرت ایقان و تأثیر امر زنده برخوردار بوده و با این شگرد و توهم بر همه‌ی زندگی تأثیر نهاده و آن را در مسیر یک اغوا یا یک آگاهی پیش برده است، واین‌ها همه فرایندهای روان‌شناسانه‌اند که با پرسش تصویر به‌مثابه تصویر، یعنی تصویر عکاسانه و مهم‌تر از آن تصویر سینمایی که به سبب حرکت و تأثیر شدیدتر زنده‌نمایی، بر عواطف ما نفوذ می‌کند، آمیخته شده است.

پس برای هر بحث جدی روان‌شناسانه در سینما ما باید از روان‌شناسی تصویر و پرسش واقعیت تصویر یا تصویر

واقعیت و تأثیر تصویر در نگریستن ما و کم و کیف این پیوند، پیوند ما و تصویر و تصویر و جهان سخن بگوییم که خود یک کتاب یا دست‌کم یک جستار مفصل است. با این اشاره خوب است دست‌کم به این پدیده شگفت یعنی رابطه موجودیت تصویر سینمایی و موجودیت روانی انسان، رابطه‌ی تصویر و روان‌شناسی و روان‌شناسی تصویر بیندیشیم.

ملی‌یس شعبده‌باز اندکی بعد فیلم را در شمار سرگرم‌کننده‌ترین حقه‌های خود قرار داد و کارگردانان آلمانی درست پیش از جنگ جهانی اول در پاره‌ای از تصاویر سینمایی کیفیتی ذاتاً مرموز آشکار می‌کردند که کم‌تر بی‌زیان بودند

رد تصویر سینمایی بر ذهن انسان و تأثیر آن، نقش تکنولوژی تصویرگری زنده‌نما بر سراپای زندگی ذهنی و ذهنیت اجتماع و سرنوشت فردی و اجتماعی بشر و تمایز این زندگی‌ها با زمانی که چنین تکنولوژی پدید نیامده بود و درک ماهیت و معنای این تمایز و نقشش در نگاه و تصورات و اندیشه‌ها و ارتباط انسان در جهان و پیوند جهانی و قرابت فرهنگی و خاطره‌ی جمعی مشترکی که تصویرهای تکنولوژیک پدید می‌آورند و قدرت اغوای تصویر و یا وجه آگاهی‌بخش آن نکات ژرف و تازه‌ای درباره ریشه‌ی نسبت روان‌شناسی و تصویر سینمایی است که مقدم بر شکل ساده‌ی استفاده از مفاهیم روان‌شناسانه در سینما و روایت و شخصیت‌پردازی و بسی ژرف‌تر از تصور ژورنالیستی درباره‌ی رابطه‌ی سینما و روان‌شناسی و بسی مؤثرتر بر احساس در جهان‌بودن انسان و ارتباطات و ذهنیات انسانی عمل کرده است و نکته‌ی بدیعی برای تأمل نو و بررسی خلاق است.

بحث تصویر سینمایی نه تنها بحث یک زبان و نشانه‌شناسی تازه، بلکه بحث یک روان‌شناسی تازه نیز می‌تواند باشد، و این جدا از آن شوق و ذوق فروید برای برقرارکردن نسبتی میان ذهن و تصاویر عکاسانه و بسی فراتر از آن است. منظر بحث در این‌جا منظری فلسفی و فرهنگی و روان‌کاوانه است.

اما، به‌ناگزیر باید به همین اشاره بسنده کنیم و از کاربردهای روان‌شناسانه‌ی تصاویر عکاسانه و تصاویر سینما به شروع ارتباط روایی سینما و روان‌شناسی برسیم.

***

تصویر سینمایی از آغاز در پی توهم شباهت گام نهاد و ماهیتاً بر اساس توهم شباهت پدیدار شد. بدیهی است که وجهه مهمی از شباهت در سینما مربوط به شباهت «روانِ» تصویر و واکنش‌های روانی او با روان‌شناسی فرد انسانی است. اما یک تصویر سینمایی چگونه می‌تواند دارای روان باشد؟ تصویر سینمایی چیزی جز ضبط مشتی از وجه ظاهری و محسوس شئ نیست، آن را چه‌کار به روان؟ اما حقیقت آن است که تصویر سینمایی می‌تواند به نمایش عاطفی ارتقا یابد و نیز واکنش عاطفی بیننده را برانگیزد. با استفاده از شگردهای روایتگری بصری در این‌جا، ما می‌توانیم وارد جهان خاطرات و امیال و نیات و ویژگی‌های باطنی شخصیت‌های انسانی شویم، آنان را انسان‌هایی متعصب یا عاشق‌پیشه، دروغگو و شریر یا مهربان و بزرگوار بیابیم و حتی غرور و تعصب و جهل و آگاهی ملت‌ها و اجتماع بر پرده را فهم کنیم و طبق صحنه‌چینی و ساخت کاری سازندگان داوری متن بر ما انتقال یابد و تصویر سینمایی ما را شریک درونیات اشخاص بر پرده نماید.

برای فهم آغازین نسبت تصویر سینمایی و روان‌شناسی مایلم به اریک وود مراجعه کنم. او به نقل از مجله‌ی **مک میلن** (۱۸۷۱) نکته‌ی مهمی را یادآوری می‌کند:

«هرکس که بداند مهر خانوادگی در میان طبقات پایین چه ارزشی دارد و هرکس که ردیف پرتره‌های کوچک جای گرفته در بالای بخاری دیواری خانه‌های کارگری را دیده باشد که هنوز یکپارچه کننده «خانواده»‌ای است که زندگی همواره در کار پراکنده ساختن آن است ـ پسری که «به کانادا رفته»، «دختر کلفتی می‌کند» کودک موطلایی که زیر گل‌های مروارید می‌خوابد، پدربزرگ پیر در ده ـ شاید در این احساس با من شریک باشد که عکس شش

پنی در تعارض با گرایش‌های اجتماعی و صنعتی که هر روزه در حال تحلیل بردن محبت‌های سالم‌تر خانوادگی است، بیش از همه‌ی مردم دوستان جهان به درد تنگدستان می‌خورد. این ژرف‌بینی، محوری انسانی دارد که دیکنز را به یاد می‌آورد. شاید طنزآلود بنماید که طبقه‌ای که تازه امید به سوادآموزی در دلش رخنه کرده، نخستین طبقه‌ای باشد که خود را تسلیم تصاویر متحرک می‌کند، ولی راست این است که سینما مایه‌ی تسلی خاطر و منبع اطلاعاتی بود که تهیدستان و بی‌سوادان و مردمان مهاجری که (هم‌چون در امریکا) ناتوان از سخن گفتن به زبان رسمی بودند سخت بدان نیاز داشتند. (آشکار است که این خود بنا نهنده‌ی یک ارتباط روان‌شناسانه میان مخاطب و فیلم است).

نویسنده‌ی مجله **مک میلن** به‌طور تلویحی می‌گوید که عکاسی می‌تواند از فواصل زمانی و مکانی بکاهد. این پیش‌بینی شگفت‌انگیز قدرت اعلای سینماست. هم‌چنین بیان می‌کند که چون عکاسی می‌تواند گرایش‌های اجتماعی و صنعتی زمانه‌ای را که او با مرگ همسنگ می‌کند جبران کند، از نیروی غلبه بر مرگ نیز تا اندازه‌ای برخوردار است. روزنامه‌نگاری که در سال ۱۸۹۶ در *لاپست دوپاری* یکی از نخستین نقدها را بر یک نمایش سینماتوگراف می‌نویسد، این نکته را صریح‌تر مطرح می‌کند:

«اکنون که ما می‌توانیم از کسانی که دوستشان می‌داریم عکس بگیریم و نه تنها در سکون، بل هم‌چنان‌که حرکت می‌کنند و رفتار می‌کنند و حالت‌های آشنا می‌گیرند و سخن می‌گویند، مرگ دیگر مطلق نیست».

بدون شک اشارات مجله **مک میلن** و *لاپست دوپاری* و در کتاب اریک وود حاوی یک نسبت روان‌شناسانه بین ذات تصویر و ذهن و روان مخاطب است:

در این میان به همان‌سان که دوربین مؤید رفتارگرایی می‌نمود، با طرح مبهم تصاویری که به تصاو.. ذهنی می‌مانست وجود حالات ذهنی را نیز تصدیق ه ـ رد. هر چند این تناقض تازه نبود. ... مارد با همه‌ی دلبستگی‌اش به مطالعات زمان‌سنجی، دردتاکی‌ای گذشت زمان را می‌پذیرفت. او نوشت:

«همه‌ی ما اثر فاجعه‌بار زمان را بر حافظه تجربه کرده‌ایم. کیست که پس از بازگشت به جایی پیشین از خاطره‌ی کذبی که از آن در ذهن نگه داشته بوده است پریشان نشده باشد؟»

جالب است که بدانیم رابطه‌ی سینما و روان‌شناسی بسی فراتر از کاربرد ایده‌های روان‌شناسانه در سینما گام نهاد، «تاریخ سینما» شهادت می‌دهد «این آرزوی ایستادگی در برابر مرگ و فرسایش‌های زمان روی تیره‌تری نیز داشت.

هرچقدر که پیش می‌رویم می‌بینیم نظام‌های روان‌شناسی بیش‌تر از ایجاد حالت‌های روانی در ژانر وحشت یا ژانر معمایی یا ژانر روان‌کاوانه و غیره با سینما درگیر است و با رهاشدن از سطحی‌نگری ژورنالیستی درباره‌ی رابطه روان‌شناسی و سینما

تا سال ۱۸۶۱ به نوشته‌ی ادگار مورن در *سینما یا انسان خیالی*، احضارکنندگان روح و شفادهندگان ایمانی شروع به استفاده از عکس به جای آدمک‌های مومی به عنوان طلسم، اوراد و تفألاتشان کرده بودند. ملی‌یس شعبده‌باز اندکی بعد فیلم را در شمار سرگرم‌کننده‌ترین حقه‌های خود قرار داد و کارگردانان آلمانی درست پیش از جنگ جهانی اول در پاره‌ای از تصاویر سینمایی کیفیتی ذاتاً مرموز آشکار می‌کردند که کم‌تر بی‌زیان بودند. نباید فراموش می‌شد که دنیاهای دیگری نیز به جز آن‌که آموزه ناتورالیستی مسلم فرض کرده بود وجود دارد که تماماً دلگرم‌کننده نیستند. سینما راه را برای حسرت‌خواری‌های تازه و نازکدلی‌های امروزی و گونه‌های پیچیده‌تر بت‌پرستی باز کرد» و بدون تردید این‌ها به معنای تأثیرات تازه‌ی روان‌شناسانه بود که بر تماشاگران جهان تأثیر می‌نهاد و وضعیت روانی تازه‌ای بر کلیت جهان به‌مثابه تماشاگر تصاویر سینمایی و یک جهان دیدنی فراهم می‌آورد. وود به جنبه‌های جالب‌تری از ارتباط سینما و روان اشاره می‌کند: از جنبه‌ی مثبت‌تر این‌که خیابان شلوغ معروفی را می‌شد بدون آن‌که جنب و جوشش را از دست دهد برروی نوار سلولوئید پاس داشت، تصویرهای

حافظه را از جایگاهی عینی برخوردار می‌ساخت. چنان‌که دیوید وارک گریفیث شاید بیش از هر کارگردان دیگری بدان پی برد. آن‌چه پیش‌تر فقط چشم ذهن آن را دیده بود ـ دوست از دست رفته یا جای دیری ندیده ـ اکنون دیگر تجربه‌ای خصوصی (و از این رو شاید موهوم) نبود.

اولین رابطه‌ی سینما و روان‌شناسی را باید در دستامد «ملی‌یس» جست. دستامدی که با اتکا بر عوامل توهم‌زا یک استفاده‌ی ویژه از کارکرد تصویر سینما و ذهن انسان برد و راه تازه‌ای را بنا نهاد

مارسل پروست درازنویس‌ترین روایتگر ذهنیت روزگار خویش، چند سال بعد نگارش رمان بزرگ خود در *جست‌وجوی زمان از دست رفته* را آغاز می‌کرد و تصادفی نیست که در تاروپود این مقاله‌ی بلند درباره‌ی حافظه مجازهای فراوانی برگرفته از رشته‌ی تن کارشناسی (فیزیولوژی چشم) و دید سه‌بعدی و مطالعه‌ی «فانوس جادو» و کالیدوسکوپ به کار رفته است. لویی لومی‌یر به‌گونه‌ای پنهانی وجود واقعیت روانی را تأیید کرد. نمایش تصویر می‌توانست بسط چشم ذهن و روان باشد. شاید همین تأیید بود که نخستین تماشاگران سینما را الهام‌گونه تکان داد... (فراتر از این ارتباط انواع مکتب‌ها، نگره‌ها و آگاهی‌های روان‌شناسانه از روان‌شناسی پیشاساختارگرایی تا پساساختارگرایی، از کارکردگرایی تا فریدویسم تا رفتارگرایی تا روان‌شناسی و تجربی و وجودی از روان‌شناسی تربیتی و روان‌شناسی اجتماعی حتی در آثار مستند تا روان‌شناسی صنعتی و غیره بر سینما تأثیر داشته است)...

به جز رُدلف آرنهایم، بیش‌تر کسانی که درباره‌ی فیلم نوشته‌اند رابطه‌ی میان روان‌شناسی تجربی و سینما را نادیده گرفته‌اند، با این حال یکی از نخستین پژوهش‌های ماندگار درباره‌ی ویژگی‌های فیلم، پژوهشی روان‌شناختی بود. یک استاد روان‌شناسی در دانشگاه هاروارد به نام هوگومونستربرگ که خود نزد ویلهم وونت درس خوانده بود شیفته‌ی سینما شد و معتقد بود که به زندگی روزمره «تأکید بیش‌تر» بخشیده است؛ و در کتاب ***بررسی روان‌شناختی فیلم سینمایی*** (۱۹۱۶) تلاش کرد که این مایه‌ی لذت را تعریف کند. او نیز مانند چند منتقد دیگر در زمان جنگ جهانی اول ـ پینتوس در آلمان، لیندزی در امریکا، کانو دو و دولوک در فرانسه ـ پی برد که سینما آغاز به جذب اعضای همه‌ی طبقات کرده و دیگر قلمرو بیسوادان نیست... او با در نظر گرفتن پدیده‌ی برجای ماندن رد تصویر یا راه‌هایی که دوربین از طریق آن‌ها می‌تواند توهم حرکت یا فضا بیافریند، یا تطابق‌های ذهنی که برای درک درشت نما لازم است، به این نتیجه رسید که فیلم برحسب سرشت خود از قوانین ذهن انسان پیروی می‌کند نه از قوانین خارج. او معتقد بود که کاراترین فیلم‌نامه‌ها را تداعی معانی می‌سازد «آن‌ها با غلبه بر صُور دنیای خارج یعنی فضا و زمان و علیت و تطبیق وقایع با صُور دنیای درون یعنی دقت و حافظه و تخیل و عاطفه سرگذشت انسان را برای ما می‌گویند» گرچه نتیجه‌گیری مونستربرگ شگفت‌انگیز می‌نماید. از این رو که از دهان کسی بیرون می‌آید که منکر وجود ناخودآگاه بود و خود را ضدفروید می‌خواند. پیشرفت‌های بعدی فن سینما نشان داده است که حق تا چه اندازه با او بود. هرکس که هشت‌ونیم فلینی را دیده باشد به ارزش همیشگی دیدگاه‌های مونستربرگ اعتراض می‌کند «عمق و حرکت، هردو، در جهان سینما نه چون حقایقی انکارناپذیر بل به صورت آمیزه‌ای از حقیقت و نماد در برابر ما قرار می‌گیرد» چنان است که گویی جهان بیرون، نه با قوانین خاص خود بل با دقتی که ما در آن کرده‌ایم در تاروپود ذهن‌ها پیچیده و سامان گرفته است».

سینما از منظر اخلاقیات هم می‌تواند مورد توجه روان‌شناسی باشد. همان داستان کهنه از راه به‌در کردن جوانان و جرم‌زایی تصاویر سینمایی و بسط خشونت.

هرچقدر که پیش می‌رویم می‌بینیم نظام‌های روان‌شناسی بیش‌تر از ایجاد حالت‌های روانی در ژانر وحشت یا ژانر معمایی یا ژانر روان‌کاوانه و غیره با سینما درگیر است و با رهاشدن از سطحی‌نگری ژورنالیستی درباره‌ی رابطه‌ی

روان‌شناسی و سینما، فراتر از بحث ایجاد هیجان و ترس و همذات‌پنداری و تزکیه نفس ارسطویی به‌وسیله وارد شدن در جهان فیلم و در عین‌حال فاصله داشتن در بیداری با سرنوشت قهرمانان، به پیوندی ژرف بین ذات سینما و تصویر با موضوع روان‌شناسی و مشخصات کارکرد روان انسان می‌رسیم. پیوندی که ساخته شدن فیلم بر اساس دستامد نظام‌های روان‌شناسی بخش بسیار کوچکی از همه آن است. بحث تنها بر سر آن نیست که سینما با سوژه‌ای به نام انسان شناسنده سروکار دارد و تصاویر و روایت سینمایی با کنش‌های روانی انسان آمیخته‌اند و روان‌شناسی موضوعش را شناخت انسان و روح و روانش قرار داده و خوراک مفیدی برای فیلم فراهم می‌آورد. فراتر از آن دیدیم که تأثیر تصویر سینمایی بر ذهن و رابطه‌ی حافظه و تخیل و عاطفه و هوش و خودآگاه و ناخودآگاه و سمبل‌ها و سرگذشت انسانی با کارکرد تصویر موضوع دلچسب یک بررسی جدی بین سینما و روان فرد و اجتماع بشری است، و همه‌ی تجربه‌های بعدی و گونه‌های مختلف فیلم‌سازی در ارتباط با جستارهای روان‌شناسانه در ذیل این موضوع مهم قرار دارد که با حضور خود یک نقطه عطف در جهان انسانی و امر تماشا و نگریستن پدید آورده است.

***

اما در ارتباط با رابطه‌ی فیلم‌ها و روان‌شناسی ما می‌توانیم به تعداد فیلم‌های ساخته شده در جهان رد روان‌شناسی و نحله‌های مختلف و نظریه‌ها و آگاهی‌های روان‌شناسانه را در آن‌ها پی‌گیری کنیم.

آیا فکر می‌کنید در فیلمی چون *کارگران در حال ترک کارخانه* لومیر ردی از روان‌شناسی وجود ندارد؟ در *غذا دادن به کودک* چه، آیا فکر می‌کنید دست روان‌شناسی از فیلم *مردی از آران* و *نانوک شمال* فلاهرتی یا فیلم *سالگرد انقلاب* ورتُف یا اثر آوانگارد *سمفونی مسابقه* اکلینگ و ریختر و یا *باله مکانیکی* اثر لژه و مورفی که چیزی جز ترکیب‌بندی‌های آبستره از چرخ‌دنده‌های در حال حرکت، اهرم‌ها، پاندول‌ها، دستگاه تخم‌مرغ همزنی و غیره نیست کوتاه است؟ مسلماً هر یک از این فیلم‌ها از منظر روان‌شناسی نگاه فیلم‌ساز و نیز تصویر و

نانوک شمال

مسایل مربوط به عمق میدان و حرکت دوربین و ترکیب‌های موجود اشکال بر پرده و روان‌شناسی تأثیر تصویر بر تماشاگر قابلیت دارد که یک سوژه تحلیل روان‌شناسانه باشد.

آثار کیارستمی چه؟ کیارستمی در سینمای کودک و یا سینمای بلند تا حد ممکن از معیارها و موازین مألوف کاربرد روان‌شناسی در سینمای داستانگو و شخصیت‌پردازی مبتنی بر قواعد روان‌کاوانه سینمای قصه‌گو و حتی سینمای روشنفکرانه و جدی اکراه داشته است، اما آیا از منظری نو یک روان‌شناسی تربیتی مدرن در آثار سینمای کودک او که با کلیشه‌های روان‌شناسی رسمی آموزشی می‌ستیزد و یک نگاه ویژه به وضعیت درونی انسانی که بدون زواید توصیفی، بر پرده‌ی آثار بلندش گزارش می‌شود و با سکوت آن را شکل می‌دهد، تجلی نحوه‌ی عالی‌ترین از کارکرد شناخت «خود» و روح و نفس انسان در سینمایی نیست که

گویی با سرما و نگاه بی‌هیجان به انسان می‌نگرد و آشکارا اکراه دارد که ما را درگیر کشمکش‌های عاطفی و احساس‌برانگیز کند؟ پس ما حتی اگر درباره‌ی نوع ویژه‌ی ارتباط هر فیلم ساخته شده در سینما با روان‌شناسی یک سطر بنویسیم به کتاب‌های متعدد برای بازنمایی مسیری که فیلم‌ها با روان‌شناسی ارتباط می‌یابند نیازمندیم. در نتیجه به مهم‌ترین ارتباط ژانرها و مهم‌ترین نمونه‌های سینمای جهان اشاره می‌کنیم و نوع نسبت آن‌ها را با نظام‌های روان‌شناسانه مطرح می‌سازیم تا سپس به سینمای ایران برسیم، و از انواع ارتباطات و تأثیرات روان‌شناسانه فیلم‌ها چشم می‌پوشیم.

اولین رابطه‌ی سینما و روان‌شناسی را باید در دستامد «ملی‌یس» جست. دستامدی که با اتکا بر عوامل توهم‌زا یک استفاده‌ی ویژه از کارکرد تصویر سینما و ذهن انسان برد و راه تازه‌ای را بنا نهاد. ملی‌یس در پاریس به عنوان طراح صحنه و شعبده‌باز و مالک تئاتر و کارتونیست بلندآوازه بود. سپس او بیوسکوپی به دست آورد و در اندک مدتی حدود چهل فیلم بیرون داد که از آن‌ها در برابر پرده‌ی استادانه‌ی نقاشی‌شده‌ای در باغش در مونترو فیلم‌برداری کرده بود. آن‌گاه در بهار سال ۱۸۹۸ می‌گویند که به‌طور اتفاقی حقه‌ای را کشف کرد که آینده را از آن وی ساخت. سرگرم فیلم‌برداری در پلاس دو لوپرا بود که دوربینش یک‌باره از کار افتاد تا آن را دوباره به کار اندازد، منظره‌ی رهگذران و وسایل نقلیه تغییر کرده بود. در فیلم ظاهر شده، زن‌ها ناگهان مرد می‌شدند و اتوبوسی به نعش‌کش بدل می‌شد. این ترفند و ترفندهای دیگر که از آن تداعی می‌شد یا تند کنار هم نهادن و روی هم نهادن تصاویر ـ به او امکان داد که عکاسی و دنیای تصویر را به خدمت شعبده درآورد...

ملی‌یس به تعبیری نخستین کارگردان سینما بود، به این تعبیر که با تجربه‌اش از تئاتر و با از کارافتادن تصادفی دوربینش توانست به بافت داستان سینمایی دست یابد. تصاویر را می‌شد از جریان زمان و سیلان ظواهر جدا کرد، می‌شد آن‌ها را بررسی کرد و ترتیب‌شان را تغییر داد تا نمایشگر حالات ذهنی و خلجان‌های فکری گردند. این اولین کوشش سینما برای ارتباط با روان‌شناسی بود.

رابطه‌ی جدی‌تر سینما با روان‌شناسی زمانی شروع می‌شود که عصر دیوید وارک گریفیث شروع می‌شود. *تولد یک ملت* و تعصب او به جنبه‌ی روان‌شناسی اجتماعی و رفتاری گروه‌های اجتماع انسان‌ها و سنگدلی‌ها و بی‌رحمی‌ها و تعصب‌ها و خصومت‌ها توجه می‌کند؛ در عین حال فیلم حاوی نگرشی نژادپرستانه است و خود فیلم و نگاه گریفیث یک سوژه‌ی روان‌شناسی به شمار می‌آید.

کارگردان دیگر آینس است. در *غرورنژادی* او حتی حادثه را فدای باریک‌بینی‌های روان‌شناختی می‌کند تا موقعیت روانی رییس قبیله‌ی سرخ‌پوستی را نشان دهد که پسرش میخواره است. نگرش روان‌شناسانه‌اش سرشار از همدردی با سرخ‌پوست است. تامس هارپر آینس از اولین کارگردانانی است که متوجه اهمیت روان‌شناسی در سینما شد.

نکته‌ی جالب آن است که حتی در فیلم‌های مک سنت یک لایه‌ی روان‌شناسانه اجتماعی قابل کشف است:

«بر روی هم کار گریفیث و سنت تصویر مرکبی از امریکای زمان جنگ قیصر (جنگ جهانی اول) به دست می‌دهد. گریفیث رؤیا و بخشی از واقعیت را بازگو می‌کند، ولی پرخاشگری سنت تفسیر مضحک و نومیدکننده‌تری از روح سرمایه‌داری آزاد فراهم می‌آورد. گشاده‌دستی او در هدر دادن کیک‌های تخم‌مرغی و فوردهای مدل‌تی، روان‌شناسی مردمی را که به مصرف نامعقول خو کرده بودند ارضا می‌کرد... سنت و گریفیث هر کدام به گونه‌ای روح آینده را پیش‌بینی می‌کنند، گرچه هر دو آن‌ها در صنعتی اخلاقی (پیوریتن) کار می‌کردند که با فیلم پرفروش *دادوستد روح* (۱۹۱۳) به نزدیک‌ترین فاصله‌اش با تحریک جنسی رسید. فاصله پرخاشگری با عشق آرمانی، که آن‌ها با هم نمایندگی‌اش می‌کنند، یک دفاع اخلاقی عادی در برابر زیاده‌روی جنسی بود.» اما مهم‌ترین سینمای روان‌شناسی اجتماعی و روان‌شناسی طبقات فقیر در آثار چارلی بازتاب می‌یابد.

اما توجه دقیق‌تر به آرای روانکاوانه هم در فیلم‌های سنت و چاپلین وجود دارد، ریموند دورگنات و وود به آزارگری در کمدی‌های آنان اشاره می‌کنند و به خشم فاجعه‌بار در روان

توت‌فرنگی‌های وحشی

شخصیت‌ها که خود را در قالب کیک‌پرانی‌ها و خمیر مالی‌ها و انفجارها و اردنگ‌ها و یاوه‌سرایی‌ها نشان می‌دهد. طبق نظر فروید کودک در مرحله‌ای از رشد شخصیت خویش با خودداری از دفع احساس لذت می‌کند. اگر زیست‌مایه‌ی کودک در این مرحله ارضا نگردد، یکی از خصوصیاتی که او در آینده پیدا خواهد کرد نوعی گرایش به دگرآزاری است.

جالب است که تحلیل‌گران ناموری چون اریک وود با تحلیل شوخی‌های سنت و چاپلین که از منظر جامعه‌شناسی به مفهوم انتقام طبقه‌ی فرودست ارزیابی می‌شود، مفاهیم روان‌کاوانه‌ی فرویدی از آن استنتاج می‌کنند. روان‌شناسی رفتارگرایانه در سینمای شوروی مورد استقبال واقع شد، چنان‌که روان‌کاوی فرویدی در سینمای امریکا جا باز کرد. هرچند روان‌شناسی ساده‌تری قهرمانان سیاه و سفید و خیر و شر وسترن و سینمای جان فورد را شکل می‌دهد فیلم‌های تبهکارانه، گونه دیگری از کاربرد روان‌شناسی را در سینما مورد توجه قرار داد. روان‌شناسی جنایت. اما این سینمای آوانگارد فرانسه بود که در دهه‌ی بیست با سورئالیسم و آثاری چون *سگ آندلسی*، *عصر طلایی* و *خون شاعر* پایه‌اش را بر اساس یک روان‌کاوی فرویدی قرار داد و از منطق فرویدی و تعبیر رؤیا یک ساختار فراواقعی پدید آورد که با عصر ظلمت و بحران روانی پس از جنگ جهانی اول هماهنگ بود. اما باید اعتراف کرد که طی همین سال‌ها ۱۹۱۹ ـ ۱۹۲۳ دولوک تجربه‌ی روان‌شناسانه‌ی تازه‌ای را در سینما سامان می‌دهد. ژان اپستن «سکوت» او را به سبب نحوه‌ی استفاده دولوک از اشیا برای رساندن ذهنیت شخصیت اصلی‌اش ستود:

«مردی که در آپارتمانش تنهاست و درباره‌ی قتلی که مرتکب شده می‌اندیشد و چشم به‌راه زنی است که این جنایت را جلو انداخته. گویا در این‌جا دولوک مبتکر شگردی است که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در بل‌دوزور بونوئل و *سال گذشته در مارین باد* آلن رنه به

کامل‌ترین شکل بیان خود دست یافت».

اما شکوهمندترین شکل استفاده از روان‌شناسی در سینما در ژانر فیلم‌های معمایی ـ جنایی متعلق به تجربه‌ی هیچکاک است، درباره‌ی سینمای هیچکاک و رابطه‌اش با روان‌شناسی و نوع کاربرد روان‌کاوی در سینما حرف‌های زیادی زده شده است. او را استاد انتقال ترس، صاحب سبکی در تصویر ناخودآگاه یا کارگردانی پیچیده بر محور تم‌های نهیلیستی، فیلم‌سازی که داستانگوی جهان روح و به قول ریموند دورگنات داستان ارواح می‌گوید، نام برده‌اند.

مهم‌ترین فیلم آغازگر یک افق روان‌شناسانه قومی، اجتماعی و تاریخی فیلم شب قوزی غفاری است. او هزارویک شب را بهانه‌ای برای کنکاش سینمایی در روان ملتی کرد که با ترس، گریز، نهان‌کاری، و توهم و دودلی زیر سایه‌ی استبداد دیرپا زیست و پُر از بدگمانی و اضطراب بود

مکانیسم سوسپانس را در آثارش تحلیل روان‌شناسانه کرده‌اند. طرح قصه‌های فرویدی را در روانی و انواع گونه‌های ذاتی روان‌کاوانه استاد را بررسی کرده‌اند تا نشان دهند او چه میزان در تصویر دنیای درون، انگیزه‌های شرارت و شناخت روان‌شناسی جنایت بی‌همتاست. رابین‌وود تم هیچکاک و مسأله گناه را به خوبی مورد بررسی قرار داده است. اما اشکال پیچیده‌تر کاربرد روان‌شناسی مدرن در بازتاب یونگ و جیمز در سینماست.

بدون تردید سینمای سیال ذهن آلن رنه و آینس واردا و روش و به‌طور کلی موج نوی فرانسه به میزان وسیعی بر یک آگاهی روان‌شناسانه‌ی فرهیخته‌وار متکی است. آن دانشی که بر داده‌های آگاهی برگسون و یا سطوح ماقبل کلام آگاهی ویلیام جیمز قرار دارد و آن را تبدیل به آثاری چون ***هیروشیما عشق من*** یا ***جنگ تمام شده است*** کرده است.

یکی از عالی‌ترین تجلیات روان‌شناسی در سینما و کارکرد آگاهی و خاطرات و تداعی‌ها که بر روان‌شناسی فروید، جیمز، لکان متکی است و از سوی دیگر با روان‌شناسی وجودی هیدگر ارتباط دارد در سینمای برگمن در آثاری چون ***سکوت***، ***پرسونا***، ***توت‌فرنگی‌های وحشی***، ***فانی و الکساندر***، و می‌توان گفت در تمام آثار برگمن به کار گرفته شده و پایه بحران و تراژدی و شخصیت‌پردازی سینمای او را می‌سازد. هم‌چنان‌که جستارهای جدیدتر روان‌شناسی که از بارکلی و ارنست باخ الهام گرفته و به مسأله واقعیت و ناواقعیت و مرز بین خیال و امر واقع می‌پردازد، در آثار آنتونیونی نظیر ***آگراندیسمان*** انعکاس خلاقانه و زیبایی‌شناسانه مدرنی به جا نهاده است.

روان‌شناسی جنسیت، و تأثیر بیماری‌های جنسی بر شخصیت‌ها نیز در آثار پیترو جرمی، ویسکونتی و پازولینی، به اندازه‌ی شالوده‌های جنایت‌شناسی هیچکاک مؤثر بوده است که خلأ ریشه‌ی آن است، خلأ باطنی شخصیت‌ها. پاسکال بونیتزر در فیلم ***رویه‌ی نیستی*** منظر نویی درباره‌ی روان‌شناسی نیستی در بنیان آثار هیچکاک به دست می‌دهد.

«لیکن این نیستی دقیقاً سبب همه چیز است. سبب ماجراها، جنایت‌ها، روابط عاشقانه و جنسی قهرمان زن و مرد فیلم، و بالاخره توجیه تماشاگر. نیستی مک گافین، نیستی داستان است. نیستی فیلم: نیستی دنیا. موضوع: دانایی، آرزو، بیهودگی و تعقیب باد. برروی همین بیهودگی، همین مالیخولیای نوین ـ که تفسیرش طنز است ـ بر سینمای هیچکاک بنا می‌شود».

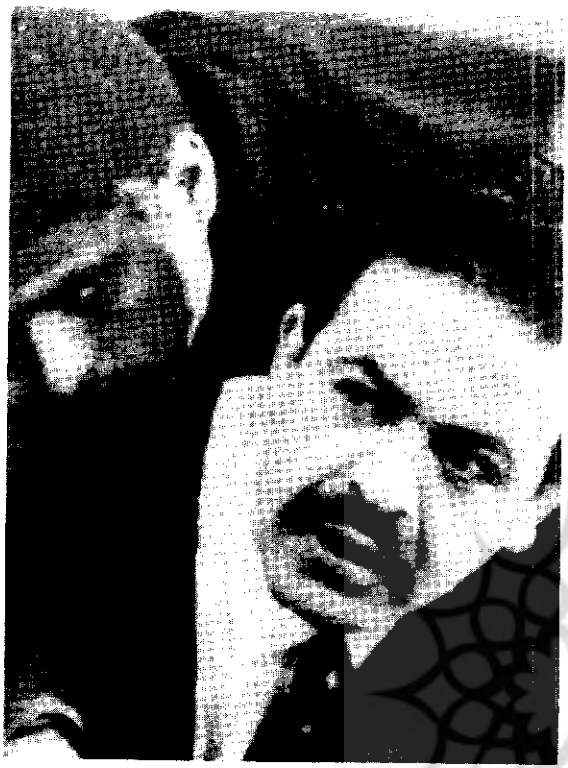
از این روان‌شناسی فیلم تا یک نهیلیسم روان‌کاوانه نو در فیلم‌های اخیر تارانتینو و یا برادران کوئن، البته راهی دراز نمانده است.

بخش مهمی از روان‌شناسی فیلم و سنت سینما و روان‌شناسی برمی‌گردد بر آثار سرگرم‌کننده و فانتزیک و علمی ـ تخیلی سینمای هالیوود. آثاری که تفسیرشان ما را به تکرار اسطوره‌ها می‌کشاند و چهره‌ی امروزی و قرن بیستمی ـ و دیگر باید گفت قرن بیست و یکمی ـ افسانه‌های کهن بوده‌اند. فیلم‌های دراکولایی، فرانکشتینی، کینگ کنگی، تا انواع گودزیلایی آن از یک سو، و فیلم‌های جنگ‌های

ستاره‌ای، و موجودات آسمانی و ئی‌تی‌ای همه و همه سوژه‌هایی برای دنبال کردن روان‌شناسی در سینما هستند، آثاری که بازتاب ترس‌های قرن بیستمی و اضطراب‌های دوران بحران اقتصادی، جنگ سرد، تخیل‌های آخرالزمانی و ساختن ذهنیت مخاطب و پرداختن روان او جهت آمادگی برای احساس خصومت نسبت به نیروی بیگانه به شمار می‌آیند.

چه‌بسا سینمای هالیوودی به صورت بسیار زیرکانه‌ای به‌وسیله‌ی کاربرد اصول روان‌شناسانه، اهداف سیاسی و سلطه‌جویانه دولت امریکا را به پسزمینه آثار نامدار بدل کرده است و با دربرگرفتن عاطفی تماشاگر امکان اندیشیدن واقع‌گرایانه را از او سلب کرده است. تلاش برای برانگیختن احساسات به سود یهودیان و اسراییل بخشی از این رفتار است. نمی‌توانست روان‌شناسی سنت را از زاویه‌ی دید مقابل و همنوا با موقعیت تاریخی سنت و انتقادهایش به مدرنیسم تصویر کند، در نتیجه روان‌شناسی او از شخصیتی که آن را ارتجاعی وانمود می‌سازد کاملاً پیشداورانه است.

اما مهم‌ترین فیلم آغازگر یک افق روان‌شناسانه قومی، اجتماعی و تاریخی فیلم شب قوزی غفاری است. او *هزارویک شب* را بهانه‌ای برای کنکاش سینمایی در روان ملتی کرد که با ترس، گریز، نهان‌کاری، و توهم و دودلی زیر سایه‌ی استبداد دیرپا زیست و پُر از بدگمانی و اضطراب بود. غفاری کاملاً بر کاربرد این چشم‌انداز روان‌کاوانه اجتماعی و تاریخی در *شب قوزی* آگاه بود. اما اولین فیلم بزرگ مبتنی بر روان‌کاوی فمینیستی به نظر من *خشت و آینه* است. ابراهیم گلستان با این فیلم روان‌شناسی بزدلی و ناتوانی به‌عهده گرفتن مسؤولیت و سترونی تاریخ‌مردانه‌ای را به سخره می‌گیرد که همه‌ی مردانگی او در ورزش باستانی تظاهر می‌یابد، اما وقتی که پای عمل و واکنش مردانه می‌رسد پا پس می‌کشد. او از روشنایی به تاریکی می‌گریزد و فاقد اعتماد به نفس است. اما یک زن کاباره‌ای، در برابر او روان‌شناسی زنورانه‌ای را شکل می‌دهد که با همه‌ی وجود در جست‌وجوی راهی برای پیوند، ابراز مسؤولیت و پرورش آینده (نوزاد) است. تطبیق روان‌شناسی شخصیت



شب قوزی

زن و یک موقعیت تاریخی با اشاره به دوران شکست جنبش ملی و هزیمت و سکون و رکود مردان پس از مصدق و سلطه‌ی استبداد گویی حاوی پیشگویی آینده‌ای است که زن ایرانی در عرصه‌ی یک انقلاب اجتماعی گام‌های مهمی برای کسب تفرد و حقوق خود برخواهد داشت و نقش پراهمیتی در تحولات اجتماعی ایفا خواهد کرد. فروغ فرخزاد در *خانه سیاه است*، اثری شاعرانه، پیروزی برجسته‌ای در تصویر روان‌شناسی زنان جذامی، تنهایی، نومیدی و امید، و جریان حیات در زمینه‌ای از مرگ و تباهی و بهانه‌های شادمانی انسانی در انبوه اندوه به‌دست می‌آورد.

در آثار دهه‌ی سی و چهل فیلمفارسی، شعور و آگاهی جدی در ادراک اهمیت روان‌شناسی در پرداخت روایت و شخصیت‌ها دیده نمی‌شود. ضعف آگاهی فیلم‌نامه‌نویسان در این زمینه همواره سینمای ایران را رنجور کرده و زمینه‌ی واکنش‌های سطحی و مضحک و کلیشه‌ای و مقوایی و

بی‌روح شخصیت‌های فیلم شده است. تنها در سینمای پیشروست که کم‌وبیش فیلم‌سازان به روان‌شناسی شخصیت تا حدودی توجه می‌کنند. ولی در سینمای روشنفکرانه به سبب فقدان تماس فعال با مردم و جامعه و عدم شناخت زنده‌ی افراد و شخصیت‌ها وطبقات و گروه‌های اجتماعی غالباً توجیهات روان‌شناسانه‌ی کتابی و سطحی و تجریدی است و فیلم‌ساز نمی‌تواند در تاروپود روابط ملموس و باورپذیر و زنده و زبان و بیان واکنش‌های تشخص‌یافته واقعی نما، آگاهی‌های روان‌شناسانه‌اش را پیاده کند، برای همین شخصیت‌ها عموماً تا حدودی مجرد و باورناپذیرند.اما در پایان دهه‌ی چهل تحولاتی در سینما روی می‌دهد که سطح شعور از روان‌شناسی شخصیت‌ها را بالا می‌برد. فیلم *شوهر آهو خانم* با تکیه بر کتاب علی محمد افغانی، تصویر جدی‌تری از فیلمفارسی از زن ایرانی در یک مقطع گذار دوران رضاشاهی می‌سازد، و روان‌شناسی زن سنتی ایرانی و زن تحت تأثیر مدرنیزاسیون رضاشاهی را در برابر هم قرار می‌دهد. آوانسیان با هوشمندی این فیلم را پیش می‌برد، متأسفانه کار او ناتمام گذاشته شد و ملاپور نتوانست به اندازه‌ی کافی به عمق سوژه پی ببرد.

ژرف‌ترین فیلم روانکاوانه‌ی سینمای ایران با فیلم *گاو* متولد می‌شود. این فیلم اثری چند لایه است که وجهی از تأویل آن برمی‌گردد به یک بیماری روانی که با گم کردن شخصیت و سقوط در خلأ قرین است. مهرجویی به کمک ساعدی که خود روان‌پزشک و نویسنده‌ای یکه بود، موفق‌ترین ارتباط بین روان‌شناسی و سینما را پدید می‌آورند. او در *آقای هالو* به روان‌شناسی فرد بومی که نسبت به شیادی جهان مدرن یک ابله به نظر می‌رسد می‌پردازد.

کیمیایی در فیلم نامور *قیصر* به خوبی روان‌شناسی قشری متکی بر ارزش‌های در حال زوال اخلاقی را نشان می‌دهد که برای دادگری امیدی به قانون ندارند، و خود با توسل به خشونت فردی می‌کوشند از حقوق و حریم اخلاقی خود دفاع کنند. *قیصر* آغازگر یک دوران بزرگ در سینمای ماست که عمل قانون ستیزانه و خشونت فردی در عین حال حاوی دفاع از دادگری و ارزش‌های سنتی اخلاقی است. این دوران بالاخره با یک انقلاب عظیم به فرجامی می‌رسد که سپس روان‌شناسی تقابل با خشونت و منش‌های دمکراتیک و قانون‌گرایانه را مطرح می‌سازد. حقیقتاً باید *آرامش در حضور دیگران* و *نفرین* را دو نمونه‌ی عالی تأثیر منظر روان‌شناسانه در سینمای ایران به شمار آورد. تقوایی پس از انقلاب با *ناخدا خورشید* و به‌خصوص با *کاغذ بی‌خط* هم‌چنان نشان داد در پرداخت شخصیت‌ها به آمیزه‌ای از روان‌شناسی فردی و روان‌شناسی اجتماعی متکی است و در این پرداخت تسلط دارد. اما در میان آثار او *آرامش در حضور دیگران* حدیث دیگری است. نقش ساعدی در قوت لایه‌ی روان‌شناسانه‌ی این اثر واقعاً مؤثر بوده است، اما نقش تقوایی در اجرای عالی فضاهای روان‌شناسانه از یاد نرفتنی است. شخصیت روشنفکران، شخصیت زن سنتی، و شخصیت یک افسر ساواک و نیز دختران او که گرفتار تلقی سطحی از مدرن بودن هستند با سنجیدگی‌های جذاب روانکاوانه‌ای پرداخت شده

و سطح کاربرد روان‌شناسی در سینمای ایران را بسی فرا برده است.

سینمای کیارستمی سینمایی است که عمیقاً از استفاده‌ی کلیشه‌های روان‌شناختی در شخصیت‌پردازی گریزان است، اما او چه در آثار آموزشی برای کودکان و چه در *گزارش* به نحو بی‌همتا و کاملاً متفاوتی یک روان‌شناسی پیشرو را بدون هر تظاهر روان‌شناسانه به کار می‌گیرد.

اما یکی از شاخص‌ترین چهره‌هایی که با آگاهی وسیع و علمی و توان استادانه توانسته روان‌شناسی را در سطحی نزدیک به کارکردهایش در سینمای ولز و هیچکاک به کار گیرد، بهرام بیضایی است. او از همان فیلم *رگبار* به روان‌شناسی شخصیت‌های فیلم توجه داشته و با وقوف کامل توانسته بر مبنای مدل‌های منطقی و تحلیلی، این شخصیت‌ها را که آمیزه‌ای از ضعف و قوت هستند و واکنش‌های آنان برخلاف آثار ساده‌لوحانه فیلمفارسی مبتنی بر عمل مطلق سیاه و سفید و تک‌بعدی نبوده، بلکه بر علل سنجیده استوار می‌شده، شکل دهد. روان‌شناسی یک معلم دهه‌ی چهلی با اطلاع از همه‌ی تأثیرات قشربندی اجتماعی و مختصات فردی در *رگبار* واقعاً جذاب است. همان‌طور که قصاب محله هم از پرتوهای آگاهی روانکاوانه بیضایی بی‌نصیب نمانده و مادر آتیه هم در افقی از کنش‌های روان‌شناسانه ظاهر می‌شود که مبین ترکیب‌های روانی ذهنی ناکام و شکست‌خورده و چشم انتظار است.

در *غریبه و مه* قوت‌های روان‌شناسانه بیضایی با نمادپردازی فلسفی ـ تجریدی می‌آمیزد تا پرسش‌های هستی‌شناسانه درباره‌ی سرنوشت و مرگ و زندگی و عشق را شکل دهد.

اما برجسته‌ترین فیلم روانکاوانه او پیش از انقلاب *کلاغ* است، که روان‌شناسی هویت و از خودبیگانگی را با روان‌شناسی تاریخی می‌آمیزد. در *چریکه تارا* او به روان‌شناسی تاریخ مردسالارانه می‌گرود و در *مرگ یزدگرد* که

به نظرم زیباترین نمایش و سینمای بیضایی را شکل داده به یک روان‌شناسی سیال که از ژرف‌ترین آگاهی‌های مدرن بهره می‌جوید تا معما، تاریخ، فمینیسم و نگره چپ از تفسیر طبقاتی را با هم بیامیزد و همه را بر متنی از نوعی سیالیت ویژه بین‌الاذهانی و ژانر معمایی شکل دهد.

آشکارترین اثر روان‌شناسانه‌ی بیضایی *شاید وقتی دیگر* است، فیلمی هیچکاکی که به‌طور کامل از روان‌شناسی برای شکل دادن دغدغه‌های زنورانه ـ هویت‌طلبانه و فردیت‌خواهانه بیضایی سودجسته و ساختار و فضایی معمایی و روانی ایجاد کرده است.

بیضایی در همه‌ی آثارش لااقل در پرداخت شخصیت‌ها به خوبی از روان‌شناسی سودجسته و موفق‌ترین فیلم‌ساز ایرانی در ایجاد پیوند بین دانش روان‌شناسی و سینماست. البته در ایران پیش از انقلاب هژیر داریوش در *بیتا*، علی حاتمی در *قلندر* و سوته دلان و پس از انقلاب داریوش فرهنگ در *طلسم*، واروژ کریم مسیحی در *پرده آخر*، رخشان بنی‌اعتماد در *نرگس*، پوران درخشنده در *پرنده کوچک خوشبختی*، میلانی در *دو زن*، *نیمه پنهان*، و جیرانی در *قرمز و شام آخر*، نمونه‌هایی از روابط مبتنی بر روان‌شناسی را برای رنگ‌آمیزی شخصیت و فضای معمایی یا جنایی یا ملودراماتیک و یا زنورانه و فمینیستی به کار گرفته‌اند. *زندان زنان* بر وجه اجتماعی ـ روانی نگرشی درباره‌ی موقعیت در اسارت زن توجه کرده است و فیلم‌های دوم خردادی، *متولد ماه مهر*، *بلوغ*، *دختری با کفش‌های کتانی*، *من ترانه*، *پانزده سال دارم*، به روان‌شناسی آزادی زن توجه داشته‌اند. در سینمای جنگ حاتمی‌کیا به روان‌شناسی رزمندگان در مراحل مختلف روان‌شناسی شهودی ـ عارفانه ایثار و روان‌شناسی عصیان علاقه نشان داده و مخملباف از *دستفروش* و *عروسی خوبان* تا امروز نگاتی از روانکاوی فرویدی و یا روان‌شناسی آزادی و روان‌شناسی قدرت و روان‌شناسی

موقعیت زن را به تصویر کشیده است.
اما در سینمای رویکردگرا، روان‌شناسی اساساً با هویت دیگری حاضر شده است. این سینما به رهبری کیارستمی نزدیک دو دهه از سینمای فرهیخته بعد از انقلاب را در اختیار داشته و توانسته به تنها دریچه‌ی گفت‌وگوی فرهنگ ایرانی با جهان بدل شود.
در این سینما هرگز تلاش‌های کلیشه‌ای و فرمول‌های روان‌شناسانه جایی نداشته است. اما ساختار فیلم‌ها از یک روان‌شناسی آزادی‌گرا و زیبایی‌شناسی تخطی پیروی کرده که می‌تواند بیان یک فرایند فرمال تقابل با یک تاریخ استبدادی باشد. زیرپا نهادن قواعد، آوانگاردیسم مدام نوشونده، یک رویکرد باولع به لمس زندگی، و اجازه برای ظهور شخصیت نابازیگران به‌طور کلی برای ما شمایی از یک منظر روانی خاص در مسیر فیلم‌سازی یک کشور و یک مکتب جمعی نو ظاهر می‌سازد.
نوعی صمیمیت، پاکی، یک روحیه سرشار از بداهت و سادگی و نوعی تمایل به طبیعی بودن توأم با تردیدگری و شک‌آوری، روحیه‌ای تکثرگرا و گاه حسی تلخ و تیره از عقب‌ماندگی و فضاهای بسته و نگرشی معترضانه و انتقادی پایه‌های روانی این آثار را توضیح می‌دهند. بدیهی است که پرسشگری و ساختارزدایی و عادت‌ستیزی در این سینما یک شأن ندارد و هرگز ژرفنای روحی فیلمی مثل خانه دوست کجاست با جمعه قابل مقایسه نیست و با عمق روانی ط[illegible] باگرایش ایدئولوژیک در دایره یک‌جا نمی‌نشیند. اما [illegible]ی این آثار نفی استفاده از احساساتی‌گری و هیجان و در چنگ گرفتن عاطفی تماشاگر و تصویری گزارشگرانه و گاه سرد و فاصله‌گذاری آگاهانه برای تخفیف تنش‌های حسی به سود تفکر است که فضای روان‌شناسانه آن را معنا می‌بخشد و بیانگر یک بازخوانی و ارزیابی نو و تطبیق ژرف با مسایل یک دوران است. سکوت، سازمان دادن، نگفتن، حفره‌های خالی، عدم قطعیت، چندآواگری وجوهی از روان‌شناسی سینمای رویکردگرای ایران است که نشان رشد عالی ارتباط سینما با روان‌شناسی در ایران، فراتر از کلیشه‌های هالیوودی و نگاهی نو به انسان و اجتماع انسانی و جهانی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی