# سینمای دیوید لینچ

## تحلیلی بر پایهٔ اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل

اد مک گوان

ترجمهٔ محمدعلی جعفری

www.ketab.ir

**سرشناسه:** مک‌گوان، تاد، ۱۹۶۷ ـ م. McGowan, Todd
**عنوان و نام پدیدآور:** سینمای دیوید لینچ: تحلیلی بر پایهٔ اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل/تاد مک‌گوان؛ ترجمهٔ محمدعلی جعفری.
**مشخصات نشر:** تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.
**مشخصات ظاهری:** ۳۶۷ ص.
**شابک:** ۹۷۸ـ۶۰۰ـ۲۷۸ـ۲۴۱ـ۰
**وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا
**یادداشت:** عنوان اصلی: The impossible David Lynch, 2007.
**عنوان دیگر:** تحلیلی بر پایهٔ اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل.
**موضوع:** لینچ، دیوید، ۱۹۴۶ ـ م. ــ نقد و تفسیر
**شناسه افزوده:** جعفری، محمدعلی، ۱۳۵۸ ـ، مترجم
**رده‌بندی کنگره:** ۱۳۹۵ ۷م۹ل/PN۱۹۹۸/۳
**رده‌بندی دیویی:** ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
**شماره کتابشناسی ملی:** ۴۱۹۷۱۰۱

www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:

***The Impossible David Lynch***

Todd McGowan

Columbia University Press, 2007

**انتشارات ققنوس**

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۶۶ ۴۰ ۱۶ ۴۰

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

**تحریریهٔ انتشارات ققنوس**

* * *

تاد مک گوان

سینمای دیوید لینچ

تحلیلی بر پایهٔ اندیشه‌های

فروید، لاکان و هگل

ترجمهٔ محمدعلی جعفری

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

پاییز ۱۳۹۵

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۰ ـ ۲۴۱ ـ ۲۷۸ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 241 - 0

www.qoqnoos.ir

*Printed in Iran*

**۲۵۰۰۰ تومان**

www.ketab.ir

# فهرست


مقدمه: ماهیت ناگفت بهنجاری ..... ۷
۱. فداکردن هر برای پاککن ..... ۴۵
۲. یکپارچگی ابژهٔ معمال در مرد فیل‌نما ..... ۷۷
۳. تلماسه و راه رستگاری ..... ۱۰۷
۴. خیال‌پردازی دربارهٔ پدر در مخمل آبی ..... ۱۳۹
۵. غیاب میل در وحشی‌بالفطره ..... ۱۶۹
۶. توین پیکس: با من در آتش رو همدات نگاری با ابژه ..... ۱۹۷
۷. خود را در بزرگراه گمشده بیابیم ..... ۲۳۳
۸. اخلاق خیال‌پردازی در داستان استریت ..... ۲۶۷
۹. جهت‌یابی در جادهٔ مالهالند. ستایش دیوید لینچ از هیچکاک ..... ۲۹۱
۱۰. مادیت فانتزی: مواجهه با چیزی در اینلند امپایر ..... ۳۲۹
نتیجه‌گیری ..... ۳۵۷
نمایه ..... ۳۶۵


www.ketab.ir

# مقدمه
# ماهیت شگفت بهنجاری[1]

## تماشا از دور

شکوه اثر هنری به قابلیتی وابسته است که در دگرگون کردن مخاطب دارد. ریلکه این مطلب را در شعر «پیکرهٔ باستانی آپولو» چنین صورت‌بندی می‌کند که پیام اثر بزرگ هنری به ما این است که باید زندگی خود را تغییر بدهیم.(۱) با قبول این تعریف، ایدهٔ فیلم شکوه بی‌درنگ متزلزل می‌شود. ما چه‌بسا از راه همذات‌انگاری با دوربین یا شخصیت‌ها با روایت داستانی فیلم همراه شویم، اما به علت محدودیت‌های رسانه، فیلمی که تماشا می‌کنیم هرگز ما را نمی‌بیند و مستقیماً ما را مخاطب قرار نمی‌دهد. شاید اورسُن ولز به همین دلیل معتقد است «نمی‌توان فیلمی ساخت که در این حد [نمایش‌های شکسپیر][2] ارزش بحث داشته باشد.»(۲) تماشاگر [تئاتر] صرفاً نمایش را تماشا نمی‌کند؛ او در نقش مخاطب، جزئی از اجرای نمایش است ــ یا دست‌کم می‌تواند ببیند که نمایش چگونه مخاطب خود را به حساب می‌آورد. نمایش شکسپیر می‌تواند تماشاگران را مخاطب قرار دهد و از آن‌ها بخواهد بر اساس اتفاقات صحنه، زندگی خود را دگرگون کنند. رمان نیز خواننده را به

1. normality

۲. افزودهٔ نویسنده. ــ م.



www.ketab.ir

اقتضای کنش خیالی او که مکمل اثر هنری است درگیر می‌کند. اما سینما منوط به فاصله‌ای است که به واسطهٔ موقعیت تماشاگری، بین تماشاگران و آنچه بر پرده می‌بینند ایجاد می‌شود. تماشاگران از فاصله تماشا می‌کنند؛ آن‌ها تصاویر پرده را از موقعیتی تماشا می‌کنند که بر فقدان مشارکت مستقیم آن‌ها با موضوع تماشا صحه می‌نهد. به نظر بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم، تماشای فیلم، برخلاف تئاتر، اجازه می‌دهد تا حد زیادی ناشناخته بمانیم. بخش عمده‌ای از جاذبهٔ موقعیت تماشاگری[1] نتیجهٔ این است که می‌توانیم ببینیم بی‌آنکه دیده شویم. موقعیت یک سویهٔ تماشاگری، به تماشاگر امکان می‌دهد که رؤیاهای فروبغلند و ایمن بماند.(۳)

در میانهٔ حضور و هجوم تصاویر و اتفاقات پرده، تا وقتی به فاصلهٔ پرده با تماشاگر توجه نشود، این فاصله به مسئله‌ای مهم‌تر تبدیل می‌شود. تماشاگر از راه همذات‌انگاری با قهرمان و شخصیت‌ها، با اتفاقات پرده احساس همجواری و مشارکت می‌کند. هنگام تماشای فیلم، غالباً موقعیت خود نسبت به رویدادها را نه بیرونی بلکه درونی احساس می‌کنیم. اما این همجواری خیالی است؛ تماشاگر به کمک فاصله و همجواری از راه دور این فرصت را به دست می‌آورد تا از هر برخوردی که سوبژکتیویته او را تغییر دهد یا به چالش بکشد اجتناب کند. تجربهٔ بی‌واسطه بودن فیلم تجربه‌ای کاملاً باواسطه است، چون شخصیت‌های پرده دیده می‌شوند، اما خود هرگز نمی‌بینند؛ هرچند تماشاگر می‌بیند اما دیده نمی‌شود.

فیلم‌های دیوید لینچ از نخستین فیلم بلند او، کله‌پاک‌کن (۱۹۷۷) تا فیلم‌های دیگرش، موقعیت تماشاگری را به پرسش می‌گیرد. دستاورد بزرگ فیلم‌های او حذف فاصلهٔ تماشاگر با پرده است. فیلم‌های لینچ به جای مجاز دانستنِ همجواری خیالی حاکم بر جریان اصلی سینما، تماشاگر را با ساختار فیلم درگیر می‌کند. ساختار فیلم لینچ موقعیت تماشاگری در سینما را دگرگون

1. spectatorship 2. *Eraserhead*

www.ketab.ir

و تماشاگر را از نیل به هدف مخفیِ حفظ فاصلهٔ امن از اتفاقات پرده محروم می‌کند. لینچ لحظاتی سینمایی خلق می‌کند که تماشاگر را وا می‌دارند که بفهمد فیلم چگونه میل او را به حساب آورده است. تماشاگر در فیلم‌های لینچ با سکانس‌هایی مواجه می‌شود که درونیات خودِ او را آشکار می‌سازد.

لینچ به این لحاظ «اسرارآمیز» است: فیلم‌های او را نمی‌توان به شیوهٔ مشابه فیلم‌های رایج هالیوود یا بسیاری از فیلم‌های رادیکال دیگر تماشا کرد. ساختار فیلم لینچ تجربهٔ سنتی تماشاگر از سینما را به همراه تاریخ نظریهٔ فیلم به چالش می‌کشد. هدف این کتاب بحث دربارهٔ چالش فوق و کاوش در امکانات نظری فیلم‌های لینچ است.

چالش لینچ از تماشاگران اساساً با نگرش حاکم بر سینمای رادیکال که بر تقویت حس فاصلهٔ تماشاگر از اتفاقات پرده و نه حذف آن استوار است تفاوت دارد. این نگرش نه تنها نحوهٔ کار فیلمسازان مستقل، بلکه نحوهٔ تفکر نظریه‌پردازان دربارهٔ امکان سینمای رادیکال را تحت تأثیر قرار داده است. برای فهم خصلت بی‌نظیر لینچ در مقام فیلمساز، ابتدا باید شقّ دیگر فیلمسازی را که سینمای او به چالش می‌طلبد بررسی کنیم.

نظریه‌پردازانِ رویکرد روانکاوانهٔ فیلم در اواخر دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، از قبیل کریستین متز[1] و ژان لویی بودری[2] با قابلیت سینما در خلق تماشاگرانی که از فاصله تماشا کنند و ضمناً به هیچ رو از این فاصله آگاه نباشند، آشنا بودند. به نظر آن‌ها موقعیت تماشاگری شگفت‌عمده‌ای بود که در آن سینما کارکردی ایدئولوژیک می‌یافت و در انقیاد تماشاگران شرکت می‌جست. به گفتهٔ متز، هنگام تماشای فیلم «همواره دیگری بر صحنه حضور دارد؛ من هم آن‌جا هستم تا به او نگاه کنم. من در امر دریافتنی نقشی ندارم؛ برعکس، تماماً دریافت‌کننده‌ام.[3] تماماً دریافت‌کننده همچون قدرتمندی مطلق[4] (موهبت مشهور «حضور دانم»[5] که فیلم به تماشاگرش می‌دهد)؛ و تماماً

1. Christian Metz 2. Jean-Louis Baudry 3. all-perceiving 4. all-powerfull
5. ubiquity

www.ketab.ir

دریافت‌کننده از این رو که به‌کلی در طرف دریافت‌کننده‌ام».[۴] بر اساس این نوع تفکر، عمل تماشای فیلم، تجربه‌ای یک‌سویه است که بر اساس آن تماشاگر در آنچه بر پرده می‌بیند مشارکت ندارد. سینما با نهادن تماشاگر در موقعیت «تماماً دریافت‌کننده» امکان تجربهٔ تلفیقی فاصله گرفتن از پرده و همجواری با اتفاقات آن را به او می‌دهد، تلفیقی که به تماشاگر امکان مشارکت و عدم مشارکتِ همزمان می‌دهد.

سینما ظاهراً تا زمانی که به فاصلهٔ تماشاگر تداوم بخشد، اساساً چشم‌چرانانه[1] است. به گفتهٔ لورا مالوی[2] «تضاد افراطی تاریکی سالن سینما (که تماشاگران را نیز از هم جدا می‌کند) و تلألؤ الگوهای جابه‌جاشوندهٔ نور و سایه بر پرده به توهم جدایی چشم‌چرانانه دامن می‌زند.»[۵] مالوی با هشیاری اشاره می‌کند که بدان یا فاصله که خصلتِ ذاتیِ چشم‌چرانیِ سینمایی (و چشم‌چرانی به معنای دقیق) است توهم‌آمیز است. چرا؟ زیرا هیجان چشم‌چرانی منوط به شکست بنیادی تأیید و تصدیق خود است. به باور چشم‌چران، صحنه‌ای که او می‌بیند در ذات خود وجود دارد و برای نگاه او ساخته نشده است. در نتیجه او می‌تواند خلوت دیگران و وجه پنهان چهرهٔ همگانی آن‌ها را ببیند، و لذت او حاصل تماشای خارج آن‌هاست. این لحظهٔ کاملاً خصوصی، از دید چشم‌چران، چهرهٔ واقعی دیگران است وقتی کسی نگاهشان نکند.

اما چشم‌چران هنگام تماشای لحظات خصوصی، ماهیت ساختگی آن‌ها را از قلم می‌اندازد. حتی صمیمانه‌ترین لحظات زندگی ما نیز حول نگاهی همگانی شکل می‌گیرد، ولو وقتی نگاه غایب است. سوژه در لحظات خصوصی، ولو غالباً ناخودآگاهانه، به کنش و عرضهٔ خود در برابر نگاه خیالی ادامه می‌دهد.[۶] ما فعالیت‌های خصوصی خود را چنان انجام می‌دهیم که مؤید تصور خاص ما از خودمان باشد، و این خودانگاره مستلزم این است که

1. voyeristic 2. Laura Mulvey

www.ketab.ir

نگاهی بیرونی ــ به گفتهٔ فروید، اگوی آرمانی[1] ــ آن را تماشا کند. تماشاگر ضمنی به فعالیت خصوصی معنا و ساختار می‌بخشد. ما در فقدان تماشاگر ضمنی یا اگوی آرمانی نمی‌دانیم چطور در جهان خصوصی عمل کنیم و اطلاعی از شیوهٔ ساماندهی زندگی شخصی خود نداریم.(۷) در یک کلام، چشم‌چران صحنه‌ای را می‌بیند که همواره برای نگاه او خلق شده است و خود از این مطلب آگاه نیست.

چشم‌چرانی از یک جهت به‌کلی نومیدکننده است: چشم‌چران نه آنچه را به دنبال آن است، بلکه لحظه‌ای را که برای نگاه او خلق شده است می‌بیند. ماهیت ساختمند لحظهٔ خصوصی آشکارا در مورد سینما صدق می‌کند: ما حتی قادر به تصور فیلمی که حول نگاه تماشاگر شکل نگرفته باشد نیستیم، اما بیشتر فیلم‌ها ــ نیز تماشاگران ــ این موضوع را انکار می‌کنند. بنابراین، فیلم تا زمانی که نگاه تماشاگران را در ساختار خود لحاظ کند، به آن‌ها نگاه می‌کند. فیلمی وجود ندارد که برای دیده نشدن ساخته شده باشد.(۸)

احساس تماشاگر هنگام تماشای فیلم، به‌ویژه فیلمی رایج در هالیوود، این نیست که ایفاگر نقشی در اتفاقات فیلم باشد. اتفاقات رخ می‌دهند ــ فیلم ادامه دارد ــ و تماشاگر صرفاً نگاه می‌کند. آنچه در این حالت پنهان می‌ماند، پویایی ساختاربخش وقایع است: آنچه تماشاگر بر پرده می‌بیند نه صرفاً برای دیده شدن، بلکه اساساً در نسبت با نگاه او خلق شده است. هر رویدادی بر پرده منتظر تماشاگری است که با عمل تماشا آن را تکمیل کند. تماشاگر به جای عدم مشارکت و فاصله گرفتن از اتفاقات پرده یکسره در آن غرق گرفتار می‌شود.(۹)

تلفیق فاصله و همجواری نه‌تنها بر موقعیت تماشاگری، بلکه دقیقاً بر نگرش جامعه‌ای نسبت به سینما (به معنای دقیق کلمه) نیز تأثیر دارد.

1. ego ideal

www.ketab.ir

تماشاگران با انتقال سینما به قلمرو فانتزی و تلقی آن به منزلهٔ مکان گریز از واقعیت روزمرهٔ زندگی، فاصلهٔ خود را با سینما حفظ می‌کنند. اگر از منظر ماهیت روان‌گزا[1] و آزارندهٔ فیلم فکر کنیم، غالباً می‌شنویم ــ یا حتی به خود می‌گوییم ــ «فقط فیلم بود». روال مرسوم منتقدانی که فیلم‌های روز را «موفقیت بزرگ» خطاب می‌کنند، گویا سینما شهر بازی است، بر این الگوی فاصله استوار است. اگر سینما را تنها گریزگاه بدانیم، خود را از اتفاقات آن جدا کرده‌ایم. تماشاگر برای تفریح و فراغت به سینما می‌رود، نه برای کسب تجربه‌ای که زندگی او را تحت تأثیر قرار دهد. حتی فیلم‌هایی که به شیوهٔ سنتی وعدهٔ تفریح نمی‌دهند ــ مثلاً هیولا[2] (پتی جنکینز، ۲۰۰۳) یا فهرست شیندلر[3] (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۹۳) نگاهی گذرا به دنیایی بیگانه عرضه می‌کنند، نگاهی که تماشاگر می‌خواهد آن را چنان ببینیم که گویا ارتباطی به دنیای ما ندارد.

هرچند تماشاگران سینما را به مثابهٔ گریزگاه تنزل می‌دهند، اما واقعیت آنچه را در سینما می‌بینند نیز می‌پذیرند. تماشاگران با اقرار به وضعیت کاملاً خیالی سینما از سینما و آثارش فاصله می‌گیرند، اما وقتی به سینما می‌روند، تصاویر پرده را جدّی می‌گیرند. به گفتهٔ جوئل بلک[4] ما در مقام تماشاگر تصور می‌کنیم فیلم از موهبت «اثر واقعیت» برخوردار است. به نظر بلک «یکی از آثار مهم فیلم این بوده است که بصیرتی را که چون پرتو ایکس در اختیار تماشاگران قرار دهد تا به این احساس دست یابند که می‌توانند به حجابِ ظواهر سطحی نفوذ کنند و ساختار نهفتهٔ خودِ واقعیت را ببینند.»[(۱۰)] البته قابلیت «دیدن ساختار نهفتهٔ خود واقعیت» کاذب است، اما بر ماهیت تجربهٔ سینمایی اثر دارد. در نتیجه، «گریز» از واقعیت ــ خودِ سینما ــ به جایگاه ممتازی تبدیل می‌شود که سوژه با آن می‌تواند واقعیت را بفهمد.

---

1. traumatic 2. *Monster* 3. *Schindler's List* 4. Joel Black 5. reality effect

www.ketab.ir