رویای جنون‌آمیز

و دو مقاله‌ی دیگر

پیرپائولو پازولینی

رویای جنون‌آمیز

وقتی پازولینی درباره ی سالو بحث می کرد، قاطع بود. دو قطعه در زیر می‌آید که در آن ها او به معرفی و سپس به تشریح فیلمش می‌پردازد و توجه ویژه‌ای به ارتباط فیلمش با رمان ساد و فاشیسم ایتالیا می کند. نخست، یک «پیش‌درآمد» که در ۱۹۷۴، چند ماهی پیش از آغاز فیلم‌برداری نوشته شده‌است. تاریخ نگارش دومی نامعلوم است، اما به نظر می‌رسد بعدتر نوشته شده. هر دو قطعه از سوی یک موسسه انتشاراتی انگلیسی زبان (در مجموعه ای از جیمز فرمن) در ایتالیا تجدید چاپ شدند تا ظاهراً همزمان با پخش فیلم در ایتالیا منتشر گردند (هر دو قطعه اندکی ویرایش شده اند.) در کتاب منتشرشده نام هیچ مترجمی ثبت نشده است.

پیش‌درآمد

این فیلم برگردان سینماتوگرافیکی و به‌روزشده‌ای از رمان ساد ۱۲۰ روز در شهر سدوم است. باید بگویم که کاملا به روانشناسی شخصیت‌ها و کنش‌هایشان وفادار بوده‌ام، و اینکه هیچ چیز از خودم به آن اضافه نکرده‌ام. حتی ساختار طرح روایی یکسان است، اگرچه آشکارا ترکیبی [سنتزی] است. برای رسیدن به این ترکیب [سنتز] به ایده‌ای متوسل شدم که مطمئناً ساد هم در ذهن داشت ــ دوزخ دانته. از این‌رو توانستم به روشی دانته‌ای، رفتارها و گفتارها و روزهایی معین از فهرست وسیع ساد [از رویدادها و شخصیت‌ها] را خلاصه سازم. نوعی «ضدـدوزخ» (اتاق انتظارِ جهنّم) وجود دارد که سه

دورِ دوزخی از پیِ آن می‌آید: دورِ جنون، دورِ مدفوع و دورِ خون. سرانجام قصه گوها که در رمان ساد چهار نفر هستند، در فیلم سه نفرند و چهارمی به یک هنرمند تبدیل شده؛ او داستان های آن سه نفر دیگر را با نواختن پیانو، همراهی می کند.

علی‌رغم وفاداری کاملم به متن ساد، یک عنصر کاملاً جدید را نیز وارد طرح کرده ام: ماجرا به جای اینکه در فرانسه ی قرن هجدهم رخ دهد، عملاً در زمانه خود ما اتفاق می افتد؛ به عبارت دقیق تر در سالو، حوالی ۱۹۴۴.

این یعنی تمام فیلم همراه با قساوت‌هایی‌سابقه‌اش که تقریباً به‌زبان‌نیامدنی‌اند، استعاره‌ی عظیم سادیستی‌ای است از آنچه «جدایی» نازی‌های فاشیست از «جنایت‌هایشان علیه بشریت» بود. کوروال، بلانگیس، دورسِت، اسقف ـ شخصیت‌های ساد (که آشکارا اعضای اس‌اس در لباس شخصی هستند) ــ با قربانیان‌شان دقیقاً همان رفتاری را می کنند که فاشیست‌های نازی با قربانیان‌شان کردند. آن‌ها قربانیان‌شان را ابژه انگاشتند و خودبه خود همه‌ی امکان‌های ارتباط انسانی با آن‌ها را ویران کرده اند.

این بدان معنا نیست که من این نکته را در فیلم صریحاً بیان کردم. نه، تکرار می‌کنم، نه یک کلمه به آنچه شخصیت‌های ساد باید بگویند اضافه کرده‌ام، نه هیچ جزئیات اضافه ای به کنش‌هایی که انجام می‌دهند افزوده‌ام. تنها ارجاع به قرن بیستم شیوه‌ی لباس پوشیدن‌شان، طرز رفتارشان با هم، و خانه‌ای ست که در آن زندگی می‌کنند.

طبیعتاً قدری ناهمگونی بین برگردانِ چهار نقش اصلی ساد به فاشیست‌های نازی و فاشیست‌های نازی واقعی که از نظر تاریخی حقیقی هستند، وجود دارد. تفاوت‌هایی در روانشناسی و ایدئولوژی وجود دارد. هم تفاوت و هم قدری عدم تطابق. اما این مسأله حال‌وهوایی خیالبافانه ، یعنی کیفیت کابوس‌وارانه غیرواقعی فیلم را برجسته می‌کند. این فیلم رویایی‌ست جنون‌آمیز که رویدادهای دهه چهل میلادی در جهان را توضیح نمی دهد. رویایی که وقتی در جزئیاتش هرچه کمتر منطقی باشد،در کلیت‌اش منطقی‌تر خواهد شد.

سالو و ساد

عقل عملی می‌گوید که در دوران جمهوری سالو، ترتیب‌دادن یک اُرجی بزرگ همچون شخصیت‌های اصلی ساد، در ویلایی تحت محافظت گاردهای اس‌اس خیلی آسان بود. ساد در جمله‌ای که از خیلی جمله‌های دیگرش شهرت کمتری یافته‌است ، به صراحت می‌گوید هیچ چیز به اندازه قدرت ــ هر نوعی از قدرت ــ عمیقاً آشوب‌گرا [آنارشیک] نیست. تا آنجا که من می‌دانم، در اروپا هرگز هیچ قدرتی به اندازه جمهوری سالو آشوب‌گرا نبوده: حکومت‌کردن در سالو خردترین نوع افراط بود. آنچه

درباره انواع قدرت صدق می‌کند، در این یکی کاملاً واضح بود.

آنچه علاوه بر آشوب‌گرابودن، به بهترین نحو قدرت – هر قدرتی – را مشخص می‌کند، قابلیت طبیعی‌اش برای تبدیل بدن‌های انسانی به ابژه است.

پیوند دیگر با کار ساد پذیرش/عدم‌پذیرش فلسفه و فرهنگ دوران است. درست همان طور که شخصیت‌های اصلی ساد شیوه‌ی ــ دست‌کم روانی یا زبانشناختی ــ فلسفه‌ی عصر روشنگری را بدون پذیرش همه واقعیت تولیدکننده‌ی آن پذیرفته بودند، شخصیت های آن جمهوری فاشیست هم ایدئولوژی فاشیستی را فراسوی همه‌ی واقعیت قبول کردند. زبان آن‌ها در واقع رفتارشان است (دقیقاً مثل شخصیت های اصلی ساد) و زبانِ رفتارشان از قواعدی فرمانبرداری می‌کند که بسیار پیچیده‌تر و شدیدتر از ایدئولوژی آن هاست. دایره‌ی واژگان شکنجه تنها رابطه‌ای صوری با دلایل ایدئولوژیکی دارد که انسان‌ها را به سوی شکنجه کردن می‌راند. با این حال، کلمه‌ها برای شخصیت های فیلمِ من اهمیت زیادی دارند، هرچند آنچه مهم است، زبان غیرگفتاری بدن‌شان است. به علاوه، لفاظی‌های پراطنابی دارند. اما این پرحرفی‌های طولانی‌ای از دو جهت اهمیت دارند: اولا، بخشی از ارائه‌ی یک «متن» از ساد است، یعنی آنچه شخصیت‌ها درباره‌ی خودشان می‌اندیشند و آن کارهایی که می‌کنند؛ و ثانیاً، بخشی از ایدئولوژی فیلم است؛ در نظر بگیرید که که شخصیت‌هاعلاوه بر نقل‌قول‌های نابه‌هنگام از کلوسوفسکی و بلانشو ، برای رساندن پیامی احضار می‌شوند که من برای این فیلم برقرار و ساماندهی کردم: آشوب‌گرایی (آنارشیِ) قدرت، ناموجودیِ تاریخ، دور باطل بین جلاد و قربانی

(دوری غیرروانشناختی، نه حتی در معنای روانکاوانه‌اش)، نهادی مقدم بر واقعیت که تنها می‌تواند اقتصادی باشد (باقی، یعنی روبنا، همان رویا یا کابوس است).

ایدئولوژی و معنای فیلم

ما نباید ایدئولوژی را با پیام، و پیام را با معنا اشتباه بگیریم. پیام تا اندازه ای – از حیث منطق – به ایدئولوژی، و تا اندازه‌ای ــ از لحاظ غیرعقلانی ــ به معنا وابسته است. پیام منطقی حتی وقتی بسیار صادقانه باشد، تقریباً همیشه شرورانه، دروغ‌آمیز، و ریاکارانه است. چه کسی به صداقت من شک خواهد کرد اگر بگویم پیام سالو تقبیحِ آشوب گراییِ قدرت و ناموجودیِ تاریخ است؟ با این وجود، ارائه‌ی چنین پیامی بدین‌شیوه a شرورانه و دروغ‌آمیز و ریاکارانه است، و از همان منطقی می‌آید که قدرت را ابداً آشوب گرا نمی‌فهمد و به وجودداشتن تاریخ باور دارد. بخشی از پیام که به معنای فیلم تعلق دارد، بسیار واقعی‌تر است، زیرا به‌علاوه این را شامل می‌شود که مولف نمی‌داند، یعنی محدودیت‌های اجتماعی و تاریخی خود او بی‌حدوحصر است. اما چنین پیامی را نمی‌توان همرسانی کرد. آن را تنها می‌توان به سکوت و به متن واگذاشت. پس حالا معنای یک اثر چیست؟ فرم‌اش است. و از این‌رو پیام فرمالیستی است؛ و دقیقاً به همین خاطر، می‌توان آن را با هر محتوای ممکنی تا بی‌نهایت پر کرد و نتیجتاً به معنای ساختاری، منسجم است.

عناصر سبک‌شناختی در فیلم

۱. انباشت ویژگی‌های روزانه‌ی زندگی بورژوایی ثروتمند، همگی خیلی به‌قاعده و

مناسب (کت‌های چهاردکمه، لباس شب‌های پولک‌دوزی‌شده با دامن چاک‌دار و خزِ روباه، کف برق‌افتاده و جلاخورده اتاق‌ها ، میزهای باوقار چیده‌شده، مجموعه‌های نقاشی که بخشی حتی به آثار هنرمندان «تبهگن» اختصاص دارند (بعضی فوتوریستی، بعضی فرمالیستی)؛ و گفتاری پیش‌پاافتاده و بوروکراتیک و دقیق تا مرزِ مضحکه کردن خود.

۲. بازسازیِ «در لفافه‌ی» روش‌های تشریفاتیِ نازی (برهنگی‌اش، سادگیِ نظامی‌اش و همزمان انحطاطش، جلوه‌فروشی و شور و نشاط بی‌روح‌اش، و انضباطش که مثل هارمونی مصنوعی بین اقتدار و فرمانبرداری کار می کند و الخ.

۳. انباشتِ وسواس‌گونه، حتی تا سر حدّ افراط از رفتارهای سادیستی آیینی و سازمان یافته؛ و گاه یک شخصیت وحشی و خودجوش متناسب با آنها هم حضور دارد

۴. طنزی به‌خصوص به عنوان عامل تعدیل کننده و مطایبه‌آمیز تمام این موارد وجود دارد که می‌تواند ناگهان در انفجاری از جزئیات با ماهیتی کمیک و شیطانی جلوه پیدا کند. به لطف این طنز، همه‌چیز به نوسان می‌افتد؛ چیزها دیگر نه حقیقی ارائه می‌شوند و نه زمخت؛ و علتش هم شیطان گراییِ تیاتریِ متعلق به خودباوری است.

راستای کارگردانی به این معنا در تدوین تجلی می‌یابد. آنجاست که مخلوطِ بین امر جدی با ناممکنی جدی‌بودن، مخلوط بین یک تاناتوس خونین و شیطانی با کشیش بائوبویی ی تولید خواهد شد. (بائوبو یک ایزدبانوی یونانی با قهقهه رهاییبخش یا بهتر، قهقهه‌ی مستهجن و رهایی‌بخش بود)

می‌توان گفت در هر نما به مساله‌ی راندن تماشاگر به آستانه تحمّل‌اش و سپس خلاص کردن فوری او از احساس تحمل‌ناپذیری پرداختم.

نو-ژِدانُفیسم[1] چیست و چه نیست؟

وقتی تخطیِ پیام از رمزگان از حد معیّنی فراتر می‌رود، پیامد خودبه‌خودی آن نوستالژی برای رمزگان است.

شاید استدلال کنند که اهانت‌های[2] زبانی کارکردِ یکسانی با اهانت‌های اخلاقیاتی یا رفتاری دارند: هر دو نوع اهانت اگر شکلی افراطی به خود بگیرند، به نوستالژی از این نوع [نوستالژی برای رمزگان] راه می‌برند و به جایِ ختم‌شدن به مواجهه‌ی انتقادی با رمزگان، نهایتاً دوباره تأییدش می‌کنند. در نتیجه، یک بورژوازیِ مورد اهانت قرارگرفته حق خودش می‌داند که بار دیگر امر آشنا را ــ تو گویی که امر نوست ــ انتخاب کند.

در مسائل مربوط به اخلاقیات یا رفتار، یک اهانت افراطی (خودکشی، شهادت، یا امروزه، خشم) به وسیله‌ی پیوندش با «اهانت غایی» و جذب‌اش در آن توجیه می‌شود ــ نه از طریقِ تصمیم، اراده یا آگاهیِ سیاسی: اهانت غاییِ سیاه‌بودن، فقیربودن، یهودی‌بودن، هم‌جنس‌گرا بودن و الخ. این مساله واکنشِ بورژوازی ــ نوستالژی برای هنجار و تأییدِ دوباره‌ی خودش ــ را مناسب جلوه می‌دهد. اما این مسئله برای اهانت زبانیِ افراطی که نمی‌تواند واجدِ معصومیتِ چهره‌ی یک سیاه‌پوست، بوی یک گدا، سردرگمیِ یک یهودی، یا تحریکِ یک هم‌جنس‌گرا باشد، درست نیست. همه‌ی اینها فقط به شرطی می¬توانند معنا داشته باشند که به لحاظ وجودی (به نحوی جسمی) تجربه شوند و شاید آگاهیِ سیاسی را در بربگیرند (و از اینرو انقلابی شوند و صرفاً «طبیعی» باقی

باقی نمانند) یا دربرنگیرند. ولی تحقیقاتِ زبان‌شناختی و پیام‌های شاعرانه در سطحی فرهنگی دریافت می‌شوند؛ آنها در خودآگاهی، و نه به شکلی جسمی تجربه می‌شوند. از این‌رو، اهانت‌هایی که چنان پیام‌هایی برمی‌انگیزند، می‌توانند بدون وحشتِ وجودی تکذیب شوند و آن نوستالژی برای رمزگان (و تأییدِ دوباره‌ی آن) که نتیجه می‌شود، سرد و جزئی و غیرموثّر است.

واقعاً خام‌دلانه است که [برای فهم رمزگان و تخطی از آن] به فهرستی از تخلّف‌های نظری اتّکا کنیم که «نظریه‌ی ارتباطات» آنها را آراسته؛ مثل نقاش‌ای که انرژی اتمی را با پوشاندنِ یک بوم از نقطه‌های ریزبازنمایی کند. این ابزارِ مکانیکی برای تخطّی از رمزگان بر اساس توصیفِ نظری آن از سوی زبان‌شناسیِ مدرنْ اشتباهِ مضحک و گستاخانه‌ی آوانگاردهای اوایل دهه ۶۰ بود.

امروزه شعر به‌راستی به سالِ صفر بازگشته است. از طرف دیگر، همه‌ی «تخلّف‌های» مکانیکی و برنامه‌ریزی‌شده‌ی ممکن فرسوده شده‌اند (حتی اگر عملاً به اندازه جایگشت‌های عددی بی‌نهایت باشند). از طرف دیگر، حالا نوستالژی برای رمزگان ــ نتیجه‌ی همان تخلفاتِ به نحو احمقانه‌ای افراطی ــ حکم‌فرما شده است.

شعر دیگر نمی‌تواند در این سال صفر بازگردد، مگر خود را در نوعی چارچوبِ نشانه شناسی‌محور قرار دهد که ادغامِ جسمی و وجودی‌اش از طریق کنش رخ خواهد داد. این نتیجه‌ای است که از متن‌های تولیدی پس از «ترور» به‌وجودآمده به دست دشمنان کاذب رمزگان گرفته‌ام. حس می‌کنم در این متن‌ها پرخاشگری تا حدی کاهش یافته

است: از آن رمزگانی تخطی می‌شود که در واقع به سنت اخیر تعلق دارند (شاملِ ــ چرا که نه؟ ــ همه سبک‌ها و پیشنهادهای آوانگاردها)، و همزمان نوعی پرخاشِ وجودی (جسمی) مشخص علیه رمزگان اخلاقیاتی و رفتاریِ جامعه بار دیگر قوت و نیرو گرفته است. خلاصه طغیان علیه رمزگان زبانی به طغیان علیه رمزگان اجتماعی راه برده. اما دومی مشخصه‌های شخصی (جسمی) را که پیشتر مورد اشاره قرار گرفت داراست: معصومیتِ سیاه‌بودن، فقر و غیره. اگر این امر به خودآگاهی سیاسی دلالت می کند، چه بهتر. اما آنچه بیش از هرچیز مهم است، مثالی است که توسط خود زندگی رونویسی شده است. زندگی همچون یک اعتراض، یک خودکشی آهسته، یک اعتصاب، یا یک شهادتِ (خرده‌بورژوایی). در ایتالیا، چنین مشخصه‌هایی را نمی‌توان از نوعی کوته‌نگری، نارسیسیسمِ بی‌خاصیت یا تعفّن آشپرخانه‌ای خلاص کرد.

بامدادگرایی، ادبیات همچون جزء کوچکی از رستگاری در جهانی خاکستری و هولناک، اومانیسم: اینها اجتناب‌ناپذیرند. حقیقت ندارد که اسطوره‌های بین‌المللی می توانند ما را از تعفّنِ کوته‌نگری، از امرِ حاشیه‌ای که بنا به تعریف «محافظه‌کارانه» است، نجات دهند، آن هم وقتی که جوانب گوناگون تاریخ را در نظر بگیریم. یک نمونه‌اش داریو بِلِتسا است: مخزن همه‌ی غم‌واندوه‌های فرومایه؛ با این‌حال، کله‌اش از انواع تجربه‌های ادبی پر است. یا مونتووانی و فاکوئتی، دو پسرِ گمشده‌ی پست‌ترین بورژوازی. یا گاریبا که همه‌ی تلاشش را می‌کند تا یک یاغی بی‌پروا باشد و در ملحفه کثیف لعنتی‌اش سلانه‌سلانه رژه می‌رود. شعرِ خرده‌بورژوایی، نوـاُمانیستی،

نو-معناشناختی، نو-باطن‌گرا و نو-اگزیستانسیالیستی آنها دائماً به چارچوبِ نشانه‌شناسی محور ارجاع می‌دهد که در آن رسانه‌ی ارتباطی ــ زبانِ خام ــ همان کنشِ روزمره‌ی تکراری، همان دازاینِ مفلوک است. از همین‌رو شعر آنها درست درونِ حدود رمزگان های ثانویِ ژارگون ادبی قرار می‌گیرد؛ و تخطی‌هایشان از رمزگان تنها در میل‌شان برای ارائه خود به‌عنوان شعر آشکار است. آنها وانمود نمی‌کنند سیاه آمریکایی یا آفریقایی‌اند، یا دانشجویانی از سن‌فرانسیسکو یا برلین هستند، یا چک‌تبار یا ویتنامی‌تبارند؛ آنها ناشناس باقی می‌مانند، اما هویتشان را مشخصاً و تاریخاً ایتالیایی معرفی می‌کنند. امروز اشاره به این نام‌ها نشانه‌ی بی‌ذوقی است، حتی اگر آنها به رسمِ قیاسی تاریخی، خودِ زندگی را رویاروی فصل جدیدی از شعر ایتالیایی باز ازسر می‌گذرانند؛ فصلی از واقعیتی

غیرقابل قبول که در هر حال واقعیت است. من طی سال‌های واکنش علیه دهه پنجاه مصمم و خونسرد از تعهد سخن گفتم؛ و امروز هم تکرار می‌کنم که تعهد باجی نیست که باید به برخی روشنفکران پرنفوذ یا به بال متعصب حزب کمونیست ایتالیا بدهی. شاید باید بابت این تعریف-از-خود عذر بخواهم، اما بزدلی و نادانی فرهنگ نوی ما (میراث دیگر آوانگاردها) این چیزها را ضروری می‌کند. در میانه‌ی دهه پنجاه نقد مشابه اما بی‌نهایت خام‌دلانه‌ای از سوی جنبش‌های جوانان چپ‌گرا علیه من مطرح شد: تعهد، باج‌خواهی، رئیس‌بازی، سازش‌کاری چپ‌گرایانه، و الخ. کوتاه اینکه، در چارچوبی که شدیداً به نشانه‌شناسی متوسل می‌شود، زبانِ کنش یا صرفا زبان حضور اهانت‌آمیز (چهره‌ی سیاه) مرحله‌ای از چالش‌گری پیشاانقلابی است؛ حتا بهتر است اگر همه‌ی اینها مستقیماً و آگانه ثبت و به‌وسیله‌ی ادبیات «مستند» شود چرا که ادبیات خود (اگر خوب باشد) همواره اعتراض است. گذر از مرحله پیشاانقلابی طبیعیِ وهن و تهاجم (زندگی یا کار اهانت‌آمیز [تهاجمی]، یا بهتر، زندگی اهانت‌آمیزی که با کار اهانت‌آمیز تلاقی می‌کند) به خود انقلاب جز یک گام کوچک به چیزی نیاز ندارد و تنها به شرایط بیرونی وابسته است. «تعهد» یا آگاهی از همه‌ی اینها، بین اعتراض (طبیعی) و انقلاب (آگاهانه)، بین ابهام مطلق و ابهام نسبی، بین معما و پیشگویی میانجیگری می‌کند. پس انقلاب از کنش‌ها ساخته می‌شود؛ و چارچوب نشانه‌شناختیِ ارتباط انسانی باید آنقدر وسعت یابد که خود زندگی را دربرگیرد (اگر بخواهم فقط یک مثال بزنم، اثر ایدئولوژیک نانوشته‌ی کامیلو تورس را در نظر بگیرید).

اما چرا بر پدیده‌ای چنین پیش‌پاافتاده مثل بازتاب زندگی شخص در کارش تأکید می کنم؟ زیرا ما با کشف دوباره‌ی چیزی سروکار داریم که به ابهام کشیده شده است. اگر این ملاحظات درباره‌ی جنبش آوانگارد و خلائی که از پی ظهور آن سربرمی‌آورد (نمی‌توانیم بیش از این ماتم‌زده آسیبی باشیم که چهارتا احمق رقم زدند، چهاراحمق که حسرت اندکی ثروت و فراغت کلبی‌مشربانه را می‌خورند، ، پر از عذر و بهانه‌های کاذب‌اند و پیشگامان روحیه‌ی تجلیل از خود) (و این به‌علاوه یعنی ادبیات ایتالیایی و بیش از هر چیز خادمان چپ‌گرایش آماده‌ی تسلیم‌شدن در برابر چنین آسیبی بودند؛ در واقع می‌توان گفت چشم‌انتظارش بودند)، اگر این ملاحظات به‌منزله‌ی «استقرار دوباره ی روحیه‌ی انقلابی» ارائه می‌شوند (که به هیچ وجه از پا نیفتاده)، مولفشان به‌وضوح می‌داند که آگاهی نوظهور در شرایط کنونی در واقع یک نوژدانفیسم است.

ادعا نمی‌کنم همه‌ی دبیران و ویراستاران فصل‌نامه پیاچنتینی[۳] یا سایر نشریه‌های دارای مواضع مشابه، منبع الهام رهبران جنبش دانشجویی یا حتی منبع الهام مجله‌های تخصصی همچون اومبره روسه[۴] نوژدانفیستی هستند، اما برخی از آنها و بیش از همه گروه هایی که به سمت آنها جذب می‌شوند، نوژدانفیستی‌اند. آنها قطعاً نمی‌دانند که در حال بازتولید چنین سرطانی هستند. از حیث عینی، نقد استالینیسم که حزب کمونیست ایتالیا هرگز آن را تمام و کمال انجام نداد، در انتهای راه به تحجر انجامیده و به شکل مسخره ای نوعی نواستالینیسم از آب درآورده: یک نواستالینیسمِ اخلاق‌باور در واکنش به «تجدیدنظرطلبی» [روزیونیسم]، متعصب در واکنش به «تاکتیک‌باوری»، و الاهیاتی در در واکنش به «بی‌تفاوتی».

این فاشیسمِ چپ است، پدیده‌ی جدید و رایجِ سال‌های ۶۷، ۶۸، و احتمالاً ۶۹ و آنچه ازین پس می‌آید. اگر داشتیم جزوه سیاسی می‌نوشتیم، می گفتیم: شمار زیادی از جوانانی که اطلاعات غلطی داشتند پس از لاس‌زدن با جنبش آوانگارد، حالا همراه با قماشی از موسفیدترها مهیا می‌شوند تا با نوژدانفیست‌ها لاس بزنند و به تعهدی پایبند بمانند که نه ادبی (اعتراض کردن، پیشاانقلابی) است و نه کنشی (انقلابی). ژستی که بیشتر سخنورانه است، سازش‌کاری در لباس خشم، مجموعه‌ای از ابتذال، ماچوئیسم، رفیق‌رفیق گویی، باج‌خواهی اخلاقیاتی، خلق تنش‌های کاذب و تاخیرهای از پیش‌برنامه‌ریزی‌شده، عوام‌فریبی، نژادپرستی، اخلاقیات‌گرایی، و رفتار غیرانسانی.

وقتی افراط‌گرایی اخلاقیاتی جوانان ــ که اگر «به طرزی فراگیر» علیه «سیستم» اعمال می‌شد شریف و اصیل بود ــ دوباره در فرهنگ کمونیستی قدیمی، چه از طریق همذات پنداری و چه رقابت با آن، جذب می‌شود، ناگزیر نواستالینیستی خواهد بود: همه چیز به بخشی از کلان‌تصویرِ پاک‌دینیِ صنعتی بدل می‌شود. مرد جوانی در کنفرانسی درباره روانکاوی که گروهی از دانشجویان پزشکی و معماری در تورین برگزار کردند، درباره همین پاک‌دینی سخن گفت اما حرفهایش ناشنیده ماند. برخی معیارها یا قواعد ارزش جهانشمول دارند و همه (ناخودآگاهانه و از اینرو ناگزیر) به آنها تمکین می کنند: پاک دینی صنعتی صرفا برای ادغام‌شدگان درسیستم کاپیتالیستی یک معیار نیست، بلکه برای مخالفان آن نیز که باید درون سیستم زندگی کنند و انرژی‌هایشان را صرف آن کنند،

معیار باقی می‌ماند. استالینیسم‌ای که از آن صحبت می کنم ــ ژدانفیسم در ادبیات ــ مبنای منطقی اصلی‌اش را در اخلاقیات صنعتی می‌یابد: در فهمی از زندگی که بر مبنای آن هر شخص باید جایگاه مناسبش را اشغال کند، کارکرد مناسبش را اجرا کند، و با وظیفه‌ی مناسبش همانندسازی کند. تمایز میان آنها که به این سیستم تعلق دارند و آنها که تعلق ندارد، از این‌جا می‌آید. و نیز از اینروست محکومیتِ نژادپرستانه‌ی متعاقب این همانندسازی (یعنی طردِ امر متفاوت): محکومیتی که ادغام‌شدگان و مخالفان را درون جهانی واحد یکی می کند، جهانی که نه کاپیتالیستی بل صنعتی است. تصادفی نیست که ادغام‌شدگان و مخالفان کاپیتالیسم در مواجهه با پدیده‌ی شعر (که در دستان تکنوکرات های آوانگارد هیچ اشاره‌ای به وجود تولیدکنندگانش نمی کند) به یک‌اندازه کر هستند . اگر به «استقرار دوباره‌ی» روحیه‌ی انقلابی راستین، روحیه‌ای تندرو اما نه متعصب، سرسخت اما نه اخلاقیات گرا امیدوارم، از ظهور شعر غیراگزیستانسیالیستیبه‌عنوان یک سمپتومِ مثبت استقبال می کنم، شعری که برعکس شعر آوانگارد، چیزهای زیادی درباره ی وجودِ مولفانش به ما می گوید: مولفانی با پیش‌زمینه‌های [نژادی] گوناگون، و از این رو «اهانت‌آمیز برای ادغام‌شدگان، ابلهانه برای مخالفان»: شکافی در «پاک‌دینیِ صنعتی» که مدیران کارخانه‌ی فیات و کمونیست‌های جوان خارجِ پارلمانی را به هم وصل می کند

۱ . برگرفته از نام آندری الکساندروویچ ژدانُف (۱۸۹۶–۱۹۴۸)، سیاستمدار روسی که در ۱۹۱۵ به بلشویک‌ها پیوست و در لنینگراد به یکی از رهبران حزب کمونیست و هم‌قطارانِ نزدیک جوزف استالین بدل شد: او سیاستِ فرهنگیِ ضدغربی را صورت‌بندی کرد که تحت عنوان «ژدانفیسم» (۱۹۴۶) از آن یاد می‌شود و به موجب آن، نظارت شدیدِ دولتی بر هنر و ادبیات و نیز بر کلیه فعالیت‌های روشنفکرانه در اتحاد جماهیر شوروی اِعمال می‌شد. م‌ـف

۲. Offense: در این متن معانی مختلفِ این واژه به کار رفته: بی‌احترامی، توهین، جرم، خلاف، جنایت. ما عموماً از معادلِ «اهانت» استفاده کردیم. م‌ـف

۳. Quaderni Piacentini : فصل‌نامه‌ای مربوط به شهر پیاچنزا که با این زیرعنوان منتشر می‌شد: «به ویراستاری گروهی از جوانان چپ‌گرا». م‌ـف

۴. Ombre Ross (تحت اللفظی به معنای سایه‌های سرخ) مجله نقد سینمایی به سبک «پوزیتیف» فرانسوی یا «فیلم کریتیک» آلمانی که گوفردو فوفی، منتقد فیلم ایتالیایی بنیان گذاشت. این مجله‌ها به دست منتقدان جوان علیه نفوذ منتقدان تثبیت‌شده سینما، به طور خاص سبک نقد فیلم کایه دو سینما به راه افتادند. جوانان چپ‌گرای دهه ۶۰ و ۷۰، نقدهای مکتب فرانسوی کایه دو سینما را «نقد باباها» می‌خواندند و از آن فاصله گرفتند. م‌ـف.

ملاحظاتی درباره‌ی نمای بلند

فیلم کوتاهِ شانزده میلی‌متریِ مرگِ کندی را در نظر بگیرید. این فیلم که تماشاگری بینِ جمعیت آن را فیلمبرداری کرده، یک نمای بلند است، سنخ‌نماترین نمای بلندی که بتوان تصور کرد. در واقع، تماشاگر-فیلمبردار زاویه‌ی دوربین‌اش را انتخاب نکرده بود؛ او به سادگی از همان‌جایی که بر حسب اتفاق در آن واقع شده بود، فیلمبرداری کرد، و چیزی را که خودش ــ و نه لنز دوربین ــ می‌دید، در قاب تصویر گنجاند.

به این ترتیب، نمای بلندِ سنخ‌نما سوبژکتیو است.

در این تنها فیلمِ ممکن از مرگِ کندی همه‌ی زوایای دید [1] دیگر غایب‌اند: زوایای دیدِ کندی و ژاکلین، زاویه‌ی دیدِ ضارب (قاتل) و همدست‌اش، زوایای دیدِ آن‌هایی که نقطه ی دید بهتری دارند، و زاویه‌ی دید پلیس، محافظان و غیره.

فرض کنید نمای این صحنه را از همه‌ی زوایای دید می‌داشتیم؛ در آن صورت چه داشتیم؟ احتمالاً مجموعه‌ای از نماهای بلند که آن دقیقه را به‌طور همزمان و از زوایای دیدِ مختلف، به شکلی که برای مجموعه‌ای از سوبژکتیویته‌ها پدیدار شده‌است، بازتولید می‌کنند. بدین‌ترتیب، سوبژکتیویته‌ْبیشینه‌ی حدِ درک‌شدنیِ هر تکنیکِ صوتی‌تصویری است. درکِ واقعیت (آن‌طور که اتفاق می‌افتد) تنها از یک زاویه‌دیدِ واحد ممکن است، و این زاویه‌دید همیشه زاویه‌دیدِ سوژه‌ی درک‌کننده یا مشاهده‌گر است. این سوژه همیشه تن‌دار است، چون حتی اگر در فیلمی داستانی زاویه‌دیدی ایده‌آل و از این رو، انتزاعی و غیرناتورالیستی اتخاذ کنیم، به محض این‌که دوربین و ضبط‌صوتی در آن

جا کار بگذاریم، این زاویه‌دید رئالیستی و در نهایت ناتورالیستی می‌شود: نتیجه‌ی کار طوری دیده و شنیده خواهد شد که انگار آن را سوژه‌ای گوشت‌وخون‌دار (یعنی، کسی با چشم و گوش) دیده و شنیده باشد.

واقعیتِ دیده‌شده و شنیده‌شده آن‌طور که اتفاق می‌افتد، همیشه در زمان حال است.

از این‌رو نمای بلند، یعنی عنصرِ آغازین و الگووارِ سینما، در زمانِ حال قرار دارد.

بنابراین سینما، «زمان حال را بازتولید می‌کند». برنامه‌ی زنده‌ی تلویزیونی بازتولیدِ نمونه ایِ چیزی‌ست که دارد در زمان حال رخ می‌دهد.

حال فرض کنید که نه فقط فیلمی کوتاه از مرگ کندی، که یک دوجین فیلم کوتاه از این صحنه داریم؛ یعنی، آن‌قدر نمای بلند داریم که به‌نحوی سوبژکتیو مرگِ رئیس جمهور را بازتولید می‌کنند. برای نمونه، وقتی به دلایلِ صرفاً مستندسازانه (در جریانِ پخشِ فیلم روی پرده برای یک تجسسِ پلیسی) همه‌ی این نماهای بلندِ سوبژکتیو را در یک سکانس یا توالی پشتِ سر هم می‌بینیم، یعنی وقتی آن نماهای مجزا را، حتی اگر نه عیناً، به هم پیوند می‌زنیم، دقیقاً چه در دست داریم؟ سنخی از مونتاژ، حتی اگر بی‌اندازه ابتدایی باشد. و از این مونتاژ چه به دست می‌آوریم؟ کثرتی از «زمان‌های حال»، گویی به جای آنکه یک کنش تنها یک‌بار جلوی چشمان‌مان رخ دهد، چندین بار اتفاق بیفتد. این تکثیرِ «زمان‌های حال» خودِ زمان حال را فسخ می‌کند، تهی‌اش می‌سازد؛ هر زمانِ حال، نسبی‌بودنِ همه‌ی دیگر زمان‌های حال، بی‌اعتباری، نادقیق‌بودن، و ابهام‌شان را پیش‌فرض می‌گیرد [2].

برای پلیس ــ که کمتر از همه دغدغه‌ی زیبایی‌شناسی دارد و به ارزشِ مستندبودنِ فیلم کوتاهِ پخش‌شده در مقام گواهیِ چشم‌شاهد به رخدادی که باید دقیقاً بازسازی شود بیش از همه علاقمند است ــ اولین سوالِ پرسیدنی این است: کدام یک از این فیلم‌ها به بهترین شکل نماینده‌ی واقعیات است؟ چشم‌و گوش‌ها (یا دوربین‌ها و ضبط‌صوت‌ها)یِ نامعتبرِ بسیاری وجود دارند که رخدادی تکرارنشدنی را ضبط می‌کنند، رخدادی که در نسبت با هر کدام از این اندام‌های طبیعی و ابزارهای تکنیکی (نما، ضدنما، نمای معرّف، نمای متوسط، نمای نزدیک، و همه‌ی دیگر وضعیت‌های ممکنِ دوربین) متفاوت ظاهر می‌شود (ظهورِ متفاوتی دارد). هر کدام از این نمایش‌ها از واقعیت اکیداً بی‌چیز، تصادفی، و اغلب رقّت‌انگیزند اگر دریابیم این فقط یک نمایش در میان نمایش های بسیار است.

بدیهی است که واقعیت، در همه‌ی وجوه‌اش، در هر کدام از این نمایش‌ها بیان می‌شود: واقعیت با حاضرانِ هر حال سخن می‌گوید (حضور در حال یعنی سهیم‌شدن، زیرا واقعیت تنها از طریق خودش سخن می‌گوید): واقعیت به زبان خودش سخن می‌گوید که همان زبانِ کنش است: اسلحه‌ای شلیک می‌کند، شلیک‌های بیش‌تر، بدنی فرومی افتد، یک سواری متوقف می‌شود، زنی جیغ می‌کشد، جمعیت داد و هوار می‌کند... همه ی این نشانه‌های غیرنمادین حاکی از آن‌اند که چیزی رخ داده است: مرگ یک رئیس جمهور، این‌جا و اکنون، در زمان حال. و تکرار می‌کنم، آن زمانِ حال، زمانِ نماهای بلندِ سوبژکتیوِ مختلف است، که هر کدام از زوایای دیدِ مختلفی تصویربرداری شدند،

آن‌جا که شاهدان دست بر قضا همراه با اندام‌ها یا ابزارهایشان حاضر بودند.

پس زبانِ کنش زبانِ نشانه‌های غیرنمادین در زمانِ حال است؛ اما این زبان در زمانِ حال یا بی‌معنا است یا به‌شکلی صرفاً سوبژکتیو معنا می‌دهد، یعنی به شیوه‌ای ناکامل، غیرقطعی و رازآمیز. کِندی، در حالِ مرگ، خود را در آخرین کنش‌اش بیان می‌کند: فروافتادن و مردن، بر صندلیِ یک سواریِ سیاه‌رنگِ مخصوص ریاست‌جمهوری، در آغوش کم‌رمقِ همسرِ آمریکاییِ خرده‌بورژوایش.

اما این زبانِ نهاییِ کنش که کِندی با آن برای تماشاگران بیان می‌شود، در زمانِ حالی که با حواس ادراک شد و/یا به فیلم بدل شد، غیرقطعی و بی‌معنا باقی می‌ماند. این زبانِ نهاییِ کنش، همچون هر دقیقه از زبان کنش، نیازمندِ چیزی بیش‌تر است. باید آن را بر حسب خودش و جهان عینی نظام‌مند کرد؛ باید آن را با دیگر زبان‌های کنش مرتبط کرد. برای نمونه، در این مورد باید کنش‌های آخرِ کِندی را با کنش‌های کسانی مرتبط

کرد که در آن دقیقه دوروبرش هستند؛ مثلاً قاتل یا قاتلانش.

تا زمانی که این کنش‌ها نامرتبط باقی می‌مانند، چه زبانِ آخرین کنشِ کندی و چه آخرین کنشِ قاتلان‌اش، نه تنها زبان‌هایی قطعه‌قطعه و ناکامل‌اند، که همگی‌شان فهم ناپذیرند. چه چیزی برای کامل کردن و فهم‌پذیر کردن آن‌ها لازم است؟ رابطه‌ای با دیگر زبان‌ها که هر کدام از آن‌ها کورمال کورمال و لکنت‌زنان در پی‌اش هستند، باید برقرار شود. نه از خلالِ تکثیر ساده‌ی زمان‌های حال (مثلاً ازطریق نشاندنِ زاویه دیدهای سوبژکتیو مختلف در کنار هم)، بل که از طریق هماهنگ کردن آن‌ها. در واقع، هماهنگیِ آن‌ها، برخلافِ همنشینی‌شان، نه به نابودسازی و تهی کردنِ مفهومِ زمان حال (آن‌طور که در نمایشِ پشتِ سر هم و فرضیِ فیلم‌های مختلف در مقر FBI فرض گرفتیم)، بل که به گذشته بدل کردنِ حال محدود می‌شود.

تنها کنش‌های تکمیل‌شده می‌توانند میان خودشان هماهنگی داشته باشند و از این‌رو واجد معنا شوند (که بعدتر درباره‌اش برهان خواهم آورد).

اکنون اجازه دهید فرض کنیم بینِ کاراگاه‌هایی که این فیلم‌های پشت‌سرهم وصل‌شده‌ی فرضی را دیده‌اند، کاراگاهی با ذهنِ تحلیلیِ نبوغ‌آمیزی وجود دارد. ممکن است هوشمندیِ او خودش را فقط ضمنِ هماهنگی نشان دهد. او با شهودیافتن به حقیقت از خلالِ تحلیلِ هُشیارانه‌ی قطعه‌های مختلف می‌تواند آن را با انتخابِ دقایقِ به‌راستی مهم از نماهای بلند مختلف و در نتیجه با کشفِ نظمِ واقعیِ آن‌ها تدریجاً بازسازی کند. به سادگی مونتاژی در دست داریم. در اثرِ این عملِ انتخاب و هماهنگی، زوایای دید

مختلف فسخ خواهند شد و سوبژکتیویته به ابژکتیویته راه خواهد برد؛ یک راوی، که زمانِ حال را به زمانِ گذشته تبدیل می‌کند، به جای چشم‌ها و گوش‌های رقت‌انگیز (یا دوربین‌ها و ضبط‌صوت‌ها) خواهد نشست، به جای همان‌ها که واقعیتی گذرا و نه چندان‌خوشایند را بازتولید می‌کنند.

بنابراین جوهرِ سینما یک نمای بلندِ بی‌انتهاست، همان‌طور که، تا وقتی می‌توانیم ببینیم و حس کنیم، جوهر برای حواسِ ما خودِ واقعیت است (یک نمای بلند که با به‌سَررسیدنِ زندگی‌هایمان به پایان می‌رسد)؛ و این نمای بلند چیزی جز بازتولید زبانِ واقعیت نیست. به عبارت دیگر، این نمای بلند بازتولیدِ زمانِ حال است.

اما همین که پای مونتاژ به میان می‌آید، وقتی از سینما به فیلم گذر می‌کنیم (این دو بسیار متفاوت‌اند، درست همان‌طور که لانگ (زبان نوشتار) از پارول (زبان گفتار) متفاوت است)، حال به گذشته تبدیل می‌شود: گذشته‌ای که به‌دلایلِ سینماتوگرافیک و نه زیبایی شناسانه، همیشه در وجهِ زمان حال است (که این یعنی، یک حالِ دوران‌ساز/تاریخی است).

اکنون باید اندیشه‌هایم درباره‌ی مرگ را باز گو کنم (و خوانندگانِ شکاک را وا می‌نهم تا حیرت‌زده بپرسند مرگ چه ربطی به سینما دارد). بارها گفته‌ام، و همیشه نه به قدر کافی، که واقعیت زبانِ خاص خود را دارد (همچنان بهتر است بگوییم که واقعیت خودش یک زبان است) و برای توصیف‌شدن مستلزمِ یک نشانه‌شناسیِ عمومی است که اکنون حتی انگاره‌اش را هم در اختیارش نداریم (نشانه‌شناسان همواره ابژه‌های متمایز و مشخص را در نظر می‌گیرند، یعنی زبان‌های موجودِ مختلف را، چه رمزگذاری‌شده باشند و چه نه؛ آن‌ها هنوز کشف نکرده‌اند که نشانهٔ علمِ توصیفیِ واقعیت است).

گفته‌ام و همواره به نحوِ بدی گفته‌ام که این زبان با کنشِ انسان مقارن است. بشر، بیش از همه، از طریقِ کنش‌اش خود را بیان می‌کند ــ نه به شیوه‌ای مطلقاً پراگماتیک ــ زیرا بدین شیوه است که بشر در واقعیت دست می‌بَرَد و مُهرِ معنوی خود را بر آن می‌زند. اما این کنش تا زمانی که ناکامل باقی می‌ماند فاقدِ وحدت یا معنا است. وقتی لنین زنده بود، زبانِ کنش‌هایش هنوز تا اندازه‌ای درنیافتنی بود، چراکه توانمند و از این‌رو، به‌واسطه‌ی کنش‌های متعاقبِ آینده، تغییرپذیر باقی مانده بود. کوتاه آن‌که، بشر تا زمانی که آینده‌ای دارد، یعنی تا زمانی که چیزی ناشناخته پیشِ رو دارد، خودش را بیان نمی‌کند. یک انسانِ راستین می‌تواند در هفتاد سالگی مرتکبِ جنایتی شود: چنین کنشِ قابلِ سرزنشی تمامِ اعمالِ گذشته‌اش را تغییر می‌دهد، و بدین‌ترتیب او خودش را همچون کسی غیر از آن کسی که همواره بوده نشان می‌دهد. تا زمانی که نمرده‌ام، هیچکس

نخواهد توانست ضمانت دهد که واقعاً مرا می‌شناسد، به‌عبارت‌دیگر، نخواهد توانست به کنش‌های من معنا بدهد؛ کنش‌هایی که بدین‌قرار، در مقامِ دقایقِ زبان‌شناختی، غیرقابل رمزگشایی‌اند.

درنتیجه، مُردن مطلقاً ضروری است، زیرا تا وقتی زندگی می‌کنیم فاقدِ معنا هستیم، و زبانِ زندگی‌هایمان (که با آن خود را بیان می‌کنیم و عظیم‌ترین اهمیت را به آن نسبت می‌دهیم) ترجمه‌ناپذیر است: آشوبی از امکان‌ها، جستجویی برای نسبت‌هامیان معناهای ناپیوسته. مرگ مونتاژِ تندِ برق‌آسایی را بر صحنه‌ی زندگی‌هایمان اجرا می‌کند؛ این یعنی، دقایقِ واقعاً مهمِ زندگی‌هایمان را (که دیگر توسطِ دیگر دقایقِ مخالف یا ناهم‌کوک تغییرپذیر نیستند) برمی‌گزیند و آن‌ها را پشتِ سرِ هم قرار می‌دهد، طوری که زمان حال ما را که نامتناهی، بی‌ثبات، و غیرقطعی، و از این‌رو به لحاظ زبان‌شناختی توصیف‌ناپذیر است، به گذشته‌ای آشکار، ثابت، مشخص و از این‌رو به لحاظ زبان‌شناختی توصیف‌پذیر (دقیقاً در ساحتِ یک نشانه‌شناسی عمومی)، تبدیل می‌کند. به لطف مرگ است که زندگی‌هایمان بیانگر می‌شوند. از این‌رو مونتاژ برای ماده‌ی خامِ فیلم (که از قطعه‌واره‌ها ساخته شده، یعنی از بلندترین و کوتاه‌ترین نماهای بلندی که به تعدادِ سوبژکتیویته‌ها وجود دارند) همان را به انجام می‌رساند که مرگ برای زندگی.

۱. برای ترکیبِ point of view «[نمای] نقطه‌نظر»، یا «پی.اُوی» [P.O.V] هم به کار می‌رود.
۲. گزارش بروس اُکانر (۱۹۶۴)، از خلالِ پشت سر هم چیدنِ این نوع از فیلم‌های خام، گمانه‌زنی‌های پازولینی را وضوح می‌بخشد.

ترجمه پویا غلامی

تابستان ۱۳۹۷

asabsanj.com