



سینمای دیوید لینچ



تحلیلی بر پایه اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل

تاد مک‌گوان

ترجمه محمدعلی جعفری

سینمای دیوید لینچ

- سرشناسه: مک‌گوان، تاد، ۱۹۶۷-م.
عنوان و نام پدیدآور: سینمای دیوید لینچ: تحلیلی بر پایه اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل/تاد مک‌گوان؛ ترجمه محمدعلی جعفری.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۳۶۷ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۲۴۱-۰
وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
یادداشت: عنوان اصلی: The impossible David Lynch, 2007.
عنوان دیگر: تحلیلی بر پایه اندیشه‌های فروید، لاکان و هگل.
موضوع: لینچ، دیوید، ۱۹۴۶-م. - نقد و تفسیر
شناسه افزوده: جعفری، محمدعلی، ۱۳۵۸-، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۹۷/۳/۱۹۹۸ PN
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتابشناسی ملی: ۴۱۹۷۱۰۱

سینمای دیوید لینچ

تحلیلی بر پایهٔ اندیشه‌های
فروید، لاکان و هگل

تاد مک گوان

ترجمهٔ محمدعلی جعفری



این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Impossible David Lynch

Todd McGowan

Columbia University Press, 2007



انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس



تاد مک گوان

سینمای دیوید لینچ

تحلیلی بر پایه اندیشه‌های

فروید، لاکان و هگل

ترجمه محمدعلی جعفری

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

پاییز ۱۳۹۵

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۰ - ۲۴۱ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 241 - 0

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۲۵۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمه: ماهیت شگفت بهنجاری	۷
۱. فدا کردن سر برای پاک‌کن	۴۵
۲. یکپارچگی ابژه محال در مرد فیل‌نما	۷۷
۳. تلماسه و راه رستگاری	۱۰۷
۴. خیال‌پردازی درباره پدر در مخمل آبی	۱۳۹
۵. غیاب میل در وحشی‌الفطره	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 جاده 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^۱

تماشا از دور

شکوه اثر هنری به قابلیت‌ی وابسته است که در دگرگون کردن مخاطب دارد. ریلکه این مطلب را در شعر «پیکره 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، ایده 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 اورسن ولز به همین دلیل معتقد است «نمی‌توان فیلمی ساخت که در این حد [نمایش‌های شکسپیر]^۲ ارزش بحث داشته باشد.»^(۲) تماشاگر [تئاتر] صرفاً نمایش را تماشا نمی‌کند؛ او در نقش مخاطب، جزئی از اجرای نمایش است – 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. افزوده نویسنده. - 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 صحنه می‌نهد. به نظر بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم، تماشای فیلم، برخلاف تئاتر، اجازه می‌دهد تا حد زیادی ناشناخته بمانیم. بخش عمده‌ای از جاذبهٔ موقعیت تماشاگری^۱ نتیجهٔ این است که می‌توانیم ببینیم بی‌آن‌که دیده شویم. موقعیت یک سویهٔ تماشاگری، به تماشاگر امکان می‌دهد که در گمنامی فروبغلند 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 سوژکتیویتهٔ 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^۲ (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 دانستن همجواری خیالی حاکم بر جریان اصلی سینما، تماشاگر را با ساختار فیلم درگیر می‌کند. ساختار فیلم لینچ موقعیت تماشاگری در سینما را دگرگون

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

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

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

نظریه‌پردازان رویکرد روانکاوانه فیلم در اواخر دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، از قبیل کریستین متز^۱ و ژان لویی بودری^۲، 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 گفته 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.^۳ تماماً دریافت‌کننده همچون قدرتمندی مطلق^۴ (موهبت مشهور حضور دائم^۵ که فیلم به تماشاگرش می‌دهد)؛ و تماماً

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

دریافت‌کننده از این رو که به کلی 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 تجربه تلفیقی فاصله گرفتن از پرده و همجواری با اتفاقات آن را به او می‌دهد، تلفیقی که به تماشاگر امکان مشارکت و عدم مشارکت همزمان می‌دهد.

سینما ظاهراً تا زمانی که به فاصله تماشاگر تداوم بخشد، اساساً چشم‌چرانانه^۱ است. به گفته لورا مالوی^۲ «تضاد افراطی تاریکی سالن سینما (که تماشاگران را نیز از هم جدا می‌کند) و تالو الگوهای جابه‌جاشونده نور و سایه بر پرده به توهم جدایی چشم‌چرانانه دامن می‌زند».^(۵) مالوی با هشجاری اشاره می‌کند که جدایی یا فاصله که خصلت ذاتی چشم‌چرانی 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 چهره همگانی آن‌ها را ببیند، و لذت او حاصل تماشای خلوت آن‌هاست. این لحظه کاملاً خصوصی، از دید چشم‌چران، چهره واقعی دیگران است وقتی کسی نگاهشان نکند.

اما چشم‌چران هنگام تماشای لحظات خصوصی، ماهیت ساختمند 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 عرضه 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

نگاهی بیرونی - به گفته فروید، اگوی آرمانی^۱ - 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 اطلاعاتی از شیوه 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 به کلی نومیدکننده است: چشم‌چران نه آنچه را به دنبال آن است، بلکه لحظه‌ای را که برای نگاه او خلق شده است می‌بیند. ماهیت ساختمند لحظه خصوصی آشکارا در مورد سینما صدق می‌کند: ما حتی قادر به تصور فیلمی که حول نگاه تماشاگر شکل نگرفته باشد نیستیم، اما بیشتر فیلم‌ها - و نیز تماشاگران - این موضوع را انکار می‌کنند. بنابراین، فیلم تا زمانی که میل 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 - فیلم ادامه دارد - و تماشاگر صرفاً نگاه می‌کند. آنچه در این حالت پنهان می‌ماند، پویایی ساختاریبخش 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 دام پرده گرفتار می‌شود.^(۹)

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

تماشاگران با انتقال سینما به قلمرو فانتزی و تلقی آن به منزله مکان گریز از واقعیت روزمره زندگی، فاصله خود را با سینما حفظ می‌کنند. اگر از منظر ماهیت روان‌گزا^۱ و آزارنده فیلم فکر کنیم، غالباً می‌شنویم - یا حتی به خود می‌گوییم - «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 شیوه سنتی وعده تفریح نمی‌دهند - مثلاً هیولا^۲ (پتی جنکینز، ۲۰۰۳) یا فهرست شیندلر^۳ (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۹۳) نگاهی گذرا به دنیایی بیگانه عرضه می‌کنند، نگاهی که دلمان می‌خواهد آن را چنان ببینیم که گویا ارتباطی به دنیای ما ندارد.

هرچند تماشاگران سینما را به مرتبه 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 می‌زنند، تصاویر پرده را جدی می‌گیرند. به گفته جوئل بلک^۴ ما در مقام تماشاگر تصور می‌کنیم فیلم از موهبت «اثر واقعیت»^۵ برخوردار است. به نظر بلک «یکی از آثار مهم فیلم این بوده است که بصیرتی توانمند چون پرتو ایکس در اختیار تماشاگران قرار دهد تا به این احساس دست یابند که می‌توانند به حجاب ظواهر سطحی نفوذ کنند و ساختار نهفته خود واقعیت را ببینند.»^(۱۰) البته قابلیت «دیدن ساختار نهفته خود واقعیت» کاذب است، اما بر ماهیت تجربه سینمایی اثر دارد. در نتیجه، «گریز» از واقعیت - خود سینما - به جایگاه ممتازی تبدیل می‌شود که سوژه با آن می‌تواند واقعیت را بفهمد.

ژان-لوک گدار در مقام شفی دیگر

نظریه پردازان و فیلمسازان رادیکال دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در واکنش به موقعیت تماشاگری در پی سینمایی بودند که از همجواری خیالی فیلم های رایج هالیوود بپرهیزد و تماشاگران را به تصدیق بیگانه گشتگی شان وادارد. نگرش آن ها به سینما مشابه نگرش برتولت برشت به تئاتر بود. برشت در تئاتر سیاسی شده خود به دنبال تماشاگرانی بی طرف است که از بی طرفی خود آگاه باشند و هرگز با اتفاقات صحنه همذات انگاری نکنند. به گفته برشت «نکته اساسی تئاتر حماسی چه بسا این باشد که برای احساسات تماشاگر کمتر خوشایند است تا برای خرد او. تماشاگر به جای شراکت در یک تجربه باید با شرایط درگیر شود.»^(۱۱) تماشاگر برشت از فاصله نگاه می کند اما همواره از این حالت خود آگاه است و این مطلب او را از تماشاگر سنتی سینما متمایز می کند. تئاتر برشت برای کمک به فهم بهتر تماشاگران، آن ها را به تجربه موقعیت اجتماعی واقعی، فارغ از تعلیق خیالی آن دعوت می کند.

نظریه پردازان فیلم و فیلمسازان با انتقال نوآوری های نظری برشت از تئاتر به سینما، به استقبال سبکی از فیلمسازی رفتند که فاصله تماشاگر از اتفاقات صحنه را کانون توجه خود قرار داد و به آنچه برشت «اثر بیگانه گشتگی»^۱ می نامد پرداخته بود. لورا مالوی در همان مقاله ای که استفاده سینمای کلاسیک هالیوود از همجواری خیالی را تقبیح می کند، دقیقاً از این نوع واکنش حمایت می کند:

ضربه اول به انباشت یکپارچه قراردادهای سنتی فیلم (که پیش تر فیلمسازان رادیکال انجام داده بودند) نجات دوربین از نگاه به مادیت [انباشت] در فضا و زمان و نجات تماشاگر از نگاه به دیالکتیک آن است، یعنی بی طرفی پرشور. این اقدام بی تردید رضایت، لذت و موهبت «مهمان نامرئی» را

تخریب و بر نحوه وابستگی فیلم به سازوکارهای فعال/ منفعل چشم‌چرانه تأکید می‌کند. (۱۲)

به نظر مالوی هدف فیلمسازی رادیکال - «بی‌طرفی پر شور» - ایجاد وضعیتی است که در آن تماشاگر به جای همذات‌انگاری کورکورانه، بیندیشد. مالوی طرفدار فیلم‌هایی است که جایگاه‌مندی^۱ نمادین تماشاگر را ترجیح بدهند - یا به گفته کریستین متز «بکوشند سینما-ایژه را از امر خیالی جدا و جذب امر نمادین کنند.» (۱۳)

این اشاره به مقولات تجربه - امر خیالی و امر نمادین - نزد ژاک لاکان، نظریه‌پرداز روانکاوی، راه دیگر فهم رابطه همجواری و فاصله در سینماست. نزد لاکان، ساحت نمادین، ساحت زبان و جامعه است: ساحت نمادین ساختاری تولید می‌کند که واقعیت اجتماعی ما را سامان می‌دهد و هویت ما را - هویتی که در آن سکنی گزیده‌ایم - می‌سازد. ساحت نمادین اُس و اساس دنیای مرئی است. و از این رو عمدتاً نامرئی است، هرچند قوانین آن بخش عمده اتفاقات جهان مرئی را تعیین می‌کنند. ساحت نمادین از رهگذر غیاب عمل می‌کند، و زندگی ما را چنان شکل می‌دهد که از آن آگاه نیستیم. در مقابل آنچه می‌بینیم امر خیالی است، دنیایی از تصاویر به‌ظاهر بی‌واسطه. امر خیالی با کتمان ساختار نمادین زیربنایی خود - ساختاری که تأییدش می‌کند - ما را می‌فریبد. مثلاً تصویر چهره مقتدر به منزله شخص واقعاً دلسوز، حتی اگر چنین شخصی وجود داشته باشد، خصلت سلطه‌گرانه او را که ذاتی موقعیت نمادین او در مقام چهره مقتدر است کتمان می‌کند. او صمیمی و دست‌یافتنی به نظر می‌رسد، اما این حالت او، فاصله نمادین و ساختاری بین چهره مقتدر و ما به منزله سوژه‌های عادی را کتمان می‌کند. افشای اقتدار نمادین در زیر کسوت خیالی پروژه‌ای سیاسی است. به همین قیاس، نظریه‌پردازانی چون مالوی و متز می‌خواهند به وسیله رویارویی با وجه

خیالی - وجهی که در سینما تجربه می‌کنیم - از راز ساختار نمادین آن پرده بردارند.

به عقیده این نظریه‌پردازان، آگاهانیدن تماشاگران از فاصله آن‌ها با اتفاقات پرده تنها راه ممکن دستیابی به سینمای بدیل است. تلاش برای گام نهادن در مسیر دیگر - افزایش حس همجواری تماشاگر و حذف فاصله نمادین او - موفقیت‌آمیز نیست. به نظر آن‌ها فاصله شرط ضروری تجربه سینمایی است، و همجواری همواره توهمی است که می‌کوشد این واقعیت بنیادی سینما را کتمان کند. فیلمسازان می‌توانند علیه همجواری خیالی سینما مبارزه کنند، اما درباره فاصله تماشاگر از پرده که نتیجه واقعیت‌های [گریزناپذیر] نمایش فیلم و حتی نظم اجتماعی است، کاری از پیش نمی‌برند. سطوح [مختلف] وساطت، تماشاگر را از وقایع فیلم جدا می‌کند. نظام اقتصادی تولید فیلم، بیش کارگردان، تجهیزات فنی نمایش، این نیروها و موارد دیگر، واسطه تصاویری است که تماشاگر بر پرده می‌بیند و به راحتی حذف‌شدنی نیست.

به همین دلیل، کونستانس پنلی^۱ با فیلمسازان رادیکال‌گرایایی که قصد دارند تنها با تأکید بر تصاویر اغراق‌آمیز، تماشاگران را تا حد تغییر منقلب کنند، وارد بحث می‌شود. به نظر پنلی این فیلمسازان ناگزیر به افسون سینمایی و ناآگاهی خیالی‌ای که خود به آن اعتراض دارند یاری می‌رسانند. به گفته پنلی این وضعیت از آن روست که «تصاویر در ذات خود قدرت تحلیلی ناچیزی دارند؛ قدرت همذات‌انگاری و افسون تصاویر بسیار نیرومند است. به این دلیل همواره باید تفسیری درباره آن‌ها، همزمان با تفسیر آن‌ها و تفسیر همراه با آن‌ها وجود داشته باشد.»^(۱۴) نقد پنلی مستلزم کارگردانی است که بی‌واسطه بودن کاذب امر خیالی سینمایی را به نفع سبکی از فیلمسازی که وساطت نمادین و همیشه‌حاضر اما درک‌ناشده تجربه سینمایی را برجسته می‌کند کنار بگذارد. بی‌تردید شاخص‌ترین کارگردانی که تجسم این آرمان

نظری است، ژان-لوک گدار^۱ است (هرچند این آرمان بر سراسر سینمای آوانگارد حاکم است).^(۱۵)

فیلم‌های گدار دائماً به تماشاگر متذکر می‌شود که در حال تماشای فیلم است. هدف او خاتمه دادن به قدرت افسونگر سینما بر تماشاگر و آگاهانیدن او از فرایند تولید اتفاقات صحنه است، تا از این طریق به مشارکت متفکرانه‌تر تماشاگر در فیلم – یعنی تجربه‌ای دیالکتیکی‌تر – کمک کند. به گفته پاسکال بونیتزر^۲ «از گدار به بعد، تصویر به منزله چیزی اساساً کاذب شناخته شد.»^(۱۶) حتی در فیلم‌های اولیه او چون *از نفس افتاده*^۳ (۱۹۶۰)، *برش‌های پرشی*^۴ و *کنایه‌های خود آگاهانه* به فیلم‌های دیگر اثری بیگانه‌کننده دارد که به ماهیت برساخته تصویر تأکید می‌کند. این کیفیت در روند حرفه‌ای فعالیت او برجسته‌تر می‌شود (در فیلم‌هایی چون *روزگار من*^۵ (۱۹۶۲)، *تفنگداران*^۶ (۱۹۶۳) و *پرو خله*^۷ (۱۹۶۵)). مثلاً، *تحقیر*^۸ (۱۹۶۳) با نمایی متحرک و طولانی از نمای متحرکی آغاز می‌شود که فیلمبردار اصلی فیلم از آن فیلم می‌گیرد، در حالی که اسامی عوامل فیلم با صدای بلند خوانده می‌شود. این آغاز، نشانه‌ای بصری به تماشاگر می‌دهد که توهم همجواری با رویدادهای متعاقب را ویران می‌کند. با این شیوه به تماشاگر هشدار داده می‌شود که رویدادها واقعی نیستند و در واقع کاملاً با واسطه‌اند.

گدار در دهه ۱۹۶۰ این زیباشناسی را در تعطیلات آخر هفته^۹ (۱۹۶۷) بسط می‌دهد، و در آن نماهایی از متنی را می‌بینیم که در لحظاتی از فیلم، نمایی متحرک و فوق‌العاده طولانی را قطع می‌کند. علاوه بر این، نیمه دوم فیلم به کلی از ساختار روایی آغاز فیلم پرده برمی‌دارد و به این شیوه از تماشاگر می‌خواهد ماهیت برساخته روایت سینمایی – و کلیت روایت سینمایی – را به

1. Jean-Luc Godard 2. Pascal Bonitzer 3. *À Bout de souffle* (Breathless)

4. jump cut 5. *Vivre sa vie* (My Life to Live)

6. *Les Carabiniers* (The Riflemen) 7. *Pierrot le fou* 8. *Le Mépris* (Contempt)

9. *Week End*

رسمیت بشناسد. رابطه بی‌واسطه تماشاگر تعطیلات آخر هفته با فیلم به دلیل دخالت‌های فاحش و ساطت دائماً قطع می‌شود. هدف این فیلم مانند بسیاری از فیلم‌های دیگر گذار، حذف همجواری توهم‌آمیز و ظاهراً ذاتی وضعیت سینمایی و اعطای خاصیت تماشا از فاصله به تماشاگر است. این فیلم‌ها به این شیوه فریب سینما را فاش و خصلت خیالی تجربه سینمایی را کمرنگ می‌کنند. گذار در فیلم‌های متعاقب خود بیشتر در این مسیر پیش می‌رود. هدف او ثابت است: بیگانه‌گردانی تماشاگر برای درک مناسب فاصله سینمایی. گذار خواهان خلق سینمای واسطه‌مند برای مبارزه با هالیوود و توهم بی‌واسطه بودن ایدئولوژی بورژوازی است.

امید نهفته در این نوع سینما اساساً امیدی ضدسینمایی است. هدف آن استفاده از سینما برای کمک به تماشاگر است تا افسون سینما را پشت سر بگذارد. تماشاگر آرمانی سینمای بدیل از وسوسه فانتزی می‌گریزد و از این رو می‌تواند ساختار واقعی سینما و جامعه را ببیند. به عبارت دیگر، سوژه آرمانی به جای اسباب و لوازم افسون‌گری که فرایند تولید را پنهان می‌کنند، واقعیت آن را می‌بیند. تماشاگر با تحقق این امر، به سوژه رادیکالی تبدیل می‌شود که قصد دارد روابط اجتماعی موجود را تغییر دهد، چون دیگر نسبت به واقعیت امور نابینا نیست. او در حالت مطلوب بر بتواره‌پرستی کالا که به سبب آن، بر اساس صورت‌بندی معروف مارکس، «رابطه واقعی اجتماعی بین انسان‌ها ... به رابطه خیالی بین چیزها تبدیل می‌شود»^(۱۷) چیره می‌شود. فیلم‌های گذار با نشان دادن تصویر به منزله چیزی بر ساخته و محصول «رابطه واقعی اجتماعی»، به این نوع افسون در موقعیت غالب آن (سینما) حمله می‌کند. فهم بیگانه‌گشتگی در سینما در نهایت به کلید ایجاد تحولی انقلابی در جامعه سرمایه‌داری تبدیل می‌شود.

مشکل تلاش برای خلق تماشاگری که سینما فریبش ندهد، فرض ضمنی آن است: تصور می‌شود که تماشاگر می‌تواند به موقعیت تماشاگری ناب دست یابد. زیباشناسی برشتی میل تماشاگر را نادیده می‌گیرد و در تشخیص

این‌که میل الزاماً تماشاگر را با اتفاقات پرده درگیر می‌کند ناتوان است. هرچند فاصله خصلت ذاتی موقعیت تماشاگری سینمایی است، هیچ تماشاگری نمی‌تواند به کلی از فیلم، حتی فیلم گذار، فاصله بگیرد. [در این فیلم‌ها] هنوز نشانی از افسون وجود دارد و تماشاگر همچنان با اتفاقات پرده درگیر می‌شود. — وگرنه تماشاگر با عصبانیت از سالن بیرون می‌رود. به عبارت دیگر، اثر بیگانه‌کننده فیلم باید به قدری خنثی شود تا فیلم بتواند میل تماشاگران را حفظ کند. تماشاگری که فاصله بگیرد از تماشاگری دست می‌کشد.

عدم امکان وجود تماشاگر ناب زیباشناسی برشتی را به تعقیبی بی‌پایان محکوم می‌کند، اما این تعقیب الزاماً نامعقول نیست. مشکل عمیق‌تر مخالفت با افسون سینمایی، برداشت آن از انگیزش‌های فعالیت سیاسی و تغییر است. بر این اساس، تأثیر دانش — تشخیص واقعیت امور و سازوکار واقعی فرایند تولید — بر تماشاگران و سوژه‌ها در کل دگرگون‌کننده است. در نتیجه، سوژه‌ها تبعیت از نظم اجتماعی ستمگر را تنها از آن رو قبول می‌کنند که از تشخیص این‌که عنصری افسون‌گر آن‌ها را به قبول انقیاد فریفته است، عاجزند. بنابراین اگر افسون را برداریم و روابط واقعی تولید را نشان بدهیم، سوژه‌های رادیکال می‌سازیم. اما دانش بدون میل اساساً سوژه‌های سیاسی خلق نمی‌کند. جامعه سرمایه‌داری معاصر با مشارکت سوژه‌هایی شکوفا شده است که دست ایدئولوژی مسلط را خوانده‌اند اما باز هم به اطاعت از آن ادامه می‌دهند.^(۱۸) مثلاً، همچنان از صحنه وقیح بی‌جهت در دنیای وین^۱ (پنلوپه اسفیریز، ۱۹۹۲) لذت می‌بریم، هرچند زیرعنوان فیلم آن را دقیقاً توضیح می‌دهد، یا به حمایت از جنگ‌ها ادامه می‌دهیم، هرچند دست فریب‌دهنده آن‌ها را می‌خوانیم. سوژه‌ها زمانی فاصله بدبینانه می‌گیرند که شفافیت بازی به بخشی از خود بازی تبدیل شود. به این لحاظ، سینمایی که بر فاصله تماشاگر تأکید کند تنها بازیچه دست ایدئولوژی معاصر است.