افلاطون

از غار افلاطون تا تصویر فرویدی

ا. آن کاپلان، ترجمه‌ی احسان نوروزی

جای بسی تأسف است که محققان تاریخ، ادبیات و فیلم توجه کافی به آثار یکدیگر نداشته‌اند؛ دریغا که حتی در مجموعه‌های کاملاً جدید ادبیات ـ روان‌کاوی نیز از مقالاتی در باب فیلم خبری نیست. با این حال با توجه به مرز رشته‌های مختلف، قابل درک است که فعالیت‌های پژوهشی‌مان (مثلاً نشریات، همایش‌ها و گروه‌های دانشگاهی‌مان) را ادامه دهیم و بتوانیم گفت‌وگویی مفید میان این حوزه‌های مختلف برقرار کنیم. در حقیقت مقایسه و مقابله‌ی مختصر رشد روش‌های روان‌کاوانه در ادبیات و در سینما پرسش‌های جالبی را در سطوح مختلف برمی‌انگیزد: این پرسش‌ها به تفاوت‌های میان فیلم و ادبیات، به مثابه دو شیوه زیباشناختی و نیز به تفاوت‌های موجود در نهادهای فیلم و ادبیات؛ از قبیل فرهنگ فرهیخته / پست، و بالاخره به مسایل تاریخی، فرهنگی و روشنفکری‌ای مربوط‌اند که وقتی برای هر شیوه روش روان‌کاوی خاصی به وجود می‌آید، همگی تحت تأثیر قرار می‌گیرند. مروری مختصر بر پیشرفت‌های اساسی در روش‌های ادبی روان‌کاوانه دیدگاهی منطقی فراهم می‌آورد تا بتوانیم

به فیلم و روان‌کاوی نظر بیفکنیم؛ آن‌گاه فرصت خواهیم یافت به تحولات فیلم از سال ۱۹۶۸ به این طرف بپردازیم. هم‌چنان که می‌دانیم روش‌های ادبی روان‌کاوانه در دهه‌ی سی در آلمان ظهور کردند. و در دهه‌ی چهل به امریکا برده شدند. این تلاش‌های نخستین، بیش‌تر محصول مقالات فروید در مورد «نگارش خلاق و روزِ رویا» [روز قبل از شبِ خواب دیدن که اهمیتش در تحریک وقوع رویاست. و.] و «رمانس‌های خانواده» و هم‌چنین مطالعات گسترده‌ی وی در مورد هنرمندان از سوفکل و شکسپیر گرفته تا لئوناردو داوینچی و داستایوسکی است. شاید این‌گونه مطالعات به بهترین وجه در کتاب آوانگاردی در مورد [ادگار آلن] پو تجلی یافت که دوست و شاگرد فروید، یعنی ماری بناپارت نوشته بود. فروید می‌نویسد که به یمن بررسی بناپارت در مورد پو «حال درمی‌یابیم که چقدر از ویژگی‌های آثار پو را شخصیت خود او شکل داده‌اند؛ و می‌توانیم ببینیم که چگونه آن شخصیت، از توقف رشد عاطفی و تجربه‌های دردناک خردسالی سرچشمه می‌گیرد.»

سپس، این عبارات در کانون تحلیل‌های مؤلفان قرار گرفت: مطالب را به جای آن‌که محققان ادبی بنویسند، روان‌کاوان فرویدی می‌نوشتند؛ و همین، باعث شده بود موقعیت منتقد در مقابل مؤلف، هم‌چون موقعیت روان‌کاو در مقابل بیمار باشد. قطعه‌ی ادبی، حکم خواب یا سخنان تداعی‌شده در تخت معاینه‌ی روان‌کاوی را یافته بود. متن هم‌چون محل ثبت نشانه‌های بیماری به حساب می‌آمد؛ و ویژگی‌های ادبی آن، هم‌چون بافت فکری اثر، ارتباط آن با سنت‌ها و ژانرها یا جایگاه آن به عنوان ابژه‌ی زیباشناختی از نظر پنهان می‌ماند. حاصلِ آن، شکلی از زندگینامه‌ی ادبی شد که به نام «زندگینامه یا شرح حال روانی» مشهور شد.

بایستی توجه ویژه‌ای به آثار آبرام کاردینر داشته باشیم که در هیأت علمی انجمن روان‌کاوی نیویورک عضویت داشت و هنگامی که در سال ۱۹۳۹ کتاب *فرد و جامعه‌اش* را می‌نوشت، عضو وابسته‌ی بخش انسان‌شناسی دانشگاه کلمبیا بود. این کتاب از بسیاری جهات، روش‌های اخیر روان‌کاوی را تدارک دید؛ هم به خاطر نقدش از بعضی مفاهیم فرویدی و هم توجه آن به متصل ساختن روان‌کاوی با روش‌های جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی. و البته به نظر می‌رسد که او تأثیر چندانی بر روش‌های ادبی روان‌کاوانه‌ی دهه‌ی چهل نگذاشت. توجه کاردینر به تأثیر منحصر به فرد عناصر نهادها ـ از جمله نهادهای فرهنگی، هم‌چون اسطوره و فرهنگ عامه ـ بود که اثر او را از آثار ادبی روان‌کاوانه‌ی مذکور متمایز کرد.

کاردینر آشکارا به تشریح تمایزهای بررسی فرهنگی ـ روان‌کاوانه‌ی خود و دیگران می‌پردازد. طبق نظر او، دیدگاهی که انسان را به لحاظ سیر تکامل انواع، محصول گرایش‌ها یا غرایز خامی می‌داند که در راه ارضا شدن، ابژه‌های جهان خارج آن‌ها را سرکوب می‌کنند، سرانجام به فرهنگی منتهی می‌شود که کانون آن را مواردی هم‌چون «نرّگی»، «آزارگری جنسی» و غیره تشکیل می‌دهند؛ یعنی مسایلی که در مراحل مختلف رشد، در شخص شکل می‌گیرند. کاردینر با توجه به این دیدگاه اشاره می‌کند که نهادها «زایده‌های نامنتظری هستند که از تمایلات خاص نشأت می‌گیرند؛ تمایلاتی که می‌خواهند خود را ابراز کنند و در عین حال که بر ماهیت انسان تأثیر گذارند، بی‌معنایند.» دیدگاه خود او در کتابش، بر نهادها تأکید می‌کند و «بر نقش پراهمیتی که این نهادها در خلق نظام‌های انطباقی فرد ایفا می‌کنند، انگشت می‌گذارد.» البته کاردینر هنگامی که به تبیین فرهنگ می‌پردازد (و نه زبان یا تاریخ نظام‌های دلالت‌مند به طور کل) هم‌چون یک فرویدیِ سنتی، به نیازهای اولیه‌ی زیستی انسان (نیاز به غذا، سکس، تولیدمثل، مراقبت و غیره) می‌نگرد، ولی در عین حال به شیوه‌هایی که مطابق آن‌ها نهادهای مختلف افراد را شکل می‌دهند، نیز توجه می‌کند. او به دنبال این بود که خلأهای درون نظریه‌ی بازنمایی را به عنوان کژدیسگی عصبی[1] توضیح دهد، نه به عنوان «پدیده‌های خودرویی که ربطی به واقعیات نهاد زنده‌ی اجتماعی ندارد.» به زبان دیگر، فانتزی مداخله‌گری میان سنت‌های اسطوره‌ای و فشارهای مادی نهادهای اجتماعی (ساختمان خانواده، نظام‌های قوانین و تابوها) است که حیات روانی مردم را شکل می‌دهد.

نسل بعدی منتقدان که این بار از ادبیات سربرآوردند، بسیاری از مسایل موج اول مطالعات فرهنگی روانکاوانه را که به محققان ادبی آکادمیک لطمه وارد کرده بود، ترمیم کردند. این مؤلفان، توجه مخصوصی به زبان و جایگاه ویژه‌ی اثر و ماهیت زیباشناختی آن مبذول کردند. به‌طور مثال، لیونل تریلینگ شروع به تحلیل بعضی از ارتباطات مضمونی و ساختاری میان روانکاوی و ادبیات در اوایل دهه‌ی پنجاه کرد. او بر توجه ویژه‌ی خود فروید به ادبیات تأکید کرد (او عبارت فروید را نقل می‌کرد که «نه من، بلکه شاعران، ناخودآگاه را کشف کردند») ولی اشاره می‌کند که نوشته‌های فروید در ادبیات نه از نظریات او در مورد ماهیت ذهن انسان، بلکه از نظریاتش در مورد ادبیات سرچشمه می‌گیرند. تریلینگ اذعان می‌کند که ادبیات و روانکاوی دارای مضامین مشترک بسیاری هستند؛ از جمله مفهوم خویش (self)، تقابل میان واقعیت و لذت، و تقابل میان عشق و قدرت. او بحثش را بدین‌گونه ادامه می‌دهد که ادبیات و روانکاوی به لحاظ رضامندی خواننده و روانکاو، از مسکوت گذاشتن ناباوری به کودکی دیگران (از طریق همذات‌پنداری) نیز دارای مشابهت‌های ساختاری هستند و هر دو به تصور ناخودآگاه اجتماع نیز می‌پردازند. (تریلینگ می‌گوید: «می‌توان گفت که ناخودآگاه اجتماع، پیش از ناخودآگاه فرد متصور بوده است.»)

چندی بعد، استیون مارکوس در شرح خویش از پیشینه‌ی قضیه‌ی دورا، این بحث را به مرحله‌ای تازه برد و مدعی شد که نوشته‌های فروید سرشار از ضروریات ادبیات مدرن‌اند. در این زمان ادبیات و متن‌روانکاوانه یکی شدند و روانکاو نیز تبدیل به رمان‌نویس شد و این ایده‌ای بود که به همین تفصیل نایل هرتز نیز مطرح کرد. اگر نسل نخست مؤلفان، ادبیات را مقهور روانکاوی ساختند، این حرکت اخیر، عملی عکس آن‌ها انجام داد و روانکاوی را مقهور ادبیات کرد.

در اواخر دهه‌ی هفتاد، دوره‌ی جدیدی از رویکرد ادبی روانکاوانه، از نوشته‌های ژاک لاکان در مورد ادبیات سربرآورد. (جالب این‌که این گسترش نظریات لاکان چند سال پس از زمانی صورت گرفت که نظریه‌پردازان فیلم در اوایل دهه‌ی هفتاد بهره‌ی ویژه‌ی خود را از او بردند.)

نسل بعدی منتقدان که این بار از ادبیات سربرآوردند، بسیاری از مسایل موج اول مطالعات فرهنگی روان‌کاوانه را که به محققان ادبی آکادمیک لطمه وارد کرده بود، ترمیم کردند

مقالات لاکان در مورد *هملت* و آثار پو، به ویژه «نامه‌های مسروقه» (که تاریخ ۱۹۵۹ را دارند، ولی به تازگی به انگلیسی برگردانده شده‌اند) مباحث متعددی را برانگیختند و فضای کاملاً جدیدی را برای مطالعات ادبی گشودند.

شگفت این‌که، مقالات خود لاکان، روانکاوی را بر ادبیات ممتاز کردند ولی به گونه‌ای متفاوت از آن‌چه پیروان نخستین فروید انجام دادند. بدین ترتیب که لاکان به جای مؤلف، شخصیت را به عنوان موردِ مطالعه برگزید، ولی حتی در این‌جا نیز تحلیل در خدمت آشکار ساختن *ساختار ویژه‌ی روانی* است. نگاهی دقیق به خوانش‌های روانکاوانه‌ی *هملت* پیش از لاکان، شباهت‌ها و تفاوت‌ها را آشکار می‌سازد: نخست، فروید در خوانش کوتاه خود از *هملت* در کتاب *تعبیر رؤیا* تأکید می‌کند که رابطه‌ای میان ذهن شاعر و حالت روانی شخصیت‌هایی که او خلق می‌کند، وجود دارد. در این مورد، فروید تهیه‌ی نمایشی در مورد مرگ پدر را به از دست رفتن پسر شکسپیر مربوط می‌سازد. او هم‌چنین نمایشنامه را در بافت فرهنگی قرار می‌دهد که نسبت به بافتی که در آن سوفکل، *ادیپ شهریار* را خلق کرد، کاملاً متفاوت است. (فروید بحث در مورد *ادیپ شهریار* را پیش از *هملت* انجام داده بود.) از نظر فروید تفاوت میان *هملت* و *ادیپ شهریار* تفاوت میان فرهنگی است که میل ادیپی را به شیوه‌ای کاملاً دقیق مشخص می‌سازد و اجازه می‌دهد آرزوهای غیرمشروع عملی شوند، و فرهنگی که به خود اجازه‌ی فهم میل ادیپی‌اش را نمی‌دهد و تنها به طور غیرمستقیم بر آن اذعان می‌کند، حتی در آثار تخیلی. فروید

با طرد تفسیرهای قبلی نمایشنامه که تأخیر هملت را به افراط در تعقل یا نورآستنی (neuraesthenia) مربوط می‌دانستند، ابراز می‌کند که تردید هملت به آرزوی ناخودآگاه برای انجام آن‌چه کلادیوس کرده بود، مربوط می‌شود؛ یعنی آرزوی کشتن پدر و ازدواج با مادر.

تریلینگ اذعان می‌کند که ادبیات و روان‌کاوی دارای مضامین مشترک بسیاری هستند؛ از جمله مفهوم خویش (self)، تقابل میان واقعیت و لذت، و تقابل میان عشق و قدرت

ارنست جونز این خوانش از نمایشنامه را در کتاب خود با عنوان *هملت و ادیپ* بسط می‌دهد و در مقاله‌ی «مرگ پدر هملت» ابعاد جدیدی بدان می‌افزاید که از جمله ارتباط مضمون اصلی نمایشنامه با همجنس‌گرایی شکسپیر است. در همین حال، موریس وایتز به خوانش جونز ایراد می‌گیرد، نه به خاطر این‌که به روان‌کاوی به عنوان شیوه‌ی درمانی در حوزه‌ی زندگی روزمره معتقد نباشد، بلکه چون جونز بر شواهدی تکیه می‌کند که در خود متن یافت نمی‌شوند.
نمی‌توان لاکان را به این اشتباه متهم کرد؛ چراکه او در تحلیل خود از این‌که چگونه نمایش *هملت* درام انسانی است که «راه میل خویش را گم کرده است» تنها به متن توسل می‌جوید. این خوانش کاملاً بر نظریات لاکانی استوار است (هم‌چون وابستگی میل به میل دیگر، در این مورد مادر هملت) ولی مقصود لاکان شرح ساختار امیالی است که نشانی از آن‌ها در متن وجود دارد تا بدین ترتیب به دانشجویان خود فرایندهای روانی اثر را نشان دهد. در مورد «نامه‌های مسروقه»ی پو، لاکان شیوه‌هایی را تحلیل می‌کند که مطابق آن‌ها، نامه‌ها برای ساختن و قراردادن شخصیت‌ها در موقعیت عمل می‌کنند؛ یعنی شیوه‌هایی که انواع ویژه‌ای از موقعیت‌های ذهن و بین‌الاذهانی خلق می‌کنند. ابزار روان‌کاوانه‌ی لاکان متفاوت از فروید است که همین باعث شده است آثارش در فضای انتقادی جدید، کم‌تر مورد حمله قرار گیرند. نخست آن‌که، لاکان از متن به مؤلف باز نمی‌گردد و در حالی که روش فرویدی، کاملاً زندگینامه‌ای است، روش لاکان، متنی است. به همین خاطر، لاکان را می‌توان در زمره‌ی محققان ادبی ساختگرا و انسان‌شناس طبقه‌بندی کرد. دوم این‌که، مرکزیت زبان و به‌ویژه تمهید استعاره و کنایه در نظام لاکان، او را به‌خصوص به ویژگی‌های ادبی متون مورد مطالعه‌اش نزدیک می‌کند. بدین ترتیب، در روش لاکان برخلاف خوانش‌های نو فرویدی، ادبیاتِ مقهورِ روان‌کاوی نهادینه نشده است.
کاری که لاکان انجام می‌دهد و عناصری راکه پیش از این در تحلیل ادبی دخالت داشتند حذف می‌کند ـ عناصری از جمله زمینه‌ی تاریخی، اشارات ایدئولوژیک؛ روابط با سنت‌ها و ژانرها؛ مسأله‌ی سبک و مباحث زیباشناختی یا مشکلات اخیرتر رابطه‌ی میان خواننده و متن ـ همان عملی است که ساختگرایان نیز انجام می‌دهند. اگر این روش‌ها در بخش ادبیات مسأله‌برانگیزند، به همان نسبت نظریات لاکان نیز در نهاد روان‌کاوانه مشکل‌زاست، که قسمتی از این مشکل‌زایی محصول مرکزیت زبان در نظریات اوست.
آثار لاکان بخشی از حرکتی بزرگ‌تر محسوب می‌شوند که در دهه‌ی شخصت در فرانسه آغاز شد و هدف آن از میان بردن تمایز میان متن ادبی و دیگر متون است؛ تمایزی که پیش از آن در بحث‌های پیرامون روابط میان ادبیات و روان‌کاوی نقش محوری را داشت. به طورمثال شوشانا فلمان، در مقاله‌ی پیشگام خود در سال ۱۹۷۷، روان‌کاوی را هم‌سطح ادبیات قرار می‌دهد و اظهار می‌کند که «گفت‌وگوی واقعی بین ادبیات و روان‌کاوی، هم‌چون گفت‌وگوی میان دو کالبد مختلف از زبان و میان دوگونه‌ی مختلف معرفت است» که باید «بیرون از طرح ارباب ـ بنده برقرار شود. او اظهار می‌کند که ادبیات و روان‌کاوی بدین معنا به هم مرتبط‌اند که هر یک *ناخودآگاه* دیگری را تشکیل می‌دهد. فلمان در مقاله‌ای دیگر در مورد حدود و امکانات رویکردهای روان‌کاوانه، نشان می‌دهد که چگونه روش متنی لاکان، به عنوان روشی در تقابل با روش معمولِ زندگینامه‌ای، او را در درک این نکته قادر می‌سازد که «دیگر تقابلی مطلق یا مرزی کاملاً معین

میان ادبیات و روان‌کاوی وجود ندارد.» فلمان با استفاده از سخنرانی لاکان در مورد «نامه‌ی مسروقه»ی پو عنوان می‌کند که در رویکرد لاکان «جایگاه شاعر، دیگر همان جایگاه بیمار نیست، بلکه اگر جایگاهی برای او منظور شود، جایگاه روان‌کاو خواهد بود.» در نظر لاکان «هیچ زبانی وجود ندارد که در آن، تأویل، خود بتواند از تأثیرات ناخودآگاه بگریزد.» به نظر فلمان «شعر... دقیقاً محصول نزاع آشتی‌ناپذیر خودآگاه و ناخودآگاه است.»

در همین حال، پیتربروکز که هم‌چون فلمان به دنبال شیوه‌ای متنی برای دیدن پیوندهای میان ادبیات و روان‌کاوی است، تشابه‌هایی در مفهوم انتقال عاطفی می‌یابد. بروکز، بر مبنای آثاری از آندره‌گرین، در مورد تشابه‌های ساختاری و بلاغی میان انتقال در روان‌کاوی و در رابطه‌ی خواننده با متن بحث می‌کند. بروکز یکی از معدود منتقدان ادبی است که تشابهی میان فرایندهای دادوستد روان‌کاوانه و دادوستد خواننده و متن متصور می‌شود؛ و بدین ترتیب به گرایشی مهم در نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم نزدیک می‌شود؛ البته اگرچه الگوی مورد نظر او به خاطر اسلوب زیباشناختی متفاوت، دارای تفاوت‌های بسیار است. بروکز اذعان می‌کند که «در موقعیت انتقالی خوانش، هم‌چون انتقال روان‌کاوانه، خواننده نه تنها بایستی آن‌چه راگفته شده است دریابد، بلکه باید آن‌چه راکه گفتمان قصدش را دارد، معنای ضمنی‌اش و چگونگی کار آن بر روی خواننده را هم درک کند. او باید، به مفهوم لاکانی عبارت، از خواسته‌های متن صرف‌نظر کند تا به امیال خویش گوش سپارد.»

مردیت آن اسکورا بررسی دقیقی بر روی رویکردهای روان‌کاوانه انجام داده است؛ بدین منظور که مشابهت‌ها و تفاوت‌های ادبیات و روان‌کاوی را مشخص سازد. اسکورا چه‌بسا بهتر از هر منتقد دیگری تفاوت میان رفتار ناخودآگاه در ادبیات، زندگی روزمره و جلسه‌ی روان‌کاوانه را روشن می‌سازد. به‌طور مثال، در دام‌های شکسپیر «مجموعه‌ی ویژگی‌ها تنها همان معنایی را دارند که می‌توانند در نمایش داشته باشند.» افزون بر این جهان‌های داستانی به شرح آن چیزی می‌پردازند که شخصیت‌ها انجام می‌دهند و عوامل رفتارهای آن‌ها «همان‌قدر که در سطوح الهی، طبیعی و اجتماعی عمل می‌کنند در سطح اراده‌ی فردی و مشتت نیز بروز می‌یابند.» اسکورا یادآور می‌شود که منتقد ادبی می‌توانند از تشابه فرایند روان‌کاوانه در فرایند ادبی سود جوید؛ منتقد باید «با توجه به وجوه مختلف متن، عدم یقین نسبت به منبع ادبی، فقدان ظرافت و پذیرا بودن نسبت به معانی دور از ذهن؛ و خودآگاهی نسبت به فرایند تأویل، از تمامی منابع فرایند روان‌کاوانه بهره جوید.»

آثار لاکان بخشی از حرکتی بزرگ‌تر محسوب می‌شوند که در دهه‌ی شخصت در فرانسه آغاز شد و هدف آن از میان بردن تمایز میان متن ادبی و دیگر متون است

قابل ذکر است که اسکورا کلمه‌ی «فرایند» را به معنایی متفاوت با بروکز به کار می‌برد. او فرایند انتقال را به عنوان طرحی برای «صحبت در مورد روابط گذشته، حال و آینده‌ی متنی» به کار می‌گیرد، نه به عنوان گذشته‌ی شخصی. بروکز به «بازنگری، بازآرایی و باز تأویل» که در فرایند خوانش صورت می‌پذیرند، علاقه‌مند است.»

فلمان، بروکز و اسکورا همگی به طور تلویحی، متن ادبی را در جایگاه ویژه‌ای قرار می‌دهند و معتقدند که می‌توان با روش روان‌کاوانه بدان پرداخت. ولی تصور اولیه‌ی تمایزهای میان حالات متنی را مطلب باربارا جانسن با عنوان «چارچوب منبع: پو، لاکان، دریدا» به زیر سؤال برد. جانسن در بررسی خوانش‌های متضاد داستان پو، هم‌چون لاکان بحثی در مورد خوانش‌های روان‌کاوانه‌ی ادبیات را مطرح می‌سازد. او اشاره می‌کند که در نظر دریدا «خوانش روان‌کاوانه هنوز ناتوان از این است که در خود روایت جای دال را بگیرد...» طبق نظر دریدا، لاکان *دال* را به حقیقت داستان تبدیل کرده است. از نظر دریدا «دالِ متنی از این‌که بدین نحو به معنا برسد، سرباز می‌زند و بازمانده‌ای تقلیل‌ناپذیر باقی می‌ماند.»

بدین ترتیب جانسن نشان می‌دهد که شالوده‌شکنی در مدعای خود، این اعتقاد پایه‌ای را مطرح می‌کند که هیچ چیز پایان یافته و قطعی نیست. می‌بینیم که این جنبش از اصطلاحاتی که تاکنون به طور گسترده‌ای در بحث‌های روانکاوی و ادبیات مطرح بوده است، فاصله می‌گیرد؛ به‌طور مثال این مسأله که ابژه‌ی ادبی در مقابل اشکال دیگر معرفت، یا در واقع در مقابلِ جهانِ گونه‌های دیگرِ ابژه قرار می‌گیرد، اتفاقی نیست که منتقدان فمینیست ادبیات و فیلم به‌طور چشم‌گیری در این حرکت حضور داشته‌اند، چراکه برای منتقدان فمینیست حایز اهمیت است که دلالت زن در نظام غالب نشانه‌ها، از جمله ادبیات و فیلم، چگونه است. این بدان خاطر است که مسأله بدین مهم بستگی دارد که خویش (self) او کیست و این‌که او چگونه بدین شکل درآمده است. حال دیگر ابژه‌ی ادبی هم‌چون چیزی ذاتاً متفاوت با دیگر ابژه‌ها پنداشته نمی‌شود، بلکه به عنوان ابژه‌هایی هستند که برای تعمق و تحلیل (و البته لذت) خواننده در نظام‌های زبان‌شناختی ظهور می‌یابند که آن‌ها را شبیه زندگی می‌کنند. (که شاید بهتر باشد آن را «زندگی ـ متن» بنامیم.) متن ادبی ـ فیلمی تجلیگاه سازمان‌های رمزگان، نشانه‌ها، ایدئولوژی‌ها و محدودیت‌های ساختاری است که آن‌چنان متفاوت با تجربه‌های خواننده در غیر از هنگام خواندن نیست. ولی متن هنری اجازه می‌دهد که این سازمان‌ها واضح‌تر از شلوغی زندگی روزمره دیده شوند. به همین خاطر است که منتقد فمینیست به بررسی بازنمایی جنس مؤنث چه در تجربه‌ی فردی (و اجتماعی) و چه در نظریات انتزاعی می‌پردازد؛ یعنی آن نظریات انتزاعی‌ای که نظام پدرسالاری را برآورده می‌سازند که ما را در موقعیت‌های ظالمانه قرار دهد.

سفری کوتاه از فروید به لاکان و به دریدا ـ از روانکاوی فرویدی به لاکانی و شالوده‌شکنی ـ در مطالعات ادبی ارایه کردیم؛ پس فیلم چه می‌شود؟ پیش از این نیز اشاره کردم که هر یک از حیطه‌های تحقیق مذکور، دیگری را به عنوان محملی برای پیشروی قرار می‌دهد. از آن هنگام که فیلم به عنوان موضوع علمی وارد آکادمی‌ها شد، تحلیل‌های روانکاوانه‌ی فیلم وجود نداشت، تا این‌که در دهه‌ی چهل روانکاوان امریکایی، رویکردهای ادبی را به کار بستند. درواقع، چنین رویکردهایی در اوایل دهه‌ی شصت در فیلم پدیدار شدند و تا اکنون نیز اعتباری روزافزون یافته‌اند. اگر بررسی روانکاوانه‌ی ریموند دورگنات در سال ۱۹۶۸ از فیلم *سگ اندلسی* (۱۹۲۸) بیانگر تحلیل فرویدی از متن فیلم است، بررسی اخیر *دانلد اسپوتو* از هیچکاک نیز نمونه‌ی زندگینامه‌ی روانی فرویدی از یک کارگردان است.

به هر حال، این تحلیل‌های فرویدی فیلم، نقش مهمی در پژوهش‌های سینما نداشتند. به دلایل متعدد تاریخی و غیره ـ به‌ویژه به خاطر حرکت روشنفکری در بریتانیا که پیامد مه ۱۹۶۸ بود ـ بین سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۵ یک گرایش غالب در دانش سینما سرمشق پیچیده‌ی خود را گسترش داد که شامل روانکاوی نیز می‌شد، ولی به این روش محدود نبود. تلفیق پیچیده‌ی گونه‌های مختلف تفکر ـ نشانه‌شناسی، پساساختگرایی، فرمالیسم روسی، فمینیسم، سیاست مدرنیسم [برتولت] برشتی، مارکسیسم آلتوسری، روانکاوی فرویدی و لاکانی ـ مجموعه‌ای از رویکردها را درون چارچوب محدود شده‌ی مجله‌ی منتفذ فیلم بریتانیا یعنی *اسکرین* فراهم آورد. و هم‌چنین به علل تاریخی و فرهنگی بسیار پیچیده، که مجال پرداختن بدان‌ها نیست، این سرمشق در بخش‌های آکادمیک فیلم امریکا تأثیرگذار شد و هم‌زمان، تأثیر مستقیم حیات روشنفکری فرانسه نیز شکل می‌گرفت؛ به‌ویژه از طریق برنامه‌ی فیلم پاریس که شماری از بهترین دانشجویان فارغ‌التحصیل امریکایی جذب آن شده بودند.

از این سرمشق پیچیده‌ی روشنفکری اغلب با عنوان «نظریه‌ی فیلم لاکانی» نیز یاد می‌شود؛ عنوانی که به هیچ وجه گویای مجموعه‌ی چندوجهی و غامض ابزارهای نظری که در این سرمشق به کار گرفته می‌شود، نیست. این عنوان به درستی گرایش این سرمشق به لاکان را ـ که پیشگام تمایل اخیر به بخشی از محققان ادبی انگلیسی ـ امریکایی است ـ نشان می‌دهد، ولی از آن‌رو که بیش‌تر مفاهیم فرویدی محور این سرمشق‌اند و تنها تعداد محدودی وجوه تفکر لاکانی بدان آمیخته است، این عنوان کمی طنزآمیز

است. (مفاهیم لاکانی هم‌چون مرحله‌ی آینه، تمایز میان مرحله‌ی خیالی و نمادین، تصور ناخودآگاه به مثابه چیزی «ساختاری هم‌چون زبان» و شکل‌گیری سوژه هم‌چون چیزی «دوپاره» در هنگام ورود به زبان و در عین حال ورود به حیطه‌ی فقدان ـ میل). آن‌چه که این عنوان فراموش می‌کند بنیاد ایدئولوژیک حاکم بر این سرمشق است؛ به‌ویژه به معنای مورد نظر مارکسیسم آلتوسری. (به اختصار می‌توان گفت، آلتوسر نخست می‌گوید ما همیشه در ایدئولوژی قرار داریم؛ و دوم این‌که آن‌چه او دستگاه (aparatus)های ایدئولوژیک حکومت می‌نامد، در هر فرهنگی ایدئولوژی غالب را ترویج و بیان می‌کنند؛ یعنی همان ایدئولوژی غالبی که از طبقه‌ی حاکم حمایت می‌کند. نکته‌ی مهم در این‌جا ـ فارغ از مشکلات آن ـ کوشش آلتوسر برای متصل ساختن الگوی لاکان از شکل‌گیری سوژه با روش‌هایی است که مطابق آن‌ها ما تبدیل به سوژه‌هایی در ایدئولوژی می‌شویم.)

اجازه دهید در این‌جا کمی تأکید ایدئولوژیک الگوی *اسکرین* را توضیح دهم؛ چراکه دقیقاً تمرکز نظریه‌ی بریتانیایی آلتوسر بود که در گسترش این سرمشق در امریکا واپس‌زده شد. در نتیجه‌ی تفاوت‌های تاریخی ـ فرهنگی پیچیده، مارکسیسم آلتوسری هیچ‌گاه در حیات روشنفکری امریکا پایگاهی نیافت؛ به‌طور کلی، خود مارکسیسم نیز هیچ‌گاه غلبه‌ای را که در جنبش‌های متعدد روشنفکری اروپایی داشت در ایالات متحد به دست نیاورد. بدین ترتیب، متفکران مبتکر فرانسوی ـ که سوسیالیسم مارکسیستی وعده‌ی آن‌ها بود ـ و باز مفسران بریتانیایی آن‌ها ـ که مارکسیسم آلتوسری برایشان نقش محوری را داشت ـ بعدها در ایالات متحد در حال و هوای روشنفکری غالب امریکا که ضد سیاست بود، باز تأویل شدند. نظریه‌ی ضدسیاسی بودری در مورد دستگاه، که نشأت گرفته از استعاره‌ی غار افلاطونی بود، غالب آثارِ درباره‌ی فیلم در ایالات متحد را به خود مشغول کرده بود؛ و البته پیش از این‌که مداخله‌ی سرنوشت‌ساز فردریک جیمسن در اوایل دهه‌ی هشتاد آغاز شود.

در عین حال، تفاوت جالب دیگری نیز میان رابطه‌ی بریتانیا و ایالات متحد با روانکاوی وجود داشت. همان‌طور که مشهور است، روانکاوی فرویدی در ایالات متحد بیش‌تر از بریتانیا و فرانسه مورد توجه قرار گرفت و در دوران پس از جنگ جهانی دوم، به گفتمان‌های متداول آن دوره (مجلات زنان، فیلم‌ها، و سپس تلویزیون و کتاب‌های مراقبت از کودکان) راه یافت. بخشی از جنبش‌های دهه‌ی شصت امریکا با واکنش نسبت به این نو فرویدگرایی متداول دهه‌ی پنجاه همراه بود؛ یعنی همان نوفرویدگرایی، که به نظر نسل دهه‌ی شصت واقعیت را تحریف کرده بود و هسته‌ی خانواده را از هم گسسته بود. فمینیسم دهه‌ی شصت امریکا تفکر فرویدی را از مرکزیت خویش واپس زد؛ چراکه فروید را مسؤول نقش جنسی می‌دانست که به زنان تحمیل شده بود.

فرهنگ عمومی بریتانیا به طور چشم‌گیری نشان‌دهنده‌ی فقدان تعجب‌آور فرویدگرایی متداول بود، این در حالی است که در امریکا از سال ۱۹۴۵ به بعد فرهنگ عمومی امریکا را دربر گرفته بود

در عین حال جنبش‌های چپ‌گرا برای بنیاد نهادن اعتبار خویش خارج از نظریه‌پردازی‌های متداول فرویدی که تمام فعالیت‌های سیاسی را به مسایل حل‌ناشده‌ی ادیپی فرو می‌کاهیدند، آرام و قرار نداشتند.

فرهنگ عمومی بریتانیا به طور چشم‌گیری نشان‌دهنده‌ی فقدان تعجب‌آور فرویدگرایی متداول بود، این در حالی است که در امریکا از سال ۱۹۴۵ به بعد فرهنگ عمومی امریکا را دربر گرفته بود. روشنفکران بریتانیا در اواسط دهه‌ی هفتاد با سرزندگی به عرصه‌ی روانکاوی‌ای قدم گذاشتند که از روابط منفی‌ای که نسل دهه‌ی شصت امریکا دچارش بود ـ مصون مانده بود. ولی علل دیگری نیز برای این مسأله وجود دارند که چرا به ویژه روانکاوی لاکانی بلافاصله در حیطه‌ی تحلیل بازنمایی در فیلم مطرح شد.

نظریه‌ی لاکان برای مثال، در مورد مرحله‌ی آینه، کاملاً آماده بود خود را به دست تشبیه موقعیت پرده ـ تماشاگر بسپارد؛ یعنی آن موقعیتی که در رابطه با ادبیات صورت نگرفت.

شیوه‌های تدوین کلاسیک که تماشاگر را به روایت فیلمی دوخت می‌کند و نهاد فیلمی همراه با شیوه‌های نمایش و دریافت آن است) باعث تکرار فرایندهای موجود در مرحله‌ی آینه و حیطه‌ی خیالی لاکان شد

نظام‌های دلالتمند متفاوت فیلم و داستان تا حدودی در به کارگیری متفاوت لاکان از آن‌ها مشهود است. محور گذاره (enonce) ـ ارتباط کلامی (enonciation) در ادبیات به شکلی متفاوت عمل می‌کند؛ برای خواننده‌ی داستان چندان آسان نیست که باور کند او هم‌چون سینما ـ تماشاگر که ایماژهای روی پرده را تولید می‌کند، متن را می‌آفریند؛ چراکه متون ادبی اغلب به صدای راوی بستگی دارند که فاصله‌ای مشخص میان خواننده و متن ایجاد می‌سازد؛ و یا حداقل در میان این دو دخالت می‌کند. در فیلم، ـ هم‌چنان که نتیجه‌ی ترفندهای دوختی سینمای کلاسیک بود ـ تماشاگر حاضر است خود را در متن رها کند.

نظریه‌پردازان فیلم در این دوره معتقد بودند که سینما و روان‌کاوی دارای فرایندهای کلی سامان‌دهی به سوژه و اشاعه‌ی امیال‌اند. نظریه‌ی آرمانگرایانه و ضدتاریخی بودری در مورد دستگاه همان‌قدر که سینما را به صحنه‌ی بازنمایی در غار افلاطونی مربوط می‌سازد، آن را به فروید و لاکان نیز متصل می‌کند. رابطه‌ی سینما ـ تماشاگر را دستگاه سینما برقرار کرده که شامل وضعیت سالن تاریک، تصویری بزرگ‌تر از زندگی واقعی که از پشت سر تماشاگران بر پرده تابیده می‌شود. شیوه‌های تدوین کلاسیک که تماشاگر را به روایت فیلمی دوخت می‌کند و نهاد فیلمی همراه با شیوه‌های نمایش و دریافت آن است) باعث تکرار فرایندهای موجود در مرحله‌ی آینه و حیطه‌ی خیالی لاکان شد. ساختار آرمان ـ تصویری که در مرحله‌ی آینه صورت می‌گیرد، در فرایند تماشای فیلم، تا آن‌جا که نظام آن اجازه دهد، نیز تکرار می‌شود.

اجازه دهید قبل از ادامه‌ی بحث نکات کلی در مورد شیوه‌های جدید تفکر جهان زیباشناسی و در مورد روش‌های روان‌کاوانه در فیلم و ادبیات را ذکر کنم. در وهله‌ی اول، بسیاری از منتقدان اخیر (به‌ویژه فمینیست‌ها) دیگر تصور از زیباشناسی به عنوان جهانی کاملاً متفاوت از جهان‌های دیگر زبان‌شناختی و فرهنگی را نمی‌پذیرند. مفهوم «متن» (به مثابه سازمان زبان، رمزگان، نظام‌های دلالتمند که عموماً برای تولید معانی طراحی شده‌اند) و «خواننده»ی آن (یا تأویل‌گر) که هر دو را تاریخ فرهنگی مقدم بر آن‌ها و عمل خواندن شکل می‌دهند، حال دیگر مفاهیمی معمول در تحلیل ادبی و فیلم‌اند. دوم این‌که، اجازه دهید سخنی در مورد کاربردهای متفاوت روش روان‌کاوانه در آثار ادبی و فیلم بگویم تا چارچوبی برای این مبحث باشد.

امروزه از روان‌کاوی در آثار فروید سه‌گونه استنباط می‌شود: روان‌کاوی به مثابه علم، روان‌کاوی به مثابه عمل درمانی، و روان‌کاوی به مثابه ابزاری برای تأویل ادبیات و متون انسان‌شناختی. و به همین ترتیب شش وجه نیز برای روان‌کاوی وجود دارد:

۱. روان‌کاوی به مثابه درمان *گفتاری*.

۲. پیش از این روان‌کاوان روابط، کنش‌ها و انگیزش‌های ادبی و ماهیت اصلی متن را نیز توصیف می‌کردند. این به کارگیری روش فروید بود که روان‌کاوان گسترشش دادند؛ و روشی است که پیتر بروکز معتقد است فمینیست‌ها آن را احیا کرده‌اند.

۳. روان‌کاوی به مثابه گفتمان زیباشناختی ساختارمند، مقوله‌ی اصلی زیباشناسی که برای فرایند روان‌کاوانه به کار گرفته شده است و همگام با مباحث ادبی بوده، روایت است.

۴. روان‌کاوی در یک گفتمان روایتی، که هم‌چون سوژه‌ی متون ادبی یا فیلم به کار گرفته می‌شود.

محققان، روانکاوی را هم‌چون مضمون داستانی بررسی کرده‌اند؛ گویی روانکاوی درونمایه‌ی روایتی آثاری (هم‌چون *اسرار یک روح* پابست، *طلسم‌شده‌ی* هیچکاک، *دنیا از شیشه ساخته شده* ازموریس وست و *آگوست* اثر جودیت رُزنر) را تشکیل می‌دهد که دارای اشخاص بیمارند.

۵. روانکاوی به مثابه گفتمان تاریخی، ایدئولوژیک و فرهنگی. محققان در این‌جا به بررسی چگونگی و زمان ورود روانکاوی به گفتمان‌های فرهنگی غالب می‌پردازند. فمینیست‌ها نیز ممکن است به تحلیل شیوه‌هایی بپردازند که روانکاوی به مثابه یک گفتمان زنان را سرکوب کرده یا از لحاظ اجتماعی در راه‌های ویژه‌ای قرارشان داده است.

۶. سرانجام، روانکاوی به مثابه فرایند ویژه یا مجموعه‌ای از فرایندهاست که منتقدان ادبی یا فیلم از آن به عنوان گفتمانی بهره می‌برند تا فرایندهای متنی و موقعیت خواننده ـ تماشاگر در مقابل متن را توضیح دهند. ❑

منبع:

Psychoanalysis and Cinema, E.Ann. Kaplan, Routledge, 1991

پی‌نوشت:

1. neurotic distortion

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی