

شب بی پایان

سینما و روان‌کاوی: دو تاریخ موازی

ویراستار: جانیت برگستروم

ویراستار ترجمه: مهرداد پارسا



شب بی‌پایان

سینما و روان‌کاوی: دو تاریخ موازی



شب بی پایان

سینما و روان کاوی: دو تاریخ موازی

ویراستار: جانیت برگستروم

ویراستار ترجمه: مهرداد پارسا

مترجمان:

مهرداد پارسا، صالح نجفی، میثم پارسا
علی رضا خالقی، رضا عرب، قاسم مومنی



سرشناسه: برگستروم، جانت، Bergstrom, Janet

عنوان و نام پدیدآور: شب بی‌پایان، سینما و روان‌کاوی: دو تاریخ موازی / ویراستار: جانت برگستروم؛ ویراستار ترجمه: مهرداد پارسا

مشخصات نشر: تهران: انتشارات شونند، ۱۳۹۵. ● مشخصات ظاهری: ۲۵۰ ص، مصور

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۵۷۶۱-۸-۰ ● وضعیت فهرست‌نویسی: فیا

یادداشت: عنوان اصلی: Endless Night, Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories

یادداشت: نمایه ● عنوان دیگر: سینما و روان‌کاوی: دو تاریخ موازی ● موضوع: روان‌کاوی و سینما

موضوع: سینما -- جنبه‌های روان‌کاوانه ● موضوع: سینما -- فلسفه

شناسه افزوده: برگستروم، جانت ۱۹۴۶ - م، ویراستار ● شناسه افزوده: Bergstrom, Janet

شناسه افزوده: پارسا خانقاه، مهرداد، ۱۳۶۳، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ش ۱۹/۹/۱۹۹۵ PN ● رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱۹ ● شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۱۷۸۸۷۲

**Endless Night
Cinema and Psychoanalysis:
Parallel Histories**

Janet Bergstrom

Mehrdad Parsa



تهران، خیابان ولیعصر، بالاتر از میدان ولیعصر، کوچه‌ی روشن، پلاک ۴۰، طبقه‌ی ۲، واحد ۵.

کد پستی: ۱۴۱۵۸۵۳۴۴۶ تلفن: ۰۲۱ - ۸۸۳۹۳۷۰۲ - ۰۲۱ نامبر: ۸۸۹۱۵۲۵۹ - ۰۲۱

ناشر: شونند

شب بی‌پایان جانت برگستروم مهرداد پارسا

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۵، تهران تیراز: ۷۰۰ نسخه قیمت: ۱۶۰۰۰ تومان

چاپ و صحافی: پردیس دانش

طرح روی جلد از میثم پارسا

ISBN: 978-600-95761-8-0

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۵۷۶۱-۸-۰

Printed in Iran

حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

فهرست

- یادداشت ویراستار فارسی ۷
- مقدمه: دو خط موازی/ جانت برگستروم/ مهرداد پارسا ۱۱
۱. سینما و روان‌کاوی: دو تاریخ موازی/ استفان هیث/ مهرداد پارسا ۴۱
۲. زمانمندی، ثبت، خوانایی: فروید، ماری و سینما/ ماری آن دوآن/ رضا عرب ... ۹۱
۳. بت‌واره در نظریه و تاریخ سینما/ مارک ورنه/ میثم پارسا ۱۳۳
۴. فضای مجازی یا فروبستگی طاقت‌فرسای بودن/ اسلاوی ژیزک/ صالح نجفی ... ۱۴۵
۵. فروید چنان ماجراجو/ پیتر وولن/ قاسم مومنی ۲۰۱
۶. فروید و وضعیت روان‌کاوانه بر روی پرده/ آلن دو میجولا/ علی‌رضا خالقی .. ۲۲۹
- نمایه‌ی نام‌ها ۲۴۷



یادداشت ویراستار فارسی

«فیلم به‌مثابه‌ی رویا، فیلم چنان موسیقی؛ فیلم بیش از هر فرم هنری دیگری از آگاهی روزمره فراتر می‌رود؛ مستقیم به جانب عواطف ما، ژرف در اتاق نیمه‌تاریک روح».

— اینگمار برگمان

«سخن گفتن از رویاها به سخن گفتن از فیلم‌ها می‌ماند، چراکه سینما از زبان رویاها سود می‌جوید؛ سال‌ها در چشم بر هم زدنی می‌گذرند و می‌توانید از جایی به جایی دیگر جست‌زینید. زبانی برساخته از تصویر. و در سینمای واقعی، مانند رویا هر شیء و هر نوری از چیزی خبر می‌دهد».

— فدریکو فلینی

از روان‌کاوی آموخته‌ایم که رویاها صرفاً شکل موهوم و خیال‌پردازانه‌ای از ادراکات روزمره نیستند، که خود می‌توانند بخشی از جهان سوژه و واقعیت‌های آن را رقم زده و دست‌کم حقایق و امیال سرکوب شده اما «واقعی» وجود وی را به نمایش بگذارند. روان‌کاوی برخلاف جریان‌های مشابه تحلیل روانی، بر همین رویاهای سرشت‌نما انگشت می‌گذارد و می‌کوشد رخدادهای سرکوب‌شده را به سطح آگاهی آورده و سوژه را با رنج‌ها و سمپتوم‌ها، با شکاف‌ها و حفره‌های خویش مواجه کند و راهی برای درمان بیابد. از جهتی، برخی فیلم‌ها نیز کارکرد مشابهی دارند و صرفاً بازنمودی از تجربیات متعارف سوژه نیستند و رخدادهای تروماتیک را به سطح آگاهی می‌آورند. سینما به‌واسطه‌ی آزاد ساختن سمپتوم‌های نهفته در تصویر-رویاها،

امکان رویت امر رویت ناپذیر را فراهم می کند. گرچه از نظر بسیاری از نظریه پردازان تفاوت های عمیقی میان سینما و روان کاوی وجود دارد، اما چنین مقایسه ای دست کم امکان تأمل درباره ی خصلت های ذاتی این دو حوزه را فراهم می کند. بر اساس این خصلت های ذاتی می توان سینما و روان کاوی را علاوه بر تاریخ، واجد نظریه و هدف مشترکی نیز دانست.

اگر سینما را در بیانی فلسفی از آن، قسمی بزرگنماییِ امکان های «واقعی» یا نماکاوی جهان بصری بدانیم و روان کاوی را فعالیتی برای بیرون کشیدن تصاویر از عمق ناخودآگاه، همین واپس روی، واکاوی سرآغازها و گذشته نگری و اساسانه است که به مخرج مشترک این دو بدل می شود. مسئله صرفاً امکان یا ناممکنی بازنمایی فرآیندهای ذهنی در سینما نیست، بلکه آن چه اهمیت دارد حرکت مشترک هر دو در بازگشت به نقطه ای پیش از تکوین خیالی/تصویری سوژه (در روان کاوی) و جهان (در سینما) است؛ به جایی که در آن نه هنوز سوژه ای شکل گرفته است و نه جهان قابل رویتی وجود دارد. سینمای مبتنی بر بازنمایی (سوبژکتیو) و روان شناسی بالینی (هنجاری) همواره از بنیادی ترین اصل وجودی سوژه غافل می مانند: هر آن چه دیدنی است را چشم (خودآگاه) می بیند، سینما و روان کاوی باید چیزهایی را نشان دهند که چشم قادر به دیدن شان نیست (ناخودآگاه). سینما و روان کاوی زمانی تحقق می یابند که چشم از طریق تصدیق نابینایی خود دست به راستی آزمایی و رویت بزند و این همان چیزی است که سوژه های خط خورده ی روان کاوی را به چشمان تیغ خورده ی سینما پیوند می زند.

«سینمای مبتنی بر نماکاوی» و کردار روان کاوانه هر دو قاره های تاریک جهان و روان را نشانه گرفته و از نادیده ها و ناگفته ها سخن می گویند: روان کاوی ناخودآگاه شخصی را می کاود و سینما ناخودآگاه جمعی را. سینما و روان کاوی هر دو باید به قسمی از والایش و تصعید دست یابند. فروید در همان سال های مصادف با تولد سینما اولین پژوهش های خود را به هیستری و بحث از حالات عاطفی اختصاص می دهد و نشان می دهد که برخی از عواطف درونی به رغم تلاش برای سرمایه گذاری روانی امکان کنش نمایی ایجابی و تخلیه ی بهنگام را نمی یابند و سرکوب می شوند. اما خواب مصنوعی یا هیپنوتیزم (یا در گفتمان امروزی روان کاوی خلاقیت و بیانگری)

می‌تواند اختلالات هیستریک را به سمت والایش و تصعید هدایت کند. بیمار از طریق مواجه شدن با رخدادهای تروماتیک امکان تخلیه و الازسازی آن‌ها را به دست می‌آورد و با سمپتوم‌های خود مواجه می‌شود. اما سینما چگونه این مواجهه را ترتیب می‌دهد؟ قیاس تنش‌های روانی/تصعید فرویدی و زندگی روزمره/سالن سینما چگونه عمل می‌کند؟ سالن سینما به تخت روان‌کاوی می‌ماند که با خواب کردن سوژه واقعیات سرکوب شده یا نادیده را از دل ناخودآگاه بیرون می‌کشد. کارگردان با نشستن در جایگاه روان‌کاو مجال می‌یابد غیریت و دیگربودگی نهفته در ادراک را بر پرده‌ی آزاد سینما احیا کرده و علیه ادراک متعارف عصیان کند. برخلاف آنچه تصور می‌شود کارکرد سینما دست یافتن به انسجام بصری سوژه نیست و درمقابل تقویت امکانی برای پذیرش این «دیگری» درون است. سینما آبی نیست که خستگی اندیشه‌های فلسفی را بشوید و با خود ببرد، بلکه داده‌ها و رویدادهای انباشته شده در ناخودآگاه جمعی را زنده کرده و در پی آشکارگی دائمی یا پرسشگری بصری/ادراکی سوژه است. با این همه، گرچه روان‌کاوی از آغاز بر این رسالت خود باقی می‌ماند و می‌کوشد عرصه‌ی تاریک ناخودآگاه را در روشنایی روز تصویر کند، سینما اما به عکس عمدتاً به وارد کردن عرصه‌ی روشن آگاهی و جهان به سالن‌های تاریک سینما بسنده کرده است. بیراه نرفته‌ایم اگر این حرکت سینما را گناه نخستین آن و درواقع هر هنری بدانیم که با تمرکز بر بازنمایی مسیر مشابهی را طی می‌کند. همین امر است که نسبت سینما و روان‌کاوی را از نظر بسیاری از نویسندگان کتاب حاضر به رابطه‌ای یک‌سویه و حتی گمراه‌کننده بدل می‌کند و در بهترین حالت سینما را به ابزاری برای بازنمایی فرآیندهای روانی تقلیل می‌دهد. گذشته از این، آنچه از نظر برخی روان‌کاوان سینما را به هم‌صحبتی ناشایست برای روان‌کاوی بدل می‌کند، توسعه‌ی دامنه‌ی تخصصی روان‌کاوی و درواقع ریاضت نمادین و نظری آن و درمقابل، انحراف سینما به‌عنوان جایگاه اصل لذت و اجبار به تکرارِ نهفته در لذت بصری است.

به‌رغم مخالفت‌هایی که فروید با سینما داشت و به‌رغم مناقشاتی که در مقایسه‌هایی از این جنس وجود دارد، نسبت‌های نظری و تاریخی میان روان‌کاوی و سینما موضوع مقالات برگزیده‌ی اثر حاضر است. در این کتاب که در قالب جلد نخستِ شب بی‌پایان منتشر می‌شود، برخی همچون استفان هیث و ژریک در مقالات

دشوار خود به بررسی زمینه‌های نظری و تحلیلی روان‌کاوی و سینما پرداخته‌اند و برخی دیگر مانند پیتر وولن و آلن دو میجولا بر نسبت‌های تاریخی‌تر و به‌ویژه تلقی فروید از سینما تمرکز کرده‌اند. گرچه نظریه‌پردازان بسیاری در آثار گوناگون به تعامل میان این دو حوزه توجه داشته‌اند، کتاب حاضر از حیث ارائه‌ی روایتی نظری/تاریخی از این تعامل اثری درخور است و عجبالتاً این امکان را فراهم می‌کند که فراتر از ترکیب ساده‌ی مفاهیم روان‌کاوانه و تکنیک‌های سینمایی این بار سینما را در نسبتی آغازین با روان‌کاوی در نظر آوریم و تأثیرات متقابل میان آن‌ها را ارزیابی کنیم.

مهرداد پارسا

تابستان ۱۳۹۵

مقدمه

دو خط موازی

جانث برگستروم
مهرداد پارسا

عنوان این کتاب از فیلم *مرد مرده*، اثر جیم جارموش گرفته شده است: «بعضی‌ها با یه شادی خوشایند به دنیا می‌آن، بعضی‌ها تو یه شب بی‌پایان». شب بی‌پایان، همان حالت سرگشتگی شب‌هنگام و ابدی است که جستجویی رویاگون و عمیقاً سرنوشت‌ساز را برای رسیدن به تفهم بیدار می‌کند؛ این جستجو در سراسر فیلم *مرد مرده* حضور دارد، بی‌آن‌که فی‌نفسه مضمون‌پردازی شده یا به وضعیتی بارز بدل شود. گمان می‌کنم *شب بی‌پایان* عنوان مناسبی برای این مجموعه مقالات باشد، زیرا روان‌کاوی و نظریه‌ی فیلم در جستجوی منطق معنا هر دو ره به تاریکی برده‌اند.

زمینه‌ها

ایده‌ی کتاب حاضر به همایشی با عنوان «روان‌کاوی و سینما: دو تاریخ موازی» برمی‌گردد؛ این همایش به همت مرکز مطالعات انتقادی و علوم انسانی دانشگاه کالیفرنیا^۱ در نوامبر ۱۹۹۳ و در جشن بزرگداشت صدسالگی این دو حوزه که تأثیر عمیقی بر قرن ما گذاشته‌اند برگزار شد. این رویداد، روان‌کاوان فعال و متفکران نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم را گرد هم آورد و برای تبادل نظر میان این دو رشته که به‌ندرت با هم مواجه شده بودند مجالی فراهم کرد. درست است که هم‌نشین ساختن رشته‌ها

با هم به هیچ وجه کار ساده‌ای نیست، اما در این مورد گویا راه گفتگوی میان این دو حوزه به طرز عجیبی مسدود شده است؛ در واقع، پس از همایش این تصور ایجاد شده بود که از حیث مسیر پژوهشی و چارچوب‌های مرجع، میان این دو حوزه فاصله‌ی زیادی وجود دارد؛ این حس القا شده بود که دو «تاریخ موازی» سینما و روان‌کاوی از یکدیگر بسیار دور بوده‌اند و تا اطلاع ثانوی نیز دور خواهند ماند. دلایلی که باعث می‌شود روان‌کاوان به سینما بیاندیشند، مشابه همان دلایلی نیست که نظریه‌پردازان فیلم را به استفاده از روان‌کاوی وامی‌دارد. در نتیجه، مفاهیمی که سینما و روان‌کاوی در این گفتگو به کار می‌گیرند نیز متفاوت خواهد بود. برای ارائه‌ی دیدگاهی تطبیقی که بتواند بن بست میان این دو حوزه را به خوبی توضیح دهد راه زیادی در پیش داریم، و هنوز به کلیتی نرسیده‌ایم که مثلاً روشن کند تاریخ مفاهیم روان‌کاوانه در سینما و در خود روان‌کاوی چگونه عمل می‌کند. این کار بسیار دشوار است، و دلیل آن وجود شعب متعدد و ازدیاد نهادهای روان‌کاوانه در ایالات متحده و سایر کشورها است، نهادهایی که پیروی از مکاتب مختلف نظریه و یا کردار بالینی را لازم می‌آورند، اما به هیچ وجه به آن محدود نمی‌شوند. حتی امروزه هم، با مرور سراسری مجلات روان‌کاوانه متون مهمی را می‌بینیم که روان‌کاوها درباره‌ی ادبیات و هنر نوشته‌اند، اما درباره‌ی سینما خاموش مانده‌اند.

با این همه، من معتقدم روان‌کاوان و محققان فیلم باید درباره‌ی بسیاری از موضوعات به گفتگویی سازنده بنشینند. بنابراین، امیدوارم این مجموعه مقالات که عمدتاً آثار محققان فیلم را دربر دارد، بتواند مهر خود را به دل روان‌کاوانِ علاقه‌مند به موضوع بازنمایی سینمایی، بنشاند. این اتفاق نیز کمک می‌کند مفاهیم و داده‌های نظریه‌ی روان‌کاوانه و کردارهای بالینی رایج با مطالعات سینمایی وارد گفتگو شده و در هر دو رشته در کنار استمرار تحولات و رشد گرایش‌های متقابل و تخصصی شدن، رغبتی برای پروژه‌های بینارشته‌ای ایجاد شود. آثار روان‌کاوانی همچون دیوید جیمز فیشر و مقاله‌ی دکتر آلن دو میجولا در این مجلد برای مشارکت‌های آتی چراغی روشن می‌کنند.

همایش «دو تاریخ موازی» حتی باعث شد جمعی از محققان تأثیرگذار سینما درباره‌ی پروژه‌های جاری خود که از همین قسم تعلق خاطر به «روان‌کاوی و سینما»

خبر می‌داد گزارشی ارائه دهند و بدین طریق نشان دهند که این حوزه‌ی پژوهشی تا چه حد به واسطه‌ی آثار عمیقاً تأثیرگذار اوایل دهه‌ی هفتاد تغییر کرده است؛ همان آثاری که در طول سال‌های جنجالی بدل شدنِ مطالعات فیلم به رشته‌ای دانشگاهی بذری این رشته را پاشیده بودند. این مجلد نسخه‌ی مکتوبی از مشروح مقالات همایش نیست، اما همه‌ی نویسندگان این کتاب در این رویداد (چه در مقام سخنران و چه به‌عنوان شنونده) شرکت داشتند و در همه‌ی مقالات روحیه‌ای دیده می‌شود که همکاری این نویسندگان را ممکن ساخته است. گرچه چندین مقاله در همایش به‌صورت پیش‌نویس ارائه شده بود و بنا بود بعدها به کمک پرسش‌ها و بحث‌های مطرح‌شده بازبینی و تکمیل شود، اما باقی مقالات کمی بعد دریافت شد و به رشته‌ی تحریر درآمد. این مقالات ترکیبی سیر تحولات «نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم» را از دهه‌ی هفتاد تا دهه‌ی نود نشان می‌دهند. آن‌ها نشان می‌دهند که چگونه این شاخه از نظریه‌ی فیلم با گذشت زمان خود را احیا کرده و یکی از زنده‌ترین حوزه‌های نظریه‌ی فیلم معاصر باقی مانده است. باری، در این پروژه، دو تاریخ موازی صد ساله‌ی روان‌کاوی و سینما مانند «پس‌زمینه‌ای ملموس» عمل می‌کند که نویسندگان به اعتبار آن مسیرهای جدیدتری را در حوزه‌ی نوپای روان‌کاوی و نظریه‌ی فیلم ترسیم می‌کنند.

نویسندگان این مجلد جملگی در دوره‌ای از تاریخ این نظریه نقش داشته‌اند و تلاش کرده‌اند به‌طریقی آن را مطرح کرده و بیازمایند.¹ به‌علاوه، این نویسندگان از «کار ناتمامی» سخن می‌گویند که نیازمند توجه است. برای آن‌که درباره‌ی زمینه و بافت این مقالات جدید چیزی بگوییم، باید اجمالاً به خاستگاه زاینده‌ی آن‌ها در دهه‌ی هفتاد که شکل‌گیری این اثر را میسر ساخته اشاره کنیم، یعنی ویژه‌نامه‌ی *قطر* و پیشگام مجله‌ی فرانسوی *کمونیکیشنز*² به نام «روان‌کاوی و سینما» که در می ۱۹۷۵ به ویراستاری ریموند بلور، تیری کانتزل³ و کریستین متز منتشر شد. تقریباً بلافاصله پس از آن، در تابستان سال ۱۹۷۵ مقاله‌ی مهم متز با عنوان «دال خیالی» در نشریه‌ی انگلیسی/اسکرین^۴ به چاپ رسید و معرفی شد. با این همه، شماره‌ی

1. *Communications*

2. Thierry Kuntzel

3. *Screen*

بیست و سه‌ی نشریه‌ی کمونیکیشنز اولین اثری نبود که مفاهیم روان‌کاوانه را در نظریه‌ی فیلم معاصر معرفی می‌کرد، و کایه دوسینما^۱ چند سالی می‌شد که مقالاتی را با دیدگاه‌های لکانی و فرویدی به چاپ می‌رساند؛ دلمشغولی خود/اسکرین به نظریه‌ی روان‌کاوانه نیز از شماره‌ی سال ۱۹۷۲ با موضوع خوانش جمعی کایه دو سینما (۱۹۷۰) از فیلم *آقای لینکلن جوان* آغاز شد؛ مقاله‌ی ژان لویی بودری با عنوان «تأثیرات ایدئولوژیک آپاراتوس سینماتوگرافیک اولیه» در ۱۹۷۰ در سینه‌تک^۲ منتشر شده بود^[۱] و قویاً ادعا داشت حوزه‌ی نشانه‌شناسی روان‌کاوانه به‌نحوی مستقل شکل گرفته است. متز در «دال خیالی» به بحث از مقولاتی پرداخته بود که امکان مصاحبت روان‌کاوی و نظریه‌ی فیلم را فراهم می‌آورد، و پس از ترسیم زمینه‌های موضوع به پرسش برانگیزنده‌ی مقاله‌ی خود می‌رسید: «روان‌کاوی فرویدی چه کمکی می‌تواند به مطالعه‌ی دال سینمایی بکند؟»^[۳] (کسانی که گمان می‌کنند متز کاملاً لکانی است باید به لحن این پرسش توجه داشته باشند). این شماره مقالات دیگری هم داشت: مقاله‌ای از بلور به نام «انسداد نمادین»، نمایشی معتبر از یک تحلیل متنی چندلایه از خلال قرائتی ۱۱۵ صفحه‌ای از فیلم *شمال از شمال غرب*؛ مقاله‌ی کانتزل «کارکرد فیلم، ۳۲»، تحلیل متنی نسبتاً متفاوتی که مستقیماً از S/Z بارت و الگوی خود، تفسیر رویا الهام می‌گرفت (از این رو، طنین نظریه‌ی زیگموند فروید درباره‌ی کارکرد رویا^۴ در عنوان مقاله‌ی کانتزل به گوش می‌رسد)؛ مقاله‌ی متز به نام «فیلم داستانی و تماشاگرش» و شماری از مقالات دیگر که تا مدت‌ها اهمیت داشتند.

این مقالات و بسیاری از مقالات دیگر در حلقه‌های مشابه فرانسوی، به سرعت

1. Cahiers du Cinema

2. Cinethique

3. The Film-Work, 2

۴. dream-work. کارکرد یا سازوکار رویا نزد فروید همان فرآیند تغییر شکل یا اعوجاج آرزوها و امیال نهفته به محتوای آشکار رویا به واسطه‌ی مکانیسم‌هایی چون تلخیص و جابجایی است که نشان می‌دهد رویا تحقق یا تغییر شکل یک آرزوی سرکوب‌شده یا منع‌شده است. به این اعتبار، بر اساس مقاله‌ی کانتزل هر فیلم همچون رویا می‌تواند نماینده و ترجمانی از میلی سرکوب‌شده باشد که در جهان واقعی امکان ابراز آن وجود ندارد یا گناه‌آلوده تلقی می‌شود (در یادداشت ویراستار مختصراً به این ایده اشاره کردیم). م

ترجمه شده و در *اسکرین*، *کمرا ابسکورا*^۱ و مجلات دیگر منتشر شدند؛ این مجلات اغلب با نویسندگان امریکایی و انگلیسی نیز همکاری داشتند که گرچه از مقالات فرانسوی الهام می‌گرفتند، اما باید فیلتر مواضع فکری مورد مناقشه و متغیر خود را نیز لحاظ می‌کردند. «همایش‌های میلوکی» با موضوع نظریه‌ی فیلم توانست گردهمایی سالانه‌ی بین‌المللی و مهمی را راه‌اندازی کند که امکان می‌داد مردم از نزدیک با نظریه‌پردازان سینمایی شهرها و سرزمین‌های دور ملاقات کنند و این امر به ایجاد انجمنی بین‌المللی از محققان کمک شایانی کرد. خطر می‌کنم و این حکم کلی را می‌دهم که این‌گونه اقدامات ثمره‌ی فعالیت‌های چند مجله بودند؛ مجله‌ی *اسکرین* و پرسش اصلی‌اش یعنی «ایدنولوژی چیست»، نشریه‌ی *کمرا ابسکورا* و *ام/اف* (لندن) و تأکیدشان بر بازنمایی تفاوت جنسی و تحلیل متنی، و نیز ثمره‌ی شماری از مواضع فکری دیگر که در مقاطع مختلف از سوی نشریات غیرانتفاعی و عمدتاً مستقل مطرح شده بودند، نشریاتی مانند *جامپ کات*^۲، *سینه-ترکتز*^۳، *اقترا ایمیج*^۴ (لندن)، *سینستی*^۵، *دیسکورس*^۶، *واید انجل*^۷ و *فصلنامه‌ی نقد مطالعات سینمایی* که همگی طی بحث‌هایی تندوتیز له یا علیه نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم یا نظریه‌ی فیلم «فرانسوی» یا درکل، نظریه‌ی فیلم با یکدیگر همکاری داشتند.^[۴] این روزها، اصطلاحاً به نظریه‌ی اسکرین (یعنی مقالاتی که در طول دهه‌ی هفتاد و هشتاد در *اسکرین* منتشر می‌شد) از هر طرف اشاره می‌شود، که این به نظرم هم عجیب است و هم بی‌فایده؛ بر حسب این کاربرد، مواضع مورد اختلاف که اغلب با یکدیگر تفاوت دارند و هر یک تحت تأثیر مجموعه شرایط تاریخی و اجتماعی خاصی تحریر شده‌اند، به کلیشه‌ها تقلیل می‌یابند و دقیقاً به همین دلیل به‌سادگی می‌توان طردشان کرد.

شب بی‌پایان بر تاریخ نظریه‌ی روان‌کاوانه تأکید کرده و نشان می‌دهد که نه تنها

1. *Camera Obscura*

2. *Jump Cut*

3. *Cine-Tracts*

4. *Afterimage*

5. *cineaste*

6. *Discourse*

7. *Wideangel*

«تاریخ» و «نظریه» تأثیر زیادی بر یکدیگر دارند، که حتی نظریه‌ی فیلم را نیز باید با درک بالایی از آگاهی تاریخی، حس کنجکاو و مهارتی در باستان‌شناسی به رشته‌ی تحریر درآورد. اگر محققان آنگلوامریکایی در دهه‌ی هفتاد بر اولویت نظریه تأکید می‌کنند، به این دلیل است که در برابر آن مقاومت زیادی صورت گرفته بود. طی دو دهه‌ی گذشته به طور کلی مطالعات سینمایی به سمت تحلیل تاریخی حرکت کرده است. آرشیوها (به معنای عام کلمه) در منابع و فهرست‌های خود را به روی همه باز کرده‌اند، ویدئو امکان دسترسی چندباره به اکثر فیلم‌ها را میسر ساخته، امکانات بینارشته‌ای غنی‌تر از همیشه شده‌اند، و اینترنت تا حد زیادی مشارکت‌ها و تبادل اطلاعات را از فواصل دور تسهیل کرده است. در این برهه، محققان با نظر به دامنه‌ی مسائلی که امروزه مطرح است درک بهتری از عملکرد و کاربرد آرشیوها پیدا کرده‌اند. این حقیقت که بسیاری از اهالی تاریخ سینما در نظریه‌ی فیلم معاصر کارآزموده شده‌اند، تأثیر بسیار مثبتی بر روش‌های مفهوم‌پردازی، پژوهش و نگارش تاریخ‌های سینمایی داشته است.

وقتی مطالعات سینمایی به‌عنوان رشته‌ای آکادمیک بالیدن گرفت، همچون رشته‌های دیگر حوزه‌های تخصصی متعددی به وجود آورد: شمار خیره‌کننده‌ی تحقیقات بین‌المللی سطح بالا درباره‌ی «سینمای متقدم» نمونه‌ی بارز این تخصصی شدن است، و شاید در صفحات همین کتاب نیز بتوان برخی از آن‌ها را سراغ گرفت. اما مطالعات سینمایی بیش از همه به‌واسطه‌ی جذابیت «مطالعات فرهنگی» که آثار درخشانی را عرضه کرده و همچنان می‌کند، در معرض پراکندگی و فروپاشی قرار گرفته است. مسئله این است که «مطالعات فرهنگی» چنان فراگیر شده که تقریباً بر هر رویکرد و موضوعی سایه افکنده و از این رو خطر عدم تمرکز را ایجاد کرده است. به بیان دیگر، مطالعات فرهنگی گاهی ماله‌کشی می‌کند، و جالب این‌که وقتی جمعی از منتقدان در حوزه‌های آکادمیک نزدیک به هم وارد عمل می‌شوند، این ماله‌کشی دیگر به‌سختی اجازه می‌دهد سینما، تلویزیون یا رسانه‌های دیجیتال هر یک مورد توجه و تمرکز کافی قرار بگیرند. در عین حال، مجلات فیلم نیز به دلایل مختلف بخش زیادی از توان سابق خود را از دست داده‌اند، و دیگر به‌ندرت بر مناقشات یا حتی موضوعات گذشته به‌صورتی که در دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد باب بود تمرکز می‌کنند.

امروزه امکان تهیه‌ی کتاب‌شناسی جامعی برای «روان‌کاوی و نظریه‌ی فیلم» وجود ندارد، زیرا از دهه‌ی هفتاد به بعد بخش اعظم مطالعات سینمایی تحت نفوذ مفاهیمی با چارچوب فرویدی و/یا لکانی قرار گرفت. حتی آثاری که مخالف استفاده از روان‌کاوی بودند نیز برای مقاومت در برابر این چارچوب باید دست به دامن آن می‌شدند. در سال ۱۹۹۰ ای. آن کاپلان^۱ در مقدمه‌ی مجموعه مقالات خود، *روان‌کاوی و سینما* به بحث نامتوازن بودن ورود نظریه‌ی روان‌کاوانه به ادبیات و مطالعات سینمایی پرداخته و از دشواری تلاش برای ایجاد تعادلی میان استفاده از روان‌کاوی و دو رشته‌ی دیگر بحث می‌کند. او از مقارنه‌های ادبی تاریخچه‌ای به دست داده و اشاره می‌کند که کتاب‌های زیادی به این حوزه پرداخته‌اند که روش‌ها و رویکردهای مختلفی را به نمایش می‌گذارند، و تصریح می‌کند که مجموعه مقالات او اولین اثری است که همین کار را در مطالعات سینمایی انجام می‌دهد (یعنی اولین اثر در زبان انگلیسی).^[۵] پس از آن، در سال ۱۹۹۳ و مجدداً در سال ۱۹۹۵ کاپلان با سردبیری چند ویژه‌نامه از نشریه‌ی *روان‌کاوانه‌ی/امریکن/ایماگو*^۲ درباره‌ی «روان‌کاوی و فیلم» و با هدف همنشین ساختن آثار روان‌کاوان و نوشته‌های محققان فیلم، به سوی جامعه‌ی روان‌کاوی گام برداشت.^[۶] تاکنون، چندین گزیده و مجموعه مقالات، کتاب و ویژه‌نامه با این هدف منتشر شده است (بنگرید به گزیده‌ی کتاب‌شناسی). با این همه، گویا یک‌کاسه کردن این متون (یا دمخور کردن سخنرانان روان‌کاوی و محققان مطالعات سینمایی در همایش‌ها)، که به قول کاپلان به قصد ایجاد «فرستی برای خواننده به منظور ساز کردن گفتگویی میان قطعات مختلف»^[۷] صورت می‌گیرد، هنوز چیزی به نام پروژه‌ی مشترک یا نقاط عطف مشترک را ایجاد نکرده است. شاید این مشکلی بنیادی باشد. باید چیزی را که کریستین متز پیش‌تر در «دال خیالی» گفته بود به یاد بیاوریم:

... هر کس که می‌خواهد به طریقی از روان‌کاوی استفاده کند، مانند من که اکنون در سینما از آن بهره می‌برم، حتماً باید روشن کند که از کدام روان‌کاوی سخن می‌گوید. روش‌های

1. E. Ann Kaplan

2. *American Imago*

«روان‌کاوانه» و نظریه‌های کم‌ویش صریح همراه آن مصادیق بی‌شماری دارد که در آن‌ها عنصر حیاتی کشف فرویدی، چیزی که آن را به دستاوردی لایزال و لحظه‌ی بی‌چون‌وچرای شناخت بدل کرده (و باید بدل کند)، رنگ باخته، فروکش می‌کند و از نو به‌عنوان نوع جدیدی از روان‌شناسی اخلاقی یا روان‌پزشکی طبی «سربر می‌آورد» (اومانیسیم و پزشکی: دو‌قصور بزرگ فرویدیسم^۱). چشمگیرترین نمونه (اما نه یقیناً تنها نمونه) موردی است که در اصول روان‌درمانی خاص «سبک امریکایی» عرضه می‌شود ... اصولی که کم‌ویش در همه جا رونق گرفته و عمدتاً تکنیک‌هایی برای استانداردسازی^۲ و به ابتذال کشاندن شخصیت‌اند تا به هر قیمتی آن را از خطر تعارض دور نگه دارند.^[۸]

در مقالات این کتاب، ترکیب «روان‌کاوی و سینما» در موقعیت‌های غیر معمولی به کار می‌رود که تقریباً همگی بر تاریخ نظریه و در واقع به‌ناگزیر بر شماری از پژوهش‌های تاریخ‌نگارانه‌ی معاصر تأکید می‌گذارند، پژوهش‌هایی که بصیرت‌شان را نسبت به خصیصه‌ی سینمایی، حال چه در مرکز صحنه باشد و چه در پس‌زمینه، از دست نداده‌اند. با این وصف البته بازگشت به خصلت سینمایی به این معنا نیست که نتایج و فواید این اثر تنها عاید سینما می‌شود؛ در عوض، ماحصل این مقالات مبنای استواری است که بر اساس آن کسانی که درباره‌ی رسانه‌ها یا رشته‌های دیگر می‌اندیشند، می‌توانند موضوعات متعددی را که در این صفحات مطرح شده به حوزه‌های فعالیت خودشان ترجمه کرده و [از آن‌ها استفاده کنند].

متن‌ها

کسانی که نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم را از دهه‌ی هفتاد به بعد دنبال کرده باشند، بی‌درنگ درمی‌یابند که در مقالات این مجموعه حوزه‌ی مذکور دچار تحول شده است؛ اما کسانی که با سیر این نظریه‌آشنایی ندارند، احتمالاً از سراسر بودن سبک و صراحت بیان این مقالات که در نظریه‌ی فیلم دهه‌ی هفتاد معمول نبود متعجب خواهند شد. به‌علاوه، موضوعات این مقالات جدید و شاید غیرمنتظره است: [...]

1. Freudianism

2. standardization

استفان هیث به تکیه کلام کافکا در مورد سینما - که سینما «زیاده بصری» است - اشاره می‌کند و در مورد «تصویر کردن» به عنوان موضوعی مهم در بازانندی ارتباط «روان‌کاوی و سینما» استدلال قدرتمندی را پی می‌ریزد. اغلب گفته می‌شود که اسلاوی ژیزک و جوان کوپژک در خوانش کانتی/هگلی‌شان از لکان «روان‌کاوی جدیدی» ارائه می‌دهند. در این‌جا، ژیزک از یک مونتاژ مفهومی ضربتی استفاده می‌کند تا به دشواری‌ها، دام‌ها و جذابیت‌های فلسفی موجود در قلب اصطلاح پذیرفته‌شده‌ی حد «فاصل» که سوژه‌ی فضای مجازی را شکل می‌دهد اشاره کند. ماری آن دوآن در قالب بخشی از پروژه‌ی گسترده‌تر مدرنیته و تکنولوژی، نظریات اتین ژول ماری^۱ و فروید را درباره‌ی ضبط یا ذخیره‌ی داده‌های تصویری یا ذهنی بررسی کرده و بدین طریق درمی‌یابد که پناه گرفتن سینمای متقدم در روایت (تعبیری که من به کار می‌گیرم) مکانیسمی دفاعی است برای محافظت از سوژه در برابر اضطراب‌های موجود در بازنمایی کلی و مغشوشی که سینما ایجاد می‌کند. مارک ورنه به بررسی این مسئله می‌پردازد که با فرض دسترسی آسان به اسناد آرشیوهای دیجیتال و الکترونیک، چگونه بت‌وارگی، میل پژوهشگر به دانستن و شناخت را به تأخیر می‌اندازد. پیتر وولن نشان می‌دهد که روش‌های فکری و خیال‌پردازانه‌ی فروید، سارتر و جان هیوستن به‌شکلی عجیب در پروژه‌ی فیلم جان هیوستن، فروید، با هم تلاقی می‌کنند، و نشان می‌دهد که چگونه هر یک با این پندار کودکانه پیش می‌روند که تقدیر فروید این بود که کشورگشا شود. [...] دکتر آلن دو میجولا استدلال می‌کند که تقریباً به‌سختی می‌توان «وضعیت روان‌کاوانه» را با سکوت‌های غیرنمایشی و روابط انتقالی و مسئله‌ی طول مدت واکاوی در فیلم بازنمایی کرد [...].

به‌واسطه‌ی فاصله‌ای که با گذشت زمان ایجاد شده، تعجبی هم ندارد که اکنون می‌بینیم برای پرسش از چارچوب مفهومی لکانی که بیش‌وکم در نظریه‌ی فیلم دهه‌ی هفتاد رسمیت یافته بود راه‌های زیادی به وجود آمده، و طرح مجدد شماری از اصطلاحات روان‌کاوانه که بر آن گفتمان و نظریه‌ی فیلم غلبه داشت، گرچه به مسائل آن چارچوب می‌دهد، اما باعث محدود شدن‌شان نیز می‌شود. استفان هیث

در مقاله‌ی خود «سینما و روان‌کاوای: دو تاریخ موازی» مستقیماً به این موضوعات می‌پردازد. بخشی از مقاله‌ی او را به تفصیل نقل می‌کنم، زیرا دقیقاً از مسائل مهمی صحبت می‌کند که انگیزه‌بخش این کتاب بودند:

تغییرات و دگرگونی‌های جریان نقد در نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم نتیجه‌ی پیوند میان سینما و روان‌کاوی بود که به‌واسطه‌ی راه‌اندازی مجله‌ی /سکرین اتفاق افتاد. اغلب این نقدها معطوف به چنین موضوعاتی بود: تقلیل ارتباط تماشاگر/فیلم به یک ارتباط آینه‌ای محض و در نتیجه بخیه زدن سینما به ایدئولوژی سوژه‌ای که درک اندکی از پیچیدگی ساختار سینما دارد (مفهوم «بخیه» اغلب تنها به ایده‌ی قسمی تأثیرگذاری بی‌درز در سینمای روایی مسلط تماشاگر-سوژه که موجب حفظ وحدت می‌شود محدود می‌شد، اما تأکید فرویدی-لکانی بر این است که هیچ سوژه‌ی یکپارچه و منسجمی وجود ندارد که بتوان آن را سازگار و منطبق کرد). بی‌تردید، مجله‌ی /سکرین با علاقه‌ای که به فهم شرایط خاص تحقق سوژکتیویته در ساختار سینمایی غالب داشت، برای نشان دادن استقرار سوژه در وضعیتی مشابه موقعیتی که فیلم سینمایی تماشاگر را درگیر آن می‌کند (حتی اگر فاصله‌اش را حفظ کند)، گاهی به قدری بر توصیف بازنمایی ایجاد شده تأکید می‌کرد که دچار تبیینی بیش از حد جبری و نوعی روایت نظریه‌پردازانه از انسداد و فروبستگی می‌شد (و این به‌نحوی بالقوه در خود مفهوم بخیه هم وجود داشت که تلاشی بود برای معرفی آثار لکان به‌عنوان مجموعه‌ای که یک «نظام را شکل می‌داد» و صورت‌بندی‌ای از آن ارائه می‌کرد). البته، هدف /سکرین تصاحب روان‌کاوی از حیث سیاسی بود، یعنی تا جایی که می‌توانست مفید واقع شود و مکانیسم‌های ثبت سوژه را برای ایدئولوژی تشخیص و توضیح دهد. اگر بتوان به این نوع تصاحب اتهام وارد کرد که آن طور که باید و شاید روان‌کاوانه نیست، این مسئله هم باقی می‌ماند که «روان‌کاوی و سینما» فضایی را می‌گشایند که لزوماً در مرزهای خود روان‌کاوی نمی‌گنجد؛ همچنین، این نکته نیز باقی می‌ماند که در باییم یک حرکت «به‌راستی» روان‌کاوانه در هر زمینه‌ی معینی مستلزم چه نوعی از سرمایه‌گذاری است. به‌علاوه، «سینما و روان‌کاوی» مستلزم تصریح روان‌کاوی به‌گونه‌ای است که از نو شناخته شود، و از خود فاصله‌ای بگیرد تا در نسبت با سینما بازآوری شده و همین اتفاق برای سینما نیز رخ دهد، به صورتی که به‌واسطه‌ی نظریه و مفاهیم روان‌کاوانه‌ای که با آن‌ها سروکار دارد از نو مطرح شود.

هیث مقاله‌ی خود را با تصویر زنده‌ای از لو آندره سالومه در سینمای اورانیا در وین سال ۱۹۱۳ آغاز می‌کند، سالومه‌ای که درباره‌ی سینما می‌نویسد: «تکنیک سینمایی

تنها تکنیکی است که امکان توالی سریع تصاویر را مشابه فعالیت خیال پردازانه‌ی خود ما میسر می‌سازد، و حتی از فرار بودن آن تقلید می‌کند. این ادعای سالومه آغازگر سیری در نخستین «مسائل سینما» است (عنوان مجموعه مقالات هیث)، که در قالب بحث «تصویر کردن» مطرح می‌شود. از نظر من مقاله‌ی هیث دنباله‌ی ارزشمند و روزآمد یکی از تأثیرگذارترین مقالات او در دهه‌ی هفتاد به نام «فضای روایی» است، زیرا تعهد هیث به بحث تصویر کردن به‌عنوان بنیان سینما تغییر نکرده است - ویراستاران/سکرین در ویژه‌نامه‌ی «دال خیالی» هشدار می‌دهند که نکند «شناختی [که از مطالعات روان‌کاوانه‌ی فیلم حاصل می‌شود] بیشتر از جهت تأیید نظریه‌ی روان‌کاوانه ارزشمند تلقی شود تا به‌دلیل کمک به فهم سینما». ^[۹] با توجه به همین نکته است که هیث در بخشی از مقاله‌اش اشاره می‌کند که اسلاوی ژیزک پس از سال‌ها اکنون به این موضع بازگشته که تأمل درباره‌ی روان‌کاوی و سینما بیش از آن‌که استفاده از سینما برای اثبات مفاهیم لکانی باشد، نیروی است برای به پرسش کشیدن یا فراتر رفتن از مرزهای بازنمایی سینمایی.^۱

هیث اظهار می‌کند که بدگمانی فروید نسبت به سینما که نمونه‌ی معروف آن مخالفت با ذکر نام‌اش در *رازهای یک روح بود*، به این خاطر بود که تصور می‌کرد بازنمایی نظریه و فرآیند روان‌کاوی در سینما اتفاقی ظاهراً ناممکن است. مشکل بازنمایی روان‌کاوی در فیلم تنها تقلیل‌دهنده بودن احتمالی آن نیست، بلکه بحث بر سر خطر دائمی نهفته در نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم است که «می‌خواهد روایت‌های خاص خود را از سینما برپا کند: چه تحت عنوان یک ذات (دال خیالی، نظریه‌ی آپاراتوس)، چه به اسم بازی دال‌ها (که در تفسیر «تحلیلی فیلم» دیده می‌شود) و چه تحت عنوان تأمل [انعکاس] (فراهم کردن جایی برای نمایش مفاهیم روان‌کاوانه)». هیث راه فراری از این معضل را نشان داده و روایت‌های غیرمعارفی از تجربه و بازنمایی سینمایی ارائه می‌دهد؛ و معاصران مدرنیست فروید مانند ویرجینیا وولف، کافکا، جیمز جویس و هیلدا دولیتل^۲ همگی از طریق این روایت‌ها مسائلی را مطرح کرده‌اند که هنوز هم باید آن‌ها را در قلب نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم جای داد. از نظر

1. cinematic representation

2. Hilda Doolittle

این نویسندگان و همین‌طور فروید و لکان، نظریه‌ی روان‌کاوانه هرگز به مقولاتی ثابت و «کنترل‌شده» تقلیل نمی‌یابد.

سهم ژیزک در این مجلد، مقاله‌ی «فضای مجازی یا فروبستگی طاقت‌فرسای بودن»، نظریه‌ی فضای مجازی [سایبر] را از آن جهت که بر برداشت‌های روان‌کاوانه از سوژه تأثیر می‌گذارد، مورد توجه قرار می‌دهد؛ او اشاره می‌کند که این تأثیر اساساً از طریق مفهوم حد «فاصل» صورت می‌گیرد و آن را به مفهوم قاب و صحنه‌ی دیگر پیوند می‌دهد. در این جا، ما با یک نمایش ژیزکی جانانه مواجهیم که آکنده از مثبت‌ترین بارها و انرژی‌ها است، و این زمانی روی می‌دهد که ژیزک در روایت خلاقانه و قانع‌کننده‌ی خود ما را با مجموعه‌ی گیج‌کننده‌ای از شخصیت‌ها و ارجاعات سایبری همراه می‌کند که از آن میان، می‌توان به موارد زیر (با حفظ ترتیب‌شان در متن) اشاره کرد: جی. جی. بالارد، افلاطون، لکان، هگل، شلینگ، مارکس، ساکی، استارگیت، ولز، کافکا، نقاشی‌های غار لاسکو، واقعیت مجازی (VR)، دریاچه‌ی سرکنیکای اسلوانی به‌منزله‌ی پرده‌ی جادویی، نویسنده‌ی اسلوانیایی یانز والواسور، *ترمیناتور ۲*، *آیندیانا جونز*، *دلوز*، فیلم *نوار و زن اغواگر*، فوکو، چاپلین، *تفکر وحشی*، پروژه‌ی آیزنشتاین برای ساخت فیلمی از کتاب *سرمایه*، شری ترکل، هایدگر، کانال‌های اینترنتی ریلی چت (IRC)، دامنه‌های کاربری چندنفره (MUD)، آلوکوئر روسن [سندی] استون، روبوکاپ، جو دیت باتلر، بحث اتاق چینی جان سرل، هوش مصنوعی (AI)، کانت، مارکوزه، فروید، اختلال چندشخصیتی (MPD)، مالبرانش در مقام فیلسوف واقعیت مجازی، ناپلئون، دکارت، خدا، ارسطو، یکی از کاهنان آرتک، شربر، فردریک جیمسن، «بوم‌شناسی عمیق»، استالین، *تلو*، دوگل، داستایفسکی و هابرماس.

ژیزک می‌پرسد، ما چگونه از غار افلاطون به دستگاهی^۱ ماتریالیستی دست می‌یابیم؟ بر اساس تز ماتریالیسم، منزلت واقعیت حقیقی فراسوی غار همان منزلت قسمی فانتزی آنامورفیک است که نمی‌توان مستقیماً آن را درک کرد، بلکه تنها از طریق انعکاس اعوجاج‌یافته‌ی آن بر روی دیوار غار و بر روی «پرده^۲»ی [نمایش] ادراک می‌شود. خط فارق واقعی در درون غار است که واقعیت مادی پیرامون غارنشینان را

1. dispositif

2. screen

از جلوه‌های گریز پای رخداد «فراحسی» که بر دیوار غار منعکس شده جدا می‌کند. همان‌طور که لکان و هگل تأکید می‌کنند، رخداد فراحسی همان نمود به‌مثابه‌ی نمود است. ژیزک برای حرکت از یک معنای حد «فاصل» به معنای دیگر آن، یادآوری می‌کند که «در داستان‌های علمی-تخیلی ... از پنجره یا در» اغلب به‌عنوان «معبری برای ورود به ساحت خیال» استفاده می‌شود، «... در تاریخ سینما شاید بزرگ‌ترین استاد هنر برکشیدن یک در یا پنجره‌ی معمولی به دهلیز یا معبر ساحت خیال اورسن ولز بود؛ فی‌المثل، ولز در اقتباس خود از محاکمه‌ی فرانتس کافکا به شیوه‌ای منظم و حساب‌شده از توان بالقوه‌ی عمل ساده‌ی گشودن در برای ورود به ساحت خیال بهره‌برداری می‌کند: درها همیشه به روی مکان‌هایی باز می‌شوند که به طرزی حیرت‌زا متفاوت‌اند ... "اتاق بغلی" در محاکمه همواره اشاره به وحشتی روانی دارد که واپس زده شده است». ژیزک می‌پرسد، آیا این دستگاه همان قابی نیست که از طریق آن می‌توان به صحنه‌ی دیگر نظر انداخت، همان فضای فانتزی، از نقاشی‌های لاسکو تا واقعیت مجازی؟ آیا مدار فاصل کامپیوتر آخرین جلوه‌ی مادی این قاب نیست؟ کلید فهم منزلت واقعیت مجازی را باید در تفاوت میان تقلید و انامایی جستجو کرد: واقعیت مجازی از واقعیت تقلید نمی‌کند، بلکه آن را شبیه‌سازی می‌کند. این ما را به کجا می‌رساند؟ ما در جایگاه «میانجی‌های ناپدیدشونده» قرار می‌گیریم. شاید به جایی برسیم که به خود «آگاهی» نیز به‌عنوان نوعی حد فاصل بنگریم، تا جایی که به «قابی بدل می‌شود که عالم را درون آن ادراک می‌کنیم»، اما ژیزک هشدار می‌دهد که اگر چنین کنیم «امر واقعی را فروبسته‌ایم».

مقاله‌ی مارک ورنه به نام «بت‌واره در نظریه و تاریخ سینما» از زاویه‌ای متفاوت به بحث از دعویات اتوپایی درباره‌ی تکنولوژی‌های صوتی-تصویری دیجیتال می‌پردازد. ورنه بحث می‌کند که میان امر رویت‌ناپذیر موجود در نظر بازی و امر ناشناختنی موجود در آرشوها و کتابخانه‌های سینمایی پیوندی وجود دارد. او در مقام سرپرست فیلمخانه‌ی جدید بیلبوتک دوفیلیم در پاریس این مسئله را پایه و اساس میل به ندانستن و «نشناختن» می‌داند. ورنه با استفاده از تمایز متز میان امر ادراک‌پذیر و امر رویت‌پذیر اظهار می‌کند که استفاده از تکنولوژی‌های دیجیتال در تحلیل فیلم از حیث فیزیکی و زمانی فوایدی دارد، اما ممکن است با تأثیری غیرمنتظره میل به

تحقیق را از بین ببرد، زیرا تجهیزات دیجیتال دیگر لذت تورق و سرک کشیدن در صفحات کاغذی منابع کمیاب را با خود ندارند. ورنه نشان می‌دهد که چگونه ایده‌ی «متن دست‌نیافتنی» که ریموند بلور در ابتدای عصر تکنولوژیک آن را شرح می‌دهد، در محیط دیجیتال جدید هنوز هم حرفی برای گفتن دارد.

مقاله‌ی ماری آن دوآن، «زمانندی، ثبت، خوانایی» ما را به شباهت‌های میان پیش‌تاریخ سینما و نظریه‌های پیشروی فروید بازمی‌گرداند، و به بحث از مدرنیته، شوک و پیشرفت‌های تکنولوژی جدید ضبط در عصر «سینمای متقدم» می‌پردازد. او همچون ورنه به مفاهیمی چون بازیابی، ثبت و ذخیره‌سازی اشاره می‌کند، اما قصدش این است که بگوید فروید، عکاسی زمانی اتین ژول ماری و سینما جملگی به‌شیوه‌های کاملاً مختلف با مفهوم زمان، ثبت، بازنمایی و خوانایی سروکار دارند. در حالی که سینما در سال‌های اولیه‌ی عمرش ابزاری تمام‌عیار برای ثبت زمان به حساب می‌آمد، اشتیاق ماری برای نمایش علمی زمان به نحو عینی و قابل اندازه‌گیری و به‌صورت ثبت تعداد زیادی شکل‌های ترسیم‌شده بر روی یک تصویر واحد عکاسی عاقبت به ناخوانایی [و نامفهومی] منجر شد. از نظر فروید، زمان چیزی مغایر با مفهوم انباشت و ذخیره‌ی نشانه‌ها در حافظه است؛ در عوض، در نوشته‌های او زمان در قالب انفصال و عدم تداوم ظاهر می‌شود و نتیجه‌ی فرعی نیاز ارگانیزم به محافظت از خویش در برابر محرک‌های شدید جهان خارجی است. گرچه سینمای متقدم عمدتاً خوانش‌پذیر و قابل‌قرانت است و بدین طریق از مضمونه‌ی خوانایی پیش روی ماری و فروید می‌گریزد، اما به‌دلیل تمایل‌اش برای به تصویر کشیدن حس و معنای تک‌سرشتی، جزئی و گنگِ زمان و مکان حال، بر لبه‌ی پرتگاه بی‌معنایی قرار می‌گیرد. این گرایش نگران‌کننده است، زیرا بازنمایی سینمایی بی‌آن‌که برای جلب توجه و تمرکز مخاطب مرزهای خاصی را مشخص کند، بالقوه می‌تواند به جایگاه «زمان واقعی» بدل شود. به‌رغم غلبه‌ی واقعیت در دهه‌ی اول سینما (ادعای فیلم‌ها برای نشان دادن «رویدادهای واقعی») و شیفستگی شدید نسبت به رابطه‌ی سینما با «زمان واقعی» و حرکت، و به‌رغم این حقیقت که سینما از میلی برای بازنمایی یا ثبت زمان زاده شده بود، دوآن بحث می‌کند که دلیل اصلی این که روایت عزم خود را جزم کرده بود تا زمان سینمایی را بسازد، این بود که از سوژه در برابر اضطراب محافظت کند، اضطرابی

زاده‌ی این تصور که هدف تکنولوژی‌های رسانه‌ای جدید در مدرنیته دست یافتن به «بازنمایی کامل» است.

مقالات دوان، ورنه، هیث و ژیزک هر یک به‌شکلی متفاوت سیر تاریخی سینما و سپس رسانه‌های دیجیتال را نشان می‌دهند و تأملی‌اند درباره‌ی مفروضات بنیادین این پیشرفت‌ها که خود به راه‌های نرفته اشاره دارند. در واقع، اکثر مقالات این مجلد گواه اشتیاقی فزاینده‌اند به تاریخ روان‌کاوی و ارتباط‌اش با تاریخ متقدم سینما: دو تاریخ موازی که در قرن گذشته به طرق مختلف احضار شده‌اند.

این هنر جدید متعلق به من بود، و به همان اندازه به دیگران نیز تعلق داشت. ما رشد ذهنی مشابهی داشتیم: هفت ساله بودم که می‌دانستم چگونه بخوانم؛ دوازده ساله بود و نمی‌دانست چگونه سخن بگویم. مردم می‌گفتند دارد اولین گام‌هایش را برمی‌دارد، باید پیشرفت کند؛ تصور من این بود که داریم با هم بزرگ می‌شویم. من کودکی مشترک‌مان را فراموش نکرده‌ام ...

ژان-پل سارتر

[...] پیتر وولن در «فروید چنان ماجراجو» پرونده‌ی «سناریوی فروید» را به شکل متفاوتی مطرح می‌کند تا نشان دهد که فروید، جان هیوستن و سارتر هر سه خود را چنان ماجراجویی می‌دانستند که مانند کشورگشایان به دنبال شکوه و عظمت بودند و از محدودیت‌های زندگی خانوادگی می‌گریختند. او واکنش افشاگرانه و تکان‌دهنده‌ی فروید را وقتی با چشمان خود آکروپولیس را دیده بود نقل می‌کند:

امکان این‌که روزی آن‌چنان «سفر دوردستی بروم» حتی در تصور من نمی‌گنجید. این به‌خاطر فقر و محدودیت‌های ما در زندگی بود. اشتیاق من به سفر بی‌شک نشان از آرزوی من برای گریز از فشارها نیز بود، همان نیرویی که بسیاری از نوجوانان را به فرار از خانه وامی‌دارد. پیش‌تر فراوان دیده بودم که بخش عمده‌ی لذت سفر ناشی از برآورده شدن این آرزوهای سنین اولیه است و ریشه در ناخشنودی از خانه و خانواده دارد. وقتی برای اولین بار چشم انسان به دریا می‌افتد، از اقیانوس گذر می‌کند، و حضور شهرها و سرزمین‌هایی را واقعاً تجربه می‌کند که مدت‌های مدید در نظر او آرزوهایی دست‌نیافتنی بوده، خود را چنان قهرمانی می‌بیند که گویی کاری بزرگ و دور از انتظار را به انجام رسانده است.

وولن اشاره می‌کند که فلسفه‌ی سارتر تفاوت زیادی با فلسفه‌ی فروید داشت و این فاصله به اندازه‌ی خلیجی بود که سارتر میان خود و جان هیوستن تصور می‌کرد. وولن با نقل کردن از سارتر که «بی‌درنگ با گفته‌ی آن روان‌کاو مشهور موافق‌ام که: من ابرمن ندارم» اظهار می‌کند که «به بیان دیگر، احساس گناه ندارم (آیا این حرف شبیه گفته‌ی هیوستن درباره‌ی ناخودآگاه نیست که سارتر آن را مسخره می‌کرد: «در من هیچ ناخودآگاهی در کار نیست»؟). وولن شگفت‌زده از میزان همسویی سارتر و فروید، درمی‌یابد که «باید به مسئله‌ی اصلی برآمده از روایت داستان دوران کشفیات روان‌کاوانه‌ی فروید نگاهی دقیق‌تر بیاندازیم: نقشی که پدر در زندگی پسرش ایفا می‌کند». سارتر هنگام آماده‌سازی فیلمنامه از چهار منبع بهره می‌گیرد: نامه‌های فروید به فلیس، مطالعاتی درباره‌ی هیستری، تفسیر رویا، و جلد نخست زندگینامه‌ای که جونز نوشته بود. وولن نشان می‌دهد که سارتر می‌خواست کاملاً به این نوشته‌ها وفادار باشد و در عین حال «روش پژوهشی خود را که اساساً با روش فروید متفاوت است ارائه کرده و به آزمون بگذارد». وولن به‌شکلی مجاب‌کننده و جذاب استدلال می‌کند که «کلید این موفقیت توجه جدی سارتر (به پیشنهاد هیوستن) به نخستین دوره‌ی خودکاوای فروید بود؛ یعنی زمانی که هنوز روش فروید در قالب نظام و نهاد روان‌کاوی شکل نگرفته بود. به بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت زمانی که هنوز ماجراجو بود و هنوز (کاملاً) قانون‌گذار نشده بود».

[...] آلن دو میجولا در مقاله‌ی «فروید و وضعیت روان‌کاوانه بر روی پرده» از فیلم‌هایی صحبت می‌کند که خود فروید را به تصویر می‌کشند. این فیلم‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: فیلم‌های خانگی که ساخته‌ی معاصران او مانند فیلیپ لهرمان، مارک برانسویک، پرنسس ماری بناپارت و رنه لافورگ هستند و دسته‌ی دیگر، فیلم‌های داستانی. دو میجولا تأکید می‌کند که در هیچ‌یک از آثار این دو دسته وضعیت روان‌کاوانه تصویر نشده است: «هیچ چیز غیرسینمایی‌تر از وضعیت روان‌کاوانه نیست، زیرا هیچ چیز به اندازه‌ی آن برای فراهم کردن مصالح لازم برای یک صحنه‌ی نمایشی، غیربصری و نامناسب نیست...». برای مثال، ضرباهنگ واکاوی و ضرباهنگ سینما تفاوت زیادی دارند. چیزهایی که معمولاً در فیلم‌های روان‌کاوانه نشان داده می‌شود، مانند خوابیدن ناگهانی در هیپنوتیزم و انتقال همراه آن، همگی نقطه‌ی مقابل فرآیند آهسته‌ی درگیر

شدن و [کار روان‌کاوانه] اند، زیرا در این فرآیند وقفه‌های میان جلسات و طول مدت درمان روان‌کاوانه نیز اهمیت دارد. سینما تقریباً هیچ‌گاه نتوانسته است فضای درونی روان را به‌شکلی معنادار بر روی پرده نمایش دهد.

روان‌کاوی و بازنمایی: مضمون و معما

«اون داره‌گریه می‌کنه. نجات پیدا کرد» (راز صخره‌های کدور)

راز صخره‌های کدور (۱۹۱۲) اثر لئونس پره^۱ در سال ۱۹۹۵ از سوی جشنواره‌ی فیلم‌های صامت پوردنون^۲ به‌عنوان اولین فیلم روان‌کاوانه معرفی شد. در این فیلم، خود سینما به‌عنوان ابزاری برای روان‌درمانی مقبول می‌افتد و روان‌کاوی و سینما دست به دست هم می‌دهند تا سوژه‌ی فیلم، سوزان را در چارچوب «رازی» سنتی درمان کنند. طبق وصیتنامه‌ی عمومی متوفی سوزان، وقتی سوزان به سن قانونی برسد اموال او را به ارث خواهد برد، مگر آن‌که بنا بر تبصره‌ی عجیب و پیشگویانه‌ی وصیتنامه، جان خود را از دست بدهد، وارد صومعه شده یا به دلیل کوری یا جنون صلاحیت حقوقی خود را از کف بدهد، که در این صورت اموال به قیم او می‌رسد (نقش قیم را کارگردان فیلم، لئونس پره ایفا می‌کند). وقتی سوزان بزرگ می‌شود، قیم که به‌خاطر بدهی‌های معوقه چیزی نمانده که آبرویش بر باد رود، به این فکر می‌افتد که با سوزان ازدواج کند و ثروت او را بالا بکشد. اما سوزان کاملاً غافل‌گیر شده و از پیشنهاد او یکه می‌خورد و دست رد به سینه‌اش می‌زند. سپس، قیم طرحی می‌ریزد تا سوزان و معشوق او ژان دی ارکوی را در خلیجی دورافتاده، معروف به صخره‌های کدور به قتل برساند. پس از آن‌که سوزان به‌خاطر نوشیدن زهر در ساحل نقش بر زمین می‌شود، قیم در میان صخره‌ها کمین می‌کند و وقتی دی ارکوی با قایق به ساحل می‌رسد گلوله‌ای تبارش می‌کند. انتظار می‌رود جزر و مد آب از جسم آنان مراقبت کند. قیم می‌رود. اما

1. Leonce Perret

2. Pordenone

دی ارکوی به‌رغم زخمی شدن سوزان را کشان‌کشان به درون قایق می‌اندازد، و شبی طوفانی را با هذیان در دریا سپری می‌کند و درنهایت هر دو نجات می‌یابند. حال دی ارکوی بهبود می‌یابد، اما سوزان دچار خلسه و جنون می‌شود.

وارد بحث روان‌کاوی شویم: دی ارکوی با «دکتر روان‌پزشک خارجی و مشهوری که اخیراً به پاریس آمده» ملاقات می‌کند، زیرا آزمایشات او مربوط به تکنیکی است که در مواردی مانند پرونده‌ی سوزان امیدوارکننده به نظر می‌رسد.^{۱۰۱} دکتر به او کتابچه‌ای می‌دهد با این عنوان، «گفتاری برای آکادمی پزشکی درباره‌ی ملاحظات پروفیسور ویلیامز درخصوص کاربرد سینماتوگراف^۱ در روان‌درمانی». در دفترچه‌ای که به همراه فیلم منتشر شده بود بر چند جمله از فیلم مانند یک میان‌نوشته^۲ تأکید شده بود که البته در نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی فیلم وجود نداشت: «این ابتکار حیرت‌آور که تنها در سال‌های اخیر در "طب روانی" از آن استفاده شده، گویی بنا دارد با سرعت تمام به جایگاهی رفیع دست یابد. ارتعاشات درخشان تصاویر سینماتوگرافیک که از طریق عصب بینایی شبکه‌ی مخابره می‌شوند، بر روی سلول‌های کورتکس مغز ثبت شده و حالت خاصی از هیپنوتیزم را موجب می‌شوند که تأثیر درمانی بسیار مناسبی دارد». توضیح بیشتری درباره‌ی شگرد [و مکانیسم] این روش داده نمی‌شود. به جای آن، تصویر بی‌درنگ به پروفیسور ویلیامز برمی‌گردد که مشغول کار است، زیرا خود او است که بنا است برای درمان سوزان «تصاویر سینماتوگرافیک» را خلق کند. یک بار دیگر، ساحل دورافتاده را می‌بینیم که البته این بار پروفیسور ویلیامز در آن فرمان می‌راند، نه قیم نابکار داستان. او بازیگران را کارگردانی می‌کند (دی ارکوی نقش خودش را بازی می‌کند) و به فیلمبرداژ نما به نما دستوراتی می‌دهد (شکل ۱)، و تا جایی که می‌تواند صحنه‌ی ترومای اصلی سوزان را موبه‌موبه بازسازی می‌کند.

1. cinematographe

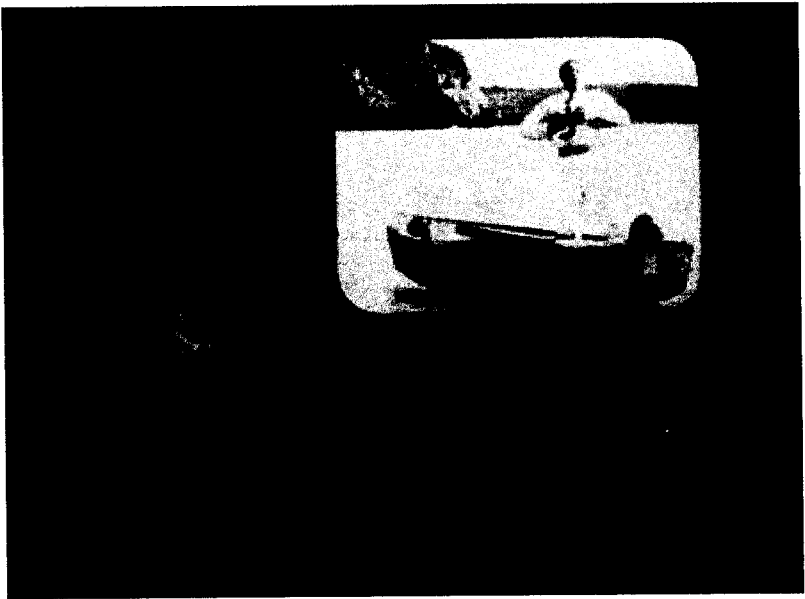
۲. Intertitle، میان‌نوشته به متن‌های پرینت‌شده در فیلم‌های صامت اطلاق می‌شود که در گذشته برای انتقال یک دیالوگ یا توضیحی درمورد بخش‌هایی از رفتارها و کنش شخصیت‌ها در فیلم گنجانده می‌شد. اولین استفاده‌ها از میان‌نوشته به سال ۱۹۰۱ و در واقع به دوره‌ای بازمی‌گردد که فیلم‌های صامت از فرم کوتاه خود فاصله گرفتند. م



شکل ۱

راز صخره‌های کدور (لئونس پره، ۱۹۱۲)
سینماتک عمومی فرانسه

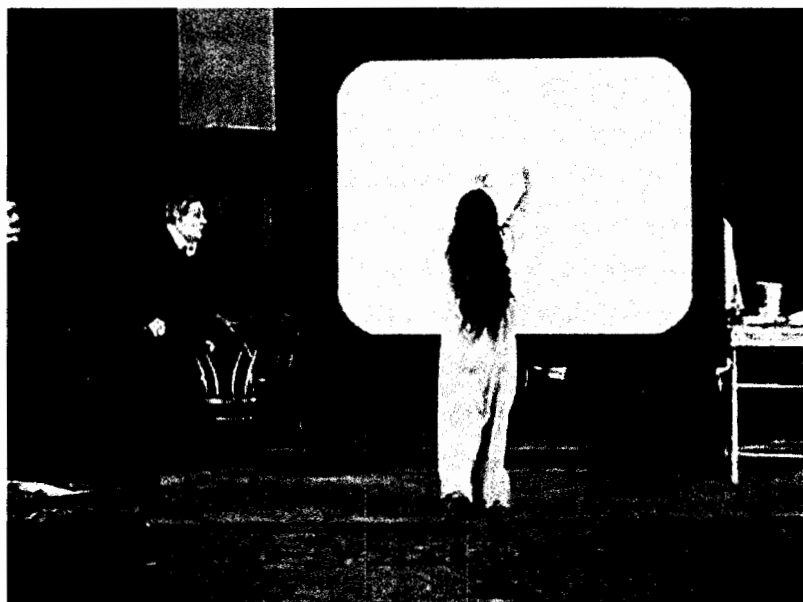
همچنین، تصویری از کل دستگاه پروژکتور را می‌بینیم که برای نمایش خصوصی سوزان آماده شده است. چهره‌ی سوزان سرد و بی‌روح و چشمان‌اش خالی از احساس است؛ او را بر روی یک صندلی می‌نشانند و پرده‌ای متحرک را روبرویش قرار می‌دهند. گرچه دیگران امکان تماشای تصاویر را از اطراف دارند (ما آن‌ها را پیش و پس از نمایش اصلی در اطراف می‌بینیم)، اما باید چشم‌شان به سوزان باشد که به پرده‌ی نمایش خیره شده است. پرده‌های پنجره کشیده شده‌اند و اتاق تاریک است، نمایش شروع می‌شود. وقتی این نمایش فیلم در فیلم آغاز می‌شود، مجموعه‌ای از نماها را می‌بینیم که میان چهره‌ی سوزان، انعکاس «ارتعاشات درخشان» پرده و بازسازی سینمایی حادثه که در برابر او پخش می‌شود در رفت و آمدند. به نظر می‌رسد سوزان چیزی را در تصویر می‌بیند، و گویی صورت‌اش می‌خواهد احساسی را بیان کند، سپس در حالی که به سنگینی نفس می‌کشد، غرق تماشا می‌شود و وقتی به دی‌ارکوی شلیک می‌شود (شکل ۲) به شدت آشفته شده و می‌بیند که ارکوی چه تقلائی می‌کند تا او را (بدل‌اش را) به سلامت به داخل قایق ببرد.



شکل ۲

راز صخره‌های کدور (لئونس پره، ۱۹۱۲)
سینماتک عمومی فرانسه

رفتار سوزان در این لحظه آمیزه‌ای است از [شخصیت] شرلوک جونپور باستر کیتون و تماشاگران زنی که طبق تفسیری تحت‌اللفظی از بحث ماری آن دوآن به تصویر «خیلی نزدیک» شده‌اند؛ سوزان به همین صورت، همچون یک خوابگرد برمی‌خیزد و به پرده نزدیک می‌شود (شکل ۳)، دستان خود را به سمت مرد/تصویری که تنها در این جا می‌تواند تشخیص‌اش دهد بالا می‌آورد و سپس بیهوش می‌شود.



شکل ۳

راز صخره‌های کدور (لئونس پره، ۱۹۱۲)
سینماتک عمومی فرانسه

پس از به هوش آمدن (پس از آن‌که داروی استثمایی دکتر او را از قلمرو سایه‌های سینمایی و روانی باز می‌گرداند)، عاقبت دی ارکوی را به جا می‌آورد و خود را در آغوش او می‌اندازد و سپس این جملات (از زبان دکتر) بر تصویر ظاهر می‌شود: «اون داره گریه می‌کنه. نجات پیدا کرد». باری، چنین نمایشی از تأثیر و عاطفه که یکسره با قواعد ملودرام مطابقت دارد، به توضیح بیشتری نیاز ندارد. وقتی داستان به جایی می‌رسد که قیم به داستان عدالت سپرده می‌شود، روان‌کاوی کارش را با موفقیت به انجام رسانده و از کادر خارج می‌شود.^[۱۱]

جالب آن‌که این بخش داستان که از سینما به‌عنوان ابزاری اولیه برای درمان روان‌کاوانه (روان‌پالشی^۱) استفاده می‌کند، حرکتی است از تاریکی به سوی روشنایی،

و توگویی این امر استعاره‌ای دیگر را معنا می‌کند: سوزان با حرکت از وضعیت خلسه به حالت عادی، در محیط اجتماعی مناسب خود از نو پا می‌گیرد. در این فیلم قدرت روان‌کاوی وابسته به داستان است و به واسطه‌ی نقش بر آب کردن حقه‌ای شیرانه مضمون پردازی می‌شود، و در زنجیره‌ای از موقعیت‌هایی که پای سوپرکتیویته‌ی زنانه به آن‌ها کشیده شده آشکار می‌گردد. سوزان ابتدا تابع شرط و شروط وصیتنامه‌ی عمویش است، و سپس در معرض دسیسه‌های قیم قرار می‌گیرد (که باعث بیهوشی و به خطر افتادن جان‌اش می‌شود) و بعد پروفیسور ویلیامز او را با سینماتوگراف و روان‌درمانی آزمایش می‌کند (و او را از وضعیت بیهوشی به «زندگی عادی» برمی‌گرداند)؛ در نهایت به همسر آینده‌ی دی ارکوی تبدیل شده و بنابراین نه تنها به «سلامت روانی»، که به خیر دنیا و آخرت می‌رسد و شرایط وراثت را نیز به دست می‌آورد.

این حکایت کوتاه جذاب درباره‌ی سینما، روان‌درمانی و تفاوت جنسی، بُعد کم‌دی و طنز خاصی دارد که تا حدی آن را مدیون بازی عمداً اغراق‌آمیز لنونس پره در نقش آدمی بدسیرت است و البته مدیون لذتی ناب حاصل از نشان دادن این‌که (سینما) «این اسباب‌بازی، چگونه کار می‌کند»؛ این بُعد کم‌دی به موازات طرح داستانی «سرراست» فیلم یعنی ابتدا ترومای روانی و سپس گره‌گشایی از راز مورد بحث پیش می‌رود، و خیره‌کننده‌ترین لحظات این حکایت لحظاتی‌اند که ابهام و تیرگی روانی سوزان را به تصویر می‌کشند. در واقع، در بخش زیادی از فیلم پیش از روشن شدن پایان ماجرا، نمی‌دانیم که او به‌راستی چه شخصیتی دارد (در ابتدا به نظر می‌رسد زنی به‌غایت مستقل باشد)، چه می‌خواهد یا چه فکر و احساسی دارد، به‌ویژه پس از آن‌که دچار «خلسه» می‌شود (یعنی غیرقابل خواندن می‌شود). نمونه‌ای قدرتمند از این مرحله‌ی دوم [خلسه] در اولین بخش از اثر ژان-لوک گدار، تاریخ(های) سینما دیده می‌شود، که خود برگرفته از تاریخ شمایل‌نگارانه‌ی تصاویر شیخ‌مانند و خیالی از زنانی است که ذهن‌شان «غایب» و موهای تیره‌ی بلندشان بر ردایی سفید و بلند پریشان است: سوزان گویی در وضعیت هیپنوتیزم به سمت پرده‌ی نمایش می‌رود و چون دوربین پشت سر او قرار می‌گیرد هر چه که شاید چهره‌اش بخواهد «آشکارا» بگوید همچنان پنهان می‌ماند. چیرگی ملودرام بر روان‌کاوی، که بی‌شبهت به چیرگی تا ابد شادمانه‌ی مردان داستان در بخش اعظم فیلم بر سوزان

نیست، در تقابل با گریزندگی تاریک مرد مرده قرار می‌گیرد، مثالی که مقاله را با آن شروع کرده بودم. در مرد مرده روان‌کاوی مضمون آشکاری نیست، اما تو گویی فیلم هر لحظه منطق آن را پیش می‌کشد و در طرز بیان شناور و شدیداً هیپنوتیزم‌کننده‌ی خود پاسخ‌های ساده و قواعد دراماتیک را پس می‌زند، طرز بیانی که به نحوی مستمر و پیش‌بینی‌ناپذیر، فراتر از طرح داستان و نمایش فیلم، حاکی از سفری متنی و روانی به سوی پایان (مقصد نهایی) خویش است.

در پایان با یاد و خاطره‌ی کریستین متز، انسانی عمیقاً سخاوتمند، فداکار و پیشگام، می‌خواهم بگویم باید زمان را غنیمت شماریم و تاریخ‌مان را از نو بکاویم و خطرات امروز را در نظر داشته باشیم، زیرا امروز در وضعیتی به سر می‌بریم که فرم و نقش رسانه‌ها نسبت به بیست سال پیش کاملاً زیر و رو شده، و مطالعات سینمایی به نهادی آکادمیک بدل شده است و گویا جماعت روان‌کاو برای واژه‌ی «ناخودآگاه» معانی متعددی در ذهن دارند.