نگاه واقعی

نظریه‌ی فیلم پس از لاکان

تاد مک‌گوان/ترجمه‌ی بهمن خالدی

www.ketab.ir

نشر مرکز

The Real Gaze

Film Theory After Lacan

Todd McGowan

نگاه واقعی
نظریه‌ی فیلم پس از لاکان
تاد مک‌گوان
ترجمه: بهمن خالدی
ویرایش: تحریریه‌ی نشرمرکز
حروف‌چینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: بخش تولید نشرمرکز
طرح جلد: سعید زاشکانی
چاپ اول ۱۳۹۴، شماره‌ی نشر ۱۱۱۲۴، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ جباری
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۱۳-۲۴۴-۷

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email: info@nashr-e-markaz.com

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است.
تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز کتبی و قبلی از ناشر ممنوع است. این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

سرشناسه: مک‌گوان، تاد، ۱۹۶۷- م. McGowan, Todd
عنوان و نام پدیدآور: نگاه واقعی: نظریه‌ی فیلم پس از لاکان / تاد مک‌گوان؛ ترجمه‌ی بهمن خالدی
مشخصات ظاهری: شش، ۳۲۲ ص.
یادداشت: عنوان اصلی: The Real Gaze: Film Theory After Lacan, 2007
یادداشت: کتاب حاضر با عنوان «نگاه خیره‌ی امر واقع: نظریه‌ی فیلم پس از لاکان» توسط انتشارات رخداد نو با ترجمه‌ی احسان آقابابایی در سال ۱۳۹۳ فیپا دریافت کرده است.
موضوع: نقد سینمایی ــ سینما ــ فلسفه
شناسه‌ی افزوده: خالدی، بهمن، ۱۳۶۵- ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ۸ ن ۷۳ م / PN ۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱ / ۴۳۰۱
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۳۶۸۱۸۴۲

www.ketab.ir

فهرست

پیش‌گفتار نویسنده برای ترجمه‌ی فارسی ۱
پیش‌گفتار ۵
مقدمه: از نگاه خیالی تا نگاه واقعی / ظهور نظریه‌ی لاکانی فیلم ۷

بخش ۱. سینمای فانتزی / نمایش مازاد

۱. فانتزی و بیش از حد نشان دادن ۳۷
۲. خیال‌پردازی نظری ۴۷
۳. سیاست فانتزی سینمایی ۵۱
۴. نخستین اکتشافات فانتزی ۵۷
۵. سردی کوبریک ۶۳
۶. فوران‌های خیال‌پردازانه‌ی اسپایک لی ۷۱
۷. مایکل مان و اخلاق مازاد ۸۱
۸. ورشکستگی فانتزی در سینمای فلّینی ۸۹

بخش ۲. سینمای میل / غیاب در میان ملأ تصویر

۹. میل و نشان ندادن به اندازه‌ی کافی ۹۵
۱۰. میل ورزیدن نظری ۱۰۳
۱۱. سیاست میل سینمایی ۱۰۷
۱۲. ابژه‌ی ناممکن موج نو ۱۱۳
۱۳. ابتذال ابژه در سینمای ارسن ولز ۱۲۳
۱۴. کلر دَنی و شکست «دیگری» در کیف‌بردن ۱۳۳
۱۵. میل سیاسی در نئورئالیسم ایتالیایی ۱۴۳

www.ketab.ir

بخش ۳. سینمای تلفیق / پیوند میل و فانتزی

۱۶. آمیزش میل و فانتزی ۱۵۳
۱۷. تقابل نظری ۱۶۳
۱۸. سیاست سینمای تلفیق ۱۶۷
۱۹. سینمای معمولی ران هوارد ۱۷۱
۲۰. استیون اسپیلبرگ در جست‌وجوی پدر ۱۷۹
۲۱. تعلیق گریفیث ۱۹۳
۲۲. فیلم‌هایی که میل و فانتزی را تفکیک می‌کنند ۲۰۳

بخش ۴. سینمای تقاطع / برخوردهای میل و فانتزی

۲۳. جدایی میل و فانتزی ۲۱۱
۲۴. تبیین نظری امر واقعی ۲۲۱
۲۵. سیاست سینمای تقاطع ۲۲۵
۲۶. جهان‌های هم‌پوشان آندری تارکوفسکی ۲۲۹
۲۷. آلن رنه میان حال و گذشته ۲۳۹
۲۸. ویم وندرس و اخلاق خیال‌پردازی ۲۵۱
۲۹. رابطه‌ی جنسی در سینمای دیوید لینچ ۲۶۳

واژه‌نامه انگلیسی ــ فارسی ۲۷۵
واژه‌نامه فارسی ــ انگلیسی ۲۷۷
یادداشت‌ها ۲۷۹
نمایه ۳۱۵

www.ketab.ir

پیش‌گفتار نویسنده برای ترجمه‌ی فارسی

مایه‌ی شادکامی من است که چاپ ترجمه‌ی فارسی ***نگاه واقعی*** را می‌بینم چرا که نشـــان از فرصتی برای اشاعه‌ی گسترده‌تر نظریه‌ی روانکاوانه دارد. من این اشاعه را در درجه‌ی اول به دیده‌ی یک پروژه‌ی فلســفی و سیاســی می‌نگرم. این اشاعه تغییر روابط ما با امیال و فانتزی‌هایمان را به همراه دارد هیچ تغییر سیاسی راستینی بدون آن رخ نخواهد داد. این کتاب تلاشی است برای اندیشیدن به سینما به مثابه‌ی مکانی برای زیر و رو کردن ذهنیت تماشاگر و از این حیث، اثری هنری ـ سیاسی اســت که در آن زیبایی‌شناســی اصلی‌ترین قلمرو سیاســی در زمانه‌ی ما می‌شود. روش رابطه یافتن فرد با فیلم شـیوه‌ی ذهنیت او را تعیین می‌کند و برخی فیلم‌ها به نحوی دگرگونی ذهنیت او را می‌طلبند که خارج از سـینما ناممکن است. بدین اعتبار، این کتاب اعلام امتیاز سیاسی سینماست.

با در نظر گرفتن مشابهت میان رؤیاها و فیلم‌ها، می‌توان پنداشت که روانکاوی از همان آغاز بر نظریه‌ی فیلم مســلط بوده اســت. اما در واقع، مدت زیادی طول کشـید تا نهال نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم بروید، و سرانجام حتی در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ این نظریه هنوز در حاشـیه بـود. در واقع، روانکاوی نسبت به نشانه‌شناسی، مارکسیسم، فمینیسم و حتی در میان نظریه‌پردازان روانکاوی فیلم اغلب در درجه‌ی دوم قرار داشت. وضعیتی مضحک بود که تقریباً همه گمان می‌کردند روانکاویْ نظریه‌ی فیلم غالب است، اما هیچ نظریه‌پرداز واقعیِ روانکاوی فیلم وجود نداشت. خوشبختانه آن وضعیت پایان یافته است، اما فقط به این دلیل

www.ketab.ir

که امروزه همه می‌دانند روانکاویْ نظریه‌ی فیلم غالب نیست. در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۱۰، ما شاهد تعلیق نقش روانکاوی در مطالعات فیلم بودیم.

سال ۲۰۰۷ که ***نگاه واقعی*** به چاپ رسید، چشم‌انداز در نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم و حتی در خود نظریه‌ی فیلم بایر شده بود. آثار روانکاوانه‌ی پیشگامانی چون جوآن کوپژک و اسلاوُی ژیژک در میان نظریه‌پردازان فرهنگی مؤثر افتاده بود و علی‌رغم این واقعیت که کوپژک و ژیژک مستقیماً به خود سینما می‌پرداختند، محققان فیلم تمایل داشتند نقش ایشان را نادیده گرفته یا مردود بشمارند. تلاش من در این کتاب خلق روایتی از نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم بود که نقش نقطه‌ای برای ورود نقادانه به مطالعات سینمایی را ایفا کند. با این کار، می‌خواستم نشان دهم که چگونه نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم می‌تواند به سرتاسر تاریخ نظریه‌پردازان فیلم — از هوگو مونستربرگ و سرگئی آیزنشتاین گرفته تا آندره بازَن و زیگفرید کراکائر بپردازد و جایگاهشان را با درکی روانکاوانه از روش‌های گوناگون به‌کاررفته در سینما تعیین کند.

در سرتاسر کتاب، فرض من (که فکر می‌کنم فرضی کاملاً روانکاوانه باشد) این بود که بینش این نظریه‌پردازان نسبت به سینما فراتر از آن است که خود از آن آگاه بودند. یکی از اهداف این کتاب پرده برداشتن از بعد روانکاوانه‌ی درپرده‌مانده‌ی نظریه‌پردازان غیرروانکاوانه‌ی فیلم است. با این کار، نه‌تنها به بسط قلمرو نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم، بلکه به روشن ساختن ارزش حقیقی آن برای سینما امیدوارم. در نهایت، باور ندارم که روانکاوی شیوه‌ای همچون سایر رهیافت‌ها به سینما در اختیار بگذارد. بر این باورم که بازگشت به فرمول فروید شاهراه درک فیلم است. ادعای من در این‌جا آن است که روانکاوی شرط لازم و ضروری هر نظریه‌ی فیلمی است.

در سال‌های پس از چاپ نخست کتاب به زبان انگلیسی، این اقبال را داشته‌ام که ظهور انواع و اقسام فیلم‌ها را ببینم. اما همچنان معتقد بوده‌ام دسته‌بندی‌هایی که در ***نگاه واقعی*** مطرح می‌شوند اصلی‌ترین آنها باقی می‌مانند. یعنی سینمای تخیل، سینمای میل، سینمای تلفیق و سینمای تلاقی مقوله‌های اصلی فیلم را تشکیل می‌دهند. می‌شد کارگردان‌ها و جنبش‌های سینمایی دیگری را نیز افزود، اما مشکل بتوانم تصور کنم که مقوله‌ها افزوده شوند. هنوز آنچه را که در این‌جا سینمای تلاقی می‌نامم، اوج زیباشناختی و سیاسیِ هنر سینما تلقی می‌کنم. فکر می‌کنم سال گذشته

www.ketab.ir

در مارین‌باد اثر آلن رنه، که بهتر از همه این نوع فیلم را تجسم می‌بخشد، دردی برسازنده‌ی سوبژکتیویته را برای سوژه عیان می‌سازد و در عین حال، پایه و اساسی برای هستی سیاسی او فراهم می‌کند. آشفتگی بنیادین بزرگی در سینما هست که نظریه‌ی فیلم می‌بایست در معرض دید آورد. ***نگاه واقعی*** نماینده‌ی تلاشی فراخور این چالش است.

تاد مک گوان
دانشگاه ورمانت
۹ دسامبر ۲۰۱۳

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

امروزه نظریه‌ی فیلم تقریباً وجود ندارد. ادعاهای کلی چهره‌هایی چون سرگئی آیزنشتاین، آندره بازن، کریستیان متز و لورا مالوی درباره‌ی تجربه‌ی سینمایی از دور خارج شده است. محققان معاصر فیلم بیش از پیش به ادعاهای محدود و جزئی درباره‌ی فیلم بسنده می‌کنند. این تمرکز بر جزئیت ــ یعنی تحلیل پدیده‌ای مجزا ــ به‌طور کامل بر حوزه‌ی مطالعات فیلم سیطره دارد. در بستر این چشم‌انداز معاصر، پیشنهاد یک نظریه‌ی همه شمول و تمامیت‌خواه برای تجربه‌ی سینمایی منسوخ و خام به نظر می‌آید.

روی‌گردانی از نظریه‌ی فیلم به منزله‌ی روی‌گرداندن از خود فیلم است. دست‌اندرکاران مطالعات فیلم تمایل دارند فیلم را از طریق زمینه‌یابی متن سینمایی و تجربه‌ی تماشاگری درک کنند. جانت استایگر همین دیدگاه حاکم را ابراز می‌دارد وقتی که می‌گوید «معتقدم عوامل زمینه‌ای بیش از عوامل متنی در تجربه‌ی تماشای فیلم و تلویزیون و در استفاده از آن تجربه در پیشبرد زندگی روزمره‌ی ما تأثیر می‌گذارند. این عوامل زمینه‌ای شکل‌بندی‌هایی اجتماعی و هویت‌هایی ساخته‌شده از خویش در رابطه با شرایط تاریخی هستند.»[1] با این تمرکز زیاد بر زمینه‌ی تولید و دریافت فیلم، این امکان را از دست می‌دهیم که ببینیم ابژه‌ای هنری همچون فیلم چگونه ممکن است در بستر و زمینه‌ی ظهورش نگنجد. با آن‌که هر فیلمی از زمینه‌ای سر برمی‌آورد، هر فیلمی از محدودیت‌های زمینه‌اش فرمان نمی‌برد. خلاصه این که فیلم‌ها می‌توانند با شیوه‌ی شخصی طرح هنری زمینه، آن

www.ketab.ir

را به چالش بکشند. یا به تعبیر اریک سَنتنر، معجزه رخ می‌دهد.[۲] و حتی فیلم‌هایی که در نهایت به زمینه‌ی خود خلاصه می‌شوند، نمی‌توانند آناً به آن تقلیل یابند. حتی در این موارد لایه‌ای میانی در کار است: فیلم کاملاً دنباله‌رو هم ابتدا باید خودش را از زمینه‌اش جدا کند تا بعد بتواند شکلی به خود بگیرد که از زمینه حمایت کند.

در کتاب حاضر، یک نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم را بسط می‌دهیم که خودِ فیلم را نقطه‌ی عزیمت می‌گیرد. از زمینه‌ی تاریخی تولید و دریافت فیلم‌ها بحث نمی‌کنیم و وقتی از تماشاگر حرف می‌زنیم از تماشاگری سخن می‌گوییم که خودِ زمینه‌ی فیلم می‌طلبد و نه تماشاگر تجربی. البته هیچ فیلمی زمینه‌ی تاریخی و تماشاگران خود را نادیده نمی‌گیرد، اما زمینه و تماشاگر بیرون از رابطه با متن سینمایی نیستند. هر فیلمی در پرداخت هنری خود حامل زمینه‌ی خویش است و از طریق شیوه‌ی خطاب‌کردنش تماشاگرش را می‌سازد. این کتاب معتقد است که گرچه کسی نمی‌تواند نسبت به زمینه‌ی تولید و دریافت فیلم بی‌اعتنا باشد، اما باید وجود آن‌ها را در درون فیلم بیابد نه بیرون از آن.

اگر تولید و دریافت فیلم را درون فیلم بازجوییم، نظریه‌ی فیلم دوباره ممکن خواهد شد. همین گرایش به زمینه‌یابی بود که فضایی را که در آن می‌توان درباره‌ی فیلم نظریه‌پردازی کرد از بین برد. پاسخ مناسب دفاع واپس‌گرایانه از متن در برابر زمینه نیست، بلکه دست‌یازی به درهم‌یافته‌ی زمینه و متن، یعنی درون‌ماندگاری زمینه در متن است. هر متن سینمایی ذاتاً حامل تجلیات وضعیت تاریخی خویش است، همان‌طور که شرایط دریافت خود را پیش‌بینی می‌کند. ما تاریخ و تماشاگر را با تفسیر فیلم درمی‌یابیم، نه با پژوهش در بایگانی‌ها و پرسش از تماشاگران.

www.ketab.ir