درباره هیچکاک

گفت‌وگو درباره هیچکاک با دکتر محمد صنعتی (روانپزشک و روانکاو)

www.mohammadsanati.net

- «بهرام بیضایی» در کتابِ «هیچکاک در قاب» درباره‌ی علمی بودن روانکاوی در فیلم‌های «آلفرد هیچکاک» می‌گوید که این فیلم‌ها، بیشتر از آن‌که جنبه‌های علمی در آن رعایت شود، یک‌جور دستمایه‌ای است برای کارگردان تا قصه‌اش را تعریف کند. ولی آیا به نظر شما این توجه به روانکاوی تنها یک شیوه برای قصه گویی است یا این‌که سویه علمی هم در آن مهم است؟

قطعا کار هیچکاک در درجه اول سینماست و قطعا سینمای آموزشی یا مستند هم نیست. خب، در سینمای مستند، بخشی از کار ممکن است جنبه آموزشی داشته باشد. در این نوع سینما، تلاش می‌شود اطلاعاتی به تماشاگر داده شود و او با جنبه‌های علمی هم آشنایی پیدا کند. ولی کار «آلفرد هیچکاک» فیلم سینمائی است، به معنی رایج آن، و بنابراین توجه سینماگر بیشتر به قصه و حادثه هیجان انگیز است؛ مثل غالبِ فیلم‌هایی که در هالیوود یا سینمای تجاری جهان، ساخته می‌شوند و به‌ندرت هم پیش می‌آید که در این فیلم‌ها، کارگردانی قصه را حذف کند. منظورم از حذف قصه، همان کاری است که مثلا در فیلم‌های «عباس کیارستمی» و یا سینمای تجربی و آوانگارد دیده می‌شود. حذف قصه مشکلات خودش را دارد و باعث می‌شود فیلم نتواند در سینماها اکران شود و به اصطلاح سرمایه‌اش برگردد. چون تماشاگر عام سینما را بخود جلب نمی کند. کشش و جذابیت آنی ندارد.

پس فیلم‌های «هیچکاک» در وهله اول از جنس سینمای قصه و اکشن، و متکی بر پلات (PLOT)یا پیرنگ است. سینمای حادثه و تعلیق و هیجان است. و در زمان خود از نوع هیجان انگیز ترین فیلم های پلیسی – جنائی با گرایش فراوان به شخصیت پردازی مدرن روانکاوانه. سینمائی که در آن سینماگر برای خلق اثرش،علاوه بر هنر سینما، از الگوی کار یک کار آگاه و یک روانکاو بهره می گیرد.

ولی در غالب موارد، تفاوتی هست بین سینماگر ما و سینماگر غربی. اصولا هنرمند غربی ـ چه نویسنده، چه نمایشنامه‌نویس و چه فیلمساز ـ اگر بخواهد اثری خلق کند که به گونه‌ای به یافته‌های علمی، فلسفی، تاریخی...و یا هنری دیگر ارتباط داشته باشد. طبعا مطالعات زیادی در آن حیطه انجام می‌دهد. حتی گاهی،

شاید به همان اندازه که به تکنیک هنر خود اشراف دارد. این اغراق نیست. هنرمندان آن جا ها گاهی واقعا شگفت انگیزند! یکی از کسانی که سال‌ها پیش توجه مرا جلب کرد «دیوید شافر»، نمایشنامه‌نویس انگلیسی بود که «آمادئوس» و «سمند» (Equoes)و نمایشنامه های بسیار با ارزش دیگری را نوشته است. ولی این دو نمایش یکی در رابطه با زندگی موتزارت و بنابر این در قلمرو موسیقی بود، و دیگری قصه پسری با اختلالی روانی بود؛ پس هم در حیطه روانکاوی و روانپزشکی بود، و هم از جنبش "ضد روانپزشک" تاثیر گرفته بود. شافر «سمند» را براساس تحلیل روانکاوانه نوشته و برای آن که بتواند بخوبی از عهده این کار بر آید، گفته می‌شد ۴ـ ۵ سال مطالعه و تحقیق کرده بود. او هم متون روانکاوی را بصورت گسترده خوانده بود و هم نوشته های روانکاوان اگزیستانسیالیست "ضد روان‌پزشک» رامطالعه کرده بود. و هم گفت و شنود های زیادی با "آر.دی.لنگ" روانکاو برجسته انگلیسی و پیشگام آن جنبش داشت! و این در حالی بود که طی یک قرن نظریه های روانکاوی با فرهنگ مردم غرب عجین شده، و بسیاری "ذهن روانشناختی" (psychological mind)دارند. از این روست که توانسته اثری برجسته خلق کند.وقتی به آن اثر نگاه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که در عین تئاتری بودن و جنبه‌های خارق‌العاده نمایشی، نظریه ها و یافته های روان‌کاوی هم، در آن به خوبی مطرح شده. نمایشنامه های یوجین اونیل، تنسی ویلیامز، آرتور میلر پینتر و بسیاری ، پیتر وایس و هرولد از نمایشنامه نویس های دیگر هم همینطور بودند. قصه نویس ها هم؛ توماس مان، هرمان هسه، ویرجینیا وولف، اکسپرسیونیست ها و سور رئالیست ها. و در قلمرو سینما از دوران اکسپرسیونیسم آلمان، سور رئالیستی مانند بونوئل، و آوانگاردهائی مانند ژان کوکتو، درایر و بخصوص سینماگر های دهه۶۰ و۷۰ مانند آنتونیونی، اینگمار برگمن وبسیاری از سینماگران هولیوود یا در سالهای اخیر سینمای آمریکای لاتین با تحلیل روانکاوانه رابطه نزدیک دارند. و گاهی حتی دقیق تر از کار شافر. البته این به آن معنی نیست که از کار بالینی و یا تکنیک و پروسه روانکاوی، مو به مو، الگو برداری کند. بلکه از نگاه، یافته ها و نظریه های روانکاوی بهره برداری می کنند. همانطور که رئالیسم به معنی عکسبرداری از واقعیت روزمره نیست.

کارهای «هیچکاک» البته ممکن است به دقت و پیچیدگی «شافر» در سمند،یا دیوید لینچ، یا پیر پائولو پازولینی، برگمان نباشد. ولی واقعیت این است که او بیش از دیگران توانست روانکاوی را در گیشه ب۶فروش برساند. در سینمای هیچکاک گرایش زیادی به مسائل روان‌پزشکی و روان‌کاوی هست. او یا پدیده های روان‌پزشکی را با دید روان‌کاوانه طرح می کند، و یا رفتار ها و شخصیت کاراکتر های فیلم های خود را بر اساس یافته ها یا نظریه های روانکاوی بنا می‌کند. از سال ۱۹۴۵ آغاز و تا انتها، سینمای جنائی – روانکاوانه خود را با موفقیت ادامه می دهد. شاید سینماگرانی مانند وودی آلن، برناردو برتولوچی، یکی با طنز و

سینمای کمیک و دیگری با سکس توانسته باشند، تماشاگران بسیاری را به سینمای روانکاوانه جلب کنند. یا بونوئل، فلینی، آنتونیونی، پازولینی، اینگمار برگمان، و در سالهای اخیر دیوید لینچ خواص دوستدار سینما را ارضاء کرده باشند. ولی هیچکاک هنوز هم بخاطر سادگی، اعتدال و روانی پرداخت سینمای روانکاوانه بی مانند است. سینمای او نه در تحمیل سکس و خشونت افراط می کند. و نه در پرداخت پیچیده امر ذهنی. گر چه گاهی پرداخت ساده و بیان هولیوودی مستقیم و آسان پیچیدگی های ذهنی، سینمای هیچکاک را در مواردی، به سینمای تجارتی هولیوودی نازلی نزدیک می کند که باید آنرا "سینمای روانکاوی وحشی" یا "روانکاوی و رواندرمانی بازاری" نامید. مانند " غریزه پایه ای" یا از نوع ایرانیش " آتش بس".

خب، گفتم که هیچکاک، در بعضی فیلم‌ها مستقیم، مثلا با طرح یک بیماری روانی و یا قتل بیمارگونه و عجیب، به امر روانکاوانه یا ناخود آگاه می‌پرداخت و آن را مطرح می کرد و در برخی فیلم ها هم غیرمستقیم یا پنهان تر، یا در شخصیت‌پردازی به آن توجه دارد و یا در رابطه ها. جالب این‌جاست که طرح مسئله روانکاوانه هم انگار خود بخود و به شکل اتوماتیک رخ می‌دهد. یعنی این‌که او به عمد و اصرار تلاش نمی‌کند مفاهیم روانکاوی یا مکانیسم ها و نماد ها را وارد فیلمش کند. هنرمند غربی برای پرداختن به چنین موضوعاتی، آن‌قدر عمیق مطالعه می‌کند که یافته‌های علمی جزئی از ذهنش می‌شود و قاعدتا وقتی اثری می‌آفریند نمود دریافت های او را از آن دانش می‌توان در ساختار اثر و بمثابه بخش ارگانیک آن مشاهده کرد. به همین دلیل هم «هیچکاک» وقتی می‌خواهد یک قصه یا حادثه را خلق کند یا به شخصیتی بپردازد، همه‌چیز آن قصه یا فیلم از صافی ذهنی می گذرد که با دانش روانکاوی عجین است و گوئی با نگاه یگ روانکاو به حادثه و آدمها و روابطشان نگاه کرده است. خب، گرچه قصد او در وهله اول روایت قصه ای سینمائی است، و نه آموزش علم روانکاوی. ولی هدفش ممکن است با هدف روان‌کاوی یکی باشد. این هدف، شناخت انسان و پیچیدگی های ذهن او و انگیزه های نا خودآگاه رفتار اوست. فراموش نکنیم که روانکاوی و سینما همزمان و در دهه پایانی قرن نوزده به جهان غرب پا می گذارند. هر دو برثبت تصویر رفتار های انسان , و جهان انسانی او متکی هستند. روانکاوی؛ بر ثبت تصویر ها در ناخود آگاه (چون نا خود آگاه هم تصویری است، مانند خط هیروگلیف) و سینما؛ بر ثبت آن ها بر صفحه سلولوئید فیلم. و هر دو بر حرکت و پویائی زندگی و در مرکز آن زندگی انسان و سرگذشت او تاکید دارند. یکی در آغاز، عکس متحرک (motion picture) خوانده می شد و دیگری رواندرمانی دینامیک یا پویاست.

***آن‌چه که اصولا هنرمندان ما را به اشتباه انداخته این است که مدام روانکاوی را با پزشکی، فیزیک و ریاضی مقایسه می‌کنند. در حالی‌که موضوع روانکاوی، انسان است؛ انسان آن گونه که هست. موضوع فلسفه

هم انسان است، ولی آن‌گونه که «باید» باشد. در روانکاوی، موضوع خود انسان، ذهن انسان و رفتار انسان است. پس هنرهایی هم که به انسان می‌پردازند، هم در هدف و هم در موضوع با روانکاوی یکسان می‌شوند. تفاوت این‌ها در زاویه دید، ابزار کار و متدولوژی است. یکی از جنبه هنری و زیبائی شناسی، حسی و احساسی می‌نگرد و یکی از جنبه علمی و عقلائی. از این نظر «هیچکاک»، با این‌که یک سینماگر است، به سینما عشق می‌ورزد و با آن زندگی می‌کند، ولی وقتی به موضوع جنایت می‌رسد، دید روانکاوانه پیدا می‌کند. مسئله او جنایت و حادثه جنائی برای ایجاد ترس، هیجان و لذت صرف نیست. مانند کارآگاه، پلیس، بازپرس و قاضی هم فقط در پی یافتن مجرم و اجرای عدالت نیست. به معنای سیاسی- اجتماعی هم ادعای تعهد و اخلاق مداری ندارد. جنایت، و نه آن هم جنایت های معمولی که برای مسائل مالی و عشقی و سیاسی در صفحه حوادث و اجتماعی روزنامه ها می آید، بلکه جنایت های غیر عادی و عجیب نظرش را جلب می کند و مانند یک روانکاو بدنبال انگیزه های پنهان و ناخود آگاه است. جنایت و در تحلیل نهائی مرگ محور سینمای هیچکاک است. اگر مرگ را در جنبه های گوناگونش از هیچکاک بگیرید، چیزی از آن باقی نمی ماند. اگر مسئله شکسپیر در هاملت "بودن و نبودن" بود؛ در سینمای هیچکاک " کشتن و کشته شدن" است و انگیزه های پنهان انسان در گرایش به مرگ؛ چه در آنکه می کشد یا آنکه کشته می شود. او در پی مرگ طلبی مقتول هم هست! نکته ای که در برخی از رفتار های مقتول غیر منطقی بنظر می رسد و تحلیلگران هیچکاک آن را به تقدیر مداری او نسبت می دهند. ولی بنظر من اگر به نگاه روانکاوانه هیچکاک به مسئله مرگ و چگونکی وقوع آن، توجه می کردند که نگاهی بسیار فرویدی، با باور ی به "غریزه مرگ"، و میل انسان به مرگ است. مسئله تقدیر مدار بودن هیچکاک منتفی می شد. از سوی دیگر هم فروید و هم هیچکاک و بخصوص سینمای ترس و وحشت، یا سینمای پلیسی-جنائی قرن بیستم، تحت تاثیر ادبیات "گوتیک" قرن نوزده است. مقاله " Uncanny" فروید (که نمی دانم چه واژه فارسی می توان برای آن بکار برد)و در رابطه با مرگ و هراس از مرگ است و جایگاه مهمی در نقد روانکاوانه هنر و ادبیات دارد. در باب همین مسئله است. این همان موضوعی است که در بسیاری از فیلم‌های هیچکاک مرکزیت دارد و همان مضمونی است که در ادبیات گوتیک قرن ۱۹ مرکزیت داشت.

- در واقع، «هیچکاک» یک‌جوری میراث‌خوارِ ادبیات گوتیک است...

بله، ادبیاتی که «ادگار آلن‌پو»، «مری شلی» و ... سردمدار آن بودند. یک‌جور ادبیات مرگ- محور، که گسترش پیدا کرده و جذاب‌ترین بخش سینمای سرگرم‌کننده و در عین حال آرتیستیک عصر ما را شکل داده است. و با این مرز های مشترک ادبیات قرن نوزده و روانشناسی و سینمای پایان قرن است، که

روانکاوی را باید در مرز بین علم و هنر و ادبیات قرار داد. به جهت این جنبه های مشترک است که رابطه ای دو جانبه بین روانکاوی و هنر و ادبیات هست، و بیشتر هنرها در قرن بیستم از آن تاثیر گرفته‌اند...

- این تاثیر به خاطر هم‌زمانی رواج روان‌کاوی در اوایل قرن بیستم و اشتیاق روشنفکرها نسبت به آن بوده یا این‌که اصولا به خاطر وام گرفتن از ادبیات قرن ۱۹ وارد سینما شده؟

اصولا همان طور که گفتم هر دو به ادبیات و بویژه رمان قرن ۱۹ برمی‌گردد....

- همان رمان گوتیک؟

نه فقط ادبیات گوتیک که اصولا به حضور شخصیت «چندبعدی» به جای شخصیت‌های «تک‌بعدی» یا «flat» در تحول رمان برمی‌گردد، که خود تحت تاثیر تعریف انسان روشنگری قرن ۱۸است. تیپ‌هایی که در کمدی می‌بینیم اصولا از نوع شخصیت‌های «تخت» و «تک‌بعدی» هستند. در رمانِ قرن نوزدهم، شخصیت‌های «چندبعدی» سر و کله‌شان پیدا می‌شود. و از همین روست که نظریه‌پردازی به نام «اونگ» (ong) معتقد است روان‌کاوی و رمان‌های متکی بر شخصیت «چندبعدی» از یک‌چیز به‌وجود آمده‌اند. این خاستگاه هم به زمانی برمی‌گردد که نویسنده‌ها شروع می‌کنند به درون‌نگری و پرداختن به مسائل درونی انسان. آن‌ها شخصیت‌هایی خلق می‌کنند که در طول قصه متحول می‌شوند. بنابراین می‌شود گفت رمان و روان‌کاوی در این نقطه با هم مشترکند. در دو دهه آخرِ قرن نوزدهم هم، نویسندگان رئالیست و ناتورالیست، به انسانی می‌پرداختند که به‌گونه‌ای بیمار بود. آن‌ها شخصیت‌هایشان را از میان جنایت‌کاران، فواحش، لات ها، دزد ها و کلاه‌بردارها و ... انتخاب می‌کردند و در این رمان‌ها به خواب‌گردها، بیمارهای هیستریک و قماربازها هم پرداخته می‌شد. ناگهان توجه این نویسنده‌ها به روانپزشکی جلب شده بود و به همین دلیل هم در آثارشان به اصطلاحاتی مثل «تباهی» یا (دژنرسانس) اشاره می‌کنند. همان‌طور که به قتل، جنایت و نابودی پرداخته می‌شود. ترسِ همیشگی بشر از مرگ، در این دوران یک بار دیگر پالایش پیدا می‌کند و نویسنده خودش را در اثرش می‌بیند.

بخشی از سینما هم به این مضامین تکیه می‌کند. در قرن بیستم، آن‌چه در ادبیات بود، بر علمی اثر می‌گذارد که مدعی کشف ناخودآگاه انگیزه های رفتاری انسان است. این گرایش انسان قرن نوزده به درون نگری و کنجکاوی برای دانستن انگیزه های پنهان است که هم توجه هنرمندان را به بیمار روانی و بخصوص انسان نوروتیک و هیستریک جلب می کند و هم توجه پزشکانی مانند شارکو، ژانه، بروئر و فرویدرا. «فروید» در جریان شکل دهی به روانکاوی، به تحلیل ادبیات، نقاشی و پیکر تراشی می‌پردازد. همان گونه که

روان‌کاوی برای دستیابی به شواهد خود، به انسان شناسی و جامعه‌شناسی و اسطوره شناسی هم می‌پردازد و خب، همه این‌ها موضوع های موردتوجه در سینما هم هست. بعد ها این بحث که آیا روان‌کاوی یک بحث هنری ـ فلسفی است یا علمی، مطرح می‌شود. ولی در واقع، این دو در تعامل با یکدیگرند.

اما این که روشنفکران و هنر مندان به روانکاوی جلب شدند. دیر اتفاق افتاد. تا پیش از جنگ جهانی دوم هنوز سینمای آمریکا روانکاوی را مسخره می کرد. اصولا نه اشرافیت محافظه کار اروپا و نه بورژوازی سرمایه داری و نه نازیسم، فاشیسم و استالینیسم هیچگاه با روانکاوی راحت نبودند. روانکاوی تابو شکن و نقاب برانداز بود. و این نظام ها بعنوان دشمن با روانکاوی برخورد داشتند. هنوز هم آثار این نگرش ها را می بینیم. روانکاوی بتدریج از بعد از جنگ اول جهانی مورد توجه هنرمندان مدرن و معترض قرار می گیرد. بین دو جنگ می تواند یافته های خود را منتشر کند و طرفداران بیشتری جمع کند. قرن بیستم، قرنی بود که بسیاری از هنرمندان تحت روان‌کاوی بودند. اصلا مفاهیم روان‌کاوی بخشی از زبان قرن بیستم و بیست‌ویکم است. شما در طول روز بارها از این مفاهیم استفاده می‌کنید؛ مثلا ناخودآگاه این کار را انجام دادم و.... «هیچکاک» هم اتفاقا بیش از هر چیز بر همین موضوع تاکید داشته و توجهش را جلب کرده. در تمامی فیلم‌های «آلفرد هیچکاک»، این ناخودآگاه است که مرکزیت دارد. درست است که حادثه در آن‌ها وجود دارد و جست‌وجو هم دیده می‌شود، ولی جست‌وجوگر و کاشفِ جنایت‌ها ـ که معمولا یک کارآگاه است ـ یک کارآگاهِ روان‌کاو به نظر می‌رسد. یکی از برجستگی‌های کارهای «هیچکاک» همین است که عین یک روانکاوِ کارآگاه دنبال پاسخ است. چه چیز پنهان است و چرا؟... . تعلیق هم زاده همین جست‌وجوست. اگر بخواهم به سوال اول شما برگردم و بگویم که کارهای «هیچکاک» بخشی از علم روانکاوی را نمایش می‌دهد یا نه، باید بگویم که بله؛ فیلم‌های او مصداق مفهوم «uncanny» هستند. یک احساس آشنا، که هر وقت با آن روبه‌رو می‌شویم ناآشناست! یک آشنای ناآشناست که همه را می‌ترساند.

- اتفاقا بعضی از جنبه‌های فیلم‌های «هیچکاک» را فقط می‌توان بر اساس دانسته‌های روانکاوی توضیح داد. نه این که جنبه‌های هنری را در آن‌ها نادیده بگیریم یا از نظر قصه‌پردازی ایرادی به آن‌ها وارد بدانیم، ولی بیشتر از نظرِ توضیح رفتار شخصیت‌ها می‌شود پای روان‌کاوی را به میان کشید. مثلا درباره این‌که «نورمن» در «روانی» یا «اسکاتی» در «سرگیجه» یا شخصیت «مارنی» در فیلم «مارنی» چرا به این شکل عمل می‌کنند، فقط از جنبه روانکاوی می‌شود برای‌شان دلیلی پیدا کرد؛ وگرنه رفتارشان غیرقابل توضیح است...

دقیقا و به همین جهت هم می‌گویم نگاه «هیچکاک» و یک روان‌کاو یک‌جور است. در واقع «هیچکاک» هم به دنبال چیزی می‌گردد که یک‌جوری پنهان است. او نه در رفتار عینی قهرمان‌ها، که در انگیزه‌های

ناخودآگاه آن‌ها دنبال دلیل می‌گردد. اگر بخواهید این رفتارها را بر اساس اصول رئالیسم درک کنید موفق نمی‌شوید. ولی اگر بخواهید بفهمید چرا قهرمان فیلم «پرندگان»، با این‌که می‌داند پرنده‌های مهاجم چقدر مخرب و خطرناکند، به اتاقکی زیرشیروانی می‌رود و در را هم می‌بندد، باید از انگیزه‌های ناخودآگاه او هم مطلع باشید. او در واقع دارد خودش را به مرگ می‌سپارد. ولی این را چه‌جور بفهمیم؟ یا باید بگوییم عجب احمقی بود که رفت داخل آن اتاق و در را بست یا این‌که با علامت سوال باید فیلم را تمام کرد. ولی از دید روانکاونه این صحنه بسیار زیباست و دیالکتیک مرگ و زندگی فروید به هنرمندانه‌ترین شکل تصویر شده. حتی می‌شود کشمکش بین خودآگاه و ناخودآگاه را در آن دید. شما از فیلم «روانی» مثال زدید. در آن فیلم، «نورمن» کسی است که با مرده‌ٔ مادرش زندگی می‌کند. او در دیالوگ‌هایی که با زنِ فراری دارد، ارجاعاتش مدام به مادرش است. خب، تماشاگر گمان می‌کند «نورمن» با مادرش زندگی می‌کند؛ در حالی‌که آن سایه پشت پنجره از آدمکی است که «نورمن» ساخته. مادر، به گونه‌ای بخشی از خودِ «نورمن» است. این همان چیزی است که تا پایان فیلم نمی‌فهمیم. تنها نکته‌ای که می‌دانیم این است که »نورمن» در زن‌هایی که به قتل می‌رساند مادرش را می‌بیند. اگر بخواهید با دید واقع‌گرایانه به این مساله بپردازید، نمی‌توانید دلایلِ عملِ «نورمن» را درک کنید. چطور می‌شود فردی که این‌قدر به مادرش علاقمند است همزادهای(double) مادرش را بکشد؟ چطور کسی که این‌قدر مهربانانه با زنِ فراری رفتار می‌کند، یک‌باره تصمیم می‌گیرد او را بکشد؟ خب، سینماگر ما را مجبور می‌کند از زاویه‌ای خاص به فیلم نگاه کنیم.

نکته مهم این است که تحلیل روانکاوانه فقط محدود به فیلم‌های این‌گونه نیست. نگاه روانکاوانه با جنبه‌های مختلف هنری عجین شده است. بعضی هم فرم کارشان رئالیستی است و ظاهرا به هیچ جنبه روانی نمی‌پردازند. ولی در واقع، در آن‌ها هم هنرمند با ناخودآگاه خودش دارد اثر هنری را می‌سازد و طبیعی است که در این‌جا هم مساله روانکاوی مطرح شود. ما در زندگی‌مان دائما در حال تکرار هستیم! تکرار رفتار ها یا کار هائی و هر بار هم که آن را تکرار می‌کنیم می‌گوییم دیگر تکرارش نمی‌کنیم. ولی باز هم آن عمل تکرار شونده با آب و رنگ تازه ظاهر می‌شود و ما آن را انجام می‌دهیم. وقتی حادثه‌ای اتفاق می‌افتد، ما متوجه می‌شویم این همان عملی است که ما می‌گفتیم انجام نمی‌دهیم. ولی رویداد ها، مثل جادوگرها در کارتون‌ها؛ هر بار با شکل تازه‌ای نمایان می‌شوند. نقاشان، موسیقی‌دانان و سینماگران هم درگیر ناخودآگاه هستند و کارشان قابل تحلیل است. هر چند که فرم کارشان رئالیستی باشد. مثلا فیلم‌های «کیارستمی» که تلاش می‌کند قصه را حذف کند. من گفت‌وگوهای طولانی با او داشته‌ام تا ببینم چه می‌گوید و بعد ببینم چقدر با آثارش هماهنگی دارد. همین فیلم تازه‌اش، رونوشت برابر اصل، از نظر مضمون شبیه «گزارش» است و به‌خلاف بسیاری که می‌گفتند زن در فیلم‌های او نیست من به شدت معتقدم زن در فیلم‌های او حضور دارد

و اتفاقا قدرتمند هم هست. در «رونوشت برابر اصل» که درست پس از «شیرین» و در برابر آن ساخته شده این حضور قدرتمند کاملا به چشم می خورد. از نظر من از «گزارش» تا «شیرین» در «رونوشت برابر اصل» وجود دارد. این همان زن است که در «گزارش» هم بود. فقط به جایی رسیده که دارد برای ارتباط بال‌بال می‌زند و باز هم ناموفق است. این مثالی است برای نقد روانکاوانه در فیلم‌های رئالیستی. در این کتاب «پاریس تهران» دیدم که گفته‌اند زن حضور ندارد. یک‌جوری نویسندگان کتاب بیشتر از فیلم‌های «کیارستمی» درباره برخی جنبه های سیاسی- فلسفی ژیژک و اثبات آن با شایعات در باره سینمای کیارستمی حرف می‌زدند. ونه سینمای کیارستمی!.

- برگردیم به «هیچکاک». فکر می‌کنم یک موضوع در فیلم‌های «روانی»، «سرگیجه» و «مارنی» مشترک است و آن هم حضور «مالیخولیا»ست با تعریف «فروید». یک‌جور فقدان که در اثر سوگواری هم جای خالی‌اش پر نمی‌شود و شخص را گرفتار نوعی رفتار روانی خاص می‌کند. خب، درباره‌ی «روانی» و «سرگیجه» روان‌پریشی شخصیت‌ها را می‌شود به این فقدان و مالیخولیا نسبت داد؟

همان‌طور که گفتید، «فروید» مقاله مشهوری دارد به عنوان « سوگواری و مالیخولیا» که در آن به شباهت های سوگواری و مالیخولیا می پردازد. مالیخولیا نوعی از افسردگی شدیداست و گاهی با توهمات و ا وهام. توهم در به تجربه ای گفته می‌شود که فرد چیزی را می‌بیند و می‌شنود که وجود خارجی ندارد. وهم هم یک باور است که مابه‌ازای واقعی ندارد. ولی شبیه واقعیت است. مثلا ممکن است کسی آن‌قدر افسرده می‌شود که از واقعیت فاصله می‌گیرد. افسردگی ممکن است با اوهام همراه باشد یا نباشد. فروید می گفت چون واکنش سوگ در پی از دست دادن عزیزی یا ابژه عشقی رخ می دهد. بنابراین شاید در افسردگی هم همین اتفاق تجربه شده است.

در فیلم‌های «روانی»، «سرگیجه» و «مارنی» می‌شود چنین پدیده هائی را دید. البته ممکن است بحث روان‌پریشی نباشد و صحبت از روان‌نژندی است مگر آنکه با توهمات و اوهام همراه باشد. که شاید بیشتر در روانی مصداق پیدا کند. در سرگیجه اسکاتی فوبیا یا هراس دارد.در «سرگیجه» ما با شخصیتی مانند «اسکاتی» مواجه می‌شویم که همراه همکارش در حال تعقیب جنایتکاری هستند و همکار «اسکاتی» سقوط می کند و می‌میرد و «اسکاتی» دچار نوعی فوبیا می‌شود. در روانی، «نورمن» البته بیشتر به سمت «روان‌پریشی» می‌رود. در «مارنی» ترس از خون یا رنگ سرخ است. نکته مهم در همه این‌ها، همان‌طور که گفتید، فقدان ابژه عشق است. همه این شخصیت‌ها به نوعی از دست دادن فردی را تجربه کرده اند.

در «روانی» فردی که مُرده، مادر است. او اولین ابژه عشق هر کسی است. هر فردی باید عشق را در رابطه با مادر تجربه کند و بعد آن را به دیگران تعمیم بدهد. اگر نتواند این تجربه را کامل از سر بگذراند، جای خالی‌اش را همیشه احساس می‌کند. در کتاب «صادق هدایت، هراس از مرگ» این را در فصلی با عنوان «جای خالی عشق» مطرح کرده‌ام. در مالیخولیا که «فروید» بیان می‌کرد این سوژه در رابطه با ابژه عشق قرار می‌گیرد. این تجربه عشقی هم فقط جنسی نیست؛ تمامیت آن رابطه است که سایه‌اش بر ایگو یا "من" سوژه می‌افتد. هویت ما این‌طوری شکل می‌گیرد که بخش‌هایی از پدر، مادر، خواهر و برادر و تجربه‌های اولیه ما در کودکی در ذهنمان هست و از آن‌هاست که خصوصیت های مختلف خود را داریم. وقتی این اتفاق می‌افتد در واقع، ما داریم همانندسازی می‌کنیم. چیزی را از دیگری می‌گیریم، دورنی‌اش می‌کنیم و آن را به بخشی از خودمان تبدیل می‌کنیم. در مورد «نورمن» می‌شود به این رسید که بخش عمده‌ای از وجودش از شخصیت مادر است. یا به اصطلاح فروید، سایه مادر روی او افتاده و مادر است که دارد دوباره در او زندگی می کند. مادر از دست رفته و در کنار مُتِل دفن شده، ولی «نورمن» نمی‌خواهد با سوگواری جای خالی‌اش را پُر کند. چون اصولا فقدان مادر را نمی‌تواند تحمل کند. «نورمن» از آن زمان تغییر می‌کند. پس مادری که درونی شده بود به بیرون فرا می افکند و آن را به صورت آدمکی که اسکلت مادر است در کنار خود دارد ولی در درون او نیز هست. صدای اوست که صدای مادر را تقلید می کند، و با او دیالوگ دارد. ؛ شبیه مادر لباس می‌پوشد. در حقیقت با پوشیدن لباس مادر است که وجه مادری بر او مسلط می شود. و به جای او کارهایی انجام می‌دهد و از طرف دیگر، گاهی خودش است، پسری آرام و لی وابسته به مادری که گوئی مومیائی شده است. قتل ها توسط این مادر مرده انجام می شود. «آنتونی پرکینز» عالی این نقش را بازی کرده. به‌خصوص با چهره کودکانه‌اش که او را به یک پسر بچه ته تغاری وابسته به مادر نزدیک می کند. در «سرگیجه» وقتی «اسکاتی» با از دست دادن همکارش روبه‌رو می‌شود، احساس گناه قدیمی‌تری زنده می‌شود. این احساس گناه به‌گونه‌ای به رابطه‌اش با یک زن برمی‌گردد. انگار در هر دو این فیلم‌ها نوعی دبل یا همزاد شکل می‌گیرد. در «روانی» آدمکی که ساخته می‌شود جایگزین مادر می‌شود و در «سرگیجه»، «جودی» جایگزین «مادلین» می‌شود. این همزاد ها، گاه از طریق شباهت‌های ظاهری چدید می آیند و گاه از طریق ساختن صدای دیگری. به این شیوه ابژه عشقی، جایگزین ابژه عشق اصلی از دست رفته، می‌شود. در «سرگیجه» «مادلین /جودی» تجربه‌ای را در ذهن «اسکاتی» به‌یاد می‌آورد. انگار راوی، خود «اسکاتی» است و باید از طریق او همه چیز تجربه و روایت شود. در فیلم «روانی» این جایگزینی‌ها کمتر است، ولی به شکل دیگری ظاهر می‌شود. در واقع، زن‌های دیگر از چشم «نورمن» جایگزین مادر می‌شوند. در حالی که رقیب مادر هم

هستند! و به همین جهت کشته می شوند. حسادت خود نورمن باعث قتل مادرش شده و حالا حسادت مادر است که انتقام می گیرد.

- درباره تسلط مادر بر پسر، که شما هم اشاره کردید، «میشل شیون» در نقدی می‌نویسد که صدای مادر دنبال یک جسمِ حامل می‌گردد. این صدا، صدایی است که با نوعی تسط، برهم‌زننده امور جنسی هم هست. منتقدین دیگری هم به صحنه‌ای اشاره کرده‌اند که «نورمن» با لباسِ مادر، زن را در حمام می‌کشد. انگار این مادر است که مانع برقراری ارتباط عاطفی «نورمن» با زن می‌شود. از نظر شما، این تسلط، اخلال‌گر امر جنسی نیست؟ در این‌جا اشاره‌ای به عقده اودیپ مطرح نمی‌شود؟

رابطه «نورمن» با مادرش، رابطه عشقی است. این رابطه عشقی، هم شامل رابطه جسمانی است و هم رابطه عاطفی. رابطه جنسی بخشی از رابطه جسمانی است، ولی همه آن نیست. مشکل من با این تفاسیر این است که همه‌چیز را فقط در سطح اودیپی تفسیر می کنند و جنبه های پیش اودیپی (pre-oedipal) نادیده گرفته می شود. در حالی که برای من که از منظر رابطه با ابژه نگاه می‌کنم، چنین تصوری ناقص است. بله، «نورمن» به دلیل احساس یا میل گناه‌آلودِ محرم‌آمیزانه، نمی‌تواند رابطه به‌هنجار با زن‌ها برقرار کند. ولی فقط این نیست؛ او نمی‌تواند با هیچ‌کس دیگری هم رابطه برقرار کند. «نورمن» تنهاست. او سال‌ها بعد از مرگ مادرش، همچنان با مرده او زندگی می‌کند و برای مُرده او، آدمکی ساخته. سایه مادر با برون فکنی، تبدیل به موجودی تازه شده. خب، در این فرایند، باید تمام جنبه‌های مادر دوباره ظهور می کند و یکی از این جنبه‌ها، صدای اوست. در فیلم «روانی» تماشاگر با صدای مادر است که روبه‌رو می‌شود. علاوه بر این‌که اولین نشانه حضور مادر، سایه اوست. برای نمایش ابژه ـ که در مقاله سوگواری و مالیخولیا هم آمده ـ هیچکاک از سایه استفاده کرده و در انتها ست که بدن مادر را می بینیم وقتی نورمن آن را به زیر زمین می برد، که نمادی از ناخودآگاه است. در فاصله بین صدا و جسم مادر، ما با لباسِ مادر روبه‌روییم که «نورمن» می‌پوشد.پس مادر تنها صدا نیست. اگر صدا در تفسیر های آنها اهمیت چنینی پیدا می کند به دلیل تاثیر پذیری از لکان و مسئله دال است. ولی برای بازتولید ابژه در فیلمهای هیچکاک بخصوص که با مدیوم سینما سرو کار دارد، تمامی بدن و اغلب بصورت بدلی باز تولید شده است. انگار فیلمساز می‌گوید: «نورمن» به مثابه مادرش. و نیز «نورمن» به‌جای مادرش زن‌ها را می‌کشد.

- خب، اگر او جای مادرش است و عقده اودیپ هم این‌قدر پررنگ نیست، پس دلیل کشتار زن‌ها چیست؟ آیا این به خاطر احساس گناه است که دست به جنایت می‌زند؟

وقتی یکی در افسردگی است، نسبت به ابژه از دست رفته خشمگین است. شما اگر به بهشت زهرا رفته باشید یا در مساجد، عزاداری خانم‌ها را دیده باشید، حتما متوجه جلوه‌های صوتی آن شده‌اید. صاحب عزا حرف‌هایی می‌زند و چیزهایی می‌گوید که عجیب است. مثلا می‌شنوید که می‌گوید چرا من را تنها گذاشتی؟! مگر من چکار کرده بودم؟ یک‌جوری فرد از دست رفته متهم است! این‌که مدام از فرد از دست رفته می‌پرسند چرا ما را تنها گذاشتی؟ چرا بی‌سرپرست رهایمان کردی؟ در واقع نوعی سرزنش است. اگر از نظر رابطه عاشق و معشوق ببینیم، متوجه می‌شویم که عاشق دارد معشوق را به جفاکاری متهم می‌کند. وقتی معشوقی، عاشقی را ترک می‌کند، به این می‌ماند که بگوید چون تو خوب نبودی، پس ترکت کردم. نگاه کنید به تهدید مادران. آن‌ها گاهی به بچه‌های‌شان می‌گویند اگر اخلاقت خوب نشود ترکت می‌کنم. یا دیگر مادرت نیستم. در اثر این عمل، بچه مدام در ترس است که نکند مادرش واقعا او را ترک کند. آن‌چه در شعر فارسی هم می‌بینید عشق یصورت فراغ تجربه می شود. کاملا در سلطه همین فراغ است. که طبعا با خشم تجربه می شود. در کنار این خشم، نوعی اشتیاق وصال هم هست. حالا اگر به «روانی» برگردیم، «نورمن» هم خشم نسبت به ابژه (مادر) دارد و هم نسبت به آن احساس گناه می‌کند. این احساس گناه دو وجه دارد: اول، احساس گناه نسبت به میل جنسی به مادر است؛ یکی از نبایدهای بسیار باستانی انسان و موجود در مذاهب ابراهیمی، و دوم، احساس گناه در رابطه با بد بودن. وقتی مادر به فرزند می‌گوید تو بدی، فرزند به خاطر این بد بودن احساس گناه می‌کند. این هم الزاما به خاطر احساس جنسی نیست.

این تفاوت نگاه من است به موضوع با نگاهی که فقط را جنبه اودیپی را می‌بینند. من رابطه با مادر را اصل می‌دانم و تمامیت این رابطه برایم مهم است. تمامیت مادر یعنی، هم تمام جسم او و هم تمام وجود عواطفی و فیزیولوژیک او. تمامی این ها در بازنمود (representation) مادر هست. ولی از جنبه نمادین ممکن است نماد تنها جایگزین بخشی از آن باشد. من نمی‌توانم یک بخش از ابژه را جدا کنم، و همواره گمانم این باشد که بازنمود ابژه، بانمود همان بخش است! راوی، که سوژه سخنگوست، تمامی مادر را می خواهد. هم بخش زنانه و هم مدرانه آو را که نوازش می کند، مراقبت می کند. غذا می دهد. تر و خشک می کند. و ضمنا عشق می ورزد. من مشکل اودیپی را در این نیاز انحصارطلبانه می بینم، که به حسادت و رقابت و انتقام و حذف می رسد. حذف رقیب یا معشوق. چیزی که در روانی و سر گیجه می بینیم. هنرمندی هم که مسائل روانکاوانه را خوانده و ضمنا قصه به شکل شهودی تجربه واز ذهنش بیرون آمده، انگار به همه این جنبه‌ها توجه داشته. چون همه این ها را در فیلم هیچکاک می بینیم. گرچه سناریوی آن را ممکن است دیگری نوشته باشد. ولی قصه انتخابی کارگردان است که توسط او از طریق سینما بیان می شود. در حالی‌که فیلمسازانی هم بوده‌اند که فقط تئوری را خوانده‌اند و نظریه را به فیلم تبدیل کرده‌اند. الان من نمی‌خواهم از

بحث خارج شوم، وگرنه مثال‌های متعددی در سینمای جهان و البته ایران هست که این‌گونه عمل کرده‌اند. در «هیچکاک» چنین نیست. نظریه را هضم کرده. مثلا، نمادهای خارج از متن اصولا کمتر از بسیاری فیلمسازهای دیگرست. نماد ها جزء ارگانیک روایت هستند. ما روایتی منسجم دریافت می کنیم، و روند داستان به نوعی شهودی است.

در فیلم‌های «هیچکاک» نکته مهم دیگری هم وجود دارد. شاید بیش از صدا! و آن هم در رابطه با چشم و نگاه است. این همان چیزی است که به مثابه «gaze» در سینما و نظریه فیلم مورد بحث بوده است. انگار دوربین به جای چشم کارگردان قرار می‌گیرد و ما دنبال نگاه کارگردان می‌رویم. در آغاز همه فیلم های هیچکاک نگاه خود کارگردان را داریم که به ما نگاه می کند. انگر که سوژه و ابژه سینما، یعنی فیلم و تماشا گر بهم چشم دوخته، و بهم نگاه می کنند. وجهی که در نظریه لورا مالوی منعکس است.

از وجه دیگر می‌توان گفت دوربین به‌جای چشم «نورمن» قرار می‌گیرد و همه‌جا دنبال نگاه او می‌گردد. چشم نورمن وقتی زن را در اطاق شماره یک از سوراخ پشت تایلو می نگرد. ابژه مادر در این‌جا همان چیزی است که «نورمن» می‌بیند. این ممکن است با واقعیت تفاوت داشته باشد. ولی برای «نورمن» این مادر واقعی است. وقتی هم او را ترک کرده دچار احساس گناه و البته خشم شده و تمام ابژه‌های جایگرین او را بر اثر این احساس خشم و گناه کشته.

- خب، چرا «نورمن» با کشتن یک زن، نمی‌تواند به این خشم پایان دهد؟ چرا مدام در حال انتقام گیری از زنان مختلف است؟ این موضوعی است که حتی روانکاو آخر فیلم هم به آن اشاره نمی‌کند...

این تکرار را می توان با مکانیزم دفاعی «undoing» یا باطل‌سازی توضیح داد. مثل این‌که در قتل اول کار تمام نمی‌شود. می‌شود این‌جور گفت که یک عمل را یا باید با خود آن عمل پاک کرد یا با عمل عکسش. مانند پدیده ای که در وسواس رخ می دهد و بارها تکرار می شود.«نورمن» مرتبا در حال تکرار قتل زنان است. گفتم وسواسی ها بارها کاری را تکرار می کنند . در عمل یا در ذهن.مثلا دستشان را می‌شویند تا پاک شود، ولی باز می‌شویند تا کامل‌تر شسته شود و چون باز کاملا شسته نمی‌شود، پس دوباره دست‌ها را می‌شوید. مثل رفتار مردی است که می‌فهمد معشوقش امشب قرار است با مرد دیگری از مسیری بگذرد. بنابراین، سنگ بزرگی می‌آورد تا در مسیر کالسکه آن‌ها بگذارد و باعث مرگ‌شان بشود. بعد فکر می‌کند با این کار، معشوقش هم می‌میرد، پس سنگ را جابه‌جا می‌کند. این هم نوعی باطل‌سازی است که در نتیجه

انجام عکس عمل اصلی انجام می‌شود. ما قاتل‌هایی داریم که مرتبا قتل را به یک شکل عمل می‌کنند. مثلا خفاش شب زن‌ها را یک جور می‌کشد. این را نمی توان بر اساس منطق و واقعیت بیرونی توضیح داد.

- به عنوان سوال آخر، فکر می‌کنم بد نباشد درباره فیلم مورد علاقه‌تان در بین آثار هیچکاک حرف بزنیم. ظاهر قضیه این است که چون در «روانی» مسائل روانکاوی خیلی پررنگ است، احتمالا شما هم آن را دوست دارید؛ ولی آیا واقعا همین‌طور است؟ این فیلم محبوب شماست؟ اصولا این نوع فیلم‌ها را دوست دارید؟

برای خود من، البته فیلم‌های روانکاوانه جذاب است. ولی این‌ها منحصر به «هیچکاک» نیست. در برگمان،«پازولینی»، «فلینی»، پولانسکی، «جان هیوستون» یا «وودی آلن» و «اسکورسیزی» هم می‌شود مفاهیم روانکاوانه را دید. ولی بعضی فیلم‌ها هستند که به طور اختصاصی به روانکاوی می‌پردازند. مثلا «دیوید لینچ» این‌گونه است که دوربین بپانگار به درون ذهن می برد. انگار خوابی را روایت می کند و برای او پرده ناخود آگاه همان پرده سینماست. می دانید که «فروید» چندان از کار های هنری روانشناختی سور رئالیست ها خوشش نمی آمد. در مورد «یونگ» هم همین‌طور است. او می‌گوید وقتی هنرمندی جای روانکاو می‌نشیند، خودش کار تحلیل را انجام داده. البته من چندان موافق این مساله نیستم. چون اصولا هیچ هنرمندی نمی‌تواند همه‌چیز ناخود آگاه خود را بازگو کند. اما در «روانی»، «هیچکاک» قصه‌اش را می‌گوید و در آخر هم آن را تحلیل می‌کند و همه چیز را توضیح می‌دهد. این قسمت فیلم که ممکن است برای تماشگر عادی سینما روشن کننده و یاری دهنده باشد. برای من دآزار دهنده. نچسب و زائد است.در این فیلم، آن بخشی که من اصلا دوست ندارم، همین بخش پایانی توضیح دهنده است. دیگر تمام این اشتیاق را از من می‌گیرد که خودم نورمن را تفسیر کنم و بفهمم. فکر می‌کنم آخرش را خیلی ایرانی تمام کرده. فیلم هائی از این گونه که همه چیز را با پاسخی مشخص در پایان و انگار با نوعی یقین توضیح می دهند، خود را از نگاه روانکاوانه دور می کنند.