درباره‌ی بزرگ‌راه گم‌شده: لینچ و لاکان، سینما و آسیب‌شناسی فرهنگی

برند هرزوگنرات

ترجمه‌ی نیما ملک‌محمد، امیر احمدی‌آریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

◄ درآمد: در باب میانجی‌گری

قصد دارم این مقاله درباره‌ی فیلم ***بزرگ‌راه گم‌شده***، ساخته‌ی دیوید لینچ را با اشاره‌ای درباره‌ی کاربرد روان‌کاوی در این متن آغاز کنم. جاناتان کالر به درستی اشاره می‌کند «از آن جا که ادبیات به تمام تجربیات بشری، و به ویژه نظم‌دهی، تفسیر و مرتبط کردن این تجربیات به عنوان موضوع خود می‌پردازد، پس تصادفی نیست که متفاوت‌ترین پروژه‌های نظری از ادبیات به عنوان راهنما استفاده می‌کنند و نتایج این پروژه‌ها نیز برای تفکر درباره‌ی ادبیات کارآمد است.»[1] آن چه در مورد ادبیات صادق است، در عین حال برای دیگر هنرها مانند نقاشی و سینما هم صادق است. این قرائت از فیلم لینچ که گفته‌ی کالر را به عنوان راهنما و خط‌مشی خود قرار داده است، از تأثیر متقابل نظریه و ادبیات بر یکدیگر بهره می‌برد. بنابراین فیلم‌های لینچ به همان میزان برای توضیح مشاهدات اغلب مبهم لاکان «مفید» هستند که نظریه‌های لاکانی با تفکر درباره‌ی بوطیقای لینچ «مرتبط» هستند.

روان‌کاوی لاکانی به سوژه‌ای می‌پردازد که بدون مفاهیمی چون یک‌پارچگی، اصالت و پیوستگی به حیات خود ادامه می‌دهد. این نظریه کار خود را با پیش‌فرض گرفتن سوژه‌ای اساساً دوتکه آغاز می‌کند و به مدلی از سوبژکتیویته می‌رسد که بنیان خود را نه بر تمامیت و کمال، که بر فقدانی برسازنده استوار می‌کند. پس این نظریه آمادگی آن را دارد که به عنوان پس‌زمینه‌ای مفید و مرتبط برای تحلیل نمونه‌ای از سینما به کار رود که ایده‌ی فرد به عنوان موجودی خودمختار و باثبات را نفی می‌کند.

به گفته‌ی لاکان، بشر در سه ساحت که لاکان آن‌ها را به ترتیب امر نمادین، امر خیالی و امر واقعی می‌نامد، گرفتار شده است. در حالی که امر خیالی حیطه‌ی (ادراکی) خود (ego) را می‌سازد که مسئول ایجاد باور (هر چند موهوم) به تمامیت و خودمختاری است، امر نمادین نوعی زمینه‌ی میانجی است که بر مبنای منطقی افتراقی کار می‌کند. در حالی که امر خیالی مدام تلاش می‌کند تا فقدان وجود (lack-of-being) سوژه را «شفا» بخشد، امر نمادین اختگی را می‌پذیرد. به این ترتیب سوژه‌ی انسانی دوچندان دوتکه می‌شود: در سطح امر خیالی بین خود و تصویرش در آینه، و در سطح امر نمادین هم این زبان و محدودیت در یک واقعیت خاص فرهنگی ـ اجتماعی و اصول آن است که سوژه را از هرگونه یک‌پارچگی باز می‌دارد. در نتیجه، این یک‌پارچگی که برای همیشه از دست رفته است، به گونه‌ی موقعیتی سوم تعلق دارد: امر واقعی که به سادگی از هرگونه بازنمایی، چه خیالی و چه نمادین، اجتناب می‌کند. به خاطر این فقدان، سوژه که به گفته‌ی لاکان یکی از پیامدهای دال است، به دنبال بازآفرینی یک‌پارچگی گمشده‌اش می‌رود. به این ترتیب «راهبرد» میل به عنوان یکی از نتایج جدایی سوژه از امر واقعی و به عنوان یکی از «ابزاری» پدید می‌آید که سوژه سعی می‌کند به کمک آن‌ها به این واقعیت، به یک‌پارچگی از دست رفته‌اش، دست یابد. در نتیجه این میل است که سیر سوژه در جهان انسانی که به گفته‌ی لاکان «نه جهان چیزها، نه جهان هستی‌مند، بلکه جهان چنان میلی است» را توجیه می‌کند. این مسئله‌ی در مورد فیلم‌های لینچ، و همچنین در مورد رابطه‌ی مخاطبان با سینما به طور عام، صادق است.

اکنون بیش از ۲۰ سال است که دیوید لینچ با آثارش به گونه‌ای قهری چهره‌ی فرهنگ عامه را تغییر می‌دهد.

هنگامی که فیلم ***بزرگ‌راه گم‌شده*** لینچ سال گذشته به نمایش درآمد با تحسین پرشور و نیز ناباوری غیرهمدلانه مخاطبان روبرو شد. مخاطبان اروپایی در مورد این فیلم ـ و نیز دیگر آثار لینچ ـ اشتیاق بیشتری به پذیرش بینش لینچ داشته‌اند. از فیلم ***کله پاک‌کن*** به بعد، در مورد فیلم‌هایی چون ***مرد فیل‌نما***، دون، ***مخمل آبی***، ***از ته دل وحشی*** و ***آتش با من گام بردار***، آثار لینچ با محبوبیت گسترده‌ای در خارج از آمریکا، و به ویژه در فرانسه، روبرو شده‌اند. اما سریال تلویزیونی انقلابی ***توین پیکز***، در آمریکا هم با اقبال گسترده‌ای روبرو شد، چرا که قالب تلویزیونی سریال (حتی در غریب‌ترین شکل خود) هم‌خوانی بیشتری با عادات تماشاگران آمریکایی دارد. لینچ که به سبک آرمانی و وسواس‌های شخصی خود وفادار است، همیشه با هوشمندی از فراهم کردن خوراک برای ذائقه‌ی توده‌ها اجتناب کرده است. کارنامه‌ی حرفه‌ای لینچ نشان می‌دهد که «او به راستی و به معنای *کایه دوسینمایی* کلمه، سینماگری مؤلف است که آمادگی آن را دارد تا مانند مؤلفان واقعی برای دستیابی به کنترل خلاقانه‌ی آثارش قربانی دهد ــ انتخابی که یا ناشی از خودپرستی لگام‌گسیخته است و یا ناشی از وفاداری پرشور یا میلی کودکانه برای تعیین قوانین بازی، و یا هر سه‌ی این‌ها.» لینچ بیشتر سینماگری شناخته می‌شود که از سبک *اروپایی* فیلم‌سازی پیروی می‌کند و بنابراین تعجبی ندارد سرمایه‌گذار فیلم *بزرگ‌راه گم‌شده* و نیز فیلم قبلی لینچ ***آتش با من گام بردار***، شرکت فرانسوی CIBY 2000 بوده است. پنج سال پس از ساخت آن فیلم که نه میان منتقدان و نه میان مخاطبانی که آن را تنها نمونه‌ی بنجل سریال ***توین پیکز*** می‌دانستند به موفقیتی دست نیافت، فیلم تازه‌ی لینچ بار دیگر مخاطبانش را به دو گروه تقسیم کرده است: از نظر عده‌ای، ***بزرگ‌راه گم‌شده*** «بهترین فیلمی که لینچ تا امروز ساخته» است و گروه دیگری از منتقدان «با فریاد «آشغال!» از سالن نمایش‌های اولیه‌ی ***بزرگ‌راه گم‌شده*** بیرون آمدند.» ولی این همه هیجان به خاطر چیست؟

هر چند کاملاً از این مسئله آگاهم که هرگونه تلاش برای «توصیف» ***بزرگ‌راه گم‌شده*** در نهایت نتیجه‌ای جز تقلیل ساختار پیچیده‌ی آن به روایتی خطی ندارد، تلاش می‌کنم تا خطوط کلی فیلم را به طور خلاصه بیان کنم.

بزرگ‌راه گم‌شده در ظاهر داستان فرد مدیسن، نوازنده‌ی جاز، است. همسر فرد، رنه، زن زیبایی غریب و منزوی است. بخش اول فیلم که بررسی آزاردهنده‌ی جهنم زندگی زناشویی در دنیای معاصر است، به حس اضطراب و ناامنی فرد می‌پردازد که با درک این که رنه ممکن است زندگی دوگانه‌ای داشته باشد، افزایش می‌یابد. رنه کانون پارانویای فرد است: او هم گنجینه‌ای ارزشمند و هم دلیل کابوس‌های همسرش است. در ادامه‌ی فیلم، این زوج یک سری نوار ویدئویی آزاردهنده را جلوی در خانه‌ی‌شان پیدا می‌کنند. نوار ویدئوی اول تنها خانه‌ی‌شان را نشان می‌دهد. نوار دوم آن دو را که روی تخت کنار هم خوابیده‌اند از زاویه‌ای عجیب و باورنکردنی نشان می‌دهد. نوار سوم و آخر، فرد را نشان می‌دهد که بالای سر جنازه‌ی خونین و آش و لاش رنه فریاد می‌کشد. فرد، هر چند به نظر نمی‌رسد که خودش بتواند چیزی را به خاطر بیاورد، به گونه‌ای غیرمنتظره و بی‌رحمانه، قاتل همسرش شناخته می‌شود و دادگاه به اعدام او با صندلی الکتریکی حکم می‌دهد. در سلول زندان و در حالی که فرد به انتظار رسیدن زمان اعدامش است، مدام دستخوش کابوس و سردرد است.

در این هنگام، فرد به گونه‌ای نامعلوم به پیت دیتن، مکانیک جوانی که ناگهان سر از سلول فرد در می‌آورد، تبدیل می‌شود. محل زندگی پیت یکی از همان حومه‌های نوعی آثار لینچ است که تقریباً نسخه‌ی رونوشت شهر کوچک فیلم ***مخمل آبی*** است. مانند شهر لامبرتن فیلم ***مخمل آبی***، زندگی پیت هم تحت تأثیر رابطه‌اش با رئیس مافیای شهر، آقای ادی، قرار دارد. پیت پس از مدتی با الیس ویکفیلد، معشوقه‌ی آقای ادی روبه‌رو می‌شود. پیت هر چند هنوز با دوست دخترش شیلا رابطه دارد، تنها در عرض چند دقیقه خود را گرفتار عشقی پر تب و تاب به

مترس پدرخوانده‌ی محلی می‌یابد ـ زنی که از نظر ظاهری با رنه مو نمی‌زند: تنها رنه مومشکی بود و آلیس موهای طلایی روشن و درخشان دارد (اگر به سرگیجه هیچکاک و کیم نواک دوگانه‌ی آن فکر می‌کنید، حق دارید؛ لینچ خودش هم پیش از این در سریال *توین پیکز* از این ترکیب دوتایی استفاده کرده بود). الیس نیز مانند رنه زندگی دوگانه‌ای دارد. او که یکی از اعضای شبکه‌ی زیرزمینی آثار هرزه‌نگارانه است، به شیوه‌ی کلاسیک زنان فتنه‌جو (fatale femme) سینمای نوآر، پیت را به خیانت و قتل وسوسه می‌کند تا این که در نهایت، ملاقات غریبی در اتاقکی در وسط بیابان، دو نیمه‌ی فیلم را چون دایره، و یا اگر بخواهیم دقیق‌تر باشیم، چون دو سر نوار موبیوس*، به هم وصل می‌کند: پیت ناپدید می‌شود و فرد دوباره آشکار می‌شود.

این طرح کلی فیلم است. از همین طرح کلی هم آشکار است که فیلم ساختار به شدت پیچیده‌ای دارد. به همین خاطر من قصد دارم چون یک خط مماس با منحنی در بی‌نهایت به سوژه‌ام نزدیک شوم، یعنی به گونه‌ای غیرمستقیم و به کمک یک سری حاشیه و گریز از بحث اصلی ... تا در نهایت سوژه‌ام را از حاشیه احاطه کنم.

◄ حاشیه‌ی ۱: در باب بخیه زدن

رازگونگی ***بزرگ‌راه گم‌شده***، ما را بار دیگر با این سئوال روبرو می‌کند که: وقتی فیلم تماشا می‌کنیم چه کار می‌کنیم؟ چگونه فیلم‌ها را قرائت می‌کنیم؟ این مسئله، در ارتباط با یک سئوال دیگر، از مدت‌ها پیش تاکنون در کانون مطالعات سینمایی قرار داشته است: آیا واقعیت داستانی فیلم به گونه‌ای تقلیدی، واقعیت را بازنمایی می‌کند یا در جایگاه یک ساختار نمادین و افتراقی قرار دارد؟ آن چنان که پیتر وولن می‌گوید:

تا چه میزان سینما به واسطه‌ی بازتولید نقشی از واقعیت و بیان طبیعی جهان، در معنای بازنی کلمه، با مخاطبانش ارتباط برقرار می‌کند؟ یا، تا چه میزان با تبدیل واقعیت به یک نظام شخصی و غیرقیاسی بر واقعیت تأثیر می‌گذارد و واقعیت و بیان طبیعی را تغییر شکل می‌دهد و به این ترتیب آن را، نه تنها به شیوه‌ای خیالی، بلکه تا حدی به گونه‌ای نمادین، بازسازی می‌کند؟

هر دوی این سئوالات در این سئوال جمع می‌شوند که آیا یک فیلم لزوماً باید *درباره‌ی* چیزی باشد یا این که موضع «ضد تفسیر» در واقع رویکرد مناسب‌تری به ویژه در برابر محصولات فرهنگی پست‌مدرن است. دیوید لینچ خود در برابر قرائت‌های همراه با ابهام‌زدایی متون سینمایی، به ویژه هنگامی که از او درباره‌ی «معنای پنهان» ***بزرگ‌راه گم‌شده*** سئوال شد، هشدار داده است: «زیبایی یک فیلم که بیشتر جنبه‌ای انتزاعی دارد، این است که هر کس برداشت متفاوتی از آن داشته باشد... وقتی معنای یک فیلم را بجوند و در دهان‌تان بگذارند، آدم‌ها بلافاصله می‌فهمند که کل ماجرا چیست... من چیزهایی را دوست دارم که جا را برای رؤیا باز می‌گذارند...» لینچ که در پاسخ سئوالاتی که به «معنای» فیلم‌هایش می‌پردازند جواب‌های مبهمی می‌دهد، در جای دیگری بر سینما به مثابه‌ی هنری خودبسنده تأکید می‌کند: «هیچ فایده‌ای ندارد که بگویید «معنای فلان چیز این است». معنای هر فیلم خودش است.» (Cinemafantastique).

در ادامه قصد دارم به سئوال اولیه‌ی خودم بازگردم ــ وقتی فیلم تماشا می‌کنیم چه کار می‌کنیم؟ چگونه فیلم‌ها را قرائت می‌کنیم؟ ــ و این سئوالات را به گونه‌ای دیگر طرح کنم: بیننده نسبت به فیلم چه جایگاهی دارد؟ کریستین متز، در کتاب جریان‌سازش درباره‌ی سینما تحت عنوان *دال خیالی*، در چارچوبی لاکانی به بررسی

* Möbius strip: اگر یک نوار کاغذی با طولی چند برابر عرض آن داشته باشیم و یک سر نوار را ثابت نگه داشته و پس از چرخش ۱۸۰ درجه‌ای سر دیگر آن دو سر انتهایی نوار را به هم وصل کنیم، سطحی در فضا حاصل می شود که پشت و رو (درون و بیرون) ندارد و تنها یک سطح و یک لبه دارد. این سطح نوار موبیوس (ریاضی‌دان آلمانی قرن نوزدهم) نام دارد. م.

این مسئله پرداخته است. تحلیل او با بررسی مفهوم ادراک آغاز می‌شود ـ «دال سینما دالی ادراکی (سمعی و بصری) است» (دال خیالی، ۴۲) ـ و در ادامه با بیان این که سینما از دیگر هنرها «ادراکی‌تر» (دال خیالی، ۴۳) است و شامل محورهای ادراکی بیشتری می‌شود، به تمایز سینما با دیگر اشکال هنری که در ساحت ادراکی قرار دارند (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و ...) اشاره می‌کند. برتری آشکار سینما در مقایسه با دیگر اشکال «نمایش» مانند تئاتر و اپرا، به این خاطر که در سینما بیننده و صحنه‌ی نمایش فضای یکسانی را اشغال نمی‌کنند رنگ می‌بازد، چرا که نه تنها واقعیت داستانی فیلم تنها یک توهم است، بلکه به این خاطر که «خود شرایط نمایش هم دروغین است: بازیگر، دکور و کلماتی که شنیده می‌شود همه غایب هستند، همه چیز *ضبط‌شده* است» (دال خیالی، ۴۳). بنابراین، «جایگاه منحصر به فرد سینما از همین خصوصیت دوگانه‌ی دال آن ناشی می‌شود: غنای ادراکی عجیب، و در عین حال، غیرواقعی بودن همه چیز تا حدی غیرعادی... سینما همه‌ی ادراک را فرا می‌خواند اما بلافاصله آن را با غیبت خود، که بی‌شک تنها دال حاضر است، مبادله می‌کند» (دال خیالی، ۴۵). تلفیق این غنای ادراکی و غیبت مقارن آن، ارتباط نزدیکی میان دال سینمایی یا همان دال خیالی با ابژه‌ی «دیگری» (*objecto*) ـ ابژه‌ی انگیزاننده‌ای که میل را به حرکت وامی‌دارد، بازسازی باتأخیر آن ابژه‌ای که برای همیشه گمشده ـ به وجود می‌آورد. متز خود هنگامی به این نتیجه‌گیری در ارتباط با سینما می‌رسد که اشاره می‌کند این فقدان همان چیزی است که سینما در پی پر کردن آن است، و در عین حال همیشه مراقب است تا شکافی در آن باقی بگذارد تا بتواند به عنوان میل به حیات خود ادامه دهد. سینما در نهایت هیچ ابژه‌ای ندارد، هیچ ابژه‌ای که واقعی باشد؛ سینما از طریق ابژه‌های واقعی که همگی جایگزین هستند (و به همین خاطر متعدد و قابل جابجایی هستند) به دنبال یک ابژه‌ی خیالی (یک «ابژه‌ی گمشده») است که ابژه‌ی واقعی سینما است، ابژه‌ای که همیشه گمشده بوده و همیشه گمشده طلب می‌شده است (دال خیالی، ۵۹).

هنگامی که بیشتر در پی برقراری ارتباط (و همچنین تمایز) میان سینما با رویاء، خیال‌بافی و خیال‌پردازی (ضمیر آگاه) برویم (و به این ترتیب سینما را به جایگاه نشانه‌ی بیماری در یک آسیب‌شناسی فرهنگی ــ یا یک آسیب‌شناسی از لحاظ فرهنگی معتبر ــ نزدیک کنیم) آن گاه می‌توان دال خیالی متز را در فرمول لاکانی میل جایگزین کرد، فرمولی که در عین حال فرمول فانتزی هم هست و خوانده می‌شود*:«خیال‌پردازی در کلی‌ترین شکلی که می‌تواند به خود بگیرد، به واسطه‌ی یک دستگاه جبری تعریف می‌شود که ساخته‌ی ماست... فرمولی که در آن متوازی‌الاضلاع را باید «میل به» قرائت کرد. سؤال دیگری که اکنون به وجود می‌آید، این است که در موقعیت سینمایی، چگونه این «میل به» دال سینمایی محقق می‌شود. به گفته‌ی متز، بیننده ــ که به طور توأمان «همه چیز را ادراک می‌کند» (دال خیالی، ۴۸)، چرا که اول از همه «با خود هم‌ذات‌پنداری می‌کند... به مثابه‌ی یک ادراک ناب» (دال خیالی، ۴۹)، اما در واقع از روی پرده غایب است (به همین خاطر است که سینما نوعی آینه‌ی بسیار خاص است) ـ در عین حال با آن چه روی پرده اتفاق می‌افتد نیز هم‌ذات‌پنداری می‌کند. یکی از شیوه‌های این کار (و در واقع متداول‌ترین شیوه) هم‌ذات‌پنداری با «شخصیت مرکزی» فیلم است که در نهایت هم‌ذات‌پنداری با زاویه‌ی دید یک دوربین خاص است. به این ترتیب متز جایگاه بیننده را اساساً جایگاهی چشم‌چرانانه تعریف می‌کند، جایگاهی که خود درونمایه‌ی فیلم‌های بسیاری (*روح*، Peeping Tom، *هالووین*) است که نمونه‌ی عالی‌شان، ***مخمل آبی*** خود لینچ است. در مطالعات سینمایی نشانه‌شناسانه، رابطه‌ی جایگاه بیننده با فیلم ـ که یادآور رابطه‌ی سوژه با ابژه‌ی میلش در فرمول لاکان است ـ «ابخیه» خوانده می‌شود.

* در این فرمول S خط خورده به معنی ناسوژه، متوازی‌الاضلاع به معنای میل و حرف a نیز احتمالاً به معنی عمل و کنش است. م.

بخیه (suture) که عمدتاً واژه‌ای پزشکی محسوب می‌شود، هم به معنی «درز» (seam) و هم به معنی فرآیند دوختن زخم است. بر اساس تعریف ژاک آلن میلر از بخیه، این مفهوم بر «شیوه‌ای که متون سینمایی به کمک آن به مخاطبان‌شان سوبژکتیویته اعطاء می‌کنند» دلالت دارد (سوژه‌ی نشانه‌شناسی، ۱۹۵). با این حال، حتی اگر میلر به شرح و بسط مفهوم بخیه دست زده باشد، این واژه پیش از هرچیز واژه‌ای لاکانی است و من در ادامه قصد دارم از قرائت سینمایی بخیه به قرائت روان‌کاوانه‌ی آن گذر کنم، عملی که تنها برای رسانه‌ای مناسب است که پیوسته با صورت‌بندی‌های روانی در دسترس قرار می‌گیرد.

به گفته‌ی لاکان، سوژه یکی از اثرها یا پیامدهای دال و گفتار است، تا آن جا که دال می‌تواند «سوژه را برای دال دیگری بازنمایی کند» (مکتوبات، ۳۱۶). به این ترتیب سوژه باید از طریق گفتاری که به آن تعلق دارد، به طور مداوم خود را بازآفرینی و تصدیق کند ــ یعنی از طریق زبان، ادبیات، سینما و... . میلر بخیه را لحظه‌ای می‌داند که سوژه از طریق بازنمایی شدن ــ در گفتار ــ به وسیله‌ی یک دال، محو می‌شود:

بخیه نام رابطه‌ی میان سوژه و زنجیره‌ی گفتارش است... بخیه در این زنجیره‌ی گفتار، به عنوان عنصری مفقود و در قامت یک جانشین پدیدار می‌شود. چرا که، هر چند وجود فقدان بدیهی است، اما این فقدان غیابی محض و ساده نیست. بخیه در نهایت، رابطه‌ی کلی میان فقدان با ساختاری است که خود جزئی از آن است، لااقل تا آن جا که در نقش یک جانشین ظاهر می‌شود.

این تعریف یادآور گفته‌ی متز در این مورد است که بیننده نیز به همین ترتیب از گفتار سینمایی غایب است، و این که سوژه‌ی تماشاگر می‌تواند با دوربین به عنوان جانشین خود هم‌ذات‌پنداری کند. این مسئله باعث شده است تا برخی نظریه‌پردازان، از جمله ژان پیر اودار، کارکرد بخیه را با بعضی تکنیک‌های سینمایی چون نما/نمای معکوس که هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با یک نگاه خاص را تسهیل (و هدایت) می‌کند یکی فرض کنند. استیون هیث با بسط مفهوم بخیه، با برابرگیری این مفهوم با چنین تکنیک‌ها و استراتژی‌های صوری‌ای، مخالفت می‌کند. از آن جایی که امر خیالی و نمادین همیشه به شکل هم‌زمان حاضر هستند ــ یک خیال یا تصویر به خودی خود هیچ ارزشی ندارد، بلکه همیشه با ارجاع به یک پس‌زمینه‌ی فرهنگی و مجموعه اصول و قواعد ژانر است که دارای ارزش می‌شود ــ بخیه زدن در تعریف هیث، به بازی حضور و غیاب به مثابه‌ی شیوه‌ای برای تولید سوژه برمی‌گردد که در آن هم‌ذات‌پنداری با تصویر همیشه باید در برابر پس‌زمینه‌ی یک نظام نمادین قرائت شود: «تماشاگر همیشه در ساحت امر نمادین قرار دارد... بدون بخیه هیچ گفتاری وجود نخواهد داشت... و به همین ترتیب، هیچ بخیه‌ای هم وجود ندارد که از ابتدا در نظامی خاص که آن را شکل می‌دهد، تعریف نشده باشد...»

به زعم لاکان، واژه‌ی بخیه به «پیوند امر خیالی و امر نمادین» دلالت می‌کند. با توجه به ساحت‌های لاکانی امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی، بخیه زدن به دوختن این ساحت‌های بازنمایی شده اشاره می‌کند، در حالی که درز بین این ساحت‌ها، امر واقعی را از واقعیت، و گفتار ناخودآگاه را از خودآگاه جدا می‌کند. به این ترتیب بخیه از این که سوژه جایگاه خود را به عنوان یک سوژه از دست بدهد، از سقوط آن در مغاک امر واقع و روان‌پریشی، جلوگیری می‌کند. پس هم‌ذات‌پنداری سوژه با فیلم اساساً بر سطحی از پیوند امر خیالی و امر نمادین» که در چارچوب گفتار سینمایی اتفاق می‌افتد، متکی است. به طور معمول، یعنی در اغلب نمونه‌های کلاسیک هالیوودی، این پیوند از تعادل بسیار خوبی برخوردار است: ابزاربازنمایی هم‌سنگ خود روایت است و این دو به گونه‌ای متقابل به توضیح و تفسیر یکدیگر می‌پردازند.

پس اگر بخیه زدن در نهایت موجب گره خوردن تماشاگر و فیلم از طریق گنجاندن ابزار بازنمایی دیداری/شنیداری (یعنی ادراکی و در نتیجه خیالی) در روایت (و ساختار روایت) می‌شود، در نتیجه شکافتن این درز باید موجب مسئله‌دار شدن، اگر نه ویرانی کامل، هم‌ذات‌پنداری شود. این ***بخیه‌گشایی*** در نتیجه توجه ما را به چگونگی جعل توهم یک‌پارچگی تماشاگر و فیلم جلب می‌کند. فیلم **بخیه** به کارگردانی اسکات مک‌گی و دیوید سیگل که در سال ۱۹۹۳ ساخته شده است، مثال خوبی از چنین ***بخیه‌گشایی*** است.

بخیه با تلاش وینسنت تاورز، میلیونری که پدرش را کشته است، برای قتل کلی آرلینگتون، برادر ناتنی‌اش که کاملاً شبیه خودش است، در جریان یک انفجار اتومبیل و سپس جا زدن او به جای خودش برای فرار از محاکمه، آغاز می‌شود. انفجار اتومبیل آن طوری که باید اتفاق نمی‌افتد و کلی که به توده‌ای بی‌شکل از استخوان‌های شکسته و گوشت و پوست کبود تبدیل شده و حافظه‌اش را هم از دست داده، از انفجار جان نه‌چندان سالم به در می‌برد. در ادامه‌ی فیلم کلی را می‌بینیم که به تدریج هویت برادرش را از آن خود می‌کند. با این حال کلی از یادآوری خاطراتی رنج می‌برد که نمی‌تواند آن‌ها را به عنوان خاطرات خودش قبول کند. اما در پایان فیلم ــ که در واقع همان صحنه‌ی آغازین فیلم است، چون فیلم خود یک فلاش‌بک طولانی است ــ کلی را که دیگر کاملاً هویت جدید خود به عنوان وینسنت تاورز را قبول کرده می‌بینیم که به برادرش که برای تکمیل سوءقصد نیمه‌تمامش آمده، شلیک می‌کند. پس از مرگ برادرش، کلی تصمیم می‌گیرد به جای خودش، همان دیگری بماند و با رنه دسکارته، جراح پلاستیک زیبایش، زندگی شاد و تازه‌ای را آغاز کند. تا این جای کار مشکلی نیست. اما در سطح نمایشی و بازنمود تصاویر، بیننده مدام در وضعیت بخیه‌گشایی نگه داشته می‌شود. فیلم به طور پیاپی بر شباهت فیزیکی دو برادر تأکید می‌کند (در شعارهای تبلیغاتی روی جلد فیلم عملاً از آن‌ها به عنوان «دو برادر دوقلو» نام برده شده است)، و این مسئله در واقع یکی از پیش‌نیازهای تأثیرگذاری فیلم است. وینسنت در نقطه‌ای از فیلم می‌گوید: «شباهت ظاهری ما تکان‌دهنده است.» با این حال، هیچ دو برادری نمی‌توانند این همه با هم فرق داشته باشند: وینسنت سفیدپوست است و کلی دورگه‌ی آفریکایی (آفریقایی ـ آمریکایی). این منطق انحرافی در نهایت حتی در عنوان فیلم هم بازتاب می‌یابد: فیلم بخیه در نهایت از تن دادن به بخیه سر باز می‌زند.

به اعتقاد من فیلم ***بزرگ‌راه گم‌شده*** هم تا حد زیادی به همین شیوه عمل می‌کند. برای این که کم‌کم به این مسئله برسیم، من در این جا به تشریح زوایای خاصی از فیلم می‌پردازم که به گمان من برای *فهم* فیلم اهمیت اساسی دارند. نخست، ساختار فیلم. پس از نوشته‌های تیتراژ که روی پرده سوسو می‌زنند ـ همراه با ترانه‌ی I'm deranged (مجنون) دیوید بوئی که فضا را برای آن چه انتظارمان را می‌کشد آماده می‌کند ـ فیلم با تصویر فرد که روبروی پنجره نشسته است، سیگار می‌کشد و تصویرش در شیشه‌ی پنجره منعکس شده است، آغاز می‌شود و بعد ناگهان از طریق افاف پیام مرموزی می‌رسد: «دیک لارنت مرد!» فرد ــ هنوز ــ نه می‌داند این دیک لارنت مرموز چه کسی است (یا در واقع، چه کسی بوده است) و نه کسی را که پیغام را آورده می‌شناسد. تماشاگر هم همین‌طور. کمی پیش از پایان فیلم، فرد با شتاب به سوی خانه‌ی خودش می‌آید و دقیقاً همین پیام را ــ «دیک لارنت مرد!» ــ در افاف خانه‌ی خودش می‌گوید. با این حال بسیاری از منتقدان از اشاره به این ساختار پیچیده به نفع روایت سرراست‌تری از ماجرا صرف‌نظر کرده‌اند، و حتی در یک مورد هم که به این مسئله اشاره شده است، اهمیت و تأثیر واقعی آن درک نشده است:

در پایان فیلم بزرگ‌راه گم‌شده، هنگامی که فرد به خانه‌اش برمی‌گردد تا پیامی را بدهد که کل چرخه‌ی روایت فیلم را از نو به حرکت درمی‌آورد، عنصر جدیدی وارد کار می‌شود... اتومبیل‌های پلیسی که بیرون خانه ایستاده‌اند و

بار اول اثری از آن‌ها نبود. این به خوبی نشان می‌دهد که تکرار هیچ‌گاه کاملاً مشابه نیست، و این که در هسته‌ی همانندی، تفاوت وجود دارد.

اگر بار دیگر با دقت به این دو صحنه نگاه کنیم ــ یا از آن مهم‌تر، گوش کنیم ــ درست پس از جمله‌ی «دیک لارنت مرد!»، صدای آژیر و حرکت پرشتاب اتومبیل را می‌شنویم... در واقع این‌ها دقیقاً همان آژیرهای (و صدای حرکت اتومبیل) صحنه‌ی آخر هستند. با این حال منتقدی که پیش‌تر از او نقل قول کردیم، کاملاً حق دارد، مسئله تکرار با تفاوت است، در صحنه‌ی آخر عنصر تازه‌ای وجود دارد، اما آن عنصر اتومبیل‌های پلیس نیستند، بلکه جایگاه فرد است. اما این طور نیست که جایگاه فرد به سادگی از گیرنده‌ی پیام به فرستنده‌ی آن تغییر کرده باشد: او هم فرستنده و هم گیرنده‌ی پیام است، **در یک زمان... و در یک مکان!**

برای نزدیکی به این راز، توپولوژی یا موضع‌شناسی متفاوتی موردنیاز است، یک موضع‌شناسی که پاسخگوی زمان- مکانی باشد که تفاوت اساسی با فضای اقلیدسی و مفاهیم زمان غایت‌شناسانه داشته باشد. شکل موضع‌شناسانه که چنین چیزی را ممکن می‌کند، نوار موبیوس است و هم لینچ و هم بری گیفورد که در نگارش فیلمنامه با لینچ مشارکت کرده است، در مصاحبه‌هاشان به این شکل اشاره کرده‌اند. خب، حالا این نوار موبیوس چیست؟

◄ حاشیه‌ی ۲: چطور نوار موبیوس بسازیم؟

۱- یک نوار باریک از جنس کاغذ تهیه کنید.

۲- اطمینان حاصل کنید که این نوار کاغذ دو وجه دارد.

۳- یک سر نوار را بگیرید، آن را ۱۸۰ درجه بچرخانید و آن را روی سر دیگر نوار بگذارید.

۴- دو سر نوار را به هم بچسبانید ــ یا از آن هم بهتر، با توجه به بحث مهم بخیه، به هم بدوزید.

۵- حالا شما به جای یک شکل دو وجهی، یک شکل یک وجهی دارید.

شکل ۱- نوار موبیوس

نوار موبیوس موجب فروپاشی امر طبیعی (نرمال) می‌شود: بر اساس منطق هندسه‌ی فضایی (و در نهایت، زمانی) اقلیدسی، شکل دو وجه دارد، اما در واقع تنها یک وجه دارد. در هر نقطه، می‌توان دو وجه مختلف نوار را به آسانی از هم تشخیص داد، اما وقتی کل نوار را در نظر بگیریم، دو وجه پیوسته و به دنبال هم، و در نتیجه تنها یک وجه داریم. نوار موبیوس یکی از اشکال توپولوژیکی است که لاکان مورد بررسی و مطالعه قرار داد و از آن به عنوان مدلی برای تجسم «بازگشت امر سرکوب‌شده»، ایده‌ای که در *بزرگ‌راه گم‌شده* هم اهمیت اساسی دارد، استفاده کرد. از سوی دیگر، نوار موبیوس شیوه‌ای را که روانکاوی می‌تواند برخی مفاهیم دوتایی چون بیرون/درون، پس/پیش، دال/مدلول ــ و در مورد خاص بزرگ‌راه گم‌شده، فرد/پیت ــ را تجسم بخشد، به ما نشان می‌دهد. ما این تقابل‌ها را اغلب به عنوان دو چیز کاملاً متمایز درنظر می‌گیریم؛ اما نوار موبیوس به ما امکان می دهد تا آن‌ها را در امتداد یکدیگر ببینیم: یکی، همان طور که هست، «حقیقت» دیگری است، و برعکس. رنی سلست هم هنگامی که به بازنویسی فرهنگ متافیزیک آمریکایی توسط لینچ اشاره می‌کند، به همین توپولوژی متوسل می‌شود. به گفته سلست، لینچ در این بازنویسی بر جایگاهی تأکید می‌کند که «خشونت با عطوفت، بیداری با رویاء، بلوند با مومشکی، ماتیک با خون تلاقی می‌کند، جایی که چیزی شیرین و بی‌آزار به چیزی مریض و پست تبدیل می‌شود، در مرزی که دو امر مخالف و روبروی هم، هر دو تکه‌تکه و از هم غیرقابل تشخیص می‌شوند.»

در *بزرگ‌راه گم‌شده*، یکی شدن امور متقابل اهمیت حیاتی دارد و مسئله‌دار کردن تقابل درون/بیرون مهم‌ترین موضوع فیلم است. در واقع این موضوع، در کل آثار لینچ از اهمیت خاصی برخوردار است؛ مثلاً می‌توان به صحنه‌ای در فیلم مخمل آبی اشاره کرد که دوربین درون گوش کنده شده‌ای می‌رود که روی زمین افتاده است و در پایان فیلم هم، انگار که دوربین دوباره از درون گوش جفری بیرون می‌آید. در *بزرگ‌راه گم‌شده*، مسئله‌ی درون و بیرون و آمیزش آن‌ها با یکدیگر، به دفعات مورد اشاره قرار می‌گیرد. در سطحی کلی، واقعیت داستانی فیلم ـ یعنی آن چه ما روی پرده می‌بینیم، انگار که **درون** فیلم باشد ـ از تکه‌پاره‌های فیلم‌های دیگر تشکیل شده است: لینچ از ژانرهای مختلف هالیوودی به مثابه‌ی مواد خام استفاده می‌کند. و نه تنها ژانرهای هالیوودی: او از تصاویر دیگر فیلم‌های خود نیز نهایت بهره‌برداری را می‌کند، و به این ترتیب هر صحنه‌ای برای ما نوعی *بازشناسی تکان‌دهنده* به همراه دارد. البته می‌توان این را تکرار نامید، اما از هر چه گذشته، زبان در کل ـ و به ویژه زبان سینمایی ویژه‌ای چون زبان لینچ ـ برای کارکرد بر تکرار متکی است.

مثال مشخص دیگری که یکی شدن درون و بیرون را نشان می‌دهد، به غیر از ساختار روایی اثر (دیک لارنت مرد) که قبلاً به آن اشاره شد، صحنه‌ای است که فرد مرد مرموز را برای اولین بار ملاقات می‌کند. در واقع می‌توان مرد مرموز را ـ که به طور هم‌زمان درون و بیرون است ـ به مثابه‌ی نقطه‌ای در نظر گرفت که این نقاط متقابل (و در واقع تمام تقابل‌ها) با یکدیگر تلاقی می‌کنند؛ او در واقع همان چرخش ۱۸۰ درجه‌ای نوار موبیوس است. در کاربرد لاکان از نوار موبیوس، نقطه‌ای که به بخیه‌ی امر خیالی و امر نمادین دلالت می‌کند، در واقع شکافی ازلی را که از ابتدا این شکل توپولوژیک را برمی‌انگیزد «پنهان می‌کند، شکافی که همان ناخودآگاه (یا با استفاده از واژگان لاکان، امر واقع) است. در واقع با کشیدن بخیه‌ی امر واقع است که واقعیت برای سوژه توهمی بدون تناقض باقی می‌ماند و سوژه را از سقوط به ورطه‌ی امر واقع یا همان روان‌پریشی بازمی‌دارد. پس تعجبی ندارد که مرد مرموز مواقعی ظاهر می‌شود که تحول شخصیتی امری قریب‌الوقوع است.

رنی سلست به درستی اشاره می‌کند که در *بزرگ‌راه گم‌شده* سه شکاف مهم وجود دارد: «شکاف میان هر فَرد و افراد دیگر، شکاف میان فَرد و خودش و شکاف میان هر چیز و تصویر بازنمایی شده‌اش... مرد مرموز میان این دوتایی‌ها، میان مسیرهایی که از یک حیطه به حیطه‌ی دیگر می‌روند، و میان هر فرد و خودش، ایستاده است.» اما باید به این نکته توجه کرد که ساختار موبیوسی موجب بازتعریف این شکاف‌ها می‌شود و ما را قادر می‌سازد تا به آن‌ها نه به عنوان شکاف و گسست، بلکه به مثابه‌ی نقاط عطف نگاه کنیم. ساختار موبیوسی *بزرگ‌راه گم‌شده* از بخیه خوردن سوژه با روایت جلوگیری می‌کند. بر خلاف داستان‌های کلاسیک هالیوودی که در آن‌ها روایت به شیوه‌ای سرراست و زمان‌مند پیش می‌رود ـ حتی به رغم وجود تکنیک‌های جابجایی چون فلاش‌بک، فیلم در فیلم و ... ـ *بزرگ‌راه گم‌شده* داستانی چندگانه دارد؛ چرا که هر دو داستان فیلم ـ داستان فرد و داستان پیت ـ تنها به سادگی پیش‌درآمد یا راه‌حلی برای یکدیگر نیستند. هر چند نقاط مهار خاصی که دو داستان را به هم وصل می‌کند در طول فیلم به چشم می‌خورد: اما این‌طور نیست که یک داستان به تمامی در داستان دیگر بگنجد؛ همیشه چیزی جا می‌ماند. حتی می توان گفت که با هر «تغییر هویت»، روایت مؤلف/راوی جدیدی تولید می‌کند.

◄ وفاداری به فیلمنامه

در این‌جا تلاش می‌کنم به نظر فیلم‌نامه‌نویسان این فیلم درباره‌ی جایگاه و موقعیت فیلم بپردازم. لینچ و گیفورد (در نسخه‌ی منتشرشده‌ی فیلم‌نامه)، آن را به این شکل معرفی می‌کنند: «یک فیلم ترسناک نوآر قرن بیست و یکمی. کند و کاوی روشن و زنده در بحران هویت

موازی. جهانی که در آن زمان به شکلی خطرناک از کنترل خارج است. رانندگی رعب‌آوری در بزرگ‌راه گم‌شده.» از آن‌جا که «زمان به شکلی خطرناک از کنترل خارج است» را در بخش نوار موبیوس بررسی کردیم، در این جا می‌کوشیم تا دیگر توصیف‌ها را به مثابهٔ یک دستورالعمل به کار گیریم.

◄«یک فیلم ترسناک نوآر قرن بیست و یکمی»

لینچ در یکی از مصاحبه‌های اخیرش می‌گوید: «فیلم‌های متعلق به یک ژانر را دوست ندارم، آن‌چه مهم است ترکیب چیزهاست.» جایی دیگر، بر علاقه‌اش به ژانر نوآر تأکید کرده است: «در این ژانر موقعیتی انسانی وجود دارد ــ مردم به دردسر می‌افتند، اسیر موقعیت‌هایی می‌شوند که خطر بسیاری تهدیدشان می‌کند. این‌ها شبیه حالات و وضعیت‌هایی هستند که فقط شب‌ها به سراغ آدم می‌آید.»

اما درباره‌ی ژانر نوآر از طریق ویژگی‌های آشنایش نظیر فراموشی، و هویت غلط و/یا تغییریافته (مثل فیلم *گذرگاه تاریک*)، که در ***بزرگ‌راه گم‌شده*** به وضوح به چشم می‌خورد، حرف نمی‌زنم. می‌خواهم درباره‌ی محیط شهری ویران‌شده یا ویرانگر، تبهکاران و زنان فتنه‌جو (fatales femme) با اتکا به منظومه‌ی فکری ادیپی نهفته در پس این ژانر حرف بزنم، و گمان می‌کنم در اصل از این طریق است که می‌توان گفت *بزرگ‌راه گم‌شده* (به خصوص بخش دوم آن، داستان پیت)، یک فیلم نوآر است.

در مقاله‌ی «ده سایه‌ی نوآر» مجله‌ی ای‌زاین ایمیج چنین آمده است: «بر خلاف دیگر ژانرهای سینما، نوآر چیز خاصی ندارد که بتواند با قاطعیت آن را مال خود بداند. فیلم نوآر ویژگی‌هایش را از دیگر ژانرها، به خصوص ژانر کارآگاهی و جنایی قرض می‌گیرد، اما اکثر مواقع با ژانرهای تریلر، وحشت و حتی علمی تخیلی نیز هم‌پوشانی دارد.» اسلاووی ژیژک نیز معتقد است نوآر «ژانری مختص به خود نیست، نوعی عملگر منطقی است که بر هر ژانری اعمال شود، اعوجاجات و تأثیرات یکسانی برجا می‌گذارد.» ژیژک این اعوجاج را مرتبط با مسئله‌ی هویت می‌داند که بیش از هر جا در سناریوی ادیپی به چشم می‌خورد.

بخش اول ***بزرگ‌راه گم‌شده*** یک سناریوی خانوادگی سرشار از عدم قطعیت، اضطراب و تعلیق است. این بخش در خانه‌ای می‌گذرد که بیشتر به قلعه شبیه است تا خانه‌ای آرام. از همان آغاز فیلم، تنش و دلهره در فضا موج می‌زند: خانه، نهاد خانواده، محل ترس و دردسر است. لینچ این احساس را استادانه از طریق موسیقی متن تشدید می‌کند. از نظر لینچ، «تصویر نیمی از فیلم است... نیم دیگر صداست. این دو باید هماهنگ با هم پیش بروند.» بنابراین در کار لینچ، موسیقی متن مهم‌ترین عامل برای تشدید و نمایاندن فضا در صحنه است. به عنوان مثال، زمانی که فرد و رنه با هم حرف می‌زنند، صدایشان تقویت نمی‌شود، گویی در محیطی حرف می‌زنند که جذب‌کننده‌ی صوت است. تمام طیف‌های صوتی هارمونیک، تمام چیزهایی که صدای انسان را تبدیل به صدایی زنده می‌کنند، حذف شده‌اند. در واقع صداهای رنه و فرد با توجه به خشکی و بی‌حالتی‌شان در پی نمایاندن نوعی غیاب صدا هستند، یا بهتر است بگوییم غیاب اتاق و نشان دادن فضای عایق صوتی: گویی این دو در استودیویی زندگی می‌کنند که کاملا عایق شده است. این منظر صوتی (soundscape) بر شباهت این سناریو با سوژه‌ی لاکانی اسیر در ساحت خیالی (imaginary) تأکید می‌کند که به بهترین شکل از طریق زندگی مسالمت‌آمیز کودک با «دیگری» (مادر) نمادین می‌شود. این دوگانگی مبتنی بر زنای محارم از طرق گوناگونی مشخص می شود. به عنوان مثال، می‌توان به نور عجیب اتاق خواب مدیسن اشاره کرد: می توان لامپ‌هایی را که به شکل عجیبی نورشان در زاویه‌های نامتعارف به خودشان برمی‌گردد، نشانه‌ای از این رابطه‌ی زنای محارم دانست: *این‌جا جز ما کسی نیست*. همان‌طور که استیون شاویرو اشاره می‌کند، خانه‌ی مدیسن «فضایی بسته است

که به خود اشاره می‌کند». هم‌چنین وقتی فرد با زنش رابطه دارد هیچ نشانه‌ای از لذت در چهره‌ی زن نیست، فقط پس از پایان کار پشت فرد را مثل مادری که به کودکش دل‌داری می‌دهد، نوازش می‌کند. در این جهان دوگانه، کودک می‌خواهد برای مادرش همه چیز باشد، و مادرش را فقط به همین دلیل در کنار خود می‌خواهد.

در ازدواج مدیسن‌ها، شکل آشنایی از این هم‌زیستی به چشم می‌خورد. تمام فاصله‌ها از بین رفته، و از آن‌جا که میل بسته به به وجود فاصله بین سوژه و ابژه است، میل نیز از بین می‌رود. نزدیکی بیش از حد به ابژه‌ی میل عامل اضطراب می‌شود. در واقع، نشانه‌های آزاردهنده‌ی دیگری نیز وجود دارند که تهدیدی برای این کلیت خیالی به شمار می‌روند. نخست، نوارهای ویدئو. هم فرد و هم رنه از زیر نظر بودن احساس عجیبی دارند، مثلا حالت چهره‌ی رنه را به یاد بیاورید وقتی نخستین نوار را پیدا کرد، که مشخصا نشان‌گر ترس او از این است که نوارها ممکن است یکی از فیلم‌های هرزه‌نگارانه‌ای باشند که در آن‌ها بازی کرده و شوهرش چیزی از ماجرا نمی‌داند. یا احساس کلی ترس از دیده شدن، که از جهاتی به این واقعیت برمی‌گردد که این دو در کنار یک رصدخانه زندگی می‌کنند. بیرون سرزده وارد درون می‌شود، و این تهدید با صدای وزوز پس‌زمینه حالت جدی‌تری به خود می‌گیرد (در سینمایی با سیستم صوتی خوب، تماشاگران در واقع می‌توانند این تهدید را از طریق احساس ناخوشایندی در ناحیه‌ی شکم حس کنند... پیش از این در *کله‌پاک‌کن*، لینچ از این شیوه استفاده کرده بود: صدای ثابت وزوز موتور کشتی که در تمام فیلم به گوش می‌رسید).

فرد هم‌چنین احساس می‌کند برای همسرش همه چیز نیست. او مثل کودک می‌داند میل مادر معطوف به چیزی ورای توانایی اوست. فرد شبی را در *خواب می‌بیند/ به یاد می‌آورد* که در باشگاه ساکسیفون می‌نوازد، و رنه را می‌بیند که با مردی دیگر به نام اندی ناپدید می‌شوند... می‌توان لامپ‌های نئونی علامت «خروج» را آن‌جا دید، و اتفاقی که می‌افتد همین است: رنه به دنبال راهی برای گریز/خروج از این هم‌زیستی زندان‌گونه است. بنابراین، پس از رابطه، فرد نه تنها احساس آرامش نمی‌کند، بلکه این سؤالات در ذهنش شکل می‌گیرد: «از نظر تو من چه هستم؟ از نظر «دیگری» چطور؟» بنابراین، محرز است که فرد به شدت وابسته است به میل دیگری، و برای او مهم است که «دیگری»، رنه، موقعیت اهداکننده‌ی کامل عشق، مادر کامل و بدون فقدان، را حفظ کند ــ و همین حفره است که مادر در میل به فردی دیگر از خود نشان می‌دهد، و همین حفره در کودک، فرد، نیز وقتی پی می‌برد ناتوان از پر کردن فقدان درون مادر است به وجود می‌آید. بنابراین، سناریوی امر خیالی، تلاش فرد برای انکار اختگی به هر قیمت است.

در بخش دوم فیلم، داستان فرد، سناریوی ادیپی به شکلی واضح‌تر و قوی‌تر ظاهر می‌شود. در این‌جا فرد، مرد جوان، الیس، زن فتنه‌جو، و آقای ادی، خلاف‌کاری پدرگونه، حضور دارند. ادی را هم به خاطر سنش و هم به خاطر رفتار پدرانه‌اش با پیت پدرگونه می‌نامیم. به زبان لاکانی، سوژه چهره‌ی پدر را به منزله‌ی خود ایده‌ال خود می‌پذیرد، و این چهره را برای درونی کردن قوانین جامعه حفظ می‌کند. به هر حال، آن روی سکه‌ی این چهره‌ی مقبول و سودمند خود ایده‌ال، همان ابرخود است، پدر در مقام «پدر منحرف»، استثنایی در سرچشمه‌ی قانون. ارباب ـ پدر که قانون را وضع می‌کند، چهره‌ای «سخت‌گیر و نامأنوس است که اخلاقی بی‌معنا، ویرانگر و تقریباً در تمام موارد، غیرقانونی را وضع می‌کند» (لاکان). برای درک این مطلب، بهتر است مفهوم urhorde (سرپدر) فروید را به یاد بیاوریم. پدر اول از تمام زنان قبیله بهره می‌برد، او بزرگ قبیله و واضع قانون بود، و وقتی پسرانش او را کشتند با هیچ زنی نمی‌توانستند بخوابند. بنابراین در ابتدایی‌ترین شکل قانون که تابوی زنای محارم باشد، می‌بینیم تنها یک چهره از قانون مستثناست. در *بزرگ راه گم‌شده*، چنین وضعیتی را وقتی می‌بینیم که آقای ادی راننده‌ی دیگر را به خاطر رانندگی خطرناکش

کتک می‌زند و تحقیر می‌کند. واضح است که آقای ادی برای لذت منحرف خود به قانون متوسل می‌شود. به قول اسلاووی ژیژک، می‌توان نشان داد دقیقاً در دل قانون و رعایت دقیق و همه‌جانبه‌ی آن است که انسان منحرف می‌تواند به لذت مدنظر خود برسد. اگر بار دیگر به نوار موبیوس بازگردیم، می‌توان گفت در ***بزرگ‌راه گم‌شده*** چرخشی از «میل مادر» به «نام پدر» اتفاق می‌افتد (یا به قول خود لاکان، nom/non de pere نا/ نام پدر، مثل وقتی که آقای ادی ادعا می‌کند الیس دختر اوست). نکته‌ی مهم دیگر این‌که در این‌جاست که تماشاگر متوجه می‌شود آقای ادی همان دیک لورنت است (نام دیک به وضوح اشاره‌ای به قدرت فالیک پدر است)، و می‌داند که دیک لورنت مرده است، و پدر مرده‌ی وارد عمل شده، عاملی نمادین است که رابطه‌ی مسالمت‌آمیز رنه و فرد را تهدید می‌کند. این چرخش هم‌ارز است با چرخش از قلمرو رانه‌های پیشاادیپی که با مادر رابطه‌ی تنگاتنگی دارند، به قلمرو میل، میلی که به شکلی تفکیک‌ناپذیر با فقدان و فاصله‌ی حذف‌ناشدنی با ابژه گره خورده است، همان‌طور که در صحنه‌ی رابطه‌ی عاشقانه‌ی فرد با الیس به وضوح به چشم می‌خورد: «هیچ وقت مرا به دست نخواهی آورد!»

◄ «کند و کاوی روشن و زنده در بحران هویت موازی»

عبارت بحران هویت *موازی* بیش از هر چیز توجه مرا جلب می‌کند. در اکثر موارد در مورد «هویت دوگانه» اصطلاح *شیزوفرنی* به کار می‌رود. درباره‌ی این اصطلاح بدفهمی‌های بسیاری وجود دارد. در سال ۱۹۱۱، روان‌پزشکی سوییسی به نام پل اوگن بلولر اصطلاح را که کراپلین برای گروهی از بیماران روانی‌اش برگزیده بود، تغییر داد و به جای آن اصطلاح شیزوفرنی را به کار برد. dementia praecox به معنای روان‌پریشی ناشی از حمله‌ی اولیه است، و بلولر می‌خواست آن را با واژه‌ی شیزوفرنی جایگزین کند که معنای لفظی آن «ذهن دوپاره» است، چرا که گمان می‌کرد عامل اصلی و ساختاری بیماری این بیماران، دوپاره شدن کارکردهای روانی است. کالین راس، طی تحقیقاتش در مورد *اختلالات هویت گسسته*، اصطلاحی که پیامدهایی مشابه با *اختلالات شخصیت چندگانه MPD* (Multiple personality disorder) و سندروم خط مرز دارد، نشان می‌دهد که «dementia praecox ، اصطلاحی که کراپلین به کار می‌برد، برای این گروه از بیماری‌ها مناسب‌تر از شیزوفرنی است، در حالی که شیزوفرنی برای اختلالات هویت گسسته مناسب‌تر از اختلالات شخصیت چندگانه است.» بنابراین برداشت عامیانه‌ی رایج از شیزوفرنی به معنای «شخصیت دوپاره»، درکی نادرست است که در نظر نمی‌گیرد شیزوفرنی نوعی اختلال ارگانیک ذهنی است، نه یک اختلال شخصیتی.

می‌خواهم علاوه بر قرائت «بحران هویت موازی» در ارتباط با «شخصیت دوپاره» با اشاره به ساختار نوار موبیوس، ایده‌های دیگری درباره‌ی این شکاف طرح کنم. بنابراین، به سادگی نمی‌توان گفت ماجرای پیت صرفا واژگون‌شده‌ی داستان فرد است (به یاد داشته باشید نوار موبیوس پشت ندارد، همه چیز در یک طرف است!). مشابه، در معنای موبیوسی کلمه، به معنای مضاعف (double) یا معکوس(reverse) نیست، به معنای دوطرفه (mutual)است. داستان پیت معکوس داستان فرد نیست، و در عین حال، داستان فرد باید معکوس داستان پیت باشد... در غیر این صورت ارجاعات مکرر به «آن شب» در فیلم بی‌معناست. طبق منطق نوار موبیوس، آن‌چه در نگاهی محدود دو وجه داستان به نظر می‌رسد، یک وجه بیشتر نیست. در این چرخش موبیوسی، حقیقت هر داستان حقیقت داستان دیگر است، و به این ترتیب هر دو یکی هستند. در مورد تصاویر خود فیلم، این وحدت را می‌توان در صحنه‌هایی دنبال کرد که بیش از یک بار در ***بزرگ‌راه گم‌شده*** اتفاق می‌افتند. صحنه‌ای که فرد در راهروی تاریک است (رنه فریاد

می‌زند «فردا!») و صحنه‌ای که پیت در برابر خانه‌ی والدینش ایستاده (شیلا فریاد می‌زند «پیت!»)، به شکلی مشابه نمایش داده می‌شوند، و کارکردشان مشابه کارکرد اختلالی است که بر تمام فیلم تأثیر می‌گذارد. حتی می‌توان گفت اگر این دو صحنه را در دو صفحه‌ی تلویزیون مختلف کنار هم بگذارید و نمایش دهید، چنان است که گویی یکی از کاراکترها به قلمرو/صحنه‌ی کاراکتر دیگر وارد می‌شود. شکل دیگری از این تقارن را می‌توان در «صحنه‌ی استحاله» دید. در این‌جا بار دیگر چرخش موبیوسی بیرون و درون، فرد و دیگری، این بار از طریق نمایش نماهایی از درون بدن انسان، نشان داده می‌شود.

◄ فوگ روانی

آخرین ارجاع من به عبارت «فوگ روانی» خواهد بود، عبارتی که کمپانی CIBY2000، تولیدکننده‌ی فرانسوی ***بزرگ‌راه گم‌شده***، در بروشور هم‌راه فیلم برای ارائه‌ی چکیده‌ی ماجرا و جوهر داستان از آن استفاده کرده است. کریس رادلی، در مصاحبه‌ای با دیوید لینچ از او می‌پرسد آیا او «هیچ‌وقت می‌دانسته که این وضعیت روانی، این شکل از نسیان که موجب گسست از جهان واقع می‌شود، اصلا وجود دارد یا نه؟». لینچ در جواب می‌گوید:

یکی از خانم‌های بخش تبلیغات فیلم، تصادفا مورد مشابهی را در یک مجله‌ی تخصصی یا چیزی نظیر آن پیدا کرد. به ما نشانش داد، و دیدیم که ماجرا بسیار شبیه به بزرگ‌راه گم‌شده است. کاملا یکی نبود، اما هسته‌ی اصلی شباهت‌های زیادی داشت، تقریبا همین اختلال روانی بود. اما بیماری اسم بسیار زیبایی داشت – «فوگ روانی». هم خوش‌آهنگ بود و هم نیرویی تأثیرگذار و کیفیتی رویاگون داشت که از نظر من بسیار قابل توجه بود، حتی اگر ربط خاصی نداشته باشد.

اما این عبارت معنایی خاص دارد، و در آخرین بخش این مقاله می‌خواهم بزرگ‌راه گم‌شده را در زمینه‌ی آسیب‌شناسی فردی مورد بررسی قرار دهم. پیش از هر چیز، به روان‌کاوی لاکان برمی‌گردم، به نقشی که استعاره‌ی *جاده* در آن بر عهده دارد. جای دیگر نشان داده‌ام که در زمینه‌ای هایدگری و لاکانی، استعاره‌ی جاده دیگر نه بر آزادی و مبارزه، که بر زندگی به منزله‌ی راهی انحرافی دلالت دارد. لاکان استعاره‌ی جاده را در بررسی رانه‌ی مرگ به کار می‌گیرد، اما آشکارا تأکید می‌کند که چنین مفهومی از رانه به هیچ‌وجه آزادی خودشیفته‌وار و خیالی از هر شکلی از قانون را نمی‌نمایاند. حتی وجود رانه‌ی آزادی بسته به وجود قوانین و موانع است... آزادی به محدودیت‌هایی نیاز دارد که از آن‌ها تخطی کند. لاکان در سمینارش درباره‌ی روان‌پریشی، عواملی را برمی‌شمرد که فرد را به مرحله‌ی روان‌پریشی می‌رسانند. و در این‌جا، بار دیگر متوسل به استعاره‌ی جاده می‌شود. در بخشی که عنوان آن به درستی «بزرگ‌راه و دال «پدر بودن» است می‌نویسد:

پیمودن راه در بزرگ‌راه‌ها و جاده‌های فرعی یکسان نیست... بزرگ‌راه از جاده‌ای به جاده‌ی دیگر ختم نمی‌شود، بُعدی است که در فضا گسترده می‌شود، نشان دادن واقعیتی اصیل است. مثال بزرگ‌راه را به این دلیل انتخاب می‌کنم که راهی برای ارتباط است... بزرگ‌راه دالی انکارناپذیر در تجربه‌ی بشری است.

آن‌چه لاکان در این‌جا تلویحاً به آن اشاره می‌کند تلقی‌اش از point de capiton، نقطه‌ی آجیدن، است، نقطه‌ای که در آن می‌توان مطمئن شد تصوری گذرا از معنا در زبان قابل خلق است. در این‌جا نیز مثل مفهوم بخیه زدن، استعاره‌های دوختن (stitching) و کوک زدن (sew) مطرح می‌شوند، چرا که این نقطه‌ی اتصال در واقع نوعی دکمه‌ی آجیدن است، جایی است که در آن «سوزن لحاف‌دوزان آن را محکم‌تر از جاهای دیگر می‌دوزد تا از بی‌شکل و جاری شدن ماده‌ای که درون

تشک را پر کرده جلوگیری شود». بنابراین نقطه‌ی آجیدن، مکانی است که در آن دال و مدلول به معنای دقیق کلمه به هم دوخته می‌شوند ـ این عمل بخیه زدن در عرصه‌ی نمادین اتفاق می‌افتد. نقطه‌ی آجیدن، مثل بزرگ‌راهی که متصل‌کننده شبکه‌ای از جاده‌های کوچک‌تر به یک‌دیگر است، نظام گفتار را حفظ می‌کند، و وجود تعداد حداقلی از این نقاط «لازم است تا به یک انسان، انسان عادی بگوییم، و وقتی این نقاط محکم و ثابت نباشند یا جدا شوند، با یک روان‌پریش مواجه خواهیم بود.»

به نظر لاکان مهم‌ترین این نقاط آجیدن، بزرگ‌راهی که میان جاده‌های کوچک‌تر قرار می‌گیرد، نام پدر است، استعاره‌ی پدری، که در «پروژه‌ی پساپدرسالاری» لینچ اهمیت بسیار دارد. پاسخ به پرسش بلاغی لاکان («چه می‌شود اگر بزرگ‌راه نداشته باشیم»)، یا به بیان دیگر، چه می‌شود اگر بزرگ‌راه گم شود، این است: روان‌پریشی. مقاومت در برابر دال اعظم، نام پدر، که فروید آن را verwerfung می‌نامد، راهی برای گریز از اختگی است: سوژه به واسطه‌ی ورودش به امر نمادین، به زبان و جامعه است که «اخته می‌شود». بنابراین، انکار این اختگی منجر به روان‌پریشی خواهد شد. این طرد «دیگری نمادین» که نتیجه‌ی آن از بین رفتن کارکرد احلیلی است، منجر به اعوجاج در رابطه‌ی سوژه با نظم اجتماعی و هم‌چنین با هویت جنسی خویش می‌شود. فرد مدین نیز مثل قاضی شربر، بیمار فروید، می‌خواهد از سایه‌ی تهدید اختگی بگریزد، اما «بازگشت امر سرکوب‌شده» را به جای عرصه‌ی نمادین، در عرصه‌ی واقعی تجربه می‌کند، در توهماتش (که هویت دوم او، پیت، را شکل می‌دهند)، او نام پدر را نمی‌پذیرد، و پدر همان عاملی است که می‌تواند رابطه‌ی مسالمت‌آمیزش با رنه و/یا آلیس را مخدوش کند: «دیک لورنت مرده است!» بنابراین بزرگ‌راه در عنوان فیلم دقیقا همین نقطه‌ی آجیدن، همین بخیه است، که وجود آن برای اتصال سوژه به «واقعیت»، به وضعیت «نرمال» ضروری است. لحظه‌ای که این نقطه از بین برود و این درز بشکافد، سوژه در چنگال امر واقعی گرفتار، و روان‌پریش خواهد شد. لاکان درباره‌ی ویژگی‌های موهوم فرد روان‌پریش، چنین توضیح می‌دهد: «صدای وزوزی که افراد روان‌پریش همیشه می‌شنوند...این نجوای ممتد... چیزی جز شبکه‌ی لایتناهی این جاده‌های فرعی نیست». جاده‌های فرعی که بزرگ‌راه‌شان را گم کرده‌اند. این صدای وزوزمانند که در بیشتر زمان فیلم به گوش می‌رسد، جز این «نجوای ممتد» چه می‌تواند باشد؟

هشدار به اضمحلال واقعیت آن‌جا ظاهر می‌شود که فرد، در توضیح این که چرا دوربین ویدئو را دوست نَدارد، می‌گوید: «دوست دارم چیزها را به شیوه‌ی خودم به یاد بیاورم... لزوماً آن‌چه را اتفاق افتاده به خاطر نمی‌آورم.» می‌توان گفت ویدئو حقیقت را «آن طور که اتفاق افتاده» نشان می‌دهد، که چیزی جز حقیقت سرکوب‌شده‌ی فرد نیست (در این‌جا سکانس معکوس کلبه‌ی شعله‌وَر دلالتی خاص می‌یابد، و تصویر تکرارشونده‌ی این سرکوب می‌شود). ***بزرگ‌راه گم‌شده*** عنوان خود را «فقط نمایش نمی‌دهد، بلکه اجرا می‌کند» (والاس). بنابراین، به زبان استعاری، می‌توان گفت آن چه در این‌جا در معرض خطر است مفهوم سوژه‌ی دوپاره یا تمرکززدایی‌شده است. بخشی از فیلم که به وضوح این را نشان می‌دهد، تصویر خود بزرگ‌راه است. در این‌جا دو تصویر متفاوت از بزرگ‌راه مدنظر است. از سویی، نوعی نمایش دوگانه از این تصویر خاص وجود دارد، که اشاره به وجود شکافی در سوژه، وجود نوعی گسست است. از سویی دیگر، تصویر خط نقطه‌چین [که نتیجه‌ی حرکت سریع دوربین از روی خطوط وسط جاده است] را می‌توان تلاش سوژه برای بخیه‌زدن، به هم آوردن واقعیت و مجزا کردن دوباره‌ی امر واقعی دانست، مجزا کردن آن چیزی که سیمپتوم (نشانه‌ی بیماری)، خود راهی برای کنار آمدن با آن است.

اصطلاح «فوگ روانی» در جمله‌ی لینچ ، *بزرگ‌راه گم‌شده* را با شکلی از آسیب‌شناسی مرتبط می‌کند که در چند سال اخیر رواج زیادی یافته است ـ منظور، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، *اختلالات هویت*

گسسته MPD، نظیر سندروم خط مرزی و اختلال شخصیت چندگانه است. اصطلاح «فوگ روانی» به طور خاص به مورد دوم نزدیک است. این سیمپتوم که آن را «فوگ روانی» می‌نامیم:

ویژگی آن سفری ناگهانی و نامنتظره از خانه یا محل کار شخص است در شرایطی که از به یاد آوردن گذشته ناتوان است، واقعه‌ای که به علت غیاب اختلال ذهنی ارگانیک رخ می‌دهد... در این مورد همواره تلاش برای کسب هویت جدید به چشم می‌خورد... معمولا افرادی که در وضعیت فوگ به سر می‌برند، تصوری از هویت اولیه‌ی خویش ندارند. وقتی هویت اولیه را بازمی یابند، در اکثر مواقع وقایع دوران فوگ را فراموش می‌کنند. (Frank W. Putnam)

اکنون کاملاً مشخص است که این سیمپتوم یا علامت بیماری، که ارتباط تنگاتنگی با نوعی حس «فقدان زمان» در فرد دارد، ویژگی عام اختلالات شخصیت چندگانه است، اختلالی که مثل فیلم ***سه چهره‌ی حوا*** با شرکت جون وودوارد، از طریق زندگی‌نامه وارد آگاهی جمعی می‌شود. MPD نیز مثل سندروم خط مرزی، نوعی «ساختار شخصیتی خودشیفته» است. همان‌طور که در سندروم خط مرزی سوژه ناتوان از برساختن یک خود منسجم، به عبارت دیگر، ناتوان از خلق توهم اقتدار و استقلال است، MPD به شکافته شدن خود(ego) سوژه و تقسیم آن به چندین پرسونای کوچک‌تر دلالت می‌کند. در ویرایش سوم *راهنمای بیماری‌های ذهنی و روان‌شناختی*، ذیل عبارت MPD چنین آمده است:

۱- وجود دو یا چند شخصیت یا موقعیت شخصیتی مجزا در فرد (که هر یک الگوی خاص خود را در درک واقعیت، ارتباط با آن و اندیشیدن به محیط دارد.)

۲- هر یک از این موقعیت‌های شخصیتی در زمانی خاص، به شکلی متناوب کنترل کامل رفتار فرد را بر عهده می‌گیرند.

علت اصلی آغاز بیماری MPD تجربه‌های تروماتیک است، که یکی از شایع‌ترین‌شان سوءاستفاده‌ی جنسی به خصوص در دوران کودکی است. بنابراین MPD راهبردی است که سوژه اتخاذ می‌کند تا از آن طریق «از عهده‌ی فشارهای غیرقابل مهار برآید»، راهبردی است برای رهایی از فشار رخداد تروماتیک تحمل‌ناپذیر، فشارهایی مثل قتل همسر [یا به قول فیلم، «آن شب»].

هم سندروم خط مرزی و هم MPD هر دو آسیب‌های روانی خاص ایالات متحده‌اند. به این ترتیب، این سؤال مطرح می‌شود که چرا آمریکا چنین است؟ وارما، بوری و ویگ، سه روان‌پزشک هندی، نشان داده‌اند که «انسان غربی قرن بیستم، به خصوص در آمریکای شمالی، علاقه‌ی خاصی به نقش بازی کردن دارد. نقشی که برمی‌گزیند بستگی دارد به بازده و نتیجه‌ی آن برای فرد». برای تحقق نقش شاید لازم شود فرد در جهتی کاملا خلاف خود عادی‌اش رفتار کند... نقشی که در یک شخصیت متکثر پذیرفته می‌شود، نمایان‌گر رفتاری سودمند یا مناسب برای موقعیت‌های خاص است.» در حالی که فرهنگ‌های دیگر برای مفهوم تسخیر موقعیت‌های مشابهی دارند (طلسم وودو در هاییتی، لاتا در مالزی، ویتیگو در قبایل سرخ‌پوست)، در ایالات متحده باید در فرهنگ رسانه‌ای به دنبال چنین چیزی بود. عجیب نیست در ادبیاتی که حول محور MPD شکل می‌گیرد، تأثیرات رسانه‌ای و فرهنگی نقش عمده‌ای دارند. ری الدریج موریس به این مسأله اشاره می‌کند که «آمریکای شمالی به شکلی تفکیک‌ناپذیر با صنعت نمایش، و به طور خاص صنعت سینما، گره خورده است.» ایان هکین به این نکته اشاره می‌کند که شخصیت «دوست دارد با شخصیت‌های تلویزیونی رابطه‌ی نزدیک داشته باشد، حتی گاه نام شخصیت‌های سریال‌های کمدی و جنایی را بر خود می‌نهد... در واقع تغییرات سریع

شخصیت چیزی جز له کردن و در هم کوفتن آن نیست». هانجو برسم (Hanjo Berressem) با اشاره به فرهنگ پسامدرن مصرفی آمریکایی، به درستی معتقد است: «می‌توان به نکته‌ای طنزآمیز اشاره کرد، این‌که شخصیت‌های متکثر و نامنسجم مصرف‌کنندگان بهتری هستند (چرا که هر بازاری به ایفای نقش جداگانه‌ای نیاز دارد)».

در مورد ***بزرگ‌راه گم‌شده***، نباید فراموش کرد که روایت فیلم در لس‌آنجلس، کلان‌شهر سینما، می‌گذرد. نکته‌ی دیگری که به نظرم ارزش توجه دارد فراوانی ارجاعات فیلم به وسایل رسانه‌ای و ارتباطی در فیلم است: نوار ویدئو، دوربین هندی‌کم، تلفن‌های همراه، تلفن‌ها و پیغام‌گیرها. کل فیلم را فضای ارتباطات الکترونیک فرا گرفته است، و تقریبا تمام این رسانه‌ها در اختیار قدرت‌هایی مرموز و نیرومند هستند.

نکته‌ی دیگری که باعث می‌شود بگویم MPD یک بیماری فرهنگی آمریکایی است، ارتباط آن با خود تاریخ آمریکا است. دیوید لینچ در حرف‌هایش درباره‌ی *بزرگ‌راه گم‌شده*، ایده‌ی اولیه‌ای را پیش می‌کشد که کل ماجرا از آن آغاز شد: «چه می‌شود اگر شخصی روزی از خواب بیدار شود و ببیند شخصی دیگر شده است؟» در یکی از نقدهای فیلم، این پرسش به شکلی صریح‌تر مطرح شده است: «چه می‌شد اگر شانس دومی در کار بود؟» از نظر من، پرسش اولیه یادآور یکی از مهم‌ترین حقایق بنیادین تاریخ آمریکا است. جان اروین، در کتابی با عنوان *هیروگلیف آمریکایی*، اشاره می‌کند که میل آمریکایی معطوف است به «امکان نامحدود... شانس دوم نامتناهی و همواره جدید، از آن دسته امیالی که تبلور تاریخی‌اش ایده‌ی گسترش مرزها و کشورگشایی بود.» باید اضافه کرد یکی دیگر از این تبلورها، ایده‌ی «راه باز» (open road) است... ایده‌ای که دغدغه‌ی دائمی آمریکایی‌ها را نسبت به یک آغاز دوباره‌ی همیشگی، «شانس دوم» نشان می‌دهد، و به شکلی ظریف با آسیب‌شناسی فرهنگی MPD گره می‌خورد.

به نظر من، تصویر کلینیکی MPD در ***بزرگ‌راه گم‌شده*** به منزله‌ی استعاره‌ای برای سوژه‌ی شکاف‌خورده و مرکززدایی‌شده به کار می‌رود. الوکر روزانا استون و شری ترکل در مورد این شباهت چنین می‌نویسند:

با توجه به نظریه‌ی روان‌کاوی معاصر که بر سوژه‌ی مرکززدوده تأکید می‌کند، و هم‌چنین با توجه به نفس‌های دوپاره‌ای که برخی از بیماران به نمایش می‌گذارند (و در این بین آنان که شخصیت چندگانه دارند واکنش شدیدتری از خود نشان می‌دهند)، روان‌کاوی با این مسأله مواجه می‌شود که مفهوم واحد از نفس اصولاً معضل‌دار و موهوم است. نفس وقتی کارکردی اجتماعی می‌یابد چیست؟ در موارد دیگر چطور؟

در این‌جا می‌خواهم آخرین توضیح را راجع به عبارت «فوگ روانی» بدهم، این بار نه به عنوان پدیده‌ی کلینیکی، که صرفاً به عنوان یک اصطلاح. کریس رادلی در مصاحبه‌اش با لینچ به بار موسیقایی کلمه‌ی فوگ اشاره می‌کند و چنین می‌گوید: «یک تم شروع می‌شود و در پایان، تم دیگری وارد می‌شود که جواب تم نخست است. اما تم اول، این بار به عنوان تم همراه یا مخالف هم‌چنان ادامه دارد... بنابراین بزرگ‌راه گم‌شده را می‌توان فیلمی دانست که صرفاً انعکاس‌دهنده‌ی یک اصطلاح موسیقایی است... آیا شما و انجلو بادالامنتی (آهنگساز فیلم) درباره‌ی فوگ با هم گفت‌گویی داشتید؟» به عنوان توضیح اضافه باید بگویم در فوگ نه تنها یک تم ختم به تم دیگر، که به ساز و صدایی دیگر نیز ختم می‌شود. اما در ادامه به جواب لینچ توجه کنیم که بسیار روشنگر است: «فوگ مرا دیوانه می‌کند. فوگ را فقط تا جای مشخصی می توانم تحمل کنم، از آن پس احساس می‌کنم هر لحظه ممکن است از درون منفجر شوم.»

و در پایان به جای اولمان بازمی‌گردیم، «دایره‌ی کامل»، جایی که از آن آغاز کردیم ــ علاقه‌ی لینچ به راز: «راز برای من مثل مغناطیس است. هر جا چیزی ناشناخته

وجود داشته باشد، در من کششی مقاومت‌ناپذیر به آن وجود دارد.» لاکان در بررسی راز به عنوان چیزی که نمادین نمی‌شود اما تأثیر محسوسی در فرآیند نمادین کردن دارد، از این فراتر می‌رود: «والاترین معنایی که فرد ممکن است درک کند، معما است». تا جایی که معنا چنین غیرقابل تثبیت و تعیین باشد، همیشه پس‌مانده‌ای باقی می‌ماند. به نظر من این پس‌ماند که قابل نمادین‌شدن نیست، در فیلم به منزله‌ی نوعی مازاد و فراروی از تصاویر ارائه می‌شود، نوعی ارزش مازاد امر خیالی که در کیف (Jouissance) متجلی می‌شود. از سوی دیگر، در ***بزرگ‌راه گم‌شده***، معما ملموس‌ترین شکل خود را در شکاف‌ها وحفره‌ها می‌یابد، در سکانس‌های طولانی تاریکی که کل فیلم را در بر گرفته‌اند. این کات‌های تحقق‌یافته (materialized cuts) (که گاهی در آن‌ها پرده سی ثانیه‌ی تمام سیاه می‌ماند)، فضایی ایجاد می‌کنند که در آن ۱) بخیه باز می‌شود ۲) تماشاچی راز/معما را هم حس و هم حل می‌کند... آخر سر این‌که، شکل عجیبی از بخیه ظاهر می‌شود که کارکرد آن پیوند زدن شکاف‌های موجود در گفتار سینما با میل بیننده است: مخاطب با پر کردن این شکاف‌ها از طریق تفسیرها/ دغدغه‌ها/ تصویرهای خود، بخش مهمی از واقعیت فیلم می‌شود: نسخه‌ی لینچی تعامل ناخودآگاه.

اما آخر سر چه بر سر فرد می‌آید؟ در نمای آخر فیلم بار دیگر او را در حال فرار می‌بینیم. لینچ از چنین صحنه‌ای در فیلم دوم خود، ***مرد فیل‌نما*** نیز استفاده کرده بود، و در آن‌جا تجربه‌ی تروماتیک تولد یک «سوژه‌ی جدید» را به نمایش درآورده بود. نتیجه‌ی فرار فرد چیست: شخصیتی دیگر؟ یا استحاله‌ی مجدد به پیت، و در نتیجه، ایجاد چرخشی دیگر در روایت ـ به یاد بیاورید که پیت یک بار به جرم ماشین‌دزدی، نه قتل، زندانی شده بود. پس آن چه پلیس پس از استحاله‌ی مجدد فرد به پیت خواهد یافت، مردی به نام پیت است که در یک ماشین دزدی نشسته است... اما این بار، از آن جا که پلیس توانسته اثر انگشت پیت را سرتاسر خانه‌ی اندی پیدا کند، پیت متهم به قتل می‌شود، اما این اثر انگشت‌ها چیزی را *بیان می‌کنند*؟ الان ماجرا را *فهمیده‌ایم*؟

در بازسازی اخیر فیلم nightwatch که با نام جدید *انجماد* به نمایش درآمده، کارآگاه پلیس که قاتل زنجیره‌ای (با بازی نیک نولت) را دست‌گیر کرده، برای او چنین فلسفه‌بافی می‌کند: «توضیحات صرفاً داستان‌هایی برای اطمینان خاطر ما هستند. در غیر این صورت باید چیزی را که هنوز مبهم است بپذیریم، و بنابراین اسیر آشوب اطراف خود شویم. مسأله دقیقاً همین است.» یا به زبان ***بزرگ‌راه گم‌شده***، هویت به هیچ وجه ساده، ثابت و کلی نیست. آخر فیلم می‌توان فهمید هویت واقعاً چیست: مجموعه‌ای هولناک از تکه‌ها، مثل تکه‌های بدن مثله‌شده‌ی رنه. تلاش من در «معنادار» کردن بزرگ‌راه گم‌شده، تلاش برای ساختن داستانی دیگر «برای اطمینان خاطر» ما است (حتی اگر در واقع موجب آشفتگی و گیجی بیشتر شود). به قول لاکان «میل در واقع همان تفسیر است». قرائت من از فیلم لینچ، به شکلی اجتناب‌ناپذیر بخشی از این میل است، میلی که بین شکست مطلق و کیفی که «در برابر هیچ چیز تسلیم نمی‌شود» گرفتار شده است - «حقیقت وجود ندارد... اما همه مثل هم در جست‌وجوی آن‌اند.»

□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی