

روان‌شناسی برای فیلم‌نامه‌نویسان

ویلیام ایندیک

ترجمه محمد گذرآبادی



روان‌شناسی برای فیلم‌نامه‌نویسان

ویلیام ایندیک

ترجمه محمد گذرآبادی



این کتاب ترجمه‌ای است از:

Psychology for Screenwriters: Building Conflict in Your Script
William Indick
Studio City, CA: Michael Wise Productions, 2004
www.mwp.com



انتشارات هرمس

تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، شماره ۲۴۹۳ - تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعه هنر ۳۷

روانشناسی برای فیلمنامه‌نویسان

ویلیام ایندیک

ترجمه: محمد گذرآبادی

طرح جلد: واحد گرافیک هرمس

چاپ اول: ۱۳۹۷

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

لیتوگرافی: نقش

چاپ: رسام

همه حقوق محفوظ است.

سرشناسه:	ایندیک، ویلیام، ۱۹۷۱-م.	Indick, William
عنوان و نام پدیدآور:	روانشناسی برای فیلمنامه‌نویسان / ویلیام ایندیک: ترجمه محمد گذرآبادی.	
مشخصات نشر:	تهران: هرمس، ۱۳۹۶.	
مشخصات ظاهری:	پانزده + ۲۲۲ ص.	
شابک:	۹۷۸-۹۶۴-۳۶۳-۵۰۲-۲	
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیا	
یادداشت:	عنوان اصلی: <i>Psychology for screenwriters: building conflict in your script</i> , c2004.	
موضوع:	فیلمنامه‌نویسی.	
موضوع:	فیلمنامه‌نویسی — جنبه‌های روان‌شناسی.	
شناسه افزوده:	گذرآبادی، محمد، ۱۳۴۵ — مترجم.	
رده‌بندی دیویی:	۸۰۸/۲۳	
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۶ ر ۹ الف / PN۱۹۹۶	
شماره کتابشناسی ملی:	۱۱۷۰۴۱۱	

فهرست

سیاسگزاری	هفت	بخش چهارم: جوزف کمبل
مقدمه	نه	فصل ده: قهرمان هزارچهره
		فصل یازده: سفر قهرمان مونت
		بخش پنجم: آلفرد آدلر
فصل یک: عقده ادیپ	۳	فصل دوازده: عقده حقارت
فصل دو: کشمکش روان رنجورانه	۱۳	فصل سیزده: رقابت فرزندان
فصل سه: مراحل روانی - جنسی	۲۵	فصل چهارده: سبک های زندگی
فصل چهار: مکانیسم های دفاعی ایگو	۴۱	
فصل پنج: کارِ رویا	۵۷	بخش ششم: رولویی
		فصل پانزده: کشمکش وجودی
		فصل شانزده: کهن الگوهای عصر خودشیفتگی
		نتیجه گیری
		کتاب شناسی
		نمایه موضوعی
		نمایه نام ها
		نمایه فیلم ها
بخش دوم: اریک اریکسون		
فصل شش: کشمکش هنجاری	۶۷	
فصل هفت: بحران هویت و ورای آن	۷۷	
بخش سوم: کارل یونگ		
فصل هشت: کهن الگوهای شخصیت	۹۵	
فصل نه: کهن الگوهای پیرنگ	۱۱۳	

سپاسگزاری

از مصطفی لوکماسی، استادیار تحصیلات تکمیلی در دپارتمان روان‌شناسی کالج دولینگ، به خاطر گردآوری و تدوین فیلم‌شناسی و نمایه‌موضوعی بی‌نهایت متشکرم. بخش اعظم اطلاعاتی که در فیلم‌شناسی آمده از پایگاه داده‌های سینمایی در اینترنت، IMDB.com، استخراج شده است. از ویکتوریا کوک به خاطر مشاوره‌های حقوقی فوق‌العاده‌اش تشکر می‌کنم. باید مراتب قدردانی خود را از جیم گارباینو در دانشگاه کرنل، سوزان جانسون در کالج دولینگ و فرانک مادن در کالج سانی به خاطر درس‌ها، راهنمایی‌ها و مشاوره‌هایشان اعلام کنم. یک تشکر هم به هیئت علمی و رؤسای کالج دولینگ در اوکلند نیویورک بدهکارم به خاطر حمایت‌هایشان از پروژه‌های پژوهشی و نگارشی اینجانب. و سپاس فراوان نثار مایکل وایز و کن لی در انتشارات مایکل وایز که چاپ کتاب را میسر کردند.

مقدمه

«درام یعنی زندگی، با حذف قسمت‌های کسالت‌بار.»
آلفرد هیچکاک

دو سطح دیداری و شنیداری، باعث شده نیروی روان‌شناختی بی‌نهایت قدرتمندی داشته باشد. بینندگان به معنای واقعی کلمه جذب فیلم می‌شوند و چنان پیوند عاطفی محکمی با شخصیت‌ها و پیرنگ داستان برقرار می‌کنند که توهمات روی پرده با حیات روانی آن‌ها گره می‌خورد. تماشاگران از طریق فرایند ناخودآگاه «همذات‌پنداری» واقعاً تبدیل به شخصیت‌هایی می‌شوند که با آن‌ها همذات‌پنداری کرده‌اند و همان رشد روانی و کاتارسیس را که شخصیت‌های روی پرده تجربه می‌کنند، به شکلی نیابتی، تجربه می‌کنند.

فیلم‌ها تا اعماق ذهن ناخودآگاه بینندگان نفوذ می‌کنند و بر تفکر و احساس آن‌ها درباره خودشان و دنیای اطرافشان تأثیر می‌گذارند. رویکرد روانکاوانه به درک و آفرینش تصاویر، شخصیت‌ها و داستان‌های سینمایی سرمایه بی‌نهایت بالارزشی برای فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان است. بینندگان نمی‌دانند وقتی یک فیلم ترس‌های اولیه، اضطراب‌های دوران کودکی، مسائل ناخودآگاه و تمایلات واپس‌رانده آن‌ها را فعال می‌سازد چه دستکاری ظریفی در آن‌ها می‌کند. با این حال وقتی فیلم تماشا می‌کنند به شدت برانگیخته می‌شوند زیرا با شخصیت‌ها و تصاویر روی پرده به لحاظ عاطفی و روانی پیوند یافته‌اند. فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان، با آگاهی از عملکردهای درونی ذهن بشر، در حرفه خود به مهارت و عمق بیش‌تری می‌رسند و فیلم‌های قوی‌تر و بامعناتری می‌سازند.

در فیلم خاطرات استارداست (۱۹۸۰)، وودی آلن در نقش قهرمان داستان در خیالات خود تصور می‌کند مُرده و روان‌پزشک در تمجید از او می‌گوید: «از مکانیسم انکار به شکل درستی استفاده نمی‌کرد ... بلد نبود حقایق مضر زندگی را نادیده بگیرد ... یا به قول آن تهیه‌کننده معروف سینما: "مردم دوست ندارند زیاد واقعیت ببینند" ...» مردم سینما می‌روند برای اینکه خیال و پندار را تجربه کنند و در حالی که دنیای خیالی فیلم را به نظاره نشسته‌اند خیالات و تصورات خود را بر شخصیت‌های روی پرده فرافکنی کنند. تجربه نشستن در سالن سینما — که اتاق تاریک، ساکت و غارمانند است — یادآور ذهن ناخودآگاه است. فیلم، به عنوان فرافکنی تخیل بشر، بزرگ‌ترین رسانه خیال‌پردازی است که تا کنون خلق شده است.

«کارخانه رؤیاسازی هالیوود» از همان سال‌های اول فهمید که خیال‌پردازی سودآور است. در سینما می‌توان عمیق‌ترین خیالات و تمایلات ناخودآگاه — یعنی عشق و سکس، مرگ و نابودی، ترس و خشم، انتقام و نفرت — را در امنیت کامل، بی‌آنکه خطر شرمساری وجود داشته باشد و با یک پایان خوش تضمین‌شده، ارضا کرد. درک کامل ذهن ناخودآگاه — یعنی زادگاه خیال، رؤیا و تخیل — نقطه شروع بنیادی برای خلق فیلمنامه و فیلم‌هایی است که طنین و معنای روان‌شناختی دارند.

رویکرد روانکاوانه

جذابیت ذاتی سینما، به عنوان رسانه‌ای بزرگ‌تر از زندگی در هر

مخاطب خود را بشناسید

کلید موفقیت در هر زمینه‌ای از سینما — از تدریس و نویسندگی گرفته تا فیلمسازی، بازیگری و غیره — این است که مخاطب خود را بشناسید. نظریه‌های درخشان زیگموند فروید، اریک اریکسون، کارل یونگ، جوزف کمبل، مورین مرداک، آلفرد آدلر و رولو می همگی برای افزودن بر آگاهی ما از ذهن بشر ارائه شده‌اند. نظریه روانکاوی عبارت است از مطالعه «شناسنده آغازین»، برای رسیدن به چیزی که به نظر سقراط هدف غایی خردورزی است، یعنی «خودشناسی».

هر کاری که عمده‌تاً با تفسیر و استنتاج خلّاقه سروکار دارد ذاتاً کاری ذهنی است و از این رو نمی‌توان آن را جزو علوم عینی و دقیقه به حساب آورد. روانکاوی واقعی نه علم که هنر است. به این معنا، روانکاوی و فیلمنامه‌نویسی دو روی یک سکه‌اند. هر دوی آن‌ها هنرهایی خلّاقه‌اند که هدفشان تفحص در شخصیت، ذهن و روح انسان و درک آن است. هر دو آن‌ها ذاتاً به شخصیت و رشد فردی سوزهای خود می‌پردازند. هر دو آن‌ها غرق در دنیای نمادهای کهن‌الگویی و صورت‌های اساطیری‌اند. و هر دو آن‌ها عمیقاً ریشه در حوزه ناخودآگاه تجربه بشر دارند.

نظریه‌های عمده در روانکاوی

کریستوفر وُگلر، نویسنده کتاب سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای برای نویسندگان^۱ (۱۹۹۸)، در جایی گفته است: «فیلمنامه‌نویسی جراحی مغز نیست ... اما در عین حال شاید هم باشد.» جراحی مغز و فیلمنامه‌نویسی هر دو فرایندهای پیچیده و حساسی هستند که عناصر ساختاری بنیادی در ذهن بشر را تشریح، آزمایش و پیکربندی مجدد می‌کنند. بنابراین تصادفی نیست که پدر علم روانکاوی، زیگموند فروید، قبل از

اینکه روان‌پزشک بالینی بشود عصب‌شناس بود. نظریات بدیع و دگرگون‌ساز فروید در زمینه روانکاوی طرز تفکر ما را درباره ذهن و رفتار بشر تغییر داد. افکار او بر چند نسل از نظریه‌پردازان تأثیر گذاشته و نظریه‌های او همچنان در تمام عرصه‌های تحقیق مطرح و محل اعتناست. گرچه روان‌شناسی فروید در میان اکثر روان‌شناسان نسل جدید محبوبیت خود را از دست داده چون به باور این گروه روان‌شناسی به عنوان رشته علمی باید از محدودیت‌های سفت و سخت علوم عینی و تجربی تبعیت کند، اما تفکر فروید مورد اقبال غیردانشمندان یعنی هنرمندان، بازیگران، نویسندگان و فیلمسازان قرار گرفته است.

تحلیل فرویدی

در بخش نخست کتاب، اصول بنیادی نظریه فروید را تشریح می‌کنیم و نشان می‌دهیم چگونه آن‌ها را در مورد شخصیت‌ها و پیرنگ فیلمنامه خود به کار بگیرید. اساس و لب نظریه فروید این است که اکثر هیجانات، اضطراب‌ها، رفتارها و مسائلی که بر زندگی ما حکومت می‌کند در اصل بر ما پوشیده است چون نسبت به آن‌ها خودآگاه نیستیم. هدف از تحلیل فرویدی این است که این انگیزه‌های نهفته را بر ذهن خودآگاه آشکار کند. فصل اول به عقده ادیب می‌پردازد که هسته فکری تحلیل فرویدی و مقدمه‌ای بر نظریه‌های به شدت بحث‌انگیز او مثل جنسیت در نوباوگی، تمایلات واپس‌رانده و تابو، و اضطراب اختگی به حساب می‌آید. عقده ادیب در واقع مبنا و اساس درام و کشمکش است زیرا به کاوش در مسائلی مثل عشق و سکس، نفرت و پرخاشگری، آفرینش و ویرانگری، و مرگ و زندگی می‌پردازد.

در نظریه فروید کشمکش روان‌رنجورانه کشمکشی است

۱. این کتاب را با ترجمه همین قلم انتشارات مینوی خرد منتشر کرده است. م.

کاوش در مراحل هشتگانه رشد هویت ایگو (یا «بحران‌های هویت») در نظریه اریکسون می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه از این مدل رشد هویت در طراحی رشد شخصیت فیلمنامه خود استفاده کنید. تا جایی که می‌دانم این کتاب برای نخستین بار مدلی را بر اساس نظریه اریکسون برای رشد شخصیت‌ها در فیلمنامه ارائه می‌کند.

تحلیل یونگی

مسلّم این است که نظریه‌های کارل یونگ در زمینه کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی نزد هنرمندان حتی از نظریه‌های فروید هم تأثیرگذارتر بوده و نفوذ بیش‌تری داشته است. یونگ معتقد بود عنصری بنیادی در درون ناخودآگاه وجود دارد که تصاویر و مضامین روان‌شناختی جهانشمول یا جمعی را ادغام و بیان می‌کند، که آن‌ها را «کهن‌الگو» می‌نامید. در سراسر تاریخ، تصاویر و داستان‌های کهن‌الگویی نشان‌دهنده نیازهای جهانشمول بشر بوده‌اند، مثل نیاز به مادر و پدر، نیاز به عشق و موفقیت فردی، نیاز به درمان معنوی و پیوند یافتن با دیگران و نیاز به نوزایی وجودی.

گرچه هزاران سال است که کهن‌الگوها در اسطوره‌ها، اذیان، افسانه‌ها، داستان‌ها و هنر به نمایش درآمده‌اند، مهم‌ترین وسیله برای بیان کهن‌الگوهای معاصر رسانه جمعی مدرن یعنی سینماست. در سومین بخش کتاب، کهن‌الگوها به عنوان خصایص شخصیت و پیرنگ در فیلم‌هایی که از نظر روان‌شناختی برای عموم مردم بامعنا هستند ارائه شده‌اند. فصل‌های هشت و نه نشان می‌دهد چگونه کهن‌الگوهای یونگی را وارد فیلمنامه خود کنید و از این طریق داستان شخصی خود را با تصاویر و پیرنگ‌هایی جمعی

درونی و روانی میان تمایلات ما از یک سو و قیدوبندهای شدید جامعه متمدن از سوی دیگر. فصل‌های دو و سه به کشمکش روان‌رنجورانه می‌پردازد که نتیجه کشمکش‌های اولیه کودکان در طی مراحل جنسی رشد ایگو است. در این دو فصل با روش‌هایی آشنا می‌شوید برای بیان کشمکش‌های درونی در قالب کشمکش‌های بیرونی و بامعناي روان‌شناختی میان شخصیت‌ها که امکان به تصویر کشیدن آن‌ها روی پرده وجود دارد. فصل چهار به کاوش در مکانیسم‌های دفاعی می‌پردازد، یعنی عناصری از نظریه فروید که دخترش آنا فروید تدوین و تنظیم کرد. مکانیسم‌های دفاعی راه‌هایی هستند که مردم معمولاً به کمک آن‌ها با کشمکش‌های روان‌رنجورانه خود مقابله می‌کنند. و به این معنا، جنبه‌هایی اساسی از رفتار روان‌رنجورانه به حساب می‌آیند که به شخصیت‌های فیلمنامه شما عمق می‌بخشند. فصل پنج به بحث «کارِ رؤیا» یعنی روش فروید برای تحلیل رؤیاها اختصاص دارد. این فصل شباهت‌های موجود میان تجربه فیلم و تجربه خواب دیدن را نشان می‌دهد و یاد می‌گیرد چگونه از نمادگرایی و تصاویر رؤیا در فیلمنامه خود استفاده کنید.

تحلیل اریکسون

گرچه روانکاوی با فروید شروع شد به هیچ وجه با او خاتمه نیافت. نظریه اریکسون درباره رشد هویت در بخش دوم کتاب مورد بحث قرار گرفته است. در حالی که فروید بر جنسیت واپس‌رانده‌شده و کشمکش درونی تمرکز داشت، اریکسون توجه خود را به «کشمکش هنجاری» معطوف کرد — یعنی کشمکش میان «خواست خود بودن» در فرد و فشار بازدارنده محیطی که فرد را احاطه کرده است. فصل‌های شش و هفت به

گره بزنید که با همه در سطح اولیه و ناخودآگاه ارتباط برقرار می‌کنند.

سفر قهرمان

جوزف کمبل در کتاب قهرمان هزارچهره (۱۹۴۸) از ساختار موجود در افسانه قهرمان اسطوره‌ای تحلیلی روان‌شناختی ارائه داد. کمبل، با اقتباس آزاد از مطالعات خود در زمینه نظریه روانکاوی و ترکیب این دیدگاه‌ها با دانش وسیع خود از اسطوره‌های باستانی^۱ کلاسیک و جهانی، سفر اسطوره‌ای قهرمان را به «مراحل» جداگانه تقسیم کرد. به یمن موفقیت مجموعه فیلم‌های جنگ ستارگان ساخته جورج لوکاس، که تا حد زیادی ملهم و متأثر از نظریات کمبل بوده‌اند، «مدل سفر» برای ساختار فیلمنامه و قهرمان به الگویی برای فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان در سراسر جهان تبدیل شده است. کتاب‌هایی مثل سفر نویسنده نوشته کریستوفر وُگلر و اسطوره و سینما^۲ (۱۹۹۹) نوشته استوارت ویتیلانظریه‌های کمبل را در حوزه فیلم و فیلمنامه‌نویسی به کار گرفته‌اند و با این کار بر محبوبیت مدل سفر نویسنده افزوده و نسل جدیدی از نویسندگان و فیلمسازان را با افکار وی آشنا کرده‌اند. در بخش چهارم کتاب به کاوش در مدل سفر نویسنده با توجه به ریشه‌های روان‌شناختی آن می‌پردازیم. هر مرحله را از نظر کارکرد روان‌شناختی آن و کهن‌الگوهایی که قهرمان باید برای حل و فصل داستان خود با آن‌ها مواجه شود مورد بررسی قرار داده‌ایم.

کتاب‌های دیگری که درباره کمبل و فیلم/فیلمنامه‌نویسی

نوشته شده معمولاً مراحل مورد نظر کمبل را ساده کرده‌اند، به این دلیل که درک نظریه وی به آشنایی با برخی مباحث روان‌شناسی نیاز دارد. از آنجا که این کتاب در سه بخش اول زمینه و پشتوانه لازم را درباره نظریات فروید، اریکسون و یونگ فراهم می‌کند، بخش مربوط به کمبل نه ساده شده و نه نظم و آرایش تازه‌ای یافته است. به عبارت دیگر، مدل کمبل برای سفر قهرمان را با استفاده از پیکربندی اصلی کمبل در کتاب قهرمان هزارچهره ارائه کرده‌ایم. در فصل ده، مراحل سفر را با استفاده از دو نمونه امروزی و سینمایی از سفر اسطوره‌ای قهرمان یعنی دلاور (۱۹۹۵) و گلا دیاتور (۲۰۰۰) بررسی کرده‌ایم. گرچه نظریه کمبل، برای استفاده در سینما، شرح و تفسیر شده اما این تفسیر مجدد به مدل اصلی کمبل وفادار است و واژگان اصلی کمبل دست‌نخورده باقی مانده است.

سفر قهرمان مؤنث

یک حقیقت بنیادی در باره مدل سفر قهرمان این است که در وهله نخست در اسطوره‌های کلاسیک و افسانه‌ها و داستان‌های سنتی «فرهنگ‌های غربی» ریشه دارد. از این رو، ساختارش از جوامع مردسالار اخذ شده است و خود کهن‌الگوی قهرمان معرف نسخه‌ای ذاتاً مردانه از داستان یک شخصیت ذاتاً مذکر است. در فصل یازده، با استفاده از فیلم ارسن براکوویچ (۲۰۰۰) به عنوان یک مثال ثابت، مدل مورین مرداک — براساس کتابش به نام سفر قهرمان مؤنث (۱۹۹۰) — بررسی شده است.

مدل سفر قهرمان مؤنث پیکربندی جدیدی از مراحل مد نظر

مضمون رقابت در تمام داستان‌ها و فیلم‌ها، شرح داده شده است. در فصل چهارده، نظریهٔ آدلر در زمینهٔ «سبک‌های زندگی»، به عنوان مدلی برای رشد شخصیت و نیز کشمکش روان‌شناختی میان شخصیت‌ها، معرفی می‌شود.

تحلیل وجودی

رولو می، محقق و روانکاو پیشرو، مفاهیم فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم را با اصول و روش‌های روانکاو با موفقیت ترکیب کرد. نظریه‌های می به کاوش در بنیادی‌ترین کشمکش روان‌نخورانه می‌پردازد، یعنی اضطراب وجودی^۱ که ریشه در پرسش‌های بنیادی دارد: «من که هستم؟»، «چرا وجود دارم؟»، «هدف من چیست؟» و «زندگی چه معنایی دارد؟». در فصل پانزده نظریه‌های می در زمینهٔ کشمکش وجودی و مدل چندمرحله‌ای او برای خودآگاهی به نحوی تفسیر شده که به یک مدل قانع‌کننده و استوار برای انگیزه و رشد شخصیت منجر شود و قابل استفاده در فیلمنامه‌نویسی باشد.

رولو می، در اشاره به خودشیفتگیِ قهرمانان مدرن امریکایی و از دست رفتن ارزش‌های سنتی در فرهنگ امریکایی، به دهه‌های پایانی قرن بیستم نام «عصر خودشیفتگی» داده است. فصل شانزده به کاوش در کهن‌الگوهای مدرن خودشیفتگی اختصاص دارد، کهن‌الگوهایی که اسطوره‌سازِ دوران معاصر یعنی هالیوود و فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان قرن‌های بیستم و یکم به وجود آورده‌اند. در این فصل که آخرین فصل کتاب است تیپ‌های شخصیتی رایج در سینما را به عناصر اولیه خرد کرده و آن‌ها را

کمبل برای قهرمان مؤنث در عصر جدید است — زنانی که با مسائلی همچون استقلال، خودمختاری، برابری و آزادی اراده دست به گریبان‌اند. در حالی که سفر قهرمان مرد عمدتاً به پیروزی و دگردیی در حوزهٔ فتح و ظفر می‌پردازد، سفر قهرمان مؤنث معطوف به تلاش زن امروزی برای رسیدن به تعادل است. قهرمان مؤنث تلاش دارد اهداف سنتی زنانه مثل بچه‌دار شدن، تربیت فرزندان و عشق را با اهداف امروزی متعادل کند، اهدافی مثل موفقیت در عرصه‌هایی که از قدیم به مردان تعلق دارد یعنی بلندپروازی‌های شخصی و رقابت. تا جایی که می‌دانم این نخستین کتابی است که مدل سفر قهرمان مؤنث را در زمینهٔ فیلمنامه‌نویسی یا فیلمسازی به کار می‌گیرد.

تحلیل آدلری

بخش پنجم کتاب به نظریه‌های آلفرد آدلر اختصاص دارد. در فصل دوازدهم، نظریهٔ آدلر در زمینهٔ عقدهٔ حقارت به عنوان وسیله‌ای بسیار قدرتمند برای خلق انگیزه در شخصیت‌ها، خصوصاً در فیلم‌هایی که قهرمانان خردسال دارند، تشریح شده است. «فرمول قهرمان خردسال» به تفصیل شرح داده شده و انگیزه‌ها، اهداف، کشمکش‌ها و موانعی که قهرمان خردسال در فیلم‌های دیزنی و دیگر استودیوهای فیلم با آن‌ها روبه‌رو می‌شود مشخص شده است. رابطهٔ رقابت‌آمیز یکی از مضامین جهانی فیلم به حساب می‌آید به این دلیل که آکنده از نمادها و کشمکش روان‌شناختی است. در فصل سیزده، نظریهٔ آدلر در زمینهٔ رقابت میان فرزندان، به عنوان الگویی بنیادی برای

کهن‌الگوهای عصر خودشیفتگی معرفی کرده‌ایم و چالش‌ها، کشمکش‌ها و انگیزه‌های آن را شرح داده‌ایم.

چه کسی می‌تواند از این کتاب استفاده کند

این کتاب در وهلهٔ اول برای فیلمنامه‌نویسان نوشته شده ولی دیدگاه‌ها و نظریه‌های مطرح شده در آن برای تمام فیلمسازان و نیز روانکاوان، تحلیل‌گران فیلم و به طور کلی تمام دانشجویان روان‌شناسی و سینما و هر کسی که خرده علاقه‌ای در این زمینه‌ها دارد مفید و جالب است. اگر فیلمنامه‌نویس هستید این کتاب می‌تواند در تمام مراحل شکل‌گیری و نگارش فیلمنامه مفید واقع شود. حتی اگر ایده‌ای برای فیلمنامه ندارید این کتاب می‌تواند شما را با مضامین و شخصیت‌های کلاسیک در اسطوره‌ها، درام و سینما آشنا سازد و ایده یا داستانی را به شما الهام کند. اگر ایده‌ای برای فیلمنامه دارید این کتاب کمک خوبی است در شکل دادن به ساختار پیرنگ، خلق عناصر بنیادی کشمکش در شخصیت‌ها و تعیین مسیری که قهرمان باید در فرایند رشد خود طی کند. اگر همین حالا درگیر سفر نویسندگی خود هستید این کتاب می‌تواند هم به عنوان راهنما و هم منبع الهام مورد استفاده قرار گیرد. دنیای غنی و پربار روانکاوی و اسطوره منبع لایزالی از شخصیت‌ها و پیرنگ‌هاست. و اگر در حال اتمام، بازخوانی یا بازنویسی فیلمنامه خود هستید، این کتاب می‌تواند به برطرف کردن معایب احتمالی فیلمنامه کمک کند و نقاط ضعف آن را در پیرنگ یا رشد شخصیت‌ها نشان دهد. به علاوه می‌توانید به کمک آن بفهمید چرا برخی از قسمت‌های فیلمنامه شما درست از کار در نمی‌آید و حتی با راهنمایی‌های آن فیلمنامه را حک و اصلاح کنید.

طرز استفاده از کتاب

سودمندی این کتاب کاملاً به نیازهای شما به عنوان خواننده و نویسنده بستگی دارد. فصل‌های مربوط به فروید مبانی کشمکش درونی روان‌شناختی را معرفی می‌کند و این موضوع در سراسر کتاب پی گرفته می‌شود. اگر احساس می‌کنید فیلمنامه‌تان فاقد یک کشمکش قدرتمند یا جذاب است، شاید تفسیرهای مختلف از کشمکش روانی در این کتاب بتواند نقش منبع الهام را برایتان بازی کند. دومین مضمون اصلی کتاب بحث رشد شخصیت است. فصل‌های مربوط به اریکسون و یونگ به بحث رشد شخصیت و عناصر روان‌شناختی آن می‌پردازد و دو رویکرد بسیار متفاوت ولی در عین حال مکمل را در زمینه خلق شخصیت‌های سینمایی کاملاً رشدیافته معرفی می‌کند.

فصل‌های مربوط به سفر قهرمان و سفر قهرمان مؤنث بیش‌تر به فرم می‌پردازد و پیرنگ‌های خاصی را برای داستان‌های قهرمانان مرد و زن سنتی ارائه می‌کند. اگر فکر می‌کنید در زمینه ساختار به کمک نیاز دارید این فصل‌ها می‌تواند بسیار مفید واقع شود؛ هرچند پیشنهاد می‌کنم فصول مربوط به فروید و یونگ را اول بخوانید، چون اندیشه‌های مطرح شده در کتاب هر کدام بر پایهٔ اندیشه‌های قبلی بنا شده است. و سرانجام، فصول مربوط به آدلر و می به مدل‌های روانکاوی رقیب برای ساختار داستان، رشد شخصیت، انگیزه روانی و کشمکش می‌پردازد. در هیچ کتاب دیگری به مدل آدلری و مدل وجودی از منظر فیلمنامه‌نویسی پرداخته نشده است.

فرقی نمی‌کند هدف شما از خواندن این کتاب گرفتن کمک یا راهنمایی خاصی باشد یا افزایش دانش عمومی‌تان در زمینه فیلمنامه‌نویسی یا فیلمسازی؛ به هر حال با اندیشه‌ها و نظریات

و تصاویر ناخودآگاه به ذهنتان خطور کند. ذهن خود را به روی این ایده‌ها و تصاویر ناخودآگاه باز بگذارید. بزرگ‌ترین کمکی که این کتاب می‌تواند بکند این است که شما را وارد ذهن ناخودآگاه خودتان کند، چون در آنجاست که خیالات و رؤیاها و فیلم‌ها زاده می‌شود.

فراوانی آشنا می‌شوید. نظریه‌های درخشانی که در این کتاب معرفی شده‌اند منبع سرشار خرد و اندیشه‌های هدایتگرند. ممکن است حین خواندن این نظریه‌ها سیل ایده‌های تازه برای فیلم و فیلمنامه در ذهنتان جاری شود. ممکن است درباره فیلمنامه‌ای که می‌نویسید، فیلمی که می‌سازید یا فیلمی که مشغول تماشايش در سینما یا تلویزیون هستید انبوهی از نمادهای مختلف

بخش اول

زیگموند فروید

فصل یک

عقدۀ ادیب

خردسال، درست مثل بزرگسالان، تمایلات جنسی شدیدی دارند. بر طبق این دیدگاه، شیر خوردن از پستان، بغل کردن، حمام کردن، بوسیدن و هر رابطه نزدیک دیگر میان نوباوه و مادر در اصل تجربه جنسی است. اما در یک تفسیر کم‌تر عینی، می‌توان عقدۀ ادیب را تمثیلی برای تمایل پسر به عشق و عاطفۀ مادر تعبیر کرد و نه تمایل به رابطه جنسی. درک کامل و جامع نظریۀ فروید منوط به اتخاذ رویکردی فراگیر است که تمایل پسر به مادرش را نوعی اعلام نیاز به عشق و عاطفه تلقی می‌کند که ممکن است بار جنسی هم داشته باشد. سرانجام پسر به مردی جوان بدل می‌گردد و تمایل او به عشق و سکس روی زن دیگری فراقنی می‌شود. در نتیجه، حل و فصل عقدۀ ادیب یکی از عناصر کلیدی در شکل‌گیری روابط عشق است.

عقدۀ الکتر

خیلی‌ها از فروید به خاطر «نرینه‌محور» بودن نظریاتش ایراد گرفته‌اند (یعنی تمرکز انحصاری بر نظرها و دیدگاه‌های جنس مذکر). خود فروید از اینکه مسائل ذاتاً مردانه را به عنوان مسائل عام روان‌شناسی توضیح دهد شرمندۀ نبود. گرچه کار بالینی فروید تقریباً به طور کامل به تحلیل بیماران مؤنث اختصاص داشت، خودش اذعان کرده است که: «بعد از سی سال تحقیق ... هنوز نتوانسته‌ام به بزرگ‌ترین سؤال بی‌جواب

نظریۀ اصلی در تحلیل فرویدی برداشتی است که فروید از عقدۀ ادیب دارد و از اسطوره ادیب گرفته شده است. در این الگو و مدل تعیین‌کننده می‌توان شالوده بسیاری از مهم‌ترین اندیشه‌های فروید را یافت، اندیشه‌هایی مثل مدل ساختاری فروید برای روان، نظریۀ رانه، اضطراب اختگی و بسیاری از دیگر نظریات وی. مضامین ادیبی در همه فیلم‌ها یافت می‌شود زیرا معرف دو عنصر از بنیادی‌ترین عناصر رشد شخصیت است: یکپارچه شدن با خرد اخلاقی و شکل‌گیری یک رابطه عشقی بالغ و پخته. وقتی دارید فیلمنامه می‌نویسید عناصر زیادی مربوط به پیرنگ و رشد شخصیت مطرح می‌شود اما مسائل اصلی داستان به ندرت از این دو عنصر فاصله چندانی می‌گیرد. هر اتفاقی که در فیلم بیفتد، شخصیت اصلی همیشه به دنبال نوعی پیروزی اخلاقی است یا سعی می‌کند دل کسی را که دوست دارد به دست آورد. پیرنگ بسیاری از فیلم‌ها این دو عنصر را همزمان دارد. برای نویسنده‌ای که آرزو دارد داستانش به این دسته از مسائل بنیادی در رشد شخصیت پردازد درک کامل عقدۀ ادیب زیربنای بسیار خوبی است.

عقدۀ ادیب را می‌توان هم به شکلی دقیق و حقیقی تفسیر کرد و هم به شکلی تمثیلی. در دیدگاه «روانی-جنسی» فروید، کودک پسر تمایل به پیوند جنسی با مادر دارد. فروید در بیان نظریۀ «جنسیت در کودک» صریح و بی‌پرده بود: بچه‌ها و کودکان

و رقابت ترکیب کنیم، تمام مواد لازم را برای یک پیرنگ هیجان‌انگیز در اختیار داریم.

کشمکش روان‌رنجورانه، مانعی در برابر عشق

وقتی فیلمنامه می‌نویسید باید به یاد داشته باشید که عقده ادیب ریشه در یک کشمکش روان‌رنجورانه دارد. وقتی کودک رشد می‌کند می‌فهمد که میل جنسی به مادر از نظر جامعه پذیرفته نیست زیرا مغایر با یک تابوی جهانی به نام «زنا با محارم» است. پسر میل خود را به مادر واپس می‌زند و در شخصیت خود نوعی کشمکش درونی ایجاد می‌کند. در سینما، این کشمکش روان‌رنجورانه در درون فرد معمولاً در قالب یک مانع بیرونی بازنگایی می‌شود که شخصیت را از رسیدن به محبوب یا معشوق خود بازمی‌دارد.

تقریباً در هر فیلمنامه‌ای می‌توان نوعی رابطه عشقی یافت. در فیلم‌های رمانس، رابطه عشقی پیرنگ اصلی را می‌سازد، اما حتی در ژانرهای دیگر هم اگر رابطه عشق نباشد ممکن است احساس کنیم که فیلم چیزی کم دارد یا ناقص است. فیلمی که در آن عشق نباشد «قلب» ندارد. چون رابطه والد و فرزند معرف رابطه عشقی اولیه در زندگی فرد است، عقده ادیب ذاتاً نمادی است برای هر رابطه عشق، و حل و فصل شدن عقده ادیب تأثیر بی‌نهایت مهمی بر بقیه روابط عشق در زندگی فرد می‌گذارد. درک جامع مضامین ادیبی سنگ‌محک و معیار هر نویسنده برای خلق داستان‌های عشق با پژواک روان‌شناختی است.

رقابت ادیبی

درست همان‌طور که پسر به پدرش به چشم رقیبی برای عشق

مانده پاسخ بدهم: زنان به دنبال چه هستند؟» تردیدی نیست که عقده ادیب را می‌توان نمونه‌ای از نرینه‌محوری تفکر فروید تلقی کرد. اما فرویدین‌های تجدیدنظرطلب «عقده الکتر» را به عنوان معادل زنانه برای عقده ادیب در نظر گرفتند که در آن نوباوه دختر به پدرش تمایل جنسی دارد.

اروس و تاناتوس

تمایل جنسی پسر به مادر فقط یک روی سکه ادیب است. پسر به ناچار می‌فهمد که پدرش در جلب عشق و توجه مادر با او رقابت دارد و این رقیب بی‌نهایت قدرتمندتر از اوست. این رقابت منجر به احساس پرخاشگری و خصومت نسبت به پدر می‌شود. هر پسری، مثل ادیب که پدرش لایوس را کشت و با مادرش یوکاسته ازدواج کرد، آرزو می‌کند که بتواند رقیب را از میان بردارد و عشق مادر را به تنهایی صاحب شود. به عقیده فروید احساسات متضاد پسر نسبت به والدین (عشق به مادر و خصومت با پدر) معرف دو رانه اولیه و بنیادی یعنی اروس و تاناتوس است. اروس و تاناتوس نیز، مثل ادیب، مضامین و چهره‌هایی اساطیری‌اند. اروس، به عنوان یکی از ملازمان مادرش آفرودیت، خدای عشق و سکس بود و واژه یونانی «اروتیک» را از نام او گرفته‌اند. تاناتوس پسر نیکس، الهه شب در اساطیر یونان، مظهر و تجسم مرگ است. در نظریه فروید اروس معرف رانه‌هایی است که زندگی را می‌آفرینند و تقویت می‌کنند (یعنی عشق و سکس)، در حالی که تاناتوس معرف رانه‌های مربوط به مرگ (نفرت و پرخاشگری) است. میان اروس و تاناتوس شگردهای دراماتیک بزرگی وجود دارد که می‌تواند چاشنی هر فیلمی شود. اگر عشق، نفرت، سکس و خشونت را با مضامین کلاسیک مثل کشمکش درونی، حسادت

کردن رقابت به این شیوه یکی از شگردهای رایج در فیلمنامه‌هایی است که می‌خواهند کشمکش زیادی را بین قهرمان و رقیبش ایجاد کنند. در پایان، قهرمان می‌تواند واقعاً مدعی پیروزی بر رقیب شود، چون هم مسابقه را برده است و هم عشق دوشیزه زیبا را.

میوه ممنوع

برخی از فیلم‌ها نسخه دقیق از عقده ادیب را به نمایش می‌گذارند و پسری واقعاً خواستار هم‌بستر شدن با مادر خود می‌شود. در فیلم خودارضایی (۱۹۹۴) پسری جوان، با وسوسه مادر میان‌سالش، وارد یک رابطه نامشروع و گناه‌آلود با وی می‌شود. در فیلم نوزاد قورباغه (۲۰۰۲) پسری دبیرستانی به نامادری خود میل جنسی دارد. اما معمولاً جای مادر را زن دیگری با چهره مادرانه می‌گیرد. در فیلم فارغ‌التحصیل، بن را زنی مسن‌تر که دوست صمیمی مادر اوست، خانم رابینسون، اغوا می‌کند. در فیلم هارولد و ماد (۱۹۷۱)، هارولد (باد کورت) با ماد (روث گوردون) هم‌بستر می‌شود که شصت سال از خودش بزرگ‌تر است. در تمام این فیلم‌ها به نظر می‌رسد قهرمانان از نوعی احساس فقر عاطفی و عدم بلوغ رنج می‌برند. آن‌ها پسر بچه‌های کوچکی هستند با جسم مردانه که به دنبال چهره‌ای مادرانه می‌گردند تا نیازهای عاطفی آن‌ها را برطرف کند و زنی جذاب که میل جنسی‌شان را ارضا کند.

یکی از عناصر اصلی در تمام این داستان‌های عشق عنصر میوه ممنوع است. درست همان‌طور که داشتن میل جنسی به مادر ممنوع است، هم‌بستر شدن با یک زن مسن‌تر هم نوعی تخطی تمثیلی از تابوهای فرهنگی به حساب می‌آید. میوه ممنوع از جمله عناصر بسیار رایج در داستان‌های عشق است. رومنو و

مادر می‌نگرد، شخصیت‌های سینمایی نیز اغلب در راه رسیدن به معشوق با یک رقیب روبه‌رو می‌شوند. در فیلم فارغ‌التحصیل (۱۹۶۷)، وقتی بن (داستین هافن) درگیر یک رابطه عشق با خانم رابینسون (آن بنکرافت) می‌شود، آقای رابینسون (موری هیلتون) را رقیب خود می‌پندارد. بعداً رقابت در سطحی دیگر دوباره بروز می‌کند، یعنی زمانی که بن عاشق دختر خانم رابینسون، الین (کاترین راس)، می‌شود و سعی می‌کند علی‌رغم میل آقای رابینسون با او فرار کند. در آغاز، بن رقیبی است برای عشق همسر آقای رابینسون اما بعداً به رقیبی برای عشق دختر او بدل می‌شود. معمولاً مضمون رقابت به اندازه‌ای که در رقابت میان بن و خانم رابینسون می‌بینیم ادیبی نیست. در فیلم بر باد رفته (۱۹۳۹)، اسکارلت (ویوین لی) بر سر عشق اشرلی (لسلی هاوارد) رقابت مستقیم‌تری با ملانی (الیویا دی هولند) دارد.

مضمون رقابت به داستان‌های عشق محدود نمی‌شود. شخصیت‌های سینمایی در راه رسیدن به اهداف و مقاصد خود اغلب با رقیب روبه‌رو می‌شوند. در فیلم جری مگوایر (۲۰۰۰)، رقیبی نفرت‌انگیز به نام باب (جی مور) جری (تام کروز) را مجبور به ترک آژانس خود می‌کند. در فیلم‌های ورزشی مثل راکی (۱۹۷۶) و پسرک کاراته‌باز (۱۹۸۴) انگیزه شخصیت در سراسر فیلم این است که بر رقیب هولناک خود پیروز شود. حتی یک اسب هم، در سیسیسکیت (۲۰۰۳)، در رقابتی شرم‌آور، با اسب بزرگ‌تر، جوان‌تر و قوی‌تر از خود که نژاد و تربیت به مراتب بهتری دارد برای پیروزی مبارزه می‌کند. در فیلم فوجان حلبی، روی (کوین کاستنر) با حریف خود (دان جانسون) رقابت می‌کند، هم برای هدف اولیه‌اش (پیروزی در مسابقات گلف) و هم برای معشوقش (رنه روسو). مضاعف

ازدواج نیز احترام می‌گذارند. اما شخصیت شما می‌تواند هم خدا را داشته باشد و هم خرما را (یعنی می‌تواند دختر را به چنگ بیاورد و مجازات سختی هم نشود) در صورتی که معلوم شود رقیب وی صلاحیت معشوق را ندارد. در فیلم تایتانیک (۱۹۹۷) بیننده از اینکه جک (لئونارد دی‌کاپریو) دل‌رُز (کیت وینسلت) را به دست می‌آورد خوشحال است زیرا نامزد رُز (بیلی زین) یک متکبر پست و بی‌احساس است. به همین ترتیب، در فیلم یازده یار اوشن (۲۰۰۱) ایرادی ندارد که دنی (جورج کلونی) تس (جولیا رابرتس) را از چنگ نامزدش (اندی گارسیا) بیرون بیاورد، چون او یک خرپول سلطه‌گر و فریبکار است که به هیچ وجه وقار دنی را ندارد. وقتی رقیب را آدم بد یا بازنده معرفی کردیم، داستان عشق می‌تواند با پیروزی شخصیت اصلی تمام شود.

اگر رقیب آدم بدی نباشد، نوشتن پایان پیروزمندانه برای داستان عشق دشوار می‌شود. در فیلم بی‌وفا (۲۰۰۲)، کافی (دایان لین) رابطه نامشروع برقرار می‌کند در حالی که شوهرش ادوارد (ریچارد گر) مرد جذاب، دوست‌داشتنی و از هر نظر خوبی است. کشمکش کافی به این دلیل مضاعف می‌شود که او، علاوه بر شکستن یک تابو، مردی را آزار می‌دهد که دوستش دارد. در این فیلم موقعیت عوض شده است، چون ادوارد به رابطه پی می‌برد و خود را در موقعیت ناپایدار و خطرناک رقابت بر سر عشق همسرش می‌یابد. حالا ادوارد در موقعیت ادیپ است: از یک سو تحت تأثیر عشق و میل به تصاحب یوکاسته و از سوی دیگر تحت تأثیر نفرت و تمایل به کشتن لایوس. تنها و عطش دوگانه اروس و تاناتوس بر ادوارد غلبه می‌کند و او معشوق کافی را می‌کشد. زنای محصنه و قتل که متعاقب آن اتفاق می‌افتد کارکرد درستی در داستان دارد

ژولیت، مشهورترین داستان عشق که تا کنون نوشته شده، درباره عشق دو نوجوان است که به خاطر دعوای خانواده‌هایشان، مونته‌گیو و کاپولتس، نمی‌توانند با هم ازدواج کنند. به خاطر داشته باشید که این فیلم‌ها معمولاً پایانی تراژیک دارند.

رومئو و ژولیت خودکشی می‌کنند. ادیپ، بعد از اینکه می‌فهمد با مادرش ازدواج کرده، چشم‌هایش را کور می‌کند و یوکاسته نیز خودش را می‌کشد. رابطه بن و خانم رابینسون در فارغ‌التحصیل به نفع از یکدیگر می‌انجامد و رابطه هارولد و ماد به خودکشی ماد ختم می‌شود. موانع بیرونی در راه عشق معمولاً به شیوه بسیار مشهور «عشق پیروز می‌شود» به خوبی گره‌گشایی می‌شود اما پیرنگ میوه ممنوع تقریباً همیشه پایانی تراژیک دارد زیرا کشمکش درونی آن زائیده ماهیت نامشروع رابطه است. برای اینکه کشمکش حل و فصل شود، رابطه عشق باید پایان یابد یا به چیز دیگری تغییر شکل دهد.

زنای محصنه

رایج‌ترین کاربرد مضمون میوه ممنوع را می‌توان در پیرنگ زنای محصنه دید. اگر معشوق همسر یک دوست نزدیک باشد این کشمکش قوی‌تر می‌شود. مضمون زنای محصنه به صورت نمادین معرف عقدۀ ادیپ است، زیرا همان عواطف بنیادی را به بازی می‌گیرد. شخصیت به کسی میل دارد که به لحاظ اخلاقی و اجتماعی تابو است. به علاوه، شخصیت وادار به رقابت با همسر معشوق خود می‌شود، درست همان‌طور که پسر به رقابت با پدرش می‌پردازد. حل و فصل کردن پیرنگ زنای محصنه کم‌وبیش دشوار است چون بینندگان از یک سو دوست دارند با مضمون میوه ممنوع همدلی کنند و از سوی دیگر به قداست

(جک نیکلسون) پسر کوچکش را در هتلی شب‌زده با تبر دنبال می‌کند. پسر بچه این فیلم واقعاً از این می‌ترسد که پدرش او را تکه‌تکه کند.

ضعف

احساس ضعف در برابر خطر تجربه‌ای بی‌نهایت رعب‌انگیز است که از آن می‌توان برای ایجاد واکنش غریزی ترس در بیننده استفاده کرد. فیلم‌های وحشت اغلب از این شگرد استفاده می‌کنند که یک مرد، هیولا یا روانی شریر و شیطانی به تعقیب کودکی تنها یا دوشیزه‌ای گرفتار می‌پردازد. فیلم‌های «اسلشر» مثل هالوین و جمعه، سیزدهم در طول چند دهه در استفاده از این شگرد زیاده‌روی کردند اما همچنان قدرت خود را برای ایجاد وحشت حفظ کرده است. در فیلم‌های وحشت هم وقتی چهره‌ای تهدیدکننده به قربانیان خود در لحظه‌ای که بی‌دفاع هستند حمله می‌کند در واقع از شگرد مشابهی استفاده می‌شود. در فیلم‌های «اسلشر» همیشه صحنه‌ای هست که در آن قربانی در رختخواب، حمام، زیر دوش یا موقع هم‌خوابی مورد حمله قرار می‌گیرد. در این لحظات، قربانیان توان دفاع از خود را ندارند. از قضا قربانیان در این صحنه‌ها برهنه هم هستند و اندام‌های تناسلی آن‌ها به شکل خطرناکی در معرض حمله اسلشر است — که بلااستثنا چاقو به دست دارد. اضطراب اختگی در این صحنه‌ها با ترس واقعی شخصیت از بریده شدن اندام تناسلی در ارتباط است.

معکوس شدن نقش

وحشت به ویژه زمانی اوج می‌گیرد که نقش یک شخصیت حامی و مراقب معکوس می‌شود و به چهره‌ای تهدیدکننده بدل

اما مجازات نشدن کافی به داستان آسیب می‌زند. فیلمنامه‌نویسان باید بدانند که مضامین ادیبی (مثل عشق، نفرت، سکس و خشونت) نیازی به توجیه ندارند چون بدیهی و بی‌نیاز از توضیح هستند. اما مضامین فرعی تر مثل مجازات و عقوبت باید به دقت در تار و پود پیرنگ تنیده شود. فیلم بی‌وفا در آغاز پایانی تراژیک داشت اما سازندگان فیلم سرانجام تغییر عقیده دادند. آن‌ها احتمالاً از اینکه قهرمان مؤنث فیلم را بیش از حد مجازات کنند واهمه داشتند چون شخصیت اصلی که بینندگان با وی همذات‌پنداری می‌کنند همین زن است. با این همه، بینندگان فرهیخته‌تر به صورت ناخودآگاه با ساختار دراماتیک تراژدی‌ها آشنا هستند و متوجه می‌شوند که فیلم در پایان مانع یک ضربه عاطفی شده است.

اضطراب اختگی

خود ادیب قادر بود پدرش را بکشد اما پسر بچه‌ای که درگیر عقده ادیب است در برابر رقیب غول‌پیکر خود هیچ شانسی ندارد. از این گذشته، از آنجا که پسر نسبت به پدرش احساس خصومت می‌کند، فرض را بر این می‌گذارد که پدر نیز نسبت به او همین احساس خصومت را دارد. و این فرض زمانی تأیید می‌شود که پدر، به خاطر شیطنت‌های پسر، او را تنبیه می‌کند. به عقیده فروید پسر بچه از این می‌ترسد که پدرش، با اخته کردن او، او را به عنوان رقیب از میدان به در کند. ولی حتی وفادارترین پیروان فروید معمولاً از مفهوم «اضطراب اختگی» برداشتی تمثیلی دارند و توجه خود را به احساس ضعف و ناتوانی پسر بچه در حضور یک پدر خشمگین و خشن معطوف کرده‌اند. فیلم تلائو (۱۹۸۰) از این گونه ترس‌های دوران کودکی بیش‌ترین استفاده را کرده است. در این فیلم یک پدر روانی

می‌گردد. پسر بچه‌ای که عقدهٔ ادیپ را تجربه می‌کند از پدرش انتظار دارد عاشق و مراقب او باشد. وقتی بو می‌برد که پدرش قصد جانش را کرده است دفاعی ندارد و کسی نیست که به او پناه ببرد. در فیلم شب شکارچی (۱۹۵۵) شخصیت تهدیدکننده (رابرت میچام) به این دلیل ترسناک‌تر است که می‌خواهد فرزندخوانده‌های بی‌پنا خود را شکار کند. در فیلم گل‌های زیرشیروانی (۱۹۸۷) و عزیزترین مادر (۱۹۸۱)، چهره‌های تهدیدکننده مادران بچه‌ها هستند. و در بچهٔ رزمی (۱۹۶۸)، سوءظن (۱۹۴۰) و چراغ‌گاز (۱۹۴۴) زنان شکننده و وحشت‌زده به شوهران تهدیدکنندهٔ خود سوءظن پیدا می‌کنند. فلاکت (۱۹۹۰) فیلم بسیار ترسناکی است چون زنی که در آغاز یک پرستارِ مهربان است (کتی پیتس) رفته‌رفته به یک روانی دیگرآزار و درنده‌خو تبدیل می‌شود. در این فاصله، قربانی ناتوان او (جیمز کان) در موقعیت‌های اخته شده یعنی روی تخت و ویلچر گرفتار است. معکوس شدن نقش و تبدیل شدن یک شخصیت مهربان به چهره‌ای تهدیدگر به این دلیل ترسناک است که انتظارات تماشاگر را به چالش می‌کشد و در عین حال این احساس را به وجود می‌آورد که قربانی به تله افتاده و کسی را برای درخواست کمک و جایی را برای فرار ندارد. معکوس شدن نقش، در ناخودآگاه ما، یادآور ترس دوران کودکی از تنبیه والدین است.

تغییر جسمی^۱

تا کنون چندین فیلم از سناریوی «تغییر جسمی» استفاده کرده‌اند تا معکوس شدن نقش میان والد و فرزند را عملاً نشان

دهند — که معمولاً تأثیری کمیک دارد. در فیلم جمعهٔ عجیب (۱۹۷۶ و ۲۰۰۳)، مادر و دختر به شکلی جادویی به یکدیگر تغییر شکل می‌دهند. همین شگرد در نسخهٔ مردانهٔ همین پیرنگ یعنی فیلم پسر کو ندارد نشان از پدر (۱۹۸۷) استفاده شده است. در تمام این فیلم‌ها، بچه‌ها ناگهان از یک شهروند درجهٔ دو، یعنی طفل، به یک فرد بزرگسال تبدیل می‌شوند و از تمام مزیت‌های بزرگسالی بهره‌مند می‌گردند. در فیلم بزرگ (۱۹۸۸)، وقتی آرزوی جاش در یک مسابقهٔ جادویی در کارناوال برآورده می‌شود و یک شبه بزرگ می‌شود، در آغاز از استقلال نویافتهٔ خود لذت می‌برد. و کوین (مکالی کالکین) در فیلم تنها در خانه (۱۹۹۰) وقتی ناگهان می‌فهمد اختیار یک خانهٔ بزرگ در دست اوست و جز خودش کسی آنجا نیست از رهایی از دست بزرگ‌ترها که او را محدود می‌کنند لذت زیادی می‌برد. والدین هم وقتی نقش بزرگسالی خود را به عنوان والدین و افراد مسئول از دست می‌دهند نوعی خلاصی روان‌شناختی را تجربه می‌کنند و می‌توانند از اینکه دوباره همان بچه‌های بی‌خیال شده‌اند لذت ببرند. این فیلم‌ها معمولاً موفق‌اند چون خیالات و تصوراتی را مطرح می‌کنند که برای مخاطب ملموس است. هم والدین و هم بچه‌ها می‌توانند با شخصیت‌های تغییرنقش‌یافته همذات‌پنداری کنند و به شکلی نیابتی لذت ببرند. اما سادگی این شگرد باعث می‌شود جای کمی برای تغییر دادن شیوهٔ حل‌وفصل داستان باقی بماند. در پایان، والد یا بچه یا هر دو باید به وضعیت اولیه برگردند، در حالی که از زندگی کردن در نقش کسی دیگر درس‌های بزرگی گرفته‌اند. در هر دو آن‌ها نوعی احساس احترام نسبت به تلاش‌های

برای نمایش انحصارطلبی والدین هیچ داستانی بهتر از داستان دختری نیست که آرزو دارد علی‌رغم مخالفت والدین با خواستگارش ازدواج کند. در چنین موقعیت‌هایی، خواستگار جوان و والد انحصارگرا رقیب جدی هم می‌شوند و دختر را میان عشق دوران کودکی به والد و عشق جنسی به خواستگار گیر می‌اندازند.

در فیلم ویولون‌زن روی بام (۱۹۷۱)، توی (توپول) نمی‌تواند بپذیرد که دخترش با مردی غیریهودی ازدواج کند و همین باعث می‌شود دخترش را طرد کند و عشق او را برای همیشه از دست بدهد. این کشمکش می‌تواند منشأ وحشت هم باشد. در فیلم روانی (۱۹۶۰)، مادر نورمن بیتس (آنتونی پرکینز) آنچنان مقهورکننده و انحصارگرا بوده که هویت نورمن را تسخیر کرده و روانش را کاملاً به کنترل خود درآورده است، حتی بعد از مرگش. وقتی فیلمنامه می‌نویسید به یاد داشته باشید که مضامین ادیبی مثل رقابت و انحصارگری منابع بسیار خوبی برای کشمکش درونی، خشونت و درام هستند. برای اصیل و دست‌اول بودن لازم نیست کشمکش‌های جدید بیابید بلکه کافی است راه‌های بدیع و خلاقانه‌ای برای بیان این مضامین کهن اسطوره‌ای پیدا کنید.

طرف مقابل به وجود می‌آید و به علاوه یاد می‌گیرند برای اصلاح وضعیت ناگوار و غیرعادی خود دست به دست هم بدهند.

والد انحصارگرا

مضمون معکوس شدن نقش و تغییر جسمی در فیلم‌ها درواقع اشاره به یک نیاز واقعی روان‌شناختی در رابطه والد و فرزند دارد. والدین و فرزندان در بسیاری از مسائل اساسی با هم اشتراک عقیده ندارند. البته چیزهای زیادی وجود دارد که والدین و فرزندان ممکن است در مورد آن‌ها با هم موافق نباشند اما این نوع کشمکش را معمولاً می‌توان در موضوعی کلی به نام استقلال گنجانند. بچه‌ها دوست دارند برای تصمیم‌گیری درباره زندگی خود آزاد باشند. والدین، برای محافظت از کودکان در برابر خطرات زندگی بزرگسالی، ممکن است توجه و علاقه خود را به شکلی انحصارگرایانه نشان دهند — یعنی تمایل به تسلط بر تمام وجوه زندگی بچه‌ها. این کشمکش بنیادی در اساس ادیبی است چون یادآور تمایل والد به انحصاری کردن عواطف بچه و نیاز در حال رشد کودک به فرار از حالت خفقان‌آور عشق و ترس در رابطه ادیبی است.

خلاصه فصل یک

- عقده ادیپ، یعنی عشق روانی - جنسی پسر نوباوه به مادرش و احساس حسادت و خصومت نسبت به پدرش، الگوی بنیادی کشمکش روان رنجورانه است. وقتی شخصیت‌ها چیزی را می‌خواهند که نباید داشته باشند، از قدرت‌های قاهر می‌ترسند، عشق را جستجو می‌کنند، از سلطه بیزارند، تمایل جنسی پیدا می‌کنند یا به شکل خشنی خصومت نشان می‌دهند، کشمکش روان رنجورانه را می‌توان به صورت بیرونی و به عنوان کشمکش فیلمنامه بازنگایی کرد.
- عقده الکترا، یعنی عشق روانی - جنسی دختر نوباوه به پدرش و حسادت و خصومت نسبت به مادرش، را می‌توان نسخه زنانه عقده ادیپ تلقی کرد.
- اروس و تاناتوس، به ترتیب، رانه‌های اولیه زندگی و مرگ هستند. اروس معرّف نیاز به عشق، سکس و پیوند است و تاناتوس معرّف تمایل به پرخاشگری، خشونت و ویرانگری.
- کشمکش روان رنجورانه در عقده ادیپ ناشی از «تابوی زنا با محارم» است - یعنی تمایل نامشروع به مادر. در فیلم‌ها این مضمون به صورت مانعی در برابر عشق در پیرنگ فراگیر «میوه ممنوع» بازنگایی می‌شود.
- زنای محصنه گونه‌ای است از پیرنگ آشنای «میوه ممنوع» که طی آن تمایلی نامشروع به یک مرد یا زن متأهل تکرار تمایل نامشروع کودک به پیوند جنسی با مادر است.
- رقابت ادیپی میان پسر نوباوه و پدرش بر سر عشق و توجه مادر در سینما به صورت پیرنگ رقابت میان قهرمان و شخصیتی دیگر بر سر عشق فردی واحد تکرار می‌شود.
- اضطراب اختگی ترس پسر نوباوه است از پدرش.
- ضعف باعث تشدید اضطراب اختگی نزد پسر نوباوه می‌شود، چون کودک در برابر پدر بزرگسال خود ضعیف و بی‌دفاع است.
- معکوس شدن نقش‌ها در سینما، مثل وقتی که آدمی مهربان و دلسوز به شخصیتی تهدیدگر تبدیل می‌شود، یادآور ترس‌های ادیپی اوایل کودکی است، یعنی زمانی که کودک خردسال می‌ترسد والد هم جنس او نابودش کند.
- تغییر جسمی مضمون بسیار آشنایی در سینماست، چون دو چیز خیالی را برآورده می‌کند. هم خیالپردازی کودک برای تبدیل شدن به یک بزرگسال قدرتمند و مستقل برآورده می‌شود و هم خیالپردازی فرد بزرگسال برای بازگشت به دوران کودکی که در آن مسئولیت‌ها و وظایف کم‌تری وجود دارد.
- والد انحصارگرا چهره‌ای جهانی در سینماست. والدین تلاش می‌کنند زندگی بچه‌های خود را کنترل کنند، چون آن‌ها را دوست دارند و به آن‌ها اهمیت می‌دهند، در حالی که بچه‌ها سخت به دنبال آزادی و استقلال هستند.

تمرین‌های فصل یک

۱. مضامین ادیبی را در این آثار کلاسیک تحلیل کنید: میلدرد پیرس (۱۹۴۵)، التهاب (۱۹۴۹)، روانی (۱۹۶۰)، فارغ‌التحصیل (۱۹۶۷) و محله چینی‌ها (۱۹۷۴).
۲. پنج فیلم دیگر را شناسایی کنید که در آن‌ها جنبه مهمی از عقده ادیب به شکل نمادین بازنمایی شده است.
۳. حالا پنج فیلم را شناسایی کنید که در آن‌ها عقده الکترابه شکل نمادین بازنمایی شده است.
۴. پنج فیلم را شناسایی کنید که در آن‌ها قهرمان برای رسیدن به موفقیت باید بر ضعف خود غلبه کند.

مضامین ادیبی در فیلمنامه شما

۱. آیا در فیلمنامه شما رابطه عشق وجود دارد؟ اگر نه، فکر نمی‌کنید اضافه کردن معشوق بر درام داستان شما خواهد افزود؟
۲. اگر عشق در فیلمنامه شما وجود دارد، آیا کشمکش هم بین شخصیت‌ها به وجود می‌آید؟ آیا نمی‌توان برای تشدید این کشمکش مضامین ادیبی را اضافه کرد مثل «میوه ممنوع»، رقابت یا مانعی که باید از آن عبور کرد؟
۳. آیا قهرمان داستان شما رقیب دارد؟ اگر نه، به این فکر کنید که وجود یک رقیب چگونه ممکن است بر کشمکش یا تنش پیرنگ شما بیفزاید.
۴. اگر قهرمان فیلمنامه شما رقیب دارد، آیا می‌توان این رقیب را بیش‌تر پروراند؟ به این فکر کنید که رقیب قهرمان را با معشوق اولیه پیوند بزنید، و فکر کنید که این کار چگونه ممکن است باعث افزایش تنش در پیرنگ داستان‌تان شود.
۵. آیا در حال نوشتن فیلمنامه‌ای یا صحنه‌ای هستید که باید ترسناک باشد؟ اگر این‌طور است، آیا می‌توانید از مضامین ضعف یا معکوس شدن نقش در «اضطراب اختگی» استفاده کنید و یک شخصیت تهدیدکننده را ترسناک‌تر کنید؟
۶. آیا در فیلمنامه شما رابطه والد و فرزند یا رابطه عشق وجود دارد؟ اگر این‌طور است، آیا با اضافه کردن مضمون انحصارگرایی می‌توان به این رابطه کشمکش بیش‌تری داد؟

عقده ادیپ در یک نگاه

عناصر عقده ادیپ	ویژگی ها	انگیزه های شخصیت	مثال ها
اروس و تاناتوس	رانه های اولیه سکس و پرخاشگری	عشق و نفرت سکس و خشونت انتقام و عداوت	جدال در آفتاب قاتلان بالفطره آرزوی مرگ
رقابت ادیبی	پرخاشگری با پدر	رقابت بر سر عشق رقابت برای یک هدف	بربادرفته راکی
تابوی زنا با محارم (میوه ممنوع)	احساس گناه از تمایل جنسی به مادر	تمایل به زنا با محارم زنای محصنه	نوزاد قورباغه بی وفا
اضطراب اختگی	ترس از پدر	ضعف معکوس شدن نقش	تلاکو جمعه عجیب
انحصارگرایی والدین	تمایل والدین به کنترل زندگی فرزندان	انحصارگرایی رانه استقلال	ویولن زن روی بام وحشی شورش بی دلیل

فصل دو

کشمکش روان رنجورانه

خالکوبی کرده که نمادی از دو رانه حاکم بر شخصیت اوست، یعنی سکس و پرخاشگری. نخستین هدف مکس این است که از سام (نیک نولت)، حقوق دانی که او را به زندان انداخت، انتقام بگیرد. مکس به رانه‌های جنسی خود میدان می‌دهد تا رانه پرخاشگرانه خود را به انتقام به نوعی ارضا کند. در یک سکانس حقیقتاً ترسناک، مکس زن جوانی را اغوا می‌کند/مورد تجاوز قرار می‌دهد و در حالی که با او هم‌بستر شده تکه‌ای از گوشت زن را با دندان می‌کند. در آن لحظه مکس سراپا «اید» است. یکسره سکس و پرخاشگری است که در تبهکاری شریر با هم ترکیب شده‌اند. قدرت روانی تبهکار از این احساس ناشی می‌شود که او گرگی است در لباس آدمیزاد و هرگز نمی‌توان دانست برای ارضای تمایلات آغازین خود تا کجا پیش خواهد رفت.

البته تمام تبهکاران به اندازه مکس شریر نیستند، اما شخصیت بنیادی تبهکار معمولاً یا با سکس در ارتباط است یا با پرخاشگری یا با هر دو. خون آشام‌ها مثال بسیار خوبی از هیولا هستند به این دلیل که از یک عمل پرخاشگرانه یعنی مکیدن خون از گلوی قربانیان زن لذت جنسی می‌برند. آدمکش‌های زنجیره‌ای مثل هانیبال (آنتونی هاپکینز) در فیلم سکوت بره‌ها (۱۹۹۱) نیز دوست دارند کار پرخاشگرانه خود را با لذت جنسی مخلوط کنند. گروهی دیگر از تبهکاران

مدل ساختاری فروید برای کشمکش روان رنجورانه زاییده نظریه او درباره عقده ادیپ بود. فروید، برای به تصویر کشیدن این کشمکش روانی درونی، ناخودآگاه را به سه ساختار جداگانه تقسیم کرد. اید^۱ معرف رانه‌های اولیه و حیوانی است که در لحظه تولد در نوزاد وجود دارد. ترجمه تحت‌اللفظی واژه‌ای که فروید در زبان آلمانی به کار می‌برد — «das es» — «آن» است. اید غریزه خالص است که یکسره بنا بر «اصل لذت» پیش می‌رود و فقط در پی ارضای رانه‌های خویش است. نیرویی که اید را پیش می‌راند «لیبیدو» است، نیروی اولیه حیات که غریزه‌های اصلی سکس و پرخاشگری را به تمام حیوانات می‌دهد (یعنی رانه‌های زیست‌شناختی در کانون اروس و تاناتوس). اید بخش حیوانی ناخودآگاه است که می‌خواهد با مادر هم‌بستر شود و پدر را بکشد.

اید به منزله تبهکار

شخصیت تبهکار در فیلم‌ها اغلب نوعی بازنمایی از انرژی اید است. در فیلم تنگه وحشت (۱۹۹۱)، مکس کیدی (رابرت دو نیرو) تبهکاری است که حضور ترسناکش از انگیزه‌های اولیه و رفتار ناشی می‌شود. وقتی اولین بار روی پرده ظاهر می‌شود در زندان است ... همچون حیوانی در قفس. روی یک دستش کلمه «عشق» و روی دست دیگر کلمه «نفرت» را

پرخاشگری خود را در راه طراحی نقشه‌های شیطانی برای ویرانگری، سلطه و تسخیر به کار می‌گیرند. تبهکارانی مثل دکتر نو (جوزف وایزمن) و گلدفینگر (گرت فروب) در فیلم‌های جیمز باند همیشه در پی آن‌اند که به طریق دنیا را نابود کنند یا بر آن مسلط شوند.

تبهکار، خواه در صدد نابود کردن دنیا باشد و خواه در صدد نابود کردن یک نفر، معمولاً شخصیتی است که از نوشتن آن بیش‌ترین لذت را می‌برد. تبهکار، آزاد از شرم و حیا، اخلاقیات، احساسات گناه یا پشیمانی، قادر است تمایلات اید را به طور کامل به نمایش بگذارد. تماشاگران در خفا تبهکار را دوست دارند چون تبهکار به نیابت از آن‌ها شرم و حیا را کنار گذاشته و به تمایلات اید خود جولان داده است. راز خلق یک تبهکار خوب این است که با اید درون خود تماس برقرار کنید. کنترل را بردارید، شرم و حیا را دور بریزید، اجازه دهید تمام رانه‌های آغازین به روی کاغذ بیایند و عمیق‌ترین ترس‌ها، رؤیاها و رانه‌های خود را از طریق شخصیت تبهکار بیان کنید.

اید در نقش زندانی

اید حیوانی است که در قفس ذهن ناخودآگاه ما به دام افتاده است. رانه‌های اید همیشه در تلاش برای بیرون آمدن هستند ولی ما آن‌ها را واپس می‌رانیم و تمایلات آغازین خود را حبس می‌کنیم. تبهکار، به عنوان بازغایی اید، در اغلب موارد پشت میله‌های زندان نشان داده می‌شود. در این نوع پیرنگ، تبهکار همان ابتدا از زندان می‌گریزد یا آزاد می‌شود. مکس کیدی در تنگه وحشت در آغاز زندانی است، همین‌طور لکس لوتر (جین هاکن) در سوپرمن ۲ (۱۹۸۰). تبهکاری که از زندان می‌گریزد

یا آزاد می‌شود معرف آزاد شدن انرژی اید است. بینندگان از این آزادی نوعی لذت نیابتی می‌برند. فیلم‌های «فرار» مثل فرار بزرگ (۱۹۶۳)، پایون (۱۹۷۳) و فرار از آلکاتراز (۱۹۷۹) به این دلیل محبوب‌اند که تماشاگران می‌توانند با احساس حبس‌شدگی در یک جامعه سرکوب‌گر همذات‌پنداری کنند و به شکلی نیابتی از آزادی از قید و بند لذت ببرند.

وقتی تبهکار از قفس خود بیرون می‌آید (وقتی اید موقتاً سرکوب نمی‌شود)، باید سعی کنید به تماشاگر چیزی بدهید که ارزش پول بلیتش را داشته باشد. از اخلاق‌ستیزی و قانون‌گریزی اید لذت ببرید. لکس لوتر به این دلیل فراتبهکار بزرگی است که از شرارت و شیطنیت لذت می‌برد و بدون لحظه‌ای تأمل کاری را که دوست دارد انجام می‌دهد. تبهکاران در فیلم‌های جیمز باند به این دلیل خیلی سرگرم‌کننده‌اند که از شرارت خود کیف می‌کنند و از کشیدن نقشه‌های شیطانی لذت می‌برند. هر فیلمنامه و داستانی مقتضیات خاص خود را دارد اما اگر وجود تبهکار در پیرنگ ضروری است، او را تا حد ممکن از گاز پر کنید و بعد رهایش کنید. معمولاً میزان جذابیت و سرگرم‌کنندگی فیلم به این بستگی ندارد که قهرمانش چقدر خوب است بلکه باید دید تبهکارش چقدر بد است.

بازگشت تبهکار

بر کسی پوشیده نیست که تماشاگران از تبهکار سرکوب‌نشده بیش‌تر لذت می‌برند تا از قهرمانی که فقط کارهای خوب می‌کند. تبهکار، نماینده اید، آدمی گناهکار است و گناهکاران به مراتب بیش‌تر خوش می‌گذرانند. بسیاری از فیلمنامه‌ها عمداً در پایان داستان راهی برای فرار می‌گذارند تا اگر تبهکار نزد تماشاگران محبوبیت دارد بتواند در فیلم بعدی بازگردد. تبهکار

هلسینگ (ادوارد وان اسلون) در نمای دور چوبی را در تابوت دراکولا فرومی‌کند، صدای کوتاهی به گوش می‌رسد که تلویحاً به معنای مرگ اوست. این مرگ بی‌هیجان و بدون حادثه فاقد آن شور عاطفی است که در نقطهٔ اوج فیلم نیاز است و به علاوه احساس ضروری عدالت دراماتیک را به بیننده نمی‌دهد. در نسخهٔ ۱۹۵۸ از این داستان که کمپانی همر فیلمز ساخته است و کریستوفر لی نقش دراکولا را بازی می‌کند، کیفر کنت به شکل مناسبی دراماتیک و دردناک است — همراه با نعره‌های دردآلود و خون فراوان. یک راه رایج برای مجازات کردن تبهکار، که در فیلم جان‌سخت (۱۹۸۸) دیده می‌شود، این است که جان خود را در اثر سقوط از یک ساختمان یا صخره از دست بدهد. سقوط مرگبار این امکان را فراهم می‌کند که از صورت تبهکار در حین فریاد زدن و سقوط مرگبار از ساختمان صدطبقه نمای طولانی و دورشونده بگیریم. سقوط دردآور در عین حال نمادی است برای سقوط به جهنم — جایی که در آن روح تبهکار برای ابد مجازات خواهد شد. منفجر شدن، تکه‌تکه شدن، طعمهٔ حیوانات وحشی شدن یا کشته شدن با سلاح پیشرفتهٔ خود از دیگر راه‌های رایج برای از میان بردن تبهکارند که به مراتب دراماتیک‌تر از یک شلیک ساده به حساب می‌آیند.

ایگو در نقش قهرمان

بعد از اید، دومین ساختاری که در ناخودآگاه شکل می‌گیرد «ایگو»^۱ است. در حالی که اید معرف «اصل لذت» است، ایگو نمایندهٔ «اصل واقعیت» است — یعنی نیاز فرد به آشتی دادن رانه‌های اید با خواسته‌های والدین و جامعه برای داشتن

می‌تواند به جای اینکه به دست قهرمان کشته شود به زندان بیفتد، از کشور تبعید شود یا حتی ممکن است بگریزد. هانیبال لکتر (که در آکادمی فیلم امریکا مقام نخست را در میان تبهکاران دارد) در پایان از زندان می‌گریزد تا در فیلم هانیبال (۲۰۰۱) برگردد و در انتهای این فیلم هم دوباره می‌گریزد. نویسنده می‌تواند در پایان فیلمنامه در را باز بگذارد و از این طریق گزینهٔ تجدید حیات تبهکار را برای خود حفظ کند و یک شانس دیگر به او بدهد تا با نقشه‌های شیطانی خود به جامعه آسیب بزند.

کیفر تبهکار

کلید شناخت شخصیت تبهکار غیراخلاقی بودن اوست. تبهکار، مظهر انرژی اید، می‌تواند کم‌تر در قید کیفیت اخلاقی رفتارش باشد. احساس گناه، پشیمانی و ندامت با شخصیت او بیگانه است. لذا همانطور که بچهٔ تخس باید به خاطر رفتار غیراخلاقی‌اش با تنبیه والدینش مواجه شود، تبهکار شریر را هم باید قهرمان تنبیه کند. تبهکار باید به مکافات عمل خود برسد. علاوه بر این، کیفر تبهکار باید برابر با جنایاتش باشد. اگر تبهکار تعدادی از اعضای خانوادهٔ قهرمان را مورد تجاوز قرار داده، به آن‌ها آسیب زده یا آن‌ها را کشته، با زدن یک مشت به صورتش یا انداختنش به زندان بیننده احساس نمی‌کند عدالت دراماتیک اجرا شده است. تبهکار باید، ترجیحاً به دست قهرمان، رنج بیش‌تری ببرد.

در انتهای نسخهٔ اولیهٔ دراکولا (۱۹۳۱)، مرگ کنت (بلا لوگوسی) حتی روی پرده دیده نمی‌شود و، در حالی که فون

قهرمان یادآور درام ادیبی است که در آن تمایلات اولیه لیبیدو از نماد محدودیت و قیدوبند اجتماعی شکست می‌خورد. قهرمان، با از میان بردن رقیب و آزاد کردن دوشیزه، به شکلی نمادین رانه‌های مسئله‌ساز اید را از بین می‌برد و میل حرام به مادر را تبدیل به تمایل مقبول اجتماعی به دختر جذاب و جوان می‌کند.

سوپرایگو در نقش استاد

در اغلب فیلم‌ها شخصیتی به نام تبهکار وجود ندارد. در واقع مسئله تمایلات لیبیدو برای قهرمان به یک کشمکش درونی تبدیل می‌شود و در شیاطین درون و وسوسه‌ها بازنگایی می‌شود. نیروی درونی لازم برای کنترل نیروی تاریک لیبیدو مجهز به یک ساختار ناخودآگاه سوم نیز هست که «سوپرایگو»^۲ نامیده می‌شود. سوپرایگو ترجمه واژه آلمانی فروید، «das uber-Ich»، به معنای «فرامن» است، یعنی بازنگایی ناخودآگاه اصول اخلاقی و قراردادهای اجتماعی که چهره‌های مقتدر مثل پدر به فرد تلقین کرده‌اند. وقتی پسر بزرگ‌تر می‌شود، احساس پرخاشگری نسبت به پدر جای خود را به احساس احترام و ستایش می‌دهد. پسر، با همذات‌پنداری با پدر به عنوان سرمشق، تمام ارزش‌های اخلاقی و باورهای پدر را درونی می‌کند. در اساس، سوپرایگو تجسم روان‌شناختی همذات‌پنداری پسر با پدر است.

تصویر کردن استاد

کشمکش روان‌رنجورانه میان اید و سوپرایگو را ایگو حل‌وفصل می‌کند. چون سینما یک رسانه بصری است به سختی

رفتار شایسته. ایگو ترجمه واژه آلمانی فروید، «das Ich»، و به معنای «من» است — یعنی بازنگایی و معرف اصلی «خود»^۱. ایگو پیوسته در حال رشد است و هر روز که می‌گذرد راه‌های تازه‌ای برای انطباق با مقتضیات جامعه و قوی‌تر و سالم‌تر شدن پیدا می‌کند. از این نظر، کارکرد روان‌شناختی ایگو دقیقاً منطبق بر کارکرد قهرمان است. قهرمان نیز پیوسته در حال رشد است. او تلاش دارد بر محیط خود مسلط شود، بر موانع پیروز گردد و تبهکاران بشریر را شکست دهد. اگر در پایان فیلم قهرمان به طریق بهتر، سالم‌تر^۳ قوی‌تر نشده باشد، در این صورت شخصیت او رشد نکرده است. درست است که پیرنگ فیلم می‌تواند به هر تعداد موضوعی بپردازد، اما کانون وجودی و قلب فیلم رشد و تحولی است که در شخصیت قهرمان به وجود می‌آید. قهرمان «Ich» فیلم است و برای اینکه فیلم در سطح روان‌شناختی معنایی را منتقل نماید شخصیت قهرمان باید رشد پیدا کند. و درست همان‌طور که کار ایگو در ناخودآگاه سرکوب کردن و کنترل اید است، کار قهرمان در فیلم نیز دستگیر کردن و شکست دادن تبهکار است.

پیروزی قهرمان بر تبهکار نماد پیروزی ایگو بر اید است. در ساختار سنتی پیرنگ «دوشیزه گرفتار»، تبهکار یا هیولایی دوشیزه را می‌دزدد تا تمایلات غیراخلاقی و حیوانی خود را ارضا کند. مثلاً در فیلم دراکولا (۱۹۳۱) خون‌آشام (بلا لگوکسی) مینا را به قلعه خود بازمی‌گرداند تا از او مخلوقی شیطانی و مرده متحرک بسازد. قهرمان، با نجات دادن دوشیزه، نقشه‌های شیطانی تبهکار را نقش بر آب می‌کند و دوشیزه را آزاد می‌سازد تا با هم به شیوه درست و مقبول جامعه ازدواج کنند. به این معنا، پیروزی

توپ بازی می‌کند. پدر را دیگر در فیلم نمی‌بینیم اما این صحنه کوتاه در ذهن بیننده پیوندی ناگسستنی میان بازنگایی درونی «روی» از پدر (سوپرایگو) و تمایل شدید او به موفقیت در بیسبال ایجاد می‌کند. وقتی در پایان فیلم صحنه کوتاه دیگری از توپ بازی «روی» و پسر خودش می‌آید، بیانگر نوعی احساس حل و فصل عاطفی است، به طریقی که با گفتگو، نریشن یا مؤخره مکتوب امکان‌پذیر نبود.

قدرت عاطفی فیلم با جذابیت آن به عنوان یک فرم هنری تصویری رابطه مستقیم دارد. حتی اگر کشمکش قهرمان درونی است، نخستین وظیفه نویسنده فیلمنامه این است که این کشمکش و تقای درونی را به شکل بصری بیان کند، به نحوی که کشمکش نه فقط در کلمات بلکه روی پرده نیز کاملاً واضح و عیان باشد. خلق نمودهای بیرونی برای ساختارهای روانی درونی (یعنی اید به عنوان تبهکار و سوپرایگو به عنوان استاد) یکی از روش‌های سنتی تصویرپردازی است.

بحران وجدان

وقتی شخصیت فاقد یک چهره استادگونه قوی یا حاضر است کشمکش او می‌تواند پیرامون مسئله سوپرایگوی کم‌رشد شکل بگیرد. ضعف این شخصیت را می‌توانید در منیت، خودخواهی یا نوعی عدم تمایل کلی به دنبال کردن یک آرمان قهرمانانه در محور مرکزی پیرنگ غم‌انگیز دهید. هان سولو (هریسون فورد) در فیلم جنگ ستارگان نمونه‌ای است از این نوع قهرمان درگیر با خود. (نام شخصیت، «سولو»^۱، فاش می‌کند که او دوست دارد به راه خود برود و از آرمان‌های متعالی اجتناب کند.)

می‌توان کشمکش درونی را بدون وجود نوعی تجسم فیزیکی از دو نیرویی که با هم در کشمکش هستند روی پرده بازنگایی کرد. اید و سوپرایگو در ناخودآگاه چهره‌های درونی هستند اما در سینما دو نیروی متخاصم یعنی رانه‌های آغازین و وجدان اخلاقی معمولاً در قالب چهره‌های بیرونی بازنگایی می‌شوند. اید معمولاً نقش تبهکار را بازی می‌کند و سوپرایگو نیز معمولاً در نقش شخصیت استاد ظاهر می‌شود. استاد برای قهرمان حکم چهره‌ای پدرانه یا سرمشق را دارد که قهرمان را از وظایف اخلاقی‌اش آگاه می‌کند و نیروی روانی لازم را برای موفقیت به وی می‌دهد. اوپی وان کنوی (الک گینس) در فیلم جنگ ستارگان (۱۹۷۷) قهرمان داستان، لوک، را به پذیرش چالش اخلاقی و جنگ علیه امپراتوری شریر ترغیب می‌کند. به علاوه، اوپی وان به لوک برای استفاده از «فورس» آموزش می‌دهد و نیروی معنوی و روانی لازم را برای مواجه شدن با دارک لُرد در اختیار او می‌گذارد.

وقتی فیلمنامه می‌نویسید شاید بهتر باشد سوپرایگو را به صورت عینی نیز بازنگایی کنید تا بیننده بتواند کشمکش درونی در روان قهرمان را بعینه و در تصاویر هم ببیند. در فیلم جری مگوایر، جری کلمات حکیمانه استادش، دلال کهنسال مسابقات ورزشی، را به یاد می‌آورد که سال‌ها پیش با وی کار می‌کرد. این چهره استادگونه فقط یک بار در یک فلاش‌بک کوتاه ظاهر می‌شود اما به آن احساس ظریف کمال اخلاقی که جری سعی دارد به آن برسد حضور جسمی و تصویری نیز می‌دهد که سخت به آن نیاز است. به همین ترتیب، فیلم طبیعی (۱۹۸۴) با سکانس کوتاهی آغاز می‌شود که در آن قهرمان با پدرش

شخصیت‌های بزدل

در اغلب مواقع، شخصیتی که با وجدان یا کمال خود کشمکش دارد می‌تواند شخصیتی کمیک باشد، یک همدست بزدل که قهرمان باید او را، بر خلاف میلش، به موقعیت‌های خطرناک بکشانند. اسکویی و شاگی در مجموعه کارتن‌های اسکویی دو نمونه اعلای این نوع شخصیت‌های بزدل هستند. این شخصیت‌ها یادآور رفتار قهرمان کمیک هستند که بزدلی مضحکی دارد، کسانی مثل آبوت و کاستلو، لورل و هاردی و برادران مارکس. قهرمانان بزدل، خواه ستاره فیلم باشند و خواه فقط چاشنی خنده، امتناع آن‌ها از روبه‌رو شدن با خطر در سراسر فیلم معمولاً مقدمه‌ای می‌شود برای تحولی غافلگیرانه در پایان داستان، زمانی که ترسوها ناگهان بر ترس خود غلبه می‌کنند، شجاعانه با دشمن خطرناک روبه‌رو می‌شوند و از شکست حتمی جلوگیری می‌کنند. این فرمول هر چقدر هم که مورد استفاده قرار گیرد تأثیرش را از دست نمی‌دهد چون یک مسئله روانی جهانشمول در رشد شخصیت است و هر کسی می‌تواند با آن همذات‌پنداری کند. با این همه، مضمون «بزدلی که شجاع می‌شود» را باید با دقت و وسواس به کار گرفت. نباید خیلی معلوم باشد که این شخصیت عاقبت تغییر رنگ می‌دهد، چون تماشاگران (خصوصاً بچه‌ها) از اینکه گربه کوچولوی ترسو در پایان به قهرمان شجاع تبدیل شود به شکل لذت‌بخشی غافلگیر می‌شوند.

ضد قهرمان

قهرمانان سینمای امریکا معمولاً مردانی هستند تحت سلطه رانه‌های اید خود و نه وجدان اخلاقی‌شان. کابوی‌های یاغی، گانگسترها، دزدان و جنایتکاران به اندازه آدم‌های نیکوکار در

لوک خیلی زود به شورشیان ملحق می‌شود در حالی که هان در تمام فیلم بی‌میل است و از پیوستن به شورشیان در جنگ علیه امپراتور سر بازمی‌زند. او دائماً اصرار دارد که فقط به خاطر پول با لوک همکاری می‌کند و در نبرد بزرگ برای نابود کردن ستاره مرگ به لوک ملحق نمی‌شود چون فایده‌ای برایش ندارد. شخصیت‌هایی مثل هان، با پشت سر گذاشتن یک بحران وجدان و ارزیابی مجدد اولویت‌های خود، رشد می‌کنند. احساس گناه که در پس این بحران قرار دارد از سرمشق یا استاد شخصیت می‌آید — که تجسم فیزیکی سوپرایگوی شخصیت است.

تأییل لوک به کارهای قهرمانی خیلی زود رشد می‌کند به این دلیل که سوپرایگوی قدرتمندی دارد که در قالب استاد و سرمشق زندگی‌اش، اوبی وان، بازنگایی شده است. هان فاقد چنین شخصیت استادگونه‌ای است و از این رو به عنوان قهرمان رشد چندانی نمی‌کند. در پایان فیلم، شخصیت لوک آنچنان رشد کرده که نقش استاد را برای هان بازی می‌کند و باعث تغییر ناگهانی سرشت او در نقطه اوج فیلم می‌شود، در حالی که هان ناگهان از غیب ظاهر می‌شود تا لوک را از مرگ حتمی نجات دهد — و سرانجام خود را فدای آرمان می‌کند. وقتی شخصیتی را می‌نگارید که سعی دارد سوپرایگوی خود را رشد دهد، به یاد داشته باشید که سوپرایگو زمانی رشد می‌کند که پسر با پدرش به عنوان اولین سرمشق خود همذات‌پنداری می‌کند. وقتی شخصیت شما سرانجام سوپرایگوی خود را رشد می‌دهد و آماده نبرد می‌شود، از خودتان بپرسید: «سرمشق این شخصیت چه کسی است؟» پاسخ این پرسش معمولاً کلید انگیزه نخستین شخصیت برای مبارزه است.