

روان‌شناسی سینما

رضا شهلا

کارشناس ارشد روان‌شناسی

همهٔ انواع رسانه‌ها می‌شود. یعنی، مخاطبان و جامعه نیستند که همواره تحت تأثیر پیام‌های رسانه‌ای قرار می‌گیرند، بلکه خود رسانه‌ها نیز متناسب با وضعیت فرهنگ اجتماعی جامعه خود دچار قبض و بسط می‌شوند و در حقیقت لازم است به نیازهای مخاطبان خود توجه کنند تا پایدار بمانند و مشتریان را از دست ندهند. چه بسا آثار هنری، تولیدات سینمایی و ظهور برخی چهره‌های رسانه‌ای محصول شرایط اجتماعی جامعه خود بوده باشند، مثلاً در شرایط دشوار و غم‌انگیز جنگ جهانی دوم، که جوامع غربی را در معرض افسردگی اجتماعی و بحران‌های روانی قرار داده بود، چارلی چاپلین با کمدهای خویشتن به تملیفات روحی جامعه خود کمک کرد. به این ترتیب، رسانه و سینما و تصویر نه صرفاً به‌عنوان سرگرمی، بلکه به شکل روان‌درمانی جمعی و ابزاری در جهت مدیریت احساسی-عاطفی جامعه کار کرد پیدا کرد و توانست به مردم کمک دهد تا بتوانند با مشکلات و مصائب فردی و اجتماعی خود بهتر کنار بیایند و در گذر از این بحران موفق‌تر باشند یا مثلاً رسانه‌ها در شرایطی که کشور در حال جنگ با دشمن بیگانه است، می‌توانند در اتحاد و انسجام بیشتر ملت و پایداری آن‌ها در مقابل متجاوزان نقش مهمی ایفا کنند و در پیروزی یک ملت مؤثر باشند. در واقع، رسانه‌ها علاوه بر کارکردهای عمومی و متداولی که دارند، متناسب با شرایط تاریخی و زمانی خویش به نقش‌ها و وظایف تازه‌تری نیازمندند.

سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی در پوشش جذابیت و سرگرمی، بسیاری از اطلاعات را پنهانی در ذهن ما حک می‌کنند. از مهم‌ترین حوزه‌های تأثیر گذار بر افزایش دانش همگانی و ارتقای سطح سلامت عمومی، رسانه‌ها و به‌ویژه دو رسانهٔ فراگیر رادیو و تلویزیون است. اگر برنامه‌سازی در این دو رسانه با محوریت آموزش و انتقال اطلاعات علمی-به‌ویژه در حوزه سلامت-منطبق بر اصول فناوری و استفاده از روش‌های آموزش مؤثر، با بهره‌گیری از ظرافت‌های هنری نباشد، نه‌تنها این رسانه‌ها رسالت آموزشی خود را در بسترسازی فرهنگ سلامت به انجام نمی‌رسانند، بلکه نظام سلامت را با مشکلاتی مواجه می‌سازند. وقتی باورمان این است که آموزش زمانی موفق است که به تغییر نگرش و رفتار منجر شود، به‌کارگیری توانمندی هنری و ابزار رسانه‌ای برای فرهنگ‌سازی بهداشت روانی بیش از پیش مؤثر می‌نماید. رئیس انجمن روان‌شناسی اجتماعی ایران گفت: با توجه به افسردگی اجتماعی موجود در کشور، بخش مجموعه‌های تلویزیونی از جمله «زیر هشت»، به بیکره سلامت روانی جامعه آسیب‌های جدی می‌زند. دکتر مجید صفاری‌نیا در گفت‌وگو با پایگاه اطلاع‌رسانی شبکهٔ خبر گفت: با وجود اینکه سریال «زیر هشت» مخاطبان زیادی داشت ولی مردم این مجموعه را با اضطراب و احساس ناراحتی و نگرانی دنبال می‌کردند.

کلیدواژه‌ها: رسانه، ترویج خشونت، هویت فردی، هویت جمعی، نیاز مخاطب، خلاقیت هنری

برای نوشتن، بی‌خودی دنبال موضوع خوب نگردید. همهٔ موضوع‌ها خوب. موضوع بد اصلاً وجود ندارد، نویسندهٔ بد زیاده... (کاغذ بی‌خط - ناصر تقوایی)

دنیای رسانه

۱. ما در دنیای رسانه‌ها زندگی می‌کنیم، در محاصرهٔ رسانه‌ها. تلویزیون عضو فعال، رهنموددهنده و سرگرم‌کنندهٔ زندگی بسیاری از افراد است. تلویزیون از همان آغاز پیدایش، همواره مورد انتقاد بوده است. بسیاری از منتقدان، این رسانهٔ تأثیرگذار و همه‌گیر را مقصر اصلی خیلی از ناهنجاری‌های اجتماعی و مضر سلامت دانسته‌اند. در فهرست بلند بالای این منتقدان همه‌گونه معضلی، از ترویج خشونت گرفته تا ارائهٔ الگوهای غلط غذایی و تبلیغ کالاها، مضر برای سلامت، به تلویزیون نسبت داده می‌شود. در هر خانه، دست‌کم یک تلویزیون پیدا می‌شود و گاهی تا نیمی از وقت بیداری خانه، جعبهٔ جادویی روشن و مشغول پخش برنامه است. مدت زمانی که کودک در خانه تلویزیون تماشا می‌کند، حتی بیشتر از اوقاتی است که در مدرسه با آموزگاران می‌گذراند. تا جایی که می‌توان گفت در سه چهار دههٔ اخیر، تلویزیون نقش مهمی در خاطرات، باورها، دغدغه‌ها و شکل‌گیری شخصیت کودکان و جوانان داشته است. تلویزیون و صنعت خودروسازی، دو فناوری مهم قرن بیستم به‌شمار می‌آیند که حالا دیگر تبدیل به نیازی روزمره و غیرقابل چشم‌پوشی شده‌اند. این واقعیت‌ها به‌خوبی نشان می‌دهند که هیچ جامعه‌شناس، مردم‌شناس، روان‌شناس یا متخصص علوم تربیتی و آموزشی از بررسی تأثیرات تلویزیون بر لایه‌های پنهان رفتار اجتماعی بی‌نیاز نیست. سلامت‌پیشگان و متولیان آموزش‌های بهداشتی و سلامت جامعه، که همواره از منتقدان حرفه‌ای تلویزیون بوده‌اند، طی ۳۰ سال اخیر دست از نقش صرفاً منتقدانهٔ خود برداشته و تا حدودی متوجه قابلیت‌های بالقوهٔ این رسانه برای آموزش سلامت شده‌اند.

مخاطب و رسانه، چالشی دوسویه

پیچیدگی زندگی اجتماعی در جهان اطلاعاتی و شبکه‌ای شدهٔ معاصر، کارکرد رسانهٔ قدرتمندی چون تلویزیون را هم بیشتر کرده است؛ به‌طوری که مخاطبان این رسانه توقع بیشتری از آن در ارتباط با زندگی روزمرهٔ خویش دارند. به عبارت دیگر، تلویزیون عنوان رسانه عمومی، بیش از آنکه بر هویت فردی تک‌تک مخاطبان تأثیر بگذارد، نقش مهمی در هویت جمعی و فرهنگ عمومی جامعه دارد. البته این انتظارات صرفاً از تلویزیون نمی‌رود، بلکه شامل

رسانه، مخرب یا سازنده؟

در سینما و به‌ویژه تلویزیون ایران از ابتدای پیدایش آن فیلم‌ها و سریال‌هایی با مضامین بدبختی، سیاهی، مشکلات پی در پی و در ماندگی جزء اصلی برنامه‌ها بوده است. کارکرد مخرب این گونه فیلم‌سازی در شرایط کنونی ایران مسلماً تأثیر نامناسبی بر بینندگان همیشه‌گی تلویزیون خواهد داشت. معمولاً داستان‌هایی که درون‌مایه اجتماعی دارند، اگر بر مبنای واقعیتی ملموس به تصویر کشیده شوند و به اصطلاح رئال باشند، بیش از سایر گونه‌ها با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند. از زمان شکل‌گیری سرگرمی‌های مدرن در ایران، هیچ وقت تولیدکننده‌های ما در سینما، تلویزیون، تئاتر و حتی موسیقی به سلیقه و سطح هوش مخاطب اهمیت ندادند. تصور می‌کنیم که مخاطب عام هر اثر بی کیفیت را حاضر است تماشا کند و به همین دلیل کوچک‌ترین اهمیتی به استانداردها نمی‌دهیم. از طرف دیگر، خیلی وقت‌ها هم تلاش می‌کنیم تا برنامه‌ای تهیه کنیم که به مخاطب ثابت کند هیچ چیز نمی‌فهمد! این الگویی است که سال‌هاست ادامه پیدا کرده و نتیجه‌اش را هم داریم می‌بینیم. به همین علت است که مخاطبان ما اعتمادشان را به محصولات داخلی از دست داده‌اند. بیست سال پیش مردم میان پرده‌های نمایشی برنامه‌های روان‌شناسی تلویزیون خودمان را هم با دقت تماشا می‌کردند، اما امروزه حتی نام فیلم‌ها و سریال‌های اصلی هم به زحمت در ذهن مردم باقی می‌ماند. البته علت این مسئله این نیست که کارهای بیست سال پیش ما خیلی خوب بوده‌اند و حالا افت کرده‌ایم. امروز مردم به بهترین محصولات دنیای سرگرمی دسترسی دارند؛ فرقی هم نمی‌کند که فیلم و سریال باشد یا کتاب و بازی رایانه‌ای. مخاطب سعی می‌کند در داخل کشور، هم قدم با تمام مردم دنیا حرکت کند، ولی تولیدکننده‌های ما با زمان که پیش نرفته‌اند هیچ، هنوز استانداردهای بیست سال پیش را هم رعایت نمی‌کنند. تا ثریا، زیر هشت، دلنوازان، فاصله‌ها و ترانه مادری از جمله سریال‌هایی هستند که تأثیر مخرب خود را بر سطح سلامت جامعه گذاشته‌اند. البته اگر دلمان را به آمار بیننده‌های برنامه‌ها خوش نکنیم.

دست‌آورد این سریال‌ها برای شما - به‌عنوان بیننده - چه بوده است؟

چقدر این سریال‌ها در حل مشکلات شما مؤثر بوده‌اند؟

بعد از شب‌ها دنبال کردن این سریال‌ها چقدر بر میزان اطلاعات و آگاهی شما افزوده شده است؟

یا حتی خیلی ساده‌تر، کدام سکانس یا کدام صحنه از این سریال‌ها در ذهن شما ماندگار شده است؟

ساختن این سریال‌ها فرمول دارد و فیلم‌سازان به اصطلاح نامی تلویزیون این فرمول را خوب بلدند و همانند شاگردی که می‌خواهد نزد معلمش خودی نشان دهد، هر بار این فرمول را به شکلی عوض می‌کنند و سریال را با ترانه‌ای خوش‌آهنگ به اتمام می‌رسانند، تا بیننده از اسم عوامل این پروژه‌های پیل‌افکن غافل نشود!

اولین فیلم‌هایی که در سینمای ایران ساخته شدند و به نمایش درآمدند، نشان‌دهنده یک مشکل مشترک بودند و آن اینکه فیلم‌سازان ابتدایی سینمای ایران، شناخت چندانی از مخاطبان خود نداشتند. مضامین این فیلم‌ها گوناگون بودند: میهن‌پرستانه (دختر لر)، عاشقانه (لیلی و مجنون)، اخلاق‌گرا (حاجی آقا آکتور سینما)، ملودرام (بوالهوس)، تاریخی (چشم‌های سیاه). نادیده انگاشتن مخاطب همراه با پذیرش جلوه‌های نوین و مدرن زندگی، عناصر مهمی در فیلم‌های ابتدایی بودند اما با گذشت زمان و افزایش تجربه فیلم‌سازان، سینمای ایران دریافت که سینمای قصه‌گو بیشترین مخاطب را دارد. حتی شاید بتوان گفت، فیلم‌سازان سینمای ایران به‌خاطر محدودیت‌های چندجانبه شخصی، فرهنگی، سخت‌افزاری و... تماشاگران را به این نوع سینما عادت دادند.

سینمای داستانی برای همه مخاطبان سینما جذاب است. سینمای قصه‌گو نیاز مخاطب در پرداختن به تخیل را برآورده می‌کند. مخاطب سینمای داستانی، در سینما می‌داند که قرار است قصه‌ای را به تماشا بنشیند. سینمای قصه‌گو فرد را آماده می‌کند تا دقایقی از زندگی روزانه‌اش فاصله بگیرد و وارد دنیای دیگری شود که داستانی را برای سینما و ساخت فیلم می‌آفریند. شرط اول هر قصه‌ای تأویل‌پذیر بودن آن برای مخاطب است؛ یعنی اینکه مخاطب آن را به هر گونه‌ای که می‌خواهد، برداشت می‌کند. مخاطب، قصه را باور می‌کند، خود را به‌جای قهرمان اصلی فیلم می‌گذارد، با قهرمان به سبب ناملایماتی که گریبان او را می‌گیرد هم‌دردی می‌کند، با شادی‌های او شاد، و با عصبانیت او عصبی می‌شود و... . سینمای ملودرام در این زمینه موفق‌تر از دیگر انواع سینما توانسته است مخاطب را با خود هم‌دل و همراه سازد. اصطلاح ملودرام ترکیبی از دو واژه یونانی «ملوس» به معنای آهنگ و آواز و «دراما» به معنای عمل نمایشی است. این سبک نمایشی آمیخته‌ای است از ریتم و هارمونی و بازی بدنی بازیگر که در آن «بازیگران می‌خندند و می‌خندانند، گریه می‌کنند و می‌گریانند، زندگی می‌کنند، می‌میرند و با مجموع این اعمال تماشاگران را دگرگون می‌سازند.» به عبارتی، تماشاگر را بدون چون و چرا متأثر می‌کنند. احساس و احساس‌گرایی عنصری است که در ضمیر هر مخاطبی نهفته است. به زبان دیگر، مخاطب یک ملودرام هر لحظه آماده است تا همراه قهرمان محبوبش اشک بریزد، بخندد یا هیجان‌زده شود. از آنجا که ملودرام، به نوعی نمایش خود زندگی است، مخاطب این نوع سینما بیش از مخاطبان ژانرهای دیگر به آن گرایش دارد. ملودرام در دو فرم اجرا می‌شود: ملودرام پیروزی و ملودرام شکست. ملودرام عنصری دارد که گاه به اغراق می‌گیرند. الگوی عام و کلی ملودرام این گونه است: در ابتدا شاهد یک موقعیت ناپایدار و ابتدایی هستیم که هر آن ممکن است در هم شکند. چه بسا تندباد حوادث روزگار هر دم وزیدن آغاز کند و این اتفاق بیفتد. گسستی حاصل می‌شود و غم و حرمان و اندوه بر فضای داستان حاکم می‌گردد. گویی راه نجاتی نیست و گر از کار فروبسته قهرمان گشوده نمی‌شود. سرانجام نسیم نجات وزیدن می‌گیرد و در پایان قصه، قهرمان به مقصود نائل می‌شود. این الگوی یک ملودرام «پیروزی» است. در دوره‌های مختلف سینمای ایران فیلم‌های متفاوتی پر فروش و مطرح بوده‌اند اما اکثر قریب به اتفاق آن‌ها نقطه مشترکی داشته‌اند و آن اینکه اغلب به ژانر «ملودرام» متعلق بوده‌اند. گو اینکه در حال حاضر زیرشاخه‌ای از آن، یعنی کمدی/ملودرام، سینمای ما را زیر سیطره خود گرفته است. این واقعیت لزوم توجه هر چه بیشتر به این ژانر را متذکر می‌سازد. ملودرام بر عاطفه و هیجانات ناشی از آن استوار است و از اشخاص و مفاهیم تعریف روشنی ارائه می‌کند، تماشاگر کم‌حوصله‌اش را خسته نمی‌کند و بلا تکلیف باقی نمی‌گذارد. ملودرام می‌تواند با ریتم یک موسیقی تند یا نرم‌شسی آرام و رمانتیک، شجاعت، شهامت، توفیق، عشق، شیفتگی و وصل را چون تجربه‌ای مؤثر و هیجان‌انگیز تقدیم کند.

تجربه ملودراماتیک به مجموعه نیازهای هیجانی، عاطفی آشنا و جاری در میان ارتباطات خانوادگی، شغلی و معیشتی از عشق و نفرت، دروغ و تهمت و حق‌کشی گرفته تا هیجان موجود در حماسه‌های ملی، عقیدتی، اجازه تخلیه می‌دهد. پایان در هر حال راضی‌کننده است؛ خواه قهرمان بر اریکه قدرت بنشیند، خواه با رفتن اندوهناکش، شوق پایداری آرمانی قابل تقدیس را به‌جا گذارد. ملودرام مخاطبش را به محصه فکری سخت تو در تو و سؤال‌های پیچیده بی‌پاسخ نمی‌کشد و برای تمام سؤال‌هایش جوابی دارد. ملودرام‌های خانوادگی با عبور از پیچ‌وخم‌های این جامعه مشترک، تقابل‌های آشنا و دلخواه تماشاگر بی‌شمار خود را چنان به نمایش می‌گذارد تا راهی باشد آسان برای تخلیه تمام نیازهای سرکوب شده و ریشه‌دار عاطفی، اجتماعی او؛ از ترس گرفته تا اشک و شفقت. کوتاه سخن آنکه تلاش همه‌جانبه سینما

معمولاً داستان‌هایی که درون‌مایه اجتماعی دارند، اگر بر مبنای واقعیتی ملموس به تصویر کشیده شوند و به اصطلاح رئال باشند، بیش از سایر گونه‌ها با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند

بیست سال پیش مردم، میان پرده‌های نمایشی برنامه‌های روان‌شناسی تلویزیون خودمان را هم با دقت تماشا می‌کردند، اما امروزه حتی نام فیلم‌ها و سریال‌های اصلی هم به زحمت در ذهن مردم باقی می‌ماند

برای گسترش حضور در سطح جوامع و خانواده‌ها ملودرام را به‌عنوان طریقی راه‌گشا با حداقل ریسک برای سرمایه‌گذاری پربازده کارساز یافت. تولید انبوه صورت گرفت و کلیشه‌ها نخنما هم شدند اما ملودرام هنوز باقی است. ملودرام دنبال چیزی جدی نمی‌گردد، از هم گسیخته است و آسان‌ترین راه را انتخاب می‌کند اما همیشه این‌طور نیست. این‌گونه نمایشی به‌عنوان رایج‌ترین شکل سینمای موفق روایی با تمام وجوه ساختاری شناخته‌شده‌اش دنیایی گسترده است از گوناگونی و تنوع جاری در بدنه سینما؛ شکلی که در تاریخ هنر فیلم جایگاه بسیاری از آثار برجسته و فراموش‌نشده هم بوده است. فیلم‌هایی که با استفاده از توانایی‌های خاص ارتباطی ملودرام ساخته شده‌اند بیشترین تأثیر فرهنگی را بر بیشترین تماشاگران گذاشته‌اند. ملودرام انواع گوناگون سینمایی از سینمای جنگی و گانگستری گرفته تا فیلم‌های تبلیغاتی را در خود جای داده است اما ملودرام خانوادگی هنوز از جایگاهی خاص برخوردار است؛ چون آشنا تر است، با زن-این تکیه‌گاه محوری خانواده- پیوندی ناگسسته دارد، نقاط کور درگیری‌های خانوادگی و تقابل فرد با خانواده و گاه خانواده با جامعه را دست‌مایه قرار می‌دهد و نسخه خاص خود را می‌پیچد.

خلاقیت هنری

۲. روان‌شناسی و هنر به‌طور کلی ارتباط بسیار نزدیکی با یکدیگر دارند؛ چراکه مباحثی همچون ادراک، توجه، انگیزه و هیجان، شخصیت، تعارض، اختلالات و آشفتگی‌های روحی، که به‌عنوان برخی موضوعات اصلی علم روان‌شناسی مطرح‌اند، در هنر و به‌خصوص هنر هفتم به تمامی به نمایش درمی‌آیند. سینما یکی از زبان‌های اصلی طرح افکار، روحيات، مسائل و مشکلات مردم در جوامع مختلف است و بدین ترتیب، گاهی عوامل تهیه یک فیلم پیش از تولید به کمک روان‌شناسان نیازمند می‌شوند و برای توجیه اعمال شخصیت‌ها، افزایش میزان تأثیرگذاری فیلم یا اهداف درمانی از نظر روان‌شناسان بهره و از مباحث روان‌شناسی الگو می‌گیرند. گاهی نیز پس از به نمایش درآمدن یک فیلم، روان‌شناسان به بررسی ابعاد روان‌شناختی آن می‌پردازند و حتی در روند درمان برخی بیماری‌ها از فیلم استفاده می‌کنند. با افزایش تولیدات سینمایی و موضوعات گسترده این عرصه، روان‌شناسان در کنار روان‌درمانی‌های پیشین و معمول از ابزار سینما به‌عنوان روشی برای شتاب‌دهی و کمک به روند اصلی درمان، استفاده کردند. ساز و کار هنر به تعریف کهن ارسطویی به معنی دیدن و آموختن و سپس فراموش کردن همه آموخته‌ها از راه ملکه ذهن شدن و به یادآوری همه آموخته‌ها در فرایند یادآوری هنری است که صورت‌پذیر می‌شود. در انتقال خلاق- که به آن خلاقیت هنری می‌گوییم- نخست می‌آموزیم، سپس فراموش می‌کنیم و بعد در روندی خلاقانه، آنچه فراموش شده است، به صورت فرایند جدیدی بروز می‌کند. این را افلاطون به‌عنوان یادآوری مطرح می‌کند: ما آنچه را فراموش کرده‌ایم، از طریق خلاقیت دوباره به یاد می‌آوریم. هنر فراقندی ناخودآگاه است در متن خودآگاهی. این فرایند است که به هنر اجازه می‌دهد وارد متن درمان شود.

ما بر پرده سینما تنها با تصاویری از کارکرد هشیاری، نیمه‌هشیاری و ناهشیاری انسان‌ها و دستگاه ذهن و تأثیرش بر زندگی و سرنوشتشان و انرژی

روانی و غریز، جابه‌جایی، اضطراب و ترس و مکانیسم‌های دفاعی، رشد روانی جنسی و نقش اجتماعی آن و مسئله ذهنی بدنی روبه‌رو نیستیم؛ ما با آنچه علیه روان‌کاوی فروید بوده است نیز روبه‌رویم، با آدلر و یونگ، با کهن‌الگوها و تأثیرش بر داستان فیلم‌ها، با آنچه محصول روان‌شناسی هاری استک سالیوان بوده و با مفهوم تصورات قالبی یا روان‌شناسی انسان گرای ویلیام جیمز که به جریان سیال ذهن ختم شده و نیز روان‌شناسی وجودی کی‌یر کگارد، مارتین هایدگر و ژان پل سارتر که دیگر ربطی به روان‌شناسی فروید ندارند و حتی به روان‌شناسی ویکتور فرانکل و مفهوم جست‌وجوی او برای معنا و بسیاری از دستاوردهای روان‌شناسی لکان در تحلیل فرم سروکار داریم.

در سینما به سه صورت اساسی با روان‌شناسی برخورد شد:

۱. یک سینمای متفکر بر روان‌شناسی به‌عنوان یک علم انسان‌شناختی اتکا کرد و هر سینماگر بنا به باور خود از یکی از نظریه‌ها سود جست و ساختار و روایت فیلمش را براساس آن قرار داد.

۲. یک سینمای هالیوودی به صورت ویژه از روان‌شناسی سود جست تا هیجان و تعلیق و ترس و معما و جو عاطفی و هم‌ذات‌پنداری و قصه جذاب و شخصیت مقبول را به نمایش بگذارد.

۳. سینمایی آوانگارد که اعتقادی به سینمای روان‌شناسانه نداشت و قالب‌های روان‌شناسانه را نابسند، جزی و تا حدی غیرقطعی می‌دانست، و می‌کوشید با تمرکز بر عینیت و یا لحن‌های برگرفته از مکتب‌های نوین هنری- که به روان‌شناسی التفاتی ندارند- آثارش را بیافریند. مستندنمایی، توجه به جزئیات محسوس روابط و نشان دادن سکوت در مورد لایه‌های درونی، ویژگی این آثار است.

اما حتی در این نوع سینما ما با انسان روبه‌رو هستیم. فیلم روان‌شناسانه نیست، ولی به صورتی نهانی از چندسو با روان‌انسان سروکار دارد؛ چه در قلمرو تصویر شخصیت‌های انسانی که چه بخواهیم و چه نخواهیم، ذهنی دارند و روانی و در مخفیگاه کنششان فعل و انفعالات روح و روان جریان دارد و فیلم‌ساز به آن اندیشیده است؛ هر چند وارد قلمرو تصویر روان‌کاوانه و قضاوت‌کننده نشده و نیز در قلمرو توجه به تماشاگر وقتی به ضرباهنگ و ساختار فیلم می‌اندیشیده، چیزی را می‌گذاشته و چیزی را حذف می‌کرده است تا مخاطب را فرا گیرد و توجه او را جلب کند.

پس ما نه تنها در اثری از هیچ‌کاک بلکه در اثری از برگسون، گدار، فرمان‌آرا و برگمن نیز مطمئن می‌توانیم به سنت سینما و روان‌شناسی و تصویر انسان‌هایی که دارای شخصیت و روان‌اند، بیندیشیم. با این اوصاف سینما از دوسو با روان‌شناسی ارتباط دارد: ۱. قصه و شخصیت‌ها و کنش و واکنش‌ها و کشمکش‌ها، ۲. ساختار و اوج و فرود و تعلیق با گونه‌های غیرخطی روایت مثل ساختارهای سیال ذهن در روایت و تصویر.

سینما از نظر اخلاقیات هم می‌تواند مورد توجه روان‌شناسی باشد. همان داستان کهنه از راه به در کردن جوانان و جرم‌زایی تصاویر سینمایی و بسط خشونت و... که به کرات و با الگویی کاملاً مندرس در سینما و تلویزیون ایران دیده می‌شود.

در شماره بعد به آسیب‌شناسی فیلم‌های روان‌شناختی سینمای ایران می‌پردازیم.