ملالت‌های یک تمدن نو ساخته

نگاهی به تمدن و سرکوب در فیلم «دندان نیش»*

ابراهیم قربان‌پور**

از فیلم و فیلمساز

یورگوس لانتیموس[۱] فیلمساز جوان و نه‌چندان پرکار یونانی است که از اواسط دهه‌ی نود و پس از تکمیل تحصیلات آکادمیک کار فیلمسازی را آغاز کرد، اما به طور ویژه از اواخر دهه‌ی پیش و با دو فیلم «دندان نیش» [۲]و «آلپس»[۳] بود که مجامع سینمایی او را به عنوان فیلمسازی مستعد جدی گرفتند. لانتیموس در هر دو فیلم داستان را بر مبنای یک ایده‌ی اولیه‌ی قدرتمند شکل می‌دهد و علاقه‌ای به داستان‌پردازی‌های پیچیده و دشوار ندارد. فضای فیلم‌های او متأثر از فیلمسازانی مانند ژاک ریوت و لوییس بونوئل به نظر می‌رسد. لانتیموس در ایده‌پردازی معمولن از رئالیسم فاصله می‌گیرد و در عوض در پرداخت و سیر وقایع درام پایبند رئالیسم باقی می‌ماند.

فیلم *دندان نیش* محصول سال ۲۰۰۹ داستان خانواده‌ای پنج نفره است که پدر و مادر، به دلیلی که هرگز به آن اشاره نمی‌شود، دو دختر و تنها پسر خود را از جامعه جدا کرده‌اند و آنان را به دور از هر گونه رابطه‌ی اجتماعی با محیط خارج به سنین نوجوانی رسانده‌اند. فرزندان خانواده که هرگز از محیط خانه خارج نشده‌اند برمبنای آموزش‌های پدر گمان می‌برند تنها وقتی دندان نیش آنها خود به خود لق شود، بیافتد و به جای آن دندان نیش دیگری رشد کند قادر به ترک محیط خانه خواهندبود؛ آن هم تنها از طریق اتومبیل، دقیقن به همان شکلی که پدر هر صبح خانه را به سمت محل کار ترک می‌کند. پدر و مادر به قدری فرزندان خود را از محیط اجتماعی جدا کرده‌اند که حتی در نامگذاری اشیای پیرامونشان به آنها دروغ می‌گویند و هر چیز را با نامی که خود تمایل دارند به آنان می‌قبولانند. پدر خانواده در سن خاصی تشخیص می‌دهد که وقت

---

*نحوه‌ی ارجاع به مقاله:

قربان‌پور، ابراهیم (۱۳۹۳)؛ "ملالت‌های یک تمدن نو ساخته، نگاهی به تمدن و سرکوب در فیلم دندان نیش"، منتشر شده در

http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2724-dogtooth.html

**پست الکترونیکی: Mabuze_gambler@yahoo.com

[1]Yorgos Lanthimos

2Dogtooth

3 Alps

مناسب برای آنکه پسر رابطه‌ی جنسی داشته‌باشد فرارسیده‌است و به این ترتیب فردی را از بیرون خانه (یکی از زیردستانش به نام کریستینا) وارد آن می‌کند و ورود او سرچشمه‌ی مشکلاتی می‌شود. در نهایت یکی از دختران خانه که دیگر تحمل محدود ماندن را ندارد و به نظر می‌رسد از دنیای بیرون آگاه شده است بعد از شکستن و کندن دندان نیشش در اتومبیل پدر پنهان و از خانه خارج می‌شود.

ایده‌ی فیلم بیش از هر چیز به پرسش گرفتن این مدعای بدیهی فرض شده‌است که آدمی نیازمند تشکیل اجتماع است و توان زیست جدا از جامعه را ندارد. لانتیموس این پرسش را به طور عمده با به چالش کشدن دو عنصر زبان و رابطه‌ی جنسی بازنمایی می‌کند. این رویکرد باعث می‌شود پای تئوری‌های روانکاوی فروید و لاکان به ادراک فیلم گشوده شود چرا که فروید بود که کنترل و سرکوب غرایز (و از جمله غریزه) جنسی را لازمه‌ی شکل‌گیری تمدن می‌دانست و لاکان نیز با نشان دادن پیوند نزدیک زبان و ناخودآگاه، نقش زبان را در این زمینه مورد توجه قرار داد. این نوشته تلاش دارد تا از همین دریچه فیلم را تحلیل کند.

تمدن در مقام ملالت

فروید درکتاب شناخته شده‌ی *تمدن و ملالت‌های آن/ناخوشایندی‌های فرهنگ)* سعی می‌کند به نقشی بپردازد که سرکوب و کنترل غرایز در برآمدن و شکل‌گیری جوامع متمدن غربی داشته‌است. شاید موجزترین قرائت از این دیدگاه فروید را هربرت مارکوزه در *اروس و تمدن* آورده باشد:

> به زعم فروید تاریخ انسان تاریخ سرکوب اوست. فرهنگ نه تنها وجود جامعگی بلکه همچنین وجود زیست‌شناختی او را، نه تنها بخش‌هایی از هستی انسانی او بلکه کل ساختار غریزی او را طرف محدودیت و اجبار قرار می‌دهد. لیکن محدود ستاختن و اجباری از این دست همانا پیش‌شرط رشد و پیشرفت است. چنانچه غرایز اصلی بشر در تعقیب اهداف طبیعی خود آزاد گذاشته‌شوند لاجرم با هرگونه پیوستگی و نگهداشت پایدار ناسازگار خواهند بود. اروس نظارت‌نیافته و افسارگسیخته همانقدر شوم و مصیبت‌بار است که همتای مرگبارش غریزه مرگ (مارکوزه، ۱۲:۱۳۹۰)

به این ترتیب فروید بنیان شکل‌گیری جامعه را (برخلاف تصور عامه) نه حداکثر برآورده‌شدن نیازهای غریزی که اتفاقاً لگام زدن به این غرایز و سرکوب کردن آنها می‌دانست. فروید معتقد بود فرهنگ و تمدن برای برساختن خود از دو غریزه‌ی انسان قربانیان بزرگی طلب می‌کنند: جنسیت و پرخاشگری. برای مثال گرایش فرهنگ و تمدن از همان نخستین روزهای شکل‌گیری اولین جوامع (جوامع قبیله‌ای) به سمت محدودسازی حیات جنسی انسان است که خود را به روشنی در قالب تابو شدن عمل زنای با محارم آشکار می‌کند. میل به محدودسازی خوی پرخاشگرانه نیز در تمامی فرآیندهای فرهنگ‌مند شدن جوامع وجود دارد که شاید بارزترین نشانه‌های آن را بتوان در فرمان‌های ده‌گانه‌ی موسی، پیامبر یهودیان، جست؛ فرمان‌هایی مانند قتل مکن یا به مال همسایه‌ات طمع مورز (فروید،۶۵:۱۳۸۷). او می‌نویسد انسان در فرهنگ به دشواری

رنگ سعادت و شادکامی را می‌بیند. از این نظر انسان نخستین در اصل وضع بهتری از انسان امروز داشته‌است چرا که با هیچ محدودیت ناظر به غرایز روبرو نبود (همان: ۷۷).

ذکر این نکته لازم است که این برای فروید هرگز به معنای آن نبود که او محتوای این تمدن را ناموجه و ناپسند تلقی کند یا خواهان الغای آن شود. به عکس این نوشته‌ی فروید همزمان با آنکه به قول مارکوزه ردناپذیرترین اتهام به تمدن غرب است؛ تزلزل‌ناپذیرترین دفاع از آن هم هست. فروید معتقد بود علیرغم آنکه در جوامع حیوانی (زنبورها، مورچه‌ها و ...) امکان ارضای بیشتر غرایز مهیا است اما انسان‌ها با زیستن در بافتی مشابه با این جوامع امکان خوشبختی از نقش‌هایی را نخواهند داشت که به آنان داده خواهد شد(همان:۸۶).

لاکان نیز در سلسله سخنرانی‌های خود به طور ضمنی این نگرش فروید به جوامع و تمدن را پذیرفت اما مشابه رویکردش به سایر جنبه‌های نظریه فرویدی روانکاوی در اینجا نیز گامی به سمت رادیکال‌تر شدن این نظریات برداشت. اگر فروید این سرکوب را در سطح جنسی و مربوط به تابوها و نقش‌های پذیرفته‌شده‌ی اجتماعی می‌دانست و معتقد بود که در این سطح است که به سبب محدودیت‌های فرهنگی و انسانی پذیرفته‌شده فرد مورد سرکوب قرار می‌گیرد، لاکان سطح این سرکوب را در قدمی ابتدایی‌تر و در لحظه‌ی رویارویی انسان با زبان در نظر گرفت (هومر،۱۳۸۸:۱۰۰) .

یکی از مفاهیم اصلی و مرکزی پژوهش‌های لاکان تبیین سه ساحت یا عرصه در حیات روانی انسان است: ساحت‌های سه گانه‌ی امر خیالی[۱]، امر نمادین[۲] و امر واقعی[۳]. در اینجا فرصت و ضرورتی برای تبیین کامل این سه عرصه وجود ندارد اما باید دانست که لاکان زبان را امری متعلق به ساحت نمادین تلقی می‌کرد. او معتقد بود میل سوژه همواره نه میل خود او که در ارتباط با میل دیگری است. این دیگری در مقاطع مختلف حیات و رشد بشری صورت‌های مختلفی به خود می‌گیرد. نخستین دیگری احتمالاً مادر است که با تفسیر نشانگان زبانی گریه‌ی کودک به چیزی که فکر می‌کند کودک به آن نیاز دارد جایگاه خود را به عنوان دیگری در تعیین میل کودک بازنمایی می‌کند. در مراحل بعدی رشد و در رویارویی کودک با زبان این جایگاه دیگری نیز در اختیار جامعه، هنجارها، محدودیت‌ها و ... قرار می‌گیرد. لاکان این مجموعه را دیگری بزرگ[۴] می‌نامید و معتقد بود زبان، کلامِ دیگری بزرگ است. اینکه سوژه‌ی انسانی ناگزیر است به زبانی که جامعه پذیرفته‌است سخن بگوید در حقیقت پذیرفتن خواست دیگری بزرگ است. به این ترتیب سوژه هر گاه تمایل داشته‌باشد چیزی را بیان کند ناچار است با میل خود از طریق میل دیگری بزرگ روبرو شود و اساساً در عرصه‌ی نمادین همواره این دیگری بزرگ است که خواست خود را به عنوان میانجی اعمال می‌کند. ساحت واقعی تمام چیزهایی است که توانایی بدل شدن به نظم نمادین را ندارند یا با کمی تسامح تمامی چیزهایی است که ممکن نیست به زبان بیایند. میل آدمی همواره پایگاهی در ساحت واقعی دارد که نمی‌تواند در قالب کلام (که به عرصه‌ی نمادین تعلق دارد) بازنمایی شود و لذا سوژه

[1] Imaginary
[2] Symbolic
[3] Real
[4] Other

همواره در بیان میل خود ناکام می‌ماند. از دید لاکان صرف به کار بردن زبان به معنای سرکوب شدن است. هر استفاده از زبان به واسطه‌ی ناکامی آن در بازنمایی کامل ساحت واقعی به منزله‌ی سرکوب شدن است (اونز، ۱۳۸۵: ۱۲۹–۱۳۳).

اگر فروید معتقد بود جوامع با سرکوب کردن غرایز جنسی و میل پرخاشگرانه‌ی انسان او را برای متمدن شدن سرکوب می‌کنند لاکان این لزوم سرکوب در برساختن تمدن و جامعه را یک گام دیگر پیش می‌برد و معتقد است همین که سوژه برای قرار گرفتن در جامعه ناچار به پذیرش نشانگان انتخابی جامعه یعنی زبان آن است خود به معنی سرکوب او است. به این ترتیب نظریه‌ی روانکاوی (لااقل نزد فروید و لاکان) اساس شکل‌گیری تمدن و فرهنگ را در مقام نوعی سرکوب و ناخشنودی برای سوژه تلقی می‌کند.

دندان نیش و جامعه‌ی نوساخته‌اش

در فیلم *دندان نیش* به طور مشخص با چه طرف هستیم؟ با یک جامعه‌ی کوچک پنج نفره که به جز پدر خانواده سایر اعضا ارتباطی با جامعه‌ی بیرون از خود ندارند. به طور مشخص می‌توان مادر را هم از این جمع بیرون گذاشت چرا که او در نقشه‌ها همدست پدر و از محتوای محیط بیرون آگاه است. به این ترتیب با دو دختر و یک پسری طرف هستیم که به طور کامل از جامعه‌ی بیرون جدا شده‌اند، طوری که هرگز با آن ارتباطی ندارند و از مناسبات جاری در آن نیز بی‌خبر هستند. پدر و مادر خانواده جامعه‌ای ساخته‌اند که ارتباط آن را با دیگری بزرگ قطع کرده‌اند و در عوض خود جایگاه آن را تصاحب کرده‌اند. این تصاحب جایگاه و پذیرفتن نقش دیگری بزرگ به طور مشخص خود را در همان دو عرصه‌ی مورد اشاره‌ی فروید و لاکان نشان می‌دهد: در اختیار گرفتن نظام ارضاء یا سرکوب غریزه‌ی جنسی فرزندان و در اختیار گرفتن زبان آنان. گویی که شرط ناگزیر تشکیل هر جامعه و نظم اجتماعی ساختارمند کردن این دو رکن و لاجرم سرکوب ساختاری از طریق آنان است.

نخستین صحنه‌های فیلم دقیقاً راوی همین دو جنبه‌اند. در اولین صحنه سه خواهر و برادر را می‌بینیم که نواری را درون ضبط می‌گذارند و با صدای نوار لیست جدیدی از کلمات را آموزش می‌بینند. کلماتی که تعریفشان برای ما عجیب و اشتباه به نظر می‌رسد چرا که با نظام معنایی زبان ما سازگاری ندارند: دریا یک صندلی بزرگ چوبی با دسته‌های چرمی است، بزرگراه بادی خیلی قوی است و ... دومین صحنه‌ی فیلم پدر خانواده است که کریستینا (تنها شخص خارج از اجتماع که به درون آن راه می‌یابد) را به خانه می‌آورد تا نیاز جنسی پسرش را رفع کند. پدر و مادر به طور کامل غریزه‌ی جنسی و زبان فرزندانشان را در اختیار گرفته‌اند و از طریق آن تسلط کاملی بر آنان اعمال می‌کنند. در قسمتی از فیلم، بعد از آنکه ورود کریستینا باعث بروز مشکلاتی می‌شود که ناچار می‌شوند مانع از ورود او به خانه شوند، پدر و مادر با یا طرحی زمینه‌ی رابطه دختر و پسر را فراهم می کنند. این زنای با محارم در نگاه اول بر آزادی این جامعه‌ی نوساخته از قیدهای کلاسیک جوامع متمدن امروز اشاره می‌کند اما در عین حال بیانگر این حقیقت هم هست که حتی الغای این نظم نیز وجاهتی کاملاً سرکوبگرانه دارد. این پدر (تصاحب‌کننده‌ی جایگاه دیگری بزرگ) است که زمان و امکان وقوع عمل جنسی را تعیین می‌کند، تعیین می‌کند که چه سنی برای برقراری این رابطه مجاز است و کدام دختر حق دارد وارد این رابطه شود. جایگاه

نمادین دیگری بزرگ برای این جامعه هنجارها و تابوهای دیگری وضع کرده‌است. برای مثال پسر خانواده بی‌آنکه احساس قبح کند با مادرش می‌رقصد (از نگاه‌های پرسش‌گر مادر به پدر برمی‌آید که این عمل عادی نیست و در شرایط عادی می‌تواند تابو باشد). در صحنه‌ای پسر خانواده به تختخواب پدر و مادرش می‌رود و بین آنها می‌خوابد یا در جایی دیگر یکی از دخترها به شکل شیطنت‌آمیزی به تختخواب پدرش می‌رود. تمامی این اعمال از دید دیگری بزرگ شناخته‌شده برای ما قبیح و ناپسند برشمرده می‌شود ولی از دید پدر خانواده چنین نیست. این سهل‌گیری اما چیزی از خصلت سرکوبگرانه‌ی جایگاه او کم نمی‌کند. این محتوای شخصیتی که جایگاه دیگری را تصاحب می‌کند یا محتوای هنجارهایی که او وضع می‌کند نیست که به دیگری خصلت سرکوبگرانه می‌دهد بلکه این جایگاه صرفاً به خاطر غیریت آن از اساس و به صورت رادیکال سرکوبگر است.

آشکارترین صحنه‌ای که در آن پیوند زبان و جنسیت به چشم می‌آید، صحنه‌ای است که در آن یکی از دختران، که واژه‌ی مبین آلت جنسی زنانه را شنیده‌است، سر میز شام از معنای آن سؤال می‌کند. پدر و مادر هر دو از شنیدن کلمه احساس شرم و ناراحتی می‌کنند اما برای فرزندان شنیدن یا استفاده‌ی این واژه هیچ احساس خاصی به همراه ندارد. آنها تنها با نگاه‌های کنجکاو همیشگی به مادرشان نگاه می‌کنند. مادر خانواده در نهایت این واژه رابه شکل دیگری تعریف می‌کند (لامپ بزرگ) اما در عین حال ما به ماهیت تهدیدگرانه‌ی این واژه برای نظم موجود پی می‌بریم.

فیلم چیزی از هدف پدر خانواده برای تشکیل این اجتماع نمی‌گوید اما می‌توان از خلال برنامه‌ی روزانه‌ی فرزندان چیزهایی را تشخیص داد. ارزش‌هایی که پدر و مادر از طریق برنامه‌های آموزشی روزانه و نیز صحبت‌ها و تفریح‌ها به فرزندانشان می‌آموزند همه ارزش‌های کلاسیک و نهادینه‌ی جوامع متمدن امروزیند. آنها ورزش می‌کنند و بدن‌هایی سلامت بی‌ذره‌ای اضافه وزن (برخلاف پدر و مادرشان) دارند. در جامعه‌ی آنها هر چیز به کسی تعلق دارد که شایستگی دریافتش را دارد (در صحنه‌ای که یکی از دختران چیزی خلاف این می‌گوید از مادرش سیلی می‌خورد). تنها ارزش‌هایی که به آنان آموخته می‌شود عشق به خانواده و تلاش برای تأمین امنیت اعضای آن است. آنها می‌رقصند، آواز می‌خوانند، گیتار می‌نوازند، کتاب‌های تخصصی علمی می‌خوانند و ... به نظر می‌رسد که محتوای کار پدر چیزی جز در امان نگه داشتن فرزندانش از محیط بیرون و تربیت و آموزش صحیح آنان نیست.

از قضا فیلم تأکید فراوانی بر مفهوم "تربیت کردن" دارد. به جز آموزش‌های آشکاری که پدر و مادر به فرزندانشان می‌دهند پدر خانواده سگی را برای تربیت به یکی از مراکز تربیت حیوان سپرده است. در صحنه‌ای از فیلم متصدی مرکز از شیوه‌های آموزش و تربیت سگ سخن می‌گوید و بیان می‌کند که تربیت سگ مشمول مراتب پنج‌گانه‌ای است که از طریق آنها می‌توان هر سگی را به شکل دلخواه (مطیع، مهربان، وحشی، نگهبان، همدم یا ...) آموزش داد. در جایی از فیلم که مرد قصد دارد تا به فرزندانش مژده‌ی ورود سگ را بدهد، بیان می‌کند که مادر آنها به زودی دو بچه و یک سگ برای خانواده خواهدآورد و سپس اعلام می‌کند که اگر آنها مطابق میل او عمل کنند مادر بچه‌ها را نخواهدآورد (تا آنها ناچار نباشند امکانات موجود را با بچه‌های جدید شریک شوند) و تنها به آوردن سگ اکتفا خواهد کرد. این، «این‌همان‌سازی» میان سگ

و بچه‌ها می‌تواند رویکرد پدر به تربیت فرزندان را نیز آشکار کند. او قصد دارد با ایزوله کردن کامل فرزندانش آنها را به شکل دلخواه خود تربیت کند.

می‌توان اینطور گفت که وضعیت آغازین فیلم بیش از هر چیز بیانگر این گزاره‌ی فرویدی است که سامان‌بندی هر نظم اجتماعی (فارغ از هدف یا شکل آن) به معنی سرکوب و کنترل است. هر نظم اجتماعی فارغ از خیرخواهانه بودن یا نبودنش، فارغ از نزدیکی یا دوری افراد از یکدیگر و فارغ از تمامی دیگر جنبه‌ها از اساس ماهیتی سرکوبگرانه دارد. شکل روابط و فرم‌بندی اجتماعی که اعضای خانواده با یکدیگر دارند بازنمود همین است. خواهرها و برادرها با هم مهربانند نه به خاطر آنکه هیچ تمایلی به پرخاش ندارند بلکه به خاطر آنکه پرخاش جایگاه آنان در نظم اجتماعی را به خطر خواهد انداخت. اتفاقاً در صحنه‌های پایانی که دختر رفته‌رفته دیگر اهمیتی برای نظم اجتماعی قائل نیست، میزان پرخاشگری در او بالا می‌رود و شاهد بعضی رفتارهای پرخاشگرانه‌ی او هستیم. با آنکه دختر بزرگ چیزی از گرایشات نامتعارف جنسی نمی‌داند از طریق تنها شکل رابطه‌ی جنسی (خارج از رابطه‌ی مجاز با پسر خانواده) که از کریستینا آموخته‌است تمایل خود برای نادیده گرفتن هنجار جنسی را آشکار می‌کند که این خود بارزترین نشانه برای آن است که تنها سرکوبگری (مجاز نبودن دانستن راههای ارضای جنسی) است که او را به رابطه با فرزند مذکر خانواده محدود کرده‌است. این سرکوبگری به دیگر عرصه‌های حیات اجتماعی خانواده نیز می‌تواند تسری یابد.

آنچه در نهایت این نظم را بر هم می‌زند به طور مستقیم از بیرون وارد خانه شده‌است. کریستینا کسی است که بنیادهای این جامعه را متزلزل می‌کند. کریستینا هنجارهای جنسی جامعه را دچار چالش می‌کند. او روشی را جز روش متداولی که پدر (دیگری بزرگ) تعیین کرده‌است برای ارضای غرایزش انتخاب می‌کند. جالب این که در صحنه‌ی ارضا می‌توان بازنمودی از جوامع نخستین بشری را مشاهده کرد؛ معامله‌ی پایاپای. کریستینا که برای ارضای میلش مسیر دیگری جز آنچه از پیش مجاز دانسته شده است را می‌پسندد ناچار به دادن اشیایی به اعضای خانواده می‌شود که در نظم نمادینی که دیگری بزرگ تعریف کرده‌است جایی ندارند. چیزهایی که می‌توانند همه‌گیر و همیشگی نبودن این نظم ساختگی را آشکار کنند. او وسیله‌ای برای آرایش (تل سر و ژل مو) و نوارهای ویدئویی پورنوگرافیک را برای دختر خانواده می‌آورد. عناصری که به خودی خود در ارتباط با جنسیت قرار می‌گیرند. همین ماجراجویی جنسی او در نهایت باعث می‌شود که دختر بزرگ خانواده از پذیرفتن هنجارها سر باز بزند طوری که پس از اولین همبستری با پسر خانواده ابراز نارضایتی می‌کند. او برای خود نامی دیگر انتخاب کرده‌است و از خواهرش می‌خواهد که از این به بعد او را با نام دیگرش صدا بزند. به علاوه او کسی است که تمایل دارد خانه را ترک کند.

به این ترتیب دختر بزرگ‌تر هر دو عرصه‌ی ابراز قدرت یا سرکوب دیگری (پدر) را دچار چالش می‌کند. او نه به هنجار نام‌های انتخاب شده (نام شخصیت‌ها را هرگز نمی‌شنویم) تن در می‌دهد و نه به هنجار جنسی که برای او انتخاب کرده‌اند. به طور مشخص او نیز مانند کریستینا تمایل به تجربه‌ای نامتعارف از عمل جنسی دارد و این کار را با دختر دیگر انجام

می‌دهد. او برای نخستین بار به حریم شخصی پدر و مادرش (اتاق شخصیشان) نفوذ می‌کند و از دستگاهی که ظاهراً برای آنها ممنوع شده‌است (تلفن) استفاده می‌کند.

رفتار او و تمایل او برای خروج از خانه از دید هیچ یک از مخاطبان ناهنجار به نظر نمی‌رسد. بعید است کسی بتواند برای تمایل او به تجربه‌ی درک بیرون همدلی نشان ندهد. نکته اما این است که آنچه او انجام می‌دهد چیزی جز سرباز زدن از پذیرش نظم نمادین نیست. او تنها به شکل دیگری از کارکرد زبان، به شکل دیگری از هنجار جنسی و به شکل دیگری از زیست می‌اندیشد. تمامی چیزهایی که در نظم نمادین اجتماعی ما انجام آنها برای اطلاق عنوان روان‌نژند به سوژه کافی خواهدبود. آنچه را که به عنوان بیماری زبان‌پریشی در مراکز مشاوره‌ی زبانی تحت درمان قرار می‌دهند چیزی جز کاربست دیگرگونه‌ی زبان نیست؛ به کار بردن زبان به دور از قواعدی که دیگری بزرگ مجاز برشمرده است. بیماران دوشخصیتی در شکل‌های ابتدایی و غیربحرانی بیماری تنها نام خویش را تغییر می‌دهند و به نامی به جز آنچه از پیش برایشان تدارک دیده شده واکنش نشان می‌دهند. تمامی شکل‌های غیردگرجنس‌خواهانه‌ی جنسی که در جوامع مختلف تا سال‌ها غیرعادی و غیرعرفی برشمرده می‌شدند تنها سر باز زدن (خواسته یا ناخواسته) از گرایش جنسی اکثریت هستند. آنچه را که ما وضعیت طبیعی روانی می‌خوانیم چیزی جز تطابق کامل و پذیرش هنجارهای اجتماعی نیست که دیگری بزرگ برای ما تعیین می‌کند. شاید به همین خاطر است که در روانکاوی معاصر هدف روانکاوی دیگر بازگرداندن فرد به وضعیت قبلی نیست. خود لاکان معتقد بود روانکاوی اساساً فرآیندی درمانی نیست بلکه جستجویی است برای حقیقت و البته که حقیقت همیشه سودمند نیست (اونز،۱۳۸۷: ۱۷۰).

شاید یکی از اشکالات عمده‌ی زیباشناسی فیلم نیز در همین باشد. فیلم در درجه‌ی اول بر پایه‌ی ایده‌ی اولیه و موقعیت غیرعادی خانواده شکل می‌گیرد اما طبیعی است که صرف وجود ایده‌ی اولیه‌ی درخشان نمی‌تواند کل زمان نود دقیقه‌ای فیلم را برای مخاطب جذاب کند. از همین رو از میانه‌ی فیلم نشانه‌های بروز پرخاشگری و شورش در دختر بزرگتر نمایان می‌شود اما این شورش عملاً بی‌دلیل و صرفاً از روی حسادت‌های نوجوانانه به نظر می‌رسد و این نقیصه تا جایی ادامه می‌یابد که در نهایت انگیزه‌های جنسی و روانی او متقاعدکننده به نظر می‌رسند.

باید توجه داشت سوژه برای سرباز زدن از پذیرش دیگری بزرگ است که به دلیل نیاز دارد و نه برای تبعیت از آن. تن دادن به منطق هنجارها و تابوهای اجتماعی بیش از آنکه ناظر به سودمندی یا قدرتمندی این قوانین باشد ناظر به فراگیری و بدیهی به نظر رسیدن آنها است. فرزندان نیز پیش از آنکه به دلیلی برای ماندن در خانه نیاز داشته باشند، نیازمند دلیلی برای خروج از آن هستند. وجود کریستینا و هنجار جدیدی که او در رابطه‌ی جنسی طلب می‌کند برای دختر بزرگ همان دلیل را فراهم می‌آورد و به او این انگیزه و امکان را می‌دهد تا حاضر باشد برای خروج از خانه هزینه بپردازد.

پدر خانواده با ناامن جلوه دادن تمام حیطه‌هایی که در کنترل قوانین او نیستند (محیط بیرون از خانه) مانع خروج دیگران از خانه شده‌است. خروج از خانه تنها تابع شرایطی خاص (افتادن دندان نیش و رشد مجدد آن) و تنها با وسیله‌ای خاص (اتومبیل) ممکن است. این هنجارها چنان بدیهی تلقی می‌شوند که حتی در جایی از فیلم که شیئ متعلق به پسر خانواده

بیرون از خانه افتاده است او به هیچ وجه حاضر نیست برای برداشتن آن پای به محیط خارج بگذارد و منتظر می‌ماند تا پدرش، با اتومبیل، آن را برای او بازگرداند. اما میل به شورش و خارج شدن از این حیطه چنان در دختر قدرتمند است که حاضر است تا با پذیرش هزینه (کندن دندان نیش آن هم به شکلی خونبار و دردناک) آن را انجام دهد. در صحنه‌ی پایانی فیلم، در پلانی طولانی شاهد اتومبیل بی‌حرکت پدر هستیم که می‌دانیم دختر بزرگ در آن است. او اینک توانسته‌است از حیطه‌ای که دیگری برای او مجاز کرده بود، فراتر رود اما هنوز توان این را نیافته‌است تا یکسره قوانین او را نادیده بگیرد. او هنوز نتوانسته‌است از ماشین خارج شود و به عبارتی دقیق‌تر حتی برای سر باز زدن از پذیرش قوانین دیگری نیز هنوز دربند قوانین او است. او هنوز در قید شروط او برای خروج از خانه است. آخرین گامی که یک شورشی را از یک روان‌نژند جدا می‌کند آن است که او به کنار گذاشتن قانون اکتفا نمی‌کند بلکه خود وجود قانون را به چالش می‌کشد. لانتیموس درست یک قدم پیش از این انتخاب برای دختر بزرگ می‌ایستد گویی که نوبت را به ما می‌سپرد تا ما نسبتمان را با دیگری بزرگ تعیین کنیم...

در آخر...

"همه چیز درباره‌ی رابطه جنسی است به جز خود رابطه جنسی که درباره‌ی قدرت است". اگر نیمه‌ی اول این جمله‌ی معروف امریکایی‌ها تعریف عوامانه‌ای از نظریات فروید درباره‌ی جنسیت است نیمه‌ی دوم آن به روشنی ماهیت اجتماعی رابطه‌ی جنسی را بیان می‌کند. فروید و مارکس از دو حیطه‌ی متفاوت، با واژگان و رویکردهایی متفاوت در آستانه‌ی قرن پیش با به میان کشیدن دو نوع خاص از سرکوب (سرکوب طبقاتی و سرکوب جنسی) کوشیدند تا تبیینی تازه از تاریخ و نقدی مدرن بر تمدنی ارائه دهند که در اختیار بشر قرار گرفته‌است. اگر چه نقد مارکس خیلی زود راه خود را به تحلیل‌های جامعه‌شناسی پیدا کرد اما تحلیل‌های فروید با متوقف شدن در گردنه‌های دینی و پزشکی و ... راه درازتری برای رسیدن به جامعه‌شناسی در پیش داشت.

در این نوشته کوشیدیم تا با نیم‌نگاهی به روانکاوی فرویدی و لاکانی از فیلم *دندان نیش* خوانشی جامعه‌شناسانه ارائه دهیم. تحلیلی مبتنی بر این پیش‌فرض که رفتارهای هر فرد فارغ از خصال فردیش می‌تواند به عنوان یک نمونه‌ی تصادفی انتخاب شده از اجتماع نیز مورد تحلیل قرار گیرد. از این منظر درک انگیزه‌های روانی یک فرد فارغ از رفتار اجتماعی او و رفتار اجتماع او نخواهد بود.

منابع

اونز، دیلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روانکاوی لکانی*. ترجمه مهدی رفیع و مهدی پارسا. تهران. گام نو.

فروید، زیگموند. (۱۳۸۷). *ناخوشایندی‌های فرهنگ*. ترجمه امید مهرگان. تهران. گام نو.

مارکوزه، هربرت. (۱۳۹۰). *اروس و تمدن*. ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد. تهران. چشمه.

هومر، شون. (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*. ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهایی. تهران. ققنوس.