روان در پرده سینما

تحقیقی درباره تأثیر روانکاوی بر مطالعات فیلم

فتاح محمدی

۱۸۹۵، سال تولد تصویر متحرک و روانکاوی، آستانه سالی که برادران «لومیر» نخستین فیلمهای تک حلقه‌ای خود را به نمایش درآوردند و فروید نخستین نظریه‌پردازی خود در باب هیستری را انتشار داد. این اتفاق از نگاهی تقدیرگرایانه، بند ناف این دو نوپسنده را به هم گره زد. این تقدیر، به رغم آن که فروید سینما را التزاعی می‌دانست که آینده‌ای ندارد، تحقق یافت. هرچند تا رشته‌های مختص نقد و نظریه‌پردازی درباره فیلم و سینما پا بگیرد و برای توضیح ساخت و کارها و جاذبی تصاویر متحرک، روی به آموزه‌های روانکاوی بیاورد و برخی نظریه‌پردازان به رابطه بین نحوه کار روان انسان و بازنمایی سینمایی پی ببرند باید چند دهه سپری می‌شد.

در دهه ۱۹۲۰ ایده‌های مهمی از روان‌کاوی به تفکرات اندیشمندان اروپایی سرایت کرده بود و سوررئالیست‌هایی چون سالوادر دالی، کنتو کلو در همبستگی‌های بین فیلم و رویاها را آغاز کردند. نخستین استفاده نظری مهم از روانکاوی در مطالعه رسانه‌ها را مکتب فرانکفورت تجربه کرد و متفکران مکتب فرانکفورت که از نظریه‌های مارکسیستی رایج در آن زمان در باب فرهنگ و ذهنیت نارضایی بودند، روانکاوی را راهی برای برقراری رابطه بین فرد و امر سیاسی-تاریخی یافتند. آنها برای مثال برای تحلیل فاشیسم بر اهمیت و توجه به پدیده‌های فرهنگی-از اپرا و سنت فلسفی تا برنامه‌های رادیویی و نمایش‌های عامیانه-به عنوان عناصر سازنده روان‌شناسی توده که رژیم‌های فاشیستی را از مقبولیت عامه برخوردار می‌ساخت، تأکید می‌کردند. اما مکتب فرانکفورت، به جز چند استثناء معدود، به دلیل اولویتی که به فرهنگ مدرنیست متعالی در مقابل فرهنگ عامه قائل بود، آثار چندانی درباره سینما پدید نیاورد.

باز هم باید چند دهه سپری می‌شد تا تکاپوهای نظری کسانی که این بار در جایی دور از کانون‌های سنتی تحولات فکری اروپای غربی، گردهم آمده و مکتب لاکانی «ایوبلیانا» در اسلوونی را تشکیل داده بودند به بار بنشیند که از جمله پیامدهای آن، یکی رسم راه یافتن فرهنگ عامه -به ویژه سینما- به مرکز بحث‌ها و نظریه‌پردازی‌ها در باب ایدئولوژی قدرت، فرهنگ و هنر بود. اما پیش از آن فضای حول و حوش دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ را داریم که از جرقه‌های حاصل از تصادم روانکاوی و نظریه فیلم، دورانی می‌شوند و تلالوهای این نور را به دهه‌های قبل و بعد از خود نیز منعکس می‌کنند. «حال خیالی» (۱۹۷۵) نوشته کریستین متز، «جلوه‌های ایدئولوژیک آپارتوس سینما» (۱۹۷۴-۷۵) و «آپاراتوس، ژهیافت‌های فراروان شناختی به تأثیر واقعیت» (۱۹۷۵)، هر دو از ژان لوئی بودری، «لذت بصری و سینمای روایی» (۱۹۷۵) از لورا مالوی، آپاراتوس سینمایی (۱۹۸۰) گردآوری اتین میت و ترزا دولورتیس، «دوخت» (۱۹۷۷-۸) از ژان-پیر اودوار، «فیلم و نقاب ژن» (۱۹۸۲) نوشته ماری آن دوان، شماری از مقاله‌ها و کتاب‌های دوران‌ساز محصول این سال‌ها هستند.

موضوع مطالعه روانکاوی در قالب رشته‌ای که فروید بنیان نهاد، سازوکارهای ناخودآگاه در تمام مظاهر آن -مقاومت، واپسرانی، تمایل جنسی دوران کودکی، عقده ادیپ- است. قصد روانکاوی، تحلیل ساختارهای بنیادین میل، که پایه و اساس همه فعالیت‌های انسان را می‌سازد، است. ناخودآگاه محصول همان فرایندی است که از طریق آن، فرد وارد جهان تمادین (زبان، قانون، جامعه) می‌شود. این بدان معناست که اولاً فرایندهای ناخودآگاه در ذات خود، گفتمانی هستند (ناخودآگاه ساختاری چون ساختار زبان دارد-لاکان). ثانیاً زندگی روانی هم فردی است هم جمعی. تأکید بر فرایندهای ناخودآگاه در مطالعات سینمایی همان چیزی است که با عنوان رهیافت «فراروان شناختی» می‌شناسیم. این تأکید، ساخت روانکاوانه سوژه بیننده را برجسته می‌کند. اصطلاح فراروان شناسی را فروید برای اشاره به نظری‌ترین بعد مطالعه روان‌شناسی و نظریه‌پردازی در باب ناخودآگاه ابداع کرد. این اصطلاح، متضمن الگویی مفهومی برای عملکرد آپاراتوس روانی است و از سه رهیافت تشکیل شده است: دینامیک (پدیده‌های روانی نتیجه برخورد نیروهای غریزی هستند)، اقتصادی (فرایندهای روانی، استوار بر چرخش و توزیع غریزی‌اند)، توپوگرافیک یا مکانی (فضای روانی براساس سیستم‌ها یا دستگاه‌ها -ناخودآگاه، پیش آگاه و آگاه- و عاملیت‌ها -نهاد، خود (ego) و ابرخود (super ego)- تقسیم شده است).

ناخودآگاه در آموزه‌های فروید و لاکان، هردو، اهمیت بسیار دارد و همان جایی است که به قول فروید امیال برآورده نشده طی فرآیند واپسرانی به آن جا واپس رانده می‌شوند و به تعبیری همان «صحنه دیگر» است که درام روان (یا به قول لاکان، ساخته شده سوژه) در آن جا اجرا می‌شود. اما ناخودآگاه، جای حاضر و آمده‌ای که منتظر پذیرش امیال واپس رانده شده باشد نیست، بلکه در حین عمل واپسرانی ساخته می‌شود و «محتواهای» آن (بازنمودهای لیبیدویی) تنها از طریق جلوه‌های تحریف شده تغییر شکل داده و سانسور شده‌ای که نشانه‌های کارکرد آن هستند، یعنی رؤیاها، روان‌نژندها، نشانگان‌ها، لطیفه‌ها، قابل شناسایی‌اند. لاکان می‌گوید: این ناخودآگاه هم در زبان ساخته می‌شود و هم از طریق زبان در دسترس ما قرار می‌گیرد. اصطلاح «سوژه دوپاره» اشاره به این دوگانگی روانی دارد. سوژه انسانی به طرز ترمیم‌ناپذیری بین خودآگاه و ناخودآگاه دو پاره شده است و در واقع محصول سلسله‌ای از دوپارگی‌هاست.

استفاده از روانکاوی در نظریه فیلم اساساً بر صورت‌بندی دوپاره لاکان از نظریه فروید و مشخص‌تر از همه تأکید او بر رابطه بین میل و ذهنیت یا سوبژکتیویته در گفتمان استوار است. نظریه فیلم مبتنی بر روانکاوی، بیننده فیلم را مترادف با بیننده رویا تلقی می‌کند. رویاها به عنوان تحقق تمادین آرزوهای

ناخودآگاه، همان عواملی که ساختار یا اشکال هستند که می‌توانند از طریق تحلیل محتوای آشکار شان (داستانی که گفته می‌شود)، ادراک شوند و تحلیلی که به منظور آشکار کردن محتوای پنهان (همان میل ناخودآگاه مشترکی که رویاها را پدید می‌آورد) انجام می‌گیرد. فرایند فیلم، متن با رویاها شباهت‌هایی از این واقعیت است که هر دو دلالت‌هایی هستند که در قالب تصاویر گفته می‌شوند. دلالت‌هایی که سوزه برای خودش تعریف می‌کند اما این خود سوزه یا آپاراتوس سینمایی است که پدیده خود را به صورت یک رویایین تهیه می‌سازد.

استفاده از روانکاوی در نظریه فیلم، اساساً بر صورتبندی دوباره لاکان از نظریه فروید و مشخص‌تر از همه تأکید او بر رابطه بین میل و ذهنیت یا سوبژکتیویته در گفتمان استوار است

تأکید نظریه فیلم ملهم از روانکاوی بر سوبژکتیویته به مثابه فرایند ساخته شدن، بدان معناست که تمی‌توان صحبت از یک قلمرو معنایی مستقل از زنجیره دلالت‌گری که سوزه در درون آن جای گرفته به میان آورد. به همین دلیل، حرکت از تحلیل صرفاً به مثابه یک محتوا به تحلیل آن به عنوان فرایند ساختار دهنده ناخودآگاه را در توصیف بینندگی، یعنی مجموعه شرایطی که مخاطب سینما را در جایگاه بیننده قرار می‌دهد از اولویت جدیدی برخوردار می‌سازد. اگر معنا همیشه برای یک سوزه تولید می‌شود، مسأله نظریه فیلم روانکاوانه هم شامل معنای خود فیلم- متن است هم شامل تولید آن متن و فیلم‌ساز و بیننده. هر دو را خاستگاه‌های آن تولید می‌دانند. از این دیدگاه هم مؤلف و هم بیننده نه تنها افرادی که تحت به گزینش‌های شناختی برای ساختن تقریرهای آگاهانه می‌زنند بلکه فرایندهایی در تولید ذهنیت «میل‌ورز» نیز هستند. از این جا مفهوم سینما به مثابه یک نهاد یک عمل اجتماعی و یک ماتریس یا قالب روانی مستفاد می‌شود. اگر بتوان گفت که روان‌کاوی با مسأله ذهنیت‌های به هم گره خورده و گرفتار در شبکه نظام‌های تشدیدی سروکار دارد، دغدغه نظریه فیلم روانکاوانه «بینندگی» به مثابه بخش جدایی‌ناپذیری از این تاروپود پیچیده است. از این رو، بیننده سینما یک میل‌ورز است و در درون چارچوب روانکاوانه هم در وضعیت حاکم بر تماشا که این بیننده را می‌سازد و هم در خود متن، خلیج ساختارهای خیال‌پردازی ناخودآگاه را به کار می‌گیرند.

یکی از گره‌گاه‌های اصلی روانکاوی و سینما، مفهوم مرحله آینه‌ای لاکان است. مرحله آینه‌ای به قول لاکان «خانه نیمه ساخته‌ای در فاصله میان نظم یا سامان خیالی (که ملازم با رابطه دوگانه بین خود یا اگو و تصویر ذهنی است) و نظم یا سامان خیالی (عرصه زبان، جامعه و قانون)» واقع شده است. مرحله آینه‌ای، «رویدادی تاریخی» می‌بود که در فاصله بین ۶ تا ۱۸ ماهگی نوزاد اتفاق می‌افتد و طی آن کودک مادرش را در روی تخت گرفته و در برابر یک آینه ایستاده است. کودک تصویر در آینه را تصویر خودش تلقی می‌کند و کم کم حسی از یک هویت جدا از مادر فراهم می‌گیرد. این لحظه‌ای است که در آن کودک خود را هستی وحدت‌مندی در مرکز جهان می‌بیند بدن به عنوان ابژه عشق تصور می‌شود. کودک به خود را به مثابه یک کل می‌بیند در حالی که در شرایط واقعی تاکنون خود را موجودی تکه‌تکه و ناهماوازن می‌دید. این لحظه نارسیستی، ملازم با آرمانی کردن نقص، شناختی غلط‌تر همذات‌پنداری را به بار می‌آورد و باعث از خودبیگانگی می‌شود.

چون تصویر، تنها به یمن حضور مادر در حیات دیگری می‌تواند نشان از واقعیت داشته باشد و همذات‌پنداری تنها در نسبت با «دیگری» ممکن می‌شود، لاکان بعدها تأکید را از «ارزش تاریخی» مرحله آینه‌ای به ارزش ساختاری آن منتقل کرد و آن را لحظه شکل‌گیری خود یا اگو از طریق فرایند همذات‌پنداری تعریف کرد. اگو نتیجه یکی شدن شخص با تصویر ذهنی است.

پیامدهای این اندیشه برای نظریه‌پردازان ملهم از روانکاوی بسیار عظیم و فراگیر بوده. این نظریه‌پردازان عمدتاً فرانسوی (کریستین متز، ربسون بلور، ژان-لوئی بودری) بوده و به زبان کاوی به عنوان یکی از راه‌های فراخ‌تر کردن چارچوب نظری روی آوردند به ویژه توضیح لاکان از مرحله آینه‌ای، آنها را به تبیین این که فیلم در سطح ناخودآگاه چگونه عمل می‌کند تشویق کرد. آنها از قیاس پرده با آینه، راهی برای صحبت درباره رابطه بیننده با پرده کشف کردند. آنها می‌گفتند که در هر عمل تماشای فیلم، بیننده حرکت از سامان خیالی به سامان نمادین، یعنی فرایندهای ناخودآگاه در گیر در کسب تفاوت جنسی، زبان و سوبژکتیویته را بازآفرینی می‌کند. به عبارت دیگر، هر بار فیلم دیدن، مظهر تکرار مراحل آینه‌ای و ادیپی است.

فمینیست‌ها هم از این ضرورت حضور مادر در آینه برای شکل‌گیری خود یا اگو و برای چالش با کلیشه‌های نقش زن در سینما آگاهی گرفتند. موضوع دیگر، مفهوم غیاب حضور است که توجیه نظری خود را از بازی «فورت/دا» می‌گیرد. این اصطلاح بر می‌گردد به تجربه‌ای که فروید از مشاهده نوه هجده ماه خود در حین بازی با قرقره‌ای متصل به یک تکه نخ کسب کرده بود. بازی پسرک از این قرار بود که مکرراً قرقره را از روی لبه تختخواب خود پرت می‌کرد و همزمان با آن می‌گفت «فورت» (رفت) و سپس با کشیدن نخ، قرقره را با خوشحالی به نزد خود می‌کشید و می‌گفت «دا» (آن جا). به عقیده فروید کودک به این ترتیب به ضربه با ترومای ناشی از غیبت مادر، از طریق دادن اطمینان خاطر به خود که مادر باز خواهد گشت فائق می‌آمد. درواقع این بازی به او امکان می‌داد که حرکت‌های مادر را تحت کنترل درآورد و کنترل مکرر ناپدیدشدن و بازگشت قرقره کودک را قادر می‌ساخت که به طور ناخودآگاه رفتن‌ها و آمدن‌های مادرش را در اختیار خود بگیرد و از این طریق اضطراب ناشی از واناندشدن را تسکین دهد. لوبا این کار عملاً غیاب را به حضور بدل می‌کرد. این همان اتفاقی است که در سینما به هنگام دیدن فیلم می‌افتد. آن چه غایب است حاضر می‌شود. به طور کلی بحث از نظریه روانکاوانه فیلم، پیرامون پنج مفهوم اصلی سازمان می‌یابد: آپاراتوس، بیان، نگاه خیره، دوخت و نظریه تمپیستی.

آپاراتوس

منظور از «آپاراتوس سینمایی» مجموعه عملیاتی به هم وابسته‌ای است که وضعیت حاکم بر فیلم دیدن را ایجاد می‌کنند از جمله: ۱- پایه تکنیکی (تأثیرات و جلوه‌های ویژه‌ای که مؤلفه‌های تشکیل دهنده ابزارهای سینما مثل دوربین، نورها، فیلم و پروژکتور، ایجاد می‌کنند). ۲- شرایط حاکم بر نمایش فیلم (مثل تاریک عدم تحرکی که معلول نشستن بر روی صندلی است، پرده نورانی در روبرو، و پرتابه‌های نوری که از پشت سر بیننده بر پرده می‌تابند). ۳- خود فیلم به عنوان یک متن «مشتمل بر شهادت جور و اجور برای بازنمایی تخلوم بصری» تو هم فضای واقعی، و ایجاد حس باور پذیری از واقعیت». ۴- «دستگاه ذهنی» بیننده (جمله فرایندهای ادراکی، آگاهانه و فرایندهای ناخودآگاه یا پیش‌آگاه که بیننده را به صورت سوژه میل‌ورز می‌سازد).

این ترتیبه مؤلفه‌های تکنولوژیک و لیبیدوئی باهم تلاقی می‌کنند تا کل آپاراتوس سینمایی را شکل بدهند و تعریفی از این سینما- دستگاه به دست می‌دهند که از خود فیلم‌ها فراتر رفته و کل گستره عملیاتی که در گیر در تولید و مصرف فیلم را شامل می‌شود تعریفی که بیننده سه عنوان سوژه میل‌ورز ناخودآگاه را در مرکز این فرایند جای می‌دهند از نظر روانکاوی برجسته‌ترین ویژگی این آپاراتوس آن است که وضعیتی شبیه خوابیدن ایجاد می‌کند در اتاق تاریکی هستیم، فعالیت حرکتی ما به حداقل رسیده، ادراک بصری ما برای جبران کنترل حرکت جسمانی به حداکثر می‌رسد. نتیجه این‌ها بیننده وارد یک «رژیم باور» می‌شود که در آن همه چیز واقعی به نظر می‌رسد و تصویر دو بعدی مادیت بدن‌ها و اشیای واقعی را به خود می‌گیرند. همان رژیمی که در رویا هم هست. سینما بیشترین قدرت و تأثیر خود را از احساس واقعیت نمی‌گیرد، بلکه این شرایط حاکم بر روباست که احساس واقعیت را تشدید می‌کنند.

آپاراتوس سینمایی از یک طرف با ایجاد حس و حال خیالی، بیننده را در وضعیتی قرار می‌دهد که تصاویر و وضعیت‌های روی پرده را خواب می‌بیند و این همان چیزی است که فیلم دیدن را شبیه سایر وضعیت‌های خیالی می‌کند. از طرف دیگر با ایجاد یک حس و حال، سوژه باعث شبیه‌سازی وضعیت و جایگاه سوژه می‌شود (بیننده احساس می‌کند که عملاً خیال سینمایی را می‌سازد).

ژان-لوئی بودری، این مفاهیم را در دو مقاله بسیار مهم خود بسط داده است. یکی تأثیرات ایدئولوژیک آپاراتوس سینمایی (۱۹۷۰) که همان گونه که از عنوانش پیداست، روی تأثیر ایدئولوژیک تکنولوژی سینمایی بر بیننده تمرکز می‌کند. در این جا بحث بر سر این است که آپاراتوس سینمایی چنان همارایی‌ای به خود می‌گیرد که بیننده گمان می‌کند آن چه می‌بیند و می‌شنود، تصاویر و صداهای واقعی هستند اما نحوه ساخته شدن این واقعیت از نظر پنهان می‌شود. بودری ابتدا نشان می‌دهد که چگونه مفهوم ایده‌آلیستی سوژه استعلایی، از قواعد نوری پرسپکتیو تک چشمی در نقاشی رنسانس، به بنیان مکانیکی دوربین فیلم‌برداری منتقل شده سپس به این می‌پردازد که چگونه واقعی تفاوت بین قاب‌ها به خاطر توهم خلل‌ناپذیر واقعیت به خاطر یک منظر متداوم، محو می‌شود. سوژه احساس می‌کند که همه چیز در اختیار اوست، از همه چیز خبر دارد، و خاستگاه معاینه در حالی که درواقع معلول متن فیلم و جلوه‌ای از معناست.

مقاله دوم بودری، «آپاراتوس: رهیافت فرانوشناختی به احساس واقعیت در سینما» (۱۹۷۵) صبغه‌های روانکاوانه بیشتری دارد و به سازوکارهایی می‌پردازد که آپاراتوس سینما از طریق آنها موفق به ایجاد وضعیت روباگون و «پس‌روی مصنوعی» به دوران کودکی بیش از شکل‌گیری خود یا اگو می‌شود. حالت پس‌روی (به دوران کودکی) که موجب انفعال در برابر خیال‌پردازی سینمایی می‌شود چنان که دیدیم محصول خود فرایندهای آپاراتوس است. این حالت در عین حال نوع منحصر به فردی از باور را که خصلت‌های وضعیت فیلم دیدن است پدید می‌آورد. به عقیده سینما قبل از هر چیز یک بیننده رویاباور است. باز هم یک مفهوم روانکاوانه برای توضیح این وضعیت مختص سینما به کار گرفته می‌شود. «فتیش» با استفاده از الگوی روانکاوانه بت‌انگاری، باور در سینما را فرایندی از کار می‌داند. انگار همان سازوکار یا شیوه دفاعی متکی بر بت‌انگاری است که از طریق آن سوژه از پذیرفتن واقعیت آسیب‌زا، اجتناب می‌ورزد. بیننده سینما آن چه را که می‌داند انکار می‌کند تا توهم سینمایی حفظ شود. همین خیلی خوب می‌داند که این وقایع روی پرده خیالی هستند اما با وجود این، خیالی بودن آنها را انکار می‌کند تا توهم واقعیت لطمه نبیند. شرایط حاکم بر تماشای فیلم، این دانش و باور رفت و برگشتی مداوم این دو پاره شدن آگاهی بیننده بین همین خیلی خوب می‌داند» و «اما با وجود این»، این نه گفتن به واقعیت و آری گفتن به توهم را برقرار نگه می‌دارد. پشت هر بیننده‌ای تابلوی (که می‌داند وقایع روی پرده خیالی‌اند) یک بیننده رویاباور (که با وجود این باور دارد که این وقایع واقعی‌اند) خوابیده است. این همان می‌دانم، اما با وجود این، همان ساختار بت‌انگاری در روانکاوی است.

بیان

در زیر سر فصل کلی بیان، سه اصطلاح اصلی قرار دارند. بیان (کنش زمانمندی که یک کنش گفتاری را اجرا می‌کند) بیان کننده (فردی که آن کنش گفتاری را اجرا می‌کند) و بیان شده (محصول کلامی آن کنش، چیزی که بر زبان آمده). تفاوت بین نکته مهم تمایز بین «بیان» و «بیان شده» است. بیان، کنشی گفتاری واقع شده به زمان است (یعنی گفتاری در حینی که اتفاق می‌افتد) «بیان شده» نتیجه آن کنش است و بنابراین اکنون دیگر خارج از آن زمان، زمانی که بر زبان آمده است. بدین ترتیب در یک مقیاس زمانی، این دو یک چیز واحد نیستند. دومین نکته به اصطلاح‌های بیان کننده و بیان شده مربوط می‌شود. این دو اصطلاح به ما امکان می‌دهد تا بین دو سوژه یا فاعل سخن تمایز قائل شویم: سوژه بیان در مقابل سوژه امر بیان شده.

نظریه روایت، بین بیان شده (که histoire یا داستان نیز خوانده می‌شود) خوانی رویدادهایی که کارکترها از سر می‌گذرانند و بیان (که discourse یا گفتمان نیز خوانده می‌شود) - شیوه روایت داستان- تفاوت قائل است. در سینما، برای این که بیننده باور کند که اوست که خیال سینمای روی پرده را می‌سازد باید کاری کرد که بیننده فراموش کند در حال تماشا کردن یک قصه بیرونی است. قصه‌ای که از منبع دیگر میل سرچشمه گرفته است. نظریه روانکاوانه فیلم برای توضیح این فرایند لغزش، به مفهوم بیان متوسل شده است. منتها به شیوه‌ای کاملاً متفاوت از روایت‌شناسی، عمدتاً به این دلیل که روانکاوی با جایگاه سوژه دوپاره ناخودآگاه در عمل بیانگرانه سروکار دارد. بدین ترتیب نظریه روانکاوانه فیلم، آن چه را که روایتگری از سوی بیننده می‌نامد به میل و سوبژکتیویته پیوند می‌زند. بیان با خواب دیدن شبیه است به یک فرایند خیالاتی و ناخودآگاه نه یک فرایند شناختی. مرتبط شود. نظریه روانکاوانه، مفهوم بیان را از روایت‌شناس ساختاری وام می‌گیرد و از آن به عنوان راهی برای توضیح هم «خلاء نگاه» خیال‌پردازی فیلم که موانع است و هم «فضاسازی» آن (از سوی بیننده) استفاده می‌کند و تأکید می‌کند که در هر فیلمی همواره یک مکان بیان وجود دارد. مکانی که گفتمان سینمایی از آن نشأت می‌گیرد. الگوی روانکاوانه این مکان را جایگاه یا موقعی می‌داند که فیلم باید با قرار دادن واقعی (فیلمساز) خلط شود.

روشنگرترین توضیح از بیان سینمایی را «ریمون بلور» در مقاله «هیچکاک بیانگر» عرضه کرده است. او فیلم مارنی را تحلیل می‌کند تا راهی را نشان دهد که از طریق آن کارگران از موضع و جایگاه ممتاز خود برای بازنمایی میانش استفاده می‌کنند. او نشان می‌دهد که «پیشروی منطقی خیال‌پردازی منوط به شرایط بیان

است». او اصطلاح آرزوی دوربین (camera-wish) و آرزوی فیلم (film-wish) را برای اشاره به تناظر عجیب بین سینما و خیال‌پردازی ناخودآگاه (سنگ‌بنای روانکاوی) بر می‌سازد.

متز در مقاله «تاریخ/گفتمان: یادداشتی درباره دو نوع چشم‌چرانی» توضیح می‌دهد که چگونه این مکان بیان سینمایی بدل به جایگاه تماشای سینمایی می‌شود. او در این جا بیانگر را به چشم‌چرانی پیوند می‌زند.

فیلم سنتی به این دلیل، معمولاً همه علامت‌های سوژه بیان را پنهان می‌کند که بیننده احساس کند خود سوژه بیان است. متنها سوژه‌ای توخالی و غایبه ظرفیتی محض برای دیدن، به عبارت دیگر سوژه تولید کننده باید ناپدید شود تا سوژه بیننده بتواند جای او در تولید گفتمان «فیلمیک» را بگیرد.

متز، در الگویی که برای سینما پیشنهاد کرد، تأکید زبان‌شناختی بیان رایدل می‌کند به مفهوم بیان کننده به مثابه تولید کننده داستان و اشاره دارد به فرایندی که طی آن هر فیلمساز، سیلان تصویر را سازمان می‌دهد سلسله تصاویر را انتخاب می‌کند و سپس منظرهای جور و ناجوری را که گذرگاه بین «گاه کننده» (دوربین) و ابژه در معرض نگاه (صحنه کنش) را می‌سازند در سرجای خود قرار می‌دهد. او معتقد است که یکی از جلوه‌های ابتدایی فیلم روایی کلاسیک عبارت است از حذف یا پنهان کردن علامت‌های بیانی که حاکی از آن هستند که کار گردان تماما را انتخاب کرده و سازمان داده است.

اصطلاح بیان، برای توضیح این فرایند به خدمت گرفته شده است تا کار تولید از طریق جدا کردن گفتمان - که در آن منبع بیان، هم مشخص است و هم برجسته و نقطه ارجاعش زمان حال است و ضمایرش «من» و «تو» - پنهان می‌شود تا خود را به عنوان تاریخ (داستان) - که در آن منبع بیان نامعلوم است، زمان فعل به تارگی پایان یافته است و ضمایر «او» و «آن» در کارند- عرضه کند. تاریخ همیشه «آن جا» و «آن هنگام» است و قهرمانش «او» یا «آن». اما نقطه ارجاع گفتمان «این جا» و «اکنون» و «من» یا «تو» است. در گفتمان، رابطه گفتمانی برجسته می‌شود، در حالی که در تاریخ (داستان) خطاب غیرشخصی است. در قاموس سینمایی، فیلم-گفتمان ساختار یافته‌ای که به لحاظ منطقی از یک منبع معین سرچشمه می‌گیرد- خود را به عنوان تاریخ -«واقعیتی» غیرشخصی که صرفاً هست- جا می‌زند.

بنابراین برای این که بیننده جایگاه بیان «فیلمیک» را اشغال کند و احساس کند که داستانی که گفته می‌شود داستان اوست، باید وضع به گونه‌ای باشد که گویی داستان روی پرده از یک ناکجا ظاهر می‌شود (چون به قول متز، تاریخ همیشه طبق تعریف، داستانی است که از ناکجا می‌آید و گوینده‌اش معلوم نیست).

نگاه خیره

مفهوم نگاه خیره (Gaze) در دهه ۱۹۷۰ از سوی نظریه‌پردازان ملهم از روانکاوی (مثلاً متز) و به ویژه منتقدان فمینیست مثلاً مالوی) به کار گرفته شد. با این حال بسیاری از این منتقدان مفهومی را که لکان از این اصطلاح در نظر داشت با مفهوم سارتری آن، و گاهی با توضیح فوکو از «سراسربین» (Panopticon) در آمیخته‌اند.

خیال‌پردازی‌های نخستین، همانند اسطوره‌های جمعی، بازنمودهای راه‌حل‌هایی برای آن چیزی هستند که یک معمای عمده برای کودک می‌سازند. خیال‌پردازی‌های نخستین، استوار بر رویدادهایی هستند که پیش از تولد فرد واقع شده‌اند و در طول تاریخ از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شوند. از این رو نه تنها زندگی روانی فرد بلکه زندگی روانی فرهنگ به طور عام را ساختار می‌دهند. آن چه برای مقصود ما مهم است این است که وضعیت حاکم بر صحنه نخستین (تاریکی، قابلیت حرکتی اندک، ثبات موقعیت تماشا) سوژه خیال را در جایگاه بیننده قرار می‌دهد؛ جایگاهی که بسیار شبیه سینماست. به همین دلیل متز می‌گوید که بازفعال شدن صحنه نخستین در سینما باعث می‌شود که موقعه ناخودآگاه فیلم دیدن، بسیار قوی‌تر از آنی باشد که در تئاتر است. او سه دلیل برای تناظر میان صحنه نخستین و فیلم دیدن می‌آورد:

۱) تنهایی بیننده و عطف توجه تمام و کمال او به پرده باعث می‌شود که مخاطب فیلم، در مقایسه با «اجتماع مولتی» تئاتر، منفردتر و منزوی‌تر شود؛ ۲) از آن جا که فیلم متشکل از بازنمایی آدم‌ها و اشیاء غایب است، آن چه دیده می‌شود از بیننده خود کاملاً غافل است، در حالی که بازیگران در تئاتر وارد یک رابطه دوسویه واقعی با بینندگان می‌شوند؛ ۳) تفکیک و جداسازی فضاها در سینما، فاصله من تاظر و منظر را تشدید می‌کند. فضای ناظر و فضای منظر، قلمروهایی کاملاً جدا هستند. از این رو، فیلم از نظر بیننده‌اش در آن «جای دیگر»ی جریان دارد که همزمان هم کاملاً بسته است و هم قطعاً غیرقابل دسترس.

در الگوی کلاسیک فیلم داستانی، داستان سرایی روایی، تدوین بی‌خلل و بدون گسست و همذات‌پنداری تاوی (با کاراکترها)، در تولید ذهن جهان موهومی که از انسجام درونی خاص خودش برخوردار است تقش دارند. به لحاظ تاریخی، از طریق چسباندن یک تنها به تنهای دیگر در هنگام ساختن این جهان داستانی بود که سینما صاحب شیوه خاص خودش در ساختن نه تنها واقعیت بلکه بیننده خود نیز شد. این بدان معنا نیست که واقعیات تکنمایی (فیلم‌های خبری ابتدایی) خالی از معنا بودند. سی‌شک در درون تنهای واحد نیز روابط گفتمانی حضور دارند بلکه بدان معناست که همراه با تدوین، گزینش، جهت‌دادن و کارگردانی، روابطی آمدند که در تولید ذهنیت ناظر دخیل بودند. ذهنیتی که به طرز آشکار متفاوت است از بیننده واقعیات تکنمایی.

> در نظریه فیلم، که هرچه می‌گذرد مسیرش از مطالعات رسانه دورتر می‌شود، استفاده از نظریه ملهم از روانکاوی به گرایشی مسلط بدل شده است

اما در حالی که این بیننده ساخته می‌شود، کار سازمان‌دهنده اصلی (مولف) سوژه‌ای که از میل انگیزه می‌گیرد- باید نامرئی شود. قواعد تداوم پدید آمدند تا حس یک انسجام خیالی حفظ شود و باور بیننده به یکپارچگی فضا، توالی منطقی زمان و «واقعیت» جهان خیالی و داستانی امکان ظهور یابد. توانایی بیننده برای ساختن یک زمان و مکان برخوردار از تداوم منطقی از دل تصاویر تکه پاره استوار است به نظام نگاه‌ها، دست به دست شدن ساختارمند نگاه‌ها (۱) از فیلمساز (یا نگارندوربین) به رویدادهای «پیش فیلمیک» (صحنه‌ای که توسط دوربین تماشا می‌شود) (۲) بین کاراکترهای درون داستان (۳) در گستره حوزه بصری‌ای که بیننده تا پرده کشیده شده است. در نتیجه عملکرد ساختارهای نمای معکوس و نقطه دید بیننده در واقع با کسی همذات‌پنداری می‌کند که بیرون از پرده است «دیگری» غایبی که وظیفه اصلی‌اش، دلالت کردن بر فضایی است که قرار است پرشود. ساختار نمای معکوس به بیننده اجازه می‌دهد که به نوعی میانجی تماشایی بین مبادله نگاه‌ها و مشارکت داستانی در خیال‌پردازی فیلم شود. از نمای کاراکتری که در حال نگاه کردن، به نمای کاراکتری که در معرض نگاه اولی است، ذهنیت بیننده در دوران متز دوخته می‌شود. در فیلم‌ها ترکیب جلوه دکوپاژ، نقطه دید کاراکتر را در وضعیتی قرار می‌دهد که گاه سوژه نگاه (کسی که صحنه‌ها و دیگران را می‌بیند) است و گاه ابژه دیگری (کاراکتری دیگر یا بیننده همه جا حاضر).

در آموزه لاکان، نگاه خیره در جانب ابژه است و در نقطه‌ای شکل می‌گیرد که در آن به نظر می‌رسد چیزی از بازنمایی غایب است و از این رو غیریت وحشتناکی به خود می‌گیرد و مانع از آن می‌شود سوژه خود را در بازنمایی ببیند. اسلاوی ژیژک این مفهوم را در تحلیل صحنه‌هایی به کار می‌گیرد که در آنها در حالی که دوربین (جانشین سوژه) به یک شی مثلاً یک ساختمان نگاه می‌کند به نظر می‌رسد آن شی، هم از نقطه‌ای که معلوم نیست کجاست، به دوربین نگاه می‌کند.

دوخت

یکی دیگر از مفاهیم در نظریه روانکاوانه فیلم که پیرامون مفهوم «نگاه خیره» انکشاف یافت، مفهوم «دوخت» (suture) است. دوخت در نظریه روانکاوی اشاره دارد به «درزگیری» یا «کامل کردن» یک هویت از طریق گفتمان. دوخت ایده بسیار پیچیده‌ای است که نخستین بار ژاک-آلن میلر، شارح لاکان، در ۱۹۶۶ برای اشاره به رابطه سوژه با زنجیره گفتمان خودش برساخت مفهومی که قرار بود تولید سوژه در زبان را توضیح دهد. چند سال بعد، ژان پی‌یر اودار، این مفهوم را به ویژه با توجه به فیلم‌های روبر برسون، به سینما تعمیم داد تا بتواند نوع خاصی از رابطه بین سوژه بیننده و زنجیر گفتمان «فیلمیک» را توضیح دهد. در سینما، «ساختار نمای معکوس»، همان فرایند تکنیکی‌ای است که باعث می‌شود بیننده به عنوان سوژه ساخته شود و به فیلم انسجام بخشد. دوخت فرایندی تقیدی می‌شود که از طریق آن سوژه به زنجیرهای گفتمانی دوخته می‌شود که هم کار ناخودآگاه را تعریف می‌کند و هم توسط آن تعریف می‌شود. دوخت به معنای وصله پینه کردن هم به کار می‌رود. منسجم و یکپارچه کردن فرایندی که سوژه را می‌سازد.

«اودار» می‌گوید فرایندهای برسازنده سوبژکتیویته از طریق فرایندی که بیننده را در انسجام قصه‌های فیلم می‌دوزد تکرار می‌شود. به باور او تصویر روی پرده، خیالی را که یادآور تجربه پیشین نوزاد در مرحله آینه‌ای است، به بیننده ارزانی می‌دارد. اما خشنودی حاصل از این امر، فوراً در نتیجه وقوف بر فضای برون پرده که به عقیده اودار، سبب اضطراب است، زایل می‌شود. «ساختار نمای معکوس» این اضطراب را با جواب دادن به فیایی که از فضای خالی مستفاد می‌شود (همان فضای خالی که منظر کاراکتر برون پرده است) تسکین می‌دهد. بیننده را به تجربه آغازین خشنودی خیالی «می‌دوزد». مفهوم plenitude نیز تولید یک هستی آرمانی (آرمانی شده) از طریق فرایندهای سینمایی، فوق‌العاده پیچیده است و هر نظریه‌پردازی برداشتی متفاوت از آن دارد.

نظریه فمینیستی فیلم

در نظریه فیلم، که هرچه می‌گذرد مسیرش از مطالعات رسانه دورتر می‌شود، استفاده از نظریه ملهم از روانکاوی از ۱۹۷۰ به این سو به گرایشی مسلط بدل شده است. این حرکات از «هیرت جان برگر» - کتاب «راه‌های دیدن» (۱۹۷۵)- الهام می‌گرفت. به گفته برگر، مردان عمل می‌کنند و زنان ظاهر می‌شوند. مردان به زنان نگاه می‌کنند. زنان در معرض نگاه بودن خود را تماشا می‌کنند. این نه تنها رابطه بین مردان و زنان بلکه رابطه زنان با خودشان را نیز تعیین می‌کند. چون واقعی زنان یاد می‌گیرند که خود را نه به عنوان مشاهده‌گر بلکه به عنوان مشاهده شده ببینند، خود را به یک شی و ابژه -به ویژه ابژه دیدن- یک منظره- بدل می‌کنند.

این نگاه برگر، مبانی از نظریه‌های فمینیستی - روانکاوانه‌ای را به راه انداخت که به نظریه «اسکرین» نیز معروف است. چراکه تبدیل به رهیافت نظری مسلط در این مجله سینمایی پر نفوذ شد. مقاله دوران‌ساز مالوی، «لذت بصری و سینمای روایتی» نیز نخستین بار در ۱۹۷۵ در همین مجله چاپ شد. این مقاله چارچوبی روانکاوانه برای نظریه فمینیستی فیلم بنیادنهاد مالوی در آن جا برای بررسی لذت خودشیفته یا نارسیستی حاصل از همذات‌پنداری و لذت جنسی منبعث از نگاه کردن به دیگران (لذائذی که فیلم‌های کلاسیک ارزانی می‌دارند)، به روانکاوی فرویدی و لکانی روی می‌آورد. در این نظریه محل لذت حاصل از سینما دو شکل اصلی به خود می‌گیرد: نظربازی -اشتیاق بنیادین انسان به کسب لذت جنسی از طریق نگاه کردن به دیگران، و همذات‌پنداری نارسیستی؛ نیاز به یکی شدن با دیگری منعکس شده در آینه. برای درک هویت خود اما از آن جا که آپاراتوس سینمایی فیلم به دست توانای مردان می‌چرخد و بیننده مرد را محور قرار می‌دهد، این رانه‌ها در زنان از طریق سازوکارها و ایده‌نولوژی‌های سینمای کلاسیک منحرف می‌شوند. زنان در موقعیتی قرار می‌گیرند که در آن مجبورند خود را صرفاً ابژه میل ببینند و نه هرگز سوژه‌ای که خود صاحب میل است یا عامل کنشی از کنش‌های روایت. میل در سینمای کلاسیک، بدین ترتیب ذهنیت یا سوبژکتیویته زنانه و احساسی که یک زن از هویت خود دارد، از طریق آپاراتوس سینمایی به صورتی منفی ساخته می‌شود و چون زن هرگز نه سوژه گفتمان و روایت پدرسالار بلکه ابژه آن است، بیننده زن در موضعی دوگانه قرار می‌گیرد: از یک طرف خود را از دریچه چشم بیننده مرد به عنوان ابژه میل می‌بیند و از طرف دیگر با مرد همذات‌پنداری می‌کند چون در محدوده‌های سفت و سخت نگاه خیره مردانه امکان دیگر متصور نیست.

سینما با هماهنگ کردن سه نگاه خود (دوربین، کاراکترها، و بیننده)، تصویری خاص از زن ارائه می‌کند و جایگاه مردانه بیننده و لذتی را که در پی آن می‌آید طبیعی جلوه می‌دهد. بدین ترتیب شیوه‌های نگاه و همذات‌پنداری ناگزیر یک نقطه دید مردانه را به بیننده تحمیل می‌کنند و در همان حال جلوه شهوانی پرقدرت مستتر در تصویر به شدت رمزدار شده زن را به عنوان چیزی عرضه می‌کند که از قابلیت در معرض نگاه قرار گرفتن برخوردار است.

جریان فمینیستی، در تلاش برای تجزیه زن به عنوان کسی که می‌کوشد بازنمایی میل خودش را به ظهور برساند، دو راه در پیش گرفته است. راه اول از بررسی آثار کارگردانان زن در بطن نظام هالیوود (مثل دو روتی آرزیز) می‌گذرد و راه دوم متضمن تحلیل آثار عمدتاً معاصر کسانی است که می‌توان آنها را فیلمسازان زن آوانگارد نامید.

منابع:

1 - Robert stam, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis, New Vocabularies in Film Semiotics(1994). London and New york: Routredy.pp 123-174.

2 - Robert E. Pearson and Philip Simpson(2001), Critied Dictionary/Film and Television Theory, Landon and New York: Routledge

۳- مورگن هیوارد، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: ۱۳۸۱.