سکوت بره‌ها

انکار خشونت در فیلم‌های اخیر امریکایی

این‌جا کسی جز ما قاتل نیست

توماس ام. لیچ، ترجمه ابوالفضل حری

استثمار خشونت در تفریحات عمومی چیز تازه‌ای نیست، بسته به این‌که شما خشونت و استثمار را در چه ببینید. درمی‌یابید که خشونت عمری به قدمت نخستین قربانی، یا کشت و کشتار تیتوس آندرونیکوس و هملت، کشتارها و قطع عضوهای موقر خارج از صحنه آگاممنونی، ادیپوس‌شاه و Baachae دارد. همان‌گونه که از چنین نمونه‌های اولیه‌ای برمی‌آید، آن‌چه تازه و جدید است، بازنمودهای صریح رویه‌رشد خشونت روی پرده‌ی هالیوود و گریز همزمان از همین ایده‌ی خشونت شخصی است. بازنمودهای خشونت را به حد کافی تبیین کرده‌اند. اما گریز هم‌زمان از خشونت فردی که در عین جذابیت بحث، کم‌تر مورد توجه قرار گرفته، موضوع این گفتار را تشکیل می‌دهد. چون به همان ترتیب که بازنمودهای خشونت بی‌روح‌تر، هولناک‌تر، مهوع‌تر و یا تهدیدآمیزتر می‌شود. فیلم‌های امریکایی نیز از ابزارهای تکنیکی بسیار دقیق‌تری برای انکار قدرت تصاویر روی پرده استفاده می‌کنند.

این انکار نه منحصراً واکنشی است از جانب ناقدان عیبجویی مانند مایکل مدود[1] و نه اقدامی همپای

رهنمودهای شرکت هیس برای مشارکت در نوع ممیزی دولت مرکزی که این روزها از جانب جنت رنو به‌طور مبهمی بدان اشاره شده است، گرچه همین انکار نیز مواردی از سانسور یا خودسانسوری را در خود نهفته دارد. با این همه کارکرد جنبه‌های تفریح دسته‌جمعی معاصر مثل فیلم‌های هالیوودی نه تحسین و تقبیح خشونت و نه مشخصاً گریز از آن به سبب احترام به حساسیت‌های ظریف بیننده است.

ابزار اولیه فیلم‌ها در تعیین موضع بینندگان انکار است؛ یعنی نمایش یک باور به نحوی که در عین حال دروغین هم باشد

بلکه کارکرد چنین جنبه‌هایی درگیر کردن بیننده در موضعی دوگانه نسبت به خشونت و مسایل مربوط به آن است. موضعی که بسیار بعید به نظر می‌آید فیلم‌ها بتوانند مشکل آن را حل کنند. از این‌رو انکار خشونت خود آشکارترین نشانه‌ی همه‌گیر در قلب تفریحات هالیوودی است. ترس از آزار رساندن و میل به آزار رساندن دوروی چنین موضع دوگانه [نسبت به خشونت] است.

ابزار اولیه فیلم‌ها در تعیین موضع بینندگان انکار است؛ یعنی نمایش یک باور به نحوی که در عین حال دروغین هم باشد. کودکی که عروسکی دوست‌داشتنی را جایگزینی برای سینه‌ی مادر خود می‌داند، توتم‌پرستی که لذت جنسی‌اش را از مشاهده‌ی کفش‌های ساق‌بلند کسب می‌کند، بیننده‌ای که خود خواسته ناباوری‌اش را در فیلمی مانند *پارک ژوراسیک* به حالت تعلیق درمی‌آورد، *مأموریت غیرممکن* منشی‌ای که قصد دارد در صورت اسیر یا کشته‌شدن هر یک از همکارانش، هرگونه اطلاعی از عملکرد پیتر گریوز را منکر شود، همه‌ی این افراد در ناباوری‌ای که بالماسکه باور است، سهیم‌اند. انکار، طبق تعریف، ترکیب کردن توهم‌زدایی ـ توهم‌زدایی از هر آن‌چه شما بدان معتقدید و یا هر آن‌چه شما و دیگری ممکن است بدان معتقد گردید) با خوش‌باوری ارادی است. منظور از خوش‌باوری ارادی عزم در ماندن یا بازگشتن به باوری است که دیگر منطقاً مورد قبول نیست. انکار که در مقام نفی تعیین عملکرد خود و دیگران بعضی مفاهیم، اعتقادات یا الگوهای رفتاری را ناموفق می‌داند. نشانه‌ی یک خلأ یا فاصله در موضوع مورد ادراک است که از برخی علل خارج از فرد (Self) نشأت می‌گیرد (همان‌گونه که در عبارت‌های مشهود ذیل نمایان است: «گفته‌ای موجز بود»، «نمی‌دانم چه بر سرم آمد»، یا «ذوق‌زده شده بودم» و یا «از خود بی‌خود شده بودم».) زیگموند فروید در کتاب توتم‌پرستی انکار را در عبارت‌هایی ساده، نتیجه انشقاقی همسان در خود (ego) و نشانه روان‌پریشی‌ای می‌داند که در اصل با واقعیت‌های تهدیدآمیز سروکار دارد؛ واقعیت‌هایی که انکار بودنشان را قبول ندارد. فروید توتم‌پرستی را مرتبط با عقده‌ی اختگی می‌داند؛ و سرانجام طرح ناتمام روان‌کاوی دو پیشنهاد مخاطره‌آمیز را با خود به همراه آورد: نخست آن‌که خصیصه‌ی نفی‌کنندگی روان‌پریشی هم‌چنان امر متداول روان‌رنجوری (نوروز) است و دوم این‌که اقدامات ناقص بیمار در گسلش (detachment) از واقعیت همیشه با اعتراضی همراه است. بنابراین موضع انشقاقی خود (ego) همیشه باعث بروز دو ایده‌ی مخالف و مستقل از یکدیگر می‌شود.[۲]

نظریه‌پردازان جدیدتر ایده‌ی فروید درباره‌ی انکار را گسترش بیش‌تری داده‌اند. انتقاد لکان از فروید، امتناع روان‌پریش از واقعیت و همایند (Concomitant) انشقاق از خود کودکان عادی را در پی آورده است، کودکانی که انکار توتم‌پرستانه دقیقاً معادل ارزشی است (ارزش فرهنگ‌پذیری (acculturation) که جهت ورود آن‌ها به قلمروی نمادین زبان پرداخت می‌شود.[۳] تحقیق هارولد بلوم درباره‌ی سرکوبی در شاعران پیشرو، پیش‌شرط خلق شعر را انکار خاستگاه‌های عادت شاعری در تصور کردن اصل خود و یا دروغ گفتن ترغیب‌کننده به خود درباره‌ی خود می‌داند[۴] و باربارا جانسون برای جدا افتادن افراد از خود که کل روند هویت فرد را به موقعیتی وجودی بدل می‌کند، تفاوت قایل می‌گردد.[۵]

پارادوکس واژه‌ی انکار که از نظر [ساموئل تیلور] کوله‌ریج

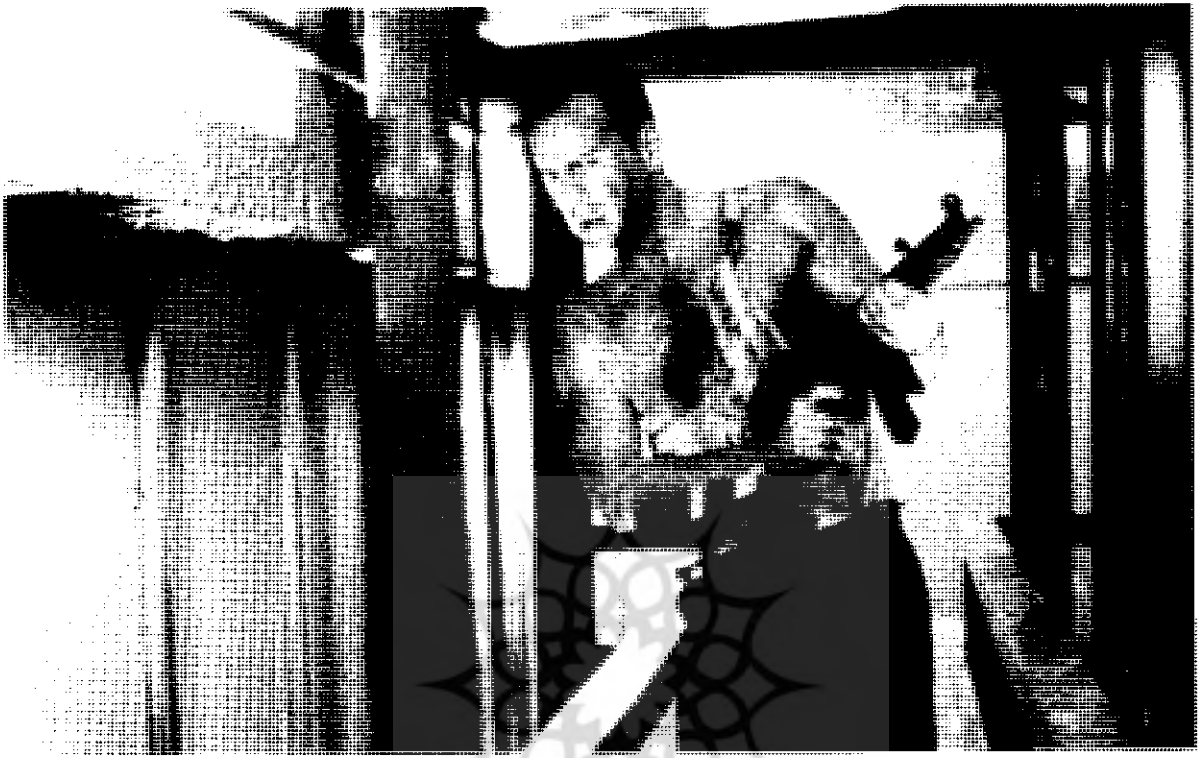
تعلیق خودخواسته‌ی ناباوری است، وجه بنیادین همان چیزی است که کریستین متز و دیگران آن را آپاراتوس سینمایی می‌نامند؛ آپاراتوس سینمایی از بیننده می‌خواهد که قراردادهای روایت داستانی وحدت تصاویر سینمایی با صدا و روند حرکت ۲۴ فریم ـ کادر در یک ثانیه را همسان تصویری متحرک بداند. سینماروها طبق فرمول مشهور «باوجود همه چیز، خیلی خوب می‌دانم»،[۶] باورهایشان را بدون اتخاذ یک موضع غیرشرطی، خودخواسته به تعلیق می‌اندازند. سینماروها دیگرکم‌تر از بچه‌هایی که عروسک‌ها و اسباب‌بازی‌هایشان را جایگزین سینه مادر و یا کم‌تر از توتم‌پرستانی که کفش‌های پاشنه‌بلند و لباس‌های زنانه را جایگزین رابطه می‌دانند، گول توهم حرکت تصاویر را می‌خورند. با این حال آن‌ها خود خواسته دوست دارند طوری رفتار کنند که گویی به منظور لذت بردن از تجربیاتی که فیلم‌ها باوجود انکار دانش سینمایی آن‌ها نشان می‌دهند، فریب توهم تصاویر را خورده‌اند.

به بیانی شیواتر، بینندگان اغلب به سهولت باور می‌کنند که خشونت روی پرده ـ یعنی خشونتی که در اصل آن‌ها برای تماشایش به سینما آمده‌اند، خشونتی بی‌ضرر و یا حتماً هومئوپاتیک / همانندسازی است، چراکه چنین خشونتی، خشونت واقعی نیست، بلکه خشونتی نامطبوع و جامعه‌ستیز است که همه‌ی ما هم به حق آن را محکوم می‌کنیم. مثال بارز در این زمینه گفته‌ی آرنولد شوارتزنگر در فیلم *ترمیناتور ۲* به نگهبان بیمارستان است که با تیراندازی آرنولد زخمی شده است: «روز قیامت: او زنده خواهد ماند.» از آن‌جایی که ادوارد فرلونگ همانند جان کونر به آرنولد یادآوری می‌کند که او قول داده کسی را نکشد، پاسخ آرنولد به نگهبان بیمارستان متقابلاً به پسر و بیننده یادآوری می‌کند که طبق اصول اخلاقی فیلم، علیل کردن دیگری هیچ گناهی در پی ندارد. هر فیلمی که به اندازه *ترمیناتور ۲* بیننده دارد، بایستی با انکار واقع‌گرا بودن خشونت (از طریق تأثیر احساسی یا درون اندامی) و نه واقعی بودن (خشونت مضر یا پیامدار) به تماشاگرش اطمینان‌خاطر بخشد. مرور اجمالی پنج تکنیک / صناعت انکار خشونت تشابه نهفته

پلاتون

آن‌ها را با الگوی آرنولد نشان می‌دهد. اول؛ این پنج صناعت به‌طور تلویحی به تمایز میان خشونت خوب و بد اشاره می‌کنند. و دوم؛ یادآور می‌شود که در اصل خشونت خوب پذیرفتنی است، زیرا شما گاهی مجبورید از آن برای غلبه بر خشونت بد استفاده کنید.

۱. ساده‌ترین تمایز میان خشونت خوب و بد، درواقع تمایز میان خشونت ما و خشونت آن‌هاست. این خشونت که ریشه‌ی هالیوودی آن در فیلم‌های جنگی (و نیز فیلم‌های جنگی زمان صلح مثل فیلم‌های وسترن و گنگستری) برمی‌گردد، حتی در فیلم‌هایی درباره‌ی جنگ مشکل‌آفرینی هم‌چون جنگ ویتنام نیز ادامه دارد. برای نمونه در فیلم‌های **پلاتون** و *تلفات جنگ* دوگانگی بین سربازان خوب امریکایی از جمله تام برنجر و مایکل جی. فاکس که در طول فیلم به هویت آن‌ها پی می‌بریم و قاتلان جامعه‌ستیزی مانند ویلیام



دافو و شون پن که خیلی زود از انها متنفر می‌شویم، ساختار بنیادین فیلم را شکل داده است. این دوگانگی در فیلم‌های جدید زمان صلح با تشریح اعمال شرور دایه‌ی بدجنس (دستی که گهواره را می‌جنباند) یا پلیس بدجنس (ورود غیرقانونی) یا هم‌اتاقی بدجنس (زن سفید مجرد) و یا منشی موقت بدجنس (منشی موقت) به تصویر درآمده است؛ این نوع فیلم‌ها، [عموماً] فیلم‌هایی هستند که محبوبیت‌شان ریشه در طریق اطمینان بخشیدنی دارد که آن‌ها بدین شیوه اَشکال همذات‌پنداری ما را با هر عمل شوم یا حتی لغزش‌پذیری مورد هجوم قرار می‌دهند. برای مثال یکی از دلایل خیره‌کننده‌ی موفقیت گیشه‌ای فیلم دستی که *گهواره را می‌جنباند*، این است که فیلم مذکور تمام دلایل ممکن ناکامی‌های آنابلا سیسهورا را در مقام مادر و همسر برای دایه‌ی شرور وی تشریح می‌کند و در نتیجه به تماشاگر مؤنث یادآوری می‌کند که در حقیقت آن دو نیستند که نامه بسیار مهم شوهر را گم کرده، و یا به اشتباه در مورد روابط نامشروع شوهر بدگمان هستند و یا نمی‌توانند از بچه‌ها پرستاری کنند، بلکه ربکا دی مورنی مسؤول همه‌ی این اشتباهات است. با این‌که فیلم سکوت بره‌ها شرارت وصف‌ناپذیری از غایت شریری دیگران را یعنی هانیبال لکتر و بوفالوبیل به ما عرضه می‌دارد، شرکت استیفن کینگ هم‌چنان به ثبت تمایز مشابه بین ما و دیگران روی نوارهای سلولوئیدی ادامه می‌دهد [هم‌چنان به ساخت فیلم‌هایی با مضمون تمایز میان ما و دیگران ادامه می‌دهد.]

۲. با توجه به دلیل‌تراشی اخلاقی، از اطلاق جامعه‌ستیزی انتخابی تا تمایز گذاشتن میان خشونت معقول و نامعقول راه چندانی نیست. سربازان زمان صلح هم‌چون سیلوستر استالون به جین کلود ون‌دم، استیون سی‌گال، بروس ویلیس و یراندون لی مجازند که از خشونت علیه مردم و نهادها

رمبو

استفاده کنند؛ سربازانی که شایسته انجام چنین کاری‌اند به همان دلایلی که سربازی مانند جیمز باند که متعلق به دوران جنگ سرد است و از عنوان آخرین فیلمش هم برمی‌آید، «حق کشتن» را از آن خود می‌داند. دو شگرد، جانبداری ما از خشونت مُجمل این قهرمانان را قوت می‌بخشد. چنین قهرمانانی خشونت را موضعی قهرمانی و انسانی علیه نهادهای تهی از انسانیت می‌دانند (مثل فیلم‌های *جان سخت*، *طلوع خورشید* یا حتی فیلم *اسباب‌بازی* که در آن اسباب‌بازی‌های انسان نمایی مثل جین کیوزاک به همراه فرماندهان شوخ‌طبع انسانی‌شان هم‌چون رابین ویلیامز و لی کول‌جی، سرانجام اسباب‌بازی‌های بی‌هویت و غیرانسانیِ آنت دست مایکل گمبون شقی‌القلب را شکست می‌دهند). و یا چنین قهرمانانی از حق خدادادی خود برای انتقام شخصی بهره می‌جویند. (مثل فیلم‌های *جان کندن*، *رمبو* و *حق کشتن*) در فیلم اخیر یعنی *حق کشتن*، کینه‌ی باند علیه صاحبان داروی امریکای لاتین به سبب مخالفت با دولت مرکزی نیست، بلکه این کینه به سبب حمله‌ای است که به یکی از دوستانش ـ فلیکس لیتر ـ صورت گرفته است. شگرد آخری به‌خصوص زمانی موثر است که قهرمان به عنوان الگویی اساساً صلح‌طلب به نمایش درمی‌آید، قهرمانی که صرفاً با بی‌میلی فراوان و به منظور نمایش گونه‌ای سوپرمن ناخواسته امریکایی با قدمتی هم‌اندازه‌ی قهرمانان فیلم‌های *سگ‌های پوشالی* و یا حتی *کازابلانکا* ـ یعنی فیلم‌هایی که نشان دادند چه اندازه نازی‌ها امریکایی‌های صلح‌طلب را قبل از عقب‌نشینی مورد هجوم قرار دادند ـ دست به خشونت می‌زند؛ چنین قهرمانی یا منحصراً برای بقای فردی خود (مثلاً کوت راسل در فیلم *ورود غیرقانونی*) و یا برای بقای نوع انسانی (لیندا همیلتن در *ترمیناتور ۲*) به خشونت روی می‌آورد. هم‌چنین قاتلان عاطفی و بااحساس فیلم *راه کارلیتو* و *جهان کامل* که از گرایش‌های ناخواسته

به خشونت بیش‌تر آسیب می‌بینند تا از قربانیان اصلی خود، ممکن است مبین مقوله دوم خشونت سوپر قهرمانان باشد.

فیلم‌های هالیوودی و تماشاگران این‌گونه فیلم‌ها نظام جامعی از علایم قراردادی برای معقول جلوه دادن خشونت ابداع کرده‌اند

۳. هم‌چنین اگر خشونت به قربانیانش آسیبی نرساند، جزو خشونت معقول قرار می‌گیرد: از همین روست لشکر سربازان گمنام هردو جبهه که در فیلم رمبو و *مجموعه‌ی اسلحه‌ی مرگبار* قلع و قمع می‌شوند، فیلم‌هایی که خطوط اصلی خود را از فیلم‌های جنگی و کشت و کشتارهای معمولی فوق مدرن تمام سربازان داخل قوطی کنسرو فیلم *جنگ‌های ستاره‌ای* اقتباس می‌کنند، و البته باز اگر قربانیان خشونت بتوانند از پیامدهای خشونت جان سالم به در ببرند، چنین خشونتی نیز معقول و پذیرفتنی به حساب می‌آید؛ به همان نحو که این قربانیان توانستند در صحنه‌ی تیراندازی به نگهبان بیمارستان در فیلم *ترمیناتور* ۲ به نحو مضحکی از مهلکه بگریزند. در نقطه اوج کشت و کشتار نمایشی اپیزود آزمایشگاه سیبردین، فیلم *ترمیناتور* نمایی زاویه‌چشمی از پس صفحه‌ی آسیب‌دیده‌ی ترمیناتور نشان می‌دهد، نمایی که ضمن نمایش رقت‌انگیز صفحه سنجش «تلفات انسانی ۰/۰» دو پرسش جذاب را نیز طرح می‌کند. اگر صفحه سنجش کامپیوتری رقم مرگ و میری را نشان می‌داد، از *ترمیناتور* چه عملی سر می‌زد و دیگر این‌که نقطه اشعاری ۰/۰ مبنی چه چیزی است؟ با توجه به اطمینان بخشیدن فیلم مبنی بر این‌که دوستان خوب فقط به زانوان تیراندازی می‌کنند، تمام مرگ و میرهای اتفاق افتاده در فیلم، بسته به تمایز مقوله‌ای که فیلم میان مرگ و میر و تلفات قایل می‌شود و تأکیدی که بر مرگ به عنوان حادثه‌ای سوای اصول اخلاقی موقعیت انسانی می‌کند، یا از جانب T۱۰۰۰ صورت می‌گیرد یا از جانب پلیس. (از همین رو نقطه اعشاری یعنی تمایز قایل شدن بین اهمیت تلفات برای سمت چپ اعشار و بی‌اهمیتی تلفات فرضاً علیل کردن‌ها، از کار انداختن اعضا و تجاوزات برای سمت راست اعشار). در فیلم‌هایی مانند *ترمیناتور* ۲، مردم نه از پیری می‌میرند و نه از مریضی؛ آن‌ها یا می‌میرند یا نمی‌میرند و اگر مردم نمیرند، اهمیت چندانی ندارد. *ترمیناتور* ممکن است بگوید آن‌چه شما را نمی‌کشد، شما را قوی‌تر می‌کند.

فیلم‌های هالیوودی و تماشاگران این‌گونه فیلم‌ها نظام جامعی از علایم قراردادی برای معقول جلوه دادن خشونت ابداع کرده‌اند. فیلم *ترمیناتور* ۲ در مورد این پرسش که آیا مایلز دایسن پدر ناخواسته آتی کامپیوتر شریر اسکینت، به سبب این‌که منطقاً شخصیتی غیرضروری و در عین حال مثبت است، کشته خواهد شد می‌تواند حس تعلیق فراگیری ایجاد کند. (ثانیه‌هایی پیش از تیراندازی به ساراکانر، فیلم وی را به همراه پسربچه‌ای نشان می‌دهد). اما زمانی که معلوم می‌شود لرزش‌های شدید قدرت آتش اسلحه، T۱۰۰۰ را متوقف نمی‌کند، این چنین لرزش‌های شدید سوای هیجان کاذب نمایشی هیچ حس تعلیق و بحران اخلاقی در تماشاگران برنمی‌انگیزد، و این بار هم تماشاگران مانند صفحه نمایش الکترونیکی *ترمیناتور*، حسی قوی گرچه نامحسوس از خشونت فیلم به عنوان خشونتی اضافی و نه مستمر، در خود احساس می‌کنند و آماده‌اند که هرگونه خشونتی که در صورت ازدیاد به حس نزاکتشان صدمه‌ای نزند، توجیه کنند. زمانی که *ترمیناتور* در نبرد نهایی رودرروی T۱۰۰۰ قرار می‌گیرد. اول یکی از دست‌های مکانیکی و بعد کل نیروی حرکتی‌اش را از دست می‌دهد، تماشاگران در واکنشی اندرونی علیه چنین خشونتی، همدلی عاطفی خود را برای شکست ظاهری *ترمیناتور* ابراز می‌دارند، اما هنگامی که نیروی کمکی ترمیناتور به یاری‌اش می‌شتابد، تماشاگران دست از کار افتاده را به همان بی‌اهمیتی که در فیلم هست، نمی‌دانند. شاید از میان تمام دلیل‌تراشی‌ها برای خشونت، آشکارترین دلیل کاربرد آن علیه یک دشمن منفور، مقاومت سرسختانه‌ای است که دشمن از خود نشان می‌دهد. در هر دو

فیلم *ترمیناتور ۱* و *۲* مکافات عمل سیبورک باید به شدت هرچه تمام‌تر پاسخ داده شود، چراکه این تنها راهی است که می‌توان با مخفی‌شدن در پناهگاه‌های شهر تعقیب و گریز دشمن مضمحل را خنثی کرد. در این موارد آرزوی تماشاگر این است که نه سفاکی بلکه همذات‌پنداری قهرمان که سبب استمرار خشونت‌های داستان بوده است، دستخوش تعدی و آزار نگردد. جذابیت ضدقهرمانان شریر کهن‌الگوهای *هالووین* و *سیزدهمین جمعه* و *یک بختک در خیابان اِلم* که حتی با مرگ نیز از میان نمی‌روند، نشان می‌دهد که چه اندازه ابهام تماشاگران درباره‌ی مرگ عمیق است و چه اندازه برایشان دشوارزاست که با حتی منفورترین و خوفناک‌ترین نابودگران در صورت رودررویی از راه دور و البته نه در زمانی بعد، وداع کنند.

۴. این عقیده که نمایش نمای بدون کشت و کشتار یا حتی شاید نمای دارای کشت و کشتار فی‌النفسه پُربدک نیست، ما را به سمت چهارمین تمایز میان خشونت خوب و بد که البته از بین تمایزات پیشین برجسته‌ترین آن‌هاست، رهنمون می‌شود؛ به دیگر سخن چهارمین تمایز، تمایز میان خشونت بی‌اهمیت و خشونت حایز اهمیت است. این دیگر ابتذال ستون‌نویس‌های روزنامه‌هاست، حتی اگر منتقد فیلم هم نباشند، که خشونت کارتون فیلم *تنها در خانه* یا ***Sand lot*** و یا *اردک‌های شجاع* یا *نیروهای تاریکی* و یا کارتون‌هایی واقعی همانند *دونده‌ی جاده* یا ***Beavis and Butt head*** را مورد سرزنش قرار دهند؛ فیلم‌هایی که به همان‌گونه که بحث خواهد شد، یا به سبک درآوردن خشونت به روش‌هایی که قربانیان و تماشاگران هر دو را از عواقب آن محافظت کند، بینندگان را به خشونت عادت می‌دهند. از این‌رو به نظر می‌آید ضدقهرمان ناکام و شرور فیلم *تنها در خانه* یعنی جو پشی و دانیل استرن مانند وایل ای. کویوت از سقوط‌های باله‌ای خود به اندازه تماشاگر لذت می‌برند. هر احساسی که آن دو از تأثیرهای نامطلوب داشته باشند، در صحنه بعدی به وقوع می‌پیوندد.

در این‌جا نکته حایز اهمیت این است که به سبک درآوردن خشونت به‌طور خودکار و قطعی از آسیب خشونت می‌کاهد. در تأثیرگذارترین پیشگام حادثه‌ای خشونت کارتونی یعنی فیلم *پرتقال کوکی*، رقص‌نگاری کتک‌کاری‌هایی که مالکوم مک داول و هیس دروگز نصیب رهگذر می‌کنند و یا متوقف کردن جیغ و فریاد قربانیان یا جابه‌جایی موسیقی بتهوون و یا آواز خواندن در باران حس دردناک بیننده را به تعلیق نمی‌افکند، بلکه در مقابل مثل مراسم کمیک تخریب هسته‌ای فیلم *دکتر استرنج لاو*، بیننده را عمقی‌تر و با اضطراب بیش‌تر از موضع دوگانه خود آن‌ها در برابر خشونت روی پرده آگاه می‌کند. به سخن بهتر، خشونت صرفاً با به سبک درآمدن کم‌آسیب نمی‌شود.

اخیراً تمایزات میان خشونت خوب و بد را بیش‌تر تمایزات میان خشونت بد و خشونت نه خیلی بد می‌دانند. چراکه خشونت قابل قبول بینندگان هنوز به‌طور حتم خشونت خوبی نیست. گرچه ممکن است چنین خشونتی خیرخواهانه، قابل توجیه، ضروری یا بی‌اهمیت به نظر آید

خشونت باید به روش‌هایی سبک‌پردازی گردد که آگاهی بیننده از انکار خود را بی‌اثر کند نه این‌که آن را فعال نماید. یکی از روش‌هایی که می‌توان خشونت را با سبک‌پردازی ممیزی کرد، کمیک کردن و به مضحکه درآوردن خشونت است. مثلاً در فیلم یک *ماهی به نام واندا*، تماشاگری که شاهد ناکامی‌های پیاپی مایکل پالین در قتل پیرزن صاحب سگی است، در پایان فیلم برای پالین بیش‌تر متأثر می‌شود تا برای قربانی او. یا در فیلم *مرگ از آنِ اوست*، کشته شدن صرفاً نکته‌ای کمدی و صوری است. راه دیگر ممیزی خشونت، بینامتنی کردن خشونت از طریق وارد کردن جامعه‌ستیزی به درون عوامل فیلم است. به نحوی که فیلم‌های *آخرین عمل قهرمان* و *مرد نفی شده* در الگویی بسیار موجز که از انکار این عوامل ارایه می‌دهد، خود را نقیصه‌های کمیک خشونت

فیلم‌های افراد دیگر نشان می‌دهند، گرچه در دو مورد شوارتزنگر و سیلوستر استالون افراد دیگر ستارگان اصلاح‌شده‌ی کمیک هستند. چرخه فیلم‌های Slasher نوجوانان از *اره برقی قتل‌عام تگزاس* تا *جمعه سیزدهم قسمت هشتم*، به‌طور موفقیت‌آمیزی خشونتی را نشان می‌دهد که از طریق مناسک کنترل شده است. امتزاج جلوه‌های ویژه‌ی فیلمی مثل *بیگانه* و *شئ* با تأکید بر حالت نمایشی صرف خشونت، بینندگانش را از عواقب چنین خشونتی محافظت می‌کند. این دو راهکرد ممیزی خشونت، خود را در آن چکامه‌ای بر نوجوانان مبتکر یعنی فیلم *تولد مبارکی به من* با دیالوگ مشهورش «شما همیشه شش تا از غیرمعمول‌ترین قاتلان را خواهید دید»، به هم درآمیخته است. در نهایت ـ خشونت را می‌توان سبک‌پردازی کرد و پیامدهایش را ممیزی نمود به شرطی که آن را به دوره تاریخی گذشته منتقل کرد. مانند فیلم *افتخار یا گتیسبرگ*، چراکه بینندگان می‌توانند باتوجه به جنبه‌های واپس‌نگری تاریخی به‌طور جبری شمار نامحدودی از کشت و کشتارها را بپذیرند. زندگی‌نامه‌هایی مثل *هوفا* و *دراگون* و اقتباس‌های ادبی مانند *آخرین بازمانده موهیکان‌ها* به‌خصوص اگر در گذشته روی دهند، می‌تواند تقریباً از پیش‌دانش بیننده برای توجیه نمایش خشونت بهره بگیرد.

۵. اخیراً تمایزات میان خشونت خوب و بد را بیش‌تر تمایزات میان خشونت بد و خشونت نه خیلی بد می‌دانند. چراکه خشونت قابل قبول بینندگان هنوز به‌طور حتم خشونت خوبی نیست. گرچه ممکن است چنین خشونتی خیرخواهانه، قابل توجیه، ضروری یا بی‌اهمیت به نظر آید. مشخصه‌ی آخرین راهکار هالیوود که خشونت را با دلپذیر کردن یا با تأکید نمودن بر جنبه‌های ضمنی هر عمل خشن انکار می‌کند، تمایز بین خشونت بد و خشونت محض است. آشکارترین راه دلپذیر کردن خشونت، زیباشناسانه جلوه‌دادن آن به شیوه کشت و کشتارهای شاعرانه‌ی سام پکین پا و به‌خصوص در صحنه آرام فیلم ***The Wild Bunch*** و یا عملیات تهاجمی هلیکوپترها در فیلم *اینک آخر زمان* اثر فرانسیس فورد کاپولاست که شباهت عجیب به اظهارنظر رابرت دوال دارد: من عاشق استشمام بوی بمب ناپالم در صبحگاه هستم. ارایه نمونه‌هایی از فیلم‌های اخیر امریکایی در مورد ستایش زیبایی گرافیکی خشونت گرافیکی امری دشوارزاست. در مقابل، خود خشونت اغلب خوب است، زیرا خوب احساس می‌شود. در *صخره‌نورد* هم‌چون دیگر آثار استالون، مازوخیسم مخصوص قهرمان که به‌زودی نقش وی را در حکم منبع خشونت محدود می‌کند، رنج وی را امتحان کردن قوای بدنی قهرمان می‌داند، به‌طوری که هر مشتی که می‌خورد، هر تب و لرزی که از آن جان سالم به در می‌برد و هر گلوله‌ای که در تن او فرو می‌رود، صرفاً مبین این است که او چقدر واقعی است. گویی بهتر آن است که او مدام ورجه ورجه کند تا آرام بگیرد. *ملیس* این فرمول را چه‌بسا با تأثیری در نهایت یکسان تغییر داد. *صخره‌نورد* از همان سکانس اول با تثبیت موقعیت خود در مقام فیلمی درباره‌ی مجموعه‌ی خشونت‌گرا یعنی فیلمی درباره‌ی خشونت مردانه علیه زنان، کم‌کم جان قربانیان مؤنث را به بیل پلمان رنجور می‌دهد. همه قربانیان مؤنث فیلم به فراموشی سپرده می‌شوند و آسیب وارده بر آن‌ها نیز ذیل فجایعی که مبین از دست رفتن قدرت مردانه پلمان است، دفن می‌گردد. پلمان نگران رابطه‌ی همسر خود نیکول کیدمن با مرد دیگری است. کیدمن از پلمان جدا می‌شود تا عمل جراحی سرپایی انجام دهد. پلمان درمی‌یابد که عقیم است. او تنها مردی است که مجموعه‌ی خشونت‌گرا به او حمله می‌برد. پلمان درمی‌یابد که سال‌هاست همسرش (که اکنون نازاست) از او بهره‌برداری کرده است. هنگامی که پلمان مورد تهدید کیدمن قرار می‌گیرد، می‌پذیرد که معقول شود. اما در این زمان با صدای زن پلیسی از معرکه نجات می‌یابد. همان‌گونه که قهرمان *ملیس* باوجود فرار پلمان بر آن است که این فرار را ناکامی وی در آزمایش مردانگی در شمار آورد، استالون با سربلندی و موفقیت سائق‌های مازوخیستی هر دو فیلم را هم‌پایه می‌داند. خشونت خوب است چون به افرادی که در تماس با جنسیت حقیقی‌اند، صدمه می‌زند؛ افرادی که خواهان صدمه یا محتاج صدمه‌اند.

البته واژه سکسالیته بارزترین طریقه‌ی رفتار برهنه‌نمایی - فیلم‌های اخیر امریکایی با خشونت است. همه می‌دانند که چقدر مرتبط کردن جنسیت با خشونت در پوستر ضدایدز فیلم *جذابیت مرگبار* منطقی است، اما باید به این نکته حایز اهمیت توجه کرد که به همان ترتیب که جنسیت در فیلم‌هایی مانند ***جنایات عشق***، ***Body of & Evidence*** و ***Sliver***، خشن‌تر می‌شود، به همان سیاق نیز خشونت فیلم‌هایی همانند *تحلیل نهایی*، *نجواهایی در تاریکی*، *رضایت بزرگ‌ترها*، و *ردپاهای قرمز* جنسی‌تر جلوه می‌کند. نمونه تأثیرگذار در این زمینه، فیلم *غریزه اصلی*، است. در چند ساله اخیر ژانر فیلم‌های ترسناک اورتیک به قدری جای پای محکمی یافته که حتی فیلم‌هایی هم مانند *ردپاهای قرمز* و *ملیس* که در آن‌ها جنسیت، خشن و ترسناک نیست، به عنوان فیلم‌های ترسناک اورتیک مورد استفاده قرار گرفته‌اند. درواقع اگر ما میان فیلم‌های تعلیق‌دار و فیلم‌های اکشن بروس ویلیس، استیون سی‌گال و جین کلود و ون دم تمایز قایل شویم، مشکل‌زاست که فیلم‌های تعلیق‌وار اخیر امریکایی را جزو فیلم‌های ترسناک اروتیک ندانیم. تهیه‌کنندگان دیگر نیازی ندارند که اصرار ورزند هر فیلم تعلیق‌وار باید شامل نماهای مجنونانی باشد که با کارد قصابی در اطراف می‌چرخند و احتمالاً می‌توان در آنونس فیلم از این نماها استفاده کرد. همین که مدیران لباس‌های خود را درمی‌آورند، بیننده در انتظار وقوع بدترین اعمال است، زیرا این درواقع همان چیزی است که فیلم خواهان آن است.

انگیزه پشت همه‌ی این نمونه‌ها به‌طور چشم‌گیری ثابت است. خشونت را می‌توان برای بیننده‌ای حساس به روش‌های زیر موجه جلوه داد: از طریق انتساب خشونت به دیگری شرور، از طریق توجیه‌پذیر کردن خشونت با واژه‌های منطقی، با محدود کردن پیامدهای خشونت، با به سبک درآوردن خشونت از طریق قراردادهای روایی یا آیین‌هایی که تبعات خشونت را رد می‌کند و یا با دلپذیر جلوه دادن خشونت از طریق نمایاندن آن در زیبایی باوری، آزارگری یا اورتیسم. در اغلب موارد برای نمونه در خشونت کمیک فیلم *مرگ برازنده‌ی اوست* شگرد، پنهان کردن پیامدهای خشونت از طریق کم‌اهمیت کردن تبعات آن و یا غیرانسانی جلوه دادن قربانیان آن است و شاید برای نتیجه‌گیری، منطقی به نظر آید که بگوییم همه فیلم خشن به شرط غیرانسانی جلوه یافتن قربانیانش پذیرفتنی می‌گردد.

البته فیلم‌های هالیوود اصلاً علاقه‌ای به خشونت بدون دلیل ندارند، گرچه شاید این‌گونه به نظر می‌آیند. آن‌چه این فیلم‌ها به‌طور مشخص بدان گرایش دارند، تضادهای اخلاقی و روان‌شناختی نهفته در بازنمودهای خشونت فردی است

اما از آن‌جایی که در اغلب موارد این قاعده صدق نمی‌کند، برای نمونه با توجه به اسارت شوارتزنگر در دست T۱۰۰۰ یا استالون گرفتار در قله‌ی کوه و یا مایکل داگلاس و ویلیام دفو که تحت فشار زنان خود آه و ناله سر می‌دهند، تعریف غیرانسانی جلوه دادن مربوط به گناهکاران خشونت می‌شود نه قربانیان آن. تبدیل خشونت به پدیده‌ای با تکنیک بالای بصری یا سمعی و یا به یک عادت مضحک، توجه را از علل و شرایط خشونت به وضعیت تماشاگری آن سوق می‌دهد. اثبات موجه بودن خشونتمان بر پایه رفتار پیشین قهرمانان، ما را به آدم ماشینی‌های واکنش‌داری بدل می‌کند که همانند نام دی فنز در فیلم *سقوط آزاد*، صرفاً به مردم آسیب می‌رسانیم، زیرا نمی‌توانیم از آن خودداری کنیم. «ما از جهنم هم بدتر و یا حداقل از آن هم غیرمؤثرتریم و ما دیگر هرگز جهنم را نمی‌خواهیم». در این‌گونه موارد بخشیدن خشونت به این می‌ماند که بگوییم هنگامی که ما (و یا اشکال هویتی ما) رفتاری خشن پیش رو می‌گیریم، درواقع خود ما نمی‌بینیم که این‌گونه رفتار می‌کنیم، بلکه موقعیت چنین اقتضا می‌کند، گویی افراد خوب قاعده انکار را حق انحصاری خود بدانند.

باز طبق ابهام تاریخی هالیوود نسبت به خشونت، ممکن

است چنین به نظر آید که فیلم ایده‌آل هالیوود به بیننده اجازه می‌دهد که تماشای خشونت را بدون نگرانی درباره‌ی مشکل کلی مسؤولیت فردی تجربه کند. اگر واقعاً این‌گونه بود، فیلم فاجعه طبیعی ژانر حایز اهمیت هالیوود می‌شد، فیلمی که تأثیرهای خشن و نمایشی آن برگرفته از هیچ نهاد انسانی نبود. اما در حقیقت این ژانر در هر دوره از تاریخ هالیوود خیلی درخشش ندارد. همه اقلام هدایت‌کننده ژانر فاجعه بر بحث‌های اخلاقی حول واکنشی فردی نسبت به فاجعه تأکید می‌کند. مثلاً آتش‌افروزان فیلم ***Backdraft*** و یا اجیرشدگان جنایتکار فیلم ***Towering Inferno*** و تلفیقی از قهرمانان کتاب‌ها و بدجنس‌ها در فیلم *زلزله* و تعداد زیادی در فیلم *حماسه فرودگاه*، همگی با مرگ‌های ننگین یا قهرمانانه به پاداش یا کیفر می‌رسند. حتی گردباد شدید فیلم *جادوگر از* به عامل رسیدگی به مسؤولیت اخلاقی دُرُتی برای کشتن *ساحره شریر شرق* بدل می‌شود.

البته فیلم‌های هالیوود اصلاً علاقه‌ای به خشونت بدون دلیل ندارند، گرچه شاید این‌گونه به نظر می‌آیند. آن‌چه این فیلم‌ها به‌طور مشخص بدان گرایش دارند، تضادهای اخلاقی و روان‌شناختی نهفته در بازنمودهای خشونت فردی است. اسلحه دستی صرفاً شئ، طلسم شده نیست، یعنی شئ که تصاحب و کاربرد آن به‌طور مجازی خصوصیات و روابط اصول ژانرهای مختلفی مانند فیلم وسترن، گنگستری و فیلم نوار / سیاه را تعریف‌پذیر کند. بلکه شئ است که بیش‌تر از هر چیز دیگری موقعیت ابهام تماشاگر نسبت به مسایل قدرت ضعف شخصی را مد نظر دارد. این بحث خیلی مورد مجادله قرار نگرفته و دلیل آن نیز این است که هم نیروهای طرفدار ممیزی که معتقدند بازنمودهای اسلحه به دلیل غیرحساس کردن بیننده، سبب بروز خشونت در دنیای واقعی می‌شود و هم اولین اصلاح‌گران قانون که ذیل دفاع از آزادی بازنمودی هالیوود معتقدند که فیلم‌ها صرفاً واقعیت را بازتاب می‌دهند نه این‌که به آن شکل می‌بخشند. هر دو این بحث را نادیده انگاشته‌اند. در این مورد هردو گروه فوق در اشتباه‌اند. اگر فیلم‌ها فاقد قدرت شکل‌بخشی با مفاهیم واقعیت بینندگان باشد، پس بینندگان هم انگیزه محکمی برای تماشای این‌گونه فیلم‌ها ندارند و خود فیلم‌ها نیز هرگز در ذهن فرد طبق آن‌چه تاکنون این‌گونه بوده، دوام چندانی نمی‌آورند. اما برای نمونه این بدان معنا نیست که خشونت تئاترهای فیلم شده سبب بروز خشونت در دنیای خارج می‌گردد. برای فروش، فیلم‌های هالیوودی لازم است به بعضی سلیقه‌های پیش وجودی Pre - existence بیننده توجه کند. بینندگانی که برای تماشای هفت‌تیرکشی به سمت فیلمی هجوم می‌برند، خود لزوماً آدم‌های دست به هفت‌تیر نیستند. آن‌ها صرفاً یا غرق توهمات پارانویایی عدم قدرتمندی خود هستند. (مثلاً در فیلم *شرکت*، *پرونده پلیکان* که تمام آدم‌های بد نیز صاحب اسلحه هستند) و یا غرق توهمات مثبت قدرتمندی (مانند هنگامی که نیل دانکان ـ پلیس وردست دست و پاچلفتی ـ در فیلم *یک لحظه* اعلام می‌کند که در حال برنامه‌ریزی برای نابودی ضدقهرمان رازآلود فیلم است، یک دسته قاتل با گریمی به شکل موش‌های هشت فوتی با زمزمه‌ای وردگونه می‌گویند: ما اسلحه‌های بزرگ‌تری می‌خواهیم) و یا این‌که بینندگان از طریق انکار به‌طور ناگهانی درگیر هر دو توهم می‌گردند. فیلم‌ها به‌طور مجازی و نه حقیقی، تخیل بینندگان را متوجه خود می‌کنند. جذابیت سلاح‌های فیلم بیش‌تر گواه جذابیت توهمات قدرتمندی است تا جذابیت سلاح‌های زندگی واقعی، و هم‌چنین فیلم‌ها تخیل بینندگان خود را با نمایشی‌کردن و نه حل‌کردن ابهامات آن‌ها در مورد کل تضادها به خود جلب می‌کنند. از همین رو بینندگانی که نگران قدرت T۱۰۰۰ هستند و از آن می‌ترسند، وقتی ترمیناتور را مشاهده می‌کنند که با استفاده از اسلحه‌ای بزرگ T۱۰۰۰ را نابود می‌کند، احساس رضایت و خرسندی می‌کنند. هم‌چنین صحیح به نظر نمی‌آید که از فیلم‌هایی مثل *سقوط آزاد* به این دلیل انتقاد کنیم که نه توانسته ابهام بیننده‌اش را نسبت به سلاح‌ها و خشونتی برانگیزد که سبب شده بیننده برای انفجارهای سریع دی ـ فتز احساس خرسندی کند و نه تماشاگر به سبب بی‌میلی بینندگان در ارایه راه‌حل برای ابهام فیلم، توانسته شفقت و تنفری ایجاد کند. بینندگان به سینما می‌روند بلکه بتوانند با توهم

اسلحه‌های فردی روی پرده بازی کنند. حال جا برای تسکین دادن حس عدم قدرتمندی در جهانی باشد که به نظر می‌رسد کم‌تر و کم‌تر پاسخ‌گوی میل فردی است چه برای برای مجوز صادر کردن جهت توهمات قدرت به‌وسیله تائُن دندان مجهز شدن. نه به بیانی کلی‌تر، فیلم‌ها در صدد نیستند که از مسؤولیت فردی برخاسته از بازنمودهای سلاح‌های گرم شانه خالی کنند، چراکه هالیوود تصمیم ندارد از این نکته غافل شود. بلکه خود هالیوود بر آن است که از مسؤولیت فردی شانه خالی کند و ابهام خود بیننده را دخیل در آن بگرداند.

به دیگر سخن، انکار خشونت در فیلم‌های هالیوود، درواقع انکار مسؤولیت فردی است. فیلم‌ها مسأله مسؤولیت فردی را فراموش نمی‌کنند، اما با ملایمت و بی‌تفاوتی آن را در تضاد با گفته‌های مشهور قهرمانانه‌ای قرار می‌دهند که درباره‌ی قدرت فردی به بیننده نشان می‌دهند. گفته‌هایی که فیلم‌های هالیوودی را به سرعت و برحسب توهمات آن‌ها مثل اعلای فیلم امریکایی و مشخصاً صادراتی به حساب می‌آورد. از آن‌جایی که دلپذیر ساختن خشونت از طریق نمایش آن بدون دخالت انسانی بسیار سهل‌تر و منطقی‌تر از انکار مسؤولیت فردی از طریق شگردهای تضادی به نظر می‌آید، من در این‌جا شگردهایی را تشریح کرده‌ام که مستمراً به یاری تهیه‌کنندگان می‌شتابد. برای نمونه درباره‌ی فیلم‌های رمانسی دارای اسلحه، من نتیجه گرفته‌ام که فیلم‌ها انکار خشونت و عوامل انسانی آن را نه در قالب افرادی خاص بلکه به صورت نهادها ـ عواطف و ساختارهای روان‌شناختی حفظ می‌کنند. ساختارهایی که نه به سبب حامی خشونت‌بودن بلکه به سبب حامی انکاربودن ـ فرهنگ خشونت را رشد داده و توجیه می‌کنند.

گرایش تاریخی هالیوود به قهرمانان مرد و زن تنومند ـ چه خشن رفتار کنند چه نکنند ـ شانه به شانه پیامد ضروری آن

یعنی انکار احتمال مسؤولیت فردی ـ یعنی مانند هر انکاری، انکار خود که فروید آن را به صورت جزیی مدام در حال جنگ با خودش تئوریزه کرده، به پیش می‌رود. تنها فیلم‌های هالیوودی که از تضاد تحسین‌کننده یک خود قهرمانانه گریزان هستند ـ خود قهرمانانه‌ای که نیروها، وحدت و هستی‌اش مورد پرسش فیلم‌هاست. فیلم‌هایی هستند که تضاد مذکور موضوع آشکار خود آن‌هاست، به شیوه‌ی نامطلوبی فکر کنید که در آن روان خود توجیهی کلاسیک را تشریح می‌کند: «مطمئناً من آن را انجام داده‌ام، اما واقعاً خودم نبودم، یا تقصیر من نبود و یا نتوانستم کاری برای خودم کنم یا او مادرم بود.» به‌طور دقیق این وارونگی تخریب‌کننده روان خودِ همه جانبه اما بی‌مسؤولیت رمانس هالیوودی است که به فیلم قدرت مستمر حتی مؤثر بر بینندگان را اعطا می‌کند. بینندگانی که می‌دانند خانم بیتس درواقع همان تونی پرکینز در لباس مبدل است. تشریح نامطبوع عوامل انسانی خشونت، شالوده‌ی فیلم ضدوسترن ***نابخشوده*** کلینت ایستوود را شکل می‌دهد. فیلمی که درجای‌جای خود بر ارزش‌های هدر رفته خشونت فردی و سفسطه‌های توجیهات متعارف تأکید می‌کند. حتی اگر فیلم به این نتیجه منتهی شود که به بیننده دقیقاً خشونتی تلطیف شده مدنظر وی را می‌دهد، اما البته بدون انکار راحت‌الحلقومی که بیننده بدان عادت کرده بود. اما تحلیل‌های گسترده و اشتباه درباره‌ی فیلم ***نابخشوده*** از جانب منتقدانی که یا تأکید می‌کردند این فیلم درباره‌ی تحسین خشونت است و یا تحسین ضدخشونت، در نهایت پیشنهاد خوش‌بینانه‌ای را به همراه آورد، مبنی بر این‌که آسان‌تر آن است که انکارهای خشونت هالیوود. انکارهای مسؤولیت فردی و خود را پذیرا شویم تا این‌که بخواهیم سرگردان دلایل ورای این انکارها گردیم. فیلم‌هایی مانند ***نابخشوده*** به‌سان روان کمیاب‌اند. در حالی‌که در انتظار فیلم دیگری بسر می‌بریم، بهتر است بدانیم انکار متداول خشونت در هالیوود حرفه‌ای معمولی است، زیرا انکار چه در مورد خشونت چه غیر آن، مانند تقلیدی ظریف امریکایی است. ❑

منبع: اینترنت

Braun Nick: "***Refiguring of Amarican Film Genres***"

پی‌نوشت‌ها:

۱. هالیوود علیه امریکا: ***فرهنگ عمومی و جنگ درباره ارزش‌های سنتی*** نیویورک: هارپر کالینز، ۱۹۹۲.

۲. طرحی از روانکاوی (۱۹۴۰) که در نسخه استاندارد ***آثار کامل روان‌شناختی*** با ترجمه جیمز استراک به طبع رسیده است، فصل ۲۳، ص ۲۰۴. برای مقایسه ***گمگشتگی واقعیت در نوروز و روان رنجور*** (۱۹۲۴)، ***توتم‌پرستی*** (۱۹۲۷) و ***انشقاق خود در فرایند دفاع*** (۱۹۴۰) رجوع کنید به نسخه استاندارد فصل ۱۹. خطوط ۹۰ ـ ۱۸۳، فصل ۲۱ خطوط ۱۵۸ ـ ۱۴۹ و فصل ۲۳ خطوط ۲۷۱ ـ ۲۷۸.

۳. در این مورد مخصوصاً «مرحله‌ی آینه به عنوان کارکرد سازنده، من به همان‌گونه کادر تجربه روانکاوانه آشکار شده است»، در برگزیده‌ای با ترجمه آلن شرایدن نیویورک. بیسک، ۱۹۷۷ ص ۱ ـ ۸.

۴. شاعری و سرکوب: نیوهیون: انتشارات دانشگاه ییل، ۱۹۷۶ ص ۷.

۵. تمایز نقادی: مقالاتی در باب ریطوریقای قرائت معاصر: (بالتیمور: انتشارات دانشگاه جانز هاپکینز، ۱۹۸۰ ـ صص ۳ ـ ۴.

6. Mannoni," ***L' Illusion comique ou le th, ftre du point l'imaginaive***," in clefs pour Pimajinave ou l'autve scsne (paris: seuil, 1969).

که متز آن را نقل کرده است: «***دال خیالی؛ روانکاوی و سینما***» با ترجمه‌ی سلیبا بریترن (بلومینگتون: انتشارات دانشگاه هنر، ۱۹۸۲. ص ۷۶.