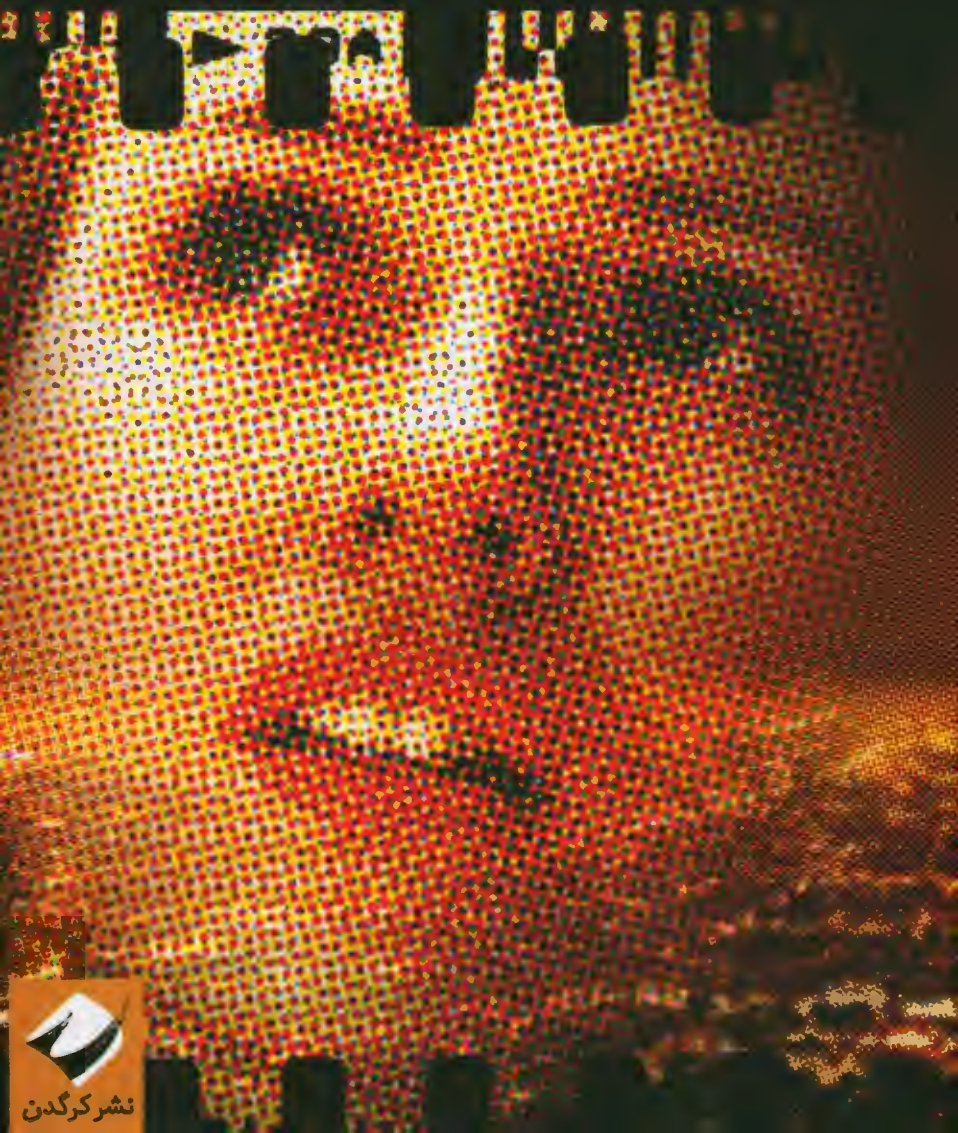


تا تکیه‌گاه روایت

هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم جادۀ ماله‌لاند
ساختۀ دیوید لینچ

ترجمۀ احسان سنایی اردکانی



تا تکینه‌گاه روایت
هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم جادهٔ مالهاوند،
ساختهٔ دیوید لینچ

این کتاب ترجمه‌ای است از مقالات زیر:

"Confessions of 'A Certain Kind of Moviegoer': Examining David Lynch", "An Oneiric Fugue: The Various Logics of *Mulholland Drive*", "Identity and Agency in *Mulholland Drive*", "Cowboy Rules: *Mulholland Drive*, Kafka, and Illusory Freedom", "*Silencio: Mulholland Drive* as Cinematic Romanticism", "Out of Synch, Out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle", "Monstrous Maturity on *Mulholland Drive*"

-
- سرشناسه: سنایی اردکانی، احسان، ۱۳۶۸ - ، گردآورنده، مترجم
عنوان و نام پدیدآور: تا تکنیگه روایت: هفت جستار فلسفی درباره فیلم *جاده مال‌هالند*، ساخته دیوید لینچ /
[گردآوری و] ترجمه احسان سنایی اردکانی.
مشخصات نشر: تهران: نشر کرگدن، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری: ۲۴۰ ص: ۱۴/۵x۲۱/۵ س.م.
شابک: 978-622-642075-4
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
عنوان دیگر: هفت جستار فلسفی درباره فیلم *جاده مال‌هالند*، ساخته دیوید لینچ.
موضوع: لینچ، دیوید، ۱۹۴۶ - م. -- نقد و تفسیر
موضوع: Lynch, David K., 1946- -- Criticism and interpretation
موضوع: *جاده مال‌هالند* (فیلم: ۲۰۰۱ م.)
موضوع: *Mulholland Drive* (Motion picture: 2001)
موضوع: سینما -- ایالات متحده -- فلسفه
موضوع: Motion pictures -- United States -- Philosophy
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۲
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره کتابشناسی ملی: ۷۲۷۹۱۱۷
-

تا تکینه‌گاه روایت

هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم جادهٔ مال‌هالند،
ساختهٔ دیوید لینچ

ترجمهٔ

احسان سنایی اردکانی



نشر کردن

همه حقوق برای نشر کرگدن محفوظ است.

www.kargadanpub.com

[telegram.me/kargadanpub](https://t.me/kargadanpub)

[instagram.com/kargadan.pub](https://www.instagram.com/kargadan.pub)



تا تکیه‌گاه روایت: هفت جستار فلسفی درباره فیلم جاده مال‌هالند، ساخته دیوید لینچ

مترجم: احسان سنایی اردکانی

ویراستار: پریا عباسی

ویراستار فنی: زهرا اسحق‌زاده

مدیر هنری: سحر ترهنده

ناظر چاپ: علی محمدپور

لیتوگرافی: نقش سبز

چاپ و صحافی: زعفران

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۴۲۰-۷۵-۴

چاپ اول: ۱۳۹۹

تیراژ: ۷۰۰ نسخه

قیمت: ۵۰۰۰۰ تومان

فهرست

۱	----- مقدمه مترجم: جاده مالهاوند، تولد یک کلاسیک
۲۱	----- درباره فیلم و کارگردان
۲۵	----- درباره نویسندگان
۲۹	----- اعترافات «یک نوع فیلم بین به خصوص»: بازی‌های دیوید لینچ / دیوید اندروز - -
۴۳	----- یک فوگ رؤیاگون: انواع منطق‌های جاده مالهاوند / دیوید اندروز - - - -
۸۱	----- هویت و عاملیت در جاده مالهاوند / آلیسون دنهام و فرانک وارل - - - -
۱۲۳	----- امر، امر کابوی: جاده مالهاوند، کافکا و اختیار واهی / آلن نلسون - - - -
۱۴۳	----- سیلنسیو: جاده مالهاوند همچون رمانتیسیم سینمایی / رابرت سینربرینک - -
۱۷۳	----- خارج از گام، خارج از دید: حس آمیزی و منظر فیلم / جنیفر بارکر - - - -
۱۹۷	----- تشریف‌عفریتی بر جاده مالهاوند / پاتریک لی. میلر - - - - -

به شب‌های با رضا، یوسف و متین
- مترجم

مقدمه مترجم

جاده مالهاوند،

تولد یک کلاسیک

فاجعه‌ای که به تجربه درمی‌آید، اغلب به‌شکلی دلهره‌آور به باز نمودش شباهت دارد. حمله به مرکز تجارت جهانی در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، در بسیاری از روایت‌های دست‌اول کسانی که از برج‌ها فرار کرده یا از نزدیک شاهد ماجرا بودند، اتفاقی توصیف می‌شد «غیرواقعی»، «سوررئال» و «مثل فیلم» (با گذشت چهار دهه از تولید فیلم‌های هیجانی پرخرج هالیوود، ظاهراً جمله «انگار داشتم فیلم می‌دیدم» جایگزین جمله‌ای شده که بازماندگان یک فاجعه در توصیف هضم‌ناپذیری مستعجل آنچه از سر گذرانده بوده‌اند، سابقاً به زبان می‌آوردند: «انگار داشتم خواب می‌دیدم»).

Sontag (2003: 22)

خواب دیدن به‌جای فیلم دیدن؛ مخاطبان و منتقدان بسیاری تجربه تماشای *جاده مالهاوند* را چنین توصیف کرده‌اند.^۱ دیوید لینچ^۲ بار دیگر اثری به کارنامه پر حرف و حدیث خود افزوده بود که به‌رغم «چهار دهه تولید فیلم‌های هیجانی پرخرج هالیوود»، همچنان «غیرواقعی»، «سوررئال»، و اینک شبیه به یک «خواب» از آن یاد می‌شد. فیلم باز نمود هیچ «فاجعه»‌ای نبود، اما استفن هولدن، گزارشگر

۱. در این نوشتار، فرض بر آن است که خواننده دست‌کم یک‌بار به تماشای *جاده مالهاوند* نشسته است.

2. David Lynch

نیویورک تایمز، دو روز پس از اکران عمومی آن در اکتبر ۲۰۰۱، اذعان کرد «وقتی جاده مالهایند را می‌بینی، می‌مانی که آیا هیچ فیلم‌سازی تا به حال عمیق‌تر از دیوید لینچ کلیشه‌های سود به مثابه 'کارخانه رؤیا' را تا بطن آن دنبال کرده یا خیر. ... تفحص فیلم در قدرت فیلم‌ها حفره‌ای را نقر می‌کند که از آن می‌توانی صیحه‌های عفریتی حریص را بشنوی که هرگز نمی‌توان ولعش را فرونشاند» (Holden 2001). علاقه‌مندان متعصب سینمای لینچ و شیفتگان گفتمان روان‌کاوی در استقبال از جاده مالهایند به همان تفسیرها و اصطلاح‌شناسی سابقشان در مواجهه با دیگر آثار لینچ اکتفا کردند. در مقابل، عمده منتقدان با حفظ فاصله‌ای به یک اندازه از تعصب و نظریه، به تفاوت‌های روایت فیلم با اسلاف لینچی آن (خاصه کله‌پاک‌کن^۱ و بزرگ‌راه‌گمشده^۲) پی بردند. راجر ایبرت، منتقد سرشناس شیکاگو سان تایمز، این فیلم را غایت کل کارنامه لینچ دانست و اذعان کرد «حال که به مقصودش رسیده، وحشی بالفطرت^۳ و حتی بزرگ‌راه‌گمشده را بر او می‌بخشم» (Ebert 2001). جان پترسون، منتقد گاردین که تجربه تماشای کله‌پاک‌کن را بر پرده سالی در بالتیمور، علی‌رغم اکران هفت فیلم دیگر لینچ از آن پس، با هیچ‌یک عوض نکرده بود، به خاطر دارد که «وقتی جاده مالهایند را به اجبار به‌خاطر عایدی آن تماشا کردم، عجباً که گویی دوباره پرت شده بودم به بالتیمور» (Patterson 2017). این منتقدان متفقاً بر این نظر بودند که درک فیلم جدید لینچ انتظاری است بی‌مورد؛ چراکه به قول ایبرت، جاده مالهایند «فیلمی است برای وادادن. اگر منطق می‌خواهی، چیز دیگری ببین».

با گذشت بیش از یک دهه از اکران جاده مالهایند، آنچه مسلم می‌نماید این است که فیلم استثنایی بود بر قواعد ژانر، روایت و حتی سبک‌پردازی. این توصیف به مرور زمان و با احراز تقلیدناپذیری فیلم آشکارتر شده است.^۴

۱. *Eraserhead*؛ نخستین فیلم بلند لینچ، محصول ۱۹۷۷.

۲. *Lost Highway* (1997)

۳. *Wild at Heart* (1990)

۴. جاده مالهایند در نظرسنجی سه وب‌سایت نقد فیلم (IndieWire و Reverse Shot، Film Comment) و همچنین انجمن منتقدان فیلم لس‌آنجس (LAFA) برای انتخاب بهترین فیلم دهه نخست قرن بیستم، متفقاً در جایگاه نخست قرار گرفت. همچنین در نظرسنجی سال ۲۰۱۶ شبکه BBC از ۱۷۷ منتقد از ۳۶ کشور جهان، به‌عنوان بهترین فیلم قرن بیستم تا به امروز انتخاب شده است.

هم‌اینک این نئونوآر^۱ درخشان را می‌توان همچون سلف نوآر آن سان‌ست بلوار^۲ (محصول ۱۹۵۰)، راوی یک مقطع‌گذار در سینما دانست. همچنان‌که راجر کوک، سرپرست مطالعات فیلم در دانشگاه میسوری، خاطرنشان کرده، سان‌ست بلوار «با قرارگیری در آستانه سینمای پسا کلاسیک، نشان می‌دهد چگونه ستاره‌های انگشت‌نمای عصر سینمای صامت (اعم از باستر کیتون، باسیل راتبون، و گلوریا سوانسون در نقش نورما دزموند) با طلیعه عصری نوین در سینما، نادیده گرفته شدند» (Cook, 2011: 375). بر همین اساس، او جاده مال‌هالند را نیز «چیزی بیش از ماجرای افول تراژیک یک بازیگر» می‌داند: «در مرتبه تأملات فرافیلمی، جاده مال‌هالند به کندوکاو در تغییر پارادایم در سینمای هالیوود اهتمام دارد» (374).

علایم دغدغه‌مندی لینچ حول این تغییر پارادایم را می‌توان از بزرگ‌راه گمشده تا ساخته‌های اخیرش پی گرفت؛ تغییری که با طلیعه عصر ویدئوهای خانگی جوانه زد (و به حریم امن زوج بزرگ‌راه گمشده سرایت کرد)، در انقلاب دیجیتال شکوفا شد (و در ساخت اینلند/ایمپایر^۳ تبلور یافت)، و با ظهور مفهوم فضای مجازی به ثمر نشست (و شد بستری برای اکران فیلم‌های کوتاهی همچون بانوی آبی‌شانگهای^۴). در بزرگ‌راه گمشده شاکله روایت فیلم ابتدا با ورود چند نوآر مشکوک ویدئویی ترک برمی‌دارد، و عاقبت در پی احراز واقعیتی «دیگر» یک‌باره فرومی‌ریزد. اما در جاده مال‌هالند، این عنصر نامطلوب نه یک شیء یا فرد، بلکه یکایک افراد و اشیای حاضر در فیلم‌اند که یک‌باره دگرگون می‌شوند؛ به‌طوری‌که فیلم، به تعبیر مایکل کورسکی، منتقد وب‌سایت *Reverse Shot*، «... در عین آنکه مسلماً محصولی از رویه‌های مرسوم سینماست، در نفس تولید و باشندگی‌اش ناخواسته انقلاب قریب‌الوقوع دیجیتال و رسانه را پیش‌بینی کرد ... و شد منادی

۱. neo-noir؛ به نسل جدید فیلم‌هایی با موضوعیت و شخصیت‌پردازی‌ای مشابه آثار سینمای «نوآر» اطلاق می‌شود. نوآر (در فرانسوی به معنای «تاریک») به مجموعه‌ای از فیلم‌های جنایی اواسط دهه ۱۹۴۰ تا اواسط دهه ۱۹۵۰ هالیوود (خاصه در آثار کارگردانی همچون اورسون ولز، فریتس لانگ، و بیلی وایلدنر) اطلاق می‌شد که در فضایی از رعب، بدبینی و تهدید سپری می‌شدند. شاخصه بصری فیلم‌های نوآر نورپردازی‌های پرکنتراست بود. 2. *Sunset Blvd.*

۳. *Inland Empire*؛ (محصول ۲۰۰۶)، ساخته لینچ، که او آن را تماماً با دوربین دیجیتال فیلم‌برداری کرد.

۴. *Lady Blue Shanghai*؛ (محصول ۲۰۱۰)، ساخته لینچ.

دنیایی که در آن رسانه‌ها به هیئت سرریزی لایتناهی از اطلاعات درآمده‌اند و در آن تشخیص صدق از شایعه و واقعیت از غلط دشوار است» (Koresky 2010). این دگردیسی، عطف به ماسبق، عناصر روایی و حتی عنوان فیلم را نیز در بر می‌گیرد: *جاده مالهند*^۱ مبدل می‌شود به همان جاده ظلمانی‌ای که در امتداد آن چشم‌اندازی از دره لس‌آنجلس و نشان معروف هالیوود پیداست؛ پانتئونی پرپیچ‌وخم از خانه‌های ستارگان هالیوود که به‌زعم لینچ می‌توان تاریخ هالیوود را بر آن احساس کرد. معلوم می‌شود این تاریخ در طول فیلم با ارجاعات تصریحی و تلویحی آن به ژانرهای پرسابقه سینمای هالیوود (اعم از نوار، وسترن، موزیکال و جنایی)، سوابق بازیگران جنجالی هالیوود (همچون ریتا هی‌ورث^۲ و ماری پره‌ووست^۳) سوابق بازیگران فعلی فیلم^۴، سابقه ساخت خود فیلم^۵ و پیرنگ فیلم‌های به‌یادماندنی تاریخ هالیوود طنین‌انداز بوده است - فیلم‌هایی از جمله

۱. واژه *drive* را می‌توان علاوه بر «جاده» و «رانندگی»، به «سائق» یا عامل انگیزتار نیز ترجمه کرد؛ اصطلاحی که بر نوعی کشش بی‌اختیار دلالت دارد. بر همین مبنا، نویسندگانی همچون Thomas (2006) عنوان فیلم را به «سائق مالهند» نیز ترجمه کرده‌اند. به‌علاوه، عنوان اصلی فیلم (همچون *سانست بلوار*) پیرو فرم مخفف تابلوهای راهنمایی، به‌صورت *Mulholland Dr.* نوشته می‌شود، که می‌توان آن را به‌صورت مخففی از عبارت «Mulholland Dream» (روای مالهند) نیز ترجمه کرد.

2. Rita Hayworth

3. Marie Prevost

۴. نائومی واتس (Naomi Watts)، بازیگر نقش بتی/دایان در *جاده مالهند*، تا پیش از انتخاب به‌عنوان نقش اصلی این فیلم، بالغ بر یک دهه در نقش‌های جزء بازی کرده بود و نومیدانه در شرف کناره‌گیری از این حرفه بود. او همچنین مدتی را به پرستاری از فرزندان نیکول کیدمن و تام کروز، دو بازیگر مطرح هالیوود، اشتغال داشت (گرچه واتس و کیدمن در دبیرستان هم‌کلاس بودند). نظر به این سابقه، واتس ضمن اعتراف به اینکه «عقب بودم. توی شانس عقب بودم»، می‌افزاید: «... این به چیز نمادین فوق‌العاده‌ست. می‌تونه برای بعضیا پر از معانی فوق‌العاده باشه و برای بقیه پر از معانی تلخ - همین جاده بلند و بی‌پایان و بیجاپیچ» (Perez 2015). لارا النا هرینگ (Laura Elena Harring)، بازیگر نقش ریتا/کامیلا نیز همچون ریتا هی‌ورث (که مرجع نام جعلی او در فیلم است) اصالتاً از تبار لاتینی بود، و انتخابش به‌عنوان ملکه زیبایی سال ۱۹۸۵ راه ورود او را به هالیوود هموار کرد.

۵. تولید *جاده مالهند* نیز همچون فیلم خیالی *داستان سیلویا نورث* (*Sylvia North Story*) که ماجرای ساخت آن در طول فیلم روایت می‌شود، در مقطعی به تصمیم تهیه‌کنندگان اولیه آن (مسئولان شبکه ABC) متوقف شد. دراین‌باره در ادامه متن اصلی بیشتر توضیح داده خواهد شد، اما در اینجا گفتنی است که ریشه اختلافات لینچ و این تهیه‌کنندگان به اوایل دهه ۱۹۹۰ و فرایند تولید سریال *توئین پیکس* (*Twin Peaks*) برمی‌گشت. این تهیه‌کنندگان علاوه بر نارضایتی از پیرنگ اصلی روایت *جاده مالهند* (که هم‌اینک به سه‌چهارم نخست فیلم شکل داده)، با انتخاب واتس و هرینگ به‌عنوان بازیگران نقش اصلی فیلم نیز مخالف بودند. دراین‌باره، Friend (1999: 8) طی اظهاراتی که تداعی‌گر مصائب شخصیت آدام کشر (Adam Keshner) در *جاده مالهند* است می‌نویسد: «معمولاً تهیه‌کنندگان یک برنامه از دست‌کم پنجاه بازیگر به‌ازای هر نقش اصلی امتحان می‌گیرند ... اما لینچ با تدقیق در عکس‌های پرتره [بازیگران] و مصاحبه گرفتن بازیگر انتخاب می‌کرد».

جادوگر شهر آزا^۱ (۱۹۳۹)، گیلدا^۲ (۱۹۴۶)، آواز در باران^۳ (۱۹۵۲)، سرگیجه^۴ (۱۹۵۸)، سیلویا^۵ (۱۹۶۵)، و از همه عریان‌تر سان ست بلوار. دامنه این ارجاعات سینمایی را می‌توان تا فیلم‌هایی از تاریخچه سینمای اروپا نیز، اعم از تحقیر^۶ (۱۹۶۳) و پرسونا^۷ (۱۹۶۶)، گسترش بخشید.^۸

به علاوه، همچنان‌که سان ست بلوار راوی گذار تراژیک سینمای صامت به مصوت از قول «صدا»ی یک قهرمان مرده بود، جاده مالهایند روایتی است از قول قهرمانی در آستانه (یا سکرات؟) مرگ که با تمرکززدایی تدریجی از صداقت «تصویر» خود، آهسته در سوگ بی‌ثباتی‌اش - همچون خواننده باشگاه سیلنسیو - تحلیل می‌رود. پیشینه این فرم نامتعادل از روایت اول شخص، اگرچه در سینما به جنبش اکسپرسیونیسم آلمان و به‌ویژه فیلم مطب دکتر کالیگاری^۹ (۱۹۲۰) بازمی‌گردد، در ادبیات قدمتی بیشتر دارد. این فرم در واقع صنعتی است ادبی موسوم به آیرونی استعلایی^{۱۰} که نویسنده و منتقد رومانتیک آلمانی، کارل ویلهلم فردریش اشگل، در رساله در باب فهم‌ناپذیری^{۱۱} (۱۸۰۰) آن را معرفی و تشریح کرد. به بیان اشگل، از مصادیق اطلاق آیرونی استعلایی (که او آن را «آیرونی آیرونی» می‌خواند) هنگامی است که فرد مجبور شود اثری هنری را «به‌رغم خواست خود بیافریند؛ همچون بازیگری مالا مال از درد و عذاب» (Schlegel 1800/1971: 267).

آنچه به روایت جاده مالهایند از سرگذشت تراژیک «بازیگر» معذب کیفیتی منحصر به فرد بخشیده، استفاده توأمان فیلم از آیرونی استعلایی و صناعات ادبی شکل‌دهنده به فضای رؤیا (همچون تلمیح، ایهام، مجاز و غلو) برای تلفیق مؤلفه‌های

1. *The Wizard of Oz*

2. *Gilda*

3. *Singin' in the Rain*

4. *Vertigo*

5. *Sylvia*

6. *Contempt*

7. *Persona*

۸. برای مشاهده بحث‌هایی راجع به ارجاعات جاده مالهایند به آثاری از تاریخ سینما، نک:

Barzegar (2014), Campora (2014), Laine (2009), Shetley (2006)

9. *The Cabinet of Dr. Caligari*

۱۰. *transcendental irony*: آیرونی (از ریشه یونانی آیرونیا [εἰρωνεία / eirōneía] به معنای «وانمود کردن») در فراگیرترین مضمون خود، صنعتی ادبی است که در آن ظاهر روایت با آنچه در باطن بر آن دلالت دارد، معانی‌ای یکسر متفاوت دارند. افراطی‌ترین فرم این صنعت، آیرونی استعلایی است که در آن راوی ابتدا وانمود می‌کند مشغول روایت داستانی واقعی است، اما رفته‌رفته پرده از کذب بودن آن برمی‌دارد. از مصادیق بارز استفاده از صنعت آیرونی استعلایی می‌توان به شعر «دون‌ژوان» لرد بایرون، شاعر انگلیسی، و نمایشنامه «مارا-ساد»، نوشته پتر وایس، نمایشنامه‌نویس آلمانی، اشاره کرد.

11. *Über die Unverständlichkeit*

محوری ادبیات گوتیک و تراژدی‌های آنتی در قالب اثر مصور ادبی است. از اهم مؤلفه‌هایی که در خدمت این هدف واقع شده، می‌توان به نقش مایه‌های «قلعه»^۱، «زن فتانه»^۲،

۱. نقش مایه «قصر» یا «قلعه» در *جاده مال‌هالند* از زوایای مختلفی قابل بررسی است. در یکی از مقاله‌های این مجموعه، خاصه به وجوه تشابه روایت فیلم با رمان *قصر کافکا* پرداخته شده است. در اینجا به زاویه‌ای دیگر از حضور پررنگ این نقش مایه در *جاده مال‌هالند* پرداخته می‌شود: در خانه خاله‌روث، نقاشی پرت‌رهای به چشم می‌خورد که چهرهٔ بئاتریچه چنچی، نجیب‌زادهٔ ایتالیایی قرن شانزدهم، را نشان می‌دهد؛ انتخابی که نمی‌توانسته از سر تصادف بوده باشد. ماجرای تلخ زندگی چنچی امروزه به فرهنگ عامهٔ رم راه پیدا کرده است. او فرزند گنت فرانچسکو چنچی بود که در هفت‌سالگی مادر خود را از دست داد و با پدر، برادر بزرگ‌تر، نامادری و نابرداری‌اش می‌زیست. نقل است که فرانچسکو مردی رذیل و هوسران بود که بارها به همسر اول خود (مادر بئاتریچه) و همچنین بئاتریچه تجاوز کرد و گرچه مدتی را به جرم‌های دیگر در زندان گذراند، به واسطهٔ موقعیت اشرافی‌اش اغلب آزاد بود و بی‌می از تکرار اعمال خود نداشت. تلاش‌های بئاتریچه برای دادخواهی از مقامات رم بی‌نتیجه ماند و فرانچسکو به مجرد اطلاع از این موضوع، خانوادهٔ خود را به قلعهٔ مایملک خود در کوهستان آپروتو تبعید کرد. لذا راهی جز قتل فرانچسکو برای اعضای رنجور خانواده نماند. بدین منظور، آنها دو دست‌نشانده را برای این کار اجیر کردند؛ اما تلاش‌های این دو نیز برای زهر خوردن به فرانچسکو بی‌نتیجه ماند. در نهایت، خانواده به دست خود او را به قتل رساندند، و سپس (در سناریویی یادآور ماجرای فیلم *سرگیجهٔ هیچ‌کاک*) کوشیدند با رها کردن جسد از تراس قلعه، مرگ فرانچسکو را تصادفی جلوه دهند. اگرچه در ابتدا نقشه‌شان توأم با موفقیت بود، دستگیری و مرگ یکی از دست‌نشاندها در زیر شکنجه (که معشوق بئاتریچه بود و حاضر به افشای ماجرا نشد)، یکی از نزدیکان خانواده چنچی را به فکر از پیش برداشتن دست‌نشاندهٔ دوم از بیم درز اطلاعات انداخت. اما توطئهٔ قتل این دست‌نشانده برملا شد و کلیهٔ اعضای خانواده دستگیر، محاکمه و (به جز نابرداری بئاتریچه) به اعدام محکوم شدند. اهالی رم با شناخت قبلی‌شان از شخصیت پلید فرانچسکو، به اعتراض برخاستند، اما به اصرار پاپ، هر سه عضو خانواده در صبحگاه ۱۱ سپتامبر ۱۵۹۹ بر پل سنت‌آنجلوی رم اعدام شدند. از آن پس، بئاتریچه در فرهنگ رم به نماد معصومیت و مبارزه با دیوان‌سالاری ظالم مبدل شد (ضبط انگلیسی نام بئاتریچه بئاتریس است که، به‌طور مصغر، «بتی» خوانده می‌شود). نظر به این توضیحات، شخصیت رؤیایی بتی را در خواب دایان می‌توان الگوی برداری دایان از شخصیتی همچون بئاتریچه دانست: کسی که در تلاش برای حفظ معصومیت خود از گزند دیوان‌سالاری هالیوود، اقدام به قتل ناگزیر و سپس تصادفی جلوه دادن آن کرده است؛ حال آنکه سازوکار رؤیای رزی رفته‌رفته بر عاملیت او در قتل (ولو قتل انسانی رذیل) بیش از معصومیتش تأکید می‌گذارد. از دیگر استفاده‌های *جاده مال‌هالند* از استعارهٔ قلعه در دلالت بر دیوان‌سالاری ظالم، می‌توان به نام برادران «کاستیلیانی» (در ایتالیایی به معنای «افراد قلعه») و همچنین نام آقای «روک» (در فرانسوی به معنای «قلعه») اشاره کرد.

۲. *femme fatale* (به فرانسوی: «زن افسونگر» یا «شهر آشوب»): شخصیتی است قراردادی در ادبیات، تئاتر و سینما که عموماً بر زنی مرموز و اغواگر دلالت دارد. او مقاصد معمولاً شوم خود را صرفاً از طریق فریبندگی ظاهر خود به پیش می‌برد. پرداخت شخصیت فتانه «ریتا/کامیلا» در *جاده مال‌هالند* و مناسبات او با دیگر شخصیت اصلی فیلم، بتی/دایان، را می‌توان متأثر از رمان *کارمیلا* (۱۸۷۱-۱۸۷۲)، نوشتهٔ جوزف توماس شریدان لا فانون، نویسندهٔ ایرلندی سبک گوتیک دانست. *کارمیلا* نیز همچون *جاده مال‌هالند*، از منظر یک «قربانی» بلوند و چشم‌آبی (به نام لارا) روایت می‌شود. هر دو ماجرا با وقوع سحنه‌ای جاده‌ای و سپس ورود اسرارآمیز غریبه‌ای مرموز و سیاه‌پوست (در یکی به نام ریتا/کامیلا، و در دیگری به نام کارمیلا) آغاز می‌شوند؛ غریبه‌ای که ظاهراً آسیب‌پذیر و درمانده می‌نماید، اما زیبایی‌اش سرپوشی بر سرشت عفربیتی اوست. هر دو روایت در ادامه با دلخاستگی همجنس‌خواهانهٔ شخصیت‌ها همراه می‌شوند و به فروپاشی تدریجی عواطف قربانی می‌انجامند. در رمان *کارمیلا*، شخصیت *کارمیلا* در واقع خون‌آشامی است که قربانیان خود را در خواب طعمه می‌کند؛ اما در پی دلخاستگی‌اش به لارا، خون این قربانی را به تدریج می‌مکد. بدین وسیله، فرایند زوال و در نهایت مرگ لارا، تا موقع برملا شدن راز هویت *کارمیلا*، به‌طریقی کند و تدریجی رقم می‌خورد. جهت آشنایی با دیگر جوانب ارجاع *جاده مال‌هالند* به *کارمیلا* (به عنوان اثری پیشگام در ادبیات گوتیک)، نک: Lindop (2014).

حس «آشناغریبی»^۱ (در ادبیات گوتیک)، قبض و بسط هویت و عاملیت قهرمان، تقدیرگرایی شوم و مداخله نیروهای الوهی (در تراژدی‌های آنتی) اشاره کرد.

بدین ترتیب، روایت *جاده مال‌هالند* با ظرفیت ریشه‌یابی در سنت سستیر ادبی، نه فقط راه خود را از آثار کالت^۲ کارنامه لینچ (به‌ویژه *کله‌پاک‌کن* و *بزرگ‌راه* گمشده) جدا می‌کند، بلکه شاهدهی می‌شود بر آنکه بخش اعظمی از آنچه ما امروزه به‌عنوان «فیلم کلاسیک» می‌شناسیم، آثاری است کالت و محبوب سینمادوستانی که بر سیاق خلق آن آثار واقف‌اند؛ حال آنکه نزد بیننده ناآشنا با پیشینه سینما بعید است از جذابیت و عمقی هم‌سنگ با اثر کلاسیک ادبی برخوردار باشند.

در مقابل، *جاده مال‌هالند* با برخورداری از تکنیک‌های تقلیدناپذیر «روایت‌پردازی» و با صورت‌بندی امکان تازه از بیانی توأماً روایی و سمعی-بصری، عیار اطلاق صفت «کلاسیک» به یک اثر سینمایی را تا مرتبه‌ای هم‌سنگ موصوفات آن در ساحت ادبیات ارتقا می‌بخشد (اگر امروزه تکنیک «پایان باز» به‌عنوان ترفندی برای ماندگاری و معناداری یک فیلم استفاده می‌شود، *جاده مال‌هالند* همچنان از بسته‌ترین و خودارجاع‌دهنده‌ترین آثاری است که می‌توان در چهارچوب امکان‌های سینما متصور بود). به عبارت دیگر، *جاده مال‌هالند* به‌عنوان فیلمی به‌حق معاصر معلوم می‌کند اعتبار اکثر آثار به‌اصطلاح «کلاسیک» سینما، از دلالت صرفاً زمانی این صفت به قدمتشان مایه می‌گیرد، نه دلالت هنجاری^۳ آن به «بی‌زمانی» شان.

آنچه به تعبیر هانس-گئورگ گادامر، فیلسوف آلمانی، «به هنجار کلاسیک بودن

۱. uncanny (به آلمانی: unheimlich)؛ گونه‌ای حس هراس که با تشخیص متزلزل امری آشنا در زمینه‌ای آشکارا غریب همراه است. از نشانه‌های چنین حسی می‌توان به تردید در نام اشیا (ازجمله نام خود فرد)، مکان‌ها و همچنین ماهیت تجربه‌های خود اشاره کرد. به‌عنوان نمونه، احساس همزادپنداری (doubling)، تشخیص چهره در زمینه اشیا (anthropomorphism) و تردید در زنده بودن شیئی آشکارا بی‌جان، از مصادیق پرارجاع آشناغریبی است که در آثار نویسندگان مطرح ادبیات گوتیک (همچون هوراس والپول، آن رادکلیف، مری شلی و برام استوکر) دست‌مایه روایت‌پردازی می‌شود. آشناغریبی مفهومی است نسبتاً مدرن که در واکنش به ارزش‌های دوران روشنگری (اعم از تبیین عقلانی، طرد روایات مابعدالطبیعی و تقلا برای بسط معرفت تجربی) مطرح شد؛ به‌طوری‌که تری کستل، منتقد ادبی و استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه استنفورد، آشناغریبی را «اختراع عصر روشنگری» می‌داند.

۲. اصطلاح فیلم کالت (cult) به اثری از سینمای مستقل اطلاق می‌شود که جامعه‌ای از طرفداران پروپاقرص و مختص به خود را می‌یابد. از آثار شاخص این ژانر می‌توان به *پالپ‌فیکشن* (ساخته کوئنتین تارانتینو، محصول ۱۹۹۴)، و *فایت‌کلاب* (ساخته دیوید فینچر، محصول ۱۹۹۹) اشاره کرد.

شکل می‌دهد، آگاهی [اثر] از زوال است و فاصله» اش با سیاق پیدایش خود؛ به‌طوری‌که اثر کلاسیک عملاً متعلق است به «... یک نوع اکنون بی‌زمان که با هر اکنون دیگری معاصر است» (Gadamer 1960/2006: 288-9) - تعریفی سخت در تقابل با تعریف سینمادوستانی که یک فیلم را تنها در سیاق پیدایش آن (اعم از شرایط تاریخی، قواعد ژانر یا دغدغه‌های کارگردان آن) کلاسیک می‌نامند، ولو نفس فیلم این آگاهی را به بیننده منتقل نکند. اما نظر به جادۀ *ماله‌لاند*، «چه کسی تصورش را می‌کرد که» به قول کورسکی، «ده سال نگذشته، بازیکنی این شاهکار لینچ ... ما را دلتنگ نفس «فیلم» سازد؛ آن نوار براق سلولوئید؟ ... حال که فیلم در سال ۲۰۱۰ دیده می‌شود، تمایل آن به جست‌وخیز بین لایه‌های روایی به نظر معقول می‌رسد، گو اینکه بازتابی است از تجربه رسانه‌ای حال حاضر ما».

اما آیا احراز کلاسیک بودن جادۀ *ماله‌لاند* کمکی به درک بهتر آن خواهد کرد؟ تدوین این مجموعه جستار تلاشی است برای ارائه پاسخی مثبت به این سؤال. این پاسخ از چهار جهت رهگشا خواهد بود: ۱. مخاطب فیلم با اذعان به فاصله‌اش با سیاق پیدایش اثر (فاصله‌ای که نفس روایت فیلم احرازش کرده)، از وسوسۀ دستیابی به «ذات» و «راز» نهایی آن، همچون تجربه رویارویی‌اش با هر اثر به حق کلاسیک، دست خواهد شست؛ و در عوض ۲. بر شخصی بودن استنباط خود از آن تأکید خواهد گذاشت - امری که ضامن اعتبار خوانش‌های مکمل است؛ افزون بر این، ۳. تطبیق فرم اثر با دیگر آثار کلاسیک مشابه (ولو در سیاقی متفاوت) امکان درک بهتر محتوای آن را فراهم خواهد ساخت؛ و بدین وسیله ۴. زمینه برای شناخت وجه هنجاری دیگر آثار کلاسیک فراهم خواهد شد.

اگرچه در انتخاب جستارهای این مجموعه (به‌عنوان متونی راجع به جادۀ *ماله‌لاند*) تنها می‌شد به تحقق سه مزیت اول امید داشت، اساس تلاش برای تدوین این مجموعه به قصد تحقق مزیت چهارم بود: تا فهم جادۀ *ماله‌لاند* به‌عنوان اثری معاصر، زمینه را برای شناخت وجه هنجاری آثار کلاسیک به‌طور اعم فراهم کند. لذا پیش از پرداختن به دلایل انتخاب جستارهای این مجموعه، ابتدا شرحی بر این مزیت چهارم عرضه خواهد شد.

ارائه تعریفی دقیق از سویه هنجاری آثار کلاسیک می‌تواند بسیار دشوار باشد. چگونه رساله‌هایی همچون سیاست ارسطو و شهریار ماکیاولی که از حیث رویکرد و استدلال در تقابل با هم تعریف می‌شوند، می‌توانند هر دو آثاری کلاسیک باشند؟ آیا حق با رساله فلسفی کلاسیک عدل الهی لایب‌نیتس است یا داستان هجوآمیز و کلاسیک ساده‌لوح ولتر که در پاسخ به آن نوشته شد؟ چه وجه مشترکی هست بین اصول نیوتون، سمفونی ۵ بتهوون و غرور و تعصب جین آستین؟

آنچه در این مقایسه‌های مختصر آشکار می‌شود این است که باید صدق آثار کلاسیک را در ظرف صفاتی فراگیرتر از «صحیح» و «غلط» سنجید. رمان موبی‌دیک هرمان ملویل و نقاشی «ناهار در چمنزار» مانه، گرچه از دید منتقدان وقت آثاری غلط ارزیابی شدند، امروزه با صفات صاحب‌سبک و کلاسیک توصیف می‌شوند. در مقابل، افزون بر پنج قرن از ابطال دیدگاه‌های بطلیموس در المجسطی می‌گذرد و در طول قرن گذشته نقدهایی جدی به مطلوبیت آرمان‌شهر افلاطون در جمهور وارد آمده است؛ حال آنکه جایگاه این دو اثر نیز در پانتئون آثار کلاسیک گویا تا ابد محفوظ خواهد بود. به علاوه، طیف تقابل‌های محتوایی آثار کلاسیک معلوم می‌کند بدون سعی در «فهم» این آثار، هرگونه ارزیابی محتوایشان براساس تأثیر اولیه‌ای که بر مخاطب خود دارند (صرف نظر از فاصله زمانی بین آنها و مخاطبشان)، ارزیابی‌ای شتاب‌زده خواهد بود. گادامر این نکته را با تعریف امر کلاسیک به مثابه «چیزی مسلط بر فرازونشیب زمان‌ها و ذائقه‌های مختلف» تصریح می‌کند: «از قرار معلوم نه با آن شوک تشخیصی‌ای که گاهی یک اثر هنری را نزد معاصرانش ویژه می‌سازد ...، بلکه ما موقعی چیزی را کلاسیک می‌نامیم که شناختی نسبت به چیزی با دوام در کار باشد؛ نسبت به فحوایی که نمی‌تواند از کف برود و از کلیه کیفیت‌های زمان مستقل است» (Gadamer 1960/2006: 289).

نظر به این ملاحظات، می‌توان سویه هنجاری آثار کلاسیک را در تناسبی مستقیم با حدفاصل «تأثیر» اولیه این آثار و نوعی «ادراک» تلقی کرد که به تدریج با دگردیسی این تأثیر در ذهن مخاطبشان متبلور می‌شود. دامنه این دگردیسی بالقوه در فرم اثر نهفته است، و تفسیرهای مختلفی که از آن به دست داده می‌شود، بیش از آنکه خود بر محتوای اثر بیفزایند، با تأکید بر سویه‌های پیش‌تر ناپیدای آن،

راه همین دگردیسی را هموار می‌کنند. از این رو، می‌توان گفت آنچه آثار کلاسیک را به صورت بهنجار کلاسیک می‌سازد، بیش از عقاید و افکار خالقانشان و پیش از سربلندی در آزمون زمان، توانایی آن خالقان در ارائه فرمی متقاعدکننده برای ابراز عقاید و افکار خود از طریق مفاهیم و تجربه‌های «مسلط بر زمان‌ها و ذائقه‌های مختلف» است. لازم نیست در جزئیات عقاید افلاطون راجع به عشق با او هم‌نظر باشیم تا به زیبایی‌روایتی که از این مفهوم انسانی در ضیافت خود ارائه داده، پی ببریم؛ همان قدر که لازم نیست برای درک فریاد درد چهره‌های گرنیکا^۱، پیشاپیش به برهان شر^۲ متقاعد شده باشیم.

کمتر منتقدی در این تردید دارد که تجربه جاده مال‌هالند نیز اودیسه‌ای است از تأثیری اولیه تا دگردیسی‌ای ذهنی؛ کمالینکه به نوشته نیک لوانین، منتقد مجله اینترنتی NME، «... کاملاً احتمال دارد برخی منتقدانی هم که با نخستین تماشای جاده مال‌هالند در سال ۲۰۰۱ به آن امتیازی نداده بوده‌اند، هم‌اینک عقیده خود را تغییر داده باشند. فیلم فیلمی است چندلایه، دگرگون‌شونده و عمداً ابهام‌آمیز که ارتقای آن آن قدر که با چند دفعه دیدنش رقم می‌خورد، به مرور زمان رقم نمی‌خورد» (Levine 2016). اما فیلم علاوه بر این ساختار پیچیده، راوی یک موقعیت دشوار انسانی نیز هست: تجربه بی‌مقداری ما در برابر بازگشت‌ناپذیری زمان، عواقب تصمیم و عوامل تقدیر. این تنگنا را داستایوسکی در جنایت و مکافات از منظر دانای کل روایت می‌کند، اما در منظر اول‌شخص فیلم لینچ، به تیره‌نای تقدیرگرایی‌ای شوم نیز آلوده می‌شود؛ روایتی که لازم نیست برای ابراز عمق همدلی‌مان با قهرمان آن، پیشاپیش به مرجعیت جبر متقاعد شده باشیم.

همچنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در این مجموعه جستار کوشش می‌شود با «فرض» بر کلاسیک بودن جاده مال‌هالند، از سه مزیت این پیش‌فرض برای عبور از پیچیدگی‌های فرمی فیلم و وقوف بر محتوای ژرف آن استفاده شود.

۱. *Guernica*؛ اثری از پابلو پیکاسو، مربوط به سال ۱۹۳۷، که در واکنش به حمله هوایی ارتش‌های آلمان نازی و ایتالیای فاشیستی به درخواست ملی‌گرایان تحت حکمرانی فرانکو (دیکتاتور اسپانیا) به روستای گرنیکا، از توابع ایالت باسک اسپانیا، پدید آمد. عمده قربانیان این حمله از غیرنظامیان بودند.

۲. برهانی فلسفی در رد وجود خدا که مدعی است وجود شر در جهان با وجود یک خدای قادر و رحیم در تبیین است.

مزیت اول اذغانی است که مخاطب فیلم به «فاصله»ی خود با سیاق پیدایش اثر دارد. گفته شد که آگاهی اثر از این اختلاف سیاق، و تبیین مدعیاتش برحسب مفاهیم و تجربه‌هایی مسلط بر زمان‌ها و ذائقه‌های مختلف را می‌توان از مشخصات تعیین‌کننده آثار کلاسیک دانست. از همین رو، مخاطبان این آثار، بدون وسوسه دستیابی به پاسخی یقینی برای راز نهایی آنها همچنان قادر به فهمشان خواهند بود. درخصوص اثری به رازآمیزی *جاده مال‌هالند*، حتی شخص لینچ نیز از اذغان به این فاصله مستثنی نیست: او بالغ بر سه چهارم فیلم (از ابتدا تا سکانس خروج هراسان ریتا و بتی از خانه دایان سلوین^۱) را سه سال پیش از اکران عمومی فیلم در اصل به عنوان یک پایلوت^۲ تلویزیونی برای شبکه ABC ضبط کرده بود. مخالفت مسئولان شبکه با تولید سریال^۳ پروژه را برای بالغ بر یک سال متوقف کرد، که طی آن ایده تولید فیلمی سینمایی از بقایای این پایلوت به ذهن لینچ رسید: «... از زیباترین تجربه‌ها بود. همه چیز از یه زاویه دیگه دیده شد. همه چیز احیا شد، و بعد، فیلم برداری‌های بیشتری صورت دادیم. حالا که به عقب نگاه می‌کنم، می‌بینم [فیلم] از اولش هم می‌خواست همین شکلی باشه»^۴ (به نقل از Macaulay 2001). پس هیچ‌گونه پاسخ مفروضی را نمی‌توان برای راز نهایی فیلم متصور بود که نزد کسی - ولو کارگردان آن - پیشاپیش صورت‌بندی شده باشد. هر پاسخ ممکن به راز *جاده مال‌هالند* لاجرم به دایره تفسیر مخاطبانش از روایت فیلم تعلق خواهد داشت. این همان دومین مزیت «کلاسیک» دانستن فیلم است که تنها راه کسب فهمی درخور از محتوای اثر را در تدارک جورچینی منسجم از تفسیرهای «مکمل» می‌داند، نه تفسیری نهایی؛ و آنچه مترجم در انتخاب جستارهای این مجموعه

1. Diane Selwyn

۲. پایلوت به قسمتی مستقل از سریالی تلویزیونی اطلاق می‌شود که به صورت آزمایشی ساخته می‌شود تا احتمال موفقیت سریال نزد تهیه‌کنندگان ارزیابی شود و در صورت تأیید اولیه، شبکه نسبت به سرمایه‌گذاری و ساخت آن اقدام کند (در این صورت، این قسمت معمولاً به عنوان قسمت اول آن سریال نمایش داده خواهد شد). شبکه ABC برای ساخت پایلوت ناکام *جاده مال‌هالند*، چهارونیم میلیون دلار سرمایه‌گذاری کرده بود.

۳. آنچه به لینچ امکان داد تصاویر پایلوت *جاده مال‌هالند* را با تدوینی مجدد به صورت فیلم بلند سینمایی احیا کند، سرمایه‌گذاری کمپانی فرانسوی کانال پلاس برای خریداری حقوق اثر از شبکه ABC و ضبط سکانس‌های افزوده‌ای بود که هم‌اینک به یک چهارم پایانی فیلم شکل داده‌اند.

۴. برای آشنایی با جزئیات فنی تهیه *جاده مال‌هالند* و تغییرات نسخه سینمایی آن با نسخه پایلوت، مراجعه کنید به Friend (1999) و Buckland (2003).

– به عنوان قطعاتی از این جورچین – مدنظر داشت، از جمله طرد تفسیرهای تمامیت‌طلبی بود که با تکیه بر دو حکم جزمی، از طلب هر تفسیر مکملی ابا دارند: ۱. اینکه فیلم، به عنوان ساخته‌ای از دیوید لینچ، اثری است ترجمه‌ناپذیر که درک آن تنها به‌طریقی بی‌کلام و با چیزی میسر است که لینچ در استناد به درک قطعه‌ای موسیقایی، از آن با عنوان «شهود» یاد می‌کند؛ و ۲. اینکه بازنمایی موقعیت‌هایی همچون رؤیا، کابوس، عقده و همجنس‌خواهی در طول فیلم، امکان توسل به گفتمان روان‌کاوی را به‌منزلهٔ کلیدی اصطلاحاً «علمی» برای رمزگشایی از روایت فیلم مسجل می‌دارد. بر همین اساس، مترجم در انتخاب دو جستار اول کوشیده تا نخست همین دو مانع را از پیش روی مخاطب خود بردارد.

در جستار اول، «اعترافات یک فیلم‌بین به‌خصوص: بازبینی دیوید لینچ»، دیوید اندروز^۱، استاد نویسندگی در کالج بلک‌برن امریکا می‌کوشد در واکنش به منتقدانی که بر ترجمه‌ناپذیری آثار لینچ (اعم از جادهٔ مالهالند) اصرار دارند، قبح ارائهٔ تفسیر از این آثار را بزدايد؛ با این توضیح که، به قول اندروز، «... گرچه هیچ تفسیر 'بی‌نقصی' وجود ندارد، اما تفسیرهای خوب وجود دارند ... اگر منظور از 'خوب' خوانش‌هایی باشد احتیاط‌آمیز که اولاً نسبت به گشودگی متن وفادارند ...، ثانیاً نسبت به جایز‌الخطا بودن منتقد آگاه‌اند، و ثالثاً خود را یکسره وقف متن می‌کنند». چنین تفسیرهایی که به حدود و ثغور متن خود اذعان دارند، مسلماً از تفسیرهایی که احتمالی جز شهودی بودن فیلم را برنمی‌تابند موجه‌ترند؛ چرا که یکی از شهودهایی که به‌وضوح از ماجرای این فیلم استنباط می‌شود، احتمال وجود روایتی است دایر بر «رؤیا»ی قهرمان فیلم و سپس تجربه‌هایی از بیداری او که چه‌بسا در ایجاد (و اتمام) این رؤیا مؤثر بوده‌اند – روایتی که می‌توان آن را در قالب واژه‌ها نیز پیاده کرد. از این‌رو، اندروز در جستار بعدی این مجموعه، «یک فوک^۲ رؤیاگون: انواع منطق‌های جادهٔ مالهالند»، ابتدا به بسط همین احتمال پرترفدار در صورت‌بندی روایت فیلم می‌پردازد؛ اما پیرو تبصره‌هایی که در جستار نخست

1. David Andrews

۲. fugue؛ قطعه‌ای موسیقایی متشکل از دو یا چند صدا و یک درون‌مایه (تم). درون‌مایه در ابتدای قطعهٔ تعریف و سپس در تمامی قطعه در درجه‌ها و گام‌های مختلف بازنوازی می‌شود.

برشمرده بود، با ذکر جزئیات، موانع راه ارائه هرگونه تفسیر واحد و یکپارچه‌ای از فیلم (اعم از تفسیر رؤیامحور) را نیز برمی‌شمرد.

توجه به این موانع تفسیری در جاده ماله‌لاند سخت حائز اهمیت است، چراکه اگر فیلمی در باوراندن «رؤیا»ی شخصیتی داستانی به مخاطب خود این چنین موفق عمل کرده، مسلماً از ماهیت فریبکارانه شیوه‌های باوراندن «واقعیتی» همان قدر داستانی در خارج از آن رؤیا نیز به مخاطب خود آگاهی دارد: در یک سوم پایانی فیلم، مخاطب احساس می‌کند به تماشای واقعیت «بیداری» نشسته است، حال آنکه فیلم در همان جایی به پایان می‌رسد که رؤیای قهرمان آن به پایان رسیده بود؛ همان جایی که تصریح شده بود: «اینها همه توهم است». لذا واقعیتی که فیلم در برابر رؤیا/توهم/فیلم تعریف می‌کند، با «واقعیت» پس از بیداری قهرمانش این همان نیست؛ و از این رو نیز گفتمان تعبیر خواب و روان‌کاوی، هرچقدر هم پرتطرفدار^۱ باشد، ظرفیت میزبانی پیام نهایی فیلم را نخواهد داشت.

با عبور از این دو رویکرد حزمی به تفسیر فیلم، زمینه برای ورود خواننده به خوانش‌های تطبیقی پنج جستار بعدی هموار خواهد شد. در اینجا، منظور از «خوانش تطبیقی» تفسیری است مبتنی بر سومین مزیت «کلاسیک» خواندن جاده ماله‌لاند: تطبیق فرم روایت فیلم با فرم دیگر آثار کلاسیک مشابه، با ارجاع به مفاهیم و تجربه‌های انسانی، به منظور درک بهتر محتوای اثر. به استثنای ششمین جستار که به تطبیق تجربه تماشای جاده ماله‌لاند با دو تجربه انسانی اهتمام دارد، باقی جستارها روایت فیلم را در بستر چند سنت دیرپا در ادبیات و فلسفه کاویده‌اند. این چهار جستار انتخابی هستند از کتاب جاده ماله‌لاند، هشتمین جلد از مجموعه فیلسوفان در باب فیلم انتشارات راتلج که در سال ۲۰۱۳ به ویراستاری زینا جیانوپولو، استادیار ادبیات کلاسیک دانشگاه کالیفرنیا، در ایرواین منتشر شده است.

در ادامه، به ترتیب مروری بر این پنج جستار خواهیم داشت:

۱. برای مشاهده بخشی از تفسیرهای روان‌کاوانه فیلم نک:.

McGowan (2004), Lentzner & Ross (2005), McDowell (2005), Thomas (2006), Barbera & Moller (2007), Filippo (2007), Young (2007), Schaffner (2009), Akder (2012).

جستار «هویت و عاملیت در جاده مال‌هالند»، نوشته آلیسون دنهام^۱، پژوهشیار کالج سنت‌آن بریتانیا، و فرانک وارل^۲، مدرس دانشکده فلسفه و الاهیات دانشگاه ایالتی لونی‌یانا، می‌کوشد از شخصیت قهرمانان فیلم روایتی هم‌راستا با سنت تراژدی‌های آتنی عرضه کند؛ روایتی که در عین سازگاری با متن جاده مال‌هالند، شواهدی رهگشا از راز ماندگاری این فیلم نیز عرضه می‌کند. آدمی تا کجا بر ایجاد آرمان‌شهری رؤیایی اختیار دارد؟ وقتی در مختصات جهانی عقلانی، اختیار حق انسان قلمداد می‌شود و انسان گنهکار نیز به تعبیر راسکولنیکف، قهرمان جنایت و مکافات، حشره‌ای است بی‌مقدار که وجودش جامعه را متضرر می‌سازد، چرا اقدام به نابودی خودسرانه آن هم‌نوع گنهکار، آدمی را بی‌اختیار در شفیقه وجدانش به حشره‌ای تازه مبدل خواهد کرد؟ این سؤالات دیرپا، در چهارچوب جستار بعد و در تطبیق فیلم با اثری از ادبیات مدرن، پی‌گرفته خواهد شد؛ اثری متعلق به نویسنده مسخ، فرانکس کافکا.

جستار «امر، امر کابوی: جاده مال‌هالند، کافکا و اختیار واهی»، نوشته آلن نلسون^۳، استاد فلسفه در دانشگاه کارولینای شمالی، سرگذشت قهرمان جاده مال‌هالند را در تطبیق با ماجرای کا.^۴، قهرمان رمان قصر کافکا می‌کاود. به‌زعم نلسون، «در اکثر آثار لینچ، موضوعات کافکا‌طور فراوان به چشم می‌خورد: از طرفی هم‌نشینی امر متعارف و امر مابعدالطبیعی در بزرگ‌راه گمشده و توئین‌بیکس را داریم، از سوی دیگر، کشف باطن پلید امر ظاهراً سلیم که در مخمل‌آبی^۵ به چشم می‌خورد. این فهرست را می‌شود ادامه داد، اما جالب است که تعارض موضوعی‌ای که در آثار کافکا بین فرد و ساختارهای تیره قدرت به چشم می‌آید، در این فیلم‌ها وضوح چندانی ندارد. این در حالی است که جاده مال‌هالند به تأکید بر همین تعارض اهتمام دارد». اما زاویه اول‌شخص روایت فیلم از چنین تعارضی، به تجربه بی‌مقداری فرد رنگی از مواجهه با امر والا^۶ نیز می‌بخشد؛ کیفیتی که در

1. Alison Denham

2. Frank Worrell

3. Alan Nelson

4. K.

5. Blue Velvet (1986)

۶. sublime؛ از ریشه لاتینی sublimis (مشتق از sub + limen، به‌معنای تحت‌اللفظی «ورای + آستانه»)، اصطلاحی است فلسفی در اشاره به جلال و جبروت هر موجودیتی (اعم از فیزیکی، اخلاقی، عقلانی، متافیزیکی، زیبایی‌شناختی، روحانی یا هنری)، که به‌ویژه ورای آستانه محاسبه، قیاس یا تقلیدپذیری باشد.

عموم آثار سرد کافکا غایب است. به استناد همین کیفیت، می‌توان جاده مال‌هالند را در عین روایت تیره‌وتارش از تعارض فوق، اثری «زیبا» نیز تلقی کرد. این نکته در جستار بعد که زیبایی فیلم را در سیاق گسترده‌تر ایده‌های آستتیک^۱ می‌کاود، زمینه را برای واشکافی فرم روایت جاده مال‌هالند هموار می‌سازد.

جستار «سیلنسیو: جاده مال‌هالند همچون رومانسیسم سینمایی»، نوشته رابرت سینربرینک^۲، مدرس فلسفه در دانشگاه مک‌کوآیر استرالیا، با تأکید بر ابتکارات فرمی فیلم و جانمایی آنها در بستر تحولات فلسفه رمانتیک، می‌کوشد از مراتب زیبایی جاده مال‌هالند پرده بردارد. ارجاعات منحصر به فرد فیلم به سکانس‌هایی از تاریخ سینما که در هم‌نوایی با منطق رؤیا صورت گرفته‌اند، و همچنین طریقه واگشایی راز فیلم در سکانس باشگاه سیلنسیو، از ژرف‌ترین و پرمایه‌ترین لایه‌های زیبایی‌شناختی فیلم‌اند که نویسنده می‌کوشد آنها را در استناد به مناسبات پیچیده لایه‌های روایت فیلم تحلیل کند. اما در شرایطی که او می‌کوشد این پیچیدگی را به‌طریقی نظری با تبارشناسی ایده‌های استتیک ملموس سازد، نیم‌نگاهی به برخی جوانب تجربه زیسته ما در عمل نیز می‌تواند بر این پیچیدگی پرتو بیفکند؛ موضوعی که دست‌مایه بحث جستار بعد خواهد بود.

جستار «خارج از گام، خارج از دید: حس‌آمیزی و منظر فیلم»، نوشته جنیفر بارکر^۳، استادیار ارتباطات در دانشگاه ایالتی جورجیا، تجربه هضم زیبایی‌های جاده مال‌هالند را با دو تجربه زیسته ما تطبیق می‌دهد: حس‌آمیزی^۴ و عمق‌آگاهی^۵. حس‌آمیزی وضعیتی است که در آن تحریک یک گذرگاه حسی یا شناختی، موجب تحریک ناخواسته و خودبه‌خودی گذرگاه حسی یا شناختی دیگری می‌شود. به‌عنوان نمونه، تجربه «دورتر»^۶ انگاشتن سال ۱۳۷۰ از سال ۱۳۹۰، یا تداعی «شکل»

۱. aesthetic؛ یا زیبایی‌شناختی. کاربرد مفهوم زیبایی‌شناسی (aesthetics) در ساحت فلسفه (چنان‌که نخستین بار الکساندر بومگارتن، فیلسوف آلمانی سده ۱۸، در رساله ملاحظات فلسفی‌ای در باب برخی موضوعات مرتبط به شعر [۱۷۳۵] آن را رقم زد)، ناظر بر امری است که حساسیت ناظر را برانگیزد (کمالتیکه واژه aesthetic، خود از ریشه یونانی آیستتیکوس [αἰσθητικός / aisthetikos] به‌معنای «حساس» است). لذا کاربرد این صفت در متن کتاب، ناظر بر امری است که حساسیت بیننده را برانگیزد، نه لزوماً امری که هر بیننده‌ای بر سر «زیبا» بودن آن اتفاق نظر داشته باشد. جهت حفظ جوانب معنایی این مفهوم پرکاربرد فلسفی، از ترجمه صفت استتیک در طول کتاب اجتناب کرده‌ام.

2. Robert Sinnerbrink

3. Jeniffer Barker

4. synaesthesia

5. proprioception

(یا حتی رنگی برای) اعداد در پی شنیدن «نام» آنها. برخلاف ماهیت غیر ضرور حس آمیزی در تجربه‌های روزمره، عمق آگاهی از ضروریات کسب هر تجربه‌ای است؛ حسی که ابعاد و موقعیت نسبی اندام‌های بدن و شدت نسبی نیروهای وارده به اشیا حین انجام اعمال ناخودآگاه را ذیل مختصات واحد انفسی تعیین می‌بخشد. اگرچه دو اصطلاح فوق از قاموس علم به عاریت گرفته شده‌اند، قرائت بارکر از جادۀ مال‌هالند هیچ داعیه‌ای نسبت به آگاهی فیلم از این دو مقوله و استفاده از آنها به عنوان ابزار روایت مطرح نمی‌کند؛ بلکه او در استناد به عینیت داشتن تجربه حس آمیختی و عمق آگاهانه، می‌کوشد از فروکاستن فیلم به تجربه‌ورزی صرفاً هنری امتناع به عمل آورد. به زعم بارکر، «... جادۀ مال‌هالند به کنکاش در هم‌جواری و تقارن شنوایی و بینایی، صدا و تصویر، رؤیا و بیداری، گذشته و حال، و خود و دیگری اهتمام دارد؛ و از هر جزئی از روایت، هر شخصیتی، هر فضایی و هر وجهیت حسی‌ای برای گذار از یکی به دیگری استفاده می‌کند». از این رو، تحریک تجربه حس آمیختی در جای جای فیلم (همچون تلمیح به سکانس‌های آشنای تاریخ سینما و پرفورمنس^۱ باشگاه سیلنسو)، به عنوان دریچه‌ای برای کنکاش در دیگر تقارن‌ها قلمداد می‌شود. اما آیا برای این تقارن‌های دیگر نیز (همچون تقارن خواب و بیداری، صدا و تصویر، گذشته و حال و ...) می‌توان عینیتی هم‌سنگ حس آمیزی متصور بود؟ این سؤالی است که واپسین جستار این مجموعه پرداختی دقیق‌تر به آن دارد.

جستار «تشریف عفریتی بر جادۀ مال‌هالند»، نوشته پاتریک لی. میلر^۲، استادیار فلسفه در دانشگاه دوکسن پنسیلوانیا، همچون جستار سوم («هویت و عاملیت در جادۀ مال‌هالند»)، می‌کوشد این فیلم را به عنوان خُلف مدرن نمایشنامه‌های تراژیک بررسی کند؛ این بار با دفاع از ساختار فرمی آن. به زعم میلر، رویکرد ابتکاری‌ای که فیلم به بازنمایی رابطه رؤیا و واقعیت دارد، امکان قرائتی دقیق‌تر از ساختار فرمی آن را نسبت به خوانش‌های فرویدی، از طریق ایده‌های سلف فروید، فردریش نیچه، فراهم می‌سازد. این امکان به میلر اجازه می‌دهد در عین وفاداری به متن جادۀ مال‌هالند،

۱. performance؛ مراسمی که در آن یک هنرمند یا گروهی از هنرمندان به عرضه یا اجرای یک یا چند اثر هنری برای مخاطبان خود می‌پردازند. عمده‌آثرهای تحت شمول پرفورمنس عبارت‌اند از رقص، موسیقی و موسیقی-تئاتر، تئاتر، هنر اجرا (performance art)، سیرک و شعبده‌بازی.

ذیل مختصاتی فراگیرتر اقدام به تطبیق ساختار فرمی فیلم با یک تراژدی آتنی کند. در این مختصات، می‌توان تقارن‌های متعدد فیلم را در عوض گذار از مقوله‌ای مطلق^۱ به مقوله مطلق دیگر (همچون خواب به بیداری، گذشته به حال، بینایی به شنوایی و ...)، برحسب قبض و بسط عفریت^۲ «نمایش» فهمید. عفریت مفهومی است که در فلسفه‌های یونان باستان به مصادیق انحراف از نظم طبیعت و عدول از مرزبندی مقوله‌های مطلق فلسفی اطلاق می‌شده است، حال آنکه از شروط ضروری حفظ پیوستگی در واگشایی داستان یک نمایش است، و از همین رو است که در آرمان‌شهر افلاطون برای هنر به طور اعم، و خاصه نمایش، جایی در نظر گرفته نمی‌شود. به زعم میلر، *جاده مال‌هالند* به عنوان نمایشی راجع به سرشت نمایش، در واقع روایتی است از تحول تدریجی مقوله‌های بنیادین روایت، ابتدا در مقام بازنمودهایی از جهان واقع، و رفته رفته به هیئت عفریتی که سرانجام در تکیه‌گاه^۳ روایت فیلم، در «سکوت» و روشنای سالن از هر واقعیتی آشکارتر می‌شود: اینکه «فیلم» به اتمام رسیده است.

در تدوین این مجموعه، بالغ بر شصت جستار مطالعه و بررسی شده است که جملگی به نقد و تحلیل *جاده مال‌هالند* اهتمام دارند. این جستارها در کتاب‌های مختص به سینمای لنینچ یا مجلات معتبر سینمایی و پژوهشی خارج از کشور منتشر شده‌اند. کوشش شده در کتاب، به فرازهای مربوط به این متون که حاوی بصیرت‌هایی ارزنده برای بحث جستارهای اصلی مجموعه‌اند، در قالب پی‌نوشت استناد شود (گفتنی است کلیه پی‌نوشت‌های کتاب از مترجم است و پی‌نوشت‌های نویسندگان با اعداد داخل قلاب - مانند [۱] - مشخص شده‌اند). اولین جستار این مجموعه («اعترافات یک فیلم‌بین به خصوص») نیز اصالتاً در مجله‌ای منقضی (*Bridge*)، چاپ کانادا) منتشر شده بود که به لطف نویسنده، نسخه‌ای از آن در اختیار مترجم قرار گرفت.

۱. category؛ اصطلاحی فلسفی به معنای اساسی‌ترین و فراگیرترین قالب‌های مفهومی‌ای که مطابق آنها می‌توان دست به تقسیم‌بندی باشنده‌ها (اعم از زنده و غیرزنده، عینی و ذهنی) زد. به عنوان نمونه، ارسطو در رساله قاطیغوریاس به معرفی ده مقوله مطلق اولیه (اعم از جوهر، غرض، کم، کیف و ...) می‌پردازد که به «مقولات عشر» معروف‌اند.

2. monster

۳. singularity؛ اصطلاحی فیزیکی، دال بر نقطه‌ای از فضا/زمان که در آن میدان جاذبه (و به تبع آن چگالی ماده) با میل به بی‌نهایت، در ارجاع به هیچ نظام مختصاتی قابل توصیف نیست. مصداق عینی این مفهوم، مرکز یک سیاه چاله است.

در ترتیب انتشار جستارها (به جز دو جستار نخست که پیش‌تر توضیح داده شد)، نظم خاصی مدنظر مترجم نبوده است و پیش‌زمینه‌های درک مدعیات هر جستار، مقدماً از سوی نویسنده فراهم شده است. با این همه، جهت وقوف بهتر بر برخی قیاس‌ها، بهتر است خواننده پیشاپیش تجربه تماشای دست‌کم بزرگ‌راه گمشده پرسونا، سان‌ست بلوار و سرگیجه (خاصه در مطالعه پنجمین جستار) را داشته باشد. تلاش مترجم تدارک مختصاتی درخور برای شناخت همه‌جانبه راز جاده مال‌هالند بوده است؛ فیلمی داستانی در ردیف آثار سترگ ادبی که با فاصله‌ای قابل توجه از سینمای ژانر و تجربی، آستانه‌های بکر روایت را در تکیه‌گاه هم‌مرزی ادبیات، سینما و فلسفه درنور دیده است. در انتها، به قول ایتالو کالوینو^۱، نویسنده ایتالیایی، «... باید این را بار دیگر بنویسم تا مبدا کسی بر این باور باشد که کلاسیک‌ها را باید به دلیل 'نیل به فلان غایت'، هرچه باشد، خواند. تنها دلیلی که شاید بتوان اقامه کرد این است که خواندن کلاسیک‌ها بهتر از نخواندنشان است. و چنانچه کسی معترض شود که به دشواری‌اش نخواهد ارزید، به جمله‌ای استناد خواهم کرد از چوران^۲ (که گرچه هنوز یک کلاسیک نیست، اما در آینده خواهد شد): همچنان‌که مشغول تهیه شوکران بودند، سقراط سرگرم فراگیری اجرای نغمه‌ای با فلوت بود. پرسیدند: 'به چه درد می‌خورد؟' گفت: 'به درد دانستن این نغمه پیش از مرگ'».

احسان سنایی اردکانی

پاییز ۹۶

منابع

- Akder M. (2012), "Memory, Identity and Desire: A Psychoanalytic Reading of David Lynch's *Mulholland Drive*", *Cinema Journal*. Vol. 2.1, pp. 59-76.
Barbera J. & Moller H. J. (2007), "*Mulholland Drive*: A Self-Psychology Perspective", *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 88, pp. 515-526.

1. Italo Calvino (1923-1985).

۲. Emil Cioran: (۱۹۱۱-۱۹۹۵)، فیلسوف و جستارنویس رومانیایی.

- Barzegar E. (2014), "Mulholland Drive: An Intertextual Reading", *Cinema Journal*, Vol. 4.1, pp. 63-78.
- Buckland W. (2003), "A Sad, Bad Traffic Accident: the Televisual Prehistory of David Lynch's *Mulholland Dr.*", *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 1, No. 1, pp. 131-147.
- Campora M. (2014), "*Mulholland Drive*" by Campora M., in *Subjective Realist Cinema* (Berghahn Books), pp. 67-93.
- Cook, R. F. (2011) "Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's *Mulholland Drive*," *Quarterly Review of Film and Video* 28: 369-81.
- Ebert R. (Oct. 12, 2001), "*Mulholland Drive*", accessed via <http://www.rogerebert.com/reviews/mulholland-drive-2001>.
- Filippo M. S. (2007), "The "Other" Dreamgirl: Female Bisexuality as the "Dark Secret" of David Lynch's *Mulholland Drive*", *Journal of Bisexuality*, Vol. 7 (1/2), pp. 13-49.
- Friend T. (1999), "Creative Differences", *The New Yorker*, Sep. 6 issue, pp. 56-67, accessed via: <https://www.newyorker.com/magazine/1999/09/06/creative-differences>.
- Gadamer H-G. (1960/2006), *Truth and Method*, Weinsheimer J. & Marshall D. G. (tr.), (London, New York: Continuum).
- Holden S. (Oct. 6, 2001), "Film Festival Review; Hollywood, A Funhouse of Fanstasy", *NYTimes*, accessed via: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9901E2DA143CF935A35753C1A9679C8B63>.
- Koresky M. (Jan. 1, 2010), "Best of the Decade #1: *Mulholland Drive*", in *Reverse Shot* (accessed via http://reverseshot.org/symposiums/entry/720/1_mulholland_drive).
- Laine T. (2009), "Affective Telepathy, or the Intuition of the Heart: Persona with *Mulholland Drive*", *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 7, no. 3, pp. 325-338.
- Lentzner J. R. & Ross D. R. (2005), "Dreams that Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in *Mulholland Drive*", *American Imago*, Vol. 62, No. 1, pp. 101-123.
- Levine N. (Aug. 24, 2016), "Film Critics Love David Lynch's *Mulholland Drive* Now, But what did They Think Back in 2001?", *nme.com*, accessed via:

- <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/film-critics-love-mulholland-drive-now-but-what-did-they-say-when-it-came-out-in-2001-3956>.
- Lindop S. J. (2014), "Carmilla, Camilla: the Influence of the Gothic on David Lynch's *Mulholland Drive*", *Media-Culture Journal*, Vol. 17, No. 4.
- Macaulay S. (2001), "The Dream Factory", *Filmmaker*, Vol. 1, No. 10, pp. 64-67.
- McDowell K. (2005), "Unleashing the Feminine Unconscious: Female Oedipal Desires and Lesbian Sadomadochism in *Mulholland Dr.*", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, no. 6, pp. 1037-1049.
- McGowan, T. (2004), "Lost on *Mulholland Drive*: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood", *Cinema Journal*, 43 (2), pp. 67-89.
- Patterson J. (Apr. 10, 2017), "*Mulholland Drive*: David Lynch's Masteropiece is a Wide-Open Work of Art", in the *Guardian* (accessed via: <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/10/mulholland-drive-david-lynch-rerelease>).
- Perez R. (2015, Oct. 30), "*Mulholland Drive*: Hilights from the Criterion Collection Interviews with David Lynch, Naomi Watts & More", *indiewire.com*, accessed via: <http://www.indiewire.com/2015/10/mulholland-drive-highlights-from-the-criterion-collection-interviews-with-david-lynch-naomi-watts-more-109451/>
- Schaffner A. K. (2009), "Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch's *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, and *Inland Empire*", *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 45, No. 3, pp. 270-291.
- Schlegel C. W. F. (1800/1971), "On Incimprehensibility", in *Lucinde and the Fragments*, Peter Firchow (tr.) (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Shetley V. (2006), "The Presence of the Past: *Mulholland Drive* against *Vertigo*", *Raritan Winter*, Vol. 25, no. 3, pp. 112-128.
- Sontag S. (2003), *Regarding the Pain of Others* (Farrar, Straus and Giroux: 2013).
- Thomas, C. (2006) "'It's No Longer Your Film': Abjection and (the) *Mulholland* (Death) *Drive*", *Angelaki* 11(2): 81-98.
- Young J. (2007), "Identity as Subterfuge: A Kleinian and Winnocottian Reading of David Lynch's *Mulholland Drive*", *Psychoanalytic Review*, Vol. 94, no. 6, pp. 903-925.

درباره فیلم و کارگردان

جاده مالهند از مرموزترین و بحث‌انگیزترین آثار سینمای نئونوار، از زمان نخستین اکرانش در جشنواره کن ۲۰۰۱، توجه و تحسین مخاطبان و منتقدان بسیاری را برانگیخته است. فیلم ماجرای بازیگری جویای نام را به نام بتی (با بازی ناتومی واتس) روایت می‌کند که در پی ملاقاتی غیرمنتظره با زنی ویلان و مبتلا به فراموشی که خود را ریتا می‌خواند (با بازی لارا هرینگ)، در صدد برمی‌آید از راز هویت ریتا پرده برگیرد. ماجراهای متعددی که در حواشی این پیرنگ سست روایت می‌شود، بیننده را رفته‌رفته درگیر طیفی از حال‌وهوای متنوع - از کمیک گرفته تا تراژیک - می‌سازد، تا عاقبت آن راز ابعادی غیرمنتظره به خود می‌گیرد. لینچ بخش اعظم جاده مالهند را در سال ۱۹۹۹ در قالب پیلوتی تلویزیونی برای شبکه ABC ساخت، اما با پاسخ رد مسئولان شبکه مواجه شد. به یمن اعتماد و سرمایه‌گذاری کمپانی فرانسوی کانال پلاس برای تهیه چند سکانس افزوده، این پیلوت عاقبت به فیلم بلند سینمایی مبدل شد؛ فیلمی که با اکران در جشنواره کن ۲۰۰۱، جایزه بهترین کارگردانی را به اتفاق برادران کوئن از آن خود کرد. از دیگر جوایز فیلم می‌توان به جایزه بهترین فیلم و بهترین بازیگر نقش اول زن از انجمن ملی منتقدان آمریکا، جایزه بفتا برای بهترین تدوین (ماری سوئینی^۱)، و جایزه ایندیپندنت-اسپیریت برای بهترین فیلم‌برداری (پیتر دمینگ^۲) اشاره کرد.

1. Mary Sweeney

2. Peter Deming

جاده مال‌هالند همچنین میزبان واپسین نقش‌آفرینی آن میلر^۱ (۱۹۲۳-۲۰۰۴)، از بازیگران موزیکال‌های کلاسیک هالیوود در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ میلادی، و نقطه‌شروعی برای فعالیت حرفه‌ای واتس و هرینگ بود.

دیوید لینچ متولد ۱۹۴۶ در شهر میسولای ایالت مونتانا، در بیست‌سالگی عازم فیلادلفیا شد تا در آکادمی هنرهای زیبای پنسیلوانیا در رشته نقاشی به تحصیل بپردازد. یک سال بعد، نخستین فیلم کوتاه خود، شش مرد که بیمار می‌شوند^۲، و سپس انیمیشن چهار دقیقه‌ای الفبا^۳ را ساخت که بودجه آن از بورسیه‌ای وابسته به انیستیتو فیلم آمریکا تأمین شده بود. پس از تصمیم به فیلم‌ساز شدن، عازم لس‌آنجلس شد تا در آنجا نخستین فیلم بلند خود، کله‌پاک‌کن، را بسازد؛ فیلمی سوررئالیستی در ژانر وحشت که به‌عنوان فیلمی شبانه، موقعیت خود را در مقام اثری کالت تثبیت کرد. او سپس مرد فیل‌نما^۴ (۱۹۸۰)، فیلم علمی‌تخیلی دون^۵ (۱۹۸۴) و ثنوناور مخمل‌آبی (۱۹۸۶) را ساخت که نامزد بهترین فیلم و بهترین کارگردانی از جشنواره اسکار شد. در سال ۱۹۹۰، تولید فصل اول سریال جنایی و پرطرفدار تئوین‌پیکس را برای شبکه ABC کلید زد (که در فصل دوم، ادامه ساخت آن به تصمیم شبکه متوقف شد)، و سپس فیلم جاده‌ای وحشی بالفطره را ساخت. دو سال بعد، پیش‌درآمد آن سریال را ساخت با عنوان تئوین‌پیکس: با من بر آتش بیا، که نه منتقدان و نه مخاطبان از آن استقبال نکردند. لینچ سپس اقدام به ساخت بزرگ‌راه گمشده، قصه استریت^۶ (۱۹۹۹) و جاده مال‌هالند کرد که برای آن جایزه بهترین کارگردانی را از جشنواره فیلم کن و همچنین جایزه سزار را برای بهترین فیلم خارجی بُرد. سپس اینلند ایمپایر (۲۰۰۶) را ساخت که فیلمی است تمام‌دیجیتال به طول تقریباً سه ساعت.

اگرچه لینچ از کارگردانانی همچون استنلی کوبریک، فدریکو فلینی، ورنر هرتسوک و ژاک تاتی تأثیر پذیرفته، فیلم‌هایش آثاری سوررئالیستی و تجربی به سبکی منحصر به فردند که به سبک «لینچی» معروف است؛ اسلوبی از بیان

1. Ann Miller

2. Six Men Getting Sick

3. The Alphabet

4. The Elephant Man

5. Dune

6. Twin Peaks: Fire Walk with Me

7. The Straight Story

سینمایی که با طنز طعن‌آلود، منطق رؤیا و قدرت بصری ضمیر ناخودآگاه، امر مابعدالطبیعی را با امر متعارف، و امر غریب را با امر روزمره درمی‌آمیزد.

سواى از حوزه فیلم، لینچ همچنین آثاری را در زمینه نقاشی، طراحی، عکاسی و مجسمه‌سازی خلق کرده، و در سال ۲۰۰۷ آلبوم *هواست روی آتش*^۱ را بیرون داد که ثمرهٔ چهل سال فعالیت او در این حوزه‌هاست. او در سال ۲۰۰۲ با الهام از امکان‌های هنری نهفته در رسانهٔ اینترنت، مجموعه‌فیلمی کوتاه تحت عنوان *داملبند*^۲، و همچنین سیت‌کام^۳ *سوررنال خرگوش‌ها*^۴ را ساخت و از طریق وبسایت خود آنها را منتشر کرد.

دستاوردهای متعدد عمر هنری لینچ، از جمله عبارت‌اند از نخل طلای بهترین فیلم برای وحشی *بالفطره* از جشنوارهٔ کن، سه بار نامزدی برای بهترین کارگردانی و یک بار نامزدی برای بهترین فیلم از جشنوارهٔ اسکار، خرس طلایی جشنوارهٔ برلین برای یک عمر دستاورد هنری و نشان لژیون دونور از دولت فرانسه.^۵

1. *The Air is on Fire*

2. *Dumbland*

۳. یا کم‌دی موقعیت، گونه‌ای از کم‌دی است که بار طنز آن بر دوش دیالوگ‌ها و فعالیت‌های روزمرهٔ شخصیت‌هاست، که معمولاً با پیش آمدن هر موقعیت طنزآمیز، صدای خندهٔ استودیویی پخش می‌شود.

4. *Rabbits*

۵. توضیحات مربوط به بیوگرافی لینچ، ترجمه‌ای است از «یادداشتی دربارهٔ کارگردان»، منتشرشده در کتاب *جادو مال‌هاند* (انتشارات راتلج: ۲۰۱۳)، با اندکی تصرف.

درباره نویسندگان

دیوید اندروز مدرس سابق ادبیات و فیلم آمریکا در دانشگاه‌های ایالتی نیویورک و شیکاگو، هم‌اینک در کسوت استاد مهمان در کالج بلک‌برن ایلینوی مشغول به تدریس در رشته نویسندگی است. از او تاکنون بالغ بر بیست مقاله در مجلات پژوهشی حوزه فیلم و رسانه، و همچنین سه کتاب منتشر شده است؛ که از آن بین می‌توان به زیباگرایی، ناباکوف و لولیتا^۱ (۱۹۹۹)، و نظریه‌پردازی سینماهای هنری: خارجی، کالت، آوانگارد و ورای آن^۲ (۲۰۱۳) اشاره کرد.

جنیفر بارکر^۳ دانش‌آموخته مطالعات انتقادی از دانشکده تئاتر، فیلم و تلویزیون دانشگاه کالیفرنیا در لس‌آنجلس، سابقاً مدرس مطالعات فیلم در دانشگاه‌های ویسکانسین-میلواکی و دانشکده رادیو/تلویزیون/فیلم دانشگاه نورث‌وسترن بوده، و در حال حاضر به‌عنوان استادیار ارتباطات در دانشگاه ایالتی جورجیا مشغول به تدریس است. علایق پژوهشی او معطوف است به مطالعات سینمایی، با تمرکز بر سینما و حواس، حس‌آمیزی، پرفورمنس، فمینیسم و سینمای مستند. از بارکر تاکنون کتاب دیدگان بساویی: لامسه و تجربه سینمایی^۴ (۲۰۰۹) منتشر شده است.

الیسون دنهام^۵ از پژوهشگران ارشد کالج سنت‌آن واقع در آکسفورد بریتانیا است.

1. *Aestheticism, Nabokov, and Lolita*

2. *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*

3. Jeniffer Barker

4. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*

5. Alison Denham

و هم‌زمان به تدریس در دانشکده‌های فلسفه و اقتصاد سیاسی دانشگاه تولین امریکا نیز اشتغال دارد. علایق پژوهشی او، حوزه‌های اخلاق، زیبایی‌شناسی و فلسفه ذهن را شامل می‌شود. از دهنام تاکنون کتاب‌های *استعاره و تجربه اخلاقی*؛ *جستاری در باب روان‌شناسی ارزش*^۱ (۲۰۰۰)، و *افلاطون در باب هنر و زیبایی*؛ *خوانش‌های کلاسیک و معاصر*^۲ (۲۰۱۱) منتشر شده است.

رابرت سینربرینک^۳ مدرس ارشد فلسفه در دانشگاه مک‌کوآیر استرالیا، و از اعضای هیئت سردبیری نشریه فیلم-فلسفه است. از او تاکنون مقالاتی متعدد در باب آثار دیوید لینچ، ترنس مالیک، میثائیل هانکه و لارس فون تریه منتشر شده است. کتاب‌های او از جمله عبارت‌اند از *تقد/امروز*^۴ (۲۰۰۶)، *درک هگل‌گرایی*^۵ (۲۰۰۷)، *فلسفه‌های جدید فیلم: تصاویر متفکر*^۶ (۲۰۱۱) و *اخلاق سینمایی: کنکاش در تجربه اخلاقی از طریق فیلم*^۷ (۲۰۱۶).

پاتریک لی. میلر^۸ استادیار فلسفه در دانشگاه دوکسن امریکا، به پژوهش در حوزه‌های فلسفه باستان، اگزیستانسیالیسم و روان‌کاوی اشتغال دارد. نخستین کتاب او، *خدا شدن*^۹ (۲۰۱۱)، به تبیین همبستگی عقل، خود بودن، و الوهیت در فلسفه متقدم یونان (از هراکلیتوس تا افلاطون) می‌پردازد؛ او هم‌اینک به تحریر دومین جلد این پژوهش مشغول است که گستره مدعایش را تا دوره متأخر فلسفه یونان (از ارسطو تا فلوپتین) تسری می‌دهد. از او پیش‌تر کتاب *تن و سیاست تن: مفهوم بیماری نزد بقراط و توسیدید*^{۱۰} (۲۰۰۲) منتشر شده بود.

1. *Metaphor and Moral Experience: An Essay in the Psychology of Value*

2. *Plato on Art and Beauty: Classic and Contemporary Readings*

3. Robert Sinnerbrink

4. *Critique Today*

۵. *Understanding Hegelianism*؛ این کتاب با مشخصات کتاب‌شناختی زیر به فارسی ترجمه شده است: سینربرینک ر. (۱۳۹۵). *شناخت هگل‌گرایی*. ترجمه مهدی بهرامی. تهران: نشر لاهیتا.

6. *New Philosophies of Film: Thinking Images*

7. *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*

8. Patrick Lee Miller

9. *Becoming God*

10. *The Body and Body Politic: Disease in Hippocrates and Thucydides*

آلن نلسون^۱ استاد فلسفه در دانشگاه کارولینای شمالی، و استاد بازنشسته فلسفه در دانشگاه کالیفرنیا در ایرواین است. او همچنین سابقه تدریس در دانشگاه‌های کالیفرنیا در لس‌آنجلس، دانشگاه کارولینای جنوبی، استنفورد و همچنین پیتسبورگ را در کارنامه خود دارد. پژوهش‌های او عمدتاً به فلسفه متقدم اروپا معطوف است؛ و هم‌اینک درباره مسائلی راجع به تکوین اندیشه اسپینوزا مشغول پژوهش است.

فرانک وارل^۲ مدرس پاره‌وقت در دانشکده فلسفه و الهیات دانشگاه ایالتی لوئیزیانا، به پژوهش و تدریس در حوزه‌های ریاضیات، روان‌شناسی اخلاق، اخلاق و زیبایی‌شناسی اشتغال دارد.

1. Alan Nelson

2. Frank Worell