میل و فروپاشی فانتزی در مکتب سوررئالیسم
(خوانش روانکاوانه‌ی آثار دیوید لینچ و صادق هدایت)

مهدیه مظلومی ابیانه[1]

امیر نصری[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۹/۵ **تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۱۵**

چکیده:

دیوید لینچ، فیلم‌ساز امریکایی معاصر از جریان اصلی سینمای هالیوود فاصله می‌گیرد و آن را به پرسش می‌کشد؛ امّا او، انجام چنین پروژه‌ای را در سطح کلان‌تر به منظور مورد سؤال قراردادن سبک زندگی امریکایی، پس از جنگ جهانی دوم و در سطح باز هم کلان‌تر در جهت نقد جهان مدرن به کار می‌گیرد. او بر روان انسان مدرن، انگشت می‌نهد که در سیطره‌ی کالایی شدن جهان پیرامونش، رؤیاها نیز چیزی جز کالا نیستند. بررسی سینمای دیوید لینچ به عنوان یکی از احیاکنندگان مکتب سوررئالیسم در سینما از این حیث دارای اهمّیّت است که از منظر او، فانتزی‌های هالیوودی بر زیست‌جهان، تأثیر بنیادین دارند. این مقاله، روایت سوررئالیستی دیوید لینچ را با روایت صادق هدایت در رمان «بوف کور»، مقایسه می‌کند. این آثار از منظر روانکاوانه و بر اساس نظریّات ژک‌لکان مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته است. از آنجا که لکان در شکل‌دهی به نظریّات خود، همواره متأثّر از مکتب سوررئالیسم بود، مهم‌ترین یافته‌ی این مقاله بر اساس تعلّق لینچ، هدایت و لکان به این مکتب با نشان دادنِ مفهوم امر واقع لکان درآثار دیوید لینچ و رمان «بوف کور»، نشان دادن این امر است که خلأ درونی و حفره‌ی مرکزی جهان شکننده‌ی فانتزی با فروپاشی آن آشکار می‌گردد و این امر، یک غیاب تهدیدکننده در جهان مدرن به شمار می‌رود.

واژگان کلیدی: مطالعات تطبیقی، سوررئالیسم، دیوید لینچ، صادق هدایت، ژک لکان.

---

[1]. دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشگاه علامه طباطبایی. رایانامه: mazloomi.22411@gmail.com

[2]. دانشیار گروه فلسفه‌ی دانشگاه علامه طباطبایی. رایانامه: nasri_m@atu.ac.ir

۱- مقدّمه:

وضع تاریک اقتصادی و ازهم‌گسیختگی اجتماعی جوامع اروپایی پس از جنگ به همراه خطر قریب‌الوقوع همه‌گیر شدن کمونیسم در قارّه‌ی سبز، انگیزه‌های کافی را در اختیار ایالات متّحده برای کمک به بازسازی اروپا قرار می‌داد. شرایط فیزیکی حاکم بر قاره اروپا، شکست دکترین ترومن[1] و دشواری به توافق رسیدن با شوروی بر سر آینده‌ی آلمان، منجر به تشکیل پروژه‌ی آمریکایی مارشال[2] در بهار ۱۹۴۷ شد؛ طرح مارشال، موفّقیّت‌آمیزترین پروژه‌ی سیاست خارجی ایالات متّحده آمریکا، پس از جنگ جهانی دوم است. این طرح به بسیاری از کشورهای اروپای غربی کمک کرد تا اقتصاد خود را پس از جنگ بازسازی کنند. جرج مارشال و تیم سیاست خارجی کاخ سفید در مسیر خلق جهان، پس از جنگ، درصدد حذف عوامل بروز دو جنگ جهانی و معضلات اقتصادی ناشی از آن بودند؛ آنان، تصمیم داشتند دنیای پساجنگ را به گونه‌ای بسازند که پاسخگوی تقاضای شهروندان عادی برای سهمی از فواید فردگرایی باشد. آنها، معتقد بودند که در همه جای دنیا، انسان مرفّه یا دست کم امیدوار به زندگی در رفاه به سوی تمامیّت‌خواهی جذب نمی‌شود و امکان ظهور مجدّد فاشیسم و ناسیونالیسم افراطی را از میان می‌برد. در واقع هدف اصلی ایالات متّحده، القای امیدِ ازدست‌رفته به مردمان اروپا بود تا از نفوذ کمونیسم جلوگیری کند. تفاوت عمده‌ی این طرح با برنامه‌های مشابه بازسازی، این بود که نقش رهبری در فعّالیّت‌های بازسازی را به اروپاییان واگذار کرد تا جایی که اهداف برنامه، مطابق نظرسنجی‌ها و تحقیقات از پیاده‌سازی الگوی سرمایه‌داری لیبرال آمریکایی به تولّد دولت‌های رفاه غیرکمونیستی انجامید. مجموعه‌ی این شرایط منجر به شکل‌گیری رؤیای امریکایی شد. موج بی‌سابقه‌ی مهاجرت از اقصی نقاط جهان به آمریکا به عنوان «سرزمین فرصت‌ها»[3] آغاز شد. ایالات متّحده به واسطه‌ی وسعت و غنای منابع طبیعی و صنعتی و امکان‌های اقتصادی و نیز آزادی‌های گسترده‌ی فردی و اجتماعی، نوید ساختن آرمان‌شهر جدیدی را می‌داد که سرنوشت تیره و تار بشر نیم‌قرن گذشته را به کلّی دگرگون می‌ساخت.

سینما و تلویزیون، کارگزاران اصلی ساختن رؤیای امریکایی بودند. ارتقای سطح رفاه و افزایش اوقات فراغت، مهم‌ترین ویژگی این دوره است. وجدان عمومی خسته‌ازجنگ درپی آسوده خاطر شدن از مصائب آن، نیاز به فانتزی‌های دلنشین داشت و هالیوود، پاسخگوی این نیاز بود. در دهه‌های بعد، اولویّت سرگرمی‌سازی، دوران گذر از ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی از یک سو و افزایش حقوق شهروندی از سوی دیگر بر جنبه‌های اجتماعی سینما، تأثیر نهاد و نقش تلویزیون در زندگی آمریکایی‌ها از سینما، پررنگ‌تر شد. با وجود این که در دهه‌ی شصت میلادی، ارزش‌های اجتماعی طبقه‌ی متوسّط تغییر کرده

---

[1]- The Truman Doctrine.
[2]- The Marshall Project.
[3]- Land of Opportunities.

بود، موسیقی جاز، همه‌گیر شده بود و هنر انتزاعی، گسترش یافته بود؛ امّا قطعه‌ی نهایی پازل رؤیای امریکایی در دهه‌ی شصت میلادی با قدرت گرفتن تلویزیون، کامل شد. ساخت سریال‌های چندین قسمتی تلویزیون با حضور ستارگان سینما و بازسازی جهان فانتزی‌ای که فرانک کاپرا،[1] کارگردان مشهور پیش‌ازجنگ، نماینده‌ی آن بود، رونق یافت و با استقبال فراوان رو به رو شد. قهرمان‌های این سریال‌ها، کارمندان صاف و ساده‌ی طبقه‌ی متوسّط شهری امریکایی بودند که به صداقت و راستی و خانواده، عشق می‌ورزیدند و علیرغم سپری کردن اوج و فرودهای بسیار، مشکلات را با شجاعت حل و فصل می‌کردند و سال‌ها با خوبی و خوشی در کنار خانواده به سر می‌بردند و در بستر گرم و نرم خویش به خواب ابدی می‌رفتند. این کوشش‌ها، جملگی در کار پوشاندن ویرانی گذشته و خلق جهان «فانتزی‌ای»[2] بود که انسان خسران‌زده و به‌بن‌بست‌رسیده‌ی پس از جنگ به آن، «میل»[3] داشت؛ امّا ذات متزلزل فانتزی و سویه‌ی تهدیدگر عواطف واپس‌رانده انسان پس از جنگ، دست‌مایه‌ی اصلی آثار دیویدلینچ[4] فیلم‌ساز برجسته و اندیشه‌های ژک لکان،[5] شاخص‌ترین روانکاو فرویدی ساختارگراست. هردو با اعتراض شدید به این فانتزی اجتماعی و فرهنگی امریکایی آن زمان آغاز می‌کنند. رسالت لکان و لینچ، هر دو کوشش برای بازگشت به دوران طلایی آغاز قرن است. لکان به بازخوانی فروید دعوت می‌کند و از بازگشت واپس‌زده و نابسندگی ساز و کار فانتزی می‌گوید و لینچ به سرآغاز مکتب سوررئالیسم بازمی‌گردد و با زبان بیماری به مخاطب حمله می‌کند. او با سینمای غریب، نامتعارف و پیچیده و گاه آزاردهنده و تشویش‌آور، جهان گنگ و غامض زندگی روانی انسان را به چالش می‌کشد و لکان نیز با شعار بازگشت به فروید از تحریف آرای فروید به «روان‌شناسی من‌محور»(۱) و ناکامی آن در تفسیر جهان روانی انسان معاصر پرده برمی‌دارد. هر دو می‌کوشند به توضیح ویرانی‌های عمیق پنهان‌شده در پشت فانتزیِ لرزان انسانِ پس از جنگ بپردازند و رؤیای خوشی را که از آمریکا به جهان صادر می‌شد، بیاشوبند؛ هر دو با عبور دادن انسان از درون فانتزی و رؤیارویی با بن‌بست بنیادین میل خود، او را به انتخابی آگاهانه دعوت می‌کنند. رمان «بوف کور» هدایت نیز گرچه در مختصّات تاریخی مطرح‌شده نمی‌گنجد، زاده‌ی سرخوردگی‌های اجتماعی پس از انقلاب مشروطه و شکل‌گیری استبداد رضاخانی است. حضور هدایت در بطن تحوّلات عظیم میان جنگ جهانی اوّل و دوم در اروپا و آشنایی با مکتب‌های هنری مدرن، مشخّصاً مکتب سوررئالیسم، موجب گردید تا وی در رمان «بوف کور» به گونه‌ای درپی بیان شکست آرمان‌های نهضت مشروطه و سرخوردگی روشن‌فکران از تحوّلات پدیدآمده در جامعه‌ی ایران باشد.

---

[1]- Capra, Frank.
[2]- Fantasy.
[3]- Desire.
[4]- Lynch, David.
[5]- Lacan, Jacques.

۱-۱- پرسش پژوهش:

کوشش مقاله، پاسخ دادن به این پرسش است که چگونه می‌توانیم بر مبنای ویژگی‌های مکتب سوررئالیسم و نقد ادبی روانکاوانه با محور آرای ژک لکان، آثار سینمایی دیویدلینچ را در موضوع میل و متعلّق آن در سوژه که مبنای شکل‌گیری جهان فانتزی است، بازخوانی کنیم؟ و آیا می‌توان رمان «بوف کور» را نیز از این منظر بازخوانی کرد و به ویژگی‌های مشترک میان این آثار دست یافت؟

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش:

نقد روانکاوانه‌ی آثار هنری به عنوان گونه‌ای از نقد ادبی که در آن، روش‌ها و مفاهیمِ به‌کاررفته، متأثّر از سنّت روانکاوی است، قدمتی به اندازه‌ی پیدایش خود نظریّه‌ی روانکاوی دارد. تفسیرهای مشهور خود فروید به عنوان پدر علم روانکاوی از نمایش‌نامه‌ی «ادیپ شهریار»، اثر سوفوکل یا نمایش‌نامه‌ی «هملت»، اثر شکسپیر در کتاب «تفسیر خواب»[۲] از نخستین کوشش‌های به‌کارگرفته‌شده برای بهره‌گیری از نظریّات روانکاوی در خوانش آثار هنری است. همچنین علاقه‌ی لکان به بازخوانی فروید از طریق مفاهیم زبان‌شناسی ساختارگرا، او را لاجرم به سوی خوانش آثار ادبی سوق داد. تفسیر روانکاوانه‌ی «نامه‌ی مسروقه»،[۳] اثر ادگارآلن‌پو از آثار مشهور لکان در این حوزه است. اسلاوی ژیژک اسلوونیایی که از پرآوازه‌ترین شارحان لکان شمرده می‌شود، از مفاهیم نظریّه‌ی لکانی برای ایجاد نظریّه‌ی سینمایی بهره برد. کتاب «کژ نگریستن: مقدّمه‌ای بر ژک لکان»[۴] و کتاب «از نشانگان خود لذّت ببرید!: لکان در و بیرون هالیوود»[۵] و همچنین مجموعه‌مقالات کتاب« لکان-هیچکاک: آنچه می‌خواستید درباره‌ی لکان بدانید؛ امّا جرأت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید.»[۶] از آثاری است که درخصوص نسبت آثار سینمایی و لکان از ژیژک به عنوان نویسنده یا ویراستار منتشر شده و به فارسی نیز برگردانده شده‌اند؛ امّا دو کتاب مهمِّ فارسی به معرّفی آثار لکان، کمک اساسی نموده‌اند. کتاب «مبانی روانکاوی: فروید- لکان»[۷] و «مکتب لکان: روانکاوی در قرن بیست و یکم»،[۸] کوشش بسزایی در فهم آرای لکان به زبان فارسی داشته‌اند؛ بنابراین مقاله‌ی حاضر درپی بهره‌گیری از این آثار در بررسی سینمای دیوید لینچ و رمان «بوف کور» با تکیه بر کلّیّات تحلیل اثر هنری از منظر روانکاوی خواهد بود. فصل اوّل از کتاب «گشودن رمان»، اثر حسین پاینده به نام «گشودن بوف کور»، کتاب «هراس از مرگ»، اثر محمّد صنعتی و «داستان یک روح»، نوشته سیروس شمیسا در کنار دو مقاله‌ی «راوی «بوف کور» و شکاف در نظم نمادین» و «تحلیل روان‌شناسی شخصیّت‌های بوف کور» از مهم‌ترین‌آثاری به شمار می‌روند که به نقد ادبی روانکاوانه‌ی رمان «بوف کور»، توجّه داشته‌اند.

۱-۳- روش پژوهش:

این مقاله با روش تحلیلی-تطبیقی و بر اساس نقد روانکاوانه به بررسی عنصر فانتزی در سینمای دیوید لینچ رمان «بوف کور» می‌پردازد.

۲- چارچوب نظری:

همان گونه که فروید، هیستری را به صورت نمونه‌ای بارز و مدرن از نوروز(۹) درآورده بود، شیزوفرنی به صورت نمونه، شاخصی برای درک دیوانگی در قرن بیستم درآمد. کارل یاسپرس،[۱] فیلسوف آلمانی به مطالعه و تفحّص در باب چهار خلاق بزرگ که از نگاه او شیزوفرن بودند، پرداخت.[۲] (موللی،۱۳۹۳الف: ۱۲۰) و تعریف نخستین ارائه‌شده درباره‌ی آن، جای خود را به زبانِ رسمی دیوانگی داد که نه تنها لزوماً به مثابه‌ی بیماری نگریسته نمی‌شد؛ بلکه مفهومی واژگونگر ارزش‌های گفتمان رسمی بود. آنتونن آرتو[۳] از اعضای اوّلیّه‌ی جنبش سوررئالیسم دهه‌ی بیست پاریس، الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان این جنبش و از تأثیرگذارترین نظریّه‌پردازان تئاتر آوانگارد در بیانیّه‌ای موسوم به «نامه به پزشکان مسؤول دیوانه‌خانه‌ها»[۴] از هنر شیزوفرن نام برد و فوکو[۵] در تاریخ جنون[۶] در عصرکلاسیک، هرگونه تشخیص پزشکی را کنار گذاشت و جنون هنرمند را غایت آثار او دانست. سال‌ها بعد، ژیل دلوز[۷] و فیلیکس گتاری[۸] با الهام گرفتن از اصطلاح آرتو به نام «بدن بدون اندام»،(۱۰) از دو جنبه از واقعیّت، واقعیّت در سطح، یعنی، زبان گفتار غالب و واقعیّتِ در عمق، یعنی، شیزوفرنی نام بردندکه زبان گفتار جمعی را به چالش می‌کشد و به زبانِ هنریِ ایما و اشاره‌ی بدنی بازمی‌گردد. بر این اساس، می‌توان زیبایی‌شناسی شیزوفرنی را با هنرآوانگارد و سپس با ظهور مکتب سوررئالیسم قرین دانست. آرتو که از نظریّه‌پردازان اصلی تئاتر آوانگارد بود، «تئاتر شقاوت»[۹] را بنیان نهاد و بر اساس جنون حاکم بر آثارش از هنری سخن گفت که مبتنی بر خشونت و آزار مخاطب بود تا بتواند او را به جهانِ عمق، جهان شیزوفرن، یعنی، جهان واقعیِ ضدِّ ارزش‌های سطح، پرتاب‌کند. فرانسوا تروفو[۱۰] وآندره بازن،[۱۱] منتقدین و نظریّه‌پردازان سینمایی جنبش موج نوی فرانسه، مفاهیم آرتو را در بسط مقالاتی با عنوان «سینمای شقاوت»[۱۲] وارد سینما کردند. از نگاه آرتو، تئاتر شیزوفرنیک مانند طاعون که با خشونت به سلول‌های سالم حمله می‌کند و به سرعت، تمامیّت بدن را فرامی‌گیرد، خودآگاه مخاطب را به شیوه‌ای فراگیر مورد حمله قرار می‌دهد تا پوسته‌ی واقعیّت کلاسیک

---

[1]- Jaspers, Karl.

[۲]- استریندبرگ، ونسان ون گوگ، فردریش هلدرلین و سوئدنبرگ.

[3]- Artaud, Antonin.
[4]- Letter to the Medical Directors of Lunatic Asylums.
[5]- Foucault, Michel.
[6]- Madness and Civilization.
[7]- Deleuze, Gilles.
[8]- Guattari, Felix.
[9]- Theatre of Cruelty.
[10]- Truffaut, Francois.
[11]- Bazin, Andre.
[12]- The Cinema of Cruelty.

و مبتذل حاکم بر خودآگاه او را که نماینده‌ی ارزش‌های گفتار رایج است، کنار بزند و به درون او نفوذ کند. در تئاتر و سینمای شقاوت، رابطه‌ی امن و تثبیت‌شده میان مخاطب و اثر از میان برداشته می‌شود و خشونت و آشفتگی فرم به او هجوم می‌آورد. آرتو بر مبنای مانیفست سوررئالیسم بر این باور بود که این موضوع، تنها با وارد کردن شوک شدید و خشونت و آزار آشکار مخاطب رخ می‌دهد. (Artud,1976:45-50)

در سال ۱۹۶۷، دیوید لینچ با الهام از نقّاشی‌های خود، انیمیشن کوتاهی با عنوان «شش مرد بیمار می‌شوند (شش بار)»[1] ساخت و توجّه منتقدان را جلب کرد. در این فیلم، شش سر می‌بینیم که به سختی از پوسته‌ی دیواری بیرون آمده‌اند و مرتّب استفراغ می‌کنند. فضای جنون‌آمیز و آزارنده‌ی حاکم بر اثر، بیننده را می‌آزرد و همزمان، امکان ترک صندلی سینما را از او می‌گرفت. این اثر، سرآغاز کارنامه‌ی لینچ بود که بازگشتی به سینمای سوررئالیستی ابتدای قرن قلمداد می‌شد. در حالی که سینمای اواخر دهه‌ی هفتاد و هشتاد آمریکا و بیش از آن تلویزیون، بدل به کارخانه‌ی فانتزی‌سازی‌های پس از جنگ شده بودند، لینچ به سوی تاریکی جهان شیزوفرنیکِ اعماق حرکت کرد. از این حیث، او شاخص‌ترین وام‌دار سینماییِ مکتب سوررئالیسم و سبک موسوم به سینمای شقاوت است. مؤلّفه‌های آزار در هر دو وجه ساختاری و تماتیک آثار لینچ به گونه‌ای نمونه‌ای ترکیب می‌شوند؛ مثلاً در فیلم «کلّه پاک‌کن»،[2] صدای آزارنده و بیمارگونی در سراسر حاشیه‌ی صوتی فیلم به گوش می‌رسد؛ به حدّی که بسیاری از سالن‌های نمایش‌دهنده فیلم، حال تعداد زیادی از تماشاچیان حاضر در سالن را «آشفته» و «بد» گزارش کردند. (IMDB,Eraser Head,1977)؛ چندپارگی روایت، جا به جایی زاویه‌ی دید و نابودی مرزهای زمان خطّی از یک سو و حذف روابط علّت و معلولی و درهم‌ریختگی مونتاژ به همراه بهره‌گیری از رنگ‌های تیره و جلوه‌های صوتی و موسیقی تهدیدآمیز ازسوی دیگر، همگی بر آن‌اند تا ساختار آثار کلاسیک سینما در ذهن مخاطب را میان ببرند. فضای شهری در فیلم «مخمل آبی»[3] دیستو پیایی است. مدل ماشین‌ها، لباس‌ها، روابط دختران و پسران در سطح ظاهری مربوط به دهه‌ی ۵۰ آمریکا است؛ امّا بیمارستان و تکنولوژی‌های درمانی مربوط به زمان حال. پافشاری لینچ بر ابهام‌های روایی و بصری، تشویش و اضطراب را در بیننده بیدارکند. در فیلم جادّه‌ی مالهالند،[4] غرابت سبک روایت، جا به جایی ناگهانی زاویه‌ی دید و ورود به ذهن ازهم‌گسیخته‌ی شخصیّت‌های فیلم، چنان هول‌آور است که منتقدان از آن به عنوان یکی از تکان‌دهنده‌ترین آثار تاریخ سینما نام برده‌اند. دگردیسی شوک‌آور فرد مدیسون در زندان فیلم بزرگراه گمشده به جوانی به نام پیت دیتون و مواجهه‌ی او با مرد اسرارآمیز، پیدا شدن گوش کبود در مخمل آبی،

1- Six Men Getting Sick (Six Times).
2- Eraser Head (1977).
3- Blue Velvet (1986).
4- Mulholland Drive (2001).

هیولای پشت رستوران، پیرزن و پیرمرد کوچک‌شده در خانه‌ی دایان و جعبه‌ی اسرارآمیز در جادّه‌ی مالهالند، همگی نشانه‌هایی روشن از سینمای شقاوت و مبادی سوررئالیسم‌اند. بدین ترتیب در این سینما، فاصله میان امر بازنمایی‌ناپذیر و مخاطب حذف می‌شود و بیننده با جهان شیزوفرن و تجربه‌ی فروپاشی قواعد و هنجارهای اندیشه‌ی خودآگاه مواجه می‌شود.

در رمان «بوف کور» نیز شاهد ازهم‌گسیختگی و چندپارگی روان شخصیّت اصلی داستان هستیم. این اثر تجّسم‌بخش، سویه‌ی تاریک و غیر قابل بازنمایی روان فرد ساکن جامعه‌ی معاصر است. هدایت، مشخّصاً روشی در روایت و ترسیم این فروپاشی به کار می‌بندد که با شیوه‌ی روایی لینچ، مشابه است. آنچه «بوف کور» را در قالب متن ادبی به آثار سینمایی لینچ نزدیک می‌کند، کوشش در تجّسم‌بخشی به امر بازنمایی‌ناپذیر است. غرابت به همراه منطق شاعرانه و رؤیاگون این آثار درعین چند پاره بودن روایت و از میان برداشتن منطق روایت کلاسیک از خصلت‌های مشترک این آثار است.

۱- ۲- سینمای لینچ و رمان «بوف کور» به مثابه‌ی بیماری و تفسیر روانکاوانه:

محتوای آثار لینچ و رمان «بوف کور»، علّت شکل‌گیری شیزوفرنی حاکم بر ساختار آن‌ها را روایت می‌کند. در این آثار، ورود به ورطه‌ی جنون از طریق مواجهه‌ی شخص با ابهام و بن‌بست میل و رؤیارویی با امر واقع ظهور می‌کند. لینچ، بیش از همه به این انگاره‌ی سینمای شقاوت، وفادار است که فیلم را امری مَرَضی می‌داند. بیماری، شاخص‌ترین ویژگی این آثار است؛ جهانی که مشاهده می‌کنیم، جهانی غریب، هول‌آور و همزمان گنگ و چندپهلو است. برای بازخوانی و فهم نشانه‌های بیماری حاکم بر آثار این دو، بررسی روانکاوانه، بسیار راهگشاست. روانکاوی بر خلاف سایر روش‌های روان‌درمانی رایج درپی تسکین رنج‌ها و رهایی از علائم بیماری و سازگاری بیمار با ارزش‌های اجتماعی گفتار رایج نیست؛ بلکه پرسش از وجود آدمی و تلاش برای تعبیر، تفسیر و رمزگشایی از ناخودآگاه، اصیل‌ترین مسؤولیّت روانکاو را شکل می‌دهد.

لکان، زمانی به بنیانگذاری اصول روانکاوی خود با شعار بازگشت به فروید پرداخت که فروید و اندیشه‌اش به فراموشی سپرده می‌شد. مجامع علمی بر این باور بودند که نظریّه‌ی روانکاوی، متافیزیک جدیدی است که راه را برای بازگشت مقولات متافیزیکی و مذهبی باز می‌کند؛ از این رو، روانکاوان بعد از فروید از او فاصله می‌گرفتند تا بتوانند موافقت جامعه‌ی علمی را جلب کنند. فاصله گرفتن از مبادی روانکاوی فروید پس از جنگ جهانی دوم، جدایی آن از محلّ تولّدش (اروپا) و انتقالش به دنیای جدید، یعنی، آمریکا بود. جایی که روانکاوی نمی‌توانست بدون تطبیق خود با باورهای جامعه‌ی میزبان مورد قبول این دنیا قرار گیرد. به همین دلیل، مقولات بنیادینی همچون «محتومیّت روانی» و «سائق مرگ» که با رؤیای امریکایی پس از جنگ در تضاد آشکار قرار داشت به تدریج تحریف و کمرنگ شد و این،

مقدّمه‌ی حذف انقلابی‌ترین کشف قرن بیستم، یعنی، مفهوم «ناخودآگاه» بود. (کدیور، ۱۳۸۸: ۲۱-۱۹)؛ در حالی که روانکاوی تحریف‌شده آمریکایی پس از جنگ به تطبیق دادن بیمار با فضای اجتماعی می‌پرداخت. لکان با تکیه برآرای فروید بر این باور بودکه باید جهان ذهنی بیمار را رمزگشایی نمود و با سویه‌ی هولناک و غیر قابل بازنمایی‌آن، رو در رو شد. لکان برای کشف ساختار ذهنی خوانش و تعبیر زبان نوروتیک و سایکوتیک، تبیین گسترده و پیچیده‌ای ارائه می‌دهد. مهم‌ترین دستاورد لکان، حلقه‌ی سه‌گانه‌ی ذهن بود. لکان، ساختار ذهنی انسان را زنجیری متشکّل از سه حلقه‌ی درهم‌تنیده می‌دانست؛ به نحوی که اگر یکی از حلقه‌ها را جداکنیم، دو حلقه‌ی دیگر از هم باز می‌شوند و تشکّل خود را از دست می‌دهند. این گره‌ی برومه‌ای،[۱] سنگ‌بنای روانکاوی ساختارگرایانه لکان را می‌سازد که با پیروی از فردینان دو سوسور[۲] زبان‌شناس به تأیید و تکمیل کشفیّات فروید منجر شد. این سه حلقه که بُعد نمادین، بُعد خیالی و بُعد واقع نامیده شدند، زیرساخت اصلی حیات روانی انسان را برمی‌ساختند و به آن، شکل و جهت می‌دهند.

در معرّفی امر نمادین، لکان به آموزه‌های فرویدکه در اوایل قرن، ضمیر ناخودآگاه را دارای ساختاری مشابه زبان معرّفی کرده بود، بازگشت:

زبان است که- به عنوان سویه‌ای از گفتار انضمامی و کلّی- نظم نمادین را برمی‌سازد؛ ساحتی که فروید، کشف خودش را مبتنی بر آن قرار می‌دهد. جهان کلام است که جهان اشیا را خلق می‌کند. جهان اشیا در بدو امر با هر آنچه در حال شدن است، درمی‌آمیزد. تنها کلمات‌اندکه به ذات اشیا، معنایی تام و تمام می‌بخشند. بدون کلمات، چیزی نمی‌تواند وجود داشته باشد. بدون وساطتِ کلام، لذّت چه معنایی می‌توانست داشته باشد؟ به نظرم صورت‌بندی‌های فروید با طرح رئوس کلّیِ قوانینِ ناخودآگاه- در آثار اوّلیّه‌اش همچون تفسیر خواب، فراسوی اصل لذّت و توتم و تابو- پیشگامِ نظریّه‌هایی بودند که چند سال بعد سوسور با کمک آن‌ها، راه را برایِ زبان‌شناسی مدرن باز کرد. (مصاحبه با لکان،۱۹۷۴: ۱)

لکان، ساحت نمادین ذهن را جایگاه دلالت دانست: دال[۳]و مدلول.[۴] او با مطالعه‌ی نظام زبان‌شناسی سوسوری توانست از استقلال دال، قطع نظر از مدلول سخن بگوید و حتّی پا را فراتر بنهد و ضمیر ناخودآگاه و تظاهرات آن را مبتنی بر سلسله‌ای زنجیری میان دال (اسامی دلالت) بداند؛ بی‌آن که مراجع خارجی (مدلول‌ها)، سهمی در چنین سلسله‌ای داشته باشند. (موللی، ۱۳۹۳الف: ۸۴- ۸۲ و رشیدیان، ۱۳۹۳ب: ۵۶۰)

---

۱ Noeud borroméen

۲ Ferdinand de Saussure

3- Sinifier.

4- Signified.

بُعد واقع در اندیشـــه‌ی لکان، آن چیزی اســـت که در بعد نمادین تقرر نیابد. وجود بُعدی به نام واقع، مقوله‌ای است کاملاً مقابل واقعیّت؛ امر واقع با «اصل واقعیّت»[1] فرویدی که در برابر «اصل لذّت»[2] است، یکســـان نیســـت. آنچه واقعیّت می‌نامیم، مربوط به امر نمادین یا همان واقعیّت اجتماعی اســـت. واقعیّت اجتماعی از طریق فرایند حذف و نمادسازی امر واقع است که خلق می‌شود. به کلامی بهتر، امر واقع، آن چیزی است که مطلقاً به نمادین شدن، تن نمی‌دهد؛ به زعم لکان، بعد واقع، دارای ماهیّت و ساختاری است در جهت متضاد بعد نمادین؛ در حالی که واقعیّت، ساخته و پرداخته بعد نمادین است. در مقابل، محتوای بُعد واقع، هر بار به هنگام تشکیل دلالتی که در بُعد نمادین رخ می‌دهد به بیرون افکنده می‌گردد و از مدار زنجیره‌ی دال‌ها خارج می‌شـود. غرابت این بُعد بدان جهت اسـت که خارج از سـاحت شـناخت و تکلّم انسان قرار دارد و زبان از نامیدن آن ناتوان می‌ماند. این بُعد، مقوله‌ای‌است تغییرناپذیر با ظهورات متناوب و عموماً غیر منتظره؛ بنابراین، همواره، آدمی را غافلگیر می‌کند و هر نوع امکان دفاعی را از وی ســـلب می‌نماید و حالتی از مات‌زدگی و وحشت عظیم در او برمی‌انگیزد.

لینچ با بهره‌گیری از تکنیک و فرم روایی ســـینمای شـــقاوت و تلفیق موفّقیّت‌آمیز واقعیّت و جنبه‌ی بازنمایانه و نمادین آن از یک ســـو و امر واقع و غیر قابل بازنمایی از ســـوی دیگر، دســـت به خلق آثار دلهره‌آور خود می‌زند و تا جایی پیش می‌رود که مخاطب را تا مرز اعماق جهان شـیزوفرنی و غیاب کامل اندیشـه‌ی خودآگاه و به عبارت لکانی، خارج از بُعد نمادین ساختار ذهنی‌اش ببرد؛ اینجاست که بُعد واقع بر پرده‌ی ســـینما ظهور می‌کند و جهان نمادین و واقعی اثر به ورطه‌ی بیمارگون، هولناک و پنهان جهان واقع کشـیده می‌شـود. زنجیره‌ی دال‌ها فرومی‌پاشـد و بُعد واقع برای حمله به مخاطب از آن بیرون می‌افتد. این درهم‌آمیختگی در تمام آثار لینچ وجود دارد؛ از همان اوّلین نقّاشـی‌ها و مجسّـمه‌ها و انیمیشـن مردان بیمار تا آخرین اثر بلند سینمایی‌اش، می توان به وجود این ترکیب پی برد؛ در حالی که همواره از فاصله‌ی امنی با امر نمادین رو به رو می‌شـــویم در مواجهه با امر واقع هیچ گونه فاصـــله‌ای میان ما و رویداد وجود ندارد.

در سکانس آغازین فیلم «توین پیکز»، تصویر مبهم و چندش‌آوری از ذرّاتی میکروسکوپی می‌بینیم که به یاخته‌ی نخستین شباهت دارند. گویی شکل‌گیری سلول‌ها و گوشت را بی‌واسطه و از فاصله‌ای نزدیک در نمایی آزارنده و درشت می‌بینیم. دوربین، کم‌کم فاصله می‌گیرد و همان تصویر دلهره‌آور به تصاویر برفک معمولی تلویزیون بدل می‌شوند. حالا انگار از این فاصله‌ی امن، مشغول تماشای امر نمادینی هستیم

---

[1]- The Reality Principle.
[2]- The Pleasure Principle.

که همچون پوست[1] روی سطح لزج و خون‌آلود گوشت[2] کشیده شده است و تنها از فاصله‌ای نزدیک قابل مشاهده است.

سکانس نخستین «مخمل آبی»، نمونه‌ی دیگری برای این تلفیق است. فیلم با تصاویری کلیشه‌ای از زندگی آرام و خوشبخت شهرستانی در آمریکا آغاز می‌شود. یک روز دلنشین و آفتابی است. بچه‌ها، دسته‌دسته در صف‌های عبور از خیابان ایستاده‌اند و با شادی به مدرسه می‌روند؛ تصاویر بیلبوردی تبلیغاتی بر فراز اتوبان‌ها که مردی با لبخندی بزرگ، نوید آرامش و خوشبختی می‌دهد؛ دو زن میانسال با رهایی برکاناپه‌ها لم داده و بی‌حواس در برنامه‌ای تلویزیونی غرق‌اند؛ مردم، چمنزار اطراف خانه‌هایشان را آبیاری می‌کنند. در حیاطی کوچک و سرسبز نیز، مردی (پدر خانواده)، مشغول آبیاری باغچه‌ی خانه است. تا اینجا با تصویری ساده و خیال‌انگیز از زندگی مواجهیم؛ رؤیای امریکایی که همه چیز را شاد و درست و نرمال نشان می‌دهد؛ امّا مسأله، زمانی آغاز می‌شود که چیزی در این تصویر، تمام و کمال می‌لنگد. ناگهان پدر سکته می‌کند.... آرام‌آرام توازن برهم می‌خورد. دوربین به درون چمن‌ها فرومی‌رود و سویه‌ی هول‌آور جهانی را نشان ما می‌دهد که در زیر ظاهر زیبای چمن -زندگی روزمرّه و فانتزی- پنهان شده است و تهدیدگر آن زیبایی وآرامش است؛ این، همان سویه‌ی امر نمادناپذیر و ناگفتنی است که لینچ را از دیگران متمایز می‌کند: شرکت دادن تماشاگر در تجربه‌ی جهانی، مطلقاً غیر قابل بازنمایی؛ جهان ذهنی شیزوفرن: این جهان، همان جهان قلمروی امر واقع است که لکان، آن را «هول‌آور»، «غریب و غیر منتظره» خواند.

غرابت امر واقع بدان جهت است که خارج از ساحت شناخت و تکلّم انسان قرار دارد و زبان از نامیدن آن، ناتوان می‌ماند. این بُعد، مقوله‌ای‌است تغییرناپذیر؛ با ظهورات متناوب و عموماً غیر منتظره؛ بنابراین، همواره، آدمی را غافلگیر می‌کند؛ هر نوع امکان دفاعی را از وی سلب می‌نماید و حالتی از مات‌زدگی و وحشت عظیم در او برمی‌انگیزد. (موللی،۱۳۹۳الف: ۲۷۴)

گذار از امر نمادین به امر واقع از راه شکسته شدن اقتدار امر نمادین، یا به گونه‌ی شدیدتر با فروپاشی آن، امکان‌پذیر می‌شود. (Levin,2008:14)؛ در فیلم «مخمل آبی»، این اقتدار با سکته و زمین خوردن پدر شکسته می‌شود. مفهوم اقتدار پدرانه که مربوط به عرصه‌ی نمادین است، از بین می‌رود و همه‌ی ادامه‌ی فیلم، تنها در سایه‌ی بر هم خوردن اقتدار پدر رخ می‌دهد. اقتدار پدرانه است که دنیای نمادین را امن می‌گرداند و استقرار آن را تضمین می‌کند. با زمین‌گیر شدن پدر، مرز میان امر بازنمایی‌ناپذیر و واقعیّت برداشته می‌شود. جفری در راه بازگشت از ملاقات پدر در بیمارستان، یک گوشِ کنده‌شده را پیدا می‌کند. گوشی‌که از بدن یکپارچه و زیبای امر نمادین جداشده، منادی تکّه‌پاره شدن امر نمادین است.

---

[1]- Body.
[2]- Flesh.

خود ساختار گوش هم معبری است پنهان، حفره‌ای غیر قابل رؤیت که در آن، چیزی جز تاریکی و امربازنمایی‌ناپذیر نمی‌بینیم. گوش، معبری است که از راه آن، جفری به دنیای زندگی شبانه‌ی توأم با خشونت و بیماری وارد می‌شود؛ دنیایی که به قلمرو امر واقع، تعلّق دارد. با بهبود وضع جسمانی پدر و بازگشت او به خانه، نظم نمادین دوباره برقرار می‌شود و امنیّت و اقتدار قانون در سایه‌ی حضور او بازمی‌گردد. لینچ با زیرکی از درون فضای گرم و شلوغ خانه خارج می‌شود و پرنده‌ای را نشان می‌دهد که بر شاخه‌ی درخت حیاط نشسته است و سوسکِ زیرچمنزارِ سکانسِ نَخستین را در دهان دارد. گویی تهدید امر واقع برای نشانه رفتن شادی و اقتدار و امنیّت امر نمادین همواره در اطراف آن در کمین است.

در فیلم «بزرگراه گمشده»، نام فیلم به یکی از استعاره‌های مشهور لکان در این خصوص اشاره دارد. معادل انگلیسی فیلم، یعنی، «لاست های وی» به این نقل قول لکان در یکی از سمینارهای او برمی‌گردد که چگونه‌های وی، یعنی، بزرگراه گم می‌شود. از نگاه او، ساختار ذهن، ساختاری جادّه‌ای است که بزرگراهی، این جادّه‌های کوچک را به یکدیگر متّصل می‌کند. این بزرگراه، استعاره‌ای از دال نام پدر است که بنیادی‌ترین دال در شبکه‌ی ذهن آدمی است. اگر این بزرگراه گم شود؛ یعنی، دال نام پدر از میان برداشته شود؛ تمام جادّه‌های دیگر مانند هزارتویی در یکدیگر فرومی‌روند و بُعد نمادین فرومی‌پاشد و در جهان واقع قرار می‌گیریم: جایی که شیزوفرنی یا جنون رخ می‌دهد. (Herzogenrath,1999:3)

راه دیگر ظهور شیزوفرنی، عبور از درون فانتزی و مواجهه با بن‌بست بنیادین زندگی ذهنی است. در آثار لینچ با آدم‌هایی مواجهیم که در رؤیارویی با پرسش و ابهامی چندلایه و پنهان در اعماق تمنّاهای وجودی در بن‌بستی بنیادین گرفتارآمده‌اند. این بن‌بستِ ظهوریافته در تمامی آثار لینچ- و در کامل‌ترین وجه خود در «بزرگراه گمشده» و «جادّه‌ی مالهالند»- بن‌بست میل است؛ در ادامه به بسط این موضوع در این دو اثر می‌پردازیم. در فیلم «بزرگراه گمشده»،[1] فِرد مدیسون،[2] بزرگراه خود را گم کرده است. همسراو رنه،[3] زنی سرد و اسرارآمیزاست که ابهام ساختاری او که در میل‌اش ظهور می‌کند، فِرد را در باتلاقی وجودی گرفتار کرده است. سبک بصری فیلم، ما را در تجربه‌ی ابهام و پرسش بنیادین فِرد شریک می‌کند: رنه چه می‌خواهد؟ من در میل رنه چه هستم؟ نماهای خانه، اکثراً خالی و سردند؛ تصاویر، همگی تخت و فاقد عمق میدان و رنگ‌ها، تیره و کاهگلی. روزی، فِرد از آیفون خانه‌اش، صدایی عجیب می‌شنود که به او می‌گوید: دیک لورنت مُرده است.[4] این پیام برای او بی‌معناست؛ چون او، شخصی به نام دیک لورنت نمی‌شناسد. روز بعد همسرش در جلوی خانه، بسته‌ای زردرنگ می‌یابد که حاوی یک کاست ویدئوست که داخل خانه‌ی آن دو را نشان می‌دهد. آن‌ها، وحشت‌زده، این موضوع را به پلیس

1- Lost Highway (1996).
2- Fred Madison.
3- Renee.
4- Dick Laurent is dead.

اطّلاع می‌دهند. فِرد به تازگی به همسرش مشکوک شده بود که با مردی به نام اندی رابطه دارد. در یک میهمانی که به وسیله‌ی اندی ترتیب داده می‌شود، فِرد با مرد سیاهپوشی که نگاهی خیره و هول‌آور دارد، هم‌صحبت می‌شود و مرد سیاهپوش به او می‌گوید که آن‌ها، همدیگر را قبلاً دیده‌اند و او در خانه‌ی فِرد نیز هست؛ وقتی از اندی می‌پرسد که او کیست، اندی جواب می‌دهد که او، دوست دیک لورنت است. دوباره فرد و همسرش، یک کاست ویدئویی پیدا می‌کنند و این بار فِرد در فیلم می‌بیند که کنار جسد تکّه‌تکّه‌شده‌ی زنش نشسته است..... فِرد با سیلی افسر پلیس بیدار می‌شود که او را به جرم قتل همسرش دستگیر کرده است.

انگاره‌ی فرویدی سائق مرگ[1] که به واسطه‌ی آن، زندگی را جادّه‌ی انحرافی در راه اصلی به سوی مرگ دانست به وسیله‌ی لکان، این گونه اصلاح شد که ما نه به سوی مرگ، بلکه به موجب مرگ به حرکت درمی‌آییم. فقدان است که زندگی را از طریق میل پیش می‌برد. در توضیح میل، لکان ابتدا به تبیین تفاوت اساسی میان میل و نیاز می‌پردازد. نیاز مثل تشنگی و گرسنگی ارضا شدنی است؛ امّا میل، این چنین نیست. لکان، میل را در مرکز هستی انسان قرار می‌دهد و آن را مرتبط با «فقدان» می‌داند؛ فقدانی که از همان ابتدا گریبان انسان را می‌گیرد. اوّلین رابطه میان کودک و مادر، رابطه‌ای مبتنی بر نیاز است؛ زیرا مادر نیازهای تغذیه، مراقبت و پرستاری کودک را بر طرف می‌کند. در ادامه، کودک پی می‌برد که میل مادر، متوجّه جایی دیگر است. این پرسش‌های گنگ در ذهن او شکل می‌گیرد که من در میل مادر، چیستم؟ مادر به چه چیزی، عشق می‌ورزد؟ و بلافاصله درمی‌یابد که میل مادر متوجّه پدر است نه او؛ چون او فاقد چیزی است: «فالوس».[2] فالوس، دالی است که بر قضیب به علاوه تشخیص غیاب یا فقدان دلالت می‌کند؛ امّا مادر نیز به عنوان اوّلین «بزرگ دیگری»(۱۱) فاقد فالوس است. در اینجا کودک هم متوجّه می‌شود که دچار فقدان است و هم می‌فهمد که مادر به عنوان اوّلین «مطلوب»[3] نیز دچار فقدان است. با گسست رابطه‌ی نیاز ـ منبع نیاز بین کودک و مادر- شکافی میان میل کودک و میل مادر به وجود می‌آید. این شکاف یا حفره، حرکت میل و ظهور «دیگری کوچک»[4] را موجب می‌شود. در ادامه و در اواخر دهه‌ی ۶۰ و سراسر دهه‌ی ۷۰ میلادی، لکان به بیان رابطه‌ی فانتزی با دیگری کوچک می‌پردازد. دیگری کوچک، بیانگر فقدان در بزرگ دیگری است. کودک پس از جدایی از مادر -اوّلین بزرگ دیگری- به این حقیقت تلخ دست می‌یابد که مادر نیز همچون او، فاقد فالوس است؛ بنابراین از آن زمان به بعد برای یافتن متعلّق میل مطلوب تمام و کمال خود از این دیگریِ کوچک به آن دیگریِ کوچک سرگشته است. بنابراین میل، همواره تجلّی چیزی است که هم سوژه و هم بزرگ‌دیگری، فاقد آن هستند. میل و

1- Death Drive.
2- Phallus.
3- Object.
4- Little a.

ناخودآگاه از طریق فقدان بنیادین فالوس شکل می‌گیرند و اختگی،[1] فرایند نمادین دست کشیدن از این ایده که فرد می‌تواند برای مادر فالوس باشد؛ از این رو، لکان، میل را عبارت از میل به آنچه که برای همیشه گمشده است، تعریف می‌کند؛ زیرا دریافت این حقیقت که بزرگ‌دیگری نیز دچار فقر و فقدان است، منجر به این امر می‌شود که همواره در پی ارضا با دانش، ثروت و عشق باشیم و باز هم به دلیل این که همه‌ی این ابژه‌های کوچک هم گرفتار فقدان و نقص هستند، حتّی اگر آن‌ها را به دست آوریم، درپی مطلوب دیگری می‌رویم. (کدیور،۱۳۷۵: ۱)؛ بر این اساس، هرگز یگانگی و انسجامِ ازدست‌رفته‌ی دوران کودکی از سوی نظم نمادین به دست نمی‌آید و سوژه، همواره چندپاره و دارای فقدان است.

قهرمانان آثار لینچ از ابهام میل دیگری‌های کوچک (معشوقه/ همسر) و پرسش فرساینده و همیشگی «من در میل او چه هستم؟» در عذاب، و ناتوان از رفع ابهام‌اند و در پاسخ به پرسش مطلوب میل خود در نهایت تنها با حذف مطلوب/ قتل معشوقه – همسر می‌توانند از این عذاب رهایی یابند؛ امّا ذهن آدمی برای رهایی از این بن‌بست میل و رنج مهلک ناشی از آن به فانتزی پناه می‌آورد. فانتزی تکیه‌گاه و پشتیبانی است که مواجهه‌ی رنج‌آور با نقص و فقدان ذاتی نهفته در نظم نمادین و دیگری کوچک را می‌پوشاند و نقشی جبرانی در روان انسان دارد. فانتزی، مطلوب‌های آرمانی را که در نظم نمادین نمی‌توانیم بدان‌ها دست‌یابیم در اختیارمان می‌گذارد.

در «بزرگراه گمشده»، فِرد که به جرم قتل همسرش در زندان است، ناگهان بدل به یک دستیار مکانیک به نام پیت دیتون[2] می‌شود. از زندان مرخص می‌شود؛ امّا تحت نظارت پلیس است. ادی (همان دیک لورانت) در حالی که زنی به نام آلیس[3] همراه اوست برای تعمیر یکی از اتومبیل‌هایش نزد پیت می‌آید. پیت به آلیس که همان رِنه– همسر فِرد مدیسون– است دل می‌بازد و با او رابطه‌ای پنهانی آغاز می‌کند. در نیمه‌ی دوم فیلم، جهان سرد، پر از رخوت و ملال‌آور مدرنیستی به فضای واقع‌گرایانه فیلم نوآرهای هالیوودی تبدیل شده است. (Caldwell,1997:10)؛ امّا غالب موقعیّت‌ها و شخصیّت‌ها، مشابه نیمه‌ی اوّل‌اند؛ ولی فاقد اسرارآمیزی و ابهام. رِنه سرد و معماگون به زن گرم و اغواگری بدل می‌گردد که واجد میلی با متعلّق مشخّص و تعین‌یافته است. این فانتزی، نوعی مکانیسم جبران برای ناکامی فِرد درپی بردن به ابهام میل رنه است؛ بنابراین، پیت که برخلاف فِرد به سیاق مردان کلاسیک هالیوودی، واجد خصائص اروتیک یک قهرمان مرد نیز هست، قادر است برای جبران ناکامی‌های میل فرد مدیسون واقعی، همسر افسونگر را به دست آورد و از او کام بگیرد. مطابق الگوی فیلم نوآر، زن اغواگر (آلیس) قهرمان –قربانی

[1]- Castr ation.
[2]- Pete Dayton.
[3]- Alice.

خوش‌بنیه و جذّاب فیلم را گول می‌زند و او را برای کشـــتن دیک لورانت روانه می‌کند؛ امّا آیا فانتزی نجات‌دهنده است؟

در «جادّه‌ی مالهالند» نیز با همین الگو مواجهیم با این تفاوت که جهان فانتزیِ شـــخصـــیّت اصـــلی در نیمه‌ی نخســت فیلم، جریان دارد: بتی، دختر جوانی‌که برای بازیگر شـدن به هالیوود آمده اسـت به همراه پیرمرد و پیرزنی مهربان وارد لس‌آنجلس می شود و برای ورود به این جهان، سراسر اشتیاق است. انگار سکانس آغازین یکی از فیلم‌ها و سریال‌های نمونه‌ای هالیوود آن سال‌ها را می‌بینیم. همه چیز، حکایت از ورود به رؤیایی شیرین و دلچسب دارد؛ هیچ خبری از نیروی تهدیدگری که این همه خوشی را بیاشوبد نیست؛ امّا بلافاصله پس از آن، پیرزن و پیرمرد را می‌بینیم که در ماشین تشریفاتی مرموزی نشسته‌اند و با رفتاری مشکوک از موضوعی ناگفتنی ابراز شادمانی می‌کنند. در ادامه، شبی در «جادّه‌ی مالهالند»، وارد ماشینی می‌شویم که دختری مومشکی در آن نشسته است و به وسیله‌ی راننده و کمک‌راننده به بیرون پرت می‌شـود؛ ناگهان تصـادف سـنگینی رخ می‌دهد و دختر مومشـکی فرار می‌کند و در خانه‌ی بتی، پنهان می‌شـود و به خواب می‌رود. در ادامه، شـاهد رابطه‌ی عاشـقانه‌ی بتی با دختر مومشـکی می‌شـویم که حافظه‌اش را از دست داده و فاقد هویّت است؛ امّا با تماشای پوستر فیلم «گیلدا»[1]با حضور ریتا هیوورث،[2] خود را ریتا می‌نامد؛ شـبی، بتی و ریتا به کلوپی غریب یا نورپردازی آبی تیره می‌روند. در آنجا که مردی با نگاهی خیره در یک فضـای دلهره‌آور اعلام می‌کند که هرآنچه می‌بینند و می‌شـنوند، واقعی نیسـت و پیشتر ضبط شده است و همه‌ی تصاویر روی صحنه، توهم‌اند و این در اختیار ذهن ماست که همواره آن‌ها را کنترل کنیم. بتی از این حرف مرد ترسناک به شدّت شروع به لرزیدن می‌کند و ما متوجّه می‌شویم که میان سخنان مرد و بتی ارتباطی وجود دارد؛ سپس در کیف دستی‌اش، جعبه‌ای را پیدا می‌کند و با چرخش ناگهانی دوربین، دیگر خبری از بتی نیسـت. ریتا، جعبه را باز می‌کند و دوربین به شـدّت به درون سـیاهی هولناک جعبه کشـیده می‌شـود. اینجاسـت که متوجّه می‌شـویم تاکنون در جهان فانتزی بتی/ دایان به سـر می‌بردیم؛ جهانی که بتی، مطلوب میل/ معشـوقه‌اش (دختر مومشـکی) را به دسـت می‌آورد و از او مراقبت می‌کند؛ برای بازگرداندن هویّتش تلاش می‌کند و او را از چنگ دشمنان فرضی نجات می‌دهد.

دو نکته‌ای که در آثار لینچ بیان کردیم در «بوف کور» نیز قابل ردیابی اسـت. راوی در «بوف کور» از همان ابتدا اعلام می‌کند که در قالب فانتزی‌های امر نمادین، دروغ و دونگ‌ها و فریب‌های بی‌مزه‌ای که انسـان‌ها را فریب می‌دهد، نمی‌گنجد. گویی روایت در «بوف کور» در توضـیح شـکل‌گیری فانتزی‌هایی اسـت که شـکاف و خلأهای بنیادین امر نمادین را می‌پوشـاند. دو تکّه بودن روایت رمان و وجود عناصـر مشـابه در هر دو پاره که شـباهت انکارناپذیری با سـاختار روایی آثار لینچ، (مشـخّصاً «بزرگراه گمشـده» و

[1]- Gilda (1946).
[2]- Hayworth, Rita.

«جادّه‌ی مالهالند») دارد، باعث می‌شود خودِ فرمِ روایت، همین شکاف موجود در واقعیّت را بازنمایی کند. از سوی دیگر، این دو تکّه بودن به گونه‌ای رؤیا-کابوس است؛ یعنی، ابتدا با وضعیّتی اسرارآمیز و رؤیاگون مواجهیم که حضور زن اثیری در مرکز آن، تداعی بهشتی از میل و ارضای آن را دارد؛ امّا سپس با قتل دختر اثیری، نگاه خیره‌ی او پس از مرگ و لکّه‌ی خون او که به تمام بدن‌اش نشست کرده است، راوی به پاره‌ی دوم روایت وارد می‌شود. زن اثیری، جای خود را به لکاته (همسر-خواهر شیری راوی) یا شخصیّت بوگام‌داسی (ابژه‌ی میل پدر و عموی راوی) پیشخدمت یکی از معابد هند می‌دهد که هر دو، خصلت مشابهی دارند. وصال آن‌ها با درد و رنج و آشفتگی همراه است و یادآور فقدان و بن‌بست میل‌اند و راوی همچون پدرخود، تن به ورود به این بن‌بست می‌دهد. در انتها مشخّص می‌شود که پاره‌ی اوّل رمان، لذّت و ارضای کامل، فانتزی‌ای است که راوی به دلیل سرخوردگی و محرومیّت ابدی ورود به نظم نمادین و رنج ناشی از عدم امکان دستیابی به لذّت ناب در وصال با لکاته-دیگری کوچک- آن را ساخته است. از سوی دیگر، همان گونه که در «مخمل آبی» به آن اشاره کردیم، هرگونه اختلال در شکل‌گیری قانون پدر، موجب فروپاشی زنجیره‌ی دال‌ها و ورود به جهان پیشانمادین یا شیزوفرنی را به همراه دارد. از یک سو، پدر راوی «بوف کور»، دو پاره است و قابل تمیز با عموی او نیست. از سوی دیگر پدر یا عمو، پس از بیرون آمدن از اتاق آزمایش (اتاق مارناگ)، پیر و شکسته می‌شود و از وحشت، موهای سرش سفید می‌شود و سابق خود را از یاد می‌برد. در کلّیّه‌ی صحنه‌های داستان نیز غایب است و درنتیجه، نظم نمادین- قانون پدر انسجام‌بخش نیست؛ بنابراین، راوی با به تعلیق درآوردن نام پدر، کوشش می‌کند به دامان ساحت پیشانمادین یا وحدت خیالین با مادر پناه ببرد؛ امّا از آنجا که این بازگشت، مُحال است، صرفاً در قالب فانتزی ممکن می‌شود و پایان فانتزی نیز بن‌بست میل و فروافتادن به ساحت امر واقع یا جهان شیزوفرن است. (جلاله‌وندآلکامی، ۱۳۹۶: ۱۷۴-۱۷۳)

لکان، این موضوع را با مفهوم «فانتزی ناخودآگاه» توضیح می‌دهد. درحقیقت، امیال ناخوداگاه در بستر فانتزی تجلّی می‌یابند. فانتزی، صحنه‌ای خیالی است که در آن، سوژه، قهرمان داستان می‌شود. (فِرد مدیسون به پیت دیتون، دایان به بتی و راوی به پیرمرد خنزرپنزری بدل می‌شوند). فانتزی نه ابژه میل که زمینه‌ی آن است. در قول اسلاوی ژیژک، فضای فانتزی به صورت سطحی خالی یا پرده برای نمایش امیال عمل می‌کند. به بیان سینمایی، فانتزی، میزانسن میل است. لذّت فانتزی‌ها نه ناشی از دستیابی به ابژه آن، بلکه حاصل به روی صحنه آوردن میل است. (ملک،۱۳۸۹: ۵)؛ سوژه با کمک فانتزی تلاش می‌کند توهّم وحدت خود را با بزرگ دیگری حفظ کند و بر چندپارگی خود سرپوش گذارد؛ امّا در نهایت قهرمانان داستان‌های لینچ و راوی «بوف کور» با رسیدن به بن‌بست فانتزیِ میل و از میان برداشتن توهّم وحدت به چندپارگی و فروپاشی دچار می‌شوند.

این چندپارگی سوژه صاحب میل در تار و پود ساختار آثار لینچ تنیده شده است: در «بزرگراه گمشده»، دو بخش جهان فرد مدیسون، تفکیک آشکار فیلم‌ساز چه در سبک بصری و میزانسن و چه در مضمون و تفاوت فاحش شخصیّت‌پردازی فرد و پیت، تأکید فیلم‌ساز را بر انفکاک و تقابل ذاتی این دو جهان و دوپارگی سوژه نشان می‌دهد. در «جادّه‌ی مالهالند» نیز تفاوت فاحشی میان دو تکّه فیلم (جهان فانتزی و جهان میل بتی/دایان) وجود دارد؛ در نیمه‌ی نخست در فانتزی بتی/دایان سبک روایی واقع‌گرایانه است و منطق داستانی میان اجزای مختلف روایت برقرار است؛ نورپردازی، طبیعی است و بازی کلاسیکی از بازیگران شاهدیم؛ امّا در نیمه‌ی دوم، تمامی منطق روایی فرو می‌پاشد، دوربین، هیچ نظمی در حرکت ندارد و نورپردازی‌ها، همگی فضاهای خفه و تیره و تاری تداعی می‌کنند. همان گونه که پیشتر اشاره کردیم، دقیقاً همین دوگانگی بر روایت «بوف کور» نیز حاکم است. با این تفاوت که به دلیل حضور راوی، نوعی خودآگاهی بر شکاف موجود در سوژه‌ی دارای میل وجود دارد.

در «جادّه‌ی مالهالند»، پس از چرخش مشوش‌کننده دوربین، گم شدن بتی در منزل و ورود به مغاکی که جعبه‌ی اسرارآمیزِ در دست کامیلا/ ریتا ما را به درون آن می‌کشاند در فضایی منحوس و تیره و تار، بتی قبلی و دایان کنونی را می‌بینیم که روی تخت، دراز کشیده است و کابوی اسرارآمیز فیلم به او می‌گوید که زمان آن است که از خواب، بیدار شود. دایان با ظاهری آشفته روی تخت دراز کشیده و با صورتی که حاکی از خوابی طولانی و رنجی عظیم است، از خواب، بیدار می‌شود. صورت او، گویای رنج ودرد عظیمی است که هنگام آگاهی از پایان یافتن فانتزی شیرین و محتومیّت ورود به واقعیّت دردآلود زندگی دچارش می‌شویم. دایان در آن خانه‌ی تاریک و غمزده، تنهاست و به دشواری با از دست دادن محبوبش زمان می‌گذراند؛ امّا در این نیمه، دیگر خبری از منطق داستانی روایی کلاسیک نیست و انگار دایان در مواجهه با نابسندگی فانتزی‌ای که در نیمه‌ی نخست فیلم، شاهدش بودیم، امکان هرگونه اندیشه‌ی آگاهانه را از کف داده است و هر لحظه به سمت فروپاشی ذهنی نزدیک‌تر می‌شود. لینچ با تمام آنچه در دست داشته است، ما را در تجربه‌ی فروپاشی فانتزی دایان شریک می‌کند: گریم، بازیگری، روایت و حرکت سیّال و رعب‌آور دوربین و رنگ‌ها و نورکه سکانس به سکانس تیره و تارتر می‌شود. در این جهانِ میل دایان، کم‌کم به واقعیّت پی می‌بریم: خیانت ریتا که نام اصلی‌اش کامیلا رودز[1] است و پیوستن او به مرد کارگردان و رفتارهای دگرآزارانه کامیلا که عمداً در حضور دایان با آدام و دختری دیگر عشقبازی می‌کند. خشم دایان لحظه به لحظه، شعله‌ورتر می‌شود و در نهایت، آدمکشی اجیر می‌کند تا کامیلا را به قتل برساند.

[1]- Rhodes, Camilla.

در روایت صادق هدایت نیز با مرگ زن سیاه‌پوش (زن اثیری) و تکّه‌تکّه کردن جسد او از سوی راوی و کوشش برای یافتن گودالی برای پنهان کردن او، گویی وحدت اوّلیّه و مطلوب گمشده‌ی نخستین تکّه‌تکّه می‌شود و راوی پس از انجام این عمل تا پایان رمان با برساختن فانتزی‌های متعدّد در جستجوی این وحدت برای همیشه ازدست‌رفته به سر می‌برد و درنهایت هم به آن، دست نمی‌یابد.

فروید، تصریح دارد که جستجوی مطلوب میل، چیزی جز بازجستن آن نیست. هر متعلّق میل جدید از آن جهت مطلوب است که یادآور مطلوب اصلی یا گم شده است؛ به عبارت دیگر، میل آدمی نسبت به مطلوبات مختلف، پیوسته مبتنی بر یاد حسرت‌آمیزی است از مطلوب اصلی و اوّلی.

چنان که در تشبیه مطلوب به پیچه‌ی مدوّر در لکان در هر دوری که سوژه، حول محور می‌زند، مطلوب گمشده را از نو از دست می‌دهد. این امر، گواه آن است که مطلوب، گمشده، و دسترسی بدان مُحال است. جستجوی مطلوب گمشده، یعنی از دست دادن مداوم آن. لکان، آن را «خارج از مدلول» می‌داند. بدین معنا که فاقد اسم دلالتی است که قادر به نامیدن آن باشد. مطلوب گمشده‌ی لکانی، حفره یا مغاکی در هسته‌ی وجودی ماست که مدام به دنبال پر کردن آن هستیم. گوش آبی‌رنگی که جفری در «مخمل آبی» پیدا می‌کند و جعبه‌ی اسرارآمیزی که در کلاب سیلنسیو و پایان فانتزیِ دایان در کیف دستی‌اش پیدا می‌شود، همین حفره‌ی توخالی اسرارآمیز است. مغاکی که علیرغم تمام کارآیی خود در پیش بردن زندگی، عنصری عدمی است وتوهّمی مبتنی بر هیچ و فقدان، ماهیّت اصلی آن را تشکیل می‌دهد؛ چنان که پس از باز شدنش به وسیله‌ی مطلوب میل دایان، یعنی، ریتا/کامیلا به درون تاریکی این عدم کشانده می‌شویم. حقیقت، آن است که این مطلوب هرگز گم نشده است؛ امّا می‌باید آن را بازیافت. چیزی که بر زبان جاری نمی‌شود و قابل تشخیص نیست؛ امّا برای ما، این توهّم را پدید می‌آورد که همچون جعبه‌ی اسرارآمیز دایان، حاوی تمام حقیقت است و کلید آن در دست کامیلا (دیگری کوچک) است. (Hagglund,2013:137)؛ دل بستن به دیگری کوچک، احساس مداوم سوژه است مبنی بر این که چیزی از زندگی کم شده یا فاقدآن هستیم. (دوروتی[1] در «مخمل آبی»، همسر فرد مدیسون در «بزرگراه گمشده»،کامیلا در «جادّه‌ی مالهالند» و زن اثیری/ لکاته در «بوف کور») ساز و کار پوشاندن موقّتی این فقدان است. راوی «بوف کور» نیز برای بازجستن زن اثیری و وحدت اوّلیّه است که درپی لکاته است؛ امّا آن را نمی‌یابد. ضمن این که بغلی شراب که از مادر به یادگار دارد و درون آن زهر است، نمادی است از سراسرِ ماجرای نسبت میل و فانتزی. درون فانتزی زهرآگینیِ این فقدان (امر واقع) نهفته است.

[1]- Dorothy.

در سکانس پایانی «جادّه‌ی مالهالند» می‌بینیم که دایان، گمشده است. با دست‌های سیمانی فانتزی سعی می‌کند از این بن‌بست خلاص شود؛ امّا نمی‌تواند. آخرین تیر را رها می‌کند و برای خلاصی از رنج مهلک درونی‌اش،کامیلا را در تصادف ساختگی ابتدای داستان به قتل می‌رساند؛ امّا نه ساز و کار فانتزی به کمک دایان می‌آید و نه قتل کامیلا؛ دایان به قلمرو سایکوتیک پاگذاشته است. زنجیره‌ی دال‌ها فروپاشیده و خبری از بُعد نمادین برای واسطه‌گری میان واقعیّت و ذهن نیست؛ در لحظه‌ی شعله‌ور شدن جنون، بیمار شیزوفرن نمی‌تواند از فاصله و زاویه‌ی دید معمول، جهان را تجربه کند و با رنج بسیار، واقعیّت را از دیدی نزدیک‌تر مشاهده می‌کند. فاصله‌ای که امر نمادین، توان بازنمایی آن را ندارد و از این رو برای انسان‌های دیگر غیر قابل دسترس باقی می‌ماند؛ امّا فرد سایکوز/ شیزوفرن از این سطح نمادین فروتر می‌رود و در کنه آن با امر واقع مواجه می‌شود. میل سرخورده و فانتزی ایجادشده در دنباله‌ی آن به امر سایکوتیک منجر می‌شود و آنجا، سراسر امر واقع است. همان طور که لکان می‌گوید هر آنچه که در ذهن نتواند حضور یابد در خارج ظهور می‌کند و این، نکته‌ی کلیدی اوهام و هذیان‌های دایان است. حال انگار فانتزی شیرین به کابوسی مهیب بدل می‌شود. جهان واقع به دایان حمله کرده است و از زیر شیار در، دزدانه وارد خانه‌اش می‌شود. اینجا، همان پیرزن و پیرمرد مهربان ابتدای داستان را می‌بینیم که در اندازه‌ای بسیارکوچک و سپس در اندازه‌ی بزرگ و هولناکی به دایان حمله می‌کنند. منظره‌ای دهشت‌بار که برای دایان، گریزی باقی نمی‌گذارد: محو سوژه و پیوستن به تاریکی، هم‌هویّت شدن با امر واقع.

راوی «بوف کور» نیز در پایان‌بندی‌ای مشابه در بخش دوم متوجّه می‌شود که زن‌اش (لکاته) با پیرمرد خنزرپنزری که در کنار دکان قصّابی بساط پهن می‌کند رابطه دارد؛ در حالی که هیچگاه به رابطه با راوی تن نداده است. یک شب به اتاق زنش می‌رود و بعد از در آغوش کشیدن او، چون احساس می‌کند آن زن مانند یک مار دور بدنش پیچیده با خنجری، او را می‌کشد و در نهایت، خود را در آیینه می‌بیند که به همان پیرمردخنزرپنزری بدل شده است. رؤیای راوی، زن اثیری به کابوس، زن لکاته- مار تبدیل شده است و او با قتل لکاته، باز نمی‌تواند بر این بن‌بست غلبه کند و با استحاله در پیرمرد اسرارآمیز، امرواقع تهدیدگر که در تمام روایت حضور دارد، محو می‌شود.

٤-نتیجه‌گیری

لینچ به فانتزی‌های سینمای آمریکا اعتراضی ندارد؛ بلکه مساله‌ی او، این است که چرا فانتزی‌ها تا نهایت نشان داده نمی‌شوند. فانتزی، آن چیزی است که خلق می‌شود تا حجابی بر فقدان و خلأ ذاتی حیات باشد؛ امّا فانتزی، نابسنده است. او می‌خواهد با توسّل به قواعد و عناصر سبک سوررئالیستی که مدیوم مناسبی برای بازنمایی این نابسندگی است، این عدم تکافو را در رؤیارویی با مُغاکِ درون حیات: بُعد واقع بازنمایی کند. زاویه‌ی دیدی که او برمی‌گزیند، بسیار نزدیک است. آنجا که دیگر هیچ فاصله‌ی امنی

وجود ندارد. به قول خود او اگر از فاصله‌ای نزدیک به این جهان زیبا بنگریم در آن، حشراتی غریب در حال حرکت می‌بینیم. «بوف کور»، همین مسیر را در ادبیّات پی می‌گیرد و نشان می‌دهد، حفره‌ی درون امر نمادین، زَهر مارناگ، همواره در اطراف مرزهای امن سوژه پرسه می‌زند و وحدت آن را تهدید می‌کند. لکان به تفسیر این آثار کمک می‌کند؛ زیرا زاویه‌ی دید او نیز واکاوی جهان اعماق است. جایی که بُعد شیزوفرنیک حیات در عدم تمایز امر واقع و امر نمادین خود را نشان می‌دهد. ما در مواجهه با جدی‌ترین پرسش زندگی، یعنی، میل به دیگری، فقدان را درمی‌یابیم و با مغاک، چَشم در چَشم می‌شویم. مُغاک یا امر واقع، جایی است که ما با تمدّن مدرن خود با واپس زدن تمام ناهمسانی‌ها و ایجاد همسان‌سازی‌ها و در غیاب همه بزرگ‌دیگری‌ها و اتوریته‌ها، فانتزی‌هایی آفریده‌ایم که در غایتشان هیولای آنچه سرکوب شده است–مانند هیأتی که در پایان فیلمِ «جادّه‌ی مالهالند» حضور دارد– انتظار ما را می‌کشد. نیچه، زمانی گفته بود اگر دیرزمانی در مغاک، چَشم بدوزی، مغاک نیز در تو چَشم خواهد دوخت. آثار لینچ و هدایت، نمودی تصویری و ادبی گره‌خوردگیِ این نگاه هستند.

منابع

- فروید، زیگموند. (۱۳۹۲). **تفسیر خواب**. ترجمه‌ی شیوا رویگریان. چ ۱۰ نشر مرکز: تهران.
- کدیور، میترا. (۱۳۸۸). **مکتب لکان: روانکاوی در قرن بیست و یکم**. چ ۲. تهران: انتشارات اطّلاعات.
- موللی، کرامت. (۱۳۹۳). **مبانی روانکاوی: فروید–لکان**. چ ۹.تهران: نشر نی.
- اسون، پل–لوران. (۱۳۸۹). **واژگان فروید.**ترجمه‌ی کرامت موللی. چ ۲. تهران: نشر نی.
- هلر، شارون. (۱۳۸۹). **دانش‌نامه‌ی فروید.** ترجمه‌ی مجتبی پردل. چ ۱.مشهد: نشر ترانه.
- کهون، لارنس و همکاران. (۱۳۷۸). **از مدرنیسم تا پُست‌مدرنیسم.** ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان و همکاران. چ ۶ تهران: نشر نی.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). **فرهنگ پسامدرنیته**. چ ۱. تهران: نشر نی.
- بوتبی، ریچارد. (۱۳۸۶). **فروید در مقام فیلسوف**. ترجمه‌ی سهیل سُمی، چ ۲، تهران: انتشارات ققنوس.
- ژیژک، اسلاووی و همکاران. (۱۳۸۶). **لکان–هیچکاک، آنچه می‌خواستید درباره‌ی لکان بدانید؛ امّا جرأت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید،** ترجمه‌ی مازیار اسلامی و همکاران. چ:۱تهران: انتشارات ققنوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹).**داستان یک روح،** چ ۱، تهران : نشر فردوس.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۸).**گشودن رمان.** چ ۴، تهران: انتشارات مروارید.

- صنعتی، محمّد. (۱۳۸۰).**صادق هدایت و هراس از مرگ، ساخت‌شکنی روان تحلیل‌گرایانه بوف کور**، چ ۱، تهران :نشر مرکز.

- ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۲).«دیوید لینچ یا افسردگی زنانه» **مجلّه‌ی ارغنون**. ترجمه‌ی مازیار اسلامی، ش ۲۳. صص ۱۱۲-۹۱.

- جلاله‌وند آلکامی، مجید. (۱۳۹۴).«راوی «بوف کور»، رانه‌ی مرگ و شکاف در نظم نمادین»، **مجلّه‌ی ادب‌پژوهشی**، ش ۳۳. صص ۳۶-۹

- جلاله‌وند آلکامی، مجید، (۱۳۹۶). «راوی «بوف کور» در زنجیره‌ی بی‌پایان دال‌های نظم نمادین» **پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت**، سال ششم، ش ۱. صص ۱۷۷-۱۵۹

- Freud, Sigmund.(1975).**Introductory Lectures on Psychoanalysis.**London:Penguin Books.
- Artaud, Antonin.(1976). **Selected Writings.** Trans. Helen Weaver. Ed. and Intro. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Levin, Steven Z. (2008).**Lacan Reframed**. London :I B Tauris.
- Hagglund, Martin.(2012). **Dying For Time**. London: Harvard University Press.
- Herzogenrath, Bernd. (1999) "On the Lost highway, Lynch and Lacan, Cinema and Cultural pathology".
- Caldwell,Thomas. (1997). "Lost in darkness and confusion:Lost highway, Lacan and film noir". Mlbon: The university of Melborn.

پایگاه‌های اینترنتی:

- ملک، مهدی. (۱۳۸۹). «لکان و آوار فلسفی». **مجلّه‌ی اینترنتی انجمن فرویدی**. تاریخ بازیابی ۱۳۹۹/۲/۱۲.

- کدیور، میترا، از ۱۳۸۰. «درس‌گفتارها». **مجلّه‌ی اینترنتی انجمن فرویدی**. تاریخ بازیابی ۱۳۹۹/۱/۲۱.

- WWW.freudianassociation.ir
- WWW.Imdb.com
- WWW.lacanadmin.com