

نظريه روانکاوانه فيلم و قاعده بازی

فهرست مطالب

۹ سخن مترجم
۱۵ سپاسگزاری‌ها
۱۷ مقدمه: پیوند ذاتی
۳۳ فصل اول: نظریه روانکاوانه فیلم
۱۱۲ فصل دوم: روانکاوی و قاعده بازی
۱۸۷ نتیجه‌گیری: نظریه روانکاوانه فیلم امروزی
۱۹۵ مطالب خواندنی بیشتر (از ساده‌ترین تا سخت‌ترین)
۱۹۸ واژه‌نامه انگلیسی به فارسی
۱۹۹ واژه‌نامه فارسی به انگلیسی

سخن مترجم

این کتاب دربارهٔ روانکاوی و فیلم است. نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم، و پرداختن نظری به سینما و تحلیل فیلم، زیربنایی برای کاربرد عملی آن در قالب فیلم‌درمانی فراهم می‌آورد. فروید بر رؤیا تأکید داشت و فیلم‌دیدن هم شبیه دیدن رؤیا عمل می‌کند. میل فرد در ناخودآگاه از طریق رؤیا و یا فیلم به صورت تغییرشکل یافته خود را نشان می‌دهد. پس هنوز هم مانعی بر سر راه دسترسی مستقیم و شناسایی بی‌واسطهٔ میل ناخودآگاه وجود دارد. در واقع، تفسیر رؤیا، تداعی آزاد، روانکاوی و البته فیلم‌درمانی مانع را از سر راه میل ناخودآگاه برمی‌دارند. به نظر می‌رسد اگر فروید زنده بود از فیلم‌درمانی حمایت می‌کرد. رؤیا و فیلم هر دو از تصویر تشکیل شده، میل ناخودآگاه را درگیر کرده و آشکار می‌کنند. اگر رؤیا شاهراه ناخودآگاه است، پس فیلم هم آزادراه آن است!

روانکاوی همواره جذاب و همراه با مقاومت بوده، و مقاومت هم مانعی مهم است. مانع اجتماعی مطرح‌شده در این کتاب «قاعدهٔ بازی» است! از نظر روانکاوی مواجههٔ مستقیم با مانع مقاومت اغلب اوقات نتیجهٔ عکس دارد. بنابراین، رویکردی که به‌طور غیرمستقیم به آن و درمان بپردازد، اثربخش‌تر خواهد بود. خوشبختانه، فیلم این قابلیت را دارد. عموم مردم از فیلم، داستان، و روایت‌های آن برای تفریح، وقت‌گذرانی، آگاهی‌زدایی و حتی خوابیدن (قبل از خواب) استفاده می‌کنند اما هوشمندان، خردمندان، و اندیشمندان، آنها را برای آگاهی‌افزایی و بیداری به‌کار می‌برند، همان‌طور که خداوند رحمان و رحیم در قرآن کریم به روایت‌گری روشن‌گر می‌پردازد. فیلم برای اینکه جنبهٔ درمانی داشته باشد باید آگاهی‌افزا باشد و افزایش آگاهی همراه با رنج است (دلیر، ۱۳۹۷ الف). به همین دلیل، بیشتر مردم فیلم خوب آگاهی‌افزا نمی‌بینند. درمان درد دارد، و درمانی که بتواند ضمن اثربخشی، درد را هم کم کند کم‌نظیر است. فیلم‌درمانی به‌واسطهٔ درمانگری غیرمستقیم و حذف مقاومت مؤثر است. طبق پژوهش‌های انجام‌شده، فیلم‌درمانی می‌تواند نقش مؤثری در کاهش اضطراب (دلیر، رسانه، و قمری، ۱۳۹۵)، اختلال وسواسی-اجباری (رسانه، دلیر، و قمری، ۱۳۹۴) و

مشکلات زوجها (حیرت‌نگاری و دلیر، ۱۳۹۹) داشته باشد.

فیلم زندگی را نشان می‌دهد و به‌همین دلیل است که هرکسی اجازه دارد از زاویه خود به فیلم بپردازد. برای روان‌درمانگران تغییر درمانی حاصل از تماشای فیلم اهمیت دارد اما لذت بردن قانون سینما است؛ وقتی فرد از فیلم لذت نبرد آن را نگاه نخواهد کرد تا اگر چیزی هم برای آموختن داشته باشد آن را بیاموزد. وقتی فرد بخواهد با لذت و بدون زحمت چیزی یاد بگیرد می‌تواند فیلم خوب ببیند. از منظر روان‌شناسی ویژگی یک فیلم خوب این است که از دیدگاه‌های نظری مختلف بتوان آن را تحلیل نمود. ویژگی دیگر فیلم خوب این است که در نگاه اول و برای عموم مردم آزاردهنده باشد و به‌عبارتی تماشاگر آن را نپسندد؛ چراکه موضوع ناخودآگاهی را که مخاطب واپس‌رانی کرده برملا می‌سازد. به‌علاوه، فیلم خوب را با یک‌بار دیدن نمی‌توان به‌طور کامل فهمید (دلیر، ۱۳۹۸ الف).

پاسخ به تناقض لذت‌بخش بودن و آزاردهنده بودن همزمان فیلم خوب در توان آن برای برقراری ارتباط با میل ناخودآگاه نهفته است. فیلمی که به‌خوبی به میل ناخودآگاه بپردازد حتی اگر در نگاه اول آزاردهنده باشد در نهایت میل ناخودآگاه فرد را درگیر خود کرده، لذت‌بخش و آگاهی‌افزا خواهد بود. بدین‌منظور و برای اینکه فیلم جنبه روانکاوانه داشته باشد باید بتواند بخشی از پیام خود را پنهان کند و بهترین جا برای پنهان کردن چیزی دقیقاً در جلوی دیدگان است! به‌طوری‌که میل ناخودآگاه تماشاگر را به آن گره بزند؛ پس فرد نگاه کرده اما نمی‌بیند!

نگاه کردن، دیدن نیست. دیدن نیاز به آموختن دارد. ناخودآگاه پنهان ز دیدگان نیست. فقط افرادی نمی‌توانند آن را ببینند که آموزش ندیده‌اند. ناخودآگاه همانند یک زبان بیگانه است. روانکاوان با این زبان آشنا هستند. دیگران برای فهم آن نیاز به مترجم دارند! گوش سپردن هم شنیدن نیست. فرد آن چیزی را می‌شنود یا می‌بیند که میل دارد بشنود یا ببیند! میل ناخودآگاه به دیدن یا شنیدن چیزی فرد را از واقعیت موجود دور می‌کند. روانکاوی به یک معنا اصلاح کردن این انحراف‌ها است.

گاهی فیلم فاقد معیارهای فیلم خوب بوده و گاهی تماشاگر ناتوان از درک فیلم خوب است. در حالت اخیر تماشاگر حتی ممکن است به دشمنی جدی با فیلم بپردازد! حضرت علی (ع) فرموده است، «مردم دشمن چیزی هستند که نمی‌دانند چیست!» به

یک معنا، اگر عموم مردم از فیلمی لذت نبرند آن فیلم بدی است اما در صورتی که به شدت از فیلمی آزرده شوند به احتمال زیاد آن فیلم خوبی است. و این آزار و مزاحمت، ناشی از مقاومت در برابر روبه‌رو شدن با میل ناخودآگاه است.

همان‌طور که از نظر روانکاوی هیچ رفتاری به هیچ وجه تصادفی نیست، در فیلم و سینما هم هیچ نمایی تصادفی نیست. پس این سؤال نادرستی است که گاهی از کارگردانان پرسیده می‌شود که، «این مورد در فیلم، تصادفی یا با برنامه قبلی بوده است؟! خودآگاه یا ناخودآگاه، وجود هر نما یا صحنه‌ای طبق میل کارگردان است. به همین ترتیب، تصادفی نیست که هر کسی بر اساس میل خود به گونه‌ای از فیلم علاقه نشان می‌دهد. برای مثال، برخی از افراد در اثر انکار ناخودآگاه ترس خود به دیدن فیلم‌های ترسناک و دلهره‌آور رو می‌آورند (دلیر، ۱۳۹۷ ب).

فیلم و سینما کارکردهای مختلفی دارند. البته یکی از مهم‌ترین آنها سرگرمی، تفریح، و لذت بردن است. اما تماشای فیلم می‌تواند جنبه شناختی، هیجانی، رفتاری، اجتماعی و حتی معنوی داشته باشد. دیدن یک فیلم ممکن است منجر به تحول معنوی گردد. از نظر شناختی دیدن یک فیلم خوب می‌تواند افکار و باورهای مثبت ایجاد کرده و یادگیری را تسهیل نماید. تغییر رفتار در اثر تغییر افکار، به واسطه تماشای فیلم خوب که در طی فیلم‌درمانی حاصل می‌شود دستاورد بااهمیتی است. یکی دیگر از کارکردهای مهم فیلم دیدن تخلیه هیجان‌ها است. از طرفی هیجان‌ها مٌسری هستند و در جمع قابلیت هم‌افزایی دارند. برای همه ما پیش آمده که وقتی با موضوع هیجان‌انگیزی روبه‌رو می‌شویم گرایشی قوی برای در میان گذاشتن آن با دوستان و اطرافیان داریم. تماشای فیلم با دیگران و گفتگوهای پس از آن با ایشان راه را برای اوج‌گیری هیجان‌ها و تخلیه جامعه‌پسند آنها هموار می‌سازد (دلیر، ۱۳۹۸ ب).

همان‌طور که در این کتاب اشاره شده است روانکاوی و سینما ارتباطی تنگاتنگ و متقابل دارند. پس کسب دانش درباره هر دوی آنها برای متخصصان هر دو حوزه یک ضرورت است. با توجه به این امر و نیز کمبود جدی منابع فارسی در این زمینه کتاب پیش‌رو ترجمه شد.

این کتاب پس از مقدمه‌ای درباره روانکاوی و فیلم و بیان پیوند ذاتی آنها، در فصل اول به نظریه روانکاوانه فیلم و سیر تحول آن از طریق مبانی اندیشه‌های فروید و لاکان

و مظاهر معاصر آن در کار نظریه‌پردازانی چون اسلاوی ژیژک و جون کاپچک پرداخته، و در فصل دوم ضمن تحلیل روانکاوانه فیلم *قاعده بازی* نشان می‌دهد که چگونه این نظریه می‌تواند برای تفسیر فیلم ممتاز ژان رنوار به‌کار گرفته شود. سپس در بخش نتیجه‌گیری، نظریه روانکاوانه فیلم امروزی، و در نهایت مطالب خواندنی بیشتر مطرح می‌شود. این کتاب برای دانشجویان، دانش‌آموختگان، اساتید و پژوهشگرانی که مشتاق یادگیری بیشتر درباره این حوزه مهم از نظریه فیلم و کاربرد مفاهیم نظریه روانکاوانه فیلم از طریق تفسیر مفصل فیلم هستند یا گرایش به فعالیت در زمینه فیلم‌درمانی دارند مفید خواهد بود.

در متن کتاب به آثار علمی و هنری متعددی از جمله فیلم، نقاشی، کتاب و غیره اشاره شده است که برای درک بهتر مطلب آشنایی با آنها لازم است. خوشبختانه با یک جستجوی ساده می‌توان اطلاعات کافی درباره هر یک به‌دست آورد. به‌علاوه، دیدن فیلم *قاعده بازی* برای درک مطالب کتاب اهمیت دارد.

در این ترجمه تلاش فراوان شده تا ضمن وفاداری به متن کتاب اصلی، متنی سلیس و روان، دقیق و قابل‌اطمینان ارائه گردد. اما، مترجم مدعی مصونیت متن از نقص نیست. پس پذیرای پیام‌های پرمهرتان از باب ارشاد و اصلاح این اثر است. در پایان از همه همکاران انتشارات ارجمند به‌ویژه جناب استاد عزیز دکتر محسن ارجمند سپاسگزاری می‌شود که زحمت و مسئولیت چاپ و نشر این اثر را پذیرفتند.

دکتر مجتبی دلیر

فوق دکتری روان‌شناسی و مدرس دانشگاه

حیرت‌نگاری، بنفشه؛ و دلیر، مجتبی (۱۳۹۹). اثربخشی فیلم‌درمانگری بر سازگاری زناشویی و بهزیستی روان‌شناختی در زوجین مراجعه‌کننده به مراکز مشاوره تهران. *فصلنامه علمی- پژوهشی دانش و پژوهش در روان‌شناسی کاربردی*، ۲۱ (۳)، ۷۸-۸۸.

دلیر، مجتبی (۱۳۹۷ الف). تحلیل فیلم برادرم خسرو. سخنرانی همایش تحلیل فیلم برادرم خسرو انجمن روان‌شناسی دانشگاه پیام‌نور <http://teh-jounoob.pnu.ac.ir> دلیر، مجتبی (۱۳۹۷ ب). تخلیه هیجانی و همذات‌پنداری. *روزنامه شهروند*، سال ششم، شماره ۱۴۰۳، ص. ۵.

دلیر، مجتبی (۱۳۹۸ الف). داستان رشد اخلاقی یک شخصیت: تحلیل روان‌شناختی فیلم «سرخ‌پوست». *ماهنامه سپیده دانی*، شماره ۱۳۵-۱۳۶. دلیر، مجتبی (۱۳۹۸ ب). سینما جایی برای اوج‌گیری هیجان‌ها و تخلیه جامعه‌پسند است. *روزنامه شهروند*، سال هفتم شماره ۱۷۳۸، ص. ۴.

دلیر، مجتبی؛ رسانه، فرزانه؛ و قمری، محمد (۱۳۹۵). تأثیر فیلم‌درمانی گروهی بر اختلال وسواس- اجبار؛ نقش جنسیت در پاسخ‌گویی به درمان. *نهمین کنگره بین‌المللی روان‌درمانی (اجلاس آسیایی در بستر ارزش‌های فرهنگی)*.
http://www.civilica.com/Paper-PSYCONGRESS09-PSYCONGRESS09_099.html

رسانه، فرزانه؛ دلیر، مجتبی؛ و قمری، محمد (۱۳۹۴). تأثیر فیلم‌درمانی گروهی بر کاهش نشانه‌های وسواس- اجبار. *فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش‌های کاربردی روان‌شناختی*، ۶ (۲)، ۱۶۳-۱۴۷.

سپاسگزاری‌ها

سپاس از کتی گالوف در بلومزبری برای پیگیری این مجموعه از کتاب‌ها و برای اعتمادکردن به من با برعهده‌گرفتن هدایت آن. او منبع حمایت دائمی، و همکاری مشتاق برای من بوده است.

همکارانم در فیلم و تلویزیون دانشگاه ورمونت در نحوه‌اندیشیدنم درباره‌ سینما اهمیت حیاتی داشته‌اند. سپاس از دب الیس، دیو جینمان، هیلاری نرنی، سارا نیلسن، و هیون جوو یو.

به‌لحاظ نظری مدیون بسیاری از همراهان دیگر هستم، از جمله اسلاوی ژیتک، شیلا کانکل، جنیفر فریدلندر، هنری کریپس، فابیو ویگی، ریک بوتیبی، فرانسیس رستوچی، آنا کورنبلو، کونتین مارتین، ژان وایت، رایان انگلی، جاناتان مولروونی، لوئیس - پل ویلیس، آدام کاترل، هیو مانون، دنی چو، رابین وار هول و کن رینهارد. سپاس ویژه از والتر دیویس، پل آیزنشتاین، و هیلاری نرنی، که قواعد را برای من ساده کردند.

مقدمه

پیوند ذاتی

شگفت آور است که روانکاوی از ابتدا جای ثابتی در نظریه فیلم داشته است. ارتباط بین تفکر روانکاوانه و سینما به آسانی قابل درک است. این تصادفی نیست که هردوی آنها در یک سال آغاز شدند. در سال ۱۸۹۵، فروید و ژوزف بروئر کتاب *مطالعاتی در باب هیستری* را منتشر کردند، و لوئیس و آگوست لومیر اولین فیلم خود را در گرند کافه در پاریس نمایش دادند. نظریه پردازان فیلم اغلب به این ارتباط تاریخی اشاره کرده‌اند، اما سال آغاز، تنها وجه مشترک روانکاوی و سینما نیست. روانکاوی مهم‌ترین کشف‌های خود را از طریق تحلیل رؤیا انجام داده است، و تا به امروز، سینما به صورت یک کارخانه تولید رؤیا، نوعی از رؤیاپردازی عمومی، باقی مانده است.

اگرچه کتاب *مطالعاتی در باب هیستری* کشف روانکاوی را به عنوان یک درمان گفتاری برای روان رنجوری نشان می‌دهد، مهم‌ترین اثر در توسعه روانکاوی به عنوان یک نظریه و نه صرفاً یک شیوه درمانی کتاب *تفسیر رؤیا* بود، که فروید آن را به تنهایی در سال ۱۹۰۰ منتشر کرد.^۱ فروید در مقدمه سومین ویراست انگلیسی این کتاب نوشته است که بر زندگی حرفه‌ای خود تا آن زمان تأمل کرده و مدعی است که این اثر شاهکار او بوده است. او می‌گوید، «محتوای این اثر، بر اساس قضاوت کنونی من، حتی ارزشمندتر از همه کشف‌هایی است که در انجام آنها بخت با من یار بوده است. این همه بینش به طور یکجا فقط یکبار در طول عمر رخ می‌دهد».^۲ فروید چنین توجه زیادی را به کتاب *تفسیر رؤیا* نشان می‌دهد زیرا این اثر نظریه روانکاوی درباره ساختار روان را مطرح می‌کند، و این کار را از طریق تحلیل رؤیاها انجام می‌دهد.

اساس روانکاوی کشف ناخودآگاه است. فیلسوف آرمان‌گرای آلمانی، فریدریش شلینگ برای اولین بار از اصطلاح «ناخودآگاه» (به آلمانی *unbewusst*) برای توصیف کارکرد ذهن استفاده کرد، و چندین فیلسوف و شاعر رمانتیک، مثل سمیوئل تیلور

کولریج، این مفهوم را از او اقتباس کردند. اما ناخودآگاه مکتب هنری رمانتیک، ناخودآگاهی نیست که فروید آن را کشف کرد. ناخودآگاه رمانتیک یک خود درونی تشکیل شده از احساس‌ها و هیجان‌ها است، و این ناخودآگاه در بیرون آشکار نمی‌شود. از نظر فروید، ناخودآگاه مانع بیان نمی‌شود بلکه خود را از طریق گفتار و دیگر اعمال ظاهر می‌سازد. در روانکاوی، ناخودآگاه محل احساس‌ها و هیجان‌ها نیست. در عوض جای منطقی متضاد با منطقی ذهن خودآگاه است، منطقی که پیرامون میل جهت یافته است. فروید به رؤیایها علاقمند بود چون آنها قفل‌گشای ناخودآگاه هستند، و فیلم‌ها، که ساختار رؤیایها را به اشتراک می‌گذارند، همین قابلیت را دارند.

البته، بین رؤیا و فیلم تفاوتی بنیادین وجود دارد. رؤیا را ذهن فرد ایجاد می‌کند، اما فیلم را کارگردان به همراه صدها نفر دیگر می‌سازد. حتی اگر فیلم بینشی دربارهٔ روان کارگردان ارائه دهد، این امر سود ذاتی برای هیچ فرد دیگری ندارد. خوشبختانه، با توجه به ماهیت جمعی تولید فیلم، به احتمال زیاد نظریهٔ روانکاوانهٔ فیلم هرگز از مسیر استفاده از متن به عنوان دریچه‌ای به روان خالق آن به‌شيوه‌ای که نقد ادبی در طی اواسط قرن بیستم انجام می‌داد سر در نمی‌آورد. هیچ نظریه‌پرداز فیلمی، به‌شيوه‌ای که منتقدان ادبیات روانکاوانه «نامهٔ دزدیده شده» را تجلیٔ میل آدیبی ادگار آلن پو تفسیر کرده‌اند، قاعدهٔ بازی، ساختهٔ ژان رنوآر (۱۹۳۹) را به عنوان محصول هیستری ژان رنوآر تفسیر نکرده است. اگر فیلم به واسطهٔ آنچه دربارهٔ روان آشکار می‌کند ارزشمند است، آن روانی را که آشکار می‌کند نمی‌تواند فقط روان کارگردان باشد. اگرچه روان کارگردان بدون شک در ساختن فیلم نقش دارد، این واقعیت که فیلم برای تماشاگران جذاب است نشان می‌دهد که آن با روان ایشان و همچنین با ساختار روان ارتباط برقرار می‌کند. از آنجایی که فیلم یک رؤیای جمعی است، سینما دقیق‌تر از هر رؤیای فردی روان را آشکار می‌کند.

ضرورت پنهان کردن

فروید به‌خوبی رؤیا را به عنوان تحقق آرزو معرفی می‌کند، هرچند این تحقق همیشه به‌صورت پنهان اتفاق می‌افتد. من فقط به‌خاطر آرزوی خوردن معجون شکلاتی دربارهٔ

خوردن آن رؤیا نمی‌بینم. فروید این احتمال را به‌طور کامل رد می‌کند که رؤیایا بتوانند به‌طور مستقیم آنچه را که به آن میل داریم نشان دهند. در واقع، ضرورت پنهان‌کردن در عمل رؤیا برای تحقق آرزو فروید را به این نتیجه‌گیری به‌ظاهر عجیب و غریب رساند که تمام رؤیایا، به‌غیر از رؤیایا آشکارا جنسی، در اصل حاوی میل شهوانی هستند.^۳ رؤیا هرگز به‌سادگی خود را آشکار نکرده و دسترسی مستقیم به میلی را که برآورده نموده به رؤیابین نمی‌دهد. پیش از فروید، هیچ‌کسی راز رؤیایا را به‌خاطر نقشی که در پنهان‌کردن ساختار خودشان دارند کشف نکرده بود. هیچ‌کس نمی‌تواند به‌سادگی رؤیایا را درک کند مگر اینکه همیشه آنها را تفسیر نماید.

فروید فرایندی که میل فرد را به‌وسیله برگرداندن آن به شکل رؤیا پنهان می‌کند «کار رؤیا» نامید. کار رؤیا مستلزم ایجاد مجموعه‌ای از تصاویر در قالب روایتی کمابیش منسجم است که از طریق آن رؤیابین میل خود را برآورده شده می‌یابد. به‌هرحال، مشخص نیست که چرا پنهان‌کردن ضرورت دارد و چرا کار رؤیا نمی‌تواند رؤیایی ایجاد کند که میل را به‌طور مستقیم برآورده نماید. پاسخ به این مشکل در نظریه فروید درباره میل نهفته است: میل همیشه حالت نامشروع دارد و همواره شامل هدفی غیرقابل‌پذیرش است.

اگرچه ممکن است برخی از امیال ما مربوط به اهداف قابل‌قبول باشند (مثل یک شغل خوب، بچه‌های دوست‌داشتنی، یا یک کاسه سوپ)، امیالی نیز وجود دارند که همیشه نامشروع بوده و هدف آنها نقض محدودیت‌های اجتماعی است. ما یک اتاق مُجلل عالی در هتل، یک رولز رویس، و یک همسر رمانتیک جدید می‌خواهیم چون آنها به‌راحتی در دسترس نیستند و چون دیگران آنها را ندارند. ما لذت‌بردن را با چنین امیالی تداعی می‌کنیم، و از داشتن میل لذت می‌بریم. اما حتی میل به همنوایی، برای قرارگرفتن در یک نقش معین اجتماعی، این لذت افراطی را در بر دارد. این ناتوانی ما در لذت‌نبردن از میل‌مان است که آن را نامشروع جلوه می‌دهد. هر میلی، از عادی‌ترین تا عجیب‌ترین آنها، به درجه‌ای از افراط می‌رسد که نتیجه‌اش واپس‌رانی است. رؤیا واپس‌رانی را افزایش داده و دسترسی به میل‌مان را تسهیل می‌کند، اما این به‌قیمت تحریفی تمام می‌شود که در طی کار رؤیا رخ می‌دهد.

فروید در کتاب تفسیر رؤیا ادعا می‌کند عاملی که او آن را سانسور می‌نامد مسئول

اصلی تحریف رخ داده در تحقق آرزوی به وجود آمده توسط رؤیا است. بعدها، او به سانسور نامی دقیق تر داد و آن را «فرامن» نامید.^۴ سانسور یا فرامن عامل ممنوعیتی است که برآورده شدن مستقیم میل را محدود می‌کند. ما هر روز با عوامل بیرونی محدودکننده‌ای روبه‌رو می‌شویم که ما را از تشخیص دامنه وسیعی از امیال بازمی‌دارند، مانند پلیس راهوری که ما را مجبور به کاهش سرعت طی رانندگی در بزرگراه می‌کند و یا رئیسی که می‌خواهد ما به موقع سر کار حاضر شویم. اما روانکاوی وجود عاملی درونی برای ممنوعیت را مطرح می‌کند که بسیار سخت‌گیرتر از این عوامل بیرونی است. این عامل درونی با ممانعت از تحقق مستقیم میل، فرد را قادر به اطاعت راحت‌تر از مراجع قدرت بیرونی می‌کند. به لطف این ممنوعیت درونی، اطاعت کردن از رئیس، مانند یک عادت همیشگی، و نه شبیه سرفرواد آوردن پیوسته در برابر یک شخص قدرتمند تهدیدکننده، به نظر می‌رسد.

با توجه به لزوم همزیستی با دیگران در جامعه، پرورش یک عامل درونی برای ممنوعیت قابل فهم به نظر می‌رسد. اگر افراد هرآنچه را که می‌خواستند انجام می‌دادند و از میل خود فقط با توجه به محدودیت بیرونی پیروی می‌کردند، زندگی جمعی دشوار می‌شد. جامعه نمی‌توانست به اندازه کافی نیروی پلیس برای حفظ نظم استخدام کند. فرامن یک نیروی پلیس درونی ایجاد می‌کند که بار مسئولیت نیروی پلیس واقعی را اگر افراد براساس امیالشان عمل می‌کردند کاهش می‌دهد.

اما اگر ممنوعیت درونی فقط مراجع قدرت بیرونی را به منظور هموارساختن تعاملات بیرونی ما در روان ادغام می‌کند، آنگاه بی‌معنی است که این ممنوعیت بر رؤیایها تأثیر گذاشته و آنها را تحریف کند، رؤیاهایی که کسی به‌غیر از رؤیابین آنها را نمی‌بیند. باید در خود میل چیز آسیب‌زایی وجود داشته باشد که سانسور یا فرامن به‌جای تمرکز محض بر اعمالی که شامل دیگران می‌شود خود را با رؤیایها مرتبط می‌سازد. ماهیت کار رؤیا- یعنی، تحریف میلی که به‌هیچ‌وجه اثری بر دنیای بیرونی ندارد- گواهی بر ماهیت خودمحدودکنندگی میل است. میل فقط با موانعی که مانع تحقق آن می‌شود برخورد نمی‌کند بلکه در واقع نیاز به چنین موانعی دارد تا به‌عنوان میل شناخته شود. میل وابسته به عدم تحقق خودش است، و کار رؤیا این امر را آشکار می‌کند.

تفاوت بین زندگی روزمره و دیدن رؤیا در این است که اولی فقط موانع احتمالی برای تحقق میل مان را به ما عرضه می‌کند، درحالی‌که دومی نشان می‌دهد که میل موانع ضروری برای تحقق خود را به وجود می‌آورد. زندگی روزمره این توهم را تداوم می‌بخشد که اگر فقط پول بیشتری داشتیم یا بهتر به نظر می‌رسیدیم می‌توانستیم آنچه را که به آن میل داریم به دست آوریم. اما رؤیا دروغ را به این توهم تبدیل می‌کند. وقتی رؤیا می‌بینیم، با موانعی برای تحقق میل مان برخورد می‌کنیم که خود میل مان آنها را به وجود آورده است. به همین دلیل فروید در کتاب *تفسیر رؤیا* عنوان می‌کند که «تفسیر رؤیا شاهراهی برای شناخت فعالیت‌های ناخودآگاه ذهن است». ^۵ رؤیا ساختار میل ناخودآگاه ما را آشکار می‌کند، میلی که زندگی روزمره با مجموعه‌ای از موانع احتمالی آن را مبهم می‌سازد.

ضرورت مانع

رؤیاها سناریوهایی را به ما عرضه می‌کنند که نشان می‌دهند میل ما به جای موانع احتمالی با موانع ضروری برخورد می‌کنند. فقدان هرگونه تعامل با دنیای بیرونی - یعنی اینکه، هیچ فرد دیگری درباره رؤیای ما چیزی نمی‌داند مگر اینکه خودمان به او بگوییم - نشان می‌دهد که تحریف میل ما که در رؤیاها ایجاد می‌شود تحریفی ضروری است و ساختار میل ناخودآگاه ما را آشکار می‌کند. بارزترین عنصر رؤیاها در مورد تحقق آرزو، ناتوانی آنها در برآوردن این آرزوها فقط به واسطه ارائه کردن تصویری از شیء‌ای است که به آن میل داریم. این ناتوانی نشان می‌دهد که میل بسیار پیچیده‌تر از آن است که در بیرون ظاهر می‌شود و در نهایت نشان می‌دهد که چرا میل باید ناخودآگاه باشد.

وقتی امیال خود را از طریق فعالیت تأمل آگاهانه بررسی می‌کنیم، این امیال را با اهداف میلی که می‌تواند آنها را برآورده سازد هماهنگ می‌نماییم. ما به خودرو، آب‌نبات، گردنبند طلا، همسری رمانتیک، و مانند آنها میل داریم. رابطه بین میل و هدف آن ساده به نظر می‌رسد. ما هدف میل را می‌خواهیم، و می‌خواهیم بر مانعی که ما را از داشتن آن باز می‌دارد غلبه کنیم. این هدف ممکن است هزینه مالی زیاد یا پیامدهای زیان‌آور برای سلامتی داشته باشد، یا متعلق به فرد دیگری باشد، یا به هر دلیلی

پاسخ‌گوی میل ما نباشد. اما رؤیایها، که تحقق آرزوها هستند، حذف مانع و دسترسی آزاد به هدف میل را نشان نمی‌دهند. هرچند رؤیایها ممکن است با رسیدن رؤیابین به اهدافش تمام شوند، این امکان نیز وجود دارد که رؤیایها برای ایجاد موانعی جهت سدکردن راه تحقق میل بسیار طول بکشند. اگر میل ارتباط مستقیمی با هدف خود داشت، چنین موانعی می‌توانست به‌طور کامل غیرضروری باشد، اما وجود آنها نشان می‌دهد که این‌طور نیست.

اثر کار رؤیا مستلزم آن است که ما بین برآورده‌شدن میل و تحقق میل تمایز قائل شویم. میل هنگامی تحقق می‌یابد که هدفی را که جستجو می‌کند به‌دست آورد، اما از طریق ناتوانی در تحقق خود و عدم‌دستیابی به هدف برآورده می‌شود. در این معنا، مانعی که میل با آن مواجه می‌گردد مهم‌تر- و برآورنده‌تر- از هدف میل است. هدف میل همواره فرد را ناامید می‌کند، اما مانع این هدف، منبع ماندگاری از برآورده‌کردن فرآهم می‌آورد. ما از مانع لذت می‌بریم، به‌همین دلیل هم برآورنده‌ترین روابط دردرسازترین آنها است. رؤیا نشان می‌دهد که برآورده‌شدن و شکست جدایی‌ناپذیرند.

ممکن است گفته شود که هر رؤیایی یک کابوس است- یا هر فیلمی یک فیلم ترسناک است- چون عدم امکان تحقق میل ما را نشان می‌دهد. وقتی رؤیای تحقق یک آرزو را می‌بینیم، ما این کار را با رؤیایپردازی دربارهٔ تحریف آن آرزو به‌منظور حفظ میل به‌عنوان یک میل انجام می‌دهیم. میل آسیب‌زا است زیرا برآورده‌شدن آن با تحقق آن (از طریق به‌دست‌آوردن هدف) منطبق نیست، و رؤیا و فیلم این گسست را از طریق سرمایه‌گذاری در موانع به‌عنوان منبع برآورده‌شدن برای رؤیابین و تماشاگر آشکار می‌کنند. این نوع از آشکارسازی در زندگی روزمره اتفاق نمی‌افتد، و ما برای تجربهٔ آن به رؤیا یا فیلم نیاز داریم.

زندگی در حال بیداری روزمرهٔ ما مانع تشخیص گسست بین برآورده‌شدن و تحقق میل می‌شود. آگاهی نقشی اساسی در زندگی روزمره ایفا می‌کند، و دستگاه آن نمی‌تواند معادلهٔ برآورده‌شدن و شکست را اصلاح کند. آگاهی برآورده‌شدن را از منظر موفقیت می‌بیند- به‌ثمررساندن گُل پیروزی، به‌دست‌آوردن همسر رمانتیک جدید، برنده‌شدن در قرعه‌کشی- اما این تصویر از موفقیت، متضاد با روشی است که

ناخودآگاه خودش را برآورده می‌کند. ناخودآگاه فقط چیزی نیست که آگاه نیست بلکه ساختاری به‌طور کامل متفاوت برای ارتباط با جهان دارد. اختلافی اساسی بین آگاهی و ناخودآگاه وجود دارد. ما می‌توانیم دربارهٔ اختلاف بین آگاهی و ناخودآگاه برحسب تضاد بین میل و اراده بیان‌دیشیم.

فرد به‌طور فعال چیزی را از طریق انتخاب آگاهانه می‌خواهد. فرد هدفی را از طریق عمل ارادی آماج قرار داده و سپس تلاش می‌کند تا به آن هدف برسد. برخلاف اراده، میل همواره ناخودآگاه بوده و غیرقابل کاهش برای به‌کارگیری آگاهانه است. برای مثال، مهم نیست که ذهن آگاهم این را می‌داند که چقدر اضافه وزن دارم یا چقدر برای جسم دیابتی‌ام مضر است، من نمی‌توانم به‌سادگی تصمیم بگیرم که میل به خوردن بستنی را متوقف کنم. در مورد بستنی، می‌توانیم ببینیم که میل و اراده چقدر در تضاد هستند. ارادهٔ آگاه میل ناخودآگاه را مغلوب نمی‌کند، و این شکست اراده در مقابل میل همان چیزی است که منجر به پیدایش روان‌کاوی شد.

وضعیت ناخودآگاه میل، شناخت آن را دشوار می‌سازد. فرد نمی‌تواند با تأمل عمیق و پایدار به میل خود دسترسی پیدا کند. در این معنا، روان‌کاوی با پیشینهٔ فلسفی درون‌نگری مخالف است. ناخودآگاه صرفاً چیزی نیست که از آگاهی افکار آگاه فرار می‌کند. در عوض ناخودآگاه آن چیزی است که فرد نمی‌تواند آن را به آگاهی بیاورد، چیزی که در تضاد با دانش آگاه است. اما روش‌هایی برای دسترسی به ناخودآگاه وجود دارد: این روش‌ها زمانی آشکار می‌شوند که آگاهی آماده آنها نیست. ما نمی‌توانیم ناخودآگاه را بشناسیم، اما وقتی که غافلگیرمان کرده و ما را به یک آگاهی نو می‌رساند، می‌توانیم با آن ملاقات کنیم.

فروید در نظریهٔ روان‌کاوی خود چهار روش را مطرح کرد که از طریق آنها می‌توانیم به ناخودآگاه دسترسی پیدا کنیم - رؤیایها، لطفه‌ها، لغزش‌ها، و تداعی آزاد. او برای هریک از سه مسیر اول به‌سوی ناخودآگاه کتابی اختصاص داده، و مسیر آخر مبنایی برای درمان روان‌کاوانه است.⁶ اما رؤیایها در میان این مسیرها دارای امتیاز خاصی هستند. فقط تحریف رؤیا نشانه‌ای قطعی از تأثیر ناخودآگاه ارائه می‌دهد. اگرچه اکثر لطفه‌ها و لغزش‌ها نشانه‌ای از تأثیر ناخودآگاه دارند، ممکن است فردی لطفه‌ای بگوید که متأثر از ناخودآگاه نباشد، و امکان دارد فردی بدون آشکارشدن میل ناخودآگاه‌اش

حرف اشتباهی بزند یا قرار ملاقاتی را فراموش کند. به همین ترتیب، تداعی آزاد ممکن است به جای هدایت به سوی ناخودآگاه از آن دور شود. در مقابل، رؤیا همیشه شاهدی برای فعالیت ناخودآگاه است، که به همین دلیل فروید آن را، و نه لطفه یا لغزش را، «شاهراه» می نامد.

فیلم رؤیا نیست. اما به اندازه‌ای نزدیک به رؤیا است که در زندگی در حال بیداری ما وارد شده است. شباهت اصلی چیزی نیست که انتظارش را داریم - که این رسانه، مثل معماری مصور و مانند رؤیا، ایده‌ها را با تصاویر جایگزین کند. درحالی که این شباهت مهم است، شباهت حیاتی در موقعیت فرد در رؤیا و سینما نهفته است. سینما به همان اندازه رؤیا شاهراهی به سوی ناخودآگاه است چون بیش از هر رسانه هنری دیگری تا به این لحظه از تاریخ اراده آگاه را به حاشیه رانده و میل ناخودآگاه را برتری می دهد.^۷ هنگام خواندن رمان، فرد باید موضوع اصلی آن را دنبال کند، اما این رسانه فرد را در آفرینش تصاویر خودش از رویدادها آزاد می گذارد. نقاشی تعیین می کند که فرد چه چیزی را ببیند، اما آگاهی تماشاگر را برای تصمیم‌گیری درباره مدت و مکان نگاه کردن آزاد می گذارد. به نظر می رسد تئاتر نزدیک‌ترین هنر به سینما است. تئاتر توجه تماشاگر را به صحنه متمرکز کرده و مدت نمایش را کنترل می کند. اما در تئاتر تأکید بر تصاویر ارائه شده نیست، بلکه بر چیزی است که شخصیت‌ها می گویند. تئاتر دنیایی رؤیایی ایجاد نمی کند. ممکن است تئاتر ناخودآگاه تماشاگران را فعال کند، اما این کار را باید از طریق تعامل آگاهانه ایشان با نمایشنامه انجام دهد. سینما به طور منحصر به فردی در نزدیکی رؤیا قرار گرفته است، هرچند هنوز هم تفاوت‌های محسوسی میان آنها وجود دارد.

شکل میل

در تضاد با رؤیا، فیلم ساخته‌ای آگاهانه است و از این رو محصول کار رؤیا نیست، که به نظر می رسد این امر می تواند همسانی بین رؤیا و فیلم را محدود کند. اگر کار رؤیا راهنمایی برای رؤیا است، فقدان آن در سینما می تواند قابل توجه باشد. اما نسخه‌ای از کار رؤیا وجود دارد که در سینما قابل استفاده است، و آن نیازمندی‌های شکل فیلم

است. درست همان‌طور که روان‌کاوی به‌منظور درک میل ناخودآگاه به کار رؤیا توجه می‌کند، نظریه روان‌کاوانه فیلم هم برای پیگیری همین هدف بر شکل فیلم تمرکز دارد. تفاوت این است که روان‌کاوی بر میل شخصی افراد متمرکز است درحالی‌که نظریه روان‌کاوانه فیلم خود را در پهنه وسیع‌تری به میل مرتبط می‌سازد- خواه میل به یک موقعیت اجتماعی خاص یا میل به‌خودی‌خود باشد. شکل فیلم راز میل تماشاگر و نه فیلم‌ساز را در خود دارد.

این واقعیت که فیلم را فرد دیگری ساخته است به‌نظر می‌رسد به‌عنوان مانعی برای بررسی روان‌کاوانه تماشاگر براساس آن فیلم عمل کند. اما در این سطح، همسانی بین رؤیا و فیلم کامل است. فیلم‌ساز برای برآورده کردن میل تماشاگر فیلم را به‌همان‌روشی می‌سازد که رؤیابین به‌منظور برآورده کردن میل فرد رؤیا را به‌وجود می‌آورد. هرچند فیلم‌ساز و تماشاگر مثل تولیدکننده رؤیا و فرد بیننده آن یک نفر نیستند، در هر دو مورد سناریویی برای برآورده کردن میل وجود دارد.

فیلم‌ساز فیلم را نه برای لذت‌بردن خودش بلکه به‌منظور جذب میل تماشاگر تولید می‌کند. اگرچه می‌توان درباره فیلم‌هایی اندیشید که هدفشان ایجاد آشفتگی در تماشاگران است- مثل *حمله جسدزدها* (فیلیپ کافمن، ۱۹۷۸) یا *بچه‌ها* (لری کلارک، ۱۹۹۵)- با این وجود، چنین فیلم‌هایی میل تماشاگران بالقوه، تماشاگرانی را که میل به آشفتگی دارند، هدف قرار می‌دهد. درست مثل رؤیا، هیچ فیلمی هم وجود ندارد که در جذب میل فرد دخیل نباشد.

منتقدان و نظریه‌پردازان فیلم اغلب درباره عامه‌پسند بودن فیلم به‌عنوان یک رسانه هنری حالت تدافعی از خود نشان می‌دهند. به‌نظر می‌رسد عامه‌پسند بودن آن در تضاد با ادعاهای هنری آن است. اما برای نظریه روان‌کاوانه فیلم، عامه‌پسند بودن فیلم شاهدی بر ارزش آن به‌عنوان واسطه‌ای برای تفسیر میل است. به‌عنوان مثال، در تضاد با مجسمه‌سازی، سینما جاذبه گسترده‌ای دارد و به‌اندازه کافی میل را در تماشاگران بسیار زیادی که برای تماشا آمده‌اند برمی‌انگیزد. تعداد افرادی که در مراسم افتتاحیه *آواتار* (جمیز کامرون، ۲۰۰۹) حضور داشتند به‌مراتب بیشتر از تعداد کسانی است که در تمام مدت برگزاری نمایشگاه مشترک به‌یادماندنی مجسمه‌های آگوست رودین و هنری مور از ۲۹ مارس تا ۲۷ اکتبر ۲۰۱۳ در لندن از آن دیدن کردند. البته این‌طور نیست که

بگوییم این فیلم ارزش بیشتری از مجسمه‌سازی دارد، فقط می‌توان گفت که آن با میل فرد معاصر به روشی که مجسمه‌سازی نمی‌تواند، ارتباط برقرار کرده است. عامه‌پسند بودن فیلم شاخصی از جاذبه آن برای میل ما است.

باین حال، اغلب، مهم‌ترین فیلم‌ها آنهایی هستند که کمترین عامه‌پسندی را دارند. علت آن این است که میل ما هرگز ساده نیست. ما میل به آشفته‌شدن داریم، و به‌همین دلیل است که فیلم‌هایی مثل *حملة جسدزدها* و *بچه‌ها* محبوب هستند - و همچنین به‌همین علت است که فیلم *ترسناک* تبدیل به یک ژانر اصلی در سینمای معاصر شده است. ولی ما همچنین میل خودمان را نمی‌پذیریم یا میل نداریم میل داشته باشیم. ژاک لاکان، روانکاو که روانکاو را نظری‌تر و حتی فلسفی‌تر نمود، در بحث خود دربارهٔ تحقق آرزو در رؤیا، خاطرنشان می‌کند که میل همیشه دو برابر می‌شود.^۸ او در *سمینار VII* خود با عنوان *اخلاق روانکاو می‌گوید*، «رؤیابین رابطهٔ ساده و روشنی با آرزوی خود ندارد. او آن را رد کرده، سانسور نموده، و آن را نمی‌خواهد. در اینجا ما با بُعد اساسی میل روبه‌رو می‌شویم - آن همیشه میل درجهٔ دوم، میل به میل داشتن است».^۹ از آنجایی که میل همیشه میل به میل داشتن است، ما توان فرار از آن را داشته و دقیقاً همان فیلم‌هایی را نادیده می‌گیریم که عمیق‌ترین ارتباط را با میل ما برقرار می‌کنند. ما این کار را انجام می‌دهیم چون روبه‌رو شدن با میل مان همیشه آسیب‌زاست، و فیلم‌های بزرگ به روشی جذاب مانند یک فیلم *ترسناک* پیش‌پافتاده ما را آشفته نمی‌کنند بلکه با تسهیل روبه‌رو شدن آسیب‌زا با میل ناخودآگاه‌مان ما را آشفته می‌سازند.

شکل فیلم میلی را که ارائه می‌دهد به روشی همسان با کار رؤیا تحریف می‌کند. اگرچه فنون رسمی سینما از یک عامل آگاه مؤلّد آنها و ناخودآگاهی که کار رؤیا را شکل می‌دهد ناشی می‌شوند، هردوی آنها در خدمت کارکرد یکسانی - یعنی، تحریف میل به صورت مجموعه‌ای از تصاویر در برخی صور ساختار روایی - هستند. حتی فیلم‌هایی که به‌نظر می‌رسد به‌طورکلی ساختار روایت را حقیر می‌شمارند، مثل *صدف* و *کشیش ژرمن دولاک* (۱۹۲۸) یا *سگ اندلسی* لوئیس بونوئل (۱۹۲۹)، از طریق کنارهم قرارگرفتن تصاویرشان به‌ناچار در آن سقوط می‌کنند. در واقع، پس از دو یا سه‌بار تماشا، روایت چنین فیلم‌های فراواقع‌گرای مشهوری آشکار می‌شود.

به‌همین ترتیب، حتی در عجیب‌وغریب‌ترین رؤیاها روایت نقشی قاطع دارد. روایت به‌عنوان سناریوی خیالی عمل می‌کند که از طریق آن افراد می‌توانند میل خود را برآورده کنند.

تصمیم‌گیری‌های رسمی گوناگونی که در طی ساخت یک فیلم برای خلق روایت رخ می‌دهد میل تماشاگران را آشکار می‌سازد. برخلاف رؤیا، سینما بیان مستقیم میل فرد نیست بلکه تلاشی برای جذب یا برانگیختن این میل است. کارگردان برای یک صحنه از تدوین، برای دیگری از حالت کانونی عمیق، و در سومی از مجموعه‌های از نماهای نزدیک استفاده می‌کند. این انتخاب‌ها چگونگی ارتباط میل تماشاگر را با آنچه که در صفحه نمایش رخ می‌دهد تحت تأثیر قرار می‌دهد. مثل روانکاوی که رؤیا را بررسی می‌کند نظریه پرداز روانکاوانه فیلم هم به فیلم توجه می‌نماید. کسی که ساختار رسمی فیلم را تفسیر می‌کند تا نشان دهد که فیلم چگونه میل تماشاگر را تحت تأثیر قرار داده و چه چیزی را درباره این میل آشکار می‌سازد.

اما فنون رسمی سینما برای هر فیلمی دارای اهمیتی یکسان نیست. یعنی برای مثال، استفاده از حالت کانونی عمیق همیشه به این معنی نیست که میل شخصیت‌ها در نزدیک‌نما مطابق با آنها در دورنما است (اگرچه مطمئناً ممکن است این‌طور باشد). هر فن رسمی در ارتباط با این ساختار کلی فیلم وجود دارد، و نظریه‌پرداز باید آن را در این معنا تفسیر نماید. فیلم می‌تواند از حالت کانونی عمیق برای نشان دادن فاصله روان‌شناختی متمایزکننده شخصیت‌ها به‌جای مشابهت آنها استفاده کند.^{۱۱} تفسیر، جایگزینی صرف - تعویض یک فن رسمی با ساختاری روان‌شناختی - نیست. در عوض، تفسیر روانکاوانه مستلزم بررسی شکل فیلم در ارتباط با ناخودآگاه است. هر فیلمی، حتی پیش‌پاافتاده‌ترین آنها، به‌نوعی ناخودآگاه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نیاز به تفسیر روانکاوانه دارد. اما این شکل از تفسیر زمانی ضرورت دارد که فیلم‌ها با وجود نداشتن محتوای مزاحم تماشاگران را آشفته می‌کنند. ما انتظار داریم که فیلم‌هایی درباره کشتار همگانی مثل شب و مه، ساخته آلن رنه (۱۹۵۵) یا دیگر موضوع‌های ترسناک باعث آشفته‌گی شوند، اما این انتظار را از قاعده بازی نداریم، که روایتی درباره تعطیلات ثروتمندان در بیرون شهر است.^{۱۱}

روانکاوی و قاعده بازی

برخی از فیلم‌ها وقتی نمایش داده می‌شوند، فقط به این دلیل که در برقراری ارتباط با میل تماشاگر به هیچ وجه موفق نیستند، مورد پسند عامه واقع نمی‌شوند. این امر اغلب در مورد شکست‌های کامل مشهور در تاریخ سینما مثل *ایستار ساخته الین می* (۱۹۸۷) یا *دنیای آب ساخته کوین رینولد* (۱۹۹۵) صادق است. اما درباره *قاعده بازی* درست نیست. رنوآر این فیلم را در اوج محبوبیت خود ساخته است. فیلم عالی او به نام *توهم بزرگ* (۱۹۳۷) که دو سال قبل تر آن را ساخته بود، اولین فیلم به زبان خارجی بود که تا آن زمان نامزد جایزه اسکار شده بود، و جوایزی را در مسابقات فیلم از سراسر دنیا دریافت کرد. فیلم بعدی رنوآر به نام *دیو درون* (۱۹۳۸)، با اینکه به اندازه *توهم بزرگ* محبوب نبود، باز هم موفق بود. اما *قاعده بازی* به خاطر ساختار گیج‌کننده‌اش، موجب خشم مخاطبان و حمله منتقدان شد. این واقعیت که *قاعده بازی* در حال حاضر تقریباً در همه دنیا در میان ۱۰ فیلم برتر ساخته شده در تمام تاریخ در نظر گرفته می‌شود برخوردار اولیه با آن را از بین نمی‌برد. درک کنونی ارزش این فیلم، بر مزاحمتی که در ابتدا به وجود آورده بود تأکید می‌کند.

فیلم *قاعده بازی* انتخابی عجیب برای تفسیر روانکاوانه است. برخلاف فیلمی مثل *سرگیجه ساخته آلفرد هیچکاک* (۱۹۵۸)، که به وضوح درباره فرد دارای میل و ساخت تخیلی توسط او برای برآورده نمودن آن میل است، فیلم رنوآر شخصیت‌هایی دارد که به نظر می‌رسد فاقد هرگونه پیچیدگی روان‌شناختی هستند. آنها فقط نقش‌های اجتماعی اختصاص داده شده به ایشان را بدون اندیشیدن به آن بازی می‌کنند. هیچ شخصیت تأثیرگذاری وجود ندارد که تماشاگر باید تلاش کند تا آن را درک کند. در عوض، انگیزه هرکسی آشکار و قابل مشاهده است. اما فقدان پیچیدگی روان‌شناختی معادل فقدان بینش نسبت به روان نیست. در واقع، پیش‌پافتادگی شخصیت‌هایی که رنوآر خلق کرده است اهمیت ایشان را برای درک روان فرد از این جهت تحت تأثیر قرار می‌دهد. او نه استثناء بلکه قاعده را (همان‌طور که در عنوان فیلم هم آمده است) بیان می‌کند. این هم عامل آشفتگی اولیه‌ای است که فیلم ایجاد کرده و هم عامل تداعی ماندگار آن در میان تماشاگران است.