تا تکینه‌گاه روایت

هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم *جادهٔ مالهالند*،
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 تکینه‌گاه روایت: هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم *جادهٔ مالهالند*، ساختهٔ دیوید لینچ/ [گردآوری و] ترجمهٔ احسان سنایی اردکانی.
مشخصات نشر: تهران: نشر کرگدن، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری: ۲۴۰ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س‌م.
شابک: 978-622-642075-4
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
عنوان دیگر: هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم *جادهٔ مالهالند*، ساختهٔ دیوید لینچ.
موضوع: لینچ، دیوید، ۱۹۴۶– م. ـــ نقد و تفسیر
موضوع: Lynch, David K., 1946- -- Criticism and interpretation
موضوع: *جادهٔ مالهالند* (فیلم: ۲۰۰۱م.)
موضوع: Mulholland Drive (Motion picture: 2001)
موضوع: سینما ـــ ایالات‌متحده ـــ فلسفه
موضوع: Motion pictures -- United States -- Philosophy
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۲
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۷۲۷۹۱۱۷

تا تکینه‌گاه روایت

هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم *جادهٔ مالهالند*، ساختهٔ دیوید لینچ

ترجمهٔ

احسان سنایی اردکانی

نشر کرگدن

همهٔ حقوق برای نشر کرگدن محفوظ است.
www.kargadanpub.com
telegram.me/kargadanpub
instagram.com/kargadan.pub

نشر کرگدن

تا تکینه‌گاه روایت: هفت جستار فلسفی دربارهٔ فیلم *جادهٔ مالهالند*، ساختهٔ 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: ۴-۷۵-۶۴۲۰-۶۲۲-۹۷۸

چاپ اول: ۱۳۹۹

تیراژ: ۷۰۰ نسخه

قیمت: ۵۰۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمهٔ مترجم: *جادهٔ مالهالند*، تولد یک کلاسیک ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ۱
دربارهٔ فیلم و کارگردان ـ ۲۱
دربارهٔ نویسندگان ـ ۲۵

اعترافات «یک‌نوع فیلم‌بینِ به‌خصوص»: بازبینی دیوید لینچ / دیوید اندروز ـ ـ ۲۹
یک فوگ رؤیاگون: انواع منطق‌های *جادهٔ مالهالند* / دیوید اندروز ـ ـ ـ ـ ۴۳
هویت و عاملیت در *جادهٔ مالهالند* / آلیسون دنهام و فرانک وارل ـ ـ ـ ـ ۸۱
امر، امر کابوی: *جادهٔ مالهالند*، کافکا و اختیار واهی / آلن نلسون ـ ـ ـ ـ ۱۲۳
سیلنسیو: *جادهٔ مالهالند* همچون رمانتیسیسم سینمایی / رابرت سینربرینک ـ ـ ۱۴۳
خارج از گام، خارج از دید: حس‌آمیزی و منظر فیلم / جنیفر بارکر ـ ـ ـ ـ ۱۷۳
تشرف عفریتی بر *جادهٔ مالهالند* / پاتریک لی. میلر ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ۱۹۷

به شب‌های با رضا، یوسف و متین
- مترجم

مقدمهٔ مترجم

جادهٔ مالهالند، تولد یک کلاسیک

> فاجعه‌ای که به تجربه درمی‌آید، اغلب به‌شکلی دلهره‌آور به بازنمودش 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 جملهٔ «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 تجربهٔ تماشای *جادهٔ مالهالند* را چنین توصیف کرده‌اند.[1] دیوید لینچ[2] بار دیگر اثری به کارنامهٔ پرحرف‌وحدیث 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. فیلمْ بازنمود هیچ «فاجعه»‌ای نبود، اما استفن هولدن، گزارشگر

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

2. David Lynch

نیویورک‌تایمز، دو روز پس از اکران عمومی آن در اکتبر ۲۰۰۱، اذعان کرد «وقتی *جادهٔ مالهالند* را می‌بینی، می‌مانی که آیا هیچ فیلم‌سازی تابه‌حال عمیق‌تر از دیوید لینچ کلیشهٔ هالیوود به‌مثابه 'کارخانهٔ 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 *جادهٔ مالهالند* به همان تفسیرها و اصطلاح‌شناسی سابقشان در مواجهه با دیگر آثار لینچ اکتفا کردند. درمقابل، عمدهٔ منتقدان با حفظ فاصله‌ای به یک اندازه از تعصب و نظریه، به تفاوت‌های روایت فیلم با اسلاف لینچی آن (خاصه *کله‌پاک‌کن*[۱] و *بزرگ‌راه گمشده*[۲]) پی بردند. راجر ایبرت، منتقد سرشناس *شیکاگو سان‌تایمز*، این فیلم را غایت کل کارنامهٔ لینچ دانست و اذعان کرد «حال که به مقصودش رسیده، *وحشی بالفطره*[۳] و حتی *بزرگ‌راه گمشده* را بر او می‌بخشم» (Ebert 2001). جان پَترسون، منتقد *گاردین* که تجربهٔ تماشای *کله‌پاک‌کن* را بر پردهٔ سالنی در بالتیمور، علی‌رغم اکران هفت فیلم دیگر لینچ از آن پس، با هیچ‌یک عوض نکرده بود، به خاطر دارد که «وقتی *جادهٔ مالهالند* را به‌اجبار به‌خاطر عایدی آن تماشا کردم، عجبا 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، *جادهٔ مالهالند* «فیلمی است برای وادادن. اگر منطق می‌خواهی، چیز دیگری ببین».

با گذشت بیش از یک دهه از اکران *جادهٔ مالهالند*، آنچه مسلّم 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.

2. *Lost Highway* (1997)

3. *Wild at Heart* (1990)

۴. *جادهٔ مالهالند* در نظرسنجی سه وب‌سایت نقد فیلم (Film Comment، Reverse Shot و IndieWire) و همچنین انجمن منتقدان فیلم لس‌آنجس (LAFCA) برای انتخاب بهترین فیلم دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم، متفقاً در جایگاه نخست قرار گرفت. همچنین در نظرسنجی سال ۲۰۱۶ شبکهٔ BBC از ۱۷۷ منتقد از ۳۶ کشور جهان، به‌عنوان بهترین فیلم قرن بیست‌ویکم تا به امروز انتخاب شده است.

هم‌اینک این نئونوآر[۱] درخشان را می‌توان همچون سلَف نوآر آن *سان‌ست بلوار*[۲] (محصول ۱۹۵۰)، راوی یک مقطع گذار در سینما دانست. همچنان‌که راجر کوک، سرپرست مطالعات فیلم در دانشگاه میسوری، خاطرنشان کرده، *سان‌ست بلوار* «با قرارگیری در آستانهٔ سینمای پَساکلاسیک، نشان می‌دهد چگونه ستاره‌های انگشت‌نمای عصر سینمای صامت (اعم از باستر کیتون، باسیل راتبون، و گلوریا سوانسون در نقش نورما دزموند) با طلیعهٔ عصری نوین در سینما، نادیده گرفته شدند» (Cook, 2011: 375). بر همین اساس، او *جادهٔ مالهالند* را نیز «چیزی بیش از ماجرای افول تراژیک یک بازیگر» می‌داند: «در مرتبهٔ تأملات فرافیلمی، *جادهٔ 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 طلیعهٔ 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 آبی شانگهای*[۴]). در *بزرگ‌راه گمشده* شاکلهٔ روایت فیلم ابتدا با ورود چند نوار مشکوک ویدئویی ترک برمی‌دارد، و عاقبت در پی احراز واقعیتی «دیگر» یک‌باره فرومی‌ریزد. اما در *جادهٔ 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 مسلّماً 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 به‌معنای «تاریک») به مجموعه‌ای از فیلم‌های جنایی اواسط دههٔ ۱۹۴۰ تا اواسط دههٔ ۱۹۵۰ هالیوود (خاصه در آثار کارگردانانی همچون اورسون ولز، فریتس لانگ، و بیلی وایلدر) اطلاق می‌شد که در فضایی از رعب، بدبینی و تهدید سپری می‌شدند. شاخصهٔ بصری فیلم‌های نوآر نورپردازی‌های پرکنتراست بود.

2. *Sunset Blvd.*

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

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

دنیایی که در آن رسانه‌ها به هیئت سرریزیْ لایتناهی از اطلاعات درآمده‌اند و در آن تشخیص صدق از شایعه و واقعیت از غلط دشوار است» (Koresky 2010).

این دگردیسی، عطف‌به‌ماسبق، عناصر روایی و حتی عنوان فیلم را نیز در بر می‌گیرد: *جادهٔ مالهالند*[1] مبدل می‌شود به همان جادهٔ ظلمانی‌ای که در امتداد آن چشم‌اندازی از درهٔ 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 پرسابقهٔ سینمای هالیوود (اعم از نوآر، وسترن، موزیکال و جنایی)، سوابق بازیگران جنجالی هالیوود (همچون ریتا هِی‌ورث[2] و ماری پِره‌ووست[3]) سوابق بازیگران فعلی فیلم[4]، سابقهٔ ساخت خود فیلم[5] و پیرنگ فیلم‌های به‌یادماندنی تاریخ هالیوود طنین‌انداز بوده است ـ فیلم‌هایی ازجمله

---

۱. واژهٔ drive را می‌توان علاوه بر «جاده» و «رانندگی»، به «سائق» یا عامل انگیختار نیز ترجمه کرد؛ اصطلاحی که بر نوعی کشش بی‌اختیار دلالت دارد. بر همین مبنا، نویسندگانی همچون Thomas (2006) عنوان فیلم را به «سائق مالهالند» 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" («رؤیای مالهالند») نیز ترجمه کرد.

2. Rita Hayworth

3. Marie Prevost

۴. نائومی واتس (Naomi Watts)، بازیگر نقش بتی/دایان در *جادهٔ مالهالند*، 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 یه چیز نمادین فوق‌العاده‌ست. می‌تونه برای بعضیا پر از معانی فوق‌العاده باشه و برای بقیه پر از معانی تلخ ـ همین جادهٔ بلند و بی‌پایان و پیچاپیچ» (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 ملکهٔ زیبایی سال ۱۹۸۵ راه ورود او را به هالیوود هموار کرد.

۵. تولید *جادهٔ مالهالند* نیز همچون فیلم خیالی *داستان سیلویا نورث* (*Sylvia North Story*) که ماجرای ساخت آن در طول فیلم روایت می‌شود، در مقطعی به تصمیم تهیه‌کنندگان اولیهٔ آن (مسئولان شبکهٔ ABC) متوقف شد. دراین‌باره در ادامهٔ متن اصلی بیشتر توضیح داده خواهد شد، اما در اینجا گفتنی است که ریشهٔ اختلافات لینچ و این تهیه‌کنندگان به اوایل دههٔ ۱۹۹۰ و فرایند تولید سریال *توئین‌پیکس* (*Twin Peaks*) برمی‌گشت. این تهیه‌کنندگان علاوه بر نارضایتی از پیرنگ اصلی روایت *جادهٔ مالهالند* (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 Kesher) در *جادهٔ مالهالند* 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 گرفتنْ بازیگر انتخاب می‌کرد».

جادوگر شهر اُز[1] (۱۹۳۹)، *گیلدا*[2] (۱۹۴۶)، *آواز در باران*[3] (۱۹۵۲)، *سرگیجه*[4] (۱۹۵۸)، *سیلویا*[5] (۱۹۶۵)، و از همه عریان‌تر *سان‌ست بلوار*. دامنهٔ این ارجاعات سینمایی را می‌توان تا فیلم‌هایی از تاریخچهٔ سینمای اروپا نیز، اعم از *تحقیر*[6] (۱۹۶۳) و *پرسونا*[7] (۱۹۶۶)، گسترش بخشید.[8]

به‌علاوه، همچنان‌که *سان‌ست بلوار* راوی‌گذار تراژیک سینمای صامت به مصوت از قول «صدا»ی یک قهرمان مرده بود، *جادهٔ مالهالند* روایتی است از قول قهرمانی در آستانهٔ (یا سکرات؟) مرگ که با تمرکززدایی تدریجی از صداقتِ «تصویر» خود، آهسته در سوگ بی‌ثباتی‌اش ـ همچون خوانندهٔ باشگاه سیلنسیو ـ تحلیل می‌رود. پیشینهٔ این فرم نامتعادل از روایت اول‌شخص، اگرچه در سینما به جنبش اکسپرسیونیسم آلمان و به‌ویژه فیلم *مطب دکتر کالیگاری*[9] (۱۹۲۰) بازمی‌گردد، در ادبیات قدمتی بیشتر دارد. این فرم درواقع صنعتی است ادبی موسوم به آیرونی استعلایی[10] که نویسنده و منتقد رومانتیک آلمانی، کارل ویلهلم فردریش اشلگل، در رسالهٔ *در باب فهم‌ناپذیری*[11] (۱۸۰۰) آن را معرفی و تشریح کرد. به بیان اشلگل، از مصادیق اطلاق آیرونی استعلایی (که او آن را «آیرونیِ آیرونی» می‌خوانَد) هنگامی است که فرد مجبور شود اثری هنری را «به‌رغم خواست خود بیافریند؛ همچون بازیگری مالامال از درد و عذاب» (Schlegel 1800/1971: 267).

آنچه به‌روایت *جادهٔ مالهالند* از سرگذشت تراژیک «بازیگر» معذبش کیفیتی منحصربه‌فرد بخشیده، استفادهٔ 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 مشاهدهٔ بحث‌هایی راجع به ارجاعات *جادهٔ مالهالند* 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 ریشهٔ یونانی آیرونیا [εἰρωνεία / eirōneía] به‌معنای «وانمود کردن») در فراگیرترین مضمون خود، صنعتی ادبی است که در آن ظاهر روایت با آنچه در باطن بر آن دلالت دارد، معانی‌ای یکسره 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» لُرد بایرون، شاعر انگلیسی، و نمایشنامهٔ «مارا ـ ساد»، نوشتهٔ پتر وایس، نمایشنامه‌نویس آلمانی، اشاره کرد.

11. *Über die Unverständlichkeit*

محوری ادبیات گوتیک و تراژدی‌های آتنی در قالب اثر مصور ادبی است. از اهم مؤلفه‌هایی که در خدمت این هدف واقع شده، می‌توان به نقش‌مایه‌های «قلعه»[۱]، «زن فتّانه»[۲]،

۱. نقش‌مایهٔ «قصر» یا «قلعه» در *جادهٔ مالهالند* از زوایای مختلفی قابل‌بررسی 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 نقش‌مایه در *جادهٔ مالهالند* پرداخته می‌شود: در خانهٔ 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 کُنت فرانچسکو چنچی بود که در هفت‌سالگی مادر خود را از دست داد و با پدر، برادر بزرگ‌تر، نامادری و نابرادری‌اش 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، به‌واسطهٔ موقعیت اشرافی‌اش اغلب آزاد بود و بیمی از تکرار اعمال خود نداشت. تلاش‌های بئاتریچه برای دادخواهی از مقامات رم بی‌نتیجه ماند و فرانچسکو به‌مجرد اطلاع از این موضوع، خانوادهٔ خود را به قلعهٔ مایملک خود در کوهستان ابروتزو 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 خوراندن به فرانچسکو بی‌نتیجه ماند. درنهایت، خانواده به دست خودْ 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 دست‌نشانده‌ها 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 (به‌جز نابرادری 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 الگوبرداری دایان از شخصیتی همچون بئاتریچه دانست: کسی که در تلاش برای حفظ معصومیت خود از گزند دیوان‌سالاری هالیوود، اقدام به قتلی ناگزیر و سپس تصادفی جلوه دادن آن کرده است؛ حال‌آنکه سازوکار رؤیاورزی رفته‌رفته بر عاملیت او در قتل (ولو قتل انسانی رذیل) بیش از معصومیتش تأکید می‌گذارد. از دیگر استفاده‌های *جادهٔ مالهالند* از استعارهٔ قلعه در دلالت بر دیوان‌سالاری ظالم، می‌توان به نام برادران «کاستیلیانی» (در ایتالیایی به‌معنای «افراد قلعه») و همچنین نام آقای «روک» (در فرانسوی به‌معنای «قلعه») اشاره کرد.

۲. femme fatale (به فرانسوی: «زن افسونگر» یا «شهرآشوب»)؛ 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 فتّانهٔ «ریتا/کامیلا» در *جادهٔ مالهالند* و مناسبات او با دیگر شخصیت اصلی فیلم، بتی/دایان، را می‌توان متأثر از رمان *کارمیلا* (۱۸۷۱-۱۸۷۲)، نوشتهٔ جوزف توماس شریدان لا فانو، نویسندهٔ ایرلندی سبک گوتیک دانست. *کارمیلا* نیز همچون *جادهٔ مالهالند*، از منظر یک «قربانی» بلوند و چشم‌آبی (به نام لارا) روایت می‌شود. هر دو ماجرا با وقوع سانحه‌ای جاده‌ای و سپس ورود اسرارآمیز غریبه‌ای مرموز و سیاه‌مو (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 عفریتی اوست. هر دو روایت در ادامه با دلباختگی همجنس‌خواهانهٔ شخصیت‌ها همراه می‌شوند و به فروپاشی تدریجی عواطف قربانی می‌انجامند. در رمان *کارمیلا*، شخصیت کارمیلا درواقع خون‌آشامی است که قربانیان خود را در خواب طعمه می‌کند؛ اما در پی دلباختگی‌اش به لارا، خون این قربانی را به‌تدریج می‌مکد. بدین‌وسیله، فرایند زوال و درنهایت مرگ لارا، تا موقع برملا شدن راز هویت کارمیلا، به‌طریقی کُند و تدریجی رقم می‌خورد. جهت آشنایی با دیگر جوانب ارجاع *جادهٔ مالهالند* به *کارمیلا* (به‌عنوان اثری پیشگام در ادبیات گوتیک)، نک.: Lindop (2014).

حس «آشناغریبی»[۱] (در ادبیات گوتیک)، قبض‌وبسط هویت و عاملیت قهرمان، تقدیرگرایی شوم و مداخلهٔ نیروهای الوهی (در تراژدی‌های آتنی) اشاره کرد.

بدین‌ترتیب، روایت *جادهٔ مالهالند* با ظرفیت ریشه‌یابی در سنت ستبر ادبی، نه‌فقط راه خود را از آثار کالت[۲] کارنامهٔ لینچ (به‌ویژه *کله‌پاک‌کن* و *بزرگ‌راه گمشده*) جدا می‌کند، بلکه شاهدی 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؛ حال‌آنکه نزد بینندهٔ ناآشنا با پیشینهٔ سینما بعید است از جذابیت و عمقی هم‌سنگ با اثر کلاسیک ادبی برخوردار باشند. درمقابل، *جادهٔ مالهالند* با برخورداری از تکنیک‌های تقلیدناپذیر «روایت‌پردازی» و با صورت‌بندی امکان تازه از بیانی توأماً روایی و سمعی‌ـبصری، 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، *جادهٔ مالهالند* همچنان از بسته‌ترین و خودارجاع‌دهنده‌ترین آثاری است که می‌توان در چهارچوب امکان‌های سینما متصور بود). به‌عبارت دیگر، *جادهٔ 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 هانس‌ـگئورگ 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 زمینهٔ 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) دست‌مایهٔ 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* (ساختهٔ کوئنتین تارانتینو، محصول ۱۹۹۴)، و *فایت‌کلاب* (ساختهٔ دیوید فینچر، محصول ۱۹۹۹) اشاره کرد.

3. normative

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) ـ تعریفی سخت در تقابل با تعریف سینمادوستانی که یک فیلم را تنها در استناد به سیاق پیدایش آن (اعم از شرایط تاریخی، قواعد ژانر یا دغدغه‌های کارگردان آن) کلاسیک می‌نامند، ولو نفْس فیلم این آگاهی را به بیننده منتقل نکند. اما نظر به *جادهٔ مالهالند*، «چه کسی تصورش را می‌کرد که» به قول کورسکی، «ده سال نگذشته، بازبینی این شاهکار لینچ ... ما را دلتنگ نفْس «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 تجربهٔ رسانه‌ایِ حال حاضر ما».

اما آیا احراز کلاسیک بودن *جادهٔ مالهالند* کمکی به درک بهتر آن خواهد کرد؟ تدوین این مجموعه‌جستار تلاشی است برای ارائهٔ 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 نفْسِ روایت فیلم احرازش کرده)، از وسوسهٔ دستیابی به «ذات» و «راز» نهایی آن، همچون تجربهٔ رویارویی‌اش با هر اثر به‌حق کلاسیک، دست خواهد شست؛ و درعوض ۲. بر شخصی بودن استنباط خود از آن تأکید خواهد گذاشت ـ 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 بدین‌وسیله ۴. زمینه برای شناخت وجه هنجاری دیگر آثار کلاسیک فراهم خواهد شد.

اگرچه در انتخاب جستارهای این مجموعه (به‌عنوان متونی راجع به *جادهٔ مالهالند*) تنها می‌شد به تحقق سه مزیت اول امید داشت، اساس تلاش برای تدوین این مجموعه به قصد تحقق مزیت چهارم بود: تا فهم *جادهٔ مالهالند* 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.

ارائهٔ تعریفی دقیق از سویهٔ 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 رسالهٔ فلسفی کلاسیک *عدل الاهی* 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. درمقابل، افزون بر پنج قرن از ابطال دیدگاه‌های بطلمیوس در *المجسطی* می‌گذرد و در طول قرن گذشته نقدهایی جدی به مطلوبیت آرمان‌شهر افلاطون در *جمهور* وارد آمده است؛ حال‌آنکه جایگاه این دو اثر نیز در پانتئون آثار کلاسیک گویا تا ابد محفوظ خواهد بود. به‌علاوه، طیف تقابل‌های محتوایی آثار کلاسیک معلوم می‌کند بدون سعی در «فهم» این آثار، هرگونه ارزیابی محتوایشان براساس تأثیر اولیه‌ای که بر مخاطب خود دارند (صرف‌نظر از فاصلهٔ زمانی بین آنها و مخاطبشان)، ارزیابی‌ای شتاب‌زده خواهد بود. گادامر این نکته را با تعریف امر کلاسیک به‌مثابه «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 بادوام در کار باشد؛ نسبت به فحوایی که نمی‌تواند از کف برود و از کلیهٔ کیفیت‌های زمان مستقل است» (Gadamer 1960/2006: 289).

نظر به این ملاحظات، می‌توان سویهٔ هنجاری آثار کلاسیک را در تناسبی مستقیم با حدفاصل «تأثیر» اولیهٔ این آثار و نوعی «ادراک» تلقی کرد که به‌تدریج با دگردیسی این تأثیر در ذهن مخاطبشان متبلور می‌شود. دامنهٔ این دگردیسیْ 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،