سینمای دیوید لینچ

تحلیلی بر پایهٔ اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل

تاد مک گوان

ترجمهٔ محمدعلی جعفری

فهرست

مقدمه: ماهیت شگفت بهنجاری ۷

۱. فداکردن سَر برای پاک‌کن ۴۵

۲. یکپارچگی ابژهٔ محال 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 همذات انگاری 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 هالیوود . ۲۹۱

۱۰. مادیت فانتزی: مواجهه با چیزی در اینلند امپایر ۳۲۹

نتیجه‌گیری ۳۵۷

نمایه ۳۶۵

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 باشکوه 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 نمایشْ چگونه مخاطب خود را به حساب می‌آورَد. 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.

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 در گمنامی فروبغلتد و ایمن بماند.(۳)

در میانهٔ حضور موهوم 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 دوربین 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 سوبژکتیویتهٔ 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[2] (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*

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 درونیاتِ 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 نزد 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 نه‌تنها 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 شگرد عمده‌ای بود که در آن سینما کارکردی ایدئولوژیک می‌یافت و در انقیاد تماشاگران شرکت می‌جست. به گفتهٔ متز، هنگام تماشای فیلم «همواره دیگری بر پرده 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 دائم'[5] که فیلم به تماشاگرش می‌دهد)؛ و تماماً

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