Received: 2024/12/15
Accepted: 2025/04/11
Published: 2025/06/22

Psychoanalytic Reading of "Beyond the Wall" (2022) Using Sigmund Freud's "Repetition Compulsion" Theory

Maryam Darabi, Master Student of Cinema, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Alireza Sayyad, Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

"The Repetition Compulsion" is a theory in psychological studies initially introduced by Sigmund Freud between 1914 and 1939. Freud believes this phenomenon is associated with a dialectic situation caused by the simultaneous interference of life and death drives. He explains the repetition compulsion as the repeated attempt to recall past repressions in trauma its most obvious manifestation. Similarly, cinema, as a form of visual research, can provide a platform for the liberation and analysis of the mental content in its subjects, particularly when dealing with traumatic scenes in some films that may necessitate psychoanalytic visual forms. Therefore, the current research focuses on analyzing "Beyond the Wall (2022)" film. Despite having a social concept, this film represents the scene of character's trauma. Hence, Freud's Repetition Compulsion theory can be applied to analyze the formal approach of this artwork. As it appears in the film, the "reality scene" is the primary origin of the trauma in the past, which resulted in the character's punishment due to disobedience. This event has raised anxiety at present. Affected by this anxiety, the character creates a hypothetical conflict between life (pleasure) and death (beyond pleasure) to play out another traumatic drama. Then, he performs his trauma repeatedly by reconstructing the second scene, which embodies the unconscious environment of the character in the manifestation of his neurotic psychodrama. In other words, he punishes himself. The current study is a descriptive analytical research. First, the research aims to conceptualize the components of "Repetition Compulsion" by employing Freud's 1920 paper Beyond the Pleasure Principle and the interpretations of figures such as Jacques Lacan. These components are repression, death drive, and traumatic neurosis. Next, it concludes that "repetition" becomes a psychological form in the representation of traumatic scenes by analyzing the components through the film. Therefore, the research objective is to understand the structural ability of the film to establish the relationship between the Second drama of the character in the "Second scene" and his primary drama in the "reality scene". In this process, a disorder occurs in the time and place, consciousness and unconsciousness, and life and death of the subject through "repetition compulsion." Consequently, analyzing the representation method of this film through a psychoanalytic theoretical framework can help identify the logic of "repetition" by understanding the mechanism of traumatic neurosis.

Keywords: Beyond the Wall (2022), Sigmund Freud, The Repetition Compulsion, Death Drive, Traumatic Neurosis

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۲
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

مریم دارابی[۱]، علیرضا صیاد[۲]

تحلیلِ روانکاوانه فیلم «شب داخلی دیوار» (۱۴۰۰) با بهره‌گیری از نظریه‌ی اجبار به تکرارِ زیگموند فروید*

چکیده

«اجبار به تکرار»، نظریه‌ای در مطالعات روانکاوی محسوب می‌شود که توسط زیگموند فروید، به‌تدریج از سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۹، پایه‌گذاری شده است. فروید، بنیان این مفهوم را بر وضعیتی دیالکتیکی ناشی از تداخل هم‌زمان انگیزه‌های مرگ و زندگی منتسب دانسته و تلاش مکرر برای یادآوری سرکوب‌های گذشته در عارضه‌ی تروما را، به بارزترین صحنه‌ی نمود آن تفسیر می‌کند. پژوهش حاضر با مورد مطالعه قرار دادن فیلم «شب داخلی دیوار» (۱۴۰۰) که به‌رغم برخورداری از مضمونی اجتماعی، نمایش‌دهنده‌ی یک موقعیت روانکاوانه نیز هست؛ نظریه‌ی اجبار به تکرار فروید را با هدف تحلیل رویکرد فرمال اثر در بازنمایی صحنه‌ی تروماتیک به کار می‌گیرد. همان‌گونه که در روند فیلم مشخص خواهد شد؛ صحنه‌ی واقعیت به‌عنوان خاستگاه اولیه‌ی تروما در گذشته(تخطی از دستور و مجازات شخصیت) به اضطرابی در حال، دست داده است که شخصیت اصلی متأثر از آن، با بیگانه‌سازی خیالی از خود و فرضی‌سازی یک جدال میان زندگی (لذت) و مرگ (فراتر از لذت)، درام تروماتیک دیگری را پرداخت می‌کند و با بازسازی صحنه‌ی دوم یا نمادینی که مکانی ذهنی در تجلی درام روان‌نژندانه‌ی اوست، ترومای خود را مکرراً اجرا می‌کند (تخطی و مجازات مجدد شخصیت توسط خود). از این‌رو، مقاله‌ی حاضر که به روش توصیفی تحلیلی انجام شده است، در ابتدا با مرور نظریه‌ی فروید، به مفهوم‌سازیِ از مؤلفه‌های اجبار به تکرار، رانه‌ی مرگ و روان‌نژندی تروماتیک، بر پایه‌ی مقاله «فراسوی اصل لذت» در ۱۹۲۰ و تفسیر شارحان معاصرتری همچون ژاک لکان می‌پردازد و در ادامه با رویکردی روانکاوانه به‌دنبال آن است تا دریابد که چگونه می‌توان تشابهاتی را میان این مؤلفه‌ها و سازوکار فرمال اثر در بیان مضمون خود، تشخیص داد. با این هدف، پروسه‌ی برقراری پیوندِ درام ثانویه شخصیت در صحنه‌ی دوم (تکرار تروما در حال) و درام اصلی او در صحنه‌ی واقعیت (ترومای اولیه در گذشته) تحلیل می‌شود و این دریافت به دست خواهد آمد که عاملِ «تکرار» در فیلم، به ابراز و بازشناخت فرمی روانکاوانه امکان داده است.

واژگان کلیدی: شب داخلی دیوار (۱۴۰۰)، زیگموند فروید، اجبار به تکرار، رانه‌ی مرگ، روان‌نژندی تروماتیک

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینماوتئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینماوتئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: a.sayyad@art.ac.ir

* این مقاله برگرفته از مطالعات پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «خوانشی روانکاوانه از ماتم و مالیخولیا در سینمای پیش از انقلاب ایران، مبتنی بر آرای زیگموند فروید» است که تحت راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران در حال تکمیل است.

مقدمه

تاد مک‌گوان[۱] با تکیه بر این دیدگاه زیگموند فروید[۲] که «جایگاه ناخودآگاه، نه در اعماق بلکه در سطح روان است و خود را در نحوه‌ی سخن‌گفتن و عمل کردن سوژه آشکار می‌سازد»؛ می‌نویسد: «اگر دریابیم که ناخودآگاه، خود را در نحوه‌ی رفتار سوژه بیان می‌کند، اهمیت فیلم برای روانکاوی روشن می‌شود. فیلم‌ها میل ناخودآگاه را به رشته‌ای از تصاویر ترجمه می‌کنند که ما می‌توانیم تحلیلشان کنیم» (مک‌گوان، ۱۴۰۱: ۳۴-۳۳). چنین رویکردی، سینما را به ابزاری برای مشاهده علمی یا آنچه ژان میتری[۳] به کنایه «ماشینی برای ثبت رفتار» می‌نامد، تقلیل نمی‌دهد (Mitry, 1997: 151). سینما را می‌توان آینه‌ای دانست که «خاطرات پرده‌پوش» یا به تعبیری، روایتِ ناپیدای ناخودآگاه را در قاب تصویر بازمی‌تاباند. بدین‌روی، برای هردوی سینما و روانکاوی، مفاهیمی نظیر «فرافکنی[۴]» یا انتقال ناخواسته احساسات درونی به بیرون و «تداعی آزاد[۵]» که در روانکاوی به شکلی کلامی و در سینما به صورتی غالباً بصری بروز می‌یابد، با هدف کاوش در مرزهای مابین واقعیت و خیال به‌کار گرفته می‌شود (Sabbadini, 2003: 3). در طول چند دهه تا به امروز، دل‌مشغله‌های اساسیِ نگره‌ی روانکاوانه فیلم، همچون میل ناخودآگاه، سیروسلوک ادیپی، اضطراب اختگی و ساحت‌های خیالی/نمادین/واقعی، به مدل‌هایی تبدیل شده‌اند که در کار خوانش فیلم به‌مثابه متن هستند. اغلب به علت آنکه در باور نظریه‌پردازان این مفاهیم از جمله فروید و ژاک لکان[۶] «روانکاوی پروژهٔ تفسیر است و هیچ ارتباطی با تحقیق تجربی ندارد. همان‌طور که تفسیر بالینی روانکاوانه باید بر متن روحی روانی متمرکز شود تفسیر روانکاوانه فیلم نیز باید تمرکزش بر متن فیلم باشد»، به نحوی که «بر تحرکات متن توجه نشان می‌دهد و نقطه‌ای از امر واقعی تروماتیک را می‌یابد که این تحرکات حولش می‌گردند» (مک‌گاون و کانکل، ۱۴۰۲: ۲۳-۲۲). از آنجایی‌که «امروزه بیشتر فیلم‌ها آشکارا درگیری با امر واقع و اثراتش را برگزیده‌اند و نتیجه فیلم‌هایی است که تروما، تمتع، فانتزی و میل را به اشکال بی‌سابقه‌ای به نمایش می‌گذارند؛ نقش نظریه در مواجهه با این فیلم‌ها این است که ما را در رمزگشایی شالوده آن‌ها یاری می‌دهد» (مک‌گاون و کانکل، ۱۴۰۲: ۲۴). براین‌اساس، پارادایم نظری پژوهش حاضر می‌کوشد تا در راستای تفسیرِ متن سینماییِ مورد مطالعه خود، مفهومی را به کار گیرد که در مکتوبات فروید، تحت عنوان «اجبار به تکرار[۷]»، مشخصاً از سال‌های ۱۹۱۴ تا موعد انتشار «موسی و یکتاپرستی[۸]» در ۱۹۳۹، موقعیت نظری خویش را می‌یابد. به معنای واقعی کلمه، اگر سوژه در طبیعت روزمره زندگی، میلی بر ارجاع مجدد به مناطق آسیب و گزندهای سابق خود نداشته باشد؛ مجبور شدن به تکرار، برخلاف این رویه، بازسازی و بازنمایی مکرر تعارضاتی است که نه به حیطه یادآوری فرد درمی‌آیند و نه فراموش می‌شوند. در سال ۱۹۲۰، مقاله «فراسوی اصل لذت[۹]»، نمونه‌وارترین تحقیقِ فروید بر تشریح کارکرد و چگونگی اثرگذاری این پدیده در حالتی است که تنشِ واردآمده بر ارگانیسم انسانی از طریق رخداد ناخوشایند خارجی، ساختار سطوح روانی سوژه را از همسازی طبیعی امور خودآگاهی و ناخودآگاهی، به کشمکش دوسویه‌ی غرایز مرگ و زندگی وا می‌دارد و بدین واسطه، اصل لذت (زندگی) به فراسوی اصل لذت (مرگ) انحراف می‌یابد. فروید، اثر اضطرابی اجبار به تکرار را عمدتاً در اختلالات روان‌نژندانه‌ای از قبیل انواعی از تروماها مشاهده کرده بود که تحریکِ رخداد گذشته برای براندازی حال از طریق تکرار آن، به ترجمانی از «بازگشت امر سرکوب‌شده» اطلاق می‌گشت.

بدین ترتیب، فیلم «شب داخلی دیوار» ساخته وحید جلیلوند در سال ۱۴۰۰، بر مبنای آنکه به نظر می‌رسد شخصیتی مستقر در صحنه‌ی اجبار به تکرارِ تروماتیک داشته باشد؛ مورد تحلیل و مطالعه‌ی این مقاله قرار می‌گیرد. فیلم مضمونی اجتماعی دارد که متن تلاش می‌کند تا از قِبَل بازنمایی بصری آن، به تحلیل یک فرم روانکاوانه دست پیدا کند. با نگاه به برخی از آثار قبلی فیلم‌ساز از منظری تماتیک، چنین دریافت می‌شود که این مضمون اجتماعی در نزد او، همواره زمینه‌ساز خلق روایت‌هایی بوده است که بحران اقتصادی در طبقه‌ی

کارگر را برجسته می‌کنند. همان‌گونه که در «بدون تاریخ بدون امضا» (۱۳۹۵)، شرایط نامساعد اقتصادی، بدل به پس‌زمینه‌ی رویدادی می‌شود که فرزند کوچک یک خانواده کارگری را به کام مرگ می‌برد؛ در این‌جا نیز مسئله اصلی همین دغدغه‌ی اقتصادی است که به مطالبه‌گری و واکنش طبقه‌ی کارگر می‌انجامد. اما نکته قابل‌بحث این است که فیلم چنین چشم‌اندازی را به همین شکل خام و دست‌نخورده رها نکرده است و اثر آن را در منظری از زیست روان‌نژندانه‌ی سوژه‌اش به فهم سینما می‌آورد. بدین‌طریق، اجبار به تکرارِ تروماتیک ایجاب می‌کند تا اختلال در زمان و مکان، خودآگاهی - ناخودآگاهی و مرگ - زندگی، در موقعیت و صحنه‌ای نمایش داده شود که به بیان استفن هیث[۱۰] «روانکاوی را مستقیماً به مرزهای ارتباط میان امر روانی و امر اجتماعی سوق می‌دهد. به مواجهه با جامعه‌جویی گفتمان خاص خود و مرزهای فرآیندهای بازنمودی آن» (برگستروم، ۱۴۰۲: ۷۹). هدف از این پژوهش، دریافت چگونگی به تصویر آوردن این فرایند برپایه‌ی فرم روانکاوانه اثر است و تا جایی به مضمون اصلی آن نظر دارد که به کشف همین فرایند بی‌انجامد.

روش پژوهش

این مقاله بر اساس ماهیت و روش، توصیفی و تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و نشریات آکادمیک داخلی و خارجی انجام شده است. پژوهش با تکیه بر نظریه‌ی روانکاوانه‌ی اجبار به تکرار در روان‌نژندی تروماتیک که توسط زیگموند فروید مفهوم‌سازی شده است؛ فیلم «شب داخلی دیوار» از ساخته‌های سینمای ایران در سال ۱۴۰۰ را با نظر به موقعیت روانکاوانه‌ی اثر تحلیل می‌کند. در ابتدا مفهوم اجبار به تکرار و مؤلفه‌های اثرگذار بر این پدیده در مبانی نظری از دیدگاه فروید و تفسیر متفکرانی همچون لکان شرح داده شده، سپس نحوه‌ی عملکرد اجبار به تکرار در فیلم از طریق تحلیل فرم بازنمایی و شیوه‌ی پرداخت به صحنه‌های تروماتیک بررسی می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش

مفاهیم روانکاوانه تکرار، تروما و غریزه مرگ در کتاب‌ها و پایان‌نامه‌هایی چند بنا بر حیطه پژوهشی مورد نظر خود به بحث گذاشته شده‌اند. در کتاب مرگ و میل[۱۱]؛ ریچارد بوتبی[۱۲] با تحلیل لکانی از مفهوم فرویدی رانه‌ی مرگ[۱۳]، اجبار به تکرار را سازوکاری در ساختار ناخودآگاه معرفی می‌کند که سوژه را به تلاش برای بازنمایی «امر واقعی» (واقعیت تروماتیک غیر قابل بیان) وادار می‌سازد. به باور او رانه‌ی مرگ، میل را از رهگذر تکرار برمی‌انگیزد و به‌سوی فراسوی اصل لذت سوق می‌دهد. در حوزه‌های میان‌رشته‌ای هنر، به‌عنوان نمونه هنرهای تجسمی، پورعیدیان (۱۳۹۸)؛ در پایان‌نامه «بررسی جنبه‌های تروماتیک در آثار فرانسیس بیکن[۱۴]»، با تحلیل بازنمایی تروما در نقاشی‌های این هنرمند نشان می‌دهد که چگونه تجربیات تروماتیک می‌توانند در قالب تصاویر آشفته و فرم‌های تحریف‌شده تجلی یابند. همچنین، فلاحیان مهرجردی (۱۳۹۷)؛ در «مطالعه حافظه آسیب‌دیده و بازتاب مشخصه‌های تصویری و محتوایی آن در انیمیشن مستقل و تجربی»، به بررسی تکنیک‌های روایی و بصری بر بازنمایی تروما در رسانه انیمیشن پرداخته است. این پژوهش بر نقش فرم‌های غیرخطی، فلاش‌بک‌ها و تکرار به‌عنوان ابزارهایی برای نمایش تجربیات تروماتیک تأکید دارد. در حوزه ادبیات نیز، امانیان یزدی (پیشنهاده در سال ۱۰۴۱)؛ با رسالهٔ درحال انجام «بررسی روانکاوانه مفهوم مرگ در آثار صادق هدایت و آلبرکامو[۱۵]»، پیشروی شخصیت‌های داستانی به‌سمت فاجعه با تکرار کنش‌های خودویرانگر را از طریق مفهوم غریزه مرگ در متون ادبی مورد خوانش قرار می‌دهد. الگویی که در چارچوب نظریه‌های فروید و لکان قابل تفسیر است.

در ارتباط با پژوهش‌های تخصصی مرتبط با سینما در خارج از ایران نیز، می‌توان به این موارد اشاره کوتاهی داشت: مقاله لورا مالوی[۱۶] نظریه‌پرداز برجسته‌ی سینما در سال ۲۰۱۴ «اجبار به تکرار: «لولا مونتز[۱۷]» (۱۹۵۵)

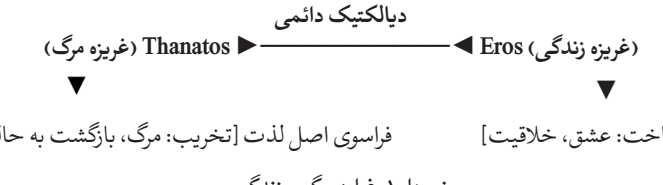
اثر ماکس افولس[۱۸]» رویکرد اجبار به تکرار را در روایت شخصیتِ اصلی فیلم و خود سازوکار صنعت سینما بررسی می‌کند. بدان‌معنا که میل شخصیت لولا به تکرار، مانند تمایل اجباری و مرگبار او از معشوقی به معشوقی دیگر در نسبتی استعاری با رابطه سینما و تقاضای تکرار برای تولید فیلم به‌عنوان یک صنعت در نظر گرفته می‌شود. مقاله نانسی بلیک[۱۹] در ۲۰۰۳ «ما مثل آن‌ها نخواهیم بود: اجبار به تکرار در فیلم «در حال‌وهوای عشق»[۲۰] (۲۰۰۰) وونگ کاراوای[۲۱]» مسئله‌ی میل و خیانت در روابط زوجین را به‌عنوان یک تجربه تروماتیک در نظر گرفته و تکرار را در ارتباط با الگوهای بصری و نمایشی فیلم از طریق پرداخت به میزانسن و رنگ بررسی می‌کند. رساله دکتری جان اوهاگان[۲۲] در ۲۰۱۲ «اجبار به تکرار و جذابیت فیلم‌های ترسناک» بررسی نسبتاً جامعی را در ارتباط با ماهیتِ مشاهده فیلم‌های ترسناک به‌عنوان تکرارِ تجربه‌ای تروماتیک، از دریچه‌ی تحلیل روانکاوی و تئوری اجبار به تکرار فروید انجام داده است.

مبانی نظری

اجبار به تکرار، غریزه‌ی مرگ و روان‌نژندی تروماتیک در نظریه‌ی زیگموند فروید

نظریه‌ی «اجبار به تکرار» به‌صراحت و برای نخستین بار در مقاله‌ای به سال ۱۹۱۴ با عنوان «یادآوری، تکرار و کارپردازی[۲۳]» از سوی فروید مورد تأکید قرار گرفت (Holowchak & Lavin, 2015). توصیف ساده‌ی این عبارت، اقدام سوژه به تکرار ناخودآگاهانه‌ی رخداد یا حادثه‌ای در گذشته است که عملکرد حافظه را مختل کرده و سبب می‌شود تا وی قادر نباشد آن را به‌طور مستقیم به خاطر بیاورد. از این قرار، آنچه‌که در حیطه‌ی یادآوری نمی‌گنجد؛ به طرزی غیرارادی از نو تکرار می‌شود و به‌واسطه‌ی تکرار مجدد «به‌عنوان یک رخدادِ معاصر جلوه می‌نماید» (Russell, 2006: 35). تلاشی برای بازگشت به گذشته که در قالب افکار، فلاش‌بک‌ها، تصاویر و احساساتِ تجربه‌شده سوژه، نمود می‌یابد و از طریق رفتار و اعمال وی در زمان حال، بازنمایی می‌شود (Levy, 2000: 46). در ادامه فروید با تکوین این مفهوم از منظری روانکاوانه توأم با ترم‌هایی بیولوژیکی در مقاله «فراسوی اصل لذت» (1920)، مبنای نظریه و حدسیات خود در باب «اجبار به تکرار» را با مشاهداتی بالینی نظیر «روان‌نژندی‌های تروماتیک[۲۴]» عنوان می‌کند که در آن افراد همان تروما را «تکرار» می‌کنند. به اعتقاد فروید، آنچه که این اختلالات را پدید می‌آورد؛ به‌واقع سوژه را سرکوب کرده است و به تأثیر همین سرکوب، ذهن از یادآوریِ مستقیم، بیگانه می‌شود: از این‌رو «بیمار هیچ‌چیز را به خاطر نمی‌آورد و تنها به آنچه فراموش یا سرکوب کرده است، «عمل» می‌کند». بنابراین چنین مکانیزمی به کارکرد طبیعیِ حافظه ارتباط ندارد و فرایندی را در برمی‌گیرد که «سرکوب»، به‌رغم آنکه رنج‌آور است، به‌صورت غریزی و غیرارادی، بازتولید یا از نو اجراء می‌شود (Green, 2007: 2).

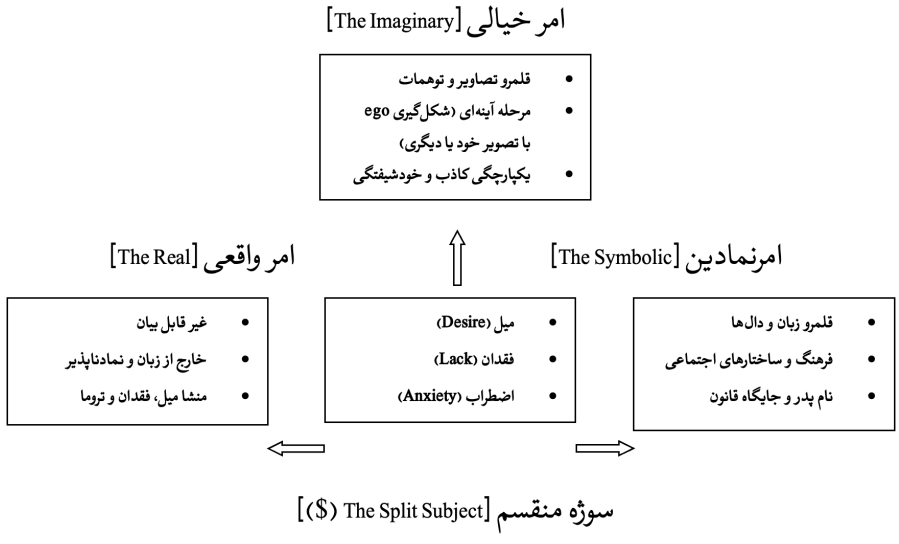
به علت آنکه اجبار به تکرار از طریق پروسه‌ای غیرارادی و یا غریزی بر ذهن اثر می‌گذارد؛ فروید در «فراسوی اصل لذت»، شرحی از روابط متقابل و مکمل میان دودسته از غرایز زندگی و غرایز مرگ در سرشت انسان به دست می‌دهد که عملکردشان از منظری کیفی در کانون مفاهیم اصل لذت و فراسوی اصل لذت قرار می‌گیرد. (نمودار ۱)



نمودار ۱. غرایز مرگ و زندگی

بنابر اظهار فروید: «اجبار به تکرار، یادآوری تجارب گذشته‌ای است که دربردارنده هیچ امکان لذتی نیست و هیچ‌گاه نمی‌تواند موجب ارضای تکانه‌های غریزی شود که از آن به بعد سرکوب شده‌اند» (فروید، ۱۳۸۲: ۳۸). از این جهت، منطقی به نظر می‌رسد که اجبار به تکرار در مسیر غرایز مرگ قرار گیرد. در تأکید ژان لاپلانش[۲۵]، سوژه در این مورد هیچ‌گونه احساسِ مخالفت آگاهانه‌ای با اعمالی که تکرار می‌کند ندارد و رفتار او در فرمی ناخودآگاهانه انجام می‌شود (Laplanche & Pontalis, 1988: 77)؛ یعنی در زمانی که امیال و خواسته‌های «خود» از ظرفیت روانی فرد بیرون می‌افتد، آرزوی بازگشت به عدم تجربه‌ی زیستن، جایگزین می‌شود (O'Connor, 2016: 2). حال اگر نقطه عزیمت استدلال فروید تمایزی کیفی است میان غرایز خود که با غرایز مرگ یکی هستند و غرایز جنسی که آن را با غرایز زندگی همسان می‌گیرد (فروید، ۱۳۸۲: ۷۰)، پس برحسب تفسیر در این شرایط، نفس یا اگوی [Ego] حافظ زندگی ما به اگوی مرگ تغییر شکل می‌دهد (Reisner, 2014: 46). همان‌طور که فروید می‌نویسد: «روشن است که بخش اعظم آنچه تحت اجبار به تکرار، از نو تجربه می‌شود؛ باید مسبب «عدم لذتِ» خود گردد» (فروید، ۱۳۸۲: ۳۸)؛ از این‌رو به نظر می‌رسد، مجبور شدن به تکرار به معنای از دست دادن اختیاری است که احساس زنده بودن ما را تأیید و کامل می‌کند (Reisner, 2014: 40).

مضاف بر منظر بیولوژیکی و روانکاوانه‌ای که در فراسوی اصل لذت قرار دارد، ژاک لکان در عین حفظ هسته‌ی اصلی تئوری فروید، با بازاندیشی ارتباط میان تکرار و غریزه یا رانه مرگ در پارادایم تفسیری ساختارگرایانه، این مفاهیم را در سه نظم ناظر بر امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی قرار می‌دهد که سوژه‌ی انسانی در میان آن‌ها منقسم شده است. (نمودار ۲)



نمودار ۲. ساختار سه ساحت از نظم لکانی

بدین‌قرار، اجبار به تکرار فقط به خاطر احیای تجربیات گذشته نیست و با ساختار «میل» در این سه سطح انطباق می‌یابد. بدان‌گونه که «تکرار»، انگیزه ناخودآگاه برای تحقق یک «میل» دست‌نیافتنی است که از عدم توانایی در بیان و یا سرکوب آن تحت استیلای «نظم نمادین» (سیستم زبان و فرهنگ که تجربه انسان را شکل می‌دهد) ناشی می‌شود. ازآنجاکه ساحت زبانی یا نظم نمادین، زنجیره‌ای از دال‌ها یا تداعی‌های پراکنده و نمادینه شده است، سوژه محکوم به حل یک «فقدان» یا جست‌وجوی بی‌پایان «چیزی» است که در این ساحت قابل بیان نیست (Lacan, 1998). برای لکان، میل انسانی مسخر رؤیای «چیز» [das-ding] است، رؤیای بازیافتن یک ابژه بدواً ازدست‌رفته. ابژه‌ای که تنها وجودی وهمی و خیالی دارد. بر این مبنا، نفس یا

اگو را اساساً نوعی شکل‌بندی «امر خیالی» می‌داند که توسط مرحله آینه‌ای[۲۶]، قالب یک تصویر را به خود می‌گیرد. مرحله‌ای که سوژه در همان‌انگاری با تصویر آرمانی و یک‌پارچه خود در آینه یا در تصویر دیگری، از هویت چندپاره و نامنسجم خود در واقعیت فاصله می‌گیرد و یک «خودِ خیالی» می‌سازد (بوتبی، ۱۴۰۲: ۶۴-۶۵). برای لکان مرحله آینه‌ای، یک دوره‌ی کودکی نیست بلکه ساختاری همیشگی در سوژگی انسان است؛ امری که می‌تواند به «بیگانگی خیالی از خود» منتج شود. در این اثنا، «امر واقعی» برای مثال: تروما، بیانگر چیزی است که نه در پیکره‌ی زبان و نظم نمادین می‌گنجد و نه با منطق خیالی هم‌داستان می‌شود (Lacan, 1998: 280). ازاین‌رو دسترسی مستقیم بدان ناممکن است. بااین‌حال، میل سوژه منقسم در تلاش برای تسخیر واقعیت، او را به تکرار اعمال یا سناریوهای اجباری سوق می‌دهد. در اینجا نیز، غریزه‌ای که تکرار را سبب می‌شود مشروط به مرگ است ولیکن از منظری لکانی، سرچشمه آنچه فروید رانه‌ی مرگ می‌نامد را باید در تنش بین امر واقعی و امر خیالی، بین امر واقعی بدن و امر خیالی طرح‌واره ذهنی جایابی کرد (بوتبی، ۱۴۰۲: ۱۱۸). از یک‌سو نفس یا اگو، انرژی غریزی را در خود جذب می‌کند و از سوی دیگر اگو قراریافتی تدافعی در رابطه با نهاد یا اید [id] دارد و تا حدی در برابر تقاضاهای اید مقاومت می‌کند. بنابراین بیگانه‌شدگی در امر خیالی بیش از هرچیز بیگانه شدن خود از خود است (بوتبی، ۱۴۰۲: ۱۰۰-۸۷). باید اظهار داشت که خصلت بیگانه‌کننده امر خیالی نکته‌ای است کلیدی در فهم بازتفسیر لکان از نیرویی که فراسوی اصل لذت است. آنچه توانش خود-ویرانگرایانه‌ی مرگ را به جریان می‌اندازد، عملکرد امر خیالی در طرد و بیرون گذاشتن امر واقعی از نظام روانی است. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت که رانه‌ی مرگ، بازگشت امر واقعی تروماتیک بر ضد سازمان‌یابی تدافعی اگو است. اگویی که امر واقعی را طرد می‌کند (بوتبی، ۱۴۰۲: ۲۸۵).

پیش‌تر مشاهده شد که فروید در فراسوی اصل لذت، «روان‌نژندی تروماتیک» را به‌عنوان یکی از مشاهدات تجربی بر مبنای تئوری «اجبار به تکرار» قلمداد می‌کند. غالباً «وضعیتی که بعد از ضربه‌های مکانیکی شدید - فی‌المثل تصادفات - و سایر حوادثی که متضمن خطری برای زندگی هستند رخ می‌دهد؛ به نام روان‌نژندی‌های تروماتیک- آسیب‌زا - شناخته و توصیف می‌شوند» (فروید، ۱۳۸۲: ۳۰). پدیده‌ای که از طریق عوارض و بیماری‌های سربازانی که در طول جنگ جهانی اول دچار شوک شدید شده بودند، موردتوجه فروید و معاصرانش قرار گرفت (Svenaeus, 1999: 247). فروید به‌منظور تحلیل این پروسه در نسبت با اجبار به تکرار، به شرحی می‌رسد که از طریق مطالعه‌ی خواب‌ها و رؤیاهای تروماتیک، به دست داده است: «این خواب‌ها و رؤیاها در روان‌نژندی‌های تروماتیک، بیمار را «مکرراً» به وضعیت حادثه‌ای که برای او رخ داده است بازمی‌گردانند؛ وضعیتی که او با درافتادن با رعبی دیگر از آن بیدار خواهد شد». بر این منوال، بازگشت به وضعیت تروماتیک «از تسلیم‌شدن به‌اجبار به تکرار نشأت می‌گیرد» (فروید، ۱۳۸۲: ۵۰-۳۱). در توضیح این امر باید اشاره داشت؛ به‌دلیل آنکه در نتیجه‌ی شوک ناشی از مواجهه پیش‌بینی ناشده با تروما، اضطراب دفاعی – درنگ - برای غلبه بر آن از دست می‌رود؛ پس به جهتی ممکن است «تکرار فرصتی فراهم کند تا فرد این‌بار احساس کند چه کاری باید انجام دهد» (Levy, 2000: 46). به‌واقع این امر زمینه‌ای ایجاد می‌کند که «من» از طریق بازتولید تروما در فرمی خفیف‌تر خود را نسبت به رخدادهای تروماتیک آینده آماده کند و از طرفی دیگر، موقعیت تروماتیک قدیمی را بپذیرد و با آن مواجه شود (فروید، ۱۴۰۱: ۱۳۳، به نقل از ماشلان، ۲۰۱۲). از نظر فروید منشأ این الگو ناشی از اضطرابی است که به سایر موقعیت‌های تروماتیک اولیه‌ای همچون تجربه‌ی تولد یا ترومای نخستین بازمی‌گردد. همان‌طور که آنلین ماشلان[۲۷] به پیروی از وی می‌نویسد: «خصلت تروماتیک از عجز و درماندگی من [Ego] ناشی می‌شود که بازتاب نارس بودن فیزیکی و وضعیت کاملاً وابسته‌ی طفل است» (فروید، ۱۴۰۱: ۱۳۳، به نقل از ماشلان، ۲۰۱۲). از این‌رو، اولین اضطراب در اثر عدم بلوغ اگو و وابسته بر اضطرابِ تولد است. لحظه‌ای که «مرگ و زندگی در یک جدال قرار می‌گیرند» (Roedding, 1991: 2). بنابراین

به‌زعم ماشلان در ادامه مسیر رشد فردی، موقعیت‌هایی نظیر «اضطراب اختگی[۲۸]» و ترس ملازمِ آن نسبت به از دست دادنِ ابژه‌ی عشق[۲۹]، در حکم اولین سرکوب واقعی موقعیت تروماتیک هستند که عجز و درماندگیِ تولد را برای کودک بی‌دفاع بازتولید می‌کنند». از این نظرگاه، فروید اضطراب اختگی را با ترس مرگباری که در روان‌نژندی‌های تروماتیک است، هم از حیث جراحتِ فیزیکی و هم ترس ناشی از آن، قابل قیاس می‌داند. بدین‌ترتیب، تروماهای اولیه به محتویات سرکوب‌شده‌ای تغییر شکل می‌یابند که در پس‌زمینه‌ی محیط روانی باقی می‌مانند. درنتیجه «این محتویات سرکوب‌شده در نهاد، برحسب «اجبار به تکرار»؛ تکانه‌ها و محتویات ممنوعه یا تروماتیک جدیدی را جذب می‌کنند که با مواد سرکوب‌شده‌ی سابق تطابق دارند» (فروید، ۱۴۰۱: ۱۳۴-۱۳۳، به نقل از ماشلان، ۲۰۱۲).

از سوی دیگر، لکان تجربه‌های تروماتیک را عناصری مقاوم در برابر نمادسازی از طریق زنجیره‌ی دال‌ها یا تداعی‌ها در زبان و نظم نمادین می‌داند که در روان سوژه غیرقابل‌دسترس‌اند و بدیلی بر امر واقعی به شمار می‌آیند (Žižek, 2006: 182). بر این مبنا «امر واقعی خود را در شکل چیزی که درک‌ناپذیر و همگون ناشدنی است - در شکل تروما، نشان می‌دهد» (بوتبی، ۱۴۰۲: ۲۱۵) و توسط نیروی محرک ناخودآگاه بر ساختارهای نمادین و خیالی شکاف می‌اندازد. لکان چنین شکافی که از امر واقعی بر جای می‌ماند را ابژه کوچک[۳۰](a) نام نهاده است (Žižek, 2006: 187-209). ازآنجایی‌که ناخودآگاه مانند یک زبان ساختار یافته است؛ میل با جست‌وجویی بی‌پایان در قلمرو دال‌ها، درصدد جبران این فقدان است. چرخه‌ای تکراری که در امر خیالی (تصویر) جذب می‌شود و به ژوییسانس[۳۱] می‌انجامد. ژوییسانس، انعکاسی از لذتی ویرانگر و رنج‌آور، فراسوی اصل لذت است (Lacan, 1998: 184). در این راستا، رانه‌ی مرگ در تقاطع گفتمانیِ میل به‌مثابه نیروی محرکه‌ی ناخودآگاه و ساختارهای زبان به‌عنوان نظام نمادینِ بازنمایی جای می‌گیرد. جایی که ناتوانی زبان در احاطه بر امر واقعی تروماتیک، میل را به تکرارهای ویرانگر وامی‌گذارد.

تحلیل یافته‌ها

۱. فراسوی اصل لذت: اجبار به تکرارِ تروماتیک و رانه‌ی مرگ در فیلم «شب داخلی دیوار»

آغازِ درامِ ناخودآگاه و بیگانگی خیالی سوژه

فصلِ ابتدایی فیلم با چهار نمای نسبتاً ثابت از فضای بسته حمام آغاز می‌شود و پس از عنوان، دوربین در ضدیت با ثبات پیشین خود به صحنه بازمی‌گردد. اکنون در برابر حضور مضطربانه‌ی سوژه‌ای که در کادر آمده است، صحنه واجد موقعیتی به‌نسبت متزلزل، نمایش داده می‌شود. یعنی دوربین از همان ابتدا با برگزیدن موقعیت خود، به فرمی از تحلیل محیط روانی شخصیت (علی) می‌رسد تا زین‌پس درامی را به تصویر درآورد که ساخته‌وپرداخته‌ی خیالات ناخودآگاهانه‌ی اوست. از این‌رو، لرزش خفیفِ قاب تا زمانی که منطق روانکاوانه‌ی روایت علی برملا نشود، ادامه خواهد داشت. روایتی متأثر از اختلالی تروماتیک در حافظه که به گفته فروید، شخص بیمار نمی‌تواند یک رویداد ناخوشایند واقعی در گذشته را به‌طور مستقیم به خاطر بیاورد و اگر رؤیاهای تروماتیک روان‌نژند، تکرار عملیِ موقعیت یا حادثه‌ای است که از سر گذرانده و او را سرکوب کرده است (Green, 2007: 2)؛ پس آنچه ناخودآگاهِ علی، تصویر و زیست می‌کند؛ تکرار موقعیتی مشابه با رخداد پیشینی و سرکوبی برگرفته از واقعیت است. بنابراین اگر تروما به‌تمامی صحنه‌ی تراژدی سرکوب شخصیت باشد؛ و «اجبار به تکرار، تجلیِ قدرت امر سرکوب شده» (فروید، ۱۳۸۲: ۳۸)، چنین به نظر می‌رسد که فضاسازی این درام ناخودآگاهانه در صحنه‌ی دوم با فرمی از «تکرار» هم‌داستان می‌شود که منطقِ استتیکی فیلم‌ساز، آگاهانه یا به ناآگاه بر آن تأکید گذاشته است. بدین‌ترتیب، اگر احیای سرکوب گذشته، روشی واپس‌گرایانه در خدمت غرایزی است که از دیدگاه فروید «در پی رهبریِ هر آنچه زنده است به‌طرف

مرگ هستند» (فروید، ۱۳۸۲: ۶۳)؛ از همان ابتدای فیلم، علی با اقدامِ به خودکشی، تمایل واپس‌گرایانه‌ی خود را به‌سوی غریزه مرگ نشان می‌دهد. همان خصوصیتی که با اجبار به تکرار متناظر است. از طرفی این اقدام شخصیت را می‌توان برحسب موقعیت‌یابی رانه‌ی مرگ در ساختارهای خیالی، نمادین و واقعی از منظر لکانی نیز ارزیابی کرد. برداشتی که به نظر می‌رسد در فصل نهایی فیلم، قابل‌تشخیص می‌شود. چراکه شیوه‌ی خودکشی شخصیت در ابتدا از پرداختی برخوردار است که با شیوه‌ی دستگیری خیالی او در اواخر فیلم، قرابت دارد. علی پیراهنش را زیر آب می‌گیرد، ناگهان تمام چهره خود را با آن می‌پوشاند و به ظاهری درمی‌آید که به ظاهر و پوشش مأمورانی همانند است که در انتهای فیلم او را دستگیر می‌کنند. این همانندسازی با مأموران خیالی که سرانجام به‌عنوان نمایندگان قانون و نظم نمادین در انتهای فیلم بر علی پدیدار خواهند شد، در ابتدای فیلم، بازنمودی از گسست روانی سوژه و بیگانگی خیالی با تصویر خویش است. ازهمین‌رو، سوژه در همان‌انگاری خود با تصویر دیگری، یک «خودِ خیالی» می‌سازد. ازآنجاکه در استدلال لکان انسان رابطه‌ی ویژه‌ای با تصویر خود دارد، رابطه‌ای مبتنی بر شکاف، مبتنی بر تنش بیگانه‌کننده، امکان نظم حضوروغیاب یعنی نظم نمادین پا به میان می‌گذارد. تنشی که میان امر نمادین و امر واقعی وجود دارد ذیل چنین رابطه‌ای است (بوتبی، ۱۴۰۲: ۲۰۴). بنابراین و بدان‌حیث که «در کنه تروما این تجربه امر واقعی است که حضور دارد» (بوتبی، ۱۴۰۲: ۴۷)، علی با مداخله امر نمادین یا همان بازتاب قانون در ساحت بیگانگی خیالی خود، ترومای مجازات را تکرار می‌کند. در چند نمای بسیار گذرا از مجموعه نماهایی که علی چهره‌اش را کاور یا انکار می‌کند، انگار دستی از پشت گره‌ها را می‌بندد، درحالی‌که به‌جز او، شخص دیگری در آن فضا وجود ندارد. همین‌طور در همانندی ضمنیِ فرمی که علی دست‌هایش را به شیرِ آب گره کرده است با نحوه‌ای که مأموران خیالی دست‌های او را از پشت دستبند می‌زنند؛ به نظر می‌آید که علی هم‌زمان خود در نقشِ مجازات کننده خود ظاهر می‌شود. گویی قرار بر این است که سوژه در کنشِ پیشِ روی خود به‌سمت رانه مرگ، سرکوب و مجازات خود را به‌طور مکرر، بازنمایی کند. درنتیجه اگر کارکرد نمادین به‌مثابه تأثیر نفی‌ای که بر امر خیالی وارد می‌آورد، سبب دسترسی غیرمستقیم به امر واقعی می‌شود و گسستی را به نظام روانی وارد می‌آورد (بوتبی، ۱۴۰۲: ۲۱۳)؛ پس شاید بتوان گفت که علی به‌مثابه سوژه‌ی تروماتیک، در تلاش برای بازسازی نظم نمادین، خود را به‌منزله‌ی ابزاری برای اجرای قانون بازمی‌آفریند. در این‌جا غریزه مرگ همانا نقاب نظم نمادین است. نظمی که در سیاق فروید به فراسوی اصل لذت و فراسوی حدود زندگی گذر می‌کند (بوتبی، ۱۴۰۲).

از طرفی، تفسیرِ فروید از تجربه تروماتولوژیک نشان می‌دهد که تکرار، «احساس اضطراب را به‌مثابه آژیر خطر ایجاد می‌کند و در موقعیت‌های تروماتیک بعدی، خود را طبق مسیرهایی بروز می‌دهد که با تجربه تولد رقم خورده است» (فروید، ۱۴۰۱: ۱۳۲، به نقل از ماشلان، ۲۰۱۲). یعنی همان ترومای عاطفی که از گسستنِ اتحاد پیروزمندانه با مادر ناشی می‌شود (De Masi, 2015: 451-452). براین‌اساس، می‌توان میانِ بدن برهنه علی در کیسه‌ای که بر سر خود کشیده است با بدنِ جنینی که در کیسه‌ی آب مادر است؛ وجه تشابهی در نظر گرفت. یعنی به همان‌روی که از منظری بیولوژیکی، «غریزه مرگ در پی احیای وضعیت بی‌جان است» تا ارگانیسم «یک‌بار دیگر به چیزی غیر ارگانیک تبدیل شود» (فروید، ۱۳۸۲: ۶۱-۵۶)، گویی علی با پوشاندن صورت خود، دوباره به «تاریکی رحم مادر» بازمی‌گردد. به مرگی که در لحظه تولد فعال است (Mills, 2006: 381). اکنون، کیسه‌ی آبی که باید به‌سانِ وقوعِ تولد نوزاد پاره بشود، با صدای ضربه‌های مکررِ در، توسط علی پاره می‌شود و همان‌گونه که جنین با این تروما به زندگی ورود می‌کند، تعلیقِ خودکشی علی با یک مانع درظاهر خارجی، او را از پیشروی به‌سوی مرگ (فراسوی اصل لذت) بازمی‌دارد و تا حدودی به زندگی (اصل لذت) بازمی‌گرداند. ازاین‌پس ذهنیت علی در سطحی توپوگرافیک[۳۲] یا مکان نگارانه، معادلی برای خانه یا قلمرو ضمایر ناخودآگاهی و تا حدودی خودآگاهی مختل شده وی در نظر گرفته خواهد شد و اصل لذت یا ابژه

عشق، به‌مثابه زنی که به‌طور موازی و هم‌هنگام با خودتخریبی علی در حمام، به قلمرو یا خانه‌اش وارد شده است و وقفه‌ای در پیشروی شخصیت به‌سوی رانه‌ی مرگ می‌اندازد.

۲. صحنه‌ی دوم: بازگشت به «خانه» و وقفه‌ی «اصل لذت» در رانه‌ی مرگ

توپوگرافیِ امور ناخودآگاهی

تا بدین‌جا چنان استدلال شد که علی در پی تکرار تروماتیک چیزی است که در واقعیت اتفاق افتاده و هنوز آشکار نشده است، اما سرانجام با ورود و خروج زن (لیلا) به خانه‌اش، این امر آشکار خواهد شد. همان‌گونه که در فصل نهایی فیلم مشخص می‌شود؛ علی در واقعیت، فردی زندانی است اما صحنه‌ی روایتِ خیالی او در یک خانه سپری می‌شود. از این نظرگاه، جان فلچر[۳۳] در مطالعه‌ی روانکاوانه‌ی خود بر صحنه‌ی تکرار تروما نزد فروید، تفسیر می‌کند که در فاصله زمانی میان تروما‌ی پیشینی و بازنمایی مجددِ آن، فرد به دو صحنه نیازمند خواهد بود. بدان‌معنا که رویداد ثانویه به‌جای آنکه تأثیر قاطعِ رویداد اصلی باشد، می‌تواند به‌طور انتخابی، ویژگی‌هایی از صحنه‌ی تروما‌ی اولیه که هنوز توسط دستگاهِ روانی فرد پرداخت نشده است را مؤکد بسازد. پس صحنه‌های ثانویه جدا از صحنه‌ی واقعیت اما با آن هم‌قافیه هستند (Fletcher, 2013: 126). بنابراین خانه به‌منزله‌ی محیطِ روانی علی، صحنه دومی برگرفته از صحنه‌ی تروما‌ی اولیه اوست که به‌عنوان مدلی در طبقه‌بندی فضای ذهنی خودآگاه، ناخودآگاه و نیمه‌آگاهِ شخصیت تصور می‌شود. چراکه علی به‌سبب نابینایی تروماتیک خود، فضای زندان را نمی‌بیند و گویی واقعیت مکانی را تا حد زیادی از دست داده است. بدین‌جهت، زندان می‌تواند در سطح نیمه‌آگاه شخصیت قرار بگیرد و ناخودآگاه او که دست‌خوش تأثیر همین عارضه است؛ در خانه‌ای نمادین به‌منزله‌ی صحنه‌ی دوم روایت او، گردش می‌کند. بنابراین، آگاهی او از فضای زندان با محیط روانی‌اش درهم می‌آمیزد و توپوگرافی خانه، در روند آشنایی‌زدایی ناخودآگاه علی از واقعیت برای تکرار تروما، با فضای زندان هم‌مکان می‌شود. ازاین‌رو، میزانسن و فضاسازی خانه علی بسیار شبیه به زندان است. (تصاویر ۲ و ۱) علاوه بر این در همان اوایل فیلم، یعنی زمانی که هنوز تشخیص داده نشده است که خانه علی، سازه‌ی خیالی اوست؛ فیلم‌ساز با نمایش ورودی در از طریق دوربین مداربسته‌ای که در انتها معلوم می‌کند، دوربین سلول او در زندان است؛ این فاصله‌گذاری میان واقعیت و ذهنیت علی را به‌منزله‌ی یک پیش‌فرض موهوم در کنترل و محاصره سوژه برجسته می‌نماید. (تصویر ۳)

تصاویر ۲ و ۱. حفاظ‌ها و میزانسن زندان گونه.
مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

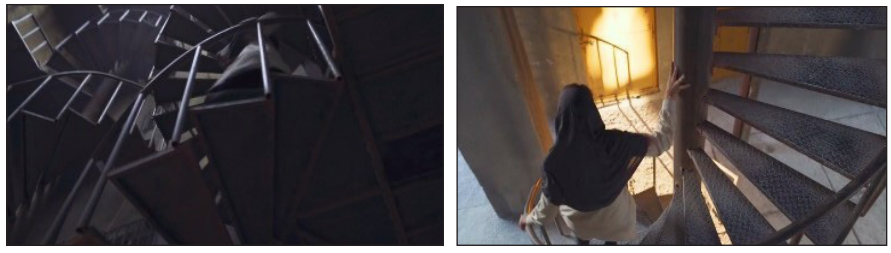
تصویر۳. نمای علی از طریق دوربین مداربسته در اوایل فیلم.
مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

اما ورود زن به خانه از یک پیچشِ فرمالِ نمایشی، برپایه‌ی تکرارهای تروماتیک در همگرایی دو صحنه‌ی اولیه و ثانویه برخوردار است که گمان می‌رود، همسان با مکان‌نگاریِ ناخودآگاهِ معطوف به رانه‌ی مرگ و ناخودآگاه معطوف بر رانه‌ی زندگی عمل می‌کند. مطابق گفتمان فروید برآنکه، با ناتوانی ego یا خود به‌واسطه‌ی سرکوب، غریزه (منظور لذت است)، تنها به id یا نهاد در ناخودآگاه متعلق می‌ماند، نخستین نمایش ورود زن را، علی به‌طور مستقیم در قلمرو ناخودآگاهی معطوف به زندگی بازسازی می‌کند، درحالی‌که ناخودآگاه معطوف به مرگ در جریان این ورود نیست. چنانچه مشاهده شد، علی با صدای ضربه‌های در از خودکشی دست نگه می‌دارد و هراسان در را باز می‌کند. نگهبان ساختمان به او اطلاع می‌دهد که زنی فراری در ساختمان پنهان شده و ممکن است از طریق در منتهی به پله‌های اضطراری به خانه او آمده باشد. این در منتهی به پله‌های اضطراری به‌عنوان یکی از موتیف‌های بصری «اجبار به تکرار» در تقابل با در ورودی اصلی خانه، مبدل به مجرای محیط روانی علی برای ورود و خروج زن می‌شود. علی بلافاصله به سمت پله‌های اضطراری می‌رود، سپس تصویر از علی به نمای نقطه‌نظر او برش می‌خورد و با صدای پاهای شتابان زنی که از پله‌ها بالا می‌آید، هم‌پوش می‌شود. درحالی‌که هنوز به وضوح، عدم بینایی کاملِ علی تشخیص داده نشده است؛ تأکید بر افکت صدای پای زن در این نما اهمیت دارد. زن به درون قاب می‌رسد و از در منتهی به پله‌ها وارد خانه می‌شود. دوربین با دنبال کردن او نشان می‌دهد که این صحنه درست موازی با صحنه‌ی خودکشی علی در حمام صورت گرفته است. نکته‌ای که در این‌جا وجود دارد این است که اگر تمام این رویداد در دستگاه روانی علی ترسیم می‌شود؛ پس تنش محیطی شخصیت در دو میزانسن موازی پرداخت شده است که یکی مکان ناخودآگاه معطوف به رانه‌ی زندگی و دیگری متعلق به ناخودآگاه معطوف بر رانه‌ی مرگ است. بر این منوال، اگر در باور فروید «احساس لذت و عدم لذت فقط از درون نظام ذهنی نشات می‌گیرد» (فروید، ۱۳۸۲: ۴۲) و اگر مطابق با سخن لاپلانش، غریزه «هدفِ تسلیم‌شدن بر خیالات ناخودآگاه باشد» (Laplanche, 2004: 457)؛ این‌گونه گمان می‌رود که از پس ارتباط دیالکتیکی میان اصل لذت و فراسوی اصل لذت، ناخودآگاه علی با ترتیب دادن موقعیتی برای ورود ابژه‌ی عشق یا رانه‌ی زندگی به ذهنیت‌اش، وقفه‌ای را در پیشروی خود به‌سمت مرگ ایجاد می‌کند. زیرا پس از آنکه مشخص شد زن در میزانسنی موازی به خانه‌اش پناه آورده، دوربین به لحظه‌ای بازمی‌گردد که علی در پله‌های اضطراری ایستاده و همچنان به روبه‌رو خیره مانده است. به‌طور کل می‌توان گفت، اولین بازنمایی ورود زن به خانه، شبیه به فلاش‌بکی سوبژکتیو عمل می‌کند که سناریوی آن بر اساس میل ناخودآگاهانه‌ی شخصیت نگاشته شده است. پس در این لحظه که ناخودآگاهِ معطوف به غریزه زندگی از ورود زن به خانه اطمینانی می‌یابد؛ در را از داخل قفل می‌کند و با مرتب کردن میزانسن خودکشی خود در حمام، آن‌را به حالت اول برمی‌گرداند. درنتیجه «حتی اگر غایت نهایی یک رانه به سمت مرگ متمایل شده باشد؛ ممکن است با به تعویق انداختن آن از طریق اراده‌ی ناخودآگاهی، به سمت

لذت معطوف گردد» (Mills, 2006: 379).

اما دومین بازنمایی ورود زن که درواقع بر چرایی این ورود نظر دارد؛ در قالب یکی از فلاش‌بک‌هایی تصویر می‌شود که گمان می‌رود مربوط به کاراکتر زن باشد. اما به‌دلیل آنکه لیلا اکنون تنها در اوهام علی وجود دارد؛ پس این ارجاعات به گذشته نیز می‌تواند در دسته‌ی تداعی‌های ذهنی سوژه قرار بگیرد. بدین‌ترتیب، در دومین فلاش‌بکی که تا جاهایی به گذشته‌ی واقعی می‌رود؛ لیلا که در جریان یک تجمع کارگری دستگیر شده است، به وسیله‌ی خودرویی انتقال می‌یابد که در راه دچار تصادف می‌شود. او با گریز از مأموران قانون، در مسیری از یک مزرعه به ساختمانی راه پیدا کرده و شتابان از پله‌های اضطراری آن بالا می‌رود. در این لحظه، نمای ساختمان محل سکونت علی از زاویه پایین، بی‌درنگ به زندانی می‌ماند در طبقات مختلف. موقعیتی متناظر با خروج زن از خانه علی در پایان فیلم که در یک میزانسنِ مشابه، تکرار یا قرینه می‌شود. (تصاویر ۴ تا ۷) اکنون لیلا به خانه وارد شده و فلاش‌بک تمام می‌شود. در این هنگام علی به طور مجدد در را از داخل قفل می‌کند.

تصویر ۴. نمای ورود لیلا از طریق پله‌های اضطراری
تصویر ۵. نمای ساختمان در هنگام ورود زن از زاویه پایین
مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)



تصویر۶. نمای خروج لیلا به‌مثابه تکرار
تصویر۷. خروج لیلا از زاویه پایین به‌عنوان قرینه ورود او
مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

ورود زن از مسیر ناخودآگاهی که سامانی بر پایه‌ی میل و غریزه دارد؛ در پس‌رویِ شخصیت برای بازگشت به پیش از ارگانیسم (مرگ)، همسان با واژگانِ تعلیق و بازدارندگی است. از این منظر، اگر لیلا به‌عنوان ابژه عشق و در اینجا به منزله‌ی اصلِ لذت در برابر علی پنداشته شود؛ گویی میزانسن با هدف انگارشِ روان علی در صحنه، به نمودی از این تصور دست داده است. برای مثال، تختخواب علی در زندان، تختخوابی تک‌نفره است که تنها از طریق دوربین مداربسته‌ی سلول او در انتهای فیلم مشاهده می‌شود. یعنی از طریق مجرایی خارج از محیط روانی شخصیت. اما از آنجایی‌که دوربینِ فیلم‌ساز تا انتهای فیلم در خانه علی پرسه می‌زند؛ نشان می‌دهد که این تختخواب دونفره است. بنابراین علی در خانه یا به‌واقع، صحنه‌ی استقرار ذهنیت ناخودآگاهِ خود؛ امکانی برای تجلی اصل لذت را متصور ساخته است.

اما حد نهایی گرایشِ ناخودآگاهانه بر این اصل، در سکانسی است که علی تصمیم می‌گیرد بیرون از اتاق بخوابد و لیلا در اتاق او. بعد از رفتن لیلا، علی از سر جایش بلند شده، به‌سمت اتاق زن می‌رود و لحظه‌ای بر آستانه در مکث می‌کند. در حالتی که تصویر در این نما به سه بخش تقسیم شده است؛ ممکن است تفسیری از سه سطح محیط روانی سوژه نیز صورت گیرد. به‌گونه‌ای که تاریکی سمت راست قاب، استعاره‌ای از خودآگاه بیمار علی، روشنایی وسط به‌منزله‌ی ناخودآگاه برانگیخته‌ی او و دیوار سمت چپ در پیش‌زمینه تصویر، مطابق با تم زندان، بخش نیمه‌آگاه شخصیت را مجسم می‌سازد. (تصویر ۸) سرانجام علی وارد اتاق می‌شود و در را می‌بندد. اکنون بی هیچ برشی، در باز شده و لیلا شتابان بیرون می‌آید. دوربین، حرکت او را دنبال می‌کند و به علی می‌رسد که در همان بیرون اتاق به خواب رفته است. بنابراین ناخودآگاه علی این بار در قالب خواب، کشش او بر اصل لذت یا تصوری عاشقانه را بازنمایی می‌کند. در این هنگام، لیلا به علی اطلاع می‌دهد که شخصی از پشت در پله‌های اضطراری او را صدا می‌زند. علی از جایش بلند می‌شود و رفتن او به سمت اتاق، دوباره «تکرار» می‌شود؛ اما این‌بار نه به‌سوی اصل لذت، بلکه به‌سوی غریزه‌ای اجباری فراسوی اصل لذت که به‌طور مجدد، ناخودآگاهی سوژه را تحت انقیاد درآورده و او را از این خواب بیدار می‌کند. علی به‌سمت پله‌های اضطراری می‌رود و مردی ناشناس در تاریکی، به وی اسلحه‌ای می‌دهد و می‌گوید: چشمت را باز کن. (تصویر ۹) اما وقتی علی نابیناست مسلماً نمی‌تواند چشم‌هایش را باز کند. بنابراین اگر درام تروماتیک علی، بر پایه‌ی اجبار به تکرار و بازگشت به سرکوب ساختار یافته باشد؛ پس آنچه رویای عاشقانه‌ی او را متوقف می‌کند؛ حضور مردی در تاریکی است که به علی، سلاحی واگذار کرده و درباره خطر پیش‌رو یا سرکوب مجدد در صحنه‌ی دوم هشدار می‌دهد. پس بنا به تأکید فروید «درنتیجه تضاد کهنه‌ای که با سرکوب پایان می‌گیرد، شکاف تازه‌ای در اصل لذت رخ می‌دهد. فرایندی که امکان لذت را به منبع عدم لذت بدل می‌سازد» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۹-۲۸). یعنی سلطه‌ی ناخودآگاه علی، اینک به‌سوی رانه‌ی مرگ و در پی احیای چیزی است که باید به عدم یا ورای زندگی معطوف شود و از گسترش لذت روی برگرداند. گویی شخصیت به‌تمامی معنا اخته شده است و هیچ تلاشی نمی‌تواند این فقدان را جبران کند.

تصویر ۸. سه سطحِ تصویر: علی در آستانه ورود به اتاق لیلا
تصویر ۹. دستی در تاریکی به علی اسلحه می‌دهد
مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

۳. صحنه‌ی اول: درام شخصیت به‌منزله‌ی درام ادیپی

امر نمادین، ترومای اصلی و بازگشت سرکوب

سرانجام در فلاش‌بک نهایی فیلم، نقش علی در واقعیت یا صحنه‌ی اول؛ در پوشش راننده‌ی خودرویی برملا می‌شود که لیلا توسط آن دستگیر شده بود. بدین‌واسطه می‌توان برخی از المان‌هایی که علی در حال و صحنه‌ی دوم یا مکانِ روانی خود در خانه، ترسیم می‌کرد را به‌عنوان بخشی از میزانسنِ واقعیت شناسایی کرد. برای مثال، حفاظ‌های ماشینِ علی؛ درِ منتهی به پله‌های اضطراریِ خانه او را متجلی می‌سازد. یعنی

دریچه‌ی ورود و خروج لیلا به ماشین و خانه. اما این بازگشت به گذشته بیش از هرچیز نشان می‌دهد که علی چگونه به‌عنوان راننده‌ای در زیرمجموعه قانون، با کنش رادیکال خود؛ یعنی چرخش از سمت قانون به همدلی با لیلای دستگیرشده در درام اصلی، زمینه‌ی رویداد تروماتیکی که بدان دچار شده است را ایجاد می‌کند. طی این فلاش‌بک، علی در روز حادثه با دیدن بی‌تابی لیلا برای پسر کوچک‌اش که در تجمع رها شده است؛ تصمیم به توقفِ ماشین و خروج او می‌گیرد. اقدامی برخلاف خواست مأمور مافوقش که با تخطی از قانون برابر است و بدون شک برای علی تنبیه و مجازات به همراه خواهد داشت. حال اگر بتوان اضطرابِ ناشی از هرگونه تنبیه یا مجازاتی را در تناظر با سرکوب‌های تروماتیکِ اولیه‌ای دانست که شاملِ «اختگی و ترسِ ملازمِ آن نسبت به از دست دادن ابژه‌ی عشق هستند» (فروید، ۱۴۰۱: ۱۳۳، به نقل از ماشلان، ۲۰۱۲)، برای فروید، کشف مجدد غرایزِ شخصیت از طریق طرحِ عقده اختگی یا ادیپ ترسیم می‌شود (Laplanche, 2004: 457). در فهم الگوی ادیپیالیته[۳۴] فروید، به‌عنوان نمونه‌ی خوانش ژان استاروبینسکی[۳۵] از تراژدی سوفوکل[۳۶] نیز نشان می‌دهد که «ادیپ در تفاسیرِ مدرن به معنای غریزه یا همتای گویای آن است» (Fletcher, 2013: 130). اما مطابق خوانش لکان، این اسطوره، کارکردی آستانه‌ای دارد و تقاطع میان امر روانی، زیست‌شناختی و اجتماعی را برجسته می‌سازد. از همین‌رو، در چهارچوب نظم نمادین، زبان و قانون تاویل می‌شود (Lacan, & Fink, 2006: 150). بنابراین و با تکیه بر هردو الگوی فرویدی-لکانی، می‌توان شروع حرکت علی از لحظه ورود به تجمع تا لحظه تصادف ماشین در صحنه‌ی اول و درام اصلی را به‌منزله‌ی سیروسلوک ادیپی او به حساب آورد که با ورود و خروج لیلا از صحنه‌ی دوم متقارن است. در این فلاش‌بک، کنشی تکرار می‌شود که یک‌بار در صحنه‌ی دوم یا خانه‌ی علی مشاهده شده بود. جایی که مرد بیگانه، اسلحه‌ای را در دست علی می‌گذارد. اهمیت بازخوانی این کنش در جایی است که مرد بیگانه این بار در صحنه‌ی واقعیت و در مقامِ مافوقِ علی رؤیت می‌شود که با اعطای اسلحه به وی در روزِ تجمع، سوژه را به‌عنوان زیرمجموعه قانون یا نظمِ نمادین، در تقابل با آشفتگی و بی‌نظمی، مسلح می‌کند. مافوقِ علی که حالا، مرئی‌شده‌ی شکلِ سابق و بیگانه خود در اوهامِ اوست؛ دقیق همان جمله را تکرار می‌کند: علی باید چشمانش را باز کند. بر این منوال و اگر به‌طور ضمنی بتوان این تفنگ را مجوز حضور علی در نظم نمادین دانست؛ شاید از منظری لکانی بتوان نقش مافوقِ علی یا مأمور قانون را نیز به‌عنوان «پدر نمادینی» تلقی کرد (Fink, 1997: 108) که با اعطای فالوس (اسلحه) به علی، او را به تثبیتِ جایگاه خود از سوی «قانونِ پدر[۳۷]» یا منطق نظم نمادین، فرامی‌خواند؛ و اگر مطابق با سخن فروید: «ترس از کور شدن، اغلب جایگزینی برای ترس از اخته شدن باشد» (فروید، ۱۴۰۱: ۶۲)، هشدار مأمور ارشد به علی که باید چشم‌اش را باز کند، به‌مثابه تهدیدی دال بر مجازات اختگی اوست که یا با سهل‌انگاری علی در واکنش به بی‌نظمیِ موجود و یا با سرپیچی از فرمانِ مافوق بر وی اعمال خواهد شد.

از سویی، علی در واقعیت، ناظر بر تمام نماهای مرتبط با دستگیری لیلا است که پیش‌تر در فلاش‌بک‌هایی موهوم، بدون آنکه دوربین، علی را در جایگاهِ راننده شناسایی کرده باشد، از زوایایی دیگر نمایان شده بودند. اینک علی از طریق آینه‌ی ماشین، لحظه دستگیری لیلای بی‌قرار را رصد می‌کند. درواقع او به مادری نگاه می‌کند که فرزندش از او جدا افتاده است. برای منطبق ساختن عقده‌های کودکی در این درام ادیپی، روایت ویژه‌ای درباره گذشته علی در دست نیست جز آنکه پیش‌تر اشاره کرده بود با خانواده‌اش رابطه‌ای ندارد، چراکه با کار وی مخالف بودند. بنابراین اگر علی، فردی طرد شده از آغوش خانه و مادر باشد؛ همذات‌پنداریِ ناخودآگاهانه‌ی او در جایی صورت می‌گیرد که بازتاب لیلا در آینه، به همان‌انگاری سوژه با «ابژه‌ی عشقِ نخستین» خود (مادر) در ساحت خیالی تجسم می‌بخشد و از طرف دیگر، بازتاب تصویرِ ملتمسانه لیلا در پیرامون ابژه کوچک (a) پدیدار می‌شود؛ همان فقدان ساختاری که همواره بر نظم نمادین شکاف می‌اندازد. بدین‌سان، لیلا در این لحظه آن «میل» تحقق نایافتنی و دسترس‌ناپذیری را به حرکت درمی‌آورد که ناخودآگاه،

به امر وجدان و غریزه طلب می‌کند. اینک این‌گونه برداشت می‌شود که همدلی علی با لیلا در حکمِ همدلی و پیشروی به‌سوی «مادر ممنوعه‌ای» است که کودک در جریان ورود به نظم نمادین از آن منع شده است (Fink, 1997: 108). بدین‌ترتیب، با پافشاری بر منطق لکانی، می‌توان استدلال کرد که «در این طرح‌واره، تصویرِ مادر نمودی از ژوییسانس است» (Fink, 1997: 93). ژوییسانس یا نیرویی ویرانگر که فراسوی اصل لذت عمل می‌کند و در اینجا سوژه را به میانجی تخطی از قانون پدر، به دام رانه‌ی مرگ می‌اندازد؛ نخست ساختار نظم نمادین را برهم می‌زند و سپس به ترومای او می‌انجامد. پس کشمکش علی بر سرِ توقفِ ماشین، با مافوق خود یا پدری که تا آخرین لحظه «حافظ نظم نمادین» است، زمینه‌ی اختگی وی و قتل پدر را به وجود می‌آورد. سرانجام تصادف رخ می‌دهد، علی نابینا و مأمور مافوق، طبق مدلِ ادیپی به‌طور ناخواسته کشته می‌شود. در این سیروسلوک، نه‌تنها یکی از حواسِ اصلی علی یعنی بینایی، که همذات‌پنداریِ ناخودآگاهانه او نیز سرکوب می‌شود.

حال اگر در نزد فروید «حرکت مکرر به عقب و به‌سوی عشق قدیمی در تقابل با حرکت روبه‌جلو به‌سوی عشق جدید، یک کاربرد روایی الهام گرفته از عقده ادیپ است» (Reisner, 2014: 39)، پس همان‌طور که بحث شد؛ درام ادیپیِ علی در صحنه‌ی دوم، با ورود و خروج لیلا به اوهام تروماتیک او اتفاق می‌افتد. درنهایت هنگامی‌که توپوگرافیِ ناخودآگاه علی در خواب، او را به اتاق لیلا می‌رسانید تا اصل لذت را از طریق مادر ممنوعه تجسم کند؛ حضور فرد بیگانه (پدر نمادین) در تاریکی، او را از خواب بیدار می‌کند. درواقع اگر مطابق با باور فروید، علی به‌مانند شخصیتی سرکوب و اخته شده در نظر گرفته شود؛ نفس او در پی نفی یا انکار لذت‌هایی است که در روان‌نژندی نمی‌توانند احساس و درک شوند (فروید، ۱۳۸۲: ۲۹). به عبارت دیگر، سوژه نه بر اصل لذت که بر فراسوی اصل لذت گرایش دارد. بنابراین، دریافتِ مجدد اسلحه توسط علی در صحنه‌ی دوم، متضاد با غریزه زندگی، همتای فراخوان مجدد سرکوب و پیشروی به‌سوی غریزه مرگ یا تکرار مجازات خود، تلقی می‌شود. بدین حیث، علی باید لیلا را از صحنه بیرون کند؛ چراکه وجدان او خواستار آن است تا به‌طور مجدد، بدن مادر را به بدن فرزند بازگرداند. از سویی، غریزه و میل علی که همواره لیلا را در حکم ابژه عشق و ابژه فقدان خود احضار می‌کند؛ تحت امرِ ناخودآگاه معطوف به رانه‌ی مرگ که حالا به مدد فالوسِ بازیافته، مسلح شده است، درمی‌آید و دیالکتیک میان غرایز در مسیر احیای سرکوب، با وضوح کمتری نمود می‌یابد. ازاین‌روی «اصل واقعیت تحت تأثیر غریزه‌ی صیانت نفس «خود» (ego)، جایگزین اصل لذت می‌شود» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۸)

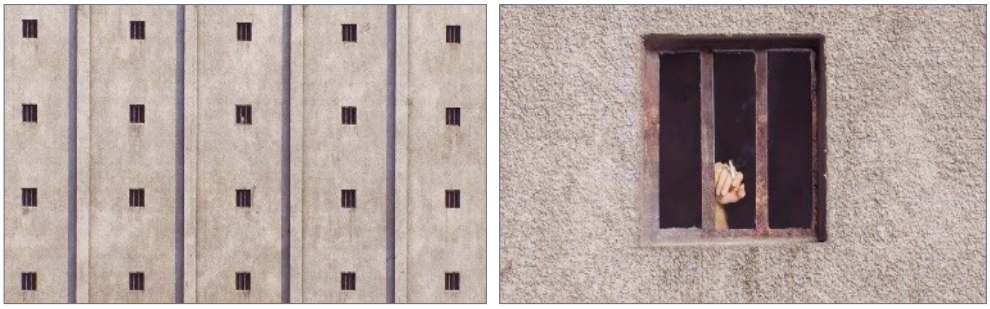
بدین‌سبب، سکانس بازگشت به گذشته، یعنی لحظه تماس کوتاه علی با واقعیت به امتداد همین سیر ثانویه می‌پیوندد و ماجرای دستگیری لیلا تا پشت ساختمان خیالی او هجوم می‌آورد یا تکرار می‌شود. از آنجایی‌که علی درست نمی‌بیند، اضطرابِ وارد بر این سکانس را از طریق صدای بلندگوی نمایندگان قانون احساس می‌کند که لیلا و مخفیگاه او را تهدید می‌کنند. پس از لیلا می‌خواهد به پشت پنجره برود و آنچه را در بیرون می‌گذرد شرح دهد. این لحظه‌ی رویارویی علی با خود در گذشته است که از زبان لیلا آغاز شده و به فلاش‌بک پایانی و کلیدی فیلم که گفته شد می‌رسد. ریتم تدوینی در بازنمایی این سکانس، هیچ حدودی را برای انقطاع صحنه‌ی گذشته از صحنه‌ی حال باقی نمی‌گذارد و مرزهای میان درامِ اصلی با درامِ ثانویه را درهم می‌شکند. لیلا به‌سمت پنجره می‌رود و تبدیل به یک بک‌گراند صوتی می‌شود که موقعیت بیرون را توصیف می‌کند. درحالی‌که تا بدین جای فیلم، صحنه‌ی درام دوم در یک فضای بسته به‌مثابه خانه جریان داشت؛ هرگز بیرون از پنجره‌هایی که پوشیده از حفاظ بودند، نمایش داده نشده بود و به‌جز مزرعه منتهی به پله‌های اضطراری، درکی از فضای بیرونی وجود نداشت. بدین‌جهت و در شرایطی که خانه علی از بیرون به منظره‌ی خاصی تعلق ندارد؛ توپوگرافی خارج از خانه، بدل به صحنه‌ی رخداد واقعی می‌شود. صدای لیلا:

«چندتا سرباز دارند می‌دوند سمتِ ساختمون». تصویر سربازان و سپس برش به مدیوم‌شاتِ علی که با تراک دوربین به‌سمت جلو، نمای او رفته‌رفته بسته‌تر می‌شود. صدای لیلا: «یه‌دونه از این ماشین سیاها اومده از این بزرگ‌ها. راننده‌اش پیاده شد. صورتشو نمی‌بینم». علی از ماشین پیاده می‌شود. صدای لیلا: «داره سیگار روشن می‌کنه». برش از علی در حال روشن کردن سیگار به علی در خانه که اکنون در کلوزآپ قرار گرفته است. صدای لیلا: «برگشت سمت ما». یعنی لحظه‌ای که علی تروماتایز شده با خودش در گذشته واقعی رویارو می‌شود.

پس از اتمام فلاش‌بک یا درام صحنه‌ی اول، علی با صدای لیلا به صحنه‌ی دوم بازمی‌گردد. حالا لحظه‌ی خروجِ زن فرامی‌رسد چون اگر بماند به دست قانون می‌افتد و از کودک خود جدا می‌ماند. در این‌جا علی برای «تکرارِ» فرار لیلا، اسلحه یا فالوسی را که مجدد به دست آورده بود؛ به‌سمت مقابل قانون برمی‌گرداند. یعنی به‌زعم فروید، می‌کوشد تا این‌بار از طریق اجبار به تکرار «به شیوه‌ای واپس‌گرایانه بر محرک غلبه کند» (فروید، ۱۳۸۲: ۵۰). اما آنچه جالب‌توجه است اینکه تا همین لحظه، هنوز نشان داده نشده است که علی به‌واقع در خانه نیست و لحظه‌ای این موضوع پدیدار می‌شود که علی درحالی‌که فالوس را به دست دارد؛ در تلاش برای متقاعد ساختن لیلا به فرار مجدد، او را بی‌اختیار لمس می‌کند. در این لحظه با برش به اتاقکِ سلول مانندِ علی از طریق دوربین مداربسته، واقعیتِ مکانیِ او تا حدودی برملا می‌شود. پس حالا که برای لحظه‌ای ناخودآگاه سوژه هم‌زمان به‌سوی ابژه‌ی عشق و فقدان متمایل شد و اختگی او کمرنگ‌تر جلوه می‌نمود؛ دوربینِ زندان با مستندکردن علی، درحالی‌که زن را به‌مثابه یک روح لمس می‌کند و دستانش را به حالت کودکانه‌ای شبیه به اسلحه گرفته است؛ اختگی و سرکوب واقعی او را عیان می‌سازد. اکنون با برش مداوم از خانه به سلول، علی در حین تیراندازی به‌سمت محاصره‌کنندگانِ خیالی خانه، در زیر نگاه ناظر دوربین مداربسته به استهزا درمی‌آید. موقعیتی مشابه با «واکنش چهره‌های والدین به آشفتگی کودک» (De Masi, 2015: 454).

سرانجام، مأموران خیالی با صورت‌هایی کاور شده، شبیه به علی در لحظه خودکشی یا اعدام تروماتیک خود در حمام (شاید به جرم قتل ناخواسته‌ی مأمور یا پدرِ نمادین)، به خانه او هجوم می‌آورند. علی یکی از آن‌ها را با اسلحه خیالی‌اش می‌زند (تکرارِ قتل)، بقیه او را خلع سلاح (اخته) و در آخر، دست‌هایش را همان‌گونه که خود به شیرِ حمام بسته بود؛ دستبند می‌زنند. براین‌اساس، غریزه مرگ علی به ناخودآگاهی‌اش بازمی‌گردد و مجازات او تکرار می‌شود. هم‌زمان لیلا به‌منزله‌ی ابژه‌ای که در این سیروسلوک باید از دست برود؛ در نمایی متناظر با ورود خود، از پله‌های اضطراری به بیرون رفته و از همان مزرعه‌ای که آمده بود؛ هراسان و فریادزنان دور می‌شود. نمای او در حال دورشدن که از ارتفاع بالا برداشته شده است با نمای پایانی فیلم از زندان نیز تناظر دارد و از زاویه‌ای دیگر تکرار می‌شود. (تصویر۱۰) در شرایطی که فضای سلول علی تنها از طریق دوربین زندان نمایش داده می‌شود و به‌جز یک نما از خودِ دوربین مداربسته، هیچ نمایی از داخل سلول او برداشته نشده است؛ فرض بر آن می‌رود که کارگردان، حضورِ بی‌واسطه سوژه‌اش را تنها در محیطِ روانی او ترسیم کرده باشد. چراکه هربار از نمای سلول به علی برش می‌زند؛ علی در خانه است. با این تفاوت که اکنون دوربین بر روان‌نژندی و موقعیت تروماتیک او اشراف یافته و دیگر در لرزش نیست. تنها در لحظه نهایی، آن‌هم از طریق فضای بیرون سلول است که ردی از علی به‌عنوان فرد زندانی، خارج از نمای ناظر دوربین مداربسته دیده می‌شود. یعنی لحظه‌ای که علی خود مستقیم به پشت پنجره خانه می‌رود. با برش به پنجره از بیرون ساختمان، دوربین آهسته‌آهسته به عقب تراک می‌کند تا جایی که دریچه‌های کوچک سلول‌های دیگر، به‌تدریج در تصویر قرار می‌گیرند. دوربین همچنان عقب می‌رود تا جایی که منظره‌ی زندان در پس‌زمینه‌ی مزرعه‌ای قرار می‌گیرد که لیلا از طریق آن به خانه علی آمد و از آن بازگشت. (تصاویر ۱۲ و۱۱)

تصویر۱۰. نمای اکستریم لانگ‌شات لیلا با دوربین هوایی. مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)



تصویر ۱۱. رد علی در نمای بیرونی سلول او
تصویر ۱۲. تراکِ دوربین و رؤیت سلول‌های زندان
مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

نتیجه‌گیری

بر اساس نظریه‌ی اجبار به تکرار فروید در روان‌نژندی تروماتیک، تلاش شد تا فیلم «شب داخلی دیوار» (۱۴۰۰)، به‌عنوان نمونه‌ای از بازنمایی بصری این مقوله، موردمطالعه قرار گیرد. باوجودآنکه هیچ‌گونه نشانه‌ای از این امر وجود ندارد که فیلم‌ساز در حین ساخت و پرداخت اثرِ خود به مقاله «فراسوی اصل لذت» فروید و مصادیق مطرح شده در آن نظر داشته است یا خیر، اما با ارایه‌ی نکاتی که بیان شد؛ متن تلاش نمود تا از قِبَل تحلیل بازنمایی بصری موضوع، مطابقتی میان این نظریه و فرم روانکاوانه فیلم تشخیص دهد. بر این مبنا، سه اصل اساسی اجبار به تکرار، غریزه مرگ و روان‌نژندی تروماتیک که هرکدام، توسط مقاله فروید به دیگری مرتبط می‌شوند، در بازخوانی فیلم موردتوجه قرار گرفته شدند. همان‌طور که در ساحتِ اول شرح داده شد؛ از آن جهت که تروما، یک‌بار سوژه خود را در گذشته سرکوب کرده است؛ به اضطرابی در حال دست می‌دهد که ناخودآگاهی شخصیت را به فعل تکرار وامی‌دارد. تکراری که از طریق سلطه‌ی رانه‌ی مرگ با اقدام به خودکشی نمود می‌یابد. در این‌جا شیوه‌ی پرداخت فیلم‌ساز بر بازنمایی کنشِ شخصیت، تا حدودی به تکرار فصل نهایی فیلم و تکرار موقعیتی مشابه با ترومای تولد نیز انجامیده است. در ساحت دوم؛ هدف اصلی، فهم ارتباط دیالکتیکی میان همین غرایز بود که از تحلیل گرایشات ناخودآگاهانه سوژه منبعث می‌شود. بدان‌معنی که میل ناخودآگاه برای زندگی، با احضار ابژه عشق یا اصل لذت به ذهن، سرکوب خود را به حالت تعلیق درمی‌آورد. در این رابطه، چنین برداشت می‌شود که به واسطه‌ی تمهیدات تدوینی از طریق پرش زمانی و ساختاردهی به میزانسن، «خانه» بدیلی بر محیط روانی شخصیت گرفته شده است. در ساحت سوم، با نظر به گذشته و این‌که چه چیزی در حالِ تکرار است؛ به واکاوی ترومای شخصیت پرداخته شد که از طریق فلاش‌بک انتهایی با لحظه حال مماس می‌شود. در این بخش، اضطراب و سرکوب تروماتیک سوژه در صحنه‌ی واقعیت به میانجی الگوی ادیپیالیته فروید و قرائت لکان از میل ویرانگر بازخوانی شد تا جایی

که رانه‌ی مرگ به صحنه‌ی دوم بازمی‌گردد و مجازاتِ شخصیت تکرار می‌شود. درنتیجه، با تحلیل ماهیت تصویریِ فرم فیلم در مسیر کشف مضمون نهفته‌ی خویش و با بهره‌گیری از نظریه‌ی فروید درباره اجبار به تکرار، این‌گونه استنباط می‌شود که گرایش سوژه به تکرار تروما، در پرداخت به نحوه‌ی بازنماییِ تماس او با آسیب گذشته از طریق صحنه‌سازی مجدد آن، به موقعیتی روانکاوانه در فیلم تبدیل شده است که منظری از زیست روان‌نژندانه‌ی سوژه را به نمایش درمی‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. Todd McGowan
2. Sigmund Freud
3. Jean Mitry
4. projection
5. Free association
6. Jacques Lacan
7. Repetition Compulsion
8. Moses and Monotheism (1939
9. Beyond the Pleasure Principe (1920)
10. Stephen Heath
11. Death and Desire
12. Richard Boothby
13. Death Drive
14. francis bacon
15. Albert Camus
16. Laura Mulvey
17. Lola Montez (1955)
18. Max Ophuls
19. Nancy Blake
20. In the Mood for Love (2000)
21. Wong Kar-wai
22. John O’Hagan
23. Remembering, Repeating and Working-Through (1914)
24. Traumatic neurosis
25. Jean Laplanche
26. Mirror stage
27. Anneleen Masschelein
28. Castration anxiety
29. Love Object
30. Objet petit a
31. Jouissance
32. Topography
33. John Fletcher
34. The oedipality
35. Jean Straobinski
36. Sophocles
37. The Law of the father

فهرست منابع

- برگستروم، جانت. (۱۴۰۲). شب بی‌پایان سینما و روانکاوی: دو تاریخ موازی. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: نشر شوند.
- بوتبی، ریچارد. (۱۴۰۲). مرگ و میل. ترجمه علی رستمیان. تهران: نشر بیدگل.
- فروید، زیگموند. (۱۴۰۱). امر غریب. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: نشر شوند.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲). «ورای اصل لذت». ترجمه یوسف اباذری. ارغنون، شماره (۲۱)، بهار. صفحه‌های ۲۵-۸۱
- مک گاون، تاد. کانکل، شیلا. (۱۴۰۲). لکان و فیلم معاصر. ترجمه نیکا خمسی. تهران: نشر نگاه.
- مک‌گاون، تاد. (۱۴۰۱). نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم و قاعده بازی. ترجمه علی قاسمی. تهران: نشر نو.
- امانیان یزدی، نوید. (۱۴۰۱). بررسی روانکاوانه مفهوم مرگ در آثار صادق هدایت و آلبرکامو[پیشنهاده رساله دکترای تخصصی، دانشگاه تهران]. تهران.
- پورعیدیان، میلاد. (۱۳۹۷). بررسی جنبه‌های تروماتیک در آثار فرانسیس بیکن [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. تهران.
- فلاحیان مهرجردی، الهه. (۱۳۹۷). مطالعه حافظه آسیب دیده و بازتاب مشخصه‌های تصویری و محتوایی آن در انیمیشن مستقل و تجربی [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. تهران.

- Blake, N. (2003). “We won’t be like them”: Repetition compulsion in wong kar-wai’s in the mood for love. *The Communication Review*, *6*(4), 341-356.
- De Masi, F. (2015). Is the concept of the death drive still useful in the clinical field?.*The International Journal of Psychoanalysis*, 96(2), 445-458. https://doi.org/10.1111/1745-8315.12308
- Fink, B. (1997). *A clinical introduction to Lacanian psychoanalysis: Theory and technique*. Harvard University Press.
- Fletcher, J. (2013). *Freud and the Scene of Trauma*. Fordham University Press.
- Green, A. (2007). Repetition compulsion and the pleasure principle. In *Comunicação apresentada no Congresso da IPA em Julho de*.. In Comunicação apresentada no *Congresso da IPA* em Julho de.
- Holowchak, M. A., & Lavin, M. (2015). Beyond the death drive: The future of “repetition” and “compulsion to repeat” in psychopathology. *Psychoanalytic Psychology*, 32(4), 645. https://doi.org/10.1037/a0037859
- Lacan, J. (1998). *The seminar of Jacques Lacan: the four fundamental concepts of psychoanalysis* (book XI). Trans. Alan Sheridan.(New York: Norton, 1998).
- Lacan, J., & Fink, B. (2006). *Ecrits: The first complete edition in English*. W.W. Norton & Company.
- Laplanche, J. (2004). THE SO-CALLED ‘DEATH DRIVE’: A SEXUAL DRIVE1. *British Journal of Psychotherapy*, 20(4), 455-471. https://doi.org/%2010.1111/j.1752-0118.2004.tb00164.x
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1988). *The language of psychoanalysis*. Routledge.
- Levy, M. S.(2000). A conceptualization of the repetition compulsion. *Psychiatry*, 63(1), 45-53. https://doi.org/10.1080/00332747.2000.11024893
- Mulvey, L. (2014). Compulsion to Repeat: Max Ophüls’s Lola Montès. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (35), 84-93.
- Mills, J. (2006). Reflections on the death drive. *Psychoanalytic Psychology*, 23(2), 373. https://doi.org/10.1037/0736-9735.23.2.373
- Mitry, J. (1997). *The aesthetics and psychology of the cinema*. Indiana University Press.
- O’Connor, B. (2016). Freud on the death drive as existence without tension. *The Psychoanalytic Review*, 103(3), 423-443. https://doi.org/10.1521/prev.2016.103.3.423
- O’Hagan, J. (2012). *We are the things that were and shall be again: Repetition compulsion and the attraction of horror films*. [Doctoral dissertation, California Institute of Integral Studies]. San Francisco.
- Reisner, G. (2014). Revisioning the death-drive: The compulsion to repeat as a death-in-life. *The*

Psychoanalytic Review, 101(1), 39-69. https://doi.org/10.1521/prev.2014.101.1.39

- Roedding, J. (1991). Birth trauma and suicide: A study of the relationship between near-death experiences at birth and later suicidal behavior. *Pre-and Perinatal Psychology Journal*, 6(2), 145-167.
- Russell, P. (2006). The compulsion to repeat. *Smith College studies in social work*, 76(1-2), 33-49. https://doi.org/10.1300/J497v76n01_05
- Sabbadini, A. (Ed). (2003). *The couch and the silver screen*: *Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. New York: Brunner-Routledge.
- Svenaeus, F. (1999). Freud's philosophy of the uncanny. *The Scandinavian psychoanalytic review*, 22(2), 239-254. https://doi.org/10.1080/01062301.1999.10592708
- Žižek, S. (2006). *The sublime object of ideology*. London: Verso.