سرقت از بانک، چهرهٔ مبدل آرزویی ممنوع

بدون شک یکی از زیرژانرهای محبوب سینمایی، «سرقت از بانک» است که خود در دستهٔ بزرگتر زیرژانر سرقت و ژانر اکشن و جنایی قرار می‌گیرد. اگرچه این ژانر در رمان‌های جنایی و اکشن هم حضور پررنگی دارد اما چنین آثاری کمتر ترجمه شده‌اند و آشنایی هنردوستان ایرانی با این ژانر بیشتر از طریق سینما صورت گرفته است. با این حال، موضوع «سرقت از بانک» خود حامل مضمون‌های غنی متعددی است که نباید از آن غافل شد و نادیده گرفته شدن این ژانر در صحنهٔ هنر ایران جای تعجب بسیاری دارد. این ژانر پتانسیل پرداختن به موضوعاتی بسیار مهم و حیاتی از جمله فرهنگ شهرنشینی، جامعهٔ صنعتی و تجاری، اختلاف طبقاتی، جنایت و ... را دارد. بانک نمادی برجسته از جامعهٔ مدرن است. نمادی از حضور و سیطرهٔ عمیق لیبرالیسم و کاپیتالیسم. نمادی است که اختلاف طبقاتی درون جامعه را به خوبی بازنمایی می‌کند. علاوه بر این دلالت‌های اقتصادی، سیاسی، جامعه‌شناسی و فلسفی، سرقت از بانک پای حقوق (جرم‌شناسی) و روان‌شناسی را هم به طور شدیدی به میان می‌کشد. از آنجا که مقالهٔ حاضر، در ادامهٔ سلسله مقالات بررسی ریشه‌های تثبیت ژانری از منظر روانکاوی نگاشته می‌شود[1]، در اینجا تمرکز بر پویایی‌های ناخودآگاهی است که مخاطبان این ژانر را میخکوب می‌کند. چه عاملی به لحاظ روان‌شناختی در این جذابیت نقش دارد؟

اگر به آثار تولید شده در این ژانر نگاهی به اجمال بیندازیم، می‌توان گفت که بار اصلی روایت بر دوش نظام پیرنگ است: روایت‌هایی که در آن بیش از خود شخصیت‌ها، ماجرا و سلسلهٔ حوادث است که اهمیت دارد و تعلیق و کشش بسیاری ایجاد می‌کند. «سرقت از بانک» می‌تواند کار یک نفر باشد یا چندین نفر، می‌تواند توسط فرد/افرادی آماتور انجام شود یا حرفه‌ای، می‌تواند به رویارویی با نگهبانان یا پلیس منجر شود یا نشود، می‌تواند موفقیت آمیز باشد یا نباشد. بهرحال، قرار است به بانکی دستبرد زده شود.

آنچه قرار است مورد دستبرد واقع شود (طلا، پول، مدارک و ...)، چیزی است ممنوع. دارایی شخصیت(ها) نیست. چیزی است متعلق به دیگری. دارا بودن طلا، پول و ... برای شخصیت(ها) ممنوع نیست اما به چنگ آوردن چیزی که به دیگری تعلق دارد جرم محسوب می‌شود و وسوسهٔ چنین دستبردی است که شخصیت(ها) را درگیر این ماجراجویی خطرناک می‌کند. در این مضمون به ظاهر ساده است که ما با عمیق‌ترین جنبه‌های روان‌شناختی این ژانر مواجه می‌شویم.

اگر برای لحظه‌ای به مهمترین اسطورهٔ روانکاوانه یعنی «اُدیپ شهریار» گریزی بزنیم، می‌بینیم که مضمون حاضر چیز غریبی نیست. آنچه گناه ادیپ محسوب می‌شود نه پادشاهی او بر تِب، و نه ازدواج و پدر شدن اوست، بلکه این است که او چیزی را تصاحب می‌کند که بر او ممنوع شده، چرا که از آن کسی دیگر بوده است: از آن پدرش. کشتن پدر و تصاحب مادر و پادشاهی شهر تِب از آن رو گناهی نابخشودنی و مورد غضب خدایان است که نظم نمادین جامعه را به هم می‌ریزد و مهمترین ابژهٔ ممنوع (که توسط قانون منع زنای با محارم حرام شده است) را به چنگ می‌آورد.

---

[1] برای مطالعهٔ سایر مقالات به مقالهٔ «خون‌آشام، طنین دلنواز تعارضات روان‌نژندانه»، چاپ شده در شمارهٔ بیست و دوم فصلنامهٔ تخصصی ادبیات و هنر معاصر داستان شیراز، سال ششم، زمستان 1401 و مقالهٔ «همزاد، آشنای غریب» چاپ شده در شمارهٔ بیست و پنجم فصلنامهٔ تخصصی ادبیات و هنر معاصر داستان شیراز، سال هفتم، پاییز 1402 از همین نویسنده مراجعه کنید.

www.alirowrouzi.com

با این حال همانطور که فروید نشان می‌دهد، نبض حیات روانی انسان با ممنوعیت دستیابی به این ابژهٔ حرام‌شده و تعارضات ناخودآگاه حول آن می‌زند. آنچه روان انسان را به راه می‌اندازد و شالودهٔ مهمترین خیالبافی‌ها و فانتزی‌های سوژهٔ روان‌نژند می‌شود، همین از دست دادگی ابژهٔ ممنوع و میل به داشتن دوبارهٔ آن است (فروید به ما نشان می‌دهد که سوژهٔ روان‌نژند چگونه در تلاش برای به دست آوردن «دوبارهٔ» چیزی است که هیچگاه نداشته است). در این گام است که کودک با ورود به عقدهٔ ادیپ و آغاز اضطراب اختگی (که ترس از تنبیه پدر در صورت تخطی از قانون به آن دامن می‌زند) تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد که از ابژهٔ ممنوع (یعنی مادر) دست بکشد. از آن به بعد، انبوهی سازوکار روانی برای پاسداری از قانون از یک طرف و ارضای میل به دستیابی به ابژهٔ ممنوع از طرفی دیگر به راه می‌افتد و هستهٔ اساسی فانتزی (انگارش) سوژه را شکل می‌دهد.

ژانر سرقت از بانک، به طور مشخص جنگی است که سه زاویه دارد: سارق، نگهبان/پلیس (نماینده و جانشینی از سوی تمدن برای دارندهٔ مال) و مال (پول، طلا و ...). این سه زاویه، به سادگی قابل تبدیل و تطبیق با مثلث مشهور ادیپ است: کودک، پدر و مادر (جدول شمارهٔ 1).

جدول شمارهٔ 1. مقایسهٔ ژانر سرقت از بانک و عقدهٔ ادیپ

	ژانر سرقت از بانک	عقدهٔ ادیپ
خواستار	سارق	کودک
مالک	نگهبان/پلیس (نمایندهٔ مالک در حفظ ابژه)	پدر
ابژهٔ مورد کشمکش	پول، طلا و ...	مادر

با این حساب، آنچه که به سادگی می‌توان نتیجه گرفت این است که ژانر «سرقت از بانک» به نمادین‌سازی تعارضی می‌پردازد که ریشه‌ای کهن در حیات انسانی دارد. این تعارض، به خوبی می‌تواند هر مخاطبی را که از تعارض مشابهی در رنج (و لذت!) است به شوق آورد: سرنوشت این جنگ چه خواهد شد؟

حال می‌توان به گستره‌ای از تبیین‌ها و امکانات این ژانر پرداخت. در ابتدا، فضای شدیداً مردانهٔ این ژانر (که معلوماً پر از نمادهای فالیک (نره‌این) همچون اسلحه‌های چشم‌نواز، شلیک، خشونت فیزیکی، اندامهای ورزیده و ... است) می‌تواند به تفاوت تأسیس عقدهٔ ادیپ در مردان و زنان اشاره داشته باشد (در قیاس با فضای مردانهٔ داستان، علاقه‌مندان به این ژانر نیز معمولاً مردان هستند). با توجه به سختگیری و ممنوعیت شدیدتر قانون منع زنای با محارم برای مردان (از جمله به علت لزوم همانندسازی شدیدتر و سریع‌تر با پدر) می‌توان این وجه مردانهٔ آثار را درک کرد.

همچنین، معمولاً خالقان این آثار از پرسپکتیوی استفاده می‌کنند که همانندسازی با سارق را دامن می‌زند. معمولاً پرسپکتیو اتخاذ شده تا حد زیادی همراه با سارق است و از پیش از شروع دستبرد تا پس از آن ما را با خود همراه می‌کند. می‌توان به این فکر کرد که اگر پرسپکتیو با نگهبان همراه باشد و موجب همانندسازی و همذات‌پنداری مخاطب با نگهبان شود، چه

www.alinowrouzi.com

تغییری در میزان جذابیت و کشش اثر پیش خواهد آمد. با این حال می‌توان از امکانات ویژه‌ای که چنین موارد ضد ژانری در اختیار هنرمند می‌گذارند استفاده کرد.

پس به طور کلی، می‌توان گفت که آثار ژانر «سرقت از بانک» بر فعال کردن فانتزی قدرتمند ادیپال سوژهٔ روان‌نژند استوارند و از طریق تمهیداتی که منجر به همذات‌پنداری مخاطب با سارق شود به این فانتزی، حیاتی دوباره و بی خطر می‌بخشند؛ بی خطر از آن رو که سوژه می‌تواند از طریق جانشین‌سازی خیال‌پردازانهٔ خود با سارق در کِیف ناشی از قانون‌شکنی همراه باشد بدون آنکه در واقعیت چنین ممنوعیتی را بشکند (و همچنین گاهاً در تنبیه ناشی از آن گناه نیز شریک باشد بی آنکه آسیبی ببیند). طبیعتاً چنین آثاری این شالودهٔ آن چیزی هستند که فروید به آن والایش می‌گوید: تخلیهٔ اصل لذت در اصل واقعیت (تخلیهٔ میل ممنوع بدون آنکه ممنوع باشد).

پس می‌توان دید که چگونه تک تک بازنمایی‌ها در چنین ژانری اهمیت پیدا می‌کنند: فیگور سارق چگونه است؟ قدرتمند، حرفه‌ای یا ناشی و ترسو. فیگور نگهبان/پلیس چه؟ بی کفایت و احمق یا شجاع و توانا؟ از همه مهم‌تر، آنچه تفاوت اساسی را در این زیر ژانر رقم می‌زند پایان‌بندی پیرنگ است: چه کسی پیروز می‌شود؟

چه کسی پیروز می‌شود؟ پیروزی سارق می‌تواند لذت ناشی از گناه را تا حد زیادی افزایش دهد اما برای مخاطب روان‌نژند اضطراب‌آور هم خواهد بود. برای مخاطب، چنین داستان/فیلمی پیامی خطرناک دارد: می‌توان ممنوعیت را زیر پا گذاشت و قانون را شکست، کِیف کرد و لذت برد، بدون آنکه آب هم از آب تکان بخورد. این چنین پیامی تمام شالودهٔ دفاعی روان یک روان‌نژند را مورد حمله قرار می‌دهد: دیگر به چه دلیلی باید از ابژهٔ ممنوع چشم‌پوشی کند. بدون شک فعال شدن فانتزی بدون وجود قانونی که آن را مهار کند، در مواردی می‌تواند به فوران اضطراب در سوژه منجر شود. شاید به همین دلیل است که این پایان‌بندی (که برخلاف عقل سلیم، چندان خوشایند نیست) کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

این هم یک پایان‌بندی حد واسط است که سارق در ظاهر از دست نگهبان یا پلیس قِسِر در برود اما گرفتار عقوبت‌ها و بدبختی‌های دیگر شود (برای مثال، درگیری‌های درون گروه سارقان و کشتن یکدیگر یا چیزهایی از این دست). در اینجا، دست روزگار است که یقهٔ قانون‌شکن رؤیاباف را می‌گیرد و عدالت را در حق او اجرا می‌کند (این دقیقاً بلایی است که بر سر ادیپ شهریار می‌آید).

پایان‌بندی دیگر که شاید شایع‌تر باشد، به عقوبت رسیدن مجرم توسط نگهبان/پلیس است. عقوبتی که می‌تواند طیف گسترده‌ای را در بر بگیرد، از ناکامی گرفته تا مرگ. این قانون است که پیروز خواهد شد. مادر از آن پدر است و کودک بایستی با اختگی‌اش کنار بیاید.

این شیوه‌های پایان‌بندی که در آن شکلی از عقوبت و مجازات دیده می‌شود (می‌توان به خیالبافی‌های جالب توجه هانس کوچولو، نمونهٔ بالینی مشهور فروید اشاره کرد[۲]) از این جهت جالب است که هم فانتزی را فعال می‌کند و تکانه‌های واپس‌راندهٔ

[2] این نمونهٔ بالینی در کتاب «مهم‌ترین گزارش‌های آموزشی تاریخ روانکاوی»، نوشتهٔ فروید، ترجمهٔ سعید شجاع شفتی، انتشارات ققنوس تحت عنوان «روان‌کاوی یک مورد ترس مرضی (فوبی) در نزد پسرکی پنج ساله» به چاپ رسیده است. برای نمونه، در صفحه 186 می‌خوانیم:

www.alnowrouzi.com

آرزوی ممنوع را در چهره‌ای مبدّل به سطح آگاهی می‌آورد و تخلیه می‌کند و هم قانون را یادآوری می‌کند و آن را پاس می‌دارد و بر اختگی سوژه تأکیدی دوباره دارد. شروعی پر از کِیف و پایانی همراه با آرامش (و البته کمی سرخوردگی). دو سر بُرد، برای مخاطب و پر از پول برای خالق اثر.

پایان

1402/8/30

علی نوروزی

www.alinowrouzi.com

«صبح روز دوشنبه، سی‌ام مارس، هانس به نزد من آمد و گفت: «راستی! امروز به دو چیز فکر کردم!»

«اولیش چی بود؟»

«من با تو در شونبرون بودم، یعنی همانجا که گوسفندها هستند، و سپس ما از زیر طناب‌ها به داخل محوطه خزیدیم، و سپس به پلیس انتهای باغ قضیه را گفتیم؛ دومی ما را دستگیر کرد.» وی مطلب دوم را فراموش کرده بود.

من می‌توانم این نکته را به این موضوع اضافه کنم. وقتی ما روز یکشنبه می‌خواستیم گوسفندها را ببینیم، پی بردیم که محوطه‌ای از باغ را با طناب محصور کرده‌اند. بنابراین، نتوانستیم آنها را ببینیم: هانس از این که یک محوطه فقط به وسیلهٔ طناب محصور شده بود، بسیار شگفت‌زده شد، زیرا به گمان وی به آسانی می‌شد از زیر طناب به آن طرف خزید. من به او گفتم که افراد محترم از زیر طناب و سینه‌خیز نمی‌خزند. وی گفت این‌کار بسیار آسان است. در پاسخ به مطلب به او گفتم که در این صورت ممکن است یک پلیس بیاید و فردی را که از زیر طناب رد شده دستگیر کند. در مدخل ورودی شونبرون یک نگهبان پست می‌داد و در آن وقت من به هانس گفتم که این فرد بچه‌های شیطان را تنبیه می‌کند.

پس از اینکه همان روز ما از گردشمان به نزد شما [فروید] آمدیم، هانس به نکتهٔ دیگری از اشتیاقش به انجام یک کار ممنوع اعتراف کرد: «راستی من امروز صبح دوباره به یک چیزی فکر کردم.»

«به چه چیزی؟»

«من همراه تو در قطار بودم، و ما یک شیشه را شکستیم و پلیس ما را همراه خودش برد.» »

این بخش به خوبی، ماجرای وسوسهٔ هانس کوچولو به قانون‌شکنی (که طبق تاریخچه‌اش می‌دانیم، به قانون منع زنای با محارم اشاره دارد) و کارکرد روانی تنبیه خود به وسیلهٔ پلیس را نشان می‌دهد.